

## 《和訓三体詩》之漢詩俳譯技巧初探：詩體之法

黃佳慧 \*

摘要 \*\*

《和訓三体詩》（正德四（1714）年自序）於森川許六逝世前兩年完成，主要採用《三体詩法》第一卷七言絕句的漢詩，並參照《三体詩素隱抄》（元和八（1622）年成）的解釋，逐詩依序進行和譯，其序文闡述和譯之目的。全卷收錄 174 首漢詩，分成七卷，並逐詩譯成俳文。

至今《和訓三体詩》的研究中，討論的焦點主要放在許六於俳文的創意（手法），未曾以「翻譯」的面相分析，故對於《和訓三体詩》的研究主要停留在許六個人的暢想，而尚未發現許六如何使用新創生的俳文體譯出詩意，並轉換詩體。本研究主要以「翻譯」的角度，從認識輪廓起步，聚焦許六於本書〈序文〉中對翻譯成俳文體的見解，採用《和訓三体詩》〈第一～二卷〉的俳譯文，初探許六如何將各漢詩轉譯成俳文，從中釐清漢詩俳譯的第一項重要轉換技巧：詩體之法，以能釐清俳文的構文原則。

總結而言，自許六的俳譯中，可歸納出四種轉體的模式，並可見得其對照詩體的結構，加入俳諧的元素與特色，來完成俳譯。與此同時，本次研究間接發現許六創新的修辭，因此該書的俳文創作與俳譯文，尚有許多值得探討的空間。

**關鍵詞：**森川許六、《和訓三体詩》、漢詩俳譯、文體轉換、俳文

收件：2022 年 09 月 15 日

接受：2023 年 01 月 30 日

---

\* 輔仁大學跨文化研究所助理教授。

\*\*〔謝誌〕拙論承蒙二位匿名專家審閱賜教，不勝感激。於寫作與修訂期間，感謝日本近世文學研究者一天野聡一前輩專業指導，以及本所川滿優斗同學與本校英文系黃詠怡同學協助。同時，感謝輔仁大學圖書館、日本國文學研究資料館及日本各圖書館的支援。本論文係科技部專題研究計畫「蕉門俳文之漢詩俳譯研究：解析許六《和訓三体詩》（1/3）」（編號：MOST110-2410-H-030-056-MY3）之研究成果，承蒙國科會經費之補助支持，謹致由衷的謝忱。

# A Preliminary Study on the Techniques of Translating Chinese Poetry into *haibun* in *Wakun* *Santaishi*: The Versification of Chinese Poetry

Huang, Chia-hui\*

## Abstract

The *Wakun Santaishi* (1714) is a collection of translated poetry that uses *Santaishi* by *Soin* (1622) as the basis for its interpretation, and was completed two years prior to Kyoriku's death. The translated collection, written in Japanese, consists of 174 poems originally written in Chinese.

Research discussions of the *Wakun Santaishi* thus far have only revolved around Kyoriku's imagination while writing *haibun*, never analyzing the collection of poetry from a perspective of translation. In other words, current studies of the *Wakun Santaishi* focus on Kyoriku's imagination, not realizing his creativity in giving new meaning to the poems with new forms of *haibun*. This study integrates empirical research methods into the main perspective of translation. Kyoriku's methods of translating Chinese poems into *haibun* in the *Wakun Santaishi* (volumes 1 and 2) are specifically analyzed, identifying the first important conversion technique for translating Chinese poems into *haibun* — changing the structure of poetry.

Roughly categorized, there are four methods of style-conversion, and it can also be observed that Kyoriku translates the poems into *haibun* according to their structure, and add the features of *haibun* style. Moreover, much of Kyoriku's originality regarding rhetorical devices in *haibun* are worth further study and critique.

**Keywords:** MORIGAWA Kyoriku, *Wakun Santaishi*, translating Chinese poems into *haibun*, changing the structure, *haibun*

---

\* Assistant Professor, Graduate Institute of Cross-Cultural Studies, Fu-Jen Catholic University.

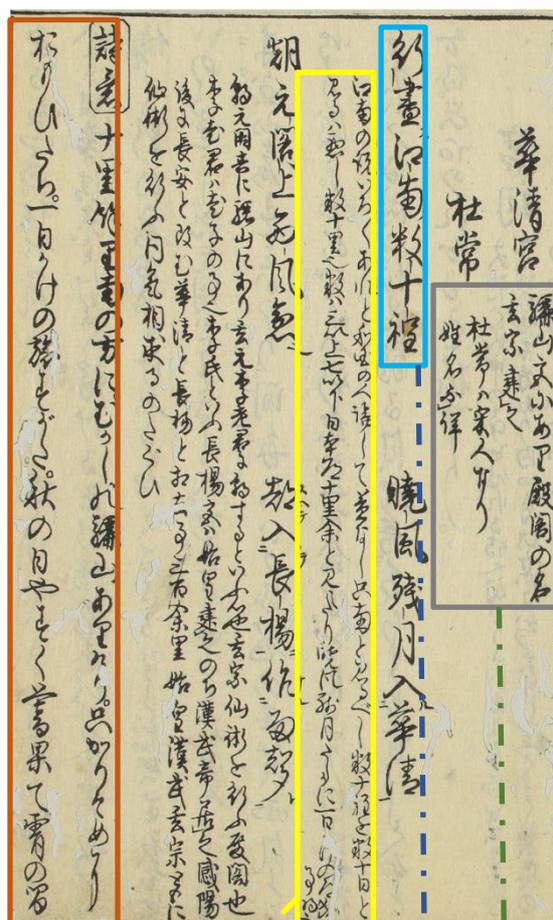
Received: 15 September 2022

Accepted: 30 January 2023

## 1. 前言

《和訓三体詩》（正德四（1714）年自序，以下簡稱《和訓》）於許六<sup>1</sup>逝世前兩年完成，主要採用《三體詩法》<sup>2</sup>第一卷七言絕句的漢詩，並參照《三体詩素隱抄》<sup>3</sup>（元和八（1622）年成，以下簡稱《素隱抄》）的解釋，逐詩依序進行和譯，其序文闡述和譯之目的<sup>4</sup>。全卷收錄 174 首漢詩，分成七卷，並逐詩譯成俳文（以下簡稱「俳譯」）。<sup>5</sup>書籍內文的結構分成四部份，如右「圖一」所示，除了原詩與俳文之外，於詩題、作者介紹、詩解上亦有加註說明。從其註文中，得以明白許六如何理解並解釋該詩源由及意涵，有助於掌握俳文確切的喻意，亦可窺得其轉換和漢的模式與手法。

明治期首次將《和訓三体詩》一書整理加註重新出版者



詩意（許六譯出的俳文） 附註（詩題及作者之源由或介紹）

圖一 《和訓三体詩》內文結構

詩解

原詩

資料來源：《和訓三体詩》（正德四（1714））〈卷之一〉・一・「表」，早稻田大学図書館藏書

<sup>1</sup> 明曆二（一六五六）～正德五（一七一五）。本名森川百仲。因精通六藝，故自稱「許六」。為彦根藩（今日本滋賀県彦根市）的武士。許六相關內容參照《俳文学大辞典》（尾形侑、島津忠夫、森川昭、草間時彦、大岡信編集（東京：角川学芸出版），2008年）。

<sup>2</sup> 《三體詩法》原名為「唐賢三體詩家法」，南宋周弼所編，推估是一二五〇年成立。所謂的三體意指七言絕句、七言律詩、五言律詩三種形式，收入 167 人共 494 首的詩作。

<sup>3</sup> 許六於《和訓三体詩》的「凡例」中述有「一本註は。高安圓至書記。釋天隱の作也。」，即該書的詩註主要參考天隱的著述。《三体詩素隱抄》原名為《增註唐賢絕句三体詩抄》，本論文主要參考寬永十四（1637）年刊物，早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書。

<sup>4</sup> 序文相關解說，參考藤井美保子〈森川許六『和訓三体詩』——「序」と「詩意」——〉（《成蹊國文》，第四十八号，2015年，pp. 12-21）。

<sup>5</sup> 書誌及刊本資料參照砂田歩，〈森川許六『和訓三体詩』の「詩意」の手法〉，「第三十九回和漢比較文學大會」（2020年10月5～15日），線上舉行，該研究發表調查指出，本書主要有「野田彌兵衛・野田太兵衛版」及「安井彌兵衛版」兩種版本，但內容無太大差異；經筆者赴日調查後確認，兩者主要是裝訂上的不同，的確內容無所二致。本研究採用早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書，該館藏為「野田彌兵衛・野田太兵衛版」。筆者轉換成現代字體，假名與訓點則依原典標示之。

——木村架空，於該書「題言（出版序）」<sup>6</sup>中清楚指出——該書絕非是普通的詩解，而是將唐詩轉成俳文的特殊作品；漢詩的情景換成為大和的風土典故，其搭配方式別具匠心；許六掌握典故深奧之處，如囊中取物般自在；文章亦是一氣呵成，不加潤色便自有其風韻，當然也相當詳盡；最後推薦此是閱讀許六俳諧必讀的一大奇書之一。綜合木村氏評價可知，許六在轉換「詩意」時，使用的並非是和文體，而是俳文體，將漢詩譯為俳文，其轉換方式不只讀起來自然，其運文更是相當卓越。雖近現代於《和訓三体詩》研究主要聚焦於①俳文賞析；②探討俳文與許六生平之關係；③釐清俳文與蕉門俳論之關聯性；④如何引用漢詩及發句入文<sup>7</sup>；至今甚少討論《和訓三体詩》如何交織和漢兩體形成俳文。然而，和漢交融形成「俳文」的技巧，至少有三個層次的課題尚待探究。



