

英語俳句試論 (II): 失われたテキストへの郷愁

宮 地 信 弘

An Essay on English Haiku (II): Nostalgia for the Lost Text

Nobuhiro MIYACHI

1. 断片のテキスト／テキストの断片 詩と俳句—— 具体的比較

一見すれば、一枚の木の葉あるいは一ひらの花卉のようにしか見えない俳句。そして、自己完結的な一本の、時には可憐な花、時には堂々たる樹木のように見える詩。両者はその原理においてどのように違うのだろうか。ここでは俳句の特質とは何かを詩との比較を通して考えてみたい。俳句と詩の違いを考える手順として、似たようなモチーフを扱った俳句と詩をいくつか比較することから始める。

蠅の死

まず、蠅の死というモチーフを扱った二つの俳句と William Blake (1757-1828) の「蠅」(“The Fly”) を取り上げてみよう。

in my medicine cabinet
the winter fly
has died of old age
(Jack Kerouac)

薬戸棚のなか
冬の蠅が
老齢で死んでいる

new year's eve —
the window sill gathers
dead flies
(Anakiev Dimitar)

大晦日—
窓の敷居が集める
死んだ蠅

Kerouac の句は幾分アイロニカルな含みのある句である。薬戸棚の中の無菌とも思われる清潔な空間に閉じ込められて、冬になって気がつくといつの間にか老いて死んでいる蠅。その乾燥してこわばった四肢。Dimitar の句は、大晦日、大掃除のために窓を開けると窓の敷居にその年にうるさく飛んでいた蠅の硬直した死骸がいくつも引き集められる。いずれも日常の次元でふと目にとまった瞬間を詠んだものである。どちらの俳句も、死はいずれ生ある者を襲うという生のはかなさ、すなわち死の認識 (mortality) の主題を可能性として秘めてはいる。しかし、その認識が知的次元に還元されて、主題化されることはない。た

だ即物的に蠅の死を提示するだけである。意味づけをする以前の発見した瞬間の提示にのみ関心は集中し、その先は暗示の領域にゆだねてしまい、そこに踏み込むことはしない。その結果、俳句そのものは単なる瑣末な日常の現象の叙述に終わる（最初の句に関しては、作者ケルアックが、Allen Ginsberg と並んで、アメリカ 50 年代後半のビート派詩人の中心人物であることを思えば、この句は体制の中で「打ちのめされて」(beat down されて) 無意味に死んでいくことへの寓意、そこに込められた自由への深い憧れなどを読み込みたくなるが、それは作品外の事柄との符合を求める解釈の次元に属することで、句自体の特質とは別次元のことである）。

では、ブレイクの詩では蠅の死はどう扱われるか。

The Fly

Little fly,
Thy summer's play
My thoughtless hand
Has brush'd away,

Am not I
A fly like thee?
Or art not thou
A man like me?

For I dance,
And drink, & sing,
Till some blind hand
Shall brush my wing.

If thought is life
And strength & breath,
And the want
Of thought is death;

Then am I
A happy fly,
If I live
Or if I die.

蠅

小さな蠅よ、
お前の夏の遊びを
私の心ない手が
払いのけてしまった

私はお前のような
蠅ではないのか？
あるいはお前は
私のような人間ではないのか？

というのも私は踊り、
飲み、そして歌う、
ある盲目の手が
私の翼を払いのけるまで。

もし考えることが命であり、
力であり、息であり、
そして考えることが
なくなるのが死だとすれば、

であれば、私は
幸福な蠅だ、
生きようと
死のうと。

ブレイクの詩では同じような現象に触発された認識がはっきりと主題化される。自分の心無い手が小さな蠅を払いのけ、その夏の戯れを損なってしまったという行為を寓意化 (allegorize) し、視点を一つ上の次元に移せば、自分もこの無力な蠅となんら変わるところはなく、いずれは自分もこの蠅のように「ある盲目の手」(すなわち、気まぐれな運命あるいは無慈悲な神の手) に払いのけられてこの世から捨てられていく存在にすぎないのではないかと詩想が発展する。その上で、しかし、自分はこの蠅とは違い、「命であり、力であり、息」である思考が(言い換えれば、自分の生を意識する力が) 備わってお

り、であれば、たとえ「盲目の手」によって払いのけられ、死ぬことになるかと生きていようと、「幸福な蠅」だと結論づける。ブレイクの詩は、自分が蠅を払いのけた行為を引き金にして思考が展開していき、その展開のもとに一つのまとまりのある思想を表現していく。そして最後2連の転調によって定まりない運命を受け入れて生きる意志を表明して閉じる。結果として明確な一つの主題が前景化してくる。中心はあくまでも詩の思想にあり、蠅の死はその思想を引き出すための寓意的な現象にすぎない。現象が引き起こした暗示性の中に踏み込んでいって、現象の意味づけを行い、詩は一つの閉じた空間として完結する。その完結性が一つのまとまった印象を後に残すことになる。読者は、落ちた一枚の木の葉からそれが落ちてくる前の一本の木が積分されていくさまを見るような思いに駆られる。

隠れて咲く花

別の例を見てみよう。人知れず咲く花というモチーフを扱った句と詩の場合である。

Sunday morning
pale violet lilacs behind
the old library
(Bruce Ross)

日曜の朝
薄紫のライラックが
古い図書館の裏に

説明する必要もないが、この句は、明るい日曜日の朝、晴れ晴れとした気持ちで古い図書館に行くと、その裏手に薄紫のライラックの花がひっそりと咲いているのにふと気づいた瞬間を詠んだものである。普段は気づくことのない小さな自然の生命の営みを発見した瞬間だろうか。知的営為の象徴たる図書館にゆっくりと時間が染み込んで古くなっていく長い歲月、それに寄り添うように、しかし人目に触れないまま紫の花を咲かせ続けたライラックに気づいたときの感慨が伝わる。

同様のモチーフは人口に膾炙した William Wordsworth (1770-1850) の Lucy 詩篇の一つ「彼女は人の訪わぬ所に住んでいた」(“She dwelt among the untrodden ways”)にも出てくる。

“She dwelt among the untrodden ways”
She dwelt among the untrodden ways
Beside the springs of Dove,
A Maid whom there were none to praise
And very few to love:

「彼女は人の訪わぬ所に住んでいた」
彼女はダブの泉のほとり
人の訪れることのない所に住んでいた。
讃える者はなく
まして愛する者もない乙女であった。

A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye!
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.

人の目から半ば隠れて
苔むす岩の傍らに咲くスミレ!
夜空に一つだけ輝くときの
星のような美しさ。

She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and oh,
The difference to me!

彼女は人知れず生き、そしてルーシーの
死を知る者としてなかった。
彼女が墓に眠る今、ああ、
私は何と大きなものをなくしたことか!

人の通わぬダブの泉の傍に、讀える者も愛する者もなく、人知れずひっそりと暮らし、そして死んでいくルーシーという影の薄い乙女は、この詩で「苔むした岩の傍に咲くスマレ」になぞらえられ、夜空に輝く美しい一つ星に喩えられる。この喩え自体は俳句的で、仮にその部分を独立させてみれば、俳句としても十分通用する¹⁾。

A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye

苔むす岩の傍に半ば人目に
隠れて咲くスマレ

このように詩のテキストから切り離すと、この2行は突如として俳句的位相に滑り込み、比喩であることから開放されて、即座に眼前の花となって現前し、より大きな暗示性を獲得する。しかし、実際には詩の一部であることによってこの俳句的な2行はルーシーという女性の地上でのほかない生涯を表す比喩としてその意味が限定される。つまり、この俳句的2行は詩というテキストの中ではルーシーという女性の存在を表象する換喩（metonymy）として機能している。

この詩には、ブレイクの「蠅」と違って思想と呼べるものはないが、ルーシーという女性の死に対する詩人の喪失感情が詩全体を支える力学として作用している。最終行（「私にはなんと大きなものをなくしたことか！」（“The difference to me!”））にその力が集約されて、詩人の感情の直接的表出という形で詩は閉じていく。俳句的な断片のみを切り離せば、詩人の個人的感情から開放されて非個人的な特質を帯びるが、ここでは詩人の感情という力学の作用を受けて、俳句的な2行の視覚的衝撃は読者のうちにある感情を喚起する一要素にすぎなくなる。事はブレイクの寓意化と同様、この詩に埋め込まれた俳句的イメージとそれが呼び起こす暗示性には一つの方向性が与えられ、閉じた詩的小世界の構築に貢献させられている。

コマドリのしぐさ

では、詩に用いられたモチーフを思想の例証や感情の代置に利用しようという意志が希薄な場合はどうか。コマドリを素材に扱った句と詩、ワーズワスほどの大詩人ではないが、彼と同じく自然詩人と言われる John Clare (1793-1864) の詩を見てみよう。

a robin listens
then flies off
snow eddies
(W. H. Higginson)

コマドリが耳をそばだて
そして飛び去る
雪の渦

The Robin
Again the robin waxes tame
And ventures pitys crumbs to claim
Picking the trifles off the snow
Which dames on purpose daily throw
And perching on the window sill
Where memory recollecting still
Knows the last winters broken pane
And there he hops and peeps again

コマドリ
再びコマドリは慣れてきて、
慈悲の恵むパンくずを思い切って求め、
農婦たちがわざと毎日捨てる
雪の上のくずをついばむ
そして窓の敷居にちょこんと跳び乗り、
以前の記憶を頼りに、去年の
破れた窓ガラスを思い出し、そこに
飛び上がって今年もまた中を覗き込む

