

『鏡花小品』論

—— 脱ジャンルのテクストの様式 ——

野口 哲也

一 泉鏡花と小品(文) —— 『新小説』との関わりから

(キーワード: 泉鏡花、小品、小品文、明治文学)

泉鏡花の生涯にあって最後の逗子滞在期間となるその三度目(明治38・7・42・2)は自然主義文壇の隆盛期に当たっており、また当の鏡花の体調不良などもあって、逆風を受けた異端作家の「隠棲」というイメージで長らく捉えられていたが、その実態は見直されてきている¹⁾。確かにそれは「春昼」(明治39・11)「春昼後刻」(明治39・12)、「草迷宮」(明治41・1)など、鏡花の代表作と見做される幻想小説を生み出した土壌でもある。

越野格が指摘するように、特にこの時期の鏡花に関して春陽堂『新小説』との関わりは見逃すことができない。言うまでもなく『新小説』は博文館の『文芸倶楽部』と双壁をなす当時最有力の文芸誌であるが、明治三十三年一月二十八日号の巻頭には「新小説大刷新大改善の予告」が掲げられ、編輯主任(後藤宙外)をはじめ新たな面々が迎えられる中、鏡花も「正社員」としてそこに加わることになる。同誌明治三十四年七月号の「凜告」には、月の殆どを会津で過ごす後藤宙外の不在の間、鏡花に「編輯事務の総覧」を委嘱する旨が示され、明治三十四年十月号から大正元年十二月号までは読者投稿欄の選者として参加している²⁾。この間の読者投稿欄は韻文系ジャンル複数と、題を設定した散文系ジャンル一つからなり、それぞれ選者名が記されているが、散文系の選者に関しては最初の数回のみ「編集局」であったほかは殆ど鏡花が担当していることになる。越野は「実作者(文章錬磨者)であり、批評家である(更に観劇者である)存在」としての

当時の「読者」の志向と規範を見定めるにあたって、こうした鏡花の存在が重要な位置を占めるという。

掲載作品が他の作家の誰に比しても多く、しかも、明治三十六年から明治四十五年(大正元年)までの長きにわたり、いわば自然主義文学の消長と軌を一にするような時期に、「新小説」の編輯局で、特に「読者投稿欄」の(選者)を続けていたという事実は、単に逗子行きの原因の再吟味を促すに止まらず、鏡花文学の受容史を考える上で大きな契機になるはずである。／「新小説」の「本欄」及び「読者投稿欄」を仲立ちとして、自然主義文学運動とは別の位相で、鏡花と読者(投稿者)との間には一種濃密な関係が保持され、続けていたのではないか。しかも、それは、明治期における小説読者の問題、或いは美文意識を探る端緒にさえなり得るのではないか³⁾。

越野はここから「自然主義文学運動とは別の位相で、鏡花と読者(投稿者)との間には一種濃密な関係が保持されていた」として、鏡花を取り巻く膨大な同時代の言説に「全面的に否定しようにもその筆力だけは否応なく認めざるを得ない」という批評型があることを確認し、「小説」家鏡花の無視、「文章」家鏡花の消極的認知」というパターンを見出している。ここに示唆されているのは、鏡花をめぐる伝統的な文学史記述が「自然主義」に囚われていたとは別な形で、その「文章」「筆力」の強度を評価・再考する余地があるということである。

越野はさらに『新小説』の読者投稿欄が「言文一致書簡文」「言文一致葉書文」から「小品文」「津々浦々」に移行するに従って「美文の流行」が起こっている⁴と指摘し、「鏡花は言文一致体の実用文で出発しているながら、実用的部分を漸次失い、遂に鏡花の世界に「投稿者」を拉致する一方で、読者も「単なる実用文の修練者であるというより、明らかに鏡花的小説の愛読者でもあった」と述べている。つまり『新小説』における「小品文」の美文への傾斜は、選者である鏡花の好んだ「課題」によって投稿者がそこにおもねった結果であろうということだが、「小品文」なるものの流行は『新小説』の読者投稿欄に限ったことではないので、必ずしも「鏡花的」であるということが即ち時代思潮と逆行する「美文」的な性格を意味することにはならない。たとえば本稿が扱う『鏡花小品』（隆文館、明治42・9）刊行の際には、鏡花の個性を概ね好意的に捉える見方が幾つか示されている⁴。欄の性格上、好意的な評価に傾きがちなのは当然としても、それは選者におもねる投稿者のスタンスとは自ずと異なる立場からの見方と言えるはずである。

明治四十年代を中心に隆盛を見せた独自の表現様式としての「小品」に注目する木股知史は、その性格について次のようにまとめている。

小品は、創作から随想までを包含し、美文や写生文に深くかわり、新聞、雑誌が募集した百字文、小品時文といった投稿文芸にも関連していた。小品は、散文の詩的要素を凝縮した形式でもあり、一方では、言文一致の簡便なエチュードの形式として読者大衆に開かれていたのである。（中略）小品は、主観性、イメージの暗示を重視するが、虚構を排除しているわけではない。小品には、掌編小説的な虚構の物語も含まれている。漱石の「永日小品」には体験に根ざす随想的なものと、創作的なものとが混じているが、それは当時の小品が両者を包含するように存在していたからである。（中略）小品においては、体験と物語は、文章という一本の帯の上に現れる色の違う紋様のようなものであり、断絶しているわけではないのだ。奇譚や世俗への批評や考証を混在させ、雑多な要素の共存をゆるした近世の随想の包含性を小品は継承しているとも言えるだろう。小品が、随想と物語を包含しているのは、近代以前の散文の豊穡をミニチュアとして保存しているからだ、いちおうは考えておこう⁵。

木股が別のところでも述べるように⁶、小品に求められていたのは「西洋的な小説概念には収まりきらない、散文の自由さ」であり、美文や写生文を直接的な源流としながらも、その「文学的な散文表現の水脈は、近世の俳文や随筆に求めることができる」のであり、「小品」という散文様式の特性は何よりも既成の（特に近代的な）ジャンルにとらわれない奔放さという点にあると言える。「小品」の様式を特徴づける流動性は、先に触れた『新小説』の読者投稿欄にも示されている。韻文型のジャンルが「詩」「和歌」「俳句」「狂句」と固定されていたのに対し、散文系ジャンルは「言文一致書簡文」「言文一致葉書文（葉書文）」「小品文」「津々浦々」と変遷していったのである。

なお付言すれば、繰返すように「小品」は明確に明治四十年代に流行が認められる文芸テクストの様式であるが、今日の文芸評論に目を転じたとき、清水良典が提唱している「純文章」なる概念にもこれと通じる文脈を認めうると言ってもいかもしれない⁷。

ここで再度注意しておきたいのは、はじめ読者の投稿による短文形式であった「小品文」が次第に文壇をも巻き込んでゆくという事態である。岡保生は、博文館の『中学世界』や『文章世界』上で字数を限定した投稿欄にあった「小品文」が次第に紙面を拡大させて内容的にも多様化しつつ、書き手も投書家から文壇へと展開するなかで「散文詩的な作品、またムードの重視という傾向があらわれ」ることを指摘している⁸。そうした趨勢の中で「小品文」に主導的な関わりを持つていた鏡花であるが、文壇人である自身の「小品」作品という意味でもやはり流行の中心近くにいたことは確かである。次に掲げる「表1」「表2」はそれぞれ明治・大正期の代表的な小品シリーズの刊行一覧であるが、そこには当時の認識として明らかに鏡花の「小品」と捉えられていたものが収録されていることになる。

本稿は「表1」中の『鏡花小品』を取り上げて論じるが、末尾に「別表」として『鏡花小品』収録作の書誌を示した。「鏡花と読者」という視角から、投稿された「小品文」の質について考察するものではないが、鏡花自身の「小品」の特質について検討を加えることで、この時期の鏡花の作品世界の広がりや奥行きを探り、その文芸言語の特異性に迫ってゆきたい¹⁰。「別表」に示したとおり、『鏡花小品』には全部で十四の作品が収録されているが、それぞれの作品について岩波書店版全集の収録巻を一瞥すると、「紀行」「小品」（巻27）、「雑記」（巻28）の

