

## 第二章、インドに於ける俳句

日本とインドの関係には古い歴史があるが、それは仏教や、哲学、シルクロードを経て日本へ伝来した舶来品など、ほとんど一方的な流れであった。インドにおける日本研究の歴史は非常に浅く、せいぜい一世紀ぐらいの実績しかない。インドが日本と接触したのは、近代を迎えたばかりの、十九世紀の終わり頃であった。その時、哲学者であるヴィヴェーカーナンダ(1863年～1902年)、マイソール藩王国の代表者、ハイデラバード藩王国の学者たちが初めて日本を訪れたが、当時イギリスの支配下にあったインドは、日印関係の花を咲かせることは出来なかった<sup>1</sup>。

二十世紀に入り、再びインドと日本の交流が始まると、インドの詩人であるタゴールが来日し、日本を代表する思想家や、詩人、作家達と交流し、講演を開いたり、積極的に意見を交わしたりした。この訪問をきっかけに、日本でインドが話題となったことで、日印関係が進み、インドにおける日本文学研究の第一歩を築いたといえよう。

本章では、インドにおける俳句の享受について、タゴールをはじめとする詩人たちを中心に述べていきたいと思う。その前に、現代のインドの言語の状況について少し触れておきたい。インドにはヒンディー語、タミル語、ベンガル語、ウルドゥー語、など数多くの言語があるが、現在では公用語であるヒンディー語が最も多く用いられている。アジアで初めてノーベル賞を受賞したタゴールの著作物は、ベンガル語で書かれたものが多い。ベンガル語はインド二十八州のうちの二州、つまり西ベンガル州やトリプラ州の公用語であるが、インドの言語人口から見れば多数派ではない。タゴールはインドを代表する詩人であり、日本との関わりも浅くはないため、本章では大きく取り扱うこととするが、基本としてヒンディー語の詩人に焦点を絞り、タゴール以外の非ヒンディー語の詩人については、インドの言語状況の複雑さから、深く掘り下げることはできない点を断っておく。

### 一、タゴール

#### タゴールの生涯

ノーベル文学賞を受賞したタゴール(টগোর) (1861年5月7日～1941年8月7日)はインドのベンガル州の首都カルカッタで生まれた。父デベンドロナトと母シャロダ・デビの間に生まれたタゴールは、十五人兄弟の第十四子だった。タゴールの本名は「ラビンドラナート・タークル」だが、タークルの英語表記が「Tagore」であったため、タゴールと呼ばれるようになった。現在でもタゴールがベンガル語で執筆した作品には、著者名として「ラビンドラナート・タークル(রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর)」という名前が署名されている<sup>2</sup>。タゴールの家族

<sup>1</sup> プラット・アブラハム・ジョージ(P. A. George)「インドにおける日本研究の現状—問題と将来性—」『立命館言語文化研究』21巻3号、2010年1月

<sup>2</sup> रविन्द्रनाथ ठाकुर "कुमुदिनी" अनुवादक ममता बिस्वास, नया साहित्य केंद्र, दिल्ली, 2009

はヒンドゥー教のバラモンカーストであり、現在のバングラデシュのジョシヨル州に住んでいたが、イスラム教の盛んな地域であったため、その影響が強いとされ、ヒンドゥー社会からは従来のバラモンカーストから逸脱したのものとして、「ピラリ・バラモン」と称されている。

家祖ダルカナトが地主と東貿易会社の経営者だったことから、タゴールの家は豊かであった。ベンガル湾から近いカルカッタは、イギリス植民地の拠点となり、大都市港となっていた。タゴール家は砂糖工場、絹工場、茶工場、石炭会社を経営する一方、貿易会社を開いたりし、銀行を創設して経済の発展に関わっている。タゴールの父デベンドロナトは、当時の東インド貿易会社の経営者であり、家業も継いでいた。

デベンドロナトは、ブラフモ・サマージ（唯一神の礼拝者の集団）の創立者であり、宗教または社会改革家でもある、ラージャ・ラーム・モーハン・ローイ（1772年～1833年）の友人であると共に、弟子でもあった。そのため、タゴールの家では深い知恵や、高い精神性、思想哲学が大切にされた。

さらに、デベンドロナトはこれまでのヒンドゥー教における偶像崇拝の伝統を退け、無形の至高精神を崇拝する運動をインドで行った。この運動がタゴールにも影響を与えたと思われる。タゴールが1911年に執筆した詩「ジャナ・ガナ・マナ（原文：जन गण मन、訳：国民の心）も、唯一の神に対する崇拝をうたったものであり、インドが独立した後、1950年にインドの国歌となった。

タゴールは1883年に二十二歳で、ムリナリニ・デビ（1873年～1902年）と結婚し、五人の子供を儲けたが、その内の二人は幼くして亡くなっている。

1901年、タゴールはインドの独立運動に興味を持ち、インド人に適切な教育を与えることが、自分が独立へ向けて貢献できる事業だと思い、野外学校「シャーンティ・ニケータン」を設立した。自然もまた教師だというタゴールの思想が、野外学校を作るきっかけとなったのである。この学校は1921年に「ヴィシュヴァ・バーラティ・ユニヴァーシティ（国際大学）」と改名された。

1913年にタゴールは、アジア人として初のノーベル文学賞を受賞し、翌14年にはイギリス政府から「ナイト」に叙されている。以後、タゴールは学者として、思想家として、世界を奔走することとなった。1940年、オックスフォード大学から博士の学位が授与され、シャーンティ・ニケータンで学位授与式が行われた。当時、タゴールは病床にあったため、特別に配慮がなされたものと推測される。そして1941年、タゴールはカルカッタにある生家で静かに息を引き取った。その後、タゴールが作詞・作曲した「わが黄金のベンガルよ（原文：আমার সোনার বাংলা）」は、1971年にバングラディッシュの国歌として定められている。

#### タゴールの修学

1865年、タゴールは四歳の時に、ベンガル語で教えるオリエンタル・セミナリに通ったが、学校での伝統的な教育に興味を持たずに退学した。その後も転校を繰り返し、七歳までカル

カタ・トレーニング・アカデミーや、英国式のノーマル・スクールを転々とし、十四歳の頃にはベンガル・アカデミーや、聖ザビエル学校へも通っていた。そして1875年に母が他界すると、タゴールは学校での教育から完全に退いた。しかしながら、タゴールは家庭でも様々な教育が課せられており、かなり多忙な少年時代を過ごしていたようである。タゴールの生涯をまとめた伝記『私の言葉、私の生涯 ラビンドラナート・タゴール（原文：Rabindranath Tagore my life in my words）』<sup>3</sup>

によれば、早朝に起こされると、最初にレスラーからインド・レスリングを習っていた。レスリング・グラウンドから戻ると、医学部の学生に人体の骨格についての指導を受け、朝の七時には、数学教師のニール・カマルに算数、代数、幾何学を習い、シター・ナート・ダッターからは自然科学の実験を教わっている。さらに、サンスクリット語とベンガル語の勉強も同時に行っていたようだ。九時半に軽く朝食を済ませてから、十時には学校へ着き、学校で数時間勉強した後、午後四時半には帰宅し、体操の家庭教師と一時間ほど体操を行い、終わるとすぐに絵画の家庭教師が控えている。夕食の後は英語教師のアゴールに英語を習い、夜の十時によく寝台に着くという日課が、毎日のように繰り返されていた。

1878年、タゴールは兄のショッテンドロナトに同行してイギリスへ留学し、ユニバーシティ・カレッジ・ロンドンの法律科に入学した。けれども、タゴールは法律より文学に惹かれ、シェイクスピアをはじめ、あらゆる英文学を学んだ。1880年に大学を卒業しないまま帰国したが、タゴールにとってのイギリス留学は、西欧文化に直接触れる機会を得たことで、詩人としての成長を大きく促したといわれる。

### 詩との関わり

自然哲学的な思想と、高い精神性、そして西洋の詩想を用いて編まれたタゴールの詩は、今なお、人々の心を魅了し続けて止まない。

タゴールは、幼い頃から文学に興味を持ち、七歳の時に初めて詩を書いて、自らの才能を発見した。七歳の時に書いた詩は学校の雑誌に載ったが、1874年に十二歳のタゴールが執筆した「アピラーサ、原文：अभिलाषा、訳：願望」という詩は、『タットボディニ（原文：तत्त्वबोधनी、訳：感覚要素）』という雑誌に、匿名で掲載された。

十六歳の時、『バーヌ・シムハ（原文：भानुसिम्हा、訳：太陽の虎）』という書名で出版した詩集は、当時の学者からも、古典的な言葉が使われている詩として注目された。1878年、タゴールはイギリスへ留学する前に詩集『カヴィ・カハーニ（原文：कवि कहानी、訳：詩人の物語）』を出版し、留学中にはいくつかの劇を執筆している。帰国後は二つのインド式歌劇『ヴァルミキ・パルティワ（原文：वाल्मीकि प्रतिभा、訳：ヴァルミキの天才）』と、『カルミリギヤ（原文：काल मिर्गया、訳：致命的な狩）』を執筆し、自身も一人の役者として出演した。

<sup>3</sup> Edited by Uma Das Gupta "Rabindranath Tagore my life in my words" Penguin India 2006, Page 23

タゴールの詩人としての本格的な活動は、イギリスから帰国した後に始まる。1881年に出版された詩集『サンドヤ・サンギト（原文：संध्या संगीत、訳：晩の詩）』はたいへんな好評を博し、有名な詩人であったボンキン・チャンドラ・チャティルジー（1838年～1894年）からも高く評価された。さらに、1894年に詩集『ソナール・トーリ（原文：सोनार तोरी、訳：黄金の舟）』を執筆した。これらは、この時期の代表作とされている。

詩人としての人生を歩み始めたタゴールは、1909年に157編の詩を執筆し、1910年にはベンガル語の詩集『ギタンジャリ（原文：गीतांजली、訳：歌のささげもの）』を出版した。『ギタンジャリ』は語彙が素朴であり、純粹な感情と、崇高な思想を宿していたことから、人々に親しまれ、歌曲として旋律が付けられ、幅広く謡われた。その157編の詩のいくつかは、タゴール自身の手で英訳され、1912年にイギリスへ旅立った時も持って行った。タゴールを迎えてくれたのは、イギリスの画家サー・ウィリアム・ローゼンスタイン（1872年～1945年）であった。タゴールが英訳した詩を彼に見せると、ローゼンスタインは詩の斬新さに驚き、アイルランドの詩人イエイツ（1865年～1939年）に詩集を紹介した。イエイツはタゴールの詩を高く評価し、同年、イギリスのインド協会から103編を収めた『ギタンジャリ』が出版されたが、イエイツはこの詩集の序文も執筆している。

『ギタンジャリ』の英訳は英文学界で絶賛され、イギリスの新聞や雑誌でも、すこぶる好意的に迎えられた。やがて、タゴールの名声はアメリカにまで伝わり、シカゴ大学が『ギタンジャリ』から六編を大学の雑誌に出版して紹介し、講演を望む声も届けられた。さらに、いくつかの雑誌に掲載されると、他の大学からも講演の依頼が殺到するようになった。

1913年にタゴールはインドに帰国し、シャーンティ・ニケータンへ帰ってまもなく、『ギタンジャリ』にノーベル賞が授けられるという情報が届いた。

後にタゴールは世界中を旅し、平和と、普遍的な人類愛、平等性の思想を広めようと試みるようになる。タゴールの来日はその布石でもあった。

#### タゴールの来日

1913年（大正2年）、タゴールはアジアで最初のノーベル文学賞を受賞した。「ラビンドラナート・タゴールの名声はインドを超えて、アジア各国を通して日本にまで伝わり、1916年5月にタゴールは日本へ旅立つことになった。来日に際して、日本では首相をはじめ、政治家や主な文化人たちがこぞって歓迎し、タゴールも1916年6月12日に東京帝国大学で行われた講演で、感謝の気持ちを表している。タゴールは、日本が西洋を参考にして産業や経済を発展させ、アジアを他の大陸と肩を並べるような、豊かな大陸へと成長させた努力を称賛した。日本での講演や旅行中の体験について、インドへ帰国後に執筆した、哲学的な思索を中心とする旅行記『ジャパン・ジャトリ（原文：जापान यात्री、訳：日本への旅人）』<sup>4</sup>によれば、タゴールは日本に対して次のような印象を抱いたようだ。

<sup>4</sup> テゴール, “जापान यात्री”, विश्व भारती प्रकाशन, 1919



- ・日本の詩や美術に描かれた静寂さや簡潔さは、日本人の美徳を表している。
- ・生け花や盆栽などに見られる、洗練された美的感覚は、エリート層に限らず、一般大衆にまで広がっている。
- ・自然との調和を好み、自然と共存している。
- ・自己中心的ではなく、己を律することを美として貴ぶ。

1916年、1917年、1924年、1929年には二回と、計五回に及んだタゴールの来日は、インドに日本文化を導入する契機となった。日本から帰国したタゴールは、1919年に先述した『ジャパン・ジャトリ』を出版し、日本の旅で得た思索を著し、インド人に初めて俳句を紹介した。タゴールは日本語の知識がなかったが、日本にも友人がいたので、俳句の英語訳の書物を読んだタゴールに、更に日本人の友人から俳句について説明を受けていたのではないかと思われる。

日本から帰ったタゴールは、『ジャパン・ジャトリ』に、以下の二つの俳句をベンガル語に訳して載せた。

1. (ベンガル語) पुरोनो पुरुर व्यागेर लाफ जलेर शब्द  
(読み) プロノプクル ベンゲルラーフ ジャレール・シャボド
2. (ベンガル語) पचा डाल एकटा काक शरतकाल  
(読み) ポチャダール エクタカーク シャロトカール

『ジャパン・ジャトリ』に掲載されたのは、芭蕉の有名な俳句の英語訳を、ベンガル語に逐語訳したものであり、原文は次の二句である。

1. 古池や 蛙飛び込む 水の音
2. 枯れ枝に 鳥のとまりけり 秋の暮れ

『ジャパン・ジャトリ』は全部で119ページあり、内容は15節に分かれている。冒頭から第十一節までは、タゴールが船でピナン、ヤンゴン、シンガポール、香港など各地を通して、日本の神戸に到着するまでの出来事や思索が、第十二部から第十五部には、日本での体験が綴られている。すなわち、71ページから119ページにかけて、神戸の港に着くところから、日本で見聞した伝統、文化、文学、風景、日本人の性格などを中心に執筆されており、俳句については、第十三節の82から85ページまでにまとめて述べられている。

より詳しく見てみると、タゴールは旅の途中で体験したこと、そこから引き起こされる自らの哲学的な考察を『ジャパン・ジャトリ』に記している。旅には土佐丸という船が使われたが、東インドのコルカタという町の港から船出し、船中の体験から日本を味わうことが始まると述べている。更に、日本人の船長には独特の風格があったという。それは非常に善良で親しげに見えても、彼にとって規則を破ることは許せないというものであったと記述している。そして、日本の文化の一つである茶道を体験したタゴールは、客の前に出す茶の儀式はあまりに美しく、日本人の美意識は一つの修行にあてはまると語っている。けれども、日本人は神秘的で、苦難の時にも興奮した時にも自分を抑制するので、外見からは理解しが

たい。更に、自己表現を思いきり簡素化する日本人の習性は、日本の詩にも見いだされると感じている。そして、タゴールは俳句を紹介するにあたり、『ジャパン・ジャトリ』<sup>5</sup>で次のように語っている。

<ベンガル語>

এই বে নিজের প্রকাশকে অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত করতে থাকা,—  
এ ওদের কবিতাতেও দেখা যায়। তিন লাইনের কাব্য জগতের  
আর কোথাও নেই। এই তিন লাইনই ওদের কবি, পাঠক,  
উভয়ের পক্ষে যথেষ্ট। সেই জন্মেই এখানে এসে অবধি,  
রাস্তায় কেউ গান গাচ্ছে, এ আমি শুনি নি। এদের হৃদয়  
ঝরনার জলের মত শব্দ করে না, সরোবরের জলের মত স্তব্দ।  
এ পর্যন্ত ওদের যত কবিতা শুনেছি সবগুলিই হচ্ছে ছবি  
দেখার কবিতা, গান গাওয়ার কবিতা নয়। হৃদয়ের দাহ কোভ  
প্রাণকে খরচ করে, এদের সেই খরচ কম। এদের অন্তরের মনস্ত  
প্রকাশ সৌন্দর্য্য-বোধে। সৌন্দর্য্য-বোধ জিনিসটা স্বার্থসিদ্ধিপক্ষ।  
ফুল, পাখী, চাঁদ, এদের নিয়ে আমাদের কাঁদাকাটা নেই। এদের  
সঙ্গে আমাদের নিছক সৌন্দর্য্যভোগের সম্বন্ধ—এরা আমাদের  
কোথাও মারে না, কিছু কাড়ে না—এদের দ্বারা আমাদের জীবনে  
কোথাও ক্ষয় ঘটে না। সেই জন্মেই তিন লাইনেই এদের  
কুলোর, এবং কল্পনাটাতেও এরা শাস্তির ব্যাঘাত করে না।  
এদের ছোটো বিখ্যাত পুরোণো কবিতার নমুনা দেখলে

<sup>5</sup> টৈগোর, "জাপান যাত্রী", বিশ্ব ভারতী প্রকাশন, 1919

জাপান-ধাত্রী

পুরোণো পুকুর,

ব্যাঙের লাক,

জলের শব্দ ।

বাস্! আর দরকার নেই। জাপানী পাঠকের মনটা চোখে ভরা। পুরোণো পুকুর মানুষের পরিত্যক্ত, নিস্তরক, অন্ধকার। তার মধ্যে একটা ব্যাঙ লাকিরে পড়তেই শব্দটা শোনা গেল। শোনা গেল—এতে বোঝা যাবে পুকুরটা কিরকম স্তরক। এই পুরোণো পুকুরের ছবিটা কি ভাবে মনের মধ্যে এঁকে নিতে হবে সেইটুকু কেবল কবি ইসলামা করে দিলে— তার বেশী একেবারে অনাবশ্যক।

আর একটা কবিতা :—

পচা ডাল,

একটা কাক,

শরৎ কাল।

আর বেশী না! শরৎকালে গাছের ডালে পাতা নেই, ছুই একটা ডাল পচে গেছে, তার উপরে কাক বসে। শীতের দেশে শরৎকালটা হচ্ছে গাছের পাতা ঝরে যাবার, ফুল পড়ে যাবার, কুম্মাশায় আকাশ স্নান হবার কাল—এই কালটা মৃত্যুর ভাব মনে আনে। পচা ডালে কালো কাক বসে আছে, এই-টুকুতেই পাঠক শরৎকালের সমস্ত রিক্ততা ও স্নানতার ছবি মনের সামনে দেখতে পায়। কবি কেবল সূত্রপাত করে দিয়েই সার দাঁড়ায়। তাকে যে অভঙ্গের মধ্যেই সরে যেতে হয়,

তার কারণ এই যে, জাপানি পাঠকের চেহারা দেখার মানসিক শক্তিটা প্রবল।

এইখানে একটা কবিতার নমুনা দিই, যেটা চোখে দেখার চেয়ে বড় :—

স্বর্গ এবং মর্ত্য হচ্ছে ফুল, দেবতারা এবং বুদ্ধ হচ্ছেন ফুল—  
মানুষের হৃদয় হচ্ছে ফুলের অন্তরায়।

আমার মনে হয়, এই কবিতাটিতে জাপানের সঙ্গে ভারত-বর্ষের মিল হয়েছে। জাপান স্বর্গমর্ত্যকে বিকশিত ফুলের মত সূন্দর করে দেখে—ভারতবর্ষ বলতে, এই যে একবৃন্তে দুই ফুল,—স্বর্গ এবং মর্ত্য, দেবতা এবং বুদ্ধ,—মানুষের হৃদয় যদি না থাকত, তবে এ ফুল কেবলমাত্র বাইরের জিনিস হত ;—এই সূন্দরের সৌন্দর্য্যটিই হচ্ছে মানুষের হৃদয়ের মধ্যে।

যাই হোক, এই কবিতাগুলির মধ্যে কেবল যে বাকসংঘম তা নয়—এর মধ্যে ভাবের সংঘম। এই ভাবের সংঘম হৃদয়ের চাকল্য কোথাও স্কুদ করছে না। আমাদের মনে হয়, এইটেতে জাপানের একটা গভীর পরিচয় আছে। এক কথা বলতে গেলে, একে বলা যেতে পারে হৃদয়ের মিতব্যয়িতা।

