

中国語圏における俳句の影響について

——俳句の中国語翻訳を中心に（その一）

呉 衛峰

はじめに

最初に俳句を嗜んだ中国人が、正岡子規の唯一の外国人弟子に当たり、高浜虚子や永井荷風とも交遊のある清末の文人蘇山人こと羅朝斌（1881～1902）と言われる。一方、俳句の紹介や翻訳については、新文化運動の影響下の1920年代における周作人（1885～1967）、謝六逸（1898～1945）が、いずれも短いものではあるが、言文一致の現代中国語で行なわれている。¹ その他特筆すべき活動として、戦時中の錢稻孫（1887～1966）による概ね文語体（漢文）の翻訳を挙げることができる。² しかし、戦後しばらく、俳句が中国本土で瞩目されることはほとんどなかった。ようやく本格的な翻訳、紹介がなされるようになるのは1980年代以降である。

特に漢俳の創始者の一人である林林（本名林仰山、1910～2011）による翻訳が代表的であり、各句の内容や言葉遣いなどの特徴に合わせて、現代語訳と平易な文語訳が使い分けられている。

対岸の台湾では、1980年代末の戒嚴令解禁以降、俳句ブームが興った。中国語俳句の創作と日本俳句の翻訳が同時に進んできたが、翻訳について特筆すべきは、学者・鄭清茂（1933～）の翻訳と詩人・陳黎（1954～）

(1) 中国語圏における俳句の影響について——俳句の中国語翻訳を中心に（その一）

の翻訳である。前者が四六四定型の文語訳であるに對して、後者は個性的な意識による三行書きの現代語訳となっている。

和歌をはじめ、日本の古典韻文の中国語訳の文体について考察してきた筆者にとって、陳黎による現代詩人ならではの特徴的な現代語訳に研究の価値を認める。それゆえ、本来なら書評の形が相応しいかと思われる発展途上の考察ではあるが、中国語圏における俳句の影響についての研究の一環と位置づけて、他の訳者による翻訳と比較しつつ、考察を進めてゆきたい。

一

錢稻孫以来の日本古典韻文の翻訳は、おおかた文語によるものであり、それが徐々に規範化されてきたのである。その原因として、翻訳する側の中国人訳者と、翻訳される側の日本の文学界および学界との間で、共通言語とも言うべき中国語の文語である「漢詩漢文」を通じて交わされた「会話」、つまり文化交流の側面の影響が否めなからう。錢稻孫は周作人と並べ、戦前の日中文化交流の双壁の一人であった。こういう事情が錢稻孫以来の五言絶句を使って万葉集を翻訳していた学者たちや、文語の漢俳で日中友好を實踐していた林林や李芒（1920～2000）らの姿勢に通底するものが認められよう。

1980年、日中友好の気運の中で漢俳が発明され、日中友好の文学的手段となった。その三年後に上梓された林林訳の『日本古典俳句選』³は、当時の中国人にとつての絶好の俳句紹介となったであろう。後に、林林は自分の俳句翻訳についての心得をまとめ、再版に載せている。⁴それによると、林林は句の内容や言葉遣いの特徴に合わせて、幾つかのパターンを使い分けられているという。

まずは五七五訳の例。傍線の字が韻字である。日本語原文の前に○を付ける（以下同）。

○猿を聞く人捨子に秋の風いかに 芭蕉

听得猿声悲

秋风又传弃儿啼

谁个最惨凄

一行訳の例。

○六月や峯に雲置くあらし山 芭蕉

六月嵐山云遮峰

擬声語を疊語で訳す例。

○ほろほると山吹ちるか瀧の音 芭蕉

棣棠落花簌簌

可是激湍漉漉

以上は平明な文語訳であるが、現代語口語訳もある。

○我と来て遊べや親のない雀 一茶

跟我来玩哟

没有亲娘的麻雀

林林は漢俳の創作および俳句の翻訳について、「中日文化交流のためにすべきことである」と明言している。

一一

台湾の事情はかなり異なっている。半世紀にわたる日本植民地時代、学校で日本語を習った台湾人が日本語の俳句を詠むことができていた。終戦で中華民国政府が台湾に移ってから、戒厳令のもとで日本語文芸が禁止されていたが、1987年に戒厳令が解除された後、日本文学ブームが興り、1990年代にかけて俳句の翻訳や中国語俳句の創作が盛んになっていった。

