

芭蕉発句の中国語訳試論

——二句四言への翻訳嘗試——

胡 文 海

一、はじめに

文学の結晶とも言える詩歌は社会現象の描写ではなく、自然や私生活の中にある詠嘆の言葉を独白するものである。日常言語と比べて、詩歌で用いられる言葉は柔軟でありながら、指示機能もより一層豊かである。しかし、言葉を基本とする詩歌は特定の言語環境の下でしか、その言語機能を十分に果たせない以上、異言語に置き換えれば、表面上の意味が同じであつても、詩的働きが弱まってくることは否めない。これこそ詩の翻訳における一番の難題である。

客観的な写真描写を通じ、日本人の季節情緒を織り込み、奥ゆかしい世界を作り出している松尾芭蕉の発句は、中国人にも愛読され、その発句に対する翻訳も枚挙に遑がない。しかし一

方、発句という短い詩形の中に具象的もしくは抽象的に表現された感情や境地は、異質の文化的背景を持つ外国人にとっては理解しがたく、異言語へ置き移すのは更に難しい。現存の翻訳作品にもそれぞれ一長一短があり、季語の色彩、余韻の奥深さなどを損なつてしまっているケースが多い。従つて、本論文では、主にこれらの翻訳の、優れている点と足りない点を捉え、既存の芭蕉発句の中国語訳について検討を行い、また実際に二句の四言詩の形で翻訳を試みたい。しかし、問われているのは、合理的な翻訳方法の提出ではなく、発句の裏にある日中間の文化相違に対する深い理解である。

二、発句の翻訳について

詩歌の翻訳は文学翻訳の一部分なので、原作が反映している社会生活の本質とその境地の再現に力を入れなければならない。「詩の翻訳は、詩人が創造した言語現実に対応するものを、自力で創造する仕事となる。」と平子義雄は述べているように、翻訳の過程において、訳者が自分の能動性と創造力を生かし、訳すことが大切である。訳者は主体的に、自分自身の知識、文化認識を通して、原作を理解したうえで、創作活動（原作を忠実にする上で）を行う。これは、翻訳作品をオリジナルなものにする過程である。同時に、詩歌の翻訳においても、原詩の内容と精神を十分に分析し、自分の創造力を生かし、翻訳活動を行うべきである。つまり、訳者の翻訳活動における主体性が強調される。しかし、このすべての創作活動は原作の境地や余韻を壊さないことを基本としている。

総じて、詩歌また発句の翻訳原則は次のようにまとめられる。原作の形式に拘らず、詩人の思想並びに風格をきちんと理解したうえで、訳者は自分の創造力を存分に發揮して、翻訳活動を行うべきである。それと同時に、訳語の表現習慣に相応しい詩歌のリズム感、音楽性を賦与し、原作の思想感情と境地を再現

しなければならない。

芭蕉の発句が中国に伝わってきたのは「五四運動」の時期だと考えられ、多くの学者が翻訳を試みた。一九二〇年代、成仿吾、謝六逸、周作人などをはじめ、発句を散文体または口語体で訳すべきだと主張した。たとえば、謝六逸は芭蕉の名句「古池や蛙飛び込む水の音を」と「靜寂的池塘、青蛙蓦然跳進去、水的声音啊！」と訳した。

一九七〇年代以降、芭蕉の翻訳はより盛んに行われてきた。非定型論を出張した林林は『日本古典俳句選』の中で「三・三・五、九・七、五・八、六・六、六・五、七・七」など総計三十七の形式で翻訳を行った。非定型論者は発句のもともとの余韻を大切にし、詩意の拡大を最大限に避けようとしている。

一方、原句の余情を保ったまま、詩歌のリズム、形式も再現すべきだと唱える学者も少なくない。彭恩華は『日本俳句史』で主に中国の五言詩、七言詩の形で芭蕉の発句を翻訳した。また、陸堅は『日本俳句与中国詩歌——關於松尾芭蕉文学比較研究』という本の中で、もともとの発句と同じ形式で、つまり五七五の形で芭蕉の発句を訳し、中国詩歌との関わりについても分析を行った。そして、リズムを重視する松浦友久は三四三という形で発句の中国語訳を行うべきだと主張した。各翻訳者を

それぞれ独自の方法を用いて芭蕉の発句を中国に紹介し、これらの翻訳経験からまとめあげた理論及び方法なども発句を中国語に訳す際の貴重な参考資料となる。

発句は和歌とは異なり、名詞・体言中心の文学であり、それぞれの体言がそれなりの文化背景を内包している、また和歌は主情性、発句は客観性をもつていて、これらに対する理解が翻訳する段階において最初に乗り越えなければならぬ難関である。そして、詩的言語は日常言語とは異なり、リズム感を重んじる。それゆえ、翻訳作品に音楽感、リズム感を失わず、或いは賦与させるのが重要である。同時に、詩歌文学には、形式という拘束があるが、詩歌の精神、詩歌の余情などはその独特の形式から垣間見ることができる。しかし、翻訳する際、忠実に原詩と等しい形式を再現することに対して、筆者は疑念を抱いている。むしろ異言語背景を持つ読者になじみのある形式に変わるものが無難だと考えられる。次に現存の翻訳作品について幾つの面から詳しく検討しようと思う。

三、詩的言語の翻訳

詩的言語というのは音韻論を確立したヤコブソンの言葉で、

いわば文学的言語である。日常生活の舞台における言語は主に意思伝達の機能を發揮しているのに対し、文学、或は詩における言語の価値は言葉の意味にあるのみならず、言葉の調べや形式などにも念を押す必要がある。

「文学では、たとえ同じ単語や言い回しが使われていても、その語は伝達の言表に現れるよりも遥かに豊かな感情や表象を喚起する。直接述べられていない意味を誘発したり、新しい意味を形成したりすることもある。」^③ここから見れば、詩は表象に富み、詩の言葉は現実をそのまま通過させる媒体ではなく、むしろ作者自身の意思、それに存在を示しているのである。

詩人がある特定の言葉に付するメッセージ、いわゆる詩的言語を他の表現に置き換えることは容易にできず、意味は同じだとしても、換えれば、作者が伝えようとするメッセージが多少異なってくる。たとえば、芭蕉の名句「閑さや岩にしみ入る蟬の声」は、初案では「山寺や石にしみつく蟬の声」であり、そして「淋しさの岩にしみ込めみの声」に改作し、推敲に推敲を重ね、最後に「閑さや岩にしみ入る蟬の声」と決めた。「乾坤の变は風雅のたね也といへり。静なるものは不変の姿也。動なるものは変也。時としてとめざればとどまらず。止るといふは見とめ聞とむるなり。飛花落葉の散乱るも、その中にして見とめ

