

R.H.ブライスによる俳句の英訳: 俳句と禅

R. H. Blyth's English Translation of Haiku: Zen and Haiku

松本 弘法

Hironori Matsumoto

(立教大学)

(Rikkyo University)

Abstract

Reginald Horace Blyth's *Haiku*, published in four volumes from 1949 to 1952, were anthologies of Japanese haiku. His books attracted the attention of many writers, most notably the Beat school poets such as Allen Ginsberg, Gary Snyder and Jack Kerouac mainly because of his assumption that the haiku was the poetic expression of Zen. The purpose of this paper is to examine how R. H. Blyth's translation of haiku was affected by his perception of haiku. First, it provides an overview of translations of haiku before Blyth in order to clarify characteristics of his translation. Next, it discusses his perception of haiku and features of his haiku translation. It concludes that Blyth's perception of haiku affected various aspects of his translation.

1.はじめに

レジナルド・ホレス・ブライス(Reginald Horace Blyth)の *Haiku* (Blyth 1949, 1950, 1952a, 1952b) は 1949 年から 1952 年にかけて出版された全四巻からなる俳句の研究書、英訳集である。*Haiku* は、アレン・ギンズバーグ、ゲイリー・スナイダー、ジャック・ケルアック¹らビート・ジェネレーションの詩人たちに盛んに読まれるなど(星野, 1994; 星野, 2009, p.231; Pinnington, 2000, p.604 など)、のちの俳句の世界的な普及に大きな役割を果たしたとされている(吉村, 1996; 上田, 2010, p.108 など)。一方で *Haiku* においてブライスは「俳句は全東洋文化の精華である。俳句は生き方でもある。俳句は禅の視点から理解されるべきものである²」(Blyth, 1949, p.iii)とするなど、その俳句観の特異性が指摘されているが(菅原, 1996; 仙北谷, 1987; 夏石, 1992 など)、俳句観と英訳された俳句の関係については十分に論じられていない。

本論文ではこのようなブライスの俳句観が俳句の英訳にどのように影響を与えているのか、特に韻、詩形、季語に注目して分析するものである。分析に当たっては、まずブライス以前における俳句の英訳、特にブライスに大きな影響を与えたと考えられる 1930 年代に出版された二作の俳句関連書籍にみられる俳句観と俳句翻訳を概観したのち、ブライスの俳句観と俳句翻訳の特徴を探

る。

2. 最初期の俳句翻訳

俳句が西洋に紹介された最初期の俳句翻訳者としては、ウィリアム・ジョージ・アストン(William George Aston)、バジル・ホール・チェンバレン(Basil Hall Chamberlain)らが挙げられる。1880年前後の最初期になされたアストン(Aston, 1888)、チェンバレン(Chamberlain, 1888/1898)の俳句翻訳は主として日本語の文法書や語学書に掲載されたものであり、句の数も限られ、あくまで語学的関心に基づいたものであった。アストンは、俳句について「十七音という狭い範囲では、当然のことながら、詩の名に値するものを包含することは不可能である」(Aston, 1877, p.190)と述べるなど、特にその短さがゆえに詩とみなせないと評価をし、芸術的な評価は高いものではなかった。翻訳においてもその作品の芸術的価値を反映させるというよりは、逐語的に意味を伝えることに主眼があった。

1902年にチェンバレンの'Basho and the Japanese Poetic Epigram'(芭蕉と日本の詩的エピグラム)という論考が *Asiatic Society of Japan* 誌に掲載されている。この論考は1910年に *Japanese Poetry* (日本の詩歌)(Chamberlain, 1910)という書籍の一部として掲載され出版されている。この論考における大きな特徴としては、俳句がエピグラムと呼ばれ、俳人はエピグラマティスト(Epigrammatist)と呼ばれていることが挙げられる。チェンバレンは俳句には芸術的な価値があることを認めてはいたものの、その英訳自体を西洋的な伝統における詩³として成立させることができるとは考えていなかったと思われる。このことは、いくつかの俳句英訳において括弧を付けて意味を補完するなどしていること⁴、俳句をエピグラム⁵という語で表わしていることから推察することが可能だろう。

3. 1930年代初頭における俳句翻訳

1930年代には、ブライスの *Haiku* に影響を与えた二つの俳句に関する書籍が出版されている。一つは、1930年に発行された宮森麻太郎 *An Anthology of Haiku - Ancient and Modern* (Miyamori, 1930; 以下、*An Anthology of Haiku* とする)と1933年に発行されたハロルド・G・ヘンダーソン *The Bamboo Broom- An Introduction to Japanese Haiku* (Henderson, 1933; 以下、*The Bamboo Broom* とする)である。ブライスは、*Haiku* の序文において上記二書を俳句に関する参考書として挙げており、この二書から影響を受けたであろうことが推察される。宮森麻太郎は慶應義塾大学教授を務めた英文学者であり、日本文学の英訳も数多く発表している。ヘンダーソンは、戦後に至るまで俳句に関しての著作を複数著しているが、*The Bamboo Broom* はヘンダーソンの俳句に関する最初の著作である。

1900年ごろの俳句翻訳の状況と大きく異なるのは、第一に両書籍ともに俳句を中心として扱っ

た書籍であるということである。宮森の *An Anthology of Haiku* に至っては 841 頁にも及ぶ大著であり、膨大な量の俳句を掲載している。このことは俳句があくまで日本文化や日本語を説明するうえでの一要素として取り上げられていた 1900 年以前の状況と好対照をなす。第二に、宮森とヘンダーソンが共通して、俳句がエピグラムであるという考え方を否定することから始めている点である。これは *Basho and Japanese Poetic Epigram* を書いたチェンバレンの影響がいかにか強かったかを物語るものであるといえよう。宮森は序章一節のタイトルを「俳句とエピグラム(Haiku and Epigram)」とし、欧米においては俳句がエピグラムとしてしばしば捉えられることを述べたうえで、俳句がエピグラムとは異なる性質のものであることを説明している(Miyamori, 1933, p.14)。ヘンダーソンは、俳句はまず何よりも詩であるという点を強調し、俳句をエピグラムと呼ぶことは誤解を招く(misleading)ものであるとしている(Henderson, 1930, p.6)。このように俳句はエピグラムであるというチェンバレン以来の考え方を否定し、詩であるということを強調したのがこの二書の大きな特徴であるといえる。

