九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

少女の遠近法 ： 澁澤龍彦「鳥と少女」論

劉, 佳寧
九州大学大学院地球社会統合科学府 ： 博士後期課程一年

https://doi.org/10.15017/4113189

出版情報：九大日文. 36, pp.54-70, 2020-10-01. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

少女の遠近法

――澁澤龍彦「鳥と少女」論――

劉　佳寧（Liu Jianing）

一、はじめに

アリスやロリータ、眠れる森の美女や赤ずきん、かぐや姫や『浅草紅団』の弓子。テクストは彼女らを迎える場所であり、時には彼女らを閉じ込め、小さな墓が最初から用意された場合もある。「鳥と少女」は『文藝』の一九七九年一、二月合併号に掲載され、後に一九八一年度泉鏡花賞を受賞した澁澤龍彦の小説集『唐草物語』の一作目にあたる。およそ十七年にわたり小説創作から離れていた澁澤龍彦のフィクション世界への再出発と位置付けられるこの短編小説の中には、澁澤の「アリス」と思わしき少女が登場する。セルヴァッジャという名の少女がある日突然、画家である主人公ウッチェロのところに現れる。少女を自分の家へ連れて行ったウッチェロを少女は深く愛するが、彼は少女より「遠近法」的に絵を描くことにしか興味を持たない。少女はだんだん家の壁に描かれた鳥や獣のように無口になり、食べるもののない貧困なウッチェロの家で飢えで死ぬことになる。たしかに少女への幻想を描く残酷的で美しい小説は無数にある。明らかな人権侵害はよく綺麗な容器のようなテクストによって隠蔽される。近年、『ロリータ』へのアンチテーゼのような姿勢をとる小説の流行はその証拠にあたる。だが、初期から澁澤の著作を悉く読み、澁澤の変貌に最も敏感な磯田光一は「この少女のかたちで日常性が澁澤ワールドに侵入してこなかったら、澁澤氏が自伝的回想『狐のだんぶくろ』を書くことがあり得たであろうか」[1]と語っている。

「鳥と少女」に対する従来の評価と研究は主に小説の形式と典拠に集中している。澁澤龍彦と同年度の泉鏡花賞を受賞した筒井康隆は、澁澤龍彦の小説において作者がもっとも頻繁に作中に登場するのは『唐草物語』であると指摘する。故にテクスト内部に「額縁と絵の融合」[2]が発生しつつ、「今流行の批評のテクニカル・タームを使うならば脱構築」[3]という構成上の特徴を持つことになる。筒井康隆の論の延長線上に浦野剛司は、「鳥と少女」を「エッセイの枠を越えようとするエッセイの書き手の物語」[4]であると検討した上で、このような構造上の工夫の痕跡を見せることを「小説を読むという本来の楽しみからはずれた、倒錯的な楽しみ」という澁澤独自の小説論と照合する。

小説の形式に注目する議論のほかに、澁澤龍彦の自家薬籠中の物である古今の典拠について、種村季弘が言う「『唐草物語』の典拠さがしは尽きせぬ興味を誘う」[5]一方、「『唐草物語』とは、高度な（文人趣味的）リテラシーを持つ卓越した読者だけが、その幻想性を楽しむことを許された閉鎖的なテクストではなく、そのような高度なリテラシーを必ずしも保持しない読者

にも、澁澤が自家解説する妙味が感受されるはずからだ」[6]といった水川敬章の主張も頷ける。澁澤龍彦が小説の中で自ら種明かしをした通り、「鳥と少女」におけるパオロ・ウッチェロとセルヴァッジャの物語はヴァザーリの『芸術家列伝』(trattato, 1550)とマルセル・シュウォブの『架空の伝記』(Charpentier & Fasquelle, 1896)に拠っている。以上述べた典拠と「鳥と少女」の差異についての比較研究として細沼祐介の論がある。細沼は「複雑に錯綜しながら最終的に全て同一のものとなって溶け合う結末へ向かう」[7]三人の主人公を語り手の「三つの自我」と見なし、原典となるシュウォブの小説と照らし合わせて分析を行う。しかしながら、細沼が依拠するマルセル・シュウォブの訳本は大濱甫訳『架空の伝記』(南柯書局、一九八〇年十一月)であり、澁澤が執筆する当時に実際に参照した底本であるかどうかについてはまだ検討する余地がある。

「鳥と少女」に一種の「夢想としての建築」を感じる建築家青木淳は、この小説を『建築文学傑作選』(講談社文芸文庫、二〇一七年三月)に収録した。青木淳は「解説」の中で「鳥と少女」を大きく三部に分けている。第一部と第二部ではそれぞれの典拠と書き手の想像を交えた紹介、ウッチェロと少女セルヴァッジャについての書き手の想像世界が述べられている。そして、書き手のイタリアでのエピソードである第三部を「作品全体の透視図法の焦点」[8]であるとして、小説の構造を説明している。また、この美しい出会いのエピソードは実は澁澤の実体験ではなく、グラフィックデザイナーの堀内誠一が手紙で澁澤に伝えた見聞であることが、二〇〇六年に刊行された往復書簡集『旅の仲間』[9]によって明らかになっている。そして、青木淳の論の構図が覆されるような新たな発見もある。

礒崎純一の『龍彦親王航海記』[10]によると、壁龕から飛び出したブロンズの怪獣から少女を救う話もまた書き手の作り話ではなく、アルフォンス・アレの短編小説「降誕祭夜話」を典拠としている。ここで、小説を構成する三つの部分はすべて下敷きがあることがようやく分かるようになる。そして、小説内部の「遠近法」を背景とする主人公たちの移動に注目すると、エッセイと小説の虚実のあわいを自由に行き来する者は、小説の書き手である「私」だけでなく、少女セルヴァッジャもそうであり、彼女はいつも「私」に同行している。磯田光一が仄めかしたように、この少女の出現は澁澤の文筆活動に「日常性」をもたらす一方で、この「日常性」はまた何らかの形でフィクションの構造を決定するものである。本論は典拠をより明確に検討する上で、少女がいかに澁澤龍彦のフィクション世界に生まれたかを考察したい。また、「鳥と少女」のような、記述主体である「わたし」が位相の異なるエッセイと物語の間を行き来する構造にも一種の「原型」があるかどうか、換言すれば、語り手とウッチェロ、セルヴァッジャのような分身の関係もまた典拠があるかどうかを探りたい。

