



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Departement Toegepaste Taalkunde/Vertalers en Tolken
Masterproef Master Vertalen

Mulan: een onderzoek naar vertaling en adaptie van tekst- en filmfragmenten

Alieke Es
Promotor: Wim Haagdorens
Assessor: Pieter Boulogne

Universiteit Antwerpen
Academiejaar 2014-2015

Ondergetekende Alieke Es, studente Engels – Chinees in de opleiding Master in het Vertalen, verklaart dat deze masterproef volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf is geschreven. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen, 21/05/2015

Inhoudstafel

1. Abstract	5
2. Inleiding	7
3. Korte samenvatting en achtergrond	8
4. Chinese poëzie.....	10
4.1. Geschiedenis.....	10
4.2. Thema's	11
4.3. Genres en subgenres.....	15
4.4. Prosodie.....	17
4.5. Structuur.....	18
5. Vertalen	19
5.1. Definitie van vertalen	20
5.2. Vertalen in China	21
5.3. Vertaalstudies en vertaalstrategieën	21
5.3.1. Vertaalstudies.....	21
5.3.2. Vertaalstrategieën	21
5.4. Vertalen van poëzie.....	22
5.4.1. Definities.....	22
5.4.2. Theoretische benadering van poëzie vertalen	23
5.4.3. Contrastieve analyse Nederlands–Chinees	35
A) Algemene verschillen	36
B) Verschil in logica.....	36
C) Verschil in grammatica	38
D) Vertalen van Chinese poëzie	41
6. Comparatieve analyse gedichten	48
6.1. Rijm.....	49
6.2. Woordenschat	53
6.3. Culturele elementen.....	56
6.4. Vertaalstrategieën.....	57
7. Disneyadaptatie en haar verschillen	62
8. Conclusie	71
9. Literatuurlijst	73
10. Bijlagen	77
Bijlage 1	77
Bijlage 2	80

Bijlage 3	83
Bijlage 4	86
Bijlage 5	91

1. Abstract

This master's thesis deals with cultural differences as well as differences in content which can prevent fluent translations and adaptations of poetry. By researching this, we aim to create a better understanding of difficulties which can arise during the translation process. In this thesis, three versions of the poem '*The ballad of Mulan*' are used to examine the aforementioned differences and difficulties. The versions which are compared, are: the original poem (木兰辞, *Mù Lán cí*, written during the Six Dynasties), the English translation by Hans Fränkel (*The Ballad of Mulan*, 1976) and the Disney adaptation, *Mulan*, of 1998. Furthermore, a Dutch translation will be made to compare with the English translation. This thesis' main focal point is the language which has been used, as well as other linguistic elements and their definitions. This stems from the writer's interest and the education in Applied Linguistics which preceded this thesis.

Preceding the research, an extensive theoretical foundation was carried out, which helped to conduct the research and led to an enhancement of the understanding of the terms and translation strategies which are used. The theory also contained a description of *shi* poetry, the type of poetry *Mulan* belongs to, and what its characteristics and difficulties are. Consequently, the theoretical foundation also aided while making the Dutch translation. The three versions of *Mulan* are compared with each other and with the Dutch translation and translation strategies are derived from this comparison. In the theory prior to this comparison, a definition of translation strategies along with several types of strategies for poetry are given. This to provide the reader of a full understanding of the subject before reading specific examples.

Different strategies were used throughout the three versions of *Mulan*. Logically, this entails different reasons as to why words were translated in certain manners. Two different approaches were discovered: a target language-oriented and a source language-oriented approach. Apart from these different approaches, the translations also had different translation strategies. In all, five different translation strategies were used, four of which appeared in the source language-oriented translation. The target language-oriented approach was used in the Dutch translation, along with the translation strategy of adding footnotes to explain certain cultural elements. The source language-oriented translation of Hans Fränkel, contained strategies such as literal translations, naturalisation, transference and descriptive equivalents. The Disney adaptation used different motives given that it was mainly meant for children. Disney added or adapted several scenes for six reasons in total: to

maintain parallelism with the source text, to add humour for his audience, he added elements which would be recognisable for the audience, to move the audience, to build the tension and lastly, to make the story of Mulan into a fairy tale. This last motive was done by adding two elements: a love story between Mulan and her captain with the elements of a damsel in distress and a knight in shining armour on the one hand and a heroine who (almost) single-handedly saves China on the other.

This research can be of interest to translation studies which examine translation strategies for poetry and it can be useful for research on cultural differences and how these can be conveyed in a target culture.

2. Inleiding

Deze thesis handelt over culturele en inhoudelijke verschillen die een vlotte vertaling en adaptatie van poëzie in de weg kunnen staan. Er wordt onderzocht hoe drie bestaande versies van *Mulan* van elkaar verschillen. De versies die in deze thesis besproken worden, zijn: het oorspronkelijke Chinese gedicht (木兰辞, *Mù Lán cí*, tijdens de 6e dynastieën), de Engelse vertaling hiervan door Hans H. Fränkel (*The Ballad of Mulan*, 1976) en drie fragmenten uit de Disneyadaptatie uit 1998. De fragmenten die gekozen werden, zijn: Mulan neemt de plaats in van haar vader in het leger, het leger stelt vast dat Mulan een meisje is en Mulan komt weer thuis. De vertaling van Hans Fränkel zal eveneens met een eigen vertaling van het gedicht vergeleken worden.

We onderzoeken dit naar aanleiding van een interesse in de Aziatische cultuur die zich reeds vroeg ontwikkelde. Deze interesse focuste zich vooral op de verschillen tussen Aziatische culturen en België/Europa. Bij aanvang van de studie Toegepaste Taalkunde Engels – Chinees werd meteen duidelijk dat ik de juiste keuze had gemaakt. Doorheen de bachelorjaren kwamen allerlei verschillen tussen de culturen aan bod en dit werd afgerond door zelf tijd te spenderen in China, waar deze passie werd bevestigd en met als resultaat een beter begrip van de Chinese cultuur. De initiële cultuurschok leidde tot mijn keuze een thesis te schrijven aangaande de culturele verschillen tussen China en het Westen. Naast een voorliefde voor Azië, was er een sterke interesse voor Disneyfilms. *Mulan* was bijgevolg de perfecte keuze.

Tot slot is dit een relevant onderwerp ten opzichte van vertaalstudies die vertaalstrategieën voor poëzie onderzoeken en voor onderzoeken over culturele verschillen en hoe deze overkomen in de doelcultuur.

De onderzoeksvraag luidt als volgt: Welke inhoudelijke verschillen zijn er merkbaar wanneer het oorspronkelijke Chinese gedicht, *Mù Lán cí* (ca. 5 v.Chr.) vergeleken wordt met de Engelse vertaling door Hans Fränkel, *The Ballad of Mulan* (1976) en drie fragmenten van de Disneyfilm *Mulan* (1998). Zijn er vervolgens ook algemene culturele verschillen die als doel hadden de film beter te integreren binnen de Westerse cultuur? Om dit onderzoek te ondersteunen, wordt er een theoretische basis gegeven over poëzie en het vertalen van poëzie. Daarnaast omvat de literatuurstudie informatie over de thema's en elementen die in het gedicht aan bod komen. Dit deel van de studie levert een goede voorbereiding op de eigen vertaling van het gedicht. Deze eigen vertaling zal ons helpen bij het onderzoek naar de vertaalstrategieën en motivatie waarmee Hans Fränkel zijn vertaling maakte in

1976. We maken deze vertaling naar het Nederlands aangezien er nog geen officiële Nederlandse vertaling beschikbaar was en Nederlands is mijn moedertaal.

Het doel van deze thesis is de inhoudelijke en culturele verschillen tussen de oorspronkelijke versie van *Mulan*, de vertaling van Hans Fränkel en de Disneyfilm te onderzoeken en te beschrijven op welke manier Hans Fränkel en Walt Disney het concept van Mulan, de dochter die ging vechten voor het vaderland, geïntroduceerd hebben in de Westerse cultuur. Aan de hand daarvan kunnen we een beter begrip krijgen van de culturele verschillen, alsook van het verschil in aanpak van een vertaling en een filmadaptatie. Wij zijn in deze thesis vooral geïnteresseerd in de vertalingen en de talige aspecten van de poëzie, aangezien we dit schrijven vanuit de achtergrond van een bacheloropleiding toegepaste taalkunde en een masteropleiding vertalen.

3. Korte samenvatting en achtergrond

Mulan is een anoniem gedicht dat tijdens de Zes dynastieën (281–618) geschreven werd. Het gaat over de legendarische figuur 花木兰, Huā Mùlán, de jongste dochter van de Hua-familie. Op een avond krijgt haar vader een bericht van de Khan¹ dat hij opgeroepen wordt om mee te vechten tegen de “匈奴” (Xiōngnú), de Hunnen. Mulan² wil niet dat haar vader op zijn leeftijd nog moet vechten, maar ze heeft geen oudere, volwassen broer, dus besluit ze haar vaders plaats in te nemen. Ze koopt haar wapenuitrusting, paard en dergelijke en neemt zijn plaats in tussen de mannen. Velen stierven, maar Mulan overleefde en na twaalf jaar keert ze weer huiswaarts. De Khan wil haar rijkelijk belonen, maar het enige waar ze om vraagt, is een kameel om thuis te geraken. Eenmaal thuis aangekomen, doet ze haar wapenrusting uit en kleedt ze zich weer vrouwelijk. Haar kameraden zijn erg geschrokken, want twaalf jaar lang hebben ze aan haar zijde gevochten, maar ze wisten nooit dat Mulan een meisje was. Het gedicht eindigt met vraag naar het publiek toe: een mannelijk en vrouwelijk konijn gedragen zich wel anders, maar kan jij het onderscheid zien wanneer ze naast elkaar lopen? (Kwa en Idema, 2010, p. xi – xii.).

¹ Aangezien we niet precies weten in welke dynastie *Mulan* precies geschreven werd, weten we ook niet wie de Khan was.

² Mulan is ondertussen ook algemeen gekend in België en Europa, bijgevolg is de uitspraak van de naam ook aangepast aan onze taal en spelling. Daarom zullen we doorheen deze thesis gebruik maken van de naam zonder correcte Hanyu pinyin te hanteren. We schrijven ‘Mulan’ in plaats van ‘Mùlán’. Deze techniek zullen we voor alle Chinese namen in deze thesis gebruiken: wanneer een naam de eerste keer verschijnt, schrijven we de pinyin, maar vervolgens niet meer.

Er wordt gedacht dat dit gedicht gebaseerd is op 妇好, Fù Hǎo (Garcia, 2014). Zij was een van de vrouwen van 武丁, Wǔ Dīng³ van de Shang-dynastie⁴ (1600–1028 v.Chr.). Zij was, naast de vrouw van de koning⁵ ook een hogepriesteres en een militair leider, wat erg ongebruikelijk was voor die tijd. Wu Ding wou banden smeden met nabijgelegen volkeren door met een vrouw uit elke stam te trouwen. In totaal had hij zo ongeveer 60 vrouwen, waarvan Fu Hao er een was. Fu Hao maakte gebruik van haar huwelijk met Wu Ding om zo op te klimmen op de sociale ladder. Over Fu Hao is niet veel informatie beschikbaar, maar een beperkt aantal feiten zijn bekend door de orakelbeenderen uit de Shang-dynastie die werden teruggevonden. Deze orakelbeenderen spreken over verscheidene militaire campagnes die Fu Hao geleid zou hebben. Zo was er een volk (de 土, Tǔ Fāng⁶) dat al jaren streed tegen de Shang, maar pas onder de leiding van Fu Hao werden zij verslagen. Fu Hao wordt gezien als de invloedrijkste militaire leider van haar tijd. Velen vinden dit ongeloofwaardig, maar deze feiten worden ondersteund door de artefacten die archeologen in haar tombe vonden. Onder deze artefacten werden veel bezittingen terug gevonden die in een vrouwelijke tombe te verwachten zijn, zoals potten, ivoor, jade en haarspelden, maar er werden ook tot wel 157 wapens gevonden (zoals strijdbijlen en messen), vier tijgers/tijgerhoofden en meer dan 20 pijlpunten. Deze wapens leggen een duidelijke link met het militaire leven dat Fu Hao leidde. (Garcia, 2014). De orakelbeenderen tonen ook aan dat Wu Ding vaak de taak gaf aan Fu Hao om rites en offerandes te doen, hoewel dit normaal gezien enkel de taak van de koning was. Het suggereert dat Wu Ding veel vertrouwen had in zijn vrouw (Buckley Ebrey, P., 2014.).

De historische setting van het gedicht is onduidelijk, het is niet zeker in welke tijd het zich afspeelt. Daarnaast is er ook onduidelijkheid over de ‘echte’ familienaam van Mulan. 木兰 betekent ‘magnolia’, hierdoor krijgt de naam een poëtische klank wanneer er Huā (花) als familienaam wordt gebruikt, aangezien dit ‘bloem’ betekent. Deze familienaam was eerst ingevoerd door Xu Wei in zijn toneeladaptatie van het gedicht. Hij schreef deze adaptatie in de 16^{de} eeuw en was daarmee ook meteen de eerste die een historische setting probeerde te geven aan Mulan. Xu Wei laat Mulan plaatsvinden in de Noordelijke Wei-dynastie (386–536) (Kwa en Idema, 2010, p. xiii).

³ Wu Ding was de koning van de late Shang-dynastie. Hij was de 23^{ste} koning van de Shang-dynastie en heeft 59 jaar geregeerd. Ook zijn naam zal verder zonder pinyin geschreven worden.

⁴ Ook voor de namen van de dynastieën hanteren we de schrijfwijze zonder tonen.

⁵ Voor het oprichten van keizerrijk China in 221 voor Christus door Qin shi huangdi, werd China geregeerd door koningen.

⁶ Fu Hap vocht samen met haar troepen om de Tǔ Fāng te verslaan, naast het veld verzorgde ze ook de zieken en gewonden. Nadat de Tǔ Fāng verslagen werden, hebben ze nooit de militaire macht van de Shang nog in vraag gesteld (Faase, K., 2014, p. 3–4).

Niet alleen Xu Wei heeft een poging gedaan om Mulan historisch te plaatsen, Chǔ rén huò (褚人獲) deed dit ook. Tijdens de Qing-dynastie schreef hij de historische roman Suítáng yǎnyì (隋唐演義), waarin Mulan zich afspeelde in de 17^{de} eeuw (Kwa, S. & Idema, W. L., 2010).

4. Chinese poëzie

*Mulan*⁷ is een voorbeeld van klassieke poëzie. Om dit te kunnen lezen en vertalen, moeten we eerst weten hoe we de Chinese poëzie moeten benaderen, aangezien Chinese poëzie erg verschilt van de Westerse poëzie die we gewend zijn. Voor deze sectie volgen we Zong Qi-Cai⁸ en zijn verhandeling *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*.

4.1. Geschiedenis

Zoals reeds gezegd, is *Mulan* een Chinees gedicht van een onbekende auteur. Wat we wel weten, is dat het tijdens de Zes Dynastieën (281 – 618) geschreven werd. Poëzie heeft altijd al een belangrijke rol gespeeld in de Chinese cultuur; het heeft altijd een hoge status gehad binnen de traditionele Chinese literatuur en cultuur. Het belang van poëzie begon rond de tijd van Confucius: De *Shijing* (诗经, Boek der Lieder) dat rond 600 voor Christus samengesteld werd, is de eerste collectie Chinese gedichten die nog steeds bestaat. Deze collectie was een essentieel deel van het Confucianisme, Confucius beschouwde de kennis ervan namelijk als een voorwaarde om vertrouwd te worden met staatszaken. In latere dynastieën steeg de status van poëzie gestaag. De geleerden van die tijd bestudeerden niet alleen het Boek der Lieder (dat ze als een klassieker van Confucius beschouwden), maar ze schreven ook zelf poëzie. Hun poëzie werd ook steeds diverser en complexer. Poëtische composities werden een medium voor zelfexpressie en kritiek op de maatschappij en het was mogelijk hier een carrière uit op te bouwen. Poëtische uitmuntendheid gaf geleerden en dichters vaak een hoog aanzien en sociaal prestige en het was eveneens een manier om ambtenaar te worden. In China, net als in de rest van de wereld, was er vroeger een orale traditie. Daardoor kende het volk ook poëzie: door het op te zeggen of te zingen. Aangezien we niet weten wie de auteur van *Mulan* is, zijn er meerdere mogelijkheden. Zo kon de auteur een geleerde zijn met veel aanzien en een hoge status,

⁷ Wanneer we in deze thesis '*Mulan*' schrijven (in cursief), gaat het over het gedicht. Wanneer we, daarentegen, 'Mulan' schrijven, gaat het over de persoon.

⁸ We beschikken niet over de Chinese karakters, daarom nemen we de schrijfwijze over die de redacteur (Zong Qi-Cai zelf) hanteert.

maar het kon ook een persoon zonder literaire achtergrond zijn. Daarnaast weten we ook niet of *Mulan* oraal of schriftelijk werd overgedragen. (Qi-Cai, Z., 2008, p. 1).

4.2. Thema's

Er zijn elf thema's binnen de traditie van Chinese poëzie die steeds terugkomen. Zong Qi-Cai benoemt ze als volgt: ““Love and Courtship”, “The Beautiful Woman”, “The Abandoned Woman”, “Eulogy and Admonition”, “Hardship and Injustice”, “The Wandering Man”, “Landscape”, “Farming and Reclusion”, “Imagined Journey to the Celestial World”, “The Depiction of Things” and “Remembrances”.”⁹

De eerste drie thema's die hier aan bod komen, richten zich vooral tot het vrouwelijk karakter. Aangezien het belangrijkste personage binnen *Mulan* een vrouw is, gaan we na of ze tot een van deze thema's behoort. Het eerste, Liefde en Hofmakerij (“Love and Courtship”), is een prominent thema in het Boek der Lieder van Confucius. Veel van de liederen zijn eigenlijk erotische liefdesliederen, met “unabashed accounts of a tryst or an affair.” (Qi-Cai, Z., 2008, p. 1) In de liederen zijn de vrouwen vaak niet terughoudend en zijn zij het eigenlijk die de affaire starten en uitdagend zijn. Zulke vrouwen komen later niet meer voor in de poëzie (behalve in de gezongen gedichten van de Yuan, *sanqu*). In de meeste gedichten vallen vrouwen vaak onder te verdelen in twee categorieën: de mooie (“the beautiful”) en de verlatene (“the abandoned”) (Qi-Cai, Z., 2008 p. 1).

‘De mooie’ aan de ene kant toont hoe de dichters de vrouw recreëerden tot een abstract, statisch object, geschikt voor spirituele vervulling, sensueel plezier of beide. Reeds rond 278 voor Christus valt het op dat de vrouw tot een symbool van morele deugdelijkheid wordt vervormd. Dit is in latere poëzie nog steeds duidelijk. De mooie vrouw die langs de ene kant dus wordt hervormd tot een object van spirituele vervulling, wordt langs de andere kant ook voorgesteld als een zeer bereikbaar, aangenaam object van de mannelijke dichter. Zong Qi-Cai legt dit als volgt uit: “By depicting her with evocative yet elegant diction, a male poet seeks to play out his erotic fantasy in a “cultured” fashion. This aestheticization of erotic engagement, real or imagined, is a prominent feature of countless poems about palace ladies and courtesans.” Hij voegt er nog aan toe dat de gedichten die werden geschreven over deze ‘palace ladies’ meestal de bedoeling hadden een Boeddhistisch geloof weer te geven, namelijk, dat het menselijk bestaan denkbeeldig is (Qi-Cai, Z., 2008, p. 1–2).

‘De verlatene’ aan de andere kant wordt in gedichten meestal weergegeven door dichters die vrouwen verpersoonlijken. Daardoor lijken veel anonieme gedichten die over dit onderwerp handelen tekens van zelfexpressie van deze verlaten vrouwen. Wanneer de auteurs van deze gedichten mannen

⁹ Verder in deze sectie vertalen we deze thema's die door Zong Qi-Cai onderscheiden worden. Dit zijn echter eigen vertalingen, het gaat hier dus niet om officiële vertalingen.

zijn, gaat het vaak om een verhuld treurgedicht van zichzelf (Qi-Cai, Z., 2008, p. 2). Dit wil zeggen dat deze gedichten geschreven werden door mannen, maar het lijkt alsof ze geschreven werden door vrouwen. In deze gedichten kunnen deze mannelijke dichters hun verdriet of leed uitdrukken zonder hun mannelijkheid te verliezen.

Mulan hoort echter niet thuis in een van deze drie categorieën. Ze is niet terughoudend, maar of dit op vlak van de liefde ook zo is, weten we niet. Daarnaast wordt ze ook niet voorgesteld als 'mooie vrouw' die deugdelijkheid verpersoonlijkt en het omvat ook geen zelfexpressie van de dichter. Het gedicht focust vooral over Mulan als sterke krijger. Dit is dus een nieuw concept voor de vrouw, naast deze drie thema's waarin de vrouwelijkheid duidelijk een hoofdrol speelt.

Naast deze drie thema's die belangrijk zijn voor vrouwelijke karakters, zijn er nog enkele 'algemene' thema's die Zong Qi-Cai opnoemt. Het eerstvolgende dat we hier bespreken, is eveneens een thema dat terug te vinden valt in *Mulan*:

'De ronddwalende man' ("The Wandering Man") is een thema dat ontstond tijdens de Zes Dynastieën, de tijd waarin het gedicht van *Mulan* geschreven werd. Het is een van de drie thema's die belangrijk waren voor de dichters van die tijd: de culturele en politieke wereld, de natuur en de verbeelding. Dit thema komt steeds terug en het focust op de culturele en politieke wereld. Het handelt eigenlijk over een breed scala van 'deprimerende' onderwerpen. Zong Qi-Cai somt deze als volgt op: "thee physical hardships of travel on official duty, the unreliability of political patrons, the treacherousness of court politics, the spectacle of famine and exploitation, the incessant frontier wars, the prolonged introspection of an insomniac man, the departure of a beloved friend, and, above all, the constant homesickness of a scholar-official". Veel dichters beelden zichzelf af als eenzame zwervers die levensmoe zijn en naar thuis verlangen, soms omdat dit hun manier is van zelfexpressie, soms puur als literaire oefening (Qi-Cai, Z., 2008, p. 2). In bepaalde opzichten kunnen we dit thema terugvinden bij *Mulan*: het gaat er over reizen tijdens je officiële plicht (Mulan reist het land af als soldaat), alsook over frontlinies en heimwee. We kunnen er echter wel van uitgaan dat dit geen vorm van zelfexpressie is (Qi-Cai, Z., 2008, p. 2-3).

Naast de politieke en culturele wereld, is er de wereld van natuur. Deze wereld wordt gekenmerkt door twee van de bovengenoemde thema's: 'landschap' ("Landscape") en 'landbouw en afzondering' ("Farming and Reclusion"). Deze twee markeren de opzienbarende ontdekking van natuur als een primair onderwerp voor poëzie. Dit thema, evenals de twee volgende thema's, is niet meer terug te vinden in *Mulan*, ze worden hier vermeld en uitgelegd opdat het duidelijk is waarom *Mulan* deze thema's niet bevat (Qi-Cai, Z., 2008, p.3).

'Eulogie en de verlatene' ("Eulogy and the Abandoned") is een belangrijk oud thema dat na de Han-dynastie minder vaak gebruikt werd. Veel van de liederen in het Boek der Lieder zijn

bijvoorbeeld eulogieën voor stichters van dynastieën (zowel mythisch als historisch). Naast het loven van de stichters bevatten deze gedichten ook vaak waarschuwingen. Deze waarschuwingen waren niet altijd gericht naar een specifieke toekomstige leider, maar wel naar het volk. Dit thema komt niet voor in *Mulan*, het gaat hier eigenlijk meer om een soort tekst met een extra doel. *Mulan* is geen eulogie en probeert het volk niet te waarschuwen (Qi-Cai, Z., 2008, p. 2).

Tot slot is er nog de wereld van de verbeelding. Hierin vinden we twee andere belangrijke thema's terug: 'De ingebeeelde reis naar het hiernamaals' ("Imagined Journey to the Celestial World") en 'herdenkingen' ("Remembrances"). Binnen deze thema's zijn er twee grote onderwerpen te onderscheiden: Transcendentaal zwerven en bezinning over het verleden¹⁰. Dat eerste onderwerp is van groot belang voor de poëten. Zong Qi-Cai beschrijft het belang van dit onderwerp zo: "it enables them to fantasize a solitary escape from the mundane world into a pure land of eternal bliss. It also furnishes them with an effective means of ridiculing all worldly attachments". Ook dat tweede onderwerp biedt een denkbeeldige ontsnapping voor de geest, maar zonder de beperkingen van tijd en plaats. Dit beschrijft Zong Qi-Cai als: "They often engender a sombre brooding over an irrevocable loss – the death of a loved one, the destruction of a mighty army, the loss of an empire, to name just a few." Deze sombere berichten eindigen vaak ook met een melancholische klaagzang over de vluchtigheid van alles, groot en klein, en de ultieme futiliteit van alle menselijke verwezenlijkingen. Niet alle gedichten over dit onderwerp zijn echter donker en droevig. Sommige dichters vinden spirituele gezellen en rolmodellen in moeilijke tijden (Qi-Cai, Z., 2008, p. 4).

Deze thema's, die tijdens de Zes Dynastieën ontstonden, bleven de thema's bij uitstek tot de twintigste eeuw. Na de Zes Dynastieën leek de creatieve energie van de Chinese dichters gericht op het uitdiepen van deze thema's, niet op het vinden van nieuwe thema's. De overheersing van deze thema's leidde ertoe dat andere thema's gemarginaliseerd en onderdrukt werden. Zo probeerden veel dichters de erotische liederen op te kuisen door allegorie en esthetisering. De meer obscene thema's werden dus onderdrukt, wat leidde tot een groot verlies in de Chinese poëtische traditie. Zong Qi-Cai legt de gevolgen hiervoor uit: "Hence, there is an absence of much-needed comic relief and the loss of an opportunity to turn comic ribaldry into an effective means of social and religious satire, as Geoffrey Chaucer did so admirably in *The Canterbury Tales* and John Donne in his metaphysical poetry." Pas in de Yuan-dynastie, toen de Chinese dichters niet langer beslisten wat wel en niet mocht, werden ontuchtige thema's ontvangen in liederen en drama. Ze brachten een komische noot, maar niet enkel dat. Deze thema's zorgden er ook voor dat de dichters hun eigen verpletterde dromen op ambtenarij

¹⁰ Door Zong Qi-Cai werden deze twee onderwerpen als volgt benoemd: 'Transcendental Roaming' en 'Reflections on History'.

konden bespotten en zo konden ze ook hun wanhoop om de onderdrukking door Mongolië vergeten (Qi-Cai, Z., 2008, p. 4).

Tijdens de ‘overheersing’ van de dichters werden vrouwelijke dichters niet toegestaan. De enkele vrouwen die wel opgenomen werden in literaire canons, waren vrouwen, concubines of courtisanes van de keizerlijke familie en belangrijke literaire figuren. Zoals reeds eerder vermeld werd, verpersoonlijkten mannen soms vrouwen, dus wanneer vrouwen zich zelf wilden ontplooien en uitdrukken via poëzie, moesten ze ingenieuze manieren vinden om dit te doen.

