

## 論日譯中的對比與對應 —以《伊豆の踊子》諸譯本為例—

孫克蔭\*

### 摘 要

日文中借用大量漢字、漢語，再加上中日兩民族同屬深受儒、佛思想薰陶之東亞季風區稻作文化，因此不論在事理剖析上或對情景之描寫上，兩種文字都有相似之表現法。而這種相似甚至共通在在提供日譯中時，以語文對比方式尋求譯文與原文緊密對應的條件。而緊密對應關係正是譯文符合忠實標準，甚至藉以提昇至美、雅境界的憑藉。然在對比過程中應注意的是「細密」原則，即不漏失對原文每一字、詞、文法、句型的掌握，另在求對應時的訣竅在於「靈活」，即不可拘泥與原文字、詞、文法、句型的一一對號入座，應求重現原文的真意與神韻。

拙論即秉此方法、原則，以析論《伊豆の踊子》各家譯本為例，闡述對比與對應在日譯中時之實際操作手法，並論證透過對比與對應不但能更深刻體會原文真意，亦兼具仔細核覆譯文之優劣失誤的效能。

**關鍵字：**對比、對應、細密、靈活、日譯中、《伊豆的舞娘》

---

\* 國立政治大學日本語文學系 講師  
2003.11 到稿 2004.5.24 通過刊登

# On the Contrasting Method and Corresponding Effect of Chinese Translation from Japanese: A Study of Various Chinese Translation Versions of *Izunoodoriko* as an Example

Sun , Ko-ying \*

## Abstract

Both Chinese and Japanese have similar ways of expression, whether in the analysis of things or the description of people and places. This is because Japanese has borrowed a tremendous amount of Chinese characters and expressions, and also because both countries have been greatly influenced by Confucian and Buddhist thoughts, which belong to East Asian rice culture. This similarity or even sameness can offer the conditions for the language contrasting method so as to achieve a close correspondence between the translation and original text. The close correspondence is indeed the criterion for faithful translation, by means of which perfection and elegance can be achieved. However, in the process of contrasting, one should pay attention to the principle of “detail”; i.e., one should not miss the control over any word, grammar, or pattern. The key to correspondence lies in “flexibility”; i.e., one should not be limited by any word, grammar, or pattern in the original text. Instead of word-by-word translation, one should endeavor to reveal the real meaning and spirit.

Following the aforementioned method, I use different Chinese translation versions of *Izunoodoriko* as an example in this article to analyze and discuss the practical methods of contrasting and corresponding in Chinese translation from Japanese. Moreover, by so doing, I demonstrate that contrasting and corresponding can not only help readers understand the real meaning of the original text but also have the effect to show the superiority, inferiority, and failing in various translation versions by meticulous reading.

**Key words:** contrasting, corresponding, detail, flexibility, Japanese translation from Chinese, *Izunoodoriko*

# 論日譯中的對比與對應

## —以《伊豆の踊子》諸譯本為例—

孫克蔭

### 1. 引言

關於評價文學翻譯品質的標準，各家各有其主張。從清季嚴復的「信、達、雅」<sup>1</sup>，上一世紀三〇年代林語堂所提出的「忠實標準、通順標準、美的標準」<sup>2</sup>，翟秋白的「為著保存原作精神，多少的不順，倒可以容忍」<sup>3</sup>，趙元任所主張的詞品論、音調論<sup>4</sup>，乃至五〇年代傅雷所提之「以效果論，翻譯應當像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似」<sup>5</sup>所謂「神似論」，林以亮的三條件說—對原文的掌握、對母語文字的運用能力、經驗加豐富想像力<sup>6</sup>，及六〇年代錢鍾書有名的「譯、誘、媒、訛、化」一脈通連論，亦即所謂「文學翻譯的最高編準是『化』，把作品從一國文字轉變成另一國文字，既能不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原有的風味，那就算得入於化境。」<sup>7</sup>的畫境論，七〇年代蔡思果的主張「翻譯要像中文」<sup>8</sup>論，直至邇近劉宓慶所介紹之等效、對應、美學、風格、技能意識<sup>9</sup>等標準都對檢驗譯作的品質提供了理論規範，對翻譯實務的進行也有相當的啟發。

雖上述翻譯研究大多係針對中文與歐美文字間的互譯而發，但這些理論確也能在中文與日文間的翻譯發揮作用，在實際進行中日文的翻譯工作時提供遵循的圭臬，並做為檢驗譯作的準繩。

<sup>1</sup> 嚴復。〈天演論譯例言〉。《書林譯學叢書-5 翻譯論集》。劉靖之主編。台北：書林出版有限公司，1998。1-2。

<sup>2</sup> 林語堂。〈論翻譯〉。(前揭注 1.劉編論集，32-47)。

<sup>3</sup> 翟秋白。〈給魯迅的信〉。(前揭注 1.劉編論集，3-10)。

<sup>4</sup> 趙元任。〈論翻譯中信、達、雅的信的幅度〉。(前揭注 1.劉編論集，48-63)。

<sup>5</sup> 傅雷。〈翻譯與臨畫-《高老頭重譯本序》〉。(前揭注 1.劉編論集，68-69)。

<sup>6</sup> 林以亮。〈翻譯的理論與實踐〉。《翻譯縱橫談》。香港中文大學校外進修部編。香港：辰衝圖書公司，1969。96-99。

<sup>7</sup> 錢鍾書。〈林紓的翻譯〉。《舊文四編》。上海：古籍出版社，1979。

<sup>8</sup> 蔡思果。〈中國的中文〉。《翻譯研究》。香港：友聯出版社，1973。

<sup>9</sup> 劉宓慶。〈當代翻譯理論〉。《書林譯學叢書-6》。台北：書林出版有限公司，1993。65-74，235-256，259-288，299-314。

拙論即主要根據以上諸家所提的翻譯看法，提出筆者自己對日文中譯的淺見--「對比-對應論」，並實際藉驗證海峽兩岸對日本近代小說家諾貝爾文學獎得主川端康成之成名作《伊豆の踊子》<sup>10</sup>的七篇譯作<sup>11</sup>，從而具體闡述對比-對應的概念、方法，與所能達成之效果。

## 2.

翻譯最起碼的標準為忠實，忠於原文，即所謂信。至於如何達到忠實或信的要求，則在於譯者對原文從詞義、句法、語用、文體綜合的掌握，至於檢驗一篇日譯中譯文的譯者是否已完全理解原文，而將其藉中文之運用充分表達出來，「對比-對應」的概念似乎是相當方便、有效的方法。此處所提「對應」的概念係指包括關鍵字詞組在意義上的對應、句型的對應、時態等文法上儘可能的對應，句意的對應、語效的對應、語用的對應、美學的對應等綜合的對應概念，希望藉「對比」這種翻譯方法達到譯品最「貼近」原文的「對應」效果。現依《伊豆の踊子》行文順序檢驗之。

私は二十歳、高等学校の制帽をかぶり、紺飛白の着物に袴をはき、学生カバンを肩にかけていた。一人伊豆の旅に出てから四日目のことだった。修善寺温泉に一夜泊り、湯ヶ島温泉に二夜泊り、そして朴歯の高下駄で天城を登って来たのだった。重なり合った山々や原生林や深い溪谷の秋に見惚れながらも、私は一つの期待に胸をときめかして道

