

翻訳者の目で見た日本古典文学

タチアーナ・ソコロワドレリユーシナ

二〇一七年十一月一日、広島大学中央図書館ライブラリーホールを会場に、ロシアの代表的な日本文学研究者であり翻訳家のタチアーナ・ソコロワドレリユーシナ氏による公開講演「翻訳家の目で見た日本古典文学」と題する公開講演会が開催されました。タチアーナ氏は、『源氏物語』を初めてロシア語に完訳したことで知られ、『和泉式部日記』や蕪村・一茶の俳諧などの古典文学作品、近現代の太宰治や島田雅彦らの小説から俵万智の短歌まで、多数の日本文学を翻訳してロシア語圏に紹介され、その功績によって二〇〇八年に日本政府から旭日小綬章を受けておられます。

今回は私的な旅行で日本訪問中でしたが、文学研究科の溝淵園子准教授との御交誼により広島大学に立ち寄られることになり、急遽講演会の開催が実現しました。会場には学内外から多数の聴衆が集まり、なごやかな雰囲気のもと、興味深い話を傾けました。その時の講演内容を流暢な日本語で文章化して下さって、特別寄稿として本誌に掲載させていただくことになりました。（妹尾好信記）

下…講演後、来賓として会場に駆けつけて下さった伊井春樹氏（国文学研究資料館元館長）と伊藤鉄也氏（国文学研究資料館名誉教授）とともに座談会が開かれました。

左…講演されるタチアーナ氏。



翻訳者の目で見た日本古典文学

広島大学で講演させていただいて、ありがとうございます。今日の講演は私にとってちょっと偶然的なことですが、何が偶然なのか、何が必然なのか、誰が判断できるのでしょうか。とにかく、偶然であっても、皆さんと出会う機会を嬉しく思います。広島は初めてで、半年ぐらいい前に広島大学へはもちろん、広島へ行くことは、考えられなかったのです。

今日のテーマはちょっと一般的過ぎるかもしれませんが、述べさせていたきたいのは、日本文学が誕生した時に現れて、その後の発展を定めたともいえる一般的な特徴のことです。その特徴があるからこそ、日本文学のたどった道が全世界で唯一で珍しい道だともいえるでしょう。その例をあげますと、ヨーロッパでは最初の心理小説ともいえる作品は、一八世紀の末にあらわれて、特殊のジャンルとして盛んになったのは、一九世紀の終わりごろです。それにたいして、日本では心理小説ともいえる作品は平安時代、つまり一〇世紀のおわり、一一世紀のはじめに誕生したのです。もう一つの例は、日本の俳句です。その日本で生まれた独特なポエトリーの形体は、だんだん日本の国境を越えて、全世界に広まったのです。それも偶然ではないでしょう。

実は私はずっと前から、といってももう四〇年ぐらい日本文学を

研究しています。いや、研究しているというよりも日本文学と付き合っているというほうが正確かもしれません。日本文学にかかわる一般的な、いわば理論的な問題点を調べたり、それについて考えをめぐらしたりするよりも、具体的な作品を訳したり、その作品の内容に入り込んだりしながら、その作者と付き合っているかのようです。ですから、ここで話させて頂きたいのは、ただ、翻訳者、つまり読者としての個人的な印象にすぎません。

もちろん、文学作品を読む人は、みんなある程度で、その作者と付き合っているかのようなのですが、翻訳者の態度、観点は一般的な読者とはちょっと違うのです。なぜなら翻訳者の目的は、文学作品を読むだけではなく、それを自国の言語に移し変えることであるからです。自国の読者もその作品の魅力を感じることでできるように。しかしその目的は、とても達しがたいのです。翻訳者は作品を作った人と違う文化的環境で生まれ育っただけに、その作品を、他人の目で、つまり外部から見ているかのようなのです。それは当たり前のことですね。しかし他人の目で見ながらも、その作品を訳している内に、無意識的に作者の目でものを見るようになってきます。つまり訳している作品に対する複雑な、中途半端な態度をとるようになるのです。

それで、ロシアの文化的な背景のもとで育った私が日本文学のそれぞれ作品を読んで、その本質を把握しようとしていると、心に

多くの疑問が湧いてきました。その疑問を解決しようとして、いろいろと考えをめぐらしていた挙句、いくつかの結論に達したので、おそらく、それほど大した結論ではないかもしれませんが、私にとって、大切でしたので、少しでも述べさせていただきます。

