

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

土肥 秀行

序：「ハイカイ的」ウンガレッティ

20 世紀イタリア詩において散見される短詩形のなかでも、初期のジュゼッペ・ウンガレッティ（1888-1970）の例は名高い。そこには日本の詩、それも俳句の影響が認められると、これまで幾度となく主張されてきた。比較的最近の研究においても定説として扱われている（Sica 2005: 119-122）。こうした向きが依拠するのはルチャーノ・レバイのモノグラフ『ウンガレッティ詩の起源』、なかでも“Haikai”の項（Rebay 1962: 57-63）である。レバイは次のように推察する（Rebay 1962: 62）。

短い詩行のまとまりのうちに、ある精神状態を情趣豊かに歌いあげる日本の詩人の才が、ウンガレッティの関心を喚起しないはずはなかった。彼は、『ラチェルバ』の経験から一年の休止期間を経て、再び詩への渴望にとらわれていた。

つまりウンガレッティは非常に重要な時期（『ラチェルバ』掲載の一年後とは 1916 年）に、俳句に出会い影響を受けたとされている。レバイによるウンガレッティ作品の材源研究のうち、特に 1962 年の書は今日では古典とみなされており、いわゆる「ハイカイ的」¹ ウンガレッティのイメージ形成に寄与している。本稿では、20 世紀イタリア詩にみられる短詩形におけるウンガレッティの位置付け、さらに初期ウンガレッティの短詩形すなわち「ハイカイ的」という図式の妥当性を検討していきたい²。

¹ 本稿では、イタリアで受容された俳諧を意図しカタカナで表記する。第二次大戦後までは近代俳句以前のカノンしか伝えられていなかったため、イタリアでは haiku よりも haikai の語が使われていた。佐藤（1987: iii）によれば、俳句が紹介された 20 世紀初頭、英米ではハイク、フランスではハイカイと呼ばれるのが一般的であった。ならばイタリアはフランスと同じ系統に属することになる。

1. イタリアの短詩形：ウンガレッティとパゾリーニ

今日では自明視されるほどの、ウンガレッティにおける日本の詩の影響を再検討する前に、まず彼を中心とした 20 世紀イタリアの短詩形の文脈を概観してみたい。そこで参照すべき詩人として、ひと世代からふた世代違うとはいえ、ウンガレッティに似て近年日本の詩との関係が問われるようになったピエル・パオロ・パゾリーニ（1922-75）を挙げたい。

ウンガレッティ没後 10 年をひかえて催された国際シンポジウムにおいてエンツォ・シチリアーノは「『カザルサ詩集』のパゾリーニにおけるウンガレッティ」(Siciliano 1981) との報告を行っている。そこで取り上げられるのは、1942 年に処女作『カザルサ詩集』を上梓した初期パゾリーニと、簡潔さに特徴のある詩人ウンガレッティである³。

ウンガレッティとの親和性が認められる例としてシチリアーノが挙げているのが、パゾリーニの次の詩である (Pasolini 1942: 9)⁴。

Dedica

Fontàne d'àghe dal mè país.

A no è àghe pi frès-cie che tal mè país.

Fontàne di rùstic amôr.

Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che al mio paese. Fontana di rustico amore.

² 類似する問題設定の先行研究として、Rebay 1962 の他に Suga 1981、Dei 1981、D'Antuono 1990 がある。

³ 前にも後にも類例のないユニークな結びつけであるが、パゾリーニの弟子で伝記作家であったシチリアーノにしてみれば、師の論考「パスコリとモンターレ」(Pasolini 1999) に倣ったと言える。これは初期パゾリーニの文学批評の総論となる大学卒業論文の斬新さを評価した指導教官カルロ・カルカテッラが、自ら主宰する文学誌《Convivium》上に、論文の一部をもとに執筆させたものである。

⁴ ここでは 1942 年の初版から引用する。La meglio gioventù (『最も美しい青春』、1954) および 2003 年の全集に再録された版ではアクセント記号の表記が異なる。

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

献辞

わが邑の泉
わが邑のほど清い水はない
田舎の愛の泉

発表から時を経て、1950 年代半ばにパゾリーニが有名となった後に広く知られるようになった作品である。処女詩集には混成フリウリ方言とイタリア語のテキスト（後者は「訳文」として）が併せて載せられており、そこには有機的な結合が認められるが、韻文形式の改行が施されている前者に注目したい。これは 8-10-8 音の三行詩であり、短め、長め、短めの句からなる詩という当時の（そして現在も根強い）ヨーロッパにおける俳諧理解に近い⁵。一般に「パゾリーニのハイカイ」との印象がもたれる作品だが、シチリアーノはウンガレッティ的と指摘しながらも、日本の詩の影響下とまでは踏み込んでいない。

日本的とも言えるパゾリーニの短詩形には、2003 年刊行の全詩集に多数収録された未発表作品のひとつ、1949 年作の *Haikai dei rimorsi* 「悔恨のハイカイ」(Pasolini 2003: II, 556-557) と題する 7 篇の連作短詩も数えられる。そこでパゾリーニが「ハイカイ」と呼んでいるものとは、様々な押韻の 6～10 音節句が 2～4 行連なる詩である。最も短いものは 2 行からなるが、これは全体で 11 音節句を形成している（グループ最終の詩片、「Occhi soavi... Una pietra / è tra di noi」 「やさしい目… 石が わたしたちのあいだに」）。ゆえに詩形の上では、パゾリーニの「ハイカイ」は単に短い詩としか指摘できない。

「ハイカイ的」ととらえられる詩「献辞」があり、さらに 2003 年に連作「悔恨のハイカイ」が公にされ、パゾリーニと日本の詩との関係を本格的に問う

⁵ とはいえ 20 世紀初頭に俳句が諸ヨーロッパ言語に訳される際に、エピグラム、すなわち 2 行詩として解される場合が多かった。共に短いという形式上の理由ゆえである。さらには、エズラ・パウンドにおけるように、無意識のうちに切れ字が看取されていたため、句が 2 行に分けられたという見方もある（佐藤 1987: 109-115）。