ヒギンソンの句とクレアの詩のどちらもコマドリの動きに焦点をあてており、ともにコマドリの可憐なしぐさが鮮やかに目に浮かぶ。ヒギンソンの句では小首をかしげて何か聞こうとするそぶりを見せたかと思うと、次の瞬間には飛び去る。可憐で臆病なコマドリの典型的なしぐさを「耳をそばだて」(“listens”) という一語で巧みにとらえる。その適切な語の選択に作者の手腕が光るが、何よりも俳句的なのは最後の「雪の渦」(“snow eddies”) という取り合わせの 1 行である。この取り合わせの妙がこの句をより大きな世界に広げており、そこに言わく言いがたい俳味が宿る。

クレアの詩も、コマドリの臆病なしぐさや習性を客観的に描くという姿勢の点ではヒギンソンと変わらない。その姿勢ゆえに、詩人の姿は背後に後退し、ブレイクの詩に見られた詩人の思想やワーズワスのような感情の表出も前面には出てこない。その分だけ描写が前景化されて、姿勢としてはかなり俳句に近いと言える。だが、コマドリの動きの正確な描写にのみ重点が置かれ、暗示性の意識が薄い(俳句にしようと思えば、表現をさらに切り詰める必要がある)。そのために、クレアの詩には、ヒギンソンの俳句のように、客観的な描写をより大きな次元に転ずるような取り合わせの発想はない。クレアの描くコマドリの客観的な描写が何らかの暗示性を持つとすれば、それは農家の平和な光景という主題に収斂されうるのであって、別の次元を開く俳句的な暗示性ではない。クレアの場合もまた農家の平和という主題が全体を閉じる詩の力学として働いていると言えるだろう。

冬の鳥

俳句が西洋世界に浸透していく前のイギリス・ロマン派たちとは違い、詩の非個性化という認識を学び、イメージの自立性というモダニズム的感性を潜り抜けた Wallace Stevens (1879–1955) の場合はどうだろうか。彼の代表作と John Willis の句と比較してみよう。

cold morning
a flock of crows settles
in distant trees

(John Willis)

さむい朝
一群のカラスが止まる
遠い木々

Thirteen Ways of Looking at a Blackbird

I

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.

ツグミの 13 の見方

I

20 の雪山の中で、
ただ一つ動くものは
ツグミの目であった。

ウィリスの句は枯れた木々に止まる一群のカラスという一幅の屏風絵のような絵柄で冬の光景をとらえたもので、遠くの木々という遠景が朝の寒さの広がりをよく伝えているが、日本の伝統的な俳句的情景にもたれすぎているように思われる。句としての新鮮さは残念ながらあまり感じられない。

詩の方はスティーブンスの有名な「ツグミの 13 の見方」(“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”) の第 1 連目である。この詩は 1917 年の発表で、イマジスト運動が解体しかけていた頃の作品である。俳句の影響を受けたスティーブンスのこの詩には俳句的要素が深く溶け込んでおり、ある種禪的な世界観を連想させる。スティーブンス自身、手紙の中で「この一群の詩は寸句や観念の収集ではなく、感覚

の収集を意図したものである」(“This group of poems is not meant to be a collection of epigrams or of ideas, but of sensations.”) と言っており、観念性を排して、ただ感覚のみを提示するというその非個人的な姿勢は俳句を作るときの姿勢にきわめて近いものである。しかし、それでもやはり、これは詩であって、俳句ではない。俳句的世界への近似性は見せながらも、俳句とは異質な要素が混入しているからである。その異質な要素とは、一つは過去時制の使用に見られる表象化への意志であり、もう一つは詩的想像力の刻印である。しかし俳句になりえない何よりも大きな要素は、いみじくもスティーブズ自身が解説で言っているように、この詩には明白な意図があり、それが全体を統一し、主題化する力として作用している点である。

時制に関して言えば、Swede が言うように²⁾、仮に 3 行目の“was”という動詞を省いたらどうだろうか。

Among twenty snowy mountains,	20 の雪山の中で、
The only moving thing	ただ一つ動くもの
the eye of the blackbird.	ツグミの目

過去時制の動詞を取り去るだけで、この 3 行は暗示性豊かな俳句に成り変わる。なぜか。それは過去時制を取り去ることで、知覚の直接性(immediacy)あるいは情景の現前性がいっきに浮上するためである。一般的に英語俳句では現在時制が用いられる(たまには現在完了時制が用いられる場合もある)。現在時制を用いることによって光景の現前性が際立つことになり、「いま・ここに」の感覚を読者は共有することになる。すなわち、読者は作者と同じ次元に立ち、暗示性の衝撃を追体験することになる。スティーブズが無意識のうちに過去時制を用いてその現前性を知覚の表象に変容させたところにこの詩を俳句と隔てる一つの要素がある。

スティーブズが用いた過去時制は何を意味するだろうか。過去形は眼前の事態を遠くへ隔て、その現前性の衝撃を弱めるとともに、対象化し、そして虚構化する。彼は「収集」(“collection”)という語を用いているが、図らずもその語自体が、あたかも死せる事物を収集するかのように、この詩でも自己の感覚の標本を——すなわち、対象化された死物を——収集しようとする姿勢を暴露しているとも言える。ここにコレクトされているのは俳句的な現前性や直接性をそのままにとらえた感覚ではなく、いわばその死物でしかない。それがこの詩に収集された感覚を、現前性を旨とする俳句とは異質な次元においているのである。

スティーブズの詩の 1 連目が、“was”を取り去ることによってすぐれた一句になることを見たが、それはウィリスのありふれた道具立ての句よりも印象深い。しかし、その「印象深さ」を醸し出しているのは、俳句にしては強すぎる詩的想像力の関与である。20 の雪山というはるかな遠景の中に、見えるはずもないツグミの目が、突然双眼鏡で覗いたかのようにクローズアップされてキョロキョロと動きだす。まさに奇想に近い詩的想像力の産物でしかない。「感覚の収集」とスティーブズは言うが、そこにすでに詩的想像力が紛れ込んでいることは否定できないだろう。事実、第 1 連の後に続く連で提示されるのも自然に根ざしたすなおな俳句的知覚ではなく、主観的な想像力で捕らえた感覚の標本である。

II

I was of three minds,	私は三つの心を持っていた
Like a tree	3 羽のツグミがいる
In which there are three blackbirds.	木と同じく

III

The blackbird whirled in the autumn winds.	ツグミたちは秋の風に舞った。
It was a small part of the pantomime.	それは無言劇の小さな一部であった。

IV

A man and a woman	男と女は
Are one.	一つ。
A man and a woman and a blackbird	男と女とツグミは
Are one.	一つ。

2 連目は、たとえ時制を現在時制に直しても、もはやすなおな俳句にはならないだろうし、また 4 連目はもともと現在時制ではあるが、これとても詩的想像力に染まりすぎた、あるいは禅的な飛躍に染まった自他（主体と対象）の融合の感覚であって、俳句の持つ具象性や大衆性とは遠くかけ離れている。わずかに 3 連だけが、現在時制に変えれば、すなおな俳句に近くなりそうだが、それでも秋の風に舞うツグミたちを「無言劇の一部」と捉えるメタフォリカルな認識のうちには想像力の刻印が見られ、それがこの連に詩のテクスチャーを与えている。

この詩に表象された極度に主観的な、時には禅的な認識に染まった感覚は、一見俳句的な特質を備えているように見える。しかし、その実、俳句の持つ具体的な眼前の知覚を無意識のうちに詩的想像力で加工しており、それがこの詩の俳句的な断片を俳句本来のすなおさや自然さから隔てている。確かにこれらの断片には、詩人自身が言うように、ある観念のもとに統括して何らかの意味づけしようという意志はなく、意味付け以前の感覚そのものの提示が中心になっている。言い換えれば、通常の意味での主題化は排除されているように見える。しかし、その主題化を避けるという意識自体に、詩における主題化そのものの意味を問うメタ意識的な姿勢が潜んでおり、そのこと自体が一つの主題として浮かび上がってくる。すなわち、この詩にはメタ意識的な次元における詩的探求の意志が潜んでおり、それがこの詩を詩のありかを問うメタポエムに仕立てており、そこに一つの閉じた世界へ向かうベクトルを秘めているのである。

William Carlos Williams の場合

スティーブンスの研ぎ澄まされたある種禅的な感覚と比べると、卑近な日常の風景に親近感を覚え、好んで見捨てられた風景を取り上げる William Carlos Williams の場合はさらに俳句に近くなる。最もよく知られたウイリアムズの詩「赤い手押し車」(“The Red Wheelbarrow”) を見てみよう。

so much depends	実に多くのものが
upon	かかっている
a red wheel	赤い手押し
barrow	車
glazed with rain	雨水に濡れて光沢を
water	帯び

beside the white
chickens.

