

日中翻訳文化教育研究

創刊号 No.1

The Academic Journal
Of
SETACS
2016



日中翻訳文化教育協会
Tokyo — Beijing

日中翻訳文化教育研究 The Academic Journal Of SETACS

創刊号 No.1 2016

SETACS 日中翻訳文化教育協会

定価 [本体 2,500 円+税]

創刊の辞

松岡 榮志
日中翻訳文化教育協会名誉会長

昨年4月に発足した日中翻訳文化教育協会の機関誌、『日中翻訳文化教育研究』の創刊号が、いよいよ刊行されます。

ここでは、本誌のキー・ワードである、「日中」、「翻訳文化教育」、さらに「協会」について、少し紹介してみたいと思います。

まず、「日中」。もちろん、日本と中国を思い浮かべると思いますが、わたしたちの考えはもう少し広く、「日本語と中国語によるコミュニケーション」をイメージしています。日本や中国の人々のみならず、世界中の人々が日本語と中国語をツールとして、楽しく実りあるコミュニケーションを支えるための「平台（プラット・ホーム）」の役割を、わたしたち協会が担って行きたいと願っています。

次に、「翻訳文化教育」です。これは、もちろん「翻訳」、「文化」、「教育」に分けて考えることもできるのですが、むしろそれらが相互に支えあい、影響しあうことをめざしています。「翻訳」ということばは、日本語では翻訳（translation）に限定して使うことが多いのですが、中国語ではさらに通訳（oral interpretation）を含みます。翻訳であれ、通訳であれ、それは単語や文の表面的な置き換えでは済まされません。それぞれのことばや表現を支えている社会や文化、歴史の理解なしには、十分な成果は得られないでしょう。そのためには、「翻訳文化」の「教育」が必要です。高邁な翻訳理論ももちろん大切ですが、スキルやテクニック、また翻訳に臨む際の実際的な準備をどのようにするのか、それをどのように身につけるのか、またどう教え伝えていくのか、こうした具体的な課題に、わたしたちは真摯に向き合っていきたいと思います。

最後に、「協会」です。これは、「学会」ではありません。「学会」には、専門性を重視した特別な役割がありますが、「協会」はもっと自由で、のびのびとした、活動的な民間団体です。様々な経験や要望を持った皆さんに、楽しく、生き生きと集えるような団体です。

この協会の顔であり、重要な根幹でもある本誌が今生まれ出ようとしています。小さく生まれても、皆さんの方で大きく育って行く事を心から願っています。

皆さんの積極的な参加と御支持をお願い申し上げます。

2016年3月吉日

目次

創刊の辞	松岡 榮志	1
以常识论翻译	高 宁	3
浅谈外事日语口译实践	李国栋・张长安	12
翻译随想三题	范建明	20
伊沢修二の『日清字音鑑』の字音についての考察—「o」と「é」表記に焦点を当てて—	鄒 暢	25
中国の古典目録学に現れた「左図右書」	高仁徳	38
蕭友梅の音楽観に関する考察—音楽の力への確信とその「変化」について—	丸山貴志	53
論文執筆者一覧・『日中翻訳文化教育研究』論文執筆要領		66
【訳著摘録】『詩經』国風・周南	松岡 榮志 [訳]	67
協会彙報		74
一般社団法人日中翻訳文化教育協会会員規約		75
2015～2016年度役員		75

INDEX

以常识论翻译

高 宁
华东师范大学

一

以常识论翻译，第一个、也是最基本的常识即为，翻译是为不懂外文的读者服务的。由此来看译坛上绵延至今的直译 / 意译之争，显然有悖常情。直译论者的最大理由就是要为读者展现原文语言铺陈的特点。其实，一个不懂外文的读者，即便读到了充分展现原文语序等特点的直译译文，也难以想象出原文是什么模样。道理很简单，对不通晓的语言，人们就相当于“文盲”。譬如，不懂阿拉伯语的人，哪怕面对百分之百的直译，也不可能猜想出阿拉伯语的大致长相。实际上，根本就不会有猜想的念头或冲动。即便是译学研究者，除非质量极差的译文，一般也不会从直译的视角去揣摩原文的面貌。换一个角度说，一个不懂外文的读者，如果读到了充分展现原文语序特点，却又磕磕绊绊、甚至不知所云的直译译文，也不会去怪罪原文长得面目狰狞。最常见的判断是译者水平不高。反言之，即便读到了精彩绝伦的直译，他们通常也意识不到这是直译的结果。意译，同样如此，无论优劣，读者不会与原文、原作者直接挂钩，进行越界评判。翻译的最大任务就是为这些朴素的“外行”服务。

读者所关心的，毫无疑问是译文所带来的信息内容。在语言表达层面，简单地说，文通字顺，就是读者对翻译文字最朴素的要求，也是翻译研究者不应忘却的常识。从翻译研究的角度看，文通字顺既有可能是直译的结果，也有可能是意译的产物。换言之，如果直译做到文通字顺，不使人产生隔阂感、抵触感，当然会受欢迎，虽然读者并不知道这是直译的结果。譬如，王佐良先生脍炙人口的名译——“谈读书”：

原文：Studies serve for delight, for ornament, and for ability. Their chief use delight is in privateness and retiring; for ornament, is in discourse; and for ability, is in the judgement and disposition of business.

译文：读书足以怡情，足以傅采，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅采也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。（高宁，2008:25）

对照原文，语序非常相近，实乃直译的典范。也就是说，直译做到这个份上，读者自然满意，研究者也难有微词。至于林肯的名言“of the people, by the people, for the people”，被意译为“民有、民治、民享”，也可叹为“译文观止”。再举一个高慧勤先生的日译汉名段。

原文：ある日のことでございます。お釈迦さまは極楽の蓮池のふちを、独りでぶらぶらお歩きになつていらっしゃいました。池の中に咲いていた蓮の花は、みんな白のようにまつ白で、そのまん中にある金色の蕊からは、何とも言えない好い匂が、絶間なくあたりへ溢れています。極楽はちょうど朝なのでございましょう。

译文：一天，佛世尊独自在极乐净土的宝莲池畔闲步。池中莲花盛开，朵朵都晶

白如玉。花心之中，金蕊送香，其香胜妙殊绝，普薰十方。极乐世界，大约时当清晨。（高慧勤，2013:68）

其中的“其香胜妙殊绝，普薰十方”与另一种译法“它一阵阵暗渡池面，周围溢满了馨香”相比，用词精当，虚实相间，佛法意味浓厚，可谓经典意译。

反过来看，作为翻译方法，直译 / 意译如果值得周而复始、反复讨论的话，一定是翻译结果——译文经常出状况，需要在理论上进一步探讨、澄清。如今在直译 / 意译问题上，容易成为话题的，笼统地说，有两类。一是意译文字，时不时地受到批评，原因是没有反映原作的语序等文字特点。二是直译本身出问题的，磕磕绊绊，不堪卒读。前者诚如上述，有些牵强附会。一般读者不会关心译文是否为直译的结果，是否为原文文字的翻版。至于后者，现在频繁地出现在译著之中，展现在读者眼前。但是，直译已被一些译家和研究者当作一种人文理念和翻译方法，塑造成堂而皇之的避风港。其实，这是遁词。如果一位译者信奉直译，就必须把直译做到文通自顺，让人无可挑剔。否则，“最偷懒、最方便的是逐字直译”。（潘文国，2006:308）

其实，玩过译笔的人都明白，翻译中不时会碰到这样的情况：有些地方想直译却无能为力，只好意译了事；有些地方想意译却又束手无策，只好照葫芦画瓢，靠直译来敷衍。然而，事后看到别人译文，乃是百感交集。自认为不可直译处，他人却照单全收，与原文“穿戴”无一处不同；看起来铁定无法意译之处，别人却又像变戏法一样，玩出花样，让自己懊恼不已，退思补过。

原文：私が皆さんに写真屋を紹介しようとするときに、この写真屋なら皆さんに紹介しても悪くないだろうなと考える。こうした場合、「この写真屋がうまいんですけど、一度かれの所へ行って写真をとってもらってやってくださいませんか。」こう言います。「とってもらって」というと皆さんがこの写真屋から恩を受けること、「やって」というと写真屋へ恩を施すこと、「くださいませんか」というと私が皆さんから恩を受けることを表すわけでありまして、恩の関係はこのように移動するのであります。

译文1：我准备给大家介绍照相馆时，心想如果是这样的话还不错。这种场合，会这样说“这家照相馆不错，到他那里照张相吧”。“とってもらって”是说大家受照相馆照顾；“やって”是关照照相馆；“くださいませんか”表示我受大家的关照。恩情关系就是这样子变化的。

译文2：我打算给大家介绍一家照相馆，心想把这家介绍给大家准没错。于是就会说：“这家照相馆不错，请到他那儿让他替你们拍张照。”这里的“替”，意为照相馆有恩于大家；“让”表明大家施恩于照相馆；而“请”则表示我领大家的情。人情关系就是如此变化。（高宁，2008:402）

这例说的是前一种情况，其中的引语似乎无法直译。然而，多动一点脑筋，完全可以直译出来。但是，回到论题讨论之上，译文2“虽然从形态上解决了原文敬语的翻译问题，但是，不懂日语的人读了这段译文，能够在多大程度上意识到日语敬语的表达特点和内在精神恐怕也还是一个问题”（高宁，2008:403），拷问的依然是直译的效用问题。下面的例子说的是后一种情况，两个译文，显然是意译的更加贴近原文，中文也比较简洁自如，

同时反衬出译文1内在的文理毛病。

原文：人は本来、男性性と女性性の両方を持っており、男性では男性性が、女性では女性性がより多く発達するので、男女でその強さの割合が違ってくるのだと考えられるようになってきた。また、今日の複雑な社会においては、男性性・女性性の両方が十分に発達した両性性タイプのパーソナリティが最も社会に適応しやすいといわれており、男性性・女性性と社会適応の関係を調べたある調査結果でも、成人期で男性性・女性性ともに高い両性性タイプに属する人は、他のタイプの人より高い自己価値観を持ち、心理的に健康であることが実証されている。

译文1：人本来就具有男性和女性的两性特征。男性的男性特征更明显，女性的女性特征更明显。男女性中男性特征和女性特征的比例不同。另外，人们认为，男性特征和女性特征都很发达的两性特征最能适应当今这个复杂的社会。据调查男性和女性对社会适应程度的结果表明，男性特征和女性特征都很发达的人群，具有比其他类型的人更高的自我价值观，拥有健康的心理。

译文2：人，生来就阴阳合一。在男性以阳气为主；于女性则以阴柔为盛。所谓男女之别，不过缘于阴阳两气的不同组合。在今天，阴阳相济相生者最能适应纷繁复杂的社会。一项对男女两性社会适应程度的调查结果表明，在成人期，集两性之优长者，不仅心理上更加健康，而且也比其他类型者更具有自我价值观。
(高宁，2008:106)

简言之，直译 / 意译的成败优劣，其实在分寸的掌握之上。运用之妙，存乎一心是也。当然，这一切乃是译界的事情，普通读者也无从知晓。

二

以常识论翻译，另一个不言自明的前提就是，翻译是在两种不同语言之间进行的。如果仅仅从翻译技术上看，两种语言间异同的大小，是决定直译有无可能的关键因素，或者说它决定了直译之度。而直译 / 意译之所以在中国能够长期成为话题，是因为汉语与英、法、日等语言之间存在着相似或近似的句法结构。即汉英、汉法之间拥有相同的SVO句法结构；汉日之间不仅存在SVO与SOV之异，也存在着SOV之同，如“我书看完了”。假设汉外之间的句法差异是SVO和OVS之别的話，恐怕就无法奢谈直译 / 意译。然而，即便汉外双语皆为SVO结构，关于直译，专家意见也不相同。既有学者认为在英汉之间，“所谓直译意译”是一个伪命题，因为英汉不同于英法、英德，不属于同一语系，差距过大（潘文国，2009:101-103）；申丹也说“美国译论家奈达提出的‘形式对等’实为‘逐词死译’的当代名称。……所谓‘形式对等’的翻译实质上是仅仅翻译了一个语言层次的部分翻译，译文中的语法结构实际上是未经翻译的源语中的形式结构，而不是目的语中的对等或对应形式”（申丹，1997:34）¹⁾。甚至有学者说“如果说汉语连它的形式，也就这样要被同化为英语，我们在什么意义上才能界定，这样的译文有可能是翻译，关乎‘原文’，有翻译的必要吗？……我们在什么意义上才能算是自己的语言的主人或守护者呢”？（蔡新乐，2006:36-55）

另一方面，也有人通过例证，说明英汉之间存在直译的语学基础，如“从句子的结

构上看，正常语序在下列五种常见句型中各种主要成分的顺序，英语和汉语基本上是相同的，这就奠定了英汉之间直译的基础”（耿智等，1999:45）。深究下去，问题的实质，其实是直译的概念问题，即什么是直译。最简单的解释就是按照原文语序翻译。但是，所谓语序，在汉语里含义十分宽泛。《中国语言文字学大辞典》定义为“各级语言单位在组合中的排列次序。如语素在合成词中的排列次序，词在词组中的排列次序，各个成分在单句中的排列次序，各个分句在复句中的排列次序，各个句子在句群中的排列次序，各个句群在语段中的排列次序等”。从译学角度看，无疑与翻译单位密切相关。如果以字词为翻译单位来把握直译，就是逐字逐词的直译；如果以词组为翻译单位来看待直译，直译的弹性明显变大；如果以句子及以上成为翻译单位的话，直译的概念则宽泛许多，有了更广阔的活动空间；如果不注意原文、译文间标点符号的增减、变动，只关注双语大致语序是否相同或相近，直译的领域又会进一步拓展。简言之，直译是可以分类的，分类的基础是翻译单位。

然而，在译界，尤其是日汉翻译界，也包括日本的汉语翻译家，对直译的理解往往落在最小翻译单位之上，有把直译绝对化之嫌。著名的例子是对林少华“玲子弹琴”译文的批评。这段译文为：

玲子从吉他盒里取出自己的吉他，坐在光线幽暗的檐廊里，仿佛确认乐器音质似的缓缓弹起巴赫的赋格曲。细微之处她刻意求工，或悠扬婉转，或神采飞扬，或一掷千钧，或愁肠百结。她不胜依依地侧耳倾听各种音质效果。弹奏巴赫时的玲子，看上去仿佛正在欣赏一件爱不释手的时装的妙龄少女，两眼闪闪生辉，双唇紧紧合拢，时而漾出一丝微微的笑意。一曲弹罢，她凭柱望天，面露沉思之色。（林少华，2007：367）

如果以句子为翻译单位，自不用说，以词组为翻译单位来对照原文，也可谓比较典型的直译。不过，批评者认为林少华采用了意译手法，有损原文风采。批评者所主张的直译是以字词为翻译单位的。争论由此而起。几位学者举出的参照译文是赖明珠的“完美的直译”（批评者语）。

玲子姊把自己的吉他从吉他盒里拿出来，坐在天色已经有些暗下来的檐廊，确定乐器的情况后便慢慢地弹起巴哈的赋格曲。细腻的部分刻意慢慢地弹、或快速地弹、或尽情挥洒地弹、或敏感用情地弹，这各种声音令人依恋地清澈传进耳里。弹着吉他时的玲子姊，看来就像在望着自己中意的衣裳时的十七、八岁女孩子一样。眼睛闪闪发亮，嘴唇闭得紧紧，偶尔露出微微的笑影。弹完曲子时，她靠在柱子上眺望天空，在想着什么。（赖明珠，2003:192-193）

与原文对比，赖译也并非最小翻译单位上的直译，第一句就很明显。下面是原文。

原文：レイコさんはギター・ケースから自分のギターをとりだし、もう薄暗くなった縁側に座って、楽器の具合をたしかめるようにゆっくりとバッハのフーガを弾いた。細かいところをわざとゆっくりと弾いたり、速く弾いたり、ぶつきら棒に弾いたり、センチメンタルに弾いたりして、そんないろんな音にいかにも愛しそうに耳を澄ませていた。ギターを弾いているときのレイコさんは、まるで気に入ったドレスを眺めている十七か十八の女の子みたいに見えた。

がきらきらとして、口もとがきゅっとひきしまったり、微かなほほえみの影をふと浮かべたりした。曲を弾き終えると、彼女は柱にもたれて空を眺め、何か考えごとをしていた。(徐一平等, 2003)

更重要的是，作为对意译的批判，用这个例句，并不具有说服力。作为译文，赖译也未必超过林译。从译学研究的角度说，批评意译，一个有效的方法当然是拿出让人折服的直译。到目前为止，有关此例的翻译批评尚停留在借用赖译之上，没有人拿出新的译文。下面是另一个类型的“直译”例文。

原文：モノやサービスと交換され、お金は初めて、本来の役割を全うする。ぼろぼろになって、親元で切り刻まれる最期こそ本望だろう。その意味で、便所の万札たちは薄幸この上ない。持ち主が使う前に、お役人の管理下に置かれてしまった。

译文：钱本来的作用就是用来交换物品和服务的。用得破破烂烂以后，它就应该回到“老家”“寿终正寝”(直译：被切碎)，这也是它的“临终愿望”吧。从这个意义上来说，厕所里的万元纸币就非常不幸了。它们本来应该让其拥有者使用，但现在却落在了那些官员们的手中(直译：拥有者在使用它们之前，却落在了那些官员们的管理之下)。(黄力游等, 2011:80-87)

此例两处括号颇让人费解，似乎在暗示括号里的译法也是可能的选择。而且，这两个译法又都归到了“直译”的门下，无形之中带上了方法论的意味。其实，第一处“被切碎”倒是可以代替前文“寿终正寝”。后一处“拥有者在使用它们之前，却落在了那些官员们的管理之下”却无法替代前一句话“它们本来应该让其拥有者使用，但现在却落在了那些官员们的手中”。原因很简单，这个“直译”本来就不通，当有误人子弟之嫌。而且，这种放在括号内的直译方式由我国外语专业出版社推出，不仅对年轻读者，而且对直译研究，都有一定的负面影响。

其实，从常识角度看，哪怕一篇千字文，要想从头至尾维持字词层面的同序，是难以想象的。因为汉外互译，绝大部分场合，是在不同语系的语言之间进行的。就日汉翻译而言，在句子层面上，要想处处再现日语SOV的语序，同样也是不可能的。反之，无论何时何地，什么的文章，要一律打乱原文语序，进行百分之百的意译，可能性同样极小。譬如，汉日双语在SV上的同序就不容易被彻底消解。

总之，从翻译单位来看，直译可以分类；从翻译结果的评价上看，直译又可以分为优良中差等若干等级。其实，作为翻译立场或翻译方法，直译/意译皆不具备唯一性和排他性。双语语序的似与不似，因文而异，因人而异，难以有绝对的标准。因为语言不同，因为译者是人，是生活在不同语言之中的人。

最后，从译学研究角度做一点补充。据日本学者研究，“早在人们会使用外语阅读外国文学和历练翻译技术之前，外国文学就已经在不知不觉中悄然潜入，……与自古以来的文化传承一样，一开始没有文字”，譬如日本大冈政谈法官关于两母争女的断案故事与旧约全书《列王纪略》之间就有传承关系，《奥赛罗》与《百合若传说》同样如此(乔莹洁, 2013:6-9)。换言之，直译/意译之争实际上是对文字敬畏的结果，是对文字进行语法研究之后的结果。在口耳相传的翻译时代，作为译学概念的直译/意译尚不存在。

三

最近读到《人民文学》上的一篇散文“给未来的译者”（黄灿然，2013:167-174），引发对另一个常识问题的思考。作者提出学习翻译要模仿翻译体，走“原著→翻译体→母语”的路子。而“所谓翻译体，是倾向于比较直译的文体”²⁾。显然，这里所说的“翻译体”是正面意义上的中介语体。18年前，就有作家说过“所谓‘翻译文体’，……既有别于原著的母语文字，也不同于译者所运用的客体文字。它必是二者的结合”；并预言“总有一天，第三类文学语言将成为中国文学的真正的‘文学语言’。……将是中国文学语言现代化、世界化的标志”（梁晓声，1997：269-277）。两位的区别是，在散文作者那里，翻译体已然存在；对作家而言，则是有待实现的理想³⁾。

站在常识的立场上思考这个问题，恐怕现在很难说汉语里已经存在这样一个翻译体。一百多年来，汉语虽然广受东西方语言的影响，发生了这样那样的变化，却并没有产生全局性、根本性的变化，也没有出现一个可以和现代汉语有明确区分的翻译体。外来语言的影响，尤其是句法方面的影响，大部分消解在国人顽强而坚韧的抵抗中。由古至今的汉语之美，总体上得到了有效的传承。换言之，对待外来语言文字，知识阶层始终保持着戒备，虽非全盘拒绝，却不容它们消解汉语之所以为汉语的最重要特征及其传统的语言审美观。证据之一，汉语学者极少在研究母语时援引译文做例句。他们知道，经由译笔转生的汉语，其纯度已经得不到有效保证。有学者用冯德英、刘心武、霍达、苏童、王蒙、李国文、张贤亮、余华、梁晓声和张炜的原创作品、原创论著与英美翻译小说和翻译论著，对汉语带从句连词“虽然”、“尽管”、“如果”、“即使（即便）”的复句语序进行了实证研究。结果表明，作家与翻译家的笔下就呈现出不同的特点。在原创小说和原创论著中，从句后置现象分别为7.9%和4.0%；而在翻译小说与翻译论著中，这个比率则分别为14.4%和16.0%（贺阳，2008:275-276）。在原创作品中从句后置现象的出现，一方面说明汉语已受欧洲语言的影响，因为“在五四前的旧白话中，对转折复句和假设复句而言，从句前置是一条约束力很强而几乎没有什么例外的语序规则”（贺阳，2008:273），另一方面，使用率较低又说明从句后置语序并未成为人们，尤其是知识阶层的共识，依然受到抵制，没有泛化为汉语的常态。证据之二，在当今汉语学界有关语体的讨论与研究中，尚未见到有学者提出翻译体的概念或说法。在学界，对翻译体提出批评的学者不在少数，如卞之琳、傅雷、刘宓庆、潘文国、余光中、蔡新乐等。王力曾说汉语主语的增加是欧化的缘故，因为“西洋每一个句子里，通常必须有一个主语”。要模仿、直译欧语，汉语里的主语自然会多出来。王力举了两个把《红楼梦》欧化的例子。其一如下，括号里是新加的主语。

王夫人看了，又心疼，又怕贾母问时难以回答。……宝玉说：“（我）有些疼，（这）还不妨事。明日老太太问，（你们）只说我自己烫的就是了。”凤姐道：“（我们）就说（你）自己烫的，“她”也要骂人不小心，横竖有一场气生。”（“她”字是承说的省略，其余都是习惯的省略）（王力，2011:342）

显然，加上这些西式主语，汉语的味儿立刻淡了许多。宝玉也有了假洋鬼子之气。反过来说，翻译家读了王力先生举的例子，还会按图索骥，一一照搬、直译欧语的主语吗？恐怕不会。甚至会引以为戒，告诉年轻学子主语省略是汉语的重要特征，翻译中能省即省。

其实，在译界，目前也有一个几乎没有争议的看法，即大家不约而同地反对中式英语、

中式法语、中式日语。《中国译学大辞典》直截了当地指出“（中式英语）指口头或书面表达的不地道的英语。……中式英语不符合或不完全符合英语的规律和习惯。……它是死译、硬译、字对字翻译的结果。……从翻译角度看，中式英语是不规范的，有时晦涩难懂，甚至容易产生误解”。换言之，谁也不主张在汉译外时把译文打造成中式外语，因为外国读者看不懂，或看不习惯。从语言史的角度说，这是历史的进步。其实，20世纪前20年，胡适就曾呼吁“包括文字语言，都要全盘抛弃”；傅斯年等人则提出“欧化国语主义”；钱玄同甚至提出“废除汉字说”（冯胜利，2013:8-9）。近百年来，历史走的却是一条完全相反的路。而且，有意思的是，“胡适、傅斯年等人毕竟旧学深邃，才能痛陈文言末流之种种弊病。他们自己动笔写起文言来，还是不含糊的。以傅斯年为例，他最初发表‘文学革新申议’和‘文言合一草议’，是用文言，到了发表‘怎样做白话文’时，就改写白话了。一个人有了傅斯年这么深厚的中文根基，无论怎么存心西化，大致总能‘西而化之’，不至于画虎类犬，陷于‘西而不化’之境”（余光中，2014:119）。那么，为何外译汉时，非要把直译绝对化呢？为什么非要追求英式中文、法式中文和日式中文呢？似乎有点反讽。

其实，在中国现当代翻译史上的名著，无论采用何种译法，也都文通字顺，文采斐然，文字的乡土味远重于内容上的洋味。当然，作为翻译文字，语言表达上确实存在一些自身的特点，中外学者也正在研究。譬如，十多年前，莫娜·贝克就已开始利用语料库从词类 / 标志比率、平均句长和叙述结构等方面对两位译家的文体进行研究。然而，就目前国内外的研究结果而言，这些特点，无论在量上还是在质上，皆不足以确立一种新的、独立的翻译体。或许，在个别译家那里，翻译体已隐约可见，但远未形成气候。

换一个角度说，在翻译批评中，对译语文字的评价，一如既往，仍然是把“原著→翻译体→母语”的两头作为评价依据。从前者，更多的是直译 / 意译、归化 / 异化等理论的用武之地；从后者，则是以汉语写作标准来要求、规范并评价译文。从中间的翻译体出发，进行翻译批评与研究的，尚未见到先例。从专业角度说，译文评价必须“原著”、“母语”同步并行。脱离哪一头，都无法对译文做专业评估。因此，普通读者对汉译文的感性评价，虽然在一定意义上对译风有导向作用，不可忽视，但却不是对译文的最终评价。这一点，译学研究同样不可以忘记。

其实，作为译学研究者，笔者并非认为翻译体不可存在。但是，翻译体的诞生一定是基于对比语言学与译学研究的结果。事实上，可以洋为中用、为汉语发展做出贡献的句型、句式也已进入汉语，只是数量有限。相比之下，外来词则要多得多。等到有一天，中外研究者整理、发掘出汉译文各个方面的语言学特征，形成名实相副的翻译体的话，不仅会极大地推动翻译理论研究和翻译实践，同时也有助于对比语言学的发展。笔者不能同意在这之前把翻译体简单地定性为“是倾向于比较直译的文体”。这不是研究的成果。实际上在暗示，译文是来自直译或比较直译，无意之中抬高直译，而贬低了其他翻译方法。诚如前述，读者对译语文字的评价，并非来自对直译 / 意译这类翻译方法的认识，而是来自对译文汉语可接受度的判断；而译笔是否走直译之路，更是译家自由选择的结果。对略带西化特点的译文，读者或许可以忍受，但是，大面积西化的译文则无疑不会叫好。