土肥 秀行

意義が生じてきた。実際にパゾリーニがもっていた知識は、1915 年に出ていたパチフィコ・アルカンジェリ編の日本文学アンソロジー (Arcangeli 1990) に依拠した限定的なものであった。

こうした事情が判明した経緯を簡潔に説明しておきたい。1945 年 7 月に残された草稿に、清少納言の『枕草子』の序段とならんで Shivoi Uko なる詩人の作品がフリウリ方言に訳されていた (Pasolini 2003: 1476-1481)。 *Il giovane pescatore / Il zovin pescadour* 「若き漁師」とのタイトルをもつ訳詩の作者 Shivoi Uko とは誰なのか、全詩集の註において疑問が呈されている。編者のヴァルテル・シーティは、実在しない、もしくは実在するとしてもこの詩は「偽作」ではないかと推論する (Pasolini 2003: 1797-1798)。実際のところ、オリジナルは、明治時代後半に美文調によって文語表現の復権をめざした塩井雨江 (しおいうこう、1869-1913) の「磯の笛竹」(1894) である。この塩井の詩と『枕草子』を収録しているのはイタリアではアルカンジェリの『日本文学撰集』のみであり、広範に出回っていたオエプリ社のこのマニュアルをパゾリーニも参照したと考えられる⁶。

ただ清少納言にしても塩井にしても短詩形ではない。採用の背景には、世界文学の翻訳を通じてフリウリ方言を文学に馴らす目的がある⁷。短詩形をもとめて日本文学にむかったわけではなかった。

それでもアルカンジェリの撰集は、『俳諧 Haikai』について極めて限定的な紹介に留まる一方で (Arcangeli 1990: 57, 208-209)、短歌・和歌については広く採り上げており、パゾリーニが日本の短詩形を意識する契機になりうる。

そうした関心がうかがえるのが、上の翻訳と同じ頃に準備された大学卒業論文 *Antologia della lirica pascoliana* 「パスコリ叙情詩抄」(Pasolini 1993) である。卒業論文の意図は、パスコリの詩情を凝縮した《細部 particolare》⁸ に注目し、いわゆる《詩にあらざるもの non poesia》とのクローチェによる評価に対し

⁶ 塩井作品のイタリア語訳 (英語からの重訳) にもとづくフリウリ方言への翻訳については Doi 2004 で詳解している。

⁷ 古今東西の名作を方言に訳すパゾリーニの試みについては Doi (2011: 124-141) 参照。

⁸ このパゾリーニの持論が展開されているのが、先の註でも挙げた論考「パスコリとモンターレ」(Pasolini 1947) である。

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

異議を唱えることにある。クローチェへの反論としてまずパゾリーニが参照したのは、アルド・カパッソによるパスコリの *Myrica* 『御柳』 論であった⁹。そして実際に「パスコリの真に良質なハイカイ」との表現が、カパッソからパゾリーニの卒業論文に引用される (Capasso 1935: 181; Pasolini 1993: 81)。おどろくべきは、引用元のカパッソの論調をみるに、1930 年代には文学批評の用語として「ハイカイ」や《ハイカイ的 *haikaistico*》が極めて自然に用いられている事実である。カパッソは、語についての説明を特に添えることもなく、数度に渡ってパスコリの模範的なくだりをハイカイになぞらえる。

さらにカパッソによって「ハイカイ的」との形容詞が当てられるのが、ジョルジョ・カプローニの処女詩集 *Come un'allegoria* 『アレゴリーのように』(1936) である。この詩集に寄せた序文で、「およそハイカイ風の形式 *forma quasi haikaistica*」(Capasso 1936: 10) と評するカパッソの念頭にあったのは、パスコリの『御柳』であった。さらにデイは、ウンガレッティの『愉悦』を透かしてみた評価であると述べる (Dei 2008: 53)。そこには 1929 年以降のカパッソとウンガレッティの交流¹⁰、さらにはカパッソによるウンガレッティ批評を 1933 年にまとめた書 *Incontri con Ungaretti* 『ウンガレッティとの交友』を通して育まれた視点がある。こうしたクローチェ批判あるいはパスコリ＝カプローニ＝ウンガレッティ評に登場する、カパッソのハイカイ理解の由来について次章で検討する。

2. ウンガレッティとナポリのサークル、日本の詩へ

ここまでウンガレッティ的と言われたパゾリーニ、その彼が参照したカパッソを紹介してきた。ひき続きカパッソとウンガレッティの繋がりについて述べ、そこから明らかとなる短詩形をめぐる文人たちの結びつきを示していきたい。

⁹ 1930 年代半ばから展開されるカパッソによるクローチェへの反論は、ポスト・クローチェとの世代意識にもとづく、経験論にうったえつつ新観念論を批判する試みであった。詳しくは Lattarulo 2008 参照。

¹⁰ 未公開である 2 人の文通について Farris 2008 が部分的に触れている。

土肥 秀行

まず「ハイカイ」の語がカパッソの評論において頻出することに留意すると、その文学知識の紹介手として、ひとりの友人、ヴィアレージョで学校教師をしていた詩人エルピディオ・イエンコの名が浮かぶ。2人の親交は、上述の1935年のパスコリ＝ハイカイ論に先立つ1932年の出会いにはじまる（Capasso 1991）。それ以前、イエンコは1920年代初頭のナポリにおいて、下位春吉と共に日本文学を翻訳し普及に努めていた¹¹。

