

日本の輸出文学 (3)

中川温生

はしがき

序論

I ハイブン (俳文)

- 1) ケルアックの俳文
- 2) C.S. ウェインライトの習作

II ハイク文学

- 1) 俳句の輸出者達
- 2) 俳句を掲載した初期の書物
- 3) T.E. ヒュームと F.S. フリント
- 4) エズラ・パウンドと俳句
 - (i) ホイッスラーと日本人 …… (以上第 25 巻第 1 号)
 - (ii) ハイクと「重置の形式 (Form of Super-Position)」
 - (iii) ハイクとイメージ
 - (iv) イメージから「象形文字」へ
 - (v) 能楽と「イメージの統一」 …… (以上前号)

5) イマジスト達

- (i) イマジズム (Imagism)
- (ii) S.F. フリント
- (iii) リッチャード・オールディングトン
- (iv) A. ローウェル

III 短歌文学

- 1) A. ローウェルと短歌
- 2) アデレイド・クラブシと短歌 …… (以上本号)

II ハイク文学 (続き)

5) イマジスト達

(i) イマジズム (Imagism)

イマジズムに関しては、前章の「作詩的原理」およびパウンドの「禁止事項」等で具体的に説明してきたが、改めて簡単に述べておく。

その術語は、E. パウンドによって、彼と彼の文学グループのメンバーが意見の一致を見た原理を表わすために新しく作られた。イマジズムは広義の文学運動として、英米のモダニズムの始まりとローマン-ヴィクトリヤ伝統からの決定的決裂とを告げるものである。スタイルの面では、ポスト・シンボリストおよび戦前世代人の、さらに厳しく、的確で客観的なメディアへの欲求を表明する。これはヒューム達により東洋的視覚的短詩として実験され、別の一派の、彫刻的厳しさと欠点のない技能への欲求に共感し、シンボリスト達の、すべての余分な詩的内容を排除した純粋な詩と‘自由詩’の実行を強調した。そしてリアリズム派と共に、現実の具体的な外形に近接している決意を表明した。イマジスト達の作品は、かくして、絵画または彫刻があたかも気分的に変節して言葉になったかのような、簡潔な複合体である。そのモデルとしてパウンドは、H. D. (Hilda Doolittle, 1886-1961) の「オレイアス」(Oread) を最も代表的なイマジスト詩として選んだ：

Whirl up, sea—
whirl your pointed pines
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.

—Roger Fowler ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms* (London: Routledge & Kegan Paul, 1973)

H. D. は、パウンドの日本詩の有用性についての声明を聞き、実質的に影響されなかった唯一のイマジストだったようだ。彼女は自分がパウンドの考えを知ったことについて書いたが、彼女の詩は、自分のスタイルは影響されないといい、彼女の信念を支持するものである。

(ii) S. F. フリント

S. F. フリント（彼の略歴については前章を参照）は、詩人クラブ、耳を貸す大衆のあらゆる層、そしてエズラ・パウンドに、日本詩とフランスのサンボリスト詩人達を紹介することにおいて重要な役割をなしとげた。この役割は歴史的、文学的に大へん重要性をおびたもので、彼自身の作詩における役割より重要性が高かったと考えられる。というのも、彼の詩が日本を適合させることで成功のきらめきを示すところでは、その光輝は、個人的詩的スタイルの創造よりもむしろ、パウンドの遠い反映として認められるところが多いからである。したがって、日本の素材と技巧の彼の利用の推移は、パウンドのものに極めて似ている。彼は「菊」(Chrysanthemums) のような詩に東洋の具象物を使うことから始めた。それから「白鳥」(The Swan) に見られるように、印象主義的技巧に転向した、それは鮮明な彩色の絵——その詩が集録されている『韻律』(Cadences) の表紙に画かれているのと事実上同じ絵——を創る詩である。次の段階はパウンドの「重置形式」の模倣であったと思われる。これはフリントが「乞食」(The Beggar) のような詩に借用する技巧である：

Hark! the strange quality
of his sorrowful music,
wind from an empty belly
wrought magically
into the wind, —

pattern of silver on bronze.