二、『泰西畸人伝』と『架空の伝記』

日本におけるマルセル・シュウォブ（一八六七～一九〇五）の受容について、山尾悠子は『フランス世紀末文学叢書』の二冊目である『黄金仮面の王』（国書刊行会、一九八四年八月）の月報の中、「矢野目源一といい多田智満子といい、種村季弘・澁澤龍彦といいいつも極上の翻訳家諸氏に恵まれながら手に入りにくかったシュオブが、このたび一巻に纏まって普及することは〝隠れた愛読者〟のひとりとしてたいへん嬉しい」[11]と語っている。しかし澁澤龍彦が手掛けたシュウォブの邦訳は『架空の伝記』に収録された「エムペドクレス」の冒頭の一節のみである。また、山尾悠子には「遠近法」という短編小説がある。作中に出てくる騙し絵の天井画は、澁澤の美術評論集『幻想の彼方へ』に収録されたジウリオ・ロマーノの絵である。この言葉だけで紡ぎだした綿密な異世界のスケッチ風の小説は、後に澁澤龍彦監修の幻想文学選集『幻視のラビリンス』（青銅社、一九八五年九月）に収録された。遠近法にこだわる人は何を遠近法の中で見出したのか。画家にとって遠近法は物事から形を写し取る手段である。また、騙し絵の構造を支えるのは円熟な遠近法であることは言うまでもない。小説家にとって、遠近法への憧れは小説に造型的な美意識をもたらすに違いない。本題に戻り、怪奇小説アンソロジーの表題作になった「列車〇八一」は共訳者の青柳瑞穂が訳出したものである。一九五九年に刊行された『世界恐怖小説全集　第九巻』（創元社）の解説文「フランス暗黒小説の系譜」は手短なものであるが、同訳書は後に創元推理文庫版『怪奇小説傑作集』第四巻のかたちで再編されることになり、そこではふたたび澁澤龍彦によるより緻密な解説が書かれた。最初の一部を引用する。

> 驚くべき博識で、古代から近代にいたる哲学、文学を渉猟しつくしたかに見えたマルセル・シュオッブ（一八六七～一九〇五）は、象徴主義の世代のなかのもっともすぐれた短篇作家であり、いわば考証的知識の幻想ともいうべきものを創り出した。つまり、彼の知識は彼の幻想の基礎なのであり、また逆に言えば、彼の幻想によって彼の知識はたえず鼓舞されているのである。文体といい構成といい、作中にさりげなく盛られた寓意や象徴の自然らしさといい、シュオッブは、自分の霊感の源泉には二つの極があり、それは恐怖と憐憫であると述べているから、彼を近代的な怪奇作家とよんでもそれほど不都合はあるまい。[12]

知識と象徴主義的幻想の相乗効果は、そのまま『フランス幻想文学史』におけるマルセル・シュネデールの記述を復唱しており、「恐怖と憐憫」は『二重の心』の前書きによるものである。ここに澁澤独自の見解がないにも関わらず、「考証的知識の幻想」の側面から言えば、シュウォブの小説は澁澤の遠い先蹤である。『架空の伝記』は古代ギリシアから近代のヨーロッパにいたる二十二人の歴史上の人物を選び、想像力でつくられた彼らの人生を書いたものである。その中で架空の人物も一人混ざっている。それは『アラビアンナイト』に登場する魔法使

いスーフラーである。「パオロ・ウッチェロ」は『架空の伝記』に収録された時間順の二十二篇の物語の十一番目にあたる。

パオロ・ウッチェロ（一三九七～一四七五）はイタリア・ルネサンスに生きた画家であり、彼が打ち込んだ遠近画法の研究は後世に多大な影響を与えている。絶対を希求するプラトンニズムを奉ずるウッチェロに、澁澤の理想の芸術家としての自己が託されていることはおそらく澁澤の愛読者なら感知できるだろう。澁澤が「鳥と少女」の中で自ら種明かしをしたヴァザーリの『芸術家列伝』はほぼ史実であり、マルセル・シュウォブ『架空の伝記』に収録された「パオロ・ウッチェロ」は少女セルヴァッジャを初めて登場させたフィクションである。『架空の伝記』の原書とシュウォブの邦訳版である大濱甫訳[13]はいずれも澁澤蔵書目録[14]に入っているが、両方とも澁澤による書き込みがない。そして、大濱甫訳は「鳥と少女」の一年後に刊行されたものであり、澁澤の蔵書の中で書き込みがあるシュウォブの邦訳版は大濱甫訳『モネルの書』のみである。『架空の伝記』の既訳はほかに『泰西畸人伝』というタイトルで年刊『ふらんす手帖』（第三号、一九七四年刊）に掲載された渡辺一夫訳と、シュウォブ小説選集『黄金仮面の王』（コーベブックス、一九七五年刊）に収録された矢野目源一訳がある。矢野目源一訳には澁澤の書き込みがない。『ふらんす手帖』は蔵書目録の和雑誌の目録に確認される。

そのほか、蔵書目録に収録された澁澤の「創作ノート」には「シュオッブ　Vies imaginaires」という項目がある。その中で「・ふらんす手帖　2˙3号」、「・ユリイカ　1973˙　Vol˙5―3」、「・ボルヘス「汚辱の世界史」との関連」（原文横書き、原文ママ）と書き記されている。澁澤が閲覧した『ユリイカ』当該号に掲載された小浜俊郎訳『奇人列伝』の四篇中には、「パオロ・ウッチロ」は含まれていない。なお『汚辱の世界史』は周知の通り、ボルヘスがシュウォブの『架空の伝記』の形式を借りて、想像力と史実を混ざり合わせて作った七人の架空の伝記である。以前は『悪党列伝』（晶文社、一九七六年六月）というタイトルで刊行された。ボルヘス式の描き方、たとえば、典拠を小説中で示すこと、あえて時代錯誤を露呈することなどはシュウォブより遥かに遊戯的であり、「鳥と少女」のテクスト空間と通底する。

本題に戻り、以上の事実から推定すると、澁澤が渡辺一夫の翻訳を底本にして「鳥と少女」を書き上げた可能性と、澁澤が自分で一から翻訳する可能性がある。単語レベルで検討すると、矢野目源一版で「顔料商」「フロレンス」と訳される部分には、渡辺一夫版と澁澤の「鳥と少女」のいずれにおいても「染物屋」、「フィレンツェ」となっており、また、次の引用文が証拠として説得力を持つ。

