

白い羊と俳句

——フランスにおける日本文学受容の一側面¹

渋谷 豊

キーワード；ハイカイ フランス ルネ・モーブラン

ポール＝ルイ・クーシューがフランスに初めて本格的に俳句を紹介したのは一九〇六年、つまり今から百年以上前のことだから、フランスの俳句にもそれなりの歴史があるわけだ。俳句がフランスの現代文学に及ぼした影響には侮りがたいものがあるし、一般読者の間にもじわじわと俳句は浸透している。実際、フランス詩壇の大御所、フィリップ・ジャコテヤイヴ・ボヌフォワが俳句に一方ならぬ関心を寄せていることはよく知られているし（もっともボヌフォワは昨年七月に亡くなったが）、今、パリのメトロに乗れば、車内にHaïkuと名打たれたこんな三行詩が貼り出されている。

Les collines rouillent

Sous l'effet d'une pluie fantôme

L'automne sent le cuivre

（大意：丘が錆びる／亡霊のような雨の下で／秋は銅の匂いがする）

丘の木々の黄葉が錆の色を連想させたのか、或いは枯葉を叩く微かな雨の音が機械の軋む音を思わせたのか、ともあれ、ここには従来の詩想（ヴェルレーヌやプレヴェールの枯葉の詩を思い出そう）とは一味違う、新しい秋の感覚が定着されていると言えそうだ。穿った読みをすれば、高度な機械文明の終末を告げているようでもある。RATP（パリ交通公団）が主宰する詩のコンクールで二〇一七年の「大賞（若者の部）」を受賞した作品で、作者はパリ市内に住むタマラ・マンスロン Tamara Manceron という十六歳の若者だ。

百十余年に及ぶフランスの俳句の歴史を辿り返せばいろいろと発見があって面白いだろうが、それはこの小論の枠をはるかに超えた話だ。今はフランスにおける俳句の歴史のごく早い段階、つまり、まだ俳句がハイカイ haïkai と呼ばれ、ろくに季題の概念すら知られていなかった時期に視界を限ろう。ついては、両大戦間期のフランスに出来たハイカイ・ブームの火付け役の一人だったルネ・モーブランに着目したい。

ルネ・モーブランは長い間忘れられていた人物だが、近年、彼の仕事を再評価する動きがある。二〇一五年に刊行された金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句：ジャポニスムから前衛へ』には「戦禍の街ランス一九二〇年代と新しい感性——ルネ・モーブラン」と題する一章があり（この章の初出は『比較文学研究』八九号〔二〇〇七年〕、九二号〔二〇〇八

¹ 本稿は科学研究費基盤研究(C)「両大戦間期フランスにおけるジャポニザンの活動」（研究課題／領域番号 16K02530、研究代表者：渋谷豊）の成果の一部である。

年]」)²、二〇一六年にはドミニク・シポが『ルネ・モーブラン——狂乱の時代の俳句』と題する研究書をフランスで上梓している³。また、和田桂子・松崎碩子・和田博文編の論集『両大戦間の日仏文化交流——Revue franco-japonnais 別巻』(二〇一五年)には、筆者も拙論『「ルヴュ・フランコ・ニッポンヌ」とルネ・モーブラン」を寄せている⁴。

モーブランに対する関心の高まりには、これまでもっぱら「日本におけるフランス文学受容」にばかり目が行っていた日仏比較文学研究者が、ようやく「フランスにおける日本文学受容」のディテールを検証しはじめた、という背景がある。

ただし、モーブランについてはまだまだ不明な点が多いのも事実だ。

彼が雑誌『白い羊』に参加し、「モダンな古典主義」という思潮の中でハイカイ観を育んだ人だということも、これまで指摘されてこなかった点の一つだ。本稿ではこれに関する基本的なデータを整理し、ハイカイを取り巻く当時のフランスの知的状況の一端を明らかにしたい。なお、この小文は上記の拙論の補遺に当たるものであることをお断りしておく。

※

かつて、十七世紀のパリに「白い羊 Le Mouton blanc」という名の居酒屋があった。所在地は現在の十六区オートゥイユ街四〇番地だとされていて、今、この番地を訪ねると、建物の壁にこんなプレートが貼ってある。

昔この場所で

〈白い羊〉亭がモリエール、ラシーヌ、ラ・フォンテーヌ、ニノン・ド・ランクロ、シャンメレを迎え入れた。

オートゥイユ・パッシー歴史学協会 (一九九五年)

要するに、フランス古典主義文学の黄金期を彩る面々が居酒屋「白い羊」を根城にしていたというのが(ニノン・ド・ランクロはラ・ロシュフーコーなどと交わりのあったインテリ的高级娼婦で、『書簡集』が有名。シャンメレは女優。ラシーヌの愛人でもあり、ラシーヌの劇作品に何度も主演している)、時代は下って一九二二年、この店の名をタイトルに掲げた文芸誌がりヨンに誕生した。雑誌作りの中心となったのはジャン・イティエ(一八九九—一九八三)だ。

ジャン・イティエはその後、ジッドやヴァレリーを論じた評論を数冊上梓しているし、ヴァレリーのプレイヤッド版著作集の編者を務めてもいるから、今日の二〇世紀文学研究者の間では一応名の通った人物だと言ってよい。だが、当時はりヨン大学文学部に提出した博士論文の出版準備に追われている、ほとんど無名の若者だった⁵。どうやら資金繰りに苦労したようで、『白い羊』誌はごく短命に終わるのだが、明快なメッセージを持つ雑誌だった

² 金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句：ジャポニスムから前衛へ』平凡社、二〇一五年。

³ Dominique Chipot, *René Maublanc le Haïku des Années folles*, Unicity, 2016.

