

约翰·狄克森·卡尔

研究

## 目录

序言

导言

第一部分

亨利·班克林

基甸·菲尔博士

亨利·梅利维尔爵士

其他侦探

历史推理

短篇小说和广播剧

第二部分

哲学观

侦探小说的理论和实践

超自然

风格和人物塑造

结语

## 序言

我零零星星阅读约翰·狄克森·卡尔的作品已经有几十年了；但是直到最近为即将出版的《企鹅侦探和悬疑百科全书》撰写文章时，我才感觉到也许值得撰写一本卡尔的长篇研究作品。这样一本研究作品也是恰逢时机：他的许多小说都在重版；他的短篇小说、广播剧和文章也被结集（不过这方面仍然需要更多的关注）；而且，最重要的是，卡尔研究的权威人物道格拉斯·G. 格林正在撰写一本广泛详实的传记。这样一本作品是期待已久的，应该能解决许多我所接触的资料无法回答的问题。因此，我自己的研究著作差不多会是纯粹的评论研究，只是偶尔涉及传记性的事实，推理卡尔作品中某些段落可能具有的传记性意义。

侦探小说——特别是卡尔创作的这类侦探小说——的评论面对着非常棘手的困境，这在其他文学作品中是难以见到的：对于作品的解答可以透露到什么程度？卡尔本人在《埃勒里·奎因神秘杂志》的专栏里写道（1970年10月）：“当评论家必须说明他喜欢某部书什么优点时，就要泄露作家制造效果的秘密，这并非一个好办法。”虽然我完全同意这样的观点，但是在少数情况下，我觉得如果不提及凶手或者其他涉及谜底的关键部分就无法把作品讨论清楚。最令我欣慰的是，首先，没有读过卡尔作品的人极少会读这本书，其次，那些知道结局的人阅读卡尔作品时常常和不知道结局的人同样感到乐趣无穷。无论如何，我尽可能少泄底，甚至尽量少提及情节中有意为之的错误或者误导，尽量不要涉及结局。

我的研究分为两个部分：第一部分，我基于侦探讨论卡尔的作品，每章大致按照年代安排次序；第二部分，我基于更宽泛的主题视角讨论卡尔的全部作品，涉及作品的政治和社会哲学、侦探小说创作理论和实践这一非常复杂的问题、超自然的运用以及风格和人物塑造。我对于逐个分析每部作品并不感兴趣：有些作品我进行了彻底的讨论，有些作品我只是引述了具有代表性的、让人感兴趣的趋势和模式。我也可能在不同章节讨论同一本书，每次都根据我的意愿着重研究不同的方面。单独研究侦探的章节中，我可能不会完整地记录下他们的任何事情：狂热地堆砌事实的做法在某类侦探评论研究派别中非常流行，但是除非这些小趣闻能够彰显出更大的意义，那么它们不过是是没有用处、毫不相关的情报。

我引述卡尔作品的方法有点另类。因为我本人接触的卡尔长篇小说和短篇集极少是第一版，而且可能很多读者同样没有第一版，我觉得用章节来表示所引用的卡尔作品的出处更加方便。大部分卡尔的短篇小说篇幅不长，指出作品集可能就够了。（也许值得注意的是，大部分平装本卡尔作品中都有明显的拼写错误；年代近的版本在文字准确性方面也不见得比早期版本强。甚至有些精装本也是错误百出：比如，我很好奇，包括作者在内是否有人校对过哈珀·洛出版社出版的《饥饿的妖精》。）

我的一手和二手书目资源综合了之前的几种书目（不过对于前人列出的每个年份我都进行了核对），还有一些新情报，特别是卡尔作品的外文译本。整理一份权威的卡尔书目可能还有许多工作要做，但是我相信我已经提供了一个起点。

现在我需要感谢一些个人，在他们的支持下我写出了我的第一本侦探小说评论作品：威尔·默里，他让我有机会为《企鹅侦探和悬疑百科全书》撰写有关卡尔和许多其他作者的条目；内尔·拜伦；科罗拉多大学图书馆的维吉尼亚·布彻；玛丽·克莱尔·塞布里安；莱斯利·德阿克里；维吉尼亚大学阿尔德曼图书馆的马丁·戴维斯；理查德·福摩萨；杰瑞·阿里塔；马克·A.米肖；史蒂文·J.马里康达。我希望特别感谢詹姆斯·E.克兰斯和道格拉斯·G.格林，他们两位阅读了全部手稿，让我避免了许多错误。出于我的固执，我拒绝对某些错误和误解进行修正或修改，我愿意为此承担责任。

## 导言

约翰·狄克森·卡尔于 1906 年 11 月 30 日(常常看到出生年份是 1905 年——包括参考书、卡片目录甚至是卡尔作品的宣传广告中)出生在宾夕法尼亚州联合镇。他的父亲是一名律师，1912 年当选为民主党众议院议员。非常有趣的是，长大之后卡尔的政治观念是保守甚至反对改革的；但是儿时的卡尔一定很享受在华盛顿特区度过的四年时光(1913—16)，虽然几乎过了五十年后他才在《正午的幽灵》(1969) 中表达他对那个时期华盛顿的感情。

当全家回到联合镇之后，卡尔将从父亲那里继承的对法律的兴趣与从祖父——联合镇一家报社的共同拥有者——那里继承的对新闻报道的兴趣融合在一起：十一岁的他开始撰写关于庭审记录和谋杀案件的文章。十五岁时，卡尔有了自己的专栏，奇怪的是文章主要和拳击有关。1921 年到 1925 年就读于希尔高中期间，他并不是一个特别突出的学生，但是卡尔从个人阅读中吸收了大量的知识，后来他自夸说通过自学获得各类专门知识，包括真实犯罪、英国和欧洲历史、击剑和其他更为小众化的主题：这些古怪的知识不时以有趣的方式出现在他的小说中。

在希尔高中时，卡尔为文学杂志撰文，不过在字里行间看不到迹象说明他未来会是一位侦探作家。1925 年进入哈维佛学院后，他为学校的文学杂志《哈维佛人》撰写的作品就大不相同了。卡尔本人就是杂志的编辑，里面有他写的小说甚至几首诗歌；但是，有趣的是相当一部分是历史冒险故事。卡尔在哈维佛学院时深深地迷上了历史，

也就不必惊讶为何历史和推理在他早期的文学作品中平分秋色。但是推理很明显从卡尔创作的地平线上升起来：罗伯特·刘易斯·泰勒在《纽约客》上撰写的关于卡尔的著名文章中提到一段有趣的轶闻，说的是卡尔早期的一篇小说：

谋杀——充其量只是停留在他的脑海里——以侦探小说的形式呈现出来，只是删去了结尾；他写出来刊登在杂志上，还许以慷慨的承诺，只要最先得出正确解答的人就能得到二十五美元。他觉得就团还算困难，也高兴地见证了伙伴们被一一挫败。令他沮丧的是，一个无聊的年轻人在杂志发行一个小时之后走了进来，给出了详细而准确的解答，很自然地要求得到奖金。卡尔身无分文，只能打电话给父亲来弥补赤字。他的父亲在寄送支票的信中免费夹带了一篇文章，主题是讽刺侦探小说。

这里面提到的小说就是亨利·班克林的早期故事《山羊的影子》，发表在 1926 年 11 月号和 12 月号《哈维佛人》上。恐怕这是最后一次读者可以轻易地猜到卡尔故事的解答。

1928 年，卡尔的父亲把他送到巴黎索邦神学院深造；但是卡尔把全部时间花在创作上，在那里创作了中篇小说《恐怖的活剧》，这是他的第一本长篇小说《夜行》（1930）的原型；它发表在 1929 年 3 月号和 4 月号《哈维佛人》上。1929 年，他把《恐怖的活剧》扩写成《夜行》。这部作品立刻被哈珀兄弟出版社买下。这很大程度上是卡尔的好友、同时也是哈珀旗下的销售员——小 H. M. 汤姆林森努力

的结果。小说出版之时，哈珀前所未有地在《纽约时报》上刊登了整版广告，使得这本书最终卖掉了 15000 册。卡尔作为侦探小说家的事业由此起航了。

罗伯特·刘易斯·泰勒生动地记录了卡尔那时候的生活：

他搬到布鲁克林哥伦比亚高地的一处占据两层楼的公寓，和汤姆林森以及爱德华·德拉菲尔德一起居住。德拉菲尔德也是哈珀的销售员，从大学时代就是卡尔的好友。他们几个行事随意，爱开玩笑，稍许喜欢喝酒喧闹。德拉菲尔德和汤姆林森觉得自己捡了大便宜，因为他们能够坐下来看着顶尖的侦探作家在创作，这样的场景只有少数特权人士能有幸看到。卡尔不时获得灵感。他会奔出淋浴室，大叫道“我有想法了！”他会习惯性地拿起一张报纸，寻找犯罪信息，因为一桩简单而平常的自杀案而兴奋不已。“他会据此开始编故事，并把故事变得完全不同，”德拉菲尔德说，“不久它就变得丰满，情节足以写成一本书。我们知道接下来他就会把它写出来发表。”汤姆林森曾经问卡尔是否为情节而烦心。卡尔用福尔摩斯式的怒目盯着他，回应说：“从十一岁以来我已经构思出了一百二十个完整的情节作为备用。”

卡尔是否在他事业终结之前用掉了全部 120 个情节，这点还说不准；我怀疑他用完了，因为我们看到一些短篇小说和广播剧本后来被用作长篇小说的核心情节，一些长篇和短篇小说的情节变动之后又用在其他作品里。不过，也不要过分褒奖卡尔的创意和多产，特别是因为他的小说几乎总是限定在密室或者更为广泛意义上的“不可能犯罪”

方面，就算他的“历史推理”也不例外。有了这样自加的限制之后，让人会特别注意卡尔根据这种基本模式变换出多少花样，以及他如何让自己的全部作品保持新鲜和活力。

在纽约时期（1930–33），卡尔常常旅行去英格兰和欧洲大陆，以及诸如非洲和马达加斯加等更有异国情调的地方。而且他在客轮上遇到了自己未来的妻子克拉丽丝·克里夫斯——那时克拉丽丝正乘船去美国拜访亲戚。1932年，卡尔与克拉丽丝结婚，随后离开了自己的祖国并定居在英国；他变成彻头彻尾的亲英派，以至于常常被误作为英国作家。他的生活完全围绕着写作展开。1930年到1940年间，他发表了三十九部作品——三十六本长篇小说、一本中篇小说（《第三颗子弹》）、一部短篇集（《怪奇案件受理处》）和一部非小说的研究作品（《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》）。这其中值得注意的不仅仅是卡尔惊人的高产出，还有持续的高品质；这让安东尼·布彻充满怀念地写道：

你可以主张你觉得哪段时期是侦探小说读者最享受的时期：我义无反顾地把这个时期固定在三十年代，你可以每年读到四本约翰·狄克森·卡尔的新书。

卡尔年轻……高产、有创造力，情节、手法和诡计一挥而就，就像舒伯特一挥而就地谱曲一般——还有娴熟的文字功底让他保持高产。他一年能发表三十万字，而且每本书都仔细认真（常常做了详细的研究），仿佛他花费一两年时间才完成。

卡尔早期作品的模式有些意思。亨利·班克林——卡尔大学时代短篇小说的主人公——是最初四本长篇小说（不算《恐怖的活剧》）的主角；但是在集中创作班克林及其巴黎的冒险经历一两年之后，卡尔遇到了的他事业上第一个主要的转折点或者危机——在我看来这样的情况一共发生了两次。让我们看看接下来他创作的几本长篇小说：《笑话中的毒》（1932）设定在他的家乡宾夕法尼亚，主角是帕特里克·罗塞特；《女巫角》（1933）和《疯狂帽商之谜》（1933）是第一部和第二部菲尔博士作品；《弓弦城谋杀案》（1933）以并不十分巧妙的笔名“卡尔·狄克森”（这是出版商的决定；卡尔希望使用笔名“尼古拉斯·伍德”，这源自他父亲的头两个名字）名义出版，主角是约翰·高特；《宝剑八》（1934）也是菲尔博士作品；《瘟疫庄谋杀案》（1934）是第一部亨利·梅利维尔爵士作品；接下来是《盲理发师》（1934；菲尔）和《白修道院谋杀案》（1934；梅利维尔）；接着是《恶魔金斯梅尔》（1934），这是以笔名“罗杰·费尔贝恩”名义出版的一部历史推理；在另外几本菲尔和梅利维尔作品之后，我们看到了《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》（1936），这是一部非小说作品，本质上很接近历史推理；不久之后我们看到《燃烧的法庭》（1937）——这是一部超自然侦探小说；还有《四种错误武器》（1937）——班克林出人意料地再次出现。这时候出现的转折点对于卡尔来说并不明显，对于我们来说只是事后的认识，即他会将菲尔和梅利维尔作为笔下两大主要的侦探；在三十年初期和中期，他实验了各种各样不同的主题、类型、场景，从某种程度上来说，奇怪的是，他会专心于在大部分创作生涯里交替撰写菲尔博士和亨利·梅利维尔爵士的作品。

这里值得唠叨几句《恶魔金斯梅尔》和《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》，虽然它们和其他历史推理在后来的章节中将会进行更加详细的讨论。前者也许是卡尔最少被人读过的作品。原因很简单，这本书自从 1934 年发行美国首版和英国首版之后就再也没有再版过。事实上，三十年后卡尔重写了这本书，名为《最大秘密》(1964)，仅在文字上有所改动；但在某些方面，《恶魔金斯梅尔》既新颖又有活力——只是时常文笔上比较笨拙——这是后来文字上有所改进的修订版所缺少的。最重要的是使用了奇怪的笔名，卡尔之后再也没有启用这个笔名：我只能想象，那时候他并没有觉得他那些忠实的侦探小说读者已经准备接受他撰写的历史小说，这样的历史小说中有凶案——这点确定无疑——但是谋杀这种小事在查理二世更引人注意的政治阴谋下变得暗淡无光。卡尔也许担心它是否能引起评论界欢迎，这样的担心非常正确：这本书没有引起广泛的评论（作为一位不知名作者的处女作，这样的情况也是可以理解的），而且不是特别成功。《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》则完全不同，卡尔以本名出版了这部作品。作为一部以非小说为取向的作品（虽然它实际上是一本历史小说，只是非常忠实地已知的历史事实，结尾给出了一位侦探作家对于斯图亚特王朝后期发生的这桩未解悬案的真相猜测），它获得了非常多的评论，这超过了卡尔的大部分小说（同样的事情也发生在后来的《柯南·道尔的一生》上），包括《泰晤士文学副刊》上刊登的一篇褒奖性质的长篇书评，《纽约先驱论坛报》也给予了高度高频，评论者是阿尔弗雷德·卡津，他后来成为美国最著名的评论家之一。有些人还认为这是卡尔最出色的作品。尽管有早期的历史短篇小说和这两本历

史著作，卡尔却直到十多年后才撰写了下一部历史小说《新门新娘》（1950），这的确让人颇为惊讶。

亨利·梅利维尔系列作品以笔名“卡特·狄克森”名义发表，这在某种程序上也显得意义重大。卡尔早起的产出量超过任何一家出版社能合理掌控的数量；哈珀可能决定每年出版不超过两本卡尔作品；所以卡特·狄克森诞生了。我总是觉得，基甸·菲尔博士较之亨利·梅利维尔爵士更得卡尔欢心；菲尔的作品持续时间较长——第一部菲尔作品出现于1933年，最后一部出版于1967年，而梅利维尔首次出场是在1934年，1955年随着中篇小说《迷宫悬案》而告别舞台——而且菲尔作品更为一贯地表现出高质量。后期梅利维尔系列薄弱、毫无想象力，有几本书犯下了美学上的错误，因为其中根本没有发生真正的谋杀。

卡尔第一段在英国旅居的时期（1933—48）肯定是他一生中最惬意的时期；他有了娇妻，身为成功而多产的作家，而且开始进入英国社交圈和文艺圈。他进入萨瓦奇俱乐部和盖吕克俱乐部，1936年，他进入相当排外的侦探俱乐部（他是第一个入选的美国人）；但令他失望的是，当时侦探俱乐部的主席、同时也是对卡尔影响很深的作家G.K.切斯特顿在打算和卡尔首度见面之前就去世了。

卡尔在四十年代产量相对下降（从1942年到1949年只出版了十四本作品），其中部分原因是他在二次世界大战期间为英国广播公司做了大量工作。从1940年到1945年间（1948年到1955年间也有一些）他为美国和英国的电台撰写的广播剧和谈话节目现在才为人所知；虽然卡尔一生中只撰写了少量短篇小说，但其广播剧包括了原创的侦

探故事，改编自爱伦·坡、比尔斯、切斯特顿等人的故事，战争宣传节目，甚至还有一些文学评论（《新观点：约翰·狄克森·卡尔论埃德加·爱伦·坡》）。对卡尔迷和一般的侦探爱好者来说，这方面存在大量有趣而有价值的素材，希望将来能出版更多剧本。

卡尔在四十年代产出减少的另一个原因是花费两年时间为撰写《柯南·道尔的一生》（1949）做研究工作。这本“权威”的传记得到了道尔遗族的配合，是卡尔一生中第二个重要转折的标志。在三十年后期和四十年代，那时看起来卡尔会交替撰写菲尔和梅利维尔的作品，并且一直持续下去（很遗憾，卡尔笔下的两位侦探没有像迈克尔·英尼斯的《艾伯比和霍尼巴斯》一样在一本书中同时出现）。但是卡尔自己的作品发生了变化：这也许受到评论的影响，说他的作品是单纯的逻辑解谜，没有任何感情介入（对于三十年代后期的作品，这的确是基本真实的评价，虽然作为“单纯的逻辑解谜”作品，它们属于最优秀的那类），卡尔开始有意识地在创作中增加闹剧和戏剧化的紧张成分。这种风格最成功的是《皇帝的鼻烟壶》（1942）——这一时期唯一一部非系列侦探小说——以及《至死不渝》（1944）；不大成功的是风格顿降、有廉价小说气息的《青铜神灯的诅咒》（1945）。但是，卡尔对另一种更加明显的指控耿耿于怀——即他的小说尽管手法和结构上十分出色，但并没有开启这一领域的天地。当卡尔开始着手道尔传记并且阅读（或重读）道尔的历史传奇（其中几乎没有或者压根没有推理），诸如设定在十七世纪末期的《米卡·克拉克》和《流亡者》，或是设定在拿破仑时代法国的《杰拉德准将的冒险》，卡尔也许得出结论认为他可以将侦探故事和历史小说融合起来，就像他实验性

地在《恶魔金斯梅尔》中所做过的；结果催生了《新门新娘》（1950）、《天鹅绒里的恶魔》（1951）、《割喉队长》（1955）以及五六十年代创作的其他历史推理作品。几乎所有早期历史小说都设定在斯图亚特王朝后期或者拿破仑时期，这不是什么偶然。

道尔的传记催生了另外一些微不足道的作品——和雅德里安·柯南·道尔合作撰写的《福尔摩斯的功绩》（1954），为道尔的几部再版的侦探和科幻小说撰写的导读，以及卡尔选编的《柯南·道尔杰作选》（1959）。同时，卡尔继续进行实验：一位新的侦探角色——帕特里克·巴特勒出现在《绝无嫌疑》（1949）和《帕特里克·巴特勒的辩护》（1956）中，前者中还出现了菲尔。《九个错误答案》（1952）在献词中被卡尔称为“一本人物小说，同时也是一本快节奏小说……却没有警察调查”；它源自一篇广播剧，只是进行了彻头彻尾的扩充和修改。梅利维尔系列最后一部作品是《骑士之杯》（1953），而且《绝无嫌疑》之后近十年没有再见到菲尔。

1948 年，此时的卡尔已经确立了他保守的政治观，他十分讨厌英国工党政府，于是离开了旅居多年并且为其笔下众多作品提供了场景的英国，回到了美国，在威彻斯特县马马罗内克买下一所房子。多年之后，《包厢 C 的恐惧》（1966）中，他描绘了对那块地方的回忆。他回国之后，当选为美国侦探作家协会主席，任期一年。1953 年，工党大选失利，卡尔立刻回到英国，一直待到 1965 年。这时期他的大部分创作都是历史推理，虽然菲尔博士在《死人来敲门》（1958）中回归，并在接下来四年里又将出现在另外四部长篇小说中。

1965 年，卡尔回到美国，毫无悬念地定居在南部——南卡罗来纳州的格林维尔——无疑这是因为那里社交和政治上的保守性更适

合他，如今东北部和这个国家的大部分地方都被自由主义思想所占据。卡尔在林登·约翰逊提出的“伟大社会”的理念下应该不会觉得舒服，可以想象他在 1968 年理查德·尼克松当选后感到欣慰。但此时卡尔的事业已经走向了尽头。作为一个一直顽固不化、烟瘾很大的人（他笔下的所有人物抽起烟来都像是烟囱），他开始受到癌症的折磨，产出也减少了。他的小说事业在 1972 年出版了《饥饿的妖精》之后宣告结束；但他于 1969 年开始在《埃勒里·奎因神秘杂志》开设了书评专栏，靠着他的智慧和热情一直写到 1976 年。1977 年 2 月 27 日，卡尔因为癌症去世。

这是一份突出的履历：七十一本长篇小说、三篇或者四篇中篇小说、七本短篇小说和广播剧集（两本是去世后由道格拉斯·G. 格林选编的）；两本出色的非小说作品、文章、导读和杂文。如果有人有相关资源并且有耐心选编出来的话，我也并不惊讶会看到他的书信集。因为没有太多传记信息可以参考，我只能从他出版的作品中猜测卡尔是怎样一个人；但是读者能真切地感受到他是个十分热爱生活的人，有着非常突出的理念（也许不幸的是，主题在他一生中几乎没有改变），也是个天生喜欢创作的人。描述约翰·狄克森·卡尔的关键词是“独创性”；或许可以说，他拥有的独创性超过文学史上任何的作家，尽管我们在分析结束时可能会发现，这种品质——如果它没有和其他元素调和在一起——或许会迫使我们限制或者限定卡尔在文学上的成就和地位。在更多的方面，他固执地坚持耕耘侦探小说这块业已狭小的领地里某块巴掌大的地方（“不可能犯罪”）；他是这个微小的子类型里无可争议的大师，但我们有时候会渴望他不要限制自己的天分。

## 第一部分

### 亨利·班克林

亨利·班克林是巴黎的警务总监，后来做了预审法官，他和卡尔的另外两位主要侦探有着很大不同。首先，他和警察部门有着官方的联系；另一方面，基甸·菲尔博士是纯粹的业余侦探，亨利·梅利维尔爵士在事业的早期是军事情报部门的首脑，但是和警察没有直接关系——实际上，他插手某些单纯的犯罪案件还引来了某些勤勤恳恳的警方人员的相当不满，比如汉弗莱·马斯特斯总探长。第二，班克林有着非常清晰的调查方法，与菲尔和梅利维尔那种直觉派形成鲜明对比。第三，也许最重要的是，班克林不是——而且并不打算是一个讨人喜欢的角色。我们来更详细地讨论后两点。

班克林最早出现在四篇短篇小说和一篇中篇小说里，之后在卡尔的第一部长篇小说《夜行》(1930)中大显身手；其后相继推出的三部作品——《失落的绞刑架》(1931)、《骷髅城堡》(1931)和《蜡像馆里的尸体》(1932)——也是由他担任主角，数年之后的《四种错误武器》(1937)成了他的告别演出。短篇小说（如今收入《厄运之门》）要追溯到卡尔大学时期，创作第一篇班克林短篇小说时他只有二十岁。这些都是令人难忘的作品，卡尔已经显现出自信的手法、生动的文笔以及巧妙的情节布局——这算得上是他整个创作生涯的标志性特征。班克林的个性已经在这些短篇小说中得到确立，长篇小说中只是更加细致化。早在《第四个疑犯》(1927)中，我们听说班克

林“带着探奇的眼光而不是寻找真相的眼光来调查案件”；事实上，这种二分法并不成立，因为班克林在探奇和寻找真相两方面都努力着。但是“不必要的做作”成为卡尔笔下所有侦探的一个特点，班克林也不例外。

卡尔在二十年代末走上文学道路，此时恰是正统侦探小说“黄金时代”的中期，他没有其他路可走，只能追随前人的脚步塑造古怪的侦探；但是他们古怪的程度和特点各不相同，班克林永远会被误当成菲尔或者梅利维尔，而那两位偶尔会被人相互混淆。诚然，卡尔笔下的这群侦探因为超人的智力而与众不同；但是卡尔希望赋予班克林以冷漠、愤世甚至一定程度的厌恶，这让他不怒而威，偶尔让人微微感到恐惧。他可不是一个好糊弄的人。

关于班克林最详细的描述出现在《夜行》的开场：

你的第一印象是……这个人招人喜欢、受人尊敬。你觉得你可以告诉他任何事。不管这件事听上去多么可笑，他都既不会惊讶也不会嘲笑你。接着你研究这张脸，稍许转向侧面——钩状的眉毛下面是下垂的眼皮，显得古怪而宽容，双眼发出朦胧的深色光芒。鼻子尖尖的，呈鹰钩状，一道深深的线条向下延伸到嘴巴。八字胡和黑色山羊胡里隐藏着难以察觉的微笑——黑色的头发开始变得灰白，在中间半分并扭的着好像角一样。白色的领带和白色的衬衫前襟上方，暗淡光线中露出一颗文艺复兴式的头颅。他说话的时候除了耸耸肩之外极少用动作示意，而且他从不提高声音；但是当你和这个男人一起出现在大庭广众之下，你会因为引人注目而感觉不舒服。

这段主要是对外表的描述，此外又补充了其他一些个性特征：“你可以注意到那种十足的贵族派头，不论是后仰的头，缓慢而优雅的说话方式，还是难以察觉但居高临下的蔑视——他对莫兹小姐就是这种态度。”哦，我们中极少有人是贵族，所以班克林自然被表现得冷漠清高和令人敬畏。但是，有关班克林最常见和总括性的描述早在《恐怖的活剧》(1929)中就出现了，这个中篇小说是《夜行》的原型版本：

他站起身开始走来走去，双手背在身后，头向前倾。梅菲斯特抽着雪茄，当他走过墙上挂着的镜子的时候，其中反射出他的好几个影子；这是一个古怪而可笑的小个子，但却是巴黎那些作奸犯科者的复仇天使。

“梅菲斯特抽着雪茄”：与其单纯地描述班克林的八字胡和山羊胡，用这样的绰号更容易让人明白。这一点在《骷髅城堡》中说得很清楚。其中一个惶恐的嫌疑人（那人并非凶手）将要接受班克林的询问。他痛苦地说：“那个班克林……可以把某个我们听说过的人钉死在十字架上，而且将钉子敲进去的时候他只会带着艺术家的自豪感”。即便是出自卡尔这样看起来没有什么特别宗教情感的人，这种描述也实在叫人叹为观止。卡尔选择用这样的方式描绘班克林很是有趣：隐含的意思很明白，如果他让普通人害怕，他也肯定会让凶手害怕。

班克林的调查理论非常有意思，但是对这一理论的表达似乎有些缺乏连贯性，甚至前后矛盾。《四号包间的谋杀》(1928)中首次就这一话题做出了详细的阐释，班克林先是说：“我们警方并不满足于知

道罪犯的身份。和小说中的侦探不同，我们必须有证据。”这是毫无异议的，即便是业余侦探菲尔也会仔细搜集足够定罪的证据以证明凶手有罪。但接下来班克林却对调查的理论和实践进行了一长段抨击；

“伟大的棋手可以推演出他走棋之后棋盘上是什么局面。伟大的侦探可以在棋子杂乱无章的时候推断出棋盘原本的样子。他必须拥有想象力，看到罪犯所看到的机会，做出罪犯会做的行为。这是一场伟大的、邪恶的、可怕的比拼想象力的游戏。没有人比侦探更有资格谈论这么一堆有关推理、演绎和逻辑的混乱而奇特的事情。侦探总是用‘推论’意指‘想象’。我犯罪把推论这种廉价的、一本正经的假学问与更伟大的东西混淆起来。”

班克林接着嘲笑小说中的侦探缺乏真实感：

“在犯罪调查中有很多设计巧妙的骗局，让侦探很想知道为什么人们觉得要那样行动。小说家想要用科学解释，在人们的胳膊上放上血压仪器，给他们做弗洛伊德测试——他们忘记清白的人总是神经紧张，而且会比凶手本人更像罪犯，甚至内心里也是如此。他们忘记这些机器是最爱发牢骚的人操作的，是人类的机器。”

不过，《夜行》中班克林说了下述这段话：

“当今流行的谬论之一是……犯罪侦查不是一门科学，调查员不

可能得出不可思议的结果。我不知道为什么这样的错误观点如此流行，除非是因为小说中常常出现荒谬离奇的分析；因此，小心翼翼地公众们得出结论认为这些不可能发生在现实世界……而且，很难理解为什么普通人倾向于怀疑自己在这方面知道的所谓的‘书本知识’。告诉这种人有一位医生——最好是有着响亮名字的德国人——发现了一种癌症治疗方法，他会非常相信你；但是告诉他通过大衣上的泥点就能确定凶手身份这样简单的事情，他可能会冷笑说：‘呸！你肯定是在读加斯东·勒鲁的作品！’然而我们不会说，既然医生的裸眼看不到人的阑尾，那么医生也就无法知道这个人患了阑尾炎。这是专业调查的领域，就好像医学一样精确。”（11）

如果我们不指责班克林（或卡尔）在这个问题一一调查是不是一门科学？上明显地前后不一致，那么我觉得其中的解释是，《四号包间的谋杀》中提到的科学（“你的心理学侦探想要挑出犯下罪行的那类人；之后，他到处搜寻了一番，找到一个人，说‘瞧这凶手’，却不管证据是否指向他。”）其实是指心理学。卡尔其实一直带着怀疑目光对这类科学加以审视。真正的调查科学指的是《夜行》中提到并且使用的法医学，例如指纹、血迹样本及类似证据。但如果想得到正确运用，即便这种科学也必须处于聪明头脑或者“想象”的控制指引之下。因此，卡尔在别处又嘲笑所谓“科学”的调查方法，不过那次嘲笑的对象不是班克林，而是《宝剑八》（1934）中一位使用这种方法的主教：

他搜集无以数计的资料，对几百年来每一桩惨绝人寰命案的细节如数家珍。他熟知一切最先进的犯案手法和打击罪犯的策略；他调查过巴黎、柏林、马德里、罗马、布鲁塞尔、维也纳、列宁格勒等地的警察局，把那些警官搞得濒临疯狂；最后，他曾在全美各地巡回演说。

(2)

很明显，这位主教缺乏“想象”去理解那些科学家或者技术人员所告诉他的事实。而且，强调科学使得班克林明显不同于菲尔和梅利维尔。

班克林系列开启了几种贯穿卡尔整个文学生涯的模式——巧妙、复杂的结构，并使得每章结束都有一个戏剧性的意外发现或者小高潮；聚集了一群有些夸张且戏剧化的人物；案件的叙述者是单纯而且有些天真的人物，尽管和警方没有什么关系，他还是跟随着侦探行动；侦探和其他执法者之间的竞赛，有时候是温和的，有时候却是针锋相对的。其中一些特征在第二部分会进行更详细的研究，但是这里可以谈谈后两点。

最初四本班克林长篇小说（不是短篇小说，也不是《恐怖的活剧》或者《四种错误武器》）的叙述者是美国人杰夫·马尔。我们对他知之甚少——这四部长篇小说都是第一人称叙述的——但是我们可以推测他是一个充满活力的年轻人，年纪在二十五岁以上，热心地跟随着班克林，甚至就算他并不知道班克林要做什么。《笑话中的毒》（1932）里，我们发现他是一位小说家。他不是一个华生式的人物，因为他更加聪明，而且更加有活力：《蜡像馆里的尸体》中，他偶然听到一家

不正经的俱乐部的二楼房间里发生的一场谈话，便跳出窗户，躲开俱乐部保镖的刀子，还把一个保镖打得不省人事，最终在俱乐部经理的帮助下设法逃走——此前这位经理还向马尔透露了一些关键的情报。整个场面都不错，好似枪战片，但是卡尔不希望这类东西占据一部作品，因此在这里把篇幅限定在几章之内。

马尔也发现自己看上了不少有魅力的年轻女子。卡尔的小说中常有这类人物。实际上，在最初几部作品里，卡尔似乎正试图用几个重复出现的人物制造一种作品间的连续性；但是他厌倦了这种做法并随后放弃了。马尔和英国女子莎伦·格雷发展出一段罗曼史。我们第一次见到莎伦的情景相当不同寻常——在《夜行》中她半裸着潜伏在暗处，等待和那个刚才被害的男子幽会。这段罗曼史充满着争吵和情感的火花，处理得相当巧妙。我们不知道此事结果如何，但是《失落的绞刑架》中我们听到了更多相关情况：

……当萨里格尼案件结束之后，他们在塞纳河沿岸的一个小村庄度过了让人难忘而兴奋的一星期，之后她的父亲——一个非常野蛮的人——找到了我们，结束了这段时光。她被那个老头子硬生生给拽走了。我收到信件表明她真的被囚禁起来。不过，好歹有那一星期！

当马尔和班克林来到伦敦，卷入《失落的绞刑架》里的艾尔·默尔克谋杀案，马尔偶然打了个电话给她：

我在想象她现在会是什么样子，她的嘴唇贴着电话话筒，说话的

时候手里拿着一支烟，还比划着。那个莎伦有着棕色的眼睛，转动之间可以看到迷茫和梦想，接着又看到了活力和恶作剧般的怀疑。那个莎伦有着长长的黑色睫毛，热情的涨红的脸，暗金色头发。那个莎伦温柔而执着，可以像海员那样豪饮，也可以像记者那样说脏话。我记得她的梦想，她的嫉妒，她的盛怒和温柔，那就是我过去在巴黎认识的她……

虽然班克林带着某种讥讽的观点看待这段罗曼史（“别和我谈恋爱人的观点，”《蜡像馆里的尸体》中他在某处说道），但是马尔和莎伦重新开始了他们的感情。可是案件让人眼花缭乱，小说的后半段也没有提到莎伦。《骷髅城堡》中，她根本没有出场。《蜡像馆里的谋杀》开头，马尔告诉另一个人物他订婚了，但是没有提到莎伦的名字，她也没有在这本书中出现。实际上，马尔那时候觉得看上了玛丽·奥古斯丁——银钥匙俱乐部的经理。为什么卡尔没有发展马尔和格雷的罗曼史——多萝西·L·塞耶斯就在四本小说中仔细而体贴地描绘了彼得·温希爵爷追求哈里特·范恩的过程，玛格瑞·阿林厄姆也叙述了阿尔伯特·坎皮恩和阿曼达·费顿之间的恋爱和婚姻——其中原因只能靠猜测了；这也许要花费大量笔墨，那样就没有空间描写班克林的戏剧化风格。

班克林和其他调查案件的警官之间的竞争是这些小说吸引人的特点之一：当班克林遇到陪衬人物与他作对时，他似乎能更出色地工作，这点比之菲尔和梅利维尔更为突出。四篇短篇小说中三篇有关班克林和约翰·兰德沃恩爵士，他们进行了一场有趣的竞赛，看谁先找

到真相。《失落的绞刑架》中，兰德沃恩再次出现，我们这时候知道他是首都警察局退休的助理局长。这两个人对于调查方法有过一段激烈的争论（兰德沃恩严肃地声称：“侦探的素质在于实践、耐心和毅力”），在争论过程中，班克林提出了一个冷静的预言：“我拿我们三人的晚餐和你打赌，我可以在四十八小时里告诉你凶手的名字”。与《夜行》中类似的自夸相比，这算不得说大话（“我从来不会被迷惑，不必超过二十四小时我就知道所侦办的任何案子的全部真相”）；但是如果我们一直读着班克林的传奇直到这本书（应该承认阅读《失落的绞刑架》的当代读者极少会阅读早期的短篇小说），那么得知兰德沃恩本人是凶手会让我们大为惊讶。这样的结论几乎是违规的：虽说并非侦探本人犯下谋杀，但是也相差无几。这也许是受到其他作品的影响。G. K. 切斯特顿的《秘密花园》（收录在《布朗神父的天真》）中，巴黎警察局的高官亚里士提德·瓦伦汀就是罪犯；瓦伦汀也出现在更早的一篇布朗神父故事《蓝十字架》中：也许更直接的影响是加斯东·勒鲁的《黄色房间的秘密》（1907），菲尔博在密室讲义中说它是“史上最佳的侦探故事”（《三口棺材》）。《黄色房间的秘密》的凶手是侦探弗瑞德里克·拉桑，整本书中他都在和年轻的约瑟夫·鲁尔塔比伊进行针锋相对的比赛，看谁能先解决案件。

无论如何，《失落的绞刑架》是卡尔几近破坏公平竞争规条的几部作品之一。《蜡像馆里的尸体》或许也存在一处不足，因为凶手在暴露之前只在微不足道的场景里出现过：卡尔几乎游走在规条的边缘，因为读者几乎毫无印象的次要人物不能是凶手。

侦探竞赛在《骷髅城堡》中仍然延续着，班克林打败了柏林警察

局总探长西格蒙德·冯·安海姆男爵。这个人物最初的登场作品是卡尔的短篇小说处女作《当喝下死亡》(1926)，那时候的主角只有冯·安海姆一人。这里冯·安海姆被描绘成一个华而不实的蠢货，班克林之所以让他说出完全错误的解答是因为他希望真正的凶手逃走；实际上班克林为了保护凶手甚至毁坏了证据。一名警官做出这样的事情实在令人震惊。这种行为对于菲尔来说没有问题，但是在班克林身上出现就让人惊讶不已，就好像《失落的绞刑架》那次，他在自己的管辖范围之外——莱茵河畔的一座城堡——进行了一次非官方的行动。我们之后会讨论卡尔笔下侦探做出如此直接的犯罪行为有何意义。

《恐怖的活剧》是《夜行》的原型版本，让我们可以仔细考察卡尔作为侦探作家的早期成长经历。全文 25000 字的《恐怖的活剧》是一部不错的中篇小说，其中跃然纸上的巴黎、巧妙的犯罪和生动的文笔，对于任何侦探作家而言都是值得称道的；但是，将它和《夜行》对比来看，我们可以看到卡尔作为一个作家在两年里有了长足的进步，而且可以看出长篇版本的优秀之处。《恐怖的活剧》可能创作于 1928 年，场景同《夜行》一样设定在 1927 年：主要犯罪都是一桩“密室”谋杀，手法并无明显不同，只是长篇版中犯罪之后发生的事件描述得更详细，篇幅也较长。此外，《夜行》中所有的人物与《恐怖的活剧》中相比进行了相当程度的充实，也更加生动；我们不仅看到一些中篇小说中不曾出现的配角人物（包括莎伦·格雷还有雨果·格拉芬施泰因医生，后者是一位临床精神病学家，充当班克林在推理上的对手），而且所有的人物更加有血有肉，特别是罪犯，而中篇小说中对罪犯的描述相当轻描淡写。《恐怖的活剧》中的全部段落都搬到了《夜行》

中，但是读者很难感觉到它们在 90000 字的长篇中的存在。

《夜行》中还有深层次的情感，这在前作中是没有的——而且，实际上，在卡尔后来的作品中也并不常有。萨里涅公爵拉乌尔被害案引起了马尔的一番讽刺：

这是一种奇怪的死亡方式，不是说它的悲剧性而是说它缺少尊严。的确活着的萨里涅给人的印象肯定比这个形象要有尊严，你可以幻想一下，曾经强壮的躯体灰飞烟灭的情形。在我的想象中，他是不是那种虚张声势、喜欢拍拍别人背示好的家伙，一副待人直率而又热忱的样子呢？——他像达达尼昂一样，既准备好嫉妒，又准备好同情？曾经有一颗头颅，上面披着厚厚的金色头发，圆睁的浅棕色大眼睛，张开的嘴巴里露出的漂亮的牙齿。现在它被血渍污染了。是的，拉乌尔，你拥有这颗头颅一定是为了更好的用途，而不是被叽里咕噜、大腹便便的男子围观，或许某人一不小心就把它踢到一边……

我们在卡尔的作品中很少看到这些东西，他常常屈服于犯罪是考验智慧的谜团这一诱惑——正是因为他的犯罪就是巧思的产物，于是更加深了这点。同样，我们找不到类似莎伦·格雷为她的前情人萨里涅哀悼的段落：

“我是说，当一个人死了，你对他不会再有任何感情；你不会把他视作一个真正活着的人”——她做了个手势——“就好像他从来没有到这世上来过，你明白吗？他再也不是真实存在的。你想知道他长

什么样，当你试图这样做的时候，你想象不出他什么样，除非一一除非在墙上打上幻灯片。我想知道我怎么了。对我来说没有任何意义”

《夜行》和《恐怖的活剧》最大的不同在于结局——尤其是班克林揭露凶手的方法。在中篇版中，班克林设计了一个古怪的舞台剧场场景，嫌疑人被绑在椅子上，塞住嘴，看一段影片，片中演员们根据班克林的重构再现了犯罪。很明显，创作《夜行》时，卡尔意识到这样的恶作剧有点令人无法容忍，就是班克林也不例外。卡尔在这里采用了通常的演说风格，这几乎在他所有的早期长篇小说中都很常见，即班克林只是详细叙述了犯罪的本质——其中毫无疑问地用了一种巧妙的、戏剧化的风格。最有趣的是，卡尔在《绿胶囊之谜》中拿《恐怖的活剧》那夸张的结尾开起了玩笑：“听我说，公平一点……这是某种法国警察式的犯罪现场重建吗？那犯罪的卑鄙小人会尖叫认罪吗？”《夜行》的文笔和节奏粗狂而夸张，但绝不是荒谬。这里包含了侦探小说所有应有的东西；虽然这是他第一部真正的长篇小说，但也是卡尔最优秀的作品之一。

《失落的绞刑架》和《骷髅城堡》都充满娱乐性，但是对我们来说不如《蜡像馆里的尸体》那般出色。除了卡尔谁还能想得出把凶案的受害人放在博物馆色鬼蜡像的臂膀里？多萝西·L. 塞耶斯谈到卡尔另一本长篇小说时称之为“不协调的疯狂恐惧”。但卡尔作品中的恐怖场面极少是为了单纯的吓人；这里涉及双重象征意义。我们不仅会把从未活着与不再活着混为一谈，而且，正如我们在结尾所了解的，凶手把漂亮的年轻尸体放在色鬼的臂膀里是为了让人产生（错误的）

印象认为她是“那种老鸨，那种妓院老板”。虚假的悲哀气氛营造得非常出色，就好像对巴黎的整体描写：

巴黎受到了不白的指责。它其实很早就入夜了。在几缕惨淡的光线下，林荫大道灰暗无光，树荫蔽天，行人也很少。班克林的视线俯视着市中心，歌剧院广场昏暗的灯光在电子信号下昏昏欲睡；建筑物在星空下呈现出蓝灰色，阻隔了汽车的喇叭声。嘉布辛大道上的树看起来参差不齐、怪模怪样。我们都挤在前座上，班克林用他平常那种冷漠的态度驾着车，速度也是他平常的每小时五十英里，似乎感觉不到他在驾车。车子喇叭声沿着罗亚尔街回响，通过打开的挡风玻璃冷冷的微风吹着我们的脸孔，可以闻到潮湿的行人道、栗子树和秋天草皮的味道。协和广场上的白色灯柱组成了一片树林，穿过这片树林，我们转到了香榭丽大街。暴力的加速让我们离开了圣马丁门周围的肮脏地区；我们看到庄重的窗才灵，排列整齐的树木，这就是端庄的蒙田大道。

卡尔很明智地将他的作品设定在自己熟悉的地方；像上面这些段落，以及后来作品中很多关于英国的描述都听起来很像回事，因为它们都是卡尔本人经历和回忆的一部分。

这一现象在《笑话中的毒》（1932）里更加明显，这本书是紧接着《蜡像馆里的谋杀》之后创作的。作品的主角不是班克林，但是叙述者还是马尔；班克林像个幽灵，毕竟他没有出场。马尔这时候回到了宾夕法尼亚——和卡尔一样，他是在那里长大的。当他卷入了发生

在奎尔法官家中的一桩纯粹的家庭犯罪事件时，马尔不仅渴望班克林在场（“我希望班克林在这里”）而且对谋杀本人本质的思考也说到了要点上：

另一方面，作为文明的阴暗面，我们可以无条件地把谋杀看做法国的咖啡或者德国的香烟——和古怪的外国人的思维分不开。但是它不会发生在那种我们从儿时起就熟知的巨大昏暗的宅子里。它不会发生在那些我们无法承认其毫无情感的毕生好友中间。

《笑话中的毒》有着压抑的悲剧气氛，非常紧密的人物分析，而且缺少任何“不可能”或者非同一般的犯罪（虽然两个人被谋杀了，第三个人也差点被害），但对卡尔来说这是一本非常重要和成功的试验品：它在二十年前就预示了玛格丽特·米勒的心理侦探小说。这类作品中唯一有意义的线索就是人类的性格。不幸的是，卡尔没有再次尝试，虽然他在《歪曲的枢纽》（1938）中也有所暗示，菲尔称那件案子是“我长久以来一直害怕遇到的东西——近乎纯粹心理的一道谜题”；但这至少可以作为驳斥某些评论家的观点的证据——在他们看来卡尔刻画不了人物。最终揭开凶手面目的时候，卡尔描绘的这个精神疯狂的人物变得几乎令人恐惧。

我不知道为什么卡尔在《蜡像馆里的尸体》之后放弃了班克林，也不知道为什么五年之后他在《四种错误武器》中重新启用他。那时候，卡尔似乎非常满足于交替创作菲尔和梅利维尔的作品，前者有了七本小说，后者有了五本。《四种错误武器》中，我们再次回到巴黎，

