

日本偵探作家論

日本探偵作家論

【日】 权田万治/著

张舟/译

1975年，侦探小说专门杂志《幻影城》创刊。担任总编的岛崎博（傳博）指出：希望通过活用他的藏书，挖掘被掩埋于历史中的作品，展开再评价，创造一个新的研究平台。评论家权田万治就在《幻影城》上发表了一系列关于日本战前的近代侦探作家的研究文章，之后与早前发表的几篇同类作品一起结集为《日本侦探作家论》，收入“幻影城评论研究丛书”，并获得第二十九届日本推理作家协会奖评论及其他部门奖项。

目录

序说 深海鱼的梦——战前侦探小说的特质
解剖台上的浪漫主义——小酒井不木论

被封闭的梦想——江户川乱步论
物理化学实验室的噩梦——甲贺三郎论
残酷的青春镇魂曲——大下宇陀儿论
黑色之死的赞歌——水谷准论
美丽错觉的诗学——葛山二郎论
美女与野兽的残酷剧——橘外男论
漆黑夜中的目击者——山本禾太郎论
宿命的美学——梦野久作论
隐藏着科学恐怖之梦——海野十三论
三角关系的杀人剧——浜尾四郎论
废墟之美——渡边启助论
迷宫的世界——小栗虫太郎论
侦探小说与富含诗意的热情——木木高太郎论
苍白的死之微笑——大阪圭吉论
召唤死灵之群的风景——苍井雄论
海底散步者的未来幻想——兰郁二郎论
“侦探小说”的时代
后记
解说
附录

序说深海鱼的梦——战前侦探小说的特质

深不可测的海底，即便是表面清澈透明的海水也已完全接受不到灼热的阳光。那里有一群深海鱼，凭借发光器放出的妖异光芒，生活在沉沉黑暗之中。有的眼睛极大，眼球都突了出来，有的眼睛却已退化。奇形怪状的它们，正在黑暗中做着什么样的梦呢？

不可思议的是，在思考战前侦探小说的特质时，我的脑海里竟然浮现出深海鱼那孤独的身影。非合理的梦想多于合理的逻辑，华丽之死的乌托邦幻想多于严酷的社会现实。归根结底，战前侦探作家们策划的种种个性化冒险，恐怕都是隐秘诞生于黑暗时代下的孤独者的梦想，宛如在历史的暗影中闪耀的白色磷光。

如果把时间点放在《新青年》创刊和江户川乱步出现之后，考查战前的近代侦探小说，便可发现其显著的特征：背离社会现实、游戏于怪奇幻想与猎奇幻想世界的作品，占据着压倒性的多数。反过来说，这就意味着以逻辑性、解谜趣味性为中心的作品——即所谓的本格侦探小说——数量极少。

江户川乱步在题为〈关于日本侦探小说的多样性〉（《改造》杂志昭和十年【1935年】十月期）的评论文中，对“大家说日本的侦探小说一半以上都不是真正的侦探小说”表示深有同感的同时，又说：“逻辑的侦探小说贯彻逻辑而行即可。犯罪、怪奇、幻想文学则可由作者挥洒个性，即使远离侦探小说也无妨。这也体现了与英美文学迥异的多样化，日本侦探小说界反倒应以此为荣。”

事实上，重视西欧式逻辑的优秀作品只能列出：江户川乱步的〈两分铜币〉（大正十二年【1923年】）为首的一批早期短篇；甲贺三郎的〈琥珀烟斗〉（大正十三年）、〈镍文镇〉（大正十五年）、〈蜘蛛〉（昭和五年【1930年】）；葛山二郎的〈敲打木桩的声音〉（买红漆的女人）（昭和四年）；海野十三的〈爬虫类馆杀人事件〉（昭和七年【1932

年】)、〈人灰〉(昭和九年);浜尾四郎的长篇《杀人鬼》(昭和六年);小栗虫太郎的〈完全犯罪〉(昭和八年);大阪圭吉的〈葬礼火车头〉(昭和九年)、〈石墙幽灵〉(昭和十年);苍井雄的长篇《船富家的惨剧》(昭和十一年)。而且,其中也有富含怪奇元素的作品。

与之相对,纯粹的怪奇幻想小说领域出现了一系列佳作,数量之多简直不胜枚举。比如:江户川乱步的〈非人之恋〉(大正十五年【1926年】)、〈带着贴画旅行的人〉(昭和四年[1929年]);小酒井不木的〈恋爱曲线〉(大正十五年);横沟正史的〈面影双纸〉(昭和八年)、〈蜃楼物语〉(昭和十一年);水谷准的〈哦,看啊,这个〉(昭和二年)、〈胡桃园的苍白看守〉(昭和五年);山本禾太郎的〈抱茗荷之说〉(昭和十二年);梦野久作的〈妖鼓〉(大正十五年)、〈瓶装地狱〉(昭和三年);渡边启助的〈假眼的麦当娜〉(昭和四年);小栗虫太郎的长篇《黑死馆杀人事件》(昭和九年)等。

若在这两个对比鲜明的流派之间,再加上木木高太郎和大下宇陀儿的作品,就能基本概括战前作品的大致倾向了。总体而言,相比以现实社会环境为舞台、尝试用逻辑解开犯罪事实的西欧式侦探小说(detective story),设定诡异、描写反常之爱与扭曲欲望、猎奇而充满幻想的作品更为多见。

日本战前侦探小说的这种独特性格是因何而形成的呢?

首先能想到的是日本人非逻辑的性格。德国唯心论中常见的、展开抽象概念的缜密逻辑性,与日本的传统思维方式截然不同。大体而言,日本人的思维方式重视心绪,偏于情绪化地理解事物,而非自始至终地贯穿逻辑。

仁户田六三郎曾在《日本人》一书指出日本人的存在主义倾向:“日本人从记纪的远古时代开始,便对自然抱有令人吃惊的崇拜。在观察大自然方面,日本人拥有无与伦比的感觉,但未能转化为科学。这是因为我们对待自然的态度和方式存在错误,即我们无论如何也无

法客观地去看待自然。”

进而他又写道：“所谓‘存在地’去看，是指通过一个人、一个自己的意识去看，不给自然的对象赋予主体性。从心理学角度来说，这种时候情意往往成为主体，而知性只起次要作用。”

上面的话有点难懂。简而言之，日本人的情绪性多于逻辑性。可以说，这样的日本读者并无多少可接纳本格作品的余地。

其次，当时日本奉行天皇专制制度，并非民主国家。这恐怕也是战前侦探小说不重视逻辑性的原因之一。侦探小说以通过逻辑破解犯罪谜团为要点，这就需要同时拥有以下社会基础：不存在用拷打等暴力手段强迫供述，允许恐怖的罪犯和名侦探在同一层面上斗智。然而，战前的日本查案以供述为主，而非物证，甚至还有不少借国家权力捏造犯罪事实本身的情况。

“我很理解，像意大利和德国这种独裁国家的政府为何不让民众阅读侦探小说。侦探小说是一种明显与‘理性修炼’剪不断关系的文学形式，而掠夺性的统治权需要民众不加批判地接受所有宣传口号，否则将无以为继，所以侦探小说不可能受到统治集团的欢迎。‘领袖原则’与逻辑思考，如水与油一般不相兼容！”

这是霍华德·海格拉夫（Howard Haycraft）的《为了娱乐的杀人》（Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story）中的一段话。战前侦探小说之所以被视为不良少年的读物，横遭白眼，自然是因为部分作品过于色情、怪诞、荒谬，但想来也与不喜以逻辑方式追查犯罪的社会风气有关。小酒井不木的很多作品都把重点放在让罪犯坦白，而非逻辑推理，可以说这也反映了日本当时的一些特殊状况。

还可列出第三条理由，那就是以江户川乱步为首的日本近代侦探作家在起步时，都深受谷崎润一郎、佐藤春夫、芥川龙之介等偏向艺术至上主义的文坛作家的影响。

谷崎润一郎从初登文坛到大正时代，发表了众多侦探小说色彩浓郁的作品。譬如：〈秘密〉（明治四十四年【1911年】）、〈哈桑·坎的妖术〉（大正六年【1917年】）、〈人面疮〉〈白昼鬼语〉〈柳汤事件〉〈金与银〉〈途中〉等。另外，佐藤春夫自〈指纹〉（大正七年【1918年】）开始也创作了不少侦探小说，如〈女诫扇绮谭〉〈家常便饭〉〈发现〉等。

然而，他们的侦探小说并不都符合江户川乱步所做的定义，即逻辑地、循序渐进地解开与犯罪相关的难解之谜，以其过程的趣味性为主要目标的文学（摘自〈侦探小说的定义与类别〉）。谷崎润一郎的不少作品含有相当数量的诡计，但他原本是纯文学作家，正因为如此，他的小说又多围绕“人性之恶”，把兴趣重点放在了对人类本质的探讨上。用他自己的话来说，如果侦探作家只在如何让诡计保持到最后不被揭穿，使读者陷入迷途上费尽心思，那么最后侦探小说就只能走向穷途末路。

另一方面，佐藤春夫在其著名的〈侦探小说小论〉（《新青年》大正十三年【1924年】八月期）一文中，进一步明确地阐释了他的个人观点。

“总之，侦探小说终究是名为‘浪漫’的繁茂之树的一根枝条，是猎奇耽异的一颗果实，是以诗为名的多面宝石某一断面的妖异光芒；它植根于对人类共同之恶的绝妙赞美、和欲见恐怖之物的奇异心理，而另一方面又与热爱明快的健全精神结为一体，并得以成立。于是，有些作者与读者将兴致置于对恶的赞美上，有些作者与读者则趣味相投，沉浸在对明快的热爱中。人人皆可随性而为。”

这个想法相当灵活，但不可否认的是，就以佐藤春夫的作品而言，重点往往都放在了对恶的赞美上，而非对明快的热爱。

江户川乱步曾坦言：“老实说，我是按润一郎、春夫、浩二的顺序一路崇拜过来的。”（摘自〈宇野浩二式〉大正十五年【1926年】）

横沟正史也说：“无可否认的是，现在被称为侦探作家的人当中，属于战前派的大部分作家在各种意义上都深受谷崎老师的影响，而我好想尤其严重。”（摘自〈谷崎先生与日本侦探小说〉昭和三十四年【1959年】）

如果把山本禾太郎等人也包括进去，可以说谷崎润一郎是对日本侦探作家影响最深远的文学家。而且，毋庸置疑的是，这种影响并未将日本侦探作家带往本格，而是把他们领向了所谓的变格侦探小说。

此外，还有一个外部因素，即日本战前的近代侦探小说是以短篇为中心发展起来的。

大正九年【1920年】创刊的《新青年》从创刊号开始，征集的就是“十页”篇幅的创作稿；而大正十一年诞生的《新趣味》要的还是二十页长短的小说。横沟正史、水谷准、角田喜久雄、甲贺三郎、葛山二郎等人就是通过这些悬赏征稿出道的，但在如此严格的篇幅限制下，用精雕细琢、充满逻辑的方式去展开诡计原本就无从谈起。当时的作品之所以让人感觉类似某些国外作家，比如追求意外性的L. J. 比斯顿(L. J. Beeston)和作品中洋溢着恐怖怪奇氛围的莫里斯·勒维尔(Maurice Level)，这种物理上的限制或许也是原因之一。

本格类作品往往是在众多人物登场的情况下，搜寻罪犯、破解不在场证明，除了主诡计还会用上很多附属诡计或小花招。可以说，长篇反倒比短篇更适合这类文体。战前日本侦探小说大体以短篇为中心，所以优秀的本格长篇极少。江户川乱步在〈日本的侦探小说〉一文中说到日本侦探小说界的特殊内情时，首先列出的就是上述日本特殊的出版状况。这种物理上的限制未必是阻碍本格作品发展的罪魁祸首，但也不能完全否认其制约作用吧。

事实上，以纯本格派著称的甲贺三郎曾指出：“短篇幅的侦探小说不光是容易走入死胡同，更大的问题还在于诡计显眼、备受束缚，而且显得孩子气。乱步君与其说是走投无路，还不如说是因为这个‘孩

子气’才写不下去的吧。这个姑且不论，且说在江户川君转型时，最先跟随其后的就是已故的小酒井不木君。如此这般，他们的每一篇作品都以异常心理和病态事物为对象，绝不是什么侦探小说。不过，当时为了方便，分类时还是划入了侦探小说的范畴，而且也没发生什么激烈的争论。然而，已故的平林初之辅君却称这些作家为‘不健全派’。此后，有人抗议“不健全”这个词不妥当，于是最终改名为‘变格侦探小说’。（摘自〈侦探小说讲话〉昭和十年〔1935年〕）

这位甲贺三郎曾建议把所谓的“变格侦探小说”称作“短篇小说”（short story），观上文之意，此事颇耐人寻味。

无论喜欢与否，总之战前日本近代侦探小说拥有可大致分为两类的要素——“本格”与“变格”，某种黑暗性与梦幻性是它们的共通之处。可以说，此特质具有两面性，一面是洋溢着浪漫气息的世界，因而受到世人的高度评价；另一面则是不健全的颓废，因而受到世人的责难。

时至今日，我们可以对战前的这些日本近代侦探小说做出怎样的评价呢？

朴素社会主义现实主义者格奥尔格·卢卡奇在〈健全的艺术抑或病态的艺术〉一文中，与平林初之辅一样，将艺术分为健全的和健全的两类，把具有反现实特征的艺术斥为“颓废艺术”，加以尖锐的批评。倘若立足于这个观点，那么毫无疑问，与时代动向相逆、一味编织妖异梦想、拥有强烈的怪奇幻想要素的战前近代侦探小说中，一大半皆是无意义之物，会被无情地否定掉。诚然，其中不少作品止步于情色、怪诞与荒谬，这都是事实。但是，假如“病态艺术”是来源于“病态现实”的，那它不就是另一种现实吗？

不管怎么说，这些作品虽然背离了历史现实，但作为时代暗影的一种象征，盛放出了妖冶、晦暗的梦幻之花，而这正是战前侦探小说的魅力之所在。因此，比起反现实的性格，轻易地通俗化才是问题的

症结吧。

这个问题暂时搁置，先让我们来关注以下过程：随着可怕日本军国主义情绪不断高涨，宛如背阴之花的战前侦探小说本身，渐渐被视为反体制之物，被国家权力所取缔。事实上，回顾战前近代侦探小说的发展历程，我们可以发现，几乎所有的优秀作品都产生于普和十一、二年【1936、1937年】之前，也即军国主义开始肆虐的前夕。令我们不得不吃惊的是，海格拉夫的定律——“侦探小说不会在极权主义下繁荣”——竟在历史的进程中得到了完美的证明。

许多优秀的侦探小说家在战争宣传的驱赶下，创作类型大大偏、向了反共间谍小说、军事小说、通俗 SF 等。此前抗拒严酷的现实、沉溺于自我幻想的他们，犹如被强行拖出贝壳的寄居蟹，又好似被迫突然浮出水面的深海鱼，面对在强烈日照下狂野乱舞的现实色彩，感到了走投无路。从昭和十四、五年【1939、1940年】的开战前夕到昭和二十年战败时为止，侦探小说家创作之废弛，令人不忍卒睹。这是不幸时代的噩梦，我们必须将它永远地刻印在脑中。此外，其中还有大阪圭吉和兰郁二郎这样在战火中丧命的直接受害者。

在这段文学颓废期，较为顽固地坚守自己的阵地、不怎么写“国策文学”的有江户川乱步及横沟正史等人。值得注意的是，他们都是充满个性、深受谷崎润一郎之影响的作家。尤其是横沟正史，战时他酝酿了种种本格侦探小说的构想，随着战争的结束，又将它们一一凝成美妙的结晶。在战后新生的民主社会体制下，横沟正史成功实现了对逻辑性的追求——这个战前未能结出硕果的追求。从这层意义而言，称他为最后的侦探作家是恰如其分的。

通过战后的民主化，以往国民看不见的种种权力犯罪渐渐显形；随着松本清张的社会派推理小说的诞生，过去在深海中贪婪地做着孤独之梦的侦探作家们，终于在现实中失去了“自闭式反现实世界”赖以生存的基础。战前侦探小说的梦幻世界位于天皇专制压迫的对立面，

两者是互相对抗的。既然如此，这个世界的消失便是理所当然的。

中島河太郎在昭和三十九年【1964年】的《推理小说界展望》中写道：“战前侦探小说有着某种不见天日者般的昏暗，这也催生出了一批狂热的爱好者。而今天的侦探小说则过于健康、强壮。犯罪本来就是阴暗之事，但是到了现代，连犯罪的特性都发生了变化，推理作品也是在反映这一点吧。人们过分要求作品的日常性和现实性，使杀人略嫌轻易。看来现在已经到了不能光顾技巧，还需考察其本质的时候。”

如今，复兴侦探小说的呼声此起彼伏，那么侦探小说的魅力之源究竟是什么？其中有哪些现代推理小说可继承发展的成果呢？带着批判性的目光，到各位侦探作家的生活与作品中去寻找，是为本书的主旨。

解剖台上，惨不忍睹的尸体；抑或是手术台上，打过麻醉针、在睡梦中微微呼吸的活体。假如你是穿着白大褂的医生，正要拿起手术刀操作，此时这些人在你眼里看来是什么呢？恐怕他们已非会爱、会痛苦的人类，而是一件抽象的、类似于符号的东西，他们不过是一个无情地拒绝人类感伤的孤独物体罢了。

从小酒并不木的很多作品中都能看到一种残酷，可谓极具冲击性。残酷的深处，隐藏着一双科学家的无情之眼——唯有用磨得飞快的手术刀切开过人类肉体的医生才可能拥有的眼睛。在解剖或手术中，人类的痛苦被忘却，只有发现了什么，并把它取出才具有意义。

我认为，在这独一无二的残酷视线与浪漫主义的奇妙交汇之中，隐藏着小酒并不木的侦探小说的本质。残酷的、被科学家的冰冷目光所冻结的梦。解剖台上的惨白的浪漫主义。通过心脏手术实施死亡试验，以此讴歌无尽之爱——残酷的爱之歌〈恋爱曲线〉；在死亡阴影笼罩下的大都市，代替被杀的丈夫犯下奇妙的杀人罪——冰冷复仇剧〈死之吻〉。这些被誉为先生最高杰作的短篇中，弥漫着不可思议的、充满恐怖与战栗的浪漫主义情怀，仿佛一具妖异的死美人。

不过，当残酷性作为与人类痛苦无关的通俗意趣而被强调时，读者会从先生的作品中感受到生理上的不适，当然这也是没办法的事。〈手术〉中，将病人误诊为罹患子宫纤维瘤的妇产科医生，吞下了从人体内取出的胎儿；〈痴人复仇〉里，眼科医生为了复仇，挖出了患者没有病的眼球；进而在〈三颗痣〉中，为了让嫌疑人认罪，竟在其跟前解剖尸体，扯动小肠给对方看。此等残酷景象不过是一件件奇形怪状的小道具，并未升华到“美”的境界。

小酒并不木本名小酒井光次，明治二十三年【1890年】十月八

日生于爱知县海部郡蟹江町。在京都第三高等学校念完书后，升入了东京帝大医学部。毕业后在同一院校攻读生理学和血清学。大正六年〔1917年〕十二月，他以东北大学医学部助教的身份，赴美国研究卫生学。大正八年六月又来到伦敦，翌年去了巴黎，但因长年的肺结核病情恶化，于大正九年九月回国。大正十年九月，他取得了医学博士学位，但因健康状况不理想，竟又辞去了前一年刚被任命的东北大学教授之职。先生开始文学创作是在身体情况略有好转的大正十二年，最初他在医学相关杂志上介绍英美文学，不久便接二连三地在《新青年》等诸多报纸、杂志上发表欧美犯罪实录或犯罪学研究文章。

那么先生是何时着手创作侦探小说的呢？大正十四年【1925年】三月五日，先生在寄给本田绪生氏的信中说：“我给《女性》杂志投了一篇‘纯创作作品’（也可以说是我的处女作）。”后来他又在短文〈江户川氏与我〉中提到了大正十四年一月与江户川乱步初次见面的事，里面写道：“这段时间他频频劝我涉足文学创作，而我也正处于心思微动、欲尝试写作的时期，结果就写起了小说。刊登在《女性》四月期上的〈被诅咒的家庭〉算是我的处女作。”

然而，同年先生已在《苦乐》四月期上发表了〈画家之罪？〉，说的的是一个类似亚森·罗平、名叫后藤三郎的侦探，除了日语还会说英、法、德、俄、意大利、西班牙语，此人解决了一起发生在德国德累斯顿的案子。故事的展开并不都遵循逻辑，是一篇缺点多多且十分惹眼的作品。我想，先生声称〈被诅咒的家庭〉“也可以说是我的处女作”，恐怕是因为潜意识里认为〈画家之罪？〉只是一篇习作。

2

小酒井不木出道之始给人的感觉是，他对创造名侦探抱有极大热情，尽管后来他又表达了对名侦探的怀疑。被先生视为处女作的〈被诅咒的家庭〉中，出场的侦探是警视厅的警部雾原庄三郎，他在书里

有这样一句台词：无论罪犯的口风有多紧，只要在适当的时机，哪怕只说出一句直刺其真正要害的话，罪犯就一定会坦白。

文中，侦探以重视犯罪心理的“特等讯问法”为武器破了案。先生笔下的侦探有一个重大特征，那就是不靠逻辑推理解开真相，反倒把重点放在如何让罪犯做供述上。所以，作品强烈地偏重于对犯罪心理的分析。

在长篇小说《疑问的黑框》中，登场人物——法医学专家小窪介三教授搬出了一个犯罪方程式：杀人=罪犯的心-被害者的心。半途拿出这个煞有介事的方程式，让人根本摸不着头脑，但总之其核心思想就是“重视罪犯与被害者的心理胜于一切”。在利用罪犯自我表现欲的（得意的嫌疑人）中登场的福原检察官认为：罪犯往往会在最得意的时候出卖自己。而这种诉诸于罪犯心理的做法，在《网膜现象》中以另一种形式得到了应用。

但是，总体而言，先生笔下的侦探是缺少魅力的。在这一点上，先生与同为医学界出身、塑造了“大心池先生”这一独特名侦探形象的木木高太郎，形成了鲜明对比。索性就这么说吧，先生稍有以嘲讽的目光看待名侦探之嫌。其作品《名侦探》《新破案法》等，或可视为一种愉快的谐模文，调侃的对象便是有如神明的名侦探。

此外，对“诡计中心主义”持否定态度的先生，自然也没有什么独创的诡计。上文述及的《死之吻》中，除了那个利用霍乱病菌杀人的诡计外，还有一个异想天开的诡计，即让表演吞剑的杂技师吞下凶器，然后踩踏胃部致其死亡。但不可否认的是，每一个都缺乏现实性。

先生屡屡尝试依靠别致的结尾来摆脱这些缺点。比如在《三个证据》中，发觉犯罪的线索别具一格；《火车票》里，利用诡计寻人的罪犯却因同一个诡计被逮捕，充满了讽刺性的趣味；而《直接证据》和《卑鄙的毒杀》的魅力，也可以说正是在于这种别致性上。

不管怎样有一点难以否认，若按重视解谜的本格侦探小说的观点

来看，小酒井不木的作品是有欠缺的。即使是特意让所有登场人物扮演侦探角色的长篇《疑问的黑框》，其有趣之处也只在于“生者办葬礼”这一充满黑色幽默的奇异设定上。至于逻辑推理，在本书中几乎未做展开。

江户川乱步将小酒井不木的侦探小说命名为“医学的犯罪小说”，并解释道：“其作品风格基本倾向于肉体解剖的神秘与恐怖，而非心里解剖，其色彩之浓烈，好似用手术刀来剝取心脏。”可以说，这段评论尖锐地刺中了小酒井不木的侦探小说的本质。

3

小酒井不木在其专攻的血清学、生理学领域取得了优异的成绩，尤其是他的“肢体分离研究”在世界范围内也备受瞩目。就医学与侦探小说的关联，先生在《科学研究与侦探小说》（《新青年》大正十年【1921年】一月期）中有如下叙述：“科学研究最需要的是观察力和想象力。而侦探小说则教会了我如何去观察事物，该如何发挥想象……要成为杰出的医者，就必须学习侦探小说，不光是医生，所有人都需要学习……无须赘言，每个科学家都会从侦探小说中受益，而医者与侦探小说之间的缘份又特别深厚。其中尤以研究犯罪心理的精神病学和鉴定犯罪的法医学为最。”

接下来的话多少有点自卖自夸之嫌。当想到先生的一大半杰作都是由其医学知识支持起来的时候，我不禁觉得小酒井不木的情况也完美地诠释了萨瑟兰·斯科特(Sutherland Scott)的一个观点——医生与侦探的作用犹如两条贴近的平行线。

先生的最高杰作《恋爱曲线》和《死之吻》正是不具备医学知识就不可能写成的作品。《恋爱曲线》基于对情绪和心脏机能的生理学研究；《死之吻》的核心是利用霍乱病菌杀人的诡计。此处，由科学工作者的眼睛捕捉到的、惨白的浪漫主义，正如磷火一般散发着令人

毛骨悚然的光芒。

独树一帜、把病菌潜伏期当作犯罪证据的〈直接证据〉，以亚砷酸和疟疾的相关医学知识为基础的〈愚人之毒〉，含有批判“人体机械论”内容的〈人工心脏〉，以及提出安乐死问题的〈安乐术〉……在先生的大量作品中，上述几个短篇时至今日仍可一读，而它们又都是先生发挥其医学素养后得到的产物。

关于作品深处隐藏的残酷视线，先生早期的一系列短篇深受法国作家莫里斯·勒维尔的影响。想到勒维尔也是医生，就觉得这真是一个不可思议的巧合。不过，比较两人的短篇时，我们多少能感觉得到，小酒井不木的作品更具科学性，其科学工作者的眼光在作品中体现得更为直接。

勒维尔的作品是一个个深挖人类非合理激情的恐怖故事，而小酒井不木也有一部分追求相同趣味的小说。但先生的作品存在另一种情况，即过于科学的目光反而妨碍了非合理恐怖世界的成立。〈肉瘤〉〈疯女人和狗〉〈血之杯〉等与其说是恐怖小说，还不如说是残酷小说，就算极具冲击力，也绝非能给人带来文学感动的作品。唯有〈美杜莎之首〉算是勉强成功了。

平林初之辅在评论文〈侦探小说界的诸多倾向〉（《新青年》大正十五年【1926年】二月期）中，把小酒井不木的这些倾向明显的作品和江户川乱步、横沟正史、城昌幸等人的部分作品划入了“不健全派”，并批评道：“现代日本侦探小说过于偏向不健全的趣味，过于追求人工的、怪奇的、不自然的世界。”

不过，我们也可以这么说，这种会带来生理性不适的残酷趣味，正显示了一个曾在法医学教室观摩过尸体解剖的医者所具有的特质。事实上，先生非常了解自己的缺陷。他在给江户川乱步的信里，坦然承认自己观察人类的目光过于科学、冰冷。先生这样写道：“正如兄之所言，我的作品之所以会给一部分人带来不适，是因为我的处理方

式太过冰冷了；在科学观察法的熏陶下，我无法对作品中的人物抱有同情。心里一直想同情，但终于再也同情不起来了，连我也对自己无话可说。”

话虽如此，但反过来说，这个特质又造就了不夹杂任何感伤的硬质文风所具有的魅力。尤其是先生以讽刺的视角写下的〈死之吻〉以及《疑问的黑框》的开头部分，我认为相当出色。在四十多年后的今天看来，这段文字也丝毫不显陈旧。

“那年的酷暑非比寻常。有人说是六十年一遇，有人说是六百年一遇，不过说六万年一遇的一个也没有。根据中央气象台的报告，某日最高气温达华氏一百二十度。不是摄氏度，真幸福。听说某大学一位研究信天翁生殖器的穷教授说过：‘绝对不能相信中央气象台的天气预报，但寒暑表的刻度还是可信的。’”（摘自〈死之吻〉）

总体而言，先生很多作品的文字，像是在朝某人倾诉什么。〈恋爱曲线〉也是其中之一，但无论是〈恋爱曲线〉还是〈死之吻〉，先生的这两三篇代表作的文风相比其他作品，似乎人工痕迹略明显，夸张较多，给人一种玩世不恭的感觉。

在医学研究者兼侦探作家这一点上，先生与同时代的正木不如丘有共通之处。连先生本人也草拟过一篇题为〈小酒井不木是小酒井不木非正木不如丘〉的文章，可见读者经常把他们搞混。

明治二十年【1887年】，正木不如丘生于长野县上田市，先后在第一高等学校、东京帝大医学部就学。毕业后，他于大正九年【1920年】前往巴黎的路易·巴斯德研究所学习时，结识了小酒井不木。大正十一年归国后，他就任庆应义塾医学科助教一职，因发表于朝日新闻的小说〈诊疗所余白〉赢到好评。此后他笔耕不辍，从大正十五年开始创作侦探小说。在他的侦探小说中，最引人注目的是以细菌为题材的医学类作品。相比小酒井不木的作品，感觉侦探小说的原味反倒更为希薄，大多都着重于刻画围绕着犯罪的人间百态，而非谜团。如

果视其为作家，或许会有另一番评价，倘若以侦探作家视之，那我认为小酒井不木更为优秀。

4

先生不断地创作这类特别的侦探小说，那么对他来说，“侦探小说”究竟是怎样一种事物呢？先生曾在〈侦探小说管见〉一文中指出，侦探小说范围广阔，难以定义。但同时他又认为，广义的侦探小说是由基于“喜见恐怖之心，与“欲解谜团之心”的“特殊技巧”写成的小说。由此可见，关于这个问题，先生的见解未必是明快易懂的。布瓦洛-纳尔瑟加克(Boileau-Narcejac)认为侦探小说是“兼具理性与恐怖之二义的文学”，如此看来，先生的观点倒是与之相近。悉心思考侦探小说之本质的江户川乱步，在重视侦探小说解谜乐趣的同时，对恐怖的一面也予以了关注，并在〈战栗之说〉一文中展开了意味深长的讨论。而小酒井不木的侦探小说则不存在此类井然有序的定义。应该说，依赖于直觉的主张居多，含糊暧昧之处不少。不过，我们能从先生的两三条具体指摘中，感觉到他的敏锐目光穿透了五十年的时光，看到了现在。比如，在刚才提到的随笔中，先生对所谓的“诡计中心主义”做了如下批评：

“侦探作家历来给人的印象都是只致力于诡计，不顾其他。而观赏者一方也是，越是能被诡计巧妙牵引，越是能在最后被震惊到的作品，似乎就越受欢迎。但是，从‘艺术’的角度来看，诡计原本是次要之物。因此，无论诡计如何精妙，倘若其他部分不优秀，那么此侦探小说也不过是‘次要之物’。所以，想尝试创作侦探小说的人，需避免只以诡计为奋进目标，谨记多磨炼自己。否则，即便一时博取了名声，也必会立刻走向绝路。”

也许各位觉得这观点并不新颖，但考虑到植草甚一曾在评论集《下雨了所以学会推理吧》中质疑过读者的诡计中心主义，我想这

在当时应该是一个很大胆的主张。

进而，先生关于“名侦探”的见解也引起了我的兴趣。先生在〈侦探小说该走的路〉一文中，提出了以下疑问：

“柯南·道尔的福尔摩斯系列、莫里森·勒布朗的罗平系列渐渐为人所厌倦，这已是不争的事实。原因是多种多样的，但我不得不认为，如福尔摩斯、罗平这般特异之人在书中活跃的本身，也是原因之一。长期以来，侦探作家都喜爱坡的杜宾这一侦探形象，并加以模仿。然而，天才‘侦探’通过种种线索一举破案的场景虽然痛快，但是读多了不觉得腻味吗？所以我认为，今后的长篇小说采用让所有案件相关者或有意或无意地解决一个谜团的形式，会比较受欢迎吧。”

战后，松本清张社会派推理小说的兴起，彻底推动了对超人名侦探的否定，如今都筑道夫等人又在开始尝试名侦探的新一轮复兴。而小酒井不木则在“名侦探”的全盛时期，再读黑岩泪香的〈铁假面〉后深受感动，硬是在自己的长篇《疑问的黑框》中冒了一回险，让所有登场人物参与解谜。且不论先生采用的新方法有没有成功，但至少我们能看出他不局限于既成概念，想法灵活多变。

数年后，木木高太郎、甲贺三郎、江户川乱步就侦探小说的文学性这一主题，展开了激烈的论战。关于这一点，小酒井不木在〈管见〉一文中清楚地表明了态度：“现在的侦探小说如此偏重技巧，致使人们容易产生误解，以为侦探小说本来的目的就在于技巧。因此，也有不少人认为侦探小说不是纯粹的艺术。然而，这是一个巨大的错误。侦探小说是艺术。如果不能使人愉悦、使人进步，不加入对文明的批评，不列举社会改造的成果，就不可称之为真正的侦探小说。”

然而，先生早已断定自己的作品不过是“描写犯罪侦查的读物”，因此他本人对侦探小说文学性的追求并不积极。其实，对自己的侦探小说，小酒井不木至死都无法彻底抛弃“业余爱好”的意识。对欧美本格作品见多识广的先生，也几乎不关心以私小说、心境小说为主流

的日本纯文学界。正因为如此，先生面对所谓的纯文学时，毫无自卑感。从诗人转为侦探作家的木木高太郎出于劣等感，主张侦探小说艺术论，可以说他与先生的情况正相反。在〈纯文学界之我见〉一文中，先生甚至放言说：有时看到老是拿同一个主题做文章的，会觉得腻烦，心里想着你就不能适可而止吗？或许作家本人觉得有趣，但对读者来说却是一个大麻烦。总之，我对纯文艺作家的期待就是希望他们发表更有意思的作品。

另一件引人注目的事发生在昭和二年【1927年】。那一年，以先生为核心，加上土师清二、长谷川伸、国枝史郎、江户川乱步一共五人结成了“耽绮社”，谋求在大众文学领域的合作。记得战后曾有花田清辉提议合作，作为对纯文学的一次新尝试，当时是把鲁迅的《故事新编》进行了戏曲化。而早在四十多年前，小酒井不木就已在大众文学领域实现了这种共同制作的梦想。

5

江户川乱步说：“从某种意义上说，可以认为小酒井不木在随笔、研究方面的成绩超过其在小说方面的成绩。”当我读完小酒井不木数量惊人的作品后，不禁感受到了一个欲通过通俗侦探小说谋求侦探小说大众化的作者的悲剧宿命。相比生前的显赫名声，先生本应留下更多的小说，如今的这些实在是太多了，对此我不由感到一丝悲伤。

但是，小酒井不木在我国侦探小说大众化道路上留下的伟大足迹，是永远也不会消失的。先生在通俗长短篇小说、少年科学侦探小说等领域全面开花，同时还利用深厚的外讷功底，翻洋了萨缪尔·奥古斯特·杜塞(Samuel August Duse)的〈暗夜的冒险〉和切斯特顿的〈孔雀之树〉等作品，早早地把国外的侦探小说名作介绍到了国内。

尤其是先生凭借对江户文学的渊博知识写下的《犯罪文学研究》，颇具独创性，与〈恋爱曲线〉〈死之吻〉等小说作品一样，具有不朽

的价值。该书从元禄二年【1689年】井原西鹤的〈樱阴比事〉开始，一路研究了北条团水的〈昼夜用心记〉、马琴的〈青砥藤纲模棱案〉，探讨了怪奇小说的谱系和西欧的犯罪文学，水准而于浜尾四郎对文学中的犯罪心理学的研究，时至今日其光芒仍丝密不见减弱。

先生的友人——医学博士高田义一郎在《犯罪学杂志》悼念不木的专刊上披露，小酒井不木面对“不该胡乱写作”的批评时，回答总是一句：“反正我又不是真正的文士，哪写得出像样的东西。只是写得多了，或许就会有一两篇能永垂青史吧，对此我十分期待。”

昭和四年【1929年】四月一日，小酒井不木因急性肺炎，年仅四十岁便与世长辞了。据说，弥留之际他对好友说“我还再活三天”“其实我是想再活三年的”。面临人生终点时，先生脑中正为侦探小说构筑着什么样的宏伟梦想呢？

被封闭的梦想——江戸川乱步论

1

江戸川乱步那奇妙的犯罪幻想，只在鄙俗的日常空间中才能散发出妖异的魅力。先生最想逃避的便是这污迹斑斑的现实，而有此梦想的他，在构筑了自己的幻影之城的初期短篇中所展现出来的，却只是一个平淡无奇的日常世界。在这一点上，江戸川乱步并不同于从脱离现实的中世纪黑魔法世界中发现知性迷宫之美学的小栗虫太郎，以及早早放弃幻想、试图以记录性的视点观望这个日常世界的松本清张等社会派作家。

江戸川乱步拒绝这个冷酷的现实，一心要沉浸在孤独的梦想中。但是，他的梦想悬空于现实世界。那是一个被悬挂在日常空间里的人工之梦，是一个被现实生活封闭的梦。

在《幻影城主》中，针对埴谷雄高所谓的“架空凝视”志向，先生这样说道：“我是无可救药的架空国度的居民。我喜欢大苏芳年的无惨绘，但对真正的血不感兴趣。犯罪现场的照片这种东西，只会让我呕吐。”然而，先生的初期短篇小说杰作的魅力却都是由浓密的现实感支撑起来的。

这岂不是一个令人啼笑皆非的悖论？试图逃避现实的梦，越是张开想象力的翅膀，竟然越是会不断地接近现实。而乱步的初期短篇群正是这种想象力辩证法的结晶，除此无他。

当时乱步处境窘迫，以至于两位主人公之间竟有诸如“真羡慕那个小偷”这样的对话——这是其处女作《两分铜币》开头的著名台词。这轻描淡写的一行字，其实背后隐藏着先生鲜活的生活体验。

江戸川乱步，本名平井太郎，明治二十七年【1894年】十月出生于三重县名张町。父亲在名古屋经营机械进口、石炭销售和外国保险公司的代理业务，一度还开过专利申请代办店，但不幸失败，在乱

步初中毕业时破产，随后去了朝鲜。乱步决意上京苦学，于明治四十五年夏考入早稻田大学的预科。在校期间，他不得不打工赚取学费，没怎么去上课，以致一直自嘲说是“早大图书馆”毕业的。毕业后，他辗转干过很多工作，阅历之丰富多彩，足可与战后的黑岩重吾和水上勉媲美。大学毕业后，乱步做了一年贸易商，之后的职业有三重县鸟羽造船所的事务员、旧书店（在团子坂）经营者、《东京 Puck》杂志的编辑、中国荞面馆店主、东京市役所公务员、《大阪时事新报》记者、日本工人俱乐部总书记、发蜡制造厂经理、大阪某律师事务所的助理、《大阪每日新闻》广告部职员，最后甚至还当过英文打字机推销员，组织过唱片音乐会，在夜里沿街叫卖过荞麦面。创作《两分铜币》就是在乱步辗转做了那么多工作后，刚巧失业的时候。

“当时我想，写侦探小说的时机终于到了。因为失业在家，所以有的是时间。现在连烟钱都付不起，如果这些稿子能卖出去，就再好不过了。我觉得，现在是时候把多年培养起来的对侦探小说的热情宣泄出来了。”（摘自《侦探小说四十年》）

《两分铜币》里，两个失业在家、一筹莫展的人，唯有空想得以无限扩张。当时乱步一无所有，处于悲喜剧式的状态中，而上述设定正是这一境遇本身。

假如允许命名为“黄昏的文学”，那么我们绝对能说，江户川乱步的初期短篇群正是此类文学的一支。无论从《两分铜币》《二废人》《D 坂杀人事件》《心理测验》等初期作品中挑出哪一篇，都能发现其中郁积着某种黄昏时分的、微微的阴沉晦暗之感。

麻木神经的蛊惑纹饰，
强烈激奋的梦想遗迹，
黄褐的落日将其染出，
发出深重的酸腐之气。

暗淡微弱的都市黄昏……

以上是蒲原有明的诗《落日》中的一节，从江户川乱步的初期短篇群里，也能觉察出与这首诗近似的忧郁。这种难以言喻的印象究竟是什么？仔细想来，这独特的情感似乎源于作品中流淌着的某种被排斥之人的意识，不，说白了，这情感就是由失业者的意识引发的。在这一点上，江户川乱步的世界和宇野浩二的世界交错在了一起。影响过江户川乱步的日本作家有谷崎润一郎和佐藤春夫等人。其中先生对宇野浩二尤其心驰神往，甚至还特意前去拜会。宇野浩二的作品世界也浓厚地反映了“文士”的流氓无产阶级式的生活状态。于是我们也能理解，尽管乱步对谷崎和佐藤的反自然主义倾向抱有同感，但在气质方面，相比这两位贵族式的人物，乱步对宇野浩二更感亲近。

宇野浩二在早年的小品文《清二郎——做梦的孩子》的序中写道“当我回想起过去的琐碎生活时，无法分清到哪里为止是真实存在的，从哪里开始是我的梦想，这样的我不禁感到一切事实都能视为梦，一切梦都能视为事实。”这种梦想家似的倾向也正是乱步所拥有的。面对《新青年》的问卷调查“失去什么最让你困扰”时，乱步的回答是“梦”。

从实际作品中也能发现一些迹象，比如在乱步脑中，成为其作品《天花板上的散步者》原型之一的，没准就是宇野浩二的《屋顶的法学士》吧。在宇野的这部作品中，主人公乙骨三作和《天花板上的散步者》一样，即使在白天也有吃完饭就钻进壁橱睡觉的习惯，其对生活的感情与《天花板上的散步者》酷似。当然，《屋顶的法学士》完全不具备侦探小说式的构架，所以乱步此作的独创性并未受到丝毫损伤，但登场人物的心理状况十分相似。这的确是一个耐人寻味的事实。正如我们可从乙骨三作身上感知宇野浩二的体味一样，《天花板上的散步者》里的乡田三郎也渗透着江户川乱步鲜明的生活体验。就像《侦

探小说四十年》中披露的那样，当时二十四五岁的乱步在三重县鸟羽的造船所上班，对工作深感厌倦，总是钻进壁橱睡大觉。这段年轻时的经历与天井孔的诡计相结合，共同造就了《天花板上的散步者》。

从上面这件事也能看出，以逃避现实为第一目标的江户川乱步，在初期短篇中是多么地尊重现实性。大致在同一时期创作的《D坂杀人事件》和《人间椅子》也是如此。《D坂杀人事件》的竖纹浴衣和格子门诡计，是乱步从守口坐电车去大阪上班，看到铁道与阻挡行人的栅栏时想到的；在写作《人间椅子》前，乱步曾和横沟正史一起去神户的家具店，指着扶手椅问店员“这里面能不能藏人”，这件事无可辩驳地表明了乱步重视现实性的姿态。

正如外部事实拥有以实录记载的真实一样，来自想象力的、虚构的真实也是存在的。不管是哪种情况，创造主体与现实都处在一种紧张的关系中，这一点是不言自明的。萨特在《想象力的问题》一文中有如下阐述：即使能通过制造非现实的存在，给人带去“意识仿佛已从‘在世存在性’中解放出来”的观感，也无法否认，这个“在世存在性”正是想象世界得以成立的必要条件。而乱步早年的短篇群无非就是这一想象力悖论的产物。

2

按侦探小说的观点看，江户川乱步的短篇大量使用了一人二角和暗号诡计。他对侦探小说中占相当比重的密室和不在场证明几乎漠不关心，尽是在“一人二角”的作品上下工夫。中岛河太郎在《乱步文学之鸟瞰》中对此予以了关注，并指出这种倾向源于乱步的双重人格式的性格。的确，与史蒂文森的《化身博士》以及坡的《威廉·威尔逊》同属一系的“一人二角”构想，是乱步诸多作品中的一个共同要素，譬如《双生儿》《幽灵》《失窃》《一人两角》《湖畔亭事件》《帕诺拉马岛奇谈》《阴兽》《何者》等。如果再算上通俗长篇作品中的变

装，说是不胜枚举也不为过。

乱步在《战栗之说》中阐述道：“八成近代英美长篇侦探小说都形式各异地采用了‘一人二角’诡计，多到令人惊奇，但我们应该这么看，这并不意味着作者们智慧已尽，而是证明了‘一人二角’式的恐怖拥有莫大的魅力。”这一点恐怕也适用于乱步自己。

乱步也承认自己有双重人格式的性格，横沟正史还在《二重面相——江户川乱步》一文中说：“战后的乱步完全变了一个人。知道他年轻时模样的侦探作家们，都对乱步战后的变化感到惊讶。”由此可见，在某种程度上这应该是事实。只是，如果把乱步的一生视作从纯粹的、有洁癖的艺术家转为向现实妥协者的过程，那么这个双重人格式的性格，多少也是一个艺术灵魂的拥有者必须在这世上生存时，不得不面对的宿命吧。前卫艺术家岩田丰雄成了大众作家狮子文六，纯文学作家色川武大成了“麻将高手”作家阿佐田哲也。可是从来没人说他俩是双重人格者，为何只有江户川乱步会被人如此议论呢？

我想，这是因为乱步的艺术家良心极端纯粹、过于纯粹，已越过了洁癖的程度。被“始于少年时代的、异常的同类厌恶情感”、“孤僻、对外表现出来的社会恐惧症”（摘自《他》）所困扰的乱步，从幼年起就备受强烈孤独感的摧残。在爱知县立第五中学时，他讨厌跑步和器械体操，一半的课都以生病为由缺席。十六岁时，他和一个朋友为了去满洲从宿舍逃走，最后被勒令停学。应对周围的现实缺乏自信，而空想的翅膀却与之成反比地不断扩张。突发奇想去满洲的计划也好，大学毕业后梦想远赴美国也好，其目的都是为了摆脱现实的孤独感。然而，这就像挑战风车的堂吉诃德一样，江户川乱步为摆脱现实所做的努力，只带来了不断的转职，最终归于徒劳。而乱步在《乱步知心话》中透露的那种精神层面的同性恋倾向，肯定也进一步加剧了他的孤独感。从乱步对村山槐多《二少年图》的感想也可看出，他的同性恋仅限于极度纯粹的精神层面，视一切肉体之爱为伪物，并加以拒绝。

而这种恋爱在他的那个现实世界里是绝无可能实现的。

也许我们应该这样理解，“一人二角”乃至乱步异于常人的变身愿望、隐身衣愿望、乌托邦愿望并非出于双重人格，倒不如说是乱步对远离现实孤独感的一种强烈渴望。为什么这么说呢？因为这些渴望无非就是拒绝现实的种种欲望，例如想成为现在的自己之外的人，想张望现在的自己之外的世界等等。少年时代的乱步是一个皮肤白皙的美少年，但在三十岁左右过早谢顶，身体上的劣等感是否也为这变身愿望注入了火花呢？正如山村正夫在其短文中描述的那样，战后乱步过了某个年纪后，孤僻症痊愈，人也变得善于交际了，这不是什么笑话，没准就是因为他的自卑情结消失了。

江户川乱步本人曾在〈侦探小说所描写的异常犯罪动机〉一文中解说道：“我也是个‘隐身衣’愿望强烈的人，过去描写‘窥视’心理的作品很多，也是因为这个缘故。〈天花板上的散步者〉中，隐藏在‘顶棚内’这件隐身衣下干坏事也好，躲在〈人间椅子〉这件隐身衣中恋爱也好，都是这一愿望的变形。”这种倾向甚至波及到了〈湖畔亭事件〉和〈镜地狱〉。

可以说，这种基于隐身衣愿望的偷窥趣味，与涩泽龙彦所指出的、应称之为“皮格马利翁情结”的人偶癖好结合之时，便是幻想小说杰作〈非人之恋〉及〈带着贴画旅行的人〉的诞生之日。

“我所抱持的恋情，似乎在尚不知性为何物的少年时代就已倾泻一空，而且还是对同性的。”（摘自〈乱步知心话〉）从乱步的这段自白可以清楚地看到，乱步的恋爱观超越了性，是一种对精神层面的、纯粹之爱的强烈憧憬，但这却是现实中无法实现的非合理之爱。乱步对人偶有着强烈的爱恋，其扎根之处不是别的，正是他身为一个恋爱失格者的种种体验。〈非人之恋〉中，妻子满心以为丈夫爱着自己，但其实他爱的是京都人偶，得知实情的妻子妒火中烧，打坏了人偶，然而丈夫知道后，因极度的绝望在人偶旁死去。这是一个诡异的恋爱

故事，但它之所以能打动我们，是因为那爱具有纯粹性，与俗世的快乐和算计全都无缘。人偶永远年轻美丽，而且不会成为肉欲的对象，正因为如此，对它的爱便能贯之以精神层面的纯粹性。这是一种柏拉图主义，它根深蒂固地盘踞在江户川乱步幻想世界的基底。可称幻想小说系最高杰作之一的〈带着贴画旅行的人〉，讲的是一个为爱癫狂的男人念念不忘贴画中的姑娘，最后借助望远镜的力量，变身为画中之人的故事。变身愿望、偷窥趣，与人偶的不可能的纯爱……我不禁感到，这个故事设定简直就是步一切渴望的集大成者！

乱步在大学时代对暗号特别感兴趣，并通过学习英国《瑞斯百科全书》热心地研究暗号。在乱步初期的大量作品中，我们都能看到这些研究的影子。例如：将“南无阿弥陀佛”用于暗号的处女作〈两分铜币〉；利用汉字偏旁制作暗号的〈黑手组〉；把明信片的寄出日期与字母关联起来的〈日记本〉；内向青年用数字表达爱情的〈算盘传情的故事〉等。其中不少作品都有赖于结尾的意外性。在这些以暗号为题材的作品中，最出色的当属〈两分铜币〉。两个穷困潦倒、整天在寄宿公寓无所事事的失业者，为查找一笔失窃巨款的去向解读暗号，当他们以为谜团已经解开时，谁知——意外的结局着实令人眼前一亮。初读这篇小说时，我不禁想起了太宰治的〈晚年〉里，那段看到石头缓缓在人行道上爬行并且心里当了真的情节。即使在五十年后的今天，这篇小说仍不失丝毫新鲜感。意外的是，由“闲暇娱乐热”撑起的现代推理小说热潮，其实质或许就与作中那两个失业者的心理状态相同。现代人做不出任何实质性的举动，唯有想象力过度发达。这个观点妥当与否姑且不论，总之我强烈地感到，〈两分铜币〉中蕴含着对上述现实的强烈讽刺。

在乱步的初期短篇作品中，侦探小说中常见的杀人或犯罪并不扮演重要角色。〈两分铜币〉〈红色房间〉〈百面演员〉〈一人两角〉等作品，到最后连犯罪的影子都见不着了，方才列举的以暗号为题材的大

部分作品也与犯罪全无关系。乱步在大学毕业的前一年试写的〈火绳枪〉，几乎是初期短篇中唯一一篇密室杀人作品。即便是这个〈火绳枪〉，说的也只是一个烧瓶式的水瓶起了透镜的作用，点着火绳枪杀了人罢了，并不存在罪犯。根据乱步本人的解说，这种诡计在卜斯特(Melville Davisson Post)的短篇〈杜姆道夫神秘事件〉和勒布朗的〈钟敲八点〉中出现过，但〈火绳枪〉比它们都早。

如此这般，乱步的初期短篇群并不在犯罪上多加分量，支撑起这个作品世界的想必是乱步那独特的思想——重视满足对知识的好奇心胜过一切，超越了“善恶”这一世俗的伦理判断。在〈天花板上的散步者〉中，名侦探明智小五郎说：“我决不会向警方告发你。我只想证实我的判断是否正确。你也知道，我的兴趣只在于知道‘真相’，除此之外的事其实都是无所谓的。”

只要能享受到逻辑推理的乐趣，其他的事都无所谓——这种立于“善恶”之彼岸的思想，在〈一张车票〉中也有所表现。侦探左右田基于一张车票，三反五转推出事件真相后，回应友人，“你真是名侦探”的赞美，说道：“你把侦探这个词改成空想家吧。”

〈一张车票〉告诉我们，从一个物证可以导出多个解释，在某种意义上可以说，这也揭示了战后新刑事诉讼法的局限性。但不管怎么说，至少在初期短篇群中，比起犯罪本身或检举犯人，乱步更关心如何满足对知识的好奇心，这是无可辩驳的事实。

除了一人二角和暗号，乱步的作品还用到了大量其他诡计。譬如，爱伦·坡的〈失窃的信〉的藏信处诡计出现在公认的恐怖小说杰作〈白日梦〉和〈戒指〉中，谷崎润一郎的〈途中〉的盖然性犯罪诡计出现在〈红色房间〉中，而且都各自得到了全新角度的运用。这些就是所谓的对既有诡计的谐模，乃乱步有意为之。优秀诡计已被海外作家开采殆尽，对此乱步非常清楚，于是他想到了一招，那就是“尽可能反转地运用那些世人皆知的著名诡计”。先生在〈那作品这作品〉一文

中说：“当时我苦心积虑想的是如何在诡计反转之处生出另一个诡计。”

例如，称得上是我国首部倒叙犯罪小说的〈心理测验〉，就是从于果·明斯特伯格的〈心理学与犯罪〉中得到的灵感，而文中也有对诡计的反转。范·达因在其著名的“侦探小说二十条准则”里列举了十种模式，认为哪个作家若采用了其中的一个，就等于是承认自己的无能和缺乏创造性。而对嫌疑人进行联想心理测试便是其中之一，可谓侦探作家的禁忌。然而，乱步在作品中让罪犯将计就计，利用这个普通的心理测试，再让侦探看破罪犯的诡计、完成逆转，使情节跌宕起伏，因此获得了巨大的成功。

乱步的初期短篇作品，正是此类经过深思熟虑的诡计与自身生活体验相结合的产物。以今天的眼光来看，其题材也丝毫不显陈旧。倒不如说，那些预言式的内容正越发沉重地持续向我们压来。值得一提的时候，〈毒草〉（大正十五年【1926年】）涉及堕胎问题，〈蒙面的舞者〉（大正十五年）说到了换妻话题，作品本身质量如何姑且不论，总之揭露的都是一些现代社会中常见的问题。

3

不久，乱步的幻影之家从黄昏的世界转向原色的世界，完成了一次奇特的改头换面。当乱步以昭和四年【1929年】为界，转而创作通俗惊悚小说时，他甩开了过去冷酷封杀其梦想的、鄙俗的日常现实，开始在五彩缤纷的万花筒世界中铺开一个个肆无忌惮的梦。那是一个光芒耀眼的彩色世界。你们应该会想起什么吧。浑身裹着金光闪闪的衣裳、从黄金假面的唇边流下一道血线的怪人——《黄金假面人》；满脸伤疤、鼻子发红塌陷、无唇的嘴中露出獠牙的男人——《吸血鬼》；周身黑衣、魅力十足的女贼——《黑蜥蜴》；从头到脚皆为绿色的《绿衣之鬼》；如白壁一般雪白、没有一根眉毛的脸上，细长的眼睛与血红的嘴唇绽放出笑容的《地狱的滑稽大师》……相对那个黄昏的世界，

这个新世界究竟是如何变成的呢？与这个亮丽而光彩夺目的世界完全相反，纯粹的、有洁癖的艺术家乱步，为转变成一个现实主义者，正遭受着深重的精神折磨。

据川口松太郎说，江戸川乱步是一个“后写作若不能优于先写作便毫无意义”的作家。正因为如此，完成于大正十二年【1923年】至昭和四年【1929年】的初期短篇群，每一篇都是乱步的呕心沥血之作。这样的良心使他根本无暇考虑大量创作侦探小说。从以〈两分铜币〉出道的大正十二年到翌年的两年间，除处女作之外，乱步发表了〈一张车票〉〈可怕的错误〉〈二废人〉〈双生儿〉，才区区五作。从这个细节也能轻易看出，先生对每篇作品倾注了多少精力与热情。大正十三年末，乱步辞去大阪每日新闻的工作，转为职业作家。从这一年到大正十五年的两年间是乱步的创作旺盛期，不久他便开始写作长篇。写完〈跳舞的一寸法师〉和《帕诺拉马岛奇谈》后，先生敏锐地意识到自己走进了死胡同。

“我陷入了对作品的羞耻、自我厌恶和对旁人的厌恶中。用滑稽的讲法说就是，有个洞我就想钻下去。于是我把妻子留在东京，一个人漫无目的地走上了旅途。”（摘自《侦探小说四十年》）

约稿请求纷至沓来，而背水一战的乱步却让夫人干起了公寓出租的生意，决意在新的热情涌来之前停止卖文糊口。如此的纯粹！我不由得地被这诚挚的态度感动了。然而，“君子不露饿相”不可能永远持续下去。虽然还能靠公寓出租度日，但没多久乱步就发现自己的零用钱也不够花了。

乱步在这段时间写下的便是那部转型期的力作《阴兽》。这部让主人公上演“一人三角”绝技的小说，不愧是蓄势而发之作，无论是最后的反转，还是乱步假托“大江春泥”之名所做的绘本式的描写手法，都堪称“敬业态度可打满分”之作。但是，有一点必须引起我们的关注，那就是之后进一步显著化的SM变态性欲，在此作中已被一

定程度地推向了前台。虽然性虐待已在初期短篇《D坂杀人事件》中出现过，但小说中的杀人被视为施虐与受虐的“协定杀人”，姑且在作品内保有了一定的必然性。而在《阴兽》中，这只是一个为彰显女主人公魅力的庸俗设计。

经历了过渡期，乱步认识到：生活即妥协。说白了就是乱步不愿写无聊的东西，但想要钱。出去工作的话，就不用写无聊的东西，但不巧的是，乱步对外出工作更不擅长。从养家糊口的妻子那儿讨不到零花钱了，在这名副其实的兩难境地下，乱步终于决定从艺术家变为一个现实主义者。

