

アルゼンチンにおける日本の詩歌の受容について

井 尻 香 代 子

要 旨

本稿では、日本の詩歌がアルゼンチンにおいてどのように受容され発展してきたか、またその受容のプロセスからどのようにアルゼンチン・ハイクの基盤が準備されてきたかを明らかにした。まず、日本人移民と日系人の文化活動について述べ、日本の詩歌ジャンル普及の流れを概観した。次に、アルゼンチン文学において短歌や俳句がどのように受容されたかを、アドルフ・ビオイ・カサレスおよびホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品を中心に検証した。最後に、当地におけるスペイン語ハイクの詩学形成に重要な影響を及ぼした人物として久保田古丹の業績を分析した。以上、アルゼンチン文学作家と日本人移民の二つの分野の活動が合流し、現在のアルゼンチン・ハイクという混合性、雑種性を特徴とする新たな詩的ジャンルの基盤を形成した。

キーワード：日本の詩歌の受容、アドルフ・ビオイ・カサレス、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、久保田古丹、アルゼンチン・ハイク

はじめに

本稿の目的は、日本の詩歌がアルゼンチンにおいてどのように受容され発展してきたか、またその受容のプロセスからどのようにアルゼンチン・ハイク¹⁾の基盤が生成されてきたかを明らかにすることである。日本の俳句は20世紀初めから世界各地に伝播し、今日では多様な言語でのハイク制作が行なわれている。こうした状況を踏まえて、1989年には世界数十カ国で活動しているハイク作者や研究者の相互交流の促進を目的として国際俳句交流協会が設立され、隔月発刊の機関紙『HI』には、ヨーロッパ、北アメリカ、インド、中国、韓国等における活動が主に紹介されてきた。またこうした地域における俳句の受容やハイク制作を対象とした研究も近年進展している。

一方ラテンアメリカへの俳句の伝播についてはまだ十分な調査がなされたとはいえないが、メキシコ、ペルー、ブラジル、アルゼンチン、ウルグアイ等での俳句の受容の事例が知られている²⁾。しかし多くの場合取り上げられているのは個々の翻訳や作品であり、現地社会全体の状況を反映しているとは言えない。そこで筆者は現地調査を実施し、アルゼンチンにおける日本の詩歌の受容が社会的な広がりにおいてどのように行なわれたかを、文献資料収集とインタビューを通して探った。その結果、短歌、俳句、川柳導入のプロセスは、主に国内の日本人移民および日系人の日本文化紹介の催しを通じて行なわれ、こうした試みが現地の文学者達の活

動と相互に影響を及ぼし合って、アルゼンチンの文化を反映したスペイン語ハイクである、アルゼンチン・ハイク生成への流れを作り出したことがわかった。もちろん、ヨーロッパ、北アメリカ、メキシコ等国外からもたらされた情報も考慮する必要があるが、それらについてはアルゼンチン国内での受容に影響が確認された時点で言及することとする。

本稿では以下の手順に従って論を進める。まず、日本人移民と日系人の文化活動について述べ、日本の詩歌ジャンル普及の流れを概観する。次に、アルゼンチン文学において短歌や俳句がどのように受容されたかを、アドルフォ・ビオイ・カサレスおよびホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品を中心に検証する。最後に、当地におけるスペイン語ハイクの詩学形成に重要な影響を及ぼした人物として久保田古丹の業績を分析し、今日活発な制作活動が展開されているアルゼンチン・ハイク生成の基盤がどのように準備されたかを明らかにする。

1. 日本人移民と日系人の文化活動

アルゼンチンへの日本人移住は19世紀後半から始まり、20世紀前半には外務省の実業実習生や崎山比佐衛が東京に設立した海外殖民学校の卒業生が移民事業の指導者として派遣された。彼らは当時の中学課程を修了し教養を身につけた20代の青年たちであり、積極的に日本文化紹介を行った（在亜 I 2002:32,60-62）。また、当時のアルゼンチンはフランスを起点としてヨーロッパに広まったジャポニスム³⁾の影響下にあり、日本文化への関心が高かった（在亜 II 2006:361）。

こうした状況のもとで1933年には亜日文化協会が設立され、1936年には島崎藤村が訪亜して講演会を開いている。1952年にはブエノスアイレス州郊外西部（モロン、アエド、シウダデラ等）の日系人家族たちが子弟の日本語・日本文化教育を目的として「西部クラブ」を設立する（AJS 2000:24）。1952年、日本大使館の援助を受けて後に国立東洋美術館長も務めた（1996-2000）画家であるオズワルド・スバナシーニ（Oswaldo Svanascini）が「日亜文化学院」を設立し、『三人の俳句の師匠たち、芭蕉、蕪村、一茶』（1969年）、『日本名詩選集』（1984年）等を出版する。また、1950年代終わり頃には、日系アルゼンチン人の酒井和也がオズバルド・スバナシーニと共に日本文学の翻訳叢書を複数出版している（在亜 II 2006:372）。

1961年にはブエノスアイレス市郊外の工業地域アベジャネダ市で日本人美術協会が展示会を開いた。この時出展者の中に「南魚座」という俳句のグループがあり、絵とともにスペイン語ハイクの掛け軸を出品する。これがアルゼンチンにおけるハイクの最初の例である⁴⁾。このグループの中に久保田古丹がおり、日系人や非日系アルゼンチン人を集めて「アルゼンチン・ハイク協会」を結成する。久保田については第3章で詳述する。1976年には在亜日本人会創立60周年記念文芸コンクールが開催され、スペイン語詩部門で非日系のネリ・メンディアラ（Neri L. Mendiara）が「六つの四行詩・ハイク」で唯一賞を獲得する（『らぶらた報知』1976年8月14日）。

一方、大学における日本語・日本文化研究も開始され、1970年代にはブエノスアイレス大学に東洋研究センターが(1994年日本語学科設置)、1984年にはモロン大学(ブエノスアイレス州郊外西部)に日本語教育コースが、1987年にはパレルモ大学に日本研究センターが設置される。1992年には小林正直が日本語・日本文化普及を目的として東西学院を設立する。1993年、西部日本人会(旧西部クラブ)でタンカ、ハイク、センリュウを制作するグループが発足する。主宰は日系2世のリリア・ミヤカワである。