具体的な訳を見てみる。*An Anthology of Haiku* において俳句は、まず原句がローマ字で三行に分けて書かれ、次に一行あけて翻訳が太字で書かれている。ほとんどの句は二行で訳されている。宮森はみずからの訳出方略を「本書において私は俳句を以下の三通りに訳している。大半は弱強調の二行詩として、またあるものは強弱調の二行詩として、ごくわずかのみは三行詩の自由詩として訳した」(Miyamori, 1930, p.23)としている。具体的な例を見てみよう。

Furuike ya / Kawazu tobikomu / Mizu no oto

The ancient pond!

A frog plunged-splash! by Basho

(Ibid, 1933, p.5)

Kumo wo fumi / Kasumi wo suuya / Agehibari

How the skylark soars,

Treading on the cloud,

Inhaling the haze! By Shiki

(Ibid, 1930, p.10)

ここに挙げた例のように二行のものと三行のものがある。また、宮森は「一言で言えば、日本の韻文を西洋の韻文と区別するのは韻律と押韻が存在しないことである」(Miyamori, 1930, p.4)と述べるなど、俳句における韻律の不在を日本の詩における特徴であるとし、韻律や押韻がなくとも詩として価値があることを強調したが、翻訳においては韻律を重視する訳を行った。*An Anthology of Haiku* においては、翻訳された俳句は太字となっており前後にスペースを空けるなど地の文から訳詩が目立つようなレイアウトが取られていること、強弱調や弱強調などの英語における韻律が重視されていることなどから、翻訳俳句をそれ自体で観賞価値を持つ「英詩」として提示しようという訳者の意図が明確に見て取れる。

次にヘンダーソンの訳を見てみる。*The Bamboo Broom* は、まず俳句についての一般的な説明

をしたのち、代表的な俳人についてそれぞれ一章を設け、俳人についての説明と代表的な作品を掲載するという形式を取っている。以下は、「松尾芭蕉(Matsuo Basho)」の章の後半にまとめて掲載された作品のうち「荒海や佐渡によこたふ天の河」の訳である。

ON IZUMO CLIFF

How rough the sea !

And, stretching off to Sado Isle,

The Galaxy

(Henderson, 1933, p41)

上の例に見られるようにヘンダーソンは、それぞれの俳句に題名をつけ、すべてを三行で訳している。ごく一部の例外を除いて、ほとんどすべての句で一行目と三行目で脚韻をもつように訳されている。また、ほとんどの句において二行目が一行目や三行目より長くなるように訳されている。訳は大きく余白を空けて、一ページ当たり二作品のみが掲載されており、原句の読みと、その逐語訳が欄外に小さい文字で掲載されている。原句に対する逐語訳はたとえば、「荒海や」の句であれば、以下のように記されている。

Ara umi ya Sado ni yokoto Ama-no-gawa

Rough sea ya Sado to stretch-across River-of-Heaven

宮森とヘンダーソンの俳句翻訳における共通点はなんだろうか。両者はまず俳句がエピグラムではなく「詩」であるということから始めている。そして、両者ともに翻訳された俳句がそれだけで「英詩」として認められるような工夫をしている。宮森は俳句の翻訳にあたって韻律の面では三種に訳しわけているが、内容の上で三種に訳し分ける必然性があったとは考えられない。この訳出の違いは、原句が持つ性質によるものではなく、翻訳上の都合であったと考えられる。二行詩として強弱調や弱強調に訳すことが可能なものはそのように訳し、不可能なものは三行の自由詩として訳したと考えられるのである。ほとんどすべてが二行詩として訳されている中で、三行詩が数点あることは全体としての統一感を失わせる結果となるにも関わらず、宮森がこのような翻訳手法をとったことは典型的な英詩にならって強弱調や弱強調を成立させることが宮森にとっていかに重要であったかを物語るものであると言えよう。

一方、ヘンダーソンは前述したように二句を除いてすべての句において押韻を踏むように訳しているが、例外的に韻を踏んでいない二句はいずれも俳句の特徴について説明した章の本文中で取り上げられているものであり、この二句のみ題名もつけられていない。この二句は、ヘンダーソン自身も述べているように芭蕉の代表的な句である「古池や蛙飛びこむ水の音⁶」と「花の雲鐘は上野か浅草か⁷」である。このことから推測できるのは、ヘンダーソンが掲載する作品を選択する際には、押韻を持つ形で英語に訳すことができるかどうかを考慮していた可能性があるということである。

ある。言い換えれば、押韻を持つ形で英訳ができないものは、掲載することさえ断念した可能性が考えられる。芭蕉の有名な二句が例外的に掲載されている理由としては、それらが有名であるがゆえに採用されたのではないかと推測することができる。押韻を踏むことに関してヘンダーソンは自ら以下のように述べている。

