

吉田健一と「連歌的」手法

角地 幸男

1

吉田健一が初めて連歌を知った、少なくとも連歌もまた詩であることを知ったのは、ドナルド・キーンの“Japanese Literature” (1953) を読んでからである。すでに友人だったアイヴァン・モリスから「かういふ本もあるのだといふことで」キーンの本をもらったのが昭和二十八年。それから十年後、機会あつて吉田健一は「百十数ページのそれも日本で言ふならば袖珍本に類する小さな」⁽¹⁾この本を、自ら翻訳することになる。「自分で直接に読んで知ったこと以外に日本の文章といふものに対して眼を開かれた思ひをしたのはキーンさんの本が始めてだつた」⁽²⁾と書くのは、そのまた十年後の昭和四十八年である。そして昭和五十年、安東次男著作集第三巻付録の手帖IVに寄せた一文「連歌」に、吉田健一は次のように書いた。

かつて確か沼波瓊音氏校訂の芭蕉全集を持つてゐて芭蕉と言へば発句といふ当時の考へに従つてその発句を見て行つてもそれだけではこれをどう受け取つたものか解らずにゐるうちにこの本も今はもう手許にない。それから何十年かたつて戦後になつてからドナルド・キーン氏の「日本の文学」にある水無瀬三吟百韻の評釈で始めて連歌といふ詩形式を知つた。それ以前にも連歌のことは聞いたことがあつたがこれが詩が取り得る一つの形式であることには思ひ至らずにゐたのである。⁽³⁾

吉田健一にとつて連歌は、単に「詩が取り得る一つの形式」ということだけではなかつた。キーンの連歌論に触発された吉田健一は、中村光夫、福田恆存、大岡昇平、三島由紀夫、神西清など親しい友人達と月一回開いていた「鉢の木会」で、酔余の座興に歌仙を巻くことを

始めた。連歌に座の連衆はつきものである。その座の世界を楽しむことを吉田健一はキーンの本から教わったのだった。といつてもそれは恐らく連歌というよりは、連歌から面倒な規則を抜きにした俳諧連歌の世界であつたに違いない。

一方で、吉田健一は連歌の独吟ということ考えたのではないかと思われる。もとより独吟が連歌の手法としてはあくまで例外であることを承知の上で、吉田健一はその前句と後句を結び連歌の呼吸に強く惹かれるあまり、一人でこの座の呼吸を持続させる方法は無いものかと考え始めたのではないか。

言うまでもなく吉田健一は、ヨーロッパの言語の運びに強い影響を受けていた。書き下ろしの「英國の文学」を書いた昭和二十四年前後、日本語の句読点の打ち方で雄鶏社の延原謙から格別の洗礼を受けたのち、吉田健一は自ら日本語の文章の呼吸を会得し、ついにはあの眼を瞪るような息の長い文章を「発明」した。原稿用紙の最後の柀目まで律儀に埋めないではいられなかった吉田健一は、その文章がどこで切れても慌てることはなかったし、またどこまで続いてもその息遣いが乱れることはなかった。そして、この「発明」の発端には実は連歌を繋ぐ呼吸があつた、というのが小論の仮説である。

吉田健一にとって文章の構想とは、まず最初の一行を書き出すこと以外の何物でもなかった。その一行を次の一行が受け、それがさらに次の一行に受け継がれ、あとは指定された字数によって、いかようにも終わることが出来た。「三文紳士」、「乞食王子」の紛れもなく吉田

健一の息遣いを示すエッセイ群が堰を切つて流れ出したのは、昭和三十年前後のことである。この息遣いをつかんだ吉田健一が「シェイクスピア」の第一稿に手を入れたのもこの頃で、続けて「英國の近代文学」（昭和三十四年）が書かれ、少し遅れて「英國の文学」が全面的に書き直され、これが定本として世に出たのは初版から十四年後の昭和三十八年だった。この時、「緒言」を含めて「英國の文学」初版から切り捨てられたものが、何かを説明しようとする態度そのものだったことは注目に値する。

文学について語ることがそのまま文学になつていない部分を惜しげもなく捨てること。何を語るにせよその語つてゐる文章が文学になつていなければ何を語つたことにもならないという「文学概論」（昭和三十五年）に示された吉田健一の方法論は、次の一節に明らかである。

