

古今和歌集卷第一

十首

集

別紙

古今和歌集

〔日〕纪贯之 等◎编著 王向远 郭尔雅◎译

上海译文出版社



古今和歌集

〔日〕纪贯之等○编著
王向远 郭尔雅○译



上海译文出版社



图书在版编目(CIP)数据

古今和歌集/(日)纪贯之等编著;王向远,郭尔雅译.

—上海:上海译文出版社,2018.7

ISBN 978-7-5327-7688-7

I.①古… II.①纪… ②王… ③郭… III.①古典诗

歌—作品集—日本 IV.①I313.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第331702号

(本书由上海文化发展基金会图书专项基金资助出版)

古今和歌集

紀貫之 など

古今和歌集

[日]纪贯之等 编著 王向远 郭尔雅 译

责任编辑/姚东敏 装帧设计/张志全工作室

上海译文出版社有限公司出版、发行

网址: www.yiwen.com.cn

200001 上海福建中路193号 www.ewen.co

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 14.75 插页 9 字数 112,000

2018年7月第1版 2018年7月第1次印刷

印数: 0,001—6,000册

ISBN 978-7-5327-7688-7/I·4715

定价: 78.00元

本书中文简体字专有出版版权归本社独家所有,非经本社同意不得转载、摘编或复制
如有质量问题,请与承印厂质量科联系。T: 0539-2925659

译本序

《古今和歌集》汉译中的歌体、歌意与“翻译度”

王向远

《古今和歌集》(简称《古今集》)是日本平安王朝时代前期醍醐天皇敕命纪贯之^①、纪友则^②、凡河内躬恒^③、壬生忠岑^④等人编纂的歌集,约成书于延喜^⑤五年(公元905年),选收127名作者以及佚名作者的和歌1111首,并按春歌、夏歌、秋歌、冬歌、贺歌、离别歌、羁旅歌、恋歌、哀伤歌、杂歌、杂体歌、大御所歌的题材分类标准,依次编为二十卷。《古今和歌集》是《万叶集》之后的第二部和歌总集,也是第一部“敕撰和歌集”,对后来历代敕撰和歌集的编纂提供了先例,所收作品标志着和歌在题材内容和形式上的定型化、成熟化、唯美化的形成,形成了与《万叶集》质朴雄浑的“万叶风”有所不同的纤细婉丽的“古今调”,并成为日本和歌史上的主流歌风,影响深远。鉴于《古今和歌集》在日本文学史、文化史上具有十分重要的地位,找到正确的方式与方法,将它翻译为中文,十分必要,价值重大。

我国翻译界对日本《古今集》翻译也较为重视,1983年复旦大学出版社出版了杨烈翻译的《古今和歌集》。二十年之后的2002年,台湾的致良出版社出版了张蓉蓓翻译的《古今和歌集》。现在,在笔者主持翻译的《古今和歌集》即将由上海译文出版社出版发行的时候,有必要向读者交代两个问题:一是为什么要复译,二是怎样翻译。要回答这两个问题,就必须对此前的和歌翻译特别是《古今和歌集》已有的两个译本加以分析评价,而做这种分析评价的价值标准和关键概念就是“翻译度”。

“翻译度”，是笔者在“译文学”理论架构中提出的一个重要概念，指的是翻译家在翻译尤其是文学翻译活动中，对语言转换分寸感的把握。翻译家杨绛先生较早使用“翻译度”一词，她说过：“我仿照现在常用的‘难度’、‘甜度’等说法，试用个‘翻译度’的词儿来解释问题。同一语系之间‘翻译度’不大，移过点儿就到家了，恰是名符其实的‘移译’。中西语言之间的‘翻译度’很大。如果‘翻译度’不足，文句就仿佛翻跟斗没有翻成而栽倒在地，或是两脚朝天，或是蹩了脚、拐了腿，站不平稳。”^⑥这是从“中西语言”转换的角度说的，对于和歌及《古今和歌集》的翻译与评价，也十分适用。

