

谜与恐怖的乐园

推理评论 55 年

上

【日】权田万治/著

张舟/译

权田万治先生是日本推理小说评论的重镇。从1960年在推理小说专刊《宝石》上发表〈伤感的效用雷蒙德·钱德勒伦〉以来，相继出版了评论集《宿命的美学》、《日本侦探作家论》、《现代推理小说论》、《松本清张凝视着时代黑暗的作家》。本书是2015年在先生评论生涯五十五周年时出版的作品集。除推理小说论外，还收录了作家论、作品论以及论战文，针对东野圭吾、宫部美幸、高村薰等活跃在现代推理小说最前线的作家也有简短的访谈文，可谓全面展示了先生的评论成果。

## 目录

### 著者访谈

#### I 现代推理小说论

现代推理小说的前途

现代犯罪和本格推理小说

——关于《希腊棺材之谜》的论争

#### II 作家论

水上勉 献给弱者的安魂曲

都筑道夫 华丽的逻辑杂技师

星新一 恐怖的原形质

筒井康隆 荒诞的诗学

多岐川恭 孤独的虚无主义者的肖像

树下太郎 对恶女的憧憬和底层员工的悲哀

日影丈吉 恐怖与不安的幻想曲

土屋隆夫 献给杀人者的镇魂曲

森村诚一 现代的舞台设定和强烈的虚无感

植草甚一 前卫的领航员

泡坂妻夫 逻辑（诡计）的魔术师

初出一览

## 著者访谈

采访者：张舟

### 著者权田万治先生的问候语

继《日本侦探作家论》之后，张舟先生又翻译了我的《谜与恐怖的乐园》，真是倍感荣幸。这本专业书在日本读者也不多，这次能有机会让喜欢推理小说的中国读者读到中文版，身为作者我非常高兴，打心眼里感谢大家。

此外，我还要对三年前 ellry 先生选择翻译出版《日本侦探作家论》一事表示衷心的感谢。因为据我所知，这是第一本被译成外语、介绍到海外的日本推理评论集。

## 著者访谈

张舟

评论家和研究家对日本推理小说的创作有推动作用吗？具体有哪些例子？

权田万治

站在读者的立场来看，娱乐要素较强的推理小说和电影一样，离我们最近的是报纸、杂志、电视、广播或网上登载的介绍性书评，以及年末评出的备受瞩目的十佳榜单等。因为实际付钱买书的人最关注的问题，首先还是作品好不好看。但是，这些介绍性的书评或评语一般都很短，对作品“在推理小说历史大潮中有着什么样的价值”、“在推理小说史上占据着怎样的地位”等问题几乎不做论述。因此，从“厘清这些问题”的意义上来说，当然需要有扎实的作品论。

进而，作家不会只写同一种倾向的作品，所以也需要有“识别出某作家作品的多种倾向，从而揭示作家整体风貌”的作家论。然后，还需要通过这些评论，考察国际上的推理小说今后的发展趋势，对“推理小说具备怎样的特质”等问题进行原理论式的探究。

纵观历史，可以说是推理作家担负着推理小说评论的工作。日本有战后的江户川乱步，美国有安东尼·布彻和埃勒里·奎因，英国有朱利安·西蒙斯，法国有布瓦洛-纳尔瑟雅克，都取得了各自的成就。

安东尼·布彻虽是作家，但作为一个观点灵活的推理小说书评家倒是更出名。他否定本格派的范·达因，对新诞生的优质硬汉派小说——哈米特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳等人的作品——则评价颇高，指出了推理小说的新方向。另外，本格派的世界级巨匠奎因提出了本格推理小说的评价基准，对大量本格推理小说进行了评论，同时还怀着善意关注着哈米特等人的新动向；布瓦洛-纳尔瑟雅克的评论以“谜与恐怖”这一关键词为轴，把重视心理悬疑的推理小说的丰富流派都包罗进去了。进而，西蒙斯则把推理小说的这些国际性动向理解为“从侦探小说向犯罪小说的变貌”。

日本也是，自战后松本清张发表重视现实性的社会派推理小说以来，海外推理小说的动向在日本也有所反映，除解谜本格推理小说外，警察小说、硬汉派小说、冒险小说、间谍·惊悚小说、悬疑小说、SF推理小说、黑暗小说、恐怖小说等门类纷纷开花结果。我认为，这一动向加速行进的背景中有着推理小说评论的身影，它们起到了支持和推动的作用。比如，北上次郎的《冒险小说的时代》、井家上隆幸的《20世纪冒险小说读本》、小鹰信光的关于美国硬汉派小说的大量著作即为例证。我本人也一直在从事评论活动，支持着这些多姿多彩的流派。

这里我想指出的是，在日本，除了乱步、清张、佐野洋等部分作家外，担负起介绍性评论、时评、作品论、作家论等工作的一大半都

不是作家，而是阅读者一方的文艺评论家。另外，海外撰写推理作家传记和长篇评论的人多是几乎不与作家交流的大学教授或编辑，但在日本，评论家和作家常通过推理作家协会等进行交流，交流相对频繁。不过，日本最近受出版行业不景气的影响，正处于难有新推理评论家出现的境地。

战前的海外推理小说与日本的含有怪奇幻想要素的作品不同，多在诡计上下工夫，谜团的要素较强，是以所谓的重视逻辑解谜的本格推理小说为中心发展起来的。不过，也是因为社会结构发生了变化，在世界范围内，小说层面的趣味性跟谜团并重的倾向越来越强烈了。西蒙斯把它定位为“从侦探小说向犯罪小说的变貌”。过去，范·达因在著名的侦探小说二十条中把解谜以外的观光式的风景描写、恋爱要素视为不必要之物加以排除，但松本清张、阿加莎·克里斯蒂反而有意识地引入了这些要素。从世界范围来看，我认为几乎已不存在没有这些要素的推理小说。

如我刚才所指出的那样，与布彻等人评论美国硬汉派小说的活动并行，日本翻译出版了哈米特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳等人的优秀作品。进而，随着冒险小说、间谍·惊悚小说、恐怖小说等丰富多彩的作品引进，日本诞生了“冒险小说协会”这样的爱好者组织，渐渐地，日本推理小说的内容发生了变化。我认为，形成这一世界性潮流的因素有两个：一是作家方面的因素——创造新的诡计越来越困难了；二是重视现实性的时代风潮。

张舟

有什么值得推荐的日本推理史方面的研究作品吗？

权田万治

我推荐中岛河太郎的《日本推理小说史》、乡原宏的《物语日本

推理小说史》（有战前部分，也有战后部分）。

作为补充读物，还有伊藤秀雄的《明治的侦探小说》、《大正的侦探小说》、《昭和的侦探小说》、《近代的侦探小说》等。

另外，山村正夫的《推理文坛战后史》描写了推理文坛的一些内幕。

张舟

欧美的推理评论、研究作品是否对日本的推理评论、研究乃至推理小说创作产生过影响？有什么具体的例子吗？

权田万治

我想，对日本推理小说影响最深的毕竟还是实际的作品。战后，硬汉派小说、间谍·惊悚小说等欧美的新倾向作品被大量翻译和介绍，在日本作为新的潮流也渐渐为作家所接受，事实上他们也写出了很多这样的作品。另外，针对海外推理小说的潮流所做的推理评论和研究，不用说，自然也刺激了日本的作家们。我觉得哈密特和钱德勒的影响尤其大。

给本格解谜小说的领域带来巨大影响的，我想还得是埃勒里·奎因。奎因不光写小说，也写书评，还提出了“高等批评”这一本格推理小说的评价基准，并在书评和作品论中加以实践。

关于对我影响颇深的硬汉派作家，在哈密特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳去世后，他们本人撰写的自传性文章和旁人撰写的评传或传记类研究纷纷问世。比如，在罗斯·麦克唐纳的小说里，名侦探卢·阿彻说“过去我是不良少年，还是赌徒”。很长一段时间我以为这是名侦探卢·阿彻这一架空人物的虚构之语，多有夸张之处，但后来我从最近的资料中得知，其中有着作者自身经历的巨大投影。另外，钱德勒是帅气名侦探菲利浦·马洛的缔造者，但他本人却是个事事计较的

人，家里的厨师和用人动不动就会马上辞职，其性格与马洛形成了鲜明的对照。这些事情在传记中都有介绍，读来感觉非常有趣。

对我直接产生影响的评论有江户川乱步、横沟正史、布瓦洛-纳尔瑟雅克、朱利安·西蒙斯等人的著作，在思考推理小说的定义和历史变迁等问题时，我感觉自己深受他们的影响。我想，你们读完《谜与恐怖的乐园》后会清楚地明白这一点。

张舟

老师从2004年到2010年担任了推理文学资料馆馆长一职，关于这个馆的创建过程和资料收集状况，能否为我们做个介绍呢？资料馆成立后有哪方面的成果和功能是比较独特的？

权田万治

日本的战前侦探小说未能像海外作品那样，以完整的形式确立起牢固的市民权。因此，日本藏有大量图书资料的国会图书馆等也几乎没有战前的侦探杂志。就连登载战前侦探小说最多的《新青年》杂志，也没有一家图书馆保有全套刊物。单行本也是，除了爱好者的藏品，图书馆几乎不做收藏。如我刚才所说，当时侦探小说的地位没有现在高，所以国立图书馆、公立图书馆几乎不保存战前的侦探小说。推理小说专门图书馆有1995年10月开放的BILIPO，为巴黎的市营单位。而日本的推理文学资料馆则是光文社创建财团后设立的民间图书馆，这在全世界也是罕见的。

资料馆邀请中岛河太郎氏担任第一代馆长。中岛先生一直在收藏战前的侦探小说和杂志，是推理评论、研究的先驱者。除了借用先生所收藏的战前探侦杂志外，资料馆在开馆前也开始自行收集侦探杂志。由于战前的侦探杂志发行量有限，鲜有人善加保存，为了收集齐全自然要花费不少金钱和精力。不过，资料馆又得到了专业旧书店和



年轻的推理小说研究者兼文献学家山前让氏的帮助，集得基本资料，于1999年4月开馆了。当时，我因大学的海外研究项目，在纽约和旧金山郊外居住，所以不太清楚开馆前后的详细情况。不过，我在2004年当上了馆长，这也是因为开馆后不久中岛河太郎氏就去世了。为了返还向中岛氏借用的藏品，我再次动手充实资料，收集了全套《新青年》杂志，还有怪兽哥斯拉的创造者香山滋的初版本、原稿、剧本等相关资料，以及战前著名侦探作家的初版本等，在我的任期内归还了中岛氏的藏品，开始靠自行收集的资料运营资料馆。全套《新青年》和香山滋的资料等是特别藏品，研究者的话，只要取得理事会的特别许可，就能阅览。另外，我们对全套《新青年》做了防水处理，把它收藏在资料馆的书库内。

关于资料馆的特色，由于战前的侦探小说杂志、战前战后的研究书籍、评论等被放在开架式的书橱里（特别藏品除外），只要付了入馆费，甚至可以直接拿起《新青年》杂志和战后不久创办的推理小说专刊《宝石》杂志观看。所以，珍贵的杂志书籍我们会尽可能收集两份，把其中的一份收藏进书库。不过，资料不能拿出馆，也不外借，所以必须在馆内阅读，需要的话可在馆内付费复印。使用细则请参照主页（<https://www.mys-bun.or.jp/>）的说明。

张舟

日本推理评论界对海外推理小说和本国推理小说的重视程度是否有差异？比如，是重视海外作品还是重视原创作品？比起本土作品来，对海外作品的评价是相对宽松还是相对苛刻呢？

权田万治

正如我在《日本侦探作家论》中所提到的那样，战前的日本侦探小说与英美本格解谜推理小说的内容大不一样。所以，我觉得大家有

一种向海外推理小说学习的意识。

海外推理小说的比重当然很大，但感觉评价基准与日本的作品没什么差别。这也是因为当时的日本有“本格”和“变格”两套基准，日本的作品是作为变格侦探小说被评判的。不过，我觉得太平洋战争结束后，日本作品的水准也慢慢上来了，现在已经不比海外的作品逊色了。

因此，我觉得评价基准几乎没有差别。不过，在推理小说评论、研究的领域里，我认为在战后没多久的时候，我们有过学习英美法动向的强烈意识。所以，我感觉最初对国外作家的研究比较多。小鹰信光、仁贺克雄、各务三郎等人推出了以海外作品为中心的研究评论和指南书，我也有很强的以英美为模范的意识。所以，我对我在本书中也有所提及的植草甚一先生、都筑道夫先生等非常了解海外推理小说的人也评价颇高。

张舟

日本的推理小说经常被影视化，其中包括许多本格作品，而欧美的本格作品几乎很少影视化（除了福尔摩斯和克里斯蒂的作品），对这个情况老师有何看法？

权田万治

在美国古典本格推理作家范·达因和以本格派知名、并延续至今的埃勒里·奎因的时代，书本身也很好卖。特别是范·达因所处的时代，正是电影蓬勃发展的时期，所以他们的作品很多都被拍成了电影。但是，电影的话，比如拍本格推理的密室时会有这样的问题：由于场景有限，所以缺少场景转换，加之故事又很单纯，所以观众马上就厌倦了。另外，一些固定模式，比如密室、暴风雪山庄、远海上的孤岛等等，姑且不论名作，总之就会给人“场景设定千篇一律”的感觉，也

很难体现出各个作家的特征。关于这一点，克里斯蒂、松本清张等人的作品则具有“以各种风景的形式来展开舞台设定，，的特征，多次被影视化。至于柯南·道尔的作品，有时以过去的伦敦为舞台，有时则完全以现代的场所为舞台，在演绎层面大加改动，成功地吸引了观众。名作的话，即使采用这种做法，观众也会感受到新鲜的刺激。另外，逻辑解谜类作品无论如何都会出现很多讨论，这个也很难说会受大众欢迎。于是，情况自然就变成了这样：适合影视化的是悬疑性强的打斗类作品、犯罪小说、含情爱纠葛的心理悬疑小说、恐怖小说等等。

如你们所知，埃勒里·奎因对这一点抱有强烈的意识。明明是畅销作家，可自己写的本格推理小说渐渐卖不动了，也没有被影视化。正如你们所了解的那样，奎因面对这种情况自行得出了“解谜小说的时代已然终结”的结论，转换了作品风格。

张舟

老师是否参与了七十年代奎因（丹奈）来日本时的活动？有什么令人印象深刻的事情或愉快的回忆吗？

权田万治

1977年光文社创刊EQ杂志之际，邀请了埃勒里·奎因夫妇，这是奎因先生第一次来日本。当时他与松本清张进行了对话。那时候还出版了奎因先生编辑的文集《日本杰作推理12选》，我记得清张先生做东开了个欢迎派对，不过我没能找到机会与先生见面。实际见到奎因先生是在他的《凶镇》被改编成以日本为舞台的电影《未被递送的三封信》之际，于1979年再次来日本的时候。在椿山庄，我和奎因先生以及与他交情甚好的夏树静子进行了一场三人对谈。奎因先生身为世界级巨匠，却直率地讲了很多，让我深受感动。奎因是两人合用的笔名，但当时另一位作者曼弗雷德·李已经去世，我见到的是丹奈

先生和他的夫人。

张舟

海外作品对日本本土的作品是否有影响？特别是近些年，欧美的作品目前主要是犯罪小说，十分忽视解谜小说，这种风气对日本推理有无影响？还是说从某个阶段（比如六七十年代）开始，日本推理作品以自我发展为主，受欧美作品的影响日渐稀少了呢？

权田万治

我感觉，现在海外推理小说的话题作也总是早早被翻译引进到日本，给日本推理小说界带来了巨大的刺激。比如，全球最畅销的瑞典作家斯蒂格·拉森的《千禧三部曲》等，作为网络时代的推理小说，给我们带来了新鲜感。与此同时，我们至今都能从日本的书店买到海外已无多少人阅读的作品的水库本，比如范·达因、埃勒里·奎因、狄克森·卡尔的古典本格推理小说和克劳夫兹的作品。最近英美国家也能通过电子书籍阅读这些古典作品了，但英美街头的书店几乎都不摆放这些书。从这层意义上而言，我想日本是少数几个可以把从海外古典作品到现代作品读个遍的国家之一。

与如今中国的朋友们把日本推理当作一个榜样具有同等意义的是，在很长一段时间里，日本的推理小说也是以英美作品为榜样一路走过来的。特别是美国早期的硬汉派小说，哈米特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳这三大作家给日本的作家带来了巨大影响。比如，哈米特影响了大藪春彦、船户与一；钱德勒影响了河野典生、生岛治郎、大泽在昌、原寮等。

另一方面，我觉得埃勒里·奎因的影响也很大，特别是对新本格。比如，我们从站川哲也、法月纶太郎、有栖川有栖的身上就可以看到这种倾向。此外，泡坂妻夫受到了切斯特顿的影响，绫辻行人的孤岛

类、馆系列的作品较多，我总觉得他受阿加莎·克里斯蒂的影响更深。我认为到 80 年代为止，英美推理小说一直是日本推理小说的榜样。不过，之后日本推理小说的水准也渐渐提升，诞生了日本独有的推理小说。

特别是在女性作家里，宫部美幸、高村薰、桐野夏生、凑佳苗就是很好的例子。另外，东野圭吾的作品也成了美国侦探作家协会(MWA)最优秀长篇奖的候选作，横山秀夫则得到了英国推理作家协会(CWA)奖的提名。我感觉日本的作品渐渐在世界范围内受到了关注。

如你所指出的那样，在推理小说这个集合里，解谜本格作品的比重确实在下降。从本格派巨匠埃勒里·奎因本人说“解谜小说的时代已然终结”并转换作品风格一事中便可见一斑。

正如我在本书中写到的那样，我认为以解谜为中心的推理小说不会因此就完全消失，不会因此就不需要名侦探了。

不过，考虑到最近警察小说的流行，我认为有一个问题是不能无视的，那就是随着 DNA 鉴定技术和以网络大数据为基础的犯罪心理画像法等刑侦科学的进步，业余名侦探渐渐变得难以生存了。

另一个问题是，如今读者已经非常熟悉警察的体制和刑侦手段。关于这一点，如果作品不具真实性，还是会有一些读者说“这不可能”并放弃阅读。比如，奎因的《希腊棺材之谜》虽然是我喜欢的作品，但里面的召开搜查会议、名侦探奎因不顾警长父亲的反对执意逮捕嫌疑人等等，按警察的体制来讲都是不可能发生的事。

但我认为，只要解决了这几点问题，即使是现在也可以写出解谜本格推理小说。

还有一点，关于奎因的那句“解谜小说的时代已然终结”的意思，我认为奎因本人对纯粹依靠逻辑来解谜的推理小说抱有一种骄傲。我记得奎因一直把自己的本格推理小说称为纯粹(pure)的侦探小说。不过，由于种种原因，这类作品不再有好的销量。因此，奎因改变想

法，转而开始重视小说层面的要素。

如今，冷静地观察身边的情况，可以发现在电车里读报看书的人很少，在智能手机上浏览邮件和新闻、玩游戏的人很多。即使在家里，也有一些年轻人通宵达旦地玩面对面型的游戏。我们正处于这样的时代。不管是围棋还是将棋，现在人类已无法战胜由电脑控制的 AI。但是，我可不想看电脑之间的竞赛。一个人再优秀也会犯错，也会焦虑，也会喜悦。我经常观看棋手对弈，因为除了谜的趣味性，还能同时看到两位棋手的人生百态。由此我们明白了，谜这种东西也一样，带上了人的要素的谜能引发人们的关注。推理小说是小说，并非单纯的谜题。我想，现代的推理小说如果不在设置有魅力的谜团的同时设定扣动人心的剧情，就不会有很多人去读它。

张舟

老师从事推理论证和研究五十多年，能否给大家分享一下撰写文章的心得体会或创作的方法论呢？

权田万治

我不写小说，所以就谈谈自己写评论时留意的一些事吧。

一个是在写作家论时，我总是为能否在第一行引发读者的兴趣而煞费苦心。在战前侦探作家渡边启助论中，我的第一句话是“渡边启助逃避现实的尝试，是从见到奇妙的梦境开始的”。当然，并不是每次都能写出让人满意的文章。

日本有一位哲学家叫三木清，此人年轻时写下论文（未被讲述的哲学），文章的第一行是“忏悔是未被讲述的哲学”。我在学生时代读过这篇文章，至今都记得这句话。所以，我总是想尽量使用能镌刻在读者心中的、易懂的文字，以简洁的形式在开头写下评论的主题。此外，我认为写评论时也应该像小说家那样，写出充满个性的、优美的

文章。过去恐怕没几个写推理论评的人会对文章抱有这么强烈的意识。写《日本侦探作家论》时，我始终对这一点抱有意识。

年轻时我读了花田清辉的文章，我想我是受了这位评论家的影响，才有了“不光需要评论的逻辑，还应该用富于个性的文章来书写评论本身”的想法。花田清辉的《复兴期的精神》是我非常喜欢的一本书，给我带来了影响。当时我还没有写推理论评的打算，想写的是文学、电影、绘画方面的评论，所以也读了很多纯文学作品和评论，结果就受到了影响。

写作家论时，我坚持尽可能地读完作家的所有作品，然后列出一些单词，极其简单地把自己对各个作品的印象——比如特征或感觉——记下来。做完这件事，要写评论时，我会思考该怎么写，用一两行短文把脑中浮现出来的东西不按次序地写在“○”记号下。结束这项工作后，这次我会仔细思考按什么顺序来论述，给这些内容排个序。整体构架完毕，我就按可行的顺序开始写。所以，有时我也会从最后的结论部分开始写起。

张舟

最后我想问一下，关于推理小说今后的方向，老师有何看法？

权田万治

这个问题很难，我援引布瓦洛-纳尔瑟雅克的观点，把推理小说定义为“在架空的小说空间内欣赏谜与恐怖的娱乐”。从本格推理小说到私家侦探小说、悬疑小说、犯罪小说、间谍·惊悚小说、幽默推理小说、SF推理小说、恐怖小说等，凡是在这个框架内的，都是推理小说。我不持“推理小说非此不可”之类的观点。比如，我不认为推理小说“一定得是本格推理小说”。近年来强调“本格推理”的岛田庄司本人也在写社会派作品和硬汉派式的小说呢。所以，我的主张是

不该有束缚作家的条条框框，反倒希望出现那种打破过去固有观念的新作品。

不过，推理小说是在“谜与恐怖”的框架下长期发展而来的小说门类，所以必须尽量避免直接导入已有先例的诡计或点子。从这层意义上而言，我认为作家也需要学习一点推理小说的历史。另外，关于刑侦科学的发展和警察制度本身的知识，当然也是需要的。我现在的想法是：只要冒险是基于这一框架和这些知识，让作家自由发挥才能最利于他们施展才华。



## 现代推理小说论

### 现代推理小说的前途

#### 多样化的推理小说流派

在高度信息化的现代社会中，越来越多的犯罪活动已无法按以往的常识来把握。在如今的时代下，“伊斯兰国”的人质处决预告公然在网上流传，高龄者连续离奇死亡的案件频频发生，年轻男女“想杀个人试试”之类的异常犯罪也层出不穷。在此现状下，本格推理小说，不，现代推理小说整体将何去何从呢？

#### 何谓本格推理小说？

展开论述之前，我们先来看看“本格推理小说”到底是什么？

如今，在日本最为积极地言说“本格推理小说”这个词及其意义的，自然是岛田庄司了。

个性鲜明的神探御手洗洁大展身手的《占星术杀人魔法》等本格系列、注入了社会性的《火刑都市》、描写夏目漱石在留学伦敦期间与歇洛克·福尔摩斯一起破案的幽默推理小说《被诅咒的木乃伊》等等，岛田先生以这些多姿多彩的作品为人所知，并凭借丰富的业绩获得了日本推理文学大奖。此外，先生勤于创作的同时，还向世间推出了绫辻行人、有栖川有栖、我孙子武丸、歌野晶午、法月纶太郎等一批“新本格”派作家，这些事迹也令他声名卓著。

在很长一段时期内，先生在《本格推理宣言》（一九八九年）、《21

世纪本格宣言》(二〇〇三年)等书中收录的评论里,以强有力的语气反复诉说着本格推理小说的意义和可能性。坦率地说,我与先生的观点很不一样,姑且不论立场上的不同,他对本格推理不可动摇的热情以及试图向海外推广的热情令我十分钦佩。

直到最近,先生还在其本人监修的《本格推理世界》(南云堂,二〇一四年十二月)上刊登了题为〈世界语“HONKAKU”〉的卷首语,据说后来还写了续篇。现在,我想首先对“本格推理小说”中的“本格”一词加以考量。

战前的英美推理小说被称为“detective story 或“detective novel”,日本把它翻译成“侦探小说”,战前的日本推理小说也通常被称为“侦探小说”。

虽然名字同为侦探小说(detective story),但英美的战前作品和日本的作品,其内容完全不同。

战前的英美侦探小说多是以逻辑解谜为主打的作品,作家则以侦探小说的鼻祖爱伦·坡、创造了名侦探歇洛克·福尔摩斯的柯南·道尔为首,另有切斯特顿、弗里曼、克里斯蒂、卡尔、克劳夫兹、范·达因、埃勒里·奎因等。而战前的日本侦探小说中,拥有怪奇幻想气息的作品比逻辑解谜类的作品更多。

关于这一状况,江户川乱步在题为〈关于日本侦探小说的多样性〉(《改造》杂志,一九三五年十月期)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:“逻辑类的侦探小说贯彻逻辑即可。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。此中有着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。”

英美和日本的侦探小说为何会有这样的差异呢?战前的侦探小说为何没能孕育出逻辑解谜类的作品呢?

我在《日本侦探作家论》(一九七五年)中将其理由诉诸于以下

几点：日本人非逻辑的性格；在天皇专制制度下，民主主义的警察和审判制度还未确立；以乱步为首的日本近代侦探作家及作品在起步时，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纯文学作家的影响，等等（详细内容请参阅原书的〈序说 深海鱼的梦——战前侦探小说的特质〉）。

### 本格与变格

且说现今推理小说界所使用的“本格”一词，正是在上述战前日本侦探小说的特殊状况下诞生的，提议的发起人是甲贺三郎。

针对乱步指出的日本侦探小说的特殊情况，甲贺三郎把在英美被称作侦探小说的逻辑解谜类侦探小说命名为“本格”侦探小说，把在日本被冠以同一名称的“犯罪·怪奇·幻想”类作品视作“变格”侦探小说，与“本格”区分开来，并主张眼下应将其命名为“短篇小说”（short story）。

甲贺三郎在〈侦探小说讲话〉（《Profile》一九三六年一月期～十二月期）中展现了他的一贯主张，并在第一回的“前言”中写道：“要说我在愤慨，那也是针对把所谓的变格小说冠以侦探小说之名这件事，一丝一毫也没有针对作品本身。我充分认可那些作品完全有其存在的理由，它们作为小说具备很高的价值。”

下面的话都引自〈侦探小说讲话〉，关于“本格”和“变格”侦探小说的不同之处，甲贺三郎如是说：

“本格侦探小说，简而言之就是犯罪搜查小说，需配以适当的谜团和诡计，使读者感受到推理的乐趣，从某个层面来说，其作为文学是幼稚的、拘束的，乃千篇一律之物；变格侦探小说与之相反，含有较多的侦探趣味即可，所以题材选取自由，诡计的有无完全不是问题，可以更具文学性地加以表现。”

如此这般，甲贺三郎姑且认可了日本侦探小说的特殊性，在此基础上主张有必要对它们加以区分。先生承认“本格”侦探小说在文学上是幼稚的，同时也完全认识到其必须要有小说层面的趣味性。

不过，能充分发挥“本格”侦探小说魅力的理应是长篇作品（先生采用了“本格侦探小说专属于长篇”这样的表述方式）。因此，只要将“变格侦探小说”与之区分开来，命名为 short story（“短篇小说”之意）即可——这就是先生的倡议。但正如我后文所述，即使是长篇，在日本战前的侦探小说中可以说也还是“变格”类的优秀作品更多，所以先生的建议无法得到施行。

抛开上述问题不谈，其实甲贺三郎的论点绝非单纯的“侦探小说非文学论”。

先生在《讲话》中对自己的观点做了如下概括，从中我们也可以清楚地看到这 1 点：

1. 侦探小说包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、对读者的公平性、解谜的意外性、解谜的分析、情节构架、悬疑性、文体、人物描写、舞台设定）中的“杀人方法”到“解谜的分析”这五个是侦探要素，其余五个是小说要素。前者，即侦探要素如果全部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。

英美战前侦探小说的名作诞生于二十世纪一十年代、二十年代至三十年代，这段时间被称为所谓的“黄金时代”。当时的作品，无论是长篇还是短篇，其主流均为逻辑解谜小说，所以甲贺三郎的主张从某种意义上来说是常识，可谓妥当。

但问题在于，当时的日本侦探小说与英美的情况不同，有其特殊性，也即甲贺所说的逻辑解谜类的、“侦探要素和小说要素浑然一体”的高质量“本格”作品很少，而在被视为“变格”的作品中反倒有许多佳作。

比如，长篇本格推理虽有浜尾四郎的《杀人鬼》（一九三二年）、苍井雄的《船富家的惨剧》（一九三六年）等作，但众所周知的是，引发了激烈讨论的小栗虫太郎的《黑死馆杀人事件》（一九三四年）、梦野久作的《脑髓地狱》（一九三五年）的评价远高于前两部，并在战后作为异端文学从新的角度取得了文学史上的一席之地。

基于日本侦探小说的这一实情，谷口基在《变格侦探小说 奇想的遗产》（岩波书店，二〇一三年）一书中，立足于“‘变格’即战前侦探小说的挑战式性质本身，是发挥奇想实施的表述变革”这一看法，提出了其独有的变格侦探小说观。他从谷崎润一郎、江户川乱步、横沟正史、小酒井不木、梦野久作等人的变格侦探小说中，看出了与战后的山田风太郎、中井英夫、京极夏彦、三津田信三等人相通的、宝贵的奇想之源泉。

讽刺的是，事实上，意图把“犯罪·怪奇·幻想”的“变格”作品从侦探小说中分离出去的甲贺三郎，其创作的“本格”侦探小说在现代日本几乎无人阅读。

至于围绕着〈侦探小说讲话〉引发的、战前侦探文坛的名人——甲贺三郎与木木高太郎——之间的论战，依我所见，其源起归根结底也在于：甲贺与诗人兼一流知识分子的木木对侦探小说中的“小说要素”——或曰“文学要素”——的要求存在较大落差。我认为，甲贺关于侦探小说的主张本身绝非谬误。

反之，木木高太郎的“侦探小说艺术论”——“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”——则过于乐观，倒不如说更接近粗暴的言论。不过，

木木先生的极端主张中恐怕也有着对一部人的偏见所产生的强烈焦躁，这些偏见常见于战前的修身养性类教科书，认为侦探小说是不良少年的读物。

关于甲贺三郎个人的侦探小说论和木木与甲贺之争，笔者参考了中岛河太郎的《日本推理小说史第三卷》（东京创元社，一九九六年）。

Mystery 和 Crime Fiction 这两个词

我们再来看看侦探小说的潮流在战后的英美是如何变化的。

首先，把战前侦探小说的主流——逻辑解谜——作为主题的本格推理小说，以英国为中心被不断地创作出来，作中增添了远多于古典侦探小说的现实味和小说层面上的魅力，依然拥有大量读者，且内容也多样化了。

与此同时，本格推理以外的领域也呈现出种类的多样化，比如：诞生于美国的硬汉派（私家侦探小说），美国、法国的黑色小说，警察小说，法庭悬疑小说，心理悬疑小说，间谍小说，诈骗类和变态杀人类的犯罪小说，冒险小说，SF 推理，现代恐怖小说等等。过去说到侦探小说即指本格推理的情况已不复存在。

在此巨变之下，如今英美也用“mystery（神秘小说）”或“crime fiction（犯罪小说）”这样的词来统称包括本格推理及上述种类在内的作品——这便是英美现状的概略图。

稍使人困扰的是，“crime fiction”的直译是“犯罪小说”，与日语的固有词汇“犯罪小说”完全一样。

然而，如今在英国，推理作家被称为“crime writer”（在美国被称为“mystery writer”）。“crime”一词基本和“mystery”一样，拥有广泛的意义。考虑到这一点，为避免误会，在日本言及推理小说的大势趋向时，不采用“crime fiction”，而是统一使用“mystery”，

这样可能就不会产生混乱了。总之，现在除非是特指古典的侦探小说，否则就连英美也不太用“detective story”这个词了。

一九七三年夏，我顺道前往位于伦敦查令十字街的 Foyles 书店时，切身感受到了这一点。最近这家书店在互联网上按出版社分门别类售书，而非按书的种类。不过，我记得去实体店的时候，看到书架上贴有标签，写着“Crime Fiction”。特别是弗雷德里克·福赛斯的国际悬疑小说《敖德萨档案》(The Odessa File) 作为畅销书被摆在显眼的地方，备受优待。

那么，在这一推理小说的大势潮流之下，本格推理的范围、地位有了什么样的变化呢？

这个问题貌似简单，实则很难回答。我们先来看看对英美推理有着丰富知识的森英俊的观点吧。

森英俊是名著《世界推理作家事典 本格派篇》(国书刊行会，一九九八年)的编撰者，他在该书的序文中将本格推理作家做了如下分类(下文仅为简短的概括，详细内容请参阅原书)：

(1) 重视情节和诡计的作家：国名系列的埃勒里·奎因、卡尔·克里斯蒂、现代的柯林·德克斯特和彼得·拉佛西等。

(2) 重视故事性、人物描写和作品世界的作家：现代的 P. D. 詹姆斯、雷吉纳德·希尔等。

(3) 现实派/刑侦型侦探小说：克劳夫兹、克里斯托弗·布什(Christopher Bush)等。

(4) 笑剧派：日本未有引进，是一类夹杂着幽默和讽刺、嘲弄和批判的侦探小说作品。迈克尔·英尼斯(Michael Innes)、格拉迪斯·米切尔(Gladys Mitchell)等人著有丰富多彩的作品。

(5) 幽默本格推理小说：幽默与解谜浑然一体的作品。代表作家有克雷格·莱斯(Craig Rice)、斯图亚特·帕尔默(Stuart Palmer)等。

(6) 历史本格推理小说：卡尔·彼得·拉佛西、埃利斯·彼得斯(Ellis Peters)等。

(7) 舒适型推理：现代美国女作家的本格推理作品几乎都属于这一类。与读者相仿的主人公、日常生活描写等是其特征，很多作品在解谜方面的口味较淡。

(8) 混合型：以本格为基底，亦导入了别类作品的要素。可见于米涅·渥特丝、鲁斯·伦德尔(Ruth Rendell)的部分作品之中。

(9) 倒叙侦探小说：以奥斯汀·弗里曼、克劳夫兹、罗伊·维克斯(Roy Vickers)等人为代表。应与法兰西斯·艾尔斯(Francis Iles)的《杀意》、理查德·霍尔(Richard Hull)的《谋杀我姑妈》(The Murder of My Aunt)等全程从罪犯视点推进故事的犯罪小说区分开来。

由此可知，到了现代，简简单单的一个“本格推理小说”，其实包含了极为丰富多彩的作品。比如，森氏的类别(2)和(8)是所谓的英国本格推理小说的最新潮流，与战前的解谜侦探小说很不一样。我觉得可能把(1)中的柯林·德克斯特和彼得·拉佛西归入(2)才是妥当的。换言之，森氏所说的(1)——也即战前“所谓的扎实的解谜类”本格侦探小说，在英国现代本格推理作品中几乎已不见踪影，所以我认为还是把它与重视解谜和小说魅力的新型现代本格推理小说区分开来为好。不过，总而言之，森氏对现状的认识是：本格推理小说以英国为中心，如今依然形成了一股巨大的潮流。

我也认为，森氏的见解是对现状的妥帖认知。但正如下文所示，岛田庄司的观点则采取了与这一现状认知完全相反的立场。

对本格推理小说的现状认知存在着巨大差异

岛田氏在〈世界语“HONKAKU”〉一文中有如下见解。原文有些长，但为了准确地介绍先生的主张，现引用如下：



本格推理小说自诞生以来，英美的盎格鲁撒克逊人便隔着大西洋竞相发表杰作，最终步入了黄金时代。然而，现在英美的这一体裁已急剧衰落，正处于开店休業的状态。

继承本格推理小说的创作、使这一体裁延续至今、将其从危机中解救出来的，是太平洋彼岸的日本民族。如果没有日本这个国家，本格推理小说很可能已经灭绝。没有坡，就没有本格推理小说的诞生；没有道尔，本格推理小说就扎不下根；没有范·达因，本格推理小说就无法焕发第二春，就没有创作的高效率化所带来的外沿扩张；没有此后埃勒里·奎因的最后一击，就没有黄金时代的收尾。

但是，范·达因的“符号网罗构想”的建议虽然为黄金时代的到来提供了惊人的加速度，却又存在放弃“科学”和建筑材料限定化的一面。在盛宴的第二天，业已停止进化的体裁中出现杰作的比率就下降了，体裁本身开始急速萎缩。此时，如果东方没有日本，纽约的埃勒里·奎因便会成为“最后一片叶子”。

日本的本格创作境况与英美并无大异。为何本格这一体裁只在日本保住了命脉，且还能在英美的功绩之上孜孜不倦地累积起新的实绩呢？只能说，这是因为日本存在“本格”这个词汇。

如此这般，岛田庄司与森英俊对现代本格推理小说的现状认识存在着巨大落差。这恐怕是因为岛田氏认为，他在《本格推理宣言》（一九八九年）中所阐述的个人对“本格推理小说”的概念定义，与现代英国的本格派推理小说不相吻合。先生在书中把本格推理小说定义为“开头拥有梦幻般的、富于魅力的谜团，进而又具备解谜所需的高度逻辑性的一类小说”、“具备梦幻般的谜团和高度逻辑性的一类小说”。

正如岛田氏所指出的那样，我也认为爱伦·坡同时拥有写出幻想怪奇小说杰作的资质和创作优秀解谜小说的卓越才能。

但是，在坡的《莫格街谋杀案》、《失窃的信》以及道尔的福尔摩斯系列等逻辑解谜类本格推理小说中，果真存在“幻想气息和诗意之类的幻想小说要素”吗？对此我还是有一些疑问的。

其实，我们倒是有必要把坡的《厄舍府的倒塌》、《红死魔的面具》等奇怪幻想小说杰作视为另一支源流，与本格推理小说区分开来。比如，我还认为对乱步的作品也必须做同样的区分，而前文中森氏所做的分类恐怕也是基于这样的本格推理小说观。

岛田氏指出，本格推理在英美急剧衰落，现在正处于开店休業的状态。那么，有志于本格推理的日本作家又是怎么看的呢？

评选二〇〇〇年至二〇〇九年这十年间翻译的海外本格推理小说佳作时，本格推理作家俱乐部的会员们选择了杰克·克利的《死亡收藏家》（The Death Collectors，二〇〇五年）。这一事实为思考上述问题提供了一项素材。这部作品在其他年份的榜单中也名列前茅，而本格推理作家俱乐部的作家将其选为第一名，必是因为他们判定其作为本格推理也极为优秀。

克利的这部作品把舞台放在亚拉巴马州南部的莫比尔市，以市警队的精神病理及社会病理搜查组（PSIT）组员卡森·赖德为主人公，是系列的第二作。该作既是搭档破案类的警察小说，又是变态杀人型作品，作为本格解谜小说，其结构也十分精巧，包含着丰富多彩的要素。

早在二〇〇五年九月，美国 CBS 电视网便开始播放追踪连环杀手的著名系列剧集《犯罪心理》，延续近十年之久。或许因此美国人对变态杀人型作品有所厌腻，相比母国，克利的作品似乎在英国、澳大利亚、日本等国受众更广。既然这样的作品在日本也被视为本格推理，得到了高度评价，那么我认为“本格推理在英美正处于开店休業状态”这一见解怕是有点说不通。事实究竟如何呢？

不管怎样，此处姑且不做深究，只对“关于本格推理小说存在两

种对照鲜明的现状认知”这一事实进行确认。从森氏的分类中可以清楚地看到，仅一个“本格推理小说”，在英美的现代作品里就有着各种各样的流派。

那么如果把森氏的分类套在日本战后的本格推理小说上，与英国一样，其范围应该会被大大拓宽。

从这层意义上而言，我支持千街晶之等四位先生在其编撰的《本格推理小说·闪回》（东京创元社，二〇〇八年）中所做的尝试。这本参考手册对本格推理小说范围的理解是宽泛的。

编撰者代表千街氏在前言中写道：本格推理小说的本质是什么？恐怕有不少读者这样问过别人或自己吧。这一体裁就是这么地多样化，使人无法轻易把握。现今的本格推理小说文坛上，有人在进行前卫性的尝试、扩大本格的范畴，也有人写着志在回归原点的作品。但是，倘若不对新本格时期（此处是指笠井洁所说的“第三次浪潮”，也即以绫辻行人的出道为开端的本格复兴运动）之前发表的本格推理也加以考察，就无法对该体裁的本质进行思考，这一点自不待言。

同时，该书明确表示：从松本清张在杂志上连载《点与线》、《服之壁》而受到世人瞩目的一九五七年，到新本格起步的一九八七年，列举活跃于这三十年间的作家，用参考手册的形式介绍具有一定历史价值的作品、以当代读者的眼光来看似乎也值得再评价和再讨论的作品——这便是该书的目的。

上述想法也体现了这样一种视点：摒弃因为是社会派推理小说就一概而论、全都从本格推理小说中驱逐出去的狭隘观念，把松本清张的《点与线》、《眼之壁》、《时间的习俗》、土屋隆夫的《影子的告发》、笹泽左保的《没被邀请的客人》、夏树静子的《W的悲剧》、《午后两时的讣文》、森村诚一的《高层的死角》、《神秘的山颠》、西村京太郎的《神秘列车谋杀案》、东野圭吾的《毕业》等作也纳入本格推理的潮流中加以把握。

当然，也有一些处在边界线上的作品会让人产生疑问：这是本格推理小说吗？但我的想法是，为了准确定位战后日本推理小说的丰富流派，也应该避免从一开始就陷入狭窄的视野，由读过的人来判断各个作品的分类是否得当即可。

也许是画蛇添足的一笔，但我还是想加一句：在“第三次浪潮”中被视为新本格派作家所批判的对象——松本清张，曾用“新本格”一词作为本格复兴的关键词。

一九六六年末至一九六七年，读卖新闻社出版了新本格推理小说全集（全十卷）。身为监修者，松本清张撰写了〈寄语新本格推理小说〉一文。

说实话，最近一段时间推理小说渐渐失去了原本应有的性格，其原因有三：一是过于依赖题材主义；二是各种报刊需要大量的作品，使不合格的作品以推理小说之名横行于世；三是其结果导致了推理作家自身的衰退，这是我们应该反省的地方。推理小说本来的趣味在于“谜团”——这是爱伦·坡的杜宾系列以来的传统；在于“智慧的对抗”（木木高太郎语）。从这层意义而言，推理佳作不可能随随便便地出现，可以说从昭和三十四五年开始的那几年热潮是空洞的。它是当年各大报刊吹起了一半的虚幻热潮，而现在的状态则是正常的。现在报刊界却来说什么“浪潮”退去，很是可笑。

如今，推理小说必须回归本来的性格。社会派、风俗派理应在它们占据的领地上取得独立。本格就回本格那边去。

但是，推理小说的形式、内容发展到现在，当然不可能再回到战前的状态。社会派和风俗派的出现，在某种意义上拓宽了推理小说的视野，挖掘出了更多的对象，提升了境界。我认为它们也使技术得到了进步。现如今，回归本格即指立足于上述基础，取得新的发展。从这层意义上而言，虽然刚才我脱口说出了“neo·本格”这个词，但在

本系列里则被称为“新本格推理小说”。（以下略）

以上内容稍稍偏离了主题，本格推理小说类别的问题姑且在此告一段落，再来看一看本格推理小说之外的流派吧。

### 扩大的本格之外的流派

森氏在其编撰的《世界推理作家事典 硬汉派·警察小说·悬疑小说篇》（国书刊行会，二〇〇三年）的序文中，仅列举了书名里出现的三种流派。不过，解说这三者的文章对细微之处也有触及，倘若加以细分，感觉这部事典也会和本格推理小说一样，有一个详细的分类方式。此外，这部事典的页数和本格篇差不多，却割舍了埃里克·安布勒（Eric Ambler）和勒·卡雷等人的间谍惊险小说、弗雷德里克·福赛斯等人的国际悬疑小说，以及冒险小说、犯罪小说。如果把这些内容也放进去，书中列举的作家人数应该会超过本格派篇中涉及的作家。

这也意味着：如前文所述，在战前侦探小说时代几乎完全被本格推理所占据的推理小说，在英美已拓展出极为丰富的流派。在这多种多样的流派中，本格推理所占的比重相对下降了。

战后不久，江户川乱步在题为《两个比较论 侦探小说的范围及其本质》（《改造》杂志）的评论中也写道：“过去，英美侦探小说是所谓的‘本格侦探小说一条道跑到黑’，相比之下，日本侦探小说的多样性则十分显著。但是，从这次大战的前夕开始，英美侦探小说也急剧地开始拥有多样性了。”从中我们也能清晰了解到英美推理小说的上述状况。

进而，乱步还比较了英美的新流派与日本战后不久的现状，对此阐述道：“日本完全没有硬汉派，心理惊悚类的零零星星有一点，倒叙侦探小说、幽默侦探小说、间谍小说情况也一样，余下的都是犯罪

小说。犯罪小说写得很多，也有一些佳作。”

然而，时至今日，日本也流行起了警察小说，也已经有了硬汉派小说（私家侦探小说）、幽默推理小说、间谍·惊险小说。所以，就算不能说跟英美完全一样，至少流派变得丰富多彩也是无可否认的事实。

### 朱利安·西蒙斯的“犯罪小说论”

该如何看待世界推理小说潮流的这一巨大变化呢？

英国评论家朱利安·西蒙斯的《血腥的谋杀——从侦探小说到犯罪小说的历史》于一九七二年首次出版，后于八五年和九二年经历了两次修订。这本大部头的世界推理小说史凝结着作者的心血，获得了美国推理作家协会（MWA）奖。不过，这本书武断地认为“侦探小说已时衰运败”，对名侦探的存在也未予重视，因此在逻辑解谜小说——也即本格推理小说——的爱好者中口碑不佳。

我认为，今后解谜本格推理小说依然能保持庞大的读者群，名侦探和富有魅力的主人公是本格推理小说、硬汉派小说、冒险小说不可或缺的。因此，我并不完全赞成西蒙斯在这部著作中的主张。

博闻强记的西蒙斯非吾辈所能及，但由于不少文章是后来陆续追加的，所以我感觉其论点没能得到充分的整理。此外，由于偏重英美推理，明明连古典作家西默农都提到了，却没有对布瓦洛-纳尔瑟雅克（Boileau-Narcejac）以来的现代法国推理小说进行定位，这一点也让我比较介意。

不过，西蒙斯早早地就意识到世界推理小说的潮流因流派的多样化发生了巨变，并将这一动态理解为侦探小说向犯罪小说的转变，强调要重视推理小说的小说魅力。我认为，从这些方面我们可以学到很多东西。

因而，依我所见，亲身展示“从侦探小说向犯罪小说转变”这一动态的，则是美国的本格派巨匠埃勒里·奎因和日本的东野圭吾。

凭借国名系列及 X、Y、Z 三部曲等逻辑解谜侦探小说登上顶峰的巨匠——埃勒里·奎因，不久便断定解谜小说的时代已然终结，开始转换风格，既维持着舒缓的解谜风格和公平竞赛的原则，又在作中融入了更偏向小说层面的魅力，从《凶镇》（一九四二年）开始向“英国本格派所擅长的、丰饶的故事性与解谜的趣味性浑然一体的推理小说”进发了。（森英俊）

我赞成森氏的这一说法。那么，被视为逻辑解谜小说——也即本格侦探小说——世界级巨匠的埃勒里·奎因（丹奈）本人，为何会在与我和夏树静子的三人对谈中说“和李讨论下来，我们认为在写逻辑解谜的国名系列的八年间，解谜小说的时代已然终结，并转换了风格”呢？（对谈内容刊登在《EQ》杂志一九八〇年一月期，标题是〈询问埃勒里·奎因〉）

范·达因的侦探小说为何无人问津了？

原因之一在于人气作家范·达因的创作水平显著衰退了。范·达因创造的名侦探——菲洛·万斯曾被奎因视作超越的目标。他提出过严格的“侦探小说二十条”，认为不应在侦探小说中引入恋爱元素等等。

范·达因的晚年作品不仅质量低下，名侦探菲洛·万斯的炫学和解谜也不再合乎读者的口味，销量大跌。

这一状况的形成似乎还存在着以下背景：更为正视社会现实的哈米特、钱德勒等硬汉派作家已然登场；与此同时，读者的意识也有了

巨大变化，开始往重视现实性的方向偏转。

著名推理小说评论家安东尼·布彻在一九四四年六月二十五日的《旧金山纪事报》上严厉地批评说：“就侦探小说的历史和发展来说，S. S. 范·达因不具备丝毫的重要性。我知道我的观点相当异端，但也许该有人指出皇帝赤身裸体的事实了。”（村上上和久译，摘自森英俊、山口雅也编撰的《名侦探的世纪——埃勒里·奎因及他的竞争对手们》，原书房，一九九九年）

上述观点过于极端。不可否认的是，范·达因在推理小说史上发挥了一定的作用。但我们也可以说，这种批判的出现表明范·达因的声望已急剧跌落到了何种程度。

关于范·达因的功与过，若列举功绩则有：通过著名的“侦探小说二十条”（一九二八年），展示了思考本格侦探小说之特质的线索；通过名侦探菲洛·万斯，推出了与福尔摩斯形成鲜明对照的推理方法——内在分析法。