而且，作为一名译学研究者、一名翻译课教师，笔者深知对“未来的译者”而言，如果把以直译为核心内容的翻译体作为学习和实践的必经之路，负面作用无疑过大。除有

强化直译、矮化其他翻译方法之嫌以外，对语言文字审美亦有潜移默化的不良影响，容易形成以外语来观照汉语的心理暗示，造成初学者不去思考、斟酌、研究可以直译的与不可以直译的、该直译的与不该直译的、以及如何做到直译、如何摆脱直译等一系列翻译实践中的具体问题。作为教学方法，教师也可以通过实例，引导学生深入思考、体悟直译 / 意译各自的长短之处，领悟“具体情况具体处理”这条重要译学原则。譬如下面的例句。

原文：私は祖母に育てられたと言ったが、母は、当時、国際プロモーターであった神彰と結婚し、私が生まれて間もなく離婚をしたのである。以来、母は、父が私に会うのを拒んだから、私は父の顔さえまともに知らずに育った。……再会とは言え、私からすれば初対面も同然の相手を、すんなり自分の父と思えようはずもなかったが、少しの興味と、まだ自分に「親」のいる嬉しさから、私はこの老人を、たまに訪ねてゆくようになった。違和感と、祖母や母に対する何とはなしの遠慮から、ほんの短い間に、私の姓であったその人の名に、さんをつけて呼びながら。

译文 1：我是由奶奶带大的，妈妈当时和国际组织发起人神彰结婚，我出生不久又离婚。从此以后，妈妈拒绝爸爸来看我。所以我长大都不知道爸爸的长相。……虽说是重逢，但是，面对宛如初次见面的人一样，我不可能没有心理障碍地把他当作自己的爸爸。只是稍微有点兴奋，以及自己也有“父亲”的喜悦，我开始探访这位老人。一种隔阂感，加上对奶奶和妈妈的顾忌，有一段很短的时间，我在我的姓他的名字后面加上“先生”叫他。

译文 2：我是由外祖母带大的，当时，我出生不久，母亲已经和当年的国际艺术经纪人神彰离婚。从那以后，母亲拒绝父亲来看我。所以我长大都不知道父亲的长相。……虽说是重逢，从我的角度来说，他跟初次见面的人没什么两样，我不可能轻易地认这个父亲。只是略有点好奇，以及自己也有“父亲”的喜悦，我偶然也去看望这位老人。由于感情上的别扭，加上对外祖母和母亲的顾忌，有一段很短的时间，我总在我的旧姓、他的名字后面加上一个“先生”来称呼他。（高宁，2008:322-323）

此例原文摘自有吉佐和子的女儿有吉玉青的文章。最后一句话，译文 2 虽根据「であった」语法意义进行了修改，但仍属于直译。当然，这句话还有其他译法，如“……有很短一段时间，我对他直呼其名”，或“……有很短一段时间，我总是叫他‘神彰先生’”。显然，这两种译法通俗易懂，属于意译的范畴，读者可以省去绕弯子的理解过程。不过，是否一定优于直译，则很难简单下结论。因为译文 2 里潜含了作者念及两个人的父女关系以及改姓的经历。所以，还是让学生由此展开讨论，加深对直译 / 意译的理解为好。

另一方面，就笔者的教学经验而言，对翻译初学者而言，“原著→翻译体→母语”这条路并不好走。绝大部分初学者一旦提笔直译，译文注定僵死在键盘之上、稿纸之中。想由此进入更高层级的“母语”，几乎不可能。只有极少数汉语水平佼佼者，如上述胡适、傅斯年等人，才能出入自由。“真通中文的人，体魄健全，内力深厚，所以西化得起；西而不化的人，往往中文原就欠通。今日大学生笔下的中文，已经够西化的了，西化且已过头，

他们所需要的，倒是‘华化’”。（余光中，2014:119）

结论，两句话。以常识看，读者对译文的基本要求，简言之，文通字顺。至于译者是通过直译还是意译，抑或其他翻译方法做到的，他们并不关心。直译 / 意译之争，切不可无视这个常识和出发点。

注释

- 1) 奈达阐述如下：形式对等的翻译基本上是以源语为中心的，它以最大限度地显示原文中的形式与内容为目的。它努力再现多种形式因素，包括：(1) 语法单位，(2) 词的用法上的一致性，(3) 源语语境中的意思。再现语法单位这点可表现为：(a) 用名词来翻译名词，用动词来翻译动词等等；(b) 保留所有短语和句子的完整性（不打乱也不重新调整句法单位）；(c) 保留所有形式上的标记，例如标点符号，分段记号及诗歌中的缩格等（申丹，1997：34）。
- 2) 如果说翻译中一定存在“比较直译的文体”，那就是同声传译。因为工作性质的关系，译员必须在以秒为单位的时间里，紧跟说话人，进行同步“直译”。但是，合格的译员可以把直译的语言片段变成可以让人听懂的话；而不合格的译员只能留给了听众一串互不相干的“语（鱼）干片”。
- 3) 其实，在日本翻译界，就有学者提出过类似的想法，但是更加严格、更加缺少弹性。“希望学习者在汉译日时，首先采用通常所说的‘直译’，然后以此为基础，再转换成自然、漂亮的日语。直译，即形态翻译阶段，不允许有丝毫马虎，所以，以此为基础进入‘意译’才是正确的做法。省掉这一步骤，直接进入‘意译’，笔者难以赞同”（今富正己，1973:2）。

参考文献

- [1] 蔡新乐. 翻译与汉语——解构主义视角下的译学研究 [M]. 北京：中央编译出版社，2006.
- [2] 村上春树著、赖明珠译. 挪威的森林（二版、下）[M]. 台北：时报文化，2003.
- [3] 村上春树著、林少华译. 挪威的森林 [M]. 上海：上海译文出版社，2007.
- [4] 高宁主编. 日汉翻译教程 [M]. 上海：上海教育出版社，2008.
- [5] 冯胜利. 汉语书面语的历史与现状 [M]. 北京：北京大学出版社，2013.
- [6] 耿智、曹山柯. 直译法的必备条件 [J]. 外语与外语教学，1999(9)：45-46
- [7] 黄灿然. 给未来的译者 [J]. 人民文学，2013(1).
- [8] 黄力游、林翠芳. 天声人语集萃 2 [M]. 北京：外语教学与研究出版社，2011.
- [9] 贺阳. 现代汉语欧化语法现象研究 [M]. 北京：商务印书馆，2008.
- [10] 芥川龙之介著、高慧勤译. 蜘蛛之丝 [M]. 青岛：青岛出版社，2013.
- [11] 今富正己. 中国語＝日本語翻訳の要領 [M]. 東京：光生館，1973.
- [12] 梁晓声. 译之美 [M]// 本社编. 作家谈译文. 上海：上海译文出版社，1997.
- [13] 潘文国、谭慧敏. 对比语言学：历史与哲学思考 [M]. 上海：上海教育出版社，2006.
- [14] 潘文国. 译学研究的哲学思考 [J]. 中国外语，2009(5)：98-105
- [15] 乔莹洁. 日本近现代翻译思想研究——文集与导读 [M]. 上海：上海交通大学出版社，2013.
- [16] 申丹. 论翻译中的形式对等 [J]. 外语教学与研究，1997(2)：34-39
- [17] 徐一平等. 中日对译语料库 [DB]. 北京：北京日本学研究中心，2003.
- [18] 王力. 中国现代语法 [M]. 北京：商务印书馆，2011.
- [19] 余光中. 翻译乃大道 [M]. 北京：外语教学与研究出版社，2014 年.

浅谈外事日语口译实践

李国栋 张长安
西安交通大学

从外事工作涉及的内容来说，外事日语翻译工作非常重要。政府间交流的友好城市数量众多，经济合作、文化、教育、体育、科技、环保、产业、贸易等交流非常频繁。外事日语翻译除具备语言翻译的特征外，还与国家形象、国家利益紧密相关，必须特别注意其严谨性和准确性。日本与中国文化背景相近，这一特点在为翻译工作带来便利的同时，也使我们在翻译中容易直译，就会出现牵强或词不达意、甚至误会的现象。本文在外事日语口译实践及教学实践中，收集整理了容易出现问题的词句进行粗浅的分类分析，希望对外事日语翻译工作有所参考。根据外事翻译惯例，翻译工作者只进行本国领导人讲话的翻译，本文分析的例句均为汉译日。

一、接待与交流

外事工作从接待和出访开始，好的开始是外事工作开展的基础。外事翻译也需要在相互介绍、接待寒暄等工作中充分考虑发话者和受话者的身份、立场及情感。运用贴切的语言进行表达。

1.1 相互介绍

我们知道中国和日本的行政职务名称及称呼不尽相同，在翻译中应尊重相互固有名称，原文翻译。如：日本的“文部科学省”、“防衛厅”直译即可。同样，中国的“卫生局”、“教育局”等也应直译。在职务称呼上，中国的“局长、处长、科长”，日本的“部長、次長、課長、係長”均宜直译。

另外，还需注意汉语中常常出现“XX先生”这样的后缀词。汉语的“先生”现在多用于对男士的一种敬称。在日语中“先生”一词较为严谨，主要用于“教师、医生、律师及政治家”，公共场合对自己人较少使用“先生”后缀。如：介绍“这位是教育局长王XX先生”时，应翻译为：こちらは教育局王XX局長です。

1.2 “接待”的含义

“接待”一词在外事活动中经常使用，由于日语也有“接待”一词，往往在翻译中会直接使用。日语“接待”多指免费招待。如：新闻媒体曾经指责日本官场腐败的“官官接待”。而汉语的“接待”一词含义广泛包含迎接、免费招待、陪同等，具体应考虑话语的背景、环境及上下句等具体翻译。

例1：(在机场迎接客人)，很高兴这次能接待您。

该句的“接待”显然是迎接的意思。

应翻译为：今回お迎えできてうれしいです。

例2：去年我对访问贵国时受到的热情接待再次表示衷心的感谢。

该句的“接待”表示用心、周到的接待。同时，与“周到的接待”相符的是使用敬语体，

如“賜りました”、“申し上げます”。

应翻译为：前回貴国を訪問した際に心温まるご歓待を賜りましたことに改めて心より感謝を申し上げます。

例3：(参观景点)，今天很高兴接待你参观故宫。

该句的“接待”显然是表示陪同参观的意思。

应翻译为：今日、故宮をご案内することができて光栄です。

1.3 日程安排

接待客人时，特别是商定日程或提出建议时应注意尊重客人、使客人感到诚恳、亲切。

例1：我们是老朋友了，……

该句的“老朋友”应该翻译为“古い友人”，而“長い付き合い”、“友達”则表达的是交往关系，没有体现老朋友的感情，不太合适。

例2：我们这里有不少值得一看的地方，你可以尽可能多走一走、看一看。

该句表达了对客人行程安排的建议，也有诚恳的建议。如果翻译为“……回ってみてください”则有命令的成分，显然不妥。

应翻译为：このあたりは見る価値のあるところが多いので、できるだけたくさん見て回られるとよいでしょう。

例3：感谢你邀请我到贵国访问，我希望不久的将来能到你们国家访问。

该句的“希望”表达了对出访这件事情的“愿望”。如果翻译成“……貴国を訪問したい”或“……訪問が実現することを望んでいます。”则强调的是个人意愿，甚至有比较难以实现的意思，在此使用不妥。

应翻译为：貴国訪問のお招きをいただき、ありがとうございます。近い将来に訪問が実現することを願っております。

1.4 交流与合作

交流与合作是外事工作的主题，充分考虑双方的立场和交流合作的任务，忠实进行翻译。

汉语“合作”是指双方共同参与某一件事，日语“合作”强调的是共同完成某一件事。

例1：我们愿在平等互利的基础上推进双方各领域交流合作。

该句的“合作”只是希望双方共同做一些事情，并不是已经经过前期交流达成共同完成的事情。另外，上述例句中的“领域”一词，汉语是指事物的某一范围，而日语“領域”则多用于领土范围、区域的表达。因此，日语翻译时直接翻译成“領域”则不妥。

应翻译为：われわれは平等互恵の原則のもと、双方の各分野における交流と協力を推進していきたいと思います。

例2：中日两国关系不断发展，给两国人民带来了实实在在的利益，也为世界和平与发展做出了贡献。

该句的“实实在在”是指形成的事， “贡献”是指对社会和人类有益的事情。日

语的“贡献”是指为了社会或某一事物做出巨大努力并取得好的结果。因此直接翻译有些不妥。

应翻译为：中日両国関係の絶えざる発展は両国人民に確実な利益をもたらしただけでなく、世界の平和と発展にも寄与しました。

例3：我们应该保持两国高层和各级别密切交往，不断增强政治互信。

该句的“高层”不是顶层，翻译成“トップレベル”不妥。互信是指相互信赖。“各级别”不应翻译成“各級関係部門”。

应翻译为：われわれは両国のハイレベル及び各レベルでの緊密な交流を保ち、政治的な相互信赖を絶えず強化すべきです。

二、基本国情政策

2.1 政治制度

例1：中国共产党领导的多党合作和政治协商制度是中国的基本政治制度之一。

该句的“领导”是指为主的多党合作，如果翻译成“指導する”就有指导合作的意思，有些不妥。

应翻译为：中国共产党が主導する多党協力と政治協商制度は中国の基本的な政治制度の一つです。

例2：中国共产党坚持全心全意为人民服务的根本宗旨。

该句的“全心全意”直译的话，难以理解，“服务”含有无私奉献的意思，使用“サービス”不妥。“宗旨”是指最根本的想法，翻译成“主旨”、“原則”都不妥。

应翻译为：中国共产党は全身全靈で人民に奉仕することを根本的な理念としています。

2.2 民族区域

例1：中国各民族分布的特点是大散居、小聚居、相互交错居住。

该句的“大散居”是指大范围分散居住，“小聚居”是指集中在某一区域。翻译成“大散居”、“小集中”都不妥。

应翻译为：中国の民族分布の特徴は広範囲での分散居住、一部地域での集中居住、および相互の雜居です。

例2：我们实行地区互助政策，开展多种形式对口支援。

该句的“互助”，原意是相互帮助，考虑到后句及我国实际的支援政策，可以更多地理解为是一方进行支援，另一方协助做好相应工作。翻译成“互惠”、“助け合い”、“相互援助”都不妥。“对口”是指1对1，翻译成“専門支援”不妥。

应翻译为：われわれは地域の相互協力政策を実行し、様々な形で1対1の援助を行っています。

2.3 对外开放

例1：两岸恢复协商并取得重要成果，“三通”基本实现，两岸关系实现历史性转折。

该句的“恢复”协商，是指再次进行协商。“回復”多指从不好的事态恢复，如身体恢复、经济复苏等，翻译成“回復”不妥。“协商”多指协作的意思，这里是对某些事项协商决定，直译为“协商”亦不妥。另外，该句的“实现”是指达到、完成了某种结果，日语的“実現”多指计划或某种期待的实现。

应翻译为：两岸は協議を再開して重要な成果を収めており、通信・通航・通商の「三通」がほぼ実現され、両岸関係は歴史的転換を成し遂げました。

例2：我们正在加快实施“走出去”战略，引导各类所有制企业有序到境外投资合作。

该句的“走出去”是指去海外扩展。翻译成“外に出る”不妥。“有序”是指好的秩序。

应翻译为：われわれは、海外進出戦略の実施を進めており、所有制の異なる各種企業が秩序よく海外へ投資、提携を行うよう指導しています。

三、经济

3.1 经济概况

例1：2010年，中国经济总量居世界第二位，但人均国内生产总值刚刚达到4000美元，是世界上最大的发展中国家。

该句的“经济总量”是指国内生产总值，直译成“経済総量”不妥。“发展中国家”不能直译成“発展中国家”。

应翻译为：2010年、中国の国内総生産（GDP）は世界二位となりましたが、一人当たりのGDPはようやく4000ドルに達したところで、世界最大の発展途上国です。

例2：我们高度重视扶贫开发，目前农村还有3000多万贫困人口。

该句的“扶贫开发”是指扶助贫困、开发贫困地区。翻译成“貧困撲滅”、“貧困開発”都不妥。

应翻译为：われわれは貧困者支援及び貧困地区の開発を非常に重視しています。現在、農村にはまだ3000万人余りの貧困層がいます。

3.2 经济制度

例1：中国经济制度的基础是生产资料的社会主义公有制，即全民所有制和劳动群众集体所有制。

该句的“生产资料”是指生产的资产，日语的“生産資料”则指的是生产相关的资料数据。直译成“生産資料”不妥。

应翻译为：中国の経済制度の基礎は生産財の社会主义公有制、即ち全民所有制と労働者の集団所有制です。

例2：中国实行按劳分配为主体，多种分配方式并存的分配制度。

该句的“按劳分配”是指与劳动量相应的分配方式。直译成“労働による分配”、“労働所得”都不妥。

应翻译为：中国は労働量に応じた分配方式を中心に、様々な分配方式が併存する分配制度を実施します。

例 3：农村集体经济组织实行家庭承包经营为基础，统分结合的双层经营体制。

该句的“统分结合”是指统一经营和分散经营，直译成“統一と独立經營”、“統一分担”都是理解错误。

应翻译为：農村の集団經濟組織では家庭請負經營を基礎とし、統一經營と（家庭）分散經營を一体化した二元的な經營体制を実施します。

3.3 宏观经济

例 1：中国居民消费能力明显增强，1979 年至 2009 年社会消费品零售总额年均增长 15.4%。

该句的“社会消费品”是指个人和家庭购买使用的产品。直译成“消費品”不对。

应翻译为：中国国民の消費能力は明らかに高まっており、1979 年から 2009 年までの間に、社会消費財の小売総額は年平均 15.4% 伸びました。

例 2：2010 年，中国城镇居民人均可支配收入、农村居民人均纯收入分别为 19109 元和 5919 元。

该句的“可支配收入”是指可处理使用的收入。直译成“可支配收入”、“支配するお金”不妥，另外收入”直译成“純收入”、“純所得”也不妥。

应翻译为：2010 年、中国の都市住民一人当たりの可処分所得と農村住民一人当たりの手取り収入はそれぞれ 19109 元と 5919 元でした。

四、产业政策

4.1 产业

例 1：中国工业企业的形式多样化，有国有及国有控股、私营、集体、股份合作、股份制、外资及港澳台资企业等多种形式。

该句的“形式”是指企业结构的形式，直译成“形式”会误解为企业的外表。“控股”是指持有股份，直译成“株式控え（抑制）”不妥，“股份合作”是指共同出资，不能直译成“株合作”。

应翻译为：中国の工業企業の形態は多様化しており、国有や国有持株、私営、集団、共同出資、株式制、外資系及び香港、マカオ、台湾系企業などがあります。

例 2：我们大力发展结构优化、技术先进、清洁安全、附加值高、吸纳就业能力强的现代产业体系。

该句的“结构优化”是指结构最合理，不能翻译成“構造優秀”，“技术先进”不是技术尖端，不能翻译成“技術先端”，“清洁”是指环保，不能翻译成“清潔”，“吸纳就业能力”是指创造的就业机会，不能翻译成“就職能力強い”。

应翻译为：われわれは、構造が合理的で、技術が先進的で、環境にやさしく且つ安全で、付加価値が高く、雇用創出能力が高い近代的な産業システムを大いに発展させます。

例 3：我们始终坚持把解决好十几亿人口的吃饭问题作为治国安邦的头等大事。

该句的“吃饭问题”是指粮食问题，不能直译成“食事問題”，“治国安邦”是指

国家建设，直译成“国を治め、安定する”不妥。

应翻译为：われわれは、一貫して十数億人の食糧問題をしっかりと解決することを国づくりの最重要課題として取り組んでいます。

4.2 能源环保

例 1：我们正在加快建设资源节约型、环境友好型社会，提高生态文明水平。

该句的“环境友好型”是指有利于环境，直译成“環境友好型”不妥。

应翻译为：われわれは資源節約型社会、環境に優しい社会の建設を進めており、生態文明のレベル向上に取り組んでいます。

例 2：我们实施重大生态修复工程，包括天然林保护、退耕还林、退牧还草等。

该句的“退耕还林、退牧还草”指的是退耕地还森林，退牧场还草原。不能直译成“牧”“草”。

应翻译为：われわれは天然林の保護や、耕地を林に戻し、牧場を草原に戻すといった重要な生態系復元プロジェクトを実施しています。

例 3：我们加快建立生态补偿机制，增强涵养水源、保持水土、防风固沙能力，保持生物多样性。

该句的“防风固沙”是指防御强风、稳固流沙。不能直译成“防風固砂”。

应翻译为：われわれは生態補償制度の構築を進め、水源の涵養、水土の保全、強風の防御と流砂の固定などの能力を強め、生物の多様性保護に取り組んでいます。

五、文化科技教育

5.1 古代文化

例 1：中国古代四大发明是造纸、印刷术、指南针、火药。

将该句的“造纸”直译成“造紙”，“指南针”直译成“指南針”或“磁石”都不对。

应翻译为：中国古代四大発明とは製紙術、印刷術、羅針盤と火薬です。

例 2：中国功夫，也称中国武术，集防身、健身、养生于一体，是中国古代文化遗产中的瑰宝。

将该句的“防身、健身”直译成“防身、健身”都不对，“于一体”是指同时具有三种功效，直译成“一体化する”不妥。

应翻译为：中国カンフーは、中国武術とも呼ばれ、護身、トレーニング、養生（ようじょう）の効用を併せ持ち、中国古代文化遺産の至宝です。

例 3：天人合一是中国古典哲学的重要观念之一，强调尊重自然、人与自然应该和谐相处。

将该句的“观念”直译成“観念”不妥。日语“観念”是指拥有的想法，而“理念”是根本的想法，与本句的意思更接近。

应翻译为：「天人合一」は中国古典哲学における重要な理念で、自然の尊重と、人と自然の調和の取れた共生を強調しています。

5.2 教育科技

例1：我们实行学前教育、义务教育、高中教育、高等教育和继续教育制度。

将“学前教育”直译成“学前教育”，“高等教育”直译成“高等教育”，“继续教育”直译成“继续教育”，都不对。另外，将“素质教育”直译成“ゆとり教育”也不妥。中国的素质教育强调的是全面发展，日语的“ゆとり教育”强调的是给学生宽松的学习时间和环境，让学生自由发展。

应翻译为：われわれは、就学前教育、義務教育、高校教育、大学教育と社会人教育の制度を実施しています。

例2：2008年9月，中国载人飞船“神舟7号”发射升空，宇航员成功实现出舱活动。

将该句的“载人飞船”直译成“人乗り飛行船”，“发射升空”直译为“空に発射”，“宇航员”翻译成“パイロット”，“出舱”翻译成“空遊”都不妥。

应翻译为：2008年9月、中国有人宇宙船「神舟7号」が打ち上げられ、宇宙飛行士が船外活動を無事成功させた。

六、社会保障

6.1 卫生事业

例1：我们坚持中西医并重。

将该句的“中医”直译成“中国医学”不妥。

应翻译为：われわれは中国伝統医学と西洋医学を共に重視する立場を貫きます。

例2：2009年末，中国共有卫生机构约92万个，卫生人员数约为778万人。

将该句的“卫生机构”直译成“衛生機構”，“卫生人员”直译成“衛生従事者”不妥。

应翻译为：2009年末時点で、中国には医療機関が約92万ヶ所あり、医療従事者の数は約778万人です。

6.2 社会保障

例1：今后5年内，我们将实现基础养老金全国统筹。

将该句的“养老金”直译成“養老金”不妥。由于对“统筹”一词的理解不准确，翻译成“統一管理、統計、普及、保障”都不正确。

应翻译为：われわれは今後五年以内に基礎年金の全国統一調達と管理を実現します。

例2：我们发展以养老、助残、救孤、济困为重点的社会福利。

该句的“养、助、救、济”都是指对弱者的帮助，可以统一翻译。如果翻译成“老人を扶養し、障礙者を助け、孤児を救い、貧困者を救済する”，太过繁琐。

应翻译为：われわれは、高齢者、障害者、孤児、貧困者への扶助を重点とする社会福祉を発展させます。

例3：我们积极拓展社区服务、家政服务、养老服务等。

该句的“养老服务”是指老人护理服务，直译成“養老サービス”不妥。

应翻译为：われわれは、コミュニティーサービス、家事代行サービス、老人介

護サービスなどを積極的に展開しています。

本文从外事翻译中最常接触的接待交流、国情政策、经济产业、文教科技及社会保障等方面对汉译日过程中存在的问题进行了分析，并提出了建议的翻译方案。在容易出现的问题中，对中国国情的理解不到位，词汇、语句的把握不准确是主要原因。因此，笔者认为，在日语外事翻译中需要长期关注国家大事和国情变化，准确掌握母语与外语在语法结构、词汇意义、修辞方法、文化背景等诸多方面的异同及处理差异的技巧，才能做好外事翻译工作。

参考文献：

中国外交部翻译室主编：《外事日语》世界知识出版社，2012
吴大纲《汉译日翻译问题》华东理工大学出版社，2009

翻译随想三题

范建明

電氣通信大学

一、翻译不是为他人作嫁衣裳

96年3月顺利完成了博士课程，并获得了博士（文学）学位之后，我有了一个新的想法：把此书翻译成中文在国内出版。……于是，我便着手翻译此书。除了教务之外，几乎把所有的空余时间投入了本书的翻译。每天限时限量，不完成定量就不回家。这样的日子寒来暑往，从不间断，整整花了两年多时间，完成了翻译。

这是我翻译完已故松下忠先生的巨著《江户时代的诗风诗论—兼论明清三大诗论及其影响》¹⁾之后所写的“译后记”中的一段话。现在重新引述这段话的时候，当时翻译此书的日日夜夜有如过电影般地在脑海里闪现，甚至觉得应该为自己当时翻译此书而表现出来的勇气和热情鼓鼓掌。

也许有人会说：“花那么多时间，为他人作嫁衣裳，那么辛苦，值得吗？”我觉得，说这话的人太小看了翻译，是不能理解翻译工作的意义所在的。

翻译是异文化交流的桥梁——凭借它，不同民族不同国家使用不同语言的人群之间可以相互交流、认识和理解。这个小小的地球上，国家近二百个，民族两千多，语言四、五千种。使用不同语言的人与人之间要进行交流，就需要翻译。可以说翻译是与异文化交流同时产生的。这是世界上任何一个国家或民族的对外交流史都能证明的事实。不妨说远一点，中国先秦时期中原地区与其周围的民族国家之间有着频繁的交流，当然就有了翻译。《礼记·王制》篇云：“中国、夷、蛮、戎、狄，……五方之民，言语不通，嗜欲不同，达其志，通其欲：东方曰寄，南方曰象，西方曰狄鞮，北方曰译。”孔颖达疏：“鞮，知也。谓通传夷狄之语，与中国相知。”孔颖达所谓“通传”即通译，也就是现在说的口译。可知所谓“寄、象、狄鞮、译”都是同样的意思，指担任通译的人员。南朝梁沈约《均圣论》说：“周室受命，经典备存，象寄狄鞮，随方受职。”从沈约所言可知，“随方受职”的“象寄狄鞮”的职责已是翻译周代备存的“经典”，即从事“经典”的文字翻译。