一、“歌体”的“翻译度”与“五七调”三句译案的确立

在文学翻译中，“翻译度”不仅体现在具体的语言、字句的转换上，也体现在语体、文体的转换上。一般而言，翻译尤其是文学翻译，所谓“不可译”的东西，首要的是语体、文体、诗体。每个民族语言都有自己特殊的语体、文体样式，翻为另一种语言，势必会造成一定程度的变形。翻译理论史上的所谓诗歌“不可译”论，恐怕主要就是指“诗型不可移译”而言。而如何在译文中尽可能地呈现原作的诗体、诗型的特征，又是最为棘手的。和歌汉译也是一样，和歌是日本独特的民族诗歌样式，日本学者把和歌的体裁称为“歌体”（かたい）。中国文学中当然没有这样“歌体”，把它翻译

① 纪贯之(870—945)：平安时代前期的歌人、学者，《古今和歌集》主要编选者，三十六歌仙之一。

② 纪友则(845—907)：平安时代前期的歌人、官员，三十六歌仙之一。

③ 凡河内躬恒(859—925)：贞观元年延长三年，平安时代前期的歌人、官员，三十六歌仙之一，著有《躬恒集》等。

④ 壬生忠岑(860—920)：平安时代前期歌人，三十六歌仙之一。

⑤ 延喜：醍醐天皇的年号，从公元901年到923年。

⑥ 杨绛，《失败的翻译》，《中国翻译》1986年第5期。

过来，是对“歌体”不加保留、让它面目全非，还是想办法保留原有的一些形体特征才好呢？

对于这个问题，我国翻译家早就做了探讨，发表了自己的看法。早在1921年周作人就说过：“凡是诗歌，皆不易译，日本的尤甚：如将其译成两句五言或一句七言，固然如鸠摩罗什说嚼饭哺人一样；就是只用散文说明大意，也正如将荔枝榨了汁吃，香味已变，但此外别无适当的办法。”^①例如他将香川景树的一首短歌翻译为：“樵夫踏坏的山溪上的朽木的桥上，有萤火飞着。”这就是“只用散文说明大意”，而“五七五七七”的歌体则完全被放弃了。虽然这样的散文体也是一种“体”，但毕竟不是歌体或诗体。像周作人这样，明言歌体不能翻译，所以只是“说明大意”，是知其不可为而不为。

但也有更多翻译家，是知其不可为而为之，不是不翻译，而是努力翻译。1950年代丰子恺翻译《源氏物语》的时候，大都把其中的和歌译成了两句七言汉诗，如“花事匆匆开又谢，愿春早日返京华”^②之类。使用七言两句，在歌意的完整传达方面，需要努力概括压缩，以丰子恺深厚的语言功力，似乎大都不成问题。但是在汉诗中，两句是不能成为一首完整诗篇的，而和歌却具有完整的“歌体”，实际上两句汉诗与歌体是不能对应、对等的，而且还会使一些读者误以为和歌就是汉诗的拆解或零散化的形式而已。鉴于那些和歌都是《源氏物语》叙事描写的组成部分，并非作为独立作品而存在，丰子恺翻成两句七言这种不独立的文体，在《源氏物语》中也有相当的欣赏价值，倘若是独立的和歌翻译，效果未必佳。但在半个世纪过后，在独立的和歌作品的翻译

① 周作人，《日本的诗歌》，钟叔河编《周作人文类编·日本管窥》，长沙：湖南文艺出版社，1998年，第253页。

② 紫式部，《源氏物语》，丰子恺译，北京：人民文学出版社两卷精装版，2016年，第224页。

中，这种两句七言的译案仍有人袭用。2002年台湾致良出版社出版的张蓉蓓博士译《古今和歌集》，少量使用两句七言，大多使用两句五言的形式，由于字数体量极为有限，译者对原作的歌意便不得不极力加以压缩，结果是不得不削去原歌的一些词语与意象，致使译文干巴滞涩，了无生气，诗意尽失，表意含混暧昧，令读者不知所云。关于这一点，下文在分析“歌意”及其翻译度的时候，还会具体加以分析。

