

# 浅议日本汉文训读法翻译中国诗歌的局限性

杜海怀

(华侨大学外语学院, 福建泉州, 362021)

**摘要:** 汉文训读法是汉诗日译的主要形式。在日本, 几乎所有的汉诗集, 包括初中、高中的《国语》课本中所选用的汉诗, 都是以汉文训读法的翻译形式出现。但是, 训读法在汉字的配读、句法结构的转换、诗歌意象的再现等方面, 都存在一定的局限性。

**关键词:** 汉文训读法; 汉字配读; 句法结构转换; 诗歌意象

中图分类号: H136

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2008)03-0437-04

汉文训读法是汉诗日译的主要形式。这里的汉诗专指中国的古诗, 不包括新诗。在日本几乎所有的汉诗集, 包括日本的初中、高中的《国语》课本中所选用的汉诗都是以汉文训读法的翻译形式出现。汉文训读法对中国文化在日本的流布, 尤其是日本汉学的产生和发展功不可没。然而, 事物总是具有两面性的。用汉文训读法翻译汉诗, 在大数量的将中国的古诗名句译介给日本读者的同时, 也存在着它的局限性。

君 故 郷 より 来たる  
まさ こ きよう こと し  
応に 故 郷 の 事 を 知るべし  
らいじつ き そう まえ  
来 日 綺 窓 の 前  
かんばい か つ いな  
寒 梅 花 を 著けし や 未 や

在这首王维的《杂诗》中, 后两句诗的意思是: “你出发的时候, 在窗外的梅花树, 是否已经开花了呢?” 诗中的“来日”意为“来的时候”。而训读法却将其音注为“らいじつ”。根据《广辞苑》的解释, “らいじつ”是“今より後に来る日、将来の日、後日”的含义。无法表达“来た時、出発する前”的意思。类似的问题也出现在对张旭《桃花溪》的后两句“桃花尽日随流水, 洞在清溪何处边?”的配读中:

## 原诗

隐隐飞桥隔野烟,  
石矶西畔问渔船。  
桃花尽日随流水,  
洞在清溪何处边。

(张旭: 《桃花溪》)

## 训读

いん いん ひきよう やえん へ  
だ  
隠 隠 たる 飛橋 野煙を 隔 つ

## 原诗

君自故乡来,  
应知故乡事。  
来日绮窗前,  
寒梅著花未?

(王维: 《杂诗》)

## 训读

きみ こ きよう き

收稿日期: 2007-11-30; 修回日期: 2007-12-10

作者简介: 杜海怀(1976-), 女, 福建泉州人, 华侨大学外语学院讲师, 主要研究方向: 日语翻译。

いし いそ せいはん ぎよせん  
と

石 磯 西畔 漁船 問う  
とうか じんじつ りゆうすい し

たが

桃花 尽日 流水 に 随 う  
どう せいけい いずこ ほとり

あ

洞 は 清溪の 何処の 辺 に在らん

汉诗的魅力在于它能给不同的读者带来不同的想象空间。换句话说就是读者对诗歌的解读方法是不尽相同的。如《桃花溪》中的“尽日”据《古诗海》的解释是指“(桃花)极尽花开的时间”。但在《唐诗三百首鉴赏》中这句话是指：“桃花随溪水终日地流着”。“尽日”是“终日”的意思。训读法将其配读为：“じんじつ”。“尽日”在《广辞苑》中的释义只有“朝から晩まで。終日”或“月または年の末日”。这就破坏了诗歌解读上的多解性。又如：

#### 原诗

移舟泊烟渚，  
日暮客愁新。  
野旷天低树，  
江清月近人。

(孟浩然：《宿建德江》)

#### 训读

ふね うつ えんしよ はく  
舟 移して 煙渚に 泊す  
にちば きやくしゆう あら  
日暮 客 愁 新たなり  
の ひろ てんき た  
野 は 広くして 天樹に 低れ  
こう きよ つきひと ちか  
江 は 清くして 月人に 近し

这是首即兴而作的写景诗。诗的第三句的意思是旷野广阔，远方的苍天仿佛比树更低。苍天当然不可能比树更低。但正是这种错觉更加凸显了诗人暮宿江边的孤寂感伤的情怀。该诗的训读为“野は広くして天樹に低れ”。“低れ”应该是套用现代日语单词“垂れる”的读音。据《广辞苑》的解释，“垂れる”是“重みで下にだらりとさがる”的含义。整句话的现代日语解释也是“野原は広々として、空は低く木々を覆い”(原野旷阔，天空低压着树木)。表达的景象与原诗描写的还是有点距离的。

