

『吾輩は猫である』の土壤

——響き合うことば——

佐々木 亜紀子

はじめに

夏目漱石が『吾輩は猫である』を執筆した千駄木の住居は、現在愛知県大山市の明治村に移築され、「森鷗外・夏目漱石住宅」として公開されている。わたしが初めてこの住居を見学したのは小学校へ入学する前で、以来単に地の利から幾度も来村の機会に恵まれた。そのため『吾輩は猫である』を読んだのは、この住居をすでに記憶した後だった。いわゆる名作の舞台に行くことはあっても、作品を読むより前にその場所を知っていたというのは、『吾輩は猫である』よりほかにない。その意味で『吾輩は猫である』に関しては、得がたい体験をしていると思う。

住居の持ち主であった斎藤阿具は、「実際『猫』に書いてある事柄を良く了解するには、僕の家の間取り、庭園、四囲の垣根、隣家などの関係を知る事が甚だ必要である。此点に於て、僕は普通の読者よりも此書『吾輩は猫である』を指す引用者注）に遥に深く興味を感じるのである。」と述べているが、わたしの『吾輩は猫である』の家に關する体験もこれに通じるものがある。それは『吾輩は猫である』が読まれた文章会（山会）の人々にとっても同じだろう。猫が「もぐり込んだ」「竹垣の崩れた穴」や主人が終日「這入つたぎり」（二）の書齋が、既知の場所であればこそ、「面白さが一層加味さ

れたはずだ。もちろん『吾輩は猫である』（二）を読む限り、千駄木の住居を特定することははない。「鼻の下の黒い毛を撫」る「神経胃弱性」の「教師」が夏目金之助であるとも書いていない。しかし山会の出席者はその教師が漱石であり、その場所は千駄木の住居だと想像しなはずがない。いや、むしろ、山会の面々が知悉の場所を想定して読むことを『吾輩は猫である』は意識していたと言ひ直すべきであろう。架空の場所ではなく、あの実在の住居を意識しつつ読むことを予想しているのだ。それを一回読みきりの心積もりゆえに大胆に山会での評価にねらいを定めた結果であるとか、漱石の常套的な〈楽屋落ち〉であるとして片付けしないで、『吾輩は猫である』の〈対話性〉としてここでは考えてゆきたい。

一、外在するものとの共同性

亀井秀雄は三遊亭円朝の『牡丹燈籠』について、寄席での語りの「聞き手」と、若林珪蔵らの速記を文章化したものを「読む立場」との差異を考察するなかで、円朝が何日かけて語ったか、どこで語ったかが分からなくなったことを指摘し、次のように論じた。

もし円朝が自分の語る場所との関係でこれらの土地を舞台に選んだとすれば、しかも学生の聞き手を意識し、阿露の幽霊を出現させるに当たってもその場所の聴衆にリアリティを与えるべく「其内上野の夜の八ツの鐘がボーンと忍ヶ岡の池に響き、向ヶ岡の清水の流れる音がそよそよと聞こえ」（第八回）「其内八ツの鐘がボーンと不忍の池に響て聞へるに」（第十回）というような表現を選んだと考えるならば、この時の寄席は池の端の吹抜亭だったと判断するのが最も妥当であろう。「内包された読者」という概念を借りるならば、それがこの語りにおける「内包された場所」であり「聞き手」だったわけである³。

「根岸の子規旧廬⁽²⁾」の山会もまた聞き手を前に朗読される場であった。「序」〔吾輩ハ猫デアル〕中編自序〕にあるように「余も亦「猫」を碼頭に献じて、往日の気の毒を五年後の今日に晴さうと思ふ」という子規への哀悼も重ねられて、「吾輩は猫である」は子規を含めた山会での聞き手を想定しているのだ。千駄木の住居と山会とはまさに『吾輩は猫である』(一)における「内包された場所」と「内包された聞き手」である。ミハイル・パフチンならばそれを「隠された対話関係⁽³⁾」と呼ぶかもしれない。

また「序」〔吾輩ハ猫デアル〕(上編)自序〕には「此書は趣向もなく、構造もなく、尾頭の心元なき海鼠の様な文章」とある。それはかつて漱石がロレンス・スターンの『トリストラム・シャンデイ』を紹介した文と酷似しているが、その『トリストラム・シャンデイ』について、ジェイ・デイヴィッド・ボルターが次のように述べているのは興味深い。

