

ミステリ

October 11.2000 瀬古あゆ美

第1章 日本における呼称の整理、ミステリとは何か

この章ではまず、論に入る前に基本的な用語の整理を行う。以下、おそらくあるていどこのジャンルに親しんだ読者であればあまりに自明と思われる語を、その自明さゆえに並べた。それは、まさにその自明とされている「ミステリ」とはいったい何であるのか、その根本を問うことがこの勉強会の目標のひとつであるからに他ならない。

探偵小説：日本でこの種の小説を指すのに用いられた、最もはじめの用語。日本に英米のミステリが輸入され、「新青年」等に掲載された際に登場した。「detective story*1」の直訳であろう。

推理小説：1946年の当用漢字表の公布をうけて、「偵」の字が新聞等で使われなくなり、代替的な用語としてジャーナリズムから発生。それ以後も、この言葉に違和感があるとして一部では「探偵小説」の語が現在でも用いられていく。

本格：「変格」と対をなすものとして甲賀三郎によって発明された用語。翻訳の「探偵小説」の形式をまねて、日本でも探偵の出てくる謎解き小説が書かれるようになったが、それらは論理的な解決を重視せず、事件や場面の雰囲気のおどろおどろしさなどを強調したものだったため、これを「変格」にすぎないとし、ミステリの王道は英米をお手本にした「本格」、すなわち謎解きのロジックにこそあると甲賀は主張した。現在では、謎があり、それを解くための伏線が作中にちりばめられ、最後にそれが論理的に解決されるという小説をさしてこう言う、またはこの語を冠する。

ミステリー*2：現在最も広範に用いられる。出版社の宣伝用語、売れるおまじない。殺人、事件、謎、怪奇、そういった要素を少しでも含む小

説に対して惹句として乱用される傾向がある。「エンタテインメント」とほぼ同じ意味、または併せてジャンル名として用いられることも多く、どうかすると「小説」それ自体がほとんど「ミステリー」と呼ばれてしまっている。そのため、こだわりがある読者・作者ほどこの語を避ける。

ミステリ *3 : 愛好家たちはこう表記することが多い。「ミステリー」とは異なり、「本格」の要素をふくんでいる小説をさしている。つまり「はじめにミステリ(という言葉)ありき」ではなく、「はじめに本格(というエッセンス)ありき」。

第2章 ミステリーの発生、派生

<社会>

19世紀末頃には、民主主義、市民社会のある程度の達成、成熟により、犯罪解決のための合理的立証が必要になっていた。市民社会において、復讐や決闘は禁止され、また特権階級による合法的な殺人も減少し、犯罪を取り締まる側も、権威や組織力だけでは犯罪者を処罰することができなくなる。つまりここにロジックを担うものとしての探偵(職業探偵、探偵役の素人や警官)なるものの介在する余地が生じる。

戦後民主主義の日本においてミステリが一貫して人気ある読み物であった理由もそこにとれる。同様に、科学的イコール普遍的に正しい、という理解が共通のものになったことも、ミステリが成立する大前提としてある。

<技術>

1900年頃に技術的複製はある水準に到達した。ここに至って技術的複製は、従来伝えられてきた芸術作品すべてをその対象としはじめ、またそれらの作品が作用する仕方にきわめて深い変化をもたらしはじめただけでなく、芸術の技法のあいだに、独自の地位を獲得したのである。(ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」*4)

19世紀末から20世紀初頭にかけて、「複製技術時代」が到来する。その高度な複製技術によって、芸術作品にはあらたに改良可能性という要素が

もたらされた。それは同時にそれまで芸術の要素としてあった一回性と持続性を失効させ、それらは一時性と反復可能性にとってかわることとなる。

こうして、芸術作品は各々のジャンルのなかで、そのあり方を大きく変化させていく。

ミステリは、まさに反復され、複製されつづける形式である。そしてまた複製技術時代の反復可能性とは、その作品が一回のみ表れるのではなく保持されるようになった、ということでもある。そしてミステリのトリックは、過去の例として累積され、より良いものになろうとする。

