『源氏物語』における和歌の対訳研究

— 「桐壺」の中国語訳を中心に—

呉 川

日本大学大学院総合社会情報研究科

Comparative Study of *Waka* in Tale of Genji

— In relation to Chinese Translations of *Kiritsubo* —

WU Chuan

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

Waka is one of fixed format verses in Japan and it can express a crystallized Japanese mind. Although it is comprised of five clauses with 31 syllables thus becoming a unique format, it often is translated into seven words with two clauses or five words with four clauses as Chinese style verses. As the result, renditions of specific rhythms and images of *Waka* seem to be imperfect.

This paper presents a new style of Chinese translation of *Waka* conforming to a basic format in three clauses with five, seven and three syllables that are author's own translations into Chinese through comparing *Waka* written in "*Kiritsubo*" of "Tale of *Genji*" with five examples of their Chinese translations while studying contents and rhetoric of *Waka* and eliciting issues and important points in translating it from Japanese into Chinese.

1. はじめに

和歌は日本の定型詩であり、日本人の心の結晶でもある。和歌とは、古くから中国の漢詩（からうた）を対立的にとらえた呼称で、『古今和歌集』の時代、「和歌」は「大和の歌」という意味で使われるようになった。奈良時代には倭歌と書き、倭詩とも言った。つまり、和歌は日本人の手によって創出された「やまとうた」である。広義には長歌・短歌・旋頭歌・片歌及び仏足石歌の総称として使用されるが、狭義には5・7・5・7・7の5句31拍を定型とする短歌のことを指す。そのため、「三十一文字」（みそひともじ）とも言われる。

しかし、和歌は、ユニークな形式をもつ定型詩であるにもかかわらず、中国語に訳される場合、よく7言2句（14字）、あるいは5言4句（20字）の漢詩の形で翻訳される。いわゆる漢詩化してしまうのである。結局、日本語のわからない中国人は訳詩の形式だけを見て、「そうか、日本にも五言絶句があるのだ」とか、「これは単に、七言絶句を短縮しただけ

じゃないか」といったような感想を抱くことになり、和歌のリズムやイメージは正確に伝わっていないことが多いように思われる。

小論では、『源氏物語』の「桐壺」に書かれた短歌を中心に取り上げ、主に5種類の中国語訳を対象に比較研究を行い、並びに和歌の内容・修辞法などを吟味しながら翻訳時の問題点や注意事項を指摘する。同時に、自らの拙訳をもって和歌中訳の「基本定型」を提示しようとするのが目的である。

なお、本稿で引用する和歌の原文は、『源氏物語① 新編日本古典文学全集 20』（小学館 1994）の表記による。中国語の訳文は、それぞれの訳書に使用した字体（簡体字 or 繁体字）によって示すことにする。

2. 中国の「和歌漢訳」¹事情

そもそも日本の和歌に対する翻訳紹介は、明代の万暦年間、李言恭・郝杰によって編纂された『日本

¹ 中国では、和歌の中国語訳を指す。

考』²に遡れる。その第3巻に31首、第5巻に19首の和歌が収録され、切意という形で翻訳され、主に5言4句（4言のものもある）の漢詩形式になっている。

1941年、銭稻孫³の翻訳した『日本詩歌選』（北平近代科学図書館）は出版され、1959年には『漢譯萬葉集選』（日本學術振興會）が刊行されている。死後の1992年には、銭稻孫担当の人民文学出版社の編集者であった文潔若によって原稿が整理され増補版の『万叶集精選』（中国友谊出版社）が出版されている。そのなかでは、氏が同一歌を『詩経』風・唐宋詞風・現代白話訳の三通りに訳し分け、詠まれた歌の時代性や内容に応じて、自在に文体を変えて訳出しているのだから、和歌中訳時の参考に値する価値が高い。

その後、楊烈が『古今和歌集』（復旦大学出版社1983）と『万葉集』（湖南人民出版社1984）の全訳を世に出した。訳詩の形式からみると、短歌と長歌のいずれも5言か7言の漢詩形式で訳されている。

中国で和歌を本格的に研究されるようになったのは、文化大革命が終わった1980年代からである。1979年末、中国初の日本語・日本文学研究の専門誌として『日語学習与研究』が創刊された。日本文学研究者・翻訳家である李芒氏は創刊号で「和歌漢译問題小议」という論文を發表し、それがきっかけに「和歌漢訳」の諸問題をめぐって4年間にもわたる論争が展開された。同誌において沈策・王樹藩・羅興典・王曉平などの研究者は次々と論文や訳案を發表し、日本人研究者もそれらの討論に加わり、様々な訳詩の試みが見られた。

まとめてみると、まず、漢詩の5言や7言の定型で訳出すべきと主張するグループと、一つの形式に拘らずに不定型の形で訳出すべきと主張するグループがある。それに、和歌のリズムを反映するために、そのまま「5・7・5・7・7」の31字、または2字ずつ減らし「3・5・3・5・5」の形で対応すべきと主張する人もいるが、それでは冗長すぎると反論した日本人研究者は、和歌の音拍リズムの観点から、中国