从《孤岛之鬼》到《蜘蛛男》再到《猎奇的后果》，此后的乱步踏上了通俗长篇的征程，一路狂飏突进。据先生本人所言，当时他正处于半自暴自弃的状态。

从质量来看，这些通俗长篇水平之低，根本无法与初期短篇群相提并论，然而正因为是通俗读物，竟受到了大众一边倒的欢迎。于是江户川乱步的名声越来越大，并非因为他的杰作，而是因为这些低俗作品。虽说在扩大侦探小说读者群方面有些意义，但同时也带来了损害，因为这会使读者对侦探小说的真正价值产生误解。

诗人长谷川龙生说过，乱步的作品犹如小孩出的麻疹，体验过一次就完了。这意见恐怕是针对乱步的通俗长篇和少年侦探系列说的。

乱步的通俗长篇几乎都是惊悚小说，因此总是在虚张声势的怪诞和情色上做文章。之所以这么做，是因为乱步敏感地觉察到，比起有逻辑的本格侦探小说，普通读者更喜欢怪奇、幻想小说。先生在《怪谈入门》中有如下阐述：“一般而言，英美的本格侦探小说比怪谈更繁荣。与之相反，在日本，本格作品的读者十分有限，怪谈则受到了一边倒的欢迎。根据我以往的经验，不管是文化水平高的读者还是普通人，比起《两分铜币》和《心理测验》，他们更喜欢《白日梦》《人间椅子》和《镜地狱》。无可否认，这影响了我当时的创作状态。”

从先生的上述想法中也能看出，那些通俗长篇的主流，无非是以变装为核心的变身愿望的多彩化、以及早已隐藏在〈白日梦〉〈虫〉中的怪诞情色趣味的表面化。尤其是将美女尸体制成石膏像或菊人偶的人偶趣味，更是《蜘蛛男》《吸血鬼》等诸多作品的共同要素。之所以令人感到残虐性稍有过度，是因为《孤岛之鬼》中制造残障者的构思和《盲兽》中对吞食人肉的描写。关于后者，作家本人重读后，竟也觉得恶心想吐，后来甚至还删减了一部分。

有趣的是，初期短篇中不见踪影的密室，此时多少能看到一些了。旨在实现“罪犯即被害者即名侦探”之妙趣的《罪犯是谁》，其构思从某种意义上来说，就是一个与足迹诡计相结合的密室。而《孤岛之鬼》和《吸血鬼》则以更为明确的形式处理了密室。此外，《黄金假面人》的诡计算是一种暗号；《黑蜥蜴》中运用了〈人间椅子〉的诡计。由是观之，在乱步的通俗长篇领域内，我们几乎没有新的发现，行文结构上也如《猎奇的后果》一般，多是分裂的。在结构上破绽相对较少的作品，可举出三部：《黄金假面人》、以伊登·菲尔波茨 (Eden Phillpotts) 的作品为立足点的《绿衣之鬼》和《暗黑星》。

乱步支撑起这些通俗长篇的根基思想究竟是什么呢？我以为，其源头最远大概可追溯到《帕诺拉马岛奇谈》的乌托邦愿望。如果说初期短篇的世界是被牢固的现实封锁的梦世界，那么这些通俗长篇的世界无非就是大人的童话世界，一个奇妙的、充满人工性的世界。你们应该想起来了吧。在初期短篇的黄昏世界里，唯有《帕诺拉马岛奇谈》的色彩不可思议地鲜艳亮丽。书中某登场人物说：“如果被恐怖着了色，美便会更深一层，那么世上就没有什么能比海底的景色更关了吧。”

这种从恐怖中看到美的思想，才是这些通俗长篇的支点吧。《帕诺拉马岛奇谈》的乌托邦进一步以通俗的形式，在《大暗室》中化为恶之乌托邦，得以复活。我感觉，这颠倒的美学理念如一股色彩浓重的水，正流淌在众多通俗长篇的基底。

开始执笔通俗长篇的数年后——昭和十一年【1936年】，乱步首次着手创作少年侦探系列。同年一月开始在《少年俱乐部》上连载的《怪人二十面相》即是。如果说乱步的通俗化之路还有些意义，那么头一个该列举的就是这个少年侦探系列。从战前到战后，没有哪部作品能比乱步的少年侦探系列更能激起少年的梦想了。

乱步在《侦探小说四十年》中回忆道：“最初我的目标是类似少年罗平那样的作品，题目也取成了《怪盗二十面相》。但当时少年杂志的审查规定比现在严格，说不能出现‘盗’这个字，所以就改成了‘怪人’，虽然读起来不太顺口。情节大致就像是把罗平的故事改写了一下，这个比写面向大人的作品轻松多了。”

不过，是“怪人”而非“怪盗”真是太好了。之所以这么说，是因为怪人二十面相和亚森·罗平一样，不是单纯的小偷，而是一个具有艺术家品味、极力避免伤害旁人、与宿敌名侦探明智小五郎比智慧的高级绅士。从战前的《少年侦探团》《妖怪博士》《大金块》，到战后的《青铜魔人》《透明怪人》，这个怪人二十面相系列从侦探小说的角度来看，不过是在重复以变装为核心的平庸诡计，但与成人向的通俗长篇不同，在情色、怪异、荒诞方面有所节制，是能把侦探小说的梦想带给少年们的绝佳入门书籍。

此处有一点令人关注，经由通俗长篇和这些少年侦探作品，名侦探明智小五郎的面貌有了很大变化。名侦探明智小五郎在江户川乱步心目中的位置究竟是怎样的呢？

在《D坂杀人事件》中初次登场时，作者对明智小五郎描述如下：“年纪和我差不多，应该不超过二十五岁。体型偏瘦，就像我刚才说过的那样，走路时喜欢奇怪地晃动肩膀。（中略）说到伯龙，明智从容貌到声音都跟他一模一样。（中略）不过明智的头发更长一点，乱糟糟地缠在一起。此外，他和人说话时，也有用手指拨弄头发的习惯，

仿佛是要把本来就很乱的头发搞得更乱。他似乎对衣着毫不讲究，总是穿着木绵的和服，扎一根皱巴巴的兵儿带。”

明智住在一个被书占满的四帖半房间，没有工作，算是高等游民的一种，却自称“正在研究人类”。

柯南·道尔笔下的名侦探福尔摩斯总是一手拿着放大镜，趴在地上，进行着外部归纳型的推理。与之相对，范达因创造的名侦探菲洛·万斯则从犯罪手法中抽取罪犯的心理特征，采用的是内部分析型推理法。至于明智小五郎的推理方式，硬要说的话，更接近菲洛·万斯的心理主义道路。这个从乱步在〈D坂杀人事件〉或〈心理测验〉中搬出了于果·明斯特伯格也可窥知一二。不过，说得更准确一点的话，也许该称之为“人类学式的推理”。包括SM在内的人类学研究支撑着明智的推理。我认为，这些都反映了乱步对包含精神分析在内的心理学所抱有的非比寻常的关注。

我们国家原本就不存在有魅力的名侦探，而有魅力的罪犯更是连影子也没有。关于这一点，经江户川乱步之手诞生的明智小五郎是一个十分独特的名侦探，超越了木木高太郎笔下的精神医学权威——名侦探大心池先生，以及横沟正史从艾伦·亚历山大·米尔恩的《红房子疑案》中的安东尼·格林厄姆得到灵感而创造的名侦探金田一耕助。不过，按乱步原来的打算，这个侦探是一个只登一次场的角色，但没想到大受好评，于是就让他也出现在其他作品里。因此，很难说明智的个性在〈D坂杀人事件〉以外的短篇中也得到了充分的刻画。

有趣的是，身穿和服、住在书本堆积成山的四帖半房间、一副赤贫模样的明智，却在通俗长篇中脱胎换骨，成了一个非常摩登而潇洒的人。比如“身穿竖领白衣、脚踏白靴、打扮得不像日本人的明智小五郎”（摘自《蜘蛛男》）。住所条件也大大改善了，“解决‘蜘蛛男’事件后没多久，明智就放弃住不经济的旅馆，搬到了这所公寓。对单身的他来说，与其拥有一整幢房子，还不如住在这里来得舒适，而且

便利。他借的是二楼朝正面的两间屋子，一间有七坪左右，非常宽敞，兼做客厅与书房，另一间小而设施齐全的则当卧室用。“进而，在《吸血鬼》事件的最后，明智小五郎还与恋人义代可喜可贺地结婚了。小林少年在那以前一直给明智打下手，在少年侦探系列中则与明智同等活跃，这一点已无须赘言。

我对视福尔摩斯为真实人物并大加研究的福迷完全不感兴趣，然而却很关注明智小五郎的而貌变化。这是因为，明智小五郎的改头换面与乱步作品从黄仲世界向原色世界的转变极妙地重合在了一起。

在少年侦探系列之《透明怪人》中，明智小五郎的事务所被描绘如下：“这里是明智侦探事务所的所长室。排满整面墙的书架上，塞满了各种带烫金文字的书籍。名侦探明智小五郎正面对书架前的大桌子坐着。桌子表面如镜子一般光滑明亮，映出了明智的脸。黑色的西装，淡褐色的领带，一如既往的乱发，西洋人似的脸庞。”

佐藤忠男曾引用上文，称明智小五郎为“时髦公子哥、爱打扮的男人”。但是，正如我刚才所指出的，在《D 坂杀人事件》中初次亮相时，明智并不是这样的人。在通俗长篇中，明智小五郎也不得不明亮起来，不得不通俗化了。与通俗长篇降低了质量却提升了江户川乱步之虚名一样，明智小五郎也在出名的同时沦为了一个普通人，不禁令人扼腕。

5

以“逃避文学”为第一追求的乱步，缺少与现实社会改造梦想和现状批判相连的批评精神。关于影响过乱步的谷崎润一郎的问题意识，伊藤整在《谷崎润一郎论》中说道：“在物质条件方面，讲伦理相对容易，它能诱发人类的勇气；但在肉体条件方面，怎样讲伦理是可能的，怎样又是不可能的呢？这是作家谷崎润一郎生来气有的思想上的问题。”而乱步并没有这种高层次的、针对肉体的伦理意识。正因为

如此，他才对本应属于人类根源范畴的 SM 进行了那么鄙俗的情色化、怪诞化。

在《幻影城主》中，针对立足于人道主义立场的文学，乱步坦率陈述了否定性的见解：“他并不打算用自己的作品让世界变好或变坏。对他来说，那完全是另一个问题。假如小说这种东西就像政治论文，必须为积极改善人生而写，想必他会把‘小说’与‘现实’一道视为讨厌之物。”

在持这一立场的先生看来，描写因战争失去四肢、化为如芋虫一般怪异可怜之物的须永废中尉的《芋虫》，肯定不该是一部令人感到奇异的作品，以至于左翼人士竟将它视为反战小说，大加推崇。江户川乱步原本就是架空国度的居民，毫不关心现实社会的动向。因《芋虫》等作品而被盯上，加之侦探小说在战时体制下被视为敌对文学，乱步的创作活动范围明显缩小了。先生在战时写下的唯一部长篇侦探小说是《伟大的梦》，但即便是在这部“国策小说”中，敌对国的美国人也绝没有被描绘成“残忍的英美式”的人物。在作品中登场的陆军部机密局长官奥布莱恩向罗斯福总统进言：“平时，我一看到故意把日本人当猴子一样丑化的漫画、那些在报纸和杂志上得意洋洋地称小日本为‘蚂蚁之辈’的报道，就真的觉得很反感。蔑视交战国的人民确实痛快，但自古以来，从没有过打心眼里瞧不起对方却能获胜的战争。”而总统也表示了赞同。其实，这个情节反过来可直接套用在日本自己身上。如此这般，早先江户川乱步的文学立场便是无视现实的，因此在战时他也能避免文学创作上的不幸，没去大量创作国策文学。

那么江户川乱步的侦探小说观究竟是什么呢？按先生的说法，侦探小说的定义如下：“所谓侦探小说，是逻辑地、循序渐进地解开与犯罪有关的难解之谜，以其过程的趣味性为主要目标的文学”（摘自《侦探小说的定义与类别》）。乱步对这一定义添加了详细的解说，其

中有一段尤为耐人寻味：“侦探小说就像科学与艺术的混血儿，其中包含着侦探小说在文学上极其特殊的地位。我们不能把小说分为纯文学和大众文学这两大类，然后断定侦探小说属于后者。‘侦探小说’这一类型与上述分类不在同一体系内。因此，侦探小说里可能存在纯文学式的作品，也可能存在大众文学式的作品，我认为这么想才是正确的。”

昭和六年【1931年】本格派甲贺三郎和文学派大下宇陀儿之间的争论，于昭和十一年在甲贺三郎与木木高太郎之间重燃战火。读一读当时的文学派木木高太郎的主张，可知他是“以‘侦探小说是艺术’为前提的：‘普通小说和侦探小说之间有明确的区别，但这区别并非‘一个是艺术，另一个不是’。我认为，虽然两者都是艺术小说，但这丝毫不妨碍我们的结论，即两者之间又有明确的区别，一个是侦探小说，另一个是普通小说。’”（摘自《PROFILE》杂志昭和十一年三月期的〈升级与甲贺三郎氏的论战〉一文）

对此甲贺三郎展开了猛烈的批评，他认为如果持这种观点，那么侦探小说与纯文学就没有区别了。至于江户川乱步的想法，则处于两者之间，认为有的侦探小说可以成为纯文学，有的则可以成为大众文学。不过，读乱步战后的文章〈评侦探小说纯文学论〉可以发现，虽然他的想法基本没变，但对“侦探小说不失其特殊性，可以成为文学”这一点表现出相当怀疑的态度。比如，其中有这么一段十分慎重的表述：“要做第一流的文学，同时又不使人对其侦探小说独有的趣味失望，这真的、真的是一条极难走的路。但是，我并不全盘否定这种可能性。我们不该对革新式天才的出现感到绝望。”

我的观点基本与江户川乱步一致。换言之，我认为侦探小说基本可划入娱乐范畴，但也会发生例外，出现具有艺术性的作品。文坛普遍无端地轻视侦探小说，人们又只把侦探小说当大众读物看，粗制滥造出大量低俗作品。木木高太郎的侦探小说艺术论中，隐含着对前者

下意识产生的劣等感，以及对后者的强烈不满。但是，我们为什么一定要把艺术与娱乐分开，认为艺术凌驾于娱乐之上呢？我认为，顶级的娱乐比二流艺术品高明多了，而江户川乱步的《两分铜币》等作品不仅是最顶级的娱乐品，也是杰出的艺术品。

江户川乱步怀着这个足以令人信服的侦探小说观和永不衰竭热情，积极收集和介绍国内外的侦探小说文献。先生的《幻影城》和《续幻影城》中收录的文章，很多是对海外侦探小说的介绍性评论，我可以肯定，每个人都会被其中列举的、以英美为中心的海量国外作品所震撼。乱步阅读这些作品的原文，进行了充分消化和研究。大冈升平曾表示这些研究文章不好说是批评或评论，诚然，这些文章以介绍和分类为主，也许与一般意义上的文艺评论不同，但它们确实是货真价实的高水平研究，与《侦探小说四十年》并列为侦探小说爱好者的必读文献。尤其是《类别诡计集成》，可谓侦探小说家创造诡计时最为宝贵的“领航员”。在战后又过了四十余年的今天，仍未出现超越其水准的研究专著。即使乱步在离开黄昏世界后写下的侦探小说中，几无值得一读之作，我想我们也可以毫不夸张地说，留下的空白都被这些研究填补了。

6

乱步的艺术家热情早已在初期的黄昏世界燃烧殆尽。即使在战后又一次迎来了侦探小说的复兴期，那结构缜密、充满鲜活现实感的虚构世界也没有再度被建立起来。经过漫长空白期后创作的《化人幻戏》和《影男》也未在战前作品的基础上跨前一步，走出驾轻就熟的现成品领域。

然而，天才的艺术家乱步虽已死去，伟大的组织者乱步仍留在这个世上。昭和二十九年【1954年】迎来花甲之年的乱步，于十月三十一日在侦探作家俱乐部举办的庆祝宴会上，向俱乐部捐赠了一百万

日元，提议以此为基金设立一个奖励侦探小说的奖项。翌年昭和三十年，依乱步的宗旨，第一届江户川乱步奖被授予中岛河太郎的《侦探小说辞典》。这便是现今已成为新人作家飞黄腾达之门径的乱步奖的开始。进而，乱步从昭和三十二年八月起，担任著名侦探小说专刊《宝石》的主编，期间不断致力于挖掘新人。江户川乱步在步入侦探文坛前，曾创办过“智慧小说刊行会”，开始执笔侦探小说后在大阪组织了“侦探趣味会”，战后又为“侦探作家俱乐部”的设立竭尽全力，原本就有组织者的才能。在功成名就的战后，乱步有了余力，才得以在这个领域开始活动。

江户川乱步最伟大的地方在于，即使在向现实妥协、敷衍地创作通俗长篇、大大提升了虚名之时，也始终珍视年少时的那份洁癖与纯粹的艺术气质。在这一点上，先生比谁都正直，且拥有严格的自我批判精神。正因为如此，比起光给予褒奖的迎合奉承，乱步最信赖平林初之辅的批评，因为他总是该夸的夸、该批的批。正因为乱步具备这样的资质，那部记录了所有侦探小说相关活动的《侦探小说四十年》，本身就是一部最优秀的日本侦探小说史，可作为研究江户川乱步的专著。

昭和四十年【1965年】七月二十八日，江户川乱步因脑溢血结束了七十一年伟大生涯。江户川乱步以身示范，揭示了一个严肃的事实：情色、怪异、荒诞之路是侦探小说的死胡同。战后，松本清张等社会派作家导入了江户川乱步及横沟正史所欠缺的社会批判视点，为侦探小说的前程开辟了崭新的天地。此外，星新一、山川方夫等SF旗手，与约翰·柯里尔(John Collier)及萨基(Saki)等风味奇特的作家一样，走上了近代幻想之路。贯彻这样的路线，不再重复乱步过去的悲剧，或许才是这位伟大天才对后进作家们的最大期待吧。侦探小说和其他文学一样，基底也需要尖锐的批判精神，而过度执着于敏锐的皮肤感觉，既是乱步的伟大之处，也是其悲剧之所在。

1

甲贺三郎那鲜血淋漓的犯罪幻想，悄然诞生于近代的物理化学实验室。先生的几乎所有世间公认的代表作，从优质短篇〈琥珀烟斗〉〈体温计杀人事件〉，到通俗长篇《幽灵罪犯》《隐形怪盗》，几乎都是由物理化学诡计支撑起来的。

这与先生的经历绝对密不可分。

甲贺三郎本名春田能为，明治二十六年【1893年】十月五日出生于滋贺县蒲生郡日野町。从东京帝大工科应用化学专业毕业后，一度在和歌山的由良染料株式会社做技师，昭和九年【1934年】当上了农商务省临时氮研究所的技师，从事氮肥的研究。

“站在玄关口，只见跟前二帖大小的房间的架子上摆着一排用于实验的烧瓶和烧杯，还有蓝色、红色等五颜六色的药品瓶。”这是野岛淳介〈甲贺三郎论〉（《PROFILE》昭和九年【1934年】二月期）中的一段，说的是甲贺三郎的家，这景象与擅长理化诡计的先生般配到了极点。

据说初中时代先生爱看黑岩泪香和柯南·道尔的作品，在第一高等学校念书时喜欢上了菊池宽和久米正雄的作品。大正十二年【1923年】，还在研究所工作时，他给《新趣味》的有奖征文活动投稿，这篇〈珍珠塔的秘密〉（《新趣味》大正十二年八月期）之后被评为一等奖。当时，他从乡土传说中的勇士——“甲贺三郎兼家”的名字里取出前四个字作为自己的笔名，不过这篇处女作还未充分发挥出先生在理化方面的特质。村山德五郎在〈甲贺三郎研究〉（收录于《黄室》III）中，对此作进行了严厉的批评：“一般而言，处女作中总会有些新鲜、崭新的东西，可这篇作品除了陈腐还是陈腐。故事本身与杀人无关，写的是诈骗和偷窃，这个也很罕见……侦探平庸的话，罪犯也

只能是凡人了。”

第二作《金丝雀的秘密》（《新趣味》大正十二年【1923年】十一月期），已开始浓厚地散发出甲贺三郎独有的风格。不过，先生的特质得以明确显露，还是从第三作《琥珀烟斗》开始的。看守福岛家的一对夫妇及孩子被残忍杀害、纵火事件、理化诡计……组合了以上要素的该作，是先生全部优点的集大成者，最后的结局也算别致。

理化诡计为先生的作品赋予了特色，从先生身为化学技师来看，这一点可谓理所当然。不过，我感觉这不是唯一的因素，甲贺三郎似乎是在有意识地尝试把科学引入侦探小说。

先生在《引入文艺作品的科学》一文中指出：“以我读过的书而论，从历史上讲，引入科学的文艺作品在自然主义兴起前的古典作品里有很多，在近代新兴文学中也能窥见一些，在处于全盛时期的自然主义文学作品里数量最少，尤其是我国作家的作品，可以说几乎看不到。”

关于我国作品几乎不出现与科学相关的叙述，先生归纳列举了三条理由：1、作者的科学知识匮乏；2、作者懒散，不愿对自身经验之外的事物进行调查；3、过去也持这样的态度，但仍能拥有足够的读者。接着，先生又主张道：“想以文艺作家安身立命的人，至少该付出一定的努力，对科学有一个正确的认识。”

当然，先生也有不少作品完全没用到理化诡计。《大下君的推理》走幽默风格，《恶作剧》毋宁说是以心理惊悚见长。此外，《空房怪事》亦以独具特色而取胜，不使用理化诡计的倾向在《古名片奇谈》、具有传统“人情说”落语风味的《富江和三个男人》中也有所体现。进而，这一倾向还波及到了《神木的空洞》和《池水庄趣话》等诸多通俗长篇。

不过，我们可以毫不夸张地说，先生的那些可视为代表作的小说几乎都以理化诡计为核心。短篇中优秀的有《琥珀烟斗》《镍文镇》

〈体温计杀人事件〉，使用的诡计具有历史意义（国外虽有前例）的〈罗马酒器〉是个例外；通俗长篇中则有《幽灵罪犯》《隐形怪盗》《死头蛾的恐怖》等。以《中国服女人》为代表的间谍小说是彻头彻尾的国策文学，在今天看来一大半都是不堪一读的劣作。

甲贺三郎被视为战前本各派的代表人物。然而，要问在整体构架中，那些理化诡计是否以读者可推理出来的形式得到了有效利用，还略微存疑。坂口安吾在〈推理小说论〉中批评道：“日本有侦探小说，但几乎没有推理。小栗虫太郎等人只专注于模仿范·达因最不好的部分，浜尾四郎和甲贺三郎的作品也只把解谜当儿戏，争议时的推理和诡计缺乏确实可靠性。”

难以否认的是，一旦依赖理化诡计，即使诡计十分新颖，但由于是以普通读者未知的科学知识为前提，因此从一开始就拒绝读者来参与推理，致使读者的推理欲望减半。

例如，在〈体温计杀人事件〉的末尾，附有这样一段说明：

“笠尾庆之助设计的装置真是巧妙绝伦。

“他利用物体膨胀原理，制造了通过温度上升产生瓦斯的自动装置。

“也就是说，像普通温度计一样把水银灌入玻璃管，水银因温度上升而膨胀，到达某一点后，便会触到预先拉好的电线，连通电路，使干电池的电流得以传导。

“这股电流经过线圈，使线圈产生磁力，吸引铁片。铁片一端有一根杠杆，内含稀硫酸的玻璃管……”

后文省略。这种理化诡计是否真的适合拿来作侦探小说的诡计，想必大家在意见上会有巨大分歧。因为读者基本不可能推理出这么复杂的装置。

甲贺三郎曾与木木高太郎进行了一场轰轰烈烈的论战，如今他更为人所知的身份不是作家，而是一个站在本格侦探小说立场上的理论家。不过，正如江户川乱步在《侦探小说四十年》中恰如其分地指出的那样，甲贺三郎的观点绝非世间所流传的“侦探小说非文学论”。倒不如说先生一直在不断地表示，侦探小说也需要文学性的要素。只是在甲贺三郎看来，这个需要度不必很高。可以说，争论的出发点就在于此吧。

《侦探小说讲话》（(PROFILE)昭和十一年【1936年】一月期至十二月期）一文成了甲贺三郎与木木高太郎论战的契机。在文中，先生将自己的观点概括如下：

“1、侦探小说含侦探要素和小说要素。如果以埃勒里·奎因的分析法为参照，那么侦探小说十要素（杀人方法、线索、公平性、意外性、破案推理、情节构架、悬疑、文体、性格描写、背景描写）中的‘杀人方法’到‘破案推理’这五个是侦探要素，其余五个是小说要素。前者——即侦探要素——一概没有或十分薄弱的话，就不能称之为侦探小说。

“2、侦探小说的两大要素中，侦探要素比小说要素更重要。

“3、侦探小说的两大要素应浑然一体，事实上，好的侦探小说也必然是这样的。”

“那么，在侦探小说的两大要素中，为何侦探要素比其他要素重要呢？这主要取决于欣赏的角度。譬如，问空气中的两大元素氧和氮哪个更重要，答案完全要视角度而定。对燃烧来说，氧更重要；对制造肥料来说，氮更重要。至于侦探小说，也得从侦探小说趣味性的角度来决定要素的重要性。没有人会抱着欣赏侦探小说的想法去读圣经，也不会为了促进修行去读侦探小说。就算不举这种极端例子，我们也应该知道，至少人们不会只抱着欣赏小说要素的念头去读侦探小说。

换句话说，侦探小说的读者欣赏的主要是侦探要素。

“当然，世上不存在一概没有小说要素的侦探小说，侦探小说的读者同时也看小说要素，如果小说要素不够出色，读者不会认为这是好的侦探小说。然而，要问读者更享受哪方面的乐趣，那答案还将是侦探要素。不过，这里只是说‘更重要’而已。至于比例该如何划分，我已经说过了，这个无法量化。”

观点很平常，无任何奇特之处。不过，木木高太郎对此予以了正面回击，从这一情况看，两人要求侦探小说应达到的文学性比例似乎有所不同。甲贺三郎通过“小说要素”一词，承认侦探小说需具备最低限度的文学性。读过先生的作品后当能发现，总体而言文学性薄弱，通俗味较浓。针对这种倾向，兼为诗人、具有艺术家气质的木木高太郎当然会相当不满。木木高太郎在《升级与甲贺三郎氏的论战》中有如下阐述：

“我的立场与之完全相反。我坚持认为，侦探小说越是能真正地、纯粹地直抵侦探小说的精髓，就越艺术、越会成为艺术小说……侦探小说是有着特殊形式（或条件）的小说……形式或条件是什么呢？是有谜团，有逻辑思考，有谜团的破解，是为‘三大条件’。采取具备这三大条件的形式后，会出现什么？会出现文学，会出现艺术。因此，即使拥有上述形式，但出来的如果不是文学、不是艺术，那么它或许只是侦探实录、侦探读物、报纸上的社会新闻，而绝无可能是侦探小说。”

若贯彻侦探小说独有的形式，就会成为艺术小说——木木高太郎的观点怎么看都给人过于乐观之感，但他指出的“侦探小说不可只停留在侦探实录、侦探读物、社会新闻阶段”，可以说是正确的。多萝西·L·塞耶斯说过：“侦探小说在文学性上没有达到最高峰，而且也是不可能的吧。”但同时她又指出：“现代的侦探小说必须进一步提升水平，把性格描写得更符合现实。随着罪犯本性中善的一面不断增加，

侦探也需在轻佻、富有才干、如同机械一般的形象背后，抱持更为温柔的人类情感。”

换言之，随着历史的进步，除了纯粹的解谜乐趣，人们还要求侦探小说有小说的趣味性。现代推理小说从本格侦探小说，走向了硬汉小说、犯罪小说、间谍小说、惊悚小说的多元化道路，并在其过程中逐渐趋向写实主义，从这一发展潮流也能看出，与其说这是一个理论问题，还不如说是一条历史事实。甲贺与木木的争论从指出“侦探小说不可停留在低俗读物的阶段”，一举飞跃到了“有无可能成为艺术、文学”的层次。仔细想想，其实这是一件相当不幸的事。特别是甲贺三郎，他把范·达因流派的本格侦探小说视为顶级，并做出限定：“所谓本格侦探小说，简而言之就是犯罪搜查小说，作品中配以适当的谜团和诡计，令读者享受到推理的乐趣。从某一方面来说，其作为文学，则是一种幼稚且千篇一律之物。”甲贺三郎把其他被称为“变格”的文学流派逐出侦探小说领域，提议给它们取名为“短篇小说”。因此不可否认的是，在论战中，关于侦探小说多样化的讨论完全没做展开，便以抽象论而告终了。在这一点上，木木氏的侦探小说观虽然也有过度缺少限定的毛病，但仍可以说，他比甲贺三郎提出了更多与未来息息相关的问题。

3

甲贺三郎在侦探小说中使用的诡计，自然是以能发挥先生之科学家资质的理化类居多。

公认的代表作之一〈琥珀烟斗〉，引入了在氯化钾和砂糖混合物中添加一滴硫酸便能起火的现象，另有一个利用气压变化纵火的诡计；〈金丝雀的秘密〉通过金丝雀和家鼠对氰酸气体抵抗力特别弱的特性，为破案提供了线索；〈镍文镇〉则利用鲜为人知的物理知识——不光是铁，纯粹的镍也能被磁石吸引，完成了一个密室设定。

长篇作品《幽灵罪犯》的密室也用到了相似的理化诡计。在密室内用绳子发射手枪的诡计绝非罕见，但这绳子是用镁制成的，作者也算是动了一番脑筋吧。从枪口射出的火花点燃了镁线，瞬间清除了诡计的痕迹。《蜘蛛》则利用圆形回转研究室这一机械装置、以及对蜘蛛的恐惧制造密室，还真是像甲贺三郎的风格。

总体而言，在甲贺三郎的诡计里，像这种基于人们不了解的事实制造出来的诡计很多。《罗马酒器》也是其中之一。作中的密室诡计以古代罗马鲜为人知的游戏为基础，把卡尔·埃里克·贝奇霍费尔(Carl Eric Bechhofer)的《英制过滤器》(English Filter)的诡计进行了日节的再构成，这一点非常有趣。《护照》是通俗间谍小说，质量不算高，但不懂白鱒哪个部位最值得食用而导致犯罪败露这一段，读得很欢快。

另外，在藏物场所诡计方面，除了像《红瓶子》那样，作为礼物临时交给第三者的诡计，还有藏在滑雪板(《护照》)或冲洗阀(《内光灯泡》)里的。每一个都是敷衍了事，缺乏独创性。

先生较受关注的另一类理化诡计是关于不在场证明的，特别是那种用化学方法搅乱死亡推定时间的手法。《染血的裸女》中采取把尸体泡入丹宁酸水作防腐处理之后再掩埋的手法；《打开的窗》则利用气温变化改变死后僵硬和血液凝固的状态。

如此这般，先生的诡计以理化类为中心，大部分又是我们不太了解的东西，正因为如此，许多作品才出人意表。但如此一来，这些诡计在整体构架中究竟得到了多少有效利用，就妄打一个小小的问号了。

甲贺三郎在《近代犯罪者的心理》中说道：“拿出看似必然的偶然之物，把它当真正具有必然性的东西对待，侦探小说的诡计便存在于此。看上去越有必然性，读者就越佩服。不能因为使用了科学的语言、科学的器材，就立刻说是科学犯罪、科学查案法，这一点无须赘言。譬如，比起跑步追踪，开车追踪自然要快得多，但不能因此就直

接说开车追踪是一种科学式的方法。”

诡计原本是魔术戏法一样的玩意儿，让现实中不可能的事看似可能发生，所以难免会和荒唐无稽扯上一点关系。

先生在〈侦探小说家的咒语〉一文中说：“我认为，侦探小说装得再怎么像现实，结果也只是一出闹剧罢了。所以，不免就觉得侦探小说至少有一处会是无聊荒唐的。”先生认为如何跨越上述难关取决于作家的手腕，他的这番话恐怕是对当时一些情况的反映。

总之，诡计的意义就在于让偶然看起来像是必然的，但先生的作品却给人一个印象，即诡计与整体构架未必得到了有机的结合。

原本诡计这种东西，单拿出来是没有多大意义的。至于甲贺三郎，总觉得还不如说是他的诡计的使用方法有问题：江户川乱步就侦探小说所具备的趣味性列出了三点：出发点的不可思议性、中途的悬疑性、结尾的意外性。可以说，诡计支撑的主要是其中的两点：出发点的不可能趣味和结尾的意外性。从这个意义上来看，都筑道夫把诡计定义为“符合人性、具备可占据解谜小说中心之意外性”的元素，倒是挺有意思的。

在符合人性的诡计这一点上，甲贺三郎的理化诡计稍显不足。浮出的只有诡计，世间众生相则未得到充分的展现。仔细一想，也可以这么说吧，理化诡计从本质上就隐含着容易为诡计而诡计的危险。因为我们不难想象，如果有效利用了现代科技的进步，那么借助放射能或新型病毒，我们可以极为简单地实现古典式的密室杀人。诡计这东西还是像坡〈失窃的信〉那样，越单纯越好吧。

4

如今甲贺三郎是被人们淡忘的侦探作家之一。遥想战前先生大显身手的模样和不计其数的作品，谁能料到他的作品会如此迅速地被遗忘呢？

带着科学的眼光、过分执着于物理化学的先生，最终未能创作出突破通俗界限的作品。先生的论敌木木高太郎在〈回忆甲贺三郎〉一文中说：“〈盲人目击者〉〈幽灵罪犯〉是先生最为得意的作品吧。如果追求的是这种以诡计为主的通俗家庭小说风格、或与之类似的风格，请恕我直言，那还得看大下宇陀儿先生。可以说大下先生的作品更为洗练……我认为，先生是只着眼于庸俗大众能立刻理解的小说，为与之配合，把类型化的通俗家庭小说的骨架视为了正统。”总之，这批评是够尖锐的。

再阅甲贺三郎的作品时，有一点让我在意起来，那就是内容低俗得几乎难以读下去。在先生的作品中，我看得最饶有兴趣的其实不是他的侦探小说，而是基于犯罪实录写成的纪实小说《支仓事件》。这部作品没有理化诡计，取而代之的是先生极为成功地把握了支仓喜平那黑暗、凶恶的“罪犯肖像”。

甲贺三郎比谁都热爱本格侦探小说。他与木木高太郎的争论提出了问题，使人们对侦探小说的特质有了再认识，其过程弥足珍贵。从某种意义上说，先生对时代的敏感度也高于任何人。譬如，在随笔〈犯罪与汽车〉中，先生仿佛走在了时代的前列，提出了一个值得注意的观点：犯罪、尤其是杀人，背后都有汽车的影子。仅观玛姬·史兰菊和皮·华卢夫妇的〈失踪的消防车〉、松本清张的〈二重叶脉〉就可知，先生的眼光是何等犀利。

然而遗憾的是，先生没有在自己的作品里有效利用他的这种洞察力。在先生的本格侦探小说中，今天的读者恐怕既遇不上有魅力的名侦探，也碰不到有魅力的罪犯。仅有一个算是名侦探的服社记者狮子内俊次，除了犯过罪之外，和怪盗罗平差不多。而且，即便是这个人，散发出的魅力也不及《支仓事件》里那个形象奇异的罪犯支仓喜平。

甲贺三郎在创作所训的本格侦探小说时，轻视文学性，追随大众，

一心走在通俗化的道路上。其结果如何呢？今天大众正在淡忘这位曾经给他们带来过莫大快乐的前辈。

对当代的量产推理作家来说，甲贺三郎的光荣与悲哀本身不就是一个宝贵的教训吗？从悲剧性的角度我们也可以这么说，甲贺三郎的功绩在于，他以身示警告诫人们：侦探小说也必须具备相当高度的文学性，如果去掉文学性，即使是导入了优秀诡计的作品也早

晚会走向被人遗忘的命运。

1

大下宇陀儿的犯罪风俗剧舞台上，时常会出现精神方面尚未成熟的年轻人。有的是战后长篇《石头下的记录》中所描写的那种对家庭关系不满、向往自由生活的不良少男和少女们；有的是长篇《狂乐师》的主人公，婚姻失败、成了令人一筹莫展的放荡儿子；有的像战后的长篇杰作《虚像》里的千春，是一个侦探；有的甚至还与名作《风筝》中的绪方弥一一样，是一名罪犯。这些人形象各异，但他们饱含疯狂的黑瞳底部却隐藏着同一种沉静的悲伤。保尔·瓦雷里（Paul Valery）说，青春是一种犯着错误过日子的生活方式。如此看来，我们也可以说，大下宇陀儿是为数不多的、始终对年轻一代的新风俗及青春期所犯下的各种错误抱有极大关注的侦探作家之一。说起来，先生的作品正是对这些人物不得不经历的残酷青春所谱写的镇魂曲，除此无他。

大正十四年【1925年】，大下宇陀儿凭借短篇《金口的卷烟》登上推理文坛，而我们从这篇处女作中，已可以窥见先生对年轻一代的关心。作中，住在第一高等学校宿舍的善良学生，险些上了一个不幸（！？）少年的大当，该少年自称在铜山干过重体力劳动、因不堪劳苦逃了出来。可以说，这篇小品文正是一个学生们天真的正义感被丑恶现实玷污的幻灭故事，而其中隐隐飘荡着浪漫气息。《金口的卷烟》除了发觉犯罪行为的线索外，几乎没有侦探小说的要素。这个故事以第一高等学校宿舍实际发生过的事件为蓝本，所以可能是受到了题材的限制。但我认为也许应该这么想，这种不经意的、充满现实感的犯罪小说式风格才是先生的本质。

除了两三个例外，先生基本不写以解谜乐趣为重心的本格侦探小说。使用了诡计、并受众多读者欢迎的通俗惊悚小说《蛭川博士》（昭和四年【1929年】）和《奇迹之门》等早期长篇，都是少数例外的成

功之作，但其内容在今天看来已显得陈旧。先生基本不关心侦探小说的解谜趣味，这与一心强调侦探小说要有解谜要素的甲贺三郎截然相反。而先生与甲贺三郎还同在农商务省临时氮研究所工作，简直有一点啼笑皆非的感觉。

明治二十九年〔1896年〕十一月十五日，大下宇陀儿出生于长野县上伊那郡箕轮町，先后在第一局等学校理科班和九州帝大工学部应用化学专业读书，大正十年〔1921年〕毕业后，进入了甲贺三郎所在的氮研究所。甲贺三郎在大正十二年发表了〈珍珠塔的秘密〉，以新锐作家的身份崭露头角。大下宇陀儿读了他的作品，觉得“就这个的话，我应该能比他写得好”，当时创作的处女作便是这篇〈金口的卷烟〉。

同为理化专业、又在同一研究所工作的两位作家，作品风格和想法却正好相反。两人的迥异之处，简直可以说是对环境决定论者最有力的反驳。

大下宇陀儿凭借通俗长篇《蛭川博士》一跃成为红人作家。从昭和六年〔1931年〕五月至七年一月，当他在《新青年》上连载《魔人》时，甲贺三郎在《东京日日新闻》上发表了评论〈侦探小说从现在开始〉（昭和六年七月十六日），声称“我不会改变‘侦探小说是借用了小说形式的谜团’这一想法”，接着以此为立足点，严厉抨击大下宇陀儿的《魔人》“绝非侦探小说”。对此，大下宇陀儿于七月二十三日在同一家报纸上发表〈打破侦探小说的样式〉予以回击，其阐述如下：

“即使过去的侦探小说都是解谜小说，今后的侦探小说也没有理由一定要这样（中略）。倘若认为侦探小说只是解谜小说，那么我这种以新颖构想写出来的小说或许就不能叫侦探小说了。但无法这么称呼又能怎样？关键在于，读者看了这本书能得到满足就行。用形式啊、定义啊去支配某类小说，最后通常会使得这类小说走向绝路。努力推陈

出新，才有进步。死守仅有解谜的侦探小说，这份努力理应得到认可，但身为一个作家，更应该努力推动侦探小说形式的进一步飞跃吧。”

大下于陀儿的这一想法，比倡导创作“谜团、逻辑思考、破解”三条件兼备之文学的木木高太郎的〈侦探小说艺术论〉更大胆、更飞跃，是一种特别的、具有否定解谜趣味之嫌的侦探小说观。被甲贺三郎定罪为“非侦探小说”的长篇小说《魔人》，描写了一个女囚生下的孩子——榎田庄平与“魔人”芹泽幸助的坎坷命运。无论作为侦探小说还是犯罪小说，质量都较低。必须这么说，这部作品极不适合拿来论证先生对新型侦探小说的尝试。那么，先生究竟为新“侦探小说形式的进一步飞跃”做出了怎样的尝试呢？

2

大下于陀儿笔下的侦探小说仿佛精密的棱镜，对罪犯和案件当事人的微妙心理进行了鲜明地分光处理。在以先生的短篇杰作〈风筝〉为顶点的大量佳作中，潜伏于主人公心中的复杂的不安、恐惧、憎恶、爱情、嫉妒、欲望等，如七色彩虹一般，在晦暗的家庭内犯罪的世界里，编织出了一个个妖异的梦。从这层意义来看，可以毫不夸张地说，先生的侦探佳作都是犯罪小说或犯罪心理小说。

先生曾在〈侦探小说不自然论〉中，明确表现出重视侦探小说现实性的姿态，他说：“杀人行为、杀人动机与杀人方法三者完全契合的作品，实际上并不多见。这种东西会意外地化为不愉快的读后感留存于读者的脑中。”进而，先生又在名为〈不动的枪弹〉的作家访问记中，发表了以下值得关注的言论：

“我认为在侦探小说里，Why 的问题比 Who 的问题重要。写侦探小说时，也有把重点放在‘何人所杀’上的，但今后会流行把重点放在‘为何而杀’上吧。近来我打算主要从这个角度来创作侦探小说。假设有一起杀人案，如果作者只顾写‘罪犯究竟是谁？’，而无视人性、

人的行为，那么侦探小说最终也必将生存不下去。所以我认为，在侦探小说中更重视‘为何而杀’这个 Why 的问题才是正确的做法。”

我认为这番主张准确地预测了战后推理小说的方向。

重视犯罪动机是战后松本清张等人的社会派推理小说的一大特征，因此我也隐隐地理解了，持有上述观点的大下宇陀儿战后为何会视为社会派的先驱。然而，大下宇陀儿的视线却总是被牢牢地钉死在家庭悲剧上。他完全缺乏超越家庭、社会、阶级的观点，在这一点上他与松本清张有着根本性的不同。本质上先生是个老派、有人情味的人，尽管他喜爱新时代的风俗并加以描绘，但在其基底流淌着的却是略显古老、带有浓厚的日本式风情的浪漫主义。

我说先生是“老派、有人情味的人”，但这个表述并不含否定意味。在先生战前的诸多佳作中洋溢出来的日式抒情，时至今日仍散发着独特的魅力。

讲述不幸的杂技师之妻实施奇异复仇的〈蛞蝓奇谈〉；极尽幽默地描写男子因偶尔得到的古董利令智昏，结果吃了大亏的〈金色的猿〉；在新奇的杀人手法和犯罪揭发过程的趣味性上下工夫的〈爪〉；以陷于友情、爱情两难境地的男人的悲剧为主题的〈情狱〉；通过孩子的视角描写母子爱恨情仇之悲剧性结局的最高杰作〈风筝〉等。这些战前创作的优秀短篇，至今仍拥有某种令人不得不深受感动的东西。

江户川乱步曾把先生评定为“感情的探险家”，而大下宇陀儿的这一特质，在他的短篇中得到了更好地发挥，特别是在战前，这种感觉尤为强烈。尽管先生好像认为自己是长篇小说作家，但在今天看来，战前的那些长篇几乎没有值得一读的。亚森·罗平式的古怪流浪儿侦探“胡安”登场亮相的《蛭川博士》，以奇异的方式处理了麻风病患者这一题材，是一部通俗长篇惊悚小说；《奇迹的处女》则以因不幸事件失去笑容的富豪千金站川登志子为中心，讲述了一个犯罪故事，是一部结局完满的爱情剧。两者都相当肤浅。此外，讲述出身良好却

总是外出酗酒的男人险些被嫁祸的《狂乐师》也是，虽然主人公以及身边的世情百态写得相当有趣，但后半段侦探小说情节的展开缺乏逻辑性。倒是以解谜趣味为中心、以猜犯人为主旨的《奇迹之门》，算是战前长篇中的水准之作吧。综上所述，先生的战前长篇中几乎没有值得现在一读的作品。就算是先生本人十分满意的《铁舌》，虽然盲眼女侦探的设定和罪犯逃走的结局能让人感到新意，但并未超越他的短篇佳作。

应该说，先生反倒是战后才在长篇上发挥出了实力。尤以《石头下的记录》《虚像》《贩卖自杀的男人》最为出色。其中，《石头下的记录》将战后颓废流氓少年的生活状态、众议员收买之类的政治性视点作为“新风俗”纳入了作品；木木高太郎对该作大加赞赏，认为它尖锐地挖掘了战后的颓废虚无精神；最终还荣获了侦探作家俱乐部奖。确实，文中对“战后派”青年刻画之鲜活，使人想到了光俱乐部的东大学生山崎；被问及杀人动机时，罪犯说道，“我觉得我不是很想把这个叫成‘动机’。对我来说，那是一套冷静的理论”，并傲然陈述了自己的犯罪理论——这一段相当有意思。然而，先生用以解析这些战后年轻一代人的眼光，仍给人一种古旧之感。三岛由纪夫曾在《重症者的凶器》一文中，稍带讽刺意味地说道“对与大量黑市交易者和强盗同处一个时代感到自豪”，而这种意义上的新一代人的诞生并未在大下宇陀儿的笔下得到淋漓尽致地描写。我与针对此作吐露过不满的江户川乱步较有共鸣。

这么说来，我觉得将《虚像》作为侦探小说倒是拥有更丰富的悬疑要素，水准也更高。它讲述了一个父亲被杀的女孩出于扭曲的感情，认定另一个人才是罪犯，从而踏上了悲剧人生。这部作品与被视为战后短篇杰作的《不可思议的母亲》互为表里，失去深爱的父亲、被他人领养的少女的悲痛与扭曲心理被刻画得异常出色。文中讲述了怀疑他人的可怕，以及怀疑所导致的巨大幻灭，是一个相当精彩的故事。

从主人公千春疯狂般的眼神里，我们能感觉到某种与《风筝》中的绪方弥一共通的地方，而那扭曲的心理可以说又与《恶女》中的主人公伊势衔接起来了。

与之相对，《贩卖自杀的男人》则是一部洋溢着黑色幽默的异色之作。企图自杀但被救下的男人，明明还活着却被当作已死之人——作品设定奇特，有一点带着喜剧色彩的硬汉派味道。这种黑色幽默在战前的短篇《挚友》中曾经让我们领教过，而本作则导入了战后的新风俗，酿出了独特的风味。

①山崎晃嗣，东京大学在学生「日本著名学生企业家，他开设肆下金融公司“光俱乐部”，后资不抵债而服毒自杀。山崎是日本战后的一名风云人物。

如此这般回顾了先生战前战后的作品后，我们可以说，战前短篇杰作较多，战后则是长篇佳作居多。

3

大下宇陀儿最重视犯罪动机和侦探的心理活动，而非解谜趣味。对先生来说，诡计原本就只是次要之物，所以作中的诡计自然缺乏独创性，但显然也不能因此就说先生完全无视诡计。只是，先生追求诡计的现实性，所以几乎不使用甲贺三郎式的理化诡计。

“不仅构想和诡计出色，还引入了各种情感，由此看来称得上是浪漫主义的侦探小说，实乃缺少长篇的日本侦探小说界最值得夸耀的代表作。”——得到江户川乱步如此评价的《蛭川博士》以今天的眼光来看，已是不值得阅读的劣作，但它在诡计方面大胆采用了一人二角。其中的一个手法是这样的：在两件女式泳衣之间夹一件男式泳衣，共穿上三层泳衣，每次入海就脱掉一件，于是就能一会儿变成男人，一会儿变成女人。利用日本独有之物的易装手法在《风筝》的不在场证明诡计中也得到了运用。故事说的是一个擅长易装的男人变身为演

员，从而制造不在场证明。文中巧妙利用了歌舞伎的特征，即一旦扮成歌舞伎就会变得十分相像、以至于辨识不出模样。此外，登场人物察觉真相的契机则是“风筝”上的画，这一点也别有风味。战后，大下宇陀儿在〈侦探小说的基准〉一文中说：“一想到诡计本身也可能存在艺术品，心情不就开朗起来了吗？”确实，虽然缺乏独创性，但〈风筝〉的这个在整体故事中巧妙利用日本独有之物的变装诡计可谓独树一帜，使人体会到了“艺术性诡计”的可能性。

有趣的是，先生的作品里有几个诡计是小酒井不木式的医学诡计。比如，佳作〈爪〉中的诡计是在人造猫爪上涂抹破伤风病菌，再用爪去挠被害人致其死亡，但讽刺的是，这手法反而使罪犯败露了；〈杀人电影〉虽然作为小说质量不佳，但结构别具一格，作中凶手生了天花，却误以为是被害者传染过来的，于是坦白了自己的罪行。

〈姑姨奇谈〉中还有一个利用人讨厌蛞蝓来实施杀人的诡计。而在《星史郎忏悔录》中，也有一个讨厌蛞蝓的女性角色，没准作者自己就是个蛞蝓厌恶者吧。

物理诡计方面，〈奇迹之门〉里有一个不在场证明诡计。先是为了不发出声音，拿手枪紧贴被害者的身体发射，伪装成自杀，然后往花瓶里装填火药，点燃导火索，制造出手枪发射时自己不在现场的假象。基本感觉不到独创性。

此外，战后的〈虚像〉里出现了错认罪犯的诡计，乃古已有之的某类镜子诡计、克里斯蒂和梅森(A. E. W. Mason)用过的某诡计的一个变种而已，但与小道具的组合非常有趣，像是喜爱魔术的先生能写出来的作品。

以下几篇小说也相当别致：〈暗〉——误以为杀人现场被人目睹，想要杀掉目击者却被对方逃脱，最后才发现目击者是个盲人；结局极具讽刺意味的〈恶女〉——凶手坦白自己的罪行，却暴露了一桩可怕的犯罪；〈决斗助手〉中，从死者手中发现的纽扣令罪行大白于天下，

不过相比诡计，倒不如说这篇作品更出色的地方是对凶手走上犯罪道路的心理描写吧。

天下宇陀儿的侦探小说的一大特征是不存在所谓的名侦探。在《铁舌》的后记中，先生说道：“可以这么说，一直以来大多数侦探小说就崇尚个人英雄主义。出现了一个优秀的侦探，这个侦探一览众山小，解决了所有问题。我并不是说侦探小说的这种倾向不好，但我知道这种倾向滋生了侦探小说所特有的若干缺点。这些缺点最显著的表现就是，小说中的人物行为不自然，不合常理，没有一个是活生生、有血有肉的……我相信，通过远离英雄主义，我一定能大大地纠正侦探小说中容易出现的缺点。”

这番话其实是对柯南·道尔的歇洛克·福尔摩斯、范·达因的菲洛·万斯等超人名侦探的否定。在先生的作品中充当侦探的人，有的犯了罪，如〈风筝〉；有的是同谋犯，如〈虚像〉；有的在某种程度上还是被害者。总之，很多侦探的形象都极为独特。案件的发生和真相的揭露未必能终结一切，这些主人公甚至因解开真相，反而陷入了更大的苦恼。这些侦探绝非如神明一般的人物，他们会爱、会恨、会苦恼，是现实里活生生的人。

先生把自己对侦探小说的态度称为“浪漫现实主义”，他说：“我认为，要远离英雄主义，走现实主义是最好的方法……不过，我又希望能一直保持浪漫，所以也许该称之为‘浪漫现实主义’吧。”（摘自《铁舌》的后记）

这真是一个老派而充满人情味的人才会有观点。换句话说，先生的态度就是：在外包裹着现实主义，在内则不失早已有之的浪漫主义情怀。

先生立足于这一点，打出了“否定超人名侦探”和“重视犯罪动机”的旗号。然而，仅从先生的“浪漫现实主义”观点中我们也能看出，先生的“现实主义”也并非基于宏观的社会视角，倒不如说是扎

根于庶民意识的。说不上是好是坏，总之先生的现实主义与松本清张、水上勉不同，并不基于某种社会的、阶层的认知。松本清张曾经说过：“今后的推理小说将会进一步从个人延伸到社会，从社会之恶、或者说从社会性组织的矛盾中寻求动机的小说可能会成为今后发展的方向。”而大下宇陀儿的现实主义还没有深入到这个程度。

先生在短篇〈番茄〉中，让主人公描述了战败带来的冲击：“陷入了强烈的虚脱感，就仿佛一个自杀者因为搞错剂量，以为自己死了，却在第二天早晨突然睁开眼苏醒过来时，可能会陷入的同样的情绪。”据山村正夫的《推理文坛战后史》记载，在日本战败后的那个秋天，大下宇陀儿打算自杀，把得来的氰化钾投入防火用水做试验，却发现饲养的鲫鱼怎么也死不了。一查才知道，以为是割化钾的白色粉末其实是苛性钠。如果这件逸事为真，那么毫无疑问，先生的战败体验与〈番茄〉中所描写的主人公的心理并无多大差别。从这层意义上来说，先生也算是一个天真的民族主义者了。不过，大下宇陀儿虽有这样的思想局限性，但一想到朱利安·西蒙斯（Julian Symons）将现代推理小说的景况定位为“从侦探小说向犯罪小说的变迁”，我就觉得我们也完全可以说，先生所走的是一条侦探小说的未来之路。

战前以〈风筝〉为顶点的诸多优秀短篇和战后的《石头下的记录》《虚像》等长篇，都隐匿着通往犯罪小说、悬疑小说、硬汉小说等新方向的可能性。

进而，我们也不可忘记先生的那些与怪奇幻想及现代 SF 小说相通的作也《红座的庖丁》《魔法街》以及《光之城》等一系列作品均属此类。此后，这些作品中的主题未得到充分拓展便草草终结。从这个意义上来说，先生的遗稿《日本波迹》着实耐人寻味。六十七万年后在某处观望现代人类时会看到什么，是这部作品的主题。其设定如下：人类招募冷冻志愿者，被送往未来的人在六十七万年后苏醒。然而，这时世界已不再是人类的时代，整个地球已被凯尔族、多利族和科

摩利族占领,人类作为远古生物被当成研究对象。尽管先生的视点讥道,但并不厌世。故事的最后,前往挖掘日本遗迹的主人公发现了富士山顶,感动得泣不成声。这无非也是在向我们显示先生的老派和充满人情味。如此这般,先生在 SF 这个新领域燃烧了自己的青春热情,但他缺少对现代文明的批判,而这种批判恰是在文学上支撑着 SF 的一股重要力量。不过,先生不光搞创作,也注重发掘新人,应该说是为 SF 世界做出了巨大贡献。很多人都知道,先生是第一个把星新一的《Sextra》推上文坛的人。先生不仅在侦探小说方面,还在 SF 领域留下了一名杰出先驱者的足迹。

由是观之,先生明显属于转换时期的侦探作家,若是评定功过,那么先生关注侦探小说的文学性、不局限于单纯的解谜、进行多种多样的尝试,以及否定超人名侦探、重视犯罪动机、提高了侦探小说的现实性等方面,理应得到认可;但反过来,先生表露出无视侦探小说之特殊性的倾向,又因缺少明确的文明批判,开启了一条侦探小说的风俗小说化之路,这一点也是无可否认的。

大下宇陀儿于昭和四十一年【1966年】八月去世,享年七十岁。在先生开辟的道路上,奔波着以松本清张、水上勉为首的新一代现实主义推理小说旗手,也绽放出了 SF 之花。如今,当我思考大下宇陀儿在侦探小说史上的地位时,不禁感受到某种走在时代前列者不得不甘之如饴的“荣光与悲怆”。

1

在滚滚而来的近代化浪潮中，在日本地方风土的深底，悄然残存着古老而封建的遗制。渐渐崩溃的大家族制度，财主家代代相传、如忍者屋一般布满机关的巨型古宅，宅中尔虞我诈、为财产而争夺不休的本家与分家的人们。

战后，横沟正史接连发表了以《本阵杀人事件》（昭和二十一年【1946年】）为首的金田一耕助系列作品。这些名作中的大部分，都以这类阴暗的、充满旧时习气的、某地前几代人之间的复杂关系为前提。此处，前代的故事·乡村的故事·非合理主义，对现代的故事·都市的故事·合理主义，显示出压倒性的优势。也正因为如此，先生的纯日本特质才会展现得越来越显著。

不过，至少在大正十年【1921年】四月，也即先生在《新青年》上发表处女作《恐怖的愚人节》时，先生关心并作为目标的似乎是明媚都市型的现代主义，与他后来的惊悚倾向截然不同。

明治三十五年【1902年】五月二十五日，横沟正史在神户出生。就学于神户二中时，他结识了侦探小说爱好者西田德重，两人意气相投。德重病故后，先生又与其兄西田政治关系亲密。年长九岁的政治是一位侦探小说重度痴迷者，程度更甚于两个年幼的小弟，以至于他还做过翻译国外的短篇侦探小说，悄悄放在幼弟书桌上的事。政治是神户某大地主的儿子，又是一等一的藏书家，其人品和海量藏书对横沟正史后来的作品风格也造成了巨大影响。

