



| | |
|------------------|---|
| Title | 『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳する際の諸問題および対応方法：日本語訳との対照 その1 |
| Author(s) | 馬, 長城; Ma, Changcheng |
| Citation | アイヌ・先住民研究, 4, 33-58 |
| Issue Date | 2024-03-29 |
| DOI | https://doi.org/10.14943/Jais.4.033 |
| Doc URL | https://hdl.handle.net/2115/91268 |
| Type | departmental bulletin paper |
| File Information | 04_4_Ma.pdf |



【論文】

『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳する際の 諸問題および対応方法 －日本語訳との対照 その1－*

馬 長 城**

要 旨

本稿では、『アイヌ神謡集』を事例に取り上げ、日本語訳と対照しつつ、アイヌの韻文を中国語に翻訳する際の文体、サケヘ、格律、アクセント、押韻、対句と繰り返しの対応方法を提案した。文体に関しては、日常語を使う場合、神謡の特徴をできる限り保持して翻訳するのがよい。サケヘについては、意味が理解できるサケヘはその意味通りに翻訳し、意味が不明なサケヘについては、「アイヌ語—中国語音節対応表」および『世界人名翻译大辞典』に掲載されている「音節-漢字対応表」に従って対訳する。音節数に関しては、アイヌの韻文が主に「5音節」と「4音節」を中心としていることから、中国語訳文では伝統的な韻律の「5文字」と「7文字」を中心とした句で対応させる。アクセントについては、『アイヌ神謡集』における神謡の朗読において、アクセントがどのように整えられていたかは不明であるため、現時点では中国語の韻律の「平仄」で対応することができない。押韻に関しては、アイヌの韻文における押韻方法の一つずつ対応させることはできないが、中国語の「脚韻」を踏みながら翻訳することは可能である。アイヌ語の「対句」と「繰り返し」については、基本的にそれぞれ中国語の「対偶」と「頂真」で対応すればよい。

キーワード：アイヌ神謡集 日本語訳と中国語訳 サケヘ 格律 修辞

1. はじめに

近年、インターネット（動画配信サービス）の普及、国立アイヌ民族博物館の開業及び東京オリンピックによって、アイヌ語やアイヌ文化は世界に発信されている。そのうち、アイヌ文学の名著である『アイヌ神謡集』は現在まで英語、スペイン語などの7言語に全訳されている（北海道新聞2023年3月10日電子版）。さらに、筆者が中国語に全訳したのも近いうちに中国で出版されることになっており、そうなれば『アイヌ神謡集』の全訳は8種類になる。アイヌ文化の全世界への普及にともなってこれからも『アイヌ神謡集』はアイヌ文学の代表としてより多くの言語に翻訳されることが期待されている。

* 本稿は札幌学院大学言語学談話会にて発表した内容の一部をさらに加筆修正を行ったものである。発表した際、多くの方々より貴重な意見をいただいた。また、本稿の内容に関して2名の査読者の方々より貴重な助言をいただいた。この場を借りて感謝を申し上げたい。なお、本研究は公益財団法人ヒロセ財団第9回研究助成（課題名「アイヌ神謡集」の中国語訳注および対照言語学的な研究」、研究代表者：馬長城）の助成を受けたものである。

** 北海道大学文学研究院専門研究員

一方、『アイヌ神謡集』を外国語に翻訳する場合、様々な課題がある。アイヌ文学に関する研究は日本文学や中国文学と比べてはるかに遅れている。神謡に関する研究もその数が限られている。例えば、今までの研究である程度成果が挙げられているサケへ、音節、アクセント、押韻、対句、繰り返しといったアイヌの神謡の特徴を、外国語に翻訳する場合、どのように訳文に反映するのかは、詳しく議論しなくてはならない。

しかし、筆者が管見した限り、『アイヌ神謡集』を外国語に翻訳する際の諸問題に関する議論は、いまだなされているとは言えない。本稿は知里幸恵氏の日本語訳と対照しながら、筆者が『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳した際に抱えたいいくつかの課題の対応方法を考えたものである。将来的に、『アイヌ神謡集』を他の言語へ翻訳する際、あるいはアイヌの韻文を中国語に翻訳する際の参考となれば幸甚である。

2. 先行研究：神謡と『アイヌ神謡集』

『アイヌの神謡集』を翻訳する前に、神謡という文学ジャンルのアイヌ口承文芸における位置づけおよびその特徴を把握する必要がある。また、『アイヌの神謡集』は1923年に出版されて以来、数回再版されており、どの版を底本にするかは、翻訳における根本的な問題である。そのため、本節ではそれに関わる先行研究を参照しながら、中国語に翻訳する際の対応方法を明確にする。

2.1 アイヌ文学における神謡およびその特徴

アイヌ語は固有の文字を持たない言語である（田村 1997：2、佐藤 2008：5）。伝統的な歌謡、詞曲、物語などは人の口によって代々伝えられてきた。これらの作品はアイヌ文学の研究においては口承文芸（物語文学）と呼ばれている。これらの口承文芸は、知里（1973[1954]：156）によると、下記のように大まかに分類することができる。

| | | | |
|--------------|-------------------|-----------------------|--------------|
| アイヌの 物語文学 | 韻文物語（詞曲） | 神のユーカラ（神謡） | カムイユカル …(1) |
| | | | オイナ ……………(2) |
| | 散文物語（酋長談）……………(4) | 人間のユーカラ（英雄詞曲）……………(3) | |

ここで言う韻文物語と散文物語は、それぞれ久保寺（1977：8）が言う歌謡文学と散文文学に相当すると思われる。韻文物語、すなわち歌謡文学とは、概ね、英雄叙事詩(yukar)、神謡(kamuyukar)などのことであり、ふしをつけながら唱えるもので、雅語を使う。散文物語、すなわち散文文学とは、会話(ukoysoytak)、民話(uwepeker)などのことであり、韻律なしで、日常会話のような形で語られるもので、日常語を使う。日常語と雅語の言語的特徴について久保寺（1977）は下記のように述べている。

日常語と雅語とでは、語彙にも相当違ったものがあり、語法にも相違する点がある。概して、前者の語形は、短く簡明で、分析的であるに対して、後者はやや複雑で、総合的な語形をとるものといえる。(久保寺 1977: 1)

例えば、例 (1) と (2) のように、口語 (日常語) では格の表示を格助詞で行うことが多いが、雅語では充当態接頭辞「e-」、「o-」、「ko-」によって格表示が行われることが多い (佐藤 2008: 263)。

(1) tanto Ukurmem ta ku-sirepa.

今日 ウクルメモ に 私 - 着く

「今日ウクルメモに私は着いた」(佐藤 2008: 263、グロスと下線は筆者による)

(2) kamuy menoko unihi tane anakne a-kosirepa na.

神様 女 の家 今 は 私 - に着くよ

「女神の家に今や私は着いた」(佐藤 2008: 264、グロスと下線は筆者による)

例 (1) は日常語の例である。格助詞「ta」は日本語の「に」に相当する要素である。この格助詞は日常語ではよく使われる。例 (2) は神謡から抽出した雅語の例文である。ここでは、日本語の「に」に相当する意味を表わすとき、例 (1) で使われた「ta」ではなく、動詞「sirepa (着く)」の前に充当態接頭辞「ko-」が現れている。

つまり、神謡はアイヌ文学において韻文の一種であり、ふしをつけながら唱えるものである。神謡に使われる言葉は雅語であり、充当態接頭辞などを使った形がよく出てくる。そして、形式的に神謡は主に以下の特徴がある。

- ① 第一人称で唱えられる。
- ② 語る主人公はアイヌの観念における神である。
- ③ 口演の最後に「……と何某神が自ら謡った」(ari.....kamuy yayeyukar) と日常語で言い終わる。
- ④ 神謡の言葉は日常語と違って、雅語を使う。
- ⑤ 神謡は折り返しの節を以て謡われる。一篇一篇特有な曲がついている。

(知里 1973[1954]: 162-165 に従って筆者は要約)

