

ポンスから二十面相へ

——蒐集家としての怪盗の肖像——

菅 谷 憲 興

二十面相とはいったい何者だろうか？この問いに答えるのは、実はそれほど容易ではない。『サーカスの怪人』（1957）で明かされる遠藤平吉という本名、および元グラウンドサーカス団員という経歴は、明らかに事後的に付け加えられたもので、少年探偵団シリーズ全体を通して見れば、ほとんど何も意味しないといってもよい。そもそも二十の、あるいは四十もの顔を持つ変装の名人である以上、特定のアイデンティティーを欠いていることはむしろ積極的な資質だとさえいえる。モデルである怪盗紳士ルパンから受け継いだ血を見ることを好まない性質にしても、特に作家の晩年のいくつかの作品では、少年探偵団員たちの命を平気で危険にさらすような真似もしている。ポプラ文庫

版で全二十六巻にもなるシリーズを通読すれば分かるように、二十面相のキャラクター自体が実は微妙に揺れ動くのであり、次第に世間をあつといわせたいという目的の方が前面に出て、愉快的な要素が強くなってくる。一方で、明智小五郎や小林少年に対する積年の恨みを晴らすためのいやがらせといった、およそ「紳士盗賊」らしからぬ動機も目立ってくる。とはいえ、少年物の第一作に当たる『怪人二十面相』（1936）から絶筆となった『超人ニコラ』（1962・別題『黄金の怪獣』）まで、二十面相が一貫して由緒ある美術品や宝石の類ばかりを狙う芸術愛好家であったことだけは間違いない。何もこれこそが二十面相の真実だと主張するつもりはまったくないが、少なくともこの怪盗

を稀代のコレクターとして捉えることは十分許されると思う。たとえば、次のような場面において、自らが集めた蒐集品に囲まれた二十面相のなんと得意そうなことか。

それは、アットおどろくような、りっぱな部屋でした。きらきら光るガラスばりの陳列だなのようなものが、いっぱいならんでいて、そのガラスのなかには、黄金の仏像や、美しいもようのある大きなつばや、いろいろ彫刻や、宝石をちりばめた王冠や、くびかざりなどが、目もまぶゆいばかりにかざつてあるのです。

天井からは、何百という水晶の玉でかこまれたシャンデリアがさがり、その明かるい光が、かぞえきれない美術品を照らしています。

シャンデリアの下に、りっぱな彫刻のあるまるいテーブルがおかれ、金色の四つのいすが、それをとりかこんでいて、そこにふたりの男が、こしかけていました。〔…〕

「いつ見ても、いい気持ちだな。どうだ、このおれの美術館は……。東京の博物館だって、こんなに美しくはないだろう。」

ハハハハ……。世間のやつらは、こんな山の中に、四十面相の美術館があるなんて夢にも知るまい。〔…〕（『奇面城の秘密』1958）

公共の博物館に対するむき出しのライバル心。自分のコレクションを他人の届かぬところに置いて、一人で心行くまでそれを享受したいという欲望。我々はとりあえず二十面相を真正正銘の蒐集家とみなしてみよう。実際、乱歩の描いたこの大泥棒は、西洋では十九世紀に誕生したとされる近代的コレクターの特徴の多くを備えている。以下に続くささやかなエッセーでは、まずバルザックやベンヤミンを手掛かりに蒐集家の肖像を素描したうえで、次に二十面相やその先達のルパンについて簡単に分析してみたい。

1.

何かを蒐集するというのは、おそらく人類にとって本質的な営みの一つなのであろう。たとえば『コレクション——趣味と好奇心の歴史人類学』の著者クシシトフ・ポミアンによれば、それは時間的にも空間的にも「人類と同じ広がりを持つひとつの制度」なのであり、その主要な役割は「目に見えないものと見えるものを結ぶこと」にあるのだ

という。ある特定の事物をその日常的な効用から切り離して、それを特別な保護のもとに置き、見る人の視線に供する行為をとりあえず蒐集と呼ぶならば、そのような振舞いは、なるほど古今東西のあらゆる社会において認められるものであろう。この意味では、宗教的な場所に保存・陳列される聖遺物や奉納物、あるいは死者に鑑賞されることを本来の目的とする墳墓の副葬品なども、れっきとしたコレクションとみなされるべきだという主張も、確かに筋が通っているといえよう。それらはすべて、聖性や過去といった「今ここ」を超える価値、目に見えない何かを表象する記号保持物である限りにおいて、蒐集の特権的な対象となりえたのである。