『トリストラム・シャンデイ』は出来事を整合的に語っただけの伝統的な小説に対する攻撃であるばかりではなく、伝統的な印刷によるライティング技術のプレゼンテーションのしかたに対する攻撃でもあるのだ。(中略)
読者との対話にこだわることによって、スターンは印刷の当り前の使い方に違反することになった。遊びに満ちたしかたでスターンは、読者が読者として安閑とした位置に座っていないで物語をつくりあげる責任の一端を担うように呼び込んでいるのである。⁽⁴⁾

ここでボルターは『トリストラム・シャンデイ』の「プレゼンテーションのしかた」を論じているのだが、それが「読者との対話にこだわること」に発しているという指摘は興味深い。『吾輩は猫である』もまた「読者との対話」が横溢しているからである。

たとえば橋口貢か田口俊一がモデルと考えられる「某画家からの年始状」やルイ・ウエインの画と推定される「旧門下

生」からの「猫ぢや〜を躍つて居る」(二) 絵はがき(図参照)が細かに言及された箇所には、現実のはがきの送り手である「某画家」や「旧門下生」との「対話」がみられる。「吾輩の写真を送つて呉れと手紙で依頼した男」や「岡山の名産吉備団子を態々我輩の名宛で届けて呉れた人」(三)のなども、実在の人物との「遊びに満ちたしかた」での「対話」の可能性として読むことができる。

それは家族についても言える。「吾輩は猫である」の子供たちは、猫が寢床へ入ったといつて泣き、幼稚園から「帰ると唱歌を歌つて、毬をついて、時々」猫を「尻尾でぶら下げ」(一)たり、壺から砂糖をお皿に山盛りにしたり(二)、雑巾で顔を拭いて「御茶の味噌の女学校へ行つたり」(十)と大変ほほえましい。家計の窮状ものに「道草」(二十)で語られるような陰湿な言い争いや探り合いではなく、気楽そうなやり取りとなっており、あとには迷亭に「苦沙弥君杯は道楽はせず、服装にも構はず、地味に世帯向きに出来上つた人でさあ」(三)と弁護させている。事実がどうであれ、ここには「吾輩は猫である」を目にするであろう実在の家人への、メッセージ、いかえれば家族との「対話」が込められている。そして次第に話題は文壇へも及び、高浜虚子(六)、上田敏(六)、大町桂月(七、八)との「対話」へと拡がってゆく。特に桂月にふれている部分は、『太陽』(一九〇五・一二)に書かれた桂月の「批評」との(対話性)として読まねばならない。それは桂月への単なる(楽屋落ち)に類するメッセージではなく、桂月の「批評」への(挨拶)である。『吾輩は猫である』が外在するものやことばとの共同性のなかで生成され、それらと共振して読まれるべきであることを示している。

二、慣習としての添削

共同性ということでは、添削という慣習をあげることもできる。よく知られるように、『吾輩は猫である』(一)は虚子

の削除と修正とそして題名決定とを経たうえで『ホトトギス』に掲載された。虚子によれば、漱石が「未だ文章に就いて確かな自信がなく寧ろ私を以つて作文の上には一日の長あるものとしておつた」から、「氣のついた欠点は言つてくれる」と言つて添削を受け入れ、「大概私の指摘したところは抹殺したり、書き改めたり」したという。

紅野敏郎はそのことについて、「猫」の第一回は、ある意味では漱石と虚子の合作めいたところもあった」と述べたが、高橋英夫は『ホトトギス』の「有力な寄稿家」にすでになつていた漱石に虚子が添削したことを、「介入」として問題視した。そして高橋はその理由として、漱石が「自分の書いたものがいかなる形をして見え、いかなる言葉の流れを形づくっているのかという点についての、茫漠とした不安があつた」¹⁴からだと考えた。しかし重要なのは高橋が言及する「他人による改訂変更をこだわりなしには受け入れにくい心理」や「近代的著作権にも抵触するという意識」を漱石がどの程度もつていたかということである。紅野謙介のいう「急速に産業として立ち上がるうとしていた出版資本のなかで商習慣のルールが未確立¹⁵」という状況ももちろんある。しかし漱石自身が「兎に角尤もだと思つて書き直した」と語っていることや、虚子宛書簡に「猫は一返君によんでもらう積りで¹⁶」とあるように、納得して添削を受けたことに注目したい。