元の句には押韻がまったく存在しないことに気づかれる方もあろう。したがって、わたしが英訳において脚韻を用いたことには弁明が必要となる。第一に、わたしはこのような短い詩で韻を踏むのがたまたま好きなのであって、使用することはすくなくとも大目に見られるだろうと思うのである。[中略] 第二に、あらゆる詩形は、[中略]きわめて厳格に守られた時にこそ、より大きな効果をあらわすのであって、それは絵の額のような役割を果たすと考えられるのである。日本語においては、厳密な詩形の効果は五音と七音の交替によって得られる。英語においてこの方法を用いるのは不可能であって、無理でない程度にとどめるという条件を守るなら、押韻の使用こそが、おそらくはそれに代り得る最良のものなのである。第三に、俳句はとても短く、用いられる言葉はしばしば断片的である。そのため逐詩的な訳が、未完成の散文の断片と取り違えられる危険性がきわめて高い。俳句はそのようなものではない。俳句はそれだけで完全なひとつの詩なのである。(Henderson, 1933, pp.3-4) [註 ii に記載したように日本語訳は引用者によるが、訳に当たっては菅原(1996, p.26)を参考にした]

ヘンダーソンは俳句が「詩」であることを繰り返し主張しているが、英訳された俳句が「英詩」として独り立ちできるものにすることが、俳句を「詩」として読者に提示するうえで非常に重要と考えていたことがこの言葉からも推察できる。また、ヘンダーソンによる翻訳の大きな特徴の一つとして題名をつけたことが挙げられるが、題名は当時、「詩」に欠かすことのできない要素であった。たとえば、1886年に死去したアメリカの詩人エミリー・ディキンソンは自身の詩に題名をつけなかったが、ディキンソンの死後 1890年に出版された詩集には作品すべてに題名がつけられている(川本, 1998, p.140)。これは出版されるにあたって、編集者が題名を付したためである。このような『改悪』版(Ibid, p.140)ではなく、詩に題名をつけないオリジナルに近い形のもので出版されるようになったのは 1955年のことである(Ibid, p.140)。1933年に出版された *The Bamboo Broom* にヘンダーソンが、俳句に題名をつけたのもこのような当時の西洋における「英詩」の形式における標準的な慣行に従ったためと考えられる。

以上のように 1930年代に出版された二つの書物における俳句翻訳を 1900年以前の時代と比較するといくつかの大きな違いが見られる。第一に、チェンバレンやアストンは、俳句を西洋における伝統的な詩とは相容れないものであることから詩とは認めなかったが、宮森とヘンダーソンはまず、俳句は詩であると断言している。このことは、チェンバレンやアストンが自文化の芸術観を中心に他文化の芸術作品を位置づけようとしていたのに対し、ヘンダーソンはより文化相対主義的な視点から俳句を捉えようとしていたといえるであろう。第二に、1930年代における俳句翻訳は、翻訳された俳句自体が西洋における「詩」として認められるよう、さまざまな工夫がなされているという点である。俳句が持つ最大の特徴の一つである「短さ」を保持しつつ、西洋において

「詩」として受容される形を模索していったのが宮森とヘンダーソンであったといえる。ヘンダーソンは、序文において以下のように述べている。

英語ハイク⁸が読まれたり書かれたりすることがもっと一般的になれば、ここに用いられた形式よりもより良い形式が見つかるであろうことは疑いがない。私は読者諸氏がその探求に参加していただければと思う。(Henderson, 1933, p4)

1930年代には依然として俳句翻訳の具体的な手法は確立していなかったものの、俳句の最大の特徴である「短さ」を保持しながら、「英詩」として認められる形に訳すことが、俳句翻訳における訳出手法の一つとして定着しつつあったと言えよう。

4. ブライスの俳句翻訳

4.1 ブライスの俳句観

ブライスの手による *Haiku* は全四巻約 1300 頁からなる大著であり、その第一巻は五部からなる。第一部は「俳句の精神的起源(The Spiritual Origins of Haiku)」、第二部は「俳句を作るための精神状態としての禅(Zen, the State of Mind for Haiku)」、第三部は「俳句と詩(Haiku and Poetry)」、第四部は「四大俳人(The Great Haiku Poets)」、第五部は「俳句の技法(The Technique of Haiku)」となっている。ブライスの俳句観は序文並びに第一部「俳句の精神的起源」、第二部「俳句を作るための精神状態としての禅」に明確に示されている。

ブライスの俳句に対する考え方が、最も端的にあらわれているのは *Haiku* 序文における、「俳句は全東洋文化の精華である。俳句は生き方でもある。俳句は禅の視点から理解されるべきものである。(Haiku is the final flower of all Eastern culture; it is also a way of living. Haiku are to be understood from the Zen point of view.)」(Blyth, 1949, p.iii)という部分であろう。「東洋文化」そして「禅」という観点から俳句を理解すべきという考えは *Haiku* 全四巻を通して繰り返し語られている(なお、このような俳句観はヘンダーソンの *The Bamboo Broom* や宮森の *An Anthology of Haiku* には見られないブライス独特のものである⁹。)

このような俳句観に基づいているため、俳句の理解には東洋精神や禅の理解が不可欠とされる。そのためブライスは *Haiku* 第一巻の多くの部分を東洋精神の説明(第一部)、禅の説明(第二部)に充てている。第一巻は 393 ページであるが、そのうち第一部には全体の約四割近い 154 ページ、第二部には全体の約四分の一の 93 ページもの分量が割かれている。第一部では冒頭において「この部の目的は、全東洋文化の背景とでも呼ぶべきものを示すことにある(The aim of this first section is to give what may be called the background of all oriental culture.)」(Ibid, p.2)としたうえで、「仏教(Buddhism)」、「禅(Zen)」、「道教(Taoism)」、「中国の詩歌(Chinese Poetry)」、「儒教(Confucianism)」、「東洋の芸術(Oriental Art)」、「和歌(Waka)」、「連句(Renku)」、「能・生け花・茶の湯(No, Ikebana, Cha no Yu)」、「神道(Shinto)」にはそれぞれ一節が設けられ、俳句との関連が