圖二 研究課題

首先，關於形式層次的「文體」，許六於《和訓三体詩》的序中曾言，當他考察三體詩的絕句時發現，詩體的「起、承、轉、合」之結構，與歌體的「邊（五）、序（七）、題（五）、曲（七）、流（七）」之原則相同。由於先行研究<sup>8</sup>亦有指出，原本歌學便是模仿自詩論，故兩者本有相通之處，許六的見解有其道理。

自許六的俳譯中，亦可見得其依據詩體的「起、承、轉、合」的結構，依序進行俳譯。故本論將首先聚焦「轉體模式」——即許六於文體的見解，依其於《和訓三体詩》〈序言〉的翻譯說明，採用〈第一～二卷〉的俳譯文，具體分析許六如

<sup>6</sup> 木村架空，〈題言〉，《和訓三体詩》（東京：廣益圖書），1899年，p.1。原文：「（前略）予はこれを見るに。尋常の詩解の類にあらで。唐人の風流を俳文に移し。詩の情景を我が国の風土故事にいひ替へたるものなるが。撮合極めて巧みにして。類例を胸臆に取ること。囊の物を探るが如し。文章も一氣呵成と見え。言疎なれども能く悉し。潤色を加へずしておのづから風趣あり。是れ亦許六が俳諧を見るべき一奇書なり。」

<sup>7</sup> 相關研究可參照：志田義秀，〈『三体詩』・『和訓三体詩』と俳句〉，《国語教育》，第二十卷，十二月號，1935年，pp.13~21；村上哲見，〈許六『和訓三体詩』をめぐって〉，《俳諧と漢文学》，1994年5月，pp.167-184；藤井美保子，〈森川許六『和訓三体詩』——「序」と「詩意」——〉，《成蹊國文》，第四十八号，2015年，pp.12-21；福井辰彦，〈研究ノート：『和訓三体詩』読解の試み〉，《国文研ニュース》，No.45，AUTUMN2016，ISSN-1883-1931，pp.6-7，等。

<sup>8</sup> 藤平春男，《日本古典文学全集 歌論集》，〈解説〉（東京：小学館），2002年，pp.589-595。而首位清楚解釋提出「篇序題曲流」概念的心敬於《ささめごと》也有指出，經書中的「序、正、流」與歌道的「篇序題曲流」的結構一致，同時漢詩的「起承轉合」亦如是（芳賀幸四朗編（1971），《日本の思想 7 芸道思想集》（東京：筑摩書房），p.143-144）。

何轉換詩體，將各漢詩轉譯成俳文，從中釐清其漢詩俳譯的第一項重要轉換技巧：運用詩體之法下的俳譯構文原理。<sup>9</sup>

## 2. 俳文特點

俳文創始於近世初期，最早俳文首先自北村季吟著的《山の井》〈序〉（慶安一（1648）年），其季題（季語）以雅文解說並最後以發句舉例作結的方式，可見俳諧文學專書的端影。<sup>10</sup>之後季吟的門弟—山岡元隣著的《宝蔵》（寬文十一（1671）年），全文採用《徒然草》的筆韻，交雜故事與反論的趣味性，每篇俳文結尾都會付上「發句」或「狂詩」，打開以俳諧趣味創文的新篇。<sup>11</sup>而一開始使用「俳文」一詞者，可見元祿三（1690）年芭蕉予門人的書信<sup>12</sup>；同時，芭蕉為發句書寫前言的過程，經由千錘百練下，催生了蘊意深遠、用詞精練俳文。<sup>13</sup>不僅如此，芭蕉更有鑑於至今俳諧文章主要是將漢文轉為和語、或只是於和文中加入漢字，造成了無趣味的現象，為端正此風，打造出俳諧風格之簡潔俐落、富饒風趣的文章。<sup>14</sup>回顧漢文與漢字引進日本的過程，日本為讀懂漢文而發明「訓讀」，即將漢文加上和文助詞及語順數字，將漢文語順與文法轉為和文，並將所有的單詞以漢音或轉為和音讀之（日文稱作：「読み下し文」），此是漢文翻成和文的初始；之後日本甚至透過調整漢字單字語順，形成新的複合動詞，或將和語以漢字標示（和製漢語）等，進而創生許多新的語彙，萌生更多屬於日本文化

<sup>9</sup> 本文引用資料：《デジタル大辞泉》、《日本大百科全書》、《平家物語》、《古事談》、《大内問答》、《萬葉集》、《謠曲》、《梁塵秘抄》、《国史大辞典》、《日本国語大辞典》、《古今和歌集》、《徒然草》、《日本方言大辞典》、《日本人名大辞典》、《日本歴史地名大系》、《小学館 全文全訳古語辞典》、《和漢三才圖繪》、《故事俗信ことわざ大辞典》，主要調閱自「JapanKnowledge Lib」：<https://japanknowledge-com.utorpa.lib.fju.edu.tw/library/>，流覽期間：2022 年 4 月 1 日～9 月 15 日）。

<sup>10</sup> 尾形侑、小林祥次郎共編，《近世前期歳時記十三種 本文集成並びに総合索引》（東京：勉誠社），1981 年，pp.143-314。

<sup>11</sup> 堀切実，〈俳文集の基礎的研究〉，《俳文史研究序説》（東京：早稲田大学出版部），p.6-7。

<sup>12</sup> 如：「去来宛書簡」（元祿 3(1690)年 8 月，芭蕉 47 歳），「俳文御存知なきと被仰候共」（資料來源：伊藤洋，「芭蕉 DB」，<https://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/letter/kyorai04.htm#hibun>，2022 年 4 月 4 日閱覽）。

<sup>13</sup> 解釋參照《国史大辞典》「俳文」。

<sup>14</sup> 「先師曰。世上の俳諧の文章を見るに、或は漢文を仮名に和らげ、或は和歌の文章に漢字を入レ、辞あしく賤しく云なし、或は人情を云とても今日のさかしきくまぐを探り求め、西鶴が浅ましく下れる姿あり。吾徒の文章は慥かに作意を立、文字はたとひ漢字をかるともなだらかに言ひつゞけ、事は鄙俗の上に及ぶとも懐しくいひとるべし」（《去来抄》〈故実〉，安永四（1775）年。同註 8，芳賀幸四朗編（1971），p.257-258）

的用詞<sup>15</sup>；因此，漢文轉為和語（訓讀）引用入文，或在和文之中加入漢詞，並以漢音或和音讀之，可說是日本人於作文時慣用的模式。<sup>16</sup>但若只是訓讀，又或在和文加上漢語字詞，卻沒有內涵，則只是一篇華而不實的文章。為此，芭蕉融合和漢雅俗之文、成立高度詩意價值的俳文形式，並於最終完成俳文最高傑作：《幻住庵記》（元祿三（1691）年成），俳文理想的文體與精神理念也正式成形。

由此創生的俳文，不同於至今其它文體之最大特色，堀切實參照至今俳文研究歸納出十四項特點<sup>17</sup>，筆者依內涵，修辭及結構，分類如下：

內涵	修辭	結構
<ul style="list-style-type: none"><li>• 灑脫飄逸品性。</li><li>• 超脫俗世的隱遁心境。</li><li>• 幽玄閑寂的品味。</li><li>• 探尋花鳥風月的興致。</li><li>• 滑稽諧謔的趣味性。</li><li>• 俗中求雅。</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 表達簡潔，或省略詞句使其含蓄神妙。</li><li>• 雅語、俗語、漢語自由穿梭其間。</li><li>• 搭配的新穎性、比喻的機妙性。</li><li>• 豐富地使用和漢典故。</li><li>• 以連句的聯想手法，轉變換境來推展敘述</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 配置俳句入文。</li><li>• 非忠實依照表達上的理論脈絡，而是不斷轉變新境且發展出新意（聯想）。</li><li>• 持有韻文式的一種節調，既有拗口的漢文調、柔和的和文調，亦有融會和漢雙調，變化無窮。</li></ul>

圖三 俳文特點

對此，引《幻住庵記》其中一段為例：

さすがに春の名残も遠からず、つ、じ咲残り、山藤松に懸て、時鳥しば／＼過る程、宿かし鳥のたよりさへ有を、木啄のつ、くともいはじなど、そゞろに興じて、魂吳楚東南にはしり、身は瀟湘洞庭に立つ。<sup>18</sup>（（入住本庵當時）春天的餘韻可真是尚未走遠，（晚春盛開的）杜鵑花未謝，紫藤之花（季語：春）尚簇掛於松枝，杜鵑好似不時飛過，甚至還能聽到貸出居宿（給

<sup>15</sup> 有名的和製漢語「ものさわがし」：「物騒」，「かえりごと」：「返事」。調整語順的漢語，例如：「驚怪」調整語順後，讀成兩種用詞：「驚き怪ぶ」、「怪び驚く」，而「驚き怪ぶ」又再配合其它漢字再創生「驚き怖る」「疑い怪ぶ」「恐れ怪ぶ」等，不斷地擴充日語的用法。參照藤井俊博，〈今昔物語集の語彙形成：複合動詞の構成を通して〉，《同志社国文学》，1990年3月，pp.27-40。

<sup>16</sup> 參照安部清哉（編），《中世の語彙 一武士と和漢混淆の時代一》（東京：朝倉書店），2020年，序 iii-x。

<sup>17</sup> 同註 11，p.120-125。

<sup>18</sup> 引用及翻譯主要參照杉浦正一郎、宮本三郎、荻野清校，《芭蕉文集》（東京：岩波書店），1960年，p.185；中譯亦有參照：富山泰校，《芭蕉文集》（東京：新潮社），1978年，p.167；井本農一・堀 信夫校譯，《松尾芭蕉集(2)》（東京：小學館），1997年，p.300-301。