これらの特徴のうち、折り返しは神謡の必須条件であり、他のジャンルと区別する最も重要なも

のとされている。

2.2 『アイヌの神謡』の翻訳底本について

『アイヌ神謡集』はアイヌ語と日本語を母語とする知里幸恵氏（1903～1922）が執筆したものであり、体裁は見開きの左頁にアイヌ語、右頁に対応する日本語訳文が載っている。知里幸恵氏が死去した翌年、1923年に『アイヌ神謡集』は郷土出版社によって出版された。しかし、様々な事情により、『アイヌ神謡集』の初版本には多くの誤植と考えられる箇所があった。その後、誤植や難読箇所などの指摘や議論が重ねられ、弘南堂書店と岩波書店によっていくつかの補訂版が出版されてきた。現在までの『アイヌ神謡集』の主な刊行エディションは以下の表1にまとめることができる。

表1：『アイヌ神謡集』の主な刊行エディション

| 書名 | 出版社 | 著者 | 出版社年 | 備考 |
|--------|-------|--------|-------|------|
| アイヌ神謡集 | 郷土研究社 | 知里幸恵編 | 1923年 | 初版 |
| アイヌ神謡集 | 郷土研究社 | 知里幸恵編 | 1926年 | 再版 |
| アイヌ神謡集 | 弘南堂書店 | 知里幸恵編 | 1970年 | 補訂版 |
| アイヌ神謡集 | 弘南堂書店 | 知里幸恵編 | 1974年 | 再補訂版 |
| アイヌ神謡集 | 岩波書店 | 知里幸恵編訳 | 1978年 | 校正補訂 |

しかし、北道（2002）が指摘しているように、これらの再版、補訂版や校正版ではすべての誤植が訂正されているわけではない。むしろ、誤植を訂正すると共に、新たな誤りが入った場合もある¹。また、切替（2003）と佐藤（2004）はアイヌ語のテキストにおける文法的に逸脱した箇所について、それらが誤植ではないかと指摘している。つまり、上記の5つの版にはすべてなんらかの誤植があり、それらの誤植は最終的な訳文の正確さを左右する可能性がある。ゆえに、『アイヌ神謡集』を翻訳する際、どれか一つの版を底本とし、それに従って翻訳するのは不適切だと考えられる。そのため、『アイヌ神謡集』の初版に従いつつ、誤植の研究も参照しながら翻訳するのはより適切であろう。筆者はこの立場に立って『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳した。

3. 翻訳の文体について

2.1節の先行研究で見たように、アイヌの神謡は韻文であり、しかもその文体は日常会話と異なる「雅語」である。外国語に翻訳するとき、目的言語の「雅語」で対応すれば、神謡の言語的な特徴をその訳文に反映できると考えられる。実際に、金田一京助氏はアイヌの韻文の「虎杖丸の曲」（金田一 1931a）、「虎杖丸別傳」（金田一 1931b）などを翻訳したとき、日本語の「雅語」で対応している。しかし、同じ韻文である『アイヌ神謡集』を翻訳する際、知里幸恵氏は「雅語」ではなく、

1 具体的な誤植などに関しては北道（2002）を参照されたい。

日常語を使っている。アイヌの韻文を文語で翻訳すべきなのか、日常語で翻訳すべきなのかについては、知里・小田（1968）がすでに下記のように指摘している。

現在までに紹介されたアイヌ神謡は、ほとんど文語訳ばかりで、そのために理解に苦しむ点が多いと云われている。ユーカラは、古代の文学だから文語で訳すべきものだというような誤解がいまだに学界を支配しているのである。そういう誤解にもとづく学界の伝統を破って、思いついた口語訳をも用いて神謡を現代人の理解と鑑賞にまでぐっと近づけたのは亡姉知里ゆきえの遺著「アイヌ神謡集」であった。（知里・小田 1968：まえがき）

本稿も基本的にこの指摘と同じ立場を取る。ただし、日常語で『アイヌ神謡集』を翻訳する場合でも、できる限り神謡の特徴を反映するべきだと考えている。以下、特に韻文である『アイヌ神謡集』に現れるサケへ、音節、アクセント、押韻、対句と繰り返しを例とし、中国語に翻訳する際の対応方法を議論していく。

4. サケへの翻訳について

先述したように、アイヌの神謡における折り返しはアイヌ語で sakehe（以下、引用時を除き、日本語表記の「サケへ」で表す）という。サケへを以て謡われるということが神謡に於いては必須の条件である（知里 1973/1954：165）。ゆえに、アイヌの神謡を外国語に翻訳する場合、他のアイヌ文学のジャンルと区別するサケへを適切に翻訳することは重要である。サケへに関して、早くも金田一（1992/1931：231）は「一篇の歌の節を代表する部分」と述べ、金田一（1992/1934：342）は「全篇がその折返しと同じ調子をもって歌われて行く」と指摘している。また、谷本（2000：177）によると、多くの場合、その自叙する神である動物の鳴き声や唸り声、その動物が動くときに出す音響（意味不明なサケへも多い）を真似た短い動機的音型を折り返しとし、その動機的音型を繰り返したり、またその動機的音型に対句の動機を配置して、それに物語の筋を運ぶ文句を載せる形式になっていたりすると指摘している。これらの点を含めて、中川（2002）は以下のように分かりやすく説明している。

サケへとは適当なメロディの切れ目ごとに挿入される繰り返しの文句で、それぞれの神謡に固有のものである。つまり、ひとつひとつの話ごとにそれぞれ異なったサケへが、それぞれ異なったメロディに載せてつけられており、それを繰り返しながら、その間に言葉を挟んで物語を展開して行くのである（中川 2002：4）。

つまり、サケへはアイヌの神謡の全体的なメロディを決め、物語の進行を促すものである。ただし、

一篇の神謡が含むサケヘが一つであるとは限らない。知里(1973/1954:165)が指摘しているように、二個以上のサケヘを持つものもある。多くの場合、途中から主人公が変わると、そのサケヘも変わる。『アイヌ神謡集』の第4話と第6話にも、途中で叙述する主人公が交替するため、それぞれ二個のサケヘがある。そのため、13話の神謡で構成される『アイヌの神謡集』には合計15個のサケヘがある。

そして、サケヘは意味を持つものである。ただし、それらの意味に関しては、長い年月、広い地域に亘って、口承されている間に、語形が変わり、元の意味が失われてしまったものがかなりある。その意味がとれるものについて、知里(1973/1954)は下記の4種類に分けている。

- (1) その神謡の主人公たる神本来の歌声が折返となっているもの。
- (2) その神謡の主人公たる神を一般的に観察した場合その特徴となるような動作又は性質を捕えてその主人公を象徴的に示すもの。
- (3) その説話に於ける主人公の臨時的にとる動作、或はその説話の中の状景或は事件そのものを象徴的に表わすもの。
- (4) 叫び・はやし・かけ声の類。

(知里 1973/1954 : 166-168、筆者が要約)

この4種類の意味が解析できるサケヘについては、基本的にその意味を外国語に翻訳すればよいと考えられる。実際に、『アイヌ神謡集』においても、知里幸恵氏はそのようなサケヘの一部を日本語に意識している。

しかし、『アイヌ神謡集』にけるサケヘについて、意味の解析ができていても、知里幸恵氏は意味を以て翻訳していない例もある。意味で翻訳するのか、音声で翻訳するのかは、勿論訳者の選択によることであるため、決まった基準というものは存在しない。ある一定の基準を以てその訳し方が間違っていると指摘するのは不適切だと考えられる。本稿は知里幸恵氏の訳し方を尊重して、知里氏が意味を以て翻訳したかどうかに基づいてサケヘを分類し、それらのサケヘの中国語への訳し方を議論したい。本節では、『アイヌ神謡集』にけるサケヘを「意味解析が可能かつその意味が日本語に翻訳されたもの」、「意味解析が可能だがその意味が日本語に翻訳されなかったもの」、「意味解析が不能かつその意味が日本語に翻訳されていないもの」に分けて論じる。

4.1 意味解析が可能かつその意味が日本語に翻訳されたサケヘ

『アイヌ神謡集』においては、知里幸恵氏が日本語に翻訳したサケヘは以下の例(3)と例(4)の二つである。

(3) Sirokanipe ranran piskan

「銀の滴降る降るまわりに」²（知里 1923：目次）

(4) Tanota hurehure

「この砂赤い赤い」（知里 1923：目次）

例 (3) におけるアイヌ語「Sirokani」、「pe」、「ran」、「piskan」はそれぞれ「銀の」、「水（水滴、水面）」、「降る」、「のまわり」という意味である。知里幸恵氏の日本語訳はアイヌ語の原文に対応する逐語訳になっている。例 (4) におけるアイヌ語「tan」「ota」「hure」はそれぞれ「この」、「砂」「赤い」という意味である。こちらも知里幸恵氏の日本語訳では逐語訳になっている。この二つのサケへは知里幸恵氏の訳し方に従えば、以下のように中国語に逐語訳することができる。