মানুষের একটা ইন্দ্রিয়শক্তিকে খর্ব্ব করে আর-একটাকে বাড়ানো চলে, এ আমরা দেখেছি। সৌন্দর্য্যবোধ এবং জ্ঞান-বোধ, এ দুটোই হৃদয়বৃত্তি। আবেগের বোধ এক প্রকাশকে খর্ব্ব করে, সৌন্দর্য্যের বোধ এক প্রকাশকে প্রকৃত পরিমাণে

বাড়িয়ে তোলা বেতে পারে,—এখানে এসে অবধি এই কথাটা আমার মনে হয়েছে। হনয়োচ্চুস আমাদের দেশে এবং অন্তত বিস্তর দেখেছি, সেইটে এখানে চোখে পড়ে না। সৌন্দর্যের অনুভূতি এখানে এত বেশী করে' এবং এমন সর্বত্র দেখতে পাই যে, স্পষ্টই বুঝতে পারি যে, এটা এমন একটা বিশেষ বোধ বা আমরা ঠিক বুঝতে পারি নে। এ যেন কুকুরের আশঙ্কিত ও মৌমাছির দিক্-বোধের মত, আমাদের উপনক্ষির অভ্যুত। এখানে যে লোক অত্যন্ত গরীব, সেও প্রতিদিন নিজের পেটের ক্ষুধাকে বঞ্চনা করেও এক আধ পয়সার ফুল না কিনে বাঁচে না। এদের চোখের ক্ষুধা এদের পেটের ক্ষুধার চেয়ে কম নয়।

(টগোর, “জাপান যাত্রী”, বিশ্ব ভারতী প্রকাশন, 1919, পেজ 82 - 85)

上記のベンガル語の作品は森本敏雄氏によって日本語訳され、『タゴール著作集、第十巻 自伝・回想・旅行日記』中に「日本紀行」と題して収められている。以下に森本氏の翻訳によって内容を紹介しておく。

〈訳〉

世界のどこにも三行詩〔俳句をさす〕は存在しない。彼らの詩人と読者の両者にとって、わずか三行でことたりる。当地に来てから、だれひとり往来で高唱する者を見かけないのはこのためである。彼らの心は泉水のようにごぼごぼ音をたてない、湖水のように静かである。これまで私が聞いた詩はどれもみな、絵画的な視覚に訴えかける詩であって、歌うための詩ではない。情火や痛嘆は、生を消耗させるが、彼らの場合、この消耗は少ない。彼らの心のすべてが美意識の中に表現されている。美意識は自我利欲とはかかわりはないものである。花や鳥や月を得るために、私達は泣きわめくことはない。そうしたものの私達のかかわりは、純粋な美の享受のそれである。それらは、決して私達を痛めつけることはなく、なにひとつ奪うことをしない。またそうしたものによって、私達の生命が弱められることもない。それゆえに、それらは三行詩に居心地よくおさま

り、想像のなかでも、平和をかき乱すことはない。

次の二つの有名な古い詩〔芭蕉の俳句〕を見れば、私の言わんとするところは明らかである—

古池や

蛙飛びこむ

水の音

これだけである！ これ以上のものは必要とはしない。日本の読者の心は眼でいっぱいである。古池が人々に見捨てられ、静かで、暗い。そのなかへ一匹の蛙が飛び込む、と、水音がたつ。水音が聞こえる。それは、池がどれほど静寂であるかを物語っている。その古い池の絵をどのように心に思い浮かべるべきか、そのことだけを詩人は暗示する。それ以上のことはまったく必要がない。

もう一つの詩は、

枯枝に

鳥のとまりけり

秋の暮

これ以上はなにも言わない！ 時は秋で、木の枝には葉はなく、一、二の枝は枯れていき、そこに鳥が一羽とまっている。寒い国では、秋は木の葉が落ち、花が萎み、霜にもやった空のもの悲しい季節である。そしてそれは、死の想いが心によぎる季節でもある。枯れた枝にまっ黒な鳥がとまっている。これだけで、読者は、秋の虚しさとも悲しさのすべてを、まざまざと心に思い描くことができる。詩人は手がかりのみを与えるだけで、あとは傍らに身を退いて立つのである。詩人がこのようにはやばやと身を退くことができるのは、日本の読者が物の姿を見きわめる想像力にめぐまれているからである。

ここに、目で見える以上のものを含んだ一つの詩の実例がある。

天地は花なり、

神仏は花なり

人の心は花のこころなり

この一編の詩の中で、日本とインドの心がみごとに出会っているとわたしは思う。日本は天と地を満開の花のように美しいものと見なすが、インドは言う、一本の茎に咲く二つの花、それこそが天と地、神と仏である、と。もし人に心がなければ、この花はただたんに外部の物にすぎない。それゆえ、美しいものを美しいと感じるものが、人間の心のなかにあるのである。

それはそれとして、これらの詩は、言葉が抑制されているばかりではなく、思想も抑えられ凝縮されている。こうした思想の抑制は、心情の興奮によってかきたてられるものではない。ここに日本の深さが表れていると思う。一言でいうならば、それは魂の節制と呼ぶことができるものである。

人間の感覚能力の一つを抑えることによって、他のもう一つの能力を増大させることの可能性を、わたしたちは見てきた。美的感情と心理的情感は、両者ともに心のはたらきである。情緒的感覚とその表現を抑制することで、美の感覚とその表現を惜しみなく増大させることができるということに、当地に来てから私は思い至った。爆発的な感情の表現は、私達の国でも他のどこでもいやというほど見受けられるが、ここではそれを見かけることはない。この国では、美意識があまりにも豊かで、いたるところに見受けられるので、それを明確に把握することは難しい。それはまた、きわめて特殊感情であって、正確に理解することはできない。それはあたかも犬の嗅覚や蜜蜂の方向感覚に似ており、私達の理解を超えたものである。ここでは、ごく貧しい人も、毎日自分の胃袋の飢えをごまかしてでも安い花を買わずには生きていけない。彼らの目の飢えは、胃袋の飢えにおとらない。

『タゴール著作集』、「日本紀行」、森本達雄訳、第十巻、443～445 ページ

タゴールが訳した二つの俳句は、「五・七・五」という限られた文字数の句形を表す努力をしている、最適な言葉を選びながら句の意味を伝え、しかも読者が想像によって情景を補う余地を残している。このように工夫した訳で読者に俳句を強く印象づけたタゴールは、インド人が俳句に興味を抱くきっかけを作ったといえよう。

タゴールが訳した句や解説を読むと、タゴールが日本の俳句の季語や切れ字などの俳句の約束事の習得よりは、俳句から伝えられて来る意味や俳句の見た目、つまり文字数などに注目したと思われる。タゴールは『ジャパン・ジャトリ』で、俳句という極端な短詩型の韻文から学び取った日本人の美的感性の特性を、次のように述べる。それは、日本人が抱く豊かな美的感情と心理的情感をそのまま發揮せず、感覚的な表現を抑制することで、却って読者に大きく伝えていく方法を取る。この抑制は、日本人の魂の節制であり、日本の大きな特徴であるとタゴールは考える。

このように、日本の「俳句」は、タゴールによって初めてインドに紹介され、やがて複数の言語に翻訳され、新聞や雑誌にも掲載されていくようになるが、その多くが英語に訳された俳句からの更なる訳文であったため、インドの人々が俳句の本来の姿を知ることはできなかった。

そして、日本から帰ったタゴールはその後、それまでの彼に詩集にあった短詩よりさらに短い、わずか三行から六行の短編の詩集『ファイア・ファライ (原文: Firefly、訳: 蛍)』を1926年に英語とベンガル語で出版した。二五三首からなる詩集は、いずれも豊かな詩想で溢れている。本作に収録された最初の詩をここで紹介しよう<sup>6</sup>。

〈英語〉 My fancies are fireflies, Specks of living light twinkling in the dark.

〈読み〉 マイ・ファンシ・アル・ファイアファライ、スペクツス・オフ・リビング

<sup>6</sup> Tagore, "Firefly" Published by Home-made books, New York, 2012, Page1

ライト、トヴィンクリング・イン・ダ・ダールク

〈訳〉 私の空想のホタル 生きている光の斑点 闇の中でキラキラ輝く。

タゴールの詩には無邪気、自然、権力、偏屈、自由、死、恋愛などの哲学的主題が含まれており、人の一生の様々な側面を活写している。従来のタゴールの詩は句の長短を気にせず、言葉が続く限り長く書いていた。ところが、日本から帰国すると、形式が短く、簡潔な言葉を中心にした詩を作るようになったのである。更に、寂しさ、無常観、静寂さなどの情趣を漂わせるようになり、日本文化からの影響を伺わせる。

また、1916年に出版された『Stray Birds (訳：迷う小鳥)』は、タゴールが同年に来日した時、行く先々で扇子やサイン帖に言葉を求められ、記念として残した詩を集めたものである。本作に収録されたいくつかの詩を藤原定訳による「迷える小鳥」からの日本語文と一緒にここで紹介しようと思う。

〈英語〉 O troupe of little vagrants of the world, leave your footprints in my words

〈訳〉 おお、この世の小さなさすらいの仲間たちよ、君たちの足あとを私の言葉の中に残してゆきたい。<sup>7</sup>

〈英語〉 Her wistful face haunts any dreams like the rain at night

〈訳〉 彼女のもの思わしげな眼ざしは、夜雨のように私の夢にまといつく。

『Stray Birds』には、326編の詩の詩が収められており、自然に対しての発想、人間が囲まれている環境などが主題となっている。これらの短い詩、あるいは、単なる一行の詩には、夢想や凝縮された思考が端的に描写されている。

『ファイル・ファライ』や『Stray Birds』のような極端に短い詩は、他の詩集には見られないものであり、あるいは俳句から影響を受けた可能性も考えられると思うが、この二作において、俳句との直接的な関わりが指摘できるものを見出すことはできなかった。

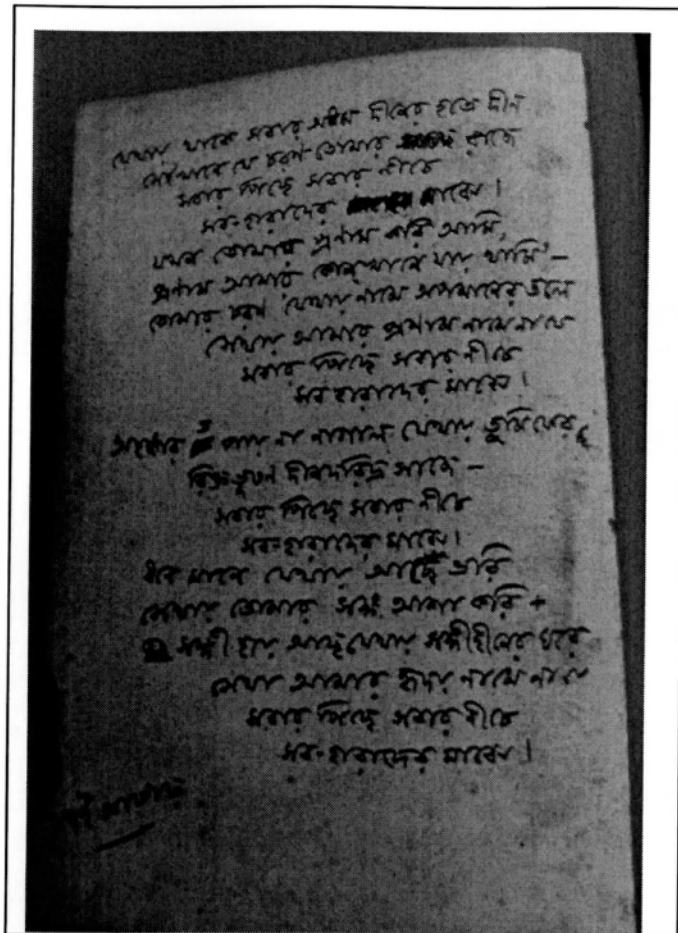
ところで、タゴールの詩の代表作である『ギタンジャリ』に収められた詩を見ると、十二行から三十行程度<sup>8</sup>の長さのものが大半であった。以下にタゴールの『ギタンジャリ』草稿の図版を掲げ、最初の詩の日本語訳と一緒に紹介する。

<sup>7</sup> 『タゴール著作集』第一巻詩集1、「迷える小鳥」、藤原定訳、栗生一郎、一九八一年五月三十二

<sup>8</sup> रबीन्द्रनाथ टैगोर "गीतांजलि" अनुवादक डॉ. डोमन साहू 'समीर राधाकृष्ण प्रकाशन, 09 जनवरी, 2004



<ベンガル語>



(Tagore "Gitanjali" Original Manuscript, Visv Bharti Publication, 2003)

<訳>

おんみは、わたしを限りないものになしたもうた。それが、おんみの喜びなのです。この脆い器をおんみはいくたびも空にしては、つねに、あらたな生命でみたくれます。

このちいさな笛をおんみは、兵を超え、谷を超えて持ちこび、その笛で、永遠に新しいメロディーをふきなりました。

おんみの御手の不死の感触に、わたしの小さなこころは、歓びのあまり度を失い、言葉では尽くせぬことばを語ります。

おんみのとめどない贈り物をわたしは、この小さな両の手にいただくほかはありません。幾歳月かが過ぎてゆく、それでもなお、おんみは注ぐ手をやすめず、そこにはまだ、満たされぬゆとりがあります。 森本達雄訳、「ギタンジャリの詩」<sup>9)</sup>

<sup>9)</sup> 『タゴール著作集』第一巻詩集1、「ギタンジャリ」、森本達雄訳、栗生一郎、一九八一年五月三十二日

数度の日本旅行の後、タゴールと日本の関わりも長く続かなかつた。日本で行われた講演で、タゴールが日露戦争や日本におけるファシズムの台頭を批判したことで、日本の新聞社をはじめ、多くの人間が彼を非難したのである。そのことは、タゴールの交友関係にも影響を与え、岡倉天心や野口米次郎ら文化人との親交も、こうした両国の諸事情により、やがて断たれてしまうのであった。そして、1919年にタゴールによって紹介された俳句が、インドの人々に広く知られるようになるのは、1957年にアッギエーエが日本を訪れるまで、さらに約四十年もの歳月を待たなければならなかつたのである。

## 二、スブラマニア・バラティ

タゴールと同時代に活躍した人物として、南インドのスブラマニア・バラティ（1882年～1921年）というタミル語を用いた詩人がある。バラティは日本の詩に興味を持ち、長編の俳句評論文も書いたと言われる<sup>10</sup>。だが、当時はインドの独立運動が激しく、バラティも巻き込まれて、イギリス政府に拘束される恐れがあつたため、地元のタミル・ナードゥ州から、当時フランスの植民地であつたインドのポンディシェリ州に逃避した。バラティは詩人以外に社会運動家としても活躍していたが、四十歳で夭折しており、業績についての文献も乏しい<sup>11</sup>。したがって本論では、名前を挙げるのみに留めておく。

## 三、アッギエーエ

日本とインドの交流が再開したのは、インド独立後のことであり、日本または日本文学の研究が本格的に始まつたのは、1957年に日印文化協定が結ばれてからであつた。同年の夏、インドの詩人であるアッギエーエが初めて来日した。アッギエーエは日本文学に影響を受け、日本の俳句をヒンディー語に訳すと同時に、俳句から受けた印象を詩に表した。本項ではアッギエーエについて、俳句をインドへ広めた橋渡し役として注目し、その生涯や文学活動について詳しく述べたいと思う。

### アッギエーエの生涯

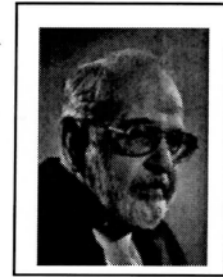
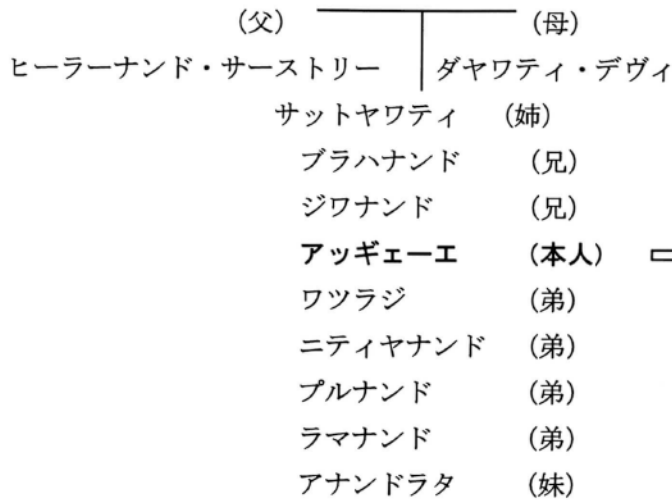
アッギエーエ (अग्नेय) は詩人、小説家、編集者、学者、旅人など、多彩な顔を持った人物である。本名はサッチダーナンド・ヒーラーナンド・ヴァーツヤーヤン（1911年3月7日～1987年4月4日）と言ひ、北インドのウツタル・プラデーシュ州のクシーナガル<sup>12</sup>に生まれた。父のヒーラーナンド・サーストリーは考古学者であり、発掘をしていた時に、母のダヤワティ・デヴィがテントでアッギエーエを生んだ。九人兄弟の四番目であり、二人の兄とはいつも競争していたが、姉には可愛がられていたようである。はじめにアッギエーエの家族構成を以下の図に示す。

<sup>10</sup> Dr. Angelee Deodhar, 'Haiku: An Indian Perspective' Haiku International Association Article, 2013

<sup>11</sup> रा. अ. पद्मनाभन्सु "ब्रह्मण्यम् भारती" अनुवाद, सुमति अय्यर, नेशनल बुक ट्रस्ट, इंडिया, नई दिल्ली, 1987

<sup>12</sup> ブッダ涅槃の地

(アッギューエの家族)



(アッギューエ)

少年時代は父に伴われて、北インド、東インド、カシミール、南インドなど各地を廻った。この体験が後に「旅の詩人」と評される、アッギューエの性格を育んだと思われる。成人したアッギューエは、インドの独立運動に参加し、1929年にはインド社会主義共和国軍へ入隊した。だが、爆弾や鉄砲を製造する工場を、パンジャブ州に建てようとして、イギリス政府に捕まり、1930年に収監されてしまう。1934年には一応釈放されるが、1936年まで自宅に拘禁されていた。その後、メーラト（1857年に起こった、インド最初の独立運動の中心地）で発生した農民運動にも参加するが、革命家としてのアッギューエの活動は、1929年から1936年までのわずかな期間であった。

アッギューエは1940年に結婚したが、結婚生活はあまり長く続かなかった。約六年に及んだ軟禁生活や、独立運動に参加した友人達が次々に離れていったことは、彼の人生に大きな影響を及ぼした。アッギューエはファシズム思想に反対し、1942年にはデリーで反ファシスト・サミットを開催した。さらに1943年には兵役に着き、東インドで抵抗運動部隊として、国境の近くに住んでいる民衆のために働いた。このことは東インドの伝統と文化を、改めて目の当たりにする機会を彼に与えた。1946年の初め、アッギューエは軍隊を辞めた。また、同年には父ヒーラーナンド・サーストリーも亡くなっている。

独立運動から身を引いたアッギューエは、本格的に作家生活を始める。1956年にはカピーラジと二度目の結婚をした。この結婚生活は生涯にわたって続けられた。また、アッギューエは積極的に渡航しており、1955年、国際連合教育科学文化機関の招待でヨーロッパを旅行し、1957年には東アジアも巡っている。1960年には再びヨーロッパを訪問した後、1961年から1964年までアメリカに滞在し、カリフォルニア大学でインド文化文学を教えた。そして、1983年にユーゴスラビアで行われたストルガ祭で、国際詩歌賞「ディ・ゴールド・リート（ゴールドの花輪）」を受賞した。さらに、1987年にはインドのウツタル・プラデーシュ州のヒンディー機関から、インド文学における最高の榮譽の一つとされる「バーラト・バ