但是班克林本人有了非常大的改变，至少表面上如此：“两年前的政治争端期间”——不管这是什么意思——他辞去了警察部门的职务，而且叙述者（不是杰夫·马尔，换成了伦敦的一名律师理查德·柯蒂斯）发现班克林远不如前些年所表现出的那种完美和威严：

柯蒂斯首先注意到的是他所遇见过的最浓烈的、最严重的香烟雾气；接着是灯芯绒外套的袖子，手肘处已经磨旧了；那个人就在门口。这是个五十多岁的高个男人，身材瘦长纤细，这一模样并不因他的帽子而有所改善。他抽着烟斗。满是皱纹的眼睑下面，一双和蔼的眼睛睁开着，而且看来他需要刮刮胡子了。当他把烟斗从嘴边拿开，抬起破旧的帽子，没有什么比这一动作还要令人肃然起敬。

但是他愤世的个性似乎没有改变，柯蒂斯观察到：“如果这就是亨利·班克林——每一个抑扬顿挫的发音、每一个举手投足都表明这就是他——那么有些东西缺失了，比如梅菲斯特的眼睛。是吗？他不是很确定。”

班克林非官方的地位让他很适合参与手头这桩微妙的工作——弄清有关罗斯·科隆克的情况。此人与柯蒂斯公司代表的一个英国人有密切关系——但是当科隆克被害之后，班克林立刻摇身一变参与到谋杀调查之中。他甚至做出了不可思议的声明，称“就算目前的事情因我而起，我也不会惊讶的”；毋庸置疑，巴黎警察很乐意帮忙。整个事情有点让人不敢相信，但也抵不上班克林在结尾时所说的惊人之语：

“亲爱的年轻女士，”班克林非常温和地说，“我可以篡改法律，只要我喜欢，无论何时、何地、如何改都可以。我篡改过法律，只要我喜欢，无论何时、何地、如何改都可以；而且我还会这样做的。”

《四种错误武器》是一本不错的作品，但是水平还达不到班克林之前最好的案子，即《夜行》和《蜡像馆里的谋杀》。不论是班克林还是卡尔都在这本书中显得筋疲力尽，好像他们等不及故事结束。

这五本班克林长篇小说组成了一个小巧而令人满意的系列。只是作品数量如此之少，使得班克林系列无法和令人印象更为深刻的菲尔和梅利维尔系列相提并论。卡尔在这里为他挑选了一切合适的元素：栩栩如生的巴黎（《失落的绞刑架》和《骷髅城堡》中分别描绘的英国和莱茵河场景就显得不那么得心应手）；冷漠的愤世带来的阴沉、压抑的气氛，偶尔又在可笑的幽默带动下变得生气勃勃；

后来作品中不太常见的、深入而生动的人物刻画；当然还夹杂着卡尔标志性的恐怖和怪诞。班克林第一次在《恐怖的活剧》中出场时只能算是四平八稳；班克林系列的所有长篇小说散发出一种几乎控制不了的歇斯底里和迫在眉睫的恐惧气氛，这正是它们在侦探文学中的过人之处。

### 班克林系列作品

#### A. 长篇小说

Grand Guignol (1929). 恐怖的活剧

It Walks By Night(1930), 夜行

Castle Skull(1931). 骷髅城堡

The Lost Gallows(1931), 失落的绞刑架

The Corpse in the Waxworks(1932). 蜡像馆里的尸体

The Four False Weapons(1937). 四种错误武器

#### B. 短篇小说

“The Shadow of the Goat”(1926). 山羊的影子

“The Fourth Suspect”(1927). 第四个疑犯

“The Ends of Justice”, (1927). 正义的尽头

“The Murder in Number Four” (1928). 四号包间的谋杀

## 基甸·菲尔博士

《女巫角》(1933)开头描述的是田园般的英国乡村场景：

那墨绿色茂盛的草地、长青树丛、灰色教堂尖塔和白色蜿蜒的道路，英格兰乡间深沉慵懒的美有一抹诡异的情调对一个美国人来说，想起自己家乡一条条飞快的水泥高速公路，被一些红色加油站及车流废气填得满满的，这里就格外赏心悦目。这乡间让人感觉人们即使在路当中散步也不会显得格格不入。泰德·蓝坡望着洒进格子窗的阳光，还有紫杉树上暗红色闪闪发亮的小果子，有着唯有大不列颠群岛才能对外地人勾起的一种心情。感觉大地古老迷人，还有“讨喜”这么一个英国味儿字眼引发的所有匆匆掠过的印象所带来的实在感。法国有如时尚一般善变，仿佛整个国家顶多跟前一季流行的帽子式样一般老。在德国，连古老传说都像忙碌的钟表机件似的清新无比，好像纽伦堡出产的玩具上了发条那样。然而英格兰这块土地似乎比那些爬满常春藤的高塔还要不可思议地古老。暮色下的钟像是在塔里悬了几世纪。而鬼魅穿梭其间，连罗宾汉犹摇脱不去的，是偌大的一片静寂。

每一个曾经去过英国的美国人都有这样的感觉：卡尔是一个美国侨民，大学期间逃到巴黎躲避狭隘的卡尔文·柯立芝掌权的美国政府，受到不可避免的种族和文化的关系所驱使来到了不列颠群岛。如果要在英国待上二十七年（1933-48以及1953-65），最好是塑造一位英国侦探；当然，卡尔塑造了两位——基甸·菲尔博士和亨利·梅利维尔

爵士，但是事实证明菲尔更持久，最终也更出色。

卡尔作品中出现英国化的转折首当其冲是《失落的绞刑架》(1931)，故事场景设定在伦敦；而且就算是班克林——他是典型的法国人——那时候也对英国历史中那段相当复杂的时期表现出异常的熟悉，他解释了十八世纪代表刽子手的单词“Jack Ketch（杰克·凯奇）”的起源：“泰伯恩刑场的刽子手被称为杰克·凯奇始于一个叫理查德·杰卡德的男子。此人在1678年时拥有泰伯恩庄园。”班克林用一句轻松的话解释了这类学问的来源，“我精通那类文学”，但是实际上这是卡尔在作陈述。不论是菲尔还是梅利维尔都是大胖子，这可能是对吃牛肉的英国人温和的戏谑。

菲尔的身材才是首先令我们惊讶的地方；因为他和雷克斯·斯托特笔下的尼禄·沃尔夫一起，堪称是侦探小说史上体型最大的侦探。常说他超过三百磅。在早期的小说中，他甚至需要拄两根——而不是一根拐杖才能移动；他肯定要通过普通的小巷子，而且很多情况下体力行动是必需的，人们发现他喘着气，大口呼吸，跟在那些年轻且身材不臃肿的同伴后面。菲尔的典型描述出现在《疯狂帽商之谜》(1933)中，虽然在另外几本小说中也出现了类似的文字：

那就是博士，比以前更大更胖了。他喘息着，红脸泛着光，小眼睛在绑着宽边黑丝带的眼镜后面闪烁着。强盗式的胡子下面嘴巴咧开在笑，几重下巴在咯咯笑声中抖动着。他总是头戴一顶黑色铲形帽；大肚子从宽大的黑色斗篷下突出来。他把楼梯占得满满的，一只手撑着一根灰色拐杖，另一只手挥舞着另一根拐杖。这就好像遇见了圣诞

老人或者老国王科尔。

我们的第一个问题是：为什么？卡尔受到什么启发把这个才华横溢的人描述成——在后来的一些作品中——某些好事者口中的“庞然大物”？

卡尔从来没有隐瞒 G. K. 切斯特顿就是菲尔的原型——G. K. 切斯特顿本人就是一个大胖子。《纽约客》的文章里，罗伯特·刘易斯·泰勒报告了卡尔关于此事的证言：

“菲尔就是 G. K. 切斯特顿，当然啦，”卡尔说，“切斯特顿和他笔下的布朗神父系列是我儿时的偶像。当我打算创作时，我决定按照那位伟人的形象塑造一位侦探。”

从表面上看，这事情有些奇怪，一个虚构的侦探被赋予了一位真正的侦探作家的身材特征：菲尔没有模仿布朗神父（那是一个矮小的瘦子），只是保留了神父喜欢似是而非的性格（这在卡尔笔下所有侦探身上都很普遍，而且，我们会在稍后的章节中看到，这也许直接源自歇洛克·福尔摩斯而不是布朗神父），却模仿起了布朗神父的塑造者。但是，事实上这种模仿仅仅局限在身材方面：虽然菲尔也是一名作家，但是他既不创作侦探小说也不撰写哲学和文学作品，而切斯特顿的著作绝大部分就是这三类；而且在其他关键性的特征方面菲尔也与切斯特顿不同。

甚至在外形的细节方面，菲尔也许更类似二十年代另一位流行作

家，只是现在他已经被遗忘：阿瑟·梅琴（1863—1947），这位作家如今主要以他的超自然小说为人所知。梅琴的声望在二十年代达到空前的高度——特别是在美国——这多亏了阿尔弗雷德·A. 克诺夫在1922年到1926年间再版了他的许多长短篇故事（梅琴的一本短篇集在1923年由伦敦马丁·塞克公司出版）；卡尔从青少年时代就是超自然文学的狂热读者，几乎不可能不知道他。（多年之后，卡尔在1948年8月1日的《纽约时报书评》上发表文章评论梅琴的《恐怖和超自然小说集》。）梅琴也是个常常拄着拐杖走路的大胖子；但是还要提一个细节。《女巫角》中菲尔被称为是字典编纂学者；这个词自然让人联想到塞缪尔·约翰逊，在后来的一部小说——《耳语之人》（1946）——明确提到菲尔和约翰逊之间的关系：

“先生——”菲尔博士开口，摆出一副如约翰逊博士般权威演说者的架势。

梅琴据说和约翰逊长得很像——梅琴摆成约翰逊博士样子的照片在当时广为流传，这也是梅琴和菲尔有关联的证据之一。我不知道卡尔是否想过将梅琴加上切斯特顿从而塑造出菲尔博士；但是这点是值得考虑的。

更重要的不是原型而是塑造菲尔身上这些特征的目的，不论是外形还是其他方面。极少有人会怀疑菲尔——主要是因为他的腰围，还有他性格中的方方面面——属于歇洛克·福尔摩斯的对立面，甚至可以说是戏仿。如果福尔摩斯瘦削甚至骨瘦如柴，菲尔必然是极度肥胖；

如果福尔摩斯的言谈举止带着维多利亚后期那种谨小慎微，菲尔的说话习惯则是华而不实的十八世纪措辞，可笑的喘息声（著名的“哼咳”）或者俚语（“哇哦！”）破坏了假装的自负。福尔摩斯和菲尔之间唯一的联系是两人都是天才侦探。

菲尔个性和成就的其他方面也可以被视作戏仿福尔摩斯。福尔摩斯撰写了一篇学术论文，讨论烟灰的不同类型——这是侦探会写的作品，因为和解决案件有直接的关联。相反，菲尔在《女巫角》中正在撰写一个相当深奥的课题——《英国上古时代饮酒习俗考》，“工程浩大，为此他先花了六年搜集资料，深入研究”——但是它和侦探工作的关联至少来说是很薄弱的。看起来菲尔选择这个课题正是因为它毫无用处且深奥晦涩。这种人真是典型的把无聊当严肃、把严肃当无聊！

《疯狂帽商之谜》（1933）中，我们得知菲尔已经出版了一部作品，“有关英国小说中超自然现象的历史”。这一课题——对于那些看似表现为超自然现象的案件来说也许略微有点关系——时至今日也许听起来不是特别怪异，因为关于超自然故事出现了许多直接相关的研究；但是在1933年这种课题仍然相当夸张，菲尔写作这样的小册子可以被视为另一个例子，用以说明他喜欢收集无用的知识。卡尔从来没有挑明菲尔所写的论文的准确题目，但是他在《疯狂帽商之谜》中提到了它，让人立刻想到现代第一本有关此课题的论著——多萝西·斯卡伯勒的《现代英国小说中的超自然现象》（1917）。1927年，H.P. 洛夫克拉夫特在一本名气不大的杂志上发表了《文学中的超自然恐怖》，然而卡尔未必知道这篇文章。

菲尔不同于歇洛克·福尔摩斯的最令人吃惊的地方是他结婚了。

菲尔太太仅仅在《女巫角》中真正露过面，这段描述非常吸引人：

你看菲尔博士，戴了一顶宽边白帽，在他的地盘上闲逛，昏昏沉沉却很友好的样子，聚精会神地啥也不做。再看菲尔太太，一个娇小、忙来忙去、开开心心而老是打翻东西的女士。一早有那么二十来次，你会听到小小的哗啦一声，旋即听她骂一声“讨厌！”然后忙着继续清扫，直到下一次小小意外发生为止。此外，她习惯把头伸出家里所有的窗户，一扇接一扇地，问她先生一些问题。你原以为她在前屋，谁知道后窗忽然像咕咕钟弹出咕咕鸟一样，露出她的头来，愉快地朝蓝坡招手，然后问她先生哪个东西放在哪里。她先生总是有点儿讶异，而且永远答不上来。她会退回去，下次又在屋子侧边的窗户出现，手里举个枕头或抹布什么的。这情形让蓝坡联想到瑞士的一种温度计，上面旋转的小人偶不停绕着一个山间小屋进进出出地显示温度。

令人遗憾的是，我们在后来的作品中没能再见到菲尔太太；其他大部分菲尔博士小说中甚至没有提到她，即使提到她也常常是通过一张字条告诉我们她去旅行或者拜访姻亲。《索命时钟》（1935）里，叙述者和菲尔一家去了剧院；《三口棺材》（1935）中，提到菲尔博士、大卫·海德雷督察长和蓝坡三个人的妻子在楼上的房间“谈论什么事情”。但是，从这以后，菲尔的妻子就没再出现，不论是作为次要角色还是丈夫的陪衬。《绿胶囊之谜》（1939）的开头提到菲尔在巴斯泡温泉浴，但是没有提到他的妻子。《铁笼问题》（1939）中，她和丈夫舒服地住在汉普斯特德的新家里。经过了十一本小说、跨越了二十七

年之后才再次轻描淡写地提到菲尔太太，《包厢 C 的恐惧》(1966)中，菲尔用现在时提到她，所以她可能还活着。不幸的是，卡尔没有深入描写菲尔太太的性格，因为《女巫角》之后她的出现相当微不足道，以至于我们好奇到底出于什么目的去塑造这个人物。相当坦率地说，一想到菲尔和她结婚就觉得相当荒诞——他们的婚姻和亨利·梅利维尔爵士的婚姻不同，他们并没有子女——而且朱利安·西蒙斯在他的侦探小说研究专著里借口说他根本忘记了菲尔有妻子。如果菲尔太太的存在某种程度上是为了说明，虽然菲尔有着各种各样的古怪个性，但是相比歇洛克·福尔摩斯还是显得“普通”和中产阶级化，不过卡尔从来没有有过这方面的暗示或者提示。结果是，菲尔的妻子仅仅成了一个不协调的、无法理解的注脚。

菲尔和梅利维尔这两人不同于歇洛克·福尔摩斯和亨利·班克林，因为前者喜欢无害的插科打诨。后期的菲尔故事比早期在这方面更加突出。《无视惊雷》(1960)中，一个人物评价说菲尔“十分心不在焉，以至于他甚至不知道自己身在何方”。《撒旦之屋》(1965)中，据说“大部分时间他看起来都心不在焉，甚至傻乎乎的”。菲尔本人常常提到他的“胡思乱想”，说明他有意识地希望传达这样的印象。

“基甸·菲尔”这个名字也许增加了这种表面愚蠢的假象。“基甸”听上去很像一个好笑的、不常见的名字，不过与圣经的联系使它有着不详暗示（“耶和华和基甸的刀”）。“菲尔”让我们想到小学校长菲尔博士（基甸·菲尔也曾是一位小学校长），汤姆·布朗（1663–1704）写过一首关于他的有趣的讽刺诗（常常被菲尔博士系列中的几位人物引述，而且还引述错了），改编自马尔提阿利斯的诗歌：

我不喜欢你，菲尔博士。

原因我可不说；

但是我很清楚，

我不喜欢你，菲尔博士。

但是，形容词“fell（残忍的，凶恶地）”一直萦绕在我们脑海中，似乎更为恰当，因为不论是这个还是博士都散发出一种拟古和死亡的气氛。

因此，几乎不用明说，菲尔的插科打诨是一种小心翼翼地伪装，主要是为了让毫无察觉的罪犯看不出他是一个可怕的对手。菲尔很少脱下滑稽的面具，但是极少的场合下他会这么做，如此一来他便像美国私家侦探一样冷酷和吓人。想想看《宝剑八》（1934）中他审问坏人史宾利时所说的话：

“小子，”菲尔博士不为所动打断他，“你一向都是敬酒不吃吃罚酒吗？还有不少能让你吃不完兜着走的问题，我可以坚持要你——回答完。你躲开一劫。从我确信杀狄宾的人不是你，就决定对你网开一面。但是，看在上帝的分上，小伙子你再不识相，与我争辩，拖延办案时间，就不会这么走运了。”菲尔博士用手杖柄敲桌子，“说吧！你究竟要哪一样？要自由，还是吃牢饭？”

菲尔在有人生命受到威胁时也会收起滑稽的举止。《索命时钟》里，他对老友海德雷真的大动肝火，因为后者试图把谋杀的罪名安在

一个无辜者头上。在其他几本书中，他常常放走罪犯；正如他在《无视惊雷》中公开宣称的，他“已经声名狼藉，只要我的个人感情深入其中就会抛弃或者违背法律”。

菲尔和法律的关系实际上是令人好奇的。虽然他和海德雷督察长相互之间并不像亨利·梅利维尔和汉弗莱·马斯特斯总督察那般吵吵闹闹，但是菲尔只有在海德雷或者警方合他心意的时候才会和对方一起工作。比梅利维尔更甚的是，他是彻彻底底的业余侦探，而且以此为豪。卡尔并没有过多担心菲尔博士作为非警方的调查人员怎么会卷入一个又一个案子；因为大部分情况下，菲尔只是在恰当的时间出现在恰当的地方。他的熟人圈子似乎非常广泛，因为每一次都是某个与他熟识的人邀请他解决案件。我们是否可以得出结论认为菲尔通过友谊的纽带获得案件？也许吧，不过卡尔没有非常明确地给出这个问题的答案。《女巫角》中他住在犯罪地点附近；《绿胶囊之谜》（1939）中海德雷漫不经心地告诉主管这件案子的警官说：“哦，如果你需要帮忙，菲尔就在附近。他在巴斯泡温泉浴。”海德雷之前也向菲尔表达过自己对他的信任，《疯狂帽商之谜》中，他说：“我不是那种怀疑业余侦探的傻子。”这对于菲尔来说实在是很有帮助，假如他遇到某个更死板的警方人员，很可能会被禁止参与案件。

有时候案件的怪异性会让菲尔闻风而来；《宝剑八》中海德雷告诉菲尔：“你有你的原则，一般来说，那些光怪离奇的案子得等个十二年才会碰上一桩。”菲尔在《至死不渝》（1944）中呼应说：“我只是你的奇案顾问。”《盲理发师》和《阿拉伯之夜谋杀案》（1936）中，咨询的方式较为传统，菲尔在家中没有离开书房就解开了案件。这是

确凿无疑的安乐椅推理！但是直到这个系列结束菲尔博士仍然是一个业余侦探：

“……菲尔博士，我的印象是你跟警方没有正式关联吧？”

“先生，”菲尔博士回答，“你的印象是正确的。”

（《撒旦之屋》）

这种非官方的地位让菲尔表现出普通警官不可能表现出的古怪举动——隐瞒证据、让罪犯逃之夭夭或者自杀谢罪，诸如此类。但是，任何事情也无法超越菲尔在《失颤之人》结尾所做的举动，他放了一把火烧掉一幢詹姆斯一世时代的大宅，为了阻止某人证明另一个人有罪。菲尔似乎并不认为这样的举动应该秘而不宣，后来的故事中他还谈及此事，话中难掩自豪之情。

在其他作品中，这种对待法律的非正规方式导致的结果并不那么喜剧化，甚至要恼人得多。《逆转死局》（1941）中，为了迫使真正的凶手写下犯罪的自白，菲尔设计了一个巧妙的、看似完美的办法对抗某个人。但是菲尔之后认为凶手将辞去公职，便满不在乎地毁掉了自白。菲尔似乎没有打算进行毫无意义的说教：“所以，放你自己一马吧，以后别再对你的判断力有自信到这么让人讨厌的地步。”无情而自大的凶手是否会遵从这样的建议，还远不能下结论。《死人来敲门》（1958）中，一个人物受到恐吓，并且差点被杀人灭口；很不可思议的是，警方还是听从菲尔的建议，放弃了案子。

大卫·海德雷总探长（后来成了督察长）出现在菲尔博士系列早

期的一些案件中，正是他们在调查过程中的互动使得其中几部小说成为了侦探小说史上的杰作。海德雷是菲尔的绝佳陪衬：冷静的理性主义者，有着军人的容忍和外表，他是传统警察工作优点和缺点的具体体现。他和菲尔比试谁能首先解开案件，但是几乎从未取胜，他无疑是个脑瓜不灵光的人。我们所知有关他的最详细的描述出现在《阿拉伯之夜谋杀案》中，他是参与案件的第三位警官：

第三位是来自推卫德河以北的总探长大卫·海德雷。他是菲尔博士最要好的朋友，而博士也知道他是个平庸之辈；不过呢，你永远不会知道在什么地方会需要他的帮忙，菲尔博士时常有此感受。在外表上，他小心谨慎、冷静沉着、行事合乎逻辑，但其实他时而笨拙、时而精明、时而痴呆迟钝、时而乖僻古怪。他那镇定迟钝的一面——有个故事仍在传诵中，说他如何单枪匹马走入白杨木东区最恶名昭彰的贼窟，以模型枪逮捕迈尔斯和贝利，然后背对着一个个恶徒指节铜套的伺机而动，冷静地押解他们离去——他的麻木迟钝，掩饰了即使在无人有意蔑视的情况下，他也会迅速反击的易怒倾向。他是个庄重的居家男人，厌恶流言蜚语，而且自尊自重至无以复加的地步。他的想象力说不定比前两位还要丰富，虽然他会生气地否认。最要紧的是，任何陷入大麻烦的人，无论是不是朋友，他都不会拒绝伸出援手的。

（序言）

海德雷出场的案件包括《疯狂帽商之谜》、《索命时钟》、《三口棺材》、《阿拉伯之夜谋杀案》、《唤醒死者》（1938）、《铁笼问题》（1939）、

《至死不渝》、《沉睡的人面狮身》(1947) 和《绝无嫌疑》(1949)(引以自豪的是，这里面有菲尔、海德雷和帕特里克·巴特勒在内的全明星犯罪克星阵容)。这份菲尔和海德雷共同出场的侦探小说书单既代表了卡尔早期优秀的作品，也反映了这对既对立又互补的侦探组合让卡尔达到了班克林或者梅利軌和马斯特斯组合鲜有达到的高度。

不过，对于一个严格遵从正规警察程序原则的警官来说，海德雷在与菲尔交往方面可算是毫不检点。我们已经看到，《宝剑八》中，他漫不经心地让菲尔调查一桩“光怪离奇”的案子，虽然名义上负责此案的警官是莫区探长。《索命时钟》里，菲尔在海德雷之前到达犯罪现场，他说的一番话甚至比《四种错误武器》中业已退休的班克林的说法更令人不能容忍，他说：“恐怕直到海德雷到达这里之前我都得主持大局。”菲尔在《沉睡的人面狮身》中重复了这一说法（“海德雷觉得如果我这老朽先来调查，也许比较不尴尬。”）。海德雷早在《疯狂帽商之谜》中就出现了非正常的举动，菲尔在那件案子里说服海德雷放走凶手。值得赞扬的是，海德雷在做出决定之前进行了反复思考：

“我告诉你，”他平静地说，“我慢慢变老了。我曾经宣誓要效忠法律。但是一一我不知道。随着我年绍越来越大，我越来越不知道。十年前我会说‘糟糕透顶’，然而……你知道我现在是什么想法，菲尔。没有陪审团会相信那个孩子的证词。但是我相信。”

令人好奇的是，几乎每本早期作品中，菲尔和海德雷都好像正在走向事业的终点。这里必须完整地引述一段文字，讲的是菲尔在《疯

狂帽商之谜》之前的经历：

“我不确定我是个怎样的人，”他说。“有些人会说我是老顽固。但是从某种意义上说，你曾经与我有过交集，将军。那应该是几年前了。你还记得博物学家阿莱顿吗？”

将军拿着香烟的手停在半空中。

“他是个好人，就是阿莱顿，”菲尔博士若有所思地说，“他曾经给一位身在瑞士的朋友寄了一些画。那是美丽而精细的蝴蝶绘画。从图上来看，翅膀的图形非常完美。那是英国在索伦特海峡雷区的图纸。他把拉丁文放进了图谱里……他的真名叫斯图姆，我相信他就是在这座伦敦塔里被枪决的。我——呃——要对他的事负责。”

一阵咕噜声，显然是在表示什么。

“之后还有个来自芝加哥大学的老好人罗杰斯教授。如果他对美国历史知道得更多一些，我就不会那么确信自己的想法了。我忘记了他的名字，但是他的棋艺非常出色，而且很喜欢喝上两杯。我很遗憾他也死了。他习惯把情报用极小的字写在眼镜的镜片上……或者也许你能想起小露丝·威尔斯达尔？我是她亲爱的忏悔神父。她要在朴茨茅斯给自己拍了一张快照，背景里正好是最新式的枪支设计图；但是我希望她别那么干。如果她没有射杀那个可怜的书记员——只是因为他爱上了她——我也不会让她送命的。”

菲尔看到铁质弩箭吃了一惊。

“但是那是在职时期。我现在年纪大了。海德雷总是把事情强加给我，什么诺丁山投毒犯克里普斯的案子，表里放镜子的小伙子洛岗

雷的案子，还有史塔伯斯家的事件。但是，我不喜欢。哼。呸。不。”

这大段文字里有两件事情让我们感兴趣：首先，几个案子显然都和情报有关（也许是在第一次世界大战期间），虽然卡尔发表的菲尔侦办的案件都毫不涉及间谍或者政治阴谋；其次，我们只知道最后一个案子的情况，史塔伯斯事件明显是指《女巫角》。另一些早期小说中，我们听到了另一些未刊案件——“两个刽子手的案子”（《盲理发师》），“威瑟比农庄事件；还有导致摄政街的波尔顿被吊死的六枚青色硬币”（《阿拉伯之夜谋杀案》[序言]）。所有这些或许类似柯南·道尔喜欢的做法，即提及不曾写出的歇洛克·福尔摩斯故事，但是也可能还不止于此。我们第一次见到菲尔和海德雷时，两人年纪都不小了；这不仅表明他们是有经验的老手，因此值得受人尊敬，而且说明他们两人都是延续之前曾做过的工作。他们并不属于二十世纪。《阿拉伯之夜谋杀案》中，海德雷宣称他喜欢的作家是麦考莱，“因为他写的句子不会让人不解其意而需要再读一遍”，他不仅是在表达自己渴望条理、逻辑和精准，而且也表达他推崇十九世纪文学或许还有文化标准（回想一下海德雷“对自尊极其在乎”）。菲尔本人对十八世纪的偏好也是显而易见的；证据不仅包括他的言谈还包括他论述饮酒习俗的专著的古朴书名；而且他的职业就是字典编纂学者（虽然从没有详细描述过），使得他和过去联系在一起：在二十世纪个人怎么承担字典编纂的工作？今日所有的字典都是众人合作编纂的。

海德雷并不像菲尔如此刻意求古，但是如果我们将发现早在《索命时钟》里他就是一名即将退休的总探长时不免也感到一些惊讶。但是，

之后的案子里他并没退休而且成了督察长，他的事业又延续了近二十年。到《铁笼问题》时，我们知道菲尔和海德雷已经认识了二十五年；此时菲尔的头发已经灰白。《死人来敲门》虽然发表于 1958 年但却设定在 1948 年，菲尔似乎年纪还不是相当老。《无视惊雷》中海德雷终于退休，然而菲尔却继续侦探生涯。有证据表明《撒旦之屋》发生在 1964 年，菲尔那时候头发“灰白”。他似乎和他的妻子一样保养得非常好。显然，卡尔在三十年的创作跨度里错失了发展菲尔个性的机会，就好像玛格瑞·阿林厄姆对待其笔下的阿尔伯特·坎皮恩那样；在后期作品里，菲尔似乎脾气温和了些，但是这主要归结于卡尔自己失去了水准而非菲尔变成熟。海德雷从头到尾似乎并没有太多变化。

如果说海德雷最有成就的例子是《阿拉伯之夜谋杀案》——他本人以第一人称叙述了作品的后三分之一部分，并且带着合情合理的自豪感宣称“在我承办过的工作中，此案例乃为个中翘楚”——那么他最叫人印象深刻的例子则是在《疯狂帽商之谜》，其中他试图哄骗孩子气的、激动不安的席拉·比特顿说出所知的情况：

“哦，请！”她说，“你不说教了吗？你就像老爸。他告诉我说我有多么愚蠢，每天都打电话，我觉得他根本不喜欢鲍勃，因为鲍勃没有钱而且喜欢打牌，老爸说赌徒都是荒唐的，我知道他是在找个借口拆散我们，不让我们结婚，而且……”

“亲爱的比特顿小姐，”海德雷插话了，带着某种极度渴望的开心，“我的确不是在说教。我觉得这是一个绝妙的想法。绝妙，哈！哈，哈！我只是想问你……”

“你是一个好人！你是一个好人！”比特顿小姐低声说，好像她在说“你又是一个”，“他们嘲笑我，菲利甚至喜欢打电话给我装作他是鲍勃，要我去警察站，因为鲍勃在海德公园调戏女子被抓了，或者是在监狱里，要我去保释他，而且……”

“哈，哈，”海德雷再次说，“哈，哈，哈……我的意思是，呃，多  
么……呃……糟糕。令人震惊。荒谬可笑。哈，哈。”

这些“哈，哈”对他来说可能比承认菲尔正确解开了案件还要困  
难。《索命时钟》里，海德雷终于真正地放松了：

梅尔森第一次听到海德雷大笑。他甚至说了一个题闻段子，涉及一个著名的电影女演员，她的魅力可是引起广泛关注，他的嘴都笑得合不拢了。

诸如此类的场景告诉我们海德雷不是那种他假装出来的毫无幽  
默底铁石心肠的警察，或者说至少不总是那样。

安德鲁·麦克安德鲁·艾略特探长在三本小说中陪伴着海德雷，  
包括《歪曲的枢纽》(1938)、《绿胶囊之谜》(1939)和《失颤之人》  
(1940)。对于他的描述并不像海德雷那般活灵活现，不过引人注意  
的是他爱上了《绿胶囊之谜》中的嫌疑人玛乔莉·威尔斯，正如我们  
从《逆转死局》中所知，他们后来结婚了。这三本小说属于卡尔的优  
秀之作，但是支配行动和吸引注意力的是菲尔和其他人物而不是艾略  
特。

和亨利·班克林不同，基甸·菲尔似乎对于调查的理论和实践没有什么十分成熟的观点。（这里我不谈菲尔在《三口棺材》[1935]中提出的著名的“密室讲义”，他主动讨论了如何撰写密室案件而不是如何破解谋杀案。）《宝剑八》中，我们看到菲尔与主教形成了鲜明对比，后者崇尚“科学的”推理方法；《阿拉伯之夜谋杀案》中，以一种有点自我恶搞的意味，海德雷说出了类似的看法：“诗意图自有其价值，但是除了卷尺和好眼力之外，我也找不到更好的替代品来传达诗意图。”如果菲尔的方法是“诗意图的”，那么他为何总是一语中的？《唤醒死者》中菲尔一番自贬的评语最接近与在陈述他的方法论：“正因为受到粗心大意的折磨，我总是对微小的细节极度好奇，而易于忘记主要的画面。”这并不是特别有用，但是也许意味着重构犯罪一定要认清每一个细节——无论看起来多么微不足道或是毫无关联——是否指向正确的方向：在好几本作品中，我们看到相互矛盾的重构，除了一个以外都会被证明是错误的，因为它们不能解释所有线索。（在稍后的章节里我们会看到同样的原理导致了《燃烧的法庭》的超自然解答。）菲尔在《绿胶囊之谜》和其他地方挖苦般地提到，他早年当过小学校长，使得他比大部分人都有能力抓住说谎者，这又是一个例子说明卡尔倚重经验智慧更甚于推理方法。《连续自杀事件》中，菲尔自负地说：“所有证据都指向正反两个方向。麻烦就在这里。”但是我们不知道菲尔或者别人如何能够得知证据真正指向哪个方向。我们只能得出结论认为菲尔要么是一个直觉主义者要么——实际上就是如此——只是比海德雷更加擅长收集线索：因为他可以把所有的“小细节”存在脑子里，而且可以将它们组合成一体，这就是他成功推理的关键。

二十三本菲尔小说从卡尔的事业早期持续到末期，揭示了某些有趣的模式和联系。《女巫角》和《疯狂帽商之谜》是用第三人称叙述的，但是实际上的主角是泰德（后来的特德）·蓝坡。他是一位年轻的美国人，来到英国拜访菲尔。他和杰夫·马尔很像，同样在第一本书里爱上了其中一个人物，即桃若丝·史塔伯斯；到第二本书发生的时候他已经娶了她。他们在《女巫角》中的罗曼史处理得既有趣又动人，尽管桃若丝兄长马汀的谋杀案粗鲁地打搅了这段感情：

不一会儿，她从书房出来。红肿的眼睛透露她哭得很凶，肯定是一波又一波悲从中来，凄惨的哭泣。然而她倒是很镇定，面无表情，揉拧着一条手绢。他什么也没说，能说什么呢？任何一个字、一个举动都会显得冒冒失失。他不知什么道理，只知必然如此。他仅是可怜巴巴地立在门边，穿着湿透了的法兰绒上衣和球鞋，并未久留。他记得离去时的光景：雨刚停不久，老爷钟敲了一点钟。可怜的他只能傻傻地抓住一个微不足道的细节印象：雨是一点钟样子停的。一点钟雨停了，别忘了啊。记这有什么用？哎，管他呢——

并非他对马汀·史塔伯斯缺乏好感。他所维护的是，那女孩去看望死者时脸上已失落、已糟蹋的一些天真之情。当伤痛大到无法负荷时，只见她拧了拧那薄薄的手帕，脸上依稀闪过短暂的扭曲。无辜的马汀在死亡的沉睡中看来很古怪：他穿了一身老式的灰色法兰绒套装，及一件破损的粗呢大衣……桃若丝此刻正作何感想呢？他看着拉上的百叶窗及门上布置的黑纱，不禁畏缩了。

但是卡尔厌倦了蓝坡，甚至比他厌倦马尔还要快——《索命时钟》里对他捎带一提，《三口棺材》里有点不冷不热地重新出现了，此后再也没有他的消息。后来的小说中用其他年轻人作为主角，他们和蓝坡或马尔有很多类似——《唤醒死者》中的克里斯托弗·肯特；《至死不渝》中的迪克·马克汉姆——但是除了作为读者的眼睛观察全部的行动，他们本身并没有多少价值。虽然他们踉踉跄跄地闯入谋杀案，但是卡尔小心翼翼地设计情节使得他们不仅从未受到怀疑，而且有着可靠的不在场证明从而得以不受怀疑。这就是为什么他们可以如此无忧无虑地跟随着菲尔、海德雷和其他人，并且了解有关调查的所有进程。只是在《至死不渝》中有些许变化：马克汉姆不是嫌疑人，但是我们十分好奇地想知道他的未婚妻是不是多桩投毒案的凶手。《失颤之人》中的鲍勃·莫里森对叙述者担任助手的传统进行了一番奚落：

在那些推理小说当中，叙述者总是出现在所有关键情节当中。这个现象长久以来都让我着迷，也让我感到困惑。那些叙述者并没有什么特别合适的借口，但是出现在各个角落，而且警察似乎永远都不会注意到他。至少，警察并不反对他在场。警察从来不会说：“喂！小子，你在那里干什么？赶紧回家。”

我不得不发这样的牢骚，因为就在朱利安·恩德比将要提供一些非常关键的证词的时候，他们把我赶出了书房。

菲尔系列从来没有提供多种场景设定：二十三本书中，十七本发生在英格兰（主要是在伦敦）；一本发生在苏格兰（《连续自杀事件》）；

一本发生在瑞士（《无视惊雷》）；三本发生在美国（《死人来敲门》[弗吉尼亚]、《包厢 C 的恐惧》[康涅狄格]、《月之阴》[南加利福尼亚]）；一本在船上（《盲理发师》）。关注这一方面的原因之一是，很多作品不是发生在传统的乡村大宅里（虽然有几本是这样），而是发生在公共建筑里：伦敦塔（《疯狂帽商之谜》）；博物馆（《阿拉伯之夜谋杀案》）；旅馆（《唤醒死者》）；剧院（《包厢 C 的恐惧》）。这是一种创新，因为场景的地形有着很强的局限性使得卡尔正好可以施展拳脚——特别是伦敦塔，每个去过英格兰旅游的人都知道它——而且迫使卡尔用更加巧妙的构思设计情节和结构。甚至当使用传说有鬼魂出没的古老城堡时——《女巫角》、《连续自杀事件》、《撒旦之屋》——也处理得很新颖。《连续自杀事件》结尾远比伪恐怖故事更喜剧化。相反，《女巫角》的前五章也许称得上鬼宅小说的完美开篇。

《女巫角》的出色成就在于它的惊悚场景、菲尔的登场以及冷酷的结局，结尾给凶手提供了一次自杀的机会，但是他胆小怯懦无法对自己下手。最后一章里卡尔让凶手告白这一幕其实可以处理得更加微妙一些——凶手露出他邪恶的真面目这一过程太明显也太笨拙——可是除此之外整本小说非常成功。不过，即便有了《女巫角》这样优秀的开端我们也没有准备好迎接《疯狂帽商之谜》这样的杰作。关于这本小说值得注意的地方不仅是怪诞的幽默感——开头一段就非常有名：

故事的开端和大部分菲尔博士的冒险一样，是从一间酒吧开始的。一个男人被发现陈尸伦敦塔叛徒们的台阶上，他穿着高尔夫套装，戴

着一顶奇怪的帽子，这桩冒险经历就是要调查个中的原因。这是最糟糕的部分。整个案子预示着一场帽子的噩梦很快就要降临了。

——但是，实际上，与卡尔之前的任何作品相比，这件案子的整体特征显得更加广博、复杂且费解。这首先是篇幅的缘故——这本小说确实比卡尔之前写的作品长许多。此外还因为情节的多元化——包括了诸如无所不在的帽子，坡在《莫格街谋杀案》之前撰写的一篇失落的侦探小说，作为谋杀武器的弩箭，所有这一切都处于伦敦塔的阴影之中。这种多元化创造出了复杂巧妙的结构，超越了我们前面所见到的作品，而且后来的作品也鲜有匹敌者。虽然我们花费大量时间追随菲尔、海德雷和蓝坡，看着他们从一个地方冲到另一个地方搜寻线索或者调查嫌疑人，但是这本小说中的所有任务都鲜活生动，卡尔很少能达到这样的程序。《疯狂帽商之谜》是一本侦探小说的经典作品。

《宝剑八》和《盲理发师》都是喜剧侦探小说，后者更是故意为之。他们和《疯狂帽商之谜》不同，因为喜剧元素有意占据支配地位；卡尔立刻面临一个难以对付的场面，正如《盲理发师》中的一个人物所清楚地宣称的那样，“谋杀并不特别搞笑”。菲尔试图为喜剧元素辩护，他说：“对于愚蠢地言行，不要有所顾忌。如果有一位将军踩在了肥皂上面，最后坐在了自己的三角帽上面，尽管放情大笑，用不着抱歉。”（幕间休息）但是这仅仅是声明而不是辩解。卡尔没有过多关注谋杀和幽默的问题，而是逃避这一问题；《宝剑八》中被害人并不受到其他人的待见，因此我们对他或她的被害并不太关心；《盲理发师》中，我们并不肯定谋杀是否发生了，直到最后尸体真正被发现才

确认。卡尔试图营造出某种不安的感觉，仿佛“隐隐意识到这个奇怪的现象背后隐藏着某种可怕的、致命的东西”；但是这样迫切的警告出现在如此欢闹的作品的半当中显得矫揉造作、事倍功半。

《盲理发师》真正的缺点不是构思——幽默和谋杀可以出色地融合在一起，卡尔本人在其他作品里做得更好——而是效果。卡尔过犹不及，反而不觉好笑，他似乎只是靠简单的笑闹达成目的，他拼命地写了一页纸却无法令人暗笑或者大笑。幽默不是从字里行间散发出来的，完全是人造的、故意的。下面这段话描述了赫克托·惠斯勒船长对于被人用威士忌酒瓶敲头后的反应，这可不能让他跻身 P.G. 伍德豪斯笔下的人物：

“ !&£&/£/!” 他喘着粗气，眨着眼睛；然后他彻底清醒过来，他挥舞着胳膊，怒气冲天地发出了嘶哑的咒骂：

“ !!!!&/£—!!?????&—£/!!/?2/3%1/s!?——有小偷！谋杀犯！救命！”

《宝剑八》中修葛·杜诺范和派翠西亚·史坦第绪之间的喜剧罗曼史从某种程度上预示了《连续自杀事件》中亚伦·坎贝尔和凯萨琳·坎贝尔之间的罗曼史。当然，修葛和派翠西亚一见钟情，亚伦和凯瑟琳却并非如此——两人都是历史学教授，乘坐同一列火车去苏格兰，旅途的大部分时间里都在激烈争论着十七世纪英国历史上晦涩难懂的论题。但是轻松幽默的气氛是相同的，卡尔在这里真正领悟到了伍德豪斯幽默的真谛，描绘了有些自大、却热心、可爱的两个人。他们

和其他人物的可笑举动令谋杀案屈居次位，这本书堪称这方面的优秀之作。

《索命时钟》引入了一种有趣的趋势，这在一些早期和中期的菲尔作品中可以看到：提出一个看似牢不可破的指控控告某人，而此人并非真正的凶手。海德雷在这里确信埃莉诺·卡维尔有罪，“控方的陈词”（第17章）滔滔不绝，充满冷酷的理性，似乎可以解决所有情况。总结是这样的：

他站了起来，走向壁炉，在大理石边缘上敲打烟斗。海德雷有点洋洋得意，他是一个不留情面的讲求逻辑的人，而不是一个喜欢戏剧性场面的人。他面露坚毅的笑容，用胳膊肘拄在壁炉台上，然后看着他们。

他问道：“还有问题吗，先生们？”

的确有问题；因为下一章“辩方的陈词”中，菲尔系统而全面地驳斥了海德雷对犯罪的重构，让他困窘、生气和消沉。值得赞扬的是，海德雷接受了失败并且继续追捕真正的凶手。《歪曲的枢纽》又是一本非常充实的作品，不过在理念上有所变化：这里菲尔提出了十分可信的指控控告芳雷夫人，他知道自己是错的，目的是逼迫真正的凶手告白。这本小说和《女巫角》一样，包含了一封凶手写的告白信，字里行间透出傲慢和自负，在我们看来这是对他的定罪；但是卡尔的处理手法同样并不高明。这本书在叙述的紧张性、人物的鲜活性和构思的巧妙性方面堪比《疯狂帽商之谜》，而唯一的失败就在于此。但是，

整本书的气氛十分沉重，很少有幽默感。

很难不提及《三口棺材》。除了极富洞察力的“密室讲义”（将在另一章里详细讨论），这本书呈现了也许是卡尔最巧妙的密室设想。这是卡尔作品中几本——也许很多——值得接着读第二次的小说之一：第一次是迷惑不解，第二次是看如何办到的。到底哪次阅读更令人感到满足，这很难说。故事的解答说明，我们最初关于犯罪以及其后果的设想不仅是错误的，而且几乎是真相的对立面。

在我看来，《阿拉伯之夜谋杀案》不仅是卡尔最优秀的解谜侦探小说，而且是史上最优秀的解谜侦探小说。（它一定不是卡尔最优秀的小说——我们稍后讨论其中的差异。）侦探小说史上还没有比这还复杂的谜团；甚至需要四名侦探来破案——约翰·卡鲁瑟巡官、助理警务署长赫伯·阿姆斯特朗爵士、海德雷和菲尔——这说明核心问题复杂程度难以置信。卡鲁瑟首先在伦敦韦德博物馆展开调查，一个男人被发现死在一辆四轮马车里，他戴着假胡子，手上还拿着一本食谱（这本食谱可以作为“红鲱鱼”一词的定义）。案件以及众多人物——都是年轻男女，相互之间明显是认识的——说出的令人困惑的故事让卡鲁瑟彻底手足无措，他将问题交给了阿姆斯特朗，后者似乎澄清了案子的某个方面，但是使得另一个方面变得更加混乱；最后海德雷接手了，似乎沾沾自喜地解开了案子，把雷蒙·潘德洛的被害归结为葛莱格里·曼勒宁所为。就在这时候，菲尔——与案子相关的这三个人整晚都在他家讨论案情——平静地开口说：

“现在，让我来说明我自己的看法。除了一个可能不怎么重要的

小细节外，我认为海德雷对整个案情的重建相当精准。而这个小细节就是：事实上，葛莱格里·曼勒宁并没有杀死潘德洛。”（结语）

这不是故意讽刺，甚至连轻微的讽刺都不是：这就是字面上的意思。不是说海德雷的整个重构是错误；在每个细节上都是正确的，只是除了犯下罪行的真凶。

这本小说有非常多的优秀之处——案件的叙述出自三位截然不同的警方人员之口；案件极其怪异的场景和副产物，也许这源自《蜡像馆的尸体》，但是处理方式上没有那部作品所表现出的压抑的黑暗气氛；情况好像是中国盒子一般，每个解答都引出额外的谜团——很难挑出哪个是重头戏。也许我们应该把焦点放在卡尔笔下最为喧闹有趣的那个人物身上，就是那位极端不谙世故的学者威廉·奥古斯都·伊林渥斯博士。他长篇大论地向阿姆斯特朗叙述了自己无心卷入此案。伊林渥斯那部分叙述给小说增添了独特的笑闹气氛。为了彰显喜剧才能，卡尔在这里向伍德豪斯挑战，甚至可以说超越了伍德豪斯。伊林渥斯走进阿姆斯特朗办公室的那段值得花点篇幅来引述：

……起初，你们瞧，他从口袋里取出一个火柴盒；为了抽出一根火柴，他将盒子猛然拉开，一把火柴在我面前四散开来。到这里还没出任何状况。接下来他挑了一根火柴，划亮它并帮我点烟。当他说“抱歉”的时候，他的手指头抖得太厉害，手一松，点燃的火柴便掉落在我的衬衫和背心之间。他说他的来意很不寻常，我也表示同意。同时我也用力拍胸脯告诉他，对于自己即将听到的事情，我绝对会在

教会圣职人员面前守口如瓶的。但火柴掉到我身上的那一刻，我抓狂地想要把他撵出去，不过我稳住自己，只是赏他一个冷淡的脸色。

“伊林渥斯博士，”我趁着自己喘口气的时候说道，“我已经告诉过你了，我不是铁匠。按照你说话的风格，我可以跟你说，我也不是你奶奶的流星烟火。这是一根火柴，看清楚了。只要用对地方，它就是个有用的东西，但绝对不适于用在我身上。如果你能抓紧雪茄的话，我现在就替你点烟。还有，管他什么警察管制条例，你最好给我来一杯。你需要喝上一杯。”

“谢谢您。”他答道。“我对这种全国性的贪杯嗜好，当然是无意共襄盛举，何况我自己还是戒酒运动中的活跃分子，不过，我们这个运动是合法的——简言之，还是给我来一杯吧。”

我替他倒了一大杯酒，完全不掺水。他眼睛眨也不眨地一口吞下，脸上毫无表情。

“真是痛快，”伊林渥斯博士一边说，一边面有忧色地将玻璃杯丢入纸屑篓……

这样的场景持续了四章；但是卡尔有着出色的技巧，突然把荒诞滑稽的气氛变得惊悚可怕；这里的转变发生在我们得知案件中一位年轻的女子和潘德洛生下一个私生子——立刻出现了几种谋杀动机，因为我们第一次无奈接受一个人真的死了。《阿拉伯之夜谋杀案》是卡尔最长的非历史类型的侦探小说；很难找到一句废话，也很难看到如此复杂的情节被处理得这么紧凑。

《歪曲的枢纽》之后的菲尔系列作品或许没必要分别研究：其中

有许多作品非常优秀，所有作品都具备经久不衰的可读性，但是没有哪本作品能把之前那些杰作的出色品质融为一体。《失颤之人》有着也许堪称侦探小说中最出色的三重意外结局；《逆转死局》出色地刻画了仇恨久久不平息的何瑞斯·艾顿法官；《至死不渝》中我们感受到当未婚妻成为谋杀案凶手时迪克·马克汉姆和她之间真正的关心；《耳语之人》展现了卡尔作品中最具有施虐倾向的凶手之一，因为在结尾我们看到他让受害人遭受了最可怕的精神折磨；《无视惊雷》是一次令人屏息的阅读经历，我们不仅去了瑞士还去了一处纳粹常常光顾的别墅，在处理当下的犯罪之前必须解开希特勒时代的一桩历史悬案。

菲尔系列中也许没有一本真正的失败之作——可能《绝无嫌疑》是个例外，不过水准差的主要原因要归结于讨厌的帕特里克·巴特勒——即便最后三本作品《撒旦之屋》、《包厢 C 的恐惧》和《月之阴》属于卡尔精力不济的晚年时期的作品。也许这种水准较为统一的特点——在五本班克林作品中就见不到，梅利维尔的传奇故事就更加水准不一了——使得菲尔系列不仅是卡尔的优秀作品而且是整个侦探小说领域的优秀作品。菲尔是一个比表面感觉更为丰满的人物；他的头脑极其聪明，将心不在焉的教授和欢闹的表演艺人融为一体，他的配角人物——著名的海德雷，但是还有许多其他不经常出现的人物——不过是让菲尔的特色更加突出。总之，正是这钟半受控的荒诞气氛——在事件和叙述中都存在——使得菲尔的小说独一无二；他并不需要像亨利·梅利维尔一样通过表象上的可笑举动来达到荒谬可笑的喜剧效果。好像菲尔接触到的每一样东西都会变得歪歪斜斜；只有他——加上他自我戏仿般的呆板的说话方式——才能将其再次变正。

## 菲尔系列作品

### A. 长篇小说

Hag's Nook (1933). 女巫角

The Mad Hatter Mystery (1933). 疯狂帽商之谜

The Eight of Swords (1934). 宝剑八

The Blind Barber (1934). 盲理发师

Death-Watch (1935). 索命时钟

The Three Coffins (1935). 三口棺材

The Arabian Nights Murder (1936). 阿拉伯之夜谋杀案

To Wake the Dead (1937). 唤醒死者

The Crooked Hinge (1938). 歪曲的枢纽

The Problem of The Green Capsule (1939). 绿胶囊之谜

The Problem of the Wire Cage (1939). 铁笼问题

The Man Who Could Not Shudder (1940). 失颤之人

The Case of the Constant Suicides (1941). 连续自杀事件

Death Turns the Tables (1941). 逆转死局

Till Death Do Us Part (1944). 至死不渝

He Who Whispers (1946). 耳语之人

The Sleeping Sphinx (1947), 沉睡的人面狮身

Below Suspicion (1949). 绝无嫌疑

The Dead Man's Knock (1958), 死人来敲门

In Spite of Thunder (1960), 无视惊雷

The House at Satan's Elbow(1965). 撒旦之屋

Panic in Box C(1966), 包厢 C 的恐惧

Dark of the Moon(1967). 月之阴

#### B. 短篇小说

“The Proverbial Murder” (1941 之前). 聪明反被聪明误

“The Wrong Problem” (1938). 一个错误的问题

“The Locked Room” (1940), 反锁的房间

“A Guest in the House” (or “The Incautious Burglar”) (1940).