⁴ 松崎碩子・和田桂子・和田博文編『両大戦間の日仏文化交流』ゆまに書房、二〇一五年(渋谷豊『「ルヴュ・フランコ・ニッポンヌ」とルネ・モーブラン」p.91-109)。

こと、それに寄稿者の中に著名な作家や評論家が出たことで、当時はそれなりに注目を集めたようだ。実際、『ユマニテ』紙などに同誌の紹介記事が載っている⁶。『白い羊』各号の刊行時期及びページ数をまずは示しておこう⁷。

第一巻

- 第一号 一九二二年九月 (32p.)
- 第二号 一九二二年十月 (36p.)
- 第三号 一九二二年十一月・一二月 (40p.)
- 第四号 一九二三年一月 (52p.)

第二巻

- 第一号 一九二三年九月・十月 (104p.)
- 第二号 一九二三年十一月 (36p.)
- 「最終号」 一九二四年十一月 (20p.)

ジャン・イティエは『白い羊』の刊行前からジュール・ロマンと面識があった。彼はジュール・ロマンが一九一六年にコレージュ・ロラン校（現リセ・ジャック＝ドゥクール校）で哲学教師をしていたときの教え子なのだ⁸。そんな縁があればこそだろう、ジュール・ロマン、そしてジュール・ロマンの親友である詩人ジョルジュ・シェヌヴィエールも同誌の寄稿者リストに名を連ねている。ルネ・モーブランもまたジュール・ロマンの友人だった。

見ようによっては、この雑誌はジュール・ロマンの庇護の下にある雑誌、そしてジュール・ロマンの文学理念を称揚する雑誌だった。実際、創刊号にはジュール・ロマンが詩「頌歌」を寄せ、その中で『白い羊』を「居酒屋〈イティエ亭〉」と呼んでイティエにエールを送っているし⁹、第二巻第一号はほぼ全編がジュール・ロマンに捧げられていて、「ジュー

⁵ ジャン・イティエの仕事の一部を以下に挙げる。Jean Hytier, *Le Plaisir poétique, étude de psychologie*, Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres de Lyon, Paris, les Presses universitaires de France, 1923 ; Jean Hytier, *La poésie de Valéry*, A. Colin, 1953 ; Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2 vol. 1957-1960 ; Jean Hytier, *Questions de littérature : études valéryennes et autres*, Droz, 1967.

⁶ « Chronique des lettres. Le rossignol en cage », *L'Humanité*, 11 février 1923, p. 4. なお、『白い羊』第二巻第一号に掲載された同誌編集部による記事に拠れば、フランス国内だけでも四〇を越える新聞、雑誌に『白い羊』に対する反響の文章が載ったという。「Les Quatre premiers numéros du *Mouton Blanc* et la presse», *Le Mouton blanc*, septembre-octobre 1923, 2^{ème} série, n° 1. (この記事の載っている誌面は頁数が記されていない。)

⁷ 現在、『白い羊』のバックナンバーはフランス国立図書館に所蔵されており、マイクロフィルムで閲覧できる。管見の限りで『白い羊』の全容を扱った本格的な研究はまだ存在せず、ハイカイとの関連で同誌を検討した論考は皆無であるが、以下の書誌、論文は参考になる。André Vasseur et Jean-Michel Place, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, t. 3, Editions de la Chronique des Lettres Françaises, 1977, p. 153-165 (avec une présentation de Michel Décaudin, p. 155-157) ; Marnix Bonnike et Alain Massuard, « Deux revues lyonnaises des années 20 : *Promenoir* (1921-1922), *Le Mouton Blanc* (1922-1924) », *La Revue des revues*, n° 8, hiver 1989-1990, p. 6-8 ; Béatrice Mousli, « *Le Mouton Blanc*, organe du classicisme moderne », *La Revue des revues*, n° 17, 1994, p. 94-100.

⁸ Olivier Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, Robert Laffont, 1993, p. 237-238 を参照のこと。

⁹ Jules Romains, « Ode », *Le Mouton blanc*, n° 1, septembre 1922, p. 1-2.

