

俳句のドイツ語訳の変遷について

宮内伸子

富山大学人文学部紀要第71号抜刷

2019年8月

俳句のドイツ語訳の変遷について¹⁾

宮内 伸子

1. 俳句, もっとも日本的な文芸

筆者は日本文学作品をそのドイツ語訳と対照させて読み、日独語それぞれの言語で好まれる言い方を探るという作業をここ十年ほど続けている。これまでは近現代の小説を対象に考察を重ねてきたが、今回は一転して古い時代のもの、それも散文ではなく日本の伝統的詩歌である俳句を調査対象とすることにした。きっかけは昨年、開高健の作品を取り上げた際、日本の「私小説」という文芸のあり方にあらためて興味を覚えたからである。²⁾ 俳句と私小説の創作姿勢には共通点がある。それは作品の本当らしさを担保するものが、作者自身の実体験だという点である。

俳句は日本の伝統的文芸であるから、「日本的なもの」であるのは言うまでもないことだが、参考文献を渉猟するうちに、海外では俳句が「もっとも日本的な文芸」と見なされていることがわかって少し驚いた。短歌よりも俳句の方に魅力を感じる海外の読者が多く、その理由は、俳句には特有の世界観があるから、とあるロシアの日本文学研究者は述べている。彼女によれば、俳句は自然の呼び声に対する応答だという。俳人が自分を取り巻く万物を注意深く見つめ、その呼び声に耳を傾けて、自分の心の動きを自然の動きとリズムに従わせ、この世のすべての物につながりを見出す結果、俳句が生まれてくる。俳人は小さなものに大きな意味を見出し、瞬間的なもので永遠なものを表現し、ありふれたものに非凡なものを発見する。このような俳句特有の世界観に外国の読者は魅せられるのだという。³⁾

俳句の十七文字という短さも、日本人は最初からそういうものだと思っているから、今さらとりたてて何とも思わないが、外国人には異常な短さのように感じられるらしい。半分冗談だとしても、海外で俳句について語ると、タイトルはもうわかったから本題に入ってくれと言われることもあるという。また、このような短さから、俳句が西洋に初めて紹介された十九世紀末から二十世紀初頭では、エピグラム（寸鉄詩）やアフォリズム（警句）の一種と受け取られたこともあった。

1) 本稿は日本独文学会北陸支部研究発表会（2018年11月23日、於：金沢）での口頭発表「俳句のドイツ語訳について」を元に加筆修正しまとめたものである。

2) 宮内（2018）。

3) ソコロワ＝デリュエシナ（1995）。源氏物語のロシア語訳も手がけた。

俳句には季語が必須で、それを集めた歳時記というものがある。季語は、俳句が元々は「座」の文芸であって、一人で孤独に作るものではなく、座の構成員に対する挨拶として、その時々景色や物を句に詠み込んだところから生じたものであった。それが次第に日本語話者に共通する美的コノテーションを発生させる素となり、俳句という大変短い形式の中に大きな世界を内包させる重要な手段となっている。

季語は季節を表すものであるから、季語が句の中に存在することにより、俳句はおのずと自然と関わりを持つことになる。日本に数年住んだことのある俳句独訳者の一人ディートリヒ・クルーシェは、日本の家屋は季節に抵抗するのではなく、季節を味わうために作られていて、日本人は冬には凍えた手をこすりながら「寒い、寒い」、夏には薄着をして額に汗を浮かべて「暑い、暑い」と呻いている。しかしその「寒い、寒い」も「暑い、暑い」も日本語で表現されると、自然を楽しんでいるように聞こえる、と述べている。⁴⁾

西洋の俳句理解においては、禅仏教が欠かせない要素になっている。これにはR. H. プライス (1898-1964) という俳句に関する英語の四巻にもわたる大著⁵⁾を書いた人が、鈴木大拙の弟子だったという背景がある。プライスのこの著作が欧米において絶大な影響力を持ったため、それ以降、俳句といえば禅とのつながりが強調されるようになった。また、二十世紀中葉に西洋世界で禅に対する関心が高まったことで、欧米における芭蕉観が大きく変わったということもある。その流れで、幻視を詩に詠んだ英国の詩人で画家のウィリアム・ブレイク (1757-1827) や、あるいはドイツ神秘主義の神学者マイスター・エックハルト (1260-1328) が芭蕉と結びつけられたりもしている。あまりに禅とのつながりが強調されると違和感を覚えるが、俳句が、「今この時の気づき」を表現する、直感による発見の詩であるというのは確かにそうであろう。

本稿では俳句のドイツ語訳の変遷をたどり、ドイツ語圏において俳句がどのように受容されてきたかを、具体的に翻訳例を挙げつつ明らかにしたい。次の第2章では、歴代の代表的な翻訳者として、フローレンツ、グンデルト、ハウスマン、クーデンホーフエ、ウーレンブローク、クルーシェ、ドンブラディの七名を取り上げ、それぞれの俳句観と翻訳姿勢を簡単にまとめる。第3章では松尾芭蕉の『奥の細道』所収の句を中心に、それぞれの訳者がどのように翻訳しているかを具体的に示し、それらを比較しつつ、ドイツ語圏において俳句に対する捉え方が変化していく様子をたどる。そして最後の第4章でまとめと考察を行う。

4) Krusche (1994): S.138f.

5) Blyth, Reginald Horace: *Haiku*. 1949-1952, Tokyo (Hokuseido). プライス (1898-1964) はイギリス出身の日本文学研究者。学習院大学、東京大学等日本のいくつかの大学で英語・英文学を教えた。

2. 俳句のドイツ語訳の歴史

2.1. フローレンツ

カール・フローレンツ Karl Florenz (1865-1939) は、ドイツの日本学者である。いわゆる御雇外国人として1889年(明治22)に来日し、東京帝国大学で、ドイツ語とドイツ文学、および英語で比較言語学を教え、日本書紀や日本の詩歌・戯曲などをドイツ語に訳した。

俳句に関する書物は二冊あり、まず1894年(明治27)に *Dichtergrüsse aus dem Osten: Japanische Dichtungen* (東方からの詩人の挨拶：日本の詩歌) と題した日本詩歌のアンソロジーを出した。日本文化を欧米に紹介する目的で作られた「縮緬本」シリーズ(中心は英訳本)の一冊として刊行されたものである。俳句以外の詩歌も含み、万葉集からのものが多い。縮緬本は多数の多色刷り版画で彩られたきれいな造りになっており、日本土産として好評を博したという。