(5) Sirokani pe ran ran piskan

銀之 水 降 落 身旁

(6) Tan ota hure hure

这 沙子 红 红

この訳し方はアイヌ語の原文と対応し、品詞もほぼ対応しており、意味は完全に中国語に反映されている。しかし、先述したように、サケへは神謡のメロディを決めるものであるため、それ自身の音節の数も多かれ少なかれ神謡を構成する要素だと考えられる³。「Sirokanipe ranran piskan」と「Tanota hurehure」の音節を数えると、それぞれ「9音節」と「7音節」になっている。知里幸恵氏の日本語訳「銀の滴降る降るまわりに」と「この砂赤い赤い」はそれぞれ「14音節⁴」と「10音節」になっていて、音節数の点ではアイヌ語の原文に対応していない。これは知里幸恵氏が口語で神謡を翻訳したため、そもそも音節で対応させようとしなかった可能性がある⁵。しかし、本稿は中

2 本稿では、原文を引用する際、アイヌ語の場合は切替（2003）を、日本語の場合は知里（1978）を参考にして、現代通用の表記に修正している。誤りがある場合は、それらはすべて筆者の責に帰する。また、目次ではこのサケについて「銀の滴降る降るあたりに」という日本語訳が用いられていたが、本文中ではすべての箇所「銀の滴降る降るまわりに」と訳されていたため、ここでの引用も「銀の滴降る降るまわりに」と統一した。

3 サケへの音節数を考える必要がなければ、この二つのサケへにおける「ran（降る）」と「hure（赤い）」を重ねる必要はないようである。

4 本稿における日本語の音節はモーラ音節を指す。

5 音節数は翻訳時に考慮すべき要素の一つに過ぎない。本稿で知里幸恵氏の日本語訳とアイヌ語原文の音節数を比較するのは、訳の適切性を評価するためではない。知里幸恵氏の「銀の滴が降る降るまわりに」という日本語訳は、破格ながらも詩的なイメージに溢れ、苦心した作品であることは間違いない。さらに、この訳文は広く優れたものとして認められている。本稿の中国語訳もこの訳文を参照している。

国語に翻訳するとき、できる限り原文における情報を残すために、その音節の数を可能な限り中国語に反映すべきという立場にある。そのため、例(5)と例(6)の中国語の訳文をそれぞれ「9音節」と「7音節」で対応すれば、「银水精降落, 降落身旁」、「这沙子, 红的红的」のように訳すことができる。このうち、中国語では概ね1漢字で1音節を表すため、中国語の訳語の方はそれぞれ「9文字」と「7文字」になる。このように翻訳すれば、意味的にも音節的にもアイヌ語の原文の情報を保つことができる。

4.2 意味解析が可能だがその意味が日本語に翻訳されなかったサケへ

『アイヌ神謡集』におけるサケへのうち、知里幸恵氏は意味を翻訳しなかったが、今まで出版されている神謡の解説資料や辞書などを使用してその意味を解析することができるものがある。それは例(7)、(8)、(9)、(10)で示されているサケへである。知里幸恵氏はこれらのサケへを日本語に翻訳した際、サケへの音をカタカナで表記していた。つまり、意識より音訳という訳し方を選択した。

(7) towa towa to

「トワトワト」(知里 1923: 目次)

(8) tororo hanrok hanrok

「トーロロ ハンロク ハンロク!」(知里 1923: 目次)

(9) kappa rewrew kappa

「カッパ レウレウ カッパ」(知里 1923: 目次)

(10) tonupeka ranran

「トヌベカ ランラン」(知里 1923: 目次)

しかし、例(7)にある「towa towa to」は本文中において「sumaumu cascás (石の中ちゃらちゃら)」と「nitumu cascás (木片の中ちゃらちゃら)」の後ろに現れることがある。「sumaumu cascás towa towa to」と「nitumu cascás towa towa to」はそれぞれ「石原さらさら駆けぬける」、「木原もさらさら駆けぬける」に解釈でき、狐が日中石原や木原を駆けずりまわることを表す(知里 1973/1954: 167)。つまり、「towa towa to」は意味的には不明であるが、狐が駆けずりまわる動作あるいは様態を表すものだと推測することができる。

例(8)にある「tororo hanrok hanrok」はここではカエルの鳴き声であるが、もともとは「沼の

中に・すわれ・すわれ」あるいは「あそこに・私はすわる・すわる」という意味だったと考えられている（知里・小田 1968:249）。また、例（9）にある「kappa rewrew kappa」は知里・小田（1968:230）によると、「つぶれたあたま・とまれとまれ・つぶれたあたま」という意味である。そして例（10）の「tonupeka ranran」の意味は「あれ・涙も・降る降る」というように解釈されている（知里・小田 1968:131）。

例（7）～例（10）のサケへは中国語に翻訳する場合、勿論音で訳すこともできるが、中国語は表意文字であるため、意味の分かるものであれば、意味で翻訳するのが望ましい。ゆえに、前節ですでに述べた音節の数の対応も考慮すれば、下記のように訳すことができる。

(11) towa towa to

「赶啊赶啊赶」

(12) tororo hanrok hanrok

「沼泽中，坐定，坐定！」

(13) kappa rewrew kappa

「扁头 停停 扁头」

(14) tonupeka ranran

「那眼泪也簌簌」

例（11）～例（14）における中国語訳文はアイヌ語の原文の意味を反映するだけでなく、それぞれ5文字、7文字、6文字、6文字で、アイヌ語の5音節、7音節、6音節、6音節にも対応している。

4.3 意味解析が不能かつその意味が日本語に翻訳されていないサケへ

先述したように、アイヌの神謡のサケへは元の意味が失われてしまったものが数多くある。『アイヌ神謡集』における15個のサケへのうち、すでに議論した6個を除き、9個は現段階では意味の解析が困難である。これらのサケへは意味で翻訳できないため、その音で目的言語へ翻訳するしかない。例（15）～例（23）で示されているように、日本語に翻訳したとき、知里幸恵氏もそれらのサケへの音をカタカナで表記している。

(15) Haykun terke, Haykositemturi

「ハイクンテレケ ハイコシテムトリ」（知里 1923：目次）

(16) Sampaya terke

「サンパヤ テレケ」 (知里 1923 : 目次)

(17) Ketka woywoy ketka, ketka woy ketka

「ケトカ ウォイウォイ ケトカ, ケトカ ウォイ ケトカ」 (知里 1923 : 52-53)

(18) Harit kunna

「ハリツ クンナ」 (知里 1923 : 目次)

(19) Hotenao

「ホテナオ」 (知里 1923 : 目次)

(20) Pii tuntun, pii tun tun!

「ピイトントン, ピイトントン」 (知里 1923 : 70-71)

(21) Konkuwa

「コンクワ」 (知里 1923 : 目次)

(22) Atuyka tomatomaki kuntuteasi hm hm!