そばには白い
ひよこたち

多くの英語俳句と同じく、普段は見過ごされていく日常の小さな風景をとらえたもので、詩人は、自ら日常の次元に埋没してしまおうと身振りするかのように、日常生活で用いる平易な言葉を用い、表記にしてもすべて小文字である。ここで詩人が切り取っている風景は、捨てられて雨に濡れている赤い手押し車とそのそばにいる数羽の白いヒヨコたちという実に簡素なもので、従来 of 詩という観念からすれば、特に詩的な風景と言えるものではない。あえてそういう非詩的なものを前景化させ、「詩的なもの」という伝統的な範疇からもれていく日常のありふれた物に焦点をあてることによって、＜物＞自体に潜む輝きを引き出したところにこの詩の革新性がある。また俳句的認識への接近もそこにある。スティーブンスの禅的な感覚の詩に比べれば、目に映じた風景をそのまま提示する現前性という点でも、雨に濡れた赤い手押し車と白いヒヨコたちの取り合わせという点でも（色彩の対比は言うまでもなく）、俳句的世界により接近しているとは言えるだろう。しかし、これが俳句と訣をわかっているのは、一にかかって「実に多くのものがかかっている」（“so much depends / upon”）という第1行における抽象的な言説にある。まさにこの一行が残りの俳句的部分が持つ漠とした暗示性に（その暗示性の中身は読者にゆだねるにしても）焦点と方向性を与え、読者の意識を「実に多くのもの」とは何かという思考に誘う引き金となる。そこに詩の主題というものが立ち現れてきて、結果的にこの小さなテキストを詩という領域に定位させていくことになる。

2. 失われたテキストへの郷愁

詩と俳句 —— 原理的相違

以上いくつかの具体的比較を通して見てきたように、詩と俳句は、その世界がある主題のもとに閉じる傾向を見せるか、あるいは主題化を避け、暗示にすべてをゆだねて開かれた状態にとどまろうとするかという点にその違いがあるように思われる。その意味では、詩の原理と俳句の原理は全く逆方向を志向していると言える。詩が詩人の想像力による創造だとすれば、そこには何らかの創造的な意志が潜んでいる。すなわち、有機的で完結した詩的宇宙を創造しようという個人的な意志があり、そこに一つの主題が浮かび上がることになる（スティーブンスの詩のように、通常の意味における主題化を排除し、その分だけ提示された感覚に主導権を譲り渡して俳句に接近した詩であっても、そこには感覚そのものを提示しながら、それによって感覚そのものが詩であるというメタポエム的な主題が潜んでいる）。詩においてはその主題を中心にすべてはそれに奉仕するという一つの序列が生じてくる。その序列が一つの秩序となって詩の宇宙を力学的に支えることになる。

そうした完結した小世界を創造するには本質に対する直感的洞察力と同時に、その小世界を構築していく技術が当然必要になる。かつて E. A. Poe はその露悪趣味的なエッセイ「構成の哲学」（“Philosophy of Composition”）で、自作の詩「大鴉」（“The Raven”）の創作過程を例に出して、詩がいかに効果を前提にした技巧の産物であるかを例証し、詩の人工性を強調した³⁾（とは言っても、詩人の技術それ自体が無意識的な次元に根を持つもので、ポーが示した手順で書けば、だれでも詩が書けるというものでは決してない）。詩的感興の重要な担い手であるイメージについていえば、詩のイメージはそれだけで独立しているわけではなく、詩的宇宙全体の調和に参加し、必然的にその宇宙の構成に奉仕する重要な

一部にすぎない。ポーが例としてあげている「大鴉」に即して言えば、この詩は“nevermore”という一語（特にその /o/ という長母音と /r/ という子音の組み合わせ）の持つ深い沈鬱な響きからすべては始まる。この語を起軸として詩の主題も、物語も、状況も組み立てられる。“nevermore”（「もはやない」）という語が喚起する聴覚的イメージからポーはその響きにふさわしい主題（「悲嘆に沈む尽きせぬ追憶の思い」“Mournful and Never-ending Remembrance”⁴⁾）を後付けで連想し、それに応じた状況を設定していき、最初の“nevermore”という響きの持つ神秘的暗示性は全体の中できちんとした位置を与えられ、一つの部分として詩的世界を支えることになる。ことほどさように、詩的イメージは全体による意味付け、あるいは詩人の方向付けに支配されてはじめてその機能を十分に果たすことになるのであって、イメージ自体を主題から切り離して自立させるという意識はない。そうすることで詩は、各部の緊密な関係性と全体の秩序を獲得し、一つの強固な閉じた小世界を構築していく。

一方、俳句においてはある瞬間にふと開かれた直感的な知覚がすべてであり、創造的な意志というよりもむしろ自己の意識が希薄になった瞬間における発見と知覚の記録という側面が強く、それを軸にして一つの屹立した芸術世界を構成しようという方向には動かない。当然、主題化の意識はなく、いわば小さな蝶を手の中にとらえ、それを永久に保存するように、直感的な全体把握の瞬間を生きたまま捉え、伝えようとする。瞬間のうちにとらえた現在をそのままの形で残そうとする。俳句が現在時制と結びつくのもその直接性という本質的性格から生まれてくる必然的な選択であると言えるだろう。読者は、俳人が捉えたその生きた蝶を、俳人と同じく手の中に感じ、その生きた感覚を共有することになり、たえず現在の知覚としてその瞬間を生きるのである。そのように、永遠の現在をとらえることを俳句は志向する。

俳句においては、それゆえ、作者の創造的意志を極力排除しようという姿勢が際立っている。すなわち、極度の非個性化（depersonalization）の姿勢がその根底に潜んでいる。描く作者の存在をできる限り透明にして、描く対象との距離を限りなく無にし、対象それ自体をその知覚のまま提示しようとする姿勢である。非個性化とは正岡子規の言う写生の原理でもある。子規は写生の原理を「結果たる感情を直叙せずして原因たる客観の事物をのみ描写し、観る者をしてこれによりて感情を動かさしむること」⁵⁾と言う。子規のこの考え方は、俳句から多くを学んだパウンドの「知的情緒の複合体」としてのイメージの原理でもあり、また、当時パウンドを「類まれな工匠」と呼んで師と仰いでいた T. S. Eliot の言う「客観的相関物」（objective correlative）の原理でもある。今さら引用するのも気がひけるが、エリオットの客観的相関物という考え方が子規の写生の原理といかに似ているかを確認するために、その定義を引いておこう。

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁶⁾

芸術の形態において情緒を表現する唯一の方法は「客観的相関物」を見出すことによってなされる。言い換えれば、その特定の情緒の公式となるひとまとまりの対象、ある状況、一連の事件、すなわち、感覚的経験に終わるはずの外的な事実が与えられると、その情緒が即座に喚起されるようなものを見出すことである。

英米の現代詩に大きな影響を与えたエリオットの生硬な客観的相関物という考え方が本質的には俳句的な非個性化の原理につながるものであることは言うまでもない。俳句はまさに英米の現代詩が目指し

た非個性化の原理をモダニズム以前に発見し、実践していたのである。

非個性化の原理はまた人為的な技巧の排除という姿勢につながる。俳句が文字を用いる以上、瞬間の感覚を伝えるには言葉に頼らざるを得ないにもかかわらず、その言葉は透明でなければならず、抵抗であってはならない。俳句が字句の選択や彫琢にこだわるのも、言葉が現実と一部の隙もなく、ぴたりと重なる瞬間を求めていることであり、その瞬間に言葉は、作者とともに背後に退き、言葉が指し示す現実のみが前面に現出する。したがって、俳句における言葉の彫琢とは、逆説的だが、究極的には言葉を消し去る作業（そして同時に作者の個性を消し去る作業）に他ならない。それは、ごくわずかな表現の違いで、そこに作者の個性という不純物が混じり、現実が虚構に変質するのを俳句的精神が知悉しているがゆえのことであろう。

俳句には秩序ある小世界を構築する意志が欠如しているため、瞬間のうちに感覚に訴えかける一つのイメージや描写それ自体が提示の対象になる。それが何を意味するかを作者は吟味する必要はない。明確な意味の探求（あるいは意味づけ）は、詩人の仕事ではあっても俳人の仕事ではない。俳味の濃密な瞬間を的確な一語（バルザックのいわゆる“le mot juste”）で提示すること、それで事は完了する。後は暗示の領域に委ねればいい。芭蕉の有名な「言いおほせて何かある」の通り、俳句はすべてを語らない。むしろ語りえぬものの認識がそうさせるのだと言ってもいいかもしれない。すべてを語らないことによって暗示性が際立つことになり、そこにいわく言いがたい幽玄なる生きた世界が現前することになる。俳人の仕事は、一枚の木の葉にすぎない断片のテキストを見せて、それがついている巨大な樹木の生命を暗示の次元で実感させること、あるいは幻視させることである。すなわち、ある具体的な現実の経験を的確に描き、それをより大きな次元に開いていくことである。

俳句の暗示性は具体的には主に二つの不連続の要素の併置（juxtaposition）によって作り出される。いわゆる取り合わせの技法である。一例として、次の俳句の構造を見てみよう。

death-day of my son

a scattering of oak leaves

in creek ice

(Yvonne Hardenbrook)

息子の命日

入江の氷に散り落ちた

櫟の木の葉

まず死んだ息子を偲ぶ思いが「息子の命日」（“death-day of my son”）という名詞句で放り出される。この述語を伴わない名詞句自体がすでにそれなりの漠然とした暗示性を生み出す。続く2行でそれとは不連続な、寒い冬の一日、氷が張った入り江に櫟の木の葉が散らばっているという具体的な情景が取り合わされる。それによって出だしの息子を偲ぶ悲しみはより広い自然の中に、また冬という季節の中に解き放たれ、同時に寒い入り江の情景はある特定の暗示性を帯びた情景に変容する。このように二つの不連続の事態が併置されることで、互いに共鳴しあい、暗示性が深められる。あるいはこの句が生まれてきた過程は逆であって、入り江に張った氷の冷たさ、その上に落ちて散らばっている櫟の木の葉が目映り、それを眺めているうちにその侘しい情景が亡くなった息子のことを連想させたのかもしれない（俳句であろうと詩であろうと、芸術一般の生成過程は神秘の領域に属しており、不明である）。いずれにせよ、このような不連続の要素の併置によって暗示性が醸成される。なお、ここで表出されている感情について一言しておけば、この俳句が表出している中心の感情は亡くなった息子への思いであるが、それは個人的な感情ではあると同時に万人が共感できる類のものであり、いわば普遍性を帯びた感情である。素材としては個人的な感情だが、表現された時点ですでに芸術的に変容された感情、つまり非個性化された感情に成り変っているのである。

作者の強い意志による意味の方向付けから切り離された情景は、したがって、それ自体が独立し、自らに焦点が向かうことを求めることになる。その結果、俳句はときには詩の一部か小説の情景描写（ときには象徴的な、ときには単なる具体的な）の小さな断片のように見えることもあれば、また時には一種の瑣末主義（trivialism）の産物でしかないような相貌を見せ、「だから何？」（“so what?”）といったような反応さえ引き起こしかねないこともある。

no one moves —
the winter evening
darkens the room

(Gary Hotham)

