

ギリエルミ・ヂ・アウメイダのハイカイ論 ——ヨーロッパの伝統詩と新しい詩の形式のはざまで——

スエナガ エウニセ

はじめに

ギリエルミ・ヂ・アウメイダは20世紀前半から半ばにかけてブラジルで俳句の普及に大きく貢献した詩人である。増田（1986）が指摘するように、アウメイダはブラジルで俳句を最初に紹介した人物でも、最初に俳句をつくった人物でもないが、ブラジル文学翰林院（文学アカデミー）の会員として大きな人気を博していたので、アウメイダが俳句の独自のルールを提唱し、実際に句作したことで、俳句の認知度は大きくあがったことは間違いない。

前稿では、現在のところ分かっているアウメイダ作のハイカイ58句を紹介し、簡単な分析を行った（スエナガ 2023）。

本稿では、アウメイダが初めて自作のハイカイを発表する1937年2月28日の『オ・エスタード・デ・サンパウロ』紙のエッセイに見られるハイカイ観の考察を行う。アウメイダが自分のハイカイ観についてまとめた考えを発表するのはこのエッセイのみである。タイトルをもつ、韻を踏むという独自のハイカイのルールが提唱され、9句のハイカイが発表されるこのエッセイは、周知のとおり、アウメイダの友人で俳人でもあり、1930年代に在サンパウロ日本総領事を務めた市毛孝三（俳号は暁雪）によって抄訳が1937年11月号（第40巻11号）の『ホトトギス』に載せられているが、本稿の資料編ではその原文と全訳を紹介する。

1. 1937年のエッセイに見られるアウメイダの俳句観

ギリエルミ・ヂ・アウメイダは1937年2月の『オ・エスタード・デ・サン

パウロ』紙のエッセイで、フランスの詩人、ピエール・ルイスを引用しながら、詩は東方、つまりアジアから生まれ、ギリシャを経て西洋に移植されたという説から出発し、詩は常に東方からインスピレーションを得ているという論を展開する。

あちら [引用者注：東方、アジア]、光が生まれるところで人類、そして知恵が生まれた。それらとともに、もっとも光輝き、もっとも人間的でもっとも賢明なかたち、つまり詩が生まれた。¹⁾

太陽が東から昇り、西に沈むように、詩も東洋で生まれ、西洋に至って死んだ（沈んだ）ように見えるが、それは常に東方で再生し続けているのだという。

私は東方に目を向け、もっともシンプルで、よってもっとも厳密なかたちの詩を見出す。それは俳句というかたちに統一されているのである。（…）俳句は、もっともシンプルな表現に縮められた詩である。一つの表明にすぎない。論理的であるが、説明がつかない。移り行く季節の静かな飛翔の間に捉えられた純粹な感情——まるで春の花を摘むように、夏の太陽の光を捉えるように、秋の枯葉を拾うように、そして雪の断片をつかむように。繊細な^{シンテーゼ}総論に凝縮された感動。（…）短いが、しかしどこまでも拡張し、広がる印象。

このようにアウメイダはシンプルだが深い意味や感動が凝縮されている日本の俳句を高く評価し、どんなに複雑な詩的アイディアも、俳句のように17音節で表現できないものはないと断言する。

私は20年間詩を書いてきて、詩集を約30冊執筆し、約20冊刊行できたが、いま静かな結論に達する（自分の作品を否定するわけでも、他人の作品へのあてこすりでもない）。どんなに複雑な詩的アイディアも——邪魔な装飾物

1) 本稿の日本語訳は、断りが無い限り引用者による。

を取り除き、すべての余計なものを洗い流し、あらゆる不純物を除去すると——最終的に俳句の17音節に正確に十分に言い表せないものはないのだと。

そしてポルトガルやブラジルの名だたる詩人たち、カストロ・アルヴェス、オラーヴォ・ピラッキなどの作品名をあげ、また1917年に刊行された自身の詩集『Nós (私たち)』、さらにマラルメの「海の微風」をあげ、それらの詩はすべて17音節で表現できたのだと述べる。そしてそれができなかったのは余計な装飾物や過剰なものを取り除く勇気がなかっただけなのだと言結する。エッセイは次のように締めくくられている。

これらのハイカイによって表現しようとするのは、無罪を言い渡す、もしくは有罪判決を下すような、額の深い皺ではない。私が求めるのは無罪宣言も有罪判決も下さないで明るく微笑む唇の端にできる浅い皺である。なぜなら、微笑みは世界で滑稽ではない唯一のものだからである。

このようにアウメイダは東洋を詩の発祥の地、インスピレーションの源とみなし、俳句を高く評価する。俳句の特徴としてシンプルであること、装飾や過剰なものが少ないことを強調し、また「凝縮された感動」「感じ、考え、言葉にしないこと。ただほのめかすだけ」とも説明する。そして自分が目指すハイカイは有罪や無罪を宣言するような「深い皺」ではなく、微笑むときにできる「浅い皺」であるとも述べる。

スエナガ (2022) が指摘するように、アウメイダはフランスのジョルジュ・ボノーに影響を受け、ボノーの『Anthologie de la Poésie Japonaise 日本詩歌選』のフランス語訳をもとに、俳句や和歌をポルトガル語に訳して紹介している。ジャポニズムの流れの中、日本の俳句をヨーロッパに紹介するのに大きな役割を果たしたのは、アウメイダが参考にしたボノーよりはクーシュである (金子 2015、柴田 2018など)。クーシュはチェンバレンを引用しながら、俳句の二つの基本的な特質は簡潔さと暗示力だと定義し (Couchoud, 1916、金子・依田 1999, p. 38)、俳句の「統辞法は極度に省略がきいている」(前掲書 p. 37)

