

译介之旅

大海的第三岸

□杨 炼

“诗不可译”,这是一句套话。稍专业点儿的人,会引用美国诗人弗洛斯特以名言:“诗就是翻译中失去的。”此话如此流行,以至于好莱坞都借它做了电影名。但,它们真像表面看来那么不容置疑吗?深究一下,事实是:译文并非原作,也无须企图复制原作。诗之译文,必须是诗,又必须是“另一首诗”。它是一种合金,由原作诗人和译作诗人共同浇铸而成。原作越精美严谨,对译作要求高,铸造“合金”的难度越大。“不可译”、“翻译即失去”,其实太简单了。该问的是:怎么译?如何迎向那“不可能”——且从不可能开始?

瓦尔特·本雅明总是聪颖过人。他称翻译为“第三种语言”,既不同于原文,又不同于普通外文,而是两者之外独具一格的东西。正像铜锡混合成青铜,避开了铜之脆和锡之软,却变得既硬且韧,像另一种元素,让伟大的商代艺术家,熔铸成华美的镇国之宝。换个实在些的比喻,翻译不是砍树,而是植树。砍下的树桩,挪到另一片土地上,也死定了。而植树者是“潜水者”,她(他)沿着叶梢、叶脉、树干、树根潜回作品源头,又从原创经验中,带着对原作构成的全部理解,用另一种语言生长出译文之树。这同根异株,形象当然不同,却又活生生一派神似。“第三种语言”好像在说:诗歌的大海不仅有两岸,更有第三岸。它在诗人和译者的良性对话中,让来自不同的语言敞开心扉,按最佳配方被再“发明”一次。这化学之变美丽、神奇、迂回曲折,非亲历者不能尽享其妙。由是,在一次英国BBC文学采访中,当我说“诗歌翻译同时是失去和获得”时,那位著名主持人竟然惊奇地瞪大了漂亮的眼睛。

中英诗歌翻译的“传统”堪称丰富,且代表了译诗两种极端方式:阿瑟·威利斯的文笔流畅和庞德式的观念独创。前者翻译的唐诗,有公认的英诗之美,其韵律、节奏、形式工整,活似出自英语母语诗人之手。大约因为形式挑战的严峻,威利稍稍回避在思想、文笔上“双线作战”,而更乐意翻译白居易之类平白流畅的作品。和他相反,大诗人庞德的兴趣,恰恰聚焦于最艰深的语言学本质。他从汉字的构成引申出“意象”观念,强调用具体、结实形象涵括思想,一举改进了英诗整个面目。当德国的里尔克还津津乐道于“天使”、“玫瑰”等空泛象征,英语的艾略特已砸下“黄昏像两个醉了的病人躺在手术台上”了。威利和庞德两位大师并不知道,他们几乎超前一个世纪,开启了今天全球化语境里的中英交流之门。中文和英文,一个3000年从未间断自身之内的创造性转型,一个作为国际通用交流媒介,覆盖了地球上最大的面积(唉,

如今中国街头,不冒一声“拜拜”,谁还会分手告别呢)。因此,中英交流的思想意义,远超出两个语种,而令全球化处境显形,更启发着每个人应对这处境的方式。这场时间和空间的对话,碰撞、探测、交汇出的,正是21世纪人的存在。

大海的第三岸是就“诗歌探测大海”而言,“诗歌探测大海”意在指出两个层次:具体诗作和它们的“原版”——在精神困境中思索的人生。中国的20世纪,除了风暴还是风暴,别说港湾,连平静些的海面也没有。但不止于此,今天,被全球利益化、玩世不恭化逼近(注意:这“逼近”,是被逼着互相靠近之意)的世界上,哪个文化能洁身自好、优雅独处?用任何语言写下的每首诗,都是一架深海探测器,用语言这根震颤的探针,穿透自身的大海,遥感探测着每个大海的海底地震。诗人互译,就是探针尖端的轻轻一碰。这里的“互译”是广义的,它不拘泥于固定诗人的“一对一”,而更着眼于中英两个语种之间,“相遇”的各种可能性。一种更广义,却恰和其本意的“一对一”、“同根异株”的诗歌玉树,来自人生又还原为人生,让人类在“根”上互相读懂。因此,这本书绝非泛泛的文化观光,其实是一个命运共同体。诗歌以其开阔、回馈创造者,并荣膺“惟一的母语”之名。