Een thema dat wel nog zeer belangrijk is in *Mulan* is ‘Women Warriors’/‘Heroines’, of met andere woorden: vrouwen als krijgers of als heldinnen. Voor Maxine Hong Kingston¹¹ is het prototype van de ‘Woman Warrior’ Mulan. Haar roman *The Woman Warrior* (1975) is een verhaal over Mulan die ten strijde trekt. Al is het ook een adaptatie, want in het originele gedicht verwerpt Mulan haar wapenuitrusting wanneer ze thuiskomt en pas dan zien haar medesoldaten dat ze een vrouw is. In Kingstons boek, daarentegen, weten de andere soldaten dat ze een vrouw is en bevalt ze ook in het heetst van de strijd. Dit impliceert dat Kingston de ‘Woman warrior’ letterlijk ziet als een woman warrior: een vrouw en een krijger tegelijkertijd die strijd voor haar land maar bevalt tijdens die strijd.

AJ Berkovitz gaat hier in zijn essay *Developing and Replicating the Mulan* echter sterk tegenin. Hij zegt: “Although it may be tantalizing to interpret this ballad as a revolutionary work of women’s empowerment predating the feminist movement, several factors militate against such understanding.” Hij zegt dat het lijkt alsof Mulan een vrouw is die tegen de traditionele normen in gaat, hoewel er in historische archieven wel degelijk vrouwen staan genoteerd. Zij werden wel als heldinnen onthaald, maar Mulan was zeker niet de enige. Hij ontkent niet dat Mulan een heldin was en dat ze grootse daden heeft gedaan, maar hij trekt bepaalde andere dingen in twijfel. Zo kan je ‘Mulan’ tegenwoordig in China als synoniem voor ‘heldin’ gebruiken en dit gaat volgens hem te ver.

Daarnaast is er het argument dat Mulan tijdens de strijd misschien een krijger was; ze heeft veel veldslagen meegemaakt en veel overwonnen, en ze deed dit alles met de ethos van een krijger, maar dit verdween eens ze weer thuis was. Thuis verwierp ze haar “krijgersidentiteit” en deed ze haar vrouwelijke kledij weer aan. Ze was een heldin door haar daden, maar daarna viel ze weer terug in haar traditionele rol als vrouw in het huishouden. Het is dus zo dat Mulan een krijger is wanneer ze haar wapenuitrusting aan had en dat ze een vrouw is wanneer ze haar vrouwelijke kledij draagt. Ze kan dus nooit zowel een vrouw als een krijger samen zijn (Berkovitz, AJ., n.d.). Hoewel de tombe van

¹¹ Maxine Hong Kingston is een Chinees-Amerikaans auteur die in haar jeugd zelf ook het gedicht *Mulan* moest memoriseren.

Fu Hao, waarop het originele gedicht gebaseerd was, dus zowel het vrouwelijke als het martiale suggereert, stelt Bekovitz dat ze nooit beide tegelijk kon zijn. Hij gaat hier in tegen de stelling van Maxine Kingston (zie hoger). In zijn ogen zou een vrouw enkel naast de strijd een echte vrouw kunnen zijn, nooit op het strijdveld. Een vrouw kan dus wel een krijger en een vrouw zijn, maar niet op hetzelfde ogenblik.

Deze twee opvattingen verschillen erg van elkaar. Wanneer we hier ook de Disneyversie (zie sectie 6) mee vergelijken, merken we dat we reeds drie interpretaties hebben van de term 'Woman warrior'. Hoe iemand deze term opvat, hangt af van verschillende factoren. De factoren die hier een rol spelen zijn gender, de tijd en plaats waar deze personen leven en het doel. Disney, bijvoorbeeld, had als doel Mulan adapteren opdat hij er een heldin uit een sprookje van kon maken. Berkovitz, daarentegen, bestudeerde *Mulan* zeer kritisch vanuit een mannelijk standpunt. En Kingston bekeek het op haar beurt vanuit haar Chinees–Amerikaanse (en vrouwelijke) achtergrond. We zien wel een opmerkelijke gelijkenis tussen Berkovitz en het origineel: Mulan in de strijd en 'Mulan als vrouw' zijn erg gescheiden. Pas wanneer Mulan weer thuiskomt, wordt ze terug vrouw; Mulan toont tijdens de strijd geen vrouwelijkheid.

4.3. Genres en subgenres

De geschiedenis van de Chinese poëzie kan ook bestudeerd worden naargelang de evolutie van de verschillende genres en subgenres. Zong Qi-Cai onderscheidt vijf grote genres binnen de Chinese poëzie: *shi*, *sao*, *fu*, *ci* en *qu*. Elk van deze genres domineerde in een andere historische periode, waardoor we ze ook aan verschillende historische periodes kunnen koppelen. Zo was de *shi* vooral tijdens de Tang-dynastie belangrijk en domineerde de *fu* voornamelijk tijdens de Han-dynastie. Natuurlijk is het niet zo dat er telkens maar één genre aanwezig kon zijn; de vijf verschillende genres waren steeds aanwezig, maar er was altijd één dat domineerde. Ze bleven zelfs erg belangrijk tot aan de twintigste eeuw¹². Elk van deze vijf genres heeft ook verscheidene subgenres. Deze genres met hun subgenres kunnen zo opgesteld worden dat ze eigenlijk een stamboom vormen (Qi-Cai, Z., 2008, p. 4).

De meest ingewikkelde stamboom is die van de *shi*. De *shi* ontstond tijdens de Oostelijke Han-dynastie. Omdat dit genre een ontwikkeling heeft gekend van ca. de 2^{de} eeuw na Christus tot ongeveer 1917, wordt het corpus steeds aangevuld en moet het steeds gereorganiseerd worden. Het oudste subgenre van de *shi* is de tetrasyllabische *shi*-poëzie. Dit is het soort poëzie dat werd gebruikt in het *Boek der Liederen*. Later, tijdens de Han-dynastie, was er een sterke afname in het gebruik van dit

¹² Daarna waren ze nog wel aanwezig, maar het belang ervan nam af.

genre en het werd enkel nog gebruikt in eulogieën aan het hof en hymnes. Door de afname van tetrasyllabische *shi*-poëzie werd de pentasyllabische *shi*-poëzie meer en meer gebruikt. De onderverdeling van de verschillende *shi*-subgenres is zeer ingewikkeld en verschillende personen hebben pogingen ondernomen om er een thematische en schematische structuur aan te geven. Uiteindelijk ontstond er een soort rivaliteit waardoor er een tweedelig scheiding kwam: de “ancient-style shi poetry” of oude poëzie (古式, 古体式 – gǔshī, gǔtǐshī) aan de ene kant en de “recent-style poetry” of moderne poëzie (近体诗 – jìntǐshī) aan de andere (Idema, W. & Haft, L., 1992, p. 106 – 107).

De ‘oude poëzie’ omvat een vroege en totaal ongereguleerde vorm van de *shi*-poëzie: pentasyllabische gedichten, *yuefu*-gedichten met onregelmatige verzen, ... Deze *yuefu*-poëzie wordt door Wenlin omschreven als: “¹³ 乐府诗 Yuèfǔshī n. folk-style ballads and poetry popular in the Han dynasty.” In het Nederlands zouden we deze term kunnen vertalen als ‘muziekbureau’, zoals Idema en Haft doen in hun verhandeling *Chinese Letterkunde: Inleiding, historisch overzicht en bibliografieën*. Zij stellen dat deze vorm van poëzie ontstond onder Keizer Wu¹³ (漢武帝, Hàn Wǔdì) van de Han-dynastie (hij regeerde van 140–87 voor Christus) (Ganquan, L., 1992). Het werd gebruikt om tijdens rituele plechtigheden en feestelijkheden de muziek te verzorgen en daartoe melodieën te verzamelen. De enige *yuefu*-teksten die uit die periode bewaard zijn gebleven, zijn die van de hymnes. In latere tijden werd de term *yuefu* gebruikt als algemene benaming voor gezongen liederen, waarmee dan zowel werd verwezen naar de aan het hof vervaardigde hymnen als naar de volksliederen. Qua vorm onderscheiden de *yuefu* zich nauwelijks van de andere ‘oude poëzie’, het belangrijkste verschilpunt is misschien de wat grotere vrijheid met betrekking tot de regellengte die de *yuefu* geniet. De *yuefu* zijn voornamelijk lyrisch van karakter, hoewel men in dit genre ook twee beroemde lange verhalende gedichten vindt. Het eerste is een verhaal over twee echtelieden die, wanneer ze gedwongen zijn te scheiden, zelfmoord plegen. Het tweede verhaal is het gedicht waarover deze thesis handelt: 木兰辞, het gedicht van Mulan (Idema, W. L., & Haft, L., 1985). *Mulan*, wat een verhalend gedicht is, behoort dus tot een vertakking van de stamboom van de *shi*-poëzie, namelijk die van de *yuefu* binnen de oude poëzie. Dus *Mulan*, dat tijdens de Zes Dynastieën (281–618) geschreven werd, werd eigenlijk nog geschreven in het genre dat vooral populair was tijdens de voorafgaande dynastie, namelijk die van de Han (206 voor Christus tot 220 na Christus) (Idema, W. & Haft, L., 1992, p. 108 – 109).

¹³ Keizer Wu wordt beschouwd als belangrijkste binnen de Han-dynastie. Omdat hij zo bekend is, schrijven we zijn naam ook zonder pinyin, aangezien deze verwesterde variant reeds algemeen aanvaard is. Hij betrad te troon toen hij 16 was en regeerde een halve eeuw lang (Lin, G., 1992.)

Naast deze 'oude poëzie', is er ook nog de 'moderne poëzie'. Deze bevat nog drie subgenres: de geregleerde versvorm of normdicht (lǜshī, 律诗), de kwatrijn of 'knotvers' (juéjù, 绝句) en de 'uitgebreide vormen' (pailǜ, 排律) (Idema, W. & Haft, L., 1985).

De stambomen van de andere vier genres zijn veel eenvoudiger. De *sao* heeft technisch gezien geen subgenre. De *fu* wordt vaak ingedeeld naargelang de lengte en het onderwerp. Zo ontstaat er de 'large *fu*', de lange *fu* en de 'small *fu*', de korte *fu*. De lange *fu* wordt gekenmerkt door de encyclopedische voorstelling van de keizerlijke grandeur van de Han-dynastie en de korte *fu* wordt gekenmerkt door de kortere lengte van de gedichten en de lyrische intensiteit. Deze twee kunnen niet worden teruggevonden in *Mulan*. De keizer wordt wel vermeld en er wordt ook vermeld dat hij goud en allerlei cadeaus aan de krijgers geeft, maar er wordt niet expliciet iets gezegd over de keizerlijke grandeur van de Han-dynastie. Daarnaast is *Mulan* ook geen kort gedicht, dus het behoort ook niet tot de korte *fu*. De *ci* wordt meestal ingedeeld in korte en lange liedjesteksten. De *qu* wordt doorgaans onderverdeeld en gecategoriseerd naargelang de associaties met verschillende drama conventies. De liederen van de Yuan zijn de bekendste van de subgenres van de *qu* (Qi-Cai, Z., 2008). Ook deze twee genres vinden we niet terug in *Mulan* aangezien *Mulan* een gedicht is en geen liedje.

Mulan behoort dus niet tot de *sao*, *fu*, *ci* of *qu*, maar wél tot de *shi*-poëzie. De *shi*-poëzie kan ingedeeld worden in twee stijlen: de oude en de moderne poëzie. *Mulan* behoort tot de oude *shi*-poëzie. Deze oude poëzie omvat verschillende soorten, waaronder de *yuefu*-gedichten. Dit zijn gedichten met onregelmatige verzen die vaak lyrisch van karakter zijn. Hoewel *Mulan* een verhalend gedicht is, behoort het toch tot de *yuefu*-gedichten.

4.4. Prosodie

Prosodie speelt een grote rol in gedichten en het bestuderen van gedichten. Het wordt door Henriette Gezundhuit, docent aan de universiteit van Toronto, als volgt beschreven:

La Prosodie est l'étude des phénomènes de l'accentuation et de l'intonation (variation de hauteur, de durée et d'intensité) permettant de véhiculer de l'information liée au sens telle que la mise en relief, mais aussi l'assertion, l'interrogation, l'injonction, l'exclamation....

Prosodie maakt dus deel uit van de fonologie en heeft te maken met de intonatie, alsook met het ritme, de klemtonen, ... Zo kan prosodie een spreker de mogelijkheid geven om verschillende accenten te leggen of dingen te benadrukken en op die manier kan de spreker ook emotie uiten.

De Chinese prosodie in poëzie verschilt van de Westerse prosodie. Eerst en vooral is het Chinese rijm vaak eenvoudiger dan Westers rijm. Dit wordt door Zong Qi-Cai uitgelegd:

Whereas English rhyme requires a matching of vowels and succeeding consonants of accented syllables (for example “pan” and “can”), Chinese rhyme often involves the matching of vowels only. There are far fewer ending consonants in Chinese than in English: *n* and *ng* in Chinese of all periods and unaspirated *p*, *t* and *k* for entering tones in ancient and medieval Chinese.

Rijm in het Chinees vraagt niet altijd om identieke klinkers, soms zijn klinkers met dezelfde fonetische tonen reeds voldoende (Qi-Cai, Z., 2008, p. 6 – 7).

In Chinese poëzie is er, net zoals in de Engelse poëzie, één soort rijm het belangrijkste, namelijk eindrijm. De rijmschema's verschillen wel aanzienlijk van genre tot genre. Wanneer we de onderverdeling van de verschillende genres er terug bijnemen, kunnen we zien dat vormen van *shi*, *sao* en *fu* gedichten vaak rijmen in even regels¹⁴ en hetzelfde rijm komt vaak meerdere keren of in het gehele gedicht terug. Dit heeft hoogstwaarschijnlijk te maken met het grote aantal homoniemen binnen de Chinese taal. In de *shi*-poëzie verandert het rijm niet afhankelijk van de tonen en wordt het verwacht een eerste toon te zijn. In de *ci*-en *qu*-poëzie, daarentegen, verandert het rijm soms twee tot drie keer per gedicht. Het is ook minder voorspelbaar in welke regels het rijm zal voorkomen: soms staat het in bijna elke regel, soms komt het voor in intervallen, ... Daarnaast kan het rijm in eender welke toon voorkomen (Qi-Cai, Z., 2008, p. 7).

Wanneer we bovenstaande informatie in acht nemen, kunnen we dus stellen dat *Mulan*, dat een voorbeeld van *shi*-poëzie is, in eerste toon gelezen kan worden aangezien het rijm binnen *shi*-poëzie niet afhankelijk is van de tonen en een eerste toon verwacht wordt. Indien we niet reeds hadden vastgesteld dat *Mulan* deel uitmaakt van *shi*-poëzie, zouden zowel *ci*- als *qu*-poëzie nog een mogelijkheid zijn geweest, aangezien rijm in *Mulan* niet in elke regel voorkomt en we, zonder meer informatie, niet zouden weten in welke tonen het rijm zou voorkomen. Wanneer we dan naar bijlage 1 kijken, zien we dat er inderdaad rijm aanwezig is bij de even regels, maar dit is niet altijd het geval. Daarnaast is ook niet ieder rijm in de even regels identiek. Zo komt er soms eindrijm voor, maar soms ook fonetisch rijm (door de tonen). Dit wordt verder uitgelegd in sectie 6.1 (Rijm).

4.5. Structuur

Binnen de Chinese poëzie zijn er twee concurrerende structurele principes die elkaar toch aanvullen: de temporal-logical en de analogical-associational (Qi-Cai, Z., 2008, p. 7).

¹⁴ Rijm in de oneven regels is eveneens mogelijk, maar komt minder vaak voor (Qi-Cai, Z., 2008, p. 7).

Het eerste komt opmerkelijk vaak voor in de belangrijke oden en hymnes in *het Boek der Liederen* en er wordt in traditioneel Chinese kritiek vaak naar verwezen als de “*fu*-methode”. De *fu*-methode omvat een uitgebreide beschrijving die het merendeel van het gedicht in beslag neemt. Beschrijvingen en gebeurtenissen worden daarin netjes geordend. Dit is de reden waarom *fu* later ook de naam werd van een nieuw poëtisch genre, de verhalende gedichten of ‘rapsodie’, die vooral gekenmerkt zijn door hun verhalende en descriptieve schema’s.

Het tweede structurele principe komt nog vaker voor in *het Boek der Liederen* dan het eerste. Zong Qi-Cai beschrijft dit als:

Frequently in this collection, we come across a bipartite structural block: two lines of natural description and two or more lines of emotional expression, brought together purely on an analogical-associational basis. In traditional Chinese literary criticism, this bipartite combination of line clusters is called *bi-xing* or sometimes *bi* (analogical mode) and *xing* (associational mode) separately.

In tegenstelling tot de *fu*, evolueerde *bi-xing* niet tot de naam van een genre. Volgens Zong Qi-Cai kan de term *bi-xing* wel gebruikt worden voor de combinatie van de natuurlijke scenes (jing, 景) en de emotionele expressie (qing, 情) binnen de Chinese poëzie (Qi-Cai, Z., 2008, p. 7 – 9).

Wanneer we naar deze beschrijvingen van de structuren binnen Chinese poëzie kijken, stellen we vast dat *Mulan* is opgesteld volgens een temporeel-logische structuur. *Mulan* beschrijft de gebeurtenissen die de jonge vrouw Mulan doorstaat: hoe ze beslist haar vaders plaats in te nemen, waar ze haar militaire uitrusting gaat kopen, waar ze verblijft tijdens de strijd, wat erna gebeurt, ... En dit alles ook netjes geordend. *Mulan* is geen analogische-associatieve structuur om twee redenen. De eerste reden is dat er in het gedicht na beschrijvende regels geen emotionele expressie gegeven worden. En daarnaast worden er in *Mulan* ook geen natuurlijke scenes beschreven, gecombineerd met emotionele expressie. Omdat er in *Mulan* eigenlijk geen expliciete emotionele expressie aanwezig is, kunnen we heir niet spreken van analogische-associatieve of de ‘*bi-xing*’ structuur.

5. Vertalen

Aangezien we het in deze thesis hebben over *Mulan* en zijn vertalingen en zelf ook een Nederlandse vertaling van het gedicht voorstellen, verdiepen we ons in het begrip vertalen en wat vertalen precies is. Dit is noodzakelijk voor we een eigen vertaling maken. Vervolgens kunnen we dieper ingaan op het

vertalen van gedichten. Om het begrip ‘vertalen’ te definiëren, gebruiken we het boek *‘Translation Studies and Practice’* van 方梦之 (Fāng Mèngzhī¹⁵).

5.1. Definitie van vertalen

Vertalen maakt deel uit van het sociaal gedrag, maar een uitgebreide definitie ervan geven, is nog steeds niet eenvoudig. Een van de verklaringen daarvoor is dat er geen vastliggende definitie voor het begrip bestaat. Zoals Berger Evans het zegt in zijn boek *But What’s in a Dictionary*: “Als je nog gelooft dat het op een eenvoudige, eenduidige manier te definiëren valt, dan loop je met je ogen open in één van de bekendste valstrikken van woordenboeken.” Verder haalt hij aan dat alles in principe moeilijk te definiëren valt en dat we vaak gedwongen worden om niet-alledaagse taal te gebruiken om definities van nieuwe concepten te vormen (Fang, M., 1999, p. 1).

In de vertaalwereld zijn er altijd heel uiteenlopende meningen geweest over wat vertalen precies is. Hierdoor zijn er ook verschillende definities aan gegeven. In de enge zin van het woord gaat het om een tekst omzetten van taal A naar taal B. In een bredere zin van het woord, houden we ook rekening met culturele aspecten en proberen we deze ook om te zetten of uit te leggen. Een definitie van vertalen die we hier zullen hanteren is:

Vertalen is een cognitieve sociale vereiste, het bevat verschillende regels voor het tekensysteem die elk hun plaats hebben in het communicatieproces. Deze definitie bevat drie elementen:

1. Vertalen is gericht op het invullen van “verschillende sociale cognitieve behoeften”: De vertaling is dus onafscheidelijk van de cognitieve behoeften van de gemeenschap. Maar de cognitieve behoeften waar een vertaling mee samenhangt, houden niet enkel behoeften in van de gemeenschap, maar ook individuele behoeften.
2. Het medium van de vertaling wordt opgemaakt uit “symboliek/tekensystemen met verschillende regels”: de communicatie/informatieoverdracht kan vanuit een semiotisch standpunt besproken worden. Ongeacht een interlinguïstisch karakter, kunnen systemen met verschillende regels beschouwd worden als geheel andere semiotische systemen.
3. De vertaling maakt deel uit van het communicatieproces, een vertaling neemt actief deel in het informatie-overdrachtsproces: deze informatie kan semantische, stilistische of culturele inhoud hebben. Informatie kan schriftelijk, mondeling of machinaal overgebracht worden. Een

¹⁵ Aangezien dit boek in het Chinees geschreven is, heeft de auteur van het boek er ook voor gekozen zijn naam in het Chinees te schrijven. Wij hebben er hier de hanyu pinyin aan toegevoegd, maar doorheen de rest van de paper zullen we naar hem verwijzen met ‘Fang’ voor het gemak van de lezer.

combinatie hiervan is eveneens mogelijk. De doelteksten lijken in dit communicatieproces dus erg op gelijkaardige teksten uit andere culturen of gemeenschappen (Fang, M., 1999, p. 1–5).

5.2. Vertalen in China

Sinds de oudheid is het vertalen altijd in het voordeel van bepaalde vaste sociale groepen geweest, zoals de staatshoofden en de elite. Hierdoor maakten professionele vertalers aan het eind van de Qing-dynastie, bijvoorbeeld, allerlei vertalingen om het land te redden van de ondergang: zowel technische, als wetenschappelijke teksten, teksten over morele principes en psychologie kwamen tevoorschijn. In China moesten vertalingen sinds de Oudheid steeds voldoen aan de eisen van de koninklijke/keizerlijke regels. Dit is nu sterk veranderd, nu moeten de vertalingen niet meer voldoen aan de eisen van de keizer, of beter gezegd: aan de eisen van het staatshoofd, maar er wordt rekening gehouden met de stijl, vlot taalgebruik, etc. In principe wordt er nu dus dezelfde algemene definitie gehanteerd als in de rest van de wereld, de definitie die we in de bovenstaand sectie reeds hebben besproken en die (in de enge zin van het woord) neerkomt op: een tekst omzetten van taal A naar taal B, rekening houdend met haar plaats in het communicatieproces en de semantische elementen die de tekst bevat (Fang, M., 1999, p. 6–7).

5.3. Vertaalstudies en vertaalstrategieën

Om verschillende teksten of woorden te vertalen, bestaan er verschillende vertaalstudies of vertaalstrategieën. Deze twee begrippen lichten we kort toe voor we vertaalstrategieën voor poëzie nader bekijken en nagaan welke strategieën er in de vertaling van *Mulan* door Hans Fränkel gebruikt werden.

5.3.1. Vertaalstudies

Om het vertalen beter te begrijpen, zijn vertaalstudies ontstaan. Vertaalstudies hebben als doel velden opstellen waarin belangrijke elementen van vertalen afzonderlijk kunnen worden bestudeerd, alsook de onderlinge relaties tussen deze elementen (Fang, M., 1999, p. 11–12). Zo bestaan er bijvoorbeeld vertaalstudies over het vertalen van cultuurgebonden elementen.

5.3.2. Vertaalstrategieën

Bij vertalingen in het algemeen zijn de originele teksten van groot belang want zij zijn het vertrekpunt voor de vertalingen. Tijdens een vertaling moeten verschillende taalcodes omgezet worden. Er zijn verscheidene aspecten aan de originele teksten die belangrijk zijn tijdens het vertalen en waar rekening mee gehouden moet worden. Rond deze aspecten worden, vanuit de vertaalstudies, vertaalstrategieën opgebouwd. Deze vertaalstrategieën helpen een vertaler bij het vertalen van bepaalde vertaalproblemen (Fang, M., 1999, p. 16–17).

5.4. Vertalen van poëzie

5.4.1. Definities

Vooraleer we overgaan naar de theoretische uitleg over het vertalen van poëzie, leggen we enkele begrippen uit. Eerst komt poëzie zelf aan bod, vervolgens literatuur, cultuur en literair vertalen. Al deze begrippen hebben betrekking tot de uitgebreidere uitleg over het vertalen van poëzie, die nodig is vooraleer we zelf poëzie beginnen vertalen.

Poëzie wordt volgens Van Dale omschreven als “dichtkunst, gedichten en verzen”. Het vertalen van poëzie wordt traditioneel als iets heel moeilijks beschouwd, moeilijker nog dan handelsdocumenten, gebruiksaanwijzingen en literatuur. Er is ook steeds veel discussie geweest over welke methoden gebruikt (kunnen) worden en met welke doelen zulke vertalingen worden gemaakt (Singh, V., n.d., p. 1). In deze thesis wordt poëzie echter niet ‘moeilijker dan’ literatuur beschouwd, dan wel als een deel van literatuur.

Volgens Van Dale luidt de definitie van literatuur als volgt: “alle proza-, poëzie- en toneelteksten van een bepaald niveau.” De poëzie moet dus van een bepaald niveau zijn vooraleer het literatuur genoemd mag worden. Het is duidelijk dat kinderrijmpjes hier niet toe behoren, maar de grens blijft nog steeds erg vaag. Wanneer de definitie van Kernerman Dictionaries erbij wordt gehaald, wordt een extra voorwaarde vernoemd: “gedichten en verzonnen verhalen *die tot de cultuur behoren*.”

‘Cultuur’ heeft op haar beurt als definitie in Van Dale: “het geheel van geestelijke verworvenheden van een land, volk enz.; beschaving: eetcultuur, wooncultuur”. Volgens Burton Raffel (1988) kan cultuur als volgt gedefinieerd worden:

There is no human society without some form of culture. “Culture,” in this sense, is a basic aspect of human existence, a set of ways of living specific to a group of human being and usually passed by them from generation to generation. [...] Though they are not closed systems, languages *are* cultural systems, not in many ways much different from other patterns of social

behavior. We correctly attach enormous importance to language. In its primary, spoken form it enables us to communicate both with others and with ourselves, for in addition to its vast role in our daily lives language also operates in our dreams and in our unconscious minds. (p. 3)

Hieruit kan afgeleid worden dat poëzie ook deel uitmaakt van de cultuur; het maakt deel uit van geestelijke verworvenheden en ook van taal, wat een cultureel systeem is.

Samengevoegd vormen de definitie van Van Dale en van Kernerman Dictionaries: “literatuur bestaat uit verzonden verhalen, proza-, poëzie- en toneelteksten van een bepaald niveau die tot de cultuur behoren”. Poëzie is bijgevolg een deel van literatuur.

Wanneer we dit alles in acht nemen, kunnen we stellen dat het vertalen van poëzie onder literair vertalen valt. Literair vertalen wordt volgens de Bibliotheek der Nederlandse Letteren gedefinieerd als:

De vertaling of overzetting van een literair werk (brontekst) in een andere tekst (doeltekst) door middel van een andere taal. De afbakening van literaire vertalingen ten opzichte van niet-literaire vertalingen is niet eenvoudig. De definitie kan in principe drie types van situaties omvatten: ‘literaire’ vertalingen van ‘niet-literaire’ teksten (bijv. een aantal literair gecanoniseerde bijbelvertalingen en psalmberijmingen); ‘niet-literaire’ vertalingen van ‘literaire’ teksten (bijv. woord-voor-woord vertalingen van een erkend literair meesterwerk, met didactische of wetenschappelijke doelstelling); en ‘literaire’ vertalingen van ‘literaire’ teksten. Dat laatste lijkt het meest zuivere geval te zijn, maar ook hier past de opmerking dat zowel literatuuropvattingen (wat is een echte of een goede literaire tekst?) als vertaalopvattingen (wat is een echte of een goede vertaling?) afhangen van historische normen en dus sterk variabel zijn.

Als deze definitie gehanteerd wordt, valt het vertalen van poëzie onder de tweede of derde situatie. Het vertalen van poëzie kan woord-voor-woord, met didactische of wetenschappelijke doelstellingen, gedaan worden of puur om de vertaling zelf.