1960年代，杨烈在翻译《古今和歌集》和《万叶集》的时候，都把其中的短歌翻译成了汉诗五言绝句的形式，《古今和歌集》因为绝大部分作品是“五七五七七”三十一字音的短歌，便完全统一地采用了这样的五言绝句的译案。现在看来，这种以汉诗体来翻和歌的方法，在和歌汉译中影响比较大，作为一种译案也有可取之处，至少它使中国读者读上去不感到陌生，接受起来较为容易。但是另一方面，从“翻译度”来说，是放弃了对“歌体”的“译”（移译）的努力，而加以“翻”（翻转），而且因为使和歌归化为汉诗，往往“翻”得过度了。大凡“归化”的翻译策略，必然是“翻译度”上的过度翻译。翻过来后，原来的歌体面目全非，会给中国读者造成一种错觉，容易将“和歌”与“汉诗”混淆起来。须知日本古人在作和歌的同时，也是创作汉诗的。若把和歌也译成汉诗的模样，如何让读者辨别，如何让读者认识和歌呢？读者读了那些按中国古诗格律翻译出来的和歌，就不免会误以为和歌不过是汉诗的拙劣的、幼稚的模仿而已，从而剥夺了译文读者通过译文部分地窥见“歌体”的可能性。

于是，到了1980年代初，翻译家们开始意识到了和歌翻译中的“歌体”的重要性，意识到了翻译中无视歌体的过度的“翻”，会使其完全归化为汉诗，便会取消和歌在审美上的陌生化效应，对和歌翻译而言是很大的缺憾，于是大家便展开了探索与讨论。那时以《日语学习与研究》杂志为平台展开的关于和歌汉译问题的讨

论,其实根本上就是如何在翻译中对“歌体”加以呈现、保留的问题,“歌意”翻译的问题基本没有触及。关于如何能把原作的诗型在译文中最大限度地保留下来,在西诗汉译中已经有了一定的成功的经验。那就是在翻译过程中尽量将原诗型直接挪动到译文中,也就是尽可能地不“翻”,而是照原样“译”亦即移译。换言之,诗型的“翻译度”就是减少“翻”的幅度,而最大化地发挥平行移动的“译”的力度。例如,翻译西诗的十四行诗,就要把十四行诗型保留下来;翻译俄罗斯的马雅可夫斯基的阶梯诗,就把阶梯诗型保留下来。不过,严格地说,要把外来诗歌的诗体特征完整地保留在译文中,那也只能是某种程度的,而不可能是完全的、完整的。

就和歌中最主要的歌型“短歌”而言,其“歌体”是“五七五七七”共五句三十一音节,要把握好这种歌体的翻译度,首先就要保留其“五七调”。那么,在和歌汉译中,能否保留,又如何保留“五七调”呢?

早在1981年,在关于和歌汉译问题的讨论中,就有翻译家(如罗兴典)主张保留“五七五七七”格律,并做出了翻译的示范^①。后来笔者在翻译《唐物语》时,也曾做过这样的尝试,如:“萧萧秋夜长/形只影单独彷徨/秋雨打纸窗/听之不禁泪沾裳/凭窗独坐倍凄凉。”^②表面上看,在这样的译案中,“五七五七七”的歌体是保留下来了,但是我们也不得不承认,这种保留是付出了代价的,因为音节数的保留必定以词语与意义的添加为前提。众所周知,在汉语中,基本上是一字一音,一个音节一般就是一个词,是相对独立的意义单位。但是在日语中,一般需要两三个音节才能构成一个词(“言葉”)。这样看来,在和歌“五七五七七”这种歌体框架中,实际上最多只能容纳十几个词。而按“五七五七七”加以翻译之