渡辺一夫版

（前略）一人の少女を見かけたたが、この少女は花環を頭に巻き付けて居り、笑ってゐた。彼女は腰のあたりを薄色のリボンで締めた長い優雅な長衣を着て、その身の動作は、

彼女が押し曲げた草の茎のやうにしなやかだった。[15]

澁澤龍彦「鳥と少女」

画家は目を上げて、初めて少女をまともに見た。少女は頭に花環を巻きつけ、腰のあたりに青いリボンをしめた長い衣服を着て、はだしで立っている。[16]

渡辺一夫版

一日中、セルヴァッジャは、ウッチェロが森羅万象の形相を描きつけた壁を前にして蹲ってゐた。彼を仰ぐ自分のやさしい顔を眺めるよりも、様々な直線や方形の線を見詰めるはうを、なぜ彼が好むのかが、彼女にはどうしても合点がゆかなかつた。[17]

澁澤龍彦「鳥と少女」

猫のように画家の家に居ついてしまったセルヴァッジャは、ともすると一日中、鳥や獣の絵の描いてある壁の前で、じっと丸くなってすわっていた。あたかも彼女自身、すんで壁のなかの鳥や獣の仲間になってしまったかのようであった。しかし彼女は頭のなかで、いつも一つのことに考えを集中していたのである。彼女にどうしても合点がゆかなかったのは、自分がこれほど愛しているにもかかわらず、画家のほうで、それに気づいたそぶりさえ見せてくれないということだった。恋をしている少女のやさしい顔を眺めるよりも、どうやら画家にとっては、紙の上に直線や曲線の錯綜を眺めているほうが楽しいらしいということだった。そんなことがありうるだろうか。少なくとも彼女のそれまでに知っていた世界では、そんなことはありえなかったのである。[18]（下線部は論者による。）

上記の引用文で分かるように、澁澤は「鳥と少女」の底本であるシュウォブの小説について、渡辺一夫訳を参考にした可能性が高い。底本の選択には必然性がないかもしれないが、もしそうだとすれば、フランス文学業界から距離を置いていた澁澤が『ふらんす手帖』という年刊の研究同人誌を入手して参考にしていたことは興味深い。そして、確かに細沼の論で指摘するように、シュウォブ版セルヴァッジャが感情を表すのはたったの三ヶ所であり、しかも極めて簡潔なのに対して、澁澤のセルヴァッジャは遥かに生き生きしている。[19]このような加筆は何を意味するのか。古来の悪女や娼婦の伝説と肖像、サドが描いた悪女の行動原理、さらにエロティシズムの哲学と観念にしか目を向けず、ダイダロス的な誇りを持っている六〇年代の澁澤が、一人の少女の気持ちや素振りをこのくらい入念に描くことはかなり意外に思われるだろう。また、セルヴァッジャはアリスやデカルトの人形のように現実の原型を持つ少女ではなく、言葉から生まれる人工的な少女である。

それはともかく、シュウォッブは『架空の伝記』のなかに、

彼がつくり出したとおぼしいセルヴァッジャという少女を登場させている。セルヴァッジャとはイタリア語で、野蛮人あるいは野生児をあらわす語の女性形であろう。私の思うのに、これはヴァザーリがウッチェロを「野蛮人のように孤独な暮らしをしていた画家」と書いたことにヒントを得たのではないか。しかしまあ、そんな詮索はどうでもよい。私は、この私の物語なかにも、セルヴァッジャをぜひ登場させたいと思うのである。登場させることにしよう。[20]

イタリア語でセルヴァッジャは「野生児をあらわす語の女性形」であり、その語感が彼女という存在を表わし、またその名によって生まれたのが彼女という存在である。自らすすんで鳥や獣の仲間になる少女はウッチェロにとって決して異質な存在ではなく、鳥という意味を持つ「ウッチェロ」の分身でもある。「絵のなかの裸婦にかぎらず、女性は澁澤龍彦にとって、もっぱら「見る」ための対象なのである」[21]と巖谷國士は美術評論集『裸婦の中の裸婦』の「あとがき」の中で述べている。澁澤の読者なら気づくであろう事実として、「澁澤龍彦は彼女に手をふれず、内面にも入らず、外から「見る」ことに終始している。いろんな角度から観察して、ときにはからかってみたりしながら、かわいがり、目で愛撫しているような感じがなくもない」[22]と指摘する。しかしセルヴァッジャの事情は少し異なる。彼女は色とりどりの鳥や獣の姿を見ると、「そういう時ほど、彼女が自分をいままでになく幸福だと感じる時はなかっ」[23]たのである。彼女は観察される対象についてだけでなく、自分の置かれる環境についていつも敏感である。「鳥と少女」はウッチェロの「架空の伝記」ではない故に、絵師の死まで描く必要がない。年を取った彼の絵を理解する人がついに一人もいなく、彫刻家の友人ドナテルロでさえ「ただ線がごちゃごちゃに引いてあるのが見えただけだった」[24]、ウッチェロの孤独に満ちた晩年も「鳥と少女」に提示されていない。シュウォブが描く狷介な芸術家像より遥かに人間味をもつ「鳥と少女」のウッチェロの隣には美術家仲間たちの共同研究に積極的に協力し、甲斐甲斐しく振る舞う少女がいる。

そうかといって、これはいうもおろかなことだが、画家の家で暮らしていたセルヴァッジャが、いつも不幸だったというわけでは決してない。美術家仲間のブルネレスキやギベルティが、共同研究のためにパオロの家にやってきたりすることがあると、彼女は接待のために甲斐甲斐しくたちはたらいた。[25]

ここで、千野帽子が指摘する澁澤龍彦の初期小説「人形塚」にあるような「「見る主体である男」から「見られる客体(オブジェ)である少女」への一方通行のまなざし」[26]という構図が崩れ去る。千野帽子は「人形塚」を澁澤人形論の出発点に位置する作品と見なしている。これまで様々な少女論で援用させた澁澤龍彦の『人形愛序説』(第三文明社、一九七四年一月)に語られた