5.4.2. Theoretische benadering van poëzie vertalen

Robert Frost, de bekende Amerikaanse dichter, zei over poëzie: “Poetry is what gets lost in translation”. In zekere zin moeten we hem gelijk geven. Wanneer twee talen of vertalingen vergeleken worden, valt op dat geen enkele tekst exact hetzelfde kan worden weergegeven in verschillende talen. Dit komt door de verschillen in woordenschat, zinsconstructie, cultuur, etc. Zelfs als een vertaler een diepgaande kennis heeft van de bron – en doeltaal en de bron – en doelcultuur, is het nog steeds

onmogelijk om een exacte kopie te leveren van een bepaalde tekst in een andere taal. Wanneer poëzie vertaald wordt, moet er niet alleen gekeken worden naar woordenschat, syntaxis en cultuur, maar ook naar de emotie die het gedicht wil weergeven, de boodschap die de dichter wil overbrengen en de unieke stijl van iedere dichter, zodat het gedicht in de doeltaal en –cultuur hetzelfde effect heeft als het origineel. Daarom brengt het vertalen van poëzie vaak meer uitdagingen met zich mee en is het nog moeilijker een exacte kopie van een gedicht te leveren in een andere taal. Een belangrijk element in deze stelling waar we zeker aandacht op willen vestigen, is het woordje ‘exact’. Het is niet mogelijk een ‘exacte’ kopie te leveren, of een vertaling te maken die ‘exact’ hetzelfde is, maar ‘ongeveer’ een kopie en een vertaling die ‘ongeveer’ hetzelfde is, is wel mogelijk. Hiermee bedoelen we dat een tekst of gedicht zo volledig mogelijk (en zo goed mogelijk) worden vertaald (Singh, V., n.d., p. 1–2).

Singh somt drie mogelijke soorten problemen op die kunnen opduiken bij het vertalen en die een volledige of goede vertaling in de weg staan. Deze soorten kunnen niet enkel bij het vertalen van poëzie een probleem vormen, maar ook bij andere vertalingen. De drie soorten zijn:

- I. Linguïstische problemen
- II. Literaire of esthetische problemen
- III. Culturele problemen

Met deze onderverdeling volgt Singh Gayatri Spivak die vertalen in haar essay *The politics of Translation* beschouwt als “the most intimate act of reading. I surrender to the text when I translate.” (Singh, V., n.d., p. 2). Zoals reeds gezegd, zijn deze problemen die een goede vertaling kunnen hinderen, niet specifiek voor poëzie. Het gaat hier om problemen die ook kunnen voorkomen in andere literaire teksten. In deze sectie zullen echter ook enkele problemen worden aangehaald die alleen voorkomen tijdens het vertalen van poëzie. Verder in deze thesis bespreken we dan de specifieke problemen die kunnen opduiken tijdens het vertalen van poëzie vanuit het Chinees naar andere talen. Met deze problemen zullen we dan ook rekening moeten houden tijdens het vertalen van *Mulan* naar het Nederlands. Natuurlijk moeten we ook de drie soorten problemen die reeds werden aangehaald in acht nemen. Zij worden hieronder verder uitgelegd.

I. De linguïstische problemen

Een van de meest belangrijke linguïstische factoren waarmee rekening moet gehouden worden, is de doeltaal. Naargelang de doeltaal verschilt, verschillen ook de linguïstische problemen die overkomen moeten worden.

Wanneer het gaat over het vertalen van poëzie, zijn er twee soorten linguïstische problemen: de woordkeuze en de betekenis aan de ene kant en het ritme aan de andere kant.

De problemen die verband houden met de woorden en de betekenis van een gedicht, gaan meestal over de beeldspraak, vergelijkingen, metaforen, cultuurspecifieke woorden, idiomen (zegswijzen en uitdrukkingen), woordspelingen en grammatica (Singh, V., n.d., p. 2). We gaan hier niet op alle elementen dieper in, zo komen metaforen, vergelijkingen, woordspelingen en cultuurspecifieke elementen in deze sectie niet aan bod. De reden hiervoor is dat vergelijkingen een voor de hand liggend fenomeen is en zowel vergelijkingen, metaforen als woordspelingen komen niet in *Mulan* aan bod. Cultuurspecifieke elementen worden in een andere sectie van deze thesis besproken.

Een eerste begrip dat hier zal worden uitgelegd is beeldspraak. Beeldspraak wordt vaak als overkoepelende term gebruikt om metaforen, vergelijkingen etc. samen te nemen, maar Singh beschouwt het als iets wat de zintuigen prikkelt. Hiermee bedoelen we dat er elementen in een gedicht aanwezig zijn die zintuiglijke prikkels teweegbrengen. Beeldspraak is vaak een probleem bij het vertalen van poëzie omdat het niet enkel het visuele betreft. Eender welk zintuig kan eigenlijk geprikkeld worden, maar de voorwaarde dat het beeldspraak wordt genoemd, is dat er minstens één zintuiglijk detail in zit; dat er minstens één zintuig wordt geprikkeld. Dit maakt het voor de vertaler vaak moeilijk, aangezien een vertaler meestal streeft naar equivalentie, en bijgevolg hetzelfde zintuig op dezelfde manier zal proberen prikkelen. In *Mulan* en de vertaling door Hans Fränkel is dit ook aanwezig. Zoals reeds gezegd, is beeldspraak niet enkel het visuele. In het geval van *Mulan* worden er vooral auditieve prikkels gegeven: het werkwoord 闻 (wén), wat 'horen' (of ook wel 'ruiken') betekent, komt negen keer voor in het Chinese gedicht. De eerste keer is al meteen in de tweede regel van het gedicht: '不闻机杼声，唯闻女叹息'¹⁶. Dit werd door Hans Fränkel vertaald als: "You don't hear the shuttle's sound, You only hear Daughter's sighs". Fränkel heeft het werkwoord 闻 systematisch door "hear" vertaald om zo ook de auditieve prikkels te creëren.

Daarnaast kunnen ook Idiomen een probleem vormen bij het vertalen van poëzie. Een idioom is een uitdrukking die specifiek gebonden is aan een taal en idiomen kunnen niet zomaar begrepen worden door de grammaticale constructie of door de delen waaruit ze zijn opgebouwd. Een idioom is bijvoorbeeld een zegswijze of een uitdrukking. Een zegswijze wordt in Van Dale gedefinieerd als "min of meer vaste manier van zeggen". Van Dale gebruikt hier de afzwakking 'min of meer' omdat zegswijzen ook aangepast kunnen worden. Een uitdrukking, daarentegen, wordt volgens de grote Van Dale omschreven als "een vaste, idiomatische verbinding van woorden, met een figuurlijke of metonymische betekenis, bijvoorbeeld 'iemand van haver tot gort kennen'". Deze zegswijzen en

¹⁶ Pinyin: Bù wén jīzhù shēng, wéi wén nǚ tàn xī

uitdrukkingen zijn taalspecifiek, een uitdrukking als ‘know someone from oats to groats’ als vertaling voor ‘iemand van haver tot gort kennen’, bestaat niet. In de praktijk gebruiken we ‘uitdrukking’ meestal als een overkoepelend begrip waarmee alle vaste verbindingen met een figuurlijke betekenis worden aangeduid.

In *Mulan* gaat het meestal om vrij voor de hand liggende beschrijvingen: waar ze haar wapenuitrusting koopt, waar ze verblijft tijdens de strijd, wat er gebeurt wanneer ze terugkeert,... Zoals reeds gezegd, komt er ook beeldspraak in voor, maar geen vergelijkingen of metaforen. Enkel in de laatste twee regels is het niet zo duidelijk: “雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离；两兔傍地走，安能辨我是雄雌¹⁷”. Het gaat hier niet om beeldspraak of een vergelijking en op eerste zicht zou er gezegd kunnen worden dat het gaat om een uitdrukking, maar het is ingewikkelder dan dat. In deze twee regels worden de hazen metaforisch gebruikt. Ze worden door Mulan gebruikt om aan te tonen dat uiterlijk niet zomaar alles weggeeft. In zekere zin zouden we hier kunnen spreken over een metafoor, maar er zit meer achter: deze twee laatste regels zijn eigenlijk ook een uitdrukking. Bij deze uitspraak moeten we even stilstaan, want toen dit gedicht geschreven werd tijdens de Zes Dynastieën, was dit nog geen uitdrukking. Het werd pas later, nadat dit gedicht bekender werd en de laatste regels van dit gedicht praktisch algemeen gekend waren in China, een uitdrukking, of beter gezegd, een idioom. Het idioom omvat niet de volledige regels, maar het luidt als volgt: ‘扑朔迷离’ (‘pūshuòmílí’). Wanneer we terug kijken naar de voorlaatste regel van het gedicht dan zien we dat de uitdrukking bestaat uit de twee laatste karakters van de twee zinsdelen: 雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离. Samen vormen zij een typisch Chinees idioom. Yang Y. et al (2006) schrijven over Chinese idiomen dat ze, net als Engelse idiomen, tot stand komen door een langdurig gebruik. Maar, in tegenstelling tot de Engelse idiomen, hebben de Chinese idiomen een standaardlengte, namelijk van vier karakters. Verder zeggen zij:

The reasons why these idioms show such characteristics¹⁸ are yet to be uncovered by linguistics researchers. From our understanding, this primary characteristic is in line with the lexical hypothesis suggested by Galton (1884). That is, these single and compact terms may capture the most important aspects of psychological situations. Additionally, there are quite a large number of Chinese idioms. A medium size dictionary of Chinese idioms typically collects a few thousand idioms.

Chinese idiomen maken een belangrijk deel uit van het dagelijkse leven in China, ze worden zowel bij formele als informele situaties gebruikt. Ook in de hedendaagse Chinese scholen wordt er van de

¹⁷ Pinyin: “Xióng tù jiǎo pū shuò, cí tù yǎn mílí; liǎng tù bàng de zǒu, ān néng biàn wǒ shì xióng cí!”
Hans Fränkel vertaalde dit als: “The he-hare's feet go hop and skip, The she-hare's eyes are muddled and fuddled. Two hares running side by side close to the ground, How can they tell if I am he or she?” (1976)

¹⁸ Dat ze bestaan uit 4 karakters.

studenten verwacht dat ze een aanzienlijk aantal idiomen kennen (Yang, Y. et al, 2006, p. 755). De betekenis van ‘扑朔迷离’ is eigenlijk hetzelfde als wat de twee laatste regels van *Mulan* uitdrukken. Het betekent ‘ingewikkeld en verwarrend’, maar het kan ook ‘eruit zien als zowel een man als een vrouw; het verschil niet kunnen zien’ betekenen. Dit is in feite ook waar het in die twee laatste regels van *Mulan* om draait: de medesoldaten van Mulan zijn zeer verward, want ze wisten voordien nooit dat Mulan een vrouw was. Met die laatste regels wil de auteur uitdrukken dat een man of een vrouw niet meteen te onderscheiden zijn wanneer ze er hetzelfde uitzien, want ze gedragen zich vaak hetzelfde.

Tot slot gaan we nog dieper in op de problemen in verband met grammatica, want ook deze behoren tot de linguïstische problemen. Vanuit een structuralistisch standpunt is grammatica de studie van de regels die een taal beheren. Voor iedere vertaler is grammatica van het grootste belang; iedere taal in iedere maatschappij is afhankelijk van de grammatica, een vertaler moet de grammatica van de bron- en doeltaal goed beheersen om correcte vertalingen te kunnen produceren.

Een van de grammaticale elementen die bij het vertalen van gedichten voor problemen kan zorgen, is de syntax. De syntax van verschillende talen is zeer verschillend. Wanneer er in een gedicht parallelisme voorkomt door de zinsbouw, zal dit in een vertaling zeer moeilijk na te bootsen zijn (Raffel, B., 1988, p. 38–39). Noam Chomsky verklaarde in de eerste zin van zijn boek *Syntactic Structures* dat de studie van de syntax “the study of the principles and processes by which sentences are constructed in particular languages” is. Raffel voegt daaraan toe: “If phonology is the weft of the particular social fabric we call language, then syntax is its warp.” In het Nederlands zouden we dit kunnen vertalen als: “Als de fonologie de inslag van het sociale weefsel dat we taal noemen, is, dan is de syntax haar schering.” Ze liggen beiden aan de basis van taal: waar de ene de klanken van een taal kiest, bepaalt de ander de structuur voor de taal. Iedere taal heeft een uniek systeem van patronen, al kunnen sommige delen van de patronen wel identiek zijn aan patronen van andere talen. Dit zien we vooral bij talen die tot dezelfde taalfamilies horen, maar ze zullen nooit identiek zijn.

Niet enkel de woorden en de betekenis van een gedicht kunnen problemen opleveren tijdens het vertalen, maar ook het ritme van het gedicht kan een pijnpunt zijn voor de vertaler. Er zijn verschillende elementen aanwezig in gedichten die er voor zorgen dat een gedicht muzikaliteit heeft: het rijm, het ritme, de alliteraties, de assonanties, de consonanties¹⁹, etc. Deze elementen worden algemeen beschouwd als linguïstische elementen, aangezien het gaat om spelen met woorden. Vaak geraken deze muzikale elementen van een gedicht verloren tijdens het vertaalproces, omdat een vertaler anders de betekenis van het gedicht niet correct kan weergeven.

¹⁹Deze elementen worden verder in de thesis uitgelegd.

Een van de meest belangrijke linguïstische elementen in een traditioneel gedicht is het rijm. Delabastita et al. (2012) definiëren rijm als “term uit de prosodie voor de herhaling van de klank van verwante klinkers of medeklinkers. [...] Bij rijm worden (combinaties van) klanken op zo korte afstand herhaald dat de terugkeer als signaal werkt. Dit signaal kan louter formeel of functioneel zijn.” Rijm is dus een groot onderdeel van poëzie en het was lange tijd een van de belangrijkste structuurmiddelen voor de West-Europese poëzie (vooral eindrijm) (Delabastita et al., 2012). Desondanks kan het niet als wezenlijk vormelement van poëzie beschouwd worden. Delabastita et al. (2012) geven hier als voorbeeld dat de gehele klassieke epische poëzie rijmloos is, evenals een aanzienlijk gedeelte van de niet-Europese poëzie. Ook moderne dichters maken van rijm minder gebruik en sommige dichters verzetten zich openlijk tegen het gebruik van rijm tegen wat zij ‘rijmdwang’ noemen.

Er zijn verschillende rijmsoorten en rijmklanken die op verschillende wijzen kunnen worden onderverdeeld. In deze thesis volgen we voor de rijmklanken de onderverdeling die Delabastita et al (2012) maken naar de aard of de vorm van de klankovereenkomst. Daarin onderscheidt men:

- Alliteratie of stafrijm: de gelijkheid van de beginmedeklinker(s) van twee of meer beklemtoonde lettergrepen of woorden binnen een uitdrukking. Soms spreekt men ook van alliteratie in het geval van gelijkheid van beklemtoonde beginklinkers. Die alliteratie is erg gebruikelijk in vaste zegswijzen.

Voorbeeld uit *Mulan*: (Zie bijlage 1, strofe 1, regel 5)

‘Zuóyè jiàn jūn tiě²⁰

- Volrijm: gelijkkluidendheid van twee of meer woorden of woordgedeelten in de laatste beklemtoonde klinker en de daaropvolgende medeklinker(s). Het kan op alle plaatsen in het vers voorkomen.

Voorbeeld uit *Mulan*: (Zie bijlage 1, strofe 4, regel 1–4)

‘Guīlái jiàn tiānzǐ, tiānzǐ zuò míngtáng.

Cè xūn shí’èr zhuǎn, shǎngcì bǎi qiān qiáng.

Kè hán wèn suǒ yù, “mùlán bù yòng shàngshū láng,

yuàn jiè míng tuó qiānlǐ zú, sòng er hái gùxiāng’

- Halfrijm, onvolledig of embryonaal rijm: hier zijn twee vormen te onderscheiden:
 - a) Assonantie of klinkerrijm: de beklemtoonde klinkers zijn hetzelfde, terwijl de medeklinkers verschillen. Het werd vaak gebruikt als eindrijm in Middelnederlandse volksliederen, maar

²⁰ Deze woorden beginnen niet allemaal met dezelfde beginmedeklinker, maar in het Chinees worden deze wel gelijkkluidend uitgesproken.

tijdens de Renaissance werd het verdrongen door het volrijm. Later werd er weer veel gebruik van gemaakt, maar meestal alleen met een klankexpressieve functie²¹.

Voorbeeld uit Engelse versie *Mulan*: (Zie bijlage 2, strofe 3, regel 8)

‘Chilly light shines on iron armor’

- b) Medeklinkerrijm, consonantie of acconsonantie: rijm van woorden waarvan de medeklinkers gelijkkluidend zijn, terwijl hun klinkers verschillen.

Voorbeeld uit Nederlandse vertaling *Mulan*: (Zie bijlage 3, strofe 3, regel 6)

“Na tien jaar keerden de *helden huiswaarts*”

- Dubbelrijm: eindrijm bij metrische verzen dat zich uitstrekt over verschillende lettergrepen waarvan er twee beklemtoond zijn. Dit komt niet voor in *Mulan*.
- Gebroken rijm: rijm van twee versregels waarvan er een eindigt met het eerste deel van een in tweeën gesplitst woord.
- Gelijk rijm, identiek rijm, rijk rijm of rime riche: rijm van woorden die volkomen gelijkkluidend zijn, maar die eventueel naar de betekenis en ook naar de spelling kunnen verschillen. Daarin kan dan een gradatie gemaakt worden naargelang: de betrokken rijmwoorden gelijke delen van samenstellingen zijn (zoals bijvoorbeeld: spiegelbeeld/sterrenbeeld), homofone woorden met verschillende (bijvoorbeeld: hart/hard) of gelijke (bijvoorbeeld: ik kan/ in een kan) spelling, homonieme woorden (bijvoorbeeld: aan uw zijde/ diertje met uw kop van zijde) of volledig gelijke woorden (zoals in *Nachtelijke Optocht* uit *Poezië II* van Paul van Ostaïen: Licht van de laaiende lansen, laaiende stap van de lichtende lansen).

Voorbeeld *Mulan*: (Zie bijlage 1, strofe 2, regel 2–3)

南市买辮头，北市买长鞭

nán shì mǎi pèitóu, běishì mǎi zhǎng biān.

朝辞爷娘去，暮宿黄河边。

Cháo cí yé niáng qù, mù sù huánghé biān.

- Oogrijm of visueel rijm: rijm van woorden die op dezelfde manier worden geschreven, maar verschillend worden uitgesproken (homograaf). Het is vooral gebruikelijk in Engelse poëzie (eye-rhyme), maar eerder zeldzaam in het Nederlands.

Voorbeeld uit Engelse versie *Mulan*: (Zie bijlage 2, strofe 2, regels 2–3)

‘In the West Market she buys a *saddle*,

In the South Market she buys a *bridle*’

²¹ Wanneer woorden klankexpressieve functies hebben, wordt er bedoeld dat klankverschijnselen van een tekst iets toevoegen, gevoelsmatig of rationeel, aan de betekenis van een woord, woordgroep of zin. Die extra betekenis is moeilijk bewijsbaar, maar ligt meestal op het vlak van de subjectieve receptie van de lezer. (Delabastita et al, 2012).

Deze rijmklanken kunnen verschillende rijmsoorten bevatten. De rijmsoorten worden onderverdeeld naargelang het verschil in de plaats die de rijmende woorden of woorddelen in het vers of in de opeenvolgende verzen innemen:

- Eindrijm: totale of gedeeltelijke gelijkkluidendheid van een of meer woorden of woorddelen aan het einde van twee of meer versregels. Tot het begin van de twintigste eeuw is het veruit de belangrijkste rijmsoort gebleven, maar sindsdien hebben steeds meer dichters het uit hun poëzie geweerd.

Voorbeeld uit Nederlandse vertaling *Mulan*: (Zie bijlage 3, strofe 1, regels 1–4)

‘Trsjirp tsjirp en fwiet *fwiet*

Mulan zit te weven bij het raam

Ze hoort de vogels *niet*,

Ze hoort enkel haar zucht, zorgzaam.’

- Voorrijm: rijm van de eerste woorden of lettergrepen van op elkaar volgende versregels.
- Binnenrijm: rijm van twee of meer beklemtoonde lettergrepen binnen één vers.

Naast deze drie zijn er nog vier andere soorten rijm (middenrijm, overlooprijm, pauzerijm en schüttelrijm), maar deze worden minder vaak gebruikt.

Dat rijm een belangrijk onderdeel van poëzie is, betekent echter niet dat alle gedichten en alle vormen van poëzie ook rijm bevatten. Zo is eindrijm een zeer populaire vorm van rijm, maar een voorbeeld waar dit al meteen niet in voorkomt, is de Engelse vertaling van 木兰诗 door Hans Fränkel. Welke rijmsoorten voorkomen in de originele versie van *Mulan* en hoe Fränkel deze heeft vertaald, komt verder in deze thesis aanbod, in sectie 6 (de comparatieve analyse van de gedichten).

Naast linguïstische problemen, zijn er ook enkele linguïstische aspecten waar rekening mee moet worden gehouden die *niet* vertaald kunnen worden. Dit heeft vaak te maken met specifieke aspecten van de bron – en doeltaal die verschillen. Eén van deze aspecten zullen we hier kort bespreken, namelijk de fonologie. Voor vertalingen vanuit het Chinees naar andere talen (en omgekeerd) is dit een zeer belangrijk aspect, aangezien het Chinees verschillende tonen bevat die bij vertalingen naar andere talen verloren gaan. Als een auteur dus een Chinees gedicht schreef waar een bepaald patroon in de tonen voor muzikaliteit zorgde, zal dit in de doeltaal sowieso verloren gaan. En omgekeerd, wanneer een gedicht naar het Chinees vertaald wordt, kan een vertaler dus extra muzikaliteit toevoegen (Raffel, B., 1988, p. 23–25).

de fonologie van verschillende talen is niet hetzelfde. Wanneer een gedicht rijmt door een fonologische klank, zal dit zeer moeilijk of niet vertaalbaar zijn. Zo maken sommige gedichten gebruik van onomatopoeën om het gedicht levendiger te maken. Hiervan vinden we ook voorbeelden in *Mulan*.

De eerste regel van het gedicht begint met '唧唧复唧唧' (jījī fù jījī). '唧唧' kan vertaald worden als 'chirp', maar Hans Fränkel vertaalde dit door 'Tsiek tsiek' en er zijn ongetwijfeld nog andere mogelijkheden. Naargelang de vertaling van de onomatopée, kan een vertaler al een ander gedicht creëren. Wanneer een vertaler voor 'chirp' kiest, in plaats van de 'tsiek' van Fränkel, en het gedicht bevat rijm, dan zullen de volgende regels van het gedicht ook anders vertaald worden. Een volgend probleem in verband met de fonologie is dat de fonologische verschillen die binnen talen heersen niet alleen effect hebben op de taal zelf, maar die fonologische verschillen zorgen ook voor fysieke verschillen bij mensen die de verschillende talen spreken (Raffel, B., 1988, p. 25). Zo kunnen we hier een voorbeeld aanhalen dat voor ons hier relevant is: het feit dat Chinezen het verschil tussen de 'l' en de 'r' heel moeilijk of niet horen en bijgevolg deze klanken ook niet correct kunnen reproduceren. Aan de basis van dit probleem ligt het fonologische verschil tussen het Chinees en Westerse talen. Omgekeerd geldt dit echter ook; de Chinese x, q, c, s en z-klank klinken voor Westerlingen erg gelijkaardig, hoewel dit in het Chinees ook een wereld van verschil maakt.

Het is dus zo dat iedere persoon bezit over dezelfde spraakorganen en dat iedereen ook in staat is om iedere klank uit hun moedertaal na te produceren. Maar tijdens het vertalen van poëzie (en fonologie) moet rekening gehouden worden dat niet iedereen binnen eenzelfde taal en binnen eenzelfde klankenpatroon opgevoed werd en dat niet iedere taal dezelfde klanken bevat²². Hierdoor moeten vertalers soms inventief zijn tijdens het vertalen van poëzie en fonologie, om toch een eventueel parallelisme door de fonologie weer te geven.

II. De literaire en esthetische problemen

De esthetische waarden (of 'de poëtische waarheid') in een gedicht worden weergegeven door de woordvolgorde, klanken en door de cognitieve betekenissen (de logica). Hierdoor hangen deze problemen ook altijd vast met linguïstische of culturele problemen. De esthetische waarden hebben ook geen onafhankelijke betekenissen, ze hangen samen met verschillende andere betekenissen binnen een tekst of gedicht. Bijgevolg, als een vertaler de woordkeuze, woordvolgorde of klanken binnen een gedicht helemaal verandert, wordt de betekenis en de schoonheid van het originele gedicht vervormd. Wanneer een vertaler bijvoorbeeld een heel delicate en voorzichtig samengestelde alliteratie vervangt door een zeer grove alliteratie, gaat een deel van het gedicht reeds verloren. Het is voor een vertaler dus zeer belangrijk rekening te houden met de esthetische waarden van de brontekst (Singh, V., n.d., p. 2–3).

Deze esthetische waarden zijn afhankelijk van twee factoren: de poëtische structuren en de klanken in een gedicht. De poëtische structuren, aan de ene kant, bestaan uit het originele gedicht in

²² Hiertoe kunnen afbeelding 1 en 2 in sectie 5.1 ter illustratie gebruikt worden.

zijn geheel en de vorm van elke individuele regel. De klanken, aan de andere kant, omvatten alles van rijm, ritme, assonanties, onomatopoeën, ... Een vertaler kan dit allemaal niet negeren, hoewel de aard van het vertaalde gedicht en het doel waarmee het gedicht vertaald wordt, mee bepalen of er bepaalde elementen weggelaten mogen worden (Singh, V., n.d., p. 2–3).

Een eerste factor waar de esthetische waarde van afhangt, is de poëtische structuur van een gedicht. Deze poëtische structuur is eigenlijk het plan van het gedicht als een geheel. Dit wil zeggen, de vorm van iedere onafhankelijke regel en de balans tussen de verschillende regels. Hieruit volgt dan dat, als een vertaler de originele structuur van een gedicht wil behouden, hij vaak de originele structuur van iedere regel zal moeten behouden (Singh, V., n.d., p. 2–3).

Een tweede factor is de klank van een gedicht. Zoals we reeds vermeldde is dit alles wat met klank te maken heeft, zoals rijm, ritme, assonanties, onomatopoeën, etc. Deze factor is dus eigenlijk opgebouwd uit de linguïstische elementen van de vorige sectie. Zoals reeds gezegd is het niet altijd eenvoudig een correcte equivalent te vinden, maar moet een vertaler deze proberen behouden in de vertaling. Newmark (1981) zegt over dit onderwerp:

In a significant text, semantic truth is cardinal [meaning is not more or less important, it is important!] whilst of the three aesthetic factors, sound (e.g. alliteration or rhyme) is likely to recede in importance... Rhyme is perhaps the most likely factor to 'give' – rhyming is difficult and artificial enough in one language, reproducing line is sometimes doubly so. (p. 65)

Hiermee bedoelt hij dus dat, als een vertaler een element van een vertaling moet opofferen, een element van klank (rijm, assonanties, alliteraties, ...) de beste keuze is om weg te vertalen.

Anderzijds moet een vertaler ook bepalen waar de balans van de schoonheid in een gedicht ligt. Als het gedicht een meesterwerk is door de klank en niet zozeer door de betekenis ervan, kan de vertaler de klank niet uit de vertaling weglaten (Singh, V., n.d., p. 2–3).