と説明する。アウメイダが指摘する「短い」「凝縮」されている、「言葉にしない」「ただほのめかすだけ」などの俳句の特徴は、直接参照されていないにしても、チェンバレンやクーシュの定義と共通点が見出されるだろう。

2. ポルトガル語でも5音節と7音節は詩の基調を成すという主張

アウメイダはエッセイの多くの紙面を割いてポルトガル語の伝統的な詩を多く紹介しながら、ポルトガル語でも575音節のハイカイをつくることは可能だとの論証を試みる。なぜ575音節にこだわるかと言うと、高浜虚子が1936年5月5日にロンドンのペンクラブで行ったスピーチで、5音と7音は日本のすべての詩の基調をなすと述べた後、日本語以外の言語で575音節の詩をつくる必要はないと語った内容に触れていたからだと思われる。スピーチで虚子は次のように述べている。

俳句は五音、七音、五音の三節より成る十七字の詩であります。この五音と七音とは日本の総ての詩の基調を成すものでありまして、この五音、七音が結びついて最も簡単なる一独立詩を成したものが俳句であります。(高浜1936, p. 9) (傍線は引用者による。以下同様)

エッセイでアウメイダはロンドンでのスピーチでの発言を引用しながら、虚子への反論を試みる。エッセイではまず次の発言が引用されている。

“Penso que não é possível tentar a forma de dezessete sons em língua alguma que não a japonesa. O Poeta, que quisesse escrever poemas como os haikais, bem andaria em escolher uma pequena forma poética que melhor se adaptasse à sua língua materna” (引用者による直訳:「日本語以外の言語で17音の(詩の)形を試みるのは可能ではないと思います。俳句のような詩を作りたいと望む詩人は母語にもっともふさわしい短い詩の形を選ぶべきであります」)

アウメイダは虚子が日本語以外の言語で17音の詩を作るのは可能ではないと

思うと述べたことに対して、俳句の「絶対的な権威」の意見に自分は同意しかねると反論する。「反論するというのは敬意を示すもっとも顕著な手段でもあるだろう」と言って、5音節と7音節でポルトガル語のハイカイをつくることは可能だとの論証を試みる。まず日本語とポルトガル語の3つの共通点をあげる。その3つとは、1) 両言語ともシラブルを数えること。2) 母音が共通していること。3) ポルトガル語にも5音節と7音節の詩が多いことである。アウメイダが紙面をもっとも多く割くのは、3点目である。多くの用例をあげながら、ポルトガル語には5音節と7音節は大層馴染みのある詩の形であるということの証明を試みる。古い詩の形であるレドンディーリャは5音節もしくは7音節で、それは大衆詩トローバとなり、代表的な民間伝承にも取り入れられ、「無意識で自発的な語りの形となった。自覚していなくても私たちは7音節で話す」という。アウメイダは7音節の格言や諺、農民を題材にした詩セハニーリャ、牧歌的な詩パストゥレル、また5音節のわらべ歌や子守歌の用例を紹介する。このように多くの用例をあげながら、虚子の意見に反して、ポルトガル語で5音節と7音節からなる17音節の俳句をつくることは可能であるという論証を試みるのである。

アウメイダが引用する1936年5月5日のロンドンにおける虚子のスピーチは、同年の『ホトトギス』第39巻第11号に日本語原文と松本覚人による英訳が掲載されている²⁾。アウメイダが引用したのはスピーチの最後の部分である次の箇所の後半だと思われる。

日本では俳句を「十七音詩」とも呼んでいます。十七音というのは、日本語として、四季の現象を詠ずるに最も適した形であります。其他の国語で作る場合は必ずしも十七音を必要としません。私は巴里に於て、仏蘭西語によって十七シラブルの詩を作り、それを「ハイカイ」と呼んでいる人がある

2) スエナガ(2022)が指摘するように、1936年後半にアウメイダは市毛孝三やその妻のマリー夫人から俳句についての資料を多く受け取り、それらを参考にエッセイ「余の俳諧」を書いているので、その中に『ホトトギス』に掲載された虚子のスピーチの英訳があったのだと思われる。

という事を聞いて居りますが、それに固執する必要はなかろうと考えます。重ねていいますが、十七音と云うのは、日本の国語が要求する形なのであります。各々其国語の要求する形によって、適当な詩形を選ぶべきだと考えます (高浜 1936, p. 11)。(傍線は引用者による)

アウメイダの引用とはニュアンスが若干異なるが、参照されたのは傍線部だ「其他の国語で作る場合は必ずしも十七音 (…) に固執する必要はなかろうと 考えます。(…) 各々其国語の要求する形によって、適当な詩形を選ぶべきだと 考えます」と思われるが、英訳では次のようになっている。「However, I hold that there is no sense in adhering to the form of either 17 sounds or 17 syllables in any other language but Japanese. The Poet who wishes to write a poem such as “Haiku” would be well advised to adopt a short poetical form best adapted to his own particular mother tongue」。 「(17音) に固執する必要はなかろうと考えます」という文が英訳では「I hold that there is no sense in adhering to the form of either 17 sounds or 17 syllables in any other language but Japanese」(高浜 1936 Matsumoto 1936, p. 14)、つまり「日本語以外の言語で17音や17音節に固執するのは意味のないことと考えます」になり、アウメイダはそれを「日本語以外の言語で17音の(詩の)形を試みるのは可能ではないと思います」と解釈したのである。

だからこそアウメイダはポルトガル語にも5音節と7音節は馴染みのあるもので、ポルトガル語で575音節のハイカイがつかれるということを強調したのである。虚子はスピーチで「この五音と七音とは日本の総ての詩の基調を成すものでありまして、この五音、七音が結びついて最も簡単なる一独立詩を成したものが俳句であります」と5音と7音を強調しているので、アウメイダはポルトガル語でも5音節と7音節はすべての詩の基調をなすものであり、それゆえにポルトガル語でも575音節のハイカイはつかれるということを証明しようとしたのだと思われる。