ナポリ時代のイエンコは、友人の詩人ゲラルド・マローネが主宰する文芸誌《La Diana》『ラ・ディアーナ』（1915-18）に寄稿していた。一方で、下位春吉もまた、1915年のナポリ到着後まもなくマローネと知り合い、共同で『ラ・ディアーナ』のために与謝野晶子と前田翠溪といった二人の『明星』の歌人を翻訳した（1916年5,6,8,11-12号）。さらには共編の撰集 *Poesie giapponesi* 『日本の詩篇』を出版する（Marone & Shimoi 1917）。同じ頃、イエンコは与謝野晶子論（Jenco 1917a; 1917b）をまとめていた。

第一次世界大戦後、文芸誌《Sakura》『サクラ』（1920-21）をナポリで立ち上げた下位の翻訳パートナーは、マローネからイエンコに交代する。二人の共訳である与謝野晶子の歌集『青海波』（1912）と土井晩翠の長詩『天馬の道に』（1920）は、それぞれ『サクラ』掲載ののち同誌叢書の小冊子として出版される。

ウンガレッティは、マローネとの文通によって、彼が編集長を務め、イエンコと下位が深く関わった『ラ・ディアーナ』周辺のナポリの文学サークルと交流しはじめる。まず1916年4月、雑誌を手にした詩人から、『ラ・ディアーナ』編集部宛に軍人用ハガキが送られる。この頃、ウンガレッティはエットレ・セッラとも知り合う（Piccioni 1978: 7-10）。セッラは、同年のクリスマスに、80部のみ私家版としてウディネで出版されるウンガレッティの処女詩集 *Il porto sepolto* 『埋もれた港』を編纂することとなる。詩人ウンガレッティの形成期に決定的な2人との関係が、偶然ではあるが、同じ頃にはじまった。

すぐにも『ラ・ディアーナ』にウンガレッティ作品が掲載されるようにな

¹¹ これまであまり明らかでなかったイエンコのプロフィールについての最新の研究成果が Flego 2009 と大内 2010 に確認できる。後者はイエンコが、下位に出会う以前から、ナポリで日本語を学んでいた可能性を示唆している。

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

る。本稿の序に引用したレバイが指摘するとおり、『ラチェルバ』や『ヴォーチェ』での作品発表からブランクをおいて再開された文学活動であり、処女詩集への助走となった。

まずは 14 行からなる詩 *Fase* 「状況」が 1916 年 5 月号に載るが、同じ頁に下位とマローネの連名による与謝野晶子の翻訳が並び、『ラ・ディアーナ』上ではじめて日本の詩が紹介された。ここに「興味深い偶然」(Rebay 1962: 58)、運命的な文学上の邂逅を感じる向きもある¹²。

『ラ・ディアーナ』は、ウンガレッティ作品の発表の場となるだけでなく、『埋もれた港』刊行の際には積極的に取り上げた。次にマローネと共に雑誌を編集していたフィオリーナ・チェンティがパオロ・アルジラとの変名で残した『埋もれた港』評から引用してみたい (Argira 1917: 18)。

わたしたちは彼の詩を生き、真摯にうけとめた。なぜなら遠い東洋の国のような熱く神秘的な声のふるえをきいたからだ。

このアルジラの評が載った『ラ・ディアーナ』の同じ号 (1917 年 3 月号) で、マローネはさらに直截に日本の詩との関連付けを行う。

同時代の詩人のなかで最も純粹で、最も才能があり、最も率直なウンガレッティの詩は、この雑誌上で下位春吉と私とでいくつか訳した前田翠溪の詩とのただならぬ近似をみせると、別の機会にも示したとおりである。 (Marone 1917a: 12)

ウンガレッティの詩はイタリアでは新しい。ただひたすら詩であるがゆえに。その外面的な特徴は、比類なき短さにある。ゆえに奇想天外で偉大な日本の詩にたいへん似通っている。なかでも途轍もない前田翠溪の詩に近い。ウンガレッティ作品の奇跡的な内向の美は、このうえなく無駄がないことにあるが、ゆえにあらゆる不滅の詩、たとえばサッフォの断片や、レオパルディの一節、パスコリの一連などとならんで神聖かつ純粹なのだ。 (Marone 1917b: 20)

¹² デイも、ウンガレッティにおける日本の詩の影響については慎重な見方をしているにもかかわらず、同種の印象を抱く (Dei 1982: 34)。

土肥 秀行

第一の引用にある「別の機会」とは、この『ラ・ディアーナ』1917年3月号以前にマローネが《Cronache letterarie》誌1917年2月号に発表した『埋もれた港』評を指す。これを「感激しながら読んだ」と、詩人本人は手紙に記す一方で、日本の詩との関連性について直接語ることはない（Ungaretti 1978: 79）。その3ヶ月後、1917年6月27日付書簡にて、出版されたばかりのマローネ＝下位編『日本の詩篇』送付への礼をマローネに伝える（Ungaretti 1978: 81）。

親愛なるゲラルド、『日本の詩篇』を受け取った。じっくりと読もう。そうすれば魅惑の世界に君と共にいられるだろう。ありがとう、ありがとう、ありがとう。

この熱烈な調子から、日本の詩が、ウンガレッティとマローネにとって主たる共通の話題であったと想像できる。先立つ1916年のクリスマス休暇に、ウンガレッティは刷り上がったばかりの『埋もれた港』を携え、ナポリのマローネを訪れて密な時間を共に過ごしている。

ちなみに『ラ・ディアーナ』以前の『ラチェルバ』時代からウンガレッティを支持していたジョヴァンニ・パピーニは、『埋もれた港』から「古代の中国詩」を連想している¹³。パピーニは、後に『日本の詩篇』についてもパリの雑誌《Mercure de France》（1917年11月1日号）で触れ、また1918年の『ラ・ディアーナ』特別号である *Antologia della Diana* に詩を4篇寄稿するほどの関わりを、マローネおよび『ラ・ディアーナ』のサークルともった。マローネらの尊敬をあつめるパピーニが抱く「中国詩」のイメージは、ナポリにおいて「日本の詩」から連想されるものとあまり相違ない。