III. Culturele problemen

De moeilijkste uitdaging tijdens het vertalen van poëzie (maar ook tijdens het vertalen van andere literaire teksten) is cultuur. Verschillende culturen hebben andere denkbeelden en andere normen en waarden, hierdoor zullen ze gedichten of teksten vaak anders interpreteren en bijgevolg ook anders vertalen. Ook de vocabulaire anders kan zijn bij verschillende culturen. De reden hiervoor is dat culturen zich soms moeten aanpassen door bepaalde aspecten in de omgeving waarin ze leven of omdat ze vaker in contact komen met bepaalde elementen dan andere culturen. Een concreet voorbeeld hiervan vinden we bij de Eskimocultuur, met name in Anthony C. Woodburys verhandeling *'Counting Eskimo words for snow: A citizen's guide'* (1984). Het wordt vaak gezegd dat Eskimo's tot wel

100 verschillende woorden voor sneeuw hebben²³. Ook in het Chinees kunnen we hier een voorbeeld vinden. China is tot op heden de grootste rijstproducent en zij beschikken over veel meer verschillende soorten rijst dan wij hier. Ook al deze soorten zouden voor Europese of Belgische vertalers moeilijk te vertalen zijn, aangezien we hier niet vertrouwd mee zijn.

In elke vertaling brengen cultuurgebonden of cultuurspecifieke woorden en uitdrukkingen problemen met zich mee. De sociaal-culturele problemen zitten in gezegdes, uitdrukkingen of zinnen die in de volgende vier grote culturele categorieën onderverdeeld kunnen worden: ideeën, gedrag, product en ecologie. De “ideeën” omvatten geloof, waarden en instituties, “gedrag” bestaat uit gebruiken en gewoonten, onder “producten” valt kunst, muziek en artefacten en “ecologie” bevat flora, fauna, vlakten, wind en het weer (Said, 1994, p. 39).

Wanneer een vertaler cultuurgebonden uitdrukkingen vertaalt, kunnen dezelfde technieken gebruikt worden als bij normale uitdrukkingen. Er zijn 12 technieken die in dit geval mogelijk gebruikt kunnen worden (Singh, V., n.d., p. 4):

- letterlijke vertalingen: het cultuurgebonden element wordt letterlijk vertaald in de doeltekst. In dit geval is er een grote kans dat het element in de doeltekst niet even duidelijk is als in de brontekst, aangezien er een culturele lading verloren gaat.
- Overdrachten: Varsha Singh definieert overdrachten of ‘transferences’ als: “one applies transference procedure as s/he converts the SL word directly into TL word by adjusting the alphabets (writing system) only. The result is a ‘loan word’.” Hiermee bedoelt ze dat men bij ‘overdrachten’ het woord overneemt in de doeltekst, op die manier worden leenwoorden gevormd. Voorbeelden hiervan vinden we terug in het Nederlands: bv. e-mail (uit het Engels).
- Naturalisatie: dit leunt kort aan bij overdrachten (of ‘transferences’), Varsha Singh zegt: “When s/he does only adjust the alphabets of a word into the TL, but also adjust it into the normal pronunciation of the TL word, s/he applies naturalisation”. Naturalisatie is dus het proces waarbij een leenwoord wordt uitgesproken met klanken in de doeltaal. Een voorbeeld hiervan is terug te vinden in het Chinees, namelijk bij de namen van merken en ketens. Zo wordt Coca Cola in het Chinees 可口可乐, Kěkǒukělè en McDonalds 麦当劳, Màidāngláo. De klanken van deze Chinese woorden leunen dicht aan de originele uitspraak, maar ze zijn aangepast opdat de Chinezen het beter uit kunnen spreken. Ook in *Mulan* kunnen we dit terugvinden. Of beter gezegd, we kunnen Mulan terugvinden in onze Westerse talen. Sinds de Disneyadaptatie van *Mulan* uit 1998 is de naam algemeen gekend in het Westen, alleen wordt

²³ Al is het ingewikkelder dan dat: deze talen bestaan uit lexemen die vervormd worden naargelang de staat, actie en formatie van de sneeuw (Woodbury, A. C., 1985).

het niet als 'Mùlán' uitgesproken, maar wordt de naam aangepast aan de verschillende talen waarin het wordt uitgesproken.

- Culturele equivalenten: in dit geval wordt er in de doelcultuur een equivalent gezocht naar het begrip van de broncultuur. Dit equivalent zal niet exact hetzelfde betekenen, maar wel in de buurt komen. Zo is er geen exact equivalent van het Chinese woord 舒服 (shūfu), maar een equivalent ervan is 'comfortabel' of 'gemakkelijk'.
- Functionele equivalenten: Keukelaar (2012) beschrijft het functioneel equivalent als volgt:

“Bij een vertaling heb je altijd met twee teksten te maken: de brontekst [...] en de doeltekt [...] Nu kan het gebeuren dat begrippen die in het ene land voor iedereen duidelijk zijn, in een ander land onbekend zijn. Bij literaire vertalingen kun je er dan voor kiezen om een functioneel equivalent te gebruiken. Je gaat dan op zoek naar een woord dat weliswaar iets anders betekent, maar bij de lezer eenzelfde of vergelijkbaar effect oproept.”

Een voorbeeld hiervan is een beschrijving in een Chinese tekst van iemand die naar een 世纪金花购物中心 (Century Ginwa winkelcentrum) gaat, dan kunnen we in een Nederlandse vertaling de naam van een grote, bekende supermarkt invoegen om de naam te vervangen.

- Descriptieve equivalenten: Bij descriptieve equivalenten wordt het begrip van de brontekst uitgelegd in de doeltekt. Er wordt dus niet één woord als vervanging gezocht, maar een beschrijving van het begrip.
- componentiële analyse: dit is de analyse van een set gerelateerde linguïstische items en de structuur van deze linguïstische items. Zo kan het begrip 'man' bijvoorbeeld geanalyseerd worden als 'volwassene', 'mens' en 'mannelijk'. Deze manier van werken was oorspronkelijk opgesteld om vocabulaires van verschillende talen en culturen te vergelijken en is verder ontwikkeld door semantici als een algemeen kader voor de analyse van betekenissen (Enas Abdul Razzaq Hobi). Verschillende woorden kunnen zo semantische componenten gemeenschappelijk hebben.
- Classifieer: Varsha Singh beschrijft deze techniek als: “Sometimes, a translator provides a generic or super ordinate term for a TL word and the result in the TL is called classifier”. Een classifier is dus een overkoepelend begrip dat ook begrepen wordt in de doeltaal.
- Weglating: in dit geval wordt het cultuurgebonden element weggelaten uit de doeltekt. Er gaat dan wel een deel van de brontekst verloren, maar soms heeft de vertaler geen andere optie.
- Toevoegen van een voetnoot: in dit geval kan het cultuurgebonden element letterlijk overgenomen, vertaald, weggelaten of vervangen worden. De keuze hiervoor en verdere

uitleg bij het culturele element kan in de voetnoot geplaatst worden, zodat de lezer de volledige informatie heeft.

- Glossen toevoegen: het toevoegen van glossen kan handig zijn wanneer er veel cultuurgebonden woorden zijn die uitgelegd moeten worden. Glossen kunnen achteraan de vertaling toegevoegd worden als extra informatie en zo kan de lezer ook alle woorden begrijpen.
- Synoniemen zoeken: Wanneer cultuurgebonden elementen vertaald moeten worden, kan de vertaler ook eerst op zoek gaan naar een synoniem in de brontaal om zo tot een betere vertaling te komen in de doeltaal. Wanneer dit niet mogelijk is, kan een van de andere technieken toegepast worden.

Varsha Singh stelt duidelijk dat er geen techniek is die beter is dan de andere. De keuze van techniek is afhankelijk van de esthetische en expressieve functies en doelen van het gedicht. Ze stelt echter wel dat een vertaler best een cultureel equivalent kan zoeken vooraleer andere technieken worden toegepast.

5.4.3. Contrastieve analyse Nederlands-Chinees

Om een volledige en verantwoorde vertaling van een Chinees gedicht te kunnen geven in het Nederlands, zijn er enkele factoren waar we rekening mee moeten houden. Een contrastieve analyse kan hierbij helpen.

Een contrastieve analyse maakt deel uit van verscheidene vertaalstudies en wordt gemaakt met als doel het contrast tussen twee talen aan te tonen. Met andere woorden, verschillen tussen twee talen worden blootgelegd. In deze contrastieve analyse van het Nederlands en het Chinees zullen enkele verschillen tussen de twee talen worden aangehaald met het oog op elementen waar rekening mee gehouden moet worden bij een vertaling van het Chinees naar het Nederlands of omgekeerd. Contrastieve analyses zijn belangrijk voor het aanleren van vreemde talen, alsook voor vertalen en vertaalwetenschap (Fang, M., 1999, p. 204–205). In dit geval zal deze analyse ons later helpen bij het vertalen van het gedicht *Mulan*.

Er zijn natuurlijk enkele overeenkomsten tussen alle talen, die zijn te wijten aan gemeenschappelijke linguïstische vormen die ontstaan omdat taal als communicatiemiddel wordt gebruikt. (Fang, M., 1999, p. 16–17).

Contrastieve analyses kunnen helpen in relaties en verschillen tussen talen beter te begrijpen. Aangezien het Chinees en het Nederlands behoren tot verschillende taalfamilies, namelijk de Sino-Tibetaanse taalfamilie en de Indo-Germaanse taalfamilie, wordt het al duidelijk dat er grote verschillen

zijn tussen deze twee talen. Enkele van deze verschillen, met name de algemene verschillen, verschillen in logica en grammaticale verschillen, worden verder uitgewerkt in deze sectie.

A) Algemene verschillen

Verschillende talen hebben een andere uitspraak, woordenschat of grammatica. Drie van de opvallendste verschillen tussen het Nederlands en het Chinees zijn:

- In het Nederlands wordt vooral gebruik gemaakt van hypotaxis (onderschikking), terwijl het Chinees eerder zal gebruik maken van parataxis (nevenschikking).
- Nederlandse zinnen zijn vaak complexer dan Chinese zinnen. Dit is makkelijk te verklaren door het gebruik van de onderschikking en nevenschikking. Wanneer onderschikking gebruikt wordt, zijn de zinnen typisch langer en complexer dan wanneer men nevenschikte zinnen gebruikt.
- In het Chinees wordt er niet altijd een expliciet onderwerp vooraan in de zin geplaatst. Hierdoor is het soms voor anderstaligen verwarrend of het gaat om een ik-verteller of een alwetende verteller.

B) Verschil in logica

Een volgend opvallend verschil tussen het Nederlands en het Chinees. Chinees wordt vaak 'onlogisch' genoemd door vele Nederlandstaligen, dit komt omdat ze beiden een andere logica hanteren. Taaluitingen bestaan eigenlijk uit gedachten of meningen die omgezet worden in woorden en zinnen. Gelijkaardige gedachten kunnen zo in verschillende talen op verschillende wijzen of met verschillende woorden uitgedrukt worden, ook al hebben ze dezelfde essentie. Dit wordt hier verder besproken: we beginnen met een beschrijving van puur syntactische verschillen en de plaatsing van delen in een zin, waarna er dieper wordt ingegaan op de verschillen in vormgeving (Fang, M., 1999, p. 17).

We kunnen aannemen dat het Nederlands en het Chinees verschillende regels hebben als het aankomt op gedachten omzetten in taal. Zo worden Chinese en Nederlandse gedachten volgens een andere syntactische volgorde weergegeven:

Nederlands: S + V + O + ad. Bijvoorbeeld: Ik zag hem 30 jaar geleden voor het laatst.

Chinees: S + ad. + V + O. Bijvoorbeeld: 我 30 年来一直没有见过他。

Wanneer we uitgaan van deze structuur (en in het achterhoofd houden dat Nederlands vaker ondergeschikte zinnen en Chinees vaker nevenschikte zinnen gebruikt), zien we dat er een duidelijk

verschil is tussen de plaatsing van het attributieve deel en dat, bijgevolg, ook de essentie van een zin anders geplaatst wordt.

Bijvoorbeeld: Nederlands: Hoeveel studenten uit je klas wonen *op het platteland*?

Chinees: 你班 家住乡下的同学有多少?

(Fang, M., 1999, p. 206–208)

De attributieve posities zijn dus anders en hierdoor is er een duidelijk verschil in de plaatsing van de essentie van een boodschap. In het Nederlands verschijnen ze vaak aan het einde van een zin, terwijl ze in het Chinees vooraan geplaatst worden.

Bijvoorbeeld: Nederlands: De oude appelbomen *die vorige winter werden gesnoeid*.

Chinees: 去冬砍倒的那些老苹果树。

(Fang, M., 1999, p. 206–208)

Tussen denken en taal is er een zekere correspondentie. Het is logisch dat de inhoud van een gedachte de taalvorm waarmee die gedachte uitgedrukt wordt, bepaalt. Daarnaast is ook de manier van denken zeer bepalend voor de taalvorm. Hierdoor zijn er verschillen tussen het Nederlands en het Chinees, aangezien deze talen niet dezelfde gedachtegangen gebruiken.

Een eerste verschil in denkwijze is die van “天人合一”, het idee dat de mens één is met de natuur, versus “自我中心”, egocentrisme. De Oosterse manier van denken is die van de mens die één is met de natuur, dus er wordt veel waarde gehecht aan harmonie en objectiviteit. Dit is ook duidelijk in de manier waarop ze hun gedachten uitdrukken. In de Westerse manier van denken wordt de ‘ik’ voorop geplaatst.

Bijvoorbeeld: Nederlands: *Ik* ben gezond.

Ik kan Franse kranten zonder problemen lezen.

Chinees: 我身体健康。

我的法语看报很吃力。

(Fang, M., 1999, p. 208)

In het Chinees worden deze zinnen dus uitgedrukt als “mijn lichaam is gezond” en “de manier waarop ik Franse kranten lees is...” Er wordt geen nadruk gelegd op de ‘ik’, dan wel op ‘lichaam’ en op ‘de manier’.

Vervolgens is er ook een verschil in de manier waarop Nederlandstaligen en Chinezen zich uitdrukken: openhartig of net zeer gesloten. Nederlandstalige mensen zeggen dingen meer rechthoekig, terwijl Chinezen eerder impliciet een boodschap zullen overbrengen. In het Nederlands zullen emoties of meningen vaak voorop geplaatst worden, terwijl feiten of een uitleg achteraan in een zin komen te staan. In het Chinees gebeurt dit net omgekeerd

Bijvoorbeeld: Nederlands: *Ik ben heel blij dat ik u groetkaartje heb ontvangen.*

Chinees: 按倒了你们的贺函，我十分愉快。

(Fang, M., 1999, p. 208–209).

Een volgend verschil is dat Westerlingen altijd meer interesse hebben getoond in de buitenwereld, in de objecten van de buitenwereld. Chinezen, daarentegen, zijn niet zo zeer gefocust op de buitenwereld. Zij proberen een harmonie te vinden tussen zichzelf en de natuur. Zij baseren zich op de traditionele morele principes van het 'oude' China. Dit wordt ook weergegeven in de taal. Westerlingen gebruiken vaker 'inanimate objects' in hun uitingen. Hiermee bedoelen we dat ze vaker niet-levende zaken als onderwerp van hun zinnen gebruiken. Chinezen, daarentegen, gebruiken vaker 'animate objects' of levende dingen

Bijvoorbeeld: Nederlands: *Het kwam niet in me op dat je zou protesteren.*

Het idee aan terugkeren naar huis maakte hem bang.

Chinees: 我没想到你会反对。

他一想到要返回去，心里就害怕。

(Fang, M., 1999, p. 209).

Wat ook een belangrijk verschil is dat gebaseerd is op logica, is dat de Chinezen van oudsher de idee toepasten dat woorden de stem van de geest waren. Woorden waren dus, met andere woorden, taaluitingen die vanuit de geest voortkwamen (Fang, M., 1999, p. 209).

C) Verschil in grammatica

Met een verschil in grammatica, bedoelen we syntactische verschillen tussen het Nederlands en het Chinees. Het eerste grote verschil is dat het Nederlands morfologische verbuigingen gebruikt wanneer het Chinees dit niet doet. Zo worden in het Nederlands soms woorden verbogen om verleden tijd weer te geven. Bijvoorbeeld: 'eet' wordt dan 'at'. In het Chinees voegt men echter een partikel toe om verleden tijd weer te geven, het werkwoord zelf wordt niet vervoegd: aan het werkwoord eten (吃) wordt dan een partikel '了' toegevoegd om aan te tonen dat de actie reeds compleet is, '吃了', hij heeft gegeten.

Een volgend verschil in grammatica hebben we reeds aangehaald, namelijk dat Nederlandse zinnen vaak ondergeschikte zinnen (hypotaxis) gebruiken om nieuwe ideeën uit te drukken, waar het Chinees een nevenschikking (parataxis) zou gebruiken.. Hierdoor zouden we kunnen spreken van een boomstructuur in Nederlandse teksten: elke ondergeschikte zin is een vertakking van de boom. Bij Chinese zinnen, die vaak nevenschikt geplaatst worden, spreken we van een bamboestructuur: alle zinnen staan naast elkaar zoals bamboetakken recht naast elkaar staan (Fang, M., 1999, p. 214).

Hieruit volgt ook automatisch dat beide talen verschillende taalkundige middelen gebruiken om zinnen aan elkaar te linken. In het Nederlands worden syntactische elementen gebruikt, zoals verbindings – of voornaamwoorden. In het Chinees worden syntactische elementen ook wel gebruikt, maar veel minder aangezien daar de link tussen zinnen vooral wordt gemaakt door de semantische connectie.

Bijvoorbeeld: Nederlands: Als de winter komt, is de lente dan nog wel ver weg?

Chinees: 冬天来了, 春天还会远么?

(Fang, M., 1999, p. 215).

Syntactische elementen waarmee het Nederlands zinnen verbindt, zijn onder andere als, wanneer, dat, die, hoewel, ... Waar het Nederlands deze elementen toevoegt, zal het Chinees ze vaak weglaten en vertrouwen op de semantische connectie.

Bijvoorbeeld: Nederlands: Ik danste met een meisje *dat* van Memphis kwam en *dat* een Zuiders accent had.

Chinees: 我同一位操南方口音的梅门菲斯姑娘跳舞。

(Fang, M., 1999, p. 215).

Een volgend syntactisch verschil is dat het Nederlands vaker gebruik maakt van zelfstandige naamwoorden waar het Chinees iets uitdrukt met een werkwoord. De reden hiervoor is dat werkwoorden in het Nederlands een kleinere functie hebben dan in het Chinees, ze kunnen zinnen niet op dezelfde manier verbinden als in het Chinees.

Bijvoorbeeld: Nederlands: Na het onderzoek van die brief is er geen twijfel mogelijk over de motieven.

Chinees: 研究一下那封信, 我们毫不怀疑该信是别有用心的。

Volgens R. Quirk is er wel een geval waarbij werkwoorden vaker worden gebruikt dan zelfstandige naamwoorden. Hij zegt dat in technisch en wetenschappelijk (dus academisch) taalgebruik de voorkeur wordt gegeven aan werkwoorden (Fang, M., 1999, p. 217.)

James J. Y. Liu voegt er nog een belangrijk grammaticaal verschil aan toe: in het Chinees wordt er vaak geen onderscheid gemaakt tussen enkelvoud of meervoud. Hij zegt in Raffel Burtons *The Art of Translating Poetry*:

For instance, in the lines [example omitted] it is of no consequence whether 'mountain', 'bird' and 'valley' are singular or plural ... As Chinese does not require indication of number, the poet need not bother about such irrelevant details and can concentrate on his main task.

Een Chinese dichter zal zich dus vooral bezighouden met de betekenis en de vormgeving van een gedicht en niet zozeer met feit of zijn woorden enkelvoud of meervoud zijn. Dit gebeurt niet enkel in gedichten en poëzie, maar in Chinees in het algemeen. Hier moet een vertaler rekening mee houden tijdens het vertalen van een Chinese tekst of een Chinees gedicht: hij/zij zal het aantal uit de context af moeten leiden of zelf een keuze moeten maken. Liu maakt nog onderscheidingen die even belangrijk zijn:

The sense of timelessness and universality is further enhanced by the frequent omission of the subject of a verb... Such omissions of the subject allows [sic] the poet not to intrude his own personality upon the scene, for the missing subject can be readily identified with anyone, whether the reader or some imaginary person... Sometimes even verbs are omitted in Chinese poetry, and lines can consist of a series of nouns shed of all the connecting links such as conjunctions, verbs, and particles... Another grammatical feature of the language of poetry, one that is closely connected with its syntax, is the fluidity of "parts of speech". In Chinese prose, words already enjoy a high degree of freedom in this respect, and the same word can be used as a noun, verb, adjective, etc., according to the context. This freedom is increased in poetry... Whereas Chinese grammar is fluid, not architectural. Whereas in a highly inflected language such as Latin, words are solid bricks with which to build complicated edifices of periods and paragraphs in Chinese they are chemical elements which form new compounds with great ease.

Liu wijst er nog op dat in Chinese poëzie de onderwerpen vaak worden weggelaten. Dit verhoogt het idee van tijdloosheid en het weglaten van het onderwerp geeft de lezer zelf ook de kans om dit in te vullen met de eigen verbeelding. Daarnaast haalt hij ook aan dat niet enkel onderwerpen, maar soms ook de werkwoorden weggelaten worden. In dat geval bestaan regels dan enkel uit een aaneenschakeling van zelfstandige naamwoorden, zonder enige verbindingswoorden, werkwoorden, partikels, ...

Hij haalt ook aan dat een woord in het Chinees vaak verschillende woordsoorten kan zijn: een zelfstandig naamwoord, een werkwoord, ... En in Chinese poëzie wordt dit vaak heel erg vrij gebruikt.

D) Vertalen van Chinese poëzie

In dit deel van de thesis focussen we ons op praktische problemen die een goede vertaling van Chinese poëzie kunnen tegenwerken. In *'Problems of Translation'* bespreekt David R. Knechtges²⁴ enkele praktische problemen die hij tegenkwam tijdens het vertalen van de 'Wen hsüan'²⁵ naar het Engels.

Knechtges start zijn verhandeling met de volgende quote: "In 1981 I referred to my effort to translate the Wen hsüan as "a bold, perhaps even foolhardy undertaking". If I were to recap this statement today, I would remove the word 'perhaps' [...]". Hij noemt zijn poging de Wen hsüan te vertalen 'foolhardy' door de omvang ervan. De Wen hsüan telt acht volumes, het werd samengesteld rond het jaar 530 en bestaat uit ongeveer 761 onderdelen. Deze onderdelen variëren van korte gedichtjes die niet langer zijn dan tien regels tot lange *fu*-gedichten die meer dan duizend regels lang kunnen zijn. De *Wen hsüan* was bedoeld om een representatie te worden van de grote literaire werken van die tijd, hierdoor is de aard van de gedichten ook niet allemaal dezelfde; er werden 37 genres onderscheiden. Een vertaler die het werk volledig zou willen vertalen, zou al deze 37 genres moeten beheersen.

Zoals reeds gezegd bestaat de Wen hsüan uit acht volumes, Knechtges schreef *Problems of Translation* toen hij het derde volume (dat *fu*-gedichten bevat) bijna volledig vertaald had. Knechtges haalt aan dat het vertaalwerk zeer traag vordert en dat hier twee redenen voor zijn. Langs de ene kant is het te wijten aan de aard van *Wen hsüan* en langs de andere kant spelen ook zijn eigen aanpak en de manier waarop hij vertaalt een rol.

De reden waarom *Wen hsüan* zo moeilijk te vertalen is, is niet enkel omdat het een enorm groot corpus is, maar ook omdat het een werk is met allerlei verschillende teksten die sterk variëren qua genre, stijl, auteurs en inhoud. Hierdoor ontstaan er dus verschillende problemen voor vertalers. Aan de hand van de vertaalproblemen die hij in de praktijk tegenkwam, leiden we algemene vertaalproblemen voor poëzie af. Knechtges geeft in zijn essay ook de oplossingen die hij vond voor deze vertaalproblemen. Hierbij moeten we vermelden dat niet iedere vertaler problemen op dezelfde manier oplost, dus deze oplossingen zijn niet absoluut.

²⁴ David R. Knechtges is professor Emeritus in Chinees aan de universiteit van Washington.

²⁵ 'Wen hsüan' is een transcriptie volgens Wade-Giles. In Hanyu pinyin is dit 'Wénxuǎn'. De officiële Engelse vertaling is 'Selections of Refined Literature'. Het is een van de oudste en belangrijkste verzamelingen waarin Chinese literatuur volgens genre wordt geordend. Het bestaat uit acht volumes en bevat talloze werken van verschillende auteurs (Knechtges, D. R., 1995).

Knechtges somt enkele van de eerdergenoemde 37 genres op:

[...] poetic forms such as *fu* 賦 (rhapsody), *shih* 詩 (lyric poetry), *sao* 騷 (selections from the *Ch'u tz'u*), and various prose types such as memorials (*piao* 表), letters (*shu* 書), proclamations (*hsi* 檄), prefaces to the classics and literary collections (*hsü* 序), praise poems (*sung*), imperial edicts (*chao* 詔), encomia for famous men (*tsan* 贊), historical, philosophical and political disquisitions (*lun* 論 and *shih lun* 史論), threnodies and laments for the dead (*lei* 誄, *pei* 碑, *ai* 哀), even examination essays (*ts'e-wen* 策問) [...] ²⁶ (Knechtges, D. R., 1995).

Knechtges heeft lange tijd de geschiedenis van deze vormen van poëzie bestudeerd vooraleer hij begon met het vertalen van *Wen hsüan*. Hij deed dit om de conventies ervan te begrijpen en om vertrouwd te worden met het specifiek taalgebruik dat in ieder genre wordt gehanteerd. Een voorbeeld van dit specifiek taalgebruik is dat de memorials en rechtsdocumenten verschillende formules en bureaucratische termen bevatten die in andere documenten nooit gebruikt zullen worden. Onder bureaucratische termen verstaan we ook bepaalde titels die typisch zijn binnen bepaalde tekstsoorten in de Chinese cultuur. Zo bevat de "Memorial Urging the Succession" van Li K'un uit de Qin-dynastie veel passages waarin dergelijke titels voorkomen. Knechtges stelt dat het moeilijk is dat soort bureaucratische termen te vertalen aangezien niet al deze termen ook voorkomen in onze westerse context. Dit vormt echter niet alleen een probleem binnen de rechtsdocumenten, maar ook in andere teksten kan dit problematisch zijn. Termen die typisch zijn binnen de Chinese context, werden namelijk vaak weinig of niet bestudeerd waardoor een vertaler zelf equivalenten moet zoeken.

Uit deze uitleg van Knechtges kunnen we al twee eerste problemen afleiden:

- een vertaler die één soort poëtisch genre kan vertalen, kan daarom wel nog moeilijkheden hebben met andere genres. Het is belangrijk te beseffen dat er verschillende genres bestaan en dat deze genres telkens een andere stijl en woordenschat zullen omvatten. Een vertaler van poëzie moet zich dus bijgevolg verdiepen in een bepaald genre vooraleer hij een goede vertaling zal kunnen leveren.
- De Chinese context verschilt erg van onze Belgische/Europese context en dit valt ook op in teksten. Bepaalde termen die in het Chinees erg gebruikelijk zijn, bestaan niet in onze cultuur en vice versa. Een vertaler zal voor bepaalde termen dus zelf een equivalent moeten vinden in

²⁶ In dit citaat worden traditionele karakters gebruikt, in tegenstelling tot de vereenvoudigde karakters die in de rest van de thesis werden gebruikt, omdat we deze letterlijk van Knechtges overnemen. Hij gebruikt de traditionele karakters, bijgevolg gebruiken wij deze ook wanneer we hem citeren.

de doeltaal. Hiervoor kunnen de strategieën gebruikt worden die in sectie 5.3.2 reeds werden aangehaald.