語訳は「3・4・3・4・4」が妥当と主張する。確かに、和歌のリズムを忠実に反映しようと思えば、このスタイルは妥当かもしれないが、残念ながら、その後出版された和歌の中国語訳をみると、日本人研究者が提案したものはなく、ほとんどが5言絶句や7言2句の形で訳されていることがわかった⁴。その理由はおそらく、中国人に馴染み深い詩歌感覚とは「3・4・3・4・4」ではなく、やはり5字か7字の対句形式が一番染み込んでいることにあるように思われる。

しかし、問題として残っているのは、和歌を漢詩の形で訳されると、歌のリズムは完全に無視され、漢詩化してしまうことである。逆に、文字数だけを和歌に合わせて訳すのも問題がある。つまり、情報量のバランスの問題である。日本の和歌を「5・7・5・7・7」の31字に当てて訳すと、原歌の2倍以上の情報量になり、原歌にない内容や表現まで付け加えられ、翻訳というよりも創作になってしまう恐れがあるからである。

松浦友久氏は以前「和歌・俳句の漢訳についてーリズム論の観点からー」⁵という論文で、「日本語詩歌の韻律要素には原則として、押韻の格律（押韻律）や平仄の格律（音調律）に相当するものがなく、漢語詩歌の韻律要素と共通するものとしては字数・句数の格律（音数律＝狭義のリズム）しかない」と述べている。

確かに、原歌と訳詩の内容の均衡を考慮しながら、ある程度和歌のリズムを反映させ、なおかつ中国人にも親しみやすい訳詩の定型を作らなければならないというのは日本古典文学研究者および和歌の翻訳者が目指すべき目標といえよう。

小生はいろいろと苦慮した結果、ようやく次の章で挙げるような「5・7・5」3句の定型詩にたどり着いた。

僭越ながら、次章では『源氏物語』「桐壺」の和歌を例に、拙訳も示すことにする。

² 汪向榮・嚴大中校注『唐大和上東征傳 日本考』（中華書局1980年）

³ 銭稻孫(1887-1966)、日本古典文学に精通する翻訳者。詳細は後掲の小田切論文を参照されたい。

⁴ 馬俊は「万叶短歌百首試译」の中で高橋史雄が提案した「3・4・3・4・4」の形式によって『万葉秀歌百首一短歌抄一』（伊藤博編）を訳した。とても示唆に富んだ試みである。

⁵ のちに、『中国詩歌原論—比較詩学の主題に即して』（大修館書店1986年）に収録された。

3. 『源氏物語』の和歌について

『源氏物語』に登場する和歌は795首もある。量的に見ても、『古今和歌集』収録歌数(1,110首)の3分の2を超えている。しかも、物語の展開に従い、それぞれの人物の置かれた状況と心情に応じて歌い分け、限りなく優雅かつ豊潤で奥深い物語の世界を見せてくれた。現代語による初の『源氏物語』の全訳という仕事を成し遂げた与謝野晶子は、作者紫式部の和歌について「紫式部新考」⁶のなかで次のように賞賛している。

彼女以前の国文和歌に精通し、その文章が前古にない妙文を創始して天衣無縫の完成を示したのみならず、その歌もまた『源氏物語』に多くの創作を挿んで、他の歌人の歌の単調膚浅なものとは異なり、堂々たる大家の作である。昔も今も彼女の『歌集』の歌だけを見て彼女の歌を貫之、和泉式部、西行などのはるかに下におくのは大間違いの批評である。『源氏物語』の歌ほどの各種多様な佳作を、自由に空想をもって成しえた大歌人は、いにしえの人麻呂を除いて私はほかに知らない。

『源氏物語』の和歌はすべて短歌である。中国語に訳すとき、どうすれば和歌のリズムを感じさせながら、より忠実に原歌のイメージを伝えるかは、まさに至難の技と言わざるを得ないだろう。

3.1 『源氏物語』の訳書と訳者

近年、中国でも『源氏物語』への関心が高まっている。『源氏物語』に関する研究も盛んになりつつあるが、そのほとんどは中国語訳に頼っているのが現状である。裏返していえば、翻訳書が果たした役割はかなり大きいともいえる。

『源氏物語』の最初の訳者は、銭稻孫氏である。複数の文献によれば、1930年代の前半には、彼はすでに翻訳に着手していたようだが、いくつかの事情があって、発表は1950年代の後半になったかと思われる。銭氏の訳文は茅盾が編集に当たった『譯文』⁷に掲載された。掲載された訳文は第一帖の「桐壺」だけである

が、和歌の翻訳を比較する際、貴重な参考価値があるので、今回取り上げることにした。

『源氏物語』の2番目の訳者は、豊子愷氏⁸であり、訳の完成は1965年頃⁹であった。しかし、文化大革命の混乱のため、実際出版できたのは1980年になってからである。1980年から1983年までに豊子愷訳『源氏物語』は3巻に分けて出版され、1986年の第3刷を含めて印刷総数は25万3000冊にも達した。その後、1995年には『世界文学名著文庫』に収められ、2巻本として出版された。

