

· 美国文学史论译丛 ·

GATES OF  
EDEN

# 伊甸园之门

—— 六十年代美国文化

[美] MORRIS DICKSTEIN 著



SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

0308/12

• 美国文学史论译丛 •

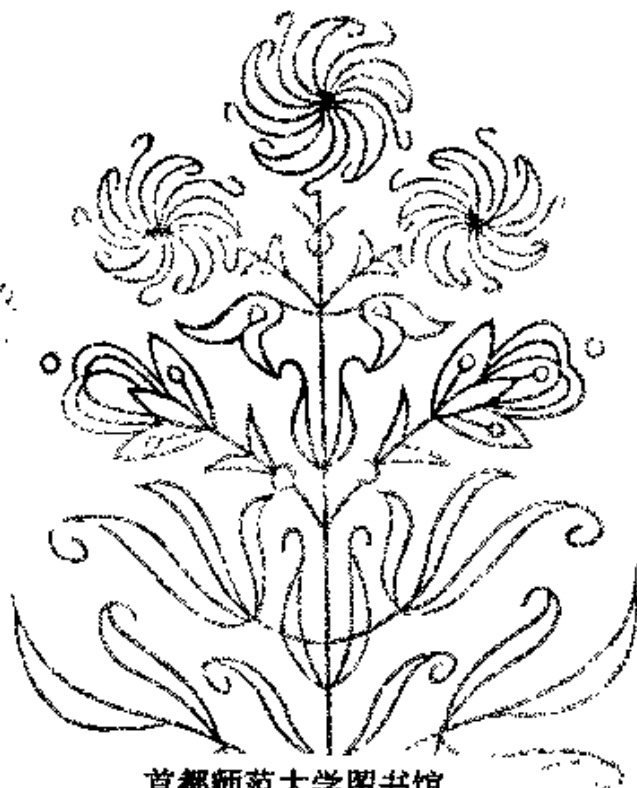
GATES OF  
EDEN

# 伊甸园之门

——六十年代美国文化

[美] MORRIS DICKSTEIN 著

方晓光 译



首都师范大学图书馆

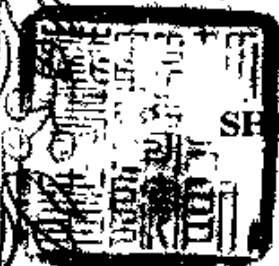


21752728

SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

1985.8

1052723



# Gates of Eden

*American Culture in the Sixties*

Morris Dickstein

©本书根据 Basic Books, Inc., Publishers, New York  
1977年版译出。译本版权由美国驻华大使馆文化处代为  
申请并已获准。

## 伊甸园之门

方晓光译

上海外语教育出版社出版

(上海西体育会路119号)

中华印刷厂照排

新华书店上海发行所发行

850×1156毫米 1/32 9.75印张 4插页 256千字

1985年8月第1版 1985年8月第1次印刷

印数 1 3,700册

统一书号10218·020 定价 (精装)3.20元  
(平装)2.10元

DE 1/1

## 出 版 说 明

《伊甸园之门》是一部综合性文化评论著作，作者莫里斯·迪克斯坦是美国哥伦比亚大学英语系教授，他结合切身经历，从政治、哲学、文学、新闻、音乐等各个方面描述和分析美国六十年代文化，兼述五十年代文化并展望了七十年代文化。作者在书中所涉及的诸多文艺侧面中，重点分析了五十年代末至七十年代初的美国文学。本书对现代派诗歌、犹太小说、黑色幽默小说、新闻写作、黑人文学和实验小说等各种文学体裁和流派以及有代表性的作家和作品，都作了较为全面和透彻的评述。

本书对研究现代美国社会、政治和文化的研究人员、高校教师、研究生和高年级本科生具有一定的参考价值。

本书系美国匹茨堡大学英语系教授、文学博士迈克尔·赫尔方(Michael S. Helfand)于一九七九年夏至一九八〇年夏在上海外国语学院英语系任教期间推荐翻译出版的“美国文化史论译丛”之一，他为本丛书各书撰写了序。

在编辑过程中，我们对书中极个别的词语作了必要的删节。同时，原著的附录部分改为汉英译名对照表。

上海外语教育出版社

一九八五年一月

## 译本序言

正如本书副标题所指出的,《伊甸园之门》写的是“六十年代美国文化。”在美国,二十世纪六十年代并不是严格按照年代划分的,而是一个从五十年代后期一直延续到七十年代的时期,在此时期内,发生了被大肆宣扬(也许是过分宣扬)的政治和文化运动,这些运动使一个早已经变化众多的美国社会(在地区、种族、阶级和宗教特征等方面)产生极化与分裂,归结在于是否可能和应该在政府的内外政策以及文化和个人领域中进行根本的变革。

莫里斯·迪克斯坦的著作是这套文学史论译丛中最新和争议最大的一本。著名历史学家克里斯托弗·拉希称赞此书“有助于解释(从五十年代情感到六十年代情感的)重大变迁”。说真的,尽管拉希对迪克斯坦的解释持有部分歧见,但他认为此书比一些虽然地位显赫,但仇恨六十年的解释者的著作要精深和高明。他说:“总的说来,迪克斯坦把六十年代视为一个解放和文化复兴的时期,但又不试图掩饰其失败之处。事实上,恰恰由于其谨慎的同情态度,他对这些失败的分析超过了那些不分青红皂白地谴责六十年的评论著作,向我们深刻揭示了六十年代……”<sup>①</sup>有一位曾是学生活动分子的评论家说,此书“有可能成为二十世纪六十年的正式历史,因为它把人们熟知的内容组织成一种坚持不懈的批判观念,这种观念在它所考察的一切事物中都能发现重复出现的模式。”<sup>②</sup>与此相反,那些或多或少比迪克斯坦保守的作家和刊物则认为该书代表了不负责任的激进主义,其有关批判和文化的根本观念代表了中产阶级和高贵人物,因而,他对那个时期的解释也受到此种局限。<sup>③</sup>对该书评论不一,主要有两大原因。其一,此书是对抗政治活动的热情逐步减退仅仅四年以后出版的,作者对

业已被提上议事日程……如果我们尚无理由欢欣鼓舞，我们更没有理由抱怨和沮丧。

作为一篇政治声明，这段话未免含糊不清，但写在一个专业文艺批评家的文化评论著作中，毕竟是很不寻常的。在他的自传章节里，迪克斯坦谈到了自己的过去，特别谈到他去纽约哥伦比亚大学当本科生、研究生和教师时所受到的主要学术影响如何促使他与六十年代的“对立派”运动发生联系。

在哥伦比亚大学，迪克斯坦在美国最著名的批评家之一莱昂内尔·特里林的指导下，埋头于人文学科、特别是现代文学的历史研究。特里林有着犹太文化背景，在纽约市度过一生。他是一群纽约知识分子中的一员，这些人或是欧洲移民，或是移民的后裔，虽然身在美国，但对思想和艺术中的现代主义、激进的政治分析方式（有时还有活动）、以及由西格蒙德·弗洛伊德首创的心理学分枝——精神分析学依然保持着典型的欧洲式的兴趣。一如三十年代的许多知识分子，特里林曾学习过马克思主义并当过左派，但是他最后继承了自由主义的政治和文化传统，在他论述E·M·福斯特、马修·阿诺德和“自由主义想象力”的著作中，重新阐明并发展了那一文化评论的传统。特里林根据这一知识遗产形成了一种复杂的批评态度，他精心研究和评论文学、文艺批评以及美国文明的各种表现，在学术界赢得了很高的声誉。这种研究需要一种既是历史的、又是政治的和道德的意识和活动。批评家主要是通过学术交锋，并与他所处时代占统治地位的自由主义政治和文化运动保持对立的关系，而在社会改进中起到他的作用。所有的纽约知识分子，包括特里林和迪克斯坦，都强调思想和文学在形成现代历史中的极端重要性，因此，他们在自己的学术生涯中倾注了一种党派偏见和一种严肃的、甚至是强烈的献身精神（以及一种特殊的意义），这是其他的美国知识分子很少具有或能理解的。对特里林未说，思想和传播思想的艺术是至关重要的；作

家、批评家和教师在建立和保持一种文化辩证法中起到重大作用。从一九四五年到六十年代中期，特里林与支持其基本观念的那些人是在美国维护这一传统的少数文学教师。无论是“新批评派”，还是较为专业化和神秘的史学批评派，都不很关心他们的著作或研究的文学所具有的社会或政治现实意义。我认为迪克斯坦正确地认识到，他的这一教育背景使他同情六十年代的各种对抗运动，这包括教师们把文学作品研究历史化和把文学教学与学生生活相联系的运动。

但是迪克斯坦与他的导师一样，始终是一位特殊的敌对派，一个“左翼自由派”，保持着学术自由主义的传统，有时过分强调他在文化中的对抗作用，从而低估了他在批评实践中保持旧传统的程度。说真的，迪克斯坦的批评理论和实践中有一些重要成分似乎与我刚才谈到的历史态度和政治实践互相矛盾。例如，他认为一个批评家不代表，也不应该代表任何兴趣所在，“一个人无需支持这一方或那一方，就有可能成为……阿诺德所乐于称作的‘不偏不倚的批评家。’”这种超然于物外的声明暗示，可能有一种超越历史环境的客观知识，这种知识如果正确，将会削除大约从四十年代以来一直存在于文学史写作中的危机。那个时候的文学史学家放弃了根据社会代表性、畅销性或实用性来确定作品美学水平的传统方法，而代之以一种非历史的、形式主义的美学<sup>④</sup>。迪克斯坦认为，他的批评方法克服了社会意义与形式之间的矛盾。他说，

艺术存在于互相联结的种种社会意义之中，但是从外部去记述这些意义是徒劳的，因为它们是由具有自身逻辑和严格标准的形式特征来传播的。在方法上，我力图不仅尊重这些形式的严格要求，而且把这些要求作为本书议题的中心，而这是历史学家和社会科学家从来不做的。我的目的是双重的：证明文化史能从艺术和语言想象力的内部写起，同时搞清常易流于与世隔绝的文艺批评是否能帮助我们了解外部世界。

从根本上说，他解决矛盾的方法，便是声称我们唯有研究重要艺术作品的形式特征，才能获得有关一个文化的最重要的知识。然而，这一结论的基础，及是迪克斯坦的黑格尔式文化理论、他衡量最重要的文化知识的标准和他对文化评论家所起作用的概念。“一个时代的文化，”他说，“是一个统一体，无论它有多少不同的分枝和表面的矛盾。只要触及其中的任何一部分，它就会揭示自身的秘密：一旦结构暴露，部分就揭示了整体。”文学史学家的职责便是描述“人们对生活的感受”，时代的特殊“情感”，因为六十年代的巨大变化是“情感、意识、态度的变化而不是社会制度的变化”。为了描述这一情感，这一“将个人与他所处时代的广阔社会现实相联系的基本观念和情感的纽带，”迪克斯坦研究了艺术家和知识分子的作品，因为，正如他解释的，“尽管据信艺术家和知识分子受到主导的社会价值的排斥，但他们往往最微妙地表达这些设想。”简言之，迪克斯坦认为，如果我们认真研究艺术家和知识分子的作品，就可以获得具有历史代表性的真理，即存在于表面的多样性中的统一性。

这虽然是一种有趣的理论，但人们对《伊甸园之门》的批评却表明，迪克斯坦关于文化是一个统一体的设想导致他描述了一个模式，这个模式在一定程度上忽视了多样性和文化的种种矛盾。评论家们尤其批评了迪克斯坦的如下设想：每一个历史时期都有一种有代表性的情感，而通过研究那些不被各种运动的积极参加者所喜爱或熟悉的作家和艺术家的作品，是有可能理解六十年代的情感的。他们认为，通过分析人们的实际思想和社会经历，并研究他们的确阅读的作家，就能更好地理解一个社会现象。<sup>⑤</sup>他们争辩说，直接的社会和政治条件、大众传播媒体（电视和广播，尤其是它们的新闻节目）、关于越南战争的大学宣讲会、摇滚乐亚文化群、电影、黑人宗教活动分子等在形成情感和维持对抗文化中所起的作用超过了迪克斯坦所论述的大部分作家。

即使这些批评意见是正确的，它们也仅仅说明迪克斯坦始终



是一个带有派性的文化评论家，在比他乐于承认的更大的程度上保持着他的职业传统习惯和基本观念，并且无法根据他本人的主观历史经历发展一种客观的文化批评。概括起来说，此书对一些即使不在政治史上至少也在文学史上占有重要地位的艺术家和作家进行了评论。即使我们并没有理解一个非常复杂的历史时期的钥匙，我们至少看到，有一个人力图对那些年代问世的最重要的学术和艺术声明进行解释和分析。此外，迪克斯坦对他选择的作品所进行的文学和思想分析是无懈可击的。人们的批评集中在他对当时各种运动的综合评述和他所采用的批评原则，这种原则使他通过分析某些他所感兴趣的文化现象（例如“犹太小说”），同时忽略对他缺少吸引力的其他文化现象，而对文化进行某种客观的分析。

迪克斯坦这部著作的骨架是根据其黑格尔式分析方法构成的。他给自己心目中的六十年代的典型情感下了定义，并根据自己的切身经历，对这种情感在他所熟悉的少数领域中的发展进行了分析和评价。甚至在这些领域中，迪克斯坦也未企图使自己的分析包罗万象。他仅仅选择了他认为出类拔萃的作家或艺术家的作品，认为他们代表了时代的典型情感。他声称：“没有开启那个时代的情感之门的‘钥匙’；只要我们转动得法并使尽力气，几乎任何东西都能奏效。”

迪克斯坦关于六十年代的论点说得颇为简单明了。他论证说，那个时期的政治、个人和文学的活动表明，宗教乌托邦主义的传统已转变成世俗和人道主义的传统。欧洲移民来到西半球，往往是为了建立人间更完美的新社会（完美的定义取决于他们的特殊宗教派别）。这一传统最后一次得到广泛支持是在三十年代，但在六十年代它又获得再生，成为争取个人和社会完美的愿望。“不再一切照旧，”是六十年代主导文化的批评者们的一句口头禅。正如迪克斯坦所说，“六十年代既推动了革命又推动了改革，并试图把追求社会正义和寻找个人真谛相结合。民权运动与‘人的潜力运

动’有一个共同观点，即：人们有权在此时此地享受幸福。”

根据迪克斯坦的说法，这一传统的复活是针对从第二次世界大战到六十年代初期统治美国的一种情感的直接反应，他把这种情感称作“冷战”心理，其“冷嘲热讽和精于世故是欧洲式的”，确信人类生活中的弊端是不可避免的。迪克斯坦认为五十年代的情感是“耽于冥想、埋头私事、道德上严肃自爱、不问政治。”他在头三章里解释了五十年代在政治和文学领域中的特点，接着描述六十年代的“新情感”从五十年代具有预见性的著作中发源的过程。

在第一章中，迪克斯坦专门描写了艾伦·金斯堡的诵诗会，以此对六十年代的特征和命运进行戏剧化的渲染。他把金斯堡在事业上的兴起和发展当作自己对六十年代文化的较为复杂和广泛的评论的一个典型例证，同时又从在六十年代从事创作的许多出色诗人中选出少数几位进行评论。从许多方面说，金斯堡是连结高雅文学和对抗政治运动的历史纽带。作为一位最早和最著名的“垮掉一代”作家，金斯堡振兴了美国诗歌中通常与沃特·惠特曼的生涯和作品相联系的大众吟游诗人的传统。在六十年代，金斯堡的诗歌愈来愈流行，取代了学识渊博、措辞巧妙、艰深费解和冷嘲热讽的诗歌（通常被称为“学院派”）。同时，他还参加了反战和其他解放运动。

在第二章中，迪克斯坦通过集中叙述五十年代初期的一次著名审判和从三十年代到五十年代美国犹太小说的发展，力图描述“冷战”心理的演变过程。“罗森堡案件”是一个当时闹得满城风雨，并且至今仍为人们争论不休的案件，在审判过程中，两名纽约犹太人被发现犯有向苏联泄露原子弹秘密的罪行，并因此而被处死。许多人对判决和处死是否公正表示怀疑，认为法庭的判决是“冷战”歇斯底里最极端的例子之一。美籍犹太小说家在五十年代大受批评界的推崇也是一个重要的文化事件。迪克斯坦力图通过选择这两个事件，并分析以纽约为中心的具有明显的移民、犹太和城市特点的文化，来解释一个大体上由白人的新教徒组成、其生

活方式是郊区式的国家的典型情感。由于明显的原因，这样做是很冒险的。迪克斯坦熟知犹太亚文化及其思想史，通过集中描写这一结构紧密、高度知识化和政治上敏感的团体，他对近代史的描述就获得了戏剧性和连贯性。但另一方面，他在谈到罗伯特·布莱时说：“一个来自明尼苏达州的诗人，象人民党人一样不信任纽约知识分子，怀着对自己的文学职业和社会责任的明确意念，竟把政治重新带入诗歌这个《党人评论》和新批评派长期以来断言的政治禁地，这无疑是极不寻常的。”这说明，他认为纽约是关心政治传统复活的源泉，而这导致他忽略了美国的各种其他的关心政治传统。

他所作的关于五十年代艺术和文艺批评的概括，基本上是正确的，但仍需作些修改。毫无疑问，五十年代的文化争论和写于该时期的大部分批评著作，具有职业的局限性，并且充满自觉的优越感。大部分批评家都偏爱先锋派和严肃艺术，而往往贬低或忽视当代大众艺术。不过，批评家们并非对政治漠不关心，因为“新批评派”坚持认为左翼或右翼意识形态在文学中形成了一种说教，这种说教毁灭或破坏了艺术作品，但是其他艺术媒体却以各种各样的方式对文化形势作出了反应。电子传播媒体（电影、电视和广播）十分自觉地追随保守主义的路线，而小说家和剧作家（他们是自食其力的，无需政府支持或批准）则继续发表对抗言论和作品。此外，虽然文学批评家并不认真对待大众艺术，但社会学家、心理学家和人类学家却这样做了，并且他们的兴趣最终引导批评家在六十年认真研究大部分类型的大众文化。

第三至第七章是迪克斯坦写得最为出色的部分，他在这些章节里描写了六十年代初期和中期的对抗文化所取得的艺术和思想成就。在第三章里，他再一次集中评论了纽约知识分子的贡献，例如诺曼·梅勒、保罗·古德曼、C·赖特·米尔斯和赫伯特·马库塞等人。他们和其他作家对卡尔·马克思和弗洛伊德，以及美国文化进行的新解释的确代表了思想史中的一个有影响的重要阶

段，这一阶段使新左派的独特政治风格合理化，并鼓励了“嬉皮士”和“颓废派”亚文化群的高经叛道的生活方式和觉悟。在此，我们仍需对迪克斯坦进行补充。他遗漏了一些具有重大历史意义的著作，如马歇尔·麦克卢汉的《了解新闻媒体》、查尔斯·莱希的《美国的青春化》、阿尔文·托夫勒的《未来的冲击》和新左派的政治宣言《休伦港声明》，以及关于女权主义的有影响的书，如贝蒂·弗里丹的《女性的奥秘》、西蒙·德比维尔的《第二性别》以及杰曼·格里尔的《女宦官》等等。

在“黑色幽默和历史”这一章里，迪克斯坦着重分析了既具有历史意义又具有美学意义的文化资料。麦克卢汉和托姆·沃尔夫（这里指那位当代记者，不是已故的小说家）都以巨大的影响争辩说，美国小说在六十年代失去了现实意义和影响，迪克斯坦的目的则是纠正这一夸大说法。事实上，诸如库尔特·冯尼格、约瑟夫·海勒、菲利普·罗斯、西尔维亚·普拉斯和诺曼·梅勒的小说家在他们的小说中用冷嘲热讽的、疯狂的手法描写美国生活而风靡一时，而托马斯·平钦、弗拉基米尔·纳博科夫和约翰·巴斯则用他们的形式上类似但内容更为复杂的小说赢得了一批人数虽然不多但知识水平较高的读者。“黑色幽默”并非六十年代首创，但是这种与其说滑稽可笑，不如说充满尖刻讽刺的写作方式在当时复活，表达了人民大众对美国政治和文化的的天、愤慨或嘲笑，而这正是对抗文化的主题。

关于当代美国黑人文学的一章虽然不够全面，但的确描述了黑人作家及其批评家所一直关心的主要问题，同时也描述了当时的小说家、诗人和散文作家在形式和思想方面进行的各种探讨。几乎所有的重要黑人作家都把社会和政治争端作为作品的中心。在六十年代，占全美人口十分之一的美国黑人成为反抗美国社会和经济不平等的明显象征。“反贫困之战”，在选举、公共设施并且部分地在学校里结束种族歧视，这些都是包括黑人和白人的自由主义和激进主义活动分子联合取得的重大成就。它们代表了美国

人为了在一个一体化社会中实现政治平等这一理想而进行的最有效的努力。大多数黑人当时和现在都坚持这样的理想，但有一部分人，主要是知识分子，例如马尔科姆·X、斯托克利·卡迈克尔、埃尔德里奇·克利弗和伊马姆·阿米利·巴拉卡(勒鲁瓦·琼斯)等变得越来越好战，放弃了种族结合的理想而鼓吹种族分离。这样，他们就代表了少数民族中的一批能言善辩的青年少数派的行动和理想，这些人反对其长辈的思想和理想，而重申自己的种族特性。

在对六十年代新闻的叙述中，迪克斯坦着重阐述了这样的论点：“对自我的浪漫主义信仰又回到了文学表这的前例。”这就是说，一小部分记者抛弃了大部分新闻报道惯用的那种假充客观的“倒金字塔”形式，同时发展了各种新的写作技巧，使他们的报道真正显示出个人的风格和特点。迪克斯坦认为，他们这样做是把先锋派和现代派思想与大众文化相结合。他用了大量篇幅把诺曼·梅勒和托姆·沃尔夫这两位“新新闻作家”互相对比，从而向我们表明他自己作为批评家的政治立场。他赞扬梅勒这位参加反战运动的自行其是的左派所持有的政治观点和他的文章风格。他对梅勒的《夜晚的军队》一书的分析出色地介绍了这本在那十年中问世的最优秀的反抗新闻作品，此书继承了爱默生的《散文集》、梭罗的《沃尔登》、亨利·亚当的《亨利·亚当的教育》等富有想象力的散文作品的传统，很可能会成为一本美国的经典著作。另一方面，他攻击了沃尔夫的那篇享有正当名声的讽刺“激进自由派”的作品《激进主义的时髦款式》，指责此书从风格的角度评论政治问题。

第七章“重访摇滚乐时代”代表了迪克斯坦对严肃文化评论作出的真正的贡献。摇滚乐变成了一个极其有利可图的庞大行业，几乎专为“青年文化”服务，这是一个以一九五〇年以后富裕的美国社会为基础的、由十一岁至二十五岁青年人组成的新市场。当六十年代的青年文化与“对抗文化”结成一体时，以青年表演家和奏

乐者为基础的摇滚乐便成为配上音乐的抗战和对抗文化声明的主要来源。迪克斯坦从上百个对当时的文化作出受人欢迎的重大贡献的团体中,选出了三个主要的摇滚乐表演家和团体进行评论:鲍勃·迪伦、甲壳虫乐团和滚石乐团。迪伦是一名出色的抒情诗人和歌曲作家,曾创作过许多流行的抗议歌曲。来自英国的甲壳虫摇滚乐团是所有摇滚乐团中最著名和最受人欢迎的,他们的歌曲集《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》是一部音乐和技术相结合的杰作,也是音乐史上的巨大创新,因为它是第一张录有一场完整的演出而不是一组单独歌曲的慢速密纹唱片。迪克斯坦本来能够轻而易举地延长他的这份具有社会影响的积极表演家和团体的名单,从而包括菲尔·奥克斯;彼得、保罗和玛丽;贾尼斯·乔普林;吉米·亨德里克斯;莱德·齐伯林;大门乐团;克罗斯比、斯蒂尔斯、纳什和扬;以及杰斐逊飞机乐团,等等。但是在这章中,迪克斯坦主要忙于修改自己的文学分析技巧,使之适应一种象舞蹈一样唯有在表演中才能得到充分实现的运动的艺术形式。总的说来,他的分析是明智的。他说《佩珀军士》歌集把注意力集中在“表演”的主题上,从而象征了摇滚乐的一种“现代主义”的自我意识和精神老炼,这是一种颇有洞察力的重要见解。此外,当他指出“表演”是对抗文化和政治的重要特征时,他就指出了六十年代激进主义与早期激进主义政治策略之间的重大区别,前者把政治变成了一种戏剧,力图通过电子传播媒体改变舆论,后者则期望通过直接的而非象征性的对抗实行变革。<sup>④</sup>说真的,我们猜想,迪克斯坦用来解释六十年代的政治和艺术的隐喻是“消遣”。消遣属于那些必须是自愿的活动,而那个时期经常发生的血腥政治对抗的最异乎寻常的特点是,这些对抗发生在一个史无前例的富裕时期,而反叛者基本上属于受过教育的中产阶级。富裕和对更大富裕的期望,给予人们自由和鼓励,使他们能在此时此刻为社会和经济平等,为实现人类理想而奋斗。迪克斯坦最富有洞察力的评论之一就是以此为主题的:“(我们当时没有看到)六十年代的绚

丽色彩在多大程度上是涂抹在一种被人不屑一顾的富裕、一种被认为是理所当然的经济繁荣这个一触即破的气泡上。”

迪克斯坦的最后一个分析性章节以一种颇为牵强的方式把政治激进主义(他把它看成是虚无主义的)与实验小说相联系。他不同情从异议转向反抗的极少数激进主义分子,因而并没有为他们多费笔墨。实际上,本章主要是用来解释受过教育的普通美国读者想要了解的实验小说。迪克斯坦的确花了不少笔墨进行解释(特别是关于唐纳德·巴塞尔姆的作品),因而,这一章应当有助于证明,抛弃了现实主义传统手法的美国作家为了教育他们的读者,甚至向他们提供娱乐,仍须进行艰苦努力。但是在这个时期问世的许多小说既不悲现绝望也非虚无主义。小说与六十年代不同,并没有以绝望告终。迪克斯坦的书也并未如此。在虎头蛇尾的这一章后面是自传体的最后一章,它出色地再现了六十年代后期大学对抗文化中人们对生活的感受。单凭这一章,此书就值得一读,更不用说书中还有大量其他有价值的内容了。

《伊甸园之门》是对知识界对抗文化的一个重要部分和大众文化的两个组成部分的一篇左翼自由派分析。它在选材上过于偏狭,并且言过其实地声称与传统进行了决裂。尽管如此,此书是一个开端,一种尝试,它力图对美国历史上一个非常时期的非同寻常的部分进行既带同情心又带批判性的评论。至少本人也历经了相同的时期并有过许多类似之经历,因而如此看待书本。

迈克尔·赫尔方

(Michael Heleland)

一九八四年一月

(方慕君译)

## 译本序注

① 参阅克里斯托弗·拉希所著《伊甸园之门》，刊于《纽约时报书评》(1977年3月13日)，第1页和第30—31页。

② 参阅佩里·迈泽所著《街头现代主义》，刊于《国家》杂志(1977年4月23日)，501页。

③ 若要了解保守派的观点，请参阅约瑟夫·爱波斯坦的《先遣人物》，刊于《评论》杂志(1977年7月号)，74页。他声称迪克斯坦的书中有许多歪曲事实之处，这是“他的政治观点和缺乏普通常识的结果。”关于激进派的评论，请参阅马克·克里斯平·米勒的《六十年代中发生了什么？》，刊于《纽约书评》(1977年8月4日)，第17页开始。

④ 参阅本书前言(第II—III页)中关于这次危机的论述。

⑤ 马克·克里斯平·米勒等人认为迪克斯坦对五十年代的描绘“过分生硬”，使人“无法对这一时期的自由主义和激进主义立场进行公正的估价。”米勒和其他的评论者一致认为迪克斯坦忽略了文化现象，如电视、收音机、电影、新闻广播，以及真正受欢迎的作家，如罗伯特·海因莱因、J. R. R. 托尔金、赫尔曼·赫西和卡洛斯·卡斯特纳这等人，而描述了那些年轻的持异议者很可能不会去读的作家。参看米勒一书的17—22页；及迈克尔·马隆的《伊甸园之门》，刊于《哈泼斯》杂志(1977年3月号)，第100页。

⑥ 这一看法可能是迪克斯坦从诺曼·梅勒的《夜晚的军队》一书中借来的，因为这是梅勒关于1967年‘向五角大楼进军’事件所起作用的主要结论之一。



## 前 言

当我母亲最初听到本书题目时，曾怀着一线希望问我，此书是否与宗教有关。我也曾多次问过自己同样的问题。宗教毕竟有着许多伪装，而要识破披着现代外衣的宗教有时是很难的。有一种重要的宗教情感蔑视尘世，怜悯凡人，强调人生的短暂和悲惨，以及人类境况的约束。它提倡禁欲，鼓吹来世，力促我们超越肉体的引诱，暗示我们能在一个纯粹精神的境界中获得灵性和超脱。即使是最阴郁和最荒谬的六十年代作家也与这种观点大不相同。

但是另一种宗教思想却是乌托邦式而不是悲剧式的。它与某个悠悠的异教传统一脉相承，告诉我们说，即使在现世的寻欢作乐中，也能通过布莱克(William Blake)所谓的“改进感官的享受”而取得精神和道德的胜利。这种思想鼓励我们向生活提示尽可能高的、启示录式的要求，并告诉我们说，我们能够冲破索然无味的日常生活方式，而达到光彩夺目的大同和完美。它断言，我们和我们生活其中的世界，比社会或原罪观念想要我们相信的，具有更大的可塑性，更充满可能性，更不受环境的约束。

许多研究早期美国文化的学者指出，这后一种倾向在我们民族最初的自我意识中是多么根深蒂固。早年的传教士和作家视欧洲为一种腐朽败坏的旧秩序和一个风烛残年的文化。他们把美国描绘成一片处女地、一个花园世界，把美国人描写成一个拯救一切的新亚当，他未受历史的玷污，摆脱了腐朽之风和道德败坏。这

个新的国度是宗教经文中预言的应验，其使命即使不是开创太平盛世，至少也是重创历史。此种信念的经久不衰有助于说明美国关于世界舞台上自身形象的观念中所包含的奇特的道德主义。到了亨利·詹姆斯(Henry James)时代，无邪而多智的美国人和腐朽而世故的欧洲人已成为不变的老框框，为最精妙的社会喜剧提供了素材。当然，美国作家很少象他们所乐于塑造的人物那样无邪和高尚。甚至最爱想入非非的超验主义者也不会不注意到世界有时是多么难以驾驭，多么激烈地背离他自己的宏伟意愿。梅尔维尔(Melville)的白鲸这个美妙的谜表明，现实会如何激烈地抵抗我们降服它的强烈欲望。伟大的理想可能最终得以加强而不是我们的悲剧式局限感的消除。

《我们必胜》是一首浸礼会的圣歌，后来成为一场社会运动的战歌。六十年代的精神目睹了乌托邦式的宗教转变成世俗人文主义的词句。正象黑格尔和马克思将基督教的末世学——关于历史向着一个特定目标前进的信念——改变成现世的社会变革理论一样，六十年代将伊甸乐土的激情再一次转变成政治语言。正因为如此，我对六十年代的叙述并不强调其天堂极乐的方面：迷恋秘术，推崇东方宗教术士和静思功夫，以及通过吸毒、多态性行为或快速疗法而获得短暂的涅槃。七十年代，由于政治变革的道路突然封闭，这类通向天堂的捷径大为风靡。但在六十年代，宗教的激情带有更多的政治倾向。这种倾向开始于南方黑人宗教追求太平盛世精神所推动的民权运动。

对六十年代进行文化综合并不符合我们通常关于“速求太平盛世”的设想。太平盛世思想是五十年代欢呼意识形态终结的那些理论家们特别厌恶的东西。这些人告诫我们，乌托邦主义与艰苦细致的改革工作不相符合。同时，我们也认识到，享乐原则和自我修养排斥了利他主义和社会义务。这些区分是苦行的老左派奉行的信条，并且继续使不满现状的前左派产生偏见。然而，六十年代既推动了革命又推动了改革，并试图把追求社会正义和寻

找个人真谛相结合。民权运动和“人的潜力”运动在一件事情上是一致的：人们有权利在此时此地享受幸福。

五十年代的文化就其冷嘲热讽和精于世故而言是欧洲式的。它笃信所谓的“人生悲剧感”，即断言人性和人类环境冷酷无情的宿命论。六十年代文化的口号则是解放：传统和环境的桎梏将被抛弃，社会将按人类的潜力来塑造。

今天，当六十年代已变得象遥远的回忆时——它果真如此遥远吗？那一切果真发生了吗？——不难看出促成上述憧憬的天真和年轻的热情。所谓长大成人就是第一次产生一种无法弥补和无法挽救的感觉；我们认识到，每走一条路，就一定有许多其他的路未走，许多路永远也不会有人去走。成年的甘苦杂揉的才识总是不同于青年的冲动的激情；但是经验之路并不一定以徒劳和挫折告终，正象青年的憧憬并不一定囿于天真和希望一样。冷战、核弹、征兵和越南战争使青年们过早地看到我们国家生活的阴暗面，但也激励了许多因悲观失望而厌倦疲惫的较为年长者。自我和世界都证明这两者比六十年代的行动主义所敢于期望的更难以改造，但是十年斗争的成果依然历历在目。刻不容缓的未竟之业已被提上议事日程；尽管美国人民因饱受六十年代的动乱而有所退缩，但他们最近拒不选举一位纯凭安于现状和畏惧变革而进行竞选的总统连任。如果我们尚无理由欢欣鼓舞，我们更没有理由抱怨和沮丧。

六十年代所发生的一切并不是任何个人有意选择的结果，而是许多深刻的情感变动之一，这种变动使整个道德领域改观。要理解这些内在的变化需要对文化进行创新的探讨。我决意充分利用“文化”这个难以捉摸的字眼的模棱两可性，因为这个词我们既用来指艺术和思想这一较为狭窄的领域，又从人类学的意义出发，用来指社会的信念和道德习俗的结构。我确信两者能为我们充分地互相说明。我所依赖的是两个都近似黑格尔学说的前提。第一，文化的每一阶段都自成一体、充满涵义，可以当成一篇文章

来读；第二，正是我们的无数文章——小说、诗歌、歌曲、论文、自传——能够帮助说明那篇更大的“文章”。换言之，艺术的文化能揭示整个文化中情感和舆论的特征。这种观点并不新奇，但是历史学家往往对此敷衍了事。历史学家忽视艺术形式的变化，可正是这些变化全面揭示了艺术家不自觉的信念；而文艺批评家则忙于清理各种形式，似乎这一切与任何观念都毫无关系，而只牵涉到纷纭繁杂的艺术品，越多他们也就越开心。

我将文化史和文艺批评合为一体，不仅是为了描述这些道德倾向新变化的来龙去脉，也是为了就写作和艺术中的种种使许多人大惑不解的个别发展作一些阐述。与那些力图包罗万象的历史学家不同，我有意忽略了自己不赞同的文化现象，以及其他保守而非创新，因而无法向我们揭示文化变革的文化现象。在每一个阶段中，我详细研究了若干个似乎提供一个答案的倾向，但是文化的动荡是如此普遍，因而即使使用完全不同的另一套例子，结论可能仍然大致相同。我的大部分例子取自文学，或通常不为文艺批评所注意的准文学作品。

由于我的主题是文化，我就往往需要强调艺术变革——意识的变化——与社会变革之间的平行关系。艺术存在于互相联结的种种社会意义之中，但是从外部去记述这些意义是徒劳的，因为它仍是由具有自身逻辑和严格标准的形式特征来传播的。在方法上，我力图不仅尊重这些形式的严格要求，而且把这些要求作为本书议题的中心，而这是历史学家和社会科学家从来不做的。我的目的是双重的：证明文化史能从艺术想象和语言想象的内部写起；同时，搞清常易流于与世隔绝的文艺批评能否帮助我们了解现实世界。

莫里斯·迪克斯坦

一九七六年十一月于纽约

# 目 录

## 前言

- I 爆发：旧根萌生新芽..... 1
  - 1 序幕：艾伦·金斯堡和六十年代..... 2
  - 2 冷战的悲歌：五十年代的政治和文化..... 26
  - 3 一种新情感的兴起，  
或五十年代是怎样瓦解的..... 52
- II 突破：六十年代的秘史..... 90
  - 4 黑色幽默与历史：六十年代初期..... 91
  - 5 行动中的新闻界，文学，以及新新闻写作..... 129
  - 6 黑人写作和黑人民族主义：四代人..... 154
  - 7 重访摇滚乐时代..... 184
- III 崩溃，或一切如何真相大白..... 212
  - 8 十字路口的小说：实验作家的困境..... 213
  - 9 尾声：回顾六十年代，安度七十年代..... 248

# I

## 爆发：旧根萌生新芽

仅仅试图修改现有体制是徒劳的。我们时代的整个庞大的体制必须除去。而除了勃然萌发并缓缓突破其根基的生命新芽，是没有任何东西能真正使它灭亡的。我们不得不全力拼搏，保护生命的新芽不被压垮，并茁壮成长。我们无法造就生命。我们只能为生长于自身内部的生命战斗。

D·H·劳伦斯  
《皇冠》的注释

# 1

序幕：

## 艾伦·金斯堡(Allen Ginsberg)和 六十年代

一代人的标志是时尚：但历史的内容不仅是服装和行话。一个时代的人们不是担起属于他们时代的变革的重负，便是在它的压力之下死于荒野。

哈罗德·罗森堡

《荒野之死》

1959年。有时，一樁公共事件后来回想起来似乎象征了一整个时代。艾伦·金斯堡、格雷戈里·科尔索(Gregory Corso)和彼得·奥尔洛夫斯基(Peter Orlovsky)五十年代末在哥伦比亚大学举行的诗歌朗诵正是这样的一樁事件。后来，黛安娜·特里林(Diana Trilling)在《党人评论》上发表了一篇著名的文章，对此大加渲染，或大肆贬低，于是，这一事件就变得家喻户晓了。特里林夫人抓住了这次朗诵，把它作为一段文化插曲来利用。她

讲述了金斯堡跟他的母校闹得天翻地覆的经过。金斯堡在校时是马克·范多伦(Mark Van Doren)和莱昂内尔·特里林(Lionel Trilling)的学生，因被控在一扇玻璃窗上涂写反犹太的秽语而被开除，后又获准复学。现在，他俨然以一场新的诗歌和文化运动化身的身份，颇有些扬扬得意地回来了。

那天晚上发生在麦克米林剧场、后来成为特里林夫人文章主题的事件是彼此的根源与目标奇妙地交织在一起的两股力量，放荡派与学院派之间的冲突。表面看来，金斯堡跟哥伦比亚大学，金斯堡跟特里林夫妇分别属于两个截然不同的世界：一方属于每个学习人文学科和当代文明专业的学生第一年就能接触到的“高雅”文化，另一方则被特里林的另一名学生在《党人评论》的一篇文章中斥为“一无所知的狂放文人”的乌合之众。

但是高雅文化者也，不就是经过整理的对先前犯上作乱事件的记录：成功的创新者的历史，站住了脚、经久不衰、终于进入圣殿的丑闻集吗？可是五十年代的最大特点却在于其偏爱文化方面——诗与非诗，大众文化与中产文化，或高级、中级、低级文化，诗与宣传品，文化与野蛮之间的——一成不变的区分、排斥和等级。

垮掉派朗诵会举行时，我正在哥伦比亚大学上二年级。那天晚上，我恰巧进城去看莎士比亚的戏，无意之间表明了我对当时的等级制度的赞成。这实在不是一个蓄意的保守姿态，尽管有人可能会那么想。确实，无论我的背景还是我所受的那点大学教育都未使我对狂妄艺术有多少好感，不管它是“一无所知”派的还是其他什么派的。但当时我毕竟还只是官方文化世界中的一名新手，看一场莎士比亚戏剧的现场演出竟是一件了不起的大事，甚至还有几分探险意味呢。我总得先听听贝多芬的音乐，然后才能请他滚开吧。

但是几天之后，学校广播台的一位朋友给我放了一段垮掉派朗诵会的录音，我被感动了，惊住了。之后不久，金斯堡在《天



主教工人报》破破烂烂的办公楼上一间挤满人的阁楼里声泪俱下地朗诵了一首尚未完成的诗《祈祷》，这次，我去参加了。对我来说，这件事现在变得颇带有个人色彩。那是一个星期五晚上，已经进入安息日了。<sup>\*</sup>虽然我当时已不是百分之百地笃信正统犹太教，但对我来说，到闹市去仍是一件痛苦的事——去的偏偏又是下东区！

可是，此事却又不无道理，不无令人振奋之处：在一个安息日的前夕，受到排斥的犹太人和激进的天主教徒聚集在一起，聆听为一个共产主义者的犹太母亲所举行的异教（犹太）祈祷。《工人报》所在的下东区地段与我长大的地段颇不相同，而金斯堡所回归的犹太教角落也与我基本上仍居其中的犹太教角落相异。我也有位母亲，她一定会激烈反对我去那里——我们在这一点上倒是相同——但是，在那里我第一次认识到，对我来说诗比信仰或宗教仪式更为重要。一如在我之前的许多人，我就此通过一条门径进入了世俗社会。金斯堡的朗诵不仅气势磅礴、摧人肺腑，而且成为另一条大道，通过这条大道，我进入了特里林夫人和《党人评论》实际上已将金斯堡摒除在外的那个文化——到了六十年代末，那个文化将把莎士比亚和金斯堡，文学和电影，贝多芬和摇滚乐全部包罗在内。这一变化发生的过程便是本书的主题之一。

但在五十年代末，金斯堡在很大程度上仍是一个局外人，而且是为主流文化所唾弃的活力、传统和异端邪说的绝妙象征。正在此时，雅克·巴曾（Jacques Barzun）出版了一本书，把艺术说成是美国知识界的三大敌人之一。但他事与愿违地表明大学文化正日趋单薄脆弱，亟需外部力量助其复苏更生。六十年代的大部分历史被证明是一种教训，告诫我们应该避免对文化传统下刻板不变和抱残守缺的定义。虽然当时无人意识到这一点，但金斯堡

---

<sup>\*</sup>按基督教教义，上帝在六日内创造了天地万物，第七日完工休息，是日被尊为圣日，称安息日。犹太人以日落算一天之始，安息日即指星期五日落至星期六日落的一整天。

——译注

所代表的正是不久后大部分美国文化的前进方向。

1968年。我再次听到金斯堡朗诵，几乎是十年之后的事了。他在较为悄然和谨慎的情况下回到了哥伦比亚大学，但是环境的巧合再一次使他的归来充满了象征意义。然而，这次的主题已不是两种文化的冲突，而是它们二者之间的妥协。朗诵会在厄尔堂举行，这是一个中立的、乃至神圣的地方，在此，学校的各个宗教派别已设法共处多年。两名哥大的老诗人，金斯堡和约翰·霍兰德(John Hollander)于二十年后重返母校，为给学校的一个文学杂志募款举行朗诵义演。这真是一次耐人寻味的结合。我从霍兰德的优秀诗篇《赫利孔山》中得知，他和金斯堡当时是朋友，两人的关系微妙、热烈、或许又互不信任。我还知道，自那以后，他们的生活如何典型地背道而驰。我们在此几乎看到了一则文化上的寓言：难道有任何两个同代诗人在公众面前的形象更不相同吗？霍兰德得到《党人评论》的赞许，成为该刊物的诗歌编辑，并获得耶鲁青年诗人奖（由奥登〈W·H·Auden〉提名，奖励的是一本具有强烈的奥登色彩的书），从而确立了成功的学术生涯。金斯堡所经历的则是旧金山狂放文人的生活场而，《嚎叫》的臭名远扬，《时代》周刊的廉价盘剥，和《党人评论》（其中包括霍兰德）趾高气扬的贬抑。

然而，时代变了。霍兰德没有写抒情短歌、六节诗、情歌、歌谣和十四行诗，而是出版了一系列给人以深刻印象的自传体诗，其中一部分几乎和金斯堡的任何作品一样自由和富有个人色彩。就我所知，金斯堡可能多年没写诗了。他的书中没有一本是1960年以后的作品。或许在众多的垮掉派诗人中，唯有他得以幸存，而且是出色地幸存了下来——这一点是无庸置疑的。但是，当我周复一周地在《村声》的报页上关注着他那温文尔雅、新蓄了胡须的尊容时，他似乎已完全变成了一个风云人物，一个新一代人的宗师。看起来，当他在六十年代以其磁石般的精神存在支持从纽

约到伯克利、从伦敦到布拉格的许多最污秽或最庄严的时刻时，并没有使用诗人的身份；毋宁说，他是年长的政治家，精明而世故的飨宴官，是一条与五十年代萌发的抗议文化相联系的活的纽带。

所以，那天晚上许多人来厄尔堂观看的（观其人胜过听其声的）是那位表演家，大名鼎鼎的金斯堡。当时，两位诗人都没有使任何人失望。意外的是霍兰德几乎主宰全场。尽管他的风格有所改变，但他仍是无懈可击、地地道道的大学诗人：妙语连珠，文笔精湛，才华横溢、热情奔放，却又冷嘲热讽。听众或许并不是为他而来，但他紧紧抓住了他们的心；他熟知他们的音栓所在，能够使他们全身引起共鸣。当经久不息的喝采终于要求他重演一次时，他请求金斯堡准许他朗诵《赫利孔山》。这是一个感人至深的姿态，而诗歌本身则使人如痴如狂。听众中有些人看到他俩初遇舞台，互相拥抱，或许并不知道霍兰德曾将《嚎叫》贬为一本“有失体统”的“糟透了的小册子”，而现在他们本能地意识到《赫利孔山》是言归于好的谢罪之礼，是爱的诗篇，更是对霍兰德自己及其同代人的部分的劝解。

相比之下，接着登台的金斯堡似乎对他的听众麻木不仁，或决意使他们心慌意乱。他一开始并没有朗诵，而是哇哇地唱开了，随着《野兔黑天》\* 超乎人们预料地滔滔不绝，他看来有可能完全甩开了语言。艾伦·金斯堡站在那儿，欣喜若狂，忘乎所以，全然将我们抛于脑后，当众做着他的精神俯卧撑。这一切令人心神不安，而且不消说是卓有成效的；我们渐渐勉强地放下了一群大学生听众所惯有的嘻嘻哈哈，对一切都不以为然的架子。金斯堡来此不是为了取悦于我们，而是为了改变我们的信仰。

但是，至少对我来说，更大的意外还在后而：诗，许许多多诗，其中有一些胜过了他的任何旧作。有几篇很诙谐，更象霍兰

---

\*黑天一译克利什那，印度神话中大神毗湿奴的化身之一，当人世间不能忍受暴君和妖魔的肆虐时，他答应下凡为民除害。

德喜剧般的自嘲，而不象我们刚刚目睹的感情爆发，或《嚎叫》和《祈祷》的那种预言式的激情。难道我忘记了，或从未注意到《致罗斯婶婶》、《美国》和《真正的雄狮》等既疯狂鲁莽又多愁善感的甘苦掺杂的寓言诗中的另一个金斯堡？试看这首《这样的生活需要性》，诗中，那个曾称彼得·奥尔洛夫斯基为自己的配偶，而使电视采访人目瞪口呆的人，探索着他对女人和生育的新兴趣。

新诗源源不断，五花八门，无法分类，当《行星消息：1961—1967》于当年稍后出版时，这些诗都被刊出，并没有销声匿迹。这说明，金斯堡作为一名诗人，并且首先是作为一名诗人经受住了时间的考验。《行星消息》是那十年中最丰富、最充实的成果之一，它不是垮掉运动的遗迹，不再是远处边缘，而是紧靠新文学思想的中心。无疑这就是《赫利孔山》秘而不宣的颂辞：在那个缪司之家，年轻的金斯堡，这位塞壬女仙\*般的维吉尔，引导着更年轻的霍兰德，他的勉强从意的但丁，来到现代的冥世，到圣路加的医院出卖自己的血浆；灵感之泉源远流长，超过了坎皮恩（Campion）和奥登之类匠人的想象。“我知道，”这位现在较为老成的霍兰德最后说：

开拓新城远比循规蹈矩更为艰难；

随着夜幕象死亡般降临，殷红的鲜血化作珠宝灿烂。

金斯堡已在一度貌似纯粹的文选之战中获胜。学究诗歌及其姊妹艺术，矫揉造作、遁世避俗的斗室小说和精雕细刻的詹姆斯式的短篇小说，尽管其部分作者并未意识到，却已象温文尔雅的散文一样病入膏肓。处于生死关头的绝不仅仅是文学的形式，人们所争论的是我们的思想和文化动向。垮掉运动也死亡了——1961年，

---

\*希腊神话中以美妙歌声蛊惑旅人的女仙

金斯堡远离美国，“到东方隐居片刻”，后来实际上一去几乎四年，\*当时，他就认为这个运动已经死亡——但是美国文化那时前后的戏剧性转折却留下了它出人意料的遗产。旧金山的经历最终变成了全国的经历；一个新的文化诞生了，垮掉派生活方式和艺术风格广为传播。事实证明中年人的恐惧是有来由的。现在它们比比皆是！