旅人)的橿鳥<sup>19</sup>(季語：秋)，不時傳來啼轉；(此時)豈會在意啄木鳥啄破本庵，反而不由的感到興意盎然，像是靈魂盛游於吳楚東南，而身體則是佇眺於瀟湘洞庭)。

「幻住庵」位於今日本滋賀縣大津市的琵琶湖附近，為近江八景發祥地，日本文人模仿瀟湘八景而選出近江八景，並且將琵琶湖比擬為洞庭湖，兩者之間有相互呼應之妙。於此俳文中，從一開始的述景、乃至對於自然萬物的自在活動，清晰可見灑脫不拘的精神，其中任憑啄木鳥啄破所居之庵卻不以為然，更展現滑稽的趣味性。文中透過季語，便擴展其時序與季節美景，並且每句皆呈現一境，無一定由近至遠或由上而下等表達的脈絡，換句便立即跳往下一個場景，發展出另一個新境。最後一句「吳楚東南」更是引用杜甫的「登岳陽樓」詩句：「吳楚東南坼」之典故，暗喻登岳陽樓眺望洞庭湖全景，並以「瀟湘洞庭」隱喻近江的琵琶湖，使極短的文章裡面可以看到數種情景相互交映，趣意橫生。至於音律，則主以四六及五七調相互混合，依需要也會將六調拆成三調(例如：「魂(四調) 吳楚東南に(七調)はしり(三調)」)。由此一文可見得俳文於精神內涵、修辭手法、音律結構上的基調。自芭蕉的俳文，除一目瞭然俳文體的主要風格外，亦可發現俳文體與中世的「和漢混淆體」最大的不同之處——雅俗並存、加入「俗語」，連句式的聯想而總有「意想不到」的驚奇展開、以及和漢雙調並存。然而，即使知道風格，交融和漢雅俗創生俳文的原理，以及解讀俳文的方法，仍待探究。

### 3. 許六俳譯原則

俳文於蕉門弟子的繼承與持續創新下，確立其獨樹一格的地位，第一部集結蕉門俳文經典大作之選集，便是蕉門的森川許六(以下簡稱「許六」)編《風俗文選》(原名：《本朝文選》<sup>20</sup>，宝永三(1706)年刊)。之後，亦有各務支考編著的《本朝文選》(享保三(1718)年刊)及《和漢文操》(享保八(1723)年自序)，作為俳文典範而聞名，該書亦間接推動狂文的興起<sup>21</sup>，可見俳文於當時的影響力。而首部集結蕉門俳文經典大作之選集——《風俗文選》的許六自序

<sup>19</sup> 「宿貸鳥」是「橿鳥(檜鳥)」與「借出居宿(宿貸す)」的雙關語，「檜鳥」是秋天的季語(《日本国語大辞典》)。

<sup>20</sup> 由於近世期出刊的書名為《風俗文選》，而近世期的研究學者皆以《風俗文選》稱之，故本研究採用《風俗文選》為書名。

<sup>21</sup> 本段內容參照雲英末雄等校編，《近世俳句俳文集》，小学館，2001年，pp.610-616。

文中，明確指出俳文之文體應是融合和漢與雅俗兩者創生的新文藝，俳文中雖交融俗言與漢字，其精神不離大和風雅<sup>22</sup>，自此定義專屬俳諧文章的文體，即內涵為大和，表達則融合和漢與雅俗。<sup>23</sup>《風俗文選》既為俳文集大成一書，分類上採用《古文真寶》的體範，即依其內文的「類別」分成辭、賦、箴、銘、頌、說、解、傳、論等共二十種，而形式上則是採用四六調及五七調的和漢混用體，書寫成文。由此可窺得融合四六調及五七調的形式，作為俳文主要音律基調。

作為蕉門首名俳文編集者的許六，本身精通和漢學養，於《風俗文選》刊行之後，亦刊著許多俳諧及俳論集（相關論著參照下圖四「許六作品概覽」），並展現出同時吟詠漢詩、和歌、俳諧的跨三文體創作的才華。<sup>24</sup>

俳文集	俳論	書簡
<ul style="list-style-type: none"> <li>□ 《菊阿全集》（宝永年間）</li> <li>□ 《風俗文選》（編著，宝永三年）</li> <li>□ 《五老文集》（元祿二年）</li> <li>□ 《許六集》（元祿六年）</li> <li>□ 《正風彥根躰》（正徳二年）</li> <li>□ 《歷代滑稽伝》（正徳五年）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>□ 《韻塞》（李由共編，元祿十年）</li> <li>□ 《篇突》（同上，十一年）</li> <li>□ 《宇陀法師》（李由共著，元祿十五年）</li> <li>□ 《俳諧雅集抄》（宝永三年）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>□ 《俳諧問答》（元祿十年）</li> <li>□ 《許野消息》（正徳四年稿，天明五年刊）</li> <li>□ 《許六書簡》（天理大學圖書館館藏）</li> </ul>

圖四 許六作品概覽

許六於晚年完成的《和訓三体詩》（正徳五年（1715）刊），鈴木重雅指出該書是和漢轉換出色的俳文<sup>25</sup>，尾形侑也認為該著展現出許六機敏的才學<sup>26</sup>。故

<sup>22</sup> 原文：「たとひ鄙言・漢字をまじへたりとも、心は吉野・たつ田の花紅葉をうらやみ、和歌の浦に志をよせて、難波津の細きよしあしをたどりしるべし」。參考：南信一，《総釈許六の俳論》，（東京：風間書房），1979年，pp.950-953；堀切実，〈俳文の文体〉，《俳文史研究序説》，（東京：早稲田大学出版部），1990年，pp.202-204。

<sup>23</sup> 麻生磯次他校注，《日本古典文学大系 92 近世俳句俳文集》，（東京：岩波書店），1964年；松尾靖秋・丸山一彦他校注・訳，《日本古典文学全集 42 近世俳句俳文集》，（東京：小学館），1972；松尾勝郎著，《近世俳文評釈》，（東京：桜楓社），1983年。

<sup>24</sup> 如許六著的《五老文集》（元祿二（一六八九）年自序），便有收錄許六同時吟詠漢詩、和歌及俳諧的作品：「庚午元旦 官遊大津已七年也。今歳歸郷逢春之作」：

「除霄夢駭東風暖，殘燭新看床下春，七歳官山路已盡，野邊獨步自由身。

春たつや此里人にたつねてしきのふかすまぬあけほのゝ山

けふの春雪のふつたる事もあり」

（未見資料，原文取自尾形侑（2011）《尾形侑国文学論集》〈第二章 芭蕉と門人 許六の芭蕉入門前後〉（東京：角川学芸出版）p.284）。

<sup>25</sup> 《俳人許六の研究》，（東京：俳書堂），1932年，pp.184-185。

<sup>26</sup> 同註 24，〈第二章 芭蕉と門人 森川許六〉，p.261。

《和訓三体詩》為蕉門確立俳文體後，以俳文的方式譯出漢詩之作。同時，將漢詩譯成俳文的跨時代與跨文體的創想，可說是前無古人，後無來者，只有許六一人矣。至於進行俳譯的緣由與俳譯方式上，許六在《和訓三体詩》的〈序言〉詳盡說明。

首先，許六認為唐國的風景與日本不同，由於他本人多年來愛好日本水墨畫，明白不可能用日本的山水畫法繪出唐國之景，反之亦然。然而，某天他旅行至木曾山間<sup>27</sup>時，發現其山水「景氣」（景緻）好似遊於《唐詩畫譜》<sup>28</sup>之中，走出濃州<sup>29</sup>的邊境—太田<sup>30</sup>後，其幽美之景又好似回到日本。於此段敘述可知，許六發現和漢兩景皆有其共通之處。<sup>31</sup>對此，許六進一步闡述，和詩之所以不如唐詩，推測其因源自日本是以和歌為主的民族之故；若有和人遊唐國的西湖作詩，也能營造出唐詩的氛圍，反之，李白杜甫那樣的名人若到日本的須磨明石（今日本兵庫縣）賦詩，亦能夠營造出像和歌一樣幽微動人的情思；和人的賦詩於字行間包含日語獨有的「てにをは」助詞，較近似和歌；故曾聽過和人書寫漢文給唐人看時，遭唐人指出好幾個地方都意思不通，那是因為文字之間都夾層助詞的關係。像「浦々烟枯<sup>テ</sup>舟入<sup>ル</sup>松<sup>ニ</sup>（浦々烟枯れて船松に入る）」這詩句，完全類屬和歌，反之「芙蓉江上人家」這詩句不用助詞，則近似漢詩。<sup>32</sup>許六於本段中鮮明的點出，描寫和漢景緻，不論使用和語還是漢語，重點在於「景氣」（景緻）造就近

<sup>27</sup> 今長野縣木曾郡一帶的別稱，古代屬美濃國（今岐阜縣惠那郡），江戶時代為尾張藩的領地（《日本国語大辞典》）。

<sup>28</sup> 池澤一郎於第三十九回和漢比較文學大會（2020年10月）回應砂田步發表之〈森川許六『和訓三体詩』の「詩意」の手法〉的研究時指出，此應是指《唐詩七言画譜》（黃鳳池編，蔡冲寰畫；出版時地不明；本研究參照早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書）。

