

# 俳句はドイツへどのように 紹介されたか

宮 坂 豊 夫

## 0. はじめに

俳句の国際化が言われるようになってすでに久しい。1999年に正岡子規の出身地である松山市で「国際俳句シンポジウム」が開かれ、そのシンポジウムの掉尾を飾って「松山宣言」なるものが公表された。宣言の骨子は次の項目によって窺い知ることができる。

1. 松山という土壌
2. 世界への広がり
3. なぜ世界へ広がりえたのか：俳句の本質論
4. 定型・季語の問題
5. 世界の一流の詩人への「かげとひびき」
6. 俳句の国際化・普遍志向・独立志向
7. 詩を万人の手に取り戻そう：21世紀における世界の詩の革命

このような宣言が世界に向かって発せられるにいたった背後には、現在アメリカやヨーロッパは言うに及ばず、中国やインドを含むアジア、アフリカなどの世界各地で日本の俳句が歓迎され実作されているという事情がある。

ところでヨーロッパに関して言えば、日本の俳句を初めて紹介したのは、イギリス公使館通訳見習として来日し外交官を務めた W. G. アストンであると言われる。時あたかも明治初期のことで、アストンは「発句」は短歌の初めの

5-7-5 音が独立したもので、「17音という狭い範囲では、当然のことながら、詩の名に値するものを包含することは不可能である<sup>(1)</sup>」と述べているという。すなわち当時はまだ日本の俳句という短詩の価値は認識されていなかった。世界における今日のハイクの隆盛をみると、ある種の感慨を覚える。ドイツでは1988年に「ドイツ・ハイク協会」が設立された。明治以来ドイツにはどのように俳句が紹介されてきたのであろうか。以下にその模様を若干の資料によって点描してみたい。

## 1. K. フローレンツによるドイツへの俳句の紹介

### 1.1. フローレンツ訳『東方からの詩人の挨拶・日本の詩歌』

明治中期日本に招聘され東京帝国大学でドイツ文学を講じていたドイツ人学者フローレンツは、1894年（明治27年）にドイツ語訳のアンソロジー『東方からの詩人の挨拶・日本の詩歌』（*Dichtergrüße aus dem Osten. Japanische Dichtungen*）を刊行し、日本の和歌と俳句をドイツに紹介した。その後このアンソロジーは10版以上を重ねた。各ページの独訳された和歌や俳句の背景に彩色された桜や月などが描かれており、ジャポニズムの風潮さめやらぬドイツに興味をもって迎えられたのではないかと想像される。フローレンツは収録・翻訳した作品について、「日本詩歌を代表すると同時にヨーロッパの嗜好と理解にかなうものである」と述べている。そこには次の三つの俳句の独訳が認められる<sup>(2)</sup>。

落花枝にかへると見れば胡蝶かな	荒木田守武
酒を妻妻を妾の花見かな	宝井 其角
田を売っていとど寝られぬ蛙かな	立花 北枝

これらの中の最初の守武の句は次のように独訳されている。

AUGENTÄUSCHUNG  
Wie? schwebt die Blüte, die eben fiel,

[大意] 見間違い  
あれ? いま散った花が漂いながら

Schon wieder zum Zweig am Baum zurück? もうまた木の枝にもどって行くのか?  
 Das wäre fürwahr ein seltsam Ding! これはまあ奇妙なことだ!  
 Ich näherte mich und schärfte den Blick - 私は近づいて眼を凝らした -  
 Da fand ich - es war nur ein Schmetterling. すると分かった、それは唯一匹の蝶であつた。

ここに見るように、守武の俳句は「見間違い」と表題まで付いて5行に訳されている。当時東京帝国大学で国語学を講じていた上田万年が、紀要『帝国文学』において「かかる短句の翻訳は、二行位にてなにとか工夫のつかざるものか」と批判した。フローレンツは同じ『帝国文学』でこれに答えて、「短句の躰形」ではドイツ人に俳句の意味が分からないので、「少許の語句を添加し訳文の意義を明白ならしめた」と述べている<sup>(3)</sup>。その後フローレンツはアストンにならって、この句を著書『日本文学史』(1909)の中で次のように3行に訳し直している。

Die abgefallene Blüte, dacht' ich, [大意] 私は思った、散った花びらが  
 Kehrt wieder zurück zum Zweige - また枝にもどって行くと -  
 Doch war's ein Schmetterling! だがそれは一匹の蝶であつた!