过去几年来中英诗人交流的成果显著:2004年,中英诗人首次在中国山东万松浦书院互译。2005年,在苏格兰“湾园”艺术中心互译。2006年,中坤诗歌发展基金会组织的帕米尔之旅上,诗人对此项目进行深入探讨。2007年,在安徽黄山组织的中英诗人互译对话(我还记得,和尼日利亚诗人奥曼曼比较非洲口头文学音乐性和汉语音调那个美妙的瞬间)。2008年,在英国威尔士和伦敦举行的“黄山”诗歌节——世界上首次在中英两语种间举行的诗歌节,英语诗人来自英国、美国、新西兰、尼日利亚,展示出被不同文化背景“改造”了的英文书写。之后的大动作,是2008年到2012年,历时4年多,由我和英国诗人威廉姆·赫伯特(William Herbert)牵头,由当今中诗英译最强译者布莱恩(Brian Holton)和中文诗歌批评家秦晓宇加盟,共同主编的《玉梯》英译当代中文诗选。它厚达近400页,从原作选择、全书结构,到译文完成度,都堪称一部“极端之书”。它通过诗歌,翻开了当代中国现实、思想、文化的一切层面。全书6个部分,基于6种诗歌形式:抒情诗(直接和古典中国最重要的诗歌传统建立“创造性对话”);叙事诗(直面传统汉语诗的最弱项);组诗(以结构完成思想的深层表述);新古典诗(骄傲的“形式主义”);实验诗(汉字观念艺术);长诗(从语言学的海底,穿透层层海流,直到现实的风暴尽收眼底)。《玉梯》被称为过去30年中国的“思想地图”,恰如英国资深

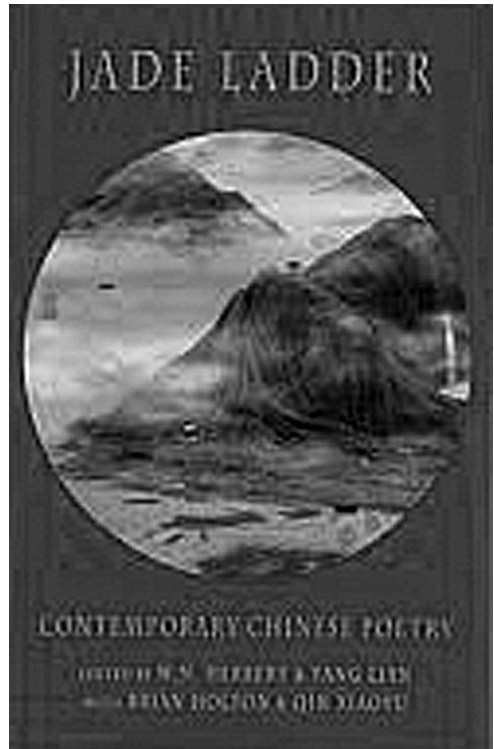


2013年中英诗人互译现场,图为诗人威廉姆·赫伯特(左)、翻译梁丽真(中)、诗人于坚(右)

诗刊《诗歌评论》的主编菲奥娜·辛普森称赞“黄山诗歌节”:“每个细节都建立在对诗歌的深刻理解上。”没错,因为这“理解”的地基,正是几年来进行的诗人互译。这一系列持续深化的活动,被我称为“思想-艺术项目”。没有它,急剧变化的“中国”这部大书,很难被打开,更别说读懂了。诗歌其实在赋予我们把握人生的形式。通过翻译,让我们潜人品尝着对方那个大海的滋味,更清晰了自己之所在。啊,同时拨动两个大海的波浪,我们飞鱼似的身躯多么畅快!

