

ロシア象徴派と日本短詩型文学

松本 隆志

はじめに

周知のとおり、俳句や短歌といった日本の短詩型文学は19世紀後半にヨーロッパへ紹介され、20世紀にはそれを模した形式の短詩が各国語で書かれるようになった⁽¹⁾。ロシアでも短歌や俳句の愛好者は少なくなく、いまやロシア独自の「タンカ」というジャンルも確立されていると言われる⁽²⁾。近年のロシアにおける短歌への関心の高さは、雑誌『外国文学』の日本特集号（1993年5月号および2012年2月号）で同時代の短歌が大きく扱われていることからもうかがえる⁽³⁾。

ロシアにおけるこのような日本短詩型文学受容史のなかで、その最も早い時期のものと言えるのが、20世紀初頭のロシア象徴派詩人たちによる短歌・俳諧⁽⁴⁾の翻訳と模倣の試みである。コンスタンチン・バリモント（Константин Дмитриевич Бальмонт：1867-1942）、ヴァレリイ・ブリュースフ（Валерий Яковлевич Брюсов：1873-1924）、アンドレイ・ペールイ（Андрей Белый：1880-1934）、ヴァチスラフ・イワノフ（Вячеслав Иванович Иванов：1866-1949）⁽⁵⁾といったロシア象徴派を代表する詩人たちは、1910年代に短歌の翻訳や短歌形式のロシア語詩の創作を行っている（ただし、彼らのなかに日本語の能力のある者はなく、翻訳と言っても基本的には重訳である）。また同時期には、ロシア語訳された和歌を素材とする歌曲がストラヴィンスキイらによっていくつも作曲されており⁽⁶⁾、このことから1910年代ロシアで日本詩歌に高い関心が向けられていたことがわかる。

日本の文化・芸術のロシアへの紹介は、19世紀末から20世紀初頭にかけて西欧経由でもたらされたものであり、短歌・俳諧などの日本文学もイギリスやドイツで出版された書籍によってロシアに伝えられた。ロシア象徴派詩人による短歌・俳諧受容もその影響下にあることは確かである。一方で、日本国外の詩人が自国語で短歌や俳句の創作を試みた例としては、ロシア象徴派はかなり早い時期のものと言えるだろう。西欧における同様の創作では、ポール・ルイ・クーシューに代表されるフランスの「ハイカイ派」やその影響を受けたドイツの詩人ライナー・マリア・リルケのものがよく知られているが⁽⁷⁾、それはいずれも1920年代のことである。従って、ロシア語での短歌・俳諧の創作に関しては、西欧の追随ではなく、ロシア詩人たちがみずからの関心のもとに行ったものであると考えられる。

ロシア象徴派による短歌・俳諧の模倣に関しては、日露文化交流史の一側面として広く知られてはいるものの⁽⁸⁾、本格的な研究はまだ少なく、彼らがどのような関心に基づいて日本短詩型文学を受容し、そのロシア語での再現を試みたのかについては十分に明らかにされていない。そこで本稿では、ただ日本文化受容史としてではなく、20世紀初頭のロシア文学史の文脈を念頭に置いて、ロシアにおける日本短詩型文学受容の意義を考察していきたい。

フランスの象徴派の影響のもと19世紀末に形成されたロシア象徴派は、「銀の時代」と呼ばれる20世紀初頭ロシア文学の主潮流であったが、1910年代はその衰退期にあたる。象徴派の機関誌『天秤座』も、彼らの作品が多く掲載された雑誌『金羊毛』も1909年に廃刊している。この時期、ブリュソフは象徴派的な作風から離れて新古典主義的な傾向を強めていたし、ペールイは主な活動の場を詩ではなく散文（小説）に求めた。そうしたなかで、象徴派詩人たちはなぜ日本詩歌に関心を寄せ、その模倣によって何を成そうとしていたのだろうか。

1. ロシア象徴派と日本文学の出会い

まずはロシア象徴派による日本短詩型文学受容の背景と経緯を概観しておこう。

ロシアに日本の文化や芸術が紹介されはじめたのは19世紀末のことである。19世紀後半、フランスの版画家ブラックモンによる北斎の発見を契機とした日本美術への関心が、ロンドン（1862年）およびパリ（1867年、1878年、1900年）での万国博覧会を通して、ヨーロッパ各地に拡大したことは周知のとおりである。「ジャポニスム」と呼ばれるこの流行がロシアにも伝播し、19世紀末から20世紀初頭にかけてモスクワやペテルブルグで日本美術展が盛んに催された。ロシアにおける最初の日本美術展は、1896年にペテルブルグ、翌1897年にモスクワで催された海軍将校セルゲイ・キターエフのコレクションの展示とされている⁽⁹⁾。

ロシア象徴派もまた日本美術に対して関心を寄せていたことは、たとえば象徴派が編集の主導権を握っていた雑誌『金羊毛』の創刊号（1906年）に前年に開かれた第3回キターエフ・コレクション展の記事が掲載されていることからもうかがえる⁽¹⁰⁾。さらに遡ってみると、ロシア象徴派の機関誌『天秤座』の創刊号（1904年）には、当時パリに住んでいたロシアの詩人・画家であるマクシミリアン・ヴォローシンの論文が掲載されており、そこでヴォローシンは当時のヨーロッパ美術に対する日本美術の影響の大きさを語っている⁽¹¹⁾。

一方で、ロシアにおける日本文化への関心の高まりの契機としては、西欧からのジャポニスムの流入のほか、1904年に始まった日露戦争が挙げられることも多い。象徴派詩人たちの日本への関心もこの戦争と無縁ではない。

戦争のさなかに刊行された『天秤座』の1904年第10号と第11号の表紙には同じ日本の風景画が採用され【図1】、そこに掲載された記事や論文にはその内容とは無関係に日本の絵画と思われる挿絵が使われている【図2】。こうした日本風の装飾の意図を、『天秤座』の編集部は次のように説明している。

私たちは、『天秤座』のこの号に日本画の複製をいくつも掲載することで（一部は編集部が所蔵するオリジナルであるが）、私たち皆が愛し、その価値を認める日本のことを、兵士の国ではなく芸術の国である日本、オオヤマではなくウタマロの故郷であるこの国のことを読者に思い出して欲しいのだ⁽¹²⁾。

日本をただ戦争の相手としてではなく、豊かな文化を持つ国として見ようとする立場を表明したこの文章からも、象徴派が20世紀初頭から日本文化に関心を寄せていたことは明らかだが、しかしそれは主として日本美術（「ウタマロ」）に対する関心であり、日本文学への興味は定かではない。そうしたなかで、『天秤座』1904年第9号の書評欄にアストン『日本文学史』のロシア語訳に対する書評⁽¹³⁾が掲載されていることは注目に値する。

