

1. 引言

余光中詩歌的日文翻譯有過2次。第一次是藍文學會主辦的《藍・BLUE》2001年第二期中發表了5首詩歌，譯者是燕子（3首）和赤堀由紀子（2首）。第二次是2004年日本的國書刊行會出版的《系列叢書 台灣現代詩 III》，其中收錄了34首余光中先生的詩歌，譯者是三木直大。2次翻譯中，有3首詩歌重複，因此介紹到日本的余光中詩歌共36首。

本文將以語言學的方法來分析詩歌翻譯。我們認為，在可譯的情況下，語言學的方法有助於提高譯文與原文的對應度。

2. 對應的翻譯策略

余光中詩歌的日文翻譯，總體來說各位譯者均採用儘量與原文對應的翻譯策略。對應可以分為2個層面：意義的對應和形式的對應。但是，二者之間有時不是能夠截然分開的。遇到不可譯的對象時，自然無法兼得意義和形式，通常情況下形式的差異或多或少會帶來意義的差異。

（1）鄉愁

小時候	後來啊
鄉愁是一枚小小的郵票	鄉愁是一方矮矮的墳墓
我在這頭	我在外頭
母親在那頭	母親在裏頭
長大後	而現在
鄉愁是一張窄窄的船票	鄉愁是一灣淺淺的海峽
我在這頭	我在這頭
新娘在那頭	大陸在那頭

a. 鄉愁（燕子譯）

小さな頃	ぼくはこちらで
鄉愁は一枚の小さな小さな郵便切手	母さんはあちら

大きくなると	僕はそとで
郷愁は一枚の狭い狭い船の切符	母さんはなか
僕はこちらで	こうして今
花嫁はあちら	郷愁は一つの湾曲した浅い浅い海峡
	僕はこちらで
その後は、ああ	大陸はあちら
郷愁は一つのちっぽけなちっぽけなお墓	
b. ノスタルジー（三木直大譯）	
小さいころ	それから
郷愁は小さな郵便切手だった	郷愁は背の低い小さな墓になった
ぼくはここにいて	ぼくは外にいて
母さんは向こうにいた	母さんはなかにいた
大きくなったら	そしていま
郷愁は細長い船の切符になった	郷愁は細い細い海峡になった
ぼくはここにいて	ぼくはここにいて
妻は向こうにいた	大陸は向こうにあった

作為翻譯策略的對應和作為翻譯技術的對應是 2 個不同層面的問題。儘管譯者採用的是譯文儘量與原文對應的策略，但是可以看出 2 個譯文之間有較大差異。如果仔細推敲起來，可以舉出（i）對漢語的理解不到位、（ii）日語表達不到位和（iii）詩歌表現方式不對應的問題。

首先來看對漢語理解的問題。漢語中，形容詞分為性質形容詞和狀態形容詞，形容詞的重疊式是狀態形容詞，不受“很”的修飾（朱德熙 1982）。形容詞的重疊式是一個詞，不是兩個詞。因此，翻譯成日語時，不應使用兩個詞形容詞。使用兩個詞有明顯的強調作用，但原文沒有進行這種強調，如（2）。

- (2) a. 鄉愁是一枚小小的郵票
 b. 鄉愁是一枚很小很小的郵票
 c. 鄉愁是一枚非常非常小的郵票

(1a) 在這個位置上均採用了兩個形容詞的形式；(1b) 在最後一段也使用兩個形容詞。

另外，(2a) 中的“一枚”不表示具體的數量，詩中其他幾個“一量”結構的說法“一張（窄窄的船票）”、“一方（矮矮的墳墓）”和“一灣（淺淺的海峽）”同樣是表示虛量的。這種虛量在日語中是不表現的。(1b) 沒有使用“一量”結構，而(1a) 的譯文均使了“一量”結構。

其次是日語表達的問題。日語中的形容詞「狭い」是用來形容空間狹小的，如「狭い道」（窄窄的路）。但是，“窄窄的船票”是細長物品，應該如(1b) 譯作「細長い」。(1a) 的譯文「一枚の狭い狭い船の切符」中，這個用於形容空間狹小的形容詞會被認為修飾「船」，而不是「切符」（票）。

還有就是時間問題。漢語中“時”的語法範疇很不發達，只能在動態謂語句中可以表現絕對時，在靜態謂語句中無法表現絕對時（林璋 2004）。《鄉愁》中的動詞是“是”和“在”，構成的都是靜態謂語，因此無法體現“時”。日語有絕對時，能夠區分“過去”和“非過去”（因為現在和將來使用同一種語法形式）。(1a) 不使用完整的句子，因此也就避開了“時”的問題；(1b) 使用了完整的句子，所以表現了“時”。但是，(1b) 用的全部都是過去時（其中第 4 段第 2 行的「なった」可以解釋為完成）。至少最後一段的最後一行“大陸在那頭”應該使用現在時。