处女作《恐怖的愚人节》就是在这位西田政治的怂恿下写的。文中描写了四月一日那天，初中宿舍里发生的一起杀人案以及意外的结局。小说发表的那一年，作者年仅十八岁，正是初中毕业后在第一银行神户支行工作的时候。

把学生宿舍发生的案子用作处女作题材的，另有葛山二郎的〈流言与真相〉、大下宇陀儿的〈金口的卷烟〉等。同一类舞台，同是处女作，但这篇〈恐怖的愚人节〉作为侦探小说，要比另两作优秀得多。就连森下雨村将其选为一等奖后，也在书评中说道：“我认为这是一篇费尽心血的小说。像是国外学生杂志中也可能出现的那种作品。作者绝非庸手。”

接下来发表的〈深红的秘密〉使用了色盲诡计。先生出道时的作品，很多都以本格侦探小说口味以及比斯顿流的意外性为目标。

不久，先生辞去了银行的工作，于大正十三年【1924年】从大阪药学专科学校毕业后，在自己家开起了药局。翌年，先生通过“侦探趣味会”结识了江户川乱步等人，并经他们斡旋，于大正十五年进入博文馆，开始从事《新青年》杂志的编辑工作。

横沟正史的作家活动，在大正十年【1921年】末到十四年之间留下了一段空白。关于这一点，先生在《侦探小说五十年》中回忆道：“当时的我既没有创作侦探小说的勇气，也没有这个自信。但到了大正十四年，我又开始写了，这显然是因为其间结识的江户川乱步先生的煽动。”

经过大正十五年【1926年】的〈广告人偶〉〈可悲的邮递员〉〈橱窗里的恋人〉〈断发流行〉，再到昭和二、三年间【1927、1928年】的短篇〈山名耕作的奇异生活〉〈领带趣话〉〈角男〉等，先生的作品风格已有重大变化，以幽默、哀婉、意外性为基调的欧·亨利式的小说占据了绝大多数。为了经历短短一刻如奢侈梦想一般的，活而拼命存钱的男人——这个主题似乎是先生喜欢的题材，在〈山名耕作的奇异生活〉和〈角男〉中都有所展示，虽然表现形式不同。显然，此处的底本就是欧·亨利的〈阿卡迪亚的过客〉。在〈山名耕作的奇异生活〉中，有提到过马克·吐温的同类作品，这应该是作者记错了。

这段时期的另一些作品，也能让人感觉到欧·亨利的影晌。比如，

《断发流行》的立意与《麦琪的礼物》多少有点相似，当然两者的设定完全不同。而《可悲的邮递员》《橱窗里的恋人》《领带趣话》等，每一篇都充盈着都市的情怀，使人觉得别有风味，但总体而言，侦探趣味比较稀薄。

当然，其中也有两三篇例外，比如《坡上的三户人家》、中篇《芙蓉宅的秘密》、以江户川乱步名义创作的《猎捕犯罪的男人》和《A Tell Tale Film》等。但无可否认的是，相比江户川乱步初期的以《两分铜币》为代表的、个性四溢的优秀短篇群（如《D坂杀人事件》《心理测验》等），先生的作品则显得不够完美，似乎没能使出全身的力气。仁贺克雄在其杰出的《横沟正史论》中，对这一时期的横沟正史有过如下描述：“荒诞小说虽然也很有趣，但未免轻飘，倘若仅以此而告终，想来他只能以一个幽默作家的身份被人记住。”对此我深有同感。

2

大约从昭和六年【1931年】开始，横沟正史的文风渐渐朝截然不同的方向转变，从初期的明媚都市转为了黑暗、惊悚、妖气森森的草双纸世界。

《丹夫人的梳妆台》（昭和六年【1931年】）可谓这一转变的先驱作。小说讲述了号为丹夫人的女子在梳妆台里豢养美少年的猎奇故事。质量难称上乘，但从中已能隐隐看出在此后作品中表现突出的美少年趣味和怪诞猎奇口味。

不过，横沟正史将他那独有的、日本式惊悚的草双纸世界，明确地建立成自己的世界，则始于《面影双纸》。

小说的主人公是大阪一家赫赫有名的老字号药品批发店的少主人。他说，少年时，在其父失踪前后，家中曾搬来了一具与父亲一模一样的身体模型，而他则对这具模型产生了莫名的恐惧感……作品中充斥着黑暗与现实感，在先生过去的作品里是看不到的。进而，主人

公在文末讲述了母亲如何热衷于美女人偶，以及自己的身世秘密，于是一段人生的悲剧宿命便跃然于纸上了。

江户川乱步指出，把横沟正史的这部作品以及〈鬼火〉〈仓库内〉分别与谷崎润一郎的〈某少年的恐惧〉〈金与银〉〈被诅咒的戏曲〉对比，可以看到各组内对应的两篇小说之间有着明显的相似之处。

比较这些作品，我们发现，横沟正史作品中的那种骇人的黑暗变得越发露骨了。横沟正史本人也在短文〈谷崎先生与日本侦探小说〉中坦言说，自己受到了谷崎作品的巨大影响，可见受其影响确是事实。不过我倒觉得，这暗黑得异乎寻常的氛围是受了先生爱看的那些书的影响。

横沟正史在〈我的男色取向〉一文中，提及了西田政治的藏书对他的影响。先生先是谈到，自己曾被那些留着额发的美少年深深吸引过，比如《时代加贺见》中的藤浪由缘之丞和初浦尾上之助、《白缝潭》中的青柳春之助和鸟山秋作。接着先生又说：“额发宛如倾泻之水的美少年，有着蛇一般的冷酷心肠，冷眼注视着大人们的风态，最后演出一幕鲜血淋漓的残虐剧，这些东西给我带来的妖艳感远胜于妖妇或毒妇的故事。”

昭和八年〔1933年〕五月，先生胸肺染疾，大口吐血，为此疗养了一年。之后他以一天三到四页的速度写就的中编〈鬼火〉，是一部里程碑式的作品，决定了先生的名声与身价。可以说，这部作品的超强冲击力也正在于那黑暗、残酷、怪诞的意象之中。堂兄弟二人从幼年起便互不相让，互相抱有强烈的敌意和竞争意识，即使在双双成为画像后，仍围绕着一个女人展开了血腥争夺——这一设定的确会让人想起谷崎润〈金玉银〉中，大川和青野这两位画像之间的宿命的对抗。至于其中一个因铁路事故毁容，戴上橡胶面具的这部分，硬要说起来，似乎类似谷崎的译作——托马斯·哈代的〈格雷柏大宅的芭芭拉〉(Barbara of the House of Grebe)中的情节；哈代的这篇小说

里，戴着面具的是被火灾烧毁脸部的埃德蒙。但是，理所当然的，这只是“外表”上的相似，两者的实质内容是完全不同的。比如，《格雷柏大宅的芭芭拉》探讨人类能否不依存外表地去爱一个人，这个主题相当实在；而《鬼火》归根结底只是一个残酷的恐怖短剧，以怪诞、恐怖本身为主题。

同样的话也适用与同一年创作的《仓库内》。作品中另有作品的精致构架，确也与谷崎的《被窗的戏曲》共通。不过，将千鹤人偶、望远镜、草双纸等隐匿着过往之幻象的作品珍藏于仓中的主人公——美少年笛二身上体现出来的，正是横沟正史所独有的江户时代草双纸世界，以及那些读本中的世界。

如此这般，受他人作品的影响，同时构筑起完全属于自己的作家世界，正是横沟正史的做法，也是其才能之所在。

值得关注的是，这一时期的优秀作品——比如，根据药材店经历写出的《面影双纸》及其他作品，在某种意义上都是对自身经历的虚构化。《鬼火》亦然，那湖上的风景绝非与上諏访的疗养生活无关。

从这个意义上来说，《蜃楼物语》也可谓一篇耐人寻味的作品。在美妙月夜的海滨邂逅的美女，诉说着可怕而又美丽的幻想故事。根据先生的随笔《站在寂寞的顶点》，文中所描述的病状和海边的风景，都是他本人经历过的真事。

按笔者个人的喜好，这一阶段的作品里最爱的还是这篇《蜃楼物语》和《面影双纸》。而先生的优秀作品或直接或间接地反映了其本人的生活体验，这一点值得我们注意。

在《槿槿先生梦物语》中，槿槿先生自述道：我想让自己身边堆满假面、活动人偶、尸蜡、木乃伊、望远镜和带八音盒的时钟，聊以自慰。进而，横沟正史还让主人公说出了下面这番话：“让我们在排斥一切现代设备的晦暗面灯下，不停地上演三世歌右卫门与五世松本幸四郎擅长的残忍无赖恶党剧、初世松助与三世菊五郎始创的惊悚怪

谈剧、近代的齐入与市川荒五郎爱演的荒诞不经的高级杂耍剧吧！然后，我们再让旦角戴上野郎帽，穿上紫胧染的长袖和服，请他们在男色、女色两道中施展毒辣的本领。”可以这么说吧，这番话直接表达了横沟正史欲描写惊悚、残酷、恐怖之世界的一流美学。

先生所说的“男色取向”，也即美少年趣味，始于〈丹夫人的梳妆台〉，继而至〈仓库内〉中的落谷笛二、〈蜡人〉中的鮎川今朝治、〈珍珠郎〉中与标题同名的主人公、〈夜光虫〉中的白鱼鳞次郎、〈白蜡怪〉中的鲛岛鳞三、〈假面剧场〉中的虹之助等。但其中获得成功的仅有〈仓库内〉和〈珍珠郎〉。这是因为，把模式化的美少年推向前台，无论如何都容易使作品低俗化。事实上，美少年取向的深化与低俗化是齐头并进的，这是无可逃避的现实。

“珍珠郎站在这萤火的正中央，脸色惨白。想来这未必只是萤火的缘故。每当他颤抖时，被水濡湿的草色洋服便如饴糖一般扬起，闪闪发光。而吧嗒吧嗒从全身掉落的水滴竟使人觉得犹如蛟人的服泪，就那样凝结起来，化为了美丽的珍珠。”

以上节选自〈珍珠郎〉，可以说先生的美少年趣味在本作结出了丰硕的果实。

出色、优美而又残酷地犯下累累罪行的美少年珍珠郎。这位主人公的肖像亦可称为横沟正史的恶之赞歌。奇怪的老婆子、复杂的洞窟——这些原本在战后的《八墓村》等作品中得以现实化、因而被继承下来的哥特式浪漫要素，也在本作中得到了巧妙的运用。作品还包含“猜犯人”这一本格侦探小说的元素，称其是先生的代表作之一亦不为过。

以上述作品为界，此后先生的作品便朝着惊险方向发展，骤然走上了通俗化的单行道。〈恶魔的设计图〉《双假面》《假面剧场》等中长篇是系列作，均有私立侦探由利先生出场，同时它们也都是通俗惊险小说，注重迅速地展开故事情节。

不久，战争的暴风扼杀了侦探小说的创造。大约在昭和十五年【1940年】时，已没有一件侦探小说的约稿。横沟正史靠着从昭和十三年开始执笔的《人形佐七捕物帐》糊口度日。先生早在昭和十二年四月，就写下了以浪人“不知火甚左”为侦探的《不知火捕物双纸》系列，后来他将主人公的身份改为“捕吏”，又注入了本格侦探小说的风味，其结果就是这个人形佐七系列。

根据先生在《侦探小说五十年》中的说法，人形佐七这个名字由《佐平次捕物帐》（牧野电影公司拍摄、寿寿喜多吕九平编剧）中佐平次的“佐”，以及《半七捕物帐》中半七的“七”组合而成。这位人形佐七常常搞点出轨的事，在当时的社会风气下被视为形象有失检点，据说还有人要求改变人物的性格设定。从这则轶事也能清楚地看到，那个时代有多不自由。

这种不自由极大地限制了每一个作家，不过之后回想起来，我们也可以说，这个不幸反倒成了幸运之事。战争末期的混乱时局，为横沟正史战后的飞跃提供了跳板，这就是所谓的“命运的讽刺”吧。

应该说，在这段时间里先生正在不断积蓄所谓的“侦探小说的资本”。首先值得注意的是，先生在穷困潦倒的状态下，重读本格侦探小说，尤其是狄克森·卡尔的作品，决意将自己的新方向定为对卡尔式本格的追求。其实先生早在少年时代就对本格侦探小说大为关心，以至于还经常和好友西田德重比智慧，看谁能想出诡计的点子。战中，在军部的操持下，作家们成立了一个“邻组”。众人聚会之时，先生偶遇了翻译家井上英三先生，在他的推荐下读完卡尔的《瘟疫庄谋杀案》和《疯狂帽商之谜》后，大为钦服：虽然同为本格推理，但范·达因的作品中，只有《主教谋杀案》让横沟正史满意。此外，先生认为埃勒里·奎因的作品比范·达因的有趣，可即便如此，他仍觉得不够

满意。而先生认为，狄克森·卡尔指明了本格侦探小说的新道路，是自己的一大新发现。

先生在〈角落里的乐园〉一文说道：“我立刻就被卡尔的魅力征服了。我觉得从卡尔的作品中感受到了范·达因和奎因不能给予我的某种东西。我原本是一个说书人，所以范·达因作品和奎因初期作品的风格总是在口味上与我相抵触，这是没办法的事。我也没有勇气断言卡尔是个说书人式的侦探作家，但我感觉身为说书人的自己若要创作本格侦探小说，这种方式就是最好的。而这个想法似乎令我与卡尔产生了共鸣。

其次要注意的是，战争末期的昭和二十年【1945年】春，先生被疏散到冈山县吉备郡冈田村，看尽了农村的百态。当时东京受到日益严重的空袭，为避开战火才有了这次疏散。先生在这段疏散生活中，学到了许多过去不知道的东西。

“我发现，‘家柄’这个在都市几乎已经废除的词，在那边却俨然生存至今，同族意识极端强烈，因此针对外乡人的排挤意识和警戒心也十分强烈，这是都市人无法想象的。而这些东西在我后来以《本阵杀人事件》为首的作品中，都有相当明显的表现。仔细想想，如果我没被疏散到那种农村，就算构思出了同样的诡计和故事，大概也写不出《本阵杀人事件》吧。”（摘自〈本格侦探小说的转机〉）

尤其是这第二点——亦可称之为农村体验的部分，为先生的作品走向现实性发挥了巨大作用。前面我已指出，原本在先生创作于第二阶段的〈面影双纸〉及〈仓库内〉等作品中，现实的经历就或直接或间接地形成了一股巨大的力量。过去先生极为关注的惊悚古老之物至今仍在农村生存延续——当先生发现这一点时，心中涌动着新鲜的震撼感。而有过同样疏散经历的我，似乎也能深切地体会到先生的这份心情。〈珍珠郎〉中出现的奇怪的老婆子、弃宅和洞窟，放在过去只是虚构之物、只是幻想的产物罢了，如今却就在身边，就在眼前。

从昭和二十一年【1946年】四月起，横沟正史在《宝石》杂志连载本格长篇第一作《本阵杀人事件》，同年五月又在《ROCK》杂志上开始连载第二作《蝴蝶杀人事件》，两者几乎齐头并进。《本阵》是先生利用疏散经历写下的一桩可怕的日本式密室谋杀案；《蝴蝶》则是不在场证明诡计与密室的组合，以都市型的笔调讲述了歌剧团内部发生的杀人案。两者的风格完全相反。

这种风格截然不同、各自经过了深思熟虑的本格侦探小说杰作，竟被同时创作出来，不禁令人惊叹。也可以这么说吧，是横沟正史有效利用了由战争强行带来的思考机会。

坂口安吾在《推理小说论》中写道：“在日本，横沟正史卓尔不群。作为作家，他的实力也许能轻松排进世界的前十位。尤其是《蝴蝶杀人事件》，头乃杰作。先生战后的作品里劣作很少，而最不有趣的当属《本阵杀人事件》，压下《蝴蝶》，却把奖授给《本阵》，侦探作家俱乐部的这项愚蠢之举恐怕将在历史上留名。”

不过，要判定《本阵》和《蝴蝶》哪个更出色，一时之间很难下定论。在作品的完成度、动机的现实性方面，我和坂口安吾一样，认为《蝴蝶》更为优秀。然而，《本阵》虽然完成度不足，但其中隐含着对日本式密室的挑战、以及名侦探金田一耕助初次登场等诸多魅力，正因为如此，我想我也很难割舍下这部作品。

关于《本阵杀人事件》的诡计，作者声称是从罗杰·斯卡莱特（Roger Scarlett）的《安吉尔家的谋杀》（Murder Among the Angells）中得到的启发。在《安吉尔家的谋杀》中，被害者开动电梯正要下楼，短剑从天花板落下，造成了密室杀人。而《本阵》则逆向运用这一诡计，加以重组，改换成了一个从室内取出凶器的诡计。

关于这部作品，江户川乱步还发表了一篇优秀的书评《读《本阵

杀人事件》），对该作的得失进行了详细论述。乱步先是表示，在这部作品中，“作者在纯日本式的氛围下描写密室杀人，这一尝试取得了十足的成功，理应得到赞许”；随后他指出，诡计的点子应该是来自道尔的《雷神桥之谜》，又说到一些小道具的使用方式与罗杰·斯卡莱特的《安吉尔家的谋杀》相似；不过同时还是给予了高度评价，因为这部作品在骨子里具有很高的独创性。但乱步也举出了文中的一个缺陷：主人公的弟弟看到了犯罪预演，遭到哥哥的威胁，却又主动帮助兄长杀人和自杀，这一心理变化过程太令人费解。进而，在侦探小说的魅力方面，也有让乱步不满的地方，他列出的问题有：1、小说中缺少恶的要素；2、罪犯在案子刚开头时就已经死了。

这些批评着实尖锐，不过书评里有一点没提到，那就是名侦探金田一耕助的初次登场亮相。

“从外表看，这人大约二十五六岁，中等身材——准确地说，是个身材略矮小的青年。他身穿碎白点花纹的羽织与和服，下着细条纹的裙裤。羽织与和服满是皱折；裙裤松松垮垮，几乎分辨不出褶皱；一双木屐被磨得光秃秃的；帽子也走形了。总之，与同龄的年轻人相比，他真是太不在乎自己的仪表了。肤色还算白皙，但容貌并无特别值得一提之处。”

说到当时我国的名侦探，还有江户川乱步创造的明智小五郎。只是，这位懒散的高等无业游民不久就在通俗长篇中拥有了自己的事务所，变身为仪表堂堂的摩登男子，从此人格魅力大损。至于横沟正史的金田一耕助，据说是导入了业余侦探安东尼·格林厄姆飘逸风格，但其原型是整天待在剧场后台无所事事的菊田一夫。而金田一耕助这个名字，据说也是因为邻组里有一个研究阿伊努语、名叫金田一京助的亲戚，才想到的。

这位名侦探金田一耕助在性格设定方面的独创性，通过他的生平介绍得到了充分地描绘：他十九岁从故乡的中学毕业后，怀着豪情壮

志来到东京，考入某私立大学，寄宿于神田一带。结果不到一年时间，他就觉得日本的大学教育很无聊，便独自前往美国。然而，美国似乎也没多大意思，于是他边打工洗盘子边四处流浪，期间因为一点点好奇心染上毒瘾，渐渐陷入了不能自拔的地步。如此这般，文中把他塑造成了一个拥有独特经历的人。这种嬉皮士似的性格，在初期的明智小五郎身上也多少有一点，但明智既不像金田一那样付诸行动，也没有尝试毒品的胆量，只是一个高等无业游民罢了。可以说，金田一耕助的魅力不在别的地方，就在于这种人性化吧。他不像高木彬光笔下的神津恭介，后者是毕业于第一高等学校及东大的精英、在数学和外语方面拥有天赋的超人名侦探。无论是经历还是风貌都说不上出众，这反倒能让人产生亲近感。

横沟正史创造这样一个新侦探有他的理由。先生的说法是：战前活跃在作品中的由利先生和报社记者三津木俊助这对搭档，更像是惊险故事里的主人公，而非为逻辑解谜而生的侦探。因此，作为本格侦探小说的新侦探，有必要让金田一耕助这个人物降临世间。

再说《蝴蝶杀人事件》，本作中由利先生和三津木俊助这对战前搭档大显身手，但不得不说，侦探角色缺乏新鲜感。不过其作为侦探小说的完成度——尤其是在猜犯人这个层面上的表现，感觉要比《本阵》高出好几截。利用低音大提琴搬运尸体的手段，正呼应了杀人案发生在歌剧团内的背景。此外，盖子微微开着，玫瑰掉落出来，致使尸体被发现的这个场面，与奎因的《法兰西粉末之谜》中百货店橱窗里出现死尸时的场景一样，令人印象深刻。把尸体当行李移动的诡计，在克劳夫兹的《桶子》里也出现过，但这个低音大提琴的诡计算是一种反向运用，且极具现实性。进而，如坂口安吾评论的那样，密室诡计不算牵强，杀人动机及其他方面也是，总体上得到了通畅的整合。由是观之，战后横沟正史的代表作《本阵》和《蝴蝶》虽各有一长一短，但可以说水准都是极高的。即使说达到了世界级水平，恐怕也不

为过。

5

进而在翌年的昭和二十二年【1947年】一月，先生又在《宝石》杂志上开始连载《狱门岛》。

冈山县的《本阵杀人事件》发生在昭和十二年，而《狱门岛》则以战争即将结束的昭和二十一年为背景。战时入伍赴南方作战、在新几内亚的威瓦克迎来战争结束的金田一耕助复员后，为传达战友鬼头千万太的死讯，来到了冈山、广岛和香川三县交界处的狱门岛。

这是一部华丽的本格侦探小说，为三次杀人配上了三个诡计，并淋漓尽致地运用了某种难以翻译的纯日式诡计（或许该称之为“俳谐杀人诡计”），很值得关注。

如国外范·达因的《主教谋杀案》或阿加莎·克里斯蒂的《无人生还》那样，以利用童谣杀人为题材的作品很多，而应称之为“俳谐杀人”的《狱门岛》是横沟正史跨出的第一步，此后先生在《恶魔的手球歌》（昭和三十四年 [1959年]）中，以自创的“鬼首村手球歌”为核心，进一步贯彻了这个创作方向。

相比这些逻辑性较强的作品，《八墓村》（昭和二十五年【1950年】）可以说是一部聚集了丰富的惊悚道具、以哥特式浪漫的趣味性为目标的小说。不祥的传说、寻宝、地下的巨型钟乳洞、以血洗血的大量凶杀、血亲的仇恨以及年轻人的浪漫……内容丰富多彩，敬业精神可打满分，着实营造出了地方农村的氛围。然而，作为一部本格侦探小说，在诡计等方面略有欠缺。

要留意的是，这部《八墓村》引入现实中的案件是为了补强不详的传说。在文中，这桩案子发生在大正年间，但其实是昭和十三年【1938年】发生在冈山县的事。松本清张的《推理的谱系》中对此有过详细描述：一个胸部染疾、名叫都井睦夫的二十一岁青年，用猎

枪和刀制造了一场惊天血案，二十八人当场毙命，二人伤重不治，另有二人受了不同程度的伤。轻巧地将这类现实中发生的案子引入作品，或许也可说是横沟正史的一大特色吧。例如，《恶魔吹着笛子来》（昭和二十八年【1953年】）的开头也出现了与平泽帝银事件相似的情节。

话说先生在战后的本格长篇中，可排上前五位应该就是《本阵杀人事件》《蝴蝶杀人事件》《狱门岛》《恶魔吹着笛子来》《恶魔的手球歌》了。《恶魔吹着笛子来》相比其他作品较为低俗，诡计也不能令人满意，然横笛的音色萦绕前后，最后那个漫不经心的结局尤为精彩动人。

再说战后的优秀短篇，有〈侦探小说〉〈酒窝〉〈蝙蝠与蛞蝓〉〈黑猫亭事件〉等。特别是〈酒窝〉这篇，着重动机的解明，在横沟正史的作品里很是少见。其他几篇都是本格侦探小说，各具匠心，煞是有趣。

昭和四十九年【1974年】，先生打破长期沉默，直接出版了长篇小说《化装舞会》。这部本格作品以战后的轻井泽为舞台，整体略有古旧之感，但故事构架依然坚实，可以说在金田一耕助系列中，倒比通俗长篇《犬神家族》还要出色一些。

先生年过七十后，仍在发表优秀的长篇作品，这份对侦探小说孜孜不倦的热情着实令人钦佩。仔细想来，先生寻找到自己的露——也即本格侦探小说的王道，真不知耗费了多少岁月。比较先生在战前与战后的业绩，我们不得不惊叹于战后整装再发后的作品水平之高、内容之充实。

6

我认为，日本的侦探小说家中，没有一人能如横沟正史一般，鲜明逼真地描绘出潜伏于农村安宁夜景中的无边恐怖。

田园的夜是黑暗的。即使在月光流转、星辰闪烁的夜晚，树丛的

阴影部分也是一片漆黑。

横沟正史喜爱描写的是月夜之银光与漆黑之暗部的对照，是开放的大自然中的夜之恐怖。甚至在描写封闭的地下钟乳洞时亦是如此。先生笔下的钟乳洞绝不会狭小，而是如广阔的迷宫一般错综复杂。

《鬼火》中，代助与万造上演殊死搏斗便是以谏访的自然环境为背景：“湖水表面铺满了银灰色的暗光，远方朦胧模糊，与白色的夜雾溶为了一体。岸上唯有一片黑暗，只听得到芦叶的摩擦声与树梢的摇曳声。”《蜃楼物语》中，主人公邂逅美女是在一个月明之夜，文中写道：“我俩的周围没有一丝阴霾，宛如在水银灯的照耀之下，然而极远处却能望见些许雾气，青黛的岬角前端处，渔船的篝火神秘莫测，燃放出化开了似的青白之焰。”

换言之，在横沟正史的世界里，在黑暗中，只有在主要登场人物现身之时，整个舞台才会如聚光灯下的剧场，凸现在青白色的光芒之下。

如此这般，先生的诸多名作——无论是《本阵杀人事件》《狱门岛》还是《恶魔的手球歌》，都以开放的夜之田园风景为背景。在这一点上，横沟正史与江户川乱步形成了鲜明的对照。

众所周知，埃德加·爱伦·坡是一位爱暗夜胜过白昼的诗人。在号称世上最早的推理小说《莫格街谋杀案》里，坡塑造的名侦探杜宾就是喜欢夜晚胜过一切，他会在早晨来临时关上巨大的百叶窗，点起蜡烛。

这种对异于昼世界的异质夜世界的憧憬，在江户川乱步和海野十三身上也有体现。江户川乱步年轻时（二十四五岁左右）曾在三重县鸟羽的造船厂工作，因厌倦上班躲进了自己房间的壁橱。《天花板上的散步者》便是乱步这一经历的结晶。不过大体而言，乱步的这类作品倾向于描写置身于黑暗、狭小的封闭空间去偷窥他人。《人间椅子》当属其中的典型之作。

乱步享受着封闭的、黑暗的世界带来的乐趣。就像在母亲黑暗的子宫里安静地打着吨的胎儿，乱步从对暗黑的憧憬中甚至感到了不可思议的快感。高桥铁曾把乱步的这种特征确切地命名为“子宫愿望”。然而，说到横沟正史，虽然他关注草双纸式的血腥世界，但并无那种对封闭黑暗世界的憧憬。

先生的初期佳作〈面影双纸〉与〈仓库内〉所描绘的封闭家庭里，只有一味的黑暗和恐怖。先生并不像乱步那样，同时伴有“那恐惧不知为何令他高兴得浑身颤栗”之类的快感。

不用说，正如先生在〈不写也罢的小记〉中所披露的，这一差异是源于少年时代阴暗的家庭环境，但我觉得先生的幽闭恐惧症倾向也是原因之一吧。

正如横沟正史本人屡屡提到的那样，他有严重的交通工具恐惧症。先生讨厌坐电车，所以远行时利用的是随时能下来的小汽车。既然如此，那么先生在描写封闭空间时，从正面出现的必是恐怖与可怕，而不会是乱步所感受到的猎奇性快感。而那种草双纸式的惊悚世界也成就了先生的独特魅力。

少年时读过的书和谷崎润一郎造成的影响，浓郁地渗入了〈面影双纸〉与〈仓库内〉。先生从此二作的阴暗、恐怖、封闭的家庭世界出发，经由〈鬼火〉与〈蜃楼物语〉，再到战后的〈本阵杀人事件〉与〈狱门岛〉，逐渐将舞台移至开放的世界。

然而，先生最擅长的还是封建遗制尚存的老式农村。大家族主义、本家分家争斗之类的家庭问题，与自然景象的融合着实精巧。

显而易见，疗养居所上诚访的风景在〈鬼火〉中，房州的经历在〈蜃楼物语〉中，疏散地冈山县的生活在《八墓村》中分别落下了深重的影子。

从这层意义而言，先生与着迷于浪漫主义的海野十三又有着根本性的不同。在《深夜市长》等作品中，海野十三讴歌了对大都市之夜

的梦想，而横沟正史则对都市之夜毫无憧憬。

据说江戸川乱步和海野十三都曾在深夜的东京散过步，但身子虚弱的横沟正史不但无此雅兴，还必须逃离都市，在空气良好的大自然中生活。

又或许是先生想从复杂的家庭环境中逃脱的心情，无意识地起着强劲的推动作用吧。

无论是哪种情况，总之，先生深切凝视的是前代而非现代，是农村的生活而非都市的尘烟，而且还将他的那些或应称之为宿命的家庭问题设于其中。

如今，人们正在呼吁侦探小说的复活，热烈地将它们与现代推理小说进行比较。其中的一个观点是，侦探小说中有浪漫，但没有社会性。然而，严格地讲，这是错误的。至少在横沟正史以农村为舞台的战后作品里，对地方上残存的封建遗制有过生动的描写，战前战后农村的一个断面被鲜活地录入其中。而这种现实感与先生独有的、惊悚的草双纸世界以及逻辑性巧妙地交错在了一起。恰恰就是这一点，蕴含着先生战后的本格侦探小说中无与伦比的独创性。

只是，正如开头所说，相比都市、现代、合理，先生的视线更关注前代、乡村、非合理。因此，除了杰作《蝴蝶杀人事件》这个例外，其他佳作都局限于以偏远的地方为舞台。昭和三十五年【1960年】，先生野心勃勃地发表了以象征着现代都市生活的住宅区为舞台的长篇《白与黑》，但遗憾的是，这部小说冗长拉杂，失败之作的观感十分强烈。

要把握现代的社会生活，就必须拥有新视点；要把握国家的权力构造，就必须具备阶级认知。而这应该又与新型社会环境下生的、对人类的新关怀相连接，也关系到对犯罪动机的重视。从《化装舞会》中我们能感受到这层含义上的新意，但相比新的社会动态，先生倒是从一开始就对社会底层残存的老古董抱有强烈的关心。也许可以这么

说，正因为是这样一位作家，所以对现代性的探讨和研究反而不在先生的关心之列。先生是个戏作家，重视游戏高于一切，多少有点为游戏性而牺牲现实性之嫌。先生的很多作品在犯罪动机上存在缺陷也是这个原因。而在先生的侦探小说后，又诞生了以重视动机的松本清张为代表的社会派推理，也绝非毫无道理。

从这层意义来看，正如中岛河太郎所言，先生乃最后的侦探作家。说得更准确一点的话，我们也可以称他为最后一位伟大的侦探作家吧。

战后先生的本格侦探小说中的若干杰作，无疑与江户川乱步初期的短篇群一起，在日本侦探小说史上留下了永久的荣光。

水谷准的怪奇幻想世界中隐藏着某种不可思议的、对死的冲动。追随心爱的过世少女、试图靠气球飞向天空墓场的〈我的太阳〉（《新青年》昭和二年【1927年】四月期），欲与漂亮蜡人似的木乃伊美少女在地窖中一起朽烂的〈胡桃园的苍白看守〉（《新青年》昭和五年二月期），以及罹患白血病、想以令人费解的方式去死的〈司马家的毁灭〉（《新青年》昭和十年四月期）等等。可称为先生代表作的不少短篇中，上述的那些“死”都如泼墨一般伸展着孤独的梦之双翼。那是对美丽、黑色之死的赞歌。渲染着水谷准宁静幻想世界的，无非就是这种强烈的、对死的浪漫主义情怀。

水谷准本名纳谷三千男，明治三十七年【1904年】三月出生于北海道的函馆。刚从早稻田大学法文系毕业，先生便开始从事《新青年》的编辑工作，而早在学生时代，他就在《新青年》上发表了处女作——极短篇〈好敌手〉（大正十一年【1922年】）。

一般来说，处女作通常是解开这位作家创作秘密的关键钥匙，然而水谷准出道时，包括处女作在内的两三篇小说几乎都没有看点。

关于这一点，水谷准本人似乎也有清醒的认识，甚至在随笔〈旧恶处女作〉中写道：“这是幼稚的罗平英雄传中的一节，说穿了就是绅士其实是小偷，刑警其实是小偷的手下。评论家们可别太正襟危坐了！”

先生摸索到自己在作家方面的本质，始于极短篇〈崖之上〉的发表。令人窥见了崖上恐怖瞬间的这个短篇，使我们觉得装点着先生初期短篇群的幻想之物终于显露了姿容。随后发表的〈食恋人之事〉〈在空中歌唱的男人〉等作，洋溢着浓郁的浪漫主义色彩，皆拥有独特的韵味。

不过，在初期短篇群中，先生饱受赞美的诗人之魂真正开花结果的，还是〈我的太阳〉。

故事的叙述者“我”，某日受友人草场洋二郎的召唤，来到他那个有红色圆屋顶的家。草场与“我”的妹妹奈美枝有恋爱关系，两个月前奈美枝死后，草场开始变得奇怪。他顶着一头乱发，面颊消瘦，完全是一副苦闷的样子。随后，草场开始向“我”坦白，其实他已盗出奈美枝的尸体，搬入气球，放向了天空。

“眼看着气球变得越来越小，接下来就跟我们在地面上所做的差不多，像棺材渐渐没入黑土一样，黑暗从四周笼罩了过来。”

当气球不再上升，到达极限高度而静止不动时：“她会畅快地眺望着像糖果一般美丽的群星吧，比在地面上看到的更大更亮。那里比地上的任何墓场都要宁静美丽。”

倾诉完毕后，圆屋顶突然裂为两半，草场的躺椅在气球的牵引下，畅通无阻地奔向了天空。

如散文诗一般风格优美的作品、构成变格侦探小说之一极的怪奇幻想小说——〈我的太阳〉令人感到终于有了一篇契合上述类别的作品。这种植根于恋爱至上主义的爱与死的赞歌，直至今日仍不见丝毫褪色。

先生的侦探小说的本质既然存在于此种浪漫的怪奇幻想小说之中，那么我们也就很难否认，先生确实对以诡计为中心的本格侦探小说感到不满。

在随笔〈侦探诡辩〉中，先生说道：“降低侦探小说格调的原因之一就是诡计。趣话的妙处原本不就在于无法说明吗。这完全是一个无声胜有声的世界。此处若附上无谓的字词，即使再把它们吹走也会留下渣滓。更别说附带说明的趣话了，简直就是荒唐透顶。侦探小说的诡计亦然，无声胜有声才是最理想的。”

简而言之，先生对图解诡计式的解谜小说特别抱有强烈的抗拒感。

之后先生进行了丰富多彩的尝试，解谜小说也写过几篇，但他似乎遵循了自己的想法，始终注意尽可能将结尾的“图解”单纯化。

2

前文已提及，先生的侦探小说中隐含着赞美死亡的浪漫注意情怀，而将其以极端形式表现出来的，则是美少女收集主题，也可说成是“人偶之爱”的一个变种。涩泽龙彦在《少女收集序言》一文中，从小矮人见白雪公主吃下毒苹果死后仍如活着一般美丽，便制作透明的玻璃棺材、收纳尸体、安置山上的例子说起，针对男人想把美少女置于身边的强烈收集欲进行了如下阐述。

“小鸟、狗、猫、少女皆如此，一旦成为不主动发声的被动者，对我们男人而言才是拥有无限情色之物。”

将深爱的美少女做成木乃伊保存起来，或做成人偶留在身边——纵观水谷准的作品，我们可从将心爱的少女的尸体盗出墓场的《我的太阳》中管窥得此类少女收集的主题。而这一主题在《胡桃园的苍白看守》中得到了更为明确的体现。

在胡桃园悄悄生活了十六年的小柴，心里藏着少年时代的一桩阴暗的秘密。十七年前，他将疯狂爱恋着的绫子关进地窖，将其杀害，并作为她的守护者活到了现在。小柴向从法国归来的好友坦白了此事，宣称要与化为美丽木乃伊的绫子一起留在地窖中，随后从内部上了锁。

与人偶之爱仅一纸之隔的、对美少女尸体近乎崇拜的关注，仿佛是水谷准内心深处如此流淌着的一种愿望，即使在战后的作品，比如《东方的维纳斯》等短篇中也有所显现。

《东方的维纳斯》是恐怖小说，讲述了一个把背叛自己的美艳妻子制成标本的故事。我对文中逐渐通俗化的表述有些在意。相比水谷准，此类少女收集主题倒是更典型地见诸于橘外男的《青白色的裸女群像》等作品中，但水谷准大量的优秀短篇或多或少都在根基之处隐

藏着这样的愿望。我们可对此予以一定的关注。

3

在孤独的怪奇幻想世界中生活过来的水谷准，不久便试图转变自己的写作风格。先生曾在短文〈喂，幽默！〉中提倡创作幽默侦探小说，他说：“我期盼出现融入了幽默的侦探小说，这并不只是因为‘笑不出来而感到寂寞’。如果允许我表述得夸张一些，我很想说，这是因为我坚信，要把侦探小说作为大众文学发扬光大，就必须广泛地扩展‘对现实的批判’。而我认为在大众读物方面，要做到这一点，幽默是最便捷的一种手段。”

遵循这一观点，从昭和八年【1933年】到九年先生创作了一系列诸如〈再见青春〉〈我是英雄〉〈如夏之阴阳〉之类的幽默侦探小说。

此外，文风也变得轻快、有节奏感，场景转换也快，通俗性也慢慢加深了。比如：“这可不行。最重要的是，在非常时刻的日本，发现了你这么一个人不知该说无忧无虑、还是游手好闲、还是自私自利的年轻人，我除了吃惊还是吃惊”（摘自〈再见青春〉）；“我来带路吧。这里是王利大楼，瘦瘦高高五层楼，诸君无论从银座背后走过多少次也不会注意到的”（摘自〈如夏之骄阳〉）。

耐人寻味的是，这些幽默侦探小说有个共通点：每桩案子都是为认清登场人物的结婚对象的真实性格而设下的考验。这一倾向在之后〈蔷薇与蜃气楼〉中也能看到，可谓先生的幽默类作品的模式之一。

如果，在〈我是英雄〉中，实业家千金被绑架一案，其实是父女为测试新郎是否有资格结婚而演的一出戏；〈如夏之骄阳〉则相反，真相是男方为摸清新娘候选人的底细装扮成了司机。

上述几篇幽默侦探小说读之令人愉悦，在先生的这一系列作品中，无疑也是佼佼者。而死亡冲动与黑色幽默微妙交织的〈司马家的毁灭〉，从某种意义而言，可能是先生在这一时期的最高杰作。

以下面这段话开头的〈司马家的毁灭〉，文字中飘扬着初期的浪漫作品中所见不到的讥消。

“地方上的人称这山冈为‘云之台’，因为冈上高低起伏、层层叠叠，看上去就像夏日的云。当然，其中也包含着对居于自己之上者的下意识的尊敬之意。”

居住在山冈上的六十一岁老人司马道平，在第六十一次生日晚宴结束后，突然失踪。翌日清晨，在屋顶的瞭望台上的藤椅中，人们发现道平竟像睡着似的死去了。不久，聚集一处的遗产继承人纷纷指责对方杀了人，开始了丑陋的争吵。根据尸检结果，判明死因是砒霜中毒，但同时又在胃中发现了奇妙的东西——黄金球。检查之下，发现上而刻若一句令人费解的话：命汝等立龙之髯上观天下。

围绕着老年白血病患者之死的遗产争夺战很快便演变为一场闹剧，然而这些故事情节既让人感觉滑稽，同时也留下了一股阴森之气。换言之，这里的幽默并非之前尝试过若干次的通俗且明快的幽默，而是充满人生苦涩的黑色幽默，除此无他。主人公司马道平说道：“我敢断言，幸福之原态非爱、非富，是为生而奋进的意志火花。我的此种意志似乎极为稀薄，或曰欠缺。”他在叹息对生之渴望的匮乏，而这种向往死亡的冲动正是流淌于水谷准众多个性化作品的“主调低音”。

而到战后的〈魔女梅丽莎〉，这种冲动被进一步提升到了对死的欲望。

主人公有一段幼年时的奇妙记忆——全裸的女人说着“小宝宝，我来掐你的脖子吧，感觉会很好哦”，一边伸胳膊搂上来。不久，他便被这魔女梅丽莎的幻影所纠缠，最终上吊自杀而亡。

视野。在《Promenade·Volontaire》一文中，先生继提倡创作幽默侦探小说后，又对侦探小说的多样尝试寄予了期望。

“记得我曾期待幽默侦探小说的出现。原因有二，其一是我希望幽默侦探小说以一种文学类别的形式出现，其二则是在我内心深处有一种感觉，现代的侦探作家在文化修养上有巨大缺陷，为了开拓这方面的修养理应把幽默拿过来。”“我盼望出现探讨国际性问题的作品，同时也期待能有一些具备社会小说性质的、以极富生命力的话题为探讨点的作品。”

然而，即使到了战后，水谷准本人也没能拥有这种宏观的社会视野。无论是以女间谍为题材的《故乡的波止场》（昭和二十二年【1947年】），还是接下任务、准备暗杀重要证人的恐怖分子为了不毁坏天真孩童和盲眼姑娘的梦而中止计划的《暗杀者和蔷薇》（昭和二十四年），姑且不论作品中流淌着的浪漫主义和哀愁情绪，总之都非常缺乏现实性。

“逼近‘实在’的努力表现得最为明显的，就是对‘心理’的寻求。《未被敲打的窗》《R夫人的侧脸》《由良的囚徒》《今宵一夜》《故乡的波止场》这五篇，皆为我——一个从各种角度探究难以捉摸的人类心理的人——的影子。我的眼睛仿佛清楚地看到每条影子都伸展到了极限。”

这段宝贵的作品解说是战后先生自己写的，而列举出的作品里，最值得注意的是《R夫人的侧脸》和《由良的囚徒》。

特别是《R夫人的侧脸》，以探究杀人动机为主题，与战后的社会派推理小说亦有相通之处，值得关注。

R夫人杀害了丈夫，在审讯时仍坚称不明白自己的杀人动机，直到在狱中死去，动机也未得到揭露。后来通过夫人死后留下的遗书，才终于真相大白。原来杀人是为了抗拒自己的梦想被打碎，这实在是一个非常浪漫的动机。

浪漫主义者水谷准的形象简直是跃然纸上，而这一倾向在〈由良的囚徒〉中表现得更为浓重。

酒吧女掌柜由良收留逃狱的旧情人佐竹舜三，佐竹如同囚徒一般哪儿也去不了，被由良关在家中，受到她的爱抚。由良有个十六岁的女儿真美子，每天早晨向舜三学习英语。期间，真美子内心惘然萌生了微妙的爱与恨。于是那女人终于向警方告发了舜三。

这个描写女性微妙心理活动的短篇有着一种悬疑小说式的风味；后被黑岩重吾、笹泽左保等人继承了下来，但小说整体仍嫌欠缺了一点扣人心弦的地方。

正如前面提到过的，原本先生就几乎不写以解谜趣味为重心的作品——也即本格侦探小说。所以也没创造过名侦探。硬要列一个出来的话，也就是收录于单行本《暗黑绅士》中的几个连作短篇“名侦探伽蓝系列”了。

事实上，有明确性格设定的侦探角色也就是这个伽蓝了。先生是这么介绍伽蓝的：“把伽蓝先生当成私立侦探，抑或是单纯的爱管闲事的老头，那是读者的自由。总之这就是一个年过花甲、个子瘦小、满头白发、擅长把一个世纪前的服装穿得合身适体、而且乍看之下并不怎么讨人喜欢的老爹，这点毋庸置疑。”

除此之外，在绝大多数情况下，侦探都是报社或周刊的记者。关于这一点，只需举出先生为数稀少的长篇《蔷薇假面》《夜兽》等就足够了。不过，说实在的，这些侦探角色都缺少人格魅力。

5

水谷准本质上是一位短篇作家，长篇中没有值得一读的作品。于是，水谷准最优秀的作品群就止于战前的那些以怪奇幻想为主题的短篇了。聪明的先生对此有清醒的认识，关于战前的作品，他本人也说道：“你们可以把我的作品看成一个编辑兼作者因不满侦探小说界的

滞塞、缺乏多样性而大喝倒彩的结果。不过，说实在的，直到现在我都深信不疑，还是这些作品更含有通过文章传递出来的、真正的文字魅力。”

战后的代表作之一、荣获第五届侦探作家俱乐部奖的〈某决斗〉，是一篇颇有味道、亦可称之为“成人童话”的作品。

故事设定是：两人因一个名叫八州子的女人引发纠纷，一半出于好玩，打算在铁桥下趁夜行列车驶过的瞬间，用手枪进行决斗。他们乐观地认为，这么一来就听不到手枪的声音了。而且最重要的是，由于周围很黑，子枪不可能命中目标。哪知其中的一个竟中弹身亡。尽管靠着双方为以防万一事先准备的遗书和不在场证明，伪装成了自杀，但负责破案的警察采纳了他杀说，着手开始调查。最终，决斗的幸存者不堪警方的追查自杀了。正当人们以为尘埃落定之时……意外的结局也是别有风味。

江户川乱步把水谷准划入幻想派，并做了以下陈述。

“他学习了法国文学，是洋溢着法国文学色彩、并以此为基调之地的浪漫主义者。纵观全部作品，他属于我所说的幻想派，而〈在空中歌唱的男人〉〈我的太阳〉等睿智的小短篇则可以说是代表之作。然而，这一两年来，自从不堪忍受所谓的侦探小说的沉闷，大声疾呼〈喂，幽默！〉之后，感觉他的作品风格也有了些许变化，可以说，〈我是英雄〉〈再见青春〉等作代表了他此后的倾向，尽管这幽默不怎么多，仍残留着‘在空中歌唱’的幻想派色调，但它编织出了一种爽朗、以至于貌似世俗而乐观的侦探小说，并取得了成功，没准这是作者对自己并不强健的肉体所采取的一种抵制疗法。

“水谷准的主要作品除上述四篇外，还应该提一提〈司马家的毁灭〉和〈胡桃园的苍白看守〉。前者可谓幻想派侦探小说的代表作，理应具备现实性的侦探小说能与幻想派相结合并取得成功，就如小栗虫太郎的诗与逻辑的融合一般，令人感到不可思议。也可以认为，此

处正蕴含着侦探小说的多样性。后者则是纯粹的幻想派文学，在打动人心的力量方面已臻最高境界，浪漫派诗人水谷准令人怀念的青涩面孔在此一览无余。”

这番表述着实准确。简而言之，水谷准的本质存在于战前的幻想世界中，他所主张的以幽默手段创作具有广泛社会性的侦探小说，还需等到战后，直到松本清张等人的推理小说登场为止。

1

葛山二郎的奇特视线中洋溢着某种不可思议的诗情。从某种意义上说，没有一个作家能在侦探小说中比葛山二郎更重视“看到的事物”。沉迷于偷窥欲望的江户川乱步留下了〈带着贴画旅行的人〉〈镜地狱〉等名作，这些作品管窥的是晦暗封闭的世界，而葛山二郎的视线指向的则是广阔而开放的世界。

〈胯下偷窥〉里，男主人公对叉开双腿、弯腰低头，从胯下窥视翻转世界表现出异样的兴趣；〈买红漆的女人〉将红色邮筒与绿色行道树的鲜明对比、以及蜗牛的微妙阴影巧妙地运用于侦探小说。除了这两篇佳作，另有利用夜雾笼罩下变得模糊不清的白色道路实施杀人的〈雾之夜道〉、以视觉的听觉化转换装置为题材的〈听影之瞳〉等。如此这般，在葛山二郎的大量作品里，“错觉”都以视觉性或听觉性诡计的形式，发挥了巨大作用。而且，这些错觉充满了诗性美。美丽错觉的诗学，葛山二郎的侦探小说的独特魅力就潜伏于此吧。

仅创作了二十一篇中短篇小说便封笔的寡作作家葛山二郎，于明治三十五年【1902年】出生在大阪府河内郡。八岁那年的春天，他渡洋去了父亲工作的地方——旅顺，但初中毕业后又只身回到东京。据说在复习迎考期间，先生还做过清晨送牛奶的活，一劳累就马上去图书馆埋头看小说，把学习抛在了一边。原本在初中时代他就爱看小说，不加选择地读了夏目漱石、有岛武郎、菊池宽、莫泊桑等人的作品。据说在所谓的纯文学中，对先生影响最大的是初二时读的陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》。先生第一次知道侦探小说，是在大正十二年[1923年]来到东京后每天往图书馆跑的时候。在图书馆，他第一次遇上了柯南·道尔的歇洛克·福尔摩斯。然后，先生认为这种程度的东西自己好像也写得出来，便凭着初生牛犊不怕虎的气势，用一个晚

上一口气创作了三十页篇幅的小说，也就是后来获奖的处女作《谎言与真相》（大正十二年【1923年】）。

这篇处女作讲的是在住宿生中颇有人气的小川圭二与一个叫山根的学生交恶，山根设下奸计诬陷小川盗窃，但小川看破诡计，为自己洗刷了清白。小说整体予人幼稚之感，这一点无可否认。而山根趁扭打之际把偷来的钱放进圭二口袋的诡计，则是从陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》中得到的灵感。从这里也能感觉出，先生受陀恩妥耶夫斯基的影响有多大。葛山二郎接下来发表的作品是《利己主义》（昭和二年【1927年】），不过先生的文学实力结出硕果，则始于第三篇作品《胯下偷窥》（《新青年》昭和二年十月期）。

记事之后，加宫真棹离开双亲，被伯父收养，在坏心肠的伯母的欺凌下长大，从胯下偷窥总能让他感到一种奇妙的喜悦……从这篇以怪异青年为主人公的作品里，能明显感觉到江户川乱步的影子，但葛山二郎后来的特质也已巧妙地存息于其中，这才是最重要的。

“从胯下窥到的景象，也似透过镜片看到的世界，水灵娇嫩、色彩鲜艳——当然好处并非只有这一个。血往下流到头部，脑子变得迷迷糊糊，这以后好处就来了。地表就像悬空浮了起来。远处原野的尽头反拗过来，向自己的身体掩来，最后自己便会被包裹在莫名其妙的氛围中。这不就是未来之国吗？鸦片上瘾者窥视到的也是这样的国度吗？”

加宫的这段胯下偷窥礼赞，对记得自己幼时曾为了好玩从胯下窥探过世界的人们来说，绝非变态之念，他们一定会视其为触发怀旧情绪之物，而接受下来。从胯下偷窥的独特视线不仅作为诡计之一被用于一桩马拉松途中发生的杀人案，还在结局处的精彩场面里得到了有效的利用。不得不说，加宫想在行驶的汽车前一边从胯下窥视一边等待死亡的身姿，着实令人印象深刻。我每读一次这篇作品，就会想起杰克·里奇（Jack Ritchie）的短篇《颠倒世界》（Upside-Down World）

里的那种奇妙的空间感觉。

从这个意义上说，江户川乱步、大下宇陀儿、甲贺三郎、水谷准、小酒井不木等人对这篇作品的感想是极其耐人寻味的。他们无一例外地对作品主诡计的说明不足表示不满，但同时又十分佩服独特的人物设定。

比如，江户川乱步说：“我认为挺不错的，但同时也有点不满。认为不错的地方，不用说，就是从胯下窥视的这个感觉。我喜欢这种类型，虽然大赞特赞有点不好意思，但实话直说，在火车下能看出腰身长短啊，在铁桥上面对逼近的火车头窥视胯下、在忘我陶醉的状态下死去等等，我都喜欢得不得了。不满意的地方是结局太没劲。”

大下宇陀儿也是，在值得评价的地方给予好评的同时，也尖锐地指出了问题：“结尾处写得非常不充分……浦地君两次重贴号码纸，以及乞丐看到的是第二次，这点说明还是要有的吧。此外，在日吉町和衣笠大道的十字路口递交通行证的人，为什么没有看到浦地君跳进沟里？这一点也希望能在什么地方做个解释。”

另外，甲贺三郎果然有本格派的作风，他先是说：“那个马拉松途中的杀人诡计，我认为是完全不可能做到的。”接着又对诡计做了具体的批评，但最后下结论时，仍对这部作品予以了高度评价：“杀人手段如何，对这篇小说的价值影响甚少。‘胯下偷窥’者投身于杀人案的漩涡，自己吹着笛子，自己舞蹈，最终以命中注定的方式而死，写得真是既有趣又精巧。”

纵观战前与战后，葛山二郎是一个极少被人讨论的作家，不过各位作家先生对《胯下偷窥》的评论感想在某种程度上也适用于他的其他作品。换言之，先生作品的有趣之处就在于那独特的视线，而非诡计本身的独创性。我为其取名为“美丽错觉”。在先生的视线下，司空见惯的单纯诡计如宝石一般携着美得不可思议的光与影而来，此中蕴藏着其他作家无可取代的新鲜魅力。

葛山二郎的代表作是〈买红漆的女人〉(《新青年》昭和四年【1929年】十二月期)已成为定论。事实上,这篇作品里有一位在其他作品中登过场的律师——花堂琢磨,也算是一种侦探角色。此外,先生一流的“美丽错觉的诗学”在本作中成功地结出了硕果,称得上是先生所有作品里最优秀的一篇。〔

遭遇关东大地震、一度回到满洲的先生不久又返回神户,犹豫入学考试失败,他放弃再次报考,当上了县立病院病理研究所的助手。不料,后来先生以补缺入学的形式得以升入本已不予录取的学校,便申请将研究所的工作改成了夜班。但这样身体吃不消,于是再次改为白天去研究所上班,晚上去夜校念书。然而,这也只维持了两年,先生又改行做了出租车的副司机。就在这当口,他罹患盲肠炎,不得不入院治疗。手术后,先生为疗养兼商洽,回到了旅顺,这是昭和四年【1929年】秋天的事。这一年的十月,由于新陪审制度即将引进,葛山二郎购入了大量参考书,并在漫长的火车旅途中全部读完。据先生讲,旅途结束时,眼前甚至浮现出一幕幕法庭的场景。

〈买红漆的女人〉就是回到异国的先生在此背景下创作的作品。律师、证人、检察官之间的对话使人能感觉出陀思妥耶夫斯基的影子。此外,或许是因为有亲身体验,登场人物之一的司机也处处透着真实感。

〈买红漆的女人〉的设定如下:某公司出纳从银行领取职员的工资款,在坐车回去的途中遭到袭击,不仅现金被抢,人也被杀害,而律师花堂琢磨则为该案的被告小田三藏辩护。小田的嫌疑基于遇袭汽车司机的证词,司机称车子刚开进海岸大道第四区东侧的马路时,有一个貌似认识出纳的男人跳进了正在行驶的车,不久又突然从背后掐住司机的脖子,把他推下了车。进而司机还说,自己被推出车时,看

见出纳就像死了似的瘫倒在车内。此外，关于物证方面，逮捕时警方在被告的上衣里找到了被视为凶器的日式手巾，在车里发现了被告的金纽扣。面对如此不利的景况，花堂律师毫无惧色，展开巧妙的辩论，竭力通过不懈的努力，来扭转被告的处境。然而……

在其他相似的场所摆上容易与红邮筒混淆的东西，使总是以红邮筒为标志的司机开错了道——这个新奇的诡计构思就是本作受人瞩目的地方。

这个错觉诡计是把罗伯特·温顿(Robert Winton)的〈两个房间〉里的诡计搬到了户外，但感觉稍欠现实性。不过，根据作者的披露，这个诡计是从现实经历得到的灵感，当时先生本该照往常一样拐进有红邮筒的路，结果因为在想别的事，错误地进了另一条道。

这个姑且不论，只看“绿色行道树下，位于稍稍偏向车道一步之处的红邮筒”这一景象，以及花堂律师所主张的被告小田的不在场证明——“蜗牛在端动，太阳熠熠生辉，影子的形状变了，被告描绘出了那影子，蜗牛则留下了自己走过的银色路线”中涉及到的异想天开的诡计，着实充满了娇艳的诗性之美。

紧随其后的〈雾之夜道〉(《新青年》昭和五年【1930年】四月初期)显然是〈买红漆的女人〉的延伸之作。前者的舞台在夜，后者的舞台在昼，两者呈现出鲜明的差异，然〈雾之夜道〉的主题无非也是一样的“美丽错觉”。明明消息说的是女人把男人推下了崖，可实际从崖上坠落而死的却是一个女人。而且这女人穿的和服内侧沾有石灰，根据这一点花堂律师发现本案中隐藏着一个诡计。于是，律师夜访检察官岩城刚一郎的家，疑心重重地开始了诘问，然而……

这篇小说也引用了《罪与罚》中著名法官波尔菲里的话——“烟，雾，琴弦在茫茫雾海中发出铮铮的响声”。至于主诡计，则是把石灰撒成道路状，直到崖边，使人在走惯的夜雾中以为那是一条在雾中隐隐浮现的白色小径。或许缺乏现实性，但女人走在浮现于夜雾之中的