<sup>10</sup> 拙論使用版本為『川端康成集』（昭和文學全集第九卷，東京：角川書店版，1953）57-68。

<sup>11</sup> 七種中譯本根據出版年代之先後分別是：

朱佩蘭，《伊豆的舞娘》，嘉義市：明山書局，1969。

劉華亭，《伊豆舞孃》，台北：星光出版社，1984。

余阿勳，《伊豆的舞娘》，台北：志文出版社，1986。

石麗娟，《伊豆的舞娘》，台北：金楓出版有限公司，1990。

石榴紅文字工作坊，《伊豆之旅》，台北：花田文化股份有限公司，1995。

葉渭渠，《伊豆的舞孃》，台北縣：木馬文化事業有限公司，2002。

羅昱，《伊豆的舞孃》，台北：華文網股份有限公司，2002。

七家譯本中，石、葉、羅三位是大陸譯者，譯品在台灣出版。

を急いでいるのだった。そのうちに大粒の雨が私を打ち始めた。折れ曲った急な坂道を駆け登った。ようやく峠の北口の茶屋に辿り着いてほっとすると同時に、私はその入り口で立ちすくんでしまった。あまりに期待がみごとに的中したからである。そこで旅芸人の一行が休んでいたのだ。

對上引原文有譯者以「戴著高等學校（等於專校）制帽，穿著藏青底撒白點的和服」來描寫第一人稱男主角的裝扮，但經對比發現原文中的「袴（裙褲）」何在卻未交代，讓人懷疑譯者對原文「着物に袴をはき」中助詞「に」之作用是否理解，即日文原文中的「に袴を」字組未見中文的對應表達。此外，以「欣賞」來譯「見惚れる」則力道稍嫌不夠，蓋譯文中「一面欣賞重重疊疊的山巒…」上的欣賞一詞僅表示觀看，但「見惚れる」卻進一步表示看得著迷，因此，以「欣賞」來譯原文中的關鍵動詞「見惚れる」，在詞義效果上未見對應。再者譯者以「一面因心中所抱的期待而急急趕著山路」形容男主角趕路的心情，譯者顯然是以「心中所抱的期待」來譯「一つの期待に胸をときめかして」的詞組。但譯文中的動詞「抱」和原文中的動詞「ときめかす（鼓動）」並不對應，因此，無法鮮活地描寫原文中男主角因期待而興奮、而迫不及待、而甚至忐忑不安的心情，書生是在這種心情下趕路的情景<sup>12</sup>。

再者，此譯者以「我跑上陡斜的山路轉彎」來表現原文中的「折れ曲った急な坂道を駆け登った」。如以中日文的對比求對應而論，「急な坂道」對應「陡斜的山路」，「駆け登った」對應「跑上」，原文主語省略，譯文按中文行文習慣添上「我」也沒錯，然問題出在「折れ曲った」不對應「轉彎」。原文的複合動詞「折れ曲る」的構成分子不論是「折れる」或「曲る」這兩個動詞固然都有轉彎之意，但其前提是必須主詞是動作主（人或物）時才成立，如人向左轉，車往右轉。而此處的「折れ曲った」是修飾（形容）後面的名詞「坂道」。因此，如果直譯應為「轉彎的坂道」，意譯則是「彎曲的山路」，如果譯者意會至此，應當不會出現「我跑上陡斜的山路轉彎」這種意思不明，不類中文的句子。

因此，就此段而論，此譯者在「對應」的標準上明顯地犯了四個錯誤，一處漏譯，沒有清楚交代男主角的裝扮。兩處將原文詞義譯輕了，沒有生動地傳

<sup>12</sup> 同前揭注 11.朱譯本 221 頁。

達原文的感覺，最後一處則是將和原文對應的譯詞擺在譯文中錯誤的位置（如果譯文是「我跑上陡斜轉彎的山路」就對了），以致譯文不通，不通會讓讀者誤解文義，對原文而言自然未達忠實或信的標準。由此可知「對應」是檢驗譯文是否忠實或信的相當客觀標準，而「對比」是欲追求譯品達到該標準時相當有效的方法。

一般論者將信與達，或是忠實和通順視為譯品追求的兩種層次，或檢驗譯品的兩個標準。但筆者認為有時這兩種層次、兩項標準實為一體，即不達則不信，不通順就不忠實。而貫穿融合此兩個概念的方法就是「對應」，即「對應」是信與達、忠實與通順的接著劑。上引注 12 朱譯中的「山路轉彎」即為一例。現就此段再舉例，另有譯者將「期待がみごとに的中した」譯為「我的期待正絲毫不爽」<sup>13</sup>。這位譯者顯然是以「正」譯「みごとに」，這沒問題，但以「絲毫不爽」譯「的中」則值得議論。「的中」這日文漢語從原義「正中靶心」到引申義「猜中」、「不出所料」似乎都可勉強對應中文的「絲毫不爽」，問題是出在絲毫不爽一詞前面加上「我的期待」這一主詞，則文句不通。蓋「爽」字做「差」、「失誤」之解，絲毫不爽就是完全沒有失誤、差池之意。可以說「猜測絲毫不爽」、「報應絲毫不爽」但期待只能說有沒有「實現」、「成真」或「落空」，沒有人說「期待不爽」的，這不符合中文修辭習慣，因此「我的期待正絲毫不爽」句法不通，而這不通就影響了對原文的忠實，換言之，譯者只注意到關鍵字動詞「的中した」的對應，而整句在句意美學上的對應卻未見照顧。

好的文學作品乃作者嘔心瀝血之作，其文字經千錘百鍊而成，因此在翻譯時應持「勿以善小而不為，勿以惡小而為之」的戒慎恐懼之心琢磨推敲。善小指原文的細節精微處，即譯文不能漏譯甚至錯譯原文的細節或精微處。至於惡小指譯文的馬虎、放縱，譯者不求完美的心態會讓譯品水準大打折扣，而經「對比」力求「對應」的心態似能達到譯文與原文絲絲入扣的理想。現筆者將此段試譯於后以就教方家並期收拋磚引玉之效。

當時我二十歲，頭戴高等學校的學生帽，身穿藏青碎白花紋的和服及裙袴，肩上掛著學生書包。

那是隻身前往伊豆旅行的第四天，頭一天夜宿修善寺溫泉，接著在湯

<sup>13</sup> 同前揭注 11.余譯本 13 頁。

島溫泉住了兩晚。然後，足踏高齒木屐一路登上了天城嶺。重山疊嶂，原生密林，深幽溪谷的一脈秋色在在讓我目眩神馳，但因一份期待使得胸中為之怦怦然，而加緊腳步。這時，大粒的雨點開始打撒在身上，我只得在彎折陡急的山道上快跑起來。好不容易爬上山頂北面的茶亭，放一顆心來時，卻呆立在入門處。因為期待竟成真，走唱藝人一行正在那兒歇腳。

對原文的對應標準不僅表現在求對字義、句法的對應，還有一項基本要求，即譯者不能在原文所表達的意義之外擅自添加詞句，同樣地，也不能將原文中的意思有所遺漏。現在以下段原文為例：

トンネルの出口から白塗りの柵に片側を縫われた峠道が稲妻のように流れていた。この模型のような展望の裾の方に芸人達の姿が見えた。六町と行かないうちに私は彼等の一行に追いついた。しかし急に歩調を緩めることも出来ないので、私は冷淡な風に女たちを追い越してしまった。十間程先きに一人歩いていた男が私を見ると立ち止まった。

「お足が早いですね。— いい塩梅に晴れました。」

私はほっとして男を並んで歩き始めた。男は次ぎ次ぎにいろいろなことを私に聞いた。二人が話し出したのを見て、うしろから女たちがばたばた走り寄って来た。

有譯者將「トンネル」前擅加「潮濕的」形容詞修飾<sup>14</sup>，隧道的潮濕在第一折最後倒數第二句已有以「走進幽暗的隧道，冰涼的水滴滴滴答答地落著」描寫<sup>15</sup>，才兩句前作者交代了隧道的潮濕，因此，此處原文自然不用再提，但譯文卻蛇足地加以添飾，有損原文是一篇兩萬字左右短篇小說的精鍊，譯者顯然沒有顧及原文風格上的對應。同譯者接著以「孤獨的」修飾「白柵欄（白塗りの柵）」，此亦為原文所無者。那麼就要研究整句的句意中有無於言外透露出柵欄