Naast specifieke termen die aan een genre gelinkt kunnen zijn, moet een vertaler ook bekend zijn met de geschiedenis opdat hij/zij historische referenties, allusies en ongewone uitdrukkingen kan begrijpen. Daarom heeft Knechtges een aanzienlijke periode gespendeerd aan het bestuderen van de geschiedenis.

Hierin vinden we een volgend probleem: sommige gedichten of delen van gedichten kunnen verwijzen naar specifieke historische gebeurtenissen of personen en deze moet een vertaler kennen om een volledige vertaling te kunnen leveren. Soms is een uitleg ervan ook nodig in de vertaling om deze makkelijker te begrijpen te maken. Zo kan een gedicht gaan over een bepaalde familie of persoon en enkele details geven die niet te begrijpen zijn zonder een diepere uitleg. In dat geval moet de vertaler opteren om de uitleg in het gedicht te verschaffen opdat de lezer het gedicht ten volle kan begrijpen. In de Europese context is het vaak makkelijker om deze historische verwijzingen te vertalen aangezien de geschiedenissen van verscheidene landen samenhangen; ze hebben samen gevochten in de oorlogen of hebben vroeger met elkaar handel gedreven. Daardoor hebben wij in België bijvoorbeeld een basiskennis van geschiedenissen van andere westerse landen. Wanneer we een gedicht uit het Chinees vertalen, daarentegen, zal een uitleg over de geschiedenis vaak wel nodig zijn. Wanneer we het voorbeeld van *Mulan* nemen, zien we dat Fränkel dit niet gedaan heeft in zijn vertaling, maar het zou wel mogelijk geweest zijn. Niet iedereen zal in die tijd geweten hebben wat een Khan is of waar de Gele Rivier lag. In sectie 6 zien we dat er voor Fränkels vertaling geen verantwoording beschikbaar is, hierdoor weten we niet of hij dit doelbewust deed om een exotiserende vertaling te maken, of dat hij een brontaalgerichte vertaling maakte met oog op een vertaling die de grote lijnen correct kon weergeven.

Knechtges haalt ook aan dat de *Wen hsüan* verschillende gedichten bevat die ongebruikelijke woorden of technische termen bevatten. Een vertaler moet deze woorden en termen eerst volledig begrijpen vooraleer een vertaling gemaakt kan worden. In deze gevallen kan de vertaler te werk gaan zoals bij de bureaucratische termen en titels die we in onze westerse context niet terugvinden en zelf een woord of term uitvinden. Er bestaat ook een kans dat er reeds andere werken over zulke woorden bestaan, waardoor een vertaler de woorden volledig kan begrijpen en eventueel een bestaande vertaling kan overnemen. Zulke ongebruikelijke woorden worden vaak in gedichten ingevoerd voor de poëtische klank of betekenis erachter en het kan dus erg lastig zijn om een equivalent te vinden in de doeltaal die dezelfde poëtische klank of betekenis weergeeft.

Tijdens het vertalen van poëzie is het ook vaak (maar niet altijd) belangrijk om achtergrondinformatie te weten over de schrijver ervan. Dit houdt in dat een vertaler de schrijfstijl van de auteur kent en kan weergeven in een doeltaal, dat de vertaler iets weet over het leven van de auteur en dat de vertaler ook de gedachtegang van de auteur kan volgen. Dit is echter niet altijd noodzakelijk; een vertaler moet niet altijd de stijl van de auteur kopiëren, dit is eigenlijk iets wat de vertaler zelf kiest. Dat de vertaler inzicht heeft in de achtergrond van een auteur, is echter wel aangewezen. Wanneer er iets in het verleden van de auteur gebeurd is waardoor hij een bepaald woord gebruikt in een gedicht, is het belangrijk dit ook weer te geven in de vertaling. Dit was voor Knechtges een zeer moeilijke opdracht, aangezien hij te maken kreeg met zeer veel verschillende auteurs die elk een eigen schrijf- en levensstijl hadden. Hij bereidde zich vooral voor door verschillende werken van een auteur te lezen en zo beter vertrouwd te raken met die auteur. Wanneer een vertaler vertrouwd is met de werken en het leven van een auteur, kan dit ook meer licht schijnen op bepaalde moeilijke passages die anders onverstaanbaar zijn. Zo is er een passage die Knechtges vertaalde: de “三月三日出水詩序²⁷” (“Preface to the Third Day of the Third Month Poems at the Winding Waterway”) van Yen Yen-Chih²⁸ (顏延之). Deze passage werd geschreven ter ere van een festival²⁹ op 28 maart 434 (Eoyang, E. & Yao-fu, L., 1995). Het was een purificerend festival, om onder andere demonen te verjagen. In deze passage komt een regel voor die Knechtges als volgt vertaalde: “The legitimate issue nurtures his virtue in Lesser Yang; / The royal chancellor displays wisdom to the arch-aides.” In een ander gedicht over diezelfde gelegenheid gebruikt Yen Yen de term 王宰 (wáng zǎi). De regel waar dit in voorkomt werd vertaald als: “Oh majestic was the royal chancellor, / like Tan he is the uncle.” Knechtges legt dit als volgt uit:

Here Yen Yen-Chih compares the royal chancellor to the Duke of Chou, who served as chancellor for his nephew King Ch’eng. Thus the *wang-tsai* to which Yen Yen-chih refers must be Liu Yi-K’ang, Prince of P’eng-ch’eng (409–451), who was the uncle of the heir-designate Liu Chün, mentioned in the preceding line as “the legitimate issue”.

Dit is een nogal ingewikkeld voorbeeld om aan te tonen dat uit een eerste gedicht de betekenis van een woord uit het tweede gedicht afgeleid kan worden. Dus wanneer een vertaler zich inleest in de gedichten die een auteur heeft geschreven, zou hij bepaalde termen kunnen afleiden die hij anders niet begrijpt.

²⁷ Pinyin: Sān yuè sān rì chūshuǐ shī xù

²⁸ Ook al is de correcte pinyin weergave van deze naam ‘Yányánzhī’, we volgen hier Knechtges, aangezien hij de bron is voor deze passage.

²⁹ Dit festival wordt het ‘Lustration Festival’ genoemd door Yeh en Knechtges.

Naast deze problemen zijn er ook enkele die niet zo gemakkelijk op te lossen zijn. Zo is de kloof tussen het Oude China en het hedendaagse Westen zo groot, dat het vaak moeilijk is om culturele en linguïstische aspecten te vatten en te vertalen. Niet enkel tussen China en het Westen is een grote kloof, ook bijvoorbeeld hedendaagse Chinese studenten die teksten uit het Oude China moeten bestuderen, ondervinden verscheidene moeilijkheden. Dit is een probleem wat ook op toepassing is bij *Mulan*: dit werd geschreven tijdens de Zes Dynastieën, wat van 281 tot 618 duurde, de kloof met hedendaagse Westerse landen of zelfs met het hedendaagse China is zeer groot. Voor vertalers vormt dit een probleem omdat culturele verschillen op zich al een barrière vormen tijdens het vertaalproces, maar wanneer er ook een tijdsbarrière bij komt, wordt het nog ingewikkelder. Knechtges haalt de woorden van professor Lu Tsung-ta over de problemen tijdens het vertalen van *Wen hsüan* aan: “to annotate [the *Wen hsüan*] is not easy. To translate it probably is even more difficult. The thought and subtleties of writers from a thousand years ago are not easily grasped, and their unique qualities are even harder to express.” En daar heeft hij een punt. Daarbij komt nog de factor dat het al moeilijk is om een vertaling te maken van een werk uit een taal die kort bij de eigen taal ligt. Het is dus verstandig om stil te staan bij de mogelijke interpretatiefouten die voorkomen bij een vertaling van een Oud-Chinese tekst.

Om de kloof tussen taal en tijd te overbruggen, moet een vertaler zo veel mogelijk leren over de Chinese taal, cultuur en geschiedenis. Zelfs op die manier zijn interpretatiefouten niet onvermijdelijk, maar komen ze alleszins minder vaak voor.

Naast deze problemen die met de tekst en de culturen te maken hebben, haalt Knechtges ook een ander probleem aan, namelijk dat van zijn werkwijze. Hij vertaalt zeer traag maar verantwoordt dit aan de hand van een citaat van Vladimir Nabokov: “the clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase.” Chinees is erg ver verwijderd van het Engels en andere westerse talen, dus wanneer er dan een vertaling wordt gemaakt van oud-Chinese teksten of poëzie, is dit er nog verder van verwijderd. Vertalers streven altijd naar leesbaarheid van teksten, maar “lexical and linguistic courage” is wat vertalers van oud-Chinese teksten ook moeten vertonen (Knechtges). Een vertaler moet dus weergeven wat de originele tekst vertelt en de metaforen en uitdrukkingen zo veel mogelijk behouden. Wanneer de vertaler dat doet, kunnen de poëtische uitdrukkingen in de doeltaal een uitdaging vormen voor hoe wij in het westen de wereld aanschouwen en vaak klinken ze dan ook vreemd in onze oren.

Knechtges vertaalde de *Wen hsüan* niet letterlijk, maar hij paste de eigenschappen toe die volgens Nabokov nodig zijn in een goede, volledige vertaling:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and

eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding...

Knechtges voegde aan zijn vertaling van de *Wen hsüan* ook ontelbaar veel voetnoten toe om bepaalde woorden, regels of passages te verduidelijken of om zijn vertaling te verantwoorden. Deze vertaalstrategie hebben we reeds besproken in sectie 5.3.2, sommige vertalers passen deze toe wanneer er anders te veel van de oorspronkelijke betekenis verloren gaat. In het geval van Oud-Chinese poëzie, zijn we het eens Nabokov en Knechtges. Voetnoten zijn niet altijd noodzakelijk in vertalingen, maar in de *Wen Hsüan* en in *Mulan* zijn voetnoten handig om de kloof tussen tijd en cultuur te overbruggen. In onze eigen vertaling van *Mulan* hebben we daarom ook geopteerd om voetnoten toe te voegen om bepaalde culturele elementen of bepaalde vertaalkeuzes toe te lichten. Op deze manier blijven elementen die muzikaliteit brengen in een gedicht en wordt het ritme van het gedicht niet verstoord. Echter, ook bij dit soort vertalingen is het nog steeds onmogelijk om een volledig accuraat equivalent van de brontekst te leveren. Zelfs wanneer er veel voetnoten aan een vertaling worden toegevoegd en de betekenis op die manier volledig wordt weergegeven, zal de tekst aan iets anders moeten inboeten.

Knechtges zegt hierover:

[...] it is often the case that the most difficult passages to render into intelligible English are those that contain the most common words of literary Chinese. The difficulty comes from casting English sentences that represent the phrasing and structure of the Chinese as much as possible.

In het geval van een brontaalgerichte vertaling, zijn we het eens met dit citaat. Een brontaalgerichte vertaling is een vertaling die dezelfde structuur en karakteristieken als de originele tekst in de brontaal heeft. Hier tegenover staat een doeltaalgerichte vertaling. Dit is een vertaling waarbij er wordt gefocust op de doeltaal en waarbij de structuur en karakteristieken van de doeltaal worden toegepast. Wanneer een vertaler een Chinese brontekst naar het Engels wil vertalen in een brontaalgerichte vertaling, bestaat de moeilijkheid er dus in dat de karakteristieken van de Chinese grammatica moeten worden toegepast op de tekst in het Engels. Een ander belangrijk kenmerk hier is dat er geen “padding” (of “vulsel”) is. Hiermee wordt bedoeld dat er geen extra woorden worden toegevoegd die er in de originele tekst eigenlijk niet staan, want op die manier kan de tekst ongemakkelijk of onnatuurlijk worden.

Een volgend item dat problemen kan veroorzaken tijdens het vertalen van het Chinees naar een Westerse taal is mythologische wezens. Deze maken deel uit van de cultuurspecifieke elementen die reeds eerder in deze thesis (in sectie 5.4.2) aan bod kwamen. Voor bepaalde mythologische wezens

die we in het westen ook kennen, zijn er reeds namen, zoals voor de feniks (凤/凰, feng), maar er zijn veel wezens die hier niet gekend zijn. De reden hiervoor is dat de Chinese mythologie en de westerse mythologie andere verhalen bevatten en bijgevolg andere wezens kennen. In dat geval wordt er vaak aangeraden om de namen van de Chinese mythologische wezens over te nemen in pinyin (in het Engels ook wel “romanization” genoemd) of een westerse naam uit te vinden. Een voorbeeld van dit laatste is de ‘blazing firebird’ voor 焦明 (Jiāo míng). In het Chinese gedicht van *Mulan* komen geen mythische wezens voor, hoewel dit in de Disneyversie wel zo is. In de Disneyfilm heeft Mulan een ‘beschermengel’, de draak Mushu. Deze werd haar toegewezen door haar voorouders en moet haar veilig weer thuis brengen.

Naast de verhandeling van Knechtges, baseerden we ons hier ook op een critical survey van Michelle Yeh, *On English Translation of Modern Chinese Poetry*. Michelle Yeh is professor Chinees aan de Universiteit van Californië en heeft verscheidene onderzoeken gedaan naar Chinees en het vertalen van Chinees. In deze verhandeling over het vertalen naar het Engels, haalt ze enkele problemen aan die een vertaler in de praktijk kan ondervinden. Yeh stelt dat “the use of the vernacular as the poetic medium creates a wide discrepancy at the level of literariness”. Ze bedoelt hiermee dus dat het gebruik van de ‘inheemse taal’, of de brontaal en haar specifieke vocabulaire voor een discrepantie kan zorgen tussen de bron – en doeltekst. Deze discrepantie ontstaat op het vlak van literariteit. Zoals reeds vermeld in sectie 5.4.3. (C) zijn Chinese grammatica en syntax helemaal anders dan die van westerse talen, worden repetities vaker gebruikt, etc. Deze problemen beïnvloeden niet enkel de poëtische betekenis, maar ook de poëtische nuance erachter omdat ze het resultaat zijn van de linguïstische en culturele karakteristieken. Zo wordt iets wat poëzie kan zijn in de ene taal, niet altijd als poëzie beschouwd in een andere taal.

Yeh maakt ook een duidelijk verschil tussen klassiek Chinese teksten en moderne Chinese teksten en ze stelt dat de problemen die aan deze twee soorten teksten hangen ook verschillen. Zo zijn de moderne Chinese teksten toegankelijker dan de oud-Chinese teksten. Ze geeft als eerste reden: “First, it is written in the vernacular,; it uses colloquialisms and is easier to understand. [...]” Zo worden in moderne Chinese teksten en poëzie vaak idiomen gebruikt om diepere gevoelens weer te geven. Vervolgens zegt ze: “Second, modern Chinese poetry is easier to translate than classical because, [...] the syntax is looser, more prosaic, and closer to English syntax.” Ook al worden in modern Chinese teksten en poëzie dubbelzinnigheid gecreëerd door weglating van het onderwerp, dit gebeurt minder vaak dan in de klassieke teksten. Daarnaast vormt het ook geen even groot probleem door ‘the vernacular context’. De moderne Chinese syntax is eigenlijk sterk verwesterd en hierdoor is het ook makkelijker te vertalen. Tot slot geeft ze nog als reden: “Third, Western allusions (names, places,

events) and symbols (religious, literary and others) are sometimes employed in modern Chinese poetry, and they can be translated rather straightforwardly without losing any of their meaning.” Deze voordelen kunnen echter al snel nadelen worden voor een vertaler, aangezien niet elke dichter of elk gedicht op dezelfde manier vertaald kan worden. Het is dus niet zo eenduidig als het lijkt.

6. Comparatieve analyse gedichten

In dit deel van de thesis vergelijken we de verschillende versies van de gedichten met elkaar. De versies die met elkaar vergeleken worden zijn het originele (Chinese) gedicht, 木兰辞, de Engelse vertaling ervan door Hans H. Fränkel, *The Ballad of Mulan*, en de eigen vertaling, *de Ballade van Mulan*. We gaan na welke vertaalstrategieën, die eerder in deze thesis werden opgesomd, Hans Fränkel heeft toegepast en welke keuzes hij maakte om het gedicht aanvaardbaar en begrijpelijk te maken in de doelcultuur.

We moeten bij deze bespreking wel vermelden dat er geen verantwoording van Hans H. Fränkel over zijn vertaling beschikbaar is, dus kunnen we in principe enkel gissen naar de redenen waarom hij bepaalde woorden of zinnen vertaalde zoals hij deed.

De thema's die in sectie 4.2 aan bod besproken werden (Mulan als vrouwelijke krijger, de ronddwalende man), worden door zowel Fränkel als ons overgenomen in de adaptaties³⁰. Deze thema's geven vorm aan het verhaal en maken het tot wat het is. Een vertaling maken zonder een van de thema's uit het originele gedicht zou het eindproduct drastisch veranderen.

In sectie 4 hadden we het eveneens over genres en subgenres. We stelden vast dat *Mulan* deel uitmaakt van *yuefu*-gedichten. Een belangrijk kenmerk van de *yuefu*-gedichten is dat ze pentasyllabisch zijn: ze bevatten regels met vijf karakters. Dat dit geldt voor *Mulan* zien we wanneer we naar de eerste strofe kijken:

唧唧复唧唧，木兰当户织。
不闻机杼声，唯闻女叹息。
问女何所思？问女何所忆？
女亦无所思，女亦无所忆。
昨夜见军帖，可汗大点兵，
军书十二卷，卷卷有爷名。

³⁰ Hoewel dit niet relevant is in deze sectie, moeten we hier toch vermelden dat deze thema's ook terugkomen in de Disneyadaptatie.

阿爷无大儿，木兰无长兄，
愿为市鞍马，从此替爷征。

Deze regels bestaan telkens uit twee zinsdelen van vijf karakters. Wanneer we zowel de Nederlandse als de Engelse vertaling bestuderen, merken we op dat deze niet pentasyllabisch zijn. Zij maken geen deel uit van de *yuefu*-gedichten.

In sectie 4 stelden we ook dat de *yuefu*-gedichten eigenlijk een voorbeeld waren van de Oude *shi*-poëzie. Een van de kenmerken die in deze sectie wordt genoemd, is dat *shi*-poëzie rijmt in de even regels van een gedicht (niet in de oneven). Dit zien we eveneens in de eerste strofe:

唧唧复唧唧，木兰当户织。

不闻机杼声，唯闻女叹息。

问女何所思？问女何所忆？

女亦无所思，女亦无所忆。

jījī fù jījī, mùlán dāng hù zhī.

Bù wén jīzhù shēng, wéi wén nǚ tàn xī.

Wèn nǚ hé suǒ sī? Wèn nǚ hé suǒ yì?

Nǚ yì wú suǒ sī, nǚ yì wú suǒ yì.

Wanneer we dit vergelijken met de Engelse vertaling van Fränkel, merken we op dat hij geen rijm gebruikt. Zijn vertaling behoort niet tot de *shi*-poëzie. In onze eigen Nederlandse vertaling gebruiken wij ook (eind)rijm, maar wij hanteren dit in zowel de even als de oneven regels. Ook ons gedicht komt dus niet in aanmerking voor de *shi*-poëzie.

Een laatste aspect dat in sectie 4 aan bod komt, werd ook zowel in de Engelse als de Nederlandse vertaling toegepast: de temporeel logische structuur. De structuur van de drie gedichten zijn identiek: Mulan komt het nieuws te weten, ze beslist haar vaders plaats in te nemen, ze schaft haar wapenuitrusting aan, ze reist en strijdt, ze keert huiswaarts.³¹

In deze bespreking behandelen we drie aspecten van de vertaling: rijm, woordenschat, culturele elementen. Daarna bespreken we de vertaalstrategieën die gebruikt werden om deze drie aspecten te vertalen.

6.1. Rijm

Wanneer we het aspect van rijm bekijken, is het eerste kenmerk dat opvalt bij de vertaling van Hans H. Fränkel dat hij geen rijm gebruikt. Zoals eerder reeds werd gezegd in sectie 4, is rijm altijd een belangrijk aspect geweest van Westerse poëzie, maar daarom kan het niet als vormelement van poëzie beschouwd worden. Dit denkbeeld bestond echter niet altijd; tot de twintigste eeuw werd in praktisch

³¹ Ook dit wordt in de Disneyadaptatie identiek weergegeven, zij het mits aanpassingen en toevoegingen. De grote lijnen blijven hetzelfde.

alle Westerse gedichten eindrijm toegepast. Het is dus pas sinds de twintigste eeuw dat er algemeen aanvaard wordt dat we niet enkel van poëzie spreken wanneer er rijm aanwezig is (Qi-Cai, Z., 2008, p. 7). Hans Fränkel maakte zijn vertaling van *Mulan* in 1976, hij paste het nieuwe denkbeeld van zijn tijd toe in zijn vertaling.

Hier moeten we even bij stilstaan. We weten namelijk niet of hij doelbewust geen rijm toevoegde of omdat hij een specifiek doel had. Aangezien er geen verantwoording of uitleg van zijn vertaling beschikbaar is, weten we niet met welk doel Fränkel de vertaling maakte. We kunnen dus ook niet zeker weten of het zijn bedoeling was om van de vertaling ook poëzie te maken. Het is mogelijk dat hij een letterlijke vertaling wilde maken. Deze letterlijke vertaling zou als doel kunnen hebben om enkel de betekenis volledig weer te geven. In dat geval zou het niet nodig zijn de stijlelementen van het Chinees over te nemen of de vertaling te laten rijmen, want die elementen voegen niets toe aan de betekenis van de tekst.

Wanneer we naar de originele versie van het gedicht kijken, zien we dat de Chinese auteur³² wel rijm in zijn/haar gedicht gebruikt. We stellen echter wel vast dat de auteur niet systematisch hetzelfde soort rijm gebruikt, er zijn verschillende soorten rijm aanwezig. De auteur maakt onder andere gebruik van eindrijm. Dit zien we bijvoorbeeld in de tweede strofe:

东市买骏马，西市买鞍鞢，	Dōng shì mǎ jùnmǎ, xī shì mǎ ān jiān,
南市买辔头，北市买长鞭。	nán shì mǎ pèitóu, běishì mǎ zhǎng biān.
朝辞爷娘去，暮宿黄河边。	Cháo cí yé niáng qù, mù sù huánghé biān.
不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅	Bù wén yé niáng huàn nǚshēng, dàn wén huánghé liúshuǐ míng jiān jiān
旦辞黄河去，暮至黑山头。	Dàn cí huánghé qù, mù zhì hēishān tóu.
不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑声啾啾	Bù wén yé niáng huàn nǚshēng, dàn wén yànshān hú qí shēng jiūjiū

Wanneer we ons hierbij baseren op de Hanyu pinyin, lijkt het op het eerste zicht dat de twee laatste regels van deze strofe niet rijmen. 头 (tóu) en 啾 (jiū) worden in het Chinees respectievelijk 't^hy^u'³³ en 'tɕi^u' uitgesproken, dus ook deze twee rijmen op elkaar. Dit zien we aan de twee laatste letters van het fonetisch schrift: deze zijn identiek. Eindrijm komt eveneens voor in de derde, vierde en vijfde

³² Aangezien dit gedicht een anonieme auteur heeft en we bijgevolg niet weten of het om een man of een vrouw gaat, zal er vanaf nu steeds naar verwezen worden door 'de auteur'. Hierbij komt het risico dat er te veel herhaling is, maar we kunnen onmogelijk weten of het een man of een vrouw is en we maken bewust de keuze om niet telkens "hij/zij" te gebruiken, aangezien dit verwarrend zou kunnen zijn.

³³ Dit is het fonetisch schrift volgens IPA. IPA is de International Phonetic Association dat een alfabet heeft opgesteld voor het fonetisch schrijven van woorden. (<https://www.internationalphoneticassociation.org/>)

strofe. De derde strofe bestaat uit drie regels, hiervan rijmen de eerste en de derde regel door de laatste karakters: 飞 (fēi) en 归 (guī). Deze worden ‘fēi’ en ‘guī’ uitgesproken. Ook hier kunnen we aan de vorm van de IPA zien dat ze op elkaar rijmen. Bij de vierde en vijfde strofe gaat het telkens om klanken die rijmen op –ang. Enkele voorbeelden hiervan zijn: 堂 (táng), 强 (qiáng), 郎 (láng) en 乡 (xiāng) uit de vierde strofe en 将 (jiāng), 红妆 (hóngzhuāng), 羊 (yáng) en 床 (chuáng) uit de vijfde strofe. Deze woorden zijn eveneens ook een voorbeeld van volrijm (zie sectie 5.4.2).

Ook in de eigen Nederlandse vertaling van het gedicht hebben we geopteerd voor eindrijm, maar we hebben ervoor gekozen om dit doorheen het gehele gedicht toe te passen. Dit hebben we echter niet meteen gedaan; we hebben drie vertalingen gemaakt alvorens we tot een gedicht met eindrijm kwamen. De reden daarvoor was dat het in het Nederlands niet voor de hand liggend was om de juiste woordenschat te vinden die de sfeer en de betekenis van het Chinees weergaven. Eerst hebben we dus een letterlijke vertaling gemaakt met volzinnen. Deze vertaling leunde meer naar een verhaal dan naar een gedicht (zie bijlage 4). Daarna werd een tweede vertaling gemaakt, deze bevatte al een paar rijmwoorden, maar diende vooral om er een gedicht van te maken in plaats van een verhaal (zie bijlage 5). Tot slot was de derde vertaling volledig gerijmd en in dichtvorm (bijlage 3). Er waren vier redenen om rijm in het gehele gedicht toe te passen. Allereerst diende het om op die manier parallelisme te creëren met de brontekst. Daarnaast bracht het consistentie in het gedicht en het maakte het ritme van het gedicht vloeiender. En tot slot kozen we specifiek voor eindrijm met oog op jonge lezers: veel gedichten voor kinderen en jongvolwassenen worden geschreven met eindrijm. Aangezien Mulan vandaag de dag ook hier in het westen ingeburgerd is door de Disneyfilm, verwachten we dat ook kinderen geïnteresseerd zullen zijn in dit gedicht. Voorbeelden van eindrijm in de eigen vertaling zijn: “tsjirp tsjirp en fwiet fwiet³⁴, Mulan zit te weven bij het raam. Ze hoort de vogels niet, Ze hoort enkel een zucht, zorgzaam.”

Naast eindrijm zijn er nog twee andere vormen van rijm te bespeuren in de verschillende versies. Een eerste vorm is gelijk rijm of identiek rijm, ook dit komt in sectie 5.4.2 aan bod. Deze rijmvorm vinden we terug in het Chinese gedicht (zie bijlage 1, strofe 2, regel 2–3), namelijk in de tweede strofe:

南市买骏马，北市买长鞭。
朝辞爷娘去，暮宿黄河边，

nán shì mǎ pèitóu, běishì mǎ zhǎng biān.
Cháo cí yé niáng qù, mù sù huánghé biān,

³⁴ Deze onomatopée is gekozen om het geluid van de vogels weer te geven. In het Chinees staat er oorspronkelijk ‘唧唧复唧唧’ waar 唧唧 zowel getsjirp als gezucht kan weergeven, dit kunnen we echter niet op dezelfde manier weergeven in het Nederlands.

Alsook in de vijfde strofe (zie bijlage 1, strofe 5, regel 6–7):

当窗理云鬓，对镜贴花黄。

Dāng chuāng lǐ yúnbìn, duì jìng tiēhuā huáng.