ラティ賞」を受賞するが、同年の4月4日に他界した。

### アッギューエの教育と作品

「アッギューエ」は彼の詩号であり、幼い頃は「サッチャ」と呼ばれていたようである。彼の教育はインドの慣習に従い、家庭における学習から始められた。サンスクリット語を司祭に教わり、古代インドの長編叙事詩『ラーマヤナ』などを習得し、ペルシア語はイスラム教の聖職者に、英語はアメリカ人にそれぞれ学んだ。1919年にインドのビハール州にいた時は、考古学者である父親の元で、古代ヒンディー語を習っている。<sup>13</sup>

1921年から1925年にかけて、アッギューエの家族は南インドに滞在しており、彼もウーティにある学校に通っていたが、そこでイギリス人の子供と喧嘩になり退学した。以後は、父の図書室を利用しながら勉強を続け、高等学校の試験に合格する。大学は南インドのマドラス（現在のチェンナイ）にある、キリスト教大学へ短期学生として入学、卒業後はラホルのフォールメン大学に入学し、同大学大学院の英文学部へ進学した。

1929年、フォールメン大学の在学中に、大学で刊行されている雑誌に詩を投稿するようになり、やがて『セーフ』という雑誌に初めて掲載された。しかしながら、アッギューエが詩を作るようになったのは、これがきっかけではなく、四、五歳頃には既に詩を編んでいたと思われる。それは、アッギューエの自叙伝『アトメネパード（原文：आत्मनेपद、訳：接尾語）の「私の最初の詩」で、彼自身が次のように述べているからである。

〈ヒンディー語〉

मैं तब चार साल का था - ..... मुझे एक फिरकी मिली/ उसका नाम मैं नहीं जनता था, उन्होंने बताया - भूमीरी, मैंने उसे बरामदे में ले गया और चुटकी से जैसे उन्होंने बताया था उसे घुमाने लगा ..... तब मैंने ताली दे-देकर चिल्लाना शुरू किया - "नाचत है भूमीरी" छंद की गति के कारण अनायास ही भूमीरी को भूमिरी बन जाना पड़ा/ सहसा चौंक कर मैंने जाना कि जो बात मैं कह रहा हूँ, उसे वास्तव में अधीक कुछ कह रहा हूँ - नाचत भुमि री - मेरी भूमीरी नाचती है, सो तो ठीक है लेकिन अरी, भुमि भी तो नाचती है - नाचत है, भुमि, री ! ..... पर उस समय मैंने जाना कि मेरी भँवरी ही नहीं, भुमि भी नाचती है - सारा विश्व-ब्रह्माण्ड नाच रहा है- मैंने एक साधारण वाक्यों से एक असाधारण अर्थ निकल लिया है - मैं अविष्कारक हूँ, सृष्टा हूँ ! मैंने शब्द कि शक्ति को पहचान लिया हूँ/

(अज्ञेय, आत्मनेपद, भारतीय ज्ञानपीठ, 1960, पेज 20)

〈訳〉

私は四歳だった。(中略) その時、ある「こま」をもらったが、こまの名前を知らなかったのので、尋ねたところ、「ブミリ」と教わった。私はこまを廊下へ持って行き、回し始めた。(中略) その時、拍手しながら「ナチャット・へ・ブミ・リ (ブミリが回っている。)」と叫び始めた。同じ文章を何回も繰り返すことで、「ブミリ (コマ)」は「ブミ・リ (地球)

<sup>13</sup> रमेशचन्द्र शाह, "भारतीय साहित्य के निर्माता- अज्ञेय", साहित्य अकादेमी, 1990, पेज-7

となっていた。私はそれを聞いてびっくりし、自分が話している言葉は、ただの言葉ではない。「ナチャット・ヘ・ブミリ」は、「こまが回っている」という意味だけでなく、「地球が回っている」という意味も含まれている。(中略) その時、私は「こまが回る」ということだけではなく、この地球も回っていることを悟った。そして、本当は全宇宙が回っていることに気付いた。私はただ一つの言葉で、とても重要なことを表現してしまったのだ。私は発明者であり、創造者であった。私は言葉の力を既に会得していた。

(アッギューエ『アトメネパード』バーリティエ・ゲヤーンピート、1960年、20p)

このエピソードから分かるのは、アッギューエが「言葉が持つ多義性」を理解していたことである。アッギューエは少年時代から言葉の不思議さ、言葉から詩を生み出す面白さ、に惹かれていたのであり、彼がやがてヒンディー文学界を代表する詩人となることを運付けていたのであった。

青年時代のアッギューエは詩人たちの詩集に親しみ、サンスクリット語の詩集も購読していたようだ。だが、アッギューエが詩人として立ったのは、1930年～34年の拘禁期間を経てからのことであった。拘禁されている間に、アッギューエは陰影趣味の濃い文学や、心理学について学んだほか、政治学、経済学、法律学などを幅広く学習しており、彼の詩に文学的な重厚性を持たせることに、一役買ったと思われる。アッギューエは釈放されるとさっそく詩集『チンタ (原文: चिन्ता、訳: 心配)』と、小説『シェカール: エク・ジワニ (原文: शेखर: एक जीवनी、訳: シェカール、ある伝記)』を執筆した。この時期、アッギューエは詩や小説を積極的に発表しており、独立に伴う混乱に巻き込まれた庶民の姿を描いた、短編小説集などが代表作となっている。

また、アッギューエは教育にも関心を寄せるようになり、1936年にはインドの伝統的な教育施設、アシュラム (宗教や道徳、音楽、ヨガなどインドの文化活動を修行するための場所) を開設しようと考えたが、父に反対されて諦めている。

1937年からアッギューエは出版社に勤め、『ヴィシヤール・バラート (原文: विशाल भारत、訳: 巨大なインド)』と『サエニク (原文: सैनिक、訳: 軍隊)』の編集を経験した。編集の仕事を通じて、最先端の学者や詩人たちと出会えたことが、アッギューエの鋭敏な感性を強くゆり動かした。一年半後、アッギューエは個人的な理由で仕事を辞めるが、この経験はヒンディー語文学の奥深さと多彩さを実感させ、詩人としての高い理想と、それを実践することの困難さを同時に学ぶことができた。この体験によって、他の詩人や学者たちの信頼を獲得し、アッギューエは次第にヒンドゥー文学界の有力者となっていった。

一方、父ヒーラーナンドは彼を外国へ行かせようとしていたが、1939年に第二次世界大戦が勃発したため、やむなく取り止められた。アッギューエは「アウル・インディア・ラジオ (全インドラジオ)」に就職し、1947年にガンジス川の近くに位置する、イラーハーバードという町に移住した。そして『パルティク (原文: प्रतिक、訳: 応答)』という文芸雑誌を自ら出版し始めるが、経済的に困窮し、1950年から1955年まで働きながら、雑誌の文学性を高めるために、様々な努力をしたようだ。その結果、『パルティク』は当時の文学者たち

から良い評価を受けたという。アッギエーエは仕事の傍ら、1949年に詩集『ハリ・ガース・パル・シャヌ・パル（原文：हरी घास पर क्षण भर、訳：緑草で過ごした瞬間）』と、詩集『パウラ・アヘリ（原文：बावरा अहेरी、訳：パウラ獵師）』を相次いで発表している。さらに1953年には、最初の紀行文である『アレー・ヤヤワル・ラヘーガ・ヤード（原文：अरे यायावर रहेगा याद、訳：この遊牧民は記憶に残るだろう）』を執筆した。

1950年代に入ると、詩人アッギエーエの名声はインド文学界に知れ渡っていた。1955年、アッギエーエはヨーロッパ旅行へ出かけ、1960年に紀行文『エク・ブンド・サフサ・ウチリ（原文：एक बूंद सहसा उछली、訳：急に飛んだ一滴）』を出版した。続く日本旅行についての詳細は次の段落に譲る。日本から帰国すると、1959年に俳句集『アリ・オ・カルナ・パルバーメー（原文：अरी ओ करुणा प्रभामय、訳：ああ、輝く同情）』を出版、翌年に再びヨーロッパへ旅立った。

その後、しばらくアメリカに滞在し、ようやくインドへ戻ったアッギエーエは、1967年に詩集『キトニ・ナーオ・メ・キトニ・バール（原文：कितनी नावों में कितनी बार、訳：どの舟に何回）』を出版している。この時期、アッギエーエは詩人としてますます精力的に活動しており、1969年の詩集『サーガル・ムドラ（原文：सागर-मुद्रा、訳：海の通貨）』、1977年の詩集『マハ・ヴィルチュ・ケ・ニーチェ（原文：महावृक्ष के निचे、訳：大樹の下）』、1986年には全詩集『サダーニラー（原文：सदानीरा、訳：多年生）』（全二冊）など、数多くの詩を生み出している。

また、詩の他にもエッセイ集、詩劇、日記などの多彩な文学作品を書き残しており、英語訳された日本の俳句を、ヒンディー語に翻訳したりもしている。

### アッギエーエの来日

1957年の夏にアッギエーエは日本を訪れた。日本を見るのはこれが初めてだったが、自叙伝『アトメネパード』<sup>14</sup>によれば、日本の文学には以前から関心を持っていたようだ<sup>15</sup>。日本の美しい自然を歩き、新しい体験をしたアッギエーエは、日本の詩に用いられている言葉の奥深さに心を動かされた。とりわけ、「五・七・五」の音節を組み合わせて作る、世界で最も短い詩の一つである俳句に魅了されたようだ。彼は盆栽が自然の形を模して造られるように、俳句も言葉を短く凝縮して、人間の精神を込めたものであると考えた。

さらに、アッギエーエは禅宗が日本人の生活に深く根ざしていることに気付いた。彼は禅宗について知るうちに、禅宗の師が弟子に課している、優れた禅僧の言行から提示された難題を参究する「公案」に強く惹かれている。彼は『アトメネパード』で公案に触れて、自分が長年抱いていた謎が解けたことを、次のように語っている。

〈ヒンディー語〉

सन 57 की गर्मियों में जापान जाने का सुयोग हुआ/ जापानी साहित्य थोडा बहुत पहले भी पढ़ा

<sup>14</sup> अज्ञेय, "आत्मनेपद", भारतीय ज्ञानपीठ, कशी, 1960

<sup>15</sup> अज्ञेय, "आत्मनेपद", भारतीय ज्ञानपीठ, कशी, 1960, पेज-52

था और यूरोपीय काव्य और चित्रकला पर जापानी काव्य और चित्रकला के प्रभाव की बात भी मेरी अनजानी नहीं थी/ लेकिन तबसे लगातार कुछ महीनों तक बहुत-सा जापानी साहित्य पढता रहा/ विशेषतया जाइं में जापान के सुन्दर प्राकृतिक स्थलों में अकेले घूमते या रहते हुए जापानी काव्य में गहरे उतरने का प्रयाप्त अवसर मिला/ इतना ही नहीं, जापान की विशेष साधना-पद्धति (ज़ेन, ध्यान) के सिद्धांतों से भी परिचय हुआ और धीरे-धीरे यह दिखने लगा की किस प्रकार इस विशेष दर्शन ने जापानी कविता को ही नहीं, बल्कि कुछ वर्ष पहले तकके समूचे जापानी जीवन को कितना प्रभावित कर रखा था/

मेरी कापी की वह अधूरी कविता अब भी मेरे साथ थी/ मैं जब तब जापानी लघु मुक्तक 'हाइकू' के संग्रह उठाकर पढ़ता और कुछ एक मुक्तक पढ़ने के बाद आप्यायित भाव से पुस्तक एक ओर रखकर बैठा सोचता रहता .... कभी कभी अपनी कापी उठाकर उसके पन्ने उलटता और गौरैया चिड़िया वाली कविता पर रूक जाता .....

ज़ेन साधना-पद्धती का एक अंग है 'कोआन' अथवा पहेली/ यद्धपि इसे पहेली कहना प्रयाप्त नहीं है क्योंकि इसका कोई एक बंधा हुआ उत्तर नहीं होता, हर साधक उसके लिए अपना विशिष्ट उत्तर पाता है/ पहेलियों का उद्देश्य ही साधक को बंधे-बंधाये उत्तर के पूर्वग्रह से मुक्त करना होता है, यद्धपि पूर्वग्रह से मुक्त करने के लिए गुरु आवश्यक होता है, तथापि गुरु स्वयं एक पूर्वग्रह है और और साधक को गुरु से कुछ पाने की अपेक्षा से भी मुक्त होना होता है... साधक के भीतर यथा समय कभी एक उन्मेष ('सतोरी') होता है, और तीखे शुभ्र प्रकाश में वह पा लेता है पहेली का उत्तर - अभूत-पूर्व, अद्वितीय और एक-मात्र असम्पृक्त उत्तर, जो इतना निस्संग है कि स्वयं पहेली से भी कोई सम्बन्ध नहीं रखता है-गुरुसे या परम्परा से सम्बन्ध को बात तो दूर/

इन सब बातों का सन्दर्भ देने में कितना खतरा है यह मैं नहीं जनता हूँ/ किसी विशेष साधना-पद्धतीका मेरा कोई दावा नहीं है- न किसी विशेष उन्मेष अथवा उपलब्धि की बात मुझे करनी है / ज़ेन के इतिहास और जापानी काव्य पर ज़ेन विचार-पद्धिति के प्रभाव का इतिहास कहीं पृष्ठभूमि में ही रहा/ मुझे उसका लाभ हुआ तो यही कि काव्य-सम्बन्धी बहुत से पूर्वग्रह मुझसे झरते रहे, उनकी धुन्ध से अवरुद्ध दृष्टि मेरे अनजाने ही स्पष्ट होती रही/

अनन्तर जापान से लौट आया/ कई जापानी कविताओं का अनुवाद किया था; उन्हें क्रम-बद्ध करके रख दिया और दुसरे देशों के साहित्यों कि ओर प्रवृत्त हुआ/

फिर एक दिन अचानक अपनी कापी उठायी और गौरैया चिड़िया वाली पंक्तियों को मूल रूप में एक नये पृष्ठ पर लिखा; ऊपर शीर्षक दे दिया 'चिड़िया की कहानी' फिर एक बार शीर्षक-युक्त पंक्तियों को देखा और सहसा पहचान लिया की यह कविता है - की इतनी ही कविता है और मैं जो कुछ उसमें जोड़ने का मोह कर रहा था वह अधिक से अधिक व्याख्या हो सकता था- नहीं तो वह भी नहीं, निरा कूड़ा ही रह जाता/

मेरे मन के भीतर जो चिड़िया वर्षों से उड़ती-उड़ती भी नहीं उड़ नहीं पायी थी और पत्ती को वर्षों से कांपता ही छोड़ गयी थी, उस दिन सहसा उड़ गयी/ काँपती हुई पत्ती थिर हो गयी/

मैं मानता हूँ कि उस दिन अपने काव्य-शिक्षण का एक सोपान मैं पार कर गया/ आप इसे माने या न मानें, आपको पूरा अधिकार है/ गौरैया चिड़िया मेरी गुरु थी, आपको वैसा गुरु न मिला उसमें मेरा क्या दोष है? मिला भी होता तो इस संप्रदाय को गुरु कि शिक्षा किन्हीं दो शिष्यों के लिए कभी एक-

सी नहीं होती- क्या जाने उसी पंक्ति से उड़ती हुई वही चिड़िया आपको क्या सिखा जाती! किन्तु मेरी एक यात्रा पूरी हुई, इसके लिए मैं गुरु-स्थानिया गौरैया को प्रणाम करता हूँ।

(आत्मनेपद पेज 51 से 53)

〈訳〉

1957年の夏に来日した。日本の文学にはずっと以前から出会っていたし、私はヨーロッパの詩や絵画の中にも、日本の影響を受けたものがあることを知っていた。来日してからずっと、日本の文学を読み耽ったり、冬の景勝地を一人で歩いてみたり、そこに滞在してみたりして、日本の詩情を深く理解することができた。また、日本の精神修行（禅）についても教わった。この教義は、日本の詩だけではなく、つい数年前まで、日本人の生活に深く浸透していたのであった。

私の未完成の詩はその時も持参していた。私は日本の俳句集を読み始めた。いくつかの俳句を読むと、まだ完成していないこの詩のことが思い出され、俳句集を横に置いて、またひたすら考え始めていた。しかし、どんなに考えても、これ以上は何を加えれば良いのか分からなかった。

禅で行われる修行の一つに「公案」と「謎かけ（禅問答）」があり、回答は常に一定とは限らないので、「謎」という表現は正しくないが、修行者は自分なりに考え、答えを見つけ出すものである。この「謎」は、修行者を先入観から解き放ち、自由に考えさせることが目的である。先入観を取り払うために、師が必要とされる。しかしながら、師もまた一つの先入観に過ぎず、修行者は師への依頼心も捨てるべきである。修行者は修行において、悟りを得る瞬間があり、それは光が閃いたかのように刺激的である。「公案」の回答は唯一ではなく、師や伝統に縛られることもなく、時には「公案」自体との関連すら失われる。

このように述べると、話が混乱するかもしれないし、私が禅を通して得た体験や、達成感について語るつもりはない。禅の思想は、日本の詩や日本人の生活に深く影響しているが、私が獲得したのは、詩に対する先入観を取り払い、知らぬうちに狭まっていた視野を、はっきりと広げてくれたことであった。

ようやく私は日本から帰国した。いくつかの日本の詩を翻訳し、順番に並べておいてから、しばらく他の国の文学に傾倒していた。

ある日、ふと未完成の詩が書かれたノートを取り出し、「スズメの詩」を新しいページに書き付け、「スズメの話」と題を付けた。そして、題名が付けられた詩に目を通すと、私はすぐにそれが完成された詩であると確信した。これ以上書き加える必要はなかったし、書き加えたとしても、それは詩の解釈でしかない。

「スズメの詩」は長年にわたり、私の心から飛ぼうとして飛べず、「葉」もずっと震え続けていたが、その日、「スズメ」はいきなり飛んだ。そして、震えていた「葉」もようやく静かになった。



あなた達が共感するか分からないが、あの日、私は詩の修行に悟りを得て、「スズメの詩」は、私にとって「師」となった。あなたが同じように師を見つけられなくても、それは私のせいではない。もし、二人の修行者が同じ師に出会ったとしても、互いの修行は別にあるはずだからである。私には分からないが、「スズメの詩」はあなた達に何かを教えただろうか。ともかく、これで私の旅は一つ終了したので、「スズメの師」には感謝している。

『アトメネパード』、52-53ページ

アッギエーエは禅の思想に触れて、初めて「スズメの詩」が詩として完成していることに気付いた。極めて短い「スズメの詩」は、アッギエーエにとって長らく「未完成」であったが、禅の「公案」と結び付けて考えることで、詩の「完成」を悟ったのである。

アッギエーエが苦しんだ「スズメの詩」とは、次のようなものである。

〈ヒンディー語〉 उड़ गई चिड़िया काँपी , फिर थिर हो गयी पती<sup>16</sup>

〈読み〉 ウル・ガイ・チリヤ カーンピ・フィル ティル ホ・ガーイ・パッティ

〈逐語訳〉 スズメは飛び、振動した、又止んだ 葉っぱ

〈意訳〉 雀飛び 揺れる枝葉の また止まる

アッギエーエは禅によって長年の謎を氷解させ、詩を新しい境地にまで引き上げたことで、次第に俳句へと近付いていく。俳句を意識した詩については、第六章に譲ることとする。

アッギエーエは二度まで日本を訪れたが、日本の文化人たちとも交流し、日本の社会をより身近に体験することができた。アッギエーエの日本での滞在について、ヴィダ・ニワース・ミスラは『アッギエーエの詩、分冊（原文：अज्ञेय काव्य-स्तबक）』の「アッギエーエの人生の旅（原文：अज्ञेय की जीवन यात्रा）」で次のように語っている。

〈ヒンディー語〉

अगस्त 1957 में ये जापान और फिलिपीन की यात्रा पर निकले/ बीच में कुछ दिनों के लिए भारत लौटे और पुनः जापान चले गये/ जापान के जिन साहित्यकारों से इनकी भेंट हुई थी, उनमें यासुनरी कवाबाता, स्वर्गीय जुनीचीरो तानीजाकी, ओयामा, सुगिर्यामा और वृद्ध कलाकार माएडा के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं/ जापान की जिस विशेषता ने इन्हें सबसे अधिक प्रभावित किया, वह यह है की जापान तकनिकी प्रगति में पूर्ण रूप से अपने को ढालते हुए भी सांस्कृतिक मूल्यों का निर्वाह कर सकता है, पश्चिम की पोशाक को धारण करते हुए भी अपने भीतर की संवेदनशीलता को बनाये रख सकता है, इसलिए आधुनिकता के लिए परम्परा से कटना ज़रूरी ही है और न काम्य ही/ विद्यानिवास मिश्र “अज्ञेय काव्य-स्तबक” ’ अज्ञेय की जीवन यात्रा’ पेज 31-32