<都市の群衆>

20世紀は、生と死とが非特権化された時代のことでもある。そこで、ハイデガー的なかたちでミステリについて考えることも可能だ。

ミステリのなかで、死体が非常に特権的な存在であること。それははじめ犯人によって、次に探偵によって、二重に意味を付与される。また登場人物たちも、それぞれに必要な不可欠な存在である。これは大量死 / 大量生の時代における、無意味な死者、無意味な生者に、小説の世界のなかでせめて意味を見出したいという大衆の願望にそぐうものであったといえる。

しかしながら、そうして意味を持つことができたはずのキャラクターたちは、同時に、何らその人間的中身を問われない、必要ともされない駒にすぎない存在ともなってしまう。

第3章 日本のミステリ

<日本のミステリ史>

- ・1887年「黒猫」「モルグ街の殺人」紹介

この当時、英米の探偵小説は、正確な翻訳ではなく、舞台を日本に移し替えたりストーリーの骨格だけを借りてくるといった「翻案」として日本に紹介された。

- ・1920年「新青年」刊行開始

代表的な作家は、江戸川乱歩、小栗虫太郎、久生十蘭ら。本格というより変格。読者層は少年から青年が主。第二次世界大戦の勃発により衰退。

- ・1946年「宝石」創刊開始。「本陣殺人事件」横溝正史
- ・1957年「点と線」松本清張

主に社会人層を讀者として、社会派ミステリがブームとなる。本格ミステリのように謎解きを主眼とするのではなく、社会的テーマを取り入れたこれらの作品群は、ミステリの進化であるにとらえられ、本格ミステリの地位は低下していく。社会派を受け入れられなかった青少年の本格読者は、この衰退とともに海外小説やSFへ移行することになる。

高度経済成長という時代の流れが社会派を受け入れたということが、それら主題性をむしろ排除する本格ミステリの不遇を招いたことは確かである。しかしながらそこには、相互批判、論争、優秀な批評の欠如による本格ミステリの腰の弱さも、少なからず原因としてはたらいっていたと言える。

- ・1960年代後半、江戸川乱歩、小栗虫太郎、久生十蘭、夢野久作の復刊ブーム
- ・1964年「虚無への供物」中井英夫（後述）
- ・1970年代中頃、横溝正史ブーム、「幻影城」創刊

<新本格>

はじまり

1987年、綾辻行人が「十角館の殺人」で、講談社ノベルスからデビューする。この時の宣伝文句が「新本格」という造語であり、以降の本格ブームの波のなかから表れた作家・作品は、ひとまとめにこの名前で呼ばれることとなった。

綾辻の登場する前の10年間は、本格ミステリ不遇の時代でありながら、この新本格ブームの準備期間ともなっていた。竹本健治の「匣の中の失楽」をはじめとして、笠井潔の矢吹駆シリーズ、島田荘司「占星術殺人事件」、栗本薫「ぼくらの時代」など、本格ミステリの傑作がこの時期に幾つも書かれている。

ブームの内実

綾辻行人、法月倫太郎、有栖川有栖ら最も早い新本格世代の作家たちは、

自分がミステリ作家になろうと考えた動機として、口を揃えて、戦後の黄金期本格ミステリへの愛着と、同時代の本格ミステリの不振をあげている。いわば彼らは、まずはじめには、本格ミステリへの無邪気な思い入れ、憧れ、信奉だけを持っていた。それは作中に古典的な本格コードを多量に導入する姿勢によっても明らかである。

しかし彼らのそのような姿勢は、「新本格バッシング」と呼ばれる猛烈な批判を浴びた。曰く、旧時代的な謎解きの趣向を導入するのはミステリの退化である。キャラクターが平面的で、全く人間が描けていない、等。

第三の波の失速は早く、1992年頃までに、第一世代のシリーズ探偵ものは相次いで中断した。これは、新本格批判のような理由からではない。新本格世代が直面したのは、探偵の無根拠性という、ミステリの成立の根幹を揺るがす問題だった。