家中的不速之客

King Arthurs Chair” (or “Invisible Hands” ) (1957). 无形的手

[菲尔还在一些广播剧中出场。]

## 亨利·梅利维尔爵士

《瘟疫庄谋杀案》(1934)副标题是“马斯特斯总探长探案故事”；这样的名称也许重要也许不重要。卡尔打算把马斯特斯而不是亨利·梅利维尔爵士塑造成整个系列的中心人物，这似乎不大可能；但事实上马斯特斯一直出现在故事中，小说中引述了十份实际的证词记录，那是马斯特斯询问证人时记录的（卡尔在后来作品中极少这样做，这使得本书具有明显的警察程序氛围）。而梅利维尔在故事进行到一半的时候才涉入案件，这说明至少在这本书中马斯特斯较之梅利维尔占据了更为重要的位置，这与海德雷和菲尔的情况不同。即便情况是这样，但是，这样的现象在后来的作品中并没有延续，梅利维尔占据了中心舞台，其程度甚至超越了菲尔。值得注意的是，梅利维尔从来没有像《盲理发师》或者《阿拉伯之夜谋杀案》中的菲尔博士那般调查案件：梅利维尔没能成为一个纯粹的“安乐椅侦探”；他的笑闹表演在他出场的每一个故事里都十分明显。

关于梅利维尔的一条重要事实是他是在菲尔博士之后塑造的；我们已经推测过，在卡尔的创作中存在某种一望而知的强迫性，虽然卡尔在事业的最初十年里每年推出三到四本小说，但是无法在一个侦探身上发挥自己所有的想法。在放弃班克林之后，卡尔接下来创作的小说的主角包括帕特里克·罗塞特（《笑话中的毒》，1932）、菲尔（《女巫角》，1933）、约翰·高特（《弓弦城谋杀案》，1933）和梅利维尔（《瘟疫庄谋杀案》）。很明显，卡尔正在“寻找”一名或者数名能够维持一个长期系列作品的侦探；卡尔明智地看上了菲尔和梅利维尔，尽管罗塞

特也是一个十分吸引人的角色。

那么，很有可能是事后才想到了梅利维尔，但是很明显随着时间的推进卡尔越来越喜欢他。菲尔和梅利维尔之间的差异并不总是十分突出，特别是在早期的小说中，卡尔似乎故意想混淆两人。他们涉足的案件类型的确没什么差别：密室或者“不可能犯罪”占了很重的分量，而且菲尔和梅利维尔调查案件的方法——这时候两人都还没有代表性的方法或者理论——看起来也大致雷同。甚至两人标志性的言谈举止常常在在早期作品中混用。菲尔代表性的口头禅“雅典的执政官们！”首次在《宝剑八》（1934）中使用；但是梅利维尔令人惊讶地在《独角兽谋杀案》（1935）中也说了同样的话。类似的，菲尔在《索命时钟》（1935）称呼海德雷为“我的傻瓜”，后来几乎成为了梅利维尔的专利。紧着在《红寡妇命案》（1935）中梅利维尔盗用了菲尔的“啰嗦”。也许可以这样认为，这些口头禅并不是区分人物的重要指标，但是事实上卡尔描述他笔下侦探——更别提其他人物了——很少使用比这还重要的方式；我们会在后续章节中看到，卡尔并不总是把人物描绘成卡通形象。

我们对于梅利维尔的了解远甚于对菲尔的了解，虽然到最后梅利维尔不过是变成了他本人的夸张戏仿形象，因为他故意扮作小丑的程度越来越明显。我们在《瘟疫庄谋杀案》中得知，他生于 1871 年；这使得我们第一次见到他的时候他已经将近六十岁，因为第一章明确提到瘟疫庄案件发生的时间是 1930 年 9 月 6 日。如果我们假设他的最后一桩案子《迷宫悬案》（1955）发生时间大致与写作时间相当，那么他肯定已经年过八十。但是卡尔没有为上了年纪的梅利维尔寻找

任何借口；从第一次露面到最后一次他都保持一个样。

梅利维尔有着真正的职业——他是战争部军事情报部门的首脑——而且这个头衔在早期某些案件中起了重要作用。要想查明他从事这一工作有多长时间显得有些难度：比如，二次大战期间他是否仍然从事这一工作？那时候这样的部门应该具有重要的政治和决策地位。证据含糊不清，主要是因为卡尔喜欢把梅利维尔故事的发生时间设定在写作或者出版之前几年，有时候甚至是之前很多年。（菲尔系列的一些故事也同样把发生时间提前，我们会在后续章节中就此现象做出一些推测。）《五盒之谜》（1938）中，梅利维尔仍然是军事情报部门的首脑；同样还有《警告读者》（1939）和《就这样走向杀人》（1940），但是早在《九因谋杀成十》（1940）中情况就已经模糊不清了：

麦克斯想了解更深一些。战争爆发以来，他就不知道 H.M. 在白厅的地位变得如何，但他相信，无论是谁取代 H.M. 成为军事情报部门的首脑，这个老家伙仍然抵得过两个人。也许他是该谨慎一些，不要暗示出任何线索。

这是不是说梅利维尔已经有了继任者？很难说，因为此时卡尔开始把故事发生的时间提前。《眼见为凭》（1941）设定在 1938 年，《镀金人》（1942）似乎设定在战前——故事中的确没有丝毫提及战争——所以称呼梅利维尔是“战争部戴着巨大假发的人”并无多少帮助。但是，《爬虫类馆杀人事件》（1944）很明确把时间定在 1940 年 9 月 6 日，而且梅利维尔被称为“战争部的权威”。《青铜神灯的诅咒》（1945）

设定在“十年前”，因此变成了梅利维尔早期的案件之一。《我的前妻们》(1946)大部分设定在战后不久，同样还有《时钟里的骷髅》(1948)，而《坟场出租》(1949)中有个人物抨击工党，因此可能设定在1948年左右；但是这三本小说都没有提到梅利维尔的职业。《魔女狂笑之夜》(1950)称他是“战争部的家伙”，但是这本书反常地设定在1938年。《红色百叶窗后面》(1952)和《骑士之杯》(1953)可能设定在作叫创作的时候，但是我们对于梅利维尔在两本书中的职业都一无所知。最后，《迷宫悬案》(收录在《破解奇迹之人》)里，梅利维尔的官方身份改变了：

“我要回到这里。自己的办公室，你明白吗？战争中他们把这里搞得乱七八糟。之前，它曾是战争部的一部分。我将负责大都会警察局八号中央办公室

“请问，”詹妮温柔地问道，“那八号中央办公室是什么？”

“就是我。”亨利·梅利维尔立刻答道，“称之为‘怪案部’的人们得到一记响亮的耳光。他妈的，他们和后来的情报部关系不错。如果在警察局发生任何奇怪的事——没有任何意义的怪诞案子——他们就丢到我这里。”

结果，梅利维尔夺走了马奇上校在怪奇案件受理处的工作。但是，关于战争期间梅利维尔和战争部之间的暧昧关系最值得注意的一点在于，他几乎从没陷入需要出动战争部、间谍或者情报机关的境地。有趣的是，卡尔宣称自己喜欢间谍故事；不过他表达的方式值得注意：

但是任何对间谍故事的喜欢不需要辩护，甚至是当作玩笑的辩护。当小心翼翼地构思这类故事，让枪战有了必要动机和主要情节，它就与《特伦特的最后一案》或者《箭屋》一样，理所应当地属于侦探小说领域。最优秀的间谍小说会在自豪地列出线索之后给出惊人的解答，这是坡发明侦探小说以来优秀探案作品一贯的标志。

换而言之，卡尔所谓的间谍小说可以像解谜侦探小说一样具备可读性；但是没有提到这类作品中出现政治和社会评论的可能性。就算极少数作品中梅利维尔隐约涉及正常的官方工作，卡尔也在其中对任何政治暗示都避而远之。

可是在把这类作品作为群体研究之前，让我们原路返回，补充更多有关梅利维尔的生平情况。我们第一次遇见他是在《瘟疫庄谋杀案》，其中的描述具有典型性：

我又想起了白厅里那个高高的房间，从一九二二年起我就没再见过它了。我又想起那个极懒惰、极多话、粗枝大叶的人影，带着困倦的双眼坐在那儿咧着嘴笑；他的双手抱在腹部，双脚抬起靠在桌子上。他的阅读品位是华丽惊悚洒狗血的故事；他主要抱怨的是人们总不认真对待他他是有执照的律师和内科医生，但他说话的方式却很粗俗他就是亨利·梅利维尔爵士，准男爵，一位斗志昂扬、始终如一的社会主义者。他相当自负，对色情故事有无穷的兴趣……

这段描述首先让我们感到惊讶的是卡尔那种故意营造搞笑气氛

的做法；与所有类似尝试一样（参见《盲理发师》），这次没能有所突破。卡尔从未清楚这点，直到《我的前妻们》他还试图用下面这样的段落引人发笑：

“我真的是个特别谦逊温和的人哦，小姑娘。不骗你。我的谈吐历来都很文明，从不说脏话，他妈的。管他呢，拜托！我忍气吞声，告诉他这材料我收下了……”

“我的意思是，”H.M. 咳嗽一声，忽然记起自己是多么崇高，忙忙摆出一副虔诚稳重的模样，“我是说这事儿真让人不爽，对吧？”

卡尔凭借这样的描写永远也赶不上伍德豪斯。纵观卡特·狄克森名义的作品，梅利维尔不过在扮演外强中干的小丑：他一直用“难以名状的恶毒眼神”注视着人们，当然我们都知道他是一个老好人。因此，他用自己的方法，像菲尔一样表现出一个虚假的无害形象，《镀金人》中两个人物对他进行了一番讨论：

“那么，”贝蒂咕哝着，“他就是罪犯的复仇女神。”

“是的。你会觉得他不是那种狡猾的老魔鬼，是不是？”

“是的，我觉得他不是。难道不对吗？”

“错啦。他是老头子。但是在私下里，他其实会怀疑你是否真的拿他当回事。”

和菲尔一样，梅利维尔有家室；《魔女狂笑之夜》中我们得知妻

子的名字是克莱门汀，而且我们在那本书里看到了最为详细的描述：

“听我说，”H. M. 严厉地说。“我会告诉你。克莱门厌倦了法国南部。她发了一封电报要我等她。哦，我们去了艾维，或者也许是克拉里奇或者萨瓦烤肉店——”H. M. 的声音仍然是不以为然的——“我们也许喝了四杯或者五杯双份威士忌。看看我都说了什么？”

“哦，是的！我的丈夫和我——”斯特拉顿了顿。

“大约第六杯，我们两个都觉得我们在天国之门遇到了铜管乐队，克莱门开始四下打量。她对我说，‘亨利，我有一个了不起的想法。’她说，‘如果我们在苏格兰场的每一个烟囱顶上放上一个吃饱的警察，你觉得怎么样？我们在大白天去做，屋子里的人就看不见了，是不是？」

“我的肚子里满是威士忌和倔强，我说，‘克莱门，这主意不坏。给我几分钟时间想想怎么做。’我们的确想了。接着有那么一段时间我们……看我说了什么，”H. M. 继续道，令人难忘地竖起了一个指头，好像他在进行道德演讲，“你们不想再听下去了吧，是不是？我也要考虑到我的尊严。”

这一叙述十分有趣，但是梅利维尔太太一定是真的爱上了法国南部，因为她总是待在那里（正如《红寡妇命案》和《犹大之窗》中提到的）。大部分作品里根本没有提到她，《时钟里的骷髅》中，卡尔不经意间透露了她的存在完全无关紧要：

“马丁，”她问，“H.M.结婚了吗？”

“是的。”

“你见过他的夫人吗？”

“没有。”

哦，我们也没见过，而且卡尔有许多东西需要解释，比如他为什么要塑造这个人物。梅利维尔还有两个女儿，但是提及他们的地方甚至少于他们的母亲；提及最多的是在《迷宫悬案》里：

“嗯，”亨利·梅利维尔睁着眼睛。搓着后脖颈，“我有所房子，住着我的妻子、两个女儿和两个没用的女婿。我不得不养活他们十八年，所以我想你也可以搬去那里。”

现在我希望研究那些需要梅利维尔摆出战争部身份的作品。它们比想象中要少。事实上，梅利维尔在《九因谋杀成十》(1940)中关于间谍活动的真实特点做了一番有趣的演讲：

“年轻人，间谍在这个时期可远不止是个玩笑。它的广度和深度就像你脚下的海水，而且变得比二十五年前更深了。它不像传说中那样独特，也不总是针对那些非常重要的目标。真正的间谍是那种平凡的、无关紧要的人：店员，小职员，年轻小姐，中年妇女。他们不要酬劳，甚至非常聪明；但都是狂热的理想主义者。你可以派出很多这种人，而不引起总司令部的恐慌，但这些人中的每一个都是潜在的危

机。”

一艘客轮秘密携带了军火横渡大西洋，这样的设定同样也暗示了间谍。而且，每一位乘客和船员都知道，如果被发现了货物的性质，那么船只随时都可能被炸毁。故事出色地描绘出压抑而焦虑的人物，营造出戏剧化的紧张感。但是，随着故事的进展，真正的谋杀案（发生了两起）根本没有涉及间谍或者战事；大部分篇幅都是围绕伪造指纹的可能性展开，要让指纹看起来和主人的指纹并不相同。我们也可以跳过《就这样走向杀人》（1940）：再一次，虽然我们身处伦敦城外的一家电影摄影棚，那里正在拍摄战争宣传电影，但是，战争并没有引起太多注意。电影讲的是海军秘密文件被偷，但是最终还是找了回来；我们主要关心的还是发生在迷人的莫妮卡·斯坦顿身上的谋杀未遂事件，而不是任何偷窃机密文件的企图。

很奇怪，梅利维尔的情报工作也出现在两本二战之前撰写的优秀作品里，即《独角兽谋杀案》（1935）和《魔术灯谋杀案》（1936）。两本书都是以肯伍德·布莱克为第一人称叙述的，他是梅利维尔在军事情报部门的手下；他无意中牵涉进第一件案子，后来受到梅利维尔的召唤主动参与了第二件案子。第一本书中他遇到了另一位特工伊芙琳·切尼，第二本书中可以确定两人结婚了。我们在两本书中分别遇到一位狡猾的国际罪犯，第一本书中是弗莱明德，第二本书中是某个仅仅被称为“L”的人。两本书和真正的间谍活动都没什么关系，但这和梅利维尔所介入的单纯家庭犯罪不同，至少是他合法接手的仅有的案子；《独角兽谋杀案》设定在一座因为洪水和外界失去了联系的

法国城堡里，情报显示弗莱明德是其中一个客人，这样特殊的设定使得一个人物感慨说“不可能像警察局那样进行盘问”；梅利维尔和他的助手必须靠自己来解决案件。

肯·布莱克值得简单说两句，因为他是固定的主要角色，这方面超过菲尔系列中任何一个人。他在《瘟疫庄谋杀案》中便已登场，碰巧出现在案子的各个阶段，围着马斯特斯和梅利维尔转；他在《独角兽谋杀案》和《魔术灯谋杀案》中在回归；他在随后几本书中没有出场，直到《犹大之窗》才再次露面。有趣的是，和杰夫·马尔一样，布莱克以第一人称叙述这些故事，结果导致他比卡尔笔下一般的主要角色要个性活泼许多。《独角兽谋杀案》中，一条虚假的线索使布莱克半人成为了谋杀的嫌疑犯，此时我们真正关心和担忧起他的困境。

比起伴随菲尔出场的海德雷，汉弗莱·马斯特斯总探长是梅利维尔更为持久的搭档——或者更多时候是怀有敌意的对手。他出场的案子包括《瘟疫庄谋杀案》、《白修道院谋杀案》、《红寡妇命案》、《孔雀羽谋杀案》、《五盒之谜》、《爬虫类馆杀人事件》、《青铜神灯的诅咒》、《我的前妻们》、《时钟里的骷髅》、《骑士之杯》。马斯特斯精明、谨慎，而且有点淘气。梅利维尔一直宣称马斯特斯试图“欺骗他”；虽然马斯特斯总是温和地驳斥指控，但是很明显他渴望在智力上胜过梅利维尔。这种情况从未出现。但是马斯特斯也不蠢。尽管《瘟疫庄谋杀案》之后对他的描述远不如第一次那般生动，但是，在《红寡妇命案》中他从梅利维尔的桌子上拿走了一张牌并且故弄玄虚一番，着实叫人感到有趣：

[H. M. :] “到那时你就知道是谁干的，怎么干的了？”

肖特给他们拿来大衣，服侍他们穿上，并陪他们走到大门口。马斯特斯挥手让肖特走开。柯曾街上仍飘荡着影影绰绰的轻雾，迷蒙了街灯。雾气盘旋过来，泰尔莱恩一阵发抖。“到那时肯定可以，”督察对他们说道，“只差一两个小问题——小问题，就差不多真相大白了。”

“那么是谁干的？”

“盖伊·布瑞克斯汉姆先生。听我说，亨利，”马斯特斯咧嘴一笑，“如果你愿意，可以说说你的看法，并给些建议吗？”

“嗯？”

“我知道这一点，”马斯特斯说道，“首先是因为我发现了一些让人困惑的东西。其次是因为我到过盖伊·布瑞克斯汉姆先生的房间，发现他有一件真正的日本晨衣……明早我会把我掌握的证据拿给你看。晚安，先生们。当心台阶。”

关门时，他像一个管家一样鞠着躬，身后是昏黄的灯光。

当然，他错了，但是有那么一刻他引人注目。《青铜神灯的诅咒》中，当亨利爵士失踪并且被假定死亡时，他表达了对梅利维尔的喜爱，这点实在相当温暖人心：

“坦白对你说吧，自昨晚之后，我几乎相信自己已经变成老埃里霍的信徒了。这一刻那女孩还在，下一刻她便销声匿迹。而且这里面一点玩笑的成分都没有，因为当时我就在那儿，亲眼见它发生。至于亨利爵士……”

马斯特斯沉思着，压低了嗓门。

“这话我绝不会对他本人说，法莱尔先生。但事实是一一我就直说了吧！一一我真的很喜欢那老怪物。”

我们已经引述了《瘟疫庄谋杀案》中的段落，说梅利维尔是一个“斗志昂扬的社会主义者”；稍后的一段话强调了这个说法：

H. M. 手上拿着一品托啤酒，正在往一块伤痕累累的板子上扔飞镖，身边围了一群崇拜者。他趁着间隙说：“先生们，作为自由的不列颠国民，我们不能，我们不会屈从于当今政府针对工人的不留情面的侮辱——”我把头探进过道吹了声口哨。他停下来，一大口喝下那杯苦啤酒，和每个人都握了手，然后在欢呼声中笨拙地走了出去。

这段话毫无疑问充满喜剧性，但是卡尔似乎更多的是在促使我们笑话梅利维尔而不是和他一起大笑：卡尔终其一生都是保守主义者，梅利维尔的社会主义信仰，以及“他家的从男爵爵位从两三百年前就开始世袭了”（《白修道院谋杀案》）这一事实，似乎是为了怀疑梅利维尔的神志是否正常，或者至少是怀疑他的社交是否得体。梅利维尔的社会主义信仰是无害的怪癖，就好像菲尔喜欢在任何可能的场合下喝啤酒一样。

《五盒之谜》中，一个人物说，“她完全不理解你〔梅利维尔〕作为贵族阶层最年长的男爵，有这么多著名的学位，却为什么如此随意地使用非正式语法”。这样的评价令人感觉好奇，原因不止一个。

首先，就我所知，“这么多著名的学位”从来没有得到详细说明，似乎仅仅是给我们留下印象认为梅利维尔很博学，或者至少是声望很高。其次，梅利维尔实际上并没有过多地使用非正式语法，就好像那种粗俗的俚语，特别是美式俚语。根据今天的标准，梅利维尔的语法比许多专业作家还要纯正！

另一个关于梅利维尔的有趣评语出现在《时钟里的骷髅》中，傲慢的布莱尔夫人说：

“他总是结交低层次的伙伴。他的脑子里从未想过——”这是真正的牢骚——“他们的身份无论如何都比他低。他孩子气的自负使得他认为自己的举止好像切斯特菲尔德伯爵一样堪称楷模，这叫人十分恼火。他讨厌的脾气和下流的字眼让我不能忍受。”

这些评价的调子和内容清楚地显示出布莱尔夫人那刻板的贵族规矩已经到了受人嘲笑的地步。但是梅利维尔身上具有的完全不同的品质——一方面是他古老的从男爵身份和著名的学位，另一方面是他的言语、行为以及“结交低层次的伙伴”——说明梅利维尔本人主观上对有头衔的贵族应有的传统行为规范持蔑视态度。这种事情可能让梅利维尔在我们眼里显得更加人性化（就像彼得·温西勋爵所说的第一句话“哦，该死！”起到的效果相同），但是卡尔的人物塑造——特别是在后期梅利维尔作品中——对我们来说太过笼统、明显和可笑，只会觉得梅利维尔是一个小丑。玛格瑞·阿林厄姆的处理方法就非常巧妙，她没有给阿尔伯特·坎皮恩配上一个像邦特这样高贵的男仆，

而是启用了滑稽的前罪犯马格斯方丹•鲁格。

我们还没有过多涉及梅利维尔的侦探理论，更准确的说应该是作品中缺少相关的理论。从这方面来看，他表达过的观点甚至比菲尔还要不明朗。《红寡妇命案》中，梅利维尔宣称他借助“疯狂的联想”误打误撞得到了真相；这暗示主要靠直觉，甚至非理性或者反理性的侦探方法。可是梅利维尔喜欢的说法是他解决案件仅仅依靠“坐下来瞎想”。关于这种有些无助的理念，最为详尽的表述出现在《独角兽谋杀案》中：

[德•安德鲁：] “你明白我已经找到凶器了吗？”

“噢，是的。”

“我是在一个客人的行李中找到的，而且我能给你一个合理解释，说明整个谋杀案是怎样完成的。”

“嗯……好吧。”H.M.摸了摸脑袋，看来心烦意乱，“合理，好吧。我知道你会这样说。相信我，我也看到了一大堆合理解释，我知道一个家伙叫汉弗莱•马斯特斯，他能用十分合理的解释，驳倒你全部的合理理由。而他的合理解释只有一个缺陷，就是它们全错了。”

德•安德鲁再次严肃起来。

“我们回到了拉丁人和盎格鲁萨克逊人的区别问题上。”他说着点了点头，“你不懂逻辑，因为逻辑需要严谨和缜密的思考。这么说吧，你推理的方法是什么？”

“方法？哦，我没什么方法，就是坐下来瞎想。”

梅利维尔对理性的公开怀疑态度值得注意。而且，“坐下来瞎想”在实践中和菲尔注意微小细节的方法十分类似。下面这段来自《红寡妇命案》中的文字继续道：“一个小细节——仅仅是一个小细节——从案子一开始就非常迷惑人。太他妈简单了，谋杀班德的诡计太简单了，以至于真相过来踢我们时，我们都拒绝看它一眼。”所谓的“一个小细节”对于菲尔来说也是要抓住的。《镀金人》中，梅利维尔强调犯罪的解答是简单的，他警告说：“不要被陷阱误导”。但是，我们从来没有被告知如何将案子简单的核心从令人分心的陷阱中区分开来。

梅利维尔对待法律和正义的态度是满不在乎的，近乎无政府主义。他对于谋杀的事实并非铁石心肠；《孔雀羽谋杀案》中他采取了不常见的忧郁调子：

“哦，我知道，”H.M. 无精打采，“我的静坐冥思惹出了大乱子，不是吗？案情一瞬间就变得太符合人之常情了，不是吗？活生生的人取代了抽象的 X 和 Y，仿佛你在聚会上往汤里吐了口唾沫，或是甩了女主人一记耳光。你以为我十分以此为乐吗？”

可是这并没有阻止他常常让认罪的凶手逃走，甚至对后果并不关心，这方面较之菲尔更甚。这种行为第一次出现在《魔术灯谋杀案》中，梅利维尔让罪犯逃走的原因是对方是“一个老朋友”，而且在一封封信中补充说：

“此外，你不是个坏人……就算很容易就能办到，你也不会把犯

罪强加于活着的人身上，因为他们会遭罪的。你发誓他不过是一个死人。糟糕的事情已经发生。更糟糕的事情还会再有。”

这不是非常令人鼓舞：没什么事情比谋杀还要糟糕了。但是，有一次，梅利维尔表现出值得赞赏的怜悯：《女郎她死了》中，他故意地销毁了证据，如此一来某人就永远不会知道他的儿子——如今在战争中牺牲了——犯下了谋杀。

与放走凶手相关的一一或者可以说是其组成部分——是梅利维尔得意洋洋的所谓的“挫败法律”。《坟场出租》中他公开宣称：“奉以扫之名，如果你不挫败法律如何赢得正义？”梅利维尔在这里至少承认了正义在逻辑上是可能存在的；《红色百叶窗后面》中他的举动和言谈则迥异，他放走了迷人的凶手（这里只是珠宝窃案和未遂谋杀，并没有发生真正的命案），同时说出了下面这段理由：

“你自己告诉我，”H.M.继续道，“他从未闯入私人住宅。换而言之，他从来没有从那些丢失了钱物就会影响生活的人们那里偷走一个儿子。他闯了哪些空门呢？只有大型的珠宝公司和富有的小型银行，看到没有，这些都是受到保险保障的地方。想过没有？”

“但是，不管什么人受到损失，这终究是违背法律的！”

“哦，当然，”H.M.赞同，懒散地向后靠。平静的表情再一次从他的脸上消失了。“这是违背法律的。这叫人震惊。大公司不应该被偷，是不是？我作为一个罪孽深重人，这无法让我血液凝固。这就好像在骗赌或者骗税。这三种都是公平的游戏。”

这本身很是有趣，因为可以解释为梅利维尔的社会主义或者反资本主义的延续，尽管我怀疑卡尔没有这样的意图。但是梅利维尔继续说：

“那么，”他说，“你喜欢听我说说为什么让本特雷逃走的真正的、个人的、普通的原因吗？”

“要听，”上校厉声说，他的脸再次变紫了。“如果你愿意的话。”

于是，H. M. 的脾气爆发了。他情绪激昂，哇啦哇啦地一股脑说出来。

“那是因为我喜欢他们，”他大声说，“就是这样；那就足够了。特别是我喜欢那个小姑娘宝拉。你谈到‘遗憾’和‘逝去的岁月’。天啊！逮捕了那姑娘的丈夫就会碎了她的心，我只能扰乱该死的政府，把撒旦踢下冒烟的宝座！不要用任何卫道士的废话来教育我；没有效果的。不要试图唠叨什么‘法律’或者‘正义’；我们都知道它们不存在，除非我们走出去自己干。不管你想怎样，但是不要忘记！”

这种愤世嫉俗甚至无政府主义的论调是菲尔永远都说不出来的；幸好再侦办了两件案子之后梅利维尔就告退了——很明显他丧失了让罪犯绳之于法的任何动机，而且他无法纯粹因为锻炼逻辑能力而参加案件调查，因为正如我们所见，他并不相信逻辑或者理性。

研究梅利维尔系列的发展或者历史也没有太多用处：我相信，没有哪本比得上菲尔系列最优秀的四五本小说，也比不上班克林系列的最优秀之作，总体而言它们在质量和可读性方面呈下降趋势。不过，

有几件案子有趣而充实，究其原因不是因为它们的设定——因为它们几乎都发生在英国，而且是在大宅或者乡村里——而是在叙述技巧上的某种试验手法。在这方面，它们的基调和气氛比菲尔的案子更加多样化。我们看到梅利维尔系列的早期作品重新使用了班克林系列中存在的第一人称叙述（肯·布莱克）；早期的凡本作品——《瘟疫庄谋杀案》、《独角兽谋杀案》、《魔术灯谋杀案》——用不停的行动和十分复杂的结构令读者喘不过气。第一人称叙述从《孔雀羽谋杀案》开始发生了变化：谜团很巧妙，但是令人感兴趣的关键在于主要角色不是某个涉入案件并且紧跟警方调查的普通公民，而是一名警察——鲍勃·波拉德警佐，这个无聊的年轻警员渴望在自己的巡区发生刺激的案子。他终于等到了。

《犹大之窗》是叙述上的杰作。一开头，我们通过吉姆·安士伟的眼睛观察事件；剩下的章节是以肯·布莱克为第一人称叙述的，主要聚焦于关于安士伟的谋杀审判。梅利维尔确信安士伟是清白的，亲自为其辩护，虽然他有好多年都不曾辩护案件了。下面是他一开庭的举动：

他很神气地站了起来，可惜因为他的袍子钩到了什么，很可能是他自己吧，结果使效果大打折扣。袍子撕裂的声音很像把舌头放在唇间发出轻蔑的冷笑，一时之间，我吓得还以为他真干了那事。他挺直了身子。无论他在法律上的才能是不是因为年久未用而生疏了，这总还是交叉讯问，允许提出诱导式的问题，只要合理，几乎什么都可以说出来，而他平常那种粗鲁而且随性的手法最有杀伤力。

这本书的大部分内容仅仅是庭上不同证人的证词，有检方和辩方的询问和交叉询问；但是并不让人觉得单调乏味，相反，小说通过梅利维尔巧妙的询问和插入有关案件背景的情况带来了很多趣味。厄尔·斯坦利·加德纳只是在小说的结尾才出现法庭场景；卡尔将整本书都构建成法庭剧（在这方面，《犹大之窗》十分类似菲利普·麦克唐纳的《未知的人》[Persons Unknown, 1931]，虽然麦克唐纳的目的与此迥异），而且实现的过程中自始至终都抓住读者的注意力。

另一个开创性的叙述手法运用于《女郎她死了》。这件案子是卢克·克劳斯里医生的手记，这个上了年纪的男人在事件发生几个月之后叙述了故事。后记是另一个人写的，其中提到克劳斯里在战争开始不久之后去世了；接着舞台让给了最终的真相。突然，整个叙述完全不同，梅利维尔指出在克劳斯里的手稿中，有很多指向凶手的明显线索，尽管其作者本人并未察觉。也许可以说，卡尔在这里创作的是某种超小说，虽然卡尔第一个会对这样的观点嗤之以鼻——因为他的文学观点和政治思想一样极端保守：鉴于在其他作品里身为作者的卡尔总是在叙述中隐匿证据，在这里他必须利用另一个人物在不知不觉中隐匿线索。最后的结果是，不论是老克劳斯里还是凶手都令人印象深刻——特别是前者，因为他竭尽全力想自己解开谜团，并对自己没能看清真相感到无比遗憾。

梅利维尔系列中最出色的也许是《警告读者》。除了我们将在后续章节中讨论的某一点，这部小说里没有特别的叙述技巧，但是卡尔笔下人物的紧张感和传神写照（真正的人物塑造，而不是《阿拉伯之夜谋杀案》中伊林渥斯博士那样的卡通形象）也许达到了真正的高度。

赫尔曼·潘尼克宣称他不仅可以读心而且可以用意念杀人，他也许是卡尔笔下最生动的人物了；而且正是他对自己能力无限地信任，尤其是他表面上真正地展示出了这些能力，使得他成为一个令人敬畏与恐惧的人物。潘尼克的傲慢自大和自以为是刻画得入木三分：

“基于我的身心和大脑，我创造出一种新的伟大力量，先生们。我掠夺了未知世界的宝库。桑德斯医生会告诉你们，没有什么领域比所谓的精神力量更加神秘、更加不可估量，或者更加难懂；但是我发现了它的秘密。我可以把科学家变成蝙蝠和猫头鹰，彰显逻辑的可笑。但是天赋应该节约使用。一定要用在该用的地方。是的。必须是该用的地方。必须，必须，必须。”

但是奇迹慢慢把潘尼克从一个可怕的对象变成一个耻辱的对象；他的读心术被拆穿，仅仅是巧妙的手法，他的“超远力”（用意念杀人）也是红鲱鱼，最悲催的是，潘尼克就好像一个悲剧主角，他的弱点是无法忍受牢狱之苦，这让他备受折磨，当他面对三个月的监禁时，不禁陷入令人怜悯的境地：

潘尼克的脸肿胀着，看起很古怪，那是因为这个男人在哭的缘故：哭得像个孩子；哭得眼皮都肿起来了，眼白布满了血丝。他把手搭在眼睛上方挡住光线。嘴角奔拉着——而且他在哭泣。

这部小说之所以显得充实，不仅在于构思巧妙并且完成度很高的

谜团和浓重的超自然气氛，而且还有极其一丝不苟的人物塑造——不论是潘尼克还是书中的其他人。这是卡尔鲜有达到的高度。

事实上，梅利维尔的小说从很早就开始走下坡——至少前后水准不一。《五盒之谜》（1938）有着相当优秀的谜团，但是凶手是非常次要的人物。《眼见为凭》（1941）开始，卡尔让梅利维尔做出某种怪诞或荒唐的行为，很快这样的行为在案件中唱起了主角；这本书中梅利维尔计划撰写回忆录，而且只要有空他就会一口气说出某桩有伤风化或者令人无法忍受的奇闻轶事。这些都是轻微的搞笑，但是众多梅利维尔作品中卡尔都不过是在努力试图搞笑，而且有时候适得其反。《镀金人》（1942）的谜团比卡尔其他许多作品都要简单得多：这并不令人惊讶，因为核心情节来自短篇小说《家中的不速之客》（1940）。有趣的是，这篇短篇小说的主角是菲尔博士，这又是一个例子说明卡尔的两个主要侦探存在互换性。无论如何，《镀金人》结尾的主要行动围绕着梅利维尔在为儿童举行的游园会上扮演魔术师——伟大的卡夫扎鲁姆。这件事和真正的犯罪毫无关系。

《就这样走向杀人》（1940）是梅利维尔第一本没有任何谋杀的小说，只是未遂谋杀罢了；小说实际上是一个非常类似《连续自杀事件》的爱情喜剧故事。但是，这本小说仍然有趣，《青铜神灯的诅咒》或者《骑士之杯》就不能安上这样的评语。那两本书都涉及谋杀，虽然前者中一个人被怀疑了很长时间，直到假定的受害人最后奇迹般地再次出现。（《坟场出租》和《红色百叶窗后面》同样没有谋杀，不过读起来也非常有趣。）《青铜神灯的诅咒》引领了一种趋势，即异乎寻常的重复，卡尔通过类似下面的段落来表现强烈的情感：

后来吉特也不记得，当时究竟是自己感到了空气的流动，还是H.M.提到马斯特司的缘故，总之他看了看通向图书室的那扇门，门此时开着。

站在门口的并不是马斯特斯，而是奥黛丽·维恩，书房里的灯光几乎没有照到她。又一次，有如照相机快门定格一般，吉特震惊于奥黛丽脸上那种迷茫和无助的神情。又一次，他难以确定自己究竟有没有看到这一幕，因为奥黛丽很快退回去，关上了门。

幻觉！幻觉！幻觉！

卡尔变得非常喜欢这种再三的重复，虽然我并不觉得这有何重要意义。《骑士之杯》因为两个触目惊心的疏忽而有着不好的名声——极其老一套地描写一位有趣的意大利音乐大师，以及结尾处描述了一个之前古板的年轻女子却穿着内衣在草地上追赶一个男人。卡尔显然期待我们觉得这样的事情十分好笑。同样不成功的地方是，试图让非谋杀的窃案具有戏剧化的趣味，也就是那桩企图偷窃嵌满珠宝的骑士之杯的犯罪行为。

“让我们直面案子吧。这件事具有某种——呃，某些人会称之为荒谬的东西。但是，这能让这问题变得简单些吗？就像亨利爵士问我的，如果某人被害或者受到严重伤害，我们会咬指甲，发抖哆嗦。虽然这没有发生，但是对我们有什么帮助呢？

“如果你喜欢的话，可以称之为不太严重。谁进入了那个密室？如何进入的？为什么杯子被再次移动？我们面对基本的侦探问题，即

何人、如何和为何。仅仅因为案子没有谋杀或者近乎谋杀，这就让案子变得不那么令人困惑吗？”

不那么令人困惑，不会；不那么有趣，非常可能。

《女郎她死了》中，梅利维尔摔伤了腿，像个魔鬼一样驾驶电动座椅四处游荡。这其中发生了一些真正有趣的事，虽然不可避免地成了一出闹剧。梅利维尔首先坐着轮椅出现在一个英国小镇免遭遇了意想不到的抵抗——一群狗。

轮椅中的男人面露讥色。似乎为了炫耀自己出色的驾驶技术，他操纵轮椅左转右转扭个不停。即便如此，汤姆坚称，如果不是后来狗狗捣乱的话，事情也不会发展到那种混乱局面。

临肯比村的狗，总的来说还算脾气温和。汽车、马车、自行车它们习以为常。但一个行动不便的人愉快地开着把电动椅子，显然是装备了超级蓄电池的电动椅子，这对临肯比的狗狗来说就超出它们理解范围了，立刻搞昏了狗狗们小小的脑瓜。仿佛中了魔似的，它们如潮水般地涌出篱笆，开始攻击。

狗群震耳欲聋的狂吠声掩盖了轮椅马达声。安德森家的苏格兰猎狐犬激动得翻了个跟头，四脚朝天。莱恩家的万能梗犬勇敢地猛冲向轮子。专注于动力学实验的男人被打岔后试图反击，他身子前倾，冲狗群威胁地做了个鬼脸。这个鬼脸是如此恐怖，吓得某些胆小的狗狗缩了回去，更加疯狂地吠鸣起来。不过一只曼彻斯特梗犬坚持勇往直前，猛扑到轮椅正前方，张开嘴想咬住方向操纵装置。

接着又持续了几段描写，的确好笑。《我的前妻们》中，梅利维尔在台球游乐中心引发了一场争吵；《时钟里的骷髅》中，他相信自己是一位保皇派诗人的化身；《魔女狂笑之夜》中，当狗开始追逐梅利维尔那只巨大的装着轮子的手提箱时，更好笑的事情发生了：

这场比赛正在接近那处石岗，路面有些弯曲而且地面光滑。下面不远处坐着一位高个子的先生，他腰杆挺直，一副军人摸样，手持画笔在面前的画布上熟练地涂抹着。他左右两旁站着两位女士，其中一位是琼·贝雷，她面对着街道，嘴巴大张表现出吓呆的神情。

“高格斯！”一声尖声的惊叫。

高格斯长长的四肢腾空跳起——而他几乎与它并驾齐驱——

但是，手提箱因为左手的那一才中而晃动，偏离了方向。

它径直飞到了石岗顶部，猛地打了开来。

一条斑点狗从一个方向跑过来。一瓶苏格兰威士忌飞向另一个方向。H.M.的衣服从箱子里散落出来，好像巨大而邪恶的皮翅膀。箱子敲到了贝利上校的后脑勺，他的脸猛地撞到颜料尚未干的画布上；于是手提箱、上校和画架都摔了个狗啃泥。

这确实非常好笑，的确让人想到伍德豪斯；卡尔再一次出色地表现出他的能力，即用几句话就可以把有趣欢闹的气氛变成压迫的恐怖感。但是，梅利维尔系列的许多作品似乎仅仅是为他提供了一个搞笑的舞台，而且他很快就堕落成自我嘲讽。