今日俳句がドイツで「日本の3行詩」(japanischer Dreizeiler)と呼ばれることがあるが、その発端はフローレンツのこの3行訳に求めることができると思われる。ちなみに20世紀初頭に外国語に翻訳された日本の俳句で世界に最も知られていたのは、芭蕉や蕪村の句ではなくて守武のこの句であつたという。守武の句はフローレンツとアストンの訳がきっかけとなってヨーロッパに知れ渡り、この句にヒントを得たイマジズムの創始者 E. パウンドが「一つの観念をもう一つの観念の上に重ねる」という「重置法」の原理を編み出し詩作を試みた<sup>(4)</sup>。この重置法は日本の二句一章論に通じるものであつた。

1. 2. フローレンツ著『日本文学史』(Geschichte der japanischen Litteratur, 1906)

前述のようにフローレンツは『東方からの詩人の挨拶』に続いて、『日本文学史』を著わした。日本の文学を「文学史」という形でヨーロッパに紹介したのはアストンの『日本文学史』(A History of Japanese Literature, 1899)をもって嚆矢とする。フローレンツは自著の序文で、日本人の著わした文学史の他にこのアストンの『日本文学史』を参照したと述べている。

さてフローレンツは『日本文学史』第3章「近代・ルネサンスと庶民文学の盛期 徳川時代 1601-1668」において、俳句を「日本のエピグラム」として紹介し、芭蕉を「エピグラム詩人」(Epigrammatiker)と呼んでいる。日本の俳句を「エピグラム」であるとしたのはアストンが最初であるという。フローレンツは俳句について、次のように説明している。

俳句は極めて短小であるから、当然立ち入った描写、対象をくまなく描き尽くすということは許されない。俳句は描き出そうとするのではなく、仄めかし暗示しようとする。詩人の胸中に充満した観念の中から唯一の特徴……が取り出され、僅かのことに包みこまれる。残る全ては聞き手または読み手の連想の働き、すなわちファンタジーによって補われる<sup>(5)</sup>。

フローレンツは俳句の形態に言及し、逸脱もあるが俳句は標準的には5-7-5音節から成るとして次の実例を掲げ、芭蕉の詩的精神を説明している。

17 {	5 Natsu-kusa ya	O du Sommergras!
	7 Tsuwamono-domo ga	So vielen tapfren Kriegern
	5 Yume no ato.	Stätte des Träumens!

[大意] おお 夏草よ!

かくも多くの勇猛な戦士たちにとっての  
夢見の場所。

芭蕉の俳句はとくに繊細で精神の集中した自然感情を示している。人生の日々の営みが疎ましく、富や名声を追い求める輩を哀れみ眉をひそめることがあっても、彼にとって自然はいつも喜びの源であった。現世の無常を繰り返し強調する芭蕉の仏教的世界観が「夏草や」の句から見て取れる。

フローレンツは芭蕉の「古池や蛙飛び込む水の音」は閑寂な自然の雰囲気に彩られた句であると述べている。

Ein stiller, öder Teich	[大意] 静かな荒れた池
Da plötzlich rauscht's im Wasser :	突然水中に物音,
Es sprang ein Frosch hinein .	一匹の蛙が飛び込んだ。

詩人は古いある仏教寺院の寂れて荒れた池の端に立っている。周囲には高い木立。辺りは深い厳かな沈黙が支配している。突如として、一匹の蛙が水に飛び込む音によって、夢心地の静寂が破られる。さながら自然が音を発したように。

この句の水の音は非人称主語を使って自然現象的に訳されている。3行目も行頭に虚辞の es が前置され、不定冠詞付きの主語 ein Frosch (1匹の蛙) が後置されていて、2行目の「物音」の原因に対する緊張感を高める手法として語法的に面白い。