語られる。第二部においては、俳句と禅との関連が語られる。禅の特徴として次の 13 項目があげられる。「無私であること(Selflessness)」、「孤独であること(Loneliness)」、「感謝して受け入れること(Grateful Acceptance)」、「不立文字(Wordlessness)」、「反知性的であること(Non-intellectuality)」、「矛盾性(Contradictoriness)」、「ユーモア(Humour)」、「自由(Freedom)」、「モラルに拘泥しないこと(Non-Morality)」、「簡素(Simplicity)」、「即物性(Materiality)」、「愛(Love)」、「勇気(Courage)」である。この 13 項目それぞれの特性を良く表現しているとブライスが考える世界の文学作品があげられたのち、俳句の例が挙げられる。

Haiku において禅は二つの意味で用いられている。一つは、インドから始まり中国を経て日本において結実した仏教の一派としての(一般的な意味での)禅であり、もう一つは、ある種の精神状態としての禅である。このことに関してブライスは以下のように述べている。

(本書において)「禅」の語は二通りの意味で用いられおり、読者はどちらの意味で用いられているのかその都度判断すべきであることを断っておく。通常、本書において禅は、我々が他の事物と分け隔てられておらず、まったく同一でありながら、個別性や個々の特徴を保っているという心の状態を指す。時として、第二部、3 ページの表に見られるように、禅は達磨(西暦 520 年に中国に来た)によって創められた経験と実践の総体をさす。(Blyth, 1949, p.iii)

このような禅の意味を考えると、ブライスにとっての俳句とは、「我々が他の事物と分け隔てられておらず、まったく同一でありながら、個別性や個々の特徴を保っているという心の状態」が表出されたもの、ということができるだろう。

4.2 ブライスの翻訳観

第一巻第五部「俳句の技法(Technique of Haiku)」の中には「翻訳(Translation)」の一節が設けられている。この節の冒頭において、俳句翻訳に対する考えを以下のように述べている。

翻訳についての一般的な原則とは、一つは、元の句にないものは英訳のなかに何一つ持ち込まないということであり、もう一つは日本語から類推できるはずものを、翻訳においても含意させようと試みることである。前者は困難ではないが、無味乾燥であったり、理解ができないということになりかねない。言葉の含意は大方の場合、翻訳不可能であるが、それが純粋に文法的なものには特にそうである。(Ibid., p.387)

「元の句にないものは英訳のなかに何一つ持ち込まないということ」、「日本語から類推できるはずものを、翻訳においても含意させようと試みること」という二点は、何を元の句に「ある」とみなすのか、どのようにしたら「英訳のなかに持ち込まれた」と考えるのか、何を「日本語から類推できる」とみなすのか、どのようにして「翻訳において含意」させることができると考えるのか、に対する考え方によって具体的な意味、そして訳出は大きく変化するであろう。そして、そのような考え方の背景には、訳者であるブライスの俳句観があるといえるであろう。

以下では上に引用したブライスの翻訳観を念頭に置きながら、具体的な句の翻訳を検討する。

4.3 ブライスの俳句翻訳の特徴

(a)形式

前述したように、ブライスは俳句の精神面を重視し、第一巻の半分以上を東洋精神や禅の説明に当てている。一方で俳句の形式的な特徴(切れ字、季語、日本語の特徴、オノマトペなど)について詳説した「俳句の技法」は第一巻の後半部分、第五章に置かれ僅か 34 ページである。このことから俳句の技術的側面に関してブライスは軽視したとまでは言わないにしても、さほど重要視しなかった、少なくとも精神面よりは重要ではないと考えていたといえることができるであろう。

このように総体的に形式よりも精神面を重視したといえるブライスであるが、彼の俳句翻訳には形式面においていくつかの特徴が見られる。第一の特徴は、一貫して三行に訳したことである。俳句を三行詩として訳す理由については、明確には述べていない。菅原(1996, p.21)はこのことに関して、以下のように述べている。

俳句を三行に訳す慣行は、五・七・五という音数律に従う俳句の構造を、音数律に拠らず可能なかぎり顕在化させようとして生れた便法で、俳句自体の詩法とはおよそ関係がない。したがって、俳句を一貫して三行に訳すブライスの態度は、俳句翻訳家としての一つの重大な選択の結果を反映すべきはずなのだが、この点についてブライスが十分に自覚的であったとは思えない。むしろ、W.G. アストン以来の俳句翻訳の歴史のなかで、経験的に選び取られ、定着していった形式に、無自覚に従っただけであるように思われる。そのためブライスは、この「俳句の形式」においても、俳句が五・七・五の音数律からなることを紹介するのみで、俳句をなぜ三行詩のかたちで訳すのかについては、説明らしい説明を与えていない。

ブライスは *Haiku* 第一巻の序文において、俳句に関して興味を持つ者に対して宮森麻太郎の *An Anthology of Haiku* とヘンダーソン *The Bamboo Broom* の二つの書籍を紹介しており、中でもヘンダーソンのほうがより良いとしている(Blyth, 1949, p.xiv)。ブライス自身もこの二書から強い影響を受けたと考えられる。宮森麻太郎はほぼすべてを二行詩として訳したのに対し、ヘンダーソンはすべて三行詩で訳しており、ブライスが一貫して三行詩に訳したのは、直接的にはヘンダーソンの影響が強いのではないかと考えられる。

形式面におけるブライス俳句翻訳の第二の特徴は、音節数や語数において五・七・五の構造を再現しようとした形跡が見られないということである。二行目が一行目、三行目に比べて長い翻訳は少なくないものの、二行目が最も短い句や一行目三行目と長さが同じ長さの句は多く見つけることができる。たとえば、次の句は音節数や語数ともに二行目が最も短い。

たふるればはふるるままの庭の草 良寛

The grasses of the garden,--

They fall,
And lie as they fall.
(ibid, p.182)

このように二行目が最も短い翻訳例も決して珍しくない。次の句のように、三行とも二語からなる句もある。

うき我を淋しがらせよかんこ鳥 芭蕉
Ah, *kankodori*,
Deepen thou
My loneliness.
(ibid, p.172)