<sup>29</sup> 濃州為美濃國的別稱，位於今日的日本岐阜縣南部（《日本大百科全書》）。

<sup>30</sup> 今岐阜縣美濃加茂市南部的一區（《日本大百科全書》）。

<sup>31</sup> 原文：「日本の景気とは。相違あると見えたり。われ。多年繪をこのむ。唐の。山水の筆法を以て。和の。山水をゑがく事なからず。和の。山水の筆意をもつて。唐の。山水を写すこと難し。持<sup>カ</sup>テ是<sup>ヲ</sup>。これを見る時は。和漢たしかに相違あると見えたり。遍<sup>ク</sup>。木曾山中に。旅寝せし時。山水を見るに。唐詩畫譜の間に。遊ぶに似たり。濃州太田の境にいづれば。景氣幽微にして。歸國をしたる。おもひをなせり。」（《和訓三体詩》，序一表～裏，早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書）

<sup>32</sup> 原文：「和詩は。唐詩に及ばずといへり。日本は。和歌を宗とする國なれば。さもあらんか。和人。唐の西湖に遊んで。詩を作らば。唐詩の<sup>オモカゲ</sup>も出べし。漢人須磨明石の詩を賦し。李白杜子美が如き名人ならば。幽微にして。あはれなる景氣を述べし。歌にちからんか。和の詩文は。一字<sup>ノ</sup>の間に。手爾葉をふめたるやうにて。歌に近し。和人漢文を書して。唐人に見する時。所<sup>ノ</sup>。意味不通の処あると聞けり。是も。文字の間に手爾葉<sup>モツハラ</sup>を含めて。筆をくだす故と見えたり。浦々烟枯<sup>テ</sup>舟入<sup>ル</sup>松<sup>ニ</sup>といふ詩は。專<sup>ク</sup>歌なり。芙蓉江上<sup>ノ</sup>人家といふ句は。手爾葉はなし。」（同註 31，序一裏～序二表）

似漢詩或近似和歌的情感，而不是漢詩文體或和歌文體；只是文體的確有其傳達意思的效果，尤其日文與漢文不同之處，在於助詞的配置，助詞是日文原有的特質，若文中帶有助詞，則屬和體，漢人便無法理解。

此時，許六切入《三體詩》絕句進行分析，表示如今考察《三體詩》的絕句時發現，每首詩的第二句皆是作者嘔心瀝血的費神之作，隨之其後的第三與第四句則是第二句的餘韻。歌體雖世代變遷，但詩體與歌體的「邊（篇）（五）、序（七）、題（五）、曲（七）、流（七）」之五原則並無差異。「邊（篇）」，意指自題外邊肇始；以「序」為「緒」（開端），「題」緊接在後。上句的「最後五字」決定「題」，下句的前七字加上「曲」，引人興致，並於最後七字「流」芳千里，耐人尋味。唐詩亦有「序」、「題」、「曲」、「流」，述「序」定「題」，於第三句加上轉折的「曲」，最後餘韻不盡。故第三句是為「轉」，其意如此。

33

於是，許六於最後融合和漢兩體綜論<sup>34</sup>——即詩人因想作更好的詩而有其詩欲，而歌人為想出卓越的秀歌而有歌欲。現今創作俳諧之人，因不執著於詩歌任何一方，故無所偏欲。能同時鑑賞詩歌二體者，其能如神。過去伯牙正因有鍾子期的耳朵，故能流名千古。目前明白詩歌兩者的鍾子期，便是當今的俳諧。本書並不考察或訓詁詞意，僅尋覓各詩人隱懷的詩情，轉以和文敘述，為幫助唐詩生疏的人們所撰寫之作。換言之，對許六而言，當今唯有通達和漢兩者的俳諧，方能成為兩者之間傳遞真意的橋樑。不諳漢詩者，可藉由本書中轉譯的和文和語情景之敘述，掌握漢詩情感的本質，從兩者「共通」之「情」，以和文懂讀漢詩。自上述許六〈序言〉，可歸納出以下四點俳譯的目的與原則：

33 原文：「今此絶句を考見るに。作者第二の句に。神力を費し。腸を爛すと見えたり。第三第四の句は。二の句の餘情をいふ也。歌の躰。代々に変るといへど。邊序題曲流の五つはかはらずとかや。邊といふは。題のほとりより云出し。序は。緒にして。題のついで也。下の五文字に題を決し。上の七文字に曲をつけて。人に面白がらせ。下の七字にていひ流す也。唐詩も序題曲流の四つなり。序を云ひ。題を決し。三の句に曲をつけて。云ひ流したる物也。されば。三の句を轉ずるといふも。是欵。」（同註 31，序一裏～序二表）

34 原文：「詩人は。詩を能せんとするゆへに詩欲あり。歌人は。秀歌よまんと案ずるゆへに歌の欲あり。今の俳諧する人は。詩歌得せざる故に。人欲の私なし。詩歌を見るに神の如し。むかし。伯牙が調べも。鍾子期が耳あればこそ。名今の世まで残れり。詩歌のための。鍾子期は。今のはいかいするもの也。此絶句和訓は。文字言句の沙汰をいはず。文字は詩を學ぶ人に習べし。只作者の腸を搜し。かくれたる意味を。和文に述て。もろこし。うとき人の為にとて。」（同註 31，序二表～序三表）

- ① 和漢的風景有其共通之處，而描寫和漢景緻，不論使用和語還是漢語，重點在於「景氣」（景緻）造就近似漢詩或近似和歌的情感，而非由文體造就情感。
- ② 詩體與歌體的結構一致，即皆包含「邊（篇）、序、題、曲、流」。
- ③ 不諳漢詩者，可藉由本書俳文轉譯而出的和文和語情景之敘述，掌握漢詩情感的內涵，從和漢兩者「情感共通」之處，以俳文懂讀漢詩。
- ④ 當今通達和漢兩者，唯有俳人，故俳人能成為和歌與漢詩兩者之間溝通的橋樑。

簡言之，許六將漢詩譯為俳文，是因主要發現和漢相通點，認為唯獨俳諧通達兩者，故以俳文體重現漢詩的情景，以助於向詩學習表達、以和文瞭解詩內蘊意。由此可知，《和訓三体詩》不只是跨語際，更為跨文體的譯著，不論是和漢之間各別的內涵、文體的轉換、以及《三体詩》本身作為詩學的功能上，都有其值得探究之處。本研究將先從認識「輪廓」起步，自《和訓三体詩》分析詩體與俳文體之間的共通處與相異性，初探許六轉換兩體之技巧。

#### 4. 詩體之法的運用

許六於《和訓三体詩》提到歌體有「邊（篇）、序、題、曲、流」之結構，最早可見解釋者，乃為心敬的連歌論著：《ささめごと》<sup>35</sup>（寬正四（1463）年成書）。「邊（篇）、序、題、曲、流」各自對應和歌的五、七、五、七、七的音律，「邊（篇）」主要為吟詠和歌的背景，「序」為序章，「題」意指提示主題，「曲」為詳細說明主題，「流」為流暢的結尾。<sup>36</sup>許六認為歌體的「序、題、曲、流」相當於詩體的「起、承、轉、合」，因此，在譯成俳文時，於結構上依照詩體的「起、承、轉、合」，依序轉譯，於內容表達上則大量加入和文的修辭，採用「序、題、曲、流」的體式，並依內容是否有須要加以解釋，適時加入「邊」來說明或呼應「詩題」。

具體轉體的方法，可概分成以下四類：

---

<sup>35</sup> 參照「ささめごと（天理本）下卷」：<http://tourikadan.sakura.ne.jp/cgi-bin/sasamegoto/sasamegoto2.htm#>（2022年4月4日閱覽）與同註8：芳賀幸四朗編（1971）《ささめごと》p.166-167。心敬之後將此結構運用在連歌論上。

<sup>36</sup> 參照：《日本国語大辞典》「篇序題曲流」。

首先，於「（詩題）起承轉合」對應「（邊）序題曲流」的結構基礎下，依狀況加入許六個人詩評，如下表一所示：

表一：003<sup>37</sup>薛能「吳姬」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「邊」： 「背景」	「吳姬」	葛城の大君 <sup>38</sup> 。陸奥のかたに趣き給ひける ころ。御心の長閑やか成事もなかりければ。 采女なりける女の。土器奉りしより。御心 は忽にとけて。田もやらふ。畦もやらう とぞ成給ひける。されば諸國に勝れたる女 を撰みて。國の守より奉りけるを。陪膳の 采女とはいふ成。其國／＼の産によりて。あ るは廣口に生れ。足のおつとり太く。ある は。耳大きに。鼻あげつりたるも。産土川 の流れによとかや。江口。神崎の君 <sup>39</sup> 。筑 摩朝妻 <sup>40</sup> 姫は。一たび美號を放ちぬれど。 （葛城之君，遭發派陸奥邊疆，當時其心不 平。一位采女（下級女官），奉上土器，遂速 軟化其心，賜良田或湖畔，寵愛有加。日後， 各國選出花容月貌的姑娘，由各國守奉上朝 庭，亦名「陪膳采女」。依誕生之國，容貌不 一。或嘴寬腳粗，或耳大甚至鼻豬。也許因誕 生水土（產土川），其貌有所不同。江口、神 崎（知名風化區）之遊女，筑摩村、朝妻村（遊 女町）的千金們，曾為第一美女，名極一時。）	俳譯一開始回應 吳國出美女的主 題，說明日本也有 類似某些地方誕 生美女而出聞名 之軼聞。
「序」： 開端	自是 <sup>レ</sup> 三千 第一 <sup>ノ</sup> 名	中ころは。加賀女 <sup>41</sup> とぞ称し侍る。女は氏な くて玉の輿に乗る習ひ。三千第一の局頭と ぞ申ける。（不久之前，稱為「加賀女」的遊 女，乃一芥平民，卻搭上玉轎，可稱作是：三 千第一、女官之首。）	點出主角，並將角 色由「吳姬」換成 日本傳言記載的 「加賀女」。
「題」： 全詩主題	内家叢 <sup>ノ</sup> 裏 獨 <sup>リ</sup> 分明	春の花も。余所よりは早く咲きたち。冬の 雪も此局より消初る。（（其它第內）春天的 花，比宅外更早綻放，冬天的雪，總提早消 融。）	原詩透過描景按 指指吳姬在後宮 妃中姿色出眾，俳 文也依漢描景方 式，展現出該處春 風常駐的美景。

