

内田百閒の『漱石物語』

——『吾輩は猫である』は要約可能か——

西井 弥生子

はじめに

一九〇六年八月刊行の『ホト、ギス』掲載の『吾輩は猫である』(以下、『猫』)最終章について、岡山中学校に在学中であった内田百閒は抑えきれぬ興奮を書き記している。

携へ来りしホト、ギスを出して、例の「我輩は猫である」を読む、滑稽百出、矢張り面白きはよけれど(略)滅多に大きな声を出して笑はゞ狂人と間違へらるゝ虞れあり。

酒井英行氏は、「『吾輩は猫である』の影響を受けた滑稽、機智、諷刺、饒舌は、『贗作吾輩は猫である』に洗練されて結実する」ことを指摘する。『猫』の発表から約四〇年以上を経て、

百閒は『贗作吾輩は猫である』(『小説新潮』一九四九・一)一一、以下、『贗作』)を発表する。百閒は「文学論めいた座談を好まなかつた。」と伝えられるが、夏目漱石の著作についての言及は少なくない。そうした百閒による漱石論を補助線として漱石の著作、殊に『猫』をどのように読んでいたのか考えた

い。最初に、内田流石の筆名で「俳諧派文学研究」(『校友會會誌』一九〇九・六、第六高等学校校友会)を著し、漱石の初期文章を論じている。上京後に木曜会に加わり、初刊本『行人』(一九一四・一・七、大倉書店)や縮刷本の校正を依頼された経緯については、漱石の内田栄造(百閒)宛て書簡から知られる。それは、「ルビがなくても読みやすいように配慮されたためか」、繰り返し記号は使われず、送りがな・用字も独自の、「初出本

文や初刊本の本文とは別の本文となっている⁽⁴⁾。漱石のテキストを普及させる過程での本文生成に与し、没後の第一次「漱石全集」(岩波書店)の原稿整理にあたっては「漱石校正文法」⁽⁵⁾まで作成した百間にとって文体模倣は自家葉籠中のものであっただろう。そこで、「百間による漱石的テクストのしばしばあからさまな模倣反復」⁽⁶⁾を考える上で、贋作⁽⁷⁾というジャンルに着目したい。

次に、百間は「贋作」に先行して、「猫」の最終章「十一」の贋作と呼べる文章(以下、〈贋作〉)を書いている。「吾輩は猫である」と題されるその文章は百間を編著者とする「現代叢書57 漱石物語 上巻」(一九四六・一一、二五、三笠書房、以下『漱石物語』)に収録されている。「贋作」に比べて『漱石物語』に収録される〈贋作〉はこれまで注目されてこなかった。その理由は、平山三郎が同作について「序」で協力者として名前が挙げられている大井征⁽⁸⁾による「代作」⁽⁹⁾とみなし、「著者の著作書目には加へない。」⁽¹⁰⁾として、これまで刊行された全集、選集に含まれていないことが考えられる。平山は〈贋作〉が『漱石物語』に収録されていることを恐らく知らなかったであろう。百間の文学観を理解する上で本作の存在は重要である。「代作」の可能性について結論から述べると、実質的な執筆は大井征によるものと考えられる。とはいえ、『漱石物語』の特徴は、編著者百間の「序」にあり、独自の編纂方針のもとに各章が配列されていることにある。単なる解説や要約の類ではない。

本稿では百間による「猫」論を年代順に辿る。まず、「俳諧派文学研究」における同時代受容を分析し、次に『漱石物語』その原稿の内田百間⁽¹¹⁾編著「読本現代日本文学 3 夏目漱石読本」(一九三六・一一・二〇、三笠書房、以下『漱石読本』)の編纂者としての役割に着目する。最後に、『漱石物語』に収録される「猫」最終章「十一」の〈贋作〉に焦点を当てる。正典「十一」の「寒月が語る。落ちない夕日」のエピソード⁽¹²⁾における小説的技法を踏まえて、百間がどのように「猫」を読み、自己の文学に取り入れたのか、「猫」をめぐることはの生成過程から検討したい。