これらの『ラ・ディアーナ』周辺の人々が関わっていたために、萌芽期のウンガレッティ批評では真っ先に日本の詩の影響、あるいはそれとの親和性がうったえられる。詩人本人も、デビュー時に協力的であった友人達がみる日本の詩とのアナロジーを受け容れていた。しかしやがて態度を変え、1933

¹³『埋もれた港』収録の3行からなる詩 *Finestra a mare* 「海辺の窓」についてパピーニはコメントする。「この西洋人に古代の中国詩が蘇ったとでも言えるだろう。彼はローマの国々の壮麗かつ堅牢となりがちな文学のなかで育っている」(Papini 1977: 713)。

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

年には、『ラ・ディアーナ』のサークルに属していたエンツォ・パルミエーリとの間に論争を交える。1931 年版の *L'Allegria* 『愉楽』で詩人としての名声を固めた後、*Sentimento del tempo* 『時の感覚』を世に問う年のことである。

3. 日本の詩をめぐる 2 つの論争

論争の発端は、日本の詩の影響とのクリシェが繰り返され、それに詩人本人が反発したことにある。1933 年に「Corriere atlantico」誌 4 月 15 日号で、パルミエーリがウンガレッティにおける《ハイカイ風 haikaismo》について触れ、《ウンガレッティ風 ungarettismo》なるものは既にマローネの現代日本の詩の訳に込められていると指摘する。すぐさまウンガレッティは、むしろマローネが自分の影響を受けたと「L'Italia letteraria」誌 4 月 30 日号にて反論する。続けてパルミエーリが、同誌編集長のコッラード・パヴォリーニに宛てつつ、ウンガレッティとの論争を整理している（「L'Italia letteraria」誌 5 月 21 日号）。その記事は、まさしく「Haikaismo」と題する。先述の 1935 年のカパッソの論考同様、説明不要のものとして平然と「ハイカイ風」との語が数度に渡って使用されており、あらためて 1930 年代にはハイカイが広く認知されていたことがわかる。

結局のところ、この論争で争われたのは、ナポリにおいて日本の詩が翻訳されたのが、ウンガレッティの『埋もれた港』執筆期よりも前なのか後なのかという点である。実際にはほぼ同時期であったのだが、両者共に記憶が曖昧なので、確認しようと呼びかけるパルミエーリの手紙と、そうすべきと応じるウンガレッティの返信が発表されて（Palmieri 1933）、論争は立ち消えとなる¹⁴。

いまや時代を代表する詩人となったウンガレッティにとって、過去のレツテルは疎ましい。作品の独自性をうったえるためにも日本の詩の影響は認め難く、ましてや発表当初から評判の高かったマローネの訳文がモデルであるなどとは指摘されたくなかった。

¹⁴ 1933 年の論争には Rebay (1962: 62-63) および Dei (1981: 33) も触れている。

日本の詩はマローネの訳文ゆえに評価されていた、だからウンガレッティは殊更警戒せねばならないとはどういうことであろうか。以下にその事情を知るため、時代をさかのぼって1917年のもうひとつの論争を検証したい。

マローネと下位が編纂した『日本の詩篇』が出版直後から、書評が数多く出るなか、収録された詩人たちは実在するのか、マローネの創作なのではと訝る向きがあった¹⁵。マローネ自ら反論し、日本大使館を巻き込んで事態の收拾を図らねばならなかった (Marone & Scimoi 1927: 107)。その際にエミリオ・チェッキは冷静に反応し、マローネを励ますための1917年9月13日付書簡では、「あの“日本人たち”が、実際シチリア人であってもナポリ人であってもミラノ人であっても、精神構造は日本人であることにはかわりはない」と述べつつ作品そのものの価値を弁護している (Dei 1982: 30)。マローネの憤りは激しかったが、それは一般に日本の詩を珍奇とみなした上での揶揄がたえなかったためでもあろう。さらにその種の「蔑み」は、マローネの訳への「称賛」と表裏一体となっている。日本の詩という未知のものを評価できない代わりに、訳者の功績を称えようとする態度がマローネを最も苛立たせた。

このような経緯があり、1933年の論争時、ウンガレッティは批評家に対して、日本の詩、そしてマローネの訳から距離があると主張した。加えて、自分の短詩形が注目されるが、そればかりが自分のスタイルではないという自負もみせた。

いずれにしても1917年の日本の詩の偽作疑惑¹⁶は否定された。しかし実在する詩人たちの作品を取り上げているとはいえ、現在と大きく異なる当時の翻訳概念のもとで、単に *versione* と呼ばれていた翻訳、つまり改作に近い方法が試みられていた。次章で具体例をみたい。

¹⁵ それは「Il Giornale d'Italia」紙1917年9月12日付に掲載のゴッフレード・ベッロンチ評と、「Don Marzio」紙1917年10月8-9日付に掲載のアンヌンツィオ・チェルヴィ評であると *Antologia della Diana* は伝えている (Marone 1990: 192)。

¹⁶ 先に言及した塩井雨江のパゾリーニ訳の際も、校訂者は「偽作」とみなしていた。もはや日本の詩に対する典型的な反応である。

4. 作品分析：マローネ＝下位の翻訳とウンガレッティの短詩形

1979 年のウンガレッティについての国際シンポジウムにおける須賀敦子の報告「ウンガレッティと日本の詩」(Suga 1981)にあるとおり、編者マローネは、偽作ではないにしても、翻訳において頻繁に改作をほどこしていた¹⁷。実際の翻訳を検討するのに、須賀も例に挙げていた与謝野晶子作 *Sera d'autunno* を次に扱う。与謝野晶子は、『ラ・ディアーナ』上で最初に翻訳紹介された日本の歌人である。先にも言及した記念すべき初登場の号（1916 年 5 月）から引用する（Yosano 1916: 99-100）。

Sera d'autunno

Quando io sono tornata da te per un sentiero
rugiadoso fra i campi oscuri e freddi e mi sono
voltata non ho potuto rivederti: da una spiga
alta di granturco piangeva un grillo invisibile.