ル・ロマンへのオマージュ」という副題まで付いている¹⁰。なお、寄稿者には他に気鋭の文芸批評家バンジャマン・クレミュー、オーストリアの作家ステファン・ツヴァイク、パリの伝説的な書店「本の友の会」の女主人アドリエヌ・モニエ、後のアカデミー・フランセーズ会員アンリ・プティオ（ダニエル・ロップスの本名）、それに当時はまだ無名だったフランシス・ボンジュなどがいた。かなり豪華な執筆陣だと言ってよい。

『白い羊』のメッセージは創刊号の巻頭を飾った文章に集約されている。その文章はその後すべての号の巻頭に再録されていて、この雑誌に携わる者たちの「マニフェスト」に相当するものだ。全文を訳出しておこう。

『白い羊』は
モダンな古典主義の機関誌である。

『白い羊』の主張は時代遅れの諸形式を模倣することのみを理想とするいわゆる擬古典主義的な伝統とは正反対のものであり、モダンな生と——その本質的な点において——直接的に接触することによって主題と着想を刷新すること、一つの詩的技法を明示すること、完成した形式の意味を再び見出すこと、芸術作品における均衡を再建すること、一つの様式を再び創造することを目指している。

ロマン主義は十七世紀古典主義の枯渇した素材に代えて、ある新たな古典主義の素材の一部をもたらしたが、しかし己が発見したものを組織立てることができず、そのため一つの古典的な時代を築くことができなかった。実際、あの衝動的な再生の動きのさなかに、「モダン」ではないにせよ、少なくとも「ロマン主義的」な素材を律するに至り、それによって未来の古典主義のいわば予示の如きものを提示し得たのは、フローベールやボードレールのように他よりも意識的な少数の芸術家たちに限られていた。だが、それ以降、様々な出来事の寄与、ランボーのような先駆者による啓示、象徴主義の技法上の実験、ヴェルハーレンのような人の努力、シャルル＝ルイ・フィリップのような人の直観……などによって文学的所与が著しく増大した今、再び現場で仕事にとりかからなければならない。

ロマン主義というものが概して個人の独創ばかりの目立つ無秩序な散乱状態を意味するのに対し、あらゆる古典主義は一つの独特の総合、自発的で共同の作業の成果である。それは内容と形式、素材と技法に及ぶ一つの完全な刷新を伴い、様式を持った作品の中で時代の本質を表現することを目指す。新たな古典主義の素材は、集団および個人の相のもとに抱懐されるモダンな生と個人である。なお、この場合の「個人」とはかつての古典主義が対象としていたところの個人とは完全に異なる。この総体的で、深く、調和のとれた表象を実現することが、二十世紀の果たすべき仕事となるだろう。モダンな古典主義は今からおよそ十五年前に生まれた。モダンな古典主義には先駆者が、そしてすでに幾人かの最初期の巨匠がいるのだ。アナトール・フランスやバレスに続いて一連の散文作家たちが完成の意識を維持ないし再建しようと努めてきた。また、クローデルやブルーストのような

¹⁰ *Le Mouton blanc*, I. Homage, homage à Jules Romains, II. Changement de direction, deuxième série, n° 1, septembre-octobre 1923.

作家が新たな素材を発見しようとしてきたし、他の人たち、即ちジュール・ロマン、アンドレ・ジッド、ジョルジュ・シェヌヴィエールといった人々が、新たな均衡を表現し、対象の深い啓示に、十分に古典主義的な秩序を付与してきた。

我々がこうした巨匠たちに、そして十七世紀の巨匠たちに——かつてラシーヌ、ラ・フォンテーヌ、モリエール、ボワローが集う居酒屋の看板だった「白い羊」の加護の下に——捧げることのできる最良のオマージュは、我々なりのやり方で、一つのモダンな古典主義を決定的に樹立し、そのモダンな古典主義の表現でもあれば条件でもあるところの審美的な諸真理を確固たるものにすることだろう。我々の時代は流行のように儂い芸術運動に慣らされているが、我々が目論む仕事はその種の芸術運動のように数年で即興的にでき上がるものではない。おそらくまるまる一世紀に亘って何世代もの人々が強く正しい意志を持ちつづけたとしても、この仕事を立派に成し遂げるのに十分過ぎるということはないだろう¹¹。

この文章は無記名だが、イティエがものしたものと考えてまずまちがいない。彼は『白い羊』の編集に携わるだけではなく、同誌の最も精力的な寄稿者でもあって、この「モダンな古典主義の機関誌」の指針を示す論考「『白い羊』の理論」を連載しているし¹²、最終号に至っては完全に彼の独壇場だ（最終号には彼の他には誰も寄稿していない）。もっとも、「モダンな古典主義 *classicisme moderne*」という言葉自体はイティエが思いついたものではない。これはどうやらアンリ・ゲオンが『レルミタージュ』誌一九〇四年十二月号で初めて用いた言葉のようだが、第一次大戦の直前、直後の時期に「モダンな古典主義」を唱える者は少なくなかった。言ってみれば、流行りの言葉の一つだったのだ¹³。

当時のフランスの文学界をここで簡単に振り返ってみると、アポリネールに代表されるいわゆるモダニスト系の詩人や作家、そしてそれよりさらに過激なアヴァンギャルドたち（未来派やダダイスムの面々）が繰り広げた様々な知的「冒険」がまず目を引くが、一方、それに対して「伝統」と「秩序」を擁護する者たちもいて、フランス革命以降の文学を否定し、古典に回帰すべきだと説く一派がすでに十九世紀末には存在した¹⁴。シャルル・モーラスとその賛同者たち、つまり政治的には極右と呼ばれる連中だ。彼らの唱える擬古典主義は、

