

英語俳句試論 (I) : 日本語俳句の受容と展開

宮地 信弘

An Essay on English Haiku (I): The Acceptance of Japanese Haiku and New Developments

Nobuhiro MIYACHI

序

日本で生まれた俳句はもはや日本だけの独占物ではない。いまや俳句は世界中に広まっており、英語はもちろんのこと、フランス語、スペイン語、ドイツ語、イタリア語、オランダ語、ギリシア語、アラビア語、中国語など、それぞれの国や文化圏で自国の言語を用いて俳句が作られている。紹介を兼ねて、まず英語俳句を中心にいくつか例を挙げる（言わずもがなのことだが、和訳はあくまでも原句を味わうための参考に過ぎない。「翻訳者は反逆者」(“traduttore, traditore”) というイタリアの古い諺にも言うように、外国語を日本語に移せば、多くのものが失われ、同時に余計なもの加わる。一語の選択如何で句の表情が大きく変わる俳句のような制約の厳しい文学形式にあってはなおさらのことである)。

trapped
in the revolving door
autumn leaves
(Peter Brady: United States)

回転ドアに
閉じ込められて
秋の木の葉たち

3 a. m.
the airport conveyor turning
one battered green valise
(Marianne Bluger: Canada)

午前3時
空港の回るコンベアー
緑の手提げかばん潰れて一つ

child's voice —
the old dog
settles lower in its box
(Cyril Childs: New Zealand)

子どもの声 —
老いた犬は
箱の中でさらに体を低くする

scent of hyacinth
fills the empty room —
mother's birthday
(Doderović Zoran: Yugoslavia)

ヒヤシンスの匂いが
何もない部屋に満ちる —
母の誕生日

a leaf	一枚の
patching a hole	木の葉が繕う
in my shoe	靴の穴
(Funda Željko, Croatia)	
chicken pox —	水疱瘡 —
the embrace of my daughter	娘を抱く
even warmer	よりあたたかく
(Dimitar Anakiev: Slovenia)	
long after dark	夜遅く
the fishing boat returns	釣船がもどる
carrying moonlight	月光を引きつれて
(H. F. Noyes: Greece)	
Mein Gärtchen verkauft —	庭を売り —
wie anders klingt auf einmal	何と違う響きか
der Vögel Gesang!	鳥の歌
(Sabine Sommerkamp: Germany)	
Ha vuelto del cansancio	疲れて帰る
Mientras la ola	波がゆっくり
Se aleja despacio.	引いていく
(Ana Rosa Núñez: Mexico)	
Des corneilles craillent	乾いた楡の木に
dans un orme desséché	鳴くカラス
denteille du jour	光のレース
(Alphonse Piché: Canada)	
Station building	駅舎
shorter than the train	汽車よりも短く
— winter begins	— 冬が始まる
(Ando Tomizo: Japan)	

用いている言語は異なるが、いずれも俳句的な瞬間を巧みにとらえ、俳句の味わいをそれなりに伝えている。日本的な「わび」や「さび」の美学に通じる句もあれば、ユーモラスな句もある。実質的に世界共通語である英語が俳句的世界の表現を可能にしたとき、俳句は極東の島国日本から世界の haiku へ変貌したと言えるだろう。アメリカ俳句協会 (HSA) の機関誌を編集していた Jim Kacian は俳句の普遍性を水の元素にたとえて、次のように言う。

Haiku is elemental, like water. Though it has come to us from Japan, it is no more Japanese than water. Nor is it English, or Slovenian or Bantu. Like water, it is universal, instantly recognized for what it is anywhere. Like water, it arises from a deep place which underlies all our common grounds, unaware of the temporary boundaries that men may place on the surface above it. It may emerge in a great many places and in different forms.¹⁾

俳句は、水と同様、元素的なものだ。それは日本からわれわれの元に届いたが、水がそうであるようにもはや日本語のものではない。また英語のものでもスロヴェニア語のものでも、バンツー語のものでもない。水と同じく、俳句は普遍的なもので、どこであってもたちどころに俳句だと認識される。水と同じく、俳句は我々の共通の大地の基盤をなす深い場所から、人間がその上の表面に置く一時的な境界など知らぬげに立ち現れる。それは実に多くの場所で、違った形式をとって出現してくるのだ。

この小論では、英語俳句について、その発展の歴史、形式的特徴、そして英語俳句の実験を概観し、詩と俳句の相違（次号掲載予定）について考えてみたい。なお、ここで言う「英語俳句」とは必ずしも英米中心の英語文化圏内で書かれた俳句ということの意味しない。文化圏をまたがって、文字通り「英語で書かれた俳句」をさす。

1. 英語俳句発展の歴史：概観

英語による俳句の発展の詳細な歴史については、参考として次号の論文末に「海外への俳句の広がり：関係年表」を付ける予定なので、詳細はそちらを参照されたい。ここではその発展の歴史を大まかに辿っておく。

(1) 19世紀末：俳句との出会い

日本の俳句が外国に、特に西洋世界に知られるようになったのは19世紀の終わり頃、日本が明治維新を迎えてからのことである。日本が世界史の中に大きく組み込まれていく近代化の過程で、俳句も西洋近代世界に発見されていく。当時、日本にやってきた西洋の外交官や明治政府のおかかえ教師たちは、それまでの長い鎖国で漠とした神秘の霧に閉ざされていた日本文化に興味を持ち、それを母国に精力的に紹介していく。その中で日本の代表的詩歌である和歌や俳句も言及され、その存在が知られるようになる。しかしながら、最初は西洋の伝統的な詩の概念で見えていたため（その背後に西洋中心主義的な視線が潜っていたことは言うまでもない）、あまりにも短い俳句を一つの詩のジャンルであると認めることは困難だった。叙事詩や抒情詩の長い伝統を持つ西洋からすれば、俳句のような短い作品を詩の中のどこに位置づけたらよいか当惑しただろうことは容易に想像できる。一般に西洋においては、詩は一つのまとまった詩想を表現するのにある程度の長さが必要とされる。短い詩は子供向けのナーサリーライムやエドワード・リアが得意としたリメリック（5行戯詩）²⁾のような戯れ唄としかみなされない。1873年来日し、東京帝国大学で言語学を講じた Basil H. Chamberlain は、俳句を紹介する際、おそらく俳句を区分けする適切なジャンルが見出せなかったであろう、『ガリバー旅行記』に出てくる小人国（リリパット国）になぞらえて「ウルトラリリビューシアン超小人国的な一種の詩」³⁾ であると、西洋に昔からあって、形式的な面から見て俳句に最も近い epigram（寸句・寸鉄詩）⁴⁾ という訳語をあてているが、それも無理からぬことであった。

俳句の詩的価値を正当に評価し、俳句を詩として認めたのは1890年（明治23年）に来日し、6年後

に日本に帰化した Lafcadio Hearn（日本では小泉八雲として有名）が最初であった。彼は、俳句は「選び抜いたわずかな言葉でイメージやムードを喚起し、また、感情や感動を生き返らせようとする」⁵⁾ と言い、俳句の特質である凝縮性や暗示性を見抜き、俳句の詩的価値を積極的に評価した。文学的感性に恵まれていたハーンは、日本の怪談奇話だけでなく、和歌や俳句にも興味を持ち、そのエッセイや物語の中にしばしばそれらを織り込んでいる。たとえば、名エッセイ「螢」（『骨董』、1902）では螢を詠んだ俳句を40句近く紹介している。その中には芭蕉の「昼見れば首筋赤き螢かな」も含まれている。また蝶を扱ったエッセイ「虫の研究」（『怪談』、1904）では、蕪村の「釣鐘にとまりてねむる胡蝶かな」や一茶の「蝶とぶや此世のうらみなきやうに」をはじめとして22句が盛り込まれている。その後、チェンバレンもハーンの見方に影響を受けて、軌道修正し、俳句の価値を再認識するようになり、『芭蕉と日本の詩的寸句』（*Basho and the Japanese Poetical Epigram*, 1902）を著すが、俳句の評価は、芭蕉の作品を除き、必ずしも高くない。同様の姿勢は、チェンバレンが参照したW. G. Astonにも見られ、アストンはその『日本文学史』（*A History of Japanese Literature*, 1899）の中で「松尾芭蕉と彼の門下の名声がなければ、この（俳句という）創作に注意を払う必要はほとんどないのだが」⁶⁾ と言う。

英国の学者・外交官は日本の俳句に対して概して否定的・消極的だったのに対して、フランス人は肯定的であった。1903年9月に来日し、翌年5月まで滞在した Paul-Louis Couchoud（フランス人哲学者・精神医学者・詩人）は日本滞在中にチェンバレンやハーンの著作を読んで俳句に興味を持ち、俳句は西洋のエピグラムではなく、「三つの短い句から成り立った日本の詩である」とし、その特徴を次のように指摘している。

三つの筆さばきからなる単純な絵、カット、素描、時には筆をおいただけのもの、一つの印象なのである。そこからは抽象的な部分は除去されている。統辞法は極度に省略がきいている。要は三つの簡潔なタッチによって、一つの風景、小情景をつくることなのだ。詩的な努力はすべて、喚起力豊かな三つの感覚を選ぶことに注がれ、それらの感覚がもろもろの連想を促す。⁷⁾

クーシューは、俳句の特質をほぼ言い尽くしている上記の引用部分を含むそのエッセイ「日本の叙情的エピグラム」の中で、芭蕉や蕪村など日本の俳句を158句紹介した後で（蕪村の句が約半数を占める）、彼の友人 Julien Vocance が第一次世界大戦に参戦した際に作った仏語俳句を紹介している。

Dans un trou du sol, la nuit,	地面に掘った穴のなかで、夜、
En face d'une armée immense,	巨大な軍勢に対峙した、
Deux homes.	男二人。 ⁸⁾