ところで、このような視野の広い歴史人類学的な見方に別段異論があるわけではないのだけれども、フランス十九世紀文学の専門家としては、やはり普遍性よりも歴史性にこだわってみたい気がする。というのも、何もこれは蒐集というテーマに限ったことではないのだが、ヨーロッパの近現代史を考える上で、フランス革命の前後に生じた変化をまず押さえておくべきなのは当然のことだからだ。実際ポミアンも指摘するように、旧体制下においては、コレクションは社会階層の上位に位置する者たち、つまり教会、

君主、そして貴族に独占されていた。目に見えないものの表象者とみなされていた特権階級にとって、有用性とは異なる位相に属する事物を身の回りに置き、それらを展示するのは、それこそ一種の義務であったのだという。そこで目指されていたのは、自分たちの支配的地位を可視化することであり、個人的な趣味や美的嗜好を満足させることではなかったのである。

これに対して、旧体制下を通じて着実に勃興してきたブルジョワジーの側でも、新たな経済的地位にふさわしい文化的な威信を身に着けようという野心が芽生えてくる。十六、十七世紀以降徐々に組織された競売システムなどを利用しながら、美術品、骨董品、貴重本などを所有するにいたった市民階級の一部は、貴族階級に伍して、独自のコレクションを形成するにいたる。とりわけこのようなプロセスを加速させたのが、フランス大革命とその余波であるのは言うまでもない。教会や貴族の没収された財産を、今や彼らと平等になった成り上がりの市民が購入するというところにも象徴的だが、これ以後、富裕なブルジョワジーたちの中から、ヨーロッパ有数のコレクターが生まれてくるのは歴史的な必然ともいえるべきものであろう。まさにブルジョワ的なテイスタックシオン＝卓越化の構図だが、フラ

ンスのみならず、西洋の十九世紀について考える時には、このような社会学的な図式を踏まえないわけにはいかな
い。

ところで、ここでこの時代の文学作品に目を転じると、バルザックの『従兄ポンス』（1847）という長編小説が他ならぬ蒐集家の問題を正面から扱っていることがよく知られている。まず簡単にストーリーを紹介すると、元ローマ大賞受賞者で、気鋭の若手音楽家だったポンスは、ローマ留学から骨董および美術の趣味を持ち帰ると、その後は音楽家としてのキャリアは半ば断念して、コレクターとしての私的な快楽に生活のすべてを捧げることになる。その生来の醜さから一生独身を通すことを余儀なくされたこの老主人公にとって、秘かに集めたその莫大なコレクションは、もう一つの情熱である美食と並んで、いわばエロスの代替物の役割を果たしている。最終的にはこの第二の欲望である美食が命取りとなり、食客として世話になっていた親戚から手ひどい仕打ちを受けたポンスは、それが原因で重い病の床につくことになる。ところが、たまたまその蒐集品の価値を知った周囲の連中が、そこから利益を引き出すと様々な奸計を巡らすことになり、遂には彼を死に追いやって、その宝物を手に入れるのに成功する。

この話で特に興味深いのは、ポンスのコレクションの回りに文字通りハゲタカのように群がる悪人たちが、その美的価値については、これをまったく理解もしなければ、関心さえ持っていないことであろう。たとえば、ポンスに理不尽な怒りをぶつけて致命傷を与えることになるマルヴィル夫人は、物語の冒頭でワットーの絵の描かれた扇を従兄から送られても、そもそもこの大画家の名前さえ知らない有様である。とはいえこの無知は、ポンスの死後、彼女がその遺産を狙うことの妨げにならないことは言うまでもない。また諸々の陰謀の発端を作った門番女シボのかみさんはといえば、十七世紀オランダの画家メッーの小さな絵をくすねた際、それをつくづく眺めながら、どうしてこんな板切れが高値で売れるのかと不思議がる始末だ。彼らにとって、美術作品とはあくまで利潤をもたらす商品にすぎず、その潜在的な使用価値を目覚めさせるためには、それを蒐集家の陳列室の中の眠りからむりやりにも引き出して、市場の中で流通させることが必要になる。再び歴史家ポミアンの指摘を引用するならば、「文明社会においては、蒐集家がいるところにはどこにでも、その間近に泥棒や商人が存在する」のである。芸術を美的対象として見る視線と、単なる投機の対象として見る視線との間にある相