最后的结论是，梅利维尔系列二十二本长篇小说和一本中篇小说

与菲尔或者班克林系列相比显得水准参差不齐；就算像《警告读者》这样的作品也只是接近而非堪比《蜡像馆里的尸体》、《阿拉伯之夜谋杀案》和《歪曲的枢纽》这样的杰作。梅利维尔和菲尔系列在数量上大致相等，但是质量上却不能相提并论；除了少数例外，前者的人物塑造不如后者形象，谜团没有后者复杂，而且就侦探来说梅利维尔没有菲尔那么有趣。关于梅利维尔，卡尔写道：“他是一个混合体……他身上有丘吉尔的许多特点，还融入了我在英国认识的其他人，甚至还有一些特点来自我本人。”这似乎暗示梅利维尔比菲尔更得卡尔欢心，但是，从小说本身透露的证据，以及梅利维尔系列开始稍晚却结束得比菲尔系列要早这一事实，可能结论正好相反。梅利维尔系列有一两本完全失败的作品，而菲尔系列中没有好不过，我们也可以找到足够有价值的例子证明这个系列是卡尔颇具可读性的作品。

### 梅利维尔系列作品

#### A. 长篇小说

The Plague Court Murders(1934). 瘟疫庄谋杀案

The White Priory Murders(1934). 白修道院谋杀案

The Red Widow Murders(1935). 红寡妇命案

The Unicorn Murders(1935). 独角兽谋杀案

The Punch and Judy Murders(1936), 魔术灯谋杀案

The Peacock Feather Murders(1937). 孔雀羽谋杀案

The Judas Window(1938). 犹大之窗

Death in Five Boxes(1938). 五盒之谜  
The Reader is Warned(1939). 警告读者  
And So To Murder(1940). 就这样走向杀人  
Nine-And Death Makes Ten(1940). 九因谋杀成十  
Seeing is Believing(1941). 眼见为凭  
The Gilded Man(1942), 镀金人  
She Died A Lady(1943). 女郎她死了  
He Wouldn't Kill Patience(1944). 爬虫类馆杀人事件  
the Curse of the Bronze Lamp(1945). 青铜神灯的诅咒  
My Late Wives(1946). 我的前妻们  
The Skeleton in the Clock(1948). 时钟里的骷髅  
A Graveyard to Let(1949). 坟场出租  
Night at the Mocking Widow(1950). 魔女狂笑之夜  
Behind the Crimson Blind(1952). 红色百叶窗背后  
The Cavalier's Cup(1953). 骑士之杯

B, 短篇小说

The House in Goblin Wood(1947). 哥布林森林中的木屋  
Ministry of Miracles (or "All in a Maze") (1955), 迷宫悬案

## 其他侦探

卡尔在事业的零星间隙里撰写了一些以非“三巨头”侦探——班克林、菲尔和梅利维尔——为主角的作品。这些侦探往往只在一两本长篇小说或者仅在短篇小说中出场；因此很难追踪这些侦探本身的演变过程（不过，很坦诚地说，我们注意到即使在菲尔或者梅利维尔身上也只出现了稍许的变化），也难以看到卡尔创作的演变过程。不过，其中有些作品非常有趣，个别甚至仅次于他最优秀的作品。

我们已经看到，三十年代初，卡尔在放弃了最初的班克林系列之后进行了一番实验，塑造出了几位新侦探：菲尔和梅利维尔已经讨论过了，我们还剩下《笑话中的毒》（1932）里的帕特里克·罗塞特和《弓弦城谋杀案》（1933）中的约翰·高特。

请回想一下，《笑话中的毒》是以杰夫·马尔——班克林那位年轻的弟子——为第一人称叙述的；罗塞特几乎在小说进行到一半的时候才露面。实际上，我们在小说的“开场白”中见过他，但是并没有太注意，因为那时候没有给出他的名字；但是，当他读了马尔撰写的案件记录之后抛出了一些非常诱人的建议：

“我读完了，”他终于开口了，手指敲打着纸张。“我觉得我不需要做过多解释。你们已经掌握了全部情况。克拉丽莎的话道出了天机，多么明显啊。还有关于毒药差异的事情。困扰的真正根源一直都是很清楚的——如此昭然若揭以至于我很惊讶你们没有发现。即便我没有完全掌握你写这篇东西时所知的全部信息也不要紧。你隐约看到了真

相。但是你把你的理论用错了对象。”

在故事的叙述中，罗塞特本人出场的场面显得有点笨手笨脚：

我听到从室内传来含糊不清的碎裂声，一连串重击声，以及摔东西的声音。接下来爆发出最恶心的脏话（不时被扑腾的声音打断），听到这些真是我交了好运。主要说的是该死的楼梯淫荡至极，让最善良的人也大为光火。我赶紧把门拉开，朝里面看。

里面的情形和听到的完全一致。斑驳的灯光从高窗射进来；这地方有一股潮湿、腐朽和旧干草的味道。一排怪异的椅子那头，一个人坐在地板上对着楼梯说话。他一只手上拿着一只有些年头的木桶，另一只手上似乎是一只破烂的袜子。一块满是灰尘、结了硬块的毯子挂在肩膀上。

“——而且……”这个男人发着牢骚，“而且——”

“好极了！”我说。“为什么你还不站起来？”

“嗯？”那个男人说，头朝四周看了看。“哦，好啊。”

他叹了口气，慢慢站起身子，不料个子出奇的高。他用那只袜子掸了掸外衣上的灰尘。一顶破烂不堪的帽子歪戴在后脑勺上，帽边已经耷拉下来了，小半截烧完了的香烟叼在下嘴唇上。接着他似乎忘记了自己经历的灾难。他环顾四周，仿佛恢复了精神，一副天真的样子，这是我看过的最愉快的表情了。

罗塞特后来被形容为“呆头呆脑的英国人”。他被另一个人物召到奎

勒法官在宾夕法尼亚的破败的家中，那里相继发生了谋杀和谋杀未遂。在某种意义上说，罗塞特堪称菲尔（那种丢三落四的小丑式的感觉，以及有意戏仿虚构侦探的行为）和梅利维尔（注意“恶心的脏话”，这是亨利爵士的标志之一）的先驱。而且，他的插科打诨并没有消散作品中令人印象深刻的压抑气氛——卡尔在后来的小说中很少能达到这种程度的气氛描写。一部分是因为罗塞特在有人真正死亡之前就到达了现场——这时候只出现了两次谋杀未遂。一旦谋杀（两次中的一次）真正发生了，罗来特的轻浮就像斗篷一样脱了下来，他变得像班克林一样十分紧张：

“恐怕凶手没有完事。”

虽然我有所准备，但是这句话依然让我打了个寒战。

“为什么他没有完事？”罗塞特问道，同时坐直了身子。“这正是故事令人毛骨悚然的部分。不可避免。显而易见——而且极其惊人——啊，我不想再管整件事。我想带上金妮离开这里……”

“为什么？”

“因为，如果我待在这里，”罗塞特用奇怪的声音说，“我就不得不告诉他们真相。”

我盯着他看。那种如痴如醉的水晶球占卜师的表情又回来了；他看起来愈发笨拙和傻气，手里的香烟把椅子上弄得全是火星；但是在它安静却紧张的神经中有什么东西让我觉得喉咙发干紧绷。

“你——你觉得你知道？”

“恐怕是的。上帝啊，为什么其他人没有看出这一切呢？”他叫

道，胳膊拍打着扶手。“为什么你看不出？为什么巡官或者除了我以外的任何人都看不出？该死，就是那么显而易见！为什么看出这一切的人是我？我不能说。如果我说了真是该死。不过，早晚我得说出来。”

我觉得卡尔可以根据罗塞特为原型塑造出一系列成功的侦探；即便在仅此一本的作品里他也显得活灵活现。虽然他的大部分小丑形象是假装自我戏仿（“我不是那么一个蠢货，真的，”他在“尾声”里如是说，有那么点不诚实），但是他身上的喜怒哀乐可以预见是大有发展的。

卡尔在《弓弦城谋杀案》中反而选择去塑造约翰·高特一角。不论是他还是小说都是非常失败的。哦，诚然，他解决了案子——他说了一句相当令人印象深刻的话：“我来到这所房子不到一个小时就知道谁是凶手”——不过可怜的读者却无法解开；但是这主要因为解答的关键在于我们对房屋平面图是否有准确的了解，而书中并没有提供。卡尔在这里显然违背了他提出的“公平竞争”的传统。无论如何，卡尔做出决定让笔下的侦探尽可能仪表堂堂，放弃了与之相反的想法，即塑造一个看起来愚蠢木讷的侦探以求让最后的成就令人印象深刻。这种策略在班克林身上很有效，主要因为他表现出一副犬儒主义甚至是愤世嫉俗的态度，因此他可以用冷嘲热讽来夸耀自己的智慧高人一等。但是，高特却仅仅表现出自大和傲慢。卡尔试图在他登场之前通过让其他人物谈论他时满怀敬意的方式来树立他的形象：

他突然说：“弗兰克，他们还在说关于高特的轶事。梅德堡告诉我，有一天高特坐在他常坐的高背椅上，对着俱乐部的窗户，突然他

从椅子上跳起来，冲向电话，打给维恩街。’有一个身材魁梧的男人，戴着方形眼镜，穿着一件军用防水短上衣，戴着一顶绿色毡帽，’他告诉治安官，’就在此时经过滑铁卢路。你最好抓住他。你现在还不知道，但是有桩谋杀案你们会需要他。’说得不错，他们后来发现这个男人打碎了他妻子的头，只是他们发现尸体是在两天以后了……接着，”乔治爵士闷闷不乐地说，“是伦敦利物浦银行抢劫案；你还记得吗？他们抓住了帕廷顿还有他的两个手下，可是他们没有找到被偷的无记名债券。案件陷入僵局。之后警察局长接到一张字条。那是一张香烟盒的包装纸，上面潦草地写了一行字：‘在床柱里，你这个不可救药的蠢货。高特。’帕廷顿就是把债券藏在了那里。我知道此事。那是警察局长亲自告诉我的。”

卡尔还犯了一个错误，让高特进行了一次冗长乏味的演讲，抨击谓的“科学”推理：

“你是知道的，绝对不要把体温计塞到人的耳朵里来测量他脑袋的温度。让他一个人待着，绝对、完全的一个人。绝不要鼓励他说话，对那些多话的人吓唬吓唬；接着他们就会说得更多了。如果他准备了一个复杂、自圆其说的大谎言，也许很难给他设套。对于讯问的一方，幸运的地方在于极少能事先准备一个自圆其说的谎言。它们都是即兴说出的，就算事先想好，谎言也难称得上精心设计。比如，如果你真诚地想和某人一起吃饭，可是情况不允许，事后你对那人的道歉是简短的，不需要耗费你多少心思。只有当你一心不想去吃饭，故意错过

了，那么你的道歉就会变成一个冗长而详细的故事。换而言之，露马脚的就是那些多余的细节。”

高特的名字大概是暗示冈特的约翰（John of Gaunt, 1340-1399）不过卡尔从来没有清楚言明他与这个历史人物的关联；这也是这部混乱而低劣的作品的众多问题之一。

我们可以简单说说《第三颗子弹》（1937），这是一篇有趣的中篇小说，主角是大都会警察局助理局长马奎斯上校。后来他演变成了《怪奇案件受理处》（1940）中的马奇上校。卡尔花费了很多笔墨描写谋杀的细节（一桩相当令人困惑而且描写很出色的谋杀案），以至于没有多少空间来塑造马奎斯这个人物，整本书中他都显得模糊不清。一开始他说：“我很无聊；无聊透顶；百无聊赖。”因此觉得这案件刺激极了。尾声处提到他“喜欢挥手和打手势的糟糕嗜好”；这与班克林、菲尔、梅尔维尔甚至罗塞特和高特的品性类似。实际上，卡尔笔下大部分人物都表现出这样的嗜好。

《致命下降》（1939）是卡尔以“卡特·狄克森”的笔名和约翰·罗德合作撰写的，后者很早就是侦探俱乐部的会员。这是一本相当令人兴奋的作品，不过最令人感兴趣的地方在于两位合作者对该书贡献的比例。尽管缺乏任何实际证据，但在我看来罗德虽然署名在前，不过也许只是提供了核心的想法（关于电气方面的某些技术细节——这类事情是他的专长）；而整本书似乎都是卡尔执笔的。从开头到结尾有着典型的卡尔式的字眼（“他喜欢看到年轻人能有一段美好时光”，梅利维尔常常重复这句话；“出现了一段沉默”，这样的说法几乎出现

在每一本卡尔作品中：“这么一来的话”），喧闹的喜剧气氛和罗德自己的大部分作品中维多利亚时代枯燥乏味的风格有很大不同，很大程度上让人想起早期梅利维尔和菲尔的小说。我们看到大卫·霍恩比姆总探长和法医霍雷肖·格拉斯之间的推理竞赛，几乎整本书都在说两人努力试图领先对方一步解开谜团。再一次地，两个人物都没能让我们留下特别深刻的印象，但是有了各种趣事——就算一个人物断言“即使对人类抱着可悲的不屑一顾，而且对电影中这类事情也有着精深的了解，但是还不能令我觉得一具尸体有什么好笑”——我们也就不介意了。

《皇帝的鼻烟壶》（1942）中，我们看到了完全不同的气氛。我觉得这本书是卡尔在直截了当地试图回应评论家的说法，即他无法描绘人性或者刻画出真正的人物。一开场，当奈德·阿特伍德听说前妻希望再婚之后闯入了她在法国某小镇的房子，此时表现出了卡尔在别处从未有过的强烈情感：

尽管房间里一片黑暗，尽管他什么都看不见，但是他知道她在做什么。衣物的沙沙声、弹簧的一声轻响，他由此判断伊芙拿起了扔在床脚上的厚重的针织睡衣，并且正在穿上睡衣。当他冲上去抓住她的时候，她已经穿上了睡衣——除了一只袖子。

伊芙突然感到了另一种恐惧。她不可能忽略一种风险。她那些久经风尘的朋友总是告诉她：没有哪个女人会忘记她们一生中肌肤相亲的第一个男人。她认为都已经烟消云散的事情，其实还藏在她的心底。伊芙是一个有七情六欲的女人，而且她已经独守空闺好几个月了；更

加可怕的是，不管你对奈德·阿特伍德有什么评价，你都无法否认他具有某种魅力。如果……？

当他抓住她的时候，她凶狠地、但是笨拙地挣扎着。

“放开我！你弄疼我了！”

“你会乖乖的吗？”

“不会！奈德，仆人们……！”

“胡说。这只有老莫斯皮。”

莫斯皮已经走了。现在是一个新的仆人。而且我信不过她。我觉得她总是探头探脑。我说，你就不能像普通人那样本分的……”

“你会乖乖的吗？”

“休想！”

所有人物都鲜活生动——顺从、容易受骗的伊芙·内尔；自大却有弱点的奈德·阿特伍德；看似朴实实则虚伪的托比·罗斯。来看看莫瑞斯·罗斯这个在书中很早就被谋杀的人物，描写他的文字在卡尔所有作品中堪称最冷嘲热讽的段落之一：

莫瑞斯·罗斯爵士就这么死了。他以前住在威斯敏斯特的安妮女王大门，最终定居在拉邦德莱特的昂志街。那段时间，适逢英国报界的新闻短缺、纸张过剩，所以莫瑞斯·罗斯的死讯就成了报上的一件大事。可笑的是，在他被谋杀之前，并没有多少人认识他，更没有人知道他为何会得到爵士封号。然而只是转眼之间，有关他的一切全都成了公众关注的焦点。他们发现他受封爵士是因为他以往的人道主义

活动。他热心参加消除贫民窟、监狱改革和维护海员利益的工作。

《名人录》记载了他的兴趣爱好“收藏”和“慈善”。他是一个容易引起争议的角色，公众总是觉得他这种人没几年就会毁掉英国。尽管他大量捐赠、不断请求当局拨款进行慈善事业，而他本人却久居国外以避免高昂的个人所得税。他个子不高，身材微胖，有些耳背，蓄着胡须，下巴上也有点儿胡子。他过着隐居的生活，对他的家人而言，他无疑是个和蔼可亲、性格随和、讨人喜欢的老人——一个名副其实的老好人。

这段话里大部分文字有点生硬，不过很成功。十分有趣的是，业余侦探德尔摩特·肯霍斯医生是“犯罪心理学”的信徒，卡尔在别处对这一领域充满轻蔑之意；也许这就是他再未出现的原因。《皇帝的鼻烟壶》是卡尔最受欢迎的作品之一，特别是对于那些厌倦了他更擅长的“不可能犯罪”的惊人巧思的人来说。虽然卡尔在后来的作品中仍然希望在情感上有所发展——不管是在侦探小说还是在历史推理小说——但是他从未做到像这本书那般令人印象深刻。

现在我们来谈谈帕特里克·巴特勒。把自负、自大和傲慢放在巴特勒头上是很不充分的；因为令人担心和痛心的事情就是卡尔禁不住喜欢他。好像卡尔在说：“是的，他身上有那些毛病——啧啧——但是他还是一个不错的家伙，不是吗？”巴特勒对女性拥有完全的掌控力（而且本书是众多例子之一，说明卡尔对女性心理是多么无知）；请注意下面这段话，引自《绝无嫌疑》（1949）：

他是威斯敏斯特和牛津基督教堂学院的产物。但是，他常常故意用一丝都柏林口音改变自己的说话，英国人称之为土腔；他们[女人]对此喜欢得不得了。

还有：

（“天啊，”他想，“她迷上我了！”他的女性顾客常常这样，真是尴尬得很。）

真尴尬。卡尔怎么能塑造出这样令人讨厌的人物——和菲利普·麦克唐纳的安东尼·盖斯林、S. S. 范达因的菲洛·万斯以及奈欧·马许的罗德里克·阿莱恩一起堪称文学史上最讨厌的侦探（事实上，每个例子中他们的塑造者都爱上了笔下的人物）——没有什么幽默感或者自我嘲讽给我留下印象。巴特勒的标志性话语是“我从不犯错”；《绝无嫌疑》和《帕特里克·巴特勒的辩护》(1956) 中他一直都在说这句话。这两本长篇小说里，他都近乎犯了错，但是其实却没有。实际上，在后面那本书中巴特勒近乎犯下的错误恰恰是他怀疑自己从不犯错！

《绝无嫌疑》基于弗洛伦斯·布拉沃一案，她是十九世纪的一名女子，可人而且看似天真，结果却因谋杀被绞死。时至今日人们仍然怀疑这件案子背后有隐情；卡尔本人后来为约翰·威尔所著关于此案的非小说作品《普里奥里悬案》(1957) 撰写过前言。当然，卡尔把事件设定在二十世纪，而且改变了事实和细节；但是和《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》以及他的历史推理不同，在这本书中他可以按照自

己的意愿处理。

《绝无嫌疑》最有趣的地方在于其中同时出现了巴特勒和菲尔博士（而且在临近结尾处还出现了大卫·海德雷）。菲尔总是退居行动的二线；虽然这样（或者也许正因如此），菲尔仍然更加让人难忘，而且有意让人留下这样的印象。卡尔确信菲尔绝不会真正被巴特勒超越；有一个小细节提到，巴特勒收集的有关犯罪的著作“几乎要匹敌”菲尔的收藏，即便如此还是菲尔更胜一筹。

我们必须承认巴特勒的形象在《帕特里克·巴特勒的辩护》中有所修正和软化。首先，有趣的是据说在这本小说和《绝无嫌疑》之间的那段时间里巴特勒卷入了另.外几桩案件，有一个人物这样指出：

“自从六七年前的那桩巫术案件以来，他侦办了一整批案件，都可以写成真正的侦探小说：证据完全给出，推论也符合逻辑。”

这应该是暗示卡尔打算还要写几本有关巴特勒的作品，但是事实上我并不认为情况是这样：这段话可能仅仅是为了表现巴特勒在推理方面有着丰富的经验。有人指出巴特勒没有了菲尔就办不了案，后来的一段话里巴特勒表示并不担心这个问题：

“不，天啊！”巴特勒吼道，跳将起来。“他们想要嘲笑我。他们说，除非让基甸·菲尔当后盾，否则我不可能成功解决谋杀案。他们是不是这么说的？”

但是除了这点，巴特勒和以前一样令人难以忍受。这本书值得称道的地方是傲慢的帕梅拉·德·萨克斯夫人那惊人的改变，从一个毫无头脑的贵族（仅仅是演戏）变成一个聪明、精明、果断的女性。卡尔作品中最热切的情感场面——堪比《皇帝的鼻烟壶》开场——就是帕梅拉和海伦·迪恩为了休·普伦蒂斯进行激烈争吵。帕梅拉真正爱着休，但是他的未婚妻海伦只是假装爱他。当帕梅拉突然收起那自命不凡的贵族派头，冷不丁突出一句“哦，别扯了”，就好像打了一记耳光。

让我们回过头来说说《九个错误答案》（1952），这是卡尔剩下的非系列侦探小说。有必要完整的引述一下献辞的主要部分：“本书可以称之为‘为好事者而写的小说’，因为似乎没有其他方法对其分类。这本小说有着快速的节奏，不过背后——没有警方的调查——是读者和作者之间公平的脑力竞赛。”这是卡尔在形式上最激进或者最违背传统的侦探小说，但是“公平竞争”的传统始终是最根本的原则，永远不会放弃。《九个错误答案》是根据广播剧《你会和死亡打赌吗？》（1942；收入《厄运之门》）扩充而来，的确是一本长篇的残忍故事，我们见证了比尔·道森这个男人的痛苦经历，他无意中和一个恶魔般的老头盖洛德·赫斯特打了个赌，赌后者无法在六个月内杀掉他。盖洛德·赫斯特是卡尔笔下的大恶棍：如果卡尔仅仅是一个肖像画家，那么他的本领就是描绘讨厌和可恶的人物，而且赫斯特几乎位列可恨人物名单的前列。尽管这样的用语会招致卡尔的极力反对，但是这注定是一本悬疑小说；不过，围绕着道森是否能在赫斯特残忍的谋划中幸存下来这一悬疑故事，最终演变成完全合理而且十分讲求公平竞争的侦探小说。而且这本作品结构紧凑，在卡尔后期作品中是很少见到

的。也许这是杰作辈出的三十年代之后最出色的侦探小说。

本章所讨论的为数不多的作品说明了卡尔在缺少系列人物的情况下无法游刃有余地写出纯粹的侦探小说(与历史推理的情况相反)；这里讨论的所有作品都是插曲、娱乐或者实验。但是至少三本作品——《笑话中的毒》、《皇帝的鼻烟壶》和《九个错误答案》——堪比甚至超过卡尔笔下系列作品中的优秀之作。这主要因为卡尔没有了系列人物的掣肘，在这些作品中他被迫用更清晰也更多的笔墨描写所有人物；在很大程度上他成功地做到了，为那些优秀作品锦上添花。

### 非菲尔博士和亨利·梅利维尔爵士作品

Poison in Jest (1932). 笑话中的毒

The Bowstring Murders (1933), 弓弦谋杀案

The Third Bullet (1937). 第三颗子弹

Fatal Descent (1939; 与约翰·罗德合作). 致命下落

The Emperor's Snuff-Box (1942). 皇帝的鼻烟壶

Below Suspicion (1949). 绝无嫌疑

The Nine Wrong Answers (1952). 九个错误答案

Patrick Butler for the Defence (1956). 帕特里克·巴特勒的辩

护

## 历史推理

《死亡宅邸》(1971)开场有一段明显带有自传性质的文字：

“恐怕我必须得问，我的孩子，你想做什么？”

“我想到国外生活一段时间。以巴黎为基地，但是也尽可能常常去伦敦。”

“当然，”艾拉·拉特里奇冷令地说，“没有什么真正的理由让你工作。”

“哦，我想要工作，先生，尽管有些事情算不上工作。”

“随你的便吧。你打算做什么？”

“我打算写些历史罗曼史，就像我常写的那种。惊心动魄的内容，也许不会完全没有那些乱七八糟东西，但是至少在历史方面是准确无误的。法国和英国是这类作品理想的背景。还有一类小说我很想尝试一下，虽然我从不觉得自己能胜任。”

“是吗？什么小说？”

“侦探小说，关于谁杀了人，为什么杀人。血腥和暴力总是有市场，而且我很喜欢！”

“喂，”吉尔叔叔热情地插嘴道，“英雄所见略同。我们的朋友艾拉可不喜欢接触犯罪案件，除非他们指控他的儿子犯了谋杀罪，不过我可喜欢这个。当然可以写写历史罗曼史，但是你成不了大师。为什么不写写侦探小说？”

“因为我不知道自己是否有足够的天分。你需要一流的、创新的

想法，以及呈现想法的各种手段。而历史小说可以靠努力完成的。我可能会写得一塌糊涂。但是我觉得自己可以写出能让人读下去的文字，而且我有兴趣做各种尝试。”

这段话有趣的地方在于想法，首先，历史小说是他的首选，第二，他渴望写侦探小说但是觉得这超出了他的能力范围。我无从知晓这些话多大程度上准确地反映了卡尔在事业之初的想法（至于第二点，也许卡尔回想起那个无聊的大学生很容易猜出了他早年一篇短篇侦探小说的谜底）；当然，卡尔事业的真正发展历程正好相反，在他写下大量历史推理之前已经创作了许多侦探小说。但是我们已经指出了例外——《恶魔金斯梅尔》（1934）和《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》（1936）是卡尔在较早时期撰写的一——而且还存在这样一种可能性，即卡尔在创作柯南·道尔传记（1949）时读到了道尔的历史小说，使得他重新燃起对历史小说的兴趣（或者至少他感觉到历史小说可能会成功）。

历史也常常在解谜侦探小说中扮演重要角色。许多小说描写的犯罪发生在许多年前——要么必须在整件案子水落石出之前澄清过去的犯罪，要么它看起来是当前犯罪的可怕先兆。的确，《女巫角》和《疯狂帽商之谜》中过往的历史明显占据了压倒性分量，后者设定在古老的伦敦塔这个狭小的场景里。《歪曲的枢纽》（1938）则利用了1912年泰坦尼克号上发生的一桩谋杀未遂案（正如卡尔常常指出的，“思考机器”作者雅克·福翠尔在那次事故中葬身海底）。《神秘凶手》（1938）涉及了一桩十七世纪的案件。《失颤之人》（1940）设定在1937年，但是不知何故故事中的谋杀和1920年发生的一桩案子完全

一样。《巴黎来客》(1950)这篇名作设定在十九世纪中期，埃德加·爱伦·坡卷入其中。《死人来敲门》(1958)中，威尔基·柯林斯在1869年写下的一本未完成的密室小说为1948年发生的一桩谋杀案提供了线索；之后柯林斯在《饥饿的妖精》(1972)中真正扮演了一名业余侦探的角色。也许《撒旦之屋》(1965)为历史元素在侦探小说中的趋势下了结论：“不管现在发生了什么，总是能在过去找到源头。”

就历史推理本身而言，地点和发生时间都值得考察；从中能看出一些重要的模式：

作品	地点	时间
《恶魔金斯梅尔》(1934)	英国	1670
《最大秘密》(1964)	法国	1670
《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》(1936)	伦敦	1678
《新门新娘》(1950)	伦敦	1815
《天鹅绒里的恶魔》(1955)	伦敦	1675
《割喉队长》(1955)	法国	1805
《恐惧往往相同》(1956)	伦敦	1795
《火焰，燃烧吧！》(1957)	伦敦	1829
《高烟囱宅丑闻》(1959)	伦敦	1865
《隐匿的女巫》(1961)	英国	1907
《着魔》(1962)	伦敦	1757
《帕帕拉巴斯》(1968)	新奥尔良	1858
《正午的幽灵》(1969)	新奥尔良	1912

《死亡宅邸》(1971)	新奥尔良	1927
《饥饿的妖精》(1972)	伦敦	1869

最初七本小说中，三本设定在查理二世时期的英国，四本设定在拿破仑时代的欧洲；我们已经注意到，道尔可能对这类作品产生了影响，当然，卡尔特别感兴趣的是斯图亚特王朝②后期的英国，他差不多成了这方面的专家。实际上，《恶魔金斯梅尔》(1934)巧妙地将这两个时代关联起来，通过让其中一位故事人物在1815年讲述自己的祖父罗德里克·金斯梅尔的故事，他记得那是从金斯梅尔本人那里听到的。只有一本小说设定在十八世纪；另外有两本设定在维多利亚时代的英国，一本设定在美国内战前的南方；三本设定在二十世纪初期。从趋势上来看，时间逐渐变近，但是并没有形成规律；道格拉斯·G.格林就这一反常指出，《死亡宅邸》中，“事件发生的时间正好是卡尔的第一本长篇小说《夜行》事件的四天前，[但是]已经过去四十多年了，因此，《死亡宅邸》可以算得上历史小说”。这句论断基本正确，不过我有理由认为要加上稍许的限定条件才能接受，但是，值得注意的是，从某种程度上说，《死亡宅邸》和《正午的幽灵》是独一无二的，它们基于卡尔亲身的经历而不是从书本学来的知识。

《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》可以被毫不犹豫地插入这一序列中，因为，虽然从技术上来说它是一本非小说作品，但是它使用了小说的手法，非常接近于真正的历史小说。无论我们把它看作小说还是非小说，它毫无疑问都是卡尔的杰作之一。它的创作时间正处于卡尔小说最多产的那段时期，略显缓慢的开头之后呈现出卡尔笔下优秀的

侦探小说才有的气势和激情。不过，这部作品中的那种张力主要是依赖于它既不是小说也不是非小说——或者说它同时兼具二者的特征。

首先，卡尔没有自负地当一名真正的历史学家（也许他在塑造《歪曲的枢纽》的主人公时，有点尖酸地想到了自己：“他太懒了，不适合真正的学术研究，却又太爱动脑而且富于智性。”）：

这本书并不是想作为历史，只是在尽可能的情况下说出事实。撰写优秀的历史作品是一个人值得荣耀的工作，这本书在此是无法达到的：目的只是在于根据事实进行一场侦探小说式的娱乐。（序言）

在这段文字之前，卡尔坦率地宣称他“没有发现新的情况……我只是试图从证据里得出一些新的结论，从而构建一个能解释所有矛盾事实的理论”（序言）。卡尔指的是，对于这件真实谋杀案的解答，他的大致想法已经由 J. G · 穆迪曼（J. G. Muddiman）写进《E. B. 戈弗雷爵士之谜》（The Mystery of Sir E. B. Godfrey）这篇篇幅不长的文章里；但是卡尔没有因为他的成就而受到公平对待，比如在《泰晤士报文学副刊》上为《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀》撰写书评的那位无情的评论家，他指出：“那些已经熟悉这一论战的读者会发现，卡尔先生的作品并没有增加任何实质性的东西，J. G. 穆迪曼先生十二年前那篇几页的文章中就首次提到了这一解答。”可是，卡尔不仅将事件变得具体化，让历史人物充满生气，而且他在故事中提到了许多穆迪曼未曾考虑的证据，他甚至还详细指出了穆迪曼几处明显的错误。

还有，虽然卡尔特地指出书中的历史事实是完全准确的——只要

指出一点就能说明所言不实，某次会议涉及案件中的几个人物以及沙夫茨伯里伯爵，并没有历史证据表明会上发生了什么——但是他也禁不住在作品中加入小说元素，特别是涉案人物可能的心理活动。看看下面这段关于塞缪尔·阿特金斯的描写，他被错误地指控为案件凶手：

塞缪尔·阿特金斯觉得，他在一个星期里老了很多。他现在不关心那个不起眼的查尔斯上尉了——那个拿了钱还背叛他的人；他关心的是更严重、更复杂、更疯狂的事情。不是说他太介意，不管如何，他不应该上当。而是骗子那种不可一世、傲慢无比的平静，好像你已经付了钱但是那个酒保就是发誓说你没有付账，这让他下定决定要斗争：他们用平静的口气对你说，你要发誓远离你的主人，甚至口气很严肃。上帝啊，该死的老鼠，开始咬他的镣铐了。啊，斗争：但是如何证明星期一晚上他不在萨莫赛特宅邸，而他们发誓他就在那里。一个人如何证明某天他在什么地 I 方做什么，除非他有理由记住——

塞缪尔·阿特金斯不再扭动他的手铐，他正在吃苦受难：黑暗中似乎有一扇窗户。他看见一艘漂亮的游艇停在格林威治，停靠在十月阴冷而水浅的海滨。他看到一个小船舱，桌子上有几瓶红酒，女人们半醉的笑脸，船长咯咯地笑，他自己大叫着干杯。他觉得自己在下降，就好像麻袋丢到了船上，和所有男人一样被迷惑了，同时桨手使劲抵住潮汐。他记得：忽然他脑海里惊恐地凸现他们第一次逮捕他时的情形；还有那个放荡的夜晚，那个放荡的夜晚，十月十四日星期一那个晚上。

.....

他可以看到在放荡中整个世界变得恐怖起来；他向后躺下来，微微哭泣，不过，他知道自己最后不会被绞死。

很显然，卡尔选择这个案子是因为它天生适合写成小说：“事实上，只有极少数例子可以看到，现实生活中的事件可以写成紧张而且真正令人迷惑的小说。”（序言）

但是卡尔不仅为这桩悬案提供了一个解答，还详细指出了其中的历史意义：

而且，发生在樱草山的谋杀（仅有的谋杀）是整个时代极其重要的一部分，与政治史关系十分紧密，因此我们首先明白什么原因导致在 1678 年发生了此事。历史是否专注于重大的事情，而没有揭示山沟里那具被破坏的尸体的真相？恶魔被唤醒仅仅是为了偷两便士？不过，或许可以说，这桩微不足道的死亡催生了十七世纪后期巨大的政治争议，辉格党和托利党之间明显的界限，以及詹姆斯二世登上王位之前几乎将他赶走的那场战役。（序言）

稍后卡尔指出，查理二世在 1679 年初解散国会以及之后的选举是重要的历史事件：“因为在英国历史上，第一次出现了选举阵营，就像我们今天所知的那样。”当然，这并不是历史研究中的突破性进展，但是卡尔要因此受到嘉奖；当他总结自己在这本书中所获得的成就时仍然十分谦虚：“纵然雷声很大，但结果却是惊悚小说”（序言）。最后一章——《为罪案鉴赏家所写的结尾》——详细阐释了有关此案的

十二个不同理论。这是侦探推理的一大奇迹。

《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》后来的命运很是有趣。《纽约时报书评》赞赏卡尔的水平，不过评价其为“算不上节奏很快的故事”。《泰晤士报文学副刊》勉强承认“普通读者在这场天主教阴谋案迷宫中不会轻易找到出口”。约翰·凯尼恩（John Kenyon）是现代英国最著名的斯图亚特时代的史学家，他认为卡尔的作品

不应该被轻视。尽管有一些糟糕的历史描写和一些非常值得怀疑的人物塑造，但是它陈述了已知的事实，对于可能的凶手提出了详尽的分析。

在一篇有关戈弗雷谋杀案的附录中，凯尼恩提到，穆迪曼和卡尔之所以认为彭布洛克伯爵谋杀了戈弗雷，那是因为 1678 年早些时候发生了一桩与彭布洛克有关的案子，而戈弗雷是主审法官；但是凯尼恩并不赞同他们的结论，而是认为戈弗雷死于“黑帮”成员之手。在其他方面，凯尼恩与卡尔的推理非常接近。

最近一本有关这一题材的作品是斯蒂芬·奈特（Stephen Knight）的《戈弗雷法官被害案》（The Killing of Justice Godfrey, 1984），提出了一些新的观点。在卡尔的作品发表之后出现了一些新的证据，对他的解答提出了挑战。1976 年发现的一份医学文件似乎证明了戈弗雷并没有被囚禁数日——卡尔确信他被囚禁——而是在失踪当日遇害。更重要的是，新的文件说明戈弗雷是佩顿派的成员，这是一群狂热的共和分子。但是他们觉得戈弗雷的忠诚度在 1678 年出现了动

摇，所以希望对他进行考验：他是否会根据莫须有的指控投告他的朋友、天主教徒爱德华·科尔曼谋划刺杀国王？奈特写道：“如果他背叛政府，他会被判死刑，如果他背叛派系，将会被雇佣杀手执行秘密死刑。”（但是我很好奇，如果戈弗雷背叛了派系——实际上，根据奈特的推理，他的确这么做了一一为什么这还不能说明戈弗雷是天主教的支持者？）

无论如何，卡尔（与穆迪曼一样）的确犯下了一个推理错误：卡尔相信戈弗雷在 1678 年夏天出走海外以逃避彭布洛克的报复，因为后者被宣告犯下谋杀罪（彭布洛克是神职人员故而被释放）；而戈弗雷的出走实际上发生在 1677 年，即彭布洛克被审判之前。但是，奇怪的是，奈特得出结论认为急躁的彭布洛克实际上是佩顿派追杀戈弗雷的“杀手”——因此卡尔找对了人但是理由却不正确！坡在《玛丽·罗热疑案》中“解决了”玛丽·罗杰斯谋杀案，但是令人尴尬的是，他后来知道了自己的解答没有得到新证据的支持。与此不同，卡尔从来不知道他对于彭布洛克伯爵的指控最终证明是错误的。不过，不论接受还是反对奈特的结论，也难以阻挡这样的结论，即奈特在撰写自己的作品时并没有充分认可卡尔的作品。的确，卡尔其余的部分仍然颇具可读性，而且这是基于当时他所能获取的各种证据而创作出的优秀作品。

《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》开头的一段话和卡尔之后的作品有所关联，值得提一下：

那些十七世纪天真的男男女女们——有着孩子一般的好奇心，乐

观，天真，喜欢玩具或者俗气的东西，五花八门的誓言和丰满的女人——他们精力充沛，就好像吵吵闹闹的青春期少年，沉浸同一种想法中。（序言）

类似的评价还出现在《天鹅绒里的恶魔》后记中：“[文艺复兴时期]并存着青春期般懵懂的人和老于世故的人。”（给好事者的笔记）这似乎是卡尔对十七世纪的全部看法，并没有为卡尔撰写历史推理提供太多理由。虚构历史仅仅是写的一个勉强的动机。不过，卡尔再三提到，他唯一的目的是，比如就《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》来说，他希望让“这些人言谈举止像是真正的人”（序言）。《新门新娘》中，卡尔承认他是“一个在天黑以后忍不住怀旧的人”（给好事者的笔记）。

我们在大部分卡尔的历史小说中没有看到——实际上，只有《艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》才让我们看到——在创作这些作品时所赋予的基本的或者具有审美趣味的目的，这要高于娱乐消遣。其中一些人物塑造是生动而迷人的，历史气氛和细节的描写几乎总是精准而富有天分；但是结果这些故事仍然只是故事，没有从中得出更深层次的结论。《割喉队长》中写道：“几个国家今后五十年的命运也许取决于接下来几天里在布伦获取的发现。”实际上，如果说卡尔具有某种历史观，那么他的观点就是：推动历史进程的是单独的个体和行为，而不是广泛和客观的社会经济情况。这正是卡尔在大学时期所写的那些平凡而过分夸张的历史小说背后的指导原则，其中一篇写道：“因为拉奥布雷，玛丽·安托瓦内特才上了断头台。《恶魔金斯梅尔》中我们看到：

这是我祖父的故事，相当真实，但是这也是一个很庞大的故事。正如你所猜到的，这多多少少是关于多佛秘密条款的故事。因此它必定要比酒馆里有个男人被杀的故事 I 要严重，即便你的兴趣只是在于“谁杀了他”这个问题上。

这说明了历史推理和纯粹的侦探小说之间最明显和清晰的不同——真正的谋杀常常因为其他事件而黯然失色或者失去光辉。往往——比如说《着魔》谋杀并没有特别的趣味，对它的着墨也并不多。但是，几乎只有《恶魔金斯梅尔》和《最大秘密》让政治因素高于一切，使得真正的谋杀退居幕后——或者说，表现了谋杀只是政治的附属品。政治因素也出现在《帕帕拉巴斯》中，许多美国南方人表达他们支持奴隶制。这里的问题是，卡尔似乎在这个问题上站在南方人的阵营里。一个人物说：“那些祖国〔英国〕同胞们大概认为我的行为会被奴隶的想法所左右，但实际上我可不会。”虽然这个人物结果就是凶手，但是在这方面他的想法博得了赞同。后来的一番讨论值得玩味：

“我听你说奴隶制是错误的，是不是？是你吗？索尔也是支持者？”

“我没有说奴隶制是错误的，就好像我没有说拥有财产是错误的。我只是说它不再是经济上的争论点。”

“你在说什么？”

“我自己曾经是这条河下游一处糖料种植园的合伙人。你也是种植园主。艾登将军也是；我们的几位好友也是。我说的只是在路易斯

安那才适用。但是想想看：

“农场工人工作是艰苦而危险的，特别是码头或者灌溉沟渠的工作。许多人在那里死去或者丧失了劳动能力；另一些人因为黄热病、霍乱、蛇咬和家族病而死，我们都要为此负责。一个出色的工人代表了一千二百元或者一千五百元投资；失去他，你就失去了你的全部投资。如果不使用奴隶，你可以雇佣许多意大利或者爱尔兰移民，他们习惯于更危险的工作而薪水却很低，的确你会发现长久下这么做更便宜，是不是？”

把奴隶看作“财产”、对于使用廉价移民从事危险工作持赞许态度，这样的观点极其乏味而且道德低下，但是这里似乎并不是有意把两个人物刻画成恶魔或者自私自利者——尽管就这方面来看读者会认定这两个人就是那种货色——而且对话的主角之一正是解决案件的业余侦探。卡尔真的认同这些观点吗？既然他政治上保守，那么一切皆有可能。

《恶魔金斯梅尔》和《最大秘密》是第二例让我们看到一本作品有早期和后期两个版本；当然，最早的例子是《恐怖的活剧》和《夜行》。（一些短篇小说也是根据其他故事重写的，还有一些短篇小说和广播剧则被重写成了长篇小说；但是关于长篇作品有不同版本的情况只有这两个例子。）之前的情况是两个版本写于同一年，但是，这里有所不同，《最大秘密》和《恶魔金斯梅尔》之间隔了三十年。而且，我并不知道为什么卡尔选择这个时间重写这部小说；也许他已经用完了120个已经准备好的构思。无论如何，重写的作品有很大提升；也

许比较一下每本书“编者笔记”的第一段就足够了：

《恶魔金斯梅尔》：

对于读完这本吵吵闹闹的记录的任何人来说，表面上看金斯梅尔少校（愿他安息）是最和蔼的老骗子之一，他曾经让家族得以扬名。这是我朋友 N. R. 内维林先生的说法，他协助我完成了这份记录；所以我并没有担上诽谤某人祖先的恶名，也不会因此受到起诉。

《最大秘密》：

哦，其中几分真几分假？任何读完其后叙述的人也许好奇，许多家族都曾有过暧昧不明的传说，而金斯梅尔上校（愿他安息）将这种传说变成巨大的谎言，这样的做法难道不是在美化他的祖父？这是他的后人赫伯特·达林顿先生得出的结论，他帮助我准备了这份记录，所以这也说明我没有让自己陷入诽谤他人祖先的诉讼之中。

第一段有点呆板和正式；第二段不仅仅让人觉得流畅，而且在重点上更加大方和简练。这样的重写遍布整部小说；可是，《恶魔金斯梅尔》也许保留了一些新鲜的东西，不应该把它归为仅仅出于学术目的才有必要看的作品；应该加以再版。

其他显而易见的变化包括罗德里克·金斯梅尔和多利·兰迪斯之间罗曼史的细致描写（虽然他们在《恶魔金斯梅尔》第十三章中的争吵更加精彩和诙谐，胜过《最大秘密》中的压缩版）；以及对反派角色之一哈克上尉的描绘，看着他殴打并辱骂多利加深了他残忍的一面；

还有对主要反派萨尔瓦蒂翁·盖恩斯（《恶魔金斯梅尔》中他的名字不那么有趣，叫做耶利米·盖恩斯）那种显得更为放开的处理方式。《最大秘密》因为删掉了第十一章有关泰晤士河那段场景而变得更加紧凑。但是，很奇怪卡尔保留了相当缺乏活力的第二章，其中描述了 1670 年的伦敦（很想知道这是否在故意模仿麦考利的《英国史》中那著名的第三章，那章里系统而细致地描述了 1685 年的英国），还有第九章，关于国王剧院在演出《恺撒大帝》之前的场景；不过这里卡尔至少在两个版本中都出色地利用了罕见的第二人称叙述：

当你进去之后，不要期待看到任何类似我们现在 1815 年的那种剧院。你会看到，那时没有吊幕；没有吊灯或者脚灯照在帷幕上；这种东西当时还没有发明呢。仅仅有一个凸起的表演台，后面有双开门，侧翼各有一扇小门；舞台上方有绳索可以升起或降落，两个枝状大吊灯点着蜡烛。（《最大秘密》）

三本历史作品《天鹅绒里的恶魔》、《恐惧往往相同》和《火焰，燃烧吧！》——设计了现代人物跨越时空参与两百五十年前的事件。从技术上来说，我觉得这使得作品成了幻想小说或者超自然小说，但是我讨厌这么认为。《天鹅绒里的恶魔》中，恶魔出现在 1925 年的尼古拉斯·芬顿面前，给他一个机会回到过去；显然我们会把这事情看作真实发生的，但是卡尔聪明地预见了我们毫不意外的疑惑，于是让芬顿本人回答了这个问题：

“你真的卖掉了自己的灵魂吗，芬顿教授？”

“实际上，没有，”他轻声地笑了起来，那声音刚刚能够听到。”

首先，我并不真的相信有恶魔存在。他也许只是一个爱开玩笑的好友，有着制造舞台效果的天分。比如我觉得盖乌斯的帕金森就可能做出这样的事情。”

《恐惧往往相同》中，菲利普·克莱文宁勋爵和詹妮弗·贝尔德被扔到了过去，在1795年发生的一桩犯罪显然和他们那个时代发生并且参与其中的一桩犯罪完全一致：

“哦，上帝，”詹妮说。“这是我的错。”

“詹妮，别说废话了！到我这儿来！”