その疑問点とは、次のようなものです。

第一に、学生時代に二〇世紀の日本文学の講義の時に、二葉亭四迷という名前が出てきて、二葉亭四迷はロシアの作家ツルゲーネフが好きで、『あひゞき』という短編を日本語に訳して、その訳が大変話題になったということを教えられました。しかも日本の読者が一番感心したのは、ツルゲーネフの自然（つまりロシアの田舎の風景）の描写のしかただそうです。それを聞くと、私は大変驚きました。ツルゲーネフはもちろんすばらしい作家ですが、風景の描写から見ると、それほど珍しくはないので、感激する理由はあまりないと思っただけです。風景を描く方法としては、ツルゲーネフのものとは違う方法があるわけですが、それはいったい何でしょうかかというふうに思っただけです。しかし、日本古典文学の研究が続いている内に、だんだん分かってきました。ツルゲーネフの風景の描写がどうして日本人にとって珍しかったかということです。

第二に、日本文学が誕生した時代において、人間界と自然界との関係は、ヨーロッパのそれとまったく違っていました。ヨーロッパなら（ロシアもふくめて）、自然は自然で、人間は人間で、別々の

世界になっていました。それに、神様が人間を自分の映像をかたどって作ったのですから、人間は本来自然よりレベルの高い存在だと考えられていました。そうしますと、本来直接に結んでいないその二つの世界をポエトリーの中で結びつける方法としては、比喩しかなかったのです。つまり、人事を自然のものごとになぞらえるしかなかったのです。たとえば、「人生は海のようにです」「彼女は花のように美しい」「人のささやきのような波の音」などです。それで、ヨーロッパのポエトリー固有の修辭技法のほとんどが比喩の展開として形成されたのは、当然のことではないでしょうか。

古代の日本では人間界と自然界との関係は全く違います。自然と人間と（神もそうですが）は一体になっていて、人間は大自然の一部として、ありとあらゆるものと並んで存在しています。そのような自然と人間の関係のとらえかたは、日本文学にも反映しています。ヨーロッパの文学なら、自然界はいつも人間界と対立していて、作家はその自然界の物事を描こうと思っただけなのに、それをよそめに見ているかのようです。ヨーロッパの作家にとって、自然界は謎めいたもので、神の現われであるかのようです。

古代の日本人にとっては、人間・自然・神は不可分の一体になっていましたから、人間は自然をよそめで見ることができませんでした。主体と客体は一緒になっていて、人事、つまり人間の心情が直接に自然のものを通じて表現されていました。そのような人間

の心情と自然のものごととの結合は、万葉集、古今集の和歌を読むと、明らかになります。

例を挙げましょう。

① 堀江こぐ棚なし小船漕ぎかへり同じ人になや恋ひわたりなむ

(古今集七三二 読み人知らず)

② 春の池の玉もに遊ぶにほとりのあしのいとなきこひもするかな

(後撰集七二 宮道高風)

この歌の中の自然の要素のめざすところは、ただ人間の心情をでさるだけ効果的に表現することだけです。①の歌の作者が堀江を漕ぐ小舟を歌に入れたのは、それを見たからではなく、ただ相手にでさるだけ積極的に自分の思いを伝えようと思ったからです。②の宮道高風の歌もだいたい同じようです。作者が「にほとり」という単語などを使ったのは、本物のにほとりと関係なく、ただ歌の説得力をいっそう高めたいと思ったからです。

ロシア人の作家なら、それと同じような場合に自分の心情を自然界の様々なものにたとえて表現するのが普通でした。たとえばロシアの詩人、コンスタンチン・スルチェフスキー Konstantin Sluchevsky (一八三七—一九〇四)に「隅からの歌」という詩があります。作者は好きな女性と出会った日を思い出して、こう言っ

います。

Теперь я чувствую те деля,

Люблю, как ландыш — близость мхов,

Как любит бабочка лилею —

Заметней всех других цветов.