一 「猫」における空間短縮法

百間は、中学生にして「一人前の漱石崇拜者」をもって任じた⁽¹³⁾。一九〇九年、第六高等学校在籍時に発表した「俳諧派文学研究」⁽¹⁴⁾では、芭蕉、蕪村を源とする俳諧趣味が正岡子規の写生文を経て漱石、高浜虚子に至る潮流を解説している。写生文について解説するとともに漱石の「猫」に注目し、筋を持たない写生文の可能性に関心を寄せている。写生文について、「其作物に表はる、材料を其自身があるが儘にあらしめ欲する儘に活躍せしめて作者は決してこれに己れが主観の結果を強ひ」ず、「読者を直ちに作者と同一の地位に起たしめ」るものと定義している。「作者自ら変化して其の観照の位置乃至態度を種々に変へる必要」があるととして、漱石『文学論』(一九〇七・五・七、大倉書店)第四篇「文学的内容の相互関係」第八章「間隔論」

を引用している。「文学論」第四篇で漱石は「文芸上の真」を伝えるための手段を分類し、その手段の一つとして第八章ではいわゆるナラティブ・パースペクティブ (narrative perspective) の技法を取り上げている。「俳諧派文学研究」では、この『文学論』初版の四七九頁〜四八八頁の「抄節」を次のように書いている。

取材の幻惑は材そのもの、質に由つて決す。(略) 間隔の幻惑は距離そのもの、遠近に支配せらる。(略) ……されば読者と篇中の人物との距離は時空両間に於て他に妨げなき限り接近せしむるを以つて幻惑を生ずる捷徑とす。……而して空間縮縮法の一方は中間に介入する著者の影を隠して読者と篇中の人物とをして当面に對座せしむるにあり。……所謂写生文なるものは悉く此法を用ゐて文をやるに似たり。彼等の描写する所は筋として纏まらざるもの多し。(略) (抄節、傍線は引用者による。以下同じ。)

空間縮縮法は、筋を持たない写生文において用いられ、読者と篇中の人物との中間に介入する著者の影が隠される。「筋として纏まらざる」ために「博物図」若しくは「写真」の如きもの」になりがちであるという弊害も挙げられる。

だが、「客観的でありながらも其の取材に就いて冷静なる一種の批評的態度」、要するに「準客観的態度」を持つ描写が出た。

それが「猫」である。「猫」中篇は此例を以つて充ちて居る。」として「猫」『十一』の引用が続く。引用の末尾には「猶此批評的態度に関しては文学論第四篇第八章間隔論中の四八六頁参照」と記されている。「文学論」では「読者を著者の傍に引きつけて、両者を同立脚地に置く」(初版、四八一頁)という空間縮縮法を二種類に分け、「批評的作物」については次のように述べている。

批評的作物とは作家篇中の人物と一定の間隔を保つて批判的眼光を以て彼等の行動を叙述して成るを云ふ。(『文学論』初版、四八二頁)

この空間縮縮法の効力を發揮するものとして二人称を挙げる。書簡体、脚本、小説の会話文において常用され、「読者は汝と呼ぶ人を通じて、汝と呼ばれたる人と對坐する事を得」る(初版、四八六頁)。「俳諧派文学研究」で例示されるのは、「猫」最終章「十一」における囲碁対局場面(『吾輩ハ猫デアル 下』一九〇七・五・一九、大倉書店、九六頁〜九七頁)である。登場人物達とその会話を見聞する猫の「批評的態度」が發揮される以上より、百閒が『文学論』から写生文による小説に関する技法を積極的に受容し、「猫」にその実例を探っていたことが窺える。若い時に「猫」を一番愛読したという百閒だが、『漱石物語』ではどのように記されるのか、次章以降で検討したい。

二、『漱石読本』から『漱石物語』へ

前述の通り、『漱石物語』は『漱石読本』（一九三六年）を原
版とする。『漱石読本』には、『坊ちゃん』、『虞美人草』、『三四
郎』、『それから』、『門』、『彼岸過迄』、『心』が収録されていた。
同書の内田百閒¹⁴「序」を引用する。