白路上，没多久便从崖上坠入黑暗的情景仿佛就铺陈在我的眼前。

如上所述，葛山二郎使用的多是利用视听错觉的单纯诡计。这也是基于先生的“正当诡计观”，即应该使用不做没完没了的解说也能让所有人理解的诡计。

然而，在〈听影之瞳〉（《新青年》昭和六年【1931年】八月期增刊）中，关于听光器（使用了硒把光转化为音、将视觉表现为听觉）有大段冗长的科学式说明。不过，该作未必就成功了，作为先生强烈关注视觉——或许该称之为视觉情结——的结晶之作，感乎倒是值得一读。但是，除了这个罕见的例外，总体而言，先生作品中用到的诡计是单纯易懂的。

佳作〈敲打木桩的声音〉（《新青年》昭和六年【1931年】十一月期）里的视听觉诡计，则利用了无烟火药与有烟火药在枪声上的差异、以及光与音波的速度差。但这也只是哥伦布竖鸡蛋式的单纯之物。此外，在〈被染的男人〉（《新青年》昭和七年十月期）中，和服内侧沾上的染料被用作发觉罪行的线索之一，但文中关于染料的构成只是非常浅显地提了一下而已。

葛山二郎的侦探小说的另一个特征里，多以补强主诡计的形式采用附属诡计。我们往往可以看到，先生的一部作品里会用到两个诡计。

比如，〈胯下偷窥〉中既有因倒看认错了6和9的视觉诡计，又有利用地理的不在场证明诡计；〈买红漆的女人〉中，有仿造的红邮筒，以及用于不在场证明的蜗牛影。〈雾之夜道〉亦是如此，除了用石灰伪造出一条白道的诡计，还有靠男声让人误以为是男人被女人推下去的诡计。

关于喜好使用双诡计的理由，作者说道：“其中一点，我想先用貌似马上会被看穿的诡计来蒙蔽读者的眼睛，然后说一句‘其实呢……’再亮出另一个诡计。这是一种魔术师的手法。”

另一方面，先生也在反复使用个人喜好的诡计的变种。正如我们

已经看到的那样，〈买红漆的女人〉和〈雾之夜道〉可以说在诡计上是异曲同工的。进而，类似的诡计在〈古币鉴赏家之死〉（《新青年》昭和八年【1933年】一月期）也用到了。此处是利用戏剧舞台的布景设备，制造出有一条路的错觉，让一个骑马的人摔死在了悬崖下。

先生的作品还有一个特征，那就是大部分诡计的构思都来自于自己的生活体验。前面已提到，〈买红漆的女人〉里的红邮筒诡计是基于真实经历的；〈胯下偷窥〉里认错6和9的诡计也来自于现实：先生因盲肠手术入院时，从床上仰望挂在墙上的日历，看错了数字6和9。

不得不说，可以如此这般将平凡的日常经历变化为〈买红漆的女人〉〈胯下偷窥〉里的那种美妙的、影像化的诡计，实在是一种非凡的才能。并非依原样再现卑俗的日常体验，而是将其升华至全新的讨性世罪，这就是葛山二郎的方法。

3

从创造名侦探的角度来分析，葛山二郎塑造的花堂琢磨律师这一型的侦探角色，在性格设定上真是非常独特。花堂律师的辩论和推理极为大胆、拥有独创性，但总觉得大部分作品在设定方面有欠缺，对最后关头的处理不够妥当。歇洛克·福尔摩斯、埃勒里·奎因等如智慧之神一般的名侦探走红后，像刑警可伦坡以及乔艾思·波特（Joyce Porter）笔下的多佛探长那样，没有名侦探样儿、扮猪吃老虎的名侦探，作为新型的、充满魅力的侦探角色，也渐渐受到了瞩目。而花堂律师介于两者之间，虽然能展开独特的推理，但结论未必是正确的。

应该说，花堂律师系列飘散出的独特幽默正是来自于侦探角色的这种性格。

最为强烈地突出这种幽默感的典型作品就是〈慈善家名簿〉（《新青年》昭和十年【1935年】六月期）。花堂律师在路边偶遇昔日曾一

起调皮捣蛋的伙伴小鹿明，却见他一副穷和尚的打扮。接着，这个男人逼花堂听了一堆关于如何打扮成乞丐模样博取世人同情的手段。据小鹿讲，他把那些冤大头的名字制成“慈善家名簿”到处发放，取悦了不少“同业人员”。进而，他还不知收敛，趾高气扬地说，现在乞丐中存在问题，所以他们成立了乞丐公会，制订了国民共济策略，为培养储蓄之心组织了金融互助会，开始了一项给生意人提供低息贷款的事业。于是，花堂律师也填了一份捐赠书，送上了两百元巨款。当他心情愉快地在晃荡的电车中翻阅“慈善家名簿”时，赫然发现名簿里有“花堂琢磨”这个名字。而且，备注栏里还写着以下内容：

“先生乃正义人士，崭露头角前途无量之律师。其与弱者为伴，祈国利民福，极喜食国之事业。亦即新型食材。因此，凡有寸许人思不及、新奇古怪、以国利为本之计，无须踌躇事能成否，皆可即时诉之于先生，脍面强求资助。能否求得旅费之百倍、二百倍，全凭君之手腕、口舌。”

花堂律师这种善良正义派的性格，在《雾之夜道》这场悲喜剧中也有充分的体现。作中，花堂误以为某人是罪犯，加以诘问，不料真凶其实是自己所爱之人。在《头红漆的女人》《雾之夜道》中推理失败后，花堂律师在《被染的男人》《古币鉴赏家之死》等作中发挥了名侦探的实力。可以这么说吧，他的魅力就在于，尽管因过于维护弱者、嫉恶如仇而犯下人类常见的错误，但推理过程中仍隐藏着锐气。由是观之，可以说，还是《头红漆的女人》《雾之夜道》《慈善家名簿》这种充满人情味的作品，比单纯展开精湛推理的作品更能发挥出花堂律师本来的魅力。从这个意义上来说，像《蚀春鬼》这样的闹剧式作品就显得有所欠缺了。

先生对这类侦探角色有着非同寻常的挚爱，这一点从战后先生复辟这一角色，写下《花堂氏的再起》（昭和二十三年【1948年】）就可窥知一二。不过，应该这么说吧，在世道荒弛的战后，花堂律师已

失去往年古朴美好的时代力量。作品描写了花堂如何在国外嬉闹式地大展身手，但总觉得过去的那种新鲜魅力已荡然无存。

4

葛山二郎只留下了二十一篇中短篇作品，回顾先生的作品群，首先不得不吃惊的是其文风的多姿多彩。先生进行了多种多样的尝试，除了运用本格式诡计的〈胯下偷窥〉〈买红漆的女人〉〈雾之夜道〉等作，另有〈赤光寺〉〈虚假记忆〉之类以怪奇和恐怖为主题的作品、〈红脸商人〉〈〉〈暗夜野〉等犯罪小说色彩浓郁的作品、以及像〈听影之瞳〉〈蚀春鬼〉这样的医学侦探小说，甚至还有〈慈善家名簿〉这种幽默小说。

但不得不说，先生的本愿无非还是在于通过诡计达成美丽错觉的诗性演绎。〈蚀春鬼〉有着与天下宇陀儿的蛭川博士近似的风格，但它与先生清静水灵、富含诗意的想象力略有性质上的不同，这种感觉是无可否认的。先生回顾自己的创作生涯，反省道：虽然我努力想创作有趣的作品，但也许是与生俱来的性格，写出的东西死抠道理、缺乏通俗性、拘谨死板。

但我要说，不走通俗化路线，通过视觉、听觉诡计成功地使美好的浪漫主义开花结果，才是先生的本质之所在。葛山二郎独特的视线、极富文学味的文字、被美妙地影像化的诡计，时至今日也绝不显陈旧。

关于先生的这一特质，江户川乱步有过如下阐述。

“葛山二郎的作品大多是侦探小说，也相当巧妙，但总觉得文风不太能使人觉得它们是理智侦探小说。他也是‘文章’的作家，因而是‘味’之作家，精于描写‘感情’。除了两三篇佳作外，感觉这种装饰性的东西甚至战胜了故事构架，过度地将其掩盖了。再怎么说明最好要有装饰，至少在理智侦探小说方面，必须先有坚实的骨架，然后再有用来充实内容的装饰。从这层意义而言，不能不说在一般情况下，

文学派的侦探小说有着放任才情发挥而怠慢故事构架的倾向。”

应该说，这段话虽然短，却是一针见血的批评。在葛山二郎的作品中，江户川乱步所说的“装饰”通常给人印象强烈，但诡计的现实性则也相应地薄弱。从这层意义而言，也许可以说先生倒是与甲贺三郎形成鲜明对比。

美丽错觉的诗学。尽管战后葛山二郎企图凭《花堂氏的再起》复兴他的侦探小说，但最终没能收复战前的魅力。经历了战火肆虐的废墟上，已不存在令先生的梦想绚丽绽放的肥沃土壤。略沾污秽、强悍激烈的风俗与煽情性。先生过去最为厌恶的是新时代的象征。我们可从葛山二郎的最后一作《后家小巷事件》中，窥得先生努力将这些事物导入作品的痕迹。只是，这部作品实在难言成功。

随着时代的剧变，先生只得被迫沉默下来。这意味着梦想丧失的时代已经到来。新的时代正不断地索求着新的侦探小说。

附记：

过去根本没有正式评论葛山二郎的文章，关于先生的经历亦有诸多不明之处。幸而笔者知道葛山氏尚健在，执笔本评论时，得以从先生那里直接获取大量指点。此外，我想预作声明，未标明出处、作为葛山氏之观点所做的叙述，均为本人采访所得。

1

橘外男的怪奇幻想世界里总是潜伏着对美丽女性的强烈憧憬。不管是以外国为舞台、充满异国情调地展开残酷恐怖幻想也好，还是讲述日本式怪谈也好，都没有多大差别。在以〈德·多尼约尔博士的“诊断记录”〉为代表的诸多作品中，我们都能看到“美女与野兽”的主题。这类主题在战后长篇《阴兽 TRISTESA》中得到进一步明确，以怪诞之极的形式结出了硕果。而这也无非是先生所特有的一种“女性赞美”的变型。此处，野兽或野蛮的男人越丑恶、越残酷，与之相对的美女便越是会散放出妖冶的情色之光。

先生另有一批作品，讲述了善良美好的女性仿佛只身背负了时代的不幸，她们惨遭男人的凌辱，最终沦为娼妇。这么说来，属于此系列的《泥泞》和《君府》中的悲惨世界，其实也是“美女与野兽”主题的一个变种。想一想先生作品后来的这些特质，也就完全不必奇怪，游戏于怪奇幻想世界的他为何会以纯爱小说创作者的身份出道。尽管纯爱小说甘甜美好，与上述风格截然不同。先生的长篇处女作《太阳沉落之时》（创作于大正十一至十二年 [1922-1923年]）其实与武者小路实笃的《爱与死》非常相似，是一部激烈、甜蜜的纯爱小说。

有岛武郎为这部处女作的第一卷撰写了序文。说起来，这真是一篇大违常规的序文，关于作品，文中这样说道：“极其冗长，且到处都夹杂着毫无必要的小插曲。有些就像童话故事一样单纯，有些则啰里啰嗦不着调。”进而他又严厉地指出：“如果由我来处理这些素材，我想我大概会精简到三分之一。此外，文字虽然纯熟、组织缜密，但相形之下，从中我却看不出能体现这位作家气质的坚实风格。因此，作品处处都给我一种扁平感，而非立体感。”然后，关于这部作品的优秀之处，有岛武郎提到了独特的叙述语气所带来的魅力：“感觉在

读一则真实无比的童话。自然也好，人物也好，并未在匆忙快速的叙述中被扭曲分毫，而是以所见所感的原貌被表现出来。而且，所有的事件与人物都奇妙地生存着。”

该作采用了独特的叙述方式。主人公“我”从札幌的孤独青年——盲人“要之助”身边带走了他的妹妹，一同私奔去了东京；“我”给哥哥“要之助”寄去了一封遗书式的手记，以此形式讲述了“我”与那女人最初的邂逅、快乐的同居生活以及悲剧性的死亡。从作品中我们确实能感受到橘外男式的饶舌和结构的冗赘，而且有岛武郎的表述——“急匆匆的快语速”——真是无比贴切。不过，小说技巧虽然稚嫩，整体洋溢出的那种近乎悲壮、狂热的爱之绝唱，时至今日都能扣动人心。

明治二十七年【1894年】十月十日，橘外男出生于石川县的一个军人家庭。他曾在群马县立高崎初中就学，但刚升上三年级，便遭退学处分，被送到家住札幌市、时任北海道铁道管理局局长的伯父处，当上了一名铁道员。如果先生在自传式作品《我是有前科的人》《某小说家的回忆》中的自白是真的，那么在二十岁时，他曾为了把一个试图激励过自己的艺伎从困境中解救出来，挪用了公款，并因此银铛入狱。出狱后，他前往东京，在一家瑞士人经营的外国商社就职，却因谎报履历被发觉而辞职；二十六岁时在日本桥开了自己的贸易商社。处女作《太阳沉落之时》是先生二十八到二十九岁间发表的作品，前半部分更有不少地方可看出先生在札幌时的生活体验。也许我们可以这么说，在先生的作品里，如此朴素而正直地赞颂美女的作品只此一部。

先生所谓的习作时代的作品中，另有三部长篇——《艳魔地狱——某死囚犯的一瞥》（大正十四年[1925年]）、《更近我主》、《地上残影》。其中值得注意的是《艳魔地狱》。我关注此作，绝非因为它是杰作，倒不如说这部充斥着避讳文字和删减内容的小说是彻头彻尾的失

败之作。然而，这篇行文低俗的小说具备其他习作中所没有的怪诞。这怪诞张开着黑色双翼，遍布全文，使人觉得之后橘外男那残酷的怪奇幻想世界就是从此处萌芽的。

该作的主人公与另三部长篇习作完全不同，是一个像秃头海怪似的大个子男人，长得十分丑陋。他欲火焚身，想要女人，却又完全不受女性欢迎，于是不久便接二连三地犯罪，最终被处以死刑。对女人的渴望、因自身不被接受而导致的焦躁与苦恼充斥了全文。文章以令人不快的低俗口吻，没完没了地写着痴人的大段自白，《太阳沉落之时》中的甜腻调子在这部作品中已荡然无存，比如：“真正强大的美……可不能光用一个‘美’字来打发。那种能从灵魂深处诱人、叫人烂醉如泥的，把男人的心一下子掏走、让这颗心跳得垮掉的强烈的媚态，绝无可能在处女身上表现出来。就算身子肉感，脸蛋长得俊俏，表现出喜好男色的一面，只要这女人还是黄花闺女，就算她想表现出这样的媚态，肯定也表现不出来。”

不过，或许有一点值得我们关注，那就是在这部作品中，对女性的强烈憧憬、和对凶暴、野蛮如禽兽一般的男人的隐隐恐惧感纵横交织，到了后半部分“美女与野兽”之残酷悲剧的构图已藏于其中。

另有一点不可忽视，这些习作时代的长篇很多都受到了基督教的影响。尤其是处女作《太阳沉落之时》和《地上残影》，基督色彩十分浓厚。只是，这不足以明示先生的信仰程度有多真、有多深。我们只知道，无论先生在青春时代有过怎样的宗教体验，数年后他还是对现实生活中基督徒们的伪善产生了深深的幻灭感，只要读一下《我是有前科的人》里的一段描写，便能清楚地了解这一点，当时救世军的牧师知道橘外男是高级军官的儿子，立刻向其家庭索要高额捐款，听说此事后他大为愤慨。进而，在短篇小说《大主教与天使》（昭和三十年【1955年】一月）中，作者还揭露了骗子牧师的生活状况。

作为作家的第二次起跑点，昭和十一年【1936年】对橘外男来说是一个值得纪念的年份。此时距离他发表处女作《太阳沉落之时》已有十四载。这一年，橘外男参加了《文艺春秋》的真实故事征稿活动，其作品《酒馆轮盘赌纠纷记》被选中。作品以私小说式的风格叙述了荷兰人卡尔·李希特和主人公“我”两人在银座开了家酒馆，期间纠纷不断，最终与经营伙伴发生争执的始末。文中洋溢着习作时代作品中所没有的独特幽默。

还是这一年，橘外男接连发表了《比利时的地图》《德·多尼约尔博士的“诊断记录”》《恋爱与炮弹》等短篇，每一篇都是水准之作。不仅从中可窥见先生在小说技巧方面的提升，而且这些作品所展现出来的主题多样性也值得瞩目。佳作《比利时的地图》以夹杂着独特幽默与哀愁的口吻，出色地描绘了比利时孀妇艾格妮丝的纯真爱情；《恋爱与炮弹》中，指挥官出于立场，不得不处死爱上了敌国军人的可爱孙女，作品以战争悲剧为题材，感人肺腑；但我们不得不说，《德·多尼约尔博士的“诊断记录”》更耐人寻味，尽管从侦探小说的角度来看，这篇小说写得并不好。

布鲁塞尔大学副教授德·多尼约尔为研究毒蛇，携爱妻琉妮从非洲的刚果深入内陆的乌丹比，得知当地的密林中有半人半兽的怪物出没。这个怪物被称为撒麻，像猩猩一样全身覆盖黑毛，非常暴淫，据说部落里已有七八名女子失踪。某日，撒麻受了伤，来博士处接受治疗。虽然不久人们便明白了撒麻的企图，但未及做好周全的防范措施，琉妮就被撒麻掳走了。博士为搜寻琉妮，疯了似的在密林中游荡。最后，博士终于找到了琉妮。然而琉妮却不顾博士的呼唤，只想和撒麻一起逃走。“我的妻子、那个庄重冷静的琉妮，竟然抛下了一切文明，自愿像类人猿一样裸着身子，露出从未向身为丈夫的我显露过的满脸媚态，以妖姚的拥抱、满足和信赖，挽着那丑恶无比的兽人的胳膊。”

美丽的女性被半人半兽的怪物掳走，最终不再回归人类文明的世界，而是在原始森林中生活——这一主题在《“死之荫”探险记》中也有所展现，且表现形式并无多大差别。“以秘境为舞台的人兽交婚故事总是异曲同工，道具是齐全了，但未能制造出相应的效果。”（摘自中岛河太郎《大众文学大系》的解说）——看着先生这过于忠直的主题重复，恐怕我也会产生冲动，说出同样的话来。

然而，值得注意的是，橘外男的那些描写怪奇幻想世界的作品，几乎建立在“稀世美女 VS 丑恶野兽或野蛮男人”这种极其诡异的美丑反差上，而且，总是以美女屈服于野兽的奇怪魅力而告终，话虽如此，先生笔下的这类诡异构图最终也只作为一种异常事象，为人所否定。在这一点上，橘外男笔下的“美女与野兽”构图，与小栗虫太郎在《人外魔境》中所阐述的回归虚无之野性的哲学，以及香山滋筑织出来的美丽的反文明之梦，都截然不同。比如，在香山滋的《蜥蜴之岛》中，主人公——女探险家弗洛伦斯·劳顿对自己说要留在一个世界地图都没标识出来的远海孤岛上：“再见吧，文明！再见吧，科学！再见吧，世界！”

也就是说，比起人类社会，小栗虫太郎和香山滋对野兽和怪兽的世界更有共鸣。与之相对，橘外男则对试图逃避人类文明的人抱有一种恐惧感。从作者在〈德·多尼约尔博士的“诊断记录”〉中对这个故事所做的评语，也能清楚地看到这一点吧。作者说道：“可以视其为一个荒诞无稽的故事，让它湮没在嘲笑中，也可以为之而战栗，为之而感到厌恶。”由是观之，先生所描绘的怪奇幻想世界，以着了“美”色的恐怖或被恐怖所支撑的“美”为本质，是一个个交织着不可思议的温柔与残酷的怪诞之梦，除此无他。观先生的这一恐怖小说式的特性，可以这么说吧，中篇小说〈圣科尔索岛复仇奇谈〉也很好地发挥了先生的特质。在圣科尔索这座禁忌之岛上，女人一旦与岛民之外的男人陷入恋情，男女都会被处以残酷的死刑，小说描写的便是一个岛

上居民展开可怕复仇的故事，结尾处飘扬着先生所独有的残酷之美。

当然，把这类怪奇幻想小说视为橘外男作品的主要部分也不正确。我们可以把先生的作品大致分成五类：1、初期习作中，以处女作《太阳沉落之时》为首的纯爱小说；2、以第七届直木奖获奖作〈关于那林殿下的回忆〉（昭和十三年【1938年】）为首、夹杂着幽默与哀愁的私小说型作品；3、残酷怪诞风味浓郁、以外国为背景的怪奇幻想小说，比如〈德·多尼约尔博士的“诊断记录”〉；4、〈蒲团〉等日本式的怪谈故事；5、《我是有前科的人》《某小说家的回忆》等自传式作品。此外，先生还写过几篇间谍小说。其中，劣作〈逃离祖国〉是反共间谍小说；〈桃色机密室闯入记〉笔调诙谐滑稽，能让人一读，但也是平庸之作。唯有描写女间谍之苦恼的〈美西战争的背后〉是水准之作，但该不该把这些作品列为第六类，我还是有点疑虑。

3

橘外男的怪奇幻想世界真正开花结果还是在战后。昭和十五年[1940年]移居满洲的先生，从昭和十六年到因战争结束而返回的期间，完全没动过笔。不知先生为何要去满洲。先生是个世界主义者，年轻时有过经营外贸商社的经验，许多作品里都有外国人的角色。先生对创作诸如〈逃离祖国〉这样的低级作品感到厌烦，可能与他赴满洲或多或少有点关联。因为我们光读〈恋爱与炮弹〉〈红颜的死囚犯〉，就能看出先生在战争中目睹过不少悲剧，他并不是一个无条件赞美战争的人。战争一触即发前的日本，有“见到外国人就得把他当间谍看”的说法，在这样的国家里，先生那些充满异国情调的作品，毫无疑问会被扣上“敌性文学”的罪名。

总之，战后先生那些充斥着噩梦的怪奇幻想，远离如废墟一般的日本现实，在另一个世界绽放出了妖异的梦之花。

昭和二十二年【1947年】发表的三部长篇《阴兽 TRISTESA》《乌

尼德斯海流的彼方》《妖花艾琳》，可谓橘外男在怪奇幻想方面的代表作。

《阴兽 TRISTESA》讲一个腿有残疾的银行家罗德里格斯·亚里山德罗，因妻子与妖犬 TRISTESA 有了肉体关系，终于将她虐杀。作品的主题不用多说，无非也是一种“美女与野兽”的诡异构图。不过，先生战前的此类作品全都大同小异，从《德·多尼约尔博士的“诊断记录”》到《“死之荫”探险记》乃至《令爱艾米拉的日记》，野兽的那一方总能从大猩猩身上找到影子。而《阴兽 TRISTESA》的有趣之处在于，人兽奸中美女的对象是狗，同时辅以残疾人丈夫的扭曲心情，构成了一个异常怪诞的故事。一说到“美女与野兽”，立刻就会往大猩猩身上联想。仔细想想，人类未免被固有观念束缚得太深。其实，根据近年来动物学家的研究，大猩猩性格温和，基本上已不好说是残忍凶暴了。爱伦·坡的《莫格街谋杀案》和约翰·柯里尔的《母猿之夫》等作品，都有点没能完全摆脱对野兽的成见，这么一想，就不得不不说“TRISTESA”这只幻想中的淫犬还是相当有独创性的。

应该说，这部作品是先生过去的“美女与野兽”情结的集大成者。之所以给人这样的感觉，是因为它与以前的一些作品——比如《鬼畜作家的自白书》在情节上有若干相似之处，但其完成度已不是战前作品所能比拟的了。

另一部作品《乌尼德斯海流的彼方》不仅明确地表现了橘外男过去鲜有提及的乌托邦愿望，更使处女作《太阳沉落之时》里的死亡赞美与纯爱礼赞在古代幻想背景下化作了美丽的结晶，是一部值得关注的作品。

阿根廷塞米利亚州某村庄的海边，漂来了一只大木箱。好不容易打开三重箱子一看，里面躺着一男一女两具抱在一起的木乃伊。根据箱中保存的各种记录，判明两人来自古罗马时代的某个文明国家。三十三年前，德国的“夏格亚”号驱逐舰被卷进犹如爱伦·坡笔下的“莫

斯肯漩涡”那样的大漩涡，下落不明。当时，船员们发现了一个从未见过的美丽国家，而男木乃伊就是船员之一——病死的维格特中尉，女木乃伊则是这个谜之国度的名门爱菲格尼乌斯家的女儿洛塞莉丝，她是为追随维格特而自杀的。

因爱人之死而悲痛不已、追随至黄泉的情节早已在《太阳沉落之时》中以男女颠倒的形式出现过，从这层意义而言，可以说这也是橘外男本质之一的结晶之作。而本作的有趣之处在于，以发现地球上某个尚不为人所知的古罗马国家为形式展开此故事情节，鲜明地描绘出了先生的乌托邦愿望。

文中，维格特中尉说道：“这里是一个自古以来从未与我所居住的世界有过往来的国度，是一个被地图遗忘的国家，这里发展出了与我们欧洲人完全不同的最高文明，与我们的文化不相上下！”此外，这个国家的美丽一隅被记录在下述文字中：“右侧远处高高的台阶之上林立着大理石的圆柱，艾菲格尼乌斯府的大殿堂冲破云霄，追近天际，和煦的阳光将建筑物映照于苍穹之中。巨大的喷泉一刻不停地向四处播撒芳香，挑恹我摆弄钢笔的手指。晴空万里，没有一丝云彩，桃金娘和蔷薇的细枝崭露头角，在我书写的纸莎草纸撒下花瓣，温柔地为我遮挡阳光。”

与战后日本混乱的现实相距甚远的这个“遥远国度、不可思议的国度、近乎于梦幻的不可思议的国度”恐怕是不存在的。就像《群魔》中那位彻底的虚无主义者斯塔夫罗金做了个美不胜收的梦一样，这个美丽的乌托邦莫非也是从橘外男不为人所知的虚无深渊中诞生出来的吗？

回归古代为《妖花艾琳》制造出了独特的效果。这部小说与萨默塞特·毛姆的《魔术师》风味相近，如果只看其中的偷取他人细胞、通过人工授精制造试管婴儿的内容，那它也不过是“弗兰肯斯坦”情结的变种之一罢了，并不会让人觉得特别有趣。倒是有这么一段情节

充满了奇异的美感，特别吸引我：有个老人曾与理应死去的妻子见了面，通过他的讲述，弄清了那个谜一般的女人所说的其实是古埃及语，意思是“不要杀我”。不过，这部作品文字庸俗，让人感觉不到更多的韵味。

战后，橘外男另有一些偏向于传奇小说的作品，我们也可称之为以“淑德的不幸”为主题的作品。比如，《泥泞》和《君府》讲述了美丽高贵的女性被卷入战争的漩涡，受尽男人的凌辱，最后沦为娼妇的故事。就内容而言，后者写得更好。这批作品倒是没有野兽登场，而是代之以野蛮、残忍的士兵或黑人，借此来完成“美女与野兽”的诡异构图。

此外，还有《青白色的裸女群像》这类将“美女与野兽”主题推向怪诞极致的作品，文中说了一个麻风病人绑架年轻美貌的处女，在秘密地下宫殿沉溺于施虐快感的故事。不过整体流于低俗，无法让人满意。把麻风病人立为怪诞的一个典型，就和一说到残忍冷血的动物便马上会想起大猩猩一样，总觉得这种固有观念充满偏见且廉价。至于此类以疾病为主题的作品，另有拿日本做舞台背景的短篇小说《仁王门》。这篇也可算作恐怖小说，但水准难以令人佩服。

4

战后积极热情地追求怪奇幻想世界的橘外男，从昭和三十年[1955年]到三十四年去世之前的四年间，逐渐回归现实，仿佛被某物附体一般，接连写出了《我是有前科的人》《某小说家的回忆》（昭和三十五年亡故后出版）这两部告白式的自传。正如前文提到的那样，这两部作品赤裸裸地讲述了作家的个人生活体验，从童年时代的回忆，到二十岁时获罪入狱的来龙去脉，以及隐瞒前科加入贸易商社旋即被解雇的往事等。虽然是私小说，但又充满幽默与哀愁，内容也颇为引人入胜。

对于这些自白式作品，种村季弘的评语是：“通篇净是在刻意自揭家丑、故弄玄虚，投机者的嘴脸暴露无余。”但我认为也不可一概而论。内容未必全是事实的《我是有前科的人》，题目确实有点夸张，但作者本人最初拟定的书名是《微小的爱》，因编辑不满意才被改成了现在的名字。能否说先生是“刻意自揭家丑”尚且存疑。关于这部作品，十返肇解说道：“这部小说不仅是先生的最后一作，也是先生讲述自己最多、最透彻的作品。我想，先生事隔四十年写下了二十岁时所犯下的罪行，所经历的屈辱、绝望以及爱与恨，当是时，他的心中满怀着越过人生重重关隘、终于抵达沉着稳重之老境的复杂感慨。先生诉说自己，既不是残兵败将卑屈的自嘲，亦非成功人士傲慢的发迹史，这一事实蕴含着先生的‘小说家精神’。”橘外男逃避现实，为何奔向了怪奇幻想世界呢？解开这个谜的关键也许就隐藏在先生年少时的屈辱岁月中。

综上所述，橘外男是一位拥有各种作家之侧面的作家，仅把他列为怪奇幻想作家未必恰当。然而，就以作品的完成度和内容的凝练力来看，还是得说，先生战后的那些怪奇幻想风味浓厚的传奇小说，以及《蒲团》《死妻的再婚》等一系列日本式怪谈中的优秀作品更多。

橘外男充满个性的作品违逆鄙俗的现实、筑起了坚固的梦世界，尽管有这样那样的问题，但在人们疾呼推理小说已丧失梦想的现代，仍具备令人再度回首的价值。

1

山本禾太郎喜欢用记录式文体描绘精密的杀人，其构图中常落有夜之黑暗投下的微妙阴影。被深重的黑暗包裹得严严实实的家中一室。但奇妙的是，上演残酷杀人剧的屋中却透出了淡淡的电灯光。接着，不知从何处潜入的凶手的黑影在屋内横掠而过，消失在黑暗之中。

既然夜晚的犯罪比昼间的罪行更神秘莫测、更能撩拨人的恐惧感，那么毫无疑问，“暗夜”经常为侦探小说的舞台所用也是没有任何新意的。但是，说到山本禾太郎的侦探小说，从中篇处女作〈窗〉到长篇小说《小笛事件》，大部分作品的杀人动机都缘于三角恋或近亲乱伦等糜烂的爱欲和男女关系。正因为如此，这种阴暗的男欢女爱时间所代表的黑夜，才渐渐在作品中占据了相当大的比重。换言之，山本禾太郎无非就是黑暗的目击者、孤独的现场证人，他凝视着这双重意义上的黑暗，也即残酷的凶杀与罪孽深重的人类情欲交错而成的黑暗。

从这层意义而言，先生最受关注的作品恐怕就是大正十五年[1926年]入选《新青年》有奖征文的中篇处女作〈窗〉了。

山本禾太郎本名叫种太郎，明治二十二年【1889年】二月出生于神戸市。小学毕业后，他进入海洋测器制作所工作，不久就当上了经理。传言先生深受谷崎润一郎的影响，果不其然，这篇处女作充斥着之前的侦探小说中所看不到的现实感。故事的设定是神戸贸易商野口甚市的别墅发生大案，甚市的侄女清子遇害，另有金钱被盗。全篇都以纪实性的笔触写成。

“在叙述此案时，我不愿加入丝毫个人的创作性活动。因为此案所具有的偶然性事实，完全超乎我的想象。所以，叙述此案时，我尽可能止步于罗列本案相关人员的口供、审讯笔录、鉴定书等各项记录，以此来让读者了解案件的来龙去脉……”

〈窗〉开头的这段文字耐人寻味，也表明了先生创作侦探小说的方式，而这种方式不只存在于〈窗〉中，在此后的〈小坂町事件〉〈和服长衬衣〉〈一点五十二分〉等作品中也多少有所显露。

一言以蔽之，山本禾太郎的功绩就在于把记录主义，纪实主义导入了侦探小说。这个战后被松本清张有意识地加以深化的手法，之后被批为“一种漫不经心的、只是将愚劣的日常生活中的扁平事实拼接起来的素材主义”，但这种批判无法用来针对真正意义上的记录主义。所谓记录主义，原是指保罗·罗沙(Paul Rotha)所说的“创造性地对现实加以戏剧化”，是一种从平淡无奇的日常空间中发现戏剧的方法，绝非漫不经心的、仅将日常事实如平板一般排列起来的素材中心主义。

这种特质在山本禾太郎的处女作〈窗〉中有鲜明的体现。小说貌似只罗列了相关人员的口供、审讯笔录、鉴定书等记录，其实是将一桩罪行从发生到解决进行再构成，编出了一部独幕剧。一个事实被下一个事实否定，最后等待读者的意外的结局——此类构架是侦探小说的定式之一，同时也是戏剧的定式。

关于〈窗〉中的这些新意，当时人们是如何看待的呢？评选者江户川乱步承认作品缺乏小说味，但同时又给予相当高的评价：“一篇几乎只有记录的小说，这种新颖的写法把我们吸引住了。就以创造了侦探小说新形式的功绩而论，也足可值得推荐。”平林初之辅也抱有大致相同的看法，表现出善意的姿态：“从罗列笔录与证词等物、并籍此节节破解案情的手法中也能窥得新意。也许会有人指责说就像一篇实录，但我认为这种指责反而体现了本作的强大之处。”与之相映成趣，在罗列各种报告书的过程中，意图渐渐缩小案件的范围，判明谁是罪犯。但我很怀疑，这篇作品能否称之为小说。诚然，文章并非单纯地罗列事实，而是思前想后、避开重复、巧妙安排，间或给予读者暗示，不断推进故事，从这一点看完全够得上小说的标准。但是，文末光靠那个报告书是无法推断出那个结局的。简而言之，我认为作品

的亮点只在于检察官闻所未闻的搜查方针，以及各种报告书的有趣之处。”

尽管有上述的意见对立，但〈窗〉仍和梦野久作的名作〈妖鼓〉一起获得了二等奖。一等奖作品空缺。

2

山本禾太郎是少有的在自己文章里表达个人文学观的作家之一。据说先生身受谷崎润一郎的影响，正因为如此，其在侦探小说上的立场给人感觉可归入文学派。

战后，先生在探讨木木高太郎作品的短文〈关于月食〉中，明确表示对木木高太郎的〈侦探小说艺术论〉有共鸣，但又对木木高太郎在战后发表的〈关于侦探小说的评论〉中言及的观点——侦探小说不能是变格的，他必须是本格，同时也必须是文学——提出了以下质疑：“我对木木先生的侦探小说必须是文学的观点很有共鸣，但无法骤然同意侦探小说不能是变格的说法。姑且不论小说所具备的侦探小说要素的界限改设在何处，总之我坚信本格和变格都是侦探小说。”

既然抱持这样的态度，先生的作品就自然会是多种多样的。从〈窗〉开始，经由〈小坂町事件〉〈和服长衬衣〉〈一点五十二分〉，再到纪实文学《小笛事件》，这些通过记录主义的手法写就的作品构成了先生的主要作品系列，这一点无须多言。而〈童贞〉〈空想之果〉〈从二楼坠落的人〉〈幽灵照片〉乃至〈抱茗荷之说〉这些具有强烈惊悚要素的作品，所占的比重与之不相上下。第二作〈童贞〉说的是一个名叫西田的古板青年，身边围着不少女社员，但始终持身端正，某日却在电影院因意外变故受到陷害，被指为色狼。〈空想之果〉是一个与夜晚偶遇的美女和钻戒相关的故事，具有幻想散文诗般的风格。〈从二楼坠落的人〉算是一篇恐怖小说。不可否认的是，这几篇作品的质量都不尽如人意。在这一谱系的作品里，最优秀的还得说是〈抱茗荷

之说》（《PROFILE》昭和十二年【1937年】一月期）吧。文中的主人公田所君子不知双亲的容貌和名字。当年一个满头白发的老婆子带着披高祖头巾的女巡礼者来到她家，父亲喝下女巡礼者递上的浸有金神符的水后不幸身亡。而这原本是女巡礼者劝君子的母亲喝下的水。然后不可思议的是，这个女巡礼者与君子的母亲长得一模一样。君子历经波折，住进某富豪家，当上了女佣。不久她注意到，这家因中风卧床不起的白头老妇和孀居的夫人与祖母嘴里描述的那两个女人十分相似。接着，君子检查了小时候不知从哪儿抱来、此后便一直留在身边的人偶。人偶身上写有“报茗荷之说”五字，乳头上方还画有梅花状的斑痕。所谓〈抱茗荷之说〉，是一则讲述双胞胎血腥争斗的传说。据人偶体内留下的文字揭示，两姐妹反复进行着这种丑恶的争斗，但如今也已经结束了。于是君子终于了解到了更为可怕的事实。

该作所描绘的世界与忠于事实的〈窗〉中那个实录性质的世界，性质是完全不同的。这是一个总觉得有点悲伤、如梦幻一般的世界。从中我们甚至能感受到梦野久作的〈妖鼓〉及〈押绘的奇迹〉等作品中流淌着的悲剧性的宿命观。

此后，先生在长篇小说《消失的女人》中，进一步贯彻了这一创作方向。对于如此巨大的风格转变，先生曾有过以下自述。

“〈窗〉是大正十五年【1926年】的作品，《消失的女人》是昭和二十二年【1947年】的作品，其实之间相隔已有二十二年。从〈窗〉这种记录体小说到《消失的女人》这类半幻想式的小说，对于这样的风格变化，人们也许会说是进步，也许会说是退步，抑或也有人会认为我是从本格侦探小说转向了变格侦探小说吧。但是，在我看来，这既不是进步，也不是退步，亦非从本格转向变格。我认为这只是小说形式的变化，其本质并无改变。

“从〈窗〉到昭和十年【1935年】的《小笛事件》为止，我一直在创作录体小说。当时我的想法是，侦探小说尽是在写假话，至少，

作为一部小说，如果假话太过惹眼，如果读着读着假话便从身后紧追而来，如果从小说中能感觉到假来，那么大体而言，其作为小说是没有价值的。于是，我为了给小说赋予真实感，就创作了记录体小说。当时，已经有人说这个不能叫小说，只是一篇犯罪纪实文学，而我却把这些批评视作小说的成功。然而，不久连我都明白了，如果把这手法贯彻到底，那我的作品将不再是小说，也即非小说，是实录。因此，《小笛事件》之后，我的作品风格自然而然地起了变化，终于走到了《消失的女人》这一步。”（摘自《消失的女人》的后记）

从鲜活的现实走向梦的世界。观战后推理小说的发展足迹，山本禾太郎的侦探小说创作之路的确展现了某种意味深长的轨迹：因为这条轨迹也可说是暗示了现代推理小说今后或将去往的方向之一。

3

如果说记录主义的〈窗〉和幻想式的〈抱茗荷之说〉形成了山本禾太郎全部作品中的两座顶峰，那么我们可以说，紧随其后的佳作则是位于这两大相映成趣的系列作品之交界处的作品。也就是具备记录性质、又含有怪奇幻想风味、同时也能一定程度地满足解谜趣味的作品。

遗憾的是，在山本禾太郎留下的仅有的二十余篇作品中，能满足上述条件的作品极少，硬要举例的话，也就是中篇小说〈黑痣〉（《PROFILE》昭和八年【1933年】十月期）和短篇小说〈幽灵照片〉了吧。

相貌丑陋的西杉才二经课长细本的介绍，娶上了年轻貌美的妻子。然而妻子光子是个淫荡的女人。西杉嫉妒如狂，决意杀死妻子。这天他回家时，发现光子已被别人勒死，女儿由几子则在尸体旁专心致志地玩耍。西山事先设下的不在场证明诡计遭到警方的追查，最终作为嫌疑人被逮捕了。不过，根据勒杀手法，查明罪犯惯用右手，于是左

撒子的西山终于恢复了清白之身。他拼命追寻真凶，要用残酷的方法复仇。应该说，《黑痣》这部作品与所谓的倒叙犯罪小说是互为表里的。为完美犯罪设下的不在场证明诡计被发觉，因而成为嫌疑人之后又被证明无罪的主人公，采取了牺牲孩子这种予全出人意料的方法实施复仇。这个古怪的构架直到今天都能给人留下新奇的印象。

另一篇《幽灵照片》很短，与其说是短篇小说，还不如说是袖珍文。故事说的是杀害好友的男人——高取正介某日突然坦白了自己的罪行。原因是，他拍的照片里出现了本已死去的明石。但是，他又说自己并不相信这张“幽灵照片”，在接连解说了几个能把死人的脸印上照片的诡计，告知印有幽灵的底片和相纸在哪儿后，自杀身亡。然而，那张底片及相纸上压根就找不到幽灵的影子。

如此这般，山本禾太郎的作品中也用到了一些诡计，虽然谈不上有什么独创性。

《黑痣》的不在场证明诡计如下：预先让办公室的职员彻底养成在医大校园里读书的习惯，穿上与每周五都会坐在长凳上读书的大学教授一样的衣服，背对办公室假装读书，直到教授出现。教授一到，便换装赶赴杀人现场。作完案后，再换上原来的装束返回。而《幽灵照片》的诡计正如前而已提及的那样，算是一种恶搞。最后的解释是趁人在放大照片时离开的那一会儿，换了张底片，以及偷偷在溴纸上印好后塞回未使用的袋子。

另外，《黄色的睡衣》用到了染色的睡衣。利用黄色睡衣在霓虹灯下会呈现红色，制造出穿红色睡衣的受害者跳下屋顶的错觉效果。

《抱茗荷之说》可以说是一种利用了双胞胎特性的诡计。

再来看犯罪动机方面，纵观山本禾太郎的作品，似乎用一个“三角关系”就能概括。《被封锁的鬼屋》《和服长衬衣》《一点五十二分》《黑痣》《八月十一日夜》《抱茗荷之说》等作品中，犯罪都是因这种糜烂的男女关系而起。但先生毕竟是文学派，轻淡而巧妙地描绘出了

那种男女之间的心理纠葛。尤其是〈黑痣〉，对这方面的描写细致入微，可谓成功之作。此外，〈窗〉的动机是痴情和金钱，〈少年与一万日元〉的动机是金钱，虽有所不同，但并未给动机的多样性带来多少新鲜感。不过，先生描写中年男女沉滞情欲的笔法实已到了出神入化的地步。

简而言之，山本禾太郎侦探小说的本质是基于逻辑的解谜小说，与其说是所谓的 Puzzler，还不如说是犯罪小说。除〈黄色的睡衣〉外，作品中的几个诡计往往也不是为解谜趣味服务，而是被倒叙式地加以运用。

那么，由此究竟产生了怎样的结果呢？

直言不讳地说，就是没有了充满魅力的侦探角色。既然先生的作品重视记录性，那么搜查当局的检察官或警官以侦探身份登场也属必然。这些侦探角色基本无“面貌”可言。〈窗〉中出现过的明上检察官在〈一点五十二分〉也登场亮相，做出了一番出色的推理，但是就我在作品中所见，完全看不到展示该人物个性风貌的“肖像画”。

“明上检察官随石原书记抵达现场是在上午九点。检察官一到便立刻开始了现场搜查。其搜查笔录中记载了以下内容……”由于是这样一种文风，根本就做不到对侦探人物的面貌进行描述。

〈一点五十二分〉中有“明上检察官柔和的声音”这样的描写，可推测出他为人稳重，但也仅此而已，更多的细节皆无从知晓。

总之，山本禾太郎对有魅力的名侦探也好、犯罪者的恶之肖像也好，都不怎么关心。先生既已试图竭力排除“人工性”，有此结果实属必然。

唯一的例外是打着“犯罪事实小说”旗号的长篇《小笛事件》。基于其实犯罪记录的长篇小说，此前还有甲贺三郎的名作《支仓事件》，不过就以案件的奇诡性、对真凶平松小笛异常邪恶之形象的刻画方面而言，我感觉《小笛事件》比《支仓事件》更富有扣人心弦的力量。

故事设定如下：重野将两个幼小的女儿托给平松小笛照料，由于小笛家长期房门紧闭，某日她起了疑心，便请附近的巡警入内调查，结果发现两个女童及小笛的十七岁养女千岁被人掐死，门楣上悬挂着女主人笛子的尸体。千岁和小笛还留下了遗书。根据遗书中的一句话“你会杀死千岁对吧”，警方逮捕了嫌疑人——出身京大、与小笛和千岁两人保持着关系的青年广川条太郎。

中年妇女小笛如何诱惑纯情的广川，甚至为了将他引至身边不惜以千岁为诱饵的这段描写，是全文精华之所在。进而，小笛因憎恨广川、制造他杀假象的异常执念也刻画得相当出色。该作的侦探角色是后来当上了京都市市长的律师高山义三，虽然其形象并未得到个性化的描写，但至少凶犯平松小笛的“面貌”气势逼人，给我们留下了极为鲜明的印象。

4

如今，山林太郎究竟占据着怎样的地位呢？

战后松本清张曾提出他的目标：把物理层面的诡计替换成心理层面的操作，不是在特殊环境下，而是从日常生活中寻求设定，人物也不是特殊性格者、而是和我们一样的凡人，描写亦非“如冰贴背般的战栗恐怖”，而是谁都可能在日常生活中经历过或预感到过的悬疑。

显然，山本禾太郎的记录式视点和试图让人造品似的侦探小说接近现实的努力，与松本清张的目标方向基本在同一条直线上。但是，先生未能像松本清张那样，将侦探小说的现实化往“动机的重视”、“施计的心理化”等方向进行深化、加以多样化。制造具有独创性与现实性的诡计、重视动机的社会性，是战后经松本清张之手才首次得以实现的、推理小说领域的一百八十度大翻转。

话虽如此，但作为将记录主义导入侦探小说的始作俑者，山本禾太郎的功绩不容抹杀。因为即便是松本清张的短篇〈证言之林〉，也

明显是有意识地参考了先生的〈窗〉。

江戸川乱步在〈日本的侦探小说〉中，把山本禾太郎的作品与甲贺三郎、浜尾四郎、葛山二郎等人的作品一并归入“法律的侦探小说”类别，并做了以下阐述：“这位作者也在司法程序方面拥有丰富的知识，对犯罪现场的检察官及警察的描写相当可信。作品风格亦讲究法律，现实而缜密。此外，很多作品都采用了特殊形式，即对法庭问答、刑警的报告书、相关人员的供述等加以组合，从这一点我们也能嗅出法律文书式的味道。”

山本禾太郎的作品特质确实在这个方面有所表现，但以“法律的侦探小说”的形式来归类是否妥当，我还是略有疑问的。我倒是觉得，正如先生自己所言，我们应该把这些作品视为侦探小说现实化的第一步尝试加以评价。我觉得先生的那种视点其实是甲贺三郎身上所没有的。浜尾四郎在〈犯罪文学与侦探小说〉一文中名言道：“我想把侦探小说和犯罪小说统称为侦探小说。所谓的奇情小说将来理应被排除在侦探小说门类之外，对此我喜闻乐见。那么，侦探小说的未来会是怎样的呢？我认为犯罪小说会发展得最好。”这在当时真的是一个非常大胆的观点。值得我们关注。关于“奇情小说”，各方意见多少会有一些不同。撇开这一点不论，我们不得不说，此预测恰与朱利安·西蒙斯所论述的“犯叩小说化倾向”共通。

山本禾太郎的侦探小说似乎也明显表现出了这种犯罪小说化的倾向。早在处女作〈窗〉中，指纹向取、体液检查等科学鉴识便受到相当的重视。随着法医学的发展，渐渐地，手拿放大镜，在地上到处爬行的福尔摩斯式侦探从一开始便没了用武之地，山本天六郎的作品重视警方的科学搜查，绝不是没有理由的。至于长篇小说《小笛事件》，死亡推定时间这个法医学上的问题倒成了最大的焦点。

战后，随着犯罪小说化倾向的加深，素材主义被视为推动侦探小说轻易向风俗小说倾斜的要因，成为众矢之地。与此同时，记录主义

手法本身亦被批为只对事实表层浅尝辄止的一条创作捷径。现状如此，但就像前文所说的那样，记录主义原本无非是一神从日常空间中发现戏剧的方法。因此，记录主义不是要把事实拼接成一块平板，而是反过来从事实中发现矛盾，寻求从彼处开始的飞跃。

山本禾太郎的作品实在太单纯朴素，有视野过于褊狭之嫌，但不管怎么说，先生的视点始终贯彻着上述的辩证法。辩证法原本来自于对话，而先生的作品有很大一部分就是由此类对话构成的。换言之，与平板式的叙述正相反，先生的作品原本就是戏剧性的。后来在昭和十五年[1940年]，先生在筑地小剧场上演了他的作品《沾湿的国旗》，显示出对戏剧的强烈关注。可以这么说吧，原因的一头就来自于先生的这种资质。《八月十一日夜》作为一部先生大展其戏剧才能的推理剧，算是取得了成功。

如今再回顾山本禾太郎的创作轨迹，我不禁觉得，先生身为作家，其危机意识中包含着对当代推理小说而言极为宝贵的教训。先生于昭和二十六年【1951年】三月十六日逝世，生前他已意识到自己的记录主义正渐渐转化为非文学之物，便努力去追求梦想的复活。从某种意义上而言，这或许就是批量创作的、陷入素材主义的、风俗小说化了的当代推理小说所直面的壁垒。尽管形式古旧，但山本禾太郎以他自己的方式，竭尽全力向记录主义的可能性与极限发起了挑战，这一点不正是先生的功绩之所在吗？恢复业已失去的梦想。这应该也是当代推理小说的课题之一。

宿命的美学——梦野久作论

一个男人总是做着美丽浪漫的梦，却无法在现实世界里实现这诗一般的美梦。越是如此，恐怕他就越会强烈地感受到这世间的宿命。自由是对必然的认识，这是黑格尔的名言，但其实对必然的认识也可能使人越发意识到不自由，使人越发逃避现实。

不得不对这尘世宿命怀有强烈意识的孤独梦想家，想必梦野久作也是其中之一。尽管握有批判现实社会的力量，但他那改造现实的梦似乎略有些空想过度。至今我们仍不可思议地受着先生作品的吸引，不就是因为其基底流淌着的、古典式的宿命感诱惑了我们吗？

读一读先生的处女作《妖鼓》吧，看一看这个故事吧。阴森、缺少余韵、由木纹勾勒出斜纹的赤株之鼓，因受其所惑而匆匆赴死的男人。诚然，小说略显低俗，但从中我们应该能听到支撑着先生所有作品系列的主音，潜伏在先生人生观里的、静谧达观的韵律：最终人类是不可能违抗宿命的。

仔细想想，先生大部分被视为佳作的作品，比如《瓶装地狱》、《押绘的奇迹》等，皆由面对登场人物在这世间的悲惨宿命时所发出的虚弱、美丽、近乎哀鸣的呐喊组成。

事实上，先生的作品描写了如此浪漫的世界以及绘画一般的影像，却并未堕入单纯的唯美主义，其原因就在于此。这无非是因为，当你把人类视为受宿命摆布之物加以把握时，无论你有没有去认知，“人类的自由”这一存在论式的主题都会自然地显现出来。而先生的作品有时亦显得古典、合乎伦理，也是因为那些作品拥有与日本传统因缘故事或怪谈相连通的特质。

说起来，先生是一个彻头彻尾的精神至上主义者，从不怀疑精神对物质的优势地位。因并无肉体接触的无尽之爱，生下酷似所爱之人的孩子的《押绘的奇迹》；失恋后虽生犹死的男子的执念所创造的《妖

鼓)。这些作品之所以拥有动人的力量，归根结底还是因为它们精彩地展现了先生的一种哲学观，即“精神的物质化”。

相比之下，把随处皆可看到人脸幻影的孩子与通奸题材相结合的〈人脸〉（《新青年》昭和三年【1928年】三月期）等作，作为现代风格的短篇小说，组织得相当精巧，但根底略显浅薄；而〈人肉香肠〉（《新青年》昭和十一年三月期）这样的怪诞故事也没让人感到多少震撼。简而言之，这是因为，人脸也好肉肠也好都不过是与人类这一存在毫无关系的匠心。

因此，先生作品中的神秘主义特性体现了精神的物质化，也即“拜物”式的、尤其是资本主义式的精神构造。劳动生产物作为拜物的基础、作为一种价值形态，可反映出诸多社会关系，卡尔·马克思籍此揭露了伪造劳动生产物独立于人类而运动之假象的资本主义商品生产的矛盾。而梦野久作则采取所谓的“以毒攻毒”法，在拜物的恐惧之中描写人类的问题。尽管除了杰作《脑髓地狱》（昭和十年【1935年】）以外，我们不见先生再有凭借此方法取得成功的作品。

将现实中无法满足的梦想置换成宿命的悲剧时，先生可谓成功的梦之炼金术士，但直接在作品中讲述豪赌现实梦想时，先生似乎就会表现出一点二流政治家的风貌。

相比各短篇佳作，先生的长篇小说《暗黑公使》（昭和八年【1933年】）《冰之涯》《犬神博士》《超人髯野博士》等都是极尽雄辩之作，但欠缺密度，给人失败之作的感觉。每当读到这些作品，我的脑中予会升起一个疑问，思想究竟能不能使作家变得丰富呢？只有在与发自人类之深渊的猛烈呼喊相互激荡时，思想才能对创造有所助益，难道不是吗？这是因为，一般而言没有什么东西比“主义主张”之类的思想更靠不住，致使人类这一存在的整体总是凌驾于单纯的思想之上。关于这个情况，恩格斯等人似乎有清晰的认识，而身为保皇派的巴尔

扎克反以同情的笔触描写革命派，也使之昭然若揭。

这个普遍性的真理也适用于梦野久作。除了最高杰作《脑髓地狱》这一例外，大体上先生的作品越是理想化就越是无聊，此事实即为明证。所以，从某种意义上来说，诸如“先生是不是右翼”之类对思想根源的追索只会是无功而返的尝试。当然，预先了解浪漫主义者梦野久作受到了以国士著称的父亲——杉山茂丸的右翼思想的影响，也并无坏处。

《犬神博士》（《福冈日日新闻》昭和六年〔1931年〕九月二十日至昭和七年一月二十六日）描写了主人公的英雄行径——与右翼团体玄洋社联手对抗权力者，不使煤矿落入国家垄断资本的手中。但奇妙的是，先生的作品几乎未能把握住劳动者、尤其是近代意义上的工会工人的形象。《犬神博士》的主人公是流浪各地、行走四方的舞者，本质上与流氓无产者一般无二。

这种流浪者似的性格，与很多长篇的主人公有共通之处。其中也导入了父亲茂丸那明快夸张的说话方式，使人强烈地感到先生是受了父亲的影响。

明治二十二年【1889年】一月四日，梦野久作出生于福冈市，从县立初中修猷馆毕业后加入近卫师，退伍后就读于庆应大学文学部，但不久便中途退学，在香椎经营起了农场。他还一度当过报社记者，这段经历在一些作品，比如《飞翔的阳伞》（《新青年》昭和四年【1929年】十月期）中得到了活用。总之，先生显然不了解、也不关心近代工厂劳动者的实态。而这自然在一定程度上制约了先生的阶级意识。说先生的思想属于无政府主义吧，可他的思维方式又与劳动者阶层过于割裂，感觉倒更接近农本主义式的法西斯主义。在先生的长篇小说中，主人公总有那么一点与时代脱节的滑稽感，原因即在于此。

先生持右翼思想，同时又对近代法西斯主义抱有某种反感，这一点通过作品中的对话也可窥知一二。“因为别看他这样，其实就是个

拿钱干活的世界主义者。世界分为独裁政治和共产政治两种……如果哪边都赚不了钱，还是做个世界主义者方便一些。全世界的知识分子都是世界主义者式的幽灵”（摘自〈对焦〉），这些地方从某种程度上不正显示了先生的中立态度吗？毫无疑问，这是先生对知识分子的批判，但先生自己不也是一种世界主义者吗？总之，事实似乎是，先生尽管有右翼向，但并非狭隘的国粹主义者。

梦野久作本质上是一个故事作家。先生的作品中不存在对事实的记述，大部分都是千真万确的“讲述事实”。〈妖鼓〉〈押绘的奇迹〉〈死后之恋〉等短篇均以主人公的遗书、信件或手记为叙事形式；〈对焦〉〈炸弹太平记〉则采用独白体。这种倾向也波及了《脑髓地狱》《犬神博士》等长篇。也就是说，先生的一大半作品本质上都是第一人称的。当然，在先生的作品中，主人公——虚构的“我”——性质与传统私小说里的完全不同。尽管如此，这种特质仍大大制约了先生的文体。先生还是喜多流谣曲的教授者，其文字是如假包换的“口头体”，宛如歌曲一般充满着日常的节奏感。

“……嗡嗡——嗡——嗡嗡……”

“我从朦胧中苏醒，这种有如蜜蜂振翅的声音，仍在我耳中留下极深的振动余韵。”

“凝神静听，直觉现在应该是子夜吧。感觉……近旁似有振动型的时钲在鸣响。我继续打着盹，那蜜蜂振翅般的余韵在不知不觉中逐渐轻微、消失了，周遭恢复了一片死寂。”

“我猛然睁开眼。”

“一只披覆着灰白色尘埃的灯泡，垂挂在挑高的白色天花板上。”