出版年からいうと、台湾の林文月氏¹⁰の訳書が2番目になる。林氏訳は1974年から1978年にかけて、中外文学月刊社から5分冊で出版された後、1982年に修訂版が2分冊(繁体字縦書き)で出ている。和歌の訳し方や形式については、林氏が初めて『源氏物語』の和歌を7・7・8の3行(22字)の定型で訳出した。それはとても大胆かつ新鮮な試みである。漢詩とは異なる和歌のイメージをできるだけ忠実に伝えようと苦心した成果は高い評価に値するものと思われる。

2006年には、鄭民欽訳『源氏物語』(北京燕山出版社)が刊行された。中国語訳の3番目の全訳である。鄭氏は大岡信や大江健三郎をはじめ、多くの日本文学の翻訳を手がけている方である。訳文は豊氏訳とはまた違った魅力を持っていて、源氏のしぐさや心の動きまで正確にとらえ、分析的に細かくニュアンスを補った訳文になる。和歌の訳については、形式は豊子愷訳と同様7言2句、または5言4句の定型を採用しているが、5言のほうはすべて1行ずつ改行され、原歌の意味を細かく伝えようとするために、5言4句で対応した訳詩を随分増やしたように思われる。さらに、訳し切れなかった部分については詳細に注をつけたり説明したりして訳者の苦心が伺える。いずれにせよ、鄭氏の新訳は『源氏物語』

⁸ 豊子愷(1898-1975) 画家、文学家、教育者。下記のURLには、中国語の紹介が載っている。

<http://www.artchinanet.com/artlife/fengzikai/main.htm#>
<http://cn.netor.com/m/box200108/m6817.asp?boardid=6817>

⁹ 豊子愷の四女で当時父の助手をしていた豊一吟氏の『瀟洒風神—我的父亲丰子愷』(华东师大出版社1998年)には、「1962年12月12日上午11时开笔;1965年9月29日译毕。」とある。

¹⁰ 林文月(1933-) 上海生まれ。台湾大学中国文学学部名誉教授。詳細は後掲の小田切論文を参照されたい。

⁶ 日本文学研究資料叢書 源氏物語 I (有精堂、昭和44、p5)

⁷ 中国国内で外国文学紹介の権威ある雑誌で、のちに『世界文学』と改称された。

自体の読み方にも一つの解釈を提供することになるだろう。

上述4種の訳のほかに、鄭民欽訳と同時期に出版された訳書がある。訳書の表紙には「亜州文学十大理想蔵書 日本的“红楼梦”」とも書かれている。訳者姚継中氏は四川外語学院の教授で、日本古典文学の研究者である。しかし、よく確認してみると、姚氏訳は1996年に出版された殷志俊訳（遠東出版社）に酷似している部分が多く、和歌の訳もほぼ同じであるため、同一人物かという疑念が払拭しきれない。よって、今回は殷志俊氏の訳を比較検討の対象から外すことにする。

3.2 訳詩の形式と基本定型

前述のように、中国の翻訳者の多くは、漢詩の五言や七言の定型で和歌を訳している。『源氏物語』の和歌に対しても例外ではないようである。ただし、銭稲孫訳はすべて7言2句（2行）で訳出したのに対し、ほか3人の訳詩には次の3種類のパターンが見られる（わかりやすく見せるために、原歌を2行に改行する）。

雲のうへも涙にくるる秋の月
いかですむらん浅茅生の宿

① 7言2句（2行）

（銭訳）

月暗云天秋夜露，
茅簷何似宿清輝？

（姚訳）

宮墻月暗泪眼昏，
遥问荒居有无明。

② 5言4句（豊訳2行・鄭訳4行）

（豊訳）

欲望宮墻月，啼多泪眼昏。
遥怜荒邸里，哪得见光明！

（鄭訳）

宫里望秋月，
泪眼月朦胧。
白茅覆荒宅，
月色何明亮？

③ 7言4句（2行）（略）

「桐壺」に限っていえば、上述の①と②の形式し

か見られないが、同じ和歌に対し、訳者によっては異なる形式で翻訳されるものも見られるので、形式においては随分恣意的なものを感じられる。

このほか、第26帖「常夏」では、鄭民欽氏は上述の豊子愷訳の7言4句（2行）と違って、物語の内容に応じて7言3句（3行）の形で訳したのも見られる（訳例省略）。

周知のように、漢詩には、平仄・脚韻・対偶・起承転結など厳しいきまりがある。しかし、漢詩の形で訳された和歌は完全な漢詩になっていないため、どちらかというと、中途半端な感じがするように思われる。むろん、和歌のリズム感は皆無である。

その矛盾を感じた林文月氏は、和歌中訳の形式について随分苦慮したようである。最終的には、彼女は前漢時代流行していた劉邦の「大風歌」¹¹の3句形式を参考にして、次のような和歌の定型訳を生み出したのである。