誰も動かない—
冬の夕べ
部屋が暗くなる

sudden shower
in the empty park
a swing still swinging

(Margaret Chula)

誰もいない公園に
突然のにわか雨
なおもゆれるブランコ

上の2句はそのまま詩の一つのスタンザ（連）になってもおかしくない。あるいは3行形式をこわして1行に書き直せば、小説の出だしの一部にでもなりそうな描写である。同様のことはほとんどすべての俳句に当てはまる。もし本当にそうならしまえば、そのとき俳句は大きな作品宇宙の一部という従属的な位置に転落し、作られた作品の意味を支える小さな記号となる。しかし、俳句は閉じた作品宇宙の一部になることを拒否する。周縁的な取るに足りないと思えるものを、全体から独立させてそれ自体に新たな関心と呼び起こすことを求める。それは究極的には作者の創造的意志の希薄さ、あるいはその放棄から生ずる事柄ではあろうが、結果として、その非個性化されたテキストを通して私たちが生きる世界に対する新たな見方へと誘う試みともなる。そのようにして俳句が提示するのは、言葉で作られたテキストが表象する世界ではなく、すでにある世界への新しい見方である。すなわち、異化された現実を提示していくのである（俳句は高度に異化作用を秘めたテキストである）。俳句はその異化作用を通して我々が新たな目で世界を見るための小さな窓であるとも言える。その結果、それまで意味の希薄だった瑣末な事柄が、私たちが見るための窓がなかったがために見られずにいた原テキスト（Ur-text）—— 私たちがそこに生きている原テキスト —— の世界を垣間見させることになる。

断片のテキストである俳句は読書の方法をも変容させる。言語による構築物である詩や小説を読んでいく場合、読者はその未知なる全体に対する理解への欲望に駆り立てられ、その思考は文字に乗って動き出し、一つひとつの文字を読み進めながら、その文字を頼りに自分の脳髄の中にテキストが表象する伽藍の再構築を行っていく。詩や小説に対する一般の読書の方法はそうしたものであろう。俳句はそうした読書習慣、ある目的を持った読書の方向付けを打ち壊していき、小説や詩とは違った読書の方法を要求する。詩や小説が言語による大伽藍という虚構のテキストの構築を志向しているとすれば、俳句はそれとは別の次元のテキストを志向していると言えることができる。俳句は言語による大伽藍の構築への意志を放棄するかわりに、すでにあるわれわれの日常の生の全体、そしてその背後にあるより大きな見えざるテキスト、先ほど言った原テキストを志向している。それは、芭蕉の言葉を借りれば、「造化」というテキストと言ってもいいだろう。芭蕉は自らの文学の理想を吐露した『笈の小文』の中で造化に従い、造化に帰るべしと言う。

西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道するものは一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る処花にあらずといふ事なし。思ふ所月にあらずといふ事なし。像花にあらざる時は夷狄にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類す。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化にしたがひ、造化にかへれとなり。（「笈の小文」）⁷⁾

ここで芭蕉が用いている「造化」とは老莊思想における用語で、造物主によって創造された天地自然あるいは宇宙の謂である。俳諧という「風雅」が志向するもの、それは和歌や連歌、絵画、茶におけるものと同じく、「造化」、すなわち、天地万物の自然、自己を超えた創造された自然というテキストであると言う。それこそが俳句が志向する原テキストである。俳句が季語と切り離せないのも、風雅が友とする「四時」（四季）こそが「造化」の可視的な現れであるがゆえである。

それは、また、詩的虚構が生まれてくる起源となる原テキストと言ってもいい。しかし、だからといって、俳句は、その原テキストを再構成して表象する（represent）詩と違い、それを表象することはしない。俳句は「造化」という原テキストに言及し、それを指し示して（refer）、現前させる（present）。いわば、俳句とは造化という原テキストに導く小さな矢印に過ぎない。われわれの視線はその矢印に誘われて、それが指し示すもの・言及するものに向かう。矢印の先にあるのは「今・ここに」あるものであり、それにも関わらず、矢印がなかったためにわれわれの目に映らなかったものである。矢印が指し示すそうした原テキストは言語化・分節化できないものであり、常に暗示の霧にまとわれてしか認識できない。俳句が「わび」や「さび」といった縹渺とした幽玄な世界と睦みやすいゆえんである。俳句は大きなテキストを映し出す砕けた鏡の断片にも似たテキストなのである。

別の言い方をすれば、すでに存在するが、気づかないでいる天地自然という大伽藍に至る小さな扉を開いてくれるのが俳句であると言ってもよからう。俳句を禅的な立場からとらえる Blyth はそのことを「閉じたように見える開いた戸口」（“an open door that looks shut”）と非常に印象的な言い方で的確に言い表している。

For the reader, every haiku is a *koan*, a question in Zen, an open door that looks shut, leading into — ? Into nothing and nowhere, for the door is what it leads into and what it leads out of. It is not even different from him who passes through it, him who has no real existence whatever. Everything that confronts us is a *koan*, an examination which we duly fail in or pass, things of the past, present, and future, things near and things far away, real and unreal, abstract and concrete. And all things are in themselves poems like those dried up artificial water-flowers, 水造花, which open when they are plunged into the water of the mind. We give things their life, they give us our life.⁸⁾

読者にとって、あらゆる俳句は禅における問い、すなわち、公案であり、閉じたように見える開いた戸口である。それが通じている先は—？何にも、どこにも通じていない。戸口とは、そこへ至る場であり、そこから出て行く場だからだ。その戸口はそこを通り抜ける者、少しも実在を持っていない者と異なることはない。私たちに直面するすべてが、私たちが自分たちにふさわしく落第したり、合格したりする公案であり、過去、現在そして未来のことである。近いものであり、またはるか彼方のものである。現実のものであり、また非現実のものである。抽象的なものであり、具体的なものである。そして万物はすべてそれ自身が詩であり、乾燥してはいても、心の水の中に投げ込まれると開いていくあの人工の花「水造花」のようなものである。われわれが事物にその命を与え、事物は私たちに私たちの命を与えるのだ。

鈴木大拙の下で禅の修業を積み、俳句を禅と同一視するブライスらしく、西洋的合理的思考というより禅的な逆説を身振りする文章ではあるが、一面ではなるほどと思わせる言い方だと思う。私なりの言い方で言い直すと、断片のテキストである俳句が開くのは原初の大きなテキスト——人間と自然、ないしは宇宙、あるいは自己と他者が一体となって生きていたときの大きな生の全体である。Blythはそれを「事物の真如(実相)」(“*thusness of things*”)⁹⁾とも言う。それは、はるか彼方にあると同時に「今・ここに」にあるものであり、一方で非実在の思いを誘いながらも、現実そのものとして迫ってくる実在であり、直線的な時間をこえて私たちの過去も現在も未来も同時にそこにあるような人間的な時間が支配する世界である。俳句はその次元への扉を開く。だが、それが導く先は彼方であり、同時に今いる場である。それはまた生命的な何かである。「心の水」の中に入れると美しい花を開いて生きていく「水造花」(水中花)のように、俳句という水中花に命を与えるのは私たちの心であり、それによってまた私たちの心に造化(天地万物)に秘められた豊かな生命がよみがえるのである。

あるいは、「閉じているように見える開いた戸口」の先にある世界は、ワーズワスが「不滅性のオード」(Immortality Ode)でその喪失を歌った「幻のような輝き」(“*the visionary gleam*”)のようなものでもあろう。彼は次のように言う。

There was a time when meadow, grove, and stream,	かつて牧場や森、小川、大地、
The earth, and every common sight	そしてあらゆる普通の光景が
To me did seem	天上の光に、夢の輝きや
Apparelled in celestial light,	鮮やかさを纏っているように
The glory and the freshness of a dream.	見えた時があった。
It is not now as it hath been of yore —	だが、いまは以前とは違う —
Turn wheresoe’er I may	いずれを向こうと
By night or day,	夜であろうと昼であろうと
The things which I have seen I now can see no more. ¹⁰⁾	以前見えたものはもはや見えない。

現世における成長とともに不滅性の海から隔絶されたという感覚が重くのしかかり、「あの幻のような輝きはどこに消え去ったのか？あの輝きは、あの夢は、今はいずこにあるのか？」(“*Whither is fled the visionary gleam? / Where is it now, the glory and the dream?*”¹¹⁾)とワーズワスは嘆く。彼の詩に即して言えば、かつて自然と一体となって生きていた幼年時代の喪失を嘆く感情がこの詩の基調音であるが、その「幻のような輝き」に包まれた世界こそがワーズワスにとって充実した生の全体性の実現した世界であり、彼にとっての原テキストだと言えるだろう。いま眼前に見る自然世界はそこにあり、同じであっても、その世界からはかつての輝きは消滅しており、以前の世界は輝く幻のように不在の形でしか存在しない。

そのような喪失感を秘めて世界を眺めるとき、卑しい花でさえもワーズワスには大きな意味を持っている。

To me the meanest flower that blows can give	私にはそこに咲く最も卑しい花でさえ
Thoughts that do often lie too deep for tears. ¹²⁾	しばしば涙も及ばぬほどの深い思いを与えてくれる