幾分の後に、彼はその重置の技法を、「病氣」(Malady)や「星」(The Star)のような詩に聴覚的そして触覚的イメージを導入するようになった。そしてパウンドのイマジストの方法と自然の情景の絵画的処理によって、彼の初期の詩に悪影響を及ぼした異国趣味の多くは消滅する。しかしながら、彼の詩作における成果は少ない。そして英詩への彼の主な貢献は、古い手法を批判し、新しい文学の導入において果たした役割であった。彼はいつも、自分自身のためには極めてつましい主張をしてきたが、彼が、新詩の最初の形成の動きをイマジズムにまで発達させた仏-日傾向を仲間の人達に指摘したことも明らかである。また日本が、未だホイッスラーおよび1880年代の骨董品と断固として同一視されていた時代に、彼は日本詩が英詩人達に果すかも知れないことを感付いた最初の一人であったようにおもわれる。

(iii) リッチャード・オールディングトン

[R. オールディングトン (Richard Aldington, 1892-1962) イギリスの詩人、小説家。1915年、詩集『イメージズ』を出し、E. パウンドらとともに『エゴイスト』誌編集、イマジズム運動推進者の一人となった。第一次大戦での戦争体験をもとにした小説『ある英雄の死』(1929)は戦争小説の傑作の一つ。『詩集』(1928)、『全詩集』(1949)のほか、D. H. ローレンスの伝記『天才には違いないが……』(1950)など、伝記作家としても有名である。]

R. オールディングトンは、実作の面でもイマジズム運動の代表的詩人である。彼を日本へ紹介したものは、通常のもの——版画——であった。彼はある手紙で次のように回顧している：「『河』(The River)と称する私の初期の詩は大英博物館のプリント・ルーム(版画室)で、二三の日本の色刷版画について書いたものである。風景は確かに北斎のものだった。第二番目のものは覚えていないが、ある娘で、歌麿、多分豊国の絵[について書いたもの]であったことは明らかである」。これらの詩の一篇——「河」——の二番目の部分は、日本の版画が、絵画的で色を盛る技巧と異国趣味的な感情的反応

を起すために有用であることを初期のイマジスト達が、もう一度発見したことを例証するものである：

O blue flower of the evening,
You have touched my face
With your leaves of silver.

Love me, for I must depart.

オールディングトンは、三つの源泉から日本詩を知るに至ったとおもわれる。大英博物館の版画の多くはそれらの上部の縁のすぐ下に、詩か歌がプリントされていた。誰か、おそらくアーサー・ウエイリーがこれらの詩を訳していた。オールディングトンはこれらの訳を写しとった。そして、手紙には「私はそれらを長期間しまっておいた」と付け加えている。彼はまた日本詩のことをフリントから聞き、そしてフランス語訳を読んだに違いない。しかし、前線へ小さな手帳を持って行くほど彼を俳句に興味付けたのは、パウンドだった。そしてオールディングトンは我々が「生埋葬」(Living Sepulchres)に読むように、

One frosty night when the guns were still
I leaned against the trench
Making for myself *hokku*
Of the moon and flowers and of the snow.

「戦争詩「のんき」(Insouciance)には発句的なものが幾分かある」と彼は書いたが、それこそパウンドの重置の技巧であることがわかる。

In and out of the dreary trenches
Trudging cheerily under the stars
I make for myself little poems
Delicate as a flock of doves.

They fly away like white-winged doves.

このような叙述や詩から、パウンドが、微妙な美しさ、自然のイメージ、そ

して重置の技巧の特長のある短詩としてハイクを確立していたことが明らかであると考えられる。

オールディングトンは「新詩」を始動させるという極めてまじめな仕事の真只中で気をさわやかにするユーモア感を持ち続けることが出来た点でユニークといえるほどの詩人だった。1914年の暮か1915年の初めに、彼は『エゴイスト』誌（1915年1月15日）に、「ペナルチミト詩」のIX節として[パウンドの]「メトロの駅で」のパロディを書いた：

The apparition of these poems in a crowd:
White faces in a black dead faint.

彼はパウンドが主張する日本詩の重要性に充分気付いていたが、新しい詩論がパウンドの二行詩を基本に広められているという、まじめくささに対する忍び笑いを抑制することが出来なかった。そして、パウンドを笑う一方、人々はパウンドの真似もした。そして、その重置の技巧は、オールディングトンがこれらの年月の間に書いた詩に度々使われている——例えば「R. V. ともう一つ」(R.V. and Another)におけるように：

You are delicate strangers
In a gloomy town,
Stared at and hated—
Gold crocus blossoms in a drab lane.