たとえば『漱石全集 第十七巻』に「子規に送りたる句稿」とある本文も同じような事情にある。坪内稔典は「全集の本文になつている子規の添削句は、実は漱石と子規が共同で作つたものだ」としたうえで次のように述べている。

近代の文学は作者という個人の表現として成立する。個人の表現ということを厳密に考えたら、俳句はどうも近代的ではない。(中略)俳句はそれ自体では完結できず、つまり作者の純粹な自己表現としては完結できず、他者(読者)が補完的に参入してはじめて成立する。こういう俳句の性格を私は片言性と呼んでいる。¹⁸

坪内によれば、添削として「他者(読者)が補完的に参入」し、言表主体を厳密に問わないあり方が句会では自明視さ

れ、「共同で作った」ことは「俳句の性格」に由来するという。それならば、子規の句会に縁ある山会に出されるものが添削されることに、「受け入れにくい心理」や「近代的著作権」を問うのは妥当ではないだろう。漱石は閉じられた「近代的」「個人の表現」以前の句会の慣習のなかにいるのである。坪内は「他者（読者）が補完的に参入してはじめて成立する」「片言性」といったが、「他者」という語も適切ではないような、自他の区切りが不確かな状況のなかで生成されることが前提であるような土壌。漱石が出発したのは、このような「近代的ではない」「片言性」を自明とする場所であったことは留意しておかねばならない。

そしてこの「片言性」という語を借りてやや拡大していえば、先の「内包された場所」と「内包された聞き手」とが「吾輩は猫である」の生成に関わったということも「片言性」に由来し、共同性に通じるといえよう。

三、連句・俳体詩熱からの出発

『吾輩は猫である』が連句と俳体詩とによって誘発されたことは示唆的なことである。当時の『ホトトギス』誌上では、虚子が中心となって連句を研究し、漱石を含めて創作も行なわれていた。『吾輩は猫である』の掲載中も、『ホトトギス』には連句や俳体詩の掲載が続いていた。

後年、寺田寅彦は連句を論じる際、「仏人メートル氏」の言を引いて「俳諧は読者を共同作者とする」とし、「連俳の特色はそれが多数の作者の共同制作となりうる」ことだとした。坪内の言う「個人の表現」ではなく、共有される〈場〉での創作を基本とし、共同性、または紅野敏郎のいう「合作」が自明とされるのが連句なのである。俳体詩もまた基本は同じである。虚子に拠れば、俳体詩とは「連句を変化させた一新詩体を創めて見るのも善からうと思ふと漱石子にいふと、漱石子は、それは善からう、俳体詩とでもいふものか、といはれしより」²⁰生まれたものであるという。

氏は案外にも連句賛成論者であった。四方太君もまた賛成論者の一人であったので三人はたちまちその席上で連句を試むることになった。(中略) この連句を作ったことがもとになって、私と漱石氏とは俳体詩と名づくるものを作ることになった。これは連句の方は意味の転化を目的とするものであるが、十七字十四字長短二句の連続でありながら、意味の一貫したものを試みて見ようというのが主眼であつて、私はそれを漱石氏に話したところが、氏は無造作に承諾した。そうして忽ち「尼」の一篇が出来上がった。⁽²⁾

『吾輩は猫である』(三)にも俳体詩を苦沙弥と迷亭と寒月とで作る場面があるが、漱石もまた「三人」で「たちまちその席上で連句を試み、虚子とともに俳体詩をも作っている。共同性を基本とする連句と俳体詩に熱中する様子が伺える。高浜虚子が「芝居見物などに誘い出す度びに一向乗り気にならなかつた漱石氏が、連句や俳体詩にはよほど油が乗っているらしかつたので、私はある時文章も作つてみてはどうかということをお勧めしてみた」と述べたように、家族が困るほど「機嫌が悪」かつたはずの漱石が、連句や俳体詩に賛同して「たちまち」熱中して作り上げ、その延長上に「文章」を勧められ『吾輩は猫である』が生まれたというのは有名な話である。

連句や俳体詩が共同性を基本としていることは先に述べたが、ここで問題にしたいのは単に虚子や四方太との共同性だけではない。連句も俳体詩も相手のことばを受け入れてことばを紡ぎ、そのことばが再び別の人のことばに補われつつ成立するものである。こういう連句や俳体詩に「よほど油が乗っている」ことが、『吾輩は猫である』を誘い出し、そこから漱石の豊穣な創作期が始まったことは示唆的である。