第4章 「探偵・犯人・被害者／作者・読者」、ミステリの構造

<人物配置>

基本構造

犯人=作者：真相を知っている。

被害者=作品：犯人によって生み出され、探偵によって読み解かれる。

探偵=読者：読者は探偵に感情移入し、探偵の目線で事件を見る。だが同時に、その限りにおいて、解決編まではトリックが見破れないという作者の罫の内にいる。

応用編

探偵=作者：この場合、探偵という登場人物は、作者の代弁者として、いわば透明な存在。最も「キャラ立ち」しているように見える登場人物であるに関わらず、「名探偵」であればどの固有名にも（ホームズでもエラリーでもデュパンでも京極堂でも島田潔でもキッド・ピストルズでも）置換可能なプログラムにすぎない。しかしまた同時に、同じような事件（を細部にわたって特定のそれと規定するものとしての犯人と被害者）でも、探

偵が違えば別の作品として読まれる。つまり、探偵という空虚な「キャラ」を中心にして、作品としてのミステリは成立している。(では逆に、探偵が登場すれば「探偵小説」といえるのか？ つまり、探偵という役名の人間が小説内にでてくる小説を、ミステリと規定して良いのか。これは良い。「記号」としての探偵が導入されることは、ミステリの要素のひとつである。)また、ゲーデル問題という観点に立ったとき、探偵と作者が比喻でなく本当に同一の存在であったならば、そのようなメタレベルの発生は回避できる。

被害者=読者：トリックを見破れない読者は、被害者と同じ立場にいる。

犯人=読者

神編

犯人=神：事件のはじまりにおいて、彼だけが真相を知り、他の登場人物をすべて翻弄し、事件を支配している。これを上記の犯人=作者と同じ意味だととらえたとき、作者=神が導き出される。(右向きの矢印つきの等号を想像して貰いたい)

探偵=神：結末において、犯人=神は反転し、こう変わる。探偵は事件ばかりでなく、全体を支配する立場にある。ミステリの構造の本質。

作者=神：作品の一字一句、世界を把握する者。作中の作者=作者として書かれる場合においても、作中の作者の背後に、大文字の権力者としての作者が隠れている。

読者=神：恣意的に読む存在として。また、「キャラ萌え」的に、メタ的に読んでいく者として。

<「キャラ」としての登場人物>

「人間が描けていない」

新本格バッシングの際に言われた「人間が描けていない」という言葉は、大きく2種類の意味に取れる。ひとつは小説としての技巧の稚拙さ、つまり、登場人物の誰が誰であるか見分けがつく程度の書きわけ、書き込みすらなされていない、という意味。それからもうひとつ、登場人物がリアリズム小説の基準から外れた存在であり、現実的でない、という意味がある。

前者はプロの作家としての意識を問うものであり、当然の批判と言えるが、当時のバッシングでは多く後者の意味でその言葉が用いられていた。

ミステリのなかの駒

すなわちそれは、内面がなく、表面的、キャラクター的であるということであったかもしれない。探偵のコードは、そもそも特権的な外部者として事件に介入し、内面や人間性を排除された、ゆえに事件に対して完全に客観的な立場に立つことができる、というものだった。特殊な役割を与えられ、それぞれに特権化された人間であるはずの登場人物たちは、同時に作品のなかでは駒でしかない。

それは第一に、ミステリを洗練する方法であった。しかしまた同時に、作者が意識的にそうであったかどうかとは無関係に、その図式は空虚な生を生きるという時代を的確に写していたとも言える。

キャラ立ち

特に新本格以降の作品に、事件 / 作品に完全に従属するための、作者の手先としての駒でしかない探偵が、読者のなかで自立していくという現象が見られた。それは単に、ヒーローとしての探偵に憧れが集まる、といった(明智小五郎と少年探偵団の模倣のような)範囲を超えて、たとえばやおい系同人誌業界で、それらのパロディ小説・マンガが大きなマーケットとなっているといった現象すら引き起こしている。

「キャラ立ち」とは、「複製技術時代のオーラ」と言えるものだ。(東浩紀「存在論的、広告的、キャラクター的」*5)

第2章において挙げたベンヤミンの言う「複製技術時代」が、ここにおいても重要なキーワードとして表れる。東浩紀によれば、複製技術時代に疲れた人々は、切実に、必然的に、「キャラ」に「オーラ(アウラ)」を求める。