以上是《脑髓地狱》的开头部分，文字平淡无奇，但独特的节奏感贯穿始终。这种口语式的表述使梦野久作的作品至今都能给人带来新鲜感。

《脑髓地狱》真是一部奇妙的小说。在这部探讨陀思妥耶夫斯基式主题的一千五百页长篇面前，梦野的全部短篇看起来都黯淡无光了。在这部作品中，先生的思想化为“存在”的呼喊而活着。感觉这不只是先生的最高杰作，也是日本侦探小说史上的杰作，是先生所有一切的集大成者。

某日，主人公“我”醒来，发现自己好像横躺在精神病房内。但是我完全丧失了记忆，不知道自己是谁，做过什么事。《脑髓地狱》便是从这一设定开头的。

如此这般，主人公“我”成了自己的侦探，努力追查我犯下的罪行以及唆使我犯罪的罪犯。主人公失忆、同时又担当侦探角色的情况，在肯尼思·米勒的《三条道路》(The Three Roads)等作中也出现过，但梦野的这部作品凭借诡计的宏大性与超现实性，已经超越了它们。

通过拼命的追查，我发现了名叫“吴一郎”的自己，但其实这个自己并非自己，而是数十年前为了某个犯罪试验被制造出来的自己。我查明真正的罪犯是九州帝国大学医学部精神病学教授正木敬之。然而，事态完全没有因此而得到解决。因为吴一郎疯了。

根据作者的说明，“ドグラ・マグラ”是长崎地区的方言，指维新前夕之前切支丹伴天连所使用的幻术。“ドグラ・マグラ”的相关故事，以一种剧中剧的形式出现在这部作品中。“也就是说，这篇原稿的内容从头到尾充斥着这个意义上的，拥有极端的怪奇性、直率的色情性、彻底的侦探小说式样，同时又无处不荒谬的……一种脑髓的地狱……或是心里迷宫游戏之类的诡计，所以才取了这样的标题。”

该作与其他长篇全然不同的地方在于没有英雄一般的主人公，时间设定的性质也完全不同。《犬神博士》等作品均为教育小说，而在《脑髓地狱》中，开头与结尾传来的是时钟发出的、相同的“嗡嗡——嗡嗡——嗡嗡”声。所有的案件与事实，皆为疯子们在时针鸣响的一瞬间窥看到的超现实世界。

梅菲斯特式的正木教授所主张的是“心理遗传”这一与荣格的集体无意识相近的观点，包括犯罪心理在内的所有心理都会遗传，所以胎儿在母亲体内会做到父母那一代的可怕噩梦。但是，一旦来到外界，这些噩梦便会被压制，转变为正常的现实意识。因此，这个环节若被打乱，就可以在孩子长大后令其犯下异常的罪行。

吴一郎是此项试验的牺牲品。在这部作品中，梦野久作宿命的美学被推向极致，来到了人类崩溃之前的最后一步。人类的自主性完全丧失，不知不觉中，我已不再是我自己，宿命之线如操纵木偶一般掌控着我。描写疯狂世界的小说，又如此富有现实感，我从不知道竟有这样的作品。

鹤见俊辅在评论文〈脑髓地狱的世界〉中，对这个不合理的世界做出了现代式的解释。

“主人公所处的，正是沟通网络发达的二十世纪里，每个人都被社会牢牢攫住的情况本身。被由国家掌控的沟通网络囚禁，在不知不觉中，从自己出生前开始，便为了杀死素未谋面的另一个人，进行着数十年准备的自己。不幸犯下了杀人罪，却始终不曾察觉的自己。

“被由垄断资本主义独占的网络牢牢攫住，令自己素未谋面的人们陷入绝境的自己。进而，在某一时刻，在黑幕中的犯罪设计者的操纵下，自己作为执行者或许会被抛出，因自己无法干预的犯罪行为而不得不受到惩罚。”

可以说这是极具独创性的真知灼见，甚至不存在一点应当予以补充的地方。不过，我还是想指出一点，就一点：拥有魅力的罪犯、实有恶人风范的恶人正木教授，是一个可与范·达因的《主教谋杀案》中的迪拉特教授匹敌的独特人物，是对先生的唯心论最为强劲的一次雄辩。

那么，现在梦野久作的世界占据着怎样的位置呢？如今人们正欲从新的角度重新审视这宿命的美学。毫无疑问，《脑髓地狱》作为错

乱的逻辑记录，正沐浴在新的舞台灯光下，其被人遗忘的价值正在苏醒。

时常重新审视古典式好事。然而，梦野所描绘的终究只是宿命的美学、被害者的梦想，不是吗？作为在那个时代的制约下创造出来的东西，先生的作品想必在预言者式的特征上得到了进一步加强，抑或它们也可能是时代正在不断恶化的证据。

我对梦野久作有很高的评价，同时也强烈盼望着出现新人，能将先生宿命的美学击个粉碎、打得体无完肤，讲述一个个具备社会革命性的加害者的梦想。当然，我不会限定这些新人只能出身于侦探小说领域，此乃自明之理。

对未知之物的浪漫憧憬、以及因自身是科学工作者故而对合理且过于合理的科学所产生的恐惧，支撑着海野十三的作品，使其散发出独特而奇异的魅力。

“世界各国，不，是全人类眼下正沐浴在科学的恩惠中，同时也受着科学恐怖之梦的威胁。”

这是海野十三的著名短篇集《地球失窃》（昭和十二年【1937年】）后记中的一段话。〈爬虫类馆杀人事件〉（《新青年》昭和七年十月期）讲述了奇异的尸体处理；〈振动魔〉（《新青年》昭和六年十一月期）中，利用振动杀死胎儿这一异想天开的方法最终也招致了自身的死亡；〈十八点的音乐浴〉（《现代日本》昭和十二年四月增刊）描写的是无视人类意志的集体政治。可以说，在侦探小说与 SF 交汇出来的微妙界线上开花结果的这几部佳作，其根底几乎都流淌着那样的“科学恐怖之梦”——怪诞的、改造人类的噩梦，亦可称之为对机械人类的弗兰肯斯坦情结。

海野十三与甲贺三郎同是科学工作者出身，而〈俘囚〉（《新青年》昭和九年【1934年】六月期）中的室户博士在通俗层面上所象征的那种残酷视线、以及下意识中表露出来的幽默，似乎正是在作家层面上辨别两者的一个重要分支点。

海野十三本名佐野昌一，明治三十年【1897年】十二月二十六日出生于德岛县。幼年丧父，由身为医学家的祖父涉抚养长大，八岁时随祖父一同移居神户。大正十五年【1926年】，先生从早稻田大学理工学部电气科毕业后，在通信省电气试验所研究部上班，从事无线通讯和图像信号转换技术的开发和研究。他凭借侦探小说处女作〈浴池怪死事件〉（《新青年》昭和三年【1928年】四月期）登上侦探

文坛后，接二连三地发表了侦探小说和 SF，从昭和十年起转为职业作家。

之所以把〈电浴池怪死事件〉说成侦探小说处女作，是因为先生此前还写过〈坏掉的可变电容器〉〈被播放的遗言〉〈三角形的恐怖〉等若干 SF。先生本人称自己的处女作是昭和二年〔1927 年〕初创作的〈坏掉的可变电容器〉。然而，据横沟正史的〈海野十三氏的处女作〉一文说，更早之前还有一篇小品文〈打嗝的蝙蝠〉。这是一篇内容幽默的文章，说的是某学者离奇死亡，临死前嘴里嘟囔的话竟是“打嗝的蝙蝠”，于是名侦探登场，检查蝙蝠是否有横隔膜，哪知学者嘀咕的蝙蝠其实是洋伞。

不过，先生作为侦探作家的起点毕竟还是〈电浴池怪死事件〉吧。这篇作品比较猎奇，说的是公共浴场的电浴池漏电，导致了一场风波，期间某年轻美女在女浴场被吹箭杀害。身为电气工程师，先生有效利用自身的科学素养，做了这样的情节设定。不过从整体来看，感觉是受了江户川乱步〈天花板上的散步者〉的影响。正如作者本人已承认的那样，这篇作品经《新青年》编辑部的本乡春台郎改写后，比原文好读了很多。可能是因此，我们从这篇作品中还感受不到先生后来的那种轻松快活的幽默文风。

“海野十三”是先生为了一边在政府机关工作一边进行创作而取的笔名。关于笔名的由来，有这样的传闻：先生是有名的麻将高手，有一次某后辈问他“打麻将运气和实力更占几分？”时，他答道“运气占十分啦”。

先生在〈俘囚〉的后记里坦言道，自己因江户川乱步的短篇集《心理测验》受到了很大冲击，进而又被甲贺三郎的作品所吸引，成了侦探小说阅读爱好者，但不久便无法满足于单纯的阅读，开始了写作。事实上，初期的几篇作品都能让人感受到上述二人带来的浓重影响，但我们必须说一句，对于侦探小说的想法，先生与江户川乱步、甲贺

三郎都有显著的差异。

海野十三在〈侦探小说管见〉中表达了如下主张：“按甲贺三郎所言，似乎说到侦探小说，即是指纯本格侦探小说，此外的那些疑似侦探小说的作品部该去掉‘侦探小说’这个称号。但是，我坚信这个说法并不妥当。倘若要我先摆出结论，我想说，我认为凡是含有侦探趣味的作品都可冠之以‘侦探小说’之名。我想说，道尔的〈斑点带子案〉是侦探小说，强斯顿·麦考利(Johnston McCulley)的《地铁扎姆》(Thubway Tham)系列也同样是侦探小说……我对我国侦探小说中有大量变格作品并无多少慨叹，反倒从变格作品数量多的现状中看到了希望。”

先生在 SF 推理、惊险小说、军事小说、SF 等本格侦探小说之外的领域全面开花，对他而言，上述观点可以说是再理所当然不过的。只是，承认前述之多样性的这项正当主张，与先生对“通俗化的全面肯定”背道而驰，感觉其中隐伏着巨大的问题。

海野十三在〈别使侦探小说萎缩！〉一文中说道：“立川文库必须推出人人喜爱、且倍加喜爱的侦探小说。”

先生对通俗化予以了肯定，并始终贯彻这一倾向，一直延续到了战后。在〈我的侦探小说观〉中，先生也强调了这一点：“归根结底，必须要写数量上占据绝对优势的大众向侦探小说。”

2

显然，海野十三的立场是否定本格侦探小说偏重论，追求侦探小说多样化的可能性。那么要问先生心目中理想的侦探小说是什么样的，除了通俗的“大众向侦探小说”以外，不见有其他被明确披露过的视点。佃实夫直率地从“推理与怪奇趣味、科学的融合”中寻求海野十三作品的魅力。他的说法可谓公正，硬要补充一句的话，就是在这三大要素中，怪奇趣味与科学——换个说法就是“科学恐怖之梦”尤为

重要，它构成了先生作品的核心。先生的很多作品都具备浓厚的“侦探趣味”，但那种通过逻辑展开理论性推演的、所谓的解谜小说几近于无。从这层意义而言，先生的作品符合佐藤春夫在《侦探小说小论》中的阐述：“总之，侦探小说终究是名为‘浪漫’的繁茂之树的一根枝条，是猎奇耽异的一颗果实，是以诗为名的多面宝石某一断面的妖异光芒；它植根于对人类共同之恶的绝妙赞美，和欲见恐怖之物的奇异心理，而另一面又与热爱明快的健全精神结为一体，并得以成立。”

我认为先生丰富多彩的作品群可分为五大系列：一、创作于昭和六年[1931年]至九年、以青年侦探帆村庄六为侦探角色、以诡计为主打的初期侦探小说，如《麻将杀人事件》《觅虹巷杀人事件》《爬虫类馆杀人事件》《人灰》等；二、以长篇小说《深夜市长》（昭和十一年）为代表、与《口哨惊魂》（昭和十年）《蝇男》等作有共通之处的惊险小说；三、《振动魔》《俘囚》《活着的肠子》（《X》昭和二十四年二月期）等怪奇意味浓厚的SF推理；四、以《十八点的音乐浴》《千年后的世界》（《周刊朝日》昭和十四年八月）《多臂人安装法专利》（《现代》昭和十六年二月期）为代表的SF；五、《流线间谍》《空袭下的日本》等军事及军事间谍小说。

这五大系列中，最值得关注的是SF推理和SF系列。我们甚至可以说，海野十三至今仍值得一读的作品皆出自这两个系列。

这些作品为人瞩目的地方在于科学被描绘成给人类带来恐惧的事物，特别是亦可称之为“人体改造噩梦”的元素在其中许多作品中刻下了深重的烙印。石川乔司在优秀随笔《海野十三笔记》中指出：“这种亦该称之为‘塞博格主题’之变型的作品，海野实在是写了很多。”

只说我读过的作品，以人体改造乃至人造人为题材的就有《失窃的脑髓》、《俘囚》、《三个人的双胞胎》、长篇《蝇男》、《十八点的音乐浴》、《千年后的世界》、《多臂人安装法专利》、《活着的肠子》等。

倘若把〈人造人杀害事件〉〈翻转的机器人〉等直接以机器人为题材的作品也算进去，数量就更多了。此外，如果认为尸体处理是“人类改造”的一个变种，那么我们也可以把本格侦探小说〈爬虫类馆杀人事件〉〈人灰〉等加进这个系列。

从上述“人类改造噩梦”的主题构成了海野十三的创作核心，从先生的大半佳作都集中于此类作品群就可轻易地看出这一点。特别是〈俘囚〉〈三个人的双胞胎〉（《新青年》昭和十年〔1935年〕九月至十月期）以及〈活着的肠子〉，均为先生的力作。〈俘囚〉描写了某学者残酷、怪诞的形象，这位学者为了使大脑功能达到普通人的二十倍，不断调整内脏，成为了“人类最小整理体”，还拿罐子当床用；〈三个人的双胞胎〉说的是为证实双头儿产生的原理实施人工授精的故事；〈活着的肠子〉以幽默的笔调讲述了在大气中饲养人肠成功、并与之同居的男人的死。

然而，幽默固然可取，但先生的恐惧感仅止于生理性的恐惧，而未能提升至立足于广阔社会视角的文明批判。要说美中不足，也确实如此吧。从这一点来看，〈十八点的音乐浴〉以乔治·奥威尔式的讽刺目光描写了靠音乐控制人类的集体主义国家的恐怖，堪称海野十三的最佳作。

3

可以说，海野十三的侦探小说里几乎没有纯粹的解谜小说，但还是创造了几个侦探角色。其中最值得关注的名侦探是身材高挑、皮肤白皙的年轻理学士帆村庄六。帆村庄六是个怪人，喜好猎奇，为消遣当上了业余侦探。另一个女侦探——风间光枝登场的〈什物破坏业事件〉（《讲谈俱乐部》昭和十四年【1939年】九月期）对帆村的事务所有以下描述：“帆村的侦探事务所在丸内一幢阴气森森、如今已不再流行的砖造建筑内。从湿透了似的楼梯登上二楼，就见那里悬挂着

事务所的铭牌。”事务所内装有光电管，能自动测量出入事务所的人的身高、拍下照片。这设备还真有理学士侦探的风格。

在这间事务所里，侦探的每日例行公事是早上九点来到事务所，“看看放在窗边的热带鱼玻璃缸，目测月鱼和搏鱼的健康状况，检查漂浮温度计，调节水温，撒下少量混合饵。做完这些后，他会在办公桌上开始第二项例行公事”（摘自《血染的秘图》）。

此外，这位帆村侦探有些奇妙的癖好。大脑一疲劳就会去上野生动物园（〈失窃的脑髓〉）；必须一周一次去荒川排水渠溜达散步，否则就提不起精神（〈牛肉罐头工厂事件〉）。

从帆村庄六身上看出科学家佐野昌一的影子并非难事，而作者似乎对这个人物也很满意，让他在〈麻将杀人事件〉〈霓虹巷杀人事件〉〈收音机杀人事件〉〈爬虫类馆杀人事件〉〈失窃的脑髓〉、中篇〈红外线男〉〈牛肉罐头工厂事件〉〈滴眼器杀人事件〉〈俘囚〉〈人灰〉〈昆虫图谱的秘密〉〈人造人杀害事件〉、长篇《蝇男》《血染的秘图》《暗号数字》《气味的交叉点》等大量长中短篇里出了场。

另有两位女侦探角色，分别是与帆村合作的星野九郎私立侦探事务所的风间光枝，和二十岁便自立门户的峰矢风子。风间光枝算是帆村的女助手，曾在〈什物破坏业事件〉〈天狗人事件〉等作中大显身手；峰矢风子是调查家庭内纠纷的女侦探，在〈沈香事件〉〈妻子的情书〉等作品中出过场。但不得不说，案件既不精彩，侦探也很欠缺魅力。在海野十三塑造的侦探角色中，还是帆村庄六最有魅力，虽然他没有特别具有独创性的侦探手段。

帆村庄六这位口味猎奇的理学士、还会打打麻将的独特名侦探出现在这么多作品中，想必大家会认为里面的独创性诡计很多，但事实并非如此。海野十三与甲贺三郎不同，很多情况下，就算使用了相同的科学类诡计，也未必能始终贯之以逻辑。倒是可以这么说，在那些物理化学诡计出人意表、颠覆常识，大胆地跃向异想天开的“非逻辑”

的过程之中，存在着逆向的趣味性。

最好的例子就是优秀短篇〈振动魔〉。这篇小说十分有趣，情人打算生下来自不伦之恋的孩子，于是罪犯配合子宫的振动频率输送特定的振动音，想让胎儿从子宫壁剥落。这是该作的主诡计，当读者以为诡计已成功的时候，却迎来了讽刺性的结局。且不说这种事究竟有没有实现的可能性，总之读者会被这过于奇特的构思惊呆的。

总体而言，海野十三侦探小说中的诡计是机械的、科学的，感觉缺乏现实性。

〈电浴池怪死事件〉里，凶手在男浴场制造漏电风波，然后趁乱在女浴场杀人，这个诡计很单纯，有实现的可能性。至于〈麻将杀人事件〉（《新青年》昭和六年〔1931年〕九月期）中的杀人诡计，虽然单纯但在现实性方面存在诸多疑问。这篇作品用到的诡计是，凶手利用受害者摸麻将牌时会用拇指指腹狠命搓牌面纹路的习惯，事先在牌面涂上毒药。进而，为了补强诡计，凶手还故意将茶倒翻在麻将桌的白布上，诱使受害者为了更换白布，在摞下图钉帽松动的图钉时扎伤了手。只是，打麻将的过程中有人离奇死亡，在场的相关人员自然会受到怀疑，而且可能弄伤手指的未必就一定是受害者，所以这个诡计缺乏必然性。

〈霓虹巷杀人事件〉（《朝日 GRAPH》昭和六年【1931年】十月期）里用到的一个物理化学类诡计，多少还能接受。这个诡计是利用固体随温度伸缩的程度差异，引起电火花，使手枪发射。与异常降温这一气象变化相结合，是该诡计的得意之处。这种甲贺三郎式的科学类诡计在〈赤耀馆事件的真相〉及〈楼梯〉中也有运用。前者是利用可自动记录的温度计、湿度计、气压计留下的记录进行解谜；后者则通过脚步声的波形记录来破案，此处科学类诡计的用途是设计别具一格的犯罪线索。〈气味的交叉点〉亦是如此，明明没有鳗鱼店却飘来了烤鱼片的味道，最后才知道，其实这是理发店香料的味道与尸体气味混

合后的产物。〈滴眼器杀人事件〉（《富士》昭和九年【1934年】三月期）中的杀人诡计堪称出色，穿着紧领衬衫的受害者脸上用滴眼器点眼药水，结果被衣领掐住了脖子而死。只能说这真是太好笑了。

此外，〈猢猻〉（《新青年》昭和十五年【1940年】五月期）是对埋藏在有声电影里的暗号进行解读；〈血染的秘图〉以暗号隐藏诡计为题材，乍一看平淡无奇的风景画，其实用紫外线一照就成了暗号图；〈心脏在右的男人〉（《KING》昭和十一年九月期）则通过手术把钻石藏入体内。不过，这三篇作品都缺乏独创性，也欠缺必然性。

先生的诡计只有在其构思突破学术境界、飞跃为全然难以想象之物时，才会发挥出其独有的韵味。就这层意义而言，〈爬虫类馆杀人事件〉和〈人灰〉（《新青年》昭和九年【1934年】十二月期）的尸体处理诡计最为有趣，在帆船侦探系列的诸多短篇里亦属最佳。这话也可用在〈俘囚〉里的残忍的人体改造、及其延长线上之作品——〈蝇男〉中的人体缩小构想。大体而言，支撑着这些作品的，是无视常识的、空想科学的立意与构思所含有的趣味性。

因此，我认为，我们应该从作品整体构思的新意中去寻求海野十三作品的魅力，而非诡计的独创性。譬如，中篇〈红外线男〉（《新青年》昭和八年【1933年】五月期）就是这样，与其说是诡计，还不如说是眼睛看不见的“红外线男”的存在起到了巧妙的误导作用，这一点非常有趣。

总之，从严谨的、解谜层面的视角来看海野十三的作品，我们无法给出很高的评价。我倒是觉得，先生的作品具有这样的特质，即应该将其视作包含 SF、SF 推理在内的广义惊险小说进行评价。长篇《深夜市长》也是先生喜好深夜散步这一猎奇口味的美妙结晶，充满着浪漫主义情怀，使人想起了萩原朔太郎的〈猫叮〉。不过，结尾过度追求意外性以及作品较为庸俗这两点，让我有点在意。

仔细想来，海野十三并非靠如今大为兴盛、被称为 SF 的“科学小说”，而是凭借〈电浴池怪死事件〉这篇“侦探小说”在侦探文坛闪亮登场，这实在是巨大的不幸。

因为先生对 SF 的热情，感觉要比对侦探小说的更为激烈。先生在《地球失窃》的后记里有一段令人深感痛切的预言。

“世界各国，不，是全人类眼下正沐浴在科学的恩惠中，同时也受着科学恐怖之梦的威胁。如此这般，拥有恩惠与迫害两个面的便是当今的科学。我等已被这兼具神与恶魔之对立二元的科学附体了。在这样的科学力时代中，没有科学小说真的可以吗？”

昭和二十四年[1949年]五月，海野十三在东京去世。十三年后，也即昭和三十七年五月，德岛市的德岛公园建造了海野十三的碑，《地球失窃》后记中的这段话被刻在上面。

其实《地球失窃》的后记里还有很长一段内容，作者甚至断言，不认可科学小说的作家和批评家不久就会认识到自己已落后于时代了吧。这篇文章饱含火热的纯粹，就和过去木木高太郎在《愚者》中怀着激扬的热情阐述侦探小说艺术论一样。对为了出道不得不承袭侦探小说这一形式的海野十三来说，没有什么能比压抑自己的心声更令人悲伤了吧。

按江戸川乱步对海野十三的定位，先生不只是以〈麻将杀人事件〉为首的一系列侦探小说的创作者，“另一方面，他也发表了不少应视为威尔斯(H. G. Wells)风格的、空想科学小说与犯罪小说或侦探小说相结合的作品。从这一点来看，他是唯一一位独具特色的作家”（摘自〈日本的侦探小说〉）。

如今重读海野十三为数众多的作品，我发现其中所谓的“正常的侦探小说”几乎没有值得一读的，能找到的佳品只有〈爬虫类馆杀人事件〉〈人灰〉《深夜市长》〈红外线男〉等寥寥数作，相比之下 SF 推

理和 SF 作品中倒是有好几篇值得留名的杰作，不由得吃了一惊。特别是其中的〈十八点的音乐浴〉，可谓先生内心熊熊燃烧着的、对 SF 的热情突然喷发后的结晶，该作所具备的文明批判视点，令其大放异彩，比先生的其他 SF 类小说更胜一筹。在地球上的某个国家，每天一到十八点便会播放音乐，听到音乐的人们为着统一的国家理念，燃烧着激情，满怀钢铁般的思想与体魄从事生产活动。不久，这个集体主义式的统管国家，因极端推行音乐浴，受到来自火星的攻击，陷入了危机，最终蜕变成一个人造人的国家。此处不仅言说了先生一流的“科学恐怖之梦”，还浓重地透出了对无视人性的法西斯式社会的深深恐惧。

早在创作这部作品的数年前，海野十三就开始涉足军事科学小说，鼓吹军国主义思想。但我们也许不得不说，这篇〈十八点的音乐浴〉却无意识地表达了与之相反的思想。海野十三的 SF 以及 SF 推理的问题，原本就在于“科学恐怖之梦”只停留在卑俗的生理性恐惧的层面上，未能升华到层次更高的文明批判。这种思想性的匮乏不久便把海野十三逼成了一个彻头彻尾的军国主义宣传者。

话虽如此，〈漂浮的飞行岛〉〈太平洋魔城〉〈地球要塞〉〈土星兵团〉等面向青少年的 SF 总还拥有梦想，比〈日美未来战〉〈空袭下的日本〉等面向成人的军事小说要有趣得多。特别是〈火星兵团〉与其他作品不同，假想的敌国不在地球而是在火星上，所以现在读来也不觉有何不协调之处。

然而，作为 SF 作家理应对未来做出宏观预测的海野十三，和很多日本人一样，直至战争结束也未能料到日本在太平洋战争中的失败，不得不说这是一个巨大的悲剧。先生在战争结束之际，曾计划全家自杀，甚至还与了遗书。从这一点来看，或许该说先生作为一个平凡的日本人，在感情上是极其诚实的。

因战败的巨大打击一度陷入虚脱状态的先生，不久便恢复了创作

欲望，开始在报纸上连载《地球发狂事件》。这部作品设定奇特，背景被放在行驶于海拔 5017 米山顶的汽船中。文中，先生抛弃了一贯的以日本民族为中心的战争观，推出了以下观点：“我们地球人必须立刻丢弃一切诸如此类同胞相食的愚行。就像地球上人类互相杀伐的战争必须被永远封锁一样，在大宇宙中我们也决不能让宇宙战争发生。”

石川乔司在《海野十三笔记》中对先生的定位极不留情，他说：“虽然海野是杰出的先知者，但毕竟只是二流的娱乐作家，其梦想绝无可能为纯文学领域带去一丝影响。”

我也基本赞同这个结论。不过，尽管较为庸俗，但先生将江户川乱步的《带着贴画旅行的人》、小酒井不木的《恋爱曲线》等作中的封闭式 SF 幻想扩展至宏观的宇宙空间，在 SF 中导入宇宙旅行和图像信号转换等科学技术的尝试，似乎仍应予以高度评价。

以先生这枚“弃子”为原点，如今，由尖锐的文明批评和丰富的幻想支撑起来的 SF 终于在日本持续绽放出花朵。

三角关系的杀人剧——浜尾四郎伦

1

浜尾四郎的侦探小说凭借对法律正义的深深怀疑而得以成立。

先生初期的不少短篇都对日本法律和审判的公正性投注了巨大疑问。处女作〈他是杀人凶手吗〉刻画了一个为爱甘受冤屈、被判处死刑的孤独青年的形象；〈死者的权利〉（《文艺俱乐部》昭和六年【1931年】五月期）描写了被害者兄长企图向未受法律制裁的罪犯复仇过程中的苦恼；进而，〈被杀害的天一坊〉通过被誉为“名裁判”的大冈越前守忠相，讲述了有权裁决他人者身负的重大责任与深深的烦恼。

考虑到先生的出身，以上事实着实耐人寻味。

浜尾四郎生于明治二十九年【1896年】四月二十九日，是东京魏町的加藤照磨男爵的第四子，可谓日本侦探作家中唯一的出身名门者。先生读完第一高等学校，于大正七年【1918年】升入东京帝大法学部，并在这一年做了枢密院议长浜尾新子爵的养子。大学毕业后，他当上了东京地方法院的检察官，但在数年后的昭和三年【1928年】八月辞去检察官的职务，做起了律师的行当。

刚做律师不久，先生便于昭和四年【1929年】在《新青年》杂志的第一、二期上发表了处女作〈他是杀人凶手吗〉。当时浜尾四郎三十二岁，感觉其作家生涯开始得有点晚。不过先生本人似乎认为，创作侦探小说还需要特殊的头脑与经历，所以必须到了一定年龄后才写得出来。先生在随笔〈以侦探小说为中心〉中，从道尔、弗里曼乃至范·达因等世界级的优秀侦探作家的例子谈起，针对我国的实情有过以下叙述。

“正如江户川乱步本人所言，转辗经历过各种职业的人作为侦探作家拥有最好的条件，我想先生开始写作多半是在三十岁前后。甲贺三郎氏和大下宇陀儿氏二人均为工科学士，创作侦探小说也是三十岁

以后的事了。已故的小酒井不木氏是医学博士，开始涉足侦探小说不用说也是在三十岁之后。倘若我可以忝居作家之席的末座，如果允许谈一句我自己，那么我要告诉大家，我是在忝居法学士学位末座的数年后，也即在三十二岁时发表了处女作。

“以上事实意味着什么呢？”

“它们不正表明，要成为侦探小说家就必须拥有一定程度的特殊知识、以及对这个世界有过一定程度的见识吗？”

事实上，无论从小说技巧、还是从作品整体所反映出来的人生经历的深度来看，处女作《他是杀人凶手吗》都没有所谓的稚嫩感，是一部成年人的侦探小说。

根据江户川乱步的《侦探小说四十年》，浜尾四郎从高中时代起就展现出文学青年的一面，早在学生时代就开始练习写作浪漫短篇小说。“此人既是具备法学家气质的理论家，又是文学青年式的浪漫主义者。当两者巧妙地混合在一起时，侦探作家就诞生了。”

《他是杀人凶手吗》讲的是年轻实业家小田清三与妻子道子在别墅内被残杀的案子。因受害者清三临死前大叫“大寺他大寺他……”，道子的男友大寺一郎遂成嫌疑人，被警方逮捕并处以死刑。他死后，通过一份应当称之为遗书的手记，意外的真相被揭露出来。故事的叙述者是律师，而作品的主题是查明嫌疑人大寺为何轻易认罪的动机。关于虚假坦白的理由，能想到的有：1、沽名钓誉；2、为隐瞒大罪故意承认小罪；3、为了深爱的真凶牺牲自己。然而，在这桩案子里，上述动机一个也套不进去。大寺宁愿选择死亡是为了孤独的爱。

这个极为浪漫的动机，仔细想想其实稍欠现实性，但在结尾处一切都姑且得到了合乎逻辑的说明，此后更有不可思议的、现实的、令人毛骨悚然的难解之谜浮现出来。这类以探究动机为主题的作品，还可举出水谷准的《R 夫人的侧脸》，但我们不得不说，浜尾四郎的这篇要优秀得多。

这篇作品有一点令人关注，那就是通过主人公的激烈言语抛出了对法律的强烈疑问。主人公大寺一郎的父亲被卷入一桩诈骗案，要向国家求助时，反被罪犯以诬告罪起诉，激愤而死，令大寺十分悲痛。“啊啊，我不会忘记他的话，‘诅咒法律吧，诅咒法律的伪善标题吧’。我要诅咒法律。只要这个世界还存在法律，我就要诅咒它。人们都说法律是为正义而存在的，狂呼法律是正直的友军。然而，不知有多少法律都被不正当地利用过，不知有多少恶行有力、蛮横、三番五次地利用了法律呢！”

先生仅做了数年检察官就辞职当上了律师，关于理由他是这么说的：“我的祖父、生父、养父身为官吏几乎都做到了最高级别。而我呢，怎么也没有攀上那种位置的自信。”

但是，我们或许应该这么说，先生的作品中屡屡冒头的对法律的批判，反映了先生在检察官时代对法律所感悟到的部分看法。就这层意义而言，我们也可以说先生体内存在一种潜质，即无法彻底成为检察官这类“国家权力体制内的人”。

2

浜尾四郎的短篇小说只有十五篇，但考虑到作品完成度和所提问题的重大性，我认为倒是要比先生的长篇更优秀。

在先生为数不多的短篇中，有一点较为引人注目，那就是以 SM 类的变态性欲和同性恋为题材的作品很多。而 SM 在处女作〈他是杀人凶手吗〉中已有所涉及。第一次有意识地以此为题材的日本侦探小说，似乎是江户川乱步的〈D 坂杀人事件〉。不过，乱步曾回忆道：“浜尾君是同性恋研究者，深受爱德华·卡彭特（Edward Carpenter）的影响……在研究国外此类资料的文献学领域，浜尾君堪称大师级人物，但后来我开始广泛阅读，有了详细地了解，就把他的这项帽子摘走了。”

从浜尾四郎的短篇第二作〈恶魔的弟子〉（《新青年》昭和四年

【1929年】四月期）里，应该也能清楚地看到这种倾向。小说采取报告形式，主人公一边回顾高中时代的宿舍生活，一边向检察官——过去的同性恋对象——讲述自己误被当作杀人犯的事实。先生深受失眠症之苦的经历在作品中得到了活用，杀人手法用的则是安眠药。这种一定程度上的、间接的自我投影十分有趣。

从〈岛原绘卷〉（昭和五年 [1930年]）这篇会使人想起芥川龙之介〈地狱变〉的作品中，我们也能窥见先生对此类异常心理的关注。这是一篇艺术至上主义的作品，绘制血腥拷打图的画师——大矢月堂为了完成岛原殉教者的画，终于在现实中杀了人。这种为完成某件艺术品而去体验异常经历的设定，在菊池宽的〈藤十郎之恋〉中也出现过，所以我想先生莫非是受了芥川龙之介或菊池宽的影响？

变态性欲的题材算是在这些作品中得到了升华、取得了成功，至于〈夫人的杀人〉（《朝日》昭和六年【1931年】五月期）之类的作品，里面的SM明显庸俗化，沦为了单纯的情色、怪异和荒诞。

如果要从先生的短篇里挑出最佳作品，我打算选处女作〈他是杀人凶手吗〉〈被杀害的天一坊〉和〈谁亦了他呢〉。因为这三篇作品的结局都留有文学的余韵，提起的问题也直逼人心。

〈被杀害的天一坊〉将著名的天一坊设定为幕府将军的真私生子，而非冒牌货；小说极其逼真地刻画了主导各种裁决、博得“名奉行”之名的大冈越前守，如何因若干与自己的裁决密切相关的失误而苦恼的形象，轻描淡写地揭发了越前守的罪行——为了国家的安泰，必须做出不得不牺牲一人性命的决断。可以说，这篇作品指出了法官责任的重大性，尖锐针破了所谓的“名判决”的非合理之处。

至于另一篇〈他杀了谁呢〉，探究的倒是人类的罪恶意识，姑且抛开结局的意外性不谈，光看其出色地描写了犯罪者的苦恼这一点，就是很优秀的作品了。故事设定是：细川伯爵成功地用汽车轧死了杀害弟弟的罪犯，以操作过失致死的罪名接受调查后被释放。但两周后，

他被叫去检察院，检察官向他阐述个人见解，认为也有作假杀人的可能。然而，令人意外的是，真相是……

浜尾四郎曾在《犯罪闲话》中直抒胸臆，说道：“我担任公务，成为检察官，总是代表正义去声讨违法行为，这段时间决不能说很长。在我的一生中，这只是极短的一个片段吧。但是，我要对人生的这一断片献上我无尽的感激。如果我没有从事过这项职业，或许我会错过大量曾得以清晰直视的感情面，比如人与人之间真正的争斗、真正的苦恼、喜悦、愤怒、泪水等等。”这些特殊的人生经历被严肃地投射到了先生的短篇中，正因为如此，先生的作品数量虽少密度却极大。

3

浜尾四郎的《杀人鬼》（《名古屋新闻》昭和六年[1931年]）、《博士邸的怪案》、《铁锁杀人事件》、《平家杀人事件》等长篇侦探小说，简直是先生对其侦探小说理论的实践，且每一部均为本格侦探小说，浓厚地显现出了范·达因的影子。

先生的侦探小说观绝不褊狭。先生甚至有的一些发言，使人觉得当时他就已经预见到朱利安·西蒙斯如今所主张的“侦探小说正向犯罪小说演变”的观点。先生在《犯罪文学与侦探小说》一文中有过如下表述，反倒认为将来会得到发展的是犯罪小说。

“道理先放一边，且说现今的大势，我认为通常被称为侦探小说的作品包含以下三类。一、狭义的侦探小说；二、犯罪小说；三、与犯罪基本无关的奇情小说。”

“按我的私见，严格意义上的侦探小说必须具备以下要素。一、要有犯罪行为，然后以此为中心展开故事情节；二、要有 detection；三、必须多少有一点 mystery。”

“犯罪小说的旨趣则略有不同。作为侦探小说要素列出的 detection 并不是必须的。不仅如此，小说也未必要采取‘发生了什

么’的形式，采取的往往是‘会发生什么’的形式。很多情况下，作品显得像真人真事，或者也会采用罪犯自白的形式。”

“我想把侦探小说和犯罪小说统称为侦探小说。所谓的奇情小说将来理应被排除在侦探小说门类之外，对此我喜闻乐见。那么，侦探小说的未来会是怎样的呢？我认为犯罪小说会发展得最好。”

尽管抱持灵活的立场，但此后先生深受范·达因的影响，甚至说出：“我觉得，一生中哪怕只写出一部能与范·达因诸作之一相提并论的作品，也就行了。”（摘自〈以侦探小说为中心〉）

先生的长篇处女作《杀人鬼》就是一次以范·达因的《格林家命案》为标杆的挑战。文中提及《格林家命案》的故事，是为了制造出罪犯的意外性，这是作者比较用心的一个地方。该作描写了秋川制纸公司社长——秋川家接连发生的血腥连环杀人案，据大内茂男考证，小说舞台以牛込南町的宅邸为原型，那是浜尾四郎从大正十五年【1926年】到昭和四年【1929年】的居所。

这部作品令人介意的还是罪犯的设定。也就是说，在一般侦探小说里，最初以那种方式登场会有点不自然，正因为如此，罪犯有暴露的危险，而感觉不到这一点的读者又会觉得这个充满意外的设定很不公平。同样的罪犯设定在《铁锁杀人事件》中也出现了。这也会招致不满，不过这样倒也畅决。

不管怎么说，这部作品备受瞩目的地方还得是名侦探藤枝真太郎的登场吧。藤枝原是东京地方法院的检察官，五年前突然提出辞呈，从法院离职。本以为他会马上开个律师事务所，不料却成了一名私人侦探。华生角色——小说家小川雅夫是其高中时代的同窗，当时两人论易卜生，谈斯特林堡，一边通宵阅读罗曼·罗兰的小说，一边不懂装懂地讨论柏格森和奥伊肯——就是这么个关系。人物设定方面，藤枝是个讨厌女性的单身汉，年纪三十七八岁；小川也失去了妻子，与母亲住在一起。

名侦探藤枝的形象中显然有着浜尾四郎自画像的投影。过去的侦探都是超人似的名侦探，而作者树立这么一个充满现实感的侦探角色，应视为其中含有对此现象的反省。从“华生”小川所说的“我不满侦探小说的一点是，出现的名侦探都太伟大啦”这句话里也可窥见这一点。由此，为了添加现实性，作者才让自己做了名侦探的原型吧。

“他身高五尺七、八寸，是个极瘦的男人，习惯一边猛抽 airship 廉价烟一边沉思。”（摘自《平家杀人事件》）这段描写与多人描述过的浜尾四郎的样子一模一样。

可惜的是，另一方面，菲洛·万斯的炫学趣味，以及将重心置于“内在分析”——即心理分析之上的、具有独创性的推理方法则已不知去向。

江户川乱步在《侦探小说四十年》里说道：“浜尾四郎的长篇《杀人鬼》受到了范·达因的强烈影响，以至于有人说‘那是模仿，所以无法感到钦佩’，但是我读过范·达因的作品后，仍然觉得《杀人鬼》比较有趣。我对浜尾君成熟的文字感到钦佩。说是模仿也确实没错，但我认为模仿也分两种——因为是模仿所以让人觉得无聊的作品、与即便是模仿也足够有趣的作品。《杀人鬼》属于后者。”

对这段话我也深有同感。在这部作品中，浜尾四郎逆向利用范·达因的《格林家命案》，制造出了意外性，而绝非照搬照抄。

其他长篇中值得一看的还有《铁锁杀人事件》。东京南佐久间町的一家当铺里，六十七岁的老店主日野勘兵卫被铁锁捆住、被人用短刀类工具刎胸而死。进而，挂在客厅的西乡隆盛的画被悉数割碎，只留下了勘兵卫自己的肖像画。

此等异常状况的设定，以及峰岸澄江这个令人棘手、貌美如花的疯了头形象直是非常独特。可以说这两点确实要比《杀人鬼》更胜一筹，但不可否认的是，作品整体稍有低俗之感。就我个人而言，因着这份重量感，可能还是更想取《杀人鬼》在手里，尽管该作被说成深

受范·达因的影响。

至于其他长篇，《博士邸的怪案》整体缺乏魅力，《平家杀人事件》（《All Queen》昭和九年[1934年]十一月期至十年四月期）中途流产，均无法给予较高的评价。

4

很多情况下，浜尾四郎成熟、冷凝的视线注目的是上演血腥惨剧的、复杂家庭内的人际关系。《杀人鬼》中的侦探藤枝说：“侦探小说里经常出现三角形的恐吓标志，可是说到底根本没必要一定是三角形，四角、五角也可以啊。然而，在这个秋川家，三角形有着特殊的意义。”这里的“三角”指的是“三角关系”。从总体来看，可以说在浜尾四郎的作品里，像《杀人鬼》或《连锁杀人事件》这样，过去的一段扭曲的人际关系成为现在命案之远因的作品例很多。说起来，处女作《他是杀人凶手吗》也是因为三角关系，这一倾向还波及了《恶魔的弟子》《梦中的杀人事件》《可能的场口》《他杀了谁呢》《黄昏的自白》等作。

可以说，先生的作品简直就是三角关系的杀人剧。

因此，其犯罪动机也多牵扯个人复仇或遗产继承。众所周知，重视动机是松本清张以来的社会派的特色之一。而浜尾四郎的短篇正因为重视犯罪心理，所以对动机进行精密描写的作品较多。先生的短篇并不止于单纯的解谜趣味，还能给予人文学上的感动，可以说原因也在于此吧。因为正如松本清张所言，描写动机与描写人是共通的。不过，除了一部分直指法律矛盾的作品，先生的侦探小说未能从由个人延伸至社会的“社会之恶、或者说是从社会性组织的矛盾中寻求动机”（摘自松本清张《黑色笔记》）。从这层意义而言，我们不能不说，先生的作品显示出了战前侦探小说中看不到的批判姿态，但未能充分展开便告终了。

再说诡计方面,相比长篇,短篇里值得一看的作品更多。特别是在法律层面有所考量的作品,譬如〈梦中的杀人事件〉(《新青年》昭和四年【1929年】十月期)。这是一篇具有讽刺意味的小说:罪犯对有梦游症趋势的情敌施加杀人暗示,企图趁夜晚对方在梦游状态下杀害自己时,将其杀死。因为这么一来,就成了正当防卫,不会受到法律的制裁。不料罪犯在熟睡的情况下遇袭,反而被对方所杀。另外,〈黄昏的自白〉(《新青年》昭和四年七月号)说的是罪犯偶遇强盗入侵,遂趁此机会击毙强盗后,又用强盗持有的凶器杀死妻子,从而制造完美犯罪。倘若进一步贯彻这类设定,就会像〈岛原绘卷〉中的诡计那样——即利用关东大地震后的大混乱杀人,以掩盖自己的罪行。关东大地震时,有流传说朝鲜人在搞袭击活动,事实上也真的发生过恐怖活动。正因为存在这样的史实,可以说这个诡计也是相当可怕的。另外,〈他杀了谁呢〉的诡计是用汽车撞死行人,此处罪犯的想法是只要旁人不知道动机,最坏的罪名也就是操作过失致死,罪责很轻。上述几个诡计还真是有法律专家浜尾四郎的风范。

此外,〈侦探小说家之死〉(《周刊朝日》昭和五年【1930年】七月期)则是采用新奇的叙事方式——在侦探小说里放两篇侦探小说——写就的精致之作。横沟正史的〈仓库内〉也尝试过这样的形式,但不管怎么说,这实在是一篇充满了侦探小说独有特色的作品,能够给人带来享受。

5

昭和十年【1935年】十月二十九日,浜尾四郎因脑溢血去世,年仅三十九岁。先生才华横溢,结出的果实却只有十五篇短篇和包括未竟之作《平家杀人小件》在内的四部长篇。但必须说一句,这些作品整体达到了相当高的水准。尤其是短篇,战前侦探小说所没有的社会批判已崭露头角,其中有不少大内茂男所说的“亦可视为相时松本

清张及此后重视动机的推理小说而言的先驱之作”。

然而遗憾的是，浜尾四郎所处的精英中之精英的优越环境造成了一个倾向——即先生的这种姿势仅限于在法律类作品中出现。感觉这既是先生的长处，同时也是先生的极限。大下宇陀儿在回忆往事时，说道：“先生曾说，自己太熟悉法律，所以写起侦探小说来总觉得困难，很烦恼……这也是因为先生讲求作家的良心吧。感觉某个小说情节这么推进下去会非常有趣，这时一旦发现在法律上是不可能的，就没法再写下去了。名气大作品少，总体而言作品朴素、不显眼。我想，这是因为先生讲求作家的良心以及身为法律专家的体面。”读一读先生珠玉般的短篇作品，我们确实能从中感受到这一点。

此外，相比侦探小说作家的身份，先生在文学的犯罪学研究领域更为人所知，与小酒井不木一时瑜亮。他留下了〈落语与犯罪〉〈犯罪俗语考〉〈研究歌舞伎中出现的恶人〉〈作为罪犯的麦克白及麦克白夫人〉等独一无二的研究成果。这些研究评论时至今日仍读之有趣、有益。

譬如，在〈作为罪犯的麦克白及麦克白夫人〉中，先生把麦克白夫人作为女性罪犯的一个典型加以观察，介绍了丹麦法学家奥古斯特·高尔的研究，将女性罪犯的特征定为“为他人，亦即丈夫、孩子或父母犯下罪行”。麦克白夫人开始不安，并非因为对麦克白所犯下的罪行感到恐惧，而是因为丈夫无精打采、丧失了自信。正如浜尾四郎本人预先声明的那样，这篇论文只是对高尔论文的阐述和发扬，但先生关于日本落语、歌舞伎的犯罪学研究与评论里有不少杰作。

总而言之，先生的这些研究也好，侦探小说的创作也好，都是建立在“文学与法学，此一者极其严重地一路互相抗拒合作而来”的反省之上，得以持续下去的。从这层意义来看，我们可以说，浜尾四郎的短篇是江户川乱步口中“法律的侦探小说”最为典型的作品群。

然后，先生开始执笔长篇小说，不正是为了打破这个制约吗？如

今,先生的长篇《杀人鬼》与梦野久作的《脑髓地狱》、小栗虫太郎的《黑死馆杀人事件》、苍井雄的《船富家的惨剧》等一同被评为战前仅有的长篇侦探小说杰作。对此我也无意提出异议,不过硬要我说的话,我想告诉大家:无论好坏与否,总之先生最为优秀的资质是在短篇中凝成了美丽的结晶,并在战后不断地增添着它的光彩。

渡边启助逃避现实的尝试，是从见到奇妙的梦开始的。

日常的现实太过平凡，人往往就会渴求恶魔般的梦。先生的初期作品也不例外。〈假眼的麦当娜〉以痴迷于世间最美假眼的男人将其占为己有终至杀人的故事为核心；〈血之鲁宾逊〉（《侦探春秋》昭和十一年【1936年】十月期）里，恶魔派的无名诗人鲁宾逊接连杀死花朵一般的少女，从中获取一种艺术创造的补偿式满足。色彩丰富的血腥杀人时常若无其事地出没于这些作品中。然而，其中并不存在案件的解决者，我们只需从这些残杀中感受到某种情感的戏剧和绘画式的感动即可。一般伦理并不适用于纯粹的、绘画式的世界。在那里，唯有色彩之美才拥有价值。

仔细想想，正如世间有善之美，世上亦存在恶之美。“人类介于神与恶魔之间”的认知可谓古典，而这个“人格二重构造性”的认知正是先生所喜欢的。从九州帝大史学科毕业后在小镇从事教员工作、过着模范般的生活、连虫子也不敢杀的先生，在弟弟的劝诱下终于用笔挥洒出了血腥的杀人艺术。其动机中必定潜伏着对这恶之暗黑世界浪漫而又强烈的关注。就像〈圣恶魔〉（《新青年》昭和十二年[1937年]一月期）中的牧师一边过着模范般的生活，一边却在幻想中写下〈恶魔日记〉一样，先生初期创作的诸多作品是其自身“骇人的恶魔本能”的镇魂曲。

从这个意义上来看，先生创作的并不是严格意义上的侦探小说或推理小说。反过来说，正因为先生不写本格侦探小说，所以才能够达到一个高度。先生曾在随笔〈分身〉中，将侦探小说定义为“以恶魔和地狱为主要素材的文学”，这种与浜尾四郎或坂口安吾的侦探小说观相去甚远的定义是不多见的。打个比方的话，就是身为杰克博士的先

生对海德的世界抱有憧憬。

在近代日本文学领域，自然主义乃至私小说传统根深蒂固，除了泉镜花和谷崎润一郎等若干例外，幻想式的唯美派文学未能得到成长。这绝非日本人想象力贫瘠之故，无非是因为作家们都是盖世无双的伦理家。而侦探小说的暗流中反倒栖息着此类幻想文学，这真是一大讽刺，但长久以来人们却不愿承认它的价值。

大正十三年【1924年】八月，佐藤春夫在发表于《新青年》的〈侦探小说小论〉一文中说道：“总之，侦探小说终究是名为‘浪漫’的繁茂之树的一根枝条，是猎奇耽异的一颗果实，是以诗为名的多面宝石某一断面的妖异光芒；它植根于对人类共同之恶的绝妙赞美、和欲见恐怖之物的奇异心理，而另一方面又与热爱明快的健全精神结为一体，并得以成立。”

渡边启助无疑就在这稍稍过度偏向文学性的侦探小说观的延长线上。说到没有《新青年》便不可能诞生的作家，第一个被举出的是梦野久作，而渡边启助亦是如此，若是抛开《新青年》这份杂志，我们就无法想像会有先生的出现。

昭和四年【1929年】，先生在就职于《新青年》编机部的弟弟渡边温的请求下，以电影演员冈田时彦的名义发表了〈假眼的麦当娜〉。尽管只是处女作，但同时也是一件凝结了先生一流美学的、华丽的玻璃工艺品。之所以说成“玻璃工艺品”，是因为相比奥斯卡·王尔德《道林·格雷的画像》怀有新享乐主义的哲学，先生的作品则是无色透明，不包含任何形而上学。这不见得就是作品的缺点，我们可以说，无色透明反而使玻璃的脆弱本质得到了发挥。

如果说欺骗读者是侦探作家的条件之一，那么该作就是一篇把先生一流的诈术发挥得淋漓尽致的作品。讲述“痴迷于美丽假眼、最终不得不犯下杀人罪”这一架空故事的“默默无闻、被遗忘的诗人Q”，简直就是先生被漫画化了的自画像。诗人Q说着“这就是昨晚剃下的

假眼”，把酒心巧克力抛向蓝天，如此这般使人错把谎言当现实的诈术巧妙之极，从这里可以看出先生本质上是一个故事创作者，是一个短篇作家。因为就如彩虹的生命短暂无常一般，美丽的谎言也难以长久维系。也因此，先生的长篇除了两三个例外，都是失败之作，这绝非夸大其词。

2

渡边启助的美学建立在人类的废墟之上。如同考古学家发掘遗迹一般，先生是在人类业已荒废的地方挖掘美的断片。先生创作唯美作品，先生在大学学习历史，这两者之间明显存在着重大偶合。所以，历史知识在先生的作品中无处不投下深邃的影子也就不是单纯的偶然了。历史通常是散文式的，看上去似乎没有美梦容身的余地，但人类这种悲哀的生物总是希望从任何地方看到幻影。对收集历史史料的人来说，已死的木乃伊也是珍贵的、可倾注激情的对象，无趣的骨片亦是编织华丽梦想的一根丝线。而先生正是在这个地点构筑起了浪漫情感剧。

〈假眼的麦当娜〉中卖笑女玛泰奥小姐的假眼、〈红耳〉中女演员沈莺春的红耳、〈恶魔手指〉（《新青年》昭和十年【1935年】十二月期）中哲学家玉井有隆的左手中指，作为情感的媒介各自扮演着主要角色。先生对肉体的一部分抱有如此强烈的关心，恐怕是缘于他的浪漫主义史观。也就是说，人类每时每刻都在向废墟演化，而身处无可避免的时间推移之中，试图将美好的事物作为永久的史料保留下来，正是先生愿望之所在。怀着发掘陶俑和绳文土器的热情，先生收集假眼、耳、指，制成木乃伊，用酒精保藏，来缅怀它们。如此这般，先生对于死的尸体和部分肉体的断片持有异常灵敏的嗅觉，在这一点上，他与同为幻想派的香山滋有着决定性的差异。香山滋遥想已失落的世界时，那个世界的住民可是有血有肉的“活化石”、或是恐龙等奇妙

的古生物，而渡边启助从同一场所看到的却是直立猿人或尼安德特人的遗骨、埃及的木乃伊们。彼处洋溢着，与其说是甜美的陶醉气息，还不如说是难以言喻的尸臭味。

如果把朝山靖一说成描写施虐狂的作家，那么我们就说渡边启助是描写拜物主义的作家。这个拜物主义渐渐庸俗化，呈现出怪诞的风貌，到了将心爱的姑娘琉璃杀死做成木乃伊的〈带木乃伊的出租房〉（《宝石》昭和二十四年〔1949年〕七、八月期）一作时，简直可以说已臻物主义的极致。初期的〈爱欲埃及学〉（《新青年》昭和七年七月期）也可视为这个谱系的一员吧。先生通过拜物主义残酷地描绘出了“爱”的可怕。爱与占有未必是一致的，但爱与占有是无法分割的吧。爱之深，则欲把对象占为己有的愿望就强。渡边启助作品的一大特色是，登场人物的犯罪动机都基于某种女性式的、想占有某物的利己主义冲动，既然“拜物主义”意味着直接占有，那么这也就是理所当然的了。

现在这一流的唯美主义的构思法，自然导致了其初期作品缺乏伦理感。不过，处女作〈假眼的麦当娜〉依靠诗人Q巧妙的说话方式得到了补救；〈血之鲁滨逊〉以杀人魔鲁滨逊的自杀而告终；〈地狱合同〉（《新青年》昭和八年【1933年】四月期）则以杀人犯雨宫的病死落下了帷幕。如此这般，简直可以说先生必会在文中做出安排，维护劝善惩恶的和谐。

我对先生作品的不满之处在于，这些感情剧虽由都市风格的潇洒调子巧妙构筑而成，但未能深入人类这一存在的根源底部、挖掘出人类之恶。先生作品的铭感之处，说到底无非就是绘画式的感动。如果说先生有误算之处，那可能就是他并非用颜料绘出美丽的画卷，而是用语言去作画。不过，先生最优秀的作品群都在初期作品中，这是能以否定的事实，尤其是〈假眼的麦当娜〉〈圣恶魔〉〈坦塔罗斯的诅咒之血〉（《新青年》昭和十二年【1937年】四月期）〈决斗记〉（《新青

年》昭和十二年五月期)，堪称永载日本侦探小说史册的杰作。

先生恐怕是一个彻头彻尾的浪漫主义者，然而战争的风暴并不允许先生逃避现实。

3

假使能把先生的初期作品称为负片，那么昭和十七年【1942年】先生受陆军报道部的嘱托、前往蒙古前后的作品则可称之为正片。先生当时的作品十分明快，不，是过于明快，甚至让人觉得不舒服。从〈决斗记〉等作品得以间接管窥到先生的自由主义思想的人们，恐怕对其风貌的明快化反而感到失望。

那时，先生已开始将关注着人类内部的视线投向了外部，在现实的废墟中寻求北京猿人或尼安德特人的遗骨。

那时发表的〈沙漠的天鹅〉〈洞和里的女学生〉〈第三棵榆树〉〈幻之臂〉〈伦敦归来〉等，几乎都是现在已不值一读的国策文学，就连直木奖候选作〈鄂尔多斯之鹰〉也不例外。我之所以如此在意先生的陈年旧伤，是因为先生的作品风格以这一时期为界，完成了一百八十度的大翻转。保田与重郎等本浪漫派从最初的起步开始，便以日本的事物为问题讨论的对象，相比之下先生持有的反倒是西欧式思想，而且是自由主义式的。这么一想，就觉得先生的这一风格转换有点令人费解了。

当先生逃往的恶之美的世界崩塌时，他便只能从现实中寻求自己所要的美。然而，现实政治却向先生强求军国主义的伦理。在缺乏伦理感的基础上筑起另一个世界、且安居于这个浪漫主义住所的先生，将这项命令视为一个宿命。想必先生本人并不相信军国主义的伦理，但他仍然走上了在现实中追求废墟者总是不得不迈入的悲剧性的、抑或是喜剧性的道路。

即使突然的风格转换单纯地被限定在作品的性质上，对先生来说

也是一种不幸吧。战后，直到暂时恢复了战前的风格为止，先生已不再探讨隐藏于人类这一存在中的爱的可怖。

先生在昭和二十一年【1946年】发表的〈失明人鱼〉（《宝石》十、十一月期）中，让主人公说了这么一段话：“我这个人好像无法沉醉于没有人物点缀的自然。还是回到人类中去吧，还是回到我爱我恨的人类中去吧。”