もう一冊は1906年(明治39)出版の *Geschichte der japanischen Litteratur* (日本文学の歴史) である。こちらは日本文学の歴史を古代から当時の現代である明治時代まで詳細にたどる浩瀚な書物である(全642頁)。俳句は第29章 *Das japanische Epigramm* と題した章で、30頁近くが当てられ解説されている(439-466頁)。70句ほどが翻訳紹介されている。この章題からもわかるように、フローレンツは俳句を日本版エピグラム(寸鉄詩)と見なしている。章の冒頭で、三十一音節の短歌でさえ短いのに、さらに短い詩形が十六世紀に登場した、と俳句の説明を始める。「この短さゆえに俳句は描写や説明的記述ではなく、暗示や仄めかすことによって本質的なことを短く表現する、というより、表現したいことの一部だけを短い言葉にし、残りは受け手の想像力にまかせるというやり方を採用する。想像力に対するスイッチのような働きをする俳句は、感情に身を委ねることを好む(=情緒を尊ぶ)日本人にはとても魅力的のようだが、自分たちヨーロッパ人はきちんきちんと考えを進めることに馴染んでいるので、よく理解できないところがある。」⁶⁾ と語っている。章の終わり近くでは、俳句のテーマは何でもありだが、短歌とちがって恋はテーマにならないこと、また小さい形に大きな世界を盛り込む点では彫金と共通点があると指摘している。しかし日本の彫金はすでにヨーロッパでも認められているが、俳句はそうはいかないだろう、詩的アフォリズムに詩としての価値を完全に認めるのは自分たちには難しいからである、と付け加えている。⁷⁾

俳句の翻訳に関しては、文字面をそのまま訳したのでは、句に込められた意味が伝わらない、だからといって無味乾燥な説明を付けるというのも詩にはそぐわない、オリジナルと同じ効果をあげようとするなら、Übersetzung(翻訳)ではなく、詩的なÜberarbeitung(改訂、加筆)を

6) Florenz (1909): S.448f. 筆者(宮内)による抄訳。

7) Florenz (1909): S.463f.

することが必要だ、というのがフローレンツの意見である。このような考えであるから、1894年の『東方からの詩人の挨拶』での俳句の独訳は、非常に説明的でくだいものになったのだろう。しかしその十二年後の『日本文学の歴史』(1906年)の中では、俳句の訳を三行の形式に簡略化している。この間に出版された英国の駐日外交官アストンによる『日本文学史』(1899年)等の影響と見られている。

2.2. グンデルト

ヴィルヘルム・グンデルト Wilhelm Gundert (1880-1971) は日本文学および中国文学の研究者である。1906年(明治39)にキリスト教宣教師として来日し、東京、熊本、水戸などの旧制高等学校でドイツ語を教えた。帰国した後は、フローレンツの創設したハンブルク大学日本文学科教授となった。ヘルマン・ヘッセの従弟にあたり、ヘッセの東洋への興味に影響を与えたことは確実である。

グンデルトは1929年に *Die japanische Literatur* (日本文学) を出版した。この著作はフローレンツの『日本文学の歴史』に勝るとも劣らない大部の書物である。同様に全時代を網羅しており、俳句に関しても25句ほどを翻訳紹介しつつ、詳細な解説を施している。「俳句の十七音節という短さの中に内容を詰め込むためには、日本語のそもそもの性質ともいえる回りくどさ(冗長性)を排除しなければならない。そのためには接続詞や代名詞、さらには動詞も可能な限り省略することが必要であり、また対象を抽象的ではなく感覚的に生き生きと要点を捉え、素早くかつ余すところなく事態を明らかにする言葉を見つけ出すことが肝要である。このような意味で俳句は、室町時代に禅宗で動まれた墨絵と共通点がある。双方とも余白や行間から見て取ったり感じ取ったりすることが大切であるが、これには人々が共有する日本語の言葉の持つ喚起力が支えになっている。例えば「蛙」という言葉を聞くと日本人は、あの奇妙な生き物の姿だけでなく、それにまつわるさまざまな情景を併せて思い浮かべるのだ。梅の花、鶯、梅雨、蛭、蟬などの動植物や、吉野や富士といった地名も、そのものだけでなく、共通の確固とした一連の情景を想起させるのだ。ドイツにはそのような語としては *Weihnachtsabend* (聖夜) くらいしか見当たらない。」⁸⁾ このようにグンデルトは、俳句が作り手と受け手双方の協力のもとに成立することを述べ、俳句が「座」の文芸であることを示唆している。

1952年にはグンデルトは他の二人の編者と共に、*Lyrik des Ostens* (東洋の抒情詩) という近東、インド、中国、日本の四部から成る詩のアンソロジーを出版した。日本の部では古代から明治時代までの詩が翻訳紹介されている。俳句は40句ほど掲載されている。

グンデルトの俳句翻訳の特徴は、すべて三行書きにし、五七五音節で訳している点である。

8) Gundert (1929): S.120f. 筆者(宮内)による抄訳。

2.3. ハウスマン

マンフレート・ハウスマン Manfred Hausmann (1898-1986) は、特に第二次世界大戦直後の1950年代に活躍したドイツの小説家・詩人である。1951年に *Liebe, Tod und Vollmondnächte: Japanische Gedichte* (恋, 死, そして満月の夜: 日本の詩) という訳詩集を出版した。この詩集は版を重ね、1956年には第四版が出て発行部数は計4万5千部に達し、1963年には発行部数は総計7万部を超えた。訳詩集としては大変な成功といえるだろう。

ハウスマンの翻訳は、独文学者で歌人でもある高安国世 (1913-1984) との共同作業だった。高安がまずドイツ語にし、ハウスマンがさらに手を加える。このような事情のためか、ハウスマンは自分の訳を Übersetzung (翻訳) ではなく、より自由な翻訳を意味する Übertragung と呼び、訳詩集の前書きも Über das Nachschöpfen (再創造について) という題にしている。実際ハウスマンはかなり自由に訳していて、オリジナルを特定するのが困難なものさえある。

二十世紀も半ばに入ると、一般向けの俳句翻訳書が出版されるようになった。フローレンツの『東方からの詩人の挨拶』は日本土産仕様であったので、内容的には一般向け図書と言えるかもしれないが、フローレンツやグンデルトの日本文学史の書物は、ごくわずかの専門家の目に触れるだけであつたらう。それが1951年のハウスマンのこの訳詩集、それから1952年刊行のグンデルトによるアンソロジーと、一般読者向けの翻訳書が次第に出されるようになってきた。

ハウスマンは Über das Nachschöpfen (再創造について) と題した前書きの中で、自らの翻訳姿勢を述べている。「俳句は逐語訳では詩と感じられないし、電報みたいで意味もよくわからず、作者が言いたいことを理解するのにしばし考え込まなければならない。だからと言って説明的な訳にすれば、内容は伝わるだろうが、そんな訳し方は生き生きとした再創造とは言えまい。真の芸術作品は、内容のみならずその形式も含めて芸術作品なのである。日本の詩は西洋の詩には必要な脚韻、リズム、韻律が欠けている。日本語はドイツ語のような強弱アクセントがなく、俳句のリズムは音節数を数えることで整えられている。俳句は三行で、上から順に五七五音節になる。ドイツ語では一行の音節数をどうすべきか。従来 of 翻訳では原句に合わせて五七五でドイツ語にしてきたが、このようなやり方は無理矢理な感じがあって不自然になってしまいかねない。訳す際に重視すべきは、内的な形式つまりその作品の精神である。これをドイツ語で再現するだけでも十分に難しいことである。俳句は、暗示するだけで受け手に伝わるという暗黙の前提が存在する社会ならではの文芸である。このような前提が通用しない外国の言葉に移す場合には、その詩の精神を伝えるために、丁寧だが自由に大胆なやり方をしなければならない。」⁹⁾ このようにハウスマンは述べている。