その目的が文学のことを語ることであつても、さうする以上、そこには文学といふもの、或はその一面が描かれてゐなければならなくて、これも言葉である他ない。といふことは、そこで人物が活躍したり、人間の精神が変換する力を示したりする代りに、文学がその姿を見せなければならぬので、それで我々は文学が何であるかを理解するが、さうしてそれがそこに姿を見せたのも、その効果を収めた言葉が文学だからであり、効果の方がそこで使はれてゐる言葉に従属してゐる証拠に、我々が理解したことを説明するのにその言葉を繰り返すか、或はそれと同様に文学である言葉を使ふことし

か出来ない。つまり、何が描かれても、それが言葉でのことであれば、文学であつて、描かれたものが文学であつても、このことは変らず、従つて文学論も一つのさういふ作品であるか、それになり損ねたものか、その何れかである他ないことになる。⁽⁴⁾

文学について語るのであれば、そこにその文学が「姿を見せなければならぬ」。そして、それが出来るのは「その効果を収めた言葉」そのものが文学だからで、ということは対象が何であれ、すべては書かれたものが「作品であるか、それになり損ねたものか」、つまり文学であるかにかかっている。その言葉が「文学」でなければ「効果を収め」ることはあり得ないし、従つて対象が何であれその何かを伝えるということもあり得ない、と吉田健一は言うのである。

「英國の文学」の書き直しは、その具体的な実践にはかならなかつた。しかも、そこで実践されたものは、それだけではなかつた。第一に堅苦しい名詞が例外なく動詞に変えられたことで文章に闊達な動きが生じ、第二に役立たずとなつた形容詞の無駄が取り除かれ、第三に日本語の文脈に不必要な主語がすべて姿を消した。最初の小説集「酒宴」が出たのは昭和三十二年、そして次の小説集「残光」が昭和三十八年に出た。

「ヨオロッパの世紀末」のユリイカ連載に始まる晩年の成熟の一切は、すでにこのとき準備されたと言つていい。昭和四十四年を境に批

評と言ひ小説と言つても、むしろその両方を呑み込んだ散文が、ただ吉田健一的文章とでも言うほかない凄みを帯びて流れ出したのである。そして昭和五十二年、「変化」と題する長篇エッセイの書きかけの第XI章最初の五枚を編集者に渡し、それに続く末尾二行足らずの文字を書齋に残された六枚目の原稿用紙の冒頭に書きつけたまま吉田健一は世を去ってしまった。もちろん、すぐにも先を書き続けるつもりでいたから尻切れとんぼの五枚を渡し、わざわざ末尾の二行だけの六枚目を残したわけで、これを要するに吉田健一にとつてその先を書き続けるためには、書き終えた文の末尾二行だけがあれば足りたということなのである。

2

日本文学における「連歌的」手法と、吉田健一的文章とでも呼ぶべき散文との繋がりを示すことが、この小論の目的だった。まず、何をもつて「連歌的」と言うか、それを示さなければならぬ。

折口信夫「連歌俳諧発生史」に、次の一節がある。

連歌と言ふのは、形式の名であつて、俳諧は内容の称であることは、既に述べた通りだ。俳諧味を多少でも具へない、連歌と言ふものゝ出来る理由もなく、新古今何れかの連歌の約束に通じる所のない形に、俳諧の現れることも出来なかつた。⁽⁵⁾

さらに言う。

連歌と言ふ名よりも、現存の文献からすれば、寧俳諧の方が古いのである。さうして、必しも連歌の所属でなく、広い意義に於ける短歌の上にもある事であり、題材そのものにあるので、題材の扱ひ方にあるのではなかつた。さうして言へば、いづれの意味の俳諧にも通じることが、世俗的であり、当代的であることだつた。⁽⁶⁾

そして、さらに次のように念を押す。

連歌からは、連歌であるものも、短歌から見れば、俳諧^{ウツ}であつた。(中略) 連歌興立期の平安期末においてすら、連歌と言ひ、俳諧と言ふことに、さのみ境界を論じる必要はなかつたのだ。況して私の咄す所の発生期においては、其が全く一つであつたと見る方が、本^ホ道^{ミチ}なのである。

折口信夫によれば、俳諧は連歌から派生した新しい形式というよりは、もともと連歌発生に起因する「発想法」にほかならなかつた。引用文の少し前で「俳諧は様式でなくて、寧、思想である⁽⁸⁾」⁽⁸⁾と言ひ、また、「ある点から言へば、連歌は、其本質的の発想なる俳諧法によつて、与へられた問答を前提として、其を、拡張・演繹して行く