この翻訳を日本語に訳し直してみると以下のようなになる。

秋の夕べ

わたしが露の小径を暗く冷たい野を
あなたのもとから帰りつつふりかえって見たが、
あなたはもう見えなかった。背の高い
トウモロコシの穂にこおろぎが姿も見せずに啼いていた。

原文は『戀衣』(1905) に収められている（與謝野 1968: 264）。

露の路畑をまがれば君みえず黍（もろこし）の穂にこほろぎ啼きぬ

伊語訳においてまず気が付くのは、原文には含まれない要素が加えられて

土肥 秀行

いることである。読む者が想像しうる「詩的」となる情景が言語化され、劇効果を高めている。つまりまったくの創作も混入した「翻訳」ということになる。しかも形式をみると散文訳であり、他の翻訳においても改行なしで全体が3行から4行におさまるようになっている。

ゆえに原文とは距離のある翻訳となっている。また須賀が主張するのは、レバイの見解と異なり、『ラ・ディアーナ』で紹介されていたのは常に和歌であり、俳諧と混同してはならないということである。以上2点を根拠とし、俗説とは異なり、ウンガレッティに俳諧の影響はなく、また日本の詩の影響もあまり言えないとの結論が導かれる (Suga 1981: 1366)。

では「日本的」とみなされるウンガレッティの詩を実際に検討してみるとどうであろうか。今日まで「ハイカイ的」とみなされてきたウンガレッティ作品を2例挙げる。まずは最も有名な「朝」である (Ungaretti 2009: 103)。

Mattina

M'illumino
d'immenso

朝

わたしはかがやく
広大さに

詩集 *Allegria dei naufragi* 『難破の愉楽』の1919年のヴァッレッキ社版に収録されて有名になった詩であるが、マローネとの関わりあいから生まれている。初出は前年であり、*Cielo e mare* 「空と海」との別題で、マローネが『ラ・ディアーナ』の終刊記念に編纂した *Antologia della Diana* に掲載された。そこではこの作品を含む15の詩が、パピーニに捧げられた連作 *Il ciclo delle 24 ore* 「24時間のサイクル」を構成する (Marone 1990: 168-174)。

2行あわせても7音節足らずであり、どこか日本の詩のリズムを思い起こさせる。決定稿におけるタイトル *Mattina* をあわせれば、短めの句、長めの句、

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

短めの句からなる 3 行詩のようであり、「ハイカイ的」とも考えられる。

ただマローネのもとで過ごした 1916 年のクリスマス休暇の直後にパピーニに送った書簡に記された最初期の下書きでは、「*Cielo e mare / M'illumino / d'immenso / con un breve / moto / di sguardo*」（「空と海 わたしはかがやく 広大さに わずかな 目の 動きで」）と、さらに 9 音節続いており、全体としては 16 音節で 5 行にまたがって細かく切られていた（Ungaretti 2009: 892）。これはいわゆるハイカイ理解、3 行詩として改行しつつ書かれる通例に照らし合わせてみても、過度に分解されている。先ほどの日本の詩の散文的な翻訳と比べても違いは歴然としている。

さらにもう一例挙げたい。ウンガレッティ研究の第一人者であるカルロ・オッソラがハイクと関連付ける詩 *Notte di maggio* 「五月の夜」は、1942 年モンダドーリ版の『愉楽』に決定稿が収められている（Ungaretti 2009: 51）。

Notte di maggio

Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini

五月の夜

空がミナレットの
尖塔にかぶせる
光の冠

唯一の連を構成する 3 行が 7-5-7 音となっているため「ハイクと対照的」とオッソラはコメントする（Ungaretti 2003: 336; Ungaretti 2009: 839）。

しかし原型は 1915 年の「*La critica magistrale*」誌に掲載されていた¹⁸。

¹⁸ マローネと知り合う以前の作である。もちろん 1912 年からの 2 年間のパリ時代にハイカイに触れた可能性も否めない。この詩の成立事情について詳細は Sereni & Ossola (1990: 397-398) 参照。

土肥 秀行

Curban Bairam

Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlandette di lumini

タイトル以外¹⁹、ほぼ意味上の変化はないが、語彙について検討していく。この詩では最終行だけがさまざまに変化する。初版の「ghirlandette di lumini」は決定版と比べて一音多い8音節句である。句中の「ghirlandette」との語はウンガレッティ初のダンテからの援用とオッソラは指摘する (Segre & Ossola 2003: 336)。ヴァリエントを追っていくと、この詩はまずタイトルを *Notte di maggio* 「五月の夜」と変え、1919年のヴァツレッキ版『難破の愉楽』の第1章 *Ultime* 『最新作』に挿入され、1931年のプレーダ版『愉楽』にもそのままのかたちで残る。そして1936年のノヴィッシマ叢書にてはじめて「ghirlandette di lumi」と7音節句になる。ここでは「ダンテ風」はまだ保持されている。しかし初めに挙げた1942年版では「lumi」が「lumini」に戻され「ghirlandette」の縮小辞が外され、最終版で「ダンテ風」は失われる結果となる (Ungaretti 1982: 171; Ungaretti 2009: 594, 838-839)。

1915年に発表されたときは7-5-7ではなかったのだが、ヴァリエント生成の過程で「ハイクと対照的」な韻律が作られていく。制作当初からではないにしても、ウンガレッティ自身が知識としてもっていた日本の詩における5音節句と7音節句の使用が、どこか意識されていたはずである²⁰。