1994年には、ブエノスアイレス大学哲文学部教授のアマリア・サトウ(Amalia Sato)が雑誌『床の間』(*Tokonoma*)を創刊し、日本文化研究に関わる記事と翻訳を掲載する。詩歌関連記事としては、桑原武夫、松尾芭蕉、石川啄木、正岡子規等を取り上げている(Sato 2001: prólogo)。またこの年には、ハイクの「ヘネシス・グループ」(*Grupo Génesis*)が久保田主宰で誕生した(在亜II 2006:568)。1995年には日本大使館広報文化センターが全国ハイク・コンクールを主催した。(在亜II 2006:568)。同年、全国の中学・高校の生徒を対象とし、ハイク作品を募集するコンクールがホルヘ・ルイス・ボルヘス国際財団(以下、ボルヘス財団)の主催により開始される(Kodama, Masini y Zangara 2005:11)。1996年、東西学院にハイク教室が設置される。1998年8月から1999年2月にかけてブエノスアイレス地下鉄公団が募集した「地下鉄の詩」コンクールでは、7万5千の応募作品のうち、マリア・H・アギラル(María Haydée Aguilar)のハイクが最高賞に選ばれた。157作品が審査を通過して地下鉄の構内に展示されたが、そのうち5句がハイクであった(Metrovías y La Nación 1999)。このころからアルゼンチン人によるタンカ、ハイク、センリュウ等の詩集出版が本格化し、その数は現在までに50冊を超えている。2000年には東西学院が組織する第1回国際ハイク大会(学会・シンポジウム)およびコンクールが同時開催され、以後隔年で継続されて現在に至っている。2003年にはラ・プラタ国立大学に日本研究センターが設置される。

このようにして、日本の詩歌は日本人移民の普及活動によって1970年代終わりまでにアルゼンチン社会に広く知られるようになり、1980年代に入ると大学を中心に日本語・日本文化教育を行なうセンターが設置される。1990年代にはアルゼンチンの民間文化機関やグループでハイクを中心とした日本の詩歌ジャンルの制作活動やコンクールが次々に始まり、日本政府機関もこれを積極的に推進した。2000年以降は徐々に非日系のアルゼンチン人たちに中心が移り、スペイン語による制作の段階ではほぼ完全にアルゼンチン人がその担い手となっている。

2. アルゼンチン文学における俳句の受容

2. 1. アドルフォ・ビオイ・カサレスとハイカイ

アルゼンチン文学の作品において、初めて「ハイカイ」(*hai-kai*)という言葉が現れるのは、1956年に出版されたアドルフォ・ビオイ・カサレス(Adolfo Bioy Casares)の短編集『幻想物

語集』(*Historias fantásticas*)中の「他者のしもべ」(“La sierva ajena”)においてである。作品のモチーフは「小さくすること」「縮小」と言えるだろう。この短編は、あるアルゼンチン人の探検家がアマゾン熱帯雨林地域に住むヒバロ族に干し首にされハンカチに包まれて帰還する場面から始まる。干し首とは人の頭を切断して加工し、顔のつくりはすべてそろったまま、握りこぶしほどのサイズにしたものである。モチーフの最初の出現は、この干首である。次のバリエーションは「小さな詩」つまりハイカイである。語り手の友人が物語内物語として語る別の話の主人公はラファエル・ウルビナ(Rafael Urbina)という青年で、「反ソネット革命運動」というソネット追放活動をしており、日本の俳諧とホセ・ファン・タブラダ(José Juan Tablada)(註2)参照)の作品に関心を寄せて、自分でもスペイン語でハイカイ詩集を書こうとしている。恋をした相手の娘フロラ(Flora)に自作を読んで聞かせる場面も含めて、この作品には6つのハイカイが挿入されている。以下は、のちに著名な詩人になるという設定のウルビナとその作品について語られる場面である。

Abrió el cuaderno y escribió la pieza que un crítico describe en el número de *Inicial* dedicado a Urbina, como el *hai-kai* más desgarrador y que otro compara con un diamante oscuro.

Jardín perdido,
arena, viento, nada.

Te he conocido (Bioy Casares 1982:130).

(ノートを開き、その詩篇を書きとめた。それは、のちにある批評家がウルビーナの作品を集めた第1巻で最も悲痛なハイカイと評し、また他の批評家が黒いダイヤモンドとも評した作品である。「失われた庭 / 砂, 風, 無 / 君に出会った」)⁵⁾ この詩では、5/7/5音節の3行詩という形式に、禅問答を思わせる内容が盛り込まれている。他の5編においても、3~4行の短詩形という形式と口語的な文体は共通しており、タブラダの影響は明確である。ただし、そのテーマはメキシコ詩人の作品の特徴である自然の事物とは異なっている。したがって、ビオイ・カサレスの関心は主として、極端な短詩形というハイカイの形式面にあったと思われる。ウルビナはフロラに、次のようにハイカイの特異な形式を強調する。

-¿Te choca? -Preguntó el poeta- . Te choca porque la métrica es meramente japonesa. Perdóname (Bioy Casares 1982:124). (奇妙だろー詩人は尋ねたー日本の詩法だからだよ。許してくれ。)

オクタビオ・パスはタブラダがスペイン語詩に導入した、この日本の凝縮された短詩形について、言葉の節約、ユーモア、口語の使用、正確なイメージ等において当時実に新しいものだったと述べている(Paz 2005:20)。ビオイ・カサレスのハイカイも、これらの特徴を意識した習作であるといえるだろう。物語の三つ目のバリエーションは、「小さな男」である。アフリカの部族に猫ほどの大きさにされたドイツ人の男が、フロラをめぐるウルビナの恋敵として登場する。この短編は、言わば小さいものづくしであるが、干し首も、ハイカイも、小さい男も、それぞれ