〔表1〕 隆文館「小品叢書」全10巻

	(書名)	(著者)	(発行年月)
第1巻	花袋小品	田山花袋	明治42・1
第2巻	風葉小品	小栗風葉	明治42・3
第3巻	泣菫小品	薄田泣菫	明治42・5
第4巻	弔花小品	齋藤弔花	明治42・7
第5巻	鏡花小品	泉鏡花	明治42・9
第6巻	虚子小品	高浜虚子	明治42・11
第7巻	秀湖小品	白柳秀湖	明治43・1
第8巻	玄耳小品	洪川玄耳	明治43・2
第9巻	葉舟小品	水野葉舟	明治43・4
第10巻	御風小品	相馬御風	明治43・6

〔表2〕 新潮社「感想小品叢書」全11巻

	(書名)	(著者)	(発行年月)
第1編	わが文芸陣	菊池寛	大正12・12
第2編	泉のほとり	正宗白鳥	大正13・1
第3編	微笑笑芸術	久米正雄	大正13・2
第4編	七宝の柱	泉鏡花	大正13・3
第5編	草原	武者小路実篤	大正13・4
第6編	白酔亭漫記	里見淳	大正13・6
第7編	文学的散歩	宇野浩二	大正13・6
第8編	百艸	芥川龍之介	大正13・9
第9編	我が小画板	加藤武雄	大正13・10
第10編	文壇随筆	中村武羅夫	大正14・11
第11編	途上	山本有三	大正15・3

ようなサブジャンルの領域だけでなく「小説」(巻24まで)¹¹と見做される短篇作品も含まれていることが分かる。もちろんこの区分もひとつの判断基準ではないが、「小品」という様式の持つジャンル横断的な性格を示しているとは言えない¹²。

鏡花生前の小品叢書から下って現代、それに似た試みとして『鏡花短編集』(岩波文庫)を編んだ川村二郎は「泉鏡花の全作品の中で、長篇と短篇のいずれを重しとするか。こう問うのは、図式的なジャンル区分にこだわった愚問にすぎぬようである」としたうえで、次のように述べている。

どこにも魔力がひそんでいるとは、しかし、部分が常に全体に優先していることだと考えることができる。そう考えると実際、鏡花の作はおしなべて、全体の構想が部分を統率し、部分を有機的に連関づけているという印象には乏しいと思いがち。それならばやはり、長大になるほど全体が捉えにくいということにもなる。長篇ではたとえば、『由縁の女』『山海評判記』『竜胆と撫子』などを、ぼくはとりわけ好むけれども、どういふ話だったかといわれ

ると、すんなり筋を通して語るのはあまり楽ではない。ただ作中のそこここのきらめきが、記憶にこびりついて、慕わしい思いをそそり立てるのである。／＼としてそのきらめきは、当然のことながら、短い作においてほど、凝集した光として印象づけられる。短い作ほど全体と部分のへだたりが少いからである。一瞬キラリと光って、それで終り。はかないといえればはかない。しかしそれだけ、きらめきのあえかさ、一際深く、見た眼を通して心にしみわたるといふことがある¹³。

ここに「小品」という様式の固有性、とりわけ鏡花のそれに関する本質は既に明らかにされているように思われるが、本稿では川村が部分の「きらめき」と直感する魅力について、小品(文)隆盛当時の叢書に収められたテキストに即して、できるだけ具体的・分析的に言語化しながら考察を進めることを目標としたい。『鏡花小品』も、もとより一貫した統一性のある作品集ではなく、内容から言っても紀行、怪談、人情もの、書簡、冒険(少年向け)と多岐に涉っている。すべての収録作を個別網羅的に鑑賞したうえで全体の性格を包括的に論じることができないが、幾つかのテキストに共通して抽出できる問題点に着目しながら以下に考察を加えてゆくこととする。

二 怪異の語り方 —— 『鏡花小品』¹⁴の問題点(1)

『鏡花小品』には怪談風の作品が幾つか収められている。「妖怪年代記」「怪談女の輪」に加え、趣向としては怪談にほど遠いが「神楽坂七不思議」も問題を共有するものとしてはここで取りあげても良いと思われる。鏡花と「怪談」の関わりとして、最近では明治末期の文壇における怪談(百物語)の流行の中心に柳田国男や水野葉舟とともに君臨していた鏡花の位相も注目されつつあるが¹⁵、定期的にそれは「小品」の隆盛とも合致する。

まず「妖怪年代記」であるが、これは鏡花自身の金沢での私塾時代の体験を元にした「邸の怪」を語ったものである。入塾の不純な動機として「邸内に三件の不思議あり。血天井、不開室、庭の竹藪是なり」と列挙し、それぞれの因縁話を語り出していく。ただし、この作品は初出時には「一」から「六」までの構成を持つていたもののうち、「一」「二」のみの抄録となっている。「二」までで「三

件の「不思議」の内実は明らかだが、それはこの邸がかつて「旗野と謂へりし千石取の館」であった過去の伝説として語られている。「三」以降は「松波私塾」となった現在の新たな怪異（藪の中の女が語り手を呼ぶ声）が語られ、最終的にその正体がやや滑稽に明かされる。

小林輝治は本作が「様々な怪異への関心をもって生まれた、恐らくは最初の作品」（傍点原文）だとして、次のように述べている。

「妖怪年代記」は、一種の探偵小説である。妖怪を見たいと思っている少年がそれを見た。ところが実際には白痴を見たに過ぎなかったのである。なぜ白痴が怪異に思われたか、それが最後に刻々明かされていくわけである。題名に「年代」の二字を用いたのも、内容的には「伝説と現代」を対比させる、以前はともかく今は「幽霊の正体見たり枯尾花」、そういう時代精神といつか探偵趣味をこめようとしたものである¹⁶。

小林論文に翻刻紹介された「妖怪年代記」草稿には「怪し怪し、夢にはあらゆる奇代の幻影間のあたり見て考えれば、理外の理はさてあるものにて、円了先生にまのあたりみせざりしこそ怨なれと空恐しく」という記述（抹消）もある。ここに名指されている井上円了は『妖怪学講義』（明治26・11・27・10）などで徹底して合理的な考察を加えることで「妖怪」をいわば「撲滅」していった啓蒙家としてあまりに有名である。「妖怪年代記」の主題は、現代における伝説の不毛を説いたもの¹⁷だという小林の主張は、後半部分でいわば種明かしの「落ち」が付けられていることに大きく関わっており、小林によればそれは鏡花の本領ではないという。その点は「神楽坂七不思議」においてさらに顕著である。やはり鏡花におけるごく初期のテキストであるが、「不思議」という括りの下位層に設けられた小見出し（七題）のもとにそれぞれ二〜三行の短文によって構成され、形式面では十分すぎるほどに「小品」（というよりは「小品文」としての要件を備えている。「七不思議」といえば「本所七不思議」や「麻布七不思議」など土地にまつわって伝承される奇談・怪談の類、すなわち典型的な都市伝説であるが、本作の内実は少々風変わりな店や建物、人物を並べただけの、むしろ「七不思議」という話形を徹頭徹尾茶化し、その怪異性を骨抜きにした戯作的趣向に傾斜している。

ただし、私見では鏡花における怪談的小品の強度とはそのような滑稽な軽さとの落差によって些かも減ずるものではない。そしてそれは『鏡花小品』所収の「妖怪年代記」が後半の種明かしを欠いているという外的理由のみによるのではない。確かに「妖怪年代記」「神楽坂七不思議」という二つの初期作品においては、怪異の実在性に対して懐疑的とも取れる態度が濃厚だが、むしろそこで注目すべきは、それが語られる場合も含んだ、怪談・奇譚そのものに対する「好奇心」が内在しているということに他ならない¹⁷。実に「妖怪年代記」の語り手もそのような志向を有している。

前段既に説けるが如く、予が此塾に入りたりしは、学問すべきためにはあらで、いかなる不思議のあらむかを窺見むと思ひしなり。我には許せ、性として奇怪なる事とし謂へば、見たさ、聞きたさに堪へざれども、固より頼む腕力ありて、妖怪を退治せむとはあらず、胸に蓄ふる学識ありて、怪異を研究せむともあらず。俗に恐いもの見たさといふ好事心のみなり。（三）