スズランがいつも苔と同じところで生えたいように

蝶々が花のうちで特に百合が好きであるように、

私もあの日々の心情を大切にしている。

その詩の中で作者は比喩を並べて、自分の心情を描いています。ロシア人の目から見れば自然界と人間界は別々になっているので、文学の作品の中でも別々の世界として描かれています。それらの世界を近づけるのは比喩です。

古代日本人固有の世界認識は自然と人間の一体性にもとづいていますから、一体になっているものを区分して、お互いになぞらえるのは、無理なことです。人事、つまり人間の心情が直接に自然界のものを通じて表現されているのもそのためです。修辞方法の一つとしては、掛詞、つまり自然界と人間界の一体性をあらわす修辞が最適になってきます。

日本の古典文学の研究者もそのことに注意を払っています。たとえば古典文学、特に和歌を専門としておられる高田祐彦先生も掛詞の役割を強調して、次の例を挙げておられます。

③ 逢ふことのなぎさにし寄る波なればうらみてのみぞ立ち返りける

(古今集六二六 在原元方)

この和歌に二つの掛詞があります。まず第一に「なぎさ」は同時に渚（みぎわ、つまり波の打ち寄せるところ）と無き（会うことがない）という二つの意味があります。もう一つの掛詞は「うらみて」で、浦見て（海辺、入り江、湾を見て）と恨みて（恨んで、恨むこと、不満足に思う）です。また「渚」に立ち寄る波そのものは和歌の内容とあまり関係がなく、ただ逢えないので、恨んで、帰っていったという内容をもっと効果的に表現するために使われています。掛詞のおかげで、表現されている内容が途中で変化します。といいますが、自然的な要素（海辺の情景）は人間的な要素（逢うことが無いから恨んでいる心）に変わります。そうすると、自然のものは人間のものと結合してしまいます。それにその結合は言葉のレベルでも行われています。

実はそれと同じような例はたくさんあります。掛詞はみんな人事と自然（より単純にいえば、「こころ」と「もの」）を一挙に結びつ

けるのです。たとえば、秋・飽き、松・待つ、眺め・長雨などです。もう一つの例をあげましょう。

人の花摘みしけるところにまかりて、そこなりける人のも
とに、後によみてつかはしける

④ 山桜霞の間よりほのかにも見てし人こそ恋しかりけれ

(古今集四七九 紀貫之)

この歌は二部に分けられます。前の半分（上の句）は自然界と関係があります。後の半分（下の句）は人間界に属しています。「見てし」という単語は掛詞ではないにしても、やはり自然界と人間界の架け橋になっています。その関係で、和歌の中の地名の使い方も面白く、他国のポエトリーに見当たらないような修辞の方法です。たとえば、歌に宇治、浮島などの地名が出たら、実際に宇治などというところに関係がないこともよくあります。作者が宇治という地名を歌に入れたのは、宇治に行っただけではありません。ただ自分はつらい、苦しいというような心情を表現したいわけなのです。宇治、浮島の場合はただ言葉の響き（同音）が前面に押し出されているに過ぎないのですが、須磨という地名は、都と離れてさびしい気持ちを表したいときに使われます。それは、言葉の響きと関係なく、ただ須磨という、在原行平の歌、『源氏物語』の「須磨」という巻を連想

するわけです。それも日本古典和歌の特徴の一つといえるでしょう。

地名も掛詞として使われることも少なくありません。例として在原行平（八一八—八九三）の歌を挙げましょう。

⑤ 立ち別れいなばの山のみねにおふるまつとし聞かば今帰り来む

（古今集三六五）

この歌は行平が都を立てて因幡（現在の鳥取県）の国へ行くとき、奥さんに宛てた歌です。実際に因幡に行くことになったので、「いなば」という言葉を使ったのですが、因幡は地名であっても「いぬ」（現代語にすれば、去る、行く）という意味もあります。「まつ」もよく使われている掛詞で、「松の木」（自然界のもの）という意味と「待つ」（人事）という意味の結合になっています。

和歌の中にはもちろん、平安時代の散文にもそのような人事と自然の結合の例が見られます。たとえば『源氏物語』を読んでいると、自然界と人間界が不可分の一体になっていて、時間と空間が登場人物の内面世界と続いているかのような感じがするところがたくさんあります。空模様も登場人物の心情の現われになることもあります。もし道ばたに露が輝いているならば、それは露よりも登場人物の涙だという意味になります。

『源氏物語』の中では、人が亡くなるのは、たいてい秋で、自然

も人間と一緒に悲しんでいるかのようです。春は嬉しい出会いの季節で、たとえば、源氏が若紫（紫の上）に出会ったのも春です。自然のリズムと人生のリズムは言葉のレベルでも一体になっています。それは翻訳するときに、大問題になってきます。なぜならば、日本語なら、そのような結合は珍しくありませんが、ロシア語なら、珍しいことです。がんばって文字通りに訳しようとする場合、意味がわからなくなることもあります。ロシア的にすると、原文の味が失われてしまうでしょう。それで、そのような文を訳していると、日本語とロシア語の間の細い境目をたどるよりほかはないです。