次の例は、三行とも三語からなる句である。

此の道や行く人なしに秋の暮 芭蕉
Along this road
Goes no one,
This autumn eve.
(ibid, p.179)

また、次の句のように、三行とも比較的長く訳されているものもある。

呉竹のよよにあふひのまつりかな
Today, the Aoi Festival:
We greet again the many-jointed bamboos,
Generation after generation.
(ibid, p.102)

このように、各行の長さやバランスに一定の傾向などは見られない。五・七・五という俳句の形式を(三行として訳したことを除けば)翻訳において反映しようとしなかったことは明らかである。

第三の特徴は、脚韻の使用など、英詩における詩の技法を取り入れようとした形跡が見られな
いということである。菅原(1996, p.28)は、「ブライスは、翻訳ハイクのなかに「英詩」の要素が混入す
ることを、慎重に回避したかにも思われる。」¹⁰とさえ述べている。ブライスはヘンダーソンがしたよう
に俳句に題名をつけるようなこともしなかった。俳句に題名がないことに関して以下のように述べて
いる。

多くの和歌には題名がある。一方、俳句にはない。それは俳句の真の主題は言葉で述べるできないからである。俳句は、自己消去であり、真の「言葉のない歌」なのである。(Blyth, 1949, p.117)

「言葉で述べるできない」、「自己消去」という言葉は、禅の特徴としてブライスが挙げている「不立文字」、「無私であること」とそれぞれ対応するといえるであろう。題名をつけなかったことに関しても、俳句を禅の観点から理解すべきとする俳句観が強く背景にあるといえることができる。

(b) 季語

Haiku 全四巻のうち、第二巻は春、第三巻は春、夏、第四巻は秋、冬となっており各季節の句を集めている。吉村(1996, p.171)によれば、外国人の俳句研究者でこのような歳時記風の分類形式を用いたのはブライスが初めてだという。たしかに、ブライスが参照した宮森、ヘンダーソンともに季語に関する言及はしているものの、彼らによる句の分類は歳時記風にはなっていない。

また、俳句における季節に関しては、「俳句の技法(Technique of haiku)」のなかの「俳句における季節(The Seasons in Haiku)」(Blyth, 1949, p.382-386)という節において、4 ページ半にわたって解説している。「俳句にはほとんど常に季語がある(There is almost always a season word in haiku)」(p.382)とし、季語の重要性を論じながらも、季語のない句である「無季俳句」があるとして芭蕉の句を例に挙げ、また「主題が季節的意味を超越している場合もある」とも述べ、季語は絶対ではないとしている。

このような季語の扱いをどのように考えればよいだろうか。全体を歳時記風に分類していることから、季語を非常に重要であると考えていたとみなすことも可能であろう。しかしながら、「俳句における季節(The Seasons in Haiku)」の記述は4 ページ半に過ぎず、この分量は全体の分量から考えて決して多いとは言えない。また、4 ページ半のうち半分以上が無季俳句などの季語が絶対ではない例に割かれているうえ、季語を用いない句の例として、ブライスが最も重要な俳人であると強調する芭蕉の句を挙げていることから、季語を非常に重視したとは考えにくい。そして、季節に関して説明をした節の題名が、季語(season word)ではなく、あくまで「俳句における季節(The Seasons in Haiku)」としていることは、ブライスが季語(season word)を俳句における重要な要素として提示しなかつた何よりの証拠であるように思われる。ブライスは英語でかかれるハイクについて以下のように述べている。

英語ハイクにとって季語は必要ない。季節でさえも必要ない。しかし一年の四半期のどれにあっているかを示唆するならば、それは大きな利点となろう。(Blyth, 1964, p.351)

このように英語ハイクにおいては、季語は必要ではないとさえ述べている。こう見るとブライスは英訳する際にも句の季節感を重視していないように推察されるが、ではなぜ *Haiku* 全体を歳時記風に分類したのか。これは、便宜的な面が大きかったのではないかと考える。俳句にとって(ハイクではなく)、季語は重要な要素であり、当然ブライスもそれを認識していた。翻訳された俳句にお

いて季語のもつ含意を十全に伝えるためには多くの場合、解説によらなければならない。全体を歳時記風に分類すれば、一つ一つにその都度、季節に関しての解説を加える必要はなくなる。たとえば、ある句が「春の巻」(第二巻)の「Warmth」の項にあれば、その句に含まれる「Warmth」が春の季語であるということが分かり、その都度、説明を加えるという煩雑さを回避することができる。ブライスは、日本語でかかれた俳句における季語の重要性を認識していたため、歳時記風の構成を採用した。一方で、その英訳においては季語の重要性をことさら強調したくはなかったといえることができるであろう。

(c)詩想

以上にみてきたように、ブライスの俳句翻訳において五・七・五という詩形は、辛うじて三行詩という形式をとることのみによって残された。季語は歳時記風の分類をすることによって、その意味が伝わるように工夫された。原句のもつさまざまな含意については文化的な背景に関する解説などを加えることによってその意味が伝わるようにされている。結果として、ブライスの俳句翻訳は、原句の韻律や形式的特徴を反映しない三行詩となった。

ブライスは形式を重視しなかったと述べたが、では、ブライスは俳句を翻訳するにあたって原句の何を重要なものと考え、翻訳になにを反映しようとしたのであろうか。菅原(前掲書)はブライスの俳句翻訳を対象にして、元の句の上五、中七、下五と、英訳の三行詩の各行がどのように対応しているかを分析している。対応の仕方は、以下の六種類になる。