¹¹ *Le Mouton blanc*, n° 1, septembre 1922. 無署名。ページ数も記されていない。

¹² Jean Hytier, « La doctrine du *Mouton blanc*. Critique : classicisme ; unanimisme », *Le Mouton blanc*, n° 1, septembre 1922, p. 14-17 ; Jean Hytier, « La doctrine du *Mouton blanc*. Symbolisme et classicisme moderne ; travaux de déblaiement, Edmond Rostand, Henry Bataille », *Le Mouton blanc*, n° 2, octobre 1922, p. 13-15 ; Jean Hytier, « La doctrine du *Mouton blanc*. Des conditions du classique. L'originalité et la mesure. Réponses. 1. Doctrine et génie ; 2. Doctrine et classicisme moderne ; 3. Ordre et génie ; 4. Originalité et classicisme ; 5. Unanimisme et unanimisme ; 6. Individualisme et unanimisme. *L'auberge et les clients* », *Le Mouton blanc*, n° 3, novembre-décembre 1922, p. 14-17 ; Jean Hytier, « La doctrine du *Mouton blanc*. I. Positions, Georges Chennevière, André Suarès, Marcel Proust, Madame de Noailles ; II. René Lalou et son Histoire de la littérature française contemporaine », *Le Mouton blanc*, n° 4, janvier 1923, p. 11-13 ; Jean Hytier, « La doctrine du *Mouton blanc*. Théorie constructive du vers classique-moderne », *Le Mouton blanc*, deuxième série, n° 1, novembre 1923, p. 7-22.

¹³ この時代の「モダンな古典主義」およびその他の様々な「古典主義」的傾向については Eliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires, 1919-1924*, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 215-236 を参照のこと。

二〇世紀に入り、第一次大戦が終わってもなお一定の影響力をもちつづけていた。

ただし「伝統」と「秩序」を重んじながらも、モーラス流の擬古典主義とは一線を画し、古典主義的発想と近代文学との統合を目論む者もいた。具体的にはジッドを始めとする N. R. F. 誌系列の作家たち、それにジュール・ロマンに代表されるユナニズムの詩人たちがそうだ。彼らは第一次大戦前から「モダンな古典主義」の立場をとっていて、戦後になってもそれに変わりはない。

彼らの言う古典主義とは、詰まるところ、秩序、様式、規範、美的公準を確立しようとする意志のことだったと考えればよい。そこに「モダンな」という形容詞が付くのは、十七世紀に成立した秩序や規範をそのまま踏襲するのではなく、新たな秩序や規範を作り出そうという意欲の表れだ。ジュール・ロマンが一九二〇年に発表した「モダンな魂を擁護するための小論」の一文を借りれば、

新たな秩序——即ち、新しいものを排除するのではなく、律する秩序——を確立するための条件を見出さなければならない¹⁵。

ということになる。なお、ジュール・ロマンのこの小論における「モダン」とは「アンシャン・レジームの終焉」（つまりフランス革命）から「今」（この小論発表時の一九二〇年）に至る時代を指す¹⁶。また「新しいもの」とは、例えば「ボードレーやランボオのしかじかの詩句、モーリス・ド・ゲランやドストエフスキーやシャルル・ルイ・フィリップのしかじかの文章によって表現された意識の状態」のことだ¹⁷。ジュール・ロマンがシェヌヴィエーヴとともに『詩法小論』（ここで言う詩法は *versification* の意）を著わし、十七世紀の詩法にとって代わる新たな詩法を提案したのもこの精神からだ¹⁸。「象徴主義の詩が招来した〔詩法上の〕無政府状態」に終止符を打ち、秩序を回復しなければならない、ただし、それが旧来の押韻や韻律のルールに無批判に従うことであってはならない——これが彼の立場だった。

イティエがものしたと思しい『白い羊』のマニフェストは、明らかにそんなジュール・ロマンの考えを引き継いでいる。「モダンな生」を直視しなければならないとことさら強調するのは、モーラス流の擬古典主義との違いを際立たせるためだろう。「ロマン主義」という言葉には文学史上の通念とは必ずしも合致しない意味合いが込められているようだが、あく

¹⁴ この件で「冒険」「秩序」「伝統」という言葉はアポリネールの詩「美しい赤毛の女」（『カリグラム』所収）の「伝統対発明の、<秩序>対<冒険>のこの長きに亘る争い」という表現を念頭に置いて用いているが、この点、Eliane Tonnet-Lacroix の前掲書に示唆を受けたことを断っておく。なお、未来派のマリネッティはイタリア人だが、一九〇九年の「未来派宣言」は最初にフランスのフィガロ紙に発表されたのだったし、第一次大戦中にチューリッヒで始動したダダイズムも戦後は活動の舞台をパリに移している。

¹⁵ Jules Romains, « Petite défense de l'âme moderne », *La Renaissance, politique, littéraire, économique*, le 23 octobre 1920, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10 を参照のこと。

¹⁷ *Ibid.*, p. 11 を参照のこと。

¹⁸ Jules Romains et Georges Chennevière, *Petit traité de versification*, Gallimard, 1924. なお、この本の概要および執筆（構想）時期については『両大戦間の日仏文化交流』（前掲書）所収の拙論「『ルヴェ・フランコ・ニッポンヌ』とルネ・モーブラン」p.103を参照されたい。