<sup>14</sup> 同前揭注 11.羅譯本 8 頁。

<sup>15</sup> 筆者自己譯文。

是「孤獨」的意象。這句原文的直譯應是「被白色柵欄縫繡單邊的山路，像閃電般流瀉而去」，關鍵字是動詞「縫う」，字義為縫、刺繡，引伸義則有「穿隙而過」之意，但此處依句型的被動型態來看，為引伸義的說法牽強，因此應為縫、繡的第一、第二義。問題是「縫繡單邊的山路」作何解？如果將一列密密麻麻沿山路靠懸崖邊樹立的白色柵欄，看成是白色的絲線，它不正好是「縫繡」在山道上。對文句體會至此，則可知「孤獨的白柵欄」這意象根本不存在。因為，白柵欄應是一排的、很多的，沿著山路蜿蜒而去，從一出山洞地勢高處向下望，有白色柵欄「鑲邊」的山道才會像閃電流瀉而去。因此譯者擅加「孤獨的」這一詞組不但對原文不忠實，更破壞了原文所欲傳達景致的美感，即譯者犯了未對應原文句中所傳遞意象的缺點。

這位譯者在這一段的譯文中還有一句不真實處，譯文是「不一會兒，我就追上那幾個女人了。我沒有停下來的意思，總不能讓她們看出我是在追趕她們吧。所以我的表情相當冷淡。」<sup>16</sup>，先說川端在原文中明確地指出男主角出了隧道行不到六百來公尺就追上舞娘一行。但譯者卻說「不一會兒」含糊帶過。筆者認為十分不妥，理由是川端於這篇小說中既描寫少男女間的青澀情愫，也記伊豆半島的山川風景之勝。對其方位、景色、彼此間之距離都有具體詳細的敘述，其成名後，這篇小說亦被讀者視為導覽伊豆的參考資料，而於小說中出現的地名、旅館名都成為當地吸引遊客的觀光資源<sup>17</sup>。因此，用「不一會兒」就是對原文的失真，仍然是未求對應原文所致。接著譯者將原文中書生追上藝人一行後，「不好馬上放慢腳步，因此，若無其事地超越她們」改寫成前引譯文。而這種改寫手法筆者認為只適用在原文意思艱晦難懂時，此處原文文字淺顯明瞭，譯者用註解式的改寫手法反而將原作者欲隱藏在文字後的曲意一下子曝露出來，剝奪了譯文讀者如原文讀者在閱讀時尋思、體會的快感。如果先求詞、句的基本對應，應可避免這種缺憾發生。此外，譯者的譯文中直接援用了原文中的「冷淡」一詞來形容男主角（書生）越過舞娘們時的「表情」。但是，細究原文「冷淡な風に」是修飾其後「超越她們」的子句，即原文之冷淡是形容一個動作，並不是形容一個表情。而且，中文的「表情冷淡」之用法，多用在對

<sup>16</sup> 同前揭注 11.羅譯本 8 頁。

<sup>17</sup> 渡部芳紀。〈川端康成文學紀行〉。《群像日本的作家 13 川端康成》。東京：小學館，1991。189-198。

對方言語、動作之回應。而此處，舞娘們對書生並無主動的任何表示，因此譯文中使用「表情相當冷淡」實在是相當不妥，這當然是譯者只為詞的對應而忽略了對應原文句法。

從以上的分析可發現譯者犯的主要錯誤仍是譯文未對應原文，以致「失信」，不忠實，沒法傳達川端文字中特有的纖細美感，即不符合美的標準。一段不忠實、不美的譯文，縱然勉強通順，只會讓讀者味同嚼蠟。

再看另一家譯文所犯的錯誤仍是未對應而失信的問題，譯者將這一段的起首兩句譯為「出了隧道後，兩邊是白色柵欄的屏障，山區道路像閃電般崎嶇不平。遠遠地已可模糊的看出舞孃她們一行人。」<sup>18</sup>其所犯的錯誤首先在於原文的白色柵欄是沿山路「單邊」而設，但譯者譯為「雙邊」，再則是原文中找不出與譯文「屏障」相對應或有丁點意思的字。在蜿蜒險峻的山道上樹起白色醒目的柵欄自是為警示與防護用，不用解釋讀者自明，原文未加詮釋，譯文自不用蛇足。其次的錯誤是「山區道路像閃電般崎嶇不平」，這句譯文如不對照原文檢閱幾難發現其錯誤，充其量覺得「閃電般崎嶇不平」的修辭不妥。因為中文用「閃電般」通常是形容速度快或「之」字狀的形體，而且這形體還必須是白色或亮體，原文用了閃電一詞，就是取其後者的用法，原文還用了「流れている」這個動詞組就是為加強這種景狀。川端用「流れる（流瀉）」這個字的用意既狀地勢之由高處一路向下走，又寫山路之曲折迢迢。因此，在翻譯時「閃電」與「流瀉」兩個關鍵詞皆不應遺漏，縱不能找到對應的字，也應找到對應的概念，但「崎嶇不平」的概念與「流瀉」的概念相差甚遠。

接著「遠遠地已可模糊的看出舞孃她們一行人」句也有瑕疵，因為從詞、句對應的角度來檢索，發現原文中的「この模型のような展望の裾の方に」對應詞與句都不見了，即在譯文中找不到與「像玩具模型的眺望的山麓上」相對應的詞句組。此句川端仍在承續山路向下延伸的概念，描寫主角站在一出隧道的高處向下望，重山疊翠宛如立體模型般，而舞孃一行正走在山麓上的景象。川端以具像筆法寫景，因此不該出現譯文中「遠遠地」、「模糊的」這種抽象的描寫。原文句意中不是沒有「遠遠地」、「模糊的」之概念，但這些概念隱藏在具像詞組「模型」、「眺望」、「山麓」、「可看見」的字裡行間，待讀者自己探索、想像、意會，但譯者卻以抽象概念「對應」作者的具像描寫，充其量僅達意卻

<sup>18</sup> 同前揭注 11.石譯本 21 頁。

境不美，有失川端文字的風味。

蓋翻譯像烹調食物，原文像生鮮的食材，譯文如端上桌的成品，而烹飪的過程即同翻譯過程，既要保存原材料的營養，也該尊重原材料的風味。如果將原材料調理得風味盡失，將影響攝食者的胃口，而「對應」不失保留原材料風味的方法。這一段筆者的譯文為：

從隧道出口開始，單側豎著白色柵欄的嶺道，像閃電般蜿蜒延伸。極目四望，山景宛如玩具模型，而走唱藝人一行正跋涉在山麓上。行不到六百來公尺，我追上了她們。但因不好突然放慢腳步，我假裝若無其事地越過她們。單獨走在二十公尺前的那名男子發現了我而停下來。「您走的好快。正好！天晴了。」

如願地吁了口氣，我開始和他走在一道。男子接二連三地問了我許多事情，而後面的女人家看我倆說上話，便紛紛趕了上來。

*Taiwan Journal Search*

### 3.

上一節以實例說明「對應」是檢證譯文是否忠實原文的標準，並闡述了檢證的方法，接著再以「對應」理論說明如何實際操作翻譯過程。

夕暮れからひどい雨になった。山々の姿が遠近を失って白く染まり、前の小川が見る見る黄色く濁って音を高めた。こんな雨では踊子達が流して来ることもあるまいと思ひながら、私はずっと坐ってられないので二度も三度も湯にはいってみたりしていた。(中略)