またクーシュー自身、帰国後フランス語で句作し、1905年 *Au Fil de L'eau*（『水の流れのままに』）というハイカイ集（フランスではハイカイという語が用いられる）を発表する（30部、自費出版）。これが外国語による句集の嚆矢とされる。その中の一句をあげる。

Dans un monde de rêve,	夢の世で、
Sur un bateau de passage,	渡しの船の上、
Rencontre d'un instant.	つかの間の出会い。 ⁹⁾

この句は、高浜虚子がフランスを訪れて牡丹屋という日本料理店でフランスの俳句詩人たちと会合をもっ

たときのことを記念して詠んだものである。俳句とは「四季の諸現象を詠うもの」「俳句は季題が生命」としての虚子は、フランスの俳句詩人たちが「季」の重要性を理解しないことに不満を抱いているが、この句に関しては、その東洋的な無常観に通じる主題ゆえだろうか、高く評価し、賞賛している¹⁰⁾。クーシューのハイカイ集はその後の仏語俳句運動のきっかけとなる。

(2) 20世紀初頭：イマジストたちの俳句発見

ハーンを除いて俳句があまり評価されなかった英米にあって、俳句の特異性に注目したのは新しい表現を求めていた20世紀初頭のモダニストの詩人たちであった。Ezra Poundを中心とするイマジストたちは、何よりも俳句におけるイメージの使用法に注目した。彼らはイメージが詩の装飾という次元からそれ自体が「知的情緒的複合体」(“an intellectual and emotional complex”)¹¹⁾として詩そのものを担う本質となって自立しているさまを俳句に見出し、それに触発されて俳句的な短詩を作っていく。

とりわけ有名な短詩が「地下鉄の駅で」(“In a Station of the Metro”, 1913)という2行の詩である。

The apparition of these faces in the crowd;	群集の中に亡霊の如く現れるこれらの顔
Petals on a wet, black bough. ¹²⁾	濡れた、黒い枝に張りつく花びら

1911年、パウンドはパリの地下鉄の駅で美しい子供たちや女性たちに遭遇する。その時の強烈な印象を詩にしようとするが、適切な表現形式が見つからず、いろいろ思い悩んだ末に最初30行近く書いたものを何度か切り詰めて最終的に上記の「発句のような」(hokku-like)2行にしてしまう。イマジズムの記念碑的な作品であるこの「地下鉄の駅で」の成立過程で俳句的発想が貢献したことは間違いない。この詩に限らず、俳句や中国の古典(漢詩)がイマジストたちに大きな影響を与えたことは文学史的な常識だが、しかし、イマジスト運動は広く一般大衆の中に根付くことはなく、また長く続かなかった。Pound、Richard Aldington、H. D. (Hilda Doolittle)らが中心となってアンソロジー*Des Imagistes*を刊行したのが1913年。そして早くも4年後の1917年頃にはこの運動は解体していく。運動としてのイマジズムは比較的短命であったが、その影響は大きく、現代詩におけるイメージに対する認識を大きく変えることになる。俳句は、一部の先鋭な感覚を持ったモダニズム詩人たちのイメージ認識を変える触媒としては機能したが、俳句自体が一般大衆のもとまで降りてくることはなかった。

その後、俳句への関心は一時衰えるが、イメージを中心にすえたイマジズム的俳句的発想は、William Carlos WilliamsやWallace Stevensなどアメリカ現代詩人の詩に取り込まれながら生きていく。たとえば、ウィリアムズの次の短い詩はそうした遺産の一つと言えるだろう。

Among the rain	雨と
and lights	街灯の中で
I saw the great figure 5	私は金色の
in gold	大きな5という
on a red	赤い
firetruck	消防車の上の数字が
moving	大急ぎで
tense	緊張して
unheeded	人の注意も引かず

to gong clangs
siren howls
and wheels tumbling
through the dark city.
(‘The Great Figure’)¹³⁾

響く金属音
サイレンの吠え声
そして回転する車輪に合わせて
暗い街中を駆け抜けていくさまを見た
(「巨大な数字」)

雨が降り、暗くなった街の中をけたたましくサイレンを鳴らして、緊張気味に駆け抜けていく赤い消防車に描かれた金色の5(5号車)という数字の印象深さを描いたものであるが、都市における日常のありふれた光景を切り取る視点といい、その即物的な提示のし方といい、それらは俳句的な発想と無縁ではないだろう(ためしに多くの説明的な語句をそぎ落としていけば、「雨の中巨大な数字が街中を駆け抜けていく」(among the rain / the great figure / tumbling through the city)という一句になる)。

(3) 第二次世界大戦後：俳句再発見

俳句が本格的にアメリカ社会に、そしてアメリカを通して世界に、根付いていくのは第二次世界大戦後のことである。それまで外国語俳句の実践的な中心はフランスにあったが、戦後は北アメリカへとその中心が移っていく。戦後のいわば俳句再発見は、1945年に太平洋戦争が終わり、日本に占領国家としてやってきた戦勝国アメリカと敗戦国日本との文化的交渉の結果であったと言っていこう。当時の日米の文化的接触の時代に、その後の俳句の普及に大きな影響を与える二つの著書が現れた。一つは1958年に米国人 Harold G. Henderson が著した俳句の入門書『俳句入門：俳句集 芭蕉から子規まで』(*An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Basho to Shiki*)¹⁴⁾であり、もう一つは英国人 R. H. Blyth が著した『俳句』(*Haiku*)という4巻の著作である(Vol. I, 1949, Vol. II, 1950, Vols. III-IV, 1952)。この二つの著書の中でより大きな影響力を持ったのはブライスの著書であった。

ヘンダーソンは俳句を何よりも詩としてとらえ、それまでの“epigram”(寸句)という訳語は誤解を招くと指摘する。

...Primarily it [i. e. haiku] is a poem; and being a poem it is intended to express and evoke emotion. It is necessary to insist upon this point, because it has been the custom in the past to translate “haiku” into “epigram,” and this is quite misleading. Secondly, a haiku is a very short poem, with a traditional and classic form, and with special characteristics of its own.¹⁵⁾

まず第一に、それ(俳句)は詩である。そして詩であるからにはそれは情緒を表現し、かつ喚起する。この点を強調するのは必要なことだ。なぜなら、これまで「俳句」を「寸句」と翻訳することが習慣となっており、それはきわめて誤解を招きやすいからだ。第二に、俳句は、伝統的・古典的形式を持ち、それ自身の特別な特徴を備えたきわめて短い詩である。

俳句を自立した詩として見るヘンダーソンの見方に対して、鈴木大拙の下で禅の修業をしたこともあるブライスは、「俳句は、われわれが事物の生命を透視する瞬間的な悟りの表現である」(“a haiku is the expression of a temporary enlightenment, in which we see into the life of things”)¹⁶⁾として、俳句を禅の立場から理解することを強調した。俳句を禅の表現とするこうしたとらえ方ははじめから俳句全体に意味づけを施す一種の偏向したとらえ方であるが、俳句を包む謎めいた雰囲気と、同時にそのわかりやすい定義ゆえに、俳句を単なる一つの詩以上のものとして見る見方が定着してしまう。すなわち、俳句を

禅と同一視するブライスの態度はアメリカにおける俳句の受容の仕方を大きく方向付けることになった。本格的に俳句を論じたブライスの大部な著書は、Jack Kerouac や Allen Ginsberg、Gary Snyder など戦後アメリカのビート派の詩人 (the Beats) だけでなく、諸外国に大きな影響を与え、俳句が海外に広まる重要な役割を果たすことになる。特に対抗文化の 1950 年代から 60 年代にかけて、アメリカの反体制的な若者たちの間に新しい価値観を体現するものとして禅が流行し、それに連動して禅の精神を表現したものとみなされた俳句がアメリカ社会に広がっていく。ブライスの影響は一見俳句と結びつきそうにないアメリカの黒人作家 Richard Wright にも及ぶ。当時彼は遠く離れたパリに住んでおり、そこでブライスの書物に出会って俳句を書き始め、病床にありながら約 4,000 句を作り、その苦労は『俳句 — この別世界』(*Haiku: This Other World*, 1998) という句集に結実する。

(4) 1960 年代以降：俳句雑誌の刊行、俳句協会の設立、そして俳句の国際化

1960 年代に入ると各種の俳句雑誌が続々と刊行され、一般大衆のレベルで俳句への関心が急速に高まっていく。1963 年創刊の *American Haiku* を皮切りにアメリカ両海岸や中西部で多くの俳句雑誌が相次いで発刊され、この傾向は 70 年代まで続く。俳句雑誌の果たした役割は大きく、戦後の優れた俳句詩人の多くがこうした俳句雑誌のもとに育っていく。多くの俳句雑誌の刊行はついにアメリカ俳句協会 (HSA: Haiku Society of America) の設立へと結びつく (1968 年)。1977 年にはカナダ俳句協会 (Haiku Society of Canada、1988 年に Haiku Canada と改称) が設立され、北アメリカは戦後の俳句運動の実質的な中心となっていく。この二つの協会の影響力は大きく、英語圏のみならず非英語圏にまで及び、その後各国で俳句協会の設立が進む。イギリス俳句協会 (British Society of Haiku) は少し遅れて 1990 年に設立の運びとなる。そうした世界的な俳句の広がりに対応して、日本では 1989 年に国際俳句交流協会 (Haiku International Association) が設立され、第一回国際俳句会議が正岡子規の郷里松山で開催される。その後も各国に俳句協会ができて、いよいよ俳句の国際化を迎える。この傾向はいまでも続いており、日本でもそうであるように、多くの無名の者が英語俳句を作っている。こうした草の根的な広がりの中で、俳句を禅や宗教的経験から切り離して一つの審美的価値を見出そうとする動きが現れるが、俳句を東洋的な禅精神の表現とする姿勢は今も根強く残っている。