克こそが、バルザックの物語を動かす動力なのだといえようか。

ところで、ポンス自身はけっして裕福なブルジョワではなく、従って金にまかせて名作を買い漁ることもできない。その蒐集方法はきわめてストイックなもので、あらかじめ出費額の上限を定めた上で、足を使つて粘り強く掘り出し物を探し出していく。一見非効率的なやり方にも見えるが、ポンスには「成功する三つの要素」が備わつてたと語り手は説明する。つまり、「鹿のような健脚、暇にまかせて歩ける時間、そしてイスラエルの民の忍耐」であり、要するに金銭面での不利を時間をつけることによつてカバーするということになるだろうか。痩せて貧相な体に時代遅れの滑稽な服装をまとつたこの老音楽家は、そのいかにもみすばらしい外観にもかかわらず、実は「この世でもっとも情熱的な人々」の一人であり、空想の世界に生きる百万長者たる蒐集家なのだという。

ところで、ポンスには強力なライバルが一人いる。エリー・マギユスという名の元骨董商で、この時代の人種的偏見を反映してであろう、吝嗇なユダヤ人という設定になつてゐる。引退後、それまで商売として取引していた作品の美に自らも夢中になつたこの守銭奴は、莫大な富を活

かして、王侯貴族もかなわぬ大コレクションをひそかに築き上げる。その見事さに匹敵するのは、唯一ポンスの陳列室だけであり、事実この二人の美術愛好家はしばしばしのぎを削る間柄であつて、お互いに妬み合つてさえている。根っからの善人であるポンスに対して、マギユスの方は貴重な作品を自分のものにするためには、「軽犯罪の泥沼」に足を踏み入れることも辞さない。物語の中でも、マギユスはシボのかみさんを介して、まんまとポンスの家の客間に入り込むと、ほとんど詐欺まがいの策を弄してコレクションの中でも最もすばらしい傑作を手に入れることに成功する。

マギユスの行為は、確かにいくぶん誇張されているとはいえ、あらゆるコレクターの抱く欲望を実行に移したものと解釈すべきであろう。筆者のような門外漢がこんなことを言うのと怒られるかもしれないが、法やルールを多少犯しても自分のコレクションを豊かにしたいと願うのは、蒐集家の性^{ぶら}とでもいふべきものであろう。ポンスとマギユスというバルザックの造形したこの二人の作中人物は、「所有」への情熱を体現する一組のカップルだとみなすことができよう。実際、ベンヤミンによれば、真の蒐集家にとつては、「所有こそ、そもそも事物に対してもちやうる最も深い関係」

に他ならない。自身も稀覯本の熱心なコレクターであったこのドイツ人思想家の言うところを信じるならば、蒐集家の誇りとは何よりも所有する者のそれであり、事物を「一つの立入禁止区域」の中に囲い込むことこそ、その主要な目的なのだという。この指摘を、たとえばバルザックの次のような一節、自身のコレクションを前にして恍惚とするマギユスの姿とつき合わせてみよう。

じつと動かない絵の真ん中であって、この小柄な老人の姿はまさしく一幅の行ける絵画だった。そまつな短いフロック・コートを着、十年間身につけているチョッキ、垢だらけのズボンで、頭は禿げ、頬はげっそりと落ちくぼみ、顎鬚はぴんとして、白い髭が躍っている。その顎は尖って威嚇的だが、口を見れば歯はすっかりない。眼は彼が飼っている犬のように輝き、骨ばった手は肉がそげおちている。鼻はオベリスクのようで、肌はきめ荒く冷たい。その彼が天才たちの美しい所産をにったりと笑って眺めているのだ！一人のユダヤ人が三百万フランに囲まれている図は、人間の事象の中でも最たる美しい光景の一つと言えるだろう。

「蒐集家の幸福、私人の幸福」とベンヤミンは記している。このいささかエゴイステイックな欲望の産物であるコレクションは、だが秩序と無秩序との間の不安定な均衡のうえに成り立っているという。陳列室の一見秩序だった外観は、蒐集物を集めるに当たって、偶然や運命が果たした役割、あるいは時に軽罪を犯させるまでにいたる情熱のなまなましい無秩序といったものを隠しているのだ。「在庫品目録という狩猟場にいる獵師」たる蒐集家は、自らの直観や運を頼りに、貴重な事物を取得し、それを経済的な流通回路から一時的に引き離して、自分だけにかかわるものにしてようと試みる。そのようにして生きられる生とは「一片の夢の生活」であり、蒐集家の内部には他ならぬ妖精たちが棲みついている。引用したばかりのマギユスの半ば幻想的な描写は、このベンヤミンの指摘を見事に例証しているといえよう。もちろん、気まぐれな妖精たちを引き留めておくためには高い代価を払わねばならず、時として、「法的生活の日常から発せられる一切の警告に耳を塞ぎ続ける」必要もあるのである。

2.