イギリスの外交官として日本に滞在したW・G・アストンのこの著書は1899年に刊行され、ヨーロッパにおける初期の日本文学受容に大きく寄与したものとして知られている。ロシア語訳は1904年にウラジオストクで刊行された。『天秤座』誌上の書評の著者は「アウレリウス」（Аврелий）と記載されているが、これは詩人ブリュソフが使い分けていた多くのペンネームの一つである。

この書評においてブリュソフは、アストン『日本文学史』のロシア語訳から古今集の「恋しとはたが名づけけむ言ならむ死ぬとぞただに言ふべかりける」



図1 「天秤」1904年第10号表紙



図2 「天秤」1904年第11号より。
記事タイトルは「フランス詩についての手紙」

(巻十四、恋歌四、六八九、深養父)と芭蕉の「古池や蛙とびこむ水の音」をそれぞれ短歌、俳諧の例として引用している。おそらくこれが刊行されたものとしては最初の象徴派による短歌・俳諧への言及である。後年、ブリュースフはこの二つの作品をいずれも「俳諧」の形式(3行詩)でロシア語に翻訳しており、彼の短歌・俳諧への関心の端緒がアストンの著書(のロシア語訳)にあることがうかがえる。

帝政末期のロシアでは、上述のアストンの著書のロシア語訳を含めて少なくとも10冊の日本文学関連の書籍が出版されていた⁽¹⁴⁾。その中でロシア象徴派との関わりが深いものとしては、1908年に雑誌掲載され、1914年に単行本化されたG・A・ラチンスキイの『日本の詩歌』⁽¹⁵⁾と1913年にペテルブルグで出版された山口茂一『日本詩歌の主潮流としての印象主義』⁽¹⁶⁾が挙げられる。

ラチンスキイ(1859-1939)は、当時のロシアで思想や哲学の分野で活躍した人物である。モスクワ宗教哲学協会の主要メンバーとしてロシア語訳のニーチェ全集の出版にも携わっている。象徴派(特にモスクワの詩人たち)との関わりは深く、アンドレイ・ベールイの回想録『世紀のはじめ』でも、1900年代初頭の彼らの交流が随所に語られている⁽¹⁷⁾。また『日本の詩歌』の出版元である「ムサゲート」社は、主に象徴派詩人たちの作品を刊行する出版社でもあった。表紙絵に葛飾北斎『富嶽三十六景』の「武陽佃寫」をカラー刷りで掲げたこの本は、全30ページにも満たない小冊子ではあるが、日本の詩、物語、戯曲を豊富な具体例とともに紹介している。本書はベールイやブリュースフといったモスクワの象徴派詩人たちにとっては、おそらく最も身近な日本文学関連書籍であり、後年ブリュースフが自作の「短歌」の解説のなかでこのラチンスキイの著書に触れていることから⁽¹⁸⁾、象徴派による短歌・俳諧受容にとって重要な役割を果たしたものであることは疑いない。

しかし、ラチンスキイ自身は日本語に精通していたわけではなく、また本来は文学の専門家でもない。著者自身が認めているとおり、この著作での日本文学に関する記述はドイツ語で出版された日本文学関連書籍を典拠としている。典拠元として、具体的な書名は記されていないが、カール・フロレンツ(Karl Florenz)、カール・ラートゲン(Karl Rathgen)、オットー・ハウザー(Otto Hauser)の3名の名が挙げられている⁽¹⁹⁾。

山口茂一の『日本詩歌の主潮流としての印象主義』は、日本人が外国語で書いた日本文学の紹介という点で、ロシアのみならず当時のヨーロッパ全体を見渡してもユニークな書籍と言えるだろう。山口は幼くしてシベリアに渡り、その後、ペテルブルグ大学で教育を受けた。この著書は山口自身がロシア語で書いた論文をもとに刊行したもので、短歌や俳句の散文訳とその解説が掲載されている⁽²⁰⁾。

詩人バリモントは日本文学に関するエッセイ「妖精の創造」（1916年）のなかで、「ロシアにとって最高の日本の友人」による「おもしろい本」としてこの書籍を挙げており⁽²¹⁾、田村充正によれば、バリモントが発表した短歌のロシア語訳はそのほとんどがこの山口の著書に依拠したものであるらしい⁽²²⁾。

このように1900年代から1910年代にかけて、ロシア国内で日本文学（主に古典詩歌）の紹介が行われるなかで、ロシア語への日本短詩の翻訳、あるいはそれをまねたロシア語詩の創作が生まれる土壌が形成された。

ロシア象徴派詩人による短歌・俳諧の創作として、最も早いものと思われるのが、『人類の夢』と題した詩集のために書かれたヴァレリイ・ブリュースอฟの作品「日本の短歌と俳諧」である。詩集そのものの刊行は実現しなかったが、その一部が1913年に雑誌『シーリン』の第2号に掲載され、そこには4篇の短歌が含まれている⁽²³⁾。また1918年の詩集『試み』では、『シーリン』に発表された短歌のうちの3篇に、新たな俳諧2篇を加える形で「日本の短歌と俳諧」としてまとめて掲載されている⁽²⁴⁾。以上の6篇にさらに未発表の1篇を加えた、あわせて7つの短詩が「日本の短歌と俳諧」として1970年代にロシアで刊行されたブリュースอฟ全集の「人類の夢」のセクション⁽²⁵⁾に収められている。このうち俳諧2篇は、とくに作者による断りはないものの、『天秤座』の書評で引用されていた古今集と芭蕉の翻訳をもとにブリュースอฟが訳し直したものである。

同様に1910年代、アンドレイ・ペールイには「5つの短歌」という作品がある。このうちの2篇は1918年に新聞掲載⁽²⁶⁾されたものであり、5篇すべてが揃ったかたちでは、1922年の詩集『星』⁽²⁷⁾に収められている。5篇のうち3篇は1916年ドルナハ（スイス）、残り2篇（新聞掲載されたもの）は1918年モスクワでの作と記載されている。ペールイは1912年に最初の妻アーシャ・ツルゲーネワとともにモスクワを離れ、以後、「人智学」で知られる神秘思想家ルドルフ・シュタイナーの講演旅行に随伴してドイツ各地を転々としていた。1914年3月からはスイスのドルナハに滞在し、1916年8月に徴兵に応じて独りモスクワへの帰途につくまでのあいだ（戦争が終結したため実際に兵役には就いていない）、当地でゲーテアヌム（人智学協会本部の建物）の建設に参加していた（この建設には『天秤座』に日本美術についての論文を投稿したヴォローシンも加わっている）。従って、ペールイの日本文学への関心は、彼がロシアを離れていた時期に高まったものとも考えられる。