俳句の特質は何よりもその短さにある。それぞれの国にある文学的伝統の重みにとられることなく、日常の小さな経験や発見を書き留めておきたいと思う表現衝動に応えうるコンパクトな形式が俳句の世界的普及の要因の一つと考えていいだろう。その形式的手軽さに加えて、現代ではインターネットの驚異的な発展が地球規模での俳句世界の拡大に拍車をかけている気配である。

20 世紀中葉に俳句が世界に広がっていったのは、大きく見れば、西洋中心主義的イデオロギー (euro-centrism) に対する批判の高まりと無縁ではないだろう。20 世紀後半は西洋的価値観が揺らぎを見せた時代、フェミニズム批評が男性中心主義に “No” をつきつけ、中心と周縁という文化的枠組みが壊れ、ポスト／コロニアル批評が生まれた時代 —— いわば広い意味での脱構築的な動きがさまざまな側面から現れてきて、西洋の理性中心主義 (logo-centrism) 的な文化に疑問符を投げかけた時代であった。俳句はそのような時代にマージナルな極東の小国から放たれた、西洋的価値観に対する反措定として迎えられたのではないだろうか。

(5) アメリカにおける俳句受容の素地：超越主義者たちの遺産

戦後アメリカに俳句が広がっていったのは敗戦国日本と占領国家アメリカとの文化的接触が直接的引き金であったとしても、俳句を受け入れる素地がもともとアメリカにはあったことも忘れてはならない。19 世紀中葉 — いわゆるアメリカ・ルネサンス期 — に活躍した R. W. Emerson や H. D. Thoreau など

超越主義者 (transcendentalist) と呼ばれるニューイングランド地方の詩人や哲学者たちが残した思想的遺産、そしてまた Walt Whitman に始まる自由詩の伝統、それらが俳句の描く世界を受け入れやすくしたとすることができるだろう。

たとえば、次の一節における自然の中で発動する感覚はどこか俳句的感性と似通っている。

This is a delicious evening, when the whole body is one sense, and imbibes delight through every pore. I go and come with a strange liberty in Nature, a part of herself. As I walk along the stony shore of the pond in my shirt sleeves, though it is cool as well as cloudy and windy, and I see nothing special to attract me, all the elements are unusually congenial to me. The bull-frogs thump to usher in the night, and the note of the whippoorwill is borne on the rippling wind from over the water. Sympathy with the fluttering alder and poplar leaves almost takes away my breath; yet, like the lake, my serenity is rippled, but not ruffled....¹⁷⁾

今宵甘美な夕べ、全身が一個の感覚と化し、あらゆる毛穴から喜びが染み入ってくる。私は自然の中を不思議な気ままさで散策する。まさに自然の一部だ。シャツに袖を通したままで岩がちの湖畔を歩くと、涼しく曇っていて風もあるのだが、またこれといって私の注意を引くものは何もないのだが、すべての自然が私にはいつになく快いのだ。ウシガエルは低く鳴いて夜を招き入れ、ヨタカの調べはさらさらと吹く風に乗って湖の向こうから運ばれてくる。風に震えるハンノキやポプラの木の葉への共感に私は息づまる思いがする。しかし、私の静寂は湖のように漣に揺れるのみで、荒れることはない…

これは、1845年から約2年間 Walden Pond の近くに独居した H. D. Thoreau の代表作『ウォールデン』(Walden) の中の有名な「孤独」(“Solitude”) の冒頭部分である。ここには、甘美な夕べ、全身が一つの感覚となり、全身の毛穴から喜びが染み込んでいくさまが描かれている。自然の一部となってあたりを歩く時、ウシガエルたちの立てる低い声が夜を招き入れ、ヨタカの鳴き声が湖の向こうから聞こえてくる。ハンノキやポプラの木々と心を通わし、隠遁者の静寂は漣立つことはあっても乱されることはないと言ふ。この自然に溶け込むような一体感、孤独を楽しむ風雅な姿勢、小動物や木々との親和的な交わりはそのまま俳句的世界に通じるものである。また、たとえば、自分の心の静寂を湖の漣に喩える最後の行の見立ては少し手を加えればそのまま俳句になっていきそうですらある。

ソローの感性の背後にある自然観は、たとえば、次のエマスの一節に見える自然観と同種のものであり、そこにも俳句的世界に通じるものが潜んでいる。

The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence. Nature never wears a mean appearance. Neither does the wisest man extort her secret, and lose his curiosity by finding out all her perfection. Nature never became a toy to a wise spirit. The flowers, the animals, the mountains, reflected the wisdom of his best hour, as much as they had delighted the simplicity of his childhood.¹⁸⁾

星々はある敬愛の念を呼び覚ます。それらは、たとえ常に存在していても、近づけないからだ。だが、自然の万物は、心がその影響に開かれているとき、同質の印象を刻む。自然は決して卑しい姿をまとわぬ。そして最も賢明なる者は自然の秘密を強引に奪いとることはなく、また自然の完全性を見出しても好奇の心を失うこともな

い。叡智ある精神にとって自然が玩具となることは絶えてなかった。花ばな、動物たち、山脈、それらは、かつて賢明なる者の幼いころの純朴さを喜んだのと同じように、彼の最高のときの叡智を映し出したものだ。

ここに見られるエマスの自然観は、ソローに比べると哲学的な色彩が濃いとは言え、開かれた精神を通して自然との交感を樹立しようとする同質の姿勢を示している。自然の中に靈的なものを見出し、花や動物、そして山脈など具体的な自然を人間精神の反映としてとらえるエマスの有機的生命的自然観は、東洋的な、あるいは禅的な自然観にきわめて近いものであり、日本の和歌や俳句に溶け込んだ自然観に馴染みやすい要素を秘めている。

超越主義者たちの思想は禅仏教に類似した神秘主義的な性質のものであり、そうした思想を持つ彼らが育んだ感受性が戦後の禅の流行、そして禅的な方向付けをされた俳句を受け入れる風土を準備していたのである。

2. 英語俳句の形式

(1) 言語的な相違

言うまでもなく日本の俳句は5-7-5という17音節（正確には17音字）で作り、脚韻は踏まず、句のどこかに季語を含めるというのがその伝統的な形式的特徴である。英語俳句ではどうだろうか。音節の数かリズムを作る日本語と、ストレス（強勢）の組み合わせで詩のリズムを形成する英語では、決定的な言語的な違いがあり、また同じ英語でもアメリカ英語では音節に力点を置いて発音し、イギリス英語ではストレスに重点を置いて発音するという違いがあり、日本語の音節数をそのまま踏襲して17音節で英語俳句を作ることは必ずしも適切とは言えない。具体的にいくつか例を挙げてその形式を見てみよう。

The circus tent

all folded up

October mist...

(Eric Amann)

サーカスのテント

みな折りたたまれて

10月の霧...

Smelling faintly

of roses

the morning mist

(Alexis Rotella)

朝もやに

ほのかに匂う

バラの花

the slow day...

in the empty motel corridor

a stack of dirty dishes

(Anita Virgil)

ゆっくりとした日...

人気ないモーテルの廊下に

汚れた皿の山

Calm evening

the ball game play-by-play

across the water

(Jim Kacian)

静かな夕べ

向こう岸から

野球の実況中継

winter rain	冬の雨
in our garage	ガレージに
the same stray cat	いつもの迷い猫
(Penny Harter)	

i catch	カエデの葉を
the maple leaf then let	つかむ そして
it go	はなす
(John Willis)	

これらは、Cor van den Heuvel が編纂した『ハイク・アンソロジー』(*The Haiku Anthology* [第3版]、2000) からランダムにとったものである。意味は一読してわかるし、俳句に馴染んだ日本人にはそれぞれに俳句的な味わいを容易に感じ取れるだろう。4 番目の句 (“Calm evening / the ball game play-by-play / across the water) の “play-by-play” とはアメリカ英語で「実況の」という意味。静かな夕暮れ時に川か湖の向こうにいる誰かがつけているラジオから野球の実況放送がかすかに聞こえてくるというものである (この Jim Kacian という人は野球好きらしく、野球を詠んだ句がかなりある)。夕べの静寂という和歌の世界に通じる「わび」的な情緒空間にアメリカ文化の代表的娯楽である野球を取り合わせる巧みさ、俳句のツボを心得た一句であると言えよう。

ここに挙げた 6 句はいずれも 5-7-5 という音節数ではない。最初の句で言えば、音節は 12 音節 (4-4-4) あり、強勢数 (ストレス数) は、The circus tent / all folded up / October mist ... と各行 2 つずつ計 6 個の強勢がある。以下すべてを一覧表にすれば次のようになる。

- 1 番目の句：12 音節 (4-4-4)：強勢数 6 (circus, tent, folded, up, October, mist)
- 2 番目の句：11 音節 (4-3-4)：強勢数 5 (smelling, faintly, roses, morning, mist)
- 3 番目の句：19 音節 (3-9-7)：強勢数 8 (slow, day, empty, motel, corridor, stack, dirty, dishes)
- 4 番目の句：13 音節 (3-6-4)：強勢数 8 (calm, evening, ball, game, play-by-play, across, water)
- 5 番目の句：11 音節 (3-4-4)：強勢数 6 (winter, rain, garage, same, stray, cat)
- 6 番目の句：9 音節 (2-5-2)：強勢数 5 (catch, maple, leaf, let, go)