この観点から『ホトトギス』をながめると、漱石の「幻影の盾」と奇瓢(野間真綱)の「まぼろしの楯のうた」とは、まるで連句における付句のように、〈対話性〉をもっていることに気づかされる。また「連続でありながら、意味の一貫したもの」という点で、俳体詩の方法にも通じているといえよう。加えて『吾輩は猫である』(二)の「感応」論や「未了の

恋」のモチーフが、「幻影の盾」との往還のうえで読まれるべきことは、外在することばとの〈対話性〉という点から注目される。

四、挨拶という作法

藤井淑禎は金田富子の造形について、はじめに〇〇子として登場する女性と金田富子との乖離を指摘し、その乖離を、「素材の次元と物語世界との境界線上」から「物語世界」への移行と論じ、「中間的、過渡的性格」に「吾輩は猫である」の魅力をみている。²⁴ 藤井が注目したのは、人物造形に関わる種の亀裂と言い換えてもよいだろう。そしてその亀裂は富子の造形にもっとも顕著ではあるが、「吾輩は猫である」のほとんどの登場人物にも認められる。

たとえば寺田寅彦という「素材の次元」と水島寒月という「物語の次元」にまたがる寒月もその一人である。「吾輩は猫である」(三)で「団栗のスタビリチー」の研究をしているという寒月は、「ホトトギス」誌上同時に掲載された寅彦の佳品「団栗」とともに共振的に読まれて、そこに「素材の次元」が共有される。だがその容姿は、猫の「吾輩」が「神の製作」についての長い考察の末に、「主」の家に入った泥棒と「瓜二つ」(五)としたにもかかわらず、迷亭と苦沙弥とは拘引されてきた泥棒を寒月に似ているとは思わなかつたらしい(九)。そこに「吾輩」の観察のあやうさが読みとれるのだが、寒月の造形に亀裂が生じているということもできる。

元来、「寒月」という名は、「吾輩は猫である」(二)の掲載と同じ号の「ホトトギス」に掲載された「拾い猫」の冒頭からの命名であろう。すでに久米依子が指摘しているように、「拾い猫」は「可愛ゆい」猫を家中で歓迎し命名に夢中になる」話で、「珍野家の名無し猫」と奇しくも好対象をなしている。その「拾い猫」の冒頭が「寒月の沓渡ッてる夜更」とあり、翌月の『吾輩は猫である』(二)に「寒月」と書き込んだのは(「水島」という姓は四章になってから)、「拾い猫」

作者へのいわば〈挨拶〉といえる。〈挨拶〉とは「発句または連句において、主人または客が、相手に対する儀礼、親愛の気持をこめて句を詠むこと」²⁶である。「猫ぢや〜」の絵はがきを送った「旧門下生」や大町桂月の「批評」への〈挨拶〉と同じ「連句」の作法である。千駄木の住居が『吾輩は猫である』(一)の「内包された場所」であったように、寒月とは〈ホトトギス〉という場を内包し、「団栗」や「拾い猫」との〈対話性〉のなかで造形されているのである。

また『ホトトギス』八巻八号に佐久間法師の「泥棒は猫である」という一文が掲載されている。タイトルや「吾輩」という一人称語りから、「吾輩は猫である」を意識してかかれたことは明らかである。内容も家の主(あるじ)が猫の仕業を泥棒と誤認して「泥棒」と叫ぶところが、『吾輩は猫である』(五章末尾)と酷似している。また『吾輩は猫である』(八)で猫の「吾輩」が「虎になった夢」を見るのは、「泥棒は猫である」のトラという名づけられた猫との関連が考えられる。²⁸しかしこの「泥棒は猫である」は『ホトトギス』誌上の三章と四章とが発表される間の一九〇五年五月に掲載されているのである。つまりタイトルと人称とは『吾輩は猫である』をもじったものでありながら、内容においては「吾輩は猫である」(五)や(八)よりむしろ先行している。

要するに、『吾輩は猫である』と「泥棒は猫である」とは、互いに〈挨拶〉を交わし、あたかも連句や俳体詩のように、互いに互いのことばを受け入れつつ、ことばが紡がれているのである。それは自他の区別を重視する(近代作家)の(近代小説)という視点から眺めると違和感を抱かざるを得ないが、そうではなく、『ホトトギス』誌上の〈対話性〉、あるいは共有される〈「ホトトギス」という場〉での響き合うことばとして、この二作を読むことを示していると考えるべきであろう。