ロシア象徴派のなかで、日本および日本文学に最も強い関心を示したのはコンスタンチン・バリモントである。日本を「太陽の国」と呼んで憧れたバリモントは1916年5月、かねてから望んでいた日本への旅行を実現した⁽²⁸⁾。この旅行中にバリモントは「妖精の創造」、「日本の歌」など4本のエッセイをロシアの新聞

に寄稿しており、その中で短歌や俳諧の翻訳を行なっている。それらに新たな翻訳詩を加えたものが、1923年の詩集『古代の叫び』に収録されている⁽²⁹⁾。

それでは、ロシアの象徴派詩人たちはなぜ日本の短歌・俳諧を好み、その翻訳や模倣を行なったのか。以下、詩人たちの作品やエッセイなどを読み解いていこう。

2. 象徴派が見た日本とヨーロッパの詩の違い

ロシア象徴派が日本の短歌・俳諧に言及した最初期の例として、まずは『天秤座』に掲載されたアストン『日本文学史』の書評を見ておきたい⁽³⁰⁾。

書評の冒頭で評者ブリュースフは、アストンの大著の全体像を紹介することは紙幅が許さないとして、二つの例だけを示すと書いている。ブリュースフが日本文学の特徴として選んだその二つの事例とは、「漢字という表意文字」と「非人格的な思考傾向」である。ちなみに、前者の「漢字」についての記述はアストンの原著には存在せず、ロシア語翻訳者V・メンドリンの序文に含まれる内容である⁽³¹⁾。

まずブリュースフは日本とヨーロッパの文字の違い、あるいは文字を読む際の知覚のプロセスの違いに注目する。彼によれば、ヨーロッパ人にとって文字とはただ言葉の音を示すだけの記号であり、文字そのものは何の意味も担っていない。文字で書かれた言葉を読むときにも、ヨーロッパ人はそれによって示された音的効果を通してその言葉が意味する「概念」にたどり着く。それに対して日本では、文字（＝漢字）を読む際には、言葉の音だけではなく漢字そのものが表す意味を通して「概念」にたどり着く。つまりヨーロッパ人が音声的（聴覚的）なプロセスで言葉を認識しているのに対し、日本人は音声のプロセスと同時に視覚的なプロセスでも言葉を認識する。ブリュースフはこのような日本人の知覚のプロセスを「読みながら、同時に挿絵を見ているようなもの」⁽³²⁾と表現している。

仮名の存在に触れていないことも含め、こうした日本語の捉え方がどれほど正確か、また日本の詩歌を理解するうえでどの程度有効かは、ここでは重要ではない。注目すべきなのは、ブリュースフが日本語を読むという行為を「視覚的」な言葉の認識過程として捉えていること、そしてそれを「音声的（聴覚的）」なヨーロッパ言語と対比していることである。これは言葉だけではなく、文学の受容方法にも関係する。というのは、詩とは本来、音声的なジャンルであり、書かれたものを読むのではなく、朗読されたものを聞くものであるからだ。ここでブリュースフが日本語の（そして日本の詩の）視覚性に注目したことは、彼の後年の詩作におけるある種の「視覚的」な試みの一環として短歌の創作が行われたことにつながっていく。

ブリュースフが書評で挙げたもう一つの注目点、「非人格的な思考傾向」とは何を意味しているのだろうか。これに関してブリュースフが文学以外の例として挙げているのは、日本語の文法にはほとんど人称代名詞がないこと、美術の分野でも肖像画がないこと、そして宗教的には非常に合理的な傾向が強いことである⁽³³⁾。かなり偏った考えであるようにも思われるが、それもここでは措く。

ロシア語に「非人格的な思考傾向」(безличное направление ума)と訳された言葉は、アストンの原書では「impersonal habit of the Japanese mind」⁽³⁴⁾と書かれている。これは第2章第2節「日本詩歌概論」で使われている表現であり、ここでアストンは日本の詩の想像力の弱さの一例として、日本の詩には抽象的な概念を「擬人化」する手法がないと主張している。それに続けて彼は、上のような言語、美術、宗教(ブリュースフは言及していないが、ここでアストンが念頭に置いているのは人格神を持つキリスト教との対比であるように思われる)の例を挙げ、日本人の思考様式では人格的なもの(あるいは人間個人の意思や努力)が軽んじられ、人知を超えた運命に身を委ねる傾向が強いと断じている。つまりアストンの原書において「非人格的な思考傾向」とは日本人の精神文化(および文学)に対する否定的な価値判断から出た言葉である。概して、この日本の詩歌を論じた箇所、アストンは日本の詩の主題や形式をヨーロッパのものと比較して否定的に記述している。これに対して、「この『非人格的な思考傾向』のおかげで、日本人は詩において生命を持たない対象を人格化したがるようなことはない」⁽³⁵⁾と述べるブリュースフの書評には否定的なニュアンスは含まれていない。

日本詩歌の「非人格」性についてブリュースフ自身の価値判断は明確には示されていないが、ロシア象徴派の文学観からすれば、これを人格＝「個人」を超えた「民族」全体としての意識を志向する傾向として肯定的に捉えることもできただろう。例えば、同じく象徴派の詩人であるバリモントは、1916年の日本旅行の印象を述べたエッセイ「日本の歌」のなかで次のように述べている。

理想的な「芸術」の現われとして、私としては完全な「自然」の現われであると言いたいのだが、日本の短歌はその数世紀におよぶ詩の歴史のなかで、驚くほど人格的な性格を失っていつている。というのも、短歌は民族全体の特性を表現していて、種の性格を手に入れるほどのだから。この意味で、日本の短歌は不変の現象であり、短歌の詩集は咲き誇る八重桜の木に例えられる。一つ一つの花は、花自身であり、花々全体では一本の木である⁽³⁶⁾。

バリモントによれば、日本の短歌によって表現されているのは個々人の思惟ではなく、日本人という民族(種)全体の思想なのだという。一片一片の花が集合

して一本の樹木を成すように、集団としての「全体性」を志向するものという日本精神文化の理解は、ロシア象徴派の世界観・芸術観を日本の詩歌に投影したものとも言える。

ブリュースフの書評は、上の2点、すなわち「漢字」と「非人格的な思考傾向」についての記述に続いて、日本の詩の形式的特徴に触れている。ここで述べられているのは、当時のヨーロッパで出版された日本文学関連書籍の多くと共通する内容である。つまり、日本語の詩は音節数を基準としており、脚韻は存在しないこと。日本語詩の代表的な形式が31音節から成る短歌と17音節から成る俳諧であること。こうした特徴を列挙し、上述のとおり古今集と芭蕉の作品を具体例として引用してブリュースフは書評を終えている。