この技巧は20年代の初め頃、彼の詩から消失する。そして遂には、重置の技巧よりも、ハイクが良き例となったイメージの明晰さの方が、彼に役立ったようである。

(iv) A. ローウェル

[Amy Lowell (1874-1925) アメリカの女流詩人。マサチューセッツ州で、19世紀の詩人や傑出したニュー・イングランド人が輩出した名門の出身。個人教育を受け、20代半ばで詩人になる決意をし、次の10年間に徒弟として

沈黙のうちに準備をする。そして『多色ガラスのドーム』(1912)の出版を準備することになる。1913年には、その当時「新詩」運動をリードしていた「イマジズム」の文学運動に身を投じて有名となった。E. パウンドの後を追って「イマジズム」の主導的役割を担う。しかし、日本文学の影響を受けて、事物のイメージを詩の中心と考えるこの運動は、後には彼女をもじった「エイミジズム」などと呼ばれて下火になった。いずれにせよ、1912年からおよそ10年続いた「詩的ルネッサンス」の推進役であった彼女は、いつも葉巻をくゆらせる強烈に個性的な女性であった。詩集には『男と女と幽霊』(1916)、『時計は何時』(1925)——ピュリッツァ賞受賞、ほか数冊あり、全2巻の評伝的研究書『ジョン・キーツ』などもある。]

E. パウンドがイマジズム運動の、一組の標準を代表するとすれば、A. ローウェルがもう一組の標準を代表したことは明白だった。彼が代表したものは、西洋と東洋のすぐれた伝統の技巧と知識を備えた完璧主義であった。あるいは、少なくともそのうちの彼が不信を抱かなかった部分であった。彼女は精力的に実験を行った。社会的、文学的習慣に拘束されず、個人的詩人として、自由、美そして感情の活発な表現をした詩、の実験を。パウンドが新詩を、尊重される芸術にしたとするなら、ローウェルはそれを人気のあるものにした。——講義を行い、また、彼女自身の異常な個性と、自分自身で恒常的な詩を創造するために彼女が行った真剣な(たとえそれほど本人は承知してないにしても)試みによって行った。

彼女は、イマジスト派の他のどの詩人よりもずっと幼い年齢の頃から、日本の芸術や文化になじんでいた。彼女より幾分年上の兄パーシバル(Percival)は、日本に関する書物や、彼女を日本でかなり取り巻くことになる東洋の芸術品を彼女に送っていた。「私の子供時代はずっと」これらの本や美術品「のおかげで、私の想像力に日本が鮮明なものであったので、私は日本へ行ったことがないとは了解できない」と彼女は書いている。しかしこの日本芸術との親密さは、彼女がロンドンでイマジスト達に加わるまで眠ってい

た。そしてそこで彼女の子供時代の記憶が生氣を取り戻した後、彼女は、この記憶が最も進歩した様式の詩にされるであろうことを突然発見した。彼女はジョン・キーツの愛好家であったので、キーツを反映する詩を書いた。また日本の版画から日本的比喩や暗喩を借用したスタイルの詩を書いた。パウンドの「ホイッスラーと日本のもの」と印象主義は、版画に対する彼女の興味を伝える様式となった。次のホイッスラー的タイトルの詩「日本のテーマの自由な幻想曲」(Free Fantasia on Japanese Theme)は彼女が意識的にホイッスラーの美術と版画とを結ぼうとしたことを示す：

I would sit in a covered boat,
Rocking slowly to the narrow waves of a river,
While above us, an arc of moving lanterns,
Curved a bridge,
And beyond the bridge,
A hiss of gold
Blooming out of blackness,
Rockets exploded,
And died in a soft dripping of coloured stars.