毋庸讳言,诗人译诗有弱项有长项。弱项是外语能力。很少有诗人顶着“翻译家”的头衔,因此,无需避讳我们外语的局限。但,更该关注的是我们的长项:那就是对任何诗意疾如闪电的深刻领悟。这颇像我的另一个命题:“一座向下修建的塔”。那领悟,自顶下灌下,驱策着诗人的浑身器官,向语言敞开。一串“不得不”:苛刻的阅读、残酷的追问、再创造的痛苦和快乐。无数“为什么”:这个结构、形式、节奏和意味如何互动?在随意找路的自行车上飞翔惯了的诗人,现在成了火车司机,铁轨上有任何石头,只能撞上去。我们的工作与别人想象的漂亮身段相反,下下的其实是板车的功夫。两个诗人(有时加一个快速语言的“通译”)头挨头,眼盯眼,紧抓笔记本,生怕漏掉任何一丝信息。这哪是阅读?明明是手术室,一个个意象、一行句子,解剖一首诗的肌理骨骼,还要再吹一口仙气,让它活过来。触发这首诗的人生感受是什么?它的历史背景、文学传承、文化挑战是什么?阐释权并不总在原作诗人手里,因为“探针”刺探得同

样专业。谁想靠一句“诗不能解释”推托,或靠躲避意象游戏藏拙,逃不过那架显微镜。这里有两个关键词:一、深刻的(Profound);二、专业的(Professional)——请注意它们的英语谐音——令无论翻译或被译的诗人,同样经受考验。好在,我们做这件事的前提,就是乐意经受这考验。看看自己的作品,在他者审视下,是否还有意义?是被宣读砸成了碎片,抑或一个大海涌进另一个大海?检验结果也确实有趣:原作越缺乏想法,翻译越容易。一堆原料,可供译者任意“炒菜”,且经常译作比原作更有味道。反之,从形式到内涵精密讲究的原作,则逼得译者绞尽脑汁、左冲右突,还常常自叹弗如。举我自己的例子,帕斯卡尔·帕蒂的《镜鉴》很聪明,她邀我:“这首诗,只有你能翻译”。唉,拿到手才知道那句话什么意思!诗中圣·琼·佩斯式的长句,绚丽繁复又张弛有致的意象,被英语语法灵活而不失严谨地掌控着,却正点到中文语法松散的“死穴”。比如一句:“the fossil-flowers with stone petals and sulphur stems”,谐音中两个“f”和六个“s”,纹缠如两条响尾蛇,我只能以中文“化石花有石花瓣”(“化石”、“石花”音响对照)来应对。肖·奥布莱恩的《另一个国家》,把一首酸涩的政治诗,用严格的韵脚变得极其精美,我也不能落了个下风。乔治·塞尔特斯的水,韵式AB交错,顿数一丝不苟,译文必须全场紧盯盯人。他的《疯人院》更绝,一个犹太背景的诗人写的英语诗中,竟用上了一个令人笑不出来的德文词“身体好”。天哪!这怎么办?我灵光一现,把它译成了二战特色的日本侵华语言——“强壮大大的”。