「アトイカ トマトマキ クントテアシ フム フム！」 (知里 1923 : 目次)

(23) Kutnisa kutunkutun

「クツニサ クトンクトン」 (知里 1923 : 目次)

例 (15) ~ 例 (23) におけるサケヘを中国語に翻訳する場合、知里幸恵氏の日本語訳と同じ方法を取り、音で訳せばよいと考えられる。アイヌ語の音の翻訳について、馬 (2023) はアイヌ語の固有名詞を中国語に翻訳する場合のアイヌ語と中国語の音節の対応方法を以下のように提案している。

- ① アイヌ語の開音節は中国語の音が近い 1 音節で対応する。
- ② アイヌ語の閉音節は母音までを 1 音節、節末子音を 1 音節、合わせて中国語の 2 音節で対応する必要がある。閉音節のうち、「n」で終わるものは中国語の 1 音節で対応する。また、「y」で終わるもののうち、「oy」は中国語の 2 音節で対応し、「ay」「ey」「uy」は中国語の 1 音節で対応する。

アイヌ語のサケへを中国語に音で翻訳する場合、上記の固有名詞におけるアイヌ語と中国語の音節の対応方法を参考にすることができる。しかし、一般的に外国語を中国語に翻訳するとき、漢字で外国語の音節を表現する必要があるが、馬（2023）ではアイヌ語の音節に対してどの漢字を当てるべきかについては、決定的な結論が出されていない。つまり、例えばアイヌ語の「ka」、「ki」、「ku」という音節を中国語のどの漢字で対応するかには、決まった基準がまだ存在しない。

そのため、固有名詞の中国語訳が進んでいる英語やドイツ語などの研究を参考する必要がある。「新华社通讯译名室」が編纂した『世界人名翻译大辞典』には英語、ドイツ語などの55言語と中国語の音節の対応関係が挙げられているだけではなく、その音節の一つ一つに対応する漢字も決められている（新华社通讯译名室1993:3645-3700）⁶。この本に載っている対応関係および漢字を参考にすれば、例（15）～例（23）のサケへは下記のように中国語に音訳することができる。

(24) Haykun terke⁷, Haykositemturi

「海昆泰鲁凯 海考西泰穆图利」

(25) Sampaya terke

「萨姆帕亚 泰鲁凯」

(26) Ketka⁸ woywoy ketka, ketka woy ketka

「凯特卡 沃伊 凯特卡 沃伊, 凯特卡 沃伊 凯特卡」

(27) Harit kunna

「哈利特 昆纳」

(28) Hotenao

「豪泰纳奥」

6 サケへに固有名詞の人名用の漢字を使うべきか、という疑問が生じるが、実はこの音節対応関係および中国語訳字は『世界人名翻译大辞典』と同じシリーズの『世界地名翻译大辞典』でも使用されている。つまり、外国語を中国語に翻訳する際、『世界人名翻译大辞典』に載っている音節対応関係と漢字はほぼ音訳において基準になっている。

7 アイヌ語の「e」は日本語の「エ」と発音が近いとされている（田村1996:xv）。このため、筆者はアイヌ語の「e」を「前舌・半狭・非円唇母音」と判断し、中国語の「前舌・広・非円唇母音」の「a」と「前舌・狭・非円唇母音」の「i」を連続させた「ai」でアイヌ語の「e」の発音を模倣することにした。また、アイヌ語の音節末の子音「r」は、異なる母音の後に続くときは基本的に音節末子音として「r」と発音されるが、前の母音の影響で、「r+前接母音」の発音がよく見られる（田村1996:xvi）。そのため、「terke」における「r」には「ru」と「re」という2種類の発音が存在するが、筆者は今回「ru」と発音し、中国語のピンイン「lu」に対応する漢字を選んだ。

8 アイヌ語の音節末の「t」は安定した音声であるため、査読意見で教示いただいた中国語の「te」という音節および漢字「特」で対応することにした。感謝してここに記する。

(29) Pii tuntun, pii tun tun!

「皮依通通 皮依通通」

(30) Konkuwa

「孔庫瓦」

(31) Atuyka tomatomaki kuntuteasi hm hm!

「阿推卡 陶玛陶玛基 昆图泰阿西 弗姆弗姆」

(32) kutnisa kutunkutun

「库特尼萨 库通库通」

ただし、例 (20) の「pii」は「i」と「i」の母音の連続として書かれているが、これは『アイヌ神謡集』が属する幌別方言では認められない種類の音節である⁹。ゆえに、「pii」を「piy」のような閉音節として扱うのではなく、知里幸恵氏の日本語訳と同じように「pi」と「i」の2音節で扱い、中国語の2漢字に翻訳する必要がある。

そして、アイヌ語の語は基本的に開音節か閉音節かによって構成される。例 (22) における「hm」のような、二つの子音で構成されるものは、一般的に音節として解釈されることがない。しかし、「hm」はおそらく、声門を破裂させて「m」に移る音である（切替 2003：284）。そして「hm」は母音主音の位置に「m」が母音の代わりに入っているようである（田村 1996：xiii）。そのため、「hm」は「hum」として扱い、日本語訳の「フム」のように中国語の2音節で対応する必要がある。

4.4 本文中に現れたサケへの翻訳について

神謡のサケヘが現れる位置に関しては、知里（1973/1954：166）は①各句の冒頭に繰り返されるもの、②各句の末尾に繰り返されるもの、③所々に規則的に繰り返されるもの、④説話中の特定の個所にだけ繰り返されるもの、等々に分けている。『アイヌ神謡集』におけるサケヘは叙述する主人公が交替するサケヘを除き、すべて題目に示され、本文の中にはそれほど現れない。しかし、例外として本文中に頻繁に現れるサケヘが三か所ある。この三か所のサケヘに対して知里幸恵氏は異なった三種類の訳し方を取っている。

まず、第一話のサケヘ「sirokanipe ranran piskan, konkanipe ranran piskan」は本文中にフクロ

9 ここでのアイヌ語は基本的に北海道南西部方言のことである。アイヌ語カラフト方言は母音の長短の区別を持っている。

ウの神様の歌として現れている¹⁰。このサケへを知里幸恵氏は意味で翻訳しているため、中国語に翻訳する際も、意味で翻訳すればよいと考えられる。そうすると、4.1節で述べた、意味と音節を考慮した訳し方で「銀水精降落, 降落身旁, 金水精降落, 降落身旁」のように翻訳することができる。

そして、第二話のサケへ「towa towa to」は本文中においては例(33)と例(34)のような決まった形で現れている。

(33) Sumatumu cascas, towa towa to

nitumu cascas, towa towa to (知里 1923 : 26、下線は筆者による)

(34) Toysikimanaus, towa towa to

wensikimanaus, towa towa to

sarpoki huraot, towa towa to

sarpoki munin, towa towa to

ointenu, towa towa to

otaypenu, towa towa to (知里 1923 : 32、下線は筆者による)

そもそも、サケへは題目のところすでに書かれているため、本文中で提示しなくてもよいはずであるが、なぜか、「towa towa to」は二種類の決まり文句の後ろに付随している。しかも、知里幸恵氏はこの二種類の決まり文句における「towa towa to」を日本語訳に反映していない。サケへであるため、わざわざ日本語に翻訳する必要がないというように推測することができるが、逆になぜ、アイヌ語のテキストにそのサケへを書き下ろしたのだろう。その理由が解明されていないため、他の言語に翻訳する場合、アイヌ語のテキストに従うしかない。そうすると、上記の二種類の決まり文句の後ろに現れる「towa towa to」は4.2節で述べたように、中国語に翻訳する場合、すべて意訳の「赶啊赶啊赶」で対応する必要がある。

最後に、第6話にあるサケへ「pii tuntun, pii tuntun」である。この神謡は小狼の神が「hotenao」というサケへをともなって謡った話であるが、途中、謡う神は小男に変わり、小男が謡う部分のサケへとして「pii tuntun, pii tuntun」が本文中に現れる。この「pii tuntun, pii tuntun」は本文中に4回現れ、表2で示しているように、アイヌ語のテキストでは4回とも同じ表記であるが、日本語訳はそれぞれ細部において差異が見られる。

10 第一話のサケへが「sirokanipe ranran piskan, konkanipe ranran piskan」であるかどうかにはまだ議論の余地がある。中川(2022: 50)はこれを二次的サケへと呼んでいる。本稿はその翻訳の対応方法を中心とする議論であるため、サケへおよび二次的サケへの議論をしない。

表2：『アイヌ神謡集』におけるサケへ「pii tuntun, pii tuntun」とその日本語訳

| 順番 | アイヌ語テキスト | 日本語訳 |
|------|--------------------------|---------------|
| 1 回目 | Pii tuntun, pii tun tun | パイパイ |
| 2 回目 | Pii tuntun, pii tuntun | ピイトンピトン |
| 3 回目 | Pii tuntun, pii tun tun | ピイトントンピイトントン |
| 4 回目 | pii tun tun, pii tun tun | ピイトントン、ピイトントン |

まず、表1にある日本語訳はアイヌ語のテキストと比べて、回数を重ねるごとに長くなっていることがわかる。1回目ではサケへの「tuntun」が日本語に音訳されておらず、2回目ではサケへの「tuntun」のうち、一つの「tun」が日本語に音訳されている。3回目はサケへ全体が日本語に音訳されている。そして、4回目は日本語の「ピイトントン」と「ピイトントン」の間に読点「、」が置かれている。これは知里幸恵氏がアイヌ語に日本語の訳を単につけたのではなく、訳文を日本語の文章として彫琢したことを示している（中川 2002:7）。佐藤（2007）は「「パイピン」よりも「ピイトン、ピイトン、」「ピイトン、ピイトン」よりも「ピイトントン、ピイトントン」の方が、興奮して、真っ赤な顔で、怒りを増大させ、神経質に声を荒げながら、話す小男＝炉縁魚の様子が目に浮かぶ」と解釈している（佐藤 2007:136）。

