

東海大學

日本語言文化學系碩士班

碩士論文

從日本本格推理觀點探討  
京極夏彥的小說—  
以作品「京極堂系列」為例

指導教授：蕭幸君 教授

研究生：劉巧涵

中華民國104年6月

本格ミステリーの観点からみる京極夏彦の小説—  
「京極堂シリーズ」を中心に

從日本本格推理的觀點探討京極夏彦小說  
—以作品「京極堂系列」為例

A study in Kyogokudo Series by Natsuhiko  
kyogoku :From the perspective of Japanese  
Honkaku Mystery

研 究 生：劉巧涵

指 導 教 授：蕭幸君 助理教授

東海大學日本語言文化學系 碩士論文

中華民國 104 年 6 月

碩士論文題目：

本格ミステリーの観点からみる京極夏彦の小説

—「京極堂シリーズ」を中心に

從日本本格推理的觀點探討京極夏彦小説

—以作品「京極堂系列」為例

A study in Kyogokudo Series by Natsuhiko kyogoku :From  
the perspective of Japanese Honkaku Mystery

研究生：劉巧迺

指導教授：蕭孝君 (簽章)

審查教授：陳國偉 (簽章)

門嘉君 (簽章)

蕭孝君 (簽章)

東海大學日本語言文化學系碩士班碩士論文

中華民國 104 年 6 月

## 中文摘要

1994年京極夏彥的第一部作品《姑獲鳥之夏》出版，因為所使用的關鍵性詭計嚴重地破壞推理小說作者與讀者的信賴關係，在當時的日本推理小說文壇掀起一股討論。京極夏彥有意識地在作品中呈現推理小說的既定規則並且透過角色設計與情節安排對此予以質疑和顛覆，可以說是利用著「反推理小說」的方式來書寫他的作品，即便如此，在第二部作品《魍魎之匣》出版以後，包含《姑獲鳥之夏》在內的「京極堂系列」便被納入「本格推理」的範疇之中，本論文欲探討為何京極夏彥作品帶有著「反推理小說」的色彩仍然被歸類在「本格推理」的原因，並藉著整理「本格推理」概念變遷的觀點來觀察京極夏彥利用哪些對推理小說既定規則的變動來書寫他的作品，並且探討京極夏彥如何藉由作品「京極堂系列」來回應對於「本格推理」的想法。

關鍵字：本格推理 京極夏彥 京極堂系列 偵探角色

## 要約

1994年、京極夏彦最初の作品である『姑獲鳥の夏』が出版された。この作品の中核になるトリックが作者と読者の間に繋がっている従来の信頼関係を壊れたということにより、当時のミステリー界に大きな論争がたたかわされていた。彼はミステリー小説の規則を踏まえて作品を構築した同時に、登場人物や物語の設定を利用してミステリー小説の規則に挑戦され、「アンチ・ミステリー」を意識しながら、作品を書いたといっても過言ではない。しかしながら、二作目の『魍魎の匣』が出版された後、前作の『姑獲鳥の夏』を含めて「京極堂シリーズ」は本格ミステリーとして認められた。本論は、京極夏彦の作品が「アンチ・ミステリー」として指摘された反面、本格ミステリーの枠に入れられる理由を探るものである。さらに、「本格ミステリー」の定義変化という視点から、京極氏はどのような「本格ミステリー」を活用して自分流のミステリーを書くのか、どのように「京極堂シリーズ」を通して「本格ミステリー」に対する思いを発信するのかを探求するのである。

キーワード：本格ミステリー 京極夏彦 京極堂シリーズ 探偵

## Abstract

In 1994, Natsuhiko Kyogoku published his first novel, Ubume no Natsu (The Summer of the Ubume). The critical trick used in the novel seriously damaged the trust relationship between mystery novel authors and readers, bringing a heated discussion in the field of Japanese mystery novels at that time. Natsuhiko Kyogoku consciously presented the existing rules of mystery novels in his piece, then questioned and overturned the rules by his role design and plot arrangement; it can be said that he wrote this novel in an “anti-mystery” approach. Nevertheless, after his second novel Mouryou no Hako (The Mouryou’s Box) was published, the Kyogokudo series, which includes the two novels, were categorized in the subgenre of “Honkaku mystery.” The study aimed to explore the reasons why Natsuhiko Kyogoku’s novels invested in anti-mystery features were still categorized in the genre of Honkaku mystery. Changes to the notion of what constitutes Honkaku mystery were compiled in the study to observe how Natsuhiko Kyogoku wrote his work by changing the existing rules of mystery novels. The study further discussed how Natsuhiko Kyogoku used the Kyogokudo series to respond to Honkaku mystery.

keywords : Honkaku mystery   Natsuhiko Kyogoku   Kyogokudo series   detective

## 致謝

完成這篇論文最大的體認便是，如果不是與許多人的相遇所帶來的啟發以及支持，我想自己是很難走到最後一步的。大學時期意外地進入日文系，到了研究所時又再度能夠畢業於一樣的系所，是幸運也是緣分，老師們所帶來的身教與想法至今都是深深留在我的心裡，感謝古川老師、淑燕老師、嘉惠老師、蕭老師，在教導與相處的過程中，提醒著我們要試圖從多方向的角度去思考事情，這一點不只是在學習，更多的則是在於作為一個人的道理上；而總是處理著日文系大小事情的復蓉學姊和竹君學姊，大學時期就常常受到你們的照顧，謝謝你們總是迅速又親切地解決學生所提出的問題；負責研究所事務的呂助教，在如此繁忙的時刻總是麻煩你幫忙處理很多問題，謝謝你給了我多方面的協助。

感謝在中間發表與畢業口考都擔任主持人的珠雪老師，學期末總是老師們最繁忙的時候，謝謝您總是二話不說的答應我的請求，並且直率地祝福我，能夠在考試現場看到老師真的讓我十分放心；謝謝這次口考來擔任考試委員的麗君老師與國偉老師，你們願意閱讀這篇論文並且給了我很多建言，因為你們的意見讓這篇論文更加完整豐富。

再來要感謝的是同窗數年的婷婷、卡茲咪、Frances、妙玲、興哥、阿威，剛開始進入研究所念書的那段日子無比地辛苦，但大家總是努力地克服困難，保持著正向的心情去面對一切，讓我留下許多美好的回憶，謝謝你們在畢業口考前給我的鼓勵，大家能夠再相聚一起是最棒的。

然後同是蕭老師論文會議的成員，米米、馬殺鹿、naoto、kaku、小九、Aki、吉米、嘎嘎、大寶、姿萍、saki、怡秀、培剛，謝謝你們在寫論文的過程，給了我很多的建言，能夠和大家一起討論論文、交換彼此的意見和彩排口考是最愉快的回憶，我看到了你們對研究議題的熱情，就算彼此所要研究的主題不同，但大家總是能試圖站在對方的立場去思考，這真的是相當難得的經驗；還有一起參與各類演講活動的奕菲，你對研究的熱情以及做事的積極態度都在我心中留下很深的印象，想念跟大家一起把酒言歡、分享心事的夜晚，與你們的相遇是我人生中的寶物。

而在寫論文這樣漫長的時間裡，許多好友的支持更是我心靈上的一大支柱；謝謝小夏總在我無比煩惱的時候帶我去放鬆心情讓我遠離焦慮；謝謝同樣要一起畢業的嘎嘎以及明明已經畢業卻總是花更多時間跟我討論論文的馬沙鹿，不只是在寫論文的時候給予我很多腦力激盪，能夠和你們天南地北地聊著許多不同層面的話題實在是很開心又很抒

壓，你們總是在我心靈萎靡不振時給我打強心針，讓我還能抱著信心面對自己的論文；謝謝認識多年的朋友四星，你是在我完成論文的過程中，最常在半夜被我打擾的人，總是無條件地接受我的任何情緒，不管快樂、悲傷或憤怒都願意傾聽，也一直不斷地給我打氣，那些夜晚的長談總是給我很大的力量。

謝謝身為摯友，但更像是我家人的米米、惠惠、塔塔、嫻嫻，在我因為論文而煩惱不已的狀況下，跟你們相處總是能夠消除我所有的煩惱，不管我有多麼沮喪，你們總是能夠一直支持著我、無條件地陪著我、接受我任性地撒嬌，在台中生活的日子裡也常常幫助我，讓我不覺得孤單，真的真的非常感謝你們，接下來的日子還請你們多多指教了。

最後，謝謝我的指導老師 Sho 賢謝，如果不是賢謝的鼓勵和幫忙，這篇論文不會誕生，更可能會因為自己的個性而默默放棄了，也謝謝賢謝在我低潮的時候，總是相信我最終可以完成這篇論文，因為有你的信任，我才能堅持下去。

而這篇論文能夠完成最重要的則是來自家人無條件的包容，感謝你們容許我的任性，其中最需要感謝的是我的母親，一直默默地支持著我，因為她是唯一一個連我自己都想放棄時，也不願意放棄我的人。

2015.07.29

劉巧涵

目次：

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	3
第三節 先行研究.....	4

第二章 關於「本格推理」

第一節 早期英美偵探小說概念.....	8
第二節 日本「本格推理」概念的變化（1920-1996）.....	12
第三節 「本格推理」概念變遷之象徵意義.....	20

第三章 「京極堂」系列中所運用的「本格推理」要素

第一節 偵探角色一分为二.....	27
第二節 顛覆的推演過程.....	36
第三節 敘述性與記憶混淆的二重詭計.....	39
第四節 幻想性.....	46

第四章 京極夏彥如何回應「本格推理」

第一節 京極夏彥所呈現的樣貌.....	52
第二節 回應與「本格推理」概念變遷的相關問題.....	56

第五章 結論

第一節 小結.....	60
第二節 未來展望.....	61

參考資料.....	62
-----------	----

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與目的

一九八七年，講談社在出版綾辻行人的作品《殺人十角館》<sup>1</sup>之際，由於作者使用的犯罪詭計或小說內容與之前的「本格推理」作品有不同，便以「新本格」作為這本小說的宣傳詞<sup>2</sup>，替當時還是以社會派推理小說作為主流的市場，帶來一股新的氣象，也被視為是「本格推理」的復權宣言<sup>3</sup>，即便如此，在這之後所出道的作家，作品產量並未如預期中豐富，但也為日後九零年代再度興起的「本格推理」埋下種子，根據諸岡卓真在《現代本格推理小說的研究》<sup>4</sup>一書中指出，一九九四年，當「本格推理」的概念不只是表現在小說文字方面，而是開始蔓延至不同的表現方式，例如漫畫《金田一少年事件簿》<sup>5</sup>與電視劇《古畑任三郎》<sup>6</sup>。與此同時京極夏彥以作品《姑獲鳥之夏》<sup>7</sup>出道，內容充滿著廣泛而大量的知識並伴隨著怪異事件的發展，加上篇幅的厚重也引起當時推理文壇的注意，相較於過往以得獎為出道契機的推理作家，京極夏彥並沒有得獎光環的加持，由於作品篇幅已超過新人獎的字數限制，於是他直接與出版社聯絡詢問編輯是否願意閱讀《姑獲鳥之夏》的原稿，不出三天便很快地得到回應而這便是他出道的契機。受到讀者的支持加上推理文壇的肯定，京極夏彥的成功，讓當時替他出版第一部作品的講談社開始思考新人出道的另一方式，不需要與無數的無名作家角逐獎項，只要有實力經過編輯部認可，便有機會出版作品，一九九六年講談社舉辦了梅菲斯特賞<sup>8</sup>（メフィスト賞），可以說是這個想法落實的結果，經由這個獎項讓許多風格不同的新人出道，展現「本格推理」作品多樣化的可能性，正是因為在這樣的時間背景下，探討一九九四年以後出版的作品便頗具意義。

京極夏彥對於妖怪文化的濃厚興趣，非常忠實地反應在他的作品上，除了以日本的妖怪當作小說命名，故事中不時出現的妖怪知識，也說明了他對於妖怪的熟悉。他的作品主要有兩大系列，分別是「京極堂系列」與「巷說百物語系列」，前者簡單來說是妖

---

<sup>1</sup> 綾辻行人，《十角館の殺人》，1987，講談社。

<sup>2</sup> 林姁儀，《清涼院流水の異端性 —從成名作與本格推理小說的比較開始—》，2007，輔仁大學，p.1。

<sup>3</sup> 笠井潔，《本格ミステリの現在》，1997，国書刊行会，p.18。

<sup>4</sup> 諸岡卓真，《現代本格ミステリの研究—「後期クイーンの問題」をめぐって》，2010，北海道大学出版会。

<sup>5</sup> 在雜誌《週刊少年》（週刊少年マガジン）上所連載的漫畫作品，從1992年開始連載至今，講談社。

<sup>6</sup> 日本富士電視台所製作的刑事電視劇，播放時間由1994年開始，中間總共經歷過三部連續劇，六部特別篇，最後在2006年播出完結篇畫下句點。

<sup>7</sup> 京極夏彥，《姑獲鳥の夏》，1994，講談社。

<sup>8</sup> 由講談社所發行的文藝雜誌《梅菲斯特》（メフィスト）所衍生出來的文學獎。

怪與推理的結合，後者則是將故事背景設定在江戶時代，在那個時代妖怪的存在仍深植人心，人們相信妖怪會作祟，怪事的發生可以歸咎於妖怪而不需要尋找合理的解釋，這個系列是以言語欺騙人們的詐欺師又市為主角，他利用人們深信妖怪的心理，刻意製造怪事發生以便達到他的目的。京極夏彥也曾表示，「巷說百物語系列」主要是呈現妖怪的功能與意義，因為日本進入明治時期以後接受現代化的洗禮，並且與西方的心靈主義等學說產生互動，因此逐漸失去原本的功能與意義。在經歷了兩次的世界大戰以後，日本人一來接收大量西方知識的影響，二來因為經歷戰爭所帶來對於生死和未來的徬徨與恐懼，戰後進入以美軍為首的同盟國軍事占領時期（1945至1952年），都無法去想像有妖怪的世界，這個概念便被遺忘了，而學者陳國偉認為京極夏彥之所以將「京極堂系列」的故事背景設定在美軍佔領結束後的昭和三十三年（1955至1964年），試圖重新建構現代妖怪的概念並恢復其功能與意義<sup>9</sup>。除了上述提及的兩大系列以外，他的作品還有一些與怪談相關的非系列小說，小說創作之外也有妖怪研究、漫畫創作、書籍設計等多元化的發展。

而本論文所要參照的分析文本「京極堂系列」，他的核心在於「(憑物落とし)」，而所謂的「憑物」指的是附身在人身上的靈，在民俗社會中人的異常行為與現象，常會被解釋為是因為有惡靈附身的關係，若要使其恢復正常就必須由祈禱師來驅逐惡靈。而「京極堂系列」的概念可以說是根源於此，每個人心中都會有不為人知的想法，當這些扭曲的惡意依附在人的身上，使他們犯下罪行或是有了怪異的行為，真相也往往藏在不可思議的表象中，京極夏彥讓憑附的惡意以妖怪的姿態形象化，而正是因為妖怪的出現使得事件變得不可思議，透過陰陽師中禪寺秋彥藉由自身豐富的知識與辯才無礙來解開事件的謎團，讓真相水落石出。由於不可思議的怪事得到合理的解釋，形同異常狀態已經回復正常，也因此造成怪異現象的妖怪，自然也就在真相解明的同時被陰陽師驅逐。

這樣的過程也符合推理小說一貫的「謎與解謎」的形式，因為推理小說總是會有單一或複數的事件或謎團做為開端，之後則會有偵探角色負責解開謎團的真相，讓原來因為事件產生而失去秩序的作中世界回復到原有的狀態，京極夏彥曾在訪談中提及，推理小說被稱為是「秩序回復」的故事，而他想寫的也是這種秩序回復的故事<sup>10</sup>。在這樣的概念下，妖怪和推理這兩個元素，經過京極夏彥巧妙的結合，成為他作品中的一大特色。另一個特點則是在於作中角色的塑造，負責驅逐妖怪以及解釋謎團的是具有舊書店「京極堂」店主、神社武藏晴明社的神主以及陰陽師的三重身分的中禪寺秋彥、藉由能夠看

<sup>9</sup> 陳國偉，〈書與人：妖怪，是日本的名字—專訪日本小說家京極夏彥〉，自由時報副刊，2012/10/28。

<sup>10</sup> 凌徹，〈總導讀 獨立揭起妖怪推理大旗的當代名家—京極夏彥〉，京極夏彥，《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.9。

到他人記憶來提供訊息的玫瑰十字偵探社的偵探榎木津禮二郎、小說家關口巽，京極夏彥透過這三個角色在出道作《姑獲鳥之夏》裡的情節互動安排，奠定了如何負責解開謎團的偵探角色地位，筆者將會在之後的章節作詳細的分析；此外還有刑警木場修太郎、青木文藏、《稀譚月報》的記者同時也是京極堂妹妹的中禪寺敦子、雜誌攝影師鳥口守彥、偵探助手益田龍一等具有鮮明獨特性格的人物，不僅受到讀者群的喜愛，當書中情節充滿著大量資訊以及對於知識的辯證整理，這些人物所提起的疑問，總是能替讀者勾勒出龐大資訊的輪廓，以及他們對於事件的反應也會引起讀者的好奇，並且關注這些角色的行動會如何推動劇情的發展。

本論文欲從「本格推理（本格ミステリー）」的觀點來觀察「京極堂系列」，在這裡「本格」的日文是有包含著正式、正統、原則的含義，而日本的「本格推理」可以理解為是向歐美的「古典」（classic）推理借鏡，所試圖發展出來的一種推理小說<sup>11</sup>。而推理小說所具有的基本公式是「案件發生→偵探登場→偵查線索→真相大白」<sup>12</sup>，若將案件發生比喻為一個謎團的產生，偵探登場以後會循著線索並且利用邏輯推演的科學式精神去解開謎團，使得案件真相大白，那麼推理小說可說是有著「謎與解謎」的構造模式，然而在保持「謎與解謎」的前提下，許多作品有了多樣化的嘗試，卻也容易引起是否為推理小說的疑問，京極夏彥的出道作品《姑獲鳥之夏》，就曾因為小說內容是否具有邏輯推演過程的爭議，而一度被視為是「反推理小說」以及嚴重破壞推理小說作者與讀者之間建立的閱讀信任感，然而在第二作《魍魎之匣》<sup>13</sup>出版以後，「京極堂系列」就被納為「本格推理」的範疇之中，這樣的情形引起筆者的注意，為何「京極堂系列」會有如此前後不一的評價？而「本格推理」又是什麼樣的概念，它只是隨著時間流動的歷史變化？亦或它其實具有可詮釋性的流動特質？

根據以上所延伸出的提問，筆者在追溯京極夏彥小說的相關研究時發現，大多數的研究常聚焦在「京極堂系列」的作品論方面，卻較少關注在他的小說跟「本格推理」之間的關係，所以本論文的研究目的便以釐清「京極堂系列」的書寫形式表現與「本格推理」之間的關係作為所欲探究的重點。

## 第二節 研究方法

由於本論文主要以探究京極夏彥之作品「京極堂系列」與「本格推理」之間的關係

---

<sup>11</sup> 陳國偉，《越境與譯徑—當代台灣推理小說的身體翻譯與跨國生成》，2013，聯合文學出版，p.8。

<sup>12</sup> 詹宏志，《詹宏志私房謀殺》，2002，遠流出版，p.68。

<sup>13</sup> 京極夏彥，《魍魎の匣》，1995，講談社。

為目的，首先將日本「本格推理小說」的概念變化做出脈絡性的整理，主要以推理作家兼評論家笠井潔<sup>14</sup>所提及的本格推理發展的三個時期作為依據，採用此依據的原因在於笠井潔的時間分類是以出現「本格」這個字眼作為開端並涵蓋到「新本格」的出現，符合本論文所欲分析的時間向度，分別是一九二零年「本格偵探小說」出現、一九四五年第二次世界大戰後從「本格偵探小說」到「推理小說」、一九八七年作家綾辻行人以作品《殺人十角館》出道，並帶來「新本格」的開端，在這之後所出版的本格推理作品雖多被歸類在「新本格」的範疇之中，然而許多作品卻也有著更多不同方向的嘗試，加上講談社在一九九六年設立梅菲斯特獎，使得各類風格迥異的本格推理作品得以藉由此獎呈現在讀者面前，於是筆者便延續笠井潔的第三個時期，將一九九六年之後劃分為第四個時期，並稱之為「後・新本格」時期，並參照這四個時間點來整理「本格推理」的概念變化以及「本格推理」概念變化所帶來的象徵意義，與「京極堂系列」所運用的寫作手法做比較並藉此釐清「本格推理」所擁有的特性以及兩者之間的關係。

### 第三節 先行研究

本篇論文將先行研究分成兩類，一是以與京極夏彥相關並以「京極堂系列」作為分析對象的相關研究，可分為對人物關係、妖怪題材、系列作品的互相比較、小說形式等方面，二是用本格推理的角度去分析作品。

在第一類的先行研究中多為對「京極堂系列」的作品分析，以人物關係作為分析的論文有：高橋昇和大場未希合著的〈「京極堂系列」之謎：以登場人物和故事發展作為分析〉<sup>15</sup>，這篇是從主要角色、配角、敘述視點、作品內容多樣性、中禪寺的冗長雜談等五個觀點來分析「京極堂系列」的作品魅力，創造鮮明並且隨著劇情逐漸成長的主要角色與配角是讓讀者藉著熟悉劇中人物的個性，使得在閱讀小說之際也容易對角色產生移情作用，引領讀者進入作品的世界。再來是敘述視點的轉變，並非是單一敘述者的觀點，在《塗佛之宴：備宴與撤宴》<sup>16</sup>裡甚至有十人左右的敘述視點轉換；此外，本系列作品中最常擔任敘述者的是患有憂鬱症且不擅長與人接觸的小說家關口，由於他的精神常處於是不穩定的狀態，所以讀者在閱讀小說時容易透過他的敘述感受到不安的氛圍，但隨著關口雖遇到各種奇怪事件，幾度又陷入憂鬱狀態，卻還是試圖振作的這點和讀者

---

<sup>14</sup> 笠井潔，《探偵小説論 I 氾濫の形式》，1998，東京創元社。

<sup>15</sup> 高橋昇、大場未希，〈京極堂シリーズの謎：登場人物・展開を中心として〉，九州女子大学紀要・人文・社会科学編，2008，論文篇名為筆者自譯。

<sup>16</sup> 京極夏彥，《塗仏の宴 宴の始末》，1998，講談社。

閱讀推理小說的心情類似，意外的反而讓讀者可以順利繼續閱讀作品。而中禪寺冗長的雜談，則是當讀者習慣「京極堂系列」內文的進行方式後，便知道雜談的內容多少與事件有關連，再加上要中禪寺出馬解決事件也必須經過這一連串的雜談，才能知悉事件的來龍去脈，讀者便因此願意接受大量的知識雜談，藉此得到知道真相後的痛快感。