〈訳〉

1957年8月、アッギエーエは日本とフィリピンへ旅行に出かけたが、旅の途中に数日間

<sup>16</sup> अज्ञेय “अरी ओ करुणा प्रभामय” भारतीय ज्ञानपीठ, नयी दिल्ली, 2006, पेज 78

インドへ帰国した後、再び日本を訪れている。日本での滞在中に出会ったのは、川端康成（1899年～1972年）、谷崎潤一郎（1886年～1965年）大山<sup>17</sup>、杉山、前田などの名前が取り上げられる。アッギエーエが日本人について、非常に感動したのは、技術が進んでいても、日本人は伝統的な価値観を維持しており、西洋の服を身に着けていても、繊細な心の動きを表現しようとするのである。したがって、近代化のために伝統から切り離されることはないし、望むこともない。

『アッギエーエの詩、分冊』、ヴィダニワース・ミスラ、ページ31～32  
 帰国したアッギエーエは、1959年に詩集『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』を出版するが、この詩集では俳句をヒンディー語に訳すと同時に、自らもヒンディー語で短い詩を書くことを試みている。更に、日本を題材にした詩も見られる。

本書には全部で二十八句の俳句がヒンディー語に訳されており、句の後には作者も記されている。本書に取り上げられているヒンディー語訳を、元の俳句と併せていくつか紹介したいと思う。

(i) 〈ヒンディー語〉 उगता सूरज, डूबता सूरज, बीच झील-सी पीली सरसों फूली/

〈読み〉 ウガタ・スラジュ・ドーバタ・スラジュ

बीच・ジール・シ・ピリ・サロソ・フリ

〈日本語〉 菜の花や 月は東に 日は西に（蕪村）

(ii) 〈ヒンディー語〉 सरसों के समवेत दीप्ति के, सागर में सूरज इकला, डूब गया/

〈読み〉 サロソ・ケ・サムヴェト・ディプティ

ケ・サーガル・メ・スラジュ・イクラ・ドーブ・ゲヤ

〈日本語〉 菜の花の 世界へけふも 入日かな（淡々）

(iii) 〈ヒンディー語〉 वर्षा में वसन्त की मैं ने देखा : छाता एक, एक बरसाती साथ-साथ जाते, बतियाते/

〈読み〉 ワルシャ・メ・バサント・キ・メ・ネ・デーカ・

チャータ・エク・エク・バルサティ・サート・サート・ジャテ・パティヤテ

〈俳句〉 春雨や ものがたりゆく 蓑と傘（蕪村）

(iv) 〈ヒンディー語〉 ताल पुराना कूदा दादुर : - गुडूप/

〈読み〉 タール・プラーナ・クーダ・ダードル・グルッパ

〈俳句〉 古池や 蛙飛び込む 水の音（芭蕉）

<sup>17</sup>筆者は大山定一（1904年～1974年）と考える。





〈日本語〉 来る水の 行く水洗ふ 涼み哉 (嵐雪)

(xix) 〈ヒンディー語〉 एक झरा पता : फिर एक दूसरा और झरा फिर एक - हाय

〈読み〉 एक・ज्यारा・पत्ता・फिल्・एक・दोसरा・आउल・ज्यारा・

फिल्・एक・हार्ए

〈俳句〉 一葉散る 咄一葉散る 風の上 (嵐雪)

ところで、アग्ギエーエは日本語が分からず、俳句については英語訳の本を読み、日本人の友人に訳して貰っていたことを、『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』の序文で明かしている。以下にその序文を抜粋する。

〈ヒンディー語〉

प्रस्तुत संग्रह की अधिसंख्य कविताएँ इस से पूर्व अप्रकाशित हैं। इस का कारण यह भी रहा है कि जिस काल खण्ड की ये कविताएँ हैं उस में मैं अधिकतर प्रवासी रहा, और यह भी की प्रकाशन के लिए उपयुक्त माध्यम की कमी रही। जो लिख कर फिर छापाया भी गया, उस के बारे में दीन अथवा याचक भाव दरसाना लेखक को पाखण्ड-विनय ही जान पड़ता है; पर उस का यह चाहना अनुचित नहीं है कि उस की रचना वहाँ छपे जहाँ उस के छपने से ही उसे तृप्ति, संतोष या कृतार्थता का बोध हो। ऐसा 'वहाँ' हिंदी में कहाँ है, इस का एक-आध उत्तर तो हो सकता है, पर कहाँ-कहाँ है इस की गिनती करने चलने पर एक हाथ की ऊँगली से आगे बढ़ना कदाचित कठिन होगा/ यों पत्र-पत्रिकाएँ अनेक हैं, उन के प्रति लेखक कृतज्ञता का भी अनुभव करता है और अपने कर्तव्य का भी.....

एक कविता (संख्या 20, 'ऋतुराज') पुरानी है — कोई पन्द्रह वर्ष पहले की।

इन कविताओं को किन-किन कोटियों में बाँटा जा सकता है, इस के बारे में कुछ कह कर समीक्षक की सहायता करना (या उसे चिढ़ाना) लेखक को अभीष्ट नहीं; पर कुछ कविताओं को अलग उल्लिखित करना आवश्यक है। क्रम-सूची में संख्या 53-79, जो 'एक चीड़ का खाका' नामक खण्ड के अन्तर्गत है, जापानी कविताओं के अनुवाद हैं/ मूल कवि के नाम अंत में दिये गए हैं/ जहाँ ये अनुवाद न होकर केवल छाया अनुवाद रह गए हैं, वहाँ कारण इस लेखक की मौलिकता नहीं है बल्कि उसकी असमर्थता ही; जापानी भाषा न जानने से वह मूल पाठ रोमन में पढ़ कर भी उसे समझने से वंचित रहा और अंग्रेजी अनुवादों, या जापानी बन्धुओं द्वारा की गयी व्याख्याओं पर ही निर्भर रहा। कहीं-कहीं, जहाँ मूल से अपनी दूरी को लेखक स्वयं स्पष्ट देख सकता था, वहाँ उस ने जापानी कवि का नामोल्लेख अपने अधिकार से बाहर मान कर केवल जापानी काव्य का ऋण स्वीकार कर लिया है (संख्या 53, 58, 64, 75)।

जापान और साधारणतया पूर्वशिया का ऋण इतना ही नहीं है। जापान की 'ज़ेन' बौद्ध विचार और साधना-पद्धतियों का, और तत्सम्बन्धी साहित्य और सम्प्रदाय का भी, लेखक आभारी है। प्रत्येक साधना दृष्टी देती है: कला के सन्दर्भ में किसी भी 'देखने' में कुछ 'न देखना' भी सन्निहित होता है क्योंकि कलादृष्टि अनिवार्य तथा चयनधर्मा (सेलेक्टिव) है। कला-दृष्टि की सम्पूर्णता अनेक की विवृतियों के जोड़ का नहीं, एक के सारभूत तादृशत्व का नाम है। चीन और

जापान की चित्रकला और जापान की काव्यकला से, पश्चिम के कई कवियों ने नयी दृष्टि पायी। हम भारतवासी, जो केवल 'पूर्व' होने के नाते 'दूर-पूर्व' और 'पश्चिम' के बीच में आते हैं, इन देशों की कला से उतने दूर नहीं हैं जितने फ्रांस या जर्मनी के कवि थे। फिर भी हम उन से नयी दृष्टि पा सकते हैं- उनकी परम्परा में भारत की जो देन रही, उसी के तद्देशीय रूप से भी। जापान 'ज़ेन' भारतीय 'ध्यान' का ही रूप है, किन्तु ज़ेन का साहित्य-भण्डार आज के भारतीय लेखक के लिए भी कितना स्फूर्तिप्रद है ! प्रस्तुत संग्रह में अनुवादों को छोड़कर अन्य अनेक कविताओं में भी पूर्व के (और पश्चिम के भी क्यों नहीं ?) प्रभाव मिलेंगे; लेखक सभी का स्वीकारी है। इतने ही से वह अ-भारतीय या अ-हिंदी हो गया है, ऐसा न वह मानता है और न पूर्व और पश्चिम के प्रभाव देने वाले (यदि वे इस संग्रह को पढ़ सकते!) मानते। हिन्दी के प्राध्यापन-रत आलोचक ऐसा कहते आये हैं और तब स्वयं लेखक की स्वीकारोक्ति का प्रमाण भी दे सकेंगे, इस सम्भावना से वह आशंकित नहीं है। बन्द घर में प्रकाश पूर्व या पश्चिम या किसी भी निश्चित दिशा से आता है। पर खुले आकाश में वह सभी ओर से समाया रहता है, इसी में उस का अकाशत्व है। उसी खुले आकाश को अपनी बाँहों में भर सके, यह लेखक का स्वपन रहा है; घरों के मामलों में तो वह यायावर ही है।

अज्ञेय "आरी ओ करुणा प्रभामय" पहले संस्करण की भूमिका

(訳)

本作品に収録されたほとんどの詩はこれまで未発表であった。何故なら詩を作っている間、私は海外に出ている、出版する手段がなかったからである。このことについて、私は後悔していない。自分の作品を出すのに納得のいく出版社を望むのは当然だろう。だが、果たして海外でヒンディー語を出版できる所はあるのだろうか。あったとしても、おそらく指で数えられるくらいしかないだろう。そうした状況の中で、ヒンディー語の雑誌や論文が出版されるのは、とてもありがたいことなのである。私は感謝の意を表すと同時に、自らの役割についても認識している。

第二十の詩「季節」は、凡そ十五年前に執筆した作品である。

私の詩はどのように分類できるかという質問に対して、余計な先入観を与えたり、評論家を困らせたくないが、いちいち個別に説明しなければなるまい。第五十三から第七十九までの詩は、日本の俳句を訳したもので、「エク・チード・カ・カーカ

(訳：松の青写真)」という章段にあり、作者名も句の最後に載せられている。俳句の訳は逐語訳ではなく、部分的に意訳したところもある。これは筆者の独創性ではなく、無力さによるものである。筆者は日本語を知らないため、ローマ字で綴られていても意味の分からない言葉があった。その時、筆者は英訳や日本人の友人の説明に頼ったのである。

元の俳句から大きく外れてしまった詩(第五十三、第五十八、第六十四、第七十五の詩)については、敢えて作者の名前を記さず、日本の俳句から影響を受けた作品として掲載した。

筆者が日本と東アジアから受けた恩恵はこれだけではないし、日本の禅の思想や公案、日本の文学、文化などにも感謝している。体験は何らかの思索を与えるものだ。芸

術は見るだけでなく、見ないことも含まれている。なぜなら、芸術には必ず見るべきものもあれば、選んで見れば良いものもあるからだ。芸術を学ぶことは、細かな違いを探ることよりも、その本質を評価することにある。中国または日本の絵画や詩に、西洋人たちは衝撃を受けたが、我々インド人は西洋と東洋の間であって、芸術に対する考え方も、フランスやドイツの芸術家たちほど離れておらず、新しい文化を受け入れることができた。かつてインドからもたらされた文化は、日本化されて受け継がれたので、その伝統から学ぶこともできる。日本の禅はインドの瞑想の一つの方法だったが、禅の文学は現代のインドの文学者たちにとって非常に爽快である。本誌集も翻訳を除き、多くの詩が東洋（または西洋）の影響を受けたことを認める。認めることが、インド人やヒンディー語を否定することにはならないし、私に影響を与えた東洋人や西洋人たちも（本詩集を読めたなら）同感すると思う。ヒンディー語の評論家たちはこうした部分を取り上げ、私の言葉を証拠に糾弾するかもしれないが、私は全く心配していない。閉ざされた家には決まった方向からしか光は入らないが、空の下では全ての方向から光が当たるのである。私は空を抱えたいという夢を持っているし、閉ざされた家の中にいるより、遊牧民でありたい。

（『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』第一出版の序文より抜粋）

アッギューエが翻訳した俳句は、一見して他の言語を訳した詩であるとは分からず、実験主義のアッギューエが、新しい試みとして作った詩だと思われるほどの出来映えであった。アッギューエの翻訳に対して、インド人が違和感を持たなかったのには、二つの理由が考えられる。一つは、俳句と同じく三行で訳された詩にはリズムがあり、詩の内容に相応しい言葉を吟味して、行同士を密接に関連付けていることである。もう一つは、詩の雰囲気伝えるため、必ずしも行に従って逐語訳せず、ヒンディー語の読者にも分かりやすい言葉で訳していることである。

したがって、日本の俳句で用いられる技法、「季語」や「切れ字」などが正しく理解されたとはいえないが、わずかな言葉に豊かな詩情が溢れる、新しいジャンルの詩であることは伝わったことだろう。アッギューエには日本人の友人がいたので、本人は俳句の細かな表現まで解説してもらっていたと思われるが、文献から読みとることはできなかった。

アッギューエの俳句における功績について、日本文学の研究者であるワルマ教授は、第三十三回日文研フォーラムで発表した講演「インドに於ける俳句」で、次のように語っている。

東京外国語大学のヒンディー語文学の田中敏雄教授は「アギューヤは俳句の外国語の翻訳に一番成功した翻訳者である。」と言っています。アギューヤは日本語がわかりません。しかし日本人の友達の助けを借りて翻訳された詩の深いところまで理解しようとしました。ときには、勝手な翻訳も加えますが、美しい詩に翻訳することに成功しま

した。<sup>18</sup>

日本語が分からなくても、アッギエーエが言葉の本質をよく理解していた詩人であったことが、彼にヒンディー語で素晴らしい翻訳をすることに挑戦させたと思われる。つまり、アッギエーエが詩人として優れていたからこそ、「俳句の外国語の翻訳に最も成功した」といえるのであろう。

ところで、アッギエーエが読んでいた俳句の英語訳には、どのようなものがあったのだろうか。当時、英語に訳された俳句の本の出版状況を探ってみたところ、次のようなものが出てきた。

- ・ A. Miyamori “An Anthology of Haiku Ancient and Modern” The chugai Printing Co.Ltd, 1932
- ・ Harold G. Henderson “The Bamboo Broom, An introduction to haiku- From Basho to shiki” Houghton Mifflin, Boston USA, 1934
- ・ Kenneth Yasuda “A pepper Pod” Alfred A. Knopf, Inc, Newyork 1947
- ・ R.H.Blyth “Eastern Culture” Volume-1 Kamakura Bunko Tokyo 1949
- ・ R.H.Blyth “Spring” Volume-2 Kamakura Bunko Tokyo 1950
- ・ R.H.Blyth “Summer to Autumn” Volume-3 Kamakura Bunko Tokyo 1952
- ・ R.H.Blyth “Autumn to Winter” Volume-4 Kamakura Bunko Tokyo 1952
- ・ Kenneth Yasuda “The Japanese Haiku” Charles.E.tuttle Co.Inc Rutland, Vermont 1957

アッギエーエが読んでいた英語訳の本を突き止めることは難しい。『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』に掲載されている俳句は、1932年に出版された宮森氏の“An Anthology of Haiku Ancient and Modern”と一致するものが多い。アッギエーエが紹介したものと、同じ俳句を扱っているページを上げてみよう。(i) が 467 ページ、(ii) が 370 ページ、(iii) が 448 ページ、(iv) が 130 ページ、(vi) が 229 ページ、(vii) が 122 ページ、(viii) が 111 ページ、(ix) が 134 ページ、(xi) が 271 ページ、(xii) が 279 ページ、(xiii) が 128 ページ、(xiv) が 207 ページ、(xvi) が 248 ページ、(xvii) が 313 ページ、(xviii) が 270 ページ、(xix) が 277 ページと、二十八句のうち十六句が宮森氏の本に載っている。

一方、他の英語訳の本では重なる俳句が少ないようである。四冊本である Blyth 氏の本とは八句が、kenneth 氏の本とは六句、Henderson 氏の本とは四句がそれぞれ一致している。

更に、宮森氏と Blyth 氏の本は、日本語で俳句および俳人名が書かれ、ローマ字で読み方を並記した上で、英語訳を載せるが、俳句の解説まで行っているのは宮森氏だけである。Kenneth 氏と Henderson 氏の本も英語訳を載せているが、俳句と俳人名はローマ字のみで記されている。

当時、俳句を英語訳した本は数が少ないことから、アッギエーエが入手したのは宮森氏が翻訳した本ではないかと推測される。判断した理由は三つある。一つは、宮森氏の本が芭蕉

<sup>18</sup> 『インドに於ける俳句』、サトヤ・ビ・ワルマ、第33回日文研フォーラム、ページ24～25



以前から子規以後まで、時代を広く取っていること、二つは、英語訳だけでなく解説も入っていること、三つは、『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』に掲載されている俳句が、宮森氏の本と一致するものが多いことからである。

『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』は五度にわたって出版され、第二版の刊行の祭し、アッギエーエはインドにおける俳句の享受について、序文で次のように語っている。

〈ヒンディー語〉

पहले संस्करण के बाद के दो दशकों में 'हाइकू' का तो देश में फैशन ही हो गया है: जापानी साहित्य से परिचय भी बढ़ा है, इस शुभ प्रवृत्ति में लेखक के द्वारा किये गए अनुवाद का भी योग रहा, यह उस के लिए संतोष का विषय है; यद्यपि उसे यह दुःख भी है कि हाइकू की बहिया में अनेक कवि ऐसे बहे हैं कि उस काव्य-धारा (बल्कि समूची काव्य-संवेदना) को रूप देने वाली संस्कृति तथा आधार देने वाली दार्शनिक भूमि की ओर से उन का ध्यान हट गया है। यह और भी दुःखद इस लिए है कि किसी स्वच्छ विदेशी मुकुर में अपना चेहरा देख कर तो कुतुहल होता है और अपनी और सही पहचान में मदद कर सकता है। पर अगर कोई ध्यान से देखे ही नहीं और मुकुर के जड़ाऊ चौखटे से भी मोह-भ्रमित हो जाय तब पहचान क्यों होगी! मुझे तो दुसरे संस्करण के लिए पाण्डुलिपि तैयार करते हुए बार-बार स्मरण हुआ है कि कितनी-कितनी बार विदेशों के (प्रस्तुत सन्दर्भ में जापान के) अनुभवों ने मुझे अपने देश की ओर देखने को बाध्य किया, और कैसे प्रत्येक बार अपनी चारित्रिक छवि कुछ और विशदतर हो कर सामने आयी! इतना ही नहीं, 'अरी ओ करुणा प्रभामय' के प्रथम खण्ड की कई कविताओं में कवि ने विदेशी आलोक में भारतीय काव्य-परम्परा को ही जिस नयी दृष्टि से देखा है, वह दृष्टि नयी होकर भी न तो अभारतीय है और न ही उस के कारण कवि के आत्मविश्वास में कमी आयी है। मुझे तो आश्चर्य होता है कि कितने लोग कितनी आसानी से आयतित मानदण्ड उन चीजों के आयामों तक पहुँचते भी हैं या नहीं।

यों कविता को इन बातों को विचार के बिना भी, केवल कविता की तरह पढ़ा जा सकता है। यहाँ यह कह देना इस लिए प्रासंगिक जान पड़ा की पहली भूमिका में भी इस का कुछ उल्लेख था, और इस लिए भी कि इन बीस वर्षों में इस बारे में काफी कुछ ऐसा लिखा गया है जो केवल भ्रम फैलता है और अत्मवसाद को बढ़ावा देता है। 'सतहों के भीड़' में 'भीतर की किरण' फिर 'नीलाम चढ़ने' को बाध्य न हो, यही मेरी कामना होगी! (अज्ञेय) अज्ञेय "अरी ओ करुणा प्रभामय" दुसरे संस्करण की भूमिका