第三是詩歌表現方式的問題。原文採用排比的方式，每一段都使用相同的結構。(1b) 最大的改變在於將第 2-4 段第 2 行的判斷句改為變化句。(1b) 的邏輯理路是：小時候鄉愁是郵票→長大後鄉愁變為船票→後來鄉愁變為墳墓→而現在鄉愁變為海峽。也就是說，同一個事物（鄉愁）在時間進程的不同階段變成不同的對象物。譯文呈現出的是連續的時間鏈。原文各個段落的第 2 行使用判斷句，因此時間的連續性不在字面表現，而是通過語用方式來體現。換言之，原文是通過相對獨立的各個斷面的疊加來表現時間的連續性。

另外，原文第 3 段第 1 行的“啊”，(1a) 譯作感歎詞，(1b) 沒有譯出。從形式上

看，原文的“啊”用於湊足3個字，與其他3個段落的第1行取得一致。“啊”的意義可以引用呂叔湘（1980）的說明：“用在句中停頓處”，“表示說話人的猶豫，或為引起對方注意”。例子如（3）。

（3）去年～，去年這會兒～，我還在上海呢 | 今天開這個大會～，是想多聽聽各方面的意見和建議 | 你～，真傻！（呂叔湘 1980）

原文中，因為有了這個語氣助詞“啊”，所以讀者可以感受到面對面訴說的親近感。（1a）的「ああ」是感歎詞，在詩歌中這種感歎詞的作用在於作者獨自抒發強烈的情感，而不是用於對話。

3. 詩歌翻譯中的及物性問題

所謂及物性，原先指的是動詞的及物或不及物。後來 Hopper & Thompson 根據 10 個要素的實現狀況來區分及物性的高低。

構成要素	及物性高	及物性低
a. 參與者	兩個或更多（施事與賓語）	一個
b. 行為	行為	非行為
c. 體	完成（telic）	非完成
d. 瞬時性	瞬時性（punctual）	非瞬時性
e. 意志性	有意志性	無意志性
f. 肯定性	肯定	否定
g. 方式	真實行為	非真實行為
h. 施動性	可能性高	可能性低
i. 賓語受影響程度	完全受影響	不受影響
j. 賓語個體化程度	高度個體化	沒有個體化

及物性分解¹

儘管用這些語義指標對句子及物性高低進行判斷有時可能會與我們的語感有一些出入（趙彥春 2011），但這裏不會涉及這種不確定的情形。所謂及物性的高低，說通俗點就是動作性的強弱。及物性高的動作性強，及物性低則動作性弱。我們將看到，及物

¹ 引自趙彥春（2011）。

性的高低對詩歌內容是有影響的。

(4)

原文：

哦，贈我仙人的金髮梳

黃金的梳柄像牙齒

梳去今朝的灰髮鬢

梳來往日的黑髮絲

百年梳三萬六千回

梳是拱橋啊發是水

流水沖斷了幾座橋？

橋下逝去了多少水？

梳去今朝的灰黯黯

梳回往日的亮烏烏

哦，贈我仙人的金髮梳

(《兩相惜》)

譯文：

ねえ、ぼくに仙人の金の櫛をおくれよ

黄金の柄に象牙の齒

今朝の白髪がきえる

昔日の黒髪がもどる

百年に三万と六千回

櫛はアーチ橋髪は水

何本橋を折ったのか

いか程水が流れたか

今朝の白髪がきえる

昔日の黒髪がもどる

ねえ、ぼくに仙人の金の櫛をおくれよ

(三木直大譯「兩思い」)

原文中的“梳去（今朝的灰髮鬢）”、“梳來（往日的黑髮絲）”和“梳回（往日的亮烏烏）”是述補結構，這裏的述補結構在意義上為致使結構。即，通過“梳”使“今朝的灰髮鬢”“去”，通過“梳”使“往日的黑髮絲”“來”。譯文中使用了不及物動詞「きえる」（消失）和「もどる」（返回）。這裏，不及物動詞用於表示結果的自然發生。由於請求“贈我仙人的金髮梳”和結果的產生之間缺少了“我”使用金髮梳的環節，因此這種結果的產生就顯得唐突。要解決這個問題，就是提高譯文的及物性。最簡單的辦法如（5）。（5a）是將不及物動詞改為致使的形式，（5b）是使用與該不及物動詞對應的及物動詞。

(5) a. 今朝の白髪がきえる → 今朝の白髪をきえさせる

b. 昔日の黒髪がもどる → 昔日の黒髪にもどす

(6)

原文：

譯文：

裁一片小黑雲去抵擋

頂上千疊的黑雲

(《音樂傘》)

小さな黒い雲で身を守り

その頭上には一面の雨雲

(三木直大译「音楽の傘」)