再來是永原孝道的論文〈視覺和語言的分裂——關於中禪寺與榎木津二人一組的法則〉<sup>17</sup>則是指出中禪寺秋彥是利用言語來解決事件，所以代表著語言的力量；榎木津禮二郎則是利用能夠看到他人的記憶獲取情報，代表的是視覺的功能，而偵探在解開真相的過程所必須具備的也是這兩項能力，要經由觀察獲取證據細節，同時利用語言講述推理的結果，在「京極堂系列」裡要靠著中禪寺和榎木津合力解決事件的理由在於，因為事件本身也是起源於視覺和語言之間所產生的矛盾才會發生，筆者認為在這裡所指的視覺和語言之間的矛盾，可以解釋為是對事物的認知與意思傳達所造成的誤會，這的確往往都是事件會發生的原因。還有霍立桓以精神分析學的角度來觀察《姑獲鳥之夏》的主要登場角色<sup>18</sup>。

以妖怪題材作為分析觀點的則有橫山真由子的〈京極夏彥研究：「妖怪」小說的意涵〉<sup>19</sup>和藤原由加里的〈京極作品中的「附身妖怪」與時代設定之意圖：關於「京極堂系列」與「巷說百物語系列」〉<sup>20</sup>，兩篇論文都共同指出由於兩個系列的時代設定不同，「妖怪」在故事中所代表的涵義便不同。「京極堂系列」裡的時間為近現代，受到科學理性思潮的影響，「妖怪」作為人心惡意的象徵理應要將它驅逐；「巷說百物語系列」的時間為江戶時期，發生怪異之事仍可以將之歸咎於「妖怪」。

以系列作品的互相比較的論文則有武田信明的〈京極夏彥論：佛洛伊德的古井〉<sup>21</sup>，這篇論文主要是以《姑獲鳥之夏》、《魍魎之匣》、《狂骨之夢》這三篇小說的共同點作為分析對象，也指出三篇小說中的所發生的事件都具有記憶和人格分裂的內面性質，然而引起事件的發生原因往往都是因為表面的理由，例如名字的搞錯、主角無法辨識人的臉孔等問題。

針對小說形式的分析，森村進的〈京極推理的發展：一九九四年到一九九八年〉<sup>22</sup>和

---

<sup>17</sup> 永原孝道，〈視覺と言語との分裂—中禪寺と榎木津のペア原理について〉《京極夏彥の世界》，1999，青弓社，論文篇名為筆者自譯。

<sup>18</sup> 霍立桓，〈以佛洛伊德精神分析學解讀《姑獲鳥之夏》之角色〉，2008，中國文化大學。

<sup>19</sup> 橫山真由子，〈京極夏彥研究—「妖怪」小説の意味〉，2005，清心語文(7)，論文篇名為筆者自譯。

<sup>20</sup> 藤原由加里，〈京極作品における「憑物」と時代設定における意図—百鬼夜行シリーズと百物語シリーズについて〉，2007，清心語文(9)，論文篇名為筆者自譯。

<sup>21</sup> 武田信明，〈京極夏彥論—フロイトの「古井戸」〉，《本格ミステリの現在》，1997，国書刊行会，論文篇名為筆者自譯。

<sup>22</sup> 森村進，〈京極ミステリの展開一九九四—一九八〉，《幻想文学 第55号 ミステリ vs 幻想文学 小特集

小澤次郎的〈京極夏彥為何無法成為直木獎作家〉<sup>23</sup>這兩篇論文共同指出京極夏彥在敘述方面，是透過不斷地書寫去擴大他的篇幅，並且感受到他的小說形式是反覆增生模式。鷹城弘的〈操控的宴會：京極推理的形式主義〉<sup>24</sup>則是以真兇都是利用操控的犯罪手法之觀點來分析《絡新婦之理》<sup>25</sup>與《塗佛之宴：備宴與撤宴》這兩部作品。

以「本格推理」的角度去分析作品的三篇文獻都分別提供了不同的觀點，野崎六助的〈再論：京極夏彥論〉<sup>26</sup>點出「本格推理小說」本身具有著透過小說的內容來對於已經出版的作品，再度進行批判以及企圖脫離原有形式的傾向，並在作品內部實行對推理小說的辯證法。

千街晶之的〈作為怪物的反推理小說〉<sup>27</sup>則是指出被認為是反推理小說代表的三大奇書：《黑死館殺人事件》<sup>28</sup>、《腦隨地獄》<sup>29</sup>、《獻給虛無的供物》<sup>30</sup>，三部作品借用以解謎為目的的推理小說方式，在逐步解開謎團的過程中，企圖將作品中的世界複雜化，同時作品篇幅也相對的十分厚重，由於創作這類型的作品不容易，所以也很難產生續篇，然而京極夏彥的出道作《姑獲鳥之夏》雖然相同具有著作品篇幅十分厚重的特色，但是打破了這類型的作品難以再出現類似作品的規則，京極夏彥不僅將這個故事發展成系列作，而且作品的精彩度仍舊保持的很好。但千街也認為作品份量厚重所帶來的效果，卻只是更顯露出邏輯推理的無效性，然而諷刺的是，當一九九零年代後期對於「本格推理」作品如何保有邏輯推演的合理性時，描寫這樣的無效性竟成了解決的方法之一。

林姁儀的《清涼院流水的異端性－從成名作與本格推理小說的比較開始－》<sup>31</sup>則是採取與本篇論文較為相似的分析方法來看待同時期其它作者的作品，林的文章整理本格推理的發展歷史流變與形式要件，對於如何將發展歷史與作品相比較之部分，可作為本論文在分析作品上的參考，但與本篇論文的立場不同的是，林仍將本格推理的歷史背景

---

◎京極夏彥考》，1999，アトリエ OCTA，論文篇名為筆者自譯。

<sup>23</sup> 小沢次郎，〈京極夏彥はなぜ直木賞作家になれない〉，《京極夏彥ミステリー研究編》，2001，鼎書房，論文篇名為筆者自譯。

<sup>24</sup> 鷹城弘，〈あやつりの宴—京極ミステリーのマネエリズム〉，《京極夏彥の世界》，1999，青弓社，論文篇名為筆者自譯。

<sup>25</sup> 京極夏彥，《絡新婦の理》，1996，講談社。

<sup>26</sup> 野崎六助，〈京極夏彥論・再説〉，《京極夏彥の世界》，1999，青弓社，論文篇名為筆者自譯。

<sup>27</sup> 千街晶之，〈アンチ・ミステリーという怪物〉，《幻想文学 第55号 ミステリ vs 幻想文学 小特集◎京極夏彥考》，1999，アトリエ OCTA，論文篇名為筆者自譯。

<sup>28</sup> 小栗虫太郎，《黒死館殺人事件》，1934，新青年。最新中譯版在2013年由立村文化出版。

<sup>29</sup> 夢野久作，《ドグラ・マグラ》，1935，松柏館書店。最新中譯版在2014年由野人出版社出版。

<sup>30</sup> 中井英夫，《虚無への供物》，1964，講談社。中譯版曾在2007年由小知堂出版，現已絕版。

<sup>31</sup> 林姁儀，《清涼院流水の異端性－從成名作與本格推理小說的比較開始－》，2007，輔仁大學。

看作是固定性的發展並非是可詮釋的流動性變化。

即便上述的先行研究中，對於「京極堂系列」的分析有著各式各樣的切入角度，但在談及本格推理與寫作意圖之間的關係時通常都是僅提出想法，缺乏統整性的分析以至於無法將「本格推理」與書寫策略之間的關係作一清楚的說明，而這正是本論文欲追求的目標。

## 第二章 關於「本格推理」

由於本論文將以研究京極夏彥之作品「京極堂系列」與「本格推理」之間的關係為目的，在第二章，首先就必須對於什麼是「本格推理」做脈絡性的了解，筆者曾在第一章緒論中提及「本格推理」可以說是向歐美古典推理借鏡所發展出來的推理小說，所以在第一節先追溯整理早期歐美偵探小說的概念並觀察它是如何影響日本「本格推理」的建構，接下來在第二節將日本「本格推理」的概念變遷分為四個時期來作說明，而第三節再來探究「本格推理」歷史背景的同時，發掘其變化所顯露之象徵意義。

### 第一節 早期英美偵探小說的概念

在談論「本格推理」的概念以前，就不能不提及英美偵探小說對它帶來的影響，一八四一年，艾德格·愛倫·坡（Edgar Allan Poe）發表短篇小說《莫爾格街凶殺案》<sup>32</sup>，也是日後眾多密室小說的開山之作，故事描述一樁殘忍的謀殺事件，在密閉的房間裡發現兩具屍體，然而兇手卻消失地無影無蹤，偵探奧古斯特·杜賓（C. Auguste Dupin）受託於法國保安局，協助搜尋這位神祕的凶手。仔細觀察這篇小說的結構，開端於一個不可思議的謎團，亦即屍體在密閉空間中被發現、兇手消失不見，而後則是杜賓運用邏輯推演的方式找出兇手，並為讀者帶來意外性的結局，愛倫·坡完成小說的同時，也為偵探小說建立了基礎的表現形式：首先要有令人費解的謎團，然後需要一個業餘偵探或是職業偵探來推理並破解謎團。

之後他所發表的《瑪莉·羅傑命案》<sup>33</sup>、《金甲蟲》<sup>34</sup>、《失竊的信》<sup>35</sup>、《你就是殺人兇手》<sup>36</sup>等作品，更是幾乎涵蓋了推理小說一切發展可能的原型<sup>37</sup>。《瑪莉·羅傑命案》利用新聞所提供的訊息推動故事的發展，其中插入了杜賓對事件的看法和推論，偵探並非親臨現場而是僅靠著新聞所提供的材料進行分析和推理並破案，這篇作品也是「安樂椅偵探」<sup>38</sup>的鼻祖；《金甲蟲》則是利用文字密碼破解訊息，後續有許多作者對此一概念有所借鏡，例如柯南·道爾（Arthur Conan Doyle）的福爾摩斯（Sherlock Holmes）探案

---

<sup>32</sup> Edgar Allan Poe, 《The Murders in the Rue Morgue》, 1841。

<sup>33</sup> Edgar Allan Poe, 《The Mystery of Marie Rogêt》, 1842。

<sup>34</sup> Edgar Allan Poe, 《The Gold-Bug》, 1843。

<sup>35</sup> Edgar Allan Poe, 《Purloined Letter》, 1844。

<sup>36</sup> Edgar Allan Poe, 《Thou Art the Man》, 1844。

<sup>37</sup> 既晴, 〈淺談布朗神父探案〉, 《布朗神父的秘密》, G.K. Chesterton, 2004, 景翔譯, 小知堂, p.13。

<sup>38</sup> 偵探無需到現場勞碌奔波辛苦收集資料只需坐在舒適的安樂椅上, 聽著或看著別人所提供而來關於案件的線索, 就能憑著個人優異的推理能力, 解開謎團, 找到真相。

《跳舞的小人》<sup>39</sup>；《失竊的信》所體現的創作理念是看上去最不可能的答案就是正確的<sup>40</sup>；《你就是殺人兇手》則是運用簡單的彈道學原理並且製造虛假的線索企圖混淆視聽，如果不是愛倫·坡創作的範本，有些小說或橋段便不會展現在讀者面前。除此之外，他還塑造出一位虛構偵探奧古斯特·杜賓，偵探發揮細緻的觀察力，做出正確的推論以顯示他的睿智，讓讀者對此留下深刻的印象，建立起聰明絕頂的偵探形象。

學者 Jon Thompson 指出愛倫·坡在《莫爾格街凶殺案》中是有意識的承接了當時的科學理性風潮，將魔法般的謎團與理性的解謎結合在一起，產生了推理小說這個文類。而後十九世紀末的英國，因為工業化帶來的大都市快速成長，為推理打造了進一步發展的可能<sup>41</sup>，偵探小說家 Julian Symons 在其著作《血腥的謀殺》<sup>42</sup>裡提及他的看法，原因在於：

十九世紀五六十年代形成的偵探小說模式息息相關的因素是英美國家裡生活越來越閒適的中產階級，閱讀的傳播和某些國家偵探機構的發展狀態，這些社會因素使得創作偵探小說成了必然。偵探小說的模式起源於坡，但是通過觀察偵探小說在英國的發展狀況就會發現，對於日益增長的中產階級來說，這類作品能充分滿足他們的情感需求。<sup>43</sup>

這是指隨著工業革命和城市文明的發展造就了新的階級產生，而這些新一代的讀者認為從書籍中獲取知識，有助於穩固自己新獲得的地位能保有永久性，而體現法律與秩序的重要性，以及討論預防與懲治犯罪的書籍卻不多，而這些也是他們需要或感興趣的<sup>44</sup>。

威廉·威爾基·柯林斯（William Wilkie Collins）在一八六八年所寫的《月光石》<sup>45</sup>普遍被認為是長篇偵探小說的開端<sup>46</sup>，該作品的特別之處在於運用不同人物的記述來推動故事的發展，隨著故事的進行，敘述觀點也隨之變換，這種多重視點交替的敘事手法在

---

<sup>39</sup> Arthur Conan Doyle, 《The Adventure of Dancing Men》, 1905。

<sup>40</sup> Julian Symons, 〈兩種源流:葛德文、維克多·坡〉,《血腥的謀殺-西方偵探小說史》, 2011, 崔萍、劉怡菲、劉臻譯, 新星出版社, p.28。

<sup>41</sup> 陳國偉,《越境與譯徑—當代台灣推理小說的身體翻譯與跨國生成》, 2013, 聯合文學出版, p.10。

<sup>42</sup> Julian Symons, 《Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel》, 1993。

<sup>43</sup> Julian Symons, 〈狄更斯、柯林斯、加博里奧：模式形態〉,《血腥的謀殺-西方偵探小說史》, 2011, 崔萍、劉怡菲、劉臻譯, 新星出版社, p.34。

<sup>44</sup> 同註釋 43, p.36。

<sup>45</sup> William Wilkie Collins, 《The Moonstone》, 1868。

<sup>46</sup> 林斯諺, 〈正統長篇推理小說的濫觴〉,《月光石》, 威廉·威爾基·柯林斯著, 2013, 顏慧儀譯, 商周出版, p.3。

今日雖已屢見不鮮<sup>47</sup>，但由於柯林斯擅長創造令人印象深刻的角色和書寫生動的情節，並非通篇充滿著分析理性的特質，縱然解開謎團是故事主軸，但柯林斯卻藉由角色與情節的自然流動來讓迷霧逐漸消散，並不會為了推理而推理，畢竟對身為煽情小說<sup>48</sup>能手的柯林斯來說，抓住讀者目光的精彩情節才是創作故事的重點，同時這部作品還帶出另一個值得注意的焦點，那便是強調具體線索的重要性，比方說染血的睡衣、留下污痕的門、金屬鏈等。將所有線索都呈現在讀者眼前，這點日後將成為偵探小說中所具有的公平競爭原則<sup>49</sup>，也就是說讀者和偵探有一樣的機會，是可以藉由作者所安排的情節與線索來找出真相。

中間經歷過一些偵探小說的空窗期，終於來到一八八七年，柯南·道爾創造出舉世聞名的偵探夏洛克·福爾摩斯，而他的形象則透過好友兼室友華生醫師（Dr. Watson）的眼睛，呈現在讀者的面前，華生筆下的福爾摩斯聰明又機智，擅長理性分析，勇敢且善於應變，這種運用旁觀者的描述來塑造偵探栩栩如生的樣貌與個性的寫作方式影響了眾多的偵探小說，福爾摩斯探案不見得經常保有作者與讀者之間公平的競爭機會，但柯南·道爾創造出令人難忘的偵探角色，他熟悉科學知識，懂得觀察細節並作出合理性推論，而我們在別的偵探角色都能夠看到一點福爾摩斯的影子。

從第一次世界大戰結束後到一九三零年代之間，是西方偵探小說的「黃金時期」，被稱之為「黃金」時期是因為，此時期的作品從短篇走向長篇且質精量多<sup>50</sup>，有提出要遵循守則創作的作者，例如諾克斯（Ronald A. Knox）提出推理小說十誡（Ten Commandments of Detection）、范達因（S. S. Van Dine）提出推理小說二十法則（Twenty rules for writing detective stories）；也有不斷挑戰不同謎題的詭計設計和緊湊故事安排的阿嘉莎·克莉絲蒂（Agatha Christie）、專注在創造各式各樣密室案件的約翰·狄克森·卡爾（John Dickson Carr）、在早期作品中會在四分之三處出現「挑戰讀者」這樣獨特章節的艾勒里·昆恩（Ellery Queen），而這個時期的作品也深深影響著日本「本格推理」概念的形成。

偵探小說創作守則的建立主要是基根於「偵探小說是一場智力遊戲」的前提下，這場遊戲的雙方分別是作者與讀者，偵探小說與其他文學的不同之處在於偵探小說需要提供線索，而且必須讓偵探從線索中推理出合理而且必然的結果，任何僅憑直覺、巧合、

---

<sup>47</sup> 同註釋 46，p.3。

<sup>48</sup> 從 sensational novel 翻譯過來，1860~70 年代所流行的小說類型，內容多環繞著犯罪事件進行，場景多設於一般平凡中產階級的家庭環境，有別於哥德式小說古堡場景的陰森恐怖與驚悚。

<sup>49</sup> P.D James，〈我們談偵探小說時，到底談些什麼？這一切又是如何開始的？〉，《推理小說這樣讀》，2011，謝佩紋譯，聯經出版社，p.14。

<sup>50</sup> 冬陽，〈站在大師的肩膀上〉，《推理小說這樣讀》，P.D James，2011，謝佩紋譯，聯經出版社。

偶然得到的結論都宣告作家的失敗，因為對讀者不公平<sup>51</sup>。然而守則的諸多限制對創作而言無疑是絆腳石，所以並未被眾多的作者所採用，但設計巧妙的詭計、製造令人意外的結局以及智力遊戲的核心價值卻常存在偵探小說之中。

艾勒里·昆恩在早期作品中的「挑戰讀者」，主要是告訴讀者已經將所有的線索完全呈現，通過這些線索可以完全解開謎團，而且只有一種正確的解答，而他的作品之所以與眾不同的點在於，昆恩在作品中的聲明確為屬實，作品副標題所指稱的一個推理問題(A Problem in Deduction)確實只允許唯一的答案，一九三六年到一九三九年間是昆恩創作的第二期，也是昆恩的轉型期，他意識到自身的推理創作必須走出獨特的道路，開始在劇情的設計與鋪陳做較大的改變<sup>52</sup>，而偵探角色也被塑造得更具人性，不那麼全知全能，而這也引出另一個討論的議題，

**昆恩筆下的「偵探昆恩」在召集案件關係人，發表自己的推理後，經常會出現新線索（或發現舊有線索是偽造的）推翻他的結論，案情因此急轉直下。這種情況在後期作品更為顯著。**

**作者以此達成劇情的逆轉效果，卻也造成麻煩。「偵探靠線索推理出真相，但若他無法確認線索的真偽，以及線索是否完備、齊全，那他的推理正確與否，在作中自然也無法證明。」<sup>53</sup>**

由於這個問題在後期作品更加明顯的緣故，日本推理小說評論家笠井潔便稱之為「後期昆恩問題」，主要是對「偵探推理完備性」產生質疑，而這個命題也成為一九九零年代的日本作家在書寫「本格推理」時，試圖在劇情安排以及角色設計上去解決的問題。

當我們回顧早期英美偵探小說的概念時，可以發現愛倫·坡的「不可思議謎團—偵探的邏輯性推理並解謎」是最初開始的表現形式，再到偵探小說的守則建立，並確保讀者與作者的公平競賽，但這樣的智力遊戲變成創作上的瓶頸時，又讓作者轉而追求其它路線去延續自己創作之路的壽命，從而又衍生了新的問題，而這些都對日本「本格推理」在追尋自我的路上給了程度不一的啟示，在下一節筆者將對「本格推理」的概念變化做一個整理。

---

<sup>51</sup> Julian Symons,〈黃金時代：二十世紀二十年代〉，《血腥的謀殺—西方偵探小說史》，2011，崔萍、劉怡菲、劉臻譯，新星出版社，p.94。

<sup>52</sup> 〈後期的埃勒裡·奎因：變革與探索〉，by mysteryvillage。http://blog.yam.com/mysteryvillage/article/123050 2015/07/21 閱覽。

<sup>53</sup> 寵物先生，〈殘酷結局的命題〉，《獨眼少女》，麻耶雄嵩，2013，邱香凝譯，新雨出版社，p.463。

## 第二節 日本「本格推理」概念的變化 (1920-1996)

這一節將根據笠井潔在其著書《探偵小説論I 氾濫的形式》<sup>54</sup>對日本本格推理做出的時間劃分，分別是一九二零年「本格偵探小説」出現、一九四五年第二次世界大戰後從「本格偵探小説」到「推理小説」、一九八七年作家綾辻行人以作品《殺人十角館》出道，並帶來「新本格」的興起，以上的三個時期，再加上筆者將一九九六年劃分的第四個時期來整理「本格推理」在不同階段的轉變。

### (一) 一九二零年

當一九二零年英美偵探小説正步入他的「黃金時期」風潮，日本在此之前也透過翻譯引進西方的偵探小説，大正九年（1920）《新青年》的創刊，並在主編森下雨村的主導下轉型成偵探雜誌，引進海外的偵探小説並鼓勵有志於從事偵探小説創作的新人投稿，這樣的引進使得西方「黃金時期」偵探小説在大正後期大肆流行，更早前的愛倫·坡的作品也在那時被日本的讀者所接受並影響著那個時代的作家，谷崎潤一郎、芥川龍之介、菊池寛、久米正雄、佐藤春夫等人的作品，這些作家的初期短篇小説有著與愛倫·坡路線的偵探小説一脈相通之處<sup>55</sup>。大正十三年（1924），佐藤春夫在《新青年》雜誌上將「根據邏輯做出合理性推論並且找出犯人的小説」稱之為「純粹偵探小説」<sup>56</sup>，大正十四年（1925），甲賀三郎也同樣發表了「以犯罪搜查的過程為主的小説」稱為「純正偵探小説」<sup>57</sup>，隔年，甲賀更是提出：

**將偵探小説裡主要描寫異常心理和病態事件的小説稱為『變格』，而純粹注重邏輯推演過程的小説稱為『本格』。<sup>58</sup>**

這是「本格」這樣的字眼第一次的出現，而「注重邏輯推演過程」則是「本格推理」最主要的特色。

<sup>54</sup> 同註釋 13。

<sup>55</sup> 江戸川亂歩，〈日本偵探小説の系譜(1950)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p149。

<sup>56</sup> 佐藤春夫，「『論理的に相当の判断を下して問題の犯人を搜索するもの』を『純粋な探偵小説』」，郷原宏，《日本推理小説論争史》，2013，双葉社，p.267。

<sup>57</sup> 甲賀三郎，「『犯罪捜査のプロセスを主とするもの』を『純正探偵小説』」，郷原宏，《日本推理小説論争史》，2013，双葉社，p.267。

<sup>58</sup> 島田莊司，「異常心理や病的な事柄を扱う探偵小説を『変格』と、純粋な論理的興味を重んじる探偵小説を『本格』と命名した。」，文庫版《本格ミステリー宣言》，1993，講談社，p.30。