ととんとんとん、激しい雨の音の遠くに太鼓の響きが微かに生まれた。私は掻き破るように雨戸を明けて体を乗り出した。太鼓の音が近づいてくるようだ。雨風が私の頭を叩いた。私は眼を閉じて耳を澄まし乍ら、太鼓がどこをどう歩いてここへ来るかを知ろうとした。まもなく三味線の音が聞こえた。女の長い叫び声が聞こえた。賑かな笑い声が聞こえた。そして芸人たちは木賃宿と向い合った料理屋のお座敷に呼ばれているのだと分かった。二三人の女の声と三四人

の男の声とが聞き分けられた。そこがすめばこちらへ流して来るのだらうと待っていた。しかしその酒宴は陽気を越えて馬鹿騒ぎになって行くらしい。女の金切り声が時々稲妻のように闇夜に鋭く通った。

筆者依「對應」原則將上述原文譯為：

黃昏開始下大雨，群山白茫茫地一片，分不清遠近。旅館前的小溪轉瞬間水色黃濁，流聲澎湃。心想這樣的雨勢，舞娘們恐怕不會來表演了，於是再也坐不住，又進澡堂兩三次。(中略)

哆·咚咚咚！激切的雨聲中，遠處傳來微弱的大鼓聲。我迫不及待地打開擋雨窗探出身去，大鼓的聲音似乎變近了。風雨打在我頭上，我閉上眼側耳傾聽，想知道大鼓會從哪兒，怎麼過來這裡。不多久聽得到；三弦琴的琴聲，女人拖著長長調子的吆喝聲，嘈雜的笑鬧聲。我才明白賣藝人是被召喚到便宜旅店對面的小飯館侍宴。可以聽分明有兩三個女人的聲音和三四個男人的聲音，我想等那裡結束了，應該會兜到這邊來吧，心中如此期待著。但是那邊的宴會似乎會由熱鬧轉變成胡鬧下去。女人尖叫聲不時像閃電響徹漆黑的夜空。

首先「夕暮れから」等於「黃昏開始」，「ひどい雨」等於「大雨」，動詞組「になった」對應「下」，此句除了將原文動詞置於句尾的日文語順稍加調整外，幾乎完全對應。

次句則 A「山々」等於「群山」，B「遠近を失って」等於「分不清遠近」，C「白く染まり」等於「白茫茫地一片」，D「前の小川」等於「旅館前的小溪」，E「見る見る」等於「轉瞬間」，F「黄色く濁って」等於「水色黃濁」，G「音を高めた」等於「流聲澎湃」。其中 ABDE 四個詞組不但意義對等，連詞性及在句中扮演的角色功能都完全對等，C 詞組的原意為「(大雨) 將(群山) 染得白茫茫地」，為求中文行文的美感並對應原文的美感，譯文將其對應為「群山白茫茫地一片」並在語順上稍做調整。原文句是先說群山「失」了遠近而「染」成白色，但仔細推敲用動詞て形隔成兩種景象的此句組，兩種景象其實可互為

因果，可以說應是同時生成的兩種景象，即可說群山是先失遠近再染白，而也可說是山先因雨勢染白才失遠近，但更有可能是在大雨下，群山頓失遠近與變得白茫茫一片是同時發生的景象。這句語組可用文言直譯為「山失遠近而染白」，在文言譯法句中，沒有客體「人」的存在，只述山變得怎樣，但用白話中文表現，如用「山失遠近而染白」的句子對不諳古典詩詞的現代一般讀者不甚明瞭其意且體會不出美感，無奈下用明白易懂但略失精準的有客體（人）存在的白話語組「（人）分不清（山的）遠近」。F 語組的原文結構是形容詞「黄色い」的副詞型修飾自動詞「濁る」，可直譯為「黃濁」，筆者加「水色」一小主語，將「小川」昇格為題目語以配合 G 句形成「小溪水色黃濁，流聲澎湃」的句型，因為 G 語組直譯為「（小溪）提高了聲高」，不合中文表現習慣，因此譯文稍微更動原文的詞性，但句型與整句意思則完全對應原文。

下一句為 H「こんな雨で」等於「這樣的雨勢」，I「踊子達が流して来る」等於「舞娘們來表演」，J「こともあるまい」等於「恐怕不會」，K「と思いながら」等於「心想…於是…」，L「ずっとすわってられない」等於「再也坐不住」，M「二度も三度も湯にはいってみたりしていた」等於「又進了澡堂兩三次」。在 H 詞組中有表原因的助詞で，譯文為求行文的暢潔而省略，但前後兩譯文詞組間仍可感覺出因果關係，所以可說是完全對應。在 F 詞組中原文的直譯應為「舞娘們走唱來」，將其字序依中文文法更動為「來表演」，在詞義上可說對應。J 詞組的對應程度相當高，因為「…こともあるまい」依上下文意思譯為「恐怕…不會」或「或許…沒有」幾乎是公式，屬文法上的問題。K 詞組也是文法上的問題，「ながら」雖有逆態接續的用法，但此處依原文文脈發展應不是逆接而是「一面…一面」的用法，原文的意思是「一邊想舞娘來不了了，一邊焦躁得坐不住，三番二次地進了澡堂」，筆者用「心想…於是…」的句型，是想將「一面…一面」的文法教科書式句型化為無形，以增加譯文的活潑感，在句意上則未失對應原則。L 詞組值得推敲的是以「再」譯「ずっと」，這裡的「ずっと」與其說是表示程度的多、高或解釋為長時間，不如說是有繼續下去之意。可以想像此句當時的情景是書生本以旅人閒適的心情坐在旅店房間的窗下，眺望雨中山巒小溪的變化，但突然想及如此大雨將讓他今晚無法見到在旅途上驚豔的舞娘，心情轉為焦躁，所以再也坐不下去。而中文的「再」有「更」之意，如「再好不過」，因此，「再」於此詞組中可對應「ずっと」。M 詞組中

的強調數次的助詞兩個「も」和暗示還有其他動作的接續助詞「たり」，其實都是在提供讀者於文字背後想像書生是在怎樣的心情下「三番二次」進澡堂的。書生的心情自然是坐立難安，在坐立難安下，進澡堂只是半意識下的排遣行爲，其他的行爲還可能包括斗室踱步，廊下疾走，望天吁嘆，對水發怔等，但這些原文都沒有明文交代，只讓讀者從も與たり中去想像了。而筆者選用了「又」字與其對應，是取「又」字有連結多項動作、情況的用法，如「剛吃了飯，又吃起冰淇淋來」，以暗示讀者文字外還有馳騁想像的空間。

下一段的對應 N「ととんとんとん」等於「哆・咚咚咚」，O「激しい雨の音」等於「激切的雨聲中」，P「の遠くに」等於「在遠處」，Q「太鼓の響きが」等於「大鼓聲」，R「微かに」等於「微弱的」，S「生まれた」等於「傳來」。N 是狀聲字，對應的關鍵在除了音似外，因為是鼓聲，還要講究節拍數的一致。以下的各語組中，筆者將譯文的語法不同於原文稍做調整，即改變 O 與 P 的接續方法，照原文 OP 可直譯應為「在激切雨聲中的遠處」，但筆者將其分斷，再則是本來「微弱」是副詞，修飾句尾動詞「傳來」，但筆者將其改為形容詞，用以形容「大鼓聲」，此外，「生まれた」本來為「生成、出現」之意，即原文直譯應為「在激切的雨聲的遠處，大鼓微弱地出現」，但筆者將出現改為「傳來」而成上引語順為 N O P S R Q 的譯文。