聞とめざれば、おさまることなし。その活たる物だに消て跡なし。^④」といった動と静の関係から見れば、初案と比べると、「しみいる」は「しみつく」より透徹の感があり、そして「閑さや」という言葉も、句全体の感じを締めくくり、後ろの「岩にしみ入る蟬の声」を引き出し、静かな世界からさらに高次な世界へと昇華させた。

この句の翻訳を見てみよう。

静寂呀、蟬声滲入岩石。

(林林)

万籁俱静寂、却有蟬声驟。響欲穿岩石、惜乎難永奏。(檀可)

寂靜似幽冥、蟬声尖厲不稍停、鈺透石中鳴。

(陸堅)

「閑さ」が前句の導入の役割を果たすとともに、句の雰囲気を表している。そのため、この句の土台となる「閑さ」が翻訳するときに重視されるべきである。三つの翻訳では「静寂」或いは「寂靜」という言葉によって、この「閑さ」を訳出した。『辞海』によると「静寂」は「静かで、いささかの音もしない」という意味で、「閑さ」とよく対応していると思われる。しかし、「閑さ」という語は単なる音がしないという意味だけではなく、むしろこの句の中ではすべてのものが調和を保ちつつ、平穏かつ一種の閑寂感が産み出されている。

中国の詩人王籍が詠んだ「蟬噪林逾靜、鳥鳴山更幽」(蟬騒が

しくして林いよいよ静かに、鳥鳴いて山更に幽なり)という詩の中では「静」と「幽」という字が用いられているが、音が聞こえるからこそかえって静かになると言われている。芭蕉が山寺で詠んだ「閑さや岩にしみ入る蟬の声」とよく似ていて、芭蕉はこの王籍の詩を念頭において「閑さや」を詠んだとも言われている。従って、芭蕉の「閑さ」という言葉は「静寂」ではなく、「幽靜」にしたほうが原作の境地に近づくであろう。「幽靜」は「幽雅静寂」「森閑であり、優雅さもある」という意味を持ち、「静寂」より一種の穏やかさ、優雅さがあり、頗る芭蕉の句にある「閑さ」とは同工異曲の妙を備えているとも言える。

以上のような考えに基づいて、筆者はこの句を「幽靜繚繚、蟬声入岩」と訳してみた。それに加えて、改作する前の「しみつく」を訳してみると、「滲到」になるだろう。「滲到」より「染み入る」の「入」のほうが蟬の喧しい鳴き声が岩の奥に入り込み、最後に消えてしまうという情景を十分に表現し、また程度の深い様も同時表していて、より生き生きとした表現である。翻訳であってもこれほどの違いが見られるので、詩歌における一字一字の重要さがより実感できるのであろう。

そして、芭蕉の句には地名や日常生活に関する言葉が数多く用いられている。たとえば、芭蕉が『奥の細道』の旅に出て、

最上川を見て詠んだ句「五月雨をあつめて早し最上川」がその一例である。よく知られているこの句も複数の学者によって中国に広く紹介されている。

梅雨收集遍、奔流最上川。

(林林)

日日黄梅雨、総是落人間。細流齊汇集、奔泻最上川。(檀可)

齊集五月雨、奔騰最上川。

(彭恩華)

黄梅时节天、雨水汇集奔流湍、直泻最上川。

(陸堅)

上の四つの翻訳作品では、いずれも「最上川」をそのまま訳出している。芭蕉が『奥の細道』において「最上川は、みちのくより出て、山形を水上とす。こてん・はやぶさなど云おそろしき難所有^⑤。」というように最上川を描き出している。ここから見れば、「最上川」の三文字は単なる川の名前ではなく、そこには文化的含意もある。日本人がこの名を聞いた直後、脳裏に浮かぶ陰しく、激しい川のイメージは中国人の読者には決してないと考えられる。従って、翻訳では「最上川」をそのまま移すことによって、原作品の意味、特に内包された奥ゆかしい境地をいささか損ね、もしくは再現できていないのである。では、これらの文化名詞をどのように翻訳すべきであろうか。

Christiane Nord は「訳者は読者のニーズ、期待、知識などに対する認識に基づき、翻訳作業を行い、また目的語に訳された

作品を新たな読者に提供する。原語読者と目的語読者が有する言語文化背景が異なるゆえ、訳者の認識は作者とは一致することとはまずない。つまり訳者が原文と同質等価の翻訳作品を読者層に提供することはありえなく、読者にはかの形で表した情報を伝えるのである。(筆者訳^⑥)」といったように、翻訳は原文を完全に再現することはできないが、訳者は原文とは異なる形式を選んで、原文の意味情報をしっかりと読者に伝えるべきなのである。ここで、訳者の創造力が求められる。上田敏が訳したボードレールの詩『信天翁』には以下の一段落がある。

波路遙けき徒然の慰草と船人は、

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage,

八重の潮路の海鳥の沖の太夫を生擒りぬ、

Preignent des albatros, vastes oiseaux des mers,

楫の枕のよき友よ心閑けき飛鳥かな、

Qui suivent, indolents compagnons de voyage,

奥津潮騒すべりゆく舳近くむれ集ふ。

Le navire glissant sur les gouffres amers.

上田敏の翻訳について川本皓嗣は論文の中で「『八重の潮路の海鳥』は、もとの vastes oiseaux des mers『巨大な海の鳥』から見れば、『巨大な』の要素が足りず、逆に『八重の潮路』の部

分がまったく余計だということになる。つまり訳者は、見たところ差し迫った必要もないのに、わざわざ純日本的な連想を伴う常套句を、西洋詩の訳のなかにいくつも詰め込んだ。」と評した。これらの理論及び実践から見ると、言葉の裏にある文化要素は独特なものであり、その言葉を母語としている人にだけ読み取ることができる。そのため、芭蕉の句にある「最上川」も同じく、日本人でなければ、或いは日本文化を熟知したものでなければ共感が沸いてこない。上に挙げた四つの翻訳では「奔」或いは「泻」という字を使って、激しさを表出しているが、五月雨がにわか雨のように激しく降っているようにも読める。にもかかわらず、中国の険しい川の名でこの最上川を置き換えることは一種の牽強附会だと考えられ、むしろ「最上川」を「湍流」などに訳し、下に解釈などをつけたほうが中国の読者に伝えやすいと思う。筆者は次のように翻訳してみた。

暴雨急急、汇入湍流。

（注：「河川」はここで「最上川」を指す）

「湍」は水の流れが激しいという意味で、「最上川」の激しさを表す一方、どの川かは明示せず、新たな読者層にその激しいイメージを損なうことなく伝えているのである。

上記のような例はまた数多くある。

詩的言語の特殊性、地名のような文化名詞のみならず、またさまざまな生活用語に対する感受性も日中両国の人々によってそれぞれ異なるので、翻訳する場合、その背後にある文化情報を損なうことなく再現することが重要で、十分に吟味しなければならぬ。