① 罗兴典,《和歌汉译要有独特的形式美》,《日语学习与研究》1981年第1期。

② 王向远,《中国题材日本文学史》,银川:宁夏人民出版社,2007年,第45页。

后，势必会增加原文所没有的词，往往超出了原文的一倍左右。

再举一个例子。当代日本一位文学翻译爱好者浦木裕先生使用“五七五七七”的歌体，用汉语完整地译出了《古今和歌集》^①，这里随便举一例，例如第63首，原文是：

今日来ずは明日は雪とぞ降りなまし消えずはありとも花
と見ましや

浦木先生的译文是：

今日不来者 明日浩雪降纷纷 望眼尽积雪 纵使雪下花常在
何能玩花怜思人

此歌是以樱花为主题的赠答歌，意思是：若我今天不来，明天花儿就要像雪片一样落地了，花落了纵然不像雪一般会融化，也终究不是我心中所期望的花了。这是《古今和歌集》中表意最为复杂的歌之一，译者的汉语译文按原歌体的格律敷衍为“五七五七七”五句是较为适宜这种表义复杂的歌。但尽管如此，还是增加了原文没有的信息，如“望眼尽积雪”一句在原歌中就没有对应语，是译者为了凑齐字数，不得不增加的。这种情况在浦木译稿中几乎每一首都存在。

看来，将“五七五七七”歌体外形加以移译的这种译案，译文与原文在音节、节律上固然较为合度，却因为增词而使“歌意”增殖，造成了“歌体”与“歌意”之间的背离。从这个角度看，“五七五七七”可以适用于一部分歌意较为复杂的作品，而对大部分和

^① 该译稿是译者挂在网上供网友欣赏的，或许由于汉语表达有大量的不通之处，至今未见公开出版。

歌的翻译而言，是不大可行的。

但是，这并不意味着我们要完全放弃“五七五七七”的歌体，而是要结合中文与日文翻译转换的特点，适度地加以保留。应该意识到，歌体的本质特征是“五七调”，对和歌的翻译而言，只要保留了“五七调”即五七音节的组合搭配，就将和歌的形式特征基本保住了。而保留了这一形式特征，就会使和歌与汉诗在外表上清楚地区分开来。而且还要明确，所谓“五七调”，并不是汉诗的“五言”加汉诗的“七言”形成的。在汉诗中，五言就是五言，七言就是七言，各属于不同的格律。但是在和歌中，“五七调”就是每句五音节和每句七音节的组合搭配。从《万叶集》以来，和歌的各种歌体，包括短歌、长歌、旋头歌、片歌，虽然名堂不一，但都是五音句与七音句的搭配组合，这样的“五七调”是和歌最基本的形式特征，因此在和歌汉译中，我们必须想方设法予以保留。可惜，在以往的和歌翻译实践中，“五七调”被许多译者随便抛弃了。如上所说，按照中国的五言律诗翻译出来的“五五五五”型（以杨烈译《古今和歌集》为代表），按照七言律诗翻译的“七七七七”型（例如楼适夷的《〈万叶集〉选译》），虽各自都有五言和七言，但是实际上都丢掉了和歌的“五七”搭配。而按中国《诗经》的四言格律翻译的“四四四四”型更是如此。此外，还有“三四三四五”型、“三五三五五”型、“三四三四四”型、“七七八”型等之类，现在看来都属于一些译者或论者的个人的感觉、爱好，而缺乏非如此不可的客观理由与内在根据，因为它们都偏离了和歌的“五七调”。

从歌体的呈现而言，在译文中保留“五七调”，是不容再讨论的了。剩下的问题是，既然“五七五七七”不太可行，那么什么样的“五七调”是可取的呢？要解答这个问题，就要从中文和日文各自的字数、句数的体量、容量上加以考量。从日语的一个“词”（言葉）平均约有两个音节而言，三十一个音节，大约相当于十五六

个，或十七八个汉字。而三个五七句大概就相当于这样的字数。因此，以“五七五”或“五七七”、“七七五”、“七五七”这样的三句“五七调”的组合搭配的译案，就与“五七五七七”的歌体的体量大致相当了。这样一来，五七调保留了下来，而译文又不需要为补足“五七五七七”的歌体而在原文之外增添字词，可以避免外在“歌体”相仿而内在“歌意”膨胀这样的悖论与矛盾。总之，三句“五七调”，可以使和歌之歌体“翻译度”最大限度地得以保持。因此，笔者在《古今和歌集》翻译中，采用的就是三句“五七调”这种译案，而以最富有韵味的“五七五”调为主，辅之以其它的五七搭配。