漱石先生の全著作中から代表的の数篇を選び、その梗概
を物語風に叙して興味ある読物たらしめんと試たのが本書
である。未だ原作を繙く機会を有たなかつた一般の読書子
特に年少好文の学徒に、本書が偉大なる漱石先生の一斑を
知らしめ、ひいては原作の鑑賞、研究に入る一つの手引草
とならん事は編者の念願である。

本書の編纂にあたっては友人大井征君の協力に負ふところ
多大である。併せ記してその好意を深謝する。

「代表的の数篇」は必ずしも百閒の好みに即したものでない
いだろうが、編者による「巻末附記」には次のような断り書き
がある。

本書ハ初メ「読本現代日本文学」ノ一篇トシテ、他ノ列冊
同様ノ体裁ニ從ヒ編纂スル予定デアリマシタガ、編者ニ思
フトコロ有ツテソノ方針ヲ一変致シマシタ。編者ハ英吉利

ノらむ編「沙翁物語」ノ響ミニ做ツテ本書ヲ編マウト企テ
タノデアリマス。

『漱石読本』は、「他ノ列冊同様ノ体裁ニ從」わずに編纂され
ている。「読本現代日本文学」シリーズの目的とは、第一冊で『尾
崎紅葉読本』を担当した徳田秋声によれば、「頭腦の忙しい現
代人のために、読書欲の能率をあげさせ、要約的な読本を作つ
て、全作品を読んだと同じ要領を得せしめると同時に、作品を
味解するやうリイドする¹⁵」ことであつた。だが、「梗概を語つ
たところで、作者の妙文と巧みな話術とで面白く読ませる種類
のものだけに、作品の面白味を伝えることはできない¹⁶」。「成る
べく纏まつた短篇を幾つも並べるか、長い代表的な作品から精
粹と思はれる部分を抜くより外はない。」と判断した秋声は「排
列の順序」に工夫を設ける¹⁷。

シリーズ第一冊にして、「要約的な読本」というあり方に異
議が唱えられていた。百閒の『漱石読本』においては「梗概を
物語風にすることに特徴がある。それは、『英吉利ノらむ編』『沙
翁物語』ノ響ミに做ツテ」いる。ラム姉弟『沙翁物語』（一八〇七）
は「單純なことばの中にも原作の心持をよくとらへて荒筋を物
語、その上、原作の表現をも巧みに織り込んだこと¹⁸」が美点と
されている。だが、物語化は「原作の表現」を生かすことにこ
そ意味がある。『沙翁物語』「序」に拠ると「お若い方々がシェー
クスピアを御研究になる前に、其準備として読んで戴きたい

と云ふ老婆心からであります。¹⁹⁾と原作の普及という目的を強調している。「此筋書(略)の中に短縮めると、兎角失敗に終り勝ち²⁰⁾」なので、各読者に改めて原作を読むようにとも勧めている。同様に『漱石読本』においても、原文に忠実であるものの、限界に直面したのだろう。

「材料で話を進めるのは前座のする事²¹⁾」という考えを表明していた百間にとって、読書の能率性を重視し、漱石の著作の要約や梗概を語ることは受け入れがたいものであったであろう。一九三〇年代には、著作をコンテンツとして利用するような状況が成立していた。自作が映画化されると、「僕の書いた物は純粹文章であるから内容も筋もない。さう安々と芝居や映画には出来ない様にして見せる²²⁾」という決意を述べている。²³⁾

戦後に現代叢書として刊行された『漱石物語』には、『漱石読本』の「序」と「巻末附記」を併せた「序」が収録されている。編纂方針に変更はないが、初期の著作(『草枕』『野分』『坑夫』『猫』)を新たに加えるにあたり、再び大井に協力を要請した。百間の日記を参照すると、一九四六年四月二二日に「漱石物語の序文を書いた²⁴⁾」とある。同年六月五日には、大井、三笠書房の編集者広瀬と「三人にて漱石物語の相談²⁵⁾」し、七月一日に「大井来、漱石読本の追加原稿を持参す、今日の猫にて上巻中巻は全部すみ也²⁶⁾」と記されている。「読本現代日本文学」シリーズにおいては、編著者が協力者に委ねる例が他に見られた。例えば、病床にあった秋声の「解説」の多くは口述筆記に