『鏡花小品』の抄録本文ではこの「三」章以降がカットされており、その意味ではまさに怪異が怪異として提示される構成が保持されていると言えないこともない。また怪談というジャンルや怪談に関する発言を見る限り、鏡花がある意味で怪異の実在を信じて疑わなかったらしい（少なくともそのようにふるまい続けた）ことは確かである¹⁸。しかし既に見たように、テキストのレベルではそこに一定の微妙な距離が保たれていると言わざるを得ない。それは井上円了の妖怪学のように「理に落ちる」わけでもなく、かつ「百物語怪談会」のような催しを冷ややかに見下ろしていた鷗外の視線¹⁹とも異なる、鏡花固有の想像力のありよう（様式性）を示しているに違いない。いずれにせよ、『鏡花小品』のなかの他作品とも共通する問題点としても、この怪談の核心は怪異が実在するか否かというレベルにあるものではないように思われる。

「怪談女の輪」は、「妖怪年代記」と同じく鏡花の私塾時代の体験を素材としながら、その「怨霊譚が、もつとりファインされた別の怪談となって現われて」と評されている²⁰。まず冒頭にそれは「黄昏の頃」||「逢魔が時」といういかにも鏡花好みの時間帯の怪異体験として語り出される。それは塾内で禁止されていた「小説」を教師に隠れて読み耽り、「木にも萱にも心を置た」夢見がちな少

年が熱に浮かされて体験した怪異の報告である。鏡花の自伝的作品「名媛記」(明治33・1)にもやはり寄宿舎の談話室に備えられた物語に耽溺し「木にも草にも心を置いて居る好奇心の強い少年」が登場する。ある日発熱で朦朧としながら、貸本を隠した押入の側で眠ろうとすると枕元に足音が迫ってくるので夢中で次の室に避難しようと襖を開けてゆくこと再三、「心持十畳ばかりもあらうと思はれる一室にぐるりと輪になつて凡そ二十人余女が居た」という情景を目にする。タイトルにもあるように怪異の核心はここにあるが、それは「妖怪年代記」全篇のように種明かしを含む因縁譚の構造を持つてはいない。正確には「怪談女の輪」にも因縁らしきものが全くない訳ではないが、「妖怪年代記」とは逆に末尾に「地方でも其界限は封建の頃極めて風の悪い土町で」云々と語られるだけであり、「殊に件の邸に就いては種々の話があるが却つて拵事じみるからいふまい」という口吻は極めて淡泊である。むしろ作品としての眼目は、熱に浮かされた「私」の夢とも幻覚とも解釈できる体験における朦朧とした意識を描写する追真性が持続する点にあるといつてよいだろう。たとえば次のような感覚的実感(心持)の表象は極めてリアルな強度に満ちている。

鼻も口も切さに堪へられず、私は綿を搔けるが如く手をもがいて空を払ひながら呼吸も絶へぐに身を起して足が立つと思はずよろめいて向ふの襖へぶつかつたのである。

其ま、押開けると襖は開いたが何となくたてつけにねばり気がするやうに思つた、此処では風が涼しからうと其を頼に恁うして次の室へ出たのだが矢張蒸暑い、押冠さつたやうで呼吸苦しい。

最う一ツ向うの広室へ行かうとあへぎぐ六畳敷を縦に切つて行くのだが、瞬く内に凡そ五百里も歩行いたやうに感じて疲労して堪へられぬ。取組めるものはないのだから部屋の中央に胸を抱いて立ちながら吻と呼吸をついた。

まあ、彼の恐しい所から何の位離れたらうと思つて弱々と振り返ると、もの、五尺とは隔たらぬ私の居室の敷居を跨いで、明々地に薄紅のほやけた絹に搦まつて蒼白い女の脚ばかりが歩行いて来た。思はず駈け出した私の身体は畳の上をぐるぐまはつたと思つた、其も一ツの広室を夢中で突切つたが、暗がりて三尺の壁の処へ突当つて行処はない、

ここでは他者の視線や迫り来る足音に促されて「私の身体」を再発見しているが、直後に「女の輪」を目撃する場面でもやはり「私の身体」とそこに向けられる視線、「物凄いい声音」が繰返し書き込まれている²¹。また本作は「三重の襖」と改題されて別の媒体にも再録されているが、密室の「襖」や「明窓の障子」が次の室や中庭の「泉水」という一種の闇の空間に対する想像力を促す装置にもなっている。邸の中庭にあるこの「泉水」はそもそも、この作品空間における想像力の磁場あるいは集約点としてのトポスともいべき性格を持つていた。

一方は明窓の障子がはまつて、其外は畳二畳ばかりのしつこい叩の泉水、金魚も緋鯉も居るのではない、建物で取廻はした此の一棟の其泉水のある上ばかり大屋根が長方形に切開いてあるから天水が溜つて居る、雨落到敷詰めた礫には苔が生えて、蜘蛛が這ふ、湿けてじくじくする、内の細君が元結をこ、に棄てると、三七二十一日にして化して足巻と名づける蠅螂の腹の寄生虫となるといひて塾生は冒つた、泉水を囲んだ三方の羽目は板が外れて壁があらはれて居た。室数は総体十七もあつて庭で取廻はした大家だけれども何百年の古邸些も手が入らないから鼠だらけ埃だらけ草だらけ。

本作の怪談としての強度(リアリティ)は、このような「古邸」そのものの無気味さにも大きく依存していると考えられるが、同様の観点から「妖怪年代記」を振り返ったとき、やはりそれも「庭の竹藪」「不開室」といった「闇のトポス」によつて成り立っていたことに気づかされる。そこで繰り広げられたとされる女への折檻は、裸体を酒浸しにして草叢に放置する「虫責め」や、首を切られ逆さ吊りになった死体によつて染められた「血天井」といった猟奇的な描写で満たされておき、その強度は「松波私塾」の怪異が暴かれていくストーリーやプロットをはるかに凌駕して貫き、持続しているのである。それは「海の鳴る時」で、「幽霊がんにくを食つたといふ風で口の臭い」按摩の女達が養女お絹に客を取らせるために股を探り、口を塞ぎ、息を吹き込むという醜悪極まる猥雑描写にも通ずるものである。繰り返しになるが「妖怪」の実在性に対する懐疑的な姿勢よりむしろ、こうした「部分」や「細部」への執拗な視線にこそテクストの特質があると考えられるのである。

なお両作品に共通して繰返される「姿なき声の怪」という点も見逃すことはで

きない。鏡花テクストにおける「声」もまた、応々にしてストーリーやプロット、意味の再現といった次元を越えて無気味に響き続けるものであり、そうした意味でも鏡花的な怪談の核は、その实在性よりも突出するイメージの強度にあるといつてよいだろう。

先に、鏡花の怪談的小品における怪異のリアリテイが滑稽さとの落差によって減ずる訳ではないと述べたのは、以上のような点によつていられる。たとえばそれは「白鬼女物語」という初期習作が様々な迂路を経て「高野聖」（明治33・2）の成熟に向けて洗練されてゆく際に不可欠だった「語りの場」における「話芸」にも通ずる問題である。そしてこの見方は、怪異という視点を離れてみても有効であり、たとえば『鏡花小品』のなかの紀行文にも同じような構造が認められる。

「道中一枚絵」と「友白髪」は、鏡花の愛読した『膝栗毛』に登場する弥次郎兵衛・喜多八の繰り広げる珍道中を下敷きしているが、石崎等は「旅に出ると弥次・北的な笑いの領域に固執してしまう心的な傾向」について「『膝栗毛』説話ともいべきこいう（へ紀行）の記述の在り方が、鏡花の本質とはどうい考えられない」と述べている。しかし、特に巻頭に置かれた前者など、義父の介抱を続ける未亡人（友人の細君）を称えつつ、新年の富士山を鑽仰するという一種厳かで崇高な側面もちあわせており、実は「鏡花の本質」からそう遠いものではないのではないか。なおこれらは鏡花自身が明治三十四〜三十五年にかけて行った叔父・松本金太郎（宝生流能楽師）との箱根年越旅行に基づくが、「友白髪」において東海道線の車中で出遭う友人（新婚の学士）は、鏡花と親交のあった柳田国男をモデルとしているとも言われており、実際に二人が遭遇していたことも明らかになっている²²。他にもこのときの実体験を作品化したものは多く、『膝栗毛』を模した滑稽でめでたい道中の明るい趣向は怪談の暗さとは対照的だが、『歌行燈』（明治43・1）や「眉かくしの霊」（大正13・5）の冒頭部などにも繰り返して導入されているように、鏡花の偏愛して止まない方法でもあった。その趣向によつて「歌行燈」の讚美する能役者たちの芸の崇高さや女主人公の折檻の場面と生々しさ、「眉かくしの霊」の末尾に到来する幽霊とトッペルゲンガーの恐怖といった作品の核心部分が相対的に際立てられこそすれ、決して弱められることはないのである。これらにおける道化じみた会話文と紀行文の荘嚴な叙景、また美化される人情話との落差については、節を改めて後述する。