「いかがわしさ」、「死・身体的不全感」、「純粋客体少女（オブジェ）」[27]といった澁澤の諸観念、「少女コレクション」というイマジネールな錬金術、ピグマリオンの欲望はすべて「人形塚」においてうかがえる。少女セルヴァッジャの身体特徴「十五歳になってもまだふくらみきらない未熟な乳房」、「貝殻のような貧相なセックス」は「人形塚」の三好美奈子の身体特徴である「貝殻骨」、「肋骨の浮き出た、ぺちゃんこな胸」[28]と類似する。しかしセルヴァッジャは「人形」という観念を具現化する欲望装置ではなく、澁澤の「私の物語」を成立させる中心人物である。

同じく「鳥と少女」に注目した磯田光一は、セルヴァッジャとはもう一人のルネ（三島由紀夫『サド侯爵夫人』）ではないかと述べており、絶対の探究者のウッチェロと思いが届かない少女は、『サド侯爵夫人』の中の「芸術家」と「市民」の対立に照応している。そして、ウッチェロとセルヴァッジャはそれぞれ澁澤の分身であり、ここで要求されたのは「小説という様式」[29]である。澁澤龍彦のノンフィクションからフィクションへの移行には「市民」である少女がいる。磯田が「この少女のかたちで日常性が澁澤ワールドに侵入してこなかったら」[30]という仮説ないし前提を提起したことは興味深いと思われる。

この「少女のかたちの日常性」、あるいは日常性の等価物である少女はどこから来たのか。本章においてはまず澁澤が使う下敷きが渡辺一夫訳である可能性を検証した。次章においてはまずシュウォッブがただ「ウッチェロの奇矯さを強調する」ために純粋客体のようなセルヴァッジャを創造したという細沼論の結論に異議を差し挟んでおきたい。そして、澁澤龍彦の少女像におけるシュウォッブの影響を論じたい。

三、リリスとモネル

「鳥と少女」における餓死したセルヴァッジャを見て、世間知らずの画家パオロが人並みの感情を流出させる描写は澁澤龍彦の加筆によるものである。

> しかし一説によると、セルヴァッジャが息を引きとった日の夜、パオロはどこから工面してきたらしい堅くなったパンのかけらを、はや死後硬直のはじまっている少女の口のなかに無理に押しこもうと苦心しながら、うつけたような顔で泣いていたという。いくら世間知らずの画家であったとはいえ、人間の死ということを彼が知らなかったはずはなかろうとも思う。これは私の意見である。[31]

ここの「一説」の内容は歴史上の書物に書き記されたものではなく、実は語り手による加筆である。むしろ典拠がないことは、語り手によって隠された。「一説」の中の情にもろいウッチェロと「私の意見」について、巖谷國士は「この小説の寓意が多分に彼自身の過去への視線をふくんでいるだけに、すこぶる意味深長であるとも思える」[32]と述べている。ここで、澁澤龍彦の、観念にしか目がない過去の自分への視線という私小説

的な解釈のほかに、「恐怖と憐憫」というシュウォブの「二重の心」の論理も働く。悲惨に対する恐怖は同情や憐憫を喚起するとともに、絶望的な境遇にいる少女がエロティシズムの衝動をも刺激するではなかろうか。澁澤龍彦による加筆もまた、彼のシュウォブに関する解読と綿密に関わるではないかと思われる。

『架空の伝記』の序によるシュウォブ独自の美学宣言――「伝記作家の技術はまさしく選択のうちにある。伝記作家は真実であろうと心掛ける必要はない」[33]は、まさしく『異端の肖像』や『妖人奇人館』で取捨選択の技術を発揮し、独特な「肖像」を描き続ける澁澤龍彦の資質と通底する。ボルヘスの『汚辱の世界史』には『架空の伝記』のスタイル、ロベルト・ボラーニョの登場人物がすべて架空の人物である小説『アメリカ大陸のナチ文学』(Seix Barral, 1996)には『架空の伝記』の架空性をそれぞれ引き継がれたのならば、澁澤龍彦がシュウォブから影響をうけたのは、「少女」という様式ではないかと思われる。

澁澤はコラム「世紀末画廊」の中でシュウォブの短編「リリス」(『二重の心』所収)とD・Gロセッティに触れている。

シュオッブの短篇では、ロセッティの死んだ妻はリリスの名で呼ばれているが、実際に画家の作品「レディ・リリス」のモデルになったのはコンフォースである。しかしシュオッブの筆によって美しく描かれているように、阿片の幻覚に酔っていた後年のロセッティには、おのれの生涯を次々に横切っていった何人かの女たちの顔が、みな同じように見えていたのではあるまいか。[34]

同じように見える無数の輪郭としての女は、澁澤の泉鏡花論によく出てくる表現である。彼女らは愛情深くやさしい地上の女でありながら、プラトニズム的な原型を具現化する一人の男の夢である。しかしロセッティまたはシュウォブの場合、それは母のような女ではなくて少女である。小説「リリス」の中でリリスと呼ばれた少女は、すでにもともとの下層階級出身の妖婦めいたコンフォースではなく、幻想の鏡に映った虚像のようなものになり、非人間的な物質で造られた少女となる。リリスを深く愛するロセッティは彼女のために作った詩を彼女の柩に埋葬する。しかし彼の栄光への欲望は彼を非情な行動に導き、彼は彼女のところから詩を盗み出す。澁澤は「シュオブとD・Gロセッティ」の中でこの行動を「ネクロフィリア(屍体愛)」という「画家の女性崇拝の特殊な傾向」と見なしている。「鳥と少女」の上記した加筆はここに由来すると考えられる。ロセッティの燃え尽きた愛の果てにある冷酷さは、ウッチェロの最後の情け深さと鮮やかなコントラストをなす。

また、シュウォブの小説に登場する女は悉く過酷な日常を生きる憐な少女である。『黄金仮面の王』に収録された「血まみれのブランシュ」は、妻である少女の目の前で、夫が彼の私生児によって殺される話である。華奢で野生的な少女ブランシュは、年齢も体つきも異なった乱暴な男とのむごい結婚を経験し

た後、「まるで病気にかかった猫みたいに城内をうろつ」[35]く。無理やり酒を飲ませると、少女は「まるで水をたたえた溝のなかで羽搏く鳥みたいに、酒をあたりに吐き散らし」[36]た。殺された夫の前に、彼女は「主禱文を三回、天使祝詞を一回、子どもっぽい声で唱え」[37]たのである。短編小説「青い国」の中で、青い国を探しに行く少女マイは十三歳の娘であり、「その細い金髪は肩まで垂れ、黒い眼は満足そうに輝いていた。だが、その娘は痩せて小さく、肌は飢えからくる色をしていて」[38]る。小説「サン・ピエールの華」における表現を借りれば、少女は「子どもである以上に女であるかと思えば女である以上に子ども」[39]である。猫や鳥のように痩せて弱くても瞳が輝く少女は、シュウォブの少女の原型であり無数の少女の輪郭である。この場合、崇拝はむしろ蹂躙と同義語である。