よる。²⁸⁾『石川啄木読本』の編著者金田一京助は、吉田孤羊に任せて自身は「責任上全体に目を通した」と述べている。²⁹⁾

『漱石物語』においても「序」を執筆したのは百間であり、独自の編纂方針、構成にこそ特徴を見出せる。その「解説」では一貫して物語化が不可能であるところにこそ魅力があることを強調する。例えば、『草枕』の瞠目は「一種東洋的な美しさそのもの」であり、『草枕』を物語として此処に縮少して見たけれど、読者諸君はそのつもりで此作の真価を鑑賞して頂きたい」と述べている。³⁰⁾『野分』(一九〇七)については、白井道也の論文と演説こそが「漱石自身の思想を表明した情熱に満ちた大文章であつて、この作の内容的な骨格をなしてゐるものであるが、筋の上では殆んど関係がないので、この「野分」物語ではわざと割愛してある。」と説明している。このように物語を標題に掲げる『漱石物語』においては、筋に依拠しない初期著作を物語化しながら、それを「解説」で批判するという振る舞いが繰り返されている。『漱石読本』に比べると、積極的に物語を批判する姿勢が打ち出されている。

三、『漱石物語』における『猫』最終章の「アレンジ」

『漱石物語』の『猫』「解説」で百間は次のように述べている。

全篇は十一回に分かれ、その一回一回がそれぞれ独立した形で書かれてるものであつて、漱石自身もこの作は尾頭の

心元なき海鼠のやうな文章であるから、何日何所で切れて、消えてなくなつても、少しも差支ないと言つてゐる通り、全篇を通じて首尾一貫した筋といふものは別に取立て、見出すことは出来ないばかりでなく、一回一回の独立したのも、その内容は「筋」ではなく、作者の（猫の）意見や批評や観察である。この作が発表されると共に非常な好評を受け、夏目漱石の文名が忽ち一世を風靡したのは、この独自の文学形式だつた。（二四三〜二四四頁）

従つて此の作の真価は、どうしても「物語」化された読物では味はふことは不可能であるので、此処ではその第十一回のうちから最も漱石の真面目を發揮してゐると思はれる箇所をアレンジして示しておいた。作品の制作順に配列した本書上巻の冒頭を飾る筈の此の作を、わざわざ巻末に廻して別格に扱つたのも一に右の理由に由るのである。御諒承を願つておく。（二四四頁）

百間は「尾頭の心元なき海鼠のやうな文章」（『猫』初版序文）という物語の約束事から逸脱する要素に着目している。『猫』においては話の「筋」ではなく、「作者の（猫の）意見や批評や観察」に内容があるとし、「此の作の真価はどうしても『物語』化された読物では味はふことは不可能」と述べている。『漱石物語』における物語の不可能性という考えは「純粹文章」に一

致し、「（猫の）意見や批評や観察」に裏打ちされてゐるとする評価は「俳諧派文学研究」に遡ることができよう。

『漱石物語』は著作を発表順に収録するものだが、『猫』は「別格」ゆえに掉尾を飾る。その最終章「十一」のうちから「最も漱石の真面目を發揮してゐる」箇所を「梗概」（要約）の代わりに「アレンジ」したと百間は述べている。「俳諧派文学研究」において最終章「十一」の冒頭は空間短縮法の効力を發揮するものとして例示されていたが、どのように「アレンジ」したのだろうか。

「十一」は碁盤を中に据えて迷亭と独仙が対座する場面から始まる。座敷の入り口には寒月と東風、主人（苦沙弥）が座つてゐる。故郷に帰つていたという寒月。土産の鯉節をヴィオリンと一緒に持ち帰つた話から「ヴィオリンを習い出した顛末」を話し始める。一読の限りでは、「アレンジ」版は正典『猫』「十一」の冒頭からバイオリンを手に入れるまでの描写に力点を置き、その後の語り——多々良三平が座に加つて金田の令嬢と結婚することが報告され、皆が帰つた後に麦酒を飲んだ猫が誤つて水甕に転落する顛末——は削除されているだけのようにみえる。

