

# 能『邯鄲』の過去と現在

—中国語訳の諸問題—

丁 曼

1985年に中国人民文学出版社から刊行された『日本謡曲狂言選』は、1982年版の日本古典文学全集『謡曲集』に基づいて翻訳されていますが、唯一の中訳本です。訳者の申非は1920年生れで、大阪で日本古典文学を専攻したとのこと。『日本謡曲狂言選』の外にも、周<sup>しゅう</sup>作<sup>さく</sup>人が訳し残した『平家物語』を整理し、残りの部分を訳し補っているなど、多くの作品を翻訳した翻訳家です。また、『日本謡曲狂言選』を担当した編集者<sup>ぶんけつしやく</sup>文<sup>ぶん</sup>潔<sup>けつ</sup>若<sup>じやく</sup>氏も、多くの日本文学作品を翻訳した翻訳家で、2000年度外務大臣表彰式で表彰を受け、河野<sup>こうの</sup>洋<sup>よう</sup>平<sup>へい</sup>元外相から高い評価を得たといえます。訳者及び編集者の略歴から考えても、『日本謡曲狂言選』は極めて完成度の高い中訳本であることが分かります。

しかし唐物とされる『邯鄲』の翻訳の場合、中国においてよく知られた題材で、中国においても数々の説話の存在が知られ、それが収められた分野も多岐にわたります。それらの先入観は翻訳にも影響を与え、日本にこの説話が伝播した後の変遷は、重層する中国説話の世界に逆に覆われてしまい、能『邯鄲』独自の特色が見えてこない欠陥を生じています。こうした中日両文化圏における文化的背景は、英訳などの他の外国語訳とは別種の、唐物能の中訳ならではの特色を生じさせているのです。

## 1 読書人の還元

まず、第2段シテの名ノリ「これは蜀<sup>しよく</sup>の國<sup>かたわら</sup>の 傍<sup>はた</sup>に、盧生<sup>ろせい</sup>といへる者なり」、第3段問答「これは蜀<sup>しよく</sup>の國<sup>かたわら</sup>より羊飛山<sup>ようひさん</sup>へ通<sup>とお</sup>る者にて候」、二箇所とも原文には

ない言葉ですが、申訳では「読書人」という言葉を加えています。「読書人」は旧時、科举合格をめざして勉強を続ける人々を意味し、学者一般ではなく、そのような環境のもとにある特定の階級をさすものでした。訳者はなぜ二箇所になわたって「読書人」を加えたのでしょうか。

その理由の一つは、「盧生」の「生」に対する解釈によるものと考えられます。「生」の意味の一つは、旧時の読書人、書生です。用例としては、「書生」「儒生」「張生」などが挙げられます。例えば「張生」とは張という名字の書生のことで、『西廂記』には「張生に焼香してもらおう」という用例があります。『邯鄲』の原典である『枕中記』においても「呂翁」「盧生」となっており、老人である「翁」と書生、読書人である「生」で両者を区別して呼んでいました。一方、謡曲では盧が苗字、生が名前であるかのような解釈になっているわけです。

もう一つの原因は、『邯鄲』の説話が中国と日本でそれぞれ異なる変貌を遂げてきたという文化的相違にあります。すでに多くの研究者が指摘されたように、『邯鄲』の原拠は『枕中記』（『太平広記』所収のものと『文苑英華』所収の二種があるが、大差はない）であるにもかかわらず、それは直接の本説とは言いがたく、邯鄲で盧生が枕を借り、黄粱一炊の間にめでたい夢を見るという大筋に関しては共通するものの、話の中心となる夢の中の出来事は大いに異なる<sup>①</sup>からです。『邯鄲』の説話が日本でいかに変貌したのかと言うと、『太平記』（二十五）や『和漢朗詠集和談鈔』などを経て、「科举や出世などの複雑な経緯が省かれ、栄華富貴の生活にもっぱら偏った」<sup>②</sup>ものとなりました。この改変は能『邯鄲』にもほぼそのまま継承されています。殊に能『邯鄲』の盧生は、『枕中記』のように科举試験に及第できないことを嘆く書生ではけっしてなく、最初から人生に疑問を持ち、仏道の師を求める者でした。それによって、上記の箇所について、日本語現代語訳のほとんどは「蜀の国の盧生という若者」と訳しています。