これらの見解は一定の説得力を持つが、他の言語に翻訳する場合、この日本語の訳し方を採用するかどうかは別の問題になる。「pii tuntun pii tuntun」というサケへの中に、まだ解明されていない言語要素、文化要素が含まれているのかは、現在のところ断言することができない¹¹。アイヌの出身でアイヌ語母語話者である知里幸恵氏の訳し方を安易に模倣することで、逆に何かを訳し漏らしてしまう可能性がある。そのため、現段階では、筆者は「pii tuntun pii tuntun」というサケへを中国語に翻訳するとき、アイヌ語のテキストよりそのまま音訳するべきだと考えている。ゆえに、4回の「pii tuntun pii tuntun」とも音節の数を変えず、すべて中国語の「皮依通通、皮依通通」のように訳した。

5. 中国語に翻訳する際の韻律の対応方法

一口に韻律と言っても、文学的にはいくつかの技法が含まれている。頭韻と脚韻、声調やアクセント、音節数の整えなどが挙げられる。アイヌの韻文の研究においては、格律は「音節数志向」と「アクセント志向」の2種類に分類することができる（奥田 2020）。また、押韻には頭韻、脚韻、不完全韻などがある（丹菊 2018, 2019）。以下、音節数、アクセントと押韻に節を分け、先行研究を参照しながら中国語に翻訳する案を議論する。

11 そもそも『アイヌの神謡集』の最初の原稿と見なされる知里幸恵ノートには、サケへ「pii tuntun pii tuntun」はまったく訳出されてない（知里森舎2002:知里幸恵ノート3（11 - 16））。定稿に日本語訳が入っているのはおそらく、中川（2002）が指摘しているように、語り手の交替が起ったことを示したためである。

5.1. 音節数（格律）の翻訳について

金田一（1992/1908：18）はアイヌの韻文の韻律について、「韻や、アクセントに基く規定は全然自由で、唯音綴の数のきまりがほぼ一定して居る事である」と述べている。また、その後、「歌謡と云っても、西洋の詩や、中国¹²の詩のように、アクセントなどの一定の排合で音調の整えるような規定がない。日本の歌のように、やはりただ、音節の数をほぼ揃えた句に由って構成される」というように、他の文学と比べながらより詳しい指摘を行っている（金田一 1992/1913：45-46）。つまり、アイヌ語の神謡は厳密な押韻やアクセントの整えを行わない一方で、音節の数にはある程度決まりがある。

この点について、中川（1997：195）は「アイヌ語の韻文は、「韻」より「律」のほうに重点がおかれている」と同様の指摘をしている。さらに、その律について「日本の俳句や短歌が「五・七・五や、五・七・五・七・七」という音数をもとになりたっているのと同じく、アイヌ語の韻文は基本的に四ないし五という音節の数を基準にしている（四よりはむしろ五のほうが基本だと考えられる）。音節の数というのは、いいかえれば母音の数が四つないし五つということである。」というように、音節の数まで詳しく指摘している（中川 1997：195-196）。つまり、アイヌ神謡は、「律」である音節の数が重視され、その数は「四つ」あるいは「五つ」ということである。

この音節の数による格律は実証的な研究において証明されている。田村（1998）の韻文メノコユカラ（女性叙事詩、婦女詞曲）の研究では音節の数に関して下記のように述べられている。

前置きと終わりのかけ声および聞き取れない行を除いた 2024 行の音節数の分布を見ると、5 音節が最も多く、4 音節がそれに次ぐ。5 音節と 4 音節とで 74% を占めている。この傾向は、謡われた叙事詩の傾向と一致する。（田村 1998：12）

つまり、アイヌの神謡は同じく韻文であるため、上記の韻文に関する研究で述べられているように、「5 音節」と「4 音節」を中心として口演されているに違いない。ゆえに、神謡を翻訳する場合、この音節数の特徴を考慮する必要がある。中国語に翻訳する場合、中国の伝統的な詩に存在する「5 文字」と「7 文字」の格律を中心に対応することができる。以下、『アイヌ神謡集』における実例でその対応方法を述べていく。

- (35) “Sirokanipe/ ranran piskan/, konkanipe/
ranran piskan/.” arian rekpo/ ciki kane
petesoro/ sapas ayne/, aynukotan/ enkasike/

12 原文の用語は現在、差別語とされているため、筆者は同じ意味の「中国」に改めた。

cikus kor/ sicorpokun/ inkaras ko/
 teeta wenkur/ tane nispa ne/, teeta nispa/
 tane wenkur ne/ kotom siran/.

「“银水精降落 /， 降落身旁 /； 金水精降落 /，
 降落身旁 /。” 我唱着此曲 /，
 顺河流而下 /， 经过人类的村庄 /。

我从上向下眺望 /，
 昔日的穷人 /， 如今变成了 /， 富人的模样 /，
 昔日的富人 /， 如今变成了 /， 穷人的模样 /。」

(アイヌ語は知里 (1923 : 2)、 「/」 と中国語訳は筆者による)

例 (35) は『アイヌ神謡集』の第1話の冒頭部分である。各行の句の区切りは「/」で示されている。例 (35) の各句の音節の数は行ごとに「5/4/5」、「4/5/4」、「4/4/4/4」、「4/4/4」、「5/5/5」、「5/4」となり、これは先述の格律に関する研究と合致する。アイヌ語と中国語の文法と語彙の意味を考慮した上で、この格律の特徴を中国語に反映しようとする、例 (35) における中国語訳のように、句の数が異なるものの、各行「5/4/5」、「4/5」、「5/7」、「7」、「5/5/5」、「5/5/5」で対応することができる。この訳し方は伝統的な漢詩における「5音節」と「7音節」を中心としたものであり、アイヌの韻文の格律を平行的に訳文に移すことができる。

こうした訳し方は知里幸恵氏も選択しているようである。同じく『アイヌ神謡集』の冒頭部分を例とし、その日本語訳に音節の区切りをすれば、例 (36) のように示すことができる。

(36) 銀の滴 / 降る降るまわりに、 / 金の滴
 降る降るまわりに。」 / という歌を / 私は / 歌いながら
 流に / 沿って下り、 / 人間の / 村の上を
 通りながら / 下を眺めると
 昔の / 貧乏人が / 今お金持に / なっていて、 / 昔の / お金持が
 今の / 貧乏人に / なっている様です。

(知里 1923 : 3、 「/」 とスペースは筆者による)

例 (36) の「/」で区切られた句の日本語の音節を数えてみると、それぞれの行で、「686」、「8646」、「4656」、「68」、「478546」、「379」となっている。これは日本語の伝統的な俳句や短歌の「5音節」と「7音節」を中心したものになっていないが、「6音節」と「8音節」が交差し、一定の格律をなしている、アイヌ語の原文の格律をある程度反映していると言える。

つまり、翻訳における対象言語がアイヌ語である場合、目的言語の伝統的な格律を選ばなくても、アイヌの神謡の格律を訳語にある程度反映すればよいと考えられる。アイヌの神謡は完全に格律のない形で翻訳されると、神謡の格律の特徴が目的言語に伝わらず、それ自身の文学性が翻訳という過程において失われてしまうことになるだろう。

5.2. アクセントと押韻の翻訳について

5.1 節で触れたように、アイヌ語の韻文については、「韻やアクセントに基く規定は全然自由」、「[韻]より[律]のほうに重点がおかれている」などの指摘がある（金田一 1992/1908：18、中川 1997：195）。これらの研究は格律の役割を強調しているが、アクセントと押韻の重要性を否定しているわけではない。近年、こうしたアクセントと押韻に対する研究も多くなっている¹³。以下では、これらに関する主要な先行研究を見ていく。