様々な翻訳が出ているが、近年出版された鄭清茂訳の芭蕉俳句が四六四の文語定型をその最大の特徴としている。漢字の五七五なら、明らかに情報量がオリジナルの俳句より多くなり、がんらい含蓄されるべき意味も訳出された結果、言外の意を重視する俳句美学を損なってしまう。定型訳は、いかに俳句のリズム感を翻訳で伝えるかの工夫と見てよからう。『芭蕉百句』からの例を見よう。

〔無題〕

枯木枝頭

烏鴉兀自棲止

秋日黄昏

○枯れ枝に 烏のとまりけり 秋の暮⁷

という塩梅になる。原文の上五中九下五の三つの部分の間に、スペースを置いて分け、訳文の一行目は原文の上五に、二行目は中九に、三行目は下五にあたる。また、原文の「直訳」として注釈に散文訳を載せることで、読者にとって原文の意味、リズム、構造等が非常に分かりやすい形にしている。良質な学者訳の典型である。

もう一例。

霧雨濛濛

富士不見之日

趣味盎然

○霧しぐれ 富士をみぬ日ぞ 面白き。

ほぼ直訳に近い翻訳になっているが、四六四の定型に嵌めるため、一行目の畳語と三行目の四文字は、定型訳の短所が出ている感が無きにしても非ずか。総じて言えば、中国語による和歌の定型訳にも、畳語の多用が目立つ傾向がある。

鄭訳と林訳を比較すれば、林訳は読者側の自然な受容を求めて翻訳の全体的な詩的完成度を重視するゆえ、三行二行一行と柔軟に翻訳し、原文の音律上の三部構造にこだわらない。鄭訳は読者に原文の構造とリズムを理解してもらったため、時には畳語などで原文にない言葉を足していると思われる。そして俳句の翻訳に見逃されることが多いが、鄭訳には、各句の季語が傍注として明記されている。

芭蕉翻訳の中で、陳黎・張琴齡夫婦の共同翻訳（以下「陳訳」と略す）は間違いなく異色のものである。おそらく英語を通じてオクタビオ・パス、トーマス・トランストロム、ヴィスワヴァ・シンボルスカなどのノーベル文学賞受賞者の詩作を翻訳した経験があり、彼自身もモダニズムの詩人であるゆえ、自ずから他の訳者と異なるのであろう。

陳訳の『松尾芭蕉300』⁹は、すべて三行書きの非定型現代語訳である。一例を挙げる。

亡母白发如秋霜——

捧在我手，

化作热泪……

○手に取らば消えん涙ぞ熱き秋の霜¹⁰

かなり自由な意識であり、句読点を多用して言外の意を表すのか、何らかの詩的趣きを狙ったのかと思われる。また陳訳が芭蕉俳句における共感覚 (synesthesia) の多用に注目していることが感じられる。一例を挙げる。

海暗了，

鷗鳥的叫声

微白

○海暮れて鴨の声ほのかに白し¹¹

この訳だけを見ると、ただの直訳と言われても仕方ないが、次の例には創意が感じられる。

櫻花浓灿如云，

一瓣瓣的钟声，传自

上野或者浅草？

○花の雲鐘は上野か浅草か¹²

この句の原文は共感覚の句ではない。にもかかわらず、訳は鐘の音の数え言葉として、「一瓣瓣」という花を数える言葉を使用している。「意図的誤訳」というべきが、この言葉の使用によって、視覚と聴覚が交わり、結果的に共感覚の効果を作り出している。もう一例。

鶴鳴声厉——

划破

芭蕉叶……

○鶴鳴くやその声に芭蕉破れるべし¹³

原文では、確かに芭蕉の葉が鶴の鋭い鳴声で破れるが、自動詞の「破れる」であるので、鶴の声を明確に破るといふ動

作の主語にはしていない。訳文は「划破」という「鋭利なもので破る」を意味する中国語を使い、鶴の声を主語としている。共感覚というより、濫喩 (catachresis) に近い。

詩人の本領發揮とでもいうべき以上の「意図的な誤訳」は、原文への忠実度が低くなるが、日常言葉からの異化作用を増大させることで、非常に個性的な詩的世界を作り上げたのである。

四

陳訳にはこのほかにも幾つかの創造的な翻訳が認められる。『奥のほそ道』からの名句が以下のように訳されている。

艸艸艸艸艸艸艸

兵兵兵兵兵兵兵丘丘夢

艸艸艸艸艸艸艸

○夏草や兵どもが夢の跡¹⁴

ギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire、1880～1918) のカリグラム (フランス語 calligramme、図形詩) を髣髴とさせる「訳」になっており、一行目と三行目の草原 (艸) に挟まっている二行目は、上から下へ漢字をなぞって見ていくと、武士たちが激戦で倒れ、魂が土の下で夢見る人となる、という意味が読み取れよう。