3. 日本の知覚：バリモントの理解

ブリュースフが書評で取り上げたような日本とヨーロッパの詩の差異、日本人の知覚様式と日本の詩の形態論的な特徴を象徴派詩人たちはどのように捉えたのか。これは大きく二つの側面に分けることができる。一方は詩の中身の問題、すなわち詩で描かれる情景の認識の仕方とそれを表現するための言葉の使い方という側面であり、他方はより表面的な側面、すなわち詩という文学形式の形態（作詩法）の問題である。

まずはバリモントのエッセイ「妖精の創造」を読み解いて、前者の側面を検討することとしよう。このエッセイでバリモントはヨーロッパ（ロシア）の詩と比較しながら日本の詩（短歌）の特徴を論じているのだが、全体を通して日本に対するバリモントの強い憧れや愛着が基調をなしている。

バリモントが日本の詩の特徴として注目するのは、その簡潔さである。アストンの著書をはじめ当時のヨーロッパでは否定的に評価されることも少なくなかった短歌のこの特徴をバリモントはかなり好意的に捉えている。短歌の簡潔さを日本人の感受性の鋭さによるものと考えて、バリモントは次のように述べている。

ひとつの小さなものから魅惑的で完全な世界を作り上げるこの力は、魔法使いの能力と特性であり、妖精の才能である。日本は妖精の国、日本人は魔法使いであるように私には思える。

（中略）私はロシア人であり、ヨーロッパ人だから、もちろん自分たちの詩のほうをより好むし、ヨーロッパの詩の方が深みや力強さという点でより完全であるように思う。しかし同時に認めざるを得ないのは、似たような3行や4行の歌を作ったスペイン人を除けば、どのヨーロッパの民族も日本人の

ように3行、4行、5行の中に完結したイメージ、気分の音楽、心と心の全き触れ合いを与えることはできないということだ⁽³⁷⁾。

バリモントは、日本人が短歌のような短い詩で何らかの完結したイメージを表現することができるのは、日本人とヨーロッパ人とでは物の見方が違うからだと考える。彼は装飾や物であふれたヨーロッパの住居と日本の簡素な家屋を比べ、それを詩における簡潔さに結び付ける。

そしてまた私たち〔ヨーロッパ人——引用者註〕の芸術的な感受性においても同様に過剰なまでに多くの物質性があるのだ。日本の感受性は理想化されたものだ。それは物をとてもはっきりと明瞭に見るので、量的に獲得する必要がない。このことは物を見る見方や物との関係の仕方それ自体に現れている。私たちは周囲を回るようにじろじろとものを見るし、目を表面に這わせるのだが、ただ何か一般的な印象を得ることしかできない。日本人は与えられた対象の細かな特徴のひとつひとつを見ている⁽³⁸⁾。

このように短歌の簡潔さや日本人の鋭敏な感受性を褒め称えたうえで、バリモントは自作の詩「冬の風」と九条左大臣女の和歌（ただひとへ上はこほれる河の面にぬれぬ木の葉ぞ風にながるる）を比較して見せる。「冬の風」は1行が3音節から4音節、1連が4詩行の全3連からなる詩であり、ロシア語の詩としては比較的短い部類に入る。

主題の上では似通った両者を比較しながら、バリモントは日本の詩の簡潔さに対して、ロシアの詩が非常に反復的であると述べている。日本の詩は、聞き手の繊細な注意力を前提に、最低限の刺激でイメージを伝達する。それに対して、ロシアの詩は「何度も繰り返さないと散漫な聞き手の理解を得られないとでも思っているかのようだ」⁽³⁹⁾とバリモントは言う。この「反復」にはイメージやモチーフの繰り返しだけではなく、リズムや脚韻といった音声的な反復も含意されている。

このようにバリモントは、短歌の簡潔さの要因を日本人の感受性と捉えることで、詩の形式的な問題（作詩法）に関連付けるのだが、短歌・俳諧のロシア語訳においては、ロシア語で日本短詩の音律を再現することもロシア語詩の作詩法を適用することも否定している。「妖精の創造」には短歌・俳諧のロシア語訳が多数掲げられているが、その翻訳についてバリモントは以下の註を入れている。

日本の歌をロシア語に翻訳する際に、私は元の詩行の数は再現したが、テキストとの類似性を重んじて、それが可能である以上に音節数を一致させることを目指してはいない⁽⁴⁰⁾。

また本文中では、小野小町の「わびぬれば身を浮草の根を絶えて誘ふ水あらば往なむとぞ思ふ」に対して、5パターンのロシア語訳を提示し、そのそれぞれで、ロシアの作詩法に則った韻を用いたり、短歌の音節数を忠実に再現したりしているのだが、どれひとつとして原詩の特徴を完全に再現することはできていないと認めている⁽⁴¹⁾。実際に詩集『古代の叫び』に収録されたバリモントの短歌訳では、音数律の再現もロシア語詩の特徴である押韻も行なわれていない。すなわちバリモントにとって日本の短歌や俳諧の特徴とは、音節数の規定や音韻の不在といった外面的形式にあるのではなく、あくまでも「最小限の刺激（言葉）で完結した（全体的な）イメージを伝達する」というその内的な創作態度にあったのだ。

これに対し、短歌・俳諧とヨーロッパ詩の形態的側面（作詩法）の差異に強い関心を示したのは、作詩法を学術的に記述しようとするブリュースフやベールイなど、いわば理論派の詩人たちだった。

4. 形式的問題：ブリュースフ、ベールイの試み

日本の詩とヨーロッパの詩の形式上の差異は、ヨーロッパにおける日本文学紹介の初期から指摘されていたことである。たとえばアストンの『日本文学史』でも、日本語の音節がすべて母音で終わること、それ故に脚韻を踏むのが難しいこと（つまり音節の終わり方が5パターンしかないのでは韻の踏みようがないということ）、また日本語には母音の長短や強弱によるアクセントがないために詩にリズムを生むことができないことなどが挙げられている⁽⁴²⁾。

ラチンスキイの『日本の詩歌』でも、やはり同様に日本語が開音節（母音で終わる音節）であり、強勢（アクセント）がほとんど認められないことが指摘されており、そのことが短歌という形式の基礎であると述べられている。一方、ここでラチンスキイは短歌の音節数（上の句17音と下の句14音の組み合わせ）が古代ギリシアのエレゲイアに見られる対句の形式（ダクテュロス強弱弱格で1行目が6脚、2行目が5脚）と一致していることを指摘し、日本の短歌を31音節でロシア語に翻訳して、それをエレゲイア風に2行で書いて示している⁽⁴³⁾。