9) Hausmann (1963): S.5-10. 筆者(宮内)による抄訳。

2.4. クーデンホーフエ

ゲロルフ・クーデンホーフエ Gerolf Coudenhove(1896-1978)は、オーストリアの外交官であったクーデンホーフエ＝カレルギー伯爵の三男で、母親は日本人である。長年、日本に住み、日本語の知識も深かったはずだが、日本文学を学術的な面から研究することはなかった。

1955年に最初の翻訳書 *Vollmond und Zikadenklänge* (満月と蟬の声) が出版された。これは色刷りの絵が多数入った小さな本で、38の俳句が翻訳紹介されている。この本が好評を博したので、1963年には *Japanische Jahreszeiten: Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten* (日本の四季: 千三百年間の短歌と俳句) という大部のアンソロジーを出版し、やはり多くの読者を獲得した。こちらは短歌と俳句合わせて計一千余の作品を季節別に分類して紹介している。ただし収録作品の選定はクーデンホーフエ自身の手によるものではなく、宮森麻太郎による俳句アンソロジー¹⁰⁾等の先行文献による旨、後書きに記している。ちなみにこの本は、ゲロルフの母である青山光子クーデンホーフエ＝カレルギー伯爵夫人に捧げられている。

エッケハルト・マイは、クーデンホーフエ訳には問題があるという。すなわち、ドイツ語の言葉遣いが、あまりにも可愛い印象を与えるものにされていて、そのような文体のせいで、俳句は小さくてきれいで可愛いもの、というようなイメージが作り出されてしまった、と批判している。¹¹⁾ 例えば、-chenとか-leinといった縮小語の接尾辞が頻繁に使われており、後で本稿でも紹介する「古池や」の句でも、Frosch(蛙)ではなく、Fröschlein(小蛙、蛙ちゃん)にされている。マイに言わせるとクーデンホーフエのドイツ語訳は、全般的に見て民謡の調べよりも童謡(わらべ歌)に近い、ということになる。

クーデンホーフエの俳句翻訳の最大の特徴は、三行十七音節をトロカイオス(強弱格)を用いてドイツ語にしている点である。『日本の四季』の後書きでクーデンホーフエは次のように述べている。「本書では元の日本語の詩らしさを可能な限り留めることを目指した。かつてJ. H. フォスがホメロスの詩を訳したときのように。つまりギリシア語の長短リズムをドイツ語の強弱リズムに変換し、ドイツ式のヘクサメター(六歩格)を創出したときのように。そして短歌や俳句はトロカイオスを用いて訳すことで、ドイツ語の詩としても通用するものになり、読者は日本の詩の響きと構造を感じ取れる。そうとはいえ、ヨーロッパ語は主語言語であるのに対し、日本語は述語言語で、文は動詞中心に組立られ、誰が、よりも、何が生じたかに重点がある。俳句においては、誰の行為かはっきりさせないこのような日本語の傾向が、素早く暗示する感じを強めている。そしてこの日本語の特性は俳句を作る際に意識的に利用されている。日本の詩歌を西洋の言語に訳すという試みは、遠近法によらない日本の墨絵を、遠近法による油

10) Miyamori, Asataro: *An Anthology of Haiku: Ancient and Modern*. (1930)

11) マイ(2001)。Ekkehard May(1937-)はドイツの日本文学研究者。フランクフルト大学教授を務めた。

絵で再現を目指すような大それた企てである。」¹²⁾

クーデンホーフはこのように俳句の五七五を三行に書き、各行をトロカイオスを用いて訳すことによってドイツ詩として読めるようにと工夫したが、問題はドイツ語の十七音節は、日本語の十七字と比べると語数が多くなり、その分情報も増えて冗長になってしまうことだった。

2.5. ウーレンブローク

ヤン・ウーレンブローク Jan Ulenbrook (1909-2000) は、もともとは中国文学の研究者だった。Ulenbrookはペンネームで、本名はGerhard Meierという。中国文学の研究を通じて日本文学とも関わりを持つようになったようである。グンデルト編の『東洋の抒情詩』(1952年)には中国詩の翻訳者として参加している。

ウーレンブロークによる俳句アンソロジーは1960年に出版された。その後1963年にはインゼル社から、さらにレクラムからも刊行されている。ただし、注がついておらず、意味のわかりづらい俳句の羅列に終始しているが、変なグロテスクなドイツ語で書かれている奇妙で訳のわからぬテキストが、却って東洋の神秘らしくてよいというファンもいるのかもしれない、とマイは皮肉っぽく批判している。¹³⁾

自身のアンソロジーの後書きの冒頭にウーレンブロークは、マイスター・エックハルトの言葉¹⁴⁾を置いている。後書きには「翻訳について」という項があり、自らの翻訳方法を示すとともに、ハウスマンやクーデンホーフの訳の批判を行っている。ウーレンブロークは次のように言う。「俳句は極端に短いため、翻訳に際しては、句の内容と形式を壊さずに訳すにはどうすればよいかという問題が持ち上がる。これは近年、内容にも形式にも適格とは言い難い俳句の翻訳がいくつか出版されたので、喫緊に検討すべき問題である。ハウスマンが彼の俳句翻訳書の前書きで述べているように、真の芸術作品は意味だけでなく形式においても芸術作品だからである。形式が変わったら中身も変わってしまう。内容のみならず形式もドイツ語に移すためには、オリジナルを可能な限りまず逐語訳してみるのがよい。逐語訳した後、日本語にはない冠詞や助動詞を加えて素訳を作る。一語一語ドイツ語に訳していくのがよい。ハウスマンのようにファンタジーまかせに自由に大胆な言葉遣いをすると、元の句にはない言葉が付け加わって、元の句の雰囲気や損なうことがある。ハウスマン訳の形式(詩形)に対しても言いたいことがある。彼は俳句の訳に通例の五七五音節を用いず自由律で訳している。これは外国語

12) Coudenhove (1987): S.390-393. 筆者(宮内)による抄訳。

13) マイ (2001)。

14) Wer weiter nichts als die Kreaturen erkannte, der brauchte an keine Predigt zu denken, denn jegliche Kreatur ist Gottes voll und ist ein Buch. (被造物以外のものは何も認識しないような人は、説教のことを考える必要はない。なぜなら、どんな被造物も神で満ちていて、一冊の書物であるからだ。)

の詩について、形式もドイツ詩にされなければならないという自身の主張に反するものである。一方、クーデンホーフェなどの訳は、俳句の形式を厳格に守っている。ただクーデンホーフェの訳には原句にはない語がいくつも入りがちである。それらの語は詩行をトロカイオスにするために加えられたものである。というのもクーデンホーフェは、俳句はドイツ語のトロカイオスで訳すとドイツ詩としても読めるものになると考えているからである。しかし、トロカイオスとヤンプスを比べてみると、トロカイオスは強弱格なのでゆっくりと発音された場合には、重々しく真面目な響きになるが、素早く発音されると、走るような、前方へつんのめるような感じとなり、つまり落ち着かない響きとなる。一方ヤンプスは弱強格なので、ゆっくりと流れていくような、柔らかく滑っていくような感じで、トロカイオスと比べてむらが無く一様であるため、調整がしやすいリズムである。クーデンホーフェは、トロカイオスの音節の具合が日本語の響きにもっとも近いとして、一貫してどの俳句もトロカイオスを用いて訳しているが、句によってはヤンプスを用いた方が適切な場合もある。日本語の単語はトロカイオスのように最初の音節にアクセントがあるとは限らないということを度外視するにしても、翻訳に際してまず訳者の耳が、どの詩脚を用いるかケースバイケースで決めるべきだろう。」¹⁵⁾