中国翻译介绍外国文化由来已久。至少从汉武帝打开西域的交流通道，印度佛教文化开始输入中国以后，中国就开始翻译介绍来自外国的文化了。纵观中国的翻译史，有学者把它粗略分成三个高潮期：从汉代末年至宋代长达一千多年的佛教经典的翻译是第一高潮，中日甲午战争失败后开始维新变法直到后来的五四运动大量介绍西方文化是第二高潮期，二十世纪七十年代末开始改革开放以后直到今天是第三高潮期²⁾。第一期持续一千多年的佛教文化的翻译和输入，给中国固有的儒道文化注入了新的活力，迎来了隋唐时代中国文化的鼎盛时期，到朱熹为代表的新儒学的形成基本上完成了对佛教文化的吸收和融合。第二期主要介绍翻译欧美等西方的启蒙文化，对推翻中国几千年的封建专制统治发挥了不可估量的作用。第三期改革开放后的翻译，其前景更加广阔，不仅把外

国文化翻译介绍到中国来，同时也把中国自己的文化翻译介绍到外国去，在实现真正的双向的文化交流方面必定发挥更巨大的作用。

由此言之，翻译当然不是为他人作嫁衣裳，而是异文化交流的必然，是关系到一个民族、一个国家的文化交流、更新、发展的大事业。就松下忠先生的这部巨著来说，他花了整整二十年时间写成此书，获得了日本学术成就最高奖赏——日本学士院赏。本书分为上、中、下三编。上编是总论，宏观而清晰地描述了江户时代诗风诗论的产生、发展、变化的轨迹，总结了各阶段诗风诗论的特色。中编是分述，对各阶段各流派具有代表性的五十八位诗人的诗风诗论逐一作了具体论述。下编是对明清时代的三大诗说——李攀龙、王世贞的“格调说”、袁宏道、袁枚的“性灵说”、王士禛的“神韵说”——的研究，追溯了江户时代诗风诗论的本源。上编若比作纲，中编便是目，以纲而摄目，江户时代二百六十四年间诗风诗论的盛衰消长便可了如指掌；上、中编描述的若是“流”，下编探索的则是“源”，由“流”而溯“源”，江户时代二百六十四年间诗风诗论的源流升降则可一目了然。说实话，我本来准备博士课程的课题研究江户汉诗，但是当我读到松下忠先生花费了二十年时间写成的这部巨著，让我越读越感到仅用三、四年时间就想对江户汉诗文的研究有所创获，完成博士论文的想法是多么的草率而幼稚，迫使我不得不对自己的研究计画作了调整。博士毕业后，我有一种强烈的欲望：把这部专著翻译出来，介绍到中国国内去。

在一次东方诗话学会的国际会议期间，有一位国内的教授对我说：“您翻译的松下忠先生的大著真是了不得，一百万字的大著，没有一点儿水分，这才是学术著作呢。现在我正和研究生一起读这本书呢。”听了这位教授的话，真实感到很是欣慰。国内不通日语的学者或学生通过我翻译这部著作，可以了解江户时代诗风诗论的源流本末、盛衰正变，可以认识江户诗坛门派纷呈，诗人辈出，唐诗明诗、宋诗、清诗宗尚有别，格调、性灵、神韵诸说标举各异的诗坛景况，同时还可以知道明清三大诗说对江户时代汉诗文的影响情况，这对中日两国文学和学术的交流或有一助，我觉得我做了一件有意义的工作。

二、翻译三字则：信、达、雅

……译者功底不错，译文通顺文雅，基本上做到了“雅”、“信”、“达”。当然文稿中也存在一些问题。……经过认真修改，可以出版。

这是中华书局编辑对笔者所译《北中国纪行·清国漫游志》³⁾的“书稿审稿意见”中的一段话。这里引述编辑对译稿的评语决没有自我宣传的意思，只是想说明出版社的编辑在评审稿件时都会自觉不自觉地使用“信、达、雅”这个三字标准。我个人认为，这三字标准只能是搞翻译的人所追求的一种理想，只能竭尽努力接近它，谁也不敢说自己的翻译能够或者已经实现了这个理想。

“信、达、雅”作为具有中国特色的翻译标准或原则最早是由近代启蒙思想家、翻译家严复（1854-1921）提出来的。他在《天演论》译例言（1898）的第一条开宗明义说：“译事三难：信、达、雅。”⁴⁾严复于“信、达、雅”三字最重视“达”字。他说：“顾信矣不达，

虽译犹不译也，则达尚焉。”就是说，译文的文意虽然与原文没有出入，无误可信，但是译文的文句不畅达，晦涩难懂，那么说是译实际上等于没有译，所以译者首先必须在“达”字上下功夫。

那么，什么样的翻译可以说是“达”呢？严复在译例言第二条列举了两种情况。首先是句式的问题。他说：“西文句法，少者二三字，多者数十百言。假令仿此为译，则恐必不可通，而删削取径，又恐意义有漏。此在译者将全文神理融会于心，则下笔抒词，自善互备。……凡此经营，皆以为达。”意思是说，西欧文字的句法，短的句子只有两三个词，长的句子可达几十甚至几百个词。汉文绝对没有长达数百个词的句子，所以如果严格按照原文翻译，文句肯定不能通顺，然而如果随便删削其词语，又恐怕原文意思有遗漏。所以译者必须吃透全文的意思神理，把它融会于心中之后，方能下笔，做到既不遗漏原文意思，又能使译文符合汉语习惯，通顺畅达。这样的翻译可算是“达”。第二是词理显深的问题。他说：“至原文词理本深，难于共喻，则当前后引衬，以显其意。凡此经营，皆以为达。”如果原文词语文理艰涩难懂，那就必须适当添加词句，作为导引补衬，使文意明白易懂。这样的办法也是为了“达”。如果能做到这样的程度的“达”，那么“信”也就在其中了。所以严复说：“为达，即所以为信也。”

然而，严复提出“用汉以前字法句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难”的方法则并不可取。虽然他提出这种说法是在1898年，当时还没有废除科举，文言文依然是知识阶层通用的文体，但是与严复同时的维新领袖之一的梁启超在1898年在《苏报》上发表了《论白话为维新之本》的著名论文，同年他创办了《无锡白话报》，大力提倡白话文，主张改革文体。再说，严复所说的“少者二三字，多者数十百言”的“西文句法”正是书面语与口语相统一的必然现象，而严复却要求译者使用两三千年前秦汉时代的字法句法以追求译文“达”的效果，这完全不符合汉语自身发展的规律，也不符合时代发展的潮流和要求。

尽管如此，无论是文言文还是白话文，只要是使用语言文字，就都有“信、达、雅”的问题。中国古代早已把它们作为衡文标准了。《易经》所谓“修辞立诚”，说的就是文章的“信”；孔子所谓“辞达而已”，说的就是文章的“达”；孔子又说“言之无文，行之不远”，“文”即文彩，可理解为文章的“雅”。所以严复《天演论》译例言第三条引此数言后下结论说：“三者乃文章正轨，亦即为译事楷模。”由此可知，“信、达、雅”原本就是古人衡文的标准，严复只是把古人遵循的“文章正轨”搬过来变成了“译事楷模”。就翻译言之，我认为，“信”所强调的主要是译文要准确无误地传达原文的文意；“达”所强调的主要是译文要在不损害原文文意的前提下其表达要符合译文所使用的语言表达习惯；“雅”所强调的主要是要让读者在阅读译文时能够享受译文遣词造句上的美感，小说、诗歌等文学作品的翻译尤其如此。当然，三者虽各有侧重，同时又是相互联系统一的。如果不能准确无误地理解并传译原文文意，缺失了“信”，那么不管译文如何顺达而雅，也就变成了译者的妄自杜撰，甚至损害或歪曲了原文文意，那样的话，哪里还有“达”和“雅”可言呢？反过来，虽能准确地理解原文文意，但是译文不能符合译文所使用的语言的表达习惯，让读者读起来不易通晓明白，那么就像严复所说的“虽译犹不译也”。同时，翻译所使用的是语言，特别是作为文学作品的语言必须给读者以美感的享受。如果语言粗俗，

毫无美感，那么从读者的立场看，译文的“达”和“信”势必会大打折扣。

三、学术性著作的翻译与学术态度

《中华名物考(外一种)》中的文章考证性很强，但很多文章是为报社文艺栏写的，而不得不为读者考虑，注意行文的通俗性和可读性。正由于这个缘故，青木博士在引用古代文献资料时往往采取意译的方法，使行文流畅，读者易懂。但从译者的立场出发，如果不找出原文核对，仅是根据意译而翻译，那就会感到很不安。为了尽可能地做到既对原著负责，也对读者和译者本人负责，对所有引文凡能找出原文的都找出原文作了核对。在原始文献对于中国读者来说不会引起理解困难的情况下，一般就将日语原作的意译引用改为直接引用，反之，则参照所引原始文献根据日语原文意译译出。

上面这段文字见笔者所译已故青木正儿先生的《中华名物考(外一种)⁵⁾》的“译后记”。如果从前面所论“信、达、雅”的翻译原则来说，这段引文实际上关涉“信”和“达”的问题。按照学术论文的要求，文献资料的引用一般都是原文，而且都要注明出处，包括著者、书名、出版社、出版年月等。然而，如引文所言，因为《中华名物考(外一种)》里的很多文章都是为报社文艺栏目写的，不得不考虑行文的通俗性和可读性的问题，所以青木先生在引用古代文献时并不采用严格的学术论文引用文献的办法，而是经过自己的咀嚼、理解、消化，将其意思直接用通俗易懂的日语把他表达出来。这对于日文的读者来说，青木先生的这种努力是非常可贵的。这实际上也就是文章的“达”的问题。然而，当把这样的文章翻译成中文给中国读者阅读的时候，问题就来了。如果不找出引文原典，仅仅根据日文翻译的话，那么译文与文献原典之间肯定不能对号入座，译文就会出现所谓“信”的问题。所以，我在翻译时，“对所有引文凡能找出原文的都找出原文作了核对”，并且在所引原始文献对于中国读者来说不会引起理解困难的情况下，一般就“将日语原作的意译引用改为直接引用”，就是说，做了回归原典的工作。同时，对自己不知道或者没有绝对把握的人名、书名等也一定利用工具书进行核实，以提高译文的可“信”度。既考虑译文的“达”，同时又重视译文的“信”，两者兼顾，译者之责。

偶然在文学网上看到一篇题为《翻译汉学作品须重视原典回译》的文章⁶⁾。打开一看，内容正好是与我翻译的《中华名物考(外一种)》有关系。该文作者把《中华名物考(外一种)》简称为“范本”，把戴燕等翻译的《对中国文化的乡愁》⁷⁾称为“戴本”，对“范本”和“戴本”都收录的《〈考槃余事〉序》一文的译文作了比较后，指出了以下六个问题：

问题一：戴本中第3页，“《论语》说：‘恶郑声乱雅乐’”，引文漏字，当为“恶郑声之乱雅乐也”。范本不误。

问题二：戴本第4页，“晁说之的《墨经》”误，当为“晁公遡的《墨经》”。范本不误。

问题三：戴本第4页，“朱翼的《北山酒经》”，误。当为“朱翼中的《北山酒经》”。

范本作“朱肱的《北山酒经》”，不误。⁸⁾

问题四：范本第33页，“林洪的《山家清事》”。戴本第4页，“林洪的《山家清供》”。

两者必有一误。⁹⁾

问题五：范本第33页，“赵希鹄的《洞天清禄集》。戴本作“《洞天清录集》”，“录”字误。

问题六：戴本第4页，“《洞天清录集》的作者非常感慨：‘此乃总督米盐细务之老婆事，君子岂受用此等哉？’”，引文有误。范本不误。

该文作者在指出这六个问题并作了必要的考证之后归结说：

从青木先生短短千余字的《〈考槃余事〉序》译文中，就发现了以上诸多问题，这不能不引起笔者严重的忧虑。笔者以为译者将国外汉学作品译为中文时，必须做好汉文原典的回译工作，这样才能便于读者理解和检索原文，方便他们借鉴国外汉学研究成果，对研究工作有所裨益。同时，准确无误地回译原典，也是对原作者汉学研究工作和成果的一种尊重。当然，要做好回译原典的工作，不仅要求译者精通所译语言，更要求译者具备深厚的国学素养和细致入微的文献工夫。翻译汉学作品，可以说是对译者一种综合能力的考验，稍有疏忽，就容易出现将“Mencius”（孟子）译为“孟修斯”之类的大笑话。前车之鉴，希望国内译者慎之，再慎之！

一篇千余字的短文，有这么多处错误，必定极大地影响读者对译文的信度。为了提高译文的“信”度，确实如该文作者所言，译者必须“慎之，再慎之！”翻译学术性著作，译者必须端正严肃的学术态度。

注

- 1) 学苑出版社出版，2008年。
- 2) 参见罗新璋《我国自成体系的翻译理论》（罗新璋编《翻译论集》所收代序，第14页。商务印书馆，1984年）。
- 3) 张明杰主编《近代日本人中国游记》所收，中华书局出版，2007年。
- 4) 参见严译名著丛刊《天演论》，商务印书馆，1981年。以下所引严氏所论同。
- 5) 王晓平主编《日本中国学文萃》所收，中华书局，2005年。
- 6) 该文见文学网：<http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=14433>，作者为陈圣宇。原载《博览群书》。
- 7) 《對中國文化的鄉愁》，青木正兒、吉川幸次郎等著，戴燕、賀聖遂選譯，復旦大學出版社，2005年。
- 8) 关于《北山酒经》的作者朱肱（字翼中），春秋社初版的《中华名物考》初版（昭和34年（1959））作“朱翼”，而平凡社复刻的《中华名物考》（1988年）则作“朱肱”。可知“戴本”所误依据的是春秋社初版而没有参考平凡社复刻本。
- 9) 林洪有《山家清供》二卷和《山家清事》一卷。春秋社版和平凡社版《中华名物考》均作《山家清事》。

伊沢修二の『日清字音鑑』の字音についての考察 —「o」と「ê」表記に焦点を当てて—

鄒暢
一橋大学大学院

1. はじめに

伊沢修二¹⁾は、明治時代の教育家として広く知られているが、中国語発音研究についての業績に関しては、未だ明らかになっていない部分が多い。彼は数々の発音に関する著作²⁾を出したほか、独創的な中国語新式音字³⁾を創出し、発音矯正の実践活動⁴⁾を行うなど、活発に活動した。埋橋(1999)は、伊沢の中国語研究が「かくれたる偉大な業績」⁵⁾と評し、六角(1984)は「日本の中国語界が停滞のなかにあるとき、それとは別なところで、一八九五年(明二八)から一九一七年(大六)までの間、中国語音の研究、ひいては発音符号についての多くの著作を世に出した伊沢修二(1851-1917)の業績は、注目に値するものがある」⁶⁾と述べている。

言語学的方法論の基礎を持った科学的な中国語研究と教育がほとんどなかったとされる⁷⁾明治時代に、伊沢は視話法の理論⁸⁾を基礎にし、中国語音研究と教育を行った。1895年に、彼は『日清字音鑑』(以下、『字音鑑』と略す)を世に問うた。『字音鑑』は、近代日本の北京官話発音字典の先駆けと言える存在であり、ウェード式発音記号が使われた最初の字典である⁹⁾。明治から戦前の中国語発音研究と教育の実態や、官話音音韻変遷の様相を解明するためでも、当時の日本中国語界の北京官話に対する認識を考察する上でも、『字音鑑』は一つの好材料であると思われる。本稿では『字音鑑』を取り上げて考察していく。

『字音鑑』については、いくつかの先行研究がある。埋橋(1999)は『字音鑑』の出版意図やその内容と発音表記法に触れている程度であり、六角(1984)も出版意図と簡単な紹介のみである。朱鵬(2001)は『字音鑑』が誕生した背景と、その標音記号について言及しているが、いずれも詳しい考察が見られない。

本稿は、『字音鑑』にある字音と『国語辞典』¹⁰⁾の字音との比較を通して、『字音鑑』の実態を考察・分析する。もし、両者がともに当時の北京官話音を記録するものであれば、その字音は一致するはずであるが、10%が一致しないという結果が出た。その相違は以下の四つであった。①有氣音と無氣音の不一致、②声調の不一致、③単韻母表記「ê」と「o」の不一致、④字形の類似性による不一致、である。その中で特に単韻母表記の相違として、『国語辞典』では「ê」と表記するところを、『字音鑑』では「o」と表記している現象が興味深い。この現象は、当時北京官話で [y] と発音していたものを、『字音鑑』で [o] と間違えたことを意味するだろうか、それとも、当時の北京官話音ではそもそも [o] と発音しただろうか。また、これは明治期に普遍的に見られる現象なのだろうか。本稿では当時出版された他の発音辞典や教科書と照らし合わせながら、『字音鑑』で「o」と表記された原因、意味、そして明治の他の学者がどのように認識しているかを検討していく。

2. 『日清字音鑑』について

『字音鑑』は明治 28 年 (1895) に出版され、大矢透¹¹⁾との共著により、張滋昉の校定を経たものである。張滋昉は北京出身で、明治 12 年 (1879) に来日してから 15 年間中国語教師として活躍し、興亜会支那語学校、慶應義塾支那語科、東京外国语学校漢語科、帝国大学文科大学漢語科、東京高等商業学校などで働いた¹²⁾。『字音鑑』の緒言には、「四聲ノ別ハ、一々張滋昉先生ノ校定ヲ經タルモノ」との記述があり、声調の正確さを強調している。緒言に、「支那官話に普通なる四千余りの文字を収録」との記述から、北京官話の発音字典という性格を持つことがわかる。字音の表記は、日本語仮名とウェード式ローマ字と二通りある。仮名表記は、日本語にない中国語特有の発音があるため、独自の記号を加えている¹³⁾。ローマ字表記は、当時世間に認められていたウェードの『語言自選集』(以下、『自選集』と略す)¹⁴⁾にある表記法を踏襲し、いくつかの変更を加えたものである。

3. 『日清字音鑑』の字音考察

3.1 『日清字音鑑』の表記

『字音鑑』の字音を考察するには、仮名表記とローマ字表記のいずれを用いるかがまず問題である。『字音鑑』の字音に言及した研究の中で、朱鵬 (2001) は仮名表記を取り上げ、「北京官話音に則して考察すれば、例えば (君 jun) = 「チィン」、(沾 zhan) = 「ツアン」、(春 chun) = 「ツ。ウン」のように、必ずしも正確だとは思えない発音表記が随所に見出せる」¹⁵⁾ と指摘しているが、その言い方は適当ではないと筆者は考える。朱鵬氏が指摘する『字音鑑』の字音が北京官話音に沿っているかどうかという問題より、それ以前にカナ表記に限界があることこそが問題点であると思われるからである。その理由は以下の通りである。

まず、仮名は日本語に基づく音節文字であり、中国語のような複雑な子音と母音を含む言語を表記するのに不適切だからである。日本語の音節は比較的単純である。子音の場合、日本語は 15 個¹⁶⁾ あるのに対し、中国語は 22 個¹⁷⁾ ある。母音では、日本語は 5 つ (半母音を含めれば 8 つ) あるのに対し、中国語は单母音だけで 7 つ、複母音、鼻母音を含めれば 38 個ある¹⁸⁾。さらに、子音を含めての音節の数は、日本語は濁音、半濁音、拗音、撥音、促音を加えても百十まで至らないのに対し¹⁹⁾、中国語は四百近くある。また、中国語にあるそり舌音や無声唇歯摩擦音、有気音などは、日本語にはない。その上、音節文字であるゆえ、V ないし CV を一字で表示し、より細分化された音素までは表記できない。故に、仮名で中国語の発音を表すことには限界があると思われる。朱鵬 (2001) が挙げた上の中国字音は、そもそも日本語にない発音であり、どうしても仮名を使用するのであれば、上記のように中国字音に近い形で表示するしかない。そのため、『字音鑑』の字音を考察するのに、カナ表記を用いて考察したのでは、答えが出にくくと筆者は考える。仮名に対し、ローマ字は音素ごとに音を表示する音素文字であるほか、そり舌音も存在する。『字音鑑』の字音を考察するのに適切だと思われる。表記方法をめぐって、伊沢自身も仮名とローマ字表記法の妥当性について、早くから

疑問を抱いていた。九年後に出した『清國官話韻鏡音字解説書』の序言で、「余ハ明治二十七年ニ於テ日清字音鑑ヲ著シ當時主トシテ威徳氏ノ羅馬字記音法ニ則リ更ニ我片假名ニ若干ノ記號ヲ施シテコレヲ併取シタリシガ其ノ後ノ経験ニヨリ羅馬字モ片假名モ共ニ此ノ目的ニ適セザルコトヲ發見セリ」²⁰⁾ と述べている。『支那語正音發微』の序文の中でも、「余以明治二十七年著日清字音鑑、多襲威鄭二子之法、既而稽諸學理、驗諸實用、然後漸悟其失。」と述べている。その表記法の限界を突破しようと考え、彼は後に独創的な中国語新式音字を考案したのである。その新式音字は王照の官話合声字母²¹⁾と似ており、また、中国で一時的に採用されていた注音字母²²⁾にも類似するところがある。しかし、結果的には中華人民共和国になってから注音字母の代わりにピンインが採用された。それは音素文字であるローマ字が中国語音を表記するのにより適切であることを物語っているといえよう。

以上の理由から、筆者はウェード式ローマ字表記を考察対象とした。

3.2 『日清字音鑑』と『国語辞典』の字音比較

以下では、『字音鑑』で使われているウェード式ローマ字による注音（4101個）と、『国語辞典』で使われている国語ローマ字²³⁾による注音を比較していく。

3.2.1 『国語辞典』を比較対象とする理由

『国語辞典』以外に、『現代漢語詞典』²⁴⁾、旧版『国音字典』²⁵⁾など、いくつかの字典がある。その中で『国語辞典』を比較対象とした理由は、以下の通りである。

- 1、現在の標準語を記録する『現代漢語詞典』は1978年に出版されたものであり、『字音鑑』からやや遠い。
- 2、「国語統一籌備会」が1919年に出した『国音字典』²⁶⁾は時間的に一番近いが、この字典には北方と南方の発音が融合された形で収録されているので、北京官話音ではない。
- 3、1921年に『国音字典』の修正案として『校改国音字典』²⁷⁾が出され、後に『国音常用字彙』と『国語辞典』が標準語制定の目的で出版された。『国音常用字彙』と『国語辞典』はいずれも当時の中国語の正音を記した権威的なものであるが、『国語辞典』は辞典であるゆえ、発音に特化している『国音常用字彙』より語彙や語釈の量が多い。このため、『国語辞典』は当時の北京官話音の正音辞書という性格を有するほか、字彙の収録もより豊富であることがわかる。

以上の理由から、筆者は『国語辞典』を比較対象に選んだ。『国語辞典』の字音表記には、注音字母と国語ローマ字があるが、前述したような表記方法に関する理由で本稿では国語ローマ字を用いて比較を行う。

3.2.2 『字音鑑』のウェード式表記と『国語辞典』の国語ローマ字表記

『字音鑑』と『国語辞典』にあるローマ字表記の綴り方が異なっているゆえ、それぞれの表記が示す実際の音価を突き止めるため、それぞれの表記を声母、韻母に分け、国

際音声記号に還元し、『国語辞典』国語ローマ字、『字音鑑』ウェード式表示法、国際音声記号の対応関係を整理した。以下では、その対応関係をもとに、『字音鑑』の字音が『国語辞典』と合致しているかどうか、どう違うのかを考察していく。

3. 2. 3 字音比較の結果分析

『字音鑑』所収の4101字を『国語辞典』と照らし合わせた結果、『字音鑑』にあり、『国語辞典』にない漢字は95個ある。双方に収録されている漢字は4006個であり、そのうち、字音が相違するものは415個あり、4006個の約10%を占める。

相違する415字のうち、『国語辞典』では有気音だが、『字音鑑』では無気音のものは25個ある。逆に、『国語辞典』では無気音だが、『字音鑑』では有気音のものは16個ある。分節音は一致しているが、声調が異なるものは162箇所ある。そのうち、『国語辞典』では一声だが、『字音鑑』で違う声調のものは40箇所ある。『国語辞典』では二声だが、『字音鑑』では違う声調のものは47箇所ある。『国語辞典』では三声だが、『字音鑑』では違う声調のものは28箇所ある。『国語辞典』では四声だが、『字音鑑』では違う声調のものは46箇所ある。『国語辞典』では軽声だが、『字音鑑』では違う声調のものは1箇所ある。

また、単韻母表記「e」と「o」の不一致が目立つ。『国語辞典』の中で「e」とされているが、『字音鑑』では「o」と表記されているものは、62箇所ある。

上記以外に、字形が類似するため、単純な間違いと思われる不一致がある。誤写の可能性もある。例えば、以下のいくつかがその例である。

漢字	『国語辞典』注音	『字音鑑』注音	『字音鑑』の注音から推測される漢字
辯	biann	pan4	辯
柝	tuoh	ch'ai1	柝
享	sheang	'hêng1	亨
掠	liueh	liang4	涼
榆	yu	lün1	掄

表1 誤写の可能性がある漢字の例

また、『字音鑑』にあり『国語辞典』にない95個の漢字も、字形の類似による誤植の可能性があると思われる。もちろん、これらの漢字は『国語辞典』にないだけで、実際には存在する可能性もある。『国語辞典』がすべての漢字を網羅しているとは言えないからだ。ただ、伊沢が「支那官話に普通なる四千余りの文字を収録」と緒言で述べていることから考えると、『国語辞典』に収録されていない漢字は、少なくとも「普通なる」文字とは言えないだろう。

以上は、『字音鑑』と『国語辞典』の字音比較の結果である。①有気音と無気音の不一致、②声調の不一致、③単韻母表記「e」と「o」の不一致、④字形の類似性による不一致、と4つの不一致は目立つ。これらの不一致による漢字は264個あり、字音が合致しな

い漢字全体（415 個）の約 64%を占める。残りの字音が合致しない漢字は、その不一致にどのような特徴があるかは明白ではない。

4. 「o」 と 「ê」 という表記をめぐって

4.1 明治から戦前の中国語界に於ける単韻母 [y] の表記に対する認識

上述の単韻母表記「e」 と 「o」 の不一致による漢字数が 62 にものぼったのはなぜだろうか。伊沢は [y] を 「o」 と間違えたのであろうか。この問題を探るまえ、まず同時代の他の中国語発音字典の状況を見てみる。現在筆者が考察できた発音辞典は以下の 9 つである。