これはフローレンツの『日本文学史』の次の記述に依拠したものと思われる。

言葉の抑揚符は軽く短いから、殆んど存在しないと思われるほどであり、また静かに言うことができ、すべてのシラブルは同じような強さである。記述的な言語性格から必然的に詩歌に対するもっとも重要な事実が生まれる。それは、強声符をもった韻律もまた綴の長短によって定められる韻律も不可能であって、何らかの韻律的な脚韻のないということである。同様の理由から、日本詩歌には、脚韻がない。そして支那詩歌の韻の存在は日本人間には模倣すらされていない⁽⁴⁴⁾。(強調原著者)

日本人の詩論は、短歌を二つの部分に分けていて、前者は上の句、最初の三つの詩句、後者は下の句、最後の二つの詩句、を包括している。二つの詩句の間に休止がある。

(中略)

短歌は、外的には希臘＝羅馬の対聯との一定の相似を持っている。しかも、一般に、短歌を再現するためのヨーロッパの翻訳形式は、この対聯が最も不適当である。というのは、対聯の決定的な男性的なエピグラムの調子は、短歌の柔らかな調子に適応しない。対聯の六音韻格と五音韻脚との卓越せる対立は、上の句と下の句との軽く流れる移行を屢々堪えられない対照作用にする⁽⁴⁵⁾。

エレゲイアの対句がもつ強い対照作用が短歌の翻訳には不適当であるとするフローレンツの意見はラチンスキイの書籍では割愛されている。

いずれにせよ、日本語の音声的な特徴を根拠に日本の詩を「柔らかな調子」と捉え、ヨーロッパ詩が脚韻や韻律（リズム）によって生み出す強い「対照作用」と対比させる見方は、ヨーロッパにおける日本文学受容の初期に共通する見解と言える。

もちろん日本の短歌形式に音節数の長短（5音と7音の交替）によるリズム（音数律）の存在を認める見解がいまや一般的ではある。また5音や7音という定型にかかわらず「短－長－短－長－長」の構成そのものに本質的な美的価値があり、開音節語である日本語においては母音がリズム形成の重要な要素となるのだという那珂太郎の主張⁽⁴⁶⁾、あるいは日本語詩で押韻が不可能であるとされる理由（文字、文の構造、音声学的性格）をいずれも「程度の問題」として退け、和歌の押韻の具体例を「単純韻」、「拡充単純韻」、「二重韻」、「拡充二重韻」に分類して詳細に示して見せた九鬼周造の研究⁽⁴⁷⁾などを考慮に入れるならば、日本語の言語的性格に基づいてヨーロッパ詩との形式的差異をリズムと脚韻の不在と断定することは、いささか素朴な態度であるようにも思える。

しかしながら、ロシアの研究者オルリツキイが、音節数（短歌の場合であれば、5音と7音）の規則的な交替によって生み出される日本語詩のリズムは、20世紀初頭のロシア人にとっては、リズムとして知覚するには弱すぎたと述べているように⁽⁴⁸⁾、はじめて日本の詩に触れた19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパ詩人たちにとって、そこに韻律や押韻の存在を認めることは困難だったのだろう。

近代ロシア詩の形式は音節アクセント詩法である。本稿の観点から必要な範囲でその特徴を簡単に述べるならば、ロシアの詩では各詩行の音節数は一定であり、そのなかでアクセント（強く発音される母音と弱く発音される母音）が規則的に繰り返される。例えば、2音節で強弱という組み合わせはホレイ、弱強の組み合わせはヤンプ、3音節で強弱弱はダクティリなどと呼ばれる。ロシア詩はこうした規則的な強弱アクセントの配列によってリズムを生み出している。また詩行の終わりでは脚韻が踏まれる。ある音の組み合わせをA、別の組み合わせをBとすると、脚韻の配置にはABAB、AABB、ABBAなどのパターンがあるが、概ね4詩行単位で構成される場合が多い。

このように、ロシアにおいては、強弱アクセントの交替によって生まれるリズムと脚韻が詩と散文を区別する形式上の差異だった。この二つの特徴を日本の短歌の翻訳やロシア語での短歌の創作でどのように扱うかが、ロシアの詩人たちの直面した課題であった。

短歌の模倣を行なった象徴派詩人の中で、短歌の形式（詩行、音節数）とロシア詩の形式（リズム、韻）の両立を最大限に試みたのはブリュースフである。

例として、まず芭蕉の句の翻訳を分析してみよう。先に述べたとおり、芭蕉の「古池や」の句は、『天秤座』での書評の際にも引用されている。『天秤座』に引用されたメンドリンによる訳詩は次のようなものだった。以下、ロシア語詩の引用に際しては、アクセントの強弱を括弧内に「-（強）」と「v（弱）」の記号で示す。

О! старый пруд! (-v-)

Скачут лягушки в него – (-vv-vv-)

Всплески воды. (-v-)

（直訳：ああ！古い池！／蛙たちがそこに飛び込む／水しぶき）⁽⁴⁹⁾

同じ句がブリュースフの詩集『試み』では、次のように訳されている。

О, дремотный пруд! (-v-v-)

Прыгают лягушки вглубь, (-vvv-v-)

Слышен всплеск воды... (-v-v-)

(直訳：ああ！ 淀んだ池！／蛙たちが深みへ飛び跳ねる／水しぶきが聞こえる)⁽⁵⁰⁾

使われている言葉の意味のうえでは、前者の方が元の句に近い。後者では前者に比べて単語数が増えたり、前者にあった単語がより音節数の多い単語に置き換えられたりしている。これはブリュースフが「5 + 7 + 5」の音節数を完全に再現しようとしたためである。このほかにも後者では、各詩行で最初の音節と最後の音節には強勢が置かれ、一部欠落はあるものの、ほぼ一音節ごとに強弱が繰り返されている。これはロシア語詩のホレイあるいはヤンプの形に近い（音節数が奇数なので、どちらにしても完全な形にはなり得ないが）。このように、ブリュースフの訳詩では、発句の音節数をそのまま保ちつつ、それをロシア詩の韻律形式と共存させている。また1行目と3行目の頭が2行目よりも後ろに下げられている点に、音節数の長短を視覚的に明示しようとする意図も認められる。

ブリュースフの短歌の創作では、これにさらに脚韻が加わる。同じく詩集『試み』から例を挙げてみよう。

Это ты, луна, (-v-v-)
 Душу мне томишь тоской, (-v-v-v-)
 Как мертвец бледна? (-v-v-)
 Или милый взор слезой (-v-v-v-)
 Омрачился надо мной? (vv-vvv-)
 (直訳：お前だったのか、月よ／私の心を憂鬱で悩ませるのは／死人のように蒼白い／あるいは愛らしい眼差しが涙に濡れて／私の上にふさぎ込んだのか)⁽⁵¹⁾