2.6. クルーシェ

ディートリヒ・クルーシェ Dietrich Krusche (1935-) は、ポーランド生まれのドイツの作家・文学研究者・翻訳者である。岡山大学でドイツ語を教えるかたわら、芭蕉などを研究し、帰国後はミュンヘン大学の日本学科で教えた。1970年に発表された彼の俳句アンソロジーは、1993年にはdtv社のTaschenbuch版でも出版されている。

クルーシェの翻訳に対する態度はハウスマンのそれと通じるところがある。つまり、ドイツ語固有のリズムに基づいて、十七音節ということには特にこだわらず、ただ俳句本来の簡潔さは伝わるように心がけて自由に訳すというものである。ただしハウスマンのように大胆にファンタジーをめぐらせるということはしていない。三行形式はクルーシェも踏襲している。

クルーシェも自身のアンソロジーにかなり詳しい俳句解説を載せている。その末尾に俳句の外国語への翻訳における問題点の根本をまとめた個所がある。彼の俳句とその翻訳に対する姿勢がうかがわれるので、そこを紹介することにしたい。「俳句は多様な要素から成る日本文化の中で「もっとも日本的」な現象である。日本人にすれば俳句を理解していると外国人が主張するのは、それだけでもう誤解というものだろう。その外国人がすでに長いこと日本に住んでいたとしてもすっかりとは理解できるはずがない、と日本人は思う。日本は理解できない不思議な国だと、日本人は考えたがる。西洋人が俳句に出会い、魅了されて、これ以上できないと

15) Ulenbrook (2010): S.300-304. 筆者(宮内)による抄訳。

いうほど真剣に取り組んでも、西洋的な意識と懐疑ゆえの誤解が避けられないことをいよいよ思い知らされる。日本人とは異なる解釈をしてしまうのだ。慰めになるのは、日本人でも人によって異なる解釈をすることがあることだ。そうだとでも西洋人的に、ドイツ人的に、それから個人的にも独特な解釈の傾向が出るのは否めない。こんなにも大きい文化的な隔絶を超えて一貫した科学的詩学を構築するのは不可能だ。本書は目指すところももの見方も意識的に限定した。つまり、俳句の1970年におけるドイツ語への翻訳可能性だけを追求した。ただしこのやり方が機能しないところでは、主観的に振舞った。回避できていることを望むのは、俳句のロマン化である。先行の翻訳では、翻案されて後期ロマン派的な用語を用いて、美文調になっているものがある。その種の俳句理解は、日本を極東の不思議な国とし、その秘密を解くために巡礼者として近づこうとするものである。本書で示した翻訳もこの解説も、我々を日本の俳句から隔てている具体的な異質性を解決することにはならないだろう。自分とは「全く異なるもの」まさに「他者」との意見交換（対決）も実り多いものになり得ることを希望するのみである。」¹⁶⁾

2.7. ドンブラディ

ゲーズ・ジークフリート・ドンブラディ Geza Siegfried Dombrady (1924-2006) はハンブルク出身のドイツの日本文学者である。ドイツの日本学の流れのなかで、グンデルト以降、芭蕉の研究に貢献したホルスト・ハミツチュ Horst Hammitzsch (1909-1991) の弟子にあたる。ハンブルク大学やケルン大学で日本学科の教授を務めた。

ドンブラディによる『奥の細道』のドイツ語訳（全訳）は1985年に出版された。学術的にもきちんとした書物でありながら、挿絵や書を入れるなど一般読者にも面白く読まれるような工夫がされているとしてマイは高く評価している。¹⁷⁾ そのような工夫が功を奏して8万部も売れ、東洋文学の翻訳書としてはちょっとしたベストセラーとなった。ドンブラディは芭蕉の『猿蓑』の翻訳書も出しており、こちらも好評だという。

3. 俳句のドイツ語訳の具体例

3.1. 落花枝にかへると見れば胡蝶かな（荒木田守武）¹⁸⁾

ここからは俳句のドイツ語訳を具体的に見ていく。俳句が最初にドイツ語に訳されたのは

16) Krusche (1994): S.146f. 筆者（宮内）による抄訳。

17) マイ (2001)。

18) 荒木田守武（あらかだ・もりたけ）(1473-1549) は室町時代後期の連歌、俳諧師。伊勢神宮の神官。連歌から俳諧を独立させる基を作った。

十九世紀末のことである。その訳は大変説明的なものであった。また、現在ではDreizeiler（三行詩）と呼ばれるように、ドイツ語俳句といえは三行書きにされるのが通例のことになっているが、当時はまだ行分けについても定まっておらず、二行だったり、行分けせずに一行に続けて書かれる場合もあった。五七五という俳句のリズムを翻訳の際どうするかも大きな問題であった。

「落花枝にかへると見れば胡蝶かな」は、荒木田守武の句として伝えられている句である。フローレンツが1894年（明治27）に出版した日本詩歌のアンソロジー『東方からの詩人の挨拶』においては、次に示すようにAugentäuschung（幻視、目の錯覚）というタイトルまでついて、オリジナルが俳句とはどうも思えない長い説明的な訳にされている。2行目と4行目、3行目と5行目で脚韻を踏ませ、ドイツ語としても詩らしくなるように努めているのがわかる。

Augentäuschung

Wie? schwebt die Blüte, die eben fiel,

Schon wieder zum Zweig am Baum zurück?

Das wäre fürwahr ein seltsam Ding!

Ich näherte mich und schärfte den Blick –

Da fand ich – es war nur ein Schmetterling. (フローレンツ訳, 1894年)¹⁹⁾

〔おや、今散った花が、空中に浮かんで、／枝に舞い戻っていくのか？／まことに不思議なことではなかろうか！／私は近づいて目を凝らした／そこに私が見つけたのは、一匹の蝶であった。〕

それが、1906年に『日本文学の歴史』の中で再度この句を紹介した際には、次のように三行の簡潔な形に変わっている。

Die abgefallne Blüte, dacht' ich,

Kehrt wieder zurück zum Zweige –

Doch war's ein Schmetterling! (フローレンツ訳, 1906年)²⁰⁾

〔落花と私は思った、／枝にまた戻っていく／だがそれは一匹の蝶だった！〕

19) Florenz (1911): S.41.

20) Florenz (1909): S.443.

先にも述べたようにフローレンツが簡潔な三行形式²¹⁾に改訳したのは、1899年に出たイギリスの駐日外交官アストンの『日本文学史』での俳句の訳から影響を受けたためらしい。²²⁾

この時期の俳句の海外への紹介には、フローレンツ、アストン、ハーン、チェンバレン等の御雇外国人や駐日外交官が大きな役割を果たした。そうやって西洋に届けられた俳句が、世紀転換期に注目を集めたジャポニズムとあいまってヨーロッパの詩人に影響を与えた。ただし、この時代はまだ禅が欧米で流行を見る前だったため、チェンバレンなどが俳句を禅と結びつけた解説を書いているものの、それで一般の人々の興味を呼び起こすまでには至らなかった。ちなみに当時、人気のあった日本文化といえば浮世絵である。

Als ob zum Zweige

Im Fall die Blüte heimkehrt ...