それに対して、『枕中記』を含め、『枕中記』から取材した中国の戯曲小説の

多く、例えば元雑劇『黄梁夢』（『邯鄲道省悟黄梁夢』）や、伝奇の『邯鄲記』では、いずれも出世欲のはかなさという主題に重点を置くもので、読書人という人物設定が不可欠です。「読書人」の訳出の有無は、『枕中記』における立身出世の主題が、後に中日間でそれぞれ異なる変貌を遂げてきた明証の一つです。

## 2 「南柯」という語彙の使用

もう一つ注目しておきたいのは、次第「憂き世の旅に 迷ひ来て、憂き世の旅に 迷ひ来て、夢路をいつと 定めん」の訳文です。申訳で「南柯 (ke)」という言葉を使ったのは、同じ脚韻の語彙が必要だったからですが、それ以外にも理由があると考えられます。

『現代漢語詞典』に収録されている「南柯一夢」には次のような解釈がなされています。

南柯一夢：淳于棼は大槐安国に至り南柯太守に封ぜられて榮華をきわめる夢を見たが、さめてみると、大槐安国とは住宅の南にある槐の木の下のアリの穴だったことが分かりました（唐李公佐『南柯太守伝』による）。後世には「南柯一夢」で、はかない夢を指し、または、ぬか喜びを意味しました。

これは、「黄梁夢」の解釈「実現しようと思うめでたい事は無駄に終わってしまう。」と極めて類似します。

「黄梁夢」と「南柯一夢」のストーリーが酷似するものとみなされ、同一意味合いの成語として使われ、受容されるようになったのは、けっして現在に始まったものではなく、源を探れば、明代湯顯祖の『南柯記』と『邯鄲記』にまで遡れます。『南柯記』と『邯鄲記』伝奇は「臨川四夢」のうちの二つで、「二夢」とも呼ばれます。夢の内容や主人公はそれぞれ異なっても、はかない夢のごとき当時の官界という設定を持つ点においては共通します。「黄梁夢」と「南柯一夢」が現在では同一意味合いの成語として定着したもの、湯顯祖の「二夢」に淵源を持っていると考えられます。すなわち、『邯鄲』の原典であ

る『枕中記』系統の中国戯曲の題材を、後に『南柯太守伝』の題材と同じように受容したことが、『邯鄲』をまた中国語に翻訳し、中国に「逆輸入」する際の大きな背景となったのです。日本の読者にとって「南柯」という語彙の使用は唐突かもしれませんが、中国の読者にとっては、むしろ、はかなさという謡曲の主題を冒頭で明瞭にさせ、はかなさで終わるという謡曲の結末をも示唆する文です。「次第」は申訳では「上場詩」と訳されていますが、中国古典演劇で多用される「上場詩」とは、人物が登場してセリフの冒頭で劇の主旨を説明する詩歌で、上記の訳文の内容はまさしくこの働きを果たしています。勿論、これはあくまで訳者による改変です。原文の現代語訳は「いったい迷いの夢が覚めてこの旅が終わるのをいつと定めることができようか」と疑問文に訳されているように、けっして後の成り行きや結末まで示唆する意味合いではありません。しかし、申訳では「南柯」という言葉の提示によって、めでたい夢がはかなく覚めて悟りに至るという経過が、結末までほぼはっきりと予定されています。研究者張哲俊氏は「申非の訳本は文辞が美しく、文学鑑賞の対象としても極めて価値がある」<sup>③</sup>と絶賛していますが、自著で『邯鄲』の詞章を引用する際に申訳を借用せずに、自ら訳しています。この箇所に関しては張訳では「何時迷いを悟るのだろう」となっており、意図的に「南柯」を避けたかのように、より原文に忠実に訳出しています。これは張氏が、原文にないイメージが加わることを嫌ったのだらうと思われます。