シュウォブが描かれた無数の少女の面影がすべてセルヴァッジャの愛おしい仕草と濃淡ある陰翳となり、澁澤龍彦による加筆の下地になる。シュウォブと澁澤龍彦のテクスト空間はいずれも、太陽の光のような父権に満ち溢れる世界ではない。澁澤龍彦による書き込みがある邦訳は大濱甫訳『モネルの書』のみである。『モネルの書』には娼婦モネルの姉妹である「利己的な娘」、「倒錯的な娘」、「夢想的な娘」、「自分を犠牲にした娘」などの少女たちの物語が小説の大半を占める。「非情な娘」は物語の中で「イルセの鏡から別のイルセが出てきてイルセを殺した話も、そして、ミトレスの町の夜の鏡が女たちに首吊り自殺をさせた事件も本で読んでい」[40]たのである。つまり「非情の娘」が読んだ物語は本書に収録される「運命を背負った娘」の物語と「ミトレスの女たち」（『黄金仮面の王』所収）であり、小説の構造における額縁と絵の戯れは澁澤龍彦のみならずシュウォブの小説にも確認できる。「この世に新しいものは形式しかないのだから。でも形式も破壊しなくてはいけない」[41]という冒頭の過激的な「モネルの言葉」も、澁澤龍彦の文学姿勢――典籍の「唐草模様」的な形式から、その後ゆるやかに『高丘親王航海記』におけるような破格的な形式に至る――と共振している。

シュウォブの少女は見られるものとしての純粋客体ではない。『モネルの書』やほかの短編では気品高く振る舞い、愛し苦しむ少女たちが物語の主人公になる。「鳥と少女」のセルヴァッジャもその中の一員であり、まさにコラージュ小説である「鳥と少女」にふさわしい少女である。また、少女の遠近法による「消失点」はほかにもある。

四、「降誕祭夜話」と「雪の記憶」

セルヴァッジャとウッチェロの出会いの契機である、壁龕から飛び出したブロンズの怪獣から少女を救う話は、アルフォンス・アレの短編小説「降誕祭夜話」を典拠としている。この事実を指摘した礒崎純一は、『マルセル・シュオッブ全集』（国書刊行会、二〇一五年六月）の「解題」の著者瀬高道助の本名である。「降誕祭夜話」は未発表原稿として『澁澤龍彦翻訳全集別巻

1』に収録されており、短編小説である故に筋立ては極めて単純である。入獄して一人で独房の中わびしく降誕祭を過ごす「わたし」のところに、十五歳ばかりの女の子が籠を抱えて訪ねてくる。わたしは彼女のことを思い出せないが、彼女の話によると、「わたし」は去年、暴れ出したトラファルガー広場の青銅彫刻の獅子から彼女を救い出したのである。しかし「わたし」はついぞ思い出すことが出来ない。そして、「人生の途上にあって何から何まで忘れてしまうというのは、おかしなことだ」[42]というところで物語が終わる。ではなぜアレのこの小説が「鳥と少女」の一部になったのか。それは、騎士が怪獣から少女を救う絵をパオロがよく描くという史実から着想を得たことは容易に想定できる。

『黒いユーモア選集』(Gallimard, 1940)の中でアンドレ・ブルトンから「エスプリのテロリスム作用」と呼ばれているアレではあるが、「降誕祭夜話」は黒いユーモアというよりロマンティックで幻想的なショートショート風のものである。ではなぜ澁澤はアレのこの白昼夢のようなコントに惹かれたのか。一九六一年の歳末近くに出たと思われる有楽町そごう百貨店の小冊子に収録された「雪の記憶」というエッセイの中で、澁澤は原作の半分くらいの紙幅で「降誕祭夜話」の物語を詩的にアレンジしてから、次のように述べている。

> 私はこの夢のような物語がひどく好きだ。クリスマスには、私も静かに部屋にとじこもって、かつて私が命を救ってやったことのあるかもしれない少女の訪れを待ちたい気がする。男なら、誰でもこんな少女の一人や二人、失われた記憶のなかに、いないはずはなかろうと思うのだが、どんなものであろう。[43]

ウッチェロの失われた記憶、ある日突如あらわれる少女セルヴァッジャに関する記憶は、この軽妙なコントの白昼夢のような体験の空白を起源に持ち、少女の人工性は二十年前の翻訳作業という時間の「焦点深度」に支えられている。共有できないような記憶、或いはあるはずもない記憶は、三島由紀夫『仮面の告白』の冒頭の生まれた時の記憶、後の澁澤龍彦の自伝的随筆『玩物草紙』で語られた「ほんとうの体験は、体験のないところに成立する。体験とは、体験しないことなのだ」[44]と通底している。そして、澁澤は同じエッセイの中で「心理学上のデジャ・ヴュ現象とは、哲学上のプラトニズムにぴったり対応するのではないか」[45]と主張する。手に届かないイデアのアナロジーである「あるはずのない記憶」へのノスタルジアと好奇心は、エロスの遠近法を形作る。換言すれば、少女を中心に典拠が積み重ねることは、少女の元型との距離を物語る行為でもある。イデアとの距離を実物化・可視化することは澁澤の小説の中核であると考えられる。たとえば、『唐草物語』に収録された二つの短編――「三つの髑髏」ではさまざまな前世の記憶が髑髏という実物になり、「女体消滅」では長谷雄と少女の距離感がずらりと重なる朱門の入れ子構造という実物的な形式とな

ってあらわれる。ここで「遠近法」はさまざまなものの元型に接近する手段である。なおアルフォンス・アレの「小鳥と少女」という短編の翻訳が季刊『牧神』第二号（牧神社、一九七五年五月）に掲載されている。「小鳥と少女」の原題は Ce qu'il advint d'une petite fille で、直訳すれば「ある少女に起こったこと」であるが、この「小鳥と少女」とは「イヴォンヌ西東」（この人物についての詳細は不明）という翻訳者が最初につけた創造的なタイトルである。同年一月の創刊号には富士川義之による『胡桃の中の世界』（青土社、一九七四年九月）の書評も掲載されており、澁澤は『牧神』を読んでいた可能性はあるが、該当号が蔵書目録にない。