しかし、『猫』との違いをさらに細かくみていくと、東嶺寺、落雲館といった固有名詞は寺や学校といった普通名詞に置き換えられるなど匿名化、抽象化される傾向がある。また、随所に省略があることがわかる。寒月の結婚に関する話題、東風の芸術論、下宿を出て戻るまでの道中の出来事、バイオリンを弾く

場所を求めて庚申山の頂まで登る語り等が省略されることで落ちな夕日^レをめぐる語りが前景化する。

「アレンジ」に引き継がれた部分について次に検討することにした。高等学校時代、金善の店先に吊されているバイオリンの「そら音」に魅せられた寒月。だが、バイオリンを弾くことを「柔弱」とする土地柄から白昼に買いに行くことができない。天長節の前日、仮病を使って学校を休んだ寒月は日暮れを待つて、バイオリンを買いに行こうとする。布団の中で目が覚めると「烈しい秋の日が、六尺の障子へ一面にあたつて、かんく」している。障子の上の方にかたまっている「細長い影」は「渋柿の甘干し」である。その甘干しを一つ取つて食べて布団に潜り込む。「約三、四時間夜具の中で辛抱」してから次を食べる。「甘干し」を食べる動作が四回語られる。

一般的には日が暮れるまでの時間に対して、物語る時間は短くなければいけない。『猫』の最終章「十一」から離れるが、「五」の冒頭で猫は次のように語っていた。

二十四時間の出来事を洩れなく書いて、洩れなく読むには少なくとも二十四時間か、るだらう、いくら写生文を鼓吹する吾輩でも是は到底猫の企て及ぶべからざる芸当と自白せざるを得ない。

猫は写生文として、二十四時間の出来事を二十四時間かけて

語ろうとするが断念する。「物語言説と物語内容との時間的相等性を、あくまでも約束事としてではあるが実現する。」とされる情景法を理想としているのであろうが、挫折している。「十一」においては寒月によって実践されようとする。落ちな夕日^レは時間処理における特異な小説技法が用いられる例として既に指摘される。

周囲の目を憚り、夜を待つてヴァイオリンを買いに出るまでの時間の長さに、「六尺の障子を照らしてかんくする」夕日の反復叙法を差しむけるそのくたりでは、同じ光景を同じ言葉で杓子定規に四度も繰り返かえす、叙法そのものが、いつまでも暮れぬ秋の日と、日暮れを待つ者の焦れつたさをあらわに代替しようとし、その露骨さがかえつて、叙述の時間と虚構上の時間とのあいだの、いわば本質的な不和をユーモラスにきわだてることになる。⁽³³⁾

天長節（明治天皇誕生日）の前日といえは一月二日である。秋の日の短さは釣瓶落としたとえられるが、落ちな夕日^レでは一定の強さで「かんく」と照り続ける。四度繰り返した後に五度目以降を省略している。「要するに私は甘干しの柿を食つてはもぐり、もぐつては食い、とうく軒端に吊した奴をみんな食つてしまいました」とまとめられるも、「軒端に吊した」数が不明であるため、最終的に何個の「甘干し」を食べたかは

不明である。

「頻度」についてジュネットは、「何度か生起したことがらをやはり何度か物語るのだが、その回数が異なっている」という「(R/R/H)の公式」の「実例は存在しない」と言及している。寒月の「落ちない夕日」においては何度生起したのか、その値が示されていない。寒月が最初に目を覚ましたのは、朝、昼、夕、何れであったか。午前七時に最初の「甘干し」を食べ、四時間置きに一個ずつ食べたとしても、四個目を食べる頃には一二時間経って午後七時を過ぎていることになる。はじめから「かんく」と一定に照り続けるということにしても奇妙である。秋日射、秋日影という季語もあるにも関わらず、自然法則を超越して、秋の日は「かんく」として暮れる気配が一向に訪れない。