三 イメージとトpos——『鏡花小品』の問題点（2）

前節に見た「怪談女の輪」における少年の幻想について、菅原孝雄は次のように述べている。

こういった環（輪）の形態に鏡花がこだわっていることを鏡花の精神の出来事に戻してみれば、すでに書かれているようにまず第一段階として自己喪失、忘我自失の恐怖と言えよう。子供達で作られたおさな遊びの環は次第に夕暮れの中で一切の形を臙ろにし、歌声も遠のいて奇怪な気持ちにさせてくる、そして自分が今どこに居るのか判らなくなり、自己の実体が喪失されたように身体が浮き上ってくる。（中略）揺れ動き得体の知れなくなる環の中にじつと坐り込んでいると自分の存在が怪しくなり、自己を喪失してしまう、その不思議な経験は環の中には何か我を失なわせて堪えられなくなる世界があるように思わせる。おさな遊びによつて体験した忘我自失の激しい恐怖感、鏡花の内奥深くに鏡花の世界の一端を見せているのではないか²³。

「私」の意識を朦朧とさせ、夢幻的な映像をもたらすものは、教師に隠れて「小説」を読み耽る少年の性格や「熱が出て悪寒がした」という偶発的な条件というよりは、確かに菅原が述べるように「環」そのものもつ魔術的な作用なのだという見方も可能である。換言すれば、作品の幻想性（怪異）はストーリーやプロットによるのではなく、特定のモチーフがもつ中心的なイメージによつて顕現する、いわば詩的な効果なのだとということにもなる。そしてこのことは、森や藪、叢や池水、襖に隔てられた隣室など、間に包まれて作中の想像力を結節する場（トpos）が担うものでもあった。このようなテクストの特質は、『鏡花小品』においては怪談的な構成や趣向を持つものみに該当するわけではない。

「蛇くひ」は、草稿に尾崎紅葉の添削の跡が夥しく、句読点や鉤括弧を用いていない点などから、処女作「冠弥左衛門」（明治25・10・1・11・20）以前に書かれた可能性も指摘されている²⁴。草稿末尾には紅葉の筆で「立案凡ならず、文章亦老手のごとし。小蛇已に童気の頭然たるものあるに似たり。予数年諸子の小説を閲す、未だ曾て如斯きを見ず。子はそれ我掌中の珠か、乞ふ自重せよ。」と

いうコメントが付されており、入門当初の鏡花に対する期待の程を窺わせる。乞食集団「応」の出没する北陸市街を舞台として、施しを拒む家には蛇を食いちぎって吐き散らすという報復が加えられるのだが、紅葉も注目していたように、何と云っても本作の強烈な印象は「応」の繰り広げるグロテスクな悪食の場面である。

最も饗膳なりと珍重するは、長虫の茹初なり、蛇の料理塩梅を潜かに見たる人の語りけるは、(応)が常住の居所なる、屋根のなき褥なき郷屋敷田畝の真中に、鋼にて鑄たる鼎(に類す)を据ゑ、先づ河水を汲み入る、こと八分目余、用意すれば直ちに走りて、一本榎の洞より数十条の蛇を捕へ来り、投込むと同時に目の緻密なる箆を蓋ひ、上には犇と大石を置き、枯草を燻べて、下より爆々と火を焚けば、長虫は苦悶に堪へず蛇廻り、遁れ出でんと吐き出す織舌炎より紅く、箆の目より突出す頭を握りちてぐつと引けば、骨は頭に附きたるま、外へ抜出づるを棄て、屍傍に堆く、湯の中に煮えたる肉をむしやむしや喰へる様は、身の毛も慄悚つばかりなりと。

このグロテスクな描写の喚起する生理的嫌悪感の強度は、既に述べたこととの関連で言えば「妖怪年代記」における酸鼻な折檻と処罰の場面の再現や「怪談女の輪」における「環」の鮮烈な恐怖と崩壊してゆく身体感覚、「海の鳴る時」における盲人の猥褻さに匹敵するといえよう。その容赦ない悪行によって「郷屋敷田畝は市民のために天工の公園なれども、隠然(応)が支配する所」となつてしまふが、「法も未だ一個人の食物に干渉せざる以上は、警吏も施すべき手段なきを如何せむ」というように(傍点引用者)、異形のもの跳梁跋扈する姿が公権力や公共性に明確に対立するものとして描かれている。この構図について東郷克美は次のように述べている。

これは明らかにこの後「冠弥左衛門」「貧民倶楽部」と続く窮民一揆のモチーフであつて、とりわけ「貧民倶楽部」との関連が深い。初期の鏡花は、このように群行する異形の集団のエネルギーを繰返し書いた。(中略)鏡花はグロテスクなものを好んで描いたが、W・カイザーは「グロテスクなもののは疎外された世界である」とのべている。「応」の団体の悪食は、まさに「疎外

された世界」の表象であり、反秩序・反文化を意味するものであつて、彼らが日常的世界の住人に「言語に断えたる不快嫌悪の情を喚起」させるのは、それによって人々の秩序感覚が脅かされるからである。特に「蛇」が鏡花的オブセッションを示す動物であることは、よく知られている。鏡花は、蛇を恐れつつそのイメージに深く執着した²⁵。

本文中「怪物」とも記されるこの集団の反秩序・反制度的な異形性は、たとえば野口武彦が鏡花の戯曲を中心に類型化したような「俗界」と「異界」、「現世」と「別世界」が並行し、対立し、ときに交錯するような世界観の構図を想起させる²⁶。習作的な小品「蛇くひ」は、確かにその構想を抜けていった先には東郷の指摘するような「冠弥左衛門」や「貧民倶楽部」(明治28・7・12～9・6か)、さらには「風流線」(明治36・10・24～37・3・12)「続風流線」(明治37・5・29～10・5)に描かれる悪党の美学(美德)とも言うべきエネルギーにも連なりながら、野口の注目するような戯曲「夜叉ヶ池」(大正2・3)「天守物語」(大正6・9)「山吹」(大正12・6)等の世界観に通ずる構図を認めうるのであるが、作品の特質としてはやはり「応」の無気味な形象そのものに主眼があると言うべきであろう。

また、ここでもやはり「応」の無気味なイメージはその「声」にも象徴されている。そもそも「応」という呼称が彼らの「おうおう」という呻き声に由来するのであるが、その集合離散を促す合言葉のようになってるのが、「お月様幾つ」と唱和される童話である。この唄声は「応」らにとどまらず、子どもたちの間での流行にも発展しているが、それは「応」の到来を思い起こさせるものとして市民に忌避される。「古老は眉を蹙め、壮者は腕を扼し」て小言を言い、「父母姉兄が誑しつ、賺しつ、制すれども、頑として少しも聴かざりき」という子どもたちの唄声は、「鬼の来ぬ間に拾豆乎」から「屋敷田畝に光る物ア何ぢや」と自在にその形を変えて響き続ける。末尾に「無意無心なる幼童は天使なりとかや」「(応)の巨魁が出現の機熟して、天公其使者の口を藉りて、予め引をなすものならむか」と終末(カタルシス)を予感する語りは、制御不能な子どもたちの唄声に、不可視の超越的世界との通路を明らかに見定めている。たとえば「草迷宮」でも子どもたちの仮装行列とその唄声が魔に通じる無気味なものとして描かれるが、やはり本作でも唄声の重層性が世界の重層性に対応していると言えよう。