<sup>37</sup> 此為該詩於《和訓》的順序，筆者編號，以下同。

<sup>38</sup> 葛城王又名橘諸兄（684～757），在遭北遣陸奥國當任國守時，曾覺當地招待粗糙而有些不悅，當時身為侍女（采女）詠了一句和歌：「安積山影さへ見ゆる山の井の浅き心をわが思はなくに」（《万葉集》3807，小島憲之、木下正俊、東野治之校注・訳（東京：小学館），1996年，pp.102-103），表達自身並不膚淺（是深情之人），遂融化國守之心。而《古今和歌集》（905～914）「仮名序」亦有相引用此故事，來介紹和歌本質（同註43，p.19），《謠曲》〈采女〉亦有引用此說編織故事（小山弘志、藤健一郎校注・訳（東京：小学館），1997年，pp.259-272）。

<sup>39</sup> 可見《梁塵秘抄》（1180年前後成書），意指遊女。《十訓抄》（1252年成書）亦有列舉神崎的遊女—宮木及江口的游女—妙，其身份雖卑賤卻多材多藝，所詠和歌甚至收錄於名歌集中，以此為例說明才華之重要。（淺見和彦（東京：小学館），1997年，p.441）

<sup>40</sup> 朝妻村與筑摩村位於今日滋賀縣米原市，來往朝妻與大津的客船又叫「朝妻舟」，常有遊女乘坐而聞名（《日本大百科全書》）。

<sup>41</sup> 為中世時期遊女的通稱，例：《大内問答》（1509）「同遊人にて候へ共、加賀女は自然殿中へも參候事に候」（《日本国語大辞典》）；近世期有「越前男に加賀女（越前出俊男，加賀出美女）」的說法（《故事俗信ことわざ大辞典》）。

「曲」： 轉折	芙蓉殿上中 元 <sup>ノ</sup> 日	されど人の 妬 のつ <sup>ノ</sup> りけるにや。つる月よ どみの疑ひもなく。お腹 にさ <sup>ハ</sup> はる病もなし。 其身のなげき一門の悔ミ。(卻招致嫉妒，終 究既無一懷孕的跡象，亦無腹病之因。為其身 嘆息，一家遺憾不已。)	本處開始轉折，提 出難得一子的缺 憾。
「流」： 餘韻不盡	水 <sup>ハ</sup> 拍 <sup>ニ</sup> 銀 盤 <sup>ヲ</sup> 弄 <sup>ス</sup> 化生 <sup>ヲ</sup>	腹帶の地藏。子安の神。祈り祈禱に。安き心 もなかりけり。(「腹帶地藏尊」，又名「子 安之神」，對神祈求禱告，卻不得心安。)	回應漢詩於中元 日作求子儀式，俳 文轉成日本的習 俗，向「子安之神」 求子，卻依然不 安，故事還沒結 束。
許六評		昔も。今も。唐も。大和も。女の本情はミな かくのごとく成と。見る時は。薛能 <sup>ノ</sup> が骨折。 此ところに極る。(古今和漢，女人本有的真 情，皆是如此。看透此理的薛能，費盡千心， 道出極致。)	此篇結尾，另加上 許六的詩評。

俳文中除加上最後的詩評外，故事的鋪陳手法一致。唯因大和的「風俗民情」不同，情節的發展與表達求子的方式各有所差異。而這也可能是許六另外再加上詩評之故，此類似現代譯註的功能，具有文化補償的作用。尤其詩評中論道——雖情節不同，但「古今和漢，女人本有的真情，皆是如此」，即強調出在和漢於「情感」上的共通性不變，呼應序言中的翻譯原則——以「情」對接。

其次，全然沿用漢詩場景，如下表二的作品所示：

表二：001 杜常「華清宮」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」：開 端	行盡 <sup>ス</sup> 江南 <sup>ノ</sup> 數十程	十里餘り南の方に。むかしの驪山ありけり。只 かりそめにおもひたち。一日がけの旅すがた。 秋の日やすく暮果て。(十里外南方處，曾有驪 山。這只是一時，念頭興起，旅行整日的(疲憊) 身影。秋日一眨眼西下，不留餘暉。)	點出位於南方 的驪山之景
「題」：全 詩主題	曉風殘月入 <sup>ル</sup> 華清 <sup>ニ</sup>	宵の間過る故郷の。松の嵐に残る月。曉かけて いきつきたり。門 <sup>ノ</sup> より入れば華清宮。わけて 琢ける玉の階。崩れ次第の霜ふりて。傾く軒 の忍草。わけ入る道もさだかならず。(過了 此夜故郷的…松樹末稍，吹過風聲簌簌，天掛殘月。 徹夜不休的前進，直至拂曉，終抵達此地。步入 此門，便是華清宮，推開大門，踏上精雕細琢的 一玉石階梯，一踩即碎的白霜，紛紛落下，忍草 傾倒於屋簷，雜草叢生，難察入室之道。)	導出詩題「華清 宮」
「曲」：轉 折	朝元閣上西 風急 <sup>成</sup>	長生不老をいのられし。朝元閣はことさらに。 あれて中 <sup>ノ</sup> おそろしき。木玉山彦 <sup>42</sup> すみか はり。間毎にいかる鬼の聲。只西風と鳴り渡 る。(祈求長生不老的一朝元閣現在更是…荒涼 至極，恐怖無比。林間山谷的一肅殺回音，已取 代此境，簡直就是一怒鬼的吼聲，四處只剩一西 風淒切號鳴。)	興起令人印像 深刻的轉折，鮮 明描述朝元閣 西風「動態」嘯 吼之狀，對比華 清宮「冷清」的 寂寥淒涼

<sup>42</sup> 木玉(木靈)原指寄居於樹木的精靈，轉意為山的回音(=「山彥」)(《日本大百科全書》)。

「流」：餘韻不盡	都 <sup>テ</sup> 入 <sup>レ</sup> 長 <sup>ニ</sup> 楊 <sup>ニ</sup> 作 <sup>ル</sup> 雨 <sup>ニ</sup> 聲 <sup>ト</sup>	心のかよふ行く末は、三百余里を目にかけて。長楊宮に入る時は。恨も弱る風の音。たちまち変じて。雨となる。只あはれなる有様なり。 (随心通往前方的盡頭，眺望遠至約莫三百餘里處，踏入長楊宮之時，恨意消弱的風聲，立即轉為雨水，只留下一片，感慨萬千之景。)	描寫長楊宮之景，風聲轉為雨水，其感慨之情，餘韻不盡、歷歷在目。
----------	--	--	---------------------------------

自表二可見地點依漢詩為主，於「序」點出「華清宮」的主題；使用和文的修辭——如鮮明描述木精的「木玉」、山神於深山或山谷回音的「山彥」、形容內心思念不已的「忍草」、觸發風聲的「松嵐」等，並配合漢詩的場景，逐一將內容釋義而出。

第三種則轉以和文場景「呼應」漢詩的方式譯出，如下表三所示：

表三：004 錢起「歸雁」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」：開端	瀟湘 <sup>ヨリ</sup> 何事 <sup>ナシ</sup> 閑 <sup>ニ</sup> 回 <sup>ル</sup>	今や紀の雁伊勢の雁。麥にやつる、 <sup>43</sup> 旅姿。燕のおとづれ待ちかけて。うき三越路 <sup>44</sup> に帰らんより。(現正是紀伊國與伊勢國之飛雁(遷徙之秋)。麥枯、雁群憔悴的旅態。盼望春燕的到訪，因春燕無須返歸(北方雪深)憂鬱的三越路)	點出位於南部的紀伊(今日本和歌縣與三重縣)及伊勢(今日本三重縣)，以及位於北方的三越(今福井縣、石川縣、富山縣、新潟縣)。
「題」：全詩主題	水碧 <sup>ニ</sup> 沙明 <sup>ニ</sup> 兩岸 <sup>ノ</sup> 苔	熊野の奥の岸うづ波。那智の黒濱渺／＼と。白藻青海苔、打よせて。便りあるべき堅田の浦。常盤 <sup>45</sup> に帰る鳥曇 <sup>46</sup> 。雲のかよひ路吹とちよ <sup>47</sup> 。(伊勢國的)熊野内江輕波拍岸，(紀伊國的)那智黑濱 <sup>48</sup> 無邊無際。沖打白藻、青海苔上岸。應有(群雁)來音的堅田細湖 <sup>49</sup> ，回到(北方)常盤的鳥群，飛越整片的天空。請天風拂聚雲朵，吹開雲間(雁群遷回北方)的通道！	以近江八景的「堅田之浦」呼應出「平砂落雁」的瀟湘，以及從南方熊野(今三重)回到北方常盤(今青森縣)的歸雁，導出詩題。