たった 6 つのサンプルから音節数と強勢数の平均値を出すのも乱暴な話だが、ものはためしで平均値を取って見ると、平均音節数 13、平均強勢数 6.3 (約 6) となる。この数字はいささか興味深い数字である。というのも英語俳句の発展に大きな影響を与えた William J. Higginson は、その著書『俳句ハンドブック』(*The Haiku Handbook*) の中で英語俳句の形式を音節数は 10-12、強勢数は 7 つ (2-3-2) と定義しているからである¹⁹⁾。上記句の音節数の平均は 13 となったが、多くの英語俳句を読む限りではもっと少ないという印象を受ける。音節数よりも重要なのは強勢の数の方で、6 つの句の強勢数の平均値が 6.3 というのはヒギンソンの定めた数 (7 強勢) に一つ足りないが、ヒギンソンの言う 7 強勢が適切という考え方に問題がないわけではない。George Marsh というイギリス人は、英語俳句は 6 強勢で書かれるべきだと主張する。自らも句作するマーシュによれば、実践上の経験から 6 強勢が「耳で聞いて自然な英語俳句の長さ」であり、7 強勢になると「過重で疲れる」(wearisomely overloaded) が、6 強勢に切り詰めると芭蕉が晩年高く評価した「軽み」(karumi or lightness) の特質を帯びると彼は言う²⁰⁾ (7 強勢であるべきだと定義したヒギンソンも、日本語俳句を英訳する際には自説を裏切って、6 強勢で英

訳している場合がある)。後に見るが、英語俳句はできるだけ言葉を切り詰めて暗示性を高めていく傾向がある。上に挙げた6句の中で3番目の句(“the slow day...”)が他の句と比べて(あるいは日本語俳句と比べても)、音節数19、強勢数8ときわめて多い(音節数の平均値が大きくなったのはそのためである)。音読してみればわかるが、この句は確かに少し長く感じられる。ランダムに選んだ6つの俳句が期せずしてヒギンソンやマーシュの言う音節数や強勢数に近いものになったのはそれらが、多少の差はあれ、英語俳句のほぼ平均的な姿を表しているためと考えていいだろう。

「季語」(*kigo* / season word) に関しては言えば、日本と外国では当然のことながら季節感は違うため、英語俳句ではいつも季語が埋め込まれるとは限らない。その代わり一日の時間帯を示す語が埋め込まれることが多い。上記の例では3句が季節(October mist, the maple leaf, winter rain)に、残りの3句が時間帯(the morning mist, slow day, calm evening)に言及している(最後の句は“I”を小文字にしたり、2行目の間に少し長めのスペースを置いて視覚的に訴えたりと実験的なところが見られる)。季節への言及にしろ、一日の時間帯への言及にしろ、何気ない日常の俳句的発見をより大きな広がりに関連付けて表現するのは俳句の基本的手法である。それらは俳句が切り取る事柄に背景を与えて句の情景を定位させるだけでなく、単なる断片のテキストに過ぎない言説を大きなテキストの一部にすることで、俳句を俳句たらしめることを可能にする。そこに俳句の味わい、すなわち暗示性の広がりが見られる。

もともと日本の俳句の季語は、和歌の伝統の中で培われた季節に対する一定の情緒的反応を引き継いだものである。それは季節の趣きに対する個々人の独自の新鮮な反応というよりも、過去の人々の反応の集積から定式化された文学上の伝統的な情緒的反応の総体である。いわゆる「本情」あるいは「本意」として定まった制度的な情緒のネットワークに過ぎない。川本氏によれば、その制度的な情緒的反応のネットワークを背景にして、俳句はその定式化された和歌の情緒的反応を裏切って、いったんは卑俗化することを目指し、その後にはふたたびその和歌の情緒世界に立ち戻り、最終的には伝統的反応のネットワークを強化するという手続きをとるとい²¹⁾。つまり日本の俳句にとって季語は、すでにある文学制度上の情緒的反応を呼び込み、それを最大限に利用するための高度に発達した創作上の仕掛けなのである。それは、季節への言及が呼び起こす一般的な反応にわずかなひねりを加えるだけで大きな効果を挙げることを可能にする。そのような公式化された文学的伝統が出来上がっていたことは、本来は滑稽文学であった俳句が生まれてくるための不可欠の土壌でもあった。そうした季節による情緒的反応の文学的制度がない外国語俳句では、季語が日本語俳句ほど重要視されないのは当然のことである。それに対して、朝、真昼時、昼下がり、夕暮れ時、そして夜という一日の時間的変化に関する情緒的反応は、地域差はあっても大きくは普遍的な要素があり、一つの制度的反応としてある程度定式化されているがゆえに、一つの情緒的反応の基盤を提供できるのである(したがって時間的変化が生みだす情趣に乏しい北極の白夜やその反対の世界では、時間帯への言及もあまり意味を持たないはずだ)。

日本語俳句にはよく「切れ字」(*kireji* / cutting word) があり、微妙な情緒を喚起するが、英語俳句ではコロンやダッシュ、ドットなどの句読点で切れ字の代用とするのが一般的である。句読点に関しては、行頭も小文字ではじめ、句読点を一切打たない句が非常に多く、通常は3行で書くが、その場合、西洋の詩と違って押韻はしない。また、英語俳句では、日本語俳句同様、知覚の現前性を伝える現在時制が一般的に用いられ、冠詞が省かれることもしばしばである。リズムに関しては、日本人には音節数に基づいた5-7-5のリズムがしっくりくるように、弱強格(iambic)のリズムが英詩の代表的なリズムであるが、しかし英語俳句においては、弱強格が自然に現れることはあってもそれを守らなければならないという厳格な決まりはない。

以上のことからわかるように、英語俳句は日本の俳句の形式的特徴を基にしながらも、決してそれに引きずられることなく、かといって西洋の伝統的な詩形や韻律法に縛られることもなく、いわば日本の

俳句の伝統と西洋の言語が会い、それらが互いに干渉しあいながら生まれた新しい詩の形式と言うことができる。言い換えれば、各国が持っている文学的伝統の重みから開放された新しい、自由度の高い形式なのである。

(2) 伝統主義者の俳句

1) 禅の俳句詩人

しかし、日本語俳句の音節数を厳格に踏襲して5-7-5の17音節で句作する俳句詩人がいないわけではない。特に戦後まもなく英語俳句を作りはじめた者たちの中には17音節を厳格に守る者たちがいた。たとえば、俳句を禅の表現と考えるJ. W. Hackettはその代表者だろう。

Deep within the stream the huge fish lie motionless facing the current. (J. W. Hackett)	流れの中深く 巨魚動かず 早瀬を直視して。
--	-----------------------------

この句は川床あたりの深いところでじっと動かないでいる大きな魚を詠んだものである。しかし、巨大な魚は静止しているように見えて実は速い流れに逆らって運動している状態にいる。この句はハケットの俳句を語るとき必ずと言っていいほど俎上に上る句で、日本語俳句の17音字をそのまま英語の音節に置きかえているために、俳句としての簡潔さに欠け、叙景という凝装のもとに一つの小さな思想の表現になっている。この句でも、ブライスの教えを守る禅俳句の詩人らしく、運動と静止という相矛盾する状態の調和、いわばヘーゲルの止揚（Aufheben）にも近い禅的な意味合いが容易に透けて見える。とすると、この「巨魚」（“huge fish”）という表現は達磨にも似た禅の体現者の（あるいは禅的な生き方の）メタファーだろうかとの解釈の衝動にかられる。ハケットの句にはそうした解釈衝動を呼び起こす類のものが多い。たとえば、次の一句もそうである。

Half of the minnows within this sunlit shallow are not really there.	陽光の差すこの浅瀬の ウグイの群れの半ば 実はそこにはいない。
--	---------------------------------------

日の光を受けて手前の浅瀬がきらきらと輝き、小魚たちの鱗に光が反射して群れの半数がそこにいるのかと思えば、ただ浅瀬の水の面に反射する光の加減でそう見えたに過ぎなく、実は小魚の群れはいないのだという。この句も単なる叙景句に終わらず、存在と非存在、あるいは存在の仮象性といった禅的な逆説が企まれていると考えていいだろう。私には表面の具体的現象の背後にそのような禅的な意味づけを誘発する要素が句を作為的にしており、どこか作り物めいた雰囲気を感じられ、そうしたいわゆる「禅臭さ」がかえってこの句を禅の境地から遠ざけているようにも思われる。

日本語俳句の17音形式を守る他の俳句詩人の例をあげよう。

Perching bolt upright — the crow lets the rain-water trickle from her tail (O. Mabson Southard)	直立してとまる — カラスの尾から 滴る雨水のしづく
--	----------------------------------

Southard のこの句は、雨の中でまっすぐ背を伸ばして枝に止まっている鳥の尾羽から雨の滴が垂れていく様子に俳句的情趣を見出したものである。日本人にはなじみのある情景で、形式の踏襲だけでなく、雨に濡れる鳥の孤影という水墨画的モチーフや枯淡の描写なども日本の俳句世界に接近していて、芭蕉の垂流のようにも見える。

2) Richard Wright の場合

当時パリにいて北アメリカの俳句詩人の影響を受けなかった黒人作家 Richard Wright はハケット以上に日本の俳句形式を遵守し、17音節で作るだけでなく、季語もきちんと入れる。唯一の俳句集『俳句 — この別世界』(*Haiku: This Other World*) に序文を寄せた娘によると、ライトは絶えず音節の数を数えていて、あるとき彼女に「ジュリア、お前にも俳句は書けるよ。いつも 5-7-5 なんだ。数学みたいなもんさ。間違っこないよ」²²⁾ と言ったという。指を折って音節数を気にしている姿が目に見えるようだ。句集から 5 句ほど例示する。

I am nobody:	私は無人
A red sinking autumn sun	赤い秋の落日が
Took my name away.	私の名前を取り去った。