『鏡花小品』の末尾に置かれた「波かしら」もやはり、特定のモチーフの喚起するイメージ自体が展開を牽引してゆく詩的な小品である。芸者上がりで今は大家の奥様となったお関は湯帰り、ひどい寒に凍える少年(菊次)を送っていくと、その兄は彼女の思ひ人(三枝菊蔵)である。輔祭りの準備さえ満足にできない困窮を知ったお関が愛宕の頂に向かって拜むと、小川の波が逆立ってめでたく鮭が運ばれてくる。結末に至る展開はあまりに唐突であるし、その前後に二人が叶わぬ恋の思いを胸中に秘める箇所も、極めて芝居がかった会話が初期の観念小説「外科室」(明治28・6)を思わせもするところであるが、やはりその構成は類型的の誇りを免れない。研究史でもこの小品に対する言及は殆どないものの、天沢退二郎が次のように述べているのが注目される。

この冒頭シーンでくりかえし強調して私たちを鳥肌立たせる「寒さ」は、この箇所を作品の冒頭部たらしめているばかりでなく、この作品を泉鏡花における「書くこと」のはじまりの露頭たらしめているのである。(中略)こうして、あの寒さの瀾漫からはじまった「書くこと」のアウラは、語りの増水、その水位の、いちめんをおおいつくすまでの高まりによって、ようやく真の「はじまり」の始点へとたどりついたのである。(中略)お関と菊蔵との過去の関係も、今後のなりゆきも、物語としては不分なまま、中途半端で終わっているくせに、この短篇がそなえて離さぬ本質的性格とは、このようなものである²⁷。

天沢は「生理的な(寒さ)と、書くことのはじまりにおける存在論的な(寒さ)とが、幼少年期の本質追究において、するどく照応しあうために必死の条件をみちびいている」として、「寒さ」のイメージを作家論的な文脈で極めて特権的に取り出して見せている。天沢が「語りの増水、その水位」と表現するように、鏡花を「書くこと」に駆り立てる「寒さ」のモチーフは「水」に関わるものの数々である²⁸。確かに、本作の見所はおよそ洗練されているとは言い難いストーリー展開や鍛冶職人の江戸っ子的な意地と啖呵にはなく、雲・雫→時雨・霰→鬼川の水・波→クライマックスの洪水というように、次第に充溢・氾濫してカタルシスをもたらす「水」のイメージの連なりに他ならない。映像的な構図としては、「寒さ」と「水」の中、川縁の土塀の細道を傘さしてゆく女(お関とお三)

の姿も繰り返し描かれて印象的であるが、二人は偶然にこの土塀に落書きされた「相合傘」を目にして立ち止まる。

「何の他愛のないことをおつしやるやら。」と余のことに三も笑ひながら、づつと寄つて、土塀に提灯をさしつけた、影は消えて、前後十町人なき処、灯を包んだ後姿、はつきりと二つ立つたり。

「何、おせき。」と読みかけて、ためて見て、差覗き。

「丁寧に釘か何かで刻んで描いたよ、おせきが、厭だ、同一名だよ。」

「あら、彼処はそれぢやあ、旦那様のお名前でございますか。」

「戯談をお言ひな、小兒同志のいたづらだよ。」といひ消したが、ものずきは猶止まず、同一名の相逢傘、男の名を見ようとすると、僅の間も降りしきつて、面に、壁に、雲がさら／＼、お関はもどかしさうに、手に持った白地の濡手拭をひらりとほぐしてひらく／＼と、土塀に対して雫を払った。

「お、三枝。」

三枝と一声高く読んで、銀杏齒の足駄をざつくと一足、あとへ退つて、じつと瞳を定めたのである。

(第四)

作品全編を一貫して統括する「水」のイメージの中、土塀の前に佇む二人の後姿は、「相逢傘」の落書きに重なり合う。お関と菊蔵が現実に結ばれることはないが、その叶わぬ恋を昇華する論理は、「外科室」の観念的な天上性とは異なる所にある。お関が菊次に「自分ぢやあ何も知らないけれど、姉さんはもう本当の姉さんのやうに思ふよ」(第六)と言ひ聞かせ、それに応じて菊地も兄に「余所の叔母さん」が「整然と今夜姉さんになつたんだよ」(第八)と告げる展開は、ひとえにこの土塀に書き付けられた「相逢傘」の刻印に示される論理として了解されるのである。現実的な因果関係ではなく、言葉(記号)やイメージの支配する論理ということで言えば、『鏡花小品』中の「千鳥川」も問題を同じくする。茶屋で語られるかつての心中事件のあつた近くの茶屋で、たまたま居合わせたに過ぎない「学生」と「令嬢」が、恰もそのまま心中を反復しようとするかのような結末の導き方は、やはり唐突に過ぎて読者を戸惑わせもするが、渡部直己は次のように述べている。

登場人物の「心理」といった観点にたよって読むかぎり、筋立ての奇矯さはいかにしても覆いがたい。(中略) 彼はつまり、全く別様の機縁に従って、この不自然な応諾を実現しようとしているのだ。要はそのに在る。／＼心中語が語られる場所に同じ年格好の男女がいる。― 実はこれだけで、十分にではないのか？ 鏡花の筆致はまぎれもなくそうした趨勢に反応するようにみえる。すなわち、紙の上で互いに並びあうこと、そして、これ自体がある過剰な親密さの動機となりうること。ふたりがもし、かたわらに語りだされた心中譚をまるでなぞろうとしないならば、ここでは、その方が逆に「不自然」ではあるまいか。『千鳥川』を単なる失敗作と断ずるのはいかにもたやすいが、紙の上に並びあったものどうしが即座に浸りあう、一種きわめて倒錯的なこの親密さそのものを否定することは思いのほか容易ではないはずだし、実際、鏡花のさまざまな奇矯さは、こうした消息に比類なく過敏であった点に由来するとさえ継ぎうるのだ。(傍点原文)²⁹

鏡花の逸話の幾つかによれば、彼は意味を再現する透明な媒体としてではなく、それ自体が言霊的な実体性を持つものとして言葉や文字に接していたらしいことが伝えられているが、作品のレベルではたとえば「朱日記」(明治44・1)において、「赤」や「朱」といった(火)のイメージあるいは記号が実際に火事や火傷をもたらすという、極めて自在なテキストの論理によって貫かれていることも想起される。「余所の叔母さん」が「本当のお姉さん」になる、すなわち叶わぬ恋が現実の柵を超えた次元に昇華される展開は一見あまりに恣意的だが、それは因果関係や現実的な合理性に密着したストーリーやプロットを凌駕する、突出したイメージが自律的に連鎖してゆくという論理によって有機づけられているのである。

四 文体・話体の葛藤 —— 『鏡花小品』の問題点(3)

前節で触れた「千鳥川」は、新聞でも報じられた心中騒ぎをめぐって茶屋の女房と学生客のあいだで繰り広げられる問答によってストーリーが展開してゆく。男を道連れにした女をこき下ろし、床几に塩まで振る女房と、あくまでも心中を擁護したい学生との対立によって構成されている。川島みどりはこのテキスト

は、互いに互いの言葉を否定しあう言説の連鎖が大部分を占めている。否定が否定を生む対話の場においては、互いに相手を納得させよう、自分の主張を押し通そうという語りの拮抗が生じる」として、次のように述べている。

新聞の「嘘」を暴く姿は、メディア競合時代の他紙攻撃的な功利姿勢と重ね合わせられ、(悪女伝)の創造は、まさに明治期の新聞が売り物とした続き物のパロディである。こうした女房の欲望の露呈が、語り手と学生の共謀関係を意味している。そして学生の欲望の隠蔽は、同時に語り手の欲望の隠蔽につながるだろう。語り手もまた学生と同質の物語化の欲望を有しているのだ。それゆえに、語り手は、女の内面を必要としない。(中略)「千鳥川」は、新聞という当時もっとも身近なメディアを通して物語を欲望する身振りを身につけた複数の人物による語りの拮抗を提示しつつ、物語の欲望が、女の個の物語を覆い尽くしていく様が描かれているテキストであるとと言えるだろう³⁰。