寺田が「俳句を理解するかしないかということは結局、その句の脇の世界を持ち合わせているかないかによる」²⁹と述べたような俳諧のあり方は、『吾輩は猫である』のありかたにびったりと当てはまる。『吾輩は猫である』は「脇の世界」という外在することばとの共振として成立しているのである。

五、響き合うことば

共同性を前提とする自他の区切りが不確かなりかたは、個人の優先権^{プライオリティ}を重視する現代からは、負の制度としてみえるかもしれない。「近代作家」というものが立ち上がる時代において、「吾輩は猫である」が生成されたのは、しかしそのような共同性の土壌だった。

「脇の世界」という外在することばを問題にするとき、ロラン・バルトが「テクストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である」と「作者の死」を宣言した有名なことばが想起されるかもしれない。しかしここでは単に「作者」概念以前の問題と考えるべきだろう。先の坪内のことばを借りれば、閉じられた「近代的」「個人」以前の言表主体と言い換えることができる。そのような言表主体から生まれたゆえに『吾輩は猫である』もまた自他の区切りが不確な、輪郭の溶解したことばの集積となるのである。

亀井秀雄は建部綾足や上田秋成を例に「江戸期の物語生産はきわめてインターテクス^{テクスト}的であった」としたうえで、次のように論じた。

明治に入ってリフレクト理論が優勢になるにつれて、このテクスト構造は過度の形式主義、あるいは諸形式の不統一な組み合わせとして退けられてしまった。(中略)先行作品^{プレテクスト}の「世界」が世人周知の物語ではなくなり、それに代わって世人共通の現実経験が「世界」化されたことと無関係ではない。その意味で内容という概念自体が「近代」の産物なのであって、以来内容中心主義的なテクストの扱い方が主流をなしてきたわけである^①。

「江戸期」には「先行作品の『世界』が世人周知の物語」であり、それを「インターテクスト的」に取り込んで「物語生産」がなされていたと亀井はいう。「吾輩は猫である」が生まれたのはそういう土壤だったのだ。

『二十十日』で「博多小女郎浪枕」と「伊賀の水月」とが話題となり、「門」では「奥州安達原」や「丹波与作待つ夜のこむろぶし」^⑧が、「行人」では「景清」^⑨が見え隠れするのは、この土壌と無関係ではあるまい。これらの「先行作品」は独自の響きをたてて、『二十十日』、「門」、「行人」のなかでそれらと〈対話〉し共振している。

加えて「先行作品の『世界』」の代わりに「世人共通の現実経験が『世界』化」された「近代」は、「内容」という概念を生み出し、「内容中心主義的なテクストの扱い方が主流をなしてきた」という亀井の指摘は卓見であろう。「吾輩は猫である」の豊穠な〈引用〉が時にトリビアリズムと受け取られるのは、「近代」に偏向した「内容中心主義的なテクストの扱い」に過ぎない。「先行作品」の〈引用〉が、「中心」たるべき「内容」からの迂廻と解釈されてしまっているのである。

先に言及した文壇の人々の名や、「拾い猫」、「泥棒は猫である」といった作品などもまた「インターテクスト的」に「吾輩は猫である」の「物語生産」に関わった〈引用〉と考えられるが、それらのことばの〈対話性〉は見過ごされがちである。だが「吾輩は猫である」においては、「遊びに満ちたしかた」(J・ポルター)での〈引用〉こそが、いわゆる〈〓〓〓趣味〉として重視されるべきである。竹盛天雄が「猫」のストーリーの運びは、漱石のちに命名する「推移趣味」のごとくはすすまない。広い意味での、「〓〓〓趣味」のいち早いあらわれとみていいのであろう。(中略) ストーリーを追いかけてよむということ自体、反「猫」的なよみかたにおちいる危険をもつ^⑩と論じたとおりである。豊穠な〈引用〉が過剰で無意味とみえること、無価値な脱線と解されること自体を問うことが必要なのである。

再び寺田の連句論を補助線としよう。

連句の場合では(中略)読者のほうで初めから普通の詩や小説のように話の筋や論理的の連結を期待せず、また期

待してもそういうものほどにもない。そうして（中略）たださまさまの景象や情緒の変転して行く間に生まれ来る「旋律」と「和声」とを聞かされるのである⁽³⁶⁾。

これは連句論でありながら、「吾輩は猫である」の土壌を正しく説明している。（引用）、添削、（挨拶）が自明のこととして書かれ読まれる土壌では、「ストーリー」、「話の筋」、「論理的の連結」は期待すべきものではない。ただ「旋律」と「和声」のことばの響き合いに耳を澄ませて「吾輩は猫である」は読み直されるべきである。