上一節提到提出推理小說二十守則的范達因，他的《格林家命案》<sup>59</sup>也在昭和四年（1929）刊載在《新青年》上，有別於之前愛倫·坡和柯南·道爾的短篇偵探小說，范達因的長篇小說作風和對偵探小說的想法深深地影響了作家甲賀三郎和濱尾四郎，而他們也主張應該更尊重偵探小說正統，大力提倡本格主義<sup>60</sup>。而在這裡所指的正統，就如同江戶川亂步在《日本偵探小說的系譜》一文中寫到：

**范·達因不只是在作風上影響了日本偵探小說，在偵探小說的本質論上，也大大刺激了我們。他的主張是純粹謎團小說主義（也是我所說的最狹義偵探小說），抨擊與解謎無關的氛圍及性格描寫，想法極端。<sup>61</sup>**

也就是說這個正統指的是注重如何去解開謎團，而甲賀與濱尾所追求的「本格」主義就是要循著邏輯性的推理方式去解決謎團的偵探小說。

到了昭和六年（1931）甲賀三郎在《東京日日新聞》<sup>62</sup>上表達對日本尚未有長篇本格偵探小說的不滿，並批評作家大下宇陀兒的《魔人》<sup>63</sup>是對亂步作品的模仿，大下則在同月23日<sup>64</sup>回應甲賀的批評，認為偵探小說並不需要拘泥解謎的看法。

江戶川亂步對此則認為大下的意見是主張要破除偵探小說的框架，並非是否定解謎的根本概念，應該解讀為將表現方式提升得更具藝術性、別開生面<sup>65</sup>。同時他對甲賀三郎認為純粹偵探小說應該著眼於解謎的理智樂趣表示贊同，也認為解謎的過程還要有科學推理，然而他也提出疑問，偵探小說為何不冠上純粹（或本格）兩個字就無法顯示出正確的意義，是因為其中存在著複雜微妙的問題，主要是因為包含了眾多的形式，有描寫犯罪者心理、犯罪過程、犯罪研究的小說或是以犯罪或偵探為主的冒險怪奇小說，在此也顯現出「本格」作為作品類型的分類功能。

昭和九年（1934），以精神分析偵探小說作風出發的木木高太郎正式登場，他對英美風格的偵探小說興趣不大<sup>66</sup>。他試圖用森鷗外、夏目漱石等作家處理心理之謎的方式寫作偵探小說，期待將本格偵探小說與純文學彼此融合是他的理想，並且提倡偵探小說

---

<sup>59</sup> S. S. Van Dine, 《The Greene Murder Case》, 1928。

<sup>60</sup> 同註釋 55, p151。

<sup>61</sup> 同註釋 55, p157。

<sup>62</sup> 甲賀三郎, 〈探偵小説はこれからだ〉, 《東京日日新聞》, 1931/07/16-1931/07/17。

<sup>63</sup> 大下宇陀兒, 《魔人》, 1935, 新潮社。

<sup>64</sup> 大下宇陀兒, 〈探偵小説の型を破れ〉, 《東京日日新聞》, 1931/07/23。

<sup>65</sup> 江戶川亂步, 〈偵探小説の極限(1931)〉, 《幻影城主》, 2012, 王華懋譯, 獨步文化出版, p139。

<sup>66</sup> 同註釋 55, p156。

純文學論，在昭和十一年（1936）在偵探小說雜誌《ぷろふいる》<sup>67</sup>上與甲賀進行關於「本格」與「文學派」的爭論，而亂步則是在回顧日本偵探小說系譜時，這樣表明他的想法：

**我的立場則是偵探小說的本流無庸置疑就是本格派偵探小說，但也不該排斥文學手法，反而必須大力採納，也就是文學式本格論的立場。<sup>68</sup>**

從昭和六年亂步對大下的回應以及昭和九年對木木的回應來看，筆者認為亂步在認可「本格」代表一種分類的同時，邏輯性解謎依舊是「本格推理」的核心內涵。後來由於第二次世界大戰的爆發，同盟國義大利與德國禁止偵探小說的新聞上報，而日本也在情報局的指示下這麼做，也等於形同禁止偵探小說的發展，對於「本格」的討論則到戰爭結束的一九四五年後才又再開始。

## （二）一九四五年

戰前是甲賀三郎與木木高太郎的「本格」與「文學」的爭論，到了戰後變成是江戶川亂步與木木高太郎之間的意見交流，木木認為偵探小說即便謎團和邏輯多麼出色，如果沒有文學性就沒有意義，而亂步雖然不排斥文學性，但如果在謎團和邏輯上不夠出色，那麼以偵探小說來看就是無趣的，並且表達自己：「**從偵探小說中尋找的是謎團與邏輯的趣味，而非人生諸相百態<sup>69</sup>。**」。且兩人的論戰，對於設計謎團的詭計定位也同樣認知不同，木木認為不該先去思考詭計，而是創造產生出詭計的人物以及這些人物之間的關係，重視的是動機的必然性；而亂步則是認為偵探小說所追求的中心主題是巧妙的謎團建構以及抽絲剝繭時的邏輯樂趣，作者為了隱瞞犯人與犯罪手法而使用詭計，主要的謎團依據這個詭計構成，謎團的構成巧拙是偵探小說的重點<sup>70</sup>。

由於戰後頻繁地掀起關於偵探小說本質的論戰以及有感於日本沒有屬於自己的偵探小說論，亂步在昭和二十五年（1950）寫下了《偵探小說的定義與類別》，他重新地寫下對於偵探小說的想法：

**偵探小說是著眼於將主要關於犯罪的難解秘密，以邏輯方式逐漸解明的過程**

<sup>67</sup> 發行於昭和8年5月～昭和12年4月的偵探小說雜誌。

<sup>68</sup> 同註釋55，p157。

<sup>69</sup> 江戶川亂步，〈一名芭蕉的問題(1947)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p180。

<sup>70</sup> 江戶川亂步，〈再論偵探小說之宿命(1947)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p185。

## 之樂趣的文學。<sup>71</sup>

他也對於這番定義的內涵做了詳細的解釋，以下則是筆者整理的重點式摘要。

- (1)貫穿小說全體的秘密，原則上只要有某些謎團就可以了。
- (2)偵探小說的趣味大半來自於犯罪本身，無法描寫犯人的性格及心理，若可以間接描寫更能打動人心。
- (3)秘密越難解越好，偵探小說樂趣的三個條件：出發點的不可思議、過程的懸疑、結局的意外。
- (4)秘密必須在小說結束前清楚地解決。
- (5)必須邏輯解開秘密，科學的、常識的邏輯也可以，總之必須依循某種邏輯。
- (6)解決的過程必須是循序漸進。
- (7)解開秘密的過程樂趣，必須是全篇的主軸才行。
- (8)偵探小說有如科學與藝術的混血兒，這也是偵探小說在文學上極為特殊的位置。不能只將小說分為純文學與大眾文學兩類，而將偵探小說歸類於後者，純文學與大眾文學都有他的蹤跡，他不適於那種區分，是獨立自主的。

當亂步再次定義了偵探小說以後，他提到的犯罪的難解秘密中包含的開端要不可思議和結局的意外也更彰顯了「詭計」的重要性，也曾提到「本格作品推崇詭計的創意<sup>72</sup>」，也就是說在第二次世界大戰前標榜「本格」是需要「注重邏輯推演過程」以外，因為是與犯罪相關的難以解開的謎團，所以又加上了「詭計」這樣的條件。

在一九四六年「偵探小說」的命名上也產生了一些變化，由於偵探小說的「偵」字從通用漢字中刪去，而在公佈通用漢字表的前幾個月，作家木木高太即便提議將原本的「偵探小說」改稱為「推理小說」並在其修訂的《推理小說叢書》提到：**「偵探小說是注重邏輯推演與思考為基礎的小說，所以應當提倡稱之為推理小說<sup>73</sup>」**。於是將「偵探小說」轉而稱為「推理小說」。

到了一九五七年，受到眾多讀者喜愛的松本清張聲名大噪，他以高度經濟成長的日本做為背景，描繪人處在這樣社會背景下所發生種種際遇，但同時也具備邏輯和思考性。他的作品被認為是「社會派」推理小說，而亂步也認為松本清張是充分了解「本格」的趣味後，更傾注心力描寫本格以外的社會性元素<sup>74</sup>，在此之下，他的作品也被視為是

---

<sup>71</sup> 江戶川亂步，〈偵探小說的定義與類別(1950)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p118。

<sup>72</sup> 江戶川亂步，〈推理小說今昔(1961)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p171。

<sup>73</sup> 中島河太郎，文庫版《探偵小説辞典》，1998，講談社，p.41。

<sup>74</sup> 同註釋 72，p177。

「本格」推理小說。也就是說從除了巧妙詭計的設計又再度添加了「社會性」的這個元素。但在以「社會派」推理小說為主流的一九七零年後半，泡坂妻夫、栗本薰、連城三紀彥等，因偵探小說雜誌《幻影城》創刊作為出道契機的作家們，也曾提示以現實性的浪漫作為「本格」的內涵，然而隨著一九七九年《幻影城》的停刊又一度沉寂，但這也可視為是接下來「新本格」的前哨戰時期。

### (三) 一九八七年

作家綾辻行人在一九八七年寫出《殺人十角館》，當時出版這本小說的講談社是以「新本格」的宣傳口號來形容綾辻的作品，主要是因為他在作品中使用了「敘述性詭計」的寫作手法，所謂的「敘述性詭計」是指作者透過對語言文字的意義或結構上的曖昧化處理，利用讀者的閱讀習慣或盲點，對於小說中的某些關鍵事物（如角色身分或性別）產生錯誤的認知作為核心議題，藉以達到推理小說結局的意外性。筆者將借用學者陳國偉所舉的例子來說明「敘述性詭計」會如何應用在小說中，例如小說裡出現「小明死在一個門上鎖的房間，整個房間只有一個打開約兩公分細縫的窗戶，而且窗戶是卡死的」這段敘述，過往認知的推理小說可能會積極追究小明的死亡時間、破解密室如何產生、所有關係人的不在場證明。但在敘述性詭計的邏輯下，真相可能是：「小明其實是隻鳥，所以他受傷以後飛入窗戶細縫，最後死在室內<sup>75</sup>。」這正是利用讀者閱讀小說時習慣將常見名字「小明」，認為是人類的名字而不覺得它是指鳥。

學者陳國偉認為這樣的形式以及寫作意圖，帶來的是對於過往本格推理小說中，任何敘述都應在既定的現實中運作的認知結構這類觀點的全面顛覆，所以被視為是「新本格」<sup>76</sup>。原因在於他仍然保留了「本格推理」中解謎的部分，但是他的運作邏輯跟謎團與真相的關係，並非是在過去的認知層面上運作，甚至是顛覆了過往對本格推理小說的想像。

當具有松本清張風格的社會派推理小說作品已發展到飽合狀態時，一九八九年推理小說作家島田莊司在其著作《本格 Mystery 宣言》<sup>77</sup>裡，發表了本格 Mystery 論（本格ミステリー論），他闡述了小說這個文類有著寫實與神話的兩個源流，因此繼承寫實傳統的松本清張式社會派推理小說，是屬於「應用推理小說」。而「本格」推理小說應該是要繼承愛倫·坡《莫爾格街凶殺案》的神話系譜，因為此篇小說是成功結合高度「幻想性」謎團、以及具有為了解決謎團的精緻邏輯形式的本格 Mystery 小說。所以島田認為

<sup>75</sup> 同註釋 11，p.128。

<sup>76</sup> 同註釋 11，p.128。

<sup>77</sup> 島田莊司，《本格ミステリー宣言》，1989，講談社。

「本格」推理小說包含兩個重點：

一個是開頭要有著幻想的、充滿魅力的謎團，另一個則是要有符合邏輯的精緻解謎過程，連同偵探角色也必須要沿著合理地思考邏輯來解開謎團。

78

而島田莊司在一九八一年所創作的《占星術殺人事件》便是一個符合他所提出的理念而完成的作品，而綾辻行人在《殺人十角館》所營造的幻想性的氛圍也可以說是受到了島田作品的影響，於是從綾辻行人的作品出現到島田莊司的本格 Mystery 論可以觀察到，一九八七的「新本格」去除了「社會性」的部分，新添加了「幻想性」與「敘述性詭計」的部分。

#### (四) 一九九六年

島田莊司所提倡的本格 Mystery 論的兩個重點，其中之一是具有「幻想的、充滿魅力的謎團」所衍生出「幻想性」的特質，也影響了一九八七年後出版，被歸類在新本格範疇的眾多推理作品，我們可以從他的出道作品《占星術殺人事件》來觀察這項特質是如何被發揮，這個故事主要是描述具有占星師身分的偵探御手洗潔受好友石岡和己的委託，調查一件發生在一九三六年的占星術連續殺人事件，畫家梅澤平吉遭到重擊死於密室之中，他已出嫁的長女也離奇死亡，與他同住的六名少女後來被發現死亡並且埋葬在日本各地，而每具屍體都被切除了一部分，根據梅澤所遺留下的日記發現，認為自己被惡魔附身的他，準備要以占星術的元素與宇宙相對應來肢解六位少女，根據她們的星座取下與她們星座相對應的身體部分，透過煉金術重組出一個新人類，而這個完美的女體被稱為阿索德，但其實梅澤並沒有製造阿索德，事件的真相是他與前妻所生的女兒時子，由於長期受到繼母的歧視以及對父親新家庭的怨恨，於是殺害梅澤與其他五位少女，利用切割五具屍體來拼湊出六具屍體，製造自己也一同死亡的假象，日記也是為了掩蓋犯罪事實而偽造的，作為故事內偵探角色的御手洗潔會識破事件的犯案手法的靈感來源，則是藉由日本關西曾發生的一萬元紙鈔詐欺事件，這個事件的詐欺手法是透過將每張紙鈔裁切成兩半，並重新組合以製造出多一張的一萬元，推理小說作家法月綸太郎

---

<sup>78</sup> 島田莊司，「まず第一に、『幻想味ある、強烈な魅力を有する謎』、第二のそれは、『論理性』、『思索性』である。この精緻論理性とは、探偵役の『推理の論理性』を含む。」，文庫版《本格ミステリー宣言》，1993，講談社，p.55，筆者自譯。

對這個屍體的詭計手法有以下的評價：

**《占星術殺人事件》這部作品的獨特性在於，奪走「屍體」本身原具有的厚實性，並將其還原至二次元的平面化，也就是說把一萬元（平面）與「屍體」（立體）視為同一性質並放置在一起，使得後者原有的實體遠離他所屬的次元，既不厚重也不輕薄，變化成有如概念上的「觸感」一般。<sup>79</sup>**

也就是說在《占星術殺人事件》這部作品裡，偽造一萬元的詐欺事件的手法被拿來利用在這個切割屍體的詭計上，「屍體」作為生命消逝之後所留下的形體，將這個形體和「紙鈔」視作同一性質的物品，奪去對於生命逝去的感傷以及身體所代表的重要性，也就是說「屍體」明明是具有實體的形象變得像在談論物品的「觸感」一樣，只是一個概念上的說法。推理小說評論家巽昌章認為島田在小說裡把被分割的屍體和被裁切的紙鈔，明明是實體和抽象的概念（幣制）卻被當作是同一性質的東西<sup>80</sup>，這是非常挑戰我們對既定現實的認知，但讀者會在偵探揭穿屍體詭計的同時，又不得不認可從偽造萬元紙鈔的事件聯想到屍體分割真相的劇情安排，巽昌章認為這種對不同性質的事物做出概念上連結的處理方式在本格推理的作品經常看到，他也認為本論文所要討論的「京極堂系列」文本裡更是將這樣的方式發揮的淋漓盡致，《魍魎之匣》為了對應「匣」所指稱的方形、箱子的涵義，小說中有執著於東西一定要塞滿在箱子裡的男子、維持少女不死的巨大箱式維生器、登場角色所信奉的是個把信徒的不幸封鎖在箱子裡的宗教等各式各樣與箱子的意象做出連結的安排，而故事的最後這些要素也都完善的統合並說服讀者；《鐵鼠之檻》<sup>81</sup>裡屍體有如像藝術品一般被擺放的原理竟是源自禪宗的公案問答<sup>82</sup>，這樣從「幻想性」所延續下來的揭開真相的關鍵聯想（例如屍體切割詭計、屍體擺放方式）是源自不同性質事物結合的特性也成為「後・新本格」時期作品的特點之一。

---

<sup>79</sup> 法月綸太郎，「《占星術殺人事件》という作品の特異性は、死体という〈モノ〉からさらに厚みを奪い、二次元的な表面に還元してしまう点にあるからである。一万円札（平面）と死体（立体）を無媒介に等置してしまうことによって、後者は実体的な〈モノ〉という次元を離れ、厚さもまして薄さもない、観念的『肌ざわり』と化してしまう。」，〈島田莊司論〉，《本格ミステリの現在》，1997，国書刊行会，p.114，筆者自譯。

<sup>80</sup> 巽昌章，「死体と紙幣、あるいは現実と抽象的図形との等置」，〈類推の誘惑と幻の境界線〉，《ユリイカ 特集=ミステリ・ルネッサンス》，1999，青土社，p.110，筆者自譯。

<sup>81</sup> 京極夏彦，《鉄鼠の檻》，1996，講談社。

<sup>82</sup> 禪宗術語，指禪宗祖師的一段言行，或是一個小故事，通常是與禪宗祖師開悟過程，或是教學片段相關。

而綾辻行人所帶來的「敘述性詭計」風潮，學者陳國偉認為他的作品：

其實玩弄語言、人稱、敘述結構的秩序，將推理小說帶往了「遊戲性」。雖然他仍延續了本格推理小說的解謎精神以及情節與結構上的秩序性，不過小說的謎底並非由小說中具邏輯性的線索、推理程序所得，而是集中表現在敘述語言能指(signifier)與所指(signified)的曖昧與紊亂上，大量解構原本推理小說中的認知結構。<sup>83</sup>

綾辻的寫作方式所帶來的解構與破壞本格推理小說的認知結構，也引起了對本格推理小說「謎與解謎」中使用要素的反省，例如一九九一年出道的麻耶雄嵩，就常針對本格推理的某個命題（如偵探、公平性、意外性）深入探討並破壞它，並且故事結局常常是呈現「崩壞感」，可以說是故事架構的摧毀或是結局的突然展開等創作出具有實驗性風格的作品<sup>84</sup>；而一九九六年獲得梅菲斯特賞的清涼院流水雖然使用了許多以往本格推理小說中經常使用的要素，例如密室、偵探、意外的犯人等，形式上也如同推理小說一樣具備了「謎與解謎」的結構，但他卻從出道作《COSMIC 世紀末偵探神話》<sup>85</sup>裡就將以上所說的要素解構，也就是說新本格所帶來的「敘述性詭計」的特色也衍生影響了「後·新本格」時期的作品，甚至是呈現出解構破壞的局面和反省推理小說自身的問題的狀況，而這也是筆者為何要將一九九六年後劃分為「後·新本格」時期的原因，正如第一章緒論所提及的梅菲斯特賞的設立，帶來了許多風格迥異的作品，從出版社的商業策略角度來考量，也許只是出版更多類似推理小說風格作品的一個理由，但不可否認在這時期之後出版的作品，作者都有著試圖對前一個時期的作品特色，在題材選擇以及安排上做出反省的實踐，例如東野圭吾的《名偵探的守則》<sup>86</sup>用著幽默的方式寫出對推理小說既定規則的反省與質疑；西澤保彥的《人格轉移殺人》<sup>87</sup>運用科幻的設定，也能有符合邏輯的解謎，正因為有這些作品的存在，所以才將一九九六年劃分為「後·新本格」時期的主要理由。

這一節我們發現「本格推理」從一開始的「循著邏輯性解開謎團」到「要解開具有巧妙設計並與犯罪相關的難解之謎」，後來還加上了要具備能「體察社會的現實變化」，

---

<sup>83</sup> 同註釋 11，p.127-128。

<sup>84</sup> 同註釋 53，p.462。

<sup>85</sup> 清涼院流水，《コズミック》，1996，講談社。中譯版在 2006 年由尖端出版社發行。

<sup>86</sup> 東野圭吾，《名探偵の掟》，1996，講談社。中譯版在 2007 年由全力出版社發行。

<sup>87</sup> 西澤保彥，《人格転移の殺人》，1996，講談社。中譯版在 2007 年由尖端出版社發行。

接著到要有「不可思議具有幻想的謎團」以及顛覆過往認知的「敘述性詭計」，幻想性謎團所延續的是將「實體與抽象概念化作同一性質，並對兩者進行連結性的書寫」，而敘述性詭計則是帶來對「本格推理」這個文類的「解構破壞以及使用要素的反思」。

### 第三節 「本格推理」概念變遷之象徵意義

上一節是根據推理小說家兼評論家笠井潔的時間劃分，整理了「本格推理」的概念變化，而他認為日本推理小說的「本格」涵義經歷過三波的轉變，第一波是由江戶川亂步與《新青年》雜誌所帶起的，主要是強調與英美偵探小說的接軌，並將理性邏輯認為是推理小說的基本原則；第二波是在第二次世界大戰後由橫溝正史、高木光彬、鮎川哲也等人創作出長篇推理小說的風潮，主要是強調謎團的極大化，讓偵探去解決巨大的謎團讓一切歸回有秩序的模樣，這有如是對戰後秩序恢復的期待，同時在推理小說中融入日本在地風味，例如橫溝正史就將黃金時期的英美偵探小說中原有的西方莊園中的階級關係，改為日本式的鄉紳家族，並引入日本在地的鄉野民俗傳說，強化其神秘與不可解的妖魅氣息<sup>88</sup>。到了一九五七年松本清張的社會派出現，本格推理的風潮逐漸退去，到了七零年代後半才陸續出現以《幻影城》上的雜誌作家為中心的浪漫本格，推理小說才不至於都是社會派的作品，本格推理的第三波則是直到了一九八七年綾辻行人在《殺人十角館》出現，帶來了新本格的興起，但同時也是形式變化最劇烈的一波，雖然一邊主張要恢復邏輯性解謎，但一邊也打破解謎賴以存在的「真實性」，並且將謎團設計著重在語言的曖昧性而非情節的辯證，呈現著與過去極度斷裂的「後現代風格」<sup>89</sup>。

從笠井潔對「本格」涵義轉變的分析，可以觀察到當推理小說這樣西方文化的文類進到日本時，前期會力求對於「本格推理」形式的要求務必要與英美一致，所以「邏輯性解謎」的概念會被強調，而後在努力發展具有在地性的本格推理小說，我們可以參考江戶川亂步所寫的關於偵探小說的隨筆，儘管如此，當推理小說進到日本時，形式的一致並非是最重要的，最初「本格」這樣的詞彙是在幫作品的風格進行分類，並非是偵探小說的重心，例如亂步在大正十四年（1925）的隨筆《惡人志願》中寫到：