たづねゆくまぼろしもがなつてにても
魂のありかをそこと知るべく

（林訳）

悲莫悲兮永別離，
芳魂何處難尋覓，
安得方士兮尋蛾眉。

林氏の訳詩は、すべて上記のような「3+兮+3、4+3、4+兮+3」の形式で訳され、しかも初句と第三句に脚韻を踏み、初句の4字目と末句の5字目に、現代使われない語気詞の「兮」を置く形をとっている。さらに、視覚効果を狙うためか、行頭の字を一字ずつ下げていくことが特徴である。これは、「硬い（乾いた）感じ」の中国の詩ではなく、「濡れた感じ」の和歌に少しでも近づけるための工夫であると小田切氏が指摘している。小生も全く同感である。なぜかという、日本文学の長い伝統のなかで、和歌と漢詩は同時に楽しまれてきたものである。漢詩と和歌は相互補完的關係にあるといえる。古代の日本人はその違いを十分に意識しながら和歌を詠み、漢詩を詠んでいたに違いないだろう。よって、和歌を中国語に訳すとき、その違いを十分に認識しておかなければならない。

¹¹ 『史記』「高祖本紀」12年、「大風起兮雲飛揚，威加海内兮歸故郷，安得猛士兮守四方」という歌。天下を統一した自負とこれからの不安の心境を、劉邦が楚歌風に詠んだもの。

そうしないと、和歌の特質をないがしろにしてしまう結果になりかねない。言い換えれば、和歌を翻訳する際、漢文学に包摂させることなく、異文化は異文化として取り入れ、しかも中国人読者にも異国の芸術作品を楽しめる、和歌の特質を生かしたような訳詩を提供すべきだと思う。

しかし、林氏の訳詩形式には問題がないわけでもない。語気詞の「兮」を入れることによって、詩の流れを中断させることになるし、訳詩の形式自体はかなり古い感じがする。これは現代中国人には馴染みの薄いスタイルと思われても仕方がないだろう。

和歌は定型詩である以上、その定型固有の形式美と音律美を備えていることを知れば知るほど、それを移したいという気持ちが強くなる。そこで、和歌特有のリズム感を一定した定型によって移し替えたという願望に駆られた小生は、あえて和歌の中国語訳の一つの「ひな型」を提示したいと思うようになったのである。あれこれと思案した結果、次のような定型訳を提案する。なお紙面の関係で、和歌と拙訳のみを挙げることにし、和歌の出現順に通し番号をつけておく。

①かぎりとして別る道の悲しきに

いかまほしきは命なりけり
明知縁已尽，
留恋残生悲离别，
不愿赴黄泉。

②宮城野の露吹きむすぶ風の音に

小萩がもとを思ひこそやれ
凄風冷露凝，
宮城庭院胡枝子，
令朕思儿郎。

③鈴虫の声のかぎりを尽くしても

長き夜あかずふる涙かな
金钟儿竭力鸣，
漫漫秋宵沉沉夜，
行行泪未干。

④いとどしく虫の音しげき浅茅生に

露をきそふる雲の上人

宮人访荒院，
人泣虫鸣又添悲，
泪珠似露珠。

⑤あらし風ふせぎしかげの枯しより

小萩がうへぞ静心なき
可怜胡枝子，
挡风绿荫已凋零，
孤单不胜寒。

⑥たづねゆくまぼろしもがなつてにても

魂のありかをそこと知るべく
安得鸿都客，
碧落寻觅香魂处，
相传告吾知。

⑦雲のうへも涙にくるる秋の月

いかですむらん浅茅生の宿
朕也泪昏花，
遥望朦胧秋夜月，
茅舍宿清辉？

⑧いときなきはつもとゆひに長き世を

ちぎる心は結びこめつや
稚子初加冠，
金童玉女紫带系，
心可永结缘？

⑨結びつる心も深きもとゆひに

濃きむらさきの色しあせずは
紫带结心愿，
唯愿颜色永不褪，
偕老心相连。

3.3 和歌翻訳の問題点

和歌は散文と違って、さまざまな要素が短い31文字の中に凝縮されているため、これを理解するのに優れた感性と豊かな想像力が求められるだろう。和歌には枕詞・縁語・掛詞のような修辞法がある。この節でそれらの表現や理解の仕方について検証した

いと思う。紙幅の関係で、今回は5種類の訳の問題点だけを指摘するにとどまる。

3.3.1 歌枕と比喻

②の歌は桐壺の帝が更衣の母にあてた歌。この歌に出ている「宮城野」は歌枕である。ここでは宮中の意を表している。5種類の和歌訳ではどう対応しているのかを見てみよう。

宮城野の露吹きむすぶ風の音に

小萩がもとを思ひこそやれ

(銭訳)

宮城原上風声里，
凝露先愁到小萩。

(豊訳)

冷露凄风夜，深宮泪满襟。
遥怜荒渚上，小草太孤零。

(姚訳)

夜风送冷露，深宮泪沾襟，
遥遥荒渚草，顿然倍孤零。

(鄭訳)