人間界と自然界がある程度分離しはじめたのは西行の時代（つまり一二世紀ごろ）だったでしょう。西行をはじめ、式子内親王（？—一二〇一）、永福門院（一二七一—一三四二）の和歌を読むと、周囲の風景つまり自然のものを眺めながら、その美しさに心を打たれた作者のイメージが浮かんできます。たとえば、次のような例が挙げられます。

⑥ 心なき身にもあはれは知られけり鳴立つ沢の秋の夕暮れ

（新古今集三六一 西行）

⑦ 一はらひはげしくおろす夕暮のあらしの末を木の葉にぞ見る

⑧ 朝戸明の軒ばに近く聞ゆなり梢のからす雪ふかきこゑ

（二首とも永福門院百番自歌合）

以上の三首の歌を読んでみると、その前に引用した歌との違いが明らかになります。と云いますと、作者がその中の自然界のものを歌に入れたのは、自分の心情をもっと効果的に表現するためではなく、ただその自然界のもの客観的な価値を認めたからです。それに面白いのは、永福門院の歌の中の鳥のような、以前の和歌になかった具体的なディテールです。大体から言えば、それは主体と客体が分離し始めた証拠であるともいえるでしょう。そのような分離が発生しなかったら、俳諧も芭蕉の発句も生まれなかったかもしれません。

西行や永福門院の歌を紀貫之の歌（山桜霞の間よりほのかにも……）と比べてみますと、貫之は山桜を自分の目で見たとしても、山桜の美しさを歌で表現するのを自分の目的としないで、その歌を通じて、相手、つまりある女性に自分の心情、思いをできるだけ効果的に伝えたかったのです。あの時代の歌の多くはメッセージの役割を果たしていたわけです。それも日本の詩歌のとても重要な特徴の一つだともいえるでしょう。

ヨーロッパのポエトリーは元来作者の心情を表現するのを目的としていました。自己表現とも言えるでしょう。今も大体そうです。もし何かを呼びかけよう、訴えようとしても、それは決まった人への呼びかけよりも、全世界への呼びかけ、訴えかもしれません。それにたい

して、日本の伝統的な詩歌は、人と人との間の付き合い、交際の手段の一つだったともいえるでしょう。古代の万葉集の和歌の大部分もそのような役割をはたして、平安時代になると、歌は男性と女性との付き合いの中で、欠くことのできない要素となったのです。和歌から生まれた連歌、俳諧の連歌も人と人との交際の手段であって、今でもそのような性質を失っていないのです。それも日本詩歌の目立つ特徴であるといえるでしょう。現代の俳句にも挨拶という要素がなくてはならないということを多くの俳人が主張しているのです。現代の歌人、俵万智も『歌がいのちをもらうとき』というエッセイのなかで、歌を通じて多くの読者との出会いが可能になって、人との付き合いが広くなってくるとかいうことを書いています。

その特徴と直接に結びついているのもう一つの特徴です。というのは、ポエトリーと日常生活の相互関係です。その点から見ても、ヨーロッパと日本とはまったく違います。ヨーロッパの詩人は昔から一般の人に比べものにならないようなレベルの高い存在と見られていて、詩を作る過程そのものは、詩人でなければ決してできないような、なんとか神様の範囲内へ突入するかなのような出来事だと考えられていました。たとえばロシアの現代の詩人ナウム・コルジャーヴィン NAUM KORJAVIN（一九二五）は「ポエトリーの使命は天への突入だ」と述べたのです。そうすると、一般の人は下の世界、つまり地上で生活しているのに対して、ポエトリーとかかわって

る人、つまり詩人は天を目指して進んでいるかのようです。

日本では、それと違って、ポエトリーをはじめ、文学全体(その上、文学だけでなく、音楽、美術もそうでした)は日常生活の中で生まれて、その日常生活の中で生きていて、日常生活と密接に結び付いていたのです。和歌を詠んだのは、選ばれた人物ではなく、一般人々でした。それは万葉集を読んでみると明らかになります。もう一つの違いは、詩人のジェンダーと関係があります。ヨーロッパなら、ポエトリーは男性の営み、仕事、使命であると見られていました。女性は、もし詩を作ったとしても、女流詩人は女流作家と同じように、例外と思われたのです。日本は、ポエトリーの分野においてだけは、男性も女性も昔から平等でした。