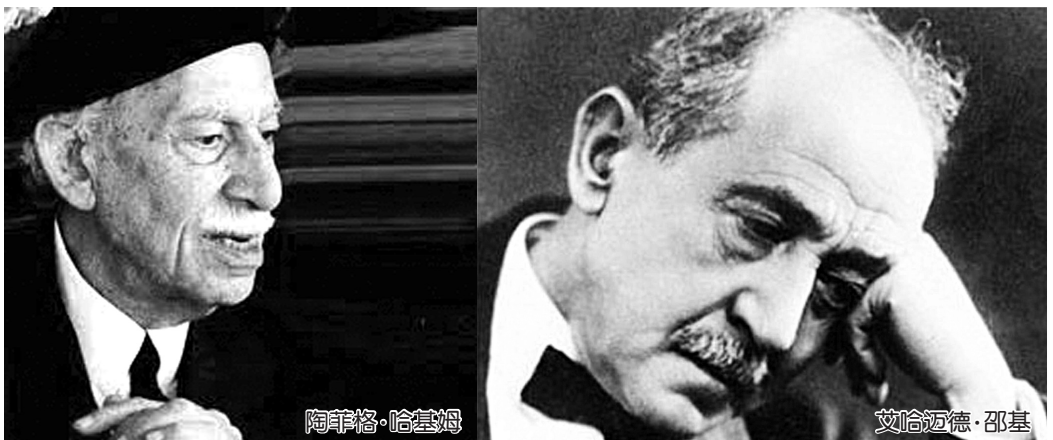


英译当代中文诗选《玉梯》

参与中英互译的诗人,大半是中壮年一代作者。这里有年龄因素,他们代表了一个语种的“此在”,其人生经验、思考成熟,创作能量最足。但更重要的,是我们亲历的全球化语境(或者我敢说“困境”),让我们懂得这深度交流,不仅重要,而且必须。自人类有诗歌史以来,诗人首次如此自觉:大海只有一个。你或者跃入它游得更深更好,或者干脆就不沾水。互译的潜台词是互相检验:多重文化系统参照下,一个诗人的创作还是否“有效”?全球化的推土机,碾平了此前一切群体依托:民族、国家、文化、语种、意识形态甚至东西方分野,只剩下“一个人和宇宙并肩上路”(拙作《叙事诗》)。而这条路,并非仅仅“向外”走向世界,更是“向内”,世界的分量归根结底又都落到一个人身上。这才是互译之真义:我们字斟句酌、一层层分享的,正是每个文化深处追问自我的能量。它聚焦于这“第三种语言”中,让发现“大海的第三岸”既超越地理也超越狭隘的文化心理,而归纳出“人”共同的精神历程。那么,“第三岸”是不是正从海底和天空,同时挖掘和俯瞰着我们?我形容过,网络生态犹如大海,文化是船,而诗是船底的压舱石。诗歌稳住那条船,不准它东摇西晃、随波逐流。“大海的第三岸”上,只要你感到一首诗的“好”,它就是你的。任何志愿者,写、译、评、读,哪怕初学外语擦过译诗,都正在“第三岸”上登陆。它,在,我,们,内,部。一条跨越时空、连绵不断的海岸线,正在织成诗人互译的世界网络,这才是真正的、辉煌的“思想-艺术项目”。

阿拉伯戏剧翻译在中国

□丁淑红



陶菲格·哈基姆

艾哈迈德·邵基

戏剧作为一种文学形式,原是西方文学的产物,直到19世纪中叶,才从欧洲移植到阿拉伯世界。再者,随着近代阿拉伯世界政治生活的变化,城市繁荣带来的市民阶层文化需求的增长,外来文化的影响冲击等等,阿拉伯文学主流从抒情完成了向叙事的转化。这也为阿拉伯戏剧文学的产生提供了成长的土壤。况且戏剧又最具宣传效益,理所当然地被赋予了教化民众的职责,这又无形地推动了阿拉伯戏剧文学的创作和繁荣,出现了一批优秀的剧作家。

我国对阿拉伯戏剧的译介与研究起于上世纪70年代中期,由于各种原因,投入的精力和关注度都不高,基本处于起步阶段,只出版了1部戏剧单译本、6篇戏剧译作,其中埃及戏剧5篇,叙利亚戏剧1篇。阿拉伯戏剧中译本的大量空白令国内的深入研究举步维艰。另外,阿拉伯文学史类书也较少将其作为单独的文学门类评述,多是在论及“双栖”作家,如既是诗人又是剧作家的艾哈迈德·邵基,或是小说家又是剧作家的陶菲格·哈基姆时才涉及其戏剧作品,因而国内有关阿拉伯戏剧方面的文章只有27篇。

上世纪七十年代末,外国文学翻译界将“政治标准第一,艺术标准第二”奉为圭臬,在那个特殊的文化语境中,阿拉伯戏剧本首次面对中国读者。1975年,人民文学出版社出版的《代表团万岁》是我国出版的首部阿拉伯戏剧单译本,也是现今惟一一部正式出版的埃及戏剧单行本。该剧由埃及的剧作家法耶斯·哈拉瓦著,是一出政治讽刺剧,共三幕,讲述了埃及凯法尔萨拉姆村村民为欢迎法西斯尼亚共和国代表团(苏联代表团)的到来,村民瓦杜德夫妇被迫捐出了羊羔和住处,自己睡在石条凳上。代表团成员酒足饭饱后,自吹自擂是本国最优秀的科学家和专家,能给埃及带来好处,而所谓的好处竟是村民的家园被圈占。这时,瓦杜德夫妇的侄子邀请他们去美国游玩。杜瓦德夫妇在赌场和赛马场赚了大笔钱后回国,生活做派洋化,满口英语,还要和美国来的侄子一起办工厂,受到村民的羡慕和讨好。剧中使用了大量的双关语,如剧名“代表团万岁”、“费托”牌商品等讽刺苏联在安理会中对中东问题滥用否决权等。中译本9万字,除剧本外,还附有《出版说明》、4张剧照和一篇《人民日报》的通讯稿。