宮城野上闻秋风，
唯思凝露胡枝子。

(林訳)

秋风起兮露華深
宮城野外多幼荻
安得稚兒兮慰朕心。

銭訳は「宮城原上」、林訳は「宮城野外」、鄭訳は「宮城野上」と訳している。おそらく「宮城」という語は中国語にも「宮中」の意味が含まれるのだからそう訳したのだろうと推察される。しかしそれに続く「原上」も「野外」もいずれも「野原」の意味をしているので、原歌の意味から離れてしまう。

なお、「小萩」は歌語。若宮のことを暗喩している。そして、「結ぶ」は「露」の縁語。「露」はまた涙を暗喩するとされているから、翻訳するときそれらのことを全部考慮したうえで相応の表現を選ぶことになる。結局、銭訳ではそのまま「小萩」と直訳しているのに対し、林訳は多少工夫して「宮城野外多幼荻」としているが、「萩」の字を間違えて「荻」となっている。そもそも「萩」は中国の古代にあった文字で、現在ではあまり使われていない。そこで、豊

訳では「遥怜荒渚上，小草太孤零」（はるか荒れ果てた中州にある小草を憐れむ）とイメージを変えて訳出している。姚訳もこのイメージを踏襲して「遥遥荒渚草，顿然倍孤零。」と訳す。形式から見ると、いつも7言2句で和歌の対訳をしている豊氏は比喻の意味を訳出するために5言絶句の形式に切り換えたと考えられる。

ところで、植物名としての「萩」は現在、中国では一般に「胡枝子」と呼ぶ。鄭氏はその語を採用したところは評価すべきであろう。しかも、氏は2句の訳詩だけではとても原歌の意味が伝わらないと思って、詳細な注釈もつけたようである。場合によっては原文の意味が十分伝わらない恐れがあるとき、注をつけるのもやむを得ない方法の一つだろう。

3.3.2 縁語と掛詞

和歌の中国語訳のうち最も翻訳者を悩ませているのは何といっても縁語や掛詞の扱いだろうと思う。

①の歌はよく知られる更衣の辞世の歌である。ここで再掲し、5種類の訳を示しておく。

かぎりとして別るる道の悲しきに

いかまほしきは命なりけり

(銭訳)

临到歧途悲欲絶，
不胜薄命恋殘生。

(豊訳)

面临大限悲长别，
留恋殘生叹命穷。

(姚訳)

大限已至悲永别，
残灯将尽叹命穷。

(鄭訳)

大限终临悲长别，
身虽恋世命愿去。

(林訳)

生有涯兮離別多，
誓言在耳妾心苦，
命不可恃兮將奈何！

銭訳では、「別るる道」をそのまま「歧途」と訳すのにちょっと首を傾げるが、全体として別れる悲しさと限りなく生への願望と執着の気持ちを表すこと

に成功しているといえよう。

この歌の「限りとて」とは、帝のいう「限りあらむ道」に忠えたものであるが、豊訳のほかに、姚訳と鄭訳も「大限」と直訳しているところを見ると、両氏とも豊訳の影響を強く受けているように見受けられる。

この歌の「いかまほしき」の「いか」は「行か」（道の縁語）と「生か」の掛詞である。「別るる道」とは、「里下がりのために別れる道」と「死出の道」との両方の意味を掛けている。このような日本語の発音による掛詞は、他国語に直訳することはほぼ不可能に近いであろう。しかし、その意味を汲み取って異なる形式によって表出することは決して不可能ではないと思う。拙訳では「人の寿命は定めがあるものと諦めてはみても」という意を踏まえて「明知縁已尽」と訳し、「私の行きたいのは生きる道のほうでございます」という意を踏まえながら、「留恋残生悲离别，不愿赴黄泉。」と訳した。「赴黄泉」とは「黄泉の客となる、死ぬ」ことであることは少しでも古典の知識を持つ中国人ならすぐ理解できるだろう。

一方、林訳では、訳詩の形式に合わせるために原歌にない「誓言在耳妾心苦」（誓いの言葉がまだ耳に残っていて私の心を苦しめている）を入れたようである。最後の部分では、「命不可恃兮将奈何！」（命は頼りにならないもので、どうすることもできない）という表現で、はかない雰囲気醸し出そうとしている。

それとは逆に、鄭訳のほうでは「身虽恋世命愿去」

（肉体はまだこの世を離れたくないけれども、命は喜んで行くものがございます）とそれぞれ原歌と違った訳者の理解が加わっている。

ほかに、豊訳の「叹命穷」（薄命を嘆く）は明らかに訳者の理解によって付け加えたもので、姚訳ではさらにこれを強調して「残灯将尽」（風前の灯火のよう）という中国の漢詩によく見られる表現を付け加えた。このように検証してみると、同じ歌に対しても、訳者の理解はこうも違うことがわかり、何ともいえないような不思議な気がしてならないのである。