そして、「鳥と少女」におけるシュウォブが描いた様々な少女とアルフォンス・アレのあるはずのない記憶を貫く回路のルーツは、鎌倉時代に生きる僧侶・明恵の生涯まで辿り着ける。

五、明恵と善妙

形而上学に専念して周りの物事を念頭に置かない主人公、このような男に献身するひとりの少女、額縁の外側でこの絵巻を眺めながら、徐々に物語の男と女が自分の分身となるような、夢を生きている情にもろい語り手。「鳥と少女」の構造はそのまま、義湘、善妙と明恵上人に当てはまる。「童子について」「明恵さんの羊歯」など、明恵を扱うエッセーのほか、澁澤龍彦が編纂する夢に関するアンソロジー『夢のかたち』（河出書房新社、一九八四年十一月）においても、明恵の『夢の記』にあった夢が二つ収録される。澁澤蔵書目録を確認してみると、明恵に関する著書は五冊あり、書き込みがあるのは奥田勲の『明恵―遍歴と夢』（東京大学出版会、一九七八年十一月）と白洲正子の『栂尾　高山寺　明恵上人』（講談社、一九六七年三月）の二冊である。

ここではまず白洲正子の明恵上人伝に沿って、義湘、善妙と明恵上人の物語を述べたい。明恵は『華厳縁起』という絵巻物に特殊な親密感を抱く。全六巻のこの絵巻物の原型は安珍・清姫で名高い『道成寺縁起絵巻』である。新羅の僧、元暁と義湘が教えを求めに唐へ行くことを思い立ち、旅へ出るところからはじまる。元暁は心の外に仏なしと悟って入唐を断念して故国に帰り、義湘のみ初志を翻さず入唐を果たすのを誓う。いつものように義湘は里へ出て乞食をしていると、そこに善妙という娘が来て、彼女は一目で義湘に惚れこんでしまう。だが、「心かたきこといしのごとき」のような義湘は誘惑には動かされず、衆生を平等に愛し、仏道に命を捧げようとしている。善妙は「哀れにうれしく」思う。それから数年経った後、義湘はいよいよ帰国することになり、それを聞いた善妙は悲嘆の涙を流しながら、ふたたび義湘と会いたいと嘆く。義湘の船はすでに出航すると聞いた彼女は気が転倒し、浜辺で慟哭する。ここでいかにも幻想文学らしい奇跡が起こり、突然善妙は龍へと化身し、「船を背中に負い、文字どおり竜頭の大船と化して、悠々と大海を渡って行く」こととなる。善妙は竜の姿に変じたのみならず、後に義湘のために方一里の大盤石となり仏法を護った。

前節において、「鳥と少女」のもっとも幻想的な部分――ウッチェロがブロンズ怪獣となった彫像から少女を助けたところはアルフォンス・アレのコントをコラージュしたものであることを確認した。龍と石となった少女善妙に守られた義湘と、怪獣となった彫像から少女を守るウッチェロ、その両方に男と少女の出会いための一種の機縁のようなものを見出せるのではないか。

一方、明恵は終始善妙の名に執着している。明恵が住む高山寺には「善妙像」の彫像もあり、承久三年の「夢の記」にはつぎのような夢が記されている。ある人が唐から陶製の人形を持参して、その人形は涙を流していたのである。明恵がそれを手の平にのせてやると、忽ち人形が生身の女になった。「正しくこれは善妙に違いない」と、明恵は醒めてから確信する。

ウッチェロとセルヴァッジャはいずれも「鳥と少女」の語り手の分身であるような構造は、明恵が生きる夢のような無垢な日常にもうかがえる。たとえば、白洲正子は次のように述べている。

> 明恵が、「仏眼仏母像」の、美しい「色身」を、母の如く恋人の如く愛したこと、涅槃経を読む度に、息がつまる程泣いたことなぞ思う時、華厳絵巻は、明恵の信仰の告白に他ならず、義湘は無論のこと、善妙もまた、彼の分身であることをさとるのです。(46)

絵巻中の登場人物たちは絵巻を読む人の分身となり、物語に介入するような濃密な関係は、ある種の読者の身にしか現れない独特な幸福とも言えるだろう。明恵上人の「善妙人形」に関する独自の分析について、澁澤はエッセイにおいて次のように述べている。少し長いが、澁澤の明恵に関する感情が透けて見える箇所である。

> もちろん、私としても、明恵のきわめて独断的な夢の分析に、いちいち真面目につき合おうという気はまったくないのである。どうやら明恵には、善妙コンプレックスとでも呼ぶべき強い固定観念があったようで、世の女人はことごとく、自分を恋い慕うであろうと信じていたようなふしが見られるのだ。夢のなかの女人との問答においても、それははっきり認められるだろう。私たち凡人にはとても思いおよばない幸福なコンプレックスといわねばならぬが、彼はその生得の美貌と、その無垢な信仰心のために、これを易々として自分のものにしてしまったらしいのである。この彼の信念を支えているものは、なんだったろうか。一生不犯、つまり童貞だったということだろう。それ以外には考えられないのである。そして明恵の魅力の第一は、この一生不犯の蓄積されたエネルギーで、おのれが目にする地上のすべてを浄化してしまう、ということだったと思われる。(47)

「地上のすべてを浄化する」ようなカタルシスの空間は、エッセイ以外の形式を要求する。ここで澁澤は、エッセイの「私」より特権的な「私」の小説空間を形作ったとも言えるだろう。明恵には世の女はことごとく自分を恋い慕うという確信を持つ、と書いた澁澤龍彦は「草迷宮」を巡って、泉鏡花には迷宮の中心の部屋に生涯一度到達したことがあるという確信を持つと説明する――十歳で生母を失った鏡花は「この確信だけで生きてきた」[48]のである。コンプレックスは哲学上のプラトニズムと心理学上のデジャ・ヴュと共振する。澁澤もまた彼が名付けた「善妙コンプレックス」の一員であり、セルヴァッジャのような献身的で可愛らしい少女を「私の物語」に送り出した。