六十年代究竟发生了什么事情？这一时期无疑是我们文化史上的分水岭，其影响将长期存在。虽然许多人设法探求它的意义，但很少提供坚实可靠和不偏不倚的答案。两个最早的、从相反观点出发而作的十分出色的尝试，适得其反地证明文化定义会如何逐步演变成政治宣言和受到论战激情的歪曲。在《反对释义》(1966)的最后一篇文章中，苏珊·桑塔格(Susan Sontag)将“新情感”描述成从理智手中拯救情感，并继而取消文学及其“满篇事实报道和道德结论的‘内容’，”而代之以“内容少得多、道德结论冷静得多的艺术——例如音乐、电影、舞蹈、建筑、绘画。”欧文·豪(Irving Howe)或许是新情感的最尖锐的批评者，他在1968年的一篇有关“纽约知识分子”的文章中，对这番描述欣然表示赞同，但是，他发现其结果是浅薄、避世和虚无的——其基础是对无知和直觉的一种不加思索的信仰，一种“随心所欲的心理”，对道德问题麻木不仁，对思想概念则不能忍受。他怀疑此种态度是否“能与高级文化和复杂文明共存。”他为那些人感到遗憾，他们想卸去二十世纪悲剧式的重负，而寻求一段时间的“轻松的欢乐和浅薄的享受。”

当然，桑塔格和豪是我国现有的目光最敏锐的论文家，但是

---

\*我是从简·克雷默(Jane Kramer)的引人入胜而见解深刻的著作《艾伦·金斯堡在美国》(1969)中获得关于金斯堡的这条消息和许多其他消息的。这种温文尔雅的形象仅是金斯堡的一个方面，他在载于1969年4月《花花公子》杂志的一篇与保罗·卡罗尔(Paul Carroll)的谈话中则显得锋芒毕露、意志坚强，表现了他的另一面。

六十年代的激烈论战使他们犯了他们后来机智回避的强词夺理和简单化的错误，结果，他们往往彼此证实对方的模式。桑塔格的文章《一个文化和新情感》缺陷在于对文学的道德内容和观念内容进行了笨拙的解释。“马修·阿诺德(Mathew Arnold)关于文化的概念，”她说，“把艺术解释成对生活的一种批判——所谓批判，便是提出道德、社会和政治的概念”(文学正是以“粗俗”的方式，用“说教式的直言”做到这点的)。

欧文·豪的文章的某些部分荒谬地近似于这种对文化传统观念所进行的嘲讽。这位昔日的马克思主义者宣布进行一场文化斗争，要捍卫绝对的“道德法规”，并请出“传统基督教义和现代弗洛伊德主义”来证明我们生物本质的原罪性。一如某些严厉刻板的人道主义教派的卫道士，他研究和否定了诺曼·布朗(Norman Brown)、马库塞(Herbert Marcuse)、麦克卢汉(Marshall McLuhan)、新左派、《纽约书评》、哥大学生、吸毒者、罗伯特·布鲁斯坦(Robert Brustein)及其“戏剧式摸索”(无须在此进行区别，布鲁斯坦一度这样做过，直到他被自己好争辩的倾向所征服为止)，以及苏珊·桑塔格和许多其他人的道德水准。他鼓吹思想的复杂性(“或然性概念”，“细做层次和模棱两可”，等等)，而抨击简单浮浅的“新原始主义”，结果他把所有的东西都混为一谈，用同一把刷子给每一个人抹黑。人们未曾想到六十年代的文化竟会如此铁板一块。

新情感中究竟有什么东西能把一个老激进派赶入教会的怀抱(姑且这么说)?显然，这种情感远非超然冷漠和空洞无物，而是与政治、道德、乃至宗教紧密相连的。艾伦·金斯堡正是于此起到他的作用，不仅是作为不屈不挠的个人，而且是作为那整个文化阶段最丰满的象征。1968年的豪，因肩负抵御野蛮、捍卫文化的使命而热血沸腾，或许会把金斯堡与其他不道德分子和吸毒者一起贬为另一个“新原始人。”(甚至莱斯利·菲德勒(Leslie Fieldler)也被打成那些吸大麻的烟鬼的同伙，因为他写的一篇试探性

的并且相当合乎情理的文章《新的变种》未能谴责吸毒者。那些忘乎所以地大过烟瘾的人真是活该倒霉！)但是金斯堡也不完全符合桑塔格的标准。他不仅出版肆无忌惮的文学作品，而且太爱说教，又太直言不讳地力图影响我们的道德和情感。

在金斯堡身上，我们能够辨认出六十年代“新”文化的某些传统根源。他自己就煞费苦心设法扩大我们对诗歌传统的认识，并强调他与布莱克(Blake)、惠特曼(Walt Whitman)、兰波(Arthur Rimbaud)、威廉·卡洛斯·威廉斯(William Carlos Williams)和其他一些在四十年代和五十年代遭到学院冷遇的诗人们的相似之处。(简·克雷默引用他的话说，“在我遇见威廉斯之前，我只知道怀亚特(Sir Thomas Wyatt)、萨里(Earl of Surrey)和多恩(John Donne)之类的家伙。我常读他们的作品，然后抄下自以为近似他们作品的诗。后来我把其中的几首寄给威廉斯，他却认为它们糟透了……他对我说，‘注意听听你自己声音中的节奏。用耳朵的直觉写作。’)”

但是金斯堡同样继承了别的传统。黛安娜·特里林写的有关金斯堡在哥大的那篇自命不凡的文章有一个突出的优点，就是没有把他看成一个狂热的梦想家或一个不负责任的遁世者，而是看作三十年代的一种斗志昂扬的左翼文化的残存者。他的诗《美国》充满着对世界产业工人联合会会员、汤姆·穆尼(Tom Mooney)、西班牙共和政府派、斯科茨博罗的少年们、萨科(Sacca)和万泽蒂(Vanzetti)的感伤的回忆，并将这一切置于充满讽刺意味的五十年代背景之中：

亚美利加，你何时才变得象天使那般模样？

你何时才会脱去你身上的衣裳？

你何时才透过坟墓看看自己的尊容？

你何时才不辜负千百万托洛茨基信徒对你的信仰？……

亚美利加，我在孩提时代曾信奉共产主义，但我不觉遗憾。  
我也从不错过每一次吸大麻的机会。  
我日复一日地坐在家中，凝视着斗室里的玫瑰。

以上这些并列是独具匠心的，就象布莱克的《地狱箴言》一样。显然这不是一首宣传鼓动诗；金斯堡也是一个醉心毒品和爱想入非非的人，他之所以如此，主要是由于政治理想和救世期望的破灭。他母亲是一个后来发了疯的共产党人，或者说一个曾经是共产党人的疯女人。那些出没于她梦幻中的鬼怪半带政治性，半带个人色彩。她写给他的最后一封信，他是在她死后第二天才收到的，后来录进他为她写的《祈祷》之中。这封信既是想入非非的诗，又是一个牵肠挂肚的犹太母亲的严厉告诫：

钥匙在窗台上，钥匙在窗前的阳光下——我带着钥匙——结婚吧，艾伦，不要吸毒——钥匙在窗栅里，在窗前的阳光下。

爱你，

你的母亲

《美国》和内奥米·金斯堡(Naomi Ginsberg)令人心酸的结合成为金斯堡所有作品的基础，并指明了他预示六十年代文化并成为其化身的方式。只有“麻木不仁”的五十年代(如洛威尔(Robert Lowell)当时所称)，由于恪守繁文缛节和在政治上安于现状，才会视垮掉派运动为一种全无社会或艺术意义的遁世文化。\*

---

\*五十年代，到处都有反对派的呼声，其中大部分是政治方面的，他们攻击了主导的倾向。我们想到《异议》杂志和欧文·豪的文章《这个循规蹈矩的时代》(此文后来似乎使他略感难堪)；想到哈罗德·罗森堡的文章，特别是《心理学自由主义和罪恶的过去》与《荒野之死》；也想到理查德·蔡斯(Richard Chase)的《民主展望》(1958)，此书的最佳部分尖锐而合理地批判了五十年代，并具有远见卓识地预示了六十年代的新政治。到了1959年和1960年，这股涓涓细流汇成了滔滔洪水，在一段短时期内，许多新情感的奠基之作得以出版。我将在本书第三章中考察这些过渡性的和预言性的著作。



这种社会意义直到《荒诞的成长》终于在1960年找到一家出版商时，才开始为人所知。在此之前，“垮掉的一代”始终只是《时代》周刊的一篇名文所谓的“一群赞美狂饮、吸毒、乱交和绝望的怪人。”文艺的意义经过更长的时间才引起人们的认真注意，虽然《在路上》与《嚎叫》不同，一问世就受到某些中级文化评论文章的热情赞扬。严肃的批评家则对二者都保持敌意。他们对诗的鉴赏标准在帕克—霍尔—辛普森出版的诗集《英美新诗人》(1957)中被奉若神明，这部诗集不仅排斥了“垮掉的一代”，而且排斥了黑山诗人、纽约派和所有初兴的创新派别，而所有这些派别都象大部分此类“实验”一样，有一个丰富多彩但被人忽视的文学渊源。甚至“垮掉一代”与当时的惰性和反抗紧密相联的社会行径也发源于达达派和超现实主义者的种种惊世骇俗之举。在六十年代，这一运动与许多其他的萌芽运动争芳斗艳。那个时期是如何使二十年代玩世不恭的作风和三十年代政治运动如此独特地结合在一起的呢？青年们杂乱无章地迷恋于马克思和神秘学、毛泽东和《易经》、政治和大麻、革命和摇滚乐。普遍的政治动荡在艺术中不仅打开了性开放之门，而且打开了实验普遍复兴之门，类似这样的复兴至少在文学中是我们自第一代现代派以来见所未见的。（这倒不是说这些实验具有相同的雄心，或取得相同的成功，只不过这些实验当时要求，而且现在仍然要求人们认真地、从批评角度去看待它们，而不是用“文化工业”或“新原始主义”之类的陈辞滥调把它们说得一无是处。）

我之所以在此谈论文学，不仅因为我对此最熟悉，或因为受本身的现代美学影响而更加与世隔绝的其他艺术（例如绘画）在四十年代和五十年代推动了朝气蓬勃的创新运动，而且因为我认为麦克卢汉所鼓吹的书籍已经过时的观点是没有事实根据的。文学，甚至大众文学，一直是觉悟较高的少数人的领地。如果在六十年代书籍学会跟电影、政治和流行音乐争夺观众，那么这种分权现象是健康的（甚至就“内容”而言也是如此）。\*我们不应当责备

青年人不读书或读错书。如果他们弃置艾略特(T. S. Eliot)而读布莱克,这或许是一个错误,但这在那些当初弃置斯温伯恩(Algernon Swinburne)而谈艾略特,或弃置雪莱(Percy Bysshe Shelley)而谈多恩的人当中是不应当引起这么大的惊慌的。六十年代,在那场众所周知的动乱爆发前不久,我曾两次在哥伦比亚大学向本科生讲授布莱克,在我的班上,甚至那些为寻求刺激而来的人也坚持下来,苦心钻研布莱克错综复杂的体系。当他们一手捧着《四天神》,另一手捧着弗赖依(Northrop Frye)的《可怕的对称》时,就很难责怪他们懒于开动脑筋了。

六十年代的青年老练、宽容、热切,他们要在文学中有所发现(正如波林·凯尔(Pauline Kael)当时对青年电影观众的说法一样),而不满足于走马看花。并且他们对“现实意义”的要求依然是适合时宜的,依然应成为所有优秀教师的思想的一个天然组成部分,而只有在这种要求变得过于狭隘和刻板时才是可笑的。关于现实意义的口号常被滥用,特别是被思想僵化的激进分子滥用,以致在六十年代后期终于变得滑稽可笑,后来随着学生行动主义的衰落而消失。但是降低文学标准而不是提高我们对它的要求是有着隐伏的危险的,这更明显地表现在五十年代以《店员》和《只争朝夕》为代表的带有狭隘个人色彩的艺术作品中,而不表现在产生了《第二十二条军规》、《V》和《猫的摇篮》等作品的广泛的历史虚构中。六十年代的小说家恢复了幻想和高度想象力的才能,以及一种可与乔伊斯(James Joyce)媲美的形式和技术的大胆创新(虽然和乔伊斯本人一样,他们这样做也丧失了一部分对人的直接吸引力)。

六十年代的小说是一种混血文学,一种辩证的文学,就象金

---

\*在《出人头地》中,诺曼·波多霍茨(Norman Podhoretz)描述了伴随一部五十年代新小说,甚至一篇小说评论的紧迫感,他将这种紧迫感归因于在“政治上死气沉沉的时代”猖獗一时的“鉴赏力的专制。”我们当中有谁满怀眷恋之情地希望文学能如此至高无上呢?

斯堡的诗一样。海勒(Joseph Heller)的《第二十二条军规》是《军士们没有时间》与陀思妥耶夫斯基(Feodor Dostoevsky)、笑话集与卡夫卡(Franz Kafka)之间的奇怪的混血儿。一如卡夫卡本人的作品,《第二十二条军规》完美无缺地表达了犹太人对灾难的想象,即是说,被历史证实了的偏执狂。平钦(Thomas Pynchon)的《V》把一个活泼的傻瓜故事与一连串令人吃惊的拟康拉德式冒险经历合为一体,这些冒险经历就象零块拼板一样散布全书,它们拼成的难以置信的全图则代表了我们的世纪;或许,这一切仅仅是一场游戏?这两部书都不是平铺直叙的,而是都深含秘密(斯诺登的秘密,V的奥秘),随着谜和真情的涟漪不断扩张而逐步展开。同样,在冯尼格(Kurt Vonnegut)的小说《猫的摇篮》和平钦的《第四十九组的号叫》中,也萦绕着这种复杂联系和神秘寓意,前一本书象图表一样简洁明快,后一本书中的游戏更令人惊恐不安。这些小说中包含着漫画式的人物和离奇的滑稽模仿式的宗派和阴谋;它们和平钦所谓的“环绕真正偏执犯运行的狂喜”与日常生活的百无聊赖之间,在对灾难的想象与全无想象之间,小心翼翼地走着钢丝。这些黑色幽默的狂想曲具有深刻的政治性;这不仅是因为其卡夫卡式的焦虑如此充分地表达了那些在热战和冷战、中央情报局和核弹的环境中长大的人们的情感,而且因为它们以半神话的方式采用大量的当前现实作素材,从而超越任何宣传性文学,唤起了我们的政治想象力。

试将唐纳德·巴塞尔姆(Donald Barthelm)的短篇小说《幸免溺死的罗伯特·肯尼迪》和梅勒(Norman Mailer)的新闻写作放在一起加以比较。谁能料到小说和政治报道会象六十年代那样并肩发展呢?从三十年代和四十年代《党人评论》反斯大林的激进主义,到1950年特里林以想象力的名义对自由主义进行的无休止的批判,再到“鉴赏力的专制”和新批评派的胜利,文学思想的进程日趋脱离政治。不知为何,特里林(和马修·阿诺德)坚持的观点,即政治和文学思想可以充分互相启发,竟变成了两者基

本互相敌对这一概念，或许这是因为大部分教训都是单方向进行的。阿诺德式的超然态度开始被用来为鄙视意识形态和逃避一切政治义务进行辩解，但实际上阿诺德本人则把这种态度当作一种文化批评和更深入地投身现实的方式，并首先用以反对安于社会现状和自我满足。“雷格被拘留”，人们被隔离和非人化了——这就是阿诺德为文艺批评的作用提供的最好例证。

以退隐气氛为重要特征的五十年代小说游移于琐碎的个人事务和抽象的神话内容之间；异化和个人本质的问题被归结为个人的道德意愿和人与人之间互相作用的奇妙变化过程，或归结为形而上学的必然性。唯有生根于虽然狭小但界限分明的社区中的种族文学保留了文学社会实质的一点残余。马拉默德（Bernard Malamud）、贝洛（Saul Bellow）和鲍德温（James Baldwin）在他们的小说中取得了即使不很辉煌也是十分光彩的成功。鲍德温的散文和埃利森（Ralph Ellison）的《隐形人》更进了一步，并预示了后来的新新闻报道和小说。

四十年代和五十年代的诗歌信奉形式上的新保守主义和感情上的唯我论，远甚于小说。当时，主要的技巧典范是奥登和早期的洛威尔，以及艾略特全力使之复活的十七世纪诗人，而主要的理论家则是新批评派。诗人和小说家一样，既然无从超越现实主义，便索性从现代主义退却，同时就象大胆的新发现一样重新启用传统的形式。垮掉派诗歌尽管大部分都是胆制滥造之作，但仍与这种思想束缚进行了重大决裂，从而避免自我退缩到一个远处的物体、一个制作精细的罐子中去。

一位新批评家把嘲讽、歧义和反论竖为一首好诗的“神圣三位一体。”在这座文辞的镜子大厅里，直接的自我表现和它的复杂性都是无关紧要的。金斯堡在《嚎叫》中力争达到批评家们一度称为的“崇高境界，”但约翰·霍兰德却只看到与金斯堡“含义深刻和精心构思的早期作品”相形见绌的“一种胡言乱语和七拼八凑的文风。”据信是新文化热烈支传者的西奥多·罗斯扎克（Theodore

Roszak)在《对抗文化的形成》一书中对金斯堡胡加评论时，重复了这种令人吃惊和暴露充分的结论。

正如保尔·茨威(Paul Zweig)在评论《行星消息》时所说，“金斯堡十二年前在《嚎叫》中迫使我们理解，诗歌统治一切。”千姿百态的世界再一次充分展现在诗歌中；然而不仅如此，事实证明，那种欢迎世界的精神和想象的欲望比我们所承认的更加宏大，象惠特曼一度夸耀的那么宏大，能够宽纳天地万物。在金斯堡出现以后，我们知道了：真正的诗是存在的，虽然我们并不意识到自己知道了；接着出现的“垮掉一代”的所作所为虽然很逗人，但并不是艺术。当罗伯特·洛威尔的《人生写照》于1959年出版时——同年梅勒的《自我宣传》和布朗的《生与死的搏斗》出版——成功显然已经无望：不仅诗的形式再次打破，而且自我即将重新流行，从而把美国文学推回到浪漫主义的主流中去。但是洛威尔的一部分崇拜者滥用了他的方法：洛威尔是坚韧、素朴、充满想象力而富有个性，他们则就事论事和“一味忏悔”，把自己的内心生活变成哗众取宠的材料。

必须强调，六十年代美国诗歌的主要方向不象人们通常认为的那样，“一味忏悔”，而是象新小说一样，致力于探究狂想与现实、政治与幻象之间的辩证关系。诗歌趋于开放的形式和质朴的风格，脱离“诗的用语”而趋于异常大胆的比喻和惠特曼式的奔放感情。我们看到，一种新的超现实主义诞生了。金斯堡将强烈的、预言式的和迷幻的比喻融为一体。鲍勃·迪伦(Bob Dylan)深受金斯堡的风格及其愤怒和柔情的影响，在《无数金发女郎》歌集中描述了千变万化的梦幻世界。肯尼斯·科克(Kenneth Koch)的诗和剧作体现了一种想入非非的超现实主义，这些作品全然抛弃了正常的比例，象孩子一样情不自禁地喋喋不休。罗特克(Theodore Roethke)及其追随者的新田园诗朝着一种新的无邪和安宁摸索而归，探究着深扎在自然和思维领域中的纠结的、反理性的自我之根。

我特别要提到罗伯特·布莱（Robert Bly）和其他一些同他及其《六十年代》杂志有松散联系的人，例如詹姆斯·赖特（James Wright）、戴维·伊格内特（David Ignatow）和高尔韦·金内尔（Galway Kinnell）；依我看，他们属于那十年中涌现出来的最有趣的诗人之列。他们都是华兹华斯式的诗人，都在寻找着暴风的中心，即华兹华斯在《郊游》中称作的：

无形之物的真确音讯；  
退去又涌起，威力无穷尽；  
中央的宁静，长留在  
永无休止的动荡底心。

当今世界和他们自己在这个世界中的自我本质的重负使这些人大部分成为绝望诗人，但这很难说是他们的过错。正是布莱身上的田园诗人气质（和一丝昔日大众游吟诗人的色彩）推动他去组织大规模的诗朗诵活动，甚至写下摆脱了多愁善感的陈辞滥调和直接呼吁的具有惊人独创性的政治诗篇，\*以此来反对越南战争。这些诗常常接用于政治演说，最后被编入《环绕躯体之光》（1967），都是怪诞现实和超现实比喻的愤怒而无华的混合。虽然诗中的各种成分有时不能融为一体（尤其是在印刷成书以后），但是一个来自明尼苏达州的诗人，象人民党人一样不信任纽约知识分子，怀着对自己的文学职业和社会责任的明确意念，竟把政治重新带入诗歌这个《党人评论》和新批评派长期以来断言的政治的禁地，这无疑极不寻常的。

当这些诗人确实冲出重围，达到安宁和“中央的宁静”时，这种宁静却是微弱而破碎的。詹姆斯·赖特在《树杈不会折断》（1963）

---

\*并非完全创新：赫伯特·莱博维茨（Herbert Leibowitz）提出了聂鲁达（Pablo Neruda）的影响；布莱多次称赞聂鲁达，并出色地翻译过他的作品。莱博维茨的评论载于1968年秋季号的《赫德森评论》，指责这些诗的失败。

的优美诗篇中获得了自责的安宁，但是却付出了牺牲一切强烈意愿和个人希望的代价。“我枉度一生”，其中的一首这样结束，既出人意料，又平淡无奇。这种无可奈何的情绪有时也可能产生短暂的灵感，例如，在同一首诗中有这样的诗句：

在两松之间阳光明媚的土地上，  
去年的马粪，  
熊熊燃烧，变成了金色的石块。

同样，我在下面全文引录的《春的形象》至多不过是用知觉和语言将日常现实改观，从而证明和完成了三个短暂的赎救过程：

两个运动员  
在风的教堂中  
翩翩起舞。

一只蝴蝶落在你那绿色声音  
的枝杈上。

几只小羚羊  
在月亮的灰烬中  
悄然睡去。

即使想象的炼金术一时成功地把粪便变成耀眼的金子，这个胜利也是有限的。这是一种描写失败，同时又把失败当作诗来追求的诗歌。它的纯洁不过是作茧自缚，而它对事物的美化则可能纯是混乱。它被削去了棱角，为了自卫而蜷起身子；它的缺点可能与金斯堡相反，后者滔滔不绝的风格往往濒于词藻的堆砌。

两位诗人最后都靠他们的空灵和实际而免遭失败，这是两种

难得共存的品质。六十年代的诗歌可以把布莱在《环绕躯体之光》第一部分卷首引用的雅各布·贝姆(Jacob Boehme)的话当作自己的题铭:

因为根据肉体的人所说,我们生活在这个外部世界之中,而根据精神的人所说,我们则生活在那个内心世界之中……从那以后,我们便产生于两个世界,我们说两种语言,并且别人也必须靠两种语言来理解我们。

这一部分题为“两个世界”;贝姆和布莱似乎都表明,这两个世界必须互相分开。然而六十年代的文学和社会生活中都存在一种创新和探求的冲动,常常徒劳地、又常常出色地力图使两个世界互相激励,不仅要捕捉头部的光轮,而且要在不对躯体进行肢解的前题下,捕捉体内的光芒。

鉴于这一原因,我避免把“性的革命”强调为新情感的中心。在对六十年代历史的所有简单化解释中,这种解释或许对实际情况进行了最粗暴的歪曲。毫无疑问,在此时期内,美国的性举止——首先是公众的性表现方式——发生了巨大的变化,特别是在青年一代中。在这方而,“垮掉一代”冲决禁忌的古怪行为不过是一场疾风中一根显示风向的稻草罢了。

但是正如保罗·古德曼(Paul Goodman)1970年在《新改革》中所论述的,六十年代更为深刻的反叛是精神和宗教上的反叛。五十年代的美国生活方式(性虚伪和性压抑不过是其中的一个方面)受到似乎可信的人类价值的检验,并被认定尚有缺欠。或许更糟的是,这种生活方式被彻底弃置一旁。在六十年代诗歌中,正是这种精神严肃性取代了歧义、妙趣和文学典故。象金斯堡和赖特这样千差万别的诗人致力于探兴万物和用无邪的眼光观察世界。这种无邪不应被贬低成歌文·豪所谓的原始的“随心所欲的心理”,而是与贝姆的言词和《天堂与地狱的婚姻》(此诗发展了柏拉



图的思想)中的名句有着更为紧密的联系:

如果知觉之门被洗刷一新, 世间万物将在人的面前呈现原形——无尽无穷。

因为人作茧自缚, 以致于观看万物都要透过他那洞穴的细小隙缝。

我们还可以为此加上弗洛伊德的一句华兹华斯(或布莱克)式的话, 这句话是《环绕躯体之光》的另一题铭:“孩童焕发的智慧和普通成年人迟钝的头脑形成了多么令人沮丧的对照。”若称此为逃避成熟和逃避道德责任是不确切的。这并不是选择直觉而排斥意识, 而是选择智慧而排斥狭隘心理; 这些诗人所寻求的是两个世界和两种语言的新智慧。他们的态度并不建立在对道德漠不关心的基础上, 而是力图振兴道德行为的枯竭之源。欧文·豪为沿袭千百年的僵死的道德心理而战, 因为他惧怕可能取而代之的东西, 或一旦束缚削弱, 会一跃而出的东西。从我们时代的历史看, 他的疑虑是可以理解的, 但是这些束缚确已削弱, 无论是说教还是法令都无法使之恢复。同样, 奥斯奇维支和《黑暗的中心》也不一定已给人性下了定论。

总而言之, 六十年代文化是解放文化——许多人说是太解放了——是一次开放, 它的一个并非微不足道的途径即是布莱克所谓的“改进感官的享受。”但是金斯堡象他的前辈布莱克和惠特曼一样, 总是把性的内容揉入精神、政治、甚至宇宙的复杂关系之中。在接受《花花公子》杂志采访时, 金斯堡讲述了他的从一开始就使他与众不同的同性恋癖如何既“促成了自我剖析”, 又帮助他认识美国心理中的超级男子气和侵略精神, 从而增进了政治觉悟。他复活了惠特曼对未来社会的幻想, 这种社会的公共关系建立在恢复个人柔情的基础上。因此, 他欣慰地看到“自然的亚当式的男子、完美的男子和多才多艺的男子身上的那种女性的温柔再现于长发

和艳装之中。”在《对谁施以温情》中，他以同样的心情梦想：

一代新人欣喜若狂地  
结束了从乐园受惑持续至今的  
反对自己亲肉肉的  
冷战。

金斯堡本人则站在与这种启示录式的宣言相对的另一个极端，然而又对它进行了补充。简·克雷默把他描写成“一个怡然自得的、叔伯一样的人物——一个衣冠不整、和蔼可亲的人，他有一张不坏的、呲牙咧嘴的脸，一双藏在角质架眼镜后面的猫头鹰般的大眼睛，和萎靡不振的、颇能打动人的体态。”金斯堡之所以对六十年代的青年文化格外重视，与其说是由于其先知般的痴狂，毋宁说是由于其风采和价值观念的兼收并蓄和慷慨大度。正如他的诗包含着布莱克的想入非非和威廉斯的细密写实（“一切概念包容在事物之中”）一样，他在感情上既支持又超越了嬉皮活动和新左派。五十年代，金斯堡作为一名怒火满腔的预言家杀上舞台，朝着当时的美国高喊“吃人的世界，”<sup>\*</sup>而在六十年代，他却变成了一个善于忍耐、富有魅力和愿意妥协的人。“这么说吧，”简·克雷默引用他对一名青年活动分子的话说，“不错，嬉皮士们——就是说，服用致幻药的人——是有觉悟，但他们的问题是如何在社会中表现这种觉悟，而不致陷入法西斯组织的陷阱。你们这些人——这些激进分子——确实看清了社会在物质方面和人与人关系上的病症，但你们面临大致相同的问题。嬉皮士们对良知的见解较为精深，激进分子则更了解良知在世界上的作用和性质。”

今天，由于嬉皮活动和新左派几乎都成了陈迹，这一切都显得离奇而遥远了。但它使我们回想起那充满希望和激动人心的幻

---

<sup>\*</sup> 原文为Moloch，通译为莫洛克，系古代腓尼基人以儿童为祭品的火神，此处据作者借喻意译。

想，这种幻想为尚未被曼森和阿尔塔蒙、气象员和辛伯尼解放军\*所歪曲的那些六十年代的大好时光带来了活力。姑且称之为浪漫的社会主义吧：对拯救自我的浪漫幻想，自由社会主义者对在现实世界中建立一个由获得拯救的自我组成的社会的理想。正如自传体的《行星消息》所描写的各个阶段所表明的，金斯堡并不是轻而易举地确立这一立场的。该书从疯狂的、往往晦涩难解的麻醉剂迷幻发展到1963年写成的关键性诗篇《变革》。这首诗与描写危机和自我意识的浪漫主义诗歌一脉相承，描述了他如何从吸毒转向寻求自我\*\*，如何从扩充意识转而集中意识于叶芝(William Butler Yeats)在《马戏团动物的遁逃》一诗末尾与之妥协的“心灵的旧货铺。”我们在《对谁施以温情》赤裸裸的语言中所听到的，正是这个后来的金斯堡、我们的金斯堡的热情而有节制的声音：

对你的自我施以温情，它只此一遭，  
难以长存……  
对你身旁胆战心惊的人施以温情，  
他在回忆圣经中的  
耶利米哀歌  
和贝尔格雷维亚\*\*\*的  
所有脚夫和打杂工的  
被钉上十字架的基督的预言——  
对你的自我施以温情，你在莫斯科的月下  
哭泣，并把你那狂喜的毛发  
深藏在雨衣和羊皮牛仔裤之下——  
因为这即是降生的喜悦，即是

\*气象员和辛伯尼解放军均系美国极端主义组织。

\*\*金斯堡在接受《巴黎评论》汤姆·克拉克(Tom Clark)采访时，引人入胜地谈论了这一转变。见《埋头工作的作家》，第三辑。

\*\*\*伦敦的一个区。——

——译注

在穿越肯辛顿的一辆公共汽车上  
透过奇异的眼镜而收到的温情……  
对英雄们施以温情，他们在报纸上  
失去了自己的姓名……  
对可怜的灵魂施以温情，他在  
人行道的隙缝中哭泣，因为他  
没有身躯——

“超乎寻常的亲族，漠不相干的路人。”哈姆雷特在他的第一句台词中喃喃说道，满腹怨恨地用着双关语，因为克劳狄斯称他兄弟和儿子。金斯堡的诗致力于越过言语和感情之间的这一鸿沟。对你的自我和别人施以温情不仅意味着对他们友好，而且意味着视他们为亲族，彼此相联，自然亲密。金斯堡如同开创太平感世一般地宣布“一代新人”不再对“自己的亲骨肉”开战，这或许为时过早，如果乌托邦式的幻想可以称为时过早的话；但是他鼓吹一种驱邪、喜庆和大众欢乐的政治，而反对暴力的对抗，这正属于六十年代文化最有感染力的一面，即其精神的饥渴和精神的喜剧。许多激进分子仅靠政治活动无法动摇强权人物，又怕使用后者的权术会使自己沾染腐朽之风，因而根本不敢与他搏斗，而只能躲进金斯堡所谓的“魔术政治”中去：“一种崇高的诗歌和戏剧，足以改变民族意志，唤起民众觉悟。”

这的确是乌托邦式的空想，因而易遭某些顽固不化的政治老手的蔑视。然而，尽管就目前而言，这种空想似乎缺乏现实可能性，但作为一种幻想却保持了它的魅力。它的依据是，某些类型的政治行动与其说能改变社会，不如说会损害参与者；并且，它精明地意识到，大众传播工具在改变当代舆论中作用重大。民众觉悟究竟在多大程度上被唤起，我们永远无从知晓。美国人民最终确实奋起反对越南战争。他们这样做究竟是由于我们未能打败，还是由于夜间新闻持续不断的宣传，还是由于反战运动，还

是由于对战争不见尽头感到疲惫，我们可能永远无法了解。六十年代给我们留下的最生动的记忆是一场奇观，是一次政治戏剧的实验——由于其失败和挫折，这种实验不大可能在近期内以类似规模重演，然而，一经试过，它就会成为一种永久性的抗议和不满的手段。有了金斯堡及其朋友们，左翼政治再也不会变得如此一本正经和毫无风趣。

1975年。西贡陷落前几天的一个四月的夜晚。金斯堡、科尔索和奥尔洛夫斯基回到麦克米林剧院纪念他们十六年前举行的那场人们记忆犹新的诗歌朗诵会。参加这一活动的有他们的一位老朋友威廉·巴勒斯（William Burroughs）和挤满整个剧场的一千六百余名听众。经举手显示，其中只有三至四人承认出席过上次朗诵会。那些花朵儿都到哪里去了？

尽管四位作家竭尽全力，并勇敢地采用较新的题材，但朗诵会不是一次生气勃勃的庆典，而变成了一次怀旧的仪式，是给那些在第一次朗诵会举行时年仅两岁的孩子们上的一堂历史课。科尔索看上去萎靡不振、牢骚满腹，对金斯堡的成功满心嫉妒，对其他所有人都颇怀敌意。我们只是偶尔才看到他那孩子气的幽默和永不磨灭的魅力的几线闪光。奥尔洛夫斯基不出人们所料，仍然是那么稚气，无法不惹人喜爱，但他和金斯堡都朗诵了一些异常直言不讳和放肆的同性恋诗，甚至使一群开放的听众也不自在地畏缩起来。此外，金斯堡本人则面带病容，显得精疲力尽的样子（一两周后他因患严重传染病而住院）；显然，他的事业毫无改进，一度激发他朗诵《祈祷》的那种激情和痛楚现在似乎已退化为陈规旧律。

朗诵会的结局再一次证明六十年代早已结束。这就是为什么金斯堡似乎茫然若失，失去了文化的根基，而正是这种根基曾在不久前使他的作品居于中心地位，并使他的每一次露面都成为整整一代人的盛会。这就是为什么巴勒斯主宰全场，因为他的世界

完全是一个想象出来的世界，它具有独一无二的、清晰可辩的风格，笃信一种异常狂妄自大的唯我论。他那鹰钩鼻和一本正经的公司经理般的外表与冷冰冰的、严峻的声音使他活象是年迈的T·S·艾略特(他的圣路易斯同乡)的化身，成了来自另一世界的声音。

在许多方面，巴勒斯是一个比金斯堡更为合适的七十年代作家，而且他的新作足以与他过去写的任何旧作相媲美。因为这个时期似乎更适合于巴勒斯和艾略特所共同具有的那种超现实的、破碎的、荒原式的想象，而不适合惠特曼式的广阔胸襟。对金斯堡来说，命运之轮已经转了一整圈；他曾是一个局外人，现在又成为一个局外人，虽然深受敬重和久负盛名。一个时期已经过去了，江河日下的文化将他弃置一旁，不予理睬。他是布莱克的一名追随者，曾经描画了一个布莱克的天堂与地狱联姻的现代翻版，可是现在，一如生活在灰色七十年代中的芸芸众生，他似乎注定要领略受人冷落的滋味了。

## 2

### 冷战的悲歌： 五十年代的政治和文化

#### I

尽管人们不断对五十年代产生怀旧之情——并且奇怪地认为，要是没有经济危机，我们或许已经回到了五十年代——但并没有对当时发生的真实情况表现出任何深刻兴趣。我指的不是人名和日期，而是当时人们对生活的感受。随着六十年代渐渐退出和不再时行，随着我们周围的气氛月复一月地变得愈来愈紧张和压抑，五十年代变成了一幅空白的银幕，供许多人把另找出路的种种异想投射其上，就象三十年代对当时那些想另找出路的人一样。

但是这种怀旧之情仅仅靠歪曲事实和虚构历史而产生影响，其结果往往是背离常理和自我毁灭。如果摇滚乐似乎已失去了创新的锐气，如果它似乎陷没于一种腐朽的艳丽之风，我们就回想起五十年代摇摆舞曲的那种平庸而富有活力的纯朴。如果诗歌在追求自由形式和放任的主观性上走得太远，我们就伸手去拿赎罪者穿的粗毛衫，就象罗伯特·洛威尔在其商籁体长篇组诗《笔记本》(1970)中所述，这部作品尽管一改再改，却终未成诗。如果我们

的政治生活变得过于剧烈和前途难卜，我们就抓住某种更有条理的东西，就象《评论》的一位作者约翰·曼德（John Mander）所为，他把五十年代颂扬成“西方世界自1914年以来所经历的最幸福、最安定和最合理的时期。”

这或许是一个比曼德所乐于承认的更加确切的比喻。在爱德华时代和平的“漫长夏日”里，无数社会和政治统治集团露出了呆滞的笑容。几乎整个欧洲都如释重负地欢迎战争，只要尽情发泄的强烈刺激能遮盖日积月累的债务。现在回想起来，六十年代爆炸式的冲突，尽管往往痛苦难言，却揭去了另一个旧政权的假面：这种政权的现成的象征就是艾森豪威尔，它的本质就是美国农村和小镇日益腐朽和脱离实际的传统，它的安定就建筑在对不再镇压得了的不满和新活力进行镇压的基础上。

今天，是很难回想起当时的政治气氛的。那个时期被热核战争的恐怖阴影笼罩着，却又弥漫着一种万事如常、人人安分的气氛。其立法方面的丰碑是州际公路系统，它帮助把愈来愈漂泊不定的人口从农村输送到城市，从城市输送到郊区，从南方输送到城市黑人区，从中西部输送到加利福尼亚。虽然人们仍在对传统价值观念大唱赞歌，但他们乘坐在新奇技术这辆游乐车上，正在学习抛弃过去而生活下去；日新月异的技术早已开始使全球美国化了。

这场社会运动的旋风并未在政治界引起反响。允许进行辩论的范围异常有限，这既是外交政策也是国内政策的表征。一方面，形式上的民主繁荣兴旺，另一方面，当时真正的重大问题被排除在选择范围之外。艾德莱·史蒂文森（Adlai Stevenson）1956年竞选总统时对征兵制和核试验提出异议，结果被说成是超出了主流舆论的界限。他显然不是一名认真的候选人。中学生们可以没完没了地争论究竟红色中国是否应当被接纳参加联合国，但在公共生活中，没有一个人敢冒险一试同样的自由。与此相联的是对国家安全的狂热，这种狂热毁掉了一些人的一生，用恐惧和循



规蹈矩的冰手触痛了另一些人，并帮助取消了所有人的政治选择权。很久之后，约翰逊的“伟大社会”的国内成就和尼克松外交政策戏剧性的惊人之举不过是这二十年政治进程中化冻的必然结果。

我列举这些事例，并不是为了把五十年代的问题一笔勾销，而正是为了强调它的重要性。五十年代是我们当前文化形势的温床，又是六十年代的动乱赖以确定自身意义的背景。这些动乱提出的挑战尚未得到响应，其后果仍在影响着我们今天的生活。五十年代所具有的诱惑力表明历史象钟摆一样运动，它迎合我们一劳永逸地解决这些问题的愿望，告诉我们，在生活变得复杂化和我们变得衰老之前，我们能够安然无恙地回到一个理想化的时代。五十年代的历史确实重要，原因不仅在于它所引起的一切，而且在于它似乎给予我们的一切，在于我们将选择的生活方式。

正因为如此，我们不可能象曼德在《评论》中所做的那样，把我们的证据局限于往往虚无缥缈的外交事务之中。我自己选择的“人们对生活的感受”虽然也不可靠，却是必不可少的，因为文化赋予我们的生活的一种情调和性质，这种情调和性质可能是外交家和总统们无法反映的，却可能在艺术家和知识分子的著作中得到较为真实的表现。尽管越南的屠杀似乎没有尽头，并且正是由于这一原因，战争十年中的巨大变化是情感、意识和态度的变化，而不是社会制度的变化。虽然那些根深蒂固的自由派和保守派惊恐不已，但与言词和情绪的变化相比，六十年代的政治变化恰恰是循序渐进和修修补补的。

道德领域中的巨变则完全不同，也较难以识别，因为我们无法对情感的变化作随意的概括。受到威胁的是一种将个人与他所处时代的广阔社会现实相联系的设想和感情。尽管据信艺术家和知识分子受到主导的社会价值的排斥，但他们往往最微妙地表达这些设想。他们每天都沉浸在感情和观点的环境之中，而当他们确实持不同政见时，他们对时代的反抗结果可能在根本上带有那个时代的特征。甚至艺术家对形式的探索，虽然象知识分子的争

吵一样，在整个世界面前往往显得褊狭，但通常成为这个世界的鲜明缩影。一个时代的文化是一个统一体，无论它有多少不同的分歧和表面的矛盾。只要触及其中的任何一部分，它就会揭示自身的秘密：一旦结构暴露，部分就揭示了整体。

我将要在此广泛使用的一个例子是在四十年代后期和五十年代的知识分子中占统治地位的冷战反共倾向，这种倾向不可思议地使全国的政治进程发生了偏差。后来，有人在1967年揭露，战后时期中央情报局曾秘密资助声名显赫的杂志和文化组织，显然是把它们当成了冷战的工具。此后不久《评论》（它本身仍处于其新发现的六十年代自由主义所引起的最后痛苦中）邀请了一些五十年代最著名的知识分子参加一次“回顾自由派反共倾向”的座谈会，在会上反省他们过去的政治行为。此举的结果给人们上了一堂课，充分揭露了形形色色的自我开脱。一部分知识分子在不同程度上表示悔过，另一部分人拒不改悔，还有一部分人则因被要求反省而大动肝火，仿佛越南战争和揭露中央情报局会对政治哲学的永恒真理产生任何影响似的。

然而，几乎所有的人都倾向于尽可能缩小各自过去观点的范围和影响，并进行种种以前几乎无人拘泥的区分。他们坚持说，我们反斯大林，但不反激进分子，也不反共。我们最厌恶两次世界大战后那种老一套的以共党罪名加害于人的做法。我们是自由主义者和自由思想家，不是政治迫害者和他人走卒。由于我们坚持独立的立场，我们形成了一个持不同政见的小团体，无论对五十年代的国家政策还是对后来导致越南战争的舆论都影响甚微。（至少没有一个人费心补充说，我的一些亲朋挚友上了黑名单。）

然而，无论这些人如何辩白，但有哪一个未来的历史学家在调查这一时期知识分子种种反复无常的行为时，会看不到《遭遇》杂志中发表的观点与政府政策你应我和，使中央情报局对《遭遇》的暗中支持成为有利可图的呢？我们的历史学家也不会不注意到下列事实：在美国民权运动处于低潮时，玛丽·麦卡锡（Mary

Mccarthy) 写了一本小说，书中主人公是一位名叫马基亚韦的教员，他为了保住自己的饭碗而装成一个政治迫害的受害者；罗伯特·沃肖(Robert Warshaw)和莱斯利·菲德勒撰文攻击罗森堡夫妇及其同情者，却只字不提那些刚刚处决他们的人；欧文·克里斯托(Irving Kristol)等人尽量降低麦卡锡的重要性，同时批评那些对他感到惊恐不安的自由派和知识分子；一群厌恶麦卡锡的有影响的社会科学家把他的煽动宣传与人民党主义以及意识形态的假想危机相联系，从而将他归罪于左派而不归罪于右派；\*西德尼·胡克(Sidney Hook)根据自由主义的理由，支持将据信是共产党的人从中学和大学解雇，因为这些独立思想的中心容不得根据定义其头脑是不自由的人；许多教员和学者在他们的同事被剥夺人权时袖手旁观；伊莱亚·卡赞(Elia Kazan)等人在众议院非美行动委员会前捶胸顿足，发誓效忠，点名出卖，坦白一切——所谓“一切”大半是多年前的无聊闲话，是三十年代和四十年代早期左翼政治生活的残迹。这些插曲无异于蜻蜓点水，仅仅分离出了少数几个惹人注目者，但已足以使我们了解到，我们未来的历史学家大可省略知识分子特别是在他们企图欺骗时所乐于进行的某些细微区别。历史的回顾必然把他们的观点与当时某些骇人听闻的事实相联系，这包括黑名单、工会清洗、监禁、大学解雇、麦卡伦和史密斯法案、以及俯首贴耳地与政府合作的最高法院的裁决，更不要说随着公共政策和个人观点日趋狭隘，这些事件所加强的更为广泛的政治恐吓了。

## II

这些冷战插曲的细节并不新鲜，并且，尽管其情节恶劣，我

---

\* 见丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)所编辑的《右翼激进派》(1955, 1963)中的文章，以及《知识分子与麦卡锡》(1967)中的迈克尔·保罗·罗金(Michael Paul Rogin)写的一篇批评文章。

并不想为它们多费笔墨，虽然我很快将对其中的一部分作较详细的描述。我的另一类证据不属于政治而属于文学范畴，这就是犹太小说占据美国小说中心位置的奇怪现象。这并不等于说五十年代之前美国新教徒独霸美国文坛，但是早期犹太作家，例如亨利·罗思(Henry Roth)、丹尼尔·富克斯(Daniel Fuchs)、甚至纳撒尼尔·韦斯特(Nathaniel West)，都未能获得足够的认可，这种情况直到紧随着五十年代美籍犹太文艺复兴，他们的作品再版时才改变(新一代锋芒毕露的犹太批评家大力支持了这一复兴，例如豪、菲德勒和卡津(Alfred Kazin)，他们本身就是那次觉醒中涌现出来的非凡人物)。

如果说三十年代的犹太作家作为作家甚至未能逃脱被那十年埋没的命运，那么四十年代的一代人就其本身而言，则始终命途多舛、一无所成——今天除了几位成就卓著者以外，几乎全都默默无闻。在某种意义上，他们虽然是一些才华横溢的作家，但又过于不安分和缺乏自信心，所以不能致力于进行单一方向的写作。一如他们的许多非犹太同时代人——我想到了兰德尔·贾雷尔(Randall Jarrell)——他们是知识分子和文人，不是从严格意义上所讲的小说家或诗人。其中的一些人——包括德尔莫尔·施瓦茨(Delmore Schwartz)、保罗·古德曼和艾萨克·罗森菲尔德(Isaac Rosenfeld)——作为批评家和散文家卓有建树；在小说中，他们往往使用一种直言不讳的、一本正经的口吻，这种口吻尽管带有几分怪念和狂想色彩，却暴露了对偏离“真实生活”太远的想象过程的怀疑。他们偏向狭小的形式和宏大的思想，有时他们极其出色地发挥这些思想，以致淹没了小说的情节。他们不信任雄辩和“艺术”，但是紧扣经历的生动事实，特别是那些被卷入令人不安的文化交融的急流和被裹在疯狂的美国盖被内的知识分子的经历。他们尽管为思想所倾倒，但从未忘记知识分子也有父母、朋友和情人，再说思想还是由人产生的，而人可以被思想所激奋、改造、甚至毁灭。

贝洛是这一代人的一个典型成员，是其中唯一的幸存者，唯一“成功的”小说家。他的朋友艾萨克·罗森菲尔德是这一代人中战死的士兵，而德尔莫尔·施瓦茨则始终是这一代人中最迷人而又最不受人赏识的预言家。他是一名怀才未展的神童，在其后半生中日益陷入偏执狂和孤立状态。1966年，当他在一家破旧的旅店里可怕地、默默无闻地死去时，他已完全从公众面前消失了。在他死后，特别是1970年他的一本厚厚的散文选出版后，人们曾对他产生了一段小小的兴趣，这主要是一些老朋友们，他们回顾了他那充满非凡活力的个人风度。贝里曼(John Berryman)的《梦之歌》和贝洛的小说《洪堡的礼物》就是以文学形式表达了这种个人回忆；他们继续强调作者本人而不强调其作品，这也是可以理解的。

要说清楚他作为作家有何特点，或属于什么类型，都是很难的，并且很少有人试过。青年们几乎从未听说过他，虽然他的作品描写了一个漫长的、沉思冥想的青少年时代。艾伦·格特曼(Allen Guttman)的著作《美国犹太作家》虽然力图达到某种全面性，却根本不给他一席之地。格特曼著作的最后部分是关于“贝洛先生的美国”的一段长论，对贝洛的每一部小说都有专章评论，但是施瓦茨的杰作《美国啊！美国》和《责任从梦中开始》显然不属于半官方标准的明确的“犹太”文学。然而，它们和贝洛的第一部作品《挂起来的人》一样，确实提出了一些即将在五十年代犹太文学复兴中起到关键作用的主题。

甚至一种背景本身还有它自己的背景：在四十年代别扭的新情感后面不仅有战争的动乱，而且有马克思主义的历险和忧患。“马克思主义已相对衰落”，在笃信马克思主义近十年之后，埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)于1940年这样写道。“它的历史中的一个时代已经结束了。”这种衰落最清楚地体现在青年作家的作品中。贝洛在《挂起来的人》中借以表达自己思想的那位内向的日记作者一开头就攻击他所处的时代是“一个冷酷无情的时代，”这

个时代笃信行动而毫不相信自我意识。他写作的年代是1942年，当时，战时爱国主义的义务取代了社会行动主义的压力；但是他的攻击面很广。约瑟夫——他的姓名使人想起卡夫卡的反英雄——通过躲进自己的房间杜门不出写日记，宣布了小说方向的一个新转折，即脱离海明威(Ernest Hemingway)及其仿效者，以及那些使用其寡言的风格来为他们自己的意识形态服务的无产阶级作家。《挂起来的人》是战争小说中最古怪、最与世隔绝的一部，是“地下人物”传统中一朵迟开的、淡淡的花，其拒绝一切意识形态的行动本身就表现出一种阴沉的意识形态倾向。