以上の詩形の変遷と、さらにはマローネや『ラ・ディアーナ』との交わりを通時的に対照させてみても、あらためて日本の詩との薄い繋がりは示唆されるものの、決定的とまでは言えない。

¹⁹ 原題はペルシア語で「犠牲祭」を指し、ウンガレッティ自身は復活祭のようなものと解説する (Ungaretti 2009: 838)。決定版に至る過程においてタイトルは抽象化が図られている。

²⁰ 先でも述べたように、例えば『ラ・ディアーナ』1916年5月号の与謝野晶子の翻訳への下位とマローネによる註では、和歌の韻律が解説されている (Yosano 1916: 100-101)。自身の作品も掲載されているこの号からウンガレッティは五七調について知っていたと考えられる。

5. 20 世紀における「断片」志向

日本の詩の影響下と明確に言えないのであれば、いかなる動機がウンガレッティの短詩形にあるのだろうか。以下に短詩形への志向についてまとめてみたい。ウンガレッティには、同時期の前衛にも共通した、自らが身をおく西洋詩の流れへの抵抗という衝動が認められる。

端的に言って、その衝動とは詩の伝統にある「全体性」に抗するものであった。「断片」への志向と言ってもよいだろう。自身の構成要素へと還元されていってしまうような詩、それが 20 世紀詩の特徴かつ新しさである。短さ（あるいは速さ）への欲求が、イタリアのモダニズムを代表する未来派や、諸々の前衛芸術運動のなかで肯定化されていく文脈において、異国趣味を土台としながら、日本の詩の受容が図られた。同じ文脈に、自由詩運動や純粹詩運動も流れ込んでいた。このとき短詩形は、20 世紀とともに生まれた実験精神によって実践される。

こうして短詩形は、「詩」というより、まず《断片 frammento》として固有のモデル化が図られた。その際、どこか劣った下位のジャンルとして意識され、ゆえに擁護の対象ともなった。先に挙げたパゾリーニのパスコリについての卒業論文では、《細部 particolare》と呼ばれていたものである。

それではウンガレッティによる「断片」の定義を、1952 年から 1963 年のあいだに書かれたとされる論考 *Difficoltà della poesia* 「詩の困難」から拾ってみたい（Ungaretti 1974: 810）。

断片とは、実際に完全な詩であろうとして、中断ではじまり中断でおわる言説と定義される。

ここでウンガレッティの念頭にあるのはレオパルディの詩における「断片」である。イタリア詩には「断片」の礎としてレオパルディとパスコリがおり、20 世紀前半に詩を実践するウンガレッティ、さらにパゾリーニも考えていた。ウンガレッティは《中断 interrompimento, interruzione》に力点をおきつつも、《完全な詩 poesia compiuta》であることも必須とする。

土肥 秀行

またウンガレッティは画家カルロ・カッラー宛書簡（1916年4月15日付）でも実体＝エッセンスの意を含む語《統一体 *unificazione*》を使用していた（Rebay 1962: 62）。

わたしは究極の実現にたどりつきたい、ある統一体である（つまり言葉の実体であり、音節やイメージ、リズム、物質性、精神、形式といった言葉の具体である）。われわれの時代の重みや震え、微細なニュアンスまでもが顕在化する統一体である。

全体性のなかで《震え *vibrazioni*》であるとか、《微細なニュアンス *sfumature infinitesimali*》が感知される詩、それがちょうどマローネおよび『ラ・ディアーナ』との関係が生まれる時期に、ウンガレッティが目指していたものであった。

確かにウンガレッティは、1912年から1915年にかけて滞在したパリで、初期前衛の空気に包まれていた。ギヨーム・アポリネールらパリの文人たちは、ハイクに取り組んだエズラ・パウンドと交渉をもった。ゆえにウンガレッティは既に1910年代前半に日本風の詩を評価する流れに与していた²¹。しかし以下にマローネが語るように（Marone 1955: 146）、初期ウンガレッティにおいて決定的であったのは『ラ・ディアーナ』周辺の動きであったろう。

『日本の詩篇』、ウンガレッティの『埋もれた港』、アルトゥーロ・オノーフリの *Orchestra* 『小楽団』といった当時われわれが発行していたものは、もちろんあのマイナーな詩に勢いを与えていた。いわば《断片派 *frammentarismo*》だとか、皮肉を込めて「スポイト式詩」だとか呼ばれていた詩である。

ここで留意すべきは、断片への蔑みの目がふまえられていることである。たとえばクローチェの「詩にあらざるもの」といった表現にも同じニュアンスが込められている。ウンガレッティにおいても、断片について肯定と否定

²¹ ウンガレッティはイタリア帰還後もアポリネールと密な文通を続ける。さらにイタリアの前衛詩に関心を寄せるアポリネールと、1916年から1918年にかけて書簡による交流をもったイタリア詩人たちのなかに、マローネも含まれていた（Bruera 1991: 17-18）。それはちょうどウンガレッティの『埋もれた港』が発表され、マローネの『ラ・ディアーナ』の発行が続いていた時期と重なる。

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

の意識が混在していた。後者が支配的であったのが 1933 年の論争である。

『ラ・ディアーナ』と同時代のナポリでは、ヴォーチェ派が未来派よりも穏健である一方、異国趣味に興じていた。グラニエーリ (Granieri 2003: 377) によれば、20 世紀はじめのナポリで『ラ・ディアーナ』に先駆けて異国趣味を実践していた雑誌「Eco della cultura」(1914-17) を取り巻く状況には、フランスのジャポニズムの影響をうけた前衛それも《断片派 frammentismo》なる一派が存在した²²。

その前衛による異国趣味の最大のあらわれが日本の詩の導入である。反響のあった 1917 年のアンソロジー『日本の詩篇』から 10 年後、増補版 *Lirici giapponesi* 『日本の叙情詩人たち』が上梓された (Marone & Scimoi 1927)。