**偵探小說的骨幹在於創造出駭人或奇異的犯罪，只要能達到這一點偵探的部分可以較為輕鬆地解決，證據就是看看被稱為充滿邏輯推理要素的柯南**

<sup>88</sup> 同註釋 11，p.126。

<sup>89</sup> 笠井潔，《探偵小説と二〇世紀精神》，2005，東京創元社，p.211-214。

道爾的夏洛克福爾摩斯故事，它乍看之下具有充分的邏輯推理元素，並且嘔心瀝血地描寫偵探過程，可是只要仔細分析就可以看出就是因為犯罪手法離奇古怪或獨樹一格，偵探的表現才會被烘托出來，使得故事看起來好似充滿邏輯推理的元素，換言之福爾摩斯的內容幾乎沒有推理成分。因此偵探小說最重要的是創造犯罪，所以偵探小說家日日夜夜只為了該如何構思出前所未有的大犯罪而嘔心瀝血。<sup>90</sup>

從上段引述可以發現，對亂步而言所謂的「邏輯性」並不是那麼被強調，主軸仍是放在如何創造奇特的犯罪，也就是說引人注意的謎團設計才是重要。而在大正後期，由於英美黃金時期的偵探小說透過翻譯進入日本，大量的作品顯示出創作注重邏輯性解謎作品的可能性被提高，而原本就推崇這樣風格的甲賀三郎更是希望能看到屬於這類的作品。但在當時大多的作品還是屬於混合類型的居多，也就是在偵探小說中混入幻想、怪奇、犯罪心理描寫等元素，昭和十年（1935）亂步也曾在雜誌《改造》上為這樣的情況作出辯護，認為這是日本偵探小說界異於英美，值得誇耀的多樣性<sup>91</sup>，筆者認為這時的亂步其實已經考慮「本格推理」小說在地化的問題。但到了甲賀三郎與木木高太郎的「本格派」與「文學派」的論爭，亂步則是認為「本格」的根本毫無疑問的是專注在解謎上，但他也不排斥文學，採取一種中立的文學式本格論立場，這也顯示即便在地化是「本格推理」要去努力的目標，但力求對邏輯性解謎的形式要求才是首要，到這裡筆者才認為「本格」確實地變成正統、原則典範的象徵意義。

由於戰爭時期禁止偵探小說的流通，戰後正是偵探小說復興的機會，而在戰前的甲賀與木木論爭到了戰後變成是木木與亂步之間的論爭，木木所堅持的是純文學偵探小說的想法，然而亂步認為純文學幾乎就等同於現實主義的同義詞，他在昭和二十五年（1950）寫下《偵探問答》，其中便表明了他的立場：

偵探小說的根本樂趣在於虛構，雖然有必要盡可能寫的煞有其事地賦予真實性，但那不可能是真正的現實，我認為架空的現實必須和一般意義的現實分開考慮，如果要徹底追求一般意義的現實，偵探小說根本的虛構樂趣就會消失了。<sup>92</sup>

<sup>90</sup> 江戶川亂步，〈惡人志願(1925)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p42。

<sup>91</sup> 江戶川亂步，〈論日本偵探小說的多樣性(1935)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p138。

<sup>92</sup> 江戶川亂步，〈偵探問答(1950)〉，《幻影城主》，2012，王華懋譯，獨步文化出版，p196。

亂步認為偵探小說的中心主旨是將人工的謎團，不可思議的謎團甚至是看似不可能的謎團以邏輯加以解決，呈現解謎樂趣為目的的小說，大力地捍衛「邏輯性解謎」的核心，主要原因也在於亂步希望日本偵探小說能達到英美偵探小說的水準，也希望能看到不失本格的趣味，但具有文學性的小說，松本清張的社會派推理小說出現，可以說是達到了他的願望，而亂步的確也稱呼他的小說為「本格推理」，在這裡能夠察覺的是「本格推理」的概念進行了一種典範式的轉移，從「邏輯性解謎」到「具備社會性的邏輯性解謎」，而這個「社會性」的轉移其實也是因應當時日本已經逐步進入高度經濟發展的時代，反映了人民對現代國家法律與公平正義的渴望<sup>93</sup>。

然而在一九八九年呼籲應該要創作以繼承愛倫·坡精神的「本格推理」小說的島田莊司，卻有不同的看法，他認為松本清張的作品為何被視為「本格推理小說」的原因在於：

**由於松本清張的作品使得推理小說的地位獲得提升，所以本格推理的稱號就如同勳章一般獻給了他，於是混亂就此產生，清張的作品被認為是本格推理，而追隨清張作品風格的社會派犯罪小說都被納入本格推理小說的範疇之中。<sup>94</sup>**

雖然島田莊司並不否認社會性觀點的價值，但「本格」的社會派犯罪小說還是無法取代以愛倫坡作為典範的本格推理小說，在這裡「本格推理」的概念又回到了早期英美偵探小說的開始，然而他的對立面卻變成了「社會派推理小說」，筆者認為不同於過往以邏輯性解謎為主的「本格推理」所要對抗的純文學，這裡指的純文學是前面所說的甲賀與木木的爭論，木木認為偵探小說應該要有具備文學價值，藉此偵探小說的地位才能得以提升，到了松本清張的「社會派」興起，這次「本格推理」要抗衡的反而是推理小說內部不同風格的作品，於是變成是推理小說這個類型自己與自己之間的競爭對話，而島田莊司所提出的「神秘不可解的謎團」所代表的「幻想性」和綾辻行人所帶來的「敘述性詭計」風潮延展到後·新本格的時期，使得「本格推理」的概念變得更多元，更甚著是帶來一股反思「本格推理」小說形式的解構與破壞。在「京極堂系列」裡更是可以

---

<sup>93</sup> 同註釋 11，p.127。

<sup>94</sup> 島田莊司，「推理文壇關係者は、推理小説の地位を向上させた彼の功績に対し、本格推理という勳章を用意したのである。しかしこれが、不幸な混乱のはじまりであった。清張の作品が本格推理と認知されることにより、彼以降のおびただしい追従者の社会派犯罪小説群をすべて本格推理小説と容認せざるを得ない状況が出現したのだ。」，文庫版《本格ミステリー宣言》，1993，講談社，p.36，筆者自譯。

觀察到京極夏彥對於「本格推理」小說形式的回應，例如透過對記憶的討論帶出證據的不可靠性以及對於科學理性的懷疑，在觀察到上述的想法之前，筆者將先在下一章討論「京極堂系列」裡利用什麼要素來完備「本格推理」小說的形式。

### 第三章 「京極堂系列<sup>95</sup>」中所運用的「本格推理」要素

上一章對於「本格推理」的概念變化做了整理，在追尋這些轉變的同時也代表著對構成「本格推理」要素的希求，而推理小說的進行通常是會有單一或複數的事件或謎團做為開端，之後則會有偵探角色負責解開謎團的真相。為了維持「謎與解謎」的構圖，有幾個要素是不可或缺的，首先是「偵探角色」的重要性，他是實行解開不可思議謎團的要角，若是沒有他的存在，謎團便無法獲得解決；第二則是偵探必須要循著理性思考並且邏輯性的推演出事件真相，所以「推演的過程」也必須展現在讀者面前；第三則是因為要有精采的謎團才能解謎，所以謎團的設計便十分重要，與之相關的則是「詭計」會如何在小說中產生作用，出色的詭計會帶給讀者驚喜以及帶來結局的意外感；最後由於「京極堂系列」是處在新本格脈絡下的作品，觀察作品中如何發揮「幻想性」的這個特質也很重要。所以本章將從「偵探角色一分為二」、「顛覆的推演過程」、「敘述性與記憶的二重詭計」、「幻想性」的四個角度，觀察京極夏彥是如何利用這些要素來完備「京極堂系列」的本格推理形式。

在京極夏彥的眾多作品中，「京極堂系列」是作者自一九九四年出道以來就持續經營的系列作品，截至到二零一五年目前為止，總共發行過九本的長篇小說，五本的短篇小說。長篇小說是本論文所要分析討論的對象，主要是描述環繞在四位主角，分別是舊書店「京極堂」店主的中禪寺秋彥、偵探榎木津禮二郎、小說家關口巽、刑警木場修太郎身邊的各種詭譎殺人事件作為開端，故事中發生的事件與人物心境描寫皆會以妖怪的形象與背景知識作為對比敘述，整體故事進行的主要模式是複數的謎團或事件發生，四位主要角色或他們週遭的相關人士會與事件產生關聯，最後會由舊書店店主中禪寺秋彥出面解開事件的謎團與真相，符合本格推理小說所具有「謎與解謎」的關係式，雖然出道作品《姑獲鳥之夏》因為情節安排與使用詭計有破壞作者與讀者之間的信賴關係，在當時的日本推理文壇引起爭議與討論，但在第二作《魍魎之匣》發行以後，「京極堂系列」被視為是「本格推理」的作品，而短篇小說的內容主要是長篇小說的番外篇，補足長篇小說沒有敘述到的週邊故事，作品進行方式上不全是本格推理小說的方式，故不在本論文所要討論的範圍內。

在進入「京極堂系列」文本分析前，先簡單整理這九本小說的故事內容：

---

<sup>95</sup> 本論文中主要探討的作品為以下九本小說：《姑獲鳥の夏》、《魍魎の匣》、《狂骨の夢》、《鉄鼠の檻》、《絡新婦の理》、《塗仏の宴 宴の支度》、《塗仏の宴 宴の始末》、《陰摩羅鬼の瑕》、《邪魅の雫》，中譯作品由獨步文化出版，譯名為《姑獲鳥之夏》、《魍魎之匣》、《狂骨之夢》、《鐵鼠之檻》、《絡新婦之理》、《塗佛之宴：備宴》、《塗佛之宴：撤宴》、《陰摩羅鬼之瑕》、《邪魅之雫》。本論文將會涉及上述小說的關鍵內容與謎底，特此說明。

第一作《姑獲鳥之夏》，故事起於是某天小說家關口巽拜訪朋友古書店老闆兼神社神主的京極堂（中禪寺秋彥）住處，與他談論起一樁奇怪的事件—女子懷孕了二十多個月卻遲遲未生產，而她的丈夫消失在密室之中，並發現事件中消失的丈夫為兩人學生時期的學長藤牧，而懷孕女子則是同時也有嬰兒連續失蹤的傳聞的久遠寺醫院的次女，隨著越來越深入事件的核心，關口逐漸意識到自己與這起事件的有著複雜的關聯。

第二作《魍魎之匣》，刑警木場修太郎正欲搭電車回家時，遇到少女柚木加菜子遭到電車撞擊而受重傷的意外事件，並協助運送奄奄一息的加菜子進入神祕的醫學研究所，然而加菜子竟在眾人面前從病床上消失，與此同時相模湖正發生連續分屍殺人事件，小說家關口在偶然的機會下，與編輯鳥口守彥因迷路而誤闖有如巨大箱子一般的建築物。

第三作《狂骨之夢》，釣魚場主人伊佐間一成在逗子海岸與神秘的女子朱美相遇，並得知她有曾經殺人的過去；另一方面借住在教會的前精神科醫師降旗弘聽到前來求助的女子，一再反覆殺掉已經死去前夫的告白，同時間，逗子灣有著浮起金色骷髏的奇怪事件。

第四作《鐵鼠之檻》，中禪寺秋彥的妹妹敦子與鳥口前往箱根山中採訪，在他們下榻的旅館仙石樓的庭院中，居然從天而降出現一具僧侶的屍體，之後在箱根山中的明慧寺裡，發生了僧侶連續遭到殺害的事件。

第五作《絡新婦之理》，驚動社會的潰眼魔，已經連續殺害四個人，每個被害者的眼睛都遭到利器擣爛；而在女子學院的校園內，也發生了絞殺魔的連續殺人事件，刑警木場與偵探榎木津分別因偵辦與受到委託而與兩起事件有所關連，並在舊書店老闆中禪寺秋彥的提點下，眾人發現原本毫無關聯的事件有著相同的構造，並都指向富裕的織作家。

第六作《塗佛之宴》，分為《備宴》與《撤宴》上下兩集，伊豆山中的某個村落在戰爭時突然所有的村人都一起消失了，為了採訪這件奇妙之事，關口前往該地，卻被捲入一樁殺人事件之中。在《備宴》中發生的六起事件，將在《撤宴》中透過中禪寺秋彥揭開謎團。由於登場人物數量增加使得謎團更為複雜也更加紛亂。

第七作《陰摩羅鬼之瑕》，居住在白樺湖畔豪華洋館「鳥城」的由良伯爵，即將第五度迎娶新娘，在過去的四次婚禮中新娘皆在清晨遭到殺害，兇手至今仍舊尚未落網，受到由良家的委託，偵探榎木津與小說家關口前往「鳥城」保護新娘；曾經三次參與由良家新娘怪異死亡事件的刑警伊庭銀四郎，因緣際會與舊書店老闆中禪寺秋彥相遇，為解開刑警的心結，兩人也前往至偵探和小說家所在地的由良家。

第八作《邪魅の雫》，則是描述發生在大磯與平塚發生的連續毒殺事件，與此同時身為偵探助手的益田龍二，受到榎木津親戚今初川的委託，調查本來要與榎木津進行相親的女性，不知為何全都被對方拒絕，隨著益田的調查竟發現這兩起事件有所關聯。

以上便是「京極堂系列」的各本故事概要，在維持著推理小說的框架下，每一本所運用的背景知識也大不相同，涉及了哲學思想、精神分析、宗教議題、女性主義、記憶操控、儒家思想等。龐大的知識體系充斥在「京極堂系列」的故事背景中，一方面因為京極夏彥總是能將這些博學知識與發生事件的成因與謎底作出很好的連結，讓人感受到作品呈現出來的魅力；但另一方面也因為過多的知識內容造成故事冗長或是失焦，像是在第六作《塗佛之宴》裡，有別於以往一本作品只有聚焦在一個妖怪的表象描述，一口氣描寫了六個已經形同失傳的妖怪，隨著舊書店中禪寺秋彥的闡述，妖怪的表象有不只一次的變換，試圖追溯至源頭時，這六個妖怪形象竟有互相重疊的地方，再配合眾多的出場人物，兩方加乘起來確實是有如篇名一般地製造出「宴會」的意象，但卻也不免讓故事內容稍稍呈現失序的狀態，即便有著如此龐大的知識作為背景，仍舊還是可以從中找出「京極堂系列」的共同點，筆者便將這九本小說作出整理，歸納出上述所提到「偵探角色一分為二」、「顛覆的推演過程」、「敘述性與記憶的二重詭計」、「幻想性」的四個角度，來觀察「京極堂系列」中的本格推理要素。「偵探角色一分為二」是從第一作《姑獲鳥之夏》中，就開始藉由角色設計與情節安排去確立偵探角色被一分為二的必要性，並且沿用在往後的作品裡；「顛覆的推演過程」則是藉由角色自身追求事物的改變或作品中事件發生的運行架構不同，來呈現出推理事件經過的樣貌，因為追求事物的變化或發現不一樣的運行方式，反而使得故事有了與原先不同的發展，推展著故事的進行，可以從《魍魎之匣》、《狂骨之夢》、《絡新婦之理》觀察到這個方式的運用；「敘述性與記憶的二重詭計」所指的是，作品中透過對記憶所具備的性質加以描述運用和角色認知事物上的誤差，製造出重要的關鍵性詭計，在《姑獲鳥之夏》、《狂骨之夢》、《塗佛之宴》、《陰摩羅鬼之瑕》裡皆可看到；「幻想性」則是體現在妖怪表象與事件連結、角色的內心世界和情節安排等部分，可以說是「京極堂系列」裡都會處理到的議題，而京極夏彥透過這些安排如何去回應對「本格推理」的想法將放在第四章作出討論。在本章，筆者將在接下來的小節中，對京極夏彥在作品裡如何運用以上所提及的四種要素作出詳細的討論。

## 第一節 偵探角色一分為二

在進入文本分析前，我們先整理一下偵探在小說中的特質以及形象，推理小說評論家巽昌章在《絡新婦之理》的解說裡是這樣形容偵探在推理小說的功能性：

**真兇想要實現企圖，無數的因子就必須完全依照其預測運作，而名偵探為了洞悉『一切』，也必須擁有非凡的透視力，看穿種種要素在因果洪流之中的位置。<sup>96</sup>**

也就是說偵探必需具有看穿真相的能力，而且偵探也必定會成功地破解全部秘密<sup>97</sup>，因為推理小說要講述的故事，正是小說中偵探要竭盡全力講述的故事<sup>98</sup>，那就是重建事件發生之前與發生之時實際發生過的一切，而重建事件樣貌是像語言那樣建構起來<sup>99</sup>，也可以說利用語言去說明推理出事情的真相。在偵探的形象上，愛倫·坡最早創作出的奧古斯特·杜賓是個觀察細微、懂得利用科學精神並理性分析的偵探，為我們建立起對偵探角色的雛型；而柯南·道爾所創造的福爾摩斯是個熟知與犯罪領域相關知識、個性古怪又聰明絕頂的角色，直到現在福爾摩斯仍是深植人心，透過電視劇和電影不停地讓這個偵探角色復活又再生，甚至是放在更為現代化的當下再重新演繹。

而「京極堂系列」裡的偵探角色則是被一分為二，負責驅逐妖怪以及解釋謎團的是具有舊書店「京極堂」店主、神社武藏晴明社的神主以及陰陽師的三重身分的中禪寺秋彥、另一個則是藉由能夠看到他人記憶來提供訊息的玫瑰十字偵探社的偵探榎木津禮二郎。而他們分別在系列裡的形象，我們可以在《姑獲鳥之夏》的第一章裡，透過小說家關口巽的敘述來揭開偵探角色之一的中禪寺秋彥(或稱京極堂<sup>100</sup>)的登場，先將他的職業為舊書店店主讓讀者知道並這樣形容他：

**京極堂的店主是我的老朋友。也不知道他是否真有心經營，店內老是**

---

<sup>96</sup> 巽昌章，「犯人を目論見が実を結ぶために本来無数のファクターがきっちりと予測とおり作動していかなければならないはずだし、名探偵が「すべて」を見通すためにはあらゆる点を因果の流れの中に位置づける透視力が必要だろう。」，〈妳——就是蜘蛛吧？〉，《絡新婦之理》，2009，京極夏彥著，王華懋譯，獨步出版社，p.446。

<sup>97</sup> 斯拉沃熱·齊澤克(Slavoj Žižek)，《斜目而視：透過通俗文化看拉康》，季廣茂譯，2011，浙江大學出版，p.85。

<sup>98</sup> 同註釋 97，p.85。

<sup>99</sup> 同註釋 97，p.100。

<sup>100</sup> 中禪寺秋彥所經營的舊書店，其他角色有時會稱呼他為「京極堂」。

擺著一些一看就知道賣不掉的書。如前所述，這家店座落的位置也實在稱不上良好。(略)據他所言，京極堂專進專門書、漢籍等這類其他舊書店唯恐避之不及的書籍。同業若是不小心收購到這類書籍便往這裡送，結果這類書及反而變得只能在此買到。因此學者和研究者之輩便成了這裡的常客，當中還有人是迢迢遠路專程跑來這兒購買。但這些都只是店主的片面之辭，真相為何則不得而知。依我個人猜想，他的副業收入可能還比較穩定吧，但他本人對此不願表示任何意見。<sup>101</sup>

從這段描述可以看出，中禪寺秋彥雖然經營舊書店但專注在學者和研究者所需的專門書，特殊走向的經營方式看出他的精明以及異於他人的想法，後段又提及他的副業使讀者對他在書中的定位有所期待。爾後關口又用下列的描述表達他的個性：

**我一如往常般無所事事地交談。絲毫不顧及我的反應，他的話題就像個偏執狂似的逐漸膨脹。像這樣從雞毛蒜皮小事開始的交談，結果，後來多半總會轉成論及國家大事那種誇張的話題。<sup>102</sup>**

即便關口只是與中禪寺隨意交談，但到最後都會針對原來正在談論的主題再加以衍生，藉此顯現中禪寺博學多話的一面。在接下來的故事中，關口與他更是討論了心與腦的關係、宗教、語言、記憶、怪談等眾多話題，凸顯中禪寺的卓越分析能力。

那麼名為偵探的榎木津禮二郎在小說中又是如何被呈現？例如在《狂骨之夢》<sup>103</sup>裡

---

<sup>101</sup> 京極夏彥，「京極堂の主人は古い友人である。商売する気があるのかないのか、およそ売れそうもない本ばかり置いてある。前述の通り立地条件とてお世辞にも良いとはいえない。(略)何でも、京極堂では専門書だの漢籍だの、他の古書店では敬遠されるようなものが能く捌けるらしい。そこでその手の本を掴まされた同業者が皆それを廻して来る。すると余計そういう本はここでしか手に入らないということになり、学者や研究者などの固定客がつく。遙々遠方から訪れる好事家などもあるという。しかしそれも当の主人の談であるから本当がどうかは藪の中である。私はむしろ副業の収入の方が安定しているのではないかと踏んでいるのだが、それについて彼が語ることはない。(《姑獲鳥の夏》，講談社，p.9。)，《姑獲鳥の夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.27-28。

<sup>102</sup> 京極夏彥，「私はいつものようにのらりくらりと会話をかわす。私の望まないとにかかわらず彼の話題はこの先パラノイヤのようにどんどん膨らみ、こんなつまらないきっかけで始まった会話が、とどの詰まりは天下国家を論じるような大げさな話題になることが多い。(《姑獲鳥の夏》，講談社，p.10。)，《姑獲鳥の夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.29。

<sup>103</sup> 京極夏彥，《狂骨の夢》，1995，講談社。

被形容為：「榎木津雖自稱為偵探，卻一點也不做偵探該做的事，只會把煩人的調查推給別人。<sup>104</sup>」，當關口巽的所認識的志怪作家宇多川崇想委託榎木津代為調查自己妻子的怪異事件時，又再度這樣強調：

如果宇多川所謂的名偵探，指的是擁有優越調查能力、實際存在的優秀偵探，那麼榎木津絕非標的紅心，要說虛構的所謂名偵探——明智小五郎<sup>105</sup>、金田一耕助<sup>106</sup>、法永麟太郎<sup>107</sup>、巨勢博士——<sup>108</sup>如果以這些人物想像榎木津的話，也實在眼光太差。<sup>109</sup>

表達出雖然名為偵探的榎木津，卻不像一般偵探作仔細的調查並追逐線索，並不是適合委託的對象，只是頂著偵探的名號而已。

到了《鐵鼠之檻》，也還是這樣形容他：

雖然榎木津以偵探為業，但仔細想想，他卻是全日本最不適宜當偵探的人。不管是搜查還是推理，凡是解決事件所必需的一切工作，他全數放棄。是偵探中的敗類。他賴以辦案的工具有只有一個——隱約能夠看到別人過去的這種靈媒般的可疑體質而已。儘管如此，榎木津卻深信自己應該是全世界最偉大的偵探。他深信自己不是名偵探，而是偉大的偵探，更教人束手無策。