川島は、女房の創造しようとする(悪女伝)と同様に、学生も(心中譚)を美化して紡ごうとしていると指摘するが、確かに男女の心中という一つの事件をめぐって否定的な応報が繰り返される中で、心中死した女の内面は、いわば遠近法的な中心として不可視の彼方に消失してゆく。川島の把握の要諦は(悪女伝)の物語を志向する女房と学生の(心中譚)の物語を志向する学生という二様の言説の対立・相克ということにあるが、私見では「千鳥川」という小品テキストが持つある種の緊張感、川島の言うような意味での物語言説の次元での対立に限られるものではなく、『鏡花小品』所収の他作品の本文も視野に入れた場合、異なる文体や話体の相克といった文章表現上の問題として見えてくるように思われる。

テキストはその初出題(「新名所」)が示しているように、紀行文としての性格も持ち合わせているが、冒頭の学生のせりふもそれに対応して「何だか気の毒らしくつて、好い景色だとも言へないやうな気がするな」というものである。この学生と茶屋の女房の対立はまず、心中があったのが「鱗岩」なる名勝だとする新聞報道は嘘で、実は「千鳥川の川下」への身投げだったという点に始まる。この後、女房の言い分に反して学生は嘘でもいい、追善菩提のため、飽まで誉めろ」

「場所も如何にも、鱗岩で、然も月夜だつたといへ」と啖呵を切るまでに至るが、まずこの「鱗岩」は「御覧なさいまし、彼の通り」と促す女房の声に続いて次のように描かれている。

立つて居て伸上る、女房の目には望むべく、胡座で居て、俯向学生の目には瞰すべく、鳥山の根をざら／＼と嚙んで、恰も霜柱の崩れるやうな、浪打際を稍離れた辺、五尺海面を抜いて五十畳敷ばかりの一座の岩、一脈、一秒に波が被つて、たら／＼と其の上を走るが、折からの夕焼に金を溶かして流せる如く、又、右より、左より、前より、後より、悠然と然り隙なく、静かに然り強く、和かに然り揺れて、乗上り、躍越し、引返し、溢れかゝり、ざつと引いてやがて打ち／＼打寄する、水と水と相合ふ処々、水銀を投げて砕くやう、然も周囲は、緑青の濃き慎重雄大な色を湛えて、恰も一条の青龍有り、其の岩の根に棲んで、其の鱗を一個々々、水に呼吸つく毎に海はたゞ彼処ばかり常に大動揺をするが如くである。

一文は長大だがごく短い句によって重文的に構成されており、複雑な統辞ではない。対句や反復のもたらす効果は聴覚に訴えかけるが、その音楽性は、波のうねりという視覚的な動きも喚起する。一つ一つの語句の選択としても極めて擬古典的な美文であり、典型的・伝統的な叙景となつている。言文一致運動や所謂「風景の発見」以前の古典的な叙景の性格として一般に指摘されるように、それは外界を写生するような再現性ではなく、伝統的な言葉の連なりや蓄積が先立つてそこから立ち上げられる表象性が顕著であるとも言える³¹。地の文におけるこうした風景や女性、服飾等の描写はこと鏡花の場合に関しては珍しいものではなく、むしろ殆どの作品で馴染み深いものである。それに対して鏡花の会話文は、講談とも落語とも揶揄されるほど類型的ではあるが、同時に写実的でもある³²。引用部の叙景文の直後には、それを再び受ける形で「彼でございませうから、貴下、」と女房の言葉が続く。そしてこの構造は心中の道連れになった男を弔う「煙」を語る次の描写にも共通する。

「だから御覧なさい、はじめは、あれ彼処に、」
と、女房は山の方を見返つた。白布を引いて磯形に上へ並んで虹の如く、

岩の狭間に途切れ途切の故道を横切つて、遙に一条の濃き煙、胡粉を以て描けるやう、そよとも靡かず。其の辺から黄昏れて、岩間々々の波暗く、栄螺の背に暮れか、つて膳の上がうら淋い。

「あの海草を焚いて居ります、彼処等が、合葬場で死骸は仮埋になりました。」

ここでも女房の世俗的なせりふに割つて入るようにして、古典的な修辭が心中の名残としての「煙」を表象している。川島が言うように、心中事件をめぐる葛藤は茶屋の女房と学生の応報だけでなく、引用部に見られるやうな、典型的な美文による壮麗な叙景と彼らの思惑に満ちた卑俗な会話文との対比的配合という次元でも確保されているのである。心中事件の真相如何に拘わらず、その舞台を美化して「新名所」として表象するテクストの紀行文的性格は、様々な位相での総合的葛藤の場として捉え直すことができよう。そしてそのような複数の文体・話体が拮抗する緊張の場としてのテクストの性格は、『膝栗毛』の弥次喜多の滑稽な趣向を模しながら古典的・伝統的修辭を散りばめる「道中一枚絵」「友白髪」などの紀行小品に該当することはもちろん、『鏡花小品』という作品集全体についても言えることである。

これまで言及しなかつた収録作について簡単に触れておくならば、「見舞の文」は日露戦争に出征する軍人一行を宿泊させた民宿の主婦より留守宅の妻へ宛てた書簡の体裁をとり、出征する夫たちの決死の勇武と対比的な優しさを二つながら讚美しつつ、留守中の妻の心中を慮る、戦時下の女同士の絆を表現している。宛先がまだ見ぬ人として設定されている点が特異であるが、書簡文（候文）の文体的見本と見ることできる。また「絵はがき」は僅か二ページ足らずの文章だが、これは発表直前の鏡花の身辺に直接取材しており、和達瑾子（紅葉の知人で「金色夜叉」のヒロイン鳴沢宮のモデルの一人ともされる）の出産（明治35・9・10）を祝う葉書に添える絵を錦木清方に依頼したことに基づくものである。「今朝の風情をそのままに写してん」と思いつくも、叢竹に絡んだ朝顔は露のように儂いということに断念し、撫子の花も「幽霊の裾模様」に付けるものだからと却下され、結局は「吉例犬張子」に落ち着くという展開がやや紀行文的な可笑しみを感じさせるが、実体験を極めて平明な表現に定着させており、その即興性も含めて、いわばスケッチ（絵葉書）のスケッチ（写生文）といった趣の小品である。これら二作品は、本稿のはじめに確認したような小品文選者としての作者の位相を示

しているとも言えよう。

以上、最後に概括的に述べるならば、明治四十年代における代表的な小品叢書の一巻としての『鏡花小品』の意義とは、いわば性格の異なる様々な文体・話体を融合・拮抗させようとする「文章」の実験の場としてあったという点に見定められよう。また、「蛇くひ」における悪党の正義と子どもたちの唱和、「妖怪年代記」「怪談女の輪」における闇のトポス、「妖怪年代記」の血腥い折檻や「海の鳴る時」の猥褻な盲人、「千鳥川」のメタテキスト的ふるまいなど、これら「小品」の中核をなすモチーフや詩的イメージは、のちにそれが洗練され、十分に練られた形で構想に結びつけられた作品群（小説・戯曲）に比べれば、作品の展開に十分に収斂していない未熟な萌芽という位置づけにもなる。しかしそれは別言すれば、鏡花文学全体の鍵となるような特権的なイメージの強度が、ストーリーやプロットに埋没せずに屹立しているということでもある³³。両義的ではあるが、このような性格もまた、既存の文学ジャンルを逸脱する自由な様式としての「小品」テキストの特質を考えるうえで見逃すことができないはずである。

〔付記〕本稿は平成20―22年度科学研究費補助金（基盤研究（C））「脱ジャンル領域としての「小品」に関する動態的・文化史的総合研究」（研究代表者佐藤伸宏、課題番号 20520153）による共同研究の成果の一部である。