乱歩が自らのオリジナルな盗賊を作り出すに当たって、

ルパンをモデルにしたことは今さら指摘するまでもなからう。また、これもよく知られているように、少年物の構想以前に、『黄金仮面』(1931)の中にルパンを登場させ、明智小五郎と対決させてもいる。奇妙なことにとりあえずか、そこでのルパンの振る舞いは怪盗紳士の名にはおおよそふさわしからぬもので、「白色人種の偏見」から日本人を殺すことなどなんとも思わぬ凶悪な犯罪者として描かれている。ルパンのこのような性格変更(「ルパンの性格が一変した。飼いならされた猛獣が、血の味を覚えたのだ」)がそもそも何に由来するのか、たとえばそれが当時の日本を取り巻く国際関係をどの程度まで反映しているのかはなかなか面白い問題だが、ここでは取り上げないことにしよう。いざにせよ、黄金仮面に扮したルパンが狙うのは、例によって貴重な古美術品ばかりである。その中でも我々の視点から特に興味深く思われるのは、川村雲山氏のエピソードであろう。留守中に泥棒に押し入られて自殺するこの美術界の大御所が、実は秘かに奈良の法隆寺所蔵の玉虫厨子を盗み出し、それを偽物と取り換えておいたという設定は、まさにコレクターの情熱犯罪とでも呼ぶべきものであろう。「狂的な美術愛好癖」の持ち主が「愛好の余りその美術品を所有したくなるのは無理もないこと」だというのは

明智による説明だが、これはそのまま、この国宝を雲山から横取りするルパンにも、そしてもちろん少年探偵団シリーズの二十面相にも当てはまる論理であろう。彼らはみな、盗品をもとに金儲けを企むわけでもなく、「ただ密室に安置して、朝に晩に鑑賞したり、愛撫したり、誰れも知らぬ秘密の喜びに浸っていたい」だけなのだ。

このような蒐集家のプライベートな幸福に対立するものももしあるとすれば、それはおそろく美術館や博物館、あるいは図書館に代表される公的なコレクションということになる。この点についてペンヤミンは、フランス十八世紀美術の愛好家で、日本美術をヨーロッパに紹介したことも有名な作家ゴンクール兄弟を例に挙げながら、偉大な蒐集家たちがしばしば抱く「美術館に対する反感」について述べている。いわく、公的コレクションが社会的、学問的に見てどんなに有益であろうとも、それはコレクターが自身の足と目を使って、傑作や掘り出し物をものにするチャンス永遠に奪ってしまう。蒐集の情熱とは、あくまで対象の専有を志向するものである以上、国家によるイニシアティブ、いわゆる文化政策とは根本的に相容れないものなのだ。

この意味で、『怪人二十面相』において、盗賊が最後に帝

国博物館（現在の東京国立博物館）のすべての美術品の盗難を企てるエピソードは象徴的だといえよう（「怪人二十面相の恐るべき野心は、頂上に達したように思われます。あろうことかあるまいことか、国家を相手にして戦おうというのです」）。国家の所有する財宝を奪い取るというのは、あらゆるコレクターにとつての秘められた願望とでもいえようか。万人に開かれた展覽会場の中に固定され、必ずしも芸術を解さぬ一般大衆の好奇の視線によって「脱魔術化」（M・ウェーバー）した事物に再び妖精の息吹を吹き込むには、それらを閉ざされた場所にもう一度封じ込める必要がある。といつても、さすがに少年物の登場人物である二十面相がこのように考えて行動したと推測するのは無理であろう。ただ、そのモデルであるルパンの方には、明らかにディレッタンティズムというか、趣味のエリート主義とでもいうべきものが認められることは否めないだろう。一例を挙げると、『奇岩城』（1909）の秘密の隠れ家エギユイユ・クルーズは、代々フランス王家の金庫として使われてきた自然の要塞であり、「全ヨーロッパの美術館」から盗み出した珠玉の逸品の数々を展示するのに、あえてこの場所を選んだルパンの矜持のほどは想像に難くない。実際、この怪盗紳士は「シーザーからルパンに至る」