ここで言う「キャラ」とは、内面を深く書き込まれた「人間」ではなく、ある文脈のなかである役割として表面的に存在するものを指している。そこに感情移入というかたちで内面を読み込むのは、あくまで読み手のしたことだ。

何故「キャラ立ち」するのか？

僕の見る限りこの国(引用者注・日本)では、交換可能なものと交換不可能なものはそんなにスパッと分かれていない。それらは混じり合って、感情移入のグラデーションで並べられている。(同上)

つまり、「他人」は交換可能、感情移入の対象だけが(人であろうとキャラであろうと関係なく)交換不可能。そのような、現実の存在と架空の存在、あるいは人間とモノ、というふうに明瞭な線引きがされない思考回路は、欧米の二元論的思考とは全く対照的なものである。

それらは単に趣味のひとつなのではなく、このポストモダンの世界を生きるための1つの方法なのです。(同上)

<構造>

構造の2大パターン

空間的・チャート的に真相が表れるミステリと時間的・弁証法的に真相が表れるミステリ、構造としてはこのふたつに大きく分けられる。前者はある特定の時点までに謎を解く手がかりがすべて提示され、それらを組みあわせ、読み込むことによって回答を得られるというもの。後者はストーリーの進行をひたすら追うかたちで、事件の姿が明らかになり、最終的に真相に至る。

ミステリという形式の本質

はじめに謎が提起され、その解決によって結末を迎える、という小説の形式が、すなわちミステリと呼ばれるものである。しかしここには、単純に、秩序の回復によって読者に安心を与えるためだけの、遊園地の乗り物のような読み物だと言い切れないだけの何かがあるということは明らかであろう。

形式は守られ、トリックは増殖し続ける。そして、それらは常に累積されていく、つまり新たに生まれるミステリは、必ず過去のすべてのミステリに対してメタレベルに立とうとする。明確なコードがあり、またそれを模倣せねばならず、しかも同一であってはならないという不断の累積と異化こそが、この形式の本質である。安定な構造、安心の構造ではけして

なく、絶えずぎりぎりの線で成り立ち、危機にさらされている、それがゆえに努力と自覚を怠ることなく維持されねばならない。

そして、そのような、自壊の危うさをはらんだ形式としてのミステリは、極限においてアンチミステリへ転化する（開かれる）。

「読者への挑戦状」という形式

エラリー・クイーンは、その初期作品のなかで、すべての伏線が出そろった（と作者が指定する）時点で、「読者への挑戦状」を挿入した。これは、メタレヴェルが作中に入り込み、ミステリのロジックが破綻することを抑制する手段である。作者（=犯人）はこれによって、読者（=探偵）に恣意的に先行（アンフェア）しないよう留意し、また読者は作者に対して当て推量で先行しないと、ここである種の契約が交わされる。

同じくメタレヴェルの回避で言えば、先にも挙げたような、作者と同名の探偵ないしワトソン役の語り手を導入する、という手段がある。シリーズもののミステリ、そのなかでも作者が主力としている作品群でしばしば用いられる。しかしながら、ここにおいて、小文字の作者の後ろに逃亡を装っただけの大文字の作者の存在に気づいたとき、この手法は破綻する。同じ手品を繰り返すほど、トリックの露見する危険が増すように、ここでも累積は破綻の危険と隣りあわせである。

第5章 「虚無への供物」、メタミステリ、アンチ・ミステリ

<アンチ・ミステリとは>

何故「アンチ」ミステリは生まれたか

不完全性定理によれば、ミステリという「閉じた体系」は、それ自体として完成するには、メタレヴェルにおいて基礎づけられているものでなければならない。しかしメタレヴェルの視線を導入したとき、ミステリはパラドクスの無限反復のなかで破綻する。ならば、もはや恣意的にひとつのパラドクスを作中に導入することでしか、ミステリという形式はひとつの完成した作品として救われえないのではないか。どのような形式体系も、無矛盾である限り不完全なのだから。

これが、アンチ・ミステリの発想のひとつである。

もうひとつは、コードの徹底化においてコードを逸脱する、ということだ。ミステリの形式、それが絶え間ない累積を本質としていることに関しては先述の通りである。

代表作

小栗虫太郎「黒死館殺人事件」（1934年）、夢野久作「ドグラ・マグラ」（1935年）、中井英夫「虚無への供物」（1964年）この3つの作品は、ミステリの三大奇書といわれる。