“五七调”三句译案的选择确定，和歌“歌体”翻译度的把握，不仅能够保留和歌歌体本有的“五七调”，而且还能够呈现“歌体”的另外一个特征，就是“奇数音节”。五音与七音都是奇数音节，“五七五七七”五句是奇数句，而加起来的三十一个音节又是奇数音节。对奇数之美，亦即不对称之美的爱好，是日本式审美趣味的显著特点之一，对此，日本著名美学家柳宗悦在《奇数之美》一文中认为，和歌理论著作中有“歌数奇”这个词，一般认为是“歌爱好”（喜好和歌）的意思，其实“数奇”还有“奇数”的意思，是茶道美学的重要概念，他表示同意江户时代著名茶人寂庵宗泽在《禅茶录》中提出的看法：

……“数奇”的趣旨就是排斥茶道中的奢侈的偏好，而在不足中知足，这就是“数奇”的含义。“奇”是“偶”的对义词，“奇”所暗示的是某种不足。也就是说，它所呈现的是奇数的样相，指的是一种不完全的状态。数是奇数，就会出现零余，所呈现的是不充分性，这正是“茶”精神之所在。因此，“数奇”二字明显地包含着对“茶”的理解，具有深刻的意味，“数奇”并不是“好”字的单纯的借字，所暗示的是

“茶”的奇数之美。我也是持这种见解的一个人，认为“数奇”与“奇数”意思是相同的。^①

这种见解对于我们全面把握“歌体”之美，也有相当的启发性。学者都承认，歌道（“和歌之道”）是“茶道”的基础，两者的美学趣味是息息相通的，而这则集中表现在“奇数”之美上面。“茶数奇”就是“歌数奇”，奇数之美就是不对称之美、不完美之美、未完成之美。这跟汉诗的对偶、对仗之美是完全不同的趣味。汉诗无论是哪种诗体，句数都是偶数的，字数也是偶数的。例如五言律诗，是四句（偶数）二十字（偶数）；七言律诗是四句（偶数）二十八字（偶数），长律也是一样。受汉诗音律习惯的影响，和歌汉译中往往把歌体上的“奇数”之美忽略了、丢掉了，而自觉或不自觉地将置换为偶数。凡是将和歌翻译成四句的译案，译出来的四句当然也就是偶数句，例如“五五五五”型或“七七七七”型。即便是保留了“五七调”的，也不一定能够保留其奇数句、奇数音节这一特点。而凡是用五七音节翻译，却又译成了四句的译案，译出来也是偶数音节，如贺明真先生提出的“五七五七”型^②，译出来的是二十四个音节，属于偶数音节。而不按“五七”音节翻译的，例如林文月先生在《源氏物语》中有关和歌翻译时使用的“七七八”型译案，不仅丢掉了“五七”音节，而且译出来的字数是二十二个，也是偶数音节。丰子恺先生在《源氏物语》和歌翻译时大量使用的“七七”型，还有彭恩华先生在《日本和歌史》中大量使用的“七七”型，译出来的当然也是偶数音节。从尽量保留和歌的奇数句、奇数音节数这一特点来看，上述的种种译案并不可取。总之，要很好地把握歌体的“翻译度”，就要采用三句“五七调”的译案，这样既