掛詞関連の歌の訳例をもう一つ挙げよう。

いとどしく虫の音しげき浅茅生に

露をきそふる雲の上人

（錢訳）

已繁蛩泣簷萊下，
零露添从云上人。

（豊訳）

哭声多似虫鸣处，
添得宫人泪万行。

（姚訳）

哭声稠稠似虫鸣，
宫人同悲泣难禁。

（鄭訳）

寒舍唯有秋虫闹，
白茅添露云上人。

（林訳）

荒郊外兮秋蟲鳴，
貴人將去不稍待，
老婦獨處兮淚縱橫。

ここの「雲の上人」とは桐壺の帝の使として訪れた鞍負の命婦をさす。錢訳と鄭訳はともに「雲上人」と直訳しているが、鄭氏はさらに詳細な注釈と説明を施している。むしろ、「宮人」（豊訳・姚訳）「貴人」のほうがわかりやすい訳となる。なお、「浅茅生」（茅の生えた所）は荒廢の庭をさし、その縁で「涙」を「露」とした。錢訳は「簷萊」、鄭訳では「白茅」と訳している。姚訳の「哭声稠稠似虫鸣」（泣き声はしきりに鳴いている虫のようだ）は明らかな誤訳であろう。一方、林訳のほうでは孤独に一人で泣いている老婦人の情景を生き生きと描き出されている。

鄭民欽氏の訳注には、次のような詳細な解説がある。

这首和歌的大意是：寒舍一无所有，唯有悲伤之情，还有嘈杂的秋虫的鸣叫。宫中使者的到来，仿佛在院落里丛的白茅上增添一层寒露。“云上人”，指皇宫里的人。女儿死后，家里笼罩着悲哀的气氛，而宫中使者的到来，反而增加了伤感的情绪，所以产生抱怨之情。

これはおそらく柳井滋・室伏信助他校注『源氏物語 一』（新日本古典文学大系 19）岩波書店 1993 年¹²にある次の解釈によったものと考えられる。

¹² 桐壺卷の校注者は藤井貞和氏である。

「母君の返歌。なお一層のこと虫の音が密に絶え間ない、そのようにびっしりと生い茂る丈低き茅の庭に、涙の露を置き加える雲上の人よ。折角の来訪に対していささか恨み言を述べた恰好の返歌。」

このように、訳詩で表現し切れなかったことに補足説明を付け加えるのも、読者の理解の一助になるので、氏の地味な努力に敬意を表したい。

このほか、⑦番の歌にも「雲のうへ」という表現があるが、これは帝の独詠歌である。

雲のうへも涙にくるる秋の月

いかですむらん浅茅生の宿

(銭訳)

月暗云天秋夜露，
茅簷何似宿清輝？

(豊訳)

欲望宮墻月，啼多泪眼昏。
遥怜荒邸里，哪得见光明！

(姚訳)

宮墻月暗泪眼昏，
遥问荒居有无形。

(鄭訳)

宫里望秋月，
泪眼月朦胧。
白茅覆荒宅，
月色何明亮？

(林訳)

雲掩翳兮月朦朧，
清輝不及荒郊舍，
獨有一人兮懷苦衷。

「雲の上」は宮中をさす。「月」と縁語。「すむ」は「住む」と「澄む」の掛詞である。「浅茅生の宿」は若宮のいる里邸をさす。「らむ」は帝が遠く離れて思いを馳せているニュアンスであろう。これだけ多くのポイントが含まれていれば、7言2句で対応するのにかなり無理があるように思われる。豊訳はこれまでの7言2句をやめて、それより字数の多い5言4句(20字)の形式で訳出し、歌の心情を十分表現できたのである。

3.3.3 その他

『源氏物語』の和歌にはよく鳴く虫が登場する。

「鈴虫」はその一つである。『日本国語大辞典 第二版 第七巻』には、

「鈴虫」と「松虫」の名は、いずれも中古の作品から現われるが、現在のように「リーン、リーン」と鳴くのを「鈴虫」、「チンチロリン」と鳴くのを「松虫」というように、鳴き声によって区別することができる文献は近世に入るまでは見あたらない。そのうえ、近世の文献においても両者は混乱されており、一概にどちらとも決め難い。

とある。さっそく「桐壺」に登場した「鈴虫」はどう訳されているのかを調べてみたら、銭氏は「鈴蝻」(古語でいうコオロギ)、林氏は「促織」(コオロギ)、ほかの3人とも「秋虫」と訳している。それに、『源氏物語』の第38帖の巻名を見たら、全員そのまま「鈴虫」と直訳している。正直いうと、これを見た瞬間かなり違和感を覚えた。いや、正確にいうといやな感じがしたといっていいただろう。なぜかという、中国語で「虫」といったら、あまり良いイメージを持っていないからである。例えば、毛虫のような、南京虫のような害虫を指しているときに「~虫」という語が使われる。さらに、虫以外の動物でも虫になぞらえて「長虫」(へび)、「大虫」(トラ)と言ったりもする。おまけに、人を嘲ったり蔑んだりするときでも「糊涂虫」(まぬけ)や「可憐虫」(哀れなやつ)のような言い方までするのだから、「鈴虫」あるいは「松虫」という文字を見ただけでもいやなイメージが膨らんでくるわけである。逆に、鳴く虫のほうは人々に好かれているので、ほとんど良い名前を付けられている。例えば、コオロギの別名は「促織」、俗に「紡織娘」という。それは冬仕度を急がせる虫とされたことと、機織りをして冬仕度をするここととをかけたネーミングである。ほかに「鈴虫」のことを「金鐘児」、「松虫」のことを「金琵琶」と呼んだりする。翻訳するとき、この辺のこともよく考えて取りかかるべきであろう。