芭蕉の言う「見る処花にあらずといふ事なし」を思わせる言い方である(思えば、「造化にしたがひ、

造化にかへれとなり」と言った芭蕉ですら、ワーズワスと同じように「造化」——芭蕉にとっての原テキスト——との断絶感を味わっていたのではなかろうか。でなければ、あれほど身を焦がすような風狂の思いに駆られることがありえただろうか)。そして、現世に生きる我々もまた無意識のうちに世界の輝きの消滅を経験し、その消え去った輝きへの、言い換えれば、生の全体性という原テキストへの、郷愁を存在の内奥に秘めていよう。ワーズワスがその喪失を嘆いたように、人間が個我（孤我）としての意識を持ったときに、生の原テキストから切り離されたことに気づく。喪失の結果、われわれ人間の内奥には、かつての生の全体性に対する癒しがたい漠とした郷愁が潜んでいるのを見出す。俳句がその断片のテキストの内に現前化するのはその生の全体性である。したがって、俳句とはすでにして失われた大きなテキストへの回帰の表現であり、生の全体性への存在論的な郷愁の表現であると言えるのではないだろうか。

その失われた大きなテキスト——生の全体性あるいは生の本源——は本質的に言語で完全にとらえることは不可能なものである。なぜなら、言語は分節性というものをその本質的特性とするからである。事物や対象を細かい断片に切断し、言葉という記号に置き換えて、世界を記号化していくのが言語の最大の性質であり、言語による捕捉は、生命の本質がどこにあるかを探ろうとして、生体を部分に解剖し、心臓を切り刻んで、生命を殺す行為に似ている。「悟り」を開くことを求める禅が言語に対して根深い不信感を持ち、言語による真理の認識を絶えず脱構築的に否定していくのも、生の本源が名づけえぬものであるという認識のゆえであり、同時に言語に内在する限界に対する認識に基づくものであろう¹³⁾。にもかかわらず、日常の何気ない瞬間に生の本源がその姿を垣間見せ、瞬間的に自我が消滅し、大きな生との一体感を感じるのもまたわれわれの経験的事実であろう（でなければ、生の本源といい、失われた原テキストといい、空想の生み出す空疎な幻影でしかない）。そうした高められた瞬間こそが「俳句的瞬间」(haiku moment) と呼ばれるものである。

その瞬間の悟りにも似た認識は言語化できないがゆえに、俳句は非分節的な映像言語、即ち、イメージをその表現媒体として頼る。イメージは分節的な言語と異なり、全体を記号化することなく、そのまま掬い取る伝達手段あるいは認識媒体である。俳句が単一の曇りのないイメージを特に重視するのも、全体を全体としてそのままに提示する映像言語の特質を知悉しているからである。俳句的瞬间の認識を俳句がそこに映し出す映像は、しかしながら、より大きな原テキストの断片に過ぎない。そこに暗示性と事物の現前性が生じ、読者を日常の次元から拉し去り、隠されていた原テキストへといざなうことになる。

原テキストへの回帰は直感によって、すなわち論理の飛躍によってなされる。俳句が禅の超越的・脱構築的思考となじみやすいのもそのためである。西洋哲学を支えてきた理性中心主義的 (logo-centric) な分析的思考は、むしろその生の全体性の直感的認識とは逆向きのベクトルを有する思考法である。考えてみれば、俳句が 20 世紀後半、特に西洋世界の先進国を中心に広まっていったのにはあながち偶然とは思えない面もある。西洋的価値観が揺らぎを見せ、疑問視された 20 世紀後半——フェミニズム文学批評が男性的理性中心主義に“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 20 世紀後半——いわば広い意味での認識の脱構築的な動きがさまざまな側面から現れてきて、西洋形而上学の理性中心主義 (logo-centricism) 的な文化に疑問符を投げかけた時代に俳句が haiku となって世界に広まり、受け入れられていったのはある意味では一つの必然であったようにも思われる。

俳句はきわめて微妙な状態で成立する文学ジャンルであると言えるだろう。俳句には、相矛盾する力が作用しているからである。言語を用いている限りそれは紛れもなく art (人工物・芸術・技術) であ

る。したがって、当然、それは技巧的な完成を志向する。同時に俳句は、“wordless poem”と言われるように、言語に頼りながらも、言語を超えたものをそこに現前させる (present) ために、言語は透明なものとなり、消滅していくことが求められる。すなわち、芸術として完成させようという意識と技巧の痕跡をできる限り消し去ろうとする意識との間に相克が生じる。そのように、何よりも無技巧の技巧という逆説めいた方法論が要求される俳句に詩的技巧を持ち込むとある種の違和感を与えることになる。たとえば、次の句はどうだろうか。

lily:	睡蓮
out of the water ...	水の中から…
out of itself	それ自身から
(Nicholas Virgilio)	

これはきわめて優れた英語俳句で、実に印象深い句である。たとえば、Bruce Rossはこの句に「外なるイメージのもつ内的本質に対するウィリアム・カーロス・ウィリアムズ的な知覚」(“Williams-like perception of the inner nature of external images”)¹⁴⁾を見てとり、この句は単に外的現象を捉えているのではなく、主体と客体が溶け込んで知覚されるときに禅的な経験を捉えていると考え、「外的リアリティと内的リアリティについての宇宙的啓示」(“cosmic revelations about external and internal reality”)¹⁵⁾を喚起すると評する。確かにそのような禅的な実相の把握がこの句を一読忘れがたい句にしている。しかし、同時にこの句の3行目(“out of itself”)には作者の想像力の関与がはっきりと刻印されており、俳句の形をとりながらも自立した詩的な世界を作り上げているように見える。その想像力の関与とある種の知的操作ゆえに、通常の俳句を読みなれた者には新鮮な驚きと同時にいくばくかの違和感を与えるのではなかろうか。

俳句は無技巧を志向するがゆえに、逆説的だが、その分だけ俳句は技巧にきわめて意識的である(暗示性を詩的基盤とする俳句ほど一字一句にこだわる文学はないだろう)。こうした矛盾する条件の狭間で、その矛盾を奇跡的に解消しえたものが名句と言われるもので、個別の場での作品でありながら、普遍性を備え、人間の無意識の次元まで届く本質を備えたものである。たとえば、芭蕉の句はそうした相反する力に晒されながら、その両者を巧みに両立させた奇跡的な句と言えよう。俳句はそうした微妙なあわい、言語と非言語の間の綱渡りのような状態を自らが存立する場として選択し、そこで洗練されていった文学とすることができるだろう。

俳句であれ、詩であれ、言語構築物である限り、そこには自立しようとする力学がその作品内部に本質的に潜んでいるはずである。俳句はそれを意識的に封殺する形で発展する方向を選んだジャンルのように思える。それに対し、詩は自立して、一つの主題のもとに秩序ある詩的世界の構築を求める。それは人間的意志の自立と言ってもいい。その詩的小世界(いわば再創造されたテキスト)もまた大きくは俳句と同じく失われた大きなテキスト(原テキスト)を志向してはいよう。しかし、同時に詩はまさにその自立していく特質ゆえにそこに境界が生まれ、原テキストから切り離されていく。それゆえ、詩が構築する世界は原テキストの「表象」(representation)という特質を帯びざるをえない。詩はその自立し、自らの秩序のもとに再創造した宇宙でもって大きなテキストを「表象」(represent)しようとする。それに対して、俳句は大きなテキストの中の一部に留まり、自らがその一部である大きなテキストを「現前」(present)させようとする。原テキストの「表象性」(representation)と「現前性」(presentation)、そこにこそ詩と俳句の本質的な違いがあるのではないだろうか。

注

1. Blyth は英詩の中にも俳句的感性は見出せるとして、独立させれば俳句として成立する一節を多くの英詩から集めている。ルネサンス期の Philip Sidney の詩から Andrew Marvell や Henry Vaughan などの形而上詩人、そして P. B. Shelley や Wordsworth などのロマン派詩人、さらにはアメリカの H. D. Thoreau などの散文作品から俳句として鑑賞に値する一節を独立させている。その中にこのワーズワスの 2 行も含まれている (Blyth, p. 305)。なお、Everyman Library の *Haiku* にも同趣旨の英詩の俳句的一節が収録されているが、それは Blyth が選んで独立させたものを再録しているに過ぎない。
2. George Swede, "A History of the English Haiku", George Swede & Randy Brooks, eds, *Global Haiku: Twenty-five Poets World-wide* (Orion Press, 2000), p. 112
3. Poe は「構成の哲学」("The Philosophy of Composition") の中で次のように言う。
「私は最も広く知られているものとして「大鴉」を選ぶことにする。私の狙いは、その創作においていかなる点も偶然や直感に帰せられるものではないこと、すなわち、この詩は数学の問題のもつ正確さと厳格な結果でもって一步一步完成に向かって進んでいったことを明らかにすることである。」(E. A. Poe, "The Philosophy of Composition", *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Penguin Books, 1967), p. 482)
4. E. A. Poe, "The Philosophy of Composition", p. 492
5. 正岡子規、「俳人蕪村」『俳諧大要』(岩波文庫、1989), p. 114
6. T. S. Eliot, "Hamlet", *Selected Essays* (Faber and Faber, 1972), p. 145
7. 中村俊定校注『芭蕉紀行文集』(岩波書店、2004), p. 70
8. R. H. Blyth, *Haiku*, vol. I. "Eastern Culture" (Kamakura Bunko, 1949), p. 282
9. Blyth, p. 281
10. W. Wordsworth, "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", ll. 1-9
11. *Ibid.*, ll. 56-7
12. *Ibid.*, ll. 202-3
13. たとえば、鈴木大拙は『禅と日本文化』において禅における論理と言葉への不信を次のように言う。

Zen undertakes to awaken Prajñā found generally slumber in us under the thick clouds of Ignorance and Karma. Ignorance and Karma come from our unconditioned surrender to the intellect; Zen revolts against this state of affairs. And as intellection expresses itself in logic and words, Zen disdains logic and remains speechless when it is asked to express itself. The worth of the intellect is appreciated only after the essence of things is grasped.