110

---

<sup>104</sup> 京極夏彥，「大体榎木津は探偵を名乗ってはいるものの、探偵らしきことは何ひとつしない。専ら面倒な調査は他人に押し付けるのである。（《狂骨の夢》，講談社，p.196。）」，《狂骨之夢(上)》，2008，蔡佩青譯，獨步文化出版，p.145。

<sup>105</sup> 江戸川亂歩小説中登場的偵探。

<sup>106</sup> 横溝正史小説中登場的偵探。

<sup>107</sup> 小栗虫太郎小説中登場的偵探。

<sup>108</sup> 坂甲子吾小説中登場的偵探。

<sup>109</sup> 京極夏彥，「宇多川のいう『名探偵』というのが、優れた調査能力を持った実在の優秀な探偵のことを指すなら、榎木津などは的外れだし、凡や架空の所謂名探偵——明智小五郎だとか金田一耕助だとか法永麟太郎だとか巨勢博士だとか——を想像していたとするなら、見当違いも甚だしいのだ。（《狂骨の夢》，講談社，p.196。）」，《狂骨之夢(上)》，2008，蔡佩青譯，獨步文化出版，p.228。

<sup>110</sup> 京極夏彥，「榎木津は探偵を生業としているものの、思うに日本一探偵に相応しくない男である。捜査も推理も、およそ事件解決に必要と思われることは放棄している。探偵のカスなのである。彼の頼りとしているものはただひとつ、他人の過去が何となく見えると云う、靈媒のような胡散臭い体質だけなのだ。その癖榎木津は、多分自分が世界で一番偉い探偵だと確信している。名探偵ではなく、偉い探偵と云う確信であるから余計始末に悪い。（《鉄鼠の檻》，講談社，p.156。）」，《鐵鼠之檻(上)》，2009，王華懋譯，獨步文化出版，p.189。

在《鐵鼠之檻》裡又有關係人想要委託偵探榎木津時，關口巽不禁在內心獨白裡揶揄榎木津只要與搜查和推理相關的工作，他是從來不做的，因為他最主要依靠的能力便是看到他人的記憶來獲取資訊，在《魍魎之匣》裡也有這樣的描述：「**經常偶然之中洞悉了他人秘密。所以榎木津是個偵探。**<sup>111</sup>」，關口口中所謂「偉大的偵探」指的是他能洞悉別人的秘密，而無須靠著搜索來獲取線索成為名偵探。我們可以從中禪寺秋彥以及榎木津禮二郎的身上看到第一節開頭所描述的偵探形象與特質。

然而偵探角色一分為二到底要怎麼合作以獲取讀者的信任？前面提到柯南·道爾所創作的福爾摩斯探案，除了造就令人印象深刻的偵探角色以外，更是用了一個特殊的敘事模式，選擇用旁觀者華生醫生的觀點來記錄偵探福爾摩斯的辦案過程，跟著華生的第一人稱角度去感覺與認知現在發生了什麼事情，而讀者的立場也近似於華生醫生，先是認同這個立場和自己一樣的敘述者，進而認同偵探的所作所為並相信他所做出的推論。

但近年來由於福爾摩斯探案被翻拍成電視劇與電影的影響，為樹立偵探福爾摩斯和華生醫生兩者的鮮明形象，身為偵探的福爾摩斯依舊是有著卓越的分析能力與行動力，而華生醫生的形象則是加強了他在原著小說中的曾經身為軍醫的從軍背景，使得華生在故事上的功能不僅僅是一個從旁觀察福爾摩斯辦案過程的紀錄者，同時也是一個具備勇氣能陪著偵探上山下海冒險的角色，有時甚至是做著與偵探類似的事情，然而筆者認為能被稱為「偵探」的關鍵點在於這個角色勢必要能掌握破案線索並且推演出事件的真相。學者紀傑克也同樣指出華生的角色在小說福爾摩斯探案中，需要華生的旁觀者觀點存在的理由在於，當事件發生時兇手為了要抹除自己的犯罪蹤跡，會製造出假象藉以掩埋真實的動機並且嫁禍他人，而這個假象所製造出來的效果，便會最明顯的從華生的觀點所顯現出來<sup>112</sup>，唯有透過華生以及他的常識性反應，我們才能知道兇手所偽造出來的假象會如何呈現在一般人的面前，而偵探所要做的便是看破兇手所留下的偽造證據，要將這個障礙剷除，才能邁向揭開事件真相的康莊大道。

在京極夏彥的出道作《姑獲鳥之夏》中負責這個第一人稱角度便是小說家關口巽，他是能讓讀者之所以對這個偵探最佳組合產生信任的關鍵人物，原本應該要讓讀者有認同感的敘述者，卻在《姑獲鳥之夏》第一章的末尾，顯露出做為第一人稱敘述者關口似乎對週遭事物的認知帶有恐懼與不確定。

---

<sup>111</sup> 京極夏彥，「たまさかその性質は他人の秘密を解明してしまうことが多い。だから、榎木津は探偵なのだ。《魍魎の匣》，講談社，p.303。」，《魍魎之匣(上)》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.348。

<sup>112</sup> 同註釋 97，p.95。

我想起今天會話的內容，想要依照順序回想，可是怎麼都顯得很曖昧。我現在所體驗的世界，究竟是現實抑或假想現實？最初的話題是我能理解的嗎？留在紀錄裡過去的現實只不過是相對性的。談的是這一類的話題嗎？

不，這是結論嗎？

好像是有量子力學這門學問。在看不見時，似乎並不知道世界的模樣究竟怎樣。

如此一來，這道牆的裡面是什麼？不是什麼都沒有嗎？不，這條路的前方是什麼景況？我突然產生腳下的地面變軟了似的錯覺。

腳不聽使喚，腳下的空氣粘糊糊的，弄不清楚和地面的界線究竟在哪兒。

對了，因為黑暗，所以看不清楚腳下。

——因為看不到，所以不知道是什麼情況。

——無論變成何種情況，都不奇怪。

在我背後的黝暗中，即使站著下半身染血的姑獲鳥也不奇怪。<sup>113</sup>

這段敘述看來充滿著一股詭異的感覺，關口先是對於和中禪寺之間的對話有著模糊的印象，無法掌握自己是否真的能夠理解對談的內容，加上也感受到關口似乎對周遭環境充滿不安，而且認為就算有妖怪在自己身後也不奇怪，這有如夢囈幻想一般的發言，也讓讀者對關口無法產生信任。

再來是能看到他人記憶這個特殊的能力來獲取線索的榎木津禮二郎，也懷疑關口是否和事件的委託人久遠寺涼子其實是舊識，有了以下的對話：

---

<sup>113</sup> 京極夏彥「私は今日の会話の内容を思い出す。順序立てて思い出そうとするのだがどうも曖昧だ。私の今体験している世界が、現実なのか仮想現実なのか、私には解らないという話が最初だったか。記録に残った過去の現実は相対的なものでしかない、という話だったか。

いや、そんな結論だったでしょうか？

量子力学という学問があるそうだ。見ていないところでは、世界の様相は果たしてどうなっているのか解らないらしい。

ならば、この塀の中はどうだ。何もないのではないが。いや、この道の先はどうだ。

私は急に足下の地面が柔らかくなったような錯覚を覚えた。

足が縛れる。足下の空気がねばねばとして地面との境が能く解らない。

そう、暗いので足下が能く見えないのだ。

——見えないのだからどうなっているのか解らないのだ。

——どうなってもおかしくないのだ。

私の背後の暗闇に、下半身を血を染めたうぶめが立っていたって、おかしいということはないのだ。

（《姑獲鳥の夏》，講談社，p.63-64。），《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.80-81。

「榎兄你瘋了呀？胡言亂語也要有個分寸。我和這位小姐是初次見面，難道你連我都懷疑嗎？」

「你很健忘，所以我不相信你。怎樣，你認識這位關先生嗎？」<sup>114</sup>

雖然久遠寺涼子與關口皆否認與對方認識，但讀者在這樣的描述下，其實對於敘述者的關口已經有了些微的懷疑，關口的敘述與記憶是可以被信任的嗎？讀者在此會有這樣的疑惑。由於關口不明白為何榎木津會對他產生這樣的疑問，於是中禪寺便做出下面的推論：

「我猜榎木津原本想瀟灑地解決事件，但由房間現身的瞬間，在久遠寺涼子背後看到過去模樣的你。接著又見到與她面對面坐著的現在的你。驚訝之於，又看到地板上好像躺著屍體模樣的東西，發現原來那就是藤牧。不過，他並不瞭解這有什麼含意，所以問她，到底來這裡找他是出自誰的意思。」

「他認為，兇手不會親自要求調查。」

「不過，她說是出於自願。」

「所以，才又問她是不是撒謊。並且……」 京極堂指著我。

「——也質疑你。」

如此一來，就能理解榎木津那奇怪的態度了。」<sup>115</sup>

即便經由這段對話，中禪寺替關口解決他的疑問，也解釋了榎木津是如何看到他人的記憶，但做為讀者的我們會更進一步對關口產生懷疑，而到了榎木津與關口一起前往

---

<sup>114</sup> 京極夏彥，「『エノさん、気でも違ったのか。無茶苦茶いうにも程がある。僕はこちらとは初対面だよ。それとも僕まで疑うのか！』」

『君は忘れっぽいから当てにならないよ。どうです？あなたはこの関君を御存知のはずだ。』（《姑獲鳥の夏》，講談社，p.97。）』，《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.114。

<sup>115</sup> 京極夏彥，「『たぶん榎木津は、颯爽と事件を解決しようと部屋から出た途端に、彼女の後ろに君を見たのだ。そして次に彼女と向かい合っている君も発見した。驚いているうちに、今度は床か何かに転がっている死体のようなものを見て、それが藤牧であると確認したのだ。しかしそれがどんな意味を持つのか解らなかった。そこで彼女に質問したのだ。自分のところに来たのは誰の意志か、と』」

『犯人なら自分で調査を依頼に来る訳がない、と考えた訳ね』

『しかし彼女は自分の意志だといった』

『だから、今度は嘘は吐いていないかと尋ねたのだ。それから君のこともね』（《姑獲鳥の夏》，講談社，p.120。）』，《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.136。

委託人久遠寺涼子的家時，下面的對話只是更加深對於關口的不信任感。

榎木津大概是見到我所不能見的特殊東西了。

「說什麼莫名其妙的話呀？你沒注意到嗎？還是真的什麼都看不到？」

「怎麼！你又看到蛙臉嬰兒嗎？真是的，一直在說聽不懂的鬼話的，不就是你自己嗎？是我看錯人了，我原本以為你至少算是個正經人士！」  
在憤怒之中，我的聲音逐漸拉高。

「關口……你真的沒事吧？」

榎木津的表情非常困惑。

「好啦。我不會再拜託你了，接下來的問題我自己解決。」

「解決？解決什麼？。已經沒有什麼好做的了吧。勉強來說，我們現在還能做的只剩一件事，就是叫警察而已。」<sup>116</sup>

這段敘述雖然會讓讀者誤以為榎木津是看到他人的記憶，而關口由於看不到才會跟榎木津有溝通上的誤會，但這同時也洩漏了以關口的角度來觀察事件，一定存有某些缺陷和欺騙，使得原本讀者應當對關口要產生的認同感也漸漸崩盤，我們轉而會更期待中禪寺和榎木津的組合，事件會如何被解決？榎木津的特殊能力會發揮什麼樣的功用？而讓讀者有如此的巧妙心情正是京極夏彥的精心策劃。

需要有偵探角色被一分為二這樣寫作方式其原因在於，在本格推理小說中，偵探擔負著非常重要的角色，因為他必須循著線索並運用理性邏輯的方式推論出兇手並發現事件的真相，偵探在故事中是相當重要的存在並與事件保持著一定的距離，因為他總是站

---

<sup>116</sup> 京極夏彥，「恐らく榎木津には私に見えない何か特別なものが見えたのであろう。

『何を謎の解らないこといってんだ？君は気がつかなかったというのか？それともまさか本当見えなかったのか……？』

『なんだい。また蛙の顔の赤ん坊でも見えたっていうのか！まったく、謎の解らないことばかりいってるのはそっちじゃないか。見損なっかたよ。もう少しマシかと思った！

私は憤って徐々に声高になっていった。

『関口……お前本当に大丈夫か？』

榎木津は如何にも困ったという顔をした。

『もういいよ。エノさんには頼まない。後は僕がやるよ』

『やるって何をだ？やることなんて何もないよ。強いていうなら、僕らに残された〈できること〉はただひとつ、警察を呼ぶということだけだよ』(《姑獲鳥の夏》,講談社,p.188。),《姑獲鳥之夏》,2007,林哲逸譯,獨步文化出版,p.200。

在事件的外部俯瞰並且給予謎團解答，同時代表著偵探是唯一知道真相的人。然而當偵探就是掌握唯一真相之人時，他是否還需要透過推理來獲得真相的疑問也就油然而生，而另一項更大的危機就在於倘若推理的過程是不被需要，本格推理所擁有的「謎團—邏輯性解謎」的關係式，正是被唯一知道真相的偵探所毀壞。

諸岡卓真在其著書《現代本格推理小說的研究》裡，透過對推理小說家麻耶雄嵩的作品《夏與冬的奏鳴曲》<sup>117</sup>中，擔任偵探角色麥卡托的分析指出：

**麥卡托方式的問題點在於，是因為實行推理以及保證推理是正確的，是同一人的緣故，當兩項作用都由同一人擔當的時候，偵探必須保證自己的推論是正確的，從結果看來，偵探所說出的話語等同於真實，正因為偵探代表著真實，於是失去了實行推理的意義，因此麥卡托方式造成了本格推理骨幹的崩壞。<sup>118</sup>**

而作家在書寫上為了避免發生這樣的問題，就會將實行推理與保證推理的正確度這兩個作用劃分開來，也就是說由其中一名偵探負責進行推理的工作，至於正確與否則由知道其他相關情報的角色來擔當。同時也避開提出線索真實與否的疑問，所提出的解決方法亦即偵探和知道正確線索的人必須清楚地分開<sup>119</sup>，而這個負責擔當知曉與案件有關正確情報的角色，最常被設定為超能力者<sup>120</sup>。

即便將超能力者的角色置於知曉情報的位置，並與偵探之間達到巧妙的平衡，也仍然還是會延伸出「倘若在偵探旁邊會出現超能力者，何以沒有其他的超能力者存在」、「超能力者為何總是在偵探身邊出現」等疑問，顯見塑造超能力者的角色並無法有效確保偵

---

<sup>117</sup> 麻耶雄嵩，《夏と冬の奏鳴曲》，1993，講談社，書名為筆者自譯。

<sup>118</sup> 諸岡卓真，「メルカトル方式の問題点は、突き詰めれば推理をする者とその推理の正しいさをメタレベルから保証する者とが一致していることに原因があった。その二つの役割を一身に背負う探偵は、自らの推理の正しいさを保証することになり、結果として探偵の言葉がすなわち『真実』になる、という状況を生み出す。そして、探偵の言葉が『真実』になるのならば、途中の推理などいない。メルカトル方式はこのようにして本格ミステリーの骨格を崩している。」，《現代本格ミステリーの研究——「後期クイーン的問題」をめぐって》，2010，北海道大学出版会，p.81，筆者自譯。

<sup>119</sup> 諸岡卓真，「推理をする者と推理の正しいさを保証する者という二つの役割を分離する必要がある。」，《現代本格ミステリーの研究——「後期クイーンの問題」をめぐって》，2010，北海道大学出版会，p.81，筆者自譯。

<sup>120</sup> 諸岡卓真，「このような『超能力』と探偵の関係が、実は現代本格ミステリーにおいて偽の手がかり問題の解決法として主流を占めていた。」，《現代本格ミステリーの研究——「後期クイーンの問題」をめぐって》，2010，北海道大学出版会，p.85，筆者自譯。

探的推論是唯一的真相，藉以維持本格推理「謎—邏輯性解謎」的骨幹。

倘若從創作守則的觀點來看，偵探角色設定為僅限於一個人，理由在於讓兩個以上的偵探合力解決一樁案件，不只會切斷推理的脈絡，對讀者也有失公平，等於叫讀者獨力對抗輪番上陣的隊伍。

在「京極堂系列」裡，京極夏彥將偵探角色一分為二，也就是實行推論與提供正確情報會有兩個角色來擔任，實行推論的是舊書店店主中禪寺秋彥，而在事件中提供正確消息來源的則是擁有看得到他人記憶這項特殊能力的偵探榎木津禮二郎，這樣的設定同時是挑戰了諾克斯十誡的第二條——搜查方法不可使用超能力與范達因二十法則的第九條——偵探角色僅限於一個人。

名為偵探的榎木津從不靠收集證據來推演真相，而是利用自身所擁有的超能力，來觀看他人記憶闡述事實，藉由超能力顯然已違反推理小說中應該要具備的科學性搜查原則，而被當作正確情報的他人記憶更由於無法印證真偽，不具可信度，然而實行推論的中禪寺卻根據榎木津所提供的關鍵訊息，作出對事件的推論並逐步邁向解決之路，從推翻創作守則的觀點來看，兩人可說是偵探角色的完美組合。但諷刺的是即便在證據與推論都不完全具備合理性的狀況下，讀者仍舊會被說服、接受推論的結果，原因在於京極夏彥了解這樣的設定肯定會招來讀者的質疑，於是在《姑獲鳥之夏》裡，他便安排作為敘述者的小說家關口，先是對榎木津的特殊能力提出質疑，同時又安排了許多對關口身為敘述者的懷疑，爾後揭露關口因為自身有創傷症候群的影響，他的記憶與敘述其實存在著缺陷的狀況，讀者因此對他產生了不信任感，這時再凸顯先前榎木津所觀看的他人記憶實為正確，中禪寺也根據訊息做出推論，事件因此被解決。像這樣藉著人物的經歷，來獲取讀者的信任感，同時也讓中禪寺秋彥和榎木津禮二郎的組合獲得認同，以便在接下來的系列作品中建立偵探角色被一分為二的必要，於是像以下這樣的場景，當負責推論的京極堂要前去解決事件時，都必然地要讓榎木津在場。

榎木津完全無視於我，說道：「我想只有京極一個人負擔太重了，所以特地在這裡等，要感激我呀。」

京極堂與榎木津錯身而過時，頭也不回地說：「謝謝你的關心，我都快感激涕零了。」

榎木津等京極堂越過身邊後，轉動脖子回顧他的背影，接著一轉身，跟在他的背後。而我望著腳程迅捷的兩人背影，再度踏入山中牢獄。<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> 京極夏彥，「榎木津は私を完全に無視して云った。」

因為榎木津所負責的便是確保中禪寺做出的推理是正確，榎木津看到作為線索真相，而中禪寺則根據正確的情報做出推論，兩人之間存在的是互相辯證的保險關係。然而根據上述的所引用的橋段看來，身為第一人稱的敘述者關口巽，看似無法像華生醫生是讀者最信任的旁觀敘述者同時又是福爾摩斯的最佳助手，只能跟在中禪寺與榎木津的偵探組合身後，但實際上這個偵探組合之所以能成立的關鍵原因正是因為關口這個角色的存在，即便是在《姑獲鳥之夏》之後，已經驅逐了依附在他身上的妖怪，讀者對他的敘述仍然是會抱著不信任的態度，但筆者認為京極夏彥是把讀者對於偵探角色掌握的訊息是否正確以及偵探的推論是否是正確所產生的質疑，導向是否可以信任關口這個角色的敘述，可以說是將關口推上火線，藉以避開先前所提到後期昆恩問題會衍生出的「本格推理」關係式的崩解，所以說能讓讀者認同偵探角色一分為二的設計，最主要是由於關口的角色特質以及他的具有創傷症候群的經驗。

## 第二節 顛覆的推演過程

在「謎與解謎」的構圖中，偵探必須要循著理性思考並且邏輯性的推演出事件真相，所以「推演的過程」也必須展現在讀者面前，在「京極堂系列」裡，會有兩種方式展現出推演的過程，一種是京極夏彥會透過角色改變自身所欲追求事物的情況，經由這樣的轉變，使得先前的推理結果遭到毀壞，必須再度建立起新的推論方向；第二種則是安排中禪寺秋彥來提點小說中各個角色所以遭遇的複數事件，該用什麼樣的觀點來看待事件與事件之間的關聯，是要將複數的事件當作個別事件來看待，並重新整理事件發生的順序才能還原其真相；還是應該把分別來看只能當成是奇怪又難解的神秘事件，將之視為彼此互相有關連；又或者複數事件雖然都分別得到解決，找到真兇，但必須將事件繼續延伸才能找到操控整體事件的真正兇手，而以上兩種方式皆會導致整體故事都必須重新被敘述一次，而讀者先前所累積的線索將會被打亂，面臨重新組合的狀況。

第一種可以在《魍魎之匣》裡看到，分屍殺人案件的犯人久保竣公，原本就對於箱

---

『京極だけじゃあ荷が重かろうと思ってね。わざわざ待っていてやったのだ。有り難く思え』

京極堂は擦れ違いざまに榎木津の顔も見ずに、『心遣いに涙が出るよ』と云った。

榎木津は京極堂をすっかり遣り過ごしてから頸を曲げてその姿をみ、それからくると回って大股でその後続いた。

そして私は足の早い二人の背中を見ながら、山中の牢獄へと再び踏み込んだ。(《鉄鼠の檻》，講談社，p.775。)，《鐵鼠之檻(下)》，2009，王華懋譯，獨步文化出版，p.377。

子這個器具有著莫大的執著，剛好在旅途中遇見少女柚木加菜子，她因為遭到同班同學楠本賴子推下火車月台受傷，導致必須將壞死的四肢切除，她所剩下的部分身體，被完好緊密地放置在箱子之中，讓一直追求物品必須恰好放在箱子的久保，興起擁有如同和加菜子一樣被放在箱中的匣之少女的欲望，於是他決定自己動手製造替代品，擄獲少女加以分屍，然而卻因製作過程失敗以後，轉而拜託為加菜子實行手術的醫生美馬坂，藉由自己的身體，換取和她一樣的際遇，以求獲得內心的平靜。

當久保竣公把對箱子的執著投射在想要匣之少女，然後又轉變為希望自己變成匣中之人，可以看到他所欲追求的事物正經歷扭曲變化，與此同時，最初認為分屍事件的成因，應該是為了解決遭到殺害以後，如何丟棄屍體的問題，所以因為殺害的行為導致切割屍體的推理，再發現久保的目的是想要匣中少女之時，原本的推論整個都被推翻，修正為是因為要切割身體所以才實行殺害行為的推理結果。也就是說，京極夏彥在安排角色所欲追求事物產生轉換的同時，不僅是使得事件的整體樣貌有了轉化，更是透過推翻先前所建立的推論，然後又再度建立新的推理的這個動作，藉此才能顯露出推演的過程。