アルゼンチンの探検家、スペイン語詩（ソネット）、ドイツの軍人というかつては西欧の文明に属していたものが、異文化との接触によって変化したものであることに注意しておきたい。このモチーフはいずれも複数の文化の混合性を示し、それゆえに奇妙であると同時に親しいものとして描かれている。ウルビナは、娘をめぐる小さい男と三角関係になった結果、男に両目を傷つけられて視力を失い、娘にも捨てられる。物語の最後にウルビナはミサで、新約聖書にある使徒パウロの書簡の一節（ローマ人への手紙 14.4.）を耳にする。以下の一節である。

¿Tú quién eres que juzgas al siervo ajeno? Para su señor está a pie o cae (Bioy Casares 1982:150). (他者のしもべを裁こうとするおまえは誰だ。しもべは自分の主人のために立ち、倒れるのだ。)

この短編のタイトルはここに由来している。聖書では、「他者」はキリスト教の神を指しているが、作者は意味をずらして「異教の神、異なる価値基準」を指すことによって、異文化に対して優劣の価値判断をしない姿勢を示し、同時に、そうした異世界への畏怖を表現している。「他者のしもべ」は小さい男と去ったフロラであると同時に、ハイカイに魅入られたウルビナを指している。作者はハイカイを奇妙な異教の神として描いたのである。ただし既に述べたように、この「異教の神」は日常世界に入り込んだ異質なものであり、複数の文化の混合物である。この社会において中心的であり続けてきた西欧の文化に対して、南米の先住民、アフリカ、日本というマイナーな文化の侵入と混合が、この短編のモチーフなのである。

この作品が出版された翌年の1957年、当時のアルゼンチンのみならずラテンアメリカ全体の文学活動をけん引する雑誌の一つであったブエノスアイレスの『スル』(Sur)が近代日本文学の特集号を組んだ。オクタビオ・パスが序文を書き、ドナルド・キーンが近代日本文学を概観する記事を担当している。その中で、パスは明治開国後の日本文学における西欧文学の影響について語り、変化しつつある近代日本文学をラテンアメリカに紹介することの意義について次のように述べている。

No es otra la misión de la literatura: familiarizarnos con lo extraño, con lo ajeno; y, asimismo, mostrarnos la extrañeza, el misterio, la “otredad” insalvable de lo más próximo y cercano (Paz 1957:3) (文学の使命は他でもない、奇妙なもの、異質なものに馴染むことである。また私たちに奇妙さ、神秘、そして最も近いものの持つ克服しがたい「他者性」を示すことである。)

近代日本文学は西欧と日本の要素、「異なるもの」と「親しいもの」を含んでおり、それは日常性の中に「他者性」を見出すという文学の重要な使命につながる。パスの文学論は、ピオイ・カサレスの文化混合性への姿勢と呼応しているように思われる。

2. 2. ホルヘ・ルイス・ボルヘスとハイク

まず、ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges) と日本の俳諧との接触について述べておきたい。彼は主に英語の翻作によって日本文学を読んだが、ラフカディオ・ハーンの日

をテーマとした著作にも強い印象を受けたと語っている (Borges 1988:144)。ハーンは日本の自然や小動物に関心を持ち、1898年から1902年の間に、蝉、蝶、蟻、蛙などを取り上げた4編のエッセイを発表した。その中でこれらの小動物を詠んだ芭蕉、蕪村、千代女、一茶、子規などの俳句を200句ほど紹介している。ボルヘスは日本の俳句について、芭蕉の有名な「古池」の句よりも、「釣鐘にとまりて眠るこてふ哉」という蕪村の句の方を好むと述べているが、この句はハーンの蝶についてのエッセイに紹介されている (Hearn 1904:204)。

では次に、ボルヘスが俳句をどのように捉えていたのかを見ていきたい。彼は、1979年と1984年の2回日本を訪れ、その滞在による見聞も含めた日本との関わりについてブエノスアイレスで講演を行っている。その際、日本の文学を取り上げ、日本の短詩形についても詳しく語っている。まず彼は、ヨーロッパで詩というと『神曲』『失樂園』や様々な武勲詩などまず長詩を想起するが、日本の詩は短歌や俳句など短詩形が中心であることを強調し、俳句の詩学について次のように述べている。

El fin de los poemas es apreciar un instante precioso (Borges 1985:146). (詩の目的は貴重な一瞬の持つ価値を認めることである。)

このように俳句を「一瞬の詩」「小さい事物の詩」「感覚の詩」と定義し、一種の啓示と捉える傾向はヘンダソンやブライス等の英語圏における俳句研究者の見方と共通しているが、ボルヘスにおいて興味深いのは、季題や歳時記を取り上げて次のように言っている点である。

Un *haiku* bien hecho tiene que cumplir una mención de una de las estaciones del año. Creo que hay libros en los cuales hay por ejemplo cincuenta maneras de indicar el otoño, cincuenta maneras de indicar el estío, o lo que fuere. Uno puede repetir una de esas fórmulas y no importa, porque no hay la idea del plagio. El autor tiene que tratar de hacer algo bello. Si eso bello no es enteramente original no importa (Borges 1985:146). (良い俳句には季節への言及が必要であり、秋や夏を表現する方法はそれぞれ50ほどもあって、それらを取めた本が存在する。剽窃の観念はないので、定式の繰り返しには何の問題もない。詩人が追求するのは美で、その美が完全にオリジナルである必要はない。)

彼は歳時記に集められている季題が繰り返し使用されることについて、大事なものは美を生み出すことであって、剽窃云々は日本では問題にならないと断言している。この見方は、物語のプロットや隠喩の独創性をめぐる発言を想起させる。彼は先ほど引用した芭蕉と蕪村の俳句を例に挙げて、俳句に用いられる手法について次のように語っている。

En ambos *haiku* no hay metáfora, no se compara una cosa con otra. Es como si los japoneses sintieran que cada cosa es única. La metáfora es una pequeña operación mágica. Hablamos por ejemplo del tiempo y lo comparamos con un río, hablamos de las estrellas y las comparamos con ojos, la muerte con el sueño. En la poesía japonesa se busca el contraste. Vemos el contraste entre la perdurable campana y la mariposa efímera (Borges 1985:147). (どちらの句