這是《音樂傘》的頭兩行，從意義上看可以連成一個句子。原文有2個及物動詞“裁”和“抵擋”，二者的關係是通過“裁～”來“抵擋～”，而“抵擋～”是主句謂語。譯文是2個句子，第一個句子的意思是“以一片小黑雲護身”，第二個句子雖然動詞沒有出現，但是從格助詞和名詞的語義角色看，是存在句。如果要分析2個句子間的關係，那麼第2句可以看做第1句的原因。原文的及物性特徵如(7)，譯文的及物性特徵如(8)。

(7) a. 裁一片小黑雲：兩個參與者，行為，瞬時性，有意志性，施動性高，賓語完全受影響

b. 抵擋頂上千疊的黑雲：兩個參與者，行為，有意志性，施動性高，賓語完全受影響

(8) a. 小さな黒い雲で身を守り：兩個參與者，行為，有意志性，施動性高

b. その頭上には一面の雨雲：兩個參與者

比較(7)和(8)，不難看出原文的及物性要大大高於譯文。原文的2個動詞都是典型的及物動詞。譯文用表示工具的格助詞來對應“裁”，並將對外的“抵擋～”改變為對己的“護身”。從內容看，譯文的第1行已經處理了原文的2個動詞，所以譯文的第2行只能處理成存在句了。正因為譯文將第2行處理成存在句，所以很難與第3行“雨傘，是誰頓悟所發明？”（雨傘、誰が発明したんだろう）銜接起來。要改善銜接狀況，解決方案就是提高及物性，像原文一樣在2行中使用一個句子。

(9)

原文：

任你，死亡啊，謫我到至荒至遠

到海豹的島上或企鵝的岸邊

到麥田或蔗田或純粹的黑田

到夢與回憶的盡頭，時間以外

譯文：

すきにするがいい、死よ、この世の果てに流されても

アザラシの島ペンギンの岸に流されても

麦畑唐黍畑あるいはただの黒土の畑に流されても

夢と思い出の果て、時間の外に流されても

當分針的劍影都放棄了追蹤
任你，死亡啊，貶我到極暗極空
到樹根的隱私蟲蟻的倉庫
也不能阻攔我
回到正午，回到太陽的光中
(《五行無阻》)

時計の針がみんなとまってしまっても
すきにするがいい、死よ、暗闇の果てに追われても
樹木の根に隠された蟻地獄に落ちてても
もうわたしをとめられない
正午にもどる、太陽の光のなかにもどる
(三木直大譯「五行もとめられない」)

原文的“謫我”和“貶我”是述賓結構，其中的“謫”和“貶”及物動詞。這一部分的内容是“不論死亡貶謫我到哪里，也不能阻攔我回到正午，回到太陽的光中。”譯文的劃線部分是被動態，意為“被流放”和“被放逐”。岸本秀樹（2000）通過「VかけのN」測試，指出被動句的主語和非賓格動詞的主語具有同樣的表現。于康（2007）通過對日語存在句的考察，認為及物動詞的被動形式是非賓格化，相當於非賓格動詞。非賓格動詞是及物動詞中的一種，因此及物性低於及物動詞。從意義上看，譯文表示“即便被流放，被放逐，死亡也不能阻攔我。我將回到正午，回到太陽的光中。”原文表示“我”與“死亡”的直接對話和對抗。而譯文由於使用了被動的形式，“流放”和“放逐”的動作者未必是“死亡”，因此“被流放”和“被放逐”與“死亡也不能阻攔我”之間缺乏必然的聯繫，也就無法形成“我”與“死亡”的直接對話和對抗。

4. 詩歌翻譯中的扁平化處理現象

所謂扁平化，是與立體化相對而言的。在文學作品中，尤其在詩歌中，有時作家為了取得更好的效果會使用某些特殊的表達方式來拓展想像的空間，使線性表達呈現出立體感。翻譯中的扁平化處理，指的是用理性的方式來表達，因此壓縮了想像的空間，使表達顯得平白。翻譯中，由於受到語言、文化差異的影響，並非所有的立體化表現都能夠得到再現。但是，在可能的範圍內還是要儘量維護原文的立體感。

翻譯的扁平化處理可能出現在詞、短語、小句和句子的處理上。(10)是詞語的扁平化。

(10)

原文：
暴風雨裏

譯文：
暴風雨のなか

一位朋友撐傘來接我	迎えに来た友が傘をさしかける
一手扶我的踉蹌	ふらつくぼくを片手で支え
一手把堅定的傘柄	もう一方の手には傘
舉成了一面大盾牌	大きな盾のように聞いて
抵擋 <u>倡狂的雨箭</u>	<u>猛烈な雨</u> を防いでいる
(《友情傘》)	(三木直大譯「友情の傘い」)