アイヌの韻文において、アクセントの位置を揃えようとする現象は主に甲地（2002）と奥田（2012, 2017, 2019）によって指摘されている。具体的には、甲地（2002：53）は貝澤こゆき氏が演唱した「クモの神の自叙」という神謡を分析し、「たまたま非サケへ部分の最初の単語のアクセントが第1音節にあるものばかりであった」と指摘している。これは神謡が演唱される時、アクセントの調節があることを示唆している。そして、奥田（2012：12）はアイヌの韻文である英雄叙事詩を対象とした分析で、「4音節の行の多くはアイヌ語のアクセントの一般的な傾向に反して行頭にアクセントを持つ。それは、これらの行がアクセント志向の韻律規則を意識して整えられているからだと考えられる」と指摘している。また、神謡を分析データに加えたところ、音節数に関わらずアクセントの位置がリズムのなかで一定の範囲があることが分かり、それはアイヌの神謡の韻律の「アクセント志向」が強いからだとして主張している¹⁴（奥田 2017：37）。この主張を検証するため、先述の研究データの採録地である沙流地方と近隣する千歳地方の神謡に対して分析が行われ、類似した結果が得られている（奥田 2019：76）。奥田（2020：90）はこの現象を偶然に帰することができず、韻律の一つの技法として認めるべきだと主張している。

アイヌの韻文の押韻に関する研究には主に丹菊（2018, 2019）がある。丹菊（2018：178-187）は沙流地方の神謡を例とし、神謡において頭韻や脚韻、行中韻、不完全韻が踏まれることがあると主張している。また、丹菊（2018：210-219）は『アイヌ神謡集』第1話の冒頭部分を抜粋し、それらの文に頭韻、脚韻、不完全韻が見られることを指摘している。

13 勿論、アクセントの整えや押韻は偶然であると主張し、韻律の技法として捉えない研究もある。しかし、本稿はここで挙げられている研究を無視して翻訳すれば、原文の特徴を失う恐れがあると考え、ここで問題として取り上げた。

14 『アイヌ神謡集』所収の神謡がどのようなリズムであったのかは直接の記録がないが、おそらくは何らかのアクセント志向の韻律規則が支配していると推定される（奥田 2012：13）

- (37) 1 **Sirokanipe** 「銀の滴
 2 **ran ran piskan** 降る降るまわりに、
 3 **Konkanipe** 金の滴
 4 **ran ran piskan** 降る降るまわりに。」 (丹菊 2018 : 213)

例 (37) の第 1 行と第 3 行は行末の「kanipe」が同じであるため、脚韻が踏まれているという。第 2 行と第 4 行は行全体が同一語句の繰り返しであるため、頭韻と脚韻の両方が踏まれているという。第 2 行と第 4 行の「ran ran piskan」の行内部で「ran」と「kan」の不完全韻が繰り返されている。これは半行単位での前半行「ran ran」と後半行の「piskan」の間での「an」による脚韻になっているという¹⁵。

これらの先行研究の成果から、アイヌの韻文にアクセントの整えおよび押韻という現象は存在していることが分かる。したがって、これらのアイヌの韻文の特徴を無視したまま、神話を翻訳するのは不適切だと考えられる。それでは、『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳するとき、これらの特徴をどのように訳語に反映すればよいだろうか。

アイヌ語のアクセントの整えは中国漢詩の韻律における「平仄」という用語を想起させる。勿論、古代中国語における「平仄」は現代中国語と異なる。現代中国語の声調の第 1 声と第 2 声は発音時間が相対的に長いため、朗読されるとき、穏やかな感じとなり、古代中国語の「平」に相当する。第 3 声と第 4 声は上がりと下がり相対的に激しいため、朗読されるとき、急な感じとなり、「仄」に相当する (北京大学中文系現代汉语教研室 2012 : 438)。ゆえに、中国語の「平仄」でアイヌ語のアクセントの整えに対応することが可能である。しかし、『アイヌ神謡集』所収の神謡がどのように朗読されていたのかは、音声データが残っていないため、適切に中国語訳に反映するのは現段階では難しく、これは今後の課題となる。

押韻については、中国の詩、詞、歌などにおいて脚韻が多く使われることが知られている。アイヌの韻文を中国語に翻訳するとき、押韻をある程度反映することができると考えられる。ただし、中国語には、アイヌの韻文に現れたすべての押韻技法があるわけではない。そのため、アイヌの韻文に押韻という現象があるということ自体を中国語の訳文に反映することができれば十分だと考えられる。すなわち、翻訳された中国語の訳文は、最低限、中国語に多く現れる脚韻で押韻されればよい。

- (38) “Sirokanipe/ ranran piskan/, konkanipe/
 ranran piskan/.” arian rekpo/ ciki kane

15 押韻はアイヌの韻文においてかなり複雑な現象であり、今まで十分に研究されているとは言えない。アイヌ韻文の押韻についての詳細は、丹菊 (2019) を参照されたい。

petesoro/ sapas ayne/, aynukotan/ enkasike/
cikus kor/ sicorpokun/ inkaras ko/
teeta wenkur/ tane nispa ne/, teeta nispa/
tane wenkur ne/ kotom siran/.

「银水精降落 /, 降落身旁 /; 金水精降落 /,
降落身旁 /。」我唱着此曲 /,
顺河流而下 /, 经过人类的村庄 /。

我从上向下眺望 /,

昔日的穷人 /, 如今变成了 /, 富人的模样 /,

昔日的富人 /, 如今变成了 /, 穷人的模样 /。」(例 35 の再掲、下線は筆者による)

そうすると、『アイヌ神謡集』の第 1 話の冒頭部分は例 (38) のように中国語に翻訳することができる。下線で示されている「旁 (pang)」、「旁 (pang)」、「庄 (zhuang)」、「望 (wang)」、「样 (yang)」、「样 (yang)」の語はそれぞれ文あるいは句の末に立ち、韻母¹⁶「ang」と「uang」が揃っているため、脚韻で押韻されている。

また、アイヌの神謡はある程度行数を持っているため、神謡の開始から終了まですべて一種類の韻母で対応することは実践的に困難である。そのため、訳文の途中、原文の意味を考慮した上で、脚韻を変える必要が出てくる。

(39) Atuyteksam ta aynuhekattar aksinotponku

aksinotponay euesinot korokay.

大海的边上, 人类的孩子, 手持玩具弓,

手持玩具箭, 正彼此嬉戏耍玩。

(アイヌ語は知里 (1923:2)、下線と中国語訳は筆者による)

例 (39) は例 (38) に続く部分である。中国語に翻訳する時、まず、「上 (shang)」という漢字で例 (38) の「ang」という脚韻を受け継ぎ、それから最後の 2 句の後ろに、別の韻母「ian」を持つ「箭 (jian)」と、韻母「an」を持つ「玩 (wan)」を配置し、脚韻を変えている。一方で例 (40) の知里幸恵氏の日本語訳を見ると、こちらではアイヌ語テキストの押韻を反映していないようである。

16 韻母は中国語学における中国語の音節の構成要素の一つである。1音節内で声母（頭子音）に後続し、母音を中心とした部分を指す。

(40) 銀の滴降る降るまわりに、金の滴

降る降るまわりに。」という歌を私は歌いながら
 流に沿って下り、人間の村の上を
 通りながら下を眺めると
 昔の貧乏人が今お金持になっていて、昔のお金持が
 今の貧乏人になっている様です。(例 36 の再掲)

この日本語訳が韻文ではない点はすでに多くの研究者によって指摘されている。その原因については、丹菊（2018：227）が下記のように推測している。

言語にはそれぞれ固有の韻文形式・詩法がある。アイヌ韻文を「日本語の韻文」にしようとした場合、「アイヌ語の詩法」と「日本語の詩法」のどちらで日本語訳を作成するのか、から考えなくてはならない。アイヌ語の詩法を日本語に当てはめるにせよ、アイヌ語の詩法で作られた語句を、意味を保ったまま日本語の詩法にしたがった日本語韻文に移し替えるにせよ、どちらも実験的な試みであり膨大な時間がかかる。(丹菊 2018：227)

生涯が短く、『アイヌ神謡集』を翻訳する時間がそれほど残されていなかった知里幸恵氏にとっては、こうした実験をする時間がなかったと考えられている。さらに、知里幸恵氏が『アイヌ神謡集』を作成した当時は、押韻に関する研究も少なく、押韻がアイヌの韻文の一つの技法として認められていなかったのも一つの原因であろう。しかし、アイヌの韻文の押韻に関してすでにある程度の成果が得られている現今、『アイヌ神謡集』を翻訳する場合には、押韻の存在を無視することはできないだろう。少なくとも、中国語訳の例 (38) と (39) は押韻の翻訳の実現可能性を示唆している。