にも隠喩は存在しない。日本人は一つ一つのものが唯一のものだと感じているようだ。隠喩は魔術的な手法で、たとえば時間と川、星と目、死と眠りを比べるが、日本の詩ではコントラストを求める。永遠の鐘とはかない蝶の対比である。）

ボルヘスは1921年に*Nosotros*誌に掲載した「ウルトライスモ」宣言の要約以来、隠喩は詩の根源的要素であり、装飾的形容詞をはじめ無駄な言葉を排除することを一貫して主張した⁶⁾。また数多くある隠喩も、結局はいくつかの祖形的隠喩に還元できるのではないかと語っている。古代スカンジナビアのケニングについても従来隠喩とは異なる手法としてエッセイや講演の中で言及している⁷⁾。このように詩の根源的要素を探求してきたボルヘスは、俳句の中に、これまでの隠喩の限界を超えるような方法の一つを見出したのではないかと考えられる。わずか17音節に凝縮された詩型の中に、類似と転義に基づく隠喩ではなく、対立に基づく暗示的手法という新たな詩的言語の可能性を見出していたのである。ボルヘスが見出したコントラストは、俳論でいう「取り合わせ」や「掛け合わせ」に近い。芭蕉は「発句は畢竟取り合わせ物と思ひ侍るべし。二つとり合わせて、よくとりはやす（効果的に媒介すること）を上手というなり」⁸⁾と弟子たち語っているが、これは、句中に二つの題材を配合し、その相互映発により詩趣を生み出す方法である。

ボルヘスは最初の日本訪問後の1981年に出版した『命数』(*La cifra*)のなかで、「17のハイク」を発表している。このボルヘスのハイクにコントラストがどのように表われているか見てみよう。作品には全て番号(1～17)が付されている。

5

Hoy no me alegran	今日は楽しませてくれない
los almendros del huerto.	果樹園のアーモンドの花
Son tu recuerdo.	それは君の思い出
(Borges 1981:100)	

14

¿Es un imperio	帝国か
esa luz que se apaga	その消える灯り
o una luciérnaga?	蛍か
(Borges 1981:101)	

(5)では現在と過去、(14)では帝国と蛍が取り合わされ、その対比から暗示される部分に豊かな詩趣が感受できる。この方法は、対照法(antithesis)(観念を対比=対照関係に置き、両項を際立たせ引き立てる文彩である)として古来用いられているレトリックともいえるが、ボルヘスのハイクにおいては短詩の中で用いられるために印象が強められ、また隠喩的手法(アーモンドの花=君、蛍=儂さ)と組み合わせられることにより一層効果を上げている。次の作品は、

一人の男の身体の中で隣り合わせる死と生の対照が強いインパクトをもって表現されている。

10

El hombre ha muerto.	その男は死んだ
La barba no lo sabe.	顎髭はそれを知らない
Crece las uñas.	爪が伸びる

(Borges 1981:100)

ボルヘスのハイクに現れる「月」についても述べておきたい。ボルヘスは、隠喩をめぐる詩やエッセイの中で、繰り返し月を取り上げている。例えば『鉄の貨幣』中の「月」では、月は最初の人間であるアダム以降、何世紀もの間これを眺めてきた人々の嘆きに満ちており、そこには我々のイメージが積み重なっている。だからそれは「君の鏡だ」と歌っている (Borges 1989:138)。また 1921 年に発表したウルトラリスモ「宣言」では、月を円形劇場に譬えるような単に類似性に基づいた隠喩ではない、自立性、独立性を備えた隠喩こそが詩の根源的要素だと述べている (Videla 1971:109)。では、彼はハイクにおいて月をどう描いているだろうか。「17のハイク」中、月を描いた作品は3篇ある。その一つを見てみよう。

12

Bajo el alero	軒下の
el espejo no copia	鏡はただ
más que la luna.	月を写している

(Borges 1981:100)

金属板や鏡は、上記の「月」でも挙げたように、月の隠喩としてしばしば用いられてきた。ボルヘスはここで月と鏡を対置し、月そのものと古い隠喩の対比を際立たせているが、同時に、ありのままの月を写しだすことのできる詩的言語（ここではハイク）の可能性についても言及していると思われる。ボルヘスはまた、1984年出版の *Atlas* の最後の作品として“De la salvación por las obras”（作品による救済について）を書いている。そこでは、日本の出雲に集まった神々が、人類が歴史の終わりを招きかねない「目に見えない武器」を思いついたために人類を滅ぼそうとしたが、一つの俳句に免じて救済することにした、と語られている。俳句は小さいが、武器を凌駕しうるものとして提示されているのである。

では次に、アルゼンチンにおけるスペイン語ハイクの形式が決定されるうえで、ボルヘスが果たした役割について述べておきたい。スペイン語ハイクの詩型は彼にとって17音節を5/7/5音節に分けた3行詩であった。1972年の『群虎黄金』(*El oro de los tigres*)ではタンカも制作したが、こちらの詩型は5/7/5にアレクサンドラン (alejandrino) を加えたものだと語っている。Alejandrinoとは、スペイン語韻律法で14音節の詩句を指し、7/7に真中で分割されるリズム特性を持っている。現在のスペイン語詩は、他のヨーロッパ語詩と同様に自由詩を主流としているが、スペイン語詩は伝統的にみると、黄金世紀を頂点とし、モデルニスモで幅広く展開された

豊かな韻律法のコーパスを誇る。ボルヘスは、わずか5/7/5の3行詩に、母音融合 (sinalefa)、母音分立 (diéresis)、母音縮約 (sinéresis)、詩行末に来るアクセントの位置による音節加算や減算を適用して、スペイン語詩としてのハイク形式を制作した。この詩型はその後のアルゼンチン・ハイクの定式として定着していく⁹⁾。

マリア・コダマはボルヘス没後の1988年に設立したボルヘス国際財団内に、アルゼンチン・ハイク・センターを設置した。1995年以降現在まで毎年全国ハイク・コンクールを実施している。