第二種藉由中禪寺秋彥提點複數事件的整體發生構造，也會引起這樣顛覆的推演過程，使得先前所得到的線索情報，必定要從不同的角度重新檢視，這樣的安排可以在《魍魎之匣》、《狂骨之夢》、《絡新婦之理》裡分別看到三種不同觀察複數事件關聯的方法。

在《魍魎之匣》中，透過中禪寺秋彥的發言：

「這只是因為實際發生順序跟正常順序不同，所以才不容易注意到。表面上顯出來的現象看似亂七八糟說不通，但只要先打散再重組就會發現根本沒什麼好不可思議的。並不是什麼都按順序來就好的。」京極堂寓意深長地說。<sup>122</sup>

暗喻在《魍魎之匣》裡所發生事件必須要重新梳理，這些事件並非是彼此有所關聯的連續性發展，而是各自單獨發生，只是事件彼此有共同點，只要能找到關鍵點，事件便能以不同的樣貌重新被組合，才能邁向最後的解決之路。

在《狂骨之夢》裡，京極夏彥又設計了不同的構造，在《魍魎之匣》裡讀者所得到

---

<sup>122</sup> 京極夏彥，「『これは起きた順序と起きるべき順序が違っているから解り難いのだ。表面に顕れたそのままを、時系列の添って捉えると何だかちぐはぐだが、バラバラにして組み替えると何の不思議もない。順番であればいいと云うものでもない。』京極堂は意味ありげにそう云った。（《魍魎の匣》，講談社，p.236。）」，《魍魎之匣(上)》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.271。

的事件必須分開思考的想法，又再度被迫要接受另一種思考事件的模式：

「是同一件事」，京極堂說。

「這個事件，包括金色骷髏事件、逗子灣首級事件、二子山集體自殺事件，再追溯至逃兵分屍殺人案，不，連朱美小姐家人被燒死的事件，還有在各處挖掘的神秘神主事件，如果不把這些全部合起來想，是無法解決的。這些全是有關聯的事件。」<sup>123</sup>

在《狂骨之夢》裡各自分散的事件若是用單獨的角度來看待只是一些奇妙不可理解的事情，但經過中禪寺秋彥的提點，用這些事件皆有「關聯」的角度來思考便又呈現出不一樣的樣貌也才能還原事情的全貌。

在《絡新婦之理》裡，京極夏彥又挑戰了另一種，類似構造的兩起事件而最終會導向幕後真兇的網狀構造模式，我們透過中禪寺向關係者解釋事件的梗概可得知：

「益田，你在說什麼啊？聽好了，把川島喜市當成渡邊小夜子，把川島新造當成吳美由紀，把平野佑吉當成杉浦隆夫來想想看……」

「咦？」

以為完全沒關係的事件中的登場人物突然混了進來，益田大為慌亂。簡直就像虛構與現實混在一起，擾亂了益田的思考能力。

中禪寺露出更加傷腦筋的表情說：「你還不懂嗎？渡邊小夜子憎恨本田幸三和織作是亮，恨到想殺了他們。而杉浦隆夫仿佛在為小夜子實現願望，殺害了他們。吳美由紀擔心小夜子，參與事件，卻落得被懷疑的下場。杉浦與小夜子認識，而小夜子從途中開始，發現兇手就是杉浦，但兩人之間並沒有任何正式的交易，而且杉浦似乎也不是為了小夜子殺人……」

這是青木過來之前，他們在談論的事件概要。

「這另一方面，川島喜市憎恨八千代和弓榮，恨到想殺了她們，平野佑吉像在實現喜市的願望似的，不斷地殺人。新造擔心喜市，被捲入事件，遭到懷疑。而平野和喜市是朋友，喜市在過程中發現兇手就是平野，但兩者並

---

<sup>123</sup> 京極夏彥，「この事件は、金色骷髏事件も逗子湾生首事件も双子山集団自殺事件も、遑って兵役忌避者獵奇殺人事件も、いや朱美さんの家族が焼死した事件も、各地を掘り歩く謎の神主事件まで含めて考えないと解決しない。これは全部繋がった事件だ。（《狂骨の夢》，講談社，p.414。）」，《狂骨之夢（下）》，2008，蔡佩青譯，獨步文化出版，p.138。

沒有共謀的跡象……」

這是剛才談論的事件梗概。

「……好像！真的好像！」

中禪寺說：「豈止是像，根本是一樣。」

的確，這兩件事件似乎有著相同的構造，簡直就像一對鏡像。<sup>124</sup>

當將相同構造的事件放在一起對比以後，反而能夠連結起來並走向幕後真兇的網狀構造，而在這樣的結構下，之前兩邊看似只是擁有相同構圖的單獨事件，透過進一步的推演過程後，發現事件竟會聚集在某一條線上，劃出更加巨大事件的整體樣貌。

### 第三節 敘述性與記憶混淆的二重詭計

因為要有精采的謎團才能解謎，所以謎團的設計便十分重要，與之相關則是「詭計」會如何在小說中產生作用，出色的詭計會帶給讀者驚喜以及帶來結局的意外感，京極夏彥在「京極堂系列」裡不只是會使用一個主要的詭計貫穿整部作品，在最關鍵的謎底揭曉前，他仍然會安插其他必須要先行解開的詭計，例如《姑獲鳥之夏》裡最初便是傳言懷孕二十個月遲遲未生產女子，她的丈夫消失在書房的謎團，必須先行解開造成密室的

---

<sup>124</sup> 京極夏彥，「『何を云ってるんだ益田君。いいかね、川島喜市を渡辺小夜子に、川島新造を呉美由紀に、平野祐吉を杉浦隆夫に比定して考えてみ賜え——』

『え？』

まるで別物だと思っていた自分の事件の登場人物の名前がいきなり雑じって来たので、益田は大いに狼狽した。虚構と現実が入り交じるようなものである。狼狽が益田の思考力を低下させる。

中禪寺は更に困ったと云う顔とする。

『解らないから——本田幸三や織作是亮を殺したい程怨んでいたのは渡辺小夜子。そして小夜子の願いを聞くかのように彼等を殺害したのは杉浦隆夫。小夜子の身を案じて関わった呉美由紀は疑われる羽目になった。杉浦と小夜子は面識はあったし、小夜子は途中から犯人は杉浦と知ったものの、両者の間に正式な取り引きがあった訳ではない。そして杉浦も小夜子のために殺したわけではない——』

青木が来る前に話していた事件の概要である。

『——一方、八千代や弓栄を殺したい程憎んでいたのは川島喜市。そして喜市の願いを叶えるかのように殺人を繰り返すのは平野祐吉。喜市の身を案じた新造は巻き込まれて疑われる。平野と喜市は友人であり、途中から喜市は平野の犯行と察するが、両者が共謀した形跡はない——』

これは今語った事件の概要だ。』

『——似ています！これは実に善く似ている！』

中禪寺は、似ていると云うより同じなんだよ、と云った。慥かに二つの事件は同じ構造を持っているようだ。まるで合わせ鏡だ。（《絡新婦の理の理》，講談社，p.573。），《絡新婦之理(下)》，2009，王華懋譯，獨步文化出版，p.174。

原因也就是「密室詭計」，才能進一步解決懷孕卻無法生產的怪異傳言；同樣的在《狂骨之夢》裡，為了解決志怪小說家宇多川崇的命案，必定要先了解他所居住的地點，因為地形而造就住家構造的設計詭譎所形成的「空間詭計」，才引發了命案的產生，而將這起命案解開也關係到如何解決壟罩在《狂骨之夢》的巨大謎團。

京極夏彥經常所使用的關鍵性詭計則是記憶的混淆與錯置，當這個關鍵技巧被拆穿的時候，就代表距離解開整體核心謎團不遠；加上因「京極堂系列」處在新本格的脈絡下，「敘述性詭計」更是其中不可或缺的要素，京極夏彥將敘述性詭計發揮在人稱代名詞或是名字上，例如雖然用了第一人稱來敘述事情，但敘述者完全沒有意識到是自己在描述的情況發生<sup>125</sup>，或是將有相同名字的女性，誤會是同一個人的敘述；他甚至是還會結合記憶混淆與錯置與敘述性的這兩項特質，形成二重詭計的情況。

記憶的混淆與錯置作為主要關鍵性詭計的最佳例子是在《塗佛之宴：備宴與撤宴》裡，由於涉及記憶的錯置與改造，所以敘述者都對自身原本相信的事物感到懷疑，例如以下這段，由於當事人光保公平在昭和十三年（1938）於「戶人村」擔任過短暫時間的駐在所警察，再經過中日戰爭並在中國輾轉流離將近十二年，回到日本三年後（1952）他想拜訪曾經待過的村落，卻在地理位置與建築物相同的地方，找不到當時的居民，但目前正住在同樣的地方的卻是光保記憶中的鄰村居民，而且村民聲稱已經居住在當地有七十年之久，再加上經過調查發現官方紀錄上並無「戶人村」的存在，這一點又與光保的記憶不符合。他又在地方報紙上查到疑似是描述「戶人村」的村落，可能是居民集體失蹤或經歷過大屠殺的報導，前後明顯有矛盾之處的訊息，讓光保找上經營雜誌社的熟人，於是關口便以採訪者的身分陪同光保找尋著記憶中應該存在名為「戶人村」的村落，在地理位置是正確的地方，卻始終找不到原來居住在當地的村民，好似這些居民都莫名地集體消失，於是關口有了以下的感想：

**某些部分接合，某些部分兜不攏。**

**一切彼此證明一小部分，又彼此否定一小部分。真偽不明的事項全都是些瑣碎的問題，然而整體卻迷茫不清，就彷彿看似無所謂，不值一提的錯誤累積，結果竟扭曲了整個世界似的，令人莫名地煩躁。<sup>126</sup>**

---

<sup>125</sup> 森村進，「一人称の叙述トリックを使っている。しかしそれは叙述者自身が意識していない叙述トリックになっている。」，〈京極ミステリの展開一九九四—一九八〉，1999，《幻想文学 第55号 ミステリ vs 幻想文学 小特集◎京極夏彦考》，アトリエ OCTA，p114。

<sup>126</sup> 京極夏彦，「どこかしら重なっていてどこかしらずれている。凡てが僅かずつ互いを保証しあい、僅かずつ否定し合っている。真偽の知れぬこと事柄は凡て瑣末な部分で、それでいて全体としてはば

如同關口所說地理位置與建築可以證明光保的記憶無誤，但根據當地居民已經居住七十年之久的說法，讓光保認為是自己記錯甚至覺得那是自己的妄想，然而事實上記憶遭到錯置的是鄰村居民，他們被施以後催眠並以為自己一直住在「戶人村」的那塊土地上，而原來的村民則是幕後真凶長期試圖離間每個人與家人之間的感情，使其家庭崩壞，每個人遂因家庭失和才各自離開村落；同樣地，坐落在村子中心的大戶佐伯一家，則是誤以為家人之間彼此互相殺害對方，八位家人都以為是自己殺害全家人，其實是因為他們的記憶遭到操控竄改，並非有發生過家人互相傷害的事件，每個人都遭到幕後真凶施予後催眠的控制並逃離村落，並以新的身分存活於社會上。

中禪寺秋彥也指出「戶人村」為何會發生這些事情：

「原來如此。於是你們一夥人想出了一個計策。你們認為除非把村子淨空，否則沒辦法調查……」

「把村子淨空？」

佐伯癸之介叫了起來。

「是的。如果這是一般情形……不是將村民全部強制帶走隔離，就是加以殺害吧。但是計畫的策劃人山邊極端厭惡殺人及暴力。另一方面，協助山邊的陸軍男子，正研究著如何操縱記憶與人格。於是……某個計畫啟動了。就是將所有的村民遷移到別處的計畫。」<sup>127</sup>

由於佐伯一家傳說中擁有長生不老的秘密，於是當時想要研究此一秘密的軍中研究所便計畫要如何仔細調查佐伯一家，厭惡殺人與暴力的主事者山邊並不希望以強制力量

---

やけてしまう。どうしてもいいようなくならない間違いが積み重なって、結局世界全部が歪んでしまったような、そんな理不尽な苛立ちがある。（《塗仏の宴 宴の支度》，講談社，p.87。），《塗佛之宴：備宴（上）》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.105。

<sup>127</sup> 京極夏彥，「『なる程ね。そこであんた達一味は一計を案じた。村を空っぽにするしか調査の方法はない』

『村を空っぽに？』

佐伯癸之介が声を上げる。

『そうです。これが善くある話だったなら——村民全員を強制連行して隔離するとか、あるいは殺害するとか云う展開になるのですが、プロジェクトの首謀者である山辺と云う人は兎に角殺人や暴力を嫌う人だったのです。一方、山辺の協力者だった陸軍のある男は、記憶や人格を操作することを研究していた男だった。そこで——ある計画が発動した。村民全員を他に移す計画です。（《塗仏の宴 宴の始末》，講談社，p.583-584。），《塗佛之宴：撤宴（下）》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.361。

帶走居民，而一直以來想要測試記憶是否可以操控與置換的真凶，便趁此機會實行自己的計畫，於是「戶人村」居民其實是各自都在差不多的時間點離開自己的家，才會被誤會為是一夕之間集體消失或遭遇大屠殺。

除了記憶的混淆與錯置以外，《塗佛之宴：備宴與撤宴》裡反覆強調運用後催眠的方式修改每個人的記憶藉此得到新的人生，原來也是「戶人村」居民的刑警村上貫一對家庭的崩壞狀態，他的內心感到絕望，而會使用後催眠術的刑部昭二則是想說服貫一若是選擇遺忘，可以當成這段家庭崩壞的記憶從不存在，只要加入新的記憶和認知，可以消除不想回憶的過去。

「這不是詭辯，而是真理。沒有人能夠回溯時間。所以除非被記錄下來，或有人記得，否則過去形同不存在。更何況個人的過去，不是旁人所能窺知的。因為人絕對無法回到過去確認。記錄……還有記憶。能夠保證過去的事物，只是這點程度的東西罷了。記錄可以改寫，而記憶將會消逝。所以只要不記錄在任何地方，同時無人記得，過去就會消失無蹤了。原本過去這種東西，在經過的階段，就已經不復存在了。被不具實體的幻影所囚，迷失現在，誤判將來，是謂愚昧啊。」

(略)

說的沒錯。這次也是，如果貫一能夠撒謊到底，就不會演變成這種結果了。

「如此一來，就再也不必害怕了。」

「不必害怕？」

「再也不必害怕了。因為旁人的那種胡言亂語，根本是笑話啊。因為二位並未撒謊。聽仔細，屆時那將會成為真實。」<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> 京極夏彥，「『詭弁ではなくこれがです。時間を遡ることは誰にも出来ないのをごさいます。だから何かに記してあるか、誰かが憶えていない限り、過去なんぞはないにしい。ましなてや、個人の過去など余人には知りようもない。昔に立ち戻って確認することなど、決して出来ないのをごさいますからね。記録——そして記憶。過去を保証するものなど、その程度のものでごさいます。記録は書き換えられるもの、記憶は薄れ行くもの。ですから何処にも記されず何人も憶えていなければ、過去など消えてなくなってしまうものなのでごさいます。本来、過去などと云うものは過ぎてしまった段階で、もうないものなのでごさいますよ。実体を持たぬ幻に囚われ、現在を見失い行末の道を間違えるは愚かと云うもの。』

(略)

——それは。

それはそうなのだ。今回だって嘘を吐き通すことが出来ていたなら、こんな結果はなかったのだ。

因為擁有「戶人村」家人離散的記憶，貫一始終對家庭抱持著複雜的心情不知該如何去經營家庭，而自己的兒子隆之無意間知道自己並非貫一的親生兒子，憤而離家出走令貫一與妻子美代子痛苦不已，知道此遭遇的刑部便建議他與妻子可以試圖修改自己的過往與記憶，只要消除痛苦的過往記憶便可以獲得新的自己與人生，因為過去一但經過就已經不存在。在《塗佛之宴：備宴與撤宴》的故事裡，關係者的敘述與回憶皆是記憶的混淆與錯置，沒有值得信任的描述，讀者只能跟隨中禪寺秋彥視破這些關於記憶混淆與錯置的關鍵詭計，方才能看到事件的真相。

本節開頭所指出「京極堂系列」中所使用的記憶混淆與錯置與敘述性的二重詭計，可以舉以下的兩部作品作為例子。

在《姑獲鳥之夏》裡，關口因為創傷症候群的影響，自動將對相關人士的回憶封鎖並加以遺忘，導致只有他忽略關鍵性的證據。當他再度想起，其中的一個謎團也跟著解開：

「關口，你的確看到了屍體，只是不過沒感覺到而已！」

他說什麼？房間緩慢地旋轉起來，世界變得歪斜。

「你對這個建築物的描述實在是詳細入微，我光聽你敘述就能在腦中把建築物的形象明確地建構出來。實際到此一看，更對其正確性感到訝異。但唯有一個地方卻很模糊，那就是書庫的地板。書庫的門、牆壁與書架、天花板、腳凳與桌子、床與餐具櫃、十字型的螢光燈——全部都很明瞭，就只有地板很模糊，在你的描述中完全沒有提到。進大房間時沒注意到地板是不可能的，那麼應該就是你有意識無意識地，有見到什麼卻不說出來。我當時就覺得這很奇怪。於是想起你唯一提到關於地板的事。」

京極堂從和服襟口伸出手作出他妹妹剛才做過的動作，摸下巴，這是他最常做的動作。

「你說好像有水果刀掉在地上反射光芒，可是那種東西是不會無故掉在地上。那其實是插在藤牧腹側的小刀啊」。

啊啊！

---

『——そうならば怖くはない。そんな与太は笑い話です。何しろお二人は嘘を云っていない。いいですか、その時は、それが真実になってしまうのです。』（《塗仏の宴 宴の始末》，講談社，p.66-67。）」，  
《塗佛之宴：撤宴(上)》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.85。

我內在的我變得四分五裂，像是麻醉藥消退，眼球內部的混濁物體發生聲音粉碎殆盡。

沒錯。

藤牧打一開始就死在那裡了！

其實什麼事都沒發生，我打一開始就知道梗子生下的是屍體了！<sup>129</sup>

傳言懷孕二十個月遲遲未生產，但其實是假性懷孕的久遠寺梗子，長期因與入贅丈夫久遠寺牧朗之間存在誤會而爭吵不已，在一次爭吵中一時氣憤失手殺害丈夫，由於懷抱罪惡感不願面對自己殺害丈夫的真相，而假性懷孕的狀態是一種代表著夫妻之間仍舊存在愛情的象徵，所以即便屍體一直處在身旁，梗子也無法看到；而丈夫牧朗則是關口的學長，學生時代曾經委託關口送情書給梗子，不料關口送錯情書給與梗子長相相似的姊姊一涼子，而且當時關口所遇到的並非是真正的涼子，而是遭遇熟人性侵害而呈現恍惚狀態涼子的第二人格「京子」，由於「京子」與「梗子」的日文讀音相同，所以「京子」便收下情書並與牧朗持續來往，這便是梗子與牧朗一直存有誤會的根源；而關口在遞送情書時，因為第二人格「京子」出口誘惑他，加上關口因內心敏感受到震撼，認為自己背叛學長牧朗，也就封鎖與涼子和梗子的相關記憶，而上述的那段對話表示，亦即

---

<sup>129</sup> 京極夏彥，「『関口君。君は確かに死骸を見ているんだよ。知覚しなかつただけだ』

何だって？

部屋がゆっくり回り出した。世界が歪む。

『君の、この建物に対する描写は、微に入り細を穿ち実に詳しかった。僕は君の話を聞くだけで明確に建物の有様を脳裏に再構成することができた。実際に訪れてその正確さに驚いたくらいだ。だがたが一箇所、どうしても不明瞭な部分があった。書庫の床だ。扉、壁や書架、天井、脚立に机、ベットとサイドボード、十字型の蛍光灯...いずれも明快だ。ただ床だけは漠然としていて、君の言葉からはまったく掴めなかった。広い部屋に入りって床が視野に入らないことがあり得ない。ならば君は意識・無意識に変だと思って考えた。そしてたった一言、君が床について語ったくだりを思い出した』

京極堂は懐から手を出すとさっき妹がしていたように顎を触った。得意のポーズだ。

『君は果物ナイフのようなものが光ったとっていたじゃないか。そんなもの落ちていた訳はないんだ。それは藤牧の脇腹に突き刺さっていたナイフだ』

ああ！

私の中で私が砕けた。麻醉が解けて行くように、眼球の裏側の濁りが音を立てて崩れ落ちて行く。

そう...