接著是 T「私は掻き破るように」等於「我迫不及待地」，U「雨戸を明けて」等於「打開擋雨窗」，V「体を乗り出した」等於「探出身去」，W「太鼓の音が近づいてくるようだ」等於「大鼓的聲音似乎變近了」。以上各語組基本上原文與譯文間對應度很高。然其中 T 語組筆者未採直譯為「我像要抓破似地」，而用意譯的理由是遷就中文的描寫習慣，中文很少說「我像要抓破似地將窗打開」，而會說成我「迫不急待地」打開窗，來描寫心情的急切或情勢的逼急。因此，即使「掻き破るように」不等於「迫不及待」的情況只出現在孤立的詞組，待將詞組放進句中，整個譯文的句意則完整表達出原文的意思與氣勢。

其次是 X「雨風が私の頭を叩いた」等於「風雨打在我頭上」，Y「私は眼を閉じて耳を澄まし乍ら」等於「我閉上眼側耳傾聽」，Z「太鼓がどこをどう歩いてここへ来るかを知ろうとした」等於「想知道大鼓會從哪兒，怎麼過來這裡」。X 詞組是譯文與原文完全對應，Y 詞組的困難點在如何處理接續助詞「乍ら」，此處「乍ら」的作用固然仍在表示前後句動作的同時進行，但在翻譯文學

作品中總不好逢「乍ら」必譯作「一面…一面」或「邊…邊」。其實深探原文的句意可知：書生打開雨窗後，鼓音聽得更清楚了，他閉目靜聽，想知道舞娘會從哪邊，在大雨中怎麼過來。因此「靜聽」後使用「乍ら」表面上是接續後句的「想知道」，表示聽與想在同一時間進行，但這顯然不是句子的真意；重點是在「靜聽」的目的是「想知道」的內容。所以，筆者在處理 Y、Z 兩詞組時就把「乍ら」「化」掉了。同樣用「化」的手法筆者還用在處理 Z 句組的「歩いて」詞組上，Z 句組的主詞「大鼓」是舞娘的化身，因為小說中舞娘負責在旅途上背鼓，在表演中擊鼓，大鼓與舞娘是一體的，此處川端就將大鼓擬人化，因此才有大鼓如何「走來」的表現。於 Z 句組的譯文中，筆者保留原文中擬人化表現，以大鼓當主語，但將「走來」化爲「過來」，避開中文中出現「鼓走過來」的不自然表現，但也保留了原文中擬人化的深意與趣味。

再下面是イ「まもなく三味線の音が聞こえた」等於「不多久聽得到；三弦琴的淙淙聲」，ロ「女の長い叫び声が聞こえた」等於「女人拖著長長調子的吆喝聲」，ハ「賑かな笑い声が聞こえた」等於「嘈雜的笑鬧聲」，ニ「そして芸人たちは木賃宿と向い合った料理屋のお座敷に呼ばれているのだと分かった」等於「我才明白賣藝人是被召喚到便宜旅店對面的小飯館侍宴」。イ句組的原、譯文間對應關係良好，但筆者刻意在「不多久聽得到」後打上「；」俾讓イ句組譯文中「聽得到」引領後面三句不同的聲音，其目的是求對應原文三個「(音) 声が聞こえた」的節拍感與音韻感，文學作品中聲音的美感在翻譯時也不應忽略。在ロ句組的譯文中筆者加了「拖著」、「調子」兩個原文中找不到對應的字，目的是求中文語意的完全，但對原文的言內意外卻沒有造成任何增添。ニ句組中的兩個關鍵在如何處理接續詞「そして」及「座敷に呼ばれている」這個片語詞組。原文此處用「そして」的作用在指出書生經聽到イロハ句組中三種聲音後，綜合判斷出ニ句組中的內容，所以，「そして」於此處的作用是「然後」而不是「而且」，故筆者用「才」字與其對應。後一個詞組，雖讓人憶及在清末民初的北京，八大胡同的姑娘也有被客人叫至胡同外的宴席上陪侍侑酒的風氣，對客人而言是「叫條子」，對姑娘來說是「出堂差」，但此處不論是用「叫條子」或「出堂差」兩個熟語，則一顯得有地域色彩過重，二則語彙的時代感不足，因此筆者的對應譯詞選用了比較典雅的「被召至…侍宴」的說法。而如果所謂「宴」是指宴席，和「座敷」也正有吻合之處。

最後是ホ「二三人の女の声と三四人の男の声とが聞き分けられた」等於「可以聽分明有兩三個女人的聲音和三四個男人的聲音」，用「聽分明」來對應譯「聞き分ける」這個動詞，其準確度應該比「聽得出」<sup>19</sup>、「傳來」<sup>20</sup>、「聽出」<sup>21</sup>、「依稀可聞」<sup>22</sup>、「聽得格外清楚」<sup>23</sup>、「辨出」<sup>24</sup>、「依稀辨別出」<sup>25</sup>來得高。接著へ「そこがすめばこちらへ流して来るのだろうと待っていた」等於「我想等那裡結束了，應該會兜到這邊來吧，心中如此期待著」，以「兜」字譯「流す」正是要取其「沿街招攬」之意。至於以「期待著」對應原文之「待っていた（等待著）」是因為と之前的子句是意量形だろう，暗示了這種期待，心中有了這分期待，才會有文字中的「等待」，而筆者的譯文是挑明這分期待但不提「等待」，也是因為書生會因期待而有所等待。以「期待」譯「等待」看似在字上不對應，但到了句中正好和原文隱-（期待）顯-（等待）的寫作手法及情境完全對應。何況「待つ」除了「等待」之外也有「期待」之意。其次是ト「しかしその酒宴は陽気を越えて馬鹿騒ぎになって行くらしい」等於「那邊的宴會似乎會由熱鬧轉變成胡鬧下去」，筆者以「由…轉變成…下去」來譯「…を越えて…になって行く」，避開了使用「超越」一詞使得行文僵化的缺點。ワ「女の金切り声が時々稲妻のように闇夜に鋭く通った」等於「女人的尖叫聲不時像閃電響徹漆黑的夜空」，以「響徹」譯「鋭く通った」在意義上正好對應，因為「通る」恰有聲音響亮之意，而且「響徹」一詞也將「鋭く」「尖銳地」的意思帶到了。

以上以實例印證「對應」原則如何在翻譯的操作過程中發揮作用，從前面的印證過程中可獲知一種經驗，即從基本的詞組的對應開始，進而範圍擴及層次昇高至語組，句組乃至段落，可達到譯文意思最貼近原文的效果，即符合信或忠實原文的標準。而且，如果在求「對應」時，並不求單字、單詞的「死對應」，而能靈活運用「化」或「等效」原則，那麼達、雅即通順、美的標準似乎也不難實現。

<sup>19</sup> 同前揭注 11.朱譯本 230 頁。

<sup>20</sup> 同前揭注 11.劉譯本 10 頁。

<sup>21</sup> 同前揭注 11.余譯本 21 頁。

<sup>22</sup> 同前揭注 11.石榴紅文學工作坊譯本 199 頁。

<sup>23</sup> 同前揭注 11.石譯本 11 頁。

<sup>24</sup> 同前揭注 11.葉譯本 24 頁。

<sup>25</sup> 同前揭注 11.羅譯本 13 頁。

## 4.

以下再以實例印證如不使用「對應」原則，譯文可能會出現的問題。

そこへこの木賃宿の間を借りて鳥屋をしているという四十前後の男が襖を明けて、ご馳走をすると娘達を呼んだ。踊子は百合子と一緒に箸を持って隣りの間へ行き、鳥屋が食べ荒した後の鳥鍋をつついていた。こちらの部屋へ一緒に立って来る途中で、鳥屋が踊子の肩を軽く叩いた。おふくろが恐ろしい顔をした。