若不是贝洛后来的作品保持了人们对《挂起来的人》的注意，这部小说今天很可能已被忘却。德尔莫尔·施瓦茨十年间写的短篇小说集《世界是一场婚礼》(1948)已被忘却，它或许是四十年代小说中唯一被忽视的佳作。施瓦茨主要是作为诗人而得到承认，但是无论他的诗还是评论都经不起时间的考验——即是说，未能经过一段不加鉴别地赞美伟大现代派作家的时期而不湮没。他的所有作品都显得非常生硬和不自然，而当他把里尔克(Rainer Maria Rilke)、艾略特和象征派作家的深奥晦涩的激情与他自己语言和情感中的那种笨拙的诗意相结合时，就可以产生灾难性的结果。如果说他的诗是时而深奥，时而“诚挚”，那么他的评论则一律是严肃认真而又矫揉造作的。除了几篇第一流的文章，例如《“公爵夫人”的红鞋子》(一篇评论莱昂内尔·特里林的文章)之外，他的较长的文章与其说解释对象，不如说揭示他自己的思想。他的思想唯有在其短篇小说中才意识到自身，因为只有在那里，他那奇特的、沉思的声音才产生戏剧性的效果。他不穿抽象的文化权威的外套，而是把自己的风格和个性当作其写作主题的一部分，当作问题的一部分。

我禁不住要从《除夕》中引用一个此种风格的例子，这是三部短篇小说之一，写的是一个“大有希望的青年作家”，名叫申南多·菲什，甚至比作者本人的姓名更加不可思议。故事中说：“申

南多和尼古拉斯乘坐一辆电车横穿市区。他们站在拥挤的人丛中，与那些他们再也不会重见的人挤来碰去。他俩继续争论着，从表面看，争论的问题是尼古拉斯是否应该去参加一个多半是生人的社交集会。这是一种经院式的争论，因为电车正载着这两个年轻人缓缓驶过城区，把他们带向争论的终结。”在此，我们也可以明显地看出施瓦茨评论文章中那种笨拙、斧凿的特点，但是他的语气是俏皮的，而不是一本正经的，是讥讽和爱慕的一种变化多端的混合。过了一会儿，争论深化了，我们看到乘客们“惊奇地倾听着他们对人的品格进行近乎本体论的讨论”。施瓦茨本人稚气的头脑正属于那种从“本体”角度探讨经验的类型，为了既表达又克服其自身的孤立感和奇特激情而甘冒陷入荒诞的危险。他的故事中充满了自己的形象，人物的名字也与他本人相象，他们既成为他嘲讽的对象，又成为他向往艺术、天才和名望的媒介。《除夕》和《世界是一场婚礼》之类的故事深情地描述了城市知识分子和无所建树的艺术家的过于讲究的文风，指出他们不彻底的波希米亚生活方式多半是为经济萧条所迫，而不是建立在才华和创作精力之上。他们鄙视拒不向他们低头的中产阶级，与自己的出身隔绝，却没有明确的精神方向，因而陷入一种脆弱的犬儒主义和小集团主义，这使他们与“真实生活”完全隔绝，禁锢在自己焦灼不安的优越感中。

德尔莫尔·施瓦茨对这些人物的态度是复杂的：他们身上一定有不少他自己和他朋友们的气质，但是他用手术刀剖露了他们的弱点。无疑他就是那位“大有希望的青年作家”，后者的名字暴露了他自己的分裂心灵。总的看来，具有讽刺意味的是，这些故事被一种与世隔绝的自我关注所束缚，而他有力地指责其书中人物的，正是这种自我关注。这就好象海明威的行动准则被一种对敏感的崇拜所取代，这种崇拜是如此严格苛刻，以致任何行动都绝无可能。就其本身而言，这些故事证实了欧文·豪的看法，即纽约知识分子过于神经质和过于特殊，所以不可能创作大型作品。

这类小说的主要情节就是对话：尽管施瓦茨采取讽刺手法，但他深情地编排人物的交谈。我们谈到拉迪亚德·贝尔的故事，他在《世界是一场婚礼》中主持一个由一群自封的天才人物组成的团体。“他什么也没有带，只带走了一通七嘴八舌的对话，就象在一场网球赛上一样。他想得到的和能使他满足的仅仅是他自己的思想活动。这种需要和满足使他对别人漠不关心，虽然他时刻都在寻找他们。”据说拉迪亚德是以青年时代的保罗·古德曼为原型的，但是德尔莫尔·施瓦茨无疑也在揭露他自己，因为他在自己的言谈中也“象一个巡回演出的表演大师，表演着精采的固定节目。”然而通过这种剖析，作者变成了一个既了解自我又超越自我的拉迪亚德。一如拉迪亚德，德尔莫尔是一个艺术家和健谈者，但又是一个爱联想的人，他对自己的出身和自我本质的迷恋取代了对中产阶级的波希米亚式的蔑视。施瓦茨死后，德怀特·麦克唐纳(Dwight Mac Donald)象往常一样亲切而愚钝地写道，他一直无法理解他的朋友德尔莫尔“何以如此迷恋自己的犹太童年。”因此，他的自我关注自相矛盾地迫使他对别人产生了真正的兴趣。因为只有他们才能帮助他解开他自己的秘密，而正是这种迷恋心理把他的小说从漫无目的的嘲讽和自我渲染推向一种完全不同的题材。

在《美国啊！美国》(他的最佳短篇小说)和《责任从梦中开始》(他的最著名作品)中，施瓦茨脱离了其同时代人的小圈子，转而探索前代人的谜。两部作品都着眼于父母与子女之间的性格定型的纽带以及将他们互相分隔的深渊，特别是将第一代移民与其“美国”后代隔开的深渊。《美国啊！美国》描写了鲍曼一家没落的经过。父亲在移民社会中兴旺显赫，但到了虽然聪明伶俐，但是执拗难变，以致一事无成的儿辈手上，家境一蹶不振。然而正象约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)的长篇小说中一样，故事的兴趣有一半来自其讲述者，即申南多的母亲菲什夫人。申南多好象是第一次听她讲故事，为他所来自的那个复杂世界感到惊讶万



分(他身为艺术家,却对这个世界一无所知,不免深深内疚)。他还被故事讲述者的敏锐情感所打动,后者对“生活艰难”的直觉洞察使他为自己的高傲和自命不凡而感到羞愧难当。“申南多对母亲的故事感到厌倦。他为自己听故事的心情,也为紧扣每一个新情节的嘲讽和轻蔑感到恶心。他在听故事时,保持着远远的距离,结果他所见到的只是一个轮廓、一幅漫画和一个抽象概念。如果他能从里面向外看这些人物的生平,一切将会多么不同。”

整部作品巧妙地夹杂着诸如此类的注释,也夹杂着这位作家由于沉浸于昔日历史和中产阶级的陌生世界中而产生的自我意识的起伏变化。“他思考着自己与这些人的隔绝,他觉得从任何意义来说,他与他们之间相隔数千里,或者说相隔一代人,相隔一个大西洋……他作为作家写的一切作品从未进入这些人的生活,而他们本来应该是他真正的亲友,因为他一出生就被他们的生活所包围,而且,就某种重要意义来说,甚至还在此之前……与申南多父母同代的下层中产阶级产生了其特有的变态:子女对父母的一切要事都嗤之以鼻。”\*

施瓦茨的主题超出了个人的范围。他描述了一个可以追溯到一百五十年前浪漫主义在欧洲萌发的主题:中产阶级社会对艺术家的异化。这是随着二十年代现代派文化运动和三十年代激进主义而产生的一个特殊的信条。前者晦涩的艺术面向一小部分经过纯化的精华人物,其中心内容有时是对现代生活的全面攻击;而后者则视中产阶级为当今社会特殊的恶棍。当代作家中有数量惊人的一大批人是流落异国他乡的陌生人:在欧洲的美国人;用英语写作的波兰人;靠施展小聪明度日的盎格鲁——爱尔兰人;象D·H·劳伦斯那样自愿流亡国外去寻找新的精神归宿的探求者。

---

\*试与以下艾尔弗雷德·卡津在《城市中的一个步行者》里所写的回忆作一比较:“人们期待我出人头地,不是为我自己,而是为了他们——为了解除他们生活中连续不断的焦虑。我是第一个美国孩子,是他们向陌生的新上帝送去的供品:我将成为他们从存在的耻辱——他们昔日的自我中——得到解救的标志……我们的家庭和老师们似乎达成了默契,为我们的过去而稍稍感到羞耻。”

这种与过去一刀两断的做法能够成为一种力量的源泉。正如艾萨克·罗森菲尔德1944年指出的，“边缘人物”可能对现代社会具有局内人无法获得的观察力。德尔莫尔·施瓦茨在一篇评论艾略特的文章中重复了这一主题：“我们可以将现代生活比作一个讲外国语的异国。艾略特是国际英雄，因为他远游了这个异国……”

在这种现代生活观流行的地方，犹太人，特别是世俗的犹太知识分子，就成为典型的现代人：他陷入了双重的异化，既脱离了流行的民族文化，又脱离了他自己的传统文化；他被赶出欧洲地区，却又与自己背井离乡的父母相隔绝。但是那些确实对别人感兴趣——同时也多少关心自身健全心智——的作家很快就发现异化作为其作品的可行基础是有其局限性的。（正因为如此，才有这么多现代作家，例如艾略特、叶芝和在墨西哥时期的劳伦斯，最终迷恋于宗教和政治虚假传统这一异想天开的济世良方。）施瓦茨的申南多在听他母亲讲述鲍曼一家的故事时所认识到的，正是这一点；而确实没有一个作家象他那样对自己作品的长处和局限进行过如此透彻的分析：“申南多过去曾考虑过这种鸿沟和变态，并使自己确信这种隔绝与真正重要的作品本身无关，从而摆脱内心的不安。可是如今，当他一面倾听着，一面感到不安并力图驱除这种情绪时，他开始感到自己不该认为那种隔绝、轻蔑和鸿沟与他的作品无关了；或许恰恰相反，这一切正是中心，或许是起点，并迫使逃逸、或批判、或否定、或排斥成为作品最核心的动机。”

德尔莫尔·施瓦茨最优秀的短篇小说从这一起点出发，逐步向他人的生活作感情移入，但它们从未完全摆脱这些局限性。它们是精雕细琢的，但极不自然。谁也不会认为它们胸襟开阔。它们的主题始终是孤立的自我和无法解答却又无法避开的自我本质的奥秘。就作家本人来说，晚年的偏执狂和默默无闻，一连串破裂的友谊和美好的记忆，更不必说其作品的衰退，终于决定了相同的失败。

### III

索尔·贝洛第一部长篇小说的标题甚至比作品本身更加表明了它与德尔莫尔·施瓦茨作品的密切关系。正如威廉·菲利普斯(William Philips)恰如其分地指出的,贝洛的约瑟夫是“两脚触地”地挂着的。(他与“地下人”只是表面上相象。)只是到了贝洛写成《赫尔索格》(1964)这部对战后时期文化生活作回顾性总结的作品时,他才充分表达了当时那些失去根基的犹太知识分子的荣誉和痛楚。《挂起来的人》之所以预示了一种新的文学情感,是因为它紧扣孤独自我这一主题。赫尔索格和汤米·威廉(《只争朝夕》中人物)不顾一切地追求他人的同情,以克服其自身几乎无法忍受的与世隔绝感,而约瑟夫则尽量少与别人来往,为的是进行自我试验,拨响自己的每一根心弦。《挂起来的人》的确描写了一个日记作者(“跟我自己交谈”):“即使我的嘴象湿婆\*的手一样多,并且终日喋喋不休,我仍然无法充分表达自己。”约瑟夫失了业,尚未入伍,与妻子、朋友和家庭失去了联系,几乎目无识丁;他在对自我进行本体论式的试验,努力实现一种不过是异化的反面的绝对自由的梦想。《挂起来的人》以纤细轻盈的方式预示了即将统治五十年代小说的那种有关自我的形而上学论,那种个性的难以捉摸的奥秘——这是一大批小小说,它们将从现代主义和自然主义的普罗米修斯式的极端退缩,而躲进技巧、心理学和道德寓言中去。

这类新的情感小说的一个要素是放弃公共世界,这个世界曾为伟大的小说,更不必说为犹太人对太平盛世的憧憬,提供了广阔的背景:政治、阶级、社会风俗和道德观、甚至街头的气氛。在一篇对伯纳德·马拉默德的出色短篇集《魔桶》(1958)的精明而

---

\* 婆罗门教和印度教主神之一,有四只手。——译注

褒贬参半的评论中，艾尔弗雷德·卡津评道：“他的世界在极大程度上是一个内心的世界——在这个世界里，四处站着沉思的人，有的只剩下一副骨架，有的尚留下一点肉，他们和街道、房屋、商店一起似乎随时都会蜷缩起来，消失在空中……人们象恶梦一样在彼此的生活中飞进飞出。”

与这部小说以及四、五十年代任何其他犹太小说相比，在《挂起来的人》之前十年，即1934年首次出版的丹尼尔·富克斯的《威廉斯堡的夏日》是多么不同。富克斯的小说于六十年代初再版时，人们一再强调其寓言式的、“充满诗情”的方面，仿佛只有在一个象马拉默德这样的道德预言家之后，这些方面才能得到正确评价。实际上，这些作品的巨大力量正在于它们对街头生活、对威廉斯堡青年帮伙的鲁尼恩式的“下贱伙伴”和卡茨基尔的犹太暴徒的同情，而这是在犹太人变得较为体面，并且犹太小说在道德上变得更为严峻时被迅速忘却的一章社会史。在富克斯的作品中，道德的温度是很低的：在描述犹太人宗教生活这一较为内向的题材时，他显得十分笨拙。他是一个采录民间传说的人，一个研究街头生活的人类学家，而不是一个提供道德寓言者。他尽管摆脱了无产阶级文学的辞语，但实质上仍是一个三十年代的现实主义者；因为对他来说，生活就是与人民大众在一起。

不过，丹尼尔·富克斯在完成了三部小说后就收了摊子，到好莱坞这个广阔天地发财去了。德尔莫尔·施瓦茨的人物无需与外界往来，因为他们是“艺术家”，过于纯洁，所以不对外部世界负责或表示关心。贝洛则不给他的人物留下这样的退路。他的约瑟夫明确的不是艺术家，尽管他记日记。他不为脱离社会而寻找高尚的道德依据，不依附于任何一个由异化人物组成的敌对社团，不从“遐想”中获得拯救：“对这种事情我可一窍不通。如果我还有点本事的话，那就是当一名公民，或者，照今天充满歉意的说法，当一个人。有没有某种我可以用来代替想象的个人努力呢？”但这恰恰是一种约瑟夫从未使用过的才能，一种他永远无法作出的

努力。与富克斯相比，贝洛深受犹太传统中道德观念与公有社会思想的影响。约瑟夫宣称他在寻找与艺术家最深刻的义务相等的社会义务，但他为消除自己的异化而作的最后姿态是不祥的：他应征入伍了。当然这不是越南，而是一场“正义”战争，一场约瑟夫自认信得过的战争，但是他所期待的满足与打败德国人而得到的满足是十分不同的。作品甘苦掺杂的最末几行表明自由的梦想已让位于同样绝对的依附于他人的梦想：“我落入了他人之手，被解除了自主，剥夺了自由。为按时作息叫好！也为我的灵魂受人监督叫好！军事管辖万岁！”

这些字句中包含着大量自嘲，并且我们不能说贝洛会同意其中对美好生活的想象。但是我认为这些话是不祥的，因为它们预示了贝洛后来作品中的许多内容，从奥吉·玛琪的开场白：“我是一个美国人，在芝加哥长大，”到赫尔索格对“荒原观点和异化的廉价精神刺激物”的驳斥，到赛姆勒先生反对六十年代道德与政治激进主义的小册子（他在书中为捍卫“文明”而抨击了那些“以绝对自由和即刻自由之名”攻击文明的“受宠爱的知识分子”）。贝洛在五十年代转向与美国社会妥协，并且日益敌视批评美国社会的知识分子，这是人人皆知的；但是很少有人注意到，早在他的第一本书中就出现了自我牺牲的模式。这一切若不是代表了五十年代整个知识界的气氛，则除了对研究贝洛发展过程的学者以外，可能不具备什么重要性。《党人评论》于1952年举行的“我们的国家和我们的文化”的讨论会只是这种新气氛的最著名的象征，当这种气氛四处弥漫的时候，我们的国家正在进行它最可疑的冒险：冷战及其在国内的相应表现，对内部安全的狂热。

不错，一部分知识分子，尤其是文学知识分子，确实力图保持一种敌对立场。例如，始终忠实于现代派思想的德尔莫尔·施瓦茨在讨论会上为反对妥协的新思潮而捍卫“批判的、反潮流的态度”（这是编辑们建议使用的一个字眼）。但是，正象这个字眼本身一样，他的整篇论文可悲地抽象，并典型地局限于文化领域，其

宗旨就是保护高雅的价值不受大众和二流情趣的侵犯。这就是当时“敌对”知识分子通常采取的行动方针，它表明一种严格的文化价值等级制度，高居其端的就是那些人人皆知的人物。（甚至哈罗德·罗森堡也责怪主张“大众文化”的社会学家，说他们不该暗地里喜欢那玩艺儿！多么令人窒息！）只有极少数独立的知识分子卓有成效地把批判矛头指向最需要的地方：指向政治决策，指向社会和经济权力的聚合体，指向当时影响了成千上万人生活的民权问题。

因此，可以公正地说，一些（大多数是文学的）知识分子残存的拒不妥协态度和其他（大多数是政治的）知识分子新发现的美国主义是同一回事。政治知识分子讴歌美国生活的优点，因为美国生活有着多元论和实用主义、依靠舆论办事的程序，以及自以为超然于意识形态和道德主义之外的自由——这一切都是在约翰·福斯特·杜勒斯时代！——并且痛斥自由派、激进派、人民阵线分子和人权法案的严格解释者（例如布莱克和道格拉斯两位法官）的幻想。文学知识分子在继续崇拜异化的同时，干脆放弃政治而追求个人神话和幻想，在作品中致力描写孤立的自我或孤立的个人关系的隐秘的激情。异化的概念丧失了其社会内容，并呈现出日益强烈的宗教和形而上学的色彩。欧洲存在主义和危机神学对五十年代的情绪产生了无法估量的巨大影响——却被剥夺了它们的政治本质。四十年代的道德和心理的萨特（Jean-Paul Sartre）得到了承认。五十年代的政治的萨特则受到忽视和嘲笑——然后被加缪（Albert Camus）所取代，后者强调人类处境的荒谬，怀念失去了的生存的淳朴；这种强调和眷恋被无痛地吸收，并适应了主导的情绪。

## IV

一个简单的事实使这一切带有辛辣的色彩：虽然知识分子对

政治失去了兴趣，但政治本身却厚颜无耻地继续大踏步前进——极需批判性地研究和有原则的对抗。在考察五十年代舆论时，我并不想仅仅指责美国进行冷战，或忽视斯大林主义集权及其美国辩护者们的愚昧。我并不认为知识分子应当和“党”结为一体，就象萨特在法国一度所为，因为那是一个既奴气十足又精于权术，既庸俗无知又在政治和道德上彻底破产的政党。但是，正如历史学家艾伦·J·马图索(Allen J. Matusow)所说：“麦卡锡主义的巨大讽刺是，它是在不存在任何真正的内部共产主义威胁的情况下发展起来的；因为到了1950年，共产主义在美国已丧失了它一度具有的那点影响。”

无论这对全国而言是多么正确，但并不完全适用于知识分子。在他们看来，内部威胁绝非虚构，它存在于文化内部，存在于他们自身内部，就象他们的犹太气质，时刻预示着压入心底的一切卷土重来的危险。这种恐惧有助于说明当时一些政治文章中那种复仇心切的忏悔腔调(哈罗德·罗森堡称之为“心理分析学自由主义”)。在这种内疚和敌意后面，隐现着三十年代一桩不体面的往事——在一场“巨大骗局”中受到牵连。甚至那些当时还是小娃娃的人也感到他们不知怎地竟受了骗，感到各种激进主义、各种政治都不可挽回地受到斯大林主义的沾染，并且所有的知识分子都可能当傻瓜，除非意识形态让位给“现实主义”，而且同谋行为通过悔过而获得宽恕。

我们很难找到比莱斯利·菲德勒的《无知的终结》(1955)一书中头三篇文章更恶劣的严肃政治文章的例子，这三篇文章分别讨论了希斯案件、罗森堡案件和“麦卡锡与知识分子”。菲德勒几乎没有参与三十年代的政治生活——虽然后来在受到一次他声称的官方诬陷之后，他在一种不同的政治气氛中写了《失败》一书，在书中天真地编造出一些中学生式的激进主义冒险经历——但是他在写于五十年代的文章中却没完没了地责备文中述及的对象未能悔过；他自己则操着忏悔的口吻，尽管除了一些“幻想”以外并

没有揭露任何东西，而且这些幻想很快也证明是属于别人的。卡夫卡的《审判》中的约瑟夫·K并未被指控犯了任何罪行，而是自认为“被控有罪”；菲德勒不满足于中伤有罪者：他指控整整一代人陷入“无知状态”。

在这种对语言和理智的令人费解的攻击背后，是一出以“长大成人”为主题的心理剧，在剧中，激进主义和社会理想等于幼稚愚蠢，而成熟的标准就是接受中产阶级价值观念、社会现状、一切现世义务和一切行动的可悲的模棱两可性。<sup>\*</sup>对一度异化的知识分子来说，这种成熟要求举行当众悔过这一损伤性的“通行仪式”。因此，惠特克·钱伯斯是一个合格的悲剧人物，一个值得我们同情的“遭到蔑视的告密者”，因为他在为我们所有人受苦受难。而阿尔杰·希斯则是一个“无可救药的骗子”，说明“人民阵线的信条陷入了困境”。为什么？不仅因为他有罪，尽管菲德勒对此深信不疑，而且因为他拒不抛弃幼稚的东西：由于不愿意“当众大声承认犯有同谋罪”，他剥夺了自己“忏悔的巨大特权”。

这些怪论的宗教的（显然是基督教的）语气和热情更强烈地表现在那篇关于罗森堡夫妇的文章中。该文在长达二十页的恶毒辱骂之后，断言“我们应当给他们以宽赦”，是的，宽赦——不是仁慈或怜悯，而是宽赦，“甚至给那些亵渎神明、否认自己人性的人”（即是说，由于拒绝忏悔）以宽赦。罗森堡夫妇应当得到宽赦，不是为了他们，而是为了证实我们自己神圣的美德和优越性。美国啊！美国！真是道地的美国。

---

<sup>\*</sup> 随意翻阅一下过期的《评论》或《遭遇》杂志，就会发现许多以此为主题的奇特小剧，例如，艾伦·韦斯汀(Alan Westin)的《自由派准则和颠覆性现实：从经验这所学校中获得的一些教训》，《评论》(1955年1月号)，此文的题目本身就含义无穷。它指出，许多公民自由权是美好的概念，但必须服从颠覆行动的严酷事实。无论其用心多么善良，那些坚持“专制主义的基本原则”和“不愿作出必要妥协”的自由派可能会冒险剥夺“社会为应付敌国的自觉或不自觉的代理人所造成的重大问题而进行必要的判断和区别的手段。”(着重号系我所加。)



菲德勒甚至拒绝考虑希斯或罗森堡夫妇并没有什么可忏悔这一可能性。似乎这样想是太荒唐了，会破坏他对美国制度的信仰：“人们将不得不认为美国的法官和政府官员不仅是罗森堡夫妇所说的法西斯分子，而且是恶魔，是没有理智的野兽。”但是法庭记录，甚至在菲德勒写作此文时已经公布的记录，为最严厉的判决提供了充分证据。没有比考夫曼法官在判处那对夫妇死刑时发表的臭名昭著的讲话更可怕的冷战歇斯底里的文件了。他满嘴与共产主义这一“对我们生存本身的或胁”决一死战的激烈言词，指控他们“献身于否定上帝、否定个人尊严和非但不为自由事业服务反而到处侵犯自由人的俄国意识形态”：

我认为你们的罪行甚于谋杀……我确信，远在我们最优秀的科学家所预测的俄国完善其核弹的日期前数年之久，你们把原子弹交到俄国人手中，这种行为在我看来已经导致了共产党入侵朝鲜，造成五万人以上的伤亡，并且，谁知道还有多少万无辜人民会因为你们的叛国行为而付出代价。确实，你们通过叛卖已毫无疑问地使历史的进程转向了对我们国家不利的方向。

无庸赘言，科学家们当时和以后已认定有关原子弹的指控是简单化的胡言乱语。战后外交政策所遭受的一切失败，以及我们所持有的一切有关内部敌人的怪想法（我们这个移民之国对此格外容易接受），都需要替罪羊。在最后拒绝宽恕时，艾森豪威尔总统更进了一步：“我只能说，由于不可估量地增加了核战争的可能性，罗森堡夫妇很可能已经判处了数百万无辜人民的死刑。”\* 谁能证明

---

\*引自瓦尔特(Walter)和米里亚姆·施奈尔(Miriam Schneir)关于此案的优秀小册子《哈尔审讯的邀请》(1965)。

一个人对尚未发生的一切无罪呢？谁又敢为毁灭世界的人恳求宽恕？

这些法官和政府官员的所作所为真是愚笨露骨，相比之下，菲德勒和罗伯特·沃肖（其关于罗森堡夫妇的文章是菲德勒一文的姊妹篇）则要狡猾得多，但他们的目的都是要把罗森堡夫妇彻底非人化，并把处决他们变成一个不涉及个人感情的、甚至是仁慈宽大的行动。（这使考夫曼法官的“个人尊严”的旗号显得格外令人作呕，因为作为个人，罗森堡夫妇并不比莫斯科大清洗审判中的被告多享受几分尊严。）按照谴责被害人的策略，他们指控罗森堡夫妇自己毁灭了自己——因为他们坚持意识形态，因为他们构成了一个“案件”。菲德勒和沃肖都分析了这对夫妇被公布于世的狱中通信，以证明其思想的粗鄙庸俗，以及沃肖所说的“罗森堡夫妇与文化、体育和他们自己的关系中的不雅和虚伪。”据信其中的含义是，“他们几乎一无所有，甚至不占有他们自己的经历。”言外之意是，他们是如此空虚，如此粗俗，如此缺乏风度，以致剩不下什么可供电椅去杀戮。只有善于信口雌黄的非德勒才能直言不讳地道出这样的寓意：“他们最终未能成为烈士或英雄，甚至连人都算不上，还剩下什么可以去死的呢？”（着重号系我所加。）

这种对死者书信逐字逐句的评论充满着报复心和个人仇恨，它们能就案件中的争端告诉我们些什么，是难以猜透的。但从我们现在所处的有利地位来看，它们在很大程度上向我们揭示了1953年的冷战心理（特别见于知识分子的两家主要反共刊物《评论》和《遭遇》，首先刊载上述文章的就是这两家杂志）。虽然这两篇文章有着政治动机，甚至宣传动机，但它们都不可思议地把政治转移到美学范畴：从情趣和风格的角度论证权力和正义——甚至人生本身——的问题。对这两名聪明的批评家来说，罗森堡夫妇的信件真是一件天赐之物，是一篇文章，是捆扎得整整齐齐的人生。这些信件将故作清高的政治滥调与二流文化的见解混为一体，从而为五十年代那些居心叵测、鼠目寸光的高雅文人和别有

用心地崇拜风格的文学思想提供了完美的打击目标。E·L·多克托罗(E·L·Doctorow)在有关此案的小说《但以理说》中描写得维妙维肖的性格统一——此处即是人民阵线式的性格——或未引起菲德勒和沃肖丝毫注意，或使他们惊恐万分。共产主义、犹太教、理想主义和美国主义的奇特混合具有如此明显的人民阵线时期的特点(它强调共产主义是“二十世纪的美国主义”)，任何一个从小就有一个共产党员叔父或有产联工会会员父母的人对此都十分熟悉，而这两人却只能将此理解为虚伪的证据。

对菲德勒和沃肖来说，粗俗的二流文化犹太人是一个文化上的难堪之物，必须加以驱除，以便高雅文化的批评家巩固自己在艺术王国中的地位。必须牺牲犹太激进分子和古怪的人民阵线“进步分子”，才能使移民的后代和满脑袋外国思想而遭人蔑视的知识分子成为完全的美国人。

数年前，沃肖自己曾批评莱昂内尔·特里林的一部小说未能描写与斯大林主义者的经历及其后果有关的“深刻的心理动力”，并且掩盖了犹太人在三十年代激进主义政治运动中的主要作用。那是在1947年。1953年，罗森堡夫妇终于被杀害了，此时，那种犹太要素已在世界各地的新闻标题中被鼓吹多年了。沃肖或菲德勒之流的深刻的心理动力无论怎样不可原谅，却与许多普通犹太人暗藏心中的对正在准备过程中的大屠杀的恐惧(尽管法庭考虑周到，为罗森堡夫妇指派了一名犹太法官和犹太起诉人)一样可以理解。在艾森豪威尔上台数月之后，与罗森堡夫妇一起被埋入坟墓的是二十年的美国(和犹太)马克思主义，以及与菲德勒所攻击的那种无知状态不相同的长达两世纪之久的无知状态：确信本国能扮演世界好公民和道德仲裁角色的无知状态。“当心！”萨特在二人被处决的第二天写道，“美国得了狂犬病！”然而，即使理想主义的本质受到破坏，但是其言辞和幻想却存留下来以备再战。要打一场越南战争才能揭露皇帝新衣的骗局和动摇他那自以为是的信心。

## V

我如此强调罗森堡案件不仅是因为其关系重大，而是因为到了五十年代初期，犹太人已在很大程度上成为美国的“典型人物”，就象六十年代初的黑人一样。在大屠杀之后，犹太人的命运对许多人来说已变成了人类处境的一篇寓言故事：一出毫无意义的可怕的受难剧，它揭示了恐怖和邪恶的种种现代特征。现在，在战后时期，对美国生活中共产主义踪迹的残酷搜索必然对犹太人产生极大的影响，因为他们和任何其他团体一样，曾深深卷入三十年代激进主义和四十年代左派同路人运动。在非德勒和沃肖的文章里，以及贝洛和德尔莫尔·施瓦茨的小说里，我们感觉到这些新动荡的冲击：我们看到犹太心灵进行自我估价、自我修正和逃避其新近的历史责任等等迹象。

扣红帽子并非麦卡锡参议员首创，他不过是部分战斗已经结束后才露面的迟到者。从1946年起，忘却三十年代和忘却战时同俄国的同盟关系就在美国社会中极为盛行，在这一方面，汉弗莱之类的自由派与右派你争我夺，谁也不甘落后。正是杜鲁门总统早在1947年初就设立了审查政府雇员忠诚情况的庞大机构，虽然这对犹太人的影响或许小于产联对左翼工会的清洗和众议院非美行动委员会对娱乐业举行的听证会。正是杜鲁门的司法部长编制了一份“颠覆性”组织的名单，这份名单绕过应有的程序，损害了宪法的权利，威胁着持不同政见者，从而成为国内每一个政治迫害狂和黑名单编制者的法宝。到了1949年，共产党领导人已经受到起诉，起诉的根据就是史密斯法案含义模糊的条款，而这个法案原是1940年作为反法西斯文件在共产党支持下通过的。\*当1950年2月麦卡锡以反共迫害狂的身份在西弗吉尼亚州的惠林手舞黑

---

\*关于这一点和其他问题，参看欧文·豪和刘易斯·科瑟(Lewis Coser) 1957年出版的生气勃勃的、大体上态度公正的美国共产党史。

名单崭露头角时，他不过是抓住并利用了——很快也代表了——一个酝酿多年，现在对右翼煽动家来说已经完全成熟了的局势。

恰好也在1950年，伯纳德·马拉默德开始发表最终被编入《魔桶》一书的短篇小说。我们看到，马拉默德的作品对犹太心灵提出了修正解释，其表达之清晰、想象之透彻，真是无出其右。无庸置言，在他的作品中看不到麦卡锡时代的任何痕迹，甚至没有任何政治的痕迹（至少在1966年出版的有瑕疵的历史小说《修配工》之前是如此）；而正是这一点使他成为最能代表五十年代的作家之一。“修正”用在马拉默德身上真是一个奇怪的字眼，因为他是犹太小说家中传统观念最深固的一个，这表现在他对犹太灾难心理无与伦比的理解，表现在其逼真的移民及其第二代的人物群象，尤其表现在其作品的气氛之中——他喜欢道德寓言和现实主义的叙事，而不喜欢现代主义技巧和叙述意识的实验。实际上，马拉默德在《魔桶》和他的最佳小说《店员》（1957）中施展了他的天才，把城市犹太人的语言和景象的精确再现与一种和霍桑、或他自己年长的犹太同时代人I·B·辛格（I·B·Singer）相似的诗一般的寓言糅合在一起。但这只是在一个狭小的想象范围中才取得成功，因为马拉默德的最佳作品都是围绕着几个他为之着迷的隐喻和情景。从《店员》中的可怜小杂货店，到《修配工》中的监狱，到《房客》（1971）中的废弃的公寓，他用帕斯卡尔（Pascal）的眼光把世界看成是一座监狱，从这里我们一个接一个被带向死亡。他书中主人公的名字就象他的作品标题一样彼此相似，他们都发源于犹太民间传统的笨伯形象：时而可笑、时而可怕地到处碰壁的反英雄——对灾难抱有奇才的普通人。当一个犹太人就意味着受难——这就是位于《店员》中心的简单道德方程式——而对苦难的唯一对策便是采取默默的禁欲主义态度，同时顽强地、即便是无望地保持体面。杂货店主莫里斯·博伯是一个大好人，虽然这并没有给他带来什么好处。

如果监狱的隐喻体现了存在主义（或类似思想）的影响，受难

和忍耐的主题则是更道地的犹太主题：这个主题是从犹太人的大屠最凄惨的历史经历中提炼出来的，这些经历在本世纪欧洲社会的毁灭中得到重复，酿成巨灾。然而表达苦难的经历，再现小店主勉强糊口的平淡而磨人的痛楚是一回事（虽然或许受到过多的限制）：这是一个能使人心碎的成就（虽然我觉得，由于注重“孤立个人”的寓言，他筛去了具有补偿作用的宗教、公共或家庭生活的欢乐）。但是给这种痛楚以高度的道德评价则完全是另一回事。马拉默德作品中有一种与其说是犹太人的，不如说是基督教的气质：强调背十字架，为他人受难和通过受难寻求解放。意大利籍的店员弗兰克·阿尔派恩问老店主，“你为什么受难，莫里斯？”他平静地回答，“我为你而受难。”位于马拉默德作品中心的是一个半宗教的救世主题，这反映在阿尔派恩终于成为一名犹太人，并且肩负起曾经毁掉他那已故雇主的潦倒铺子和同样潦倒的生活重担。

当作者构想出这些受难和解救的永恒模式时，它们与五十年代有什么关系呢？《店员》中不存在具体的历史时代感。虽然形式上故事发生在三十年代，但其历史背景是模糊不清的，就象书中纽约的环境是与世隔绝和幽灵般飘忽不定一样。但是我认为这在很大程度上向我们揭示了此书问世时的历史时期。正如鲁思·威斯(Ruth Wisse)在她的出色著作《作为现代英雄的笨伯》中指出的，笨伯人物之所以受到犹太民间传统的喜爱，是因为他表达了在受到约束的并且有时是山穷水尽的社会环境中实现精神超脱的愿望。滑稽剧把最极端的暴行描写成无害和荒唐之举，同样，往往带有喜剧色彩的笨伯能使灾难和痛苦得到宣泄，从而提供一种处世方式。威斯说，肖洛姆·阿莱赫姆(Sholom Aleichem)在改写这一民间主题时，“将自己的作品设想成对一些人的安慰，这些人既然无法摆脱悲惨的处境，还不如对此一笑置之。他作品中的犹太人是一种笨伯式的人物，软弱无力，四处碰壁，但在心理上，或如人们过去常说的，在精神上，却是失败中的胜利者。”莫里斯·塞缪尔(Maurice Samuel)也得出了相似的结论，指出肖洛姆·

阿莱赫姆“采用了犹太人在漫长的年代中发展完善的一种绝妙的技术……一种逃避和升华的技术……他们对自己的现实生活中无法控制的事件进行一种犹太法典式的巧妙解释，从而找到了变灾难为口头胜利的诀窍。”笨伯（或笨伯式的人们）甚至在铁拳的阴影中，也能取得精神或心理上的胜利。

然而这种策略可能是一种异常清静无为和躲躲闪闪的策略——正如塞缪尔所言，是十足的“异想天开”——特别是在不象俄国或波兰犹太人区控制得那么紧的环境中。甚至在那些地区，随着社会主义、犹太复国主义和希伯来启蒙运动的浪潮在人民中普遍扩散，肖洛姆·阿莱赫姆的一些同时代人也对这种民间态度和心理习惯嗤之以鼻。威斯指出，依地语文学中最著名的笨伯故事，Y·L·佩雷茨（Y·L·Peretz）的《沉默的人邦特希》“现在被普遍认为是一篇圣徒精神的速写，但实际上是一名社会主义者对默然忍受的丑恶行径的揭露；钱姆·纳克曼·比阿利克（Chaim Nachman Bialik）对臭名昭著的基什尼奥夫大屠杀的反应是对那些受害者感到愤慨，因为他们逃跑或躲藏，自欺欺人地认为上帝将为他们复仇。”不时爆发的关于纳粹占领区和死亡营中犹太人行为的论战则以一种更加可怕的规模把同样的争执和同样的痛苦延续下来。

因此，我们可以认为，伯纳德·马拉默德的作品以其独特的方式对麦卡锡和艾森豪威尔时代冷酷而充满无声恐惧的政治气氛作出了反应。这并不是说作品没有深刻的想象力，不是深深扎根于犹太精神和犹太道德传统之中的。但是这种传统有许多分支，不仅有其雅各\*的分支——敏感、狡黠、驯良、消极、在母爱中长大——而且还有其受挫的以扫的分支——多毛的猎人、“活动分子”、父亲的劫数难逃的宠儿。五十年代的犹太小说回到雅各的分支，为犹太激进主义赎罪，而这完全符合当时的社会潮流：耽于

---

\* 雅各和下文的以扫是以撒的双生子，见《圣经·创世纪》第二十五章。——译注

冥想、埋头私事、道德上严肃自爱、不问政治。

归根结底，当时的文学和政治是一个整体。没有开启那个时代的情感之门的特殊“钥匙”。如果我们转动得法，并用足力气，几乎任何东西都能奏效。但是犹太小说特别有效。五十年代的人们为家庭，赚钱和消费，以及培植自己的花园而终日忙碌。这一切都反映在当时的作品中。但是这一时期的代言人也称之为一个焦虑的时代；在它的物质发展后面回旋着一种无声的绝望感，其象征就是核弹和人们记忆犹新的死亡营，以及一种甚至在考夫曼法官之流骇人听闻的言词中都不失其真实感的对世界末日的恐惧。但是这种焦虑是高度抽象、与世隔绝的，是封闭在自身之中的：核弹唤起的是绝望而不是愤怒或反抗。犹太小说反映并助长了这种精神，因为它确实是过于雕琢——痛苦被包容在形式之中——最终是为一种它无法知晓其根源又无法改变其进程的痛苦提供一种不可靠的艺术解脱。



### 3

一种新情感的兴起，  
或五十年代是怎样瓦解的。

#### I

一个时代的情感可能是统一的，但从不千篇一律。回顾历史的观察家能分辨出主导观点和各种影响的主要线索。如果他做得过于粗略，他就易于抹杀各个历史阶段的特点，而将它们混合成一个虚假的整体。如果他对生活的复杂性和变化的活力有一定的认识——就象黑格尔在编写历史和马尔罗 (André Malraux) 在编写艺术史时所做的——他就能欣然分辨出将由次要地位进至主要地位的观点，分辨出能为下一代人传递信息的偏差，或D·H·劳伦斯所描述的“勃然萌发並缓缓突破其根基的生命新芽。”

五十年代的主要特点之一无疑是其道德主义，根据我的描述，这种道德主义表现在将具体的政治问题转换成抽象的道德问题。五十年代的道德主义者把注意力指向全人类的处境，几乎无法把高傲的目光向下转而观察社会中的个人命运。在这一背景中，诺曼·梅勒是一个特别重要的持异议者。他一度扎根于四十年代残留下来的政治文化之中，这使他的小说与众不同，但也为他增添

了某种重压。渐渐地，他象其他美国人一样，从马克思转向了弗洛伊德的领域。一如其他五十年代激进分子，他在性心理领域而不是传统的政治领域中显得最有力、最富预见性。他极擅乞灵于五十年代官方价值标准来反对生活现实。在诸如《白种黑人》等文章中，他认真对待五十年代的道德主义，但是把它的内容颠倒过来。他同样认真地对待五十年代的个人主义，但摒弃了其禁欲主义的寓意。哪里有压迫，哪里就要有解放；这不仅是梅勒而且是整个弗洛伊德（或赖希）式激进主义新路线的要旨，它极大地破坏了冷战时期的舆论统一。

“当今的时代是随大流和消沉的年代，”梅勒于1957年在《白种黑人》中写道。“一股恐惧的臭气从美国生活的每一个毛孔中冒出来，我们患了集体精神崩溃症。”五十年代的人们道貌岸然，自以为未受政治欺骗的沾染，但是他们这个时代的特征无疑是其最终的道德怯懦。人们将看到，在这个时代里，正如梅勒所言，“人们没有勇气，不敢保持自己的个性，不敢用自己的声音说话。”然而只是在完成了三部摸索、探求和引人入胜的小说之后，这位青年作家才成功地冲破阻力，发出了他自己的声音。

梅勒所强调的勇气主要并非指反对我们今天心目中的五十年代的特殊邪恶的勇气：黑名单和工会清洗、冷战、恫吓持不同政见者和囚禁涉嫌的共产党人。遭到围攻的自由派在反对这些弊端和为证明自身清白而与之同流合污二者之间来回摇摆。梅勒断言集体的反抗已经失败，“而除少数例外，我们所见到的唯一勇气是孤立的人的孤立的勇气。”梅勒自己作为一名著名的青年作家于1948年参加亨利·华莱士（Henry Wallace）和进步党的竞选运动，从而在政治上初露头角。在某种意义上说，他的三部早期作品都是政治小说。但他坚持说，到了1957年，“一个人靠当一名激进派而得意地把自己看作社会精华一员的时代已经一去不复返了。”

相反，梅勒所推崇的勇气——他的图腾是海明威（Ernest Hemingway）——是生存的勇气，是敢于而对死亡和暴行（包括

个人自身的死亡和暴行)的力量。《白种黑人》中的梅勒恰恰是他那个时代里的人。他也认为，政治良方已经失效，而仅存的解救是个人和宗教的解救。每一个时代都倾向于（正如黑格尔和柏拉图早就表明的）培植它自己的衰败原则和养育最终将推翻它的精神。通篇游荡于梅勒宣言之中的嬉皮士是五十年代存在主义沉思冥想的典型产物，他揭穿和利用了那个时代的虚伪，即那种隐藏在当时官方的虔敬表象之下的对荣誉和个人社会作用的极端玩世不恭的态度：五十年代对组织唯命是从的人就象招摇撞骗靠基金会过活的知识分子一样，深知过去的梦幻和理想已不复存在，一切都是一场游戏，正如梅勒的嬉皮士从海明威处得知，“在一个邪恶的世界中，除非一个人能保持勇气，否则就没有爱情，没有怜悯，没有仁慈，没有正义……因此，无论是什么，只要能使他感觉良好，就是‘善’。”

在《白种黑人》中，梅勒援引五十年代的神话和价值观，仅仅是为了破坏它们的基础。五十年代用孤立的人，即充满竞争性的资本主义的基本单元，代替了激进派关于一个正义社会中的集体主义的人的理想，而梅勒则为一个寻求超越善恶界限的经验的尼采式冒险人物大吹大擂。五十年代用宗教代替了马克思主义，而梅勒则发现了超然于市郊宗教虔诚和上教堂做礼拜之上的“美国存在主义者。”五十年代就遥远地区的专制主义而大发宏论，而梅勒则看到了国内正在蔓延的专制主义；“一种随波逐流带来的缓慢的死亡，”他说，“使一切创造和叛逆的本能遭到窒息。”梅勒的精神变态英雄犹如一颗炸弹在五十年代平淡无奇的表层下爆炸，这颗炸弹产生于其一切被压抑的暴力和叛逆性，充满着对个人独立与体面、家庭、成熟和竞争成功所无法满足的极端经验的向往。五十年代还信仰爱情（如果我们能相信其流行戏剧、歌曲和书籍的话），而在此处，梅勒也使用了那个时代的价值来为他自己的目的服务。“说到底，”他说，“精神变态者的戏剧性在于他寻求爱情。这种爱情不是寻找一名配偶，而是寻找一次比一次更加富有启示的

性快感……但是在这一寻求过程中，精神变态者成为造就其品格的社会的极端矛盾的化身。……”归根结底，梅勒的目的是探究这些矛盾——和他自身的矛盾——而不是提倡暴力。新情感的主要著作都是对五十年代或暗或明的批判。这些书写于那个时期，但充满了一种在我们的文化生活中自现代主义萌发以来没有前例的孤立感。

诸如《白种黑人》之类的尖锐的反叛著作在五十年代后期出现不可避免地使我们勾勒的形势图复杂化了，并使我们更难于把整个时代视为一个整体。实际上，任何时代的情感无疑都是多元化的，支派繁多并相互矛盾。正如我已指出的，我们事后所称的变化往往是一股支流出人意料地上涨，不知不觉地变成了主流，从而改变整个气氛。我们现在能够看到，五十年代初期正在发生这样的变化，而梅勒和保罗·古德曼（在《荒诞的成长》中）具有预见性地指出，垮掉的一代和嬉皮士现象以及犯罪和青年反常行为的瘟疫是整个制度中的裂缝，是一种连他们自己也只是模糊地预见到的新精神的先导。虽然这一阶段的异议严格地局限于理论范围，但五十年代后期出版了一批书籍，包括创作和分析性的作品，都强烈敌视当时的主导精神。其中的一部分成为六十年代的经典著作，这使作者们自己备感惊讶，因为这些人是在风头转向时却往往写不出质量相近的著作。无论这对异化在精神生活中的作用能揭示些什么，一个引人注意的事实是，六十年代的文化革命是理论先于实践的惊人事例之一。六十年代思想的直接基础存在于五十年代后期离经叛道的著作之中。我想探讨的，正是这种批判和理论的酝酿过程及其与后来的艺术和社会发展之间的关系。

## II

无论异化在培养独创精神上有什么价值，任何思想或想象都不会完全发生在真空中。五十年代后期，文化领域中冷战舆论的

衰落与冷战本身的逐步结束是同时发生的。美国麦卡锡主义的高峰与朝鲜战争和苏联斯大林主义最后的精神失常阶段恰好重合。但是斯大林于1953年死去，战争于1954年结束，同年十二月，麦卡锡受到其参议院同僚们的谴责。艾森豪威尔这位将军出身的总统一再表示他希望作为一名和平人士而载入史册。他在一系列最高级会议中的第一次会议上与斯大林的接班人的会晤，这些会议标志着为实现军事和政治缓和而小心翼翼地迈出的最初几步。当俄国人于1957年发射了他们的第一颗人造卫星时，我们的强烈竞争精神找到了一个新的和平的渠道。华盛顿猛然认识到一场教育“危机”，不久后，用于外语突击计划的“国防”经费无意之间为各大学的比较文学系提供了资金。正如威廉·勒克坦伯克（William Leuchtenburg）写的，“为联邦政府资助教育而大声疾呼的整整一代自由派未能完成的事业，冷战几乎一夜之间就完成了。”

政治领域中还出现了其他的征兆，例如，最高法院于1954年作出了裁决，反对种族隔离的学校制度。但是直到1957年，最高法院中的自由派才取得了对其他争端，特别是民权问题的微弱多数；在麦卡锡时期，由于“司法克制”，这些权利被危险地削弱了。在亚拉巴马州蒙哥马利城，一位名叫马丁·路德·金（Martin Luther King）的年轻牧师组织了一次抵制公共汽车的运动，不仅把反种族隔离的挑战扩展到教育领域之外，而且首次采取直接行动的战术，这种战术将在六十年代政治中起重大作用。

然而，这一切仅仅是征兆，而其中的一部分直到十五年后才得以实现。严峻的政治现实继续阻挠重大争端受到审理或获得一个有声望的支持者。约翰·肯尼迪1960年以“现实主义”的身份竞选总统，但是这并未阻止他大谈并不存在的“导弹差距，”或保证建立一种较为“灵活的”军事态势，这种态势从核威慑转向战术性策略，从而最终将把我们拖入美国历史上最长的一次战争。肯尼迪在与尼克松的电视辩论中，对当时尚未实行共产主义的卡斯特的古巴采取了一条格外强硬的路线。这两人除了对中国近海

的两个岛屿各持己见以外，几乎没有什么分歧。一如过去的许多次美国选举，这次竞选变成了一场形象之间的竞争，最后，尼克松由于其优柔寡断的性格和诡计多端、恶棍般的外表而败下阵来。至于那些争端，《纽约时报》(1960年10月16日)评论说，这场竞争“越来越集中于一个问题上……哪一位候选人能在冷战时期最出色地领导全国？”(在这一点上，这次竞选与罗斯福于1932年进行的那场比国王还要富于保皇色彩的表演相似，竞选人攻击胡佛未能保持预算平衡，但同时又显示了一种新的活力与忧虑。)

可是到了1960年，美国舆论界越来越多的人不再承认冷战所依据的种种假定。在一般公众中这一变化的规模究竟有多大是难以测定的，因为政客们并没有提供什么直接的选择，而且十多年的宣传压制了所有不同政见。但是肯尼迪的险胜表明，“使美国降级”(如尼克松所言)不再象以往一样必然使一个总统候选人陷于失败。在知识分子中可以更加清楚地找到正在萌发的新的批判观点，而他们在五十年代初期基本上屈从于其同胞的亲美、反共和排斥政治的态度。