これは句集の冒頭を飾る句である。沈みゆく赤い秋の太陽が自分の名前を取り去ったと、現世でのアイデンティティ喪失を秋の落日に寄せて詠む。「誰でもない者」(“nobody”)、すなわち無名性の存在として自然に向かい、その透明な目に映った現象を書くという姿勢を示す一種の宣言のようにも響く。その意味では冒頭にふさわしい句だろう (この宣言には彼の黒人としての意識が幾分かは影を落としているように思われる)。この句に見られるように、ライトの句には、概して自己の孤独に言及したものが多く、そのために俳句の重要な特質の一つである非個性化が十分になされているとは言いがたい (つまり、彼は完全に「誰でもない者」にはなりきれなかった)。したがってこの句はどことなく俳句というよりも、自己省察の詩の一部のような印象を与える。あるいはライトの孤独感が「わび」「さび」的な境域の表出を得意とする俳句的世界の発見を促しはしたが、まさにその強すぎる孤独感ゆえに俳句の持つ非個性化の特質はあまり意識に上らなかったのかもしれない。

In the falling snow	降る雪に
A laughing boy holds out his palms	笑う少年が掌を差し出す
Until they are white.	白くなるまで。

2 番目の句は、空から降ってくる雪を喜ぶ少年が笑いながら掌を雪で白くなるまでじっと差し出しているという印象的な句である。ついライトの人種意識がこの句を書かせたのだろうかとも思いたくなるが、この句集に黒人が登場するのはごくわずかである。それでも「白」という色はライトの句にあっては一種特別の意味を担っているように思われる。ライトは、1908 年に人種差別が激しかった南部のミシシッピ州に生まれ、1950 年にパリで亡くなっている。キング牧師などの努力が実って新公民権法が成立するのが 1963 年のことだから、人種という意識がないはずはないのだが、俳句を読む限りではライトは人種的な差異を超えた次元を見ているように思われる。

On the summer air,
Flowing like rich creamy milk
The low of a cow.

夏の大きに
濃厚なクリーム状のミルクのように流れる
牝牛の泣き声。

3番目の句は夏の暑い日に聞こえてくる牛の鳴き声の重ったるいけだるさをクリームのように濃厚なミルクになぞらえたもので、[m]音と長母音(creamy)や二重母音(flowing, low, cow)の巧みな使用が粘りつく夏の暑さをよくとらえている。

A skinny scarecrow
And its skinnier shadow
Fleeing a cold moon.

痩せた案山子
さらに痩せたその影が
冷たい月を逃げる。

彼は案山子をモチーフに扱うことが多いが、4番目の句もその一つである。痩せた案山子と冷たい月を逃げるように動いていくさらに痩せた案山子の細い影。あたかも寄るべない自分の孤独な姿をそこに投影しているかのようで、どこか幽玄な雰囲気漂う句である。

In the spring hills,
My dog sits and stares at me, —
Just us two alone.

春の野辺
我が犬はすわって私を見つめる —
我ら二人ぼっち。

5番目の句も同じ孤独感を詠んでいるが、犬という陽性の生き物を道具立てに用いているせい、犬と二人して春の丘に座る構図にはかすかにユーモラスな雰囲気が漂う。日常的に孤独と差し向かっているところから来る自己の突き放しとも言えいいだろうか。

日本語俳句の17音節を墨守するライトの句は全体として説明的になる傾向がある。そのことをよく表しているのが、説明的な形容詞の多用である。たとえば、1番目の句では「沈み行く赤い秋の太陽」(“a red sinking autumn sun”)と形容詞が3つも連続して「太陽」を修飾しており、そのため暗示性が多分に殺がれてしまっている。こうした修飾語の多用は句を冗長にするだけでなく、結果的に「物自体」の提示を困難にする。イマジストたちはそのあたりのことを鋭くとらえていて、彼らが提唱したイマジズムの3つの原則の一つは「表現に寄与しない言葉は絶対に使用しないこと」(“To use absolutely no word that does not contribute to the presentation”)²³⁾であった。彼らは何よりも「物自体」の提示を重要視した。したがってイマジズムの詩では個人的な感情は硬質の表現のもとにおさえ込まれ、非個性化が達成されており、そこに立ち昇る叙情はあくまでも「物自体」に即したものであった。ライトの句はこの原則に逆行しており、俳句的な非個性化が十分になされているとは言えない。また、3番目の句のように、時としてライトは直喩を用いることがある。これも句を説明的にするものである。一般に俳句では直喩は用いられない。直喩自体が説明的な置き換えであり、バルザックの言う「適切な一語」(le mot juste)で眼前の実景を直截に提示し、そうすることで、現象の実相をとらえようとする俳句は、本質的に比喩的な手づまに馴染まないからだ。さらにライトの句には、最後の句(“In the spring hills”)に見られるように、説明的な一行が加わることもある。再度引用する。

In the spring hills,
My dog sits and stares at me, —

春の野辺
我が犬はすわって私を見つめる —

Just us two alone.

我ら二人ぼっち。

この句の3行目(“Just us two alone”)は自分の在りようを説明しているにすぎず、句にとっては不要な1行である。彼に付きまとう孤独の意識は前2行で十分に暗示として伝わる。ためしにこの一行を削ってみればいい。どれだけ暗示性が高まるか容易にわかる。つぶやきのような句を残して夭逝した尾崎放哉(1885-1926)の自由律俳句にライトのこの句に似たような句がある。

いつしかついてきた犬と浜辺に座る

放哉のこの句にはライトの句の3行目に当たる部分(「我ら二人ぼっち。」)がない。同じ孤独感を詠みながらも、放哉の句は実に軽やかで、一種突き抜けたような透明感すら漂う。ライトの句との違いは一目瞭然だろう。

日本語俳句の17音節(5-7-5)をそのまま英語俳句で用いれば、句として長くなりすぎる傾向がある。音節数を整えるために言葉を補わざるをえなくなり、結果として説明的になり、暗示性が希薄になる。一方で、ハケットの句のように、そこに小さいながらも一つの思想が入り込む余地が生じ、俳句の装いを凝らした詩になりかける。他方で、優れた俳句に欠かせない「物それ自体」(Ding-an-sich)の提示とそれによってなされる非個性化(depersonalization)が難しくなる。ライトにはすぐれた句が多いが、もし彼が日本語俳句の5-7-5という伝統的な枠にとらわれずに句作していたらもっとインパクトの強い句を作っていたのではないだろうかとは私は想像する。

(3) 韻律の移植

日本語俳句では音節の数が韻律(リズム)形成に最も重要な役割を果たす。一方、英語の韻律法においては、基本的に音節の数よりも強勢がリズムを形成する。アメリカ詩人の場合は音節に基礎を置く傾向があるとマーシュは言うが、英語が強勢で拍子をとる言語(stress-timed language)である限り、強勢がリズムにとって重要な役割を果たすことには変わらない。イマジストたちは俳句のイメージの扱い方に注目してそこから多くを学んだのだが、俳句が英語圏に本格的に受容され出した第二次世界大戦後、日本語俳句の5-7-5のリズムを英語という異なる言語でいかにして再現するかということが問題になる。つまり、異言語間でのリズムの移植という、ほぼ解決不可能な問題に直面するのである。

移植の方法としてはまず考えつくのは、日本語俳句のリズムと等価の(あるいは近似の)リズムを従来の英詩の韻律法の中に捜し求めることである。おそらく俳句を英訳するとき一番近い従来の英詩の詩形はバラッド韻律(ballad meter)であろう(弱強4歩格[iambic tetrameter]と弱強3歩格[iambic trimeter]が交互に出てきて4行で1連を作る形式)。ballad meterにあわせて4行に日本語俳句を訳すことはさすがに長すぎるので、その半分の長さで英訳することなどが行われたりした。またヘンダーソンは芭蕉や蕪村の句を英訳するときほとんどすべての句を押韻させている。たとえば、芭蕉の「やがて死ぬけしきは見えぬ蟬の声」の英訳は次のようになっている。

So soon to die,
and no sign of it is showing —
locut-cry.²⁴⁾

ここにも英詩の中にあるもので置き換えようという意識、言い換えれば、英詩の形式で俳句的世界を再

現しようとする意識が働いている。しかし、そうした近似のリズムによる移植には問題がある。英詩の韻律法で代用する限り、英詩のリズムの連想が付きまとうからだ。その結果、俳句は英詩のリズムとの連想を断ち切ったところに成立する全く新しいジャンルの短詩だという意識は生まれにくい。つまり、従来の英詩韻律法による代用では英語俳句が日本語俳句から自立することはおぼつかなくなる。

韻律の形式的移植の不可能性を認識して、次の段階として現れるのが形式的移植をあきらめ、俳句の本質 — いわゆる「俳句的瞬間」(haiku moment) と呼ばれる瞬間、見慣れた日常の光景の内に諧謔を見出す瞬間 — を英語という言語で表現しようという考え方である。そのとき、音節数やリズムなど形式は異なるが、俳句の本質を英語という言語の生理に即した形で表現することが可能になる。英語俳句が日本語俳句から形式の面で開放されて自立し、同時に従来の英詩とも違った新しい詩のジャンルとして英語文化に根付いていくのは、そうした考え方に基づいて句作するときである。これは日本語俳句にとっても幸福なことであった。なぜなら、自立した英語俳句は、俳句の本質が言語の差異を超えて表現可能なこと、換言すれば、俳句の柔軟性や普遍性の証明にもなり、俳句が日本人だけのものから人類の共有財産として世界の haiku になりうることを意味するからである。