訣である⁽⁹⁾」とも言っている。俳諧が連歌発生に根ざす「発想法」である以上、もつとも連歌らしい連歌はむしろ俳諧連歌にあると言わなければならない。そして、それはとりもなおさず連歌式目からの脱却こそ連歌の真骨頂でなければならないということである。

連歌の作法について、ここで改めて述べることはあるまい。また連歌俳諧史については伊知地鉄男「連歌の世界」⁽¹⁰⁾、また折口信夫「連俳論」⁽¹¹⁾に譲る。いわゆる後世で言う連歌という形式が決定的になつたのは、五七七七の三十一文字の短歌の句の切れ目が、新古今和歌集あたりを境に最初の三節(五七五)と後の二節(七七)との間に來ることが定着し、その上句と下句を別の人間が詠んで、その受け応えの妙を楽しむ風が出てきたというところにある。そして最初の五七五を別の一人が七七で受け、さらに別の一人がこれを五七五で受け、さらにこれを別の一人が七七で受ける、というぐあいに無限にどこまでも続けていけるのが連歌の基本構造である。もちろん実際に行われたのは百韻を基本とした千句、万句、また略式の五十句、四十四句、三十六句(歌仙)である。これが、のちに雅俗とりまぜた俳諧連歌、いわゆる連句へと進み、さらに俳諧の発句(五七五)のみを独立させた俳句が一人歩きするようになる。

連歌の基本法則、すなわち連歌式目について初心者にはわかる範囲では、小西甚一「宗祇」⁽¹²⁾が最も詳しい。難解極まりない連歌規則も、その隅々までは座の「執筆」が心得ていれればいいことで、連衆はむしろ前句を受けての「連想」にもつぱら心をくだいた。出来た後句

が規則の隅々になんていなければ執筆はこれを斥け、そこで改めて連衆は規則にかなった形で自分の「連想」を洗練させればよかったのである。

連歌において最も注目すべきことは、この歌の「連想」の緊密な関係が、もっぱら前句と後句の間だけに限られているということである。たとえば第一句である発句を受けた第二句の脇は、次には前句となつて第三の句を待つ。そして、発句と第三の句は規則上の関係を除いては、そこに何の関係も認められないのである。つまり、発句は脇と、脇は第三の句と、それぞれ緊密な関係で結ばれているが、発句と第三の句には、そのような関係は存在しないのである。

以下、付句が同じ理屈で次から次へと続いて、この形の繰り返しによつて一つの連想が次の連想へと、誰も予期しない形で運ばれていく。その行方は、当の連衆の誰一人として知らないのである。すなわち、この世界には全体を統括する面倒な規則はあつても、百韻から百韻の世界そのものを前もつて構成するという意志は一切無いのである。連歌もまた「詩が取り得る一つの形式」であるとするれば、これはなんとも奇怪な詩の形式と言わなければならない。

さらに注目すべきは、前句から後句へと受け継がれていく連想の流れが、過去の日本文学の遺産を自ずと体現する形になっていることである。たとえば、「水無瀬三吟」の宗祇の発句「雪ながら山本かすむ夕べかな」が新古今集にある後鳥羽院の「見渡せば山もと霞む水無瀬川夕べは秋と何思ひけん」を本歌として、場所が水無瀬川

であることを暗示すると同時に本歌の「見渡せば」という広がりを得て、雪の白さと遠山の裾に霞がたなびいている夕景に厚みを加え、これを受けて肖柏が「行く水遠く梅にほふ里」と脇を付けた「行く水」は古今集の「水無瀬川ありて行く水無くはこそつひにわが身を絶えぬと思はめ」を連想させ、発句には明示されていない水無瀬川の景色を改めて印象づけながら、それに新しい影像を重ねていく。いわゆる「本歌取り」は連歌の世界ではすでに素養として連衆の心にあり、その対象は「源氏物語」を始めとして広く古典全域にわたつていた。もとより、この素養は人にひけらかす類のものではなくて、むしろ努めて隠さなければならぬ類の奥床しい教養だったのである。