まで秩序や規範を求める「古典主義」の対概念、つまり、個性、独自性、自由、逸脱、破壊などを志向する精神状態のことだと考えればよい（従ってこの「ロマン主義」には十九世紀のいわゆる象徴主義はおろか、アポリネールらの二〇世紀のモダニズムやアヴァンギャルドまで含まれていると見るべきだ）。イティエは十七世紀という時代の要請に適った文学の形式と内容を確立したという点で十七世紀の文人たちを評価する。そして、彼らに倣って今の時代にふさわしい形式と内容を模索するべく、志を同じくする人々に根城を提供しようとして、居酒屋〈白い羊〉ならぬ『白い羊』誌を創ったのだ。

さて、ここでモーブランに話を移すと、彼はこの雑誌に計三本のエッセーを寄せている。第一巻第四号に載った「詩人論——ジョルジュ・シェヌヴィエール」と、第二巻第一号に載った「ジュール・ロマンとシネマ」および「ジュール・ロマンの哲学的散文について」だ¹⁹。もともとモーブランは必ずしも古典主義的とは言えない発想の持ち主だったが（この点は後述）、『白い羊』に寄稿を求められ、ジュール・ロマンらの作品に改めて向き合う機会を得たことは、彼にとって今日の文学における秩序や規範の意味について再考する一つのきっかけになったようだ。一九二二年に彼は在チェコスロバキアのアリアンス・フランセーズが刊行するフランス語の季刊誌『プラハ・フランス評論』に「新たな古典主義に向けて」と題するエッセーを寄せている。そこで彼はまず『白い羊』のマニフェストをかなり長く引用し（マニフェストの冒頭から「ジュール・ロマン、アンドレ・ジッド、ジョルジュ・シェヌヴィエールといった人々が、新たな均衡を表現し、対象の深い啓示に、十分に古典主義的な秩序を付与してきた」までを引用）、その上で、

モダンな時代の要請に、モダンな様式を適応させなければならない。だが、とにかく様式が必要だということはまちがいない²⁰。

とイティエらの主張を肯うようなことを言っているのだ。

※

イティエは雑誌『白い羊』を刊行するだけではなく、主に同誌の寄稿者の作品の中から未刊行のものを選び、それを単行本として出版しようと目論んでもいた。単行本の表紙に載る出版社名はやはり「白い羊」だ。雑誌の最終号に載った広告から判断すると、白い羊社から刊行された単行本は八冊に留まっただけ²¹。ただし、その内の二冊はハイカイ集だ。フランスにおける俳句の受容と変容に関心を持つ者にとっては見逃せないところだろう。

その二冊の内の一冊は他ならぬモーブランの『ハイカイ百句』だ。そしてもう一冊はジャン・ボコモン『小さな滴（ハイカイと歌）』という本なのだが、モーブランの『ハイカイ百

¹⁹ René Maublanc, « Essai sur un poète. Georges Chennevière », *Le Mouton blanc*, n° 4, janvier 1923, p. 23-45 ; René Maublanc, « Jules Romains et le cinéma », *Le Mouton blanc*, deuxième série, n° 1, septembre-octobre 1923, p. 24-27 ; René Maublanc, « Sur la prose philosophique de Jules Romains », *Le Mouton blanc*, deuxième série, n° 1, septembre-octobre 1923, p. 35-39.

²⁰ René Maublanc, « Vers un nouveau classicisme », *La Revue française de Prague*, le 30 décembre 1922, n° 4, p. 218.

句』は上述の拙論の中でごく簡単にではあれ論じてあるし²²、その後、ドミニク・シポが『ルネ・モーブラン——狂乱の時代の俳句』に百句すべてを再録してコメントを加えていることでもあるので²³、本稿では取り上げない。一方、ジャン・ボコモンについては説明が必要だろうが、なにぶんにもこの人物について分かっていることはごくわずかだ。『白い羊』誌の寄稿者リストの中にも彼の名は見当たらない。

一つはっきりしているのは、ジャン・ボコモンが『ユマニテ』紙の読者だったということだ。ジュール・ロマンが一九二〇年十一月十六日に『ユマニテ』紙の文芸欄でハイカイを紹介すると²⁴、多くの読者からハイカイの試作が編集部宛に送られてきたという²⁵。そのいくつかをジュール・ロマンは十二月二十日に『ユマニテ』紙上で取り上げているのだが、その中にジャン・ボコモンの作も含まれている。例えばこんな三行詩だ。

Encore des larmes

Et peu de sourires :

Je suis un mauvais semeur²⁶.