### 3 「<sup>ほしいまま</sup>縦」の強調

もう一つ注目しておきたいのは、次の一連の中訳です。

二箇所とも「ほしいままにする」「したいほうだいに任せる」意味の「縦」を用いていますが、これはよくマイナスの意味で使われる語彙です。例えば「酒を縦にする」「欲を縦にする」「性情を縦にする」は、いずれもそうです。二回にもわたって「縦」を用いたのは、けっして偶然ではなく、訳者による意図的な作為であると考えられます。『邯鄲』は天子の位<sup>くらい</sup>に上った盧生の榮華富<sup>ふう</sup>

原 文	申 訳	逐 語 訳
夜昼となき楽しみ	夜以繼日縦酒歌	日に夜を繼いで酒と歌とを縦にする
歌ふ夜もすがら	縦情歓楽徹夜歌	情を縦に（「心のままに」の意であるが、説明の便宜上直訳した）歓楽して夜もすがら歌い

貴の頂点に至った生活を描いていますが、しかしそれは必ずしも酒色を縦にするような批判的な描写ではありません。それに対して、元雑劇『黄梁夢』も、伝奇『南柯記』も酒色に溺れることに対する批判的な態度が主題の一部と言えます。中国の古典演劇に見られる「酒色、性情を縦にして歓楽する」というキーワードが先入観となり、訳文に影響を及ぼしたと考えられます。

まとめておきますと、能『邯鄲』の原拠は『枕中記』であるというより、『枕中記』の輪郭でしかないこと、更に『太平記』や『和漢朗詠集和談鈔』などを経て、夢の中では立身出世の経験などが大幅に省かれ、もっぱら栄華富貴に偏ったことは、『邯鄲』説話が日本に伝わった後の大きな変貌です。しかし、これほど変貌した能『邯鄲』を中国語に翻訳し、中国に「逆輸入」する際に、訳者に大きく影響を及ぼしたのは、やはり『枕中記』が「源流」であるという先入観、ならびに、後に『南柯太守伝』系統の戯曲小説と同一の題材として受容されたという文化的背景です。「物語の過去と未来」というテーマで考える際に、唐物題材の日本文学作品を中国語に翻訳し、中国に「逆輸入」する際に、中国の読者が馴染まない日本独自の变貌や受容をいかに処理するのかという問題は、けっして能だけに止まらない、普遍性のある問題だと思います。以上の考察を通して、今後の唐物題材の日本文学作品の中国語訳及びその研究に一石を投じたいと思います。

#### 4 文 体

以上は内容に対する考察でしたが、次では文体について考察します。

「邯鄲」の中訳では、韻文に訳された部分は、いずれも復古調の五言句また

は七言句、たまには韻文の別系統である詞を用いています。次ではそれぞれ一例を挙げます。

五言句の例：

玉の御輿に法の道、玉の御輿に法の 道、栄花の花もひと時の、夢とは白 雲の、上人となるぞ不思議なる。	玉輿何処去？佛法指迷津。 玉輿何処去？佛法指迷津。 栄華只一瞬，雲天夢中人。
---	--

七言句の例：

ひと村雨の雨宿り、ひと村雨の雨宿 り、日はまだ残る中宿に、假寝の夢 を見るやと、邯鄲の枕に臥しにけり、 邯鄲の枕に臥しにけり。	路人有縁同避雨， 天光未暮宿中途； 為求一夢解迷惘， 邯鄲一枕悟醍醐， 邯鄲一夢悟醍醐。
--	--