6. 対句と繰り返しの修辞に関する対応方法

修辞には、様々な種類の技法がある。これまで議論した韻律も修辞の一種と認識されることもある。その中でも対句と繰り返しはアイヌの韻文において目立って見られる形式であるため、本稿はこの節でそれらを中国語に翻訳する際の対応方法を述べていく。

6.1. 対句の対応方法

金田一（1992/1908：19）は類型論の観点から対句を3種類に分けている。アイヌの韻文の対句は第3類に属し、日本流の「対」と同じく、「同じ事を唯別様に語を換えて言い返して二つの宛対せしめて行くのである」という。つまり、同じ意味の語が何種類かあり、それらの語を対にして対句を形成しているということである。さらに、アイヌの韻文の対句の具体的な特徴と種類について、

田村（1996a）は下記のように述べている。

対句には、類義語が使われて、一対の表現が同じ観念を表す場合もあれば、反対語あるいは対照語が使われて、対立する観念を表す場合もある。1行ずつの対句、2行ずつ対句、3行ずつの対句などいろいろあり、また対句同士がさらに対句になっている場合がある。（田村1996a：xv）

この記述は、金田一（1992/1908）がいう類義語以外に、対義語の例もあることを指摘している。つまり、アイヌ語の対句は一様ではなく、何種類かの異なるタイプがある。中国語にも対句と類似した「対偶」という修辞の技法がある。ただし、中国語の「対偶」はアイヌ語の対句より範囲が広く、類語語と反対語は勿論、意味的に関連性を持つもの、構造的に類似性を持つものはすべて「対偶」をなすことができる。そのため、『アイヌ神謡集』にある対句を中国語に翻訳するとき、基本的に中国語の「対偶」で対応すればよいと考えられる。

(41) Mosiresani kamuyesani tapkasike

国の岬、神の岬の上に

ciehorari okayas.

私は坐して居りました。

我镇守在，国之海岬上，神之海岬上。

（知里 1923：38-39、中国語訳は筆者による）

(42) tuyma kamuy hanke kamuy askeciuk,

遠方の神、近所の神を招待し

邀请远方之神明，近处之神明，

（知里 1923：98-99、中国語訳は筆者による）

例（41）のアイヌ語「mosiresani」と「kamuyesani」は対句になっている。知里幸恵氏の日本語訳も「国の岬」と「神の岬」で対応し、対句になっている。この文をそのまま中国語に翻訳すれば、例（41）の中国語訳になる。「国之海岬上」と「神之海岬上」はアイヌ語の文と同じように対句になっている。しかし、より中国語的に響きのよい詩的な形式にするのであれば、名詞句だけではなく、動詞まで繰り返す必要がある。そうすると、例（41）の訳文は「我镇守在，国之海岬上；我镇守在，神之海岬上。」になる。

例（42）にある「tuyma kamuy」と「hanke kamuy」もアイヌの韻文の対句になっている。知

里幸恵氏の日本語訳はそれぞれ「遠方の神」と「近所の神」で対応し、美しい対句になっている。中国語訳は例(42)で示されている「远方之神明」と「近处之神明」で問題ないが、先述のように、動詞まで入れて動詞句の対句にした方がより詩的な文になる。そうすると、例(42)は「邀请远方之神明，邀请近处之神明」と翻訳することができる。

6.2. 繰り返しの対応方法

アイヌ語の繰り返しについて、金田一(1992/1908:20)は「前の句の末の語を、次の句の頭に今一遍繰返して緩を成して行く方法である」と述べている。その後、田村(1987:18)はこの現象の統語的な特徴を「位置名詞などの前で、韻文ではよく、その前の名詞句の最後の名詞を行頭に繰返す」というように指摘している。丹菊(2018:24)はこの現象を「しりとり型母音配置」に分類し、行と行の連続性の印象をもたらす機能があるとしている。さらに、丹菊(2019:39)はこの現象を関係文的な繰り返し語句と呼び、音の上での効果を狙いながら、関係文構造という統語的な現象であると補足している。

つまり、アイヌの韻文における「繰り返し」を一種の技法として認めるかどうかはさておき、それ自体は実際に存在する現象であるため、他の言語に翻訳するとき、この現象をできる限り反映すべきだと考えられる。しかし、知里幸恵氏の日本語訳にはこれが反映されている箇所とされていない箇所がある。

(43) kimuniwa iwaosmake kocari wa isam.

山の岩の岩の後へ捨ててしまった。

撒在山中的岩石，岩石的后面。

(知里 1923:64-65、下線と中国語訳は筆者による)

(44) makunhunki hunki kata okitarunpe sohonewa

後の砂丘の上にはりっぱな敷物が敷かれて

身后的沙丘，沙丘之上铺设着，宽大的座席。

(知里 1923:92-93、下線と中国語訳は筆者による)

例(43)では、「kimuniwa」と「iwaosmake」にある「iwa」が繰り返されている箇所である。その日本語訳文は「山の岩の」と「岩の後」であり、アイヌ語の文の繰り返しを反映している。しかし、例(44)では、「makunhunki」と「hunki kata」における「hunki」の繰り返しが日本語の訳文に反映されていない。筆者の手による例(43)と(44)の中国語訳には、「iwa」と「hunki」の中国語訳である「岩石」と「沙丘」をそれぞれの訳文において反復させ、アイヌ語の原文の特徴

を訳文に移している。そもそも、中国語では元々「頂真（しりとり語句）」という修辞があり、この修辞は中国語の詩や歌において多く使われている¹⁷。例（43）と（44）のように反復を保持して中国語に翻訳することは、アイヌの韻文の特徴を反映するだけではなく、その訳文がより中国語らしくなるという利点もある。

7. まとめと課題

本稿はアイヌの韻文に関する先行研究を参照しながら、知里幸恵氏の日本語訳と対照させて『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳する際のサケへ、韻律などの諸問題を議論し、その対応方法を提案した。具体的には、翻訳の目的言語の文体としては日常語を使えば一般的により受け入れられ読みやすくなる一方、神謡の特徴もできる限り保持したまま翻訳した方がよく、これは実践的にも可能である。まず、サケへについては、意味の分かるサケへは意味で翻訳し、音節数もアイヌ語の原文と一致させる。意味が不明なサケへは、馬（2023）の「アイヌ語—中国語音節対応表」および『世界人名翻译大辞典』にある「音節 - 漢字対応表」に従って対訳する。本文中に現れるサケへは、どのような役割があるかまだ明らかでないため、アイヌ語原文の音を忠実に翻訳する必要がある。音節数に関しては、アイヌの韻文が「5音節」と「4音節」を中心としていることから、中国語訳文では伝統的な韻律の「5文字」と「7文字」を中心とした句で対応させる。アクセントに関しては、『アイヌ神謡集』にある神謡は朗読される時、アクセントがどのように整えられていたのか不明であるため、現段階では中国語の韻律の「平仄」で対応することはできない。押韻に関しては、アイヌの韻文における押韻方法（頭韻、不完全韻、脚韻など）に種類ずつ対応することはできないが、中国語の「脚韻」を踏みながら翻訳することはできる。また、その「脚韻」を途中で変えることもできる。アイヌ語の「対句」と「繰り返し」に関しては、基本的にそれぞれ中国語の「対偶」と「頂真」で対応すればよいが、対句についてはアイヌ語の名詞句をそのまま翻訳するのではなく、動詞を入れた動詞句で対応させることで、より詩的な中国語訳にすることができる。

本稿は紙面の関係上、文体、サケへ、音節、アクセント、押韻、対句と繰り返しのみを議論の対象とした。『アイヌ神謡集』をアイヌ語に基づいて中国語に翻訳する作業において、日本語訳と対照する場合、なぜ知里幸恵氏がこのように翻訳したのかがよく分からない箇所はまだ多い。本稿で扱えなかった数詞や数量詞、オノマトペ、人称などを翻訳の際にどのような方法で中国語に対応するのかは、今後の課題とし、別稿に譲りたい。

17 例えば、李白の有名な詩「白云歌送刘十六归山」の第1節の「楚山秦山皆白云，白云处处长随君。长随君，君入楚山里，云亦随君渡湘水。」には「白云」、「长随君」、「君」が「頂真」になっている。