「こら。この子に触っておくれでないよ。生娘なんだからね。」踊子はおじさんおじさんと言いながら、鳥屋に「水戸黄門漫遊記」を読んでくれと頼んだ。しかし鳥屋はすぐに立って行った。続きを読んでくれと私に直接言えないので、おふくろから頼んで欲しいようなことを、踊子がしきりに言った。私は一つの期待を持って講談本を取り上げた。果して踊子がするすると近寄って来た。私が読み出すと、彼女は私の肩に触る程に顔を寄せて真剣な表情をしながら、眼をきらきら輝かせて一心に私の額をみつめ、瞬き一つしなかった。これは彼女が本を読んで貰う時の癖らしかった。さっきも鳥屋と殆ど顔を重ねていた。私はそれを見ていたのだった。この美しく光る黒眼がちの大きい眼は踊子の一番美しい持ちものだった。二重瞼の線が言いようなく綺麗だった。それから彼女は花のように笑うのだった。花のように笑うと言う言葉が彼女にはほんとうだった。

有一家的譯文援引如下，以便對照印證。

這時候，約莫四十餘歲的木賃宿賣鳥商人，推開了門，對那些姑娘高喊要請客。舞孃和百合子跟他下了樓，去吃他剩下的酒菜。那男子趁機摸了舞孃一把，老板娘立刻嚴肅的說：「你不要毛手毛腳，她還是個小姑娘。」

我聽見舞孃叫他叔叔，請他唸「水戸黃門漫遊記」給她聽，但是賣鳥

的商人拒絕了，我從她望著我的期盼眼神中，而又不敢造次的矛盾下，回以懇切的眼神。她終於鼓起勇氣，捧著書走了過來，當我唸書時，她緊靠著我，身體碰到我的肩膀，睜大眼睛注視著我的表情，我猜想這或許是她看書的習慣吧。

我仔細端詳著她的臉部，她的雙眼美麗明亮，是舞孃最吸引人的地方，再來就是綻放的笑容，像一朵盛開的花，我被她吸引地分了神。<sup>26</sup>

「そこへ」等於「這時候」，「の間を借りて」未見譯文中有對應詞，「鳥屋をしている」等於「賣鳥商人」，但此處的對應不夠精確，因從後文的「鳥鍋」可知應是雞販。「襖を明けて」等於「推開了門」，「ご馳走をすると娘達を呼んだ」等於「對那些姑娘高喊要請客」，這個詞組在意義上勉強對應了，但在中文表達上有點問題，因為單看此句譯文，有雞販要姑娘請客之嫌，如果將「すると」對應譯為「說要」，「呼んだ」譯為「喊」，整理語順成「喊姑娘們說要請客」，豈不意思更清楚。「踊子は百合子と一緒<sup>27</sup>に箸を持って隣りの間へ行<sup>28</sup>き」不等於「舞孃和百合子跟他下了樓」，這個語組譯文中除了兩個使用漢字的人名與原文對應外，劃線部分毫不對應，整句譯得錯的離譜，如果譯者肯一字一字地先從詞組的對應做起，應不致錯誤至此。「鳥屋が食べ荒した後の鳥鍋をつついてい<sup>29</sup>た」等於「去吃他剩下的酒菜」，這一語組的對應很勉強，因為「食べ荒した」精確地譯應不是「吃剩下(食べ残した)」的意思，而是「吃得亂七八糟」之意，而用「吃」去對應「つついてい<sup>30</sup>た」也顯得太馬虎。蓋「つつく」這一動詞之原意為「鳥之啄食」，引伸意為「用筷子挾食」，和前一語組「姑娘和百合子一起拿著筷子到隔壁房間」是配套的。カ「こちらの部屋へ一緒<sup>31</sup>に立って来る途中で」這一語組譯文未見對應交代，如果這一句不交代，照譯文所指陳舞孃是「下樓」吃火鍋，接下一句「那男人摸了舞孃一把」這一動作，在樓上的「老板娘」怎麼會看得到而變臉。至於用「老板娘」對譯原文的「おふくろ」也不對，固然在賣藝人一行中這名中年婦女是班主榮吉的岳母，地位是老闆娘沒錯，然對於一個被視為乞丐階層，連山村都不得進入的流浪藝人團體的女當家稱其為「老板娘」是否妥當？筆者認為不如「おふくろ」的原意直譯為「老媽」來得好。「鳥屋が踊子の肩を軽く叩いた」等於「那男人趁機摸了舞孃一把」語組

<sup>26</sup> 同前揭注 11.劉譯本 18 頁。

中，譯文中的「趁機」在原文中未見對應詞，譯者在此增加「趁機」一詞是爲了交代其漏譯的カ語組，但カ詞組完全和「趁機」不對應，如果譯者肯真實地譯出カ詞組，又何需在此「趁機」加「趁機」。另外，用「摸了一把」譯「肩を軽く叩いた」也不對應，這犯了以「重」譯「輕」的毛病，因爲一個毫無關係的中年男子「摸了一把」十四歲的少女，不論摸在哪個部位，都有性騷擾之嫌。然原文意思是雞販只不過輕輕拍了舞娘肩頭一下，老媽即翻臉出言警告，顯示老媽視這位女婿的妹妹如同自己的女兒一樣地愛護。因此，「摸了一把」是言重了。「おふくろが恐ろしい顔をした」等於「老板娘立刻嚴肅的說」語組中「恐ろしい」和「嚴肅」間的對應關係也有問題，蓋「恐ろしい」是一個負面詞，但嚴肅一詞多用在正面形容，這是譯者犯了以「褒詞」譯「貶詞」而不對應的錯誤。<sup>27</sup>

接下句「この子に触っておくれでないよ」等於「你不要毛手毛腳」的語組，譯文大致將原文的意思譯出，但差的卻是語氣（口氣）的感覺，原文起碼客氣地用了「おくれ」的表現，但譯文「毛手毛腳」直把雞販比擬成猴子（畜生）了，口氣顯然不客氣得多。因此，可知對應不能只求語義上的對應，在語感、口氣上也應對應。「生娘なんだからね」等於「她還是個小姑娘」的語組中的問題出現在「小姑娘」對不對應「生娘」，蓋「小姑娘」一詞重點在年紀幼「小」，縱有其他連想義，但也是在文字之外，但「生娘」的「生」則直指姑娘是不解男女情事的處子。在大正年間的二十世紀初葉，日本農村窮家賣女爲娼比比皆是時期，一個流浪小藝班的女班主對和自己無血緣關係的女婿之幼妹，視如己出保護有加誠屬難得，因此才有語尾「だから」有點自矜的口氣，惜譯文也未表現出來。

「鳥屋はすぐに立って行った」等於「賣鳥的商人拒絕了」，句中「立って行った」是拒絕嗎？原文是說「馬上走了」，如果接下一句「不好直接要求我繼續唸」合併來看，此句的真意應是「唸雖唸了，但不一會兒就離開了」，因此，譯者如果用「立って」等於「離開」，「行った」等於「走了」的直接對應法，反而不會犯錯。在接下去的內容中，譯文完全找不出和原文間的對應關係而難以論述，這並非是譯文已入「化」境，而是實在錯得離譜，譯文和原文說的兩回事，如何談對應。依據對應原則，筆者將這一段翻譯如下：

<sup>27</sup> 陸松齡。《日漢翻譯藝術》。台北：臺灣商務印書館，1995。40-48。

此時，一名四十歲前後，借住此家廉價旅店的雞販子，拉開隔間的紙門，喊姑娘們說要請她們吃好吃的。舞娘和百合子拿著筷子一道到隔壁他的房間去了，在雞販吃得亂七八糟的雞肉火鍋中挾食。不久，他和兩位姑娘一塊過來這邊房間時，輕輕拍了拍舞娘的肩膀。老媽馬上變了臉色：