先生将目光转向无边无际的外界，直至丧失了人类这一宝贵的主题，而这段平静的低语恐怕正是先生对自身的猛烈批判，不然还能是什么呢？

先生的战时作品全都沉醉在大东亚共荣圈的美梦中，但仍有一点可取之处：在那个极端厌恶女性类事物的时代，还能不丧失对女性的憧憬。譬如，之所以能让我读完〈沙漠的天鹅〉，恐怕是因为其中有着共方的女指导员慧春与王叔兰兄弟的美丽身影，是因为这不是一篇描写共产党游击队歼灭战的作品。

贯穿先生的所有作品、流淌与其中的奇妙而浪漫的部分旋律中，隐藏着此类对女性的憧憬。不，说得更准确一点，应该是一种与女性憧憬近似的恐惧感。

从这个意义上来说，先生一直都是女权主义者，他喜爱描写的恶女和魔女无非就是其主张的一种变形。〈圣恶魔〉中的一段文字充分体现了先生的女权主义思想：“现实中看到的你并不怎么吸引我——虽然我脑中所幻想的你的美丽能轻易使我屈服——而且，最重要的是，现实中的你实在太可怕了。”

央求“杀了我”的雨川富美子这一人物肖像，之后影响到了〈外行亦能杀〉中（《新生》昭和三十三年【1958年】七、八月期）的矢木悦子、〈只此一日的恶魔〉中的水林末等恶女形象。而战后先生塑造的女侦探，无论是〈海底散步者〉（《宝石》昭和三十四年六月期）中的天宫瑞穗，还是《海底婚礼》（昭和三十五年二月）中的香月京

子，都是有品行不端之嫌的少女。不可思议的是，先生作品中登场的女性不会给人带来肉体感，这恐怕是因为先生观望女性的视点总是与之隔开一定的距离。这种憧憬使先生后来的作品显著地走向了少女小说化，也是不争的事实。先生始终抱持着健康、洁净的女性像，简直到了令人吃惊的地步。

4

先生在《魔女物语》的后记中说道：“‘什么是侦探小说？’——我都写了二十年了，可仔细一琢磨，还是完全不明白，所以这条‘道路’真的很奇妙。”

我们可以把先生的这段感想理解为纯粹的谦虚，但又觉得这恐怕是先生的心声。想到先生一转身，从晦暗唯美的文风变为明快的现场勘查类、时局类作品，进而在战后将视野从本格侦探小说扩展到秘境小说，我就觉得先生为追求侦探小说，正徘徊于没有目的地的旅途之中。

战后，先生恢复战前的风格，写下了《魔女物语》（《新读物》昭和二十一年【1946年】十月期）〈失明人鱼〉等作，但之后便显示出风俗小说化的倾向，发表了《东京大猩猩传》（《侦探俱乐部》昭和二十五年十一月至二十六年二月期首发）、《海底婚礼》、《听见足音》（昭和三十四年【1959年】一月）等长篇。这些都算是一类包含诡计的本格侦探小说，但难言成功。这些作品的致命缺陷是，虽身为本格侦探小说但诡计缺乏独创性。《东京大猩猩传》的乔装诡计非常陈腐，只是披上猩猩的毛皮装成大猩猩而已；〈失明人鱼〉里的杀人诡计则与梅森的《箭屋》一样，靠箭毒杀人。不过，先生与时俱进，在作品中导入了多种新颖的杀人手法。比如，《海底婚礼》利用水中呼吸器杀人，《听见足音》利用镭放射能杀人。这些新杀人手法都是先生凭着对新鲜事物的敏锐感觉创造出来的。

先生创作本格侦探小说未能成功的另一个重要原因，很大程度上是缘于缺少伦理感，这个在前面也说到过。也就是说，先生作品中的侦探角色缺少出马解决案子的必然性。侦探小说原本是植根于正义感的，所谓名侦探这一类人，毕竟受着“替天行道”等理念的桎梏，而先生笔下的侦探则没有那样的正义感。先生创造的侦探角色，比如《消失的哑女》中的靴墨太郎、《东京大猩猩传》《恶魔之唇》（《侦探俱乐部》昭和二十八年【1953年】二月至十二月期）《鲜血洋灯》（昭和三十一年二月）等作中登场的爱跳舞侦探一本木万助，都是有点奇怪、与众不同、颇为有趣的侦探，但他们既无职业意识，也无正义感和使命感。这些侦探办案的主要动机是因为他们被案子撩拔起了好奇心，除此之外几乎没有别的动机。当然，先生这是为了追求喜剧加惊险小说的味道，有意舍弃了所谓的社会派式的现实感，然而即便怀着最大的善意去看待这一点，仍会留有同样的不满。从这层意义而言，先生倒是该写写《密室的维纳斯》那样的侦探小说谐模文。《密室的维纳斯》恶搞密室杀人，其中罪犯利用衣柜脱身的这部分也有一定的现实性，作为一篇包含本格要素的小说，可归入成功作之列。由于先生的文字明显变得轻快活泼，导致作品遗憾地失去了本格侦探小说不可或缺的悬疑气氛，但这种文风反过来不正适合写着玩儿的谐模文吗？关于这一点，在一本木万助登场的长篇《鲜血洋灯》中，先生的戏谑式文风可谓与内容配合得恰到好处，充分发挥出了其异国情调的特质。

不过，先生的主流毕竟还是那个浪漫的、情感剧的世界吧。先生诚实勤勉，接连不断地在小道具方面悉心钻研，但纵观先生的全部作品，我想从其初期作品中感受到强烈乡愁的人绝不会只有我一个。虽说战后也有《魔女物语》这样的佳作，但我最喜欢的是“趁教师工作之余，数次誊稿，如对待初中作文一般仔细书写，作品好坏与否不论，总之尽我全力”的那个时代的作品。

如今，先生也许是站在离本格侦探小说最为遥远之所的作家之一。先生的浪漫世界唯有立于远处，才能得以保存，这与土屋隆关及日影丈吉的作品含有侦探小说要素、同时又充满浪漫主义色彩形成了鲜明的对照。先生为了摆脱通俗化，有必要下定决心再一次远远地站开，难道不是吗？

今日的新风俗会因明日的新风俗而失去意义。在这自明之理被淡忘之际，有了战后风俗小说的泛滥，但是风俗之“新”不久就会被遗忘，这是它的宿命。先生从昭和三十五年【1960年】至三十六年间创作的〈毒鱼〉〈让我们在幽灵镇相会〉〈岛〉〈情报刺探铺〉〈追迹〉〈崖〉等系列短篇，表明了先生欲回归昔日那个浪漫世界的强烈意志，这一点非常值得关注。先生的西欧式教养给作品投下了深邃的影子，因此有时我们多少会觉得正在被迫读一本教科书，但不管怎么说，这些短篇拥有人类的梦想，拥有人类的戏剧。

如今，谈论梦想并不是那么容易的。在浅薄的现实主义吞噬了一切领域的今天，谈论浪漫之梦并非易事。现在的梦想家，想必都不得不走向孤独。先生理应再度回归起点，恢复孤独梦想家的身份。

先生远离了本格侦探小说，也远离了现代的 SF 作家，两者远离的程度相当。先生热爱“科学小说”与先生在其近旁完全是两码事。先生欠缺的恐怕是现代 SF 作家——如杰克·芬尼（Jack Finny）、雷·布雷德伯里（Ray Bradbury）等人所具备的文明批判的广阔视野。无论是回归住惯已久的浪漫主义居所，还是失去故乡、踏上没有目的地的旅程，先生都必须获得这种新的视野吧。如今，先生眼前的壁垒与香山滋所面临的壁垒相同。为了打破壁垒，恐怕需要一种名曰“孤独的思想”的炸药……

迷宫的世界——小栗虫太郎论

1

小栗虫太郎的噩梦炼金术，唯有在中世纪般黑暗的曲颈瓶中时，方能纯粹地凝为结晶。以〈完全犯罪〉（《新青年》昭和八年〔1933年〕七月期）、〈背后之光杀人事件〉（《新青年》昭和八年十月期）、〈圣阿雷基塞修道院的惨剧〉（《新青年》昭和八年十一月期）为开端，以长篇《黑死馆杀人事件》（《新青年》昭和九年四月至十二月期）为顶点，可以说先生那奇异的杀人世界就是不合理的迷宫世界，即使到了末尾往往仍会留下不可思议的谜团。是的，名侦探法水麟太郎貌似出色地解开了案件的迷宫，好似依靠米诺斯之女——阿里阿德涅亲手送上的线球、与居住迷宫的牛头人身怪物对峙的英雄提修斯。然而，抵达出口回身再看时，迷宫依旧被包裹在神秘之中，在中世纪的黑暗中，所倚仗的阿里阿德涅之线不知何时已扑哧一声断了。

请允许我略含讽刺意味地说一句僻论，过去的侦探小说在结尾处总能条理清晰地解决一切问题，相比之下，先生的侦探小说到结尾时却依然笼罩在神秘的黑雾中，所以此处有着小栗虫太郎无与伦比的独创性。无法靠逻辑参透的阴森世界，才是先生的永久居所。

极尽豪华的凯尔特·文艺复兴式城堡，惊骇喷泉之水涌出，充满异端之美的德蕾丝人偶、令人毛骨悚然的时钟室，进而，基于马克连布尔格魔法的荣光之手还将在此执行神意审判——降矢木算哲的《黑死馆》；蛛巢与煤如钟乳石一般倒挂下来，深邃的黑暗中阴气森森地浮现出伎艺天女的等身像——〈背后之光杀人事件〉的玄白堂；不断研究完美尸蜡的天女园癩研究所的实验室——〈失乐园〉……

在先生的一连串佳作中，发生血腥悲剧的舞台往往与现实世界隔绝，是一个光线照不到的异世界，这与狄克森·卡尔也略有相似之处。只有在这个黑暗、停滞的中世纪黑魔法的世界里，不可能才能成为可

能，缺乏现实性的诡计才能显得如此充满现实性，恍若死者还魂杀人的错觉才能被制造出来。

江户川乱步评价坂口安吾的《不连续杀人事件》时曾说，那淫乱的男女关系反而使推断罪犯变得困难，可以认为这是一个颇具独创性的结构诡计。至于小栗虫太郎，恐怕其作品中的舞台本身就能构成一个基本诡计。

只有了解了这样的背景，我们方能理解小栗虫太郎，理解他那被荒正人叹为“知识的淫乐”的超级百科炫学。我们可以一目了然地看到，小栗虫太郎创造的这位名侦探深受范·达因笔下的侦探——菲洛·万斯的影响。然而，法水的推理方法与菲洛·万斯所谓的内在分析法毫无共同之处。菲洛·万斯重视人类内在胜于一切的方法，反映了精神分析法、前卫艺术等二十世纪的精神构造。与之相对，法水麟太郎的方法则更接近中世纪的洞穴艺术，而中世纪的超自然主义与二十世纪的前卫艺术原本就无法在同一层面上进行比较。凭借中世纪史和精神病理学的渊博知识，法水首先做出直觉判断。然后，奇怪的是，我们看到现实竟也步入这逻辑的轨道，开始了运转。欲填平“不可能”的深渊时，法水麟太郎会通过精彩的逻辑飞跃令现实屈服。法水简直是一名逻辑的心灵术法师，就像仅凭目不能视的心灵，无需添加任何手段，便可悄无声息地使桌椅悬在半空一样，先生的逻辑也能开始奇妙地自行运作。令人惊叹的博学和超逻辑，在小栗虫太郎那可怖的中世纪般的暗黑世界里，反而具备了浓厚、神秘的现实感。在范·达因那儿略显浮夸的炫学，在小栗虫太郎以《黑死馆杀人事件》为首的一系列佳作中，却与阴森的、密教式的世界浑然一体，化作了精彩绝伦的逻辑骗术。

当然，对小栗虫太郎这种逻辑的装饰艺术完全持否定性意见的人也是有的吧。甚至连坂口安吾也是其中之一。坂口先生曾有以下言论。

“范·达因起先也只是爱好者，后来想发起挑战便开始自己创作。

像其他业余出身的人一样，以挑战为乐的外行所拥有的妙处，以及卖弄学问将读者卷入迷烟的稚气模样，也是别有风味的。但外行的悲剧在于，文字拙劣、过于冗长，因此炫学遂失之于轻快，使作品变得沉重、沉闷，结果身为外行的长处与短处对冲后，只留下了一个负数。然后，以模仿此负值部分为主旨、使沉重与沉闷变本加厉的便是小栗虫太郎，这就是带给后世日本推理小说新人作家的主要不良影响。”（摘自《推理小说论》）

坂口安吾持本格派立场，所以，理所当然地，在他眼里，虫太郎的作品无非就是戴着推理小说面具的反推理小说、是不共戴天的敌人。但是，如果把这个评价的坐标轴翻转过来，我们可以看到，小栗虫太郎的世界作为侦探小说之极北，简直就是最大限度发挥其游戏精神的、黑色幻影的世界，在那里，虚无的形而上学构成了一个坚固的小宇宙。

总之，坂口安吾讨厌炫学，不喜虚张声势、故弄玄虚。然而，正如奥斯卡·王尔德在《道林·格雷的画像》里所说的那样：无所不知的博识，这是现代的理想。

2

夜的神秘会在昼间直射的阳光下消失得无影无踪。小栗虫太郎的世界也似披着蜡制翅膀的伊卡鲁斯，不得不在强烈的阳光下因害怕溶化而颤栗。当小栗虫太郎从黑暗的、默示录的世界跨入明亮的日常生活时，恐怕也就无法避免通俗化了。

创作于大正十四年〔1925年〕十一月、此后埋没箱底、直到昭和十一年〔1936年〕才首次出版的长篇处女作《红毛骆驼的秘密》，已清楚地揭示了先生后来所追寻的通俗化方向。换言之，荒诞的喜剧推理，眼花缭乱、千钧一发式的连续冒险，恶搞，规模庞大的异国情趣等种种要素，就像打翻了玩具箱似的，被杂乱无章地倾倒在出来。

“近来，也可以说是当下的流行吧，气氛总是被搞得紧张兮兮，

惨剧是一桩接着一桩。大伙儿一旦凑在一起，就会不停地谈论这些传闻。每天读各家的报纸，不是这里出了大事，就是那里起了风波，各种流言就没消停过。记得明治十四五年的时候，也发生过这样的情况。”

《红毛骆驼的秘密》便是从这段解说开头的，文字极为轻快，充满节奏感，可以说带着一种戏作的味道。先生一贯采用这种从头至尾顾及读者的、故事作家式的文体，且一直延续到后来的异域类和魔境类小说。这与《黑死馆杀人事件》中所见到的庄重文体形成了鲜明的对比，宛如照片的正片与负片。

“法水已解决圣阿雷基塞修道院的命案，却未公开宣布，致使谣言渐起，称事件已陷入迷宫。就在谣言传出的第十天，主持调查工作的主管不得不放弃追查杀害拉扎雷夫的凶手。”

这是《黑死馆》开头的第一句话，此后则是连绵不绝的复层式文字，多使用“这是因为”、“当然”、“不过”、“然后”、“因此”等接续词或转接词。《黑死馆》的宏伟伽蓝全是由这样的文字构筑而成的。

话虽如此，这两个对对照鲜明的文体之间似乎有着奇妙的共通项。也即两者背后有一位对虚构有着敏锐意识、仿佛正站在读者面前叙事的故事作家。打个稍稍失礼的比方以直击本质的话，这两种文体与大道上招呼行人的江湖商人的说辞十分相似。根本不必拿蟾酥举例，江湖商人的话总是一套一套的，充满节奏感，偶尔也掺点炫学内容，一边煞有介事地胡扯。恐怕没有比这个更适合故事作家的文体了。因此，我和涩泽龙彦先生都坚决反对把虫太郎视为拙文作家的世俗观点。

然而，虫太郎的本质明明存在于负片的世界，却要向正片的世界转进，这是先生在作家层面上的一个悲剧。事实上，以侦探小说的观点来看，在通俗长篇小说中，除了被视为最佳作之一的《红毛骆驼的秘密》，其他如《白蚁》《魔童子》《青鹭》等，均难以拭去不尽如人意之感。

关于这个时期的作品，有一点或许该引起我们的关注，那就是“情

色·怪异·荒诞”倾向的加深，与侦探小说要素的衰弱成正比。写于《黑死馆》前后的小品文〈W·B·会趣话〉、以及〈石神夫意人〉、〈红发倾城〉中已分别涉及到 SM、连体畸形、同性恋的题材。这种倾向在前面提到的《白蚁》和《魔童子》中更为显著，但实话实说，从这两部作品的“情色·怪异·荒诞”中，我们完全看不到江户川乱步的〈人间椅子〉及〈芋虫〉所展现出的某种诗意，只能说是彻头彻尾的失败之作。

关于这一点，虽说走的是同一条通俗化的道路，但法水麟太郎系列的通俗小说水准要高得多。昭和十一年【1936年】创作的长篇《二十世纪的铁面具》里，本是刑事律师的法水麟太郎摇身一变成了私人侦探，赤手空拳与军火商兼寡头资本家濑高十八郎对决，展开了一场冒险格斗大戏。此处，表情沉痛地解说中世纪黑魔法秘仪的名侦探法水麟太郎的面容已荡然无存，只留下了亚森·罗平或方托马斯的侧脸。不过，即便如此我们还得说，故事的趣味性要比其他作品高。

3

既然小栗虫太郎的世界是最远离日常生活的、超现实的反世界，那么将适用于这个世界的诡计一个个取出、放在阳光下细细打量时，其中的绝大多数诡计当然会失去现实性，化为荒诞无稽之物。

〈完全犯罪〉是以小栗虫太郎名义发表的、事实上的短篇处女作。作中，先生让苗族军队的指挥官扎洛夫说了这样一段话：“首先，为了将你们从狂言中唤醒，我就先把话放在这里——完全密室中的杀人这一构想，是侦探小说的乌托邦。”从这里也可看出，先生的不少侦探小说都是在密室上下工夫。这一点或可说成与卡尔非常相似。〈完全犯罪〉也是这些作品中的一例，其诡计是拿风琴里音阶最低的两根管子接在浴室的热水管上，一边演奏古斯塔夫·马勒的《悼亡儿之歌》，一边输送一氧化碳和氰化氢。虽然有点甲贺三郎的味道，但大致称得

上有独创性。早在伊登·菲尔波茨的作品中，就有一个毒气制造床的诡计。不过在小栗虫太郎这边，姑且不论诡计的现实性，只说“用风琴一边让死者听着悼歌一边将其杀害”这个独特的杀人美学就很有特色。作中，罪犯自吹自擂道：“不用说，这是完美犯罪。不过，即使从观赏的角度来看，也完全可以说这是艺术，是一次至高无上的杀人。杀人的歌谣……请听取这竟似女性一般、悲悲切切的余韵吧。”

这种游戏性也正是小栗虫太郎侦探小说的本质。事实上，在《黑死馆杀人事件》中，当支仓检察官问“为何每次作案，罪犯都要制造出唯使人觉得超绝人类世界的奇异之美”时，法水麟太郎答道：“简单地说，那是游戏式的感情——一种生理上的洗涤。人类需要某种生理上的洗涤，以此作为被压抑的感情和干涸情绪的填充物。”

一旦抱有“游戏式的感情”这一观点，就算看到《黑死馆》里利用头发因湿度变化而伸缩的性质、将水注入锁孔开门的密室，以及《梦殿杀人事件》中其实罪犯就躲在房内、因误以为是千手观音的画像而走眼的心理密室，也不会对其中的非现实性感到生气了。《红毛骆驼的秘密》中也有利用错觉的诡计。这个诡计可谓奇思妙想：身着青衣得人背对灰墙站立，这时靠碳素灯泡发出的橙光引发浦尔金耶现象，时青色看着和灰色一样，于是就看不到这个人了。这类利用色彩感知的诡计在《人鱼迷雾之岩石杀人》（《中央公论》昭和十年【1935年】八月期）中也出现了，不过并非用在密室上。此外，短篇《地虫》（《新青年》昭和十二年二月期）采用的也算是一种密室诡计：把掺了鲸蜡的乙醚装进小指头大小的瓶子，藏入锁眼，待温度升到二十五度后，乙醚沸腾，瓶塞被一点点地抬升，从下方上推门扣，使门打开。

如此这般，这些密室诡计是机械型诡计也好，是利用错觉的心理型诡计也好，每一个都缺乏现实性。不过，我们常说的精神病理学以及心理学方面的炫学，为跨越这种非现实性提供了逻辑基础。譬如，《黑死馆》的第一个受害者丹尼伯格夫人被认为是第二视力者，也即

拥有从错觉中制造出幻觉的能力；〈梦殿杀人事件〉中，歇斯底里症患者的视觉是问题的焦点。这种精神分析或心理学，原本就有不以精密诊断为依据的话便只能是“独断主张”的性质。而在小栗虫太郎这里，心理分析基本上也只是华丽的独断。然而，这些逻辑的飞跃被导入各个角落，起到了一种迷彩的作用，虫太郎的本领尽显于此。范·达因在其著名的“侦探小说二十条准则”里，列举了十种模式，认为哪个作家若采用了其中的一种，就等于是承认了自的无能和缺乏创造性。但遗憾的是，“对嫌疑人实施联想心理测试”这一种似乎在《黑死馆》等若干作品里都能看到。

话说小栗虫太郎喜爱的另一种诡计是“意外的藏物之所”。到了《红毛骆驼的秘密》这部作品，书名本身就昭示了藏物之所，其意外程度也是相当高的。相比之下，《二十世纪的铁面具》（《新青年》昭和十一年【1936年】五月至九号期）之台球桌垫的背面、〈失乐园杀人事件〉（《周刊朝日》昭和九年三月期）之帝释天玻璃画下方的地板底下等藏物地点，都缺乏意外性，只有找到前要解开暗号这一点还算有趣。

此外，暗号解读或身上出现的文字等次要的、小道具式的诡计也相对多一点，不过总体而言，可以说主诡计是比较弱的。长期坚持开发独创性的诡计是极为困难的，或许是出于这个缘故，我们可以看到，小栗虫太郎也干过几回把某作的诡计挪用到其他作品中的事。譬如，〈完全犯罪〉和《黑死馆杀人事件》的密室诡计分别被原封不动地用在短篇〈女人果〉和〈方子与末起〉中。此外，中途停笔的《寿命帐》（《PROFILE》昭和八年[1933年]十一月至九年六月）是将《红毛骆驼的秘密》的诡计部分改头换面后，进行了再利用。纪田顺一郎认为，该作中途停笔是因为作者要全力以赴地创作《黑死馆杀人事件》，并无其他隐情。但事实上，真相很可能是先生厌倦了对过去作品的胡乱摆弄。

脱离了本应居住的中世纪一般的黑魔法世界后，小栗虫太郎就只能是一个孤独的流浪者。先生宛如失去贝壳的寄居蟹，启程去寻求新的梦之世界了——一片尚无人知晓的、处于沉睡之中的未知土地。

魔境与异域类小说便是这位失去故乡者经历了必会奔赴而去的探索后，所获得的成果。小栗虫太郎本名小栗荣次郎，明治三十四年【1900年】二月十四日出生于东京神田，据说从小就喜爱读书，并表现出了卓越的外语才能。大约从初三开始，先生竟学普了正则英语学校的高级课程，还从毕业于东京外国语大学的祖母家的租客那里接受了严格的法语教育。十七八岁时，先生整天都泡在奥德翁剧院等电影院里，与一位跛脚的意大利姑娘结下了深交，所以可能还很擅长意大利语。进而，从军去马来西亚的期间，先生还学习了马来语。

先生的外语才能在〈成吉思汗的后宫〉〈红军、翻越巴嶼〉等异域小说，以及《人外魔境》等魔境小说中发挥了威力，镶嵌其中的语言炫学倒未必尽是故弄玄虚。尤其是《人外魔境》，拥有雄伟的规模和新奇的构思，可谓融合了黑沼健之秘境与香山滋之浪漫 SF 着两大要素的佳作。正如陀思妥耶夫斯基的《群魔》中登场的虚无主义者斯塔夫罗金做着美梦一般，流淌在这部魔境小说荒诞无稽的梦之世界底部的，也是那强烈的虚无感。

法水麟太郎曾在〈谋杀欧菲莉亚〉（《改造》昭和十年【1935年】二月期）中说道：“喂，你说是吧。据说真理会诞生憎恶。而虚无和死亡一步也离不开那强烈的冲动。”而我也从《人外魔境》系列中感受到了虫太郎对虚无和死亡的冲动。

误入“无知森墓场”的座间，在最后的手记中这样写道：“我抱住了大猩猩，于是人类社会的一切事物都显得微不足道了。名也好、利也好、恋爱也好，都只是一吹即散的尘埃。诺尔拉啊，这就是‘恶

魔尿池’墓场的铁则。野兽失去兽性，人类忘记人生——我也与一只将死的巨兽没有任何区别吧。”（摘自第一话〈有尾人〉）、

此外，还有消失在“天母生上之云湖”的凯尔米修留下的话：“我和凯蒂现在要去位于这个世界另一侧的国度。你会嗤笑逃避现实的我吧。但是，达成夙愿的我得到了无上的满足。那‘天母生上之云湖’中会有什么呢？乌托邦吗！？然而，我并不追求小说里的那种美。那里一定有人，也许他们还有冬眠的习惯。在漫长的冬季熟睡，在短暂的春季耕种——这样的世界里才会有乌托邦的存在。”（摘自第三话〈天母峰〉）

小栗虫太郎无休止地做着逃离严酷现实的梦，我觉得从登场人物的这些话语的细微之处，可管窥到先生那虚无的深渊。

然而，在《人外魔境》系列、创作于昭和十一年〔1936年〕至十五年间的〈成吉思汗的后宫〉〈新疆〉〈红军、翻越巴蟆〉等异域类作品中达到顶峰后，虫太郎的虚无之梦急剧地萎缩了。

5

把做着梦的梦想家强行拉回现实，世上恐怕没有什么事能比这更残酷。小栗虫太郎就是不得不生活在这悲剧命运下的作家之一。从学校、工厂乃至灵魂深处，在所有可侵入的场所投下暗黑阴影的战争风暴，也不断向小栗虫太郎那充满虚无与安宜的梦之人工庭园悄然掩近。

当然，对厌恶卑俗现实胜过一切、曾在异境中寻求梦想与冒险的虫太郎来说，原封不动地接纳丑恶的战争终究是无法做到的。从昭和十五年〔1940年〕到战争结束期间，小栗虫太郎创造力的退化，似乎只能用“苦于不得不接纳必须拒却的事物”来解释。

与那些无节操的鬻文之徒赞美战争的作品相比，或许我们该把虫太郎极力将战争阴影排除出作品的姿态视作一种抵抗。昭和十八年【1943年】三月创作的〈海峡天地会〉中，有这样一段对军人的猛

烈批判：“什么是宪兵？虽说只是一个小卒，但毕竟是职业军人，平时他们都干了些什么呢？收贿、拷打、吃饭不给钱、欺凌无辜士兵，就连小小的一等兵也蓄妾的，不就是他们吗？”

从昭和十六年【1941年】十一月二十日到翌年昭和十七年年末为止，小栗虫太郎作为陆军报道班的成员，远渡重洋来到了马来西亚。恐怕是当时他在一部分日本军人身上看到的残暴、腐败与堕落，化为这激烈的批判迸发了出来。先生之子小栗宣治氏曾写道：“常有宪兵来访，然后就会听到互相叫骂的声音。”我觉得这事也是合乎情理的。

这一时期的作品，最多的还是关于马来西亚的。屈指一数就能找到不少，比如〈有翼的运河〉〈椰糖垂范记〉〈南印度苦力〉〈那前夜〉〈马来西游记〉〈未发表〉等。即使是在这些作品里，先生也几乎不宣传战争，只在〈南印度苦力〉中提到过，解救被英国践踏得比动物尚且不如的南印度苦力是“圣战”的意义之所在。我们必须说一句，虫太郎心目中的“圣战”完全不同于实际的帝国主义战争。即使在〈飓风关岛〉等战争色彩较浓的作品中，先生也绝不会用“鬼畜美英”这样的形容词。必须予以关注的另一点是先生对民族独立运动和秘密结社非常关心。〈奇人囚犯“缅甸龟”〉〈乌克兰的女密使〉等作品即属此类，虫太郎对一切独立运动都出人意料地抱有善意。

与《人外魔境》系列相关联的这一时期的作品，还有〈金胃人〉〈成层圈魔城〉，在故事情节的趣味性上，这两篇是最强的。〈成层圈魔城〉是战争末期面向青少年创作的小说，正因为如此，文中战争宣传的意味较强就更像是美玉中的一点瑕疵了。不过，该作正是一篇该称之为太空歌剧的荒诞 SF，能给人带来享受。

否决各种假定乃是无情的历史法则，但我们还是会想，如果小栗虫太郎能活得更长一点的话……这或许是因为，先生声称是社会主义侦探小说的长篇《恶灵》（昭和二十年【1945年】）只写了短短的二十页，便告中断，没能完成。先生的友人——SF作家海野十三披露

了这部掺杂着军国主义者、转投左翼者的作品所拥有的磅礴构想，如果这部新的侦探小说能够完成，或可在一定程度上左右战后推理小说的发展方向。

法水在《黑死馆杀人事件》中叫道：“命运之星躺在你胸前！”而死亡命运星的陨石却在昭和二十一年[1946年]二月九日晚八点，坠入了小栗虫太郎居住着梦想的脑髓。就这样，这个无与伦比、独出心裁的作家，这个在奇异的中世纪般的世界里确立了宏伟虚无的形而上学的文人，这个噩梦的炼金术师——小栗虫太郎，因俗称为“脑溢血”的疾病，结束了他四十五年的短暂生涯。

《黑死馆杀人事件》是凶手为了向黑色命运星发起果敢的挑战，接连犯下艺术性罪行的“命运之诗”。其中那知性迷宫的世界正是无人能模仿的、壮丽的、存在论的大伽蓝。即使虫太郎的其他所有作品都没有被创作出来，我们也要说，小栗虫太郎只凭此一卷就已在侦探小说史上留下了不灭的足迹。

战后，因社会派异军突起，小栗虫太郎奇妙的反侦探小说被视为知性废墟，即将为人所遗忘。但是，为了现代侦探小说的重新复苏，我感觉有必要辩证地回归植根于小栗虫太郎那彻底的游戏精神之上的、不合理的梦之世界。不过，这时我们未必需要回到中世纪似的世界里，这一点自不待言。我们可以举出其中的一例，那就是中井英夫的《献给虚无的供物》。

以侦探小说作家的身份出世前，木木高太郎先以诗人的身份踏上了旅途。

这个事实往往容易被人忽视。先生为何要做侦探小说的偶像破坏者，发表无视本格侦探小说原则的作品呢？先生为何要那么顽固地执着于侦探小说艺术论呢？我觉得，解开这些疑问的钥匙悉数隐藏在这一身份转变的过程中。

作为侦探小说作家的先生受到了世人的瞩目，而作为诗人的先生却被遗忘了。但是，孤独的诗人一直就活在先生的心中。

如果说现在木木高太郎的作品中还留有某种能带来感动的东西，那也不是因为先生的作品镶嵌了巴甫洛夫、弗洛伊德、荣格等人的心理学或哲学术语。知识会让人吃惊，但不会令人感动。倒不如说，人们是被隐藏于其中的诗感动了。至少，大正四年【1915年】刚满十八岁的先生上京叩开诗人福士幸次郎的家门，开始做诗的经历，与先生是名曰“林谿”的大脑生理学家这一事实同等重要。

数年来凝望着你，
数年来注视着你黑色的秘密，
你，夜的黑暗啊，
我不拭眼泪，
我纹丝不动。

你隐去的某张面影，
我仰慕它的声音，
我叹求它的姿容，

啊，数年来就这样彻夜等候。

以上节选自先生以佐和浜次郎的名义发表的诗——〈夜〉，这浪漫的诗句已然饱含着对未知事物的憧憬和对暗黑世界的思念。后来先生把侦探小说这一特殊的文学体裁选为表现自我的样式，从诗中我们已能感受他的那股热情。

从这篇昭和初期的诗作中，可明显看出波德莱尔、让·尼古拉·阿蒂尔·兰波，朱尔斯·拉佛格等人带来的影响。不过，值得注意的是，背中丝毫不见法国象征派诗人所特有的那种颓废氛围。

木木高太郎本名林靛，明治三十年【1902年】五月六日出生于山梨县西山城郡的一个贫苦村庄。冬季，八岳刮起山风时，严寒彻骨；夏季又是酷暑难当；春秋两季的天空清澈美丽。虽然生活在这样的土地上，但此处的居民不知为何理解不了学问与艺术之类的事物。多愁善感的先生身处此境感到了深深的孤独，应该也是事实。

长篇《吹笛人》（昭和十四年【1939年】）是明显带有自传要素的教育小说，主人公中所由利雄被华盛顿·欧文的作品《英伦见闻录》中的“terra incognita”一词深深地吸引了。未见到的国度，未发现的地域。失去故乡的孤独诗人想必会觉得东京就是这“terra incognita”。因此，诗作〈夜〉中用到的诗语“夜的黑暗”不含一丝颓废的意味。可以说，“夜的黑暗”就是“terra incognita”的同义词，是掩盖了众星却又蕴含着巨大可能的领域。

由是观之，可看出木木高太郎是一个所处立场与法国象征派诗人完全相反的理想主义者。当然，在此后的诗作〈梅雨〉中，先生写出了波德莱尔和萩原朔太郎式的诗句：“无名蔓草粘连纠缠，折彼茎梗白汁涌流，吾之手足俱痛且痒，感背伦之苦闷窒息。”不过，无论怎么看这都是一篇失败之作，这种不健康的世界本就与先生的资质无缘。

这样的理想主义者不可能没经历过几次思想的觉醒。关于这一点

先生固执地保持着沉默。不过，《吹笛人》中登场的无政府主义者山本饲山、转投基督教社会主义的林渔村等当时的一些进步思想家，促成了先生青年期思想的形成，这应该是无可辩驳的事实。先生本质上是一个自由主义者，他自称是反共唯物论者，但这反共主义绝非断然否定共产主义的、单纯的保守主义。

长篇小说《愚者》（昭和十一年【1936年】）通过昭和初年的革命运动，描写了叛变立场者比良良吉与祖母充满献身精神的爱，是体现先生对社会关心之深的一部力作。关于这一点，荒正人有过以下阐述。

“作者对革命运动十分冷淡，甚至可以说是反动的。可以想象，这是为了表示一种姿态。在那个时代，就连把作品舞台设为俄国，都会被人用有色眼镜看待，所以作者便有意识地表现出反动的态度——文中也存在这样的迹象。不过，真实情况如何并不清楚。也许真相是作者从一开始就讨厌共产主义。”

要问事实究竟如何，我想当时木木高太郎好歹也是一个进步的自由主义者吧。至少很难想象，那时的先生会对共产主义抱有极端厌恶的情绪。关于这一点，发表于《东阳》杂志的〈文艺时评〉可谓耐人寻味。

这篇文艺时评有个副标题——“关于各杂志的五月刊，特别是无产阶级作家的的问题”。文中把芹泽光治的〈大鸮〉视为谄媚时代之物大加抨击，称其没有思想只有对资本主义的批判。另一方面，文中又说：“既然能从共产主义的立场，写出批判自己与时代的文章，那么也就一定能产出进步的东西。说年轻的作家们不够进步，指的就是这个。”

后来先生的思想可能也有了微妙转变，但在创作《愚者》时他正处于这样的立场应当是毋庸置疑的事实。

在〈完美的不在场证明〉（《文艺》昭和十年【1935年】八月期）中，大心池先生深有感慨地嘀咕道：“我第一次知道日本还存在那种有着吸血鬼似心理的女人，那个年轻的女共产党的气魄……好也罢，

歹也罢，就连我们也觉得朝气蓬勃、新潮……真是可怕。”

此外，〈文学少女〉（《新青年》昭和十一年[1936年]十月期）中，女主人公美弥大声喊道：“老师，痛疼什么的一概没有。我第一次燃气了想要度过人生的愿望。艺术使我一生痛苦、懊恼，因为它我却爱上了生活。文学这东西多叫人痛苦，能让人撕碎，但是即便如此却能深入生命普无法去除！然而，我已经历七次诞生，只为品尝文学的懊恼而来。”

简而言之，以上两段台词表明先生是一个他含激协的人，除此无他。

对憧憬“terra incognita”的先生来说，思想之类是无所谓的。除非那思想的底部涌动着炽热的激情，且又化为了自己的血肉。

然而，这位孤独的诗人却一度不得不把对文学的热情转向医学。

《吹笛人》的主人公中所由利雄，以恋人的死为契机再次启程了。

“新的出发？去哪儿？我唯有过完此后一年半的学生生活，不管怎样得先当上医师，然后度过平凡的一生——这就是我要去往的方向。”

如此这般，将对诗的热情埋藏于心，大脑生理学家林籁在昭和九年【1934年】变身为侦探小说作家木木高太郎。对坚信自己是诗人、是艺术家的先生来说，这究竟是幸运还是不幸呢？解开这个疑问也就是讨论木木高太郎本身。

2

人凭着理想和热清生活，但往往也要基于社会给予的角色生活。

木木高太郎选择大脑生理学家的道路时，以及在友人海野十三的劝诱下创作处女作〈网膜脉视症〉（《新青年》昭和九年【1934年】十一月期）时，先生作为诗人的自尊心和自豪感想必并没有得到满足。昭和十一年在《PROFILE》杂志上开始的与甲贺三郎的论战，是永载

侦探小说史册、具有划时代意义的一件大事，然而先生奋勇的姿态实则缘于他的自卑感。

当时，所谓的侦探小说被视为低劣读物，并非良家子弟该看的东西，而身为诗人、具有艺术家自觉的先生无论如何也很难接受这种成见。先生在《愚者》的序中有一番表述。

他认为，他理应前进的、以及日本侦探小说文坛必须鼓励的道路就在这里。他勇敢地站出来，决心高举侦探小说艺术论的旗帜迈上新的道路。这一思想通过最为朴素的命题——“侦探小说绝不能是读完就会被直接丢弃的东西”——被表述出来。它来源于以下两种思想：1、侦探小说绝不能沦为每月在杂志上读完即弃、看时有趣却无意重阅的侦探实录和侦探新闻；2、侦探小说的确也是纯文学的小说，必须是取之不尽的艺术。

从这里，我们确实感受到了一股几近于悲壮的、欲创造新型侦探小说的激情。不过，在侦探小说被视为不良文化财产的时代提出这类主张，自然会被人当成疯子对待。

然而，当时没有人能意识到，这个理想论诞生于先生作为诗人的自尊心。从既成事物的角度来看，新生事物总是不成熟的，而嘲笑先生的大多只是大模大样盘腿坐在旧物之上的庸人。

话说木木高太郎怀抱这悲壮的热情创作出来的侦探小说，可谓奇妙。

先生否定过去那些低俗的侦探小说，却并不否定其形式。事实上，先生在《愚者》的那篇序文中说道：“侦探小说的条件是什么？是要有谜团，有逻辑的思考，然后有破解。”保持形式、提升内容只是一种改良主义，但先生选择了这条路。

硬汉派想打破的是古典的、取得了统一的、宁静的小市民世界，而先生则不错眼珠地看着这个世界、深窥它的内部。在走出玻璃温室眺望外界的达希尔·哈密特眼中，映出的是矿山的流血罢工、堕落的

警察制度和美国黑暗社会的权贵等诞生于二十世纪后半叶的、新的、无情的社会。而木木高太郎的目光则指向了祥和清澈的小市民世界，而非那粗野的暴力世界。

至少在战前的作品群中，无论是毒瘾者聚集的贫民窟、下半身发达的卖淫女、还是放荡的无赖汉，都几乎未曾出现过。说起来，先生的作品舞台本身就放在中产以上或资产阶级的家庭，彼处登场的人物基本都是有教养的绅士们，所谓的风俗的趣味性被完全忽视了。

这是先生与江户川乱步、黑岩重吾等人之间一个相当大的不同点。因为先生姑且是作为一个知识分子成长、生活过来的，其作品则基于他的这些幸福经历。相比之下，相互川乱步换过多次工作，最后还干起了夜间沿街叫卖荞面的活；黑岩重吾甚至在釜之崎生活过。当然，“先生的作品以资产阶级家庭为舞台所以是反动的”——这类俗论不过是想当然的误解。正如大下宇陀儿所言，“他写的大众文学是以彻头彻尾的以知识分子读者为对象的大众文学，但要问身为读者的知识分子是否都觉得他写的小说有趣，却也未必”，这应该是事实。

木木高太郎写的其实是具有独创性的、名曰侦探小说的、知识分子的大众小说，因此我们可以说，先生的长处与缺陷尽悉潜伏于此。

先生在《愚者》里追寻的主题恐怕是“现代之自我的确立”。明治维新以来，日本的知识分子一直烦恼于如何消化西欧思想。日本的马克思主义也是其中的问题之一，这种教条主义如高烧一般扩散开来，不间断地造就了一批又一批真正意义上的、自发的马克思主义者。

先生在这部作品中提到的“愚者”究竟意味着什么呢？

“愚者，是的，就是我这个阶级运动者的身影——从不为通过自身实践发现的事物去行动，而是只听从他人的指令去行动。”

以上是主人公比良良吉抒发的感慨。在祖母的娇生惯养下长大的主人公显然也是先生的自画像；其立场转变的过程中蕴含着先生这个自由主义者的自我批判。“愚者”是先生喜爱的词语，意味着沦为他

人思想之傀儡的人，在短篇《迷途》中也用到过。重视审视自己、再次动身出发的做法，几乎贯穿了先生的所有长篇。

“现代之自我的确立”同时提起了另一个问题——利己主义。在直接成书的长篇《光与其影》（昭和三十一年 [1956年]一月）中，杀人嫌犯水间敬三对自己做了如下反省：

“啊啊，如我这般追求正义的人竟只会变得自私自利，这是为什么呢？这岂不是戴上了正义面具的私心吗！”

如此这般，先生作品中登场的中心人物总是在探讨“自我”——木木高太郎是理想主义者也好，他创作了名曰侦探小说的知识分子小说也罢，其实都是这样的一种意思。

诚然，先生关心社会问题，在小说里抬出无政府主义者、共产主义者及其背叛者的形象，但先生不断凝视着的是个体的人，先生最关心的是所谓的“灵魂的行进”。就连与“马克思主义变节者”同义的“转向”一词，对先生来说也仅意味着一段个人的成长经历。

归根结底，先生对社会之类的抽象事物毫不关心，所以对国家权力也几乎未投入过关注。这就是为什么先生在小说里提出了许多社会问题，却与松本清张、水上勉等作家有着本质区别的原因。

《愚者》《吹笛人》《吾之女生时代的罪》等长篇，正是以这种“灵魂的行进”为探讨主题的教育小说。而先生的作品被指责为令人费解，或被误称为哲学小说、思想小说，其原因也在于此。先生恐怕是日本唯一一个让各种思想家在侦探小说中亮相的侦探小说家，在视野的宽广度方面，足可与 G. K. 切斯特顿相媲美。

“现代之自我的确立”是夏目漱石以来我国知识分子反复提起的问题，木木高太郎也是致力于这一问题的人物之一。令先生提起这一主题的原动力自然是先生身为知识分子的自觉，同时也是先生身为一位诗人的强烈自尊心。

讨论“侦探小说作家”木木高太及时，先生是大脑生理学家这项事实，与先生是诗人的事实同等重要、不容忽视。我国也有身为医学家同时写侦探小说的作家，如小酒井不木。不过我觉得，恐怕没有人能比木木高太郎更擅长在侦探小说领域有效而恰当地运用自己的学识。

萨瑟兰·斯科特在《现代侦探小说的行进》中，特地就医学与杀人的关系专设一个章节，做出了以下阐述。

“医生和侦探的职责就像一对挨得很近的平行线。两者都要收集信息、排除阻挠，筛选拿到手的证据，或舍弃、或拼接、或组合。此外，两者都必须进行缜密的调查，必须知道哪些可信哪些不可信，直到看清没有疏漏为止。医生和侦探都必须做好自我训练，从而能对核心的案例、征兆、迹象、线索等各自所持有的重要性进行评估。两者都拥有参考记录，必要时可利用研究所或专家。医生也好，侦探也罢，皆把与人性弱点相关的知识作为依据，在依赖过去的经验积累方面也无多大差别。”

总之，意思就是医生的职责类似侦探的职责。从这个意义上来说，木木高太郎创造的侦探——大心池教授，恐怕是日本最具现实性、最具魅力的侦探了。

在先生的作品中登场的侦探，除了这位精神病学专家大心池教授外，另有：〈鱼的眨眼〉（昭和十一年【1936年】七月期）、〈极量〉（《新闻连合》昭和十一年一月期）中的法医学权威志贺博士；志贺博士还是助教时，协助博士破案的教授——小山田博士（在〈恋慕〉《愚者》等作中出过场）；短篇〈心眼〉（《宝石》昭和二十六年一月期）中的盲人小提琴手源次郎；长篇《光与其影》中以研究日本基督教史著称的斯蒂森神父；〈冬之月光〉（《宝石》昭和二十三年一月期）等作中的哲学家仁秋老师。不过，这些侦探的塑造都难言成功。

要问大心池教授为什么有魅力，首先，这位侦探是专家，且与木木高太郎同属一个领域，言行举止的方方面面都让人觉得是以先生自身的丰富经历为蓝本的；而且大心池教授人如其名，心胸宽广、思想进步，总给人一种信赖感。其次，大心池先生与志贺博士不同，他毕业于私立高校，而非官办大学，没有所谓的官僚习气，这也使一提官办大学就会想到检察官等权力机构内部人员的读者很容易产生亲切感。此外，既然侦探是大学教授，那么具有木木高太郎风格的炫学也就不怎么让人介意了。

有趣的是，通常名侦探总会有点身体上的特征，但大心池教授却几乎没有。譬如，横沟正史的金田一耕助是个其貌不扬、顶着一头乱发的口吃青年；高木彬光的神津恭介是个皮肤白净的贵公子、年仅十九岁就掌握了英德法俄等六国语言的天才。相比之下，关于大心池教授，只有处女作《网膜脉视症》在开头说了那么几句。

“先生是 XX 大学精神病学的教授，一周去两次大学坐诊和进行临床讲解，此外还要一周去两次郊外的附属医院坐诊。”说成简洁吧，倒也不是不可以，但总觉得这样的初次亮相未免显得有点冷淡。

大体而言，在先生的作品里经常能看到这种奇妙的“肉体丧失”。或许是因为先生太合理主义了，所以失去了把握肉体实态的眼睛。

为接受诊察、在医生眼前横躺下来的裸体并非所谓的肉体，它只是一具该做解剖的物体。短篇《睡偶》（《新青年》昭和十年[1935年]二月期）描写的即是陷入此种恋物癖的西泽教授通过新化学物质实施犯罪的故事。西泽教授之流没准就是先生变了形的自画像。

在以林靛的名义发表的《使头脑变聪明的书》里，先生宣扬用面包代饭会使人变聪明的观点，然后还将自己主张的“结婚两次说”付诸实施。从这些事情上，我们能感受到某种现代人的风貌——即始终贯彻着近乎滑稽的合理主义。尽管先生的系列长篇《他追求的影》（昭和三十二年【1957年】十二月）、《父性》（《新青年》昭和二十一年

十月期)等作品经常会蹦出性方面的用语,但完全没有色情感,其原因之一也在于此。先生的作品中出现同性恋的情况相对较多。《吾之女生时代的罪》中的理美子便是一例,《恶魔有没有尾巴》(《宝石》昭和二十五年一月期)中的由美也是,但两者均未堕落成色情、怪诞之作,而是散发着浓郁的浪漫主义芳香。合理主义者三岛由纪夫一边描写同性恋一边却有力量创造古典世界,而先生的上述事实则含有与之相同的意义,颇耐人寻味。

先生作品中的登场人物奇妙地丧失了肉体,但内心活动则被刻画得异常出色,两者处在此消彼长之中。

先生喜欢读司汤达、弗罗芒坦等人的法国古典小说,这大概是因为法国文学的心理分析层面与先生的精神分析倾向有一定程度的共通之处。不过,给作为侦探小说作家的先生带来最大影响的,恐怕还是范·达因。范·达因喜好炫学,与先生这样的饱学之于趣味相投,而先生的小说里也不是没出现过几个国内外作家或哲学家的名字。不过,相比范·达因让菲洛·万斯读一些他自己也没看过的书,木木高太郎则基本读过在作品中列举出的书籍,考虑到这一点,应该说先生的“罪”还算是轻的。

先生的作品、尤其是战后的作品常常用到范·达因笔下名侦探菲洛·万斯的推理方法——内在演绎法。菲洛·万斯的心理分析法认为,人类的犯罪由一定的犯罪心理构成,不符合其心理特征的犯罪行为没有意义,即使物证暗示这就是此人犯下的罪行。同样的思路在先生战后的挑战之作《藏于山白竹》(昭和三十五年【1960年】)中也得到了展现。该作的第五章特地被取名为“心理法则”,文中列举罪犯的心理,以证明死囚犯贺毛辰治无罪。

先生战前受到了柯南·道尔、弗里曼、切斯特顿、克里斯蒂的影响。然而,从处女作《网膜脉视症》开始,作品便表现出强烈的心理分析倾向,特别是到了战后,先生还在“科学性”的名义下否定了上

述作家，把范·达因奉为至尊。故后荣获第一届侦探作家俱乐部奖的〈新月〉《〈宝石〉昭和二十一年【1946年】五月期》也是如此，与其说是侦探小说，倒不如说更接近心理小说的范畴。先生战后的佳作，无不是这种心理性倾向强烈的作品。

先生所创造的侦探角色的另一大魅力在于，侦探本人常常犯错，甚至有时自己也成了受害者。

侦探在案中遭受各种苦难，这在哈米特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳等人的硬汉派小说里反倒是常识，但在先生的作品中，侦探则是因案子解决而受难，这一点颇具独创性。关义一郎曾经指出：木木高太郎作品的主人公很多都走上了一条“经历悲剧性事件后重生”的成长道路。关义一郎还将其与克尔凯郭尔的生存辩证法进行比较，措辞未免夸张，但除此之外，可以说这是极为独到的见解。

不过，我想特别指出的一点是，此倾向甚至波及到侦探角色的那些作品，每一部都很优秀。长篇《折芦》（昭和十三年〔1938年〕）以及短篇〈高原的残生〉、〈玫瑰才刺〉（《周刊朝日别册》昭和三十年九月期）等作就是最好的例证。纵观先生的全部作品，它们也属于少有的杰作。《折芦》的侦探东仪四方之助苦心孤诣，最终解决了案子，然而在破案的同时，妻子却跟着崭露头角的评论家小平九二跑了。

“视线落向海面，只见不知从哪里漂来的芦苇残叶随波逐流，在朝滚的浪涛中忽起忽沉。东仪觉得自己也是那折断的芦叶。”

东仪的感慨与《文学少女》的美弥、《吹笛人》的主人公中所由利雄“受尽苦难却越发燃起热情”的重生思想相通。恐怕这里不存在知识，有的只是诗，先生的那些最令人感动的作品都是由这诗支撑起来的。

〈高原的残生〉（《现代日本》昭和二十年〔1945年〕十月）的主人公——籾姓老者，过去是一名检察官，当年把一桩杀人案办成了自杀，多年后在真凶死亡之际他终于听到了真相。就像弗里德里希·迪

伦马特的《诺言》通过那非合理的世界打动了我们的心一样，这篇〈高原的残生〉则把宁静的悲伤传授给了我们。

仔细想来，可以说先生的作品带给我们的感动具有女性特质。这或许是因为先生的“受难重生”思想与性受虐狂相近，所以才使人感到了女性气息。先生在心理描写方面相当出色，这一点前面已有提及，其中女性的心理描写也是先生所擅长的，在〈愁云〉（《令女界》昭和十年【1935年】十一月期）、〈窗口〉（《递信协会杂志》昭和十一年五月期）、〈文学少女〉、《吾之女生时代的罪》等作品中，先生的浪漫主义凝成了美丽的结晶。

最终，合理主义者木木高太郎未能如陀思妥耶夫斯基那般描绘出非合理的世界，但先生清澄的诗心在好几部作品中留下了浪漫主义气息浓郁脚印。

4

由于木木高太郎倡导侦探小说艺术论，所以往往被人误解，以为先生轻视诡计。但正如前面提到的那样，作为侦探小说作家出道之时，先生并没有否定侦探小说的三个条件：谜团、逻辑的思考、破解。倒不如说，先生作品中的诡计虽然缺乏创意，但也算做过各种尝试。由此，我们似乎可以称先生为重新探讨侦探小说模式的作家。

譬如，〈高原的残生〉是对密室类作品的一种谐模：遇刺的被害者为庇护犯人，用犯人从窗口抛入的钥匙锁死这扇窗后，气绝身亡。

〈邻家〉（《ALL读物》昭和十三年【1938年】四月期）说的是金块盗窃团伙的成员之一为掩人耳目，一个劲地模仿某家宅的样子，与所谓的“两个房间”诡计相似。此外，〈法的空隙〉〈完美的不在场证明〉可谓倒叙侦探小说；〈回转杀人事件〉靠录音机制造不在场证明；〈精神盲〉是一个罪犯实施自我抹杀的案例。尽管先生做了这么多尝试，但在诡计层面上几乎找不出有新意的作品。而且，动机和诡计还往往

脱节。例如，《二重人格》（《小说春秋》昭和三十一年【1956年】五月期）里，厌倦了家庭生活的父亲杀人后，伪造成被害者自杀，可是与其做这么麻烦的事，还不如单纯的离家出走了，后者不知要比前者好多少呢。《精神盲》（《妇人画报》昭和十年九月期）中，罪犯无论如何都想得到某个已婚女人，便烫伤她丈夫（当时人在精神病院）的脸，再将其杀害，接着又把自己的脸也弄得无法辨认，取代她丈夫入院，不久他宣称痊愈，出院后终于和夫人生活在了一起。恐怕有人会想，做这么荒唐可笑的事，还不如直接向夫人套近乎来得省事吧。

耐人寻味的是，先生使用机械类、理化类诡计相对频繁。《鱼的眨眼》根据金鱼的眨眼情况寻找藏吗啡的地方；《极量》中的诡计利用了氨基甲酸乙酯和对甲氧基乙酰苯胺的效果差异；在《吾之女生时代的罪》的远距离杀人里，扮演重要角色的是剧毒的氰化氢。在先生用到的诡计中，上述几个都算是能让人接受的。也可以这么说吧：颇具讽刺意味的是，在这一点上先生很像他的最大论敌——甲贺三郎。

但不管怎么说，木木高太郎的独创性得以发挥还是在心理的层面上。

《法的空隙》（《ALL读物》昭和十三年【1938年】八月期）里提到，最难立证的杀人方法是教唆智障儿童杀人；《女人的复仇》（《Sunday每日》昭和十二年三月期）中用到的诡计是，女人故意把想杀掉的男人的名字写进日记，并留下虚假叙述，显得对方与自己保持着某种特殊关系，然后让深爱自己的男人看到，使他大动肝火杀死了那个男人。此外，《幻想曲》（《宝石》昭和二十七年十月期）中，罪犯利用女人再婚却又不信前夫的死亡公告、害怕前夫某天会复员归来而惶惶不可终日的心理，将杀人罪名转嫁到她的头上。这篇《幻想曲》应该是战后在诡计方面处理得比较令人满意的作品之一。

然而，即使是在心理领域，木木高太郎仍不是在诡计方面施展他的真本事。先生的处女作《网膜脉视症》、《就寝仪式》等一连串大心

池教授的系列作品可归入初期杰作的行列,这些作品通过分析精神病及神经症患者的症状,或揭露罪行,或预测犯罪。从严格意义上讲,也许不该称它们为侦探小说。

但是,如果就像萨瑟兰·斯科特所说的那样,医生扮演者与侦探同样的角色,那么先生就是在双重意义上塑造了一个侦探、一个具有独创性的侦探。获得直木奖的《愚者》没准只是一部宏伟的平庸之作,但兼具侦探小说趣味与文学价值的《折芦》和《吾之女生时代的罪》,则是应当在先生的长篇杰作,可在侦探小说史上留有一席之地。此外,先生在其他领域也有不少优秀作品,比如难以称之为侦探小说的《文学少女》《吹笛人》等。当然,上述情况当已迫使先生做出某种反省,战后先生不得不修改了自己的理论。

先生为补强战前所主张的侦探小说艺术论,否定了过去提出的三大条件——谜团、逻辑的思考、破解,对侦探小说的本质做出了以下规定:高度讴歌人类未曾有过的智慧之胜利的文学,意欲高度讴歌我等仅凭一项智慧便可战胜人类暴力、金钱力量和权力的文学。

仔细想想,这可是一套开辟社会派之路的理论。《藏于山白竹》(昭和三十五年[1960年]五月、直接成书之作)便是先生站在这一立场之上,以实际发生过的案件为原型,对社会再度燃起关注之心的力作,但我总觉得多少缺了点先生战前的气势。此外,《光与其影》的质量也不算高。总之,战后先生一直没能写出充分实践其理论的作品,所以人们才对未完成的大长篇《美的悲剧》满怀期待。然而,随着昭和四十四年四月二十三日先生的去世,这部作品终究没能完结。

不过,从另一个角度来看,也可以说先生的理论精准地预言了战后我国侦探小说的发展动向。尽管先生的理论存在着这样那样的缺陷,但不管怎样,松本清张、水上勉等社会派,大藪春彦、河野典生、高城高等硬汉派,多岐川恭、土屋隆夫、树下太郎、笹泽左保等新本格派的抬头,都证明了其理论的正确性。