(大意：まだ涙が／そして微笑みはほとんどなく／私は悪しき種蒔く人だ)

日本流の五・七・五のリズムに倣って五音と七音にこだわっているのがこの人のハイカイの特色で、上に引用した三行詩は五・五・七だが、やはりジュール・ロマンが紹介している別の句 (Le train arrivait ; / J'avais un baiser tout prêt : / Le train est parti²⁷.) であれば五・七・五だ。ジュール・ロマンが彼の投稿に興味を持ったのもそれ故だった。ボコモンのハイカイ集が白い羊社から刊行される運びとなったのには、もしかするとジュール・ロマンの口利きがあったのかもしれない。

それにしても、なぜ白い羊社からハイカイ集が二冊も刊行されたのだろう。雑誌『白い羊』の掲げる主張と無関係にこれらのハイカイ集が刊行されたとは思えないのだが、ではモダンな古典主義を掲げる人たちはハイカイにいったい何を期待していたのか。それを知る上で、『白い羊』誌の同人の一人だったバンジャマン・クレミューの意見は参考になる。クレミューは一九二四年三月二十九日の『レ・ヌーヴェル・リテレル』紙の文芸欄で、まずハイカイそのものが持つ芸術的価値を力説するジュリアン・ヴォカンスの意見を紹介した上で、それとは違う立場もあるとしてこう述べている。

²¹ 最終号の広告欄 (ページ数は打たれていない) に「白い羊」社の刊行物としてタイトルが挙げられているのは、六冊の詩集 (Gabriel Audisio, *Homme au soleil*, Jean Baucomont, *Gouttelettes [Haïkaï et Outa]*, Georges Chennevière, *Le Chant du verger*, Jean Hytier, *La Belle Sorcière*, René Maublanc, *Cent Haïkaï*, Claude-André Puget, *Pente sur la mer [Préface de Jules Romains]*) と二冊の散文作品 (J. Portail, *Ire Etude et Variations pour Porte-Voix [2 dessins d'A. Favory]*, Marthe Esquerré, *Cromedeyre-le-Vieil et le théâtre poétique français depuis 1843*)。

²² 「『ルヴェ・フランコ・ニッポンス』とルネ・モーブラン」(『両大戦間の日仏文化交流』所収) 前掲書, p. 96-103を参照のこと。

²³ Dominique Chipot, *op. cit.* を参照のこと。

²⁴ Jules Romains, « Chronique. Poésie », *L'Humanité*, le 16 novembre 1920, p. 2.

²⁵ Jules Romains, « Chronique. Questions de style », *L'Humanité*, le 4 décembre 1920, p. 2.

²⁶ Jules Romains, « Chronique. Poésie », *L'Humanité*, le 20 décembre 1920, p. 2.

²⁷ *Ibid.*

ヴォカンス氏以外のフランスのハイジン（俳人）たちはハイカイにもっと慎ましい、とはいえけっして軽視することはできない位置を与えている。「フランスのハイカイは」とジャン・ポーランは言っている。「かつてのマドリガルやソネットに匹敵する成果を収めることができるかもしれない。そして、それによって皆の共通の嗜好を育むのに役立つかもしれない。もっと決定的な作品の到来を準備するような嗜好を、である。」また、ルネ・モーブラン氏はこう言っている。「我々にとってハイカイとは何よりもまず思考と文体のエクササイズである。無駄のなさや正確さに徹するためのエクササイズ、簡潔さと誠実さに徹するためのエクササイズだ。何も我々はハイカイが規模の大きな傑作を生み出すとか、我が国の抒情詩の古典的形式に匹敵し得るようになるとは思っていない。だが、ハイカイが作家、とりわけ愛好家の趣味を育み、文体を鍛え上げることを可能にしてくれるものだとは思っている。」[中略]

ハイカイが求める無駄のなさや正確さは、ロマン主義的な心情の吐露の、また象徴主義にとって貴重な例の漠然として回りくどい音楽性の対極にある。無駄のなさや正確さというのは、イメージの曖昧さや感情や思考の吐露の敵なのだ。ハイカイの技法を推奨する者たちの頭の中に、新たな古典主義を促進しようという考えがあるのは間違いない。この「ハイカイというジャンルの」規則をよりいっそう厳密なものにしようとして、ジュール・ロマンが十七音（五・七・五）という日本のルールを厳格に遵守すべきだと言ったり、さらに押韻の使用を求める者がいたりするのもよく分かる²⁸。

要するに、ヴォカンス以外の多くの人はハイカイを一個の独立した文学ジャンルと見なすのではなく、「思考と文体のエクササイズ」に過ぎないと考えていた、ということだ。これを手っ取り早く〈「ハイカイ」＝「エクササイズ」説〉と呼ぶこともできるだろう。もっとも、大事なのはいったい何のための「エクササイズ」か、ということであって、クレミューに言わせればこれはあくまで「新たな古典主義を促進」するための「エクササイズ」だった。新しい古典主義的な理念と実作を創出するにはまず文学的感性を鍛え直す必要がある、それにはハイカイを嗜むのが何よりだ、ということだったらしい。白い羊社がハイカイ集を二冊出版した狙いもその辺りにあったものと思われる。（ただし、クレミューやジュール・ロマン、そしてイティエはともかくとして、その後も実作者として長くハイカイと関わりつづけることになるモーブランが、本当にいつもこれほど割り切った考え方をしていたかどうかは疑問だ。ある種の「慎み」ないし「気の弱さ」から〈「ハイカイ」＝「エクササイズ」説〉を唱えていたふしがなくもない。）