Es ist ein Falter!

(ウーレンブローク訳, 1960年)²³⁾

[あたかも枝へ／花が戻っていく…／それは一匹の蝶だ!]

フローレンツ訳と比べて、「私は～と思った」というような、認識主体ichを補うような説明的部分がなく、また3行目の動詞(sein)も過去形ではなく現在形が用いられていて、「今ここ」の発見を表現する俳句らしくなっている。

Ein Blütenblatt,

das zurückkehrt an seinen Zweig? –

21) 渡辺(1997: 85-87頁)によれば、オットー・ハウザーが『日本文学』(1904年)の中で、フローレンツに先んじて俳句を三行の形にドイツ語訳しているという。

22) 参考までにアストン訳の他、同時代のこの句の英語訳を記しておく。

An ocular delusion / I watched a petal full from the tree. / It fell – but flew back again: / What could it be? I rushed to see: / There did I spy / hovering butterfly! (アーサー・ロイド訳, 1896年) なお、このロイド訳はフローレンツの最初のドイツ語訳からの重訳である。

Thought I, the fallen flowers / Are returning to their branch; / But lo! they were butterflies. (ウィリアム・ジョージ・アストン訳, 1899年)

When I saw the fallen flower return to the branch – lo! it was only butterfly. (ラファディオ・ハーン訳, 1904年) ハーンは行分けをせず、一行書きにしている。

When I saw as a fallen blossom / returning to the branch, lo! it was a butterfly. (バジル・ホール・チェンバレン訳, 1905年)

Fall'n flow'r returning to the branch – / Behold! it was a butterfly. (チェンバレン訳, 1910年)

A fallen petal / Flies back to its branch: / Ah! a butterfly! (フランク・ステュアート・フリント訳, 1908年)

The fallen blossom flies back to its branch: / a butterfly. (エズラ・パウンド訳, 1914年)

23) Ulenbrook (2010): S.276.

Ein Schmetterling! (クルーシェ訳, 1970年)²⁴⁾

〔一枚の花びら, /それが元の枝に戻るのか? /一匹の蝶だ!〕

クルーシェ訳はさらに簡潔になっている。ウーレンブローク訳と同じく、「落花枝にかへる」と認識した主体ichを明示しない他、フローレンツ訳にはあった最終行とその前の行をつなぐdaやdochといった語を用いず、3行目は文ではなく名詞のみである。クルーシェは、ウーレンブロークとは違い、各行の音節数を五七五に合わせることもしていない。

3.2. 夏草や兵どもが夢の跡 (松尾芭蕉)

ここから3句ほど『奥の細道』²⁵⁾からの訳例を見ていく。『奥の細道』に収められた句の中から、本稿第2章で紹介した翻訳者のほぼ全員が訳している句である。

「夏草や兵どもが夢の跡」は、平安時代後期に繁栄を誇った奥州藤原氏の地、平泉で詠まれた句である。かつての栄華が夢のように消えてしまって、今は古戦場にただ夏草が茂っている、盛者必衰の理が身に染みる、といった情景が浮かぶ句である。

O du Sommergras!

So vielen tapfern Kriegern

Stätte des Träumens! (フローレンツ訳, 1906年)²⁶⁾

〔ああ、お前、夏草よ! /こんなにも大勢の勇敢な戦士にとって /夢を見る場所!〕

Sommerliches Gras –

Spur, von tapferer Recken

Traume geblieben! (グンデルト訳, 1952年)²⁷⁾

〔夏の草 /名残り, 勇敢な英雄たちの /夢が残っている!〕

フローレンツもグンデルトも俳句を三行で、上の行から順に五七五音節になるように訳している。

24) Krusche (1994): S.36.

25) 『奥の細道』は松尾芭蕉(1644-1694)の著した、江戸中期の俳諧紀行(1702年(元禄15)刊行)。1689年(元禄2)三月末に門人の曾良(そら)とともに江戸を出発、奥州各地を行脚し、北陸を経て、八月下旬、美濃大垣に到り、九月六日に伊勢の遷宮を拝もうと大垣から舟で出発するところで終わる。関東、奥羽、北陸、東海の十三か国にわたり、全行程約六百里、所要日数五か月半に及ぶ大旅行の記録で、芭蕉の紀行中もっとも整った、もっとも優れた作品とされる。

26) Florenz (1909): S.450.

27) Gundert (1965): S.466. このグンデルトの訳には In Hiraizumi, auf dem Schlachtfeld des Jahres 1189 (平泉にて、1189年の戦場で)と句の前に記されている。

Blühendes Gras auf dem alten Schlachtfeld,
den Träumen entsprossen
der toten Krieger.

(ハウスマン訳, 1951年)²⁸⁾

〔古戦場で花を咲かせる草, /夢から萌え出た/死んだ戦士たちの。〕

ハウスマンは五七五音節にこだわらずに自由に訳しているのが、この例でもわかる。1行目がかなり長くなっている。単なる夏草を花盛りの草にしたり、原句にはないSchlachtfeld(戦場)という語を加えたことをウーレンブロークは批判している。「この戦場で死んで埋められた兵士たちの夢から花盛りの草が現れたという想像をしたのだろうが、そう訳したために芭蕉の元の句の単なる草の葉が呼び起こす雰囲気損なわれて、すべて人間の行為は無意味というメランコリーが欠けてしまった。」と指摘している。²⁹⁾

Sommergras im Wind –

Letzte Spur des Lebenstraums

manchen Kriegersmanns!

(クーデンホーフエ訳, 1963年)³⁰⁾

〔風の中の夏草/生の夢の最後の名残り/多くの戦士たちの!〕

ウーレンブロークは、このクーデンホーフエの訳にも im Wind(風の中で)やmanchen(多くの)といった原句にはない語がいくつも入っていることを批判している。クーデンホーフエは詩行をトロカイオスで翻訳することが適切と考えているので、詩脚を整えるために原句にない語が加えられているケースは多い。

Das Sommergras, ach,

Ist von den Kriegern nun noch

Der Rest der Träume.

(ウーレンブローク訳, 1960年)³¹⁾

〔夏草, ああ, /いまや戦士たちの/夢の名残り。〕

1行目末のachは「や」という切れ字を訳したものであろう。³²⁾

28) Hausmann (1963): S.43.

29) Ulenbrook (2010): S.301f.

30) Coudenhove (1987): S.223. クーデンホーフエはこの句に Schlachtfeld von Sekigahara という誤った説明を付している。

31) Ulenbrook (2010): S.112. 後書きでもこの句に言及している (S.301)。

32) 佐藤 (1987: 124 頁)によれば、英語訳の中には、「や」、「けり」、「かな」をそのままローマ字にして残している場合もあるという。例えば子規の句の中の「初雪や」が first snow ya、「いくたびも雪の深さを尋ねけり」の「尋ねけり」が asked keru といった具合である。

Sommergras

ist alles, was geblieben ist

vom Traum des Kriegers.