注

(1) 「夏目君と僕と僕の家」（初出一九一九・一「人文」第三十七号）。引用は『漱石全集』別巻 岩波書店、一九九六に拠る。
(2) 章段は初出に拠らない。

(3) 亀井秀雄「間作者性と間読者性および文体の問題——『牡丹燈籠』と『経国美談』の場合——」（『國語國文研究』第89号、一九九一・七）。

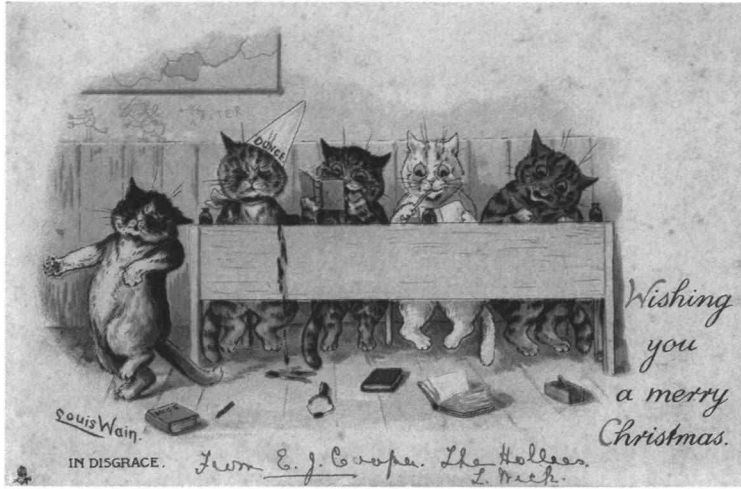
(4) 高浜虚子「漱石氏と私」（『回想 子規と漱石』岩波書店、二〇〇二）。

(5) ミハイル・パフチン著／望月哲男訳「ドストエフスキーの詩学」（筑摩書房、一九九五）。

(6) 「トリストラム、シヤンデー」（『江湖文学』第四号、一八九七・三）には、「単に主人公なきのみならず、又結構なし、無始無終なり、尾か頭か心元なき事海鼠の如し」とある。

(7) ジェイ・デイヴィッド・ホルター／黒崎政男他訳『ライティング スペース——電子テキスト時代のエクリチュール——』（産業図書、一九九四）。

(8) 一九〇四年末から一九〇五年初頭にかけて、漱石は橋口貢と田口俊一とから幾度も絵はがきを受け取っているが、一九〇五年一月二日付田口俊一宛書簡（書簡番号375）には「今度のあの画は思ひ付きがい、。（どなた？）と云ふ題が面白い。」とあり、「吾輩は猫である」（二）で苦沙弥が猫の画と気づかないことに通じるものがあるかと考える。



(9) 林丈二「閑古堂の絵葉書散歩」(「サライ」一九九九・四)及び「ロンドン歩けば…」(東京書籍、二〇〇二)を参照されたい。
 なおこの記事に関しては、小倉斉氏(愛知淑徳大学教員)のご教示に拠る。