“但是，这是我的错。我大叫着说：‘哦，只要我们能离开这里！只要我们能回到一百五十年前，并且忘记这一切！，你必须听我说，菲尔。这不是一时的沮丧；我发誓不是！就在那时有什么声音在我的脑子里；我不知道从哪里来的对我耳语说，如果你要想回到过去，难道会有什么不同吗？

“接着我觉得出现一记响雷，或者在我耳朵里出现一身吼叫。之后的事情就是我看到自己坐在这所房子里，在火炉前，一间我从未见过的房间。我很长时间才明白，但是我觉得现在我了解了。

“你难道不明白吗，亲爱的？我不知道是否因为什么错误或者罪恶受到了惩罚，或者是否冥冥之中要给你上一课。但是我们回到了过去，就像我祈求的那样。我们还保留了一点记忆。我们陷入了同样恐

怖的故事，就像在另一个世界里的一样。只是一——我们不知道怎么回事。”

这种异常情况导致克莱文宁后来嘲笑地说：“真讽刺啊，女士，一个人记不得未来发生的事！”《火焰，燃烧吧！》中，约翰·舍维奥特在现代世界上了一辆出租车下车之后就到了 1829 年：

时至今日，他还发誓道，当出租车在一个几乎可以称作目的地的位置停下来时，他丝毫没有预感或察觉到，那个黑暗世界正在一点点地侵蚀自己，并将自己捆绑得结结实实。

也许可以认为，这些时间旅行的壮举缺乏解释 或者，比如在《天鹅绒里的恶魔》中就缺乏合理的解释——是一个不足；但是卡尔不是在写科幻小说，并不需要为这种时间来回穿梭的事情做出任何科学解释。正如一些幻想小说一样——比如，E. R. 艾迪生的《奥伯伦巨龙》开头没有什么明显的理由就把我们送到了水星——我们应该允许卡尔提出简单的假设之后就过渡到其后的结果。

当然，主要的结果是现代人物至少保留着他们二十世纪的记忆和看法；《天鹅绒里的恶魔》中的芬顿让恶魔同意这一条件（“‘只有一件事，’芬顿满头是汗地说。’虽然我进入了这个尼古拉斯爵士的身体，我必须保留我的头脑、知识、记忆和经验，和 1925 年时的一样，’”）。结果是这些人物——而不是作为全知叙述者的卡尔——可以就现代和他们身处的那个时代中各类大小事情的巨大差异提出自己的观点。

也许处理得最好的是《天鹅绒里的恶魔》，这也是卡尔最出色的小说之一。尼克·芬顿很难让他的仆人——他们很惊讶，芬顿并没有经常打他们——明白他真的需要每天洗澡，而且永远无法让他们在晚上开着窗；他们认为，夜晚的空气是有害的。还有一次，他自言自语道：“真的，这些人看起来没有什么拘束”，呼应了卡尔在《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》中关于十七世纪的观点。但是芬顿仍然受到他身处的那个时代的影响：后来的一个场景中，他自己沉思道，“我的错误在于抱着这样的想法，因为回到了十七世纪，我就变成了一个超然的观察者，变成了一个幽灵”，更早的时候说他“这个挑剔的前大学老师正在迎合他现在所生活的这个时代的气氛，尽管很不明显，但是确实如此”。《天鹅绒里的恶魔》完美地再现了斯图亚特王朝后期的英国，有着生动的情节，表现了一个二十世纪人走进十七世纪产生的缓慢变化，堪称卡尔的杰作之一。

《恐惧往往相同》又是一本优秀的作品，当珍妮·贝尔德祈求上帝把她从本不属于她的时代里解放出去时，让人感到极其辛辣：

“哦，你，”她打了个冷战，“要我从我们待着的这个笼子里出来。领着我们回到我们自己的空间和时间。让我们免受肮脏、残忍和势利。就在不久之前，一个很坏的人被称为杰出人物，只是因为他是一位公爵的孙子，没有人大笑，甚至咧嘴，这难道不明显吗？

“我的爱人，我的丈夫，永远会被打败吗？我很高兴他再次站起来，击败了他们。但是他的头上有很多血；他在我眼前每个小时都在变化，我害怕了。让他走！如果觉得我有价值，让我也走吧。”

这本小说中最戏剧性的时刻是克莱文宁在决斗中同时打败了两个男人：

“告诉你一些事情，”他声音很低，一边说一边思索。“从古至今，任何事都在变。行为、风俗、语言、对待生活的态度、甚至道德一一都在变。但是恐惧是相同的。只有恐惧是相同的。”

《火焰，燃烧吧！》中，和尼克·芬顿一样，约翰·舍维奥特想回到某个能让他真正做点事情的时代：

“来啊，就在此刻！”他脑海中一个讥讽的声音倏忽而至，“这不正是你梦寐以求、多少人藏之掖之且珍爱有加的秘密梦境吗？你不是想亲历历史上苏格兰场的最初面目吗？在那个年代，暴民猛于虎，歹徒惨无人道，那个年代的人们都无比痛恨警察，甚至还袭击警察，他们认为是警察妨碍了大家的个人自由；发生在那个年代的入室盗窃或谋杀案等一系列谜团，只能交由作案者的时运不济或是通风报信者的言辞。这些难道不是你想要了解的吗？”

“我们不妨承认，谋杀的发生，”那个讥讽的声音继续耳语道，“总是龌龊不堪；通常而言，它还极其枯燥。小说里的内容和它八竿子也打不着。但是！你就不想利用指纹、弹道学或者现代推理知识之类，破解这些谜案，给他们开开眼？现在，在你的内心深处，你是不是还想着要尽己所能，令人称奇？”

再一次，这本小说的高潮之一是舍维奥特的爱人弗洛拉即德雷顿夫人没能理解他对于摄政时期伦敦的现代观点：

“和你坦诚相对吧，我亲爱的，我有许多事不明白。对你。有时候你可能是另一个世界里的人。我不理解你为什么如此坚持‘我的工作’，”困惑不已的她咬住了唇，“绅士都不工作，或者至少不需要工作。永不，永不，我父亲说过！不，不要抗议！我干吗需要理解呢？”

《新门新娘》和《割喉队长》是卡尔有关拿破仑时代的另外两本小说，前者非常优秀；有着生动的人物塑造、有力的叙述以及真正渗透其中的情感，使得它也许称得上最好的历史推理。故事开头很扣人心弦，我们看到理查德·达文特在新门监狱，这是他即将被执行死刑的前夜，可是那桩谋杀却不是他犯下的。想到自己已经没有希望，他可笑地接受了卡萝琳小姐同样可笑的结婚请求——她必须在二十五岁之前结婚，否则就不能继承遗产。令她感到惊恐的是，达文特没有被执行死刑，错综复杂的情节就此展开。卡萝琳渐渐，从傲慢的贵族小姐变成温柔、敏感的女人——她爱上了这个她曾经出于一己私利而与之结婚的男人——这是人物描写上的一大奇迹：当得知达文特似乎死于一场打斗时，她的情感展露无遗，而表达的手法又是那样强烈和有文采：

她因为麻木而迟钝的心还是做了一个决定：她不会接任何同情，哪怕是来自亲犹的朋友。在花一两分钟完全静下来之后，她要走出遮

挡自己的窗帘。然后安静地上楼，把自己锁在房间里几天、几周甚至几个月。让那个乌鸦嘴、坏心肠的汤森德和好意来送信的吉米爱说什么就说什么去吧。

是的，不管这个世界愿意怎么想都随他们去吧！迪克就是这么想的，现在她也一样。

因此，一件非常小的事情，正如小事会有的结果一样，颠覆了她冷漠的决心。

在窗帘外面，餐厅里的一片死寂给人难以承受的压力。卡罗琳听到了阿尔弗雷德轻轻地把剑放在餐柜上的响动。她觉得她几乎可以听到阿尔弗雷德的内心正在挣扎。阿尔弗雷德显然是经过一番考虑，尽管欲言又止，但还是开口说话了：

“主人是一个很英勇的人。”

这段场景几乎堪比达文特之前的爱人多莉·斯宾塞死去时那番强烈的情感。不过，这本小说的一个不足是下定决心要写出一个符合“大团圆”原则的结局：受害人是一个可憎的勒索者，凶手是一个值得同情的人，他没有身陷囹圄；达文特得出结论认为他从没有真正爱过多莉，因此自然把他的感情转移到卡萝琳身上；达文特的好友蒂洛森·刘易斯在一场打斗中被刺三次，奄奄一息，可是最后我们听说他仍然活着；而且最后，虽然看起来是卡萝琳——既非事故：不是故意——一把多莉推下楼梯因此导致或者加速了她的死亡，但是，一封医生出具的信件幸运地让卡萝琳免于承担共犯的罪名。好像卡尔并不真正想要面对他所唤起的全部情感火花；而且这种人工设计的团圆结局显得十分

华而不实。

《高烟囱宅丑闻》似乎是《火焰，燃烧吧！」的伪续集：在前作中，警察局长理查德·梅恩扮演了重要角色；后作中，他被称为“一个年纪很大的人”。卡尔在这篇作品附录的篇幅很长的《给好事者的笔记》中指出，“这些事件是通过克莱夫·斯特里克兰的眼睛看到的，他是他那个时代的普通人，并没有预言的天赋”，这使得该部作品明显区别于之前的三部时间旅行历史小说。结果是读者必须自己就维多利亚时代中期和他们所处的时代之间的不同做出判断。

涉及十七世纪、十八世纪和十九世纪的作品出现大量打斗。奇怪的是，虽然和他的大部分侦探小说不同，这些作品不是系列故事，但是事件中存在许多无意识的重复手法：每本书都包含一桩爱情事件，每本书要么有一场正式的决斗要么是常规的斗殴。《恐惧往往相同》结局那场决斗可能取得了最戏剧化的效果，而且大量的剑术决斗让卡尔能畅快淋漓地使用他对击剑技术方面精深的知识。

涉及二十世纪初的三本小说——《隐匿的女巫》、《正午的幽灵》和《死亡宅邸》——也许是所有历史小说中最难令人满意的，原因很简单，卡尔在捕捉那个时代的气氛方面做得并不好。《隐匿的女巫》是一部娱乐气氛很强的谋杀小说（这是仅有的一部真正且专门聚焦于犯罪的历史小说），但是，除了反复提及近来出版的加斯东·勒鲁的《黄色房间的秘密》以外，我们没有特别意识到这部小说发生在1907年。爱德华时代的社会或者政治事件很少被提及，以至于这本书几乎不能被称为历史小说。

《正午的幽灵》和《死亡宅邸》是卡尔事业末期撰写的，那时候

他已经不再是曾经那个作家，很难找到什么值得一说的地方。再一次地，时间设定太近对卡尔不利，而且我们没有太深的印象认为这两本分别发生在故事撰写之前五十年和四十年。缺乏这些时期的历史意味，这样的问题就好比卡尔笔下纯粹的侦探小说中出现的问题一样，它们很少提到同时代的事件或者表现出近来社会和文化的发展。最后几部菲尔博士小说勉强在几个孤立的段落中提到了电视，这就是我们所能找到的。因此，卡尔要背上额外的包袱，将他所宣称的历史小说与侦探小说区分开来，后者立刻可以确定它们的年代，因为其坚决符合三十年代侦探小说的创作传统。《正午的幽灵》和《死亡宅邸》都是源自他自己的回忆；前者对 1912 年华盛顿进行了简单的描述，后者设定在 1927 年（虽然是在新奥尔良），卡尔对那时期应该有清晰地记忆。这应该能让《死亡宅邸》不像那种伪回忆录般的历史小说；如果卡尔能把这本小说设定在自己真正了解的地方，那么这种效果也许就会增强，对小说而言是非常有利的。实际上，这两部作品——还有《饥饿的幽灵》——是失败之作，他们节奏迟缓，人物塑造方面并不精细、过分装模做样并且文笔也很糟糕。即便没有读过这些作品也不会感到任何缺憾。

卡尔幸运地避免了许多历史小说家犯下的错误，那些作家的作品既包括配角人物、也包括那个时代的许多名人。虽然卡尔的历史小说中大部分人物要么至少是有钱人，而且有些作品涉及那个年代最位高权重的政治人物，但是卡尔仅仅让读者匆匆一瞥这些伟人。《恶魔金斯梅尔》和《最大秘密》中对于沉着、冷静和谦虚的查理二世的描述是这两本书中众多吸引人的地方之一。《割喉队长》中，虽然拿破仑

的影子贯穿整本小说（它设定在 1805 年，和托马斯·哈代的《号兵长》一样，拿破仑正考虑着入侵英国），但是皇帝本人仅仅出现在最后一页。不断喝酒而且有些疯狂地劳伦斯·斯特恩牧师是《恶魔》中一个有趣的次要人物。当然，威尔基·柯林斯是《饥饿的妖精》中的业余侦探，但是他只是间歇地出场。

既然卡尔的大部分历史小说发生在现代侦查和警察程序出现之前——《火焰，燃烧吧！》最吸引人地方是对这些刚刚出现的手段的描写——卡尔就可以允许他的业余侦探自由地进行调查，与他那些纯粹的侦探小说中的情况相比，更加合情合理。许多例子中，主人公必须解决案件，因为他们就是谋杀案的被告或者嫌疑人。但是，即便这样，仍然有一些反常和难以置信的情况。《帕帕拉巴斯》中，上议院议员从主管此案的警官那里夺取了调查权。《饥饿的妖精》中，威尔基·柯林斯顽皮地叙述了他如何卷入这件事：

“啊，你猜的？我想你可以。根据亨德森上校的建议，我陪同上校和苏格兰场调查部门的格博总探长在今天早上去了一趟汉普斯特德。亨德森上校认为他找到了一桩可以让我参与协助的事件。我毫不谦虚地也这么认为，尽管和他的理由不尽相同。于是，不管怎样，我成了一名业余侦探。”

《死亡宅邸》中的律师吉尔伯特·贝修恩也是一个挺有趣的人物。在某个地方提到他的“梅菲斯特式的眉毛”；后来有段话写道：

一瞬间，吉尔叔叔不再像是和蔼的、没有胡须的梅菲斯特，变成了一个准备拷问的审判官。

这让人想到了谁？肯定是亨利·班克林。我觉得这样的类比是故意的，因为这部小说发生的时间只比《夜行》中记录的班克林的第一桩大案早了几天。

卡尔的历史推理是宝贵的实验，其中有许多都非常成功。他必须花些功夫偏离简单的谋杀案去设置舞台和人物，这意味着至少在这里谋杀不再是小说唯一的根基。直到《最大秘密》（1964）为止的所有历史小说都值得推荐，因为叙述的推进力、生动的人物、对历史时代准确的重现，当然还有始终如一的巧妙谜团。每本小说结尾处卡尔所写的《给好事者的笔记》（这也许是他从柯南·道尔那里继承下来的，《米卡·克拉克》和《流亡者》附带有笔记）为作品提供了历史资料，它们也表现出卡尔是一个合格而仔细的历史学家：他查阅了各个时期的重要文献（日记、信件、同时代的专著），并且利用他所能读到的现代学术著作加以扩展。的确，他常常有点不自然地炫耀历史方面的博学，但是整体而言他的糅合是天衣无缝的，看起来毫不费力。卡尔在这些作品中为自己制定了一个很高的挑战目标；历史事实的界限绝不能被破坏，而完全虚构的谋杀案和虚构的人物必须插入真实的历史中。除了晚期的几部作品，卡尔完全达成了这一目的。

## 历史推理

### A. 长篇小说

- Devil Kinsmere (1934). 恶魔金斯梅尔
- The Murder of Sir Edmund Godfrey (1936), 艾德蒙·戈弗雷爵士谋杀案
- The Bride of Newgate (1950). 新门新娘
- The Devil in Velvet (1951). 天鹅绒里的恶魔
- Captain Cut-Throat (1955). 割喉队长
- Fear is the Same (1956). 恐惧往往相同
- Fire, Burn! (1957), 火焰, 燃烧吧!
- Scandal at High Chimneys (1959). 高烟囱宅丑闻
- The Witch of the Low-Tide (1961). 隐匿的女巫
- The Demoniacs (1962). 恶魔
- Most Secret (1964). 最大秘密
- Papa la-Bas (1968). 帕帕拉巴斯
- the Ghosts' High Noon (1970). 正午的幽灵
- Deadly Hall (1971). 死亡宅邸
- The Hungry Goblin (1972). 饥饿的妖精

#### B. 短篇小说

- "The Red Heels" (1926). 红色高跟鞋
- "The Dim Queen" (1926). 昏暗的女王
- "The Blue Garden" (1926). 蓝色花园
- "The Inn of the Seven Swords" (1927). 七剑旅店

“The Dark Banner” (1928). 黑色旗帜

The Other Hangman, , (1935). 再度行刑

“Persons or Things Unknown” (1950). 神秘凶手

“The Gentleman from Paris” (1950). 巴黎来客

“The Black Cabinet (1951). 暗箱

约翰·狄克森·卡尔创作了七十一本长篇小说，但是，令人吃惊的是这样一个作家创作的短篇小说数量很少——总计四十七篇。其中十三篇要被称为萌芽期作品——那是大学期间他发表在《哈维佛人》上的作品（包括侦探小说和历史小说）；六篇是和雅德里安·柯南·道尔合作的作品：一篇是接龙故事。这就只剩下二十七篇短篇小说，可以轻松地结集成三本篇幅不长的小说集——《怪奇案件受理处》（1940）、《第三颗子弹》（1954）和《破解奇迹之人》（1963）。就算包含合作作品《福尔摩斯的功绩》（1954）和卡尔逝世后由道格拉斯·G. 格林选编的《厄运之门》（1980），他的短篇小说产出仍然相当少。玛格瑞·阿林厄姆创作的短篇小说几乎和卡尔一样多，不过她的长篇小说数量只有卡尔的一半；阿加莎·克里斯蒂撰写了二十六本短篇小说集，至少在数量上令卡尔相形见绌。

简单来说，卡尔不是一名优秀的短篇小说作家。尽管看似自相矛盾，但是这么说并没有批评的意思——至少不完全是。恰恰因为卡尔具备身为作家的能力，因此导致他在短篇小说方面的失败。我们从之前的讨论中能看出那些能力：精心构造的复杂情节，常常涉及解谜的竞赛；卡尔早期作品中出现的多桩谋杀案；卡尔既写“如何干的”也写“谁干的”，在故事发展过程中悄悄地埋下线索——这些品质与短篇小说的技巧背道而驰。

同样，卡尔有着某些弱点，使他不能始终如一地成为优秀的短篇小说作家。卡尔无法用粗线条描绘人物，也就是玛格瑞·阿林厄姆或

者 P. D. 詹姆斯所用的手法；当他试图这样做的时候，他的人物就成了漫画，比如《反锁的房间》中这段：

她是那种喜欢户外活动的姑娘，身材健美，体形匀称，长着一头长长的棕黑色头发。她长着一张很吸引人的四方脸，有一双淡褐色的杏核眼。她的嘴稍显有些大，只要开口一笑，就会露出整齐的牙齿。纵然她算不上漂亮，浑身洋溢的健康和活力也使她远远比“漂亮”二字更吸引人。（《第三颗子弹》）

卡尔为了尽可能描绘人物，需要长篇小说中才有用武之地的累加式描述。而且，卡尔经常在故事中使用真正的谋杀，这也是一个错误。多萝西·L. 塞耶斯虽然偶尔也写出啰嗦的长篇小说，但是她写了许多出色的短篇小说，其诀窍正是因为她使用一些不那么严重的犯罪，诸如盗窃、欺诈等等。她知道谋杀是最十恶不赦、最重大的犯罪，需要更长的篇幅来阐述情节以及最终抓捕罪犯；如果进行了压缩，谋杀的真相——即某人被暴力致死的残忍真相——就变得平庸了。卡尔就陷入了这样的危险，因为他作品呈现出理性的、游戏的特质，尸体被毫无感情地视作机器上的一个齿轮，而这在短篇小说中更加突出。

因此，整体而言，卡尔最优秀的短篇小说并不是解谜侦探小说，而是残酷物语、超自然小说和悬疑小说，这也就不再令人惊讶了。

我们已经对亨利·班克林系列的四篇短篇小说进行了简单评价，它们写于卡尔大学期间；尽管那时候作家的年纪不大，但是，它们也许算是他最优秀的短篇作品——特别是《山羊的影子》（1927），即使

在这一故事中班克林似乎也是在整个情节布局完成之前就清楚地知道了答案。卡尔在这些故事中对人物的塑造的确堪称干脆、有力，焦点几乎一直集中在看似不可能的犯罪上；一旦误导的迷雾消散，解答就变得非常简单，因此作为短篇小说的完成度令人满意。

在事业的早期，卡尔用超自然小说做问路石，他的两篇廉价小说《已经死了的人》（后来重写，名为《如影随形》）以及《厄运之门》延续《恐怖的活剧》中使用的手法，令人在颤抖中得到快乐。有些奇怪的是，《厄运之门》发表在一本“超自然恐怖”廉价杂志上（《恐怖故事》），这种杂志刊登的故事一般表面上是超自然的，但是最终的解释又是符合常识的。《黑塔的恐怖》（1935）就属于这种例子，这篇故事相当令人印象深刻，有着极其惊人的结尾；合理解答的巧妙性消除了大部分这类故事天生注定的失落或失望。我们在稍后的章节里会研究卡尔作品中自然以及超自然现象。

除了《福尔摩斯的功绩》，卡尔在《怪奇案件受理处》中的故事（这是他最具创意的标题和构思之一）是他仅有的系列短篇故事。这不是说这些故事之间有什么关联和前后顺序，只是说它们是一个整体，而不是那种以菲尔博士为主角的零散的故事。这里的主角是马奇上校。并不清楚他与《第三颗子弹》中的马奎斯上校有多大关联性；也许实际上除了名字以外没什么类似地方。至少外貌上两个人差别很大：马奎斯上校被描述成“一个高高瘦瘦的男人”，而马奇是“一个体格高大、和蔼可亲（体重十七石）的男子”（《新隐形人》）。关于上校和他的古怪部门最有趣的描述是《消失房间里的命案》中这一段：

“我认识你，上校，”科尼尔斯歪着嘴笑了起来，“你是大杂跨部门的头，D-3 部门。有人把那里叫做疯人院。”马奇上校一本正经地点了点头。他穿了一件深色的大礼礼帽推到大脑袋的后边；再加上红润的脸色，黄褐色的小胡子，温和淡漠的蓝眼睛，结实的身材，使他看上去像是漫画里的上校角色。他的烟斗斗体特别大，抽烟的时候更像是直接从斗体里嗅而不是通过烟管来吸，他看起来挺高兴的。

“这是种赞誉。”他安慰他们，“毕竟，总得有人仔细审查那些稀奇古怪的案件。如果有人进来报案说斯普特尼区遭到了一只蓝猪的恐怖威胁，我得决定到底是发疯，还是误会；是恶作剧，还是真正的犯罪。否则的话，好人就会白白浪费时间。你会被这类报案的数量吓到的。”

这些故事都轻松有趣，有着滑稽、怪异的气氛。《空中脚印》是卡尔诸多雪地足迹谜团的变种之一，雪地（或者沙地）上能见到一排脚印通向受害人，却没有回来的脚印；这篇故事的解答已经在《铁笼问题》（1939）的某一段里预先出现过了。

很奇怪的是，《怪奇案件受理处》中插入了四篇与马奇无关的故事，因此打破了作品的整体性①；其中几篇是超自然小说。更为奇怪的是，还有两篇关于怪奇案件受理处的马奇系列故事虽然和其他故事同时期撰写，但是直到出版《破解奇迹之人》时才收入那本短篇集。我完全无法对这一现象做出解释。其中一篇《空房间》（1939）值得玩味，但是并不是指小说本身，而是因为它和卡尔的两本杰作有关联性。两位相互较劲的学者一开始觉得他们是针锋相对，但是很快就坠

入爱河，这一插曲重复了《连续自杀事件》中那段篇幅更长、内容更丰富的桥段；而这篇故事情节的核心与《警告读者》（1939）完全一样，我说不上哪篇作品在创作时间上更早。几乎不需要指出，那部长篇小说在情节发展方面更加精巧和熟练。

《怪奇案件受理处》中非马奇系列的四篇小说值得做一些分析。两篇故事——《如影随形》和《索命迷藏》——是典型的超自然小说，第三篇《神秘凶手》大体上算是历史推理，因为一名历史学家谈及查理二世执政初期发生的一桩谋杀案。第四篇小说《再度行刑》在某种程度上有趣得多，虽然坦白说它不算一篇好故事。他是真正的残酷物语，但是在文体上做了创新，卡尔试图用一位宾夕法尼亚老法官的口吻来撰写整个故事，这位法官用日常口语叙述了数十年前发生的一桩残忍的谋杀案：

那是一八九二或者一八九三年，反正就是法院装上第一部电话那年。只要线路没被风刮断，甚至可以和远在匹兹堡的人通话呢。我们这个大约三千五百人的小镇是县政府所在地，颇令人自豪。骗子们总是吹嘘这个镇有多么多么繁荣，发展速度多么多么快，我们几乎都认定十年一次的人口普查遗漏了镇上一半的居民。《喇叭报》的所有人老马克·斯特吉斯在报上刊出了令人沮丧的消息：年鉴中的普查结果显示，本镇共有居民三千二百六十五人。这无疑令我们出离愤怒。

这非常呆板和不自然：卡尔主张文体的纯净和书面化，这不允许他写出真正口语化话的文字，正因如此他再也没有进行这样的尝试。

五篇菲尔博士的短篇小说中，只有两篇——《一个错误的问题》（1938）和《无形之手》（1957）——让人印象特别深刻。后者堪称卡尔最巧妙的“不可能犯罪”谜团之一，在被极大压缩的空间里加用最公平的手段呈现出所有相关的线索。《一个错误的问题》之所以优秀的原因则完全不同。中心情节（一部分源自《恐怖的黑塔》）的确非常巧妙，完成度很高，但是引起我们注意的是叙述者。整个故事几乎是由于一个人叙述给菲尔和海德雷。叙述者本人卷入了这桩古老的谋杀案，他的叙述基调相当沉重和哀愁，气氛营造十分成功。实际上，这篇故事是以侦探小说来表达情绪。

很特别的是，卡尔只为亨利·梅利维尔爵士写了一篇短篇小说——《哥布林森林中的木屋》（1947）——以及一篇中篇小说《迷宫悬案》（1955）。后者我们已经讨论过了；它的确是一篇令人激动的作品。《哥布林森林中的木屋》包含了卡尔所有作品中最可怕的场景之一，但是看起来却很做作、不自然。梅利维尔和往常一样滑稽：他在俱乐部台阶上踩到一块香蕉皮滑倒了，他突然“大骂起来，骂得那么不堪入耳。在这神圣而宁静的曹尔梅尔街简直是闻所未闻哉”。但是，我们之前已经听到很多类似的事情了。

《红色假发》（1940）是唯一一次卡尔使用了女性侦探——杰奎琳·杜布瓦，一位活泼、看上去没有头脑、但实际上精明而固执的法国女子，她是伦敦《每日纪事报》的记者。故事本身相当平凡，卡尔试图把杰奎琳塑造得有些疯狂，但是这样的企图相当无聊；可是一如既往，谜团十分巧妙。

《破解奇迹之人》中，卡尔把两篇差异很大的故事——《巧妙的

手段》(1939)和《暗箱》(1951)——冠以“间谍故事”的名头。实际上，它们相互之间没什么关系。前者是一篇有趣的间谍故事——也许是卡尔作品中除了梅利维尔系列的那几个长篇以外唯一一篇真正的间谍故事。后者是一篇历史推理，涉及1858年拿破仑二世皇帝执政期间一起谋杀未遂案。和他在大学期间写的一些历史故事一样，它非常夸张，而且因为做作的意外结尾而进一步遭到破坏。卡尔另一篇历史侦探小说——空洞而曲折的《巴黎来客》(1950)——同样也没什么特别值得注意的。

和雅德里安·柯南·道尔合作的《福尔摩斯的功绩》稍许值得谈谈。这本书有十二篇故事，但是合作的后期卡尔因为身体原因导致最后六篇故事全是道尔写的。最初的六篇故事，根据出版商的说明，《蜡像赌徒》和《海盖特的奇迹》几乎完全是卡尔写的，《邪恶的从男爵》和《密室奇案》几乎全是道尔写的，《七座钟》和《金色猎手》是真正合作的产物。这本身有点奇怪，因为《密室奇案》让我觉得是最正宗的卡尔作品：除了涉及密室这一明显的表面现象以外，还有一些措辞可以在卡尔许多其他作品中看到，特别是那句古怪的表达——“光怪陆离毛骨悚然”(之后的章节会进行讨论)。

不管情况如何，这些故事主要是试图撰写出华生在歇洛克·福尔摩斯故事中含糊提到的案子。这一想法本身就很巧妙，但是实现起来有时候偏离了主线。《七座钟》是根据《波希米亚丑闻》中的一句话：“我不时模模糊糊地听到一些关于他活动的情况：如关于他被召到敖德萨去办理特雷波夫暗杀案。”这句活一般性的理解是指某个叫特雷波夫的人在敖德萨被谋杀了；实际上，这篇故事讲的是一个名叫特雷

波夫的无政府主义者企图谋杀另一个人，但是他没有得逞，最后在和福尔摩斯与华生的枪战中被杀。这种人为的气氛贯穿全部这些故事；虽然有一篇故事中卡尔使这种不真实变得对他有利。《海盖特的奇迹》出自柯南·道尔的《雷神桥之谜》（收录在《新探案》）中的一句话：“比方，詹姆斯·菲利莫尔案，就是这一类，这位先生回过头走进自己的家去取雨伞，就从此在世界上消失了。”卡尔的创作就基于这么一个调侃似的情节，而且这篇故事称得上其中最迷人的。

严肃仿作的麻烦在于，必须摒弃任何创造性或者原创性——戏作正好与之相反，卡尔出色地创作过两篇好笑的福尔摩斯戏作，即舞台剧《康克-辛格尔顿文件案》和《帕拉多尔大厦案》。仿作必须严格地忠实于原著，不论是精神、基调还是习惯，对于卡尔这样真正具有创造性的艺术家来说，这样的约束就变得十分碍手碍脚。可以得心应手撰写仿作的作家是那些能隐去本身特点的作家（比如奥古斯特·德莱斯）。卡尔努力试图遵从柯南·道尔那种完全不同的推理方法，但是几乎缺失了他本人的独创性。比如，柯南·道尔在歇洛克·福尔摩斯故事中很少有密室或者“不可能犯罪”情况，但是卡尔禁不住写了几篇这类小说。模仿福尔摩斯和华生习惯性的表达这一尝试不久就变得越来越空洞和呆板。

几乎不可否认卡尔的短篇小说整体相当平庸。不过，他多次重写过他的短篇小说，或者把一些短篇小说的情节写入长篇小说（我们已经在别处看到，《家中的不速之客》被改写成《镀金人》），这样的情況并不是说卡尔已经没有了想法。一方面，卡尔也许觉得已有的想法在一篇短篇小说中没能被充分利用，继而按照他觉得的最佳方式重写；

另一方面，卡尔只是不想把巧妙的情节浪费在难以施展拳脚的短篇小说中，它们应该（而且也确实达到了效果）写成更为丰满的长篇小说，我觉得这样的可能性更大。事实上，卡尔在最后二十年里都不曾写过短篇小说，似乎证明短篇小说不是他优先考虑的方式；原因可能是这样，有些短篇小说主要是为了赚钱而写的，比如和雅德里安·柯南·道尔合作的作品，发表在稿酬颇丰的“光面杂志”市场，诸如《生活》和《科利尔杂志》。如果真是这样的话，仅以这一情况而论并不影响小说的质量，但是也许能说明短篇小说的形式并不是卡尔所喜欢的。整体而言，这类作品是他最脆弱、最良莠不齐和最令人失望的。

但是，对于卡尔的广播剧，情况恰恰相反——它们是他全部著作里最生动和惊悚的作品之一。我本人只能看到收录在《厄运之门》中的六篇广播剧和《死者浅睡》（1983）中的九篇；希望卡尔的六十多篇广播剧将来能出版。就算这十五篇也让人感受到广播剧的多姿多彩。

我们已经提到其中一篇——《你会和死亡打赌吗？》（1942）——彻底改头换面写成了《九个错误答案》；虽然长篇版明显更加充实，但是广播剧也具有浓缩的优势。同样的评语也适用于《谁来吃晚餐》（1943），核心想法又被用于广播剧《吸血鬼塔》（1944），之后扩充为《至死不渝》（1944）。

卡尔的广播剧中我读过的最强烈的效果是《死者浅睡》（1943），这是一个令人极度颤栗的故事，其中超自然气氛我们会在后面的章节讨论。它表现了看似超自然的现象带来的巨大好处，而超自然正是卡尔在许多广播剧中所加入的元素；虽然这里的合理解释有着强烈的色彩，但是离奇的气氛的确贯穿始终。

《死者浅睡》是菲尔博士为主角的几篇广播剧之一，这篇故事里不仅菲尔博士那种散漫的秉性让我们印象特别深刻，而且第一次也是唯一一次我们看到菲尔有一个男仆，即寡言的伦敦佬霍斯金斯：

霍斯金斯：您今天晚上不打算出去吧，先生？

菲尔博士（有尊严地）：为什么不出去，我的好监护人？

霍斯金斯：因为你不可能什么时候都在外面，这就是原因。你没有明确的打算要去什么地方；你满怀心事穿过马路却闯了红灯；你走出地铁站台要搭乘列车，但是根本没有车……

菲尔博士（更有尊严地）：我的好霍斯金斯，如果你是在暗示我有时候会有点……有那么一点……健忘……

霍斯金斯（敬畏）：健忘，先生？

菲尔博士：正是这个词。

霍斯金斯：我敢断言，先生，那会儿你正在解决维克利那个案子，你十分清醒地回到家，站了二十分钟试图用螺丝锥打开前门。（《死者浅睡》）

这不可避免地导致了广播剧的喜剧化，其中一个例子是《白虎通道》（1955）。一个场景就能说明问题了，这是记者比尔·斯泰西和他的爱人珍妮·霍尔登寻找一桩谋杀案真相过程中的一通电话谈话：

梅维斯（通过话筒）：格雷森饭店。

比尔（变成古板的官方口吻）：下午好，女士。

梅维斯（突然充满感情）：下午好，下午好，下午好！已经黄昏，  
岂不是一个可爱的下午？

比尔（惊讶）：请问您说什么？

梅维斯：同意！你的声音真好听。你怎么不来和我一起喝杯茶？

比尔：我真禁不住觉得一定有什么问题，夫人。但是我希望更多的总机接线员能和您一样。

珍妮（激烈的耳语）：比尔·斯泰西，该结束了！你难道要和你见过的每一个女人都有不当的亲近行为？

比尔（赶忙大声说）：我可没有做出任何亲近行为！

梅维斯：不是吗？真遗憾！事实上，我不是什么接线员。我是一位客人。但是随便什么时候这个破旧的大厅都空无一人，我渴望坐下来和任何打电话来的人说点粗鲁的话。但是，我不能对你粗鲁，我的宝贝儿。（《死者浅睡》）

卡尔许多广播剧改编自其他作家的小说；《恶魔的手稿》（1944）改编自安布罗斯·毕尔斯的《合适的环境》。剧中卡尔延续了毕尔斯作品的基本框架。故事的背景是，一个有些疯狂的作家争辩说，他写了一篇鬼故事，如果在“合适的环境”下阅读，这篇故事就真能杀人。不过卡尔进行了改动，让它看起来更像是犯罪小说而不是恐怖故事；一位医生来到一处荒废的房子，一对夫妇在这里发现一个男人因为阅读一篇手稿而死去，医生劝说这对夫妇记住场景的细节，“因为你们也许不得不作证”；这一细节并未出现在毕尔斯的作品中。卡尔还把地点从美国搬到英国，而且细节上也十分注意，他把次要人物的姓氏

从“布里德”（美国叫法）变成“布雷德”（英国叫法）。卡尔在广播剧中改编了许多经典的恐怖故事（虽然这篇并非是超自然的），而且他明显乐在其中。

此外，也不必因为卡尔的许多广播剧改编自他本人或者其他作家的作品这点而责备他；广播剧是完全不同的媒体而且有其局限性，所以增加了许多新鲜感。叙述性的描述必须最小化；人物塑造必须通过生硬的、有关“声音”的舞台指令（“菲尔丁，四十多岁，深沉、缓慢的声音，平稳，几近和蔼可亲，但是有点邪恶；受过一点教育的声音，有着虚伪的顺从”），还有对话本身：卡尔的人物必然都是粗线条的，而且有点粗糙，但是这里并不需要或者要求精细。虽然场景的数量不得不保持最少以避免分散和混乱，但是卡尔使用倒叙和其他变化制造出复杂的结构。出版卡尔全部的广播剧将会是一大里程碑。

我已经分别研究了卡尔的短篇小说和广播剧。尽管其中许多涉及卡尔的主要侦探或者历史推理，但是它们的整体品质和基本结构、基调都不同于长篇小说。在这些更为简短的作品里卡尔必须采取完全不同的方法编排情节、塑造人物以及营造气氛；他在短篇小说方面的显著失败也许暗示他的这类解谜小说天生不适合短篇化的压缩。卡尔在撰写最令人困惑的复杂谜团时得心应手；而复杂性不可避免地需要篇幅来实现，这不仅是为了呈现情节，而且某些巧妙谜团的解答不会被压缩得过于厉害而让读者感到受骗。在短篇小说中，没有足够的空间令读者产生恼人的困惑感，而卡尔可以在长篇作品中实现这一点。

但是我们也喜欢少数短篇小说，正如我们喜欢大部分广播剧一样，它们在短小的篇幅里提供了同等质量的巧思、类似超自然的惊悚以及

我们在长篇小说中大量发现的气氛。

### 短篇小说和广播剧

the department of the Queer Complaints (1940). 怪奇案件受理处

The Third Bullet and Other Stories (1954). 第三颗子弹

The Exploits of Sherlock Holmes (与雅德里安·柯南·道尔合作) 福尔摩斯的功绩

The Men Who Explained Miracles (1963). 破解奇迹之人

The Door to Doom and Other Detections, 道格拉斯·G. 格林选编 (1980) 厄运之门

The Dead Sleep Lightly, 道格拉斯·G. 格林选编 (1983). 死者浅睡

## 第二部分

### 哲学观

卡尔大部分生涯所撰写的这类解谜小说中，很难反映出什么深层或者敏锐的哲学观点。也许卡尔注意到菲洛·万斯在 S. S. 范·达因小说中关于文学和哲学的炫学演说，或者多萝西·L. 塞耶斯在彼得·温西勋爵系列中不露声色却几乎毫不掩藏的阶级意识；不论何种情况，卡尔在他的小说中很少提及与哲学、政治、宗教或者社会生活相关的话题，而且，他极少撰写此类话题的非小说文章，因此他的世界观只能从那些最粗略和间接的文字中推测和充实。我毫不怀疑卡尔对许多哲学和社会问题发表过看法；也许他的信件能昭示这些。但是，只是从他发表的作品来看，我们得不出结论认为卡尔是一个非常敏感或者非常随意的思想家。

卡尔对于宗教的观点有些令人感兴趣的地方。在事业的后期，他挖苦地宣称自己是一个“粗野的长老会教徒”；罗伯特·刘易斯·泰勒在《纽约客》上的文章并没有特别提到卡尔的宗教信仰，所以我们可以推测卡尔要么不信教要么宗教对他的影响很小。但是，有趣的是，早期作品中宗教和宗教人士常常作为丑角或者显而易见的反派角色。早在《当喝下死亡》(1926)中，某个人物就宣称，一只没有检测出毒药却能杀人的杯子是服从“上帝的旨意”，对此冯·安海姆兴奋地评价说：“上帝的旨意……如果你希望的话。”当然，后来发现这背后存在合理的解释。不论是《正义的尽头》(1927)还是《宝剑八》(1934)，

我们都看到主教参与了调查活动(《正义的尽头》中带有嘲讽地评价说：“牧师变成了侦探”)。我们已经看到，《宝剑八》中对主教的嘲讽方式是相当温和的(某个人物评论道：“……老人家通常都是老古板，即使他现在贵为主教”);

《正义的尽头》中的伍尔夫主教则完全是另一副摸样。这是卡尔最叫人痛心的小说之一(很难想象出自二十岁的人之手)，整个故事真正讲的是，一位无疑有着虔诚之心的主教却让无罪者被定了罪。班克林听主教叙述了案子，察觉到他推理中的错误，觉得仍然有时间挽救无辜的被告，此时那人已经被关进监狱即将被执行死刑。下面是一段激烈的交锋：

他们站起来，教士和侦探面面相觑，但是两人的脸上都升起了像火一样的仇恨之情。

“伍尔夫主教，”班克林平静地说，“彼拉多可比你仁慈多了。”

接着他走到蓝色阴篷下的草地上，大步走向平台，约翰爵士跟在他身后。

事实上已经太晚了；被告已经被执行死刑。主教只能说一些违心的话：

“这是上帝的旨意，”他虔诚地说，“主的方法是黑暗的，他的仆人只能义无反顾地遵从。这事情看起来好像悲剧，但是这个例子恰恰说明介入的宗旨是善意的。我们必须为费罗斯的灵魂祈祷。”

班克林没有笑。他并不觉得好笑。他发出了一种声音，仿佛盛怒

的声音，他的手从窗户上放下，转过身。

“哦，主教，”他说，“你什么时候才明白？什么时候才明白？”

卡尔后来很少表露出这般残忍；这禁不住让人好奇，是否因为他所欣赏的 G. K. 切斯特顿的作品中，没有这种恶毒的人物打扰布朗神父不屈不挠的布道。

《恶魔金斯梅尔》（1934）中对于宗教的观点显得有些轻松。一开始，对罗德里克·金斯梅尔毫不掩饰的虚伪进行批判，“至于他的宗教信仰，我可以说那几乎没有”。后来拜更斯·亚伯拉罕对此问题做了长篇演讲（很奇怪这段话在《最大秘密》中没有出现）：

“作为自己不做祷告的人，我没法说知道它〔宗教〕是对是错。整体而言宗教非常像肉馅饼：你永远不会知道里面是什么情况，直到亲自尝试后才发现与自己的想象不符。就个人来说，我不明白为什么天主教佬的信仰算不上忠诚，与那种为了将什么人赶下台而做出一次次改变的教会相比，他们还稍许强一些。我知道这是不同寻常的观点，但总好过清教徒。”

对一副苦脸的清教徒的嘲笑，最突出的例子是以轻蔑的手法刻画耶利米·盖恩斯（《最大秘密》中的萨尔瓦蒂翁·盖恩斯）这一角色，他那副虔诚的苦脸明显表现出了令人讨厌的伪善。卡尔对罗马天主教徒的同情也许可以从某个托利党人身上表现出来，虽然我很怀疑像拜更斯·亚伯拉罕这样的人也是“不做祷告的人”。

《连续自杀事件》(1941)中，爱尔丝芭姨母的宗教观被当作温和的玩笑来对待：

爱尔丝芭姨母想知道他的宗教信仰。

柯林说他不清楚，而且他的宗教信仰也根本无关紧要。

爱尔丝芭姨母郑重声明，这绝非无关紧要，还提了些关于柯林死后将何去何从的警告。对亚伦来说，这或许是爱尔丝芭姨母的谈话当中最令人无法忍受的部分，她对于神学理解极其幼稚，对教堂历史的知识连死去的伯内主教都会认为是谬误的。

爱尔丝芭大概是一名苏格兰长老会教徒，卡尔明显感觉到这点，因为作为同教教徒，她是理所当然的抨击对象。但是，更有趣的是，菲尔博士和查尔斯·史汪在一顿丰盛的晚餐之后喝下了高度数的坎贝尔威士忌，于是两人经历了“某种灵魂上的体验”，这是多么出色的讽刺。

可是，我不确信《瘟疫庄谋杀案》(1934)中亨利·梅利维尔爵士间接为基督教辩护是出于什么目的：

“你知道，那个几近崩溃的小伙子要对你们隐瞒十字架这件事，可比隐瞒一桩犯罪便捷也可信多了。他可能真心地认为，如果你们发现他，一个灵魂学的笃信者，竟然因为敬畏或惧怕而带着一个十字架在身上，他会感到羞愧；所以他宁愿闭口不提这事……这就是当今这些满脑子乱七八糟的人身上的问题。他们嘲笑伟大的事物譬如基

督教会，但他们相信占星术。他们不相信神职人员口中的天堂，但他们却相信某些更不靠谱的论断，比如透过电光标志可以预示未来。他们认为太相信上帝是很老土的，早就不流行了，但他们却愿意承认地面上那些死去的灵魂：因为后者能够为那些所谓科学的胡言乱语所支持。”

这更多的是在攻击现代社会的态度；如果这里卡尔是在赞赏某种事物，那么一定是指忠诚，即对某种信仰——任何信仰——的忠诚，卡尔发现这是那些破旧立新的年轻一代身上所缺失的东西。不过这段话出色地解释了卡尔作品中对唯灵论态度的转变。假灵媒以及其他宣称能从坟墓死人那里获得消息的人在卡尔作品中为数众多；《警告读者》（1939）中的潘尼克也有着通灵者的虚伪光环，只是他宣称的能力更强大。《瘟疫庄谋杀案》中带有讽刺意味地提到“柯南·道尔那类错误的作品”，也许暗示早期卡尔对他的这位导师晚年逐渐专注唯灵论的行为感到失望，甚至觉得是一种背叛；但是，在撰写柯南·道尔传记时，他采取了不同的态度。当然，这不是说卡尔相信了柯南·道尔的信仰；他在《柯南·道尔的一生》中明确表示了这种对立：

本书作者不是唯灵主义者，唯灵主义不是我个人自认有资格批评的一个题目。不过，作者的宗教观点可以提及，但不应对他工作有丝毫影响，他必须努力表现书中主题人物的生活形象 不论有多么不完美：他所说的，所想的，所信仰的。