多种因素决定的。而该剧1975年在埃及上演,同年就有了中译本,这在中国翻译史上也是绝无仅有的。首先,“禁演风波”备受国际关注。此剧从1975年3月2日开始在埃及迈阿密剧院上演,受到埃及广大群众的欢迎。由于苏联认为此剧触犯了它,便指示其驻开罗使馆向埃及进行干涉,此剧从5月1日起曾一度被禁演。但埃及人民坚持斗争,开罗报刊杂志也纷纷刊文进行抨击,强烈反对苏修干涉埃及内部事务的霸道行径,埃及国务委员会行政决议遂于5月20日宣布取消对此剧的禁演令,5月22日此剧重新恢复上演。

其次,该剧所表现的主题与中国当时的反苏局势吻合。客观地说,《代表团万岁》剧本的艺术性并不高,完全是政治应景式作品。该剧产生于埃及关系恶化的萨达特时期,如苏联逼迫埃及偿还债务、干涉埃及内政事务,埃及亦亲美倾向等在剧中都有体现,是一部讽刺苏联霸权主义的活剧。为了让中国人民“对埃及人民进行这一斗争的情况有更多的了解”,也为“埃及人民的正义斗争赢得了胜利”,“根据目前国内仅有的一部打字稿”,请北京外国语学院亚非语系阿拉伯语专业译出。那时外国文学的翻译完全为特定时期的政治服务,且多为集体翻译,并没有多少自主选择权。

总的来说,《代表团万岁》在中国的译介,还是具有十分重要的意义,不仅清楚地标示出阿拉伯戏剧输入到中国的确切时间,还给人了解阿拉伯戏剧打开了第一扇窗。

进入80年代,随着我国政治经济的“对外开放”,思想观念伴随着国门打开而开阔,翻译作品的选择标准重回到作品本身的文学性上,阿拉伯戏剧译介也变得较为活跃起来,阿拉伯戏剧大腕的作品受到重视,多篇剧作被译成中文,刊登在各种文学刊物上。

当译者拥有更多自主选择作品的权利时,第一眼便投向阿拉伯现代戏剧文学的泰斗——埃及小说家、剧作家陶菲格·哈基姆,并选中了他的反映现实社会、揭露埃及社会腐败和道德沦丧的社会剧,因为社会剧所揭示的问题较具有普遍性和共同性,更能引起读者的共鸣。

同态度,讽刺了趋炎附势的小人。正如该剧最后所揭示的:“世界的权势者,是这样容易轻信阿谀逢迎,转瞬之间就将虚情假意和伪善欺骗忘得一干二净!”剧本后附有陶菲格的介绍,约千余字。除介绍了哈基姆的生平和创作历程外,还谈及了他的小说创作和戏剧创作,并给予了极高的评价。“他深入研究并借鉴欧洲现代戏剧和希腊悲剧,从埃及的历史和现实生活中汲取养料,创作出具有东方和阿拉伯特点的剧本,成为当代阿拉伯哲理剧的创始人。他结合使用民间语言和文学语言,为解决长期以来为文学家们争论不休的舞台语言问题,创出一条新路,使埃及戏剧创作进入了一个前所未有的新阶段。”