<sup>43</sup> 和歌例：「君しのぶ草にやつるるふるさとは 松虫の音ぞ悲しかりける」よみ人しらず，《古今和歌集》卷第四・〈秋歌〉上。俳諧例：「麦飯にやつるる恋か猫の妻」松尾芭蕉，《猿蓑》(《日本国語大辞典》)。

<sup>44</sup> 跨越越前・越中・越後之三國的道路，自古因雪深而聞名。例：「三越路の雪降る山を越えむ日は留まれる我をかけて偲(しの)はせ」〈《万葉集》・1786〉(《デジタル大辞泉》)。

<sup>45</sup> 位於青森縣中南部、南津輕郡的舊村名(常盤村)(《日本大百科全書》)。

<sup>46</sup> 意指雁或鴨等遷徙的鳥類於春天回歸北方時，鳥群籠罩的天空。〈季・春〉。俳諧例：「ゆく春に佐渡や越後の鳥曇／許六」俳諧・《韻塞》(1697)三月(《日本国語大辞典》)。

<sup>47</sup> 和歌例：「天つ風雲の通ひ路吹きとちよをとめの姿しばしとどめむ」僧正遍照，《古今和歌集》〈雜〉上・872。(小沢正夫、松田成穂校注・訳(東京：小学館)，1994年，p.331)

<sup>48</sup> 紀州的那智濱盛產黑石。(《和漢三才圖繪》卷第五十九。)

<sup>49</sup> 為近江八景之一，位於琵琶湖西南岸，通常用來呼應瀟湘八景「平砂落雁」《デジタル大辞泉》。

「曲」： 轉折	二十五絃彈 セハニ夜月ニ	峯の嵐か。松風か。名月に鞭あげて尋る人の爪音か。 <sup>50</sup> （不知是山峰的狂風暴雨聲？還是松籟？又或是受名月之邀而快馬加鞭的將尋之人——（小督 <sup>51</sup> ）親奏的琴音？）	切換場景的轉折，引用《平家物語》小督局思念高倉帝，呼應原詩娥皇女英思念舜帝的愛情。
「流」： 餘韻不盡	不 <sup>シテ</sup> 勝 <sup>ニ</sup> 清 怨 <sup>ニ</sup> 却 <sup>テ</sup> 飛 來 <sup>ラン</sup>	琴柱に落る雁がねも。哀とおもふ心あらば。ふた、び爰に飛來らん。（落歌於和琴弦柱的雁音亦是。若非出自於心不忍，又怎會再次飛至？）	沿用原詩的反問句結語，表達至今猶思之。

自表三可見得不只是修辭上以和文（如引用《平家物語》）或和歌（如引用和歌：「雲のかよひ路吹とちよ」）為主，場景亦看似全換成日本，卻巧妙地以「堅田之浦」影射出「瀟湘」的歸雁，並用日本實際的地名—南方的「熊野」與北方的「常盤」，對應原詩自南回北的歸雁；又或是引用《平家物語》的故事呼應原詩的相思之情；字裡行間「相應」地譯出原詩的情景與詠詩者的心境。

當然，其中亦有不乏「全數」轉為和文的典故，如下表四所示：

表四：014 李涉「竹枝詞」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」： 開端	十二峰頭 月欲 <sup>ス</sup> 低 <sup>ント</sup>	顯基の中納言 <sup>52</sup> は。罪なくて配所の月を見たしとは願給へと <sup>53</sup> 。（中納言・源顯基（1000—1047）無罪遭流放時，心卻盼見荒鄉僻土流放地之明月。）	將主角換為日本名官：顯基，呼應漢詩反而想念流罪之所的心情。
「題」： 全詩主題	空舩灘上 子規啼 <sup>ク</sup>	是は又引かへて。流罪のつみに大島 <sup>54</sup> や。只かりそめの左遷に。非常の大赦行はれて。波路遙に立帰る。此年 <sup>ノ</sup> 月のうき住居。別れ <sup>ト</sup> なれば悲し <sup>ク</sup> 了 <sup>テ</sup> 。思ふ人など無きにしもあらで。吾妻がすむ東路の <sup>55</sup> 。見えし高根は跡の雲。只有明の一聲は。月が啼たかほ	導出夫君思念妻子所唱的「竹枝詞」之詩題。

<sup>50</sup> 「峯の嵐か。松風か。名月に鞭あげて尋る人の爪音か」整句話應是引用《平家物語》卷六：〈小督〉「仲国竜の御馬給はって、名月に鞭をあげ、そことも知らずあこがれゆく。（中略）亀山のあたりちかく、松の一むらある方に、かすかに琴ぞきこえける。峰の嵐か松風か、たづぬる人のことの音か、おぼつかなくはおもへども、駒をはやめてゆく程に、片折戸したる内に、琴をぞひきすまされたる。」（市古貞次校注・訳（東京：小学館），1994年，pp.435-436）。

<sup>51</sup> 中納言藤原成範之女，生卒年不詳，因得高倉天皇深寵，而遭平清盛放逐遠鄉（《日本国語大辞典》）。

<sup>52</sup> 顯基中納言（1000～1047），源俊賢之子，為後一條天皇的寵臣，天皇駕崩後，「以忠臣不事二君」為由，剃髮出家。相關故事參照源頭兼編《古事談》，第一卷。建曆二（1212）年以後，建保三（1215）年間成。（源頭兼編集，伊東玉美訳，《古事談 上》（東京：筑摩書房），2021年，pp.104-107）。

<sup>53</sup> 顯基中納言剃髮出家後所詠的名句：「配所の月、罪なくて見ん事」（《徒然草》）。

<sup>54</sup> 伊豆七島（大島、利島、新島、神津島、三宅島、御蔵島、八丈島）為中世至近主要的罪人流放處（《日本大百科全書》）。

<sup>55</sup> 意指「東國」，於中世、近世主要意指鎌倉或江戶（《日本大百科全書》）。

		と、ぎす。(此次又受到招回，流罪之所竟是伊豆的大島，不過是淺懲的左邊。又因特別施行大赦，而踏上千里浪路，起程歸鄉。此段歲月的簡破住所，如今告別便悲從中來。並非內心並無思念之人，愛妻所居的偏僻東國(鎌倉)，其可見的山峰是高嶺的雲跡。劃破黎明的一聲，是殘月的啼(泣)音嗎？杜鵑！)	
「曲」： 轉折	孤舟一夜 東帰客	泪かたしく楫まくら。さえて寐られぬ春の風。曉近し棹の歌。(孤單枕淚，臥舵而歇。清寒難眠的春風，已近拂曉，棹歌揚起。)	視角轉至 「孤舟」。
「流」： 餘韻不盡	泣 <sup>テ</sup> 向 <sup>テ</sup> 春 風 <sup>ニ</sup> 憶 <sup>ニ</sup> 建 溪 <sup>ヲ</sup>	これはどち風。名古屋風。なごやかぜなら。出て吹りよ。(此風不知來自何方。(南方的)名古屋風。若是溫柔慰心(諧音「名古屋」)的(春天南)風，便盡管現身大吹一場吧！)	迎風訴泣 未盡的思 念。

相較表三主要以單詞呼應漢詩景色的方式譯出，於譯述時融合兩至三種不同的元素一如：「歸雁」、「近江八景」、《平家物語》三種各自獨立的情緻或故事一相互搭配重組後，形成俳譯文。表四則可見原詩主角的李涉換成日本遭遇同樣貶遷的源顯基，其回鄉的方向與原詩相同，並以「吾妻」一詞諧音日文漢字的「愛妻」與「東國」，爾後的視角與心情皆以單一和文故事的脈絡完成轉譯，順利導出「竹枝詞」的思妻詩意與盼回到位於東邊故鄉之渴望。即人事物全數換成日本，僅使用「單一」故事，便譯出與原詩一致的「情節」。

以上，上述四種為主要譯出的手法，各手法之間亦會相互混搭，如表二：〈001 杜常「華清宮」〉為第二類的沿用漢詩情景外，亦有加入第三類的大和修辭或故事的元素等。自四種手法可知俳譯過程的確運用「起承轉合」的詩體邏輯，依序譯出相應於漢詩的情景；表達方式則採用歌體「邊(篇)序題曲流」的陳述，即邏輯順序或因果接續方式承續詩題，但敘事理解上轉體成和文的效果，並適時增添或搭配大和場景，編織出故事主角或地點不同、卻情感相應的俳諧形式之譯文。

## 5. 俳文體的展現

《和訓》於文章節奏上，全文採用俳文的「音律」，即融合四六調及五七調的和漢混用體，不定時地交錯，如「四」與「七」結合、「六」與「五」結合，甚至「四」、「六」、「五」三者結合。若仔細詳閱，則會發現，大部份以五七調為主，四六調為輔，偶爾會夾雜三音調，如：「樹下石上の境界なれ(3/5/7)」(012 韓翃「送齊山人」)、「酒に胡蝶の夢を見む。(3/5/5)」(015 徐凝「長慶春」)、「御遊は果て小夜更たり(5/6/4)。」(016 王建「宮詞二首」)。整體而言，基礎音調有五種，即「三~七」，七五調最主音，其餘則是變化搭配，故俳文讀起來有音律感與節奏性，閱讀不感枯燥。

邏輯發展則如第 4 節所示，主要依照詩體的「起承轉合」，對換成歌體表達原則轉述之。但不同於單純只是轉為和文體<sup>56</sup>，而是於「理解」的結構上，以俳文體述之，詩意於俳文內獲得釋義與推展，俳文在不受詩體字數與格律的限制下，自成一篇獨立的故事。即故事內容、情節鋪陳、話語表達上，多以和文的意義重現，俳文體編寫。就故事內容觀之，內容不時轉以大和場景進行敘述，然而情節鋪陳與話語表達上，則可見轉入俳諧文體的特色。