四、切字の翻訳

和歌の上の句は下の句の七七を予想し、それを引き出し、もしくはそれに流れてゆく趣がある。それに対し、五七五という形で詠まれた発句というのはその表現の流れを切断するもの、即ち切れ字を用いるものである。たとえば、「名月や池をめぐりて夜もすがら」、「雲雀より上にやすらふ峠哉」などたくさんのが挙げられる。よく使われる切れ字は「かな、もがな、ぞ、か、や、よ、けり、ず、じ、ぬ、つ、らむ、け、せ、へ、れ、し、いかに」などがある。物事を借りて、感情を述べるのも発句の特色の一つである。詩人が感情を表そうとする際、言葉に頼らざるを得ない。とはいえ、十七文字だけで感情を言い切ることはできず、そのため、文に切れ字を使い、読者に文字以上の高次の世界を作り出すのである。切れ字によって表出される

詠嘆、感嘆、それらをどのように再現するかは翻訳において重要なことである。

芭蕉は「体言止め」「哉」で句を結ぶ、「○○や○○体言止め」などの形式を多用している。「体言止め」や「…や…」は、言葉にならぬほどの感動や余韻や言い差しを表現しようとして使われ、「哉で句を結ぶ」場合、詠嘆は句の終わりにあり、句の奥ゆかしさを存分に表現できる。

たとえば、芭蕉の名句「古池や蛙飛びこむ水のを」とが挙げられる。「古池」という言葉で静かさを表し、また小さな蛙が飛び込み、水音がした。しかし、長く響かずに、すぐもとの静寂の境地に戻った。「古池や」という上五から見れば、切れ字の「や」はここで二つの世界を作り出している。つまり、一つは「古池」は示している冬や、静寂の世界。もう一つは「蛙が水に飛込む」が体現する春や、躍動の世界である。従って、翻訳の段階に至って、どのようにこの冬から春へ、また静寂から躍動への変化を訳し出すが肝心である。この句に対する従来の翻訳は次の通りである。

古池塘呀、青蛙跳入水声響。

(林林)

古池幽且静、沈沈碧水深。青蛙忽跳入、激蕩是清音。(檀可)

蛙躍古池内、静潜伝清響。

(彭恩華)

古池碧水深、青蛙^①扑通^②躍其身、突発一青音。(陸堅)

静寂的池塘、青蛙暮然跳进去、水的声音啊！。(謝六逸)

謝六逸は原文の五七五の形式に適応させ、五七五という形に訳したが、口語的な表現であり、音律の面では、原文よりリズム感が弱くなっている。そして、最後に「啊」と言う感嘆語と感嘆符を用いている。宗像衣子は「感嘆の語と感嘆符、この連続がさらにかえって軽すぎる感を与え、感嘆をむしろ弱めないだろうか^③」といったように、感嘆符と感嘆語の使用はある意味で感嘆の意を弱めてしまった。そして、原作は静から動へまた静に立ち返る美を重んじ、句の斬新さは「蛙の飛込むこと」という所にあるが、翻訳作品では、句の中心が水の音になってしまっており、その斬新さが失われている。また、林林も同じく、切れ字の「や」を「呀」という字にしている。切れ字を訳出することによって、原句のように二つの世界を作り出したのであるが、リズム、或いは音楽性を欠いている。また、檀可、彭恩華は五言詩の形で翻訳を行っている。原句の意味精神を最大限に再現し、またリズムに富んでいて、中国人の習慣に合っている。しかし、切れ字に対する感覚が乏しく、感嘆の意があまり読み取れない。五つの翻訳では陸堅の翻訳が最も優れているといえよう。「扑通」という擬音語で蛙が水に飛込んだ有様を生き

生きと再現し、また「深」という字で古池の静けさ、古さを両方とも訳出したと筆者が考える。しかし檀可、彭恩華と同じく、「や」が具現している詠嘆の感覚は翻訳作品にはない。

漢詩、特に四言詩では疊語、あるいは双声疊韻を使う現象が多い。言葉を重ねて使うと、詩の余韻を作り出し、寂の境地も示すことができる。疊語は中国語においても数多い、とりわけ詩歌では愛用されている。たとえば、「関関雉鳩」「蒹葭萋萋」などがその例である。「関関」という言葉で一对の鳥（雄と雌）が共に鳴く声を生き生きと表現し、原詩に音声美を加えるだけではなく、詩が描こうとする画面をも具現していると言える。また「萋萋」で葦が繁茂している有様を描き出し、また整然たる感覚も詩句に与えた。劉勰は『文心彫龍・物色』において疊語に対し「『灼灼』状桃花之鮮、『依依』尽楊柳之貌」（中略）兩字窮形」（『灼灼』で桃の花色を存分に表出し、『依依』で箱柳などの姿を生き生きと再現し…（中略）、重ねた二文字で物事の姿を描き尽くした。筆者訳）と語っている。以上述べたように、疊語は景色描写に相応しく、作者の心情もまた疊語によって現している。中国の詩歌における疊語の役割は以下のようにまとめることができる。

① 様態を表す 例…紛紛雪積身…（紛紛）雪など舞い落ちる

様子を表している。

② 音声を表す 例…啾啾常有鳥…（啾啾）鳥の鳴き声。

③ 感情を表す 例…行行重行行…（行行）草臥れる感情を表

出している。

疊語は詩歌の内容を豊富に、また音声美を加えているのである。言葉を積み重ねることにより、感情の起伏、変化もありありと表出している。よって言葉を重ね、また双声疊韻を用いて訳すと、発句の余韻を際立たせ、主題を強調することができると考えられる。従って、筆者はこの句を「幽幽古池、蛙縦叮咚」のように訳してみた。

「幽幽」という言葉で静まり返った境地を表し、「縦」で蛙が飛込む姿を強調し、また水面と接触した瞬間、微かな、清らかな響きを引き起こした光景を「叮咚」で表出している。

続いて、「よくみれば薺花さく垣ねかな」の中国語訳を見てもよう。

細看牆根下，竟開白白薺菜花，幽然似奇葩。（陸堅）

細看牆根下，居然開薺花。（林林）

寂寂牆根下，依稀生綠苔。注目細察看，却有薺花開。（檀可）
冬の終わりを告げる小さな薺の花を見て、そこから生命の躍動を感じ、自然万物が自分の所を得て自得している様子を感じ

た心の動きもこの句から読み取れる。まさに「静まり返った冬
↓咲き始めた薺の花↓揺り動かされた心」というように、静か
ら動へと変化している。このような感動、心の動きは言うま
でなく「かな」という終助詞によって表出されている。

三つの中国語の翻訳作品とも脚韻を踏まえていて、リズム感
が強い。そして、原句は「哉」によって晩冬に咲いている薺の
花を見かけた瞬間の感動を表し、訳文ではそれぞれ「竟」、「居
然」、「却」という言葉で「かな」が表している驚きを具現して
いる。