この詩は、2文化と3種の芸術メディア間に生じた相互交換作用を正當に理解するために、ホイッスラーのバタシー橋の絵と、広重の「両国橋の花火」における同一の主題と比較されなければならない——これら三つすべてが、同一の芸術的作品を表わしているのである。E. パウンドが「ホイッスラーと日本のものに喜びを得ることに慣れていた」唯一の人ではなかったのである。

しかしながら、パウンドは彼女に、おそらく彼女自身では得られなかったであろう詩的技巧、「重置の形式」を与えた。『浮世絵』(*Pictures of the Floating World*, 1919) 所収の「ガーゴイルズ」(Gargoyles), 「中年」(Middle Age) や他のいくらかの詩や、『時計は何時』(*What's O'clock*, 1925) 所収の「夕焼け」(Afterglow) のような詩は、最後の行に、その聴覚的イメージを引き立

たせて、彼女がどのようにパウンドの教えを学んだかを見ることが出来る：

Peonies

The strange pink colour of Chinese porcelains:

Wonderful—the glow of them.

But, my Dear, it is the blue larkspur

Which swings windily against my heart.

Other Summers—

And a cricket chirping in the grass.

自分の詩の中で、日本をこのように多様に利用する彼女の目的は、『浮世絵』につけた彼女の幾分純真な哲学的序文から明らかである：

「人々の行進は常に西部に向っている。それゆえ、地球は丸いので、やがて西部は再度東になるにちがいない。驚嘆すべき矛盾である、しかしそれは詩人も画家も東洋の芸術に見出している大きな興味とインスピレーションを説明するものである。……

「日本の「蒔絵」[この本の一章]において、ホックの型の方が、シノワズリー (Chinoiserie, 古い支那の書画) でそれに相当するどんな支那の形式よりも、ぴったりとまねられてきた。しかしここでさえ、私は、すべての日本の詩の不可欠な部分である、音節の規則を遵守しようとする企ては一切しなかった。私はホックの簡潔さと暗示力を生かし、自然の範囲内でそれを生かすことにのみ努めた。主題のいくらかは純粹に想像上のものである。他のものは日本の大家の、鮮明な、リアリスティックな色刷り版画にそれらの発端を負っている」

こうした腹藏のない陳述は、版画とこの書物からの引用詩に既に我々が発見したホイッスラー的印象主義の模倣に加えて、彼女の詩的創作に二つの新たな特質を見なければならぬことを我々に教える。つまり、彼女の晩年に、彼女に一層深く関心をもたせることになった東西を融合しようとする漠然とした衝動と、日本詩の形式を熱心に見習おうとする試みである。

俳句または発句は、彼女の心の中で主流を占めるものであって、パウンド

の重置のイメージの技巧を通じて彼女の技巧に組み込まれていたと思われるが、その他に彼女は短歌も知っていたようである（この関連については後章で述べる）。

しかしながら、エイミー・ローウェルが、日本詩のすべての形式と美術のうちで、俳句が、自分の詩的技巧を作り出すうえで最も影響力があると感じたことは、疑いもなく正しかった。彼女のハイクについての観念は、主に版画と短歌によって決定され、「発句の簡潔性と暗示性を保ち、自然の範囲内にそれを保とうとする」彼女のねらいは、全般によく実現された。短歌の調子や意味を表現するために、自然からとられた、鋭利に明確化されたイメージの使用は、彼女のイマジスト達との交際期間中およびその後の多年にわたる作品の多くを特長付けた。そして短歌のように、俳句はしばしば彼女が特殊の詩を書くときの源泉となった。イメージや状況のかすかな変化は、彼女が翻訳で読んでいた短詩をどれほど拝借したかを明かす。例えば、「ニュアンス」(Nuance) は、とても軽微なおもしの下でたわんだ花のイメージにおいて芭蕉の俳句「初雪」を反映している：

Even the iris bends
When a butterfly lights on it.

芭蕉の句：初雪や水仙のはのたわむまで

「秋霞」(Autumn Haze) は、守武の「落花枝に……」の句にある、有名かつ奇抜な発想を改変している。これはパウンドが、彼の重置の技巧を考え出すのに助けになったと言った詩である：

Is it a dragon fly or maple leaf
That settles softly down upon the water?

守武の句：落花枝にかえるとみれば胡蝶かな

俳句は、第一次世界大戦後の停戦などの、その時代の事件を表現するためにも役立っている。彼女の「平和」(Peace) の詩のイメージ——強さ、金

属および音の潜在力と対比した蝶の——は蕪村の句「釣鐘」から借用されている：

Perched upon the muzzle of a cannon
A yellow butterfly is slowly opening and shutting its wings.