四 「アレンジ」における寒月のバイオリン談

さらに「アレンジ」版では、語りの順序の変更、加筆もあることを以下に検討する。語りの順序の入れ替えは、寒月がバイオリンを入手して以降に顕著である。「音が出なくても隠しとせない」例として煙草泥棒、探偵が連想されたあと、文明批評が繰り広げられていく。独仙は「只眼前の習慣に迷はされて、根本の原理を忘れるものだから気をつけないと駄目だ」というスペインのコルドバにおける教訓を引き合いに出す。ここでは、日没の時間を知らせる鐘の音を一時間遅らせたため、定刻通り

に女性達が水浴びに来るも日が暮れない。「秋の日がかんく」と促される。「アレンジ」版の末尾は次の引用の通りである。「猫」との比較のために削除部分を取り消し線で、加筆部分については二重線で示す。

「寒月君、秋の日がかんくで思ひ出したが、バイオリンの話はどうした」と東風君が急に思ひ出したやうに云ふ。

「おやく執念深い男だ」
「バイオリンはもう沢山だよ」と主人はあまり気が乗らない様である。

「是からそれで愈バイオリンを弾く所です」と、寒月君は途切れた話の継続をしかけたが、「東風君、愈々バイオリンをどうするんだつたかな、苦沙弥君」と甚だ無責任である。

「どうするのかな、頓と見当がつかない」
「是から愈弾く所です」

「是から愈バイオリンを弾く所だよ。まつちへ出て来て聞き給へ」と東風君は熱心なだけに憶えてゐる。

「まただバイオリンかい。困つたな」と独仙君が横から感興を殺ぐやうな事を云ふ。

「君は無絃の素琴を弾ずる連中だから困らない方なんだが、寒月君のは、きい〜びい〜びい近所合壁へ聞える

のだから大に困つてる所とこゝろだ」

「さうかい。寒月君近所へ聞えない様にバイオリンを弾く方を知らんですか」

「知りませんね、あるなら伺ひたいもので」

「伺はなくても露地の白牛（ひやく牛）を見ればすぐ分る筈だが」と、何だか通じない事を云ふ。寒月君はねほけてあんな珍語を弄するのだらうと鑑定したから、わざと相手にならないで話頭を進めた。

猫の視線を介して、寒月がバイオリン談をおもむろに再開しようとするのが伝えられる。加筆によつて、登場人物たちの反応が鮮やかに浮かび上がる。「秋の日」から東風は「急に思ひ出したやうに」バイオリン談を催促するも、五沙弥は「あまり気が乗らない様」である。寒月は「無責任」にもどこまで話したか、忘れていた。独仙は「感興を殺ぐ」ように辟易してみせ禅語で応対するも寒月には相手にされない。

正典では、煙草泥棒の後に引用部分が配置され、バイオリンを弾く場所を求めて庚申山の頂まで登るも「古沼の怪狸」に脅かされて駆け下りる話が続く。寒月は「大得意の容子」で失敗談を語るも登場人物たちは「酷評」、「嘆息」し、「話頭」は転じられる。

一方、「アレンジ」版ではコルドバの「秋の日」から甘干しの情景が想起され、バイオリン談に接合され、バイオリン談に

ゆるやかに収斂していく。

落ちな夕日（ゆづり）についての寒月の語りは要約法のような効率的な語りとは対照的である。「バイオリンはもう沢山だよ」(五沙弥)と聞く側はしびれを切らし、「バイオリンをどうするんだつたかな」(寒月)と脱線を繰り返しながら、筋を持たないバイオリン談がいつ尽きるともなく続いていく。「話頭」が転じられる気配はみえない。

おわりに

百間の初期文章「俳諧派文学研究」からは、『文学論』、『猫』に新たな可能性を百間が見出していたことが窺える。『漱石物語』の「アレンジ」版においてはタイトルこそ『漱石物語』であるが、長談義を前面に押し出し、「尾頭の心元なき海鼠のやうな文章」であることにアクセントを置いている。正典のなかで残されたのはことばの非効率である。寒月のバイオリン談については、『贗作』「第七」で五沙弥に「時勢が違ふ」と評されている。だが、寒月のバイオリン談は発表時においても世の趨勢に従うものではなかった。後年、百間は『猫』について次のように問いかける。