花田清辉亦有如下观点：“范·达因毕竟是以亨廷顿·莱特之名在美术评论界自成一家人，他把重视人类内在心理的想法反映于侦探小说，这一点颇具独创性；范·达因把‘现代美术从外部写实转向追求人类内部之美的超现实主义及抽象派艺术’这一动向导入了他的推理法。”

此外，范·达因在《主教谋杀案》中塑造了知性、富于现代感、充满魅力的罪犯形象，这一点可列为其功绩之一。但是，他过于重视解谜趣味，因此对侦探小说的小说层面的魅力评价过低；他通过规则将侦探小说限制得过于严苛，因此最后以否定新尝试的可能性而告终。这些是范·达因的“过”。

关于范·达因作品迅速变得无人问津的原因，弗朗西斯·M. 内维斯（Francis M. Nevins）指出：“情节上漏洞明显；人物设定缺乏生气；文字枯燥；万斯故作姿态的样子甚至让人恼火；原本故事进展就



磨磨叽叽，再加上多到令人生厌的、关于知识性杂学的脚注，严重妨碍阅读等等。因为这些缺陷，如今阅读范·达因的作品实乃苦行。”（《奎因的推理艺术》，二〇一三年）

弗朗西斯·M. 内维斯所指出的范·达因作品的问题，几乎都可归结为——埃勒里·奎因和甲贺三郎所提到的——“侦探小说的小说要素”不够充分。这表明推理小说光靠解谜趣味是无法存活的。

换言之，现代的推理小说，无论是本格推理还是私家侦探小说、警察小说、悬疑小说，都必须兼具解谜的趣味性 with 小说层面的魅力。

还有一点，人们渐渐对推理小说的现实性也提出了要求。

原本推理小说是一种在架空的小说空间中设置人工性的谜团和恐怖，并以此为消遣的小说，这一本质至今不变。但是，越是架空的故事，就越是需要逼真的写法，令读者感觉这个故事确实发生过。

范·达因的侦探小说在这一点上也存在诸多问题，从哈密特为《班森杀人事件》所写的书评中也可可见一斑。书评中有如下指摘（笔者做了概括）：被害者在极近的距离被大口径自动手枪射出的子弹击中，尸体却没有倒下，未免奇怪；而且警察若被允许遵循基本的程序进行搜查，应该能马上破案，然而警察却连询问相关人员都做不到，也未能从犯罪现场提取指纹，可质疑的地方很多（《Sunday Review》一九二七年一月十五日，村上和久译）。

森英俊也在〈博学多才的精神贵族〉一文中，带着一点讥诮的口吻提到了范·达因无视法律的做法：“不重视物证的万斯亦不受法律程序正义的拘束，犯下了种种罪行。除了《金丝雀杀人事件》里的协助自杀、《圣甲虫杀人事件》里的教唆杀人外，最后竟然还引导罪犯自我了断或射杀匪徒，虽然其中有不得已而为之的苦衷。其友马克汶姆检察官想必也不知该如何为他善后了吧。”（此文及哈密特发表于《Sunday Review》的书评均摘自前文提到的《名侦探的世纪》）

此外，名侦探菲洛·万斯是个超级精英，也许确实聪明绝顶，但

他性格傲慢、令人生厌，怎么看都缺乏人格魅力。关于这一点，朱利安·西蒙斯在《血腥的谋杀》里介绍了幽默讽刺诗大师奥格登·纳什的两行诗句：

菲洛·万斯  
非得踹他的屁股不可

读者对名侦探菲洛·万斯的这种排斥，无疑也是缩短范·达因寿命的原因之一。

### 社会结构的变化

总之，伴随着美国硬汉派的抬头，从二十世纪二十年代至四十年代，推理小说的世界潮流发生了巨大的变化。

这一变化的要因何在呢？

从宏观层面来看，可以举出“社会的结构性变化”以及与之相伴的“犯罪的多样化”、“警方刑侦科学的进化”、“媒体发达之下读者意识的转变”等。

先从社会的结构变化开始考察吧。

有贺夏纪在《美国的 20 世纪（上）1890 年～1945 年》（中公新书，二〇〇二年）一书中，关于一战结束后的十年间的美国，有如下阐述：

“一战后的十年间被称为狂躁的二十年代，爵士乐的时代、或 New Age，它们是大众消费社会的产物。美国社会发生了变化，大部分人享受着科学和企业携手制造的、以汽车、电器、电影等为代表的新事物与新文化。”

熟知美国文化的常盘新平在《美国人物史 5 卡彭的时代》（集英社，一九八四年）一书中，称这一时期的美国是“不可思议的时代，不可思议的国家”。之所以这么说，恐怕是因为：这一时期的美国在经济方面呈现出前所未有的盛况，电影、爵士乐以及棒球等大众文化作为崭新的娱乐方式诞生了，整个国家充满了旺盛的活力；但另一方面，在一九一九年颁布禁酒令后，阿尔·卡彭等黑帮分子以血洗血的残暴抗争持续不断，暗黑世界的这种剧烈动荡使其也成为了一个与光明形成鲜明对照、孕含着深重黑暗的时代。

如上所述，在二十年代上半叶，也是因为战争状态下的紧张气氛已然消解，经济亦呈现出繁荣景象，国民对各种游乐消遣的兴趣大增。

弗雷德里克·刘易斯·艾伦（Frederick Lewis Allen）的名著

《崛起的前夜》（Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen Twenties, 一九三一年）列举了美国在一九二二年的麻将风潮、一九二四年的填字游戏风潮。据说，当时巴尔的摩和俄亥俄铁路公司在其主要干线的所有列车上都配备了字典。

也许我们不能把麻将和填字游戏与“对解谜小说的兴趣高涨”简单挂钩，但它们至少在社会心理层面上为范·达因的本格侦探小说够来了顺风，这一点应该是确凿无疑的。

安东尼·布彻说《主教谋杀案》在出版前的预售量就达到了七万册之巨，可见是相当受欢迎的。

范·达因（亨廷顿·莱特）本人曾就填字游戏在美国极度流行的社会现象有过如下阐述：侦探小说不适用于一般意义上的“小说”概念，倒不如说是属于“谜语”范畴。换言之，它就是填字游戏，是有着小说形态的、复杂的、被扩大的填字游戏。其广泛的人气和趣味性，归根结底得自于“为填字游戏带来人气和趣味性”的同一种要因。事实上，填字游戏与侦探小说两者的构造和机制十分相似。（一九二七年《侦探小说杰作选》，田中纯藏译）

必须把爱情元素、气氛营造、过多的人物塑造等排除出侦探小说——范·达因著名的“侦探小说二十条准则”（一九二八年）显然处于上述想法的延长线上，但正如我在前文中提到的那样，不久之后作者本人就因这些准则作茧自缚，被读者厌弃了。

前半叶呈现光明的二十年代，在后半叶露出了这一时代的黑暗面。

在禁酒令之下，黑帮借私自酿酒迅速壮大，政治家和警察的贪腐日益蔓延，黑帮之间的火并也愈演愈烈。

一九二九年二月十四日，芝加哥发生了著名的情人节大屠杀，阿尔·卡彭被视为主谋。由此，普通市民也渐渐知晓了黑帮的恐怖。

进而，同年的十月二十四日，经济大萧条席卷美国，股市崩盘。华尔街一带被险恶的气氛所笼罩，以至于竟然出动了四百名警察维持治安。芝加哥和布法罗的证券交易所被关闭，据说仅这一天就有十一名股市投机者自杀。如此严重的经济危机给许多人带来了冲击，使他们不得不无奈地直面残酷的现实。

### 朝重视现实性和小说魅力的方向发展

正如各位所知，推理小说也开始反映上述现实，以哈密特和钱德勒等人为代表、从异于从前的角度来描写犯罪的硬汉派，作为一种新的潮流诞生了。

哈密特的《血腥的收获》（一九二九年）以一个架空的、名为“帕森威里”的矿山镇为舞台。事实上，从十九世纪九十年代至二十世纪初，美国的科罗拉多、内华达、犹他、爱达荷等西部各州的矿山都发生了激烈的劳资冲突，州政府或出动军队，或发布戒严令，场面十分血腥。哈密特基于这一苛酷的现实，成功地用硬汉派这一崭新的手法，以冷酷方光描写了这个粗暴的世界。

哈密特的后继者——钱德勒在《简单的谋杀艺术》（《大西洋月刊》

杂志一九四四年十二月期)一文中,以讥消的口吻对硬汉派作家所描写的现实世界进行了以下描述:“写谋杀小说的现实主义作家所描写的世界中,歹徒可能统治城市,甚至国家。在那里,旅馆、公寓、有名的酒店餐厅的老板是靠开妓院发财的,电影明星可能是盗匪的眼线,大厅里那个彬彬有礼的人可能是赌博集团的老板。(中略)在这个世界里,你很可能在光天化日之下见到有人拦路抢劫,明明看清楚了是谁在作案,但是你会马上躲开,混到人群中去,不愿出来告发。这个世界可不是一个香气扑鼻的世界,却是你生活其间的世界。有些心肠狠硬、冷眼旁观的作家就能够从中找到非常有意思,甚至有趣的材料。”

众所周知,几乎与哈米特同一时期,埃勒里·奎因作为范·达因的后继者登场了。

但是,从〈高等批判〉(请参阅下一篇〈现代犯罪和本格推理关于《希腊棺材之谜》的论争〉)一文中,我们也能清楚地看到:与范·达因不同,奎因重视侦探小说的小说层面的要素,撰写国名系列时也照顾到了文体、登场人物的性格设定、舞台设定等。

现在阅读奎因的作品,纽约曼哈顿的真实氛围仍会扑面而来,发生命案的舞台又是当时走在时代最前列的场所,几乎没有陈旧感。

不过,作者最重视的毕竟是逻辑解谜,是逻辑谜题层面的完成度。因此,在与警察活动有关的叙述中,存在着各种不符合现实的地方。

在国名系列中,《希腊棺材之谜》(一九三二年)和《埃及十字架之谜》(一九三二年)作为逻辑解谜小说最为出色。放眼全世界,我觉得此后没有作家能写出比这更好的推理小说了。

不过,正如我在下一篇文章里指出的那样,奎因的《希腊棺材之谜》中有一些不自然的设定(虽说是出于公平竞争的原则不得已而为之)。比如,仅仅是因为古董商的遗书下落不明,检察官就主持召开了纽约市探长奎因和名侦探埃勒里一同参加的搜查会议。此外,还让名侦探埃勒里不顾父亲的反对,强行把诺克斯当作嫌疑犯抓起来。

虽然有一个当探长的父亲，但埃勒里是刚从大学毕业的年轻人，也非警察组织的一员，又得不到纽约警局的高层干部——其父亲的许可，理应没有逮捕市民的权力。而且，对方还是总统的友人，来头不小，这么简单就把人抓起来，可能性其实接近于零。当然，如果有奎因探长的许可，逮捕也是能做到的。但是，这部作品未做这样的设定。而且，一旦如此设定，作为一部逻辑解谜的作品恐怕又会在别的地方发生问题。

如上所述，《希腊棺材之谜》作为逻辑解谜小说极为精致、富有趣味性，但也为此付出了“在各方面与现实中的警察查案方式不符”的巨大代价。

我认为，读者也渐渐对此无法容忍，这正是美国本格侦探小说陷入僵局的原因之一吧。

奎因对读者和媒体的反应比谁都敏感，他在逻辑解谜方面取得世界最高成就之后，开始思考如何在解谜小说中把这类“现实性”的问题与光靠逻辑无法彻底解释的“人的要素”融合起来，走上了探索这一新天地的道路。

此外，奎因受毕业于哈佛大学的超级精英——略显傲慢的名侦探菲洛·万斯——的影响，创造了新的名侦探埃勒里·奎因。但由于万斯不受欢迎，奎因也不得不重新考虑笔下这位侦探的性格了。

从《半途之屋》（一九三六年）到《凶镇》（一九四二年），再到《十日惊奇》（一九四八年）和《九尾怪猫》（一九四九年），埃勒里从初期的超人式的推理机器名侦探向苦恼名侦探的转变，可以说正是作者这一意识改革带来的结果吧。

我想也有人会抗拒把这种变化视为西蒙斯所说的“从侦探小说向犯罪小说的转变”。因为即使是在变化的过程中，奎因也和英国的现代本格推理一样，绝没有拆散“解谜”这一框架。但是，我把这种“本格侦探小说向本格推理小说的变化”、“在新时代下，过去的解谜本格

侦探小说也不得不转生为新型本格推理小说”的情况，视为“向犯罪小说转变”之动态的一部分。

放眼日本，可以说这一倾向与东野圭吾的情况如出一辙。年纪轻轻便摘得江户川乱步奖，以清新的青春推理小说出道的东野圭吾，长久以来一直未能使自己的聪颖天资结出硕果，他一度通过《白马山庄杀人事件》（一九八六年）、《学生街杀人》（一九八七年）、《名侦探的守则》（一九九六年）等作品，对重视诡计的古典本格推理小说的可能性进行了彻底地探求，最终看清了它的极限，再次回归到“直视真实的社会现实”的、现代式的创作风格，作为领跑者而大放异彩。

在英美国家，有一段时期提到“侦探小说”时，通常认为指的是本格推理；后来，人们用“mystery”或“crime fiction”来指称包括新本格推理在内的私家侦探小说、警察小说、悬疑小说、间谍·惊悚小说、冒险小说、法庭悬疑小说、犯罪小说等，范围广泛。我在上文中联系硬汉派论述了这一变化的背景中存在着社会结构的变化和犯罪的多样化这两大因素。下面我要把话题移至现代推理小说，就时事性的问题进行考察。

### 警察小说的流行

如今，从世界范围来看，警察小说似乎正在流行。这里所指的警察小说也包括森英俊所说的“交界线”上的作品。

森氏指出：“在英国，警察小说和本格推理小说的界线越来越模糊。之所以这么说，是因为现在英国大多数本格推理小说都起用警官组合作为侦探角色，而当代首屈一指的人气作家伊恩·兰金和 R. D. 温菲尔德（R. D. Wingfield）的许多作品亦兼具解谜的趣味性。总之，现在犯罪心理画像法（profiling）在实际查案中和小说世界里均日益崭露头角，今后警察小说无疑也是不容忽视的一个门类。”（摘自《世

界推理作家事典》)

关于警察小说的盛行，西蒙斯早在《血腥的谋杀》第一版发行的一九七二年前后就做出了以下预言：“警察小说会继续按从前的形式被大量产出吧。但是，描写一个警署同时处理三桩或更多案件的模式将于今后的十年间被厌弃，从而自然消失。对这类半纪录片式的作品来说，电视依然是其劲敌，但没有道理两者无法共存。预计未来在该领域大行其道的新模式会是强调刑侦科技研究所之成果的作品、描写小城市或边鄙之地的警署如何施展身手的作品、讲述英美以外国家的警察活动的作品等。比如，东京的八十七分局型的巡警是一群什么样的人呢？这肯定会是令人大感兴趣的作品。”

即使在日本，这个领域也活跃着许多作家。比如，逢坂刚著有公安警察类小说《百舌呐喊之夜》（一九八六年）；大泽在昌著有里程碑式的作品《新宿鲛》，其中有堪称警界独狼的孤胆英雄登场。继这些先驱者的尝试之后，又有高村薰的描写警视厅搜查一课合田雄一郎警部补和变态杀手的《马克斯之山》（一九九三年），横山秀夫的揭露警察内部日常问题的《阴暗的季节》（一九九八年），乃南朝的《复仇的牙》，柴田芳树的《RIKO 女神的永远》（一九九五年）则描写了女刑警在以男性为主的警察职场中的曲折奋斗。到了现在，还有佐佐木让、黑川博行、今野敏、贯井德郎、堂场瞬一、誉田哲也、姉小路祐、霁井脩介等人。

与英美相异，身为主人公的警官所在的职场不仅限于凶杀部门，这是日本警察小说的特征。它们与过去岛田一男等人创作的通俗读物不同，登场人物也颇具现实感，很多作品读来发人深省。但另一方面，美国有不少优秀的、描写团队如何运用刑侦科技破案的系列电视剧，如《寻人密探组》、《CSI 犯罪现场调查》（拉斯维加斯、迈阿密、纽约三系列）、《识骨寻踪》等，推理小说方面亦有引人注目的帕特丽夏·康薇尔的《首席女法医》。相比之下，我感觉日本无论是电视剧



还是警察小说，都没什么直面刑侦科技的好作品。

总之，在数据化加速的超信息社会中，在老龄化日益严重的情况下，随着犯罪的多样化，刑侦科技有了显著进步，如 DNA 鉴定、犯罪心理画像、应对网络犯罪所需的数字取证等等。不过，运用这些技术需要大量的资金和人力。

这一状况给推理小说带来了什么样的影响呢？

### 刑侦科技的进步与诡计

东京大学医学研究所教授由良三郎凭借《命运交响曲杀人事件》摘得了“三得利推理小说大奖”，并著有随笔集《若以科学来思考推理小说》（一九九一年）。在书中，他运用医学方面的专业知识，对本格推理小说的诡计等进行了批判性的阐述。这本书相当有趣，对实际创作者颇有益处。

在其中一篇名为〈DNA 指纹〉的文章里，先生半开玩笑地讲述了 DNA 鉴定的发展带来的影响：科学的进步——乃至法医学的进步——对恶人来说想必是一件烦心事。但是，更受困扰的难道不是推理作家吗？之所以这么说，是因为鉴识科学发达了，侦探也好，推理也好，全都不需要了，推理作家不免要丢掉饭碗。

确实，随着高度数据化社会的到来，刑侦科技进步显著，不仅限于 DNA 鉴定技术。而且，还出现了一定程度上符合上述指摘的事例。

比如，以前照片经常被用作不在场证明诡计。松本清张的《时间的习俗》、土屋隆夫的《影子的告发》等作品即为例证，不在场证明的伪造与胶片摄影、彩照显影处理等密切相关。这些诡计以当时的显影、洗印技术为基础，因此在那个模拟信号的时代并无问题。然而，现在别说数码相机了，人们用智能手机、平板电脑就能简单地拍下照片，而且可以通过附件立刻把影像传送到远程。此外，数码影像在拍

摄完毕后还能简单地进行各种加工，因此已无法像过去那样用于不在场证明诡计。

绑架案的情况也差不多，过去追查固定电话是警方有力的对抗手段，但最近监控摄像头、手机的 GPS 信息等作为追捕罪犯的手段开始发挥作用。

由良三郎在随笔中列举的 DNA 鉴定技术，当时精确度还不够，也有人怀疑能否付诸实用。然而，众所周知的是，如今它在科学破案领域变得比指纹鉴定更重要，已成为科学破案的大杀器。

松本清张在随笔〈推理小说的构思〉中写道：“说到尸体的处理，大多数杀人犯都对此颇为烦恼。坡的〈黑猫〉就是一个关于把尸体砌进墙壁的故事，再也没有别的事比这更难以处理了。”发生命案时，查案初期的重心自然是推断被害者的身份，DNA 鉴定技术在这一点上发挥了前所未有的威力。

在 DNA 鉴定技术付诸实用之前，所谓的“无面尸”作为推理小说的诡计被多次尝试。

江戸川乱步在随笔〈无面尸〉（《侦探俱乐部》一九五二年五月期）中有如下叙述：

“把命案被害者的脸弄得完全无法辨认、使其身分难明，或伪装成他人的尸体，对罪犯是极为有利的。”

“有两种方法能让被害者的脸变得无法分辨。一是用钝器捣烂尸体的脸，或用药品烧毁。二是把头从尸体上切下、藏起来，只留下没有头的胴体。”

但是，乱步指出了这个诡计的难关之一——“指纹”的提取。

“因此，凶手把脸弄得无法辨认后，还必须捣烂或切下双手的指尖。但是，这么做的话，伪装尸体的企图会被轻易识破。现实问题是这个‘无面尸’诡计其实也是很难做成的。”

待到 DNA 鉴定技术的导入，即使被害者的尸体已被火葬或经过了

某些处理，其身份依然能得到确认。因此，“无面尸”诡计自然就更难用于推理小说了。

要摆脱这个问题，可以想到的方法有：设法制造其他可用于确认的有力材料，引导警方不进行DNA鉴定；或把故事发生的时代设定在DNA鉴定还未得到实际应用之前，等等。

由于会削减读者的阅读兴趣，我就不详加说明了，此处只举两例：杰弗里·迪弗等人合著的《死者不眠》(No Rest for the Dead) (二〇〇一年) 在鉴识方面设置了漏洞，作为接龙推理小说的佳作而备受瞩目；本杰明·布莱克 (Benjamin Black, 即 John Banville) 的《黑眼睛的金发女郎》(The Black-eyed Blonde) 则是在时代设定方面下工夫，该作是名侦探马洛系列的仿作，极富趣味。

用“独创性诡计的开发变得困难”这一理由指出“本格推理之衰微”的声音多了起来。战后评论家、研究者的代表人物中岛河太郎在评论文〈侦探小说的变化〉(铃木幸夫编《杀人艺术》，荒地出版社，一九五九年) 中说道：“如今侦探小说的转变是不断走在衰亡的道路上，还是孕育着起死回生的因子，其解释可能会因人而异。有人乐观地认为诡计是取之不尽的，把过去的诡计稍加变形，或把老桥段拼接在一起即可。我不赞同他们的观点，但也不觉得从本格味稀薄的新流派中能诞生出令人满意的新本格时代。我是一个彻头彻尾的怀疑派、悲观论者。”

但另一方面，土屋隆夫则在〈私论·推理小说是什么〉一文中有以下主张：

“‘诡计恐怕会穷尽’只是失败者无视人类思考力之无限性的蠢话。电话的发明创造了诡计；照相机的普及使照相诡计的诞生成为可能；计算机正在创造与计算机相关的诡计；三十年前的预言家们终究未能对高层饭店和新干线成为推理小说之诡计的事实做出预言。”

土屋氏的见解自有可取之处，但我们也无法否认，这一倾向与上

述“因数据社会的深化和刑侦科技的发展，诡计越来越受到限制”的倾向是互为表里的。在此情形下，我们恐怕也不该忘记都筑道夫曾在《黄屋是如何改装的？》（一九七五年）一书中提出了诡计无用论，在业界引起了波澜。他说：“解谜推理小说走进的死胡同不正是罪犯的诡计本身吗？”本格推理小说的中心是设计出异想天开的诡计’其实可能是一种迷信。”

事实上，在国外的推理小说中，以罪犯设下的诡计为主旨的本格推理确实变少了。而且，正如我已指出的那样，随着刑侦科技的发展诡计的使用方式有了诸多限制，这一点也无可否认。

基于这一状况，三十七年前我写下〈诡计在现代推理小说中的地位〉（《幻影城》，一九七八年十月期）一文，得出了以下结论：“只看本格推理小说，诡计支撑起了推理小说的意外性，我还是要坚守重视诡计之地位的立场。”

此话仅限于本格推理，这一想法至今没有根本上的变化。

最近，我津津有味地读完了约翰·格里森姆(John Grisham)的《司法交易》(The Racketeer, 二〇一二年)，这是一部旨趣新颖的骗局类小说。

被栽赃陷害的黑人律师对抗 FBI, 凭借出人意料的越狱诡计获得了自由。这个故事使人忍俊不禁。当然，我不认为现实中会有这样的事，但小说却写得很像那么回事，读起来令人愉悦。

说到越狱题材，美国的电视连续剧《越狱》也颇受欢迎。总之我认为，如何在现代的设定中以崭新的形式活用诡计，当是今后本格推理小说的一项课题。关心诡计论的朋友敬请参阅上面提到的拙文〈诡计在现代推理小说中的地位〉（收录于《现代推理小说论》）。

社会结构的变化和推理小说的转变

接下来，我想通过最近的一些例子，考察在犯罪活动随社会的转变呈现多样化的态势下，推理小说将如何发生变化。

黑川博行于二〇一四年荣获直木奖后写下的第一部作品《后妻业》（二〇一四年），因预见实际发生在关西的连续可疑死亡事件，一举成为了话题作。这是一部犯罪小说，生动地刻画了武内小夜子这个六十九岁恶女人的形象。书中，她和婚姻介绍所的经营者的柏木联手，连接与有钱的高龄男子结婚，待丈夫离奇死亡后便继承遗产，把对方的全部财产据为己有。

虽然之前已有轰动一时的木岛佳苗案，但《后妻业》仍因预见后来的笕千佐子案（因涉嫌关西连续可疑死亡事件而被起诉），受到了世人的瞩目。

首先引人注目的是，该作凸显了现代老龄化社会的现实。近年来，电信诈骗案被大肆报道，其受害者多为老人。《后妻业》中，罪犯锁定的目标也是老人，而另一个特征则是“连环杀人案”。

众所周知，推理小说领域里有一个被称为“恶女小说”的流派。

这样的小说有威廉·艾里什(William Irish)的《旋入深渊的华尔兹》(Waltz into Darkness)、詹姆斯·M.凯恩(James M. Cain)的《魔术师妻子》(The Magician's Wife)、布瓦洛-纳尔瑟雅克的《恶魔》(Les Diaboliques)、卡萨琳·亚蕾(Catherine Arley)的《稻草的女人》(La Femme de Paille)等，但基本找不到恶女连续杀人的作品。此外，这类作品中的恶女都在十五六岁至二十五岁之间，年纪再大也就三十来岁。然而，《后妻业》里的恶女已年近七十。

换言之，恶女成了连环杀人案的罪犯，且正在渐渐地往老龄化方向发展。

我一边读《后妻业》，一边想起了以前读过的那些受害者为老人的推理小说。从记忆中浮现的是歌野晶午的《樱树抽芽时，想你》（二〇〇三年）。

这部作品获得了日本推理作家协会奖和本格推理大奖，应该说也可视之为一类私家侦探小说。它还如错觉画一般设置了若干机关，可使人得到一种被骗的快感。

书中，主人公成瀬听说一个名叫“蓬莱俱乐部”的诈骗集团专门针对老人进行骗保活动，遂与高中时代的后辈一起追查真相。《樱树抽芽时，想你》不能说是一部单纯的恶女小说，但确实也含有这方面的要素，这一点颇为有趣。

作为所谓的新本格派的继承者，这样的作者竟早在十二年前就把目光投向了老龄化社会的暗部，不禁勾起了我的兴趣。

另外，得过日本推理文学大奖新人奖的叶真中显的《失控的照护》也描写了以老人为受害者的连环杀人案。故事描写了一桩令人震惊的凶案，竟有四十三个需要深度护理的老人接连被杀。小说涉及了当代老人护理的问题、负责护理的家人的苦恼、被护理者的尊严等多个沉重的主题。

不过，老龄化社会的犯罪似乎不是形势日益严重的日本独有的问题。

我对变态杀手类的小说很感兴趣，这类作品描写的是精神异常者犯下的连续杀人案，比如罗伯特·布洛克（Robert Bloch）的《精神病患者》（一九五九年）、托马斯·哈里斯的《沉默的羔羊》（一九八八年）。此外，我很早就对美国真实存在的连续杀人犯的动向特别关注。野崎六助的《异常心理小说大全》（早川书房，一九九七年）详细地评论了以美国的连续杀人犯为主人公的推理小说，但我却对这些作品中的人物原型——真实存在的罪犯较为关心。在此过程中，我读到了Eric W. Hickey的研究著作《Serial Murderers and Their Victims》（一九九一年）。

此书以美国为中心，罗列具体的统计数据，就连续杀人犯进行了深入浅出的解说，我觉得内容也相当不错，二〇一三年时推出了国际

版的第六版。

我手边只有初版和第六版。新版本的目录里多了一条，标题是“Healthcare Killers”。我不清楚这是哪一版加上去的。总之，“healthcare”如字面所示，意为“健康管理”。具体而言，就是指医院的医生、护士、养老院的护理员等相关人员犯下的连续杀人。书中列出这一现象也促进了国际上对此问题的研究。

我没有余力在此展开详细的讨论，但我们可以看到，这种发生在医院、福利设施内的连续杀人案并不只是日本的问题，虽然其动机与叶真中氏的作品中所展示的有所不同。

比如，上文提到的这本书中举了“死亡天使”唐纳德·哈维的例子。此人在美国俄亥俄州退役军人医院等地担任护士助手一职，期间杀害了多名男性住院病人。据推测，各医疗设施前后共有五十多人死于其手。

本节中我只列举了三部日本的推理小说，姑且不论作品的完成度，恩之它们都浓重地、直接或间接地反映了日本的老龄化社会，这是无法否认的事实。

### 所谓社会性

上述三作中，黑川氏和叶真中氏的属于犯罪小说；歌野氏的算是一种私家侦探小说，并非依靠逻辑解谜的推理小说。不过，从“四处奔走不断逼近真相”这层意义上而言，它又是解谜类的，而且还有叙述性诡计。正因为如此，这部作品才获得了本格推理大奖。

与此同时，该作和其他两部一样，也鲜明地刻画了日本老龄化社会的状况，这也是事实。如果说黑川、叶真中两人的作品具有社会性，那么我们也可以说，歌野氏十二年前的作品也具有社会性。

由此可见，作品是否具有社会性与它是否是本格推理小说并无直

接关联。

喜欢本格推理的人面对“社会派推理小说”的名头，往往不愿承认松本清张的《点与线》、《时间的习俗》等作品是本格推理小说，这是错误的。所以我才要提这么一句。

诚然，清张的作品就整体而言，犯罪小说远多于本格推理小说。比如，杰作《兽之道》等描写了右翼政治黑幕那可怕的、极具特征的形貌，其中几乎没有解谜要素；因挖掘歧视问题而引起巨大反响的《砂之器》也是犯罪小说。

但是，至少《点与线》、《时间的习俗》等长篇虽无个性强烈的名侦探，但依然具备解谜的乐趣，又有独具风味的“警官”侦探登场亮相，我认为它们是本格推理小说。

具体论述可参阅拙作《松本清张 凝视时代之阴暗的作家》（二〇〇九年）中的（清张推理小说的诡计和名侦探）一文。如果这些作品算不上本格推理，那么土屋隆夫和站川哲也的破解不在场证明的作品应该也不是本格推理了。

这不是清张的过错，真正的问题在于那些没有才华的跟风者。他们的作品粗制滥造，既无谜团也无惊险和悬疑，只是廉价的事件小说或粗糙的纪实文学，却打着“社会派推理小说”的旗号到处兜售。

战后的日本，从二十世纪五十年代后半叶开始，对潜伏于现代社会的种种问题加以真实且批判性描写的作品——松本清张、水上勉的推理小说，被称为“社会派推理小说”，引起了巨大反响。从那以后，与欧美一样，警察小说、悬疑小说、硬汉派小说、变态杀手类小说、法庭悬疑小说等取代了战前怪奇幻想元素浓烈的侦探小说，以直面现代社会的姿态造就了丰富多彩的推理小说流派。

从这层意义而言，可以说日本的推理小说作为整体具备了社会性。其中，松本清张及水上勉的作品特别被赋予“社会派推理小说”之名，是因为对现代社会或政治的批判性姿态在他们的作品中投下了浓重



的影子。

英语文学研究者兼文艺评论家丸谷才一与福永武彦、中村真一郎合著过《深夜的散步》一书，他本人作为推理小说的狂热爱好者而广为人知。他在短文〈何为社会派〉（《推理小说研究》，一九六八年四月期）中，以“听说侦探小说里有一种叫社会派，我觉得这是日本独有的现象吧”作为开场白后，又写道：

我说了，社会派推理小说只存在于日本。其实我这么说是基于这样一种情况：在英美及法国，就算是非常普通的侦探小说也都具有社会性。要问为什么，我想这是因为西洋国家不可能存在没有社会性的小说。再稍加挖掘的话，我想是因为西洋国家存在社会。由于存在近代公民社会，所以这个公民社会就会非常自然地出现在小说里，也会出现在侦探小说里。我认为大致就是这么一个情况。

说一下结论的话，我认为：社会派现身于日本侦探小说，是在人们充分意识到了日本近代公民社会的不彻底性的时候，而且当人们充分意识到时，侦探小说全都会成为社会派。在到达这一步之前，我想不妨就称之为“社会科”吧，

被视为新本格作家的歌野氏写起了含有“老龄化社会的犯罪”这一社会问题的本格推理小说，是否就如丸谷氏所指出的那样，意味着“日本已形成与西欧相当的公民社会，侦探小说全都成了社会派”呢？对此我不太有回答的自信，不过只有一点是肯定的：就像英国的许多本格推理小说一样，日本的本格推理小说也正在往直面日本社会现实的内容靠拢。

《推理小说研究》二〇一五三月期刊登了玛列伊·门特蕾(Marei Mentlein)的〈“北欧”推理小说盛典2014”报告书〉。从思考“社会性”这一问题的角度来看，我觉得文中列举的一些内容颇耐人寻味。

因擅写警察小说而受到关注的堂场瞬一与北欧的两位创作警察小说的女作家——瑞典的卡米拉·拉克贝里、芬兰的蕾娜·莱道拉宁(Leena Lehtolainen)进行了一场三人对谈。其间，当被问到“关于推理小说的社会性你有何见解”时，堂场答道：“写娱乐性的作品是我的本分，我不想不知分寸地对政治领域的事说三道四！”

把社会性与政治批判直接挂钩未免过于武断，而那两位没准是想说：既然写了推理小说，种种社会问题自然也会在作品中有所反映，所以无需逐一有意识地列举出来。

我感觉，瑞典作家马伊·舍瓦尔/佩尔·瓦勒的长篇警察小说、斯蒂格·拉森畅销全球的《千禧三部曲》等作品，确实包含着广阔的视野和浓郁的社会性。

堂场氏有着丰富的报社记者的工作经验，我认为他是基于瑞典推理小说的这一倾向说了那句话，而且也算是提起了一个重大问题。至于我的立场，简而言之就是：作者只要写自己想写的推理小说，社会性便会自觉地反映到作品中去。因为我认为，由于《千禧三部曲》的作者拉森原本就是一个持鲜明的反种族歧视、反极右观点的新闻工作者，所以他对言论自由、女性虐待问题的观点便深刻地反映在了女主角的设定和故事上。只是这种反映若与当时读者的意识——从好的意义上来说——正相吻合，自然会像《千禧三部曲》一样成为席卷全球的畅销书，否则不免也有白忙一场之虞。

因此，我认为作家虽然需要时刻直面社会的现实，但没有必要硬把政治批判、社会批判导入作品。我的观点是，以自然的姿态写下自己想写的东西就行。在这一点上，东野圭吾、宫部美幸、高村薰等人的作品不正是绝好的例子吗？其作品中发乎自然的社会性与现代读者的意识很好地重合在了一起。

## 创造业余侦探是否可能？

稍微扯开话题，现在我想提一提刑侦科技的发展与名侦探的创造之间的问题。

如前文所述，森氏认为“英国本格推理小说里的侦探角色几乎都是警察”。这表明，在现代的本格推理小说中，倘若无视警察组织和科学鉴识，就越来越难创造出带有现实意味的名侦探形象。毫无疑问，这一点也与现代警察小说的流行密切相关。

那么，当代已经完全塑造不出警察以外的名侦探了吗？比如，私家侦探、保险调查员（他们以寻访和调查为业，但几乎无法利用组织的力量和刑侦科技），或是完全业余但富有魅力的名侦探。

朱利安·西蒙斯对此持绝对否定的态度，他认为遗留在犯罪现场的物证等线索“属于法医和刑侦技术人员的职务领域，没有业余侦探出场的份儿”。不过我认为，虽然会有种种制约，但即便是在刑侦科技日益进步的现代，塑造一个警察以外的、富有魅力的名侦探形象还是有可能的。

但不可否认的是，推理小说的类别及所涉案件的种类恐怕会大大地左右这一“可能”性的大小，作者必须跨越的门槛也变高了。

首先，在警察还未认识到事件属于刑事案件或警方无法破案的时候，业余名侦探自然就有了大展身手的余地。

东野圭吾笔下运用物理化学知识破案的天才侦探汤川学可谓绝好的例子。汤川身为帝都大学工学部物理学科的副教授，过去与警视厅搜查一课的草薙俊平同是某大学羽毛球部的成员。小说的设定是：汤川接受草薙的委托，解决警方陷入调查僵局的疑难案件。作品中対世间百态亦有出色的描写，汤川这一角色也是个性鲜明、十分有趣，可谓成功的典范。

当然，描写日常之谜的“舒适推理”（Cozy Mystery）今后也会

不断诞生出业余名侦探吧。

此外，很多私家侦探小说都以失踪案为题材，因此通过各种设定——比如在调查过程中发现此案涉及重大犯罪，就可以创造出个性鲜明、富有魅力的名侦探。

当然，有可能在一定程度上直接或间接地知道警方查案结果的人——报纸记者、杂志记者或法医学相关人员（有栖川有栖笔下的火村英生等），会和过去一样继续活跃在侦探的第一线。不过，到了现代，如果侦探像埃勒里·奎因一样，只是警方高层干部的儿子，那么在现实中获取警方最新查案信息是很难做到的。我记得在《九尾怪猫》里，奎因被市长任命为特别搜查官。确实，如果是这样的设定，在美国可能还有一定的真实性。

读者诸君对此有何见解呢？

### 现代推理小说的新定义

如你们所见，现代推理小说已经从本格推理发展成为一股宽阔的潮流，其中包含硬汉派（私家侦探小说）、警察小说、SF推理、现代恐怖小说等等。从国际角度来看，现在也已不是从前一提到侦探小说即指逻辑解谜小说的时代。

基于这一新的状况，我认为需要有一个新的视点、新的推理小说的定义，对丰富多彩的推理小说潮流进行总括式的把握。

过去，许多定义基于战前本格侦探小说的全盛时代，强调的是“逻辑解谜的趣味性”。很多人是这样定义侦探小说的：

以破解罪案乃至与其类似的错综复杂之谜团为主题的小说，（一九二四年，奥斯丁·弗里曼）

所谓侦探小说，必须是把解谜置于趣味的中心的故事。（一九二

九年，罗纳德·诺克斯)

在日本，最著名的应该是江戸川乱步所做的定义：所谓侦探小说，是以“主要与犯罪相关的难解之秘密被逻辑地、循序渐进地解开的这一过程的趣味性”为主要目标的文学（《改造》，一九五〇年四月期）。

乱步早在《Profile》杂志一九三五年十一月期中便已试着做出上述定义，但“主要与犯罪相关的”这几个字是战后发表的定义里添加进去的。

我们清楚地看到，乱步的这个定义基于海外的诸多文献，是煞费苦心后得到的结晶。

比如，在这个定义里，侦探小说的主题被表述为“与犯罪相关的难解之秘密”，而非“逻辑的谜团”。正如乱步也解释过的那样，我认为这是乱步的苦心之举：不仅限于“罪犯是谁”的 whodunit，还要把犯罪手段之谜（howdunit）、动机之谜（whydunit）等从古典时期开始就不断变化的侦探小说之谜团一网打尽。

起初，乱步认为“不用说，就算秘密跟犯罪没有丝毫关系也不要紧”，但新的定义却在“难解之秘密”前加上了“主要与犯罪相关的”。其理由是：“可以说，自古以来我们几乎看不到不描与犯罪的侦探小说。”

然后，乱步认为侦探小说是“以秘密被逻辑地、循序渐进地解开的这一过程的趣味性为主要目标的文学”，这恐怕是吸收了雷吉斯·梅萨克在《侦探小说与科学思想的影响》一书中的表述。

此外，乱步有着独特的侦探小说观，他说：“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。”

如此这般，乱步对侦探小说的定义是在阅读了大量国内外侦探小说以及与之相关的评论、研究后做出的，在当时达到了极高的水准。

但是，这个定义的立足点毕竟是当时占据着主流的本格侦探小说，此后出现的各种推理小说流派不在考察对象之列。

### 引人注目的布瓦洛-纳尔瑟雅克的推理小说论

在这种情况下，布瓦洛-纳尔瑟雅克的新想法得到了人们的关注。

如各位所知，布瓦洛-纳尔瑟雅克是法国的一对优秀的侦探小说创作搭档，可与美国的埃勒里·奎因相媲美。

由克鲁佐拍成电影的《恶魔》（一九五二年）、由希区柯克以《迷魂记》为名拍成电影的《在死亡之间》（一九五四年）使二人闻名全球，他们在理论研究方面也颇有建树，合著了《推理小说论》（一九六四年）、《推理小说》（一九七五年），托马·纳尔瑟雅克则单独发表了《引人入胜的机械——推理小说》（一九七三年）。

布瓦洛-纳尔瑟雅克在《推理小说论》（Le Roman Policier，一九六四年）一书中，把推理小说定义为“兼具谜与恐怖的两义性的文学”（une littérature de l'ambiguïté）。

战前的欧美本格推理小说以解谜的趣味性为主轴，相比之下，布瓦洛-纳尔瑟雅克则认为：原本推理小说是作为一种“犯罪的谜与恐怖这两大要素不可或缺”之物而存在的，但过去只有谜和逻辑这一方面得到了强调，恐怖则一直被无视。

著者指出的这一点——按相同的比重把谜与恐怖这两大要素作为推理小说重要的构成要件——极具独创性，我认为在考察现代推理小说的丰富流派时，这一观点是极为有用的。

《莫格街谋杀案》被视为世界上第一篇近代侦探小说，作中烈士

巴奈夫人被分尸，女儿的尸体则怪异地被塞进壁炉的烟囱管道。我们清楚地看到小说是在起点处描写了这匪夷所思的残虐。

换言之，读者最初因案件那血淋淋的残虐性而受到惊吓，但不久谜团便浮出了水面，也即密室杀人之谜——加害者是如何闯入插着门闩的密室。

就像坡的《金甲虫》或乱步的《两分铜币》那样，推理小说所必需的谜不用非得跟恐怖相伴不可。但这两部作品中的谜，从某种意义上来说也包含着惊悚和悬疑。而且自《莫格街谋杀案》以来，在绝大多数推理小说中，惨不忍睹的、血淋淋的凶杀等犯罪都是作品的主题。也就是说，点缀着恐怖的谜和包含在谜中的恐怖是最具魅力的。

这里不妨借用布瓦洛-纳尔瑟雅克的话：

恐怖诱发了查案，查案减少了恐怖。因此，决定推理小说的不是这两大要素的综合，而是根据作者与时代的不同，无限地变化其比例的、两者的协调。谜有固定的样式，查案也有固定的样式。

推理小说会变迁，它总是在反映一定的国家、一定的时代的社会结构，所以我们要定义推理小说，就只能去记述它，要去记述它，就只能去书写它的历史吧。（《推理小说论》，一九六四年）

这里的“查案”原文是。它确实是“查案”的意思，但说得通俗一些的话，其实就是“解谜”。

然后，作者又说：“所有形式的谜团故事都被置于理性和梦想的交界线上。它们从理性那边借来了规律，从梦想那边借来了恐怖——这是为了在科学与未知的无人地带（No Man's Land）之间制造一个中间地带。在这个中间地带里，想像力交替地成为反省和恐怖的同谋犯，如此这般扮演了压制与释放的双重角色。两义性的文学由此被赋予了正当性。”

从这一立场出发，布瓦洛-纳尔瑟雅克为我们分析了现代推理小说的动态，即由逻辑解谜的本格推理分化为同时重视解谜要素和惊悚悬疑的悬疑小说、硬汉派小说（私家侦探小说）、黑暗小说等各种形式。

推理小说具有谜与恐怖的两义性，这也是侦探小说作家早已承认的。但正如布瓦洛-纳尔瑟雅克所指出的那样，人们所写的是把重点放在逻辑解谜上的作品。

事实上，重视逻辑性地解开谜团的范·达因也在前面我引用的评论里说：“最后，我想就侦探小说的主要题材讲几句，因为给读者带来趣味的最重要的要素之一就被包含在这个问题里。对人类来说，犯罪一直是一个使人情不自禁地深受吸引的问题。而且，越是严重的犯罪，吸引力就越大。所以，杀人总是成为大众热衷的话题。这是一种病态的、根源性的好奇心，此处我们无需探讨它在心理学上的原因。这一事实本身说明了，相比较轻的犯罪，为何杀人之谜给予侦探小说的存在理由远具魅力。在这一类文学中，最优秀的、评价最高的作品都以牵涉人命之谜为题材。（下略）”（《侦探小说杰作选》）

如我已提过的那样，战前英美侦探小说几乎都是本格解谜类的。其中，范·达因追求科学的、逻辑的推理最为积极。同时，又如上述引文所言，他对恐怖要素也有所顾及。

那么，不按布瓦洛-纳尔瑟雅克的见解，把谜和恐怖视为推理小说的构成要素，就无法很好地把握现代推理小说的整体潮流——这个观点是如何诞生的呢？

我想，这可能与二战后的新恐怖小说、现代恐怖小说、后现代恐怖小说的流行和渗透有关。

在现代社会，人类内心深处的黑暗渐渐显露，与科学的合理主义的发展呈并行之势。而推理小说既然也是对这一社会心理的反映，就不能不受其影响，不是吗？



过去，把推理小说固化为逻辑解谜之物的想法占据了主导地位。但是，也有人对此提出了批评。比如，著有《恐怖小说大全》的恐怖小说专家风间贤二曾指出：“推理小说病了。（中略）换言之就是一种狂妄自大，认为只要用科学精神的基石——合理的智识——进行客观的推理分析，就能揭露一切，把一切都纳入秩序。由于这知性的傲慢，人类精神的黑暗、混沌、难解之物被拒绝、被压制，从这一时点开始世界反倒成了难以捉摸之物。只在合理之光的照射下去观看世界，这是一种名曰‘偏执狂’的病。”（《早川推理杂志》，二〇一五年三月期）

我认为这个批评是妥当的。

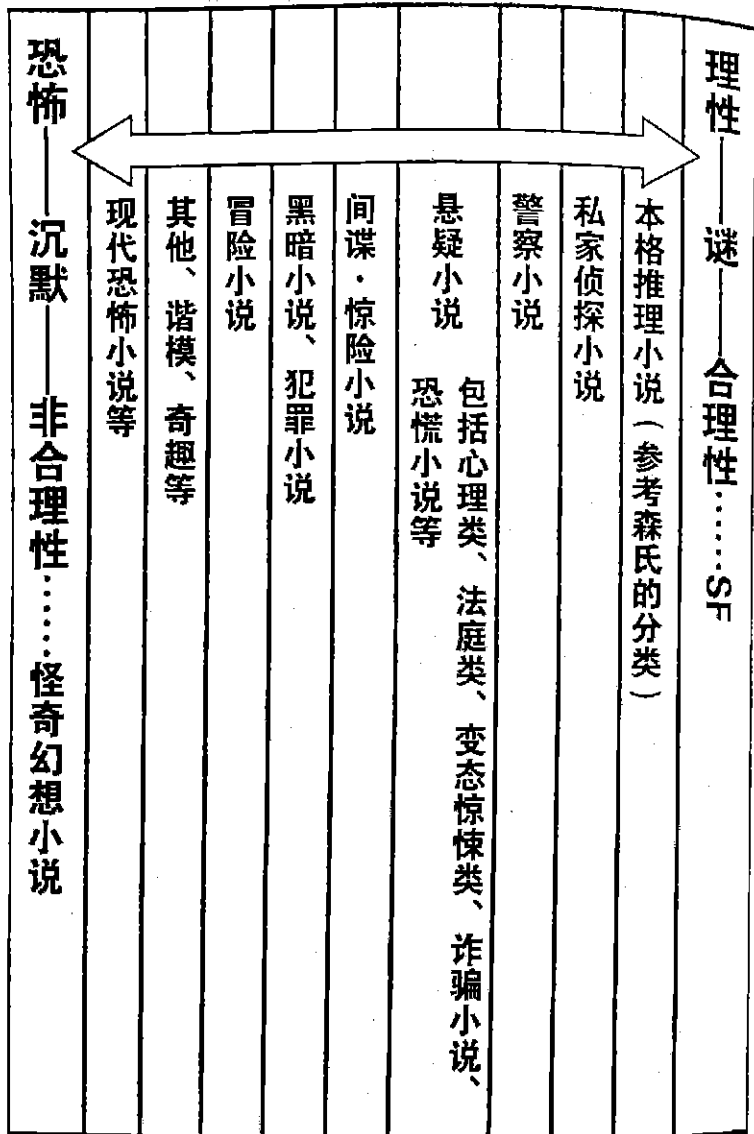
江户川乱步曾在《怪谈入门》（《小说之泉》第四辑，一九四八年）里说：“我一度认定，虽然在推理小说创作的层面上侦探小说与怪谈有相通之处，但前者是合理主义的，后者是非合理主义的，从趣味上来说完全走的是两个极端。”

随后，他又阐述道：“就历史而言，侦探小说和怪谈之间也有着密不可分的关系，如今我终于意识到，若从另一个角度来思考两者的关系，那么我们所说的‘广义的侦探小说’其实是一个包含侦探小说和怪谈在内的名称，把大部分所谓的变格侦探小说称作怪谈也无妨。”

可以说，乱步的话与布瓦洛-纳尔瑟雅克的见解——“兼具谜与恐怖的两义性的文学”——重合之处颇多。

不过，布瓦洛-纳尔瑟雅克定义中“恐怖”原文是“la peur”，而非“Phorreur”，这个“la peur”若用英语来解释，则是“fear”，并非“horror”之义。乱步所说的“怪谈”一次，在日语语感上更偏向“horror”之义，而“la peur”则表示更为普遍性的“恐怖”，和已成为日语词汇的“thrill，惊悚”、“suspense，悬疑”比较接近。当然我们也可以说，在特殊情况下，意为“毛骨悚然之恐怖”的“l'horreur”亦包含在“la peur”之内，但纳尔瑟雅克用“la peur”指代的是一个广泛的概念，它包括冒险小说、私家侦探小说（硬汉派