ところで、この「エクササイズ」はとりわけどんな人たちに推奨されているのだろう。上の文中の「愛好家 amateur」（モーブランの文章の引用中に出てくる）とは文学活動を生業と

²⁸ B. C. « Les Lettres françaises. Du Haïkai français », *Les Nouvelles littéraires*, Samedi 29 mars 1924, p. 4. ここでクレミューが紹介しているジャン・ポーランの文章は N. R. F. 誌のハイカイ特集号 (*La Nouvelle Revue Française*, 1er Septembre 1920) に載った文章の一節。モーブランの文章は René Maublanc « Un mouvement japonisant de la littérature contemporaine : le haïkai français. 1. Les origines et les principes », *La Grande Revue*, février 1923 からの引用。ジュール・ロマンの文章は Jules Romains, « Chronique. Poésie », *L'Humanité*, le 16 novembre 1920, p. 2 のこと。

はしない一般の文学ファンを指す。この「愛好家」という言葉はモーブランのハイカイ論のキーワードだ。日本では一般庶民も俳句を嗜むということが、クーシュー以来、フランス人評者たちによってたびたび指摘されてきたわけだが、モーブランもまたそこを強調し、併せてフランスにおいても「愛好家」がハイカイを嗜むようになれば、その趣味の涵養、文体の鍛錬に少なからぬ効果があるはずだ、と主張するのである²⁹。素人たちにエクササイズとしていきなり五幕ものの韻文悲劇の制作を求めても無理な話で、日々の暮らしに追われている彼らにそんな余裕があるはずもない。その点、ハイカイのような短詩なら本業の傍らで気楽に楽しめるのではないか——という程度の見込みだったようだ。この意見にはジュール・ロマンも諸手を挙げて賛同し、ハイカイの創作を経験することでラシーヌの劇作品をより深く、より細やかに味わえるようになるはずだと述べている³⁰。リセの教師でもあったモーブランは、この観点からフランスの中等教育へのハイカイ導入にも興味を示している³¹。下手な比喻を弄するなら、モーブランの『ハイカイ百句』やボコモンの『小さな滴』は「先生のお手本」のようなものだったのだろう。まず先生がやってみせます、あなた方もそれを真似てやってごらんなさい、というわけだ。

では、なぜモーブランやジュール・ロマンは「愛好家」の教育にこだわるのか。それは彼らが「文学が大いに盛んである国や時代には、一介の愛好家でも実践できる民衆的ジャンルが必ず存在するもの」だと考えているからだ。モーブランの言い方に従えば、

天分ある作家が誕生するには、ささやかなジャンルの実践によって趣味と才能が広く行き渡った好ましい文化的環境——洗練された社会の雰囲気——が整っていなければならない³²。

ということになる。平たく言えば、ハイカイを嗜むことを一般庶民に奨励することで国民全体の文学レベルの底上げを図り、やがて偉大な作品を生み出すはずの土壌を醸成しよう、ということだ。なかなか壮大なスケールの構想ではある。少なくとも根気のいる話だ。

ちなみにクレミューは上の文章に続けて、皆さんも試しにハイカイを作ってみたらどうですか、と読者に呼びかけている（『レ・ヌーヴェル・リテレール』の読者の中に、フランスの優れたハイジンたちと腕を競おうと思われた方はおられないだろうか。もしおられるのなら、どうか作品を投稿してほしい。有志の方の最良の作品を紙上でご紹介するのを楽しみにしている。³³）。すると、その呼びかけに応じてフランス各地から、さらにはベルギーやフランスの植民地からも続々と投稿があって、わずか半月足らずの間にその数は「およそ一〇〇〇句³⁴」に上ったという。「愛好家」教育がまずは順調に滑り出した格好だ。

²⁹ モーブランは当時、同趣旨の意見を様々な機会に述べている。特に René Maublanc, « Sur le Hai-Kaï français », *La Gerbe*, octobre 1920, n° 25, p. 1-5 を参照のこと。

³⁰ Jules Romains, « Chronique. Poésie », *L'Humanité*, le 16 novembre 1920, p. 2.

³¹ René Maublanc, « Le Haïkaï au lycée », *Revue franco-nipponne*, août 1927, n° 6, p. 34-37.

³² 前掲の René Maublanc, « Sur le Hai-Kaï français » および Jules Romains, « Chronique. Poésie », *L'Humanité*, le 16 novembre 1920 を参照のこと。

³³ B. C. « Les Lettres françaises. Du Haïkaï français », art. cit., p. 4.

³⁴ B. C. « Les Haïkaï de nos lecteurs », *Les Nouvelles littéraires*, Samedi 12 avril 1924, p. 4.