長短句（詞）の例：

有難の気色やな、有難の気色やな、 もとより高き雲の上、月も光は明き らけき、雲竜閣や阿房殿、光も満ち 満ちて、げにも妙なる有様の。庭に は金銀の砂を敷き、四方の門への玉 の戸を、出で入る人までも、光を飾 るよそほひは、まことや名に聞きし、 寂光の都喜見城の、楽しみもかくや と、思ふばかりの気色かな	堂堂威儀，威儀堂堂。 真个是高入云天帝王郷， 月光熠熠更明亮； 云龍閣，宮阿房， 光輝燦爛好堂皇。 庭鋪金銀沙，四門白玉鑲； 出入无凡人，个个皆盛装。 西方浄土喜見城，未必如此喜气揚。
---	---

どれを七言、どれを五言に訳すのかは、定まった原則はないが、訳者はなるべく段ごとに脚韻を踏ませるように工夫しています。

「津 (jin)」と「人 (ren)」は同じ脚韻、「散 (san)」 「间 (jian)」 「眠 (mian)」は同じ脚韻、「堂 (tang)」 「乡 (xiang)」 「亮 (liang)」 「房 (pang)」 「皇 (huang)」 「扬 (yang)」は同じ脚韻を用いていることは、付録の韻轍表をご参照下さい。

こうして脚韻に拘り、中国の復古調の詩に翻訳する方針は、決して当初から一貫したのではなく、訳していく中で方針をつねに調整していく工夫がうかがえます。例えば、申訳の「高砂」の冒頭の「次第」ですが、原文は「今を始める旅衣、今を始める旅衣、日も行く末ぞ久しき」で、中国語訳文はこのようなになっています。「喜着征衣赴京都、今日上征途。喜着征衣赴京都、今日上征途。行行複行路転路、日程難計数」です。逐語的に確認すれば、「喜んで旅衣を着て都に赴くが、今日征途に上る。喜んで旅衣を着て都に赴くが、今日征途に上る。行き行きまた行きて、道のちまた道が続き、日程は計り知れずに」という内容になり、「旅衣」や「今日征途に上る」は必須ですが、それ以外の「喜んで」「都に赴く」などはすべて訳者によって加えられたものです。後半の「行き行きまた行きて」の部分も必要以上に長くてくどいと言えます。しかし、そこにまさしく訳者の工夫がうかがわれ、脚韻を踏ませる工夫の外、七五七七五という文字数も原文とは一字の差しかありません。最後の句を五文字にしたのは、次第の末句が四文字であるという特色を無視しているかに見えますが、「隅田川」の「末も東の旅衣、末も東の旅衣、日はるばるの心かな」の中国語訳「此去東国訪故交、旅途恁迢迢；此去東国訪故交、旅途恁迢迢。日復一日去路遥，好不心焦」は、末句が原文五文字なのに四文字で訳しているのです。また、原文の韻文をいかなる方針で翻訳するのかに関して、訳者は相当工夫を凝らし、原文の様式美にも忠実に、更に中訳自身の詩的魅<sup>みちび</sup>力をも導き出そうとするなど、原文と訳文の魅力を両立させようとした意図がうかがえます。しかし、両立させようとした方針は翻訳作業が継続していく中で次第に崩れてしまい、訳者自身にも、その無理がつくづく認識されたようです。同じ七五七七五四調の「屋島」の次第「月も南の海原や、月も南の海原や、八島の浦を尋ねん」の中訳「月魄南旋臨蒼海(hai)，月魂南旋臨蒼海(hai)，屋島之浦且訪尋(xun)」は端的な例で、七五調ではない上に、脚韻も踏まれていません。こういう翻訳方針の戸惑いは、訳者による訳本序からも伺われます。

(謡曲の) 韻文の多くは古語で、掛詞や縁語をよく用いることによって、

詞章の味わいを増した。しかしそれを中国語に訳す際に表現できなくなり、次第や一セイなどの構造の文字数やリズム感にも合わせがたく、大意しか表せなく、ほんのわずかな中世演劇の味わいを帯びさせるにとどまっている。