筋で読ませる小説が世に行はれる時に、この様な作が一般の好評を博し、今日までも明治文学の最高峰の一として持てはやされるのは何故であらうか。³⁶⁾

「猫に観察させ、猫に語らせるといふ表現形式は、漱石が初めて試みた新しい方法」であつたからである。漱石が作家活動を本格化させた自然派以後には既に「起伏に富んだ筋を生きるような物語は不自然な「つくりごと」と感知され、筋の世俗化がむしろ本流」となっていた。一方、漱石は「世の中は筋のないもの」であり、筋とは畢竟「進水式」や「花見」に過ぎないという考えを表明していた。百閒による「アレنج」版においては猫による正典の「言語の非有意的な強度的使用法」によつて、マイナー文学としての性格を有する『猫』の特徴が浮き彫りにされている。

『贗作』は『猫』最終章「十一」で水甕に落ちた猫が眠りから覚め、元独逸語教師五沙弥を主人とする。そこでは物語の機制が浮き彫りにされている。五沙弥の飼ひ猫となつた猫は戦後社会を見聞し、猫の協議会に出席する。協議が紛糾すると、猛犬出臼、柄桶、魔雛が襲来する（第六）。猫たちは五沙弥の縁の下に結集し、協議会の再開が促されるも、長くなつた『贗作』を終わらせようとする出臼、柄桶、魔雛、即ちdæus ex machina（機械仕掛けの神）の襲来が告げられ、猫は逃げ場を求め（第十二）。物語化できるものと「不可能」なものが対立を深めていく。

漱石と百閒。その関係は、漱石から百閒への影響という一方的なものには限らない。『漱石物語』の「解説」の物語観、「アレنج」版における『猫』のことばの〈マイナーな使用法〉に

着目すれば、遅れてきた者が先行するテクストに影響を及ぼすという形で行われたことがみえてくるだろう。『猫』の最終章「十一」は要約されるべきものではなく、「アレنج」によつてこそ漱石の「真面目」、真価を味わうことができるのである。正典『猫』に大胆にメスを入れて解体し、再構成する過程からは「海鼠の様な文章」としての可能性が追求されていったことが窺える。

百閒が作家として活動を本格化させた一九三〇年代には、漱石が『猫』を書いた二〇世紀初頭に比して読書の能率化が謳われ、映画産業が著作のコンテンツ化を企てる。物語優位の時代において『猫』の寒月のバイオリン談は「純粹文章」の源泉として参照されて、精鋭化されていったのではないか。「アレنج」版は漱石へのオマージュであり、『猫』の〈贗作〉でもある、一つの独立した創作の域に達している。「内容も筋もない」という「純粹文章」に集約される百閒の物語観を如実に示す「アレنج」版の叙述は、漱石『猫』、ひいては内田百閒の文章を読むことの意味を現代に問うものである。