王者の系譜を誇らしげにたどりつつ、「このエギユイユの頂辺から、わしは全世界を支配した」のだとうそぶいてみせる。そして同時に、「世間の目から隠された場所であった一人、偏愛する作品たち（その中にはダ・ヴィンチの『モナリザ』も含まれている！）に向き合つて過ごした「一生の一番美しい時間」をしみじみと回想するのである。

ところで、奇岩城に運んできた美術品の代わりに、ルパンは律儀にも（本人に言わせれば「正直に」！）精巧な模造品をそれぞれ元の収蔵場所に残している。何食わぬ顔をして本物を贖物と取り換えるこの手法は、言うまでもなく、乱歩の盗賊もしばしば使用するものだ。事実、先ほどの博物館襲撃のエピソードにおいても、まさにこれがトリックとして用いられている。すなわち、館長になりすました二十面相が、やはり宿直に扮した三人の手下とともに、夜の間に美術品を置き換えておくというのがその仕掛けなのだ。また既に見たように、『黄金仮面』においても、川村雲山氏、さらには黄金仮面自身も同じ方法で盗難の発覚を妨げようと試みている。本物に変わつて複製を氾濫させるというこの奇妙に現代的な戦略は、自ら他人のコピーになることを特技とする変装の名人にとつては、ごくごく自然な発想なのだといえよう。この点特に興味深いのは、

作者生前最後の作品となった『超人ニコラ』において、「人間改造術」なる医術が問題になっていることであろう。もはや自分が変装するだけではあきたらなくなった二十面相が、一寸法師と呼ばれるマッド・サイエンティストの助けを借りて、次々と人間の偽者を作り出しては、それを邪魔な個人と入れ替えていく。世界を人間の複製（今風に言えばクローン）で満たそうというこの悪夢のようなビジョンは、実は乱歩自身の『猟奇の果』（1930）のリメイクだということがつとに知られている。ただし、この荒唐無稽な技術の政治利用を物語化した旧作とは違って、ニコラ博士に扮した二十面相が追及する目的が、あくまで美術品のコレクションの充実だということは強調しておいてもよいだろう。物語の最後に明智が指摘しているのもまさにそのことであり、「二十面相が、そこまでの悪人でなかったことは、なによりのこと」だというセリフは、約三十年前に乱歩自身が描いた白コウモリ団への間接的な暗示にもなっている。

ルパンはヨーロッパ中の美術館に散在する模造品の裏に、こっそり自分のサインを記していたという。遅かれ早かれ不正が露見するであろう時に備えて、故意に痕跡を残しているわけだが、この大いに人を食ったやり方は、「偉大

な蒐集家の露出狂」とベンヤミンが呼ぶところのもの、彼がたとえばエドゥアルト・フックスに見て取ったものを連想させなくもない。蒐集家とはおそらく、他人の目の届かぬ所に物を囲い込みたいという欲望と、それを所有しているのが他ならぬ自分であることを吹聴したいという欲望との間に不断に引き裂かれた存在なのだ。ここで再度二十面相による帝国博物館所蔵品の盗難に戻ると、このエピソードで最終的に賊の命取りになるのも、やはり強烈な自己顕示欲だといえる。首尾よく美術品を盗み出した後まで、わざわざ二十面相に現場に残るよう仕向けたのは、自分の仕掛けた手品のタネを自分で暴いて、「みんなをアツといわせる目論見」である。そもそも、犯行の前に必ず予告状を送るという慣習が、万人に自分の腕前を見せつける以外の目的をもたないことは明らかだ。紳士盗賊としてのこの過剰なまでの自負心には、コレクターとしてのそれも少なからずかわっていると考えてもあながち間違いではないなろう。

私人の幸福と痕跡への執着。ベンヤミンは蒐集家のある種のいかがわしさ、所有というその願望の卑しさを指摘することを忘れてはいない。蒐集家の典型とは要するに「遺産相続者」であり、その態度は根本的に労働とは矛盾する