〈訳〉

初版が刊行されてから、二十年の間に“俳句”はすっかり定着し、日本文学に対する関心も高まっている。この傾向は、かつて私が翻訳した本も貢献しているので、自分としては満足している。だが、悲しいことに詩人たちの中には、俳句の流行に流され、詩（あるいは詩想）の源泉となった伝統や地域から、目を逸らしている者がいる。光輝く鏡に自分の顔を映せば、素晴らしく見えるし、自分の顔を認識するのにも役立つ。だが、慎重に見ようともせず、鏡に映った自分の姿を退屈だと考えれば、自分を正しく識別することは不可能である。第二版の準備に際して、外国（日本）での経験は何度も母国を顧みさせられ、自分の本質を浮き彫りにした。また、『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』の冒頭でいく

つかインドの詩の伝統を、外国の光を通して、新たな面を見せることを試みたが、見せ方は新しくても、従来のインドを否定するものではないし、詩人としての誇りも失わなかった。私が危惧するのは、何人の詩人がこの基準を満たすことができるかということだ。このような難しいことを考えずとも、詩をただの言葉として読むこともできるが、敢えて述べているのは、初版で示したことが、二十年の間にあれこれと書かれるようになり、迷妄が広がっていたからである。だが、私は却って自信を募らせている。表面は多様化していく中で、内なる光だけは消えないように、というのが私の願いである。

(『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』第二出版の序文より抜粋)

アッギューエの序文を読むと、『アリ・オ・カルナ・パルバーメー』がヒンディー語の読者たちの間でよく読まれていたことが分かるだろう。

ところで、アッギューエの来日については、タゴールの時と異なり、日本ではほとんど話題に上らなかった。日本でのアッギューエの評価は、1972年の朝日新聞には、インド近代文学を代表する作家として、わずか数行で紹介されている。

インド、になう人びと、文化界 (『朝日新聞』昭和47年11月28日付)

アゲーヤ (未知) の筆名で知られるバトサイヤン氏の自伝的小説「ある生涯」は、独立運動、印パ分離に当たった知識人の苦悩を描き、独立後最大の秀作といわれている。

日本ではアッギューエは詩人より、むしろ小説家として認識されていたようだ。1987年4月4日のアッギューエの訃報に際しても、朝日新聞の記事は「インドの小説家、詩人」と小説家の肩書きが前に出ている。

訃報 (『朝日新聞』1987年4月6日付)

S.H.バトサイヤン氏 (インドの小説家、詩人) 四日、心臓病のため死去、七十六歳。  
・・・ (省略)

だが、インドではアッギューエは詩人としての評価の方が遥かに高い。1961年出版された詩集『アーガヌ・ケ・パール・ドワール (原文: आँगन के पार द्वार、訳: 中庭のむこうの扉)』が、インドで最も権威ある文学賞の一つ「サーヒトヤ・アカデミー賞」を、1967年に出版された詩集『キトニ・ナーオ・メ・キトニ・パール (原文: कितनी नावों में कितनी बार、訳: どの舟に何回)』が、1978年に「ギャーンピート賞」をそれぞれ受賞している。この二つの受賞歴からも、インドにおけるアッギューエの詩人としての名声が、揺るぎないものであったことが伺えよう。

#### 四、プロバカル・マチュウエ

俳句をヒンディー語に翻訳したもう一人の人物に、プロバカル・マチュウエ教授 (1917年

～1991年)がいる。マチュウエ教授は日本を訪問した後、1960年に出版された『インドとアジア文学』で、俳句を紹介した。彼はヒンディー語とマラーティー語で百冊以上の本を執筆し、俳句のヒンディー語訳も出しているが、やはり日本語が読めなかったので、日本語から直接ヒンディー語に翻訳することはできなかった。

## 五、サトヤ・ブシャン・ワルマ

これまで、日本の文学は英語を主とする第三言語を介して、インドに紹介されていたが、サトヤ・ブシャン・ワルマ教授(1932年～2005年)は、インドで初めて日本語を直接ヒンディー語に翻訳し、日本語の魅力を伝えようとした人物であり、日本文学を研究する学者の中で、特に注目すべき人物である。

ワルマ教授は、日本とインドの言語に多大な貢献をしたことで知られている。ジャワハルラール・ネルー大学にインド初の日本語学科を創設し、2003年に刊行された『ジャパニ・ヒンディー・コーシュ(原文:जापानी हिन्दी शब्दकोश、訳:日本語・ヒンディー語辞典)』は、インド人が日本語を習得する上で欠かせないものとなっている。

また、ワルマ教授は日本の詩歌をヒンディー語に翻訳し、1977年に『ジャパニ・カヴィターエ(原文:जापानी कवितायें、訳:日本の韻文集)』として出版した。本作は百人一首や俳句について、日本語の原文が載せられ、ヒンディー語で読み方と翻訳、作者名も記してあった。日本語とヒンディー語が並記されたのは初めてのことであり、日本文学の研究者や詩人たちに注目された。

ワルマ教授は1983年にも『ジャパニ・ハイク・アウル・アドニック・ヒンディー・カヴィタ(原文:जापानी हाइकू और आधुनिक हिंदी कविता、訳:日本語の俳句とヒンディー語の近代詩)』を出版している。

更に、彼は「インド俳句クラブ」を設立し、1981年にはインドで初めての俳句専門誌『ハイク(原文:हाइकू、訳:俳句)』を創刊した。同誌は1989年に廃刊されたが、インド人に俳句を浸透させるのに、多大な貢献を果たした。

これらの功績が日本でも認められ、ワルマ教授は1996年に旭日小綬章、2002年には正岡子規国際俳句賞を与えられている。

ここでは、『ジャパニ・カヴィターエ』に収録された百人一首と俳句の中から、代表的なものを選び、ヒンディー語とその読み方、原文を併せて載せる。

(ヒンディー語) त्सुकुबा-गिरी शिखर से गिरती मीना की क्षीण धारा, (गहन नद में बदल जाती है) त्यों ही मेरी प्रीत भी गहरी हो गयी है/

(読み) ツクバーギリ・シカル・セ・ギルティ・ミーナ・キ・シーン・ダーラ・

(ガハヌ・ナド・メ・バダール・ジャーティ・ヘ) テヨ・ヒ・メーリ・プリト

・ビ・ガーフリ・ホ・ガイ・ヘ

(和歌) 筑波嶺の 峯より落つる みなとの川 恋ぞ積もりて 淵となりぬる (陽成院)



ド

〈和歌〉 今来むと いひしばかりに 長月の 有明の月を まち出でつるかな (素性法師)

〈ヒンディー語〉 द्रवीभूत हो हिम और जल का हुआ पुनर्मिलन

〈読み〉 ダリヴィブート・ホ・ヒーム・アウル・ジャール・カー・フーア・プヌリミラーン

〈俳句〉 うちとけて 氷と水の 仲なおり (貞徳)

〈ヒンディー語〉 ऊँघ रहे सब दिन में देखते रहे थे रात भर शरद का चाँद

〈読み〉 ウング・ラヘ・サブ・ディーン・メ・デクテ・ラヘ・テ・ラータ・バル・シャラー  
ド・カ・チャンド

〈俳句〉 みな人の 昼寝の種や 秋の月 (貞徳)

〈ヒンディー語〉 यह पथ एकाकी साँझ पतझर की

〈読み〉 ヤエー・パート・エカーキ・サーンジュ・パトジャール・キ

〈俳句〉 この道や 行く人なしに 秋の暮れ (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 भूल न जाना झाड़ियों में खिले ये बेर के फूल

〈読み〉 ブール・ナー・ジャーナ・ジャーリヨー・メ・キレ・ヤエ・ベール・ケ・フール

〈俳句〉 忘るなよ 藪の中なる 梅の花 (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 साँझ का सागर मुर्गाबी के स्वर डूबे सफेदी में

〈読み〉 サーンジュ・カ・サーガル・ムルガービ・ケ・ソワール・ドーベ・サフェーディ・  
メ

〈俳句〉 海くれて 鳴の声 ほのかに白し (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 पुष्प-गंध लुटाती उषा प्रकटी गिरि-पथ पर

〈読み〉 プスプ・ガンド・ロータティ・ウーシャ・パルカティ・ギーリー・パート・パール

〈俳句〉 梅が香に のつと日の出る 山路かな (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 कोकिल कुहुकू-कुहुकू उडती रे व्यस्त भाव से

〈読み〉 コキール・クホクークホク・ウドティ・レ・ベヤスト・バーヴ・セ

〈俳句〉 郭公 なくなく 飛ぶぞ いそがはし (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 आतुर है किसके स्पर्श के लिये ये केसर के फूल

〈読み〉 आートル・ヘ・キスケ・サプラシュ・ケ・リヘ・ヤエ・ケシャル・ケ・フール

〈俳句〉 行く末は 誰が肌ふれむ 紅の花 (芭蕉)

〈हिन्दी-शब्द〉 मृत्यु के तट पर भी कितनी जीवन्त है झिल्ली झंकार

〈पठन〉 मिल्टियु·के·टट·पल·बी·कितनी·जिवन्त·हे·झिल्ली·झंकार  
कार्ल

〈श्लोक〉 यागते मृत्युं केशिकी न दृश्यते शब्दो मृत्युः (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 वर्ष का यह प्रथम दिन कितनी सुनी थी पतझर की साँझ

〈पठन〉 वर्श का यह प्रथम दिन कितनी सुनी थी पतझर की साँझ  
की·संजु

〈श्लोक〉 वर्षा ऋतुः प्रथमः दिनः कितनी सुनी थी पतझर की साँझ (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 शरद की चाँदनी फर्श पर बिछलती देवदारु की छाया

〈पठन〉 शरद की चाँदनी फर्श पर बिछलती देवदारु की छाया  
चाँदनी

〈श्लोक〉 शरदः चाँदनी फर्श पर बिछलती देवदारु की छाया (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 यदि बोल पातीं चिल्लाती मछलियाँ भी मछेरी नौकाएं देखकर

〈पठन〉 यदि बोल पातीं चिल्लाती मछलियाँ भी मछेरी नौकाएं देखकर  
देखकर

〈श्लोक〉 यदि बोल पातीं चिल्लाती मछलियाँ भी मछेरी नौकाएं देखकर (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 एक अन्तहीन धारा नदी की - हिम-विजड़ित विजन में

〈पठन〉 एक अन्तहीन धारा नदी की - हिम-विजड़ित विजन में  
मे

〈श्लोक〉 एक अन्तहीन धारा नदी की - हिम-विजड़ित विजन में (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 मन्दिर के घण्टे पर चुपचाप सोयी है एक तितली /

〈पठन〉 मन्दिर के घण्टे पर चुपचाप सोयी है एक तितली /

〈श्लोक〉 मन्दिर के घण्टे पर चुपचाप सोयी है एक तितली / (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 कुआँ पुराना कीट लपकती मछली का स्वर अंधियारा

〈पठन〉 कुआँ पुराना कीट लपकती मछली का स्वर अंधियारा  
रा

〈श्लोक〉 कुआँ पुराना कीट लपकती मछली का स्वर अंधियारा (शकुन्तला)

〈हिन्दी-शब्द〉 झरे बेट सुख गया झरना पथरीली धरती /

〈読み〉 ジャレー・ベート・スーク・ゲヤ・ジャーナ・パトリリ・ダールティ  
〈俳句〉 柳散り 清水潤れ 石ところどころ(蕪村)

〈ヒンディー語〉 ओस के मोती पकड़ने को लपक रहा शिशु /  
〈読み〉 オス・ケ・モーティー・パカルネ・コ・ラパック・ラハー・シース  
〈俳句〉 露の玉 つまんでみたる わらはかな (一茶)

〈ヒンディー語〉 कटने वाला है पेड़ अनजान चिड़िया बना रही है नीड़  
〈読み〉 カトネ・ワーラ・ヘ・ペール・アヌジャー・チリヤ・バナ・ラヒー・ヘ・ニル  
〈俳句〉 伐る木とは 知らでや鳥の 巣をつくる (一茶)

〈ヒンディー語〉 पिंजड़े की चिड़िया तितली को देखती स्पृह्य भाव से /  
〈読み〉 ピンジュレ・キ・チリヤ・ティティリ・コ・デクティ・サブリハ・パーワ・セ  
〈俳句〉 籠の鳥 蝶を羨む 目つきかな (一茶)

〈ヒンディー語〉 बसन्ती बयार में पंख पसारते मयूर /  
〈読み〉 バサンティ・バヤル・メ・パンク・パサールテ・マユル  
〈俳句〉 春風に 尾をひろげたる 孔雀かな (子規)

〈ヒンディー語〉 मकड़ी के जाल में तितली का पंजर हा हन्त !-  
〈読み〉 マクリ・ケ・ジャー・メ・ティティリ・カ・パンジャル・ハー・ハント  
〈俳句〉 蜘蛛の巣に 胡蝶のからの あはれなり (子規)

〈ヒンディー語〉 द्वार खोल रोमांचित हुआ बर्फीली सुबह /  
〈読み〉 ドワル・コール・ロマンチート・ホア・バルフィリ・スボーハ  
〈俳句〉 戸を開けて 驚く雪の あしたかな (漱石)

〈ヒンディー語〉 रेल के पीछे सरक रहा धूँआँ - उजाड़ मैदान !  
〈読み〉 レール・ケ・ピチェ・サラク・ラハ・ドアン・ウジャール・マエーダン  
〈俳句〉 汽車を逐て 煙這行く 枯野かな (漱石)

ワルマ教授は「切れ字」などの表現も取り入れるために、翻訳にはヒンディー語の前置詞や感嘆符、助詞などを用いて工夫を試みている。例に『ジャパニ・カヴィターエ』から俳句を二句選んで、翻訳のやり方を見てみよう。

〈ヒンディー語〉 पुष्प-गंध लुटाती उषा प्रकटी गिरि-पथ पर

〈読み〉 プスプ・ガンド・ロータティ・ウーシヤ・パルカティ・ギーリー・パート・パール  
〈俳句〉 梅が香に のつと日の出る 山路かな (芭蕉)

第三行「山路かな」を「**गिरि-पथ पर** (読み: ギーリー・パート・パール)」と訳すが、「山路」が「**गिरि-पथ** (読み: ギーリー・パート)」、「かな」は「**पर** (読み: パール)」に当たる。「**पर**」は格助詞の働きをする助詞であり、途中で切ることによって詠嘆の意を表している。

〈ヒンディー語〉 कोकिल कुहुक्-कुहुक् उडती रे व्यस्त भाव से

〈読み〉 コキール・クホククホク・ウドティ・レ・ベヤスト・バーヴ・セ

〈俳句〉 郭公 なくなく飛ぶぞ いそがはし (芭蕉)

第三行「山路かな」を「**गिरि-पथ पर** (読み: ギーリー・パート・パール)」と訳すが、「山路」が「**गिरि-पथ** (読み: ギーリー・パート)」、「かな」は「**पर** (読み: パール)」に当たる。「**पर**」は格助詞の働きをする助詞であり、途中で切ることによって詠嘆の意を表している。

〈ヒンディー語〉 कोकिल कुहुक्-कुहुक् उडती रे व्यस्त भाव से

〈読み〉 コキール・クホククホク・ウドティ・レ・ベヤスト・バーヴ・セ

〈俳句〉 郭公 なくなく飛ぶぞ いそがはし (芭蕉)

この俳句は第二句「なくなく飛ぶぞ」で切れている。ワルマ教授は「**कुहुक्-कुहुक् उडती रे** (読み: クホククホク・ウドティ・レ)」と訳しているが、「なくなく」に擬声語「クホククホク」、「飛ぶ」は動詞「ウドティ」、切れ字である「ぞ」にはヒンディー語で文章の末尾に使われる「**रे**」を用いて、句の断絶を表現している。

ワルマ教授は俳句の研究者でもあったので、「切れ字」のような俳句独自の表現まで翻訳しようとした。そのため、翻訳された三行の句がバランスを失い、意訳になってしまったものもある。

『ジャパニ・カヴィターエ』では、日本語の文字が紹介され、日本語についての解説、例えば同じ発音であっても、使用されている漢字が異なれば、全く違った意味になる、といったことが詳述されている。更に、日本の韻文史も概説しており、俳句については次のように述べられている。

<ヒンディー語>

मुरोमचि युग में रेंगा पद्धति सांस्कृतिक समाज में प्रतिष्ठित हो चुकी थी। इसी काल में जापानी संस्कृति पर ज़ेन प्रभाव भी बढ़ रहा था। रेंगा-पद्धति में काव्य-रचना की परम्परा स्थापित जो चुकी थी। नियम-विधान स्थिर हो चुके थे। रेंगा की आरम्भिक तीन पंक्तियाँ होक्कु कहलार्यौ और रेंगा में



होक्कु की रचना का विशेष महत्त्व माना जाने लगा। होक्कु में ऋतु सम्बन्धी संकेत होना भी आवश्यक था। किकाकू के शब्दों में 'होक्कु वृक्ष के तने के सामान हैं' द्वितीय कवितांश शाखाओं के सामान और तृतीयांश धरती के सामने हैं। नयी-नयी पंक्तियाँ रचकर जोड़ते चले जाना नयी-नयी निकलती कौपलों के सामान है।"

रेंगा काल में कुछ हलकी रचनाएँ भी रची जाने लगीं जिनमें हास्य अथवा व्यंग्य का स्वर भी था। ऐसी कविताएँ 'हाइकाइ नो रेंगा' कहलायीं। सोकान की एक कविता है -

किरि ताकु मो आरि किरि ताकु मो नाशि नुसुबितो ओ तोराएते मिरेबा वागा को नारी  
में उसे मारना चाहता हूँ, पर मैं उसे नहीं मारना चाहता-, मैंने चोर को, पकड़ लिया है पर, वह मेरा पुत्र है।

जापान में शीत ऋतू आने पर जब बर्फ गिरने लगती है तो बर्फ की विभिन्न आकार की विशाल आकृतियाँ बनाकर खड़ी करना एक प्रिय खेल है। ऐसी ही बर्फ की एक मनुष्याकृति को देखकर सोकान कहता है-

तुम्हें ठण्ड तो लगती होगी पर कहीं आग सँकने न बैठ जाना।

'कोकिनशू' में हास्य-प्रधान कविताओं को 'हाइकाइ' के नाम के अन्तर्गत रखा गया था। रेंगा के शास्त्रीय अनुशासन को तोड़कर रेंगा-पद्धति में रची गयी हल्के क्षणों की अभिव्यक्ति का नाम हुआ 'हाइकाइ नो रेंगा'। नियम-विधान में बंधकर रेंगा जटिल हो चूका था। इसके अतिरिक्त रेंगा अभिजातवर्ग के लिए साहित्यिक मनोविनोद मात्र बनकर रह गया था। 'हाइकाइ' धीरे-धीरे गम्भीर कविता पर हावी हो गया। सोकान (1465 - 1553) और मोरिताके (1472 - 1549) ने बोलचाल की सामान्य शब्दवाली में खुलकर हास्यव्यंग्य का प्रयोग किया और कविता के लिए दैनिक जीवन के विषय चुने। परिणामतः हाइकाइ जन-सामान्य में लोकप्रिय हुआ। होक्कु अथवा 'हाइकाइ' रेंगा के बन्धन से मुक्ति पाकर स्वतंत्र कविता के रूप में भी रचे जाने लगे जिससे जापानी कविता का महत्वपूर्ण नया रूप हाइकु प्रकट हुआ।

मोरिताके शिन्तो पुजारी था और उसकी कविता पर शिन्तो चिन्तन का प्रभाव है। सोकान की तुलना में उसकी कविता गाम्भीर्य भी है। मोरिताके की एक प्रसिद्ध कविता है -

राक्का एदा नि काएरु तो मिरेबा कोचो का ना  
झर चुका फूल फिर उड़ा झाल की ओर-अरे तितली (अनुवादः  
अज्ञेय)

इस कविता में कल्पना का चमत्कार स्पष्ट है। कल्पना की उड़ान का एक सुन्दर उदाहरण सोकान की कविता में भी मिलता है-

त्सुकि नि ए ओ सशिताराबा योकि उचिवा का ना

भावार्थ है - "यदि चाँद में हत्था लगा दिया जाए तो वह एक सुन्दर पंखा बन जाएगा गर्मी में हवा करने के लिए।"