3. アウメイダのハイカイ論に見られる虚子の影響

前節で見たように、ロンドンでのスピーチで虚子は、俳句は575音からなる

17音の詩であると定義しているが、日本語以外の言語で俳句を作る場合、17音に固執する必要はないと言っていた。むしろ虚子は季題のほうを重く見ていた。季題について次のように述べられている。

俳句は時候の変化の上に最も重きを置きます。そうして其時候の変化を通して、自然及び人生を諷詠します（高浜 1936, p. 9-10）。

俳句では、この春夏秋冬によって生滅変化するものを「季題」又は単に「季」と呼びまして、この十七音より成る一つの句の中には、必ずこの季を詠み込む事になって居ります。それは「季」がこの小さな詩の中に在って其時候を連想せしめ、驚くべき自然の背景を現前せしめるからであります。俳句に「季」の必要なる所以は実に此処に存するのであります。（高浜 1936, p. 10）。

スエナガ（2023）で指摘したように、アウメイダのハイカイは自然を詠むことが多いが、エッセイやハイカイを見ても季題や季語を意識していたとは思えない。増田（1996）がブラジル人に季語の概念を説明するのに苦労したと述べるように、特定の自然現象やイベント、動植物が特定の季節と必ずしも結びつかないブラジルで、この時点で「季題」が不可欠ということは理解されにくかったのだろう³⁾。それでも俳句における「季」の重要性についてアウメイダは理解していたと思われる。虚子のスピーチにおける次の発言「「季」がこの小さな詩の中に在って其時候を連想せしめ、驚くべき自然の背景を現前せしめるからであります」、つまり短い3節の詩の中で一つの季節の言葉が大きな自然の背景を現前せしめるという説明は、アウメイダの次の説明と響き合っているように思える。

（ハイカイは）一つの表明にすぎない。論理的であるが、説明が見つからない。移り行く季節の静かな飛翔の間に捉えられた純粋な感情——まるで春の花を

3) 増田（1996）によると、アウメイダはこのエッセイが発表された4年後の1941年9月29日のGAZETA MAGAZINE紙のインタビューで、「ハイカイはPOESIA DA ESTAÇÃO（季節の詩）である」と説明したという。

摘むように、夏の太陽の光を捉えるように、秋の枯葉を拾うように、そして雪の断片をつかむように。繊細な^{シンテーズ}総論に凝縮された感動。(…) 短いが、しかしどこまでも拡張し、広がる印象。

アウメイダは「季」とは呼んでいないが、一つの言葉が俳句の中で大きなイメージを喚起する力を的確に捉えていたと思われる。最後にアウメイダはハイカイに、韻を追加すると宣言する。

そして最終的に、この日本の微小なパステューである俳句に、我々の金色の韻を追加する。韻はギリシャの堅琴に我々が追加できた唯一の弦である。

韻、歌に
音を与えるもの
(バンヴァイル)

ポルトガル語のハイカイに韻を追加するのも、虚子の「各々其国語の要求する形によって、適当な詩形を選ぶべきだと考えます」という発言を受けて、ポルトガル語の伝統的な詩に不可欠な韻を追加したものと思われる。このようにして575音節の3行からなり、1行目と2行目が韻を踏み、2行目の第2音節と最後の音節が韻を踏むという独自のルールが完成する。アウメイダはそれを「Os meus haikais (私のハイカイ)」と呼んでいる。アウメイダが書くすべてのハイカイにタイトルがついているが、彼にとって俳句はタイトルがあるのは当然なことなのか、これについての言及はない。

4. 簡潔化の試み

本稿第1節で確認したように、アウメイダはどんなに複雑な詩的アイディアも、17音節のハイカイで表現できると述べ、1917年に刊行された自身の詩集『Nós (私たち)』の十四行詩はすべて17音節で言い表せることができたのだと表明している。インファンテが指摘するように、アウメイダが以前に書いた詩を2句のハイカイに書き直されたと思われるものがある。それは1938年に発

表された詩集『Acaso』に収集された詩「“HOUBE” e “OUVE” (“あった”と“聞いて”）」である。

まず、詩「“HOUBE” e “OUVE” (“あった”と“聞いて”）」を引用する。

“HOUBE” e “OUVE”	“ ^{オウヴェ} あった”と“ ^{オウヴェ} 聞いて”
<p>Houve aquele tempo... Houve uma rodelinha de confete, pétala cor-de-rosa de uma vida, que esvoaçou pela sala no ar de éter e Champagne; e caiu; e ficou longamente escondida na dobra de uma seda, no fundo de uma luva, como um instante bom entre as malhas do Tempo, um olhar na surpresa de uma esquina... Aquela rodelinha de confete que fica para ser encontrada, e que, um dia, a gente encontra: e é como se encontrasse a si mesma... Aquele disco tão pequenininho em que a Saudade – a pérfida! – gravou numa imperceptível espiral a melodia toda de um passado, e de que o olhar de agulha do presente tira e desfia a música de outrora... Sim, houve aquele tempo...</p>	<p>あの時^{オウヴェ}があった…… 丸い一枚の紙吹雪^{オウヴェ}があった 一つの人生のピンクの花びらが リビングで舞い上がる エーテルとシャンパンの空気の中で そして落ちて、ながい間隠れていた 絹のしわに 手袋の底に 時の網目のあいだの心地よい瞬間のように 曲がり角の驚いた視線…… あの丸い一枚の紙吹雪 見つけられるのを待ち、ある日、ついに 見つけられる。それはまるで 自分自身をみつけるようだ…… あの丸い小さな一枚の円盤 あの—不実な！—郷愁が切り刻んだ 気づかれないようならせん状に 過去のすべてのメロディを 現在の針のまなざしが かつての歌を引き出しほぐす…… ええ、あの時^{オウヴェ}があった……</p>
<p>E hoje, que é noite e chove e estás sozinha, pobre Alma, vem! E, na canção de chuva triste, ouve aquele tempo!</p>	<p>そして今、夜で雨が降りあなたは一人 かわいそうな魂、おいで！ その悲しい雨 の歌のなかに あの時^{オウヴェ}を聞いて！</p>