日本語の短歌と比べるとかなり冗長にも思えるが、音節数は「5 + 7 + 5 + 7 + 7」である。このブリュースフの詩でも、芭蕉の句の翻訳と同様、ホレイあるいはヤンプのような強弱1音節ごとのアクセント配置が見られる。そして詩行の終わり方に注目すると、1行目と3行目ではна (na) の音が、2、4、5行目ではой (oi) の音が繰り返され、脚韻が成立している。ブリュースフによるほかのすべての「短歌」でも、このような31音という音節数の再現とロシア詩のリズム、脚韻の適用が行われている。

これに対し、同じ象徴派でもアンドレイ・ベールイの場合は、音節数の再現やロシア詩の作詩法の厳格な適用は必ずしも意図されていない。

先に述べたようにベールイの短歌は1916年にドルナハで書かれた2作品と1918

年にモスクワで書かれた3作品がある。まずは1916年の短歌「生命」を見てみよう。

Над травой мотылек – (vv-vv-)

Самолетный цветок... (vv-vv-)

Так и я: в ветер – смерть – (----v-)

Над собой – стебельком (vv-vv-)

Пролечу мотыльком. (vv-vv-)

(直訳: 草の上の蝶は／空飛ぶ花……／私も同じように、風のなかへ、死／
頭上に草の茎を出し／蝶となって飛んで行く)⁽⁵²⁾

この短歌の各詩行はいずれも6音節であり、日本語短歌の31音とは一致しない。また3行目を除くとほかの詩行はロシア詩でアナペストと呼ばれる弱弱強のリズムを持っている。さらに1行目と2行目ではёк (iok) とок (ok) の脚韻が、4行目と5行目ではом (om) の脚韻が踏まれている。つまり仮に3行目がなければ、残りの詩行はAABBという連続脚韻を持つ弱弱強二歩格の4行詩として成立することになる。リズムも韻も持たない3行目は、いわばこのロシア語詩の定型を乱すものとなっているのだ。また意味の上でも、1行目と5行目に「蝶」、2行目と4行目に「花」や「茎」という近接したモチーフ（草原を舞う蝶のイメージ）が用いられているなかで、3行目に現れる「私」や「死」は異質な文脈を引き寄せてもいる。

次に1918年のペールイの短歌「向かい合わせの眼差し」を分析してみよう。

Медовый цветик сада (v-v-v-v)

Шлет цветику свой стих... (--vv--)

Две пчелки вылетают (--vvv-v)

Из венчиков: два взгляда (v-vv--v)

Перекрестились в них. (vvv-v-)

(直訳: 庭の蜜の花が／花に自分の詩を送る／2匹の蜜蜂は飛び立って／花冠から、2つの眼差しが／その中で交わった)⁽⁵³⁾

九
三
音節数を数えると上から順に7 + 6 + 7 + 7 + 6であり、やはり31音の再現は行われていない。アクセントの配列を見れば1行目は弱強格になっており、5行目も2音節目の強勢が欠落した形と見れば、やはり弱強格と見えなくもない。しかし中の3行のアクセント配列は不規則で、ロシア詩の定型には当てはまらない

(1918年に書かれたもう片方の「短歌」でもロシア詩の規範的なリズムは採用されていない)。一方で、各行の末尾をみると、1、4行目がда (da)、2、5行目がих (ikh) となっており脚韻が成立している。1916年の「生命」と同様、3行目は韻が踏まれていない。

ここに挙げた2作品以外を見ても、ベールイの「短歌」は5行詩ではあるものの31音節にはなっておらず、その日本での本来の形式に似たところはないように思われる。後年の文章でベールイは短歌について、「前半2行でイメージを提示し、後半2行でそのイメージに秘められた意味を開示する」ような5行詩であると述べている⁽⁵⁴⁾。これはおそらくラチンスキイの著書の「最初の3行は主要な思想を形成し、後の2行はその結論である」⁽⁵⁵⁾という記述に依拠したものと思われるが、それが「短歌」という日本の形式の模倣でなければならない理由はこれでは明らかではない。

概して、ブリュースフの「短歌」や「俳諧」が日本短詩の特徴と考えられていた音節数を忠実に守りつつ、同時にリズムや脚韻といったロシア詩の作詩法も適用したものであったのに対し、ベールイの「短歌」は形式的に洗練されていないように見える。

このようなベールイとブリュースフの「短歌」の違いは、両者の詩に対する態度の違いを表すものと言えるだろう。ブリュースフが構想していた詩集『人類の夢』は世界各国の古代から同時代までの詩の翻訳と模倣を目指したものだ。また詩集『試み』にも日本のほかに世界各国の詩を模倣した作品が収められている。ブリュースフはこの詩集の巻頭論文のなかで「比較韻律学」(Сравнительная метрика)の必要性を訴えている⁽⁵⁶⁾。つまり彼がこれらの詩集で試みていたのはある種の比較文学的な詩の研究と実験だったと言える。さまざまな国の、そしてさまざまな時代の作詩法を検討し、それをロシア詩として再現することで、当時のロシアで習慣化していた近代ロシア詩の作詩法(および類似したヨーロッパの作詩法)の諸要素(詩行や詩脚の概念、リズムや押韻といった手法)の可能性をもう一度汲み出すこと。それがロシア象徴派が衰退した1910年代に詩という形式に向き合い続けたブリュースフの目的だったのだろう。

一方で、ベールイはロシア詩を破壊しようとしている。ベールイの「短歌」は彼が晩年に出版を予定していた詩集『時の叫び』に再掲載される予定だったらしく、1931年に書かれたその序文が残されている。自分のデビュー(1902年)以来の詩人としての歩みを振り返ってベールイは、「私は詩行や連^{カノン}といった定型を破壊しようと試みている」⁽⁵⁷⁾と述べている。ベールイによれば、「詩行」あるいは「連」といった概念は、作品全体の音楽的な響きの流れを断つものであり、従来の意味での脚韻は、この断絶の印(つまり詩行の終わり=休止を示すという意味で)

になっているという。このような断絶を廃し、詩の全体性を取り戻すためには、詩行や連あるいは脚韻といった定型化した要素を無効化しなければならない。

このような考えのもとに1910年代のベールイが取り組んだのが「小説」というジャンルだった⁽⁵⁸⁾。この時期に書かれたベールイの長篇小説『ペテルブルグ』は、亡命作家ウラジーミル・ナボコフが20世紀小説の傑作としてジョイスやカフカの作品とともに挙げるほどの大作だが⁽⁵⁹⁾、その最大の特徴は言語実験的な文体にある。ベールイの小説ではリズムや韻といった本来は詩の技法とされるものが多用される。上に引いたベールイの考えからすれば、このような小説の韻文化は、「詩行」や「連」という区切りのない連続的なテキスト（小説）のなかで、詩の音声的要素（韻とリズム）を再生する試みであったと言える。