注

(1) 内田流石「宮島行」〔『山陽新報』一九〇六・八・一三〜一七〕。引用は『新輯 内田百閒全集第七卷』（一九八七・七・二五、福武書店、三五七頁）に拠る。

(2) 酒井英行「内田百閒——『百鬼』の愉楽——」二〇〇三・六・二二、

沖積舎、四三頁

- (3) 平山三郎「解題」(『内田百閒全集 第三卷』一九七二・二二〇、講談社、五〇九頁)
- (4) 清水康次「単行本書誌」(『漱石全集 第二十七卷』一九九七・二・二一九、岩波書店、五一八頁)
- (5) 今野真一「消された漱石 明治の日本語の探し方」(二〇〇八・六・一、笠間書院、二四五～二五五頁) 参照。
- (6) 大杉重男「大谷哲著『内田百閒論——他者と認識の原画』」(『日本文学』二〇一二・九、六九頁)
- (7) 『現代叢書62 漱石物語 中巻』は一九四八年に刊行されている。下巻は「現代叢書が中断されたため未刊」であったが、全三冊本として三笠書房から一九五〇年に刊行された(「付記」、内田百閒『漱石物語』一九七六・四・一〇、津軽書房、五八九頁)。
- (8) 大井征については、山本一生『百閒、まだ死なざるや——内田百閒』(二〇二二・六・二五、中央公論新社、三四九～三五〇頁) 参照。
- (9) 平山三郎「解題」(『内田百閒全集 第八巻』一九七二・二二二〇、講談社、五七四頁)
- (10) 前掲(3)、五〇六頁
- (11) 渡部直己「日本小説技術史」(二〇二二・九・二八、二五七頁)
- (12) 内田百閒「漱石先生臨終記」(『中央公論』一九三五・一二)
- (13) 「俳諧派文学研究」の引用は『新輯 内田百閒全集第十八巻』(一九八八・四・一五、福武書店)に拠る。
- (14) 辰野隆、内田百閒「対談」(『小説新潮』一九四七・二、五九頁)
- (15) 徳田秋声「この読本を編むに当つて」(尾崎紅葉著、徳田秋声編著『読本現代日本文学1 尾崎紅葉読本』一九三六・七・一〇、三笠書房、四頁)
- (16) 前掲(15)、二頁
- (17) 前掲(15)、四頁
- (18) 福原麟太郎「チャールズ・ラム伝」(二〇〇〇・一一・二八、沖積舎、二〇一頁)
- (19) チャールズ・ラム「原序」(チャールズ・ラム著、小松武治訳『沙翁物語集』一九〇四・六・二二、日高有隣堂、五頁)
- (20) 前掲(19)、八～九頁
- (21) 内田百閒「鶴の二声」(『東炎』一九三五・四・六〇頁)
- (22) 内田百閒「四方山話」(『百閒座談』一九四一・六・一五、三省堂、九五頁)
- (23) 「純粹文章」については、筆者の博士論文「内田百閒の「幻想」、菊池寛の「通俗」——一九一〇～二〇年代の文学における「近代性」」(二〇一八年三月、青山学院大学に提出)に記した。
- (24) 「現代叢書」は「国民の将来文化建設への一途に絶大なる支援を惜しまざらんことを」(三笠書房主「現代叢書の刊行にあたりて」、谷川徹三「現代叢書1 哲学的文学」一九四一・四・一〇、三笠書房)期して刊行された。
- (25) 内田百閒『百鬼園戦後日記I』(二〇一九・一・二五、中央公論新社、一六九頁)

- (26) 前掲(25)、一九四頁
- (27) 前掲(25)、二一五頁
- (28) 前掲(15)、六頁
- (29) 金田一京助「序」(石川啄木著、金田一京助編著『読本現代日本文学9 石川啄木読本』一九三六・二・二〇、三笠書房、一〇二頁)
- (30) 内田百閒著『現代叢書57 漱石物語 上巻』(一九四六・一・二五、三笠書房、六〇頁)
- (31) 前掲(30)、八三頁
- (32) アリストテレスは「組み立ての優れたストーリーとなるには、(略)形式原理(始め・中間・終わり)が用いられていなければならない。」(アリストテレス著、三浦洋訳『詩学』二〇一九・三・二〇、光文社、六二頁)とする。
- (33) ジェラルド・ジュネット著『物語のディスクール』(一九八五・九・一〇、水声社、一〇四頁)
- (34) 前掲(11)、二五七頁
- (35) 前掲(33)、三三五頁
- (36) 内田百閒「解説」(夏目漱石『夏目漱石小説全集第一巻』一九五三・八・一、春陽堂書店、二頁)
- (37) 前掲(36)、三頁
- (38) 佐藤泉「『彼岸過迄』—物語の物語批判—」(『青山學院女子短期大學紀要』一九九六・二二、一四〇頁)
- (39) 夏目漱石「写生文」(『読売新聞』一九〇七・一・二〇、文芸附録、

六面)

- (40) ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ著、宇野邦一訳『叢書ウニベルシタス 1063』カフカ マイナー文学のために〔新訳〕(二〇一七・一〇・三一、法政大学出版局、四〇頁)
- (41) 前掲(40)、八三頁

(にしい・やえこ／本学非常勤講師)