- 1 上五、中七、下五の順序がそのまま三行詩の各行に対応するもの(上中下型)
- 2 三行詩のそれぞれに、順に上五、下五、中七に対応するもの(上下中型)
- 3 三行詩のそれぞれに、順に下五、中七、上五に対応するもの(下中上型)
- 4 三行詩のそれぞれに、順に下五、上五、中七に対応するもの(下上中型)
- 5 三行詩のそれぞれに、順に中七、下五、上五に対応するもの(中下上型)
- 6 三行詩のそれぞれに、順に中七、上五、下五に対応するもの(中上下型)

たとえば、「静けさや岩にしみいる蟬の声」は、

| | |
|--------------------------|--------|
| The silence; | 静けさや |
| The voice of the cicadas | 蟬の声 |
| Penetrates the rocks. | 岩にしみいる |

となり「上下中型」と分類できる。このように分類していった場合、ブライスの翻訳俳句にはすべての型に合致するものがあるという。このことは何を意味するのか。菅原(1996)は以下のように述べている。

ブライスは、翻訳ハイクが「英詩」として受容されることを断念するかに見えて、「俳句」そのもの

の詩想を前面に押し出し、詩想自体によって翻訳ハイクを英語による「詩」として成立させようとした。そのためには、元の句の詩想がもっともよく伝わるよう、三行詩が構成されなければならない。元の句の「思考の順序」は一旦解体され、英語で書かれた三行詩のなかの思考の順序が新たに構成されることになる。三段論法に近いとされる三行詩の機能を生かした、いわば「詩想の順序」が再構成されるのである。(菅原, 1996, p.29)

ブライスがもっとも重視したもの、それは、原句における「詩想」であったという。「詩想」を伝えるために元の句における「思考の順序」は自在に変更されたのであった。「詩想」は内容といってもよいであろう。内容を最大限に伝えるために、三行詩という形式以外は自由な形式がとられたということができる。

5. まとめと考察

以上見てきたように俳句の翻訳において形式の選択は重要な問題であった。そして形式が選択される際に重要であったのは、俳句をどのようなものと見做すのかということであった。1900年以前においては、俳句は主としてその短さが故に詩ではない(詩的断片、エピグラム)とみなされた。したがって、チェンバレン、アストンともに、それ自体が「英詩」として成立する形に訳さなかった。1930年ごろになると、まず俳句は詩であるということが強調されるようになる。宮森やヘンダーソンは、原句における形式をできるだけ翻訳にも反映させようと努力した。五・七・五のリズムは宮森によって強弱調や弱強調の韻律を持った「英詩」に、ヘンダーソンによって一行目と三行目に脚韻を持たせた「英詩」となった。

一方、ブライスはまず俳句を詩ではなく、「全東洋文化の精華である。俳句は生き方でもある。俳句は禅の視点から理解されるべきものである」(Blyth, 1949, p.iii)と考えた。「俳句と詩(Haiku and Poetry)」の章では「俳句は詩ではない。文学でもない」(Ibid., p.272)と明言している。また、「読者にとって、すべての俳句は公案¹¹であり、禅の問いである」(Ibid., p.282)と述べるなど、俳句を詩ではないと繰り返し強調した。

俳句を詩ではないと見做すことによって形式の重要性は失われることとなる。詩ではないものは当然「英詩」として訳す必然性がない。俳句を「全東洋文化の精華」とみなし、「詩ではない」と述べるブライスにとって、俳句の翻訳に西洋的な詩の要素を取り入れることは必要がないばかりか、むしろ俳句をゆがめることにもなりかねないと考えていたのではないか。前述したように、ブライスは翻訳に関して「元の句にないものは英訳のなかに何一つ持ち込まないということ」という原則を述べているが、彼にとっては(西洋の)英詩の伝統である脚韻や押韻は「元の句にないもの」であり、それらを使用することを「元のないものを英訳の中に持ち込むこと」と考えたとしても不思議ではない。ブライスが辛うじて残したのは、三行詩という俳句の五・七・五をわずかながらに反映したと考えられる詩形のみであった。結果として俳句は、韻律を持たない三行詩となった。

ブライスが重要視したのは、「詩想」つまりは内容であった。俳句を禅の視点から考え、宗教的な

側面、精神性を強調するブライスにとって内容の重視は当然のことであった。言うまでもなく形式が重要視されなかったことと、内容の重視ということは互いに密接な関係にある。形式が重視された場合、それが足枷となって詩想を十二分に伝えることができなくなる可能性が高まるであろう。より自由な形式を選択することによって原句にある詩想をより明確に伝えることが可能となる。ブライスは内容をよりよく伝達するために元の句における思考の順序を自在に変更した。

季語をブライスは重視しなかった。にもかかわらず、彼の *Haiku* において俳句を歳時記風に分類し構成したことは、日本語であれば季語を目にすることで類推できるはずのものを、主題となる季節ごとに各俳句を予め区分することによって、可能な限り煩雑にならずに英訳を読む読者に伝えようとするための工夫であったと考えることができるであろう。「日本語から類推できるはずのものを、翻訳においても含意させようと試みる」という原則に従ったと言える。この原則に従うために詳細な解説を付け、訳のみでは理解不可能な含意も分かるようにされている。

ブライスは翻訳の原則として「元の句にないものは英訳のなかに何一つ持ち込まないということ」、「日本語から類推できるはずのものを、翻訳においても含意させようと試みる」との二つを掲げたが、このような翻訳観がブライスに特異なものであったとは考えられない。たとえば、ヘンダーソンは、「日本語においては、厳密な詩形の効果は五音と七音の交替によって得られる。英語においてこの方法を用いるのは不可能であって、無理でない程度に止めるという条件を守るなら、押韻の使用こそが、おそらくはそれに代り得る最良のものなのである」と述べているが、ヘンダーソンにとって五・七・五のかわりに英語において押韻(脚韻)を用いることが、「日本語から類推できるはずのものを、翻訳においても含意させようと試みる」とであったと言えよう。