もう一つの例を見よう。

君乃蝶，

我乃庄子的

梦工厂

○君や蝶我や莊子が夢心

「夢心」という読者にとって慣れた詩語を「夢工場」に換え、文学上のクリシエともいえる「莊子夢に蝶となる」故実の句を現代的で新鮮な感覚で包み直した。辞世の句と言われる次の句も「夢」の作り直しである。

羈旅病纏…

梦如黑胶片，回旋

于枯叶唱盘

○旅に病んで夢は枯野をかけ廻る

この句の訳は、夢をレコードに、枯野をプレイヤーにそれぞれ喩え、「枯野をかけ廻る夢」のイメージを「レコードプレイヤーの上をまわる黒いレコード」のイメージと並置させて、奇抜な現代詩風に模様替えをしたのである。

おわりに

俳句翻訳の難しさはその短さがゆえに、和歌翻訳以上のものになっている。林訳と鄭訳は具体的方法こそ違え、いず

れも良質な正統派翻訳であり、中国語読者に俳句を理解するための大変有益な導きを与えている。

単純に中国語訳の完成度から見れば、林訳は原文の形式に取られないことで、翻訳の詩的完成度が高く、読者にとって楽しみ易いので、名訳として三十年以上に亘って読まれてきたことには納得できる。鄭訳は、訳の詩的完成度も高い上、原文の形式面に対する忠実かつ正確な翻訳として、読者にとって、俳句の内容と形式の両面を理解する教科書的翻訳と言っても良からう。

一方、陳氏夫婦の訳は、忠実な理解よりも、原文をもとに何か新しい詩的世界を切り拓けないかの実験のように見える。新文化運動の時代とは異なり、現在の中国人読者は長い間、文語訳の和歌と俳句に親しんできたこともあって、現代口語体の翻訳を上梓するのはかなり勇気の要る仕事であるに違いない。モダニズムの現代中国語詩の成熟した台湾の詩人だからこそこのような翻訳が可能になったのではなからうか。既成概念を破って、現代中国語に置き換えることで日本の古典詩歌を中国の古典詩語から切り離し、新しい言葉と表現で照射することで、中国語を母語とする読者にとっては、俳句理解への異なる認識となり、俳句美学に対する今までと異質な体験となるであろう。

このような翻訳は、とうぜん俳句理解の標準的教科書にはならない。そして、訳の中に多く見られる「意図的誤訳」もしくは「誤訳」は、日本古典文学の専門家にとっては受け入れにくいところであると推測できよう。しかし、世界文学の視点から見れば、文学作品の流通と拡散の中で生まれた読み直しと変容の一つのモデルを見せてくれている。そういう意味で、この種の翻訳は、世界文学研究の良い材料となるであろう。

ただ、翻訳において百パーセントの等価性が得られないとはいえず、俳句美学において大事な「切れ」の働きが、三者の翻訳にはいずれも取り上げておらず、鄭訳の注釈にさえ出てこない。俳句が世界に受け入れられてゆき、国際ハイクも創られつつある現在、この問題は国際ハイクを研究する上で避けられないものであり、俳句の翻訳および世界文学における俳句の受容において大きな課題として受け止めるべきであろう。

- 1 周作人「日本の詩歌」(1921年)、「日本の小詩」(1923年)。止庵編『周作人自編文集・芸術与生活』(河北教育出版社、2002年1月)、一〇八〜一二三頁。初版は『芸術与生活』(上海群益書社、1931年2月)。周の俳句翻訳と紹介については、別稿で詳論する予定である。
- 2 謝六逸『日本文学史』(北新書店、1929年9月)、一六〜二〇頁。
- 3 初版：湖南人民出版社、1983年12月。再版：人民文学出版社、2005年5月。
- 4 小林『日本古典俳句選』再版、一一七〜一二二頁。
- 5 同書、一〇二頁。
- 6 台湾：聯経出版、2017年3月。
- 7 同書、四〇頁。
- 8 同書、五八頁。
- 9 北京聯合出版、2019年2月。台湾版は入手していないので、簡体字版の引用になる。
訳者は直接日本語から翻訳したか、それとも第三者の下訳を利用しての間接翻訳(indirect translation)もしくは書き換え(rewriting)であるか、現時点では確認できていない。「誤訳」か「意図的誤訳」か判断できない箇所が若干存在する。
- 10 同書、六一頁。
- 11 同書、六七頁。
- 12 同書、八一頁。
- 13 同書、一二三頁。
- 14 同書、一二六頁。