この訳のもう一つ注目すべき点は1行目である。「古池」は“ein alter Teich”(古い池)と訳されるのが通例であるが、ここでは「静かな荒れた池」となっており、形容詞 öde (荒れた) がうまく効いて、この方が適訳であるように思われる。ちなみにサイデステッカーは「古池」を“the quiet pond”(静かな池)と英訳した。それは英語の pond は「池の水」を意識させる語であるから、“the old pond”と訳したら「年をとった水」というような奇妙な意味になってしまうからだという。これは「文学作品を文字どおりに訳すことが、いかに作品の価値を害なう場合がある」かを示す好例であるという<sup>(6)</sup>。

次は有名な蕪村の句「春雨やものがたり行く蓑と傘」の独訳とフローレンツの解説である。蕪村は「俳諧詩後期の最も重要なエピグラム詩人」とであると紹

介されている。

Im Frühlingschauer	[大意] 春雨の中を
Gehn plaudernd miteinander	雑談し合いながら歩いて行く
Ein Schirm und Strohkleid .	傘と蓑が。

作者は二人の旅人が前方を歩いて行くのを見ている。しかし一人は大きな雨傘しか見えないし、もう一人も藁の雨ガッパしか見えない。

これは視覚と聴覚の句である。語学的に見てこの句は、「蓑と傘」という換喩の面白さが前面に出ており、絵画的で同時に人間の肉声まで聞こえてきて、蕪村の面目躍如たるものがある。換喩には「映画のクローズアップに似た表現効果をあげることがある」<sup>(7)</sup>と言われる。フローレンツはこの句の換喩には言及していないが、「一人は大きな雨傘しか見えないし、もう一人も藁の雨ガッパしか見えない」と述べて、換喩的效果を彷彿させる解説をしている。さらにこの句で「ものがたり行く」のは「蓑と傘」であり、したがってここには擬人法が使用されている。この句の語学的な魅力は、換喩と擬人法が組み合わさって相乗効果をあげている点にある。フローレンツの解説が転義法（換喩や擬人法など）に直接言及していないのは惜まれる。しかし彼の『日本文学史』の刊行が19世紀から20世紀にかけてのヨーロッパにおけるレトリック衰退の時期と重なっており、転義法の問題は彼の視野には入ってこなかったと見なければならぬであろう。

## 2. W. ゲンデルトによるドイツへの俳句の紹介

ゲンデルトはフローレンツの創設したハンブルク大学日本学科の教授である。彼はヘルマン・ヘッセと家系的に近く、ヘッセが日本文化について「私を魅了したのは日本の叙情詩とくに極度の単純と簡潔を求める心であり、日本人は17音節詩のような素晴らしい発明をした」と述べているのは、ゲンデルト

から教えられたことであるという<sup>(8)</sup>。

ところでグンデルトは『文芸学ハンドブック』(Handbuch der Literaturwissenschaft)に収められた『日本文学』(Die japanische Literatur, 1929)において、「庶民的叙情詩俳句とその周辺」と題して俳句を解説した。グンデルトは硬質な文体で、俳句の17音節と対象把握について次のように述べている。

17音節の狭い枠に内容を収めようとすれば、不変詞、形式語、いや動詞までできるだけ断念して、日本語ほんらいの冗長性を厳しく抑制しなければならないことが分かってきた。また対象の急所を抽象的・観念的ではなく感覚的・生命的に捉え、状況を立ち所に余すところなく示唆する語を見出だすという高度の技術的鍛練も積み重ねてきた。俳句芸術は墨絵と近い関係にある。……樹木、滝、橋、舟のある風景を呼び覚ますのに僅かのタッチで事足りるように、俳諧詩人は17音節で感覚的・情緒的状况を照らし出す。……墨絵と同じように、俳句にとっても余白の描かれていないものを看取することが重要である。その助けとなっているのは、連想の世界を論理的に狭めずあらゆる方向に展開する日本語の澄明な感覚性と、国民の典型的な体験形式のもつ伝統的普遍性である。……梅の花、鶯、梅雨(季節風)、蛭、蝉、秋の月、炉端などの語や吉野、富士などの地名は1回限りのものではなく、共有の固定的複合体験であり、これに比肩するといえばドイツではせいぜいクリスマスくらいである。このような可能性を詩的に利用するためには、言うまでもなく詩人の最大限の集中と……読者の全身全霊の協力が必要となる。したがって俳諧は、素朴な日常体験を瞬時の美的ヴィジョンに凝縮させることを生活目標とする俳人仲間の基盤の上のみ栄えた。ここから俳諧理解の限界とくに俳諧の翻訳における限界を押し量って欲しく思う。