小说)、悬疑小说。



之所以要特别指出这一点，是因为在《世界推理小说全集9 乔治·西默农 布瓦洛-纳尔瑟雅克 阿尔贝·西莫南 (Albert Simonin)

篇》（早川书房，一九七三年）的卷末座谈会中，编辑称“布瓦洛-纳尔瑟雅克的‘恐怖’原文是‘l’horreur’”。此话有误。

进而，我认为布瓦洛-纳尔瑟雅克对推理小说的定义基本正确，但书中他们对美国硬汉派小说的看法过于狭隘，是错误的。

四十年前，我沿着布瓦洛-纳尔瑟雅克的“把推理小说视为兼具谜与恐怖的两义性的文学”这一观点，写下了〈四个影〉一文（《国文学》，一九七五年三月期）。

此文收录于《现代推理小说论》（一九八五年），文中的观点简而言之就是：现代推理小说作为谜与恐怖的复杂函数，从本格推理分化出私家侦探小说、警察小说、悬疑小说、奇趣小说、现代恐怖小说等多个门类，它们之间没有上下之分，互相影响着对方，此后仍将被继续书写下去。在这四十年间，推理小说又有了巨大变化，因此我将其轨迹纳入思考，在下表中列出了现代推理小说的丰富流派，尝试提出新的理论。

这里必须补充一点：在一部作品中混合这些门类、进行丰富多影的尝试，已成为最近的趋势。

我称这种尝试为“交叉”（crossover）。我们可在赤川次郎、东野圭吾、宫部美幸、道尾秀介、伊坂幸太郎、米泽穗信、宫内悠介等许多当代作家身上看到这一倾向。

推理小说是文学吗？

布瓦洛-纳尔瑟雅克在《推理小说论》的第九章提到了“推理小说真是小说吗”这一问题。

这个关于推理小说文学性的问题，与本国的甲贺三郎和木木高太郎在战前展开的“侦探小说艺术论争”亦有共通之处。

我认为，在提起这个问题之前，应该先把布瓦洛-纳尔瑟雅克的“两义性的文学”改为“两义性的小说”。因为“文学”这个词与“艺术”一样，无论如何都会含有一套价值基准。

事实上，《牛津英语辞典》对“文学(literature)”一词的解释是：written works, especially those considered of superior or lasting artistic merito也即“被写出来的作品，尤其是被视为优秀的、或具有永久艺术价值的作品”。

当然，推理小说中亦有作为文学也可予以好评的高水准作品，这是无可否认的事实。事实上，在美国，硬汉派作家哈米特、钱德勒的作品和坡的作品一道被收录在非营利性的文学全集——“美国文库”中。该全集还收录被视为纯文学名家的福克纳、斯坦贝克、多斯·帕索斯、纳博科夫等人的作品。

与木木和甲贺的“侦探小说艺术论争”相关联，江户川乱步写过一篇著名的随笔——〈一名芭蕉的问题〉，讲述了抵达文学性高度的艰难：“是第一流的文学，且不在侦探小说独特的趣味性上使人失望。这实在是一条极为艰难的道路。但是，我并不完全否定其可能性。”

不过，我认为乱步的幻想式作品〈与画中人同行〉、〈非人之恋〉和本格推理小说〈两分铜币〉等短篇，在广义推理小说领域达到了可称之为文学的水准。

但是，我认为这些作品毕竟是例外，推理小说基本是一种“在架空的小说空间内欣赏谜与恐怖的娱乐”——换言之，与其说是艺术，还不如说是娱乐。因此，我的观点是，推理小说必须是具备小说之魅力的高品质的娱乐，但并不需要纯文学意义上的文学性。

布瓦洛-纳尔瑟雅克就“推理小说真是小说吗”这一问题，在开头第一行便写道：“倘若如安德烈·纪德所愿，为读者与之邂逅而发生变化的那些作品收存起‘文学’这个词，那么推理小说并非文学完全是一目了然的事。”

此处的“‘文学’这个词”原文是“le temie de littérature”，而“le roman”（小说）。

然而，作者在这一章声称“对‘文学’一词做最广义的解释会比较方便”，基本把“小说”和“文学”当作同等概念加以使用，使我感觉情况变得有点复杂了。

比如，作者提到有人批评“推理小说自始至终都是虚构之物，是以对人生进行致命抹杀的方式倒写出来的伪小说”，并说：“换一种说法的话，文学是人生，而另一边的推理小说是机械装置。因此，后者自然不是文学。这样的说明有点过于单纯了。”

但是，依我的私见，现代社会所有人都认可“推理小说是小说”，这话同样适用于其他作品——比如时代小说等。问题只在于根据小说构造的优劣与质量的高低，能否视其为文学或艺术，不是吗？

只是，如果按作者所说，推理小说是“兼具谜与恐怖的两义性的小说”，那么它在主题方面就有了限制；如果按我所说的，是“在架空的小说空间内欣赏谜与恐怖的娱乐”，那么它在功能上亦与一般的小说——比如时代小说等——有着很大的差异。因此，我们难以直视其为文学或艺术。这便是我的观点。

所以，我跟江户川乱步的想法稍有不同。

他认为：“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。”

而我的立场则是：推理小说是娱乐要素较强的小说，它与时代小说等一样，基本属于所谓的“大众文学”范畴，但也有一部分作品可作为文学或艺术加以评价。

那么，在什么情况下才能写出这种具有文学性的推理小说呢？

关于推理小说如何成为真正的小说——也即如何进行文学的创造——这一问题，布瓦洛-纳尔瑟雅克认为：抛弃问题小说，从人物（证人）出发展开故事，作品当能从打斗剧的领域进入文学的领域。

这里所说的“问题小说”，原文是“roman-problème”，即古典谜团小说、逻辑解谜之本格侦探小说的意思。

光看这一段话，大家可能不太明白作者想说什么。这里可以举个例子，布瓦洛-纳尔瑟雅克的《在死亡之间》（一九五四年）因被希区柯克导演拍成电影而为世人所知，这部作品安排了一个从警官转行做律师的人物担当侦探、证人以及某种意义上的被害者的角色。作品中并没有出现古典侦探小说里所谓的名侦探。

从本质上来说，布瓦洛-纳尔瑟雅克的意思是：最后名侦探召集案件的相关人员、解明真相这一本格推理的古典形式与文学格格不入。

松本清张在随笔《推理小说的魅力》中也说过与之相近的话：“时常听到关于推理小说能否成为文学的争论，其实，能否成为文学作品的对象不管是推理小说还是历史小说，情况都无任何不同。‘变得有文学性’这件事本身不会随讨论的对象而变化，不必特地声明是‘推理小说’。不过，当问到‘遵循推理小说的规律创作出来的小说能否成为文学作品’时，范围限定就变得狭窄而明确了。（中略）推理小说有着最后不得不解明一切的宿命。（中略）是否会有天才降世，发现新的手法，使结尾不再需要恳切耐心的解谜，却又能制造出与之相等的亦或更强的效果呢？看来只有到了那个时候，我们才可以说推理小说也有成为文学的可能。”

其实，世上也有一些推理小说具备丰富的文学性。比如坡、哈米特、钱德勒等人的古典作品，当代作家托马斯·H·库克的《绯色的记忆》，以及如本的乱步、清张的若干短篇。所以我感觉“是否是文学”归根结底是作家的资质、才能、手法的问题。

由此，相比把推理小说提升到文学的高度，我更期待作家们立足

于现代，向“在架空的小说空间内欣赏迷与恐怖的高品质娱乐”——推理小说——的各种可能和崭新尝试发起大胆的挑战。

推理小说是不是文学这个问题可留待高品质的娱乐被创作出来后，有读者去批判。这便是我现在的结论。

（本稿是对〈现代犯罪和本格推理小说 后篇〉（《早川推理杂志》，二〇一五年五月期）进行改题和大幅修改后写成的。）

## 现代犯罪和本格推理小说 ——关于《希腊棺材之谜》的论争

今年，日本发生了秋叶原事件这样的在犯罪史上史无前例的新型犯罪。因与推理小说有所关联，我对其中发生于二〇一二年的“计算机远程操作事件”颇为关注。

由于是最近发生的案子，想必很多人还记忆犹新。后面我在说到《希腊棺材之谜》之争时，打算提一提这件事，所以现在想做个回顾。

简单来说，案子是这样的：远程操作别人的计算机，在网上论坛发布杀人预告，把与自己毫无关系的无辜者陷害成罪犯。

杀人凶手为逃脱警方的追查，隐藏尸体或伪造不在场证明，声称案发时自己在别的地方，这在推理小说中早已司空见惯；在现实的案子里也常见诱罪于人的情况。

但是，罪犯设下陷阱让警察逮捕与自己毫不相干的无辜者，这类案子则十分罕见。而且，用到的手段是互联网，是计算机远程控制软件/病毒。这实在是高度信息社会、网络社会才可能发生的、立于时代最前端的现代型犯罪。

本案中，警方一度落入罪犯的圈套，从二〇一二年六月至九月在东京都、大阪府、福冈县、三重县、神奈川县逮捕了多名无辜男子，怀疑他们在横滨市等地的网站上投放了无差别杀人预告。倘若没有罪犯的犯罪声明，这些人恐怕还会被起诉，接受有罪判决。

该案于二〇一四年五月被破获，当时我想到了埃勒里·奎因的古典名作《希腊棺材之谜》（一九三二年）和杰弗里·迪弗的《破窗》（二〇〇八年）。

众所周知，在《希腊棺材之谜》里，狡猾的真凶利用伪证给名侦探奎因设置圈套，使他人被陷害为罪犯；《破窗》则有所不同，真凶通过伪证设下陷阱的对象不是名侦探，而是警察。



两者的故事当然完全不同，但共通的是，高智商罪犯以警察或名侦探为对手，把罪责转嫁给无辜者。而计算机远程操作事件也属于这一类型。

其实，真凶给警察或名侦探提供伪造的证据、委罪于无辜者的桥段，早在二十年前就已作为逻辑解谜推理小说——所谓的本格推理小说——的问题被提起。

法月纶太郎在发表于《现代思想》（一九九五年二月期）的《初期奎因论》中提出了这个问题，该文援引哥德尔的不完备定理对埃勒里·奎因的侦探小说和国名系列中的《希腊棺材之谜》进行了探讨。因此，当时这个问题又被称为“侦探小说中的哥德尔（式）问题”，但笠井浩言及此问题时使用的“后期奎因（式）问题”一词渐渐成了固定用语。

新本格派作家和评论家就这个“后期奎因（式）问题”热情地展开了意见交流，但其波纹并未扩展到普通推理小说迷之间。与世界现代推理小说的大潮流没有直接关系固然是原因之一，但我觉得主要是因为这个问题与远在八十多年前的古典名作相关，而且用的是晦涩难懂、一般读者听着耳生的数学和逻辑符号学的术语，所以给人一种疏远感。

范·达因和埃勒里·奎因的作品是古典本格侦探小说的名作，想必很多推理小说迷对此都怀着少年时代的美好回忆。我也是其中之一，至今还记得高中时代我曾拿少得可怜的零花钱买了一些特价书，比如新树社 black 丛书在战后出版的《Y 的悲剧》（再版本）、《X 的悲剧》（初译本）等。我第一次读《希腊棺材之谜》则要晚得多，但也是五十多年前的事了。

大约在十五年前，我又读了一遍奎因的国名系列。当时，我恰好因大学的外派研究，在纽约曼哈顿和旧金山郊外住了一年。

一九九五年五月二十二日，位于中央公园附近、自然历史博物信

旁的历史协会楼的大厅内办了一个“New York Festival of Mystery”（纽约推理节），我支付了七十五美元外加参观旅游费十五美元，参加了这次活动。可容纳三百人的会场座无虚席，参与者几乎都是本地人，只有我一个日本人。

第一条的演讲和小组讨论的内容水准很高，具体的就不多说了，我记得在讨论“二十世纪前叶的古典侦探小说”这一主题时，奎因传记《埃勒里·奎因的世界》的作者——执教于华盛顿大学法学院的弗朗西斯·M. 内维斯教授评价道：“奎因在《希腊棺材之谜》中进行了新的尝试，具体而言就是把曼哈顿第五大道设为了故事的舞台。”

翌日，我们分成三组踏上了神秘之旅——漫步于坡、范·达因、埃勒里·奎因作品舞台所在的地方。我所在的“下曼哈顿区巡游组”的向导是纽约亨特学院文学部的美女教授 B. J. 伯恩，那是一段令人愉快的经历。

拜这次活动所赐，我再次萌生了对奎因古典作品的关心。但是，当时曼哈顿的书店里没有古典侦探小说，记得我读的是从会员制的商业图书馆借来的几本国名系列。其中之一就是《希腊棺材之谜》。

且说国名系列的第四作《希腊棺材之谜》讲述的是这样一个故事：

古董商卡基斯因心脏病发作而亡，遗体被安放在自家住宅附近的墓地的地下墓穴内，并顺利完成了葬礼。

然而，就在这之后，死者的律师伍德拉夫打开卡基斯书房墙上的保险箱，竟发现新近修改过的遗嘱不见了。

地方检察处接到伍德拉夫的电话后，派地方副检察官佩珀赶赴现场。佩珀向上司桑普森检察官报告了事件的现状，请求警方支援，后与随行的地检处探员科阿朗一起外出调查。两人回来时，奎因探长手下的搜查小组的巡官、刑警和女警已经赶到，他们是纽约市警局派来的增援。众人仔细地搜查了现场和周边，但仍然找不到遗嘱。

年轻的名侦探埃勒里与父亲奎因探长以及地检处的相关人员出席了桑普森检察官主持的搜查会议，这时名侦探奎因指出了搜查的盲点，说“遗嘱可能在装有死者遗体的棺材里”。

然而，人们打开棺材却吃惊地发现里面装着卡基斯和另一人的尸体，于是风波骤起。但是，遗嘱仍然没有找到，而以奇异的方式浮出人的出水面的杀人案成了当前搜查的重点。

如此这般，《希腊棺材之谜》拉开了命案的序幕，但这部作命有着与之前的逻辑解谜推理小说很不一样的特征。

简单来说，这部作品导入了前所未有的桥段——高智商的罪犯给名侦探埃勒里提供假线索，把推理引入了错误的方向。而埃勒里最初也完全受到蒙骗，把无辜者推理成了罪犯。但是，这项推理因一句证词被干脆利落地推翻了。

埃勒里从这屈辱的失败中走出来，突破了第二和第三道壁垒，终于查明了真凶。

法月纶太郎在《初期奎因论》中就《希腊棺材之谜》的这一新尝试，指出了以下问题：

“显然，《希腊棺材之谜》的作品构造与塔斯基的元语言有异曲同工之妙。可以说，构筑‘逻辑主义’的解谜游戏空间必然会派生出这样的构造。在奎因的文脉中，对证据真伪性的判断成为了阶梯化的契机。但是，像《希腊棺材之谜》那样的元罪犯——此处姑且将其定义为‘制造假证据以指定假罪犯的真凶’——的出现，会危及‘本格推理小说’的静态构造。倘若允许元罪犯伪造证据，也就无法否认这样的可能性，即案件背后存在一个伪造元证据以指定元罪犯的元，无罪犯。这与‘作中作’技巧一样，可以无限扩张，其结果不过是同一过程的单调反复，一旦超过某个限度，就只会变得令人厌烦。为了切断这种元层次上的无限阶梯化，就需要别的证据乃至推论。然而，在

同一系统内，我们无法判断‘别的证据乃至推论’的真伪。也就是说，到了这个时点，‘作者’的恣意性再次显露，而且还没有办法避开它。”

说实话，对我来说法月氏的这番评论很不好懂。

柄谷行人在《作为隐喻的建筑》及《内省与溯行》里进行分析时，援引了哥德尔的不完备定理，而法月氏的《初期奎因论》正是在此事的触发下写成的。事实上，这是法月氏自己承认的，他还说：“我之所以研究‘哥德尔’问题，完全是因为奎因的作品本身在强迫我这么做。”

我想“很不好懂”的原因即在于此。

明明我很懂数学，却因年轻时所仰慕的法国优秀评论家保罗·瓦莱里对数学颇为关心，所以也曾收集过关于现代数学的书籍。当时，法月氏的这番议论激起了我的一点好奇心，但我既没有激情也无闲暇去鞭策自己这把老骨头来认真学习哥德尔的（不完备定理）或阿尔弗雷德·塔斯基的《形式语言中的真理概念》等论文的原文，只是觉得“有必要想得这么艰深吗”，不知从何时起便不再关心了。

法月氏的评论问世数年后，我住进了共管式公寓的单身套间。这幢老公寓当时号称建成已有六十年，位于曼哈顿中城的喜来登酒店附近。彼时，我再次感到《希腊棺材之谜》的舞台真的就在身边，不由深切地体会到前文提及的弗朗西斯·M·内维斯的见解是恰如其分的。

结果，当时我买了好几本关于纽约历史的书籍和历史地图。不过，研究美国的犯罪报道和人权问题才是我原本的目的，所以我对法月氏这篇评论的记忆也就渐渐淡忘了。

但是，此后我得知笠井洁的《侦探小说与二十世纪精神》（二〇〇五年）、本格推理大奖获奖作小森健太朗的《侦探小说的逻辑学 罗素逻辑学与奎因、笠井洁、西尾维新的侦探小说》（二〇〇七年）以及饭城勇三的《埃勒里·奎因论》（二〇一〇年）等书针对上述问题提出了各种见解，便再次感到自己或许有必要以自己的方式对这一问题进

行思考。与此同时，不可否认的是，我又有些犹豫，法月氏这批年轻才子和我的年龄差距堪比父子，事到如今才一本正经地对他们早在二十年前的话发表意见，未免有点孩子气。而且，我在担任东京创元社推理论奖奖的评委时与法月氏共事过两年，对这位青年印象极佳，他关于罗斯·麦克唐纳的论考也是非常优秀的评论，令我受益匪浅。

然而，再次读过收录于《复杂的杀人艺术》（讲谈社，二〇〇七年）的〈初期奎因论〉并浏览了一遍相关评论后，我发现这些观点至今仍对一部分人拥有影响力，对此我无法视而不见。此外，我对结合数学并以这种形式写推理小说评论也抱有很大的疑问。

因此，坦白来说虽然心情有些沉重，但我还是动笔写下了本文，内容仅限于与《希腊棺材之谜》相关的问题。文中我也会言及笠井氏的评论，他与法月氏同时提出了同样的问题。当然，我与两位先生之间绝不存在个人感情和利害关系上的对立。

我认为有必要写下个人想法的契机是小森氏的《侦探小说的逻辑学》。

小森氏在书中说，法月纶太郎写〈初期奎因论〉时所参考的对象——柄谷行人，其实对哥德尔的〈不完备定理〉的理解有很多错误，“要研究这个哥德尔问题，就必须在处理该问题时摒除柄谷的过滤”。

那么，经柄谷的过滤后言说“后期奎因问题”的法月氏以及研究相关问题的笠井氏，他们的评论究竟如何呢？

关于这一点，小森氏的立场是：只要理解为是在比喻式地运用哥德尔的定理，便可以说这不属于不恰当的滥用。

书中小森氏还提出了“推理小说的标识代码”等颇具启发性和建味性的内容，他就与《希腊棺材之谜》相关的问题，针对“侦探小说中的‘哥德尔式问题’”有如下阐述：

“其实，对侦探小说来说，这未必是一个严重的问题。准确地说，我们可以把它当作一个主题、一个严肃的问题来对待，但即使放任不

管，在大多数情况下也不会有问题。为什么呢？因为这不是侦探小说逻辑独有的难题，它只是揭示了更为广泛的、日常生活逻辑层次上的‘无法决定’与‘极限’。除侦探小说外，这个问题只在某种特殊情况下，或是在进行全局式的、哲学式的考察时才会发生。”

这段话极为准确和重要。

不过，法月氏本人在〈初期奎因论〉的注6中有如下解释，感觉他在一定程度上也明白这一点：

罗素所说的“逻辑”与推理小说中的“解谜的逻辑性”不可混为一谈。这一点自不待言。

前者是规范逻辑符号学体系的严密法则，后者不过是为了遵守“公平竞争原则”的一种文辞。若按罗素所说的意思，那么任何名侦探的推理都不可能是完全“符合逻辑”的。问题是，在设想可后者发挥作用的形式体系时，其体系本身拥有的自我言及式的构造，与罗素和希尔伯特正欲奠定基石的数学体系的形式性呈相似关系。

那么，包括上述内容在内，我们不妨详加考察，看一看范·达因、埃勒里·奎因的逻辑解谜小说的形式体系及自我言及式的构造是否与数学的形式性“呈相似关系”。

被〈初期奎因论〉引用的文章中，有柄谷氏对“形式化”做出的定义：首先，它是通过背离所谓的自然、现实、经验、指示对象，欲构建人工的、自律的世界的一种行为；其次，它是将指示对象（referent）、意义（内容）、文脉纳入括号，欲观察本身并无意义的事项（形式）之间的关系（或差异）和固定规则的一种行为。

进而，柄谷氏举抽象艺术和十二音阶的音乐为例，说它们是文学艺术领域发生的、与形式化“相似”的动向之一。

抽象艺术也是多种多样的。比如，康定斯基的那些拥有表现主义

要素的作品。不过，蒙德里安的绘画——如“构图”系列等——可以说确实是在描绘数学的、几何学的美；而且我也能够理解，十二音阶的音乐确实具有那种抽象性。换言之，似乎称得上是“相似”的。

但是，法月氏列举的侦探小说虽然是架空世界的，但描写的是具体的、人类的犯罪之谜，即使要像数学那样处理逻辑，可小说中登场的警察也好，名侦探也好，毕竟是作为人来描写的，与数学的逻辑公式、抽象艺术这种缺乏具体性的东西完全不同。

诚然，在《西班牙披肩之谜》（一九三五年）里，名侦探埃勒里把自己重视逻辑推理胜于一切的方法比作数学，说自己的工作一直都是“无视人性的要素，把人类当作记号和数学问题来对待”。他的确有过这样的发言。

但这是埃勒里在说自己的推理方法。这就跟范·达因创造的名侦探菲洛·万斯称自己的推理方法是重视人类心理胜于物证的内在分析法一样。

不能因为名侦探的推理方法如此特殊，就说埃勒里·奎因的侦探小说整体与现代数学的形式性相似。书中的登场人物包括名侦探在内，都是有血有肉的人，与一般小说并无二致。

柄谷氏认为，抽象艺术和十二音阶音乐的产生与现代数学中的形式化相似。如果法月氏是在向近现代文学的领域寻求与之相同的动向，我想他应该列举人物作为记号登场的卡夫卡的小说、阿兰·罗布-格里耶的反小说，不是吗？那些作品整体是抽象的，确实称得上是相似的吧。

反之，范·达因在初期作品中以现实发生的案子为基础构思故事，埃勒里·奎因则把舞台设定为真实存在的纽约，以柄谷氏所表述的意义而言，不能说他们的侦探小说与数学的形式化相似。这就是我的想法。比较一下范·达因、埃勒里·奎因的侦探小说与抽象艺术，马上就明白这一点。

关于数学的形式化,林晋在《形式化和无矛盾性证明的悖论》(《悖论!》,日本评论社,二〇〇〇年七月)一文中如下论述:

以集合论的悖论为契机登场的是希尔伯特的形式理论及其无矛盾性证明的构想。运用形式体系,切取现实纳入记号之中,这就是形式化,而证明这个形式化不会自我破裂即为“无矛盾性证明”。可以说,无矛盾性证明是指证明在数学层面上不存在悖论。

形式体系与被称为形式语言的东西基本相同,原本是为描摹数学而创造的人工语言。

略去有名的“哥德尔数”等难懂的术语不提,简而言之,在集合论和现代逻辑学中,人们一直拿被记号化、被符号(code)化的逻辑公式用于证明,尝试避开悖论。联想一下编制计算机程序时所使用的东西(虽然它与数学中的事物不同),应当能较为容易地理解这个被称为形式语言的事物。原则上它是由数字和符号来表述的。

至少我未能从范·达因的作品和《希腊棺材之谜》中看出抽象化和形式化的意图,比如数学式的记号化、符号化、逻辑公式等等。也就是说,我并不觉得“相似”。

范·达因订下了“侦探小说二十条准则”,此事非常有名,而法月氏似乎想将其与数学中的“形式化”和“相似”挂钩,他说:“他所提倡的理念与希尔伯特的公理主义(不妨回忆一下他在第二届国际数学家大会上发表的演讲《二十三个未解决的问题》)、俄罗斯形式主义的兴起呈相似关系。其目标是要从过去的推理小说身上剥去文学的、人类主义的意味,构建起人工的、自律的解谜游戏空间。”

然而,它们之间的关系不过是停留在“也许可以这么说,但不这么说也没什么问题”的程度。至少我觉得,即使不搬出哥德尔或希尔伯特的名字,也能很好地论述奎因作品的趣味性和问题要点。



在古典型侦探小说家中，范·达因是我喜欢的作家之一。然而，他的“二十条”很多不适用于现代推理小说，这已是现代的常识。

而另一方面，数学的公理指的是“给定两点时，可以划出一条通过这两个点的直线”（欧几里得几何学）、或“每一个确定的自然数都具有确定的后继自然数”（皮亚诺公理）之类的东西。像“二十条”这种随时代的变迁不做若干更改便无法通行的东西，我认为不能称之为公理。我觉得，在此处也很难认为希尔伯特的公理主义和范·达因的侦探小说及“二十条”等有“相似”之处，不知读者以为如何？

进而，法月氏又说“继承范·达因的形式主义、彻底达成推理小说之‘形式化’的正是显著受其影响而出道的埃勒里·奎因”，并从中岛河太郎为《法国粉末之谜》撰写的解说里选取奎因所提倡的“推理小说批评法”，论述道：“毫无疑问，此处所采取的还原主义式的态度处于‘推理小说二十条准则’的延长线上。换言之，可以这么说，奎因秉持着更为严格地贯彻范·达因之形式主义的方针，欲对‘本格推理小说’进行定义。”

然而，真的可以这样说吗？

埃勒里·奎因确实是范·达因的逻辑解谜小说的正统后继者，是少有的将其可能性追求至极限的作家。但是，他对侦探小说的看法远比范·达因灵活。这个只要读一下法月氏做过简要介绍的〈推理小说批评法〉的全文，便一目了然。

这篇评论的原文标题是“The Higher Criticism”，饭城勇三把标题译为“高等批判”，翻译了全文，并收录在其编撰的《神秘联盟杂志杰作选（上）》（论创社，二〇〇七年四月）中。

文中奎因预先声明“自己的批评基准归根结底只限于用在逻辑解谜小说——也即所谓的本格侦探小说上”，提出了推理小说批评法：将情节构架、悬疑性、解谜的意外性、解谜的分析、文体、人物描写、舞台设定、杀人方法、线索、对读者的公平性这十大要素列为基准，

各以满分为十分进行评价。奎因说哈米特的硬汉派小说、奥本海姆的间谍惊险小说无法用这套基准进行评价，这是理所当然的。

读一下对这些要素的说明可知，比如在解谜的意外性方面，奎因对范·达因全面否定的克里斯蒂的《罗杰疑案》评价很高（法月氏也指出了这一点）；在文体方面，他则表示“侦探小说也可以把基准设定得和我们阅读一般文学时所期待的水准一样高”；在人物描写方面，奎因也提出了“作中的人物是真实的？抑或是铅字做成的人偶？”这一问题。关于名侦探，他特别强调必须是“颇为有趣的、真实可信度高的、有个性的人”。

此外关于舞台设定，奎因又说“作者真正地使用了新的舞台，评价就会高”。

相比范·达因严格的二十条准则所主张的“完全拒绝爱情元素”、“轻视人物塑造和氛围营造”，奎因的观点则宽松得多，而且重视小说层面的魅力。范·达因被视为导入了“从过去的推理小说身上剥去文学的、人类主义的意味”的形式主义，而我觉得奎因的想法吸取了文学的、人类主义的意味，比范·达因灵活得多。这莫非是我的误读？

我倒是认为，埃勒里·奎因的这套基准也适用于柯林·德克斯特、杰弗里·迪弗等人的现代本格推理小说。

针对法月氏的观点——“范·达因和埃勒里·奎因的逻辑解谜小说体系及自我言及性构造与数学的形式性相似”——所做的批评性探讨到此为止。接着，我们再来看法月氏关于《希腊棺材之谜》的作品构造所提出的主张。

首先，法月氏认为，“显然，《希腊棺材之谜》的作品构造与塔斯基的元语言有异曲同工之妙”。

这是什么意思呢？

诚然，在《希腊棺材之谜》中，四个有嫌疑的人被依次指为罪犯，第一次是卡基斯，第二次是斯隆，第三次是诺克斯，第四次是真凶佩

珀，到第二个嫌疑人为止，推理因新证词的出现被一一推翻。

现在试将这些情节按时间顺序排列如下：

A. 罪犯设下的第一个假线索

卡基斯犯罪说=名侦探埃勒里的推理

——因秘书琼·布莱特的证词被推翻

B. 罪犯设下的第二个假线索

斯隆犯罪说=纽约警方的推理，埃勒里对此有疑问

——因苏伊查的证词被推翻

C. 罪犯设下的第三个假线索

挑战读者

诺克斯犯罪说=埃勒里逮捕了诺克斯

但这只是为了给真凶设套诺克斯家的枪战

佩珀真凶说=埃勒里

结案

如此这般，貌似是“埃勒里及警方根据真凶设下的假线索揪出新的罪犯，但因新的证词被轻易推翻”这一相同模式的多次反复。也就是说，以表象观之，乍一看这似乎与塔斯基为避免无限延续的自我言及式的悖论而提出的、区分对象语言和元语言的“语言层次论”十分相似。

但是，法月氏只引用了塔斯基诸如“自我言及式的悖论”之类的话，他所主张的“无限阶梯化”到底以何为依据，却并未得到扎实的说明。因此，我感到读者的理解方式也出现了各种混乱。

现在姑且先考察法月氏所说的“无限阶梯化”是否会延续下去。

首先要考虑的一点是：在《希腊棺材之谜》中，故事的展开是从“名侦探埃勒里被真凶的假线索欺骗，把无辜者推理成罪犯，后因新

的证词被推翻”开始的。

此外，在迪弗的《破窗》里，名侦探林肯·莱姆的堂兄因涉嫌谋杀被逮捕，由于遗留下来的证据过于完整，莱姆起了疑心，极度怀疑是真凶想把无辜者立为重大刑案的嫌疑人，因而设下巧妙的圈套使警方中计——整个故事由此拉开了帷幕。

换言之，虽然欺骗的对象不同（一个是警察，一个是名侦探），但故事都是从“名侦探意识到真凶为陷害无辜者设下了圈套”开始的。

其实，这也是理所当然的。如果警方和名侦探都未察觉中计，错抓了无辜者，并由此结案的话，就不会有后面的故事，也不能成为推理小说了。

在前文提到的计算机远程操作事件中，好几个与案子完全无关的人真的被逮捕了，据说还有人经不住严格审讯认了罪。由于有人自称是真正的罪犯、发布了犯罪声明，警方开始怀疑抓错了人，最后通过重新调查破了案。从这层意义上而言，这桩现实中的案子与上述作品的情况是一样的。

法月氏和笠井氏似乎是想用“无限阶梯化”一词说明——上文已提及——A 犯罪说被抛出时，因新的证词被推翻，接着 B 犯罪说被抛出时又因为别的证词被推翻，这样的形式可能会无限地延续下去。

倘若作者如此设定作品的构架，确实会变成这样，但事实上不会。通常在本格推理小说中，无论罪犯如何聪明，最终名侦探都会逼近案子的真相，成功地推断出真凶。换言之，这些小说的设定是：就算名侦探经历了种种失败，最后总是会以解谜而告终，而且作者也必须如此设计。如果这样设计很困难，我想就只能去写全面突出罪犯之魅力的犯罪小说，或者描写罪犯如何虚虚实实地对抗侦探和警方之追查的悬疑小说或警察小说，而不是逻辑解谜小说。

若是立足于这样的想法、让侦探永远被罪犯欺骗下去，不光小说永远完结不了，名侦探也成了迷侦探，这就完全没有趣味性可言了，

所以作者应该不会编这种故事。

从下面这段法月氏的话中便能看出，他自己也早就明白了这一点。

“这与‘作中作’技巧一样，可以无限扩张，其结果不过是同一过程的单调反复，一旦超过某个限度，就只会变得令人厌烦。”

那么，这个问题与法月氏、笠井氏列举的“哥德尔不完备定理”和塔斯基的“语言层次论”有何关联呢？

“无限阶梯化”、“自我言及式的悖论”之类的词在一部分人当中就像咒语一般特立独行，给人带来错觉，似乎“元罪犯、元元罪犯”这样的事必然会发生。所以，我想先对这一点做个考察。

两人列举的“自我言及式的悖论”被称为“说谎者悖论”。其中，出身于克里特岛的哲学家埃庇米尼得斯的悖论非常有名，据说是与圣经新约之〈提多书〉里的一句话一同流传开来的：

克里特人中有一个本地先知说：“克里特人常说谎话，乃是恶兽，又馋又懒。”

简而言之，就是克里特岛的居民之一、某预言家说克里特岛上的人全是说谎者。

这句话若是如预言家所言，那么“克里特岛上的人全是说谎者”。但是，预言家也是岛民之一，他的话应该是谎言，于是“克里特岛上的人全是说谎者”也成了谎言。也就是说，不管怎么讨论，都无法断定哪个才是真相。

库尔特·哥德尔反向利用这一悖论，在逻辑公式中通过哥德尔数证明了著名的不完备定理，但此处没有数学问题置喙的余地。

我明白，在数学的逻辑公式中，有时会直面这种悖论无限延续的问题。但我认为，描写现实世界的推理小说在原理上也不可能存在这种悖论的无限延续。

说到悖论，其实有很多种类，这个词并不单纯。不过，说得粗暴一点的话，悖论作为数学和逻辑学上的问题确实相当有意思，但在现实社会中几乎不会成为问题。

比如，非常有名的芝诺悖论“飞矢不动”和“阿基里斯跑不过乌龟”——当然它们与自我言及式的悖论不同。就连小孩子也知道，现实中箭离弦后就会飞向天空，马拉松运动员能立刻赶超爬得慢吞吞的乌龟。反过来说，若把这种明摆着的事作为数学、逻辑学或哲学问题加以考察，由于难度很大，所以会非常有趣。

那么，与自我言及式的悖论和塔斯基的想法相关联的“无限阶桥化”又是怎么回事呢？

富永裕久著有极为通俗易懂的解说书《悖论的教室》（二〇一二年）。我想稍稍变更书中提到的“自我言及式的悖论”的实例，并加以概括，然后对这一问题做个思考：

每次一有活动，某中学校园正门的两侧墙上就会被学生贴满招贴，校长对此颇有微词，便在没有活动的时候先发制人，在墙上贴了张纸。上书“禁止贴招贴”。然而，学生之间议论纷纷，校长自己都在贴，还说什么“禁止贴招贴”？有个学生说我也来，在墙上贴了张纸，上书“禁止贴写着禁止贴招贴的招贴”。不料，又有一个学生按同样的方式贴了一张纸。如此这般，招贴越来越多，情况变得一发不可收拾。

于是，学校召开了职工大会。有位教师熟知塔斯基的语言层次论，他指出：校方最初的招贴中的“招贴”是对象语言（被讲述的语言），指学生举办活动时贴的“招贴”；而学生的招贴中作为元语言被加在末尾的“招贴”，指的是一般的“招贴”，两者的内容完全不同。但是，有人说即便如此也解决不了问题，双方争论不休。最终校方决定对此事不发表意见。

在这个案例中，从逻辑上讲，招贴确实有可能无限蔓延，但在人类居住的有限的现实生活空间中不可能发生这种事。

首先，既然学校里贴招贴的地方本身是有限的，就不可能无限地贴下去。其次，社团的数量也是有限的，抱着淘气心理不停地贴这种纸的人也是有限的，所以绝对不会无限地蔓延下去。

此外，如果放任墙上布满招贴会引发问题，那解决方案之一是：学校可以发放盖有校方许可印的通知，上写“禁止贴未经本校许可的招贴”，并采取对校内社团贯彻这一宗旨。然后，还可以考虑撤去违反规定的招贴，视情况对违规者进行处分等。解决方案应该还有很多，总之，招贴是不可能无限蔓延的。

换句话说，数学和逻辑学中的自我言及式的悖论在逻辑上有可能无限延续，但人类日常生活的现实空间原本就是有限的，会自行改变状况，所以能回避悖论，不可能让它无限延续。

让我们再结合《希腊棺材之谜》的故事来详细考察这个问题吧。

饭城勇三在《埃勒里·奎因论》中，就罪犯渐渐被锁定为一人的过程有过重要论述。

首先，《希腊棺材之谜》的真凶设置的第一个假证据是特别针对名侦探埃勒里·奎因，而非警方。

第二，假证据和假线索在被识破的一瞬间，反转成为了真线索。

饭城氏的这两个观点我都赞同。从中自然生出的结论，用我的话来说就是：“在推理小说的世界里，罪犯的背后有元罪犯，元罪犯的背后有元元罪犯——这种情况的延续不能说完全不可能发生，但绝无可能无限地持续下去。”

下面，我将站在饭城氏支持者的立场上阐述己见。其内容文责完全在我，与饭城氏毫无干系，特此声明。

阐述之前，有必要先说一说作者埃勒里·奎因创作《希腊棺材之谜》的意图。

J. J. McC 在本书的前言中明确指出，名侦探埃勒里·奎因不愿展示自己的失败经历、当众丢人，极不想公开《希腊棺材之谜》的记录，这是他刚从大学毕业、还是毛头小伙时解决的案子。

不过，关于最终同意出版一事，J. J. McC 强调了本案的意义：埃勒里·奎因在本案中尝到的失败和屈辱与他之后作为一个名侦探取得的巨大成长和成功密切相关；此外，过去总有人批评奎因头脑聪明但缺少人情味，这个故事能完全改变这一状况。

总之，这个前言间接传达出的意思是：作者在这部作品中对有意识地导入“人的要素”进行了尝试，表明再聪明的名侦探、再狡猾的罪犯都有犯错的时候。

且说名侦探埃勒里·奎因在《希腊棺材之谜》中进行第一次推理时，误入真凶的圈套，错将卡基斯指为罪犯，但被秘书琼·布莱特的证词轻易推翻了。

当时，自尊心甚强的埃勒里饱受着屈辱感的折磨，他一定是在想：罪犯为何要针对我设下圈套，而不是针对警方？

显然是因为罪犯断定我是一个危险人物，拥有比警方更强的推理能力，想诱导我做错误的推理，让案子了结。可是，我刚从大学毕业，既没有充分确立自己的推理方法，也没有出过书。真凶为什么会认为我这个无名之辈是危险的名侦探呢？

于是，埃勒里想起自己曾在内部搜查会议上指出，下落不明的遗嘱被藏在警方的搜索盲点——安放卡基斯遗体的棺材里。其主张之敏锐令罪犯感到了不安。

埃勒里是在内部搜查会议上说这番话的，而与会人员只有主持人桑普森检察官、副检察官佩珀、第一副检察官克罗宁、埃勒里的父亲——纽约市警局的理查德·奎因探长以及年轻的埃勒里本人。

虽然难以置信，但真凶可能就在这些人当中。不过，罪犯也可能是某个从埃勒里的友人或熟人处获知其推理能力的人。



此外，真凶是一个能在卡基斯家设置假线索的人，或是万一在那里现身也不会受到怀疑的人。换言之，这个人极可能是卡基斯的亲属，可以不受怀疑地自由出入卡基斯家或宅子周围；或是与卡基斯来往亲密之人、因工作关系而深受卡基斯一家信赖的员工、用人；或是执行搜查任务的警方相关人员。

此外，杀害格里姆肖的罪犯当与死者在过去有某种形式的交集。从动机来看，斯隆最有嫌疑。但佩珀也说过，五年前他在法律事务所工作时，曾为格里姆肖做过辩护，但最终还是被判有罪。

如此这般，埃勒里从自己的失败中成长起来，如饭城氏所指出的那样，以“获知某线索为假的一瞬间，此线索就反转成为了真线索”为材料，在最初阶段就大致锁定了嫌疑人。

同时，埃勒里为了不重蹈覆辙，向父亲宣誓道：今后我对于自己可能参与的任何案子，在没有把整个罪行的具体情况全部摸得一清二楚、对每一个细小环节全都了如指掌之前，就绝不轻易下结论。

事实上，当斯隆犯罪说浮出水面时，虽然父亲倾向于这个结论，埃勒里仍迟迟不愿认可，反倒提出了疑问：“表面上感觉一切都严丝合缝。然而，这个一切都严丝合缝正是我烦恼的根源。过于无懈可击让我总觉得心里不踏实。”

迪弗的《破窗》情况与之相同，在几桩案子里，现场留下了大最表明有罪的证据，甚至还有匿名举报，反倒让名侦探林肯·莱姆觉得物证过于完备，有蓄意为之的嫌疑，遂亲自出马开始追查真凶。然后，真凶一有行动，他便做一次罪犯心理画像，渐渐收紧侦查网。

由此可见，关于《希腊棺材之谜》的第二解——斯隆犯罪说，事实上真凶的圈套已变为针对警方之物，这也是因为就算同时以侦探为对象，埃勒里也已经有所戒备。

不久，因纳奇欧·苏伊查的证词，警方判明斯隆是他杀而非自杀，真凶的尝试再次以失败告终。

于是，过于完美的、陷斯隆于嫌疑人之境地的证据，在埃勒里灰色的脑细胞中反倒成了问题。斯隆房间的桌上摆着一个巨大的保润烟盒，从里面找到钥匙的人是佩珀。当然，诺克斯也能把钥匙放在斯隆的屋里，但奎因父子亲眼目睹了佩珀拿出钥匙的一幕。这把钥匙能打开诺克斯那幢空宅子地下室的门，而遗嘱的残片就是在那里找到的，斯隆的嫌疑遂被坐实。但是，既然斯隆犯罪说是靠假证据推理出来的，就有必要反过来站在“斯隆是被陷害的”这一立场，再次进行推理，那么，真凶就是……

以上只是我基于饭城氏的杰出见解提出的个人想法。《希腊棺材之谜》的故事脉络与法月氏所说的“制造假证据以指定假罪犯的真凶不断出现、连绵不绝”的单纯反复完全不同，而是展现了这样一个过程：伴随着假证据反转成为真线索，警方的周边侦查也带来了新的信息，而埃勒里的推理也一次次地得到再梳理，真凶的范围渐渐收缩。不，应该说是作者这么设定的。

“无限”是现代数学的一大课题。大数学家康托尔钻研过集合论中的“无限”问题，作为抽象数学的开拓者而广为人知。数学领域确实存在无限集合的思想，而在物理学和天文学领域中，人们对宇宙的看法各有不同，但“无限”仍是一种重要的观点，这一点自不待言。进而，在哲学领域中，有限和无限亦是关系到“人与神”问题的重大研究课题。

然而，以犯罪之谜为题材的推理小说世界虽然是虚构之物，但警察、案发场所等即使以架空的城镇为舞台，也不可能用与现实完全无关的形态进行描写。

埃勒里·奎因的国名系列也是如此，描写的是纽约市警察管辖的曼哈顿地区。

艾德·麦克班恩的著名警察小说“八十七分局”系列虽以架空城市艾索拉为舞台，但大家都说其原型是曼哈顿。换言之，除非推理小

设引入科幻式的设定，否则无论如何也不可能完全脱离现实世界。近年来大受欢迎的北欧警察小说也好，日本的推理小说也好，无不如此。

在现实世界中，写小说的作者是人，读者也是人，原则上罪犯也是人（也可能是动物），被害者也是人，查案的警察、进行推理的名侦探也都是人（也可能是动物）。而人和动物都是有限的存在，居所和行动也都是受限的。

而且，推理小说虽然也是小说的一种，但与纯文学不同，它是谜与恐怖的娱乐，因而背负着特殊的宿命：谜团必须被解开，案子必须被侦破，真凶必须被确定下来。

《希腊棺材之谜》自然也是如此，若能从真正的线索入手，依靠名侦探的逻辑推理确定真凶，就能结束作品，而不会使之恣意而行。

反之，无法在作品内逻辑地整合各种线索推断出真凶，却又强行结束作品的话，这无疑是在作者本人的恣意性。

回到《希腊棺材之谜》，关于诺克斯犯罪说和佩珀犯罪说，饭城氏、笠井氏、波多野氏、浜田知明氏等人曾就金表里的一千美元等问题，展开了具体而活跃的交流。似乎法月氏和笠井氏认为奎因的结束方式是恣意的。一千美元等问题今后无疑也会成为讨论的对象，弗朗西斯·M·内维斯也在《埃勒里·奎因的世界》的原注中指出了若干问题，我想它们也都有讨论的价值。

不过，说到这部《希腊棺材之谜》，我们可以看到，在逮捕诺克斯之前插入了“挑战读者”，以示能够逻辑地推理出真凶，作者做出了“无需再思考其背后是否还存在元罪犯”的判断。

对此，法月氏和笠井氏认为：作者的判断是错误的，故事只是被恣意地斩断了，若没有进一步的新证据和新证词，就不可能锁定佩珀犯罪说为最终的结果。

笠井氏执著于一千美元，主张这样一种观点：可以认为真凶不是佩珀，他是被诺克斯构陷成罪犯的。其具体内容如下：

佩珀身中四枪，被警察打死在废宅的地下室里，但其实他可能只是单纯的盗窃犯，是在诺克斯的操纵下偷了画。既然一度被否定的诺克斯犯罪说极可能再度浮出水面，我们就不能说《希腊棺材之谜》以佩珀犯罪说为最后的真相，构成了一个完美闭合的侦探小说空间。（摘自《侦探小说与二十世纪精神》）

针对这个诺克斯犯罪说，饭城氏就“罪犯能获知名侦探的推理方法”列举了三种情况：1、罪犯是警察、报道案件的相关人员；2、罪犯是名侦探的熟人（或熟人的熟人）；3、名侦探公开了自己的推理方法。他认为从这三个条件来看，诺克斯犯罪说“完全无法成立”。

我想，笠井氏若要主张诺克斯犯罪说，就应该先回答一下上面的问题。

进而，我还想提一个看法，那就是有必要详细讨论诺克斯是否有杀人动机。作中奎因探长非常强调这一点，而法月氏、笠井氏以及热心讨论千元美钞问题的人们都未加留意。

诺克斯是一个富豪，大手一挥就能为珍贵的美术品付出七十万美元的巨款。这笔巨款是付给死者卡基斯，而非偷画者格里姆肖。虽然诺克斯在不知是盗窃品的情况下支付了巨款，但只要画是真品，在自己手中，就不会有任何问题。

不过，在案发前不久，格里姆肖来见诺克斯，说那画是盗窃品，他把画卖给了卡基斯，但没收到五十万美元的货款，所以希望由诺克斯来支付。诺克斯拒绝了，于是格里姆肖威胁说要揭发此画来路不正。

但是，这件事无法成为杀害格里姆肖的理由。即便画是盗窃品一事被公开，一来诺克斯向卡基斯购画时并不知情，二来东西还在自己手中，倒不如说诺克斯的怒火应该发向卡基斯。此外，也难以想象，称得上总统友人的大亨会被格里姆肖这等小人物的威胁吓倒。

不过，根据诺克斯的说法，在与奎因探长和埃勒里会面的前一天，他请专家做了鉴定，判定画有可能不是真品（当时还没有明确的结论）。在这种情况下，诺克斯确实有可能对卡基斯和格里姆肖抱有杀意，但鉴定是在卡基斯死后做的，而格里姆肖遇害更早，所以想杀也无人可杀。

假设专家早已做出鉴定，那么我想诺克斯自然会退回假画，要求卡基斯归还七十万美元，而卡基斯开出面值五十万美元的期票作为偿金的一部分时，应该会把抬头写成诺克斯。而且，他应该还会对格里姆肖说“盗窃品是假货，所以不能付钱给你”。然而，事实并非如此。

此外，如果案发前就已判明画是赝品，那么遗嘱也可能不会被更改。换言之，由于卡基斯和诺克斯是朋友，诺克斯也不急需钱用，所以他可能会说一句“金额姑且不论，现在只拿期票还就行”。

但是，果真如此的话，遗嘱也就不会下落不明，《希腊棺材之谜》便不会开始，描写埃勒里·奎因破获此案的正编未出，故事就已经告结束了吧。

此外，诺克斯也可能是在说谎，其实画不是假货。但是，如果画是真的，且在自己手中，那么正如前文所述，诺克斯没有理由杀害格里姆肖。

那么，在逮捕诺克斯时，奎因探长叫道：“这案子到了法庭上是站不住脚的呀，埃勒里；肯定站不住的。一无证据，二无动机。动机（原文的 *motive* 被印刷成斜体，以示强调），真要命啊！你刚才只字不提动机。诺克斯为什么要杀死格里姆肖呢？”此时，埃勒里为何完全不谈动机，也不加以反驳呢？

这是因为埃勒里不仅要针对真凶，还想向父亲公然表示他已完全落入罪犯设下的圈套，相信诺克斯犯罪说。

就在埃勒里道出卡基斯犯罪说、饱受耻辱之后，中了圈套的他说要反过来为罪犯设置陷阱。当时，埃勒里希望与会人员不要把他的计

划泄露出去。然而，其实罪犯就在席间，所以知道埃勒里有此意图。

因此，为了设置最后的陷阱，埃勒里自然得万般小心，连自己的父亲也一并骗了。

以上是我个人的想法，无非是提供一种观点罢了。

其实，我之所以关注动机，是因为留意到了《希腊棺材之谜》开头的那段题词（epigraph），即费洛伦茨·巴赫曼教授在应用犯罪学讲座上的闭幕词。里面有这样一段话：

人心是可畏的，人心是曲折的。只要稍生偏差——哪怕偏差得连一切精神病学的现代化仪器都无法测知——其后果亦不堪设想。谁能说清动机？说清感情的冲动？说清思维的过程？

用《牛津英语辞典》查“epigraph”一词的意思，得到的是“放在书或章节的开头、用于暗示主题（theme）的引文”。于是，我想作者埃勒里·奎因在本书中应该非常重视动机。当然，这可能是我的过度解读。