3. 英語俳句の実験

英語による俳句が新しい詩の形式として定着し始めると、従来の英語俳句とは違った実験的な句が現れ始める。たとえば、一行俳句 (one-line haiku) や二行俳句 (two-line haiku) といった新しい形式、あるいは可能な限り言葉を切り詰めていく実験的な英語俳句、またかつてアメリカの詩人 e. e. cummings が行った concrete poem のような視覚に訴える俳句 (typographical haiku / visual haiku / concrete haiku) などがそれである。以下、英語俳句が日本語俳句から自立して独自の方向を模索していく様子をいくつか具体的な句を通して見ていく。

(1) 一行俳句 (one-line haiku)

一般的に英語俳句は3行で書かれるが、1行で書かれる句もある(2行で書かれるものもある)。本来、日本語の俳句は1行で書かれるために、一行俳句はより日本語俳句に近い形になるが、それよりもむしろ瞬間の知覚をそのまま直接的に提示しようとする意識から一行形式が求められると考えるべきであろう。5句ほど例をあげる。

touching the ashes of my father
(Bob Boldman)

父の遺灰に触れる

pig and i spring rain
(Marlene Mountain)

ブタとわたし 春雨

an icicle the moon drifting through it
(Matsuo Allard)

氷柱 その中をよぎる月

after the garden party the garden
(Ruth Yarrow)

ガーデンパーティの後の庭

starrynightlentryourmirror
(Alexis Rotella)

ほしぞら私はあなたのがみにはいる

ここに挙げた句の中には3行で書いても変わらないようにも思えるものもあるが、やはり1行で書くことによって俳句的瞬間における一瞬の知覚が凝縮されてそのまま伝わるように思う。特に最初の句は「父の遺灰に触れる」というただそれだけのことだが、余分なものを付け加えることなく、火葬に付されていよいよ灰となってしまった父に対する喪失の悲しみが原形のまま直裁に読者に伝わってくる。この句は言葉自体が意識の中で一瞬にして形を成し、作者はそれを書きとめただけの印象を与える。技法はあるにしてもそれは前面に現れてはいない。一読して忘れがたい優れた句だと思う。2番目の句は、世界をうるおし、生命を育んでいく暖かい春の雨の世界にブタと「わたし」を同列に置いて（小文字の「わたし」(i) は人間的優位性の放棄を含意したものであろう）、自然に根ざした生命の再生を寿ぐ。その俳句的取り合わせが面白い。3番目の句は透明な氷柱の中をよぎっていく冬の白い月の歪みが冴え冴えとした冬の透明な寒さをうまく伝えている。4番目の句は、それまで友人たちの談笑でさんざめいていたガーデンパーティが終わり、客たちが帰った後ひっそりと静まり返った庭の静寂が、スペースの効果的な使い方や“garden”という語の反復と相まって、印象深い。その静寂の中に今なお客たちの笑い声が響いてきそう。最後の句はスペースを一切省くなどして実験性の高い句である。そこはかとなくエロティシズムの漂う句で、愛する者と共にいる幸福感を宇宙的な広がりの中でとらえている。

(2) 極端に切り詰めた表現

一行俳句でもそうであるが、俳句的瞬間の純化は言葉を切り詰めることによって行われる。不要なものを一切省いていって後に残った部分がいわゆる俳味の宿る核心部分である。その結果、わずか2語という英語俳句まで現れる。言葉を切り詰めることで意味付けを施す前の「物自体」の提示がなされ、結果としてその分だけ暗示性が深まることになる。

from house	家から
to barn	納屋まで
the milky way	天の川
(Lee Gurga)	

after	コガラ
chickadee	の後の
stillness	静けさ
(Lee Gurga)	

最初の句は、ふと上を見上げると、家から納屋まで澄みきった夜空に天の川が大きく広がっているという光景を詠んだものである。季節は夏だろうか。あらためてその夜空の広さと深さ、そこに広がる無窮の銀河の壮大さに驚き、心を奪われている様子がうかがえる。アメリカの大草原に建つ農家と広大な夜空が一瞬にして目に浮かぶのではないだろうか。広がりのある風景をわずか7語で表している。芭蕉の「荒海や佐渡に横たふ天の川」を連想させる一句である。同作者による2番目の句はチカディー（アメリカコガラ）の泣き声が聞こえた後、あたりが静まり返り、静寂に包まれる様子を描いたもので、わずか3語で最初の句と同様に空間の広がりを感じさせる。

snow	雪
all's	全てが
new	新しい

(Raymond Roseliep)

この句では雪が降り、世界がすっかり真新しくなった様子を、日本の中学生でも扱えるありふれた言葉で直接に詠む。説明を一切せずにただ目に映った光景をそのまま提示する素直さが雪で一変した世界を見たときの何かしら浮き立つ思いと認識の変化を伝え、読者を俳句が開く世界へと連れて行く。

crickets...	コオロギ...
then	そして
thunder	雷鳴

(Larry Wiggin)

twilight	黄昏が
taking	木々を
the trees	とらえていく

(Anita Virgil)

4番目の句ではコオロギが鳴き、しばらくして今度は雷が轟く様子を、3語で表現する。小さな命と天空のざわめきを時間的経過を表す語で関連付け、その結果、草の中に隠れて泣くコオロギと天空の気象的变化の間に何か見えないうつながりがあるかのような感覚を呼び起こす。5番目の句では日が暮れて木々が薄暗がりになり呑み込まれていく時間帯 — 樹木を昼の顔から夜の相貌へと変えていく境界の時間帯 — そのゆるやかな時間の変化を同じく3語で描き、あたかも黄昏が木々を別世界へと拉し去る秘密を見つめているような感覚に襲われる。

stars	crickets	星々	コオロギたち
-------	----------	----	--------

(George Swede)

この句に至ってはわずか2語。名詞を二つ並べているだけで、この二つの名詞によって読者の脳離に触発されるイメージに全てをゆだねている。この2語で読者は、秋の澄んだ夜空にまたたく星が見え、それに呼応するかのように地上の草むらにすだくコオロギの声が聞こえてくる思いに駆られる。

いずれも開いた感覚でとらえた現実をそのまま描き出したもので、瞬間の感覚そのものが直截に伝わる句である。不要な修飾語は一切削り落とし、そうすることで意味づけの行為を一切遮断したところに「物自体」の提示があり、そこに俳句的な味わいの核が宿っていると言えるだろう。

(3) 視覚的俳句 (visual haiku / concrete haiku)

この種の俳句は俳句の言葉が表す概念的意味を、印刷の工夫によって視覚的な次元でも表そうとするタイポグラフィカルな俳句である。半ば言語遊戯的な側面があるが、意味と表現形式の調和を求める姿勢を読み取ることもできる。

snow at dusk	暮れ方の雪
our pot of tea	私たちのティーポット
steeps slowly darker	紅茶が沁みだす ゆっくりと 濃く
(Betty Drevniok)	

the hills	岡辺が
release the summer clouds	はなす夏の雲
one by one by one	一つ また一つ また一つ
(John Willis)	

最初の句は、冬の日の幸福感を詠んだものである。日が暮れて雪が降る外の世界と対照的に暖かい部屋の中で二人のために入れる紅茶がティーポットの中でゆっくりと染み出していくさまが、3行目の3つの語の間に置かれたスペースでよく表されている。少し長めの空白のうちに暖かい部屋の中をゆっくり流れる幸福な時間がそのまま掬い取られている。同じく2番目の句では晴れた夏の白い雲が丘から一つずつゆっくりと離れていく様子を長めのスペースを配することによって現しており、雲のゆったりとした動きが目に見えるようで、夏の昼下がりののどかさが伝わってくる。これらは句が伝える意味を表現の視覚的側面でも表したもので、内容と形式が調和している例である。

o	g	—	る
r		え	
f	frog	か	蛙
(Marlene Mountain)			

3番目の句は、意味のほとんどを視覚的要素が代行している例である。「蛙」(frog) という語を文字レベルで解体して、それを跳ぶ蛙の形に配列することで、ジャンプする蛙を表現する。そうすることで、蛙の内的生命を視覚的にとらえようとする試みであろうか。多分にコミカルな要素のある句である(もともと「蛙」というモチーフは英語文化圏では、詩的なものではなく、幼児的こっけさを表わすものとしてしか扱われない)。あるいは、これは芭蕉の「古池や」のパロディだろうか(名句ほどパロディの対象になるもので、最後の「蛙」(frog) という語を「池」(pond) に変えれば、そのまま「古池や」の句の視覚的表現になる)。

on this cold	この寒い
spring 1	春の 1
2 night 3 4	2 夜に 3 4
kittens	子猫らが
wet	濡れて
5	5
(Marlene Mountain)	

この句は、まだ寒い春の夜に雨か露に濡れて寒そうにしている子猫が、気がつくと五匹ここにもあそこにもいるという様子を、数字を散らばらせることによって表した句である。散らばっている数字は子猫を見つけていった順番だろう。

GGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGGG
 RRRRRRE SRRRRRRRRRRRRRRRRR
 AAAAAKSNAAAAAAAASNAAAA
 SSNSKESKESSSSSSSNAKES S
 SSAKESSE SNSSSSSSAKES S
 GGGGGGGGNAKGGGAKEGGGG
 RRRRRRRRRRKE SRAKERRRRR
 AAAAAAAAAAASNAKEAAAAAA
 SSSSSSSSSSSSAKESSSSSSS
 SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

(Larry Gates)

くさくさくさくさくさくさくさくさくさくさ
 さくさくさくさくさくさくさくさくさくさく
 くさくさにさくまむさくさくさくさくさくさ
 さくさくさくさくさくさくさくさくさくさく
 くさくさくさくさくさくさくさくさくさくさ
 さくさくさくさくさくさくさくさくさくさく
 くさくさくさくさくさくさくさくさくさくさ
 さくさくさくさくさくさくさくさくさくさく
 くさくさくさくさくさくさくさくさくさくさ
 さくさくさくさくさくさくさくさくさくさく