「喂！不要碰那孩子！還是黃花閨女吶。」

舞娘口中嚷著「叔叔、叔叔」，央求雞販讀「水戶黃門漫遊記」給她聽，但雞販沒一會兒就離開了。舞娘不好直接叫我接著唸，頻頻向老媽低語，似乎想讓老媽拜託我唸。我懷著一份期待拿起說書話本，果然，舞娘輕巧地接近過來。我一開始讀，她的臉馬上湊近，幾乎貼上我肩膀，表情專注，眼睛閃著光輝，一眨也不眨地盯著我的額。這或許是人家為她說書時她的毛病，方才她的臉就幾乎和雞販的臉疊在一起，這是我親眼所見。舞娘那又黑又亮的美麗大眼睛是她最出色的部分，雙眼皮的眼型美得難以形容。然後是那如花般的笑靨，用笑得如花般綻放的話來形容她是再貼切不過了。

現在再以一段為例，檢驗譯者如不運用「對應」原則，在譯文中出現的錯誤和可議部分。

汽船が下田の海を出て伊豆半島の南端がうしろに消えて行くまで、私は欄干に凭れて沖の大島を一心に眺めていた。踊子に別れたのは遠い昔であるような気持だった。婆さんはどうしたかと船室を覗いてみると、もう人々が車座に取り囲んで、いろいろと慰めているらしかった。私は安心して、その隣りの船室にはいった。相模灘は波が高かった。坐っていると、時々左右に倒れた。船員が小さい金だらいを配って廻った。私はカバンを枕にして横たわった。頭がからっぽで時間というものを感じなかった。涙がぽろぽろカバンに流れた。頬が冷たいのでカバンを裏返しにしたほどだった。

輪船出了下田海面，我全神貫注地憑欄眺望著海中的大島，直到伊豆半島的南端，那大島才漸漸消逝在船後。同舞孃離別，彷彿是遙遠的過去了。老婆子怎樣了呢？我窺視船艙，人們圍坐在她的身旁，竭力撫慰她。我放下心來，走進了貼鄰的船艙。相模灣上，波浪洶湧起伏。一落座就不時左跌右倒。船員依次分發著金屬小盒（註）。我用書包當枕頭，躺了下來，腦子空空，全無時間概念了。淚水簌簌地滴落在書包上。臉頰涼颼颼的，只得將書包翻了過來。（註：供暈船者嘔吐用。）

28

「汽船が下田の海を出て」等於「輪船出了下田海面」這個語組的對應沒有問題，然而譯者跳過接下來的語組，先譯原文此句中最後的語組以致產生錯誤。蓋「私は欄干に凭れて沖の大島を一心に眺めていた」雖然勉強對應「我全神貫注地憑欄眺望著海中的大島」（譯文的語序和原文稍有出入，以致全神貫注變成修飾憑欄眺望，如能照原文語序成爲「憑欄全神貫注地眺望…」豈不更佳），但「伊豆半島の南端がうしろに消えて行くまで」等於「直到伊豆半島的南端，那大島才漸漸消逝在船後」的語組卻不對應，不對應的理由是原文中消逝的是伊豆半島的南端而不是大島，但譯文句型卻成了大島是主詞，伊豆半島南端是大島消逝的地點。造成這種錯誤的原因是譯者先未對應原文的語序，如果譯者一一對應譯爲「輪船出上田的海，伊豆半島的南端消逝在後面爲止」就不會出現這種錯誤。

接著「踊子に別れたのは遠い昔であるような気持だった」等於「同舞孃離別，彷彿是遙遠的過去」這個語組的對應大致不差，但在精確度上可再講究一點，首先「同」字應對應的是「と」，而原文是「に別れた」，因此譯成「離開舞娘」會更貼切原文的細膩，因爲小說的情節是舞娘爲送行者，書生是離開者，而「と別れた」等於「同…離開」適用在兩者各奔西東的場景。此外，原文中的「気持」是關鍵字，多少應有點對應，不宜「化」得如此無形。「婆さんはどうしたかと船室を覗いてみると」等於「老婆子怎樣了呢？我窺視船艙」

<sup>28</sup> 同前揭注 11. 葉譯本 43-45 頁。譯者葉渭渠爲大陸中國社會科學院教授、中國作家協會會員、日本《奧里庫》雜誌外國編委。曾任日本國際交流基金特別研究員、日本學習院大學、早稻田大學、立命館大學客座研究員、橫濱市立大學客座教授。葉譯在筆者列舉的七家譯文中品質最佳。

這語組僅就此處的對應本無可挑剔，但如此「白」的口語不是出現在小說人物的對話中，而是用來敘述第一人稱男主角心中的念頭，和其他同樣用以敘述的文句語體相比略顯突兀，況且「どうしたかと」之後應省略了「思い出して（想起）」之類的動詞，才有後面的動作。在日文的表現中，因為有了這個「と」字，後面的動詞就省略了，但在中文行文中沒有助詞「と」可用，動詞自然不該省略才算真正的對應。此外，「窺視」一詞在中文中有「偷看」之意，但此處不當偷看解，而是作「往下看」「稍微看一下」解。蓋書生站在甲板上目送在船尾消逝的大島後，往地勢比甲板為低的船艙中看一眼，以確定老阿婆的狀況，此景如簡單地用「窺視」交代也不可謂「對應」良好。「もう人々が車座に取り囲んで、いろいろと慰めているらしかった」等於「人們圍坐在她的身旁，竭力撫慰她」，此一語組中譯文中的「らしかった」的詞意在譯文中未見表現，蓋書生在船艙外甲板上往裡望，艙中人的交談自然聽不見，但見幾個人圍坐老阿婆四周，從肢體動作，書生做出判斷，他們「似」在安慰她，如果少了「似」字去對應「らしかった」，譯文就少了點細膩，也少了點生動，更沒有嚴格地對原文「忠實」。另外，以「竭力」譯「いろいろと」也值得討論，蓋「竭力」意指「用盡力量」或「非常出力」，重點在形容「力量」，而「いろいろと」重點在形容「方法」，在意義上隔了一層。「坐っていると、時々左右に倒れた」等於「一落座就不時左跌右倒」這句語組中譯文的助詞「と」的詞意與其說是「一如何就如何」之意，倒不如是「若如何則如何」之意，這是因為「と」前面接的是表狀態之助動詞組「ている」。「船員が小さい金だらいを配って廻った」等於「船員依次分發著金屬小盒」，在此對應語組的譯文中，譯者係以加註的方式說明金屬小盒是「供暈船者嘔吐用」，筆者認為此舉多餘，蓋前一句已點出「波濤洶湧」，人無法坐穩，後句適時出現的「金屬小盆」其作用可想而知，如果真要體貼無坐船經驗的讀者，只需用加譯手法在譯文中稍微說明即可。「頭がからっぽで時間というものを感じなかった」等於「腦子空空，全無時間概念了」的語組中，原文的「感じなかった」譯文僅用「無」字去對應，力量稍嫌單薄，這整個句子的分量甚重，是小說結尾部分的關鍵句，將小說最後一段的最後一句「頭が澄んだ水になってしまっていて、それがぽろぽろ零れ、その後には何も残らないような甘い快さだった（腦子已化爲一泓清水，滴滴答答地流得一乾二淨，之後只是一種毫無所餘的暢然）」相呼應，因此，以「空空」譯「か