藤牧は最初からあそこで死んでいたじゃないか！何のことはない。生まれたの死体だと、私は最初から知っていたのだ！（《姑獲鳥の夏》，講談社，p.330。），《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.343。

關口一開始在拜訪久遠寺一家時，便看到了原本失蹤之人牧朗的屍體，但由於記憶的自動規避，使他無法看到真實的狀況，也造成他個人自身對事件的看法總有曖昧不清之處，在這裡因為關口的記憶忽略的緣故，不僅拖延了事件解決的速度，也因為讀者透過關口的第一人稱「我」，去感受他的不安情緒，便誤以為是他的角色個性奇怪的關係，才沉浸在自己的世界之中，進而無法察覺出是關口是因為創傷症候群，所以真的看不到眼前實際發生的狀況。

從中禪寺秋彥的話指出，關口在描述久遠寺家的書房時，擺設與家具細節都說的很詳細，唯獨很容易就注意到的地板被他所忽略，因為那裏正躺著牧朗的屍體，而這正是這節開頭提到的「敘述性詭計」，明明用了第一人稱來敘述事情，但敘述者完全沒有意識到是自己在描述的情況，再加上關口的記憶規避，這樣的二重詭計由於顛覆了原有既定的認知——不可能會有看不到情形發生——所以當謎底揭曉時，讀者雖然會感到意外性，卻也容易引起這不是作者與讀者之間的公平競賽的感受，破壞推理小說原有的作者和讀者的關係性。

在《狂骨之夢》更是利用事件的女性角色。宗像民江因為與佐田朱美在河邊爭執導致雙雙掉入河中，當宗像民江被救起之際也忘了自己真實的身分，卻在腦海中誤植了佐田朱美的回憶，將自己當成是佐田朱美，又因嫁給了救命恩人的宇多川崇成為宇多川朱美，如同以下所述：

「宇多川老師是文學家，他將從鴨田酒造取得的詳細情報，用幾何就像親眼目睹的建構能力再架構後，給了民江小姐充滿真實感的過去。民江小姐的記憶被他提供的過去情報所刺激，與民江小姐所擁有的朱美小姐的記憶深深結合。而不足的部分，宇多川老師仔細地為她填滿。‘所謂宗像民江’因為‘佐田朱美的記憶’而完全搞混了，於是形成了與佐田朱美共有過去的，叫做‘宇多川朱美’的女性。叫做宗像民江的女子，雖然活著卻被送往冥府，因而產生了擁有相同過往的兩位女性。」<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> 京極夏彥，「宇多川先生は文学者だ。鴨田酒造から得た詳細な情報を、まるで見て来たような構築力で再構成し、実に現実味溢れる過去を民江さんに与えた。与えられた過去の情報は民江さんの記憶を刺激し、民江さんの持っている朱美さんの記憶と深く結合した。そして足りない部分は宇田川先生が丁寧に埋めてくれた。〈宗像民江というもの〉は〈佐田朱美の記憶〉によってすっかり糊塗されしまった。こうして〈宇田川朱美〉という、佐田朱美と過去を共有する女性ができてしまった。宗像民江という女性は生きながらにして冥府に送られ、同じ過去を持った二人の女性が誕生した訳だ。（《狂骨の夢》，講談社，p.546。）」，《狂骨之夢(下)》，2008，蔡佩青譯，獨步文化出版，p.250。

然而這樣的記憶錯置卻也為民江的人生帶來無法挽回的悲劇，她的哥哥賢造認為佐田朱美殺害自己的妹妹，想要報復朱美，卻因為民江將自己當成佐田朱美的緣故，使得賢造完全弄錯報復對象，最終害得民江犯下連續砍頭殺人事件，甚至殺害了自己的丈夫宇多川崇。

然而在尚未識破記憶錯置的這個詭計前，讀者會先被因為擁有同樣名字「朱美」，再加上宇多川朱美也就是宗像民江擁有佐田朱美的記憶，而誤以為是兩位女性是同一個人的敘述性詭計給欺騙，當連續砍頭殺人事件的真相被曝露時，讀者才知道除了記憶錯置以外還有相同名字的敘述性詭計，而京極夏彥就是用這樣二重詭計去鋪陳他的謎團。

#### 第四節 幻想性

我們在第二章第二節整理到「後·新本格」的幻想性謎團所延續的是將實體與抽象概念化作同一性質，並對兩者進行連結性的書寫，例如《魍魎之匣》為了對應「匣」所指稱的方形、箱子的涵義，小說中有執著於東西一定要塞滿在箱子裡的男子、維持少女不死的巨大建築箱式維生器、登場角色所信奉的是個把信徒的不幸封鎖在箱子裡的宗教等各式各樣與箱子的意象做出連結的安排，而故事的最後這些要素也都完善的統合並說服讀者；《鐵鼠之檻》裡出現的屍體有如像藝術品一般被擺放的原理竟是源自禪宗的公案問答。

而另一種衍生性的想法則是有一個能操控所有登場角色和事件的幕後兇手的存在。例如在《絡新婦之裡》中強調有一個能控制所有事物的真凶存在：

「益田接受偵探工作委託，碰到增岡並拜訪中禪寺，所以沒有關係的兩件委託才能夠馬上連結在一起，短短數小時之內就找到了杉浦隆夫——這雖然是偶然，卻也是事實。」

「唔，我也稍微派上了一點用場……」

「沒錯，為真凶派上了用場。」

「什麼？」

——敵人是事件的作者。

榎木津這麼說。

「你以為你是依照自己的意志行動，卻在不知不覺間為真凶完成了計畫

的一部分。你為真凶派上用場了。」<sup>131</sup>

(中略) “

「那個蜘蛛的目的是什麼？」

「我不知道……」中禪寺當場回答。那麼他一定是充滿了不知道的自信。

「……情報太少了。不……追根究底，流通的情報全都是蜘蛛所操縱的。所以不管第三者如何判斷、如何行動，事情全都照著蜘蛛勾勒的藍圖進行。」<sup>132</sup>

中禪寺秋彥將真兇比喻為設計整個案件的人，並認為所有登場人物都按照真兇所給出的情報並自以為是根據自我意志而行動，孰不知是為了成就操控者的目的而行動。

而《塗佛之宴：備宴與撤宴》也同樣有著類似的想法：

「這就是這次的大前提。你們聽好了，現在正在發生的種種事象，無論再怎麼可疑都絕對不可能成為事件，關係者的證詞全都無法相信，不管是當事人還是第三者都不能相信，事實上不管是青木還是光保先生都無法相信自己的記憶，鳥口所見聞的事，益田所掌握的線索，沒有一樣可以相信」

「在哪裡被下了什麼暗示，還是記憶被竄改了，本人不可能知道，就算你們自以為是憑著自己的意志在行動，但其實是被誰下了後催眠，那會怎麼

---

<sup>131</sup> 京極夏彥，「益田が探偵を任され、増岡と遭して中禪寺宅を訪れたからこそ、無関係な二件の依頼は即座に連結して、僅か数時間で杉浦隆夫は発見された——それは偶然とは云え真実だろう。

『まあ、僕も少しは役に立ったと——』

『そう。真犯人のね』

『は？』

——敵は——事件の作者だ。

榎木津はそう云った。

『君は君の意志で行動しているつもりで、知らず知らずのうちに真犯人の計画の一端をってしまっていたのだ。真犯人の役に立ってたんだよ』(《絡新婦の理》，講談社，p.501。)，《絡新婦之理(下)》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.90。

<sup>132</sup> 京極夏彥，「『その蜘蛛は、何を企んでいるんです？』

『解らないよ——』

中禪寺は即答した。ならば自信を持って解らないに違いない。

『——情報が少な過ぎる。否——流布している情報は凡て、元のところで蜘蛛に操作されている。だから第三者のどのような判断も、どのような行動も、凡て蜘蛛の引いた筋書通りに運ぶんだ。(《絡新婦の理》，講談社，p.503。)」，《絡新婦之理(下)》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.92。

樣？不管是過去的事實還是未來的行動，一切都順著敵人的意思啊！」<sup>133</sup>

由於角色對自我的記憶認知與得到的情報全都是遭到幕後真兇以後催眠的方式加以操控，所以掌握到的訊息與事物皆不可信，筆者認為京極夏彥之所以作出這樣的設計，一方面是希冀故事能有不同的格局以外，同時也是希望故事的結局能收納在一個被想像的確有龐大力量能在背後操控的想像世界之中。

再來，「幻想性」這樣的特質也體現在妖怪表象與事件連結以及角色的內心世界，《姑獲鳥之夏》中所提到妖怪姑獲鳥的形象轉換，從奪人子的「姑獲鳥」變成照顧孩子的「產女」，而這樣形象變化的逆反同時表現在擁有多重人格的角色久遠寺涼子身上，從天真的「涼子」變成奪人子的「京子」，再變成殺人的「母親」，角色的人格轉變正代表著妖怪形象的具像化；在《魍魎之匣》中，登場角色有的沉迷於製造箱子或是執著於擁有箱子似的安居之所，過於執迷的結果卻只是擁有箱子的外在，忽略隱含在其中悄悄滋長的異物，而傳說中形體未明、定義不清的妖怪魍魎正是隱藏在幽暗人心中異物的最佳比喻；《塗佛之宴：備宴與撤宴》裡講述六個妖怪的形象不斷的翻轉如同事件的真相也是不斷的逆轉；《陰摩羅鬼之瑕》中所指涉的妖怪暗示著解開事件的關鍵概念；《邪魅之雫》中則是呈現犯罪者的內心獨白，因為內在心靈的創傷或自以為是的正義，甚至是無意識的犯罪本能，這些情緒累積成殺意，導致一連串的殺人連鎖，而妖怪邪魅所帶有著邪惡氣氛正是細微殺意的具像化，每當中禪寺秋彥談論著妖怪的歷史與變化，替小說的整體氛圍增添著詭譎感，當這些妖怪形象與事件中心或人物產生關聯，便瀰漫著一股看似不可思議卻又真切發生的夢幻感。

另一方面，將「幻想性」表現在角色的內心世界的最具代表性人物便是小說家關口巽。在《姑獲鳥之夏》裡因為有創傷症候群的影響，作為第一人稱的關口在敘述自己的內心世界時，有別於外在世界的描寫充滿著幻想性的味道。例如當關口在回想起學生時

---

<sup>133</sup> 京極夏彥，「『それが今回の大前提になるのだ。いいかね君達。そもそも現在繰り広げられている様々な事象は、どんなに胡散臭くて絶対に事件にはなり得ない性質のものなんだよ。関係者の証言は凡て当てにならない。それは当事者であろうと第三者であろうと当てならない。事実、青木君だって光保さんだって自分の記憶を信じられない。鳥口君の見聞きしたことだって、益田君の知っている情報だって、何ひとつ当てにはならないんだぞ』

『それは——』

『どこでどんな暗示をかけられているものか、或いは記憶を改竄されているものか、本人には解りようがないんだ。君達は己の意志で行動しているつもりでいても、もしや誰かに後催眠をかけられていたらどうなる？過去の事実も未来の行動も、何もかも敵の思うがまま——なんだぞ。（《塗佛の宴 宴の始末》，講談社，p.465。》，《塗佛之宴：撤宴(下)》，2010，王華懋譯，獨步文化出版，p.124。』

代前往久遠寺醫院的路上時，再問路時被兩位男性先是以「這附近沒有醫院」質疑關口的認知，再來便是揶揄指稱關口應該是從瘋人院逃出的瘋子，內心抗拒「瘋子」稱呼的關口便因此遺忘他曾去過久遠寺醫院送情書給久遠寺梗子的記憶，但當關口想起這段回憶時，為了強調自己是正常的，甚至在回憶中將瘋子的意象轉移至代收情書的少女，如同下面這段描述：

瘋了。

瘋的不是我，在我面前的根本不是什麼清純少女。

——你在怕什麼呢？學生哥。

少女靠近我，在我耳邊囁嚅。

——來玩吧。

然後，咬了我耳朵一口。

我拔腿跑出去。

耳鳴轟轟，臉頰火熱，這究竟是怎麼一回事？我沒瘋，是我以外的一切瘋了，是那個少女瘋了。

不能回頭，那個少女笑著，白皙的小腿，赭紅的血。

——瘋子。

——呵呵。<sup>134</sup>

像這樣明明是不經意地回想起自己記憶的場面，應當是現實世界的過往記憶，卻將自己內心的不安加諸在少女的形象上，讓這個回憶充滿著幻想般的描寫。

同樣是在《姑獲鳥之夏》裡，當關口將記憶中的少女與久遠寺家長女涼子的形象重

---

<sup>134</sup> 京極夏彥，「狂っている——。

狂っているのは私ではない。ここにいるのは可憐な少女なんかじゃない。

——何を驚いているの？学生さん。

少女は私に近づいて、耳元で囁いた。

——あそびましょう。

そして私の耳を、噛んだ。

私は一目散に駆け出した。

耳鳴りがする。顔が火照る。これはいったい何なのだ。私は狂ってなどいない。狂っているのは私以外の凡てだ。狂っているのはあの少女だ——。後を見てはいけない。あの少女が笑っている。白い脛。赤い血。

——狂いだよ。

——うふふ。（《姑獲鳥の夏》，講談社，p.145。），《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.161。

疊，面對涼子反而不知所措，而當涼子因為重心不穩跌入關口的懷裡時，關口內心因此產生了動搖：

**聽見心臟的鼓動聲。**

**眼前一片空白。**

**腦袋發熱。**

**涼子的呼氣在耳際吹拂。**

**涼子用快要聽不見的聲音說：「請您.....救我」**

**我無法回應。同時，感覺到強烈的暈眩。<sup>135</sup>**

而關口在這裡感受到的「暈眩」可將之視為是要陷入自己內心世界的幻想性暗示，在小說中每當關口感受到「暈眩」時也正意味著，他因為創傷症候群所遺忘的記憶與現實世界的發生的事情正在互相干擾，封閉起來的記憶因為關口越來越靠近事件的核心，蓄勢待發地要傾巢而出，所以也才會在中禪寺秋彥揭發學長藤牧死去的真相時，關口先是感到「**房間緩慢地旋轉起來，世界變得歪斜<sup>136</sup>**。」，之後隨著中禪寺話語的引導，終於打開封閉記憶的開端，並且才能正視藤牧的屍體其實一直都出現在自己的眼前，這時的關口才形容自己的內心狀態：「**我內在的我變得四分五裂，像是麻醉藥消退，眼球內部的混濁物體發生聲音粉碎殆盡<sup>137</sup>**。」，前者的「世界變得歪斜」代表著內心世界與現實世界的交錯互動，所導致的不平衡於是開始有了傾斜，而接下來所說的「我內在的我變得四分五裂」恰好證明了關口的內心幻想世界的存在，隨著記憶的回復導致了幻想世界的崩解，筆者認為京極夏彥也使用了「幻想性」的要素來描寫角色的心境變化，而這個心情變化甚至是與小說中的重要謎團產生關聯。

---

<sup>135</sup> 京極夏彥，「心臟の鼓動が聞こえる。

目の前が真っ白になる。

頭の芯が熱くなる。

涼子の吐息が耳元にかかる。

涼子は消え入りそうな声でいった。『私を……たすけてください……』

私は返事ができなかつた。そして私は、強いを眩暈感じた。(《姑獲鳥の夏》，講談社，p.207。)」《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.218。

<sup>136</sup> 京極夏彥，「部屋がゆっくり回り出した。世界が歪む。(《姑獲鳥の夏》，講談社，p.330。)」《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.343。

<sup>137</sup> 京極夏彥，「私の中で私が碎けた。麻醉が解けて行くように、眼球の裏側の濁りが音を立てて崩れ落ちて行く。(《姑獲鳥の夏》，講談社，p.330。)」《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版，p.343。

這一章筆者從「京極堂系列」的文本裡整理出四個要素來完備「本格推理」的形式，分別是「偵探角色一分为二」、「顛覆的推演過程」、「敘述性與記憶的二重詭計」、「幻想性」。偵探角色一分为二的確立是透過第一人稱敘述者關口巽的創傷症候群經歷，引起讀者對他的不信任，藉此鞏固兩個偵探角色的建立，即便違反推理小說的創作守則，讀者依舊會信服這樣的設計。顛覆的推演過程則是將推演的過程呈現在讀者面前，二重詭計則是製造了精采的謎團，幻想性則是更增添謎團的複雜性以及角色的心境變化，而上述所說的都與「本格推理」所具備「謎團—邏輯性解謎」的構造關係式相符合。下一章將對本章所整理出的要素，從中討論京極夏彥透過這些要素的安排，呈現了什麼樣貌，而這些樣貌又可以如何的回應「本格推理」。

## 第四章 京極夏彥如何回應「本格推理」

在第三章筆者整理了「京極堂系列」裡所使用的四個主要元素來完備其「本格推理」的「謎團—邏輯性解謎」的形式，分別是「偵探一分為二」、「顛覆的推演過程」、「敘述性與記憶的二重詭計」、「幻想性」，我們將在本章指出京極夏彥透過運用這些要素的安排，呈現了什麼樣貌，並結合第二章所提到「本格推理」的概念變遷，試圖提出京極夏彥如何透過小說來回應對「本格推理」的想法。

### 第一節 京極夏彥所呈現的樣貌

#### (1) 偵探角色一分為二呈現偵探的「實相」與「虛相」

在上一章提到在「京極堂系列」裡的偵探角色被一分為二，實際負責推論與解開謎團的是舊書店「京極堂」店主中禪寺秋彥，而名為偵探的榎木津禮二郎擁有著可以看到他人記憶的特殊能力，藉由這項能力來獲取資訊，提供關鍵性的情報給實質上負責解明真相的中禪寺秋彥，好讓他做出正確的推斷，在解決事件的過程中，名為偵探的榎木津從不做線索的追查，用著自身的特殊能力直接看到最為關鍵性的情報，同時因為他已經看到所謂的「真實」情況，所以也不需要做出推論，而實際上整理各方所獲得來的情報，在事件現場解開謎團的是舊書店店主的中禪寺秋彥，以解開謎團的事件場域來說，中禪寺秋彥才是偵探的「實相」，而名為偵探的榎木津則是「虛相」；然而對不曾參與事件中心的角色來說，榎木津的確是名副其實的偵探，例如《狂骨之夢》裡的志怪小說家宇多川崇一開始找關口商量自己妻子的怪異事件時，就希望可以請偵探榎木津來幫忙，顯見在事件以外的角色的確相信也認為榎木津有其能力可以推論出真相，也就是說在解決事件的場域之外，榎木津的確就如同他的職業是偵探，代表著偵探的「實相」，而中禪寺秋彥則不會被認為是偵探，躲在榎木津這個「實相」的背後，成為了「虛相」的代表。

而在《邪魅之零》裡京極夏彥更是透過偵探助手益田龍二的觀察，明白地表達了舊書店「京極堂」店主中禪寺秋彥和名為偵探的榎木津禮二郎能夠合作無間的原因，如同下段所引述的內容：

**偵探……必須是事件的主角**

**所謂事件，是發生在相關的每一個人身上的。當然，有多少關係者應該就有多少個不同的事件。**

**個別的事件。可以視為同一件事的不同面相。**

這代表即便事實只有一個，真相也有無數個。而擁有這許多面相的個別事件的總稱，就是所謂的事件。

事件這個場域，是發生在關係者全員建構出來的世間。關係者愈多，世間就愈廣大。所以世間所說的事件真相，只是在那許許多多的真相上，套上最大公約數的一種。<sup>138</sup>

京極夏彥先是闡述了事件的性質，事件做為場域是由關係者所構成的，而事件本身擁有不同的面相，即便事實只有一個，但真相從不同的關係者來看，可能也有無數個，但是當事件的場域上升到社會階層的時候，所謂的事件真相只能是無數個真相的最大公約數，並非是全部的樣貌。

在敘述完事件的性質之後，接下來則是說明偵探榎木津在事件中所扮演的角色，如同下文所引述：

**但是兇手最終的宿命是從事件被驅逐。**

**只要兇手坐鎮在中心，無論事件的樣貌如何變化、無論解開了多少謎團，都不能算是解決。所謂解決就是將兇手逐出事件這個領域。而逐出兇手之後很多時候那裡便成了空洞。**

**(略)**

**偵探必須是不知從何而來，突然占據事件的中央，接著把兇手驅逐出去。如果不能讓天下人明白事件就是這個人解決的，就沒辦法勝任榎木津所謂的偵探職務。<sup>139</sup>**

---

<sup>138</sup> 京極夏彥，「探偵は——事件の主役にならなければいけないものなのである。

事件と云うものは、関わった人間凡てに対して起きています。当然、関係者の数だけ違った事件がある筈なのだ。

個的な事件は同じ事柄を別の相として捉える。

事實はひとつでも真相は無数にある——と云うことになる。そうした様様な相を持つ個的な事件の総称こそが、所謂事件なのである。

事件と云う場は、取り敢えずは関係者全員が作り出す世間に発生するものなのだ。関係者が多ければ世間は広がる。だから世間で云うところの事件の真相とは、それら多くの真相の上に、最大公約数的に乗っかっているだけのものなのだ。((《邪魅の雫》，講談社，p.286。))，《邪魅之雫(上)》，2014，王華懋譯，獨步文化出版，p.298。

<sup>139</sup> 京極夏彥，「だが、犯人はやがて事件から追い出される運命にある。

中心に犯人が居座っているうちはどれ程様相が変化しようとするに謎が解けようと、解決とは即ち、事件と云う場から犯人を追い出すことなのだ。

也就是說偵探榎木津在事件所扮演的角色便是將原本也在中心的犯罪者驅逐，因為他不會做出任何的推論，而是藉著看到他人記憶直接看到謎底的方式，以一種真理的狀態存在在故事中。

那麼實際做出推論的中禪寺秋彥又是如何，則如同下文指出：

**那位祈禱師，將社會與世間，世間與個人的關係暫時化為白紙，把事件發生的場域本身予以解體。**

**然後再讓相關者個人直接面對世界。**

**像這樣，讓所有個別的世界幾近徹底地無效化之後，祈禱師再次將世間、社會、與每一個人個人重新組合起來。透過這樣，使事件變質為完全不同的事物。<sup>140</sup>**

有別於跳過推理程序的榎木津，實際負責推論的中禪寺秋彥所做的就是取消各個階層的關係，使其無效化，將事件的場域予以解體，然後再將社會、世間、個人關係重新組合，使事件轉化成不同的事物，完成所謂的「驅魔」。

那麼中禪寺秋彥和榎木津禮二郎的分工合作又呈現了什麼結果：

**因為要逐一讓世人了解毫無道理地匯聚一處的個別真相，是根本不可能的事。**

**所以……祈禱師利用了偵探。**

**中禪寺或許僅在處理跟犯罪有關的案件時，會透過製造出一個榎木津解決的**

---

追い出した後、そこは空洞になることが多い。

(略)

探偵は、どこからともなくやって来て、いきなり事件の真ん中立ち、そこから犯人を追いきなくてはいけないものなのである。この人が解決してくれたのだと天下に知らしめることが出来ないのであれば、榎木津の云う探偵は務まらないのだ。(《邪魅の雫》，講談社，p.287-288。)，《邪魅之雫(上)》，2014，王華懋譯，獨步文化出版，p.299。

<sup>140</sup> 京極夏彥，「かの拝み屋は、社会と世間の、世間と個人の関係を一旦反故にして、事件の起きている場そのものを解体してしまうのだ。

そして、関係者個人に直接世界を見せ付けるのである。

そうやって、個々の事件を限りなく無効にしてしまってから、拝み屋は再度世間を、社会を、個人個人に組み直してやるのである。そうすることで事件は全く別なものに変質してしまう。(《邪魅の雫》，講談社，p.290。)，《邪魅之雫(上)》，2014，王華懋譯，獨步文化出版，p.301。

事件這種新的事件，來完成驅魔行動。

益田從以前就一直在懷疑。他認為對中禪寺的工作而言，榎木津應該只是個礙事的存在，而對榎木津來說，中禪寺的工作應該也只是多餘的程序罷了。然而並非如此。

他們的關係是互補的。<sup>141</sup>

如同前面說真相有無數個面向，呈現到社會階層上的只會有最大公約數的事件真相，於是中禪寺秋彥所做的便是製造是「榎木津解決事件」這樣的結果，讓社會大眾知道的就是解決事件的人是榎木津，而這也正是筆者在前面所提及的，不曾參與事件的人都認為解開真相的就是名為偵探的榎木津，中禪寺則是躲在他的身後，而偵探角色一分为二所呈現的「實相」與「虛相」所顯現的便是一種共生互補的關係。

## (2) 顛覆的推演過程造就整體故事的重新敘述

在「京極堂系列」中利用角色改變自身追求事物的情況以及事件構造的不同，導致先前建立起的推論遭到毀壞必須重新整理，與此同時，整體的故事也將會要再重新敘述一遍，筆者認為這樣的創作手法其實顛覆了推理小說中，總是循著偵探腳步看待故事的時間線性觀點。

再者，筆者也認為將先前的推論必須重新整理的方式，是將故事往後延續再度製造故事高潮點的一個手段，因為推演過程所帶來的便是邁向解開謎團的道路，對推理小說而言，解開謎團是極其重要的關鍵點，對長篇小說來說要將解開謎團的這個部分放到最後，就必須確保前面的情節要能足夠引人入勝，抓住讀者的目光，但是閱讀推理小說的樂趣也在於能從情節安排中抽絲剝繭，在故事的中段便開始鋪陳有解開謎團的可能性，試圖去解決部分的謎團，但角色追求事物的轉變以及提示事件發生的構造，則展現了還