且说佩珀在较早的阶段就已进入埃勒里的嫌疑人列表。埃勒里对斯隆犯罪说的疑问和暧昧的态度便与之相关，但在那个阶段尚且无法将嫌疑人锁定为佩珀一人。因为最初的内部会议的出席者中，除了桑普森检察官，还有第一副检察官。而且，正如饭城氏所指出的那样，虽然只有纽约市警局内部的少数人知道“埃勒里是名侦探，具备卓越的推理方法”，但毕竟消息没有完全封锁，与总统为友的超级大亨诺克斯亦可能从意外的途径获知这项信息。

进而，在真相首次设置假证据的那一天，诺克斯出入过卡基斯的家。

现将以上各点简单列举如下：

- 有动机给埃勒里设置最初的假证据、具备较高知识水平的

人→佩珀、▽诺克斯、▼斯隆

- 实际上有机会设下圈套的人→斯隆、佩珀、▽诺克斯
- 与格里姆肖有过交往的人→佩珀、斯隆、X诺克斯
- 有动机杀害格里姆肖的人→佩珀、斯隆、X诺克斯
- 能够设置假证据，令斯隆背负罪犯之恶名的人→佩珀、诺

克斯

- 能够在诺克斯家给诺克斯发送第二封恐吓信的人 →诺克斯、佩珀

克斯、佩珀

(▽指几率略跌、▼指几率大跌、X指没有可能)

综合以上各点，佩珀作为最大嫌疑人已然浮出水面。

因此这些情况已经明了，到了诺克斯犯罪说的时候，对名侦探埃勒里设下的陷阱与其说已完全失效，还不如说反倒成了“给真凶下的套”。

如此这般，在《希腊棺材之谜》里，罪犯设下的假线索的功效在渐渐变化。不考虑这一点、认为新犯罪说会不断涌现则是错误的。这便是我——作者的佩珀真凶说的支持者——的观点。

那么，我们该如何评价和定位《希腊棺材之谜》这部作品呢？

笠井洁在《侦探小说与二十世纪精神》中承认《希腊棺材之谜》是划时代的作品，同时又批评道：在作品中导入元罪犯，已不是崭新点子或新奇诡计这些侦探小说的概念所能涵盖的，它暴露了近似于泥潭的形式的无底性。如何才能以第四个罪犯佩珀为结局，切断亦可说必然会发生的、无休止的元(meta)化呢？在迫不得已的情况下被构想出来的是对能决定证据之真伪的“元证据”的设定。未认清这一归宿便开始执笔的《希腊棺材之谜》是一部过渡性的作品，这种过渡性导致了侦探的推理中存在逻辑缺陷和飞跃。

我反对笠井氏的观点，不认为这是一部“未认清这一归宿便开始

执笔的”作品。

诚然，在日本，当红作家常在报纸、月刊、周刊上连载推理小说，由于太过繁忙，未敲定细节就开始下笔的情况也不是没有。其中更有一些作品让理应在中途就已死去的人又复活了，最终没能正式出版。

但是，我知道两件事：1、当时，美国侦探小说一般是直接成书，所以与日本的情况不同；2、埃勒里·奎因是弗雷德里克·丹奈和曼弗雷德·李这对表兄弟合用的笔名，两人经常见面，并做极为细致的讨论。

遗憾的是，二人在执笔时期的往来书信集《血缘关系》(Perfect Crime Books, 2012)包括一九四七年至一九五〇之间的书信，但没有涵盖《希腊棺材之谜》创作时期。埃勒里·奎因迷俱乐部会刊第一百期纪念刊(发行于一〇一四年七月)登载了饭城氏翻译的关于《九尾怪猫》的一些内容，从中可窥见资质不同的二人讨论得如何热心、如何周密，连细节之处都照顾到了。

此外，我和夏树静子女士二人在一九八〇年与访日的丹奈见面时，问了各种问题。其中，夏树氏问道：“小说的构架和情节是在撰写之前就完全定好的吗？”丹奈回答说：“基本是事先全都想好的，有时写到一半多少也会做些改动。不过，可以说我们没有一次会在最后写出根本不同的作品。”(《EQ》杂志同年的一月期)

从这一问一答来看，我认为在那段创作力最为充沛的时期不可能出现“未认清这一归宿便开始执笔”的情况。

我不清楚笠井氏所说的“在迫不得已的情况下被构想出来”、“对能决定证据之真伪的‘元证据’的设定”具体指什么，是指千元美钞问题吗？如果是指“每推出一个犯罪说，就会被新证词推翻”的问题，由于上文已有论述，此处不再重复；如果是指千元美钞问题，因我与饭城氏观点一致，就让《埃勒里·奎因论》来作答吧。

笠井氏所指的也可能是埃勒里的最终作战方案——即埃勒里为



了给佩珀下套，装成被佩珀设置的假线索所惑，逮捕了诺克斯，从而引出真凶。

关于这一点，我们不妨听听埃勒里的说法。他是这么说的：“接到第二封恐吓信的当天下午，我通过演绎推理明白了一切——佩珀的计谋，他的罪行，他的意图。但我所处的地位很特别，如果马上把他逮捕法办，我却拿不出一星半点的真凭实据，可以让你定他的罪；再说，那幅珍贵的画作已被他藏匿在什么地方。我们一揭穿他，那幅画说不定从此再也不会出现了。”

也就是说，埃勒里在最后给佩珀下套之前，已通过逻辑推理将佩珀锁定为真凶了。

如此一来，逻辑解谜便已完结，此后作者无论设定怎样的结局，都不能称之为恣意。就以作者插入“挑战读者”的位置来看，埃勒里的话显然具备逻辑整合性，即使在千元美钞方面确实有点问题。

综上所述，关于《希腊棺材之谜》，我与笠井氏的见解完全相反。

换言之，本书并非“未认清这一归宿便开始执笔的”，倒不如说作者就是想写这样的逻辑推演和意外的结局吧。

埃勒里一度中了罪犯的诡计，这回他给罪犯设下了圈套。进而，意外的罪犯以极为戏剧性的形式在末尾露出了最后的真容。此处有着电影的画面感，着实有趣。

像名侦探埃勒里·奎因这样的天才有时也会犯错，迷惑了名侦探的高智商罪犯有时也无法完全抑制自己的欲望——作者是想在由逻辑构成的本格推理中描写这些内容吧。这不正是作家向新解谜小说发起的一次冒险行动吗？

我的结论是：各个细微之处或有失误，但我们何不将其视为抵达逻辑解谜小说之极限的、冒险式的作品，加以高度评价呢？

我认为，法月氏所说的“元罪犯会危及‘本格推理小说’的静态构造”完全正确。因为这部解谜小说导入了无法靠逻辑彻底解明的“人

的要素”这一不确定、不合理之物。

倘若法月氏是在这一点上套用了哥德尔的“不完备定理”，虽然比喻不够准确，但我姑且还能理解。

根据野崎昭弘的《不完备定理》（一九九六年，二〇〇一年文库改订版），哥德尔的“不完备定理”原本是指：包含自然数论的谓词逻辑体系  $Z$ ，如果无矛盾，那么它在形式上是不完备的（不管  $Z$  是何种公理系统，只要无矛盾即可）。这个概念对我来说太难了，说实话我不认为自己已充分理解。不过，值得庆幸的是，像我这样的人似乎不少，很多时候人们会换用下面这句话来说明：如果  $Z$  无矛盾，就会存在明明正确却无法证明的逻辑公式。

故事中，名侦探埃勒里说“在逻辑上我知道佩珀是罪犯，却没有证据”。倘若把哥德尔的“不完备定理”擅自扩大解释为“明明在逻辑上是正确的，却无法证明”，我或许可以承认“此中存在哥德尔式问题”的说法。然而，法月氏的主张是“靠作者在作中给出的信息无法推理出佩珀犯罪说”，并非将“人的要素”视为问题。

即使假定法月氏谈论的是“人的要素”，但仅靠逻辑无法完全把握人类是极为平常的道理，完全不必为此搬出哥德尔的定理或海森堡提出的量子力学领域中的不确定性原理。

故事中，名侦探奎因的失败和真凶的失败同时得到了描写。

误入圈套、因推理错误而饱受屈辱的年轻神探对狡猾而强大的真凶设下陷阱，最终取得了成功。此处有着仅靠逻辑推理无法言说的人间戏剧。

乔治·西默农的《人头》（一九三〇年）也是一部对罪犯设下陷阱的推理小说，作中梅格雷警官怎么也无法确认自己抓获的男人是不是真凶，便故意让他逃出监狱。接着，可怕的天才犯罪者终于现身，梅格雷与之展开对决。这部作品不是所谓的本格推理小说，但罪犯的形象着实迷人，很是有趣。

这种方法就是所谓的“欲擒故纵”之计，警方破获电脑远程操作事件时也用了这个法子。

在那桩案子里，罪犯虽然被逮捕拘禁，但始终保持沉默，并于一年后的一〇一四年三月五日从东京拘留所被保释出来。

然而，就在公审日——五月十六日，有人自称是真正的罪犯，再次发出了邮件。难道罪犯另有其人？

其实，嫌疑人被保释后，警方没有停止搜查活动，他们在嫌疑人身边埋伏人手，靠跟踪等手段秘密监控对方的一举一动。

于是，在公审的前一天——十五日傍晚，搜查员目睹了嫌疑人在荒川河畔掩埋手机的一幕。警方在取出的手机中发现了邮件的正文，还检测出了嫌疑人的DNA。

嫌疑人再次被收监，并在二十二日的公审堂上承认了自己的罪行，使本案终于得到了解决。

此处展开的正是警方与罪犯之间的人对人游戏，最终警方获得了胜利。

之所以出现这样的结果，原因就在于罪犯为嘲笑警方的无能，发出了自导自演的犯罪声明邮件。假如罪犯什么也没做，或许警方就不会发现抓错人，罪犯也不会被捉拿归案。

《希腊棺材之谜》也是如此。倘若佩珀没有觑着脸现身，可能不会被卷入枪战，画的下落也就没人知道了。

饭城氏将《希腊棺材之谜》的这种故事展开定位为“由‘非对人的逻辑解谜’转为‘人对人游戏’”。

我基本同意饭城氏的意见，但又另有想法：如果是彻底的人对人游戏，那么胜败将变得不明。如此一来，这部作品就成了犯罪小说、悬疑小说，而非逻辑解谜小说，不是吗？

大体而言，在所谓的本格推理小说里，名侦探在推理过程中无论有过怎样的失败，最终都会推断出真凶，破解案情——不这么设计可

就麻烦了。

既然如此，我认为这里应该是“转为‘人对人游戏式的东西’”，而非完全意义上的“人对人游戏”。

也就是说，作者虽然在本作中导入了“人对人游戏”式的要素，但从一开始就以“名侦探大于等于罪犯”这一传统侦探小说的图式来搭建情节。因此，即使有人说“狡猾的罪犯应该能事先将埃勒里的推理纳入考虑，准备好假证据”，那也只是读者的自说自话。至于作者，恐怕只能说一句“罪犯虽然聪明，但不及埃勒里，所以我的设定并非如此。根据‘挑战读者’之前的文中给出的信息，当能锁定罪犯”。以上就是我的观点。

归根结底，问题在于读者能否和埃勒里一样，根据作中给出的信息逻辑地锁定罪犯。如果不能，那么作者的作品设计要么是不完善的，要么是随意的。

饭城氏与我在“人对人游戏”化这一点上，虽有若干想法上的不同，但我们都认为本作的解谜不是恣意的。

当然，饭城氏还使用了“解谜的人对人游戏化”一词，所以他说的可能和我说的是一回事。

人对人游戏式的解谜？世上真有这种游戏吗？虽是题外话，但我还是想对抱有此疑念的朋友介绍一下大道棋残局中的双玉问题。

这类残局经过精心设计，有可能令棋手一举逆转。由于棋盘上摆着双方的王，若是在重要关头一招走错，别说将不死对方，一眨眼的工夫自己的王都会被将死。

总之，这是一种只要按正确顺序走棋就一定能赢的逻辑游戏，同时又隐藏着人对人游戏式的、强烈的悬疑要素。

会从《希腊棺材之谜》想到这个双玉式大道棋，是因为我感觉“设定的罪犯非常接近名侦探和警察”与残局中“敌我双方的王在横盘上近距离相对”的情况十分相似。当然，这只是一种直觉式的联想，我

没说它们在逻辑上相似。

作者埃勒里·奎因在《希腊棺材之谜》中，刚开头就以公平的形式让意外的罪犯登场，与此同时，还设定让埃勒里能够推理出这个人物可能就在身边。

真凶不把警方作为对手、只针对名侦探埃勒里一人设置假线索是非常困难的。

我感觉，作者为翻越这艰难的壁垒，在书中采取了一些相当勉强的做法。

比如，卡基斯改写的遗嘱下落不明时，律师伍德拉夫给检察官打了电话，地方副检察官佩珀和地检处的探员赶到现场，纽约市警局的刑警也被动员起来。之后，桑普森检察官又与佩珀等地检处的人、奎因探长、埃勒里等人开了搜查会议。如果不这么安排，就难以解释为什么罪犯只对埃勒里下套，也无法制造锁定真凶的线索。

然而，当时不过是古董商的遗嘱不见了。律师慌乱之下找认识的检察官商量，这个能够理解；副检察官和地检处的探员来到卡基斯家，这个也能理解。但是，就连警察也赶来增援，纽约警局的理查德·奎因探长和埃勒里也来参加检察官主持的搜查会议，这在现实中是不可能的。

总局的探长虽然称不上是警方的最高层干部，但也是相当有地位的人。不是凶杀案，只是遗嘱不见了，在这种时候，无论这个古董商有多出名，我也不认为能把总局的探长招来。

不过，当时还没有真实描写刑侦活动的警察小说。

劳伦斯·崔特(Lawrence Treat)的《被害者的V》(V as in Victim)被称为警察小说的先驱作品，发表于二战后的一九四五年。而艾德·麦克班恩的八十七分局系列则始于一九五六年。

始终重视逻辑解谜的奎因侦探小说并未把重点放在警方活动上，所以从时代性来看，我认为尚处于能够容忍的范围。当然，世界流行

的现代警察小说自不待言，就算是在其他类别，这样的设定如今也已经行不通了。

我想说的是：奎因知道这样的设定很勉强，但是通过这样的设定，既能在一开始就让意外的罪犯登场，又能在最初判明是假线索的时候缩小罪犯的范围，保证公平竞争的原则。所以，奎因不得不这么做。

关于《希腊棺材之谜》所做的尝试，笠井氏持否定的态度。他说，“在作品中导入元罪犯，已不是崭新点子或新奇诡计这些侦探小说的概念所能涵盖的，它暴露了近似于泥潭的形式的无底性”，并提出疑问：如何才能以第四个罪犯佩珀为结局，切断亦可说必然会发生的、无休止的元（meta）化呢？

然而，即使是在真实发生的电脑远程操作事件中，警方虽然过于相信 IP 地址，完全中了罪犯的圈套，甚至还抓错了人，但经过重新调查后，还是抓到了真正的罪犯。

有人自称是真正的罪犯，发布了犯罪声明，警方以此为契机发现自己受骗，说起来这和《希腊棺材之谜》里的新证词所起的作用是一样的。

进而，上文也已说到，罪犯还在保释、公审期间发送邮件，造成罪犯另有其人的印象，想给警方下套，结果反倒露了马脚，不得不对罪行供认不讳。

警察意识到错误后，通过所谓的“电子数据取证技术（Digits Forensics）”（刑事案件领域的电子数据取证技术是指搜查机关从查抄来的硬盘或闪存等存储器中复制、保全、分析全部数据——浅川直辉）重新展开调查，基本断定此人就是真正的罪犯。不过，最终和《希腊棺材之谜》一样，本案以罪犯自取灭亡的形式落下了帷幕。保释是警方的一种赌博，而《希腊棺材之谜》的末尾也是名侦探的一场赌博，能否成功取决于罪犯的态度——说穿了就是“感情”这一“人的要素”，而非逻辑。只是书中和现实中的这两桩案子，都是查案、推

理的那一方获胜了。

在讨论中，法月氏和笠井氏都没有把“罪犯只针对名侦探设置假证据”和“对警方设置陷阱”分开进行论述。

那么，看到一度被欺骗的警察像本案这样通过重新调查抓到了嫌疑犯，两位先生还能坚持认为“有可能存在元罪犯”吗？

关于电脑远程操作事件，我们不妨大胆地发挥想象，比如，我们也许可以说：这个罪犯其实是某国际情报机关蓄意制造出来的，目的是为了打击日本警察的威信，真正的罪犯可能是某国秘密情报局的某成员。但是，可以这么假设、这么想象，并不代表可以主张这就是事实。如果不能展示具体的证据，这种假设和想象不过是妄想罢了。

我对埃勒里·奎因的国名系列评价颇高，它们把逻辑解谜小说的可能性追求到了极致，是十分优秀的作品。而且，我认为除了逻辑解谜的趣味，在其他方面，比如命案的舞台设定——《罗马帽子之谜》（一九二九年）里的百老汇剧场、《法国粉末之谜》（一九三〇年）里的百货商店橱窗、《荷兰鞋之谜》（一九三一年）里的医院手术台等——非常现代，至今仍具新意，并未过时。

就这层意义上而言，从普通的一场葬礼发展到棺中有一具身份不明的尸体——《希腊棺材之谜》的这个开头也真是厉害了。

很久以前，我喜欢的是《埃及十字架之谜》（一九三二年）。但这次重新阅读后，我改变了评价。

奎因的作品多姿多彩。按一般的说法，其作品经历过三至四次大的变化。

即使只以《希腊棺材之谜》之后的国名系列作品为对象，我们也能看到作者做过多种尝试，笠井洁、诸冈卓真等人则列举了潜伏于其中的问题，展开了各种各样的讨论。但是，我余生有限，无法仔细探讨、论述这些问题，且还关注着其他课题，所以在这篇评论中我只针对《希腊棺材之谜》的论争发表了意见。

不过，正如奎因本人所言，两人自出道起连续写了八年逻辑解谜小说，在攀上本格推理小说的世界最高峰后，一致断定“解谜小说的时代已结束”，并转向新的创作道路，一直延续到了一九三九年。丹奈还说：“我认为我们做出这个预测还真是挺早的。”（摘自〈询问埃勒里·奎因〉）

巽昌章在〈所谓巧合〉（《现代思想》，一九九五年二月期）一文中指出：“埃勒里·奎因在二战前通过所谓的国名系列追逐着‘找罪犯型解谜小说’，但从战中到战后，作者一边维持着使用同一侦探角色的、解谜小说的样式，一边展现出显著的风格变化。本格推理小说爱好者指其陷入停滞、创作能力衰退，其他评论者则称其为‘从幼稚的解谜小说进化为成年人的小说’。然而，我总觉得风格变化后的作品过于奇异，难以给出上述的评价。”

我感觉这段话说得极为妥当。

埃勒里·奎因在《希腊棺材之谜》之后的作品中不得不认识到：在作品世界里也不能无视人的要素。这意味着作者不得不在作品中导入无法靠逻辑完全掌控的不确定要素。

我总觉得，这也是这对合作者与各自的人生体验之间的一场对峙。巽氏指出埃勒里·奎因在文风上的变化可谓奇异，从中我看到了作家欲顺应新时代的苦恼历程。

我认为埃勒里·奎因的文风着实多姿多彩，是一位灵活善变的作家。不光是逻辑解谜小说，奎因同时也对始于达希尔·哈密特的硬汉派作品评价颇高，在共产主义遭受迫害的年代展现了《玻璃村庄》般的自由视点。

朱利安·西蒙斯在《血腥的谋杀》（一九九二年版）中强调侦探小说中的本格派已衰落，同时又在探索现代推理小说的发展方向，得出了“从侦探小说向犯罪小说转变”的结论。

我认为，这一倾向业已被当今世界的推理小说的动态所证明，但



未必会像西蒙斯所主张的那样，解谜要素衰减，或不再需要名侦探。

我的立场基本与布瓦洛-纳尔瑟雅克相同，视推理小说为“兼具谜与恐怖的两义性的文学”。不过，在这里我想把“文学”换成“小说”。我觉得，硬汉派的哈密特、钱德勒、罗斯·麦克唐纳等人的小说，其水准接近可称之为文学的那些作品。但大体而言，我认为推理小说只要是优质的娱乐读物就行，不是文学又怎样？

谜与恐怖之间存在着相当多的门类，如解谜小说、悬疑小说、私家侦探小说、警察小说、冒险小说、间谍·惊险小说、恐怖小说等等，我认为它们没有高低之分，完全是平等的。

进而，我认为创造有魅力的主人公或侦探角色对本格推理小说、私家侦探小说、冒险小说等是不可或缺的。

我想，西蒙斯之主张的核心是：立足于推理小说的这一特质，讲述“现代推理小说越发需要过去的侦探小说容易忽视的‘小说层面的魅力’”。

埃勒里·奎因对时代的跃动、大众的感受性的变迁非常敏感。

此外，在试图脱离贯彻逻辑的解谜小说、转换方向的第二时期，奎因一直在思考如何让作品在拥有大众影响力的新媒体上亮相、一展宏图。正如作家本人所说的那样，“我们试图从纯粹的诡计类、解谜类小说转为创作能打动全国性杂志或电影界的作品”（摘自〈询问埃勒里·奎因〉）。

可以说，奎因从最初就一直保持着这一姿态。

法月氏在〈初期奎因论〉的注释 14 中说：表兄弟二人各自蒙面出现在讲演会场，在听众面前上演了一出巴纳比·罗斯与埃勒里·奎因的对决戏。这桩趣事表明，他们实际地生活在这种哥德尔式的状况下。后结构主义的一切文本理论都不得不在这件“事”面前保持沉默吧——虽然这话听着有点似是而非。

然而，这是作者为提高世人对作家埃勒里·奎因和巴纳比·罗斯的

关注度而进行的一种炒作行为。依我所见，哥德尔式状况的反映、后结构主义的文本理论云云，与之毫无关系。

广告手法中有一种叫“teaser 广告”。脱衣舞表演在英语里叫 strip tease，不过这里的 tease 是指“逗人着急”的技巧。先是在广告上打出不明所以的话语激起大众的好奇心，使他们迫切想知道那到底是什么，然后渐渐揭晓真面目。

埃勒里·奎因和巴纳比·罗斯的行为与上述手法稍有不同，他们欲激起大众的好奇心，引发“那位作家究竟是谁”的话题，通过报纸报道和市井传言来提高知名度。我认为这是\_次有趣的炒作。

丹奈是广告公司的文案兼设计指导，李则从事电影公司的宣传工作，这类炒作还不是手到擒来的事吗？

弗朗西斯·M. 内维斯在《奎因的推理艺术》（二〇一三年）里提到了一件事：《罗马帽子之谜》出版时，几乎没做广告和宣传。于是，丹奈和李用别人的名义写了一封信，寄给各大报社，大意是“作家埃勒里·奎因在一本叫《罗马帽子之谜》的书中提到了一种从石油里提炼出来的毒药——四乙铅，这个很不好，有被罪犯利用的危险”。据说此事引发了各种风波，书的销量也上去了。此类手法有个日式英语的称呼，叫 match pump，伪善的自导自演，在当时的美国很常见，如今已被视为不正当的广告宣传手段。

一九四八年八月七日，丹奈给李写了一封信讨论《九尾怪猫》（一九四九年）。信中的内容也充分展示了奎因对媒体曝光度的敏锐意识。

增加女性受害者的话，会有好处。好处是能给读者带来更深刻的印象，提高杂志刊登的可能性，提高电影化的可能性。（《QUEENDOM》第 100 期纪念刊 ELLERY QUEEN MANIAC MANUAL, 二〇一四年七月，饭城氏译）

丹奈曾说，从第三时期的《凶镇》开始，“我们让纯文学和侦探小说结婚了”（摘自（询问埃勒里·奎因））。

我认为他是指尝试融合解谜的趣味性和小说层面的魅力，而绝非什么“文学化”，奎因绝没有丢弃解谜小说的框架，也保持着公平竞争的精神。

我想，奎因的这种变化还是得放在犯罪小说化潮流的大背景下加以考察吧。

如何评价这类有着多种风格的作家是一道大难题。朱利安·西蒙斯把《希腊棺材之谜》评为最高杰作，这部作品也与短篇集《疯狂下午茶》一起入选了《星期日泰晤士报》评出的“99部最佳作品”；但H. R. F. 基廷在《海外推理小说名作100选》（一九八七年）中选的是《凶镇》。

如此这般，埃勒里·奎因拥有好几张作家的面孔。

美国推理作家协会（MWA）为奎因、阿加莎·克里斯蒂等作家颁发“大师奖”，给予了他们在近代推理小说史上应有的地位。然而，现在令人遗憾的是，正如弗朗西斯·M. 内维斯在《奎因的推理艺术》中所提到的那样，相比柯南·道尔和阿加莎·克里斯蒂，这位杰出的作家看来几乎要在日本以外的地方被人遗忘了。

不过，丹奈与李的往来书信集、内维斯的评论已经问世，未来还会出版杰弗里·马克斯撰写的奎因传记，预测欧美重估埃勒里·奎因的时机也将临近。

通过《埃勒里·奎因神秘杂志日文版》（早川书房）、《EQ》（光文社）等面向日本译介海外推理小说的杂志，许多推理小说爱好者对埃勒里·奎因的名字耳熟能详。此外，丹奈还来过日本，与松本清张、夏树静子亦有私交。我也见过他，正因如此，阅读《希腊棺材之谜》等作品时，怀念之情油然而生。

先生的优秀作品是那个时代最先进、最现代的。但是，我认为现

在要将其全盘继承下来则相当困难，且有悖于时代。适合新时代的本格推理小说是怎样的呢？我认为，追求它亦是在直视现代社会。这正是剑指现代本格的作家们所面临的课题。

仅从这层意义上而言，我也希望世上有更多的人去读奎因那些精彩的古典名作，使这位作家的全貌得到公正的评价。

注：

如今在电脑或手机上玩游戏的年轻人可能已不知大道棋为何物了。这是一门生意，在人来人往的车站前或别的地方摆下残局，给喜欢将棋的过路人出题，答对的有奖品，答错的就按一次多少钱或走一步棋多少钱收取费用。直到二十世纪六十年代末都能经常在闹市区见到。

与报纸或杂志上登载的残局很不同的一点是，乍一看好像能非常容易地将死对方，但其实有一神出人意料的、名叫“中合”的合驹下法，难度很大。

基于求胜方握有的棋子，除了香与步的香步问题外，还会出现只与金、银有关的金问题、银问题，以及奇特的双玉问题。

感兴趣的朋友请参考汤川博士著、《周刊将棋》编的《秘传 大道棋》（每日通信，一九九〇年）。

（本稿出自〈现代犯罪和本格推理小说 关于奎因《希腊棺材之谜》之争 前篇〉（《早川推理杂志》二〇一五年三月期，修改了一部分字句。）

## II 作家论

### 水上勉 献给弱者的安魂曲

#### 1

水上勉的推理小说始终流淌着对孤独的社会弱势群体的温柔之爱，有着对“无形中伤害和牺牲弱者、并持续膨胀的权力与社会强势群体”的控诉和静默的愤怒。

因为这些特征，先生的推理小说一般被称为社会派推理小说。

事实上，可以说浓郁的社会性普遍地反映在先生的许多作品内。比如，长篇处女作《雾与影》（一九五九年）描写了日共的政治资金筹集机构“卡车部队”的诈骗案；荣获侦探作家俱乐部奖的《大海獠牙》（一九六〇年）描写了与水俣病有关的废水排放工厂的爆炸未遂案；《耳》涉及中小企业的劳动纠纷和围绕着选举的阴谋；《死的流域》中，北九州某个凋敝的煤矿小镇即将面临弃矿的命运，却在此时发生了矿井渗水事件。

不过，先生的推理小说的独创性不只在在于对这些社会事件的描写，更在于它们敏锐而持续地凝视着身处事件漩涡中的各色人等的悲剧性；更在于那温柔的目光——射向贫穷、遭受欺凌、因而为了生存不得不走上犯罪道路之人的悲惨宿命。也许可以这么说，这种倾向特征式地显现于先生投向罪犯的、爱憎交织的视线中。

《雾与影》、直木奖获奖短篇〈雁寺〉（一九六一年）、长篇《饥饿海峡》（一九六三年）等等，相比对社会的愤怒，先生所有最具代表性的推理小说佳作更多的是在抒发对罪犯的不可思议的爱与悲伤。

关于《雾与影》，作者说道：“环顾四周，我想起了做成衣生意的

时候听说的卡车部队事件，就想拿它当素材，把杀人案结合进去。卡车部队事件是一桩恶劣的诈骗案，当时左翼政党的一些领导人声称要帮助苦于商品积压的钢铁业、纺织业的中小批发商和工厂打开销路，从其手中骗取货物，以极低的价格倾销出去，获取政党运营所需的资金，却不把货款支付给那些企业。我知道一些受害的批发商，规模虽小但我自己也干过类似的买卖，反省之下顿觉战栗。大企业也就罢了，那些鼓吹‘革命’和‘思想’的人逼得小企业破产，却神态昂然，对此我深感愤怒，便打算在作品中抛出这些想法。”

诚然，先生执笔《雾与影》的动机中隐含着对卡车部队的强烈愤慨，这一点无可否认。但是，本作的魅力与其说是这种社会控诉式的主题，还不如说是发生命案的美丽的自然背景和罪犯的悲剧性形象。作品中，罪犯被迫成为诈骗案的帮凶，最终犯下了杀人罪。

不光是纺织业界的诈骗案，作者幼年时的各种经历也以各种形态在《雾与影》中结出了硕果，这一点使本作免于沦为廉价的事件小说。

小说中作为命案舞台的是一个叫猿谷乡的小村子，位于福井县若狭海岸的青峨山北面。不用说，这个村子与水上勉的故乡——福井县大饭郡本乡村字冈田——有着微妙的重合。

小说中担负着重要角色的宇田甚平离村时，在神社留下手书：立男儿之志，厌而离猿谷乡，功若不成，死亦不归。只有十二个村民，没有收音机，也没有电灯，这是一个贫穷的、与世隔绝的村子。宇田无论如何都想摆脱这不幸境遇的决心从“厌而离”这三个字上得到了清晰的体现。“我觉得宇田为了摆脱命运走上了错误的道路”——某个登场人物的这句话，使人感受到作者对这种不得不背负不幸宿命而活着的罪犯的温柔之爱。

要我说的话，《雾与影》里的建筑包工业者宇田甚平、〈雁寺〉里的小僧慈念、《饥饿海峡》里的淀粉厂厂长樽见京一郎等主人公，无非就是作者扭曲的自画像。这些人物全都背负着贫穷、暗淡之境遇的

重担，想拼命地活下去，最终走上了犯罪的道路。从这层意义上而言，水上勉贫穷、不幸、暗淡的幼年经历在这些人物身上投下了微妙的影子。在名曰推理小说的虚构世界里，水上勉巧妙地利用了福楼拜所说的“包法利夫人就是我”这一图式。

大正八年（一九一九年）三月八日，水上勉出生于福井县大饭郡本乡村字冈田。干木匠的父亲不给生活费，所以他穷得连电费也交不起，没有电灯的日子从四岁开始一直持续了二十多年。关于这段黑暗的幼年时期，在《吾之六道的暗夜》中有详细记载，读完这节后你一定会明白，先生的亲身经历如何强烈地点缀着《雾与影》、《雁寺》中的各种描写。

“人一旦贫穷就会做不必要的杀生，我至今仍抱有这种想法。”先生在这本传记中写道，“在孤独的幼年时期，我先是尝到了诛杀无数蜘蛛的快感。”

水上勉喜欢络新妇，小时候经常养络新妇，对它们十分疼爱，这个爱好一直保持到了现在。但是，“相反，如果看到其他蜘蛛，不管是什么样的蜘蛛我都觉得面目可憎，身边要是有竹竿什么的，就拿出来打它，小一点的、手能够到的，我就抓起来扔在地上用脚踩烂。”

先生对络新妇的热爱通过《雾与影》中登场的精神异常者——被关在土窖里的宇田甚平——得到了描写，这是对幼小心灵中萌生的、激烈的爱与憎恨的一种象征，真的非常有意思。

此外，在《雁寺》里，和尚慈海为了不让小僧慈念睡懒觉，在他的手腕上绑上绳子，需要的时候就在自己房里拉扯绳子。这也是作者的真实经历。

一般认为，推理小说是逻辑地解开人工设定的难解之谜的小说，也因为会写到杀人案，故而以虚构为前提乃理所当然之事。但是，在水上勉的推理小说中，将现实经历浓郁地反映在故事人物身上的作品特别多。佐野洋在《推理日记》里曾把作家分为“以现实经历或怨念

为创作原动力的”日本型作家和”宁可以其他形式表现这些事物的”西欧型作家两种进行论述。感觉将水上勉与松本清张、黑岩重吾、森村诚一等人归于前者也没问题。

## 2

大体而言，推理作家这一类人都爱讲自己独特的推理小说观，水上勉在这一点上略有不同。先生给《文学》杂志昭和三十六年四月的转刊《日本的推理、侦探小说》投了一篇短文——〈我的立场〉。文中，先生坦承自己只读过国外的坡和勒布朗、国内的江户川乱步和松本清张，又说：“我因写了《雾与影》加入了推理作家的行列，但我心里不安，不知自己写的作品算不算推理小说。”

“如果推理小说不许有一行废笔，再微小的道具最后也得派上用场，那我的作品就是不合格的。”

“要有杀人案。动机的话，按我的喜好，最好是带有社会性。然后，由于罪行是人犯下的，如果不对人所处的社会背景详加说明，再怎么说明作品有社会性也没用。因此，这部分内容我会絮絮叨叨地写个没完。”

“纵观世间发生的犯罪，没有什么能比‘动机不明，凶手不明，发布第一次消息时的尸体发现地’更震动人心……也就是说，读者拥有空想的余地，擅自想象着案件的深远性，内心跃动不止。我也不会忘记铺展一个宏大的开局去迎合读者的这种心理。”

水上勉不安的是，这种推理小说的写法“按过去的侦探小说来看”，似乎“只是第三版新闻的加长版”。这话略有自贬倾向，其实先生的作品满足推理小说的条件。

在这篇随笔中，水上勉完全没有谈到推理小说的诡计。但是，是否有独创性姑且不论，先生的推理小说其实用到了各种诡计。比如，在《雾与影》里，囚禁疯子的土窖被用作藏匿之所；《野地的墓碑》



中，招牌涂饰行业和藏匿尸体的地方也构成了一个心理诡计。总体而言，感觉先生的作品中有很多这样的“藏匿场所”诡计。不过，引人注目的还是《死的流域》、《饥饿海峡》等对 G. K. 切斯特顿式诡计——趁事故或灾害之机把尸体混入遇难者的尸堆——的巧妙运用。

关于尸体藏匿方法的诡计，日本虽有松本清张的《非法建筑》、《鸥外的婢女》、《眼之气流》等诸多先例，但水上勉的诡计特征是规模宏大，包裹着整部作品，且少有不自然之处。称得上独创的有《巢之绘》（一九六〇年）中的诡计——一伙犯罪分子利用扫墓互相联络，或许也可以称之为活人藏匿诡计的一个变种。

另一个引人注目的地方是《爪》（一九六〇年）中对食虫植物挖耳草的利用，该植物成了曝光变态犯罪的线索。因推理小说的诡计难有发展，近年来大有用动植物作为线索、使罪行暴露的趋势。比如，森村诚一的《雪萤》、日下圭介的《紫阳花知道》等就是这样的作品，而《爪》应该算得上是先驱之作。

此外，在《饥饿海峡》中，罪犯的自供更多的是出于人类的情感而非逻辑。这种做法也被森村诚一的《人性的证明》继承了。

由此可见，水上勉的推理小说绝非没有对诡计要素的关心。

此外，先生主张重视推理小说中的状况设定，尤其是自然描写。

“按个人喜好来说，我会从‘被卷入社会性案件的个人’这样的设定中感受到激情，自然而然地就想在亲眼看到这件案子的发生场所、组织实态的基础上，把它们写下来。于是，我便会出门去南九州，去越前海岸。作者将亲眼目睹、印在脑中挥之不去的地方风景和特殊情状融入作品的那部分，大抵是最动人的段落。在纯文学里它们是不必要的，但在推理小说里，这部分文字有助于加深虚构命案的现实化，或具备加速提升恐怖感的效果。”

先生最常写的是带水的自然风景，特别是大海，而且还是从悬崖峭壁上望下去的大海。《雾与影》是发现尸体的福井县若狭海崖的规

音崖；《火笛》是潜水艇现身的福井县越前干饭崎的洋面；《饥饿海峡》则是吞噬了无数生命的津轻海峡。在水上勉的推理小说里，海的存在并不是为了激起男人的梦想与冒险，它是一种黑暗的、诱发死亡的象征性事物。

这应该也是先生个人喜好的反映吧。在《吾之山河巡礼》一文中，先生坦言自己喜欢临着荒凉海面的悬崖风景：

“我喜欢越后的‘亲不知’。在美丽的日本风土中，我最喜欢亲不知。”

“在亲不知只能看见悬崖和涌起惊涛骇浪的大海。这种地方根本没有望之心喜的东西，但是从列车驶出丝鱼川、穿越蓝色海洋开始，我便会把脸贴着窗，只是入神地看着那风景。”

“有时也要看我的喜好，但总之我最喜欢险峻的地方，比如辟有国道、连从上面往下瞧一眼都叫人害怕的山崖。”

这些海洋的风景，加上《死的流域》、《野地的墓碑》中的川湖之所，在先生的推理小说里，带水的风景真是多极了，而且它们还在作品中得到了巧妙的利用。水上勉是自然描与的名手，我认为在这一点上他可与松本清张比肩。

### 3

水上勉以推理作家的身份出道前，已凭借私小说《平底锅之歌》（一九四八年）而为人所知。由此可见，先生原是一位追求纯文学的作家。从这层意义而言，先生与木木高太郎、松本清张有共通之处，前者从诗人起步，后者则以芥川奖作家的身份登上文坛，其后才开始创作推理小说。先生偶然拿起松本清张的《点与线》，深受震动，写下第一部推理小说《雾与影》，此时距离他发表处女作已有十一年，其间并无其他作品。

先生一边创作推理小说，为自己的作品究竟是不是推理小说而感

到不安，一边又说不光要有解谜，“我还希望一边把案子描写得好像确有其事一般，一边把作者的人生观和对社会的思考编织进去”。

另一方面，先生又说：“我不是没有思考推理小说成为文学的可能性，但目前我并没有这种狂妄的想法。我只能说，如果实现了对‘涉：犯罪的人’、‘引发犯罪的社会背景’、‘独特的人物形象’的创造，我想推理小说就能成为文学。但是，我明白现在我根本没有资格去创造这种大犯罪。只能一步一步地前进。”（〈我的立场〉）

可以说，这段话也表明了先生强烈的文学志向。

如今我们能从“把先生的私小说式的体验进行虚构化”的作品中，找出许多先生给我们带来深刻印象的推理小说，比如《雾与影》、〈雁寺〉、《饥饿海峡》。这也意味着，相比解谜和社会控诉，先生的推理小说还是更多地依存于先生内心的戏剧，难道不是吗？

《大海獠牙》的水俣病告发也好，《火笛》的外国情报机关的暗影也好，匠心固然有趣，但我不得不说，相比《雾与影》、〈雁寺〉、《饥饿海峡》中罪犯们那灵魂的激烈嘶吼，还稍欠气势。

值得注意的是，《雾与影》中的宇田甚平、〈雁寺〉中的慈念、《饥饿海峡》中的樽见京一郎最终都未受到权力之手的惩罚。他们是背负着自己的罪孽而生活的一群人。他们是在贫困的逆境中拼命讨生活、最终不得不走上犯罪道路的一群人，因此遭受了与《悲惨世界》中的冉·阿让相近的悲剧。

《饥饿海峡》里的樽见京一郎作为企业家大获成功，向帮助刑释人员重返社会的机构捐赠了大量资金，结果被报道出来，亲自走上了毁灭之路。“罪犯在社会上抛头露面因而自取灭亡”的设定也见于松本清张的《脸》。但是，在《饥饿海峡》中，樽见京一郎怎么也抑制不住捐款的冲动，这一点与《脸》的性质完全不同。

关于《雾与影》、《饥饿海峡》等作品，我们也许还得提一提凝视着邪恶的侦探角色的“执著”。《饥饿海峡》中，函馆警署的警官弓坂

吉太郎在逮捕罪犯时，已是一个离职教授剑道的老人。他只为“想从那个男人嘴里听到一句‘我错了’的人话”，燃烧着抓捕罪犯的热情。警官与罪犯的对峙以“寻求罪犯人性的觉醒”这一人道的结局而告终，而非单纯的、由权力方导致的罪犯在逻辑层面的屈服。此中存在着《饥饿海峡》的新意。

考察水上勉在文学上的志向时，恐怕有必要提及先生对母亲的仰慕。水上勉在《吾之六道的暗夜》中讲述了对母亲的爱：“出家即弃家，即抛弃父母——十一岁剃度出家时，山盛松庵师如此教授了我剃度的意义。我觉得我已经能抛下父亲，可是在检票口卑屈他朝我猛施一礼的母亲，我却抛不下对她愈发强烈的情感。是的，一想到母亲裹着湿透的手巾和蓑衣，此后怀着怎样的心情沿雪道从本乡回冈田部落，别说抛弃了，我甚至期盼有朝一日能让母亲坐在安乐椅上。我的出家也就是再次拥抱母亲的起点。”

先生的推理小说及其他作品中登场的许多女性都是母性式的。比如《饥饿海峡》里的娼妇杉户八重，《雁寺》里和尚的情妇桐原里子等。非推理小说《越前竹偶》中，主人公喜助对娼妇玉枝说：“玉枝啊，来我这里，做我的母亲。”这真是对母性憧憬到了极致。不过，不管是《饥饿海峡》还是《雁寺》，主人公与母性式女性的关系不是通常的男女之间的肉体关系，其中飘扬着某种晦暗之物。

我总觉得，水上勉描写的女性缺乏明快、清新、开朗的性爱。同为凝视着生活在社会底层群体的黑岩重吾对性爱的处理，与水上勉形成了鲜明的对照。水上勉的小说几乎没有床戏，性描写被控制在最低限度。

想来这一倾向绝非与母性的憧憬、对没有性关系的男女之爱的渴求无缘，而《越前竹偶》等佳作把男女不发生关系作为纯粹之爱的条件加以描写，也体现了这一点。

隐忍的恋情才是恋爱的极致，这是山本常朝在《叶隐》中的观点。

我们亦能从九鬼周造的《“粹”的构造》中窥见这样的想法。在对母性的憧憬这一点上，水上勉的世界确与日式的思维相融合。

由此我又感到，在一堆充斥着低俗性描写的、粗糙的风俗小说中，水上勉的推理小说及其他作品之所以能给人带来不可思议的新鲜感，其原因就在于“拒绝性关系”这一反时代的柏拉图主义。

#### 4

水上勉在推理小说中讲述了对弱者的爱。同时这也是对“弱者必须坚强地活下去时不得不直面的悲剧”的容忍，为那些受控于悲剧宿命的罪犯献上的爱的安魂曲、镇魂曲。

关于《饥饿海峡》，水上勉自己承认了其作为推理小说所表现出的特异性，他说：“没有推理小说会在接近开头的地方就让人知道罪犯是谁。如此一来，这样的推理小说就是不及格的，如果有人问这是哪一类小说，就连作者也无法回答。”

然而，在开头就知道罪犯是谁的推理小说绝非完全不存在。比如，乔治·西默农的《人头》就是一部佳作，出色地塑造了天才罪犯路德维格的形象。随着推理小说的趣味重点从猜测罪犯渐渐转向解明动机，“把更多的力气花在罪犯形象的描写上，而不是犯罪之谜”这一犯罪小说化的倾向也在欧美渐渐加强。劳伦斯·山德斯的《第一死罪》(The First Deadly Sin)中，罪犯是一个孤独的男子，他实现了销售管理的电脑化作业，因这项功绩受到器重，在出版社担任要职，作品出色地描写了此人犯下连环杀人案的姿影。朱利安·西蒙斯把这种倾向理解为“侦探小说的犯罪小说化倾向”。

立足于上述观点，我们也完全可以把先生的《饥饿海峡》定位为犯罪小说的佳作。

迪伦马特为自己的作品《诺言》取了个副标题叫“献给本格推理小说的安魂曲”；而我们也可以说，水上勉为弱者吟唱安魂曲的《饥

《饥饿海峡》同时也是为先生的推理小说献上的一直安魂曲。先生以这部作品为界，脱离推理小说，辩证法式地回归了更为纯正的日式世界。完成《五号街夕雾楼》（一九六二年）、《越后，亲不知》（同年）、《越前竹偶》（一九六三年）等短篇杰作后，先生写出了追寻异端者一休禅师之身影的长篇传记《一休》，荣获谷崎润一郎奖。这段多姿多彩的文学轨迹，其广度和深度与处女作《平底锅之歌》的世界不可同日而语。

总之，被称为社会派的先生属于文学派，无论从怎样的社会事件中能得到创作灵感，他都无法回避对自我内心的追求。当他领悟到用推理小说的形式不可能进行这项文学探索时，便果断放弃了推理小说。拼凑事件的内幕、打着社会派推理小说之旗号的模仿者们，与真正的社会派作家松本清张、水上勉等人的区别就在于此。

对遭受欺凌者的共鸣、对权力的反感是两人的共通之处，但水上勉与写下《点与线》、《零的焦点》、《时间的习俗》的松本清张不同，他没有感受到解谜趣味的巨大魅力。当年那个孤独的少年溺爱自己饲养的络新妇，看到别的蜘蛛却要杀掉。不妨这么说吧，相比解谜的乐趣，水上勉更关心盘踞在那少年心中的残酷而不合逻辑的冲动。

推理小说能否成为文学？这是自甲贺三郎与木木高太郎论争以来，推理小说史上一个亦旧亦新的问题。从这层意义上而言，水上勉的推理小说是极为珍贵的实验。先生的所有推理小说在采用推理小说这一形式的同时，贯穿着对“如何才能逼近文学式主题”这一问题的认知与探索。而该实验的极限值正是《雁寺》和《饥饿海峡》，除此无他。

都筑道夫在推理小说上的前卫性冒险始于对叙述方式的敏锐意识。

关于这一点，只要读一读他的长篇推理小说处女作《偏差的时计》（一九六一年）就能明白。该书的第一章以“9: 10a. m.”开头。幽默地注视着人类的冷眼，华丽的炫学主义，文体上完全意识到读者的存在，点缀着先生初期作品的、强烈的作家个性已然被鲜明地镌刻在其中了。

眼皮僵硬。这应该是睡眠不足的证据。头也沉沉的，很腐，成年人的大脑平均重量是一点四公斤，大象据说重达五公斤。没准是睡着的时候有人给我移植了一个非洲象的脑子。而且，这个就像水果店门口卖剩下的核桃，感觉里面全都干了，似乎一晃脑袋就会沙沙作响。这么一来，想睡也睡不着了。还不如起床算了，你说呢？

你的眼皮确实很沉，但并不是被焊住了。

《偏差的时计》是一个异想天开的故事。某天早晨，某人在陌生的屋子里醒来，发现自己变成了另一个人。明明自己是个二十九岁的青年，名叫浜崎诚治，可周围的人却说他是雨宫商事的社长雨宫毅。我究竟是谁？从早上九点到第二天的凌晨两点，诚治拼命地寻找着自己。

失忆者追寻自我的设定可见于梦野久作的杰作《脑髓地狱》，文中主人公在精神病院的一间屋子里醒来，开始追查自己的身份。然而，《偏差的时计》的主人公却一点儿也没有丧失记忆。他很清楚自己是浜崎诚治，但周围的人却视其为完全不同的另一个人。不久，犯罪的

阴影侵入了这奇异、荒谬、悲喜交加的世界。

说起失忆这个主题，推理小说中有不少先例。比如，帕特里克·昆汀的《愚者的难题》(A Puzzle for Fools, 一九三六年)、玛格瑞·阿林厄姆的《卖国贼的钱包》(Traitor's Purse, 一九四一年)、大卫·古迪斯(David Goodis)的《黄昏》(一九四七年)以及罗斯·麦克唐纳的《三条道路》(The Three Roads)等。

因此，也可以说《偏差的時計》的新意就在于作者把“我是我，但被变了身”这个与弗兰兹·卡夫卡的《变形记》相通的主题写成了名曰推理小说的娱乐作品。

推理小说是为乐趣而读，而卡夫卡的作品则是现代文学的一座高峰，如此将二者挂钩也许有些夸张。但是，从文中用第二人称的“你”来称呼主人公这一点也能看出，作者在创作《偏差的時計》之际，有意识地运用了现代文学的前卫手法。据作者所言，之所以用第二人称，是因为他想让惊险小说的主人公尽可能地贴近读者，而第一人称在写作上制约颇多，于是便效仿法国“新小说”派作家米歇尔·布托尔的《变》，采用了所谓实况直播式的文体。确实，这个手法在本作中取得了出色的效果。