また連歌の座では、規則にかなっていないことにもまして、目立つことが嫌われた。一句が目立つことは連歌の流れそのものを断つことであり、それは連衆が支えている世界を一瞬のうちに消し去るに等しい行為だった。流れの中で目立つことは優れていることを示すというよりは悪趣味以外の何物でもなかったもので、連衆にとつて何よりも大切だったのは、行方のわからない連歌の流れを緊密に繋げて座の自然にまかせて流していくことであつた。その流れを乱すことは連歌の世界そのものを否定することにほかならなかつたのである。

全体を構成するという悪しきまкруみを放棄し、句と句の緊密な繋がりをも何よりも重視し、その展開の行方は自然の流れにまかせて

たじろぐことがない。また小賢しく目立つことを嫌い、過去の文学遺産を平気な顔で蕩尽しつつ、もっぱら流れを緊密に繋いでいく持統そのものに努力が傾けられ、ひたすら暗示と連想の手がかりによって一句から一句、また一句と常に新たな世界を構築していく。

右の手法を指して、ここでは「連歌的」と言う。そして古来、これほど日本人の嗜好に合ったやり方はなかった。たとえばドナルド・キーンによれば日本文学の真骨頂は随筆、日記、紀行にあった。次に「日本の文学」からの一節を引く（吉田健一訳）。

日本では或る種の文学形式が他の国よりも発達していて、これには日本人がその印象や経験を叙情の形で得て、これを組織立ったものにするのに困難を感じるためかもしれない。その文学形式というのは日記、紀行、随筆などであって、比較的に自由な様式ではあるが、それは決して無技巧ということではない。⁽¹³⁾

ここで芭蕉の「奥の細道」の書き出しの部分为例に挙げたキーンは、さらに次のように続ける。

日本人はこういう作品を書いている時に最もその長所を發揮するので、これならば構成についての配慮に余り悩まされずに自然の全く比類ない描写や、繊細な感情の表現に力を入れることが出来る。そういう作品には或る程度の滑稽味と優しい哀愁が漂っていて、影

像に影像を積み重ねていつて一つに溶け合せるという、日本の詩に一貫した特徴は、ここでは旅行中の見聞とか、宮廷での日々の出来事とかが語り手の人物で統一されるといふ形を取っている。そこでは烈しくて角が立つ感情は何か場違いで下品なものとして斥けられ、こういう個人的な感想で出来ている作品のみならず、日本の文学全般に亘って、思い出に耽るといふ態度が取られているのが普通であり、どぎつい印象を与えられることは滅多にない。⁽¹⁴⁾

この日本人に特有の「優雅」と「軽み」に固執する態度を指してキーンは「雅び」と呼び、「日本の文学は本質的に貴族的なもの」と断定する。そして、日本の民謡や「下層階級のために書かれた小説」が「同じ種類の欧米の作品よりも遙に優雅に出来ている」ことを指摘する。キーンが紀行の例に挙げた「奥の細道」の作者が、ほかならぬ俳諧連歌の完成者でもあったことを我々は忘れてはならないだろう。キーンは、連歌の特徴を次のように述べている。

連歌はその最上の例では、何人かの詩人の精神に次々に生じた影像を表現するために考案された全く類例のない形式なので、それは音楽に似た効果を取める、言わば、詩人の意識の多元的な流れのよくなものだった。それが一般に詩と見做されている各種の形式の堅固な構造を欠いていたことは、詩でも、散文でも構造が弱点になっている日本人にとっては都合がよくて、この形式によって日本人は

その抒情を短歌や俳句の狭い範囲に限らずに、また無軌道にもならず展開させることが出来た。というのは、どの句も次の句に緊密に繋り、詩が高度に暗示的な性格を失わないでいさえすれば、作品の構造を念入りに工夫したり、一つの主題をその結末まで発展させたりする必要はなかったのである。⁽¹⁵⁾

もし連歌に「構造」があるとすれば、それは「念入りに工夫」し、「一つの主題をその結末まで発展させ」るべき「堅固な」ものではなかった。むしろ「次々に生じた影像」が「緊密に繋」り、「暗示的な性格を失わない」言葉の流れが自ずと生み出す「柔軟な」ものである。この連歌の特徴が、実は広く日本文学の性格を示すものであることは容易に指摘出来る。その柔構造そのものについて言うならば何も古典にさかのぼる必要さえなくて、たとえば石川淳の小説はその典型であり、石川淳はまたエッセイの名手でもあった。