最後の句はほとんど認識の遊戯に近いもので、これを俳句と考えていいものかためらいを覚える。息詰るような草の中に紛れ込んでいる蛇を、「蛇」(SNAKE)という文字を「草」(GRASS)という文字の中に紛れ込ませて表現している。草の中に潜む蛇のを見つけにくさをそのまま文字の中における「蛇」という語のを見つけにくさに置きかえたもので、草と同化するようにその中に潜む蛇の生態と、蛇を見いだしていく時の人間の意識の過程を表わしたものであろうか。日本ではこういう発想は本来詩の領域に属するもので(確か、蛙を愛したわが日本の草野心平の詩に「冬眠」と題して「・」(黒丸だけの詩)があったと記憶する)、日本の俳句にこういう類のものがあるかどうか私は寡聞にして知らない。

(4) 新しい題材(反風雅の傾向)

英語俳句は形式的に独自のものを生み出していただけでなく、それまで日本語俳句が扱わなかった題材をも扱うようになってきている。その代表的なものが性や直接的なエロティシズムであり、また戦争や暴力などの主題である。

日本の俳句は、和歌を脱構築して滑稽味やマニエリスムの言語遊戯の巧みさを味わうところから始まり、やがて芭蕉の革新によって俗につきつつも高尚さ(high seriousness)を宿すようになり、その後伝統的に風雅の世界(時には風狂の世界)を自らのエレメントとしてきた。人間の性(セックス)やあからさまなエロティシズム、戦争や暴力は一種の慎みを持って避けてきた²⁵⁾。しかし、英語俳句では人間の生臭い現実やふとした瞬間に顕現する自然の冷酷な営みにもリアリスティックな目を向けようとする。人間の現実から性やエロティシズム、あるいは残虐さを切り離すことができないためだろう、そうしたモチーフも扱うようになってきている。俳句はもともとリアリスティックな姿勢の強い文学であり、英語俳句がこうした方向へ一歩踏み出すこともまた自然なことのようにも思われる。

mist,
 panties on the line
 (Bob Boldman)

霧
 物干し綱のパンティー

Lying in the wet grass,
 him still beating
 inside me
 (Alexis Rotella)

濡れた草に寝て
 彼がまだ脈打つ
 私の中で

最初の句はかすかなエロティシズムの漂う句である。あたりが靄がかすむ中、はっきりと形をとって浮かび上がるのは「物干し綱」に干された「パンティー」であったという句である。実際の光景でありつつ、同時に作者の内的風景のように思われる。見える物の輪郭が奪われていく靄の中で見えるものとは、すなわち見る者の内部に潜んでいる見たい物の投影でしかあるまい。作者は、「パンティー」が靄の中に浮かび上がってきたとき、あたかも自らの内に潜むひそかな性的願望があらためて目の前に突きつけられたような驚きと自己認識を感じているのではないだろうか（この俳句詩人はメタ意識の傾向が強い詩人である）。2番目の句は性行為を直接的に女性の身体感覚を通して表現したものだが、大きな自然の生命の発現として性行為をとらえているように思われる。

deep in rank grass,	繁茂した草の中深く
through a bullet-riddled helmet:	銃弾が貫通したヘルメットから
an unknown flower	名も知らぬ花
(Nicholas Virgilio)	

3番目の句は、ベトナム戦争で戦死した自分の兄を詠んだものである。草が生い茂った深い林の中で銃弾を受け、穴だらけになったヘルメットを見つけ、その中から名も知らぬ花が一輪咲いているという句である。作者の悲しみと怒り、そして戦争の犠牲者となった兄の死の不条理への思いが、名もなき一輪の花によってより深くかきたてられる。「自然の中ではこんな小さな花さえ生きているのに、なぜあのかげがえのない兄が...」という思いが深まる。

a small pool of blood —	小さな血の池 —
killed in the air-raid: a little girl	空襲で死んだ少女と
and her huge blond doll	その子の大きなブロンド人形
(Davide Vladimirov, Croatia)	

戦争やテロリズムを扱った句は東ヨーロッパ・バルカン半島の句に多く、そこでは戦争は一つの季語のような機能すら果たしていると Dimitar Anakiev は言う²⁶⁾。俳句が政治的現実を表現する手段として威力を発揮している例である。

moonrise white cat eating the cardinal	月が昇る パンドラヒョウモンチョウを
(Scott Montgomery)	食べる白い猫

最後の句は、月が昇り、月光に白く照らされた猫がパンドラヒョウモンチョウを食べている光景を詠んだものだが、自然界に潜む暴力の実相を見る思いがする。昼の世界を支配する明るい理性的な太陽が没し去り、いまや情念的な月が夜の世界の王者のように昇りくる。その怪しい光に支配されて、白い猫は自らの本能的衝動のままに影の世界で捕食という行為に駆られる。その白さが不気味に浮かび上がる。日常の裏側を覗き見たような印象を受ける。

日本ではエロティシズムは川柳の領域で、俳句と川柳を区別するが、英語俳句はその両者を厳格に区別するのをさけるようである。俳句を作る作者が同時に川柳も作り、Cor van den Heuvel のアンソロジーでは二つを区別せずと並べてある²⁷⁾。日本の川柳の中には言語遊戯を凝らしながらもずいぶんと俗っぽくて卑猥なものがあるが、英語俳句ではそれほど卑猥にはならない。日本では人間性に潜むおかしみ、

人間の不完全さを笑う精神は川柳が受け持ち、そこでは人事にかかわる下世話な内容を皮肉っぽく、あるいは諷刺的に表現していく。しかし、そこでは人間を笑うときにも作者はある種超然とした視点から人間をとらえ、笑いのうちに暖かく人間を許すという要素を秘めており、その精神は本質的に風雅の精神と同じところから発しているとも言える。その意味では、川柳は、いわば俳句の高尚さ (high seriousness) の解毒剤、あるいはもう一つの風雅の顔と言ってもいいものだろう。

(5) メタ俳句

英語俳句の中には時々少し印象の異なる俳句、すなわち、一瞬にしてわかる俳句とは違い、知的なめまいを与えるような句に出くわすことがある。そこでは、知性の参加が要求される。たとえば、次のような句である。俳句の生成自体を主題として詠んだ俳句で、メタポエムにならってメタ俳句と名づけてもいいような句である。

leaves blowing into a sentence

木の葉 風に吹かれて一つの言葉に

(Bob Boldman)

Bob Boldman の一行俳句などはまさにメタ俳句と称していいものだろう。この句は俳句が生まれるさまを、自然の中でそよぐ木の葉が風に吹かれて、何らかの芸術的変容を受けて一つの文、すなわち俳句となると詠む。俳句という断片のテキストの生まれる起源は自然の木の葉であり、すなわち自然という大きなテキストから、想像力あるいは直感という風の力を受け、芸術的変容を被って文字に定着し、その結果が俳句という断片のテキストであるというようにアレゴリカルに解釈することができると思う。

At the end of myself pencil tip

私の終わるところに 鉛筆の先

(George Swede)

Swede の句も句作行為それ自体を詠んだメタ俳句としてアレゴリカルな解釈が可能である。「私の終わり・端に」(the end of myself) あるもの、それは「鉛筆の先」だと言う。言うまでもなく「鉛筆の先」とは生まれてくる俳句を書き留めていく道具のことで、すなわち、書く行為自体を示す記号であることは明白である。しかし、「私自身の終わるところ」という部分は曖昧さを残している。「私」という自己意識の消滅する時点で、言い換えれば、「私」を超えた何かの始まる点を指し、そこでペンが動き出し、俳句が生まれてくるというのか、それとも「私」という自己意識のギリギリの先端で生まれてくるというのか、そのあたりは曖昧なままである。私には自己という個の存在を超える手段として、鉛筆を取って句作する、それによって自己を超えようと願う憧れと同時に自己を捨てきれない意識をも表しているように思える。

こうしたメタ俳句は、多くのメタポエムと同様、先鋭な自意識がないところには生じない。すなわち、俳句を作るという自らの行為自体に向けられた過剰なメタ意識がこうしたメタ俳句を生み出すのである。このようなメタ俳句は、瞬間の知覚を重んじる俳句の中に自己反省的な知的要素が介入し、創造行為における作者の実体、あるいは作品と作者の関係といった哲学的な問題に焦点をあてたもので、俳句のすなおさや俳句の大衆性から離れていく危険性が潜んでいるように思う。

以上、簡単にいくつか実験的な句を見てきた。こうした実験的な英語俳句を「これは俳句ではない」と退けるか、それとも「これも一つの俳句」だと迎えるかは意見の分かれるところだと思われるが、私

は日本の俳句が異言語と接触することによって、あるいは異文化と交渉することによって獲得した一つの発展した俳句のスタイルだと思う。

注

本稿で引用した英語俳句は、煩雑なため各々の句の出典を明示しなかったが、主に以下の著書からとった。

- Cor van den Heuvel (ed.), *The Haiku Anthology* (W. W. Norton & Company, 2000)
- William J. Higginson, *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku* (Kodansha International, 1989)
- Dimitar Anakiev & Jim Kacian (eds), *Knots: The Anthology of Southeastern European Haiku Poetry* (Tolmin: Prijatelj, 1999)
- Jim Kacian and the Red Moon Editorial Staff (eds.), *The Thin Curve: The Red Moon Anthology of English-Language Haiku 1999* (Red Moon Press, 2000)
- Richard Wright, *Haiku: This Other World* (Arcade Publishing, 1998)