這裏，“倡狂的雨箭”譯成了「猛烈な雨」。我們時常可以在天氣預報或新聞報導中看到「猛烈な雨」。據日本維琪百科介紹，在日語中，「猛烈な雨」是日本氣象廳規定的氣象術語，指每小時降雨量達到80mm的雨。原文中的“倡狂的雨箭”顯然是一種誇張的比喻。這裏，“雨箭”與前一行的“盾牌”形成呼應。日語中有「雨の矢」這樣的說法，意思和“雨箭”一樣，也是比喻。这个说法同样可以用于诗歌。由松本隆作詞、松田聖子演唱的「瞳はダイヤモンド」(眼瞳是鑽石)中就有「幾千粒の雨の矢たち」(幾千粒的雨箭)。因此，把“倡狂的雨箭”譯成「猛烈な雨」就屬於扁平化處理。

(11)

原文：	譯文：
此刻，你攀伏在窗玻璃外	いま、おまえは窓硝子の外を筆じ登り
<u>背著一夜的星斗</u> ，五臟都透明	<u>星に背を向けている</u> 、内臓も <u>かすかに</u> 透けて見える
(《壁虎》)	(三木直大譯「やもり」)

“背著一夜的星斗”是在述賓短語層面上的一種比喻，譯文是「星に背を向けている」(背對著星斗)。“背著一夜的星斗”是詩性表達形式，而「星に背を向けている」則是非常理性的說法。“背著一夜的星斗”這種述賓組合屬於臨時性組合，這種比喻也不是基於特定的文化，因此不屬於不可譯的對象。如果在原文的基礎上做最小的改動，那麼比較接近的日語說法是「満天の星を背負っている」(背著漫天的星斗)。另外，譯文中添加了一個副詞性成分「かすかに」(微微地)。的確，壁虎體型較小，在室內燈光和室外星光的环境下，其內臟不一定就看得清楚。因此，加上這個副詞性成分可以使表達更接近理性。但是，也正因為這樣，想像的空間被壓縮了。

(12)

原文：	譯文：
-----	-----

曾經，走遍這海港最華貴的街道	昔、美しいランプを手に入れるためだけに
只為找一盞靈秀的臺燈	この港のいちばん華やかな通りをさがし歩いた
燈檯要穩，燈柱要細而修挺	しっかりとした台、たおやかにのびる細い柱
燈罩要繡典雅的花邊	きれいな花を刺繡した覆い
華蓋如傘，一圈溫柔的黃暈	それが笠となり、柔らかい黄色い光が
那樣殷勤地遮護著我	そっとぼくを守る
<u>不許夜色，哎，黑漉漉的夜色</u>	<u>漆黒の夜の闇からぼくを守る</u>
<u>將我淋濕</u> 。一盞脈脈的臺燈	光を放ち続けるランプ
(《蒼茫來時》)	(三木直大譯「夜の闇のおりるとき」)

這裏，原文小句中豐富的内容被簡化了（譯文意為：在漆黑的暗夜中保護我）。燕子譯「蒼茫が来る時」中，劃線部分為「夜の色を許さない、そう、黒く滴り落ちる夜の色に／ぼくが濡れそぼつのを。」從内容的傳達上看，燕子的譯文比三木直大的譯文豐富。但是，燕子的譯文走向了另外一個極端：過度強調。與原文中“淋濕”對應的部分，燕子的譯文使用了「濡れそぼつ」（淋透）。“淋透”是非常高的程度，對非常高的程度進行否定，只能否定程度而無法否定行為本身。就是說，原文中“不許～將我淋濕”的意思是“我身上是幹的”，而“不許～將我淋透”並不意味著“我身上是幹的”，而只是“我身上不那麼濕”，歸根結底還是濕的。“我身上是濕的”，意味著“對我的保護”沒有效果。

句子層面上扁平化，如（1b）中將第 2-4 段第 2 行的判斷句改為變化句。

5. 結語

以上我們嘗試以語言學的方法來分析余光中詩歌的日語譯文，我們看到語言學的方法在分析詩歌翻譯時是有效的。我們看到，及物性的不對應會影響到詩歌内容的表達，而扁平化處理則削弱了詩歌的詩性表達效果。

參考文獻

- 林璋 2004, “了 1”：從完整體標記到時標記,《漢語時體系統國際研討會論文集》百家出版社
- 呂叔湘 1980,《現代漢語八百詞》商務印書館
- 趙彥春 2011, 連續統還是二元互斥?——及物性原型觀的學理探究,《中國外語》第 1 期
- 朱德熙 1982,《語法講義》商務印書館
- 于康 2007, 日本語の存在構文とその存在構文からみた動詞の意味と構文の意味とのかわり,「国文学攷」第 192・193 合併号
- 岸本秀樹 2000, 非対格性再考,「日英語の自他の交替」ひつじ書房