这一骚动在纽约知识分子中格外明显。在这些人中，反斯大林主义曾盛极一时而发展成为反激进主义、非政治化和一种平淡的多元论，有时甚至发展成为艺术而艺术。然而纽约知识分子甚至在转向反动时所保留的马克思主义也比大部分美国人一生中接触的马克思主义还要多一些。作为艺术自主权的捍卫者和对马克思主义文艺评论的批评者，没有人比莱昂内尔·特里林更善于雄辩，但是一如埃德蒙·威尔逊，他在根本上始终是一名历史主义批评家(新批评学派一度企图取消这一学派)；有时他似乎体现了一种较为微妙的、经过修正的马克思主义——一种从上自伯克(Edmund Burke)和柯尔律治(Samuel T·Coleridge)，下至罗斯金(John Ruskin)和阿诺德(John Addington Symonds)的美国文化批评传统中汲取养料的马克思主义，而这一传统就其本身特点而言是一种根深蒂固的历史主义传统。

这种古怪的个人综合以这样或那样的形式成为许多纽约知识分子的特点：他们的作品保持一种政治倾向，并且往往使用一种激烈的言词，甚至在逃离政治时也是如此，而且他们天然倾向于从政治角度看待文学艺术。但是他们往往被自己与斯大林主义的长期斗争拴住手脚，所以他们尽管热衷于一般观点，却不能接受任何系统理论，而只能通过对才华的崇拜（正如欧文·豪所示）或一种隐藏的倾向性来表达自己的，这种倾向性揭穿了他们自称客观的谎言。五十年代典型的自行其是者 C·赖特·米尔斯（C·Wright Mills）对那些宣布意识形态终结的人发表了如下的评论：

意识形态终结学派的实践者们当然在报道的伪装之下，或通过学术闲话和选择自己所论述的概念而将一般观点偷运进来。归根结底，意识形态终结的基础是对用任何可以辨认的形式真正献身于社会主义感到幻灭。那才是对这些作家来说唯一真正结束的“意识形态。”可是他们认为，由于它结束了，一切意识形态就都结束了。他们只谈论那个意识形态；但是他们闭口不谈自己的意识形态的种种设想。

正如米尔斯所指出的，并且正如他本人的著作所表明的，首先与五十年代舆论决裂的，不是那些一度深深卷入斯大林主义的人，而是那些在三十年代还过于年轻的人，或一贯保持孤立的激进主义立场的人，例如古德曼和哈罗德·罗森堡，或那些为五十年代本身的精神贫乏所驱逼而采取新的立场的人，例如梅勒和米尔斯。具有典型意义的是，这些人在四十年代为《政治》撰稿，在五十年代为《异议》、有时也为《党人评论》撰稿，但即使在这些小圈子中也始终处于孤立。他们的根源和信仰较为独特，不是追溯到斯大林主义或甚至古典马克思主义，而是追溯到无政府主义或托洛茨基主义，追溯到赖希（Wilhelm Reich）或韦伯（Max

Weber)、赫尔岑 (Alexander Herzen) 或克鲁泡特金 (Peter Kropotkin)。这些典范使他们成为哲学家和 (往往是) 自由意志论者, 但唯有五十年代的世界才使他们成为预言家和重要的社会批评家。

### III

我能清晰地回忆起五十年代后期 C·赖特·米尔斯的著作对当时还是大学生的我们所产生的影响。他似乎是美国社会科学界的灰而又灰的一群人中唯一的勇士。我本来对社会科学兴趣不大, 但米尔斯于 1958 年出版的论战小册子《第三次世界大战的起因》完美地描述了当时的反理性气氛: 冷战、杜勒斯的武力威慑和“大规模报复”政策、以及对核毁灭的兴致勃勃的准备工作。当米尔斯 (如同萨特) 进而支持卡斯特罗古巴的事业, 而反对美国对古巴日益敌对的政策时, 我们为他大声叫好。(尚未成为列宁主义信徒的卡斯特罗是我们崇拜的另一个偶像: 一个彻底的嬉皮士革命者)。我知道哥伦比亚大学比我年长的人认为米尔斯浅薄而不健全, 是一个易犯简单化错误的危险人物——我自己一度受过反意识形态的教育, 从而养成了一种信念, 即世界过于模棱两可和错综复杂, 不能用任何包罗万象的理论加以解释, 因此, 我部分地同意他们的疑虑。后来, 在他死后, 当他的散文集于 1963 年出版时, 有一位评论者就能洋洋自得地断言, 可怜的米尔斯在晚年满怀好意地从一名第一流的评论家沦落为一个粗鲁的论战者。

虽然米尔斯的著作在以后的十年中被广泛传授, 但这一评价不知怎地竟然成为定论。他已不在人世, 无法发展自己的立场观点并与他所培植的新文化保持联系 (而保罗·古德曼和赫伯特·马库塞则能做到这一点)。但是我们只要粗粗读一下《文化与政治》(1959) 这样一篇后期发表的文章, 就能了解到这种关于米尔斯生涯的公式化观点是有缺陷的。该文丝毫不表明一名优秀的社会学



家已经沦为糟糕的社论作者，相反，它以敏锐的概括大大弥补了实际资料的不足。从其生涯之初起，米尔斯就不是一个沉溺于术语之中的数据统计者，而是一名研究社会变化和社会权力分布的小说家式的观察家，是一名既当公民、又承担义务、也作出各种判断的观察家。他在《白领》（1951）一书的末尾对“新中产阶级”人物轻视政治的态度作了不安的分析（他们不是“激进分子，不是自由派，不是保守派，不是反动分子；他们是不活动分子；他们置身事外，洗手不干了”）。在关于知识分子的一章《智能有限公司》中，他表明越来越多受过教育的人是怎样变成技术人员和公司雇员的。“他们无法正视政治，除非把它当作新闻和消遣，”而“剩下的自由知识分子则日益退却……他们缺乏意志力。”

他继而攻击“对异化的崇拜”（即文学界所珍视的绝望感）和“对客观性的迷信”（即社会科学界技术至上的姿态）。他说，前者的焦虑不过是把政治失败合理化，“用一种时髦的方式来应付惨败；”而后者则用“狭隘的眼界”不加批判地看待一切，持这种态度的人“认为大的体制以及他在这个体制中所从事活动的政治意义是早就规定好了的。”米尔斯本人则是六十年代从事政治鼓吹的知识分子的原型，他自觉地意识到自己职业的社会作用，并对知识分子的道德和政治责任保持着一种根深蒂固的老派观念（这种观念忠于真理，而不是简单地忠于事业，\*因而有别于老左派）。

在《文化与政治》中，米尔斯论述了其早期著作的主题之一：自由主义和社会主义这两个主要的社会模式已日益无法解释最近几十年在美国（或苏联）社会中发生的变化。他说，这两个模式都以某种程度的公民理性为前提——无论我们称它为政治觉悟、阶级觉悟、或经济上的个人利益都一样——这种理性能把社会置于人民意志的控制之下。但是在这两个大国中，由于过度发展，公司、国家或军事权力膨胀，官僚机构扩大以及闻所未闻的操纵舆论的手段激增，民主已不复存在。

在《白领》一书中，米尔斯兴致勃勃地分析了我們如何偏离

古典形式，偏离小范围的竞争性个人主义和传统的无产阶级；他的目的是给十九世纪加上现代的内容。但是米尔斯的后期著作蒙上了在制度合理化的过程中日益增长的非理性的阴影：某种东西已经失去控制，使得分析和计划全都无济于事，并毁灭了选择的可能性。他担心，“自由和理智的概念已成为空话；不能想当然地认为更多的理性会带来更多的自由。”米尔斯所抨击的主要目标是为打第三次世界大战而进行的高度理性化的（又是极其愚蠢的）准备工作；两个超级大国的政治和社会制度的日趋靠拢；以及极少数权贵人物对两国的统治（这些人已使民主名存实亡）。

马库塞将于六十年代进一步发展米尔斯的最后一个论点，不过他并不把米尔斯的更富自由意志论色彩的观点当作自己的出发点。马库塞或许受到自己在极权主义德国的生活经历的支配，往往描述被夹在卡夫卡式的老虎钳中的个人，在这种处境中，表面上的自由每增加一分，实际上意味着螺丝又拧紧了一圈。米尔斯与保罗·古德曼一样，基本上是一个美国式的乐观主义者。（直到许多年之后，马库塞才承认青年人中存在一种“新精神，”而米尔斯和古德曼早在1960年就写到这一点了。）米尔斯自认为是一个“激进的人文主义者，”确信人能创造自己的历史；他甚至自相矛盾地认为少数权贵的崛起证明“人类有意识地创造历史的机会如今已史无前例地摆在我们眼前。”

米尔斯在《文化与政治》中写下这些话后不到一年，他看到了一个新左派在许多国家中觉醒的最初迹象，因而勇气大增。1960年，发生了遍及全球的学生骚乱，动摇了土耳其、日本和南朝鲜反共政府的多次暴乱；英国奥尔德马斯顿的反核武器游行；美国非暴力反抗运动的开始（这些运动尚未与遍及全球的学生政治运动融为一体），这包括从南部的午餐柜台静坐抗议到旧金山抗议众议院非美行动委员会的大规模静坐示威（其间被捕者超过600人）。

米尔斯那一年写给美国《新左派评论》一封著名的信，在信中对这些形势发展表示欢迎，并且批判了新左派中的那些依靠工

人阶级、视之为变革原动力的人的观点。他说“这样一种劳工理论是维多利亚时代的马克思主义的遗产，现在已完全不现实了。”相反，他称“青年知识分子”为新社会的先驱。

不久，米尔斯的敌手——意识形态终结的代言人——将利用另一类知识分子，技术知识分子作为他们自己的那种社会变革的原动力——“电子技术的”而非人文主义的、贵族化的而非大众参与的变革。1961年，华盛顿将被置于专家和神童的统治之下，从此之后，专搞技术的知识分子便被奉若神明（早在十年之前，他们的不祥出现就引起了米尔斯的注意）。这些神童们固守其意识形态的偏见，甚至对情报资料都不屑一顾。他们将完成满嘴冷战言词的艾森豪威尔和杜勒斯的未竟之业：为从共产主义手中拯救世界而把我们拖入战争。这两类知识分子在六十年代进行的交锋将揭示一个处在历史交叉路口的美国，这个美国被两种社会理想的激烈冲突撒得四分五裂。

## IV

六十年代技术官僚力量的崛起将助长学院派知识分子、新左派和对抗文化中的不同政见，直到这种不同政见撞碎在自身挫折的岩石上——它无法影响政策，无法选举候选人，甚至无法在失败和不利形势面前保持自身的完整。五十年代后期新情感的理论设想则没有此类问题。由于不可能实现客观改革，这种设想便成为乌托邦式的冒险行动，充满了开明异化的好心，巧妙而尖刻地批判了五十年代的情绪，并且对诺曼·O·布朗所谓的“人的本性和命运”进行了纵横驰骋的大胆想象。

回想起来，我们能看到——除了那个时代的有着邪恶特征的镇压性政治以外——与二十年代现代派情感的颓废的、充满学究气的最后阶段相比，五十年代并不是一个具有明显特征的文化时期。我们在五十年代持不同政见的空想理论家身上所见到的那种

批判和臆测的多变混合完全不符合当时的谨慎而有教养的气氛。1957年，诺曼·波多雷茨在评论其同时代人时，认为“有理由视青年一代为有名无实的一代人，尽管他们表面上掌握自己，尽管他们能迅速地在社会中占据一席，尽管他们老练、‘成熟’，实际上他们什么也不知道，什么也不支持，什么也不信抑。”他还认为这种虚假的、主观促成的成熟，这种早熟的成年，是当时文学的典型缺陷。“这种文学代表了一种得来全不费工夫的成熟，它几乎完全与经验脱节，实际上表达了对经验的恐惧。”

波多雷茨论“青年一代”的文章敏锐地揭示了当时的思想风格，这种思想风格与已经开始瓦解它的较为批判性的、更富于启示的骚动大不相同。“这些青年人所遇到的每一件事似乎还没来得及找到机会产生影响，就被挤干了‘含意’；每一件事必须在失去控制之前加以理解。”这有助于说明何以在一个批判精神毕竟甚微的时期，文艺批评（就是说，释义和文化教条）竟有着巨大威望。它还有助于说明文学界的一个最大的矛盾现象：一方面把现代派文学奉若神明（即在学术上把它正统化），另一方面又在战术上放弃现代主义的激进的、实验性的锋刃，而回到四平八稳的、具有平滑表面和细微诗情的文学中去。波多雷茨的文章以一种谨慎的预言结束；他说，他的同代人在心灵深处已变得不安，“他们已开始感到被骗走了青春……既然这一代人能凭主观意志而从幼年直接进入成年，他们仍须经历青少年时代——因为一个人决不能跳过青少年时代，而只能将它推迟。”归根结底，变革的动力肯定并不来自五十年代精明世故的青年知识分子；但是就其对整个文化的认识而言，这段评论将证明是有预见性的。

里查德·蔡斯那本几乎已被人忘却的书《民主展望》（1958）以心平气和的方式，对当时的主导精神进行了毁灭性的批判。蔡斯是五十年代唯一充分认识到那个时期的“过渡”性质的作家。他清楚地看到，善于思考的人不会长期躲藏于家庭或物质琐事中，因为历史舞台上的活剧还将继续下去，并最终将以激烈的、令人不

安的方式影响个人生活。蔡斯的攻击与他在题目中所唤起的惠特曼的精神相符合，既不全是政治性的又不局限于文化范围之内，而是二者丰富的、即便有时又自相矛盾的混合。蔡斯看到五十年代的两个最自信的假设——政治中意识形态的终结和艺术中先锋派的死亡——之间的一致性，并对两者都进行了彻底的批判。“我们为什么要认为意识形态已经‘老化’？”他问道，“它是思想的天然而永恒的武器之一。每当思想不仅对‘生活的艺术’而且对正在历史中演变的社会现实进行探讨时，它就获得新生。我对社会现实或历史是否已经消失表示怀疑……”同样，在文化领域中：“如今人们习惯于宣布先锋派已经死亡。但事实似乎是，在现代条件下，先锋派是一个永久的运动。”\*

尽管存在蔡斯所谓的四十年代和五十年代的“文学学究气”，但他依然看到，对新形式和新的意识方式进行实验的强烈欲望不会仅仅由于有人要它消失就消失。然而，他更感兴趣的是先锋派的论战精神及其与现存社会形式的批判的、乃至敌对的关系。在一个政治希望甚微的时期，蔡斯力图利用卓有威望但已失去锋芒的现代主义精神，并使之政治化。如果他的同时代人从政治退缩到艺术中去，蔡斯则要他们对艺术与社会的关系采取一种更不妥协；更不随波逐流的观点；他要从文化角度重新解释激进主义而使之复活。如果不存在坚持真理或致力变革的党团，至少会出现批判精神的复活。

可惜蔡斯的书未能击中目标。由于他采用了彬彬有理和缺乏说服力的对话形式，包括许多无关紧要的逗笑，来传递他的信息，他削弱了论述的威力，并向他煞费苦心加以批判的那种温文尔雅的精神作出了过多的让步。蔡斯的书还以另一种方式磨钝了自己的锋芒：由于如此强调文化领域，蔡斯证实了政治希望已不复存在，并过多地让步于五十年代唯美主义和这样一种观点：与危

---

\*这段话引自蔡斯的文章《先锋派的命运》。

机四伏的三十年代不同，我们的政治和经济制度是一个伟大的成功（“尽管这最终可能证明是幻想”）。但是蔡斯和惠特曼一样自相矛盾，他在对意识形态的讨论结尾处，列举了潜伏在繁荣外表下的社会弊病的根源。这是全书最动人、也是最富有预见性的一节：

家庭生活的新富裕究竟有什么价值，如果我们在获得这种富裕的同时，放弃了对国家物质发展的控制？我们现在应当扪心自问，在这样一个美国究竟是否可能过一种丰富而人道的生活？在这个国家里，永久性战争经济聚集了浮华而粗鄙的财富，贫民区里罪恶丛生，剥夺人性的低级公寓小镇猖獗蔓延，种族仇恨日益加深，自然资源遭到肆无忌惮的开发和浪费，压力集团、逃避责任的行政机构和得过且过的国会控制了政府，学校被庸俗化以至毁灭，更可怕的是，“核装置”频频闪光，向四面喷洒放射性尘埃。这里有的是敌人。这里就是意识形态的温床。

所有这些论点今天看来都是不言自明的，但在五十年代探讨它们是需要勇气和洞察力的，因为当时的风气就是随波逐流，而战斗姿态则似乎令人难堪和不合时宜。蔡斯揭穿了这样的谎言：所有的问题都在解决，不再有敌人可斗，也没有足以引起激烈反应的邪恶。其他自封的激进派仅仅充满留恋之情地向往三十年代，就好象他们从斯大林主义的崩溃中得不出任何教训似的；蔡斯则把注意力转向此时此地，正如他本人所言，“朦胧地想象未来，而不去设法重温旧梦。”“无论如何，难道我们不该希望，在下一个十年中，思维敏捷的人将会有一次充满着震惊和激动的伟大经历，这种震惊和激动的根源，乃是我们突然问到这样一个问题：当我们在演出自己的斗室小戏时，历史的大舞台上正在发生些什么？”（两年以后，保罗·古德曼说得更好：“一个人有这样一种持久的信念，即如果各行各业中有一万人勇敢地站出来直抒己见，并坚持下去，

我们就将夺回自己的国家。”

如果里查德·蔡斯预示了六十年代激进主义即将采取的文化形式（这种形式以人类环境和自然环境的性质为重，而不强调政治经济），那么哈罗德·罗森堡五十年代的著作同样也是建立在对文化和政治相互作用的认识之上的。他作于1959年的散文集《新一代的传统》既为先锋派辩护（特别是绘画方面的先锋派，因为绘画在传统主义的五十年代是城市中唯一的冒险行当），又对知识分子，特别是对那些捶胸顿足地表示忏悔的前自由派人士莱斯利·菲德勒之流的政治混乱状态进行了巧妙而又无情的攻击。在纽约知识分子中罗森堡和他的朋友古德曼或许可以说是最机敏、学识和才华最广博、最独立和激进主义立场最坚定的两位。但是他也象某些其他人一样，一旦获得较为广泛的承认之后，其著作的趣味（尽管不是才华）就下降了。在六十年代当了《纽约人》的艺术评论家之后，他几乎停止写作有关文学和政治的文章；抽象的表现主义的衰落则使他陷入孤立而变得性情暴躁，成了永久的局外人，甚至在他继续发挥巨大影响的艺术界也不例外。

到了1960年，甚至莱斯利·菲德勒也成了文化变革的一名小小的先驱。他并未放弃其麦卡锡时代恶毒的反共立场，但停止了政论写作，而将其弗洛伊德的准星瞄向美国文学史。当时，在这个领域中，温文尔雅的标准在很大程度上仍占统治地位，甚至D·H·劳伦斯的开拓性评论，更不用说弗洛伊德的心理學，还没有被人们理解和吸收。一如马库塞、布朗和赖希，菲德勒心目中的弗洛伊德是性实现的早期预言家，而不是提倡禁欲主义自我克制的年迈哲学家。（昆廷·安德森〈Quentin Anderson〉对《美国小说中的爱情与死亡》一书的评论题为《全是不满，没有文明》。）菲德勒在很大程度上采用了他在进行政治迫害时惯用的指名道姓的方式，把美国小说家一一召唤到性启蒙和生殖力成熟的标准面前接受审查（当然几乎所有的人都被发现不合格，可怜而愚昧的人们！）。批评家往往不幸地力图表明自己比其研究对象更加高

明——要想不比两世纪前从事写作的人懂得更多倒也很难——但是菲德勒是第一个力图证明自己更富有男子气概的批评家。菲德勒把松散的情节梗概、浮浅的一般原则、似是而非的历史事实、细节上的谬误和恶毒的人身攻击揉合在一起，到头来对自己讨论的每一部小说都无所评论，就好象是有意对竭力多加评论的新批评学派的解释者反其道而行之似的。但是菲德勒确实帮助打破了这些闭目塞听的评注家对美国文学的统治，并将劳伦斯的心理批评介绍到学院批评中来。如果说米尔斯实践了辩护社会学，那末菲德勒则创立了他自己的辩护文艺批评的风格，虽然它在更大程度上始终只是一种风格，而没有形成一套可行的观点。不管怎么说，他的书预示了六十年代文学批评中的一些变化，那时，客观的姿态和对内部结构和意象的迷恋将让位于某种较为狂放、较为个性化、较为强烈和启示录式的东西——一次在文化的各个角落都产生回响的突破。

菲德勒的书本身是否做出了更大的文化贡献是值得怀疑的。几年后，菲德勒在他的文章《新的变种》中第一个揭示了六十年代的新情感，特别是青年人对两性关系中自我本质的变动不居的探索。但是《爱情与死亡》的性伦理基本上是保守的，与马库塞、布朗甚至特里林已经完成的理论著作相比，《爱情与死亡》中的弗洛伊德主义是温顺的。那时，此书坚持对性的问题直言不讳，也坚持激情的肉体现实，这似乎是为从五十年代维多利亚式的文学假正经中解放出来而进行的又一次出击；由于这种解放，《查特利夫人的情人》和亨利·米勒(Henry Miller)的两部《热带》小说在被禁多年后终于得以出版。然而，现在回顾起来，菲德勒对生殖力成熟的深深着迷——他那双惩治异端的文化政治委员的眼睛紧盯着每一丝反映青少年幼稚思想成同性恋倾向的迹象——似乎与五十年代自封的清醒和成熟而不是与六十年代多样化的性变态——嬉戏的实验主义——有着更加紧密的联系。菲德勒在文学上对哥特式和非理性内容的偏爱并未发展成为任何有献的社会理



论，来替代他一度发觉受到如此污染的社会主义。（后来，在《新的变种》发表之后很久，菲德勒对青年文化的全面支持似乎说明，他正不顾一切地企图寻找一种具有超凡魅力的角色，成为一名青年的宗师，但实际上却没有带来任何启示。）

## V

新情感的重要理论著作是一种比菲德勒当时所愿意接受的更加激进的弗洛伊德主义的产物。弗洛伊德坚持认为所有的文明都建立在压制的基础上，但是四十年代和五十年代美国社会中的压制程度远远超过公共福利的需要。弗洛伊德曾对后期维多利亚时代的人作过相似的评论，但是，正如赫伯特·马库塞所乐于指出的，先进的工业社会已经使我们的循规蹈矩的前辈们所梦想不到的操纵控制法日趋完善——马库塞称之为“剩余压制”。马库塞最爱举的例子是大众传播工具，特别是电子工具，它曾被纳粹分子发展成为一种独一无二的宣传和极权统治的工具，而且（据马库塞所言）甚至在民主国家中也成为一种保持统一的精巧武器，从而使我们的形式上的自由和代议机构成为一个空壳。

我们无须同意这种分析，但也可以承认：五十年代的美国算不上一个完全开放的社会。清教主义统治着艺术、家庭关系和社会关系，同时，威胁和恫吓笼罩着公共生活、工商界和专业界。当了三十年电影导演、工会干部或大学教授的人突然从他们的工作岗位上消失得无影无踪，被剥夺了一切政治权利，这对其他人无疑是一个严重警告；那些地位不那么高的人更是悄然无声地遭到了毁灭。在马库塞的最佳著作《爱神与文明》（1955）中可以看到这种环境对学术生活的压力，此书试图综合马克思和弗洛伊德的学说，但是根本没有提及“马克思”这个富有魔力的字眼。马库塞这种自我强加的书报检查究竟在多大程度上归因于这位避难者的偏执狂，或归因于他的谨慎考虑，还是由于他想打动长期受反激

进主义教育的读者们，那就很难说了。

这就值得问问我们自己，马库塞所写的那本书和保罗·古德曼以及诺曼·O·布朗的著作中的弗洛伊德激进主义为什么偏偏在那个时候，在一个对任何激进主义都如此冷漠的时期开花结果，它又为什么对六十年代的学术生活产生如此戏剧性的影响。六十年代文化生活最显著的特征是政治上的好斗与文化上的狂放不羁之间、三十年代与二十年代之间的结合，而这种结合毕竟是与马克思和弗洛伊德在理论上的种种早期的联合完全一致的。这并不是说马库塞应对反抗文化负责，就象不能说米尔斯创立了新左派或古德曼煽动了学潮一样。（古德曼后来遇到了一些年轻人，他们装腔作势地大谈他的观点，但似乎从未读过一本书，并且竟然向他大谈这些观点，这使他感到既好笑又震惊。）当时所发生的事实绝不是学术时髦或靡菲斯特式\*的影响。我们的社会由于自身根深蒂固的原因而发生变化；社会以其庞大而笨拙的方式对恶劣的境况作出反映，而正是这种境况首先激起了某些知识分子的批判抗议和乌托邦式的遐想。正如奥登评论叶芝时所言，“疯狂的爱尔兰对他的伤害使他愤然作诗。”

我们可以断言，没有几个年轻人是因为读了《爱神与文明》或《荒诞的成长》而在六十年代变成激进派、嬉皮士或颓废派的。同样，瓦茨、底特律和纽瓦克的暴乱者的不满也不是从勒鲁瓦·琼斯(LeRoi Jones)、斯托克利·卡迈克尔(Stokely Carmichael)、或甚至马丁·路德·金那里学来的。一如白人中产阶级的子女，他们是在实行其自身生活的逻辑，虽然有时需要意识形态的语言使他们确信自己的不满是至关重要的。六十年代的动荡震撼了无数社会偏远角落中的组织机构，这场动荡发源于社会本身的内核，发源于五十年代被忽视但再也不能凭主观愿望加以消除的那些问题，而米尔斯、蔡斯、古德曼和马库塞等人——更不必说类似万斯·

---

\* 中世纪鬼神学中七个主要魔鬼之一。也见于哥德的《浮士德》中。

帕卡德(Vance Packard)和威廉·怀特(William Whyte)的社会学普及者——早已在很大程度上加以识别的正是同样的问题。

使这种思想和实践的平行关系变得复杂化的是，六十年代如此众多的不满现状者并非为贫困所迫，相反，他们是富裕和教育的产物。他们的前辈——五十年代的青年一代——为了取胜而拼力比赛，可是他们却在向比赛规则挑战，或干脆拒绝比赛。五十年代的知识分子集中在几个城市和几所大学里，他们是一批高度自觉的社会精华，鄙视大众社会和粗俗的二流文化。但是米尔斯曾经认定是变革动力的“青年知识分子”却是一群散布在成千个学院和社区、乡村和城市中的乌合之众；他们的文化对音乐、电影和毒品的崇拜超过了书籍，不过他们也采纳了一些书，因为这些书为他们的不满提供合理依据和结构，并且帮助他们明确表达一套新的价值观念。反过来，这些作家中的一部分人也接受了他们，并且由于他们自己的那些在五十年代被认为无法发表的观点现在居然一下子得到群众响应而明显地感到吃惊。

我想专门评论一下马库塞、古德曼和布朗这三名理论家，因为他们的著作对六十年代的新文化产生了最大的影响。他们的著作对艾森豪威尔时代的社会和道德僵局作出了深刻的反应，并且超出批判的范围而对社会秩序及其可能性提出了一种新的见解。任何时代的僵局都反映在对它的批判的僵局中。与五十年代美国社会的弊病相呼应的，是马克思主义批判的衰落，这种批判已经沦为一种由脆弱的口号和僵死的历史接榫所组成的形而上学体系，而所有这一切都无法掩盖两代人的道德和政治妥协。对老左派来说，社会是一架由某种部件组成的机器，朝着一个可以预料的方向运行。对现在崇信伯克、托克维依(Alexis de Tocqueville)或韦伯的前左派来说，社会是一个脆弱的有机体，损伤其局部就会造成毁坏整体的严重危机。这两种观点都具有独特的宿命论性质，对在社会中确实可能做到的一切无动于衷。前者的马克思主义是“经济的”和“科学的”；它寻找历史中的“铁的规律”，并且——不同于马克思

的马克思主义——几乎不给个人的作用或他对此时此地幸福的要求留下余地。另一方面，后者的反马克思主义只注重个人，但是认为他的命运是黯淡而悲惨的，禁锢在必然之中而毫无改变的可能。（在两种情况下，社会科学与政治哲学都渐渐地演变成宗教派别。）

在这一时期出现的弗洛伊德也不是五十年代的弗洛伊德，后者对人性和压制的必要性的悲观观点为一种新的社会寂静教和新的原罪观念提供了基础。它也不是自由主义的修正主义，这种理论背离了弗洛伊德关于人的本能的理论，倾向于降低性的重要性，并且倾向于从成功地“适应”社会要求中寻找幸福。

新的弗洛伊德激进主义强调社会的压制特性，但是摒弃了后期弗洛伊德的悲剧式的和禁欲主义的信念：这些压制是永远无法逾越的，“必然境界”绝不可能让位于“自由境界”。对马库塞来说，弗洛伊德死后最重要的变化是技术的巨大发展，这种发展尽管有可能导致更广泛的操纵和控制，但也指向了更大的自由。取得这一自由的手段是减少人的劳动，从而创造一个更多地建立于休息和享乐之上的社会。在这里，马库塞显得自相矛盾，虽然他批判五十年代先进工业社会的结构和重点，但是他大体上接受了这个社会的技术乐观主义，及其对日益增长的富裕繁荣的经济的信仰。说真的，他甚至登上了新的高峰：

一旦自动化成为物质生产的唯一形式，它就将使整个社会发生革命。人类劳动的彻底物化将切断把个人缚在机器上的锁链——即他自己的劳动用来奴役他本身的装置——从而粉碎这种物化了的的形式。必然王国中的完全自动化将扩大空闲的时间，使人类得于此确立自己的个人存在和社会存在。这将是通向一种新文明的历史跃进。[《一度空间的人》]

这一段话在很大程度上能够成为一个反映马库塞式辩证法的优点和局限的例证。其论述的风格与正统马克思主义相似——马

库塞所依赖的实际上是马克思《概要》中的一段话——它表明虽然情况似乎越来越糟，但实际上是越来越好，因为情况正在辩证地向其反面转化，而这种转化将使整个局面根本改观。在同书的其他地方，马库塞坚持说，虽然情况似乎越来越好（更多的自由和闲暇，更高的生活水平），但是通过他所谓的“压制性的反升华，”它们实际上是越来越糟，换言之，面包和马戏的小恩小惠转移了人民大众的注意力，使他们心安理得、安分守己。

这两种论点都表明，常识是一口陷阱，事物的表面与实质大不相同，而社会与其外表也从不完全一样。这一方针使得马库塞能够揭露某些新的社会潮流和“民主”制度的矛盾本质。它使他能够发展一种自由观，这种自由观在某种意义上比马修·阿诺德所描述的“为所欲为”的自由主义自由观要深刻。它还使他能够用一种乌托邦的方式去思想，想象如何超越社会的现有条件。但它也使他对经验现实，包括大部分人所表达的需要和愿望表示一种高傲的、德国式的轻蔑。“归根到底，”马库塞说，“什么是真正的需要和什么是虚假的需要的问题必须由每一个人自己来回答，但这只是归根到底；即是说，只有在他们能自由地作出自己的回答并且已经这样做的时候。”（着重号系我所加。）鉴于根据他的定义，我们社会中的个人是不自由的，他就觉得有义务告诉他们，他们的真正需要是什么。再者，我们还怀疑，只有当他们的愿望符合他的分析时，他们才能被看作是“自由的”。“只要他们被保持在无法自主的状态，只要他们受到（一直深入到他们的本能的）政治灌他和操纵，他们对这一问题的回答就不能被视为是属于自己的。”马库塞明确反对极权命令，但他往往以一个保守的高贵人物而不是以一个民主激进分子的精神写作。虽然马库塞不愿强迫人们获得自由，但是他对他们生活、工作和娱乐的方式却不屑一顾。

马库塞早年在法兰克福学院的许多同事也是如此（他的著作就是二、三十年代在这所学院里写成的）。作为发展了一种人文主义的、黑格尔式的马克思主义并把它应用于现代生活的许多领域

的才华横溢的理论家，他们的著作具有不可估量的价值。他们重新对辩证唯物主义和西方文化传统进行了深刻的综合，这种文化传统曾经蒙上纳粹主义的阴影，后来又遭到斯大林主义的破坏。但是他们论述大众文化的著作——例如T·W·阿多诺（T·W·Adorno）论爵士乐的著作——暴露了他们的观点在很大程度上并不属于马克思主义而属于攻击现代事物的悠久而体面的保守主义路线。通过攻击“文化工业”，他们证实了自己对高雅文化和斯大林主义一度背叛的艺术独立性的忠诚。但是他们同对却容不得关于大众文化或先锋派的新观点，即我们在较为“民主的”理论家，例如布莱希特（Bertolt Brecht）或瓦尔特·本亚明（Walter Benjamin）的著作中看到的那种观点。\*

这些人的风格也表达了同样的高贵人物的观点。阿多诺的敏捷而优雅的乒乓球式的辩证法证实，这位作者蔑视经验主义的常识和斯大林主义者的官僚主义口号，并明确宣布自己信奉德国哲学传统；但是除了对目光最敏锐并受过最严格训练的读者以外，他的语言对所有的人都十分晦涩难懂。马库塞的较为朴素易懂的风格对注重经验的人同样粗暴无礼。尽管他通过玩弄抽象概念而获得概念上的“超越”，但这并未补偿具体性的丧失和观察事实的缺乏。诸如解放、统治、超越和物化之类的字眼在他的文章中有对获得了它们自己的机械轨道，可以说是物化成为一些晦涩难懂的词语组合，它们仅仅互相关联，却与外界完全隔绝。罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）将自由体诗歌比作打网球不用球网；马库塞在最糟糕的对候是玩弄哲学而不要世界，他的胜利只是在一个言词的虚空王国中取得的。甚至他的主要社会批判著作《一度空间的人》也说明他要长期集中注意力于社会是多么困难。他的那些著名的分析几乎全都集中在头两章中，在此之后他便如释重负地从社会转向意识形态，而在这里，一种纯粹的哲学批判就足以

---

\* 见阿多诺和霍克海默尔（Horkheimer）合著的《启蒙的辩证法》（1947年首次出版）和阿多诺写于1963年的《再论文化工业》中的见解。

应付。(甚至《爱神与文明》这一部高明得多的著作在开始表达其中的要点,告诉我们能如何过一种新生活的时候,也蜕变成对席勒(Schiller)以及其他诗人和哲学家言论的简单重复。)

这种抽象化和脱离社会在德国文化批评和形而上学中是有传统的,而这正是马克思力图推翻的哲学思维方式。在马库塞身上,它无疑还混杂着一种与“美国生活方式”、包括大学生活的疏远感。《一度空间的人》和《爱神与文明》两书都充满着暗中针对五十年代异化环境的格外有力的评论。他认为,在这个时代中,“各种社会控制已经深深潜入人们的内心,甚至个人的抗议也从根本上受到影响。思想和感情上拒绝‘随大流’显得神经不健全和软弱无力。”他后来在《一度空间的人》中激烈而巧妙地攻击了盎格鲁撒克逊“普通语言”的哲学(他将这种哲学的方法与国会委员会的方法相比),写下了一段更富个人色彩的评论(特别是如果我们回想一下其有争议的学术生涯的话):

知识分子受到了训斥。你说……究竟寓意何在?你难道不是在隐瞒什么吗?你使用一种可疑的语言。你讲起话来不象我们所有的人,不象普通老百姓,倒象一个和本地格格不入的外国人。

马库塞身上有一种享乐主义的气质,他一定觉得美国清教徒式的工作道德观格外难以忍受。在马库塞眼中,一切劳动皆是异化的劳动,而唯有性爱、闲暇或玩耍才能带来满足。马库塞身上的非马克思主义倾向最清晰不过地表现在他拒绝设想通过工作、通过非异化的劳动而获得满足的可能性。相反,它将我们带回到早期马克思的乌托邦式的设想,例如马克思在《德意志意识形态》一书中对劳动分工的明确观点,在那本书中,他将共产主义设想为这样一个社会:“……………[它]使我有可能会随我自己的心愿今天干这事,明天干那事,上午打猎,下午捕鱼,傍晚从事畜牧,晚饭后从

事批判，但並不因此就使我成为一个猎人、渔夫、牧人或批判者。”\*

## VI

与马库塞相比，保罗·古德曼似乎是一个在美国适得其所的人，一个杰斐逊主义者而不是一个黑格尔主义者，一个特别强调令人满意的工作之价值的人——虽然他自己过着一种颇符合于马克思描述的丰富多彩的生活。一如马库塞，他在某种程度上是一个保守主义者；他指出他的前辈中有柯尔律治和阿诺德（换言之，这是培养了特里林和蔡斯，以及英国的利维斯(F. R. Leavis)、霍加特(Richard Hoggart)和威廉斯的同一个托利党激进主义传统)。然而，我发现极难用这种不带个人色彩的措辞谈论他，虽然我与他並無深交。如同艾伦·金斯堡，古德曼在六十年代不仅仅是一名作家；他是一个无孔不入的和无法避开的存在。在六十年代，诗歌和理论都与魔鬼订立了契约，並遵从马克思不仅解释世界，而且改造世界的劝告，深入到街头群众之中。每当举行公共仪式（抗议集会和宣讲会，游行和示威），古德曼从不缺席，这倒並不是因为他是个伟大的演说家或政治家。从我几次见到他活动所得的印象看，他首先是一位伟大的导师，是那个时代中最孜孜不倦和才华横溢的苏格拉底式的人物。这不仅表现在他对青年人的热情上（这种热情受到其自身性要求的激发），而且表现在向观点完全不同的听众挑战的兴致上（尽管他们绝不会欣然为他的信条喝采）。他似乎经常受到种种不幸的困挠而感到自己的私人生活无法忍受，所以好象从不拒绝在任何公开场合露面。在《新改革》一书的末尾（这是他对六十年代的感人至深而又甘苦掺杂的回忆，写于他已经十分疲倦的时候），他问自己：“我为什么要去？啊，我为什么要去？並不是为了钱，也不是为了出风头。我去是因为

\* 见《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年版，第一卷，第38页。——译注



他们请我。既然当初我被逐出社交界而老是苦苦抱怨，现在人们请我参加，我又怎能粗鲁地加以拒绝呢？”这里所指的场合是在达特默思举行的一次讨论会，其对象是“正被推荐担任付总裁的美国电话和电报公司的经理们。”大部分左派人物，无论新老，如果真的屈尊前往，一定会抓住时机痛斥他们的听众是剥削者、法西斯分子和资本家强盗。但是古德曼的所作所为与此正相反，他提出了一系列切合实际的建议，其中有一部分能直实际到了激进的和无法接受的地步，但无疑足以激起数小时的热烈讨论。

古德曼对乐于崇拜他的听众也做出同样的举动。运动队长式的鼓气鼓讲他是不作的。他不会阿谀逢迎，相反，有时倒会毫无来由地残忍无情。他往往威吓他的听众，针对他们眼前的处境刺激他们。他总是向着他们讲话，而不是进行他自己的某种令人眼花痛乱的私人独白。我第一次见到这种情景是1960或1961年在哥伦比亚大学里，当时我们当中的一些与大学生报纸有关的人正试图组织一批演讲人。我们无钱作报酬；每一个人都忙啊，忙啊——我们心目中的文化英雄全都拒绝了我们的请求。当然，唯有保罗·古德曼例外。他的演讲所依据的似乎仅仅是在地铁里匆匆记下的即兴感部，但是他谈到了我们，谈到了我们的地位，还特别提到哥伦比亚大学及其对周围社区和他喜爱的城市所一贯表现的不负责任的恶劣行径。简言之，古德曼对哥大学生的造反行动进行了透彻的分析——这是在它发生前七年！这次请讲没有吹毛求疵，没有咬文嚼字，甚至没有进行滔滔雄辩；它是脚鼓实地的，担也是乌托邦式的，因为它对大学在大城市中所能起到的作用进行了宏伟的设部，同时又表达了他对大学不愿起这一作用而感到的悲伤和气愤。

几年之后，在麻萨诸塞州西部某地举行的一次研究生会议上，我者见他接连三天做了同样的事情。甚至在他不作正式讲演时，他也被人群团团包围着，而他则毫无保留地把自己交付给他们；作为一次持续的苏格拉底式的表演，他的举动给人印象极深，甚至

有些可怕。我自己感到很失望，因为我未能使他对我正在说的一些聪明和精采的事情发生更大的兴趣。我的聪明小伙子的自尊心受到了刺伤，而我对此是很不习惯的。后来他出版了自己的日记《五年》，向世人表明他并不是一个好人，而是一个被性的饥渴和羞辱所驱迫而沉沦的人，这时我才得以猜测到事情的真相：我根本未使他兴奋起来。一如希腊人，对古德曼来说，性与教育、以及公民权、抽象概念、家庭感情、宗教感情等等都是交织在一起的。只有当他自己兴奋起来时，他才能使别人兴奋；他既需要给与，又需要摄取。

这种脆弱性和赤裸裸的需要绝没有削弱他的作品，相反倒使他的著作充满一种感情力量，而这正是大部分社会批评所缺乏的；这种感情力量将他的长短篇小说和诗歌与他的散文和评论结为一体，形成一篇直抒己见的个人声明。无论这些作品在结构和形式上多么不同，它们仍然是一个朝气蓬勃的公民和文人的证辞。在《新改革》的末尾，他欣喜地发现自己“思考问题是从我的生息所在出发的。”对笔者本人来说，他似乎一直是立足于他所生活的地方而说话的。这种情况在《荒诞的成长》(1960)中表现得最为明显，这是他的社会批评杰作，是一本在很大程度上活跃了六十年代知识分子的整个思想方法的书。

《荒诞的成长》的直接主题是青年，主要是那些逃避现世、堕入“垮掉”亚文化群的人和其他因犯罪而落入法网者。它的真正主题则是艾森豪威尔时代的美国，这是一个古德曼认为不给青年一代成长余地的社会。世界显得“荒诞”而毫无意义；它未能提供令人满意的任务和楷模。因此，青年人不是单纯地逃避现世；毋宁说，“他们是在以实际行动对一个有组织的体制进行批判，而这种批判在某种意义上得到所有人的支持。”古德曼在此运用了通常被社会分析排除在外的存在论概念和心理学概念。他的目的是完成一篇对青年和社会的描述，这篇描述打破了常规，异常内向、小说化和主观。由于他同十九世纪的英国文化批评家们一样，更关

心生活的性质而不是物质福利，他首先需要表达现代经验给予他自己及其青年对象们的感受。

回顾起来，我们能够看到古德曼的个人境遇在多大程度上促成了这一大胆而感人的分析。他对这些被社会遗弃的男性青年的强烈情感无疑既发源于其同性恋癖，又发源于他的博爱之心，尤其因为他感到自己就是一个被遗弃的人，一个性的黑鬼。<sup>\*</sup>局外人的处境，被“有组织的制度”拒之门外而“留恋禁地、耽于恶行”的人的处境，就象一根线一样贯穿全书，这不仅仅是由于作者的性习惯，而且暗指二十五年濒于穷困和遭人冷遇的作家生活。古德曼与马库塞不同，他并未被现代繁荣的神话所欺骗。早在迈克尔·哈林顿(Michael Harrington)的书《另外那个美国》出版之前，古德曼就集中注意力于边缘人物和受害者，以及零星的迫害现象；并且，他与哈林顿一样，有时就生活在他们中间。古德曼认为自己是被一个有组织的文学体系拒之门外的首要人物，因为这个体系不需要一个坐立不安的万能“文人”。因此，一如其他五十年代的知识分子和法兰克福学派的追随者们，古德曼攻击大众文化的推销人和贩子，并抗议“通过数据计算而尽可胆降低危险和消除不安全因素的有组织的名誉体系”。

我的意思并不是说《荒诞的成长》主要发了一通个人的牢骚；我只想探索古德曼如何把自己内在的销感与社会现实联系起来，却丝毫不象许多六十年代后期的作家一样热衷于“自我表白”。他向当时文艺批评和社会科学中超越价值观念的客观性这一不容侵犯的神话挑战，写成一部书，它一部分是轶闻、一部分是哲学、一部分是怨言、一部分是社会学、一部分是想入非非的道德论述；全书使用了一种具有欺骗性的笨拙而随便的风格，而这种风格仅仅是貌似漫不经心。所有这一切都促使这本书遭到十多家出版商的拒绝，包括原来委托他写此书的那家，直到后来《评论》杂志将

---

<sup>\*</sup>“我的同性恋行为把我变成了一个黑鬼，使我备受无端暴行的凌辱，并在我的豪爽冲动不被看作是一种当然权利时，降低了我的人格。”(《新改革》)

它刊载，从而开创了其左倾的六十年代新体制。今天，亨利·帕克特(Henry Pachter)之类的友好评论家依然将此书说成“文笔松垮”和“论述肤浅”，但是这些老生常谈忽视了这种风格的巧妙和独创性。

古德曼的立场是博学家与直言者的奇特结合，前者见多识广，而后者不过是你们熟悉的消息灵通的普通公民突然发了迹。他的立场不仅反对社会科学家的虚假中立，而且反对五十年代文学知识分子的那种修养极高的上等人的腔调。古德曼一扫他们那种冷嘲热讽、精明世故和悲观厌世之风，而代之以直率的言谈、正直的愤怒、简短的道德说教和感情的迸发，并诉诸于已经过时的价值，例如高尚的品行、荣誉感、社会责任感、爱国主义和信仰，来揭示我们社会现状的离经叛道的本质。一如维多利亚时代的社会批评家，古德曼表明用社会自身公开宣扬的价值观念来衡量一个非人道的社会，会是多么激进(但又是多么合乎传统)。在他看来，这个社会只知拼命地追求现代化和利润而丝毫不顾人的价值。\*如同维多利亚时代的人们，古德曼也强调“进步”的种种矛盾现象：在我们的自然和社会环情中人的标准的丧失、“目前对人力资源的浪费、”工作和闲暇的同时贬值，等等。

但是古德曼并不是一个与现代化和效率为敌的捣毁机器者。作为一名出色的无政府主义者，他能够轻而易举地证明冒牌现代主义不加考虑地一味求大和铺张浪费所固有的低效率。“或许，一旦达到了某种复杂程度，脱离了乡村的城市就不再超越乡村的落后状态而向前发展；相反，城市变得脱离实际，并开始产生它自己的麻木和愚蠢。”他进而列举自值的青年时代以来城市发生变化的十至十二种方式，并扬出了一些切合实际的选择方案。古德曼不是一个预言毁灭的耶利米，而是通过具体描述来表达他的怀旧

---

\*“康尼觉得，对她这一代人来说，一切伟大的字眼都被取消了：爱情、欢乐、幸福、家庭、母亲、父亲、丈夫，所有这些伟大的、充满活力的字眼现在都已半死不活，并在一天一天地死去。”(D. H. 劳伦斯，《查特利夫人的情人》)

和愤怒心情。他怀有一种切合实际的乐观主义，这种乐观主义认为人比产品更有价值，并将“动物的热情”和一种凌乱的活力置于机器和社会集团的不合逻辑的智慧之上。

所有这一切都通过古德曼的风格表达出来，这种风格与华兹华斯一样，在道德和感情的质朴中蕴藏着高度的艺术性；它在最佳时刻能获得一种独一无二的平民式的雄辩，一种“坦白直率”的人民党人的辩术，几乎完全掩盖了原来那位先锋派艺术家的真面目。众所周知，诺曼·梅勒对这种风格是颇不以为然的（至少在古德曼攻击了他之后）；他在《夜晚的军队》中把它说成是毫无想象力，但也承认，他对古德曼的憎恶中个人和性的成分多于文学。他解释道，他们是互相竞争的“性行为专家”，并且指责古德曼对同性恋（还有“手淫”！）持有一种卫生而纵容的观点，而他梅勒则深知一切性活动都充满内疚和罪孽，并且某些类型的性活动是完全错误、毁灭灵魂的。\*

古德曼与梅勒之间的政治分歧同样重要：在肯尼迪时代，古德曼鼓吹权力下放和“社区控制”而攻击梅勒对伟大领袖的卡莱尔（Thomas Carlyle）式的崇拜。然而他们最先争吵的问题是性的问题，这一争吵可以追溯到《白种黑人》和《荒诞的成长》，甚至还在此之前，可以一直追溯到四十年代威藏·赖希对文学知识分子的影 响。如果我们仔细探究《白种黑人》和《荒诞的成长》中性与政治的涵义，我们就能了解到很多关于五十年代末兴起的文化激进主义的情况。

## VII

我在前面提到，梅勒和古德曼是多么富有预见性，他们要人

---

\*同样明显的是，在《夜晚的军队》中，梅勒羡慕古德曼的年青的新左派军团，正如他承认他忌妒罗伯特·洛威尔的名字、声望和文学上的显赫地位一样。这本书是对政治领导权和文学地位的一种复杂的追求，并且以自身的方式几乎取得了成功。

们认真注意五十年代后期出现的新的波希米亚亚文化群，以及与此相应的青少年犯罪和反叛精神的高涨。回顾起来，这些发展预示了六十年代的大量公社乌托邦理论、城市动荡和街头暴行，可是当时的人们并未将它们如此认真对待。新闻界把“垮掉一代”和青少年阿飞渲染为没有明确纲领的出风头癖的孤立现象。梅勒和古德曼则自愿充当这种不满的代言人，这一切“付诸行动”的解释者，因为他们能在避世遁俗和青年沉沦中发现对现存制度及其价值观念的一种综合的批判。对当时仍在大学学习的我们当中的一些人来说，这些人立刻变成了英雄，就象诺曼·O·布朗一样。在我的记忆中，没有一次公共事件比布朗1960年在哥伦比亚大学φβκ联值会\*上所作的预言式的、充满激情的演讲更加激动和振奋人心（后来这篇演讲以《启示录：神秘在精神生活中的地位》为题出版）。由于这些人是知识分子，而我们是初露头角的知识分子，他们为我们完成了思想世界与新的经验方式、新的意识的一种令人惊异的结合，并且成为这种结合的化身。我们认识到，他们谁也没有对自己的主题保持丝毫的忠实：他们抓住了嬉皮士或心理分析学，是将其作为一次个人突破的机会，而不是作为一个需要解释的问题。但是在这样做的时候，他们不仅发现了新的具有美化作用的思想，而且发现了一种新的思维风格——观点鲜明、鼓舞人心、富有远见卓识——充满了救世的希望和追求新世界的憧憬。与学究们的一般论述不同，它所探索的是文化和个人命运的终极问题。