毫无疑问，读者不仅会瞠目结舌于这部长篇推理小说处女作的崭新样式和精巧的故事情节，还会惊讶于作者那评论家式的姿态——都筑道夫在其中对自己的作品进行了定位。行文至一半时，关于以“主人公醒来，发现自己在陌生的房间和陌生女人睡在一起”为开端的故事，作者列举了杰里·索尔(Jerry Sohl)的《时间溶解机》(The Time Dissolver)、乔纳森·拉蒂默(Jonathan Latimer)的《罪人们和尸衣》(Sinners and Shrouds)、理查德·马丁(艾德·麦克班恩的另一个笔名)的《裸且已死》(So Nude, So Dead)等作品，并让某登场人物说道“这要也是失忆症的话，可就太无聊了”。换言之，作者若无其事地在文中宣传了这部作品的新颖之处。



从各种角度观察人类的多元化视点和为此所需的多样化手法，是詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》系列、萨特的《自由之路》、布托尔的《变》等现代文学的一大特征，而都筑道夫有意识地把这种新手法导入到推理小说。由此说来，他称得上是日本推理作家中最前卫的一个。

《偏差的時計》之后的第二部长篇《向猫舌打钉》描写了一个“侦探、罪犯、被害者”一人三角的故事。塞巴斯蒂安·雅普瑞索的《灰姑娘的陷阱》写的是“侦探、证人、被害者、罪犯”一人四角，所以就这方面而言，都筑道夫的这部作品不算稀奇，但小说的叙述形式非常新颖。主人公“我”在都筑道夫的著作《向猫舌打钉》的装订样本的空白纸上留下了不为人所知的秘密手记。这个异想天开的设定，加上中途故作姿态地插入埃切里·奎因式的“挑战读者”、临结束前因漏印而留下的几页白纸，所有的一切均服务于一个诡计，实在精致极了。

海渡英祐在论述诡计的文章〈谜与逻辑〉中认为，与罪犯向作品中的侦探设下的狭义诡计相对，存在作者向读者设下的广义诡计，他就此问题阐述道：“这个广义诡计紧贴整体构思，与其说是诡计，还不如说更接近情节构架。样式、结构本身即圈套，此类小说的早期代表作可举阿加莎的《罗杰疑案》和《无人生还》，现代作品可举斯坦利·艾林(Stanley Ellin)的《镜子啊，镜子》(Mirror, Mirror on the Wall)等作。

这类作品还有比尔·S. 巴林杰(Bill S. Ballinger)的《齿与爪》，(The Tooth and the Nail)和《被抹掉的时间》(The Longest Second)、弗雷德·卡萨克(Fred Kassak)的《杀人交叉点》(Nocturne pour assassin)等。彻底将计就计地利用“人造品”的特性，通过这

种人工的叙述形式纯熟地运用广义诡计，是都筑道夫初期作品群的一大特征。

从这层意义而言，他的第四部长篇《诱拐作战》（一九六二年）实为一部令人愉悦的作品。

首先，开头就很新奇。

“开头还是先给大家道个歉吧。我们将要写下这个貌似惊险小说的故事，但我们其实是彻头彻尾的外行。”

如果有人心想“哎？哎？看来我得被迫读一本不像样的小说了”，那我可以说你已经着了都筑道夫的道。

《诱拐作战》共分为十个阶段，由“我们”交互写下各个章节。此外，故事内容基于“我们”自身的经历，而且做了这样的声明：“写得太接近真实情况会给一些人带来麻烦。所以，我们决定适当地混杂一点谎言，轮流地写下去。我们两个自然也在登场人物之中，至于是哪两个，我们觉得还是隐瞒为好。直觉灵敏的读者可能马上就知道了。”

换言之，读者能在对口相声似的、欢快的叙述风格中追求“寻找写作者（而非罪犯）”的乐趣。

金融界巨头财田德太郎的女儿千寿子死于交通事故，罪犯利用和她长得一模一样的流浪女阿妙伪造绑架案，企图从财田家骗取巨额赎金。故事就是从这里开始的。但是，由于读者事先知道理应承担绑架的千寿子已经死于事故，所以“人质命运如何”的悬疑性荡然无存。更何况，作者轻易就把绑架计划完全曝光了。读者以为是单纯的滑稽惊悚小说，但继续往下看才意外地发现这种倒叙式的故事展开本身就带着诡计层面的意味。

这个极其考究的结构在第七部长篇《三重露出》（一九六四年）中达到了顶峰。

打开第一页，首先看到的是“日本版翻译权所有”这几个字。其下用英文与着“Triple Exposure by S. B. Cranston”，进而还印有译

者和出版社的名字。

读道正文，一个性感的、有点滑稽的间谍惊险故事开场了：仰慕忍术的美国人来到东京，却不得不与女忍者集团对抗。这不就是外国推理小说吗？不料，下一章突然写起了译者滝口正雄的故事，说是原作里有一个登场人物叫泽之内赖子，滝口对她产生了浓厚的兴趣。这位女性两年前遇害，凶手也未抓到。没准 Cranston 知道凶手是谁，才写下了这部小说，但作者的真实身份完全不明。

如此这般，《三重露出》采用了杂耍式的叙述方式，以“翻译美国作家 Cranston 创作的小说”的形式，每译完一到两章，就展开一段译者那边的故事。

总之，这就像是在一本书里同时收录了打闹剧式的间谍惊险小说和解谜小说。两种风格对比鲜明的小说交互推进，可谓精彩至极。不过，相比间谍惊险部分的轻快展开，解谜部分则有点急着推进故事之嫌，没能充分发挥其魅力，留下了遗憾。从这个意义上来说，初期作品中我还是最喜欢《诱拐作战》。

### 3

无所不知的博识，这是现代的理想。这句话引自奥斯卡·王尔德的《道连·格雷的画像》。在现代日本推理作家中，都筑道夫恐怕是这一理想最热情的追求者之一。

都筑道夫本名松冈严，昭和四年（一九二九年）七月出生于东京小石川。其兄是落语家莺春亭梅桥，年长他三岁，二十九岁时便英年早逝。在兄长的影响下，先生从孩提时代起便十分喜爱电影、推理小说、落语、江户文学和戏剧。最终，因戏剧热不断升温，先生于日本战败后不久下定决心要做一名剧作家，遂在一九四五年十二月临近毕业之时，从早稻田实业学校退学。他师从曲艺行家——作家正冈容，开始学习戏曲，但一无所成；后又当过廉价杂志的编辑，接连写下了

各种各样的作品。这是十八岁时的事，取“都筑道夫”为笔名则是在二十岁之后。此后一直到一九五三年，先生使用过十多个笔名，从时代传奇小说到浪花曲，写遍了所有体裁，显示出早熟、多才的一面。

不久，杂志倒闭，先生失去了发表场所，一边做着化妆品宣传部的文案工作，一边谋求转行当翻译家。进而，先生又就任早川书房《埃勒里·奎因神秘杂志日文版》的主编，最终成为了一名推理作家。

如上所述，成为推理作家之前，都筑道夫就已是博学之人，已是一名作家，所以长篇推理小说处女作《偏差的時計》完成度高、给人纯熟之感是一点也不奇怪的。

一九五四年出版的时代小说《魔海风云录》是他名副其实的处女作。在此书的序文中，大坪砂男写道：“好学向上之心极为旺盛，每次见面总看他带着格林（格雷厄姆·格林）、凯恩（詹姆斯·M.凯恩）、西默农等英美法等国的横版书，谈经论道时常有出人意表、使人之为之侧耳听的言论。”作者满怀着无尽的好奇之心与向学之心、喜好论理的青年时代跃然纸上矣。

不用说，先生的炫学自然是基于无尽的好奇心带来的成果——是建立在博学之上的。但同时我们不可否认，这也是出于先生的严谨作风。对于作品的细节，他总是精益求精，倾尽心力。

比如，先生曾就久生十兰的《刺客》评论道：

我再次咋舌于久生十兰这位作家。本文的第二百七十五页出现了一个词“穹窿天井”，并标有注音假名“ヴウト”。这是圆形顶棚的意思，Voûte是法语。然而，这里描写的是都铎时代风格的建筑，所以应该标注英语吧。事实上，讲述主人公的疾病用的是德语，描写小道具和女人的性格时用的是法语，作者分得很清楚。这里也是，除了写成片假名的“モザイク”可认为是英语也可认为是法语外，其他如“アイル”、“ロゼット”都是英语。所以，我一度认为此处要把“モザイ

ク”看作英语，而“ヴウト”应该也是英语“ヴォウルト (Vault)”之误。

但是为了保险起见，我决定向博学的翻译家宇野利泰先生求教，结果令我目瞪口呆。原来，在都铎时代还没有表示圆形顶棚之意的英语单词，用的是法语的ヴート。

久生十兰写作时在如此细小的地方都那么用心。

都筑道夫惊叹“在如此细小的地方”，其实他也是一个极其注重细节、为此费心劳神的作家，这点也说不上是好是坏。只是，对细节的讲究又分两种情况，一种作为只是的喷射散布于作品之中，一种是只有其结果被不露声色地书写下来。

与久生十兰不同，都筑道夫总是忍不住想把对细节的讲究作为各种知识嵌入作品。他不满足于只有一张“素面”，不进行人为化妆心里就不痛快。

因此，当博学与出人意表的表现手法巧妙结合时，或是某知识有助于对一项事物进行价值判断时，它们都会受着都筑道夫之个性的铭刻，熠熠生辉。而《偏差的时计》和《三重露出》散发出炫学之独特魅力往往就是在这种时候。

比如，《三重露出》里的闹剧、模仿鹅妈妈童谣的章节名等就是绝好的例子，正因为被视为外国小说的译文，所以读者不会在意，时还能制造出幽默效果。

不过，关于作品中出现的狗，像第六部长篇《恶意银行》（一九六三年）那样的描写则有点让人生厌：

“这是大丹狗，身高胜过其他任何犬种。大丹狗根据毛色可分为五类，金底黑缟的斑纹犬，金底唯嘴角是黑色的金毛犬，鲜亮的钢蓝色犬，体毛润泽的纯黑色犬，纯白色上点缀着大小黑斑的丑角 (harlequin) 犬。这只狗属于最后一类，类名来源于意大利喜剧中的滑稽角色，令人联想起小丑衣装上并不特别大的黑斑。”

如果这是一个江湖艺人叫卖蟾酥式的喧闹故事，或许还有一定的趣味性，但在中规中矩的小说里这么写，只会让人厌烦。

故事说到一半岔到别的事上去——也即所谓说书人的插叙，对其趣味性我一向评价颇高，并不输于落语家桂米朝。但我也无法否认，若是弄巧成拙便会产生反效果。

说起在作品中炫学的东西方巨擘，首先想到的就是美国的范·达因和日本的小栗虫太郎。

范·达因创造的名侦探菲洛·万斯显示出无所不知、无与伦比的博学，赢得了巨大的好评，但霍华德·海格拉夫在《作为娱乐的杀人》中不容分说地指出：“‘万斯’的博学也随着作品的叠加变为浅薄孱弱之物。在初期小说中，其博学已是故事线的一部分，在因果关系上成为了协助破案的要素之一，但在后来的作品中常被滥用，以至于变得与案件毫无关系。”

不过，都筑道夫的炫学主义却不可与范·达因流的炫学等同视之。即使是刚才提到的《恶意银行》，开头部分也大有游戏之作的味道，具备独特的魅力：

“蝙蝠是哺乳类动物中唯一能在空中飞翔的特权阶层，属于翼手目、从它们有幸被选为著名的德古拉伯爵的‘私家车’便可知西洋一直视其为邪恶的象征。”

故事始于这段开场白，随后移至已不见动物出没的东京沙漠，进而又把焦点对准了悬挂于银座后巷二楼窗口的人物。情节推进如此独特，其风格可谓充满了个性。

因此，关于都筑道夫的问题，简要言之就是炫学主义能否在文体中发挥作用。很多情况下，范·达因的问题——是否与推理小说的故事有直接关联——对先生来说是无关紧要的。

但我们还是要问，都筑道夫为何在许多作品中有如此沉溺于“知识之淫乐”的倾向呢？（此处援引了荒正人对小栗虫太郎《黑死馆杀

人事件》的评语)

我从中看出了都筑道夫作为批评家的资质，合乎逻辑且过于合乎逻辑的批评家的眼光。光写“头沉沉的”先生嫌不够，光写“像非洲象的脑子那么重”也嫌不够。所以，他必须在两句话之间列举“成年人的大脑平均重量是一点四公斤，大象的话据说重达五公斤”这一事实。这种独特的比喻有时也会凝结出强烈的风格魅力，但有时也会让人觉得烦琐。

阿尔贝·蒂博代(Albert Thibaudet)在《小说的美学》中写道：“批评这种东西若没有一些炫学是无法成立的。无论是孜孜不倦地徒步行走的教授们朴素的炫学，还是新闻工作者策马奔腾的炫学，均是如此。而好的批评必须具备一项机能，那就是在弥补炫学之短处的同时使其有用化。”

这么说来，被批为过度炫学的名侦探菲洛·万斯的生父范·达因，他本人同时也是名曰“亨廷顿·莱特”的美术评论家。那么作家都筑道夫能成为一名优秀的批评家也是一点都不奇怪的。

#### 4

朱利安·西蒙斯说现代推理小说正在发生巨变，渐渐从侦探小说转向犯罪小说。以他为首的很多人都认为名侦探的时代已经结束了，在这一点上都筑道夫完全持反时代的见解。

在长篇评论佳作《黄屋是如何改装的?》(一九七五年)中，先生旗帜鲜明地倡导名侦探的复活：

我要宣扬名侦探。

光说“名侦探”，意思还是太模糊了。具体而言，他们是对构造复杂的犯罪抱有兴趣、具备再次将其构建起来的能力、比较少见的那种人。话虽如此，却又不是指一切都很异常、奇特、像超人一样的人。

当然，如果笔力强到能让读者接受他们的超人表现，那也可以。总之，其他方面尽可自由设定。只要有擅长人类观察和逻辑思考这两点就行。

这种人不会看漏事物的不自然之处。一旦发现不自然的地方，就会去解读其中的意味，去发现其必然性。

在小说中占据一方重要位置的人物再怎么长于逻辑思考，应该也不会写不好。描写人物应该不是描写没有个性的人，如果说以逻辑为先的人是而非人类，那么数学家、科学家、推理作家就都不是人了。

本格推理小说无论如何都需要这种适合做侦探角色的人物。仅在一部作品中出现旋即消失也不是不行，但下一部作品依然需要这样的人物，所以反复使用会比较划算。

如此这般，都筑道夫结束了自昭和三十年代中期起从《偏差的時計》延续至《三重露山》的小说结构上的前卫性实验，转而将精力倾注于名侦探的创造。从前卫结构的魔术师到华丽逻辑的曲艺师，先生完成了眼花缭乱的变身。

在新型捕物帖小说《蛞蝓长屋捕物记》（一九六九年）里，侦探是盘踞于江户时代屈指可数的贫民区神田桥本町的大杂院、以沙绘师为首的一群姓名不详、翻不了身的底层人民；《基利昂·史瑞的生活与推理》（一九七二年）的侦探是自称诗人的古怪洋人基利昂·史瑞；《七十五只鸟》（一九七二年）的侦探是懒汉心灵侦探物部太郎；《辞职刑警》（一九七三年）的侦探是一个安乐椅型的辞职警察，退居二线后通过现役警察儿子提供的信息破案。进而，还有《雪崩连太郎幻视行》（一九七八年）里的雪崩连太郎（现场采访记者，收集怪奇传说和民风民俗并在旅行杂志上连载）、《想叼着烟死》（一九七八年）里的原警视厅搜查一课刑警久米五郎（因事故失去妻女，沉迷于酒精，后辞职当上了私家侦探）、《宿醉 东京》（一九七九年）里的硬汉派私家



侦探——原拳击手西连寺刚，以及《妄想名侦探》（一九七九年）里来路不明的酒鬼“阿尔及尔的忠太郎”等。如果要把先生创造的充满个性的名侦探全部列出来，可真是有点困难。就以创造了大量名侦探这一点而言，先生恐怕与美国的爱德华·D·霍克不相上下。霍克创造了妙贼尼克·维尔维特、西部游侠本·斯诺、神秘学侦探西蒙·亚克等十三位名侦探。

客观上这确实造成了名侦探过多的情况，要问这么多系列角色中哪个最优秀，我毫不犹豫地首选蛞蝓长屋系列。该系列的侦探以江户时代为背景，算是一种团体侦探，作品本身是本格推理类的捕物帐小说，运用了与作者的兴趣——江户和古典落语——相关的丰富知识，凭借本格解谜和稽模等多姿多彩的形式给读者带来了愉悦。最让人吃惊的是，作者做了大胆尝试，把“非人头”车善七治下、栖居于神田桥本町陋巷杂院的底层人士——愿人坊主、乞食神官、野天戏班的艺人和街头艺人等——立为了名侦探。我想，在数不胜数名侦探中，这类团体侦探在世界范围内也是罕见的。

现代作品中，尝试把饱受歧视的黑人立为名侦探的有埃德·莱西的《转身空间》和约翰·鲍尔的《炎热的夜晚》等作，前者的登场人物是黑人私家侦探图桑·穆尔，后者则塑造了黑人刑警维吉尔·提比斯。进来还出现了印第安人的侦探。而都筑道夫的蛞蝓长屋系列为首怪异的人文主义的影响，不着痕迹地刻画了社会底层人民的强悍，这一点也让人感觉颇佳。

此外，正如都筑道夫本人所坦言的那样，若在合理主义的现代写不可能犯罪的推理小说，作品中的登场人物不会对所谓的不可能现象感到奇怪。而作者在蛞蝓长屋系列中，通过把背景放在人人都轻信怪力乱神的江户时代，解决了这个烦恼。都筑道夫的推理小说过于追求匪夷所思的谜团，令名侦探及状况设定动辄倒向非现实，正因为如此，“蛞蝓长屋”的人物设定和背景可谓该系列的一大优点。

都筑道夫为倡导名侦探的复活而奋起，创造了多姿多彩的侦探角色。关于这一点，佐野洋在《推理日记》中表示疑问，启动了一场所谓的名侦探论争。此事至今仍记忆犹新，而我也觉得两人的说话有什么大的分歧。

佐野洋的主张理所当然，他认为若执著于同一个名侦探，恐怕会陷入千篇一律的境地，使推理小说创造性的新尝试受到制约。另一方面，都筑道夫也只是在倡导一件再正常不过的：本格解谜小说必须要有名侦探。

佐野洋并没有说本格解谜小说不需要侦探角色，他只是对“轻易的反复”提出了疑问；而接受质疑的都筑道夫想来对这一点也无异议。

事实上，希拉里·沃(Hillary Waugh)在美国侦探作家俱乐部编撰的《推理作家手册修订版》中有一篇短文——〈系列作名侦探和非系列侦探〉，提出了相同的问题。当然，这不是为了论战。

希拉里·沃论述了系列作名侦探和只出场一次的侦探的利害得失，随后得出结论：新人作家应该先创造系列作名侦探，使之发展壮大后，再以下一个阶段为目标。其理由是，考虑到收入的稳定性，还是系列作较为有利，这种实用主义真是很像美国人的作风。不过，他又指出，同一个系列延续过长的话，会有失去新鲜感、名侦探自身被平面化的危险。根据希拉里·沃的说法，名侦探系列不延续过长的话，会诞生出最好的作品。

另一方面，只出场一次的侦探角色有利于作家试验各种小说技法，尝试不同种类的小说。希拉里·沃指出，作家若被系列作名侦探和抱有期待的读者所束缚，便不可能去探究故事的各种可能性。

写系列角色还是只出场一次的侦探，我想最终由作家来做选择即可。不过，这个问题与都筑、佐野两位先生发起的名侦探论争的主题一模一样，不是吗？

我不认为都筑道夫的主张——本格推理小说必须要有名侦探——

一有什么错。不用说，只要是解谜小说，不管是本格推理还是硬汉派小说，侦探角色都是必需的，侦探如果要富有魅力，就必须充满个性、拥有人格魅力，同时还得具备推理能力。

关于这一点，我在〈名侦探去哪儿了？〉（收录于《现代推理小说论》）一文中有详细论述，此处不再赘言。至于都筑道夫的问题，倒不如说过于以创造新的、充满个性的侦探角色为目标，导致名侦探又过于脱离现实之嫌。

比如，总想游手好闲地度日，因而绝无可能有顾客上门的大懒汉——打着“心灵侦探”招牌的物部太郎，这是先生笔下最具个性的名侦探，然而其存在感意外得薄弱。他似乎是都筑道夫难以割舍的一个名侦探角色，以至于先生写下了这样一段话：“你跟我很像。懒汉，缺乏战斗本能，没有自信，对有助于实际生活的事物几乎不感兴趣。”

但是，该人物的一些地方让我怎么也无法植入感情。我更土屋隆夫一样，会被洋溢着生活感和真是人格魅力的梅格雷探长或私家侦探菲利普·马洛所吸引。

## 5

合乎逻辑的，过于合乎逻辑的！

都筑道夫追求创作合乎逻辑的推理小说胜于一切。上面那句话呃措辞有点像尼采，用来献给华丽逻辑的曲艺师——都筑道夫，这是我对先生发自内心的赞语，同时也是反话式的批评。

先生撰写的评论极为优秀，大多被收录在《黄屋是如何改装的？》（一九七五年）、《直到顺利地消灭尸体》（一九七三年）等书中。特别是先生针对“容易被不可能犯罪趣味所吸引、使得无视必然性的诡计大行其道”的日本推理小说，强调重视解谜逻辑胜于一切，提倡诡计无用论和名侦探的复活。虽然我无法完全赞同先生的这些大胆主张，但也不能否认里面提到的一些问题极富启发性。

不过，推理小说的魅力在于它是以谜与恐怖为主题的小说。而小说描写的则是被合理与非合理、理性与本能撕裂的人类。追求解谜趣味的同时，又必须描写人类这一充满上述矛盾的事物，此处存在着推理作家进退维谷的巨大窘境，存在着困难的壁垒。

都筑道夫不断地追求“合乎逻辑、过于合乎逻辑”，阅读他的推理小说，有时我会想起触手之物皆为黄金的弥达斯王的悲剧。有时，先生的推理小说迫于对逻辑的追求，使登场人物有一种奇妙的肉体丧失感。当一切都还原为逻辑时，生腥的肉体变会消失。

过去，江户川乱步为了摆脱现代推理小说的绝境，提倡必须以“更高于迷的东西”为目标，从世界范围来看，如今人们要求推理小说具备高于揭秘趣味的、小说层面的魅力的倾向也越来越强烈了。

逻辑派的都筑道夫过去有讨厌情绪、拒绝感伤、嘲笑爱情剧的迹象。现在，他为了顺应新的动向，开始涉猎与此前作品旨趣有所不同的硬汉派小说，如《想叼着烟死》、《宿醉 东京》等，显露了往新方向发展的前兆。

据说先生喜欢 G. K. 切斯特顿、雷蒙德·钱德勒、格雷厄姆·格林、久生十兰，受影响最深的作家有冈本绮堂、大佛次郎、大坪砂男，最近则热衷于乔治·西默农。先生燃起了新的创作欲望，声称“想象西默农描写生活在巴黎的人们一样，描写生活在东京的人们”。

从前卫结构的魔术师到华丽逻辑的曲艺师——先生成功地完成了变身，在他此后开拓出来的新世界里，会充满什么极具冲击性的魅力呢？对其结果的意外性抱有期待的同时，我想为这篇表达稚拙的文章划上一个句号。

## 星新一恐怖的原形质

### 1、早期的残酷视点

采用微型小说这一最短小的小说形式，以冷淡而残酷的视线敏锐地注视着潜伏于人类内心的恐怖的原形质——星新一便是从这里起步的。

在属于最早期作品的〈殉教〉中，先生就已鲜明地描绘了现代人无法生亦无法死的悲剧性命运。能传达死后世界的欢乐、能与死者交流的机器被开发出来，欲从死亡的恐惧中解脱出来的人们争先恐后地赴死。然而，尸山之中还有活着的人们。一群孤独者无法相信宗教、科学、人类以及自身，最终竟连死也无法相信。阿尔贝·加缪在《西西弗神话》中从希腊神话的登场人物——重复着徒劳之举的西西弗——身上发现了现代人的命运；而星新一则用平静、讥诮的双眼注视着必须生活在怀疑时代之下的现代人的宿命，这宿命似乎也绝没有被包裹在玫瑰色的幻想之中。

他在作品中不形于色地低语道：“人类究竟为什么而活呢？答案已经有了。那就是，似乎只是被死亡的恐惧所支撑着。”

可以说，这句话表明了先生对人类的认识——由死支撑起来的生。被种种恐惧团团围住的不安的生。星新一或温柔、或讥诮、或幽默、或坏心眼儿且残酷地描写的正是这种被诅咒的、现代人的不幸。

星新一在 SF 同人志〈宇宙尘〉上发表的〈高潮诱发器〉受到大下宇陀儿的青睐，于一九五七年十一月被转载到江户川乱步编撰的推理小说专刊——旧《宝石》，幸运地迈出了作家的第一步。〈高潮诱发器〉是拼贴画风格，组合了数个短小的片断式描写，讲述了某人通过普及高潮诱发器——用电气引发性高潮使人得到满足感的机器——掌控整个世界的故事。小说在结尾处不露声色地浮现出超人的掌控世

界的恐怖构图，此处已显露出先生在作家层面上的本质。

星新一本名星亲一，大正十五年（一九二六年）出生于东京本乡。其父是“星制药”公司的创始人——著名的星一。星一年轻时留学美国，得知各家工厂都挂有“安全第一”的标语，受此启发，他回国后设立了“亲切第一”的座右铭，据说“亲一”这个名字即源于此。因此，先生本人说“星新一”这个笔名百分之八十是本名。这个名字包含着梦想，确有 SF 作家的气息。

先生是化学家，从东大农学部农艺化学科毕业后，又继续在研究生院深造。在《宝石》上发表〈高潮诱发器〉时，他正好是三十岁。

核武器战争、像对待家畜一样掌控人类的极权主义政治、以杀人为首的犯罪……包围着现代人的恐怖形态各异，若对这些恐怖的极限状况也加以宏观把握，就会变成 SF；若从现代的日常生活中发现舞台，就会变成推理小说。可以说这是理所当然之事。

“比起形式来，难道不是作者想说的话和构思才是首要问题吗？然后，把它们作品化时，选择最具效果的形式。如果并不特别需要跳跃的舞台，则可以用给出结果的推理小说来归整故事；如果需要包含科学意味的飞跃，那就采用 SF 的形式；如果还需要更天马行空的飞跃，就选择幻想小说的形式。我貌似是 SF 作家，但在我的作品里，给出结果的推理小说似乎比 SF 更多。我并不拘泥于 SF。其原因之一可能在于我‘以 SF 作家的身份进入推理小说领域’这一起点。”

先生是在《N 先生的游园地》的〈解说风格的后记〉里写下这番话的。应该这么说，只关注 SF 作家星新一而无视推理作家星新一的存在，确实太片面了。

此此外，我们也切勿遗漏〈热〉这样的恐怖小说杰作，它足可与〈人造美人〉、〈喂——出来！〉、〈生存维持部〉等以残酷的视线揭开恐怖世界的早期 SF 佳作比肩。

闷热的午后，外表温顺的年轻男子来到派出所，请求警察把自己

住起来。小说一点一点地煽动起阴森的恐怖气息，直到最后的结局，创造出了“奇妙之味”不亚于萨基、约翰·柯里尔、罗尔德·达尔的世界。

所谓“奇妙之味”，意指“厚颜无耻、目中无人、带着幽默味的、天真的残酷”，这是江户川乱步所列举的英美非解谜——非本格推理——短篇佳作的共同特质。在残酷性这一点上，星新一的早期作品给人带来的冲击远比英美作家强烈。江户川乱步有一篇名作《镜子地狱》，描写了被镜子的万花筒般世界所蛊惑的男子的恐惧，星新一的作品——比如《镜子》——远比《镜子地狱》更血腥、更令人战栗。

早期的这种残酷的视线从一九六三年开始渐渐消散，反倒是讽刺、幽默的迷你推理小说逐渐引人注目起来。

## 2. 温柔而残酷，美丽而怪诞

我认为，星新一残酷的视线如同用解剖刀切开现代文明的病巢一般，将其取出并展示在了世人面前，而这视线正是一种无可替代的、独创性的文学资质。但是，我们也不可忘记，这施虐狂式的视线背后又隐藏着难以言喻的人类的温柔。

虽然数量不多，但先生的作品系列中亦有《小十字架》、《爱情的钥匙》、《月光》、《萤》之类的佳作，它们高声讴歌了“浪漫的甘甜”的爱之世界。正是有了这种对人类的温柔之爱，残酷的视线才得以诞生。无论描写怎样的残酷世界，先生的作品中也完全没有小酒井不木笔下部分作品带给读者的那种生理上的不快。

温柔而残酷，讽刺而幽默，使坏而又亲切，美丽而又怪诞。我总觉得，星新一微型小说的奇异魅力正是由这种奇怪的矛盾与对立概念构成的。

也就是说，先生把人类视为充满矛盾之物。先生曾反复说道：

“感情和理智必不一致，必有着这样的偏差，人类的这种含糊之处不是非常有趣吗？”

“世间诸事的根源在于你我这样充斥着矛盾的人类，正因为包含着矛盾，一旦或宿命或偶然地被卷入周边条件的变化之中，便有了喜怒哀乐，便发生意想不到的事。正因为如此，才有了趣味，才有了生而为人的意义。”

先生尖锐地讽刺着人类的愚行，与此同时，人类越是愚劣，先生就越是要深爱人类。换言之，先生的残酷视线本身与温柔地注视着人类的眼睛取得了辩证法上的统一。

早期的残酷视线渐渐淡去，不久，明快、滑稽、落语式的幽默开始掌控先生的作品。这便是先生的作品被称为“星落语”的原因。不过，我们也不可忽视隐藏在笑声背后的“毒素”。先生在题为〈落语之毒〉的随笔中写道：“有一种说法说落语是庶民自身的反抗精神的产物，但我不这么认为。落语的基底似乎存在着更为理智的、可称之为反人文主义的东西。落语有毒。”而先生的迷你推理小说中流淌着的幽默，其基底也隐藏着某种毒素，这一点我们切勿看漏。

比如，在〈包围〉这出悲喜剧中，险些被杀的男子为追溯这恐怖根源不得不进行无限的搜查，主人公可谓被害妄想者，而他的另一侧则浮现出了“人对人来说即为恶狼”这一现代社会的可怕构图。

较新的作品〈七个罪犯〉亦是如此，以滑稽的笔调讲述了男子教唆他人犯罪并向警方告发却最终失败的故事，是一篇玩弄人类于股掌之间的小说。失却了信任、“靠背叛他人才能活下去”的现代社会，如双重影像一般从这出戏谑闹剧的背后穿透而出。

不过，虽然星新一的很多作品充斥着对文明的尖锐批判，但这并不意味着先生的创作意图是批判文明。倒不如这么说，先生只是想写有趣的小说。

事实上，先生本人曾在随笔〈SF与寓言〉中说道：“同样，我也



不知道有无以文明批判为目的而写出名作的例子。‘SF 即文明批判’这一要求让我感到困惑。有趣的作品更重要。”

作家并非按理念创作，而是凭借从存在的深处涌现的意象来创造作品，所以星新一的这番发言确实有作家之风范。

作为早期杰作极其有名的〈喂——出来！〉因设定奇特——往不知其为何物的洞穴里扔垃圾，空中就会落下什么东西，后来还被誉为对公害问题有所预见的作品。然而，据说洞穴的点子是从漫画《坦克太郎》的主人公那里得到的启发。

真相似乎是这样的：坦克太郎的肚子里有大炮，有战车。什么都有，这样的话索性弄个不明所以的洞穴更好，于是就决定写成洞穴。然后，为了让进入洞穴的东西从常理难以想象的地方出来，就设定为从空中降落。

不管触发点子的是什么，总之事实是星新一成功创造了一个能添加各种寓言式解释、充满想象力的世界。

作家原本就是拿破仑所说的“越是不知往哪里走的人就越是能走得远”的这一类人。被自己不了解的神鬼之物、根源之物所驱动的作者才是真正的作家。从这层意义而言，星新一毫无疑问是一个货真价实的作家。

### 3, 从人类的原型来把握现代文明

星新一是日本微型小说的开拓者，且在质与量上具有代表性。到两年前（一九七四年）为止，作品数已超过 750 篇，每一篇都达到了高水准，可以说几乎找不到雷同作，真是不可思议。

微型小说究竟是什么？根据罗伯特·奥费斯特的说法，“微型小说是将短篇小说的所有戏剧包含在一千五百字内的小说”，“不光需要短篇小说所必需的一切技巧和完整的手腕，还需要进一步加以凝缩和抑

制”。

仅论“短文”的话，日本有川端康成对“掌篇小说”的尝试。但在 SF 和推理小说领域，像星新一这样进行鲜明的文明批判，运用锋利的小说技巧的作家，可谓日本文学史上的第一位。

先生在《人造美人》的后记中说道：“我宿命般地被拖入了‘短篇小说’这一形式。抑或是我主动踏入了这一领域。我也不知道究竟是哪种情况，我恐怕一辈子也不会明白。我并没有因为写短小的作品而感到自卑，也没有扬扬得意。”

从这层意义上而言，先生本质上是一位短篇小说作家。说起来，他的几步长篇也给人留下了“是由短篇组合而成”的强烈印象。

微型小说比通常的短篇小说更短，因而正如奥费斯特所指出的那样。为了捕捉人生的一个截面，必须具备更优秀的才能和特别的小说技巧。此乃自明之理。

星新一之所以能成为微型小说领域的代表性人物，是因为他才华横溢，这一点自不待言。同时，我总觉得，这也是因为先生认知人类的方法与削尽赘肉、一举把握人类之原型的微型小说完全契合。

与其说星新一是基于对社会构造的把握去理解人类，倒不如说是立足于“从人类的原型中自然地浮现出现代文明”这一方法来认识人类。换言之，先生的方法是人类学式的，可以说与社会学式的方法正相反。

说得更具体一点的话，在推理小说创作方面，先生的方法也与社会派推理小说式的作品正相反，乃抽象之物。这一点衍生出了以下主张（摘自〈创作的途径〉）：

关于创作题材，我不设置任何框架，但有若干自我约束。第一，不描写性行为 and 杀人场面。这并非出于道德上的主张，我只是在追求早有的价值。更为残酷的人类灭绝故事我已写过多次。

第二，我自己也不知道为何提不起劲来，总之我不写时事风俗。难道是受了国外短篇的影响吗？

第三，不使用前卫的手法。毕加索流派的画也不错，但不适合给怪物写生吧。构思已经很飞跃了，手法再飞跃的话，很可能会写出杂乱无章的作品。别看我外表随便，其实精神上是一个对文章精雕细琢的人，是一个江户人。

倘若硬要加上无用的注释，“不描写性行为 and 杀人场面”是因为这是过于现实的、人类之愚行的最甚者；“不写时事风俗”是因为先生总是把人生的、亦可称之为“原形质”的核心作为课题；“不使用前卫的手法”是因为作品的内容本身就是前卫的。

与此同时，先生心里肯定希望自己的作品能流传于世。先生曾在《欢迎地球先生》文库版的后记里说道：“把案件当案件看，就太过短暂了。但是，如果把案件看作人性之矛盾的表现，就绝不会变得陈旧。数千年前也好，数千年后也好，都没有大差别。所以……”

为了让自己的作品始终作为新鲜产物为人所接受，先生预先从作品里抽走了随时代而风化的要素。

先生不在意富有个性的人物肖像，常用N先生、L先生之类的记号命名主人公，可以说这也与上述的创作方法一致。不怕被误解地说一句，相比某某具体人物，人类的愚劣性对先生来说更为重要。现代社会中的人类已化为符号式的存在，星新一对着无情的现实心知肚明。

正如卡夫卡让标记为K的人物在《审判》中登场一样，星新一的微型小说所描绘的世界可谓恐怖环绕下的“生的原形质”。因此，先生笔下既是人类，也是通用于任何人的一种极限状态。

下面这番话可以说表明了先生的这一创作姿态：

“我过于排斥人物描写，结果主人公几乎化成了一个点，也即经常出现在我笔下的エヌ（N的注音假名）先生之类的人。之所以不写

成罗马字母的‘N’，是因为和日文混在一起的话会很醒目，显得不协调；之所以不使用其他字母，是因为日本人的名字很可能使人物的性格或年龄被限定下来。世上好像确实存在含着威严的名字或看着像美女的名字。”（摘自〈人物的描写〉）

#### 4、向幽默文风的转变

星新一的首部长篇推理小说《任性指数》（一九六三年）一改先生鲜明的、残酷的视线，代之以渐渐浓郁的讽刺幽默风格，可以说构成了先生创作生涯的一个结点。

拿推理小说去尝试第一步长篇的先生在本作中进行了一次独特的尝试——滑稽惊险小说。作品中登场的男子黑田一郎住在东京塔脚下的公寓里，是玩具公司的顾问，正在研究吓人箱。他出于兴趣批判犯罪，却策划奇妙的犯罪作为实践。小说极尽幽默之能事，描写了他与对抗者——受害者的妙龄遗孀松平佐枝子等人——之间虚虚实实的进退攻守。

作者写短篇时极力抑制描写，写这部作品时却极为欢快地铺陈出一段段对话。读者黑田一郎的演说——“批判才是促使懒惰的人类进步的唯一因子”、“对现代生活来说，批判何止是兴趣，简直就像必不可少的一种生理现象”——不禁觉得无比讽刺；而松平佐枝子淡然说出“天气太晴朗可不吉利”则在无意中道尽了作者的创作方法：在明朗、平凡的日常生活中发现不祥之物的阴影。真是有趣。

这部作品的性质与所谓的以解谜趣味为中心、通过逻辑破解谜团的本格推理小说完全不同，倒是呈现出了本格推理谐模文的旨趣。

这种彻底的游戏性、不落俗套之处，自然是这部作品的趣味之一。但是，从构架层面观之，则使人感到略微冗长，像是短篇的堆积。奥野健男曾指出：“相比紧凑的微型小说，长篇小说的叙述显示出些许

‘无谓的文字游戏耽于知识’的倾向，以及自娱自乐的迹象，这算是一个缺点。”确实，这个问题不能说没有。

不过，这种重视优雅的文字游戏的倾向在《任性指数》中显得最为突出，在长篇 SF 处女作《梦魇的标靶》（一九六四年）和接下来的《生之网》（一九六五年）等长篇 SF 中却几乎看不到这样的特征。还不如这么说，见于《高潮诱发器》的“人类恐惧被自己以外的东西所掌控”这一主题通过改变形式被反复讲述，这才是星新一长篇 SF 所展现出的特征。

简而言之，值得我们注意的是，从长篇《任性指数》（一九六三年）开始，经由《一阵敲门声》（一九六五年）、《N 先生的游园地》（一九六六年），再到《叫人捉摸不透的社会》（一九七〇年）、《可笑的祖先》（一九七二年），无论是 SF 还是微型推理小说，都渐渐增添了落语的要素，幽默也在不断深化。

短篇推理小说连作集《一阵敲门声》从弗雷德里克·布朗的《敲门》中获得灵感，书中所有短篇均以“响起了敲门声”开头，实为洒脱之作。不过，在星新一转换文风后的作品中，令先生一流的反论式的人类认知和精彩犀利的结局得以充分发挥效用的还得是《N 先生的游园地》。这部作品给我留下了内容醇厚的印象。

据说先生爱看雷·布拉德伯里（Ray Bradbury）的《火星纪事》、中国的《聊斋志异》、亨利·斯莱萨（Henry Slesar）的短篇。《N 先生的游园地》里的许多短篇都含有亨利·斯莱萨短篇推理小说式的犀利结局和本格推理的诡计。

如果说先生早期的微型推理小说佳作都存在于暗藏着残酷视线的恐怖小说中，那么在转换风格后的微型推理小说佳作中，引人注目的则是编入了诡计的、精彩的本格推理小说。

此时，先生和亨利·斯莱萨一样，抛弃了文明批判这一难为之物，纯粹地展示出纯熟的匠人技艺。靠奇特的人质战术成功突破搜查线的

〈人质〉、利用杀手的可怕形象实施完美犯罪的〈我是杀手哦〉、误选偷窃对象的扒手陷入一筹莫展之境地的〈车中案〉等，每一篇都能吸引人读下去，直至精彩、别致、出人意表的结局到来；而描写男人企图闯入金库惨遭失败的〈副作用〉等小品文亦是如此，始终能引人情不自禁地发笑，直至讽刺性的结局到来。

如此这般向明朗、幽默的文风转换的同时，我们又可从《吹牛男爵 现代的冒险》（一九七〇年）、《未来伊索寓言》（一九七一年）中看到某种谐模志向，这一点也颇耐人寻味。

这种戏作倾向早在《任性指数》中便已初露端倪；若把先生以古代民间故事〈物臭太郎〉为题材创作的谐模文与花田清辉的同名作做一比较，也是相当有趣的。至于《未来伊索寓言》中对〈蚂蚁和蝓蝓〉的谐模，萨摩赛特·毛姆亦有类似的讽刺性作品，但我们也许可以说星新一的这篇改写作干得更彻底。此外，〈壁橱里的男人〉也是一篇戏谑谐模文，作品中让推理小说及怪奇小说的主人公登场亮相，结局新颖奇特。

SF、推理小说、幻想小说、纪实文学、时代小说……如今先生涉猎的领域极为广泛而丰富多彩，对其文风的变化走向做出预测是非常困难的。

但是，无论怎样变化，先生那独创性的视线、那双残酷的眼睛想必永不会暗淡。它们如叠影一般使“不可思议的超现实”浮现在“貌似平凡的现实”之中，使“不祥之死”浮现在“平稳之生”的内侧，使“可怕的破坏和凶杀”浮现在“平安喜乐”的背后。

然后是卓越的故事推进和结局的怪诞效果，它们辩证地统一了温柔与残酷、美丽与丑陋、讽刺与幽默、快乐与悲哀、生物之物与金属之物，音乐之物与文学之物。即使表面的装饰有时变得暗淡无光，有时变得明亮华丽，星新一作品的这些魅力在本质上也不会发生变化。

通过凝视“不安的生”中潜藏着的“恐怖的原形质”，星新一这位

现代的名希豪森男爵今后想必也会用宁静的口吻反复为我们讲述现代人的不幸，在虚有其表的和平与繁荣下，我们往往会看不见它们的存在。

发现干涩的笑

倘若从我们身边的社会现实中抽走联系着物与物的意义之链，不以常识性的固定观念去观望事物本身，那么这个世界会呈现出怎样的姿态呢？萨特的《恶心》中，主人公罗根丁对仅仅是“存在”的无意义的存在感到恶心。

“赤裸裸的‘世界’如此这般一举显露了真容。而我因愤怒于这不合理的、膨胀的存在，快喘不过气了。所有的人甚至不能主动地去问一句，它们是从何而来的，世界是如何取代了‘无’而存在的。这里面毫无意义。”

然而，筒井康隆并未对这无意义、不合理的世界感到愤怒，而是从中发现了干涩的笑。先生就像触手之物皆化为黄金的弥达斯王，先是把社会现象还原为无意义的物体。一旦贯彻这样的视点，那战争也无非是人类与武器相互碰撞的加减乘除，美丽的恋爱最终也不过是性器官之间的接触吧。

这种物化方式必然会把貌似最严肃的事物变为滑稽之物，把一本正经之物变为不正经之物，把悲剧变为喜剧。因为正如亨利·柏格森（Henri Bergson）所言，笑是人类的物化，是由“僵硬”诞生而来的。

荒诞的诗学。也说不上是好是坏，总之筒井康隆的 SF 创作手法诞生于他对这个世界的非理性、无意义性的敏锐意识。

荒诞（Nonsense）通常作贬义词用。比如，讲谈社《现代世界百科大事典》的解释是：无意义、无聊透顶的想法，愚蠢的言行，通常含轻蔑之意；nonsense book 是指靠荒唐的文字引读者发笑的书。学研出版社《现代大百科事典》则释为“不成意义，荒唐，无聊”。

筒井康隆将荒诞作为前卫艺术的方法之一，放在与上述那些表层



的固定观念相对立的位置上。“虽然有点只顾自己，我啊，一直在追求这个‘荒诞’的价值。在大学的四年间我学习了超现实主义。不用说，超现实主义正是荒诞的极致。”（摘自《缺陷大百科》）

昭和九年（一九三四年），筒井康隆出生于大阪，高中时代热衷戏剧，就读同志社，大学期间在文学部学习，专攻心理学，写有毕业论文（对以心理自动法为主的超现实主义中的创作心理所进行的精神分析式的批判）。对超现实主义的关心给先生的 SF 带来了巨大的、前卫的特征，这一点似乎是无法否认的。

从萨特式的存在主义观点来看，无意义的存在也许看上去只是应予以否定之物；但是，从超现实主义的观点来看，无意义性本身亦可能创造新的价值。

超现实主义式的表现手法展示了不囿于现有常识的、崭新的、形象与形象之间的结合，而极为著名的一例便是洛特雷阿蒙的诗句“一台缝纫机和一把雨伞在解剖台上相遇”。如此这般，彻底破坏现有的形象与形象之间具备意义的结合，超现实主义正是从这里起步的。

因此，作为一种方法，“荒诞”指的是否定现有的一切价值观，发现新的现实；指的是破坏人类与事物之间具备意义的结合，用悲喜剧式的视点重新捕捉世界。而把现实世界认知为无意义的、荒诞的世界，自然是与拒绝现实的态度——不承认世界即其所展示的那样——息息相关。

### 现状批判的性格

筒井康隆的 SF 既是彻底荒诞的，又贯之以对日本现实社会的猛烈批判。其实，可以说这一特征正是基于先生那异于常人的创作手法。尽管讲述的是遥远未来发生的事情，但先生凝视着的毕竟还是当代日本的现实。

重复着战争这一最为悲惨的愚行的人类、以毁灭性的速度蔓延的环境污染、人口增长和最糟糕的住宅政策、荒废年轻人灵魂的考试地狱、无可救药的老人问题……先生在作品中列举的主题尽是身边总被人提起的各种日常问题。

在这一点上，可以说先生与光瀬龙形成了鲜明的对照。后者的SF常在令人茫然的、无限的时空中铺展宏伟的宇宙未来蓝图。

先生在〈二〇〇一年暗黑世界的长途历险〉一文中写道：“我想预先声明的是，个人对未来的预测——即浮现在我心中的未来风景，无论如何都会变得目光短浅。比如，预测污染问题也是如此，原本我们必须考虑整个地球的自然生态，以全球化的视野来把我生物链的因果关系，但写着写着，不知不觉心里就浮现出自己所住区域或自己国家的环境污染现状，以此来轻率地预测未来的污染状况。”

换言之，先生的SF即使在现象上描写的是未来，也总是以现状批判为其本质。

从这层意义上而言，先生的长篇处女作《48亿妄想》（一九六五年）以更为直接的形式描写了潜伏于先生心底的对于文学的严肃批判，值得关注。

作品中筒井康隆以略显悲壮的笔调描写了电视影像被绝对化，现代人的灵魂被“疑似事件”的虚像不断侵蚀的悲剧过程。

总是不得不考虑到电视摄像机的存在而行动的人们，并且只能用与通俗爱情剧一模一样的、千篇一律的言语和感伤主义来表现自己的悲哀。主人公折口对他们感到恶心。由此看来，不免给人一种印象：少许的存在主义的元素尚以未分化的形式留存在这部作品中。

“逃出去？可是，往哪儿逃？没有逃避之所。去哪儿都一样，世界被埋没在大众贪得无厌的疑似事件中。四十八亿的妄想告诉他们自己，捏造出来的事件是事实。”

关于信息化社会导致的大众社会状况，上述悲观主义的想法与布

尔斯廷的《幻影的年代》、G. 安德斯的《电视的幻影时代》有共通之处。

### 血缘关系所具有的意义

筒井康隆的内心原本隐藏着教养良好的温柔和纤细的神经。由于“轻巧地处理沉重的主题”，这一荒诞 SF 的创作手法，先生的这一侧面很少显露出来，但在《48 亿妄想》里，我们应能从折口与畅子抒情式的告别场景中窥得一斑。

一般而言，基于血缘关系的爱在先生的作品里占据了较大比重。在先生的作品中，父母与子女、兄弟、夫妇——也即家庭是人们得以保持互相信赖的人际关系单位，大过家庭的组织或集团则容易成为憎恨与敌意的对象。

从这层意义上而言，我又觉得先生内心或许潜伏着伊藤整式的、“组织与人”的悲观主义的图式。读着《幻想的未来》、《姐弟》、《吹牛的弟弟》等作品中隐藏着的对温柔之爱的赞歌，我们简直不敢相信，激烈地嘲笑战争的先生的视线中竟充斥着残酷的黑色幽默。

《阿姊升天》描写了主人公与生活中的聊天伙伴——破旧的机器人汽车阿绀——的别离故事，其悲伤之情难以名状。作品中主人公对即将报废的机器人汽车倾诉道：“你不用载上我奔跑。你可以躺在车库里休息。是的，余生你就给我好好休养！只要当我的聊天伙伴就行。不管是几年，不，是几十年，我都会一直照看你的。”

这种对已失去实用价值的旧物的怜恤与爱，也见于《alfalfa 作战》等作品中。在《alfalfa 作战》中，老人们留在谁也不愿居住的地球上，守护着故乡的传统。作品中鲜明地刻画了他们与就职于太阳系联邦厚生省、管理着养老设施的青年之间的思想差异。随后，以蜘蛛人的侵袭为契机，青年发现了老人们的智慧与勇气，这是他此前没能意识到的。

青年曾后悔接受了管理养老院的工作，但在离开地球时，他发自内心地说道：“你们是一群了不起的人。我想有朝一日能再回到这里。”