---

<sup>141</sup> 京極夏彥，「不条理で輻輳的な個々の真相を逐一世間に知らしめることは先ず以て不可能だからである。

だから——。

拝み屋は探偵を利用しているのだ。中禪寺は、犯罪絡みの案件を扱う場合、榎木津は解決した事件と云う新しい事件を作ること、憑物落しを完成させているのかもしれない。

益田は兼業、中禪寺の仕事にとって榎木津は邪魔なだけの存在ではないのかと疑っていた。また、榎木津にとっても中禪寺の仕事は余計なものではないのか——とも。

それは違うのだ。

連中は補完関係にあるのだ。（《邪魅の雫》，講談社，p.291。），《邪魅之雫（上）》，2014，王華懋譯，獨步文化出版，p.302。

有部分的謎團尚未解決，有了新的發展方向故事則得以延續，迎來另一波的精彩點，增加小說的可讀性。

### (3) 記憶的錯置與操弄呈現出證據的可詮釋性

記憶的混淆錯置與操弄可以說是解開「京極堂系列」裡眾多謎團的關鍵，《姑獲鳥之夏》裡因為記憶的封閉導致主要角色看不見事件的真相；《狂骨之夢》裡因為記憶的錯置帶來的悲劇；《塗佛之宴：備宴與撤宴》則是一再藉由故事中的人物告知讀者記憶可以被操控、可以捨棄不需要的記憶並且植入所需的記憶，顯示出記憶的不可靠與可詮釋性；同時若與榎木津總是觀看他人記憶藉此獲取關鍵性的情報的這一點做出聯想，顯現出記憶作為證據是有破綻而且具有詮釋性的空間，讀者本來是可以從作者所提供的證據，來得到推理過程所挾帶的樂趣，然而證據的可詮釋性帶來了破壞公平性的危機。

但從另一個角度來思考，記憶的混淆錯置也可能是避免謎團被解開的延遲手法，藉由這些關於記憶的混淆與錯置的敘述讓解開謎團的步伐放慢，在《狂骨之夢》和《塗佛之宴：備宴與撤宴》中都可以觀察到因為記憶混淆的劇情安排，造成整體故事在一種迷霧又看不清的局面裡，這樣的方式其實非常挑戰讀者閱讀小說的耐性，但與此同時讀者想要知道故事最後的真相會如何被解決的心情也隨之高漲，當事件的真相被完全解開時，知道前面所安排的記憶錯置與混淆的描述都是有意為之，最後得以知道事件整體樣貌的愉快感，反而掩蓋過對公平性所產生的質疑。

## 第二節 回應與「本格推理」概念變遷的相關問題

本節所要整理的是京極夏彥如何透過「京極堂系列」來回應「本格推理」概念變化，筆者將分為「後期昆恩問題」以及「文學式本格論」的兩個角度來加以敘述。

### (1) 後期昆恩問題

在第二章的第一節有提到的「後期昆恩問題」，主要是針對偵探的推理完備性提出質疑，針對這個問題京極夏彥在「京極堂系列」運用的方式便是將偵探角色一分為二，名為偵探的榎木津有看到他人記憶的特殊能力，負責實行推理的中禪寺秋彥會根據他所提供的情報來確認證據的真偽並作出推論，並邁向解決事件之路，但有趣的是京極夏彥為偵探組合做出良好的解釋之後，在《絡新婦之理》中小說家關口巽和中禪寺秋彥卻又有下面的一段對話：

榎木津的視網膜，似乎能夠重新構成他人的記憶。因為是映在視網膜上，所以只限於視覺的記憶。其中的原理，我不管聽幾遍還是不明白，而且除了本人以外，誰也不知道究竟是不是真的。不過，榎木津的眼光從來沒有落空過。

「那沒得逃避吧？這跟被看到的人的意識無關吧？」

應該沒有辦法恣意地——意識性地操作榎木津會看到的情報，因為榎木津看到的，並不是人心。

「所以說，只要老實招出原本的情景就行了，然後為那個情景——記憶加上不同的解釋，那樣的話榎木津也就只能那麼解釋了。」<sup>142</sup>

兩人討論起事件的真兇如何能夠逃過榎木津的眼睛，中禪寺認為雖然無法不讓榎木津看到記憶，但卻可以透過對記憶的詮釋讓榎木津無法察覺到真兇的謊言，經由這樣的劇情安排，京極夏彥除了曝露了作為關鍵性情報的他人記憶，本來就不具備的可信度一事，同時也推翻了自己前面所苦心經營的說詞。

乍看之下京極夏彥的確是推翻了自己辛苦經營的偵探角色一分為二的策略運用，而且顯露出他的安排上的破綻，但筆者認為這種破綻其實是京極夏彥有意為之的結果，仔細觀察他所運用的「本格推理」要素都有其讓人疑惑之處，第三章第二節所講到的顛覆的推演過程，除了在作品中裡會重新推翻先前的推理結果以外，作品與作品之間所使用的原理也不同，第二作《魍魎之匣》認為事件要分開來看才能獲得解決，但到了第三作《狂骨之夢》卻又告訴讀者事件必須要串再一起才能解決，像這樣的推演過程不免會引起「京極堂系列」到底是根據怎樣的邏輯性在推論事件的疑問；再來看到第三節所提到的使用敘述性和記憶的二重詭計，敘述性詭計本身就是極為顛覆本格推理小說中的敘事

---

<sup>142</sup> 京極夏彥，「榎木津の網膜には、他人の記憶が再構成されるらしい。無論網膜に映るのだから視覚的記憶に制限されている。理屈は何度聞いても解らないし、本人以下真偽の程は知れぬ。ただ、外れたことはない。

『それは防ぎようがない。当人が意識するしないは関係ないのだろうか？』

恣意的に——意識的に、榎木津に見える情報进行操作することは出来ない筈だ。榎木津に見えるのは、人の心ではないからである。

『そのままの情景を素直に告白するのさ。そしてその情景——記憶に別の意味付けをする。そうすれば榎木津はそう思うしかないからな』（《絡新婦の理》，講談社，p.821。），《絡新婦之理》，2009，王華懋譯，獨步文化出版，p.462，原引用的中文版將「そうすれば榎木津はそう思うしかないからな」翻譯為「因為榎木津也只能那麼解釋了」，但筆者認為這句應該翻譯為「那樣的話榎木津也就只能那麼解釋了」，故這句話採用筆者自譯，其餘皆為獨步文化的中文版翻譯，在這裡特此說明。

秩序，而記憶本身就如同前面所描述的存在著不確定和被操弄的可能性，使得他作為詭計從頭到尾都暴露在一種無法取信於人的狀態之下，但筆者認為這種種的不確定性與破綻正是京極夏彥回應「後期昆恩問題」的一種方式，那便是不去追求偵探的推理完備性而是明白的呈現出破綻之處讓讀者知道。即便這些破綻之處毫不掩飾地呈現，那麼讀者又為何會被說服，以先前所舉的《絡新婦之理》來說，由於故事的登場人物一直處在真兇的操控之中，角色的一舉一動都是因真凶介入而行動，在登場人物都被操控的狀態下，讀者這方也有莫名地被控制住的閱讀感，非常想要掙脫其中並看到事情的真相，所以即便透過中禪寺與關口的對話，毀壞了京極夏彥原本經營好的合作關係，但在看到真凶現身時，那種閱讀的不快感反而消失，對於榎木津的能夠看到他人記憶的能力的失效反而變得不是那麼在意，也會當成只是榎木津能力的一時失誤而已，這樣的感受消除了對兩位偵探組合的懷疑。

再者，「後期昆恩問題」的另一個討論議題，因為事件的犯人是意識到偵探的存在才會去製造假的線索，這些假線索可能是現場的微量跡證，也可能是一具新的屍體，也就是說偵探角色的介入往往帶來更多的事件犧牲者，筆者認為京極夏彥的確有意識到這個問題，所以每當事件發生時，負責做出推論解決事件的中禪寺秋彥幾乎都不曾主動介入事件，而是間接與事件相關人士產生關聯或是受到登場人物的拜託才得以出面解決事件，但有趣的點在於，展現因為介入事件反而影響整個故事發展的則是小說家關口巽，在《姑獲鳥之夏》中若不是他積極地介入事件，也許整個故事都不會有所發展，但筆者認為這是將關口這樣的角色推上火線代替偵探角色，藉以避開偵探因為解決謎團所產生出來的問題。

## （2）文學式本格論

在大正末期的甲賀三郎以及木木高太郎的「本格派」和「文學派」的論爭中，江戶川亂步表達認為在不破壞解謎樂趣的前提下，他並不排斥文學手法；而在戰後他面對木木所提出的純文學論卻也不表同意，原因在於純文學在他看來是現實主義的層面，但他心中所追求的偵探小說則是愛倫·坡的邏輯性解謎小說，而偵探小說的樂趣所在是虛構一個架空的現實，而他認為最理想的狀況就是文學式本格論，亦即不減少「本格」偵探的趣味又融入文學的手法。而筆者認為京極夏彥的「京極堂系列」小說的確會透過去創造一個虛構的架空現實並融入文學的手法，首先可以觀察整個「京極堂系列」的故事背景皆在戰後，京極會透過描述角色的戰爭時的體驗、經歷過戰爭後對角色的影響、女性權益問題等現實世界會有所關注的議題，但小說中所發生的奇怪、詭異事件又會不斷地

提醒你其實是一個虛構的假想世界；在文學手法方面，京極會試圖去描述角色的心境，並透過解決事件來面對他的心理問題；而在小說中的「本格」偵探趣味也仍舊存在，會有令人覺得不可思議的謎團和解決謎團的推演過程。所以筆者認為「京極堂系列」有試著去回應江戶川亂步所說的文學式本格論的可能性。

從本章第一節所整理出京極夏彥所呈現的樣貌，有偵探的實相與虛相、因為得知事件的構造所以故事面臨重新推論以及證據的可詮釋性等，即便這些樣貌帶來破綻之處，但在京極夏彥的故事內容編排下，還是維持在「本格推理」所謂的「謎團—邏輯性解謎」的構造形式裡，透過偵探一分為二、顛覆的推演過程、二重詭計這些要素規則的變動，來營造一種作者與讀者之間的競賽遊戲關係，不同於讀者可以循著線索來尋找真相的公平競爭關係，我們可以說，京極夏彥所安排的並非是與案件相關的巧妙線索，而是關於構成「本格推理」形式要素的變動。換句話說，京極夏彥的作品所要解開的謎底並非是事件的真相，而是在於形式要素規則如何被改變了。

## 第五章 結論

### 第一節 小結

本篇論文最初的疑問便是京極夏彥的出道作《姑獲鳥之夏》一度被認為是「反推理小說」，而到了《魍魎之匣》之後，為什麼整個「京極堂系列」就被認可在「本格推理」的範疇之中？筆者開始思考究竟「本格推理」的概念是什麼？再透過第二章的「本格推理」概念的回顧以及發掘其象徵意義，的確可以發現關於「本格推理」的概念確實是有所變化，而且從所謂的「邏輯性推演」到「要具備良好謎團的邏輯性解謎」再到「具備社會性的邏輯性解謎」，然後再發展到需要「具備幻想性的邏輯性解謎」以及「敘述性詭計」帶來的對推理小說的破壞與解構；概念變化的象徵意義，也從一開始是相對於早期英美偵探小說到後來所要抗衡的則是推理小說內部不同風格的作品，是自己與自己之間的競爭對話，同時「幻想性」的這一個特性影響了後·新本格時期，使得「本格推理」的概念變得更多元，筆者認為「京極堂系列」的評價會有前後不一的原因在此；而第三章發現京極夏彥用了「偵探角色一分為二」、「顛覆的推演過程」、「敘述性與記憶的二重詭計」、「幻想性」的四個元素來完備「京極堂系列」裡的「本格推理」形式；第四章則指出京極夏彥透過運用這些要素，呈現出偵探的「實相」與「虛相」、推演過程使得整體故事的重新敘述以及曝露記憶作為證據時的可詮釋性，這個呈現的結果帶來的破綻之處，卻在京極夏彥的故事內容與角色設計的編排下，還是維持在「本格推理」所謂的「謎團—邏輯性解謎」的構造形式裡，所以即便系列作品的評價前後不一，最後他的作品還是歸類在「本格推理」之中。

筆者在一開始閱讀京極夏彥的「京極堂系列」時，覺得他的小說充滿著與傳統「本格推理」不同的元素，謎團的設計也十分挑戰作者與讀者之間的信賴關係，曾經認為京極夏彥的書寫意圖是要突破「本格推理」的形式限制，但後來發現並非如此，京極夏彥專注的地方在於「本格推理」形式要素的變動上，他和讀者之間所進行的競賽遊戲關係，並不是本格推理小說所要求的公平競爭關係，也就是讀者可以循著線索來尋找真相，他想進行以及希望讀者發現的是形式要素規則如何被改變了，換言之，不是要跳出「本格推理」的框架，而是在那其中玩弄推理小說的規則，有意識地在作品中呈現推理小說的既定規則並且透過角色設計與情節安排對此予以質疑和顛覆。

## 第二節 未來展望

本篇論文主要從本格推理的角度來觀察京極堂系列，並且著重分析在京極夏彥如何利用本格推理的形式來書寫他的作品，由於推理小說是否成立的其中之一要點便是必須要有負責推理並且解開謎團的偵探角色存在，所以即便登場人物眾多，本論文的角色分析重心仍舊放在的確有掌握事件真相的證據以及揭開謎團的偵探角色身上，對於其他有類似做出推論推理的角色則沒有做詳盡的分析，例如主要登場人物的刑警木場修太郎和青木文藏、雜誌記者的中禪寺敦子、攝影師鳥口守彥、偵探助手益田龍二；因為個別事件而出現的登場角色，《絡新婦之理》的吳美由紀、《塗佛之宴》的織作茜，這些角色都曾經推測出事件的部分真相，特別是女性角色的活躍都讓人留下深刻印象，雜誌記者的中禪寺敦子經常是負責對於滔滔不絕講述事件題材、淵流的中禪寺秋彥提出疑問，讀者可藉由敦子的提問來釐清中禪寺冗長又複雜的歷史與名詞解釋，並且藉由敦子的引導，察覺這些龐大知識與事件的關聯；在《絡新婦之理》登場的女學生吳美由紀更是靠著自身的觀察能力，察覺發生在自己校園中一連串死亡事件的幕後真兇；《塗佛之宴》的織作茜雖然只是接觸到繁瑣複雜計畫中的一個環節，便已經解開部分的真相，並且領悟到背後還有更大的力量在操控整個事件的發展，甚至是觀察出事件發展的整體構造，由於並非是偵探角色，她們勢必是只能掌握部分事實並且位於偵探角色全知全能的觀點之下，礙於並非是本篇論文關注的焦點，無法針對女性角色作更進一步的討論，盼望能有機會針對京極堂系列所出現的女性角色與在其他本格推理的作品中所出現的女性角色作出比較性的分析與討論，希望從另一個觀點來觀察本格推理範疇下的作品。

## 參考文獻

### 一、日文文本

1. 《姑獲鳥の夏》，1994，講談社。
2. 《魍魎の匣》，1995，講談社。
3. 《狂骨の夢》，1995，講談社。
4. 《鉄鼠の檻》，1996，講談社。
5. 《絡新婦の理》，1996，講談社。
6. 《塗仏の宴 宴の支度》，1998，講談社。
7. 《塗仏の宴 宴の始末》，1998，講談社。
8. 《陰摩羅鬼の瑕》，2003，講談社。
9. 《邪魅の雫》，2006，講談社。

### 中譯版文本

1. 《姑獲鳥之夏》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版。
2. 《魍魎之匣》，2007，林哲逸譯，獨步文化出版。
3. 《狂骨之夢》，2008，蔡佩青譯，獨步文化出版。
4. 《鐵鼠之檻》，2008，王華懋譯，獨步文化出版。
5. 《絡新婦之理》，2009，王華懋譯，獨步文化出版。
6. 《塗佛之宴：備宴》，2010，王華懋譯，獨步文化出版。
7. 《塗佛之宴：撤宴》，2010，王華懋譯，獨步文化出版。
8. 《陰摩羅鬼之瑕》，2011，王華懋譯，獨步文化出版。
9. 《邪魅之雫》，2014，王華懋譯，獨步文化出版。

### 二、中文書籍

1. 《布朗神父的秘密》，2004，G.K.Chesterton，景翔譯，小知堂。
2. 《謎詭—日本推理情報誌（創刊號）》，2006，獨步文化編輯部，獨步文化出版。
3. 《謎詭2》，2007，獨步文化編輯部，獨步文化出版。
4. 《謎詭3》，2008，獨步文化編輯部，獨步文化出版。
5. 《謎詭4：日本推理情報誌》，2009，獨步文化編輯部，獨步文化出版。
6. 《謎詭·偵探·推理：日本推理作家與作品》，2009，傅博，獨步文化出版。

7. 《斜目而視：透過通俗文化看拉康》，2011，斯拉沃熱·齊澤克(Slavoj Žižek)，李廣茂譯，浙江大學出版。
8. 《推理小說這樣讀》，2011，詹姆絲 P.D James，謝佩姣譯，聯經出版社。
9. 《血腥的謀殺—西方偵探小說史》，2011，Julian Symons，崔萍、劉怡菲、劉臻譯，新星出版社。
10. 《謎詭 5：京極堂小宇宙全攻略》，2011，獨步文化編輯部，獨步文化出版。
11. 《幻影城主》，2012，江戶川亂步，王華懋譯，獨步文化出版。
12. 《深夜遇見愛倫坡》，2012，Edgar Allan Poe，曹明倫編譯，智學堂文化出版。
13. 《清晨遇見愛倫坡》，2012，Edgar Allan Poe，江瑞芹編譯，智學堂文化出版。
14. 《動物化的後現代：御宅族如何影響日本社會》，2012，東浩紀，褚炫初譯，大藝出版。
15. 《當神話開始思考：網路社會的文化論》，2012，福嶋亮大，蘇文淑譯，大藝出版。
16. 《12 神探俱樂部》，2012，帕布羅·桑帝斯，葉淑吟譯，漫遊者文化出版。
17. 《月光石》，2013，威廉·威爾基·柯林斯，顏慧儀譯，商周出版。
18. 《獨眼少女》，2013，麻耶雄嵩，邱香凝譯，新雨出版社。
19. 《越境與譯徑—當代台灣推理小說的身體翻譯與跨國生成》，2013，陳國偉，聯合文學出版。
20. 《暢銷作家寫作全技巧：成為頂尖小說家的十堂必修課》，2014，大澤在昌，邱振瑞譯，野人出版。

### 三、中文論文

1. 〈以佛洛伊德精神分析學解讀《姑獲鳥之夏》之角色〉，2008，霍立桓，中國文化大學。

### 四、日文書籍

1. 《ミステリーの社会学—近代的「気晴らし」の条件》，1989，高橋哲雄，中公新書。
2. 《本格ミステリー宣言》，1993，島田莊司，講談社文庫。
3. 《本格ミステリーの現在》，1997，笠井潔，国書刊行会。
4. 《探偵小説論 I 氾濫の形式》，1998，笠井潔，東京創元社。
5. 《探偵小説論 II 虚空の螺旋》，1998，笠井潔，東京創元社。

6. 《探偵小説辞典》，1998，中島河太郎，講談社文庫。
7. 《幻想文学 第55号 ミステリ vs 幻想文学，小特集◎京極夏彦考》，1999，アトリエ OCTA。
8. 《京極夏彦の世界》，1999，青弓社。
9. 《ユリイカ 特集=ミステリ・ルネッサンス》，1999，青土社。
10. 《京極夏彦ミステリー研究編》，2001，鼎書房。
11. 《探偵小説論序説》，2002，笠井潔，光文社。
12. 《江戸川乱歩全集 第26巻 幻影城》，2003，江戸川乱歩，光文社文庫。
13. 《江戸川乱歩全集 第27巻 続・幻影城》，2004，江戸川乱歩，光文社文庫。
14. 《ユリイカ 2004年9月臨時増刊号 総特集=西尾維新》，2004，青土社。
15. 《探偵小説と二〇世紀精神》，2005，笠井潔，東京創元社。
16. 《論理の蜘蛛の巣の中で》，2006，巽昌章，講談社。
17. 《探偵小説の論理学—ラッセル論理学とクイーン、笠井潔、西尾維新の探偵小説》，2007，小森健太郎，南雲堂。
18. 《法月綸太郎ミステリー塾 国内編 名探偵はなぜ時代から逃れられないのか》，2007，法月綸太郎，講談社。
19. 《法月綸太郎ミステリー塾 海外編 複雑な殺人芸術》，2007，法月綸太郎，講談社。
20. 《探偵小説論 III 昭和の死》，2008，笠井潔，東京創元社。
21. 《探偵小説は「セカイ」と遭遇した》，2008，笠井潔，南雲堂。
22. 《探偵小説のクリティカル・ターン》，2008，限界小説研究会（編集），南雲堂
23. 《現代本格ミステリの研究—「後期クイーン的問題」をめぐって》，2010，諸岡卓真，北海道大学出版会。
24. 《探偵小説と叙述トリック》，2011，笠井潔，東京創元社。
25. 《幻視者のリアル》，2011，千街晶之，東京創元社。
26. 《21世紀探偵小説 ポスト新本格と論理の崩壊》，2012，限界小説研究会（編集），南雲堂。
27. 《新本格ミステリのお話をしよう》，2012，佳多山大地，講談社。
28. 《探偵小説の様相論理学》，2012，小森健太郎，南雲堂。
29. 《日本推理小説論争史》，2013，郷原宏，双葉社。
30. 《変格探偵小説入門——奇想の遺産》，2013，谷口基，岩波書店。

31. 《エラリー・クイーンの騎士たち—横溝正史から新本格作家まで》, 2013, 飯城勇三, 論創社。
32. 《日本探偵小説を読む》, 2013, 諸岡卓真、押野武志, 北海道大学出版会。

#### 五、日文論文

1. 〈京極夏彦研究—「妖怪」小説の意味〉, 2005, 横山真由子, 清心語文(7)。
2. 〈京極作品における「憑物」と時代設定における意図—百鬼夜行シリーズと百物語シリーズについて〉, 2007, 藤原由加里, 清心語文(9)。
3. 《清涼院流水の異端性—出世作と本格ミステリーとの比較から—》, 2007, 林姁儀, 輔仁大學。
4. 〈京極堂シリーズの謎:登場人物・展開を中心として〉, 2008, 高橋昇、大場未希, 九州女子大学紀要・人文・社会科学編。

#### 六、網路資料

1. 〈後期的埃勒裡・奎因：變革與探索〉, by mysteryvillage, <http://blog.yam.com/mysteryvillage/article/123050>, 2015/07/21 閱覽。
2. 陳國偉, 〈書與人：妖怪, 是日本的名字—專訪日本小說家京極夏彦〉, 自由時報副刊, 2012/10/28。  
<http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/626080/print>, 2015/07/21 閱覽。