グンデルトは、「俳諧の可能性を汲みつくし、このような小形式を日本叙情詩の最高のジャンルにまで高めた」のは芭蕉の功績であるとして彼の句を20句掲げている。グンデルトは芭蕉の句を訳すに当たって、日本語の5-7-5をドイツ語の5-7-5に移している。このドイツ語の5-7-5への移し替えの工夫は、その後の翻訳者によっても試みられているが、かなりの技術を必要とする

であろう。

荒海や佐渡に横たふ天の川	[ 大意 ]
Stürmende See -	荒れ狂う海 -
Quer über Sado spannt sich	佐渡の上に斜かいに張り渡されている
Die Milchstraße hin .	天の川が。

閑かさや岩にしみ入る蝉の声	[ 大意 ]
Ruhe ringsumher -	辺りに静けさ -
Bis durchs Felsgestein dringend	岩の中にまで滲みてゆく
Der Zikaden Lärm .	蝉の音が。

旅に病で夢は枯野をかけ廻る	[ 大意 ]
Vom Wandern müde -	旅に疲れて -
Auf verdorrtem Gefilde	乾き切った広野を
Jagt mein Traum umher	私の夢が駆け巡る。

古池や蛙飛び込む水の音	[ 大意 ]
Uralter Weiher :	蒼古の池，
Von dem Sprung eines Frosches	一匹の蛙の跳躍による
Im Wasser ein Ton .	水中の音。

ここには引用しなかったが、グンデルトは最後の2句を他の句と異なりローマ字で掲げてから独訳している。この2句を芭蕉の句のうちで最重要であるとみなしたからであろう。「旅に病で」の句頭には「芭蕉の最後の俳諧」と説明が付され、「古池や」の句については「なかば月並みでなかば厳肅な理解しやすい比喻表現の中に、生命とは静けさを破るざわめき以外の何であるかという生存の究極的な意義が問われている」と述べている。

グンデルトはこの『日本文学』の後、『東洋の叙情詩』(Lyrik des Ostens, 1952)と題するアンソロジーを出版した。そこには近東、インド、中国、日本の詩が収められている。日本については古代から正岡子規までの作品が採録



されており、俳句では芭蕉、蕪村、一茶の句が多い。グンデルトは後書きで、「詩人よ、詩作せよ、語るなかれ！氣息一つだけで君の詩であるとせよ。」というのが俳句の原理だと言っている。

### 3. G. クーデンホーフによるドイツへの俳句の紹介

#### 3.1. クーデンホーフ『満月と蝉の声』

G. クーデンホーフは、明治期の日本駐在オーストリア・ハンガリー公使 H. クーデンホーフと日本人女性青山光子の子供である。彼は日本の詩歌を『満月と蝉の声・日本の韻文と色彩』(Vollmond und Zikadenklänge. Japanische Verse und Farben, 1955) という表題のもとにドイツで紹介した。この訳詩集には尾形光琳・乾山兄弟などの淋派や蕪村の絵画が挿し絵に使われている。まずクーデンホーフは、日本の俳句は和歌の下の句を省略し上の句だけに短縮したものであると説明した後、俳句の特徴を述べている。

詩をさらに短く簡明・的確なものにしようという当初は単なる試みであったことが、発展の過程である種の芸術的効果 未完成性、不確定性、暗黙性、暗示性

として狙われるようになった。古典俳句の最盛期は 17・8 世紀の禅仏教のそれと重なる。禅の教義によれば、外界の対象物はどれも真実在すなわちブツダの仮象にすぎず、小さく目立たず見かけは取るに足りない事物の一つ一つに、万象の最奥の本質が見えてくるという。それと同様に芸術家は若干の完璧な筆のタッチが完全無欠な 3 行で視覚世界の一断面を描写し、描写された事物そのものとその事物より大きな背後世界の本質を分かせようとする。……したがってよい俳句には、表層の意味のほかに背後的・秘儀的な意味があり、この点が俳句の魅力となっている。俳句は蛍光を発するクリスタルのようなもので、降り注ぎ透過する光線に当たってさまざまな色調を帯びる。このような性質は日本語の特性によってかなり強化されている。日本語には(文法上の)複数がなく、名詞の性や(文法上の)人称もない。ヨーロッパの主語言語 (Subjektssprache) と異なり、日本語は文が動詞の側から組み立てられる述語言語 (Prädikatssprache) である。