- 1) Jim Kacian, “Tapping the Common Well”, (Dimitar Anakiev & Jim Kacian (eds), *Knots: The Anthology of Southeastern European Haiku Poetry*, (Tolmin: Prijatelj, 1999)), p. 15.
- 2) リメリック (limerick/ 5行戯詩) とは、昔アイルランドで流行した弱弱強格の5行からなる戯詩のことで、1、2、5行と3、4行がそれぞれ韻を踏む。押韻形式は aabba。例を挙げる。

There was an Old Man of Peru,	ペルーの老人
Who never knew what he should do;	何をしたらいいかわからない
So he tore off his hair,	そこで髪の毛を掻きむしり、
And behaved like a bear,	熊のようにふるまった。
That intrinsic Old Man of Peru.	なんと内在的なペルーの老人

この形式は、エドワード・リア (1812-88) がその詩集『ノンセンスの絵本』(*A Book of Nonsense*, 1846) で用いてから広まるようになったと言われる (ただし、リアはその詩集のどこにもこの ‘limerick’ という語を用いてはいない)。詩形の名前「リメリック」の由来はこの形式が用いられるときにつけた “Will you come up to Limerick?” というリフレインからとされるが、異説もある。このリフレインに出てくる Limerick はアイルランドにある場所の名前であることから、アイルランド起源の詩形という説もあるが、これにも諸説ある。

- 3) B. H. チェンバレン (高梨健吉訳) 『日本事物誌 2』 (東洋文庫) (平凡社、1988) p. 151.
チェンバレンのこの『日本事物誌』(*Things Japanese*) の出版は1890年である。
- 4) エピグラム (epigram) とは短く機知に富んだ寸鉄詩のことで、一般に諷刺的な内容を持つ。

A dwarfish whole.	全体は矮人
Its body brevity, and wits its soul	体は短小で、その魂は機知にあり
(S. T. Coleridge)	

コールリッジによるこのエピグラムは、まさにエピグラムによるエピグラムの定義であり、引き締まった短い表現の中にピリッとした機知を秘めたものをエピグラムという。そこでは感情的な要素は排され、あくまでも警句的な機知の巧みさを味わうのが一般的である。その意味では知性の産物で、俳句とは本質的に異なる。

- 5) Lafcadio Hearn, *Exotics and Retrospectives* (Cosimo Classics, 2007), p. 56.
ハーンのこの著作 (『異国情緒と回顧』) の出版は1898年である。
- 6) W. G. Aston, *A History of Japanese Literature* (Charles E. Tuttle Company, 1986), p. 290.
アストンのこの著作 (『日本文学史』) の出版は1899年である。本文内の引用に続けてアストンは「芭蕉はよりまじめな要素を取り入れて俳諧を大きく洗練し、改良して、短歌の強敵となるまでにした」(p. 290) と言う。
- 7) ポール＝ルイ・クーシュー (金子美都子・柴田依子訳) 「日本の叙情的エピグラム」『明治日本の詩と戦争—アジアの賢人と詩人』(みすず書房、1999)、pp. 37-8.

- 8) ポール＝ルイ・クーシュー、p. 141.

クーシューのこの「日本の叙情的エピグラム」は、1906年の4月から8月にかけて「ハイカイー日本の詩的エピグラム」というタイトルで月刊文芸誌『レ・レットル』に4回にわたって連載したものを、1916年10月に『アジアの賢人と詩人』を出版する際に「日本の叙情的エピグラム」と改題し、補筆してそこに収めた。なお、ジュリアン・ヴォカンスのハイカイは1916年以降に発表されている。

- 9) ポール＝ルイ・クーシュー、p. 155.

- 10) 高浜虚子『俳句への道』(岩波文庫)(岩波書店、2006)、pp. 17-25.

大正から昭和を代表する俳人の一人高浜虚子はフランスでハイカイ詩人たちと俳句における花鳥諷詠の重要性を語り合っている。

- 11) T. S. Eliot (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound* (Faber and Faber, 1974), p. 4.

パウンドは「二、三の禁止事項」(A Few Don'ts)の中で「イメージは一瞬のうちに知的情緒的複合体を提示するものである」(An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.)と云う。彼はしばらくしてさらに考えを深め、イメージは「光を放つ結び目または房」(a radiant node or cluster)であるとし、それを「絶えず観念がそこから放たれ、その中を通り、そしてその中に流れ込む一つの渦」(a vortex, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing)としてとらえるようになる。

- 12) この詩は、当時 Amy Lowell が主催していた雑誌 *Poetry* に発表されるが、そこでは次のようにリズムの単位ごとに印刷された。その後2回ほど句読点等に変更が加えられて現在の形に落ち着いている。

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough

植物界と地下鉄の群集の映像を併置して都市文明の風景を巧みに切り取ったこの詩には、パウンドが惹かれていたギリシア神話のイメージも流れ込んでいる。オデュッセウスやオルベウスが冥府降下の際にみた群集、その暗闇の中で切り離された亡霊たちの顔がここでは濡れた黒い枝に張り付く花びらのイメージと結びつく。Hugh Kennerは、おそらく「ペルセポネ(冥府の王プルートーによって冥界に拉致されたゼウスとデメーテルの娘)の記憶」に触発されているだろうと云う。(Hugh Kenner, *The Pound Era* (University of California, 1974), p. 185.)

- 13) Charles Tomlinson (ed.), *William Carlos Williams: Selected Poems* (Penguin Books, 1976), p. 42.

- 14) ヘンダーソンのこの著書は、1933年に『竹箒』(*The Bamboo Broom*)というタイトルで出版した小ぶりの書物を1958年に増補再版したものである。

- 15) Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku* (Doubleday, 1958), p. 2.

ヘンダーソンは「達人の手にかかれば、俳句は純粹詩の凝縮されたエッセンスとなりうる」(p. 2)とも云う。ブライスと親交のあったヘンダーソンは彼の『俳句』(*Haiku*)を読んで刺激を受けており、『俳句入門』の「序」でブライスに謝意を表明しているが、俳句観に関しては「禅の中身がいかなるものであろうと、芭蕉の俳句の大多数は明らかに宗教的なものではない」(p. 22)として、ブライスの禅的な見方を容認していない。

- 16) R. H. Blyth, *Haiku*, Vol. I. "Eastern Culture" (Kamakura Bunko, 1949), p. iii.

- 17) H. D. Thoreau, "Solitude", *Walden* (Kenkyusha, 1983), p. 127.

- 18) Larzer Ziff (ed.), "Nature", *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays* (Penguin Books, 1982), p. 37.

- 19) William J. Higginson, *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku* (Kodansha, 1989) p. 102.

- 20) George Swede, "Haiku in English in North America" (*Haiku Canada Newsletter*, vol. 10, no. 2, January 1997 and vol. 10, no. 3, March 1997.)

- 21) 川本皓嗣『日本詩歌の伝統 — 七と五の詩学 —』(岩波書店、1999)、pp. 131-2.

- 22) Richard Wright, *Haiku: This Other World* (Arcade Publishing, 1998), p. viii.

- 23) F. S. Flint が掲げたイマジズムの綱領とは以下の3つである。

1. 主観的であれ、客観的であれ、「物」を直接的に扱うこと
(“Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective”)
2. 表現に寄与しない言葉は絶対に使用しないこと

(“To use absolutely no word that does not contribute to the presentation”)

3. リズムに関しては、メトロノームの連続ではなく、楽句の連続によって構成すること

(“As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome”)

24) Higginson, p. 41.

- 25) 日本でも昭和初期には新しい素材の開拓が進み、性や戦争を題材に扱い始める。決して俳句が現実世界と無縁のまま風雅の世界に閉じこもってはおれなかったのだろう。金子兜太は熱のこもった「俳句論」で、山口誓子の唱えた三つの作句要素（新しい言葉・新しい素材・新しい構成）を挙げ、詳しく分析している。その「新しい素材」の中で「当時の俳壇にセンセーションを巻き起こし、一躍草城の位置を決定した」日野草城の新婚の夜を詠んだ句を五句ほど挙げて紹介している。

けふよりの妻と来て泊つる宵の春
夜半の春なほ処女なる妻と居りぬ
枕辺の春の灯は妻が消しぬ
をみなとはかゝるものかも春の闇
薔薇にほふはじめての夜のしらみつゝ

今からすれば淡いエロティシズムが漂っているとしか見えないが、当時はエロティシズムを素材に扱うのは大きな冒険であった。また同じく昭和13年頃から戦争俳句が書かれ始める。

戦友ヲ葬リピストルヲ天ニ撃ツ (西東三鬼)
全滅の大地しばらくは見えざりき (渡辺白泉)
夜目に燃え商館の内撃たれたり (三橋敏雄)

金子は「ともかく、戦争俳句は、素材の開拓にたいする貪欲な成果とみてさしつかえあるまい」と言う。(岡井隆・金子兜太『短詩型文学論』(紀伊国屋書店、2007)、pp. 146-7.)

- 26) Dimitar Anakiev, “From Movement to Literature” (Dimitar Anakiev and Jim Kacian (eds.), *Knots: the Anthology of Southeastern European Haiku Poetry* (publisher: Prijatelj Haiku Press; distributor: Red Moon Press, 1999)), p. 9.
27) たとえば、人間の習性に潜むおかしさを詠んだ次のような句は川柳とみなした方がいいだろう。

through the binoculars
a woman looking at me
through the binoculars
(Mykel Board)

双眼鏡を覗けば
私を見ている女
双眼鏡を覗いて

Weight lifter
slowly lifting
the tea cup
(Garry Gay)

重量挙げの選手
ゆっくりと
ティーカップを持ち上げる

commercial break —
the cat and I
head for the kitchen
(William J. Higginson)

CMタイム
猫と私は一目散に
キッチンへ