## 二

中国的古诗为了能够建立格律以造成音乐美，给读者留下艺术想象和再创作的空间，常常对语言变形，在语法上经常表现为：改变词性、颠倒词序、省略句子成分等等。如前面的例2《桃花溪》的“桃花尽日随流水”实际上也可以看作是一句倒装句。其正常的语序是“日尽桃花随流水”。意思是极尽花开的时间，凋谢的桃花随流水东去。之所以如此，是用了拟人的手法来写桃花极尽自己的美丽，殒落随流水而去，使形象更为生动，同时也为读者创造了更美的艺术景象。日语采用汉文训读法来翻译中国的古诗形式上看起来是比较接近原作，但有时却变得似是而非。例如：

#### 原诗

青海长云暗雪山，  
孤城遥望玉门关。  
黄沙百战穿金甲，  
不破楼兰终不还。

(王昌龄：《从军行》)

#### 训读

せいかい ちよううん せつざん くら  
青 海の 長 雲 雪山 暗し  
こじよう はる のぞ ぎよくもんか

ん

孤城 遥かに望む 玉 門 関  
こうさ ひやくせん きんこう うが  
黄沙 百 戦 金 甲を穿つも  
ろうらん やぶ つい かえ  
楼 蘭 を破らずんば終に 還らじ

在偏正词组中，定语在前，中心语在后，这是古今汉语的一般情况。诗词曲定语的位置却相当灵活，往往可以离开它所修饰的中心语而挪前挪后。王昌龄的这首《从军行》的“孤城遥望玉门关”中的“孤城”即指玉门关，为玉门关的同位性定语，现却被挪在动词“遥望”之前。日文训读法翻译这首诗时没将语序调换过来，很容易使读者误解为站在另一座孤城上遥望玉门。又如：

#### 原诗

今夜鄜州月，闺中只独看。  
遥怜小儿女，未解忆长安。  
香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。

何时倚虚幌，双照泪痕干。

(杜甫：《月夜》)

### 训读

こんや ふしう つき けいちゆ  
う た ひと み

今夜 鄜州 の月， 閨中 只だ独り  
看ん。

はる あわ せうじじよ いま ち  
ようあん おも とか

遥かに憐れむ小兒女の，未だ 長安 を 憶  
うを解せざるを。

かうむ うんかん うるほ せい き ぎよ  
くひ さむ

香霧 雲鬢 湿い，清輝 玉臂 寒から  
ん。

いず とき きよこう よ な  
ら てら るいこん かわ

何れ の時か 虚幌に 倚り，雙び 照され  
て 涙痕 乾かさん。

杜甫《月夜》诗：“香雾云鬢湿，清辉玉臂寒。”

属宾语前置，实即“香雾湿云鬢，清辉寒玉臂”。诗人想象他远在鄜州的妻子也正好在闺中望月，那散发着幽香的蒙蒙雾气仿佛沾湿了她的头发，清朗的月光也使得她洁白的双臂感到寒意。这里的“湿”和“寒”都是所谓使动用法，“云鬢”“玉臂”本是它们所支配的对象，结果被放在前面，似乎成了主语。但汉诗训读，对日本的汉学研究学者而言，已是一种无意识的习惯，几乎成为他们研究中的盲点。“有时，即便注意到了，也不愿改变已成习惯的训读传统。”<sup>[2]</sup>很多日本学者知道“香雾云鬢湿，清辉玉臂寒”是“香雾湿云鬢，清辉寒玉臂”的倒装，却仍将其读作：“香霧雲鬢湿い，清輝玉臂寒からん”。将杜甫的另一名句“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧棲老凤凰枝”(常规语序为“鹦鹉啄余香稻粒，凤凰棲老碧梧枝”)训读为“香稻 啄ばみ余す鸚鵡の粒、碧梧 棲み老ゆ鳳凰の枝”。日本读者乍一看，难免是一头雾水。

### 三

汉诗在形式上讲究押韵(格律)、平仄、对仗，在内容上讲究诗歌中的意象、意境及其蕴涵的情感。从翻译的角度来看，汉诗训读能较充分地再现原诗的对

仗特点，这是由于训读沿用原诗汉字的缘故。只要训读没有造成对仗诗句形态上的过分变形，注意选用相近或相同的句法结构，就能基本保持原诗的对仗特色。尽管汉诗训读法在对仗的保持上有一定的优势，但其在押韵与平仄两大要素上却存在着先天的不足。