注

- 1 越野格「鏡花文学批評史考(1)―鏡花文学における読者の問題―」（『北海道大学文学部紀要』29―2、昭和56・3）、吉田昌志「逗子滞在期の鏡花」（『文学』51―6、昭和58・6）、吉田昌志「年譜」（『新編泉鏡花集』別巻二、岩波書店、平成18・1）
- 2 稲垣達郎・紅野敏郎編『新小説総目次・執筆者索引』（日本近代文学館／八木書店、平成元・11）を参照。なお鏡花が担当にあたった読者投稿欄のジャンルには変化があり、「懸賞俳句」（明治34・10、35・1）「俳句」（明治35・9、36・7、37・7、38・2、38・9、39・4）「言文一致書簡文」（明治36・2、38・12）「書簡文」（明治37・1、37・6、37・8）「言文一致葉書文」（明治39・2、40・12）「葉書文」（明治39・3、4、39・11、12）「小品文」（明治41・2、43・7）「津々浦々（小品文）」（明治43・8、大正元・12）となっているが、各月にそれぞれ「題」を指定している。
- 3 越野格前掲論文（1）
- 4 「怪談、冒険小説、軽く三馬で行ったものもある。それ／＼に著者の特色と筆致とは遺憾なく現はれてる面白い。」（『新刊紹介』『文章世界』明治42・9・15）、「こういふものを書かせては旨いものなり、小説には却て煩をなす文の一種の調子も、書かれたる事としつくりと合ひて些かのたるみなし。」（『新刊批評』『中央公論』明治42・10・1）など。
- 5 木股知史「小品という領域」（『日本文学』55―12、平成18・12）。なお、紅野敏郎「秋声本の「なかじきり」―『小品文作法』」（『国文学』27―1、昭和57・1）にも次のような記述がある。
小品文の最大の特質は、「内容上の制限」「形式上の拘束」がない点に求められる。小品文にして短編小説、短編小説にして小品文といふ得る作品の例がいくつもあげられる。形は小さいが、その「中身」、「精神の働き」は、きわめて充実しているものも多く見られる。しかもいわゆる芸術家と称されているのみがこの「小品文」を独占するのではなく、それは田夫野人と雖も、その気になれば、つまり「芸術的感興」さえ生ずれば、それは小品文への第一歩となる。
- 6 木股知史『明治大正小品選』（おうふう、平成18・4）。木股はここで小品の多様性について「①随想や紀行、日記的な散文／②美文から流れる抒情的な散文／③写生文につながる細部の表現に工夫のある散文／④創作の種子的なものや、掌編小説、短編小説的な作品／⑤散文詩に近接し、詩的な散文としての自覚を持ったもの」と整理している。
- 7 清水良典『作文する小説家』（筑摩書房、平成5・9）『自分づくりの文章術』（ちくま新書、平成15・8）など。なお清水の提唱する「純文章」も「純文学」の文学史的政治性や文壇の制度性に対置された戦略的概念だと思われるが、明治期の「小品（文）」の位相を考えるうえで興味深い示唆を与えてくれる。
- 8 日本近代文学館編『日本近代文学大事典』第四卷（講談社、昭和52・11）の「小品文」の項。

- 9 小品の代表的な書き手として知られる水野葉舟も自らの読書／作文体験として鏡花が決定的な契機になったと語っている(『作文経験談』『新潮』明治43・7)。なお「小品」と「小品文」の区別について木股知史前掲書(6)は、後者が「狭義には、新聞、雑誌が読者から投稿を募った短文のことを指している」とする。
- 10 鏡花による「小品」の試みは(表1)に代表される明治期のものと(表2)に代表される大正期以降のものがあり、時代的にやや隔たりがあるが、どちらかといえば後者の方に「スタイルの自在さがみられ、よく言えば鏡花的な幻想質が発揮されている」という指摘もある(石崎等「鏡花の紀行文」(『解積と鑑賞』、54-11、平成元・11)。しかし本稿では明治期に隆盛した「小品」という様式の特質を視野に入れて考察を進めるために、前者を扱うこととす
- 11 岩波書店版全集の巻25・26は「戯曲」を収録している。
- 12 鏡花自身が生前に目を通していた春陽堂版『鏡花全集』(全15巻、大正14・7、昭和2・7)でも、最終巻に「随筆／小品／雑録雑記／談話／唄／俳句」を収録している。
- 13 川村二郎「解説」(『鏡花短篇集』岩波文庫、昭和62・9)。鏡花の知られざる「小品」を敢えて取り上げた川村の意図は、たとえば次に引用するような、鏡花の「代表作」にその本質があるわけではないという宣言にも通い合う所がある。
- まずなによりも、『高野聖』と『婦系図』と『歌行燈』によつて鏡花を語ることをやめよう。これらはたしかに、多くの人々に読まれて有名になり、芝居にも映画にもなったし、与えた影響の大きいことから言えば代表作なのかもしれない。だが、鏡花自身の脈絡においてこれらを代表に選ぶことは、正しいとは言えないように思う。彼の作品は長短とりまぜて三百編に及ぶが、その中には未完らしいもの、首尾一貫しない奇怪なものが非常に多い。一つの挿話が何度もとりあげられているうちに、ようやくしっくりおさまる筋書きを見出すということも、しばしばある。彼はけつして器用な作家だったわけではなく、むしろ書きたいものが言葉にならぬもどかしさを最後まで保ち続けた人々の一人なのだ。(脇明子『増補 幻想の論理』沖積舎、平成4・11)
- 14 以下、本稿での考察には国立国会図書館「近代デジタルライブラリー」に画像公開されている隆文館『鏡花小品』の本文を用い、必要に応じて岩波書店版『鏡花全集』所収の作品本文を参照した。引用にあたってはルビを適宜省略し、旧漢字は新字体に改めた。
- 15 東雅夫『百物語の百怪』(同朋社、平成13・7)、大塚英志『怪談前後―柳田民俗学と自然主義』(角川選書、平成19・1)、東雅夫『遠野物語と怪談の時代』(角川選書、平成22・8)など。
- 16 小林輝治『妖怪年代記』論―「高野聖」の系譜(一)―(『鏡花研究』3、昭和52・3)。なおこれに対し堤邦彦「説話・伝承史のなかの鏡花―『妖怪年代記』『龍潭譚』の原風景―」(『文学』5-4、平成16・7)は江戸時代の儒者や心学者においても怪異を合理的に解釈しようとする主知主義は顕著であり、「蒙昧なる江戸怪談と近代文明の「対比」ではなく、彼我の密なる連続性」にも注目すべきだと批判したうえで本作が近世以前のテクストに淵源を持つことを指摘し、具体的な典拠として山東京伝の『善知鳥安方忠義伝』(文化3)を挙げている。
- 17 拙稿「白鬼女物語」から「高野聖」へ―森田思軒訳「金驢譚」の受容と方法―(『日本近代文学』73、平成17・10)ではこのような語り手の「好奇心」が話芸として成熟してゆく鏡花の方法論的な道筋について論じた。
- 18 たとえば水野葉舟も参加した『怪談会』(柏舎書楼、明治42・10)に寄せた「一寸怪」と題するエッセイで、鏡花は次のように語っている。
- 怪談の種類も色々あつて、理由のある怪談と、理由のない怪談とに別けてみやう、理由のあるというのは、例へば、因縁談、怨霊などといふ方で。後ののは、天狗、魔の仕業で、殆ど端睨すべからざるものを云ふ。これは北国辺に多くて、関東には少ない様に思はれる、／私は思ふに、これは多分、この現世以外に、一つの別世界といふやうな物があつて、其処には例の魔だの天狗など、いふ奴が居る、が偶々その連中が、吾々人間の出入する道を通つた時分に、人間の眼に映ずる。
- 同書の序文も鏡花の手になるものであるが、そこでも「伝ふる処の怪異の書、多くは徳育のために、訓戒のために、寓意を談じて、勸懲の資となすに過ぎず。蓋し教のために、彼の鬼神を煩らはすもの也。人意焉ぞ鬼神の好悪を察し得むや。」と怪異(異界)の実在が高らかに謳われている。