クーデンホーフの論述で興味深いのは、俳句を「蛍光を発するクリスタル」に擬えた上で、このような俳句の特性は日本語に内在する言語的特性によって強化されると述べている点である。俳句が「蛍光を発するクリスタル」であるというのは、俳句の解釈の可能性の広さを言い当てているように思われる。彼はこの解釈の可能性の広さを日本語の特性に結びつけている。日本語が「述語言語」であるというのは、日本語が場面依存的に伝達の役割を果たす言語であるということと関係するであろう。日本語は場面依存的であるがゆえに主語の提示を希薄化しても、したがって人称や単数・複数を明示しなくても、達意可能であり、同時に主語が希薄であるがゆえに鑑賞者の解釈の可能性が広がる。芭蕉の「田一枚植て立ち去る柳かな」という句の動詞「植て」と「立ち去る」の主語は同一か否か。表面的には早乙女たちが田を植え終わって立ち去ると読める。しかし芭蕉の語法からすれば、この二つの動詞の主語は異なるという。それによれば、早乙女が田一枚植え終わったのを見て芭蕉が立ち去ることになる。さらにこの主語の相違を認めた上で、究極的には「芭蕉が植えたと言っても、不自然ではない」とする洞察的な解釈もある<sup>(9)</sup>。これに対してヨーロッパの言語、たとえばドイツ語は、外界との距離が日本語に比べて大きく、言語が世界と対面しているという印象が強い。「主語言語」とは場面への依存性が低く、したがって世界と向かい合った視点から叙述を行なう言語である。このような主語言語は赴くところ、対象を客観的な立場から精細に描写する傾向を強くもつことになる。名詞が単数・複数の区別をするというドイツ語にとって当たり前の文法が、その区別をしない日本語の俳句を独訳するさいに大きな壁となる。「古池や蛙飛び込む水の音」の「蛙」を“ein Frosch”(1匹の蛙)と単数に訳した場合、「かわず」が生物学的な「かえる」に近くなってしまふという語彙的意味の問題の他に、単数の明示という日本語にない文法をもち込むことによって訳し過ぎになってしまう。このような観点から見れば、次のクーデンホーフの説明は興味深い。

翻訳においては、作品に意識的に芸術的手法として用いられた日本語の特性は、当

然失われてしまう。日本の叙情詩をヨーロッパの言語に翻訳しようという試みは、日本の墨絵の技法で非遠近法的に描かれた風景を、ヨーロッパの遠近法と油絵の技法を使って再現しようと試みるようなものである。

あるドイツの女流ハイク作者が筆者に、「われわれヨーロッパ人は表現し尽くさないと満足しない傾向をもつ。私が俳句に惹かれるのは、言い尽すことのない俳句の暗示的表現なのです。」と語ってくれた。一般的な傾向として、ヨーロッパの絵画は委曲を尽くして画面を描かないと気がすまないように見える。日本の絵画はその逆である。言語そのものについても同じことが言えそうである。俳句はやはり日本文化と日本語によって培われた短詩型であると思えてならない。

### 3.2. クーデンホーフ『日本の四季』

クーデンホーフは『満月と蝉の声』に次いで『日本の四季 1300年の短歌と俳句』(Japanische Jahreszeiten - Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten, 1963)を出版した。日本の文化や俳句についての解説は、『満月と蝉の声』とほとんど重なっているが、俳句の翻訳の工夫についての説明は『日本の四季』の方がやや詳しい。彼以前の俳句の独訳の多くが英訳からの重訳であったのに対して、クーデンホーフは日本語の原句から訳したという。そのさい彼は日本語の音感に合わせて、ドイツ語のトロヘウス(強弱格)によって5-7-5に移している。