(クルーシェ訳, 1970年)³³⁾

〔夏草／これが残ったものの全て／戦士たちの夢の。〕

クルーシェは行頭の大文字書きも、文が前行とつながっている場合にはしていない。

Sommergras ...!

Von all den Ruhmesträumen

die letzte Spur ...

(ドンブラディ訳, 1985年)³⁴⁾

〔夏草…！／栄光の夢すべての／最後の名残り…〕

参考までにこの句の英語訳を注に記しておく。³⁵⁾

3.3. 閑かさや岩にしみ入る蟬の声 (松尾芭蕉)

「閑かさや岩にしみ入る蟬の声」は、立石寺（山寺）で詠まれた句である。

Ruhe ringsumher –

Bis durchs Felsgestein dringend

Der Zikaden Lärm.

(グンデルト訳, 1929年)³⁶⁾

〔周りの静けさ／岩の中までしみ込む／騒がしい蟬の声が。〕

O der tiefen Ruh,

bis in die Felsen getränkt!

mit Zikadenklang!

(グンデルト訳, 1952年)³⁷⁾

〔ああ、深き静寂、／岩の中までしみ込ませる！／蟬の声を！〕

33) Krusche (1994): S.51.

34) Dombrady (2011): S.167, 293.

35) The summer grasses – / Of brave soldiers' dreams / The aftermath. (ドナルド・キーン訳, 1956年)

summer grass / the only remains of soldiers' / dreams (ジェイン・ライホルド訳, 2008年)

ライホルドの2008年の翻訳では、キーン訳よりさらに簡潔な表現になっている。大文字を使わずすべて小文字のみの表記法も、俳句に合っているようだ。

36) Gundert (1929): S.122.

37) Gundert (1965): S.465.

Stiller, heißer Tag.

Der Zikaden Zirpen dringt

durch das Felsgestein.

(クーデンホーフエ訳, 1963年)³⁸⁾

〔静かな, 暑い日。／蟬の音がしみ込む／岩の中まで。〕

Oh, diese Stille:

Selbst durch die Felsen dringt doch

Des Heimchens Zirpen.

(ウーレンブローク訳, 1960年)³⁹⁾

〔ああ, この静けさよ, /岩の中にまでしみ込むよ/虫の音が。〕

Stille – der Zikadenlärm

dringt

ein in die Felsen.

(クルーシェ訳, 1970年)⁴⁰⁾

〔静けさ 蟬の音が/しみ通る/岩の中まで。〕

クルーシェはこの句について、アンソロジーに載せた俳句解説の中で、次のように述べている。「この句では静けさが、蟬の声によって初めて計り知れないほど深く耳に届くのである。一方蟬の声は、静けさによって初めて岩にしみ込むような鋭さを獲得するのである。静けさという、周囲を取り囲む抽象的なものが、蟬の声によって初めて知覚可能になる。蟬の声は、周りの静けさのおかげで、その有限な鳴き声の力を強めることができた。一見矛盾するもの、排除し合うものが、突然、互いに前提とし合うもの、補完し合うものであると経験した人間の知覚の中で、蟬の声と静けさは息を呑むようなバランスを保っている。」⁴¹⁾

Stille...!

Tief bohrt sich in den Fels

das Sirren der Zikaden...

(ドンブラディ訳, 1985年)⁴²⁾

〔静けさ…! /岩の奥までしみ込む/蟬の鳴き声が…〕

38) Coudenhove (1987): S.202.

39) Ulenbrook (2010): S.154.

40) Krusche (1994): S.70.

41) Krusche (1994): S.135. 筆者(宮内)による抄訳。

42) Dombrady (2011): S.185, 298.

参考までにこの句の英語訳を注に記しておく。⁴³⁾

3.4. 荒海や佐渡によこたふ天河 (松尾芭蕉)

O du wogenstürmendes Meer!

Über Sado erstreckt sich quer

Der Fluß des Himmels!

(フローレンツ訳, 1906年)⁴⁴⁾

[ああ 大波の荒れ狂う海よ! / 佐渡へと延びている / 天の川が!]

Stürmende See –

Quer über Sado spannt sich

Die Milchstraße hin.

(グンデルト訳, 1929年)⁴⁵⁾

[荒れ狂う海 / 佐渡へと延びている / 天の川が。]

Ein tobendes Meer! –

Quer über Sado spannt sich

die Milchstraße hin.

(グンデルト訳, 1952年)⁴⁶⁾

[たけり狂う海! / 佐渡へと延びている / 天の川が。]

1929年の訳とは一行目だけが異なっている。五音節にするためと思われる。

Über die donnernden Wogen der See

wölbt sich der Schimmer der Milchstraße

schweigend hinüber zur Insel Saho (sic!)

(ハウスマン訳, 1951年)⁴⁷⁾

[どうどうと音を立てている大波の上に / きらきら光る天の川がアーチ状に / 黙然と佐渡島まで架かっている。]

ハウスマンの訳は原句と比べるとかなり長くなっている。原句が言葉にしていない、荒波と静かな天の川の対比に興味を惹かれたのだろう、schweigend (黙然と) という語を入れて、自

43) How still it is here – / Stinging into the stones, / The locusts' trill. (キーン訳, 1956年)
such stillness / piercing the rock / a cicada's voice (ライホルド訳, 2008年)

44) Florenz (1909): S.465.

45) Gundert (1929): S.122.

46) Gundert (1965): S.466.

47) Hausmann (1963): S.61.

分の受けた印象を補っている。

Die wilde See, ach,

Bei Sado überwölbt sogar

Der Strom des Himmels. (ウーレンブローク訳, 1960年)⁴⁸⁾

[荒れる海, ああ／佐渡へとアーチを架けている／天の川が。]

ウーレンブロークは逐語訳を主張し、五七五音節で訳した。achは切れ字「や」の訳と思われるが、音節数調整の役割も果たしているのだろう。

Tosende See.

Nur die Milchstraße reicht

zur Insel Sado hinüber. (クルーシェ訳, 1970年)⁴⁹⁾

[轟く海。／ただ天の川だけが／佐渡島まで達している。]

Rauher Wellengang!

Weit nach Sado hinüber spannt sich

der Himmelsfluß... (ドンブラディ訳, 1985年)⁵⁰⁾

[荒れる波!／遠く佐渡まで延びている／天の川が…]

参考までにこの句の英語訳を注に記しておく。⁵¹⁾

3.5. 古池や蛙飛びこむ水の音 (松尾芭蕉)

芭蕉の句の中でもおそらく一番よく知られていると思われる「古池や蛙飛びこむ水の音」は、『春の日』(1686年(貞享3))所収で、奥の細道の旅に出発するより前の作である。

Ein stiller, öder Teich – –

Da plötzlich rauscht's im Wasser:

48) Ulenbrook (2010): S.171.

49) Krusche (1994): S.94.

50) Dombrady (2011): S.221, 309.