- 19 森鷗外「百物語」(『中央公論』明治44・10)
- 20 小林輝治前掲論文(16)。東雅夫「鏡花のてのひら怪談」 小品の魅力をめぐって」(『別冊太陽日本のこころ』167 泉鏡花 美と幻影の魔術師)平凡社、平成22・3)でも怪談小品の筆力を示すものとして本作が取りあげられている。
- 21 拙稿「泉鏡花における語りと変身―アプレイウス「黄金のろば」との対比から―」(『比較文学』50、平成20・3)では「化鳥」(明治30・4)において少年が自らの失調した身体を「無気味なもの」として見出す契機について論じた。
- 22 吉田昌志前掲年譜(1)。ただし柳田とは別に、鏡花の媒酌でのち明治37年12月に結婚した従弟松本長(金太郎の次男、「歌行燈」では喜多八のモデル)の姿も重なる。
- 23 菅原孝雄「魔術の森へ」「妙の宮」「蛇くひ」(両頭蛇)以前のこと」(『別冊現代詩手帖』1、昭和47・1)
- 24 三田英彬「泉鏡花文庫初期自筆原稿目録解題」(『泉鏡花の文学』桜楓社、昭和51・9)、松村友規「鏡花初期作品の執筆時期について―『白鬼女物語』を中心に―」(『三田国文』4、昭和60・10)、越野格「越中ものゝ空間性 その(1)―『蛇くひ』から『黒百合』へ―」(『国語国文学』35、平成8・3)など。
- 25 東郷克美「泉鏡花・差別と禁忌の空間」(『日本文学』33-1、昭和59・1)
- 26 野口武彦「顕と幽の八衢―鏡花文学の異界」(『解釈と鑑賞』54-11、平成元・11)。なお野口はこのような鏡花の世界観が「平田篤胤の『顕界』と『冥界』なる用語法とほぼ対応している」とも指摘している。
- 27 天沢退二郎「寒さから雲を経て出水まで 泉鏡花における「書くこと」のはじまり」(『別冊現代詩手帖』1、昭和47・1)
- 28 本稿で詳しく論究することはできないが、『鏡花小品』中、少年向け作品といたった趣を持つ「さら〜越」と「雪の翼」では、主人公を山中に閉じ込める「雪」が重要なモチーフになっている。鈴木啓子「鏡花における「雪」のモチーフ覚書―雪中山越えの系譜」(『宇都宮大学教育学部紀要』44、平成6・3)はそれが鏡花自身の明治二十五年暮れの雪中山越え(春日野峠)の体験に基づいていると指摘し、「人間の意志を越えた自然としての雪」「人間の意志を溶解させていくものとしての雪のイメージ」と捉えている。
- 29 渡部直己『泉鏡花論 幻影の付機』(河出書房新社、平成8・7、74〜75頁)。なお、心中を強固に擁護しようとする学生の振る舞いについて、川島みどり「泉鏡花「千鳥川」小論―せめぎあう物語化の欲望―」(『明治大学大学院文学研究論集(文学・史学・地理学)』24、平成18・2)は次のように述べている。
- 学生は、物語の舞台へみずから足を運ぶ。(中略)心中のあった近くの茶屋で酒を飲む姿は、多分に野次馬的な行為である。しかし、物語の舞台へ足を踏み入れるということは、同時に物語が現実性を帯びはじめる可能性を有している。学生の旅は、物語を単なるフィクションとして消費するに飽きたらず、物語をトレースすることになるだろう。／さらに、物語の舞台において学生が「まあ話し給へ」と要求した女房による語り、図らずも学生を物語の外部から内部へと引き込んでしまうのである。
- 実はこの学生が結末部で真に「心中」を真似ようとしているのかどうかは疑わしいところもあるのだが、その勢いを嘲笑しながらも「男の方は、貴下をそっくり」と追認する女房の言葉と、その言葉に自ら「蒼くなった」という狼狽ぶりも考え併せるならば、これらは「夜叉ヶ池」の主人公が自分たちを「もの語の中の人」「物語、其のもの」などと捉えるメタテキスト(メタシアター)的な構図にも通じて興味深い。また、物語中の人物と自分が分身として重ね合わされる恐怖という問題では「春昼」「春昼後刻」や「眉かくしの霊」にも通ずるところがある。
- 30 川島みどり前掲論文(29)
- 31 柄谷行人『日本近代文学の起源』(講談社、昭和55・8)
- 32 越野格前掲論文(1)は、明治三十二〜三十三年にかけて文芸誌の両雄『文芸倶楽部』『新小説』がともに落語家講談師および小説界の重鎮を招いて口演特集を組んでいることに着目し、明治三十年代の鏡花の「落語乃至は講談的口演との類縁」の背景に「小説界全体が講談熱にかされた」状況があると指摘している。
- 33 やはりここでも川村二郎の解説(前掲13)が思い起こされる。川村は小品の「さらめき」について「たとえ物語の因子を潜在させているにしても、それ

7	6	5	4	3	2	1
海の鳴る時	俠言	怪談女の輪	絵はがき	神楽坂七不思議	妖怪年代記 一 執念深き奥方 二 御身が生命を 取らんまで	道中一枚絵
明治33・1・1 『九州日日新聞』	明治36・5 『文芸倶楽部』	明治33・2・5 『太陽』	明治35・10 『文藝』	明治28・3 『文芸倶楽部』	明治28・3・6 『文芸倶楽部』	明治38・7 『ハガキ文学』
5	7	27(小品)	28(雑記)	27(小品)	27(小品)	27(紀行)
のち「楯物語」(『太陽』明治33・3・5)「雪の羽衣」(『岩手毎日新聞』大正4・1・1)「新夫人」(『伊勢新聞』「九州日報」大正7・1・1)に改題採録、「鎮西日報」(明治36・8・16)に同題再録	のち「長さん」(『書上タイムス』「岩手日報」)「酒田新聞」(『九州新聞』大正5・1・1)「冬ごもり」(『夜の大阪』大正12・1)に改題再録	のち「三重の襖」(『新文』明治34・8)、「はながすみ」(明治35・9)「不思議」(『名家短篇傑作集』明治39・8)として改題再録		初出署名「狐狗狸庵」	初出署名「畠芋之助」 初出は「一」〜「六」まで連作	「新双六」(『九州日日新聞』明治37・1・1)の改作再録 のち「道中一枚絵(其二)」(『鏡花隨筆』大正7・6)として再録

〔別表〕小品叢書5『鏡花小品』(隆文館、明治42・9)収録作品(目次順)

が展開されているとはいいがたい」と述べるが、「それは見方を変えれば、後の代表作のさまざまな要素をすべてくるみこみ、モチーフとして提示しているということでもある」と捉え返している。このような見方は、時に鏡花に限らず作家の「若書き」や「処女作」、または「習作」にその後のすべてが凝集・胚胎しているというような言説とも似通っているが、本稿の立場としては即断を避け、あくまでも明治四十年代の「小品」隆盛の時代における鏡花の位相という地点に留まっておきたい。

14	13	12	11	10	9	8
波かしら	雪の翼	蛇くひ	さらく越(冒険小説)	千鳥川	見舞の文	友白髪
明治35・3 『文芸界』	明治34・1 『今世少年』	明治31・2 『新著月刊』	明治32・2・3 『少年世界』	明治36・1・1 『鎮西日報』 『九州日日新聞』 『山陰新聞』	明治37・3 『日露戦誌』	明治37・1 『文芸倶楽部』
7	6	4	5	9	7	27(紀行)
『金港堂小説叢書』(明治35・8)に再録	初出題「今朝食人種」のち「雪の翼」(『女学世界』明治38・1)に改題再録	原稿題「両頭蛇」尾崎紅葉による添削が夥しい	初出副題「冒険小説／冒険談」	初出題「新名所」のち「千鳥川」(『時好』明治37・5)に改題再録	初出題「軍人の留守宅見舞の文」のち「留守宅見舞」(『三尺剣』明治37・8)に改題再録	のち「初便り」(『九州日日新聞』「朝鮮新聞」大正6・1・1)、「神戸新聞」大正6・1・5)、「道中一枚絵(其一)」(『鏡花隨筆』大正7・6)「猿や小町」(『伊勢新聞』「岩手毎日新聞」大正9・1・1)に改題再録

On *Kyôka-Shôhin* : The Style of Text That Deviates from Genre

NOGUCHI Tetsuya

Sketches became popular as free texts independent from the canonicity of novel in the Meiji era. In that reader-involving trend, Izumi Kyôka was in the leading position never seen before. In this paper, the author takes up *Kyôka-Shôhin* (1909), a collection of sketches bearing his name, and considers Kyôka's ideal way of free "Sentences". It was clarified that not the substantiality of strange phenomenon but the obstinate glance to grotesque and indecent details support the reality of the existence in his ghost stories, and it also became apparent that frequent occurrence of a specific motif and a topos function as a magnetic field of such imagination. Moreover, that the strength of poetic image which surpasses casual relations leads the story also in his travel writings and human-interest stories like ghost stories, and that a text comes into existence as a place for conflict of different styles became evident. These facts are considered as distinguishing manner of sketches by Kyôka.