	字典名	編者	出版年	所蔵
1	支那声音字彙	岡本正文	明治 35 年 7 月 (1902)	伊那市創造館
2	北京正音支那新字典	岩村成允	明治 38 年 8 月 (1905)	国会図書館
3	支那官話字典	善鄰書院	大正 6 年 (1917)	国会図書館
4	中華民国発音字典	石山福治	大正 11 年 (1922)	国会図書館
5	綜合支那語発音字典	藤木敦美 麻喜正吾	昭和 9 年 4 月 (1934)	国会図書館
6	中華国音字彙	白延賛	昭和 10 年 9 月 (1935)	国会図書館
7	支那国音字典	宮原民平 土屋明治	昭和 11 年 6 月 (1936)	国会図書館
8	実用支那語発音辞典	石山福治	昭和 12 年 2 月 (1937)	国会図書館
9	学生 中華発音字典	梅均 平岩房太郎 小島武男	昭和 16 年 3 月 (1941)	国会図書館

表 2 明治から戦前まで出版された発音字典一覧表

『字音鑑』にある [y] を 「o」 と表記した 62 字は、表 2 に挙げられた発音字典でどのように表記されているかを調べた。その結果、表記法が 3 つのグループに分かれていることがわかった。グループ 1 (『支那音声字彙』、『総合支那語発音字典』) は、「o」 と表記している。グループ 2 (『北京正音支那新字典』、『支那官話字典』、『中華国音字彙』、『実用支那語発音辞典』、『学生中華発音字典』) は、「ê」 と表記している。グループ 3 (『中華民国発音字典』、『支那国音字典』) は、「o」 と 「ê」 と併記している。

なぜ現代では [y] とされる発音は当時では部分的に 「o」 と表記されたのか。その問題について論じる前に、伊沢以外の明治前後の学者の韻母 [y] に対する認識を、字典以外の発音教科書や研究書で見ていく。

①高橋正二『北京官話声音譜』の凡例に、以下のような記述がある²⁸⁾。

本譜ハ東亜同文書院教科用トシテ編纂セルモノトス。

從來行ハレタル語學書中羅馬綴リヲ以テ發音ヲ表示スルモノ多クハトーマス・ウェード氏ノ法ニ倣フト雖トモ、半開口音トモ稱スベキ ê 音ニ屬スベキモノニシテ或ハ o 字ヲ用ヒ合口音ニテ初ムベキ uo 音ニシテ又同シク o 字ヲ用ユル所アリ初學者ヲシテ其區別ヲ知ラシメ難キノ恐レアルヲ以テ本譜ハ之レヲ一定シテ

其混同ヲ除去シタリ其他ノ綴字法ニ至リテハ概ネ慣例ニ隨ヒテ之レヲ改メズ。

このように、従来の語学書では、「半開口音」と称すべき「ê」に属するものが、「o」と表記され、「合口音」の「uo」音もまた「o」と表記されていることがあると指摘されている。この記述は、「o」と「ê」の表記の混乱が多くの教科書に見られることを物語っている。また、高橋氏は既にそれが表記の混乱であり、間違いであると認識していることが窺える。

②後藤朝太郎『現代支那語学』北京官話の音韻の章では、「ê」の音について、以下のように記述されている²⁹⁾。

êの音はエの最も不明に近きもの、時としてoの余韻を伴ふことあり。

得 tê=të'õ(独乙語の bringən に於けるəの如し)

詳細な記述はないものの、後藤氏はêの音を、エとoの発音の間にある曖昧な音として捉えていることが窺える。

③権寧世『支那四聲字典』³⁰⁾の、凡例では、「o」と「ê」の表記について以下のように述べられている。

尚ホ従来ノ(ho)、(po)又ハ(cho)、(to)……等ノ發音綴ハ夫々(ホ)、(ホ)
及ヒ(ヒ)、(ト)……等ニ誤リ易キヲ以テ此等ハ皆(hê)、(pê)及ヒ(chuo)、(tuo)
……等ニ改メタリ

この記述から、著者は前述の高橋氏と同じように、「o」が「ê」の違いであると認識しており、「o」表記の混乱に気づいていたことがわかる。

以上、主に明治期の発音字典、教科書や研究書を手掛かりに、現代[y]韻母の表記の方法と知識人の認識について見てきたが、以下のようなことが窺い知れる。現代[y]と読まれる韻母は、当時では表記法が定まっておらず、「o」と「ê」の二つが用いられていた。上記9種の発音辞典では、「o」と表記するものが少なくない。[y]と[o]二つの音価の違いに気づき、「o」で表記することが誤りだと認識している学者は存在していたが、それは普遍的な認識ではなかった。

4.2 単韻母[y]を「o」と表記した原因

4.2.1 『語言自邇集』の影響

現代[y]とする韻母を「o」で表記した原因について論じる際に、まず考慮すべきは、最初に北京官話音をローマ字で表記した『自邇集』からの影響である。『自邇集』は学術価値の高い語学書だと研究者たち³¹⁾に認められており、「认识19世纪中叶北京语音最可靠的文献」³²⁾とさえ高く評価されている。明治9年、日本での中国語教育は南京語から北京語へと変換されたため、北京語のテキストが求められるようになり、『自邇集』は北京官話の口語を扱ったテキストとして、そのまま日本の中国語界に受け入れられた³³⁾。『自邇集』にあるウェード式の注音法は、そのまま、あるいは若干手を加えられた形で日本人により出版された辞書などに広く用いられていた。『字音鑑』やほかの幾つかの字典の序文にもウェード式を利用、あるいは参照したという記述がみられる。では、その『自邇集』にある、単韻母[y]の字音表記はどのようにになっているの

であろうか。次にその表記の様子を掲げる。

ê、(ng)ê 阿額我惡／chê 遮摺者這／ch'ê 車…扯撤／ho 喝河…賀／jê…
 ……熱／ko/kê 哥格各個／k'o/k'ê 可可渴客／lê 勒…樂／o,(ng)o 哟訛…
 …／sê 虜…薺／tê 叻得…／t'ê ……得／tsê…則…／ts'ê…
 …策

以上のように、『自邇集』は音節ずつ4つの声調に分けた例字をそれぞれ1つ挙げている。「ê」の表記が多数ではあるが、いくつかの表記が「o」となっている。また、「ko/kê」や「k'o/k'ê」のように、二通りの表記の仕方が存在する音節がある。それはなぜであろうか。ウェードは同書第一章の発音に関する記述の中で、以下のように述べている³⁴⁾。

In the final ê some confusion with o is unavoidable. I have endeavoured to guide myself by the Manchu, but find that although native teachers consign them to different finals, it is next to impossible in many words to say whether ê(or ngê), chê, jê, kê, mê, tê, or o, cho, jo, lo, mo, to, be the correct orthography. The same is true with the aspirated ch', k', t'; but I think that after the aspirate, in general, the o prevails, also that while none of these syllables, sometimes sounded as ending in ê, is exempt from the changes to o, there are many in o which never change to ê. It will be found that some natives incline more to the one and some more to the other. (筆者訳：韻母 ê と韻母 o の混乱は避けられない。私はできるだけ満族人に倣おうと試みたが、ネイティブの先生方さえも異なる韻母を使っていることに気づいた。多くの場合、単語の中では、ê(あるいはngê), chê, jê, kê, mê, tê と読むか、またはo, cho, jo, lo, mo, to と読むか、どちらが正しいつづり方かを見極めるのがほぼ不可能である。有氣音 ch', k', t' の場合も同じである。だが、一般的には有氣音の後ろではoが優勢であると思われる。時にはêで終わるように聞こえるそれらのすべての音節は、oに変わる傾向が免れないが、oで終わる音節の多くはêに変化することはない。一部のネイティブがêを使う傾向がある一方、ほかの一部はoを使う傾向があることが見られる。)

この記述から、当時は「ê」と「o」の発音が定まっていなかったため、ウェードは「ê」と「o」と両方ともを使ったことが窺える。しかし、音節「ho」、「o」のところは迷いなく韻母「o」を使っている。ウェードは、「時にはêで終わるように聞こえるそれらのすべての音節は、oに変わる傾向が免れない」と述べているが、それらの音節は現代では[ɣ]になっており、「ê」と綴られる。「在审音方面是敏感且精细的（訳：音価の判断においては敏感かつ精密である）」、「对北京音的描写、有时近乎严式标音（訳：北京音の描写において、時に精密表記に近い）」と評されるウェードでさえ、êかoか見極められないと言うのであれば、恐らく当時の発音はそもそも曖昧であり、[ɣ]と[o]のどちらかに定まっていなかったのではなかろうか。

したがって、伊沢らが、現代[ɣ]とする単韻母を「ê」ではなく「o」と表記したのは、単なる誤りではなく、少し前の北京官話音の実態を反映しているのではなかろうか。

4.2.2 近代音の名残

ここまで『自選集』及び『字音鑑』をはじめとする主に明治期の発音字典や教科書などに見られる「o」、「ê」表記が、19世紀中頃の北京官話音の実態を反映している可能性を指摘してきた。これからはその前の時代においての現代韻母〔y〕の音価の記述を見てみる。このことは伊沢をはじめとする一部の学者たちがなぜ「o」で表記したかを解明する糸口となる可能性がある。

中国語音韻史の時期区分についてはいくつかの説があるが³⁵⁾、佐藤昭氏の『中国語音史』³⁶⁾に従えば、上古音（紀元前11世紀から4世紀）、中古音（5世紀から11世紀）、近代音（12世紀から19世紀）、現代音（20世紀）に大別される。『字音鑑』は近代音と現代音の境にある産物である。辞書や字典などはときに前代の書物から影響を受けることがある。近代音の名残が伊沢の『字音鑑』に残る可能性は無くはない。

唐作藩（2007）によれば、現代で〔y〕と発音される韻母は、近代音の記録が残る基本文献であり、また現代北京語のもっとも早い源泉とされる『中原音韻』の歌戈部の一部から来ているという。また、歌戈部の音価とその変化については以下のように記述されている³⁷⁾。

歌戈部包括〔o〕、〔io〕和〔uo〕三个韵母。〔o〕韵母到现代基本上变读为〔ə〕。它们来源于《广韵》果摄歌韵和山咸宕三摄的开口一等入声韵……这些字的声母都属于牙喉音即今读〔k〕〔k'〕〔x〕和零声母。牙喉音就是圆唇〔o〕演变为不圆唇〔ə〕的条件。（訳：歌戈韻部には〔o〕、〔io〕、〔uo〕の3つの韻母が含まれている。韻母〔o〕は現代では〔ə〕へと発音が次第に変化したのである。それらの韻母は『廣韻』の果攝歌韻と山咸宕三攝の開口一等入声韻から来ている。牙喉音は円唇〔o〕が非円唇音〔ə〕に変化する条件である。）

もし、唐氏の言うように、現代〔ə〕（唐氏はピンインeの音価を〔ə〕として捉えているが、筆者は『現代漢語』（2012）に従い、〔y〕を使う）の発音が『中原音韻』では〔o〕とされ、また、伊沢が「o」と表記した62の漢字が歌戈韻部に属するのであれば、その「o」表記を近代音の名残として捉える可能性があるといえるようになる。ゆえに以下の二点について考察を加える。

- 1、歌戈韻部の音価は〔o〕であるか否か。
- 2、『字音鑑』にみられる韻母「o」で表記されている現代音価〔y〕にあたる漢字が、『中原音韻』の歌戈部に属するのか。

『中原音韻』の韻部についての有名な研究である陸志韋（2003）に、中古音の代表的な韻書『廣韻』から『中原音韻』まで、そしてそれ以降の歌戈韻部の音価の変化について、以下のような記述がみられる³⁸⁾。

十七 歌戈（原第十二）从《广韵》

歌	ø	变	ə
戈	uø		əø

这一韵的主元音，在明末清初的官话还是作o。

『廣韻』から『中原音韻』まで、歌戈部の音価は〔ø〕〔uø〕からへと〔ə〕〔əø〕に変

化したと記述されている。「この韻部の主母音は、明末と清初の官話ではまだ [ɔ] と発音されていた」という記述は興味深い。

楊耐思氏の『中原音韻音系』³⁹⁾においては、歌戈部の字は『廣韻』から、[ɔ] [uɔ] [iɔ] に変化したと述べられている。李新魁氏の『「中原音韻」音系研究』⁴⁰⁾、薛鳳生氏の『中原音韻音位系統』⁴¹⁾においても、歌戈部の音価が [ɔ] [uɔ] [iɔ]、または、[ɔ] [uɔ] とされている。これらのことから、『中原音韻』にある歌戈部の主母音の音価は [ɔ] であることは、研究者の間では広く認知されていることがわかる。ただ、唐氏は [o] と表記するところを、他の研究者は [ɔ] と表記し、表記が少し曖昧であると見受けられる。次に、『字音鑑』にある、韻母「o」で表記されている現代音価 [y] にあたる漢字が、『中原音韻』の歌戈部に属するかどうかを見ていく。表 6 は表 5 にある漢字の『中原音韻』における所属韻部である。

	字音鑑	中原音韻		字音鑑	中原音韻		字音鑑	中原音韻
1	喝	-	23	可	十二歌戈	45	禡	-
2	何	十二歌戈	24	課	十二歌戈	46	膈	-
3	河	十二歌戈	25	牒	-	47	葛	十二歌戈
4	荷	十二歌戈	26	駢	-	48	箇	十二歌戈
5	和	十二歌戈	27	客	十四车遮, 六皆来	49	闔	-
6	禾	十二歌戈	28	克	-	50	各	十一蕭豪
7	合	十二歌戈	29	剋	-	51	刻	六皆来
8	盒	十二歌戈	30	哥	十二歌戈	52	珂	十二歌戈
9	核	-	31	歌	十二歌戈	53	個	-
10	覈	-	32	戈	十二歌戈	54	俄	十二歌戈
11	曷	-	33	擗	-	55	娥	十二歌戈
12	褐	十二歌戈	34	割	十二歌戈	56	蛾	十二歌戈
13	赫	-	35	胫	-	57	鷺	/
14	涸	十一蕭豪	36	疙	-	58	鵝	十二歌戈
15	賀	十二歌戈	37	蛤	十二歌戈	59	訛	十二歌戈
16	科	十二歌戈	38	鴟	十二歌戈	60	呃	-
17	棵	-	39	革	六皆来	61	額	六皆来, 十四車遮
18	穉	-	40	格	六皆来	62	餓	十二歌戈
19	顆	十二歌戈	41	脢	-			
20	咳	-	42	闇	十二歌戈			
21	殼	-	43	隔	六皆来			
22	磕	十二歌戈	44	嗝	-			

表 3 所属韻部一覧表

注：この表は、『中原音韻校本』⁴²⁾を元にして作成した。「-」は『中原音韻』に記載がないことを意味する。

歌戈部に属する漢字は 30 個あり、一番多い割合を占めている。他に、皆来部や車遮部、蕭豪部に属する漢字が少しあり、韻書に掲載されていない漢字もいくつかあった。また、

声母の部分を見ると、これらの漢字は全部 [k] [k'] [x] と零声母を持っており、唐作藩氏が指摘する [o] が [ə] に変化する条件と一致している。

以上から、伊沢らが使った、韻母「o」で表記されている現代音価 [y] にあたる漢字の多くは、近代音では [o] と発音されていたことがわかる。陸氏が指摘した「この韻部の主母音は、明末と清初官話ではまだ [ɔ] と発音されていた」ことを合わせて見れば、「o」を表記する多くの字音は、近代音からの名残と捉えることの可能性が高いといえよう。

5. おわりに

本稿は、『字音鑑』の字音と『国語辞典』の字音との比較を通して、相違する字音の実態を明らかにした。その相違は主に、①有気音と無気音の不一致による、②声調の不一致による、③韻母 e [y] の不一致による、④字形の類似性による、ということがわかった。さらに、不一致する字音の中で目立つ、現代音価 [y] にあたる单韻母を「o」と表記する原因、意味を探り、当時ほかの発音辞典や教科書と照らし合わせ、当時の知識人の認識を明らかにした。单韻母 [y] が「o」と「e」と二つの表記に分かれた原因について、①『自選集』からの影響と、②中国語近代音の名残、と二つに分けて分析を進めた。そのほか、南京官話の影響も看過できない。というのは、19世紀末は南京官話から北京官話への変換期であり、南京官話を引きずる可能性がないとはいえない。高本漢 (2003)⁴³⁾ 「方言字彙」の章で記された果攝歌戈部は、南京音としては [o] や [ɔ] とされている。詳しい考察を次の稿に譲りたい。

（注）

- 1) 伊沢修二 (1851-1917) は、信濃国伊那郡高遠町東高遠大屋敷の出身である。軽輩士族の家庭に生まれ、少年時代は藩校進徳館で学び、青年時代は大学南校で勉強した。24歳 (1875) に留学生としてアメリカに派遣され、帰国後は師範教育、体操教育、音楽教育、盲啞教育に尽力し、東京師範学校の校長や、体操伝習所の主幹、官立東京音楽学校の校長、文部省官吏、東京盲啞学校長など、さまざまな職務を担当していた。後に、国家教育社を創立して社長を務め、日清戦争後は台湾総督府学務部長となった。晩年は帰国して吃音矯正に打ち込み、楽石社を創立し、中国語の発音研究と教育をも精力的に行つた。
- 2) 『日清字音鑑』(1895)、『視話応用清国官話韻鏡』と『視話応用清国官話韻鏡音字解説書』(1904)、『同文新字典』(1909)、『支那語正音練習書』(1915)、『支那語正音発微』(1915)、『視話応用支那語正音韻鏡』(1916)、『視話応用支那語正音法説明』(1917) がある。
- 3) 『視話応用清国官話韻鏡』に初めて見られる。漢字のペーツを偏とし、変形させた片仮名旁とし、その二つの部分を融合させた表音記号である。
- 4) 台湾総督府学務部長時代での教育実践活動と、楽石社での吃音矯正実践事業が挙げられる。具体的には、台湾で勤務する日本語教師に台湾語を教え、また、大正5年に中国大陸に渡り、吃音矯正を行つた。
- 5) 埋橋徳良 1999 : p. 71
- 6) 六角恒広 1984 : p. 138
- 7) 例えば、後藤朝太郎 1908 や、六角恒広 1984 の序言に見られる。
- 8) 伊沢の自伝によると、彼はアメリカ留学中、電話発明者ベルに視話法を習い、英語の発音を直すことに成功したという。視話法とは、耳の代わりに目で発音器官の位置を確認し、発音を学ぶ方法である。(伊沢修二 1912 : 35-38、伊沢修二 1901 を参照)

- 9) 六角恒広 1994a : p. 63
- 10) 中国大辞典編纂処編、商務印書館刊である。1937年第一冊が刊行され、1945年に再版された。
軽声を明示した最初の辞書であり、正音の辞書と呼ばれた。(中国語学研究会 1958:p. 71を参照)
- 11) 大矢透 (1850-1928) 明治・大正時代の国語学者。仮名の歴史的発達の研究が中心を成し、古代中国語音・『韻鏡』の研究に及ぶ。(『日本近現代人名辞典』 p. 207を参照)
- 12) 黒木彬文、鰐澤彰夫 1993 : p. 29
- 13) 例え、中国語「者」を「ツオア」の形で示される。
- 14) トマス・ウェード (Thomas Francis Wade, 1818-1895) は英国の外交官であり、1841年英軍とともに中国に入り、海外従業員の中国語教師を担当した。1871年英國公使となり、1883年退職して帰国した。1888年ケンブリッジ大学で初代の中国語教授となった。『語言自述集』は、1867年、ウェードによって書かれた中国語会話テキストである。(辭海編輯委員會 2000:p. 2003、六角恒広 1984 : p. 111、張衛東 2002 : p. 1 を参照)
- 15) 朱鵬 2001 : p. 123
- 16) 金田一春彦、林大、柴田武 1988 : p. 252
- 17) 北京大学中文系現代漢語教研室 2012 : p. 53
- 18) 北京大学中文系現代漢語教研室 2012 : p. 92
- 19) 小松英雄 1981 : p. 23
- 20) 伊沢修二 1904b : p. 2
- 21) 日本の仮名から刺激を受け、反切の思想に基づき、漢字の省画で作った表音記号である。(王照 1957 : 1-5 を参照)
- 22) 注音字母は、中国の伝統的な音韻研究から影響を受け、一つの音節を「声母」と「韻母」の組み合わせによって表す表音記号である(『中国語学事典』江南書院、1958を参照)
- 23) 国語ローマ字は、1926年に統一籌備会から公布され、1928年に南京政府大学院から正式に公認された一種のローマ字綴り表記である。文字改革の歴史に一時期を劃すものである。(中国語学研究会 1958 : p. 91を参照)
- 24) 1956年に、國務院の「推廣普通話」の指示に従い、中国社会科学院語言研究所が編纂し始めた「普通話」語彙を主に収録した中型の辞典である。1978年初版が出され、後に幾度か再版され、2012年に第六版が出版された。
- 25) 1919年刊行された。1千3千余字に当時制定の「国音」を付し、かつ古今讀音の異同を示す。『常用国音字彙』が出て後は無用となった。(中国語学研究会 1958 : p. 427を参照)
- 26) 黎錦熙 2011 : p. 151
- 27) 国語統一籌備会訂正『校改国音字典』商務印書館、1921
- 28) 高橋正二 1905 : p. 1
- 29) 後藤朝太郎 1908 : p. 61
- 30) 権寧世 1927 (六角恒広 1994b を参照)
- 31) 例え、張衛東 1998、張德鑫 2001、張美蘭 2007、陳珊瑚 2009、李雲龍 2009、程龍 2012などがある。
- 32) 張衛東 1998 : p. 136
- 33) 六角恒広 1984 : p. 118
- 34) Wade, T. F. & Hillier, W. C. 1886 : p. 6
- 35) 例え、錢玄同 1921 : p. 2 では、以下の6つの時期に分けられている。第1期：前11-3世紀周秦 第2期：前2-2世紀 両漢 第3期：3-6世紀 魏晋南北朝 第4期：7-13世紀 隋・唐・宋 第5期：14-19世紀 元・明・清 第6期：20世紀 現代。また、カールグレン 2003 : 20-21では、具体的に述べていないが、太古漢語、上古漢語、中古漢語、近古漢語、老官話と分けられている。王力 1987 では、大きな時代区分がなく、細かく歴代の音系を章ごとにまとめている。
- 36) 佐藤昭 2002 : p. 3
- 37) 唐作藩 2007 : p. 60
- 38) 陸志韋 2003 : p. 301
- 39) 楊耐思 1981 : p. 44
- 40) 李新魁 1983 : p. 84

- 41) 薛鳳生著、魯國堯、侍建国 1990 : p. 80
- 42) 張玉來、耿軍『中原音韻校本』中華書局、2013
- 43) カールグレンによる、中国古代音と方言研究の名作である。最初はフランス語で出版され、1915-1926 年の間に、四回分けて出版された。

（参照文献）

- 後藤朝太郎 1908. 『現代支那語学』。東京：博文館。
- 伊沢修二 1900. 『日清字音鑑』。東京：並木善道。
- 伊沢修二、1901、『視話法』。東京：大日本図書。
- 伊沢修二 1904a. 『視話応用清国官話韻鏡』。東京：楽石社。
- 伊沢修二 1904b. 『視話応用清国官話韻鏡音字解説書』。東京：楽石社。
- 伊沢修二 1912. 『楽石自伝教界周遊前記』。東京：伊沢修二君還暦祝賀会。
- 伊沢修二 1915a. 『同文新字典』漢字統一会編
- 伊沢修二 1915b. 『支那語正音發微』。東京：楽石社。
- 伊沢修二 1915c. 『支那語正音練習書』。東京：楽石社。
- 伊沢修二 1916. 『視話応用支那語正音韻鏡』。東京：楽石社。
- 上沼八郎 1989. 『伊沢修二』。日本歴史学会編集。東京：吉川弘文館。
- 権寧世 1927. 『支那四聲字典』。大阪：大坂屋号書店。
- 金田一春彦、林大、柴田武 1988. 『日本語百科大事典』。東京：大修館書店。
- 小松英雄 1981. 『日本語の音韻』。日本：中央公論社。
- 黒木彬文、鱒澤彰夫解説 1993. 『興亜会報告・亜細亜協会報告』第一卷。東京：不二出版。
- 六角恒広 1984. 『近代日本の中国語教育』。東京：不二出版。
- 六角恒広 1994a. 『中国語書誌』。東京：不二出版。
- 六角恒広 1994b. 『中国語教本類集成』。東京：不二出版。
- 佐藤昭 2002. 『中国語語音史：中古音から現代音まで』。東京：白帝社。
- 朱鵬 2001. 「伊沢修二の漢語研究（上）」『天理大学学報』、52(2): 117-139 頁。
- 高橋正二 1905. 『北京官話声音譜』。上海：東亜同文書院。
- 中国語学研究会 1958. 『中国語学事典』。東京：江南書院。
- 埋橋徳良 1999. 『日中言語文化交流の先駆者—太宰春台、阪本天山、伊沢修二の華音研究』。東京：白帝社。
- 臼井勝美、高村直助、鳥海靖、由井正臣 2001. 『日本近現代人名辞典』。東京：吉川弘文館。
- 北京大学中文系現代漢語教研室編 2012. 『現代漢語』。北京：商務印書館。
- 陳珊珊 2009. 「『語言自邇集』對日本明治時期中國語教科書的影響」『吉林大學社會科學學報』、第 49 卷第 2 期：117-123 页。
- 程龍 2012. 「威妥瑪『語言自邇集』浅析」『中國文化研究』春之卷：206-212 页。
- 辭海編輯委員會 2000. 『辭海』。上海：上海辭書出版社。
- 高本漢 2003. 『中国音韻学研究』。北京：商務印書館。
- 國語統一籌備會訂正 1921. 『校改國音字典』。北京：商務印書館。
- 黎錦熙 2011. 『國語運動史綱』。北京：商務印書館。
- 李新魁 1983. 『『中原音韻』音系研究』。河南：中州書畫社。
- 李雲龍 2009. 「『語言自邇集』的文化接受、干預與對外漢語教材的編寫」『課程・教材・教法』第 29 卷第 5 期：91-96 页。
- 陸志韋 2003. 「积『中原音韻』」，『陸志韋集』：281-314 页。北京：中国社会科学出版社。
- 錢玄同 1921. 『文字學音篇』。北京：國立北京大学出版部。
- 唐作藩 2007. 『普通话语音史话』。北京：语文出版社。
- 王力 1987. 『漢語語音史』。濟南：山東教育出版社。
- 王照 1957. 『官話合聲字母』。北京：文字改革出版社。
- 薛鳳生著、魯國堯、侍建国訳 1990. 『中原音韻音位系統』。北京：北京語言学院出版社。
- 楊耐思 1981. 『中原音韻音系』。北京：中国社会科学出版社。
- 張德鑫 2001. 「威妥瑪『語言自邇集』与對外漢語教學」『中國語文』第 5 期：471-474 页。
- 張美蘭 2007. 「『語言自邇集』中的清末北京話口語詞及其貢獻」『北京社会科学』第 5 期：83-88 页。

- 張衛東 1998. 「威妥瑪氏『語言自述集』所記的北京音系」『北京大学學報（哲學社会科学版）』第4期（Vol. 35、No. 188）：135–143 页。
- 張衛東 2002. 『語言自述集—19世紀中期的北京話』。北京：北京大学出版社。
- 張玉來、耿軍 2013. 『中原音韻校本』。北京：中華書局。
- Wade, T. F. & Hillier, W. C. 1886. 『語言自述集』 SECOND EDITION, VOL. 1. Shanghai: The Statistical Department Of The Inspectorate General Of Customs.