この詩では、「^{オウヴェ}あった」と「^{オウヴェ}聞いて」が掛詞になっている。どこかに紛れ込んだ丸い一枚の紙吹雪が象徴する過ぎ去った時——過去にあった思い出。過ぎ去って戻らないけれど、その紙吹雪がふとあらわれると過去がよみがえる。まるでレコードの円盤に針が落ちてメロディを奏できるように。悲しんでいる娘に

雨の音の中にかつてあつたあの時を聞いて、と詩は締めくくられる。

それではこの詩をもとにしたと思われるハイカイ 2句を見てみよう。2句とも1947年刊行の詩集『Poesia Vária 雑詩』に収録されている。

<p>Hora de ter saudade Houve aquele tempo. E agora, que a chuva chora, ouve aquele tempo!</p>	<p>^{サウダージ}懐かしさをおぼえるとき ^{オウヴェ}あのような時があつた…… そして今、雨^{オウヴェ}が泣くとき あの時を聞いて！</p>
<p>Lembrança “Confetti”. E um havia de se ir esconder, e eu vir a encontrá-lo, um dia.</p>	<p>思い出 紙吹雪。一枚の断片は 隠れていずれ私に 見つけ出されるだろう。</p>

上記の詩「あつた」と「聞いて」のモチーフはこの二つのハイカイに展開されていることが見てとれるだろう。最初のハイカイ「懐かしさをおぼえるとき」は「あつた」と「聞いて」が共通しているし、「思い出」では、いずれ見つけ出される一枚の紙吹雪が共通している。インファンテは、冗長な元の詩がハイカイでは簡潔に表現され、沈黙によってより効果的に言いたいことが言い表されていると述べる（Infante 2011）。インファンテはまた、アウメイダの詩は、ハイカイを書くようになってからより簡潔になり、言葉を用いずに、つまり沈黙することで、より饒舌に言いたいことが表現できるようになっていると評価する。

おわりに

本稿ではアウメイダが1937年に発表したハイカイ論「余の俳諧」を考察した。これまでアウメイダはフランスのポノーの『Anthologie de la Poésie Japonaise 日本詩歌選』を参照し、1936年には市毛孝三に連れられてサンパウロの三水会の句会を見学したほか、市毛やその妻のマリー夫人から俳句に関する資料を多く受け取っていたことが分かっていた（スエナガ 2022）。今回新たに、アウメイダは「余の俳諧」を書くにあたり、エッセイが発表される前年の1936年に高浜虚子がロンドンで行ったスピーチの内容を大きく意識していた

ことが分かった。「五音と七音とは日本の総ての詩の基調を成すもの」と述べる虚子に対して、アウメイダはポルトガル語でも5音節と7音節が詩の基調をなすということを証明しようと試みたのである。また「各々其国語の要求する形によって、適当な詩形を選ぶべきだと考えます」と虚子が述べたのに対し、アウメイダは自分のハイカイにポルトガル語の伝統的な詩に不可欠な韻を導入したのである。それを理解していたからこそ、市毛はエッセイの抄訳を虚子に送り、それが『ホトトギス』に掲載されたのだと思われる。

今後の課題として、アウメイダのハイカイ論とアウメイダが影響を受けたフランスの俳句観との違いを考察すること、またアウメイダが実際にハイカイを書くようになって、彼が書く詩がどのように変化したかを考察することである。

*引用文において旧仮名遣いを現代仮名遣いに、そしてポルトガル語旧正書法を新正書法に改めた。

参考文献

- 金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句—ジャポニズムから前衛へ—』平凡社 2015年
- 柴田依子『和歌と俳句のジャポニズム』角川書店 2018年
- ジョルジュ・ボノー『Anthologie de la Poésie Japonaise 日本詩歌選』Paul Geuthner, 1935.
- スエナガエウニセ「ブラジルのハイクとハイカイ、そしてハイカイ集『百枚の花びらの菊』について—翻訳・模倣・オリジナリティ—」『物語研究』第18号 2018年3月
- スエナガエウニセ「ギリェルミ・ヂ・アウメイダに関する覚書—1937年のハイカイ論「Meus haikais 余の俳諧」発表の前後を探る—」『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』第23号（日本文化専攻編 第13号）2022年3月
- スエナガエウニセ「ギリェルミ・ヂ・アウメイダのハイカイ及びその考察」『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』第24号（日本文化専攻編 第14号）2023年3月
- 高浜虚子「倫敦 P・E・N クラブにて（一九三六・五・五）」『ホトトギス』第39巻第11号 1936年8月
- 増田秀一「ブラジルのハイカイ」『俳句文学館紀要』4号 1986年7月
- 増田秀一「ブラジルにおけるハイカイの季語」『俳句文学館紀要』9号 1996年10月
- ALMEIDA, Guilherme de (1938). *Acaso*. São Paulo: Comissão Editora Nacional.
- ALMEIDA, Guilherme de (1947). *Poesia Vária*. São Paulo: Martins.

ALMEIDA, Guilherme de (1951). *O Anjo de Sal*. São Paulo: Edições Alarico.