出门看火伴，火伴皆惊惶

Chūmén kàn huǒ bàn, huǒ bàn jiē jīnghuáng

Wanneer we naar de pinyin kijken, zien we dat ‘biān’ in de tweede strofe tweemaal voorkomt en in de vijfde ‘huáng’. Wanneer we de karakters erbij nemen, zien we echter dat het hier telkens om verschillende woorden gaat. In de tweede strofe is de eerste ‘biān’, 鞭, wat ‘zweep’ betekent. De tweede ‘biān’, 边, betekent hier ‘oever’ (aangezien het om de oever van de Gele Rivier gaat). In de vijfde strofe is de eerste ‘huáng’ 黄, wat ‘geel’ betekent. De tweede is daar 惶 en in combinatie met 惊 betekent dit wel ‘in paniek’ of ‘erg geschrokken’. We zien dus dat deze woorden, die identiek worden uitgesproken, eigenlijk bij een ander karakter horen en bijgevolg een andere betekenis hebben. In de Engelse versie van Fränkel en in de eigen vertaling komt dit soort rijm echter niet terug. Voor de Nederlandse versie was dit eigenlijk nergens een optie, aangezien dan de betekenis van het gedicht veranderd zou worden.

Een volgende rijmsoort die in zowel het Chinese als het Engelse gedicht voorkomt, is visueel rijm. Visueel rijm of oogrijm is een soort rijm waarbij de woorden lijken te rijmen op eerste zicht, maar door de uitspraak is dit toch niet zo. In het Nederlands komt dit niet vaak voor, daarom hebben we dit ook niet ingevoerd in onze eigen vertaling. In het Chinees is visueel rijm vrijwel onmogelijk wanneer we naar de karakters kijken, aangezien het zeer duidelijk is voor een Chinees persoon hoe een karakter wordt uitgesproken. Enkel wanneer we ons focussen op de pinyin, komt er visueel rijm voor. In het Chinese gedicht komt dit voor in de eerste en laatste strofes (zie bijlage 1). Het gaat hier telkens om woorden die eindigen op een ‘i’: zhī, xí en mílí, cí. Wanneer we bijvoorbeeld naar de pinyin van de laatste twee regels kijken vanuit een Nederlandstalig standpunt, kan er gezegd worden dat deze woorden identiek worden uitgesproken, maar in het Chinees is dit niet zo:

雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离；

“Xióng tù jiǎo pū shuò, cí tù yǎn mílí;

两兔傍地走，安能辨我是雄雌

liǎng tù bàng de zǒu, ān néng biàn wǒ shì xióng cí”

Dit heeft te maken met de uitspraak van de zh-, x- en c-klank. Voor deze klanken wordt de tong in het Chinees namelijk anders in de mond geplaatst dan we in het Nederlands doen. Hieronder zijn twee afbeeldingen die dit illustreren:



(Afb. 1, "I with ch, sh and zh". bron: Chinesepod Ltd., 2015.)



(Afb. 2, "I with j, q & x". bron: Chinesepod Ltd., 2015.)

In afbeelding 1 zien we duidelijk hoe het tipje van de tong in het midden van het gehemelte wordt geplaatst, terwijl we in afbeelding 2 zien dat dit bij de x niet zo is; daar wordt de tong vooraan tegen de onderste tanden geplaatst. Dit op zich maakt een groot verschil in uitspraak. Hetzelfde geldt voor de c-klank, ook hier wordt de tong vooraan tegen de onderste tanden geplaatst. Wanneer deze letters worden gecombineerd met de i, gebeurt er in het Chinees iets wat wij in het Nederlands niet hebben. Bij 'zhi' en 'ci' kunnen we de klank die ontstaat het best beschrijven als een zoemklank. Voor de x-klank geldt dit niet. Door het ontstaan van die zoemklank, lijken deze woorden dus wel te rijmen wanneer we naar de pinyin kijken, maar doen ze dit niet.

In het Engelse gedicht (zie bijlage 2) is er één voorbeeld van oogrijm, namelijk in de tweede strofe. Hier gebruikt Fränkel opeenvolgend 'saddle' en 'bridle': In the West Market she buys a *saddle*, In the South Market she buys a *bridle*". Door de gelijkvormigheid van de woorden (ze eindigen beiden op '-dle') bestaat er onenigheid of deze al dan niet rijmen. Sommige rijmwoordenboeken zeggen van niet, andere classificeren ze als 'bijna rijmend' en weer andere stellen dat ze wel rijmen. Wij zijn van het standpunt dat, hoewel ze beide eindigen op '-dle', de uitspraak van de a- en de i-klank in het midden van de woorden te verschillend zijn, waardoor ze niet rijmen ze.

6.2. Woordenschat

Hier bespreken we twee elementen: identieke structuren en onomatopeeën.

De woordenschat in de Chinese en Engelse versies van het gedicht, dragen ook bij tot de samenhang van het gedicht. Een van de manieren waardoor deze samenhang gecreëerd wordt, is door herhaling van bepaalde structuren. Zo staat er in de eerste strofe van de Chinese versie:

问女何所思？问女何所忆？
女亦无所思，女亦无所忆

Wèn nǚ hé suǒ sī? Wèn nǚ hé suǒ yì?
Nǚ yì wú suǒ sī, nǚ yì wú suǒ yì.

Hier worden de structuren 'Wèn nǚ hé suǒ' en 'Nǚ yì wú suǒ' herhaald. Dit zorgt ook voor een soort muzikaliteit in het gedicht. Daarnaast komt dit ook voor in de tweede strofe:

东市买骏马，西市买鞍鞢，

Dōng shì mǎi jùnmǎ, xī shì mǎi ān jiān,

南市买辔头，北市买长鞭。

nán shì mǎi pèitóu, běishì mǎi zhǎng biān.

朝辞爷娘去，暮宿黄河边。

Cháo cí yé niáng qù, mù sù huánghé biān.

不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。

Bù wén yé niáng huàn nǚshēng, dàn wén
huánghé liúshuǐ míng jiān jiān.

旦辞黄河去，暮至黑山头。

Dàn cí huánghé qù, mù zhì hēishān tóu.

不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑声啾啾。

Bù wén yé niáng huàn nǚshēng, dàn wén
yànshān hú qí shēng jiūjiū.

In de eerste twee regels worden hier telkens de windrichtingen en wat ze er gekocht heeft vermeld. Dit is geen letterlijke herhaling van de woordenschat, maar het zorgt ook wel voor samenhang, want de tekst volgt eenzelfde patroon. Daarnaast zien we in de vierde regel en laatste regel eenzelfde structuur verschijnen: “不闻...但闻”.

Ook in de Engelse versie van Fränkel kunnen we dit op deze plaatsen in het gedicht onderscheiden. Hij vertaalde de structuur in de eerste strofe als:

They ask Daughter who's in her heart,

They ask Daughter who's on her mind.

"No one is on Daughter's heart,

No one is on Daughter's mind”.

In de Engelse vertaling van de tweede strofe, zien we eveneens dezelfde structuur zien we bij de vier regels eveneens dezelfde structuur verschijnen:

In the East Market she buys a spirited horse,
In the West Market she buys a saddle,
In the South Market she buys a bridle,
In the North Market she buys a long whip.

Ook “不闻... 但闻” wordt systematisch vertaald als “She doesn’t hear the sound of... She only hears...”

Hans Fränkel heeft er dus voor gekozen om via dezelfde structuren samenhang en muzikaliteit te creëren, niet door het gebruik van rijm.

In onze Nederlandse vertaling gaan deze herhalingen en systemen verloren omdat we ons vooral hebben gefocust op het rijm. Hierdoor moesten we soms de woordenschat die gebruikt werd, aanpassen en ging de structuur verloren. Enkel de structuur van “不闻... 但闻” hebben we in het Nederlands kunnen behouden. Dit werd vertaald naar:

Ze hoorde haar ouders niet roepen, vervuld van zorgen
Ze hoorde enkel het opspattende water dat wild klutst
 [...]
 Ze hoorde haar ouders niet roepen, geen getier, geen gemok,
Ze hoorde alleen het hinniken en blazen van de paarden.

Bij de andere structuren hebben we ervoor gekozen om het rijm te vertalen in plaats van de structuur.

In het Chinese gedicht van Mulan komen drie onomatopoeëen voor: 唧唧 (jījī), 溅溅 (jiān jiān) en 啾啾 (jiūjiū). Deze drie staan respectievelijk voor tsjirpende vogels, klutsend water en hijgende paarden. In zowel de Engelse vertaling door Fränkel als de eigen Nederlandse vertaling werden deze onomatopoeëen niet alle drie vertaald.

Nederlands	Chinees	Engels
1. Tsjirp tsirp en fwiet fwiet	唧唧复唧唧,	Tsiek tsiek and again tsiek tsiek,
2. Water dat enthousiast klutst	溅溅	Flowing water cry tsien tsien.
3. Hinniken en blazen van paarden	啾啾	Nomad horses cry tsiu tsiu.

Allereerst zien we dat 唧唧 (jījī) in de Engelse vertaling vertaald wordt als ‘tsiek tsiek’. Dit is geen gebruikelijke vertaling voor het getsjirp van vogels, aangezien het werkwoord ‘chirp’ ook in het Engels bestaat. Daarnaast worden 溅溅 (jiān jiān) vertaald als ‘tsien tsien’ en 啾啾 (jiūjiū) als tsiu tsiu, ook dit zijn geen gebruikelijke vertaling voor het klutsen van water en het gehinnik/gehijg van paarden. Wat echter wel opvalt wanneer we deze vertalingen bekijken, of beter gezegd: wanneer we deze vertalingen uitspreken, is dat ze kort aanleunen bij de pinyin. ‘Jiān jiān’ en ‘tsien tsien’ zijn gelijkaardig qua uitspraak en dit geldt ook voor de andere onomatopoeën. Dit heeft te maken met het feit dat Fränkel een brontaalgerichte vertaling maakte, dit diepen we verder uit in sectie 6 (vertaalstrategieën).

In onze Nederlandse vertaling hebben we enkel 唧唧 vertaald. We vertaalden het als ‘tsjirp tsjirp en fwiet fwiet’, hoewel er in het Chinees tweemaal ‘唧唧’ staat. We hebben dit om twee redenen gedaan: een eerste is dat we een doeltaalgerichte vertaling maakten (ook hierover meer in sectie 6), en daarnaast hebben we deze onomatopoeën gebruikt om zo rijm te kunnen invoeren in de volgende regel³⁵. We hebben ook niet geopteerd om “fwiet fwiet en nog fwiet fwiet” te gebruiken, maar wel afwisseling door “tsjirp tsjirp” omdat dit voor ons stilistisch gezien beter klonk (onder andere omdat het nu hetzelfde aantal lettergrepen telt als de originele regel). Voor de twee resterende onomatopoeën hebben we andere oplossingen gezocht omdat het gedicht niet vlot las indien we deze behielden.

6.3. Culturele elementen³⁶

Zoals reeds vermeld in sectie 5.4.2., kunnen culturele elementen problemen veroorzaken tijdens het vertaalproces. Voor deze culturele elementen bestaan er verschillende vertaalstrategieën³⁷. De vertaalstrategieën die toegepast werden in de vertalingen van Fränkel en in de eigen vertaling, worden verder besproken in sectie 6.4 (‘Vertaalstrategieën’), maar we halen reeds enkele verschillen aan in deze sectie.

In de Chinese versie van *Mulan* komen enkele culturele elementen voor, waaronder bijvoorbeeld de Gele Rivier en ‘天子’ (tiānzǐ). Dit betekent letterlijk ‘Zoon van de Hemel’, maar verwijst naar de keizer. Het vertalen van deze culturele elementen kan op verschillende manieren gebeuren. Soms gaat het

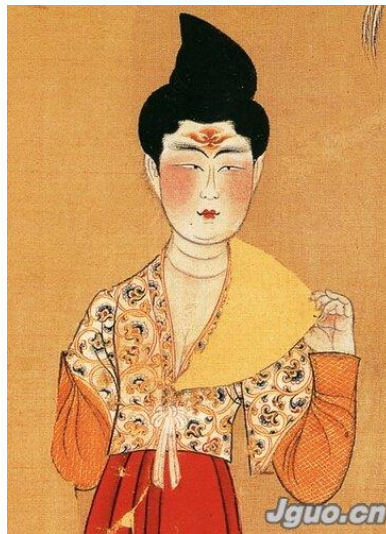
³⁵ We vertaalden het als: “Tsjirp tsjirp en fwiet fwiet, Mulan zit te weven bij het raam. Ze hoort de vogels niet, ze hoort enkel een zucht, zorgzaam.”

³⁶ Het meeste wat in deze sectie vermeld wordt, werken we verder uit in sectie 6, vertaalstrategieën, aangezien deze twee nauw samenhangen.

³⁷ Zie sectie 5.4.2., p. 27–29

om elementen die ook in het Westen gekend zijn, zoals de Gele Rivier, maar andere culturele elementen zijn niet gekend en daar wordt dan best een oplossing voor gezocht.

De culturele elementen die in dit gedicht voor problemen zouden kunnen zorgen, zijn: de Khan, de Gele Rivier, de verschillende bergen die voorkomen, 天子 ('Zoon van de Hemel'/de keizer), waarom ze een positie als minister wordt aangeboden en 贴花黄(tiē huāhuáng). Deze laatste lichten we kort toe: '花黄' verwijst naar gele ornamenten die Chinese vrouwen vroeger op het voorhoofd aanbrachten (Wenlin). Het verwijst naar de gele 'make-up' (in poedervorm) die nomadenvrouwen (meestal uit het noorden) gebruikten. Dit poeder was gemaakt van gele bloemenblaadjes (zie afbeelding 3).



(Afbeelding 3: schilderij van een vrouw met een geel ornament. Bron: Anoniem, 2014.)

Zelfs als de betekenis van de elementen afgeleid kan worden uit de context, is er steeds iets dat verloren gaat (zoals bijvoorbeeld historische waarde of onderliggende betekenis). Fränkel heeft in dat opzicht een andere methode toegepast dan wij deden in onze vertaling.

6.4. Vertaalstrategieën

Ook al is er geen verantwoording van Hans Fränkel zelf beschikbaar, toch kunnen we een vertaalstrategie die hij heeft toegepast, afleiden uit zijn vertaling.

Allereerst kunnen we stellen dat Fränkel brontaalgericht vertaald heeft. Dit wil zeggen dat hij een vertaling heeft gemaakt met oog op de brontaal en haar elementen. Dit leiden we af uit drie grote eigenschappen van zijn vertaling:

Een eerste eigenschap van zijn vertaling heeft te maken met het onderwerp in de zinnen. In sectie 5.4.3 werd reeds vermeld dat Chinese zinnen niet altijd een expliciet onderwerp bevatten. Ook in het

Chinese gedicht *Mulan* zien we niet duidelijk is wie de spreker in het gedicht is: is het een buitenstaander, is het Mulan zelf, zijn het de ouders? In het Engels heeft Fränkel ervoor gekozen dit niet te doen, hij gebruikte wel een onderwerp. Door de keuze die hij maakte, heeft hij echter de twijfel en de verwarring wel nog in het gedicht kunnen houden. Een voorbeeld hiervan vinden we in bijlage 2, regel 3–4 van de eerste strofe:

Nederlands	Chinees	Engels ³⁸
Ze hoort de vogels niet, ze hoort enkel een zucht, zorgzaam	不闻机杼声， 唯闻女叹息。	You don't hear the shuttle's sound, You only hear Daughter's sighs.

De Engelse vertaling: “You don’t hear the shuttle’s sound, you only hear Daughter’s sighs” is even verwarrend als de Chinese. Dit wordt doorgaans in het Engels niet gedaan. ‘Daughter’ wordt hier met hoofdletter geschreven, alsof het een eigennaam is, terwijl de naam van de dochter in de tweede regel reeds wordt geïntroduceerd. Ook staat er geen lidwoord of bezittelijk voornaamwoord bij ‘Daughter’. Dit zorgt voor een verwarrend effect, aangezien we nu niet meer zeker weten of ‘Daughter’ een eigennaam is, of het gaat over ‘een’ dochter of over de dochter van de spreker. Ook enkele regels verder, wanneer er wordt gesproken over ‘Father’, is dit met een hoofdletter:

Nederlands	Chinees	Engels
“Papa heeft geen volwassen zoon , En een oudere broer is iets wat <i>ik</i> niet heb. Paard en zadel kopen is <i>mijn</i> hulpbetoon, Nu <i>ik</i> , <i>Mulan</i> , me voor <i>mijn</i> vader naar het front rep.”	阿爷无大儿， 木兰无长兄， 愿为市鞍马， 从此替爷征。	“ <i>Father</i> has no grown-up son, <i>Mu-lan</i> has no elder brother. I want to buy a saddle and horse, And serve in the army in <i>Father's</i> place.”

In deze Engelse vertaling wordt ook duidelijk ‘I’ gezegd, waardoor we ervan uitgaan dat het gaat om de vader van de spreker, maar er wordt geen bezittelijk voornaamwoord bij geplaatst. Fränkel heeft dus ook in het Engels de twijfel over het onderwerp in het gedicht kunnen houden.

De tweede eigenschap van zijn vertaling is de syntaxis. De constructies in het Chinees zijn vaak erg ‘simpel’. In sectie 5.4.3 hebben we eveneens uitgelegd dat in het Chinees parataxis (nevenschikking) vaker gebruikt zal worden dan hypotaxis (onderschikking). Hierdoor zijn Chinese zinnen vaak korter en minder complex. In het Nederlands, alsook in het Engels, is dit omgekeerd (Fang, M., 1999, p. 214).

³⁸ Wanneer we in deze sectie voorbeelden geven, geven we telkens het voorbeeld uit de drie talen tegelijk, ook al worden de drie talen niet tegelijk besproken. Zo heeft de lezer een duidelijk overzicht. Hierdoor komen bepaalde tabellen meermaals voor.

Hans Fränkel, daarentegen, gebruikt in zijn vertaling van *Mulan* ook parataxis. Een voorbeeld hiervan vinden we in de vierde strofe:

Nederlands	Chinees	Engels
Hij ontving hen in zijn Lumineuze Hal.	天子坐明堂。	The Son of Heaven sits in the Splendid Hall ³⁹ .

Een derde en laatste eigenschap handelt over de culturele elementen. Fränkel heeft ervoor gekozen de culturele elementen die in het Chinees voorkomen, over te nemen. Hij heeft hier geen voetnoten aan toegevoegd om ze uit te leggen en geen equivalenten binnen de eigen cultuur gezocht. De vier vertaalstrategieën die hij daarvoor toepaste, waren:

1. Letterlijke vertaling: hij vertaalde enkele elementen letterlijk. Zoals reeds werd vermeld in sectie 5.4.2. (p. 27), loopt een vertaler zo het risico dat de culturele lading verloren gaat. In dit geval is dat echter niet zo: Fränkel heeft ‘the Yellow River’, ‘the Black Mountain’, ‘the Son of Heaven’ en ‘minister’s post’ letterlijk vertaald. Wanneer lezers enige kennis hebben van de brontaal- en cultuur, dan weten ze wat het belang is van bijvoorbeeld de Gele Rivier, maar dit wordt niet impliciet weergegeven door de Chinese karakters. Al deze woorden zijn ook in het Chinees letterlijk wat er staat, dus ook indien een lezer uit een andere cultuur dit in het Chinees leest, is er extra informatie nodig om de achterliggende culturele en historische waarde te begrijpen.
2. Overdrachten: bij dit soort vertaalstrategie, ontstaan er vaak leenwoorden. Een leenwoord dat ontstaat in de vertaling van Fränkel is ‘Khan’. In het Chinees is dit 可汗 (kèhán). We stellen hierbij wel dat Fränkel deze vertaling waarschijnlijk niet zelf heeft gemaakt; hij was niet de eerste die ‘Khan’ als vertaling voor 可汗 gebruikte.
3. Naturalisatie: deze vertaalstrategie, die erg dicht aanleunt bij de vorige, wordt ook toegepast door Fränkel. Dit past hij toe wanneer hij de naam van ‘Mount Yen’ vertaalt. Hier past hij de uitspraak van 燕, yàn, aan zodat het ook in het Engels een logische uitspraak wordt.
4. Ook descriptieve equivalentie als vertaalstrategie heeft hij gebruikt. Dit deed hij bij de 贴花黄⁴⁰. Wanneer dit letterlijk vertaald wordt, resulteert dat bijvoorbeeld in ‘gele bloemen plakken’, maar dit is niet wat de auteur bedoelde. Fränkel vertaalde dit als ‘yellow flower powder’. Deze beschrijving vat wel samen wat de auteur bedoelde. 贴花黄 slaat op gele make-up (in poedervorm) die nomadenvrouwen (meestal uit het noorden) gebruikten. Dit poeder was gemaakt van gele bloemenblaadjes.

³⁹ Hieruit kunnen we afleiden dat hij een brontaalgerichte vertaling maakte omdat, als hij een doeltaalgerichte vertaling maakte, hij voor de tweede “Son of Heaven” een voornaamwoord zou hebben gebruikt, namelijk ‘hij’.

⁴⁰ Pinyin: tiē huāhuáng

In onze eigen vertaling zijn we voor een doeltaalgerichte vertaling gegaan, we hebben zo bijvoorbeeld de syntaxis en woordenschat aangepast. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in bijlage 3, strofe 4, regel 2:

Nederlands	Chinees	Engels
Hij ontving hen in zijn Lumineuze Hal.	天子坐明堂。	The Son of Heaven sits in the Splendid Hall.

De ‘Lumineuze Hal’ is geen officiële vertaling voor de trem ‘明堂’. We hebben het echter wel vertaald opdat er geen Hanyu pinyin of andere vervreemdende elementen in onze vertaling aanwezig zijn. We leggen deze term daarna ook uit in een voetnoot.

We kunnen stellen dat we geen volledig doeltaalgerichte vertaling hebben gemaakt, aangezien we voor het vertalen van bepaalde Chinese culturele elementen geen equivalenten in onze eigen cultuur hebben gezocht, maar andere vertaalstrategieën hebben toegepast. Er zijn echter twee argumenten waarom we wel een doeltaalgerichte vertaling hebben gemaakt.

Allereerst hebben we in onze vertaling een ander onderwerp gekozen dan Fränkel deed. Fränkel koos bewust om de verwarring in het gedicht te laten, aangezien dit in het originele gedicht ook zo was, maar dat deden wij niet. Wij kozen ervoor om telkens duidelijk te laten merken wie aan het woord was. Zo zien we in regel 3–4 van de eerste strofe:

Nederlands	Chinees	Engels
Ze hoort de vogels niet, ze hoort enkel een zucht, zorgzaam	不闻机杼声， 唯闻女叹息。	You don't hear the shuttle's sound, You only hear Daughter's sighs.

Deze regels waren verwarrend in het Engels, maar wij hebben hier bewust niet gekozen om ‘dochter’ te schrijven, aangezien er anders twijfel bestaat of de ouders het geschreven hebben of niet. Nu gaat de lezer ervan uit dat er een buitenstaander dit vertelt. Ook in de zin over de vader hebben we er een bezittelijk voornaamwoord aan toegevoegd, zodat het duidelijk wordt dat Mulan aan het woord is:

Nederlands	Chinees	Engels
Papa heeft geen volwassen zoon , En een oudere broer is iets wat <i>ik</i> niet heb. Paard en zadel kopen is <i>mijn</i> hulpbetoon, Nu <i>ik, Mulan</i> , me voor <i>mijn</i> vader naar het front rep.	阿爷无大儿， 木兰无长兄， 愿为市鞍马， 从此替爷征。	<i>Father</i> has no grown-up son, <i>Mu-lan</i> has no elder brother. <i>I</i> want to buy a saddle and horse, And serve in the army in <i>Father's</i> place."

Hier zien we duidelijk dat het Chinees heel consequent geen onderwerp gebruikt en dat we in het Nederlands consequent duidelijk maken dat Mulan aan het woord is.

Daarnaast hebben we ook de nevenschikkende zinnen verworpen en maakten we er ondergeschikte zinnen van. Dit houdt in dat we ook verbindings- en voornaamwoorden hebben gebruikt waar mogelijk. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in regel 9–10 van de eerste strofe:

Nederlands	Chinees	Engels
Gisteravond heb ik de oproep van de Khan gezien, hij trommelt mannen op om de strijd aan te gaan	昨夜见军帖, 可汗大点兵	Last night I saw the draft posters, The Khan is calling many troops,

Het voornaamwoord ‘hij’ in de Nederlandse vertaling verwijst hier terug naar ‘de Khan. Op deze manier komen de zinnen vlotter en natuurlijker over in het Nederlands. Het is voor de Nederlandstalige lezer ook makkelijker om een doeltaalgerichte vertaling te lezen (in dit geval gaat het dus om een vertaling gericht op het Nederlands). In de tabel zien we dat ook Fränkel hier omheen heeft gewerkt, zij het niet met voornaamwoorden.

De vertaling van de culturele elementen gebeurde echter niet volledig doeltaalgericht aangezien we geen equivalenten hebben gezocht. We hebben de culturele elementen overgenomen door reeds bestaande vertalingen te gebruiken. In een zekere zin kunnen we zeggen dat, aangezien deze vertalingen reeds ingeburgerd zijn, het wél Nederlandse equivalenten zijn. Een voorbeeld hiervan is de term ‘Khan’. Dit was reeds een bestaand Nederlands woord voor ‘可汗’.

Een vertaalstrategie die we daarna toepasten, was het toevoegen van voetnoten waar nodig om de culturele elementen uit te leggen. We hielden in het achterhoofd dat ons doelpubliek ook kinderen en jongeren bevat, daarom leggen we eveneens culturele elementen uit die volwassenen wel kennen. In principe kan de betekenis van deze elementen afgeleid worden uit de context, maar de historische waarde die er aan vasthangt, weten we zo niet. Daarom hebben we gekozen om vier van de aanwezige culturele elementen uit te leggen in voetnoten. Op deze manier wordt de vertaling niet verstoord, maar er wordt wel extra informatie bij de culturele elementen gegeven. Zo worden de Khan, de Gele Rivier, 明堂 en 贴花黄 uitgelegd in voetnoten. We bespreken deze omdat dit elementen zijn die ofwel belangrijk zijn voor de Chinese geschiedenis, ofwel niet gekend zijn in onze westerse context. In de voetnoot van de Khan wordt de definitie van Merriam-Webster Dictionary gegeven: “a medieval sovereign of China and ruler over the Turkish, Tatar, and Mongol tribes” of: “a local chieftain or man

of rank in some countries of central Asia". Deze voetnoot voegden we toe omdat er in de Westerse geschiedenis nooit sprake is van een Khan, daarom kan dit element ongekend zijn bij sommigen. Bij de Gele Rivier bevat de voetnoot de volgende informatie: "De Gele Rivier wordt in het Chinees ook wel de "Moederrivier" genoemd omdat de eerste Chinese beschaving zich aan de bron van de Gele Rivier bevonden. Hier is China eigenlijk ontstaan." Aangezien de Gele Rivier zo belangrijk is in de Chinese geschiedenis, voegden we deze voetnoot toe. 明堂 wordt eveneens uitgelegd in een voetnoot. Ook hier heeft Fränkel dit niet gedaan, hoewel dit nodig is wanneer de lezer geen diepere kennis van de Chinese cultuur heeft. 明堂 of The Splendid Hall of de Lumineuze Hal is een begrip dat een specifieke hal benoemt. Het gaat hier niet zomaar over een 'hall' die er 'splendid' uitziet, het gaat hier om een hal waar officiële ceremonieën uitgevoerd werden. Wenlin omschrijft deze hal als: <"trad.> place where emperor issued governmental instructions and carried out large ceremonies". Tot slot wordt ook 贴花黄 uitgelegd, aangezien dit iets is wat wij in het Westen niet kennen. We hebben dit vertaald als 'geel poeder', omdat we er in het Nederlands geen woord voor hebben, maar in de voetnoot wordt dan uitgelegd dat het eigenlijk specifiek is dan dat. Een typisch Chinees is het gebruik van 天子. Deze term, die letterlijk "Zoon van de Hemel" betekent, werd gebruikt om de keizer te benoemen. Aangezien we dit reeds in onze vertaling duidelijk maakten, hebben we hier geen voetnoot meer bij toegevoegd.