(鈴木大拙、『対訳 禅と日本文化 (*Zen and Japanese Culture*)』(講談社インターナショナル、2005)、p. 12)

禅は、無明と業の密雲に包まれて、われわれのうちに眠っている般若(超越的智慧)を目ざまそうとするのである。無明と業は知性に無条件に屈服するところから起るのだ。禅はこの状態に抗う。知的作用は論理と言葉となって現れるから、禅は自から論理を蔑視する。自分そのものを表現しなければならぬ場合には、無言の状態にいる。知識の価値は事物の真髓が把握せられた後に、初めてこれを知ることができる。(北川桃雄訳)

また同様に次のようにも言う。

Anything in fact which has to do with creation in its genuine sense is really "untransmittable," that is, beyond the ken of discursive understanding. Hence Zen's motto, "No reliance on words." (同上、p. 18)

事実、純正の意味の創作に関連した事柄は、いかなる事でもみな、真に「伝え難き」もの、すなわち論議は主体とする悟性の限界を超えたものである。それゆえ、禅のモットーは「言葉に頼るな」(浮立文字) というのである。(北川桃雄訳)

14. Bruce Ross (ed.), *Haiku Moment: An Anthology of Contemporary North American Haiku* (Tuttle Publishing, 1993), p. xix
15. Bruce, p. xx

【付録】

海外への俳句の広がり：関係年表

〔19 世紀末－20 世紀初頭〕 外国人による俳句及び日本文学の紹介期

- 1877 W. G. Aston, *A Grammar of the Japanese Written Language* (『日本語文語文法』) 第 2 版
W. G. Aston (1841－1911) は英国駐日公使館日本語書記官補 (1864 年に日本に赴任)。第 1 版は 1872 年。第 2 版において発句を 3 句紹介。「17 音節という詩形の短さゆえに詩という名に値するようなものではない」という趣旨の否定的な見方を示す。
- 1889 B. H. Chamberlain, *A Handbook of Colloquial Japanese* (『日本語口語必携』)
B. H. Chamberlain (1850－1935) は 1873 年来日、東京帝国大学で言語学及び文献学を講ずる。これより前 1880 年に Chamberlain は『日本人の正統的な詩』(*Classical Poetry of the Japanese*) を著すが、そこでは俳句については触れない (万葉集、古今集、謡曲等を解説)。この著書で加賀の千代女の「朝顔に釣瓶とられてもらい水」を発句 (俳句) の例として説明する。
- 1895 正岡子規 (1867－1902) 「俳諧大要」を新聞『日本』に連載開始。
- 1896 Karl Florenz, *Dichtergrüsse aus dem Osten, Japanische Dichtungen* (『東方の国からの挨拶：日本の詩』)
Karl Florenz (1865－1938) は東京帝国大学でドイツ語とドイツ文学を講じたドイツ人。この書で俳句 3 句を紹介する (その中には荒木田守武作とされる「落花枝にかへると見れば胡蝶かな」が含まれ、この句は千代女の句と並んで多くの外国人の注意を引くことになる)。
- 1897 正岡子規、新聞『日本』紙上に「俳人蕪村」を連載 (4 月－10 月)。俳諧史上における蕪村の位置を安定させる。
『ホトトギス』を松山にて刊行。翌 1898 年、子規は上京し、発行人は高浜虚子となる。
- 1898 正岡子規『ホトトギス』に「古池の句の弁」を執筆。
- 1899 W. G. Aston, *A History of Japanese Literature* (『日本文学史』)
8 頁にわたり、俳諧について説明。山崎宗鑑を俳諧の宗匠として荒木田守武、松永貞徳、松尾芭蕉、千代女らの句を紹介。前の著書と同じく、全体的に否定的な見解だが、芭蕉の句の評価は高く、七句 (「古池や」も含まれる) と他の作者の五句を紹介。「松尾芭蕉とその弟子たちの名声がなかったとしたら、この種の創作に注意を払う必要は全くないであろう」と述べる。
- 1898 Lafcadio Hearn, *Exotics and Retrospectives* (『異国情緒と回顧』)
Lafcadio Hearn (小泉八雲、1850－1904) は 1890 (明治 23 年) に来日。松江市尋常中学校、第五高等学校 (熊本)、東京帝国大学文科大学、早稲田大学等で教鞭をとり、1896 年 2 月に日本に帰化。
Hearn はこの書で俳句 24 句を紹介し、その中には芭蕉の「古池や」も含まれる (彼はこの句を“Old pond / frogs jumping in / sound of water”と、飛びこむ蛙を複数形で訳している)。続く *Shadowings* (『影』、1900) では「蟬」を詠んだ 40 句を、*A Japanese Miscellany* (『日本雑録』、1901) では「蜻蛉」の句を 66 句引用。また、*Kotto* (『骨董』、1902) では「蛭」の句を 40 句、*Kwaidan* (『怪談』、1904) では「蝶」を扱った句を 22 句あげている。小動物に対する彼の愛着をうかがわせる。Hearn は俳句に対して好意的であり、「選り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」と言い、俳句の特質である凝縮性や暗示性を認め、その詩的価値を正當に評価している。
- 1902 B. H. Chamberlain, *Basho and the Japanese Poetical Epigram* (『芭蕉と日本の詩的寸句』)
ハーンとの交友から俳句の理解が深まり、この書を著す。俳句を「寸句」(エピグラム) と英訳し、本文と付録で 205 句を原句に英訳と解説を加えて紹介。芭蕉については詳しい伝記と思想を叙述し、改革者として賞賛し、その自然に向けた愛情を認める一方で、俳句全体については、Aston と同じく、「詩と呼ぶには詩

形が小さすぎる」とその文学性を否定し、「日本の寸句（エビグラム）は、せいぜい、ある小さな自然の事実や、ある日常生活の出来事に向かって、一瞬だけ開いた覗き穴である。それは、一瞬の閃光、笑いかけて止めた微笑、聞こえる前に止めた息である。」「真珠ではなく、単なる小さなビーズに過ぎない」と低く評価する（ただし、千代女の「朝顔に釣瓶とられてもらい水」の評価は高い）。また、日本の芸術や哲学についても「比較的低い水準にとどまっている」とする。

1905.7 Paul-Louis Couchoud, *Au Fil de L'eau* (『水の流れて沿って』)

外国語による初の連作ハイカイ集。72句を収め、30部出版。

Paul-Louis Couchoud (1879-1959) はフランス人哲学者・精神医学者・詩人。1903年9月に来日し、翌年5月まで滞在。その間に B. H. Chamberlain の『芭蕉と日本の詩的寸句』(1902) や Hearn の著書を読んで、俳句に興味を持つ。このフランス語ハイカイ集によってハイカイという語はヨーロッパ諸国だけでなくラテンアメリカ諸国にも伝わる。また、こ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。

1906.4-8

Paul-Louis Couchoud、文芸誌 *Les Lettres* に *Les Haikai: Épigrammes Poétiques du Japon* (「ハイカイ：日本の詩的寸句」) を連載。

1909 Karl Florenz, *Geschichte der Japanischen Literatur* (『日本文学史』)

俳句を論ずるが、Aston や Chamberlain とほぼ同様の否定的な論旨。

1910 B. H. Chamberlain, *Japanese Poetry* (『日本の詩』第2版)

先に出版した『日本人の正統的な詩』(1880) と『芭蕉と日本の詩的寸句』(1902) を合わせたもの。ロンドンと東京で出版。なお、この頃大半の英米の詩人たちは Chamberlain に倣って俳句を“hokku” (発句) と呼んだ。

Michel Revon, *Anthologie de la Littérature Japonaise des Origine au XX^e Siècle* (『起源より20世紀までの日本文学全集』)

Michel Revon (1867-1947) は1893年から3年間東京帝国大学で法律を教え、その後も日本にとどまり、日本文化を研究。この選集の中で69句を仏語訳し、寸評付きで紹介。俳句の簡潔な表現を「究極の表現法であり、偉業である」と評価する。一般にイギリス人よりフランス人の方が俳句に対して好意的である (Revon は芭蕉の発句を“haikai”と呼んだため、ハイカイという語がフランスやスペインではよく用いられるようになる。)

1913 Ezra Pound, “In a Station of the Metro” (*Poetry*)

Poetry 誌上では次のようにリズムの単位ごとに印刷されている (その後に2回ほど句読点等に変更が加えられる)。

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough

1914.3 *Des Imagistes*

Pound、H. D. (Hilda Doolittle)、Richard Aldington らが中心となって初のイマジスト詩人詞花集を刊行。Aldington 10編、H. D. 7編、Pound 6編を選び、他に F. S. Flint, Skipwith Cannell, Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joyce, Ford Madox Hueffer, Allen Upward, John Cournos の詩を収録。必ずしも Pound が標榜する imagism の定義に合致しない作品も含まれる。英米での評判は悪く、出版元へ返品が相次ぐ。Pound は次第にイマジズム運動から離れていき、変わりに Amy Lowell が編集に携わり、アンソロジー *Some Imagist Poets* を1915年から1917年まで毎年発行する。

Imagist Movement は1917年ごろには終息し、それ以降、英米での俳句への関心は下火となり、独立した俳句が作られることはないが、俳句的な発想は William Carlos Williams や Wallace Stevens の詩の中で生き続ける。その間フランスが外国語俳句実践の中心となっていく。

1915 Ezra Pound, *Cathay*

この年、Pound は Ernest Fenollosa (1853-1908) の未亡人から Fenollosa が残した中国の詩と日本の能についての未刊行のノートを託され、Fenollosa が訳した李白の詩の英語訳を詩的に訳しなおす。

Lafcadio Hearn, *Japanese Lyrics*

ボストンで出版。ハーンが日本関係の著書で翻訳した俳句を集めたもの。

Julien Vocance, *Cent Visions de Guerre* (『戦争の百のヴィジョン』)

戦争を主題にしたハイカイ集。

1916 Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes D'Asie* (『アジアの賢人と詩人』)

1906 年に文芸誌 *Les Lettres* に連載した *Les Haikai: Épigrammes Poétiques du Japon* (「ハイカイ：日本の詩的寸句」) の転載。序文で「日本の叙情的寸句の興味深い点は、不連続の詩の完璧な模範を示していることである」と述べ、俳句の構造的特徴を指摘している。

Ezra Pound, *Lustra* (『大祀』、俳句的作品を数編含む)

1917 Wallace Stevens, "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird"

1919 Jose Juan Tablada, *Un Dia . . . Poemas Sintéticos*

Tablada はメキシコの詩人・外交家。1910 年に来日して日本の芸術と詩に感銘を受ける。彼は生涯にわたってハイカイを作り、多くのスペイン詩人やラテンアメリカ詩人に影響を与える。このハイカイ集には次の印象的な一句を含む。

El Saúz	The Willow
Tierno saúz	Tender willow
casi oro, casi ámbar	almost gold, almost amber
casi luz . . .	almost light . . .