平野谦、伊藤整等人提倡纯文学变质说，不得不承认松本清张的意义，不知长眠于地下的甲贺三郎会如何看待这个事实呢。关于松本清张的推理小说继承了无产阶级文学的源流、已站在现实社会主义立场之上的讨论，也许只是夸大其词，但过去侦探小说在市井民间都会被人瞧不起，如今却终于连纯文学文坛也要渐渐承认它的地位了。

5

偶像破坏者的悲剧在于，随着历史的进程自己也成为了偶像。

自称“侦探小说一年级学生”、敢于吐露自己观点的木木高太郎，过去嘲笑他的人很多，现在一个也没了。如今先生自己已成为侦探文坛的大家。先生的功绩恐怕会在日本侦探小说史上留下永恒的印迹。

然而，我们需要的不是大家；我们需要的是面对风车狂飙突进的唐·吉诃德，而非己名声显赫的人物。先生怀着满腔热情阐述侦探小说艺术论、做诗，他不光写侦探小说，还创作了〈人类的黄昏〉（《改造》昭和二十七年〔1952年〕十一月期）、〈公元2000年的杀人〉等未来科学小说和戏剧。先生自信过度有时也是个问题，但看似倨傲的先生也许比谁都谦虚，至少是在面对侦探小说这尊女神的时候。

现在，我们需要的恐怕是新作家的诞生——彻底破坏先生构筑起来的古典世界的新作家。

身为合理主义者，先生创造了透明、清新、秩序井然的世界，但未能把握住人类非合理的一面。当然我们不好说，在《折芦》和〈搁置自杀的男人〉（《ALL读物》昭和三十年〔1955年〕三月期）中，那些让人感觉是受了陀思妥耶夫斯基影响的人物形象没有得到很好的刻画，但身为合理主义者，先生毕竟不可能描绘出阴森、神秘的世界。

〈死人有口〉（《名作》昭和十四年十月）、〈充斥幽灵虚空〉（《ALL读物》昭和十二年〔1937年〕七月期）的枯燥乏味，证明了先生的这一缺陷。

无论是汲取先生之源流的大下宇陀儿，还是松本清张和水上勉等社会派，他们也许描绘过社会的黑暗，但不能说已充分写尽了潜藏在人类深处的可怕本能。要把握这样的世界，也许得像陀思妥耶夫斯基那样，成为一个赌徒；要把握这样的世界，恐怕必须拥有萨德侯爵那样的冷酷双眼，而萨德侯爵正是由先生介绍到国内来的。弗里德里希·迪伦马特的《嫌疑》就是这样一部力作，它用那样的眼睛彻底践踏了我们所自闭其中的日常世界，使噩梦一般的世界呈现光天化日之下。没准不久的将来日本也会诞生这样的作品。

我们寻求的侦探小说是要描写剥去了日常面纱的、赤裸裸的现实。这个现实世界映射到萨德眼中的，恐怕正是超现实主义者萨尔瓦多·达利笔下的那个残酷而又滑稽的现实吧。

究竟谁能得到先生求之而不得的未知土地——terra incognita呢？对旧有之物无限傲慢、对侦探小说女神无限谦恭的强力新人，我衷心期待你们的诞生。

大阪圭吉初期的短篇佳作中，涌动着难以名状的幽默和哀婉。〈葬礼火车头〉（《PROFILE》昭和九年[1934年]九月期）中，不幸罹患橡皮病的少女因悲情之恋引发了诡异的猪轧杀事件；〈三狂人〉（《新青年》昭和十一年七月号）描写利用天真的疯子作恶的罪行；遗作〈幽灵妻〉则投下了妻子的幽灵前来杀夫的阴森暗影。感觉这些佳作的背后隐藏着作者悲喜剧式的、对人类的清醒认识。甲贺三郎在大阪圭吉的短篇集《死亡快船》的序文里说道：“他的作品，任选一篇出来都是骨架坚固之作。而且他不单单是故事的讲述者，还持有某些打动人世的东西。大体来说，那是一种予人柔弱之感的哀婉，但正因为有了它，他的侦探小说才拥有了某种意境。就这一点而言，我认为他是拥有某种独一无二之物的侦探作家。”不愧是始终如一的本格派作家甲贺三郎，竟从作品背后感受到了大阪圭吉那凝视着人生悲哀的双眼。

昭和七年【1932年】，在甲贺三郎的推荐下，大阪圭吉在《新青年》十月的期刊上发表了〈百货公司的绞刑官〉，这是他在侦探文坛的第一次登场亮相。不过，就在这一年的早些时候，先生已拿出短篇侦探小说〈食人浴室〉参加了《日之出》杂志的有奖征文，并被选为佳作。先生似乎对这篇处女作不太满意，经全面改稿后，于昭和九年在《新青年》十二月的期刊又发表了一次。

因此，可以说事实上的处女作还是〈百货公司的绞刑官〉。这篇讲述百货公司店员离奇坠亡案的作品中，出现了一位歇洛克·福尔摩斯式的名侦探——青山乔介，在这一点上感觉该作与之后的初期短篇群有些许本质上的差异。这位侦探曾是电影导演，因无法迎合商业主义，如今以自由研究者的身份过着平静的生活。关于他的侦探方法，我们可从以下这段引文看出，与其说是重视心理分析的菲洛·万斯型，

还不如说是重视观察的歇洛克·福尔摩斯型。

“一般来说，日本的警察总是想先搬出犯罪动机。所以，就算真相十分肤浅，如果像这次的案子那样碰到乍一看动机令人费解的犯罪，他们就会立刻将案子本身复杂化。当然，探求动机也并无不可。只是我很想反驳这些单纯的、公式化的头脑，它们总想把动机视为查案的唯一线索。简单地说，在这桩案子里，重要的是我们从尸身上发现的三个特征，而非珍珠首饰。

这位青山乔介在《疯狂火车头》（《新青年》昭和九年[1934年]一月期）等作中也有亮相，也许是因为这一侦探角色的存在，大阪圭吉最早时期的很多短篇都让人觉得是受了柯南·道尔的影响。当然，这只限于最早时期的作品，不久这个侦探角色就从先生的作品中消失了。与此同时，凌驾于解谜趣味之上的元素渐渐浓厚了起来。

也许我们可以说，这是在应和先生对人类认知的加深。

根据当地的大阪圭吉研究家——杉浦俊彦制作的年表可知，大阪圭吉本名铃木福太郎，出生于明治四十五年【1912年】，是爱知县新城町“铃木屋”旅馆业主的儿子。昭和六年【1931年】先生从日大商业学校毕业后，又在爱知县的自治讲习所修完了课程。创作处女作的昭和七年时，他还只有二十岁。

由于先生几乎没有理论地、系统地表达过他自己的侦探小说观，所以完全无法确定先生受了什么样的文学影响。不过，在昭和十三年【1938年】《新青年》的春季增刊上，先生就“喜欢的作家、作品人物”这个问题，列举了坡、道尔、勒布朗、西姆农等作家。另外，根据鲇川哲也采访遗属得到的信息看，大阪圭吉年轻时喜爱绘画，立志要成为一名画家，而我们从《闯入者》等作品中确实能感受到这一点。据说先生在青年时代也热衷于左翼思想，对无政府主义尤为关心（参考《凋零于吕宋岛的本格派——大阪圭吉》）。

先生的这种画家资质在文章中也得到了运用，特别是在风景描写

方面发挥了巨大威力。

“碧蓝之海的对岸，长长突起的绿色海角的前端，一群醒目的白垂馆在适时的阳光下，显得光彩鲜亮。”

“小屋旁又有一根被涂成白色的细长柱子，清晰可辨地刺入邻近海面的蓝色天空。宅邸周围没有一棵树，唯有美丽的绿色杂草仿佛纹理井然的天鹅绒，弹性十足地铺陈开去。而这也给白色、好似玩具的各户家宅投下了梦幻般的协调。”（摘自〈死亡快船〉）

以上只是一例，我想指出的是，先生有几部作品颇能给人带来不可思议的色彩感和绘画式的美感。

2

昭即十一年【1936年】七月至十二月的半年间，大阪圭吉在《新青年》上连载的系列短篇，是其初期短篇群中较为引人注目的作品。先生在短文〈系列短篇回顾〉（昭和十二年）中说道：“我这次的系列短篇，每篇都多少带一点变种的味道，但还是在本格方向一条道跑到了底。”这一姿态从昭和七年发表处女作到十一年出版短篇集《死亡快船》为止，基本没有什么变化。

不过，在短篇集《死亡快船》的序文中，江户川乱步和甲贺三郎各自发表了对先生的批评性意见，于是人们产生了兴趣，想知道先生面对批评，在之后的系列短篇创作中会给出什么样的回答。

江户川乱步认为：“只谈构成手法的话，道尔的风格是将怪奇、逻辑、意外性这三要素加以适度的安排，相比之下，大阪君似乎仅着力于三要素中的逻辑，怪奇和意外性的影子则极为淡薄。从中我们可以看出这位作者的扎实度和现代性，但与此同时，我们在敬佩之余，仍觉得某个方面还是让人觉得意犹未尽。”甲贺三郎则指出：“大阪圭吉作品的不足之处在于兴奋度，在于悬疑度。”对此大阪圭吉在系列短篇中是如何回答的呢？

至少，写处女作时的那种生硬感消失了，小说技巧有了提升，从状况设定、尤其是开头的不可思议性以及意外性中，能看出先生是下了工夫的。

系列短篇的第一作〈三狂人〉被视为大阪圭吉的代表作之一，讲的是陷入经营困境的赤泽脑科医院的院长被杀害的案子，这桩案子与病院收治的三个疯癫的精神病人有关。作中的状况设定也比较阴暗，但底部流淌着独特的幽默感和对患者的温柔情感，此外诡计也很单纯。而另一方面，中间的逻辑推演部分变少了，作为短篇可以说完成度相当高。

到了第二作〈白妖〉时，出现了相反的问题。从热海全速驶向箱根的小汽车撞倒一名男子后逃之夭夭，径直开上岳南铁道株式会社经营的、从十国岭通往箱根岭的汽车专用收费道路。由于汽车属于该公司的董事堀见所有，因此入口处的员工直接放行了。然而奇怪的是，尽管封锁了出口，小汽车却不知去向。另一边，堀见董事的别墅里发现了一具遇害的尸体，警方表明小汽车是逃犯从堀见家的车库开走的。

如此这般，前半部分飞速的情节展开和汽车消失这个不可思议的谜团勾起了读者的关注，但从中间开始渐渐暴露出其实是一柱很平常的案子，不免令人失望。而推理罪犯的决定性线索只是遗留品——小刀上刻下生日的次数，这也让人有点郁闷。

这个缺陷到了第三作〈傀儡审判〉时变得越发醒目：该作以结局的意外性为努力方向，在审判各种罪案时，必让某待台茶屋的奇怪女老板登场，提供决定性的证词。无奈解明真相的部分缺乏现实住，总觉得少了一些什么。不过引人注目的是，先生后来越发显著的幽默资质已在本作中崭露头角。

第四作〈银座幽灵〉虽然外界评价不高，却是我比较喜欢的作品。某天晚上，香烟店的二楼发生了一起杀人案。玻璃窗碎了，有人从香烟店前的“青兰”咖啡馆二楼目击到一个女人的背影，她手握沾满鲜

血、状似剃头刀的刀具，身穿黑色的朴素和服。搜查活动迅速展开，结果揭开了令人意外的真相。被杀害的是香烟店的年轻店员澄子，喉头留有被锐利刀具剐开了似的伤口。弥留之际，澄子向警官轻唤香烟店女老板的名字“房枝”，随即身亡，而这位房枝却已经死在壁橱里。根据目击者的证词，人们认为挥舞剃刀的女人就房枝。因此得出结论：房枝杀掉澄子，受自责的驱使，在壁橱里自杀了。然而，尸检结果表明，房枝死得比澄子早。由于现场处于所谓的密室状态，不可能有第三者出入，遂变成房枝的幽灵杀害了澄子……以上就是作品的情节设定。大阪圭吉另有一篇名为〈石墙幽灵〉（《新青年》昭和十年【1935年】七月期）的作品，也是一种密室推理。显然，〈银座幽灵〉亦是其延长线上的一部作品，不过感觉在诡计的现实性这一点上，〈银座幽灵〉较为优秀。

第五作〈静止的鲸群〉诡计宏大，不负大阪圭吉对海的热爱，但情节进展磨磨蹭蹭；倒是第六作——也就是系列的最后一篇〈寒表晴〉，虽然后半部分描写不足，情节推进过快，但我觉得非常有趣。某天晚上，某家宅内，某教师的妻子在丈夫外出时，与同住的表弟一起被人残杀，现场不见孩子的踪影。从家里到门外有滑雪的痕迹，但只有一边留下了滑雪杖的印迹，结果痕迹在中途赫然消失了。这算是密室的一种，虽然后来很快就知道了罪犯，但之前的故事有着不可思议的开头，因而挑起了读者的兴趣。

总之，我们可以认为，这一系列的短篇中包含了大阪圭吉针对江户川乱步和甲贺三郎的批评所做出的回应。而六篇作品里，我对〈三狂人〉和〈银座幽灵〉评价较高。

从这个意义上来说，先生死后才得以发表的〈幽灵妻〉（昭和二十二年[1947年]）值得关注。该作选自先生未发表的原稿，是一篇本格侦探小说，设定方面走怪谈风格，充满着日本独有的情调。当校长的丈夫以不贞为由休了妻子，妻子因此自杀。丈夫去墓前进香，从

这一天起身体状况开始变糟，不久人们就发现了他的尸体，可令人意外的是……开头的怪奇性与结尾的意外性互相结合，没有丝毫牵强之处，罪犯的设定也是独一无二，结局处洋溢着某种哀伤之情。这是鮎川哲也最近再度挖掘出来的作品，完成度很高，可称佳品。

3

昭和十三年〔1938年〕之后，先生的作品风格有了一百八十度的大转弯，从初期的本格风倒向了幽默风。进而，从临近战争的昭和十五年开始，又转向了通俗间谍小说的领域。先生为何放弃侦探小说之路、转而以幽默小说为目标，个中缘由尚不明了，似乎是先生无法忍受需一篇一篇精心打造本格侦探小说的艰辛。

不过，在这些幽默小说里，像〈谨太郎先生结婚记〉〈香水绅士〉那样带着一点侦探小说风味的作品也有几篇。〈谨太郎先生结婚记〉收录于短篇集《豪爽夫人》，从内容来看类似〈征婚广告〉（《周刊朝日》昭和十四年〔1939年〕一月期），只是改了个标题。

石卷橡皮商会的经营者谨太郎，四十八岁，至今未婚。近来他觉得有些寂寞，开始考虑结婚的事，于是便自然而然地看起了报纸上登的女性征婚广告。某日，他从中找到了一位适合自己的人——名叫水田静子的三十四岁未婚女子。怀着激动的心情，他给刊登广告的报社写了一封信，不久就收到了回音，说是希望本月末的二十八日来该女子家相会，随信还寄来了照片和履历书。到了那一天，谨太郎在约定时间上门，结果来开门的女子虽和照片上的人一模一样，却冷冷地说从不知道有这么一回事。于是，他与女子商量后，委托认识的律师调查此事，最终真相大白：在谨太郎的商会供职的外勤人员白木挪用公款，他的恋人——事务员冈本菊子为了让此事晚些败露，打算在收款结算日（二十八日）把谨太郎的注意力转向其他方面。这么一来，白木就可以在这期间出差，使结算推迟一个月。于是，菊子利用了自己

的老师——尚未结婚的水田。不久，谨太郎就和静子女士幸福地结婚了。

另一篇〈香水绅士〉说的是年轻姑娘久留美在火车上发现了一个貌似银行劫匪的人，便灵机一动趁其熟睡之际，拿出送人用的香水喷在他身上。随后，这名罪犯在车站成功落网。

如此这般，即使在幽默小说时期，先生的作品也保留着侦探小说的要素，姑且还有一些能让人一读的内容。然而，从昭和十五年[1940年]的下半年开始，先生主要为《KING》杂志供稿而创作的一系列有爱国青年侦探横川禎介出场的通俗间谍小说，如〈恐怖钟表店〉〈东京第五部队〉〈金发美容师〉〈拥有正宗的工厂〉〈恶魔的地图〉（即〈假面的亲日〉）等，内容均涉及幼稚的军国主义，都是现在已不值一读的作品。先生作品中的侦探角色不多，姑且就给这位横川禎介做个简介吧。大致是这么一个情况：

“说是青年侦探，其实横川禎介先生的年纪已经超过三十五六岁了。没人知道他以前是做什么的。有人说他担任过警视厅的某个要职，也有人说，不对，他是退役的陆军将校。反正哪种传言都不靠谱。不过，最近他倒是跟某方面的人过从甚密，刚组建完这个国民反谍会，就通过演讲、著述、展览会等各种手段大力普及反谍思想，同时也接受反谍咨询、积极提供帮助，有时还承担特殊任务，可以说是一个为确立官民一体反谍体制而不断活动的爱国侦探。最近他接连参与若干重大案件，发挥了其高超的本领，从此名声大振，所以读者之中想必也有人知道他。”（摘自〈假面的亲日〉）

一般而言，战时侦探作家在战争协助的问题上分成以下三种态度：1、像江户川乱步那样保持沉默；2、像横沟正史那样靠写捕物帐小说糊口；3、转而创作军事类的科学小说等。大阪圭吉的作品风格转换就属于第三种。不过，根据大阪圭吉的研究专家杉浦俊彦在书志学方面的珍贵考证，大阪圭吉也曾在昭和十六年【1941年】发表过一个

弓太郎捕物帐系列，共七篇：〈屋形船异变〉〈夏戏四谷怪谈〉〈五个手古舞娘〉〈千社札奇闻〉〈盗花人〉〈潜逃奇谈〉。但是，没多久这个系列就被间谍小说和军事小说取代了。

江户川乱步在评论文〈日本侦探小说的谱系〉中回忆道：“因为战争几乎不能再写侦探小说、怪奇小说，是从日华事变的第三年，也就是昭和十五年【1940年】左右开始的。当时报纸上登出新闻，说同盟国德国和意大利禁止盎格鲁撒克逊式的侦探小说。于是，日本在情报局的指示下，事实上也等同于禁止了这些小说，使人们不得不对‘侦探小说全灭’的噩运表示哀叹。”

仅观日本的历史便可知，霍华德·海格拉夫所说的“侦探小说不会在极权主义下繁荣”真是一语中的，而且从读者的角度来看，也是千真万确到了残忍的地步。

在这些不忍卒读的通俗间谍小说中，长篇间谍小说《海底谍报局》的故事情节多少还带着一点侦探小说的味道吧，里面也有那位爱国侦探横川祯介。为利用海底沉船以应对资源紧缺，波切海事工业所专属作业船上的一名潜水员潜入海中，准备打捞南海的沉船。刚下海，潜水员就大声叫道“有个活人，是女人！”，样子突然很奇怪，后来，船只抵达横滨港，这名潜水员不知被何人绑架了。这个开头部分自有能让人读下去的地方。不久，横川侦探的秘书菊子小姐被不认识的敌人抓走，最后被横川侦探救出，与此同时敌方谍报活动的情况也得到了揭露。

4

大阪圭吉的短篇，尤其是初期的那几篇以机械类诡计居多。江户川乱步也说过：“他的作品尽悉‘谜团文学’，诡计多是机械型的；关于汽车、关于船坞、关于广告气球……每部作品都会对某项专业知识进行一定程度的研究，这也是这位作者的强项。”

《百货公司的绞刑官》中，店员貌似被人从高处推落而死，但其实是广告气球导致的过失致死。诡计是这样的：某人将偷来的钻石和珍珠首饰藏入气球底部、往里面充气时，由于没把绳子绕进卷筒机，使得气球突然蹿向天空，于是脚边的绳子卷住罪犯的身子，从空中向下把人摔死。换言之，就是一个机械型的杀人诡计，凶手被设定为广告气球。

这是一个典型的机械型诡计，但总的来说这类诡计都很乏味，所以不如心理型诡计好亦属常识。不过，正如乱步所指出的那样，在最早期的作品里，大阪圭吉对机械装置研究透彻，使之完全融入了背景设定，运用得可谓巧妙至极。

《疯狂火车头》的诡计亦是如此，被害者一拉给水塔的链条，鹤嘴锄就会从其头顶落下，说实话就算读了文中的解释，我们也不会很明白。不过，由于之前对线路上的情况写得很像那么一回事，让我们不得不觉得：嗯，的确是这样没错。《灯台鬼》的诡计也是，对灯台的荒凉背景和怪奇氛围的营造十分出色，才总算使诡计得以成立，倘若让水平拙劣的作家来写，就是一个除了“荒谬”别无其他评语的诡计。换言之，大阪圭吉是一个能巧妙运用诡计的侦探作家，而绝非单纯的诡计制作者。

有一点我们不能忘记，从创作那个短篇系列的前后开始，先生的诡计便从机械型转向了心理型。上文中乱步对诡计的分析师在他读完大阪圭吉最早的五六篇短篇后写的，未必符合那个短篇系列的情况。

心理型诡计中，尤以利用错觉现象的诡计居多。早在《石墙幽灵》里就有这样一个诡计，被用来制造密室：石墙因盛夏的酷暑发烫，使得空气密度发生局部性的变化，造成了海市蜃楼现象。这个诡计实在缺乏现实性，但此类错觉现象仍在《闯入者》（《PROFILE》昭和十一年【1936年】一月期）、《白妖》等作中有部分运用，在《银座幽灵》中则是作为核心诡计而存在。《银座幽灵》里，为了让人误以为被害

者是加害者，利用了蓝色灯光下艳丽和服会显得黑乎乎、很朴素的错觉现象。这个诡计的现实性可比《石墙幽灵》高多了。

此外，密室类作品较多的现象也很值得关注。我们可以从《石墙幽灵》《白妖》《银座幽灵》《寒夜晴》等作品中看出这种倾向。

特别让我佩服的一点是，先生将读者的注意力引向某处的误导技巧十分高明。《幽灵妻》就是完全靠这样的情节推进技法才得以成立的。遗留在现场的、内侧有磨损的木屐，捏在被害者——丈夫——手中的头发，打着卷儿的友禅绸镜布，作者引导读者通过以上事物想像亡妻的模样，这种小说技巧着实精湛。罪犯的设定也相当有趣。当然，只要进行科学搜查罪犯就会马上暴露。不过，正因为这篇《幽灵妻》不使用机械型诡计，而是把罪犯设定本身当作诡计，所以不自然的地方才比较少。

此外，以死者留下的谜之线索——也即临终留言为题材的《闯人者》里，“要注意一下不二”这句话含有两种意思，使人想起了横沟正史在《狱门岛》中设计的那句可做两种解读的话：不管是谁，都对疯子无可奈何啊。另外，《三狂人》则是利用纯真的精神病患者，设下了无面尸诡计。

如此这般，感觉在先生的作品里，反倒是不重视机械型诡计的那些比较优秀。像《死亡快船》里的那种给船上总承载重量做加减法的设定，对喜爱解谜的人来说或许是有趣的，但同时又会觉得是否过于唠叨了。也就是说，这部作品缺乏一开始就能吸引人的、拥有巨大魅力的谜团，因此就如乱步所言，中间的逻辑推理部分显得太冗长了。

关于这一点，《葬礼火车头》的诡计虽然不怎么有趣，但胜在开头的不可思议性上，到了末尾则又化作意味深长之物，让人感到了一丝哀伤。比起《疯狂火车头》来，我更喜欢这篇。

大阪圭吉和江戸川乱步一样，在初期的短篇群上就已燃尽了对侦探小说的热情。与这些热情的结晶相比，可以说，先生的幽默小说和间谍小说都过于通俗、过于漫不经心了。

在本格类诡计上投注精力的作家，大体而言都不擅长写小说；而精于写小说的作家，作品中的解谜要素则又非常稀薄。但大阪圭吉不同，先生的那些重视解谜趣味的作品，在小说完成度方面也明显高于之后的通俗类作品。这项事实表明，在以解谜趣味为中心的本格侦探小说——即解谜小说方面，先生有着多么卓越的才能啊！

关于大阪圭吉的初期短篇群，江戸川乱步在《死亡快船》的序文中有如下阐述：

“这种样式、手法缺少令人震惊的新意。也就是说，虽然扎实，但免不了给人一种朴素的感觉。然而，过去有哪位日本作家能如此纯粹、如此根深蒂固地表现出对正统短篇侦探小说的爱与理解呢？又有哪位作家能如此深刻地领会理智侦探小说的精髓呢？大阪君的文风乍一看很朴素，甚至可能有陈腔滥调之嫌，但在喜爱与热情的纯粹性上，说现在的侦探文坛无人能与之匹敌也不为过吧。”

对此我深表同感。

昭和十七年【1942年】，先生为正式从事创作活动来到东京，经甲贺三郎的打点，在日本文学报国会就职当上了会计课长，同时继续写作。不久，他于翌年昭和十八年八月应征赶赴满洲，并在战争即将结束的昭和二十年七月二日战死于吕宋岛。与兰郁二郎一样，先生也成了侦探作家中的战争牺牲品之一。

战后，先生初期的本格侦探小说短篇群的精神被鮎川哲也、土屋隆夫等人继承下来，如今似乎又迎来了应当给予再度审视的时期。

召唤死灵之群的风景——苍井雄论

1

苍井雄描绘着血腥杀人剧的杰作，是在美丽的大自然中上演的。长篇《船富家的惨剧》里位于和歌山县西牟娄郡御船山山腰的临海旅馆白浪庄，长篇《濑户内海的惨剧》里散布于濑户内海的孤岛的岩顶，中篇《有雾袭来的山》里那宁静的灵场大峰山中，以及短篇《黑潮杀人事件》里漂浮于南纪海面的小船，都是华丽的杀人剧拉开帷幕的地方。乍一看全然不知污秽为何、平和悠闲的风景，转眼便化为鲜血淋漓的杀人舞台。命案一桩接着一桩发生，仿佛绝美的风景正在召唤死灵之群。

苍井雄，本名藤田优三，明治四十二年〔1909年〕出生于京都，从大阪市立都岛工业学校毕业后，当上了关西配电公司的技术员。从初中开始，他就爱看《新青年》，喜欢柯南·道尔、克劳夫兹、菲尔波茨等人的本格解谜侦探小说。先生凭借处女作《狂躁曲杀人事件》（《PROFILE》昭和九年【1934年】九月期）第一次登上侦探文坛，从这篇小说中我们已能看出，先生对以解谜趣味为中心的本格侦探小说抱有强烈的志向。家庭关系复杂的喜多野家，主人矿造躺在卧床上时，被人用短刀刺颈而亡。然而奇妙的是，伤口虽深但几乎没有出血——就是这么一个设定。作中组合了机械型的不在场证明诡计和物理化学诡计。这篇硬邦邦的本格侦探小说，确有处女作所特有的厚重感，从正面摆出了一副逻辑解谜小说的架势；但很难说苍井雄的本领在这部作品里得到了发挥。从中我们倒是感觉到了某种与甲贺三郎作品风格相似的东西。《PROFILE》杂志在刊登这篇小说的次月，组织了一个评论专题，其中不乏善意中透着严厉的评语。譬如，九鬼澹在《拜读苍井君之力作》一文中指出，“构成上的确具备厚实的本格风貌，从中能看到苍井君的努力。然而，要问这个究竟成功了没有，给予读者

的、流畅而肯定的情绪是否得以显现出来，很遗憾，并没有。作者的笔力不足以驾驭所采用的结构和素材，没能展现出全部的效果。”

作者本人后来坦言，自己无法对卡尔的密室类作品产生什么兴趣，并批评道：“在限定的场所中，非此亦非彼——拘泥于这个，就跟在数学里阅读解析一样。”

如上所述，仓井雄原本就不擅长在一户人家这样狭小、封闭的空间里组合诡计，简直可以说，先生的此类短篇几乎没有值得一看的作品。相反，当他把舞台移至室外的开放空间或大自然时，便能惊人地展示出其舒展而纯熟的笔力。

从这层意义而言，只有《船富家的惨剧》才可以说是发挥出了先生身为侦探作家的实力。关于这部长篇问世的来龙去脉，江户川乱步在《侦探小说四十年》中略有提及。

“昭和十年【1935年】前后是侦探小说的兴盛期，当时最为活跃的书肆要数神田丰穗氏的春秋社。春秋社不仅出版了数十本原创和翻译作品，还提出了长篇侦探小说有奖征稿的方案，并于昭和十年末在报纸上刊发广告，广泛推动了新作家的诞生。森下雨村、甲贺三郎、大下宇陀儿和我收到邀请，说是要我们做评委。我们当然举双手赞成这个极具意义的企划，就接受了邀请。到截止日期时，共征得五六百页稿纸篇幅的作品数十部，春秋社编辑部先预读，然后挑出十几部认为不错的作品，转交各评委审定。虽说只有十几部，但换算成原稿纸的话，阅读量将近一万页，这对繁忙的评委们来说不是一件轻松的活。

“在这些作品中，苍井雄的《船富家的惨剧》作为侦探小说表现得格外优秀。虽然文章还不够成熟，但在情节构成方面所具备的本格技巧，是现有作家都及不上的。”

在江户川乱步的大力支持下，苍井雄的《船富家的惨剧》作为首席获奖作，于昭和十一年【1936年】正式出版了。

影响苍井雄最深的外国作家是《红发的雷德梅因家》(The Red Redmaynes)的作者伊登·菲尔波茨,以及《桶子》的作者F.W.克劳夫兹。这一点在读完先生的两部长篇《船富家的惨剧》和《濑户内海的惨剧》后,便可一目了然。感觉《船富家的惨剧》受菲尔波茨的影响更大;而《濑户内海的惨剧》(《PROFILE》昭和十一年【1936年】八月期至十二年二月期)给人的印象是,作中清晰地显现出了克劳夫兹的特质。

《船富家的惨剧》始于侦探南波喜市郎造访某年秋天发生的一桩杀人案的现场。十几天前,在和歌山县西牟娄郡濑户铅山村御船山的白浪旅馆的别室中,大阪富豪船富隆太郎的妻子被人杀害,隆太郎也下落不明。进而隆太郎像是遇害后被搬运到了别处,他的血迹点点滴滴穿过屋后的树林,一直延续到三所神社的展望台。本该成为隆太郎之女——由贵子之夫婿的浅泽恒雄被当作案犯逮捕,而南波则应律师樱井的委托,前去现场调查。

与菲尔波茨的共通之处首先表现在出色的自然描写上。范·达因的“侦探小说二十条准则”说:冗长的风景描写、与故事无关的文学对谈、对氛围的过度营造等,都不应包含在侦探小说里。但难以否认的是,《来自黑暗的声音》(《A Voice from the Dark》)和《红发的雷德梅因家》中所描写的达特穆尔沼地和意大利科莫湖周围的景物,正是菲尔波茨作品的巨大魅力之一。我想同样的话也能用在《船富家的惨剧》上。尤其是从白浪庄眺望大海时的描写和对熊野街道附近的描写着实精彩,无愧于作者本人对当地的数次造访。井上良夫曾在《评《船富家的惨剧》》(《PROFILE》昭和十一年[1936年]七月号)一文中指出,这部作品有两点令人钦佩:1、怀着异样热情构想出来的犯罪计划,其细致程度,让人除了气叹还是赞叹;2、犯罪案件与风景描写融为一体,共同筑起了一种特别的趣味性。对此我深表同感。进

而，井上先生特别提到：“这一点在写到搜索熊野街道附近的时候达到了高潮，此处作者的笔触生动形象得令人难以置信，完全把人引向了毛骨悚然的境地。悬疑方面也接近满分，与作中的寂寥氛围叠加后，成为了整部小说中表现最为完美的一段内容。”

其次，根据开头貌似已被害的隆太郎失踪这一设定，读者脑中会浮现“被害者即罪犯”的模式。但就像后来揭示的那样，这里是有意识地利用了《红发的宙德梅因家》的诡计，最终形成了一个胆大包大的诡计——罪犯将《红发的雷德梅因家》赠与侦探，从心理上引导侦探，使其推理误入歧途。从这个意义上来看，也可以说此设定是对菲尔波茨的一次挑战。

综上所述，以上两点即使是菲尔波茨式的，也决不可以说是对菲尔波茨的模仿。当然，不良意义上的模仿也不是没有。那就是到了后半段，侦探南波喜市郎沦为华生角色，真正的“名侦探福尔摩斯”则是另一个名叫赤垣泷夫的侦探。这是把《红发的雷德梅因家》里伦敦警察厅的马克·布莱登和美国退隐侦探彼得·甘斯的关系机械地套用进来了。井上良夫尖锐地指出了这部长篇的缺点：1、后半段自赤垣侦探登场后，破案的条理便与前半段的厚重味完全不相配了；2、罪犯的第一次出场写得比较失败，显得就像是故意要突出这个角色似的。尤其是赤垣泷夫的登场，感觉大大搅乱了后半段最关键部分的情节构架。

虽然存在这些菲尔波茨式的元素，但大规模的不在场证明诡计和复杂的结构属于苍井雄自己。感觉这个地方倒可以说，与 H. 道格拉斯·汤姆森 (H. Douglas Thomson) 在《侦探作家论》(Masters of Mystery: A Study of the Detective Story) 中命名为“现实侦探小说”的菲尔波茨及克劳夫兹的作品有相似之处。要我说的话，先生其实是菲尔波茨和克劳夫兹的混合体，上述两部长篇也总是表现出两神元素兼具的一面。

从这层意义而言，在《濑户内海的惨剧》中被推向前台的倒产克劳夫兹式的元素。用行李协助尸体移动的设定立刻就让人想起了f劳夫兹的《桶子》。战后有克劳夫兹式的作品，比如横沟正史：《蝴蝶杀人事件》、鮎川哲也的《黑色皮箱》，而苍井雄的《濑户内海的惨剧》可谓先驱之作。

《濑户内海的惨剧》的设定如下：南波喜市郎前来探望老友，顺便想进行一次濑户内海观光，就在他跟船游览之际，遇上了命案。五月明媚的晴空空下，散布海面的群岛上空，飞翔着成群结队的鹰。然而，似乎立有白色墓碑的小岛岩顶，聚拢过来的群鹰数量未免太惊人了。感觉不详的南波用双筒望远镜观看，只见那里有一具瓮臃的中年女尸……

从这样的序章中，我们感受到了极具苍井雄风格的庞大构想。虽然我觉得《船富家的惨剧》质量更高，但井上良夫却在侦探小说时评中高度评价道：“情节的细致度与案件的复杂性毕竟不是《船富家》可比的……着实复杂的情节竟得到了缜密的安排和布置，令人吃惊，对这一点我实在是佩服得很。”不过，井上先生同时也尖锐地指出了问题点：“谜的‘行李’一次出现得过多，令读者费解。整个过程，尤其是最初的部分，谜团给得太多了。”这部作品到了后半部分，有往传奇浪漫小说发展的倾向，不可否认稍给人一种虎头蛇尾之感。但在作品整体所具有的压倒性的厚重感上，可以说日本侦探小说中几乎没有能与之类比的作品。

3

我们可举出南波喜市郎作为苍井雄创造的名侦探之一，但对作者本人来说，这或许不是他的本意。因为在《船富家的惨剧》中，这位南波的气势被超人名侦探赤垣泷夫挫败，吃尽了苦头。不过，依我个人的见解，苍井雄塑造的几个侦探角色中，具备真实感的唯有这个南

波喜市郎。对于曾经的警视厅著名搜查课长、现在的私立侦探南波喜市郎，作者是这样刻画其风貌的。

“年纪已过四十大关了吧。剪得短短的头发中夹杂着白发，虽然不太显眼。脸颊光润，气色极佳，或许是仔细地用剃刀刮过，下巴上不见一根胡须。穿着棉和服的身姿与屋内的状况完全吻合，平稳安详，仿佛从好几年前起就开始在这屋中起居似的。眉眼长得都很平凡，鼻子也不怎么高，但总觉得颇有气质。看他端正姿势、挥笔行文的模样，就知道这男人曾经度过了多少严谨而有规律的岁月。”（摘自《船富家的惨剧》）

相比众多个性鲜明的名侦探，如江户川乱步笔下那一头乱发的高等无业游民无业游民明智小五郎，横沟正史从《红房子疑案》的安东尼·格林厄姆身上得到灵感而诞生的金田一耕助，高木彬光笔下能自由使用数国语言的白面贵公子神津恭介，南波喜市郎则略显质朴，不，应该说是太质朴了。

南波喜市郎并非所谓的超人名侦探，他倒是和克劳夫兹塑造的伦敦警察厅的弗兰奇警探一样，不靠直觉式的灵光一现，重视脚踏实地的搜查，是一个凡人侦探。不过，按井上良夫的说法，比起“从评书中走来的塚原卜传”似的超人名侦探，日本版的彼得·甘斯——赤垣泷夫那令人生厌的做派，感觉南波要可靠得多。

具有现实感的侦探角色、不在场证明的破解，苍井雄之所以把这些克劳夫兹式的特征明确地印刻在作品中，我认为理由之一就是苍井雄和克劳夫兹皆为技术人员，我想这一点应该起了一定的作用。众所周知，克劳夫兹是铁道工程师，到五十岁为止的十年间，他一边干着修建铁路的工作，一边创作侦探小说，之后便专注于写作了。克劳夫兹从铁路工作中获得的经验，以各种形式反映在以不在场证明破解为主旨的侦探小说中，这个已无需我多说了吧。而苍井雄也是一名电气工程师，他的工作对象是全国遍布率更甚于铁路网的电力网。由是观

之，苍井雄的以下想法正暗示了先生的经历与侦探观之间的关联，颇耐人寻味。

“追究犯罪真相的工作，恰如事故突发之际技术人员为检查构造完美的机械装置、以探明真实原因而登上的阶梯。

“技术人员倾注各种技术方面的才能，讨论和收集可能成为事故原因的要素，以获取的材料为基础构建起一个假设。然后尝试从各方面精密地进行调查，确定这个假设是否真与事实相符。但凡发现一个不合理之处、一个理论上的破绽，就要重组假设，努力得到对不合理部分的完美解释。

“司法官对于犯罪的态度，可以说也与之如出一辙。人能够采用的一切手段，都要毫不犹豫地收集探究真相所需要的材料而服务。搜查官们要殚精竭虑，从人证、物证等各个方面收集证据。然后才能基于这些材料，揭露犯罪事实，最终逮捕罪犯。”（摘自《船富家的惨剧》）

如上所述，仓井雄的推理方法原本就建立在彻底的归纳法之上，其本质是克劳夫兹式的。因此，先生想刻画天才型的名侦探却遭失败也是理所当然的。至于南波以外的侦探都是警官或原警官，可以说也是对这一情由的一种反应。

4

既然苍井雄的侦探小说以逻辑解谜为着眼点，是所谓的解谜小说，那么其大半作品都由诡计支撑的事实也就不奇怪了。尤其需要关注的是，在苍井雄的长篇中我们常能见到宏大的不在场证明诡计，而先生往往会用几个辅助诡计来补强这些核心诡计，这是先生的一大特色。

处女作《狂躁曲杀人事件》中，除了利用钢琴的机械型不在场证明诡计外，还用到了—种特别的毒物——人工肾上腺素，以渲染诡异的死亡场景。天然的肾上腺素具有旋光性，而人工肾上腺素则是没有

旋光性的消旋体，作中根据这项鲜为人知的理化知识判明有人注入了毒物。从这些诡计的特征来看，这篇处女作感觉更偏重甲贺三郎的风格。

仓井雄原本就是毕业于工业学校的电气工程师，所以自然擅长物理化学类诡计，但本人似乎讨厌机械型诡计。举个例子的话，先生甚至说过，相比《本阵杀人事件》他更喜欢横沟正史的《八墓村》。然而，中篇〈有雾袭来的山〉解释山顶产生的奇异火柱时，讲到了高压电缆的短路现象；长篇《瀬户内海的惨剧》则用到了伪装雷击把人烧死的诡计。联系先生的职业一想，就觉得此中颇耐人寻味。

利用死后僵硬现象的诡计也值得关注。在〈执念〉这部作品中，搬运尸体的男人发出了奇异的惊叫，支撑着这个谜的就是上述诡计。八十岛信之助在《法医学入门》中，就日本兵木口不平死后嘴里仍紧咬喇叭、和武藏坊弁庆站着阵亡的现象，推测他们恐怕是死后立刻发生了严重的死后僵硬。“尸僵一般发生于死后两小时之内；经过六到八小时后就会遍布全身肌肉；在十二至二十四小时之间僵硬程度将达到最大，并得到保持……肌肉收缩时，三磷酸腺昔参与活动，肝糖被消耗，并产生乳酸。而尸体僵硬时，可以认为也发生了同样的过程。所以，假如这一化学变化已进行到一定程度，那么尸体僵硬应该马上就能发生。据说做过剧烈运动，或死前四处奔走的人会发生得比较快。”

〈执念〉就是一篇基于以上科学事实的恐怖小说。罪犯背着被自己杀掉的男人，突然感到出现死后僵硬的尸体扼住了自己的脖子，不由得发出了惊叫，颇有小酒井不木的风范。〈黑潮杀人事件〉（《新侦探小说》昭和二十二年【1947年】七月期）中，出现了握着桨、垂着线的两具尸体，死后僵硬作为营造冲击性场面的手段得到了巧妙的运用。

另一个关注点是作为小道具使用的麻将。〈犯罪者的心理〉把这项游戏的成绩与犯罪心理相关联，进行推理，此处麻将担负起了某种

心理测试的使命；长篇《船富家的惨剧》则采用在通宵轮换打麻将的过程中，延长轮换睡眠的时间，然后坐飞机速去速回的方法，来制造不在场证明。

但是，不管怎么说，苍井雄的诡计独创性是在长篇中得到十二分发挥的。先生以不在场证明为核心，在复杂的情节构架下联合使用多个诡计，提升了作品的效果。就说《船富家的惨剧》吧，除了列车时刻表，另有利用乔装、麻将制造不在场证明，利用菲尔波茨的《红发的雷德梅因家》进行心理误导等多种诡计。此外，值得注意的还有将黑潮洋流巧妙用于诡计的短篇〈黑潮杀人事件〉。一旦出海纳入黑潮的洋流，就能以无法想象的速度抵达目的地，这算是一种不在场证明的破解吧。

说到诡计的独创性，这里要另外提一句。苍井雄的作品毕竟稀少，只有两部长篇、九篇短篇，所以不免缺少一点多样性。我想这一点是无可否认的。

5

在容易走向猎奇口味的战前日本侦探小说文坛中，苍井雄的侦探小说因始终如一地追求逻辑性，所以显得尤为珍贵。从小说的完成度来看，即使无法否认那种不完美的感觉，但每一部作品所具备的壮丽大自然中的杀人构图和卓越的逻辑构架，至今仍拥有雄伟建筑般的坦荡威仪。

先生和克劳夫兹一样，令南波喜市郎这样一位朴素的侦探取神一般的名侦探出场，让他大显身手，破解不在场证明。可以这么说吧，通过土屋隆夫、鲇川哲也以及凭借《点与线》开辟了推理小说新方向的松本清张等人，这种“现实侦探小说”的倾向在战后以新的形式开花结果。

现代推理小说一个劲地以风俗小说的形式被大量生产，侦探小说

渐渐丧失了独立性，如此背景下，重新审视苍井雄历经思考而取得的成果——现实主义作品，已变得越发必要。我想这一点是无法否认的。当然，这绝非意味着我们要不加批判地回归战前的苍井雄世界。

因为，尽管有本格侦探小说拥护者雅克·巴尔赞(Jacques Barzun)对现状的痛诉，但现代推理小说已向本格之外的悬疑小说、犯罪小说、间谍/惊险小说、硬汉小说等全面发展的现状，已是无可动摇的事实。但是，既然侦探小说的本质——追求由恐惧支撑的谜——并未发生多大变化，那么不管写哪种侦探小说都必须尊重逻辑性便成了自明之理。

江户川乱步曾说：“精于构筑谜团的人一般写不好小说，写得好看的人则对构筑谜团不感兴趣，也不去努力，这一直是个问题。”而苍井雄的作品，尤其是在长篇作品后半部分的故事构成技巧方面，确有可诟病之处。战后，这些缺点因松本清张、土屋隆夫的出现，可以说基本已被完全克服。

苍井雄作品中的犯罪动机几乎都与仇恨和金钱有关，较为古典。相比之下，松本清张在以《点与线》为首的作品中，导入了新的、社会性的视点，开创了所谓的社会派推理小说之路。《点与线》也好，《隔墙有眼》也罢，都是忠实地立足于侦探小说定式的本格推理。然而，这项事实渐渐被人遗忘，无聊的内幕揭露小说、风俗小说借社会派推理小说之名大行其道。不得不说，出版社漫不经心的编辑政策和没有才能的作家必须为此负责。

从这层意义而言，现在我们恐怕应该重新探讨仓井雄——这位理应被誉为战后新本格推理小说之先驱人物——的功与过。时至今日，期待新本格派的呼声闻之已久，就算是为了给战后自松本清张以来的推理小说成果定位，我们也需要这么做。

海底散步者的未来幻想——兰郁二郎论

1

与海野十三齐名的日本 SF 先驱者——兰郁二郎，首先是以唯美幻想世界的孤独流浪者这一身份踏上征程的。

兰郁二郎的初期作品群所一贯追求的文学性主题，无非是对诞生于意识与无意识之混沌边界上的华丽人工梦的陶醉，以及对灿烂夺目的美少女幻想的一种堪称病态的强烈憧憬。这与后来描写一群快活开朗的人为追寻海洋乌托邦在海底徘徊的兰郁二郎形成了鲜明的对照。

这种幻想性的倾向，在先生十八岁时发表的短篇处女作〈停止呼吸的男人〉（平凡社版《江户川乱步全集》的附加杂志《侦探趣味》第三期，昭和六年【1931年】七月）中，已然表现得十分突出。这个投给短文征稿活动的超短篇，描写了男子水岛在濒临死亡的苦闷中游荡于各种梦境、从中品尝到了病态快感的奇幻经历。

主人公水岛说：“人类在胎儿时，必曾一度在这梦幻的世界里游玩过，如此这般在途中收获了什么的人，出生之后便会在这现实的世界里成为学者、艺术家、罪犯。梦幻的世界并不唯一，有清澄的诗之国度，也有阴惨的犯罪之乡。昔日佛教有言，‘下一个世界有极乐与地狱’，仔细想来，晓谕这‘地狱极乐’的人或许与我一样，也曾是这梦幻世界的彷徨者。”

关于这篇处女作，江户川乱步这样说道：“因为有‘陶醉’，所以我对兰君的作品最有好感。不过，正如作者预先声明的那样，因篇幅限制没能充分发挥出来，这一点很遗憾。就这么发表的话太可惜，如果再锤炼一下，加上侦探小说式的案件，写得更长一点，没准能弄出一篇类似获奖作〈胯下偷窥〉那样的好文章。”

〈胯下偷窥〉是葛山二郎的作品，而兰郁二郎则与他不同，可以这么说吧，处女作里的那种异常感觉与浪漫美少女幻想的微妙交织，

正是先生初期的一大特色。

兰郁二郎本名远藤敏夫，大正二年【1913年】出生于东京芝三田。根据战后八木升对其生平的研究，先生早年丧父，母亲是一位非常活跃的记者，后与著名陶器研究家小野贤一郎再婚。因此，兰郁二郎的幼年时期也是在小野家度过的。昭和五年【1930年】，先生从武藏野学园毕业，考进了东京高工电气科。毕业后，先生在昭和八年进入日本电气公司，但翌年五月就被查出患有浸润型肺结核，不得不辞职在镰仓养病。

战胜了病魔的兰郁二郎从昭和十年【1935年】三月开始，与大慈宗一郎、中岛亲、平塚白银、伴白胤等人一起创办了同人志《侦探文学》，接连发表了数篇作品。那段孤独的疗养经历在初期的不少作品中都有微妙的反映。

憧憬着在海边破屋里独自研究着什么的孤独者，憧憬着散发出稚嫩之美的冷感美少女。然后是得不到那些女性的爱的寂寞男子们。这些事物作为兰郁二郎原始的精神风景，仿佛已在先生养病期间植入了他的内心深处。

对美丽女性受虐狂似的憧憬，早在东山再起的第一作〈足心〉（《侦探文学》创刊号，昭和十年【1935年】三月）中就已有所展现。作中的男子从底部铺设玻璃的浴缸下凝望女性的裸体，对足心之美产生了战栗般的快感。此外，初期的长篇杰作《梦鬼》（《侦探文学》昭和十年六月至十月期），则使这种对美女、尤其是美少女的异常憧憬凝结成了美妙的结晶。

总是做错事挨领班批的鸭黑吉，爱上了同为“极东曲马团”成员的明星少女贵志田叶子。不料，美少女叶子是一个爱从残酷行为中获得快感的女人。黑吉忍受着叶子的暴行，最后竟学会了空中秋千的绝技。然而，不久黑吉在空中跳跃时总会看到奇异的幻象，像预知未来的梦。黑吉演出失败，失去了一条腿，但他梦想能再次在空中飞翔，

便当上了降落伞的测试员。就在这时，黑吉与叶子重逢了，但叶子态度冷淡，于是勃然大怒的黑吉抡起了拐杖。第二天，黑吉从空中降落时，解下降落伞，与叶子的尸体一起坠向了地面。

仅从这一部作品就能看出，兰郁二郎的作品基本无视解谜乐趣，风格倒是与谷崎润一郎和佐藤春夫的唯美作品相似，骨子里可谓潜藏着某种针对冷感美少女的、受虐狂似的欲望。如果用一个词来概括这种欲望，那就是“皮格马利翁情结”或“人偶之爱”。

在《街角之恋》和《蚀眠谱》中，先生的“人偶之爱”被描写得更为直接。《街角之恋》（《侦探文学》昭和十年【1935年】十一月期）中，主人公的爱恋对象是商场橱窗内美丽的人体模型；《蚀眠谱》（《侦探文学》昭和十年十二月期）的故事是：男子不断试验是否不睡眠而活下去，当他在“是睡是醒已无从分辨的愉悦境界”徘徊时，美少女从不可思议的假寐之中现身，使男子怦然心动。而这个美少女“留美”其实是¹一个外国人偶。

如此这般，既然兰郁二郎所描写的美少女都植根于“人偶之爱”，那么这些美少女一概冰冷地拒绝求爱、保持着永恒的美丽与青春也就不足为奇了。《梦鬼》中的叶子、《街角之恋》中的真弓、《蚀眠谱》中的留美、《腐烂的蜉蝣》中的奈奈，这一切无非都是先生那“人偶之爱”式的、异乎寻常的、美少女幻想的变种。

此外，在意识与无意识、现实与超现实的界线上制造出来的奇异之梦，时常与这美少女幻想纵横交织。先生的最大特色就在于此。但实话实说，与江户川乱步笔下出色地描写了皮格马利翁情结的《非人之恋》相比，《街角之恋》和《蚀眠谱》均属轻通俗小说，不得不承认其中还有不成熟的地方。

2

虽然兰郁二郎从未提过自己的侦探小说观，但至少从初期作品中

可以看出，先生似乎站在战前变格侦探小说最为极端的立场之上。《侦探文学》的合伙人、评论家中岛亲在〈新人论〉（《侦探文学》“昭和十一年【1936年】五月期”）中提到兰郁二郎时，说了这样一番话：“她喜欢描写‘恶魔派风格的美丽世界’，擅长在作品中添上一笔难以消遣的忧郁，洒上一抹淡淡的感伤。”

佐藤春夫在〈侦探小说小论〉中说道：“侦探小说终究是名为‘浪漫’的繁茂之树的一根枝条，是猎奇耽异的一颗果实，是以诗为名的多面宝石某一断面的妖异光芒；它植根于对人类共同之恶的绝妙赞美、和欲见恐怖之物的奇异心理，而另一方面又与热爱明快的健全精神结为一体，并得以成立。”

总之，我们可以说，初期的兰郁二郎就处在这极为浪漫的文学立场的延长线上。

事实上，兰郁二郎的初期作品群简直可以说都是幻想小说。处女作〈停止呼吸的男人〉、以及〈足心〉〈街角之恋〉〈蚀眠谱〉等作品中，连杀人案也没有。因此，解谜趣味几近于无，诡计之类的东西也极其匮乏。初期作品中，〈魔像〉（《侦探文学》昭和十一年【1936年】五月期）算是恐怖小说，讲述当上摄影家助手的大汉所经历的一段令人啼笑皆非的命运之旅，颇具独特的韵味；此外，〈隔壁房间的女人〉（《密探》〈昭和十三年【1938年】一月期〉）说的是男人约定月末前会拿钱过来，结果却没来，致使女人绝望而死，但其实这一年是闰年，女人没意识到这个月有二十九号。作为一篇：有欧·亨利式结尾的小品文，完成度不错。

至于诡计方面，〈腐烂的蜉蝣〉（《侦探春秋》昭和十二年【1937年】八月期）是利用某种病毒实施复仇，〈牛虻私语〉的杀人诡计是用针把一种能使血液无法凝固的毒药刺入身体，〈鳞粉〉里有一个乔装诡计，但哪个都缺乏独创性。〈大理石垫圈〉（《第一读物》昭和十五年三月期）中利用降压变压器的杀人诡计多少还能引发读者的兴趣。

其手法是通过反接变压器形成高压电流，把人电死。有趣的是，这个诡计用到了兰郁二郎的专业知识。

既然又缺解谜趣味又缺诡计，那么极具个性的名侦探自然也就没什么存在的必要了。通俗惊险佳作《黑色的东京地图》故事情节轻快，讲述了一桩展览会上的窃画案，最后给出了一个令人意外的结局。文中登场的侦探是东京侦探事务所的大村柁夫。此外，还有《溶入黑暗的男人》和《指环与侦探》中类似亚森·罗平拥有双重身份的侦探——一月泽俊平、弦卷谦介系列中的弦卷侦探、系列作《少年侦探王》中的照夫等，活跃的侦探倒也有几个，只是几乎都感觉不到有什么个性魅力。

总之，在兰郁二郎的初期作品中，优秀的是幻想类小说，先生绝没有打算有注重解谜趣味的作品，而且也写不出来。

前辈海野十三曾在短文《寄望兰君》（《密探》昭和十二年〔1937年〕三月期）中指出：“我觉得，他作为一个侦探作家，未免过于热情了。”我认为这话就是针对上面那一点说的。与兰郁二郎相映成趣的是，海野十三出道时即是一个以科学知识为本的解谜小说作家。

兰郁二郎倾注了热情的同人志《侦探文学》在发行完昭和十一年〔1936年〕十二月期后，即告终结。此后，由海野十三、小栗虫太郎、木木高太郎三人共同编纂的《密探》，事实上继承了这份杂志。兰郁二郎担任编辑实务工作，后来又加入了共同编纂者的行列。昭和十三年四月杂志停止发行后，失去发表平台的兰郁二郎放弃了艺术类幻想小说的方向。在海野十三的强力劝说下，先生为了广大读者群，策划了一次迈向通俗化的大转型。

先生的目标有两个，一个是科学小说，另一个是通俗惊险小说。

通俗惊险小说早在长篇《白日鬼》（《侦探文学》昭和十一年〔1936年〕十月至十二月期、《密探》昭和十二年一月期·三月期）中，就已试验完毕。然而，相比这些初期作品群，“面向儿童的科学小说”这

个后来才涉足的领域，如今却逐渐得到了再评价。不得不说这事有点儿讽刺。

3

自长篇科学小说第一作《地下大陆》（昭和十四年〔1939年〕）问世以来，兰郁二郎简直是如鱼得水，他瞪大双眼，将目光从过去自闭式的幻想世界投向一望无际的、广阔的外部世界，一边向母亲之海游去。

且说兰郁二郎究竟有着怎样的 SF 观呢？关于这个问题，其实未必有明确的答案，不过先生在《脑波操纵员》中，借登场人物之一的森田源一郎之口说出了以下这番关于科学小说观的话。

“我认为，可以把科学小说说成架空小说的同义词，也可以称其为一种空想小说。这话听起来似乎很过分，但我觉得迄今为止的科学小说几乎都可以这么说。例如，月球旅行记、火星征服记之类的作品，其主题中就含有这样的意味。不过，这些空想也得是‘在科学上具有可能性，或某天有可能实现的事物’，这一点非常重要。打个比方的话，永动机这东西已被证明是不可能的，所以科学小说什么的，也就完全谈不上了……科学小说是一种把有可能实现的空想作为主题的小说，是一种在现代科学水平下有可能出现的小说。”

木木高太郎把科学小说定义为“根据现有的科学水平，以对科学的发展、未来、人类的命运等进行预想的形式写就的小说”，此定义后来遭到了批评，说是把 SF 仅理解成了科学的小说化。至于兰郁二郎这边，SF 首先是空想小说，但并非什么都可以拿来空想，而是要控制在一定的科学水平框架之内。不过，观先生的实际作品，空想仍是主角，科学只起了一个为空想润色的作用。

那么，先生在 SF 方面的中心主题究竟是什么呢？

粗略地说，兰郁二郎的 SF 主题可分成两种：一是探索海底与地

底未知世界的“海洋乌托邦”；二是以人偶之爱为背景的人形机器人主题。与海野十三对比鲜明的是，像以宇宙侵略为主题的小说那样，将背景跃升为宇宙空间的作品几乎没有。即使是〈火星的魔术师〉，其舞台终究还是在地球上。相比之下，深深潜入地底或海底之类的主题占了绝大多数。