ものなのだ。あるいはまた、ルイ・フィリップの時代（1830年から1848年までの七月王政）に歴史の舞台上に登場した「金利生活者」の小市民的な利己心こそ、その欲望のもとにあるものだといえようか。いずれにせよ、これ以降、プライベートな空間としての室内は仕事や労働の場である公共空間と対立するようになる。その役割は端的に夢を見させることであり、そのためにこそ芸術が呼び出される。以上のような分析に、熱心なコレクターでありながら、同時にマルクス主義者でもあったベンヤミンの両義性を見て取ることは容易であろう。我々としては、このような蒐集家の肖像が、美術品を専門に狙う怪盗という特異な人物像へと切断なくつながっていることを確認しておきたい。イタリア留学中にいっぱいしのコレクターになるべく両親の遺産を使い尽くしたポンス。その豊かなコレクションを羨むあまり、不正な手段を用いてそれをだまし取るエリー・マギユス。これらバルザック的人物の延長上に、ルブランや乱歩の怪盗紳士も位置している。彼らに財産を蕩尽したり、犯罪を犯すようそのかすのは、その内面性と一体になった妖精たちなのだ。最後にもう一度、二十面相の数ある美術館の一つを見てみたいと思う。無作為に選んだ例だが、その光景の何と魅力的なことか。

その西洋館には広い地下室があつて、そこが怪盗の秘密の美術陳列室になつてゐるのです。[...]

そこは二十畳敷位の広さで、地下室とは思われぬ程、立派な飾りつけをした部屋です。四方の壁には、日本画の掛軸や、大小様々の西洋画の額などが、所狭く懸けてありますし、その下にはガラス張りの台がズツと並んでいて、目もまばゆい貴金属、宝石類の小美術品が陳列してあります。又、壁の所々には、古い時代の木彫の仏像が、都合十一体蓮華台の上に安置されてゐます。それらの美術品は、どれを見ても、皆田緒のある品ばかり、私設博物館と言つてもいい程の立派さです。[...]

部屋の天井には、立派な装飾電燈が下つていますが、れど、二十面相は、新しい宝物を手に入れた時でもなければ、滅多に電燈をつけません。大寺院のお堂の中のような、重々しい薄暗さが大好きだからです。その薄暗い中で眺めますと、古い絵や仏像が一層古めかしく尊く感じられるからです。

二十面相は今、その美術室の真中に立つて、盗みためた宝物を、さも楽しそうに見廻してゐました。（『少年探偵団』1937）

少年探偵団シリーズを大人になってから読み返す読者の多くは、明智小五郎や小林少年よりも二十面相の方に愛着を覚えるようだ。それもその筈、少なくとも少年物における明智は、『D坂の殺人事件』（1925）で颯爽と登場した時のようなアウトサイダーの匂いのする高等遊民とは程遠い、警察的秩序の生真面目な番人と成り下がっている。当初の遊戯性（『怪人二十面相』の鉄道ホテルのシーンにはまだこれが見られる）を失った探偵に代わって、ここでは怪盗が孤軍奮闘、一人で公衆（＝読者）に対するサービスを引き受けている観がある。しかしながら、大衆消費社会の怪盗として派手なスペクタクルを提供し続けることを強いられた二十面相の姿には、しばしば退屈と、そして時に痛々しささえ覚えることは否定できない。だがそれだけに一層、上に引用した一節に見られるような美術愛好家としての容貌には抗いがたい魅力を感じざるをえないことも確かである。乱歩にはそれこそ、『宇宙怪人』（1953）以後頻繁に用いられた空飛ぶ二十面相というスーパーマンを思わせるイメージなどよりも、怪盗が自らの蒐集品を鑑賞する場面をもう少しじっくりと描いてほしかったと思うのは、こちらの勝手な願いであろうか。

参考文献

- ・オノレ・ド・バルザック、『従兄ポンス』、柏木隆雄訳、藤原書店、1999年。
 - ・モリス・ルブラン、『奇岩城』、堀口大學訳、新潮文庫、1959年。
 - ・ヴァルター・ベンヤミン、「パリ——十九世紀の首都」、久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクションI』、ちくま学芸文庫、1995年。
 - ・ヴァルター・ベンヤミン、「蔵書の荷解きをする」、『エードゥアルト・フックス——蒐集家と歴史家』、浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクションII』、ちくま学芸文庫、1996年。
 - ・ヴァルター・ベンヤミン、「蒐集家」、「室内、痕跡」、『パサージュ論V』、今村仁司・三島憲一他訳、岩波書店、1995年。
 - ・クシシトフ・ポミアン、『コレクション——趣味と好奇心の歴史人類学』、吉田城・吉田典子訳、平凡社、1992年。
- なお、乱歩作品からの引用はすべて、光文社文庫版の『江戸川乱歩全集』（新保博久・山前謙監修、2003―2006年）による。

（立教大学文学部教授）