COUCHOUD, Paul-Louis (1916). *Sages et Poètes d'Asie*. Paris : Calmann-Lévy, Éditeurs. (ポール＝ルイ・クーシュー 金子美都子・柴田依子 (訳) (1999). 明治日本の詩と戦争 アジアの賢人と詩人 みすず書房)

INFANTE, Ulisses (2011). A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio. *Agália*. n. 103. pp. 77-101. Disponível em: https://agalia.net/wp/wp-content/uploads/2018/02/Ulisses-Infante_A_poesia_de_Guilherme_de_Almeida.pdf. Acesso em: 2023.11.10.

本研究は、日本学術振興会科学研究費基盤研究(B)課題番号21H00520の一部である。

資料編 アウメイダ「Os meus haikais (余の俳諧)」(1937年2月28日『オ・エ
スタード・デ・サンパウロ』掲載)全文

原文	日本語訳 ¹
<p style="text-align: center;">OS MEUS HAIKAIS</p> <p><i>Ao poeta Itige (“Neve do Crepúsculo”), meu amigo</i></p>	<p style="text-align: center;">余の俳諧 (友人の詩人市毛暁雪に捧げる)</p>
<p>Ocidentalmente – ou acidentalmente, se quiserem – o velho Pierre Louys teve razão: – “<i>La poésie est une fleur d’Orient qui ne vit pas dans nos serres chaudes. La Grèce elle-même l’a recue d’Ionic et c’est de la aussi qu’Andre Chenier ou Keats l’aont transplantée parmi nous, dans le désert poétique de leur époque, mais elle meurt avec chaque poete qui nous la rapporte d’Asie. Il faut toujours aller la chercher à la source du soleil</i>”...</p>	<p><small>オシデンタル</small> 東 洋 的 (もしくは偶 然 的) に、次 の発言をした老巧なピエール・ルイスは 正しかった。「詩は東洋の花であり、我々 の温室で生きることではできない。ギリシャ 自らがイオニアからそれを摘み、アンド レ・シェニエやキーツが当時の詩的な砂 漠の中で我々の間に移植したのであるが、 その花は詩人によってアジアから持ち帰 られるたびに死にゆく。我々は常に太陽 の源にそれを求めなければならない」。</p>
<p>Lá, onde nasce a luz, nasceram a humanidade e a sabedoria, e com elas, a sua mais luminosa, mais humana e mais sábria forma: a poesia. E, como o sol, vem ela vindo para o Ocidente; e, como ele, talvez, brilhando mais, tanto mesmo que obrigou os homens a fechar os olhos que não puderam resistir ao clarão. Incapazes de a contemplarem, dizem eles, agora, nestas longitudes, que “a poesia morreu”. Não morreu: continuou a descer, com o sol; teve o seu crepúsculo; e está agora, estará sempre renascendo no Levante.</p>	<p>あちら、光が生まれるところで人類、 そして知恵が生まれた。それらとともに、 もっとも光輝き、もっとも人間的でもっ とも賢明なかたち、つまり詩が生まれた。 それが太陽とともに西洋に向かい、おそ らく太陽のようにますます輝き、それ によって人間たちはその煌めきに逆らうこ とができず、目を閉めざるを得なかった。 こちらの経度では、それを凝視すること ができず、今日この頃彼らは「詩は死ん だ」と言う。否、死んだのではない。太 陽とともに沈んでいき、黄昏を迎えたの だ。そしていまなお、また常に東方より 再生し続けているのだ。</p>
<p>Olho para aí e aí descubro, no seu aspecto mais simples e, pois, mais exato, a poesia: toda consubstanciada no haikai.</p>	<p>私は東方に目を向け、もっともシンプ ルで、よってもっとも厳密なかたちの詩 を見出す。それは俳句というかたちに統 一されているのである。</p>
<p>Mas, o que é o haikai? – Criado por Bashô (sec. XVII) e humanizado por Issa</p>	<p>しかし、俳句とは何だろう？ 芭蕉 (17</p>

¹ タイトル「余の俳諧」及び9句のハイカイは、『ホトトギス』誌掲載の市毛孝三(暁雪)の訳を踏襲したが、それ以外は著者が新たに訳した。

(sec XIX), o haikai é a poesia reduzida à expressão mais simples. Um mero enunciado: lógico, mas inexplicado. Apenas uma pura emoção colhida ao voo furtivo das estações que passam, como se colhe uma flor na primavera, um raio de sol no verão, uma folha morta no outono, um floco de neve no inverno... Emoção concentrada numa síntese fina, poeticamente apresentada em dezessete sons, repartidos por três versos: o primeiro de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Impressão breve, mas tão extensível, desdobrável: “*pastille fumante*”... Assim por exemplo:

“*Furu-ike ya
Kawazu tobi-komu
Mizu no oto*”

que é a muito citada e recitada “Solidão”, de Bashô, e que traduzida em prosa e livremente dá isto: – “No tanque morto/ o ruído de uma/rã que mergulha”.

*

Vinte anos de poesia – uns trinta livros de versos escritos e uns vinte publicados – levam-me hoje à conclusão calma (que não é uma negação à minha nem um sarcasmo à obra dos outros) de que não há ideia poética, por mais complexa, que, despida de roupagens atrapalhantes, lavada de toda excrecência, expurgada de qualquer impureza, não caiba estrita e suficientemente, em última análise, nas dezessete sílabas de um haikai. “O Melro”, “O Navio Negro”, “A Vingança da

世紀) に開始され、一茶 (19世紀) によって人間性が高められた俳句は、もともとシンプルな表現に縮められた詩である。一つの表明にすぎない。論理的であるが、説明がつかない。移り行く季節の静かな飛翔の間に捉えられた純粋な感情——まるで春の花を摘むように、夏の太陽の光を捉えるように、秋の枯葉を拾うように、そして雪の断片をつかむように。繊細な総論^{シンテーゼ}に凝縮された感動。それが17音で、3行に詩的に表現される。1行目は5シラブル、2行目は7シラブル、そして3行目は5シラブルで。短いが、しかしどこまでも拡張し、広がる印象。「Pastille fumante」。例をあげよう。