「確実に書かれた一行のことばはかならずそれ自体の運動をおこす⁽¹⁶⁾」⁽¹⁶⁾と言い、「よい作品のことを、よく造型できたといふのは当らない。よく力が出たといふべきである⁽¹⁷⁾」⁽¹⁷⁾と言い、また、「精神の運動にとつて、自然とは努力の持続のことをいふ。持続の無いところに、仕事ができあがるといふことはない。またできあがった仕事が抛棄されるといふこともない⁽¹⁸⁾」⁽¹⁸⁾と書く石川淳は、「狂歌百鬼夜狂」の筆者でもある。その一節に言う。

俳諧化とは、一般に固定した形式を柔軟にほぐすことをいふ。これをほぐすためには、精神は位置から運動のほうに乗り出さなくてはならない。ことばの操作についていへば、表現上の規定の中に流行を導入するために、雅言に俚言をまじへることは苦しからず。ただ技術的に重要なことは、昨日のことばに生命をあたへるやうに、また今日のことばに我儘をゆるさないやうに、雅言と俚言との緊張関係の上にあたらしい表現法を発見するといふことである。狂歌といへども、ことばとしての品位をうしなつてはならない。しかし、品位に気をつかひすぎると、狂歌はともすれば本歌のできそこなひになりたがる。最高の歌格に於て、よく狂歌の體をえて、新風の美を打出する。朱楽菅江といふ歌学者の着眼はかならずやここにあつた。⁽¹⁹⁾

狂歌における古今集の「俳諧化」もまた、芭蕉における堂上派の連歌の俳諧化と同様、おそらくその心意気において連歌の形式に自ずと通ずる発想法の開拓であつたに違いない。そして、石川淳の散文が「雅言と俚言との緊張関係」の上にあつて奇も衒いもある華やかな装いを凝らしていたのとは異なつて、あたかも時間が自ら語り始めたかのようにひたすら地味に「俗すなわち雅」の呼吸で言葉を緊密に繋げつつ、その行方を見定めるやうにして「連歌的」文章を綴っていたのが吉田健一だった。

3

父と漸く親しくなつたのがその引退後だつたのは父自身の状況と並行して何故かそれと殆ど同時にこつちも自分の仕事に見切りを付けることを知つた為だつた。それが文章の仕事でも二、三十年これをやつてゐれば自分がする積りでゐたことは大概なし遂げるもので或る時自分にこれからどうしてもしなければならぬ仕事といふものがあるのを感じた。或る意味では人間はそれを感じる為に仕事をし続けて来るのかも知れない。その瞬間からもしそれまでの仕事を書くことだつたのなら時は原稿の枚数の多寡でなくてただ刻々とたつて行く。それを原稿の枚数で計ること自体が人間の自然な呼吸とでも言ふ他ないものからすれば無理なことなのでその呪縛を解かれて精神も伸び伸びする。従つてそれからの方が書く仕事でも仕事らしいものが出来るのかも知れないがそのやうなことにまで構つてはゐられない。万一もし我々の仕事が死後にまで残るやうなことがあるならばこれはその死後に他のものが詮索することである。⁽²⁰⁾

こういう文章を、たとえば三島由紀夫のように前もって全体の構成を頭に置きながら書くという事は考えられない。また小林秀雄のやうに推敲に推敲を重ね、あとから手を入れるということも不可能であ

る。ここにあるリズムは、いわば思惑というものを捨てたりリズムである。構成というものを最初から放棄したりリズムである。

父吉田茂が第五次吉田内閣の総辞職とともに自由党総裁の座を退いたのは昭和二十九年、また衆議院議員から悠々自適の生活に入ったのは三十八年、逝去が四十二年。中村光夫によれば、父茂は吉田健一の「ひそかなライヴァル」⁽²¹⁾だった、とある。解かれた「呪縛」は何も「原稿の枚数の多寡」⁽²²⁾だけではなかつたはずである。父の死後二年たつた昭和四十四年ユリイカ七月号から、吉田健一は「ヨオロッパの世紀末」の連載を始めている。

それにしても、「或る時自分にこれからどうしてもしなければならぬ仕事といふものがあるのを感じた」というのは、どう解したらよいか。実はこれについては別に書かなければならないが、ここでは「連歌的」との関連についてのみ触れておく。「どうしてもしなければならぬ仕事」とは、「父自身の状況と並行して」という時間の流れから推測すると、おそらく「英國の文学」を書き直すことになければならない。そして当然のことながら、これは「英國の近代文学」、さらに「文学概論」の執筆にまで及ぶだろう。昭和三十四年四月に書かれた「読者の立場から見た今日の日本文学」に、次の一節がある。