蕪村の句：釣鐘に止まりて眠るこてふ哉

(前章で述べた)自由詩の問題で荒れ狂った論争のようなものに携わる喜びは、エイミー・ローウェルが進んで断ったであろうことではなかった。彼女は理論でも、実際面でも、自由詩の価値に決して疑いをかけなかったようで、事実、自分の作品にどんな種類の自由形式が最も効果的であるかを見出すために広範囲にわたって実験をした。こうした探究によって、彼女は、F.S. フリントのそれのように、しばらくの間、彼女がハイクで実験をするようになっていく。

以下、『浮世絵』に数十見出される、ハイク形式に近い三行詩を挙げるならば：

Under red umbrellas with cream-white centres.
A procession of Geisha passes
In front of the silk-shop of Matsuzaka-ya.

これは単なる異国趣味的な、鮮明なイメージの作品であるが、行数とイメージの数からハイクを模倣している実験詩であるといえよう。

In the sky there is a moon and stars,
And in my garden there are yellow moths
Fluttering about a white azalea bush.

この詩は、西欧の素人俳人がよく作る、だん長で、しかも、イメージが多すぎる程詰った三行詩である。これは、彼女が理解していたかどうかはわからないが、現在知られているところの、ハイクに見出される観察者の「心理的内面における比較」——月星と黄色い蛾——心理的風景に見られる、ちらち

らするかすかな不安——を呼び起すものであるということで、ハイクを摸しているといえよう。

A. ローウエルは、日本詩には「自由」と呼ぶことを許さない厳格な音数律があることをとてもよく知っていた。でもこのような異常な形式は、とにかく実験する価値がある自由詩だった。殊に、もし人が既に素材と技巧にハイクを利用していたのであれば。彼女の、日本詩の音数律を適合させようとする試みは、『時計は何時』に所収の2詩に現われた。「現代テーマの24発句」(Twenty-four Hokku on a Modern Theme)において、「現代テーマ」とは報いられない愛のことであるが、各17音節の連は、そのテーマの異なる相を述べる：

VI

This then is morning.
Have you no comfort for me,
Cold-coloured flowers?

この詩の自然のイメージは「24発句」の日本の起源を暗示しているが、「記念日」(The Anniversary)では、俳句形式は、日本と他のどんな関連もない物語風の詩連の単位としてのみ使用されている。彼女はこれら2篇の詩の後、英詩に日本の詩作法を取り入れようとする試みをしなくなった。そしてそれは賢明なことだった。ささいなアクセントしかない言語から、強勢に依存するリズムの詩に適合された音律はすべてその原質を失う。それに、俳句のように凝縮された形式は、伝統的、象徴的イメージが、個々のイメージにおいて、それらの宗教的、象徴的倍音を何ももたない文化と言語に移される時、崩壊する。概して、散文詩または彼女が「リズムカルな散文」と呼ぶものが載っている『カン・グランデの城』(Can Grande's Castle, 1918)の実験は分別があるようにおもわれる。

この詩集の「リズムカルな散文」の技巧は日本とは何の関係もないが、その詩の一つ「鍵としての大砲：そして大門が揺れ動く」(Guns as Keys: and

the Great Gate Swings) は、東西の出合いを示す叙事詩である。この詩において、彼女は、ペリーによる威圧的な日本の開港という歴史的瞬間に、日本と合衆国が露呈した、両国の国民性の評価に取り組んでいる。彼女の、東西の出合いの意義を評価しようとする企ては、「鍵としての大砲」を、殆ど特有といつてよいこのようなアメリカの伝統的な詩の中に位置付けるものである。それはホイットマンの「ブロードウェイの行列」(A Broadway Pageant) と「インドへの旅」(Passage to India) で始まった伝統であり、さらにはフェノローサの「東と西」(East and West) で、相当な知的道具立てとシンボリズムをもったジャンルとして発達している。そしてローウェルの企ての後には、パウンドの『キャントウズ』というさらに広い作品の中に取り入れられた。彼女のねらいはその序文の中で明らかにされている：