「竟」…副詞、表示出于意料之外。（副詞で、思いがけないこ
とを現す。筆者訳）

「却」…副詞、表示転折。語気較軽。（副詞で、意味転じの役
割がある。語気は柔らかい。筆者訳）

「居然」…副詞、表示出于意料之外。常表示预期和結果相反。
（副詞で、思いがけないことを現す。常に予想と違
う結果が出ることを現す。筆者訳）

上記のように、陸堅の「竟」と檀可の「却」はそれぞれ思い
がけず、驚嘆の意味を再現している。林林は「居然」を通じて、
作者が予期せぬことを目にし、驚いた感覚だけ再現したのでは
なく、一種の喜び、思わぬうれしさも読者に伝えた。従って

この点に関しては、林林の訳がやや勝っているといえよう。し
かし、「かな」という言葉が驚きの意を表出しているだけではな
く、感動、感嘆の意も同時に備えている。李語が「薺」で、日
本人がそれを読むと、「薺」が具現している情景が浮き上がる
が、中国人はそうように冬がもうすぐ去ってゆくことを深く感
じない。三つの訳文では、長い冬を経て、咲いている花を見た
瞬間のうれしさを訳出しているが、大自然への敬服、命への畏
敬が読み取れない。

四言詩では感嘆を現す「兮」などの感嘆を表す言葉が多く用
いられる。例えば、『詩経』に収録されている『采葛』がその一
例として挙げられる。

彼采葛兮、一日不見、如三月兮

彼しこに葛を采るひとよ、一日見されば、三月の如し

彼采蕭兮、一日不見、如三秋兮

彼の蕭を采る、一日見されば、三秋の如し。

彼采艾兮、一日不見、如三歲兮

彼の艾を采る、一日見されば、三歳の如し。

上段の詩の中にある「兮」はもともと詩のリズムを補う役割
で、一句二拍のリズム単位を満足させるために用いられたが、
感嘆の意を表し、また作者の愁傷、悲しい気持ちも生き生きと

反映している。ここで用いられた「兮」は発句で使われた「かな」というような感嘆語によく似ていると思われる。従って、筆者はこの句を「細看墙根、薺花白兮」と言うように訳し、ふとした驚き、小さな薺の花を見た瞬間の感嘆を「兮」によって再現しようとした。

次に、芭蕉の句の半分以上を占める「体言止め」の句にある音声美とその翻訳について探りたいと思う。「体言止めは、修辭技法の一種で……(中略) 言い切らずに文の語尾に付ける終止形を省き、体言で止めることによって、余韻を残すことを指す」⁽¹⁰⁾。「体言止め」もまた一種の音声表現として扱うことができる。

「かな」で句を結ぶ場合、読むとき最後の音をほとんど伸ばさず、「体言止め」の場合、ものによって伸ばすことがある。また、「体言止め」の句を詠んだとき、意味上としても音声上としても急に終わった気がしばしばする。それに、「かな」はストリートに感情を表出しようとする姿勢を見せ、情景が継続している印象をうけるのに対し、「体言止め」は情景を強調する語感がある。従って、両方とも余韻を示唆しているが、語感上においては少し異なっている。例えば、

琵琶行の夜や三味線の音蔽

がその代表例として挙げられる。この句に対する中国語訳は次

のようである。

夜間似、琵琶^①、大珠小珠如霰下、三弦怨声^②発。(陸堅)

深夜草庵里、聞到琵琶行。調撥朱弦急、如落雪珠声。(檀可)

夜間琵琶行、撥弦恰似雪珠声。(林林)

「琵琶行の夜や三味線の音蔽」を読むと、白楽天の「潯陽江頭夜送客……忽聞水上琵琶聲……嘈嘈切切錯雜彈、大珠小珠落玉盤」という詩句が思い出される。芭蕉も一つ霰の降る夜に、ふと琵琶の音を聞いて、白楽天の『琵琶行』を思い出し、発句を詠んだのだと言われる。三つの訳文の中で、陸堅は原文の光景を如実に再現していると思われる。檀可、林林の翻訳から霰が降っているかどうか不明瞭であり、三味線の音と混同しているのである。しかし、陸堅は最後に「発」という動詞を使い、原文の緊張をやや弱めた上、詩人の心の奥にある嘆きを表面に出している。檀可と林林と同じく、「雪珠声」で句を結び、原文のように、「音蔽」を強調したのである。そこで、筆者は「電夜三弦、聲似琵琶」というように訳してみた。最後音声が急に終わり、作者の悲しい気持ち強調する。

総じて、芭蕉の発句に多く用いられた「かな」「や」「体言止め」など詠嘆のニュアンスを持つ言葉は音声上にしても、意味上にしても重要な役割を果たしているが、句の余韻も示唆し

ている。従つて、翻訳においては、これらの感嘆語の翻訳に対しても十分に吟味する必要がある。

五、形式の翻訳

詩歌には形式、リズムなどの要求があり、言語が違う場合リズムと詩歌の形式もまた異なってくる。つまり、それぞれの言語にはそれぞれのリズム感があり、他の言語に翻訳する際、このリズム感を失うことなく完全に置き換えることはできない。五七五という独特な形式を持つ発句は、短い詩形に精神を注ぎ、またこのような短さによって豊かな感情を表出している。言うまでもなく、翻訳する場合、発句の詩形が一つ大きな難関となっている。

しかし、作品の風格を捉えるため、言語形式からではなく、原作の芸術境地または精神から探求すべきなのである。同時に、原作の精神を身につけたうえ、訳語の中からそれに相応しい言語形式を探さなければならない。言語形式の面では、「正確」で、「自然」という要求がある。つまり、翻訳作品が伝える意味は原作の意味と一緒にあること、また翻訳作品は訳語の表現習慣に適応しなければならない。「不因語文習慣的差異而露出生硬牽

強的痕跡」^①（表現習慣の差異による牽強は許されないことである。筆者訳）と錢忠書は言っている。ここから見ると、詩形の翻訳はいちいち原文とびつたり一致した詩形を探すことではなく、むしろ訳語を自国語としている読者になじみのある、或いは新たな読者の間で共感が呼び起こす詩形に訳すということである。ただし、これは原作の精神を最大に守らなければならないことである。

八〇年代に入り、散文体、或いは自由体で芭蕉の発句を多くを訳した代表者は林林である。林林が訳した発句は正確で、優美である。筆者は人民文学出版社『日本古典俳句撰』の中に収録された林林の翻訳作品に対し、統計を取った。その中で、林林は様々な形式で、総計二一首の松尾芭蕉の発句を訳出している。翻訳作品の形式は以下の通りである。