我认为可以公平地说，这些人所谈论的中心题目是我们对思想世界的新鲜感（我们知道他们使用的词语，但从未见人把这些词语运用得如此直率和激励人心），以及我们的青春后期，因为我们知道，他们的信条说到底是性的信条，而性是他们重新确立所有人类关系的契机。而当时对我们来说，性饥饿是高于一切的，尽

---

\*φβκ联谊会系美国大学优秀生全国性荣誉组织，原文为Phi Beta Kappa，即希腊语中的φβκ三字母——译注

管我们有自觉的理性。他们正在谈论和实施的正是我们自己的突破——我们的愤世嫉俗和逐步定形，我们的荒诞的成长。梅勒强调嬉皮士的男子气和凶暴，而古德曼（或许与他自身的性斗争相结合）则强调其焦虑和迷茫，但这是无关紧要的。在我们看来，它们是同一事物的两个方面，而且在相同程度上激起了我们对深刻经验和理想化性关系的热望（高尚的思想并不足以取代这种理想化的性关系，虽然这些思想是一种充愤激愤的强烈升华）。五十年代的理性和智能帮助造就了我们，但是当梅勒把爱情描写成“寻找一次比一次更加富有启示的性快感”时，我情为之愤倒，而他在数行文字之前对暴行作出的有限的赞美却没有产生同样的影响，尽管这种赞美激怒了欧文·豪之类的道学家。我不需要暴力，所以对它未加注意。

如果我的语气显得有些尖刻，这是因为我为当初的我和今天的我之间出现的距离感到惊讶不已。当我重读《白种黑人》、《情神与文明》、《生与死的搏斗》和其他我在本书中提到的著作时，所有这些文化变革的文献所具有的智慧 and 风格、远见和验情再一次给我留下深刻的印象，但是我发觉它们对我的就舞力已丧失大半。这部分地是由于六十年代早已成为陈迹。这些人所鼓吹的绝大部分东西或被下流而顽固地挫败，或更为可悲的是，逐步获得了实现，但带来一种我们在一切人类事务中习以为常的混合效果。公社生活、家庭的情亡、开放婚婚、对抗政治活动、教育改革、参与民主、改变情神的化学药品——所有这些承诺在同一时刻既获搏实现又遭到败坏。在某些方面，我们的社会面貌与以往迥然不同；但在另一些方面，它又根本没有真正改变过。

性解放无疑是这些许诺之一，在这方面，我们的公共价愤观念——或许甚至还有我们的个人行为——发生了最明显的变化；但是彩虹之末的性启示尚未发生，即愤发生了，会产生什么后果，我也无从知晓。生活一如既往。我猜想，甚至青少年仍象过去一样痛苦，尽管有了明显的新自由。今天，当我读到《白种黑人》或

《生与死的搏斗》时，我能回想起我曾经感受到多么强烈的激情，並仍能重温一点这种激情，但是令人沮丧的是，我现在很难理解这一切激情究竟意义何在。梅勒的能够结束一切性快感的性快感，他的嬉皮士兼精神变态者“力图在生活中实践幼稚狂想”的决心，布朗和马库塞对“生殖结构暴政”的攻击和他们对婴儿的“多型变态”性欲的赞颂（以及他们对弗洛伊德所提出的死亡本能的迷恋）——我发现难以想象这一切当时对我究竟意味着什么，因为我尚未陷入他们所攻击的遭受暴政的处境。对我来说，它们並不意味着对某种人性的本体论的突破，而或许只意味着毫无掩饰的性交，而且是大量的——换言之，我的理解与他们所说的话正好相反。我正处于性饥饿状态，虽然当时我对此几乎无所认识，而这些人似乎断言好时光近在咫尺。在伟大思想的幌子下，各种强烈的需要都冒出头来。要完全再现我对这些书的感受，就等于再现我的青少年时代，而这将成为某种虚假的东西。六十年代和我长大成人刚好同时发生；无论我如何努力，我都无法使这十年与己无关，也无法把它们单独他出来。

## VIII

我当然不想把《生与死的搏斗》或《爱神与文明》这样极其复杂的书简化成我的个人历史片断，但是无疑对我至关重要的是，他们对“升华的两面性”的探索正发生在我自己最强烈地实现升华的时刻——这尤其表现在我一头栽进他们那些书中的那份热情上。此外，他们反对弗洛伊德关于文明不可避免地建立在压制之上的观点，这正好发生在美国历史上压迫性最强的时期之一即将结束之际，他们这两位老马克思主义者对这段时期一定有着洛外深切的体验。虽然马库塞在提及国内冷战时他用了隐晦的语言，但他的寓意是明确无疑的；在某种意义上，他所分析的整个社会模式是一个经过概括的四、五十年代的美国社会。当时，由来已久



的革命期望落空了，“个人所购买的商品和服务控制了他们的需要，並僵化了他们的才能；”“他们订阅几十份报刊杂志，但它们都鼓吹同样的理想；”“敌人似乎就是撒旦和魔鬼本人：他无时不在、无孔不入；他代表着暗藏的正恶势力，他的无所不在需要全面动员来对付。”布朗的著作中政治性要淡薄得多，但是甚至他也在前言中写道，他“经历了某些政治范畴的淘汰过程，这些范畴在三十年代曾经活跃了自由派的思想 and 行动，”但是他“在性情上无法接受后来的罪孽、犬儒哲学和绝望的政治活动。”显然，他把此书视为其早年马克思主义的富有预见和乌托邦式的翻板。一如里查德·蔡斯，但远比他雄心勃勃，他力图使三十年代重新时髦起来。

然而，我们必须强调指出布朗与马库塞之间的不同。布朗认为马克思主义不过是另一套符号和范畴，是另一个有待与弗洛伊德体系结合起来的人类学体系，而马库塞则力图使弗洛伊德的范畴历史化，把它们从绝对和永恒的真理转变成对我们的某个特定文化阶段的批判性描述。如同他们所攻击的新弗洛伊德主义者，他们两人都力图完成弗洛伊德本人仅仅在他最后二十年中才开始描画的社会心理学。把弗洛伊德的理论仅仅用于治疗，在他死后曾风行一时，这种做法两人都加以反对，但是他们都未能从关于“人性和人类命运”的乌托邦式的理论空谈更进一步，而对人们实际上可能如何生活作出较为具体的设想。这一障碍有助于说明两名作者为什么后来都脱离了弗洛伊德：马库塞投入了较为传统的社会批评和马克思主义战斗精神，布朗则投入基督教的“肉体神秘主义”，而后又回到升华，特别是传统的诗歌想象力的升华（马库塞也曾求助于这种升华，把它当作他的未来国家的内容）。

无论我们能如何激烈地批判马库塞的后期著作，它至少代表了一种立场的发展，某种我们可以不同意的东西；布朗的后期生涯则以写散文诗为主，而不进行概念思维。“启示录”讲演的措辞惊心动魄，是自《琐罗亚斯德》以来最好的尼采式著作。虽然我们有理由询问布朗的神秘词句，例如“神圣的疯狂“或”第二目光”，

究竟涵意何在，但作为振兴学院的号角，它是爱默生(R. W. Emerson)的《美国学者》的出色续篇。后者的要旨曾被布朗引用：“世上唯一珍贵的东西是积极的灵魂。”但是《爱情的躯体》(1966)既远远超出了机构的振兴，也超出了连贯的思想。相反，它作为一部新的福音而出现，在书中，一种粗俗弗洛伊德式的象征性类推被不加区分地应用于每一个生活角落和每一个文化机构。书中倒是不时出现卓越巧妙的联想，但是如果世上每一个人都是一个被阴道所包围的男性生殖器，那么这种象征主义就失去了所有的诠释价值，而于无意之中变成了某种如弗洛伊德式解释言辞的滑稽剧。(某种近期的法国弗洛伊德主义扩大了这种讽刺画；它使布朗看起来象一个胆小鬼。)

无论布朗后期诗学的独创性多么值得怀疑，但它足以表明《生与死的搏斗》所取得的成功在很大程度上发源于其本身的与众不同而又十分大胆的言辞。布朗有着无坚不摧的辩才，是一个条理清晰的讲解人兼批评家，并善于对不同学科的资料进行出色的综合。他对弗洛伊德的理解具有一种后者本人的著作加以避免的激情和戏剧性的兴奋；它在我们面前不是枯燥的科学和对已知事物的分析，而是一部福音，一个真理的传播者。我读了以后就或多或少地改变了信仰，在我的大学生和研究生学期论文中勇敢地鼓吹我所期望的一种活力论和性解放的反叛学说，并且，为了加强论搏，我还在《卷发遇劫记》、《丛林中的野兽》和《艰难时世》这样五花八门的作品中找到这样的启示（这在某种程度上倒是不无道理）。但我是一个蹩脚的信徒，竟一直未注意布朗对他归因于赖希和早期弗洛伊德的“过于简单化的性解放程式”的攻击。如果真正的启示是“多种型式的变态”，那我在利用它时一定一筹莫展。到了1962年，当我听到布朗自己（在韦斯利学院的一次演讲中）轻蔑地提及“《生与死的搏斗》的学究式作者”时，我知道戏演完了。他已经变成了一名宗师，被一群阿谀逢迎者团团包围着，沉浸在一片意味深长的寂静之中，超然于一般的论述之外。他绝不愿回答

他帮助提出的问题。

马库塞对弗洛伊德的理解不如布朗复杂和激烈；他仅仅抓住和巧妙地占用了弗洛伊德体系中的几个中心组成部分，而他的政治立场使他不致于象布朗在他的最后一章中那样，一头扎入文化思索之中。尽管布朗具有辩才和综合能力，但是，以一种预示了六十年代的种种新异端的方式，更接近于把个人解放与变革、真实性与正义等主题统一起来的却是马库塞。好斗分子和狂放文人都有理由奉他为鼻祖。但是马库塞本人却未能保持这种卓越的平衡。六十年代，随着左派的复兴，他的文化兴趣逐渐让位于他的政治兴趣。两篇分别写于1961和1966年的《爱神与文明》的序言在试图为该书确定一个纯政治的方向时变得越来越刺耳。他或许有理由强调，唯有政治提供了真正改革的途径，但当他为激进主义的复活而兴高采烈时，他过于随意地将自己的政见和当时的反叛力量视为一体，而丝毫不考虑后者的目的和策略如何。<sup>\*</sup>他一再脱离社会分析和他自己的大胆想法，而退回到革命的陈辞滥调中去，但这是宣传家而非哲学家的领地。

实际上，马库塞一贯善于当一名理论家而不善于当一名社会分析家或预言家。《一度空间的人》(1964)为观察社会提供了一个可贵的概念结构，但它与他的其他著作相同，本身并不与现实紧密结合。所以，马库塞在前二十年中众所周知地摇摆于乐观主义和悲观主义之间，虽然这种摇摆表明他的思想中心存在着某种有趣的模棱两可性，但它对于整个世界来说却是出奇地空洞无物。1955年的《爱神与文明》中的乐观主义是一种乌托邦式的跃进，它所依据的是对技术进步之类的历史力量的抽象解释。虽然它是一部思辩性的著作，但它比他的所有其他著作都更加具体和更具有人类事务上的针对性。然而，尽管马库塞使用了解放的语言，但

---

<sup>\*</sup>到了1974年，他就会推断说，女权主义(或称“女权社会主义”)——先前在他的体系中被全然忽视，但现在成了六十年代激进主义的最后一点积极的残余——注定要成为“革命”的下一个阶段。见他的最新文集《今日的马克思主义、女权主义和新左派》。

他並未預料到五十年代中期開始發生的廣泛的社會解放，尤其是在兩性行為和政治表達方式方面。後來，當馬庫塞在《一度空間的人》中確實注意到這些變革時，他竭盡全力把自己的預言與他發現正在發生的事實互相分離。到了1964年，當一切都開始開放的時候，馬庫塞卻變得最為悲觀。他將所有的新自由趨勢都貶為“壓制性的反升華”，並列舉了一些荒誕無稽或微不足道的真實生活例子，來證明整個人類活動的領域被“非性欲化”了。同樣，他把早期反抗文化的種種表現，例如“禪宗、存在主義和垮掉派生活方式”貶為“不再與現狀發生矛盾的抗議方式和超驗形式”，因而“很快就被現狀作為其營養食品的一部分面加以消化”。的確，直到此書最後一頁，他才注意到聚集在社會權力邊緣的新的政治力量。任何看起來象是較好的東西客觀上却是更糟。在此書中，馬庫塞的笨拙的思維體系變成了他抵禦明白事物的工事；雖然它有時防止他受騙，但更經常的卻是阻止他進行直接的觀察。

在《論解放》（1969）中，情況正好相反。前書中被社會所消化的青年文化現在成了歷史變革的動力，而恰在此時，對其他人來說，青年文化的瓦解已開始明朗化。為了復活馬克思主義之前的人性理論，馬庫塞現在開始尋找“一種社會主義的生物學基礎，”他認為這種基礎存在於對抗文化的傳統之中。他的辯證法機器過去認為一切都是徒勞無益，可是現在這同一架機器却在青年人的每一個偶然的特点中都發現了革命的潛力，包括他們說髒話、他們的服裝、音樂和傳說的沐浴習慣，等等。由於渴望恢復其失去的烏托邦主義，馬庫塞把寶押在了他的年青追隨者身上，把他們的行為轉變或德國哲學的語言，常常造成可笑的後果。他用純粹的新聞眼光代替社會觀察；他拿出來的是政治詞藻而不是理論；曇花一現的时髦事物被具體化成世界和歷史的發展，這種具體化的方式在最糟糕的時候與《美國的青春化》一樣愚蠢。

我完全認識到，與我在此加以評論的任何其他人相比，我對馬庫塞使用了較為苛刻的標準。這是因為他做出了加此大量的許

诺。在所有对六十年代有所影响的理论家中，只有马库塞一人似乎有能力将马克思主义现代化。他未能做到这一点不足为耻，因为他至少创立了一种分析的体系，通过它，文化和个人的事务——艺术、大众传播工具、性道德观、闲暇的利用——能被结合到社会理论和政治觉悟中去。如果他的分析能够被左派的新学究们愚蠢地机械重复，对于那些能够建设性地驳斥或改造这种分析的人来说，它也能始终成为一种试金石。马库塞并没有摒弃马克思主义，但同时又帮助激进分子摆脱马克思主义的正统理论，而改用新的方式思考自己的现代环境中的新事物。

在对布朗和马库塞作了这些最后的评论之后，我已远离五十年代开始在文化理论领域中解体的那个过渡时期。五十年代后期是一个丰饶的时期，是一个哺育新思想的温床，这些新思想将在后来的较为积极、较少沉思的气候中萌发生长。在这个时期内，美国社会的几乎每一个领域中都能找到相似的解体与过渡：在政治中、在教育中、在广告中、在大众文化中和在各种创造性艺术中。有时变革的根源根本不在美国。例如，在电影界，新的欧洲籍导演的涌入——戈达德 (Jean-Luc Godard)、特吕福 (François Truffaut)、沙布罗尔 (Claude Chabrol)、费利尼 (Frederico Fellini)、安东尼奥尼 (Michelangelo Antonioni)、伯格曼 (Ingmar Bergman)——开创了一个黄金时代，其中包括重新发现这些精深的艺术家们自己的美国楷模。在文学上，随着实验和创新冲击着战后时期的保守传统，民族情感的变化得到了更强烈的反映。五十年代末，出版了金斯堡的《嚎叫》和《祈祷》，科尔索和费林盖蒂 (Lawrence Ferlinghetti) 的最佳诗作，所谓纽约诗派的第一批诗集，《在路上》(这是克鲁亚克 (Jack Kerouac) 对金斯堡和尼尔·卡萨迪 (Neal Cassady) 的一篇流浪汉式的赞辞)，约翰·巴斯 (John Barth) 的《烟草经记人》(他在此书中通过滑稽模仿，复活了香德式的大型反小说)，洛威尔的《人生写照》，梅勒的《自我宣传》——此外还有我们在本书中分析过的许多社会

理论和批评著作（其中的一部分具有高超的艺术性和强大的说服力，足以与任何一部创造性的文学作品媲美）。对此时正在大学念书的我们来说，青春期的变化——与思想青春期的兴奋——取代了文化变革的问题，但又与这些问题混杂在一起。能在那样的时代中长大成人是激动人心的：它不象五十年代那样四平八稳，又不象六十年代那样狂热和动乱，但是又充满着可能性，充满着尚未死亡的过去和朦胧意识到的未来之间的可怕的不协调。

## II

### 突破：六十年代的秘史

好朋友们，再接再厉，向缺口  
冲去吧……

莎士比亚  
《亨利五世》

## 4

### 黑色幽默与历史：六十年代初期

几年前，任何一个批评家如果提出小说创作是六十年代的一项中心的想象活动，可能有人认为是他的头脑不健全。如果他补充说，那个时期的小说还向我们大量揭示了当时所发生的一切，他一定会被当作骗子而受人唾弃。当时，人们理所当然地断言，电子传播工具已完全取代了印刷文字；六十年代的青年不读书，更谈不上写作；他们当中所有最有才华的人都投身电影业、或政治、或摇滚乐；那些确实写作小说的人则干脆逃避当代生活的光怪陆离的狂欢场面，正如托姆·沃尔夫(Tom Wolfe)在《新新闻报道》中所说，“通过逃避责任而放弃努力”，从而为嬉皮式的新式记者和演说家们让开了道路。据沃尔夫说，小说家变成了“新寓言家”，迷恋于只有他们自己才懂的神话和寓言，而对现实丧失了兴趣。

今天，小说迷远不象六十年代那样处处采取守势，因为事实证明，小说中的创作冲动比麦克卢汉对文化变革而作的浮浅说明更为持久。但是托姆·沃尔夫的简单化的叙述中确有相当的真理。



六十年代是现实主义小说垂死的时期，这或许导致小说的商业销售量直线下降。确实坚持现实主义创作方法的小说家，例如厄普代克(John Updike)、贝洛和马拉默德，当他们把黑人或嬉皮士扯进小说，或为战争、男女平等或月球的未来而忧愁时，是最无能的——而这些正是沃尔夫的记者们最拿手的题材。但是这些记者们自己，不仅是沃尔夫，而且包括卡波特(Truman Capote)和梅勒，却一再乞助于小说的声望来为他们的作品提供依据，正如十八世纪的早期小说家曾经羞涩地拒绝采用虚构小说这一概念，而将他们的作品伪装成日记或个人历史一样。十八世纪的小说家不得不坚持，他是朴实无华的；六十年代的记者则必须证明他是一个艺术家。他们各自的理论基础都是一种过时的思想方法的残余，而作品本身将促使这种思想方法成为陈迹。六十年代死亡的不是小说本身，而是小说的神秘性、其批评的威望、其广大忠诚的读者、及其作为通往文化成功的捷径的地位。\*“伟大的美国小说”之梦解体了，高雅艺术与其他文化艺术之间的界线也已不复存在，但是继续问世的小说是美国所出版的最惊人和最雄心勃勃的作品。托姆·沃尔夫所悲叹和误解的美国小说中现代主义的复活可能会减少小说的读者，并限制其直接描述当代时尚的狂欢场面的能力，但是这种复活又赋予小说家的梦想以一种新的壮观和气魄。这是一个颠三倒四的时代，这个时代常常变糟粕为艺术，又变艺术为糟粕，兴高采烈地追求着使人着迷的时事新闻和昙花一现的文艺表演，并别出心裁地创造出种种供自我消费的艺术品。这个时代过分喜爱自然生活，因而过低地估价艺术，但是在这个时代中涌现了一批小说，它们堪称是真正的艺术品，在任何时代都十分罕见，并有望传诸于后世。说起来也真是不可思议：六十年代的小说将帮助人们回忆那个时代，就象当时遗留下来的任何其他东西

---

\* 戈尔·维达尔(Gore Vidal)这样描述了四十年代后期：“在那个遥远的时代，我们遇到的人谈论起小说和小说家来，就象现在他们谈论电影和导演一样。今天的青年人会以为我在夸大其辞。”(《纽约书评》，1974年5月30日)

一样。

但是托姆·沃尔夫只在一个方面说对了。今后想通过六十年代的小说来了解美国社会的读者的无疑将会走弯路。时尚的千变万化，风俗道德的惊人变异，被沃尔夫断定为记者们的富饶的新领地，却未能引起小说家多大兴趣。六十年代小说中没有什么好的社会学说，甚至在现实主义作家中也是如此，因为他们所受的教育不是可以追溯到巴尔扎克、斯汤达(Stendal)和简·奥斯汀(Jane Austen)的伟大的社会现实主义传统，而是这种传统的一个詹姆斯式的小变种。四、五十年代仰慕(和误解)亨利·詹姆斯的小说家们不是从金钱、阶级和社会野心的角度看现实，而把它看成一张由个人关系和意识的细微层次组成的无限复杂的网。他们忽视了曾经是伟大的现实主义者获得社会洞察力所必不可少的个性和历史、愿望和社会规定之间的相互作用，而把注意力局限于家庭纠纷、个人本质和个人道德选择等问题。如果他们有时逐渐转向寓言或讽喻，这只是为了强调这些道德问题的永恒和持久的性质。如果伯纳德·马拉默德和其他犹太作家是这种道德寓言家的完美典型，人们同样也可以随意地引用詹姆斯·鲍德温、威廉·斯泰伦(William Styron)、J·D·赛林格(J·D·Salinger)、琼·斯塔福德(Jean Stafford)和许多其他作家的小说。亨利·詹姆斯和纳撒尼尔·霍桑的鬼魂并不总是穿着长袖长袍露面的。

继承这些作家的年青现实主义者，例如约翰·厄普代克(在《兔子，跑吧》和虽然短小但十分出色的《农场的故事》中)和菲利普·罗斯(Philip Roth)(在《放任》和《当她顺利的时候》中)，继续强调其人物的家庭纠葛与爱情纠葛。他们往往采用他们自小就熟悉的标准地点，并仅仅以一种现成的讥讽方式轻描淡写地勾划社会背景。“我们不大考虑政治，”厄普代克很久之后在一次接受采访时回忆道，“我们更为关心的是决定人们一生的个人命运。”厄普代克是在1971年说这番话的，当时他出版了一部不同寻常的两而派续集《兔子回来了》，书中在对一次混乱两可悲的婚姻作了一番精

采描述之后，三心二意地企图扯进一个联系时事的主题，六十年代——其化身是一名年青的嬉皮姑娘和一个好斗的黑人，最后，一切都在一场象征性的大火中结束。（小说的时间背景还定在第一次登月行走的时候。）但是在接受采访时，厄普代克本能地重申他昔日的信条：“……如果你在一本小说中引入时事题材，其结果只能危害你自己。我确信一个国家的生活是在个人及其所关心的琐碎事务中得到反映或遭到歪曲的。”

仅是在《夫妇们》（1968）中，厄普代克才设法充实了一个较为广泛的社会场面。他充分利用两性关系中的新的放纵，力图描画一幅中产阶级美国正在变化中的性道德的全图。但是结果更象对描写个人关系的旧小说的一种滑稽模仿或颠倒，因为他虽然增添了性的内容，但几乎筛去了所有其他的内容。它是一首反复出现、千篇一律的结合与离异的小步舞曲，是一部描写个人的小说，但其中却没有一个有个性的人物。或许厄普代克有意谨慎地暗示这是一篇宗教寓言，企图以此来增加此书的份量，但是算他幸运，这些暗示尚不够突出，不足以影响此书的销路。和其他的一些六十年代小说家一样，厄普代克以最差的作品取得了最大的成功。

如果说厄普代克和罗斯的作品中不存在精采的社会分析，那么在六十年代更重要的创新派小说中则更少。我所指的是所谓的喜剧——启示录式作家或黑色幽默作家，在六十年代结束之前，罗斯和梅勒都将加入他们的队伍。有时这些作家确实揭示了当时的环境，提供了你从新闻中无法获得的世界新闻。据我所知，没有一篇对五十年代中期垮掉运动之前的纽约下层文化的描述（即对那些酒吧、游民和流浪汉、艺术家和自封的艺术家、才子和清客、以及无所不在的爵士乐的描述）比得上平钦的《V》，也没有一篇对洛杉矶场面的描写比他的下一本书《第四十九组的号叫》更加出色。但是平钦的想象力远远地离开了这些现实的基础，而这些基础本身也被不知不觉地改变成对某种心境，某种独特的世界和历史的焦虑的平钦式的隐喻。同样，梅勒的《第二十二条军规》也

不是真正“讲”第二次世界大战的，虽然它的确对麦卡锡时代进行了许多有趣而无关紧要的讽刺（例如那次“忠诚宣誓的伟大进军”和“谁提拔了梅杰少校？谁提拔了梅杰少校？”的丑闻）；此书的想象中心实际上是在别处。甚至象托马斯·伯杰(Thomas Berger)的冷嘲热讽的滑稽之作《致命部位》这样一部非常现实主义的黑色幽默作品，虽然确实力图“研究”六十年代，但也逐渐把注意力从迪斯科夜总会、性习俗、反叛的长发少年和黑人好斗分子转向……人体冷冻学，即一种通过冷冻储藏人体来逃避死亡的努力——换言之，这都是一些用于幻想、纯粹虚构和不受羁绊的滑稽唠叨的素材（而这些滑稽的唠叨是如此漫无边际，几乎毁了全书）。作为社会分析，《致命部位》甚至未能长时间保持作者本人的兴趣。

这些小说家的富于想象力的雄心，阻止了他们进行任何持续的社会评论；他们不是通过内容而是更多地通过形式上的实验来揭示社会。我所说的形式并不单单指技巧，而是指新技巧赖以发源的个人想象力的压力。把文学当作社会证据使用的批评家易于把文学内容视为历史的记录，而忽视在一部富于想象的作品中改变原始经验的微妙的嘲讽与变化。本书的一部分目的就是确立社会变化与艺术（特别是小说）形式变化之间的相似之处。形式可以视为一种知觉的结构，一种经验和情感的根深蒂固的节奏。因而个别的作品（就象个别人一样）不必直接提到也会不由自主地反映出整个社会。五十年代小说的保守形式反映在索尔·贝洛的论点“现实主义仍是伟大的文学突破”中，它体现了那个时代的保守和内向的特征。同样，六十年代早期现代主义和实验小说的兴起与对社会弊病的新感受和改良主义的热情微妙地联系在一起。这种热情开始于五十年代后期，从肯尼迪竞选运动的紧迫而激昂的气氛中获得了动力，然后在他当政期间迸发出来，并靠宝贵而细微的具体进展而维持下去。在六十年代初的几年中，到处有一股变革的气息，一种万物萌发、前程无量的感觉。这并非没有其危险

的一面，因为根据期望不断提高的铁的规律，社会中的各种力量一旦觉醒，就会很快冲出限定的范围。新左派和民权运动并未发生在情况最糟的艾森豪威尔时期，而是发生在空中充满了新生的希望和可能性的肯尼迪时期，最后在尼克松执政时期灭亡。尼克松重建了一种全然徒劳无益的气氛，并且他本人体现了中产阶级美国卷土重来的报复精神（仿佛1960年的选举结果终于失效，六十年代终于被打退了）。

试图将六十年代初的社会气氛与当时的主要小说相联系，似乎会是一桩吃力不讨好的任务。我们都知道，艺术和社会之间并不存在简单的一致关系，并且我们还必须充分考虑到致力于自我解放的个别天才人物。此外，由于《烟草经纪人》、《第二十二条军规》和《V》之类的作品既冗长又复杂，它们的酝酿时间也很长，因此很难说它们在何种意义上属于它们出版的那个时期。但是，正如我试图表明的，那个时期的文化环境也酝酿了根久，而这些作者的单独劳动无疑代表了酝酿过程中的一些阶段。六十年代的新情感异常普遍；现在回顾起来，我们能够看到它如何触及我们文化的每一个角落，而任何一个角落在仔细观察之下都有助于揭示全面的骚动和改革运动。在不剥夺个别天才的独特权力的前提下，我们不能不注意到许多新小说在目的和形式上彼此相似，即是说，它们完成了相同的突破。但是在这种突破成功之后，由于文化的中心似乎发生了周期性的（又是颇为残忍的）改变，一些老作家就神韵尽失，魄力大减了。

我们的问题由于这样一个事实而被搞得复杂化了：不象有人断定的那样，旧小说和新小说之间并不存在自然的对称。如果犹太小说以其遭到围攻的人文主义和沉重的道德严肃性反映了前一时期的特点，那么六十年代初的黑色幽默作家并不与此形成自然的对比。这不单单是因为有几个人象马拉默德和贝洛那样富有犹太气质和醉心于道德问题，面是因为他们对人生讽刺和荒谬的迷恋直接发源于犹太小说，尽管他们表达这种迷恋的方式有所不同。

犹太小说的对立面不是黑色幽默而是“坎普”(Camp)，即某种形式的唯美主义，外加一点脆弱的机智，它所针对的目标是任何带有过于庄重的道德色彩和人道味的东西。“坎普”华丽、轻佻、欢快而又无忧无虑，而黑色幽默则把调子定在破裂点上，一旦达到这一点，精神上的德苦便迸发成一种喜剧和恐惧的混合物，因为事情已经糟到了你尽可放声大笑的地步。这有助于解释为什么甚至一些非犹太血统的黑色幽默作家，例如伯杰和平钦，也改写了犹太小说中的笨伯人物(伯杰的莱因哈特，平钦的本尼·普罗弗恩)。笨伯居住在错误喜剧和恐怖喜剧之间的朦胧空隙中，作为一个长期的失败者你是摧毁不了的，是任何社会都不可缺少的人：你将永远失败下去。而作为一个可笑人物，他对任何人都不是威胁，因为德在霍布斯式竞争的等级中地位低下，被排除在大起大落的高级小圈子之外。

处于六十年代小说中心位置的另一个主要人物在这些方面情况大致相同，你就是笨伯的表亲，流浪汉式的反英雄。五十年代小说与六十年代小说之间的一个明显的不同点是，前者往往较注重心理描写，集中探究个别人物的复杂性，而且保持着一种从十九世纪现实主义中继承来的对个人成长可能性的信仰，一种通过建立成人关系而达到自我成熟的弗洛伊德式的信念。然而在流浪汉小说中，主人公常常是一个不屈不挠的天真汉，你所经历的不是人们所熟悉的人与人之间相互影响的关系，而是一系列外部事件，这些事件往往是随意的、怪诞的、甚至超现实和启示录式的。伏尔泰(Voltaire)的“天真汉”过于象一个普通人，因而不会成长或变化；你无法从自己的“经验”中汲取教训，而只能淹没于其中。我们所看到的不是“小说式”的进展，而是一种重复与强化的结构：同一件事情一再发生，但是没有一个人能学到任何东西。我们所看到的不是基于“真实生活”的丰满人物，而是受作者道德目的操纵的漫画式的傀儡。

并不是所有的六十年代黑色幽默小说都与《天真汉》的模式

接近。库尔特·冯尼格的小说最为接近，特别是《五号屠宰场》。书中昏头昏脑的孩子气的主人公被冠以比利·皮尔格林\* 这个象征性的名字，他生活在一个以最随便和最简单的方式进行杀戮和伤残的世界之中。使这种炮弹休克症式的天真气氛复杂化的，是那种怪诞的“时间偏差”，它使情节多层化，结果疯狂的比利一生中的所有灾难好象同时降到了他的头上。为了表达他眼中当代历史的疯狂错乱，冯尼格根据大众趣味修改了现代派对时间进行的实验：比利是一个神圣的蠢汉，他“摆脱了时间的羁绊”，情不自禁地不断重演他一生中不同的时刻。这样，他就变成了一个失去控制力的小说家，记忆中塞满了过多的现代历史和自己的个人悲哀；压力变得太大了，诉说的渴望必须设法得到满足。这就是《五号屠宰场》为什么不是冯尼格的最佳作品之一的原因所在。作为一名作家，他只有在最幽默和最大胆创新时才能最好地发挥自己的能力，因为他在这种时候能用充满灵感的讽刺撕去公共事件的表层，拼凑出博杰斯(Jorge Luis Borges)式的宗教、文化和整套的文学作品，并写下它们的篇章。但是当他目睹德累斯顿遭受燃烧弹轰炸时（他自己曾是那里的一个束手无策的旁观者，一个目瞪口呆的幸存者），他就让自己的强烈情感掩盖了用来表达这些情感的寓言的光彩。坦率叙事的第一章压倒了后来的虚构情节。

与作者在第一章中的感人至深的个人存在相比，比利和他的同伴“人物”在沿着作者为他们安排的时间他差颠簸行进时则显得单薄而虚空，呈现出傀儡的气质。六十年代小说的独创性还有另外一个方面，这就是我们所见到的高度的人为操纵和作者的存在，这使得所创作的作品、所讲述的故事和受挖苦的人物丧失了生气。一个象巴斯这样的作家为了对他虚构的故事保持一种布莱希特式的诚实，而付出了失去活力的代价，结果“故事”被压缩成他自己

---

\* 皮尔格林的英文Pilgrim原意是朝圣者——译注

的富于机智而自我意识浓厚的声音，自言自语地谈论着创作活动。这种作者和作品之间的不平衡是一个模棱两可的发展。五十年代小说人物仍能将生活置于某种程度的个人控制之下，仍能在其个性的界限之内成长和变化。但是冯尼格、巴斯、平钦和海勒笔下的可笑平面人物不仅表明他们的作者背离现实主义，而且表明他们阴郁地意识到生活日益被非人的力量所控制。对五十年代的现实主义者来说，性格就是命运；对喜剧——启示录式的作家来说，命运将性格变成了一场玩笑。五十年代作家认为，与“个人和他们所关心的琐碎事务”相比，历史是遥远的、不相干的；六十年代的作家则认为历史是荒唐的，但它能置你于死地。《五号屠宰场》和《第二十二条军规》之类的作品与结局悲惨的坦率小说不同，不是缓慢地移向死亡。由于结构独特——书中每一个情节都有伏笔，所有的事件同时发生——这类作品整个儿浸泡在死亡之中，就象一场同时在四面八方爆发的传染病一样。由于海勒一书的时间设计，书中的人物似乎不停地死而复生——真是一场玩笑——结果，当他们最终真的一个接一个地各自带着自己的虚假个性朝着其完全非个性化的命运而消失时，我们感到无比震惊。<sup>\*</sup>书中的军队则象征着命运或必然性本身；它是一架不用来作战或杀敌而仅仅吞噬自身的机器。

然而，与这种认为个人生活受到外部力量操纵和控制的悲观主义相矛盾的，是用以达到这种效果的高度的艺术力量和奔放不羁的风格。如果这些小说中的无能为力和宿命感表达了六十年代情感的一个方面，它们在创作上的丰富多彩和独到之处则指向了另一个方面；后者对当时的激进主义是同样至关重要的，它代表了旧模子能被粉碎并重造的信念，代表了创造的意愿能够再造现实的意识。就其独创性和可塑性而言，这些书用小说方式表达了

---

<sup>\*</sup>海勒在他的出色反战剧《我们轰炸了纽黑文》中，通过皮兰德娄(Luigi Pirandello)式的戏剧手法获得了完全相同的效果。象舞台剧团于五十年代末重新上演的皮兰德娄的《今晚我们即兴演出》中一样，在幻想和现实的游戏后面是一个基末的事实：死亡。



乌托邦思想。这就是我们为什么必须区分语言的黑色幽默作家和我想称之为“结构的”黑色幽默作家的原因；前者包括特里·萨瑟恩(Terry Southern)，布鲁斯·杰伊·弗里德曼(Bruce Jay Friedman)，甚至还有菲利普·罗斯，他们的基本手法是病态的玩笑或坦率的独白，后者则包括海勒、平钦和冯尼格。语言的黑色幽默作家把结构完整的小说拆散，而仅仅代之以荒唐的玩笑、松散拖沓的长篇议论和黑暗中的呐喊。“结构的”黑色幽默作家则倾向于过于明白直言的形式和复杂到了疯狂程度的情节（这是一种超出语言范围、似乎是事物本质中固有的矛盾现象）。两种黑色幽默作家都拚命突出自我——前者直接地，后者则通过自我表白的庞大结构——从而与风行的非个性化和外部控制公然对抗。

所有的黑色幽默作品都包含违礼、禁忌、异邦或怪诞的内容。塞利恩(Louis-Ferdinand, Céline)用黑话和街头俚语打破了公认的文学语言受阶级局限的自满自足状态，使小说脱离了高级文化形式，而更接近于活的语言。他的怒骂表达了平民百姓、特别是中下层阶级的边缘人物固有的玩世不恭态度，这种人物深知所有的理想都是一通胡说八道。他为怀有一成不变的偏见、动辄发怒和令人无法忍受的人辩护。大众社会和垄断资本主义总是威胁着要把这种人碾碎，但他总能想方设法照顾好自己的利益。黑色幽默总是扮演传统小说的霍茨波或哈尔亲王手下的福斯塔夫。无论它强调的是人体的下部作用，例如亨利·米勒的作品，还是所有感伤之情和理想化的阴暗面，例如纳撒尼尔·韦斯特的作品，或甚至是反常的行为，例如纳博科夫(Vladimir Nabokov)的《洛利塔》或罗斯的《波特诺的怨诉》，黑色幽默总是冲破禁忌，唐突冒犯，使人们重获其生理机能和感情反应。（我们无须强调，这种玩世不恭的态度也掩盖着它自己的多愁善感，因而是悲观失望的感伤主义者的明显特征。）这样，黑色幽默就成了六十年代自由意志论和打破偶像方面的一个特征。诸如《波特诺的怨诉》和梅勒的《我们为什么在越南？》这样的作品在六十年代之前是决不可能

出版的；实际上，二十年前，梅勒的第一部小说在出版前受到了语言方面的检查，尽管小说的背景是军队生活。一如所有的年青作家，梅勒和罗斯都受过模仿高明文学家的训练；如同许多别的人，两个都把六十年代当作一个放手大干的大好时机，而这样做带来了可以预见到的混杂结果——突破总不是万无一失的。

事情最终发展到了这样的地步，无论是在严肃的作品还是在色情作品中，几乎没有剩下什么禁忌可以攻击的了。这暴露了完全从题材和骇人听闻出发而设想的“突破”所固有的局限性，因为这种突破并没有获得关于生活的新发现和形式上的新进展。<sup>\*</sup>由于禁忌所剩无几，小说的模式仅被打破却没有被重造，语言的黑色幽默作家便迅速堕入腐朽和自我模仿的过度行为中。《洛利塔》被《微暗的火》和《艾达》所继承，《波特诺的怨诉》则被《我们这一伙》、《胸脯》和《伟大的美国小说》所接替。其中的最后一本书尤其体现了黑色幽默的最低劣的倾向之一。在它的不值一提的情节中，掺入了一群令人吃惊的侏儒、跛子、畸型人和怪人——加上几个女人充当“裂缝”——远远超过了南方哥特式作品的最荒诞不经的描写。书中，许多这类“人物”被漫不经心地强加上种种荒诞可怖的畸型和死亡，而在结尾处，他们的整个世界——一个全球联合会启示录式地崩塌而成为一堆废墟。正如马克·谢克内（Mark Shechner）在最近的一篇关于罗斯的文章中所为，我们有义务了解，究竟何种侵害和残酷迫害狂的阴暗冲动参与制造了这种“幽默”。相比之下，较早的突破之作《波特诺的怨诉》确实使用了黑色幽默、心理学、幻想、甚至抒情风格来探讨一个真正的小说题材，这种题材把性、犹太性格、成长、道德和“家庭传

---

<sup>\*</sup> 苏珊·桑塔格曾经这样中肯地评论爱德华·阿尔比（Edward Albee）的一个剧本：“阿尔比或坦内西·威廉斯的作品毛病不在于强调怪异、性变态、或类似事物，而在于虚伪而浮浅地使用这种素材。变态的情景未得到真正的剖析。毋宁说，这种场面被用来作为震惊观众的常规手段……艺术中唯一真正惊人的，是形式上的惊人之举。美国舞台所缺乏的真正惊人的东西是大胆的形象所具有的惊人之处，这种惊人之处得到充分发挥，从而对观众发起一种真正的感官上的进攻。”（《党人评论》，1964年冬季号）

奇”等内容融为一体。在《波特诺》之后，罗斯似乎认为，他发现了一个完全不同的公式，并且认为一种低级趣味和夸大其辞的坦率常规本身已经足够，而无需进行任何深刻的个人介入或形式方面的努力。

黑色幽默作家一般都善于幻想，而罗斯在他们当中则与众不同——他更为接近五十年代作家——因为他不善于对自身经验之外的素材进行幻想。但是罗斯写于《波特诺》之后的作品确实在其无缘无故的暴力和孤注一掷（但又是毫无理由）的极端举动中体现了一种典型的六十年代末的特征。它们属于我们可以称作近期文学的“气象员”阶段，此时，早期的乌托邦理想落了空，一些自封的自由人物被逼得一筹莫展、悲观失望，以致与现实完全脱离。这一阶段的政治中从一开始就有这样一条线索，在文学中更是如此，虽然这条线索并不占主要地位。正如威廉·布莱克在其《地狱箴言》中所强调的，解放唯有靠极端行为，而不是靠谨慎行事和小心翼翼的克制才能发现它的必然局限。但是，语言的黑色幽默作家试探夸张的极限，是把它当作一种有用的文学策略。因而，马拉默德的《费德尔曼的写照》中的后几个短篇将笨伯人物推入一场羞辱的受虐狂喜剧，读起来实在难受。伍迪·艾伦(Woody Allen)常常象费德尔曼一样出现在深夜对话表演中，其效果是相似的。并非偶然的是，他的电影尽管力争“形象化”，但缺乏任何真正的结构想象力，并过份依赖于一两句俏皮话。一个象特里·萨瑟恩这样的作家往往愚笨异常和轻薄浮浅，只有极少的时刻例外，如在《神奇的基督徒》的般末几页中，他的想象力构成了极富喜剧性的启示录式的幻境。残留在最底展的是一些诸如布鲁斯·杰伊·弗里德曼的《誓言》的小说，书中没有一丝想象力，相反，小说家和盘托出的却是自己最陈腐的偏见和青春期的痉挛，从令人厌恶的种族主义到大学二年级生在暗街僻巷里的淫荡行径，一切都是为了耸人听闻和宣扬低级趣味。甚至象斯坦利·埃尔金(Stanley Elkin)之类的优秀作家，虽然其语言节奏可德异常精

妙，但其情调往往粗俗，往往由于过于偏激而令人无法忍受其歇斯底里和华而不实。这种犹太黑色幽默中的陀思妥耶夫斯基式的极端主义和绝望感很难控制，甚至在它被深刻感受到的时候也是如此；真诚本身是不够的。象贝洛的《赫尔索格》或《洪堡的礼物》这样的作品是难得的，书中这种疯狂的笔法与小说的题材完全一致，并且并不妨碍作者表达感情的细微层次，从而证明这种笔法本身是必要的，因此也就得以实现。赫尔索格的信尤其使贝洛能从纯粹的个人和心理的事例出发，对一整个文化阶段进行重新评定（但是这一雄心在《赛姆勒先生的行星》的粗鄙下流和充满怨愤的书页中灾难性地自食其果）。

正是由于未能进行这样的联系，大量六十年代的语言的黑色幽默作品陷于失败。与前十年的个人小说相比，这些作品仅仅取得了有限的进展。它们改变了五十年代小说的基调，但未能扩大其视野。它们出色地采用粗鄙的“流行”素材，常常在性的描写上很大胆，有时也能获得一种欢乐的、充满活力的喜剧色调。但除了少数象《波特诺的怨诉》这样的作品外，六十年代的语言黑色幽默作品很少开拓社会或小说的新疆域。它们分享了六十年代摆脱一切羁绊的精神，但很少利用这种新自由做大量建设性的事情。

我称作“结构的”作家在他们的黑色幽默作品中情况正好相反。他们善于构思错综曲折的情节和异常复杂的小说结构，这使人想起乔伊斯、卡夫卡、博杰斯和贝克特(Samuel Beckett)——虽然有时我们会感到纳闷，花这么大功夫进行这一切形式方面的创新究竟目的何在。这些作家与五十年代小说的个人世界进行了坚决得多的决裂。具有特点的是，他们和平钦一样，再造了历史小说这一较为古老的文学形式，而这种形式早就堕落成为一种垂死的大众化体裁(即古装小说)；或者，他们和冯尼格一样，对现实素材进行迂迴曲折和别出心裁的滑稽模仿(例如《黑夜母亲》中的艾希曼和艾贝尔案件；《黑夜母亲》和《第四十九组的号叫》中的右翼精神病团体；《猫的摇篮》中的加勒比独裁政权、核弹和世

界末日；《愿上帝保佑你，罗斯沃特先生》中洛克菲勒家族的政治和善行；以及唐纳德·巴塞尔姆的《无以言表的行径，悖离常理的举动》一书的短篇小说中的五花八门的政治活动，等等）。换言之，六十年代的作家重新发现了历史世界和公共世界——尽管他们对此深表怀疑——正如整个六十年代重新发现了政治的欢乐和恐怖一样，尽管许多人深感受其毒害。

由此看来，仅有的两位卓有成效地论述政治的五十年代作家梅勒和埃利森的作品就体现了一种新的重要性。梅勒最初的三部小说，特别是那一篇受到歪曲的关于党和革命的寓言《北非海岸》，都部分地探讨了政治主题，并逐渐结合着探讨性的主题。最后，在《一场美国梦》（1965）这一部具有巴罗克风格和充满狂想的作品中，梅勒发展和剖析了自己对性和社会权力的迷恋之情，从而使他的两种兴趣融为一体，这是他在散文作品中已经开始做的。后来，在《夜晚的军队》中，这种在《自我宣传》中迸发的自我剖析的精神在1967年向五角大楼的进军中发现了其完美的文化时机；这是一个在梅勒及其读者的心中引起巨大个人共鸣的公共事件；由此产生的作品既是伟大的自传，又是伟大的历史，是六十年代为审时度势和自我评定而作出的最出色的努力。

另一个曾在五十年代与共产主义的罗曼史纠缠不清的作者拉尔夫·埃利森——他的《隐形人》中有一些描写兄弟会的出色章节——在六十年代也成为一名文学预言家，虽然他自己当时很少出版作品。《隐形人》的趣曲式的和趣现实的写作方法与五十年代的小说格格不入，但绝妙地预示了即将随之而来的喜剧——启示录式的小说。与约翰·厄普代克和其他五十年代作家相反，梅勒和埃利森两人似乎都接受乔治·艾略特(George Eliot)的格言：“没有一个人的个人生活不被一个更为广阔的公共生活所限定。”但是他们的特殊的现代性在于他们认识到（这种认识一百年前已存在于狄更斯和陀思妥耶夫斯基的作品中）公共生活可能采取的怪诞和极端的新形式，以及它可趣强加的各种阴险狡诈的限定方

式。要包罗这些发展并通过想象与之抗争，就需要使用一种新技术，作出更强烈的反应。自然主义灰色的记实结构和宣传鼓动文学（这是文学战斗的老法子）赤裸裸的、压倒一切的愤怒是根本没有用的。一如处在其伟大艺术生涯末期的狄更斯，埃利森懂得，唯有通过疯狂的、不受羁绊的想象力才能掌握隐藏在兄弟会，或骗子莱因哈特，或鼓动者拉斯身后的社会现实。以埃利森为榜样，六十年代的作家们和当时的政治家们一样，决心从三十年代的错误中吸取教训，并以完全不同的方式重新塑造文学和政治。

在某种意义上，三十年代与六十年代之间的差异是不可避免的。老左派衷心相信，历史是能够解释的，我们的问题能够通过改变社会安排而得到解决。从1935年至1953年罗森堡夫妇之死，人民阵线激进分子强烈的美国主义在他们当中的许多人看来是完全真诚的。罗森堡夫妇从不怀疑政府审判他们的权利，从不嘲笑牵着他们鼻子走的“正义”的工具和权威的标志。这与六十年代的政治审判——还有审判的结果！——真是有天壤之别。罗森堡夫妇信仰整个制度，只是觉得有人在滥用这种制度，同时坚信历史将宣告他们无罪，而个人的生命，包括他们自己的生命，是值得为“进步”事业牺牲的。如果早期新左派有任何历史理论的话，这种理论也是秘而不宣的。六十年代的激进派献身于自发精神和个人的此时此刻。他们变法庭为政治舞台，用戏剧手段证明这种制度的非法性和反对它的人所具有的优越智慧和更为可爱的人性。（显然，他们的表演十分精采，因为他们使经过精心挑选的数量惊人的陪审员们确信，他们的政府是不可信赖的。）

六十年代行动分子的文学同行（姑且称他们小说激进派）同样用异常讥讽和敌对的态度看待历史的进程。典型的“进步”文学就是揭丑文学：搜寻弊端，以便使社会制度按照原有的理想发挥作用。与此相反，六十年代文学对历史有着一种焦灼不安、山穷水尽的感觉，对历史如何得以保持一致有着一种草木皆兵的恐惧感，对历史的难题和复杂性感到一种无休止的困惑。表达这种态度的