① 柳宗悦，《茶之美》，东京，讲谈社学术文库，2000年，第295页。

② 贺明真，《试论日本和歌的等值翻译》，《外语教学》1981年第4期。

可以保留五七调，也能够体现歌体的奇数音节。

歌体的构成因素，不仅有“五七调”、“奇数”音节那样的格律上的因素，也有语体的因素。也就是说，“歌体”与“语体”之间有密切的关系。所谓“语体”有多种，按时代划分有古代语体、近代语体、现代语体；按风格分，有雅文体、俗文体；按载体分，有书面体，有白话体。语体就是由语言使用上的古今、雅俗、文白等因素所决定的文字表现上的风格特征，任何一种民族诗歌的体式、体裁，都与语体密切相关，甚至受制于语体。因而，译文使用怎样的语体才能保证诗歌语言风格上的翻译度，是译者不得不考虑的另一个大问题。日本的和歌翻译也一样。在和歌翻译中，要把握好歌体的翻译度，还需要弄清和歌使用的语体是怎样的，汉语翻译应该如何才能与之对应。总体上看，日本的和歌使用的语言，是公元七八世纪逐渐形成，九至十世纪逐渐成熟的日语，那是以宫廷为中心的、贵族之间日常交际的语言，但这种语言也充分吸收了民间方言俗语、歌谣等的营养。《古事记》对各地传说、歌谣的采撷，同时也是对方言土语的一种吸收与过滤，而《万叶集》对各阶层和歌的收集整理与记录也起到了同样的作用。正是贵族雅言对民间语言的吸收过滤，形成了日本的民族语言，也形成了平安时代中期以《古今和歌集》和《源氏物语》所用语言为典型标志的成熟的日语。这种日语是口语书面语一元化的，没有汉语中的“文言”与“白话”的分别。也就是说，和歌主要是诉诸听觉而不是用来阅读的，所以和歌创作行为叫作“咏”、叫作“诵”、叫作“歌”，而不叫作“写”。“汉诗”与“和歌”在载体与传达上的最大的不同，在于汉诗主要是诉诸文字的，是供阅读的，主要不是用来听，而是用来看的，故而有些汉诗是听不懂的，但可以看懂；而和歌作为“歌”，主要是诉诸听觉的，书写是为记录而后加的，是其次的。这一点，应该成为和歌及《古今和歌集》翻译时语体选择的一个必须参照的前提。而以往的和歌汉译中，使用古诗式的“文言”进行和歌翻

译，单从“语体”上看也是不匹配的。

笔者认为，与和歌的歌体较为匹配的语体，是“典雅的汉语”。所谓“典雅的汉语”，并非是文言文。“文言文”是与“白话文”相对而言的。文言文主要是书写的、供阅读的文字；白话文则是言文一致的，它以直接诉诸听觉为原则。有人也许认为，《古今和歌集》之类的和歌因为是古代作品，就应该译成古汉语，才能在文体、语体上相称。这样的看法可以理解，但严格地说，现代的译者要按照古汉语，特别是古诗的规范来操作，几乎是不可能的，因为一个现代人要努力装作古人说话，那会很不自在，一不小心，就会在用字用词、在音律平仄上，露出“伪古”的痕迹。恐怕没有一个严谨的现代译者，敢说自己是使用了“古诗”翻译外国古诗。或者翻译出来的是“古诗”，最多只是跟古诗相像而已。众所周知，中国的古诗在平仄规则上的要求是极其严格的，哪怕终生学习练习，也免不了出错，何况我们现代人。诘屈聱牙的假古语，恐怕是没有什么美感的，我们不如干脆大大方方地用我们现代人的方式，用现代人能听懂的话、能驱使的语言来做翻译。但是，另一方面也要意识到，我们翻译的毕竟是千年前的古典，所以要尽可能保留一些古风，那就要尽可能使用“典雅的汉语”（或“古雅的汉语”）。所谓“典雅的汉语”，并不等于古汉语，而是尽可能使用古汉语的基本句式句法，保留古汉语特有的简洁风格，尽可能不随便使用现代新词和俗语。这样一来，出自我们现代人之手的使用“典雅的汉语”或“古雅的汉语”进行的翻译，是完全可以期待的。鉴于此，笔者在翻译《古今和歌集》的时候，除少数题材（如风格通俗的“俳谐歌”）外，尽可能使用了“典雅的汉语”，以让现代读者能够听懂为目的，就是出于这样的考量。

韵律、格律也是语体的重要方面，要很好地把握和歌“歌体”的翻译度，就不得不注意和歌的格律。众所周知，汉诗在语体上的最大特点是押韵，但是和歌并没有汉诗那样的“韵”，而是有