他为柯南·道尔的观点做了勇敢的辩护，在我看来，这并不完全成功，甚至有点强词夺理，但至少是站在客观的角度不加判断地陈述这些事情。

因此，卡尔的宗教观应该是无神论和不可知论；但是他不是福音派无神论者，也许他倾向于基督教甚至罗马天主教。这与他那种传统的、对抗的——与他所见到的现代社会激进的无政府主义以及无根性作对抗——观念是一致的。

如果卡尔的哲学观中有任何系统化的、不曾改变的信仰，那就是政治上的保守性。他的作品中许多值得同情的人物都自认是守旧派，甚至他的侦探也不失时机抨击社会主义和自由主义。我们看到，卡尔因为保守观念使得他最终在 1945 年工党政府执政后愤怒地离开了英国。很奇怪，1942 年他在《皇帝的鼻烟壶》中讽刺某个人物，因为“他本人却为了躲避缴纳所得税而移居国外”；但是显然卡尔离开英国也是因为非常类似的原因。

后期一些小说中描写的人物明显反映了卡尔的这种政治观点《月之阴》(1967) 的主角艾伦·格兰瑟姆因为和喜欢的女子卡米拉·布鲁斯意见不合而感到悲伤：

“话不投机半句多，”他说，“卡米拉是一个数学家，而我却讨厌数学。政治上她是个自由主义者，关心社会福利；我是个传统的保守派，不关心这些。她对于文学和艺术有着相当前卫的观点；但是，对于荼毒英语或者用噩梦糟蹋画布，我看不出有什么好处。我们对于停战的观点最为一致；拭目以待吧。”

但是这样的不合在卡尔乐观的浪漫世界里最终变成了错觉，因为卡米拉在结尾承认：

“我一点也不喜欢乔伊斯；我非常讨厌普鲁斯特；我可不能在这些圣人面前鞠躬。单从政治上来说，我和你一样保守，或许更甚；只是我缺少你反对流行趋势的勇气，也不敢告诉那些知识分子见鬼去吧。除了数学和科学——我在这两方面不会让步 你反复灌输的那些我内心中全然不一致的观点根本就没有！”

关于乔伊斯“荼毒英语”的暗示我们避而不谈；我们会在之后的章节里看到卡尔的文学立场和他的政治观点一样十分旧派。

《正午的幽灵》(1969) 中的吉姆·布莱克拒绝为一份报纸撰写政治文章：

“为什么在这么多事情里非要让我撰写政治文章？不论威尔逊还是罗斯福都宣称是进步派。卧室内个保守派，甚至是反对改革的；我不相信进步分子，讨厌改革。清醒点吧，上校，为什么让我写政治文章？”

可以注意到，这些论调并不等于批评自由主义或者为保守主义辩护——在这方面仍然不像他的文学观点那样可以得到合理解释（或者至少不是非常清楚地表达出）。这仅仅是主张和情绪。其他地方卡尔都没有真正说过自由主义是错误的；也许模糊地透露出自由主义闯入

了其他人的领地，或者诸如此类。

卡尔讽刺或者嘲笑过一些人物的政治观点，研究这些并不能让我们得出更多结论。我们看到梅利维尔在事业的早期曾经声称是社会主义分子，但是这看起来仅仅是强化他贵族傻瓜的形象。《坟场出租》（1949）中有一段对于工党的简短却主动的抨击，《骑士之杯》（1953）中对工党下议院议员伊莱恩·奇斯曼使用了极端讽刺的塑造手法。但是，最下工夫的人物是《第三颗子弹》（1937）中的加布利尔·怀特：

他话锋一转，“你想知道我的观点？我坚信一个新世界、一个进步的文明世界、一个将我们从污泥中拯救出来的世界必将到来。我追求的是光明普照、锐意变革的世界，每个人都能呼吸健康的空气，没有暴力，没有战争，就像威尔斯所描述的那样美丽：‘荒芜，简洁，美不胜收。’这就是我的理想，虽然它是那么微不足道。”

真够愚蠢的——如果卡尔想把怀特描述成一个十足的傻瓜，他当然成功了。但是接下来更糟：

“那你要如何实现这种理想呢？”

“首先，”怀特说，“绞死所有资本家。当然，那些反对我们的人只需枪决即可，但资本家必须处以绞刑，是他们让这个世界污浊不堪，驱使我们充当他们的工具。我再说一遍：我们是工具，工具，工具。”

我们对此的反应，不是卡尔喜欢的“怀特真是一个小丑！”而是“作者

真是一个小丑！”这种笨拙的滑稽形象暴露出卡尔自己的摇摆不定：他无法描写与自己观点对立的政治（或者其他）观点，否则就会变得荒诞可笑。卡尔在作品中非常渴望读者喜欢和赞同他所喜欢和赞同的人物，讨厌他所讨厌的人物。描写那些信仰与他相反的人物时还带着同情的态度，这已经超出了他的能力。

如果说卡尔的政治观点是守旧的、简单的，那么他的社会哲学则有点令人感兴趣。尽管他一直是一个保守派，但是看起来卡尔并没有像期待的那样有着严格的等级观念。的确，纵观他的长篇小说——特别是班克林系列——对贵族有很多赞美；但是其他作品中贵族受到明显的批评。不论是赞赏还是批评都聚焦于非常特别的问题，从引文中可以表露无遗。

《四号包厢的谋杀》（1928）提到班克林：

你会注意到在这个后仰的脑袋带着十足的贵族派头，他讲话缓慢而优雅，用不易察觉的、高人一等的轻蔑看着默茨小姐。

但是请注意班克林并不是真正的贵族：他的优越——这体现在语言和举止上——主要来自他的智慧。也可以回想一样，卡尔在《帕特里克·巴特勒的辩护》中对帕梅拉·德·萨克斯夫人的强烈讽刺有一部分原因恰恰在于她表现出毫无意义的传统贵族行为举止。但是，《夜行》（1930）中某个人物对行将就木的贵族阶级表达出下述哀悼时，我们可以感觉到卡尔在感情上是支持贵族的：

“你不会知道，你不会明白，当最后的贵族一个个离我们而去时，对于我们其中一些人意味着什么。就好像在威堡里吹灭蜡烛，一根接一根，直到房子一片黑暗。上帝啊！它触及痛处！它让我们迷失！”

这里的观点认为，贵族作为行为的楷模而必须在文明中出现——从字面来理解，贵族就是天生的优等人统治一切。《蜡像馆里的尸体》对老马特尔抱有很大同情，因为他具有真正的贵族品质：自然而然的高贵（没有自大或者自负）、不屈不挠的正直以及绝不服输的勇气，就算他的世界在眼前崩塌也毫不改变。这和《疯狂帽商之谜》（1933）中美国富豪艾伯的形象形成了鲜明对比：

如果艾伯先生还不能被称为一类典型，那么他至少属于某一类美国人，这些人总是令蓝坡感到恼怒，他们只能被描述为“教养过头”。他们试图以正确的方式去观察与领会每一件事情。他们在极度正确的时间出现在正确的地方。他们苍白、自信的艺术学识很像他们整洁的房屋和整洁的自我。当一艘新的大西洋客轮开动时，他们发现在餐厅里就坐的正确地方，于是就坐在那里。他们避免错误，而且从不喝太多酒。

这就是卡尔无法忍受的那种贵族——这些人不冒险，根据中庸的传统行事，本质上缺少勇气。梅利维尔正是通过违背那些已经被接受的贵族行为准则，才在上层社会引起如此骚动。也许这里基本的原则是“勇气”；他的所有侦探都具备这点（当梅利维尔在《九因谋杀成十》

[1940] 中严重受伤时，他带着沉重的尊严说：“没什么。年轻人，这伤疤代表荣誉。我干这行二十五年来这是头一次。他的历史推理中所有的主角也同样具备这点。

关于艾伯的描述令人想到卡尔作品中常常出现的另一类形象——被嗤之以鼻的笨拙或者粗鲁的美国人。作为一个游历过大半个欧洲的英裔美国人，卡尔也许觉得需要把自己和那类人尽可能远的区分开：请注意《夜行》中关于西格·戈尔顿的描写：

“我要开枪打你，”新来者说，他睁开了眼睛，手指着警察，用一种古怪的眼神看着对方。“我极其确信，我要开枪打你，而你无路可逃！现在让我独自坐在这把椅子上……”他又恢复了原状。

“那是谁？”我问班克林。侦探正用半睁的眼睛打量他。

“我之前见过他，和萨利格尼在一起，”班克林回答说，耸了耸肩。“他的名字叫戈尔顿或者这一类的吧。当然，一个美国人。”

这样的人物经常出现在早期作品中，但是，到了事业的尾声，随着卡尔在祖国待的时间更长了，他开始变温和了。先是《坟场出租》（1949），后来在《月之阴》（1967），我们看到了关于棒球的有趣插曲；《包厢 C 的恐惧》（196）中，斯皮内利队长（很奇怪，在《宝剑八》中有个坏蛋也是这个姓氏）那傲慢的美国做派与菲尔博士的威严形成了鲜明的对比：

“我想要冷静下来，”他宣称，“我快发狂了，我告诉你；我的头

脑就像阿司匹林溶解在水里一般正在消融。我想要控制住自己，把我的坏脾气隐藏起来，省得检察官认为我是和弗洛一样的粗人。所以，当我为了这事坐立不安的时候，我们会问自己：谁可能干了这事？”

这也许有点过头吧（不需要弗洛也可以做到），但是效果不错。而且，卡尔眼中的美国人一般就是愚蠢、单纯和粗俗的类型。

事实上，卡尔的长篇小说中每一个单身人士都属或者真正的上层阶级（甚至包括《新门新娘》中的理查德·达文特，虽然一开始我们看到他处于死亡的边缘，但是最终证明他出身很好）；最后，我们仍然能看到那些无处不在的仆人，当主人自由地进行他们所希望的任何表演时，仆人们默默地准备好一切。这是这样的特点给卡尔的小说“定位”；他似乎无法（或者至少是不想）撰写完全国围绕某个较低阶层人物的作品；这样的人物也不时出现，有一些还表现得值得尊敬，忠于比他们阶级地位高的人，但是他们从未成为关注的焦点。

不过，如果说卡尔在这方面有什么积极的东西，那么就是他对仆人的处理方式，那不是——或者并不总是——像多萝西·L·塞耶斯对待中产阶级势利眼们那样野蛮地贬损。诸如下面这段《女巫角》（1933）里的文字并不鼓舞人心：

总管巴吉正依惯例巡视地主宅邸，确保所有窗户都关严了，才退回房去，躺卧在他那张单身汉的床上。巴吉先生明知窗子全已关得紧紧的了，然他就任 15 年来如一日，每晚都得巡一趟，未来也将这般行礼如仪地继续下去，直到这幢大宅邸倾颓，或被美国佬侵占为止——

一后者这个宿命是管家邦朵太太讲的。她老爱用一种悲惨的语调，好像绘声绘影在讲鬼故事那样，叨念不休。

后来一章以同样谦卑的、善意玩笑的方式完全围绕巴吉展开；不过，结尾处巴吉在面对凶手的时候表现出巨大的胆量和勇气，就算他在对峙中受了伤。《警告读者》（1939）中，米娜·康斯特布尔没有了仆人就无法应付局面，这一场合下对她进行了一番讽刺：

“无论发生了什么，”她说，“非常感谢。你们对我很好，你们两个都是。还有你，希拉里：我不知道我没了你会怎样。煮饭烧菜！还要洗盘子！”

“糟糕的工作，”希拉里冷冷地说。“极其令人筋疲力尽的工作。把我折磨够了。当你去那些未开化的地方旅行，没有人洗盘子，你究竟怎么办？”

“哦，我会付钱让人去做，”米娜茫然地说。“节省时间和麻烦，你知道。”

两本长篇小说实际上部分基于谋杀案中仆人具有隐身能力。我们都知道S.S.范·达因那句专横的声明，“作者不能选择仆人成为犯人”——他带着相当势利的观点认为“凶手必须具有一定社会地位”，明显仆人不是那类人！卡尔同意这一观点，但是以有趣的方式进行了折中。《青铜神灯的诅咒》（1945）中梅利维尔指出：

“你们有没有发现，”他自顾自说道，“在这种豪宅里的仆人们，无论厨房的小工也好，打杂的女仆也罢，从来都不会被任何客人注意到？一个女孩化装成他们其中之一，任何可能认出她的人也就对其视而不见了。”

这是因为案子中的“奇迹”之一是某人似乎消失在空气中，其实那人穿了一套女仆的服装。《绝无嫌疑》(1949)中菲尔向帕特里克·巴特勒解释了标题短语的含义：

“在侦探小说中”——菲尔博士吸了一口雪茄——“没有人是绝无嫌疑的。但是有几类人可以不受怀疑。任何担任侦探角色的人就是其中一例。所有次要人物。所有的仆人：因为仆人只会进来说‘大主教驾到’，脸上毫无表情。”

同样，实践这一观点对结果有直接影响。仆人不是某种真正意义上的人，这样的观点并没有丝毫的讽刺意味；但是我相信至少卡尔是关心这一问题的。

如果说试图确定卡尔作品中的政治或者社会哲学——先抛开宗教不谈——是徒劳无益的，那么这不仅仅因为卡尔对这类的问题只是附带一提；从更广泛的意义上说，卡尔的确避免谈及它们。一个典型的例子就是广播剧《黑暗的一瞬》(1940)，开头出色地描写了一位上了年纪的科学家弗朗西斯·丘奇爵士受到唯灵论的影响。他和菲尔讨论这一问题，似乎让人感觉这是一场关于哲学和伦理学的严肃辩论：

弗朗西斯爵士（带着无限怨恨）：……警察迫害了里文。甚至唯灵论者也迫害他。因此我对先驱感到厌恶。我像另一个科学家一样下跪，否认地球在运动。哦，我不会这样了。我知道我所知的东西。我从来不害怕自己受到嘲笑，我现在也不会害怕。（他似乎筋疲力尽。他的声音变得焦躁。）事情有时候很困难。这对人十分不公。我们必须有信仰，菲尔。就算是你也必须有信仰。你怎么看？

菲尔博士：我觉得——

弗朗西斯爵士：怎么？

菲尔博士（尖锐而清楚的嗓音）：我觉得我刚刚听到了某人的尖叫声。（《死者浅睡》）

好像卡尔无法面对问题中反映出的严肃性，而且他流于追求轰动效应。这一特别的讨论再也没有重提，也没有给出答案。

卡尔避免在作品中加入更深层次的内涵，最重要的体现就是他没有利用第二次世界大战，这是卡尔生活中真正遭遇的、也是唯一的重大战争（当然，越南战争除外）。梅利维尔和其他人物怀念他们曾经卷入第一次世界大战——卡尔对此的回忆应该相当模糊——但是尽管第二次世界大战开始时卡尔已经处于能力的巅峰，但是他的主要作品中都未曾聚焦于此。最有趣的现象是，虽然大部分小说都是在二次大战期间撰写的，但是卡尔总是把作品设定在战争开始前。让我们系统地研究每一部作品。

《警告读者》（1939）创作时间毫无疑问至少在战争发生前一年，但是其中相当无礼地提到了希特勒：

“哦，读心术也是一门活计，”他说，好像是在争辩男孩就是男孩。“但是，用意念破开一个人的骨头和头骨，就好像死亡射线一般，太扯了。意念！如果这是真的，想想看会怎么样。比如希特勒。希特勒突然用手敲脑袋说‘天哪！’或者‘我的奋斗！’或者他经常说的话，然后倒在地上，就像俾斯麦一样死去。我提出异议。我说：‘哦，比方说，你能杀了希特勒？’”

后来，当潘尼克上了审判席，他被指控是一名纳粹。

《铁笼问题》（1939）也是写于战争前，故事的发生时间可以确定在1935年。

《就这样走向杀人》（1940）将战争作为相当重要的背景，我们身处伦敦附近的一处电影拍摄场，那里进行着一场反纳粹电影《海上谋案》的拍摄，一瓶水被替换成一瓶硫酸，似乎有破坏行动发生；虽然一个德国人被怀疑是纳粹，但是结果表明故事和间谍没有任何关系。

《失颤之人》（1940）是第一本在战争期间创作但是故意设定在战前的小说；它设定在1937年。最后一章跳到了1939年9月，一个重要人物那时候在国外死去，因为德国人把他乘坐的豪华客轮击沉了，使得故事得以能公之于众。

《九因谋杀成十》（1940）开头扣人心弦，一艘轮船载着军需品横跨大西洋，但是再一次案子结束时战争并没有成为主角。

《连续自杀事件》（1941）发生在1940年，不过在苏格兰仍然一切如往昔，没有诸如灯火管制要拉起窗帘或者拉响防空警报一类的事情。

《眼见为凭》(1941) 明显发生在 1938 年。

《逆转死局》(1941) 设定在 1936 年。

《镀金人》(1942) 显然发生在战前，没有提到战争活动。

《皇帝的鼻烟壶》(1942) 一定也是设定在战前的法国，虽然没有明确提到时间。

《女郎她死了》(1943) 的事件发生在 1940 年 5 月；卢克·克劳斯里写下记录几个月之后去世，即 1940 年 11 月“德军对布里斯托的第一次大空袭那晚”。书中深刻反映了战争初期的情况：

应该有人还记得那是一个温暖的礼拜天早晨，九月的阳光暖暖地照耀着万物。当战争爆发的消息从收音机里传来时，我正穿着家居袍独自坐在家中。收音机里说：“英国正式参战。”那声音渗透到房子的每一个角落。我的第一反应是木呆呆地想着：“好吧，又来了。”然后是：“汤姆会应征参战吗？”

我盯着鞋子坐了半晌。上次大战，我还在前线时，汤姆的母亲劳拉就去世了。电台里放起了《如果你是世上唯一的女孩》，这歌常常让我双眼酸涩。

这里的战争背景和《爬虫类馆杀人事件》(1944) 里一样普遍存在着，不过两件案子中战争都是只作为令人不安的背景。后者的时间明确是在 1940 年 9 月 60。

《至死不渝》(1944) 设定在“离‘二战’爆发还有一年”。

《青铜神灯的诅咒》(1945) 设定在“十年前”(后来明确指出是

在 1934 年到 1935 年)。

《耳语之人》(1946) 显然是第一部在战后撰写的小说，“和平的时局悄然不觉又心不甘情不愿地遍及全欧洲”。其中再次对于和平的到来有一些简单的整体描述：

人们并没有疯狂地庆祝战争胜利，基于某些有的没的理由，报纸的报道看来是点到为止，新闻影片也只呈现城里的浮光掠影。迈尔斯·汉蒙德心想，连他自己也不能免俗地和所有的人一样漠不关心，因为他们还不觉得这是真的。

然而，人心深处的某些事物已开始苏醒了。报纸上再度出现板球比赛的战绩，地下组织不诚实的演说也销声匿迹了。

这很明显源自卡尔个人的体会：我们仅仅希望能有更多这样的描述。

《我的前妻们》(1946) 是个典型例子，开头章节设定在 1934 年；小说接着跃进到“希特勒掀起的战争的最后一年”。简短而且不合理地提到了原子弹。

《沉睡的人面狮身》(1947) 中，“战争约摸一年三个月以前结束了”

所有这些都没有造成太多影响：十四本长篇小说（从《就这样走向杀人》开始）写于战争期间或者战后不久，其中只有两三本是把战争作为重要的背景元素加以描写。当卡尔是个孩子时，他构思了 120 个情节，那时候毫无疑问他没有料到会出现类似一战的第二次世界大灾难，而一战即将结束的时候他还在上小学。事实上，卡尔的解谜小

说并不适应战争的设定，所以他在战争出现之时选择权宜之计避免冲突，并且在战争刚刚结束之后假装它不曾发生过。

极少数场合下，卡尔试图进行重要的政治或社会评价，他常常因为缺乏敏锐的洞察力而失败。《绝无嫌疑》中对女巫文化进行社会学解释时，卡尔不会被误认为是马克斯·韦伯：

“巫术！”露西娅颤抖着说。“撒旦的战争！而且——在当下？”

“当下，”菲尔博士赞同道，“超过以往任何时候。”

“为什么？”

“因为世界处于混乱之中。因为，在阿道夫·希特勒的事情发生之后，许多人相信正派的行为标准已经不存在了。恐怖不再进攻。至于宗教，可以看到政治已经取代了它。我们看不到十五岁的女孩子在伦斯特广场尖叫大醉。正派的人乐于看到诡计和欺骗，因为他们的生活迫使他们这样。这会都改变，我同意你！同时，还存在女巫文化。”

关于卡尔的历史小说，道格拉斯·G. 格林注意到，“在这些作品中，他可以最清楚地表达对这个世界的态度”。但是，不幸的是，卡尔似乎没有表达出什么令人感兴趣的话题。《天鹅绒里的恶魔》（1951）中当尼克·芬顿回到过去，他没能忘记现代的事情，卡尔也同样：

“很奇怪，”他沉思道，“我读过的那些作者的脑子是怎么想的，把一个人物设定在数百年前！我觉得他们的学识并不广博。因为他们从来不允许可怜的恶魔玩得开心。他必然会恼火、发怒，因为计划——

一该死的计划，以及更该死的机器——并没有破坏人们的生活。

“他因为缺少电话和汽车而狂怒。我在荒凉的萨默赛特进行了一些枯燥的研究之后觉得不需要它们。我们的作者——借助他的主角——惊讶于卫生状况、严酷的法律、国王或者议会的权力。不过，在我心中，我觉得这些问题根本不会让我烦心。”

不过，这段文字并没有清楚地向我们透露出卡尔的想法。

事实上，只有一本小说——《沉睡的人面狮身》(1947)——是真正基于社会冲突。这本作品中大部分不幸骚乱的起因都是因为家庭医生极力想要避免丑闻，为了这个目标他试图说服一位年轻女子相信自己也许精神错乱。菲尔在最后对他进行了斥责。

“你讲这话，”雪普顿医生叫道，“好像——”他停了口。“公诉人！”他补充道。“你讲得好像——”

“嗯？”菲尔博士催问道。

“好像，”他声音发颤，“我想对希莉雅有所不利！”

“请见谅，”菲尔博士说，“我知道你没有。你给误导了。想要的话，就怪女孩撒谎好了。不过看在老天分上，这些差点就把她逼疯而且搞得她说谎的噤声手法可得打住才行！”

这本小说中紧张气氛因为可信的意志冲突而加强了。但是这在卡尔的作品中是一个孤立的例子。

道格拉斯·G. 格林察觉到卡尔整个侦探小说创作过程中一直存

在一个重要的哲学问题：

那么，如果不是为了法律或者公正，为什么必须要解决谜团？因为案件威胁了主人公的快乐生活，而且更根本性的原因是它质疑了普遍存在的理性。密室、消失和其他奇迹犯罪暗示存在黑魔法，挑战了我们对理性因果关系的信仰。如果我们不把这种比较衍生太多，那么可以说卡尔的侦探在扮演驱魔人的角色；他们驱除恶魔，证明看似超自然的事件都是出于人类的动机而且是用人类的方法制造的。

我对整个解释抱有强烈的异议，但是，当我们讨论超自然在卡尔作品中扮演的角色时，可以更加透彻和恰当地来回应这一问题。

几乎不用怀疑，卡尔特地在小说中避免涉及重大的社会、政治以及哲学问题。很大程度上，这是因为他非常狭隘的文学理念，我们会在其他章节进行研究；但是这是卡尔主张的侦探创作理论所带来的非常合理的结果，接下来我们就要讨论这个丰富多彩的话题。

卡尔是一个著述颇丰的侦探小说理论家。除了为一套计划出版的经典侦探小说文选撰写的导读，一篇收录在《侦探作家手册》(1956)中关于“情节发展”的文章，对雷蒙德·钱德勒《简单的谋杀艺术》的刻薄评论，以及 1968 年关于此领域历史发展的一次演讲，我们还有超过九十篇书评，发表在 1969 年到 1976 年间《埃勒里·奎因神秘杂志》的专栏上，还有稍早发表在《哈珀杂志》上的一些。所有这些素材可以做成一本有趣的集子，尽管其中大部分内容都是同一个理念；实际上，也许我们真正理解卡尔侦探小说的观念是通过《三口棺材》(1935) 华丽的第十七章，名为“密室讲义”。

这是一篇值得注意的文章，卡尔在相当不知情的情况下预见了某些元小说先锋派的技巧，即让他的人物明白他们仅仅是小说中的人物：

“接下来我将围绕推理小说中所谓，密闭的房间’，针对构建密室的一般方法及其历史演进过程展开论述。”菲尔博士置若罔闻，“嗯哼，如有不同意见请自动忽略。嗯哼，各位！首先，纵览四十年来的如云佳作，我的视野日益开阔，可以这么说——”

“既然要分析不可能犯罪，”佩蒂斯打岔，“为何又转而讨论推理小说？”

“因为我们身处推理小说之中，”博士坦然答道，“何必自欺欺人，愚弄读者？讨论推理小说本也无须冠冕堂皇的借口。尽情享受遨游书海、快意缉凶的至高乐趣吧。”

卡尔靠着这种伪作者的插入语十分容易地摧毁了现实主义的幻想，这意味着他（尽管是菲尔）将要说的对他来说意义重大。确实也是如此。菲尔有关他（或者说卡尔）所偏爱的侦探小说类型也许是卡尔所做的最有价值的发言：

“我喜欢刻画杀人如麻、嗜血成性、怪诞诡异的凶手；钟情于生动鲜明、富于想象力的情节铺陈；可惜迄今仍找不出一部纯粹以现实中闻所未闻、几乎不可能发生之事为夹础令人心驰神往的小说。我承认，以上仅是我自娱自乐却不失理智的个人成见，不值一哂，不劳他人费心指摘。”

菲尔接下来几段话反驳密室谋杀的“绝无可能”，声称所有的隐藏凶手身份为目的的侦探小说都会面对这样的指控。这方面，我们必须举出另一个证据。在论及加斯东·勒鲁的《黄色房间的秘密》时，卡尔写道：“任何称这篇故事不可能的无聊评论家应该把同样的字眼用在民间传说和亚瑟王传奇上。”我不确定这种说法——或者卡尔的整体观点——的革命性是否充分得到赏识；卡尔强调的是侦探小说不属于现实主义的领域而属于幻想的领域。

毫无疑问卡尔真的抱有这样大胆的观点。《失落的绞刑架》（1931）中班克林为他阅读奇情小说《耳语之屋》进行了辩护，和菲尔的语气很相似：

“我的喜好不会局限在任何模糊不清的可能性，也不会局限在真

正发生的令人沮丧的事实。侦探从不犯错，这正是我所需要的。我从来都不能理解为什么作家想让他们笔下的侦探成为凡人，勤快的工作者，容易犯错，但是极其顽固——呸！当然，个中原因就是他们没有才能塑造出一个真正聪明的人物，而且他们只能试图用权宜之计糊弄我们……”

“这样的说教还要持续多久？”我问道。

“……简而言之，现实缺少魅力、戏剧化、令人满意的情节——我在这里找到了。为了回答你最后的问题，我也许可以说，你最好上床睡觉去。我想看完小说。”

现实并不比虚构更离奇。班克林（和卡尔）敢于如此说。回想《艾德蒙·戈弗雷谋杀案》中的说法：“事实上，只有极少数例子可以看到，现实生活中的事件可以写成紧张而且真正令人迷惑的小说。”（序言）我不确定卡尔是否想说小说都是幻想性的；不过很能性很大。无论如何，这样的安排让卡尔摆脱了抨击，即不会指责他笔下复杂而巧妙的侦探游戏是“绝无可能”的。实际上，侦探小说可以涉足“现实主义”，但是一一如同所有的幻想一样——它是一种手段而不是结果：一种传达震惊、迷惑和恐怖感觉的手段，这正是卡尔真正的目标。H. P. 洛夫克拉夫特十分清楚地阐明了现实主义在幻想中的从属地位：

在创作怪奇小说时，我总是小心翼翼试图营造合适的情绪和气氛，并在必要之处对它们加以强调……描写不可思议的事件和状况，会给作者带来特殊的、不能不加以克服的困难。为了克服这个困难，故事

字里行间必须小心地维持一种现实主义的风格。只有一个例外，那就是在触及奇迹之事的时候。这种奇迹必须处理得令人难忘而且考虑周到 有着仔细的情感“堆砌”——否则它会看起来平凡而不可信。作为故事中的首要大事，它的存在会令人物和事件黯然失色。但是人物和事件必须一致和自然——只要它们没有触及那一件奇迹。

克拉夫特所说的“那一件奇迹”是指某个超自然或者异于寻常的事件，而卡尔可以将同样的理念应用于犯罪的“不可能”性。

卡尔的评论立场与雷蒙德·钱德勒针锋相对，钱德勒在《简单的谋杀艺术》(1944) 第一句话就表明：“任何形式的小说总是应该趋于现实主义。”卡尔在晚年花费大量努力消除钱德勒的影响，但是我并不十分确信他是否真的理解钱德勒在说什么。这一部分要归结于钱德勒自身的错误。《简单的谋杀艺术》存在一个基本的混淆，即把场景和事件中的现实主义(菲尔轻蔑地称之为“那种也许真正发生的故事”)和人类情感中的现实主义混为一谈。卡尔有理由在前一点上攻击钱德勒：

他的论点是谋杀必须变得符合现实。必须把谋杀案从威尼斯古花瓶中搬出来，放到了穷街陋巷里。必须把谋杀案交给有杀人理由的人，交给了真正有理由使用鲁格尔或者柯尔特手枪的人，不惧怕使用暴力，血肉横飞。

钱德勒这方面观点的荒谬性在于“硬汉”小说其实和英国那种客厅里

的谋杀案一样不现实。无论如何，卡尔明确地拒绝让这种现实主义——除了作为从属性的角色——出现在他的作品里。但是，面对钱德勒的第二个观点卡尔将面临更大的困难：

[传统侦探小说]是第二流文学，因为它写的不是可以作为第一流文学的材料。如果它着手写真实的人……那么为了要符合情节要求的人工做作的布局，这些真实的人马上就要做不真实的事。他们一不真实的事，自己也就不再真实了。他们变成了木偶，机械情人，纸糊恶棍和侦探，什么都很细致讲究，个个都很彬彬有礼。

侦探小说没能吸引我们的情感或者说有关人存在性的任何重要方面，对于这个问题，卡尔没有过多阐释，而选择视而不见。似乎卡尔觉得侦探小说从来不会提到生活中任何重要的事情。1946年卡尔为一套计划出版的经典侦探小说文选撰写了一篇导读；许多年后它发表在《埃勒里·奎因神秘杂志》上，名为《世界上最伟大的游戏》。这个标题尽管不是卡尔想的，但却相当恰当，因为他认为侦探小说仅仅是一场“游戏”：

它是瞒天过海的比赛，是作者与读者之间的决斗。“我料你也创造不出超乎我想象的解答。”读者说，“很好！”作者咯咯发笑，而某一合乎规则、诡谲莫测的崭新诡计却已在胸中成型。较量随即开场——追寻罪恶、探究凶手——读者警惕着每一条散落的线索，每一句泄露天机的话语，每一处也许暗示罪行的前后矛盾。

因此，卡尔任性地放弃了那些无法娱乐读者或者迷惑读者的侦探小说元素。我们后来也能发现总的来说这就是他的小说观。

卡尔也强调哪些侦探小说的特征是极为重要的。“我关心‘何人’和‘如何’；很少关心，为何，。”他在别处赞赏过一些作家，因为他们关心“‘何人’和‘如何’甚于并不十分吸引人的‘为何’”。令人好奇的是，卡尔有多频繁地表达这种陈词滥调。即便在历史侦探小说中也是如此。《饥饿的妖精》（1972）中，威尔基·柯林斯声称：“你预言‘何人’和‘为何’的问题会带来无穷的麻烦。我发誓，更大的麻烦会出现的，那就是‘如何’。对于不重视“为何”（动机）同时抬高“如何”（方法）以及“何人：（身份）的情况似乎也有例外，但是最后证明并非如此。《唤醒死者》（1937）中，菲尔推测说：

我们都知道，在任何凶案中，最重要的问题在于：谁干的、怎么干的、为什么要干。这三个问题中，最能说明问题，往往也最难弄清的，要算‘为什么’。我并不是指单纯的犯罪动机。我是指，为了达到目的，凶手为什么要做某此事，为什么要做出某些奇特的行为。这些事常常让我们犯难。凶手为什么要给雕像戴上帽子；拨火根本该留在案发现场，为什么失踪了？

但这里“为何”似乎成了“如何”的子集：一旦我们明白方法，人物看似反常的举动就会找到原因。同样的，在《侦探作家手册》中，卡尔似乎建立了“为何”、“如何”和“何人”这样一个层次关系，但是“为何”在这里似乎局限于提供一个看似合理的动机，如此一来谋杀

不至于“没有应有的理由”。这是一次对于现实主义的不太热情的致意，这样以来案件可以有某种存在的理由。

从卡尔的作品来看，我们毫不怀疑他思考最多的是“如何”；较之其他侦探作家，他的确有许多奇怪的杀人方法。但是动机的失并不会导致重大缺陷。在许多作品中，他过多专注于犯罪的幻想性和“不可能性”，以至于我们从没有获得重要的证据指向受害者为何在第一个场所被杀。卡尔确实忠实地遵守着“公平竞争”原则，留下指向动机的线索，但是这些线索往往十分细小以至于当结尾处进行解释的时候很令人惊讶。许多情况下，卡尔的谋杀方法相当复杂、罕见，通常会抓住一点：只有凶手才有办法或者机会犯下如此奇特的罪行。一旦方法确定了，动机仅仅是一种马后炮。在卡尔的许多犯罪解答中，我们突然看到一段有关凶手“真正”性格的详细描述；这种描述常常与小说过程中给我们留下的印象不同，往往没有得到充分铺垫。卡尔借菲尔之口表达了他的担忧，因为读者也许会对所揭示的犯罪方法感到失望：

“为什么揭开密室之谜时，我们每每将信将疑？这与疑心病全然无关，只不过因为我们或多或少感到莫名的失望罢了。失望之余，有失公正地将整个故事贬为不可信、不可能、荒谬绝伦，也就在情理之中了……

“既然谜面如此华丽瑰奇，不知不觉间我们也就期盼解答同样不可思议。于是，当得知诡计根本无关乎魔法时，我们便痛斥其无聊透顶，这种心态值得商榷。”（《三口棺材》）

但是卡尔不需要担心这样的评价，因为他的“不可能”犯罪具备了相当有魅力的解答；但是，卡尔的败笔在于他时常违反的不是虚构的可能性而是人的可能性，在没有恰当铺垫的情况下就将看起来正常的人物突然变成疯狂的怪兽。

有趣的是，看看“并不十分吸引人的，为何，”对卡尔的评论观点产生了什么影响，他对这种“为何”没什么兴趣。因为他非常偏爱A. B. 考克斯以笔名安东尼·伯克莱撰写的作品（大部分是传统侦探小说）而不是以笔名法兰西斯·艾尔斯撰写的名作《恶意》和《真相之前》；关于后者他说：

在那些看到侦探小说就发抖的唯美主义者中，赞扬这些出众的“心理”描述已经成为风尚，他们褒奖法兰西斯·艾尔斯，就好像安东尼·伯克莱没有存在过一样。他们这样说的真正原因隐藏很深。他们自己没有巧妙的构思，他们怨恨别人的独创性，好像他们谴责意外性元素一样深恶痛绝地谴责它。

卡尔忽略了这类小说在其表象之外还有另一种微妙的“独创性”和“意外性”；但是卡尔对“心理”侦探小说所抱有的敌意让他丧失了身为评论家的敏感性，尽管他自己也有类似的作品，诸如《笑话中的毒》（1932）或者《歪曲的枢纽》（1938）。《歪曲的枢纽》中菲尔宣称（有点奇怪）案子是“几乎纯粹的心理谜团”。

我相信，“如何”胜过“何人”以及“为何”还存在另一个不幸的结果。与卡尔所谓的“欺骗”读者的目的一起，专注于让人无法猜到的谋杀方法必然会导致缺少对受害者的关注。在早期作品中，卡尔不

在乎杀两个人还是三个人；《弓弦城谋杀案》（1933）中，几分钟里两人相继被害。为了保证作品的“游戏”性，卡尔被迫选择要么十恶不赦要么无足轻重的受害者；这样读者的注意力不会因人物死亡带来的恐怖或者同情而分散，谜团也会在纯粹的智力环境下运作。我们看到，受害者不受欢迎或者无足轻重是维持《宝剑八》（1934）和《盲理发师》喜剧气氛的关键，但是实际上他的小说中几乎所有受害者都是这类角色。《魔女狂笑之夜》（1950）中这样描述被害者：“几乎没人出席葬礼，因为柯迪几乎没有朋友，私下里他的死被认为是一种摆脱。”卡尔很少这样冷酷和直白；但是除了几部早期作品以外，卡尔长短篇小说中的大部分受害者都没有被给予眼泪。

卡尔的侦探小说观认为作者和读者之间是在进行一场游戏，其中的核心就是“公平竞争”理念。卡尔强调：“一旦证据都被公平地给出，就没有什么好限制的了。”我们看到，极少有证据说明卡尔违背了这一神圣的法则。这项规条的重要之处在于它是一场智慈的比试——这又是另一个原因说明要避免麻烦的情感因素：它会影响线索的理性表达。偶尔卡尔会非常直率地挑战读者来猜测结局，比如《瘟疫庄谋杀案》（1934）：

……请小心我所说的；不被夸大或是误导——至少，不比我们更多地被误导你也有公平的机会动用你的智慧试着来为这桩不可能的谜团找到一个解答。

但是实际上这样的挑战在卡尔的所有作品中都有暗示。

不过，卡尔对于“公平竞争”的沉迷导致在叙述中出现了意想不到的笨拙。卡尔如此关心公平地呈现线索，以至于偶尔会在叙述中令人惊讶地插入作者的话——这些插入都没有“密室讲义”那么有趣或者精心设计。甚至如《三口棺材》这样才华横溢的作品都以非常笨拙的警告为开场：

当证据并非直接呈现时，务必多加小心，审慎以待。在本案中，一开始就必须提醒各位读者究竟可以完全信赖谁的证词，以免徒劳无益地混淆。换言之，必须将“某人所言皆为实情”视作前提——否则这一谜团的合理性将丧失殆尽，而且这个故事也就没有必要再说下去了。

所以谨在此声明，斯图尔特·米尔斯先生在葛里莫教授家中并未撒谎，他的证词既未偷工减料，也未添油加醋，而是真实再现了他在事件前后的所见所闻。无独有偶，卡格略史卓街一案中三位互不相关的证人（肖特先生、布莱克温先生以及维瑟警巡）的叙述也与事实完全吻合。

就好像卡尔觉得自己必须以这种直接的方式才能让读者公平地击中解答。这带来了两个问题：第一，卡尔不得不宣称“某人所言皆为实情”，这种通过客观叙述的方式来表达人物角色的诚实是他作为小说家的失败之处；第二，卡尔不能真正相信多数读者会努力自己解开案件——这是一个很让人疲惫的游戏，我们阅读小说是为了获得短暂的迷惑以及最终明白真相而带来的愉悦。但是卡尔坚持让读者解谜。《歪曲的枢纽》也因这样一个奇怪的注脚而有了瑕疵：

报纸的读者也许记得，芳雷一案的悲剧之后引发的尖刻的争论中，业余侦探常常提及这点〔肯尼·莫瑞所说是否是真相〕。我曾经在大量琐碎的推测上花费时间，以寻求这个案件的解答，我觉得这里我将其整理得很清楚了。肯尼·莫瑞的正直和忠诚也许可以作为事实被接受。他查明真正继承人身份的证据是可靠的，而且将来会回想起，这在稍后会作为确立真相的证据。——J.D.C.

这比《三口棺材》稍微聪明点，卡尔在其中试图营造出“案件是真实的”这一幻象；但是真的没有必要。没有什么理由让读者非要认为肯尼·莫瑞也许是在撒谎——这会给案件增加趣味性。但是，卡尔最终觉得这会导致许多可能的解答，于是他带领读者远离这一结果。

少数作品中作者的闯入在处理手法上有点趣味性。《女郎她死了》(1943)是以卢克·克劳斯里医生为第一人称叙述的，所以他在很早一章里的说法——“就我现在所见，他说的都是实话”——显得貌似可信，因为这是从人物的口中说出（不是作者），而且是在案发几个月后回忆的。

有两部作品中卡尔实际上是在炫耀他为了公平竞争而闯入故事，这两部作品因为作者的声明而变得很有创意。《警告读者》(1939)的独特标题表明作者在向读者提出挑战。故事以第三人称叙述，但是主角约翰·桑德斯医生似乎参与了案件的写作，因为他为小说提供了三个注脚，每个都以“读者注意了”为结尾。这是第一个：

翻阅根据我所说的话整理的笔记时，我认为只有加上这条才公平，

即治安官沃夫不是被任何能在凶手不在场的情况下操控的机械装置杀死的。凶手必须在场以确保谋杀成功实施。读者注意了。——J. S.

第二个注脚宣称没有帮凶(这里桑德斯再次为卡尔代言：“犯罪应该是由一人犯下的”)；第三个注脚没什么帮助：

谋杀的动机——尽管在文中已经充分的指出了——并不是显而易见的；实际上，它涉及一个法律问题。任何对解答此案件有兴趣的人也许会受到劝告要小心表象背后的东西。读者注意了。——J. S.