中国の古典目録学に現れた「左図右書」

高仁徳
延世大学校

一、はじめに

中国出版文化史の中で挿画のある本が本格的に現れたのは、一般的に印刷出版が本格的に始まった唐末、特に宋代以降だと言われているが、中国にはその前にも文字と一緒に絵を重視して来た伝統がある。それを象徴的に示してくれるのは、『易経』の卦象だと言える。絵を重視した伝統はまた、本という意味で使用されて来た単語である「図書」と、「左図右書」という成語にもよく現れている。後でまた述べるが、元来「地図」または「絵」「描く」などの意味を持つ「図」と「文字」または「書く」などの意味を持つ「書」が並列して作られた単語である「図書」は「本」、「地図と帳簿」、「絵と文字」などの意味で古くから広く使用されてきた。「図」と「書」が合わせて「本」という意味で、昔から広く使用されてきたことから¹⁾、本は絵と文字で作られたものだという中国人の認識を知ることができる。「左図右書」はまた「左図右史」とも呼ばれているが、『四庫全書』を検索してみると、宋代から文献に現れる²⁾。「左図右書」は、昔の文人たちの書斎に絵と本が満ちているという意味で使われ、その文人が学問好きだということを示してくれることもあるが、また文字通り、左側には絵や地図、右手には文字を置いて合わせて見るという意味であり、普通挿絵が含まれている本という意味でも使われてきた³⁾。両方ともに中国の昔の文人たちが文字だけではなく、絵とも近かったことを示しているが、本稿では、挿絵が含まれている本という意味で用いる。参考までに「左図右書」という成語は、主に宋代以後の文献に表れているので、やはり印刷出版が活発になった後の状況を反映している成語だともいえるが、このような例から考えても、中国の読書史には、絵である「図」を文字である「書」に対応するまたは並立するテキストとして見なしてきた伝統があるのがわかる。

最近学界では、文学研究者達の挿絵に対する関心が高まって来て、中国の挿絵についての研究成果が出始めているが、主に通俗文学作品の挿絵が大きい部分を占めている。本稿では、古の中国文人たちの読書生活を一目瞭然に反映しているといえる目録を考察して、中国文人たちが文字だけでなく、絵も知識獲得と認識のための主要な手段として利用してきた様相を通時的に検討してみたい。その範囲は、現存する中国最初の目録である『漢書』芸文志から清代乾隆期に成立され、西洋の影響を受けるまでに中国の目録学に大きな影響を与えた『四庫全書総目』に至るまでの主要な目録を対象とする。

本論文の主要な研究方法は、目録に表れた書籍名と目録の分類項目に絵を表す文字である「図」と「譜」、「図譜」などが含まれているかどうかを考察することである。ただ、このような研究方法の限界は、中国の挿画史で重要な位置を占めているが目録に入っていない白話小説と戯曲などの俗文学作品と、挿絵を含んでいるが書籍名に「図」と「譜」

などの文字が入っていない仏經のような書籍は、研究対象から除外されることである。とはいえ、目録は古の中国の文人たちの読書生活を一目瞭然に反映しており、また「図」は実用的な絵という意味を最も包括的に示してくれる代表的な文字であることから、本稿の以上のような研究方法は古の中国文人たちの読書生活の重要な一面を反映してくれると言えよう。

ただ「図」と「譜」の字が含まれている目録を考察するためには、論理の展開上、まず「図」と「譜」が具体的にどのような意味を持っているかを明らかにする必要がある。つまり、中国には伝統的に絵を意味する語彙が多いが、その上で上記のように、実用的な絵という意味を持っている「図」と、よく「図」と一緒に言及されて「図」と親縁性を持っている「譜」が、具体的にどのような意味を持っているかを明らかにする必要があり、本論に入る前に第二章で考察してみる。ただこの部分は筆者の既発表論文と引用文などで重複する部分があるが⁴⁾、特に筆者が調べた限りでは、既存の研究成果の中で「図」と「譜」の意味を具体的に分析した研究成果を発見することができなかつたし、「図」の定義について唯一参考にした劉克明『中国図学思想史』では、「図」について「形を基礎にして、文字と数字が人々の思想と言語を描写するツールであるのと同様に、図は形を描写するツールでありながら、その伝達を担当する媒体である。」と⁵⁾定義しており、「図」は形を描写する一般的な絵のほか、特に「文字」で作られた図表や年代表なども含んでいるという事実を重視する筆者とは大きく意見が異なっている。また筆者の既発表論文は、韓国語で発表されており、さらに論文発表後新しく見つけた資料もあるので、重複をいとわず本稿に取り入れたことをあらかじめお断りしておく。

二、なぜ「図」「譜」であるか

中国には、絵を表す文字が多い。つまり「図」のほか、「画」「絵」「續」をはじめ多くあるが、絵を知識獲得と認識のための手段として、文字である「書」と対比して、実用的に使用するときは、だいたい「図」が使われた。「図」の代わりに「画」を「書」と一緒に使用した「書画」という語彙も多く使われてきたが、この場合の「書」と「画」はどちらかといえば、鑑賞のための芸術としての書芸と絵画という意味が強いと言える。「図」の語源については、許慎の『説文解字』六篇では「図は図ることが難しい」ということである。口に従い、畠に従う。畠は難しいという意味である。(圖，画計難也。從口，從畠。畠，難意也。)」ただし、これについて段玉裁注では「図ってその難しさを苦しく思うという意味である。(謀之而苦其難也。)」だとするが、現代学者達は許慎の意見についてあまり同意しないようである。文字学研究者の研究結果を見ると、その語源が概ね「地図」、または「辺境の領土」に收斂されると言える⁶⁾。図が地図の意味で使用された例は『周礼』にもあるし⁷⁾、また『左伝』には「絵を描く」という意味で使用された例があり⁸⁾、『易經』の「河図洛書」に関する部分には「絵」という名詞で使われた例がある⁹⁾。「図」の意味が「地図」という意味から「絵」または「絵を描く」という意味に引伸擴大されたことが分かる。ところが「図」には、「一般的な

「絵」という包括的な意味と、「まだ簡単で発達していない絵」という意味が共存していて、場合に応じて使い分けていたようだ。これは、次のような例を見れば分かる。つまり、北宋の李誠の『營造法式』総釈「彩画」は南朝人謝赫の「画品」を引用して、次のように言う¹⁰⁾。

そもそも図は画の始まりで、續は画の終わりであり、これを合わせて画と呼ぶ。倉頡は文字を作ったが、その書体に六つがあり、そのうちの一つを鳥書としたが、その文字の先端が鳥の頭のような形であった。これは図画の種類であるがまだ「書」という名前を標榜しており、「絵」と言う名前が与えられなかつた。史皇が「図」を作るに至っては、まだ物事の描写が簡単であり、舜が「續(かい)」を作るに至って始めて象形を備えるようになったので、現在の画法は、だいたい舜の世に起こつた。(夫圖者畫之權輿，續者畫之末述，總而名之爲畫。倉頡造文字其體六，一曰鳥書，書端象鳥頭，此卽圖畫之類，尚標書稱，未受畫名。逮史皇作圖，猶略體物，有虞作續始備象形，今畫之法蓋興於重華之世也。)

上記の引用文では、史皇が最初に描いた絵はまだ簡単で、事物の姿を正しく描いていなかつたが、それを「図」と呼び、舜に至つて今日のように事物の形状を描いた象形を備えた絵が出てきて、それを「續」と呼び、この図と續を総称して「画」と呼んだと言う。絵のなかで初期段階のまだ発達していないものを「図」と呼んだという上記の引用文の内容は、「図」の本来の意味が「地図」であったことを反映しているともいえる。つまり「図」の意味が地図から拡大されて、絵一般を総称するようになった後でも、比較的簡単で実用的な絵を「画」や他の名前で呼ぶより「図」と称する傾向があつたと言える。

一方、唐代の人である張彦遠の『歴代名画記』叙論には、また次のような言葉がある¹¹⁾。

顏延之が言うのに、「図には3つの意味が描かれている。最初は理を描いたもので『易』の卦象がそれである。第二は、識を描いたもので文字学がそれである。第三は形を描いたもので絵画がそれである」と。また『周礼』に公卿大夫の子弟に六書を教えたと記録されているが、その第三は象形だから、即ちそれは画という意味である。これによって書と画は名前は違うが同体であることがわかる。(顏光祿云：「圖載之意有三；一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」又周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。)

張彦遠は南朝宋の顏延之の言葉を借りて「図」が描いているものを、理を描き出している『易經』の卦象、識を描き出している文字学、形を描いている絵画の3種類に分類している。つまり、上記の引用文で「図」は「絵」または「描く」という意味の総称で、その対象には『易經』の卦のような象徴的な記号、言語を表記する文字、形を描き出す絵画が全部含まれている。即ち、『易經』の卦象と文字は形を描いた絵画と異なり、「図」と呼ぶが、「画(絵画)」とは呼ばないと言える。ここでも「理」と「識」を示す実用的な符号などは「図」と呼ぶことが分かるが、特に文字と絵画をすべて「図」という

文字で表現している点が注目に値する。張彦遠は統いて漢字の構成原理である六書の一つである「象形」は絵という意味なので、つまり漢字は象形文字をもとにしているので、書（文字）と画は名前は異なるが一体であることを知ることができると説明した。文字を「図」と称する根拠は、漢字が象形文字を基にしていることによると言える。張彦遠のこのような認識は、後代の中国文化に大きな影響を及ぼし、以後書画同体論または書画同源論として発展していった。それでは、「譜」は絵とどのように関連するか。「譜」が目録学で重要なものとして現れたのは、王儼（452～489、劉宋から南齊）が、彼が作成した目録である『七志』の中で最も大きい段階の7項目の一つとして、「図譜志」を置いてからである。この「図譜志」は他の項目とは異なり、本の内容ではなく、表現形式に基づいて図と譜を集めた項目であると、後代の学者によってみなされており、したがって譜は文字で書かれた一般的な書籍より絵である「図」に近いものであると認められる。それでは、譜はいかなるものであるか。譜は、事物の分類や系統を記述した書籍という意味であり、後でまた言及するが、王儼の「図譜志」においては六朝時代の譜学に関する書籍を意味する。つまり譜牒を研究する学問として家系や氏族などの系統を示したものであり、王儼の「図譜志」は譜学が盛んであった当時の時代状況を反映したものであると言える。では、なぜ譜が絵という意味を持つ「図」といっしょに扱われるのか。南宋の鄭樵は王儼の「図譜志」を継承し、『通志』で「図譜略」を著したが、譜については『通志』「年譜序」で次のように述べた¹²⁾。

天下には本がないわけにはいかないし、書物には図譜がないわけにはいかない。図は象を描き、譜は系統を描き出す。図は遠近をあまねく知ることができ、譜は古今を洞察することができる。（爲天下者不可以無書、爲書者不可以無圖譜、圖載象、譜載系。爲圖所以周知遠近、爲譜所以洞察古今。）

つまり図は「象」を描く平面的な概念であり、譜は「系統」を描き出す時間的な概念で、例えば図に属する地図では遠近の世界を一目で把握することができ、譜では歴史的な系統を把握することができるという。鄭樵がここでいう譜とは、前後の文脈から見て、一般的な譜というより年譜を意味する。鄭樵はまた譜については、『通志』総序で、「古の人々は年代を記録すると、書物とは別途に付けておいたが、それを譜と呼んだ。司馬遷はそれを改めて表とし、今また表を譜と呼ぶのは、おおむね昔のことにつ従うものである。」として¹³⁾、自分が使用している譜の概念が司馬遷『史記』の表に従うことを言う。だが、鄭樵は、場合によっては譜を「事物の系統と分類を表す帳簿と書物」という一般的な広い意味で使うこともある。紙面の関係で詳細な引用は避けるが、鄭樵はまた「図譜略」で、図を広い義と狭い義で使い分けており、譜が広い義の図に属すると考えている¹⁴⁾。つまり譜は文字で書かれたが、文字の配列が一般的な文章とは異なり図表式になっており、絵のように一目瞭然に内容を把握することができるので図に属すると見なされている。すなわち広い義の「図」には、形を描いたものから、文字で構成された図表等までが含まれるのである。

次に、鄭樵に著された以上のような図の概念を、より明確に整理してくれる文章を紹介しよう。清代の陸耀遹の『金石続編』に収録された『六經図刻』の付録「五經図原序」

には、次のような文章が含まれている¹⁵⁾。

文字で書かれた書物のようだが、実際には図であるものを譜と言い、表と言う。一度読んでみれば、その概要と細目、始めと終わりの順序が明らかで、分かりやすいのは図と性質が同じであるが、たとえ性質が異ってもその効用が同じであれば同じスタイルといえる。（「五經図」に記載されている）天地を変化させる数、占いをする方法、五服が六年に一度朝見すること、四始説と六義説、諸国の爵人と氏族の世系継承の先後、六官が分担して管理する役職、民の数と救荒政策、神祇と人鬼の祭祀儀式、譜と表はその形態は異なるが、その意味はすべて図に倣っているので、これらを総括して図と言う。（若書而實圖者，曰譜曰表，一展閱而綱目原委粲然，指掌與圖同情，而異情同功而一體。若大衍之數、揲蓍之法、六年五服之朝、四始六義之説、諸國爵氏世次之別、六官分掌之職、民數荒政、神祇人鬼、祭祀之式，與譜與表，形殊而義皆仿于圖，總而名之曰圖。）

上記の引用文の「五經図原序」の最後部分には、明代末期の「万暦甲寅（1614年）春月京山の李維禎」が書いたと署名されているが、「五經図原序」の前の部分を読んでみると、鄭樵の「図譜略」索象篇の内容と非常によく似ており、明末の李維禎が「図譜略」を読んだ後、上記の序文を書いたと推測される。また、上記の引用文を見ると、譜と表は文字のようだが、一度見れば一目瞭然で分かりやすいのが図と性質が同じであり、実際には図のようなものであると冒頭で最初に言う。続いて『五經図』に含まれている文字で作られた各種「図」の例を挙げ、これらと譜、表はすべて形は異なるが、その意味するところは図（狭い意味の）と似ているので、総括して図（広い意味での）と呼ぶと言う。『五經図』の中には、形を描いた絵の他に、文字だけで作られた図表等が多く含まれており、以上のような序文を書く必要があったのだろうと思われる。それでは、清代の人は譜と図との関係についてどのように考えていたのだろうか。『四庫全書総目』（卷191、総集類存目一）の『文選句図』についての提要では、次のように説明している。

詩句を採録して図を作ることは、張為から始まる。張為の書は、白居易などの6人を主とし、楊乘など78人を客とした。主は6派に分かれ、客にもそれぞれ上入室、入室、升堂、及門の四格があった。順序よく並べられ、貫通することが譜牒と同じで、図という名前をつけた。後に九僧は名句を採録して、やはり「句図」と名付けたが、けだし本来の「句図」だとは言えない。似孫の『文選句図』も、やはりその古い名前に従い、すべて『文選』のいろいろな詩作品から採録したが、その取捨選択の基準はよく理解できない、……（摘句爲圖，始於張為。其書以白居易等六人爲主，以楊乘等七十八人爲客。主分六派，客亦各有上入室、入室、升堂、及門四格。排比聯貫，事同譜牒，故以圖名。後九僧各摘名句，亦曰句図，蓋非其本。似孫此書，亦沿舊名，所錄皆『文選』諸詩，去取不甚可解，……）

すなわち、唐代の張為の『詩人主客図』の名に、なぜ「図」と言う文字が入っているかといえば、「排比聯貫（順序よく並べられ、貫通する）」という性質が「譜牒」と

同じことから、その名に「図」が付いているとする。言い換えれば、「排比聯貫」という性質を持つ「譜牒」は、清代の人たちにも「図」として認められたと言える。だが、その後の九僧の書物は詩句を採録したもので、やはり「句図」と呼んだが、本質的な「句図」ではないという¹⁶⁾。九僧の書物がどうして本質的な「句図」ではないかについては説明していないが、前後の文脈から推測してみれば、詩句の並べ方が『詩人主客図』と異なっているためではないだろうか。すなわち、『詩人主客図』以後は、詩句を集めて本を作ると、その並べ方が譜牒と異なっても、しばしば「図」という字を付すようになったと思われる。そこで、『四庫全書総目』は、この点を指摘したのである。これに対して、次の文章を見れば、「譜」についての清代の人の考え方をより確実に知ることができる。即ち、『清朝通志』芸文略の譜系類序では、次のように述べられている。

譜系の書物は、横線があつて年表に似ているので、ここではすべて「図譜略」に帰属させた。ただ单隆周の『希姓補』は、もっぱら珍しい姓氏だけ例挙して、横線などがないので、「芸文略」に置き、備えとすべきである。(譜系之書列為横格、類於年表、今俱歸入圖譜略。惟单隆周希姓補、專舉希姓、不分圖格、應存之以備。)つまり譜系に属する書籍には横線が引かれていて、「年表」に似ているので、すべて「図譜略」に帰属させたが、ただ单隆周の『希姓補』は珍しい姓氏を並べておいただけで、横線などが引かれていないので、「芸文略」の譜系類に置いたとする。『清朝通志』の体例は、鄭樵の『通志』を模倣して、「図譜略」と「芸文略」を置いているが、上記の引用文の内容から清代の人が図と譜の関係についてどのように考えていたのかを、より明確に知ることができる。つまり昔の中国人が譜系類を広い意味での図だと考える根拠は、譜系類の書籍には横線が引かれていて図表をなしているからである。したがつて、厳密に分類すれば、譜系類に属していても横線が引かれていない場合には、図に属することができないのである。だから上で引用した『清朝通志』では『希姓補』を「図譜略」に置いて、広い意味での「図」として扱うことをせず、「芸文略」に置くとする。しかし、実際には線がなくても、既に説明したように、「排比聯貫」という性質があれば、一般的に「図」と認められた(前に言及した『詩人主客図』には、横線が引かれていない)。以上、「譜」を広い意味での「図」と見なす観念は、六朝時代の王儉から清に至るまで続いていたことが分かる。

三、目録に表れた図譜学

1. 「図譜志」から「図譜略」に

①『漢書』芸文志

中国の現存する最初の目録である『漢書』芸文志は、劉向と劉歆の『七略』を基にして作成されたが、六略(総要である「輯略」まで含めて七略)、38種、596家(学派)13269卷(これは「芸文志」の最も後ろに書いてある数字である)に分類されている。この中で、書籍名に「図」という文字が入っているものと「譜」に属するものは、次のようである。(劉向が「經伝」「諸子」「詩賦」、任宏が「兵書」、尹咸が「數術」、李柱国が「方技」を校した。)

- 六芸略：『易』種の『神輸』5篇に「図1」とあり
『論語』種に『孔子徒人図法』2巻あり
諸子略：儒家種に『列女伝頌図』あり
兵書略：14種に合計図47巻あり（「兵書略」の後ろには、図43巻と書かれているが、数えてみると47巻ある）
数術略：暦譜種に『耿昌月行帛図』232巻あり。暦譜種：『黃帝五家暦』等合計18家606巻あり

つまり六略の中で、特に「兵書略」に、題目の中に「図」という文字が入っている書籍の種類が多いが（「数術略」は『耿昌月行帛図』の一種232巻である）、これは「兵書略」が内容上特に絵の必要性が強いからだと解釈することができるが、その他の分野との差が著しく、後世の学者たちの中には「兵書略」の目録作成者が絵を重視したからだと見る人もいる。つまり『漢書』芸文志の総序によると、六略の項目によって校者が異なり、劉向が「經伝」「諸子」「詩賦」、任宏が「兵書」、尹咸が「数術」、李柱国が「方技」を校したという。そこで、南宋の鄭樵は、絵が入っている書籍をおろそかにして収録しなかったとして、劉向と劉歆を激しく批判した。また、『漢書』芸文志には「数術略」の下位分類に暦譜種という項目があるが、この暦譜種の内容は、『漢書』芸文志の説明によると、四季と節氣、日月五星、寒暑等に関与するという¹⁷⁾。暦譜種の中に、『黃帝五家暦』、『天暦大暦』、『帝王諸侯世譜』、『古來帝王年譜』等の書籍名があることから、主に年代表や暦表等を集めたものだと思われ、やはり「譜」という形式の特徴を持っているのではないかと思われる。

②『七志』図譜志

王儉（452～489、劉宋から南齊）の『七志』は亡逸したが、『七錄』序文と『隋書』経籍志序文によれば、最も大きな段階の項目が經典志、諸子志、文翰志、軍書志、陰陽志、術芸志、図譜志の七志に分類されており、その他の付録として道經と仏經を置いたとする。「図譜志」にどのような書籍が記録されていたかは知ることができないが、『隋書』経籍志序文に「図譜志」について「紀地域及図書」と記述していることから、「地域」に關係ある地理書と地図などを収録していることが推測できる。また、そのほかに「図譜志」という名前から見れば「譜牒」（氏族や、あるいは宗族世系を記述した書籍）も含まれていたのではないかと思われる。南朝時代には、譜学が盛んで、王儉は譜学に造詣が深かったという。

また、王儉の『七志』図譜志について阮孝緒（479～536）は、『七錄』序文で「王儉の図譜志は、劉欽の『七略』にはないものであり、劉欽の数術略の中にはたしかに暦譜があるが、今日の譜とは異なるものである。思うに、絵（図画）は当然絵の内容によって分類すべきだから、私は『七錄』でその題目に沿って本録に添付した。また譜は注記の種類として当然歴史書の編写体制とお互いに参証すべきだから、記伝の最後に収録した。」と言う¹⁸⁾。つまり王儉が図と譜を一箇所に集めて一つの項目として分類したのは適切ではなく、図の分類はその内容によるべきだから、阮孝緒は『七錄』の図はその内容に基づいて各々の本録に添付し、譜は注記としてその内容に応じて、歴

史書の記伝に収録したとする。以上の阮孝緒の意見によって、王儉の「図譜志」に含まれている図は、その内容が地図には限定されず、かなり多様であり、本録の内容を補完する「実用的な機能」を持っているのではないかと推測される。結論として『七志』図譜志は、鑑賞のための絵画ではなく、地図などの実用的な絵と譜牒をその表現形式によって、一箇所に集めておいたものだと思われる。『七志』が中国図学史上で意味があるのは、分類の最大段階の項目として書籍の内容ではなく、その表現形式によって「図譜志」を置いたことである。つまり、図の重要性について深く認識していたのである。

③『七録』

劉向、劉歆の『七略』と王儉の『七志』などを参考にして作られた阮孝緒（479～536）の『七録』はすでに亡佚したが、『七録』序文とその分類体系が、『広弘明集』卷3に残されている。阮孝緒は上で既に述べたように、図はその内容に応じて本録の後に付け、譜は歴史書の記伝録に配置したが、『七録』序文中の「古今書最」によると、七録の中で内篇（經典録、記伝録、子兵録、文集録、術伎録）は、經書135種187帙775巻が図であり（内篇全体は3453種5493帙37108巻）、外篇（仏法録、仙道録）は經書76種78帙100巻が符図だという（「符図」は南宋の鄭樵によると「図」のような意味に解釈されており¹⁹⁾、外篇全体は2835種3054帙6538巻）。参考までに、同じ文献に外篇の仙道録には符図部70種76帙103巻が含まれていると記述されているので、外篇の「符図」はほとんど仏法録ではなく、仙道録に属するものであることがわかる。このような統計から見ると、阮孝緒は図と譜をその内容によって分類して本録に添付することを主張したが、図譜自体を軽視したものではないと言える。また特別に内篇の中に經書135種187帙775巻が図だと記録されていることを見れば、六朝時代に儒家經典に図が入ることはかなり一般的であったことが分かる。これで王儉の「図譜志」にも儒家經書を図像化したものが入っていたことが推測できる。

また絵と関連して、『七録』には術伎録の下に雑芸部という小項目が置かれたのも意味がある。雑芸部にどのような書籍の目録を収録したかは知ることができないが、術伎録の下の他の小項目と後代の目録書を根拠に推測してみると、書芸や鑑賞のための絵画に関連する書籍もいくつか含まれていた可能性がある。このような内容の書籍は、『七録』以降の目録では、主に「雑芸」や「芸術」などの項目に含まれるようになる。参考までに王儉『七志』の最も大きな分類段階の7項目の中に「術芸志」があるが、阮孝緒（479～536）の『七録』序文によると、それは『七略』の「方伎略」に該当するものだとする。『七略』の「方伎略」は医学と養生に関するもので、絵とは関連がない。

④『隋書』経籍志

『隋書』経籍志は現存する目録の中、『漢書』芸文志に続いて二番目に古い目録である。阮孝緒『七録』の影響を多く受け、經・史・子・集の四部40類に分類されている。『隋書』経籍志の目録の中、比較的図が多く含まれている分野と譜系類を見ると、次の通りである。

経部、礼類： 9種（全136種）、『喪服図』と『三礼図』など。また礼類の注釈には梁代に『冠服図』、『五宗図』、『月令図』等があったが、失

われたと記録されている。

史部、地理類：15種（全139種）、『洛陽図』、『黃図』など

子部、天文類：21種（全97種）

子部、五行類：43種（全272種）

子部、医方類：15種（全256種）

史部、譜系類：『漢氏帝王譜』、『楊氏譜』等合計41種360巻

以上、『隋書』経籍志に図譜類の書籍がどの程度収録されていたか推測できるだろうが、一つ特筆すべき点は、注釈に六朝時代の本の中で散逸された本の名前が記録されているが、その多くの場合、図譜類の書籍だという点である。六朝時代に王儉が『七志』で図譜類を項目として立てたのは、当時の書籍状況を反映したものであることが分かる。

⑤『新唐書』芸文志

『新唐書』芸文志は、宋初の欧阳修が編纂したが、魏徵と毋煥の思想を継承し、鄭樵に影響を及ぼした。唐代の書籍を分類の対象とするが、分類思想は欧阳修の思想を反映している。『新唐書』芸文志の中で、経部と書籍名に比較的多く「図」が入っていると譜牒類の数は、次の通りである。