一种途径是滑稽模仿式的历史小说，例如巴斯的《烟草经纪人》、伯杰《小大人》以及平钦的《V》中的一两个较为矫揉造作的历史章节。这些书或章节不去寻找自己表达这种历史讽刺感的形式，而满足于模仿作品或反小说，以及对较早流派（十八世纪的流浪汉小说、荒凉西部小说、国际间谍小说）的并不认真的模仿。这些作品不发掘自己的历史感，而仅仅鹦鹉学舌地复述或滑稽模仿它们所推崇的作品的历史感。虽然巴斯和伯杰的作品是不坏的消遣品，但是它们尤其缺乏它们模仿的形式所具有的朝气，而满足于一种即使不摒弃一切也是事事无所谓的嘲讽态度。虽然这些作品高度体现了接替五十年代个人主义的对历史的新感受，并充满着一种与五十年代格格不入的想象，但它们基本上是缪司宴会上的迟到者的文学，也就是巴斯自己曾经称作的“疲惫的文学”和自我意识的文学：“由一个模仿作家作用的作家写的模仿小说形式的小说。”

在下文中，我想较详细地剖析六十年代初期三部有代表性的黑色幽默小说，《黑夜母亲》、《第二十二条军规》和《第四十九组的号叫》。这些作品既不古朴，又不过于雕琢，但它们以复杂的方式发展了一种鲜明而异乎寻常的历史感，归根到底，这种历史感更多地向我们揭示了作品写作时期的文化格调，而不是历史本身。冯尼格和海勒重新描写第二次世界大战，不是为了重造历史，也不仅仅是因为这场战争是他们本人成形时期的伟大经历，而且肯定不是为了象普通战争小说那样使读者获得身临其境的刺激。毋宁说，这是因为那个时期和那场经历所遗留的尚未解答的道德之谜最精确地表现了十五年后的当代生活难题。较早的作家能以某种单纯的道德观点对待第二次世界大战：这毕竟是一场“正义战争”，如果确实有过“正义战争”的话。但是在战后的十五年中，无休止的冷战和热核战争的阴影使所有的战争都显得道德上暧昧不明，甚至完全丧失理智；而处在长期围困中的整个文化似乎也濒临疯狂。《第二十二条军规》虽然出版于1961年，但这部作品以小

说家的或具有独特的远见预示了由越南战争引起的道德厌恶感，甚至绝妙地预示了逃兵们逃往中立国瑞典的事件。同样，冯尼格在《黑夜母亲》中选择了道德态度暧昧的双重间谍做他的“主人公，”正象他在《五号屠宰场》中只描写盟军对德累斯顿的颇为可疑的轰炸，而不去写纳粹的罪行一样。

一如平钦，冯尼格和海勒都对国际阴谋感兴趣，只是他们感兴趣的方式不同：他们赞叹那种在笨重的历史力量内部活动和嬉戏的滑稽可笑而变幻莫测的个人因素。海勒的米洛·明德宾德不仅讽刺了美国的资本主义企业家，而且讽刺了国际上的滑头商人，后者超道德的阴谋诡计起初是如此欢闹，但渐渐和书中的许多其他内容一样变得越来越阴沉、丑恶和危险，结果我们读者就由于自己早先的笑声而沾上同流合污之嫌。但是米洛与书中的主人公尤索林尤其亲密，可以说是心心相通。他俩都信仰一种自身利益至上的伦理观，这种伦理观表现在尤索林身上几乎提供了作品的寓意（就象在塞利恩的作品中一样）：一切都是胡说八道，还是自己照顾自己吧。而在米洛这个人物身上，作品及其主人公都看到了他们的肮脏下部，看到了一幅嘲笑他们自身价值的丑恶讽刺画。

这种双重效果是结构的黑色幽默作品的特点。在《V》的历史情节中，中心人物名叫斯坦希尔，一个关键的结构要素是父亲与儿子的配对——休·戈多尔芬与埃文·戈多尔芬，西德尼·斯坦希尔与赫伯特·斯坦希尔。小斯坦希尔对V的追求既是寻找父母和个人本质，又是试图解释一段历史，这段历史的意义就隐藏在早期历史和前辈人的零星遗物中。在这一点上，《V》与罗思·麦克唐纳(Ross Macdonald)自1959年的《高尔顿案件》发表以后一直在写的奥狄浦斯式的侦探小说十分相象。在麦克唐纳的书中，现在的谜总是通过破译过去而得到解答的；书中充斥失踪的父母、心灵受创的子女和埋在地下腐烂了几十年、等待人们前米揭开其秘密的尸体。在《地下人》和《睡美人》之类的后期小说



中，这些奥狄浦斯式的纠缠不清的关系一层套一层，形成了一个异常复杂、一再重复的情节，结果个人的特性变得暗淡不明——读者难以掌握书中人物的行踪，或将他们互相区分，而作者所感兴趣的已远非问题的答案，而是那种他为之着魔的平行关系网。在《V》一书中，侦探赫伯特·斯坦希尔本人就是一个密码符号（正如他的姓名所暗示），他仅仅把大量零碎的景象组成一幅大型的图表，一种或许具有连贯性和涵义的图样。然而，侦探小说确实揭示一个最终的秘密，从而使一切水落石出（埃德蒙·威尔逊对此持有异议，说在一番虚张声势之后，“这种秘密一钱不值”），而平钦则是一个现代派，他不否认，这个最后的答案可能只是一种幻觉……或者是一种幻觉，或者是令人震惊地证实了一个充满阴谋诡计和不可思议地高度组织化的世界。神秘小说作家创造了这种模式，但是现代派作家使它更加深沉、神奇和变幻莫测。

这些小说的迂迴曲折和盘根错节的情节（这在《万有引力之虹》的厚密沉闷的章节中几乎达到了一种令人败胃、甚至作呕的程度）总是表明一种含糊不清的个人本质，表明在丰足繁茂的社会表面背后隐伏着种种神秘难解的相似之处。在平钦的作品中，这种含糊不清是历史的、本体的：我是谁，来自何方，谁在操纵我，我如何才能从周围难以捉摸的环境中悟出某种涵义？在冯尼格的作品中，这种含糊不清是道德方面的：《黑夜母亲》（1961）中的双重间谍主人公小霍华德·W·坎贝尔一身兼任作家、情人、纳粹宣传员和美国间谍，在他的这些众多的身份之间究竟存在着何种关系？冯尼格本人告诉我们，故事的寓意（“在我写的所有故事中，我仅知道这一篇的寓意”）是：“我们冒充什么，就是什么，所以我们对于自己冒充什么必须格外小心。”事实上，此书在更大程度上似乎以小说形式预示了汉纳·阿伦特（Hannah Arendt）的论断，即艾希曼代表了“邪恶的迂腐”。坎贝尔的确遇到了一个非常迂腐的艾希曼，当时他们两人都在一所以色列的监狱里以纳粹罪犯的身份听候审判。坎贝尔自己的特点不是迂腐而是平庸。他是一个

平庸的、但又极其敏捷而在道德上无所顾忌的人，具有可怖的求生才能。

如果冯尼格对德累斯顿轰炸的着迷表明了一个生还者的某种程度的内疚心情(135,000人丧命，而他却活了下来)，《黑夜母亲》则明确无疑地反对在一个嗜杀成性的时代苟且偷生和随波逐流。“如果我当初出生在德国，我想我也会成为一名纳粹党徒，到处狠揍犹太人、吉普赛人和波兰人，”冯尼格这样说。他并不感到自己比消极、柔顺的普通人高出一头。许多批评家责骂他的天真的小说人物假充纯朴，我则认为这个人物完全忠于他的世界观。冯尼格对青少年吸引力极大，或许是由于某种青春期的悲观主义和道德绝对主义，某种现代的厌世感，这种情绪大有将复杂的人类问题压缩成简单的二分法和简易的公式之势。这尤其表现在他在散文、序言或接受采访中代表自己发表言论的时候，在这种场合，他的精明天真汉的假面具很快就使人大倒胃口。

但是在小说中情况有所不同，在这里，言辞的质朴开始起到一种完全不同的作用。文风变得平铺直叙，章节异常精练简短，更象情节提要而不象全而的小说描写。描绘和心理刻画的段落被压缩成简单的注释，情节被简化成纯粹的故事梗概，而故事梗概则一再繁衍，达到空前复杂的程度，迂迴曲折，互相重叠，令人惊叹。一如大部分着迷于科幻小说的作家，冯尼格的思维十分精确严谨；他喜欢把故事情节分成二十多股单独的线索（其中有一些完全是想入非非），然后在结尾处将它们干净利落地系在一起。在这一点上，冯尼格就象平钦在《V》中那样，更象体裁作家或构思完美情节的老派匠人，而不象醉心于难以捉摸和结局多变的形式的现代派。但是冯尼格将一个三层的故事硬塞入一本只有中篇小说规模的书，结果，情节和事件，以及亚里斯多德式的命运变幻被强调到压倒一切的地步，事实上，这种强调已不单单是一种艺术手段，而变成了涵意本身之所在。（这尤其反映在《黑夜母亲》和《猫的摇篮》中，这两本书都是六十年代初写成的，是他

的最佳作品。)

结果是，我们对现实的认识被微妙地改变了，至少在我们阅读这本书时是如此。尽管事实和狂想被随意混杂，但冯尼格平铺直叙的文风和朴实单纯的人物却使他的叙述者在读者的心目中赢得了一种人与人之间的信任。这些叙述者把故事中的一切内容都置于同一水平之上：最不可思议的事件显得合情合理，而不折不扣的现实则带上了疯狂的色彩（若非我们对现实如此熟视无睹，现实自然是有这种色彩的）。冯尼格着迷于纳粹或民兵式导弹之类的题材，并非因为他是德国血统或因为他本人参加过第二次世界大战，而是因为它们和其他吸引他的光怪陆离和蔚为奇观的题材一样，更符合他的现实感。五十年代的个人小说家视直接经验为自己的领地，他们的最高愿望就是使一切都可信。冯尼格则与他们不同，他发觉生活只有在得到较为极端和疯狂的表现时才更为真实。如此认识现代世界可能使一名小说家陷于失败；这种认识可能使他变成一场怪物展览的领班，或者象它对某些语言的黑色幽默作家那样，使他成为一个浅薄琐屑而并无恶意的幻想家。（艾尔弗雷德·卡津不无道理地抱怨他们的“千篇一律的极端主义”和那种“搜集一切可能的事件、怪物和蠢行，并在自己的心目中将它们无限夸大的热情。”）但是冯尼格、海勒和平钦的心理状态并不是收藏家的心理状态，而是较为真实的小说家的心理状态。他们抓住一个真实的题材，抓住世界的一小部分现实，然后寻找想象的手段，使之成为一个单独的世界，成为一篇令人信服的、清晰连贯的作品。

五十年代的犹太小说家被极端的感情状态所吸引；他们在自我的复杂内心中看到了生活的艰辛和荣耀。一个象冯尼格这样的作家则被现实的极端环境所吸引，这种环境使我们的头脑陷入迷茫，或削弱了我们作出任何感情反应的能力。或许由于受到死亡营或核弹的影响，但也响应了现代生活的总趋势，冯尼格和海勒迷恋于使武断、恐怖和非理性的行径成为常规的环境。人们竟然

想方设法去适应疯狂的环境，改善他们的私人生活和埋头各自的事务，这使他们感到无比可笑。霍华德·坎贝尔既是一个美国间谍又是一个纳粹吹鼓手，这种游戏他玩得如此高明，以致常常做得过分；即使不比教皇更笃信天主教，他也无疑比元首本人更加纳粹化。“否则我如何得以劫后余生？”他问他的美国上司。上司对他说，“那是你的问题，很少有人能象你那样把它解决得如此彻底。”（这种技艺上炉火纯青和道德上无所顾忌的结合引起了冯尼格的兴趣；坎贝尔变逆来顺受和见风使舵为一种精湛的艺术。）坎贝尔的岳父柏林警察头目沃纳·诺思是另一种见风使舵者。虽然他被人当作一名纳粹分子而草率地绞死在一棵苹果树上，但人们后来发现“恐怖和拷问属于另外一些德国警察部门的职权范围”，而诺思的职责只是维护普通法律秩序和保证交通畅通。我们被告知：“诺思的主要罪行在于他将行为不轨和犯罪嫌疑犯交给了一个法庭和惩治机关的疯狂体系去处置。诺思使用最现代化的警察手段尽全力区分罪犯和无辜；但是接受他移交囚犯的那些人却认为这种区分无关紧要。无论是否受审，只要坐牢就是犯罪。”

《第二十二条军规》中的大部分喜剧性同样产生于要在“疯狂”的环境中照常办事的努力。纳粹分子所保存的详尽记录或许也出自同样的冲动。沃纳·诺思极其钦佩他女婿的宣传广播，他自己身为一名纳粹分子，却对坎贝尔可能是一名美国间谍毫不在意，“因为”，他告诉坎贝尔，“你为鼓人服务决不可能象为我们服务一样干得那么出色……我现在所持有的几乎所有观点——它们使我自己作为一名纳粹分子的所想所为觉得无愧于心——不是来自希特勒，不是来自戈培尔，也不是来自希姆莱，而是来自你……唯有你使我不致于得出德国已经丧失理智的结论。”通过纯粹的演戏，而不受任何真正的违法行为的妨碍，坎贝尔令人发笑地（！）变成了某种纳粹的原型，其著作在二十年之后被发掘出来，被疯狂的右翼边缘组织奉为经典。你干什么，就是什么；你象什么，就变成什么。无怪冯尼格和海勒的作品成为反越战的一代人的经典，

成为与三十年代抗议文学迥然不同的奇妙可笑的抗议圣经；而马拉默德之类的作家则采取了五十年代逆来顺受，或詹姆斯式的自我克制的态度，因而逐渐不受欢迎。\*冯尼格的疯狂的漫画式情节，他对暴力和英雄姿态的厌恶，以及他对某些简单的人间真理的爱好，使他的作品在道德上代表了六十年代初期的新政治，这种新政治用集体的友情、无政府的个人主义和伦理的激情代替了意识形态的陈腐教条。冯尼格在《黑夜母亲》中的一段关键性的话里把极权思想比作“一组被随意锉去轮齿的齿轮……毫无疑问，这些被锉去的轮齿就是简单明了的真理，这种真理在大部分情况下甚至十岁小儿也能认识和理解……这就是我对一生中亲眼见到的成千上万的、乃至整国整国的疯人所能作出的最好解释。”然而，与新左派一样，冯尼格更善于行动，而不是进行解释：“随意”这话显得尤其不充分。但是冯尼格的情节中的巧妙逆转远远超出了他自己的道德说教的简单真理，而象任何一个现代派作家所能期望的那样，充分揭示了某种道德上的模棱两可性。

冯尼格作品的最后一个曲折是霍华德·坎贝尔在最后一刻被“司法”制度释罪，但他却用自杀对此进行了驳斥。他毕竟与艾希曼不同，他向以色列人投降，恰恰是为了抵销他那可悲的求生本领；而现在他采取了更加坚定的行动。通过写作此书，然后再杀死自己，他成了自己的原告、法官和行刑者。冯尼格确信世间没有英雄，如果当初他住在德国，他也许会与纳粹同流合污，因此，谁也无权审判另一个人。通过审判自己，坎贝尔冲破了道德模棱两可性的雾障，而成为此书真正的主人公和价值中心。

我在前而说过，黑色幽默小说中的人物往往形同漫画，平板无奇，缺乏成长或变化的能力。对此我们必须补充说明，主人公

---

\*这并不是说地位显赫的作家未受到新文化思潮的影响：例如，梅勒和罗斯完全改变了文风，一些诗人也是如此。索尔·贝洛毫无保留地厌恶新文化及其所有作品，从而成为义愤填膺的反对派。但是一些五十年代的作家丧失了朝气和活力，尽管他们软弱无力地采用了一种较为好斗，但他们的想象力无法充分维持的主题——较突出的是《下一次将是烈火》之后的鲍德温与《修配工》和《房客》中的马拉默德。

通常是不同的：他并不完全属于这种形式的现实或表达体系。正如理查德·波伊里尔(Richard Poirier)在谈到平钦时所指出的，这些小说的中心人物常常在一个不同的层次上活动：他至少表明自己有能力成为一个更为充实、更富有情感的人，成为一部现实主义小说中的人物。在作品的第一部分中，“主人公”通常陷入一系列可笑的重复之中：痉挛性的言谈举止，纠缠不清的情节，语言黑色幽默的各种“常规”，模仿生活的杂耍。以海勒为例，他和狄更斯一样，深知应该如何使自己的喜剧技巧接近辛酸的人间现实。随着《第二十二条军规》中的喜剧渐渐黯淡，非人化的制度逐步显现，同时，中心人物由于企图反对和冲决这一制度而越来越陷入孤立。

尤索林是海勒引入战后美国小说的一个新人物，他的先驱是犹太小说的笨伯，但他最终成为那个消沉而不幸人物的对立面。海勒告诉我们他是一个亚述人，但这仅仅是因为（正如他对一名采访者所言）“我想描写一种已经灭绝的文化……我这样做的目的是写一个局外人，一个本质上固有的局外人。”典型的笨伯无疑绝不是英雄，而象尤索林一样，具有一种真正的求生本能。起初，尤索林确实根据自己的职责，努力轰炸目标。但现在他的唯一目标就是躲避高射炮火，保住性命。“尤索林是全队最精通规避动作的人。”这个尤索林只关心保命，终日被威胁他生命的事情搞得寝食不安。“要留神的危险太多，尤索林已经顾不过来了。”海勒为我们开列了一份各种危险的绝妙清单，从希特勒、墨索里尼和东条（“他们都想要他死”）到他自己部队里所有失去理智和狂热的人（“他们也想杀死他”），最后直到他自己身上的所有染上各种致命疾病的器官：

皮肤有病、骨骼有病、肺部有病、胃部有病、心脏有病、血液和动脉有病。头部有病、脖子有病、胸部有病、肠道有病、腹股沟有病。甚至双脚也有病。亿万个兢兢业业的身体

细胞象默默无声的动物一样，日夜不停地起着氧化作用，从事着保持他的生命和健康的复杂工作，但是每一个细胞又都是一个潜在的叛徒和敌人。疾病实在太多，只有头脑确实有病的人才会象他和饥饿的乔那样把它们时刻挂在心上。

尤索林危险地近似于《斯特兰奇洛夫博士》中的一个斯特林·海登式人物，此人是一个将军，他担心女人们在抽走他赖以生存的体液。这一制度（此处即是军队）的疯狂产生了一种自卫性的反疯狂，一种集体求生的心理，它反映了整个荒废人生、贬低人格并将这种做法合理化的制度。自我本身变成了一支军队，一个极权国家，它要求对叛卖和暴乱的威胁保持百分之百的警惕。每一个单独的器官，每一个细胞，都成了类似偏执狂的焦虑的对象。我记得我小时候曾担心自己会忘记呼吸，所以拼命屏息，以便安慰自己，即使没有我，呼吸仍会进行。尤索林也有这种“幼稚的”愿望，要维护这种自己感到受其束缚的外部控制。

《第二十二条军规》的结构与《黑夜母亲》相似：一个疯狂的世界和一个陷入疯狂、但最终以一种略带疯狂的方式得以解脱的主角。书末尤索林投奔的瑞典是某种想入非非的梦境，某个纯粹的世外桃源。尤索林的朋友奥尔逃往那里（从地中海划船去的！），但奥尔与尤索林完全相反，他在这个世界上生活得舒适自在；尤索林忧心忡忡，而他却象一个傻瓜一样无忧无虑。奥尔是那种打不死的小精灵，不屈不挠的天真汉，一个“可爱的小矮子，满脑袋下流念头，精通上千种宝贵的手艺，可是一辈子只能和穷光蛋们在一起。”与尤索林的犹太神经质相对，奥尔是非犹太人的鲁滨逊；他们与凶神恶煞般的米洛一起，体现了在极端环境中求生的各种可能，这些环境不仅包括战争，而且几乎包括整个现代生活，甚至整个人生环境，而战争归根结底只是它的象征。

但是在此书结束之前，尤索林经历了第二次转变。他变成了一个捣蛋鬼，并且，更糟糕的是，变成了书中良知的不情愿的守

护者，正如纳特里的妓女变成了复仇女神的形象，代表着那种使人寝食不安的、超现实的女性复仇之灵，要对一个人为世界中麻木不仁的残忍行为进行报复。早期的尤索林看透了第二十二条军规的不可战胜的束缚，进而朝思暮想地决意求生。但是随着别人都毫无怨言地走向各自可以预料的毁灭，尤索林日益成为他们的死亡和离去的忧郁的记录者：

他念念不忘纳特里的妓女，也不忘克拉夫特、奥尔、纳特里、邓巴、基德·桑普森和麦克沃特，以及所有他在意大利、埃及和北非见到的，并在世界其他地区听说过的贫穷、愚昧和患病的人们。斯诺登和纳特里的妓女的小妹妹也使他心事重重。

不管他愿不愿意，尤索林终于开始深思自己体内器官以外的事情了。别人在他眼中成了触目惊心的事实，与此同时，他开始认识到他们的共同命运和共有本质。斯诺顿在机尾肝脑涂地，只有尤索林看到了他的秘密：

他吓得牙齿咯咯作响。他强迫自己再看一眼。好吧，这下可算是上帝的富足，他一边盯着看一边忿忿地想——肝、肺、肾、肋骨、胃和那天午饭时斯诺顿吃的煮蕃茄的碎渣。尤索林痛恨煮蕃茄……他琢磨着到底应该怎样去救他。

“我冷，”斯诺顿轻声说，“我冷。”

“好啦，好啦，”尤索林嘟囔着，声音低得简直听不清，“别怕，别怕。”

尤索林也感到冷，并且身不由己地瑟瑟发抖……从他撒满一地的五脏六腑中不难悟出其中的寓意。人是物质，这就是斯诺顿的秘密。把他扔出飞机窗外，他就会落下去。往他身上点火，他就会烧起来。把他埋了，他就会腐烂，象别的垃圾一样。一旦失去灵魂，人就成为垃圾。这就是斯诺顿的



秘密。成熟就是一切。

或许由于海勒下意识地想与犹太人打成一片，所以他改写了夏洛克的闻名的“赋予〔犹太人〕人性的”演说（“你们要是用刀剑刺我们，我们不是也会出血的吗？你们要是搔我们的痒，我们不是也会笑起来吗？你们要是用毒药谋害我们，我们不是也会死的吗？”）。但是海勒在段落的末尾暗中提到《李尔王》，不免令人惊异：这样做真是不知天高地厚，真是胆大妄为。这一场景必须当成一个整体来读，才能了解它是何其精妙（它是全书最后第二个重要时刻），但要不是斯诺顿的“秘密”通贯全书，成为如此重要的主旋律，这许多页结构优美的行文就会分文不值。（斯诺顿死在故事开始之前，但在最后第二章中，当他躺在手术台上时，人们充分回忆起他的死，并且揭开了其中的秘密，仿佛作者花费了这么多的笔墨，才把这种成为全书基础的死亡的涵义压缩成它那可怕的简单结局。）这一段落的阴沉基调——尽管尤索林对煮蕃茄的厌恶中不可避免地含有一丝滑稽意味——是语言的黑色幽默所无法获得的，因为语言的黑色幽默每时每刻都力图捕捉极度的矛盾现象，它更善于描写厌恶、羞辱和荒唐，而不善于描写现实世界的单纯的恐怖：要达到如此强烈的效果，就需要一个更富有人情味的回答者，而尤索林此刻已成为这样的回答者。海勒从“结构”上运用斯诺顿的秘密，使它成为一枚不可避免的悲剧事实的定时炸弹，在作品的滑稽剧和装疯卖傻的表层之下嘀嗒作响；只不过这一秘密是随着故事的进展逐步揭开的，直至最后它本身成为故事。\*

---

\*我不知海勒是否知道，华兹华斯在《序曲》中曾使用威尔士的斯诺顿山作为结尾前的启示场面；如果他确知此事，那末他就将华兹华斯在沉思中“对超人力量的认识”颠倒成为他自己的较为虚无主义的、李尔王式的显神。他的确提到维龙(Villon)的充满忧伤的“去年的雪”——“去年的‘内日丹’到哪里去了？”——但未提到华兹华斯。内日丹这个名字本身可能意味着“大雪封门”，因为飞机中的情景——斯诺顿低声呻吟，尤索林“身不由己地瑟瑟发抖”——充满了陷入冰窟的恐怖，生命在严寒中慢慢退去。卡津恰如其分地称此为小说的“关键场面”。这无疑是全书的关键经历，它绝妙地勾画出尤索林的重重焦虑。

在初次阅读《第二十二条军规》时，我强烈感到除去斯诺顿这一章以外，此书在最后七十五页中的基调改变未能收到预期效果。海勒在作品的大部分章节里令人惊叹地滑稽模仿卡夫卡和陀思妥耶夫斯基，但在书末却莫名其妙地转而对他们进行直接模仿，这是一场他无法取胜的竞赛。重读此书时，我能够理解当时我为什么会有此感——我们怀念那种全无代价的喜剧的快乐——但我也认识到那种阴暗的以至丑陋的一面在多大程度上从一开始就存在，以及作品如何渐渐地融入其中：我们必须为这种笑声付出极高代价。那种“罗伯茨先生”的因素不可能帮助我们安渡难关。我现在确信，最后一章不仅本身卓有成效，而且使全书出色；在无可奈何之际，我将不得不称《第二十二条军规》为六十年代的最佳小说。

然而，我们能从《第二十二条军规》中得到什么有关六十年代的启示呢？我想，此书之所以在大众中取得成功，是因为六十年代人们普遍厌恶包括军队在内的我们的许多最最神圣不可侵犯的社会机构；而我们的领导人对此作出的回答却是强化那些恰恰是首先激起这种厌恶感的东西，特别是我们社会生活中的欺诈、虚幻和操纵的性质。正如对反战抗议的回答是战争升级，而解决轰炸失效的办法是更多的轰炸一样，人们要求在公开辩论中多讲真话，得到的结果却是更多的舆论控制和更大的谎言。约翰逊政府顽固不化地坚持颠倒黑白，说战争升级实际上是寻求和平，并且胜利在望，这绝妙地实现了作为主题而贯穿《黑夜母亲》和《第二十二条军规》二书的虚幻和疯狂的体系。“我们都陷入幻境，”多克·丹尼卡说，他自己后来产生了幻觉，以为自己已经死去（就道德而言，他的确如此）。事实证明，丹尼卡纯粹的肉体存在无力驳倒他的“正式的”死亡，他既毁于自己的疯狂的活命哲学，又毁于军队这个虚幻的体系。当他要求尤索林代替一名死亡的士兵（他的父母要来看他死去）时，他说：“就我们而言，一个垂死的小伙子和任何其他一样好，或恰恰一样坏……你只须在那里躺上几分

钟，死一会儿。”令人吃惊的是，当尤索林这样做的时候，那对父母竟然对此欣然接受：

“朱塞佩。”

“那不是朱塞佩，妈。那是尤索林。”

“那有什么区别？”母亲没有抬头，用同样的哭丧口吻回答说。“他快要死啦。”

当全家人开始嚎哭时，尤索林也哭了。这已经不再是演戏。在某种意义上他们说得对，丹尼卡说得对，他们都快死啦；在某种意义上这一切的确无关紧要。一则令人毛骨悚然的幽默现在变成了某种异常感人的东西。作者对“白衣士兵”的描写用意与此相同，他是一个全身缠满绷带的木乃伊，其生命的唯一迹象便是一种液体的交换。归根结底，当一切都变得如此山穷水尽时，人究竟是什么？基础已经打好，可以揭示斯诺顿的秘密了。《李尔王》的主题是全书的中心，而不是结束的简单手段。

与五十年代的现实主义小说家不同，黑色幽默作家指出，除了往往在我们的想象中显得如此阴森可怕的个人困境外，我们都具有社会和整个人类环境所强加的共同命运的种种特点。虽然对个人本质的追求具有不可避免的个人特点，但在某种意义上我们都是可以互换的。此外，如果社会变成一个虚幻和欺诈的庞大体系，从而认为我们比事实上更加可以互换和易于操纵，那末这种追求无疑将告失败。越南战争和水门事件的一个后果是，我们的官方机构所一度享有的尊敬和信赖丧失殆尽。甚至中产阶级的美国人也开始摒弃神秘的、宗法式的权威意识。《第二十二条军规》的绝望和无情的怀疑论（实际上是破灭的理想主义）度过了六十年代而成为全国普遍的情绪。由于塞利恩式的犬儒主义者和偏执狂患者占据了白宫，整个公众也在相应的程度上变得更加玩世不恭和草木皆兵。而事实上这种草木皆兵也不是毫无来由的，因为

在一个高度两极分化的社会里，自我强加的传统和礼节的约束已被抛弃，可能确实有人想置你于死地，而且不择手段。在约翰逊和尼克松执政期间，我们认识到，即使在这个国家里，当权者滥用权力的本领也比社会制止这种滥用的能力更大，或者至少更灵活。水门事件揭露的事实表明，我们几乎到了一次政变的边缘（或许是印度式的），即使尚未陷入黑色幽默小说所预示的操纵和控制的偏执狂恶梦之中。

艾森豪威尔执政间期，美国强权虽然并不回避其新的世界义务，但它是以一种貌似慈爱温和的方式被悄悄使用的。肯尼迪谴责成为杜勒斯好战政策基础的冷漠克制的倾向，从而用一种新的方式强调美国的势力和地位。肯尼迪要求一种较为灵活的军事态势，即同时打两个半战争的能力（一种典型的狂想），并进而要求建立对付所谓民族解放战争的战术力量——其中有一场战争已在印度支那进行中。肯尼迪的自由主义和1945年以来的整个自由主义传统一样，是而向国际的，而艾森豪威尔和其他保守派则仍然受到一层淡淡的孤立主义阴影的不利影响；这种孤立主义始于第一次世界大战后，当时的美国摆脱了它的国际“义务”。因此，越南战争在很大程度上是自由派的战争，这不仅仅因为许多自由派在进行战争和为战争辩护上起到关键作用，而且因为这场战争的理论基础直接发源于四、五十年代的冷战自由主义。这种自由主义接受了在全球“遏制”共产主义者的使命，无论他们以何种民族形式出现在何处。肯尼迪因并不存在的“导弹差距”和全面的军事劣势而攻击那位老将军，从而为民主党争得了反共主动权，而这是发生在麦卡锡把它从杜鲁门和艾奇逊手中夺走不到十年之后。不出人们所料，肯尼迪当政的头二年——从猪湾到与赫鲁晓夫的维也纳最高级会谈，到1961年夏的柏林危机，到1962年的古巴导弹危机——是一个冷战大大加强的时期，在这段时期中，我们的国防机构被大大扩充，并为打热战而更新装备。象史蒂文森、鲍尔斯（Chester Bowles）、加尔布雷思（John Kenneth Galbraith）和施

莱辛格(Arthur M·Schlesinger, Jr.)这样的较温和的自由派本来可能反对这种倾向，但都被束缚在装潢门面的职位上，而这些职位对决定政策是无关系要的。

虽然这些事件并未“使得”任何作家写出他们的书来，但我想这一气候有助于说明黑色幽默为什么在肯尼迪年代开始了其鼎盛时期，而这一事实显然与我们仍喜欢归于那个时期的理想主义、乐观主义和高雅格调相矛盾。梅勒的《一场美国梦》可以当作一篇关于肯尼迪时代的证辞来读，它归根结底要比肯尼迪被刺之后发表的一切宣传性的回忆录和颂辞更加善于审时度势。当我在最初几页中首先读到有关肯尼迪的字句时，我感到它们是华而不实的；这是梅勒自大狂的又一例证，他总爱把自己的过于梅勒化的主人公与那位已故的勇敢总统联系在一起。但是梅勒很早之前就开始认肯尼迪为知己，其程度实际上也要深得多。他的第一篇主要新闻作品所谈的就是肯尼迪获得总统候选人的提名。他热望成为一名朝臣兼顾问，把肯尼迪当作总统，将一整本散文献给他。他想在两性关系上争个高低，曾给杰基\*写过一封公开信，半真半假地责骂她，但同时又含蓄地力图把她诱走。一如其他人，梅勒认为肯尼迪是风度和权力的某种结合——既有爱尔兰血统又受过哈佛教育，既有钱财又有男子气概——他的雍容华贵的宫廷需要艺术。但是在小说中，梅勒的主人公罗杰克抱怨道：

总统与我的真正不同可能是，我到头来过分着迷于月亮，  
因为在我杀人的第一个夜晚，我瞥见了深渊：四个人，四个  
单独的德国人，在一轮满月下死去——而据我所知，杰克从  
未见过深渊。

我们不妨回忆一下这一前提：肯尼迪和罗杰克互为你我，两人都

---

\*肯尼迪的夫人。

——译注

是大战英雄，都在同一年当选议员。（甚至罗杰克的名字也可能是罗伯特和杰克的结合。）但是梅勒笔下的罗杰克探究了暴力和权势的阴暗面，并在书中再次对它进行探究，直到全书最后一行才冒出头来，“多少有些清醒了。”书中情节可以视为他的幻想、荒谬和疯狂的某种实现。他在一座摩天大楼的阳台上摇摇晃晃，以此来测验自己的胆量和男子气概，同时，他又听见有人对他说，他能飞起来。全书浸透了神秘和恐怖，揭露了某种过于阿波罗式的、全然不计代价或惩罚的肯尼迪强权观点的阴暗下部。罗杰克不是梅勒，而是梅勒作为时代代表的含义模糊的自画像。只有最优秀的作家才有能力如此意味深长地使用其自身经历的事件及其梦幻生活的素材。因此，我们不能责怪初读此书的读者，包括我自己（他们仍然崇信肯尼迪时期的那种理想化的阿波罗式自我形象），说他们不该认为书中提及肯尼迪和作者自己最近的坏小子历史就是低级趣味和忏悔式的自我标榜。

今天，时光使我们能从另一个角度看待那个时代及其文学。从《第二十二条军规》、《黑夜母亲》和《V》到《猫的摇篮》、《小大人》和《一场美国梦》，六十年代前半期的黑色幽默小说就象一部肯尼迪时代的秘史（尽管有的小说构思得更早）。在这个时代里，热核战争的恐怖幽灵在开始黯淡之前最后一次发出耀眼的光彩，建设一个更好社会的奢望由于我们无法治理现有的社会而一再受到嘲笑，一个总统的文明的、四海一家的理想却帮助掩盖了我们帝国地位的扩张。平钦和海勒，一如梅勒和伯杰，是第一批描写新的美利坚帝国的小说家，尽管他们的直接题材是第二次世界大战（那场正义战争），或德属西南非洲，或十九世纪八十年代的法绍达危机（它绝妙地预示了二十世纪五十年代的苏伊士运河危机），或1902年弗洛伦斯的阿根廷流亡者的政治阴谋。《V》尤其值得一提，这部小说的纵横驰骋的想象力深受描写帝国主义的欧洲小说家康拉德和格雷厄姆·格林（Graham Greene）的影响，奇异地反映了美醒新的世界义务。正如《一场美国梦》对权力——性的权力、政

治的权力和美国的权力——既爱又恨、感情矛盾，《V》对历史的感情也很矛盾，既看到其中振奋人心而又令人恐惧的包罗万象的形状和图样，或许又把它看作一种骗局、一种幻想、一种与个人最微不足道的私人需要相比是终极的虚幻。六十年代初期本身也是一个模棱两可的时期，因为与这些小说相似，它确实有着并非全是卡姆洛特巧言令色的欣欣向荣和生机勃勃的一面。

在再次深入那个文化阶段的动乱的秘密之前，让我再次强调一下它的积极方面。六十年代初期的确是一个充满希望的时期，一个使人眼花缭乱的时期，在这个时期内，艾森豪威尔时代死气沉沉的局面已经结束，看起来到处是一片生机，我们能够看到许多社会变革的先兆。最高法院在民权、公民自由、再分配和政教分离等案中的裁决似乎预兆着一些领域中的重大变革，而事实证明，在这些领域中，政府的另外两个机构则显得懦弱、无能或完全陷于瘫痪。一个初生的民权运动（当时它还沉浸在手挽手高唱“我们必胜”的激情之中）正在把法庭中的动荡转化为直接行动。一个初生的新左派（其价值观念是人文主义的，其策略是自发的和美国式的，但是其最终目标却可能是激进的）似乎决心要避免旧左派死板僵化的意识形态和玩弄阴谋的心理状态。在艺术界，垮掉派诗歌和新流行的民间音乐与这些社会运动互相呼应，诗人和歌手冲决了五十年代的经院封锁和大众商业化，而将三十年代左派传统和人民阵线的人民党政策在文化上的积极面发扬光大。当异常年青的鲍勃·迪伦从明尼苏达州的希宾来到垂死的伍迪·格思里（Woody Guthrie）床边参拜时，两个时代的精神象征性地融为一体。抗议和团结的歌声在每一次民权事件中都帮助织起一根纤细的兄弟情谊的纽带，而不久后诗人将用其诗人的精灵支持反战运动。

但是小说的兴盛却是一种更深刻的、也更模棱两可的发展。我认为它更能说明六十年代初期正在变化的情感。这些小说在形式上气势宏大、敢于创新，颇有几分肯尼迪时代雄心勃勃的乐观精

神。但是它们的想象力有时又带有一种凄凉和绝望的特色，从而揭穿了任何官方的乐观主义假象。《第二十二条军规》中有一种五十年代几乎不存在的灵活多变的创作自由和活力，但是它想象中的世界全无理性和人文主义的光照。平钦小说中的偏执狂主题和对历史的见解也带有类似的模棱两可性。他的形式和语言，他的广博历史和复杂情节体现了丰富的创造性，足以与海勒媲美。他的漫画式的人物无穷无尽，其中有许多是纯粹的喜剧和讽刺精神的产物。甚至他的偏执狂主题也有其振奋人心的一面：这种主题使他能够进行惊人的联想，幻想各种惊心动魄的可能性，从而推翻和威胁我们平庸的现实感和因果感，“将社会等级置于搏动着的、繁星般的涵义之中”（奥狄帕·马斯这样沉思着）。“我该不该设计一个世界？”奥狄帕在《第四十九组的号叫》中问她自己，巧妙地把自己置于小说家和精神病患者之间。实际上，她既非小说家，也非精神病患者，但是她凭直觉逐步刺探到了一个复杂的阴谋，这一情节所构成的小说基调十分阴沉，内容令人惊诧地变幻莫测。对那些毫无保留地把黑色幽默与启示录式的滑稽剧和极端粗哑的声调混作一谈的人来说，《第四十九组的号叫》应当有所启示。《V》较多地体现了偏执狂幻想的积极方面，大量荟集了各种人物、情节、历史时期和叙述手法，将这一切组成了一张含有各种可能意义的令人眼花缭乱的网——然而这仍不能达到偏执狂和小说家真正融为一体时所能获得的叙述的快意和构思的乐趣。但在平钦随后写成的一部简洁而十分有节制的中篇小说中，女主人公奥狄帕想象了一个作者本人多半不愿写进书去的庞人情节。《第四十九组的号叫》写的是阴谋诡计，而奥狄帕与其说是密谋者，还不如说是阴谋的对象、可能的受害者。《V》中的密探赫伯特·斯坦希尔是一个寻找自己个性的怪人，他在这样做的过程中碰巧完成了一幅巨大的历史镶嵌画。斯坦希尔本人微不足道，所以只能变成别人；但既然历史的漫画已经使他满足，他多半不会这样做。然而奥狄帕·马斯尽管有一个平钦式的顽皮名字，但她却具有一



个血气方刚的女人应有的活力。她周围的加利福尼亚漫画世界无法使她满足，但她所瞥见的较为充实而光怪陆离的社会底层世界也不一定能做到这一点。它或许是一条出路，但并不一定通往任何更好的地方。《V》中的历史模棱两可性——它是毫无意义，还是含义过多？它是一片杂乱无章的随意提示，还是一张组织严密的专制的网？——成为《第四十九组的号叫》的更直接的主题。奥狄帕在试图清理已故的皮尔斯·英弗雷利蒂的财产时，陷入了一种古典式的双环套，这个双环套最终象征了现实本身，特别是美国现实。或者是奥狄帕不小心闯入了一个庞大的阴谋之中——或一个大骗局之中——这种阴谋或骗局“象梦境一样隐藏着丰富而晦涩的内容，”并象梦一样毫无意义和徒劳无功；或者是世间一无所有，除了“搅得每一个你熟识的美国人心神不安的四而碰壁感和生活的百无聊赖感”以外，别无其他选择，而只有生活的官方表层，只有“谎言，喋喋不休的老生常谈和精神空虚的枯燥表现。”奥狄帕希望这一切都不是真的。“她对这一切一概厌恶，只巴望自己得了精神病才好；希望一切就此而已。”要么是走头无路，要么是有一条出路通往虽然丰富多彩，但又使人神志混乱的、以至可怕的事实，或可能通往疯狂、临床偏执狂和人的内心世界。

使人吃惊的是，此书如此恰到好处地将自己置于这一模棱两可性和偶然性的狭窄边缘上。这一点在书中的一个短暂的时刻得到了完美的体现：奥狄帕碰到了一个看上去象是一只普通垃圾桶的东西，上面有手写的W·A·S·T·E五个缩写字母。“她必须细看，才能看清字母之间的句点。”这一笔写得十分巧妙，因为这些隐隐约约的小句点可能毫无意义，但也可能说明这不是一只简单的垃圾桶，而是一个数百年前流传下来的秘密通信系统；她可能不小心闯入了某种隐秘现实的稠密灌木丛中。这是某种她或许能够发现的东西，“只要她四下看一看，她就能在她的共和国的任何地方，通过上百个稍加掩盖的入口中的任何一个入口，上百种异化中的任何一种异化而发现它。”“在那些象形文字般的街道后

面，要么有着某种超凡的涵义，要么只是一片泥土。”

我们现在应当明白，平钦的神话为什么能要求我们予以承认，但是并不要求我们自己变成偏执狂，或相信《V》或那种特里斯特罗体系的现实性。平钦的偏执狂既非一种临床偏执狂，又非一种字义上的偏执狂历史观，而是一种比喻，它暗指小说家与神秘主义者、吸毒者、哲学家和科学家所共有的某种东西：一种寻找涵义的强烈愿望，一种既充满欢乐又含有威胁的意识，即：事物的本质与其表面并不相同；现实已经高度组织化到了神秘的程度，而只要我们注意那些向我们招手示意的上百个无邪的暗示和小道，我们就能揭开它的秘密；生活中若没有这种暗藏的涵义秩序，便会索然无味，但若有了它，又可能会十分可怕。

平钦的偏执狂并未演出一场闹剧，也没有使用暴力，就揭开了一种比海勒或任何其他喜剧——启示录式作家的异化——更严重脱离美国生活的异化。《第四十九组的号叫》中的社会不值得人们效忠，尽管六十年代加利福尼亚州的反常情景从人类学的角度看令人着迷；其余部分是一层虚假和精神的死寂。《V》中的流浪汉背景（平钦本人显然在继续过这种生活）以一种完美的六十年代方式逐步发展成熟为对官方口号和保守世界的彻底摒弃。平钦的情感与一些早期的垮掉派人物相同（他在很多方面与他们相象，但这不包括他的异常雕琢的文风和对个人出风头的厌恶），惊人地预示了六十年代末青年人的情绪。对他们来说，偏执狂与激进主义、吸毒和群居一样，既是对官方文化的摒弃，又是一种组织团结的形式，从而有可能实现一种更为纯真的生活潜力。

对平钦来说，偏执狂式的想象是一种反叛和脱离社会的特殊方式，但不仅如此，他还将它比作一种迷幻药。他认为，它撕破了生活的陈腐面使人麻木的表层，使他接触到某种更深刻和更丰富的、但不幸也可能是虚幻的事物。最为重要的是，它使他感到自己更充满活力，有一种比官方的理性文化所敢于承认的更加强烈和绝对自我。它是一种“震颤性谵妄，是思想犁铧在震颤中填

平畦沟”。它还近似于一种生存的强烈情感，这种情感具有某些宗教经验的特征：“用水也能点灯的圣人，其记忆差错代表上帝气息的远见卓识者，真正的偏执狂——对他来说，无论是在充满欢乐还是在藏有威胁的领域中，一切都组织在他自己的中心脉搏周围……”重要的是，奥狄帕本人并未有过这种经验，而只意识到这种经验的一点隐隐约约的和附有一定条件的暗示。她的内心颤抖了，其中的畦沟被填平了，但直到最后她都被束缚在自己的双环套中，消极地接受这些暗示，并继续对这些暗示进行比较和评价。

事物表层后面另有一种意义，或一无所有。奥狄帕或沉浸在一个真正偏执狂的极乐之中，或陷入了一个真正的特里斯特罗体系。因为要么在传统美国的表象后面有一个特里斯特罗体系，要么只有美国，而如果只有美国，那么似乎她要继续生活下去，或力图与它保持最基本的关系，唯有当一个外人，被填平了畦沟，完全陷入某种偏执狂之中。

很显然，平钦意欲将奥狄帕浪漫化，使她成为一个反叛的人物，正如他短暂地把皮尔斯·英弗雷利蒂的“遗产”夸大成为一则美国的寓言一样。但是此书的真正动人之处并不在此。在最后一个场面里，奥狄帕“以一种当你再无所失时会发现自己具有的勇气，”准备作出一个揭露特里斯特罗秘密的最后姿态。但她远非一个英雄人物，而和尤索林以及冯尼格的大部分主人公一样，只是在一个人类价值被错置或忘却的世界里一个平凡的价值中心；她陷身于两个世界之间，传统的世界和偏执狂的世界，它们各自以自己的方式陷入混乱。奥狄帕不单单是一个流浪者和一个由V出借的频频出错的业余侦探。随着作品展开，她变得更加真实和富有人情味。她努力建立各种联系，但她的默默的绝望和性的孤立更加动人，这种心境逐步升华成为一种启示录式的预感。《第四十九组的号叫》中真正打动我们的不是那个偏执狂神话本身——对于那个特里斯特

特罗体系，我们几乎象对平钦所滑稽模仿的那种詹姆士一世时期戏剧的雕琢得难以忍受的情节一样漠不关心——而是它所造成的那种心境和知觉的节奏。六十年代初期的大型小说的确反映了当时的广阔胸襟和重新设计整个世界的心情。1966年出版的《第四十九组的号叫》则已经预示了六十年代后期较为暗淡的前景，此时，偏执狂不再如醉如痴地扩展涵义和存在的种种可能性，不再积极地推翻日常的现实，相反，它逐步黯淡，成为一种启示录式的、无所不在的焦虑。偏执狂变成了阴谋的受害者或孤立无援、坐以待毙的旁观者，而不是富有想象力的设计师。如果《第二十二条军规》预示了越南战争毁灭灵魂的疯狂，那么《第四十九组的号叫》则预示了六十年代末不断黯淡的希望，到了那时，一个由无法无天的亡命徒组成的政府和一些残存的半疯狂的激进青年将由于互相惧怕而双双卷入一场强弱不均的抗争，用他们的互相残杀证实了德尔莫尔·施瓦茨的一段常被引用的箴言：“甚至偏执狂患者也有敌人。”

六十年代的黑色幽默小说不仅对历史深感兴趣，而且对自己时代的历史进行了令人惊叹的模拟，这种模拟主要是通过它们的整个想象方式而不是其实际题材来实现的。我们在书中见到的那种矛盾和荒诞的现象，那种闹剧、暴力和歇斯底里的混合体，同样存在于各种战争、骚乱、运动、暗杀和阴谋之中，也存在于六十年代精神的各种更微妙而不引人注目的表现之中。六十年代的黑色幽默小说与六十年代的激进主义一样，的确，也与当时的美国政府和社会政策的设计者一样，起初煞费苦心地力图吸收历史，理解历史，并根据个人神话，公共规划和开明的意愿塑造历史。到了六十年代末——既在小说中，又在现实中——这种信心被另一种意识所取代：历史已经失去控制，或者，“其他人”掌握了舵轮，并准备置我们于死地。到了六十年代末，偏执狂成为直接行动的最后动力，成为某种统一的世界观的最后一次喘息，但它本身很快就分崩离析了。“碎片是我信赖的唯一形式，”唐纳德·巴塞尔

姆写道。此时，象乔伊斯这样的现代派巨匠的影响已被卡夫卡和伯杰之类的富有灵感的微图画家所取代，后者是一些消极的幻想家，其作品从根本上削弱了一切包罗万象的神话。在巴赛尔姆或沃利策（Rudolph Wurlitzer）之类的六十年代后期作家的作品中，这种与世隔绝感已十分彻底，就象六十年代激进主义发展到气象员阶段时的情况一样，由于一无所成和频遭挫折，便产生了任意的暴力行动。读了巴赛尔姆和沃利策的作品，使人感到他们仿佛被一个灭亡文化的奇异文物包围着，他们或象收藏家一样劫掠这些文物，或象梦游人一样茫然若失地从它们旁边走过。

## 5

### 行动中的新闻界， 文学， 以及新新闻写作。

六十年代的社会动荡更象发生在全国每一个角落的数百次游击遭遇战，而不象一场由许多大规模战役组成的常规战争。在美国和在越南一样，没有“战线”，敌人遍布各处，就象一支潜入大门里面的第五纵队。在国内斗争中，有几个显而易见的冲突中心——大学、城市黑人区、最高法院、公开炫耀的新的性道德、争取民权和反对战争的大规模示威——然而尽管这些冲突中心引起了人们应有的注意，但是它们帮助掩盖了那些动摇和割裂社会机构、各种职业和关系的更为微妙和广泛的改革。各种时髦事物来去匆匆，掠过社会的表面，然后销声匿迹，甚至历史也无法挽救它们。六十年代发生的事情大部分就是这种意义上的时髦事物，但是变幻莫测的时髦事物中却蕴藏着社会情感、道德观念和政治气氛的深刻变革的线索，这些变革将会影响最偏远的社会角落。