※

じつはクレミューのもとにはハイカイの試作だけではなく、ハイカイのリズムに関する意見も多数届いたのだという。クレミューは四月十二日の『レ・ヌーヴェル・リテレル』紙でこう述べている。

多くの投稿者はハイカイの韻律に興味を持っている。概してルネ・モーブラン氏が推奨する自由詩は評判が悪い。押韻なしの五七五という古典的形態か、さもなければ三つの詩句のうち二つを五音節にして韻を踏む、というのを強く推す人がかなりいた³⁵。

筆者（渋谷）は先に「モーブランは必ずしも古典主義的とは言えない発想の持ち主だった」と述べたが、「自由詩」云々はそのことと関わることだ。本稿の最後に手短かにコメントしておきたい。

モーブランはハイカイのリズム（三行詩の各詩行の音節数）には特定の型を設けず、その時々詩想にふさわしい韻律を採用するのがよいと主張していた。ハイカイは象徴主義風の自由詩 *vers libre* であってよい、いや、そうあるべきだと考えていたのだ。これは『白い羊』の用語で言えば「ロマン主義」的発想だ。それをジュール・ロマンに批判されても彼はすぐに自説を曲げようとはしなかった。だが、その彼も徐々に考えを改め、定型を志向するようになる。

モーブランが定型という鑄型を受け入れるようになったことを示す文章を引用しておこう。アンリ・ドリュアールのハイカイ集『絃の爪弾き』に寄せる序文として書かれた文章だが、『絃の爪弾き』の刊行に先立って、松尾邦之助らに在り日本人グループが出していた仏語雑誌『ルヴュ・フランコ・ニッポンヌ』（邦題『日仏評論』）に掲載された。そこでモーブランはアンリ・ドリュアールに賛辞を送りつつ、若干の苦言を呈してもいる。

実を言えば、私はアンリ・ドリュアールが自分で自分の数多くのハイカイをもっと厳しく選別し、すぐれたものだけを残すことを望んでいた。また、何らかの厳密なルールを己に課すこと、とりわけ今、私自身が試みているように、三つの詩句をそれぞれ五音、七音、五音と定める日本の規則を採用するよう薦めてもみた。そのルールにどうしても従おうとしない句はすべて容赦なく切り捨てるように、と³⁶。

何がきっかけでモーブランは考えを改めたのだろうか。この点について、筆者は前記の拙論で、ジュール・ロマンとジョルジュ・シュヌヴィエールの共著『詩法小論』の影響が大きかったのではないかと述べた³⁷。その考えに今も変わりはないが、ただし『詩法小論』だけを取り上げたのはいささか視野狭窄的であったと言うべきかもしれない。やはり『白い羊』

³⁵ *Ibid.* ここで「古典的」というのは、日本の伝統に倣った、という程の意味。

³⁶ René Maublanc, « Pour un recueil de Haïkai », *Revue franco-nipponne*, mars 1929, édition spéciale, p. 71-72.

³⁷ 「『ルヴュ・フランコ・ニッポンヌ』とルネ・モーブラン」（『両大戦間の日仏文化交流』所収）前掲書、p.102-103参照のこと。

誌に参加するなどして、徐々に「モダンな古典主義」なる同時代の思潮を内面化していった結果なのだと考えるべきだろう。そもそも『詩法小論』自体が「モダンな古典主義」の立場に立つ者たちによる詩法上の提言だったわけだ。

上に引用した『絃の爪弾き』の序文は一九二九年の文章だが、その後、一九三〇年代の後半になってもモーブランの立場に変わりはない。その証左として、『フランス・ジャポン』誌一九三七年五・六月号に載った彼のエッセー「ジュリアン・ヴォカンス著『ハイカイの書』に関する覚書」の一節を引いておく。

自国に導入し「同化」させたいと願う外国の詩の一ジャンルを前にして、我々が取り得る態度は二つある。原産国における規則を厳密に真似るか、それとも移調の自由を最大限に保持しつつ原産国の精神だけを取り入れるか。ヴォカンスはそもそもの最初から後者の立場をとっていた。はたして日本のルールを我が国にできるだけ多く取り込むためのいっそう持続的な努力が、結局のところ、彼の言うように「模倣者の不毛な作品」を生み出すにすぎないかどうか。この点では、私は彼のような確信を持ってはいない。私としては——とりわけ最近の私の試みにおいては——、簡潔さを旨とする、ということと、三行からなる詩という鉄則を守る、ということに加えて——それがなければそもそもハイカイにならない——、日本の他のもっと厳しい規則をも保持しようと努めている。即ち、詩の形式そのもの（二つの短い詩句の間に、それより長い一つの詩句が挟まれるという形式）を、さらに五七五という音節数をも遵守しようとしているのだ。日本語とフランス語の根本的な違いにもかかわらず、私にはこれらの規則が我々にとっても少しは良いものをもたらすように思える。我々の詩の伝統と摩擦を起こすからこそ、これらの規則は我々にあのデペイズマンの感覚を、つまり、フランスの「ハイジン」たちが求めているあの奇妙で異国的な性格を我々のハイカイに与えてくれるように思えるのだ³⁸。

やはりモーブランは音節数に立脚した定型にこだわっているのだ。ただ、この文章はそれまでの彼の文章と比べてよりニュアンスに富んでいて（特に「デペイズマンの感覚」云々のくんだり）、外国文学の受容をめぐる思索の深まりを感じさせるが、それはまた別の話だ。稿を改めなければならない。

(2017年10月23日受理, 11月11日掲載承認)

³⁸ René Maublanc, « Notes sur Le Livre des Haï-Kaï », *France-Japon*, mai-juin 1937, n° 20, p. 101.