「私は日本の繊細さと芸術的明晰さに、アメリカの芸術的無知と堂々たる自信とを並置したかった。……

「私は両民族が初めて接触した瞬間の彼らの絵を描こうとした。この会合によって彼らのどちらの方が得るところが多かったか言うことは困難であろう」

「鍵としての大砲」は彼女の著作の中で最も慎重に考えられ、整理されたものの一つであるが、フェノローサの詩のように文学作品としては失敗である。彼女は日本の歴史と芸術に関する驚くべき徹底した知識に依存し、アメリカ、ペリーの準備、航海と到着に関する彼女のリズムカルな散文の文節と、日本における同時代の対照的な情景の無韻詩のスケッチのそれとを交互に織り混ぜている。

同時代のアメリカと日本の情景とを対照させる構成は、彼女が版画を詩にしようとした初期の企てと、ホイッスラーの両方を想い出させる一連の言葉の絵のような詩を生み出した。この一連の言葉の絵の中で、特に日本を描いた部分からの一節は、彼女が日本に負っていることを充分明らかにしている：

At Mishima in the Province of Kai
Three men are trying to measure a pine-tree
By the length of their outstretched arms...
Beyond, Fuji.
Majestic, inevitable,
Wreathed over by wisps of cloud.

この「絵」は詳細にわたって、北斎の「富嶽三十六景」の一つ「甲府の三島越え」の版画を摸している。そしてもう一つの、江戸〔東京〕将軍へ3年毎に行われる訪問〔参勤交代〕で行き帰りの大名行列を描く情景は、広重の最も有名な版画「東海道五拾三次」の「箱根」か「岡山」〔岡部〕の誤り?〕からの写しであったろうとおもわれる：

A Daimio's procession
Winds between two green hills,
A line of thin, sharp, shining, pointed spears
Above red coats
And yellow mushroom hats.

心象主義者達が彼らの詩の中に日本を吸収しようとした試みにおいて、彼らが感じたホイッスラーとの近親感を示すのに何か余分の証拠が必要とされるなら、それは「最終楽章」(Postlude)の詩の最後の部分に見出されよう。A. ローウェルは、日本とホイッスラー両者に対する彼女の恩義またはその自覚を、50年間の接触中に日本から学んだことの単一の例として、彼女がホイッスラーを選んだことで、このうえもなく強調したといえよう：

“Nocturne—Blue and Silver—Battersea Bridge.
“Nocturne—Grey and Silver—Chelsea Embankment.
“Variations in Violet and Green.”

ガラス屋根の画廊にかかっている絵画、そして人だかりが一日中とてもひどいので、人々にはそれらが殆ど見えないぐらいだ。借一貸？ 広い入口に見物客の流動と流れ。西洋——東洋——五十年後。

日本文化を英語の文学表現に利用しようとする機会が何か生じたとき、今日、如何に密接に日本の版画がホイッスラーと共に連想されたかを理解することは困難である。だが、「鍵としての大砲」の結論と、そしてパウンドの「ホイッスラーと日本芸術」に関し知る必要性の強調とは、この時代の詩人達によって抱かれたパウンドについての考えを我々が扱っているときには、ホイッスラーをパウンドの日本趣味から切り離して考えるのは間違いであろうことを示す。ホイッスラーが描いた絵のように、版画手法に（または特定の版画にでさえも）基づいて鮮明に心に描かれた絵の対照は、「鍵としての大砲」をフェノローサの「東と西」から区別する。彼もまた東洋と西洋の人種的気質を対照することに興味があったが、詩を典型的な19世紀の趣味の産物として特色付ける、教訓的な、そして不透明に色情的な言葉を用いた。さらにホイッスラーと日本の版画は、日本の詩と文化の新しい知識と結ばれ、この詩「鍵としての大砲」と『キャントウズ』において、技巧の領域を抜け出て思考の一形式になった。「鍵としての大砲」または『キャントウズ』における東西の会合の文化的重要性を評価しようとする企てそのものが、文化の合流という観念となった。かようなアメリカの詩人達にとって、模倣の技巧そのものは東西の接触の意義に関する哲学的韻文で合理化されなければならなかった。[以上、略歴、イマジズムの定義と H. D. への言及および疑似三行俳句を除き、Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature* より抜粋、編集、和訳、修正。]