ルチャーノ・アンチェスキは、この版をもとに、1930 年の与謝野晶子評 (Anceschi 1997) を最初期の評論のひとつとして残している。ヴォーチェ派の影響下にあった若き評論家にとって、そこから完全に脱却し、現象学へと踏み出す一歩となる意義深い論評である。そこで顕著なのは、他でもない断片への志向であった。1930 年代にアンチェスキによって切り拓かれる批評傾向において、ウンガレッティにとっても重要であったマラルメのサンボリズムが唯一絶対的な評価を得たが、同時に初期のウンガレッティの短詩形の試みも、断片派として現代詩の潮流のひとつと認められた。

1940 年代初頭にボローニャ大学に通っていたパゾリーニは、1936 年に出たアンチェスキの評論 *Autonomia ed eteronomia dell'arte* 『芸術の自律と他律』 (Anceschi 1992) を通して象徴派詩人たち、それに断片派を知る。パゾリーニは、先に挙げた 1945 年のパスコリについての卒業論文では、当時ボローニャに興っていたアンチェスキ率いる現象学派に与しつつ、カパッソの描くハイカイ的パスコリ像も参考としたのだった。

²² 「Eco della cultura」誌と『ラ・ディアーナ』、ナポリの未来派の相関関係については D'Antuono 1993 参照。

結：反復されるイメージ、「ハイカイ的」

本稿では、初期ウンガレッティの短詩形にみられる日本の詩の影響を吟味した。結論は、須賀の見解に示されていたとおり、マローネと下位が紹介したのは俳句ではなく短歌であり、その翻訳は散文調、改作もほどこされているため、それほど日本の詩は影響を与えていない、というものである。

あらためて諸事実を時系列で並べてみたとき、1933年の論争でも問われた点であるが、ウンガレッティが『ラ・ディアーナ』に載った日本の詩をそれほど参考にできたわけではない。マローネと下位の翻訳作業がはじまるのが1915年末、ウンガレッティがマローネと親交を持つのが1916年4月、『ラ・ディアーナ』誌上に与謝野晶子の短歌とウンガレッティ詩がはじめて掲載されるのが同じ1916年5月号であった。以上から、ウンガレッティの詩作と日本の詩の翻訳は同時進行で行われていたとわかる。

ゆえに本稿は、断片派を称揚するイタリアの前衛やナポリの流派を引き合いに出し、外部からの影響下というだけではなく、むしろ日本の詩に共鳴する内的な事情としての断片への志向、そこから生まれる短詩形のイメージを描き出した。

それでもウンガレッティの日本の詩への傾倒を否定しえないのは、次のような晩年の回想が残されているためである。*Ungaretti commenta Ungaretti* 「ウンガレッティ、自身を語る」(1963) では、かつての作風である短詩形を振り返っている (Ungaretti 1974: 819-820)。

あの初期の詩においていかに情景があらわれてきたか。情景はその瞬間にとらえられていた。後から私のなかに永遠に広がっていくような瞬間である。そして詩自体も、かつて述べたこともある理由によって、極端に短い作法に倣っている。要は瞬間をとらえるということなのだった。

「情景」の「瞬間をとらえる」とは、イタリアにおいてしばしば強調されるハイカイの詩作姿勢である。さらにはこの刹那性こそ、日本の短詩形が「悟り」の境地にあって、「禅の詩」とみなされてしまう要因となった。世紀末

初期ウンガレッティと 20 世紀の短詩形

の時代からヨーロッパで広くもてはやされた東洋趣味を、ウンガレッティもまた共有し、第一次大戦後のパリで禅に触れていた (Ungaretti 1974: 663)。

最後に、ウンガレッティにとって唯一の来日時 (1960 年 1 月) の発言をひろっておきたい (奥野 1963: 27-28、伊語原文は現存せず、和訳のみ伝えられる)。

私の詩の短いこと、その本質、また詩の表現する無窮感を取りあげ、私が日本の詩人の資質を持っていると考えた批評家があったが、今日でも私は、日本の詩は翻訳を通じてしか知らない。しかし、私の詩は日本の詩に近いといえるだろう。

「日本の詩は翻訳を通じてしか知らない」とは、1933 年には否定に躍起になったマローネの訳文の功績を、あらためて認める発言なのだろうか。マローネのおかげで作品が日本的となったと認めているのだろうか。晩年にさしかかった詩人の心境とはいかなるものだったのか。

初来日ゆえの高揚感、加えて 1959 年のサルヴァトーレ・クァジモドのノーベル文学賞受賞がひきおこした落胆といった複雑な感情からこの「リップサービス」は生まれたのだろう。だがこうした発言によっても、初期ウンガレッティが「ハイカイ的」と呼ばれる状況が今日もなお続いているのである。

※ 文献一覧

テキスト

Ungaretti G.

- 1974 *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori.
- 1982 *L'Allegria*, edizione critica, a cura di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- 1990 *Il porto sepolto* [1916], a cura di C. Ossola, Venezia, Marsilio.
- 2003 *Giuseppe Ungaretti*, in C. Segre e C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 326-391 (prima edizione 1999).
- 2009 *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, nuova edizione, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori.

欧文参考文献

Anceschi L.

1992 *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti (precedenti edizioni: 1936, 1976, 1959).

1997 *Lirici giapponesi* [titolo originale: *Akiko Josano*], in «Il Carlino della sera», 20 marzo 1930, ora in L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Rimini, Raffaelli, 47-50.

Arcangeli P.

1990 *Letteratura e cretostomazia giapponese* [1915], edizione anastatica, Milano, Hoepli.

Argira P.

1917 “*Il porto sepolto*”, in «La Diana», a. III, n. 1-2, febbraio 1917, 16-19 (D'Antuono 1990).

Bruera F.