3. 久保田古丹の業績

久保田古丹は俳名で、本名は久保田富二 (1906～1996) といい、北海道の積丹半島基部に位置する忍路郡塩野村の網元の家で生まれた。小樽中学を卒業後海外殖民学校で教育を受け、1926年に21歳でブエノスアイレス港に到着する (在亜II 2006:364)。当時の多くの日本人移民の職業だった造園業に従事した後、殖民学校の先輩であり、すでにアルゼンチン美術展 (国展) に入選を果たしていた岩佐八三郎に絵の指導を受けて1936年に国展に初入選する。画家としての活動の他、漆芸家としても名声を得てアルゼンチン人に指導を行なった。

俳句作者としては、長崎の結社「穹 (きゅう)」俳句会に所属して活動しつつ、ブエノスアイレスの邦字紙『らぶらた報知』紙上の俳壇で1960年代終わりから選者を務めた。選者は二人で、傾向としては伝統派の池田喜城に対して革新派であった。第1章で言及したアベジャネダ市の日本人美術協会展示会 (1961年) では、画家としての技術を生かしてハイクの短冊に絵を添え、掛け軸に仕立てた。この後、絵や漆芸の弟子をはじめ、他のアルゼンチン人にも参加を呼びかけて「アルゼンチン・ハイク協会」を設立し、本格的にアルゼンチンにおけるスペイン語ハイクの普及に乗り出す。

1976年の在亜日本人会創立60周年記念文芸コンクールでは、ハイク普及のためスペイン語詩部門を設定して審査員団を組織し、アルゼンチン作家協会 (SADE) にも選者に加わるよう依頼した。このコンクールの入選者であるネリ・メンディアラとリリア・ミヤカワは現在、東西学院と西部日本人会でハイク指導にあたっている。

1995年、日本大使館文化部に働きかけて全国ハイク・コンクールを実現したのも久保田であった。当時既に、中学・高校の言語や文学の教員間にハイクに関心を持つものが増加しており、「短い言葉で全体を表現する」短詩として生徒に教えていた。5/7/5音節の3行詩というコンパクトな詩形を作る訓練がスペイン語の音節の切り方、数え方、アクセントの位置を教える上で役立つこともあって、授業中にハイク制作を行っていた。コンクールではこれらの教員や生徒を対象に働きかけを行ない、また最優秀賞副賞は日本旅行だったことも評判を呼んで、3000句以上の作品を集めたのである。この際の審査員団にも久保田はモロン大学哲学部長グラシエ

ラ・プエンテ (Graciela Puente) や日本大使館文化部長ステラ・マリス・アクニャ (Stella Maris Acuña) ら非日系アルゼンチン人の参加を要請した (*La Plata Hochi* 2 de noviembre de 1995)。また、マリア・コダマが1988年に設立したボルヘス財団内に「アルゼンチン・ハイク・センター」を設置し、1995年に始まり現在まで毎年行なわれている全国規模のハイク・コンクールの組織化に尽力した。その活動は最晩年の結社「ヘネシス・グループ」まで継続する。

以上、久保田のハイク普及活動を見てきたが、彼はスペイン語で書かれたハイクとはどのようなものだと考えていたのだろうか。また、アルゼンチン人の弟子たちに対してどのような指導を行なったのだろうか。これから久保田自身の作品を通じて、彼の目指したスペイン語ハイクの詩学について考えてみたい。

久保田古丹は1994年にハイク集を出版した。この本はアルゼンチン人に向けて出されたもので、作品のみならず、序文、解説ともにスペイン語で書かれている。本編は2部に分かれており、無題の第1部には80句が、「アルゼンチンのテーマ」と題された第2部には20句が収められている。自序として久保田は「俳句のカスティリャ語 (スペイン語) 版」と題して、以下のような一文を寄せている。

Para una mejor comprensión del Haiku, debemos partir de la ineludible relación que existe entre el Hombre (lo orgánico) y la Naturaleza (lo inorgánico). Pues lo primero, está inmerso en lo segundo y el poeta debe encontrar en sí mismo las infinitas puertas de esta relación. El Haiku, en cuanto a arte, es una indagación contemplativa y, por analogía, el poeta procede como el arqueólogo, que descubre en las entrañas de la tierra, aquellas reveladoras piezas que completan una historia inédita: la de su propio Ser (kubota 1994:3)¹⁰. (俳句の理解を深めるために、われわれは人間〈有機的なもの〉と自然〈無機的なもの〉との間に存在する不可避の関係から出発しなければならない。なぜなら前者は後者の中に浸されており、詩人はこの関係に向かって開く無限の扉を自分の中に見出さなければならないからである。俳句は観想的な探求を行なう芸術であり、詩人は例えていえば、大地の懐に未刊の物語を完成する欠片を探る考古学者のようにふるまう。未刊の物語とは、自分自身の存在という物語である。このように、俳句とは創造の結実という以上に、発見の芸術である点を理解していただきたい。)

このように久保田は、俳句とは自己の存在を自然とのかわりの中に関わり出す芸術であると定義する。続いて、詩形を取り上げて次のように述べている。

En la versión castellana, aunque conserve la característica original de tres versos, puede prescindirse de la métrica 5/7/5 porque, si bien en lengua japonesa, espíritu y forma se corresponden naturalmente, no ocurre lo mismo en los otros idiomas en los que su utilización puede resultar no conveniente. El Haiku es poesía sintética por antonomasia; excluye toda forma explicativa, ya que estas tienden a reiterar lo que debe ser implícito (kubota 1994:3). (カ

ステイリャ語版では本来の3行詩という特徴は守るとしても、5/7/5の韻律には従わなくてもよい。なぜなら日本語では精神と形式が自然に呼応しているが、他の言語では同様にはいかないし、かえってその使用が不都合を引き起こす可能性があるからである。俳句は何よりもまず、総合詩であり、既に内包していることを繰り返すようなあらゆる説明を排除する。)