経部、易類：1種（全88種）

経部、礼類：4種（全96種）

経部、春秋類：2種（全100種）

経部、孝經類：1種（全36種）

経部、小学類：2種（全103種）

史部、地理類：18種（全106種）

子部、天文類：6種（全30種）

子部、五行類：14種（全160種）

史部、譜牒類：合計39種1617巻

⑥『通志』図譜略と『通志』芸文略

鄭樵（1104～1162）は、思想、言語学、博物学など、さまざまな分野で成果を残しているが、史学、文献学において最も有名な南宋の大学者である。鄭樵は80種以上の豊富な著述を残したが、現存するのは『夾漈遺稿』、『爾雅注』、『通志』など数種に過ぎず、『通志』は彼の代表作だと言える。『通志』は三皇から隋代までの総合的な史料を記録した通史だが、『通志』の一部である「二十略」は、鄭樵が心血を注いだ部分として單行本で通行されている。「二十略」には、「芸文略」「校讎略」「図譜略」「金石略」が含まれており、文献学者としての鄭樵の面目を見せてくれるが、その中でも特に「図譜略」には、図譜の価値と効能、重要性等について記述されていて、現代の学者からも、それまでの著述には見られない独創的な見解として認められている。つまり「図譜略」は、中国出版文化史の中で、初めて体系的かつ詳細に図譜学理論を記述したものだと認められており、周秦から当時までの図譜学の書籍を、現存するもの（「記有」、205件）と亡逸したもの（「記無」、175件）に分けて添付しており、資料的価値が非常に高い。鄭

樵の図譜学理論と図譜書籍の目録を見ると、鄭樵の図譜学もやはり極めて実用的なものであるが、紙面の関係上、その詳細についての紹介は省略する。鄭樵はまた「図譜略」で、『七略』の「兵書略」を校訂しつつ、図が含まれている書籍を多く残した任宏と、『七志』を編纂し「図譜志」を最大段階の7項目の一つとして立てた王僕を高く評価し、彼の「図譜略」は王僕の「図譜志」を受け継いだものであることを明らかにした。彼はまた、『七略』の「經伝略」「諸子略」「詩賦略」を校訂しながら、図が含まれている書籍を漏らしたとして劉向と劉歆を批判し、阮孝緒についても『七錄』を編纂しながら「図譜」をその内容によって各項目に分散させたと批判した。

鄭樵は、さらに「芸文略」では、当時までに存在したことのある古今のすべての書籍を網羅して目録を作成したが、これは中国で初めて作成された通史史志目録である。また「芸文略」は、当時までの目録が、概ね二段階に分類されて来たのを改めて三段分類とし、12類、100家、422種に分類したが²⁰⁾、ここにも彼の図譜を重視する思想がよく反映されている。彼の図譜重視思想は、特に「図」と「譜」が重要だと認められるときは、第三の段階である「種」の中に「図」と「譜」の項目を含めたことによく表れている。たとえば、その下の段階である「種」に、「図」の小項目を置いた第二段階の項目は、經類の「易」「書」「詩」「春秋」「周官」「喪服」「会礼」などであり、また下の段階に「譜」の小項目を置いた第二段階の項目には、やはり經類の「易」「詩」「春秋」「喪服」などがある。彼はこれとは別に、さらに第二段階に家系や族譜などを収録した伝統的な項目である「譜系」を置いた。また、鑑賞するための絵には、芸術類の下に「画図」という項目を置くことによって、図譜と鑑賞用の絵画を異なる方法で処理している。鄭樵が「図」と「譜」という小項目を置いた分野は經、史、子部であるが、上に示したように特に儒家の經類に集中している。つまり儒家の經類に文字ではなく絵を使用することについて、少しも抵抗感がなかったと考えられる。

以上のような分類方法の他に、「芸文略」には「図」と「譜」に属する書籍が数多く収録されていることからも、鄭樵が図譜を重視したことが分かる。「図譜略」に収録されている文献の名前と、「芸文略」に収録されている「図」と「譜」の文献とは、重複しているものもあり、重複していないものもあるが、上記の「図譜略」の文献数よりも「芸文略」により多くの文献が収録されている。

「芸文略」の以上のような分類方法は、王僕と阮孝緒の折衷案だと言える。つまり図譜をまず内容によって分類し、読者に図譜の内容上の全体的な文脈が把握できるようにし、それと同時に図譜がその項目で重要な位置を占めていると思われる場合は、その項目の下にまた「図」と「譜」という小項目を置いて、図譜が重要であることを示した。それだけではなく、図譜が重要であることを強調するために、「図譜略」を著して理論的な面を体系的に記述するとともに、古今の図譜目録を一箇所に集め、図譜の歴史を通時的に見ることができるようにした。つまり、中国出版文化史の中で、鄭樵こそ理論と実践の双方において図譜学を最も頌揚した人物だと言えよう。

鄭樵の以上のような図譜重視思想は、後世の目録家にもかなりの影響を及ぼした。まず、明代には、祁承燾（1562～1628）の『澹生堂藏書目』と焦竑の『国史經籍志』な

どの分類に、「図」と「譜」が小項目として立てられ、清代には『続通志』と『清朝通志』が『通志』の体制を模倣して「図譜略」と「芸文略」を置いたが、紙面の関係上、その内容についての考察は次の機会に譲りたい。

2. 「譜状」から「譜録」まで

「譜」については前章でも言及したが、ここでは前章で触れなかった内容を中心として、「譜」の発展状況について考察してみよう。王儉が「図譜志」を立てた後、阮孝緒は、『七錄』で譜を記伝録の下位分類として譜状部を立てたが、ここでも譜は譜牒を言うのである。阮孝緒が譜状部を立ててからは、『隋書』『經籍志』をはじめ、『明史』『芸文志』に至るまで、ほとんどの目録の史部に「譜系」「譜牒」などの小項目が置かれるようになった。

①『遂初堂書目』

譜が歴史の範囲を超えて、他の分野でも「排比聯貫」という性質を持つ文体として、その特殊性を一層明確に持つようになったのは、南宋の尤袤（1127年～1202年）の『遂初堂書目』に至ってからである。『遂初堂書目』は、全体が44類という一段階に分類されたが、実際には最も大きい段階が経・史・子・集の四部に分けられたのと同様であり、経部9類、史部18類、子部12類、集部5類である。『遂初堂書目』では、当時までの目録に一般的に置かれていた史部の譜牒類を削除し、代わりに姓氏類を入れ、また子部に譜録類を置いた。姓氏類は、それまで譜牒類に属した『孔子編年家譜』などの族譜と家系に関連する書籍がほとんどである。譜録類には、『宣和博古図』『考古図』『文房四譜』『酒譜』『竹譜』『禽經』などの書籍が収録されているが、この項目が置かれてから、「譜」が族譜や年譜などの目録の収録から脱して、本格的にさまざまな事物の「系統」と「分類」に関連する書籍を収録するようになったのである。即ち鄭樵が『通志』芸文略の分類で「譜」を置いたのは、三段階の中で最も下位の段階だったが、『遂初堂書目』は子部の44類の一つとして置いた。これは鄭樵の「芸文略」に於いては第二段階に属する。すなわち、譜と呼ばれる文体を、第二段階に属する独立した項目として立てたということに意味がある。ただ『遂初堂書目』の譜録類には、「譜」に属するすべての書籍が収録されたのではなく、それまで適切に収録する項目がなかった、さまざまな事物の系統や分類に関連する専門的な知識を含んだ書籍が収録された。また、譜録類に収録された書籍は、事物の系譜や分類を列挙した文体がほとんどであるが、普通の文体で「排比聯貫」という性質から遠いものもある。つまり厳密に言えば、広い意味の図ではないものも混ざっている。参考までに『遂初堂書目』では形を描いた「図」に対しての特別扱いはない。即ち、「図」がある書籍はその内容によって分類されて、他の書物と混ざっている。ただ譜録類の最初に『宣和博古図』『考古図』等の「図」字が付いている書籍が並ぶのは、これらの書籍は図でありながらまた「排比聯貫」という性質を持っているからだと思われる。『遂初堂書目』は印刷術が一般化された南宋時代に編纂され、宋代の著作や新たに出現した書物を多く収録していると評価されているが、書籍の題目に「図」字が含まれている比率を、印刷術が一般化される以前の書籍を収録対象とする『隋書』『經籍志』や『新唐書』『芸文志』と比較してみると、比率

が著しく増加したと見るのは難しいようだ。つまり『遂初堂書目』の中で、題目に「図」字が含まれている経書類書籍の数は、易類5種（全体82種）、書類3種（全体18種）、礼類6種（全体59種）等のように、易類と書類が相対的に増えたが、これが果たして印刷術の発達のためであるかどうかは疑問であり、より多くの目録を対象に綿密に調べてみる必要があると思われる。

②『四庫全書総目』

南宋『遂初堂書目』の譜録類は、その後、清の『四庫全書総目』によって継承された。『四庫全書総目』は、諸家の分類の利点を参照して四部、44類、66属という3段階の分類体系を置いたが、これは理論と実践、思想と方法が比較的よく結合しているという評価を受けた。それまでの目録書では、通常史部に置いた譜牒（譜系）をなくしたが、そのことに対して『四庫全書総目』史部総叙で「以前には、譜牒という分野があつたが、唐以降は譜学がほぼ途絶えた。帝王の譜系は、すでに世の中に公開せず、家譜も官に上げないので、名目だけの目録が存在するようになり、従って削除した。」²¹⁾ といい、そのかわりに子部に「譜録類」を置いた。これに対して、「譜録類」の類序で、六朝時代以降には、作者が次第に新しい体例を作るようになり、昔からの目録で包摂できなくなったと言う。また『隋書』経籍志の「譜系」は、元々族姓を収録したものだが、その末尾に『竹譜』『錢譜』『錢図』などを収録し、『新唐書』芸文志の「農家類」は本来種植を言うが、『錢譜』『相鶴経』『相馬経』などを収録し、これらは帰属する場所がないものを収録したものであり、安定していないことが明らかであると言う。続いて、尤袤（1127年～1202年）の『遂初堂書目』は、譜録類を置くことによって、これらのものをすべて収録する。このような方法を採用して、帰属させるところがない雑書をすべてここに収録したと言う。このように、『四庫全書総目』譜録類の類序では「譜」という文体の形式については特に言及せず、帰属するところがないものを集めたということだけを説明しており、また収録された書籍の中には、普通の文体で「排比聯貫」という譜の性格から距離のあるものもある。しかし、「譜録類」という項目名にふさわしく、多くの場合、書籍名に「譜」字が入り、また「譜」字が入らない場合でも、その内容が事物の分類や系統に関係ある場合が多い。つまり第2章で既に引用したように、『四庫全書総目』の編纂官も譜の性格についてある程度の共通認識を持っていたと言える。ただ『四庫全書総目』も『遂初堂書目』と同じく、形を描いた「図」についての特別扱いはなく、「図」が含まれている書物はその内容によって分類されて、他の書物と混ざっている。また「図」が含まれている書物の割合でも、それ以前の書物と著しく異なる点はない。このような『四庫全書総目』の分類は、これ以後西洋の影響で新たな分類法が作られるまで目録の分類に大きな影響を及ぼしたが、それに対する考察は、次の機会にしたい。

四、終わりに

以上、中国図譜学史で重要と思われる目録について考察してみたが、それによって中国は図や図表など実用的な挿絵の歴史が古く、そのような挿絵が含まれている書籍

が相当数存在したことが分かる。それは印刷術が一般化されるずっと以前からであり、集部を除いて経・史・子部の書籍に均等に表れる。特に経部の「易」と「礼」の分野、史部の「地図」と「譜牒」、子部の「天文」「五行」「兵書」などが伝統的に図譜を多く活用した分野である。このような結果を見ると、文人たちが知識の獲得と認識の手段として、実用的な絵を文字の補助手段として使用することについて抵抗感がなかっただけではなく、図譜を相当重要視してきたように思われる。それは『易經』『繫辭』上伝で孔子が、「文は言葉をすべて表さず、言葉は意味するところ（意）をすべて表すことができない。（書不盡言、言不盡意）」として言語の限界について述べた後、それに対する解決策として『易經』では八卦と六十四卦、つまり象を立てて意図するところを表現し、またそこに言語である卦辞と爻辞を付けて、言いたいことをすべて表したことによっても裏付けられる²²⁾。すなわち、言語だけでは意図するところを表すことができず、象を仲介者として利用し、また象だけでは、それが象徴するところを人々に伝えることができないので、文章を追加したと言える²³⁾。つまり、昔から文字に加えて、図を知識獲得と認識のための補助手段として使用してきたが、それらの伝統を端的に示してくれるのが「左図右書」という成語だといえる。また、このような伝統は、具体性と実用性を好む中国人の性格とよく似合うともいえる。即ち、漢字がたとえ象形性を基盤とした文字だとしても、結局は言語を表記する抽象性の強い記号であるに比べて、図は直観的且つ具体性を持っているからである。

ただ、古代中国には「図」と言う文字で表現されるこのような実用的な挿絵の伝統に加えて、また「画」字で代表される鑑賞のための芸術としての絵画伝統も古くから存在した。目録では、阮孝緒が『七錄』で「術伎錄」の下に雑芸部を置いたのが最初の鑑賞のための画の項目ではないかと思われるが、現在雑芸部の目録が存在しないので、確実ではない。鑑賞のための画や書道の書籍は、『七錄』以降の目録、すなわち『新唐書』芸文志や『崇文總目』などからは主に「雑芸」や「芸術」などの項目に含まれるようになる。そして、このような鑑賞のための画については、実用的な図、さらには文字で作られた文章より軽視する伝統が存在していたようだ。たとえば、『四庫全書總目』子部、芸術類の序文には、次のような文章がある。

古に、六書と言い、後に八法を明らかにしたが、これで文字学と書道は別のものになった。左図右史で、絵も古人の立身のための道理だったが、華麗な色使いが加わって、しだいにこれとは別に鑑賞という方途が出てきた。衣服を作ると華やかで美しい織物が巧妙となり、料理が作られれば、山海の珍味が並べられる。前人の事を継承すると、さらに発展するのは、事の勢いがそうさせるのである。しかし、双方ともに文史とお互いに出入し、その重要さは芸事中の第一である。（古言六書、後明八法、於是字學、書品爲二事。左圖右史、畫亦古義、丹青金碧、漸別爲賞鑑一途。衣裳製而纂組巧、飲食造而陸海陳、踵事增華、勢有馴致。然均與文史相出入、要爲藝事之首也。）

すなわち、昔は六書が最初にあり、次に書道の八法が生まれ、文字学と書道は別のものになり、絵も左図右史は昔の人たちが立身するために必要なものであったが、だ

んだん華麗な色使いが加わり、別に絵を鑑賞するための道が出てきたと言う。たとえ書道と鑑賞のための絵画を文史に出入するものと見なして、芸事の第一のものだとは言ったが、その後に続く文章を読んでみても、清代『四庫全書』編纂者には、さまざまな芸術が発生した初期のものは「雅」で且つ本格的なもの、後世のものは「俗」なものという二元的な考え方があったようだ。

すなわち、絵においては、実用的な「左図右史（書）」に比べて、鑑賞するための画は相対的に「俗」だと言えるだろう。紙面の関係上、ここで引用するのは省略するが、「左図右書」という成語を検索してみると、宋の文献から清の文献に至るまで、多くの場合、その成語の前に「古の」、「古人の」という修飾語が付いていることからも確認できる。また、皇帝の勅令によって成立した明初の『永楽大典』や清代の『古今図書集成』などに挿絵が豊富に含まれていることからもわかる。しかし、「左図右書」の挿絵であっても、例えは俗文学作品の中の挿絵は当然俗なものとして、儒家の経書などの挿絵とは差別化される。のみならず、俗文学作品の中の挿絵は、見て楽しむ性格が強く、知識獲得のための実用的な挿絵とは、その性格が異なると言えよう。また、鑑賞用の挿絵の中でも、文人たちの絵と職人たちの絵は、当然別の取扱いを受ける。

一方、中国の図譜学史には、既に説明したように、また「譜」の伝統が存在するが、即ち完全に文字だけで作られたものでも、文字の配列が「排比聯貫」という性質を持ち、一目瞭然であれば、事物の形状を描いた図とともに広い意味の「図」と呼ばれたことが確認できた。筆者が知る限りでは、このように包括的な意味を持っている「図」という語彙を、他の言語には適切に翻訳する単語がないという。つまり、中国では相対的に文字と図の境界が緩んでいると言えるが、これは既に張彦遠の『歴代名画記』叙論からの引用文を通じて見てきたように、漢字が象形文字を基盤にした文字だからだと思われる。張彦遠が提起したこのような見方は、書画同体論、または書画同源論に発展して行き、後代の中国文化に大きな影響を与えた。

注

- 1) 『韓非子』大体：「豪傑不著名於圖書，不錄功於盤盂。」
- 2) 『四庫全書』で「左図右書」を検索すると、宋代以後の文献 92 種類から 135 個所表れる。
- 3) 鄭樵『通志』総序：「圖成經，書成緯，一經一緯，錯綜而成文。古之學者，左圖右書，不可偏廢。」
『四庫全書総目提要』卷一百三十六子部四十六『図書編』提要：「是編取左圖右書之意，凡諸書有圖可考者皆彙輯而爲之説。」
- 4) 拙稿「中国読書史における<図>の含意」（『中国語文学論集』第 85 号、2014 年 4 月、ソウル）
- 5) 劉克明『中国国学思想史』北京科学出版社、2008 年、p. 22：「圖以形爲基礎，就像文字和數字是描述人們思想和語言的工具一樣，圖是描述形的工具并是承擔它的载体。」
- 6) 李圃編『古文字詰林』六 上海教育出版社、2003 年、p. 134 ~ p. 136
- 7) 『周礼』地官・大司徒：「掌建邦之土地之圖。」
『周礼』夏官・職方氏：「掌天下之圖以掌天下之地。」
- 8) 『左伝』宣公三年：「昔夏之方有德也，遠方圖物，貢金九牧，鑄鼎象物，百物而爲之備，使民知神奸。故民入川澤山林，不逢不若。」
- 9) 『易經』繫辭上：「河出圖，洛出書，聖人則之。」
- 10) 李誠『營造法式』台湾商務印書館、1968 年
- 11) 翁劍華編著『中国古代画論類編』北京人民美術出版社、2007、p. 27

- 12) 鄭樵『通志』北京中華書局、1990年、p. 405
- 13) 鄭樵『通志二十略』北京中華書局、2009年、p. 10、「古者紀年，別繫之書，謂之譜。太史公改而爲表，今復表爲譜，率從舊也。」
- 14) 淳稿「中国読書史における<図>の含意」(『中国語文学論集』第85号、2014年4月、ソウル)
- 15) 陸耀遹『金石統編』卷18(宋六)。本考では『宋代石刻文献全編3』国家図書館善本金石組編、北京図書出版社、2003年、p. 710～p. 711に収録されたテキストによる。
- 16) この部分の解釈には、趙目珍『唐《詩人主客図》考論』華中師範大学博士学位論文、2012年、p. 60～p. 68を参考した。
- 17) 『漢書』芸文志「數術略」曆譜：「序四時之位，正分至之節，會日月五星之辰，以考寒暑殺生之實。」
- 18) 釋道宣『廣弘明集』卷3 阮孝緒「七錄」序文：「王氏圖譜一志，劉畧所無，劉數術中雖有曆譜，而與今譜有異，竊以圖畫之篇，宜從所圖爲部，故隨其名題，各附本錄。譜既注記之類，宜與史體相參，故載於記傳之末。」
- 19) 鄭樵『通志』図譜略・索象：「孝緒之錄雖不專收，猶有總記，內篇有圖七百七十卷，外篇有圖百卷，未知譜之如何耳。」
- 20) 鄭樵『通志二十略』下「校讎略」北京中華書局、2009年、p. 1805
- 21) 『四庫全書総目』卷45 史部総叙：「舊有譜牒一門，然自唐以後，譜學殆絕。玉牒既不頒於外，家乘亦不上於官，徒存虛目，故從刪焉。」
- 22) 『周易』繫辭上伝：「子曰，書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎。子曰，聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，……」
- 23) 張松「‘書不尽言，言不尽意’の哲学意義及其涉及の解釈学問題」(『東岳論叢』2002年7月、第23卷第4期)、孟慶麗「‘言不尽意’と‘立象以尽意’——『周易』の言意観探微」(『遼寧大学学報』哲学社会科学版、2003年7月、第31卷第4期)

付記

- (1) This research was supported by Basic Science Research Program through the National Research Foundation of Korea(NRF) funded by the Ministry of Education(NRF-2010-361-A00018)
- (2) 本論文は、第66回日本中国学会(2014年)で発表した内容を修正補完したものである。

蕭友梅の音楽観に関する考察 —音楽の力への確信とその「変化」について—

丸山貴士
東京学芸大学

本稿は、中国初の音楽専門の高等教育機関である国立音楽院¹⁾の設立者、蕭友梅（1884-1940）の音楽理解について検討するものである。1920-30年代の中国において西洋音楽の教育・普及活動を展開した蕭友梅は、近代中国における西洋音楽の受容史について検討する上では極めて重要な足跡を残した人物であると言える。蕭友梅及び国立音楽院については、榎本泰子による総合的かつ詳細な研究があり、本稿の記述もこれに多くを負っている²⁾。榎本は17世紀から抗日戦争勃発までの期間を範囲としながら、その主眼を1920-30年代における西洋音楽の受容過程に据え、とりわけ蕭が中心となり音楽の教育・普及活動を展開した国立音楽院については、同時代の他の音楽家をも視野にいれながらその活動の実態を立体的に描出している。中でも特に重要であると考えられるのは、1930年代以降に本格化する救亡－革命意識の高揚という文脈の中で、蕭友梅の従来の音楽観に大きな変化が生じたのではないかと指摘している点である³⁾。本稿では、この蕭友梅の「従来の」音楽観の内実及び彼が音楽に寄せた絶大な信頼、その力への確信について概観した上で、榎本の指摘する「変化」についての検討を試みたい。

第1節 蕭友梅の音楽観の特徴

蕭友梅は1884年1月7日生まれ、広東省香山県（現中山市）の人。満5歳の時マカオに移り住む。隣家に住むポルトガル人宣教師の奏でるオルガンの音に親しみながら育ち、また挙人であり家で私塾を営む父の手ほどきにより、伝統的学問の素養を身に付けた。マカオでは蕭家の近所で医院を開業した孫文（1866-1925）と家族ぐるみの交際があったという。1900年、時敏学堂に入学し当時としては新しい教育を受けた。1902年、18歳の頃来日、東京高等師範学校附属中学に入学する一方で、東京音楽学校選科にて唱歌とピアノを学ぶ。1906年、東京帝国大学文科に入学し、教育学を学びながら音楽の勉強も継続した。この頃、中国人留学生による刊行物『学報』誌上に、楽理を説いた「音楽概説」を連載している⁴⁾。また東京では中国革命同盟会に参加した。1909年、25歳の夏に帰国、間もなく中華民国臨時政府の成立を迎える官吏の道を歩み出すも、1912年11月、公費を得てドイツ・ライプツィヒに留学、ライプツィヒ大学にて教育学を学びながらライプツィヒ音楽院の理論作曲科に入学する。1916年、ライプツィヒ大学哲学部に博士論文⁵⁾を提出、哲学博士の学位を得る。同年秋、ベルリンへ赴き、ベルリン大学及びシュテルン音楽院⁶⁾に学ぶ。その後疎開生活を送ったことで健康を害する。1919年夏にベルリンに戻り間もなく出国、スイス、フランス、イギリス、アメリカ等に遊び、1920年3月、南京の土を踏む。36歳の頃であった。その後は蔡元培の招きにより北京大学哲学部及び北京大学附属音楽伝習所⁷⁾講師を経て、1927年秋、上

海にて国立音楽院を設立する。開学時の院長は蔡元培、蕭は教務主任であったが、間もなく院長代理、翌年秋には院長となり、その没年である1940年まで運営や教育業務に専心した⁸⁾。

上述のように、蕭友梅は多感な青年期の多くを日本及びドイツで過ごしており、中国にて音楽の教育・普及活動を始めるのは30代も半ばを過ぎた1920年以降のことである。特に約7年に及ぶドイツ留学中に積んだ豊かな音楽体験は、彼の音楽観の形成に与えた影響の大きさという点において極めて重要であると言えよう。それに続く1920年代の北京における音楽活動の展開は、ドイツ留学の影響、とりわけ彼の地における音乐会体験の影響が色濃く滲み出ていると見られる点において、やはり実に興味深くまた重要な対象である。また蕭と同じくライプツィヒに留学し、国立音楽院設立の後ろ盾となった蔡元培の与えた思想的影響も無視できまい。蕭の音楽観の全体像を理解するにはこうした様々な視座からの検討があって然るべきであるが、本稿にて詳細に吟味するには問題が広汎に過ぎる。よってここではまず、蕭の最も精力的な活動期と考えられる国立音楽院時代の後期の発言に着目し、晩年の蕭に生じたとされる「変化」についての考察を行うことにする。

蕭は自身の音楽観を著作などの形で体系的に述べてはおらず、文字からそれを追うためには彼が業務の合間に縫って発表した文章のうちの幾篇かを手がかりとするほかない。以下で扱う資料において蕭の音楽観の全てが開陳されていると見なすことはできないが、次節以降で見る蕭の「変化」が表れる以前に語られたものとしてはまとまと内容となっているため、ここでは1934年に発表された「音樂的勢力」、「上海教育局邀請國立音樂專科學校播送音樂之經過及其目的」、「為什麼音樂在中国不為一般人所重視」の3篇をもとに、彼の抗日戦争勃発前の段階における音楽理解を簡単に整理しておきたい⁹⁾。

これらの資料を総合すると、蕭の音楽理解は概ね以下のように整理される。礼楽思想における伝統的音楽観・人間観に照らせば明らかなように、そもそも音楽という媒体には人間の感情に直接働きかける大きな力、偉大な感化力が具わっている。古来「風を移し俗を易うるは、樂より善きはなし」と言われるように、音楽は人間や社会を善き方向へと導く力を持つが、実はその影響力は良質なものばかりとは限らない。時に音楽は呪術的で悪魔的な一面を露わにし、悪影響を及ぼすこともある。現在、娯楽に供される消耗品として社会に広く流通しているような、頗る淫靡な音楽やジャズといったものは良質な音楽ではない。長い年月進歩を停止している中国の旧音楽もまた、人々への感化力の点において相応しいものではない。中国において普及させるべきは、リズム・旋律・和音を具え、一定の形式のもとに表情豊かに演奏される「真の樂曲、すなわち音樂」（前掲「音樂的勢力」）であるところの西洋芸術音楽なのである。これは人々の心身両面において実に多様に作用し、全民族の行動を統一することすら可能なのだ。現在の欧州、及び過去の中国の様に音楽を重視し¹⁰⁾、今こそこの良質な音楽の力をラジオ放送や演奏会といった方法により広く人々や社会に対し浸透させてゆかなければならぬ。そして人々に悪影響を及ぼし美風良俗を破壊する「邪樂」は、行政の介入