7. Disneyadaptatie en haar verschillen

Tot slot gaan we in deze sectie van de thesis over tot de vergelijking met de Disneyfilm en onderzoeken we welke factoren Disney heeft geïntroduceerd of weggelaten om *Mulan* makkelijker te integreren in de westerse cultuur.

De drie fragmenten die we gaan vergelijken met het Chinese gedicht zijn: Mulan neemt de plaats in van haar vader in het leger, het leger komt te weten dat Mulan een meisje is en Mulan komt weer thuis.

Het eerste fragment dat we hier bespreken is: Mulan neemt de plaats in van haar vader in het leger.

A) *Origineel*

Hoe Mulan de plaats inneemt van haar vader wordt in het originele gedicht niet expliciet besproken. Er zijn daarentegen wel drie elementen waaruit we de situatie kunnen afleiden.

Mulan zit te weven voor het raam en ze maakt zich zorgen over haar vader. Ze heeft de avond voordien ontdekt dat haar vader opgeroepen wordt voor de strijd en is hierover diep in gedachten

verzonken. We 'ontmoeten' Mulan dus wanneer ze een erg vrouwelijke taak doet: weven. Omdat we hier 'Mulan als meisje' leren kennen, is het contrast met 'Mulan als soldaat' groot.

In het gedicht komt Mulan te weten dat haar vader wordt opgeroepen omdat ze de rollen ziet waar alle namen opstaan van de mannen die ten strijd moeten gaan. Vervolgens kunnen we dan ook Mulans gedachtegang lezen, we komen te weten dat Mulan geen oudere broer heeft en dat zij bijgevolg zelf haar vaders plaats wil innemen.

Een laatste element waaruit we de situatie kunnen afleiden, is dat het werkwoord '辞' gebruikt wordt, wat 'afscheid nemen' betekent. Dit impliceert dat Mulan vertrok met medeweten van haar ouders, dat ze afscheid hebben kunnen nemen.

We merken dus dat dit fragment in het gedicht slechts één strofe is, het is zeer kort en de elementen worden niet volledig beschreven.

B) *Disneyversie*

In de Disneyversie wordt dit fragment (en dus ook de drie elementen die we hierboven gaven) anders weergegeven. Ten eerste is het veel langer, dit fragment met alle elementen die in het gedicht ook zitten, duurt van 03:08min tot 20:23min.

Mulan is niet aan het weven, maar ze is wel bezig met een erg vrouwelijke taak: ze maakt zich klaar voor 'de Koppelaarster'. Dit houdt onder andere in dat traditionele gewaden aantrekt en zich maquilleert. Hierdoor verschijnt ze even later als 'Geisha'⁴¹. Dit is het stereotiepe beeld dat veel westerse kinderen van Aziatische vrouwen hebben (zie afbeelding 4).

Mulan moet de goedkeuring van de Koppelaarster krijgen want zij beslist of Mulan een goede bruid zal zijn en, bijgevolg, of ze haar familie eer zal brengen of niet. Dit fragment wordt aan de film toegevoegd om drie redenen:

- Het behoudt parallellisme met het gedicht. Ook al wordt het anders weergegeven, toch is er nog een parallellisme met de vrouwelijke taak die Mulan in het gedicht vervult. Ook hier wordt er zo een contrast gecreëerd tussen 'Mulan als meisje' en 'Mulan als soldaat'.
- Het dient om een humoristische noot toe te voegen. Tijdens haar bezoek aan de Koppelaarster merken we voor het eerst dat Mulan eigenlijk een onhandig meisje is. Alles wat mis kan gaan, gaat ook mis. Zo zorgt ze er bijvoorbeeld voor dat de Koppelaarster een snor op haar gezicht tekent met de inkt waar Mulan haar 'spiekbriefje' mee had geschreven. Voor de kijker (in dit geval vooral kinderen) is dit luchtig, grappig.

⁴¹ Dit wordt in Van Dale beschreven als: "Japanse gastvrouw, die bezoekers vermaakt als artieste en conversatiepartner"

- Het roept een herkenbaar beeld op bij de kijker. Zoals reeds werd vermeld, is de geisha een stereotiep beeld dat Westerlingen hebben wanneer ze aan traditionele Aziatische cultuur denken. Disney richt zich meestal tot kinderen in zijn films. Door hier een stereotiep toe te voegen, is het ook voor kinderen herkenbaar en minder vervreemdend.



(Afbeelding 4: Mulan als geisha. Bron: Lauren (2011, July 28).)

Nadat Mulan afgeschreven wordt door de Koppelaarster, komt ze ook in de Disneyfilm te weten dat haar vader opgeroepen wordt. De manier waarop dit gebeurt, is echter wel anders. In de Disneyadaptatie komen twee soldaten en de boodschapper van de keizer⁴² naar het dorp om uit iedere familie één man op te roepen. De namen van de families worden voorgelezen en heel het dorp hoort wie opgeroepen wordt. We zien zo ook dat een zoon van een andere familie de rol⁴³ van zijn vader overneemt. Wanneer de naam van Mulans vader genoemd wordt, zien we dat hij een wandelstok nodig heeft te ondersteuning. Deze geeft hij echter af zodat hij met een rechte rug zijn plicht kan aanvaarden. Mulan is in de film enig kind, dus er is niemand die de rol voor haar vader aan kan nemen. Wanneer ze daarom protesteert, brengt ze als vrouw haar vader daardoor ten schande. Dit heeft een emotioneel doel in de film: het is dramatiserend, de kijker krijgt medelijden met de vader en Mulan omdat we weten dat hij niet klaar is voor de strijd. Dit zien we later ook, wanneer Mulan 's avonds haar vader ziet oefenen met zijn zwaard en hij door de knieën gaat. Ook dit werd eraan toegevoegd om aan te tonen dat hij niet klaar is voor de strijd en om emoties los te wekken bij het publiek.

Waar Mulan in het gedicht afscheid neemt van haar familie, doet ze dit in de Disneyversie niet. We zien hoe ze 's nachts, nadat haar ouders slapen zijn, beslist om de plaats van haar vader in te nemen. Ze neemt zijn rol van het nachtkastje en vervangt deze door haar haarkam, ze 'knipt' haar haar

⁴² In dit geval was de boodschapper ook ineens de raadsman van de keizer, Shifu.

⁴³ In de film zien we hoe de mannen die opgeroepen worden, een rol perkament overhandigd krijgen. Deze moeten ze later aan hun overste geven wanneer ze zich aanmelden bij het leger.

met het zwaard waarmee ze later zal vechten en ze neemt haar vaders wapenuitrusting en haar paard⁴⁴. Vervolgens verlaat ze in volle vaart het familiedomein. Haar grootmoeder, die ook bij hen inwoont, wordt plots wakker en waarschuwt de ouders. Haar vader ziet de haarkam liggen en loopt in paniek naar buiten. Het is hard aan het stormen en hij valt in de regen terwijl hij haar naam roept. Haar moeder zegt dat hij achter haar aan moet gaan, maar dan komt het besef dat, als hij dit doet, Mulan sowieso geëxecuteerd zal worden voor hoogverraad. Dit fragment heeft hetzelfde emotionele doel als het vorige: de kijker krijgt op deze manier medelijden met de ouders. Het verdriet van de ouders wordt versterkt door de setting: het is nacht, alles is donker en het is erg aan het onwederen met hevige regen (zie afbeelding 4).



(Afbeelding 4: Mulans ouders hebben net ontdekt dat ze is vertrokken. Bron: 324anna, n.d.)

Uit dit eerste fragment kunnen we dus al meteen drie motieven afleiden om fragmenten aan te passen of toe te voegen. Een tweede fragment is wanneer het leger beseft dat Mulan een meisje is.

A) *Origineel*

In het gedicht ontdekken de andere soldaten pas dat ze een vrouw is nadat ze jaren samen hebben gereisd en zij-aan-zij hebben gevochten. Wanneer Mulan weer naar huis gaat, doet ze haar wapenuitrusting uit, kleedt ze zich terug in haar oude kledij en doet ze make-up aan. Pas wanneer Mulan haar rol als vrouw terug opneemt, merken haar medesoldaten dus dat ze een vrouw is en schrikken ze dit al die tijd nooit wisten of merkten. Hier eindigt het originele gedicht, we weten dus niet of Mulan hierna haar rol als vrouw zal behouden, of opnieuw ten strijde zal trekken. Ook dit fragment neemt in het gedicht niet meer dan 4 regels in beslag.

B) *Disneyversie*

⁴⁴ Het paard heet in de Disneyfilm 'Khan'. Dit is waarschijnlijk om de Khan toch in de film te houden en parallelisme te creëren. Aangezien de Disneyfilm voor kinderen bedoeld is, hebben ze de westerse ranken van het leger gebruikt, dus daar komt de Khan niet in voor.

Dit fragment wordt, net als het vorige, in de Disneyversie langer omschreven dan in het gedicht: van 57:50min tot 61:29min.

Mulan heeft een lawine veroorzaakt die alle Hunnen bedelft in de sneeuw, maar ook haar eigen troepen moeten vluchten. Mulan loopt samen met kapitein Shang weg wanneer haar paard haar te hulp komt. Ze kan hem net niet mee op het paard hijsen, waardoor ook hij bedolven wordt onder de sneeuw. Even later ziet ze hem echter bewusteloos bovenkomen en heft ze hem mee op het paard. Daarna merkt ze dat de lawine hen een ravijn induwt. Wanneer ze net vallen, schiet ze een pijl af, die haar medesoldaten vangen en zo worden ze vanuit het ravijn terug naar omhoog getrokken. Zo redt ze het leven van de kapitein, maar ze was eerder al gewond geraakt aan haar zij. Nadat ze hem gered heeft, valt ze daardoor flauw. Deze scène werd toegevoegd om de spanning op te bouwen: het lijkt eventjes alsof Mulan en Shang beiden zullen sterven, maar uiteindelijk komt Mulan naar boven als de heldin. Dit duurt echter niet lang, want niet veel later valt ze flauw. Op dat punt heeft de kijker een gerust gevoel: Mulan heeft Shang gered, hij vertrouwt haar nu, ze leven allemaal nog. Het lijkt erop dat alles goed gaat maar niets is echter minder waar. Wanneer Mulan wakker wordt, heeft de dokter kapitein Shang reeds ingelicht: Mulan is een vrouw. Ze wordt door Shifu voor haar medesoldaten gesleept en iedereen is erg geschrokken wanneer ze zien dat Mulan een meisje is (zie afbeelding 6). Shifu eist de doodstraf voor dit hoogverraad. Daarop neemt Shang Mulans zwaard. Dit werd eveneens toegevoegd om de spanning op te bouwen: het lijkt er nu op dat Shang Mulan gaat doden met haar eigen zwaard. Omdat Mulan zijn leven eerder redde, spaart hij nu echter ook haar leven. Hij gooit het zwaard voor haar neer en zegt dat ze moet vertrekken. Op dat punt kan de kijker terug opgelucht ademhalen. Deze aanpassing heeft nog een ander effect: op deze manier wordt het duidelijk dat er een kloof is tussen mannen en vrouwen en hoe groot deze is. Dit wordt nog meer versterkt wanneer Shifu later (op 75:38min) zegt: "She's a woman, she'll never be worth anything!". Dit is niet helemaal historisch correct, aangezien er meerdere vrouwen in het leger waren (met medeweten van de mannen) (Berkovitz, A.J., n.d., p. 4–5). Maar voor de doeleinden van de film wordt deze informatie niet vermeld. Mulan wordt hier weergegeven als de heldin die haar 'plicht als vrouw' verwerpt voor wat goed is.



(Afbeelding 6: Boven: Shifu onthult aan iedereen dat ze een vrouw is. Onder: Shang denkt na over wat hij met Mulan zal doen. Bron: The Evolution of Disney: Gender Edition. (n.d.).)

Een volgend groot verschil in dit fragment is in feite wat er na het fragment gebeurt. In het gedicht komt dit sowieso niet aan bod, aangezien Mulan pas op het einde van het gedicht ontmaskerd wordt. Zoals reeds eerder gezegd, weten we dus niet wat er zal volgen: zal ze haar vrouwelijke gewaden terug vervangen door een wapenuitrusting of niet? In de Disneyversie, daarentegen, zien we dit heel expliciet. Mulan geeft niet zomaar op, ze gaat niet naar huis en neemt haar rol als vrouw niet terug op. Ze ziet namelijk hoe enkele Hunnen (waaronder de leider) uit de sneeuw komen en richting de hoofdstad wandelen. Daar is net een groot feest aan de gang. Mulan gaat het leger achterna om hen te waarschuwen voor de Hunnen. Daarna vecht ze als vrouw zij-aan-zij met haar medesoldaten en verslaat ze de leider van de Hunnen. Omdat Mulan de leider kan doden, is het vooral door haar dat de keizer nog leeft en dat China gered wordt. Mulan wordt zo de held(in) van het verhaal. Iedereen die aanwezig is, buigt voor haar en ze krijgt het amulet van de keizer. Disney voegde dit toe omdat dit een element is dat typisch is voor sprookjes: de hoofdrolfiguur wordt de held(in). We kunnen als het ware stellen dat het “eind goed, al goed” is door het hoofdpersonage. Aangezien Disney vooral kinderen wil aanspreken, moest zijn film een ‘happy end’ hebben, liefst met de hoofdrolspeelster als grote overwinnaar.

Dit komt ook in het gedicht voor, zij het in mindere mate dan in de Disneyfilm. In het gedicht is Mulan 'één van de' overlevenden. Daarom wordt ze dan ook beschouwd als een heldin, maar haar medesoldaten zijn eveneens helden. Mulan wordt niet als enige held ontvangen.

In dit fragment worden er dus twee extra motieven toegevoegd om een fragment aan te passen:

- Om de spanning op te drijven
- Om het meer op een sprookje te laten lijken, want Disney is en blijft natuurlijk gericht tot kinderen.

Tot slot is er nog het fragment waarin ze thuiskomt.

A) Origineel

In principe hebben we dit reeds besproken aangezien dit in het Chinese gedicht samenvalt met het moment waarop haar medesoldaten ontdekken dat ze een vrouw is. Twee elementen omtrent haar thuiskomst hebben we eerder nog niet vermeld. Het eerste is dat ze, voor ze huiswaarts keerde, allerlei rijkdommen mocht kiezen, maar ze koos ervoor om naar huis te gaan. Een tweede is dat we uit het gedicht weten hoe haar familie zich voorbereid op haar terugkomst. Haar ouders gaan samen naar de stadspoort om haar op te wachten, haar grote zus maakt zich op en haar kleine broer⁴⁵ scherpt een mes om een varken en een schaap te slachten. Dit is eigenlijk de routine die een familie zou uitvoeren om een zoon terug te verwelkomen van de strijd. Mulan wordt in het gedicht dus ontvangen als een zoon (Frankel, V. E., 2010, p. 202–203). Ze werd eerder ook geprezen voor haar moed en trouw, iets wat in iedere mannelijke soldaat ook geprezen wordt.

Dit neemt een groot deel van het gedicht in, ongeveer de 15 laatste regels.

B) Disneyversie

Hier is er eigenlijk een kleine overlapping. In het vorige fragment bespraken we hoe iedereen voor Mulan buigt, inclusief de keizer. In principe hoort dit ook bij haar thuiskomst, aangezien dit de aanleiding is. Het fragment loopt van 75:53min tot 80:33min. Net zoals in het gedicht, biedt de keizer haar daarna een plaats aan binnen het paleis, als raadsman. Wanneer Shifu antwoordt dat er geen plaats vrij is, biedt de keizer haar Shifu's positie aan. Mulan wijst dit vriendelijk af omdat ze het liefst van al naar huis wil. Daarom geeft de keizer haar zijn amulet en het zwaard van de Hunnenleider. De keizer zegt hierbij: "Take this, so your family will know what you have done for

⁴⁵ In de Disneyadaptatie is Mulan enig kind, hoewel ze in het gedicht een grote zus en een kleine broer heeft. Mulan heeft in de film daarentegen wel een hond die 'Little Brother' heet. Dit kan eveneens een verwijzing naar het gedicht zijn.

me and this, so the world will know what you have done for China” (Zie afbeelding 6). Hoewel de Koppelaarster in het begin zei dat Mulan enkel schande zou brengen aan haar familie, brengt ze nu de grootste eer die ze had kunnen hopen. Er zijn hier dus enkele verschillen aanwezig, maar toch loopt het verhaal parallel met het gedicht. De verschillen die hier voorkomen, zijn aanwezig door eerdere aanpassingen en zorgen dus voor consistentie.



(Afbeelding 6: Mulan krijgt The Emperor's Crest en het zwaard van de Hunnenleider overhandigd.

Bron: Cornel. (2008).)

Bij haar thuiskomst is haar vader de eerste die ze ziet. Hij zit onder een bloesem triest na te denken. Mulan knielt voor hem en overhandigt hem het amulet en het zwaard van de Hunnenleider om aan te tonen dat ze haar familie enkel wou eren, in de hoop dat hij niet boos zal worden. Hij legt deze geschenken echter meteen op de grond, knielt naast haar en neemt haar in zijn armen (zie afbeelding 7). Hij geeft niet om de schatten die ze mee naar huis brengt, aangezien Mulan zijn grootste schat is. Dit is een typisch modern⁴⁶ element: in het oude China zouden zulke schatten wel degelijk grote waarde (of zelfs een 'grotere' waarde) hebben gekend. En, ook al zou de vader erg om de dochter geven, de schatten zouden de familie eer bezorgen en bijgevolg zeer belangrijk zijn, niet zomaar iets om op de grond te leggen. Dit element wordt ook toegevoegd met een emotioneel doel: de kijker wordt ontroerd wanneer Mulans vader haar in zijn armen neemt.

⁴⁶ We spreken hier over 'modern' om het contrast te maken met Oud-China. Hier bestaat geen vaststaande definitie voor, maar we stellen dat 1998 reeds tot het 'moderne' behoort.



(Afbeelding 7. Mulan komt thuis. Bron: Christina. (2014, July 8).)

Nog een element dat in de Disneyfilm wordt toegevoegd, is de romance met de kapitein. Hij komt haar na haar thuiskomst opzoeken om, zogezegd, haar helm terug te geven. Het wordt daaruit duidelijk dat hij haar achterna ging omdat hij haar wou zien en omdat hij verliefd is. Daarna wordt het ook duidelijk dat, hoewel dit geen typisch sprookje is, er toch dat element van 'de prins op het witte paard' in zit. Dit werd niet traditioneel weergegeven: Shang is niet altijd Mulans prins op het witte paard geweest. Mulan was diegene die Shang redde in een eerdere scène, en niet omgekeerd. Dit maakt haar dus, bij wijze van spreken, de prins en hem de 'dame in nood'. Maar aan het einde van de film blijkt hij toch haar prins te zijn, hoewel hij een kapitein is.

We zien dus dat Disney enkele elementen heeft toegevoegd om de kijker meer in het verhaal te betrekken: humor, emoties, angst,... maar hij heeft ook elementen toegevoegd die herkenbaar zijn bij de kijker en hij probeerde van dit traditioneel Chinese verhaal ook een sprookje te maken door de heldin te laten overwinnen en er een liefdesverhaal bij te verzinnen.

8. Conclusie

Deze thesis handelde over de verschillen tussen vier verschillende versies van het Chinese gedicht 木兰辞 (geschreven ca. 5 voor Christus). We hebben dit vergeleken met de Engelse vertaling door Hans Fränkel (1976, *The Ballad of Mulan*), een eigen Nederlandse vertaling (2015, *de Ballade van Mulan*) en drie fragmenten uit de Disneyadaptatie uit 1998. Voor we aan de effectieve vertaling en analyse werkten, hebben we een uitgebreide theoretische basis beschreven die handelde over zowel vertalen en vertaalstrategieën als poëzie en poëzie in China. Al deze informatie hebben we later gebruikt om de eigen vertaling en analyse te maken.

In de analyse van de gedichten focusten we ons op drie delen: rijm, woordenschat en culturele elementen. Daarna onderzochten we welke vertaalstrategieën gebruikt werden om de gedichten te vertalen. We ondervonden dat, hoewel rijm (en dan vooral eindrijm) altijd een belangrijk element in de geschiedenis van poëzie is geweest, het daarom niet altijd wordt toegepast. Een voorbeeld hier van is dat, hoewel de auteur van het Chinese gedicht in verscheidene strofes eindrijm toepaste, Hans Fränkel dit niet deed. Fränkel heeft op geen enkel punt in zijn vertaling eindrijm toegevoegd. Dit heeft te maken met een latere ondervinding: we ontdekten namelijk dat Fränkel brontaalgericht vertaalde. Hij wilde alle elementen die in de oorspronkelijke tekst aanwezig zijn, weergeven. Daarom was het voor hem onmogelijk om er ook rijm aan toe te voegen. In onze vertaling, daarentegen, zit wel (eind)rijm. Wij maakten een doeltaalgerichte vertaling maar het eindrijm zorgde voor parallelisme met de brontekst. Dit eindrijm zorgde er echter wel voor dat andere onderdelen die in het originele gedicht voor samenhang zorgden, verdwenen. Omdat we ons focusten op de brontaal, pasten we aspecten als syntax en vocabulaire aan. Een volgende ondervinding die we maakten, was dat er verschillende strategieën werden gebruikt om de culturele elementen te vertalen. Fränkel heeft in totaal vier strategieën gebruikt; elke strategie paste beter bij een ander cultureel element dan een andere. In onze eigen vertaling hebben we de vertaalstrategie van de voetnoten gehanteerd: we voegden voetnoten toe waar nodig om woorden in de vertaling te verklaren.

Tot slot vergeleken we ook de Disneyadaptatie met het originele gedicht om ook hier de culturele elementen of verschillen te onderzoeken. We ontdekten dat Disney wel degelijk enkele aanpassingen heeft gedaan om het verhaal te integreren in de westerse cultuur. We onderscheidden in totaal zes verschillende doelen waarom fragmenten werden aangepast of toegevoegd. In het eerste fragment dat werd besproken, kunnen we reeds vier doelen onderscheidden. Een eerste doel is om parallelisme met het Chinese gedicht te behouden. Disney voegt aan dit fragment namelijk elementen toe opdat

het contrast tussen 'Mulan als meisje' en 'Mulan als soldaat' ook in de film duidelijk is. Een tweede doel is humor toevoegen opdat het verhaal toch luchtig blijft voor de jonge kijkers. Hierna volgt nog een doel gericht naar de jonge kijkers: Disney maakt van Mulan een geisha om een herkenbaar beeld op te roepen bij de kijker. Een laatste doel in dit fragment is dramatiserend, om het publiek te ontroeren. Dit wordt versterkt door de setting en de sfeer.

In het tweede fragment worden twee extra motieven toegevoegd. Tijdens de scène met kapitein Shang en het zwaard wordt de spanning opgebouwd. We naderen het einde van de film, dus klimt de film naar zijn climax toe. Aangezien Disney kinderfilms produceert, worden in dit fragment ook elementen van een sprookje toegevoegd: het hoofdpersonage redt het land en, hoewel ze daarbij verscheidene regels heeft overtreden, wordt ze er toch voor beloond. "Eind goed, al goed".

Tot slot worden in het laatste fragment elementen aangepast met oog op twee doelen die reeds werden vermeld. Het ene is het emotieve doel: Disney wil de kijker ontroeren aan het eind van de film. Het tweede doel heeft opnieuw te maken met de jonge kijkers en de sprookjeselementen. In de Disneyadaptatie werd er namelijk ook een liefdesverhaal toegevoegd. Hierin functioneert kapitein Shang als de 'prins op het witte paard'. Mulan echter geen 'dame in nood' want zij is de heldin van het verhaal. Het is dus geen typisch sprookje, maar het eindigt wel als een.