六、むすび――「旅と出会い」と「ガール・ミーツ・シブサワ」

「鳥と少女」の最後を飾る場面、ポッツォーリのフェリーで出会う語り手と少女のエピソードについて少し説明を加える。少女に贈った紙の鶴が彫像の怪獣のように生命を得てひらひらと飛翔する奇跡は起こっていないが、「私には十分に満足だった」のである。ホーフマンスタールには「旅と出会い」[49]という短い散文がある。彼は愛欲の本来の決定的な事は抱擁ではなく、出会いであると語る。ここには「まだ情欲の伴わない相互の要求」と「信頼と畏怖の素朴な融合」があり、鳥のような、または「獣の鈍重」の動きがある。エッセイの後半は夢うつつの巨大な風景に移り、「私」は美しい女の抱擁を脱れ、無言の出発に向かうたくましい老人の姿を見る。この男こそアギュウルであることを知り、「私」はエッセイの冒頭に置かれた文句――自分が或る旅行案内書の余白に書きとめた「空白の経験」に気づく。

このエッセイが収録された『ホーフマンスタール選集2』において、ある箇所でホーフマンスタールは次のような言葉を物している。（この『選集』は澁澤の文献目録にも見受けられる。）

> 「余はジャケの息子、アギュウルの語りしことを想起す。且、かれの最も不可解にして、最も奇異なりとせしことどもを記憶せり。即ち飛び鳥の空に留めたる道筋と、乙女のうちに宿る男の痕跡（あとかた）と」[50]

ここに書かれた言葉にもまた典拠がある。それはマルセル・シュウォブの『雑録集(*spicilège*)』（1896）に収録された「ジョージ・メレディス」である。「la trace de l'oiseau dans l'air,et la trace de l'homme dans la vierge」の aigle を oiseau に、trace を chemin にそれぞれ書き換えたのはホーフマンスタールであることが判明した[51]。シュウォブの『雑録集』は澁澤蔵書目録にはない。紙の鶴がひらひらと飛び立つ奇跡に隠されたホフマンスタールのヴィジョンに、シュウォブの「鳥と少女」も含まれていることは、おそらく澁澤は知らないだろう。いずれにせよ、エロスの不可解な交通はシュウォブが描いた無数の可憐な少女、アレのあるはずのない記憶、明恵と善妙が生きる夢のような日常を

貫き、最後は堀内誠一のエピソードを経由してホーフマンスタールの「出会い」とシュウォブにもう一度遭遇する。注釈によると、ホーフマンスタールが改編したシュウォブの文句は『旧約聖書』の「箴言」の第三十章に依拠する。アグルの知らない四つのことは「天をかける鷲の道、岩をはう蛇の道、海を走る舟の道、乙女に向かう男の道」[52]というのである。鳥、蛇と舟はそれぞれの動きの主体として、自由な結合を追い求めるシンボルにふさわしい。そして、少女に向かう道なき道は、遠近法の消失点である「体験の空白」に包まれる幻想に収斂する。

「鳥と少女」は上述した通り、男と少女または古今のさまざまな書物が出会う円形劇場のような物語である。八〇年代は澁澤龍彦の著作が数多くの「澁澤乙女」[53]に読まれた黄金時代であると同時に、アイドル映画がスターを創出し続ける時代でもあった。この同時代の「少女の遠近法」は浅羽通明と跡上史郎[54]の論に詳しい。ここで少し言及したいのは、体験の空白に生まれる少女は幻想作家・高原英理の中編小説「ガール・ミーツ・シブサワ」[55]にも登場する。この小説は死んだ編集者である昔の澁澤乙女兼ゴスロリが黒い天使となり書籍を索引にしてあらゆる時代の澁澤龍彦に会いに行く物語である。サド裁判、三島由紀夫の死、『高丘親王航海記』を執筆する最期の澁澤を間近で見かける少女は一九四五年八月十五日にさかのぼり、草の上で仰向けに寝転んでいる十七歳の澁澤龍雄と出会う。空に浮いている黒い天使は澁澤に向かって数々の予言をする――「あなたは、澁澤龍彦という筆名の作家になります。／面白い形のものや大好きな絵や人形に囲まれて暮らします。／そして、エッセイをたくさん書いた後、不思議な小説を書くでしょう。／あなたは、そんなに長生きしません。五十九歳で亡くなります。／あなたの仕事を世に広く伝えます。それはわたしのような女の子にも愛されて、ずっと読みつがれるでしょう」[56]。この少女が宙に浮いてる時間は、澁澤のエッセイ「空白の人生」に書かれた澁澤の失われた記憶の時間である。

> 私は草の上に獣のようにひっくり返って、その当時、何を考えていたのだろうか。どうもはっきり思い出すことができない。[57]

この通路を作り上げたのは、他ならぬ「鳥と少女」を書いた澁澤龍彦自身である。

本論は「鳥と少女」における典拠が――渡辺一夫訳のシュウォブ「絵師パオロ・ウッチェロ」、アルフォンス・アレ「降誕祭夜話」、堀内誠一のエピソードとホーフマンスタールのエッセイであるということをそれぞれ明確にした上で、少女は「活字の国」と「あるはずのない記憶」から生まれ、シュウォブが描く無数の少女と「憐憫と恐怖」という二重の心と日常性を共有することを考察した。澁澤の小説に出てくる少女を総括的に眺めると、ロマン主義が生まれる献身的で美しい少女が複数いる一方、やがて男を翻弄し破滅させる魔女も後に『高丘親王航海記』の中で登場している。この変貌は文学史的な合理性を持

っている。マリオ・プラーツによると、ロマン主義が世紀末に近づくと、「つれなき美女」が「宿命の女」とアンドロギュヌスに取って代わる。ロマン主義から十九世紀世紀末までの文学史を「変貌する女」というキーワードで検証したマリオ・プラーツの『肉体と死と悪魔』[58]は、澁澤がしばしば援用する著作である。澁澤龍彦のフィクション世界における少女から魔女へのゆるやかな変貌、及び各小説における「少女の遠近法」と澁澤が受容する世紀末文学の関連性については、今後の課題にしたい。