此处，我们完全感觉不到“没公没婆有房有车”的小家庭化趋势下愈演愈烈的蔑视老人思想，也不存在年轻人的利己主义。

记得花田清辉曾经指出：在共同理想的旗帜下，男女老幼不分彼此，共同与敌作战——有过这种经历的国民之间不存在新老世代的对立与断绝。比如，在舍命抵抗过法西斯的法国，其运动中就不会有这样的断绝。而在《alfalfa 作战》里，老人与青年之间的心灵交流也诞生于这种舍生忘死的战斗之中。

筒井康隆在与田边圣子的对谈中说道：“对过去的大家族制度式的东西，不知为何我总是心存眷恋。爷爷把各种各样的事说给孙子听——我想要这种看着让人会心一笑的风景。”

我总觉得，小说《alfalfa 作战》之构想的基底埋藏着先生的上述想法。先生出身于著名动物学者家庭，作为四个孩子里的老大，与兄弟姐妹相处和睦。毫无疑问，幸福的家庭环境成为了先生那些想法的基础。

常被误认为性格轻佻、傲慢的先生，背后还隐藏着这样一张不同的素面。我喜欢先生的这张素面。

而在第二部长篇《马头风云录》（一九六七年）中，可以说先生的荒诞手法被处理得更为彻底。但是，其毒性不及描述现实问题的《48 亿妄想》。

“诚然，战争是人类最大的悲剧。但是，正因为如此，也许可以说它反倒是人类最大的闹剧。很多情况下，旁人的悲剧在第三者看来简直就是闹剧，从这层意义而言，闹剧本就是不负责之物。”（摘自《马头风云录》的后记）

如此这般，先生对他在《越南观光公社》等作品中对战争做漫画化处理一事进行了辩解，但先生原本就没有马克思主义的阶级概念。

因此，先生做不到对战争参与者的某一方当事人进行善恶分类。

硬要说的话，在筒井康隆这里，超越家庭关系的大集团、大组织公司、团体、国家等，但凡有那么一点权力，就是恐惧的对象。就是恶。

先生亦有批判 NHK 之现状的〈公共伏魔殿〉、描写创价学会的〈堕地狱佛法〉等挑战禁忌的先驱性作品，成为其批判核心的与其说是逻辑，还不如说是对握有权力的巨型组织所抱持的强烈的、下意识的恐惧。

〈惩戒之屋〉描写了当女性力量增强、拥有一种法西斯式的统治力时，会有怎样的悲剧性命运等待着男性。或许可以说，这是作者敏感地对妇女解放及主妇联盟的一部分运动中展现出“自以为是的自我陶醉”产生了抗拒反应。

### 发出惨叫的“我”、“俺”

必须予以关注的是，在先生的此类作品中，简直可以说主人公必定是“我”、或“俺”。作为一种叙述形式，这可能是采用第一人称的硬汉派小说带给先生的影响。

事实上，从《我的血是他人的血》（一九七四年）中，可以明显地感觉到先生对哈米特《血腥的收获》所做的 SF 谐模；〈非洲之血〉和系列短篇集《男人们画的画》虽然不是第一人称，但仍鲜明地留下了硬汉派的印迹。

但是，有一点我们切不可忘记，在先生大量作品里出现的“我”或“俺”，往往是案件中发出惨叫的被害者、被孤立者。

从这层意义上而言，这些主人公无法满足于“我是我”的同一性原则。用埴谷雄高式的话来说，他们是对“自我同一律的不快”感到苦恼的一群人。

比如，在《条件反射》所描写的悲喜剧中，主人公因交通事故身负重伤，被移植了猪的胃、狗的心脏、马的肝脏，受各种动物的条件反射之累，身为人类却不得不像动物一样活动。可以说这篇小说与《姐弟》并驾齐驱，同为谐模卡夫卡《变形记》的畅快之作。

总之，这些作品中的“我”或“俺”是保尔·托马斯·曼所说的“故事的精神”。与此同时，他们自身作为被孤立者，无非是原封不动且荒诞地记录周围事物的摄像机。

筒井康隆曾经立志当一名喜剧演员，但最终未能实现目标。先生爱用第一人称形式，其理由之一相比是这么一来他就能实现一个失去登台资格者的表演愿望和自我表现欲。

在推理作家协会的调查问卷“你为何而创作”中，先生答道：“因为我失去了表演者的资格，所以要创作。”我总觉得，主人公们夸张、滑稽的举止中明显含有先生的上述愿望。

先生常被误认为是傲慢、轻佻之人，原因之一就在于他让这些身为表演者的虚构的“我”以主人公的身份在作品中登场了。不过，由于先生的荒诞 SF 的创作手法本身就是“轻巧地处理沉重的现实问题”，以至于反倒可以说“轻佻”是褒扬之辞了。

很多人都知道，在日本 SF 系列版《48 亿妄想》的后记中，先生称查尔斯·达尔文、西格蒙德·弗洛伊德、哈勃·马克斯三人位恩师，说他们是“我思想的三大革命家”。不过，从先生的荒诞 SF 的创作手法来看，三人中恐怕要数弗洛伊德和马克斯最为重要。

弗洛伊德揭示了隐藏在人类意识背后的无意识世界的意义，对安德烈·布勒东的《超现实主义宣言》也影响颇深。另一边的马克斯兄弟则运用身为实物的肉体，揭示了打闹喜剧的真髓。

荒诞 SF 的创作手法明显是这两种元素的结合。不过，在令完全超越了常识维度的奇异影像的飞跃成为可能这一点上，也许是同时打开了“自动性技法”之路的弗洛伊德思想所带来的影响最大。

《打扰近邻》便运用了这种前卫的手法，这是一篇堪称荒诞场景之万花筒的佳作。小说中，全世界陷入奇异的时空混乱的景象，以独特的悲喜剧感觉被捕捉，连绵不绝的奇异景象挥洒着其他作家绝无可能模仿的超现实性。

超现实主义画家萨尔瓦多·达利说“我和疯子的不同之处只在于我不是疯子”，他把所谓的偏执狂式的批判方法导入绘画，用“不合理认知的自发式方法”描绘出了自己的世界，而“自发式方法”则以“精神错乱式的联想与判断的批判性、组织性的客观化为基础”，与达利的世界也颇为相似的滑稽而可怕的幻想在《打扰近邻》中成功地凝缩成结晶，特别是结尾十分精彩。夜空铺陈于夫人打着哈欠的口腔深处，从那里能看到一千亿颗闪烁的群星。这结尾甚至是富有诗意的。

先生最近的短篇作品中亦有《平行世界》这类别开生面的关于空间移动的故事，这恐怕是筒井康隆才会有的奇思异想。

此外，立足于弗洛伊德主义的作品《家族八景》（一九七二年）也算是 SF 推理小说的一种。能读取人类内心活动的美女七瀬的设定中栖息着弗洛伊德式的人生观。

绅士表面上若无其事，实则内心隐藏着丑恶的性欲，而这欲望被一览无余。此处有着人类的伪善以喜剧形式被揭露的趣味性。

### 无意义的意义、意义的无意义

进而，我们也不能忽视了谐模，它是先生荒诞 SF 的创作手法之一。荒诞手法在于切断现实中的常识性的意义关联，发现新的世界；而谐模可以说是翻转已有的观念，为之添加新的价值。

谐模多是模仿他人作品的情节或文风，加以滑稽化。先生也不缺少这样的尝试，著有《缺陷大百科》和《乱调文学大辞典》等作品。不过，其中最引人注目的还要数《有色眼镜狂想曲》。

故事中美国的七岁少年写下了〈日本大战争〉，其原稿的译文被刊登出来。此事之滑稽，使我忍不住笑出了声。

“诸行无常的钟声虚无缥缈地回响着，这是一个祇园的娼妇据说也已安睡的日本。然而，不久前这个国家也一度陷入了动荡。”就是这么个调调。

先生的许多谐模作品构思奇特，其他作家根本无法企及，比如〈小说《私小说》〉、〈年迈的舞者〉等。而长篇《逃跑与追踪的桑巴舞曲》（一九七一年）恐怕是先生最令人不好理解的一部作品，且正因为如此，它所提起的问题也是最重大的。这部作品是对前卫的新潮派 SF 的谐模，其登场人物之一在作品中提出了疑问：现实中究竟有非谐模之物吗？

过去我坚决认为，把筒井康隆仅视为轻佻的谐模文作者是愚蠢的。然而，先生突然如此表态，让我觉得不太有否定的底气了。

但是，不管怎么说，筒井康隆的 SF 手法就在于彻头彻尾地将现实作为荒诞之物加以把握。而这一点正是绝无前例的独创之处。

〈有色眼镜狂想曲〉的主人公扬扬得意地断言道：“我认为知性在本质上不就是非逻辑的吗？”但是，有意识地贯彻非逻辑性可要比单纯地贯彻逻辑性更难。

无意义的意义，意义的无意义。总觉得这话好似莫里斯·梅洛-庞蒂作品的标题，令人望而却步，但荒诞 SF 的手法无非就是无限地往来于这两极之间。

而在这往复运动中制造出干涩的笑和新的文明批判，便是筒井康隆的荒诞 SF 独一无二的存在理由。

当然，只要采用荒诞 SF 的手法，筒井康隆的 SF 就一定会是连续不断的、对现实的反复否定，从这层意义上而言，它们只可能具有负的有效性。而且，我觉得先生本人对这一悲剧性的作用有清晰的认知。

“在这空虚的闹剧所抵达的尽头，等待我们的会是什么呢？不，



不，我不能想这个。这想法必是漫不经心的理想主义。在空虚的闹剧的尽头，不可能有什么。这就是事实。”（摘自〈国界遥远〉）

确实，这应该是事实吧。不过，先生在最近的作品《关于我的流言》中深刻地挖掘了个人隐私日益遭受侵害的问题，又在〈互揪〉中犀利地揭开了无限升级的内部暴力的逻辑。

在荒诞 SF 中显示肯定性的未来前景也许是困难的，但至少能对现实的状况进行批判，这个文明批判的“毒”绝没有失去力量。

（本文以早川文库《alfalfa 作战》（已绝版）的解说为基础，做了部分修改。）

多岐川恭的推理小说里出现的许多登场人物，其背影总是渗透出无法信赖他人的悲哀与孤独。他们大多是背离社会的被孤立者，是生活在平静的达观之下的虚无主义者，他们对自己以外的世界不怎么关心，是一群寂寞的利己主义者。然而，这些人物时而营造出的奇妙而黑色的幽默却散发着独特的魅力。

长篇处女作《冰柱》（一九五八年）中，主人公小城江保总是以冷静的目光注视着世间，因此从学生时代起便被人暗中讽为“冰柱”，被视为冷酷的人。他曾直抒胸臆：“我没有值得讲述的过去。既没有悲剧，连戏剧也没有，既没有华丽的装饰，也没有罪恶的黑色阴影。如我这般渺小，无趣之人是不允许有戏剧性的活法的。况且，我总是被冰冻似的孤独所缠绕。”

这个被俗称为“怪人”或曰“孤独的隐遁者式的姿态”是先生作品中的登场人物或多或少会被缠上的特征。可谓“冰柱”之原型的人物早在他两年以前以白家太郎名义发表的短篇佳作《坠落》（一九五六年）中就被成功塑造，成为了该作的主人公“我”。“我的生命力很稀薄。我只是蹑手蹑脚似的悄悄地活着，对人生既不抱希望也不关心。”如此一位虚无的主人公被可怕的死亡冲动所纠缠，却因一件意外事件悲痛地得知了妻子的不忠，从此燃起了对新人生的激情。

少女遭遇交通事故，肇事者逃逸，“冰柱”小城江保对受害者的母亲生出一种“对弱者的爱”，对罪犯们施以私人的制裁。相比《坠落》中神经病式的不安与恐惧营造出的强烈悬念，《冰柱》的故事有点冗长，多有牵强之处。

从这层意义上而言，正如江户川乱步所质疑的那样，《冰柱》显然是失败作。但是，作为一部显露了多岐川恭这位作家内心情感的作

品，又着实耐人寻味。

小城江保用略显夸张的语调热切地说：“无论在什么样的时代、什么样的国家、什么样的环境，总是会有弱者，他们在好不容易得以容身的背阴处的一隅，脸上浮出达观的微笑。（中略）这些人会背负着只有同伴才知其烙印的十字架，永远地存在下去，他们不断地被制造出来，并一直居住在强者们不屑一顾的污秽场所。我知道他们，爱着他们。”

在多岐川恭的许多作品中可以看到同一钟“虚无的达观”，其背后流淌着栖息于这一世界之角落的“对弱者的爱”，我们应对此予以关注。从短篇〈黑色的树叶〉（一九五八年）和长篇《我所爱的恶棍》（一九六〇年）中，我们也能窥见此倾向的一端，前者有着欧·亨利的风格，后者则用喜剧式的笔调描写了生活在市井一隅的小无赖们并不讨人厌的群像与杀人案。不过，正如在《非人者的遍历》（一九六一年）等长篇中可以看到的那样，我总觉得前者的阴暗表情得到鲜明刻画的场合更多。

多岐川恭，本名松尾舜吉，大正九年（一九二〇年）出生于福冈县八幡市，经第七高等学校造士馆进入东大经济学部，毕业后在横滨正金的东京本店就职。后来他转岗来到门司支店，于一九四七年辞去银行工作，打算当一名作家。无奈因天不遂愿，他又在翌年再次就职，进入《每日新闻》西部本社的资料科工作。此后，他还经历了一段采访记者的生涯，但因工作过于繁忙提出转岗，在学生新闻部谋了一个位子，同时在《别册宝石》上发表了短篇处女作〈橘山〉，从此登上了推理文坛。

处女作〈橘山〉充斥着对古朴、美好的旧制高等学校时代的缅怀之情，过去高中生们常穿的长斗篷被用作诡计，亦是一篇飘洒着浪漫气息的本格推理小说。本作的设定如下：某个秋日的午后，三个同年级学生在美丽的橘山的展望台上等待友人矢坂的到来。矢坂是大家仰

慕的对象，橘山经营者的女儿早苗似乎也喜欢他。然而，从展望台上看去，就在矢坂即将抵达早苗家时，那里传来了可怕的惨叫。矢坂的尸体被发现，但每个人均有完美的不在场证明，凶手究竟是谁……

说到以学生宿舍为舞台的处女作，战前有横沟正史的〈可怕的愚人节〉、葛山二郎的〈谎言与真相〉、大下宇陀儿的〈金口的卷烟〉等。〈橘山〉虽不以学生宿舍为舞台，但作为以美丽的大自然为背景描写学生时代案件的作品，应该可以把它添入这一谱系。而且，我感觉水准也与横沟正史的〈可怕的愚人节〉不相上下。这篇处女作是先生在三十三岁时发表的，这一事实也有助于我们理解：该作之所以如此优秀，其原因之一就在于作者丰富的人生经历保证了小说内容的浓厚度，使其成为了经得起成年人鉴赏的作品。三十二岁时发表处女作的滨尾四郎说过，创作侦探小说需要特殊的头脑和阅历，所以不到一定的年纪是写不出来的。我感觉，多岐川恭应该算是比一般作家起步晚，但这绝不是没有意义的。处女作之后，多岐川恭用白家太郎这一笔名发表了九个早期短篇，此事颇为有趣。长成蛾子之前的幼虫被俗称为“白发太郎”，据说先生是模仿这一称呼取了那个笔名，当然这也是因为他从初中时代开始就慢慢长出白发了。短短的五年之后，先生蜕变为名曰多岐川恭的成虫，但白家太郎时期的作品水准与此后的作品难分高下。

## 2

自战前甲贺三郎与木木高太郎的论争以来，“推理小说是否是文学”的问题在我国也常被提起。而多岐川恭似乎明显属于文学派。

用布瓦洛-纳尔瑟雅克式的话来说，推理小说是以谜与恐怖为主题的特殊小说，是具两义性的文学。因此，必须在一部小说中展现“由谜支撑起来的恐怖”或“由恐怖支撑起来的谜”的主题，此乃不言自明之理。正如菲利普·范·多伦·斯特恩(Philip Van Doren Stern)

在随笔〈死胡同的尸体事件〉中所主张的那样，恐怕在一定程度上我们无法否认以下事实：

“如果侦探小说只是单纯的解谜，就不必做成一本完整的、拥有人物和背景、伴随着欲写出优秀作品之企图的书。纯粹的解谜要素用数百字就能写出来吧。如今的侦探小说欠缺的是文学价值，我们必须超越单纯的谋划，升向更高的、美学式努力的领域。”

然而，把推理小说提升到“文学”的高度这一改良主义的构想才是问题之所在。这是因为在我国，“文学”一词含有相当重的分量，好似在指代一流的艺术，它曾与一部分推理作家的纯文学情绪互相结合，被过度地强调了。

多岐川恭一度以“把推理小说提升到文学的高度”为宗旨，但后来他渐渐意识到，这种“事大主义”反而给自由的创作意识套上了脚镣。《非人者的遍历》的书末有一篇名为〈代后记〉的问答式推理小说论，先生在文中表明了以下立场：

——我想避开“纯文学”、“大众小说”之类的措辞，以“好小说”、“坏小说”之类的判别方式来进行思考。这种方式貌似含糊，但相对而言还是很清晰的，不是吗？用“文学”之类的词，可是会把事情搞复杂。

——“好小说”啊……也就是说，你不会再谈“提升到文学的高度”这种话了？

——嗯，是的。不过，光说“提升”还是可以的吧。“文学”就不需要了。即使是在推理小说领域，也应该不断地去努力提升水平。

（中略）

——（略）所以，即使是在推理小说的世界里，应该也能写出大量的好小说。虽然不能说没有一点犹豫，但最近我想起“首先还是得严守推理小说的框架”。也就是注意别去写什么“文艺推理巨著”。憋着劲去写这种东西的话，必定会失败。

总之，先生的观点是，既立足于推理小说的特质，同时也重视小说层面的趣味性。但是，先生所认为的推理小说的概念并不限于以诡计为中心的、所谓的本格推理，而是一个非常广泛的领域，从本格推理到倒叙犯罪小说、硬汉派、SF推理、滑稽惊险小说，乃至捕物帖。从这个意义上来说，先生的想法似乎又与朱利安·西蒙斯相近，后者为侦探小说向犯罪小说的成长发展以及推理小说的历史进行了适当的定位。

比如，先生提到想出独创性的诡计极为困难，同时又在短篇集《尸体的戏剧》的后记中，就推理小说今后的方向进行了以下阐述：

“本格推理的价值全都维系在诡计身上，但想出真正具有独创性的诡计几乎是不可能的，不是吗？我没说完全不可能，但此处也许需要艾伦·坡式的天才。我感觉，创作纯以诡计为支柱的小说难免会被指责为不逊，而且，有尸体，提示了谜团，把作为推理材料的线索展示给读者，读者与侦探比试推理能力，最后有意外的破解在等着你——这种古典模式过于千篇一律，可以容纳新元素的余地已经很小了。长篇的话，情况有很大的不同，但短篇则会陷入无可救药的陈规俗套。如我刚才所言，在诡计告罄的现在，形势就更严峻了。如今对这类本格推理的需求依然旺盛，今后恐怕也不会衰退。于是，世上也会出现利用老诡计的变种乃至诡计组合的优秀作品吧。这个当然好，但我们也可以抱着搞砸的心理准备，试着去摸索如何打破固定模式啊。现在的推理小说将如何变化？这一点很难猜测。我想，它应该会分化，然后被其他领域吸收，只有本格推理会作为游戏被纯粹化。如果真变成那样，恐怕我不会选择后者。”

在先生立足于此观点创作的推理小说中，不存在古典的、如智慧之神一般的名侦探。先生笔下的侦探角色大多是平凡的警察：散发着个性魅力的只有寥寥数人，比如分别在硬汉派格调的长篇《彩虹消失》（一九五九年）、《假面与衣装》（一九六一年）中登场的报社记者“郡”

和“番匠谷人志”，在诙谐的捕物帖小说《悠闲雨太郎捕物录》中大展身手的八丁堀的町方同心——若月雨太郎。我们也可以认为这是因为多岐川恭不太关心“读者与侦探比试推理能力”的解谜部分。不过，对重视人物描写胜于一切的先生来说，公式化的天才神探亦是他无法忍受的一种设定吧。

### 3

总体而言，在多岐川恭的推理小说中，相比侦探角色，孤独的犯罪者的肖像刻画得更加鲜明。

一九五八年荣获第四届江户川乱步奖的《湿濡的心》，以主要登场人物的日记和笔记的形式描写了女高中生的同性恋，以及“她们与身边的近亲和教师之间的奇妙之爱不久便引发了命案”的全过程，是一部文学气息浓厚的佳作。尽管后半部分留有“猜凶手”式的趣味性，但最有魅力的却是与登场人物相关的、极具水准的心理分析，令人联想起法国的心理小说。

倒叙犯罪小说的杰作《安详的教授》（一九六〇年）的完成度和《湿濡的心》一样高，可以说该作正是将多岐川恭的这一特质加以完美凝缩后得到的结晶。

专攻经济学的相良浩辅教授厌恶妻子克子的存在——她本是恩师的女儿，渐渐感到难以忍受，遂下定决心以完美犯罪的形式杀掉克子。于是，他打算利用克子异常害怕老鼠的弱点杀害她，然后嫁祸给对克子隐约抱有恋慕之情的助手——朽叶协治。这桩完美犯罪的尝试似乎取得了圆满的成功，然而……

艾尔斯（安东尼·伯克莱的另一个笔名）的《杀意》、理查德·霍尔的《谋杀我姑妈》确立了倒叙犯罪小说这一崭新的形式。这类特殊的犯罪小说先是描写犯罪方如何策划和实施完美犯罪，然后再揭示破案方发现罪行的全过程。在这种模式中，一开始就描写了罪犯的犯罪

计划，所以关于犯罪动机可以添加足够的笔墨来叙述，也更容易塑造犯罪者的形象；通过在犯罪计划的实施及暴露的过程中运用诡计或意外的线索，亦能增添推理小说式的趣味。此外，由于不需要最后的解谜，还有减少不自然之处的优点。而《安详的教授》则对故事结构做了极为简洁的归整，同时也完美地刻画出了一个残酷、自私自利、安详的犯罪形象。

这种对人物形象的重视自然与对动机的重视息息相关，先生描写的犯罪动机很多都非常独特。比如，在短篇处女作《橘山》中，男子受自己所尊敬的同学的影响，在一切方面都成了他的“仿造口”。当对方指出这一点时，他因人格尊严受到伤害而产生的震怒成为了动机；《安详的教授》的动机则是“视学术研究高于生命尊严”这一极为自私的学者思想。

罪犯相良教授有如下主张：

“因为对我来说，学问……我的研究比什么都重要。为此我条掉了克子，准确地说，是让她死掉。无论如何克子都不能活着。之前我的研究不温不火，也不反抗克子的蛮横。但是，若要妥善安排我的学者生涯，这样下去是不行的。恕我失礼，你们这些人也许理解不了。从某种意义上来说，迷恋是一种残酷的行为。我是豁出命的认真劲儿需要它。为了目的，我不惮于牺牲任何东西。文学家岛崎藤村——虽然与我立场不同——为继续创作小说，也牺牲了好些家人。不这么做，近代文学的黎明就不会到来。即使只有一点小小的成绩。我的情况也差不多吧。像克子这样的人，已如尘埃、草芥一般。极端地说，抹杀她是一件好事。”

这段话与范·达因的《主教谋杀案》中迪拉特教授所主张的“把人类置于无限的、物理学的世界中，便只是无限渺小之物”多少有些相似之处。但不管怎么说，先生的犯罪动机能给我们带来不同寻常的新鲜感。



多岐川恭的推理小说的另一个魅力是独特的黑色幽默和奇妙的悲喜剧式的感觉，它们洋溢在先生的许多作品中。这种幽默并非快活、透明的幽默，而是与毛骨悚然的恐怖毗邻的黑色幽默。

《某恐吓》、《笑男》、《我死了》（一九五八年）、《尸体的喜剧》（一九五九年）等初期短篇佳作都发挥出了先生的这一资质，很是有趣。《某恐吓》写的是银行副支行行长为检验警备体制，夜间扮作强盗潜入银行，警备员得知其其实意图，发出了令人意外的恐吓；《笑男》描写了害怕过去的罪行曝光而犯下杀人罪的男子与一个不是警察、什么也不是的男子交谈，以致被捕的全过程；在《尸体的悲剧》中，罪犯苦心积虑移走的尸体再次归来，致使罪行暴露。以上每一篇作品都散发着讽刺式的、微微苦涩的幽默。

而我总觉得，其根底处隐藏着《坠落》中可见的某种典型的、神经病式的不安感和恐惧感。先生的《猫》（一九五六年）塑造了一个过于熟不拘礼、貌似温柔却又残酷的男子形象，以下类推或许有些奇怪，但我在阅读这篇作品时，不禁感受到了萩原朔太郎的《青猫》里的异样世界。《可爱的女人》亦是如此，总觉得那种不安感、恐惧感营造出了独特的悬疑气氛。

总之，多岐川恭的特质归根结底在于实际地凝视人类这种生物。先生凭借短篇集《坠落》荣获第四十届直木奖，在与户板康二、黑岩重吾等直木奖作家的座谈会上，他这样说道：“是性格使然吧，我不擅长社会派的小说，所以我想我恐怕不太会去写这种小说。我只是试着把人类加以抽象罢了。也就是说，从古至今，不管社会怎么变，总有不会变的人。他们是抽象之物，是人类这一事物不可思议的一面，或者说是‘不知会做出何事’般的一种存在吧。”

可以说，这段发言能使我们充分地理解先生注视着人类不合逻辑

之处的姿态。

但是，重视人物描写的先生同时也未放弃对推理小说的创作。因此，姑且不论有多重视，总之先生绝没有否定诡计的意义。

在《橘山》中，旧制高中的学生穿戴的斗篷被用于诡计，成为了搬运尸体的隐身蓑衣；《猫》的诡计是在窗上张贴银幕，放映预先拍下室内景象的胶卷，掩盖了被害者倒在室内的身影；此外，《英雄之死》（一九五七年）利用钓鱼线，把开枪自杀伪装成他杀；《有井的人家》（一九五九年）则采用了某种密室诡计，起居室使用从井中汲取后灌入水槽的水，于是犯罪便打开水管阀门，预先把水全部放光，再接上橡胶做的煤气罐，从里输送煤气，毒死起居室里的人。到了早上，等女佣在水槽里注水时再关上阀门，这个诡计自然就无人知晓了。

此外，在《安详的教授》中，为嫁祸他人而遗留在现场的铅笔上没有嫌疑人以外的指纹，反而找来了怀疑。这个暴露罪行的线索颇有新意。

但是，总体而言，先生的诡计多是机械型的，可行性较低是其缺点，亦有独创性不足的一面。还是该这么说吧，先生的本领体现在了犯罪小说、悬疑小说和滑稽惊险小说上。

从先生以报社记者为主人公的硬汉派格调的小说中，我们可以看到一些较为优秀的作品——这一点切不可遗忘。尤其值得关注的是，在这些作品中登场的报社记者每个都是心灵扭曲者。

《彩虹消失》的主人公——社会部记者“郡”捏有樱草酒吧的女老板江泽夏代的把柄，和她发生了关系，还与上司沼田主任的妻子鹤代玩火，是个让人头痛的男人。哪知有一天他突然兴起，开始追查保守党议员盐尻的刺杀案。在藤原审尔的《废物就是废物》中登场的体育记者，其吊儿郎当的样子固然有趣，但把郡这种有点乖僻的记者立为侦探角色，多岐川恭恐怕是第一人。

在《假面与衣装》中，完全拿不到劲爆材料的警察记者番匠谷人

志对寄居在港町弹珠行的松子姑娘的死产生了疑问，前去挑战街头的暴力组织。这部打闹小说的故事展开比《彩虹消失》更为华丽，非常容易读。

原本多岐川恭就说了，硬汉派与他合不来。但即便如此，作品内容可以说也达到了一定的水准。其原因之一是，先生玩世不恭的旁观者式的姿态与硬汉派那冷酷无情的视线有相似的一面，此外，先生本人也有过一段独特的记者生涯。

特别是《假面与衣装》中的记者番匠谷人志，似乎可以说，先生本人做记者时扭曲的自画师此人物身上是有所投影的。过去的同事——每日新闻社的宫良高夫先生在回忆多岐川恭的记者生涯时，这样说道：“我不记得他写过社会版面的报道。他写过门司版的杂讯，做过当时晚报上连载的一个名叫‘关门隧道十分钟’的乘客访谈，但没多久就转入调查课干起了内勤工作。他是一个不起眼的记者。我从没听他说过文学的事。当时我还想，啊啊，那个人应该去银行才对啊。”没错，活跃于《假面与衣装》中的正是这样一个记者。

过去曾有大量报社记者在推理小说中登场，我甚至觉得酷酷的记者未免太多了。岛田一男、佐野洋、三好徹，相比这些报社记者出身的推理作家所塑造的身为侦探角色的记者，多岐川恭刻画的那两位似乎是最不酷的，也正是因此，其个性令人印象深刻。

## 5

相比推理小说的解谜趣味，文学派的多岐川恭反倒把重点更多地放在了悬疑性和别致度上，其作品所包含的领域广泛得令人吃惊。从猜凶手型的本格推理小说《湿濡的心》开始，有《安祥的教授》这样的倒叙犯罪小说，《假面与衣装》这样的硬汉派格调的作品，《血的气味》这样“口味奇妙”的小说，《异乡之帆》（一九六一年）这样的本格时代推理小说，《悠闲雨太郎捕物录》（一九七二年）这样的捕物帖

小说，以及《伊甸园的时代》（一九六一年）这样的 SF 推理小说。先生样样精通，其创作能力可谓非比寻常。

但是，先生最近的作品让人感觉出了通俗化的前兆。我不禁感到，先生最大的魅力——可称之为“孤独的虚无主义者”的罪犯的肖像失去了以往的剧烈毒性，影像渐渐变得稀薄。

先生本就说过自己无法走上社会派的道路，表明了其人类派的立场。从这层意义上而言，先生的作品中不存在“漫不经心地用调查资料拼接而成的”疑似社会派的推理小说。对这一点我倒是评价很高，但即便如此，随着我看到越来越多现实社会中的案件——比如最近的洛克希德案，我又感到，先生所说的“注视人类”，毕竟需要有一定程度的思想层面的广阔视野来充当其坐标轴。

先生的 SF 推理小说《伊甸园的时代》使人对性自由的时代有所预感，作品中提到了阿尔文·托夫勒的《未来的冲击》里所描述的那种男女之间新型的自由结合。但是，虽然有 SF 的环境设定，整体上仍难以拂去略显陈旧的印象。我总觉得，这与先生的近期佳作集中于《悠闲雨太郎捕物录》等时代推理小说绝非没有一点关系。

火箭奔向火星、世间存在换妻行为的时代，是一个现实中的发展超越了想象力的时代。正因为如此，不管是好是坏，推理作家也被要求对时代保有相应的敏感度，难道不是吗？

在现代的推理作家中，多岐川恭恐怕也是最擅长写小说的作家了。正如先生过去所做的那样，我期待他能再次以鲜明的形态，把栖息于新时代的孤独的虚无主义者的肖像和新世界的恶之魅力展现在我们的眼前。

1

树下太郎的温柔视线往往能从人们容易忽视的、平凡的日常世界的裂缝中发现微妙不安和恐怖的阴影。爱容易变迁，所以彼此总是隐匿着背叛。但即便如此，先生仍在不断地追求替代伪爱的真爱。

树下太郎的推理小说以此类爱的背叛、虚妄的爱以及从中逃离为轴心展开故事，而浓厚地流淌于其间的、独特的浪漫主义和悬疑，其实就存在于这故事的推进之中吧。

一九五八年，先生的短篇处女作《魔鬼的掌上》入选了和《宝石》和《周刊朝日》共同主办的大奖赛。先生对恶女的奇异憧憬、对易变之爱的强烈不安与恐惧在该作中就已得到描写。侵吞公司资金的男子企图杀掉相识女子的丈夫并冒名顶替。然而，其实他自己也成了女人的杀人计划的一部分。这篇讽刺性的作品描写了恶女，但不可思议的是，余味却不错。这大概要归功于作者那无限温柔的视线和女权主义思想。先生用前者注视着知道将被杀害而自杀的丈夫那悲哀的肖像，因后者而对一切充满魅力的女人——无论她是怎样的坏女人——抱有憧憬并加以赞美。

在这个意义上，树下太郎与同样能从平凡的日常世界中发现恐怖瞬间的松本清张、日影丈吉有着根本性的不同。松本清张作品中表现的特征——逻辑性的破解和对社会性动机的重视——倒是树下太郎所欠缺的。“悬疑高于诡计”是树下太郎的立场，我总觉得，与松本清张强烈地展现出那种追求社会正义的姿态形成鲜明对照的是，树下太郎反倒对意欲生活在自己的心声与真爱中的犯罪者抱有共鸣。

“思想老套的人们好像直到现在都喜欢把人分成好人和坏人。可是，胡乱拿善恶去衡量复杂至极的现代人类社会，这样真的好吗？就我个人的想法而言，这种陈旧的标尺已经没什么用了。至少，它已失

去思想老套者所坚信的那种程度的重要性，只有这一点是确凿无疑的。”（摘自《石头林》的后记）

这与罗斯·麦克唐纳在《命运》中所说的话非常相似，随后树下太郎甚至还说：“也许我的所有作品都是以这朴素的疑问为起点的。”换言之，先生虽从日常的现实出发，但绝不会以社会派的视点去描写它们。

同样，树下太郎的视线与日影丈吉从日常空间中窥视到超现实恐怖幻想式视线相比，其性质也不同。

树下太郎总是从普通日常生活所发现的小小异变出发，展开故事。很多情况下是主要登场人物的失踪泛起了涟漪，引发了开端。中篇《黄昏啊停下》（一九六〇年）、长篇《无目击者》（一九六一年）、《休假之死》（一九六二年）都是以深爱对象的失踪来拉开帷幕。余者对下落不明者的疑惑、不安与恐惧营造出了独特的悬念。

林河野典生在《现代推理小说的技法》中尖锐地指出：象征着解谜派推理小说的是“密室”，而正统硬汉派小说的象征则是“失踪”。

不过，虽然故事起始于失踪，但树下太郎的推理小说与硬汉派小说不同，侦探角色通常不是职业侦探，而是事件的相关人员。

这种悬疑小说式的特质也不可能与先生对推理小说的口味无关。

树下太郎本名增田稻之助，大正十年（一九二一年）出生于东京池袋。从京桥商业学校毕业后，就职于理研 Spring，昭和十八年被征召入伍，辗转于华中、上海等地。战争结束回国后，先生一度对广播剧本抱有兴趣。一九四六年，（树下）被选为读卖戏剧文化奖的佳作。

“鬼子母神的废墟上只有一棵树存活了下来，这棵树下重重交错着战后的世态。”

据说该作的内容正是先生笔名的由来。此后，先生在一九四九年就职于福音电机，工作了十余年后，于一九六〇年辞职。饮酒过度既

花钱又对身体不好，因此先生为转移心思，从一九五五年左右开始阅读推理小说，结果又对推理小说过分热衷，买书的钱也不再是小数目。于是，看到有奖征文的消息时，先生便开始了创作，想捞回本。据说这就是树下太郎撰写推理小说的动机。当时，他几乎不读日本的作品，爱着的是西默农、斯坦利·艾林（Stanley Ellin）、安德鲁·加夫（Andrew Garve）、康奈尔·伍尔里奇（Cornell Woolrich）、罗斯·麦克唐纳等外国推理小说宗的作品。从这些作家的名字中我们也能看出，先生喜好的不是以解谜为中心的本格推理，他反倒对文学气息浓厚的悬疑小说十分关注。

不过，从先生的推理小说来看，我最为强烈地感到与之有共通点的是上述作家中的伍尔里奇，以及布瓦洛-纳尔瑟雅克等人创作的重视心理的法国推理小说。

## 2

直率地说，装饰着树下太郎推理小说的人类纹样可概括为“心爱女子的背叛 VS 为之献上爱情的纯情中年职员们的悲哀”这一构图。

早在短篇处女作《恶魔的掌上》中，我们就能窥见这种倾向。至于长篇《银与青铜之差》（一九六一年）里的女职员深井基代与专务进士文明、《取名为“期待”》（一九六一年）里的遗孀雪本绚子与同案犯土岐俊吉、《无目击者》（一九六一年）里的职员水品尚策与其妻忍、《休假之死》（一九六二年）里的职员伊吹与其妻夏子，从这些关系中我们也能清晰地读出上述特色。

在这一连串可谓恶女系列的小说中，我最喜欢《休假之死》，在这些作品中，男人一心爱着女人，甚至持有宽容之心，欲原谅女人自私自利的背叛，使我不得不感到吃惊。

“夏子是那样优秀的女人。至少对我来说，夏子是优秀的，以至于让人觉得世上没有第二个和她一样的女人了。总之，在一起生活的

三年间，我从未对她产生过厌恶感。”

夏子结婚时对伊吹提出了一个条件：每年一次，在夏季开始时，要给她几天休假。每次夏子休假时，伊吹都会痛苦地感到不安和疑惑。这一年夏子照例外出休假，不料竟被发现溺死在水中。伊吹追踪夏子的足迹，展现在他眼前的妻子的背叛轨迹……

《休假之死》中，夏子休假时为伊吹解决性欲问题的是公司女同事加月那美江，此女被描写得十分恶俗，与伊吹深爱的妻子形成了鲜明的对照。

“这具肉体正期待着我的进攻。我觉得那美江又可怜又风骚。夏子不把我弄得心急火燎便不许我碰她，直到现在还是这样。这大概是一种技巧把，但确实给我带来了新鲜感。”

如此想来，我就觉得，对男人冷淡的圣处女型和反之积极投怀送抱的娼妇型女性虽互相对立，但都是作者所憧憬的女性形象。比如，《取名为“期待”》也是如此，书中对比鲜明地描写了两个女性形象，一个是“首先要爱自己的女人”——美丽的利己主义恶女雪本绚子，另一个是为吃软饭的男人卖命工作的桐里霞。

就这层意义而言，树下太郎与有着不信任女性的严苛之眼的松本清张正相反，即使在推理作家里也是为数不多的浪漫主义者，亦可以说是温柔的女权主义者。

将这种对女性的赞美和对恶女的憧憬并列观之，有一点我们无法忽视，那就是流淌于先生作品中的底层中年员工的怨念。先生在福音电机工作时有过一段悲剧性的经历——升任代理科长十一个月后又降为普通职员。先生的这段屈辱经历浓烈地渗透进了作品的各个角落。特别是长篇《银与青铜之差》，在故事的开头，榆制作所的销量科代理科长尾田龙平被降职，成了营业科的普通员工。感觉此处应该是忠实地反映了先生当年的经历，当然我不敢说这就是事实。这种升职无望的底层员工的心态早在长篇《夜的问候》（一九六〇年）中就



已通过有知识的无赖形象得到了描写：

“所以嘛，有知识的无赖多是那种三十五岁朝上、深知工薪阶层的野心与希望皆为泡影的男人。而且，这事也跟这个年纪的男人几乎都上过战场有关吧。在战场上，生死仅在一线之间。”

思想幻灭的这一代人习惯于把一切都归结为命运，被年轻人超越时，也只会波然地说一句“是那个家伙运气好”，以此来化解屈辱感和自卑感。不过，我们或许可以说：必须写下这些内容的这一行为本身，表明这些经历给作者带来了很深的心理创伤。

同作是严酷的经历，松本清张据此将目光指向对社会、国家的批判，而村下太郎与他相反，其特色在于将这些经历视作命运，欲作为一个旁观者，抱着达观的心态接受一切。先生的佳作，比如〈散步的灵车〉（一九五九年）中所展现的幽默乃至黑色幽默，都是因为有了先生这双旁观者的眼睛才得以成立的。之所以这么说，是因为既然如亨利·柏格森所言——笑是僵硬，那么为了创造笑，就需要有一双旁观者的眼睛把人作为物来把握。

### 3

我认为树下太郎的作品核心中存在着诗与独特的幽默。先生的文体着实简明，十分易读，又是散文式，长短句相互组合，有一种独特的节奏感。试拿手边作品摘出卷首的两三句如下：

那男人的照片登在从上野买来的报纸上。简直一模一样。（〈落叶之枢〉）

二见贵一郎生于大正十年一月十一日，不久将满四十一岁。体重五十四公斤，身高一米七二。人显得略瘦，但没生过像样的病。（〈镇魂之林〉）

据说战前先生受萩原朔太郎、室生犀星、佐藤春夫的影响，写过都市风格的诗歌。我们可以从短篇小说〈船浮夜空之时〉（一九五九年）、〈散步的灵车〉（一九五九年）、〈墓地青花〉（一九六〇年）、〈雪空烟花〉等作品中窥见华丽的意象和甜美的感伤主义，它们可谓树下太郎出色地发挥其诗人资质后的产物。

长篇《红色蕾丝》（一九六三年）的开头先放出了渔色作词家大井次郎创作的一段歌词，此后案子便接二连三地发生了。

女人的内衣  
如蕾中的花瓣  
只为爱人绽放

男人则将花瓣  
一片片地扯去  
许我  
不许我  
一一许  
一一不许  
一一许  
最后留下的是红色薄布。

我觉得〈墓地青花〉里的歌词很优秀，这里的“红色蕾丝”也相当好，又与雅克·普莱维尔的大众诗相似，浅显而令人愉悦。

先生在本书的后记中说道：“过去……如果十年算一个时代，那就是在很久很久以前的时候，有两三年我曾经沉湎于读诗。开头放出奇怪的诗，以此为契机发生了案子——这个故事的诞生或许也是因为我对于诗歌抱着眷恋之情。”是的，这种诗一般的意象与幽默互相结合

之际，便是〈散步的灵车〉这样的杰作诞生之时。

这些作品显示了树下太郎浪漫主义的温柔一面，但在推理小说的趣味性这一点上，也有不少令人不满的地方。

悬疑高于诡计是树下太郎的基本立场，与立志于创作本格推理的作家不同，先生的作品可以说几乎没有独创性的诡计。

其中用得最多的足“杀掉一个人，由自己来冒充此人”，即“一人二角”诡计的变形。

除了短篇处女作〈恶魔的掌上〉，〈黄昏啊停下〉、长篇《休假之死》等作也用到了这个诡计，每部作品均质虽上乘。这种诡计明显是变身意愿的体现，抑或是先生的心底潜伏着“否定现在的自己，想成为他人”的愿望。但是，在江户川乱步的类别诡计集成中，一人二角诡计占了约八百例中的二百二十五例，用得最多。从这个意义上来说，先生的诡计是缺乏新鲜感的。

就诡计而言，倒是长篇处女作《最后的人》很引人注目，该作运用了可称之为叙述性诡计的手法，为提高意外性在叙述方式上费尽了心机。自阿加莎·克里斯蒂在《罗杰疑案》中取得圆满成功，我国亦有都筑道夫在《诱拐作战》中对此类诡计的尝试，而《最后的人》也算得上是成功案例之一吧。除了叙述性诡计，该作的另一个诡计与和久峻三的《假面法庭》里的罪犯设定颇为相似。

另一个有趣的诡计在佳作〈墓地青花〉里。其中把新曲的歌词用于伪装自杀的遗书。而“为骗取金钱，把灵车依次送往与妻子有染的男人们那里”这一心理诡计恐怕是最具现实性的。短篇杰作〈散步的灵车〉可谓战后短篇代表作之一，姑且不论滑稽的场面，只说那诡计确实在全文黑色幽默的氛围下得到了有效利用。

此外，《银与青铜之差》使用了一种密室诡计：女人在自己家与别的男人幽会，这时女人的情夫醉醺醺地上门来了。男人逃离时打开了煤气阀门。情夫得知女人红杏出墙，一怒之下杀了对方，但自己也

因醉酒没能察觉煤气的味道，中毒身亡。进而，〈石头林〉等作还采用了不在场证明类的诡计，但每一个都缺乏独创性。

4

一九五八年登上推理文坛的树下太郎，于八年后的一九八八年在随笔〈推理小说和工薪族小说〉中写道：“如今我总觉得，其实恐怖才是推理小说固有的特色吧。解谜也好，意外性也好，都要往后靠。想了一下，我的工薪族小说也是如此，虽然性质有所不同，但描写日常恐怖的作品很多。从偶然的事开始，向偶然的事发展——诸如此类。我不得不承认，自己还是受到了推理小说的恩惠。对了，我并没有忘记写推理小说。欲从阅读推理小说的快乐中再次出发，猛写一通的冲动侵袭着我。思考太难的事会写不出东西来，所以我打算把恐怖放在第一位。我不写恐怖小说。栖息于现代人心中的日常的恐惧感，仅此就已是一个宏大的主题了，不是吗？”

这话实有追求悬疑胜过诡计的树下太郎的风格。不过，此后先生几乎停止了推理小说的创作，其作品似乎在不断地向风俗小说靠拢，比如地方艺伎系列。

招致这一僵局的原因之一恐怕是先生对幼年体验过于执著了吧。

和树下太郎一样，松本清张的内心应该也栖居着升不了职的工薪族的怨念，但松本清张成功地把他的幼年体验植入了多姿多彩的职业和人物形象。

然而，在树下太郎这里，正如仁贺克雄尖锐指出的那样，其犯罪动机仅限于复仇和愿望的实现。而且很多都是被虐待的弱者杀死了强者。因此，树下太郎作品中的犯罪几乎不会受到劝善惩恶式的判罚，倒不如说竟使人感到：树下太郎爱上了这些罪犯。

这一方面产出了“重视罪犯心理分析”的优秀特征，同时亦是一项长处，使先生的小说超越了廉价的疑似社会派的作品——后者仅是

将社会现象表面地拼接在一起罢了。然而，不可否认的是，这也使先生作品的舞台明显变窄了。

这种倾向也波及了侦探角色。先生的作品中几乎没有充满个性魅力的侦探角色。大部分侦探角色都是与失踪者存在夫妇或情人关系的相关人员，警官或私家侦探等只是偶尔露个脸罢了。可以这么说，〈恶魔的掌上〉、〈散步的灵车〉这类完全没有侦探角色登场、视角置于罪犯一侧的倒叙型犯罪小说，反倒更为优秀。从这个意义上来说，这些作品可谓与朱利安·西蒙斯的见解正相吻合。后者将现代推理小说的潮流定位为“从侦探小说向犯罪小说的转变”。

想到这一点，也就不难理解先生为何执著于幼年体验，为何要往工薪族小说的方向迈进，并渐渐将其风俗小说化。然而，我认为先生恐怕更应该珍视诗歌的意象。

先生的初期短篇〈恶魔的掌上〉、〈散步的灵车〉、〈墓地青花〉、〈黄昏啊停下〉，长篇《最后的人》、《取名为“期待”》、《休假之死》，均为缺失了浪漫的现代日本推理小说领域的巨大收获，为我们打开了一个与法国心理小说相仿的、罗曼风格的世界。

正因为如此，一九六六年先生所声称的“重燃对推理小说的关注”十多年来都未能实现，只能说是一大憾事了。

从前文中也能清楚地看到，相比有侦探角色登场的作品，先生所具备的资质更适合去写凯瑟琳·亚蕾《稻草的女人》那种站在罪犯这一边的作品。

我期待在漫长的空白期过后，先生会再次去追寻推理小说的可能性，尝试新的冒险。

1

日影丈吉那典雅的小说空间里，飘荡着不可思议地交织了梦与现实的妖异之梦。自处女作〈巫歌〉（一九四九年十二月）以来，在先生喜爱展示的、充满乡愁的世界里，如今已不复存在的古老而令人怀念的下町的风景诗、始终栖息于农村一隅的珍贵的民间传承，从追忆之雾的彼方突然现出了鲜活而阴森的姿容。

但是，我们不能忘了日影丈吉的这个世界绝非只是缅怀古老而美好时代的一种怀古趣味。乍一看这个世界似乎充满乡愁，但它是与孤独之生的不安背靠背而存在的。只需回想起先生作品中的两三位主人公，就足以明白这一点。他们仿佛正被什么追赶着，脸上露出不安的表情，眼中射出恐惧的目光。〈巫歌〉的主人公幼年丧母，是一个非常敏感的少年；〈狐鸡〉（一九五五年十月）里的真次惧怕挥斧杀人的幻影；〈吉备津的锅〉（一九五九年一月）里的洲之木则是一个事业失败、被逼得走投无路的中年男子。在日影丈吉的噩梦世界里，我们能感受到“越美丽便越阴森、越温柔便越残酷”的东西。只有对自己的存在抱有关心的事物才能做出可怕的事，这是不安的哲学家马丁·海德格尔在《存在与时间》中所说的话。在这个意义上，即使日影丈吉那基底隐匿着恐怖与不安的作品描写的是往昔的古老世界，也绝不会过时。因为不幸之人的“不合理”总会以某种形式显现于其中。说起来，先生的作品乍一看是老式的，实则隐藏着极为现代的不和谐音符——恐怖与不安——的夜之幻想曲，除此无他。

明治四十一年（一九〇八年）六月，日影丈吉出生于东京深川。四岁时丧父，一度移居日本桥，四年后再次回到深川。他从小学时开始画油画，喜欢绘画，以至于中学时代就读的也是川端绘画学校，但后来中途退学，在东京的雅典·法兰西学校接受了严格的法语教育。

此后他以语言能力为武器，当上了法语教师，后来又从事专门给厨师上课的工作，教授与厨艺有关的法语。战事最激烈的一九四三年，先生应征入伍，作为陆军近卫搜索联队的一员驻扎在台湾，三年后的一九四六年复员。在父亲的老家九十九里滨住了一段时间。

以上只是对日影丈吉的人生轨迹所做的极为粗略的描画。然而，即便是从这断片式的事实中，我们也能找出宝贵的线索，用以理解先生作品世界的本质及其文学层面。那就是对残留着情绪饱满的下町风貌与上一时代之遗制的农村风景所抱有的强烈关注、充沛得几欲溢出的色彩感觉、日式事物、东洋事物与西欧知性的结合、父亲的死这一残酷的幼年经历带来的孤独、不安和对母性的憧憬，以及与可谓第二故乡之台湾的战争恐怖毗邻的甜蜜体验。