クーデンホーフのこのような翻訳の工夫は面白いが、あくまでも一つの策というべきで、俳句の独訳にはヤンプス(弱強格)が適しているという見解もある。韻律論的には、トロヘウスは重厚で荘重な感じを表わし、ヤンプスはしなやかに滑るような感じを表わすと言われる<sup>(10)</sup>。したがって俳句を独訳する場合、原句の趣に合わせていずれかを使用すればよく、一つに限定する必要はないであろう。それどころか、ドイツ語の韻律に捉われることなく、自由に訳した方が原句に近くなる場合もあるのではないか。なぜならば、ドイツ語と日

本語の音節構造には相違があって、トロヘウスにしるヤンプスにしる、日本語の音節構造までも写し取ることは到底不可能だからである。さらに日本語の俳句の各行は次のように「基本的には8音ぶんの音量をもち、……8音に満たないぶんの音量が休止枠となって」<sup>11)</sup>おり、この休止枠をトロヘウスやヤンプスによって訳出することは無理である。(下図の は休止枠)

しづかさや                      いわにしみいる                      せみのこゑ

次にクーデンホーフのトロヘウスによる俳句独訳の実例を掲げる。

古池や蛙飛び込む水の音	[大意]
Alter Teich in Ruh -	静寂につつまれた古い池 -
Fröschlein hüpf vom Ufersaum .	小蛙が岸辺から跳ぶ
Und das Wasser tönt . ( Basho )	そして水が音をたてる。

春の海終日のたりのたりかな	[大意]
Wie die Frühlingssee	春の海が
durch den ganzen langen Tag	日がな一日
ruhig wogt und wogt - ( Buson )	静かにうねりにうねっていることよ。

這え笑え二つになるぞけさからは	[大意]
Kriech und lache nur!	這えよ笑えよ!
Denn du bist von heute an	なぜってお前は今日から
schon zwei Jahre alt! ( Issa )	もう二歳なんだから。

#### 4 . おわりに

ドイツにおける俳句受容史を概説した研究はすでに幾つか存在する。ここでは一つの試みとして、個々の著作をたどりながら俳句が明治以来どのように紹

介されてきたか的一端を具体的な事例によって跡付けてみた。ドイツに日本の俳句を翻訳・紹介したものは本稿で取り上げた以外にも数多い。翻訳・紹介ではないが平易な俳句指導書として、虚子の孫稲畑汀子によって『自然と語りあうやさしい俳句』(1978)が著わされ独訳された。稲畑汀子は祖父の衣鉢をついでドイツでも講演を行い、俳句の国際化に貢献している。「ドイツ・ハイク協会」についてはすでに言及したが、同協会は日本側との協力のもとに「ハイク大会」を催すなど活発な活動を続けている。

## 注

- (1) 佐藤和夫『俳句から HAIKU へ』, p. 16.
- (2) 渡辺 勝『比較俳句論』, p. 86.
- (3) 宮坂豊夫「ハイクの周辺」(『人文論究』第 51 巻第 1 号), p. 119-120.
- (4) S. Sommerkamp: Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne, p. 64.
- (5) K. Florenz: Geschichte der japanischen Litteratur, p. 448. なお, 訳文には意訳した箇所がある。以下同じ。
- (6) E. G. サイデステッカー・那須 聖『日本語らしい表現から英語らしい表現へ』, p. 210-211.
- (7) 野内良三『レトリック認識』, p. 55.
- (8) a. 注(2)の文献, p. 89-90.; b. 加藤慶一『ドイツ・ハイク小史』, p. 42.
- (9) この句の柳は西行の「道のべに清水ながるる柳かげしばしとてこそ立ちとまりつれ」(新古今集)の柳である。山本健吉は、この句の動詞「植て」と「立ち去る」の主語が異なることを認めた上で、次のような解釈をしている。すなわち、「西行の歌の しばしとてこそ の、しばしという時間の具象化が 田一枚植て であり、芭蕉が佇んだしばしの時間が、早乙女たちをして、田一枚を植えしめるのである。だから裏をかえせば、芭蕉が主体となって、田一枚を植えしめるのであり、芭蕉が植えたと言っても、不自然ではない。句を読み馴れた者は、心の中でそのような操作を行なって、一句の詩的統一を作り上げることができるのだ。」(山本健吉『芭蕉全發句』下巻, p. 26-27.)
- (10) 注(8)b. の文献, p. 69-70.; 山口四郎『ドイツ韻律論』, p. 31.
- (11) 坂野信彦『七語調の謎をとく』, p. 123.