【注記】

1　磯田光一「月の王の末裔」(『文藝』一九八五年九月号)。
2　筒井康隆「澁澤龍彦文学私観」(『国文学　解釈と教材の研究』一九八七年七月号)。
3　同前。
4　浦野剛司「「鳥と少女」考察：澁澤龍彦の「枠物語」」(『国文学研究ノート』二〇〇五年一月号)。
5　種村季弘「解説」『澁澤龍彦全集　第十六巻』(河出書房新社、一九九五年三月)四八四頁。
6　水川敬章「澁澤龍彦の作家像と読書行為に関する試論：『唐草物語』における」(『名古屋大学人文科学研究』(40)、二〇一一年三月)。
7　細沼祐介「澁澤龍彦「鳥と少女」論：自意識を巡る三つの自己について」(『法政大学大学院紀要』(68)、二〇一二年三月)。
8　青木淳「解説」『建築文学傑作選』(青木淳選)(講談社、二〇一七年三月)三八六頁。
9　澁澤龍彦・堀内誠一『旅の仲間　澁澤龍彦・堀内誠一往復書簡』(晶文社、二〇〇八年六月)。
10　礒崎純一『龍親王航海記』(白水社、二〇一九年十月)四〇〇頁。
11　山尾悠子「シュオブに関する断片」(『黄金仮面の王』月報6、国書刊行会、一九八四年八月)。
12　澁澤龍彦「解説」(『怪奇小説傑作集』東京創元社、一九六九年六月)五〇五～五〇六頁。
13　大濱甫訳「パオロ・ウッチェ・ロ」(『架空の伝記　シュオッブ小説全集Ⅲ』南柯書局、一九八〇年十一月)。
14　国書刊行会編集『書物の宇宙誌　澁澤龍彦蔵書目録』(国書刊行会、二〇〇六年十月)。
15　渡辺一夫訳「絵師パオロ・ウッチェロ」、初出は雑誌『豊葦原』の一九四一年三月号(引用は『ふらんす手帖』第三号による)三二～三三頁。
16　澁澤龍彦「鳥と少女」引用は『澁澤龍彦全集　第一八巻』(河出書房新社、一九九四年十一月)による。
17　前掲15、三三頁。
18　前掲16、二四頁。
19　細沼祐介「澁澤龍彦「鳥と少女」論：自意識を巡る三つの自己について」(法政大学大学院紀要(68)、二〇一二年三月)。
20　澁澤龍彦「鳥と少女」二〇頁。
21　巖谷國士「『裸婦の中の裸婦』について」(『澁澤龍彦論コレクションⅠ』勉誠出版、二〇一七年十月)二九七～二九八頁。
22　同前。

23 澁澤龍彦「鳥と少女」二七頁。
24 前掲15、三四頁。
25 澁澤龍彦「鳥と少女」二六頁。
26 千野帽子「活字の國のピュグマリオン」（『文學少女の友』青土社、二〇〇七年四月）四四頁。
27 同前、四一頁。
28 澁澤龍彦「人形塚」（引用は『澁澤龍彦全集　第三巻』（河出書房新社、一九九三年八月）による）三八五頁。
29 前掲1。
30 同前。
31 澁澤龍彦「鳥と少女」二七頁。
32 巖谷國士「「旅」のはじまり」（『海燕』一九八八年五月号）。
33 大濱甫訳「パオロ・ウッチェ・ロ」（『架空の伝記　シュオッブ小説全集Ⅲ』（南柯書局、一九八〇年十一月）二一頁。
34 澁澤龍彦「シュオブとD・Gロセッティ」（『黄金仮面の王』月報6、国書刊行会、一九八四年八月）。
35 マルセル・シュオッブ「血まみれのブランシュ」（大濱甫訳『黄金仮面の王』国書刊行会、一九八四年八月）五九頁。
36 同前、六一頁。
37 同前、六三頁。
38 同前、七七頁。
39 同前、二四六頁。
40 大濱甫訳「非情な娘」（『モネルの書』（『シュオッブ全集』国書刊行会、二〇一五年六月収録））四〇五頁。
41 同前　三五七頁
42 澁澤龍彦訳、アルフォンス・アレ「降誕祭夜話」（引用は『澁澤龍彦翻訳全集別巻一』（河出書房新社　一九九八年三月）による）五四五頁。
43 澁澤龍彦「雪の記憶」（引用は『澁澤龍彦全集　第二巻』（河出書房新社　一九九三年七月）による）五三九頁。
44 澁澤龍彦「体験」『玩物草紙』（引用は『澁澤龍彦全集　第十六巻』（河出書房新社、一九九四年九月）による）三五二頁。
45 同前、三五三頁。
46 白洲正子『栂尾　高山寺　明恵上人』（講談社、一九六七年一月）一五八頁。
47 澁澤龍彦「童子について」（『ドラコニア綺譚集』、引用は『澁澤龍彦全集　第一九巻』（河出書房新社、一九九四年十二月）による）一七二頁。
48 澁澤龍彦「ランプの廻転」（『思考の紋章学』、引用は『澁澤龍彦全集　第一四巻』（河出書房新社　一九九四年七月）による、二三八頁。
49 ホーフマンスタール「旅と出会い」（『ホーフマンスタール選集　2』高橋英夫他訳、河出書房新社、一九七二年二月）。
50 同前、三四〇頁。
51 Jacques Le Rider, "Hugo von Hofmannsthal : rêve d'une rencontre avec le Booz de Victor Hugo," *Romantisme*, 73 (1991), pp.73-86.
52 前掲49、三四四頁。
53 山崎もどかは『オードリーとフランソワーズ　乙女カルチャー入門』（晶文社、二〇〇二年二月）の中で「日本では「澁澤乙女」っていうある種完成された麗しい様式がある」と語っており、澁澤龍彦を愛読する少女と黒いレースの服が好きなゴスロリとの親和性を語っている。

54 サブカルチャーと80年代における澁澤龍彦の受容について、浅羽通明『澁澤龍彦の時代――幼年皇帝と昭和の精神史』（青弓社、一九九三年八月）と跡上史郎「澁澤龍彦　死後の生――ゴシック／セクシャル・マイノリティ／サブカルチャー」（『ホラー・ジャパンネスクの現在』（青弓社、二〇〇五年十一月）がある。

55 高原英里「ガール・ミーツ・シブサワ」『エイリア綺譚集』（国書刊行会、二〇一八年一一月）。

56 同前、二六九～二七一頁。

57 同前、二七二頁。

58 『肉体と死と悪魔』の邦訳版（国書刊行会、一九八六年十一月）には澁澤龍彦による跋文がある。澁澤によるマリオ・プラーツの引用は『悪魔のいる文学史』（中央公論社、一九七二年十月）に散在しているほかに、たとえばアンソロジー『変身のロマン』（立風書房、一九七二年九月）の「解説」にある項目「泉鏡花「高野聖」」に見られる。

（九州大学大学院地球社会統合科学府博士後期課程一年）