1991 *Apollinaire & C.: Ungaretti – Saviano – Sanguineti*, Roma, Bulzoni.

Capasso A.

1935 *Sulle Myrica*, in «Rivista di sintesi letteraria», a. II, n. 2-3, 177-218.

1936 *Prefazione*, in G. Caproni, *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfani, 9-11.

1991 *Ricordi personali e giudizio su Jenco*, in M. Lami (a cura di), *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento. Atti del Convegno* (Viareggio, 27-28 ottobre 1989), Viareggio, Pezzini, 87-98.

D'Antuono N.

1990 *La Diana*, ristampa anastatica, Cava dei Tirreni, Avagliano (a cura di).

1993 *L'Eco della cultura, la Diana e il futurismo*, in «Forum Italicum», a. XXVII, n. 1-2, 147-177.

Dei A.

1981 “*La Diana*” (1915-1917): *saggio e antologia*, Roma, Bulzoni.

2008 *Capasso e Caproni*, in F. Secchieri (a cura di), *Aldo Capasso: critica e poesia. Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso*, Venezia, Granviale, 49-57.

Doi H.

2004 *Pasolini e la poesia haikai*, in «Cultura Italo-Giapponese», n. 1, 137-161.

2011 *L'esperienza friulana di Pasolini*, Firenze, Cesati.

Farris G.

2008 *Nota sul mito di Leda in Ungaretti e Capasso*, in F. Secchieri (a cura di), *Aldo Capasso: critica e poesia. Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso*, Venezia, Granviale, 19-28.

Flego F. (a cura di)

2009 *Notizia biobibliografica*, in E. Jenco, *Betelgeuse. Antologia poetica*, Viareggio, Pezzini, 119-140.

Granieri L.

2003 *La rivista Eco della cultura e la letteratura giapponese*, in A. Tamburello (a cura di), *Italia-*

初期ウングレティと 20 世紀の短詩形

Giappone 450 anni, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 377-379.

Jenco E.

1917a *Achiko* [sic] *Yosano*, in «Crociera Barbare», a. I, n. 6-7, 15 settembre, 37-40.

1917b *La poesia di Akiko Yosano*, Napoli, Edizioni delle 'Crociera Barbare'.

Lattarulo L.

2008 *Capasso e le estetiche del neoidealismo*, in F. Secchieri (a cura di), *Aldo Capasso: critica e poesia*. Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso, Venezia, Granviale, 1-17.

Marone G.

1917a *Auro d'Alba*, in «La Diana», a. III, n. 1-2, marzo 1917, 10-12 (D'Antuono 1990).

1917b *Bancarella*, in «La Diana», a. III, n. 1-2, marzo 1917, 20 (D'Antuono 1990).

1919 *Scimoi* [sic], in H. Scimoi, *La guerra italiana*, Napoli, Libreria della Daina, 81-92.

1955 *Ricordo di una vecchia rivista*, in «Il Mattino», 28 luglio 1955, ora in A. Marone (a cura di), *Gherardo Marone (1891-1962)*, Napoli, La Buona Stampa, 1969, 139-148.

1990 *Antologia della Diana* [1917-1918], reprint, Napoli, Macchiaroli (a cura di).

Marone G., Scimoi [sic] H. (a cura di)

1927 *Lirici giapponesi*, Lanciano, Carabba (edizione accresciuta di *Poesie giapponesi* del 1917).

Marone G., Shimoi H. (a cura di)

1917 *Poesie giapponesi*, Napoli, Ricciardi.

Palmieri E.

1933 *Haikaismo*, in «L'Italia letteraria», a. IX, n. 21.

Papini G.

1977 "Il porto sepolto", in «Il Resto del Carlino», 4 febbraio 1917, ora in G. Papini, *Opere: dal "Leonardo" al futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 709-714.

Pasolini P. P.

1942 *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria di Mario Landi.

1999 *Pascoli e Montale* [1947], in «Convivium», raccolta nuova, 1947, n. 2, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano, Mondadori, 7-8.

1993 *Antologia della lirica pascoliana*, a cura di M. A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Torino, Einaudi.

2003 *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano, Mondadori.

Piccioni L.

1978 *Introduzione*, in G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a cura di A. Marone, Milano, Mondadori, 7-38.

Rebay L.

1962 *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Sereni U., Ossola C.

土肥 秀行

1990 *“L’atto di Lucifero”: Ungaretti apuano*, in «Lettere Italiane», a. XXXXII, n. 3, 388-413.

Sica G.

2005 *Come perle intorno ad un filo. Breve storia dell’ haiku nella poesia italiana*, in «Esperienze letterarie», a. XXX, n.1, 113-132.

Siciliano E.

1981 *Ungaretti nel Pasolini di Poesie a Casarsa*, in C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M. C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi (a cura di), Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino 3-6 ottobre 1979), Urbino, 4venti, 323-327.

Suga A.

1981 *Ungaretti e la poesia giapponese*, in C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M. C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi (a cura di), Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino 3-6 ottobre 1979), Urbino, 4venti, 1363-1367.

Yosano A.

1916 *Poesie giapponesi*, a cura di H. Shimoi e G. Marone, in «La Diana», a. II, n. 5, maggio 1916, 99-101 (D’Antuono 1990).

和文参考文献

大内紀彦

2010 「イタリアにおける下位春吉の活動(2)－雑誌『サクラ』創刊をめぐるメディア状況と詩友群像－」、『イタリア図書』、n. 43、2010/10/28、9-20.

奥野拓哉

1963 「イタリア現代詩とウンガレッティ」、『イタリア文化研究』、第三集、26-34.

佐藤和夫

1987 『俳句から HAIKU へ：米英における俳句の受容』、東京、南雲堂.

與謝野鐵幹・與謝野晶子

1968 『與謝野鐵幹・與謝野晶子集：附明星派文學集』、野田宇太郎編、東京、筑摩書房.