1983年外国文学出版社出版的《非洲戏剧选》(高长荣选编)收有哈基姆的两部社会剧——《契约》和《苏丹的困境》,分别由江虹和金常政翻译。《契约》是一部三幕剧,写于1956年,又译为《交易》,这是哈基姆写得最好、影响最大的社会剧,讲述了农民为维护自己权益团结起来,跟地主争夺土地,并取得了胜利。作家在剧中塑造了一系列栩栩如生的埃及农村人物形象,有贫苦的农民、可憎的地主,还有大胆泼辣的村姑和唯利是图的高利贷者。剧情起伏跌宕,引人入胜,针砭时弊,妙语横生。在开罗上演时深受广大观众的好评,被认为是埃及戏剧现实主义的杰作之一。《苏丹的困境》写于1960年,三幕剧,写得十分有趣,甚至有些荒诞。主要讲述了穆穆鲁克时代的苏丹(国王),因是未获解放的奴隶,从世俗和宗教法规角度来看,其统治的合法性受到质疑,而解决的办法有两种,要么用刀斧,苏丹便蒙上残暴之名,会失去民心;要么用法律,公开拍卖苏丹,然后由买的人将苏丹解放为自由人。苏丹决心遵守法律来求取解放。一位妓女以3万第纳尔拍得苏丹,却提出让苏丹驾临其住处一夜才肯释放他。苏丹力排大臣和法官的阻挠,接受了这带有侮辱性质的条约。法官利用权势,让召唤人在半夜就喊起了晨祷声,逼迫妓女放了苏丹,苏丹批驳了法官视法律为玩具的做法。苏丹坚守原则和法律的精神感染了妓女,妓女主动提前签下了释奴文书。该剧探讨了暴力和法治的问题,含义颇深。

朱凯译的独幕剧《成功之路》(《外国文学》,1985)是国内所译哈基姆的另一部社会剧。主要讲述了副部长助理如何在部长面前百般钻营,搬弄是非,陷害好人副部长,最后将其取而代之。译本前附有作者简介,译者这样介绍剧作家:“他在戏剧创作方面成就更大,几十年来,共创作了60多个剧本,既有反映现实生活的,又有对人生哲理的探索。他的语言优美、内容深刻、题材广泛的大量剧作把阿拉伯现代戏剧提高到世界的水平,成为‘埃及戏剧之父’。陶菲格曾任埃及作家协会主席。1958年获埃及国家文学荣誉奖,1977年获‘地中海’国际最佳思想家和文学家”称号。

《洞中人》(1933年)是陶菲格·哈基姆最重要的一部哲理剧,取材于《古兰经》中《山洞》这一章所述山洞人的所有情节,并加以扩展,写成了四幕剧《洞中人》,还直接搬用《山洞》章的对话。该剧讲述是几位青年人为躲避多神教的迫害,怀着对一神教的信仰,避居山洞中。他们从沉睡中醒来,互相询问在洞中的时间,其中一人出洞买吃的,被人发现,才知道他们在洞中已停留了300多年。剧作家极为巧妙地消融了《古兰经》中有关“洞中人”故事的情节结构,在此基础上让他们重新开始生活,每人都经历了一场与时间的尖锐斗争,与生活现实相矛盾的许多事实,迫使他们重回洞中死去,以此揭示人与岁月的矛盾。《洞中人》首次由张景岳译成中文,发表在1986年第2期的《外国文学》上,后来1986年版的《东方文学作品选》(下)收录了谢秩荣翻译的《洞中人》的片段。《洞中人》也是我国翻译哈基姆的惟一一部哲理剧。

埃及现代著名诗人、剧作家艾哈迈德·邵基(1868—1932)生于贵族家庭,早年留学法国。一度受埃及总督赏识,成为宫廷诗人。因在诗中表露出对英国殖民者的愤恨情绪而遭流放。他创作了大量充满爱国热情和阿拉伯民族主义情感的诗篇,收录在《邵基诗集》(四卷本)。他的诗独树一帜,享有“诗王”的美誉。晚年专注于诗剧创作,写有《大阿利贝克》《克娄巴特拉之死》(1929)、《莱拉的痴情人》(1931)、《冈比斯》(1931)、《安泰拉》(1932)、《霍达太太》6部诗剧,大多反映阿拉伯民族和埃及人民的悲剧,奠定了阿拉伯诗剧的基础。而诗剧《莱拉的痴情人》,则被认为是阿拉伯现代文学中的最佳诗作,也是埃及诗剧文学的先驱之一。该剧共五幕,描述了公元7世纪中叶的阿拉伯半岛北部,阿塞利部落青年盖斯和莱拉相爱,心心相印。盖斯用诗歌倾诉对莱拉的思慕和爱恋,并向莱拉求婚,却遭到断然拒绝。莱拉旋即嫁给另一部落的人。盖斯深受刺激,从此流亡沙漠荒野,并因悲伤过度而逐渐精神失常,被人视为“马杰依”,意为疯狂之人。不久莱拉情伤而死,盖斯也在莱拉坟前泪尽而死。