儒勒·凡尔纳的《地心游记》《海底两万里》等作品就不用多说了，此类 SF 主题古已有之，但兰郁二郎在这个领域的作品今天读来仍有一种不可思议的新鲜感。

中篇小说〈珊瑚城〉里，尝试海底旅行的黑川龙一说出了以下这番话。即使在今天看来，他的主张仍不显丝毫陈旧。

“说到出发前往未知的国度，也许坐火箭去月之世界、火星之国亦属此列。但我所说的并不是这种如梦想一般的事物，而是更为迫近的问题。人类在居住的地球这个家园上，经历了漫长的岁月，从平面探索一步步推进到了立体探索。譬如，麦哲伦一行首次完成了环球旅行，此后南森、还有我们的白瀨通过探险开拓了地球表面未知的领域。也可以说，他们是平面地征服了地球，留下了伟大的足迹。随着世界的进步，人类开拓未知领域的努力愈发积极，我想如今地球表面尚未被人开发的只有几处极为特殊的地方了。于是，人类下一个关注点便不断立体地向上攀升，并以征服阿尔卑斯山、挑战珠穆朗玛峰、进而凭借航空器闯入平流层的形式，取得了节节胜利。然而，与这些对上方的关注完全相反，对‘下’方的探险简直是少得可怜啊。况且，对于占据了地表三分之二面积的辽阔海洋，我们不过是坐着船在其表面航行而已。我们对那海底深处的知识几乎为零。”

人们正在急速推进包括月球旅行在内的宇宙开发活动，但说到海洋开发，却是成果甚微，现在总算是刚进入正式开发的阶段。举个例子的话，〈珊瑚城〉中挑战海洋平流层的潜水车“黑龙号”可潜水六百米，而我国在昭和四十四年【1969年】建成的潜水调查船“深海”，

潜水能力也不过是六百米。至于探海球的潜水记录，昭和三十五年美国海军在马里亚纳海沟创造了一万零九百一十六米的记录。不过，拥有六千米潜水能力的潜水调查船也已设计完毕，只是还未进入实用阶段。

特别值得注意的一点是，从 SF 长篇处女作《地下大陆》到《海底国》《海底绅士》《珊瑚城》，先生的主要 SF 作品都遵循着大致相同的模式：不为人知的海底、海底旅行、在那里发现拥有高度发达文明的新世界。

然而，在苛酷的、军国主义的社会背景下，兰郁二郎的世界被迫发生了相当大的偏转。这一点我想也是无可否认的。本应赋予更多形态的地底、海底生活却不得不以武器开发为中心，恐怕亦是时势使然；有时，作中还不得不加一点兴味索然的内容：或阐述一段灭私奉公的皇军思想，或生硬地造出一个军事间谍等等。这些也都是事实。

好在这些只是看起来生硬，可以说尚有可取之处吧。《空气铁道》和《劳动人造人》中，利用现代轻工厂常用的空气压缩传送机的原理，来压缩空气；《水中铁船》利用电极排斥力，能一边自动避让一边超高速航行；《超音波 x 号》会发射音波，可令任何人在不知不觉中陷入睡眠……只需举例出一部《地下大陆》，我们就能看到，激发科学空想力的小道具的确在闹剧般的世界里发挥了巨大功效。

这些超现代技术，先于这个时代被先生巧妙地用在了通俗的、闹剧式的世界里，这正是兰郁二郎 SF 作品的巨大魅力之一，谁也不能否认这项事实。然而，从反面的角度来看，可以说这项事实也暴露了兰郁二郎 SF 的弱点，比如缺少文明批判，不具备把握人类的新视点等。先生的 SF 中，唯有空想出来的超现代科技的趣味性引人注目，而人类的新形象则未必能清晰地显现出来。

这也是以通俗化为目标的先生的悲剧宿命，与先生朴素且过于朴素的科学信仰不可分割。海野十三说：全人类眼下正沐浴在科学的恩

惠中，同时也受着科学恐怖之梦的威胁。如此这般，拥有恩惠与迫害两个面的便是当今的科学。我等已被这兼具神与恶魔之对立二元的科学附体了。”在军国主义化的风暴中，海野十三渐渐迷失了这个正确的想法。但即使如此，海野十三也与兰郁二郎不同，对于以下问题他怀有明确的危机意识：一个是弗里茨·巴本海姆所说的“对现代科学的忽视”；另一个则是如核武器一般虽由人类制造、却又作为对抗人类之物现身的、科学的“弗兰肯斯坦”化倾向。

关于这一点，可谓把兰郁二郎初期的美少女幻想移入 SF 世界的〈植物人〉（《ALL 读物》昭和十五年【1940年】十一月期）及〈脑波操纵员〉，能使人感到其中隐藏着对本非人类的人造人、人形机器人的同情与爱，属于比较优秀的作品。我曾把美少女幻想和默默从事某项研究的孤独者的影像称为兰郁二郎的原始风景。不光是初期短篇，恐怕我们能从先生几乎所有的主要 SF 作品中找出这些风景。譬如，科学长篇处女作《地下大陆》，以及〈地图上没有的岛〉〈植物人〉〈脑波操纵员〉〈珊瑚城〉等。

4

乍一看，兰郁二郎的作品似乎以昭和十四年 [1939年] 为界，走上了完全相反的方向。如果说初期作品群是病态、阴暗的负片，那么后期的 SF 类作品就是健康、明亮的正片。然而，倘若将两张画像合二为一，就一定能自然而然地发现，两者绝非不同的事物。在短篇处女作〈停止呼吸的男人〉里，兰郁二郎讲述了他自己正执意追求的幻想世界与胎儿世界的相似性。用玛丽·波拿巴式的话来讲，这种神秘的子宫愿望和追求地底、海底未知世界的乌托邦愿望一样，共同建立于胎内幻想之上，可以说在本质上是一致的。此外，如果说人形机器人主题是植根于人偶之爱的美少女幻想的变形，那么兰郁二郎乍一看像是背道而驰的前后期作品，也就在深层次上保持了一贯的连续性。

昭和十八年【1943年】岁末，兰郁二郎以海军报道班成员的身份从羽田出发，赶赴印尼的望加锡，翌年昭和十九年一月二日来到了台湾。同月的五日凌晨，再度从高雄出发的飞机因能见度不良误撞寿山，机组人员全部身亡。此时，兰郁二郎年仅三十二岁。

战后已过去三十年的今天，兰郁二郎究竟占据着怎样的地位呢？想回答这个问题并不容易。相比初期的兰郁二郎，我对先生的后期作品反而有更高的评价。不过我认为，兰郁二郎和海野十三一样，舰少文明批评，缺乏对未来人类的全新展望。与亚瑟·C. 克拉克的《深海牧场》(The Deep Range)和安部公房的《第四间冰期》相比，追求海洋乌托邦的兰郁二郎过于乐天、过于明快，使人震惊。然而，我们也可以这么说，兰郁二郎 SF 的存在理由原本就在于这通俗的明快。在战争的阴影下快乐地散步于深海之中，这无拘无束的未来幻想正是兰郁二郎通俗 SF 的本质。

不幸的是，这位生活在极度朴素的科学信仰之下、颇具才华的作家，年纪轻轻就被太平洋战争的风暴夺去了生命。从先生留下的大量作品中剔除〈纽约的崩溃〉这类军国主义色彩浓重的作品，从新的角度发掘出真正能为新 SF 的诞生有所助益的先驱性作品——这不正是我们现在该做的事吗？

附注：

关于兰郁二郎生平部分的内容，参考了桃源社版《地下大陆》中八木升先生撰写的解说文。

“侦探小说”的时代

对话：纪田顺一郎 权田万治

杂志《幻影城》

纪田：这本书是昭和五十年左右写的吧。我记得当时是在《幻影城》杂志上连载的，您和主编岛崎博先生是怎么认识的呢？

权田：我想岛崎博先生应该是战前侦探小说和侦探杂志的第一收集家了。我和他结识是在昭和三十五、六年左右。当时有一位叫仁贺克雄的先生，是开膛手杰克的研究家、前早稻川推理俱乐部的成员，他问我要不要一起办推理小说的同人志。我接受了他的邀请，然后就和岛崎先生见面了。

当时我就知道，岛崎先生有大量战前侦探小说的藏品。他创办《幻影城》时，问过要不要尽情利用这些资料写一写战前作家论呢。事实上，我应仁贺先生的邀请，和岛崎先生、间羊太郎先生一起办同人志《Mystery》，后来在昭和三十九年写了《宿命的美学》，是关于梦野久作的。光放这么一篇比较可惜，所以我就想各种各样的都写一点，然后结集成书不也很好吗。

纪田：在那之前，您没怎么写过战前的日本侦探作家啊。您最早的作家论是昭和三十五年的雷蒙德·钱德勒论是吧？

权田：是的。标题叫《感伤的效用》。说实话，当时我还没对推理小说评论倾注那么具有专业性的热情。

碰巧《宝石》杂志在征集评论，我就突发奇想去投了稿，结果被选为佳作发表出来。然后我受主编大坪直行先生的鼓动，在《宝石》杂志的《某作家的周边》栏目开始评论日本现代推理作家。当时松本清张先生还对我说，既然写了那就好好写。我觉得能在这个节眼上遇到岛崎先生，真的很幸运。

纪田：于是您就得到了正式评论战前作家的机会对吧。不管怎么说，推理小说评论也是一个不太起眼的领域，我想，看作品的人很多，但读评论的人当时很少吧。从某种意义上来说，就是看编辑的热忱和英明决断了。

权田：岛崎先生是战前侦探小说的日本第一收集家，作为《幻影城》的主编培养了泡坂妻夫、连城三纪彦、栗本薰、竹本健治、田中芳树等一批优秀的作家。他本名“傅金泉”，是来自台湾的留学生，精通日语。当时他拿着《幻影城》的创刊词来我那儿，说担心日语写得有问题，想让我帮他看看，于是我就提了点意见、做了点修改。

他创办《幻影城》时的想法是，以创作和评论研究为双支柱，办一份专业杂志；然后就是重新挖掘鲜为人知的战前侦探小说名作给大家看。我想他就是基于这一连串的想法，才叫我评论战前侦探作家的。

纪田：就算想了解战前侦探小说的人，之前也没见过这么系统的文章，而且现在也没有很多吧。从这个意义上讲，我读了这本书也觉得受益匪浅。

还有一点，这本书是昭和五十年代初出版的，想一想这里面的意味，其中之一应该就是那个时代出现了岛崎先生这样的大收集家吧。同时那也是一个勉强能系统地收集到战前小说的时代。当然，如果没有岛崎先生的热忱和眼光，也不是那么好收集的。

权田：没有“岛崎收藏”的话，这本书绝对写不出来。另一个比较幸运的地方是，我不是那种所谓的狂热收集癖者。也就是说，岛崎先生知道我能读上书就行、并不打算拥有。所以，只有我才能自由地翻阅先生的任何藏书，就算先生不在时，我也能一个人进他的书库。

要是碰上收集癖者，天知道那些珍贵的书会跑哪儿去。也可能会被撕走一部分吧。但是，我的话，因为岛崎先生信任我，所以我才能那么做。资料里头确实有很多珍贵的东西比如附录、全集的月报等等。

纪田：《日本侦探作家论》还包括过去几乎没人提的葛山二郎，

至于其他作家方面，我觉得用这种形式进行论述的文章也真的是很少啊。从这个意义上来看，这本书既有文献价值，又告诉我们要如何阅读战前的侦探小说，给人的印象非常深。记得这本书在昭和五十一年获得了推理作家协会奖。我觉得里面同时还给出了针对现代推理小说的一些见解。

权田：纪田先生能这么说，我真的很高兴。纪田先生的文章也对我颇有助益。比如纪田先生的〈密室论〉，记得您好像是用本名写的。那篇评论教会了我不少东西。当时我自己也有点怀疑，推理小说评论、侦探小说评论到底能不能成立呢。更何况，以前没有人给侦探作家写过作家论，这里就出现了一个社会评价的问题，也就是说，一本正经地对这些作家进行论述也许是没有价值的吧。同时，一旦涉入过深，自然就会搞出“诡计”啊“名侦探的侧写”之流的分类法。

可是，光强调诡计的话，就跟在X光片上看人的骨头差不多，真正的人体所拥有的更为丰满的魅力就没有了。但是，如果论述表面的美，评价文章如何如何，或是探究蕴含于其中的文学性的东西，那么这就不是推理小说评论，而是文艺评论之类的东西了。如何结合两者、使其成为一篇评论，这个问题让我伤透了脑筋。

纪田：权田先生后来写了《现代推理小说论》，里面有一篇文章叫〈推理小说评论家之路〉。文章给我的感觉是，您在写推理小说评论之前，已有其他文学类别的各种阅读经历，而您看待推理小说时的客观视点就是由此引导出来的。

因为推理小说往往使人狂热，让人怎么也拿不出那种广阔的视角。有的人在最能读书的关键时期，只看推理小说。这么一来，我想他对推理小说的见解也不知道会形成一个什么样的框架。看了那篇文章，我发现在年纪上我们也几乎是同一代人啊。因为到学生时代为止的经历差不多和我一样呢。少年时代经历了集体疏散，在这个期间看了海野十三的《漂浮的飞行岛》、山中峰太郎的《亚细亚的黎明》，萌生了

读书志向。然后学生时代又接受了希区柯克、《约翰·克利斯朵夫》的洗礼，读书重心渐渐转向思想类书籍等等，我觉得里面写的都是我们这一代人的典型经历。很早以前，我们是小学看少年读物和漫画，进了初中基本上就去找岩波文库的书。进初中的时候要是奔向了《KING》杂志，推理小说评论什么的也就没得谈了吧。您奔向了岩波文库，拿推理小说和主流文学比试。所谓比试，其实只是指您把推理小说视为本命，同时也读主流文学。然后您就走上了推理小说评论的道路，就说那个〈感伤的效用〉吧，感觉也从这个角度写的。

《日本侦探作家论》就在这个的延长线上，我感觉这本书很好地确立起了一种方法论式的东西。比我们这一代晚的人，不管是读书经历，还是生活体验，感觉明显是达不到这个程度的。我们就拿漫画举例吧，他们直到中学为止都离不开漫画。10岁看漫画，15岁看漫画，过了二十岁还在看漫画，也就是说没有一个期间界线的划分。由于他们是这样成长起来的，所以无法进行比较，或划下另一个大的框架。而我们是一只脚稍稍跨在战争时期的界线内，然后又生活在战后，感觉我们这一代人能同时看到两边。

权田：我也是营养不良儿童中的一个，那段经历从某种意义上来说可能也是有正面作用的。我的情况呢，就像您指出的那样，学生时代比较像一个哲学青年，毫不例外地被马克思主义啊、存在主义啊、精神分析之类的东西所吸引，然后对电影、戏剧还有绘画也非常感兴趣。

当时，冈本太郎先生对我说“要不你写点美术评论吧？”我也觉得这主意不坏，不过后来出来了一个叫“不定形艺术”(Artinformel)的，这还不要紧，但后来又出现了“新达达主义”(Neo-Dada)，结果我自己也慢慢地搞不懂绘画了。

就在我不知道该怎么做的时候，正好碰上《宝石》杂志征集推理评论。在书店看到这个的时候，我一下子打定了主意，花了一个星期

写好后，坐出租车送到出版社，结果得到了印成铅字的机会。像现在这样深入推理，是那以后的事了。

说句很平常的话，就像纪田先生刚才也讲到的那样，我主要是喜欢侦探小说所以才去看，加之战争期间疏散到农村时读到了这户人家放在土窖和堆房里的旧书，我觉得这个跟我对推理小说产生关注是有关系的。不过，说是从事推理小说评论，其实至少在我开始写的时候，还完全进入不了商业环节。

推理评论在经济学意义上稍稍能做到收支平衡，应该是从昭和五十年代开始的吧。我觉得是。当时，文库本开始大量出现，解说和报纸书评栏纷纷扩容，发展慢的地方要推迟到昭和六十年代了。所以，之前从昭和三十一年开始的十五年间，完全是自掏腰包啊。最近，从事推理评论的有新保博久先生、山前让先生，其实他们的生活也不是特别轻松的。不过，光靠这个就能吃饭的时代竟然到来了，这件事倒让我非常吃惊。啊，有点跑题了。

身为作家的姿态

纪田：权田先生写〈感伤的效用〉是在昭和三五、六年左右，对那个年代的事我是记忆犹新啊，就像昨天才发生的一样。那是一个现在完全没法想象的时代。这么说有点对不起当时的读者，反正我是抱着搞同人志的心态写文章的。当时，《宝石》杂志的编辑部是在虎之门……

权田：嗯嗯，那里也有不少回忆呢。

纪田：那里的楼梯没安电灯，暗得就像地窖，一握扶手身子就会向那边栽过去。心里一边想着这楼梯好危险，爬上楼和主编见面，闲聊几句，然后回去。当时我也给《希区柯克杂志》写过专栏……

权田：主编是小林信彦先生吧。后来还当上了作家……

纪田：偶然有过几次，说是稿费来了，结果却给了我一张支票。我过去可不是为了拿支票，所以给我支票的时候，我甚至有一种很别扭的感觉。

权田：不过，不管怎么说，提到日本侦探小说、推理小说的时候，战后的推理专刊《宝石》、战前的《新青年》、还有岛崎博先生的《幻影城》，这三份杂志的名字是不能遗忘的。这么说来，我觉得文学的社会学——是这么说的吧，总之就是培育各种文学体裁的出版组织影响力巨大。现在，几乎已经没有刊登推理小说研究评论的地方了。

《文艺》《文学界》《新潮》《群像》等杂志既登小说也登研究评论，而且还给颁奖，但娱乐性杂志已经不做评论这一块了。解说和介绍成为了核心，总觉得研究推理小说的地方大大减少了，是不是这样呢？

纪田：另外，以前的评论研究角度和主题也很难适用于现在的推理小说现状了。

比如，像类别诡计集成那样的东西，现在诡计独创性什么的已经不太有人关注了，所以很难再燃起整理汇集的热情。而且就算弄出来了，也会成为数据库一样的东西吧。这样的话就偏离了评论的本质。另外，由于推理小说已经大众化，所以就算想寻找一些社会性的、与文明相关的主题，也会有点犹豫，不知该怎么选取，或者说是很难以进行纯粹的文学表述吧。

权田：您说的没错。现在日本推理小说的热潮以赤川次郎、西村京太郎、内田康夫等一些畅销作家为象征，真正喜欢推理小说的人正在看别的作家的作品。

日本的畅销作家以自己的方式扩大了推理爱好者的范围，他们是有功绩的，但问题在于新人作家的待遇。关于这一点，我觉得美国和日本的出版组织在构造上可能有所不同。那边的出版组织推出精装本时，书商可是非常严苛的。然后一旦发现能大卖，就会真的以10万、

100 万的数量级出版平装书，以及取得影视化版权——就这样一个流程。这个可能也和语言有关，因为读者范围很广，所以就慢慢变成了这样的体制。不过，我觉得要走到那一步是非常困难的，所谓的全职作家不会很多。然而，日本的情况是，只要在某个地方写了一本书，马上就能当上杂志作家，靠这个吃饭。虽然生活水平不会太高吧……所以我觉得还是会存在一个作品水平的问题。

纪田：我有一个感觉，进入这个世界，也就是在入口的地方，很多人都没怎么受过训练。现在的热门作家中也有这样的，最初的作品在文字方面很有问题，或是密度较低。写着写着稍微变好了一点，是因为他们也下了相应的苦功，而且编辑也会帮忙修改。但是，我觉得很久以前从各种意义上来说都是存在训练场的，出道之前都很艰辛，所以之前都做过一定的积累。

仓井雄的《船富家的惨剧》等，本质上不就是业余作品吗。当时大家都说文章很幼稚，但是在今天看来写得可是相当好的。

权田：确实是，我也这么想。最近我深切地感受到，江户川乱步、梦野久作、小栗虫太郎等作家都拥有自己的世界和姿态，而且已经跟他们自己的生活方式无法分割了。所以，乱步在鸟羽的造船厂工作时，才会躲进壁橱，有人来叫也不去公司。他过着这样的生活，写出了《天花板上的散步者》，这种嗜好——应该说是一种幽闭喜好吧——渗入了作品，而乱步的类似人性本质一样的东西也以鲜明的形态，清晰地作品中显现出来了。

有了这样的特征，作为文艺评论能抓到的要素就会非常强劲。因此，反过来说，我觉得战前的侦探作家有着相对容易评论的地方。江户川乱步受了谷崎润一郎和宇野浩二的巨大影响，横沟正史也说自己是受了谷崎和宇野等人的影响。谷崎润一郎的存在看来是最最重要的。乱步也好，横沟也好，都是把喜爱的作家或其他作家的文学元素导入自身，同时去创造自己的世界。我想这种拥有坚定理念的作家才会留

名至今吧。

有时我突然会想，现今这股热潮的旗手作家中有多少能一直为人所传阅呢。我感觉很早的时候有很多人读甲贺三郎等人的作品，战后就基本没人看了。果然是有了文学性的要素后，推理小说也就会被一直传阅下去了，不是吗？

所以，这次我看了由纪田先生负责编辑的那套优秀的全集，就有一个感觉，海野十三他们感性中的某些部分超越了时代，直到今天仍在闪光。特别是 SF 的部分、或是有点猎奇的《深夜市长》等等，他的感受性果然非常新鲜。相反，在本格解谜方面倒是让人觉得有点陈旧。

纪田：艺术这东西，不管是音乐、绘画、还是文学，全盛期都只出现在一个有限的时期内。支撑全盛期的条件一旦变化，就无法保持顶峰状态了，不是吗。纯文学领域也是这样，我认为全盛期毕竟还是在十九世纪到二十世纪上半叶吧。

至于推理小说，考虑到各种社会条件、以及诡计的独创啊、模式啊什么的，最好的黄金时代毕竟还是从战前的二十世纪三十年代开始的。去掉战争的那段时间，可以说到战后的昭和三十年代左右为止是黄金时代吧。战前的侦探小说受社会制约很多，也有一些问题。不过，处于那个时代的海野十三也好，另外江户川乱步和横沟正史也是，总觉得他们在明治时期读的书一直影响着他们。他们从黑岩泪香的故事性、怪奇感中接受到味刻的影响，然后把它和新时代的文化素养——也就是逻辑推理小说啊、佐藤春夫和谷崎润一郎的新文学带来的影响等——混合在一起，创立了战前侦探小说这一文学体裁。

但是，我觉得从那以后，到了现代，各种体裁的、包括 SF 在内的娱乐文学，作为一种影响力又有所削弱的信息不断地涌了进来。没有黑岩泪香这样值得倾慕的对象了。大家呢，都是读书家，读了各种各样的书，然后就打算写现代的小说了。从信息量来讲，当时的江户

川乱步和横沟正史和他们没得比。但写出来的东西，我感觉没达到“深刻的自我投影”的境界。

所以，不用想什么当年海野十三一到晚上就去东京下町散步、创作《深夜市长》时的时代氛围和行动样式，且不说现代还有没有那样的环境，总之是不会和文学发生关系的。

对作家来说当今是一个十分严酷的时代。可以这么说吧，信息量过多，但相比之下，能勾勒出作家这一存在的、深刻的读书体验较少。从这个意义上来讲，现代作家的形态是不同于战前侦探作家的。

权田：确实是这样。我打算最近也整理一下，出一本评论现代作家的书。现在的情况是，无论如何都会有一些无法与时代分割的要素，而且自我投影的部分也渐渐稀薄起来。所以，碰到小说啊、信息小说的要素之类的东西，就不能像写战前作家的时候那样写了。另外，感觉还会出现其他难缠的要素。

侦探小说本质论

纪田：现在读推理小说的人非常多了，怎么说呢，也不见颓势。读者数量不会蹭蹭地往上涨，但也绝对不会减少。从某种意义上说，正处于繁荣状态。至于这个繁荣的内在，《新青年》全盛时期的那种繁荣和现代的繁荣，规模和意义都是不一样的吧。

权田：从量上来比较的话，我想可以说以前的读者数量和现在的完全没法比。然而，事实上，评论家也随着作家经济地位的上升，收入略有增加，比例是作家的百分之一、千分之一吧。这是一件挺好的事，但相应的，作家自我印刻的作品也变少了，也就是说，我总觉得现在出现了“富裕中的贫困”现象。

这个给我们该如何看待战前作家出了道难题。正如您所说的那样，一方面，主张纯文学变质说的伊藤整、还有那位平野谦提到的状况在

纯文学领域出现了，然后推理小说那边则产生了风俗小说化，或者说信息小说化的现象吧，现在的情况是，就算叫你写这个，叫你自我印刻，也很难做到吧。

要问在这样的背景下推理小说会走向何方，我呢，觉得还是会像美国、英国那样，意识到小说魅力的同时，去追求解谜的趣味性，会往犯罪小说化——是这么说的吧，会往这个方向发展吧。从各种意义上来说，现代日本能读到的全世界的推理小说要比任何国家都多吧。这么看来环境也算是得天独厚了，不过我还是希望在这个环境下能出现更好的作品。

纪田：战前型的侦探小说专家在松本清张身上有分歧。特别是在作品方面，《点与线》啊《零的焦点》之类的，也就是说，焦点在于有无围绕社会性问题大力展开推理小说的关键词。战前的作品受周围条件所限，在社会性这一点上的表现总是很弱，但也以自己的方式编织出了自己的梦。

从某种意义上来说，社会派就是在这些遗产的基础上诞生的。但是，随着时间的推移，社会派也被肤浅地理解了，结果就变成只要作中提了某个社会性的事件就是社会派了。但不管怎么说，我认为在思考日本侦探小说历史的时候，上述情况、以及社会派的这根线，是无论如何也不能拿走的一条评价坐标轴。

我认为推理小说的历史是由各种各样的观点构成的。在权田先生的《日本侦探作家论》里，围绕着侦探小说本质论展开的乱步说、甲贺说，受到了相当的重视。纵观战前的侦探小说，这个本质论的问题必会出现且无法回避。权田先生对乱步的观点很有共鸣啊。

权田：是的。其实最初我对艺术文学也没有很清晰的想法。换句话说，我就是有这样一个认识，一说到文学、艺术，感觉就是水平明显比其他东西高的事物，也就是说，是一种水准相当高的东西。

比如，我们总是笼统地说“纯文学”这个词，可是现在的纯文学

作品真的是文学、是艺术吗？一个一个看过去的话会发现，就算是号称纯文学的作品也有很多是纳入不了这个范畴的吧。

因此，套用到战前的侦探小说，判断它们是否是文学、是否是艺术的时候，当然是会落选的。所以说，推理小说也好，侦探小说也好，因为是小说所以必须要有小说的魅力。解谜的趣味性、还有悬疑性什么的，各种各样的元素也要有，但支撑这些的是小说，所以，两种魅力如果不能大致各占一半，就不能成其为艺术。我就是这么想的。

从一开始就急着规定侦探小说是文学、是艺术，我总觉得这不是太极端了。不过，和木木高太郎先生见面的时候，先生始终强调一定要提高到那个程度。他说，读的时候觉得很有趣，读完后不想再看一遍，读完就弃的那种作品是不行的。

照这个意思来看的话，我是赞成先生的观点的。只是，放到侦探小说艺术论上来讲的话，我就觉得肯定会出现各种各样的意见吧。

纪田：是啊。现在看来，先生也有点身为一派统帅、放出带点极端论性质的话以激起讨论热情的意思吧。又或者，先生作为一个作家，想写出平衡感良好的作品，有时在理性情绪下就怎么也写不出作品，所以如果不抱着作品都是艺术、本质上都是艺术的想法，就没办法写下去了吧。

然后，我重新读了一下少年小说，发现战前也是这样，插图和正文似乎是不可分的。但是，从实际作者的角度来讲，他们应该不愿意承认，没有插图的话自己的作品就不会被理解，或是没有魅力吧。我想，在原稿纸上行文的时候，不会因为这里有一张插图就省略几笔，如果不写下最低限度的表达文字，是无法继续写下去的。

所以，首先我们应该回到没有插图的状态，光凭文章来看能从中感觉到多少技艺。无声电影总要配上解说员的解说，不是吗。这个真的很奇怪，原貌不该是这个样子的。恢复原来的样态，一边想象无声电影是什么一边观看，这样就会从没有声音的地方听到声音。我想只

有这样才能理解一个作家的力量、一卷影像的力量吧。

我最近才意识到这一点，而实际的作家可能和我们这些读者评论家的感觉又有所不同。我们直接接受了附带插图的小说，对它进行评论，但其实作家在原稿创作的阶段肯定有别的想法。

这么一想，我就觉得能理解作家主张的观点为什么会容易走极端了。

权田：是的、是的，所以才很有意思啊。

纪田：虽然我没法从逻辑上去理解身处创作现场的那些人的心情……

权田：怎么说呢，这个事现在也不大有人关心了。前不久，一位教现代文学的教授给我看了毕业论文的一览表。我原以为，既然是现代文学，那大概就是论述战前到战后的一些作家吧，比如太宰治、椎名麟三、大冈升平等，哪知出现的名字却是吉本·芭娜娜、五木宽之、宫本辉，像这样的作家占了有六、七成呢。

所以，文学这东西就像您刚才说的那样，已经失落了。现在的情况是一切都娱乐化、信息化了，对推理小说热潮本身、以及长期与之牵连的人来说，有可喜的一面，但从大众文化状况的角度来看也有让人不安的地方，说不清这样是不是真的好。

纪田：总之，艺术家是越来越难存在了。接着您刚才说的事儿，话说前些日子我去了札幌的北海道文学馆，看到有岛武郎的年表最后写着“情死”。有一个来参观的女高中生问朋友“情死”是什么，结果她的四五个同伴根本就不知道，全都嘴上说着“是什么意思呢”，脸上上一副不得要领的样子。怎么说呢，像这个样子，只能说最重要的东西她们已经不懂了。

“情死”这个词，我们那会儿也说不上是从哪里学到的，总之我觉得孩提时代这个概念就已经在我们脑子里了，对吧。当今的文化圈没有这个词了。估计也没有那种行为了吧。现在这个时代，男人会为

了让女方难堪，随随便便地在公寓房里上吊自杀，所以“情死”这个事本身就不成立了，也无法成为文学吧。我们这个时代就是这样，所以侦探小说本身也明显受到了影响。

权田：是啊。因为现在就是这样一个时代。正因为如此，我也觉得能写出这样一本《侦探作家论》真是太好了。

比旧书还昂贵的再版书

纪田：即便如此，我觉得现代的年轻人还是有一定的意愿想看看战前作品的。其实也可以说，在这个远离铅字的社会里，人们想阅读全盛期作品的愿望反而高涨起来了。

所以就像梦野久作的全集出了文库一样，对战前作品的需求正在上升。战前作品的话，不管是表现形式还是主题，总之都有一个坚实的世界，容易理解。

但是，现在扩散了以后，作家们也很辛苦。虽然描写了各种主题，但每一个都变得很稀薄。读者也是，想根据体裁或主题去区分也是无济于事。正如您所说的，用您这样的形式来梳理战前的侦探小说，人们就有可能在阅读了文章后，理解这些作家的本质。

虽然您写的是评论，但现在的读者是把评论当信息来看待的。

权田：不过问题在于，想读却怎么也弄不到书。要是岛崎先生的藏书没了、去向不明的话，这问题就更严重了。听说中岛河太郎先生把藏书赠给了近代文学馆。这样的话，我想这些书籍作为资料会起很大的作用。但是普通人现在还是看不到原始资料啊。文集之类的东西，就算能读到一部分也是很有限的。

所以我想向纪田先生打听一下，前不久我碰到《侦探小说的飨宴》的作者山下武先生，交谈了几句，说是现在的书贵得吓人，先生手边也有那么几本，是花几万日元从神田的旧书店买来的。这么一来，不

是有钱人的话就当不了收藏家了。现在是这样情况吗？

纪田：您在这本书里论述的梦野久作的《脑髓地狱》，初版本的话大概是在八十万到一百万日元之间。海野十三那个级别的，一本要几十万、而且还没货。这个类别的书埋没率很高，原本就不太会被珍惜地保存下来。数量少，再加上收藏的人多了，所以价格一下子就上去了。

然后，对收藏家来说，刚才讲到的插图和封面也是很有魅力的。那些是梦二画的，所以也会有不少人出于兴趣爱好觉得很有价值。在这个方面，他们和研究者之间就产生了差异。

大学生想在论文里探讨作家的時候，如果市面上没出过这个作家的全集，那就没办法了。我觉得除了全部再版——哪怕是一点点地来也行，就没有其他办法了吧。

权田：《新青年》出版了吗？

纪田：正在出，而且听说还有别的公司要出。我希望至少能把《新青年》的重要年份出一下吧。

权田：《新青年》一本的话，价格大概是多少？

纪田：一本要超过一万日元了。我们这个类别、最大的难处就是在研究成本上啊。

权田：中岛先生另说，现在这个领域的收藏家真的是非常少了，福富太郎先生有没有收集全呢？

纪田：我觉得在这个类别里他还没达到那么专业的程度。要说有很多这方面藏书的人，一个是山下武先生，还有就是刚才说到的新保先生吧。

权田：还有除了一本《侦探小说谈林》的长谷部史亲先生，他是开书店的吧。

纪田：果然是屈指可数两。

权田：然后，收藏家有一神想给别人看、又不想给别人看的心态

吧。

纪田：那肯定是有的。说真的，再版书能再便宜一点的话就好了。现在的情况是再版书那边价格开得很高，把那个杂志全部再版的话，一本就要一万日元以上，这么一来，跟旧书也没什么区别了。

所以我觉得，侦探小说和大众文学一样，今后会进入一个研究困难的时代吧。虽然和权田先生写《日本侦探作家论》时的情形有点不同，但不跟收藏家联手就做不成这一点还是一样的。

权田：绝对是这样没错。没有“岛崎收藏”的话，我可写不出那些文章，真的。不过，美国的情况和日本有点不同，从很久以前就有人研究大众文化这一块了。比如，俄亥俄州的博林格林州立大学有个流行文化中心，里面有专业的研究人员研究推理、电影、流行歌曲等等，发行一份叫《大众文化》的季刊，大学的出版社“Popular Press”还出版了大量推理小说的研究著作。

优秀的娱乐小说家的作品，都很好地被保存在大学的图书馆里，而是原稿级别的。日本既没有这样的传统，也没到在大学里进行研究的的地步。好不容易现在关注程度越来越深了，如果不能以大学的层次保管好优秀作家的资料，不好好应对的话，就算出现了优秀的作家，相关资料也会全部散失。

我想，近代文学馆从某种程度上会发展成那样的地方。现在有推理作家协会的会员，特别是几个研究者提出建议，说能不能在协会里办个资料馆。因为放在自己身边也很麻烦啊。但是，这个东西也是很花钱的。

纪田：这个事真的希望你们能推动一下。因为我觉得收藏者以及遗属要捐赠的时候，是会有点犹豫的。东西对本人来说越是宝贵，就越是会犹豫。但要是有了那样的设施，他们就会产生一种归属感。他们做了力所能及的事，资料就永远保存下来了，一旦散佚了就什么也没有了。所以我认为需要先做个器皿，或者说是容器吧。

权田：关于这一点，我认为文部省以前的那套构想也是不行的。很久以前，京都的人文科学研究所热情非常高涨。桑原武夫先生、鹤见俊辅先生他们也出了研究大众文化的书。但是，不光是学者，文部官员也是，如果不转换一下头脑的话，我总觉得会跟不上时代的变化。

光是嘴上说说大众文化形势堪忧也于事无补，所以有必要做一点工作，把里面好的东西划分出来吧。

纪田：是啊。我们必须对过去的纯文学所达成的历史使命做出相应的评价，但读者群在变化，渐渐地他们未必能从以前的文学作品中体会到真实感了。疾病与贫困、失恋与革命是日本近代文学的主题，但现在已经消失了。所以，虽然不是说不重要了，但现代读者反而是从大众文学和战前的侦探小说中体会到了真实感，这一点需要我们多加深思。

权田：现状说不上好，但是在某种程度上得承认这样的现实，否则可能会把握不住时代整体的文化状况。

纪田：从作家论的角度看也是这样，在战前的天皇专制主义时代，与之对抗的作家们确实很了不起，而侦探作家们也以自己的方式在对抗战前的社会，不是吗。可能多少也有人逃避吧，但就算没能抗争到底、协助了战争，这个事情本身也是极具现代意义的主题和课题啊。假设现代有一些作家，与其说是顺应体制，还不如说是在积极予以协助的话，他们看到战前的作家就会以此为鉴。

所以，与其把他们看成活得非常了不起、然后自爆而死的作家，还不如重新审视，把他们看成在时代的潮流下历经艰辛的作家，我觉得这样的话，参考价值会高得多。简而言之，就是对这个作家的理解方式。关于这一点，因为是大众作家，所以总觉得从一开始就会受到差别对待。

权田：是的是的。说到这个，还是要提一下刚才谈到的文学艺术话题。一开始就加个“纯”字上去的话就成了文学艺术，而另一边则

被叫成“大众”、“娱乐”，总之就是非艺术。这种区分法现在已经不成立了。所以，对于这里的这个区分问题，我们的讨论必须更慎重一点。不过，我自己同时又是一个艺术爱好者，所以自然对那些高水平的艺术有非常高的评价。

但是，现今被称为纯文学的作品，水平究竟高到什么程度呢？对此我很有疑问。大家公认《文学界》、《群像》、《新潮》等杂志上登的是纯文学。可是，战前的作家正如您所知道的那样，是登在报纸上的。当然也有杂志……

比如，夏目漱石就是最好的例子，战前的作家是以报纸读者为对象一路写小说下来的。所以，我觉得里面的每部作品都多少带着点娱乐元素，但同时也有一些地方达到了一定的高度。

从战前报章业与小说之间的关系来看，“面向大量人群的就是低俗的”这个观点是会产生矛盾的。如今，关于纯文学的观点过于闭塞了。杂志都有好几千种了吧。当然，报纸也有发行量达几百万份的，不，是将近一千万，如此这般在现代社会完成了巨型化发展。我觉得这一点跟战前报章业的构造也有关系，但情况确实是在变化啊。

对新人作家的期望

纪田：最大的问题来自昭和初年的一元本。这类书以所谓的大众读者为倾销对象，而出版社也拿这个当依靠，于是就这么扎根下来了。那个时代，纯文学作家手头宽裕，所以一元本可能也有值得欢迎的地方。不过也有像永井荷风那样非常敏感地予以抗拒的人。我认为这是一种对大众化、大众读者的警戒心。

因为从过去他们自己的文学活动来讲，他们是有一个观点的，那就是能理解他们的是某一类人、某一类阶层的人。一旦向其他人群扩散，自己的作品就很有可能只是出于兴趣而被阅读和理解。我想他们

抱有的就是这样一种警戒心。

大众社会在漱石的时代还没有形成，可以说看报纸的读者是一个水平相当高的群体。另外，那个时代娱乐媒体也很少，因此，可以说人们每天都在读没有进展的小说。梦野久作最早的《犬神博士》也是，令人吃惊的是，竟然在报纸上连载了。我在想，被逼着断断续续地读这部小说，不知道会是什么样的心情。最后主编还是宣布中止连载了，但当时已经连载了有一本书的厚度。

另外，娱乐媒体少这一点也很重要。现在，大家的生活都太匆忙了，在这种快节奏下，读者很难适应报纸小说的形式。

权田：现代社会，报纸小说的通读率也大大下降了吧。我读过高木健夫先生的《报纸小说论》，里面说被称为战前文学的作品基本上都是报纸小说。有趣的是，战后的情况是，报社记者一旦成为作家差不多都会辞职，但夏目漱石正好相反，他辞去了东大教师的工作，当时是叫帝大吧，他从帝大辞职后，反倒进了朝日新闻社。战前，兼职专家可是很多的。

应该是德富芦花吧，当时是读卖的社会部部长，正宗白鸟也是报社职员。那个时代确实还不是大众文化的状态，又因为报纸代表了一定程度的知识水准，是高水平读物，所以作家那边也有这样的认识吧，就是觉得可以让这种媒体为文学作品所用。

纪田：苍井雄出道时得了第一名，第二名是幽默作家北町一郎。由于这位北町成了流行作家，江户川乱步还怀疑他推举苍井雄是不是错了呢。

从那个时候开始，一边是兼职写纯粹作品的人，另一边则出现了职业作家类型的人。征文得了奖，然后一本接一本写畅销小说的作家就是从那个时候开始出现的。昭和初期白井乔二推出大众文学全集的时候，正是“大众文学”这个概念还很新、大家都聚集在这面旗帜下努力奋斗的时代。所以，就算是职业作家，也不会马马虎虎地写得飞

快，感觉大家心里都燃烧着某种使命感。

几乎所有的人都是这样，就连国枝史郎也不例外，从他身上能感觉到某种求道之心。他有别的生活方式，然后在这种生活方式下进行创作。从他和家人的合影中也能看出这个人非常有个性呢。大部分照片都是在摆弄三味线之类的兴趣用品，旁边站着有点像艺伎的夫人。中里介山显然也抱着自己不单单是作家的想法，在进行创作不是吗。正好就是在苍井雄出道的昭和十一年吧，大致从那个时候开始，大众报章·出版行业就确立起来了，作家类型渐渐发生了变化。

木木高太郎、小栗虫太郎登场的时候，职业作家的生活已相当好过，事实上小栗虫太郎只靠作家这一个职业就能生活下去。虽然是因为作品比较特殊，但光靠写作就能生活下去的情况出现了。所以，我总是很在意苍井雄这个作家。作品稀少，而且总觉得哪里有点业余，可我又觉得不是像他那样的话，又怎能写出纯粹的作品呢？

权田：怎么说呢，战前的海外作家大体也都是从业余爱好起步的。柯南·道尔是医生，弗兰奇警探的塑造者 F. W. 克劳夫兹式铁道工程师。范·达因也是美术评论家兼杂志编辑，生病后读了大量推理小说，就想自己也谢谢看，所以感觉多少也是出于业余爱好。

纪田：嗯，就是一种自己写得很开心，结果无心插柳排进了世界前十位的感觉吧。所以，阿加莎·克里斯蒂也是吧，最初是出于一个主妇的业余爱好，当时她身为一介主妇，根本没想当什么侦探作家吧。

权田：从反面角度来看，我觉得也可以这么说，那就是，我说过我很重视小说要素，但反过来讲，我总觉得新的、真正意义上的推理小说可能会意外地来自于那些狂热的人群。

所谓狂热的人群，是指喜欢但不知道能不能靠这个吃饭的人。比如，《幻影城》这个杂志我认为就是由狂热读者支撑起来的。从这个杂志出来的有连城三纪彦、泡坂妻夫、栗本薰、竹本健治，以及 SF 的田中芳树等人，现在已经是流行作家了……想想发行量那么少、而

且只维持了很短的时间，却冒出了几个评价挺不错的作家，看着似乎有点矛盾，但我总觉得这类文学体裁不一头钻进去的话，是写不出来的。

纪田：而且，关于体裁形式的知识等等，类似于执着的某些东西也是必须的。就算运用了文学上的技巧，最后也得整合成推理小说的形式。如果对这一点生出了疑问，可就写不出来了吧。所以木木高太郎他们才会扬弃这一点，主张推理小说是文学，并为之而拼命努力吧。当时又有理解他们的媒体，在那种热烈的氛围下尝试着各种可能。然后大家从这里出发走上作家的道路——过去一向如此，我认为也取得了相应的成功。而现在却变成了一下子从大卖起步。

权田：这个话题我也想再继续一会儿。举个例子，纪田先生是鲇川哲也奖的评委，我呢，也在给横沟正史奖当评委，从奖金这方面来看，跟很早以前相比，现在简直是好得不像话。所以反过来说，我总觉得，一方面有对推理小说这一特殊体裁几乎不了解、想搏一次中大奖的人，而另一边倒真的是一些只能以狂热的、极度封闭的形式来把握事物的极端分子在投稿应征。

纪田：看了推理电视剧，觉得自己也能写推理小说吧，所以就开始了。情节进展大有电视剧的风范，写得也算无懈可击吧。如果把这个比喻成学校考试的答案，那就是因为读还是能读的，所以不得不打个勾。但是作为小说创作，特别是作为出道作，这样的没法录用。从这一点来看，推理小说也信息化了不是吗。

创作这个事，还是得有一点内在的东西。有些人只是内心咕嘟咕嘟翻滚着“想写！想写！”的冲动，然后看到了征文广告。其实光凭这个不见得能写出好作品，但他们想的是，我就投一次搏个大奖吧——这种心思一眼就能看穿。不过，如果写得精巧、达到了一定水准，作为评委觉得可以成为一件说得过去的商品，我们也不能不推举啊。

权田：确实有这种进退维谷的时候啊。换句话说，因为是商业性

质的奖项，出现这样的情况可能也是没办法的事。

纪田：想想这些现状，就觉得战前的侦探小说——在这里我们已经指出过很多次——在今天看来也确实有很多缺陷，但还是有一些别的的东西的。

里面的一些东西反过来照亮了现代社会，至今仍有很多值得我们学习的地方。另外，可能也存在被类似于乡愁的东西吸引、然后去阅读的情况。但我认为不止这些。因为里面有类似社会和民族精神气质一样的东西，所以当然想读了。

权田：从根本上来，是因为有艺术家的灵魂啊。我想应该是这些东西吸引了我们。小栗虫太郎也是，梦野久作也是。关于这一点，现在最大的问题是看侦探小说的读者，或者说是关心侦探小说的人，他们要写侦探小说的时候，只是模仿一个形式，忘掉了艺术的灵魂。能打动读者的那种感动一概没有的话，我总觉得这会有一点麻烦。

纪田：侦探小说这个东西，即使跟纯文学也没得比，就更别说其他体裁，比如 SF 之类的娱乐文学了。我认为这恐怕是最危险的一种文学形式，因为初期作品就是一切，接下来的会轻易坠入换汤不换药的惰性。范·达因也陷入了这样的弊病，克里斯蒂从某种意义上讲也未能摆脱这个问题。

所以，想以这个为职业，不断地写侦探小说，就必须掌握某种要领。进而，从“创作独创性突出的作品”这一角度来看，我认为如果不持有别的文学观也是写不下去的。这一点谁都不指出来，所以才会被批评——好歹能成为一件商品就可以了吗！写的人也要抱着这样的认识去写。这个是适用于所有文学类别的，而推理小说领域尤为严酷，很久以前我展望范·达因、江戸川乱步的作品系列时，就深深地感受到了这一点。我认为，这种感觉方式直到今天都没有修正的必要。

乱步创作了他自己所能写出的有趣作品，不过我认为，像乱步这样极其有意识地这么去做的作家很少。我之所以对乱步感兴趣，就是

因为这个。因为他在初期写出了那么纯粹的作品，写出了能永载史册的作品。拿这些作品跟国外的作家比，也是毫不逊色的。

权田：可不是吗。正因为如此，不少作品直到现在都很有存在感。归根结底，会被保留下来的毕竟还是拥有艺术家灵魂的作家和作品啊。

后记

在大声疾呼复兴侦探小说的今天，就算是为了创造新的推理小说，也越来越有必要对战前充满个性的侦探作家的业绩进行批判性地检讨。但实际情况是，目前为止这个领域几乎还没有正式的研究评论。

在本书里，从小酒井不木到兰郁二郎，针对这些战前的侦探作家，我并不止步于单纯的介绍、解说，还企图做一次有野心的冒险，写一写作家论以为文艺评论。

战前，小酒井不木、江户川乱步、甲贺三郎、浜尾四郎，木木高太郎等作家，以及平林初之辅，井上良夫、中岛亲等评论家也发表过大量关于侦探小说本质论、以及海外侦探小说的研究评论，但关于各个侦探作家的作家论则极为稀少，除了两三个例外，大多都是对某作家的个人回忆之类的闲文。

战后，依靠中岛河太郎在文学史和文献学方面的杰出研究，侦探小说的研究评论有了新的飞跃，昭和三十六年推理小说专刊——旧《宝石》杂志尝试连载了现代推理作家的作家论。在这样的新形势下，我也得以开始了评论活动，然而，战前侦探作家论这个领域之后并没有出现现象样的著作，我们只能从江户川乱步的评论集《鬼之语》、作家回忆录《侦探小说四十年》、以及中岛河太郎的《日本推理小说史》中汲取到微量的、片断性的内容。

侦探小说领域为何缺少作家论呢？

最大的原因就在于战前侦探小说的社会评价比较低。战前的日本，侦探小说甚至被视为不良少年的读物，没人觉得有在文学层面进行论述的价值。侦探小说历史尚浅，加之较低的社会评价和社会偏见、进而还有战时军部对侦探小说彻底的敌视政策。在这种情况下，即使出现狂热的爱好者，也走不到从文艺评论的角度去正式探讨侦探小说的地步。我觉得当时确实存在这样的因素。

因战后松本清张的登场，如今推理小说在文坛已彻底取得了“公民权”，但即便如此，除了江户川乱步、梦野久作、木木高太郎等一小部分人，战前的侦探作家凡乎都没有被讨论过。这其中的另一个原因是，战前的日本侦探小说散佚情况严重，除了极少数收集家的藏书外，即使想读也很难找到文本。这算是一个外部原因。

本书论述的侦探作家从小酒井不木到兰郁二郎，总共也就十八人。而且，同为作家论，有可能读到全集的作家——如江户川乱步、和现在几乎看不到作品的作家——如葛山二郎、大阪圭吉之间，写法也多少会有点不一样。

不管怎么说，本书不过是跨出了日本战前侦探作家论的第一步。这十八人之外，还有很多值得讨论的战前作家，如久生十兰、角田喜久雄等。关于他们，今后我打算另寻机会，在对松本清张之后的现代推理作家论进行尝试的同时，一并探讨。

松本清张先生特地忠告摇摆不定的我致力于推理小说评论；中岛河太郎先生研究了战前侦探小说及研究评论总目录，使我得以利用先生在文献学和文学史方面取得的成果；幻影城主编岛崎博先生用庞大的侦探小说藏书助我写作，始终怀着对侦探小说的无限热情鼓励我这个懒汉。在此，我想对这三位老师表示衷心的感谢。

本书的原稿于昭和五十年十二月二十五日，作为幻影城评论研究丛书的第一卷由幻影城出版发行，翌年昭和五十一年获得了日本推理作家协会奖。此后，在昭和五十二年十一月十五日以讲谈社文库本的形式出版后，即告绝版，这次的再版（悠思社版）距上一次出版已有十五年。

又及，此次再版之际，我订正了若干错别字，做了最小限度的修改。此外，就是加上了主要作品最初发表的杂志名及期号；用《》标记杂志、单行本和长篇小说名，用〈〉标记单个短篇和评论文章的标题，以示区别。

解说

中岛河太郎

权田万治先生于昭和四十八年（一九七三年）四月出版了《宿命的美学》。里面收录了他十三年来在各家杂志上发表的关于推理小说的评论。

先生发表的第一篇评论是昭和三十五年论述钱德勒的〈感伤的效用〉，积累可集成一本书的量，竟花了这么多年时间，可见给推理小说评论留出版面的杂志有多缺少了。

关于书名的由来及期望，作者是这样写的。

“硬是给本书取名为‘宿命的美学’，无非是因为我觉得，推理小说的每一个登场人物都与希腊悲剧中的俄狄浦斯王一样，从最初的出发点开始，就被丑恶的犯罪和血腥的谋杀等不祥的黑色宿命所操纵，摆脱这宿命和咒缚即是对推理小说世界本身的象征。”

书中在卷首提出了“推理小说评论是什么”这一命题，除日本作家（战前派五人、战后派九人）外，另收录了四位海外作家的作家论。

战前，甲贺三郎和浜尾四郎的论考、以及江户川乱步的《鬼之语》《幻影城》正续篇中，有对侦探小说观的披露，但毕竟是以乱步灵活而稳健的想法为指针的。

作者认为，“推理小说不是娱乐就是艺术、两者必取其一”的想法难道不是错误的吗，推理小说在本质上属于娱乐，但有极少数例外之作能给人带来艺术上的感动。对此观点我也有同感。

进而，作者漂亮地看穿了推理小说的本质。他认为，推理小说以干脆利落地得出结论为目标的同时，必须总能留下一些剩余，这种剩余虽然是次要的，但对推理小说的价值影响巨大，但既然是推理小说，破解〉剩余的关系就永远不会改变。

从这一视点出发，作者着手对战前派的江户川乱步、木木高太郎、小栗虫太郎、梦野久作、渡边启助，以及松本清张、土屋隆夫、中藺英助、陈舜臣、黑岩重吾、岛田一男，外加新锐作家星数一、大藪春彦、河野典生进行论述，写下作家论以为文艺评论。

本书《日本侦探作家论》在上述战前派作家的基础上，添加了昭和五十年依次发表于《幻影城》的作家论，以及新写的部分，共计十八位作家。

本书以新鲜的批判眼光重新探讨了大下宇陀儿、水谷准、葛山二郎、山本禾太郎、浜尾四郎、大阪圭吉、苍井雄、兰郁二郎等作家，实为一次恰逢其时的企划。乱步姑且不论，上述作家的作品在战后则几乎已经读不到了，他们有功于侦探文坛，却不再为人们所回顾。

作者说一想到战前的侦探小说，脑中就会浮出深海孤独的身影。他指出：战前侦探小说有一个显著的特质，那就是游戏于背离社会现实的怪奇幻想和猎奇梦幻世界的作品占据了压倒性的多数；反过来说，这就意味着，以逻辑解谜趣味为中心的所增的本格侦探小说极少。

进而作者补充道：要问日本战前侦探小说的这种独特性格是因何而形成的，第一是因为日本人的非逻辑性格；第二是因为奉行天皇专制制度的非民主国家结构；第三是因为以江户川乱步为首的日本近代侦探小说在起步时，深受谷崎润一郎、佐藤春夫、芥川龙之介等偏向艺术至上主义的文坛作家的影响；另外还有一条，就是发表的作品以短篇为主。

随后，作者直指战前侦探小说的弱点：简要言之，无论愿意还是不愿意，战前日本近代侦探小说拥有可大致划分为两类的要素——即“本格”与“变格”，某种黑暗与梦幻性是它们的共通之处。可以说，此特质具有两面性，一面是洋溢着浪漫气息的世界，因而受到世人的高度评价；另一面则是不健全的颓废，因而受到世人的责难。

不过，说这些话的同时，作者也伸出了援助之手：不管怎么说，

这些作品背对历史的现实，作为时代暗影的一种象征，盛放出了妖冶、晦暗的梦幻之花，而这正是战前侦探小说的魅力之所在。

战前，本格派辩手的代表人物甲贺与文学派的木木展开了激烈的论战。以甲贺的出身，他的作品当然会用到物理化学诡计。但是没有这方面知识的读者来说是很难的，另外要问这些诡计是否在整体构架中得到了巧妙的运用，也略微存疑。

甲贺没能塑造出有魅力的名侦探。而作者也对其做的严苛的评判：轻视文学性，追随大众，一心走在通俗化的道路上。其结果如何呢？今天大众正在淡忘这位曾经给他们带来过莫大快乐的前辈……从悲剧性的角度我们也可以这么说，甲贺三郎的功绩在于，他以身示警告诫人们，侦探小说也必须具备相当高度的文学性，如果去掉文学性，即使是导入了优秀诡计的作品也早晚会走向被人遗忘的命运。

甲贺与天下宇陀儿的命运真是让人啼笑皆非。他俩成为职业作家前，同在氮研究所工作。当上作家后，经乱步的特别关照，两人在战前的娱乐杂志上各展身手，成为了一生的竞争对手。甲贺唯解谜是瞻，而天下却重视犯罪动机，不待见名侦探。甲贺不幸在战时去世，天下则在战后留下了重视人性的长篇佳作。两人始终抱着不同的侦探小说观，互不相让，真是棋逢对手，将遇良才。

葛山二郎只发表了二十一篇中短篇，虽在战后尝试东山再起，但并不成功。以前没有人分析过这些作品，而作者则论述道，葛山二郎作品的独特魅力在于，错觉作为一种视觉或听觉诡计，扮演了相当重要的角色，其中充满了诗性的美感。进而作者又指出，葛山二郎常以补强主诡计的形式，使用辅助诡计。上述判断恰如其分，颇有助益。

桶外男也是，过去无人能把握其全貌。大家一直以为他是参加《文艺春秋》的真实故事征稿活动，得了奖，才由此出道的。不料，其实早在十四年前的大正十一年，他就出版了四部长篇，与后来的作品不同，是一类倾诉爱情的小说，可惜文章芜杂冗长。获奖后的作品则多

为在秘境或国外发生的人兽交婚故事，且以描写此类奇异世界为特色，但相比之下，还是自传式的《我是有前科的人》更有感染力。

现在已无法读到作品的山本禾太郎，在导入犯罪记录文体和注入惊险要素方面的成果令人关注。

同样的作家还有大阪圭吉。书中作者用心良苦地说道：由于已在初期短篇里燃尽了对侦探小说的热情，之后大阪圭吉转换风格，投向了幽默小说、间谍小说，但过于通俗、过于漫不经心了。

此外，作者对仓井雄打出了较高的分数。作者说道，不可否认《船富家的惨剧》捎给人一种虎头蛇尾之感。但在作品整体所具有的压倒性的厚重感上，可以说日本侦探小说中几乎没有能与之类比的作品。

最后登场的是兰郁二郎，他的初期作品群都是幻想小说。兰郁二郎曾加入海野、小栗、木木共同编纂的《密探》杂志，担任编辑工作。由于昭和三十四年四月该杂志停刊，失去发表舞台的他走向了通俗化的道路。作者惋惜地说，唯有他所选择的空想超现代科技的趣味性引人注目，而人类的新形象则未能清晰地显现出来。

作者基于周到的准备，为屈指可数的作家群像提供了精彩的展望，并凭借扎实的手法鲜明地勾勒出了战前派作家的轮廓。如今我正热切期盼着松本清张以降的现代推理作家论，想来这样的人不会只有我一个。