日本の有職故実などの翻訳も難しい。「桐壺」の和歌の中に、「いときなき初元結ひに長き世を契る心は結びこめつや」という歌がある。ここの「初元結ひ」は元服のこと。「初元結ひ」の縁語「結ぶ」に「髻を結ぶ」意と「契りを結ぶ」意とを掛けているということは注釈書を調べればすぐわかることだが、どの

ような髪型に結い上げるかは実際見たこともないし、実感が湧いてこない。この部分に対して銭訳では「童髻此日劳初总」と訳しているが、一般中国人には難解な表現になってしまったに違いないだろう。

最後にもう一つ。翻訳の際、日中間の色彩感覚に違いがあることにも注意してほしい。⑨番歌には「濃きむらさきの色しあせずは」とあるが、4人の訳者はそれぞれ異なるとらえ方をしているようである。銭氏は「濃紫色」、豊氏は「深紅」、鄭氏は「深紫」、姚氏は「紫紅」と訳している。髪の手を束ねる紐や糸については、豊氏と姚氏は二人とも「朱糸」、鄭氏は「赤糸」と「紅糸」（赤い糸）、林氏はただの「紫帯」と訳している。

鄭氏の訳をみると、中国の古い伝統が想起される。実は、中国では古くから赤は縁起の良い色として好まれてきた。「赤糸」というと、唐代傳奇『続玄怪録』¹³「定婚店」にある「赤糸」の故事に由来する。夫婦の縁を結ぶことを「赤糸の契り」ともいう。それが訳者の潜在意識の中に存在し、しかも無意識のうちに働いているから上記の訳になっているだろうか。と推測され、とても興味深い現象である。無論、私自身の訳にも僅かながら中国文化の名残が見え隠れしているだろうと思う。①番歌の拙訳にある「不愿赴黄泉」の「黄泉」もその一例であろう。

4. おわりに

これまで検証してきたように、和歌の心を伝えるためには、内容の理解と表現の工夫がまず求められる。しかも、訳されたものは漢詩らしくしなければならぬという傾向が根強く残っているため、そういう意味において和歌の中国語訳に関してはまだまだ多くの課題が残っている。

当面、和歌の中国語訳を作成するとき、最も相応しい和歌受容の基本定型の確立が必要であると考え、拙訳で提示した「5・7・5」3行定型詩の形式が、和歌あるいは短歌の翻訳時の参考となれば幸甚である。その基本定型を踏まえたうえに、より原歌に近く、より詩らしく、「形式美」と「内容美」の融合を目指

すよう願ってやまない。

それに関連して、日中翻訳の際、特に気を配ってほしいのは同形異義語による意味のずれである。それらのずれを十分認識し、漢字の字面に引きずられた直訳は極力避けなければならない。

今後の課題として、『源氏物語』の和歌に関する対訳研究をさらに進め、文学や翻訳手法の側面からだけでなく、認知言語学的観点からでもアプローチし、文化の違いによる発想の違いはどこまで翻訳作品に投影されるかについても訳者の深層心理や表現手法を掘り下げて研究する必要があると思われる。

主要参考文献

(本文・注釈)

阿部秋生・秋山虔・今井源衛・鈴木日出男『源氏物語①新編日本古典文学全集 20～25』(小学館 1994～1998年)

池田亀鑑編『源氏物語大成』(校異篇・索引篇他 8冊)中央公論社 1948～1950年

角川文衛・室伏信助監修『大島本源氏物語』(全 10巻)角川書店 1996年

秋山虔編『源氏物語必携Ⅱ』(学燈社, 昭和 57年 2月)

(中国語訳)

銭稻孫譯 源氏物語(選譯) 桐壺 (“源氏物語” 第一帖) (『譯文』 1957年 8月)

豊子愷訳『源氏物語』(人民文学出版社 1980年)

林文月譯『源氏物語』(中外文學月刊社 1987年修訂三版、初版 1974年)

鄭民欽訳『源氏物語』(北京燕山出版社 2006年)

姚継中訳『源氏物語』(深圳报业集团出版社 2006年)

(翻訳研究)

李芒

・和歌汉译问题小议 (『日语学习与研究』 1979年创刊号)

・和歌汉译问题再议 (『日语学习与研究』 1980年第1期)

・和歌汉译问题三议 (『日语学习与研究』 1981年第4期)

・日本古典诗歌汉译问题 (『日语学习与研究』 1982年第6期)