< 虚無への供物 >

データ説明

本格への愛ゆえに、風化した戦後本格と、それを追い越して流行する社会派とをともに否定するアンビバレントな意志から書かれた作品。1955年（昭和30年）1月、全編の構想が浮かぶ。1962年、前半第二章までを書き上げ乱歩賞に応募。1964年2月29日、出版。

内容解説

この作品が、ほとんど唯一絶対と言えるほどの扱いを受けているのは何故か。それはまず、先に挙げたアンチ・ミステリのふたつの要素をどちらも完璧に満たしている、という点がある。だが、そればかりではない。最大の理由は、死者や生者に意味を与える、あるいは意味を読む、という、ミステリの成立の根本を揺るがしてしまったことに尽きる。

「人間」でありたいと願ってなした行為が、「彼」から「人間」としての可能性を剥奪し、無意味の荒野へと「彼」を追放した。そしてその結末は、ページを閉じてしまえば隠しおおせるというものではなく、否応なしに読者をも強く揺さぶるものであった。

< 「虚無」の呪縛 >

ミステリが過去の例を踏まえて書かれるものである以上、ひとたびその形式を完全に解体した作品が表れてしまったとき、それ以降の作品や作家たちは、苦悩に陥らざるをえない。

この呪縛を最も強く受けた作家が、中井英夫の後継と見なされ、実際中井の口利きで作家としてデビューした竹本健治である。デビュー作「匣の中の失楽」は、雑誌連載中から一部ミステリマニアの間で熱狂的な歓迎を受けた。「虚無」において、「人間」が徹底的に無意味の荒野に生きるしかないという場所にまで追いやられたあとで、竹本が選んだ方法は、「人形」たちが、確実な現実の手応えを求めて、その叶えられぬ願いのなかで永遠にさまよい続けるというものであった。

第6章 現代のミステリ、ミステリと現代

<新本格第二世代>

作者の変化

1994年に京極夏彦が、翌年には西澤保彦、さらにその次の年に森博嗣が、相次いで衝撃的なデビューを果たした。彼らの特徴としてまずあげられるのが、ハイクオリティのマスプロダクツ、ということだ。本格ミステリの作家は、ほぼおしなべて寡作である。そのなかで、彼らの存在は異色を放っていた。

読者の変化

しかし、それに先だって、読者のあり方は変化していた。これまで、本格ミステリは、一部のマニア、サークルの間でオタク的に受容されてきたものだった。熱心なミステリの読者たちは、古典を読みあさり、系統だてて知識を集め、それらを仲間同士で交換しあい、さらに深めていく、ミステリマニアと呼ばれるにふさわしいような存在が中心となっていた。さまざまなトリックやルール、定石は、その場で有効に蓄積され、また再生産されていた。

新本格第一世代は、ここで基礎知識をたたき込まれたうえで、さらにその上をいく本格ミステリを、現代という時代のなかで生み出していこうという意志のもとで作家としてのスタートを切っている。幾たびもあった本格ミステリの危機を、今度こそ自覚的に乗り越えていこうという強い使命感が、彼らにはあった。

しかしそんな作家群とは裏腹に、新本格の読者層の多くは、古典を読まず、ファンの、享乐的に、目の前にあるものだけを大量消費していく。そしてそのような、新本格第一世代の作品だけを読んできた読者が第二世代として作家デビューするに至り、この変化は極点に達した。

1996年、清涼院流水が、問題作「コズミック」で講談社ノベルスからデビューする。そしてまたしても、日本の本格ミステリは危機を迎える。

読者の変化に伴うミステリのあり方の変化

形式や構造を自明としてマニア的に読み込まない読者に消費されていくなれば、ミステリが、それ自体の本質としてこれまで累積してきたものは何処へ行ってしまふのだろう。第二世代においては第一世代にあった「思い入れ」や「憧れ」は失効している。そこにあるのは、無邪気とすら言えない、無自覚なコードの単純反復にすぎない。そんな軽さのなかから、次の世代の作家の予備軍となる読者が育つことが果たして可能なのだろうか。