古池や
蛙飛こむ
水のおと

何度も引用され、朗誦された「孤独」と題する芭蕉の句である。それを散文で自由に訳すと次のようになるだろう。「死んだ池/潜る蛙の/水の音」。

*

私は20年間詩を書いてきて、詩集を約30冊執筆し、約20冊刊行できたが、いま静かな結論に達する (自分の作品を否定するわけでも、他人の作品へのあてこすりでもない)。どんなに複雑な詩的アイデアも——邪魔な装飾物を取り除き、すべての余計なものを洗い流し、あらゆる不純物を除去すると——最終的に俳句の17音節に正確に十分に言い表せないものはないのだと。「O Melro (クロウタドリ)」²、「O Navio Negro (奴隸船)」³、「A Vingança da Porta (ドアの復讐)」⁴、「Ouvir

² ポルトガルの詩人ゲーラ・ジュンケイロ (1850–1923) の詩。

³ ブラジルの詩人カストロ・アルヴェス (1847–1871) の詩。

⁴ ブラジルの詩人アルベルト・デ・オリヴェイラ (1857–1937) の詩。

que quisesse escrever poemas como os haikais, bem andaria em escolher uma pequena forma poética que melhor se adaptasse à sua língua materna”...

Ora, eu quero até certo ponto contrariar – e contrariar é sempre a maneira mais evidente de admirar – a absoluta autoridade do grande Takahama Kyoshi. Todos os elementos e todos os processos do haikai podem ser encontrados e empregados na poesia nossa, geograficamente antípoda da sua. Antípoda... “Os extremos se tocam” – este é, para mim, um dos únicos provérbios que, até hoje, conseguiram “acontecer”.

As mesmas analogias plásticas que Georges Bonneau (o verdadeiro revelador do haikai no Ocidente) notou entre a poesia japonesa e francesa, descubro, e mais estreitas ainda, entre aquela e a nossa, a luso-brasileira. Estas, por exemplo:

- 1) A poesia japonesa é silábica (isto é, conta sílabas e não acentos) como a nossa.
- 2) São comuns a ambas as línguas as “sonoridades elementares” ou “vogais”: a, e, i, o, u.
- 3) Os ritmos ímpares “elementares” (de 5 e de 7 sílabas), peculiares à língua japonesa, também o são à nossa. O verso segundo do haikai, o de 7 sílabas, é a redondilha, que nasceu com a nossa poesia na Galiza, fez-se a medida clássica de todos os nossos importados “romances”, a música natural da nossa “trova” popular, o diapasão da “modinha” capadócia, a nossa expressão folclórica por excelência, e mesmo a

必ずしも17音(…)に固執する必要はなかろうと考えます。(…)各々其国語の要求する形によって、適当な詩形を選ぶべきだと考えます」⁶。

私は絶対的な権威である高浜虚子のこの意見に対して、ある程度反論を試みたいと思う。反論するというのは敬意を示すもっとも顕著な手段でもあるだろう。地理的に対蹠地にある日本とブラジルであるが、我々の詩に俳句のすべての要素とプロセスを見出すことができる。対蹠地……。「対局は触れ合う」。私にとってこれはこれまで「現実」となった数少ない諺の一つである。

(日本の俳句の西洋への真なる紹介者である) ジョルジュ・ポノーは、日本の俳句とフランスの詩とのあいだに形式的な類似性を認めたが、私は日本の俳句とブラジル・ポルトガル語の詩とのあいだに、より緊密な類似性を認める。つまり、

- 1) 日本の詩は音韻によってなる(つまりアクセントではなく、シラブルを数える)。
- 2) 両言語に基本的な音質、つまり母音が共通している(ア、エ、イ、オ、ウ)。
- 3) 日本語に独特な基本的な奇数のリズム(5と7シラブル)は、ポルトガル語にも同じようにある。俳句の2行目は7シラブルであるが、これはレンドンディーリヤと同じである。レンドンディーリヤはガリシアで生まれた詩であり、私たちの輸入されたすべての「小説」の古典的な形となり、大衆のトロバの自然の音楽となり、カッパドキアのモディーニャの音域となり、私たちの代表的な民間伝承の表現となり、無意

⁶ 高浜虚子「倫敦P・E・Nクラブにて(一九三六・五・五)」『ホトトギス』第39巻第11号 1936年8月 p. 10

medida inconsciente, automática, da nossa fala. Diz-se até que nós falamos, sem o querer, por septissílabos. Os provérbios, os ditados plebeus são exemplos disso: – “Nem tudo o que luz é ouro”; “Água mole em pedra dura – tanto dá até que fura” etc... O outro ritmo do haikai – o verso de 5 sílabas – é também velho e habitual na nossa língua. Vem dos estribilhos medievais, dos refrões dos “Cancioneiros”: “D’amores ei mal” (Ruy Paesde Ribella); “Os amores ei” (Pero Alcoberto) etc; tornou-se a toada usual nas serranilhas brasileiras:

“*Papagaio louro
Do bico dourado
Leva-me esta carta
Ao meu namorado*”;

das nossas tradicionais “Pastorelas”:

“*Bela Pastorinha.
Que fazeis aqui?
– Pastoreando o gado
Que eu aqui perdi*”;

foi o verso das “*Tayeras*”, sob “a ação burlesca da raça negra” (Sílvio Romero):

“*Virgem do Rosário,
Senhora do mundo,
Dai-me um coco d’água
Senão vou ao fundo*”;

foi a cadência favorita das nossas “*rondas*” infantis:

“*Coisa ruim, tem-tem,
P’ra ganhar vintém*”;

e de todas as nossas “*cantigas-de-ninar*”:

“*Tutu’Marambaia
Saia do telhado.
Deixe este menino
Dormir sossegado*”.