सोकान और मोरिताके के पश्चात् कुछ वर्षों तक हाइकाइ अथवा हाइकु उपेक्षित सा रहा। सत्रहवीं शताब्दी के आरम्भ में मात्सुनागा तेइतोकु ने उसे पुनर्जीवन दिया। तेइतोकु शब्द-शिल्पी थे। शब्दों के शिल्प प्रयोग के साथ उन्होंने हाइकु को अर्थ-गाम्भीर्य प्रदान किया। उन्होंने कई शिष्य भी बनाये और हाइकु की 'तेइतोकु धारा' का प्रवर्तन किया। उनके शिष्यों में प्रमुख थे किगिन और तेइशित्सु।

हाइकु को काव्य-विधा के रूप में प्रतिष्ठा प्रदान की मात्सुओ बाशो (1644 - 1694) ने। बाशो के हाथों संवरकर हाइकु 17वीं शताब्दी में जीवन के दर्शन से अनु-प्राणित होकर जापानी कविता की युग-धारा के रूप में प्रस्फुटित हुआ। पिछली चार शताब्दियों के जापान के सांस्कृतिक जीवन का अभिन्न अंग बना। आज हाइकु जापानी साहित्य की सीमाओं को लांघकर विश्व-साहित्य की निधि बन चुका है।

हाइकु अनुभूति के चरम क्षण की कविता है। सौन्दर्यनुभूति अथवा भावानुभूति के चरम क्षण की अवस्था में विचार, चिन्तन और निष्कर्ष आदि प्रतिक्रियाओं का भेद मिट जाता है। ओत्सुजि इस क्षण की तुलना निर्वाण-सुख के साथ करते हुए इसे काला-तीत कहता है। क्योंकि इस क्षण में कवि के अन्तर्गत और बहिर्गत का भेद लुप्त हो जाता है। यह अनुभूत क्षण प्रत्येक कला के लिए अनिवार्य है। अनुभूति का यह चरम क्षण प्रत्येक हाइकु कवि का लक्ष्य होता है। इस क्षण की जो अनुगूँज हमारी चेतना में उभरती है, उसे जिसने शब्दों में उतार दिया, वह एक सफल हाइकु की रचना से समर्थ हुआ। बाशो ने कहा है "जिसने जीवन में तीन से पाँच हाइकु रच डाले, वह हाइकु कवि है। जिसने दस हाइकु की रचना कर डाली, वह महान कवि है। "

हाइकु कवि कविता को जीवन के सत्य की अभिव्यक्ति मानता है। ओनित्सुरा के अनुसार सत्य के बिना हाइकु की रचना नहीं हो सकती। हाइकु में वह सत्य तथ्यात्मक सत्य अथवा काव्यात्मक सत्य - दोनों में से कोई भी हो सकता है। तथ्यात्मक सत्य अनुभूत विषय के यथातथ्य चित्रांकन को जन्म देता है, और काव्यात्मक सत्य कवि-हृदय की प्रतिक्रिया अथवा अनुभूति को अभिव्यक्ति प्रदान करता है। बाशो की एक प्रसिद्ध कविता है-

फुरु इके या कावाजू तोबिकोमु मिजु नो ओतो  
ताल पुराना कूदा दादुर पानी की आवाज़

कवि की कुटिया के पास कोई पुराना तालाब है। शायद उसका प्रयोग भी नहीं होता। कवि एकान्त चिन्तन में डूबा है। अचानक घास से भरे तट से उस शान्त तालाब में कूदते हुए मँडक ने जल में जो हलकी सी ध्वनि की, उससे कवि के मन में उन्मेष हुआ। कवि कुछ देखता है, कुछ सुनता है, उसकी एक अनुगूँज उसकी चेतना में उठती है और अनुगूँज के उस क्षण को वह उपयुक्त शब्दों में बाँध देता है।

हाइकु में भाव की यह एकाग्रता ज़ेन-दर्शन की देन है। तोशिओ तानाका के शब्दों में "हाइकु का जन्म जापानी संस्कृति की परम्परा, जापानी जनमानस और सौन्दर्य चेतना में हुआ और वहीं पला है। 'हाइकु' में अनेक विचार-धाराएँ मिलती हैं - जैसे बौद्ध-धर्म (आदि रूप, उसका चीनी और जापानी परिवर्तित रूप, विशेष रूप से ज़ेन सम्प्रदाय), चीनी दर्शन और प्राच्य संस्कृति। यह भी कहा जा सकता है कि एक 'हाइकु' में इन सब विचार-धाराओं की झाँकी मिल जाती है या 'हाइकु' इन सबका दर्पण है।" बौद्ध-धर्म के महायान दर्शन को दैनिक जीवन के व्यवहार में अवतरित करना ज़ेन दर्शन का मूलाधार है। दुख, आवेग, हर्ष, शोक आदि से निलिप्त होकर ज़ेन साधक जीवन की हर स्थिति को निरपेक्ष भाव से स्वीकार करता है। रेंगा की रचना में अनेक ज़ेन-साधकों का महत्वपूर्ण योगदान है। सोकान और हाइकु की 'दानरिन' धारा के प्रवर्तक सोइन बौद्ध धर्म के गम्भीर अध्येता थे। स्वयं बाशो ज़ेन साधक थे। उनके अनेक शिष्य और समकालीन कवि ज़ेन-साधना में दीक्षित थे। तांका, रेंगा, चीनी कविता और ज़ेन साधना सत्रहवीं शताब्दी के हाइकु कवियों की शिक्षा का अंग रहे हैं। चीनी

कविता और चीनी दर्शन के अद्यययन के माध्यम से चीन के ताओवाद का प्रभाव भी जापानी कविता ने ग्रहण किया। ताओवाद और ज़ेन दोनों का विकास चीनी मानस में एक साथ हुआ है। संभवतः ज़ेन साधना है और ताओ दर्शन। बौद्ध-धर्म दोनों का मूलाधार है। कनफ्यूशस के दर्शन ने जापानी कविता को निग्रह, मिताचारिता, संक्षिप्तता और गहनता प्रदान की। जापान के मूल धर्म शिन्तो-मार्ग की सादगी और सर्वात्मवाद की भावना को हाइकु ने अवश्य अपनाया।

बाशो के अनुसार हाइकु दैनिक जीवन में अनुभूत सत्य की अभिव्यक्ति है, पर वह सत्य एक विराट सत्य का अंग होना चाहिए/ हाइकु सम्पूर्ण कविता नहीं है वह विराट सत्य की ओर इंगित करने वाली सांकेतिक अभिव्यक्ति है/ शब्द-संयम हाइकु की अनिवार्यता है, इसके साथ ही भाव-संयम भी/ रविन्द्रनाथ ठाकुर के शब्दों में एड

कवितागुलिर मध्ये जे केवल वाक्-संयम ता नय, एर मध्ये भावेर संयम' । शब्दों में जो कहा गया है, वह संकेतमात्र है, शेष पाठक की कल्पना और ग्रहण शक्ति पर छोड़ दिया जाता है। हाइकु का कवि उपमा, रूपक आदि अलंकारों अथवा प्राकृति के मानवीकरण से परहेज करता है। कोई वस्तु किसी अन्य वस्तु जैसी नहीं हो सकती। कवि ने जो देखा है, उसे और केवल उसे ही प्रस्तुत कर देने की आवश्यकता कवि को आलंकारिता से बचा ले जाती है। रूपक या उपमा आदि अलंकार कवि की अभिव्यक्ति के लिए बाधक उपकरण है। कवि विषय को अपने मूल रूप में ही इस प्रकार प्रस्तुत करना चाहता है कि उसे उपमान की आवश्यकता न पड़े। दृष्टि सीधे वहीं पड़े, जिसे कवि की दृष्टि ने पकड़ा है। तर्क और चिन्तन भी हाइकु की सीमा से बाहर है। हाइकु का कवि निष्कर्ष नहीं देता। वह जितना कहता है, उससे कहीं अधिक अनकहा छोड़ देता है। और वह अनकहा उससे कहीं अधिक महत्वपूर्ण है, जो कथ दिया गया है।

जो है, उसे रूप में कह देने का अर्थ कर्बन कापी प्रस्तुत करना नहीं है। कविता भाव अथवा वस्तु की अनुभूति का शब्द-शिल्प है। कवि की सौन्दर्यदृष्टि उसे जैसा है, वैसा ही नहीं रहने देती। बाशो की एक कविता है—

उमि कुरेत कोमो नो कोए होनोकानि शियोसि  
साझ के सागर मुर्गावी के स्वर डूबे सफेदी में।

एक सीधा-सादा चित्र है। संध्या के अंधकार ने सागर को लपेट लिया है। सागर का रूप भी श्याम है और अंधकार का भी। संध्या के इस झुटपुटे में दूर सागर पर उड़ते सागर-पक्षियों का स्वर सुनाई पड़ता है जो अचानक शान्त हो जाता है। दृष्टि के सम्मुख रह जाती है अंधकार के श्याम वर्ण को चीरती हुई उठती-गिरती लहरों की फेंकिल सफेदी। ऐसा प्रतीत होता है, मानो पक्षियों के स्वर उसी सफेदी में डूब गये हैं। पक्षियों का कलरव शान्त हो चुका है पर उसकी झंकार अभी बाकी है। चित्र सजीव होकर मुखर हो उठता है।

कल क्या होने वाला है, इसे कोई नहीं जानता पर उसी कल की चिन्ता में मनुष्य कौन सी प्रपंच नहीं करता! जीवन के इस गहन लक्ष्य को इस्सा कितनी सादगी के साथ प्रस्तुत करता है—

किरु कि तो वा रिरने वा तंगरि ने तु आं लुलुक  
कटने वाला है पेंड। अनजान चिट्टिया बना रही है नौद।

इया बहती है। दूध के पत्ते एक के बाद एक झड़ते चले जाते हैं। क्या उसी प्रकार काल भी एक-एक कर हर प्राणी को इस संसार-दूध से बटोर कर नहीं ले जाता संसैतम् के निम्न मृत्युगीत में इसी सत्य को अनिध्यत किया गया है-

दितो हा चिक तोन्तु दितो हा चिक काजे नो उए।

एक पत्ता झरता है जाह! एक और पत्ता झरता है इया के झोके से।

हाइकु कवियों ने मृत्यु से पूर्व प्रायः अतिरिक्त हाइकु की रचना मृत्यु-गीत के रूप में की है।

हाइकु की एक अन्य विशेषता है, यिनगीत गुण वाले पदाब्जों अथवा विरोधानामों को एक साथ रखकर उनसे एक तत्स्थित प्रभाव को व्यक्तित्व। उदाहरणार्थ-

त्सुरियाने नि तामरिते नेतुरु कांचो का ना -बुत्तोन  
गदिर के घण्टे पर चुनचाप तायी है एक तितली।

गदिर का घण्टा विशालता का प्रतीक है। काला, बिराल, कटोर घण्टा और एक छोटी सी रंग-विरंगी चुकुमार तितली। बयोतो के त्रिभुज गदिर का घण्टा लगभग 11 फुट ऊंचा है, बेरा 9 फुट है और वजन 74 टन। उस घण्टे का निचाद भी पूरे वातावरण को गुँजा देने वाला होगा। ऐसे ही किसी घण्टे पर तितली विश्रान कर रही है, उसकी विकरालता के प्रति निरपेक्ष होकर। कितना निस्सन्न वातावरण होगा!

इसी प्रकार- आता उतिया सादो नि योकांतोयो आता नो माया -बायो  
सुब सागर सरो तक फैली है आकाश-गंगा।

सागर किबुब है, दूर सादो हीम है सागर की उताल तरंगों पर स्थिर, अचल और आकाश में नन-गंगा का विस्तार है चुपचप, तरल और शांत। तीनों की प्रकृति निम्न है पर बिराल प्रकृति के भागण में तीनों एक-दूसरे के पूरक होकर एक तन्मूर्ध चित्त की प्रवना करते हैं।

सोली की दृष्टि से हाइकु 5, 7, 5 वर्णक्रम में तीन पंक्तियों की 17 अक्षरी लघु-कविता है। 5 और 7 वर्णों की आधुनिक प्रामाणी कविता के जग के साथ ही स्वीकृति पा चुकी थी। 5, 7, 5 वर्णों के इस क्रम में एक तन्मूर्धन है, एक लय है जो अवसों का क्रम बदल देते से टूट जाता है। इस क्रम का उल्लंघन भी मिल जाता है। उदाहरणार्थ, उनि कुनेते / कासा नो कोए / होनोकानि तिराशि में वर्णक्रम 5, 5, 7 है। अवसों की कुल संख्या का नियत भी कहीं-कहीं टूटा है। जैसे बाराओ के एक शिष्य किकाकु के इस हाइकु नको नि कुयामेशि / कोओसोगी नो त्पुमाया / सुनाकुरान में 8, 8, 5 के क्रम से 21 अक्षर हैं। त्पय बाराओ की प्रतिद्ध कविता कारे एवानि / बाराओ नो तामारिकेरी / आकि नो कुरे में 5, 8, 5 के क्रम से कुल 19 अक्षर हैं। 17 से अधिक अवसों वाले उदाहरण अनेक मिल सकते हैं पर 17 से कम अवसों वाले उदाहरण कम ही मिलेंगे। बुत्तोन के निम्न-उद्धृत उदाहरण में 16 ही अक्षर हैं-

ओनि कोनि ओनि कोनि तो उत्तु किनुता का ना।

5, 7, 5 की इस क्रम-व्यवस्था का उल्लंघन चार कारणों से सम्भव हो सकता है- 1. कवि की अनुभूति में प्रखरता का अभाव, 2. कवि में रचना-काराल का अभाव, 3. अपने आपको नियत की सीमा से मुक्त रखने की अनिलामा, और 4. कवि की यह धारणा कि जिस विषय को यह कविता में बांधना चाहता है, यह परम्परागत हाइकु से निम्न होने के कारण इस सीमा में नहीं तला सकता। नवी धारा हाइकु को अवसों की सीमा में नहीं बांधना चाहती तथापि 5, 7, 5 का परम्परागत क्रम आज भी सामान्यतः नाप्य है।

आकार की लघुता हाइकु का गुण भी है और यही इसकी सीमा भी। अनुमृति के क्षण की अवधि एक निमेष, एक पल अथवा एक प्रश्नास भी हो सकती है। अतः अभिव्यक्ति की सीमा उतने ही शक्तों तक है जो उस क्षण को उतार पाने के लिये आवश्यक है। हाइकु में एक भी शब्द व्यर्थ नहीं होना चाहिए। हाइकु का प्रत्येक शब्द अपने क्रम में पिछिष्ट अर्थ का द्योतक होकर एक समन्वित प्रमाय की सृष्टि में समर्थ होता है। किसी शब्द को उसके स्थान से च्युत कर अन्यत्र रख देने से भाव-बोध नष्ट हो जाएगा। हाइकु का प्रत्येक शब्द एक साक्षात् अनुभव है। कविता के अन्तिम शब्द तक पहुँचते ही एक पूर्ण विन्ध्य सजीव हो उठता है। वारों का ही एक उदाहरण लें-

यह पथ एकाकी साँस पतझर की

पहली पंक्ति विषय का संकेत देती है। यायावर कवि की दृष्टि में कितनी गिरि-वन की कोई सुनी डगर है, उपेक्षित सी। दूसरी पंक्ति में भाव का संकेत है और तीसरी पंक्ति पतझर की साँस उस एकाकीपन के भाव-बोध को जैसे एक झटके के साथ मुखर कर देती है। एक भी शब्द व्यर्थ नहीं। तीनों पंक्तियों एक दूसरे की पूरक होकर एक समन्वित प्रमाय की अभिव्यक्ति में सहायक होती हैं। कोई शब्द अपने स्थान से हटाकर कहीं अन्यत्र रखने पर पूरा अर्थ बदल जाएगा। पतझर के स्थान पर कोई भी अन्य शब्द होने से एकाकीपन की अनुमृति बिखर जाएगी। साँस उस एकाकीपन के अयसाद को और भी गहरा देती है। सुनी डगर की साँस का अंधेरा लील रहा है और उसी प्रकार मन पर गहराती हुई प्रवासी जैसे सम्पूर्ण चेतना को लीलती जा रही है। हाइकु-दृष्टि मनुष्य को प्रकृति के एक अंग के रूप में देखती है। यहाँ तक कि मनुष्य के कार्य-व्यापार भी शुद्ध मानवीय कार्य-व्यापार न रहकर कहीं-न-कहीं प्रकृति के साथ जुड़ जाते हैं।

शब्द का हाइकु गहरा सम्बन्ध है। प्रकृति चिन्तों की सजीवता शब्द से जुड़ी रहती है। शब्द सम्बन्धी शब्द वातावरण की सृष्टि में सहायक होता है। प्रायः हाइकु की एक पंक्ति में शब्द का उल्लेख होता है पर यह आवश्यक नहीं। शब्द का संकेत प्रतीकों द्वारा भी दिया जा सकता है। रूढ़ि से कुछ शब्दों के प्रतीकार्य स्थिर हो चुके हैं। हाइकु का कवि जब 'त्सुकि' (चौद) शब्द का प्रयोग करता है तो उसका अर्थ सदैव रात का पूर्ण चन्द्र होता है। बसन्त के झुंझले चांद के लिये ओचोरोजुकि और शीत के चाँद के लिये कांगत्सु शब्द का प्रयोग होगा। दाना (फूल) का अर्थ सदैव साकुसः चैरी का फूल होगा जो बसन्त का द्योतक है। इसी प्रकार, उगुइसु (जापानी बुलबुल) अथवा तिततौ बसन्त का सिल्ली-संकार, जुगनु, सुनवरी सजलियाँ, हेपन-कलाइ, कनल आदि शीत का; नभ-गंगा, कौट-संगीत आदि रात का और हिम, शीतल चाँद आदि शीत-शब्द का संकेत देते हैं।

जापानी भाषा में व्यञ्जन सदैव स्वर से संयुक्त रहता है। अक्षराद केवल न है जो अनुनासिक का काम भी देता है। स्वर पाँच हैं- आ, इ, उ, ए, ओ। व्यञ्जनों में टपय और महाप्राण ध्वनियों भाषा में नहीं हैं। स्वरात्त वर्ण के प्रयोग से भाषा में संगीतात्मकता स्वयमेव आ जाती है। हाइकु में तुक का महत्व नहीं है पर स्वरात्तरूपता, अनुप्रास और लय पर विशेष बल है। जापानी भाषा में ध्वनिवाचक सर्वनामों का प्रयोग प्रायः नहीं होता अथवा छोड़ा जा सकता है। क्रिया में पचन और लिंग-भेद नहीं होता। क्रिया में रूप-परिवर्तन तो होता है पर कविता में उसका प्रयोग बहुत कम होता है। प्रायः क्रिया अपने मूल रूप में भी प्रयुक्त की जा सकती हैं, यथा-

फुत इके या / कापाजु ताविकानु / निजु नो ओतो

पुशना ताल मेंठक कूदना पानी की आवाज

-वारों

ने ताविकानु का प्रयोग ऐसा ही है। इसका अर्थ कूदता है या कूदा कूज भी हो सकता है। मेंठक एक भी हो सकता है, अनेक भी। ऐसे ही उदाहरण मिल सकते हैं, जहाँ पूरी कविता में क्रिया शब्द ही ही नहीं, यथा -

वा सो दाना या / त्सुकि या हिगाहो नि / हि या निरि नि।

रत्नों के फूल      बौद्ध पूर्व में      सूर्य परिवर्तन में      -बुसान

ऊपर उद्धृत दोनों कविताओं में या किरेजी है। किरेजी का स्पष्ट अर्थ देना कठिन होगा। शायदिक अर्थ होगा काटने वाला अक्षर। किरेजि जापानी कविता में शब्द-संयम की आवश्यकता से उत्पन्न लड़ि शब्द है जो अपने आप में किसी विशिष्ट अर्थ के स्रोतक न होते हुए भी पान्-पूर्ति में सहायक होकर कविता के सम्पूर्णार्थ में महत्वपूर्ण योगदान देते हैं। सोगि (1420-1502) के समय में 18 किरेजि निश्चित थे। समय के साथ इनकी संख्या बढ़ती रही। महत्वपूर्ण किरेजि हैं- वा, केरि, का ना, और जो। वा अहा! अरे! अम्हा! आदि का नाय-बोध कराता है। केरि का प्रयोग क्रिया-शब्द के साथ होता है, क्रिया पर बल देने अथवा क्रिया के पूर्ण हो जाने के अर्थ में, यथा-  
पकु नाका नि / होतारु दानत / ठिकारि केरि।