形式	総数
五・七	25
五・五	42
三・七	14
三・五	12
七・五	13
五・四	13

図表の中にある形式は林林がよく使う形式で、その他、「三・五・五、五・三・五、五・八、六・六、六・五、九・八」など総計三七の形式で翻訳を行っている。例えば…

① 鷹一つ見つけてうれしいらご崎

伊良湖崎、喜見雄鷹一只。

②木のもとに汁も膾も桜かな

樹下魚肉絲、菜湯上、漂落桜花弁。

以上は林林の訳文である。訳文は原作の内容を正確に再現した上、原作の余韻もしっかりと保っている。林林は発句の翻訳について「上乘的訳詩、是能達到一種『化境』，因此所要求的

神似比形似更重要。」（卓越した訳詩とは、「化境」という境地に達する翻訳である。そのため、形式面の対応より精神面の対等が求められる。筆者訳）と述べている。「化境」というのはもともと仏教の言葉で、錢鐘書はこれを文学翻訳を評価する基準として提出した。実は文学翻訳の最高基準はこの「化」である。文学作品を一つの国の言葉から別の国の言葉に転換するときには、言語習慣の差異による生硬で牽強な痕跡が見えてはならないし、もともとの風格や味わいを保ってこそ「化境」に入ることができたと言える。しかし、ここの「化境」が強調しているのは精神面のことであり、原句の余韻を壊さずに精神を十分に再現できれば「化境」に入った翻訳であると言える。翻訳はもとと美学とは切り離せず、詩歌を訳す場合、形においては、散文体とか口語体をよく用い、詩歌としてのリズム感があまり強くない。詩歌にとって、韻律は重要なもので、訳文の中に韻

律の美がなくなったら、詩としての美しさがなくなる一方、原作が描いた美しい景色も再現できなくなる。日本では、感性的な言語が美的言語と言われる。美的言語のうちでも特に洗練されたのが詩歌の言語である。従って、文学の翻訳それ自体は一つの文学でなければならない。言い換えれば、翻訳されたものも一つの文学作品であることが求められる。

林林は散文の形で翻訳を施したが、そこにはリズム感が欠けている。たとえば、二番目の句の翻訳では「魚肉絲」、「菜湯上」という語を用い、原文の内容を十分に再現しており、また「俗」という芭蕉発句の特徴もある程度強調しているといえるが、中国人の読者がこれを読んで、詩とは思わないであろう。しかも、「魚肉絲」、「菜湯上」という表現自身は美しさに欠け、「食べ残し」だとも考えられる可能性もある。

総じて、原文情報の担い手である形式を再現するといっても、無理やり原文を真似して翻訳を行うのではなく、訳語の言語習慣に相應しい形式を取ることが肝心である。林林の翻訳は発句の精神をある程度読者に伝えているが、美的言語を再現する面においては足りないところがある。

それに対し、彭恩華、檀可は主に中国の五言詩、七言詩の形で芭蕉の俳句を翻訳している。また、「定型」、「季語」、「切れ

「字」は発句の三大要素で、とりわけ重要なのは五七五という形式であり、よって、発句の翻訳もこの形式に従うべきであると主張する学者がいる。これと同じ、陸堅も五七五の形で芭蕉の発句を訳した。たとえば、「四方より花吹入てにほの波」の中国語訳を見てみよう。

彭恩華・四方落花風吹入、零落烟波海亦香。

檀可・桜花落似雪、紛紛四処飄。尽歸鷗鷺海、不肯落泥沼。

陸堅・四面風吹來、琵琶湖成櫻花海、壯麗多奇彩。

彭恩華、檀可の訳文から見ると、形の上では、詩である、それに、言葉遣いも洗練されていて、読者に美しい詩の境地を示しており、中国人に受け入れやすい。彭恩華は『日本俳句史』という本において「總之、要摸索出一種最佳的翻譯形式、恐怕還要經過長期的實踐和探討。本書所用的体裁是五、七言古詩體」¹³（要するに、もつとも相応しい翻訳形式を見出すためには、まだまだ長時間を経て、いろいろと実践と討論の積み重ねが必要である。本書では五、七言古詩体で翻訳してみた。筆者訳）と言っているが、なぜ五、七言古詩体の形を取ったかについては説明していない。

また、檀可は五言絶句の形で発句を訳し、韻律を踏まえ、簡明な言葉遣いで、原句の美しさを再現している。しかし、五言、

七言詩は漢詩の形式で、韻律と平仄が、厳しく要求されている。時として、形式に拘り過ぎて、音を踏むために原句の意思を変えたり、拡大したりしかねず、ある程度、発句の余韻、趣を損なってしまうている。

この句は芭蕉が膳所に滞在している時、住居「洒楽堂」から琵琶湖を眺め、散る花と琵琶湖の水と周囲の山の動と静とを取り入れた居宅の風雅を讚美した一文である。しかし、「零落烟波海亦香」という訳文では、花の香が加わっている。もともとの俳句においては、「香」の描写はなく、むしろ静の美を強調しているのに対し、訳文では重点が「香」へ移っている。「不肯落泥沼」は明らかに訳者が五言詩の形を念入りに作り上げたものであって、桜の「泥に染まら」ぬ品格に、桜の清らかさを称えている。原句は琵琶湖に花の吹きいるさまを概略的に捉えているが、訳文はこの趣をやや変化させてしまっている。

陸堅の翻訳はリズムの面では優れていて、原文の形式も最大限に忠実に再現している。のみならず、五音・七音の句は中国人にとって馴染みのある文句なので、受け入れやすい。その反面、原作の意味が拡大され、余韻を壊した例も少なくない。しかし、翻訳作品の中の「壯麗多奇彩」は明らかに作者が添削したもので、詩歌の意味内容を一つの方向にしか捉えなくなり、

余韻を壊したといえる。

また、同じく「鷹一つ見つけてうれしいらご崎」の訳文を見てもみよう。

彭恩華…伊良古崎冬日到、喜見只鷹击长空。

檀可…伊良湖崎好、人傑並地靈。浩浩長空上、喜見一雄鷹。

陸堅…喜見一羽鷹、伊良湖濱展雄風、英姿憾心旌。

芭蕉が流刑の罰を受けた弟子杜国にいる伊良湖を訪れた時に詠んだ句であり、鷹を見かけたときの喜びによって、弟子を励まそうとしたのである。たくましい鷹は生きる意志、不撓の精神を象徴している。また、一羽の鷹を見て、悲しみも感じたのかも知れない。これこそ本句の余韻である。檀可と陸堅の訳文では「人傑並地靈」と「英姿憾心旌」という句で、直接に鷹を見て、感動した気持ちを訳し出し、原文の余白の美を壊してしまったとも言えよう。三つの訳文から見れば、彭恩華のほうが勝っていると言えよう。「冬」で原詩の季節感を表し、リズム感もある。しかし、作者がある程度創作を加え、原詩の意味内容を拡大してしまっている。