*

識で自発的な語りの形となった。自覚していなくても私たちは7音節で話すという。格言や庶民の諺はそのよい例である。「Nem tudo o que luz é ouro (輝くものすべてが金ではない)」、「Água mole em pedra dura - tanto dá até que fura (雨だれ岩をもうがつ)」等々。もう一つの俳句のリズム—5シラブルの節—も、ポルトガル語では古くからなじみのあるものだ。中世の反復句、「抒情詩集」の反復句「D’amores ei mal」(ルイ・パエスデ・リベラ)や「Os amores ei」(ペーロ・アルコーボ)に見られる。そしてそれはブラジルのセハニーリャの通常の旋律となった。例をあげよう。

金色の嘴の
ブロンドのオウム
此文を持って行っておくれ
わが恋人に

また我々の伝統的なパストゥレルにも見られる。

美しい羊飼いさん
ここで何してるんだ?
——ここで見失った
牛を見張ってるのよ。

5シラブルはまた「黒人の風刺的な」(シルヴィオ・ロメーロ)「タイエイラ」にも見られる。

ロザリオの処女
世界の主
ココナッツ水をおくれ
でないと底に沈んでしまう

多くの童歌のリズムも5シラブルである。役に立たないものがあるよ
はした金をもらうために

子守歌も5シラブルである。
マランバイアお化け
屋根からおりて
この子が安らかに

Servindo-se de todos esses recursos técnicos; e ainda das mesmas onomatopeias, aliterações etc., que caracterizam os epigramas japoneses dos dezessete sons; e, mais, procurando assimilar aquele “senso do símbolo” que possui, como nenhuma outra, a gente do outro-lado-do-mundo (senso esse que é a grande lição levantina, e tão extremado que faz, como diz Bonneau, com que, no haikai, “o sentido profundo do poema não tenha, às vezes, qualquer analogia com as palavras que o compõem”); e, afinal, acrescentando à minúscula pastilha nipônica um dourado todo nosso – a rima – a única corda que conseguimos acrescentar à lira dos gregos, essa

“*Rime, qui donne leurs sons*

Aux chansons”

(Banville);

chego a estabelecer a fórmula do “meu” haikai. Esta fórmula:

os três versos japoneses, na sua ordem original: 5 – 7 – 5;

o primeiro, rimando com o terceiro;

o segundo – septissílabo – com uma rima interna: a segunda sílaba rimando com a sétima – o que não se pode dizer que seja

uma extravagância numa língua em que tal artifício frequentemente aparece, como nos provérbios populares: “Por fora, bela viola, – por dentro, pão bolorento” (“fora” com “viola”; “dentro” com “bolorento”); e processo esse que cria um verso também de 5 sílabas pela subtração de 2 sílabas a que a rima força ($7 - 2 = 5$), verso esse que se integra facilmente na música dominante da pequena estrofe, que é a música do pentassílabo;

sentir, pensar e não dizer: somente insinuar.

眠れるように

*

私はこれらの技術的な手法に加えて、日本の17音のエピグラムを特徴づけるオノマトペや頭韻を用いて、また地球の裏側の住人がだれにもまして持っている「シンボルの感覚」の適用を試みる。(この感覚は我々が東方から得ることのできる偉大な教えて、ポノーが「この短詩の深い意味はときにはそれを構成する単語とはいかなる類似性ももたない」というほど極端である。)そして最終的に、この日本の微小なパスティユである俳句に、我々の金色の韻を追加する。韻はギリシャの豎琴に我々が追加できた唯一の弦である。

韻、歌に

音を与えるもの

(バンヴィル)

なのである。そして私のハイカイの式を下記のように定める。

日本の俳句と同じように575シラブルの3行の詩。

第1行と第3行は韻を踏む。

第2行は7シラブルで、第2シラブルと第7シラブルが韻を踏む、つまり中間韻をもつ。ポルトガル語の俗諺で中間韻は普通にあらわれるので、突拍子もないことではないだろう。例えば「Por fora, bela viola, – por dentro, pão bolorento (外から見ると美しいビオラだが、内側はカビのはえたパン)」では、「fora」と「viola」が韻を踏み、「dentro」と「bolorento」が韻を踏む。7シラブルから2シラブルを引くと5シラブルになり、多くの歌が5シラブルで構成されている。

感じ、考え言葉にしないこと。ただほのめかすだけ。

*

*

Mas... “*res, non verba*”; alguns exemplos, agora, desse haikai.

(Dizem os japoneses que o haikai não deve ser explicado. Nós, porém, apenas iniciados, ainda não familiarizados com o espírito e a forma da exígua novidade, não podemos, por enquanto, dispensar algumas explicações).

A flor, que se desfolha, é bem uma lição moral de alta caridade: dir-se-ia que ela se despe do que é seu, que ela toda se dá à terra humilde, para que o pobre chão, a seus pés, pense que também é capaz de florir:

CARIDADE

*Desfolha-se a rosa:
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa*

Um dia do passado – céu azul varado de sol fino de ouro – que ficou numa vida, sugere a ideia da borboleta que os colecionadores espetam no quadro melancólico. Colorida e linda ainda, parece viva: mas está morta, bem morta:

AQUELE DIA

*Borboleta anil
que um louro alfinete de ouro
espetava em Abril.*

O haikai japonês acompanha o progresso: está sempre “à la page”, explora frequentemente temas modernos (a aviação, o cinema, o rádio...). Aqui está um de inspiração mecânica, atual: todo um romance – o das imperceptíveis criaturas pelas quais a vida parece que passa sem nada deixar nem levar, como os trens-de-ferro pelas estações insignificantes onde ninguém embarca nem desembarca:

HISTÓRIA DE ALGUMAS VIDAS

しかし、論よりは証拠である。ハイカイのいくつかの例をお見せしよう。

(日本人によれば、俳句に説明は不要だと言う。しかし我々は新参者であり、この小さな新しいかたちにも精神にも慣れていないので、説明は不可欠である)。

落ちる花びらは、偉大なる慈悲の道德的な教訓を与えてくれる。花は自らを手放し、すべてを卑しい土に捧げる。足元にあるみじめな地面が、自分も花を咲かせることができると思えるように。

憐愍

薔薇の花弁が落ちる
地が薔薇色の
花と咲くまで

過去のある日。黄金色の淡い太陽の光に貫かれた青い空。それが人生に置いてきぼりにされた。これは収集家たちが針を刺す悲しい板の蝶を想起させる。カラフルで美しく、まるで生きていようだ。しかしすでに死んでいる。

かの日

青い蝶
黄金の針に留められて
秋の四月

日本の俳句は進歩とともに歩む。いつも現代的であり、現代風の題材を扱う（飛行機、映画、ラジオなど）。次の句は現代風で機械にヒントを得ている。一つのロマンスである。目に見えないような小さな生き物たちのロマンス。人生はそれらの生き物たちに何も残さず、それらから何も得ずにただ通り過ぎるようである。まるでだれも乗らないしだれも降りない、取るに足らない小さな駅を汽車が通り過ぎるように。

或る人生の歴史

夜。汽笛の音。
無人の駅。

*Noite. Um silvo no ar.
Ninguém, na estação. E o trem
passa sem parar.*

Uma definição do amor: uma ave voa
alto, entre a terra e o sol; a sua sombra
projeta-se no chão, assustando-o,
movimentando-o todo; e vai-se; Ela é a
ave; Ele, o chão extático:

*NÓS DOIS
Chão humilde. Então
riscou-o a sombra de um voo
“Sou céu!” – disse o chão.*

É das nossas lágrimas, muitas vezes, que
nascem as mais brilhantes alegrias. Pois
não é nas gotinhas de orvalho, de manhã,
que o sol mais brilha? Desse pensamento
derivou este haikai:

*CONSOLAÇÃO
A noite chorou
a bolha em que, sobre a folha,
o sol despontou.*

Sensação desagradável do Noroeste
paulistano – o vento morno que arranha os
nervos da gente:

*N. W.
Dilaceramentos.
Pois tem espinhos também
a rosa-dos-ventos*

Uma imagem do silêncio das nossas
caatingas – o silêncio agudo, todo aliterado
em “ii”, feito todo de tinidos de insetos sutis:

*QUIRIRI
Calor. Nos tapetes
tranquilos da noite, os grilos
fincam alfinetes.*

Descrição da velhice – a partida das
ilusões como folhas de outono; o gesto sem
verdes, sem esperanças, para o céu; os
cabelos grisalhos; a solidão e o egoísmo

汽車は通過す。

愛の一つの定義。鳥が空高く、地上と
太陽のあいだを飛ぶ。その影は地面に映
り、地面を怖がらせ、大きく揺さぶる。
そして過ぎ去る。彼女は鳥で彼は恍惚の
地面である。

*愛する二人
地は卑下す
忽ちにて飛鳥の影ひくや
曰く我は天なり*

多くの場合、涙からもっとも輝かしい
喜びが生まれる。太陽が最も輝くのは、
朝、露に映るときではないのか？ このよ
うな考えから、次のハイカイを思いつい
た。

*慰め
宵泣いてた
葉の上の泡の玉から
日が昇る*

サンパウロ州北西部のいやな感じ。神
経を逆なでする生ぬるい風。

*北西風
生温し。息苦し。
刺を有つてる
風の薔薇*

我々のカアチンガの静かなイメージ。
鋭い静けさ。繊細な虫の鳴き声による「イ
イ」が続く頭韻法。

*蟋蟀
暑さ。夜の
静かな絨毯に蟋蟀が
留金を仕込む*

老いの定義。幻想が秋の枯葉のよう
に去り行く。天を向く緑のない、希望もな
い佇まい。白髪まじりの老人たちの孤独
とエゴイズム。

*老
枯葉。
灰色の空の中の枯枝*

dos velhos:

VELHICE

Uma folha morta.

Um galho no céu grisalho

Fecho a minha porta.

Um último exemplo: a definição do haikai num haikai. Que é ele, afinal? – O grãozinho de ouro que os lavageiros pacientes descobrem lavando a terra aurífera e deixando escorrer a ganga impura:

O HAIKAI

Lava, escorre, agita

a areia. E enfim, bateia

fica uma pepita.

*

Aí está.

Compreenda-se bem: trata-se ainda de uma experiência – mais nada.

O que eu reclamo, para esses versos, não são as rugas fundas na testa séria, para a sentença que absolve ou condena; mas as rugas leves, nos cantos dos lábios espirituosos, para o sorriso que não absolve nem condena porque... porque o sorriso é ainda a única coisa, no mundo, que não pode ser ridícula.

S. Paulo, Fevereiro, 23, 1937.

Guilherme de Almeida

われは吾家の門をとぎす

最後の例。俳句による俳句の定義。俳句とは何か？ 気長な砂金採りが土を洗い、くずを流したあとで見つける小さな金の粒。

俳諧

洗うて流して振う砂

終りに鉢底

残る金塊

*

以上である。

ご理解ねがいたい、これはただの実験である。

これらのハイカイによって表現しようと試みるのは、無罪を言い渡す、もしくは有罪判決を下すような、額の深い皺ではない。私が求めるのは無罪宣言も有罪判決も下さないで明るく微笑む唇の端にできる浅い皺である。なぜなら、微笑みは世界でまだ滑稽ではない唯一のものだからである。

サンパウロ、1937年2月23日

ギリエルミ・ヂ・アウメイダ