らっぽで」在詞義的對應上是做到了，但在詞的份量上卻嫌輕了，此時，在無損詞義、句意的情況下，應選用較文氣的字，或加修飾字，讓句子顯得較紮實。

「涙がぽろぽろカバンに流れた」等於「淚水簌簌地滴落在書包上」的對應組中，以「滴落」譯「流れた」並不妥當。蓋「滴落」一詞的意境應是「水滴自高處凌空掉落至低處」，因此，一個以書包為枕躺在船艙鋪板上的青年，不論是仰躺或側臥，眼淚只會沿著臉頰流至書包上，再說既以「簌簌」譯「ぽろぽろ」以狀眼淚之多，為何選用有零散之意的「滴落」一詞，譯者於此又犯了以「輕」詞譯「重」詞，在語意之輕重上不對應的缺點。下句「頬が冷たいのでカバンを裏返しにしたほどだった」等於「臉頰涼颼颼的，只得將書包翻了過來」的對應關係中，譯者忽略了「ほど」這個虛詞，雖然是虛詞，但其是有作用的，旨在承上句，說明眼淚流得多到弄濕了書包枕著的一面，讓臉貼在上面感到冰冰涼涼的，而必須將書包翻轉過來的程度，但在譯文中卻看不見有對應眼淚流得如何多的表現。這一段筆者將其譯為：

*Taiwan Journal Search*

直到輪船駛離下田海域，伊豆半島消逝在船尾以前，我倚著欄杆，專注地望著海上的大島，感覺離開舞娘是過去好遙遠的事情。我惦念起老阿婆的狀況，而向船艙裡窺望，只見好幾個人圍坐在她四周，似多方哄慰她。我放心了，進入隔壁的艙房。相模灘海域浪濤洶湧，坐著的話有時都會東倒西歪。船員已在傳發供嘔吐用的金屬小盆，我用書包當枕頭躺下身來。腦中一片空白，感覺不到時間的流逝。眼淚簌簌地淌在書包上，弄濕了書包，臉頰感到冰冰涼涼的，只好將書包翻過面來。

## 5. 結論

藉以上的實例演證，可發現中文與日文間的關係，並不如中文與歐美語文般疏遠，中文與日文間似存在著相當程度的親密關係，而這種親密關係正可幫助兩種語文在相互尋求對應轉換時提供更貼近對方的條件，有助於在翻譯時對原文忠實程度的提昇。而中文與日文間之所以存在著某種親密對應關係，乃基於以下諸因素：

- (1) 爲日文中共同使用的漢字、漢語。大和民族借漢字、漢詞表達其自身語言其來已久，其間也創發了一些中土本來所無而再傳入中國的和製漢語，而這些漢字、漢語對理解日文原文的真意、深意提供了一定的對應線索。例如在第一節中的「見惚れる」這個字，這是個典型借漢字表達和語的字。見惚者見而恍惚也，用現代文表現自然是以「看得著迷」比單用「欣賞」一詞來得更貼近原文，更傳神地表達出原意。再如第三節中的「流れる」這個字，川端用以表現眼淚流到書包上。分明用原字「流」就很好了，是百分之百的對應，但譯者偏用了「滴落」一詞，反而讓譯文與原文的意思變遙遠了，有種隔靴搔癢的感覺。對日文中的漢語、漢字的理解，如果能跳脫現代中文語義習慣的框架，而用古漢語的意識、知識加以理解，似乎較能體會原意，再以藉此種理解方式所獲得之結果用現代中文表達出來，藉此「日文→古漢語→現代中文」的迂迴翻譯手法，似乎比以現代中文直接翻譯日文來得更貼近原文之意。不過由於中、日兩地的乖隔及日本人對某些漢語有中國人所無的意義和用法，有時亦形成日文中的漢字、漢詞成爲日文中譯時的陷阱，此點不可不慎。
- (2) 對現代日文的詞法、句法，中文似乎都已能找到對應處理方法，此固然是現代日文中還多少留有古漢語的行文習慣外，又因現代日語在文法、句型上又受歐美文法句型之影響，如助詞（介係詞）表場所、狀態等，他動（及物動詞）、自動（不及物動詞）、用過去式た型表假設，被動態有受害之意等，這些法則在英文文法中都可尋得蹤影，而這些法則，中文在處理英文中譯時早有對應之道，況且，自五四白話文運動以來，中文句法亦深受這些歐美文法概念影響，歐式句法似已成爲現代中文的主流，因此，除了字及表現法外，在語法、句型上，日文與中文間也能藉歐美文句法找到某種程度的對應，對理解日文，進而將其轉化成中文提供了一定的方便。
- (3) 中日兩民族同處於東亞季風區，稻作文化爲其文化基底，再加上同受儒、佛、道思想深重之影響，因此，兩民族對景物的描述、感情之傾訴、事理之剖析有其基本共通處。如前面第二節所引描寫在大雨下「群山頓失遠近染成一片白茫茫，屋前小溪水色濁黃，流聲高響」的筆法，宛如明清散文小品，連其中所用漢字如遠近、失、白、染、小川、黃色、濁、

音、高都如此熟悉。因此，以日文文法、句型的知識，再串連起這些漢字，理解了原意後立刻腦中即能浮現中文的熟句套語，因為中國人也是這麼表現的。

在尋求從字、文法、表現法的層層對比對應關係時，有兩個對應法則或心得能幫助吾人藉對應關係提升譯文品質，這兩心得為「密」與「活」。

所謂「密」意指周密、詳密，即不放過與原文每一個字（包括助詞、助動詞等）的對應關係，另外還要求緊密，即尋出的對應字或文法或表現，儘可能僅扣密合原文的真意、適意。而這種緊扣密合的對應作業，一方面需要對原文從詞義、文法、句型的深透理解，另一方面則須從對中文表現窮搜枯腸的執著。能達到緊扣密合才能達到「信」的標準，符合「真實」的要求。

至於「活」則是指靈活。在尋求緊扣密合的對應關係時，能如數學公式般找到一對一相等或等應關係固然最好，但中、日文畢竟是兩個不同民族、文化的語言，這種機械式的一對一關係往往可遇不可求，如拘泥原文字義、文法、表現的對應就無法用通暢譯入語表現原文真意時，此時對應層次應提昇至文意層面的對應，此即所謂「等效」或「化」的境界。如能譯文與原文等效，能將原文的意、情、境化入譯文中，即是另一種形式的緊扣密合的對應。如此譯文方能達到「達」甚至「雅」的標準，即符合「通順」、「美」的要求。

從以上藉實例的驗證及論述，可知對應不但可作為翻譯的基本功，基本上可幫助譯文達到信或忠實的初級要求，如進一步能掌握對應的靈活度，則「達、雅」、「通順、美」的標準亦不難達成，真可謂對應之於翻譯其用大矣。

## 引用書目

劉靖之。《翻譯論集》。台北：書林出版有限公司，1998。

香港中文大學。《翻譯縱橫談》。香港：辰衝圖書公司，1969。

錢鍾書。《舊文四編》。上海：古籍出版社，1979。

蔡思果。《翻譯研究》。香港：友聯出版社，1973。

- 劉宓慶。《當代翻譯理論》。台北：書林出版有限公司，1993。
- 朱佩蘭。《伊豆的舞娘》。嘉義市：明山書局，1969。
- 劉華亭。《伊豆舞孃》。台北：星光出版社，1984。
- 余阿勳。《伊豆的舞娘》。台北：志文出版社，1986。
- 石麗娟。《伊豆的舞娘》。台北：金楓出版有限公司，1990。
- 石榴紅文字工作坊。《伊豆之旅》。台北：花田文化股份有限公司，1995。
- 葉渭渠。《伊豆的舞孃》。台北縣：木馬文化事業有限公司，2002。
- 羅昱。《伊豆的舞孃》。台北：華文網股份有限公司，2002。
- 川端康成、『川端康成集』、東京：角川書店、1953。

*Taiwan Journal Search*

*Taiwan Journal Search*