しかしながら、幾つかの可能性を見出すことはできる。少なくとも、その「形式」だけは延命しうるのではないか、ということだ。京極夏彦、山口雅也、森博嗣、西澤保彦らの作品は、それぞれにも、また過去のミステリとも全く異なった試みを行っていて、しかも高いクオリティを保っている。

顕著な例として

京極夏彦の場合、「冒頭の不思議な謎」を、意識の認識を解体することで「呪いを解く」という方法を用いる。しかし、認識されたもの（証人の証言）を否定することは、ミステリのルールを脅かす。メタレヴェルが無限に増殖するゲーデル的破綻の場合でも、事実は一応の偽物とはいえ事実として発生しているのだから。また、叙述トリックと違うのは、叙述トリックの場合は作者から読者へのメタレヴェルの仕掛けであるのに対して、京極の場合はあくまで作品という伽藍のなかで徹底して行うという点だ。そして、異化のためにはまず構築が必要であり、京極作品は長大化する。

京極は、内容やテーマをいれる箱としてのミステリの用い方に最も自覚的な作家のひとりであると言える。

第7章 おわりに、ミステリとは何か

<魅力>

幻想小説の「揺らぎ」は、小説外現実の安定に暗黙のうちに寄りかかっている（幻想は幻想、現実が現実）。しかしミステリは幻想的な謎ばかりでなく、現実すらも小説内に含み、そこに揺らぎを作る。そのため、かえって小説外現実をひずませる、いわば現実の幻想化を指向するものでもある。この眩暈感に、ミステリ好きを魅了してやまない快樂がある。

<メリット>

ミステリという形式には、ひとつの大きなメリットがある。個人の想像力だけでなく、論理、構造、トリックのための必要から、ストーリーがふくらみ、作者の純粹に個人的な空想よりずっとイマジネイティブに作品が書かれうるということだ。それゆえにミステリは、パズルとしてはありえないで、「小説」でなければならないし、「事件のドキュメンタリー」とも画然と区別される（ドキュメンタリーとミステリは、その志向が正反対のものであると言える）。

つまり、ミステリは閉じたシステムではない。ミステリとして閉じることは小説（作者）の外へと開くことであり、そうして開くことによってより完成度の高い作品として閉じようとするということでもある。

そうした不断の運動が、高度で美しいものであるとは言えまいか。

*1 detect : 病気・人が～しているところを見つける、正体を見抜く、本質を見破る。秘められたものを暴き出す意。 discover と違い、悪事などに用いる。

*2 mystery : 神秘、謎。

*3 これ、すなわち「ミステリ」の意味と内容が明快に筋道立てて定義で

きるのであれば、この勉強会は必要がない。しかしながら、その定義なしには、これから扱っていく一群の小説をジャンルとしてくくる基準も選ぶ根拠も見えてこない。つまり「ミステリ」という言葉が使えなくなってしまふ。ここに解消し難いジレンマが生じる。よって、現時点で説明をすることは不可能であることだけは確実なため、とりあえず、その使用され方についてのみ解説した。以降すべて「ミステリ」という語を用いる場合、それは厳密な定義によるものではなく、上記の慣例にのみ依拠したものである。そして同様の混乱を避けるため、便宜的に、いつの時代におけるものも、また本格、変格、そしてエンタテインメント的なその他の要素を含むものも、この「ミステリ」という語に統一してこのレジюмеで扱う小説を呼ぶことにする。

*4 「ベンヤミン・コレクション1 近代の意味」ヴァルター・ベンヤミン（ちくま学芸文庫）

*5 「広告」2000年3+4月号

参考文献：

- 「外部の思考・思考の外部」笠井潔（作品社）
- 「模倣における逸脱」笠井潔（彩流社）
- 「探偵小説論・ 氾濫の形式」笠井潔
- 「探偵小説論・ 虚構の螺旋」笠井潔（東京創元社）
- 「物語のウロボロス」笠井潔（ちくま学芸文庫）
- 「本格ミステリの現在」笠井潔 編（国書刊行会）
- 「ミステリーの仕掛け」大岡昇平 編（社会思想社）