しかし、七言や五言などの形式の差を度外視すれば、原文の韻文の殆どが復古調の韻文らしき中国語に訳されていることは確かです。そういう中、原文が韻文でありながら散文に中訳された所はことさら目立ちます。例えば「こはそもなにと 夕露ゆうつゆの、光輝く 玉こしの輿、乗りも慣らはぬ 身の行くへ」は掛詞も含む韻文ですが、中訳ではこのような散文となっており、復古調とは別物の白話文に訳されています。

這究竟為了何事？

如此璀璨玉輿，我如何乘坐得慣？

更不知要抬往何處？

そのすぐ後の「ワキ かかるべきとは思はずして、シテ 天にも上がる、ワキ こちして」は、このような韻文に訳されています。

敕使 化龍洪福从天降 (jiang),

卢生 平步青雲

敕使 喜气揚 (yang)

こちらはシテとワキによる最後の二句の文字数を合わせて七言に翻訳したのみならず、その前の「かかるべきとは思はずして」にかなりの手を加えて「龍（つまり、天子）に成る至福は天から舞まい降おり」と意識し、脚韻を踏ませる工夫までしています。同じ問答の段なのに、それぞれに韻文または散文に訳したのはなぜかという疑問が生じます。

『日本謡曲狂言選』所収の他の作品も合わせてみれば分かるのですが、節が付くか付かないかという表記は訳者が韻散文を区別する根拠の一つとなっています。上記で散文、韻文に訳された二つの部分は、『日本謡曲狂言選』が依拠した『謡曲集』では、それぞれに節が付かない、節が付くという別マークで表



記されています。端的な例を挙げると、『花筐』の次の段「シテ△節 いかにあれなる旅人、都への道教へて賜べ、△詞 なに物狂ひとや、物狂ひも思ふ心のあればこそ問へ、△節 など情なく教へ給はぬぞや」は散文なのに、中訳ではこのように

照日 請問行路人，教我上京路。(白) 為什麼說我瘋癲，瘋人心里也有明白的事，所以才向你們詢問。為甚不回答，居心何其惡。

韻文の中に散文が散在する形になっています。そのすぐ後に続く掛合「ツレ△節 よしのう人は教へずとも、都への道しるべこそ候へ、あれご覧候へ雁がねの渡り候 シテ△詞 なに雁がねの渡るとや、げによく思ひ出だしたり、秋にはいつも雁がねの、南へ渡る天つ空」の所は、ツレの散文の後、シテの韻文が続くのですが、中訳ではこのように

侍女 路人不作答，飛鳥指迷途。請看空中雁，南行望帝都。照日 你說什麼？是鴻雁麼？哦，想起来了，現在已是秋季，大雁照例向南飛去。

原文の韻散文とは正反対の順番に訳されています。即ち、中訳では、節の部分を韻文に、そうでない詞の部分を散文に訳すという規則を守っているのです。

このことは、訳文序の次の説明からもうかがわれます。

謡曲の文体は韻文と散文に分けられるが、セリフの部分はすべて散文で…韻文はすべて七五調からなるが、その類型は次第、一セイ、サシ、下ゲ歌、上ゲ歌、クリ、掛ヶ合などの十数種類ある…これらの類型はわが国の戯曲における曲牌に類似する…セリフと歌唱は入り混じっている…

すなわち、訳者は謡曲における韻文と散文の違いを、セリフと歌唱の違いに解釈しています。謡曲では韻文か散文かの違いと、節の有無とは、必ずしも一致しない場合があるのですが、中訳のこの誤解は、中国の古典演劇におけるセリフと歌唱、そして韻文と散文の関係という先入観に一因があると考えられます。事実、訳者は中国の読者によりよく能を理解してもらうためには、一セイと次第をそれぞれに主役とワキ役の上場詩と訳し、下ゲ歌や上ゲ歌などをそれぞれ曲牌名のような名称をつけています。このように、なるべく中国演劇と関