9. Literatuurlijst

- 324anna. (n.d.). Favourite scene from each Disney princess movie [Web blog post]. Retrieved from <http://www.fanpop.com/clubs/disney-princess/articles/229925/title/324annas-favourite-scene-from-each-disney-princess-movie>
- Anoniem., (2014, May 29). 唐代女子的化妆与发式 [Web blog post]. Retrieved from <http://meiri.jguo.cn/whqw/2014/0528/50753.html>
- Berkovitz, A. J. (n.d.). Developing and replicating the Mulan motif. [Web blog post]. Retrieved from http://www.academia.edu/1141129/Developing_and_Replicating_the_Mulan_Motif
- van Bork, G. J., Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G. J. (2012). Algemeen letterkundig lexicon: Literaire vertaling. In *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*. Retrieved from http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03210.php
- van Bork, G. J., Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G. J. (2012). Algemeen letterkundig lexicon: parallélisme. In *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*. Retrieved from http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0017.php#p033
- van Bork, G. J., Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G. J. (2012). Algemeen letterkundig lexicon: Rijm. Retrieved from http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02797.php
- Cai, Z-Q. (Ed). (2008). *How to read Chinese poetry: A guided anthology*. New York, NY: Columbia University Press.
- Chinesepod Ltd. (2015). *I with J, Q, X* [Audio podcast]. Retrieved from <https://chinesepod.com/tools/pronunciation/section/10>
- Chinesepod Ltd. (2015). *I with Z, C, S, ZHI, CH, SH, R* [Audio podcast]. Retrieved from <https://chinesepod.com/tools/pronunciation/section/9>
- Christina. (2014, July 8). The past life of Disney's Frozen [Web blog post]. Retrieved from: <http://prologuetoablog.com/category/behind-the-scenes/>
- Coats, P., Garber, R. S. & Haaland, K. (producers). (1998). *Mulan* [Video]. Available from <http://www.tubepius.is/player/369577/Mulan/>

- Cornel. (2008). Mulan | 4. [Movie review]. Retrieved from: <http://www.cornel1801.com/disney/Mulan-1998/4/part.html>
- Dong, L. (2010). Mulan: Disney's hybrid heroine. In Frus, P. & Williams, C. (Eds). *Beyond adaptation: Essays on radical transformations of original works* (pp. 156–159). Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.
- Faase, K. (2014, June 19). Lady Fu Hao: Military general and high priestess [Web blog post]. Retrieved from: <https://prezi.com/tvsv6shqpqlm/lady-fu-hao-military-general-and-high-priestess/>
- Frankel, V. E. (2010). Mu Lan's sisterhood: The warrior woman. In *From girl to goddess: The heroine's journey through myth and legend* (pp. 197–203). Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.
- Garcia, R. (2014, December 16). Fu Hao [Web blog post]. Retrieved from https://prezi.com/bdu5mh-sc_zv5/fu-hao/
- Geisha. (n.d). Van Dale online. Retrieved from http://www.vandale.be/en/opzoeken?pattern=geisha&lang=nn#.VWIAg085_IV
- Hong-Kingston, M. (1989). *The woman warrior: Memoirs of a girlhood among ghosts*. New York, NY: Random House, Inc.
- Huang (2011, December 19). Re: Why are 成语 (idioms) four characters long? Are there 成语 with more or less than four characters? [Online forum comment]. Retrieved from <http://chinese.stackexchange.com/questions/380/why-are-%E6%88%90%E8%AF%AD-idioms-four-characters-long-are-there-%E6%88%90%E8%AF%AD-with-more-or-less-than-fo>
- Idema, W. & Haft, L. (1985). *Chinese letterkunde: Inleiding, historisch overzicht en bibliografieën*. Utrecht, Nederland: Uitgeverij Het Spectrum.
- Khan. (n.d.). Merriam Webster's online encyclopaedia. Retrieved from <http://www.merriam-webster.com/dictionary/khan>
- Knechtges, D. R. (1995). Problems of translation: The When hsüan in English. In *Translating Chinese literature*. Eoyang, E. C. & Lin, Y.F. (Eds). Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Kwa, S. & Idema, W. L. (Eds.). (2010). *Mulan: Five versions of a classic Chinese legend, with related texts*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Lauren. (2011, July 28). Oriental [Web blog post]. Retrieved from http://lauren-mylittleworld.blogspot.be/2011_07_01_archive.html
- Leenwoorden. (n.d.). Taalunie online. Retrieved from http://taaladvies.net/taal/advies/tekst/116/het_gebruik_van_leenwoorden_algemeen/

- Li, J.H. (2014). Disney's animation: A franchise of heroism? In Ritzenhoff, K. A. & Kazecki, J. (Eds). *Heroism and gender in war films* (pp. 190–200). New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Lin, G. Q. (1992). "Han wudi liu che 漢武帝劉徹". In *Zhongguo da baike quanshu 中國大百科全書, Zhongguo lishi 中國歷史*. (Vol. 1, pp. 351 – 352). Beijing, China: Zhongguo da baike quanshu chubanshe.
- Literatuur. (n.d.). Kernerman Nederlands leerderswoordenboek. Retrieved from <http://www.woorden.org/woord/literatuur>
- Literatuur. (n.d.). Van Dale online. Retrieved from http://www.vandale.be/en/opzoeken?pattern=literatuur&lang=nn#.VWDdAU85_IU
- Liu, J. J. Y. (1962). *The art of Chinese poetry*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Liu, W-C. & Lo, I. (Eds). (1975). Mulan (unknown author). In *Sunflower splendor: Three thousand years of Chinese poetry* (pp. 77–80). London, UK: Bloomington.
- Miller, L. C., Read, S. J. & Yang, Y. (2005). A taxonomy of situations from Chinese idioms. In *Elsevier*, 40 (5). pp. 750–778. doi:10.1016/j.jrp.2005.09.007
- Raffel, B. (1988). *The art of translating poetry*. University Park, PA: The Pennsylvania University Press.
- Singh, V. (2013, February 8). Problems in translating poetry: Some structural, textural and cultural issues. [Web blog post]. Retrieved from http://www.academia.edu/1496072/Problems_in_Translating_Poetry_Some_Structural_Textural_and_Cultural_Issue
- The Evolution of Disney: Gender Edition. (n.d.). Breaking through: The little mermaid [Web blog post]. Retrieved from <https://disneygenderevolution.wordpress.com/breaking-through-the-little-mermaid/>
- Trenité, N. G. (1922). *The Chaos*. Retrieved from <http://ncf.idallen.com/english.html>
- Wong, S-L. C. (Ed). (1999). *Maxine Hong Kingston's the woman warrior: A casebook*. New York, NY: Oxford University Press
- Woodbury, A. C. (1991). *Counting Eskimo's words for snow: A citizen's guide. Lexemes referring to snow and snow-related notions in Steven A. Jacobson's (1984) Yup'ik Eskimo dictionary*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Woordspeling. (n.d.). Taalunie online. Retrieved from <http://taaladvies.net/taal/advies/vraag/923/Woordspeling>

- Yeh, M. (2011, November 17). Modern Chinese poetry: Translation and translatability. In *Frontiers of literary studies in China*. 5(4), pp. 600–609. Retrieved from <http://link.springer.com/article/10.1007/s11702-011-0143-9#page-1>
- Yuan, H.W. (2005). Mulan (original story). Retrieved November 14, 2014 from <http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/mulan.htm>
- Zhong, X. Y., (1994). Mulan. In *Song of immortals: An anthology of classical Chinese poetry* (pp. 43–44). Beijing, China: New World Press.

10. Bijlagen

Bijlage 1

Het originele gedicht

木 兰 辞

唧唧复唧唧，木兰当户织。
不闻机杼声，唯闻女叹息。
问女何所思？问女何所忆？
女亦无所思，女亦无所忆。
昨夜见军帖，可汗大点兵，
军书十二卷，卷卷有爷名。
阿爷无大儿，木兰无长兄，
愿为市鞍马，从此替爷征。

东市买骏马，西市买鞍鞯，
南市买辔头，北市买长鞭。
朝辞爷娘去，暮宿黄河边。
不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。
旦辞黄河去，暮至黑山头。
不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑声啾啾。

万里赴戎机，关山度若飞。
朔气传金柝，寒光照铁衣。
将军百战死，壮士十年归。

归来见天子，天子坐明堂。
策勋十二转，赏赐百千强。
可汗问所欲，“木兰不用尚书郎，
愿借明驼千里足，送儿还故乡。”

爷娘闻女来，出郭相扶将。
阿姊闻妹来，当户理红妆。
小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。
开我东阁门，坐我西阁床。
脱我战时袍，著我旧时裳。
当窗理云鬓，对镜贴花黄。
出门看火伴，火伴皆惊惶。

同行十二年，不知木兰是女郎。

“雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离；
两兔傍地走，安能辨我是雄雌！”

中国古典文学精粹选读（上）

北京：语文出版社

1995 年 5 月第一版

Bron: Yuan, H.W. (2005). Mulan (original story). Retrieved November 14, 2014 from
<http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/mulan.htm>

Pinyin origineel gedicht:

Mùlán cí

jījī fù jījī, mùlán dāng hù zhī.

Bù wén jīzhù shēng, wéi wén nǚ tàn xí.

Wèn nǚ hé suǒ sī? Wèn nǚ hé suǒ yì?

Nǚ yì wú suǒ sī, nǚ yì wú suǒ yì.

Zuó yè jiàn jūn tiě, kè hán dà diǎn bīng,

jūn shū shí'èr juǎn, juǎn juàn yǒu yé míng.

Ā yé wú dà er, mùlán wú cháng xiōng,

yuàn wéi shì ān mǎ, cóng cǐ tì yé zhēng.

Dōng shì mǎi jùn mǎ, xī shì mǎi ān jiān,

nán shì mǎi pèi tóu, běi shì mǎi zhǎng biān.

Cháo cí yé niáng qù, mù sù huáng hé biān.

Bù wén yé niáng huàn nǚ shēng, dàn wén huáng hé liú shuǐ míng jiān jiān.

Dàn cí huáng hé qù, mù zhì hēi shān tóu.

Bù wén yé niáng huàn nǚ shēng, dàn wén yàn shān hú qí shēng jiū jiū.

Wàn lǐ fù róng jī, guān shān dù ruò fēi.

Shuò qì chuán jīn tuò, hán guāng zhào tiě yī.

Jiāng jūn bǎi zhàn sǐ, zhuàng shì shí nián guī.

Guīlái jiàn tiānzǐ, tiānzǐ zuò míngtáng.
Cè xūn shí'èr zhuǎn, shǎngcì bǎi qiān qiáng.
Kè hán wèn suǒ yù, "mùlán bù yòng shàngshū láng,
yuàn jiè míng tuó qiānlǐ zú, sòng er hái gùxiāng."

Yé niáng wén nǚ lái, chū guō xiāng fú jiāng.
Ā zǐ wén mèi lái, dāng hù lǐ hóngzhuāng.
Xiǎodì wén zǐ lái, mó dāo huòhuò xiàng zhū yáng.
Kāi wǒ dōng gé mén, zuò wǒ xī gé chuāng.
Tuō wǒ zhàn shí páo, zhe wǒ jiùshí shang.
Dāng chuāng lǐ yúnbìn, duì jìng tiēhuā huáng.
Chūmén kàn huǒ bàn, huǒ bàn jiē jīnghuáng.
Tóngxíng shí'èr nián, bùzhī mùlán shì nǚláng.

"Xióng tù jiǎo pū suǒ, cí tù yǎn mílí;
liǎng tù bàng de zǒu, ān néng biàn wǒ shì xióng cí

Bijlage 2

Vertaling door Hans Fränkel

Ode of Mulan

Anonymous (c.5 A.D.)

Form: yueh-fu

Tsiek tsiek and again tsiek tsiek,
Mu-lan weaves, facing the door.
You don't hear the shuttle's sound,
You only hear Daughter's sighs.
They ask Daughter who's in her heart,
They ask Daughter who's on her mind.
"No one is on Daughter's heart,
No one is on Daughter's mind.
Last night I saw the draft posters,
The Khan is calling many troops,
The army list is in twelve scrolls,
On every scroll there's Father's name.
Father has no grown-up son,
Mu-lan has no elder brother.
I want to buy a saddle and horse,
And serve in the army in Father's place."

In the East Market she buys a spirited horse,
In the West Market she buys a saddle,
In the South Market she buys a bridle,
In the North Market she buys a long whip.
At dawn she takes leave of Father and Mother,
In the evening camps on the Yellow River's bank.
She doesn't hear the sound of Father and Mother calling,
She only hears the Yellow River's flowing water cry tsien tsien.

At dawn she takes leave of the Yellow River,
In the evening she arrives at Black Mountain.
She doesn't hear the sound of Father and Mother calling,

She only hears Mount Yen's nomad horses cry tsiu tsiu.
She goes ten thousand miles on the business of war,
She crosses passes and mountains like flying.
Northern gusts carry the rattle of army pots,
Chilly light shines on iron armor.
Generals die in a hundred battles,
Stout soldiers return after ten years.

On her return she sees the Son of Heaven,
The Son of Heaven sits in the Splendid Hall.
He gives out promotions in twelve ranks
And prizes of a hundred thousand and more.
The Khan asks her what she desires.
"Mu-lan has no use for a minister's post.
I wish to ride a swift mount
To take me back to my home."

When Father and Mother hear Daughter is coming
They go outside the wall to meet her, leaning on each other.
When Elder Sister hears Younger Sister is coming
She fixes her rouge, facing the door.
When Little Brother hears Elder Sister is coming
He whets the knife, quick quick, for pig and sheep.
"I open the door to my east chamber,
I sit on my couch in the west room,
I take off my wartime gown
And put on my old-time clothes."
Facing the window she fixes her cloudlike hair,
Hanging up a mirror she dabs on yellow flower powder
She goes out the door and sees her comrades.
Her comrades are all amazed and perplexed.
Traveling together for twelve years
They didn't know Mu-lan was a girl.
"The he-hare's feet go hop and skip,
The she-hare's eyes are muddled and fuddled.

Two hares running side by side close to the ground,
How can they tell if I am he or she?"

From: *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*
By Han H. Frankel, Yale University Press, 1976.

Bron: Yuan, H.W. (2005). *Mulan (original story)*. Retrieved November 14, 2014 from
<http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/mulan.htm>

Bijlage 3

Eigen vertaling

tsjirp tsjirp en fwiet fwiet⁴⁷

Mulan zit te weven bij het raam

Ze hoort de vogels niet,

Ze hoort enkel haar zucht, zorgzaam.

Denk je aan iets?

Verlang je naar iemand speciaal?

“Ik denk aan niets,

Niets van dat allemaal.

Gisterenavond heb ik de oproep van de Khan⁴⁸ gezien,

Hij trommelt mannen op om de strijd aan te gaan.

De oproep was twaalf rollen lang bovendien!

En twaalf rollen lang verscheen mijn vaders naam.

Papa heeft geen volwassen zoon

En een oudere broer is iets wat ik niet heb.

Paard en zadel⁴⁹ kopen is mijn hulpbetoon,

Nu ik, Mulan, me voor mijn vader naar het front rep.”

Op de oostelijke markt kocht ze een goed paard,

Op de westelijke markt kocht ze een zadel en deken zo zacht als bont,

De zuidelijke markt heeft de teugels gebaard,

En de noordelijke markt is waar ze een lange zweep vond.

Haar ouders liet ze achter, vroeg in de morgen,

Langs de gele rivier⁵⁰ vond ze 's avonds rust,

Ze hoorde haar ouders niet roepen, vervuld van zorgen

⁴⁷ Deze onomatopoeie is gekozen om het geluid van de vogels weer te geven. In het Chinees staat er oorspronkelijk ‘唧唧复唧唧’ waar 唧唧 zowel getsjirp als gezucht kan weergeven, dit kunnen we echter niet op dezelfde manier weergeven in het Nederlands.

⁴⁸ Merriam-Webster Dictionary omschrijft dit als: “a medieval sovereign of China and ruler over the Turkish, Tatar, and Mongol tribes” of: “a local chieftain or man of rank in some countries of central Asia”

⁴⁹ In het Chinees staat er ‘骏马’, dus letterlijk ‘zadel en paard’, maar in het Nederlands wordt idiomatisch gezien ‘paard en zadel’ gezegd.

⁵⁰ “De Gele Rivier wordt in het Chinees ook wel de “Moederrivier” genoemd omdat de eerste Chinese civilisatie zich aan de bron van de Gele Rivier bevonden. Hier is China als het ware ontstaan.

Ze hoorde enkel het opspattende water dat wild klutst.
Bij dageraad was het dat ze moedig vertrok,
's Avonds kwam ze bij de Zwarte Bergen die zich in de duisternis ontwaarden,
Ze hoorde haar ouders niet roepen, geen getier, geen gemok,
Ze hoorde alleen het hinniken en blazen van de paarden.

Duizenden kilometers werden verslonden,
Het leek wel of ze over de bergen en fronten vlogen
Het geluid van de alarmbel⁵¹ in koude lucht verzonden,
Haar wapenuitrusting in het ijzige zonlicht fonkelde opgetogen
Honderden mannen⁵² de strijd aangebonden
Maar na tien jaar keerden de helden huiswaarts in groot aantal!

En werden naar de Zoon van de Hemel, de keizer gezonden
Hij ontving hen in zijn Lumineuze Hal⁵³
Hij erkende plechtig hun heldendaden
Tienduizend gouden munten als beloning voor hun successen kregen zij
Toen vroeg hij aan Mulan wat zij wou, haar antwoord zouden ze nooit raden
Ze wenste geen belangrijke functie of rijkdom, geloof mij vrij.
Zij wou enkel naar huis, over bergen en paden.

Toen mijn ouders het goede nieuws kregen,
Gingen ze naar de stadspoort om me op te wachten.
Toen mijn oudere zus hoorde van de zege,
richtte ze zich naar de deur terwijl ze haar rouge aanbracht.
Toen mijn kleine broer het blijde nieuws had gekregen
Scherpte hij zorgvuldig zijn messen om een varken en schaap te slachten
Ik opende de oostelijke deur en ging in mijn westelijke kamer rusten

⁵¹ In het Chinees staat er: “金柝”, wat de bel van de nachtwaker betekent. We hebben geopteerd om hier ‘alarmbel’ van te maken omdat dit dezelfde lading dekt en het loopt vlotter in dit gedicht.

⁵² We opteerden hier voor ‘mannen’ in plaats van ‘generaals’ of ‘hoge officiers’, zoals in het chinees gesuggereerd wordt, omdat niet enkel generaals streden en stierven. In de volgende regel spreekt men over ‘helden’, dit waren ook niet enkel generaals.

⁵³ Dit is geen officiële vertaling. De ‘Lumineuze Hal’ (of 明堂) was een officiële hal van de keizer. Wenlin omschrijft dit als: “〈trad.〉 place where emperor issued governmental instructions and carried out large ceremonies”.

Ik deed mijn gevechtsuitrusting uit en mijn oude gewaden aan,
Vooraleer ik me voor de spiegel op mijn haar focuste
Mijn geel poeder⁵⁴ maskeerde wat ik had doorstaan.
Toen ik buiten kwam, waren mijn kameraden erg geschrokken.
Twaalf jaar lang stonden ze aan mijn zijde in de strijd,
maar ze hebben nooit geweten dat ik een meisje was gehuld in rokken

Een mannelijk konijn springt en rent in alle bedrijvigheid
Om een vrouwtje, starend, gedwee, naar zich toe te lokken
Maar wanneer ze naast elkaar lopen, ziet iemand dan nog onderscheid?

⁵⁴ In het Chinees was dit ‘贴花黄’ verwijst naar gele ‘make-up’ (in poedervorm) die nomadenvrouwen (meestal uit het noorden) gebruikten. Dit poeder was gemaakt van gele bloemenblaadjes en ze gebruikten dit om gele ornamenten op het voorhoofd aan te brengen.

Bijlage 4

Eerste vertaling (ongerijmd) en vocabulairelijst

Getsjirp en getsjirp, de hele tijd getsjirp,
Mulan zit bij het raam te weven.
Ze hoort de vogels niet roepen
Ze hoort enkel het geluid van haar diepe zuchten.

Vraag haar waar ze aan denkt,
Vraag haar naar wie ze verlangt.
“Ik denk aan niets, ik verlang naar niemand.
Gisterennacht zag ik de oproep van de Khan,
Hij trommelt mannen op om te gaan vechten.
Twaalf rollen lang was de oproep,
En twaalf rollen lang zag ik m’n vaders naam verschijnen.
Papa heeft geen oudste zoon en ik heb geen oudere broer.
Ik ben bereid om met zadel en paard naar de stad te trekken.
Ik zal mijn vaders plaats innemen.”

Op de oostelijke markt kocht ze een goed paard,
Op de westelijke markt kocht ze een zadel en deken,
Op de zuidelijke markt kocht ze de tegels
En op de noordelijke markt een lange zweep.

’s Morgens vertrok ze en liet ze vader en moeder achter,
’s Avonds sliep ze reeds langs de gele rivier.
Ze hoorde haar ouders niet roepen,
Ze hoorde enkel het opspattende water van de Gele Rivier.

Bij het aanbreken van de dag vertrok ze bij de Gele Rivier,
Bij het vallen van de avond was ze reeds bij de Zwarte Bergen.
Ze hoorde haar ouders niet roepen,
Ze hoorde alleen het geluid van de paarden, hinnikend en blazend.

Duizenden kilometers reisden ze,
Het leek wel of ze over de bergen en fronten vlogen.
De koude lucht droeg het geluid van nachtwakers bel,
De ijzige zonnestralen weerkaatsten op haar wapenuitrusting.
Vele generaals lieten het leven in de strijd,
Maar na tien jaar keerden de helden huiswaarts!

Bij de terugkomst gingen ze naar de Zoon van de Hemel, de keizer.
Hij ontving hen in zijn lumineuze hal.
Hij erkende hun heldendaden en gaf hen allen grote beloningen en wel tienduizend gouden muntstukken.

Toen vroeg hij aan Mulan wat ze wou,
maar zij wenste geen belangrijke functie,
Enkel een kameel die haar terug naar huis zou brengen.

“Toen mijn ouders hoorden dat ik terugkwam,
Hielpen ze elkaar tot bij de stadspoort om me op te wachten.
Toen mijn oudere zus hoorde dat haar kleine zusje thuiskwam, deed ze voor de spiegel haar rouge op.
Toen mijn kleine broer hoorde dat zijn grote zus weer thuiskwam, scherpte hij zijn messen en slachtte een varken en een schaap.
Ik opende de deur naar het oostelijke paviljoen en ging naar mijn westelijke kamer om te rusten.

Ik deed mijn gevechtsuitrusting uit en mijn oude gewaden aan,
Ik schikte mijn haar voor de spiegel
En deed wat make-up aan.

Toen ik buiten kwam, waren mijn kameraden erg geschrokken. Twaalf jaar lang stonden ze aan mijn zijde in de strijd, maar ze hebben nooit geweten dat ik een meisje was.

Een rammelaar is zeer actief, terwijl een voedster glazig voor zich uit kijkt.
Maar wanneer ze naast elkaar lopen, kan jij het verschil nog zien?

Vocabulairelijst

唧唧	jījī	Tsjirpen
复	fù	Opnieuw
织	zhī	Weven
机杼	jīzhù	Een soort vogel of 'opdoemen'
唯	wéi	Alleen maar
叹息	tànxí	zucht
所思	suǒ sī	Iemand naar wie je verlangt of je gedachten
亦	yì	Ook
军帖	jūn tiē	Militair bericht
可汗	kè hán	De Khan, de leider of de keizer
点兵	diǎn bīng	Troepen verzamelen
阿爷	ā yé	Traditionele benaming voor vader
愿	yuàn	wensen
鞍马	ānmǎ	Zadel en paard
从此	cóngcǐ	Voortaan of daarna
替	tì	In plaats van
征	zhēng	Reis, militaire mars
骏马	jùnmǎ	Een goed, snel paard
鞍鞯	ān jiān	Zadel en zadeldeken
辔头	pèitóu	Teugel
长鞭	zhǎng biān	(lange) zweep
辞	cí	Vertrekken
爷娘	yé niáng	Vader en moeder
暮	mù	Bij het vallen van de avond
唤	huàn	Roepen
鸣	míng	Roep van vogels

溅溅	jiān jiān	Gorgelend geluid van water
旦	Dàn	Ochtend (bij het opkomen van de zon)
燕	yàn	Naam van een berg
胡	hú	Roekeloos
啾啾	jiūjiū	Getsjirp
赴	fù	Ergens naartoe gaan, bijwonen
戎机	róng jī	Militaire strategie
关山	guānshān	Bergen en passen
若	ruò	Lijken, alsof
朔气	Shuò qì	Koude lucht
金柝	jīn tuò	De bel van de nachtwaker
寒光	hán guāng	Koud licht
铁衣	tiě yī	Wapenuitrusting
将军	Jiāngjūn	Generaal, hoge officier
战死	zhàn sǐ	Sterven in de strijd
壮士	zhuàngshì	Helden, strijders
归	guī	Terugkeren
明堂	míngtáng	Plaats waar de keizer grote ceremonies hield en beslissingen van de regering uitsprak
策勋	Cè xūn	goede diensten belonen
赏赐	shǎngcì	Belonen
欲	yù	Willen
尚书	shàngshū	belangrijke positie
明驼	míng tuó	Kameel
郭	guō	Stadsmuur
相扶	xiāng fú	Elkaar helpen
阿姊	Ā zǐ	Grote zus

红妆	hóngzhuāng	Rouge aandoen
磨刀霍霍	mó dāo huòhuò	Wapens scherpen
猪	zhū	Varken
阁	gé	Paviljoen
脱	Tuō	Uittrekken, afwerpen
战时	zhàn shí	Oorlogstijd
云鬓	yúnbìn	Opzichtig haar van vrouwen
花黄	huā huáng	Geel poeder dat vrouwen vroeger op deden als make-up
火伴	huǒ bàn	Kameraden, partners
皆	jiē	Helemaal
惊惶	jīnghuáng	Geschrokken
雄	Xióng	Mannetje
兔	tù	Konijn
脚	jiǎo	Voet
扑朔	pū shuò	Ingewikkeld en verwarrend
雌	cí	Vrouwtje
迷离	mílí	Glazig, wazig
辨	biàn	Onderscheiden

Bijlage 5

Tweede vertaling (gedeeltelijk gerijmd)

tsjirp tsjirp en fwiet fwiet⁵⁵

Mulan zit bij het raam te weven

Ze hoort de vogels niet,

Ze hoort enkel het geluid van haar diepe zuchten.

Waar denk je aan?

Naar wie verlang je zo?

“Ik denk aan niets,

ik verlang naar niemand.

Gisterenavond zag ik de oproep van de Khan,

Hij trommelt mannen op om te gaan vechten.

De oproep was twaalf rollen lang

En twaalf rollen lang zag ik m'n vaders naam verschijnen.

Papa heeft geen volwassen zoon

en ik heb geen oudere broer.

Ik ben bereid om paard en zadel⁵⁶ te kopen.

En mijn vaders plaats in te nemen.”

Op de oostelijke markt kocht ze een goed paard,

Op de westelijke markt kocht ze een zadel en deken,

Op de zuidelijke markt kocht ze de teugels

En op de noordelijke markt een lange zweep.

's Morgens vertrok ze en liet ze vader en moeder achter,

's Avonds sliep ze reeds langs de gele rivier.

Ze hoorde haar ouders niet roepen,

⁵⁵ Deze onomatopoeie is gekozen om het geluid van de vogels weer te geven. In het chinees staat er oorspronkelijk ‘唧唧复唧唧’ waar 唧唧 zowel getsjirp als gezucht kan weergeven, dit kunnen we echter niet op dezelfde manier weergeven in het Nederlands.

⁵⁶ In het Chinees staat er ‘骏马’, dus letterlijk ‘zadel en paard’, maar in het Nederlands wordt idiomatisch gezien ‘paard en zadel’ gezegd.

Ze hoorde enkel het opspattende water van de Gele Rivier.

Bij het aanbreken van de dag vertrok ze bij de Gele Rivier,
Bij het vallen van de avond was ze reeds bij de Zwarte Bergen.
Ze hoorde haar ouders niet roepen,
Ze hoorde alleen het geluid van de paarden, hinnikend en blazend.

Duizenden kilometers reisden ze,
Het leek wel of ze over de bergen en fronten vlogen.
De koude lucht droeg het geluid van de alarmbel⁵⁷,
De ijzige zonnestralen weerkaatsten op haar wapenuitrusting.
Honderden mannen⁵⁸ in de strijd,
Maar na tien jaar keerden de helden huiswaarts!

Bij de terugkomst gingen ze naar de Zoon van de Hemel, de keizer.
Hij ontving hen in zijn lumineuze hal⁵⁹.
Hij erkende hun heldendaden
En beloonde hen goed, met wel tienduizend gouden muntstukken.

Toen vroeg hij aan Mulan wat zij wou,
maar zij wenste geen belangrijke functie of rijkdom,
Enkel een kameel die haar terug naar huis zou brengen.

“Toen mijn ouders hoorden dat ik terugkwam,
Hielpen ze elkaar naar de stadspoort om me op te wachten.
Toen mijn oudere zus hoorde dat ik thuiskwam, richtte ze zich naar de deur tijdens het opmaken.
Toen mijn kleine broer hoorde dat ik thuiskwam, scherpte hij zijn messen om een varken en een
schaap te slachten.
Ik opende de oostelijke deur en ging rusten in mijn westelijke kamer.

⁵⁷ In het Chinees staat er: “金桥”, wat de bel van de nachtwaker betekent. We hebben geopteerd om hier ‘alarmbel’ van te maken omdat dit dezelfde lading dekt en het loopt vlotter in dit gedicht.

⁵⁸ We opteerden hier voor ‘mannen’ in plaats van ‘generaals’ of ‘hoge officiers’, zoals in het chinees gesuggereerd wordt, omdat niet enkel generaals stierven en in de volgende regel spreekt men over ‘helden’, dit waren ook niet enkel generaals of gewone soldaten.

⁵⁹ ‘The Luminous Hall’ was de hal van de keizer waar de belangrijkste ceremonies plaatsvonden, deze hal werd hier in het Chinees hoogstwaarschijnlijk bedoeld.

Ik deed mijn gevechtssuitrusting uit en mijn oude gewaden aan,
Ik schikte mijn haar voor de spiegel
En deed wat make-up op.

Toen ik buiten kwam, waren mijn kameraden erg geschrokken.
Twaalf jaar lang stonden ze aan mijn zijde in de strijd,
maar ze hebben nooit geweten dat ik een meisje was.”

Een mannelijk konijn springt en rent, terwijl een vrouwtje glazig voor zich uit kijkt.
Maar wanneer ze naast elkaar lopen, kan jij dan het verschil nog zien?⁶⁰

⁶⁰ In het Chinees wordt hier letterlijk gezegd: ‘wie kan dan zien of ik mannetje of vrouwtje ben?’ maar dit wordt in het Nederlands vervangen door een aanspreking naar het publiek toe, of zij het verschil zouden kunnen zien. Zo betrekken we het publiek als het ware in het gedicht, we nodigen hen uit om er ook over na te denken.