अकार बीच में      जुगनू सैन      दहकना      बाकुजिन

का ना का प्रयोग सबसे अधिक मिलता है, प्रायः कथित के अन्त में। यह विस्मयबोधक का अर्थ भी देता है पर दूसरा प्रयोग विशेष रूप से उस नाय या शब्द को कविता का केन्द्रबिन्दु बना देता है जिसके साथ यह जुड़ता है; यथा -  
त्तुरिमाने नि / तोमारिते नेमुक / कौचोओ का ना।

मन्दिर के घण्टे पर      ठठरी सांती      तितली      - बुसान

जो का प्रयोग उत्त शब्द पर बल का बोधक है जिसके साथ यह जुड़ता है, यथा-  
होतातागिनु / नाकि नाकि तांबु जो / उत्सोगावारी।

कॉकिल कुहुक कुहुक उड़ती ध्वस्त भाग      - बारा

किरेजि का प्रयोग कविता में यति का बोध भी देता है।

हाइकु का एक अन्वय रूप है सेन्यु। सेन्यु भी तीन पंक्तियों की 5, 7, 5 वर्णक्रम से 17 अक्षरी कविता है। हाइकु जीवन और प्रकृति के कार्यव्यापारों की नायात्मक अभिव्यक्ति की कविता है, सेन्यु मनुष्य की दुर्बलताओं अथवा दुर्बल क्षणों पर व्यंग्य अथवा परोक्षी है। हाइकु में प्रकृति महत्वपूर्ण है; मनुष्य भी प्रकृति का ही अनिश्चि अंग है, सेन्यु में मनुष्य महत्वपूर्ण है; हाइकु व्यंग्यार्थ पर बल देता है, सेन्यु अनिश्चार्थ में ही तब कुछ कह देता है। हाइकु में अन्तिम शब्द प्रायः भाववाचक होता है- कोई संज्ञा अथवा किरेजि; सेन्यु में क्रिया का कोई स्थित रूप जिससे कविता के व्यंग्य में एक तर्क बोधक शक्ति आ जाती है। सही बात की पकड़ और शब्दों की मितव्ययता सेन्यु की रचना के लिए अनिवार्य है। मानवीकरण की प्रवृत्ति हाइकु में नहीं पर सेन्यु में मिलती है। हाइकु की मूल प्रेरणा आध्यात्मिक रही है। सेन्यु रूपजीवा को भी काव्य का विषय बना सकता है और धीन-लम्बाओं पर भी हास्य या व्यंग्य के छोटें डाल सकता है। हाइकु में आदर्श और रूतानी नायनाएँ हैं; सेन्यु शुद्ध शौकिक अराजक पर, व्यर्थ की धरती पर रहकर तीखी से तीखी बात कह जाता है। सेन्यु में धर्म मनुष्य की दुर्बलता है, अन्ध विश्वास है। धर्म और मनुष्य के विश्वासों के प्रति तीखा व्यंग्य सेन्यु में मिलता है। एक उदाहरण,

ने नि निरेनु      कामि नारेका कोरतां      शिंजीरारु  
ऑंऑं से निखाई नहीं देता; कंधल इत्तारिये कि यह नगवान है,      हनाय विश्वास पा लेता है।

जिसके अस्तित्व को प्रत्यक्ष देखा नहीं, उस अदृश्य के विश्वास पर यह कितना सीधा व्यंग्य है!

किसी मोह को अपनी तलवार की आर परखनी है। यह निर्जन पथ से गुजरते हुए एक राही को पकड़कर उन पर तलवार का धार करता है। सामने ही करुणामूर्ति नगवान बुद्ध की विशाल प्रतिमा है। उस भयंकर कांड को देखकर भी उस शान्त, करुण, सौम्य मुख-मुद्रा पर कोई विकार उत्पन्न नहीं होता। कवि व्यंग्य करता है-

त्तुजिगिरि ओ      मिते ओजसिमात्      जिंजो सांग्  
राहगीर पर परख रहा है      बार खड्ग की छूटपा—      देख रहे हैं शान्त बुद्ध नगवान!

एक उदाहरण और। जैन साधक उपासना में लीन है। पिस्तू उसे तंग कर रहे हैं। उपासना पूरी होते ही वह पिस्तूओं को पकड़-पकड़कर मारने लग जाता है। कितना पेना व्यंग्य है इन पंक्तियों में—

जैनशू या	जाज़ेन गा सुमु वो	नामि ओ तोरि
जैन धर्म—	उपासना पूरी होते ही	पिस्तू पकड़ना!

नव वर्ष का आगमन हुआ है। जापानी प्रथा है कि जिन लोगों की कृपा या स्नेह वत वर्ष प्राप्त होता रहा है, उनके पास जाकर नव वर्ष की बधाई देते हुए उनके प्रति अमार प्रकट करें और कामना करें कि उनकी कृपा इस वर्ष भी उसी प्रकार प्राप्त होती रहेगी। पर जब यह कामना करने वाला आपका 'फैमसी डाक्टर' हो तो ?

खोन्नेन मा	आइकाबागजु तां	इसा मो कुरु
'इस वर्ष भी कृपा रहे'	- कहते हुए	दौराजी भी पधारें।

नव-जात शिशु स्तन-पान करते हुए एक स्तन से सन्तुष्ट न होकर जब माँ के दूसरे स्तन की ओर लपकता है तो क्या मनुष्य में प्राप्त से और अधिक पाने की लालसा का-लोन का-आरम्भ यही से नहीं हो जाता है।

काताचिचि आ	निगिरु गा योकु नो	देकिहाजिने
दूसरे स्तन पर	शिशु का लपकना-यही है	लौम का आरम्भ।

उदाहरणों की कमी नहीं। सेन्सू बाराओ की अति-आध्यात्मिकता की प्रतिक्रिया भी माना जा सकता है। इसका सम्बन्ध 'वानरिन' सम्प्रदाय से भी माना जाता है जो बाराओ का पिण्डेयी था। सर्वप्रथम कागइ हाचिएमोन (1710-1790) ने इस शैली की कविताएँ रचीं। हाचिएमोन का उपनाम था 'सेन्सू' और उसी के नाम से कविता की यह धारा सेन्सू कहलायी। अधिकांश सेन्सू अनाम कवियों द्वारा रचे गये हैं।

हाइकु के प्रमुख चार कवि हैं— बाराओ, बुसान, इस्ता और शिकि।

तामिजो फुरिबयाशी हाइकु को आज के समाज के लिये अनुपादेय मानते हैं। उनका कहना है कि हाइकु सामन्तवादी रूप है। इसे आज के जीवन-दर्शन अथवा राजनीतिक, सामाजिक चिन्तन की अनिष्यवित का माध्यम नहीं बनाया जा सकता। तथापि हाइकु आज भी लिखे जा रहे हैं। आज के अनेक आलोचक स्वीकार करते हैं कि आधुनिक विषयों पर भी हाइकु लिखे जा सकते हैं।

हाइकु आज विश्व की अन्य भाषाओं में भी लिखे जा रहे हैं। योरोप में हाइकाइ, होवकु और हाइकु और पर्यायवाची शब्द बन गये और इनमें भेद नहीं माना गया। फ्रांस में हाइकाइ, इंग्लैण्ड में होवकु और अमेरिका में हाइकु शब्द लोकप्रिय हुआ। ऐसा माना जाता है कि योरोप में हाइकु 1900 से 1952 के बीच स्थापित हुआ। पर 1945 और विश्व रूप से 1980 के परचात हाइकु पुनः योरोप में चर्चा का विषय बना। रोमां गेला के प्रयास से कुछ फ्रांसीसी स्कूलों में 11-12 वर्ष के बच्चों को हाइकु शैली में आत्मानिष्यवित की शिक्षा देने का एक प्रयोग भी किया गया।

19वीं शताब्दी के अन्त में रूस पर जापान की विजय के परचात पश्चिम जगत की रुचि जापान की ओर बढ़ी और जापानी साहित्य की ओर भी पश्चिम का ध्यान गया। हाइकु की असमान तीन पंक्तियों के कारण योरोप ने हाइकु को मुक्त छन्द का आरम्भिक रूप समझा। उक्त काल के अधिकांश योरोपीय और अमरीकी अनुवाद मूल कविता के साथ न्याय नहीं कर सके। अनेक अंग्रेजी अनुवादकों ने हाइकु को यदु-काव्य के रूप में प्रस्तुत किया है। हाइकु को अंग्रेजी में जापानी Epigram भी कहा गया है जो प्रीति उत्पन्न करने वाला है। विषय और शैली दोनों दृष्टियों से एपिग्राम और हाइकु में कोई समानता नहीं है। एपिग्राम अंग्रेजी में एक छोटी कविता का एक रूप है जिसमें हास्य विनोद और कहीं-कहीं व्यंग्य भी है। हाइकु मूलतः जीवन के साम्प्रदाय की अनुभूति-प्रधान कविता है। हास्य अथवा व्यंग्य को हाइकु में सुरुचि का मापदण्ड नहीं माना गया है। दूसरे, एपिग्राम 20-30 पंक्तियों में भी लिखे गये हैं, हाइकु की सीमा तीन

पंक्तियाँ तक रही हैं।

हाइकु के कुछ अंग्रेजी अनुवादकों ने अर्थ की स्पष्ट करने के लिये विस्तार कर आशय लेते हुए तुकबन्दी लाने का प्रयास भी किया है। उदाहरणार्थ,

हाना नो कुनो	काने या उरनो का	आसकुसा का
फूलों के बादल,	छप्पियों का स्वर -	उपनों या आसकुसा ?

इस अंग्रेजी अनुवाद देखें- A cloud of blossoms Far and Near Then Sweet and clear  
What bell is that That charms my ear Is that Ueno or Aaskusa

योरोपीय अनुवादों में तुलना सूचक 'समान' शब्द का प्रचुर प्रयोग मिलता है जो हाइकु की प्रकृति के अनुकूल नहीं है। यथा,

त्तुयु नो यो या	त्तुयु नो यो नागात्	सनिनागारा
-----------------	---------------------	-----------

Life is like morning dew

I know it is so

But, Yet .....

अंग्रेजी अनुवाद में जीवन की सुबह की ओस के साथ तुलना की गयी है।

मूल कविता है-

नात्सु-गुसा या	त्तुयामेनो दोनो गा	युमे नो आतो	-वाशो
----------------	--------------------	-------------	-------

तुलना के लिये इस कविता के कुछ अन्य अनुवाद लिये जा सकते हैं-

Summer grass:

Of stalwart warriors splendid dreams

The aftermath (H.G. Henderson)

अंग्रेज का हिन्दी अनुवाद सम्भवतः मूल कविता की आत्मा को अधिक स्पष्टता के साथ अनिपकृत कर रहा है-

यह साधन की दृबः डरे सपने हैं खेत रहे बीसों के।

अंग्रेज के अनुवाद में 'मोन्स की घास' साधन की दृबः में बदल गया जो भारतीय संदर्भ में सार्थक भी है और मूल भाव की अनिपकृतता में अधिक समर्थ भी। साथ ही, 'खेत रहना' मुहावरे के प्रयोग से हिन्दी अनुवाद में जो व्यञ्जना उपरी है, यह योरोपीय अनुवादों में नहीं है।

‘जापानी कविता’ पेज xx से xli

(訳)

室町時代に連歌は座の文芸として大成し、同じ頃、禅の文化も隆盛していた。連歌は寄り合いで詠むのが慣習とされ、式目なども制定されていた。連歌では最初の三行を発句と称し、連歌の構成に重要な役割を果たした。発句には時節に適した言葉を入れる約束がある。其角は「発句の木の幹と類似し、その後に繋がる句は枝と似ていて、第三番目になる句は土のようである。そして、新しく付けた句は新しい葉のようとなる」と述べている。

連歌には風刺や滑稽を盛り込んだ軽い句も作られており、これらは「俳諧の連歌」と呼ばれていた。例えば宗鑑の句に次のようなものがある。

(原文) きりたくもあり きりたくもなし 盗人を 捕らえて見れば 我が子なり



〈ヒンディー語〉メ・ウセ・マールナ・チャフタ・フーン、メ・ウセ・ナヒ・マールナ・  
チャフタ・フーン、メネ・チョール・コ、パカド・リヤ・パル、ワフ・メーラ・プトル・  
へ

日本では冬に雪が降るため、誰もが雪だるまを作って遊んだ。雪だるまが並んでいる  
のを見て、宗鑑が次のように詠んでいる。

〈原文〉さむくとも 火になあたりそ 雪仏

『古今集』では滑稽な歌を「俳諧」と称する。本格的な連歌から分離して、気軽に  
楽しむために詠まれたものは「俳諧の連歌」という。はじめ、連歌は公家の文学的な遊  
びであったが、式目が定められると次第に厳格となり、「俳諧の連歌」が気楽なものと  
して親しまれるようになった。宗鑑（1465年～1553年）や守武（1472年～1549年）  
は、俳諧に俗語や卑近な主題を取り入れて注目された。俳諧は連歌から離れて独立し、  
発句だけを集めた句集が作られるようになると、やがてこれが新しい形式の詩歌「俳句」  
と称されるようになる。

守武は伊勢神宮の禰宜で、句には神道の影響が見られ、宗鑑より真面目な内容が多い。  
守武の代表的な句には次のようなものがある。

〈原文〉落花枝に 帰ると見れば 胡蝶かな

〈ヒンディー語〉ジャル・チュカ・フル・フィル、ウダ・ダール・キ・オル・アレ、  
テテリ  
(翻訳はアッギューエによる)

次の句は宗鑑の美しい想像が印象的な例である。

〈原文〉月に柄を さしたらばよき 団扇かな

句の意味は「月に柄をつけたなら、きっと素晴らしい団扇になるだろう」というもの  
である。

宗鑑や守武が出てから数年の間は、俳諧はそれほど話題に上らなかったが、十七世紀  
初めに松永貞徳によって再び注目された。貞徳は歌学者であり、俳諧を「俳言を以てつ  
くる連歌」と規定した。貞徳の下には弟子が集まり、貞門派が隆盛した。主な弟子に季  
吟や貞室がいる。

俳諧の文学性を確立したのが松尾芭蕉（1644年～1694年）で、十七世紀後半に登場  
した芭蕉によって俳諧の精神性が高められ、韻文の伝統に引き継がれた。以後約四世紀  
にわたり、俳諧は日本の文化に不可欠なものとなり、現在でも俳句が日本文学の範疇を  
超えて、世界中に知れ渡っている。

俳諧は極めて繊細な感性を表現した文学であり、句中には美意識や、感情、思想など  
が内在している。乙二（筆者注：岩間乙二（1756～1823））は俳句が詠まれる瞬間を涅槃  
の幸せと比較して「不朽不滅」と言っている。何故なら、この瞬間に詩人の内面と外面  
の区別はなくなるからである。この知覚の瞬間は全ての芸術に欠かせないものである。  
すべての俳人はこの究極の瞬間を達成することが目標である。そして、その瞬間の響き

を言葉で反映したものが俳句である。また、芭蕉は次のように語る、「一世のうち秀逸の句三、五句あらん人は作者也、十句に及ぶ人は名人也」(『俳諧問答』)。

俳諧は人生の真実を描く方便であり、鬼貫も「まことの外に俳諧なし(『独ごと』)」と述べている。俳諧の表現の可能性は、詩的な真実か事実的な真実のどちらかの一つである。人生の真実は話題を正確的に描写するし、詩的な真実は俳人に浮かぶ感情や感覚を表現できる。芭蕉の句は次のようである。

〈原文〉古池や 蛙飛び込む 水の音

〈ヒンディー語〉 タール・プラーナ・クダ・ダードル・パーニ・キ・アワーズ

俳人の庵の近くに古い池がある。古い池はすっかり朽ちて、誰からも顧みられることはない。俳人は独り瞑想に耽っている。突然、草の茂みから現れた蛙が池に飛び込み、微かな水音がした。水の音は俳人の心にも小波を立てた。俳人はわずかな音を聞き、わずかに見ただけで、感動が意識のうちに響いた。そして、俳人は内なる響きを相応しい言葉で表現したのである。

俳諧を作る時に意識を集中させることは、瞑想から生じている。田中敏雄によれば、俳諧は日本の伝統文化や大衆の美意識の下に育まれたという。俳諧には仏教(中国仏教、日本仏教、特に禅宗など)や儒教など、様々な思想や文化が含まれており、俳諧はそれらを垣間見せる、あるいは映し出す鏡である。<sup>19</sup>修行日常生活で実践することは禅の基本であり、禅を学ぶ者は人生の悲しみ、喜び、悲しみなど、あらゆる状況と対峙しなければならない。連歌を興業するには、多くの人々の貢献が必要である。宗鑑や、談林派の宗因は出家しており、芭蕉もまた禅の信者であった。そして、芭蕉の弟子や現代俳人も禅宗の信者であった。十七世紀において禅、漢詩、短歌、連歌は知識人に必須の教養であった。道教は中国文学を通じて、日本でも享受された。禅宗と道教はいずれも中国の思想であり、ほぼ同じ時期に生まれた。禅宗の神髄は瞑想にある。一方、道教は哲学である。そして、仏教は両方の源である。儒教は俳諧の簡潔さ、抑制、深さを支えた。日本古来の神道は、俳句に単純、靈験の考えという影響を与えた。

芭蕉は「高くところをさととりて俗に帰るべし(『三冊子』)」という。俳諧は単なる詩ではなく、大きな真実を指す示唆的な表現である。俳諧では言葉や感情表現を抑制する必要がある。ラビンドラナート・タークルの言葉で、「カヴィタグリリ・マッデヘ・ジェ・ケワル・ワークサンヤム・タ・ナエ・エル・マッデヘ・パワエレ・サンヤム」<sup>20</sup>、言葉で表されているのはきっかけであり、本質は読者の想像力に任せられる。俳人は直喩、寓話、装飾、自然を人間化することを避ける。おそらく、誇張を避けるのである。あるものは他のものと違って、俳人は見たものをあるがままに表現し、言葉を過剰に飾り立てることを避ける。直喩、寓話、装飾などは表現するのに障害となるものであ

<sup>19</sup> 『デヤラム・ユグ(原文: धर्मयुग, 訳: 宗教時代)』1966年10月16日

<sup>20</sup> 『ジャパン・ジャトリ』ラビンドラナート・タークル、ヴィシエワパールティ、カルカッタ、アサード、シヤク 1880年

り、俳人は最初から題材を根本から語るなので類似が必要にならない。そして、俳人と読者の視覚も同じものを見る。更に、論理や熟考も俳句の範囲外のものである。俳人は結論を出さないし、示すものよりも語っていないものの方が多い。そして、示されていないものは示されているものよりは遥かに重要である。

見たまを詠むというのは、何も模写する訳ではない。心の動きやものの美しさを表現するのは言葉の芸術であり、俳人の美的感覚は見たものを自然に描写するのである。芭蕉の句を例に上げよう。

〈原文〉 海暮れて 鴨の声 ほのかに白し

〈ヒンディー語〉 サンジュ・ケ・サーガル、ムルガーワイ・

ケ・ソワル、ドーベ・サフェディ・メ

日暮れの暗さが海を隠そうとする素朴な風景である。海は黒く染まり、いよいよ暗くなっていく。このような日暮れの中、沖を飛んでいく鴨の声が聞こえたが、すぐに聞こえなくなった。目前には暗い海をたゆたう波の白さが見えている。鴨の姿も白い波間に沈んだのだろう。声はしなくなったが、響きだけがまだ残っている。このような光景が鮮やかに想像できるだろう。

明日はどうなるか誰にも分からない。だが、人間は明日への不安を抱きながら、日々を工夫して過ごしている。このような生きることの難しさを、一茶は次のように詠んでいる。

〈原文〉 切る木とは 知らでや鳥の 巢を造る

〈ヒンディー語〉 カトネ・ワーラ・ヘ・ペル、アンジャン・チリヤ

バナ・ラヒ・ヘ・ニール

風が吹くと木の葉は次第に散っていく。同じように、時間は命を世界という木から奪っていく。嵐雪は移ろいゆくことを次のように詠んでいる。

〈日本語〉 一葉散る 咄一葉散る 風のうへ

〈ヒンディー語〉 エク・パッタ・ジャルタ・ヘ、アーフ！エク・アウル・パッタ

ジャルタ・ヘ、ハワ・ケ・ジョンケ・セ

俳人は自らの死を意識すると、しばしば辞世の句を作る。

俳諧の特徴の一つに、対照的なものを取り合わせて詠むことがある。その例を、次に上げる。

〈日本語〉 釣鐘に 止まりて眠る 胡蝶かな (蕪村)