日本語は膠着語で、助詞などを用いるケースが多く、十七音の発句では、意味を持つ言葉の数は十個程度かもしれない。その上、日本語の語彙として取り出される音の連続も、またいつ

くかの音——言語学においてモーラと言う——に分けられる。発句を五・七・五に数える時、語数の単位もこのモーラに当たるとそれに對し、中国語は独立語で、各文字に意味がある。たとえば、「馬」が中国語において一つの漢字になるが、日本語の場合、「うま」というように二モーラに数えるのが一般的である。従って、十七の文字で原文を訳すと、必然的に意味も拡張してしまう。日本の古典詩歌においては、二つの仮名いわゆる二音がほぼ漢字の一字に相当すると松浦友久が指摘したように、十七音の発句はおよそ八つの漢字と等しい。従って、筆者はこの節に挙げた芭蕉の発句を次のように訳してみた。第三節で論じたように「伊良湖崎」、「琵琶湖」をそのまま訳せず、注釈を取り入れる方法を用いた。

①鷹一つ見つけてうれしいらご崎

湖崎茫茫、喜見鷹翔。

（注…「湖崎」はここで「伊良湖崎」を指す。）

②四方より花吹入てにほの波

漫天飞花、鵬鵬漾漾。

（注…「鵬鵬」は「琵琶湖」の別称である。）

③木のもとに汁も膾も桜かな

樹下佳肴、点点桜花

以上述べたように、従来の訳文にはそれぞれの特徴と重点があり、訳者は自分の創造力を生かし、異なつた形式で芭蕉の発句を中国語に訳した。一方、不足している点もある。そのため、発句の翻訳方法を検討するのは十分な意味を持っている。

六、俳諧性の再現

『三冊子』には次のような一文が綴られている。

「又いはく、春雨の柳は全躰連歌也。田にし取鳥は全く俳諧也。」

春雨の中に靡く青柳というのは優美な歌の世界で取り扱われる情景で、それに対して田螺をほじくる鳥などを詠むのは雅な範疇から除外された俳諧の独壇場である。優雅を薫る和歌とは遊離し、田んぼで田螺をとる鳥には一種の滑稽さがあり、このような諸諺こそ俳諧なのである。俳意もこの滑稽さに内包されている。従つて、俳諧の発句を論じる場合、根底となる「滑稽性」を等閑視するわけにはいかない。

「俳諧」、あるいは「諧諺」が一つのモチーフとして発達を遂げたのは『古今和歌集』に遡れる。確かに『万葉集』の第十六巻には一部の戯笑歌が収録されているが、明確に「俳諧歌」と

いう部立を設立して編纂されるのが『古今集』からである。つまり、『古今集』が諧諺文芸の淵源といえるのであろう。後に会席する数名が共同で一巻の作品を読み上げる「連歌」形式の流行、とりわけ庶民大衆が中心となる「地下連歌」――身近な生活に根ざす滑稽や諧諺を中心的題材とする――の出現が、諧諺みに富む文芸の発達に大きく拍車をかけた。やがて連歌の主体者が庶民層となりつつ、こうした面白みのある連歌に脱皮することを目指している中に登場したのが松永貞徳の「貞門俳諧」なのである。「貞門俳諧」は貴族の間で遊びとして行われた連歌に俳言を取り込み、言葉も素材も庶民生活に近づけ、活発な俳諧の世界を作り出した。しかし、これまで雅な世界を中心とした連歌より多少斬新さがみられるものの、次第に俳言などの取り扱い式目が厳しくなつた「貞門俳諧」が、まもなく西山宗因が率いたより自由を標榜する「談林俳諧」に取り替えられら。しかし、あまりに低俗に落ちた「談林俳諧」もまた短期間に衰えを見せた。このような俳諧の衰退状態から抜け出たのが松尾芭蕉である。貞門と談林の時代を経て、積極的に風雲の中に入り込んだ芭蕉が独自の俳風を切り開き、俳諧文学をより高次な世界へと昇華させた。「花に鳴鶯も、餅に糞する縁の先と、まだ正月もおかしきこの比を見とめ、又、水に住む蛙も、古池にとび

込む水の音といひはなして、草にあれたる中より蛙のはいる響に、俳諧を聞付たり、見るに有。聞に有。作者感るや句と成る所は、則俳諧の誠也¹⁴」という文章から、いままでなかった新しい領域に立脚した蕉風俳諧の新鮮み、身近な生活から「俳意」を汲み取るうとすることが分かる。

山本健吉が『俳句私見』の中に「古池や」の句は、对者に微かに笑みかける境地を持っている。純化された滑稽感を汲み取った古人がいた。十七音形式の真の意味がここで始めて発見されたのである。談林の笑いは傍若無人な庶民の笑いである。だが『古池』の笑いは、ものを慎重に考え、判断する庶民の笑いである。市井に隠れた賢者の笑いである。この場合微笑は理性の最高の標識として、笑いの完成として現れる。この句の精神の深いところから生まれている。この句の秘密は、把握の、断定の、あまりに的確な見事さの中にある。判断の見事さが、对者に向かつて会得の微笑をさそいかけないではいられない。この句の笑いが、提出された判断のしるしが、もっとも高い意味での精神を示すのだ。¹⁵

ここに触れたのが蕉風俳諧の滑稽性の核心なのである。伝統性を受け継ぎながら飛び越し、卑俗でありながら闊達な活力を表出している。従って、発句に含まれる滑稽性は数多くの様相、

もしくは意味内容を持っている。これによって、句の意味が広く、豊かになるのである。翻訳の段階においては、発句の根底ともなる滑稽性をどのように取り扱うべきかも肝心である。しかし、従来の翻訳作品においては形式などを中心に論争されているが、この滑稽性を話題にするのが極めて少ない。たとえば、第四章で論じた「古池」の句の中国語訳について、檀可、彭恩華はそれぞれ四句、二句の五言詩の形で訳したのに対し、陸堅と謝六逸は五七五の形を保ちながら、散文っぽい口調で翻訳を行った。また林林は口語体を用い、芭蕉の句を訳した。切れ字および言葉の再現に関してすでに触れたが、ここでもう一度滑稽性の再現についてみてみよう。

五言詩は中国前漢の時期に形成され、『詩経』で多く用いられた四言詩より一字だけ増加したが、詩歌の内容が大幅に豊かになり、表現する範囲も幅広くなった。五言詩について、鐘嶸は『詩品』において「指事造形、窮情写物、最為詳切」(事を指し、形を造り、情を窮し、物を写すのは最も詳らかで適切である)というように述べていて、四言詩より叙事性及び抒情性が一層強くなること、文調が四言詩より柔らかく、緩やかになったのである。従って、述懐や陳情に長じる五言の形で翻訳する際、発句の滑稽性を弱めることが避けられない。五つの翻訳におい