ベールイの「短歌」も同様に伝統的なロシア作詩法に対する反動から来るものである。「生命」の第3行がロシア詩の定型を乱すものであることは先に述べたとおりだ。また『時の叫び』のために書かれた序文のなかで、ベールイは「向かい合わせの眼差し」を引用し、もともと5行で書かれていたものを12行に配置し直して見せる。この操作によってベールイが示そうとしているのは、5行詩の「短歌」形では隠されていた音の反復やイメージの対置である⁽⁶⁰⁾。この作品で音節数やリズムを無視しながらも、脚韻だけは適用していたベールイが「短歌」の形式に見ていたのは、詩行、連といった「断絶」を生む形式を無効化しつつ、音の反復という詩の「全体性」、その音楽的な響きを彼にとって理想的な形で実現する可能性だったのだ。

むすび

本稿で主に取り上げた3人のロシア詩人、コンスタンチン・バリモント、ヴァレリイ・ブリュソフ、アンドレイ・ベールイの日本短詩型文学に対する態度はさまざまである。

バリモントは日本詩歌の簡潔さと鋭い感受性に注目し、そこに個人を超えた民族「全体」としての思惟の表現志向を見出したが、それはロシア象徴派の芸術観を日本の詩に投影したものにはほかならない。

ブリュソフにとって、短歌・俳諧はロシア詩の定型的な作詩法を比較文学的に再構築するためのひとつの素材となった。ベールイは短歌というロシア詩にとっては異質な形式を用いることで、詩という芸術形式が本来備えるべき音楽的な連続性を回復しようとした。方向性こそ異なるが、それはいずれもロシアの伝統的な作詩法が定型として硬直しつつあった20世紀初頭にロシア詩の創造性を取り戻そうとする試みの一環だった。

このように、ロシア象徴派詩人たちによる日本短詩型文学の翻訳と模倣は、当時流行の日本文化への関心という以上に、彼ら自身の創作上の問題意識に基づくものだったのだ。

注

- (1) 日本短詩型文学（特に俳句）の国際的な受容については、高橋信之『比較俳句論序説』青葉図書、1980年、渡辺勝『比較俳句論：日本とドイツ』角川書店、1997年、雑誌『國文學 解釈と教材の研究』第50巻9号（特集：俳句／世界のHAIKU——ことばを折りたたむ／響きと新しみ）、2005年を参照。
- (2) 坂庭淳史『日本文学 ロシア人はどう読んでいるか』（ユーラシア・ブックレット No.183）東洋書店、2013年、33-34頁。
- (3) Иностранная литература. 1993. №5, Иностранная литература 2012. №2. なお2012年の特集では短歌と俳句が両方とも掲載されているのに対し、1993年の特集では短歌しか扱われていない。欧州各国において「ハイク」が広く受容されたのに対し、ロシアにおいては日本文学の受容の初期から、概して俳句よりも短歌の方に関心が向いているように思われる。
- (4) 本稿が対象とする1910年代ロシアでは、まだ「俳句」という言葉は知られておらず、「ハイク」（俳諧）や「ホック」（発句）という言葉が用いられている。ロシアの「ハイク」については本稿ではあまり触れられないが、バリモントは芭蕉や蕪村らの句をロシア語に翻訳している。
- (5) イワノフの「短歌」として知られているのは、1935年に書かれた詩「日本のものの模倣」（«Подражание японскому»）1篇のみではあるが、短歌形式を模倣する最初の試みは1915年に遡る。Иванов Вяч. Свет вечерний. Oxford, 1962. С. 186. ロシアの著名な言語学者・記号論者であるヴァチェスラフ・Vs・イワノフも象徴派による短歌の例として上記の詩を挙げ、ロシア文学における「日本抒情詩形式への接近の最良の試みの一つ」と評価している。Иванов Вяч. Вс. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2004. С. 198.
- (6) 伊東一郎「ストラヴィンスキーのジャポニズムの一側面：『日本の叙情歌からの三つの詩』の拍節法について」『比較文学年誌』第30号、1994年、63頁、高橋健一郎「ストラヴィンスキーのジャポニズム再考」『文化と言語：札幌大学外国語学部紀要』第83号、2015年、111-112頁。
- (7) 柴田依子「リルケの俳句世界」『比較文学』第35巻、1992年、89-101頁、柴田依子『俳句のジャポニズム：クレーシェと日仏文化交流』角川学芸出版、2010年、および林正子「ドイツの俳句：ドイツ語圏の俳句受容とドイツ語Haikuの展開」『國文學 解釈と教材の研究』第50巻9号、2005年、95-106頁を参照。
- (8) 日露文化交流の観点からこの現象を大きく取り上げたものとしては、ワシーリー・モロジャコフ『ジャポニズムのロシア：知られざる日露文化関係史』藤原書店、2011年がある。
- (9) 美術の分野でのロシアのジャポニズムに関しては、上野理恵『ジャポニズムからみたロシア美術』（ユーラシア・ブックレット No.76）東洋書店、2005年、福岡加容「20世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容：ジャポニズムの意味」『スラブ・ユー