により直ちにこれを排除し、環境の整備に努めてゆくべきである。教育の場においては、教師は慎重に教材を検討し、軽佻、淫蕩、頽靡といった性質のものを除外し、莊嚴、優美、雄壮な楽曲・歌曲を選ぶことで、学生を高尚な方向へと導くこと。また音楽の学徒はこれを最高の芸術と認識した上で研究に当たり、断じて消耗品であるなどと見なしてはならない。同時に、音楽の「魔力」に支配されないために礼節を身に付け、感情から生まれこれに直接働きかける音楽の力を「礼」により制御する必要がある。かつて齊の国で韶樂を聴いた孔子は、感動のあまり三月もの間肉の滋味を感じなかつたといふ。あのような偉大な人格者ですら自身の感情を制御しきれないというのに、ましてや普通の人々については言うまでもあるまい。普通の人間が音楽の持つ魔力に取り憑かれてしまった場合、それは「三月肉の味わいを知らず」では済まされないのである。

上記の3篇の資料に述べられた蕭の音楽観は概ね以上のように整理される。彼は西洋芸術音楽の豊かな表現力に価値を置きながらも、形而上学的な美的価値の追求ではなく¹¹⁾、人間や社会に対する感化力という教育者らしい実践的な観点において音楽を捉えていると言えよう。これは彼の音楽観の大きな特徴の1つであると筆者は考える。西洋音楽に対し無限の信頼を寄せ、その教育・普及を通じて社会を変革しようとの熱意は、1920年代前半、北京時代の発言の中に既に認めることができるのだが¹²⁾、中国での活動を始めた段階から、彼の理想とする音楽は一貫して近代的な西洋芸術音楽なのであった。前掲「音楽的勢力」で蕭は、高尚、雄壮、莊嚴、優美、壯麗、優雅、快活、といった言葉により自身の理想とする音楽を形容している。肉体的な興奮を促す激しいリズムや扇情的で卑俗な旋律、また彼のドイツ留学中には既に世に問われていたアヴァンギャルドな、伝統的な調性やリズムによる表現を否定した音楽、また「聴かれること」をも拒否した音楽などは、彼が中国社会にもたらそうとする音楽からは除外されるものであった。18世紀後半から19世紀における公開演奏会という制度を通して育まれ、古典としての価値を既に確立した西洋芸術音楽こそが、蕭の理想とする音楽であったと言えるだろう。

蕭はこの西洋芸術音楽を中国に普及させ根付かせることにより社会に秩序と調和をもたらそうと企図していたわけであるが、しかし注意しなければならないのは、彼の西洋音楽への信頼は無前提な盲信からくるものではないという点である。彼の理解によれば、その価値は「進歩発展」¹³⁾の結果得られた精緻な構造とそれによりもたらされる表現力とに認められるのであり、「一千年來進歩を停止した」(前掲「音楽的勢力」)中国音楽にも、将来的に「価値」ある音楽へと変貌を遂げる可能性を留保しているのである。こうした発想は蕭の留学中や帰国直後といった早い段階で既に認めることができるものである。例えば彼は博士論文の「序」において次のように述べている。「中国ではヨーロッパの音楽と同様の多様化に向けた更なる発展を果たしていない。しかしながら中国の人々は非常に音楽性に富んでおり、中国楽器がヨーロッパの技術に倣つて補完されるのであれば、それは続けて発展してゆく可能性をえるものもあるのだ。よって私は、将来いつの日か中国に統一された記譜法と和音が取り入れられることを願う、そうなれば旋律においてはかくも豊かな中国音楽は発展の新時代を迎える」。

国的情緒を留めるという前提のもとに古楽の新生を得るであろう〔後略〕」¹⁴⁾。またドイツから帰国した直後の1920年には次のように言う。「今回帰国してから多くの知人に会ったが、彼らの多くが会うなりこのように言うのだ。『ドイツで音楽を学ばれたのだから、様々な楽器に精通されているのでしょう』。こうした社交辞令を聞くと実に気の毒に思うのだが、しかし彼らを責めることもできない。なぜなら彼らは、西洋音楽とは我々中国の3000年前の音楽と同様に容易なものであると考え、ピアノで小学生向けの単音旋律のようなものが少し弾ければそれで〔音楽学校を〕卒業できると思っていっているに過ぎないからだ。そこで私は冷静に、ゆっくりと彼らに説明して聞かせざるを得ない。『現在の西洋音楽（本来これを西洋音楽と呼ぶことはできないのだ。なぜなら将来中国音楽が進歩を遂げた際にはこれと同様の音楽になるからであり、音楽に国境などないのだから）は、中国の何千年前も前の音楽のように簡素ではないですよ』と〔傍点筆者〕」¹⁵⁾。これはつまり、中国での教育・普及活動に入る段階で既に、蕭友梅はいわば「進歩史観的な音楽観」を持つに至っていると言えるのではないか。蕭における西洋音楽の価値とは無前提に認められるものではなく、あくまで進歩発展を経た結果獲得されたものであり、中国音楽も西洋に学び不足を補い発展の道を歩めば、いずれは西洋音楽と同等の「価値」を持つに至るとされているわけである。蕭友梅の考える西洋音楽の価値とはすなわちその「表現力」であり、人間に対し発揮される良質かつ具体的な「感化力」である。そしてこれらの可能性を拡げ豊かにするものこそ、リズム、和音、旋律、形式、表情といった西洋芸術音楽を構成する諸要素なのである。上述の通り、蕭は「音楽に国境などない」とし、また音楽を「真の世界語」であり「人類の感情を最もよく疎通させることができるもの」であると述べているが¹⁶⁾、いかなる音楽もその進歩発展の如何によっては現在の西洋音楽が「進歩」の末に獲得したような価値（表現力－感化力）を具え得る、としている点において、蕭は音楽そのものを一元的な世界観のもとに解釈していたと言えるのではないか。極限してしまえばこれは、人々を良き方向へと導き社会に美風良俗をもたらすことができる「力」を具える音楽である限り、それは必ずしもモーツアルトやベートーヴェンでなくても良い、ということを意味するとも考えられる（「本来これを西洋音楽と呼ぶことはできない」との言葉がそれを暗示しているよう）。しかし、ドイツ留学において音楽を構造的に学び、また夥しい数の演奏会体験（後述）を経て音楽の持つ力を認識したであろう蕭にとっては、19世紀的な西洋芸術音楽文化こそ、現時点でこの表現力－感化力を最大限に発揮し得るものだったのである。西洋音楽を音楽の進歩の到達点に据え、それを中国に普及させようとする態度と実践は、蕭友梅なりの啓蒙にほかならない。彼が率いる国立音楽院が1930年代の革命－救亡の潮流の中で「大衆」という視座から批判を浴びることになったのはここに大きな原因があると考えられるのだが¹⁷⁾、少なくとも1930年代前半の段階においては、彼にとっての西洋音楽とはあらゆる音楽のユートピア、目指すべき普遍世界であり、音楽の価値とは「進歩の結果獲得可能な表現力－感化力」として一元化されていたのである。この進歩史観的な音楽理解は、先述の教育者としての実践的な観点に加え、蕭の音楽観におけるもう1つの大きな特徴と言えるだろう。第2

節では、こうした蕭友梅の音楽への確信が、革命と救亡のうねりに触れた際に生じた「変化」の様について確認する。

第2節 民族主義の高揚と音楽観の「変化」

1930年代以降の国立音楽院は、革命－救亡意識の高揚の中、「大衆との乖離」を理由とした左翼音楽家らによる批判にさらされ、また帝国主義日本による収奪が本格化することにより、困難な状況下に置かれることになる。1937年末の日本軍による上海占領から太平洋戦争の勃発まで、上海租界は周囲を占領区に囲まれる形で「孤島」となるが、同年8月の市街戦と空爆により、1935年秋から使用を開始した自前の新校舎¹⁸⁾は破壊されてしまう。蕭思鶴へと名を変えた蕭友梅は、1938年8月、フランス租界高恩路に土地を借り「私立上海音楽院」として再度学校の運営を開始する¹⁹⁾。

榎本は次のように指摘する。「ようやくにして築き上げた拠点を失い、学校の運営資金も底をつく中で、蕭友梅の音楽観には以前には見られなかつた変化が表れた」²⁰⁾。続いてこの「変化」を示す根拠として、抗日戦争勃発後の発言である「關於我国新音樂運動」²¹⁾及び「復興國樂我見」²²⁾を挙げる。前者は1938年2月、国立音楽院発行の『音樂月刊』に掲載されたもので、問答形式において蕭の見解が10項目にわたり示されたものである。榎本はこのうち第5項及び第8項を取り上げ、それを根拠に蕭の音楽観の「変化」について検討している。それによればこの「変化」とは要するに、それまで西洋芸術音楽文化の全面的受容を志向していた蕭が「音樂の持つ民族性を強調していること」であり、ロシアの「五人組」を例とし「中国音樂が中華民族独自の道を歩むことを予見している」と予見していることであるとされる。当該箇所にて蕭友梅は次のように述べている。

問：次のような主張があります。音樂は国境を分かたないため、世界的な視点から見極め、およそ先進的な音樂についてはこれを追い越すべく懸命に努力し、遅れた音樂については痛みを忍んで放棄する。このように、中国人で音樂を学ぶ者が心をひとつにして先進的音樂を選び取り學習すれば、たとえその対象が「中」であれ「西」であれ、こうした中西の区別の観点を抱く必要はない、と。この意見について、先生はどうお考えですか。

答：こうした見解を抱いて音樂の技術を学ぶことはできますが、ただもし旧楽を改造する、あるいは国民樂派を創るとの意志があるのであれば、旧楽を完全に放棄することはできません。

問：こう信じる人がいます。中国音樂が復興する際、その道筋はロシアの「五人組」が通ったものと同様のものになるであろう、と。すなわち「国民樂派」を形成しなければならないということなのです。この問題について、先生の御意見はいかがですか。中国の国民樂派はいかなる条件下において出現し得るのでしょうか。

答：この問題は非常に重要です。私が思うに、我が国の作曲家が西洋音樂への投降を望まぬのであれば、新たな作風を創造しそれが中華民族の特色を代表し

ながら他の民族の音楽とは区別されるに足るものでなければなりません。そうであってこそ「国民楽派」となることができるのです。しかし我が国の音楽環境は100年前のロシアには遠く及ばないため、今世紀中にこの楽派の創造が実現するかどうかは、我が国的新進作曲家の目的意識と努力とに全てがかかっているのです。

この問答について榎本は、「西洋音楽に学ぶことに何の疑いも持たず、中国の旧楽の遅れを批判する一方だったかつての蕭友梅とは、何という変わりようだろうか。その変化の主な部分は、彼が音楽の持つ民族性を強調していることだ。〔中略〕蕭友梅が民族性ということを強く意識し始めたのは、彼自身の抗日意識の高まりと無縁ではない」と述べる²³⁾。上記の問答からは確かに、蕭の意識が西洋芸術音楽の聴取と再現ではなく、中国独自の音楽の「創造」へと向けられていることを読み取ることができよう。前節で取り上げた「音楽的勢力」は広く一般大衆に向けた内容であったためもあり、その力点は西洋音楽を「聴く」ことに置かれていたのだが、ここでは作曲に、それも独自の民族的風格を具えた国民楽派の創造に意識が向けられているわけである。この発言がなされたのは、国立音楽院の新校舎における日常が直接的な実力行使により奪われるといふいわば異常な体験を経た後のことである。こうした背景を考慮すれば、上の発言に見られる旧楽改造、国民楽派の創造、中華民族の独自性といった蕭の用語において、その民族意識及び抗日意識の発露を認めることは妥当であると言えるだろう。

続いて1939年6月、蕭思鶴の名で発表された「復興国楽我見」についてである。その内容は次の3段、「『国楽』についての認識」、「国楽復興計画とその実施」、「楽器の改良及び旧楽の整理についての意見」、から構成されている。このうち第1段「『国楽』についての認識」が主要な内容として読めるため、ここにその主旨を要約した上で示すことにする。

国楽の復興を望むのであれば、まずその定義を見極めなければならない。一般に国楽とは、我が国の旧い楽器及び技術を用い演奏する旧い調べのことだと考えられているが、これは誤りであるばかりか、国楽復興の障害ともなる認識である。

音楽を分析すると、次の3つの要素を見出すことができる。①音楽の「内容」、すなわち思想や情緒、楽曲の意味など。②音楽の「形式」、すなわちリズム、メロディ、ハーモニー及び構成など。③音楽の「上演」、すなわち楽器や演奏技術など。この3要素のうち、最も重要なのが①の「内容」である。まず「内容」があり、その後にこれを楽曲へと作り上げるが、この時に②の「形式」が必要となる。楽曲が完成すれば楽譜に照らして演奏が可能になるが、この時に③の「上演」が必要となる。つまりところ、音楽の命とはその「内容」に委ねられているのであり、「形式」は軀体であって、「上演」とはただ運用される道具に過ぎないのである。音楽の生命は唯その「内容」によってのみ決定される。よって

国楽であるか否かの区別はその「内容」を唯一の基準とするべきなのである。

であるならば、国楽とは何であるのか。それは、現代中国人が持つべき時代精神、思想と情感を表現することができる音楽、これこそが国楽なのである。これらをいかに表現するかは、時代とその潮流、及び音楽家の個性における要求に従うべきであり、形式や楽器についてはいかなる制限も不要である。科学が発展している今日において道具は大なり小なり国際性を有するものであり、過度に保守的になる必要はない。中国起源であれ、異域からの伝来であれ、あるいは現代の西洋からの輸入であれ、音楽の「内容」の表現に資するものであればいかなる楽器をも用いれば良い。音楽家には道具の選択・使用における自由が与えられて然るべきである。

国楽の定義は以上であるが、では現代中国人が持つべき精神、思想、情感とは一体いかなるものであるか。それは、中国人に固有の徳性であるところの「忠、孝、仁、愛、信、義、平和」である。現今の抗戦復興の時代において、共通の敵に対しいかに敵愾心を燃やすか、政府をいかに支持するか、戦場の兵士をいかに鼓舞し敬うか、戦災に見舞われた同胞をいかに労り彼らに手を差し伸べるか。これらは全て現代中国人が持つべき精神、思想、情緒なのである。これらを作品に表現できるものこそ中国の国楽と呼べよう。仮に先人の残した曲調や楽器を踏襲するのみで中国の国運と無関係であるならば、これは「旧楽」でしかないのであって、「国楽」と呼ぶには相応しくないのである。

これに続く第2段では、国楽を復興させるための計画とその実施方法についての7項目から成る綱要が示され、音楽院の教育課程において計画を実施するための具体的な内容が検討される。第3段は楽器改良及び旧楽の整理についての意見である。楽器改良について蕭友梅は、現在の欧州の楽器は既に世界化された道具となっており、中国音楽の演奏にはこれを用いる方がむしろ適切なほどであるとし、将来的に国楽の演奏に西洋の楽器を用いるのは極めて合理的であると述べる。蕭はフルートと笛子を例に比較を行い、調律や音響、音域等の面において、中国の楽器が欧州の楽器に及ばないことは否定できない事実であるが、欧州のフルートも以前は笛子と同じく貧弱な構造を持つものであり、今日の姿があるのは数百年にわたる改良の結果である、と述べる。「我が国の楽器史における悠遠さは他国に劣らぬものであるが、惜しむらくは唐代以降の無進歩である。今復興を望むのであれば先頭を追い越す気概で臨まなければならない」²⁴⁾。先頭を追い越す、とは、楽器を漸進的に改良するのではなく直接現行のフルートを用いれば良い、西洋の通った道を敢えて繰り返す必要はない、との意味である。最後は旧楽の整理についてである。蕭は中国における旧楽の豊かさは、理論、音律、楽器、演奏技術のいずれにあるのでもなく、韻文と散文、曲譜の蓄積にあるとする。長い時を経たことで散逸しているものも多いが、政府主導で人員を用意しこれの整理に着手するべきであると述べ、論を結ぶ。

以上が「復興国楽我見」の内容であるが、ここにおける蕭友梅の言葉によれば、「国楽」

とは、中国人に固有の徳性である「忠、孝、仁、愛、信、義、平和」を、抗日戦争という状況下にて表現できる音楽であると概括できる。音楽を「国運」と関係付ける発想は、蕭における民族意識の発露以外の何者でもあるまい。上掲の「關於我国新音樂運動」と併せて考えれば、抗日戦争の勃発が蕭友梅に一定の「変化」をもたらしたことは事実であると言つて差し支えないだろう。

第3節 「変化」が意味するもの

ここで改めて、榎本による指摘を参考したい。

蕭友梅はもはや、進んだ「西洋音楽」と遅れた「中国音楽」という図式を使わない。「中国音楽」という言葉すら巧妙に避け、従来自分が批判してきたものを「旧楽」と呼び、今後あるべき音楽として「国楽」という概念を新たに打ち立てた。蕭友梅は「現代中国人が持つべき精神、思想感情」を表現したものが「国楽」であるとし、その基盤を抗日に置いている。〔中略〕。

それではこの時、蕭友梅にとって「西洋音楽」とは何だったのだろうか。この文章から見る限り、彼は、道具として西洋の楽器さえ借りればそれ以上学ぶものはないと言うかのようだ。若き日々に蕭友梅の胸に高く掲げられたベートーヴェンやショパンは、ついに「国境」の向こうに置き去られたのだろうか²⁵⁾。

これは蕭友梅の音楽観を理解する上で非常に重要な問題提起である。この蕭友梅の「変化」について検討することで、それまでの蕭友梅の音楽理解とは一体何であったのかが、一層明確に浮かび上がってくるからである。既述の通り、蕭の発言から民族意識の発露を認めることは妥当だと思われるが、ここで再び第1節にて引用した彼の博士論文における文言を確認してみたい。そこで蕭は、中国楽器及び中国音楽の将来的な発展と古楽の新生の展望について述べていたわけだが、これは実は、晩年の蕭友梅に見られた「民族意識」の原初的な姿を示すものと言えるのではないか。無論そこで述べられていたのはより素朴で具体性を欠いた表現であり、中国楽器や中国音楽が発展し新生を得るのは「将来いつの日か」とされているに過ぎない。しかしこの「変化」とは、民族主義の高揚を契機としながらも、実は蕭の音楽観において通奏低音の如く存在していた進歩史観的な発想により導かれたものだったのではないか。『将来いつの日か』としていた中国音楽の創造を、今日より「国楽創造」として開始しなければならなくなつた、そして西洋音楽にこそ具わるとした「価値」を抗戦という現状に適用し、その音楽の力を中国の人々に及ぼし「感化」してゆく必要が生じた、こうした変化であったのではないかと考えられるのである。人々を具体的な状況下において感化する以上、その表現する内容も具体化されねばならない。よって「復興国楽我見」においては「内容」こそが「音楽の命」であるとされ、博士論文に見られた「中国的情緒」は、抗戦において表現されるべき「中国人固有の徳性」として具体化されることになったのである。進歩発展の結果獲得される表現力—感化力という音楽の価値は、抗戦及

びそれによる抑圧に苦しむ同胞という、より具体的な状況と対象を想定した上で捉え直されることになったと言えるのではないだろうか。

第2節にて引用した「關於我国新音樂運動」の第3頁及び第4項は、以下のような問答である。

問：こうした主張があります。我が国の音樂を復興するには、まず西洋音樂を全面的に受容した後にこれを我が国の文化と接触させ、それにより我が国の精神を魂とし、西洋の技術を肉体とした新音樂を生み出さなければならぬ、と。この見解について先生の御意見はいかがですか。

答：これはもちろん實に良い試みです。殘念ながらまだ徹底的に實行した人はいませんが。

問：概括的に言うと、中國音樂の復興はいかなる道筋をたどるべきなのでしょうか。

答：中國の旧樂の復興と言うよりも、むしろ中國音樂の改造と言った方がおもしろいでしょう。旧樂の復興とは旧いやり方を再度持ち出すに過ぎませんが、改造となると、その真髓をとらえ残滓を削ぎ落とし、かつ新しい形式を用いて表現するわけです。よってあらゆる技術や道具は西洋のものを採用するべきですが、その精神は留め残さなければなりません。それでこそ民族性を失わずに済むのです。

これと同様の見解として、蕭は「復興國樂我見」の第3段において西洋の樂器を「世界化された道具」であるとし、将来的に國樂の演奏に西洋の樂器を用いるのは極めて合理的であると述べ、「笛子の漸進的改良」ではなく「現行のベーム式フルートの採用」を唱え、西洋の音樂文化が経た進化の過程を敢えて繰り返す必要はない、と主張していた（これは先の博士論文に見られた樂器改良に関する文言よりも、一層ラディカルである）。蕭友梅はなお西洋音樂文化の「先進性」を認めており、かつその全面的受容をも否定していない。表現する内容、感化する対象が具体化されているものの、音樂の価値は依然としてその表現力—感化力に置かれており、それを具えるために發展を極め「世界化された」西洋の道具を使うことは、彼の音樂觀においては矛盾を來すものではなかったのである。

蕭友梅が述べた「我が国の作曲家が西洋音樂への投降を望まぬのであれば、新たな作風を創造しそれが中華民族の特色を代表しながら他の民族の音樂とは區別されるに足るものでなければならない」という言葉は、実は西洋に「比肩し得る」音樂²⁶⁾を創る、つまり中國的特色を具えた音樂を、普遍的で一元的な音樂の世界へと參入させようとの宣言であったと見ることはできないだろうか。そうであるとすれば、モーツアルトやベートーヴェンやショパンは『『國境』の向こうに置き去られた』のではなく、なお音樂の理想郷に住まう崇敬の対象であり続けていたのではないだろうか。確かにここでは、第1節で見たような古典としての西洋藝術音樂を社會に普及させ人心の改善を図る、

といった素朴な方策は示されていない。また、音楽が抗日戦争という現実的な文脈において捉え直され、そこに「民族性」なる主題が設けられた以上、中国の人々を鼓舞するに相応しい内容を持つ音楽の「創造」を説く蕭の言葉に、モーツアルトやベートーヴェンの姿が見られないのも不自然なことではあるまい。しかしそれでもなお、まさに「復興国楽我見」の第1段で述べられていたように、音楽とはその表現により人々を感化する力を持つものであるとの前提は、教育者である蕭にとって搖るぎないものであった。蕭の想像する「国楽」とは、自分が挙げたロシアの国民楽派の作品のように、西洋風のコンサート・ホールにて、モーツアルトの軽妙で洒脱な序曲やベートーヴェンの雄弁な交響曲と共にオーケストラの豊かな表現を伴って演奏され、その響きをもつて聴衆を「感化」させてゆくような音楽であったのではないだろうか。

そもそも蕭はなぜ西洋音楽をかくも高く評価したのだろうか。蕭の考える「音楽の力」が人間に多大な効果をもたらすその根拠については、彼の発言からは明確に読み取ることができない。明らかなのは、蔡元培の美育思想と礼樂思想という儒教伝統とが、蕭の中で音楽と人間を結びつけていたであろうということである。確かにこれらは蕭の教育・普及活動に理論的根拠を与えただろう。しかし筆者が想像を巡らせてみたいのは、蕭のドイツ時代の音楽生活についてである。彼の音楽と人間を結び付けるその力への信頼を決定的に強固なものとしたのは、ドイツにおける豊かな音楽生活であったのではないだろうか。19世紀の公開演奏会文化の変遷過程で醸成された、「芸術音楽」を静聴し傾聴するという作法で音楽文化に親しんだ蕭友梅は、この演奏会制度を含む西洋芸術音楽文化一式を中国へ移植しようと試みた。蕭はその没年である1940年、次のように述べている。「ドイツのライプツィヒに留学していた頃、聶蓋許が指揮するゲヴァントハウス管弦楽団を3年にわたり聴いたが、これが私の指揮に対する興味を著しく掻き立てたのであった。民国5年〔1916〕夏、〔ライプツィヒ音楽院の〕音楽理論作曲課程を修了して間もなくベルリンへ赴いた。それは他の指揮者の音楽会を聴くことができるからであった。同年9月、ベルリン大学で楽器史を研究する一方で、シュテルン音楽院の指揮科に入り、正式に指揮を学んだ。その年の音楽会シーズン（10月から翌4月まで）に、合計206回もの音楽会及びオペラを聴いたのであった」²⁷⁾。ゲヴァントハウス管弦楽団は1743年、16人の会員により発足した「大音楽会（グローセス・コンツェルト）」を起源とするオーケストラであり、ヨーロッパ屈指の名門である。当時の常任指揮者はアルトゥル・ニキシュ（Nikisch, Arthur 1855-1922）、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者も兼任していた。蕭に指揮への興味を抱かせたというニキシュであるが、その指揮姿は非常に美しくまた魅惑的であり、その姿を見ること「それ自体が美的悦楽」であったと言われる²⁸⁾。彼の両手は「タクト用の手」と「音楽用の手」に区別されており、メトロノーム・時間的な役割は右手で、音楽的な表情は左手でそれぞれ表現され、特に左手は「意味深い旋律を形作り」、「目を見張らせるような幅広いテンポと、力強いクレッシェンドおよび纖細な音色」を求めたといい、急激で爆発的な表現を好まなかったようだ。ニキシュのコンサートは、自らの腕と手によりオーケストラという巨大な楽器から音を引き出しているかのように見える、そ