ては口語体、あるいは散文調をとったほうが原句の諧謔さをより忠実に表出しているが、林林と謝六逸の注目点はやはり水の音にあり、陸堅が用いられた「扑通」という言葉が蛙が水中に飛び込む姿、一種の面白みを表しているといえよう。そして、四言詩のリズム感が強く、五言より明快で、むしろ発句の滑稽性を再現することに有利であろう。

また、「猫の恋やむとき閨の朧月」一句の中国語訳を見て見みよう。

猫兒叫春停歇時、閨中望見朦朧月。

(林林)

恋猫声一停、忽見朦朧月宜人、穿窓入房門。

(陸堅)

先ほど猫の恋する声が聞こえていたが、今は静寂に戻った。ちよつと見れば春夜の朧月が部屋の中へ差し込んでいる。身近な生活に注目し、そこから感じたものを陳述した一句である。朧月が美しい古典の世界だとすれば、短い春の夜に猫の鳴き声に刺激されたシーンが滑稽性に富んでいる。この句に対する中国語訳をよく見れば、林林が七言詩の形を取っていて、原句の意味内容をそのまま表出している。しかし、五言詩と大体同じ時期に定着された七言詩は最も調べが美しく、特に婉曲の抒情に相応しく、発句を七言の形で訳すと、発句の叙情性が十分に再現できる一方、滑稽性を弱めることは免れない。林林の翻訳

においても猫の鳴き声が止んでから、朧月を見たという時間の推移を美しい七言詩の調べによって強調され、やむを得ず悲しさと虚しさを強調し過ぎたニュアンスがしてしまう。また陸堅の訳文では、「忽」という詞を用い、ずっと猫の恋する声に心が取られているが、急に聞こえなくなり、震んでいる朧月を目にし、寂しくなったという心情の変化をありありと表出しているが、「宜人」(心地よい、気持ちがいい)という表現は相応しくないのでなかろうか。

そこで、筆者がこの句を「猫声忽停、閨中朧月」というように訳してみた。四言詩の明快なリズムによって俳諧性が保たれ、また動から静へと立ち返り、詩人の心の変化も再現することができた。

以上述べたように、滑稽、諧謔と等しい意味を持つ俳諧をそのまま文芸の世界へ移植するのは至難の業である。美意識を基にし、俳諧の原義を洗練させた芭蕉の句を分析する際、芭蕉自身が強調した「俳意たしかに作すべし」ということを深く掘り下げる必要がある。言うまでもなくその「俳意」、つまり蕉翁の俳諧性を翻訳段階においてどうやって再現するかは発句の意味精神をどのくらい訳出できるかに深く関わっている。

七、四言詩で翻訳できる可能性

前にも二句の四言詩の形式で発句を翻訳する理由について少し触れたのだが、本節ではまたその可能性について検討してみる。

中国詩歌は「会意」ということを重んじる。「会意」とは、もともと漢字を結合させることによって、それらの意味を合わせるという漢字の構成法であり、後に文学、芸術の真髄の一つとして用いられるようになった。中国では「只可意会、不可言伝（ただ心で悟ることができるだけで言葉では伝えられない）」という言葉があるように、中国詩歌で唱える「会意」は幾つかの場面の景色描写を組み合わせることに、読者に詩歌の精神を感じさせるという意味である。ここの「意」はただ「意味」ということではなく、むしろ「情緒、愁思」と解釈したほうがその本意に近い。

例えば、「枯藤老樹昏鴉、小橋流水人家」（枯れ藤の老樹昏の鴉、小橋の流水人家）を詠んだ詩人は六つの景色をただ羅列すること、映画あるいは絵巻のように、内容が充実している画面を読者に示していて、秋の黄昏の物寂しさ、世の転変を経た詩人の悲しさ、侘しさなどを具現している。芭蕉にも「かれ枝

に鳥のとまりけり秋の暮」という名句がある。一見純粹の景気の句であるが、句が描いている景色の裏にある作者の哀愁、日本中世文学の興趣を捉えた作者の心などが読み取れる。詩の方向性を明らかに定める欧米の詩歌とは異なり、日中の詩歌は純粹な自然描写によって、読者に一つの風景図を見せながら、精神を伝える。この様な共通している部分こそが日本詩歌の意味内容を中国詩歌の形式によって再現できる前提となる。

また、竹内実氏は「俳句と中国の詩句」の中で、字面から、発句を三つのイメージに分けた。たとえば、芭蕉の句「行く春や鳥啼魚の目は泪」の中で、「春、鳥、魚」という三つの景物が描写されていて、つまり一句が三つのイメージで構成されている。しかし、よく考えてみれば、「鳥啼、魚の涙」などは共に「行く春」への名残惜しさを表出し、一つの部分になっている。「行く春や」の例からみれば、発句に有る三つのイメージは実は二つの部分に分けることができるから、発句を二部分に分けたほうが合理的だと思われる。そのため、筆者は二句の四言詩の形で発句の中国語訳を試みた。

そして、日本の古典詩歌においては、二つの仮名いわゆる二音がほぼ漢字の一字に相当し、十七音の発句にしても、意味の持つ言葉は十個程度しかなく、二句の四言詩の字数とほぼ等し

い。そのため、四言詩は短く、簡潔性があり、原作の内容を忠実に再現できる上、意味の拡大をある程度防ぎ、余韻、または発句の趣をも保つことができる。

松浦友久は「中国語詩歌のリズムについて言えば（中略）、『一字＝一音節』の『音節リズム』の基盤のうえに、原則として、『二字＝二音節＝一拍』の『拍節リズム』が律動している¹⁶」と述べ、例えば、

①（遥遥）（三湘） 遙々とはるかな三湘のかわよ

（滔滔）（九江） 滔々とながれゆく九江のかわよ

②（国破）（山河）（在×） 国破れて 山河在り

（城春）（草木）（深×） 城春にして 草木深し

③（遠上）（寒山）（石徑）（斜×）

遠く寒山に上れば 石徑斜なり

（白雲）（生處）（有人）（家×）

白雲生ずる処 人家有り

上記はそれぞれ、五言、七言の「拍節リズム」を示している例である。二文字が一拍ということで、五言、七言の場合、一文字余っているため、（×）を書き入れた。ここの（×）は休拍の役割を果たしている。五言、七言の漢詩を詠むとき、最後の音を伸ばす習慣があり、これはここの（×）記号と同じく、拍