この一節から、久保田が俳句の17音(17モーラ)という詩形をスペイン語ハイクに移すことは不可能だと考えていたことがわかる⁹⁾。つまり、説明を排した3行の短い総合詩が、アルゼンチン・ハイクだったのである。この句集に収められた100句の3行詩のうち、5/7/5音節の作品は一句も存在しない。

では彼の作品をいくつか取り上げて分析しよう。まずスペイン語詩の韻律法で音節を数え、次に久保田のハイク観を確認していきたい。第1部の作品のテーマは、風景、人事、内省など多様である。3行詩の各行の配置は原書に従っている。作品ごとに詩行の長さが異なるが、いずれも左右シンメトリーに配置されている。冒頭の一句。

Callejeando	街を歩く
con las nubes blancas	白い雲を
al borde del sombrero (kubota 1994:6)	帽子の縁にのせて

3行詩の音節は5/6/7である。街並みの上に広がる空に浮かぶ白い雲が、散歩のリズムに合わせてついてくる。自然と人とのつながりが見出されている。

Sobre un árbol seco,	枯れ木の上
un cuervo picotea	鳥がつつく
al sol poniente (kubota 1994:34)	落日を

音節数は6/7/5、日没時の寂寥の一瞬である。前句同様、この作品にも季語はないが、天体、植物、動物等自然の要素は含まれている。しかし、この作品集全体を見ると、季語はごくわずかであり、さらに、次の作品のように自然の要素さえ含まない、前衛的ともいえる作品もかなり含まれている。

En el espejo	鏡の中に
estoy "yo".	「私」がいる
Alguien está mirándome (kubota 1994:23)	誰かが私を見ている

5/3/8音節の3行詩に鏡の中の自分と対峙する瞬間が描かれている。次にアルゼンチンの風物をテーマとした第2部の作品を見てみよう。

Sobre el muelle	栈橋に
murmura una sombra:	つぶやく影
la figura de un inmigrante (kubota 1994:93)	移民の姿

4/6/9音節で自然の要素はない。港の孤独な影に移民の国アルゼンチンの人々の複雑な感慨を

見いだしている。そして次の句には新しい土地の人として生きていく思いが表現されている。

Por la calle Corrientes	コリエンテス通りを
van mis pasos.	私の歩みが行く
Soy un porteño más (kubota 1994:93)	私もまたポルテーニョ

7/4/7 音節である。コリエンテス通は、劇場や本屋の並ぶ首都ブエノスアイレスの中心街で、タンゴの歌詞にもしばしば登場する。ポルテーニョはブエノスアイレスの人の呼び名である。

以上のように久保田は自作を 5/7/5 音節で書くことには全くこだわっていない。アルゼンチンの風物を題材にし、短い 3 行詩を用いて日常生活の一瞬を切り取り、自然と自己、社会と自己の関係を見つめる作品を作っている。このような形で、久保田はアルゼンチンにおけるハイクのモデルを提示し、弟子たちにも伝えようとしたに違いない。

次に久保田のハイク普及活動に協力した人物として、崎原風子について触れておきたい。本名は崎原朝一（1934～）、1952年にアルゼンチンに渡り、造園業と同様多くの日本人移民の職業であった洗濯業に従事する。1991年からは『らぶらた報知』日本語部門の編集長として勤務しながら、在亜日系団体連合会から出版された『アルゼンチン日本人移民史』全2巻を編纂し、現在『アルゼンチン沖縄県人移民史』の編纂中である。

1962年金子兜太が中心となって創刊した俳句誌『海程』の同人となり、1964年の第2回新人賞を受けている。『海程』は社会性俳句論から生まれた前衛俳句の流れを受け継いで、無季を容認し、字余り字足らずに寛容な姿勢を保って、多彩な表現志向を標榜している。次の2句は『海程句集・創刊20周年記念アンソロジー』に掲載された崎原の作品である。

わたしと寝棺のまわりゆたかな等高線

八月もっとはるかな 8へ卵生ヒロシマ（海程 1982：200）

2句ともに定型、季語にとらわれない自由律俳句である。崎原は久保田と共に「アルゼンチン・ハイク協会」、ボルヘス財団内の「アルゼンチン・ハイク・センター」を立ち上げ、日本大使館の全国コンクール審査員を務めた。また、『らぶらた報知』俳壇で選者も務めた。崎原は上掲の2句を含めた一連の作品をスペイン語に訳して掛け軸にし、久保田のハイクと合わせて1990年代初期に日本大使館文化情報センターで展示会を開いている。ハイクを掛け軸に仕立てて、言語的・造形的な効果を生み出す展示方法は、1961年の美術展から行われており、アルゼンチンでのハイクのイメージと深く結び付いている。

以上、久保田古丹と崎原風子がアルゼンチン・ハイクの普及に果たした役割を見てきたが、彼らの作風が「有季定型」を堅持する伝統俳句とは異なる自由な傾向にあったことは注目し得る。その姿勢は日本とは異なる文化の地に俳句を導入する際に、自由で豊かな土壌を準備することにつながったと考えられる。「有季定型」でなければ俳句ではない、という定義に立てば、外国語ハイクは事実上不可能である。日本語でなければ17音（モーラ）ではなく、日本の歳時記は外国では通用しない。また彼らが、北海道と沖縄という日本のボーダー（国境）地域の出

身であること、そしてスペイン語によるハイクの普及にこだわったことを考えるとき、日本文学としての俳句の移植ではなく、ハイブリッドな文学の形成を十分に意識していたと思われる。

結 論

アルゼンチンにおける日本の詩歌の受容は、20世紀前半に来亜した日本人移民と日系人たちの積極的な日本文化普及活動によって開始された。当時のアルゼンチン社会に影響を及ぼしていたフランスのジャポニスムも日本の美術、文学受容のための地盤を準備した。