文学ではないものが文学で通つてゐるならば、文学といふのは何であるか、或は自分にとつてそれが何であるかを述べることから始

めなければならず、それはその一つの言葉に止まらなくて、恐らく凡ての用語に就て同様の定義のし直しをやることになるに違ひない。⁽²²⁾

これは掛け値なしに、同年七月から「聲」に連載が始まった「文学概論」の「前書き」と言つていい一文である。「文学ではないものが文学で通つてゐる」ならば、「文学といふのは何であるか、或は自分にとつてそれが何であるか」を自ら明らかにしなければならず、それは「凡ての用語に就て」定義のし直しをすることだった。これは吉田健一にしてみれば、「どうしてもしなければならぬ仕事」であつたに違ひない。そして「文学概論」が一卷にまとめられた際、その後記に吉田健一は次のように書いた。

この本を書いた目的は、文学に就て概括的に論じるといふやうな中途半端なことよりも、自分にとつて文学といふものが何であるかをはつきりさせることだった。その結果から言つて、少くとも自分にとつては、今まで自分が文学に就て持つてゐた考へがはつきりしたものだ。⁽²³⁾

「はつきりさせる」べきことが、「はつきりした」のである。その三年後の昭和三十八年、書き直した定本「英國の文学」の後記に吉田健一は「この本が出来上がつて、これから先、是非ともして置きたい

と思ふ仕事はもう何も残つてゐない⁽²⁴⁾」と書いている。

鷗外の「歳計をなすものに中爲切と云ふことがある。わたくしは此数行を書して一生の中爲切とする。しかし中爲切が或は即ち総勘定であるかも知れない⁽²⁵⁾」と言ふ文字にならつて言うならば、吉田健一は「文学概論」をもつて「一生の中爲切」としたということになりそうである。そして、それは当時の吉田健一にとつて「或は即ち総勘定」であつたかもしれない。ここで「総勘定」とは、実は定本「英國の文学」の完成以外の何物でもなかつた。

しかし、ここまでは、言つてみれば吉田健一の「思惑」である。その「思惑」で、たとえば吉田健一は連歌の流れを断ち切ろうとした、と考へてみる。しかし、書き直しである以上当然のことながら、定本「英國の文学」ではまだきこちなく打たれていた句読点が、「ヨオロツパの世紀末」を境に次第に文を綴る呼吸とともに姿を消して行つたように、それは本来、本人の「思惑」を越えて流れていくはずのものである。現に、本人も「そのやうなことにまで構つてはゐられない」と書いているのだ。

例えば、昭和四十七年に発表された小説「本当のやうな話」は、次のように始まつている。

朝になつて女が目覚めて床を出る。その辺から話を始めてもいい訳である。そこは鏡戸とガラス窓を締めてレエスのカーテンに重ねて濃紺の縞子のカーテンを夜になると張るのが東側の窓だけ縞子

のカーテンの方が引いてあるのは女がそこを通して朝日が僅かに部屋に洩れて来るのを見るのを樂しみの一つに数へてゐたからだった。この女の名前が民子といふのだつたことにする。別に理由があることではなくて、そのことで序でに言ふならばこの話そのものが何の表向きの根拠もなしにただ頭に浮かんだものなので従つてこれは或は本当のことを書いてゐるのかも知れない。尤も本当といふことの意味も色々ある。²⁶⁾

「その辺から話を始めてもいい訳である」とか、「この女の名前が民子といふのだつたことにする」とか、「これは或は本当のことを書いてゐるのかも知れない」というのは、確かにいわゆる小説の一節としては変わつてゐるかもしれない。そこから吉田健一の小説が異色だつたり、或いはこれが吉田健一の小説ならではの趣向だつたりすることになる。しかし肝心なのは、それがその小説の一節として生きてゐるかどうかということであるはずで、もしそこだけが目立つて目障りになるようではこの小説は失敗したのである。しかし読んでみればわかるように、我々はその女が民子であることを納得し、或いはこれが本当の話であるかもしれないと思う。つまり、異色とか趣向とか言う前にそれがそのまま小説として読んでいけるかどうかがまず問われなければならなくて、読めればそれは異色でも趣向でもなくて、ただその小説の一節になる。その証拠に我々はその先が読みたくなる。