1920 フランス文芸誌『新フランス評論』(*La Nouvelle Revue Française*) 9月1日号「ハイカイ特集」

Couchoud の 11 句以外に 11 人のハイカイ詩人の作品とジャン・ポーランの解説を収録。20 世紀初頭のフランスにおける俳句への関心の高まりの反映。その頃の一句。

Un trou d'obus	A shell hole
Dans son eau	In its water
A gardé tou le ciel.	Held the whole sky.
	(Maurice Betz)

Paul Eluard, *Pour Vivre Ici* (『ここで生きるために』)

À moitié petite,	Half-little,
La petite	The little girl
Montée sur un banc.	Set on a bench.

10 月、ドイツの詩人 R. M. リルケがフランス語でハイカイを作るが、うまくいかず 12 月に今度はドイツ語で試みる。

Kleine Motten taumeln schauernd quer aus dem Buchs;
sie sterben heute Abend und werden nie wissen,
daß es nicht Flühling war.

Little moths reel, shuddering, out of the boxwood;
they'll die this evening and never be the wiser,
that it is not spring.

1924 フランスでハイカイ・コンクール実施。1,000 句が集まる。

1933 Harold. G. Henderson, *The Bamboo Broom: An Introduction to Japanese Haiku*

H. G. Henderson (米国人, 1889-1974) は 1927 年から 1929 年までメトロポリタン美術館の極東美術部に勤め、1930 年から 3 年間日本に滞在。戦後は占領軍の一員。この入門書で、著者は「俳句はまず第一に詩である」として、それまで用いられていたエビグラム(寸句)という訳語は誤解を招くと異議を唱える。また、俳句の効果は暗示性と明晰なイメージに依存するとその特質を正しくとらえる。この著書は Blyth の *Haiku* と並んで英語世界に俳句を普及させる原動力の一つとなる。

1936 高浜虚子パリ訪問。フランスのハイカイ詩人と牡丹亭にて会合。

虚子は「四季の変化の下のあるゆる出来事を永遠の主題とすること」が俳諧の注意すべきことであるとして、季題または季語の重要性を説く。子規の後継者たる虚子が信念とするいわゆる「花鳥諷詠」の説を主張。

1938 鈴木大拙, *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture* (『禅仏教とその日本文化への影響』)

鈴木はこの著書で「禅と俳句」という一章を設け、「日本人の心の強みは最深の心理を直覚的につかみ、表象を借りてこれをまざまざと現実的に表現することにある。この目的のために俳句は最も妥当な道具である」とし、「俳句を理解することは禅宗の「悟り」体験と接触することになる」と言う。そして禅との関連性から芭蕉の「古池や」や千代女の「朝顔に」、蕪村の「釣鐘にとまりて眠る胡蝶哉」を分析解釈する。

1945 太平洋戦争終結

1946 桑原武夫『第二芸術—現代俳句について』

短詩型文学論。短歌や俳句を近代社会における前近代的な文芸様式として批判し、小説や戯曲に比してより質の落ちる遊戯的な「第二芸術」であるとする。

1949 R. H. Blyth, *Haiku*, (Vol. I. Eastern Culture)

R. H. Blyth (英国人, 1898-1964) は第一次世界大戦を良心的兵役拒否してロンドン市内の監獄に収監され、1919 年に釈放される。ロンドン大学卒業後、京城帝国大学(朝鮮)の外国人教師として赴任。その間に鈴木大拙の『禅仏教論』に出会い、禅の信奉者になり、禅の修業も受ける。1940 年金沢第四高等学校教師。1941 年日本への帰化願いを出す。太平洋戦争が起こり、1942 年 3 月神戸の交戦国民間抑留所に収容される。戦後は学習院大学の専任教師となったほか、東京大学、早稲田大学、日本大学、東京教育大学などでも英語英文学を教える。その間精力的に禅や俳句に関する著作を執筆する。1964 年に病死。鎌倉東慶寺内で敬愛した鈴木大拙のそばに眠る。

「俳句は東洋文化最後の精華であり、一つの生き方でもある」(“Haiku is the final flower of all Eastern culture; It is also a way of living”)とし、俳句を禅の立場から理解することを強調したこの 4 巻からなる書物は、俳句の精神的起源(The Spiritual Origins of Haiku)から書き起こし、禅の特質と俳句の関わり(Zen, the State of Mind for Haiku)を扱った後、4 人の俳人(芭蕉、蕪村、一茶、子規)を紹介し、最後に俳句の技巧を多くの引用とともに詳説する。特に第 1 巻は東アジア全土の洋書店やアメリカで、さらにはヨーロッパでも売られた。本格的に俳句を論じたこの著書は、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大きな契機となる。*Haiku*, (Vol. I, 1949, Vol. II, 1950, Vols. III-IV, 1952) *A History of Haiku*, (Vol. I, 1962; Vol. II, 1963)

[1950 代] 英語世界における俳句運動の真の始まり

禅に対する関心と、Blyth の禅的な視点から俳句をとらえる *Haiku* の影響のもとに本格的な俳句運動がこの時期アメリカに始まる。第二次世界大戦後は北アメリカ(アメリカ・カナダ)が俳句運動の中心になる。長い間、俳句は禅と俳句は同一視され、禅の精神を表現するものとしてとらえられることになる。俳句を詩の一形式だとするととらえ方が再認識されるのは 70 年代あたりからだと思われる。

1951 ドイツ詩人 Manfred Hausmann (1898-1986)、『愛、死、名月の夜』(日本詩歌のドイツ語訳詩集)出版。

この訳詩集でも千代女の「朝顔に釣瓶とられてもらい水」が取り上げられ、高く評価されている。

1952 Gary Snyder, *Earth House Hold*

老荘哲学 (Taoism) や禪を学んだ Snyder が日記に書いていた俳句を出版。

This morning :

floating face down in the water bucket
a drowned mouse.

1957 Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*

俳句研究者。禪の影響についてはほとんど述べず、俳句を禪から切り離す傾向を示す。

Octavio Paz (メキシコの詩人)、Eikichi Hayashiya と協力して芭蕉の『奥の細道』のスペイン語訳を出版。

1958 Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku*

1933 年の *The Bamboo Broom: An Introduction to Japanese Haiku* の増補改訂版。俳句の特質と俳句の簡単な歴史に加えて代表的な俳人 (芭蕉とその門弟、蕪村、一茶、子規) の俳句をその英訳とともに収録 (英訳は脚韻を踏む)。芭蕉と蕪村を両極的な俳人とし、芭蕉を「真珠」に、蕪村を「ダイヤモンド」になぞらえ、二人の違いを巧みにとらえている。Blyth が俳句を禪との関わりで捕らえたのに対し、Henderson は一つの純粹詩として捕らえる (“In the hands of a master haiku can be the concentrated essence of pure poetry”)。

Jack Kerouac, *The Dharma Bums*

この書はアメリカの若者たちのバイブルとなる。Gary Snyder をモデルにした主人公が俳句を作り、鈴木大拙の著作や Blyth の 4 巻本を読むさまが多くの若者に俳句に関心を抱かせる。Henderson の著書の再版と相まって多くの者が俳句を書き始める。

Dag Hammarskjöld, *Vägmärken*

スウェーデン人 Dag Hammarskjöld の日記。中に 100 を超える 17 音節の詩を含む。W. H. Auden と Leif Sjöberg によって英訳され、英米で広く売れる。

1959 Richard Wright 病床にて句作

この頃、パリで病床に付していた Richard Wright (1908-1960) は友人から借りた Blyth の著書 (*Haiku* 4 巻) を読み、俳句とその禅的な世界に「生との一体感というかつての夢」を見出し、日本の俳句形式 (5-7-5) を厳格に守った俳句を 4,000 句近く作る。その句集の出版は 1998 年。

[1960 年代] 俳句の普及時期：草の根的な組織の誕生と俳句雑誌の刊行、そして俳句協会の設立

Blyth や Henderson の翻訳以外に新たな俳句の翻訳がいくつか出版され、俳句の草の根的な組織が多く生まれ、俳句の専門雑誌が 60 年代に相次いで刊行される。それらが成功した結果、アメリカに俳句協会が設立される。

1960 Alan Watts, *This Is It*.

俳句を“wordless poem”と呼び、禅精神を例証するものとして俳句を引用し、俳句と禅の関わりを強く印象付ける。60 年代の俳句運動の大きな影響力の一つとなる。

1962 Imma von Bodmershof, *Haiku*

オーストリアの女流作家 Imma von Bodmershof (1895-1982) による句集。春夏秋冬の部に分かれていて、春の部が 40 句、夏の部が 32 句。秋の部が 26 句、冬の部が 28 句の計 126 句からなるドイツ語の句集。日本語俳句の季を大切にだけでなく、五-七-五の音節も踏襲している。

Eis löst sich vom Bach ———
Plötzlich klar aus der Tiefe
Leuchten die Steine.