51) Turbulent the sea – / Across to Sado stretches / The Milky Way. (キーン訳, 1956年)
a rough sea / stretching over to Sado / heaven's river (ライホルド訳, 2008年)

Es sprang ein Frosch hinein. (フローレンツ訳, 1906年)⁵²⁾

〔静かな荒涼とした池／不意に水の中で音がする、／蛙が飛び込んだのだ。〕

Uralter Weiher;

Von dem Sprung eines Frosches

Im Wasser ein Ton. (グンデルト訳, 1929年)⁵³⁾

〔非常に古い池／一匹の蛙の跳躍で／水中に一つの音。〕

グンデルトの訳は五七五音節になっている。彼は1929年に出版した『日本文学』の中で芭蕉の俳句を20句翻訳紹介しているが、そのすべてが三行十七音節で訳されている。

Ist alt, der Teich da –

Das war ein Frosch, der hineinsprang –

Es tat so im Wasser. (グンデルト訳, 1952年)⁵⁴⁾

〔その池は何と古いのだろう／跳び込んだのは一匹の蛙／水の中へ〕

Alter Teich in Ruh. –

Fröschlein hüpfv vom Ufersaum,

und das Wasser tönt. (クーデンホーフエ訳, 1955年)⁵⁵⁾

〔静けさのなかの古い池。／小蛙が岸辺から跳ねる／すると水音が響く。〕

先に2.4.の項で述べたように、クーデンホーフエは翻訳の際、-chenや-leinといった縮小語尾を過剰なほど使用している。この句でも、蛙はFroschではなく、Fröschleinにされたため、句全体が可愛らしい感じを醸すことになった。

Ein uralter Weiher.

Der Sprung eines Frosches

vertieft das Schweigen. (ハウスマン訳, 1951年)⁵⁶⁾

52) Florenz (1909): S.450.

53) Gundert (1929): S.123.

54) Gundert (1965): S.465.

55) Coudenhove (1955): S.20. なお, Coudenhove (1987): S.90. にもほぼ同じ訳で再掲されている。クーデンホーフエはこの句に「芭蕉の最も有名な句の一つ。この句の深い意味は、人間のどんな営もほんのちょっと中断するだけで永遠の無時間性の静けさへとつながるということだ。」という解説を付している。

56) Hausmann (1963): S.45.

〔非常に古い池。／一匹の蛙の跳躍が／沈黙を深める。〕

Der alte Teich.

Ein Frosch springt hinein –

das Geräusch des Wassers.

(クルーシェ訳, 1970年)⁵⁷⁾

〔古い池。／一匹の蛙がその中へ飛びこむ／水のざわめき。〕

Alter Weiher!

Ein Frosch sprang hinein –

ein einziger Laut...!

(ドンブラディ訳, 1985年)⁵⁸⁾

〔古い池！／一匹の蛙が飛び込む／唯一の物音…！〕

参考までにこの句の英語訳を注に記しておく。⁵⁹⁾

3.6. この道を行く人なしに秋の暮 (松尾芭蕉)

「この道を行く人なしに秋の暮」は、『其便』(そのたより)(1694年(元禄7))所収の芭蕉最晩年の句である。

Auf dem Wege hier,

Wo nicht eine Seele geht,

Neigt sich der Herbsttag.

(グンデルト訳, 1929年)⁶⁰⁾

〔この道には、／人一人歩いていない、／秋の日が暮れていく。〕

Auf dem langen Weg

schreitet keiner mehr als ich –

57) Krusche (1994): S.48.

58) Dombrady (2011): S.277.

59) Old pond—frogs jumped in—sound of water. (ハーン訳, 1894年) ハーンは蛙が複数いたと解釈している。

The ancient pond: / A frog leaps in / The sound of water. (キーン訳, 1956年)

old pond / a frog jumps into / the sound of water (ライホルド訳, 2008年)

60) Gundert (1929): S.122.

Herbstesdämmerung. (クーデンホーフエ訳, 1963年)⁶¹⁾

[この長い道／私以外は誰も歩いていない／秋の夕暮れ。]

Diesen Weg

geht niemand

an diesem Herbstabend. (クルーシェ訳, 1970年)⁶²⁾

[この道を／行く人はいない／この秋の夕方に。]

グンデルト訳との相違点は、行頭の大文字書きをせず、句読点もつけず、語の数もグンデルト訳が13であるのに対し、7つしか使用していない。全体が一文である。説明的ではなく暗示的な訳になっている。

クルーシェはこの句に、自身の俳句アンソロジーにつけた解説文でも言及し、「俳句においては句を作る者は句の中で言及されないことが多いが、作者が句の中に存在していることを知らない」と俳句は理解できない」ことの例に挙げている。⁶³⁾ 認知言語学の論文で文例として取り上げられることもある句であるが、これを詠っている者(=私)は、この道を歩いているのだ。niemandと言ってもniemand außer mirなのである。なお、クーデンホーフエは、keiner mehr als ichとこの点を明示的に訳している。

4. まとめと考察

以上、芭蕉の句を中心に十九世紀末からのおよそ百年間の、俳句のドイツ語訳の変遷を見てきた。オリジナルは同じ句なのに、明らかに訳が時代とともに変わってきているのが見て取れたのではないだろうか。

ドイツ人が十九世紀末からの世紀転換期に初めて東洋のこの非常に短い詩と出会ったとき、西洋の感覚ではそれはどうい詩とは認めがたいものであっただろう。訳されたものからそれが伝わってくる。短さゆえにエビグラムやアフォリズムの一種と捉えたのも無理はないだろう。まず、非常に説明的なくどい形での訳となった。その後ほどなくして、十七文字を五七五の三行に分ち書きして(一行に続けて書くと電報文のようにしか見えないので)訳すことが定着した。Japanische Dreizeilerの誕生である。五七五に一行ずつ当て、順に五音節、七音節、五音節の詩行で訳すようになった。西洋の詩が詩であるためには必須である詩脚や脚韻等の条件を、

61) Coudenhove (1987): S.253. Sorge des Dichters um den künstlerischen Nachwuchs. (芸術上の後継者をめぐる詩人の不安)との注を付している。

62) Krusche (1994): S.98.

63) Krusche (1994): S.117.

俳句翻訳の際にいかにして満たすかに翻訳者たちは苦勞している。トロカイオスで訳すべき、いや場合によってはヤンプスの方が適切だといった議論は、西洋の詩を日本語訳する場合に、日本語でも脚韻を踏ませよう、あるいは五七五を用いて訳そうなどという考えを早々に放棄している日本人には、ある意味驚くような対応である。このような、あくまでもドイツ語でも詩らしくするという努力がされなくなるのは、二十世紀も後半になってからである。その頃からやっと、無理矢理韻を踏ませたりすることのない翻訳が発表されるようになった。この背景には、禪の流行にもその一端がうかがわれるが、西洋近代の認識法への懐疑が生じ、東洋的なものの見方が評価されるようになったことがあるだろう。

「俳句を理解するために、ドイツ人が注意すべき事柄として知っておくべきこと」としてクルーシェが挙げている諸点を記しておきたい。「この道を行く人なしに秋の暮」の句が示すように、作者本人は句の中には明示されないが存在していること、それ以外にも、俳句が江戸時代という安定した封建社会において発展したという歴史的背景の知識、さらに句を作るのが元々一人で行う行為ではないことも知っておくべきである。また、俳句とその作者である俳人は一体化していて、作者と作品は切り離せないこと。さらに、日本語は仄めかしが得意な言語であるため、もし俳句を作るのなら自己を出し過ぎないことが大切である。」⁶⁴⁾