ロシア学の構築』研究報告集第21号、2007年、72-85頁を参照。

- (10) Золотое Руно. 1906. №1. С. 111-117.
- (11) Волошин М. Скелет живописи // Весы. 1904. №1. С. 48.
- (12) О Японии // Весы. 1904. №10. С. 39. 引用文中の「オオヤマ」とは日露戦争での日本側の指揮官であった大山巖のこと。
- (13) Весы. 1904. №9. С. 68-70.
- (14) 詳細は、田村充正「ロシアにおける和歌の受容」『比較文学』第35巻、1992年、152-153頁を参照されたい。
- (15) Рачинский Г. А. Японская поэзия. М., 1914.
- (16) Ямагучи М. Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии. СПб., 1913.
- (17) Белый А. Начало века. М., 1990. С. 102-112. この他にもこの回想録にはラチンスキイの名が登場する箇所が多数ある。
- (18) Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 196.
- (19) Рачинский Г. А. Японская поэзия. С. 4.
- (20) 山口茂一およびその著書については、田村充正「ロシアの日本文学：古典篇」『ロシア語ロシア文学研究』第25号、1993年、2-3頁、および田村「ロシアにおける和歌の受容」、153頁を参照。
- (21) Бальмонт К. Фейное творчество // Биржевые ведомости. 2-е изд. 19. 06. 1916. №165. С. 3. なお「Биржевые ведомости」紙に掲載されたバリモントのエッセイを本稿は2つ（「妖精の創造」および「日本の歌」）扱うが、いずれも同紙第2版からの引用である。同じものが同じ日付の第1版（朝刊）にも掲載されているはずだが、遺憾ながら筆者は未見である。
- (22) 田村「ロシアにおける和歌の受容」、156頁。
- (23) Брюсов В. Из книги «Сны Человечества» // Сирин. Сборник 2-ой. СПб., 1913. (ページ表示なし)
- (24) Брюсов В. Опыты. С. 159.
- (25) Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т. Т.3. М., 1973. С. 334-335.
- (26) Белый А. Две танки // Жизнь. 27. 06. 1918. №52. (РГАЛИ: ф.53, оп.1, ед. хр. 102)
- (27) Белый А. Звезда. Новые стихи. Пб., 1922. С. 46-50.
- (28) バリモントと日本の関わりについては、Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М., 1991. に詳しい。また日本滞在中にバリモントが書いたエッセイや日本に捧げた詩が尾瀬敬止の訳で出版されている。コンスタンチン、バリモント著、尾瀬敬止訳『日本を歌へる：露西亜詩集』誠之堂書店、1923年。
- (29) Бальмонт К. Д. Зовы древности. Берлин, 1923. С. 213-220.
- (30) 本稿執筆に際して筆者が参照したアストン『日本文学史』は以下の3点。英語原書：William G. Aston, *A History of Japanese Literature (Collected Works of William George Aston, vol. 5)*, (Bristol: Ganesha Publishing; Tokyo: Oxford University Press, 1997, reprint. originally published in London: William Heinemann, 1899)、ロシア語訳：Астон В. Г. История японской литературы / Перевод с английского В. Мендрин; Под редакцией Е. Спальвина. Владивосток, 1904、日本語訳：W・G・アストン著、川村ハツエ訳『日本文学史』（かりん百番4）七月堂、1985年。

- (31) *Астон В. Г.* История японской литературы. С. XVIII-XXV.
- (32) *Весы*. 1904. №9. С.68-69. ラチンスキイの著書にも漢字に関する同様の指摘がある。*Рачинский Г. А.* Японская поэзия. С. 6.
- (33) *Весы*. 1904. №9. С. 69.
- (34) *Aston, A History of Japanese Literature*, p. 31. (ロシア語訳С. 19、日本語訳33頁)
- (35) *Весы*. 1904. №9. С. 69.
- (36) *Бальмонт К.* Японские песни // Биржевые ведомости. 2-е изд. 26. 06. 1916. №172. С. 5.
- (37) *Бальмонт К.* Фейное творчество. С. 2.
- (38) Там же. С. 3.
- (39) Там же.
- (40) Там же. С. 2.
- (41) Там же. С. 3.
- (42) *Aston, A History of Japanese Literature*, p. 28. (ロシア語訳С. 17、日本語訳30頁)
- (43) *Рачинский Г. А.* Японская поэзия. С. 9-10.
- (44) カール・フロレンツ著、土方定一・篠田太郎共訳『日本文学史』楽浪書院、1936年、34-35頁。引用に際しては旧漢字および旧仮名遣いを改めた。
- (45) 同書、38頁。
- (46) 那珂太郎「韻律」『國文學 解釋と鑑賞』34卷9号、1969年、28-33頁、那珂太郎「短歌・俳句と自由詩に関する断章」『現代詩文庫144 続・那珂太郎』思潮社、1996年、104-109頁。
- (47) 九鬼周造「日本詩の押韻」『九鬼周造全集 第四卷』岩波書店、1981年、223-513頁、九鬼周造「文学概論」『九鬼周造全集 第十一卷』岩波書店、1980年、104-122頁。
- (48) *Орлицкий Ю.* Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) // Арион. 1998. №2. С.63.
- (49) *Астон В. Г.* История японской литературы. С.220., *Весы*. 1904. №9. С.70. 以下、ロシア語の引用に際しては、旧正書法のものはずべて現行の正書法に改めた。
- (50) *Брюсов В.* Опыты. С. 159.
- (51) Там же.
- (52) *Белый А.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М., 2006. С. 402.
- (53) Там же. С.401-402.
- (54) *Белый А.* Вместо предисловия (к неизданному тому стихов «Зовы времен») // Стихотворения и поэмы. Л., 1966. С. 565.
- (55) *Рачинский Г. А.* Японская поэзия. С. 9.
- (56) *Брюсов В.* Опыты. С. 12.
- (57) *Белый А.* Вместо предисловия. С. 563.
- (58) Там же. С. 562.
- (59) Vladimir Nabokov, *Strong Opinions (Vintage International)* (New York: Vintage Books, 1990), p. 57.
- (60) *Белый А.* Вместо предисловия. С. 565-567.

※本稿は早稲田大学特定課題研究助成費（課題番号2016B-053）による研究成果の一部である。

Reception of Japanese Short Poetry by Russian Symbolists

MATSUMOTO Takashi

Japanese short poetry, such as Haiku and Tanka, had been introduced to European countries in the end of 19th century, and after that many foreign poets have tried to write Haiku or Tanka in their own language. In Russia, a first attempt to imitate the Japanese short poetry form was made by Symbolists early in the 20th century. Konstantin Balmont visited Japan in 1916 and translated some Tanka and Haikai into Russian. Valery Bryusov and Andrey Bely wrote some short poems, following the manners of the Japanese short poetry form. The purposes of this paper are to make a survey of the reception of Japanese poetry by Russian Symbolists and to make clear why they took interest in the Japanese short poetry form.

In the early stage of the introduction of Japanese poetry in Russia, what was considered as its distinction compared with European poetry were conciseness of description, lack of meter and blank verse.

Balmont, who praised the conciseness of Japanese poetry, came to a conclusion from his experience of staying in Japan that the conciseness of Tanka is based on the acute sensitivity of Japanese people. Owing to this sensitivity, according to Balmont, Japanese poetry is able to express a whole image of the nation in short form.

Bryusov and Bely paid attention to the external forms of Japanese poetry. Bryusov tried to arrange a compromise between the Japanese and Russian poetry forms, using metrical pattern and rhyme of Russian versification in 5-line poems composed of 31 syllables. It was a part of his study on “comparative metrics”. On the other hand, Bely used the Japanese 5-line poetry form as a means to dissolve traditional Russian poetry methods and revive the essential musicality in his poems.

As mentioned above, the translation and the imitation of Japanese short poetry by Russian Symbolists were related to their own creative tendency.