首先，在「情節」鋪陳上，以幾近完全沿用漢詩場景進行俳譯的下篇為例：

表五：024 唐彥謙「曲江春望」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）
邊序	「曲江春望」 杏艷桃嬌奪 <sup>フ</sup> 晚霞 <sup>ヲ</sup>	そのかみ曲江のさかんなりし。（昔日，曲江繁華盛極一時） 杏艷桃嬌みやびやかにして。春の烟霞を奪へり。（杏艷桃嬌，高貴優雅，更勝春日煙霞的絕景）
題	樂遊無 <sup>シテ</sup> 廟有 <sup>リ</sup> 年華 <sup>ニ</sup>	事去り時移りて。樂遊廟も荒果。只年のうつり替るのみぞ。哀なる。（事易時移，（漢宣帝的）樂遊廟亦已荒廢淒涼，只有歲月依然更迭，不勝唏噓）
曲	漢朝冠蓋皆陵墓	漢朝の帝。親王百官こと／＼く失せはて。古き墓のみ。春の草生茂。（漢朝的帝王，親王、百官皆盡葬，僅留下老墓，春草鬱鬱蔥蔥）
流	十里宜春下苑花	十里にかこむ宜春苑も。花はむなしく盛なり。（圓地十里的宜春苑依然——百花空虛地含英綻放）

底線標示處，為許六追加的寫景。和歌、連歌、俳諧有所謂「景曲（景氣）」（景緻）的說法，即以「寫生」的描寫，增加趣意。對於「景曲（景氣）」（景緻），芭蕉在指導門人俳諧時，也強調此重要性，於許六的俳論書《宇陀法師》（元祿十五（1702 年）刊）及服部土芳的《三冊子》（元祿十六（1703 年）成書）皆有記載，以下引用許六於《宇陀法師》的記載：

景曲の句

春風や麦の中 行水の音 木導

師説曰、「景氣の句、世間容易にする、以の外の事也。大事の物也。」

連歌に景曲と云、いにしへの宗匠ふかくつ、しみ、一代一兩句は過ず。

景氣の句、初心まねよき故、深いましめり。俳諧は連歌程はいます。

<sup>56</sup> 單純轉為和文體的作品，可參照藤原成範的漢詩文改編作品：《唐物語》（推估 1165~1176 年間成立），以物語的文體，並於文中夾雜和歌的方式，來翻譯漢詩文的故事（參照小林保治編，《唐物語全釈》（東京：笠間書院），1998 年）。

惣別景氣の句は皆ふるし。一句の曲なくては成がたき故、つよくいましめ置たる也。木導が春風、景曲第一の句也。後代手本たるべし」とて（後略）<sup>57</sup>（中譯：「景曲之句」/「春風和煦 麥田間徑流 水聲潺潺〈木導〉」/芭蕉師釋曰：「『景氣』（景緻）之句，世間以為信手便可拈來，實屬荒謬，當慎重以對。於連歌稱作『景曲』（景緻），昔日宗師深切自慎，終其一生，僅能詠出一、兩首佳句。而『景氣』（景緻）之句，初心學習者易模仿，更須銘心自誠。俳諧不如連歌忌諱多，尤其一般『景氣』之句容易流於陳腐，一句之內若無趣意則難以成秀句，所以古人才如此嚴慎以對。木導這句『春風～』，為景曲卓越之句，宜作後世模範」（後略））

上文中提到的直江木導（1666-1723）<sup>58</sup>為芭蕉晚期的門人，和許六一樣是近江（滋賀縣）彥根藩士，與許六熟識。於其句集《水の音》〈序〉<sup>59</sup>中記述如下：

「かの折から、予か麦の中行水の音をも聞たまひて、翁曰、いにしへ伊勢の守武か小松生ひなてしこ咲るいわほ哉、我か古池やかはす飛込水の音、今木導か麦の中行水の音、此三句はいつれも甲乙なき万代不易第一景曲玄妙の三句成。（中譯：某次，予詠句——亦可聽得「麥田間徑流 水聲潺潺」，師曰：「往昔守武<sup>60</sup>曾詠：『小松茁壯（粉色）瞿麥花綻放（的）大岩美景』，拙句：『幽靜古池 蛙兒飛跳入 撲通驚響』，今日木導詠句：『麥田間徑流 水聲潺潺』，此三句皆不分軒至，是互古不易、手屈一指的『景曲』（景緻）、且奧妙無窮的三句」。

自《宇陀法師》的俳論及上述蕉門師徒的對話，可見得「景曲（景氣）」（景緻）的描寫於俳諧的重要性。許六在譯成俳文時，除轉為大和故事的方式外，有表二：〈001 杜常「華清宮」〉主要沿用漢詩場景，再適時加上和文的修辭與述景方式；但若見表五：〈024 唐彥謙「曲江春望」〉完全重現漢詩情節的俳譯時，便可鮮明地看到許六增加寫景，達到清晰呈現感覺的效果。蕉門弟子間在書信往來時也

<sup>57</sup> 大磯義雄、大内初夫校注，《蕉門俳論俳文集》（東京：集英社），1970年，P.240。

<sup>58</sup> 參照《日本人名大辭典》。

<sup>59</sup> 安井小洒校，《蕉門珍書百種 第11編》（神戸：蕉門珍書百種刊行會），1926年，pp.1-2。

<sup>60</sup> 荒木田守武（1473-1549），日本戰國時代的神職人員，連歌師。以「俳諧之連歌独吟千句（守武千句）」奠定俳諧基礎（《日本人名大辭典》）

有提到，俳諧以「景曲（景氣）」（景緻）類居多，原因在於萬事萬物之內有「情」<sup>61</sup>；換言之，俳諧善以「景曲（景氣）」（景緻）意喻內在情感，寫景可說是俳諧不可或缺的手法。

不僅如此，情節的鋪陳不僅是增加寫景，從該詩的俳譯中，更清楚闡明漢詩字裡行間內蘊的「情感」，如：「哀なる（不勝唏噓）」、「むなしく（空虛地）」，表達出「年年歲歲花相似，歲歲年年人不同」的感慨。此點呼應許六於《和訓》的〈序〉中所言：「此絶句和訓は。文字言句の沙汰をいはず。文字は詩を學ぶ人に習べし。只作者の腸を<sup>サガ</sup>搜し。かくれたる意味を。和文に述て。（中譯：本書絶句的「和訓」並不解釋字詞語句的意義，字詞應向學詩者習之，（本書）只探索作者的情懷，將其隱含的蘊意，以和文述之）」；故許六鋪陳情節時，除增添寫景外，亦以譯出該詩文之間藏用的微言隱義。

其次，於話語表達上，身為文學作家自然創生的新修辭——如〈表四：014 李涉「竹枝詞」〉的「跡の雲」、「只有明の一聲は」、「月が啼たかほとゝぎす」等——之外，許六於俳文中，亦會引用發句、置入俳諧的季語，使字裡行間釀造出俳諧特有的韻味。以下述詩文為例：

表六：015 張籍「逢賈嶋」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）
序	僧房 <sup>ニ</sup> 逢 <sup>テ</sup> 著 <sup>ス</sup> 款冬花	鳥の声も霞の中に春めき。無名の草 <sup>タ</sup> 漸萌出づるころ。垣根廻りの落の臺。下駄の齒につく小田の土。（鳥聲亦於霞日（季語：「霞」，春）中帶來春意。無名的小草正漸萌長，牆籬四周環繞著款冬花 <sup>62</sup> （季語：「落の臺」，春）。「木屐（鞋底）的木齒 沾上田畦之泥（舉步難行）」 <sup>63</sup> 。）
題	出 <sup>テ</sup> 寺 <sup>ヲ</sup> 吟 <sup>ハ</sup> 行 <sup>ス</sup> 日已 <sup>ニ</sup> 斜 <sup>ト</sup>	門 <sup>ヲ</sup> を出れば推敲 <sup>ノ</sup> 二字を論じ。塘にのぼつては。芳草の夢を感じず。東西の輕口。日已に斜なるころ。（出門論究「推敲」二字 <sup>64</sup> 。踏上池塘邊，便感芳草一夢 <sup>65</sup> 。俏皮游吟，日已斜之頃。）
曲	十二 <sup>ニ</sup> 街 <sup>ニ</sup> 中 <sup>ニ</sup> 春 <sup>ニ</sup> 雪 <sup>ニ</sup> 遍 <sup>シ</sup>	伊吹をさそふ北嵐。柳の糸をかき乱し。まだ初春の。空さだめなきに。まくし立てたるだびら雪。京橋土橋。追手先 <sup>ヲ</sup> 。偏

<sup>61</sup> 原文：「景氣俳諧にハ多シ。諸事の物ニ情あり。」（元祿八年六月一日付麿峙宛杉風書簡）。尾形侑編，《芭蕉必携》，《別冊国文学》，No.8，（東京：學燈社），1980年12月，p.71。

<sup>62</sup> 許六於「詩解」說明：「款冬花はツハと云非なり、<sup>フキ</sup>落<sup>ツツ</sup>の臺也、葉種に用ゆ、落の臺冬より生じて春雪のころたしかに多し。」原詩中的款冬花便是大和的「路臺」，亦是表示春天的季語，故在俳文中轉為大和的用詞，呼應原詩。