このように生まれてきた原句と訳された句の違いは、翻訳観によるものというよりも俳句観の違いに起因するものであると結論付けることができるであろう。そして、このような俳句観の根底にあったのは、俳句を「全東洋文化の精華」(西洋文化と異なるもの)とする思考であり、俳句は「禅を体現したもの」とする思考であった。

一方で、ブライスは俳句を一般的な「英詩」として成立しない形に翻訳することによって、俳句の価値が十全に伝わらないという(ヘンダーソンが抱いていたような¹²⁾ 危惧を抱いていた可能性もあるのではないかとと思われる。このような危険を回避するためには、まず俳句は禅であるというブライスの俳句観が了解される必要があった。

俳句は詩ではなく「禅」の視点から理解されるべきものである、俳句は公案のようなものである、ということがまず前提にあれば、理解不能であったり、不完全なものに思えたりしても(その可能性はヘンダーソンが言うように「きわめて高い」、大きな問題はなくなる。なぜなら(ブライスがのべる)禅とは *Haiku* 第二部「俳句を作るための精神状態」の中で繰り返し述べているように、「反知性的」であり、「矛盾性」を抱えており、「自由」であり、「モラルに拘泥しない」ものであるからである。*Haiku* において執拗なまでに禅とのつながりを強調したことは、俳句の精神的な背景が了解されないことには俳句の価値が十全に伝わらないという危険性をブライスが認識していたからではないかとも考えられる。

6. おわりに

本論文では、ブライス *Haiku* において示されている俳句観がブライス自身の俳句英訳にどのように影響を与えているのかを分析、考察した。その結果、「英詩」として成立するように韻律を用いる形で訳すという、当時成立しつつあったと考えられる俳句翻訳における標準的な慣行¹³から外れる訳出をブライスが行っていること、そしてその背景には、俳句は禅の観点から理解すべきとする俳句観があることが明らかになった。

本論文で論じたように、俳句英訳の訳出手法の選択においては英詩の概念が重要な意味をもっている。英詩の概念は固定的なものではなく、時代によって変化してきたものと考えられる。本論文で論じた内容をさらに深化させるために「英詩」概念の変化を考慮に入れて考察する必要があると考える。今後の研究課題としたい。

.....
【著者紹介】

松本弘法 (MATSUMOTO Hironori) 立教大学大学院異文化コミュニケーション研究科博士後期課程在籍。専門は翻訳研究。

.....

【註】

- 1) Kerouac(1959)にブライスの名前が出てくることは特によく知られている。
- 2) 以降、英語文献からの日本語訳は特段の注記がない限りすべて筆者による。
- 3) 後述するように、西洋的な伝統における詩とは、ある程度の長さがあり、韻律、脚韻を備え、題名を持つものであった。
- 4) 一例を挙げると、服部嵐雪の句「梅一輪一輪ほどのあたたかさ」は以下のように訳されている。

[Slowly] it mildens, as the plum

[Ventureth forth,] blossom by blossom.

(Chamberlain, 1902, p.228)

- 5) チェンバレンは 'Basho and the Japanese Poetic Epigram' (Chamberlain, 1910)において「本来の名称は発句(俳句あるいは俳諧ともいう)であるが、よりふさわしい訳語がないので、私はあえてエピグラムと呼ぶ。(中略)これは飾られた言葉の二行の警句という意味ではなく、微妙な、あるいは巧みな考えを表現する小さい詩を意味する古い使い方によってである。」としている。佐藤(1991, p.68)は、ここでチェンバレンの言う『古い使い方』とは、古代ギリシャにあった短い寸鉄詩を指しているのだろう。」と推察している。川本(1998, p.204)によれば英詩の場合、「『まじめな』詩は十四行以上にわたるのがふつう」であるという。『まじめな』詩とはすなわち伝統的な英詩を指す。以上のことから、チェンバレンが俳句をエピグラムと呼んだ背景には、俳句の英訳が伝統的な英詩たりえないというチェンバレンの認識があったと考えることができる。

- 6) ヘンダーソンによる訳は、

An ancient pond;

Plash of the water

When a frog jumps in. (Henderson, 1993, p.37)