这段话本意是为了解释清楚，却表现得遮遮掩掩。然而，整个诡计设计得不错，因为恰到好处地融合到叙述中去了。

《九个错误答案》(1952)在这方面更加巧妙。其中有九个注脚，每个都以“放弃…号解答”结尾；下面是一份摘要：

1. 比尔·道森卷入这件案子并非是故意设计的；
2. 拉里·赫斯特的确死于谋杀，而没有自杀或者假装死亡；
3. 盖洛德·赫斯特或者他一脸坏相的仆人哈托真正想要杀死道森，但他们没有付诸行动；
4. 马乔里·布莱尔不是由他人假扮的；
5. 比尔真的爱上了马乔里而不是他人；
6. 只有一个罪犯，虽然他或她有一个毫不知情的共犯；
7. 盖洛德·赫斯特没有自杀，而是死于谋杀；

8. 罗尼·温特沃斯不是凶手；
9. 提醒读者，所有的注脚都是从字面理解的，“也就是说，除了字面上的意思没有其他意思”。

一条脚注引起我们的注意，因为它和其他脚注有着惊人的不同。这对卡尔来说是一个审美的错误，他已经在脚注五中指出了马乔里和比尔之间爱情的真相：不仅这条事实与案件关系不大，而且，卡尔作为一个小说家应该乐于通过叙述文字而不是作者的一条生硬的脚注传达观点。但是，除了这点，这九条“错误的”答案（最后一章《九个正确答案》得出结论）也许是卡尔设计的最巧妙的结构。他在这里极其大胆：对错误的解答提出明确的警告，较之其他作品中的做法，他在这里承担的风险更大，读者更有可能猜到真正的解答。不过，他不必担心：就算在有限的空间里，卡尔还是能像胡迪尼一样成功逃脱读者的“魔爪”。

当然，卡尔侦探小说创作的局限性主要指他非常专一地集中在“不可能犯罪”方面，而密室是其重要的分支。这种自我束缚证明了他有着极大的实力：卡尔不仅在这个狭窄的子类型创造出了让人喜爱的无穷的变化，而且他的作品最让人满意的地方在于，只有一个解答可以满足案件中所有怪异的特征。卡尔很好地领悟了坡笔下的 C. 奥古斯都·杜宾所说的话，杜宾曾在侦探小说开端之作《莫格街谋杀案》中说：

“看起来这个案件是解答不了的，主要的原因是把解答看的太容

易了——我的意思是超出常规的特征……他们〔警察〕全力侦查，可总会把不同寻常和难以理解混淆起来。但是背离常理——推理会找到它自己的路——正是为了搜寻真相。”

班克林在他的第一桩大案子里几乎完全呼应了杜宾的话：

“在过去，不知道算是幸运还是不幸，我插手的案件只有那些离奇古怪的案子；案件最重要的特点是只允许有一个解答。”

海德雷在《阿拉伯之夜谋杀案》（1936）中几乎说了同样的话：

我相信，从来没有一个案子像本案一样，可以找到这么多机会把纯粹的逻辑性放在其中来操练。原因是有多怪事充斥其中。各位，逻辑是不会迷失于怪事之中；这是它的专长。面对平常状况或一般难题时，可能会得到一打以上的解答，所以当侦探选择了错误的解答时，就等于是一起步便满盘皆输。如果碰上的是一个非常诡谲的事件，通常情况只会有一种可能的解释；事件越怪异，犯罪的可能动机也就越狭隘。

《独角兽谋杀案》（1935）中，盖斯奎特说，“若说一个案子会得出两种解释的话，那肯定是非常荒谬的”；尽管梅利维尔似乎有所反对（也许仅仅是针对陈述而不是它的实质），但是卡尔似乎接受了。我们已经研究了几部小说，几乎每桩难解的案子都对无辜者不利，但

是这被证明是错觉，因为并没有考虑到全部的证据。好像某人把机器上一些复杂的碎片组装起来，可是有少数看上去无关紧要的碎片留了下来：机器也许改良后能够运作，但是运作起来不会像应有的那样。这样错误的重建或许除了一小部分以外很接近真相（比如《阿拉伯之夜谋杀案》），或许完全错误（比如《歪曲的枢纽》）。再一次地，我们不得不惊讶于卡尔在设计情节方面的巧思；这些作品中他不仅留下足够的正确线索指向犯罪分子，而且还放了足够的错误线索指向清白的人。实现这一壮举所需的结构复杂性令人眼花缭乱。

卡尔发明了这么多“不可能”犯罪，但是在面对“为何”这一情况的时候并不退缩，这也是卡尔难能可贵的地方。回想一下海德雷在《宝剑八》中说的话，“一般来说，那些光怪离奇的案子得等个十二年才会碰上一桩”。这样的例子似乎更经常出现在班克林、菲尔和梅利维尔身上，《白修道院谋杀案》中亨利爵士直接面对这样的情况：

“第一件事是确定凶手的动机。我不是指杀人动机，而是制造一个不可能状况的动机。那很重要，孩子，因为这是找出杀人动机的最佳线索。他为什么要这样做？除了疯子，没人会津津有味地弄出一堆诡计来，仅仅是为了跟警察与玩。而关于泰特的谋杀已经出现足够的动机，我们无法简单地说一句‘凶手是疯子’来解释这乱七八糟的状况。好吧，既然如此，那又是什么原因呢？”

梅利维尔接下来列举了制造“不可能”情节的三种可能的动机：

1. 凶手希望看起来像自杀；
2. 谋杀被设计成像超自然现象；
3. “不可能”的状况是意外事件的结果。

在《孔雀羽谋杀案》(1937)中继续了这一讨论，加上了第四种动机：

4. 如果不能确定谋杀的方法，就不能宣判有罪。

这条已经在《瘟疫庄谋杀案》中提过了，马斯特斯在其中带着些许恼怒地说：“你有没有意识到，如果我们不能够说出谋杀是如何完成的，即便我们逮捕了某个我们认为是凶手的人也无济于事？那样我们甚至都不敢上法庭？”不过，还有另外一个原因让“如何”优先于“为何”。《眼见为凭》(1941)中，马斯特斯相信他知道“何人”和“为何”的答案，但是“如何”(这里指一把真刀如何替换了一把玩具刀)仍然困扰着他：

“我们已经有了动机的证据：那很好。”他打着官腔说道，“我们有了药剂师刘易斯·L. 刘易斯的证词：那更好了。在阿格纽探长英明的领导下，”马斯特斯继续说道，他相信本地警察正沾沾自喜，“我们有了在格洛斯特购买这把刀的证据。那也不错。”……

“……但是，阁下，这案子还没完。有句话说：‘给你打包票。’我们还不能做出这样的保证，警察局长也不会签字，除非我们知道这把红色的小刀如何发挥作用，以及嫌疑犯如何在众目睽睽下用它调换

了玩具刀。”

当梅利维尔说“啊，不是吗？时，马斯特斯感到苦恼也就不难理解了。

卡尔的大部分“不可能”情况都毫无疑问归为这四类中的某类（伪装自杀、伪装超自然、意外、逃避审判）；实际上，意外似乎是主流，因为其他需要凶手谋划时十分小心，很多情况都会让“不可能”犯罪难以实现。可是，卡尔的作品充满这样的谋杀设计师。《唤醒死者》中，菲尔说：“两起案件的凶手肯定是同一个人，我的孩子，没有别的可能。而且，我有种不祥的预感，真凶喜欢装腔作势。”犯罪艺术家之所以制造出极其不可能的效果，是因为借助于背后那聪明而巧妙的智慧将人和人的活动罕见地契合在一起。卡尔明智地将意外作为表面上不可能的犯罪案件的主要成因。

至于密室本身，卡尔最早在《瘟疫庄谋杀案》中对其进行了思考，梅利维尔明确地表明它和一般不可能犯罪的联系：

“你看，笨蛋，关于密室，最基本的问题在于它不合理。我不是指它不可能被解决，不比解释胡迪尼的逃脱术更难；哦，差远了。说真的，在正常的环境之下，没有哪个真正的凶手会想要搞些乱七八糟的花招好让我们最后去相信的。”

在《三口棺材》的“密室讲义”中，菲尔剖析了不同的密室类型，注意这些（不像坡的《莫格街谋杀案》）涉及“真正密封的密室”；具体如下：

1. “这不是谋杀，只是一连串阴错阳差的巧合，导致一场像谋杀的意外。”
2. “这是谋杀，但受害人是被迫杀他自己，或是误打误撞走入死亡陷阱。”
3. “这是谋杀，方法是透过房间内已装置好的机关。”
4. “这是自杀，但刻意布置成像是谋杀。”
5. “这是谋杀，但谜团是因错觉和乔装术所引起的。”
6. “这是谋杀，凶手虽是在房间外面下手的，不过看起来却像是在房间里犯下的。”
7. “受害人被推定的死亡时间，比真正案发时间早了许多。”

试着将卡尔设计的密室情境归入其中某个类型之中的举动将会是乏味且无益的。卡尔认为勒饵的《黄色房间的秘密》属于第一类，伊斯瑞尔·冉威尔的《弓区大谜案》则归到最后一类，有趣的是，卡尔本人的作品中并没有使用上述两种手法中的任何一个——他肯定很尊敬这两部前人的名作，前者还被菲尔称为“史上最好的侦探小说”。

《黄色房间的秘密》中凶手不可思议的消失——这一“不可能”情况在作品中独立于密室谜团之外——在《青铜神灯的诅咒》中被借鉴了。

菲尔接下来列出几种借助锁、闩门和枢纽制造密室或者假象密室的方法；我们看到卡尔的许多小说都能归为这类，从利用真空吸尘器制造密封的房间到利用线和图钉。

在为卡尔使用过的多种密室和不可能犯罪进行归类的过程中可以得出更多结论，但是这些事实进一步说明卡尔如何竭尽全力地让这

一诡计多姿多彩，他甚至可以让自己笔下最伟大的侦探停下小说的进程来总结相关理论。

借着侦探们一再夸张的故弄玄虚，卡尔笔下的犯罪事件显得更加让人迷惑。卡尔最具喜剧性的时刻之一出现在《蜡像馆中的尸体》(1932)里，小说其他部分忧郁阴暗，但是有一段情节中玛丽被班克林神秘兮兮的说辞弄得十分恼火：

几乎耳语的声音，似乎在测试什么魔法咒语，他重复道：“卖票……如果她父亲……”

他的嘴唇无声地动着。像抽筋似的，他抬起脚，抚弄着头■发，注视着前方。

“出了什么事？什么——”我问道，看到他做了一个暴躁的手势又赶忙住了嘴。但是他并没有看我。他来来回回走了几步，在阴影里进进出出。一次他发出不置可否的笑声，他在自言自语。我听到他呢喃。“不在场证明……那是不在场证明，”又说，“我很想知道那个珠宝商是谁？我们去找珠宝商……”

“喂！”

“哦，是的！但是，”他争辩道，说着转过身面对着我，一副讨好的表情，“如果你有，那是必然的。你考虑过那堵墙。你还能用别的什么，只能这么做，不是吗？”

“要不要吃止疼药？”我建议说。“‘时值昏烤，厮头灵奸，且旋且锥，远坪之间。’见鬼去吧！”

简直把梅利维尔所有的恶作剧都用上去了。这诱人地暗示了，卡尔的小说在第二次阅读时仍然趣味无穷，因为我们已经明白其中所指，而第一次读的时候要么觉得这是痴人说梦要么觉得这是疯疯癫癫。卡尔从哪里获得这样的灵感呢？也许来自切斯特顿，他的布朗神父就喜欢似是而非；之前对于班克林的评价（“这个男人发疯似的打我，因此我知道他接近正轨了”）实际上是非常切斯特顿式的。但是我怀疑这个伎俩实际上来自歇洛克·福尔摩斯。《柯南·道尔的一生》（1949）中，卡尔花了不少笔墨讨论了柯南·道尔使用的“不可思议的线索”：

我们习惯说，柯南·道尔由爱伦·坡那里学得了某个方法，又从加博里奥那里得了另一个方法，或者第三个方法又是来自某人，这个说法掩盖了他真正所做的；他创作了不可思议的线索，我们发现这些线索布满了整部小说，下面这个例子非常有名，而且还被一再重复：

“有没有什么你希望我注意的地方？”

“注意那只狗晚上的不寻常举动。”

“那只狗整个晚上没做什么啊。”

“这正是古怪之处。”

你可以称这个是“福尔摩斯学说”，或任何漂亮的名字；但事实仍旧是：这是一个线索，一个十分好的线索。也就是用这个方法，福尔摩斯的创作者发明了这些；除了切斯特顿之外，没有任何人能写得有他一半好。至于后者，他的“布朗神父”的小说，深受柯南·道尔如此手法的影响。

早在《恐怖的活剧》(1929)中，卡尔就效仿甚至戏仿了“狗在晚上”的桥段：

[班克林：]“接下来是关于他口袋里的武器的问题——这很奇怪

——”

“但是我没有在他的口袋里发现武器！”我反驳说。

“啊，这就是奇怪的事情。”

无论如何，卡尔笔下所有的侦探都喜欢这种骗人把戏。实际上，菲尔在受到指责时常常为自己辩护，比如《失颤之人》(1940)中：

“听我说。我希望不要搞得很神秘。但是接下来我就要搞得很神秘了。看好。”

“怎么做？”

“用言语。用错误的暗示。用你批评真相的方式者那些你所谓的真相。”

有趣的是，这正是卡尔迷惑读者的方式：他以“错误的暗示”陈述真相。例如，《夜行》中那一幕关键时刻：

班克林轻轻地抬起他的手。她哆嗦着，慢慢地朝客厅外看去，接着说道：“劳尔刚过去，去了桥牌室。”

她朝房间尽头那扇小门方向点了点头，一个宽宽的背影正穿过门，

正在消失；接着门关上。我没有再多看，碰巧看了下手表。我心不在焉地看了两次表，发现现在已经十二点三十分了。

我们在这里错失了一些东西，去桥牌室的人不是劳尔，而是伪装成他的凶手；但是卡尔顾左右而言他，让我们漏掉了这个事实，即那个可疑身影不是劳尔而只是某个从背后看起来像他的人罢了。

如果说菲尔并不如海德雷以及其他人所认为的那般经常故弄玄虚（《至死不渝》中提到：“这位大腹便便的博士并没有打算神秘兮兮；他仅仅是陷入某种晦涩的冥想之中，忘记了几分钟前他脑海中的一切”，那么梅利维尔则是陶醉其中了，他在《魔女狂笑之夜》中做出了直率的陈述：

书商手上拿着宽边帽，手指挠着斑白的头发。

“我常常想知道，就算是仅仅作为一个心理学问筭为什么对于一个直接的问题你从来不会给出直接的答案。你喜欢让人捉摸不透吗？”

H. M. 的眼神变得明亮起来。

“是的！”他以不同寻常的直率口吻回应道。“谁不想这样呢？你不想吗？但是当某人身处险境的时候我绝不会这样，孩子。”

让侦探神秘莫测这个手法在这一领域里已经被卡尔用得出神入化了；当涉及他笔下的某桩“不可能”犯罪时，每个读者都会感到这的确增加甚至造成了几乎让人无法忍受的挫折感和迷惑性。

对于卡尔这么一个多产作家应该进行一些有趣的统计研究。考察

他最初的五十二本侦探小说，从《夜行》(1930)到《骑士之杯》(1953)，不包括历史推理但是要加上《燃烧的法庭》(1937)，我们可以得出他创作中某种明确的趋势。

让我们首先看看小说中发生的谋杀（或者更通俗来说就是死亡）的数量。在卡尔早年，他在杀死角色上十分慷慨，最早的十八本作品（1930–36）里包含了三十八桩死亡，即平均每本书略微超过两桩。有五本书包含三桩死亡，只有三本书是一桩谋杀；不过，其中之一是《阿拉伯之夜谋杀案》，而这又是一部极其复杂的作品，整个情节是围绕一桩谋杀展开的。接下来十八本书（1937–41）仅包含三十桩死亡，只有一本包含多达三桩谋杀：这组的第一部作品（《就这样走向杀人》）没有人被谋杀。接下来十六本书（1942–53）只包含二十四桩死亡，这包括了《我的前妻们》(1946)所涉及的四桩谋杀，其中三桩谋杀接连不断地发生在第一章，而这不过是小说的序幕。这时期有四部作品没有谋杀。

这些小说的场景并不变化多端。有四十部发生在英国（包括《连续自杀事件》中的苏格兰），五部发生在法国（但有三部是班克林系列），三部发生在美国（这个数字随着卡尔回到祖国之后在后期有所增加），四部发生在其他地方（两部是在远洋轮船，一部是在莱茵河，一部是在丹吉尔）。五十部发生在陆地上的作品大致可以平均分为城市（二十三部）和乡村或者小城镇（二十七部）。《魔女狂笑之夜》开头这样写道：

英国乡村发生谋杀的情况对于研究犯罪史的人来说是屡见不

的，可是当这样的事情发生时，人们往往感到很震惊，因为乡村是很受尊敬的地方。

这只是一个凑合的借口，因为卡尔一直偏好将场景设置在古老庄园或者乡村小镇；尽管我们注意到大部分菲尔系列小说发生在城市而且还是公众场合。

作为一个侦探小说艺术的理论家和实践家，卡尔还有很多令人感兴趣的东西可说。通过笔下的侦探和其他人物，卡尔表达了对侦探小说特征和要素的看法，这甚至比随笔和评论中透露的还要多。如果说他将侦探小说看作游戏或者智力决斗的观念限制了扩展的重要性，那么，他一生都在坚持这个，而且将他的观点渗透入一部又一部小说，其达到的成就绝不输于任何人。他讨厌那些节奏不快的作品，使得他成为二流领域的一流作家：他不懈地专注于“不可能犯罪”，使得他的作品局限性较大。但是没有人可以否认他选择了自己最擅长的领域。

卡尔的小说之所以有别于其他大部分侦探作家的地方，以及他笔下侦探小说之所以有着与众不同的风格和气氛的原因，在于其中的超自然色彩。我们可以在卡尔一些小说的独特标题中看到这点，这些标题完全适合那些哥特小说：《夜行》、《骷髅城堡》、《女巫角》、《唤醒死者》、《失颤之人》、《耳语之人》、《隐匿的女巫》，或者更像廉价小说的《青铜神灯的诅咒》。当我们对其进行研究，会发现好几个标题实际上与小说的内容并无多大关系，而且看得出卡尔选中它们恰恰是因为其中怪异的含义。卡尔长久以来对真实和虚构的超自然事件都十分着迷；这也就不奇怪菲尔博士撰写了有关这方面的专著。

卡尔很喜欢读怪奇小说。早在名为《缺点专家》（1927）的幽默故事里，一个人物评论道：“这是一份报纸；我们不是在做《怪奇小说》杂志！”这是向最伟大的恐怖廉价杂志致敬（那时候这份杂志还处于发展初期，在1923年刚刚创办），直到四十五年之后，在一篇有关廉价杂志时代的综述文章中再次提及：

以最低廉的价格，它〔廉价杂志〕为年轻人或者待在家里的那些人提供了刺激读物，灌输着像主日学校一般严格的道德观念。尽管故事类型各种各样，爱情、体育、战争，但是很多都是以案件为主，我们也许可以认为这是它的主业。情节或许幼稚，也许某些方面有所欠缺，但是在这个时代里小说只是商业广告之间的插页。你好，永别了；而且，稍纵即逝！

我毫不怀疑，卡尔在年轻的时候读了很多廉价故事；显然他写下自己的超自然小说《厄运之门》时十分高兴，这篇故事刊登在1935年6月的《恐怖故事》上。但是，卡尔也读了很多文学水平较高的恐怖小说。《恐怖的话剧》中德·萨利格尼公爵家收藏的书（这份书单在《夜行》中有所不同）令人印象深刻：

“打字机……这是什么？书。打开这里；抽屉里全是书。埃德加·爱伦·坡的作品。巴贝·道勒维的《恶魔》。对于一个喜欢运动的人来说真是奇怪的读物……波德莱尔、霍夫曼；《吉尔·德·莱斯传记》——”

卡尔的侦探故事中常常提到M. R. 詹姆斯（M. R. James）这位伟大的鬼故事作家。《三口棺材》（1935）中有很长一段提到了詹姆斯的名字并且改述了他为《古物鬼话续集》（1911）所写的简短序言——我们稍后会讨论这段——而且《时钟里的骷髅》（1948）中的提法也很有趣，当某个人物看到一把双筒望远镜：“很有特点地，马丁首先想到了M. R. 詹姆斯那篇可怕的鬼故事，故事中的望远镜里装着死人骨头里提炼出来的液体”。这是指《山那边的景致》（A View from a Hill），出自《警告好奇者》（A Warning to the Curious, 1925）。《我的前妻们》（1946）更隐晦地提及了另一位作家：

有个很精彩的鬼故事，说的是一名男子年复一年做着同样的噩梦，最终发现梦魇变成了现实。梦中他一遍又一遍地听到同一句话：“杰

克会带你去你的房间，我已将塔上那间屋子安排给你。”当丹尼斯·福斯特将行李放到地上时，与之极为相似的恐惧感已然攫住了他的心。

提到的这篇故事是 E. F. 班森(E. F. Benson)的《塔中的房间》(The Room in the Tower) (出自 1912 年同名小说集)，这又是另一位著名的鬼故事作家。菲尔博士在《女巫角》(1933) 中机智地提到了哥特传奇；《歪曲的枢纽》(1938) 第二部分题词非常意味深长地（我们稍后会看到这点）引述了安布洛斯·毕尔斯的话；《警告读者》(1939) 中赫尔曼·潘尼克让一个人物想到了《螺丝在拧紧》中幽灵般的彼得·昆特；《绝无嫌疑》(1949) 中以较长篇幅引述了阿瑟·梅琴的话，这点毫无疑问，因为卡尔在 1948 年的某一期《纽约时报书评》上评论过他的《恐怖和超自然故事集》(1948)。

我们现在必须回到卡尔作品及他的思想中伪超自然事件所实现的功能这个问题上（当然，除了一个惊人的例子之外，真正的超自然从来没有出现在他的侦探小说中）。事实上，在卡尔的小说中超自然最后都有合理的解答（这个特点意外地将他和安·拉德克利夫、查尔斯·布罗肯·布朗这样的哥特作家联系在一起），这也许说明卡尔相信世界处于理性的统治之下；一些文字似乎说明了这点。《夜行》(1930) 中，班克林评价这件案子说（案子看起来并不是特别具有超自然特征）：“必须让理性在什么地方起到作用；如果在这些事情中都找不到理性，那么整个世界也没了理性。”《失落的绞刑架》(1931) 中一个人物提到：“这不是谋杀案：这是噩梦。”《连续自杀事件》(1941) 中，凯萨琳·坎贝尔得知塔屋中发生的看似自杀的情况有着并非超自然的解释

时表示了宽慰：

“至少我们已经可以确定这不是——超自然现象。当我们在讨论毒蛇、蜘蛛、鬼魅之类的东西时，告诉你好了，我真的害怕得要命。结果，只不过是一块干冰在作怪！”

可能最明显的例子是《耳语之人》(1946)，虽然这本小说本身是个反面例子。芮高德教授激动地对迈尔斯·汉蒙德说：

“我跟你说，”芮高德教授细小的眼睛里闪现乘胜追去的光芒。“我要说的是：现在我们面对一些既定的事实，请你解释。事实，事实，事实。既然你无法解释，于是我不一一不得不，不得不一一说出这种超自然的废话，因为我的陈述颠覆了你的世界，让你害怕。也许你说的都对。也许你说的都错。但现在实际的人是我，迷信的人倒是你。”

同样，巫术和恶魔崇拜常常在卡尔的小说中提到，不过经过解释并没有那么回事。菲尔在《歪曲的枢纽》中对此话题进行了一番演说：

“我相信这就是答案了，”他说，眼睛仍注视着窗户。“这事颇有争议，但客观地来看，我认为大量这类例子里头的‘女巫’从来没有离开过她的屋子甚至房间。她以为自己参加了树林里的安息日仪式。她以为她被妖术带往祭坛并且遇见了个恶魔爱人。她会这么以为是因

为油膏的两种主要成分是乌头草和毒蔓菪。你可知道这类毒剂涂擦在皮肤上会造成什么后果吗？”

“我父亲有一本医药宝典，”玛德琳说。“我想——”

“毒蔓菪着透过皮肤毛细孔和指甲肉吸收以后会让人立刻产生兴奋感，接着是生动的幻觉和呓语，最后昏迷过去。另外，乌头草的症状是精神混乱、晕眩、动作不协调、心悸，最终同样导致昏迷。对于沉溺在撒旦崇拜欢宴逸乐当中（维多利亚·戴丽床头几有一本这类的书）的人来说，这一切更是顺水推舟了。没错，就是这样。现在我们了解她在收获节前夕是如何‘参加安息日仪式’的了。”

我们已经注意到《绝无嫌疑》中毫无说服力地为巫术提供了一个社会学理由。

但是，在我看来，超自然现象逐渐驱散变成理性的解释——或者更具体的说是人为制造的，这是其在卡尔小说中的另一个功能：它强调人性恶的普遍存在。《撒旦之屋》（1965）中菲尔博士平静地问道：“你难道不相信人性恶吗？”（13），此时他期待一个肯定的回答。《索命时钟》（1935）里，菲尔冷冷地说：“这栋房子里面就有一个邪恶的灵魂，他仇恨那个女孩 不仅狡诈而且不遗余力。”（18）但是这个“邪恶的灵魂”不是超自然的存在而是一个人类，这人意图设计陷害那个女孩为杀人凶手。稍后一段话似乎暗示菲尔本人相信超自然：

“这种巧合的荒谬程度足以让人头晕目眩。如果运气能够巧到这种程度，那么运气就不仅仅是惊人，而是可怕。超自然现象都无法解

释这样的巧合，只能说某种黑暗势力在操纵命运。”

但是，事实上，正如菲尔接下来所说的，这种运气或者巧合在这里指的不是巧合，而是小心翼翼设计的“意外”。纵观卡尔的作品，他笔下的人物流露出足以让人情绪极度低落的恐惧，明确地把这比作看似超自然的现象。《笑话中的毒》(1932)是最早也是最明显的例子之一。

“没有鬼魂会这么坏，不可能的，倒是和你一起吃晚餐的某个人可能会在午夜时分起床，一而再再而三，夜夜如此——恐吓你父亲……”

菲尔在《歪曲的枢纽》中怨恨地说道：“和某些人发明的智性娱乐比较起来，撒旦崇拜这档子事实在率真直接得多了。”

把超自然退变成有着合理解释的事件，这是因为其中难以置信地掺进了明显人为的因素。菲尔在《沉睡的人面狮身》(1947)中简短地说道：“超自然力量，照说可不会扯上毒药瓶。”这一想法在之前的广播剧《黑暗的一瞬》(1940；收入《死者浅睡》)中表达得更巧妙：

菲尔博士：让我说得更清楚些。假如你告诉我，尤里乌斯·凯撒的幽灵在腓利比一战之前出现在布鲁斯特面前，警告他即将要死去。我只能说，对此一无所知。但是假如你告诉我，尤里乌斯·凯撒的灵魂走进塞尔弗里奇百货公司的刀具部门，买了一把不锈钢刀，用冥界的纸钞付钱，接着在牛津街中央刺杀了布鲁斯特。我会请求允许低声

说：胡扯。你不能把两个世界像那样混在一起。（更加严厉）这是人犯下的罪行，由人策划的。

纵观卡尔的作品，真实的恐惧并不来自于案件超自然的表象而是来自谋杀的恐怖以及人类仇恨和邪恶的可怕程度。《瘟疫庄谋杀案》（1934）中，受害人被一把古怪的圆刀锋的刀刺杀：“可笑。这个一看起来像刺杀练习。”卡尔作品中最可怕的描述之一是《铁笼问题》（1939）中在潮湿的网球场上发现一具被勒死的尸体：“在球网的另一侧，离他很远的地方，他觉得自己看见了一个旧衣服似的东西躺在球场中央。”（5）这有些类似于 M. R. 詹姆斯那篇著名的故事《托马斯修士的财富》中令人恶心的描述：

“洞的左右两边好像宽敞一点。我能看到一些圆形的、颜色很浅的东西，里面装的可能是包裹。”

所谓“包裹”其实是可怕的守护者，由它保护着托马斯修士财富。但是，这样的描述在詹姆斯的作品中是针对某种超自然事件，而对卡尔来说则是由人为引发的事件。

三本长篇小说表现了人性恶的最高（或者最低）程度。《骷髅城堡》（1931）中，我们得知伟大的魔术师梅尔格在骷髅城堡的地窖当了十七年的囚徒。当他被解救出来时还活着，他的那副样子也许是卡尔作品中最令人恶心的一段话：

我想，警察们搀扶着的那个东西是一个男人。他们试图给它打理一下，让它看起来像点样子。它穿着一件宽松的黑白相间的外衣，尺寸大了太多。一只同样过大的硬领弯弯曲曲地绕在骨瘦如柴的脖颈上。它脚上穿着一双非常新也非常大的鞋子，那浅黄的颜色叫人害怕。当它拖着脚步朝我们走来时发出吱吱的声音，在寂静中显得很大声。

红色的头发十分浓密，掺杂着灰白色，围着脖子一圈的头发被修剪过。它的脸上都是深深的、满是尘土的褶皱，下巴塌进去，而且颧骨深陷。只有鼻子是突出的，可是就连鼻子也是奔挂到下嘴唇。眼睛凹陷，总是试图在转动，就好像可怕的发着光的虫子——但是你说它们并没有神。它眨巴眨巴眼睛。警察撑着它磕磕碰碰地向前走；它不知所措地左右扭动，双肩颤抖……

黄色的鞋走在华丽的地毯上发出吱吱声。这个人喃喃自语，转动他下垂的下巴，惺忪的眼睛交替地看着两边的警察。不可征服的梅尔格。梅尔格，堕落的光之主……

冯·安海姆描述了这个囚徒：

“可以把梅尔格锁起来，就像把狗锁在墙边。可以把他关在一间没有窗户的牢房，破败而不通风；给他干面包和肮脏的稻草；他形销骨立，双目无神。但是无法驱走笑声，或者消灭蔑视，堕落的光之主的笑声和蔑视。即便是最短暂的一瞬，也不能战胜狂热的欢笑。”

“晚上。提着灯沿着潮湿的塔楼楼梯向上走，光线在可怕的昏暗中呈螺旋状转动着。门上的暗门半开着，厚厚的堵外听不到任何叫喊

声。巡夜人鲍尔靠在墙上咯咯地笑。艾莉森弯腰靠近暗门。报纸发出劈啪声，他的白嘴唇在提灯的灯光下蠕动。‘……我们害怕他的演出所迸发出的力量和热情……令人神魂颠倒……的确是史上最伟大的演员之一……’然后，从里面，先是稻草的沙沙声，脚镣的叮当声，伴随污秽的气味。不久，挣扎着，爆发出笑声。‘哦，去死吧，’梅尔格耳语道，‘你这个蹩脚的江湖艺人。’”

表面上，《笑话中的毒》涉及一只被赋予了超自然力量的大理石手；但是，当最终揭发出凶手之后，我们的恐怖感觉更为加剧，因为罗塞特称凶手愈发疯狂，试图谋杀她的丈夫：

“当然，她现在完全疯了。她不关心发生了什么。她遮遮掩掩的企图全没了；她放开手脚进行破坏。在那之前，她曾经试图用她认为最狡猾的方式来防御自己，但是为什么现在没有必要了呢？她不知何故回到自己的房间，尽管她差点撞上走近地窖楼梯的法官。骚动惊醒了家人，包括那名护士。我能想象她身上也有血，而且她用被褥盖住血迹。当她打算杀害法官，她只要走进位于两间相通房间中间的冷室；锁上一扇门，从另一扇门出去。护士没有看见她溜下楼。她肯定在睡衣上留下血迹……”（尾声）

最后，《耳语之人》（1946）中，基甸·菲尔描述了侦探小说中最可怕的谋杀之一：

“你三更半夜悄悄潜进，在你的受害人开始喊叫前，用软物堵住她的嘴，所以事后不留痕迹。你用冰冷的枪口抵住她的太阳穴，当然，那是一把空枪，然后对她低声耳语，短暂恐怖的几分钟仿佛拉得和夜晚一样长。

“你扬言要杀了她。你轻声细语地继续说，把所有事一五一十地告诉她。她没有看到另一把真的装上子弹的手枪。

“等到适当的时机（你照计划行事），你将会在她的脑袋边发射一枪，距离并没有很近，以免火药的灰烬残留在她的脸上。你接着会将手枪塞进她的手中，这么一来，她死之后，人们就会以为是她开枪射杀一个自己假想中闯空门的贼或是鬼，其实根本就没有半个人。

“于是你继续低声耳语，低声耳语在黑夜里听起来更恐怖。你认为时候到了，你非常缓慢地扣空枪的扳机，撞针后拉。她听见撞针向后滑的声音，极慢，极慢的……撞针越拉越远……撞针已经拉到即将要回击的极限，接着……”

砰！

菲尔博士的手使劲拍桌子。那只是手掌击木头发出的声音。但他的三位听众惊跳起来，好像他们真的看到枪击的火花，听见枪响。

当然，凶手并没有真正射杀受害人；受害人因为心脏病致死。整本小说中谈到了吸血鬼和神秘学，但是在做出解释之前菲尔轻蔑地否认了这一切：“这有什么神秘？”同样，人制造的恐惧甚于超自然的效果。结果，卡尔作品中的伪超自然在强调哲学方面（世界的理性）远不如道德方面（人性恶的顽固性）。

有两本小说没有使用伪超自然，而是使用了伪科幻小说。《歪曲的枢纽》谈到一个机器人偶，它的结构似乎无人彻底了解。就是在这本书中卡尔引述了安布罗斯·毕尔斯的文字以增强重要性：在第二部分的开头，引述了毕尔斯《莫克森的主人》；这篇故事涉及一个最终有了人类情感的机器人偶，被认为是现代这类科幻小说的重要先驱。当然，在结尾解释说卡尔笔下的这个机器人偶和未来科学没什么关系；其实，这个解答非常类似坡的《梅泽尔的象棋手》。但是，因为有这个不祥的机器人偶作为背景，加强了怪诞的气氛；有一幕它差点结束了菲尔的事业：

这时候机器人偶动了起来。

直到现在沛基仍然可以发誓当时没有任何人动它。说来也许真也许不真。7个人围着那东西推挤，窸窣踩着缓缓朝向楼梯方向隆起倾斜的地板。但是窗口透进来的光线十分晕淡，所有人的目光集中在墨瑞身上，看他背对着女巫人偶，用右手把玩着木盒。如果谁动了下手，或脚，或肩膀，根本没人会察觉。他们没察觉的是那个锈蚀的人偶突然像汽车刹车失灵那样地悄悄往前滑动。他们只看见一堆300多磅的废铁一跃向前，子弹似的朝着楼梯射过去。他们只听见轮子吱吱滚动，菲尔博士的手杖在阶梯上的答答声，还有艾略特的惊叫：

“老天，看那下面！”

最后是它开始往下翻滚的声响。

沛基上前去拦它。他用手指钩住铁盒子，试图挡住这上膛的枪弹，他让它保持直立，否则它可能会头脚颠倒地翻覆，一路疯狂地冲下阶

梯而撞碎所有挡路的东西。这黑色重物的轮子继续滚动。沛基趴在楼梯最上方几阶，看见菲尔博士昧着眼睛抬头瞧——他已经在楼梯中途了。沛基看见楼梯下面敞开的房门透进天光，看见菲尔博士在那狭窄的空间里动弹不得，只能像反抗袭击似的猛挥手。接着他看见那黑色物体以仅仅分毫的差距扫过博士身边。

但是，菲尔没有受伤，后来查明他甚至并不是攻击的目标；但是，这是卡尔作品中最令人惊恐的片段之一。

《警告读者》更接近真正的科幻小说。潘尼克看似靠意念杀人的能力被报社打上“超远力”的标签；但是潘尼克小心翼翼地描述了他这种天赋的能力：“我的确不能称之为超自然力量。”这是正确的，因为“超远力”——此刻假设它是真的——与已知的自然法则并不抵触（正如鬼魂或者吸血鬼），而是一种扩展。关于意念的力量目前已知很少，以至于某一天真正的“超远力”也许会被科学所证实。不过，就好像在那些优秀的科幻小说中一样，这种新的能力也产生恐惧：“出于某个原因，”潘尼克自鸣得意地说，“他们〔客人们〕似乎一一除了这里的这位博士——用一种迷信的恐惧心态看待我。”（顺便说一句，这里有必要停下来研究一下有些古怪的词语“迷信的恐惧”或者它的变体，卡尔似乎用来指因为对超自然的怀疑而产生的恐惧。这个词常常使用，比如《失颤之人》中的一段话里，一个人物看见一把枪真的从墙上跳下，悬在半空中，射杀了受害人。）当然，潘尼克的说法最终被揭穿了，梅利维尔对此事进行了一番有些不成功的演讲：

“下一次大惊小怪的人从一幢房子跑到另一幢房子，下一次他们告诉你什么超级炸弹要从敌军的飞机上落下炸平整个国家，下一次他们将伦敦描绘成一朵从汉普斯特德延伸到兰贝斯的毒气云，那么，你就看看你的后花园，温和地喃喃自语‘超远力’，就能得到安慰了。

六年后，原子弹落下了。

值得讨论一下卡尔如何将恐怖的根基建立在他那些更加令人战栗的作品中。效果最强烈的一幕实际上发生在广播剧《死者浅睡》（1943）中，一个人似乎在电话里听到了去世很久的爱人的声音：

声音：喂？你是谁？

彭德尔顿（鲁莽地）：一定是搞错……

声音（突然热切地）：亲爱的乔治，是你吗？

彭德尔顿（紧张）：你是谁？说话的是谁？

声音：我是玛丽·艾伦，亲爱的。你没听出我的声音吗？

彭德尔顿：不！不！不！

声音：我知道你早晚会打电话给我，亲爱的。但是我等得太久了。

彭德尔顿：我……

声音（热切地）：当然，如果你想我，我会来。我会尽快过去。

彭德尔顿：我告诉你一一！

声音：我七点会到那里，我肯定会。但是看到我现在的样子你一定不要害怕。

彭德尔顿：你不是玛丽·艾伦！这是个骗局！玛丽·艾伦已经死了！

声音：是的，亲爱的。但是死者浅睡。而且他们也孤单。

彭德尔顿：不要和我说话！你不要和我说话！我不想听你说！我……

声音：我会戴面纱，亲爱的。因为我现在不是很漂亮。但是我不  
会伤害你，亲爱的。相信我不会的！（《死者浅睡》）

鬼爱人是好几篇著名的超自然恐怖小说的主题，尤其是奥利弗·奥尼恩斯(Oliver Onions)的《令人心动的美人儿》(The Beckoning Fair One)和罗伯特·希琴斯(Robert Hichens)的《盖德教授是如何恋爱的》(How Love Came to Professor Guildea)。虽然在卡尔笔下这一谈话最终经过一番费力的解释，得知是一通骗人的电话，但是感觉仍然是真实的。

至于《女巫角》(1933)，卡尔为这部纯粹的侦探小说准备了也许是最系统化的恐怖背景。开头五章包含巧妙的恐怖气氛的渲染。正如菲尔顺口告诉泰德·蓝坡的那样，女巫角“是以前的人绞死女巫的地方”。这个不受欢迎的地方建了一座监狱，我们第一次看到它时就不寒而栗：

“监狱在那儿。”菲尔博士说。

……这老美正望着右手边的海岬。查特罕监狱的石墙以黯淡天色衬底，驼着背弓在那儿，如巨石林般狰狞有力，与附近景色格格不入。

石墙已相当宽，但月光造成的错觉使它们显得更加雄浑。蓝坡想，“弓”这个字用对了。墙有一部分看上去堆高纠结，翻过小山坡顶。

石材裂缝里钻出的藤蔓弯弯曲曲地指向那一轮月亮。獠牙似的长钉沿着墙头排开，可见到一个个崩陷的烟囱。整个地点看来潮湿得很，又因蜥蜴常出没而黏乎乎的。仿佛周围沼泽地都悄悄蔓延而入，并滞留墙内。

第二章结尾处硬插进来一段似乎异常激动的叙述，但是这时候气氛已经抓住了我们：

老太太们的那些传说让人有先入为主的臆想。可有那么一刹那，蓝坡肯定看到有个影子正从查特罕监狱的墙那头探头探脑的。同时蓝坡得到一个恶心的印象，就是，那个东西湿湿的……

大量注意力被放在监狱的历史上，大部分岁月里史塔伯斯家族都是这里的掌权者。安东尼·史塔伯斯从1797年到1820年掌管监狱，他被描绘成一个暴躁而且有些疯狂的人。而且当蓝坡读到他日记的片段时，更加深了不安的感觉：

他们称我是“胡乱押韵的赫里克”，是不是？（这段日志是一八一二年写的）。“大诗人德莱敦装模作样的分身。”我有办法。我彻头彻尾痛恶并诅咒我不幸必须认做亲戚的那些人。有钱可使鬼推磨，我会击溃他们的。想到亲戚就想到，那群田鼠近日繁衍众多。它们登堂入室进了我房间，写作时它们在油灯光环外的阴暗处缩头缩脑，我一目了然。

所有这些恐怖事件也许只是个小把戏，但是有了一些轻松时刻的充分点缀（菲尔太太的小插曲，蓝坡和桃若丝·史塔伯斯之间刚刚萌发的罗曼史）使得气氛并不一直让人感到压抑。尽管其他许多作家也许喜欢超自然，但是我知道他们都无法像卡尔那样如此有天分、如此得心应手地处理它。

现在我们谈谈《燃烧的法庭》（1937）。有点丢人的是，我不得不泄露谜底，指出这本看似直截了当、“公平竞争”的侦探小说最终出乎我们意料，变成了一本超自然小说：因为尾声实在出人意料——在谋杀似乎得到满意的解释之后，尾声透露了玛丽·史蒂文斯是一个两百岁的女巫，而且她才是谋杀的真凶，这是文学史上最让人震惊的片段之一。我不希望掺杂任何暗示说这一突兀的真相是做作而不自然的：实际上，在某种意义上，这是卡尔最严格遵从“公平竞争”规则的例子。

我现在希望回到《三口棺材》中菲尔博士对于鬼故事的演讲。他说：

“鬼魂就该恶贯满盈，绝不可开口说话；绝不能是透明的，而应是看得见摸得着的实体。所占篇幅不宜过长，但每次惊鸿一瞥的出场都要做足效果，例如拐角处突然探出的一张脸。它们与光天化日无缘，唯有积淀了经年累月的历史尘埃、散发着修道院或拉丁文手抄本气息的学术，性、宗教性场所才是宜居之地。今时今日有一股不良风气，对古老的图书馆和古代遗迹嗤之以鼻，转而鼓吹真正恐怖的幽灵应当现身于糖果店或卖柠檬水的小摊之类去处。他们还美其名曰‘当代实

验流’。好得很，好一个现实生活的实验。现实生活中的人都只有在尘封的废墟和墓园中才会吓得魂飞天外，这是不争的事实。除非真有活生生的人在卖柠檬水的小摊（当然，重点不在饮料本身）前目睹了什么东西就惊声尖叫甚至昏厥不醒，否则这种谬论也就与一堆垃圾无异了。”

这段话的有趣之处在于，当卡尔两年之后创作他唯一一部涉足真正超自然领域的长篇作品时，他放弃了《女巫角》以及类似作品中的哥特元素，把故事设定在菲尔瞧不起的现代。《燃烧的法庭》发生在1929年的宾夕法尼亚，一个人物就现代世界的恐怖进行了一番思考：

“假设地狱的黑暗势力真有本事，真能通过这种陈腐不堪的节目闯入人间，破坏我们美好的生活……那我得承认，地狱的黑暗势力也太强大太可怕了。人类群聚在城市里，夜晚时燃起千万盏灯火，权充篝火吓退黑暗，人类的科技进步使得我们可以听到大洋另一边的歌声，抚慰我们孤寂的心灵；我们无须在月黑风高的夜里穿越荒野，还真是让人欣慰。但是，假设你，住在纽约公寓的特德，或者你，住着伦敦的套房的帕丁顿，或是住在世界上任何地方的约翰·史密斯——假设你们某天夜里回家，打开与往常无异的房门，突然听到另一种声音。假设你们不敢去查看伞架后面，也不敢在夜里去查看地下室的炉子，因为害怕看到某些黑暗之物爬上来？”

菲尔是在胡说八道：卡尔知道，如果不是跑题变成了幽默的怀旧作品，

那么，一篇真正的超自然小说不可能是生硬模仿哥特小说的作品，而一定会设定在我们所处的时代，一定是用充满活力的现代语言创作的。卡尔在《燃烧的法庭》中真正所做的就是和侦探小说开个玩笑：这时候他已经成功地作为一名创作“公平竞争”侦探小说的作家，这类作品中超自然仅仅是起到增色的作用。当我们阅读这部小说时，我们期待控告迷人的玛丽·史蒂文斯是女巫这件事在结尾宣告失败——实际上，当布伦南队长用看似合理而令人满意的说法指控迈尔斯·德斯帕德的护士时，那些指控的确看起来是失败了。可是某些征兆仍然让人不安。一方面，看似有罪的一方到结尾仍然主张自己是清白的，这类事情在侦探小说中很罕见：

“我没杀他。我没有。我从没这么想过。我不想要钱。我需要的只有马克。他逃走不是因为做了这些事。他逃走的原因是——是他妻子。你无法证明我杀了老头。你找不到到尸体，找不到证据。我才不管你想对我怎么样。你可以把我打死，但我没什么可以招供的。你知道的。我像印度人一样可以忍受巨大痛苦。你永远不能——”

她哽咽地住了声。突然她又带着恐怖的神秘感补充道：“没有人相信我吗？”

如果菲尔博士在场，他也许会注意到某些“小细节”——特别是对于玛丽的行为——那些事情一直没有得到合理解释。比如，当安放在密室里的迈尔斯·德斯帕德的棺材被打开，要进行验尸的时候，她怎么会知道德斯帕德的尸体会失踪？

“尾声，是极其精妙的杰作。卡尔没有让玛丽大叫出“我是女巫”，而是婉转地记录了她的想法，让我们逐渐推测出毛骨悚然的真相：

我开始唤醒对过去的回忆，这太好了。最初，我只有模模糊糊的印象，就像现在我照在玻璃上的影子一样模糊。那次，当古堡革的旷野中烟雾升腾时，我想我记起来了一只眼、一段鼻尖或被刀刺穿的肋骨。我不禁想着何时才能和高登重逢。他的模样完全变了，大概是发型不同吧，但我立刻就认出了他。至少，当时我知道我必须向他求助。这次，我确实不用怕律师们了。但我不想让丈夫疑心，至少暂时不要。我爱他，我真的爱他。若我可以让他不受痛苦 或者不受太大痛苦，他很快就会变成我们中的一员。

她的丈夫特德对此一无所知，极力地一一而且完全是真心地一一辩称她是清白的，为她洗脱嫌疑；辛酸的是她真的关心他。“我爱他，我真的爱他。”

我不知道我们能从这部作品中得出什么哲学方面的结论——可能什么也没有。卡尔并不相信女巫。如果这本小说那令人大跌眼镜的情况适用于哪句老套的侦探格言，那么应该是：“当你排除了不可能的情况后，其余的情况，尽管多么不可能，却必定是真实的。”事实上，这案子完全无法解释，除非求助于超自然；在这方面，《燃烧的法庭》可以视为逻辑推理的巨大成功，而且甚于他的其他作品。甚至有个地方说道：“如果仅看确实证据的话，那案件是亡灵犯下的证据

倒比相反的证据更充分。”道格拉斯·G. 格林指出——我相信这是一个错误地观点——卡尔笔下一般的侦探小说“确定世界是有序的、理性的、本质上公正的”，进而说《燃烧的法庭》显然有违这一法则；但是事实上恰恰可以说是相反的。这本小说扩展了逻辑领域，使其包括了超自然世界。

我们最终的结论是，关于这本神秘莫测、令人不安的小说，我们无法否认它在卡尔的全部作品里占据了非常高的地位——也许是最高的。平静中透露出紧张气氛，抛弃了装腔作势，人物塑造也小心自己，对现象做出看似合理的解释极具独创性，还有出色地高潮部分，这本书也许是卡尔最伟大的作品。它作为一本小说超过了诸如《阿拉伯之夜谋杀案》，因为其中所涉及的哲学衍生以及本质上严肃地母目的。《燃烧的法庭》甚至赶超了卡尔的历史推理，它是卡尔的一部真正地作品。

超自然（或者伪超自然）在卡尔小说的作品类似于密室；它其实是“不可能”犯罪——即那种最终被查明并非不可能的犯罪——的变体。闹鬼的塔楼房间其实是干冰导致的；意念杀人根本就是虚构的，是谎言；从墙上跳下来自己开火的枪也被证明是电动装置的出色表演。所有这一切不过是花招诡计。他的作品里常常提到魔术和戏法；《歪曲的枢纽》第一部分引述了赫夫曼教授的《现代魔术》：

魔术爱好者必须谨记在心的第一条守则是：绝对不要告诉观众你打算做什么。一旦你这么做，就立刻为他们的警觉心指引了方向，而这是最该极力避免的；同时，如此做有人增加了十倍遭识破的几率。

不论是超自然还是“不可能”犯罪在卡尔笔下都是花招诡计的产物：不仅仅是在营造气氛，它们的功能是把读者的注意力从普通而简单的人设计的犯罪手法上引开。当没有了超自然和“不可能”犯罪，留给我们的只是残酷的事实，关于人类的贪婪、自私、残忍和罪恶。如果这是卡尔最终传达的哲学观点，那么它是相当残酷的；即便在超自然的《燃烧的法庭》中，我们无意中听到一个人物粗鲁而坦率地说：“我可不怕死人，你也别怕死人。记住，你要小心的是那些还活着的浑球。”