III 短歌文学

1) A. ローウェルと短歌

ハイクまたはホックはローウェルの心の中で主流を占めていて、パウンドの重置のイメージの考案を通して彼女の技巧に取り入れられたようである。

また彼女の詩の多くは、彼女が短歌または和歌も知っていたことを示している。それらの詩は、彼女の愛の主題の使用——俳句には異質なものが短歌には関係の深い題材の一つ——と、ある程度の数の有名な短歌を殆ど訳したかに見えることによって、それが示されている。「僧正遍昭の日本詩から」という副題のついた「寺院の仏式」(Temple Ceremony) は、最もよく訳される短歌集『百人一首』を彼女も知っていたことを示す。彼女の詩は、原歌の幾分忠実な方の訳と比較しうるであろう：

Blow softly,
O Wind!
And let no clouds cover the moon
Which lights the posturing steps
Of the most beautiful of dancers.

<i>You heaven-born breezes, blow,</i>	天つ風
<i>And blowing close the paths</i>	雲の通ひ路
<i>Where the clouds pass to and fro,</i>	吹き閉じよ
<i>That these maidens' dancing forms</i>	乙女の姿
<i>Will stop awhile their heavenward flight.</i>	しばし留めむ

一方、彼女が日本詩に負っていることを認めない他の詩がある。しかし「中国から」は、『百人一首』のもう一つの原歌、安倍仲麻呂が中国への使節であったときの淋しさの表現の忠実な訳と、再度比較しうるであろう：

I thought:—
The moon,
Shining upon the many steps of the palace before me,
Shines also upon the chequered rice-fields
Of my native land.
And my tears fell
Like white rice grains
At my feet.

*Over the endless plains
Of heaven and back I gaze,
And ponder, Is this moon
The one which rises over Kasuga,
Above the slopes of Mt. Mikasa?*

天の原
ふりさけ見れば
春日なる
三笠の山に
出でし月かも

これらの詩は、彼女が使用した日本詩を変更したかまたは作り直したその度合いを明らかにしている。「寺院の仏事」における(日の)異なったとき、または「中国から」における涙の米粒への極めて非日本的なたとえは、自由詩の形式で書かれており、これらの詩を、原詩の真の訳よりもむしろ彼女が読んだ訳詩の模倣のように見せるか、または彼女の通常の詩的スタイルの自由な模倣にしている。

A. ローウェルは、タンカの場合、短歌の定型の音数律を模倣した形式の英詩は一篇も書かなかったが、彼女の『浮世絵』(*Pictures of the Floating World*)には、タンカに近い形式の作品が数篇見られる。その一例を挙げるならば：

Looking at myself in the metal mirror,
I saw, faintly outlined,
The figure of a crane
Engraved upon its back. (206)

これは彼女が日本へ幻想的に旅して書いていると思われる詩で、俳句的というよりは音量的にも、内容的にも、表現の仕方からもタンカの詩である。

[以上、前半大部分は E. マイナーの上掲書より抜粋、和訳、修正、編集。]

2) アデレイド・クラプシと短歌

[Adelaide Crapsey (1874-1914) ニュー・ヨーク生れのアメリカ詩人。死後1年以内に伝説的人物となった。父は著名な牧師。1901年ヴァサ大学を卒業。その当時は陽気で軽快な詩を書いた。その後四、五年、予備校で歴史や文学を教え、またローマで考古学も学んだ。1908年、最初の結核の発病。

外国へ療養に行き『英語韻律の研究』の著作にかかった（その一部は死後出版）。1911年、病気が充分回復した後、2年間スミス大学で詩学の講師をした。だが仕事への熱意と疲労が病気の再発の致命的な原因になった。彼女はサラナック湖へ療養に行ったが、窓からは、彼女が墓場と呼んだ「ツルードゥの庭」が見おろせた。ここでの1年と少しの余生の間に、クラブシはアメリカ文学史に残る業績を成しとげた。気難しいまでの簡潔な詩が、極く少数だけ、死後の出版のために選ばれたが、これは、彼女が五行詩（cinquain）と呼ぶ彼女独自の詩型を作り出すことになった。日本の俳句や短歌の短さや厳しさは、彼女の他の作品も特色付けている。そして cinquain は、直前の死にも拘らず彼女が堅持した、落ちつき払った、断念しない、勇敢な精神の象徴である。]