連付けて説明しようと工夫してきました。しかしその反面、謡曲のすべてを中国演劇の概念で無理に当てはめようとした誤解を訳者自身にも読者にももたらし、歌謡（曲辞）とセリフ（賓白）に分けられますが、両者の区別は同時に音律に束縛されるか、されないかという韻散文の区別でもあります。これは、現在の京劇をはじめとするほとんどの中国戯曲に受け継がれた伝統で、言わずと知れたことです。こういう先入観が強いだけに、節と詞コトバの概念を、韻文と散文の同一概念として混同してしまったと考えられます。

付言しておきますが、同様の問題は、英訳にも中訳にも通じる特徴があると言えます。マイケル・エメリック氏は2006年度に開催された「能の翻訳：文化の翻訳はいかにして可能か」シンポジウムにて、このように述べています。「詩が半分散文に溶けてしまったようなもの」「能が上演されるのを聞くと、詞がどこで終わり歌がどこから始まるかよくわからない」「散文は我々の散文と全く違う」<sup>④</sup>と。それによって、現在の散文と韻文が交互に出る謡曲英訳の様式に疑問を提起しました。文体に対する考察も、翻訳論として注目すべきところです。

以上で内容と文体の二面から『邯鄲』中訳の諸問題を考察してきました。申訳18曲を俯瞰ふかんして、その共通点及び題材ごとの特徴を解明するまでは行きませんが、今後の研究で解明していきたいです。

付録 韻轍表（邵敬敏『現代漢語通論』上海教育出版社、2007年）

十三轍	十八韻	韻 母	例 字
(一) 発花	(1) 麻	a, ia, ua	発、達、霞、家、画、瓜
(二) 坡梭	(2) 波	o, uo	坡、摸、多、国
	(3) 歌	e	俄、車
(三) 乜斜	(4) 皆	ê, ie, üe	欸、斜、野、月、缺
(四) 姑蘇	(10) 模	u	囟、書

(五) 一七	(5) 支	-i, -i	私、自、志、士
	(6) 儿	er	而、耳
	(11) 魚	ü	雨、区
	(7) 齊	i	西、医
(六) 懷来	(9) 開	ai, uai	派、来、外、快
(七) 灰堆	(8) 微	ei, uei (ui)	飛、雷、推、回
(八) 遥条	(13) 豪	ao, iao	高考、笑料
(九) 油求	(12) 侯	ou, iou (iu)	口頭、流油
(十) 言前	(14) 寒	an, ian, uan, üan	斑斕、先前、转弯、圓圈
(十一) 人辰	(15) 痕	en, in, uen (un), ün	根深、金銀、温順、均匀
(十二) 江陽	(16) 唐	ang, iang, uang	方剛、响亮、狂妄
(十三) 中東	(17) 庚	eng, ing, ueng (weng)	風箏、英明
	(18) 東	ong, iong	空中、汹涌

※表に挙げてある韻轍の名称は、当該韻轍に属する文字から選出した代表的な文字を借用し、韻轍の名称として用いられたものである。

#### [注]

- ①伊藤正義『謡曲集 上』(新潮社、1938年) 433-434頁
- ②張哲俊『中日古典悲劇的形式』(中国上海古籍出版社、2002年) 166頁
- ③張哲俊『中国題材的日本謡曲』(中国寧夏人民文学出版社、2005年) 10頁
- ④マイケル・エメリック「能にとって詩とは何か」『能の翻訳：文化の翻訳はいかにして可能か』(法政大学国際日本学研究中心、2007年) 57頁

#### \*討議要旨

松田存氏より、翻訳は全文されているのか、日本の古典文学全集には現代語訳があるが、それは参考にしたのかなど、翻訳の方法について質問があった。発表者は全文ではない、現代語訳は見ているということを答えた。