多萝西·L. 塞耶斯写下了关于《疯狂帽商之谜》的著名书评，对卡·的事业产生了很大的促进作用，其中写道：

卡尔先生可以带领我们远离一般侦探小说情节中那种狭小的、人造的、灯火通明的舞台，走进外面黑暗的威胁之中。他可以靠着一个形容词就营造出气氛，凭着一个潮湿的铁栏杆、一张满是灰尘的桌子、一盏迷雾中模糊不清的煤气灯描绘出一幅画卷。他可以利用幻觉产生恐慌，或者借助喧闹的荒谬行为引人发笑。他可以从埃德加·爱伦·坡失落的作品衍生出一段文字，看起来就像真事一样。简而言之，他会创作——不仅是那种消极的遵守句法规则所带来的效果，更是那种积极的每一句话都能让人感到惊悚快感的效果。

这听上去不错，很大程度上却是言过其实。事实上，卡尔并不以散文体作家闻名于世。也许塞耶斯只是惊讶于一个侦探作家可以写出生动有力、热情洋溢和语法纯正的作品；塞耶斯自己的风格——尽管她的支持者们会反对——也不是特别有趣，而且与她所模仿的两个迥然不同的对象——即 P. G. 伍德豪斯和伊夫林·沃——有很大差距。如果卡尔在某些方面也想成为伍德豪斯，那么在真正的散文节奏方面并不突出，不如在单纯引人发笑的基调和气氛方面所达到的成就。同样，把 G. K. 切斯特顿看成卡尔在文风方面的一个模仿对象也是错误的：卡尔的确从他那里学习了很多构建吊诡状况的手法，但是，早期

作品中那种故意失控的风格可不是来自布朗神父故事中威严、矫饰和异想天开的哲学基调。

卡尔可以作为散文体作家被研究，但是这个主题或许并不如想象的那般有多少收获。如果卡尔的文字整体上符合文法（他仅有的常见错误是把“谨慎的”和“从容的”当作副词），这样的优点几乎毫无特色。而且，卡尔作品风格的实质无法通过三言两语阐释清楚，这几乎需要一整本著作加以详细讨论，篇幅越长越好。卡尔作为一名散文体作家的真正优点在于一以贯之的活力，与他的怪异情节相匹配（这方面他真正超越了切斯特顿），而且，塞耶斯说的不错，他的本领在于用惊人的意外性改变气氛。这两大特点都很难通过分析或者甚至引文来表现，但是我们也可以提供一些批注和观点。

在事业最初期，卡尔写下了一段有趣的文字，用以描述《夜行》中某个人物所撰写的一出剧目；从很多方面来说，它可以作为卡尔本人早期风格的完美总结：

我不知道它是否算是一出好剧；冷静地考虑一下，毫无疑问，这绝对是虚情假意之词。人物说的台词平淡无奇，但是在这背后是帝王般的想象、巴贝·德奥瑞弗利式的“虎血和蜂蜜”，以及某种怪异而欢快的超然姿态，就好像塔上的滴水兽。

这里的关键词是“冷静地考虑一下”：卡尔的目标是达到令人喘不过气的叙述节奏，以至于读者没有时间思考事件的吊诡或者叙述中的煽动手法，这贯穿卡尔的整个创作生涯，但是在早期作品中特别明显。

“帝王般的想象”(an imperially purple imagination)这一说法很可能可能是向埃德加·萨尔图斯(Edgar Saltus)的《帝王的紫袍》(Imperial Purple, 1892)致敬。这部作品是一系列以罗马皇帝为主题的讽刺散文诗,如今几乎完全被遗忘,但是在卡尔那时候非常著名。卡尔成长的时代正是法国象征主义和颓废主义兴旺发达的时代;而且,二十年代末,卡尔待在巴黎,很可能从儒勒·巴贝·德奥瑞弗利(jules Barbey D'Aurevilly)、J. K. 斯曼斯(J. K. Huysmans)以及其他诗散文风格的作家的作品中吸收了养分。在英语世界,奥斯卡·王尔德在去世之后被认为是鲜明文风方面的大师,而詹姆斯·布朗奇·卡贝尔(James Branch Cabell)也处于声望的高峰;在超自然小说领域——卡尔一生都是这类作品的忠实读者——亚瑟·梅琴、邓萨尼勋爵(Lord Dunsany)和M. P. 谢尔(M. P. Shiel)凭借层次丰富的文风获得高度评价。作为一个文学和政治方面的保守派,卡尔对这派作家最感兴趣,而不是德莱塞、凯瑟或者海明威这样沉重缓慢的现实主义作家,或者艾略特和乔伊斯这样的现代主义作家。班克林甚至还有早期菲尔系列都是华而不实风格的试验品,而且它们时常能够成功。

但不久卡尔就开始抑制他的风格,抛弃掉一些过分夸张的东西,不过仍然保留了能够吸引读者注意力的那种令人喘不过气的节奏。卡尔在文字中实践文笔能力的主要方法是景色描写。这种描写在他创作中期的长篇小说中逐渐消失了,只有在历史推理中才重新出现。不过在早期作品中,卡尔以栩栩如生的笔法描绘作品中的风景,不论那是巴黎、英国、宾夕法尼亚还是其他地方。卡尔极少把作品——不论短篇还是长篇——设定在自己没有亲身体验过的地方。我们已经引述过

了《蜡像馆里的尸体》(1932)中的一段话；这本书中还有一段话展现了一种相当令人着迷的手法，也许可以称之为“非特定的‘你’”：

巴黎有许多被隐藏起来的空间。当圣日耳曼新区那些化国的古老高墙将大门打开，定会叫人仿佛幻觉般大吃一惊。你会发誓，那林荫道延伸数公里，池塘叫人入迷，花床五彩缤纷。这般广袤的乡村场景不可能存在于巴黎的市中心。在这幻觉一般的土地上矗立着带三角墙和塔楼的石屋。夏天，当花朵竞相开放，争奇斗艳，大树在阳光下闪着光芒，这些房子仍然显得傲慢、孤独和可怕。但是在秋天，那些衬托在灰白天空下的三角墙使你觉得迷失在距离巴黎或者现实世界有一千里格的乡村之中，而且这地方不会永久性地存在着。某扇窗户中透出的一丝灯光会吓到你。在昏暗的碎石路上你也许会遇见一辆没有点着灯的四轮马车，伴随着四匹白马还有随从们。当马车风驰电掣般与你擦身而过时，你会意识到里面的乘客已经死了两百年。

“你”的效果是一种虚拟的口语体，打破了叙述者和读者之间因为过于夸张或者严肃的叙述而产生的隔阂；如此一来，叙述者就仿佛是个普通人，虽然这种人极少能营造出十分鲜活而生动的画面。这段话与《夜行》中的大部分段落相比已经少了几分做作，虽然这里我们还是能发现一些诗散文的属性，比如暗喻（“花朵争奇斗艳”）、连词叠用（“傲慢、孤独和可怕”）以及打趣的轴式搭配法（“巴黎或者现实世界”）。随着时间的推移，卡尔越来越多地将这类东西抛弃掉；某种程度上这是一种改进，或许因为卡尔渐渐地对矫揉造作的文体敏感起来，但是我们却丧失了很多气氛以及出色文字带来的单纯的紧张感。

为了避免让人觉得在卡尔的作品中仅仅对巴黎有过浓墨重彩的描写，让我们来引述《三口棺材》（1935）中对卡格略史卓街的描述：

每当徘徊于伦敦街头时，街巷间影影绰绰的阴森怪诞感，抑或整排楼房亦幻亦真、虚实莫辨的诡谲气息，总在蓝坡心头挥之不去。仿佛踏出自家大门时心中暗暗思量，整条街会不会在一夜之间神秘地改头换面？门口冲着你微笑的，会不会是一张张素昧平生的面容？他与海德雷、菲尔博士并肩站在街口，直视前方，只见拥挤局促的商店仅仅占据了两侧各一小段路程，全都拉下了百叶窗，或在窗户外装上一层封闭的雕花铁框，俨然一座座战事堡垒，拒顾客于千里之外。就连那些镀金的招牌也流露出不屑一顾的气息。一扇扇橱窗尽皆整洁醒目，从右侧远处那家亮闪闪的珠宝店，到最近处那家幽暗阴郁的香烟店，莫不如是。这家香烟店售卖的货色状甚枯萎干瘪，似乎比陈年烟叶还逊色三分；店面蜗居一隅，半掩于海报栏后；而海报栏上张贴的已不知是何年何月的新闻。两侧的商店往后，便是两排深红色的三层砖房，窗框有白有黄，一楼的其中几扇窗户拉着窗帘，还依稀可见有趣的花边。这几座公寓楼清一色被煤烟熏得灰头土脸；若不是每座门前都有从地下室延伸至前门的栏杆，望去几乎不分彼此、连成一体，门口各自张贴着“有房出租，配备家具”的告示。房顶上耸立着的乌黑烟囱直指铅灰色的天空，积雪早已化为一摊摊灰黑的烂泥，冷风毫不留情地从街口长驱直入，裹起一张被人遗弃的报纸，绕着路灯飒飒朴腾。

这段描述一开头很花哨，但是结尾变得相当平常；实际上，在之后的

长篇小说中，卡尔极少这样大段地进行描述。因此，卡尔的场景并不借助类似上述的描写段落给读者留下深刻的印象（本质上这是短篇小说的手法），而是在整部作品的过程中逐步给读者留下印象。不也这些场景在形象化方面就不那么明晰或者强烈了。

历史小说中，卡尔再次十分关注实际的场景，因为在许多情况两二百年里地理环境发生了很大变化。（《疯狂帽商之谜》在某方面算是一个案例，伦敦塔如今已经和卡尔在 1933 年描述它的时候发生了很大不同；特别是，王冠已经不在韦克菲尔德塔，如今已经被搬到了相隔很远的滑铁卢军营。）卡尔再现了十七、十八和十九世纪的习惯用语和文字，不仅从学术角度来看没有毛病，而且毫无扭捏或者炫耀之感：卡尔对于这些时期的习惯用语和口语做了很多研究，对此他还偶尔提供注解阐明古代俚语的含义。

即便纯粹的侦探小说也时不时将古体作为装饰品。我们已经注意到，《女巫角》（1933）中有一篇十九世纪初的日记的抄本；《瘟疫庄谋杀案》（1934）中我们看到一封据称是 1710 年所写的长信，而且卡尔出色地把握了措辞：

如果上帝愿意让您和我们大家避开这种不幸，我决不会吝惜言语。事实上我以为它是已经过去了的悲剧，而今才明白我错了，它是现在降临在我身上疼痛的使命，因为上帝知道我内心的罪恶感。我必须告诉你所有，比你问起的还要多，包括大瘟疫时代我父亲服务期间的事情，但那些我会在下文中再说。

这里卡尔避免过分古语化：他清楚地知道十八世纪的语言和我们这个

时代的语言并非完全不同。因此他避开了H.P.洛夫克拉夫特的责难，洛夫克拉夫特对某些廉价小说作家试图复制古语做出了一番评价：

……当某些老手试图表现出时代的用词，但是从历史来看仍然本质上是现代用语，这些人到底是在发什么神经（W.H.霍奇森是典型的、令人难忘的犯规者，而西伯里·奎因同样在这方面犯了一些选择错误）？他们难道没有读过戈德史密斯、菲尔丁、约翰逊、吉本、斯特恩、斯莫利特以及众多近代散文作家的作品吗？是什么……导致他们去钩沉乔叟或者伊丽莎白一世时代的长了灰的古代俚语，为伯克的演讲以及煽情的独立宣言同时代的产物？

卡尔从没有犯下这类错误：他读过戈德史密斯、菲尔丁、约翰逊以及其他人的作品，他使用的语言完全是和内容相称的。《瘟疫庄谋杀案》中，十八世纪的文件增加了古代遗物的感觉，并且产生了超自然的暗示（在这所房子里是否存在古老的诅咒？）。这点加上逐字逐句记录下的证人证词让这部小说的文本显得变化多端，这在卡尔的作品中并不常见。

我们已经讨论了某些叙述风格方面的话题。主人公的作用既是叙述者又是读者的眼睛，显而易见他具有支配性的优势；甚至在后期作品中，主角形象仍然是年轻、有活力的男性。只有《红色百叶窗背后》（1952）这部作品的主人公是一位女性；不出所料地，几乎所有人都对她态度傲慢，包括梅利维尔。主人公是否总是理所当然成为作家本人的映射——换而言之，他是否总是体现卡尔的视角和观点——这是

一个有争论的问题：我觉得他应当如此，但是这个问题并没有让我像对待评论分析那般特别重视。最好留给卡尔的传记作家去解答。

很奇怪，卡尔并不情愿从其他视角而非主人公的视角来看事件。结果，正如我们常常注意到的，主人公必须徒劳地追随着调查人员，如此一来，他就能报告案件的所有进展；这也意味着，他必须出现在所有重要的场合，不论是和侦探还是和其他人物一起。在早期的长篇小说中，主人公充满活力地参与案件；杰夫·马尔就是一个典型的例子。实际上，马尔也许是卡尔笔下最有成效的主人公。因为他的率真（仅指天真单纯这方面）衬托了班克林的厌恶和犬儒主义。肯·布莱克是不大活跃的人物，但是他与梅利维尔的差异几乎是不言自明的。

主人公的叙述也会被临时打断，《女巫角》就是早期的例子之一。书中第十五章完全追随着巴吉先生的行动，即他和朋友度过一晚回家之后的情况；虽然整章对于巴吉那中产阶级的因循守旧进行了某种程度的讽刺，但是观点明确发生了改变。

《铁笼问题》（1939）引入了另一种轻微的变体。读者第一次获得了某些调查人员并不了解的线索。在休·罗兰和布伦达·怀特发现尸体后不久，他们编造了谎言，暂时让两人洗清嫌疑；但是菲尔和海德雷都怀疑这是谎言，结果某个看似无辜的人才是凶手，谎言也就被揭穿了。

卡尔作品中的叙述结构是一个非常复杂的问题，因为这是卡尔作品最为突出的特征。他不仅仅构思极其复杂的情节，而且用极其迂回曲折的手法展开情节，以至于我们偶尔从故事的事件上分心，转而惊讶于作者在结构上的精湛技艺。《盲理发师》（1934）在故事几乎发展

到一半的时候有一章题为“菲尔博士的评论”的“幕间休息”：叙述被打断，菲尔和主人公讨论案情，后者正是来向前者咨询案件的。菲尔接着提供了“八条线索，你也可以说是八个建议”，如下：

建议的线索。

机会的线索。

兄弟间的信任的线索。

隐身的线索。

七把刮胡刀的线索。

七份电报的线索。

排除的线索。

简练风格的线索。

这是菲尔鉢故弄玄虚的极点。当然，在结尾菲尔逐条处理了这些线索。

《阿拉伯之夜谋杀案》（1936）也许是侦探小说中最为复杂的作品，开头处赫伯·阿姆斯特朗爵士说道：“他妈的这案子就像蛹一样，每剥掉一层皮，就会出现一种解释，最后在底层上面看见的字却是‘你被骗了’。”（序言）这实际上是在说叙述结构；但是，这部作品的伟大之处不仅仅在于复杂，事实随后被层层揭开，语气越来越冷酷，直到我们最终面对谋杀的真相。结尾处，小说中的欢闹变成了模糊的回忆。

对任何读者来说，卡尔叙述结构中一望便知的一个特点是，在每章结尾处都有戏剧性的意外。卡尔不得不小心谨慎，不让这些意外取代或者盖过最终揭发凶手带来的意外（在某些场合下，可能是谋杀的

方法，这常常是作品真正的高潮），一般来说，他成功地做到了这点。但是，他接着让自己要面对这样的指责，即制造虚假或者空洞的高潮。从《失落的绞架》（1931）这部相当早期的作品中就可以看到典型的例子；下面是第三章的结尾：

长长的房间里只有金黄色的炉火发着光，摇曳的光芒照在远处墙上的雕塑上。影子在墙上若隐若现，时而巨大时而稀薄。那是绞架的影子。

横梁上摇晃地挂着一个人，歪着脖子套在一根绳索里。

但是在接下来一章开头，班克林轻快地说：“不需要惊慌。只是玩具绞架罢了。”值得表扬的是，这个高潮不完全是假的，因为它和解答有点联系；但是再三出现这种小高潮也会让人厌倦。这些高潮有许多是卡尔笔下人物制造的，他们或是说了一些相当戏剧化的台词，或是走进某个恰恰是别人所谈起过的场景之中。我无法知道，卡尔的人物是否为了制造高潮而演戏，或者卡尔设计高潮是否就是为了人物的戏剧化；因果的先后次序并不完全明了，也许并无多大关系。

卡尔作品的叙述结构以及可读性强的真正秘密在于，他能够在作品过程中解释部分谜团，如此一来，到达结局时只有“何人”这个问题（或者，更常见和恰当的是，“如何”的问题）需要解答。如果卡尔将全部谜团的解答保留到结尾，很可能全书近一半篇幅都要用来进行阐释；实际上，即便像多萝西·L.塞耶斯这样有共鸣的读者，在《疯狂帽商之谜》的书评中，还是感觉小说的缺点在于“结尾处的解释过

于冗长”，这“对于这类型故事是不利的”。恕我直言，即便这样温和的批评在我看来也是对这部卡尔最优秀作品的不公评价：虽然他极少背离某种模式，即召集全部（或者至少部分）案件的当事人，让侦探演讲一般解释整件事，但是这部分通常写得生动而有趣；无论如何，我们此刻都是全神贯注，也能忍受知道真相的冗长过程。

无可否认，我们必须赞扬卡尔复杂的结构：我觉得，在侦探小说（甚至整个文学领域）中没有什么作品能够达到类似的效果，或者结尾将事实衔接得如此契合。我毫不怀疑卡尔花费了大量时间构思小说的结构；实际上罗伯特·刘易斯·泰勒提供了一些关于卡尔工作方法的暗示：

首先，在准备新书的时候，他会草拟一份他所谓的“线索纲要”，在叙述中打上标记点，在这些点上他打算放置指示凶手犯罪的线索。接着，他煞费苦心地构思出人物的轮廓，并取决于如何响应创作的需求，有时候把次要人物变成主要人物，或者恰恰相反。他在脑海中复现出人物，听他们说话，将对话的片段记录下来。情节对卡尔来说不是难事——他习惯于将整个人物关系网作为阴谋的泥潭——而且单独场景的草稿也许是他喜欢的工作。然而他讨厌实际写作，做起来感到极度痛苦，经历每段漫长写作期之后总是眼窝深陷、筋疲力尽，正如他的一位侦探作家朋友所说的：“对于一年要写四本书才能过好日子的人来说，这实在是地狱。”

这一切也许是二流的文学技巧——新颖，但并非富有天赋——但如果

是这样的话，正是这种新颖使得卡尔的杰作提升到近乎真正天赋作品的程度。

卡尔塑造人物方面的问题可以简单归结为：他根本就无法刻画人物。也有例外——菲尔（不是梅利维尔）像是真正的人物，海德雷稍差一些，还有一些个例，诸如《逆转死局》（1941）中的何瑞斯·艾顿法官。但就整体而言，卡尔笔下的人物千篇一律、单调乏味。《月之阴》（1967）中一句并非有意的引人发笑的文字抓住了症结所在：“有时候我觉得这房子里的所有人都需要一帖镇静剂。”对于卡尔笔下的人物没有比这更恰当的说法了。

卡尔的女性角色是相当悲惨的一群人；在各类文学领域极少有作家对待笔下的女性带着如此故意的、一贯的傲慢态度。罗伯特·刘易斯·泰勒对这一话题有过一番颇有说服力的粉饰：

卡尔笔下的女性体现了对侦探文学的一大重要贡献。“我无法忍受那些贫血、小尺寸、文明过头的女主角，”他说。“女人应该是健康、成熟的也许因为他长期居住在国外，与大部分美国侦探作家相比，他对女性有着更为坦率的态度。卡尔笔下的女性热爱生活；她们的毛线衫是鼓起的，她们的血液是热的。

啊，不管怎样，大部分是对的。但是，事实是卡尔禁不住把所有女性看成长得过快的孩子。在他的作品中，她们频频地哭泣，或者大声尖叫“哎！”或“哦！”。有一些人物显然毫无头脑，诸如《疯狂帽商之谜》中的希拉·比顿和《盲理发师》中的佩吉·格伦；极少有男性被设

定成这种类型。

卡尔笔下的年轻女性绝没有美人儿——这会让她们不易接近——但是有活力，十分可爱。诚然，她们也许是“健康、成熟的”，甚至争强好胜，喜欢争吵，但是总有“可爱”、友善的一面；结尾处，她们总是向自己的男人让步。我想引述卡尔作品中几段对女性的描述，以表现这种态度有多么普遍和长久：

虽然在通常意义上她难称貌美，但健康与活力却令她仍显姿容出众，（《孔雀羽谋杀案》[1937(6)]）

虽然没有突出的美貌，莫妮卡仍然是一个可爱、健康、肤色很好的女孩子，身上散发着天真无邪。（《所谓谋杀》[1940(1)]）

三十岁不到的年纪，个子高挑、身材姣好的卡洛琳不需要凭借美貌就能吸引众人。她那棕色的眼睛清澈透明，金黄色的头发自然卷曲。如果有时候与她那位活泼善变的未婚夫相比显得冷漠，那是因为卡洛琳在爱情中处于被支配一方，她顺从托比·桑德斯的每一个怪念头。（《死人来敲门》[1958(20)]）

他当时估计她的年纪大约有二十五六岁，后来才知道她是二十七岁。“美丽”这一用词或许有些过誉。但是她非常可爱，健康、肤色很好，看起来无邪天真，甚至纯真烂漫。（《正午的幽灵》[1969(2)]）

我们引述的这些文字跨度超过三十年；从第一段到最后一段几乎没什么差别。这种形象显然是卡尔喜欢的；我无从知晓这是否是对他妻子的描述，其实也没有多大关系，因为这一定是卡尔期望所有女性应有的形象。甚至在卡尔后期的长篇小说中，尽管那时候他本人已经年纪很大，但是仍然极少描写中年女性（或者男性）。对于《包厢 C 的恐惧》（1966）中的朱迪·诺克斯这样写道：“她十一月就要四十四岁了，虽然她看上去也就刚过了这一半的年纪。”

我们无法理解卡尔对成年的女性一直使用“女孩”这样的称呼。毫无疑问，卡尔顽固地仇视女性解放，因此，当《月之阴》（1968）第一页提到“一个男人和一个女孩”——这个所谓的“女孩”已经二十七岁了，他也不会觉得有什么不妥。不过，卡尔注意到这种傲慢态度，他在另一处老套的段落里提到了，下面这段话出现在《无视惊雷》（1960）：

从电梯里走出来的是一个温柔、端庄、丰满的女孩，个子高挑，一头黑发，举手投足间惹人怜爱。尽管她已经三十五六岁甚至近四十岁，你仍会想到“女孩”而不是“女人”。虽然她称不上绝对漂亮，可是纯净的肤色、大大的眼睛为她增色不少。要不是由于这一身非常时髦的衣服，她或许就能成了休假中的牧师的女儿。

卡尔在这里似乎把“女孩”这个词看成是一种恭维，因为在他的想象中所有的女性都尽力让自己看起来尽可能年轻。

卡尔赤裸裸的大男子主义的高峰发生在早期作品《弓弦城谋杀案》

(1933) 中：

泰莱恩觉得她比昨晚更加可爱了。他喜欢女子纤弱无力，讨厌有主见；因此他抱着过时的单身汉的梦想。看着这个女孩苍白美丽、睁大的眼睛，他有一种要给予她温暖或者保护的善心。微不足道的是，极少的想法就会打破那个头脑的平静；想法只会让她害怕。

女人一定不能受思考的干扰。这一切变得更加有趣是因为这个人物——帕特丽夏·斯泰恩——明显是瑞尔夫人的对立面，后者是一个“有主见”而且（更糟糕的是）“现代”女性，对她的描述是这样的：

但是瑞尔夫人既不有趣也不粗俗。那些装饰令她显得万分耀眼，仿佛在一张美丽的脸上画上过多的睫毛膏。她本身是很美的：浅红色的头发捋在耳后，浓重的淡红色眉毛，苍白的方脸上是一双烟熏的黄绿色眼睛。她的脖颈如那双有力且保养很好的手一般强壮。她正在微笑。

“早上好，先生们，”她说。

那是好听的、相当深沉的声音。你至少会注意到两件事：她由衷地讨厌继子，以及她身上没有所谓的“无用”的品质。你也会怀疑，她是不是某部音乐喜剧的歌手。

请注意这个女人是“美的”。甚至亨利·梅利维尔爵士也曾经发表过类似的观点。《独角兽谋杀案》(1935)中，他说起伊芙琳·切尼：“她是

情报局的一员。哦，而且不仅仅是个特工，我不得不承认。她的确充满魅力，我想这毋庸置疑。”

卡尔一贯对任何形式的女权主义抱有敌视。早在《四号包间的谋杀》（1928）中，我们就看到他非常粗暴、恶毒地讽刺一位“好战的女权分子”。《第三颗子弹》（1937）中，说到某个人物“身上没有强硬或者现代的做派。好极了”；之后谋杀强加给坚强自主的卡罗琳·莫特雷克，对她有这么一番描述：

一个女人分开右侧门廊悬着的珠帘——留存至今的传统装饰一一走了出来。卡罗琳·莫特雷克正是家族成员个体间巨大差异的典型写照——又是一项传统。艾达身材修长，线条柔和；而卡罗琳又矮又胖，性格硬朗。艾达肤色白皙，卡罗琳的肤色却深得多。她的脸棱角分明，虽不失美丽，却更显严厉；黑色的双眼闪闪发亮，嘴唇涂成了暗红色，下颌的肌肉清晰可见。

对下颌肌肉的古怪关注再次出现在《九个错误解答》（1952）：“乔伊的下颌肌肉稍许过于结实，她那深红色的嘴唇显得过分精明。”再没有什么比这么一句简单的句子更能浓缩地体现卡尔对强壮而聪明的女性的恐惧。

但是有一些模糊的迹象反映了稍许健康的态度。我们已经注意到《帕特里克·巴特勒的辩护》（1956）中帕梅拉·德·萨克斯身上发生的明显变化，即从典型的没有脑子的笨蛋变成了一个很有决断的女人。在历史小说中出现了几个模棱两可的例子。《新门新娘》（1950）中的

贵族小姐卡萝琳·罗斯表达了对她那个时代传统婚姻的深恶痛绝：

“结了婚以后，按照惯例，丈夫会享有某种‘权力’。而我，不会把这权力给任何人。”她在桌子上揉着自己的指关节，呼吸变得急促，“先生，你明白了吗？”

“完全明白。”

“我一直觉得这很可笑，”卡萝琳说，“甚至有些恶心。但是，根据你珍贵的法律，丈夫还有别的权力。我拥有的所有东西都会变成他的财产，甚至包括我们眼下所在的这所房子。而我，又能从中获得什么呢？”

“我的家里会多出一个粗鲁的乡巴佬，浑身散发着马厩的味道，骂骂咧咧，每天下午三点以前就喝得烂醉；或者，一个脑袋空空的花花公子，说着漂亮的恭维话，脾气乖戾，输钱输掉最后一个法郎……随便找个人，都可以成为丈夫！”

“而对这些，”卡萝琳变得有些痛苦，“我们只学了傻笑、昏倒，还有卖弄风情地摇晃扇子和听到荤笑话时笑骂一声‘呸’。而这都是为了什么？天啊，去找一个根本不值得与之结婚的丈夫。”

但是，此时我们不确定该如何解释这一说法：小说后面的部分，卡罗琳变得热情而深情；但在这里，这些感想从她嘴里说出来似乎是为了让读者觉得她是一个冷淡的泼妇。《帕帕拉巴斯》（1968）中，一名内战前的南方人勉强承认：“我总是觉得……我们把我们的女人在棉花里裹得太紧了”；但是这本书后面的部分，另一个人物打了未婚妻的

屁股，接着说：“打女人的屁股……相当公平、正当、理直气壮；她应该料到有这一天”。诚然，这里含有幽默成分，但是幽默并不针对男人，只是针对那些反对被这样方式对待的女人。

奇怪的是，为什么卡尔让那么多没有头脑的可爱女人存在于他的小说中；这些女人不可避免地和某位男性人物恋爱了（通常是主人公或者叙述者），偶尔有一对这样的恋人，在结尾的时候也快乐地结婚了。正是这种呆板的浪漫元素成为卡尔作品主要的缺点之一：这些罗曼史的安排或者结果极少有变化；我们非常清楚最终将皆大欢喜。极少数的例外，其中案件一一能想到的有《五盒之谜》和《绝无嫌疑》——结果也并没有令人耳目一新。当然，这些罗曼史的主要问题在于其发生在一个或者多个凶手身上；在《月之阴》（1967）中有这么一段并非有意的引人发笑的文字，卡尔提到了一个人物不合时宜的罗曼蒂克感想，当时他和他的爱人偷听了侦探们的谈话；

时常，当他们两人站得很近，倾听着，他很想把她拉得更近些，托起她的头，长久地吻她。现在，在早晨这个该死的钟点响起尖叫声，他知道现在不是时候。

当尖叫响彻房子的时候亲吻某人实在有些尴尬。但是不用害怕：一旦凶案查明了，通往真爱的道路就打开了。

这一切奇怪的地方在于卡尔知道这是没有必要的。在讨论约翰·巴肯的《三十九级台阶》时，他明确而带着赞赏地提到，“小说中没有女主角”。实际上，卡尔早期的长篇小说在这方面更加值得推崇。

我们也注意到，《蜡像馆里的尸体》（1932）中，杰夫·马尔被迷人的玛丽·奥古斯丁短暂地吸引过，尽管他订婚了（大概是和莎伦·格雷，虽然并没有提到她的名字）。尽管卡尔笨手笨脚地试图在几本小说的过程中发展马尔和格雷的罗曼史（正如他在早期的菲尔系列长篇小说中加入了泰德·蓝坡和桃若丝·史塔伯斯的罗曼史），但是马尔对玛丽的感情至少更加真实：主要是两性之间的，伴随着不断增加的对其身份的暗中好奇，即她在银钥匙私人俱乐部中的特殊角色。这种事情我们任何人都体验过，绝大部分情况下就像这里一样并无结果。但是后来的长篇小说中看起来卡尔着迷于将情节中无法解粹的部分归结于人类情感，这就很难称得上是巧妙的解答了。

如果说有什么人物是卡尔塑造得出色的，那就是极端爱炫耀、妄自尊大、自命不凡的人，其中大部分是男性。《夜行》中的爱德华·瓦特雷尔显然符合这类人，但是第一个突出的例子是《白修道院谋杀案》（1934）中的莫里斯·布朗：

莫里斯·布朗越夸夸其谈，本涅特越不喜欢他。这大概该归因于他对一切事物都抱有令人不可容忍的、装模作样的公正态度，却用一种古板的方法来表达，尤其是当他碰巧说对了的时候。本涅特开始越发同意凯瑟琳。他发现马斯特斯也感到不适应了，马斯特斯的大脸压抑着愤怒，他叠起餐巾纸，说出一句令人惊愕的话来。

“先生，”马斯特斯麻木地实话实说，“你从不厌倦扮演上帝吗？”

毫无意外地，布朗回答说“从不”。在侦探小说中，卡尔能很好地控

制自己，从而极少让这些讨厌的人物成为真正的凶手——那么一来就会使得凶手身份过于简单了。在历史推理中，这样的人物大量存在；最好的例子也许就是《新门新娘》中自大的花花公子杰克·巴克斯通，他在新门监狱的牢房里遇到了理查德·达文特：

尽管站在门口，他依然在举着灯打量着墙边的达文特。巴克斯通的短裤和靴子上都是尘土。他从约克公爵殿下在奥特兰的乡村别墅一路骑马赶来，送一封回信给卡萝琳。他的右手腕上挂着一根短马鞭，加上短而窄的皮带看起来像一根长鞭子。

“但是，见鬼！”他依然坚持着，“到底为什么要把他弄成这个样子？”

“杰克！别这样。”

“我去过一次精神病院，”巴克斯通解释道，“在那里看着那些疯子们又唱又跳，那真的很有意思！但这却不同。这个囚犯难道是一头聋了的驴子吗？他为什么不说话？难道是个哑巴？”

一时间没有任何回应。

“我能说话，先生。”达文特开口了，卡萝琳不自觉地注意到他，“但只有当提醒您的礼貌和语法一样差的时候。”

“上帝！”贺瑞斯神父不禁喊出了声。

巴克斯通露出困惑之意，把浅黄色的帽子推到了后脑勺上。

“他很放肆，是不是？”他问卡萝琳。

巴克斯通并不生气，他只是有些疑惑，就像一条看起来人畜无害的杂种狗对他亮出了獠牙。他把灯换到左手，往前迈了两步。他倒没

有什么愤恨的感觉，只是用强壮的胳膊提起腕上的马鞭，狠狠抽到了达文特脸上。

这样的段落让我们热血沸腾；但是，同样可以预见，在这些小说中卡尔喜欢让这样的人物得到因果报应——果然，巴克斯通后来在决斗中被达文特打败了。再一次地，这里就好像卡尔笔下的罗曼史，以牙还牙的报复给小说增添了老套、模式化的色彩，否则可能使小说的层次更加丰富，人物形象更加丰满。

正是在风格和人物塑造方面，我们可以清楚地看到卡尔作为小说家日渐衰落的轨迹。六十和七十年代的长篇小说中，卡尔的文风变得墨守成规（实际上，这贯穿他的创作生涯，他极其固定使用一些措辞，诸如“冷静！”或者“一阵沉默”——后者在几乎每本长篇小说中都能看到），同时人物塑造变得长篇一律，对话变得老套、呆板。不过，值得注意的是，这种衰退直到很晚才真正开始。第一部似乎真正加上不必要内容的作品是《包厢 C 的恐惧》（1966）；最后四部历史小说——《帕帕拉巴斯》、《正午的幽灵》、《死亡宅邸》和《饥饿的妖精》——死气沉沉，相当无趣。卡尔的对话一般被批评缺乏现实感，但是我不确定这样的指控是否合理：我们已经主张过，他的作品不能用现实主义的惯常标准进行评判，他的对话中极端的戏剧风格实际上是与疯狂和夸张的情节相配的。除了个别人物说完话之后稍许愤怒——他们常常被其他人物打断——卡尔的对话就算本身并不是很突出，也达到了设计的目的。

我们已经看到，人物塑造本身既非卡尔为自己设定的目标，也不

是他选择创作的这类作品的首要需求。诚然，少一些千篇一律的人物会让他的作品更加有趣，文学上更加充实，但是卡尔最终有意识地决定将注意力放在其他方面——主要是谜团和情节建构。这的确是有意识的决定，而且卡尔的人物也不是完全一塌糊涂，有几个人物——除了侦探以外——在我们已经忘记谜团和错综复杂的情节许久之后还能存在于我们的脑海之中。历史推理整体而言在人物塑造方面要强于侦探小说，虽然创作大部分这类作品时卡尔那种与生俱来的活力正在渐渐变弱，如此一来他的人物不像早期作品中那般极度活跃。而且，没有人是为了人物读卡尔的作品；他在这方面的失败也许指出了其作品中普遍存在的更为严重的失败——缺少观察，缺少真正小说家的技巧，或者，最严重的，根本上缺少对人的兴趣。

约翰·狄克森·卡尔对于文学的本性和目的有着非常明显的观点。无可否认的，它们并不是特别深刻的观点，甚至也谈不上有趣，但穿了卡尔的整个创作生涯。早在大学期间撰写的一篇接龙故事中，卡尔写道：“我有时候向上帝祈求，讲故事的人能更加老派一些。那样他们就会更具娱乐性。”这其中的含义是，讲故事的人应该真正意义上是在讲故事——叙述的驱动应该在小说中超乎一切。这不仅把故事情节提升为小说最重要的特质，也是在批判众多现代作家，在卡尔看来，他们没有或者忘记如何遵守这一规条。《天鹅绒里的恶魔》（1951）的“给好事者的笔记”中，卡尔写道：“小说家的第一要务就是说故事，今日很多人常常忘记了这条责任。”但是，这是小说家唯一的责任吗？就算卡尔没有十分明确地指出，但是通过例子至少能看出他显然是这么认为的。对于这个观点最彻底的阐释出现在《魔女狂笑之夜》（195。），其中梅利维尔试图改变一名年轻女子的文学喜好（她母亲和一位精神病学家强加给她的），把几本书扔出了窗户：

书页呼呼地飞了出去，接着听到三声巨响，那是陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰和契科夫飞出了窗外，撞到一棵橡树的树干上。

“办法就是，”H.M.解释说，“我想让你读读另一些家伙的书，比如大仲马、马克·吐温、史蒂文森、切斯特顿和柯南·道尔。他们已经去世，是的；但是他们在讲故事方面不输给任何人。”

卡尔对俄国文学的敌对似乎随着年龄增长而加深；看看这段出自《死亡宅邸》（1971）的文字，他巧妙地将他的政治和文学保守思想合二为一：

“那么你不赞同俄国新兴的共产主义改革和多项五年计划？”塞丽娜问道。

“我不喜欢共产主义改革以及它代表的一切。还不止这些；我不喜欢俄国人。我无法喜欢俄国人，因为我试着读他们的小说，其中不切实际的胡言乱语，在我看来都是毫无幽默感的废话，蠢人一般自命不凡。”

任何人看了这样的评语都不会将卡尔和F. R. 利维斯或者哈罗德·布鲁姆相提并论；实际上，很显然卡尔没有努力去理解那些他粗暴攻击的作家们。《五盒之谜》（1938）中对亨利·詹姆斯的攻击同样愚昧：“不管是毒药本身还是海伊的亨利·詹姆斯式的一贯的风格，总之他一直没有直接说出他想要表达的意思，一直都是铺垫或笑话或都有，结果就是我们都迷迷糊糊的。”

这种非常狭隘而有限的文学观——如果可以这么称呼的话——与之伴随着的是敌视，即反感人物分析的精妙差异、以及情感张力的缓慢积累；也不用惊讶，卡尔的文字中无一例外地缺少这些品质。当文字中需要情感张力的时候，卡尔只是借助于生硬的、哗众取宠的方式实现，即便最出色的例子也不例外，比如《皇帝的鼻烟壶》（1942）。对于快节奏的故事，卡尔不仅是实践者也是鼓吹者，对于这类作品最

出色的评价是杰拉德-曼利-霍普金斯论及史蒂文森时所过说的话：

如果我领会了他的意思，那么他的主张应该类似这样。罗曼史的本质是事件，仅仅是那种纯粹的《阿拉伯之夜》式的罗曼史：这些故事没有寓意，没有人物描写，它们完全取决于有趣的事件。这些事件当然必须有所关联，不过必须发生在同一个人身上，渐渐递进。正如历史本质上是可能或者不可能的事件组成的，果是之前的因导致的，或者是所谓的偶然导致的，或许仅仅是报应或许什么也不是，所以罗曼史——也是虚构的历史——包含事件、插曲。他的故事就是根据这样的原则创作的；它们非常优秀，他有着小说家应有的全部天分，你首先注意到，这只是一个说得非常好的普通故事，但是基于这样的理念回过头来看，你会觉得人物阐明了事件或者一连串事件、情节、故事，而不是故事和事件来配合人物。

这就是诸如史蒂文森或者柯南·道尔等作家理所当然地被归为二流作家的真正原因：如果没有什么东西要说，那么自然可以说得巧妙而具有娱乐性。从根本上来说，卡尔没什么东西要说。这个残酷的事实一即卡尔没有什么有意义的或者深刻的世界观和人生观可以通过他的作品传达出来一一使得他的地位要低于侦探小说领域的某些作家，诸如玛格瑞·阿林厄姆或者雷克斯·斯托特，尽管他们并没有卡尔的叙述本领。我们已经看到，卡尔常常避免在作品中讨论哲学问题，而且坚决拒绝让他的长短篇小说超出娱乐作品的范畴。甚至非小说作品《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》(1936)也被归在这类，因为卡尔写道：

“目的只是消遣。”（序言）阅读卡尔的小说不会让人改变人生观。

有了这样的文学观，卡尔立刻面临不可避免的批评：他的故事缺乏深度或深意。卡尔常常逃避这一话题，而不是直接面对它。《死人来敲门》（1958）中，他谈到侦探小说是“缓解学术作品的最佳放松方式”。这意味着给侦探小说找到了一个非常谦卑的位置，而且在别处卡尔有点苦涩地表达了同样的观点：

“深度”和“深意”是近义词，常常用来作为炫耀或者骗人的玩意儿。既然像马克·吐温和 G. K. 切斯特顿这样的巨人总是沉湎于谋杀情节，任何屈尊俯就的看法都成为过去时。好的故事不需要理由；让我们自己去评价吧。

这一论证的逻辑错误是很明显的：既然马克·吐温（一位真正的一流作家）喜欢谋杀情节，那么创作这类主题的作家就不应该受到关于作品肤浅的指控；但是卡尔没有看到，不是谋杀情节让吐温成为一位伟大的作家。我认为，上述说法的根基表现出真正的不安——他的不安在于，文学界和评论界认为没有理由的小说不是好小说，而他认为自己是在和这一传统作斗争。卡尔也许觉得自己无辜，他强词夺理地把这一态度视为“炫耀或者骗人”。但是让人不安的问题仍然存在：“好故事”背后真正的原因是什么？文学作品所提供的“娱乐消遣”如何不同于纵横字谜或者足球游戏提供的“娱乐消遣”？卡尔无法回答这些问题，或者也许没有意识到它们需要答案。

但是，既然卡尔承认把自己归入娱乐人士的范畴，为读者提供“放

松”，那么让我们承认在这一微不足道的领域他出色地让自己无罪释放。让我们不要再抱怨卡尔的作品缺乏深度，而是聚焦于他作为作家的真正能力。

他最重要的能力就是叙述的推进力。在他所着迷的这种品质方面，他或许甚至超过了他的偶像们——柯南·道尔、切斯特顿，甚至史蒂文森和吐温。约翰·狄克森·卡尔的作品能让人读下去，很少有作家做到这一点。甚至就算他的一些叙述手法不过是噱头——例如每一章结尾处的手法或者关于令人吃惊的真相的部分；让人物像情节剧中的演员一样做出戏剧性登场的手法。这些叙述手法都是为了制造极其有趣的谜团以及与之伴随的周遭情况；但是直到最后解决并且提出解释才令人满意。除了后期的作品，卡尔从不浪费一个字眼；他的语言总是紧凑而简洁，他的文风在向前的推进力和源源不绝的流畅性方面几乎总是叫人兴奋。

也许可以说，卡尔试图达到——而且几乎总是能达到——他始终高度关注的那一群作家的效果：即讲故事的历史学家。《埃德蒙·戈弗雷爵士谋杀案》中，当他写道“撰写优秀的历史作品是一个值得荣耀的工作”（序言），他指的是过去的那些伟大的历史学家，特别是麦考利、弗鲁德和 J·R·格林。这些作家将大量的原始素材转变成流畅的、严丝合缝的故事；类似的，卡尔也有本领将极其复杂的情节和所有的细节和分支写成故事。这些故事也许会令人迷惑，但是绝不会混乱。在他的历史推理中，卡尔集历史学家和侦探作家于一身；从这一观点看，这些小说也许占据他作品的中心位置。无论如何，他撰写这些作品是必然的，而且其中有一些堪比他最优秀的侦探小说。

卡尔笔下侦探小说最值得注意的特征是它们融合了错综复杂的情节、超自然的惊悚和热闹的幽默。《宝剑八》(1934)把这种混合特征总结为：“这里发生过的事无一不荒诞离奇又骇人。”而且，虽然大部分幽默是闹剧，一部分惊悚也是人为的(比如《骷髅城堡》)，但是整体而言这个独特的混合体取得了明显的效果。班克林系列长篇小说最为协调地融合了这些迥然不同的品质，如幽默变成了显而易见的讽刺，因此适合背景和中心事件中的怪异恐怖气氛。在其他作品中，幽默和恐怖交替存在，有时候是炫目的快节奏。亨利·梅利维尔爵士的插科打诨常常在真正的谋杀出现后便消退了，而且偶尔小说的开头是伍德豪斯式的空洞的欢闹，结尾则是毕尔斯式的冷酷。在其他场合，卡尔可以营造出连续的阴郁气氛而几乎不受幽默的干扰。很讽刺的是，这与他所讨厌的俄国作家并没有多少不同，可他会觉得两者之间差距十万八千里。《笑话中的毒》(1932)是最早而且也许是最出色的例子。

这一切说明卡尔在风格、基调和气氛方面是一位大师。说到这里，我们看到了他作品中真正的伟大之处和真正的突出特点。诚然，他的谜团是侦探小说里最为复杂的；他塑造出了这个领域三位最有趣的侦探：他写下了一本出色的超自然小说以及众多独特的历史推理作品；但是事实上卡尔不是单纯的逻辑学家，而是像巫师一样变幻出故事。如我们所见，卡尔并不认为侦探小说——或者至少是他写的这类侦探小说——属于现实主义的范围，而是属于幻想的领域。因此，事实上卡尔是一个伟大的幻想者。只要愿意，他可以写出本世纪最出色的超自然小说。尽管他关注的是把复杂的情节紧密连接在一起，但是他对此的兴趣并不止步于塑造一系列惊人、迷惑和恐怖的画面。为了这一

结果，而且只是为了这一结果，卡尔调动起叙述和结构方面的十八般本领：小心翼翼地布置舞台，专为那醒目的戏剧性场面，也许这一幕转瞬即逝，却是作品的真正核心。一个男人发现被斩首，仿佛弯腰把头伸进断头台；一名死去的女子躺在一位好色之徒的蜡像的手臂里；一把枪似乎穿过了墙，在空半空射杀了受害人——这些场景让我们记忆深刻，即便已经遗忘了那些人为的谜团。正是它们令约翰·狄克森·卡尔成为侦探小说领域最优秀的色彩画家。