关于音韵与诗歌的关系，诗人三好达志曾在1935年的11月号《四季》杂志上写过这么一段话：“从音韵的性质上讲，我们的母语无法承载任何诗学上的押韵法则。”从中，我们不难想象音韵与日本诗歌的相克关系。而平仄问题在汉诗训读法中则更难实现，因为日语不存在“阴阳上去”的四声系统。“平仄交错”、“平仄对立”“平仄相粘”等基本规律根本无法适用于汉诗训读法。

再来看看意象的问题。意象是诗歌艺术的精灵，是客观物象经过创作主体独特的情感活动而创造出来的一种艺术形象<sup>[3](275)</sup>。意象既是诗人表现情感的方式，更是诗歌内容重要的组成部分，是诗歌形式和内容的完美结合。因此，诗歌蕴藏的诗人的情感和情绪，当然只能从意象中解读。那么汉文训读法能否很好地再现诗歌的意象呢？请看下面的例子：

### 原诗

闺中少妇不知愁，  
春日凝妆上翠楼。  
忽见陌头杨柳色，  
悔教夫婿觅封侯。

(王昌龄：《闺怨》)

### 训读

けいちゆう しょうふ うれ し  
閨中の少婦 愁ひを知らず  
しゅんじつ よそお こ すいろう  
のぼ

春日 粧ひを凝らして翠楼に上る  
たちま はくとう ようりゆう いろ  
み

忽ち 陌頭 楊柳の色を見て  
く ふせい ほうこう  
もと

悔ゆらくは夫婿に封侯を觅めしめ  
しを

杨柳在中国古诗中是代表送别的典型意象，古人很早就有折柳相送的习俗。“柳”与“留”谐音。忽见杨柳，少妇不免想起当初送别夫君时的景象，便自然勾起了对当时的回忆。然而训读法将其配读为：“楊柳の色”，虽然保持了原诗的汉字，能基本达到形似。但是

“(原文)作者根据语言的音、形及音、形、义结合的特点所进行的言语层面的创造,如双关、谐音等等,译者都不可能以‘形似’的方法去进行机械性的模仿。”<sup>[4]</sup>所以原诗的意象所寓含的情思并无法在训读法中得到体现。意象的妙趣只能留给诗歌欣赏了。

从翻译角度考虑,汉诗一旦译成外文,译诗首先要获得文化上的认同,承认它们像诗,其次才是“异国情调”的问题<sup>[5]</sup>。具体到日语而言,就是怎样把汉诗译得像日本语境下的诗,使之符合日本诗歌的美学要求。而日本古典诗歌的最大特色,就是注重节奏。无论是日本短歌也好,俳句也好,其音韵美都体现在由“五”、“七”形成的节拍上<sup>[6](339)</sup>,并且“这种早期诗歌格律受历代日本诗人的喜爱,一直沿用至今,形成了日本诗歌的基本规律”<sup>[7](82)</sup>。然而用这种节拍考察上面列举的汉诗训读例子,可以发现没有一句符合日本传统诗歌的

节拍要求。

#### 参考文献:

- [1] 小川環樹,西田太郎. 漢文入門[M]. 東京: 岩波書店, 1957.
- [2] 高宁. 论译介学与翻译研究空间的拓展[J]. 中国比较文学, 2001, (1): 104-106.
- [3] 韩成武, 张国伟. 唐诗三百首赏析[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1995.
- [4] 许钧. “形”与“神”辩[J]. 外国语, 2003, (2): 65-68.
- [5] 谢天振. 多元系统理论: 翻译研究领域的拓展[J]. 外国语, 2003, (4): 61-65.
- [6] 林大監修. 図説日本語[M]. 東京: 角川書店, 1982.
- [7] 周式中. 世界诗学百科全书[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1999.

## The Limits of the Japanese Reading of Kanji

DU Haihui

(College of Foreign Languages, Huaqiao University, Quanzhou 362021, China)

**Abstract:** The Japanese reading of kanji has been the major form of the translation from Chinese poetry into Japanese throughout history, which appears in almost every collection of Chinese Poetry, including the one in the text book of *Japanese* used in the junior high school and senior high school in Japan. Its wide use and profound impact can be thus seen. This paper makes an analysis of the limits of translation in the Japanese reading of kanji from such aspects as matching the Chinese characters with Japanese pronunciations in the Japanese reading of kanji, syntactic transformation, and the poetic images.

**Key words:** The Japanese reading of kanji; matching the Chinese characters with Japanese pronunciations; syntactic transformation; poetic images

[编辑: 颜关明]