第二次世界大戦によって中断された後、再開された日本の詩歌の受容は次の二つの分野に分けて考えることができる。

第一は、アルゼンチン文学の作家たちが作品の中で展開した活動である。1956年のピオイ・カサレスの短編は、タブラダのスペイン語ハイカクを既にスペイン語詩の中に入り込んできた文化的混合物であり、新しい詩的ジャンルとして提示した。1957年の雑誌『スル』による日本近代文学特集は、文学が本来持つ使命である他者性を二重に現前させるものとして紹介した。そしてボルヘスによる1972年の「タンカ」、1981年の「17のハイク」は、ヨーロッパ語詩の根源的要素である隠喩に代わる手法である「コントラスト＝配合」の実践の試みであったと同時に、今日のタンカおよびハイクの定型を広く浸透させるのに大きな影響を及ぼした。ボルヘスは『命数』において17句制作したすべての作品を、スペイン語の韻律法を用いて5/7/5音節3行詩として精密に組み上げたのである。一方、メキシコのモデルニスモ詩人ホセ・ファン・タブラダや『奥の細道』を翻訳したオクタビオ・パスは、わずかな例外を除いては、5/7/5音節にこだわっていない（太田1994:76-89）。したがって、短い自由詩としての俳句の試みも存在するとはいえず¹¹⁾、今日のアルゼンチンのタンカやハイクの形式は、ボルヘス作品から生まれたと言えるだろう。ボルヘス財団の全国コンクール応募規定では今日までそれが忠実に守られている。

第二は、日本人移民と日系人によるスペイン語ハイク生成をめざした活動である。とりわけ久保田古丹と崎原風子は、スペイン語を母語とする非日系アルゼンチン人を対象に「アルゼンチン・ハイク協会」を設立し、ボルヘス財団内「アルゼンチン・ハイク・センター」設置に尽力した。さらに二人は久保田の最晩年に至るまで、「ヘネシス・グループ」を指導して普及に努めた。また、1976年の在亜日本人会創立60周年記念文芸コンクールおよび1995年の日本大使館主催全国ハイク・コンクールを計画し、アルゼンチン人の作家や教員を含めた審査員団を組織して成功に導いた。このようにしてハイクはアルゼンチン社会に認知され、普及していったのである。こうした活動において久保田たちが重視したのは、詩形ではなく、詩想であった。アルゼンチンの風土・社会に題材を求め、自然と人間、社会と個人との関わりの中に自分という存在を見出すことであった。日々の生活の中に永遠につながる一瞬をつかまえ、短い3行詩に

表現するよう指導したのである。それは日本の伝統俳句の規範からは自由でありながら、江戸俳諧の時代から受け継がれる口語性、民衆性を保持しながら文学性を重視したハイクを目指したものであったといえるだろう。

以上二つの分野の活動が合流し、現在のアルゼンチン・ハイクという混合性、雑種性を特徴とする新たな詩的ジャンルの基盤を形成した。今日全国的に展開されている制作活動および諸作家の作品については現在調査・分析を進めており、次稿で取り上げる予定である。

註

- 1) 最初に本稿における「俳句」と「ハイク」の定義をしておく。日本の俳句の影響を受けて外国語で書かれた短詩形作品については現在「俳句」、「ハイク」、「Haiku」の三種の表記があることは承知しているが、本稿では「ハイク」とし、日本語の「俳句」と区別する。「短歌」と「タンカ」、「川柳」と「センリュウ」についても同様に用いる。
- 2) メキシコではスペイン語詩に俳句を導入した詩人ホセ・ファン・タブラダ (José Juan Tablada) の『ある一日…』 *Un día...* (Tablada 1971), 『花壺』 *El jarro de flores* (Tablada 1971) やオクタビオ・パス (Octavio Paz) と林屋永吉による松尾芭蕉の『奥の細道』のスペイン語訳 (Paz y Hayashiya 1957), ペルーでは日本文学を紹介、翻訳したハビエル・ソログレン (Javier Sologuren) の『起源の音』 *El rumor del origen* (Sologuren 1993), ブラジルのアフラニオ・ペイショット (Afrânio Peixoto) の『ブラジルの民衆の歌』 *Trovas Populares Brasileiras* (Peixoto 1919), アルゼンチンのホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges) の『虎の黄金』 *El oro de los tigres* (Borges 2004), 『定数』 *La cifra* (Borges 1981), ウルグアイのマリオ・ベネデッティ (Mario Benedetti) の『俳句の一隅』 *Rincón de haikus* (Benedetti 1999) 『新・俳句の一隅』 *Nuevo rincón de haikus* (Benedetti 2008) 等がある。関連の研究としては太田靖子『俳句とジャポニスム メキシコ詩人タブラダの場合』(太田 2008), 『イベロアメリカ研究』「特集 ラテンアメリカに受容された HAIKU」(清水・トイダ 2008) 等がある。
- 3) ジャポニスムは 19 世紀後半、日本美術の影響を受けて盛んになった美術の傾向であるが、音楽、文学等の分野にも広がり、俳諧も紹介されてフランス語ハイク (ハイカイ) を生み出した (柴田 2004:37-89)。
- 4) 2009 年 8 月 18 日ブエノスアイレス市の『らぶらた報知』社で筆者が崎原朝一に行ったインタビューによる。また、『らぶらた報知』俳壇に関する情報および崎原本人の活動についての資料も同じインタビューによる。
- 5) 以下、本稿で引用するスペイン語の著述および詩歌作品の和訳はすべて筆者による。
- 6) ボルヘスは 1921 年ブエノスアイレスで発表した "Ultraísmo", en *Nosotros*, XXXIX, núm.151, pág.468. においてウルトラリスモの原理を要約し、その第 1 項で「詩を基本的な要素、すなわち隠喩に還元すること。」第 2 項で「仲介する語句、つなぎの言葉、無駄な形容詞を消去すること」と述べている。雑誌 *Nosotros* は入手困難のため、*El Ultraísmo*, Gloria Videla, 1971 (Madrid: Gredos), pp.109-110 を参照した。
- 7) 『ボルヘス、文学を語る』2002, "Las kenninger", "La metáfora" en *Historia de la eternidad*, 1936 他参照。
- 8) 芭蕉の「取り合わせ」論は門人の許六によって祖述されている。1698 年成立の『俳諧問答』中の「自得発明弁」の項で、許六はこれを芭蕉の言葉として紹介している。
- 9) ボルヘスのタンカ、ハイク作品の詳細な韻律分析については、*Métrica Española en su contorno románico* (Paraiso 2000:224 y 252) を参照。
- 10) ここでは "la métrica de 5/7/5" (5/7/5 の韻律) と表現されているが、日本語のモーラでの五七五で