の指揮姿を見るべきものであった、とも伝えられる。蕭は1930年代においてなお建築的にも音響的にも最も完成されていたと言われる、頭上にシャンデリアの輝く絢爛たる2代目のゲヴァントハウス・コンサート・ホールにて、盛装の紳士淑女らと共に舞台上で奏でられる音楽芸術に一心に耳を傾けていたのであろう²⁹⁾。蕭は言う。「ライプツィヒの街だけでも、北京ほど大きくないにも関わらず、音楽シーズンには毎晩3、4公演の音楽会がある。〔中略〕ライプツィヒのゲヴァントハウス音楽会は〔中略〕ドイツで最も有名な音楽会である。外国人がドイツに音楽を学びに来たのであれば、ゲヴァントハウス音楽会を聴いてはじめて音楽の批評ができるというほどなのだ」³⁰⁾。ライプツィヒやベルリンの、あるいは他の西洋諸国の演奏会場にて、舞台上で創り出される巨大な音量と説得力のある表現とが聴衆である自分へと降り注いできた時、それはまさにデモニッシュな力となり感情を支配されるような体験を蕭にもたらしたのではないだろうか。蕭において音楽とは人の感情に直接働きかけ感化するものである。そしてそれは蕭自身にとっても同様である、つまりそれが彼の音楽の「聴き方」であったのではないだろうか。元来蕭友梅が内に抱いていた音楽の感化力への信頼は、こうした態度で臨んだ音楽体験により相乗的に強化されていったのではないかと考えられるのである。彼が音楽の力への信頼を深く抱くほどに、この音楽会体験は強烈なものとなっていったであろう。上述のように蕭はベルリン時代、1シーズンに206回のコンサート及びオペラ公演に足を運んでいるが、その言葉をもとに概算すれば、ほぼ毎日何れかの会場へ出入りしたということになる。これは極めて夥しい回数の音楽会体験であると言わざるを得まい。ライプツィヒ時代と合わせ、これらの音楽会体験で得た感動と興奮は、大きな喜びの感情となって蕭の内に刻印されたことであろう。こうした身体的な実感こそが、音楽の持つ力への信頼を決定的に強化することになったのではないだろうか。つまり、西洋のコンサート・ホールを盈たしたオーケストラの響きは、蕭友梅にとっては「韶」であったのである。蕭はおよそ20年もの長きにわたり西洋芸術音楽の持つ「力」に感化され、それは「魂を慰める靈薬」³¹⁾であり続けたのであるが、戦争の勃発という非日常を契機とし、「何を表現し誰を感化させるべきなのか」と自問することになったのではないか。晩年の蕭友梅に表れた「変化」とは、ベートーヴェンやショパンを崇敬し、西洋音楽の受容と普及に情熱を捧げた従来の姿勢の完全な転換を意味するものではないのであろう。筆者は民族主義の高揚が蕭友梅に対する抑圧として作用した面があることを否定するつもりはないが、しかしそれにより生じた「変化」を、悲劇的で望ましからぬものであったとする価値判断には慎重であるべきだと考える。この「変化」とは、実は蕭友梅の音楽観を支えていた進歩主義的理解が、抗戦という状況に置かれた彼自身を突き動かした結果生じたものであったのではないか、そのように考えるものである。

注

- 1) 1927年11月、蔡元培（1868-1940）を院長、蕭友梅を教務主任として開学。1929年夏、南京国民政府の決定により降格処分を受け、同年秋より「国立音楽専科学校」（国立音専）に改名。「音楽院」の名称を取り戻すことなく蕭はこの世を去った。本稿では混乱を避けるため「国立音楽

- 院」の名称で統一する。
- 2) 榎本泰子『樂人の都・上海——近代中国における西洋音楽の受容——』研文出版、1998年。本稿では重版（2006年）を参照。
 - 3) 同前、239頁。
 - 4) 「音楽概説」『蕭友梅全集』第1巻・文論專著巻、陳聆郡・洛秦主編、上海音楽学院出版社、2004年、1-41頁。同書所収の文章の著者は全て蕭友梅、以下同。
 - 5) 「十七世紀以前中国管弦楽隊的歴史的研究」廖輔叔訳、同前、44-142頁。
 - 6) ベルリン・シュテルン音楽院は、ベルリンで創設された「声楽・ピアノ・作曲のための音楽学校」（1850年）を前身とする音楽専門教育機関。ドイツの指揮者、ユリウス・シュテルン（Stern, Julius 1820-1866）ら3名により設立され、シュテルンが初代院長を務めた。北川聖子「ベルリンのシュテルン音楽院に関する研究——初代院長シュテルンの在職期間における教員と開設授業をめぐる考察を中心に——」（『武藏文化論叢』14号、2014年、1-17頁）参照。
 - 7) 1916年、12名の学生により発足した課外活動組織「北京大学音楽団」を起源とする。蔡元培の支持を得たこの団体は1919年1月「音楽研究会」となり、1922年秋には「北京大学附属音楽伝習所」として改組され、大学の正式な教育組織となる。1927年解散。蕭友梅が講師となり授業を始めたのは1920年秋、「音楽研究会」時代のことであった。音楽伝習所については、前掲『樂人の都・上海』（30-35頁、47-72頁）、韓国鑄『韓國鑄音楽文集』第1巻（台北、楽韻出版社、1990年、29-40頁、71-108頁）を参照。
 - 8) 蕭友梅の来歴は、前掲『樂人の都・上海』（35-45頁）による。
 - 9) 「音楽的勢力」前掲『蕭友梅全集』595-597頁、「上海教育局邀請国立音楽専科学校播送音楽之経過及其目的」同前、650-651頁、「為什麼音樂在中国不為一般人所重視」同前、653-655頁。「音楽的勢力」は、1933年11月15日放送・上海教育局主催の「通俗學術ラジオ講演」の文字原稿である。
 - 10) 蕭は周代及び唐代を中国において音楽が最も栄えた時代であるとして高く評価し（前掲「音楽的勢力」）、特に周代については「礼楽」が共に重視されその効果を得た時代として価値付ける（前掲「為什麼音樂在中国不為一般人所重視」）。
 - 11) 蕭はライプツィヒ音楽院にて、音楽美学の方面にも実績を残したフーゴー・リーマン（Riemann, Hugo 1849-1919）に師事しており、博士論文の主査もリーマンにより行われたが、蕭の著述を見る限りでは、音楽を観念的な音楽美学の土台において対象化し論じた形跡は見られない。
 - 12) 「説音楽会」（前掲『蕭友梅全集』158頁）では、北京大学附属音楽伝習所主催の音楽会をゲヴァントハウス演奏会並の水準へと発展させるとの希望が、「關於国民音楽会的談話」（同前、205-206頁）では、この音楽会を介して人々の美に対する関心を喚起すると同時に音楽を普及し、蔡元培の提唱する美育を実行しながら人々の道徳心の涵養を図るとの意図が、それぞれ語られている。
 - 13) 西洋音楽の進歩及び中国音楽の停滞についてはその著述において度々語られている。「什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因」（前掲『蕭友梅全集』143-147頁）、「最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因」（同前、637-638頁）などに詳しい。蕭によれば、鍵盤楽器の発明、五線譜及び定量記譜法の発明、職業としての教会オルガニスト、マイスターインガー組合の隆盛などによる民間歌曲の発展、パトロンの存在、音楽学校の設立、といった事象が西洋音楽に進歩をもたらした要素である。中国音楽の停滞は、これらに類する条件が中国には整っていなかったことなどに起因するものであるとされる。
 - 14) 前掲「十七世紀以前中国管弦楽隊的歴史的研究」。
 - 15) 前掲「為什麼音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因」。
 - 16) 前掲「關於國民音樂會的談話」。
 - 17) 前掲『樂人の都・上海』（201-237頁）に詳しい。
 - 18) 「本校校舎建築之経過」（前掲『蕭友梅全集』658頁）によれば、国立音楽院の校舎は1927-35年7月までの間いざれもフランス租界の私有家屋を賃借したものであり、かつ1928-31年の間に4度の引越しをしている。「住居用家屋にて音楽専門学校を運営することは絶対に不適切」であると蕭は述べており、1935年秋からの新校舎はまさしく「夢と希望の象徴」（榎本）であった。
 - 19) 本段落の記述は前掲『樂人の都・上海』（223頁、238-239頁）参照。
 - 20) 同前、239頁。

- 21) 「關於我国新音樂運動」前掲『蕭友梅全集』679-681 頁。
- 22) 「復興國樂我見」同前、736-738 頁。
- 23) 前掲『樂人の都・上海』240-241 頁。
- 24) 前掲「復興國樂我見」。
- 25) 前掲『樂人の都・上海』242 頁。
- 26) 前掲「音樂的勢力」にて蕭は、西洋音樂とは「一千年にわたり進歩を停止した中国音樂が比肩し得るものでは断じてない」とし、西洋音樂こそ「眞の樂曲、すなわち音樂である」と述べている。
- 27) 「趙梅伯『合唱指揮法』序」前掲『蕭友梅全集』774 頁。
- 28) ここにおけるニキシュについての言及は、ハインリヒ・W・シュヴァーツ『コンサート——17世紀から19世紀までの公開演奏会——』(音樂之友社〈人間と音樂の歴史〉、1986 年、182 頁)を参照。
- 29) 同前、162-163 頁。ここにはニキシュの前任、ライネッケの指揮による演奏会の様子を描いた版画が掲載されている。これは蕭の留学時期とは若干ずれるものの、彼が足を運んだ演奏会の雰囲気を想像させる資料として興味深い。
- 30) 前掲「説音樂會」。
- 31) 「聽過上海市政府大樂音樂會後的感想」前掲『蕭友梅全集』211 頁。

論文執筆者一覧

- 高宁 华东师范大学外语学院 教授
- 李国栋 西安交通大学外国语学院 副教授
- 张长安 西安交通大学日本学研究中心 主任 教授
- 范建明 電気通信大学 教授
- 鄒暢 東京学芸大学附属国際中等教育学校（非常勤講師）
- 高仁徳 延世大学校人文学研究院 HK研究教授
- 丸山貴志 東京学芸大学（非常勤講師）

『日中翻訳文化教育研究』論文執筆要領

1. 投稿は日中翻訳文化教育協会の正会員に限り、原稿は未公開のものに限る。
2. 原稿は横書きとし、使用言語は日本語または中国語とする（英語も可）。
3. 原稿は原則として、日本語については常用漢字を使用し、中国語については簡体字を使用するものとする。ただし、必要があればその限りではない。
4. 日本語の原稿は43字×35行×10ページ以内、中国語の原稿は20字×35行×20ページ以内とし、手書きの原稿は不可とする。
5. 原稿の上限は、文字数ではなく、原稿のページ数による。引用文等の字下げおよび改行等による空白も文字数に換算されるので注意すること。また、図版を必要とする場合も、相応の文字数分を含めるものとする。なお、図版のデータは本文のデータとは別に提出すること。
6. 注は各章・節ごとに付けず、文末にまとめて付すこととする。また、注番号はすべて通し番号とし、本文中に（ ）付き数字により示すこと。ソフトウェアの注機能等は使用不可とする。
7. 引用箇所等のインデントは、行頭にて（2字下げ）（3字下げ）等と明示すること。
8. 応募時に、原稿とは別に2000字以内の論文要旨を添付すること。
9. 原稿は電子メールによる投稿とする。郵送および持参は認めない。
10. 投稿時の事故に備え、提出前にあらかじめ論文原稿のデータを複製しておくことが望ましい。
11. 執筆者校正は再校までとする。校正時の加筆・訂正は必要最小限のものについてのみ認める。
12. 論文抜刷は作成しない。
13. 掲載論文については、その著作権は日中翻訳文化教育協会に帰属するものとし、ホームページ等に公開することがある。ただし、当該論文が第三者の著作権その他の権利の侵害問題を生じさせた場合、一切の責任は執筆者が負うものとする。なお、掲載された論文の執筆者は、無許諾かつ無償で当該著作物の再利用をすることができる。

【訳著摘録】

『詩経』国風・周南

松岡榮志 [訳]

東京学芸大学

關 眇

ミサゴ鳥

關關雎鳩，
在河之洲。
窈窕淑女，
君子好逑。

つがいのミサゴ鳥が 二羽
河の中洲で 鳴き交わす
若くて きれいな あのむすめ
ほんとに ぼくに ぴったりだ

參差荇菜，
左右流之。
窈窕淑女，
寤寐求之。

池いっぽいの アサザの新芽
白い指で 右に左に 摘み取って
若くて きれいな あのむすめ
寝ても覚めても いとおしい

求之不得，
寤寐思服。
悠哉悠哉，
輾轉反側。

あの子は ちっとも 振り向かない
寝ても覚めても 思いがつのる
苦しいよ 苦しいな
寝返りばかりで 夜が明けた

參差荇菜，
左右采之。
窈窕淑女，
琴瑟友之。

池いっぽいの アサザの新芽
細い指で 右に左に 摘み取って
若くて かわいい あのむすめ
琴がじょうずで かわいらしい

參差荇菜，
左右芼之。
窈窕淑女，
鍾鼓樂之。

池いっぽいの アサザの新芽
白い指で 右に左に 選り分ける
若くて かわいい あのむすめ
鐘打ち 太鼓たたいて お嫁入り

葛 草

クズの枝葉は伸びて

葛之覃兮，
施于中谷；

クズの枝葉は ずんずん 伸びて
つるの先は 谷の奥深くまで

維葉萋萋。
黃鳥于飛，
集于灌木；
其鳴喈喈。

葛之覃兮，
施于中谷；
維葉莫莫。
是刈是濩，
爲緜爲紩；
服之無斁。

言告師氏，
言告言歸。
薄汙我私，
薄澣我衣。
害澣害否，
歸寧父母。

枝葉は 青々 こんもり垂れる
コウライウグイス やって来て
低木の茂みに 群れ集い
チッ、チッ、チッと 鳴き交わす

クズの枝葉は ずんずん 伸びて
つるの先は 谷の奥深くまで
枝葉は 黒々 いっそう密に
それを 刈り取り 我が家でつむぐ
ふわふわの葛布 ザラザラな葛布
いつまでも 着続けていたい

さあさあ ばあやにあれこれ頼み
里に帰って 親孝行
さあさあ よごれた普段着も
川で洗って きれいにすぐ
だめだめ 全部は洗わない
里帰りには よそ行きの着物が要るから

卷 耳

ハコベ

采采卷耳，
不盈頃筐。
嗟我懷人，
寢彼周行。

陟彼崔嵬，
我馬虺隕。
我姑酌彼金罍，
維以不永懷。

陟彼高岡，
我馬玄黃。
我姑酌彼兕觥，
維以不永傷。

陟彼砠矣，

つんでも つんでも ハコベの草は
小さな手かご まだ満たない
ああ 愛しい あの人たま
この手かごを 大通りの脇に置くの

岩だらけの山を 登っていくと
馬は足がなえ よろよろと
まあ 一休みして かめから 酒をくみ
くよくよするのは やめておこう

山の尾根を 登っていくと
馬は疲れて 青息吐息
もう一休みして 酒をひと口
いつまでも悲しむのは やめておこう

切り立った岩山を 登っていくと

我馬瘞矣。
我僕痛矣，
云何吁矣。

馬は倒れて 身動きしない
従者も疲れて 後ずさり
ああ 悲しくて やりきれない

樛 木

南有樛木，
葛藟纏之。
樂只君子，
福履綏之！

南有樛木，
葛藟荒之。
樂只君子，
福履將之！

南有樛木，
葛藟繁之。
樂只君子，
福履成之！

しだれ樹

南の町に 一本のしだれ樹があったとさ
野ブドウ それにからみつく
新婚ほやはやの 旦那様
天の神様 幸せを授けてくださるよ

南の地方に 一本のしだれ樹があったとさ
野ブドウ それをおおい尽くす
新婚ほやはやの 旦那様
天の神様 大いに守ってくださるよ

南の地方に 一本のしだれ樹があったとさ
野ブドウ つたがからみつく
新婚ほやはやの 旦那様
天の神様 幸せ運んでくださるよ

螽 斯

螽斯羽，
诜诜兮。
宜爾子孫，
振振兮。

螽斯羽，
薨薨兮。
宜爾子孫，
繩繩兮。

螽斯羽，
揖揖兮。
宜爾子孫，

イナゴ

たくさんのイナゴ 羽根広げ
折り重なって 山のよう
子だくさん 孫もたくさん
一族繁栄 間違いなし

たくさんのイナゴ 羽根広げ
ぶんぶんうなって 飛びはねる
子だくさん 孫もたくさん
子々孫々 いやさかんなり

たくさんのイナゴ 羽根広げ
あっちから こっちから やって来る
子だくさん 孫もたくさん

蟄蟄兮。

仲良く元気で いつまでも

桃 夭

桃之夭夭，
灼灼其華。
之子于歸，
宜其室家。

桃の若木

若々しい 桃の木
つやつやと こぼれんばかりの花びら
この子は 今 嫁いでいく
きっと 良い花嫁さんになるよ

桃之夭夭，
有蕡其實。
之子于歸，
宜其家室。

若々しい 桃の木
ふっくら かわいいその実
この子は 今 嫁いでいく
きっと 良い花嫁さんになるよ

桃之夭夭，
其葉蓁蓁。
之子于歸，
宜其家人。

若々しい 桃の木
若葉は つやつや こんもり繁る
この子は 今 嫁いでいく
きっと 誰からも好かれるよ

兔 置

肅肅兔置，
椓之丁丁。
赳赳武夫，
公侯干城。

ウサギ捕りの網

きっちり作った ウサギ捕りの網
がつん がつんと 杣を打つ
このいさおしき もののふは
王侯貴族の 盾と城

肅肅兔置，
施于中逵。
赳赳武夫，
公侯好仇。

きっちり作った ウサギ捕りの網
あまたの小道が 交わるあたり
このいさおしき もののふは
王侯貴族の 良き仲間

肅肅兔置，
施于中林。
赳赳武夫，
公侯腹心。

きっちり作った ウサギ捕りの網
林の中に 仕掛けておいた
このいさおしき もののふは
王侯貴族の ふところ刀

芣 萡

采采芣苢，
薄言采之。
采采芣苢，
薄言有之。

采采芣苢，
薄言掇之。
采采芣苢，
薄言捋之。

采采芣苢，
薄言結之。
采采芣苢，
薄言襭之。

オオバコ

オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
いそいで たくさん 摘んでみて
オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
摘んだよ 摘んだよ こんなにも

オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
ほら そこにも 落ちている
オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
花も 葉っぱも しごいて採るよ

オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
両手で しつかり抱えてね
オオバコ 摘もうよ 摘もうよ
いっぱい しつかり 抱えたよ

漢 廣

南有喬木，
不可休息。
漢有游女，
不可求思。
漢之廣矣，
不可泳思。
江之永矣，
不可方思。

翫翫錯薪，
言刈其楚。
之子于歸，
言秣其馬。
漢之廣矣，
不可泳思。
江之永矣，
不可方思。

漢水が広くて

南の地方に 背の高い木が 一本
見上げるばかり 少しも蔭には入れない
娘がひとり 漢水の岸辺で 水遊び
声をかけたい でも無理だ
でも 川幅広くて
泳いでなんか 渡れない
川は どこまでも 流れていくから
筏をこいでも 渡れない

柴も 伸びてる 草ぼうぼう
いばらを刈って 薪にしよう
あの子が お嫁に来るのなら
馬にまぐさを いっぱいやって 迎えるよ
でも 川幅広くて
泳いでなんか 渡れない
川は どこまでも 流れていくから
筏をこいでも 渡れない

翹翹錯薪，
言刈其藁。
之子于歸，
言秣其駒。
漢之廣矣，
不可泳思。
江之永矣，
不可方思。

柴も伸びてる 草ぼうぼう
ヨモギを刈って 火にくべよう
あの子がお嫁に来るのなら
馬にまぐさを いっぱいやって 迎えるよ
でも 川幅広くて
泳いでなんか 渡れない
川は どこまでも 流れていくから
筏をこいでも 渡れない

汝 墳

汝水の堤

遵彼汝墳，
伐其條枚。
未見君子，
惄如調飢。

汝水の堤 あたり一面
キササゲの枝を切って 薪にしましょう
あなたに会えない このつらさ
まるで 朝ごはん ぬいたよう

遵彼汝墳，
伐其條肄。
既見君子，
不我遐棄。

汝水の堤 あたり一面
キササゲの若木を切って 薪にしましょう
よかったです とうとう あなたに会えて
忘れなかったのね 私のこと

鯈魚頬尾，
王室如燬。
雖則如燬，
父母孔邇。

トガリヒラウオ しっぽが赤い
御殿はめちゃくちゃ 炎上して
暴政 悪政 火を見るよう
でも 父さん母さん 大切に

麟 之 趾

キリンの脚

麟之趾。
振振公子，
于嗟麟兮！

キリンの脚は 人を踏まない
りりしく立派な 王子さま
ああ あなた キリンのようすてき

麟之定。
振振公姓，
于嗟麟兮！

キリンのひたいは 人にぶつからない
りりしく立派な 若殿さま
ああ キリンのようす やさしいのね

麟之角。
振振公族，
于嗟麟兮！

キリンの角は 人を突かない
りりしく立派な お殿様
ああ キリンのよう いい方ね



【訳者紹介】

松岡榮志（まつおか・えいじ） 1951年、浜松市生まれ。東京学芸大学教授、一橋大学大学院連携教授。北京師範大学、華東師範大学などの客座教授。日中翻訳文化教育協会名誉会長。もと、北京日本学研究センター主任教授。著書に、『北京の街角で』、『漢字・七つの物語』、『日本の漢字・中国の漢字』、『歴史書の文体』など、『クラウン中日辞典』『超級クラウン中日辞典』『漢字海』などの、主編者。Unicode Bulldog Award 受賞（2000）。

【原著紹介】

《诗经》I、II、大中华文库（汉日对照、国家出版基金項目）、外文出版社、2015年12月出版。160元。

*原著の簡体字は繁体字に直し、現代中国語訳は割愛した。





■ 2015年4月～2016年3月

(1) 2015年4月1日

一般社団法人日中翻訳文化教育協会設立

日本語と中国語に関する翻訳教育、文化研究の発展を支援し、翻訳専門家や翻訳教育家の地位の向上と資質の涵養を図るべく、2015年4月1日、一般社団法人日中翻訳文化教育協会を設立。様々な活動を通じて、日本・中国・東アジアの地域の平和と繁栄に寄与することを目的とする。

(2) 2015年7月15日～7月18日

中日、日中翻訳研修セミナー（於草津・東京）

諸般の事情により実施延期

(3) 2015年8月29日～8月30日

夏期ワークショップ「中国語教授法（I）発音編」（於東京）

8月29日（半日）と30日（全日）にわたり東京学芸大学でおこなった同ワークショップは、協会の実質的な第一号事業となった。協会名誉会長の松岡榮志東京学芸大学教授を講師に迎え、現職の教員を中心とした11名が参加、うちネイティブスピーカーが半数以上を占め、終始和やかな雰囲気で進行した。内容は、発音のしくみから、母音および子音の教え方、二音の組み合わせ、変調やル化まで、発音全般にわたったが、松岡先生の長年の経験に裏付けられた具体的で実践的な教授法やその解説は、受講者の抱えていた疑問や悩みを即座に解決へと導くものだった。とくに日本人や日本語の特性を踏まえた教授法は、ネイティブからの反響が大きく、すぐに実践したとの報告も届いている。また、技術的な面のみにとどまらず、発音教授の心構えや教室の運営にまで話が及んだことが、大いに役に立った点として、多くの受講者が実施後のアンケートに挙げている。一方で、時間割の構成や扱うテーマなどに対する要望も出ており、今後継続的に実施するうえで大いに参考にすべき点である。

(4) 2016年2月28日

日中翻訳文化サロン「日中翻訳の楽しみ——『詩經』日本語翻訳の現場から」（於東京）

肩のこらないくつろいだ雰囲気の中で専門家の講演に耳を傾け、交流を深める場として、2月28日、東京学芸大学にて日中翻訳文化サロンを開催、今回は松岡榮志先生の『詩經』日本語訳本の刊行記念講演をおこなった。参加者は会員・非会員合わせて34名。動物の鳴き声や植物の名前などを例に翻訳にあたる前の調査の重要性や、実際に先生がどのようなスタンスやプロセスで訳出されたのか等を、具体的にお話しいただき、貴重な機会となった。

一般社団法人日中翻訳文化教育協会会員規約 (2015年4月1日施行)

第1条 (代議員制の採用)

当協会には次の会員を置く。

- (1) 正会員：当協会の目的に賛同して、次条の規定により入会した大学の教員、もしくはそれに準ずる者。
- (2) 準会員：当協会の目的に賛同して、次条の規定により入会した大学院生、もしくはそれに準ずる者。
- (3) 団体会員：当協会の目的に賛同して、次条の規定により入会した研究所、研究・教育団体、その他民間団体。

第2条 (入会手続き)

当協会への入会を希望する者は、所定の入会申請書類に必要事項を記入し、事務局を通じて理事長に提出し、理事の多数決による承認を受けなければならない。

前項の入会申請をするためには、正会員及び法人会員の場合は理事1名の推薦を要し、準会員は正会員1名の推薦を要するものとする。

入会後、申請内容に変更が生じた場合、会員は速やかに事務局へ届け出なければならない。

第3条 (入会金及び会費)

当協会の事業活動運営費用に充てるため、会員は別途定める会費を納めなければならない。

既納会費は、いかなる事由があっても返還しない。

第4条 (会員の資格取得)

会員の資格は、第2条の手続きの後、前条の会費を納入することにより取得するものとする。

第5条 (会員の権利)

会員は、その種別に応じて次の権利を有する。

(1) 正会員は、当協会が発行する学術研究誌に投稿する資格を持つ。

(2) 準会員は、当協会が発行する季刊誌に投稿する資格を持つ。

(3) 正会員は、当協会が主催するセミナー等の講師を務めることができる。

(4) 正会員及び準会員は、当協会が主催するセミナー等に優先的に参加することができる。

(5) 団体会員は、当協会の主催する事業に優先的にパートナーとして参与することができる。

第6条 (任意退会)

会員は、理事長宛に退会届を提出することにより、任意に退会することができる。

第7条 (除名)

会員が次のいずれかに該当するときは、理事会の議決によって除名することができる。その際、当該会員に対して、理事会の1週間前までに理由を付して除名する旨を通知し、かつ理事会の場において弁明の機会を与えるなければならない。

- (1) 当協会の名誉を傷つける、又は当協会の目的に違反する行為があったとき。
 - (2) 当協会の定款または規則に違反したとき。
 - (3) その他除名すべき正当な事由があるとき。
- 前項により除名が決議されたときは、除名された会員に対して、理事長はその旨を通知しなければならない。

第8条 (会員資格の喪失)

前二条のほか、会員が次のいずれかに該当する場合は、その資格を喪失する。

- (1) 当該年度末において会費が未納であるとき。
- (2) 全ての理事の同意があったとき。
- (3) 会員が死亡したとき。
- (4) 団体である会員が解散したとき。

2015～2016年度役員

名誉会長	松岡榮志
副会長	侯仁鋒、章健、張中毅、徐一平
事務局長	坂口憲聰
常務理事	范建明、林洪、閔旭、熊遠報、薛豹、王秋生、木村守、馮曰珍、閔久美子
理事	高寧、宮偉、杜勤、福田智匡、王小林、夏廣興、全光日、李國棟、朱繼征、李俄憲、中西裕樹、周來友、高仁德、羅慶春、蓋海山

＜電子書籍版奥付＞

日中翻訳文化教育研究

創刊号 No.1

編集 一般社団法人 日中翻訳文化教育協会 (略称 : SETACS)
(The Society of Education for Translation And Cultural Studies
in Japanese and Chinese)
メールアドレス : office@setacs.org
URL : <https://www.setacs.org/>

発行 両風堂
URL : <https://www.ryofudo.jp/>

2025 年 3 月 31 日 電子書籍版発行

電子書籍化にあたって、表紙を分割し、電子書籍版奥付を追加

複製／改ざん禁止

©SETACS 2025