それに日本の歌はヨーロッパの詩と違って、作者の心情の表現というよりも、一種のメッセージであるかのようで、歌を詠む目的はいろいろありましたが、やはり大体において、何かの情報をできるだけ効果的に相手に伝えることでした。しかも伝えるだけでなく、相手に自分にとって望ましいことをさせようとしていました。しかもその相手は人間とも限りません。たとえば万葉集の歌の中で、自然の力を相手とする歌が少なくありません。

⑨ 君が行く道の長手を繰り畳ね焼き滅ぼさむ天の火もがも

(万葉集三七四六 狭野弟上娘子)

この歌は、狭野弟上娘子が遠い国へ流されることになった恋人八宅守に送った歌です。大自然の力にむかって、さまざまの障害物を設けて、恋人を都に引き止めてくださるように頼んでいるのです。もちろん、万葉集の歌の中でも、人間を相手にする歌が多かったのですが、古今集の時代になると、そのような歌が圧倒的に多くなったのです。その一例としては、前に引用した紀貫之の山桜の歌も挙げられます。それは思う人に宛てたメッセージで、「会いたい」という気持ちを潜めています。

もう一つの日本古典文学の特徴としては、表現の最小限化ともいえる傾向です。言い換えれば、作者は自分の心情をできるだけ簡潔に、短く表現しようとする傾向のことです。ヨーロッパの古典的な詩は長さがいろいろありましたが、やはり長い詩のほうが多かったのです。それに対して日本においては万葉集の段階では長歌もあっても、次第に短歌のほうが前面に出て、後に短歌より短い定型、俳句も生まれてきました。

ヨーロッパの詩は作者の心情の様々なニュアンスを含んでいます。そのニュアンスが多彩で、多様であればあるほど、詩の価値が高くなるともいえるでしょう。それに対して、日本の歌や句はただ一つの心情、悲しみとか、喜びとか、何が望ましいのか、何がほしいのかというような、心情に集中しているのです。

そのような傾向(つまり表現最小限化ともいえる傾向)は日本の

古典散文にもある程度で見受けられます。その現われの一つとしては、『源氏物語』をはじめとする日本の古典小説ともいえる物語は一定した構想に基づいたプロットがないことです。

ヨーロッパの古典時代の小説を見ると、その要になるのは、急激に展開しているストーリーです。そのストーリーの展開は、実際の時の流れにちっとも従わないで、想像上の架空の時の流れに左右されています。その時の流れの出発点は二人の主人公の最初の出会いで、その終点になるのは主人公の再会、つまりハッピーエンドです。その二点の間に次々に起こる突然な予期しない出来事が挟まっています。そのようなストーリーは、読者を日常生活から架空の理想的な世界に誘ってくれます。小説の舞台としては何かエキゾチックな国で、日常生活の具体的な描写が決して見られないのです。そのような小説のパターンを壊そうとした作家は、一八世紀の終わりごろになって初めて現れたのです。たとえば、スターン(一七一一—一七六八)もその一人です。

スターンの有名な小説『トリストラム・シャンディ』の中で、全体のプロットと関係のないような具体的なものが描写されています。一例としては、トビ叔父さんがどのようなことか描写されています。トビ叔父さんかどのようなようにしてパイプの灰を振り落としているのかというような動作の描写が挙げられます。それは、当時すごい新機軸と考えられていました。しかし、ヨーロッパで新機軸と考えられたその文学の表現法はもう八百年ぐらい

前に日本で使われていたのではないのでしょうか。

日本の古典小説ともいえる物語は、もし一般的なストーリーがあっても、その構造の一番大切な要素は、一つ一つの場面、ストーリーは、もしあるとしても、ただその場面をつなぐ二次的な役割をはたしているにすぎません。

日本の古典物語の中で、統一の構造と連続的なストーリーがあるのは、『竹取物語』だけだと言えるかもしれません。しかし『竹取物語』は日本本来の作品なのかどうかは疑問なのです。中国の伝奇小説にならって作られた作品ではないでしょうか。『落窪物語』は継子いじめという一般的なプロットがあっても、やはりそれよりもむしろ一つ一つの場面、様々なディテールを重視しているのです。『源氏物語』もそうです。『源氏物語』は、一般的な筋、構想、何が原因で、何が結果だというようなプロットがあるにはありますが、ストーリー、つまり、順々につむがれる出来事はほとんどなく、構造の重点は、それぞれの場面におかれているのです。例としては、『賢木』巻の終点である光源氏と朧月夜との密会の場面(二人が朧月夜の父親右大臣に見られて、怒られた場面)が挙げられます。実はそれは光源氏の運命、つまり一般的な筋立ての進展から見ると、とても重要な場面ですが、独立した出来事として描かれていて、その後何があったのかが描いてありません。次の巻の中でも、そのことに全然触れていません。その密会と源氏の須磨流寓とのつながりに