¹³ 元々『玄怪録』だった書名は宋代の避諱によって『幽怪録』『続幽怪録』となった。日本では後者が一般的。

王晓平

- ・风格美、形式美、音乐美 — 向和歌翻译工作者提一点建议」(『日语学习与研究』1981年第2期)

沈策

- ・也谈谈和歌汉译问题(『日语学习与研究』1981年第3期)

丘仕俊

- ・和歌的格调与汉译问题(『日语学习与研究』1982年第3期)

王树藩

- ・〈日本古典诗歌汉译问题〉读后的问题(『日语学习与研究』1983年第3期)

罗兴典

- ・和歌汉译要有独特的形式美 — 兼与李芒同志商榷(『日语学习与研究』1981年第1期)
- ・“和歌”不等于“汉诗”——和歌汉译形式美再探(『解放军外语学院学报』1991年第4期)

李树果

- ・和歌的修辞技巧与汉译问题(『日语学习与研究』1987年第4期)
- ・和歌和汉诗的比较研究——对构思内容和表现方法的比较(『日语学习与研究』1991年第1期)
- ・和歌和汉诗的比较研究——对构思内容和表现方法的比较(二)(『日语学习与研究』1991年第2期)

刘德润

- ・关于和歌的汉译(北京日本学研究中心文学研究室编『世界语境中的《源氏物语》』人民文学出版社2004年2月)

王中忱

- ・定型诗与自由句法之间一周作人翻译诗体的选择策略分析(北京日本学研究中心文学研究室编『日本文学翻译论文集』人民文学出版社2004年2月)

王向远

- ・『二十世纪中国的日本翻译文学史』(北京师范大学出版社2001年)

姚继中

- ・『《源氏物语》与中国传统文化』(中央编译出版社2004年)
- ・《源氏物语》和歌艺术风格论(『四川外语学院学报』2004年9月第20卷第5期)

実藤恵秀

- ・横合いから—羅興典の和歌漢訳論について(『日语学习与研究』1981年第1期)
- ・俳句の漢訳について(『日语学习与研究』1983年第4期)

高橋史雄

- ・短歌和俳句的汉译也要有独特的音律美 — 与李芒先生、罗兴典先生商榷(『日语学习与研究』1981年第4期)

松浦友久

- ・和歌・俳句の漢訳について—リズム論の観点から—(『日语学习与研究』1984年第6期) →松浦友久『中国詩歌原論—比較詩学の主題に即して—』大修館書店1984年)

楊曉文

- ・「豊子愷の翻訳—その『源氏物語』訳について—」『豊子愷研究』東方書店1998年2月(楊曉文「豊子愷の翻訳—その『源氏物語』訳について—」『東方學』第93輯1997年1月を増補したもの)
- ・『豊子愷研究』東方書店1998年

何元建

- ・关于中译本《源氏物语》(北京日本学研究中心文学研究室编『世界语境中的《源氏物语》』人民出版社2004年2月)

林文月

- ・「源氏物語」裏和歌的中譯(『中外文學』8卷3期1979年6月)
- ・源氏物語の中国語訳について(『源氏物語探究第七輯』風間書房1983年8月)

林水福

- ・『源氏物語』の中国訳をめぐる諸問題—桐壺巻を中心にして—(佐藤泰正編『「源氏物語」を読む』笠間書院1989年9月)
- ・中国語訳源氏物語(『近代の享受と海外との交流源氏物語講座第九巻』勉誠社1992年1月)

張龍妹

- ・『世界语境中的《源氏物语》』(人民文学出版社2004年)
- ・中国における源氏物語の翻訳と研究—翻訳テキストによる研究の可能性—(伊井春樹編『海外における源氏物語の世界—翻訳と研究—』風間書房)

2004年6月)

- ・中国における『源氏物語』研究（『源氏研究』第5号翰林書房2000年）
- ・《源氏物語》中译本中的文化误译（『日本学研究』第17期2007年10月）

小田切文洋

- ・郑民钦新译『源氏物語』について『国際文化表現研究』第3号2007年3月
- ・中国語訳『源氏物語』の訳者とその訳文について（一）（『日本大学国際関係学部研究年報』第30集2009年2月）

笹生美貴子

- ・『源氏物語』の翻訳により開かれる世界—丰子恺译『源氏物語』を中心に—（『物語研究』第7号2007年3月）
- ・中国訳『源氏物語』訳出の特徴—「霊夢」を中心に—（『日本大学大学院国文学専攻論集』4号2007年）

呉川

- ・『源氏物語』のオノマトペに関する日中対照言語研究(上)（『国際関係研究』第27巻第4号2007年2月）
- ・『源氏物語』のオノマトペに関する日中対照言語研究(下)（『国際関係研究』第28巻第1号2007年7月）

呉衛峰

- ・和歌の翻訳と異文化体験の問題—銭稻孫著『漢訳万葉集選』を中心に—（『東北公益文科大学総合研究論集』第12号2007年6月）

(Received: December 31, 2008)

(Issued in internet Edition: February 8, 2009)