<sup>63</sup> 在此引用蕉門俳諧集《猿蓑》（1691）的發句：「鶯や下駄の齒につく小田の土（凡兆）」，引伸出在春雪消霜時，走於田畦步道卻木齒卡泥的庶民，為雅（鶯）、俗（小田の土）相互交影與襯托的名句。（雲英末雄、山下一海、丸山一彦、松尾靖秋編譯，《近世俳句俳文集》（東京：小学館），2001年，p.139。）

<sup>64</sup> 暗喻賈島。

<sup>65</sup> 《若木集》（約1377年）前韻酬垂休「靈芝生=屋柱-、芳草夢=池塘-」（此山妙在（1454），村上觀光編，《五山文学全集 第2卷》（東京：民友社），1906年，p.1098。

		く白妙とは成にけり。(招來伊吹(之風) <sup>66</sup> 吹拂的北嵐(西北風) <sup>67</sup> ,打亂纖纖柳絲(季語:「柳の糸」,春)。尚在初春時,氣候多變。沒完沒了的片片紛雪(季語:「太平雪」,春), (大阪城北方的)京橋 <sup>68</sup> 、土橋 <sup>69</sup> ,乃至城正門(大手/追手) <sup>70</sup> 前,已成白色質地(白妙) <sup>71</sup> 的皚皚之貌。)
流	馬蹄今去 <sup>テ</sup> 入 <sup>ノ</sup> =誰 <sup>カ</sup> 家 <sup>ニカ</sup>	鞋跡馬蹄覺束なく。宮も藁屋もみなさしこめて。誰が家にか穴まどひせんと。(鞋跡馬蹄,朦朧不明。宮殿或稻草屋間,四處穿越進出的某者,大概還徘徊在誰家的巢穴口,茫然不知所措吧(季語:「穴まどひ」 <sup>72</sup> ,秋)。)
許六評		底にたはぶれたるころあり。(底意中有打趣之味。)

上文中首先可見得季語穿梭其間,並引用蕉門俳諧集《猿蓑》(1691)的發句:「鶯や下駄の齒につく小田の土〈凡兆〉」,取中七與下五,呈現出庶民的世俗樣態。<sup>73</sup>其次,在以為是描寫庶民之景時,於「題」的段落旋即出現「論推敲二字」的敘述,使人「聯想」到賈島的故事,清楚引出詩題。同時引用日本五山僧人此山妙在(1296-1377)的漢詩:「芳草夢<sub>-</sub>池塘<sub>-</sub>」<sup>74</sup>,呼應原詩的「僧房」及「出寺」所指的賈島之僧侶身份;此亦為俳文的特色,即以單詞或短句,促發「聯想」,進而自然而然在腦中浮出全貌。

## 6. 結語

<sup>66</sup> 滋賀県彦根の方言中,為「風」的意思;愛知県尾張の方言中,意指「西北風」(《日本方言大辞典》)。也是歌枕:「伊吹山」的略稱,位於滋賀・岐阜県交界の伊吹山地之主峰(《日本国語大辞典》)。

<sup>67</sup> 於広島県豊田郡の方言中意指冬天的西北風,於千葉県印旛郡の方言中意指夏天插秧時期冷雨之日(《日本方言大辞典》)。從伊吹連結北嵐,推測是「西北風」,代表冷風之意。

<sup>68</sup> 日本許多地區皆有名為「京橋」的橋名,但附近有「京橋」的城廓土橋只有大坂城,故推測是大阪東側位於水陸要塞の「京橋」(《日本歴史地名大系》)。

<sup>69</sup> 日本城廓外圍挖出溝渠,並搭建「土橋」作為入城的通道(《日本国語大辞典》)。

<sup>70</sup> 城廓的正門,又名「大手」,日文發音皆是「おつて」(《日本国語大辞典》)。

<sup>71</sup> 「白妙」是構樹皮製作的纖維所織之白布,為和歌的「枕語」,修飾衣袖或衣褲等,時而比喻為白雪、白霞或白雲等。例:《平家物語》(十三世紀初成書)一・「俊寛沙汰鵜川軍」「白雪くだりて地をうづみ、山上洛中おしなべて、常葉の山の梢まで皆白妙に成にけり」(《日本国語大辞典》)。

<sup>72</sup> 源自蛇於冬眠前會在秋分前後進入蛇穴の俗信,當蛇在過了秋分後依然沒有進入蛇穴時,會稱作「穴まどひ」(穴口彷徨),延伸動物於其巢穴前不知所措,同時也用於比喻茫然無措的樣子。例:俳諧・《毛吹草》(1638年)六「明残る月や鼠の穴(アナ)まどひく宗朋」(《日本国語大辞典》)。

<sup>73</sup> 許六於《和訓三体詩》中直接引用蕉門發句入文的傾向,於志田義秀〈『三体詩』・『和訓三体詩』と俳句〉(同註7)已有列舉各例證明;如:杜荀鶴「旅懷」の俳譯文開頭第一句—「草臥て宿かころの藤の花」,便是全然引用自芭蕉的發句:「草臥て宿か比や藤の花」(《猿蓑》,元禄四(1691)年)。

<sup>74</sup> 南北朝・室町初期の臨濟宗僧人,信濃人,自中國(元朝)返日後,歷任建仁寺、円覚寺等住持,著有詩文集《若木集》(《日本人名大辞典》)。

《和訓》是許六過世兩年前整稿，許六晚年重病纏身，或許部份俳譯尚屬未完之稿，但大部份皆是苦心孤詣之作，值得深味。至今《和訓三体詩》的研究中，大多聚焦在許六於俳文的創意，未曾以「翻譯」的面相分析，故對於《和訓三体詩》的研究主要停留在許六個人的暢想，而尚未探討許六如何使用新創生的俳文體，來翻譯詩意並活用詩體創造俳文，以及「改編」（「翻案」）成大和故事的聯想方法為何。本基礎研究踏出導源漢詩以解讀俳文的第一步，自許六翻譯的原則分析其俳譯，經由其文體轉換的模式與手法，初探交融和漢雅俗創生俳譯的構文形式與原理。

自本次歸納文體轉換的各種模式後發現——許六在譯成俳文時，的確是依詩體的「起承轉合」，並以歌體的「邊序題曲流」的敘事為基礎，來轉換兩體產出譯文。因此，亦可使用該方式逆向解構俳文，如：「東西の輕口」（カルクチ）（〈表六：015 張籍「逢賈嶋」〉），調閱文史後無相關用例，是許六所創新語，單就字面推敲，難以明白其意；然而若對照原詩，此段落對應的詩句為承句：「出寺ヲ吟行スレバ日已ニ斜セ」，則可以推測「輕口」<sup>75</sup>是「俏皮吟詠」之意，進而推得此處的「東西」<sup>76</sup>應為「自由游走（吟行）」之意。換言之，若掌握詩體與歌體之間對應的段落，便可推得其實意，即瞭解許六運用「詩體之法」的原則，有助於解讀本書的俳譯及認識俳文構章原理。

另一方面，言及許六構文過程的創新修辭，如：〈表三：014 李涉「竹枝詞」〉的「跡の雲」一詞尚未找到相關用例，以及同表的「只有明の一聲は。月が啼たかほとゝぎす。」，為許六創造的新穎的表達，甚至安政四（1857）年五月，淨瑠璃的江戶市村座「時鳥酒杉本」中，為「お梅桑之助」橋段所創作的江戶小唄歌詞內，亦有「一声は月が啼いたか時鳥」<sup>77</sup>，與許六的用法如出一轍，且此修辭拍案叫絕，至今依然高度讚賞。然而因《和訓三体詩》尚未獲得完整研究，至今日本認為上述修辭實屬「時鳥酒杉本」的原創，代表許六於俳文創作成果上，尚有許多值得評價與認識的空間。

<sup>75</sup> 「輕口」原為負面的「口無遮攔」之意，之後在日本文藝轉為贊揚即興效果的正面語意；自談林俳諧起，便廣泛將此詞用於稱許不拘傳統、語調輕快、率真風趣的風格（《日本国語大辞典》）。

<sup>76</sup> 古文中「東西」作為名詞時，主要用於三意：第一為東邊及西邊，轉為「方位」之意；第二為「（環顧）四周」；第三為「自由移動」；對應原詩詞義，意思最相近者為第三意（《小学館全文全訳古語辞典》）。

<sup>77</sup> 芝恋の三味線・小唄教室，「小唄「一声は月」のご紹介」，2015年10月07日，〈<http://rensi26.com/1178>〉（2022年8月21日閱覽）。

不僅如此，許六除明譯漢詩隱喻的「情感」外，於譯文中加入俳文體「應有」的以下重要元素：第一，結合「3、4、5、6、7」的音律，並以「5、7」為主音，交響篇章；第二，加景描寫，展現俳諧重視「景曲（景氣）」（景緻）的特性；第三，加入「季語」；第四，不時引用「發句」入文；第五，善用「聯想」，以簡短文字夾帶非語言意涵；上述五點，皆有助於俳文濃縮與精練文字來表達蘊意，並鮮明呈現不同於和文、只專屬俳諧的特性；最後第六，雅俗結合，風雅與滑稽相接，充份發揮出俳諧本具文藝的雅緻卻又親近庶民的體性。

俳諧文學本身便力求濃縮、精練與創新用法，解讀不易。本次研究初步經由俳譯認識俳諧的構文原理，並透過詩體原理尋得解讀俳文的方法。然而，《和訓》的研究主課題如「圖二」所示，尚有內容（和漢）與理論（俳法），以及研究過程發現新修辭等衍生子課題待究，將持續深入發掘與探索。