〈ヒンディー語〉 マンディル・ケ・ガンテ・パル、チュプチャプ・ソーイ・ヘ

エク・ティテイル

黒く、大きく、硬い釣鐘は強さの象徴であり、小さな胡蝶は儂く弱々しい。京都にある知恩院の釣鐘は高さ十一フィート、直径九フィート、重さは七十四トンもある。鐘の音を鳴らすと反響がすさまじい。だが、それと同じような大きな釣鐘にも拘わらず、胡蝶はまるで気にせず羽を休めている。どれほどの静寂があったのだろうか。同様に、

〈原文〉 荒海や 佐渡によこたふ 天の川 (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 ジュップド・サーガル・サード・タク・ファエリ・ヘ・

アカーシュ・ガンガ

荒々しい海の波間から、遠くに佐渡という島が見える。空には美しい天の川が横たわっている。三つの事物は異なる性質を持っているが、互いを補完し合って、一枚の絵のような構図を見せている。

俳句は五・七・五の三つの行からなる短詩である。五・七という音の並びは、日本で歌が詠まれる頃から受け入れられていた。五・七・五には韻律があり、順序が変われば、韻律が乱れる。しかし、順序が異なるものもある。例えば、「海暮れて／鴨の声／ほのかに白し」は五・五・七である。また音の合計が変わる場合もある。芭蕉の弟子である其角の句を見てみよう。「猫にくわれし／蟋蟀の妻は／すだくらん」は、八・八・五で合わせて二十一文字ある。更に、芭蕉の句「枯れ枝に／鳥の止まりけり／秋の暮れ」も五・九・五で、合わせて十九文字である。十七文字以上の句は数多いが、十七文字以下の句は珍しい。次の蕪村の句は十六文字である。

〈原文〉 遠近 遠近と打つ きぬたかな

五・七・五の順序が破られる場合には四つの理由があると思われる。一、感覚を正しく判断する力がなかった。二、句を構成する才能がなかった。三、句作りでの約束事に縛られたくなかった。四、伝統的な主題から外れるため、従来の方法では作れなかった。現代の俳句は文字に制限を設けてないが、原則として五・七・五の形式は今も守られている。

短い句形は俳句の特徴であり、同時に制限でもある。知覚には一瞬、一秒もかからないため、その刹那を表した言葉が必要となる。俳句には一つとして無駄な言葉はなく、全ての言葉は配列によって特別な意味を表し、総体に影響を与える。言葉の位置が変われば、感覚や感情も変化する。言葉の配列は体験の順序であって、最後の言葉に辿り着いた時、完全なイメージが浮かびあがる。例として芭蕉の次の俳句を見てみよう。

〈原文〉 この道や 行くひとなしに 秋の暮

初句は俳人のいる基点を表す。旅人である俳人の眼前にただ道が広がっている。第二句では様子を述べる。第三句の「秋の暮」は情景を率直に持ってくる。無意味な言葉は一つもない。三つの句はお互いに影響を与え合いながら、一つの意味を成している。どの言葉も位置を変えれば、句の意味が変わってしまう。秋の代わりに他の季節を詠めば、「ひとなし」の味わいがなくなる。「秋の暮」が「ひとなし」の感慨を深くしている。しんと静まりかえった道も、日が暮れていることも、句中に寂しさを意識させる。俳諧では、人間も自然の一部として取り扱い、人間の描写も人間単独のものではなく、自然と繋がっている。

俳諧は季節と密接に関わっており、四季を通して自然が描写される。季語は句中に記され、季節を特定することができる便利なものである。俳諧では季節を直接示す場合も

あるが、季語によっても季節を表現することができるのである。伝統の中で様々な言葉が既に季語として定着している。「月」という言葉を詠んだら、常に秋の満月を想像し、春に霞む月は「朧月」、冬の月は「寒月」と呼ばれる。「花」といえば桜であり、春を意味する。「鶯」や「蝶」も春を象徴するものであり、「蟬の声」、「蛩」、「金魚」、「蜻蛉」は夏の季語である。更に、「天の川」、「虫の声」は秋、「雪」、「寒月」は冬を表している。

日本語では子音は常に母音と一緒に発音され、「ん」字だけが例外で鼻の中から発音される。「あ、い、う、え、お」という五つの母音で、ヒンディー語にあるいくつかの音は発音されない。俳諧は韻（ライム）を気にしないが、音の類似、頭韻、韻律（リズム）などは重視される。日本語は人称代名詞をあまり使わないし、使わなくても問題はない。動詞に複数形や性別はない。動詞の形は変わるが、詩ではあまり使わない。しばしば、動詞は原形（日本では終止形のことを指す：筆者注）のまま使われる。次の例を見てみよう。

〈原文〉古池や 蛙飛び込む 水の音（芭蕉）

〈ヒンディー語〉プラナ・タール、メダク・クダ、パーニ・キ・アワーズ

この句では「飛び込む」と詠まれているが、既に飛び込んだともとれるし、飛び込む瞬間とも解釈できる。更に、蛙は一匹かもしれないし、たくさんいるかもしれない。同様の例は、次の俳句にも見られる。この俳句には動詞が使われていない。

〈原文〉菜の花や 月は東に 日は西に（蕪村）

〈ヒンディー語〉サロソ・ケ・フル、チャーンド・プルワ・メ、スルヤ・パッシチャム・メ<sup>21</sup>

上述の二句には「や」という「切れ字」がある。切れ字の明確な意味は言い難いが、直訳すると「字で切る」という意味である。切れ字とは日本の韻文において、文字数が制限されることから生まれたテクニックである。字自体にはあまり意味がないが、接尾語として用いられ、句の完成に重要な役割を果たす。宗紙（1420年～1502年）の時代には「切れ字十八字<sup>22</sup>」が既に決まっていたし、時代が経つにつれて切れ字も増えていく。特に重要な切れ字は「や」、「けり」、「かな」、「ぞ」で、「や」はヒンディー語の「アハ」、「アレ」、「アッチャ」に当たる。「けり」は動詞に付いて、動詞を終わらせるはたらきを持つ。次の俳句を見てみよう。

〈原文〉鳴く中に 蛩だまって 光りけり（麦人）

〈ヒンディー語〉ジャンカル・ビーチ・メ、ジュグヌ・マウン、ダハクナ<sup>23</sup>

「かな」は使用されることが多く、句の最後に付けられる。「かな」は感嘆の意を表し、直接結び付いた言葉を句の中心に据える。例を以下にあげる。

〈訳〉釣鐘に 止まりて眠る 胡蝶かな（蕪村）

<sup>21</sup> 『アリ・オ・カルナ・バルバーメー』、アッキューエページ 102

<sup>22</sup> 連歌・俳諧で秘伝とされた十八の切れ字のこと

<sup>23</sup> 『アリ・オ・カルナ・バルバーメー』、アッキューエページ 102

〈ヒンディー語〉 マンディル・ケ・ガンテ・パル、ダハリ・ソーイ、ティテイル  
「ぞ」は強調の意味で使用されている。例を以下にあげる。

〈原文〉 ほととぎす きなき飛ぶぞ そがわし (芭蕉)

〈ヒンディー語〉 コキル、クフク・クフク・ウリティ、ヴェヤスト・パーワ・セ

「切れ字」には句の流れを一旦止めるはたらきがあるのである。

俳諧から派生したものに川柳がある。川柳も五・七・五で合わせて十七の文字で構成される。俳諧が人生や自然を情感豊かに表現する一方、川柳は世相や風俗を風刺したパロディである。俳句は自然を重視し、人間もまた自然と一部として取り扱う。だが、川柳は人間を対象としている。川柳は皮肉や滑稽を旨とする詩であり、俳諧と異なり機知的な要素が多い。俳諧では句の最後に、名詞や切れ字を用いて余韻を残すが、川柳では動詞を使って物事を簡潔に表現する。川柳を作るには口語や簡潔な表現が大切である。俳諧は極めて精神的な詩だが、川柳は好色を風刺したり、滑稽な句を作ったりする。俳句は崇高な精神を表現しようとするが、川柳は世相を率直に鋭い句で表現する。川柳では、信仰を人間の弱さや迷信を表すものとして扱い、宗教と人間の関係に対しても、例えば次のように警句する。

〈原文〉 目に見えぬ 神なればこそ 信じられる

〈ヒンディー語〉 アーク・セ・ディーカイ・ナヒダタ、ケワル・イシリエ・キ  
ワフ・バグワーン・ヘ、ハマーラ・ヴィスワス・パー・レタ・ヘ

この句は、神の不在を「目に見えぬ」と表すことで、信仰を風刺した句である。

ある侍が自分の刀を試すのに、人気のない道を通る旅人を斬った。道端には地藏菩薩が立っていたが、この非情な場面でも地藏の顔は変わらない。ひたすら穏やかで優しい表情を浮かべている。そこで次のような風刺の句が詠まれた。

〈原文〉 辻斬りを 見ておわします 地藏尊

〈ヒンディー語〉 ラハギル・パル・バラク・ラハ・ヘ、ダール・カラグ・キ・ルテラ、  
でく・ラヘ・ヘ・シャント・ブッド・バグワン

もう一つ例をあげよう。座禅をしている禅の修行者を蚤が刺している。座禅が終わると、修行者は蚤を潰して殺した。このことを次のように詠んでいる。

〈原文〉 禅宗は 座禅が済むと 蚤をとり

〈ヒンディー語〉 ゼン・ダラム、ウパソナ・プレ・ホテ・ヒ、ピッス・パコドナ

日本の伝統として、年始にはお世話になった人を訪ねる習慣がある。挨拶をして新年もお世話になることへの感謝を表す。これが医者であった場合、次のように詠まれる。

〈原文〉 今年も あいかわらずと 医者も来る

〈ヒンディー語〉 イシ・ワラシュ・ビ・キルパ・ラヘ、カヘテ・フエ、ワエド・ジ・ビ・  
パダーレ

母親の乳を飲んでいる赤ん坊が、乳を独り占めしたいのか、もう一つの乳を握っている。人間の欲望はその時から始まっているのだろうか。

〈原文〉かた乳を 握るが欲の 出来始め

〈ヒンディー語〉ドスレ・サタン・パル、シシュ・カ・ラパクナ・ヤヒ・へ、ロブ・

カ・アランプ

川柳も数え切れないほど作られたが、川柳は蕉門に対する反発だったとも思われる。川柳は蕉門と対立した談林派とも関連している。川柳の創始者は柄井八衛門（1718年～1790年）である。八衛門の俳号が川柳だったので、新様式の句も川柳と称された。川柳は様々な人々によって作られた。

俳人として有名な人物をあげるなら、芭蕉、蕪村、一茶、子規であろう。

栗林富雄氏は俳句が現在の社会では負担となる封建社会の一つの形であり、俳句は現在の人生の哲学、政治、社会思想などを表すものではないと主張している。しかしながら、俳句は現在でも詠まれており、現代の学者も、俳句は近代的な主題でも詠むことができると受け入れている。

今日、俳句は世界の様々な言語で作られている。ヨーロッパでは俳諧、発句、俳句は同じものとされ、区別せずに使われている。「フランスに俳諧、イギリスに発句、アメリカに俳句」という言葉は有名である。俳句はヨーロッパで1900年から1952年の間に導入されたといわれる。特に1960年の後、俳句は再び話題となった。フランスの学校では、ロマン・ロランが十一歳から十二歳の学生たちに俳句を教えるなどの努力があった。

十九世紀の終わり、日露戦争における日本の勝利は、ヨーロッパが日本へ興味を抱くきっかけとなり、日本文学も注目を浴びた。俳句はわずか三行の詩だったので、ヨーロッパでは、はじめ自由詩の形式だと捉えられ、ヨーロッパやアメリカで翻訳された俳句も、完璧なものではなかった。多くのイギリス人の翻訳者たちは、俳句を季節の詩であると考え、日本についてのエピグラムまで詠まれた。これは錯覚だと思われる。俳句とエピグラムでは、主題と形式が全く異なっている。エピグラムとは英語の短詩であり、風刺や滑稽な内容も含まれているが、俳句は主に人生を認知的に執筆する詩である。滑稽や風刺は俳句の主題からは外れている。また、エピグラムは二、三十行程度の詩だが、俳句は常に三行に制限されている。

英語の翻訳者たちは、俳句を分かりやすくするために、原文にない韻律や説明を自由に加えて翻訳した。以下に例をあげる。

〈原文〉花の雲 鐘は上野か 浅草か

〈ヒンディー語〉フーロ・ケ・バーダル、ガンティヨン・カ・ソワル、ウエノ・ヤ・アサクサカ

英語訳では次のように表記されている。

〈英語訳〉(A cloud of blossoms, Far and near, Then sweet and clear)

〈日本語訳〉花の雲遠くて近い甘く澄んでいる、なんの鐘か私をうっとりさせてくれるのは、上野の鐘か浅草の鐘か

ヨーロッパの翻訳は比喩的な表現の単語が良く使われているので俳句の内容が良い。

例えば、

〈原文〉 露の世は 露の世ながら さりながら

〈英語〉 Life is like morning dew

I know it is so

But, Yet……………

〈日本語訳〉 人生は朝の露のようなものだ。私はそのことを知っている。しかしながら  
〔「人生は朝露のようなもの 私はそれを知っている しかし、まだ……」

(中略)……………

もう一つの俳句は、

〈原文〉 夏草や つわものどもが 夢のあと (芭蕉)

比較のため、他の翻訳もあげてみよう。

Summer Grass

Oh stalwart warriors splendid dreams

The aftermath

これに対し、アッギエーエは原文の本質を明確に表現しようとする。

〈ヒンディー語〉 ヤ・サーワヌ・キ・ドーブ ハレ・サブネ・ヘ ケート・ラヘ・ヴィ  
ロ・ケ

アッギエーエの翻訳では「夏草」を「サーワン・キ・ドーブ (訳: 夏のある時期に決まって生える草)」に変えている。その方がインドでは伝わりやすいし、詩情を的確に表現することができる。更に、インド語のことわざである「ケート・ラヘ (訳: 戦争で亡くなった)」を使い、虚しさを表現したものは、英語の訳にはあまり見られない。

(『ジャパニ・カヴィターエ』 ページ20~51)

ワルマ教授は日本の韻文の歴史をまとめながら、俳句について次のように述べている。俳句の源流は、室町時代に流行した、連歌のはじめの三つの句からなる「発句」である。芭蕉の登場によって、俳諧は極めて精神性の高い句風を確立し、文学性を押し上げた。芭蕉は禅に帰依し、句を作る時に意識を集中させる姿勢が、禅の瞑想から来していると思われることから、俳諧には禅の影響が強く現れていると考えられる。

『ジャパニ・カヴィターエ』では、ヒンディー語訳だけでなく、異なる言語で訳された俳句も取り上げ、比較している。特にアッギエーエのヒンディー語訳は、他言語よりも日本語の俳句に近いことを、具体例を上げながら指摘している。

同じアジアの言語である日本語やヒンディー語には、いくつか共通する特徴がある。例えば、日本語の基本的な文章構造は、主語、目的語、述語または動詞だが、ヒンディー語もよく似た文章構造を持っている。更に、アジアにある両国の伝統的文化や価値感など、類似する部分も多い。このような点から述べれば、ヒンディー語は他の言語より俳句を正



しく理解して、母国語で表現する力を有していると思われる。

『ジャパニ・カヴィターエ』によって、インドの人々はこれまで以上に日本の俳句を正しく理解することができた。更に、ワルマ教授らの活動により、インドでは俳句を創作する人が増え、1970年頃には手紙<sup>24</sup>を締め括る最後の言葉として、俳句を認めることが流行した。これは詩人たちだけでなく、学者や、教養ある読者層にまで、広く浸透したようである。

#### 六、ヒンディー語以外の詩人たち

インドはヒンディー語以外にも数多くの言語を有しており、詩人たちは日本の俳句をそれぞれの言語に翻訳し、自らも俳句に倣って短い詩を作っている。ここでは俳句と関わりのあるヒンディー語以外の詩人について、簡単に紹介しておく。

ニールマニ・フコン（1933年～）は、俳句をアサーミー語に翻訳し、『ジャパニ・カヴィター（原文：जापानी कविता、訳：日本の詩）』の題で、1971年に俳句集を出版した。パンジャール語の女流詩人、アムリタ・プリタム（1919年～2005年）は、『ナグマニ（原文：नागमणि、訳：宝石）』という文学雑誌の中で、俳句をパンジャール語に翻訳し、スネハラシュミー（1903年～1991年）はグジャラート語で翻訳した。スネハラシュミーは更に、自らグジャラート語で作った俳句や短歌風の詩を詩集として出版し、1967年の最初の作品集『ソネリチャンド・ルペリスラジュ（原文：सुनहरी चाँद रुपहरा सूरज、訳：金の月と銀の太陽）』には、三五九編の俳句と三編の詩が入っている<sup>25</sup>。

これらの詩は必ずしも、五・七・五の形式を守ったものではないが、詩人たちはそれらを全て「俳句」と称していた。しかし、彼らがインドにおける俳句の享受に影響することはほとんどなかったようである。

インドの詩人たちによって紹介された代表的な俳人として、荒木田守武、松尾芭蕉、服部嵐雪、小西来山、上島鬼貫、宝井其角、野沢凡兆、与謝蕪村、大島蓼太、高桑蘭更、小林一茶、正岡子規、大谷句仏などの名前が挙げられる。インドで行われた俳句の翻訳は、内容に忠実で、簡潔さを留め、なるべく元の俳句に近づけようとする姿勢が伺える。

#### 七、現代インドにおける俳句研究

現在、インドにおいて日本文化・文学を研究している機関は、ネルー大学とデリー大学がある。しかし、日本文学が専門の研究者は数える程しかおらず、韻文の研究者になるといっそう限られる。その中で、デリー大学のウニタ・サチダナンド教授（1959年～現在）は、日本の詩歌をヒンディー語に訳し、日本の文化・文学研究に取り組んでいる。

また、言語の壁を越え、日本とインドを俳句で繋ごうと活動する者たちもいる。インド大学のバグワト・サラヌ・アガルワール教授（1930年～現在）は俳句に深い愛着を持ち、

<sup>24</sup>ネール大学の講義において、稿者がワルマ教授から直接伺った。

<sup>25</sup> Satya B. Verma, "Haiku in India" Japan Review, No. 3 (1992), pp. 15-24

1998年から季刊誌『ハイク・バラティ』(原文: हाइकू भारती、訳: インドから俳句)』を、詩人たちの協力を受けつつ、今日に至るまで刊行し続けている。

インドにおける俳句愛好の一例として、バグワト教授が作った俳句をここで紹介したいと思う。

〈ヒンディー語〉 मर जाऊंगा यकीन नहीं होता फिर क्या होगा

〈読み〉 マル・ジャウンガ・ヤキン・ナヒ・ホタ・フィル・キャ・ホーガ

〈逐語訳〉 死んじゃうのか 信じられない その後

インドでは人生について詠んだ句を好むが、このような指向が流行する理由については、第五章で詳しく述べていきたいと思う。

タゴールが初めてインドへもたらした日本の俳句は、アッギエーエの翻訳によって広く知られるようになった。更にワルマ教授が著した『ジャパニ・カヴィターエ』は、初めて日本語からヒンディー語へ直接翻訳され、日本の俳句に対する理解を深めた。

日本の俳句は、タゴール、アッギエーエ、ワルマ教授らを通して、日本を代表する文化として、インドで認識されるようになった。俳句の他にも和歌、茶道、生け花などが紹介されたが、あくまで一時的な流行に過ぎず、俳句のように長く受け入れられることはなかった。しかも、広い地域と多言語で構成されたインドでは、今もなお教育の普及に多くの課題があり、日本の文化について研究できるのは、ある程度の知識層に限られているのが現状である。

近年、日印間では政治や経済において、ますます緊密な関係になっており、日本の文化に対する関心も、より高まっていくことが予想される。インドにも日本にも韻文学を頂点とする長い文学の伝統があり、俳句はインドの人々にとって、最も親しみやすい日本文学の一つとなっていく可能性があるだろう。