- 7) ヘンダーソンによる訳は、
 A cloud of blossoms;
 An evening bell
 Ueno? Asakusa ? (Henderson, 1933, p8)
- 8) 本論文において「ハイク」とは、はじめから外国語で詠まれた俳句のことを指す。日本語で書かれた俳句や、日本語から外国語に翻訳された俳句は「俳句」とし区別する。この区別は佐藤(1987)、星野(1994)らによる表記に従ったものである。ただし、菅原(1996)は日本語から外国語に翻訳された俳句を「翻訳ハイク」としており注意が必要である。
- 9) ヘンダーソン *The Bamboo Broom* においては Zen の語は二か所で使用されているのみであり、芭蕉が禅を学んでいたという挿話としてわずかに言及があるだけで俳句を禅から理解するという視点はまったく見られない。宮森 *An Anthology of Haiku* においてもほぼ同様の扱いである。ブライス以前に俳句を禅と結び付けて論じたものとしては、鈴木大拙がおりブライスは鈴木に弟子入りするなど(吉村, 1996, pp.107-108)、俳句を禅と結び付ける俳句観は鈴木による影響であることは疑いを入れない。鈴木とブライスの関係、とくにその俳句観の形成については、西洋において禅のイメージ形成に鈴木が非常に大きな影響力を持っていること(Faure, 1993 など)、ブライスの *Haiku* が禅との関連から読まれたこと、米国において俳句観の形成にブライスが大きな影響を与えていること(佐藤, 1991)などから、仔細に検討する必要がある。だが、本論文の本筋ではないためこの問題については別の機会に論じることとしたい。
- 10) 註 8 でも述べたようにここでの「翻訳ハイク」とは、日本語から外国語に翻訳された俳句のことである。引用元の表記に従う。
- 11) 「公案」は、禅宗において修行者が悟りを開くために与えられる問題のことであるが、具体的な問いの内容は仏教に関するもの、修行に関するもの、人生観を問うもの、ユーモアのあるものなど種々雑多である。(田上, 2007, p.161)ブライスは「私たちが対峙するものはすべてが公案である。」(Blyth, 1949, p.282)と述べており、非常に広い意味で「公案」という語を使用している。
- 12) 「俳句はとても短く、用いられる言葉はしばしば断片的である。そのため逐詩的な訳が、未完成の散文の断片と取り違えられる危険性がきわめて高い。」Henderson(1933, p.4)
- 13) 「翻訳における標準的な慣行」は、「翻訳規範(translation norms)」の概念と近い。「翻訳規範」とは記述的翻訳研究の中で Toury(1995/2012)が提唱した概念であり、「ある共同体の中で共有される一般的価値観や考え方を、(中略)特定の状況で適切あるいは適用可能な作業指示(performance instructions)へと変換したもので、所与の行動の側面において規定及び禁止される事項と、同時に、許容および容認される事項を具体的に特定している」(Toury, 1995, p.55 ; 日本語訳はピム(2010, p.123)の武田による)と定義される。翻訳規範は細分化され、より下位の概念を持つにいたっており精緻な理論化が試みられている。本論文で論じた内容のより精緻な分析のために翻訳規範の概念を援用することは有益であろう。一方でピム(2010, p.125)が指摘するように翻訳規範は決して固定的なものではなく時代状況などによって変化していく流動的なものである。特にピム(ibid.)も述べるように「文化が変革を遂げる時代には、さまざまな規範間の均衡が崩れ、大きな対立が起こる可能性がある」。本論文が研究の対象とするのは俳句翻訳の黎明期にあたり、文化的にも社会的にも極めて

変革の大きい時代(ピムの述べる「文化が変革を遂げる時代」)であり、翻訳規範も極めて流動的であったと考えられる。このような状況を対象とするにあたって細分化された規範の概念を援用する際にはまず理論自体への検討を十分に加えたのちに行う必要があると考える。「翻訳規範」の概念を用いた再検討に関しては今後の課題としたい。

【引用文献】

- Aston, W. G. (1877). *A Grammar of the Japanese Written Language. Collected Works of William George Aston. Volume 2.* (pp.213-412). Oxford: Oxford University Press.
- Blyth, R. H. (1949). *Haiku. Volume I.* Tokyo: The Hokuseido Press.
- Blyth, R. H. (1950). *Haiku. Volume II.* Tokyo: The Hokuseido Press.
- Blyth, R. H. (1952a). *Haiku. Volume III.* Tokyo: The Hokuseido Press.
- Blyth, R. H. (1952b). *Haiku. Volume IV.* Tokyo: The Hokuseido Press.
- Chamberlain, B. H. (1888/1898). *A Handbook of Colloquial Japanese.* Tokyo: The Shyuyeisha
- Chamberlain, B. H. (1910). *Japanese Poetry.* London: Kelly & Walsh, Limited.
- Faure, Bernard. (1993). *The Rise of Zen Orientalism, Chan Insights and Oversights: An Epistemological Critique of the Chan Tradition,* (pp.52-88). Princeton: Princeton University Press.
- Henderson, G. H. (1933). *The Bamboo Broom: An Introduction to Japanese Haiku.* Kobe: ゼー、エル、タムソン株式会社.
- Kerouac, Jack. (1959). *The Dharma Bums.* Redwood: Redwood Press.
- Miyamori, A. (1933). *An Anthology of Haiku - Ancient and Modern.* Tokyo: 丸善株式会社.
- Pinnington, A, J. (2000). Haiku in English Translation. Olive Classe (Ed.) *Encyclopedia of Literary Translation into English Volume 1. A-L* (pp.604-606). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Sugawara, K. (2000). *DEVISING A CONTEXT: R. H. Blyth's Translation of Haiku. Identity and Alterity in Literature, 18th-20th c,* (pp.227-238). Athens: Domos.
- Toury, G. (1995/2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins.
- 星野慎一. (1994).『俳句の国際性:なぜ俳句は世界的に愛されるようになったのか』. 博文館新社.
- 星野慎一. (2009). 「俳句の国際化:海外詠と外国語俳句」片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦(編著)『俳句教養講座 第三巻 俳句の広がり』(224-234 頁). 角川学芸出版.
- 夏石番矢. (1992). 「「吠える」と「四つのハイク」ーアレン・ギンズバーグの一九九五年」『ビート読本 ビート・ジェネレーションー六〇年代アメリカン・カルチャーへのパスポート』. (23-25 頁). 思潮社.
- ピム, A. (2010). 『翻訳理論の探求』(武田珂代子・訳). みすず書房.[原著:Pym, Anthony. (2010). *Exploring Translation Studies.* London: Routledge]
- 佐藤和夫. (1987).『俳句から HAIKU へ 米英における俳句の受容』. 南雲堂.
- 佐藤和夫. (1991). 『海を越えた俳句』. 丸善.
- 仙北谷晃一. (1987).「レジナルド・H・ブライス『俳句』一九四九ー五二年刊」佐伯彰一・芳賀徹(編)『外国人による日本論の名著 ゴンチャロフからパンゲまで』(194-201 頁). 中央公論社.
- 菅原克也. (1996). 「三行詩としてのハイク:R.H.ブライスによる俳句の翻訳について」. 『比較文学研究』

第 69 号, (14-36 頁).

田上太秀. (2007).『禅語散策』. 講談社.

上田邦義. (2010). 『ブライス先生、ありがとう』. 三五館.

吉村侑久代. (1996). 『R. H. ブライスの生涯 禅と俳句を愛して』. 同朋舎出版.