ドイツ俳句協会の初代会長を務めたマルグレート・ブァーシャーバーが、1990年に開催された「日独俳句大会」で述べた言葉も併せて紹介しておきたい。「私たちはドイツ語俳句の弱点を知っている。つまり〈私〉を出したが、見る対象に〈私〉を託することをしない。また自然の形象や季節の形象に哲学的・宗教的・教訓的もしくは瞑想的解釈を施そうとする。」⁶⁵⁾

俳句という非常に短い詩形が、論理よりも情緒的表現を得意とする日本語という言語において発生し発達してきたのは納得のいくことである。そのような俳句が、論理的思考を重視し思弁的表現を得意とするドイツ語に翻訳されてきた様子を実例とともに確認した結果、次第に元の俳句の形に近いままで受容されていく方向にあることがわかった。俳句は日本文学の中でもっとも国際性に富み、唯一の輸出文学である。⁶⁶⁾ 今後も世界の中でどのように展開していくのか見守っていきたい。

64) Krusche (1994): S.117ff. 筆者(宮内)による抄訳。

65) 渡辺(1997): 127頁。

66) 佐藤(1987): 27頁。欧米の学校で言語教育の一部に取り入れられ、また自国語で俳句を作る人も珍しくなく、愛好者協会があり、機関誌も刊行されている。

参考文献

- 李御寧 (1983):『俳句で日本を読む:なぜ「古池の蛙」なのか:日本人の美意識・行動様式を探る』PHP 研究所.
- 李御寧 (1993):『蛙はなぜ古池に飛びこんだか:「俳句」と日本人の発想』学生社.
- 加藤慶二 (1996):『ドイツ・ハイク小史』永田書房.
- ケルヴェルヌ, アラン (2005):「俳句, 東と西のあいだで:相互交通の可能性」, 『國文學』2005年9月号, 42-47頁.
- 佐々木健一 (2010):『日本的感性:触覚とずらしの構造』中公新書.
- 佐藤勝明 (2018):『全文を読み切る『奥の細道』の豊かな世界』大垣市・大垣市教育委員会.
- 佐藤和夫 (1987):『俳句から HAIKU へ:米英における俳句の変容』南雲堂.
- 柴田依子 (1993):「リルケの俳句世界」, 『比較文学』第35号, 89-101頁.
- ソコロワ=デリューチナ, タチヤーナ L. (1995):「俳句の国際性:西欧の俳句についての一考察」, 国際日本文化研究センター開催フォーラム (第80回) 講演記録.
- 高橋陸郎/井上博道/高岡一弥/宮下恵美子 (2003):『俳句』ピエ・ブックス.
- 林正子 (2005):「ドイツの俳句:ドイツ語圏の俳句受容とドイツ語 Haiku の展開」, 『國文學』2005年9月号, 95-106頁.
- ブァーシャーパー, マルグレート (2015):「現代ドイツ語俳句選集:はじまりから1990年まで (その1)」, 神戸学院大学人文学部『人文学部紀要』第35号, 43-60頁.
- ブァーシャーパー, マルグレート (2016):「現代ドイツ語俳句選集:はじまりから1990年まで (その2)」, 神戸学院大学人文学部『人文学部紀要』第36号, 57-73頁.
- ブァーシャーパー, マルグレート (2017):「現代ドイツ語俳句選集:はじまりから1990年まで (その3)」, 神戸学院大学人文学部『人文学部紀要』第37号, 37-55頁.
- マイ, エッケハルト (2001):「西洋における俳句の新しい受容へ」, 国際日本文化研究センター開催フォーラム (第139回) 講演記録.
- 松尾芭蕉/ドナルド・キーン訳 (2007):『英文収録 おくのはそ道』講談社学術文庫.
- 松尾芭蕉 (2015):『おくのはそ道 (現代語訳付)』Koten Kyoyo Bunko. Kindle 版.
- 松尾芭蕉 (2017):『芭蕉自筆 奥の細道』(上野洋三/櫻井武次郎・校注)岩波文庫.
- 松本弘法 (2016):「〈研究ノート〉R. H. プライスによる俳句の英訳:俳句と禪」, 『翻訳研究への招待』第15号, 47-63頁.
- 宮内伸子 (2010):「翻訳で確認する日本語の省筆の美:川端康成の『山の音』のドイツ語訳を手がかりに」, 日本独文学会北陸支部『ドイツ語文化圏研究』第8号, 28-53頁.
- 宮内伸子 (2018):「人称代名詞の省略と主観的把握について:開高健の『夏の闇』のドイツ語訳を手がかりに」, 日本独文学会北陸支部『ドイツ語文化圏研究』第15号, 23-54頁.
- 依岡隆児 (2008):「〈共同研究報告〉ドイツ・ハイクの生成と俳句再評価」, 『日本研究』第38号, 265-279頁.
- 渡辺勝 (1997):『比較俳句論:日本とドイツ』角川書店.
- Coudenhove, Gerolf (Hg.) (1955): *Vollmond und Zikadenklänge. Japanische Verse und Farben*. Vorwort und Übersetzung aus dem Japanischen übertragen von Gerolf Coudenhove. Gütersloh (Bertelsmann).
- Coudenhove, Gerolf (Hg.) (1987): *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Aus dem Japanischen übertragen von Gerolf Coudenhove mit Tuschzeichnungen japanischer Künstler. Nachwort von Gerolf Coudenhove, Zürich (Manesse Verlag).
- Dombrady, Gesa S. (Hg.) (2011): *Bashō. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotationen versehen von G. S. Dombrady. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ekkehard May, Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung).

- Florenz, Karl (1909): *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig (C. F. Amelang), zweite Ausgabe.
- Florenz, Karl (Hg.) (1911): *Dichtergrüsse aus dem Osten: Japanische Dichtungen*. Übertragen von Karl Florenz in Tokio. Leipzig (C. F. Amelang), 東京 (長谷川武次郎), 第 13 版 .
- Gundert, Wilhelm (1929): *Die japanische Literatur*. Wildpark-Potsdam (Athenaion).
- Gundert, Wilhelm / Schimmel, Annemarie / Schubring, Walther (Hg.) (1965): *Lyrik des Ostens*. München (Hanser).
- Hausmann, Manfred (Hg.) (1963): *Liebe, Tod und Vollmondnächte: Japanische Gedichte*. Übertragen von Manfred Hausmann, Frankfurt am Main (S. Fischer).
- Krusche, Dietrich (Hg.) (1994): *Haiku. Japanische Gedichte*. Ausgewählt, übersetzt und mit einem Essay herausgegeben von Dietrich Krusche, München (dtv).
- Reichhold, Jane (Hg.) (2008): *Basho. The Complete Haiku*. Translated, annotated, and with an introduction by Jane Reichhold, Tokyo, New York, London (Kodansha International).
- Ulenbrook, Jan (Hg.) (2010): *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Jan Ulenbrook. Nachbemerkung von Volker Probst, Stuttgart (Reclam).