ついでに、筆者紫式部は読者の想像に任せるかのようです。

ヨーロッパの古典小説でしたら、その密会の続きとしては、かならず右大臣や弘徽殿女御の陰謀、その陰謀の結果として光源氏が帝の勘気を受けて、須磨への退去を余儀なくさせられたといった出来事の順々の描写があったに違いありません。密会は原因で、須磨への退去は結果で、時間的に続くはずの出来事ですが、紫式部はその直接なつながりをあらわにしません。密会と須磨への退去の間に、その二つの出来事とぜんぜん関係のないようなさまざまな場面がはさまれています。

『源氏物語』を読んでいますと、よく「垣間見」と言うのが出てきます。登場人物がお互いの様子を垣間見しているだけでなく、筆者も登場人物の生活を垣間見しているかのような感じですが、それも平安時代固有の日常生活の様式と直接にかかわっています。といいますのは、平安時代において、一般的にいえば、男性の世界、女性の世界といった二つの離れた世界があって、男性は女性の様子を、女性は男性の様子を知るのに垣間見（垣間聞きといえるのもありませんが）という方法しかなかったというような感じがしてならないのです。垣間見と言いますのは、鍵穴から部屋の中を覗くとか、被写体にカメラのレンズを合わせて見るとかと大体同じようなことで、クローズ・アップに近いでしょう。対象の限られた部分だけしか見られないのです。見られるものが限られているだけに、その

ものを一つ一つじっくり見たくなるのは、当たり前です。

物語の作者はこのように垣間見した世界を描いていますから、叙述も断片的に、しかも微細になってくるのです。それに、平安時代の女性の生活は、非常に動き、移動に乏しかったので、物語の中にも室内に対座している人物の姿が自然的に前面に出てきます。それは当たり前ですね。移動する人の注意を引くのは、途中で起こる出来事、目の前にあらわれてくる様々の風景などですが、あまり移動しない人にとっては、その回りにある微細なもの、自分の心の些細な動きが何よりも大切になってくるのではないのでしょうか。

文学だけではなく、屏風絵や物語絵巻にも、同じような特徴が見られます。絵巻においても作者が鍵穴とか覗き窓から家の内部を覗いているかのようです。吹きぬき屋台という技法もよく使われています。いずれにしても、また、屋内に対座している人物の姿が目立ってきます。その上、おもしろいことに、土佐派の物語絵を見ると、そのなくてはならない要素にいわゆる金雲があります。その金雲によって絵巻の画面、つまり物語の点から見ると連続的に起こっている出来事、つまりストーリーは「見られる」場面と「見られない」場面に区分されているかのようです。物語を読んでいる人も、絵巻を見ている人も、その「見られる」出来事、場面だけに基づいて、物事の一般的な成り行きがどうであるかが判断できます。金雲の向うで、何が行われているのか、想像に任せるより他はないでしょう。

そのような見られない部分になっているのは、朝顔の話やある程度で六条の話です。光源氏がどこで、どうやってその女性に知り合ったのかまったく不明です。

ところで、その「垣間見」とかいわれる描写の仕方こそ俳句への道を開いたともいえるでしょう。ロシアの有名な映画監督エイゼンシュテイン（一八九八—一九四八）は、若い時に日本語を勉強したことがあり、その後も日本への関心が強く、日本文化、芸術に関するユニークなエッセイを書きました。彼が一九二九年に書いたエッセイの中で、映画の各ショットのつなぎ方としてモンタージュを重視しているついでに、日本芸術はもちろん、日本のポエトリー、特に俳諧もかなり以前からモンタージュを使っていると書いています。その原因は象形文字で育った日本人の特別な世界認識にあるそうです。なぜなら、漢字もある意味でモンタージュによって組み合わせたものだからと指摘しています。

エイゼンシュテインは特に俳句に興味を持っていて、物語については何も書いていないのですが、そのモンタージュの方法をはじめて使ったのは、物語の作者ではないかと私は思っています。そうすると、今全世界で人気を集めている俳句がほかでもない日本で生まれたのも偶然ではないでしょう。