在六十年代受到动摇的各种职业中，新闻业是最沉闷和最保

守的职业之一，几乎以其独特的方式象法律和医务界一样死板。然而记者们自己若不是标新立异的天才或英雄，也远不是一群墨守成规者。黑希特(Hecht)和麦克阿瑟(Mac Arthu)的剧本《头版》所描写的那个玩世不恭、多彩多姿和闹闹嚷嚷的世界一直是报界生活的真实写照。一名优秀记者为了保持编辑和消息来源对他的信任，无论需要怎样阿谀逢迎，也会很快对权势人物采取一种健康的怀疑态度。他比任何人都了解诺言与行动、事实与外表、言词与实情之间存在着鸿沟。他私下里从内心直接体会到究竟是什么力量在驱动轮子运转，并且有时甚至能将他了解的某些情况悄悄写进报道；但在更多的时候，由于报纸新闻的刻板常规，加上组织内部金钱和权势当道，他无法这样做。大部分记者放弃努力，甚至变得更加玩世不恭，同时他们心里完全明白，他们自己明显的言行不堪与政客相比。在可供发表意见的社论专栏中，金钱、特权和小城镇偏见的势力支配一切；所以，即使记者们有几分反抗精神，他们发表的文章仍不会越出常规一步，更不会对现状有丝毫威胁。1952年和1956年，美国百分之九十的报纸支持艾森豪威尔而反对史蒂文森，其中包括令人敬畏的《纽约时报》(当时它以其独特的方式成为保守主义的一根支柱)，这是毫不令人惊讶的。

报纸写作的墨守成规远远超出对政治观点的限制。我在中学和大学当了八年学生记者(的确，这整个领域对我有着强烈而持久的吸引力)，并在这段生动活泼的学徒生涯中吞服了本埠新闻编辑室和新闻学校流传下来的所有陈汤旧药。根据《纽约时报》、哥伦比亚大学新闻系和学校记者协会定下的、并经我们的中学教科书证实的教条，这个领域中的通用货币是“事实”。最重大的新闻捕捉和展现了最重大的事实，然后根据一成不变的次序(即著名的“倒金字塔”原则)在它的后面排列上第二大的事实、第三大的事实，等等(这样，任何一个排版人总能“从底部起”进行删改，因为那些用来结尾的微小事实是无关紧要的)。这一剧本中的坏家伙是那些被称为“黄色”的记者，他们发动了西美战争，出版《每日

新闻》和《每日镜报》。这些人不仅不尊重事实，而且靠兜售耸人听闻的消息来煽动读者的感情。回顾起来，我们能够看出这种教条是含有阶级偏见的，它发源于一种上流社会的人性概念，根据这种概念，情绪和感觉、所有下层的冲动和能够通过它们而获得的冲动，与对事实的理性思考相比，都是肮脏和卑下的，而一个有修养的人就应当通过这种理性思考去当一名公民。

但是他们指的是什么事实呢？根据某些事实在本质上比另一些事实更加崇高这一推断，《纽约时报》就能全神贯注于全国政治和国际政治，而对在国内将它团团包围的都市世界不屑一顾。然而，当亨利王扮演煽动家和鼓动者的时候，福斯塔夫式的村野和街头生活在照常进行——只剩下小报和小说家们用自己的方式去推写它。新闻教条还作出了另一个值得怀疑的认识论上的推断：事实是可以分离的，并且是不言自明的，因而能与外部说明分开。一个人无须成为系统的马克思主义者就能揭穿这种实证主义观点的荒谬性。在实践中，它意味着基本的原因将很少有人过问；新闻将局限于政府官员们的行动和言论，以及他们的对外关系；除非采取就事论事的方式，记者们私人积累的宝贵的直觉、怀疑和人情世故则不得被删除。即便如此，仍有许多可以证实的事实不能付印，或是因为它们刺到了某些不能得罪的人的痛处，或是因为这种事情根本没有人去干。难得发表的有关某条重大新闻的分析文章基本上是对现有事实进行重新编排；所谓的外部说明不过是重述（和服从于）已知的东西。

电视新闻的出现，以及它对报纸、画报和新闻纪录影片的逐步取代起初并未改变这一形势，除非使它更糟。如果“严肃的”报纸仅仅描述确凿事实的光秃秃的骨架，而小报往往给不正确的骨架敷上血肉，或完全忽视了事实的骨架，那么，电视报道所容纳的事实则更少，并且一贯缺乏远见而只热衷于事物的表面。电视把新闻的外表和感觉带入每一个家庭，从而永远改变了美国的政治制度。它报道了1952年尼克松的竞选演说和1960年他与肯



尼迪的辨论，从而改变了全国选举的结果。但是，由于电视网的势力遍及全国，并且又依赖于政府的资助和大广告客户，所以它们更不愿意开罪于人。对“客观性”的崇拜（这在实践中等于坚持官方立场和避免有争议的题目）被电视新闻推行到了荒唐的极端。这样做的后果虽然十分平和，但它帮助在全国推行既定路线，并极大地加强了五十年代的狭隘和压抑的政治气候。甚至象爱德华·R·墨罗(Edward R·Murrow)这样的评论家（他在某种程度上由于享有盛名而免受高压）仅仅因为写了某些专题——麦卡锡，流动农业工人——而引起轩然大波，尽管他使用的是一种客观手法，并且他的文章并不在“新闻”的框框之内。

我在谈论这些情况时使用了过去时态，仿佛它们已与无人惋惜的五十年代一起全部消失了，但是实际上它们大部分依然存在，特别是对孤立的——也是谨慎选择的——事实的崇拜，和延续至今的电视新闻业的胆怯和浅薄（尽管尼克松帮与新闻界的争斗一度掩盖了这一点）。从越南战争升级开始，并在水门事件中达到顶峰，唯有最大规模的政府欺骗和不法行为才促使新闻界扮演了略带敌意的角色，而即使如此，新闻界的敌人也不肯轻易放过。在约翰逊和尼克松当政时期，新闻界的一小部分人仅仅由于企图与现实保持联系就变成了反对派。“事实”本身是如此富于谴责性——并且，就战争而言，如此适合于电视报道——以致于仅仅报道它们也象他含着批评，甚至有激进主义之嫌。在尼克松平庸的继任者执政的头几个星期中，新闻界带着一种几乎是救世主式的狂热对他表示欢迎并大加吹捧，这部分地表明它为放弃这种不习惯的角色而深感宽慰。在异化的黑夜过去之后，他一跃而成为吹鼓手，是令人欣慰的。（水门事件也算不上新闻界的一次胜利，因为新闻界在1972年总统大选这个最关键的时刻基本上未能揭穿白官的包庇行为，甚至在大部分情况下未能及时报道这一新闻，除非把它说成是一次小小的“恶作剧”。）

六十年代新闻界的变化更加引人注目地表现在边缘他区，而

不表现在显赫机构的中心。所谓的“新新闻”或其批评者称作的“准新闻”与主要的新闻机构平行发展，并与时代的影响结合在一起，仅仅微妙而逐步地影响后者。我说的“新新闻”并不仅指托姆·沃尔夫和他的一群仿效者，甚至也不指沃尔夫在其1973年文选《新新闻报道》中奉若神明的更大一群人，而是指更大范围内的背离新闻教条——响应六十年代的文化格调，甚至帮助确立这种格调的离经叛道倾向。这包括种类广泛的地下作品——政治的、对抗文化的、女权主义的、色情的、等等——它们描写被正统新闻界所忽视、歪曲或单纯地加以利用的文化发展。（六十年代的历史既写在《纽约时报》中，又写在《伯克利铁刺报》中。）另一些较为正统的、但仍用新闻纸印刷的报刊以颇为体面的方式对一群颇为不同的读者起到相同的作用。属于这种类型的有《村声》，它最善于报道政治和个人事务，并最注重纽约的都市生活；还有《滚石》，它在为摇滚乐和青年文化服务中大发横财。诸如《纽约》和《老爷》的杂志则更为正统，其形式华美，即使内容并非总是如此，它们扶植了一种特殊的散文式论文，这种文体成为新新闻的特点，并在沃尔夫的文选中占据了统治地位。（后述两种杂志不仅发表和鼓励沃尔夫本人的作品，而且让这些作品影响了它们的基本格调。）

这些不同类型的写作都具有一系列被传统新闻忽略的内容：气氛渲染、个人情感、对事件的解释、宣传鼓动、各种观点、小说式的人物塑造和描写、少量的淫秽内容、对时髦事物和文化变革的关心、以及政治见识。（在任何一个作家身上，并不能发现所有这些特点。）有时这些作家仅靠打破禁忌（不仅讨论禁谈的题目，而且更多地采用老式新闻教条所禁用的手段和写法）就形成了一种新声。亨特·汤普森（Hunter Thompson）就是这样学会了在他的散文风格中，特别是在他那本描写拉斯维如斯的书中报仿迷幻药的效果。1972年，他更加成功地公然无视政治写作的禁忌，怀着其他记者必然感受到但不敢流露的一切轻蔑和怀疑心情，记录了一次总统竞选的所有细节。由此产生的结果是一种直言不讳的

和无拘无束的智慧，与统治这一领域的胆怯懦弱和陈辞滥调形成了鲜明对照。然而，汤普森高速度展示的散文风格虽然是近年来少数几种富有独创性的风格之一，但这种风格几乎是神志错乱地依赖于侮辱、谩骂和血口喷人，达到了自塞利恩以来无人可比的程度。同样，但在一个低得多的水平上，雷克斯·里德(Rex Reed)用纯粹的恶作剧、泼妇式的好奇心和露骨的散意搅乱了通常是一味奉承的名流采访；他记下了各种细节和反应，这使他的速写显得比通常在公共关系中渲染的形象更加逼真。

大部分新新闻记者干了一些比单纯地道出禁忌更为复杂的事情，并以微妙的方式与当时的文化发展互相影响。五十年代文化生活中，特别是在杂志界，一个突出的事实就是它的等级化。虽然诸如高级、中级和低级，或大众文化和中产文化的类别可能产生于某种优越感，或纯粹是为了社会学的方便，但在五十年代它们确实描写了各不相同的读者和彼此大相径庭的思想风格。低级文化包括《星期六晚邮报》的小说和特写，小聪明的《时代》周刊文风，《读者文摘》，甚至还包括与一个体面的牙医诊所都不相配的更低水平的读物。一条至高无上的规矩是：不准交流思想观点。（甚至无害的老生常谈如果滑入了概念的形式，也会成为嫌疑。）在中级文化的杂志中，老生常谈得到认可，甚至思想概念也得到认可，只要它们特合下述要求：乐观、温文尔雅、爱国、隐隐约约地反知识分子。诸如《哈泼斯》、《大西洋》、《纽约时报书评》和《星期六评论》之类的杂志与“每月一书购书会”和“文学书籍购书会”一起迎合同一类读者的趣味。文学界的这一分枝是美国文学中上流社会文雅传统的残存，这种传统可以追溯到十九世纪的新英格兰。到了五十年代，它已与现代主义和新批评学派、各种朦胧和实验文学流派、悲观主义、异化、以及知识分子中的欧洲影响进行了三十年毫无希望的后卫战。（朦胧和实验被认为是嫁接在美国文学上的外来物，它们由曾在巴黎呆得太久的作家带到这里，并经他们在大学和《党人评论》和《凯尼恩评论》之类季

刊中的高雅文化追随者们精心培植。)在中级文化批评家眼中,罗伯特·弗罗斯特是一名特殊的英雄,因为在他们看来,他是如此明确无误地坚持了十九世纪的形式和价值观念。五十年代,这些季刊开始注意他,并称他为一位现代作家,这使那些自封的文化鉴护人们勃然大怒。我在大学念书时买的第一批《党人评论》中有一期重登了莱昂内尔·特里林写的一篇生日贺辞,他在文中称弗罗斯特为一名“可怕的”诗人,这使老人十分欣喜,但远不合J·唐纳德·亚当斯(J·Donald Adams)的心意,后者从《纽约时报书评》第二页他惯居高位上对此大骂了一通。不久后,另一期《党人评论》让我们领略了德怀特·麦克唐纳对“中产文化”的没完没了的攻击;在文中,我发现自己由于欣赏圣经的标准修订本而被贬入太空黑暗之中。我这时已完全赞同高级文化,但我对麦克唐纳在论战中表现出来的势利和愚蠢十分反感,我讨厌他那种纯将局内与局外、绵羊与山羊互相分离的欲望。在那个季刊风行的时期,大部分高雅文化批评远比上述严肃,但到了五十年代末,这种批评的立场和自信心所依赖的文化等级已开始发生变动。德怀特·麦克唐纳和J·唐纳德·亚当斯脚下的土地都在移动。新新闻和发表新新闻的杂志将使旧的地貌大大改观。

杂志很少能完全靠自己的力量来改变文化气候。在更多情况下,它们只是对已经发生但尚未为人觉察的变化作出及时的反应。《纽约书评》填补了长期存在的严肃定期评论的真空,然后转而参加政治论争,而一旦气候再次发生变化时,它又默默地从政治中退出。五十年代对于评论和观点、嘲讽、歧义,以及自由发挥巧妙而又自鸣得意的辩术而言,是一个黄金时代。中级文化机构已经病入膏肓,因为它们仅与已经丧失活力的老式文学相联系。但是六十年代同样决定了虽然较为年轻但已变得故步自封的高雅文化的命运;虽然现代派的经典作品将成为大学的核心课程,并对青年作家产生新的影响,虽然严肃批评的精神将渗透和改造几乎所有原先的中产文化堡垒,但是旧的高雅文化的等级基础将被打碎。

它的异化和现代主义所具有的学院式的温顺将在六十年代发展起来的较为激进的异化和现代主义面前逐渐消失。

现代主义在六十年代的新艺术和审美观中广泛传播使得清教徒们悲叹不已，因为这种传播对强调少数开明先锋的老式高贵文化造成了危害。过去，充满市侩精神的一般文化对这些季刊不屑一顾，但是正因为如此，这些季刊才保持了高昂的士气。当这种形势有所缓和时，那些喜欢定期进食的作家们可以理解地转移到更绿的田野上去，或者，由于不再年轻，因而再也写不出最有趣的作品。当整个文化都准备吸收新事物时，这些小型杂志就不再是新才华的主要试验场了。

更重要的是，由于当时不存在政治行动和实际改革的出路，五十年代证明是十分适于进行思考和对事物进行长远设想。（在许多方面，今天的情况也是如此。）但是，如前所言，六十年代开始时，在旧金山发生了反对众议院非美行动委员会的示威，在南方则发生了自由乘车运动，午餐柜台静坐和民权示威。无论结果是好是坏，思考的内心让位给了对抗的战场。人文主义的理想和民主的信条已经过精心探讨，现在是努力将它们付诸实施的时候了。因此，象《村声》这样的印在新闻纸上的单张报纸由于与新文化汹涌奔腾的潮流保持更紧的联系，便取代了《党人评论》之类一度不可一世的季刊而成为六十年代的喉舌。由于同样的原因，最初被称为“印在新闻纸上的《党人评论》”的《纽约书评》很快呈现出更富论战性和更加左倾的色彩；在我们的整个文化中，新闻和政治论争显露出在五十年代仅仅属于艺术和批评界的朝气和直接性。

除了文化中新出现的政治趋势以外，这种转变还有一个颇为不同的原因。五十年代的批评文章和新闻报道一样，都是通过排除个人感情和坚持客观性而赢得信誉的。虽然典型的《党人评论》撰稿人并不缺乏主见和个人特点，但人们期待他们仅靠才华和文采去吸引注意力，而不靠在争论问题时厚颜无耻地自吹自擂。（甚至诗人和小说家也被要求保持相似的距离和含蓄。）无论他的观点

如何与众不同和独具一格，批评家依然充当昔日的阿诺德式文化仲裁，能自由地披上几乎是教士式的学术权威的德褂；而当德研究一篇文字时，它始终不过是一篇文字，或一篇文化方面的文件，而不是作者生活的见证或血汗的结晶。

六十年代的文化情感尖锐抨击了这种得到记者、评论家和社会科学家一致拥护的推崇非人权威的倾向。从垮掉派诗歌和小说开始，主观性、自我表现和对自我的浪漫主义信仰回到了文学表达的前列。五十年代的批评家往往诉诸文化传统，而六十年代的批评家则更可能用个人的陈述结束争论。随着文学和批评日益呈现某种主观特点，被新批评摒弃的两个可怕的谬见：情感谬见（作品感觉如何）和意向谬见（艺术家本人意图何在）被彻底复兴。青年人开始将他们的经历写进过早的自传而不是小说处女作中。小说和自传之间的分界线变得模糊不清；一种自我表白的强烈愿望极为流行，正如它在较小的程度上流行于洛威尔《人生写照》之后的诗歌中一样。

这种倾向的浅薄面，即纯粹的自我表现冲动，从一开始就显露出来。当时的垮掉派诗歌朗诵会尽管有时德德有力、动人心弦，但也过于欣然地助长了这种出风头的狂欢。（六十年代的文化由于而向大众，并且有时耸人听闻，所以一直易于被那些把它当作商品的人所利用。）但是这种新的主观性的严肃而要重要得多。一个作家现在能毫无顾忌地承认自己并非一贯正确；他的倾向性和个人特点能够放到桌面上来。在五十年代，他被迫通过形式、通过某种风格上的努力和通过证明自己是超然物外的（如果他是一个东拉西扯的作家的话）而将自己与他的议题公开。但是六十年代的文化——与六十年代的政治颇为相似——认为每个人都是有利害关系的一方；它珍视直接性、对抗和个人见证。经历变成艺术，而艺术只有在受到感情脉搏的验证，并使人全神贯注时，才是真实的。艺术和政治在近几十年中从来没有象现在这样成为个人成功的工具和获得纯真自我的途径。在这种社会对抗和自我对抗的

气氛中，新新闻应运而生，它要与新闻常规的妖魔们作战——非人格化，平庸无聊（或托姆·沃尔夫所谓的“沉睡状态”），局内人心理（它使记者依赖其消息来源并几乎成为他所报道的机构的一个附属品），以及伦理上的中立性（这种中立性每当六十年代新文化引起人们注意时就变得充满敌意和富于剥削性）。

尽管美国报纸的作用和数量都在缩小，但是在六十年代报界仅仅发生了十分勉强的变化。或许它们作了较多的调查性报道。它们还起用了较年轻的作者来加强文化报道，同时把少量的老母牛赶到牧场上去。但是没有一家报纸成为新新闻的前哨。（《先驱论坛报》的确一度力图成为美国的《曼彻斯特卫报》，但很快就消失和垮台了。《纽约》杂志接着诞生，成为它的星期副刊。）新一代记者的出现导致了变革，他们受过较高的教育，有更强的地位感，更敢于破除迷信，更自由化。这种变化的最后结果是十分平和的，虽然较为尖锐的电视报道确实产生了重大影响，因为它所报道的事件和人物经不起仔细审查。最后，中央政府终于向新闻界开战，副总统（还有《评论》杂志）现在对它大张鞭挞，说它实际上是新左派的一翼。<sup>\*</sup>新闻界由于四面被围，一举一动都会遭到强大宣传攻势的打击，终于退缩了，并更加刻板地抱住对客观性的崇拜不放——直到水门事件发生，削弱了敌人，并中止了谨慎态度重新支配一切的局面。

然而，在日报之外，从杂志和星期副刊到昙花一现的单面印刷品，一种新的精神控制了局面。根据新左派所珍视的“分享民主制”理想类推，应当称它为“分享”新闻而不是主观新闻，这样才更加精确。在唐·麦克尼尔（Don McNeill）的《从此通过》（1970）一书中，可以找到这种涵意的出色例证。此书搜集了一位于1968年淹死的《村声》撰稿人所写的脆弱的、但经过精心构思的文章。麦克尼尔对纽约下东区的颓废派、吸毒活动和嬉皮士景

---

<sup>\*</sup> 见丹尼尔·P·莫伊尼汉（Daniel P. Moynihan）的文章《总统与新闻界》载于《评论》（1971年3月，此文后被略加辩解之辞，在他的《抗衡》（1973）一书中重载。

象的报道是一个敏感的局内人的作品，他既能与自己所描绘的世界融为一体，又能保持清醒的头脑和批判的态度。\*它们是“传情”的作品，而不是一般的时事报道；尽管篇幅短小，但具有一部出色历史著作的透明性和一种不强加于人的正义感，从而使它们在载入书本时比登在较为嘈杂的报纸上更为感人。它们虽然具有最纯粹的主观性，但几乎无需使用第一人称：一个活的主体赋予每一个细节以活力，设想着每一个概念。

对托姆·沃尔夫所编《新新闻报道》文集中大部分作品则不能下同样的结论，实际上，它们当中的许多篇摆出的超越个人情感的架式足以与传统新闻争个高低。沃尔夫的书不仅力图夺得文学的永久地位和荣誉，而且还有一种强烈的论战目的。它所反对的恰恰是那种主观的或梅勒式的新闻，在这种新闻中，作者作为一个中心人物而出现，成为一个对各种事件进行筛选的个人反应器。梅勒的确在沃尔夫的文选中露了一面，但后者对他的评价是很勉强的。至于其他属于这种流派的作品，沃尔夫只选印了极少几篇；而他自己则似乎无法或不愿追随这一流派。甚至唐·麦克尼尔的作品中以较为微妙的方式输入的主观性也被排除在外。相反，沃尔夫在他的入选作品、批注和长达五十页的前言中只强调了新新闻的一个极为肤浅的特点：它的小说特性（“象一部小说”）。沃尔夫选择了一些结构如同老式短篇小说的作品；作为一名时时夸耀自己学历证书的编者，他喋喋不休地数落着它们的叙述手法。遗憾的是，他的作者中没有几个具有很高的小说禀赋，而他自己的前言也未对亨利·詹姆斯的前言构成任何威胁。尽管沃尔夫宣称某种新意，但他所选作品的真正来源是好的老式新闻特写而不是小说。“分享新闻”的记者们真正作为一名书中人物或一个反应敏捷、观察细微的叙述人涉入被描写的事件，而沃尔夫的小伙子

---

\*相比之下，《纽约时报》的一贯做法是：一旦发现记者们在执行报道任务时变得过于自在和内行，就把他们派往远处执行任务，以阻止他们与报道对象打成一片。这种在职训练被伪装成专业化，但实际上仅仅助长了愚昧的业余人员的浮浅性。



们则仅仅占据一个角度，然后竭尽全力地对事件大加渲染。虽然整部文集读起来差强人意，但沃尔夫大言不惭地企图在文学界夺得一席，反倒使优秀的杂志文章显得象写糟了的文学作品一样令人扫兴。实际上，仅有几篇入选作品（包括亨特·汤普森的两篇）幸免沦为文学展览品。

沃尔夫所使用的标准中的偏见及其关于新新闻的概念中的缺陷发源于他自己作品的局限性，而有的人不加思索地将这些局限性看成是这种写作的原型。沃尔夫渴望获得文学地位和学术界的承认，但是无论他如何反复据醒我们他曾获耶鲁大学博士学位，这个学位实际上指明了他的局限性。他虽然算不上重量级的知识分子——例如，我们不妨将他与另一位获得博士学位的记者加里·威尔新(Garry Wills)作一比较——但的确具有一种美国学式的过硬的分析技巧。虽然他过于醉心于风格和名望，过于注重地位而不注重阶级或权力，但他熟谙社会的地图；他文笔流畅易懂，对人们在社会的较为绚丽多彩的角落中如何生活和娱乐有着强烈的兴趣——工作恐怕不在他的观察范围之内。这一点在他的处女作中的第一篇文章——即《桔片样的糖果色流线型娃娃》(1965)中的一篇写拉斯维加新的文章——中表现得十分清楚；此文设法醉释这座城市，而不是仅仅描绘它。沃尔夫赖以引人注目的怪诞标题和疯癫的印刷格式对此书来说实际上是十分次要的；那种癫狂的迷幻状态纯粹是为了惊醒印刷工。早年的沃尔夫在内心深处是一个注意冷僻的美国文献的富有同情心的观察家，有时也是一个过得去的社会分析家。但是沃尔夫似乎没有能力显察自己或使自己卷入现实；尽管他满腔热情地企图在特制汽车比赛和撞车比赛的亚文化群粪土中发现一个隐形的美国，尽管他鄙视“大看台上的文学绅士们”的散文家式超然态度，但是沃尔夫自己却过于温文尔雅，不会散任威卷入现实，甚至不会以乔治·普林析(George Plimptom)之流的新无恶意的参与者的方式这样做。因此他迷恋于怪诞事物和纯粹的奇观，以使用惊心动魄的散情消除任何过高

的感情要求，并给他的文章输入生气。

但是他无法满足于谈论撞车比赛的短文和社会纨绔子弟的小传。如果梅勒能将一次杂志报道任务大大扩充而成一部长书，如果他能在《夜晚的军队》和《迈阿密和芝加哥之围》中“扮演”六十年代，那么沃尔夫丝毫也不能比他少一分气势和雄心。在《电冷却器酸性试验》（他在书中谈论了肯·克西〈Ken Kesey〉及其兴高采烈的恶作剧者）和《激进主义的时髦款式》（此文对伦纳德·伯恩斯坦〈Leonard Bernstein〉为黑豹党举行的筹款宴会作了漫无止境的描述）中，沃尔夫企图证明自己有能力当一名社会编年史家和文学文体家，但是他未免志大才疏。那本关于克西的一书乏味得令人瞠目结舌——我只读完一半。克西本人十分令人厌恶，作为作家他被过分夸奖了，而作为一名六十年代的宗师他则更加平庸。而且与梅勒不同，沃尔夫似乎没什么可说的；所以他翻出了所有他曾在其处女作中设法抑制的各种印刷式样上的怪癖风格。显然，他想使它们起到一种中心作用，来模仿那种吸毒经验中的迷幻感。我们只须把他与亨特·汤普森的无与伦比的文体作一比较，就能测出他失败的彻底程度。汤普森尽管极其反复无常，但的确给人以曾经身临其境的印象。并且，虽然他善于用他皮话骂人，但他的无情和尖刻往往入木三分，而沃尔夫则全无一点批判态度，象一个老派的名流采访者一样为他的对象大吹大擂，消极地让整个情节淹没他的全身，不顾一切地力图描写人物的“内心”，而这些人物的主观现实却始终是顽固不化地平淡无奇和难以接近。

不知为何原因，甚至在《激进主义的时髦款式》中，尽管沃尔夫远非对一切都不加批判，尽管他调动了所有令人赞叹的讽刺手法，同时又力图与他的人物心心相通，但文章的效果几乎是同样地枯燥无味。没有一个优秀小说家会象沃尔夫那样，把他的人物同化成一个心声，一种单独的心理状态，一种社会态度的集体体现。他创造了艾伦·特拉顿伯格（Alan Trachtenberg）在一篇精明的评论文章中所称的“某种集体主观性的幻象，这种幻象仅

仅是并且纯粹是停留在字面上，而从未在读者的想象中得到实现，除非是作为表演，作为奇观。”《激进主义的时髦款式》中的观点与其技巧一样受到局限。沃尔夫后来解释说，为了将作品充实成为集体的意识流，他“大量依赖现实生活的细节，以便使读者深入其人物的感情生活。”这真是一种描述无数商标名称和各种时髦事物的奇异方式，而他就是用这些商标和时髦事物来布置其人物的“内心”的，结果，他们非但没有一种感情生活，反而变成了时髦的模特儿和社会讽刺的对象。谁知道呢，这种轻蔑可能是他咎由自取，但是，需要一个玛丽·麦卡锡来使这种轻蔑变得辛辣尖刻和令人信服。麦卡锡或许对她的瓦萨小组采取了过于残忍和高傲的态度，但是沃尔夫从未确立一个明确的观点。尽管沃尔夫进行这种自称的讽刺，但他自己正是一个时髦事物的奴隶。他的吹毛求疵的社会见识使他与其人物的心理完全一致；他们的势利和浅薄反映了他本人的兴趣所在。他的言外之意是，时髦本无伤大雅，不过，激进主义的时髦、黑豹党的时髦，哦，亲受的，那可有点过分了。

与梅勒相比，与沃尔夫所推崇的一切伟大的现实主义作家相比，沃尔夫丝毫不懂得究竟是什么力量推动社会运转，是什么润滑着轮子，是什么使它转动。他只注意时尚的色彩和斑点，只注意社会的表层。他并不反对激进主义：事实上，任何类型的政治主张都未引起他的注意，除非是作为一种奇观。<sup>\*</sup>沃尔夫对新新闻的歪曲不可避免地是由他对六十年代的误解造成的（在六十年代，政治确实占据了显要位置）。在沃尔夫看来，六十年代的真正历史是与“风俗和道德”的变革有关，而不是与“越南战争或……太空探索或……政治暗杀”有关。他说：“在这十年中，风俗和道德、生活方式和对世界的态度比任何政治事件都更为关键地改变了这个

---

<sup>\*</sup>意味深长的是，沃尔夫的文集中几乎没有选入一篇《村声》的文章。人们的印象是，这些文章对他来说政治性过强并且过于主观。但是，《村声》是唯一对六十年代的重大政治现象进行了严肃而深刻的叙述的公开报纸。

国家。”我决不愿意把这种论点说成完全错误或难以置信——肯定不愿意在一本专论同一时期内情感和文化风格变化的书中这样做。这种论点只是一种错误的两分法，其基础是有关“风俗和道德”以及“政治事件”的片面概念。沃尔夫无疑是从莱昂内尔·特里林所写的论十九世纪伟大现实主义作家的创新文章《风俗、道德和小说》中借用了他的第一句话，而且他跟着特里林抱怨说，今天的小说已放弃了专心研究社会的悠久传统。然而，特里林和马克思主义批评家乔治·卢卡契(Georg Lukács)一样(后者关于小说的观点对他进行了补充)，认为社会之所以对现实主义小说具有本质意义，并不是因为社会是如此丰富多彩和赏心悦目，而是因为，在资产阶级上升时期，金钱、欲望、野心、社会流动性、历史时机和阶级结构之间发生了某种迷人的相互作用。但是当托姆·沃尔夫于六十年代来到纽约时，他却看到“一个张口狞笑的地狱……一段自二十年代以来最放荡、最疯狂的时期……一次巨大的狂欢……[一个]惊人的奇观。”他只看到一次怪物展览，只看到瞬息万变的时尚和社会怪癖(另一位新新闻作家的确将一部文集题名为《怪物展览》)，这使他感到奇怪，为什么小说家不去那儿巡视。原来，他们已经躲到神话、“新寓言”和异化中去了，结果，“那些新新闻记者们——准新闻记者们——就独占了整个疯狂的、下流的、喧嚣的、财神面孔的、浸透毒品的、恐怖的、性欲横流的美国六十年代。”

即使我们谅解沃尔夫文章中那种故意的耸人听闻\*——它真确地反映了唯一使他感兴趣的怪物展览的成分——我们也能清楚地看到，沃尔夫不懂得既推动风俗和道德又推动政治的各种社会力量，体会不到特里林所谓的“一个文化的寓义深长的嗡嗡声”：在某个特定的历史时期成为某个文化的基础并决定其性质的“一

---

\*拜伦曾经这样粗鄙地评论济慈：“这种写作是一种精神手淫——他总是在糟塌自己的想象力。我并不是说他下流，而是说他恶毒地把他自己的思想勾引到一种状态中，它既非诗，又非任何其他东西，而是一种由生猪肉和鸦片造成的乱七八糟的幻想。”

个蕴藏着意图的朦胧的内心区域。”这就是文化观察家必须找出的精神状态和道德倾向的内含的统一性，通过这种统一性，六十年代政治对抗的方式与当时在诗歌和两性关系中突出自我的方式紧密相联，而后者又促使记者们产生了这一出人意料的冲动：在报道诸如此类的发展时，以一种实事求是的主观方式自行其是。要确定整个文化为什么会朝这一方向发展，并对此作出一些区别和判断，就需要一个比托姆·沃尔夫具有更尖锐的分析力，更多的政治敏感性和小说想象力的人。或许这需要一个来自五十年代的人物，一个被夹在那个讥讽、矛盾心理和沉思的内陆与新文化之间的人。这就是为什么应该由梅勒而不是由沃尔夫来当典型的新新闻作家，并对他自己头脑内外发生的事情进行最深刻的报道。

作为前一个时代遗留下来的人，梅勒的性情倾向于自我表演而不是当一名成员。别人或许能接受年轻嬉皮士的平均主义和公社制的幻想，他却不能。一如早年自封的作家兼探险家拜伦、海明威和马尔罗，他迷恋于一种活动家的生活，并渴望当一名活的英雄。\*他努力结交斗牛士、拳击师、电影导演、太空探险家、浪漫的革命者——世上所有的街头斗士和醉醺醺的吹牛大王。由于他的才华和他性格上某种无法改变的气质等因素，他事与愿违地当上了一名作家，但他将自己的作品置于冒险的旗帜下，把它看成一种内心探险，一场与死亡和恐惧的搏斗。他一再抓住各种机会在积极的生活中证实自己，但事实证明他对政治、电影制作和公开演说等领域的入侵是灾难性的。梅勒仅仅靠源源不断地发表作品和文章才使这些灾难得到弥补，把它们变成了回顾性的文字胜利。他着迷于变幻多端的角色和机会，但无法忍受“他发觉自己绝难忍受的性质的最后一点残余——来自布鲁克林的有教养的犹太孩子。他的腺样肿中的某种东西暴露了这一点——他具有一个

---

\*“我的确认为在作家和探险中偏爱前者——由作家们自己和其他人掀起的关于写作和作家的轩然大波——表明了娇气、堕落和懦弱。如果有任何更好的事情可干，谁还会去写作？”（拜伦，《日记》）

早年习惯于母爱的人的懦弱。”\*

然而，正是这种性格帮助梅勒成为一个比他的所有同时代人都优秀的记者。新新闻在沃尔夫及其《纽约》杂志的效仿者们手中往往对一切都不加批判，而一味进行浮浅的气氛渲染；相比之下，梅勒真正具有自己的观点——正如欧文·豪在其论纽约知识分子的文章中不无遗憾地指出的，他是“我们的天才”。他用一种在记者和社会观察家中无与伦比的分析能力对小说家的眼力进行补充。其他的冒险家兼作家都蔑视灵性，但又暗暗培养着一颗使她们持之以恒并给他们以文学力量的忧郁、痛苦或虚无主义的内心；同样，梅勒的记者才干更多地发源于一种蒙泰尼（Michel de Montaigne）式的对其内心生活每一个细微差别的迷恋，而不是行动主义或报道技巧。在《月球上的火光》中，他称自己为一个“矛盾心理的尼任斯基”，而正是“犹太”自我意识的祸根，而不是虚张声势的非犹太英雄行为，使他成为一个伟大的作家。尽管他命中注定从事脑力工作，并且天生懦弱和多愁善感，但他暗中最大限度地利用了自己的天资和他对这种天资的抵制。他把自己的分裂性情这一辩证现象当作他的特殊题材，写出了一种连续不断地与世界进行一场自传式对话的新闻作品。

起初，梅勒正是由于无法将这种想象完全纳入小说，才开始从事其他类型的写作。《自我宣传》（1959）建立在一部未完成的伟大小说的废墟之上，发表了其中的一些逗人的片断，并概述了对这梅小说的异常雄心勃勃的设想。这都小说将包括《学过瑜伽的人》和《雄的雄好时光》，的确，将描写这两种相反情感之间的辩证的相互作用：萨姆·斯洛沃达所做的关于塞吉厄斯·奥肖内西的八场梦，即假爱尔兰人的破灭了资产阶级幻想（或诺曼·梅勒对犹太小说的背弃）。但是梅勒当时光法将这些自我的模棱两可

---

\*这使人想起《裸者与死者》中戈尔夫坦和罗恩这两个可怕的滑稽角色。梅勒通篇对他们表示了一种近似反犹主义的蔑视（或自我蔑视）。甚至他对自己这部分性格的充满敌意的承认都表明他的自我意识是怎样发生变化的。

性与他社会的兴趣结合起来。在《自我宣传》中，他由于从其小说的非个性化面具后面走了出来，并正视自己迷宫般的性格和强烈的野心，因而在文体、想象的复杂性和对文化变革的预见性意识等方面都取得了重大进步。但是《自我宣传》中性和自我的玄学在很大程度上排挤了使他的三部小说在五十年代与众不同的政治成分。然而不到一年后，他为《老爷》报道了肯尼迪获得总统候选人提名的过程，从而第一次大规模突入政治新闻，而正是新闻使他以一种先前无法掌握的方式在自己和世界之间建立平衡。对梅勒来说，肯尼迪不单单是一个政治人物，而是一个幻想、自居心理和忌妒的产物，将在长达五年的时间里激发他的想象力。

但是梅勒恫吓和吹捧肯尼迪的方式中总带有一点乳臭未干的英雄崇拜；保罗·古德曼指出了这一点，结果激起了梅勒永恒的仇恨，尽管后者自己在《总统文件》一书的前言中供认不讳，在此文中，他承认自己暗中希望成为一名御用知识分子，成为某种嬉皮士式的阿瑟·施莱辛格。（“这些是一位御用才子、一位业余顾问的总统文件。它们是写给总统，供他所用的文章，是他的私人消息来源。总统患有智力疾病——智力营养不良。”）作为左翼保守派或托利激进派、华丽的巴洛克式文体家、被坚强领袖所吸引的英雄崇拜者，梅勒在写肯尼迪时听起来比任何时候都更象卡莱尔，而这种相似无疑有利也有弊。因而，当梅勒于1968年开始为《哈泼斯》杂志报道那次五角大楼示威时，他作为一名记者尚未发现自己的完美题材，而那次大型反战示威是一个如此靠不住的候选题材，以致于他对是否去参加部犹豫不决。他当一名自封革命者的日子已经过去了。（“他在第二次世界大战后曾怀着一个真正革命者的怨恨、愤怒和潜在的好斗性度过了空虚无望的十二年……但是在他准备就绪的年代里，没有发生任何革命——为他的灵魂而进行的时机选择真是笨拙到了极点。”）他想当一名烈士、预言家或“性专家”的冲动同样衰退了；他开始喜欢现存的社会，认识到他与现状利害攸关。（“他现年四十四岁，而他花费了这四十

四年中的大部分时间才开始在他能发现欢乐的地方就地行乐，而不去为那些他无法找到的幸福劳心伤神。”）他很早就曾公开发表过强烈反对越南战争的言论，但是社会给了他享乐的时间、工作的报酬和小家庭的生活空间。1968年在芝加哥，和在五角大楼一样，“他发现他甚至不愿失掉他已占有的那个美国，那个疯狂的、贩卖战争的技术国度。”这即是隐藏在《夜晚的军队》和《迈阿密和芝加哥之围》后面的深刻矛盾心理的基础；这即是那种棘手的难题，它激发了梅勒作为一名记者所具有的最佳才能。

地位显赫的知识分子对六十年代的反应本身就构成了一篇故事，我在第三章已经讲述了它的一部分。我只须在此指出，老左派们或者激进化了，或者他激怒；最狠毒的攻击不是来自右翼保守派或顽固不化的冷战分子，而来自那些曾在六十年代初期鼓吹新方向，但很快就发现自己被别人赶上并甩在后面的人；事实证明，另一些人在加入青年人的队伍并隐瞒自己的历史经历时是同样地片面。对那些经历过一段激进主义的枯竭时期，学会了对生活另有所待，却又看到激进主义以一种不同的、有时是难以理解的方式再现的人们来说，六十年代必定是一段痛苦的经历。对六十年代作出最好描述的人是那些诚实地正视其不可避免的矛盾心理，并针对其复杂性做出相应的复杂反应的人；梅勒在这两本书中正是这样做的，保罗·古德曼在《新改革》中是这样做的，莱斯利·菲福勒在他的文章《新的变种》中也是这样做的（此文写于他成为新文化的一名片面的吹鼓手之前）。新新闻通过推翻老式高雅文化的官样文章，他这种痛苦自我剖析成为可能，而六十年代则赋予它深刻的社会意义。

我们不妨问这样一个问题：《夜晚的军队》从根本上说是否应当被称作新闻写作？沃尔夫酷爱进行学术区分，把它列为自传（这是他选入文集的这种体裁的唯一作品）。梅勒自己则更喜爱小说家和历史学家的称号，所以当洛威尔称他“美国最佳记者”时，他动怒了。如果梅勒的巨大赌博失败了的话，诸如此类的刻板范畴或



许会更有针对性；但是成功的作品创造了新的结构和形式，从而使早先的分类过时。（用文学语言讲，六十年代是一个“浪漫的”阶段，在这个阶段中，强烈的个人想象融化了“古典的”体裁之间的传统界线。）要再现梅勒计划的大胆是很难的，这正是由于它的成功使我们忘记了我们早先的期望。从《自我宣传》开始，梅勒作品中的自我吹捧都是为在公认的文学渠道之外获得名望和褒奖而进行的坦率努力。1957年，一名批评家仍能把梅勒描述为“满怀信心但举止谦虚，”“讨厌个人抛头露面。”后来，正是由于梅勒的小说家生涯遇到障碍，他才被迫进行自我吹嘘，和盘托出其野心的赤裸裸的支柱和基础，以及一个知名人物的所有自我表白的迷人把戏，虽然可能看起来象一名丑角、一名杂技演员和一个露于艺人而不象一个艺术家，也在所不惜。在书中，梅勒从头至尾要求公众承认他是一名小说家：当他谈论自己正在写作的伟大的来竟之作时，压低的声调和一阵焚香的气味降落到他的文章里，而当他抨击自己的文学同代人和争权夺利者时，他的字里行间又发射出一束残忍的光芒。梅勒顽固地一直没有意识到他本能地已经知道的东西：旧的文学等级正遭受围攻，小说家和小丑不再有天壤之别，战斗正从宫殿移往街头。

虽然梅勒依然渴望写出作大的美国小说，但是他似乎已开始喜欢自己目空一切、趾高气扬的新性格，这种性格与那个来自“布鲁克林的有教养的犹太孩子”是如此迥然不同。在《夜晚的军队》里，他告诉我们，他因觉察到一种惩戒性的新的谦恭、一股早先性格散发的气味而感到忧闷和苦恼，因为“他出生在一个谦恭的家露里，曾经是一个谦恭的孩子，一个谦恭的年轻人，而他恨这一点，他珍爱自己在多年中获得的自豪、自大、自信和自我中心的性格，因为那才是他的力量、他的奢侈品、他的贪婪中的坚硬内核、他的享乐中的浓糖、他的竞争的实力。”但是，既然对一种“新的心理状态”的“预感”“他不能露然置之”，他就接受了与五角大接、“娃娃们”、抗议运动和他自己的矛盾心理的对抗，把这种

对抗当作自己精神生活中的转折点。

然而不知为何原因，只要我们仔细观察，就会发现这一恰到好处的小剧中贯穿着一种虚假的调子：难以置信的羞怯谦恭；装腔作势的恶语伤人；信手拈来的情节突变；对性格不断更新的存在主义信仰和永久的感情英雄主义。梅勒在他的每一部长篇报告文学作品中都宣称，外部事件的宏大气势使他备受教训，从而深感自己的渺小，但是他最终还是顺从了英雄主义，勇敢地奋起与这些事件抗争。然而在每一本新书中，他又变得傲慢无礼和得意忘形起来，准备接受新的考验和新的教训。梅勒写作中的真实的自我表白差一点就变得做作和浮夸。他构筑了一个自我和自我之间、自我和世界之间的“小剧院”，一个只有极少数记者和自传作者才能提供的包括情节、人物、紧张场面和结局的小说式社会缩影。每当梅勒致力于客观描写或仅仅试图提供消息时（特别是在那本关于月球的书中），他就丧失了通常的热情。尽管梅勒一再自称谦恭，但当他放肆地喧宾夺主、努力将自己置于事件中心加以突出并强加其想入非非的形而上学范畴时，总是显得厚颜无耻。

与他写作《自我宣传》时相同，梅勒写作《夜晚的军队》时正处在其文学生涯的十字路口，人们对他的另两部小说和一部剧本或毁誉参半，或猛烈抨击。在《夜晚的军队》中，他不仅力图攫取名声和无可争辩的文学承认——事实上这本书在这一点上立即使他如愿以偿——而且力图获得再生，成为一个新文化的杰出代表（而他一度——在《白种黑人》和《自我宣传》的其他部分中——仅仅是这个文化的小小预言家）。在《夜晚的军队》中，梅勒尽管言辞谦恭，但他的所作所为却比前一本书中毫不掩饰的自吹自擂还要令人震惊：他企图窃走历史，使它服于自己的个人戏剧，并企图使其内心的对话成为整个新文化向自知之明跃升的舞台。最初几页的闲谈，对《时代》周刊的回击，关于洛威尔、麦克唐纳和古德曼的名流评论，强烈的竞争精神——所有这一切从一开始就告诉我们这是梅勒的故事。经过多年的提高觉悟小组、自我表白

和几乎对一切事物的主观见证之后，这种震惊感现已消失。但是梅勒帮助指明了出路，帮助表明人们能对自我进行调谐，使之同时响应自身的激励和最微妙的文化振动，并且表明一个小说家能为记者和历史学家提供其研究专题欠缺的一个方面。

《夜晚的军队》出版之后，梅勒以惊人的风度和尊严登上了美国作家中的一个显赫地位，但就在此时，他的新闻写作逐步衰落了，这表明最新颖的策略能多么轻而易举地僵化成为死板的公式。既然梅勒也是人，他就不可能每执行一次报道任务都经历一次自我意识的危机。<sup>\*</sup>登月证明对他是一个格外遥远和难以驾驭的题材，因为他的想象力总是活跃在有血有肉的直接经验基础上。在《月球上的火光》中，自我剖析的策略变得更加空洞：梅勒一贯痛恨技术，此时却对它采取了一种模棱两可的矛盾态度，但这种矛盾态度难免逢场作戏之嫌，或至少不如他对政治、文化和个性的沉思冥想那么丰富。待到梅勒写作《性的囚徒》(1971)时，他已在滑稽模仿自己的写作方法，并通过一篇对D·H·劳伦斯和亨利·米勒的殷勤颂辞暗暗对他自己的作品进行一种幼稚的辩护。在这个全过程中，梅勒的文章象鸟儿一样歌唱——成功、地位、声望和金钱显然都很合他的意；它们发掘出了一分与他的坏小子形象相矛盾的引人入胜的性格储备——而从《夜晚的军队》到《玛里琳》的七部作品为人们提供了近期美国文学的一部分极其丰富的乐趣，尽管其中的一些作品逐步丧失了文化和创作锋芒。梅勒从火中救出的唯一作品是其中的第二本《迈阿密和芝加哥之围》，在书中，将证明是这十年的分水岭之一的芝加哥大会上发生的暴行使梅勒得以重复，即使不是超过，《夜晚的军队》中的自我对抗。

从某种意义上说，第二本书的真正主题是新新闻，同时，它

---

<sup>\*</sup>“她的作品逐渐呈现了一种破坏性的倾向，而注定要无休止地重复其自身灵感高潮的才华超群者往往如此。”(伊丽莎白·哈德威克(Elizabeth Hardwick)评比利·霍利德(Billie Holiday)，《纽约书评》，1976年3月4日)

又谈论了政治、“娃娃们”和一个启示录式的新美国。就此书的大部分而言，梅勒甚至在更大的程度上是他在《夜晚的军队》中自称的那种喜剧人物。他是一个频频出错的人，由于担心超过他的杂志规定的交稿期限而想方设法避免卷入任何行动。在《夜晚的军队》里，他由于被捕而未能参加很多行动，但他在写作此书时一丝不苟地努力填补全图。然而在芝加哥，他因恐惧、懒散和无法承认真正的战斗发生在街头而逡巡不前。梅勒身上有一点特迪·怀特(Teddy White)和沃尔特·克朗凯特(Walter Cronkite)的气质——他确实喜欢开会(我也是如此!)——而且他呆在会场里面感到舒服自在，尽管他发现会议程序是一场玩笑和一种字谜游戏，因为权力掮客们操纵一切，而另一批选民却被阻挡在墙外。或者，他象休伯特·汉弗莱一样，从希尔顿饭店十九层楼上的栖息处观看街头战斗，从而成为超然于冲突之上的记者的缩影。

最后，“情节”终于展开了。梅勒的冷漠和恐惧对他产生了空前的影响。他来到街头，并在从会场的茧子中露头的同时，变成了一个书中人物。在最后四十页中，这本书一跃而成为一部佳作；它变成了“一本描写这个大都市一周事件的小说”，小说的情节和感染力就取决于梅勒从观察家向参与者的转变。他勇敢地正视自己的恐惧和犹豫，也正视一个处在剧痛之中的国家的戏剧。他在两军对垒中支持一方，并且在一个充满纯粹喜剧色彩的场面中出去检阅“他的”衣衫褴褛的无赖汉部队，并估计了一下“他们的”部队的战斗力。昔日的战争小说家现在参加战争了，但是他没有在他一度学会尊敬的专业军人队伍中，而是站在一支年轻的“军队”一边，后者的前景一定未给他带来巨人希望，甚至触犯了他的胜利者的本能。他走上前去，以他们的将军身分对他们发表讲话（“非同一般的事件能使一个人对自身产生异乎寻常的直觉意识”）：“他们是优秀的部队，他宣布说，他们是一支任何将军都会引以为豪的部队。他们有勇气在一个由野兽掌握的城市中过四天战争生活。”芝加哥成为美国的一个缩影，成为它的领导阶层、它

的没完没了的撕裂灵魂的战斗和它的两代人之间冲突的缩影。梅勒当时无法知道，“娃娃们”正在进行最后的抵抗，并且在汉弗莱和民主党人的大力协助下，使尼克松以微弱多数上了台。但是他在向人群演说时亲眼看到“他们是崇尚英雄行为的一代人，从他们中间已经升起一种不无美感的气氛”。