从另一个角度观之，无论日影丈吉如何运用想象力写下幻想式的作品，恐怕都能说他是一个执著于自身内在体验的作家。从这层意义上而言，他与漫不经心地把现成的社会素材拼接起来的所谓的疑似社会派全然不同，他是一位优秀的、富于个性的作家。

先生的这些特质应该是影响了他当时的推理小说观（以下摘自〈侦探小说达磨喝〉）：

“别给侦探小说套上拙劣的框架为好。黑框之类的，碍难从命。”

“创作时若干脆抛弃偏重本格推理的心性，写的人憋闷，读的人也受不了。”

先生的话断然将范·达因的“侦探小说二十条”和罗纳德·诺克斯的“推理小说十诫”推到了一边。但是，另一方面，先生又说：“本格推理毕竟是侦探小说的核心，所以我想轰轰烈烈地大干一场。”

事实上，《内部的真实》（一九五九年）、《应家的人们》（一九六一年）等与台湾经历有关的长篇，《血红的狗崽》（一九五九年）、《太平梯》（一九六〇年）、《移动的尸体》（一九六三年）等充斥着黑色幽默的长篇，以及〈善的决算〉（一九五六年）、〈枯野〉（一九五六年）、

《沉睡草梦见了什么》（一九六〇年）等春日检察官系列短篇，也都有浓厚的本格推理要素。但是，我总觉得，其解谜的趣味性绝对谈不上已经超越了小说层面的趣味性。

总之，可以这么说，先生关心人类这一事物本身的不可思议性胜于难解的逻辑解谜。先生在《女人的家》的后记中写道：“我们的生活是平凡的，但依然是不可思议的。”然后，他又说：“为了我们不要变得更不幸，就必须去寻找不幸，我想这可以说是小说创作者的职责之一。”先生回归噩梦般的幼年经历和充斥着乡愁的世界，归根结底也无外乎是一种实际的关心——即对人类这一事物的不可思议性的探究。

## 2

梦与现实的交错这一独特的方法和侦探角色的多元化这一特征，诞生于先生的小说的本质——对人类这一事物的不可思议性的探究。梦与现实，超现实与现实，不合理与合理，过去与现实——电影般的影像饱含着孤独之生的不安、对血腥杀人的恐惧和阴森之美，浑然一体地浮现在这两相对照的世界编织出的微妙的境界线上。先生的短篇几乎都运用了这个方法。

“……那时我恰好陷入了某种假寐状态，就像魔术画随口耳相传而微微发生变化一般，从现实世界传来的声音接二连三地制造了梦的情景。”

这是《巫歌》中的一段。一般来说，在先生的作品中，梦与现实是掺杂一处的，有时梦甚至会压倒现实。比如，《鬼》（一九六〇年）和《男人的城》（一九六一年）即为例证。前者充斥着黑色幽默，主人公陷入错觉，以为常在梦中出现的鬼追到了现实世界，最终喜剧性地死去；后者则描写了一个男人始终执著于幼年在梦中见到的幻影之城。



先生对梦的重视自然也与其作品中出现的各种风景“那变化无常的鲜明影像所带来的难忘的魅力”息息相关。可以说先生幼年时喜爱油画这一画家资质在此处焕发了生命，而值得注意的是，这些沾满了可谓阴森的静与美的影像绝没有在绘画式的、宁静的美上停滞不前，而是充满了动态的、甚至是电影式的美。我们不妨看一下〈月夜蟹〉（一九五九年）里的精彩描写，作品中叠合了蟹那令人毛骨悚然的形象与美丽女子桔梗的死：

身穿浴衣式的睡衣、系着细带的桔梗，如一张空壳般仰躺着。裸露的胸被切得稀烂，一边的乳房几乎从胸前剥落下来，变了位置。从那里流出的血因月光的缘故在肌肤上胡乱描绘出貌似黑色的斑纹。我想，事物的终结总是突然到来的。

我把手中的贝状剃刀丢进水里，茫然地望着那妖艳的空壳。裙摆翻卷至大腿根部，桔梗的一条苍白的腿上断断续续地开始出现黑点。黑点逐渐增加，动了起来。细细打量，原来那是小蟹。

我挥手“嘘嘘”地赶着。然而，蟹的数量越发多了。有的匆匆在浴衣的褶皱里攀上爬下，终于侵入了鲜血淋漓的前胸。我无计可施。尸体已被蠢动的黑点覆盖了七分。当蟹群逼近桔梗的面部时，我忍不住别过脸去，登上了砂丘。

女人裸露在惨白月光下的白色肌肤，聚拢过来的无数的蟹。这简直是路易斯·布努埃尔的前卫电影里才会有的残虐景象，不是吗？

日影丈吉在〈篝火〉（一九六二年）中写道：“狱果然是一个不可思议的男人。而我则在想，为什么我会如此被人类的不可思议性所吸引呢？”

如前所述，既然先生关心的是人类的不可思议性，那么反复抒发这些情感亦属理所当然。先生在短篇中多用梦与现实交错的手法作为探究人类这一存在的方式，与之具有同等意义的是可在若干长篇中看

到的“侦探角色乃至叙述者的多元化倾向”，这一点非常耐人寻味。这个方法与芥川龙之介的《竹林中》用到的手法相似，其特征是采取“多人按各自的立场讲述对同一件事实的看法”的形式，从而越发暴露出事件的匪夷所思性。

在日影丈吉的作品中，典型地显现出这一形式的是《内部的真实》和《女人的家》这两部长篇。特别是《内部的真实》，随着小高中士、胜永下士等侦探角色的不断交替，嫌疑人三反五转，作为推理小说也非常优秀；而《女人的家》则通过在现场调查美女折竹雪枝吸入毒气身亡之真相的小柴刑警、以及住家女佣大泽乃雪的视角进行多方位追踪，形成了“随着命案之谜的显现，折竹雪枝这个薄命女子的形象悄然浮出水面”的构造。

总体而言，在先生的作品中，一般意义上的名侦探并未占据太重要的位置。尸仅有《善的决算》、《枯野》、《睡眠草梦见了什么》中的春日检察官，凭借独特的、运用了精神分析法的侦探方式，散发着与名侦探相符的魅力。特别是《善的决算》，这篇密室小说描写了名为圣塞巴斯蒂安情结的异常心理，若与三岛由纪夫的《假面的告白》及之后三岛的死结合起来考虑，则可以说实在是非常有趣的构思。此外，文中展开的密室论也十分有意思，还对机械型诡计进行了猛烈的批判：像《班森杀人事件》、《密室的守财奴》（Marylebone Miser）这样的机械型诡计很蠢，偶然的一点时间差就足以使计划落空，一旦失败诡计也就暴露了，如果称砒霜为愚蠢的毒药，那么这些诡计就该称之为愚蠢的密室吧。

除了这位春日检察官，在先生的通俗幽默推理小说和硬汉派式的作品中还出现了若干侦探角色，但每个都没有太大的个性魅力和独创的推理方法。在收录于《狗的记忆》的系列短篇中，安助秘密侦探社的安助局长与助手野吕弘这对搭档的表现十分活跃。野吕助手虽然脑子不好使，但抓住案子就不会放手，其性格制造出了喜剧效果，不过

解谜趣味自然是很稀薄。从这层意义上而言，反倒是对明治时代充满怀念之情的系列短篇《假面绅士》（一九六一年）的主人公砌慎策因戏作味儿更加彻底，可谓读来更有感觉。右京慎策是明治中叶赫赫有名的怪人、令人闻风丧胆的国际间谍，但也是一个“遇到奇案便主动出马、自称足为探究人类社会、发挥其异想天开的推理能力的私家侦探。正如人们对他的称呼——时髦右京，此人就像是巴黎的林荫大道腾云驾雾而来，任‘圆太郎’成为有轨马车之时的银座八丁悄然降落的侠客。尖鼻从常礼帽下突出着，其下紧绷着犹如拿破仑三世一般拧得像钢丝似的髭须，好一个时髦绅士”。

这位右京慎策虽常与警视厅首屈一指的暴力犯罪部门的吾来警部携手作战，但那股庸俗味儿还是很让人介意。此外，在收录于《夜晚的行刑者》（一九五九年）的系列打闹小说中，主人公本庄祥作是鲁奥旅馆和“Build Flash”酒馆的经营者。这个侦探角色的设定虽然独特，但不可否认的是他也让人感到稍有欠缺。

总之，在日影丈吉的世界里，对人类学的兴趣要超过对解谜的关心。在更多的情况下，先生反倒是在没有常见的公式化名侦探、以平凡之人为侦探角色的作品中，浓厚地散发出了推理小说的趣味和人类这一事物的不可思议性。

### 3

我总觉得，日影丈吉在台湾的经历与特殊的幼年经历同等重要，在他的小说世界得以成立的过程中，扮演了极为重要的角色。从一九四三年到一九四六年，先生作为近卫搜索队的一员驻扎在台湾。先生始终被暴露在死亡的恐惧中，战争的残酷现实越多地在身边上演，他就越是被台湾的美丽风景和市井活动的强烈魅力所吸引，然后投身于其中。

在短篇集《华丽岛志奇》（一九七五年）的序文中，先生这样说

道：“战争时期我在台湾待了三年左右。期间，那里的自然与人文都给我了一种永流不止的实体感。如此真切地体会到时间的剧烈流动——这样的记忆在此前此后都不曾有过。在那段时光里，我们还不断地受着死亡危机的挑战，然而，通过看着一切，包括在那里生活的我，我的心竟能如此悠闲、平净、空疏，这也是前所未有的。是的，甚至都不必提什么死啊、爱啊的问题。所以，台湾之于我，似乎并不只是追忆之地。”

记得川端康成在《末期之眼》中说过，对赴死的人来说，所有的风景看起来都很关。而日影丈吉在台湾的经历亦是如此，他怎么也无法适应战争，只能做一个时代的旁观者，这段经历作为先生那虚无的心境映照出的易变而美丽的异国风景，似乎至今仍在其追忆的世界里以冻结的方式继续存活着。

从这层意义上而言，长篇《内部的真实》不仅把先生的台湾经历打造成了美妙的结晶之作，在推理小说的趣味性这一点上也做得很好，故事充满了意外性，可以说是先生的最佳作品。

一九四四年五月十三日下午九时许，在铁匠苇田清太郎位于新竹州桃源街长佳七番地的家门前，有人发现陆军上士苦亮治左胸中弹而亡，陆军一等兵名仓银藏头部受到重击，昏倒在尸体旁。两人均爱慕苇田家的次女，这一天名仓在其家中吃饭，一男一女聊得正酣，苦上门提出决斗，把名仓带出苇田家，紧接着便发生了命案。此案貌似简单明了，但名仓携带的手枪没有装填弹药，于是命案呈现出以黑夜为背景的密室杀人的样态。

嫌疑人三反五转，推理小说层面的趣味性之浓厚甚至是日影丈吉的其他作品中看不到的。但更具魅力的则是桃源街梦幻般的风景和美丽的女性形象：

“不过，我总是一有机会就逃出兵营，抱着与苦和其他队员假期时外出满足性欲饥渴一般的热情，想去捕捉他们的生活幻影。遗憾的

是，我所追求的只是幻影。只要这场令人身心俱疲的战争不是幻影，那么就连恒子小姐和瑶瑟也只是虚幻的人了，不是吗？”

“然而，或许只是虚幻风景的东西，对我来说却是无上的慰藉。首先，从当初驻扎在这里的时候开始，我的心就被这镇子整洁而紧凑的美吸引了。”

这是《内部的真实》的主人公小高中士写下的话，我想这恐怕也是日影丈溯时心情的写照。

使梦与现实奇异地交织一处的方法是利用美丽的电影式影像。《内部的真实》通过多次使用这些手法，整体散发出充满着梦幻的美。特别是那微白的玉兰花的影像、和暗夜下的萤火虫从木门的节孔中穿出的场面，实在是令人难忘、令人印象深刻的光景。其中，茫然浮现于黑暗之中的前者似乎象征了主人公不安的内心。

想来先生的台湾经历才是先生的第二次青春吧。这么说的原因是，在两部长篇《内部的真实》、《应家的人们》和短篇杰作《眠床鬼》（一九六五年）等作品中，对逝去的青春的眷恋之情温柔地裹住了凝视着先生的本质——孤独之生的不安——的残酷视线，使之释放出了其他作品所见不到的美。

“每当到了秋风初起、暑热依然盘踞于风下的季节，我一定会想起北回归线穿过的地方。这回忆苦涩，煎熬着内心，但有时又多少带着喜悦，只是感情色彩已然淡薄，只留下了烧灼心胸的乡愁。”

这是《应家的人们》里的一段话，从其背后我们能感受到的感慨，与先生对不断消亡的下町风情的怜爱又有所不同。苦尽甘来，这是歌德的说法。也许我们可以说，在描写台湾经历的作品中浓厚地流淌着的，与其说是对旧物的怜惜，还不如说是对逝去的青春难以止歇的怀念。

虽然我们无从知晓先生在台湾有过怎样的恋爱经历，但毫无疑问，这与先生对作品中所描写的美丽女性的强烈憧憬绝非没有关系。《内

部的真实》中的苇田恒子，《应家的人们》中的应氏珊希，一个是焕发着少女神圣情怀、如圣天使一般的清纯美少女，一个是饱含已婚女子之妖异魅力的女人，对这些美丽女性的浪漫憧憬构成了两部长篇那极具效果的主调低音，这一点已无需多言。

正如我们在《发出芳香的女人》（一九五七年）、《深穴》（一九六八年）等作品中所能见到的那样，在先生对女性的憧憬中，“年幼者对年长恶女抱有的、对母性之憧憬”的色彩较为强烈，此处通常隐匿着先生独特的残酷视线，但在《内部的其实》和《应家的人们》这两部台湾经历小说中，这种残酷的要素销声匿迹，“对女性的赞美和对一去不复返的青春的怀念被推向前台”的感觉则十分强烈。先生的小说常常被称为乡愁文学，没有比这更容易让人误解的称呼了。不过，如果硬要例举几部冠以此名也不会产生抵触感的作品，恐怕也就是这些台湾经历小说了。

日影丈吉的作品整体充满了色彩感，在以南台湾热带地区为舞台的《应家的人们》里，这种感觉尤为深重，以至于十个章节的标题全都含有颜色。在这一点上，该作与描写台湾北部的《内部的真实》形成了一种对照，颇为有趣。

#### 4

一九五九年，两部长篇小说《内部的真实》和《血红的狗崽》问世，此事值得关注。因为这意味着先生向台湾经历的深化跨出一大步的同时，在幽默推理小说领域也策划了一次真正意义上的尝试。滑稽倾向已在右京慎策侦探故事和安助秘密侦探社系列中以通俗的形式得到了尝试。不过，从《血红的狗崽》经由《现代忍者考》（一九六二年）再到《移动的尸体》（一九六三年），与之前相比，这些长篇所做的尝试其幽默的性质似乎略有不同。

我总觉得，先生的幽默，其本质与其说是欢快透明之物，还不如

说是晦暗阴郁的黑色幽默。黑色幽默是什么？根据水野良太郎的说法，“笑与幽默所持有的不合理的一面，进一步携上不健全性、强化非逻辑性格”，即为黑色幽默。“黑色幽默是带着讽刺的目光，坏心眼儿地笑话人们的不幸”。

既然日影丈吉那交织着梦与现实的视线中隐藏着残酷，那先生的幽默是边笑边让人感到不舒服的黑色幽默，也绝非奇事。将此特征表现得最为明了的就是《移动的尸体》。该作采用了倒叙形式，设定奇诡——明明用气球把尸体送上了大楼的房顶，可这具尸体却在八丈岛被发现了，但整体上却绝非是一部能让人开怀大笑的作品。那笑声反倒让人感到恐惧。相比之下，《血红的狗崽》带着某种成人童话的意味，兼有挑动读者去正经地猎测凶手的要素，读之令人愉悦，但我觉得戏谑度还是不够。

在“作者的话”中，先生就《血红的狗崽》的创作意图解释道：“在手足被折去、越发变得憋屈的国家现状下，难怪漂着石油味儿的写实惊险小说会大行其道，但净是这些东西的话也很无聊。把侦探小说原有的、略带空想性的趣味限制在探究动机或像计算题一样的不在场证明破解上，未免太过乏味。我漠视这一点，写下了这部长篇小说。”

关于给人带来深刻印象的血红狗崽，作品中附有大体上说得通的解释，利用啤酒桶实施的犯罪伪装诡计也煞费苦心。作为成人童话，可以说《血红的狗崽》确实代表了先生资质的一个方面，是一部极具个性的作品。但不可否认的是，相比与这一连串作品形成鲜明对照的台湾经历小说，总让人觉得有点欠缺。

日影丈吉原本就极端否定解谜类作品。从《善的决算》中的密室论也能清楚地看到，先生对复杂的机械型诡计持极度批判性的态度。因此，在先生的作品中，即使是那几部姑且具备本格推理要素的作品，诡计也多是单纯明快，正如《血红的狗崽》所显示的那样。

其中特别引人注目的是“尸体转移及消失”主题。《血红的狗崽》

可以说是变种之一，而理应被杀死之人的尸体从现场消失、又在别处出现的诡计在《太平梯》和《移动的尸体》中以完全不同的形式得到了运用；《应家的人们》也用到了由剧团实施的尸体偷换诡计。进而，《孤独的陷阱》（一九六三年）基于真实案例，对“把别的幼儿尸体放入棺中处置掉”这一诡计进行了小说化的处理。

如此看来，视尸体处理为日影丈吉最关心的推理小说情节之一，恐怕也无大碍。换个视角来说，“理应被杀死之人的尸体复活或消失不见”这一设定的本质其实是作为物体的人的移动，它不但会带来强烈的惊愕，使读者感受到谜的存在，亦有可能成为黑色幽默的对象。日影丈吉对尸体移动抱有关心，到头来没准也是先生的固有资质使然。

## 5

如今，日影丈吉在作家中占据着怎样的地位呢？先生的推理小说与所谓的解谜小说不同，是少数读完结局后不会感到空虚的作品。因为在先生的推理小说中，逻辑地破解完真相后，人类这一事物的不合理性便会再次显露出来。

从梦与现实交错的奇异空间中窥见残酷的杀人剧——先生这一独特视线可以说在日本推理作家里也是极具独创性的。就以对梦的重视而言，先生的方法在某种意义上与超现实主义有共通之处。先生和尼禄·沃尔夫很像，在厨艺方面拥有渊博的知识，而超现实主义者萨尔瓦多·达利说过“美是可食用的形态”。若把两件事合在一起思考，则前者的事实颇耐人寻味。

先生在《多角形》（一九六五年）中，让登场人物之一——出版社的编辑——说了这样一段话：“一开始就太有思想和个性的人是不行的，因为他们软硬不吃。我们寻求的不是有味道的作家，而是像精巧的电子计算机一样的写手，要么就是谁也不会去亲近的糙货。”

这是先生的顶级讽刺，而日影丈吉恐怕正是一个太有个性和味道



的作家。先生是想成为通俗作家却最终没能通俗化的作家之一。组合素材时不与自我内在的体验发生联系——这种灵巧之事先先生做不来。

“漂着石油味儿的写实惊险小说”泛滥成灾，竟使人感到它们是由罗尔德·达尔所说的“自动文章制造机”写出来的。在这种情况下，像先生这种执著于内在体验、在自由的幻想与想象力中将其放飞的作家，越来越有存在的理由了。日影丈吉描写现代时，也总是不得不回归过去，这是先生唯一的弱点。从先生创作的若干 SF 类型的作品中，我们能感觉到这样的弱点。

过去，先生曾说，想创作不像推理小说的推理小说。我期待先生能充分利用其独特的视线和批评精神，以现代为舞台创造出新的作品，并超越〈巫歌〉等一批幻想短篇杰作及《内部的真实》、《女人的家》等长篇小说。为此，先生可能不得不自行破坏过去的那个乡愁世界。但这无非是孕育出新世界之前的阵痛罢了。

土屋隆夫推理小说的底部总是流淌着不得不犯下罪行之人的悲哀。很多情况下，小说把光照射在决意杀人者不得不长期背负的、难耐的苦恼和深重的孤独，而不是受害者。

镇魂曲本应该献给死者，可土屋隆夫奏响的镇魂曲却献给了罪孽深重的杀人犯，而不是遭到残杀的死者。侧耳倾听，想必你会从先生的长篇代表作《危险的童话》（一九六一年）、《影子的控诉》（一九六三年）的末尾，听到那宁静的、唱给不幸的杀人犯的镇魂之歌。

如现代的连环杀人犯一般、不会因杀人受到任何良心谴责的人不会出现在先生的作品中。从这层意义上而言，先生本质上是一个道德家。

因为在许多长篇里，罪犯都选择了死亡，或平静地委身于即将到来的残酷命运。

短篇《邪说》（一九五〇年）、《满是伤口的城市》（一九五五年），长篇《天国太远了》（一九五九年）、《危险的童话》、《献给妻子的犯罪》（一九七二年）等就是这样的作品。

说是“听到镇魂之歌”，其实那歌有时是歌曲，有时是童话，有时则采取了小说的形式。

简而言之，土屋隆夫总是把凄惨的死裹在浪漫之中，再呈现出来。

比如，在《天国太远了》中，声称是布鲁士舞台女王秋谷由利子所唱的流行歌曲“天国太远了”被用作了诡计。其设定是：歌词固然阴沉，歌手的忧郁唱腔亦十分强烈，听过唱片的人为此自杀，因而引发了话题。这首歌给整部作品投下了一道暗影，效果极佳，而设定本身也绝非单纯的虚构。如书中亦有所言及的那样，该设定是以法国著名女民歌手达米安的“黑色星期天”为蓝本。

如今，肯定不会有人\_听到达米安的名字就想起这首歌。但是，和我一样曾在 SP 唱片里听过那独特声音的人恐怕都无法忘怀吧。

一八八九年，达米安出生于巴黎的贫民区，十五岁时离家出走，度过了悲惨的少女时代，亲眼目睹了妓女和软饭男的生活实态。正因为如此，达米安的歌声低沉、阴郁、直逼人心。据说在原曲的诞生地匈牙利出现了听歌后自杀的人，导致被禁售。

《危险的童话》中的童话说，给月姬写信就能实现愿望；《影子的控诉》里，脚本家笔下的作中作描写了一个少女的悲剧性形象。前者的童话和后者的作中作都被巧妙地用于诡计和动机的破解。

这样的“歌”早已在短篇处女作《最深至死》的构图（一九四九年）中就被引入，第一部长篇《天狗家具》（一九五八年）中则出现了牛伏舞曲，堪比横沟正史《恶魔的彩球歌》里的鬼首村彩球歌。在土屋隆夫的作品中，这些歌曲或童话的要素作为罪犯心声的象征通常被包裹在悲哀苦闷的浪漫主义中。而它们也酿制出了这位作家独有的魅力。

土屋隆夫这一独特的小说技巧究竟是从何而来的呢？

不用说，这当然是先生内心的浪漫主义情怀的表露。不过，我想先生年轻时喜爱的戏剧所带来的的影响也是源头之一吧。

大正六年（一九一七年），土屋隆夫出生于长野县立科，曾在三轮肥宅和影片发行公司的宣传部工作。战后他回到故乡，做过小剧场的经营者，当过中学教师。据说在涉猎推理小说之前，先生热衷戏剧，读完了真山青果的戏剧全集，甚至还能背出其中的一部分。在戏剧中，舞台音乐被用来渲染气氛；为了演绎内心戏，需要有精细的场面转换和剧中剧的展开。我感觉这些特征都能在土屋隆夫的推理小说中见到。

我在写于四十年前的《土屋隆夫论》中说，土屋隆夫的推理小说具有克劳夫兹式的特征。破解不在场证明的初期作品《天国太远了》

里的久野大作刑警等人确实令人联想起了弗伦奇探长。但是，土屋隆夫的作品有着戏剧性的场景构成和浓郁的浪漫主义气息，而克劳夫兹的作品则因过于重视查案的现实性，时常被说成“乏味派”（朱利安·西蒙斯语），两者可谓似是而非。特别是在前者的若干长篇中，结局场景的视觉性要素很强，使人感受到了某种类似戏剧或电影的东西。

在推理小说中，结局的意外性占据着重要的地位。但是，“神一般的名侦探详细解说所有问题的答案”这一古典式的做法已经行不通了。在这一点上，土屋隆夫费尽了心机，令人钦佩。

“写长篇的结局时，我会尽可能地注意不以说明性的文字收尾。当然，破解已抛出的谜团是必需的，但我自认为通过在推进故事时逐步鲜明真相，避免了将一切都带入结尾部分的做法。”（摘自〈推理小说作法〉）

诚如作者本人所言，其长篇的结尾真的非常出色。

比如，《危险的童话》、《影子的控诉》的最后，经由令人难忘的场景和对话，而非通过单纯的说明，鲜明地反映了登场人物的心理及所处状况。它们就像戏剧那华丽的闭幕，令人印象深刻。不过，在《血的组曲》中，结尾处相关人员的死亡场面也许太过戏剧化了。

针对作者在《天狗面具》中所主张的“侦探小说是除法的文学”，过去我曾经有意加以曲解，提出了疑问。

土屋隆夫的观点是：“侦探小说是除法的文学。而且，在拿名侦探的推理去明快地除尽大量谜团的情况下，是不允许有一点点余数的。案件÷推理=破解，这个算式中的‘破解’部分不得留有剩余，也即未解明的部分或疑问。”

此处土屋隆夫是想指出：推理小说中的解谜部分必须要有逻辑整合性，这一点完全没有可反驳的余地。

而我的想法是：就算有解谜的首尾一贯性，为了使之成为优秀的

侦探小说、推理小说，还是需要其他要素的吧。

其实，当时我脑中想的是江户川乱步《鬼的言语》里的一篇文章〈高于谜团之物〉。乱步这样说道：“我当然不是想否认侦探小说原本是‘谜团’的文学。我只是要求，它们是‘谜团’的同时又是高于‘谜团’的文学。”

无论怎样逻辑地构成解谜，作者具有深度的心声若不被反映在作品之中，其作品便会沦为根底浅薄之物。

推理小说是以谜为主题的小说，这些谜必须逻辑地、以完整的形式得到破解。这确是事实，然而，只有当这些谜与人类这一无法简单评判的、本身存在费解的事物的行动互相纠缠时，才会成为现实中的东西，不是吗？

如此看来，“侦探小说是除法的文学”这一主张过于强调解谜性了。这便是我的见解。

借用乱步在〈一名芭蕉的问题〉中的阐述，“苦恼于如何将可除尽之物和不可除尽之物、科学精神和艺术精神有机地整合起来”才是我最关心的问题。其实，我对布瓦洛-纳尔瑟雅克的观点——视推理小说为“兼具谜与恐怖的两义性的文学”——亦有同感。不过，这与上文所述的意思稍有不同。

当然，作者在《天狗面具》的后记里说自己读了乱步的这篇文章深有感慨，所以应该很清楚乱步的那段话。不过，先生当时还没有实际地感受到这种“苦恼”吧。长篇处女作《天狗面具》以漫画化的手法幽默诙谐地描写了战争刚结束之后的日本农村，是一次极具野心的尝试。对于其干劲和埋头于解谜本格推理小说的热情，我深表敬意，但如今再读，我总也拭不去“对解谜性过于执著，导致其作为推理小说不够完整”的印象。

天主教徒作家弗朗索瓦·莫里亚克和让-保罗·萨特曾就“作品中人物的自由”这一问题进行过争论。记得萨特指出，莫里亚克笔下的

人物受到了作者过多的限制，失去了自由。

推理小说与一般的小说不同，必须预先设定人为的谜团，并严密地构架直到结局为止的故事。从这层意义上而言，我认为推理小说是作者对笔下人物的掌控力最为强劲的一种体裁。但在创作时，应该让读者始终意识不到这一点，无论情节如何意外，也要让读者视之为极其自然发生的事。否则，悬念就会减弱，结局的意外性也无法发挥出功效。

从这层意义而言，《天狗面具》的文体和故事的展开均与后来的作品大不相同，总觉得叙述者太出镜了。应该说，本作是重视解谜的本格派土屋隆夫发表的一次宣言，而这恐怕就是上述问题的原因之所在。

土屋隆夫从这里起步后，始终对本格解谜推理小说与文学的关系抱有敏锐的意识。

从第一部长篇《天狗面具》和第二部《天国太远了》的后记中，我们恐怕就能清楚地看到这一点。先生在前者的后记中表达了对江户川乱步的〈一名芭蕉的问题〉的无限感慨（乱步在该文中说，就像天才芭蕉把俳句提升到了艺术的高度，因天才的出现，文学的侦探小说亦有诞生的可能，虽然这会是一条艰苦卓绝的道路），在后者的后记中说他已出发去寻求文学性与解谜趣味性的“完美合一”。

事实上，《天国太远了》现在读来也十分有趣，难以想象是距今四十年前写下的作品。诱发死亡的流行歌曲、少女卖淫、贪污腐败等要素的安排无不自然，各种诡计结合巧妙。此外，久野大作刑警这个可称为日本版弗伦奇探长的侦探角色也被刻画得十分出色。

久野一心追捕罪犯，查案碰壁后借酒消愁，醉醺醺地回家拿妻子撒气，这段描写使人感受到了从前作品所没有的现实性和冲击力。一边跟老伴怄气一边默默埋头工作的警察形象，前有松本清张《点与线》

中的老练刑警鸟饲重太郎，但久野刑警更具个性，充满了现实感。

从这层意义上而言，土屋隆夫又是一个创造了理想的刑警形象、以此作为现实派神探的作家。

在多部长篇佳作中担当侦探角色的千草检察官另行讨论，《天狗面具》里的土田巡警、《天国太远了》里的久野刑警、《危险的童话》里的木曾刑警等人，都一心只为逮捕罪犯，默默忍受着几乎没有回报的刑警生活，是一群值得爱戴的人。从最近的大量丑闻中也能清楚地看到，现实中的警官有着各种各样的腐败问题，但作者完全不关心这些警察的阴暗面。

大冈升平在《推理小说论》中指出，松本清张的一些作品就算登在警方的机关报上也不奇怪。至于土屋隆夫的《天国太远了》，若是在法国，得个巴黎警察总局奖也不足为奇，这个奖是颁给描写警察活动的优秀推理小说。

既是解谜本格推理小说，同时又是具有文学性的作品，这是土屋隆夫的目标。使其野心勃勃的尝试获得成功的是第三部长篇《危险的童话》和第四部《影子的控诉》，两者在先生的所有作品中也是顶尖之作。

先生在《推理小说作法》中坦陈了其推理小说观的微妙变化：

“开始写推理小说时，我是一个诡计万能论者。当时我认为，出乎读者意料的、崭新而具有独创性的诡计才是作品的生命。但是，从我写完第二部长篇《天国太远了》的时候开始，这个想法一点一点地变了。”

“推理小说并非不需要诡计，但我开始觉得，诡计其实是次要的，合乎逻辑地破解设置于作品中心的谜——这个手法比较适合自己，不是吗？”

这里的“谜”是什么呢？根据先生的说法，是“人类的心理之谜”。

“与心理学者和精神科医生不同，是要用推理作家的眼睛去探寻

潜伏在人类内心深处的隐秘之谜，用推理小说的手法去破解它。如此一来，即使没有诡计，也可以靠谜团的趣味性和破解谜团的逻辑趣味性来吸引读者，不是吗？”

这便是先生的新想法。

重视“人心之谜”也与重视犯罪动机是互通的。

关于对动机的重视，借用松本清张的话来说就是：“含有动机的犯罪不正是人被置于终极立场时其性格的外在表现吗？因此，追求动机也即描写性格，它与描写人物是互通的。”

于是，仿佛是为了证实作者的话，《危险的童话》、《影子的控诉》、《血的组曲》（一九六六年）、《针的诱惑》（一九七〇年）、《盲目的乌鸦》（一九八〇年）、《不安的产声》以及后来的千草检察官系列，作品质量或有差异，但都是重视动机的作品，出色地展现了杀人犯的孤独身影。同时，先生的优秀作品几乎总能精妙地导入具有独创性的诡计，对动机的重视是建立在这一基础之上的。从这个意义上来说，先生可谓是名副其实的本格派。

我曾经说过，始终流淌在先生作品中的，是可称之为类似“对逝去青春的残酷复仇”一样的东西。从先生的许多作品中，我们都能窥见这一倾向。

短篇处女作《《罪深至死》的构图》的直接杀人动机是害怕不伦的三角关系曝光，而远因则可以说是为了报复嫁作他人妇的昔日恋人。在昔日恋人的结婚仪式上，罪犯发来了写有“年轻时的梦想不会消失”的电报。电报固然是对逝去青春的一抹眷恋，但这个过去没能满足的梦想以暴力侵害其结婚对象肉体的形式被实现了。青春时代的伤痕成为种种凶杀和犯罪的远因，可谓先生作品的特征之一。

长篇《天国太远了》里的女帮凶声称，自己在满洲时被军医强行占有，这成了“为求营私舞弊，将被害者的少女献为活祭”的一大动机。她这样说道：“对权力的憎恨不知何时转为了对权力的憧憬。我



开始用奇妙的理论安慰自己，获取权力就是我的复仇。”

直言不讳地说，先生的许多长篇都是复仇故事，《危险的童话》、《影子的控诉》、《血的组曲》、《针的诱惑》、《盲目的乌鸦》均是如此。

进而，不伦关系带来的血腥悲剧也纠缠其中的作品则有《血的组曲》和《针的诱惑》等。虽然《不安的产声》描写的正是一个典型的血腥悲剧，但它与那些复仇故事对比鲜明，关于这一点我想另做讨论。

有一点非常引人注目，那就是动机中往往有各种要素互相纠缠。

在《天国太远了》里，杀害少女的直接动机是对恐吓的自我防御。而把少女当性工具以便于营私舞弊一事，如我刚才所述，是一种对逝去青春的复仇；至于《针的诱惑》，其设定如下：直接犯罪动机是对妻子不忠的报复，此外罪犯的内心还潜藏着靠案子来操纵大众媒体的奇性欲望。

总之，在土屋隆夫作品中，犯罪的动机大多是这样的：直面深爱的人、信任的人意外地背叛自己时，在突然的侵入者使自己梦想的幸福遭到无情的破坏时，绝望之余，终于开始报仇。所谓的“年轻时的梦想不会消失”是浪漫至极的话语，然而，当这梦想被辜负时，爱便转为了悲哀的杀意。

从先生的作品中可以感受到强烈的浪漫主义情怀，其原点即在于此。

说到文学性丰富、一边追求解谜乐趣一边十二分地发挥出先生的浪漫主义特质的作品，我会无条件地推举《危险的童话》和《影子的告发》。

文学青年伊原道人在《信州文艺》上连载长篇《月女抄》，因自杀未能完成作品，《危险的童话》便是从摘抄该长篇开头部分的“序章”开始的。文章以散文诗的风格描绘了居住在白色沙尘之塔上的女人那充满梦幻的姿影，洋溢着甘美的浪漫主义情怀。然而，下一章却

急转直下，开始描写血腥的杀人案。被害者是须贺俊二，曾因伤害致死罪获刑五年，后被保释；杀人现场则在教授钢琴的寡妇木崎江津子的家中。不久，一张匿名的明信片寄到警方处，声称江津子并非凶手。明信片上留有可疑人物的指纹……

美妙的、梦幻般的序章与各章开头出现的童话式的诗句成为了巧妙的心理诡计的伏线，这是《危险的童话》最引人注目的地方。

江户川乱步就《天狗面具》评价道：“单个诡计而言并无大的创意，但作者组合数个小诡计制造出了一个创意。”至于《危险的童话》的诡计，无论是不在场证明诡计还是凶器消失的诡计都具有独创性，特别是浪漫的童话成为诡计之一的那个心理诡计，我感觉是没有前例的。经过深思熟虑的诡计与鲜明地刻画罪犯之悲剧性的结尾巧妙融合，成就了一部文学气息浓厚的作品。

荣获推理作家协会奖的第四部长篇《影子的控诉》是千草检察官初次登场作，也算是一种复仇故事。后半部分出现了利用照片的不在场证明诡计，解谜的趣味性也足够。同时，该作采用与故事并行的作中作形式，以小说的形式逐步描绘出了一位女性的悲剧形象，姑且不论这么说是否严密，总之这种亦可称之为超推理小说的崭新结构确实很有魅力。

也许这种说法有些奇妙，这两部优秀作品的共通之处在于罪犯的智力水平相当高。

可以说，这也是后来的《血的组曲》、《针的诱惑》、《盲目的乌鸦》、《不安的产声》等长篇所具有的倾向，正如能与天才恶人莫里亚蒂教授抗衡的人是名侦探歌洛克·福尔摩斯一样，与高智商的罪犯对决，就需要有魅力的名侦探。从这层意义上而言，作者更换侦探角色、用新人物千草检察官取代之前的刑警，实乃必然的结果。

东京地方检察院的检察官千草泰辅出生于东北岩手山麓的贫寒乡村，大学时当过弓箭部的干事。千草是一个学识渊博的人。在《血

的组曲》临近结束时，他听到柴可夫斯基的交响曲《悲怆》响起，立刻明白了这意味着什么；在《盲目的乌鸦》中，他也能详细地解说咖啡馆的名字“Homerus”的由来。

之前，很多推理作家都曾让检察官充当侦探角色。同是东京地检检察官的有：有马赖义笔下的棒球爱好者高木正士，高木彬光笔下的近松茂道（由于为人慎重，不冤枉任何人，被取了个别名叫“迟钝茂”）。和久峻三笔下的红芜菁检察官——格茂检察官（大爱红美菁做的酱菜和小干白鱼，从检察事务官做起，最后总算当上了检察官）等等，各式各样的个性派“检察官侦探”层出不穷。说起来，其中的千草检察官颇有朴素、乏味之感，但视野的广阔度和对人类的敏锐洞察力是他最大的武器。

本格解谜推理小说与文学性的融合——考虑到土屋隆夫是一位不断挑战这一艰难尝试的作家，也就不能不谈先生的那些文学推理式的作品系列了。通常“文艺推理”一词用得比较多，大家对“文学推理”可能比较陌生，但此处为了与从前的“文艺推理”区分开来，我硬是用了这个词。

“文艺推理”多是指有着浓郁的推理小说风味、作为纯文学被创作出来的作品，比如谷崎润一郎的《金与银》、《人面疽》、《途上》，芥川龙之介的《竹林中》、《地获变》、《疑惑》，佐藤春夫的《指纹》、《女人焚死》等。此外，我认为有时也指推理作家创作的、文学性特别强的小说。但是，我现在要说的“文学推理”与那些小说略有不同。

我所说的“文学推理”是巧妙地在推理小说的设定中运用文学素养的作品，归根结底指的是“作家或文学作品被用作推理小说之匠心”的场合，所以与作品本身是不是文学无关。

比如，英国作家迈克尔·英尼斯（Michael Innes）的《复仇吧！哈姆雷特》（一九三七年）运用了莎翁剧的丰富知识；美国作家阿曼达·克罗斯（Amanda Cross）的《詹姆斯·乔伊斯命案》（一九六七年）

是以读者熟知的作家詹姆斯·乔伊斯的短篇集《都柏林人》为前提写成的推理小说佳作（乔伊斯以《尤利西斯》、《一个青年艺术家的画像》等作而闻名全球）。

从一九六八年开始，土屋隆夫写了好几篇堪称“文学推理系列”的短篇。〈芥川龙之介的推理〉（一九六八年）、〈川端康成的遗书〉（一九七二年）、〈泥塑的文学碑〉（一九七二年）、〈异说·轻井泽殉情〉（一九七四年）等作品便是如此，而可谓集大成者的长篇则是《盲目的乌鸦》。

这种对文学推理的尝试亦见于松本清张的〈鸥外的婢女〉等作品，对关心文学的人来说这是一种颇为有趣的点子。

〈芥川龙之介的推理〉对芥川的〈给一个旧友的手记〉中的少男少女自杀身亡之谜进行破解，是一篇出人意表的作品。〈川端康成的遗书〉写的是某男子声称知道川端康成不为人所知的自杀内幕，报社记者在追寻此人的过程中遭遇了意外的结局。文中巧妙运用了川端的〈睡美人〉等作的内容，令人大感钦佩，直呼“原来如此”。

〈异说·轻井泽殉情〉设定人们发现了“有岛武郎殉情事件实为假殉情”的史料，结局相当有意思。

如此这般，土屋隆夫的文学推理运用了与著名作家和作品有关的丰富知识，构架起推理小说式的故事，成为了文学爱好者们喜闻乐见的作品。

短篇〈泥塑的文学碑〉说的是文艺评论家接受委托为田中英光的全集撰写解说，为获取新资料在周刊杂志上发起呼吁，因此遇上了案子。长篇《盲目的乌鸦》以该短篇的情节为基础，加上了“男女幼年时目睹英光在太宰治墓前自杀”这一新的设定，描写了遥远过去的、美好的幼年经历给男子带来的悲剧。

“盲目的乌鸦”取自怪异诗人大手拓次创作的那首无比阴郁、哀伤的诗歌的标题。从这一点我们也可知，作品中发生的杀人案的远因

也是阴郁而哀伤的。小说进行了大胆的尝试，比如，导入了无赖派战后作家田中英光和薄命诗人大手拓次的肖像；把“白鸦”这个引人联想起大诗人之诗句的词语用作推理小说的道具，制造出了某种死前留言式的诡计。此外，后半部分还加入了利用电话的不在场证明诡计，整体而言是一部内容丰盛的作品。

电话诡计固然有趣，但我认为这部作品有两个大问题：1、扮演了死前留言这一重要角色的“白鸦”，被归为弗洛伊德所说的罪犯下意识的失策行为；2、关于被害者尸体未被发现一事、被害者被切断的小指、残留的西装等问题的说明，最终也只是以千草检察官的推测而告终了。

在完成度方面，很遗憾，本作要比《危险的童话》、《影子的控诉》低几个档次。但是，土屋隆夫的这一连串对文学推理的尝试暗示了该领域今后的可能性，我们理应对先生的热情给予高度评价。

土屋隆夫是以“本格派”而知名的作家，运用各种诡计的本格解谜推理小说占据了其作品的主流。但是，在短篇方面，以《蓝帽子的故事》（一九五二年）、《离婚学入门》（一九六〇年）、《自裁吧！审判员》（一九六〇年）、《奇怪的送葬队》（一九六一年）为首，除了前述的对文学推理的尝试，先生还涉猎了所谓的变格小说，文风变化多端。

不过，至少初期的短篇几乎都是重视诡计的本格推理，而且其中的机械型诡计颇为惹眼。

短篇处女作《《罪深至死》的构图》及第二作《邪说》写的就是密室。

前者的诡计是预做准备，使可以出入密室的玻璃门的玻璃能被卸下来；后者则是把被害者伪装成自杀、置于室内，在窗上开一个洞，用钓鱼竿把钥匙送回死者的口袋。但哪一个都感觉不到独创性。

此后，或许是作者本人也对机械型诡计感到不满意，在长篇佳作

中所做的以下尝试渐渐引人注目：将机械型诡计尽可能地单纯化，并与心理诡计巧妙结合，作为复合型诡计加以使用。

在《天狗面具》中，罪犯让被害人装出服毒的样子，制造投毒的机会；在《满是伤口的城市》中，身挂广告牌走街宣传的人利用人们对固定服饰的错觉，让别人套上自己一直穿着的圣诞老人装，以此制造不在场证明；在《天国太远了》中，罪犯故意让人看到站台上和车厢内的被害人，使人以为被害人是坐火车去现场的，算是一种心理诡计吧。

在心理诡计和机械型诡计相结合这个方面做得最出色的，是已经提到过的《危险的童话》。

罪犯故意犯错，被警方逮捕，其间又向警方投寄明信片，暗示罪犯另有其人。这个心理诡计给整部作品带来了浪漫的色彩，同时制造出了文学性的效果，可谓一石二鸟之计。此外，作品中还用到了凶器消失诡计，这也是作者通过实验确认了其操作可能性，因而极具现实感。

先生很多作品的主诡计都是不在场证明诡计，手段则各有不同，比如《影子的控诉》利用照片，《危险的童话》和《针的诱惑》利用邮政，《盲目的乌鸦》利用电话等等；故事推进方面也大多采用所谓的不在场证明破解模式，即前半部分查案，在一定程度上锁定嫌疑人后，后半部分再破解铜墙铁壁般的不在场证明。

然而，在多部长篇中作为侦探角色登场的千草检察官却在《影子的控诉》中这样描述自己的推理方法：“搜查罪犯类似于解方程式。先是有若干未知数出现在查案相关人员的面前。他们的工作就是发现能满足这些未知数的正确‘数值’。但是，重要的不是‘数值’本身，而是一开始用未知数 X 和 Y 造出一个正确的等式。”

简而言之，这里是指：仅调查一项事实是没有意义的，重要的是发现事实之间的内在联系。

这番话也表明，土屋隆夫的许多推理小说确实都含有破解不在场证明的要素，但千草检察官认为，像克劳夫兹笔下的弗伦奇探长那样只靠欠缺思量的奔走调查，是破不了案的。虽然同是不在场证明的破解，但我觉得在这一点上两者有很大的差别。

不光是不在场证明的破解，先生也向丰富多彩的尝试发起了挑战。

在长篇《针的诱惑》中，先生精心构架，为绑架类推理小说带来了新的创意。

众所周知，绑架类推理小说主要有两种情况：1、描写查案方围绕着能与罪犯接触的赎金交接者，展开虚虚实实、惊险万状的攻守行动；2、以绑架犯究竟是谁这一猜测罪犯的趣味性为主题。《针的诱惑》由于在交接赎金的途中发生了绑架者犯下的杀人案，所以明显属于后者。而交接赎金之际的诡计照例结合了机械型诡计和心理诡计。

事实上，这部作品是从一九六〇年四月十二日的“标致”案中得到的灵感，但不管是诡计还是设定，其内容完全是按小说的方式创作的。动机也是复合型的，非常有趣。

因新的尝试而引人注目的另一部千草检察官系列的长篇是《不安的产声》。

这部作品的新颖之处有：1、采用了倒叙推理小说的手法——因涉嫌杀人被拘留的原医科大学教授向千草检察官申诉自己为何要犯罪；2、采用了书信体的叙述方式。从主题方面来看，作品中提出了极具现代性的“人工授精的伦理问题”，这一点也使本作相比土屋隆夫以前的作品有了别具一格的风味。

教授应已婚女子的请求实施人工授精，突然鬼迷心窍，把自己的精子授给了对方。二十年后，就在教授彻底忘了这件事时：一桩近亲结婚的问题突然摆在了他的面前。过去的行为带来了可怕的后果，为此苦恼的教授终于为阻止近亲结婚，打算杀掉某个女人，却误杀了另一名女性。

从这部作品中我第一次知道人工授精竟潜伏着这样的问题。虽说从这层意义上而言，那么做好处不少，但是主人公为了阻止近亲结婚不得不杀害一个女人的想法，我是无法理解的。女子在不知情的情况下可能犯下的错误与教授为阻止错误的发生杀害毫不知情的女子的罪行，哪个更严重呢？

我认为，对有着辉煌履历的教授来说，无论这事有多羞耻，与其去考虑杀害无辜女子，还不如先坦白过去的错误，把“可能导致近亲结婚”这一实情告知女子和她的结婚对象，这可比杀害无辜女子、受良心的谴责要轻松得多。换言之，无论如何我都觉得这位退休教授的杀人行为非常缺乏现实性。当然，高智商的人犯下无法以常理度之的杀人罪并不少见。《不安的产声》可能也是其中之一吧。总体而言，可以说在先生的作品中，日本的“耻”文化占据了主导地位，对道德问题抱有强烈意识的书中人物尤其给人这样的感觉。比如，在《自裁吧！审判员》中，基督教徒高松信也因涉嫌杀人被逮捕，为了证明自己的清白，他必须说出案发时自己正和妓女睡觉的事实，但他却视其为罪孽，接受了死刑的错误判决。

然而，仔细想想，由于错判，该被惩罚的人没被惩罚，无辜者却被处决，这亦与“神的正义”背道而驰。相比之下，和妓女睡觉是极为轻微的罪。基督教所说的“忏悔”不正是为此时此刻而存在的吗？所以我怎么也无法认可。这种倾向可以在《不安的产声》的主人公身上感受到。

现在想来，土屋隆夫“重视心理层面”这一新变身的萌芽应该就隐藏在长篇《献给妻子的犯罪》中。连作者本人也说，“纵观我的作品系列，或许该称之为‘异色’之作”，可见该作的性质确实与先生以前的作品完全不同。

失去妻子的大学副教授在恶作剧电话中偶然听到对方与女人的对话，从话语的细微之处着手，对杀人案进行了推理。这一过程亦洋



溢着哈里·凯莫曼的〈九英里步行〉中所能见到的安乐椅侦探式的趣味。但是，在先生此后的作品中，重视“人类心理之谜”胜于“犯罪本身之谜团”的倾向进一步加大了。换言之，就是从 whodunit 转向了 whydunit，对动机的破解渐渐被放在首要位置。

倘若把《不安的产声》也理解为先生这一变身过程的产物，那么我感觉作品中对现实性主题的热心探讨便能得到评价了。

经由中篇集《深夜的法庭》（一九九三年），再到长篇《华丽的丧服》（一九九六年）、《米乐的囚犯》（一九九九年），土屋隆夫还在继续着他的大变身。

《华丽的丧服》是一部极具特色的浪漫悬疑小说，讲的是正面临离婚的年轻妻子与幼女被突然上门的陌生男子绑架的故事。

丈夫抛下出生四个月的幼女沙江和妻子由纪离家出走，五天前一男子闯进家门，扑向由纪，亮出小刀，强迫她带着沙江一起出门。由纪携沙江跟着男人辗转各处的情人旅馆，可男人既不向由纪的丈夫或老家索要赎金，也无加害由纪和沙江的迹象。这个男人意欲何为？他究竟是什么人？不久，一度感到不安和恐惧的由纪，对男人萌生了不可思议的好奇心和类似于爱的情感。接着……

在《华丽的丧服》中，与绑架案并行，另有对东京练马大泉警署的“江森警部补失踪案”的描写。而“那个男人到底想要干什么”这一动机之谜始终未明，直至最后关头的到来。

在《不安的产声》中，有着辉煌履历的妇产科医生杀死年轻女子的真正动机是通过罪犯的呈情书被渐渐揭开的；《华丽的丧服》也一样，可以说动机的破解仍是作品的重要元素。

如前所述，在《华丽的丧服》中，可谓加害者的男人和处于被害者立场的已婚女子之间渐渐产生了爱情。从这个意义上来说，该作又含有爱情故事的要素。正因为如此，作品中洋溢着性感的魅力，这在土屋隆夫的其他作品里是看不到的。

浓郁地描写极端情况下男女之爱的形态——在笹泽左保始于《恶魔的房间》(一九七一年)的“恶魔”系列中,我们也能看到这一倾向。只是,土屋隆夫之前的作品几乎没有性描写,所以让我有点吃惊。

且说从这部作品以及《米乐的囚犯》中我们也能看到一个共通之处,那就是对“现代司法制度下,罪犯未必能以被害者及家属的感情得到慰藉的形式受到正当惩罚”的愤怒。

这恐怕也是潜伏在许多现代人心中不满,与亨利·丹克尔(Henry Denker)的《复仇法庭》(一九八二年)等似乎是一脉相通。

在《米乐的囚犯》中,当红推理作家被监禁在女人的宅子里,以前做家庭教师时他曾教过这个女人——这个极具冲击力的序曲部分使人想起了斯蒂芬·金的《危情十日》。然而,之后的发展却出人意料。披着悬疑小说的外套,实为拥有诡计的本格推理小说,而且还是一个充满技巧性的故事——某人既是被害者,又是侦探,又是罪犯。

从本格推理到悬疑小说、冒险小说、变态惊悚小说等等,推理小说的世界是广阔的,可以进行任何冒险。那么,土屋隆夫奔向“异色推理小说”之旅会延续到何处呢?