1963 俳句雑誌 *American Haiku* (-1968)

James Bull と Donald Eulert が創刊した最初の俳句専門雑誌 (Wisconsin 州 Platterville で発行)。第 1 号は

H. G. Henderson に捧げられている。寄稿者には J. W. Hackett、Nicholas Virgilio、Robert Speiss、Mabelsson Southerd、Larry Gates 等、後に俳句詩人として知られる人物がいる。1968 年に廃刊するまでの 5 年間に 12 回発行。これ以降、俳句雑誌 (haiku magazine) の刊行がアメリカ各地 (東海岸・西海岸・中西部) およびカナダで相次ぐ。

1964 JAL Haiku Contest

日本航空主催俳句コンテスト。41,000 句応募。最終審査は Alan Watts が行う。その中で J. W. Hackett (西海岸に住む俳句詩人で、禅を表現する媒体としての俳句を提唱する) の次の句が最優秀賞に選ばれる。

A bitter morning
Sparrows sitting together
Without any necks

1965 *Haiku Highlights and Other Small Poems* (－1972)

Jean Calkins が創刊した俳句雑誌 (ニューヨーク)。1973 年に編集者が変わり、名称も *Dragonfly* と改称。

1967 俳句雑誌 *Haiku West* 創刊 (－1975)

編集者：Leroy Kanterman (New York 州 Forest Hills)

俳句雑誌 *Haiku* 創刊 (後に *Haiku Magazine* と改称。－1976)

編集者：創刊時は Eric Amann が中心となり、トロントで発行。Eric Amann は俳句の起源は禅にあると考えるが、実験的な俳句も掲載する。1971 年に W. J. Higginson 編集に変わり、ニュージャージー州パターソンで発行。雑誌名を *Haiku Magazine* と改める。1976 年廃刊。

1968 アメリカ俳句協会 (Haiku Society of America) 設立

創設者：Harold G. Henderson と Leroy Kanterman。定期的な会合のほかには Newsletter の発行を行う。1978 年から機関誌 *Frogpond* を発行。会員数 832 人 (2005 年 10 月現在)。こ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。

1969 俳句雑誌 *Modern Haiku* 刊行

Kay Titus Mormino 発行 (カリフォルニア州 Los Angeles)。極端は避けるが、あらゆる流派の俳句を掲載。また俳句関係の出版物や活動の情報を載せる。1977 年に Mormino から Robert Speiss に移譲。

[1970 年代] 俳句運動の深化と広がり

アメリカ俳句協会の創立を受けて、各地に俳句協会が生まれる。60 年代から始まった俳句雑誌の刊行は 70 年代になっても衰えず、こうした俳句雑誌が多くの優れた俳句詩人を輩出する。俳句への関心は 70 年代 80 年代を通して一般大衆の中に深まっていく。

1970 俳句雑誌 *Haiku Byways* 刊行 (後に *Byways* と改称。－1973)

Gerry Loose がロンドンで発刊。

1971 Jack Kerouac, *Scattered Poems*

76 頁の小詩集。26 編の俳句を含む。彼は「西洋の俳句は 17 音節を気にかける必要はない。というのも西洋の言語は音節中心の流麗な日本語に適応できないからだ」とし、さらに「俳句はきわめて単純であらゆる詩的戦略から自由であり、ささやかなイメージを作り、そしてヴィヴァルディの牧歌曲 (pastorale) のように軽やかでかつ優美でなければならない」と言う。Blyth の *Haiku* の影響があり、彼の俳句には禅臭が漂うものもいくらかある。(彼は haiku という語を複数形で用いるとき haikus としているが、普通この語は単複同形で用いられる。)

Birds singing	The low yellow	And the quiet cat
in the dark	moon above the	sitting by the post
— Rainy dawn	Quiet lamplit house	Perceives the moon

Ana Rosa Núñez, *Escamas del Caribe* (Fish Scales from the Caribbean)
キューバ人 Ana Rosa Núñez の句集。

1972 俳句雑誌 *Tweed* (オーストラリア：発行人：Janice M. Bostok：－1979)

1973 Jack Kerouac, *Trip Trap: Haiku along the Road from San Francisco to New York*

1974 Cor van den Heuvel, *The Haiku Anthology: English Language Haiku by Contemporary American and Canadian Poets*

1976 俳句雑誌 *High / Coo* (Indiana 州 Battle Ground：－1982)

Randy and Shirley Brooks が発刊。連歌や短歌も掲載する。70 年代後半の新しい俳句詩人たちの発掘や革新に寄与。High / Coo Press は個人の俳句集を出版。

1977 Haiku Society of Canada (1988 年に Haiku Canada に改称)

設立者：Eric Amann (初代会長)、Betty Drevniok、George Swede。機関紙：Cicada

俳句雑誌 *Haiku: Casopis za Haiku Poeziju* (Haiku: Magazine of Haiku Poetry)

ユーゴスラビアで発刊された俳句雑誌。1980 あたりまで続く。ユーゴスラビア、クロアチア、ルーマニアなどが位置するバルカン半島は東ヨーロッパにおける外国語俳句の中心地のひとつで、バルカン半島に俳句は早くも 1878 年には伝わっている。本格的に俳句が理解されていくのは 1920 年代後半以降で、現在では 2000 人以上もの人たちが俳句を作っているという。

1978 Allen Ginsberg, *Mostly Sitting Haiku*

1979 George Swede, *Canadian Haiku Anthology*

[1980 年代] 俳句に対する関心はさらに深まり、その関心は連句や連歌にまで及ぶ。

1981 俳句雑誌 *Wind Chime* (編集者：Hal Roth：Maryland 州 Glen Burnie) 創刊

俳句雑誌 *Vuursteen: Tijdschrift voor Haiku, Senryu en Tanka* (『火打石：俳句と川柳と短歌の雑誌』)
オランダとフランダースの俳句協会が共同で刊行した俳句雑誌。

1983 Horiaki Sato, *One Hundred Frogs: From Renga to Haiku to English*

日本の連歌の歴史に合わせて、英語による連歌の小史とその選集を収録。

J. W. Hackett, *Zen Haiku and Other Zen Poems of J. W. Hackett*

María Luisa Muñoz, *Miniaturas* (プエルトリコの音楽教授の発行した句集)

1985 William J. Higginson, *The Haiku Handbook: How to Write, Share and Teach Haiku*

Higginson は 70 年代初めから半ばにかけて英語圏におけるハイク運動の中心的存在。この著書で日本の俳句と世界の俳句の発展をその起源から現在まで全体的に捉える。Blyth の *Haiku* (1949-1952) や Henderson の *An Introduction to Haiku* (1933・1958) とともに必携の書とされる。

André Duhaime and Dorothy Howard, *Haiku: Anthologie Canadienne*

カナダで発行された俳句アンソロジー。原語と英訳又は仏訳の二ヶ国語俳句 (一部日本語を含む 3 ヶ国語俳句)。

1989 国際俳句交流協会 (Haiku International Association) 設立

日本の現代俳句協会 (Modern Haiku Association) と俳人協会 (Association of Haiku Poets) と日本古典俳句協会 (Association of Japanese Classical Haiku) が合同で国際俳句交流協会を創立する。機関誌：Hi。

〔1990 年代以降〕俳句の国際化

北アメリカの俳句運動は英語圏のみならずオランダ・ドイツ・クロアチアなどの非英語圏にまで広がり、俳句の国際化が進む。

1990 英国俳句協会 (British Haiku Society) 設立

初代会長：James Kirkup。月例会と年会を開催。現在会員数約 300 人。機関誌： *Blithe Spirit* (英国人 R. H. Blyth と P. B. Shelley の名詩“To a Skylark”の中の一節にかけた名称)。

International Haiku Conference in Matsuyama (松山で国際俳句会議)

1991 第 1 回北アメリカ俳句会議 (Haiku North America conference) 開催

カナダとアメリカの俳句グループや俳句協会のメンバーが参加。これ以降 2 年ごとに開催。

1996 William J. Higginson, *Haiku World: An International Poetry Almanac* (『俳句世界 国際歳時記』)

1998 Richard Wright, *Haiku: This Other World*

Richard Wright が死の直前の 1959 年から 1960 年にかけて、病気と戦い、母親始め友人たちの死という精神的な打撃の中で作った 4,000 近い句の中から 817 句を選んで編纂したもの。Yoshinobu Hakutani と Robert L. Tener による死後出版。

世界俳句クラブ (The World Haiku Club) 設立

名誉会長：James W. Hackett, 創立者・会長：Susumu Takiguchi

2000 世界俳句協会 (World Haiku Association) 設立

創立者：Jim Kacian (USA), Ban'ya Natsuishi (Japan), Dimitar Anakiev (Slovenia)

オーストラリア俳句協会 (Haiku Oz: The Australian Haiku Society) 設立

* この関係年表は主に下記の参考文献をもとに作成した。

佐藤和夫『海を越えた俳句』(丸善株式会社、1991)

星野慎一『俳句の国際性』(博文館新社、1995)

ポール＝ルイ・クーシュ『明治日本の詩と戦争』(金子美都子・柴田依子訳)(みすず書房、1999)

内田園生『世界に広がる俳句』(角川書店、2005)

R. H. Blyth, *Haiku*, vol. I. “Eastern Culture” (Kamakura Bunko, 1949)

Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku* (Doubleday, 1958)

William J. Higginson, *The Haiku Handbook* (Kodansha International, 1989)

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

Cor van den Heuvel, ed., *The Haiku Anthology* (Norton, 1999)

Dimitar Anakiev and Jim Kacian, eds., *Knots: the Anthology of Southeastern European Haiku Poetry* (publisher: Prijatelj Haiku Press; distributor: Red Moon Press, 1999)