1986年第4期的《国外文学》首次刊发了由李振中翻译的该剧的第一幕和第五幕部分,中文题名为《情痴》。这部分中译文还被收入到1986年版的《东方文学作品选》(下)中。中译文后附有译者写的《艾哈迈德·邵基和他的《情痴》》,介绍了邵基的生平、创作情况及该剧的内容。特别指出了该剧诗剧的文学地位,“不仅是阿拉伯现代文学史中的瑰宝,而且在世界文学中也占有一定的地位,它被译成多种文字,并多次被搬上舞台和银幕”。尽管如此,我国学者几乎没有对该剧做个案分析研究,只有一篇比较波斯诗人尼扎米和埃及作家邵基笔下“盖斯和莱拉”的故事的论文,简要分析了该剧采用阿拉伯民间广泛流传的故事蓝本,既保留了原故事对爱情忠贞不渝的一面,同时又增加了许多世俗的成分,使“盖斯和莱拉”的爱情成为世俗之爱。邵基剧作的描写

逼近、复原了故事的历史,呈现出现实性、社会性的特点,具有强烈的针砭现实社会的功效。而邵基创作这个剧本的目的是“赞扬阿拉伯人的高尚情操,表彰他们为了忠贞的爱情和固有的传统,可以像盖斯和莱拉一样献出自己的生命”,以此激励人民的自爱意识,从而形成强大的民族力量抵御外敌入侵。

叙利亚的戏剧文学在我国介绍较少。1996年5月15日,叙利亚剧作家兼文艺理论家萨阿德·瓦努斯(1941—1996)在大马士革逝世,给叙利亚文化艺术界带来了巨大震动。我国学者陈冬冬在《纪念当代杰出的阿拉伯剧作家兼文艺理论家萨阿德·瓦努斯》一文中首次介绍了萨阿德的生平、创作历程和主要成就,简要介绍了剧作家各时期剧作的特点:上世纪60年代萨阿德的戏剧创作具有鲜明的现代戏剧特点和强烈的抽象色彩;1967年是萨阿德文学生涯的重要转折点,70年代创作的剧作转为关注社会斗争和民族斗争,研究分析战争失败的社会根源,探究民族自强之路。80年代,萨阿德创作生涯整整10年,对阿拉伯文艺现状进行反思。90年代,萨阿德的戏剧创作宗旨又一次变为着重揭露社会腐败,批判道德沦丧。而在艺术手法上,萨阿德不拘泥于某一流派,遵循戏剧艺术服务群众的宗旨,反对传统戏剧的假定性,主张推倒第四堵墙,让观众参与戏剧演出。此外,他还著有戏剧理论著作如《阿拉伯新派戏剧指南》(1970)和《文艺述评》(1992)。这些观点较早地为国内学界打开了认识瓦努斯戏剧的一扇大门。

萨阿德·瓦努斯著有20多部剧作,如《纪念“六·五”战争的晚会》《大象,时代之王》《国王就是国王》《强奸》《当代一日》《暗示与变化的仪式》等。许多作品曾获各种大奖。而我国只翻译了他的一部戏剧作品,是写于1970年的《奴仆贾巴尔头颅历险记》,中译本由薛庆国译,刊登在2004年第6期的《世界文学》。译本正文前,附有译者所写剧作家的简介。该剧问世后曾一度被禁,后在叙利亚等许多阿拉伯国家上演,并被译成多种语言,曾在法国、民主德国演出,1974年还被改编成电影。该剧讲述了宫廷之争中奴仆贾巴尔帮助大臣战胜了国王,却不料大臣恩将仇报,反将他害死。“作者巧妙地借助阿拉伯民间常见的说书形式展开全剧,刻意消除演员与观众间的界限,咖啡馆的茶客们不仅是故事的听众和旁观者,也是全剧不可或缺参与者”。

目前国内的阿拉伯戏剧翻译还存在大量空白,如邵基的诗剧还没有一部完整的中译本,这既源于用诗体来翻译其诗剧的困难,又与阿语研究戏剧人才的匮乏有关。此外,学者的个人选择、学科的发展前景、研究的内在动力、大学的评价机制以及读者(受众)的欣赏趣味等,诸多因素互相纠结、错综复杂,这些都限制和制约了国内对阿拉伯戏剧的译介和研究。