日本を訪問せずとも日本の‘影響’が見られると今までに主張された少数の詩人達の一人は A. クラブシである。ルース・アンタマイヤが彼の『近代アメリカ詩』（*Modern American Poetry*, 1920）で、彼女の五行形式は「疑いもなく日本のホックに何かの恩恵を受けている……彼女は無意識的なイマジストであった」と言ったとき、その影響論が始まったようだ。これは多くの人々に同調された信念である。だが、彼女の伝記者メアリ・エリザベス・オズボーンが、A. クラブシがもっていたウィリアム N. ポーターの『百人一首』の英訳本『古代日本からの百歌』（1909）の中で A. クラブシが読んだ短歌に、彼女の五行詩を関係付けるのは、至極当然である。短歌または和歌は 5, 7, 5, 7, 7 の音節の 5 行から成り立っている。A. クラブシはその 5 行構成を採用し、その音節数を 2, 4, 6, 8, 2 に削減した。音節数から見るとそれは俳句と短歌の間であるが、その英詩を音量的に見れば、それは正に短歌のそれである。形式は、彼女の最上の作品だと筆者が観る次の“November Night” に具体化されている：

Listen . . .
With faint dry sound,

Like steps of passing ghosts,
The leaves, frost-crisp'd break from the trees
And fall.

—Karen Alkalay-Gut, *Alone in the Dawn* (Athens and London: Univ. of Georgia Press, 1988)

“Anguish” (苦悶) はポーターの壬生忠峯の歌を反映すると E. マイナー氏がいっているが、児玉実英氏は西行法師の「百人一首」の短歌の仏訳の方が近いという：

Keep thou
Thy tearless watch
All night but when blue-dawn
Breathes on the silver moon, then weep!
Then weep!

*

I hate the cold unfriendly moon
That shines at early morn
And nothing seems so sad and gray
When I am left forlorn
At day's returning dawn.

—Porter

有明の
つれなく見えし
別れより
暁ばかり
憂きものはなし

——壬生忠峯

*

*Tande que je pense
A des choses tristes, est-ce la lune
Qui m'a dit: "Pleure!"
Sur mon visage inquiet,
Hélas! mes larmes!*

歎けとて
月やは物を
思はする
かこち顔なる
我が涙かな

——西行法師

二、三の詩は、俳句を実際反映しているようだが、その調子はすべて、彼女の五行詩に響く絶望の調子と同じである。そして形式も同じままである。“Trapped” (困窮して) は、例えば、一茶の「露の世界」のチェンパレンの翻訳と比較されるべきである：

Well and
If day on day
Follows, and weary year
On year ... and ever days and years ...
Well?

*

Granted this dewdrop world is but 露の世は露のながら
A dewdrop world—this granted, yet ... さりながら

—— 茶

彼女の他の形式の詩からも、日本の詩歌の影響が観察できる。2連の四行詩 “Oh Lady, Let the Sad Tears Fall” は、明らかに小野小町の美の喪失を歌った最も有名な歌「花の色はうつりにけりな徒らに我が身世にふるながめせし間に」に負っているとマイナー氏は彼の前掲書でいっている。

ポーターの英訳：The blossom's tint is washed away
By heavy showers of rain;
My charms, which once I prized so much,
Are also on the wane, —
Both bloomed, alas! in vain.

彼女の五行詩は、音量と行数のみ、その元の日本の短歌を反映している。しかし何故彼女がこのような形式を考案したかという理由は、彼女が日本の短歌が音読されるのを聞いたことがなかったからであると思われる。そして英詩は最後の行が短いと落ちつきが感じられるからであろう。彼女が無意識のイマジストであったというもう一つの特徴は、彼女の詩のいくらかには観念の「重置」または交差が見られることである。永久的なものと瞬間的なもの、あるいは動かぬものと動くもの間に。例えば上例の「苦悶」のように。

ハイクの二行または三行形式とは異なって、クラブシの五行形式を模倣して作品を書いた有名詩人は、他に出なかったようだが、米国の教育者や無名の詩人達のなかには、この形式を生徒に教えたり、実験的に作詩した人達が

いづらか現われた。

(以下次号に続く)