あるのか、スペイン詩の韻律学の数え方で5/7/5であるのか判然としない。久保田は革新派の俳人であったことから、自由律俳句が念頭にあったのかもしれない。

- 11) マリア・マルタ・ガラバトは、非常に短い自由詩をハイクとして発表し、またその意義について「自由ハイクへのアプローチ」(IT 2002: 15-21)にまとめている。

参考文献

- 太田靖子. 2008. 『俳句とジャポニスム メキシコ詩人タブラーダの場合』 思文閣。
- 海程 (海程合同句集刊行会). 1982. 『海程句集・海程創刊二十周年記念アンソロジー』 渋谷文泉閣。
- 在亜 (在亜日系団体連合会). 2002. 『アルゼンチン日本人移民史第1巻』 アルゼンチン日本人移民史編集委員会。
- 在亜 (在亜日系団体連合会). 2006. 『アルゼンチン日本人移民史第2巻』 アルゼンチン日本人移民史編集委員会。
- 柴田依子. 2004. 「詩歌のジャポニスムの開花——クーシューと『N・R・F』誌 (1920) 「ハイカイ」 アンソロジー掲載の経緯」 (『日本研究』 第29集, 12月), 37-89 ページ。
- 高木一臣. 1976. 「スペイン語詩」 (『らぶらた報知』 8月14日)。
- トイダ・H・エレナ. 2008. 「ブラジルにおける俳句の歩み—『桜の花』から『イペーの花』へ—」 (『イペロアメリカ研究』 30 (1), 前期), 9-21 ページ。
- ボルヘス, ホルヘ・ルイス, 鼓直訳『ボルヘス, 文学を語る』 2002. 岩波書店。
- AJS (Asociación Japonesa Seibu). 2000. *Historia de Seibu 48 Aniversario/ Guía Nikkei del Oeste* (Morón: AJS) .
- Benedetti, Mario. 1999. *Rincón de haikus* (Madrid: Visor).
- Benedetti, Mario. 2008. *Nuevo rincón de haikus* (Madrid: Visor).
- Bioy Casares, Adolfo. 1982. *Historias fantásticas*, 3ªed. (Madrid: Alianza), pp.112-150.
- Borges, Jorge Luis. 1984. *Atlas* (Buenos Aires: Sudamericana).
- . 1984. “Mi experiencia con el Japón” en *Borges en Japón. Japón en Borges*, Guillermo Casió, 1988. (Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires).
- . 1991. *La cifra* (Madrid: Alianza), pp.99-101.
- . 2003. *Obras Completas III*. 11ªed. (Buenos Aires: Emecé), p.138.
- . 2004. *Obras Completas II* 14ªed. (Buenos Aires: Emecé), pp.464-465.
- . “Las kenninger”, “La metáfora” en *Historia de la eternidad*, en 2004. *Obras Completas I* 15ªed. (Buenos Aires: Emecé), pp.368-384.
- Garabato, María Marta. 2002. “Aproximación al Haiku Libre” en Instituto Tozai (coord.), *Haiku I* (Buenos Aires: Dunken), pp.15-21.
- Hearn, Lafcadio. 1907. *Kwaidan-stories and studies of strange things* (Leipzig Bernhard Tauchnitz).
- Higginson, William J. 1996. *Haiku World* (Tokyo: Kodansha International).
- IT (Instituto Tōzai) (coord.). 2002, 2004, 2006 y 2008. *Haiku I, II, III y IV* (Buenos Aires: Dunken).
- Kodama, María, María Juana Masini e Irma Zangara (comp.). 2005. *El camino del haiku* (Buenos Aires: Emecé).
- Kubota, Tomiji. 1994. *Haiku* (Buenos Aires: Centro)
- Metrovías y La Nación. 1999. *Poesía en el Subte*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).
- Paraiso, Isabel. 2000. *Métrica Española en su contorno románico* (Madrid: Arco/Libros)
- Paz, Octavio y Eikichi Hayashiya. 1957. *Sendas de Oku* (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- Paz, Octavio et al.. 1957. Número especial de la literatura japonesa moderna, *Sur*, 249, noviembre y diciembre, pp.1-124.
- Peixoto, Afrânio. 1919. *Trovas Populares Brasileiras* (Rio de Janeiro : F. Alves).
- Sakihara, Choichi. 1995. “Concurso Nacional de Haiku”, *La Plata Hochi*, 2 de noviembre.

- Sato, Amalia. 2001. *Japón en Tokonoma* (Buenos Aires:Kaikron).
- Sologuren, Javier. 1993. *El rumor del origen*, 2ªed. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Svanascini, Osvaldo. 1969. *Tres maestros del haiku: Basho, Buson, Issa* (Buenos Aires: Dos).
- Svanascini, Osvaldo. 1984. *Poesía japonesa: breve antología* (Buenos Aires: Fraterna).
- Tablada, José Juan. 1971. *Obras Completas I Poesía* (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- Videla, Gloria. 1971. *El Ultraismo* (Madrid: Gredos).

The Acculturation of Japanese Poetry in Argentine

Kayoko IJIRI

Abstract

This study attempts to clarify how Japanese poetry was received in Argentine and how Argentine Haiku's base was formed. First, I surveyed cultural activities of Japanese immigration and diffusion of Japanese poetry genres. Second, I analyzed a short story of Adolfo Bioy Casares and some poems of Jorge Luis Borges to see what they received from Japanese Haiku and Tanka. Third, I examined Kubota Kotan's contribution to formation of the poetics of Argentine Haiku. The study concludes that Argentine Haiku is a new poetic genre with hybrid features, formed in the confluence of Argentine writers' interest in a Japanese literature and Japanese immigration's effort to make a Haiku for Argentine people.

Keywords : Acculturation of Japanese poetry, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Kubota Kotan, Argentine Haiku