着特殊的“调”(しらべ)。所谓“调”，主要是日本古代歌学家们在与汉诗的“韵”的区别的基础上提出来的。江户时代国学家贺茂真渊在国学入门性著作《新学》一书中强调：“古代的歌以‘调’为根本，这是因为它是用来歌唱的。所谓‘调’，概而言之，就是将舒畅、明快、清新，或者朦胧、晦暗等各种感觉与感情加以音乐化……”^①贺茂真渊的学生本居宣长在《石上私淑言》中认为，“调”主要是靠“拉长声音”的咏叹而形成的。^②而和歌在引用中所要拉长的“调”，主要是“五七五七七”五句的每一句末尾的那个尾音，这一点与汉诗的尾韵十分对应、非常相似。因此，要想在翻译中把“歌体”的这个“调”移译过来，最为可靠的手段就是使译文押尾韵，最好三句都押韵，至少要有两句押韵。笔者在《古今和歌集》翻译中就是这样尝试和实践的。这个押韵与和歌原来的“调”，使歌体得以最大限度地转移和置换到译文中来，从而最大限度地保持了“歌体”的性质与面貌，很好地把握了“歌体”翻译的翻译度。

二、“歌意”的“翻译度”与三种译案的比照分析

如上所说，“歌体”翻译就是不要将独特的歌体彻底归化为中国诗体，因而不能过分地“翻”，而是尽可能把它移译过来，从而尊重并体现和歌体的外形特征。另一方面，对于“歌意”的翻译，则要依靠“译”（平行移译的置换）和“翻”（解释性的转换）这两种途径和方法，尽可能准确地把和歌的内在意义、意味传达出来。而“翻译度”所要衡量的，就是译文在多大程度上做到了这一点。

① 贺茂真渊，《尔比末奈妣》，《贺茂真渊全集》第10卷，东京：六合馆，1927—1932年，第311页。

② 本居宣长，《石上私淑言》，《日本物哀》，王向远译，吉林出版集团，2010年，第164—165页。

“歌意”的翻译度，可以分为两种情况：第一种情况就是翻译度失度，或者翻译度不够，或者翻译度过分，亦即过度翻译，都属于“过”或“不及”的情形，都会使得原文意义不能充分传达。翻译度不够，就好比十分之中只能传达出五六分或七八分，那就会造成和歌意义上的模糊不清；翻译度过度，就是画蛇添足，在译文中增添了原文没有的意义，好比在原文的十分之外再添上几分。第二种情况是误译，译文跑调走板，脱离了原作，背离了原意，丧失了翻译度，因为脱出了“翻译度”的衡量范畴，也就谈不上“翻译度”了。

以上两种情形，在已出版的两种《古今和歌集》中文译本，包括1983年复旦大学出版社出版的杨烈先生的译本、2002年台湾致良出版社出版的张蓉蓓博士的译本中，都大量存在着。以下从这两种译本中取12首译文为例，与笔者的译文译案加以比照，并在此基础上加以分析。

先看第一种情况：翻译度不够，致使译文表达暧昧含糊。

例1，原歌第100首：“待つ人も来ぬものゆゑに鶯の鳴きつる花を折りてけるかな。”

此歌描写空赴约会的心情，人没有等来，只听见黄莺在树枝上鸣叫，感到心情烦躁，便折断黄莺啼鸣的花枝来解恨。笔者的译案是：

苦苦待佳人
枝上黄莺扰我心
折枝聊解恨

杨烈的译文是：

久待无人至，折花空负情，
好花如不折，正在听莺鸣。

所谓“空负情”是谁负情？折花者还是不来赴约者？“好花如不折”的“如”是假定式，“正在”是现在进行时，时空上出现了混乱。

张蓉蓓的译文是：

待君君不来，
空折莺啼花。

读了这个译文，读者不仅会问：“待君君不来”，为什么就折花？“莺啼花”是什么花？令人费解。

例2，原歌第147首：“時鳥汝が鳴く里のあまたあればなほうとまれぬ思ふものから。”

此歌为《伊势物语》第四十二个小故事，一个男子得知与自己相好的一个妙龄女子另外早就有其他的相好，感到很生气，于是给那女子写了一封信，在信中画了一只杜鹃鸟，并附了这首和歌，讽刺对方用情不专。笔者的译案是：

杜鹃太花心
处处穿飞处处吟
令我爱且恨

杨烈的译文是：

杜鹃到处啼，声遍各乡里，
仍是知音稀，何人思念尔。

意思似乎是尽管杜鹃到处啼鸣，但“仍是知音稀”，而且没有什么人想你（“何人思念尔”）。这就严重偏离了原意。