- (10) 夏目鏡子述／松岡讓筆録「漱石の思ひ出」(改造社、一九二八)にも同様の記述がある。
- (11) 桂月から「太陽」への執筆依頼と「吾輩は猫である」の批評を書いたとの連絡を受けていた漱石が、その批評を読む前に「善悪に關らず御批評被下たとあれば難有仕合に存じます。然し少しはほめて呉れたんでせうな」と書簡を送り(桂月宛御、実際にその「批評」を読んだあと、「吾輩は猫である」(七・八)で桂月の言葉を取り上げている。
- (12) 注4に同じ。
- (13) 紅野敏郎「解説」(回想 子規・漱石)岩波書店、二〇〇二)。
- (14) 高橋英夫「表現言語の成立——『吾輩は猫である』」(無限系列 漱石・龍之介・百閒)小沢書店、一九八九)。
- (15) 紅野謙介「投機としての文学 活字・懸賞・メディア」(新曜社、二〇〇三)。
- (16) 「時機が来てるんだ——処女作追懐談」(文章世界)一九〇八・九)。
- (17) 一九〇五年二月一日付高浜虚子宛(書簡番号505)。
- (18) 坪内稔典「建長寺と法隆寺」(漱石全集第十七卷月報)岩波書店、一九九六・一)。
- (19) 寺田寅彦「俳諧の本質的概論」(寺田寅彦全集 第12卷)岩波書店、一九六一)。
- (20) 高浜虚子「俳話(六)」(ホトトギス)一九〇四・八)。
- (21) 注4に同じ。
- (22) 注4に同じ。
- (23) 「吾輩は猫である」(二)の「感応」と「幻影の盾」については内田道雄の指摘があり(『夏目漱石——『明暗』まで』おうふう、一九九八)、「未了の恋」のモチーフと「幻影の盾」とをめぐっては竹盛天雄が既に指摘している(漱石 文学の端緒)筑摩書房、一九九二)。
- (24) 藤井淑禎「〇〇子と金田富子とのあいだ——『吾輩は猫である』の面白さについて——」(『不如歸の時代』名古屋大学出版会、一九九〇)。藤井は読者層の問題に言及して論じており参考になったが、本稿では「ホトトギス」におけることばの共振として考へたい。
- (25) 「猫の家の人々——『吾輩は猫である』の家族論」(漱石研究 第十四号)翰林書房、二〇〇一・一〇)。

- (26) 日本国語大辞典刊行会編『日本国語大辞典(縮刷版)』(小学館、一九七六)。
- (27) この作品についても既に久米が指摘している(注25参照)。
- (28) 「猫の草子」など御伽草子の影響も考えられる。『日本古典文学全集 36御伽草子集』(小学館、一九七四)を参照。
- (29) 注19に同じ。
- (30) ロラン・バルト著／花輪光訳『物語の構造分析』(みすず書房、一九七九)。
- (31) 亀井秀雄『小説論』(岩波書店、一九九九)。
- (32) 拙稿『二百十日』覚え書き——文学的話題をめぐって——(『愛知淑徳大学国語国文 第二十一号』一九九八・三)を参照されたい。
- (33) 拙稿「門」のプレテクスト——『奥州安達原』を中心に——(『愛知淑徳大学国語国文 第十九号』一九九六・三)を参照されたい。
- (34) 拙稿「行人」の「女景清の逸話」——前世紀の声が聴こえる場所——(『社会文学 第18号』二〇〇三・一)を参照されたい。
- (35) 竹盛天雄「漱石 文学の端緒」(筑摩書房、一九九一)。
- (36) 寺田寅彦「連句雑俎」(『寺田寅彦全集 第12巻』岩波書店、一九六一)。
- *夏目漱石の作品の引用はすべて『漱石全集』(岩波書店、一九九三～一九九九)に拠り、引用においては読み仮名を省略し、旧字体を改めた箇所がある。
- *本稿執筆に際し、ルイ・ウェインの絵はがき掲載を快くお許しくださった林丈二氏(著述家・イラストレーター)に対し、心から感謝申し上げます。

(資格教育センター・文学部・文化創造学部非常勤講師)

お詫び

【愛知淑徳大学国語国文】第二十九号において、当社の印刷上の手違いにより、数か所の過誤を生じてしまいました。本誌編集御担当の先生の御指示により、左に「正誤表」を掲載しますので、これに差し替えてお読み下さいますようお願い申し上げます。

当該箇所を御執筆なさった先生には、大変御迷惑をおかけしてしまいましたことを深くお詫び申し上げます。また、お読みになる方々にも御不便とお手数をおかけしてしまうことになりました。合わせて深くお詫び申し上げます。

手違いの原因については、徹底的な調査によりこれを明らかにし、今後同じ過誤を生じないよう万全の対策をとらせていただきます。

【正誤表】

箇所	誤	正
表紙目次	…青木文美 (37) …佐々木亜紀子 (55) …鈴木孝昌 (71)	…青木文美 (37) …佐々木亜紀子 (55) …鈴木孝昌 (71)
五九頁後から二行目	いる ⁽¹⁸⁾ 。	いる ⁽¹⁸⁾ 。
六四頁最終行	ある ⁽³¹⁾ 。	ある ⁽³¹⁾ 。
六五頁一二行目	二回趣味	低回趣味
六五頁一四行目	二回趣味	低回趣味
六六頁二行目	ある ⁽³⁶⁾ 。	ある ⁽³⁶⁾ 。

平成十八年三月二十日