の等長性を求める。それに対し、四言詩の主な拍単位は二音節停頓であり、『言形式』というのは二つの音節で組み合わせられたもののなのである。例えば、

蒹葭／蒼蒼、白露／為霜。

蒹葭は蒼蒼として、白露は霜と為る。

が一つの例として取り上げられる。このように、四言詩の一句は基本的に二拍で組み合わせられている。

また日本詩歌のリズム構造について松浦氏は『かな一字＝一音節』の『音節リズム』の基盤のうえに、原則として、『かな四字分＝四音節（四モーラ）＝一拍』の『拍節リズム』が律動している¹⁷」と述べている。例えば、五七五という詩形の拍リズムは次のようである。

（○○○○）（○×××）

（○○○○）（○○○×）

（○○○○）（○×××）

上記のように、日本詩歌の各句は二拍である。つまり、リズム面では、中国四言詩の拍リズムと共通している。発句を中国語に訳すとき、訳文の字面のみならず、音調の美しさ、つまり、視覚的效果ばかりではなく音楽的效果についても配慮しなければならぬ。四言詩の代表である『詩経』など、もともと民謡

であつて、リズム感が強い。四言詩の音楽的リズム感が強いため、調和の美が感じられ、これも四言詩の一つ重要な表現功能と考えられる。そのため、芭蕉の発句を四言詩の形に訳すと、原句のリズム感をよりうまく表現できると筆者は考えている。

四言詩の代表である『詩経』を修辭法によつて分類すると、「賦」、「比」、「興」と言う三つの部分に分けられる。実際に、この「賦」、「比」、「興」というのは、四言詩で常に使われる修辭手法なのである。「興」は客観描写に刺激された心の動きで、「比」は物事によつて情を陳べることで、そして「賦」は外在の客観的存在を如実に描き出す意味なのである。また植田は「興」は、歌うべき主題をある特定の事物に託して引き出し、暗示的に歌い上げる手法のことです。「比」は、ある事物を他の事物に譬えて表現する手法のことです。「賦」は、事物や作者の心情を直叙的に歌い上げる手法のことで、叙事的な作品や詠嘆的な作品に多く見られます」と述べた。「賦」、「比」、「興」の効能から見ると、発句の表現手法にもよく似ている。「季語」が内包した文化的背景、詩人の心情、「余韻」の重要さ、また「物事を借りて情を陳べる」という手法はそれぞれ「賦」、「比」、「興」に対応すると筆者は考えている。

以上述べた内容に従い、芭蕉の幾つかの発句を以下のように

中国語に訳してみた。

行く春や鳥啼魚の目は泪	春去憐憐、鳥啼魚泣。
此道や行人なしに秋の暮	路児杳杳、暮秋人稀。
かれ枝に鳥のとまりけり秋の暮	枯枝寒鴉、瑟瑟暮秋。
様々のこともひ出す桜かな	往事歴歴、桜花繁兮。
荒海や佐渡にようこたふ天河	波涛滾滾、島上銀河。

(注:「島」はここで「佐渡島」を指す。)

八、おわりに

日本文化を体現し、日本文学の結晶とも言える発句は世界各国に広がり、また何ヶ国語にも訳されてきた。芭蕉の発句の中国語訳も少なからずある。本論においては、芭蕉の発句に含まれている日本の感性を尊重しつつ、芭蕉発句の中国語訳について論じ、また四言詩の形で発句の翻訳を試みた。

発句はもともと翻訳不可能なものとされている。発句で用いられた言葉は時として、一句全体の中身を方向付けているため、異言語に置き換えると、もとの作用及び意味は保つことができないであろう。また中国語の韻律、リズムはもともと日本語とは雲泥の差があり、どのような形式を取れば適切かはまだまだ

検討の余地があると思われる。

俳諧は和歌とは異なり、名詞・体言中心の文学である。名詞を幾つか並べると、ほほいっばいというのが発句である。事柄・事態あるいは景色というのは、ほほそれで叙述できるが、その発句作品の核心あるいは滲みでるようなニュアンスをつかむのは、時として目立たない助詞や助動詞のとらえ方にかかっている。翻訳にあたっても、その感覚を出すことが重要である。しかし、本論文においては助詞、助動詞に対する解釈、検討が足りず、これからもこれらについて研究し続けたいと思う。

【注】

- (1) 平子義雄『翻訳の原理』・東京：大修館書店、二〇〇八、第一六七頁。
- (2) 吴衛峰「白話か文言か：日本古典詩歌の中国語訳について(その一)」・東北公益文科大学総合研究論集、二〇〇九(〇六)。
- (3) 加藤茂『芸術の記号論』・東京：勁草書房、一九八三、第一七四頁。
- (4) 穎原退蔵『去来抄・三冊子・旅寝論』・東京：岩波書店、二〇〇七、第一〇四頁。

- (5) 萩原恭男校注『芭蕉おくのはそ道』・東京：岩波文庫、一九九六、第四六頁。

- (6) Christiane Nord,『Translating as a Purposeful Activity — Functional Approaches Explained』・上海：上海外語教育出版社、二〇〇一、第三五頁。原文は：「The translator offers this new audience a target text whose composition is, of course, guided by the translator's assumptions about their needs, expectations, previous knowledge, and so on. These assumptions will obviously be different from those made by the original author, because source-text addressees and target-text addressees belong to different cultures and language communities. This means the translator cannot offer the same amount and kind of information as the source-text producer. What the translator does is offer another kind of information in another form.

- (7) 川本皓嗣『東西の抒情詩〈特輯〉』・「二羽のあほうどり——訳詩について」・すずさわ書店、一九七八、第六頁。
- (8) 宗像衣子「言葉と文化——俳句の翻訳とハイカイ」・Harmonia、二〇〇五(三三)。
- (9) 楊嫻嫻「浅析『居然』和『竟然』的異同」・科教文汇(上)

旬刊) 一期、二〇二二。

- (10) 鈴木信雄、津田和彦、「体言止め表現に基づく感情推定と
応答の自動生成」、情報科学技術フォーラム一般講演論文集
六(二)、二〇〇七。

- (11) 張今、張宇、「文学翻訳原理」、北京：清華大学出版社、
二〇〇五、第一二二頁。

- (12) 林林、「日本古典俳句選」、北京：人民文学出版社、二〇
〇五、第一一七頁。

- (13) 彭恩華、「日本俳句史」、上海：学林出版社、一九八三、
第三頁。

- (14) 穎原退蔵、「去来抄・三冊子・旅寝論」、東京：岩波書店、
二〇〇七。

- (15) 山本健吉、「俳句私見」、『文芸春秋』、昭和五八、一号。

- (16) 松浦友久、「中国詩歌言論」、東京：大修館書店、一九八六、
第一八三頁。

- (17) 松浦友久、「中国詩歌言論」、東京：大修館書店、一九八六、
第一八四頁。

- (18) 植田渥雄、「『詩経』の話」「桃夭」「碩鼠」「黍離」を中心
に、「日中言語文化」、桜美林大学紀要、二〇〇七(〇五)。

(こ) ぶんかい／本学大学院生)