我打心眼里盼望先生携着旅途上的巨大收获,凭借新的主题和方法回归《危险的童话》和《影子的控诉》的典雅世界。

一九六九年，森村诚一凭借描写现代密室犯罪的《高层的死角》荣获江户川乱步奖，英姿飒爽地登上了推理文坛，距今已有三十年。

在此期间，先生以社会派作品《腐蚀的构造》（一九七一年）摘得推理作家协会奖，进而又写下《人性的证明》，深化了其凝视着人性悲剧的作家之眼，从而获得了压倒性的人气。此后，他也一直在创作栋居刑警（在《人性的证明》中首次登场）系列等丰富多彩的长短篇小说，作为现役作家，至今仍奋斗在第一线。

森村的推理小说总能吸引住读者的魅力究竟是什么呢？

我认为森村的推理小说大致可分为三个流派：1、以《高层的死角》为首、重视本格解谜的初期作品群；2、自《腐蚀的构造》以来所见到的一批社会派小说；3、《人性的证明》以降的作品群。

首先我们可以指出一个共通点，那就是犯罪发生的舞台充满了现实感。

这一点在初期的一批作品中尤为显著。在《高层的死角》中，密室杀人发生在令人目眩的现代型超高层宾馆三十四楼的客房内；《虚构的航线》（一九七〇年）有旅馆中的奇异死亡，有与外国航线和出入境有关的宏大的不在场证明诡计；《新干线谋杀案》（一九七〇年）则是在被称为“梦之超高速”的新干线车厢内发现了被刺死的神秘尸体。每一部作品拿出来，设定都是那么新鲜和现代，从一开始就紧紧地攫住了读者的心。

说到别出心裁、给犯罪现场带去现代感的作家，还有世界级的本格派巨匠埃勒里·奎因。

奎因的国名系列便是具有代表性的尝试。过去，发现尸体的场所总是被局限在大宅子里，而奎因则为其设定了即使现在也不会令人感到陈旧的舞台，给读者带去了新鲜的冲击。比如，《罗马帽子之谜》

里的是剧场的观众席；《法国粉末之谜》里的是百货商店的橱窗；《荷兰鞋之谜》里的是医院。

但是，森村诚一的舞台设定更进一步，其特征在于不光是现代的，而且规模宏大，有时宽广度甚至达到了国际级别。

众所周知，森村诚一本是一名旅馆从业人员。

昭和八年（一九三三年），先生出生于埼玉县熊谷市，从青山学院大学英美文学系毕业后，就职于新大阪旅馆，先后在都市中心旅馆、新大谷旅馆度过了漫长的底层服务员生涯。倘若没有这段经历，先生便不可能知道《高层的死角》的密室诡计所涉及的钥匙的各种使用方法。至于作品发表后旅馆协会表示不满的那段逸闻，我们也就不难理静了。

能把新干线、机场等洋溢着时代最前沿氛围的场所导入作品，恐怕仰仗的也是这段经历吧。

作者本人在随笔《物质文明的集约》中写道：“由于在旅馆工作了十年，我有很多机会接触到最前沿的事物。更何况，旅馆的顾客是旅行者，所以我总是跟飞机、列车等高速交通工具保持着密切的关系。在自己的作品中导入新干线、机场、旅馆等，也与我过去的职业性质有很大关系。”此话说的恐怕也是这一段时期的情况。

这种富于现代性的设定导入，同时也为过去那些略显陈旧的诡计重焕新生发挥了重大作用。

比如，关于密室杀人，美国推理小说研究家霍华德·海格拉夫在其古典名作《作为娱乐的杀人》中做出了以下预言，以忠告今后打算创作推理小说的人：

“避开‘密室’之谜吧！现在还能携着新鲜感和趣味性使用它的只有天才了。”

此外，纪田顺一郎在《密室论》中说，“密室迎来了黄昏，已经没有人想去撬开插着门闩的厚门了”，但同时又对密室新的可能性做

出了预言：“如果要密室复活，就必须研究出利用新建筑和新生活样式的端新诡计，那应该是一种氛围不同于以往的密室状况。”

《高层的死角》描写了超高层宾馆这一最为现代的舞台上发生的密室杀人，从这层意义上而言，其诡计和设定确实都给读者带来了新鲜的冲击。与横沟正史的《本阵杀人事件》、高木彬光的《刺青杀人事件》、鮎川哲也的《红色密室》等作品相比，其现代性是显而易见的。

森村推理小说的另一个共通魅力是隐藏于主要登场人物内心深处的强烈的虚无感和徒劳感，以及从中发出的对人生意义的激烈质问。

创作推理小说之前的长篇处女作《大城市》（一九六七年）里的涩谷，临死之前在下着暴风雪的山上发自内心地吼道：“什么都可以！什么都可以啊，有什么东西可以把我填满吗？”

此外，在《虚构的航线》（一九七〇年）中，音川达也为了与社长的女儿结婚，抛弃了真爱，被深深的哀伤所侵袭。“以为是荣光的，都不过是空洞的光辉，财富与权力只是虚幻之物。”

换言之，作者向沿袭世间的常识、丝毫不觉疑惑地生活在名声与权力的华丽世界中的人们发出了质问：现在你们真的活着吗？

因此，为全身心投入的事——比如纯粹的献身或不惜生命的无私之爱——而活着的人，即使以世俗的眼光来看做出了极为幼稚、愚蠢的事，森村诚一也会为他们送上无尽的赞歌。

《高层的死角》中，漂亮的女秘书有坂冬子为爱牺牲了自己，刑警平贺高明为此感到悲伤和空虚；《虚无的路标》（一九六九年）中，人们的热情化为了的结晶在时间的流逝中被虚无的深渊所吞噬，那深深的悲伤在最后一章得到了描写。我认为，这些情感都有着触动人心的力量。

森村诚一在随笔《人生的堆石界标》里这样说道：

“登山时，会看到道路两边筑起的堆石界标。”

“把新的石头添入堆石界标的人，想不到自己的石头会永远留存下来吧。”

“正因为人们抵御住了，很快就会崩塌的虚无感，不放弃堆石的努力，堆石界标才作为后来者的路标，保持住了其他形状所无法象的、梦幻的结晶态。多小的石头都行，把自己的石头堆放在某座堆石界标之上，我想人生不就是这样的吗？”

明知一切都会在时间中变迁、被吸入巨大的虚无之中，却还要在历史上刻下证明自己曾经生活过的印痕，哪怕这印痕是如此得渺小。这种努力也与阿尔贝·加缪在《西西弗神话》中所讲述的存在主义哲学相似。

即使是通俗的，森村诚一的推理小说也能抓住人心，我想这是因为许多作品中都浓重地流淌着先生的人生哲学——自虚无的创造。

换言之，森村的推理小说的魅力之中原本就含有“质问人生是什么”这一要素。

运用诡计创作了一批早期本格推理小说后，森村诚一发表了社会性更为丰富的《腐蚀的构造》（一九七二年），一举摘得推理作家协会奖。

原本森村诚一通过《高层的死角》、之后的《银的虚城》（一九六八年）、《超高层饭店杀人案》（一九七一年）、《挂锁的棺材》（一九七五年）等初期作品，不断地描写自己抛掷了十年光阴的旅馆业的内幕，道尽了在此间工作的空虚。在短篇《单位的热情》中，说到底旅馆只把员工当一个单位的劳动力看待。小说强烈地抒发了对此事的愤怒与旋劳感。想来如果这种对企业的批判姿态面向的是权力，就很接近松本清张和水上勉的社会派推理小说的反权力立场了。

《腐蚀的构造》正是这样的作品，它在导入密室解谜趣味的同时，第一次以推理小说的形式揭示了国家权力与军事产业互相勾结的问题。

为了目的不择手段的冷酷政治家名取龙太郎，拼命想挤进国防厅的“军火商”土器屋产业公司的常务土器屋贞彦，身为科学家深受良心谴责的天才核能专家雨村征男。作者通过这些多姿多彩的人物，以冷静的目光精彩地描绘了一幅“碾压个人的善意与良心、贯彻国家意志而行”的冷酷无情的历史画卷。虽说对政治的描写有些过于公式化，但一想到本作问世的四年后发生的洛克希德事件，就不能不对其预见性给予高度评价。

《腐蚀的构造》不光意味若国家权力与企业特权的勾结，还意味着一切与之相关者的腐败和颓废。

这也意味若存在于森村诚一小说中的“人是什么？”、“人生是什么？”的质问原本就比诡计史受重视。

先生在随笔〈推理小说与人生〉中写道：“以前，即使牺牲人物角色，我也要写推理味浓厚的小说。但是，最近我对拿人物去凑谜团的工作产生了虚无感。我渐渐产生了这样的疑问，没有人物的推理小说，即使谜团再优秀，也终究不是小说，而是故事，不是吗？”

正如此话所言，本作之后，作者改换文风，从运用诡计的本格解谜小说转向了更为丰富多彩的作品。比如，本格推理爱情小说《星星的故乡》（一九七四年）、心理悬疑小说《雾中神话》（一九七四年）、国际旅情小说《虚幻的旅行》（一九七五年）等。

如果说《腐蚀的构造》是第一转换期的作品，那么《人性的证明》（一九七六年）可谓第二转换期的作品，它是一个起点，从此作者开始尝试更深刻地去注视人类。

放射着豪华的光芒、浮现于东京皇家宾馆最顶层的天空饭店，电梯来到饭店所在的楼层，一个黑人青年胸部被刺，死在了电梯内。通过调查，得知身负致命伤的受害者约翰尼·霍华德坐出租车抵达宾馆时，曾仰头嘀咕了一句“斯托哈”。“斯托哈”究竟是什么意思？凶手是谁？辖区警署的栋居刑警对此案异常执著，精神饱满地展开了搜查

活动。

如此这般，在《人性的证明》中，临死前的神秘话语，也即所谓的死前留言扮演了重要的角色。但是，“斯托哈”是黑人青年追忆时常梦见的甜蜜的少年时代的一种象征，未必是直接暗示凶手的话。从这层意义上而言，其内在含意与一般推理小说里所说的死前留言大不相同。不过，这个“斯托哈”对之后的故事展开具有重大意义，最终在结尾处成为决定性的证明，促使罪犯坦白，因此可以说是新形式的死前留言。

因为与这条死前留言相关，西条八十的诗集在作品中有了重大意义。此处显现了森村诚一的浪漫主义资质，颇耐人寻味。

先生爱山，也写过以山为舞台的诗歌，年轻时也很喜欢西条八十的诗歌。

进而，对“被害——黑人青年约翰尼·霍华德——为何要去超高层宾馆的最顶层”、“为何非要杀掉他不可”的动机探究，成为了这部作品的主题，凸显了战争留下的严重创伤。

换言之，这部作品巧妙地融合了社会性和对人生的拷问，被拍成电影、受到热烈追捧，也无非是因为这个新要素打动了大众。

以这部小说为界，森村诚一的作品变得越发多姿多彩，同时亦导入了社会风俗的新动态。

《青春的证明》（一九七七年）、《野性的证明》（一九七七年）等“证明”系列，“十字架”系列，极具特色的悬疑小说《致死联盟》（一九八〇年），以《太阳黑点》为首、融合了本格推理和绑架推理的长篇三部曲，使人联想起克里斯蒂之名作的《新东方快车谋杀案》（一九八五年）等，即为例证。

进而，从八十年代到九十年代，有一件事非常引人注目，那就是侦探角色变了：在《人性的证明》里初次登场的警视厅麹町署的栋居弘一郎刑警开始大展身手，取代了自《东京空港杀人案》（一九七一



年)以来在大量作品中出场的东京警视厅搜查一科第四队长那须英三警部。在弘一郎记事之前,其母便与人私奔。弘一郎由父亲一人抚养,但父亲在他四岁时就被美军折磨而死。在这残酷命运的笼罩下成为刑警的栋居弘一郎,心中留有严重的精神创伤。

这个内心似乎栖息着阴影的角色大受欢迎,最近该系列在标题里也打上了“栋居刑警的……”的字样,出书不断。

如此这般,森村诚一的推理小说经历了种种变迁。但我认为,不管怎么说,其魅力还是在于由新鲜的时代感带来的舞台设定和通过登场人物对人生提出的真挚疑问。

植草甚一是艺术文学领域里的一位强悍的快乐主义者、精神世界里的一位奢侈的美食家。因此，我总觉得他几乎不关心立于克己主义的、求道式的私小说传统之上的日本纯文学。同样，过于艺术、拘谨的古典音乐似乎也勾不起他的兴趣。

先生自称喜欢散步和杂学，他所关心的、燃烧着好奇心的领域是绘画、漫画、照片、电影、爵士乐、文学、推理小说，范围极为广阔。也可以这么说，先生一心只在不断地追求令人愉悦之物、娱乐之物。而从精神意义上来说，只要能用美的意象使人快乐，先生都会抛弃一切既有的固定观念，沉湎于其中。

倘若用日式语言来表述令人愉悦之物、娱乐之物，大概可以说成“有味道的东西”。艺术文学世界里的美味礼赞——这便是植草甚一的一切。

从这层意义上而言，先生受拼贴画、置换等超现实主义艺术的影响，主动对独特的插图和绘画进行实验性尝试一事着实耐人寻味。因为超现实主义萨尔瓦多·达利正是一个对勾动食欲的绘画形态和艺术的可食用形态十分重视的人。

但是，现实中的美食家有两种，既有丸谷才一的《假装吃家》那样只对一流酒家、顶级饭店精选出的菜单咂嘴的人，也有檀一雄的《美味流浪记》那样不管是后街来路不明的烧烤店还是脏兮兮的西班牙酒馆都会先冲进去再说，并为用自己的舌头发现新滋味而感到喜悦的人。

而植草甚一则属于后者，他一心探究艺术文学世界里的新味道。记得檀一雄的《火宅之人》里有这样一段情节：檀一雄为了自己做饭去买鱼，常去的那家仇店的老板娘把天天在外溜达的先生当地痞，听他说从外国回来，错以为是从监狱出来。我对不摆架子的檀一雄先生抱有好感。在这一点上，植草甚一也是如此，充满了冒险精神，先生

如何对待现实中的饭馆我不清楚，但只要是有趣的小说、好看的电影、愉快的爵士乐，先生根本不在意米其林的权威评分，不在乎外表，就是要冲进貌似有趣的“店”，品尝一番滋味。

总之，植草甚一讨厌拘谨的东西，不相信所谓的权威。植草甚一的评论集《我喜欢散步和杂学》的开头是一篇随笔〈满是五角形之方形的大都会〉。

据先生所言，五角形的方形是切斯特·海姆斯（Chester Himes）的〈粉色脚趾〉里的话。“哈莱姆人口中的‘方形’，含有被置于一旁的人、没人陪同的女人、哪儿都有的男人、立马就会被人占便宜的人之意。也就是俗称的傻瓜、疯子、智障、蠢货。所谓五角形的方形，是指因为太方所以变成了五角形，也即比方形更厉害的方形。”

换言之，五角形的方形是指俗人中俗人、土包子里的土包子，没有比这更能与植草甚一形成鲜明对照的了。方形的反面是时髦人，植草甚一就是个时髦人。是的，植草甚一是时髦人，让我这个白天是方形晚上是时髦人、只能来回穿梭于两个世界的所谓的赶时髦者羡慕不已。

所以，植草甚一无视“最高的艺术”、“一流的文学”之类的权威说法和一般论调。先生是在电影的世界中第一次去真正地探究美，对此我们不妨予以关注。电影最初是娱乐，不是高尚的艺术。而先生后期十分关注的爵士乐也在艺术的世界里一路受着这样的差别对待。

植草甚一会被世俗意义上还未确立起权威的新领域挑起强烈的兴趣，也可以说是其反权威、反世俗主义的一种表现。先生也一定是那种会被它们的娱乐性强烈吸引的人。

且说我们讨论的本该是身为海外推理小说介绍者的植草甚一，现在可是免了个大圈子。不过，先生言说身为娱乐的推理小说时，其姿态也与对待其他门类时的做法相同，所以兜圈子无论如何都是必需的。

在连载于《宝石》杂志的随笔〈现行犯〉的开头，先生这样写道：

“我想在今后的一段时间里努力一把，抱着某个目的，把英国、国、法国那一块儿的新推理小说——而且尽可能以新人为中心——读一读。这个目的是指，每两三天从乱七八糟堆积在书桌上的推理小说里拿起一本阅读，从中先找出三十本若翻译出来读者可能会高兴的作品。

“过去，外国的推理小说有个倾向，那就是只讲名气，怎么挑选却是次要的。这渐渐导致了对没有名气的外国新人的忽视。然而，有趣的毕竟是在遭遇无名新人的独创性的时候。我认为介绍这些作家也是翻译者本来的义务，但环顾四周，我发现他们最近总是被流水线生产赶着走，似乎失去了那样的热情。当然，友人中仍有几个研究家可以让我钦佩地说一句‘还在经常读书啊’。但是，像以前那样能给我刺激的人消失了，真是可悲可叹。”

换言之，植草甚一认为已确立权威的一流饭店的顶级料理好吃是当然的，但要进行味觉上的新冒险是不可能的，所以他想去窥探不为人所知的店。如此一来，可依靠的便只有自己的敏锐味觉和不为既有评价所左右的信息接收天线了。

据研究未开化民族之味觉的《再见了，文明人》（西丸震哉著）所言，味觉是文明的标志，一部分未开化的民族只能区分极为单纯的味觉；此外，如果人类的味觉不做不断的训练就会退化，随年纪的增长而衰退。

在这一点上，植草甚一则是一个好奇心不断的人，至死都拥有年轻人的新鲜的艺术感受性。对公认的一流饭店的顶级料理大加费扬，是谁都能做的、方形人的工作。但是，若要发现尚无定论的新人的优秀菜单，就必须保持永远的年轻，必须赶时髦。

说到可作为海外推理小说之阅读参考的书评栏目，《纽约时报书评》最为有名。一九六八年评论家安东尼·布彻去世，继任者是以纽盖特·卡伦达（新门监狱记事）为笔名的文献学家艾伦·J·胡宾。我

总觉得，从那以后该栏目也渐渐失去了精彩。对感到满意的作品布彻会毫无顾忌地大加赞扬，亦是挖掘新人的名手。他本人又是一个本格派作家，曾以 H. H. 福尔摩斯的名义写过密室推理小说，但他也很早就认识到罗斯·麦克唐纳等硬汉派作家大有可为。植草甚一也是该栏目的关注者之一，但也提出过恰当的批评：“有那么几周会摆出英国和美国的顶级作品各一部，这种时候一定会给美国作家更高的评价，可实际读完后比较一下，常常觉得正相反，所以我不太喜欢这位评论家。不过，他对新的尝试一直很敏感，我看他对《文萨斯雷之夜》的短评里说‘这部小说是不落俗套的间谍惊险小说，十分有趣’时，也深有同感，觉得‘没错，就是这样’，心想布彻的评论也并非毫无价值。我这么说可能确实显得狂妄自大，但十年来我一有机会就读他的评论，自然会对这些千篇一律的东西感到不适，以至于心情都变糟了。”

这观点实有不喜已确立权威之物的植草甚一的风格。先生从这一视点出发，欲打开“宽广度与过去精通海外推理小说的江户川乱步等人不可同日而语”的信息接收天线。

不妨列举一下我的发现：这些信息源里有法兰西斯·艾尔斯负责的《卫报》书评栏目，《新闻周刊》、《Vogue》、《Art》、《纽约客》、《Holiday》、《星期六评论》等。可见先生真的看过大量英美法等国家报刊或杂志上的书评栏目。

说到战前的海外推理小说通，井上良夫、江户川乱步可谓其中的代表，但一部分也是因为语言能力的问题，他们都比较偏重英美的盎格鲁撒克逊的传统推理小说，也即偏向本格解谜推理小说。相比之下，植草甚一既重视推理小说的解谜和悬疑性，同样也极为看重小说层面的魅力和个性化的风味。从下面的事实中我们也能清楚地看到这一点。

伊凡·T. 罗斯（Ivan T. Ross）的《献给女高中生的镇魂曲》在日本评价很低，先生对此深感失望，说道：“现在我感觉，包括会去查阅外国作品新书介绍的推理小说迷在内，日本读者对推理小说的兴邮

鄉局限于诡计，不由得非常沮丧。而我更担心的是，用这种方式去读书的话，今后我们将无法对外国推理小说的动向做出正确的判断，会变得越来越迟钝。

过去，我曾在拙文〈推理小说的剩余定理〉（收录于《宿命的美学》）中主张，我们应该像重视推理小说的解谜趣味一样去重视其小说层面的魅力。我想最能理解我这篇文章的人正是植草甚一。

近年来，先生的这种倾向似乎越来越强烈了，从他的〈小教室里的侦探小说历史十讲〉（一九七五年）里的话中也可可见一斑。

“一九二〇到一九三九年是推理小说的黄金时代，此后便在技巧方面陷入了停滞，以至于回顾过去，我们可以说一句‘为推理小说而推理小说’。其原因在于，推理小说是在无视人性的情况下成长起来的。另一方面，现在的趋势是间谍小说正处于全盛时期，又出现了劫机类小说，惊险小说若预见不到将来似乎会发生的事便不可能畅销。在这种时候，让人觉得有趣的推理小说会是人物写得好的那些作品。我想称它们为‘被解放的推理小说’。”

如果这个“被解放的推理小说”的实例是让-帕特里克·曼切特（Jean-Patrick Manchette）的《狼来了，快进城》或吉尔伯特·塔纽吉（Gilbert Tanugi）的《红色运河》，我自然不能表示全面赞同，但从欧美最近的潮流来看，很显然上述作品展现了“现代推理小说与普通小说互相融合”的倾向。

希拉里·沃在评论文〈推理小说与小说〉中指出，“推理小说和小小说的领域互相扩张，如今与其说有客观上的差异，还不如说是个人见解的问题了”，并再次列举了推理小说的特质。可以说，“重新探求推理小说是什么”这一需要的出现，本身就表明了推理小说和其他小说之间的界线已越来越模糊。

且说植草甚一在短文〈必读三木〉中写道：“大家都说，我作为推理小说迷，癖好有点多了，我自己也承认。比如，要是有人问我喜欢

什么书，刚才我就想过了，是威廉·英尔(William Mole)的《锻工的蛆虫》、迈克尔·吉尔伯特的《芝麻开门!》和 J.M. 斯科特的《人鱼与饼干》，全都是英国作家的作品。美国作家的作品越是精巧就越是会过后即忘。推理小说么，还是读时开心、过后忘掉比较能达成娱乐的目的，但不可思议的是有独创性的作品毕竟还是难以忘怀的。”

如果读一下上面提到的作品就能知道，每部都很有味道，略有出人意料之感，这种独特的喜好亦是植草甚一的魅力之所在。

我们切不可忘了海外推理小说的介绍者——植草甚一做出的这项功绩：凭借不为既有固定观念所左右的新鲜之眼，尝试去挖掘新人。特别是先生还填补了法国推理小说这片过去的空白，不断地为我们介绍了布瓦洛-纳尔瑟雅克、凯瑟琳·亚蕾、塞巴斯蒂安·雅普瑞索、诺埃尔·卡列夫(Noel Calef)等人新鲜且洋溢着个性的作品。

众所周知，推理小说原本是在盎格鲁撒克逊的文学传统之上开花结果的小说体裁，在法国亦有埃米尔·加博里奥、加斯顿·勒鲁、莫里斯·勒布朗等人完成了值得瞩目的先驱性尝试。然而，不知为何，美国却显出了轻视法国现代推理小说的倾向。相反，英国倒是给予了较高的评价。试举一个美国的恶例。

克里斯·斯坦布伦纳(Chris Steinbrenner)与奥托·彭泽勒(Otto Penzler)合著的《推理小说百科全书》获得了美国侦探作家协会特别奖，该书包含有瑞典夫妻档作家马伊·舍瓦尔和佩尔·瓦勒的信息，却完全无视了法国现代作家中最著名的布瓦洛-纳尔瑟雅克、塞巴斯蒂安·雅普瑞索以及凯瑟琳·亚蕾等人。

我就这个问题请教了前些日子访问日本的埃勒里·奎因，回答是“那本书极不完整，‘百科全书，这个标题起得很不好”。

因为国民性或者说是因为喜好吧，确实会有不合某国人民口味的推理小说，所以 F.W. 克劳夫兹在日本有一定数量的爱好者，在美国却几乎得不到评价；江户川乱步等人给予高度评价的伊登·菲尔波茨

的推理小说，据说在英国本土已被人遗忘。

总之，因为这样的缘故，在植草甚一经由东京创元社的犯罪俱乐部和现代推理小说全集（这个独特的全集以发掘各国的推理作家新人为目标）介绍凯瑟琳·亚蕾的《稻草的女人》、诺埃尔·卡列夫的《通往绞刑架的电梯》、弗雷德·卡萨克的《杀人交叉点》等作之前，这些作家作品几乎处在照不到阳光的领域。尤其是亚蕾和以《灰姑娘的陷阱》闻名的塞巴斯蒂安·雅普瑞索。我认为，先生强大的鉴赏能力值得高度评价。

我说过，植草甚一重视推理小说的解谜要素，同时也重视作家的个性风味。其实这也为先生的作品介绍蒙上了独特的魅力。这里所说的个性风味是关于场景转换技巧、文体和人物描写方式，不细心阅读就感觉不出这些东西。

通过科学地分析苹果的味道，我们可以知道它是由什么化学成分组成的，但为了真正了解这个味道，我们必须尝一口苹果本身。想来正如黑格尔在《大逻辑学》中所说的那样，这是因为“分析性的认识也会改变事物，而将事物原封不动地加以把握的认识会即刻陷入自我矛盾”。

为了解决这个矛盾，植草甚一在介绍作品时会煞费苦心地直接引用开头的文章，或放上大段的概要。他会一边介绍弗朗西斯·迪德洛（Francis Didelot）的《第七号陪审员》的内容，一边发牢骚说“就算是按这个样子写梗概，可接下来还有很长一段，而且还必须考虑怎么有条理地把迪德洛这位作家的风格传递给读者。如此一来，我只会和格雷瓜尔一样，被逼入绝境”。这番话极具真实感。

一般而言，正因为解说或介绍之类的文章是从属于作品的，所以相比独立的评论更容易受到轻视。但是，做优秀的解说或介绍可比写一篇稚拙的、独善其身的评论难得多。

到现在为止，我谈论的主要是介绍，关于解说方面，先生为犯罪



俱乐部及现代推理小说全集撰写的解说水准极高。其中的一篇〈帕特里克·昆汀的巨大进步〉尤其让我觉得无比精彩。

昆汀的《愚者的难题》是一部以失忆为主题的作品，植草甚一将其定位为玛格瑞·阿林厄姆的《卖国贼的钱包》、大卫·古迪斯的〈黄昏〉等一批导入相同要素的推理小说的先驱之作。先生细心阅读昆汀的作品，做出了准确的评价，姑且不论他的博识，只说其眼光的精准和凭良心做事的工作态度就让人不得不敬佩。

说先生工作态度良心，是因为买这么多原版书、花时间去读，在经济上完全划不来。

说到海外的推理作家，即使是与作品有关的文献资料及生平履历，往往也是怎么都查不清楚。不仅如此，就算知道了，往往也很难把书收齐。

关于著作目录、作者履历等，推出全集时出版社应该会去查询，所以有可能在一定程度上集齐资料。但即便如此，系统性地阅读并进行解说仍是一件极需时间和耐心的工作。

〈帕特里克·昆汀的巨大进步〉就拥有翻越了上述难关的杰出成就。其内容之精，与近来泛滥于世的文库本的粗糙解说完全不同，关于这一点，只需与前文提及的《推理小说百科全书》中的“昆汀”词条做一比较，便一目了然。这篇解说明明写于二十三年前，非但不陈旧，质量之高也是无以伦比的。

如此想来，写于二十世纪五十年代后半期至六十年代前半期的介绍和解说才称得上是先生最佳资质的结晶。

总之，艺术、文学的快乐主义者——植草甚一，不会因为推理小说就轻视之，不，倒不如说只要是一夜即止的娱乐，他就会怀着与拼命寻觅美食的美食家同样的热情去悉心探求新作家那激奋人心的作品。先生彻底抛弃了名曰思想的沉重外套，这是快乐主义者的常态。但是，先生那追求美之快乐的姿态中隐藏着能从真正的享乐主义者身

上感受到的某种真挚。

光生确实是优秀而前卫的海外推理小说的领航员。尽管这一领域不断有新人涌现，但失去先生后的空白目前似乎是无法填补的。

凭借《失控的玩具》荣获推理作家协会奖、凭借《荫桔梗》摘得直木奖的泡坂妻夫，原是一九七五年以短篇〈DL2 号机事件〉（一九七六年发表）竞争侦探小说专刊《幻影城》的新人奖、并从此出道的作家。

很可惜，这篇作品仅被评为佳作，但它充满了新鲜的魅力，即使获奖也不足为奇。

当时，在横沟正史、中岛河太郎、中井英夫、都筑道夫这些大作家、大评论家面前，我这个年纪最轻的人虽然渺小，却也忝居评委的末座。当时我的评语是：泡坂妻夫的〈DL2 号机事件〉是与众不同之作，以个性突出这一点而言，可谓内容最为独特的一篇作品。特别是前半部分轻快的故事推进以及后半部分可谓异想天开的逻辑推演，给人带来了新鲜感。

如今再读这部作品，我感觉有必要稍稍修正上述的评语。

从那以后，泡坂妻夫接连发表了名侦探亚爱一郎（在〈DL2 号机事件〉中首次登场）的系列短篇，这个系列的短篇成功地结出了《亚爱一郎的狼狈》、《亚爱一郎的慌乱》、《亚爱一郎的逃亡》这三颗硕果。

该系列的魅力归根结底还是在于亚爱一郎这位充满个性的名侦探。

亚爱一郎是一位奇特的摄影师，常与地震、气象等自然科学的专家合作，拍摄云朵或虫子。他个子很高，皮肤白皙，容貌端正，有贵族气质，年纪约三十五岁。“目光像学者一样知性，体态之中有着诗人般的浪漫风情，嘴角如运动员一般曲线分明”。

衣着一成不变，穿得就像演员似的，外表看起来很是懦弱。此外，除了不能跑，虽然腕力似乎也不怎么强，但关键时刻却出人意料地靠得住。

亚爱一郎平常似乎完全没有运动能力，和布朗神父一样连把伞也用不好，颇能激发出人的母性本能，不过他的推理能力强，能解决疑难案件，头脑之灵敏可谓卓越不群。

范·达因创造的名侦探菲洛·万斯博闻强识，无所不知，采用“重视人心胜于物证”的内在分析法；切斯特顿笔下的布朗神父运用的是华丽的、反论式的逻辑。如此这般，优秀的名侦探都有各自独特的逻辑推演方式，而亚爱一郎则在《DL2 号机事件》中对自己的逻辑推进方式的要旨做了如下说明：“预测偶发事件时，人们大致会采取三种思考方式。用掷骰子来打比方的话，如果第一次掷出的是一，就想下一次也会是一吧，这是第一种人。（中略）有个成语叫‘一而再，再而三’，就跟这个的想法一样。第二种人是完全无视第一次的数字。他们的想法非常理性，（中略）就是觉得过去归过去，将来归将来。至于第三种人的想法么，就是觉得第一次掷出了一，所以第二次是不会出现一的。”

这意味着，亚爱一郎是根据思考方式的类型来推理涉案人员的行动模式。我感觉《DL2 号机事件》、《稻草猫》等作品中经常出现这样的推理方式。

泡坂妻夫本名厚川昌男。拆分本名的音节、重排次序后便得到了这个奇特的笔名。

一九三三年，泡坂妻夫出生于东京，从九段高中毕业后从事祖业——徽章添绘师的工作，同时因喜爱魔术加入了邪宗门奇术俱乐部，发表了大量原创魔术，一九六八年被授予有“魔术界江戸川乱步奖”之称的石田天海奖。

所谓徽章添绘师，是指在礼仪和服上添加家徽的画师，七五三祝日和结婚旺季是最为繁忙的时期，其他季节则比较空闲。先生在空闲时享受魔术的乐趣，恰逢岛崎博高举复兴侦探小说的旗号，创办了侦

探小说专刊《幻影城》，便也想试着写写，最终投稿的就是那篇〈DL2号机事件〉。

三十二岁时发表处女作的浜尾四郎在随笔〈以侦探小说为中心〉中说“要成为侦探小说家就必须拥有特殊的头脑和一定程度的知识，以及对这个世界有过一定程度的瞭望”。泡坂妻夫虽然年过四十才出道，但此后的稳定发挥则为上述言论做了背书。

对魔术的强烈关心和徽章添绘师的工作经历为泡坂妻夫创作推理小说提供了丰富的食粮。

说起魔术和推理，恐怕马上就会想到美国的克莱顿·劳森。他是魔术师侦探“伟大的马里尼”的创造者，留下了《死亡飞出大礼帽》等多部以密室为题材的长短篇佳作。

泡坂妻夫的笔下也活跃着一位有魅力的名侦探——女魔术师曾我佳城，留有《天花板的扑克牌》（一九八三年）、《烟花与枪声》（一九八八年）等作。此中也许含有与劳森一较高下的意识，不过我觉得先生对推理小说发起的挑战更为丰富多彩。

劳森与密室推理大师狄克森·卡尔关系亲密，因交流之故很多作品都是密室题材。劳森也十分关心魔术，曾以业余魔术师的身份登过场，成为推理作家之前的职业是美术指导、插画家，这些都与泡坂妻夫有共通之处。

但是相比擅长密室的劳森，泡坂妻夫虽也有《新娘的呼声》这样的古典密室推理小说，但这些作品的舞台空间大多没有封闭性，开放程度更高。

这或许是因为先生比较关注天地巨变和自然现实。比如，〈DL2号机事件〉里的地震、《失控的玩具》里的陨石、《湖底的祭典》里的洪水。

试举一例，先生有一篇密室类的作品叫〈右腕山上空〉，里面出现了热气球。

此外，在推理作家协会奖的获奖作《失控的玩具》（一九七七年）中，螺丝屋的迷宫作为一种密室型的空间，被用作舞台装置。这也是一个开放的空间，与通常所说的密室不同。

玩具公司向日葵工艺的创始者马割蓬堂建造的这幢奇异的“螺丝屋”里，设有各种普通人家所没有的、充满游戏心的机关装置。据说其实不喜欢玩具的蓬堂心底想必隐藏着与喜好魔术——“大爱能教人吃惊的奇异事物”——相通的东西。这自然也是作者对魔术的喜好在作品中的一种反映。

作者是这样描述奇异的螺丝屋：

不久，能看到怪屋中央突出的那座尖塔了。

与在月光下眺望时的印象比起来，晴空下的建筑物显得分外怪异。主要是因为赤红的墙壁上，爬满了茂密的黑绿色鸢萝。螺旋状的鸢萝，叶片重重叠叠，令人联想起巨蛇的鳞片。赤黑色的墙快要倾颓了，可以想象那里原本闪耀着更鲜艳的朱红色。唐朝风格的瓦片中，突然冒出蓝色的五角锥尖塔，构成了异样的组合。

庭园很荒凉。宅邸的另一头低低地倾斜着，俯瞰之处有个小池塘。池塘左侧的几何形的绿色区块，就是树篱围成的迷宫吧。池塘和迷宫的对面，板栗树、樟树和松树等落下了浓密的树影。

说到奇怪的宅邸，战前小栗虫太郎的《黑死馆杀人事件》（一九三五年）等作品也写过，而这里的螺丝屋虽然奇怪，却是树木环绕之下的日式宅邸，与自然融为一体，并没有什么不协调感。

据说，花匠川本友吉于明治九年（一八七六年）在神奈川县横滨市老松町的花园（游园地）建造了日本第一座迷宫园。以此为契机，日本各地都造起了迷宫园。当时，东京的向岛利用松树，京都和大阪利用竹林，分别造出了立体迷宫，供游客玩乐。

假名垣鲁文在大学教授媒体理论时，于同一年的明治九年，在花匠友吉那座带有迷宫的花园一角，开设了可阅览各大报章的茶馆“窟蝼蚁”，而我开始关注日本的迷宫其实是在知道这件事之后。

假名垣鲁文曾一边为横滨每日新闻撰写杂讯，一边发行小报《假名读新闻》，他开设的这家茶馆宣称只花一分钱就能一边喝茶一边看报。据说馆内可以读到的报纸有十六种之多，来自东京、横滨、大阪、神户、静冈等地，周围的景致似乎也相当不错。

《失控的玩具》以带有迷宫的奇异宅邸为舞台，其中所隐含的要素虽与之后岛田庄司的《斜屋犯罪》（一九八二年）、绫辻行人以《水车馆事件》（一九八八年）为首的“馆”系列作品颇有渊源，但我觉得该作与现实世界的融合是所有同类作品中最自然的。

舞台装置和解谜方面的趣味性自不待言，《失控的玩具》的另一处魅力在于宇内舞子和胜敏夫这对搭档，本书作为新型私家侦探小说颇具新鲜感。这两位侦探，前者原是刑警，现为征信所“宇内经济研究所”的经营者，是一个无时无刻不充满活力的中年妇女，后者则是一个拳击手梦想破灭的年轻新手。

要问把泡坂妻夫的魔术才能发挥得最为突出的作品，那还得是长篇处女作《11张扑克牌》（一九七六年）。

这是一部极为精致的作品，全文由炫技式的扑克牌魔术构成，直教狂热爱好者们目瞪口呆。

真敷魔术俱乐部的成员齐聚一堂，在真敷市公民馆创立二十周年纪念会的第一部分登台献艺，演出渐渐临近尾声，最后一个节目是“人偶之家”，扮成人偶的水田志摩子需以枪声为号，从“人偶之家”里冲出来。然而，枪声连响三下，水田还是没出来。前排的孩子们大叫“哇，魔术失败了”。志摩子究竟去哪儿了呢？

不久，第二部分的芭蕾舞演出结束时，传来了水田志摩子的死讯。

志摩子后脑遭受重击，冰凉的尸体横躺在自家公寓的卧室一角。

而且，奇怪的是，尸体周围还摆放着破碎的黑胶唱片、被扭弯的马蹄形磁铁、被砸坏的小型录音机等九件物品。

从警察那里听说此事后，直敷俱乐部的成员之一——旧书店老板鹿川舜平脸色大变。这些物品全是他半年前自费出版的、以纸牌魔术为主题的小说《11张扑克牌》中用于诡计的小道具。

为到这里为止是《11张扑克牌》的第一部。

接下来，文中插入了鹿川舜平的魔术小说集《11张扑克牌》的十一个系列短篇。

在一部推理小说中插入另一部小说，这种所谓的“超小说”在我国已有战前滨尾四郎的〈侦探小说作家之死〉、横沟正史的〈仓中〉等先例，战后都筑道夫的尝试也颇引人注目。但《11张扑克牌》是长篇中夹着系列短篇，各短篇互相独立，一边描写真敷俱乐部会员的情况，一边解开一个个魔术之谜，形式非常新颖。

进而，在第三部里，伴随着世界国际魔术师会议的召开，最初的命案之谜被解开了。

如前所述，克莱顿·劳森也有很多诸如《死亡飞出大礼帽》这样以魔术为题材的作品。但是，《11张扑克牌》恐怕是全世界第一部如此彻底地运用魔术的推理小说。

其实，这也是理所当然的。凭借原创魔术摘得石田天海奖的作者先记录下了一个个理论上可能但舞台上难以表演的诡计，累积到十一个后，完成了这部长篇。所以，其他作家根本想不出这样的内容。

此类超小说，或曰“对书这一形式抱有敏锐意识的叙述性诡计”手法，亦见于在文库本大小的书中嵌入诡计的《幸福之书》（一九八七年）、利用“折页线装”的《生者与死者》（一九九四年）等作，它们是都筑道夫在《向猫舌打钉》中的前卫手法的进化形式。



泡坂妻夫的短篇集《荫桔梗》（一九九〇年）描写了徽章添绘师等传统匠人的生活世界，摘得了直木奖。此后，先生拓展文风，还涉猎了捕物帖和时代小说。但不管怎么说，先生笔下小说的主流还是自《亚爱一郎的狼狽》以来的、重视诡计的解谜推理小说。

恶女小说《新娘的呼声》（一九八〇年）可谓对杜穆里埃笔下名作《蝴蝶梦》的挑战；《妖女之眠》（一九八三年）则是描写轮回转生题材的梦幻之作，充满了浪漫主义情怀。先生的作品虽然渐渐多样化，但每一部都写得极为细致，几乎见不到像是潦草为之的敷衍作，倒是有用力过猛的失败作。

这种态度植根于先生的推理小说观，他忠实于自坡以来的这人名曰“侦探小说”的古典小说形式。与此同时，可以说这也是因为先生作为一名写作匠人，对细致的工作态度抱有强烈的自豪感。

在随笔《最近关于侦探小说所想到的》（收录于《推理小说也好，魔术也好》）中，先生这样写道：

过去我不怎么用“推理小说”这个词。不是因为我固执地不想用新词，也不是出于个人口味看不惯这个字眼。我只是觉得，形成“对案件进行推理就是推理小说”的印象可不行。我想，与其困惑地歪着脑袋使用“推理小说”这个词，还不如沿用以前的“侦探小说”。

刚才我说，形成“对案子进行推理就是推理小说”的印象可不行。同样，我总觉得，形成“因为有名侦探登场，因为有诡计，所以是侦探小说”的印象也不行。

所以，我一直认为，侦探小说是运用侦探小说的技法写出来的小说。

这个技法是指一种让读者认可奇谈的技术。

侦探小说的读者喜欢的是可信用十足的小说，而且必须是奇谈。

关于“在小说中逻辑地证实奇谈”，泡坂妻夫进行了一次又一次尝试，只有一个醉心于原创魔术的作家才能做到这一点。

不过，在这个方向上进行批量生产是相当困难的。其困难程度早已得到范·达因和埃勒里·奎因等作家的证实。想来泡坂妻夫对这一点也有清醒的认识。

短篇《增山雁金》描写了徽章添绘师的工作，也带着点自传的性质，文中主人公是这样描述自己的工作样态：

不知何时，我养成了上午做添绘工作，午后放下画笔、拿起铅笔面对原稿纸的习惯，就这样过了将近十年。由于不在一天之内持续做同一件事，所以两边的工作各自产生了转换心情的效果，情况真是好极了。

为了长久地保持这种理想的工作关系，我不能当一个太畅销的作家。所以，我必须写极端面向狂热爱好者的推理小说，想出奇妙的点子，捏造不通世俗的故事，摆脱普通读者。

不过，我并不觉得泡坂妻夫写的尽是“面向狂热爱好者的推理小说”。我认为，先生是一位出于匠人的良心不轻易进行批量生产，以精细的创作方式书写现代推理小说佳作的作家。

我想指出一点作为证据，那就是先生平易而有节奏的文字和小说的设定总是充满现代气息，丝毫没有落后于时代的陈旧感。

《11张扑克牌》里的业余魔术俱乐部，《失控的玩具》里的玩具业和征信所，《新娘的呼声》中的电影界等等，不光是舞台装置，登场人物本身也具有现代性。

和连城三纪彦、竹本健治、栗本薰的情况一样，没有侦探小说专刊《幻影城》就不会有推理作家泡坂妻夫的诞生。

日本战前战后侦探小说、推理小说的头号收藏家——亦是文献学

家的岛崎博，于一九七五年二月创办了这个以江户川乱步的著名评论集的标题为名的杂志。其宗旨是：“从战前战后被埋没的作品中挖掘出被遗忘的名作以飨读者，同时作为‘作家再评价’的舞台，对评论家和研究家立足于战后新视点的最新研究成果进行介绍。”

正因为泡坂妻夫出道于第一届幻影城新人奖，所以与这本杂志及总编岛崎博羁绊颇深。

关于此事，读一读〈感谢“幻影城”〉（木多正一编《幻影城的时代 完全版》，讲谈社，二〇〇八年）便可知晓。先生在文中说道：“如果没有《幻影城》这本杂志，笔名奇特的泡坂妻夫肯定也不会出现。”

我本人也与年轻时代的岛崎博和《幻影城》杂志颇有渊源，讲述泡坂妻夫和《幻影城》共实也就是在讲述我自己。

经仁贺克雄先生（海外推理小说翻译家、研究家、早稻田推理小说俱乐部的创立者）的介绍，我在二十五六岁时结识了岛崎先生，与他意气相投，给台湾出身的他当了身份保证人。自此，从先生回台湾后直到现在，我俩始终保持着联络。泡坂先生出道时，我们三个都很年轻，经常一起喝酒。

在赤坂的剧场餐厅“御门”等地，泡坂先生趁演出的间隙，在客席上表演他擅长的纸牌魔术，大受周围女服务员的好评，其身姿至今仍历历在目。

不过，相比西装革履，只着浴衣、手持团扇、独自在小饭馆里哼着新内曲、时而跟老板娘开个玩笑的模样更适合先生。先生有着江户时代俊俏匠人的风情。

泡坂妻夫总是在不断地思考魔术和推理小说的诡计。关于这一点，只需读一读先生的《诡计交响曲》（一九八一年）、《推理小说也好，魔术也好》（一九八九年）便可知晓。

逻辑（诡计）的魔术师永不停息地以逻辑的方式，追求隐藏在推

理小说世界里的谜与恐怖的魔术趣味，将其打造成富有魅力的小说——这卓越不凡的匠人技艺与自豪正是泡坂妻夫所拥有的真正价值。

（本文即〈逻辑（诡计）的魔术师 泡坂妻夫小论〉（〈文艺别册 泡坂妻夫 深爱机关的男人〉，河出书房新社，二〇一五年二月），标题略有改动。）

## 初出一览

### I 现代推理小说论

#### 现代推理小说的前途

对〈现代犯罪和本格推理小说 后篇〉(《早川推理杂志》，2015年5月期)进行改题和大幅修改后写成。

#### 现代犯罪和本格推理小说——关于《希腊棺材之谜》的论争

出自〈现代犯罪和本格推理小说 关于奎因《希腊棺材之谜》之争 前篇〉(《早川推理杂志》2015年3月期)，修改了一部字句。

### II 作家论

#### 水上勉 献给弱者的安魂曲

《别册新评 水上勉的世界》1978年7月期

#### 都筑道夫 华丽的逻辑杂技师

《别册新评 都筑道夫的世界》1981年7月期

#### 星新一 恐怖的原形质

《别册新评 星新一的世界》1976年12月期

#### 筒井康隆 荒诞的诗学——发出尖叫的主人公和基于血缘关系的爱

《别册新评 筒井康隆的世界》1976年7月期

多岐川恭 孤独的虚无主义者的肖像

《幻影城》1976年10月期

树下太郎 对恶女的愤慨和底层员工的悲哀

《别册幻影城》1977年7月期（原标题是“不安与恐怖的追踪者”）

日影丈吉 恐怖与不安的幻想曲

《别册幻影城》1975年11月期

土屋隆夫 献给杀人者的镇魂曲

《土屋隆夫推理小说集成3 血的组曲/针的诱惑》 东京创元社/2001年6月

森村诚一 现代的舞台设定和强烈的虚无感

山前让编《森村诚一读本》 KSS出版/1998年10月

植草甚一 前卫的领航员

《植草甚一的研究》 晶文社/2005年10月

泡坂妻夫 逻辑（诡计）的魔术师

《文艺别册 泡坂妻夫 热爱机关的男人》 河出书房新社/2015年2月（变更了标题，并有一部分修改）