参考文献

日本語：

- 奥田統己 (2012) 「アイヌ語の韻文における音節数志向とアクセント志向」『千葉大学 ユーラシア言語文化論集』14：1-19.
- 奥田統己 (2017) 「神謡と叙情歌の韻律の志向性－沙流地方の語り手の録音から」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』2：33-40.
- 奥田統己 (2019) 「千歳地方の神謡の韻律的志向性」『北海道博物館アイヌ民族文化研究センター研究紀要』4：73-78.
- 奥田統己 (2020) 「アイヌ語の韻律の技法と類型」『口承文芸研究』43：87-94.
- 北道邦彦 (2002) 「『アイヌ神謡集』諸版本の本文について」知里真志保を語る会『知里幸恵編 アイヌ神謡集 (復刻版)』3-25. 登別：知里真志保を語る会.
- 切替英雄 (2003) 『アイヌ神謡集辞典』東京：大学書林.
- 金田一京助 (1931a) 「アイヌユーカラ 虎杖丸の曲」『アイヌ叙事詩ユーカラの研究2』237-564. 東京：東洋文庫.
- 金田一京助 (1931b) 「虎杖丸別傳」『アイヌ叙事詩ユーカラの研究2』609-950. 東京：東洋文庫.
- 金田一京助 (1992/1908) 「アイヌの文学」(『金田一京助全集』7.7-44. 東京：三省堂. 所収)
- 金田一京助 (1992/1913) 「アイヌの詩歌」(『金田一京助全集』7.45-59. 東京：三省堂. 所収)
- 金田一京助 (1992/1931) 「原始文学と叙事詩」(『金田一京助全集』7.229-236. 東京：三省堂. 所収)
- 金田一京助 (1992/1934) 「口誦文学としてのユーカラ」(『金田一京助全集』7.340-367. 東京：三省堂. 所収)
- 久保寺逸彦 (1977) 『アイヌ叙事詩神謡・聖伝の研究』東京：岩波書店.
- 甲地利恵 (2002) 「クモの神の自叙」の音楽について (続)－神謡の演唱にみる音節数・アクセント・音型・リズム型の相互関係』『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』8：41-60.
- 佐藤己 (2004) 「知里幸恵『アイヌ神謡集』の難読箇所と特異な言語事例をめぐって」『北海道立アイヌ民族文化研究センター研究紀要』10：1-32.
- 佐藤己 (2008) 『アイヌ語文法の基礎』東京：大学書林.
- 佐藤=ロスベアグ・ナナ (2007) 「知里幸恵と知里真志保のアイヌ神謡訳－オノマトペと踊る謡」西成彦・崎山政毅 (編) 『異郷の死－知里幸恵とそのまわり』119-147. 京都：人文書院.
- 谷本一之 (2000) 『アイヌ絵を聴く－変容の民族音楽誌』札幌：北海道大学出版会.
- 田村すず子 (1987) 『アイヌ語音声資料』4. 東京：早稲田大学語学教育研究所.
- 田村すず子 (1996a) 『アイヌ語音声資料選集 韻文篇』東京：早稲田大学語学教育研究所.
- 田村すず子 (1996b) 『アイヌ語沙流方言辞典』東京：草風館.
- 田村すず子 (1997) 「アイヌ語」亀井孝・河野六郎・千野栄一 (編) 『言語学大辞典コレクション：日本列島の言語』1-88. 東京：三省堂.
- 田村すず子 (1998) 『アイヌ語音声資料』11. 東京：早稲田大学語学教育研究所.
- 丹菊逸治 (2018) 『アイヌ叙景詩鑑賞 押韻法を中心に』札幌：北海道大学アイヌ・先住民研究センター.
- 丹菊逸治 (2019) 『アイヌ韻文の行頭韻』札幌：北海道大学アイヌ・先住民研究センター.
- 知里森舎 (2002) 『復刻版「知里幸恵ノート」』登別：知里森舎.
- 知里真志保・小田邦雄 (1968) 『ユーカラ鑑賞 アイヌ民族の叙事詩』東京：潮文社.
- 知里真志保 (1973/1954) 「アイヌの神謡」(『知里真志保著作集』1.153-222. 東京：平凡社 所収)
- 知里幸恵編 (1923) 『アイヌ神謡集』(初版) 東京：郷土研究社.

- 知里幸恵編（1926）『アイヌ神謡集』（再版）東京：郷土研究社。
知里幸恵編（1970）『アイヌ神謡集』（補訂版）札幌：弘南堂書店。
知里幸恵編（1974）『アイヌ神謡集』（再補訂版）札幌：弘南堂書店。
知里幸恵編訳（1978）『アイヌ神謡集』（校正補訂）東京：岩波書店。
知里幸恵編・马长城译（近刊）『阿依努神謡集』（『アイヌ神謡集』中国語訳）北京：中国戏曲出版社。
中川裕（1997）『アイヌの物語世界』東京：株式会社平凡社。
中川裕（2002）「『アイヌ神謡集』を謡う」知里森舎「知里幸恵ノート」刊行部（編）『付・「知里幸恵ノート」解説』（復刻版「知里幸恵ノート」所収）4-15. 登別：知里森舎
中川裕（2022）『100分de名著 知里幸恵 アイヌ神謡集』東京：NHK出版。
北海道新聞（2023）「ロシア語翻訳版のアイヌ神謡集 銀のしずく記念館で展示」<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/814356/>「2023年9月25日アクセス」（北海道新聞電子版2023年3月10日記事）
馬長城（2023）「『アイヌ神謡集』を中国語に翻訳する際のいくつかの課題について」. 第124回札幌学院大学言語学談話会, 2023年11月30日.

中国語：

- 北京大学中文系现代汉语教研室（2012）『现代汉语』北京：商务印书馆。
新华通讯社译名室（1993）『世界人名翻译大辞典』北京：中国对外翻译出版公司。
周定国（2007）『世界地名翻译大辞典』北京：中国对外翻译出版公司。

（2023年9月28日受付、2023年12月19日審査終了）

Challenges and Approaches in Translating 'Ainu Kamuy Yukar' into Chinese: A Comparison with Japanese Translation - Part 1*

Changcheng Ma**

ABSTRACT

This paper takes the 'Ainu Kamuy Yukar' as a case study and proposes methods for translating Ainu poetry into Chinese, while comparing it with Japanese translations. We present approaches for style, Sakehe (the refrain of epic chants), prosody, accentuation, rhyme, as well as parallelism and repetition when translating Ainu poetic forms into Chinese. Regarding style, it is advisable to maintain the characteristics of Ainu Kamuy Yukar while using everyday language in the translation. For 'Sakehe,' we translate those with discernible meanings according to their intended meanings, while for those with unclear meanings, we follow the 'Ainu-Chinese Syllable Correspondence Table' and the 'World Biographical Dictionary of Translation' for syllable-to-character correspondence. Concerning syllable count, since Ainu poetry mainly centers on '5 syllables' and '4 syllables,' we align the Chinese translation with traditional Chinese poetic forms of '5 characters' and '7 characters.' As for accentuation, it is currently impossible to align it with Chinese prosody's '平仄' (flat and oblique tones) due to the uncertainty of how accentuation was utilized during the recitation of Ainu Kamuy Yukar. Regarding rhyme, while it's impossible to correspond to each rhyme scheme in Ainu poetry, we can translate while adhering to Chinese foot rhymes. For Ainu poetic elements like 'parallelism' and 'repetition,' it's generally suitable to match them with Chinese '对偶' (parallelism) and '顶真' (repetition).

Keywords: Ainu Kamuy Yukar, Japanese and Chinese translation, Sakehe (the refrain of epic chants), prosody, rhetoric

* This paper is an expanded and revised version of a presentation given at the Sapporo Gakuin University Linguistics Colloquium. At the time of the presentation, I received valuable feedback from many individuals. Additionally, two reviewers provided precious advice regarding the content of this paper. I would like to take this opportunity to express my gratitude. It should be noted that this research was supported by the Hirose Foundation for Public Benefit Corporation's 9th Research Grant (Project title: "Chinese Translation and Contrastive Linguistic Study of the 'Collected stories of the Ainu Gods'", Principal Investigator: Ma Changcheng).

** Postdoc, Graduate School of Humanities and Human Sciences, Hokkaido University