これはなにも小説に限つた話ではなくて随筆或いはエッセイと呼ば

れる散文、また批評であらうと同じで、要は先が読めるかどうかにかつてゐる。いくら趣向を凝らしたところで、というのは例えばこれを誰かが真似したとしても、それがうまく行くはずはなくて、それはこれがもともと趣向などとは縁がない文章だからである。吉田健一の精神がそう出来てゐるからとでも言うほかなくて、その一節がなければ先に進めないからそこにその一節がある。

例えば吉田健一の文章のどこかにフローベールの“*Tout sen va, tout passe; l'eau coule et le coeur oublie.*”が引かれているのも、

それがそこになれば先に進めないからそこに引かれてゐるので、そんなことが誰にでも出来るものかどうかは試してみれば、たちどころにわかることである。しかし、「ヨオロッパの人間」も「昔話」も「時間」もこのようにして書かれ、さらに「書架記」も「交遊録」も「金沢」も、同じ文章で書かれている。

それがそこにあるためには文章の息が続いていなければならない。息が前もつて構成を考えることはあり得ないし、またあとから手を入れて書き直すなどということもあり得ない。常に書かれた一節を受けて息を繋げていくこと、そこにしか息の関心事はあり得ない。そして、この息の発生の場を由緒正しい文章の流れに沿つてたどつていくと、連歌の呼吸にたどりつく。しかも、それが連歌の陥穽とも言うべき「連想の遊戯」に終わつてゐないのは、俳諧連歌に於ける芭蕉と同じ位置に、批評家吉田健一がいたからである。「弟子詩人の名句を吟味し、精鍊し、集成し、高揚し、これを一の秩序に輝かしたものは芭蕉

の炯眼である⁽²⁷⁾と石川淳は言う。

吉田健一にとって連歌の呼吸で文を綴ることは、とりもなおさず自ら文を「吟味し、精錬し、集成し、高揚し、これを一の秩序に輝かすこと」でなければならなかった。これが同時に一人の批評家の筆から流れ出て来たところに吉田健一の「発明」があったのである。固定した形式を柔軟にほぐす意味での「俳諧化」ということなら、それはすでに昭和二十九年「新潮」連載分の「東西文学論」以来おなじみの吉田健一的文章が備えていた性格以外の何物でもないし、また文学の遺産を惜しげもなく蕩尽することにおいて吉田健一の右に出るものがないというのも、これまた改めて言うまでもないことである。(了)

〔注〕

- (1) 集英社版「吉田健一著作集」(以下「著作集」と表記) 第二十二巻 一三五ページ
- (2) 同右
- (3) 「著作集」補巻(一) 一一二ページ
- (4) 「著作集」第十巻二八九〜一九〇ページ
- (5) 「折口信夫全集」第十巻五二四ページ
- (6) 同右五二四ページ
- (7) 同右五二六ページ
- (8) 同右五一五ページ
- (9) 同右五二〇ページ
- (10) 伊知地鉄男「連歌の世界」(昭和四十二年、吉川弘文館刊「日本歴史叢書」15)

(11) 「折口信夫全集」ノート編第十六巻

(12) 小西甚一「宗祇」(昭和四十六年、筑摩書房刊「日本詩人選」十 六)

(13) 「日本の文学」二十二ページ(昭和三十八年、筑摩書房刊「グリーンベルト・シリーズ」11)

(14) 同右二十四ページ

(15) 同右六十二〜三三ページ

(16) 「石川淳全集」(昭和四十三〜四十四年、筑摩書房刊) 第九巻二〇〇ページ

(17) 同右第十一巻二五五ページ

(18) 同右第十一巻一三八ページ

(19) 同右第十一巻四四三〜四四四ページ

(20) 「著作集」第二十二巻一九二ページ

(21) 中村光夫「吉田健一の死」、昭和五十二年「新潮」十月号一六五ページ

(22) 「著作集」第十二巻一七七ページ

(23) 垂水書房版「吉田健一著作集」第十七巻二一九ページ

(24) 同右第一巻二四〇ページ

(25) 「森鷗外集」(昭和二十六年、新潮社刊) 下巻四五〇ページ

(26) 「著作集」第十九巻二一三ページ

(27) 「石川淳全集」第九巻二四三〜四四四ページ