我在前面问过，梅勒的作品严格说来是否应被称作新闻写作。我现在可以说，他写了一种异常出色的渐渐接近幻想和小说的新闻作品。在此书的迈阿密部分中，他几乎被“新的”尼克松这一神话所欺骗。在我于上文描述的奇异场面中，他写了某种与幻想极为近似的东西。然而谁又能把六十年代美国生活中的新力量写得更好呢？谁又能象他那样成功地用深刻的个人见证来正视当时的冲突呢？梅勒自己虽不是冒险家，但受到巨大野心的推动，他学会了在自己的文章中过一种危险的生活，并且在许多个人冲突的场面中囊括了六十年代。但是，正如我在本章开端所示，六十年代是一个个人战场——游击战场的时代，每个人的头脑中都发生了一场遭遇战。自我表现的冲动和一个在创作道路上受挫的小说家的才华使梅勒得以将自己的心理剧强加在其同代人身上，并为整整一个时代的自我理解作出贡献。

新新闻的主观性在其他人身上的遭遇不如在梅勒手中好。甚至他自己的后期作品虽然始终采用梅勒作为书中人物的形式，却没有通过卷入或参与实际行动来为他的巨大个人存在提供依据。《村声》的最佳撰稿人，例如薇薇安·戈尼克（Vivian Gornick）和保罗·科恩（Paul Cowan），弥补了梅勒的不足，在他们自己的感性动荡中找到了一个测定社会变化和情感变化的精确量具。然而，六十年代涌现的许多地下报纸尽管常常古怪滑稽，尽管它们在一个正统新闻机构始终是令人沮丧地盲目和狭隘的文化中常常不可缺少，但是这些报纸中的“我”常常把整个世界都拱了出去，而在一片发出回响的空旷中进行一场空洞的独白。如果梅勒有时接近幻想，那么，地下新闻只是偶尔才接近现实，而不消说得，现

实在致幻药服用者的圈子里是威望甚微的。

在新新闻和时代的批判性推动的双重压力下，甚至正统记者也发现了自行其是的迂迴方式。丹·拉瑟(Dan Rather)在任哥伦比亚广播公司驻白宫记者时激怒了尼克松，一时名声大噪。正如蒂莫西·克劳斯(Timothy Crouse)在《公共汽车里的小伙子们》一书中所描述的，“拉瑟即使未用确凿事实证实一条新闻，也会对它深信不疑。如果他觉得一则谣言听起来可信，如果他从内心相信它，他就会把消息发出去。别的白宫记者因此而恨拉瑟。”(由于他惹的麻烦，拉瑟被人从他的岗位上撤了下来，但这是在尼克松辞职之后。把船稍稍摇晃一下无关紧要，但是我们不希望它一直摇晃下去。无疑丹尼尔·肖尔(Daniel Schorr)1976年被暂时停职是对伤脑筋的固执己见行为的又一次为时已晚的报复。)报刊和新闻界虽然变得更加自由化，更富有批判性，但基本上仍受到客观新闻的公式的束缚，这就给聪明的记者出了一道需要用计取胜的难题。说到底，我不确知我自己是否愿意抛弃这些公式。我们可能会沾染上更多浅薄的怀疑态度和无知的假评论，而正是这种不良倾向弄糟了对1976年总统竞选的平庸报道。更糟的是，报刊可能会成为党派的工具，就象在世界上很多地方一样，而右派的倾向性宣传必将比左倾自由派思想的平静而微小的声音赢得更多的听众，无论后者证明是一个多么充满激情和个人色彩的声音。

## 6

### 黑人写作和黑人民族主义： 四代人

六十年代占统治地位的自争自强的冲动——追求自我解放的冲动，具有治疗效应的自我完成的冲动——并不局限于个人生活，甚至也不局限于小说家、诗人或记者。这种冲动还体现于团体叛逆的言行和战斗性集体意识的爆发（特别是在种族集团中）。尽管美国生活崇尚个人主义和多元主义，但我们对集团亚文化从来就不信任，而是培养了一种民族同化的意识形态，这种意识形态贬低种族起源的重要性，并致力于消除外国影响。是托克维依第一个指出，虽然我们享有各种政治自由，但我们被迫以微妙的方式保持社会一致，从而不知不觉地付出了高昂的代价；这种倾向在五十年代的高压社会气候中达到了顶点。

当然，唯一的例外是种族关系。在这里，同化受到诅咒；除非黑人安分守己，那种鼓吹北欧人种至上、主张种族隔离和不平等政策的意识形态就行不通。五十年代和六十年代初的反对种族隔离运动目的在于使黑人们也享受到与其他种族集团一样的民族

大熔炉的种种好处。但是解放的冲动一旦激起，就不会限制在争取公民和政治权利的斗争范围之内。再说，由于存在肤色不同的明显事实，其他集团的同化目标对黑人来说，除非实行大规模的异族通婚，是脱离实际的或无法实现的，而大规模异族通婚既非黑人也非白人的愿望。结果，黑人发动了一场争取全面文化自主的运动，朝着分离主义和民族主义推进，这对六十年代的生活和思想产生了无法估量的巨大影响。

是犹太人首先发现，为了民族熔炉的平庸一致，他们可能要放弃多少民族个性和情感生活。如果确如我于前文所述，四十年代和五十年代犹太写作的发展跟政治上的清静无为以及太平盛世理想的枯竭相联系，那么这种发展还有一个较为令人烦恼的方面。当作家被迫依赖自我、依赖个人生活时，他至少明白这种自我一定是真正的个人的自我，而不是某种空洞的普遍的自我。在灵魂的茫茫黑夜里，民族熔炉是没有实际意义的；自我本质的纠缠在一起的深根一旦被瞥见，就不会促进同化。尽管犹太小说家最近一再抱怨被人归为一个种族集团，他们五十年代的作品的确指明了一条通往健康的政治自主和自我认可的道路，而这种政治自主和自我认可将在六十年代发展兴旺。

六十年代黑人写作的复兴不同于犹太写作的繁荣，因为它与一个政治和社会的运动平行发展，并与黑人群众不断发展变化的社会生活紧密相联。虽然黑人领袖和黑人艺术家在黑人社会中始终自我意识极强面有时被人忽视的少数派，但他们的确反映了黑人社会中的一种来势猛烈的态度改变过程。六十年代城市暴乱中表现出来的狂怒和受挫感，以一种不完全的方式体现了向老派民权领导人提出挑战的自觉的新民族主义和战斗性的分离主义。这种新姿态强调文化自豪感和文化自主而鄙视老派的种族结合目标，在艺术家、知识分子、激进分子和黑人知识分子中迅速扩散，仿佛他们的一生已使他们对此有所准备。可是美国对此并无准备，因而对这种新的种族好斗性的煽动言辞作出了近乎恐慌的反应。



当时，我们之中有谁不被这些光彩照人而义愤填膺的新型黑人——时而锋芒毕露、残忍无情，时而和顺圆滑、自得其乐，在公开场合怒气冲天、不可一世，但有时却私下里闪烁着和蔼可亲、甚至自我解嘲的光芒——所吸引、所迷住、甚至吓倒？正是这种新的精神，而不是犹太人的较为沉思的自我意识感染了所有被淹没的少数民族，感染了所有遭到占统治地位的白种盎格鲁撒克逊新教徒价值观念污蔑、或以自己的天赋权利换取一片美国梦想的集团。

回顾起来，六十年代美国的变革精神和对价值观念的重新估价竟在偌大程度上从种族冲突中得到启发，真是令人惊异。首先，在六十年代初期的反对种族隔离阶段中，自由乘车、示威游行、和平静坐之类的直接行动战术激发了一种新的社会觉悟，一种抗议和觉醒的精神，这种精神很快就被应用于国内争端和越南战争。因此，可以说，争取黑人权利的斗争点燃了“对抗政治”的第一个阶段。后来，随着种族结合的理想让位于民族主义，黑人的团体战斗精神不仅扩展到包括犹太人在内的其他种族集团，而且扩散到了学生、妇女和同性恋者中间。不管他自己对性的问题有什么偏见，但正是梳非洲发型，为自己的皮肤和发型而感到自豪的黑人帮助了同性恋者“破土而出”。黑人对美国自由主义的挑战——事实证明，这是六十年代的挑战——换一个调子就变成了女权主义者或同性恋者对弗洛伊德的攻击。根本的寓意是相同的：你的多元主义不过是一场骗局，是对民族同化和心理侵略的掩盖。“进来吧，”海妖塞壬唱道，“变得跟我们一样。把你的个性搁在门外。”

今天，我所任教的学院不仅开设黑人问题研究和妇女问题研究的课程，而且开设犹太问题研究、爱尔兰问题研究和意大利血统美国人问题研究的课程，这些课程都具有跨学科的性质，但又能与传统的系科和睦相处。就象在整个文化中一样，这些课程不过是弥补了一种为期已久的疏忽。我们很难知道，这些课程在机构紧缩、学生就业困难和促使它们产生的政治压力衰退的情况下

能否继续存在。从七十年代中期的高处看，很难说这种新的民族特性需要多久才能跑完全程。在黑人中，它的力量已明显减弱。七十年代初的保守政治和虚弱经济甚至未给约翰逊提出的社会目标带来成功的机会，尽管这些目标远非激进。战斗性最强的黑人领袖人物就象新左派的极端主义分枝一样被摧毁、放逐、或打入地下。黑人承受了经济衰退的主要压力，正如他们早先在越南承担了大部分实际战斗一样。但是甚至在经济衰退之前，他们就已认识到，他们不能把种族自豪感当饭吃。象肯尼思·克拉克(Kenneth Clark)这样的独立人物拒绝向“黑人英语”和专为黑人设立的黑人问题研究投降，而坚持认为黑人儿童应该学好英语并获得其他有助于他们在市场上进行竞争的技能。

尽管黑人们近年来转向现实和实际的目标，但这并未否定六十年代发生在黑人中间并进而促成整个美国文化革命的巨大思想革命。从黑人写作(特别是小说和自传)的兴起中，我们可以最清楚地看到这种大胆的新态度的发展过程，因为黑人写作既反映又激发了黑人社会中的骚动。不过，一如所有的艺术努力，黑人写作也有其自身的内部历史，而要了解这部历史，我们就必须回到繁华似锦的六十年代之前去，至少要回到理查德·赖特(Richard Wright)这个庞然大物身上，因为他至今仍然是我们的集斗士和艺术家为一身的作家的最富挑战性的美国代表——流亡者、公众代言人和个人的呐喊者。

我认为，白人评论家现在不必再因讨论黑人文学而进行自我辩护，但在六十年代后期种族隔离达到高潮时，甚至严肃认真、心怀善意的人也坚持认为应当保持缄默，以便使黑人们找到自己的声音。理查德·吉尔曼(Richard Gilman)在《新共和》上的两篇引起人们广泛讨论的文章中争辩说，黑人正在为他们自己创造一整套新的神话，这些神话“不应被带进批评界的斗技场比赛中，然后在那里被处决或宽恕”；我们的人道准则已被种族主义行径糟塌得不象样子，已完全不适用于黑人的新经历，因此白人评论家应当

撤退，应当“朝后站，不加评论地倾听这些新的、自我辩护的声音”。许多黑人用更为激烈的言词提出了相同的论点，但是他们往往过于偏激；有时这种论点甚至沦入荒谬，提出唯有黑人才能写黑人，唯有妇女才能写妇女，如此等等。倒是哈罗德·克鲁斯（Harold Cruse）的说法比较有说服力；他说，白人评论家“往往喜欢鼓励黑人作家不当黑人作家，而当他所谓的一般作家。”

这些争论当时在我看来是毫无意义的，因为我从不认为文艺评论是对一套一成不变的价值标准的辩护，或一个处决或宽恕作品和观点的速决法庭，或一篇鼓吹高居于生活经历之上的空洞普遍性的颂辞。不言而喻，文艺评论和文学本身一样，既需要移情的天赋，又需要判断的才能；同样不言而喻的是，只有评论家的知识和技能，以及他完成任务的实际情况，才是衡量其才干的标准。当克鲁斯告诉我们黑人必须发展土生土长的文化机构，例如剧院和杂志，并且只有在没有白人直接参与和支持的情况下才能这样做时，我能够理解其中的涵意。我也能够理解他为什么敦促黑人艺术家描写黑人主题。但是又有哪些白人评论家提出了不同的建议，反而引导他们去写某个不存在的抽象的人？尤其是在六十年代中，白人评论家更可能在公众面前鞭打自己，喜欢别人叫他们白鬼和性变态者。为了赎罪，六十年代由黑人写的关于黑人的作品受到仪式般的赞扬，仿佛根本无法使用任何标准。所有的作家都希望评论家成为他们的吹鼓手和开路者，但是如果文艺评论对一名作家或其读者能有任何独立的价值的话，这种来者不拒的做法对文学并无好处，无论是黑人文学还是白人文学。

今天，克鲁斯和吉尔曼提出的暂时停止文艺评论的建议是不可思议的，但事实上这种暂停的确存在。黑人写作受到了宽厚的冷遇，正如总统顾问建议给予全体黑人的冷遇一样，而这种情况可能继续下去，直至他们重新开始作乱为止。与此同时，六十年代的几位有希望的作家，包括我将在下文讨论的几位作家，仍有待于发表第二部作品。然而，黑人中的文化革命及其对我们整个

社会的巨大影响是难以消除的。相反，我们对许多年青黑人的愤怒、自豪和冷峻的希普式傲慢已学会容忍。同样，他们也学会了进行实际的妥协，以便在乌托邦理想受挫以后继续生存，并从个人的风格中得到安慰。随着文化钟摆的来回摆动，随着大批黑人的愤怒和失意转入地下但并未消失，随着国家的注意力转向白种少数民族的情感，我们不妨回想一下，还不到三十年以前，正当黑人们在一支由一名自由派总统指挥的黑人军队中流血牺牲的时候，理查德·赖特不得不动调其满腔的愤怒向世界宣告，无论存在什么相反的表面现象，黑人们并不真正满足于自己的命运。这就是他于1940年出版的《土生子》和1945年出版的自传《黑孩子》中的寓意；并且也是詹姆斯·鲍德温于四十年代后期开始发表的早期文章中的要点，尽管鲍德温与赖特发生过争吵。欧文·豪写道：“在《土生子》出版的那一天，美国文化被永久改变了……重复老一套的谎言再也不可能……理查德·赖特的小说第一次把已经削弱并仍可能毁灭我们文化的仇恨、恐惧和暴力带到了光天化日之下。”

诚然，美国文化是一个庞然大物，绝不是一部小说就可以改变的。但是《土生子》的问世确实使黑人们自己的觉悟发生了改变，因此，毫无疑问，任何黑人作家再也不能对自己重复昔日的谎言了。不管赖特后来受到什么样的攻击，他的作品实际上成了黑人写作的一颗明亮的北极星，帮助他的后来人找到自己的方向。虽然他受到鲍德温和埃利森的攻击，作为文学楷模已被他们抛弃（他曾经典型地鼓励过他们的早期作品），但在默默无闻地度过许多年之后，特别是在他于1960年去世之后，他却成为大批新的黑人作家所推崇的前辈，他们摒弃了他的后继者而更赞同他本人的战斗精神。弑父毕竟是较为迅速的继位方法之一，而要使这一血腥暴行合法化，最简单的做法是诉诸祖父的权威（他自己就是前一个牺牲者）。因此，前几十年中黑人觉悟的迅速发展周而复始地在尖锐的两代冲突中得到集中体现，而对于一个好奇的局外人来

说，这种冲突深刻揭示了当今黑人写作和黑人文化的源泉。

尽管人们不可避免地使用弑父的比喻，但若认为唯独鲍德温杀死了理查德·赖特，直到愤怒的六十年代来到使他复活，则是浮浅的。从某种意义上说，赖特式的小说在他发现它的时候已经死亡或正在死去。赖特在《黑孩子》中描述了他初读德莱塞(Theodore Dreiser)的作品时所感受到的影响：“我感动至极……我无法告诉任何人我从这些小说中学到了什么，因为这恰恰是对生活本身的认识。我的一生经历使我习惯于现代小说中的现实主义和自然主义。”这最后一句话在四十年代后期和五十年代一定显得多么古怪，因为在那段时期内，现代小说就等于现代主义小说；任何人甚至不读德莱塞的作品也知道，与亨利·詹姆斯相比，他显得粗鲁而庸俗；海明威、福克纳(William Faulkner)、(也许还有)菲茨杰拉德(F·Scott Fitzgerald)的作品日益成为现代美国小说的唯一经典；每一位作家都在文风、灵性、自我意识以及整个私人生活方面受到检验，而德莱塞和赖特都被认为是不合格的。\*

鲍德温的早期散文，特别是那些攻击赖特的文章，具有极鲜明的时代烙印，这主要表现在他断言小说从本质上说与社会无关，相反，它涉及“某种超出社会范围的内容，某种肯定是含糊不清和无法预测的东西……我们自身的令人不安的复杂性……这张由歧义和矛盾织成的网，这种饥饿、危险、黑暗……这种属于小说家职责的启示的力量，这条优先于所有其他要求的、通往一个更为广阔现实的旅程。”以上这段文字引自《每个人的抗议小说》，这是鲍德温对《汤姆叔的小屋》和《土生子》的一篇著名的攻击文章。此文在1960年似乎依然颇有说服力，但不久之后，人们就认识到

---

\*“德莱塞属于那种在黑暗中性交，度完一生却从未见过其异性伴侣赤身露体的人们；而他从小读的那种书使他无法令人信服地描写性爱行为。”莱斯利·菲德勒在《美国小说中的爱情与死亡》中就是这样说的，在此书中他还漫不经心地提及“理查德·赖特的充满激情、语无伦次的作品。”

它对“事业”和作家“责任”的大肆嘲笑正是那种意识形态终结思潮的产物，所以全文存在致命的弱点。一种纯粹形式主义的小说观念竟然不通过詹姆斯式的技巧概念（尽管有不少这种成分），却通过一种伪形而上学的言辞，一种更接近于胡言乱语而非神秘主义的矫揉造作的存在主义而得到阐述，这真是令人费解。然而作家们一直是以这种方式谈论小说的，他们把它当作一种对某个不可言喻的个性领域的神秘的内心探索。梅勒过去曾经这样谈论小说，或许现在依然这样谈论，并且成为那伙人中唯一将此种老生常谈加以利用的人。理查德·赖特在那种批判式“思想”的气候中命运如何呢？

《土生子》是一部拖泥带水的小说，实际上它包含着许多部小说。这部作品继承了《美国悲剧》的传统，糅杂了一本耸人听闻的廉价小说的内容，并且令人惊异地预示了《局外人》和萨特的思想。在全书的三分之二处，小说改换了主题，变成了一篇虽然奇妙但毫无生气的意识形态文章，论述一部实际上已经结束、但直到此时异常出色地摆脱了无产阶级小说和党的路线陈辞滥调的小说。这个极其冗长和令人扫兴的结尾使作品大为减色并给它打上了时代的烙印。《土生子》的暗藏力量（它既被形式主义者又被共产主义者所忽视）在本质上是陀思妥耶夫斯基式的而不是迈克·戈尔德(Michael Gold)式的：一种对极端处境、对濒死心理的痛苦的痛苦的控制，一种与其说是自然主义的毋宁说是幻觉的、梦一般的和诗歌式的手法。以下这段文字接写了比格·托马斯的饥饿，他正在逃亡途中，陷入了困境，又饿又冷：“他恨不得一把脱去身上的衣服，到雪地里去打滚，直到某种有营养的东西通过他的毛孔渗入他的肌体。他想狠命用手抓住个什么，狠得使它变成食物。”从心理上说，这段描述十分生动，几乎是超现实的；但它也具有社会象征性，因为它强烈地突出了黑人区的整个环境，托马斯在那里陷入了一个警察警戒圈，这个警戒圈使那条将黑人与城市其他部分隔开的肤色界线更加名副其实。

对赖特来说,饥饿不是缺乏食物,而是一种暴力形式。“饥饿钻入他的胃里,”同一个段落这样开始,“一只冰冷的手顺着他的喉管探下去,抓住了肠子,把它们打成了一个又冷又紧的发痛的结。”如果这句话不象后面的两句那么好,这是因为社会的暴力还不如比格·托马斯所代表的反暴力显而易见。在给社会定罪的同时,赖特就这样滑向恐怖和廉价的象征手法(例如,比格后来在同样的无所不在的白雪中被“钉上十字架”),并且最终滑向没完没了的理论说教,总之,赖特是在强加他的主题。但是在从内部来描写比格并赋予他的幻想和情感一种超出个人范围的形式过程中,赖特真正接近了卢卡契关于古典现实主义的描述:即个人和整体的结合,充分描绘的典型,黑格尔的具体的一般观念。

正是这种德莱塞和其他美国现实主义作家共有的特点在四十年代行将结束时从严肃的美国小说中消失了。鲍德温在其第一部散文集《土生子的札记》(1955)的序言中宣称:“无论是否应当如此,社会事务一般地说不是一名作家首先要关心的事。”鲍德温的小说异常痛苦地说明了这种站不住脚的信念。正如埃尔德里奇·克利弗(Eldridge Cleaver)在谈论《另一个国家》(1962)时所说,“他的所有人物似乎都在一个真空中发生性行为。”另一方面,同一篇序言又被题为《自传式笔记》,并且我们不应低估鲍德温突出其个人事例,把它当作一个意味深长的公共例证的大胆和健康的自我中心主义。正如他后来承认的,鲍德温面前虽有《黑孩子》的先例,但除此之外没有什么别的作品来鼓励他打破当时流行的超越个人情感的艺术家的模式(这个艺术家是透过其“作品”的羞涩面具来窥视公众的)。和梅勒一样,鲍德温在自己的小说中基本上依附于这种模式。后来,他自己的先例将为梅勒的突破创造条件。《自我宣传》在《土生子的札记》发表四年后出版,书中斜体字的自传式过渡章节中包含着丰富多彩的、有血有肉的生活经历。而在《夜晚的军队》中,梅勒显然在有意识地模仿《下一次将是烈火》;此书是一篇爆发而成一本书的散文,一个转变为一次自我解

释的关键行动的新闻场合，（并且并非偶然地成为一部轰动文坛的作品）。

然而鲍德温，甚至还有梅勒（尽管他迷恋权力）必须伸手去够他们的公共题材（黑色穆斯林，向五角大楼进军）才能把那种距离，那种矛盾心理变为他们的真实题材，而赖特的《黑孩子》虽然具有更纯的自传性质，却能轻而易举地把握住它的社会主题，即南方黑人的生活状况。但是赖特的作品也更令人信服地富有个人色彩，甚至在可能是他虚构的情节中也不例外。尽管鲍德温和梅勒都是极端自负的人；但他们谁也没有写出一部真正的自传；他们的启示固然令人着魔，但又具有选择性。他们是四十年代和五十年代的真正产儿，虽然遐迩闻名，但本质上仍是不爱抛头露面的人。然而赖特是三十年代的一个愤世嫉俗的产儿，他在三十七岁时的确写了一部自传，不过他把自己的回忆修改整理成为一篇连贯的寓言，其目的和所有伟大的自传作者相同，是要制造一种神话——往往是一种皈依新教或上帝选拔的神话——而不是传递有关过去的消息。

在一个又一个的场面中，赖特把他青年时代的自我描写成一个与社会格格不入的反叛者，他无法适应流行于他自己的粗俗残忍的家庭和整个南方生活中的那种低三下四的风气。早在此书的第一页上，年仅四岁的他就点着了窗帘，差一点烧死患病的祖母，然后又躺在着火的房子下，几乎送了自己的命。他的父母拚着命才把他救了出来，但他们为了表达心中的宽慰，又把他打昏过去，差一点亲手把他打死。这种本能的反抗和凶猛的反暴力的模式频繁而微妙地贯穿在全书中。当赖特终于走到白人当中时，他竭力克制自己，但无论他怎么努力，他总是流露出一点挑衅性的高傲和自尊，一种趾高气扬的黑人气质。他是白人世界中的一个晚来者，因而无法完全掌握那种亦步亦趋、低三下四、但显然又心满意足的举止方式，用来示意白人，他不仅知道自己所处的地位，而且还喜欢它。他始终是一名失败者，总是半心半意地绕过一个



深渊，等待着可能揭露其真实情感并使他丧生的致命的失足。

在《黑孩子》中，有一个事件颠倒了这种模式并向他（也向我们）揭示了其处境的真正本质，这是全书的转折点。他去为一个好心的北方佬干活，但很快就典型地受到两名白人同事的追逼和威胁。他们警告他，要他离职。他暂时畏缩了，但第二天又回来见老板，后者立即要他述说事情的原委。看起来一个伟大的时刻来到了，他破天荒地得到了一份权力。可是他原先无法抑制的天不怕地不怕的精神和自豪感一下子全都溜走了。“我胸中涌起一阵开口诉说的冲动，但当我意识到面前横着一堵自己永远无法冲破的墙时，这股冲动又消失了……我告诉他又有有什么用呢？我是黑人，住在南方……我一边看着皮斯和雷诺兹的白脸，一边想象他们在半路截住我，把我杀死。我想起了内德兄弟的遭遇。”

作家文笔精练，并不赘述这一最丢脸的时刻所包含的教训，但是它对读者来说是十分清楚的：决不会有单独的和平，也不会有个人的妥协。无论是那位好心肠的北方佬（他是那种无能无力的自由主义家长的原型）还是那个虽被打败但仍然不屈不挠的黑孩子都无法反抗整个南方生活方式。赖特将通过逃往北方而打破这种模式，他将成为一名作家和激进分子，把自己的反叛精神从一种无法避免的命运转变成一种战斗的美德。他将力图用语言和行动来改变社会，而不在社会例外的保护下构筑安乐窝。

我之所以如此详尽地评论赖特，不仅是因为他的作品与新黑人作家的作品之间有着重要的联系和差别，而且因为他写的书阐明了一种黑人写作的基本模式，即教育小说或“我如何提高觉悟”的模式。黑人作家几乎根据其定义是一个取得成功的人，一个不仅从压迫而且从幻想（一种导致软弱无能和自我仇恨的精神束缚）的洞穴中挣扎出来，并开始叙述其旅程的人。正如赖特在《黑孩子》中从战战兢兢的顺从态度发展成反叛和逃亡，《土生子》从一个“罪与罚”的情节进而描写比格·托马斯如何通过认罪而获得某种程度的自由和觉悟。但是主题与素材不断发生冲突：因为那

一罪行归根结底是不能接受的，也不能简化成象征主义。更进一步说，赖特自己获得解放的觉悟对比格来说过于沉重，过于微妙，而又过于纠缠在残余的谋杀情节中，以致无法避免道德混乱。

拉尔夫·埃利森抱怨说，“比格·托马斯丝毫没有理查德·赖特的较为优秀的品质，丝毫没有那种想象力、诗意和欢乐。”埃利森在他自己的小说《隐形人》中将教育小说转变成一种随心所欲、情节松弛和超现实的形式，书中的主人公能够容纳并表达多种多样的思想。就散文体作品而言，黑人作家一般倾向于一种急迫而不纯洁的小说、自传和东拉西扯的混合体。《隐形人》的独到之处就是其兼收并蓄和不连贯的特点，这预示了六十年代黑色幽默小说家的风格，在他们的作品中，我们已看到技术、言语和结构的创新如何取代了现实背景和心理描写。但是埃利森的作品归根结底过于严肃，算不上黑色幽默，它基本上仿效《黑孩子》和《土生子》的模式。与此相同的还有马尔科姆·X(Malcolm X)的自传，克利弗的《冰上的灵魂》以及乔治·凯恩(George Cain)写的出色小说《布卢斯蔡尔德宝宝》(书中的主人公名叫乔治·凯恩)，在这些作品中，小说和自传的界线已完全消失。在凯恩的小说中，唯有背景和题材发生变化，基本的形式则始终不变：对凯恩来说，旅途不是从南方到北方，而是从海洛英瘾、监狱和自我仇恨到自尊心，到写作，并且最重要的是，如同克利弗，回到黑人妇女的怀抱中。马尔科姆·X的自传甚至更加经典地再现了奥古斯廷(Saint Augustine)以来精神自传的基本形式；它所围绕的不是一次而是两次深刻的信仰改变——首先是皈依伊斯兰教，然后从黑人种族主义转向一种可能使他成为最重要的美国领袖之一的人道激进主义。(马尔科姆对不信教的欢乐生活的丰富描写甚至能与奥古斯廷媲美。)

在这一点上，詹姆斯·鲍德温是个与众不同的人物，他的精神风格发源于黑人教会，但在仿效奥古斯廷的形式方面，他的散文远远超过小说，而这有助于说明它们的优越性。作为一名小说

家，鲍德温的问题不仅在于他不善于充分想象别人，或不会象埃利森那样掌握写作形式并使之适应自己的幻想。（埃利森自己在接受国家图书奖时，恰如其分地强调了小说的“实验性态度”的重要性。）对鲍德温来说不幸的是，他从一种错误的小说概念——即那种认为小说是一个精雕细刻的、疏远的对象的“新批评”概念——转向那种恰恰相反的谬论，从这一谬论出发，作者漫无目的地聚合形形色色的人物，把他们当作一系列纯属个人的顽念和激情的破旧面具。如果说他的第三部小说《另一个国家》结构松垮，至少作品的感情仍是充沛和强烈的，但是他的下一部题为《告诉我火车开走多久了》（1968）的小说却是一本冗长而沉闷的劣作，它的出版似乎表明鲍德温作为一名小说家已经完全丧失博得世人信任的能力。毋宁说，他更加着迷于自己童年时代影响其性格形成的事件，但是即使这些往事仍然缠住他不放，它们也变得更加遥远和抽象；至于使后来出名和成功的经历戏剧化，他则根本振不起精神。（这些印象在他后来的作品中得到了证实，例如《关于种族问题的一次谈话》，这本书记述了他与玛格丽特·米德（Margaret Mead）的多次谈话，是出版商凭空想象的一个典型产物。）

据众人所言，鲍德温的生活在很大程度上与白人和白人的书籍纠缠在一起；他在思想上极力抵制种族分离主义的影响；尽管他在《下一次将是烈火》中怒不可遏，但这部作品实际上概括了他的矛盾心理。时至六十年代后期，他依然一事无成，再一次成为流亡者，满腔怒火——虽然由于马尔科姆·X和乔治·杰克逊（George Jackson）等人接连死去，他的这种心情是可以理解的。鲍德温本来应当对新的黑人情绪负部分责任，或至少对这种情绪作出了预言，现在竟然身受其害，这真是具有讽刺意味。他的后期散文变得十分尖刻，并强烈地预示了六十年代中期发展起来的反种族结合的战斗精神。“难道我真想被结合到一幢着了火的房子里去吗？”他在《下一次将是烈火》中这样问道。早些时候，他于1961年概括了自己的寓意：“在这个国家里当一名黑人并具有相当

的觉悟，就等于时时刻刻都怒气冲天。”但对鲍德温来说，愤怒是一种折磨和一种极度的痛苦，所以他马上补充说：“首要的问题是如何控制这种狂怒，以免它把你毁灭。”六十年代愤怒的黑人青年或许避免了鲍德温和赖特那么早就遭受的精神创伤，对他们来说，狂怒是他们的骄傲和力量，而不是源头的毒剂。因此，我们就看到了这样的矛盾现象：当鲍德温部分地由于不顾一切地企图紧跟新思潮而修改和缓和一度是对美国种族问题的一种异常复杂的、冷嘲热讽的观点时，较为年轻的黑人作家却经常通过攻击他来表明他们自己的立场，就象他一度攻击过理查德·赖特一样。

埃尔德里奇·克利弗和卡尔文·C·赫恩登（Calvin C·Hernton）分别在《冰上的灵魂》和第一期《艾米斯塔德》（一种黑人杂志，创刊时曾大吹大擂，后又被兰德姆屋出版公司典型地、不体面地匆匆抛弃）中对鲍德温发动了两次最激烈和破坏性最大的攻击，他们两人不仅忌妒他的名声，而且深受其作品的影响。他们是新情感的恰当标志，无论结果是好是坏，这种情感取代了他的代表人物地位。意味深长的是，这两个人都把对鲍德温的攻击和对赖特的过分赞扬结合起来。如前所述，克利弗的指责较为简单。他指出，特别是与赖特的作品相比，鲍德温的作品“只字不提政治、经济，甚至只字不提社会。”在他对《另一个国家》的否定性评论中，保罗·古德曼也说了一些相似的话。这种批评对鲍德温的小说要比对他的散文恰当得多，而最不符合《没有人知道我的名字》（1961）这本较为社会化和新闻化的文集，此书一度似乎是《土生子的札记》的一篇较为拙劣的翻版，但后来却使人感到十分直言不讳和切中时弊。

我们或许可以附带指出，克利弗的指责并无损于拉尔夫·埃利森，尽管对克利弗和赫恩登来说，埃利森的保守政治观点比之鲍德温更为可恶。虽然埃利森分享了五十年代个人本质和性格的部分奥秘——如其小说的“隐形”主题所示，这一主题对该书前言以及那篇极其乏味的结尾都非常有害——但他实际上与赖特一

样，都是三十年代的产儿。由于埃利森在写作中如此深思熟虑，我们忘记了他出生于1914年，比鲍德温年长十岁，而与赖特的年龄比较接近，并且，他是在大萧条时期长大成人的，当时他在赖特和“党”的庇护下，为《新大众》撰稿。虽然他曾经攻击过自然主义，并说过，“我鄙视写作中的具体性，”但他自己却是一名狄更斯式的而不是自然主义类型的伟大现实主义作家。他的小说描述了南方和北方、汤姆叔和街头反叛者、共产主义者和民族主义者，是迄今为止唯一的一部包罗万象的人间喜剧。如果《隐形人》开始时是一部与弗兰纳里·奥康纳(Flannery O'Connor)的《智慧的血》相似的成熟的南部哥特式小说，那么它在描写兄弟会的章节里则出乎意料地发展成为一部第一流的政治小说。欧文·豪在其值得嘉许的文章《黑孩子和土生子》中的少数失误之一便是抱怨此书的这一部分“听起来毫不真实。”我则认为它是一个辉煌的成功，是用类似狄更斯式的自由和精确的漫画手法写成的。我觉得欧文·豪误解了埃利森的方法。一个人当然不能通过虚构一个有着一只滑溜溜的玻璃眼球的领袖来“驳斥”共产党——除非你就是狄更斯或埃利森，并与一个显然与其说是例行公事的毋宁说是卡夫卡式的组织打交道。不管怎么说，埃利森的驳斥比所有贯穿于哈罗德·克鲁斯所写的标新立异但又不可缺少的《黑人知识分子的危机》一书中的矫揉造作的反共论文更加令人信服。这两本书加在一起应当足以使任何年纪太轻、无法回忆的人确信共产党或许是美国激进主义所遇到的最糟糕的东西。

对鲍德温的决定性指责与他的政治观点，或他的文学技巧，或者，就此而言，甚至与他在种族问题上的确切立场都没有什么联系。鲍德温的批评者争辩说，他的同性恋癖及其缺乏信心的男子气是其所有作品的暗藏根源，并且完全取消了他当一名有代表性的发言人的资格。克利弗和赫恩登成为敢做敢为的新一代人的代言人，这代人充满男性生殖力的骄傲和男子汉的好胜心，鄙视同性恋者(和女人?)，对他们的自我本质深信不疑，而不管这可能给

白人世界造成多么大的威胁。但是白人世界喜欢鲍德温，因为他没有脊梁骨，一身女人气，并且，赫恩登断言，“不象征对那个伺机强奸和持劫的巨大的黑色男性生殖器的历史性恐惧，”而赖特则“被看成一个强有力的黑色男性生殖器，威胁着他们那充满罪恶的、象百合花一样洁白的世界。”据克利弗所言，“鲍德温论理查德·赖特的散文表明德所鄙视的不是理查德·赖特本人而是德的男子气魄。德无法正视别人身上旺盛的性机能——只不过他必须或者服从于它，或者将它毁灭。而他是不会向一个黑人低头的。”

由于引用这些段落——还有一些段落更为极端——我冒着使这种论点貌似胡思乱想和捶胸顿足（摇晃生殖器？）的危险，而它在某种程度上也确是如此。但是无论他们的语言和态度多么粗暴，无论他们对男人和女人的定义以及他们关于同性恋的情感多么死板——这种态度在六十年代的黑人青年中真是太普遍了\*——但他们对鲍德温作品的分析包含着相当的真理，而德本人在某种程度上应对德们的恶意解释负责。他们的指责是恶毒和荒谬的，但是他们正中要害地揭露了鲍德温长处中的短处，即接近其抽象雄辩之核心的那种虚伪。鲍德温的重大主题毕竟不是黑人所遭受的肉体或社会压迫，而是那种心理重负。或许由于当年在法国受益于流行的萨特心理学，他断言“尤其在这个国家里，肤色的问题起着掩盖更如重大的有关自我的问题的作用”。他讲述了有人如何阴险地教他这个黑人把白人对他自己的看法内在化，仇恨自己的肤色和同胞，从而感到自己缺乏个性和男子气，德揭欲坠，流离失所。他描写了黑人父辈们在白人社会面前的软弱无力，也描写了自己对父亲与楷模的迷茫的寻求。既然如此，他这个受到如此残酷迫害的黑人竟然令人啼笑皆非地一直充当神秘的男性生殖器，充当白人内心最深处的性狂想和性期望的对象，这是多么不堪忍

---

\* 当哥伦比亚大学的同性恋学生要求一个单独的休息室时——这是一个已给予黑人人们的特权——学生美籍非洲人协会为这种暗示的相同点而感到恼怒，哥无缘无故地宣布，它拒绝“和一些无法断定他们是男人还是女人们一起在烂泥中打滚。”

受地辛辣尖刻。而梅勒和克鲁亚克之类继续利用这些神话的白人作家又是多么深深误入歧途。

我之所以说“他这个黑人”，是因为鲍德温正是在这一点上陷入了困境，因为他从不进行必要的区别。他在那些文章中并未把自己写成一部个人的历史，而是处处把自己写成一个代表人物，几乎写成一种广义化的历史意识和一群默默受难的大众的代言人。出于节制或雄心，他不愿象谈论其种族情感那样坦率地谈论其性欲而损害自己的地位，尽管二者之间有着内在的联系。甚至在一篇直接论述同性恋题目的关于纪德（André Gide）的文章中，他也回避了自己与这一问题的关系，致使这个题目悬在半空中。不可避免的是，那些不感到（或不愿意感到）他们的男子气概被别人用他所描述的那种概括的方式暗中损害的黑人们将会看到，他们的形象在他的镜子中被歪曲了。结果，由不同经历形成的下一代人中最能言善辩他人开始努力摆脱他的强有力的、有时几乎是魔术般的公式。

即使历史以某种方式证实鲍德温关于黑人心理的观点，即使他的批评者是一些企图用法令来推行思想解放的想入非非的思想家，鲍德温的早期散文仍然是对事实的歪曲——被它们的五十年代式的政治立场、或对政治漠不关心的态度，同时也被某种扎根于其性欲之中的东西所损害。鲍德温身上有一种明确无误的、但被掩盖起来的对性的敌意，这尤其表现在他写的那些论赖特的文章中。他德温在这些文章中反复把比格·托马斯描写成“一匹美利坚共和国造就的怪兽”，一只黑人区的老鼠，一个劫数难逃的可悲又可怖的人物。这种说法虽然得到其他评论家的随声附和，但与该书的基调和内容是不相符合的。赖特把比格描写成某种象征性的发生爆炸的定时炸弹，并且最后把他写成某种存在主义的英雄，而绝不是鲍德温所描述的那种可恶的人物。当我重读鲍德温的文章时，有一句明显错误的话尤其使我感到吃惊，因为它所忽视的远远不只是赖特的语调或意图。鲍德温说：“比格的一生被他

的仇恨和恐惧所控制和限定。后来，恐惧逼他去杀人，仇恨逼他去强奸。”事实上，比格虽然一度受到诱惑，但在小说中从未犯过强奸，至少不是那种使他受到谴责和嘲笑的强奸。相反，他失手杀死了那个姑娘，虽然他的杀人举动中不无性的含义。唯有白人世界——报界、检查官和公众——才一致认为比格既犯有强奸又犯有谋杀，而由于比格已于惊恨之中毁掉尸体，他从未能够作出反证。比格与作的女友贝西出奔后，的确企图奸污她。但若以此来解释鲍德温对此事的评论将是毫无意义的：这里不牵涉“仇恨”，而只存在困惑、暴力和非理性。比格的杀人举动是他最没有理由和恨愚蠢的举动，但它典型地被书中所有其他人所忽视，因为他们只顾照料那个白人受害者。鲍德温对比格的敌意和他对狂暴的街头黑人的恨度厌恶使他不知不觉地接过了白人的观点，并投射出与白人相同的性狂想（这种性狂想在用到他自己身上时曾被她出色地加以揭穿）。至于克利弗，他曾经为梅勒和克鲁亚克进行过辩护，现在，出于同样的理由，甚至比鲍德温更渴望赋予赖特的人物以性的特征：他和他的同代人决心恢复那些恰恰是他德温极力怀疑的神话。对克利弗来说，黑人同性恋者是一段历史插曲，一种心理失常，一种病态。克利弗挺身而出，他是一匹骄傲的黑色种马，是对那种神话的证实，是化为现实的狂想。比格的两次凶杀周围都有一圈悬而未决的性联想的光环，但另一方面，通过将那次强奸写成是白人的捏造，赖特退而选择了较为容易的抗议和揭露不平的道路。赖特退出，鲍德温畏缩，但是克利弗……我们猛然醒悟，克利弗是作为一名真正的强奸犯而开始他的生涯的——他在《冰上的灵魂》中把自己的强奸行为说成是“一次造反行动”，但是此书的最精采处再现了他向其他较为人道的造反形式转变的过程。

正是克利弗的书使得理查德·吉尔曼发表了一系列有争议的文章，他指出，克利弗、马尔科姆和范侬(Frantz Fanon)的作品体现了一种新的写作形式，不仅其作者是黑人，而且归黑人所有



并为他们服务，与白人传统及其读者则格格不入。据他所见，这些书的目的是不是创作文学作品，而是创造新的神话和新的意识方式。但是吉尔曼拒不进行判断，而只是暗中表示惊奇，这使他对克利弗的实际言论摆出了某种庇护人的架式，而这是黑人们自己，尤其是黑人作家们负担不起的奢华。一切都被以某种方式打上了新意识的印记。然而，黑人文化之轮在迅速旋转，六十年代后期，出现了整整一代新作家，可以说是第四代人，他们不同于克利弗和马尔科姆，几乎就象后者不同于鲍德温、又象鲍德温不同于德特一样。这些我将在本章剩余部分讨论的作家大都回到传统体裁，特别是小说；他们是平民百姓，不是自封的理论家，不得不尽力解决各色各样的、既是人的又是技术的问题，而这些问题对克利弗、马尔科姆或范依来说都是无关紧要的。

若说这些作家根据那种祖父原则回到了鲍德温的楷模，则未免太不加区别。青年小说家们是一群形形色色的人，既有传统型的也有实验型的，但都重新注重艺术和技巧，而不德意仅仅依靠经验的原始素材来影响读者。鲍德温的仍然十分生动的作品与克利弗或马尔科姆的作品之间发生的冲突引起了种种争端，这些青年小说家们就是在这种争端中接受了洗礼。此外，他们还响应了黑人知识分子中日益强化的黑人民族主义思想和六十年代的全而文化骚动，这种文化骚动在小说中向现代主义早期阶段以来空前所未有的多样化技巧和表达自由打开了大门。这些作家都具有一种历史感和个人的冤恨感，以及一种把自己的黑肤色当作写作出发点的意愿，所以，他们没有象艾略特那样躲到形式里面去。他们被环境选为特许的证人，显露出劫后余生的伤痕，上帝选拔的荣誉和重负，和初次获得清晰语言的激情。对白人他们毫无例外地充满敌意或怜悯（并非受意识形态之命，倒象是被它所释），为能发泄久压心头的狂怒而深感得意。但是他们不愿感伤地看待黑人，而是对黑人中产阶级的生活方式极尽恶毒讽刺之能事。如同赖特，由于其片面的仇恨，他们无法令人信服地描写白人人物；他们无

法认识压迫者残存的人性及其恶毒行径的全貌，甚至无法认识其平庸的本质。

在老一辈的作家中，鲍德温特别善于体验另一面的事实——我指的是那个举足轻重的鲍德温，而不是后来那个歇斯底里的人——而正是詹姆斯·艾伦·麦克弗森（James Alan McPherson）这个后来人中最鲍德温化的人成为年轻一代的一个部分的例外。他的优秀短篇小说集《大声疾呼》（1969）以及托尼·莫里森（Toni Morrison）的小说《碧眼》（1970）和《苏拉》（1974）使人想起一直被我的评论所掩盖的鲍德温的长处。麦克弗森和莫里森的写作形式相对地因袭常规，文风简洁明快，他们都是个人关系的细微层次和感觉的解剖者。他们的人物是儿童，或象儿童一样脆弱和复杂的成人，他们成长、学习或一事无成，他们经历爱情和不幸、暴行和恩惠，却无须扰乱宇宙或国家。这些作家用一种新的、更加清丽的调子重新象五十年代的作家一样描写个人本质的主题。我想起，虽然鲍德温的“我们”在其早期散文中有时显得反复无常，时面装出一付白人面孔，时而又装出一付黑人面孔，从面活现出他自己的困境，但是正是那种摇摆多变的自我意识和一种培养心理复杂性的文学传统和写作风格使他获得了内省的才华。他的被歪曲的、模棱两可的性欲有助于使意识和情感进一步复杂化，不过，若称他的感情灵敏性为“女子气”将是一种恶意中伤。但是后来的黑人团体却公开宣扬他们的男子气概，力图把自我本质从一个个人的问题转变成集体团结的一种功能。虽然这样一个计划对黑人或对妇女（她们遭受相同的迫害）有一定的莫理性，但它倾向于将自我本质和权力、赦免、或骄傲相混淆，而团体却能更加容易地提供这一切。

由此看来，六十年代后期鲍德温的作品，特别是最初的三本散文集，之所以能继续保持其现实意义，不仅是由于它们具有尚无其他黑人作家所能相比的雄辩，而且由于它们强烈反对一种过分贬低内心的文化思潮。同样，麦克弗森的短篇小说大胆地避免

了黑人战斗精神和“黑人写作”的陈规旧律。他的中心人物都苦恼于个人和性的困惑，这种困惑与我们在鲍德温作品中所见到的很相似。他们是异性恋者，但十分勉强；是知识分子，但不很自信；是黑人，但不确信他们高人一等或免除了人的一般需要。他们受到其他一些人物的衬托，后者立足较稳，即使并不更幸运：半疯狂的黑人种族主义者、高傲的自大狂、根深蒂固的同性恋者。这些故事往往结局悲惨。要么主人公软弱无能，被这些强盗中的某一个所统治；要么他武装自己，把他们赶走，直至摒除了一切关系和一切人类的危险，而成为一个空的躯壳。

麦克弗森的短篇小说与抗议文学相反，是建立在一种颠倒的原则基础上的，根据这一原则，本来是侵略行径的表面对象的受害者结果证明他自己害人最深。这种颠倒往往无法完全实现，因此，随着故事凝结而成最后的结局，它们就变得有点主观武断。不过其中有三、四篇作品堪称第一流，尤其是《卷心菜和国王的故事》和《所有孤独的人们》，在这两篇作品中，麦克弗森表明他善于几乎象描图那样围绕着变幻不定的中心人物设计其他人物的动作。最出色的是《大声疾呼》，它是一部四十五页的力作，并且无疑是六十年代的最佳短篇小说之一。书中的主要人物是一名妇女，她敏感、聪明、充满可能性。她被拖入一连串可怕的错误和爱情挫折之中，作者在描写时使用了在黑人写作中几乎是独一无二的讽刺性轻描淡写手法和有节制的嘲讽或悲怆的调子。

托尼·莫里森也具有麦克弗森的感情智慧以及他的部分嘲讽观点，尤其是在描写黑人中产阶级时。《碧眼》的前三分之一部分写得很松垮，但当她远离主题而描写某种具有破坏性的、体面的、没有臭味的和自我仇恨的黑人妇女时——一个“相貌平平的棕色姑娘”，她“要一根一根地用树枝筑起她的窝，把它变成她自己的不可侵犯的世界”——整篇小说都活了，并一直保持不衰。莫里森珍视这个姑娘力图根除的所有“恶臭”，她不仅用这个字眼表示肉体现象，而且用它表示感情，“激情的可怕的恶臭、自然界的恶

臭、形形色色的人类感情的恶臭。”显然，黑人的愤怒不单单是黑人男子才有；一如克利弗，莫里森既为一个种族的模式又为一个性的模式而苦恼。但是归根结底，作为一名小说家她所讽刺和拥抱的是一个人的模式，一切都写得丰富细致，甚至还带有几分爱慕。

除了嘲讽外，莫里森还采用了抒情的调子，尽管其修辞的格调有时显得十分笨拙。她是一名诗人，讴歌那种儿童们甚至在恶劣环境中依然具有的开阔眼界，也讴歌那种甚至一次注定要失败的婚姻仍然具有的新婚欢乐；随着绞索拉紧（有时是通过一些细枝末节逐渐拉紧的），她的宿命感和悲怆感变得势不可挡。但是《碧眼》归根结底是一部篇幅过小的作品，形式上过于因袭常规，过于象一篇可怕的车事，只是凭着卓越的技巧才成为一部小说。

在这一方面，《苏拉》尽管范围同样狭小，却代表了莫里森的重大进步。（形形色色的评论家都对它进行了心平气和、严肃认真的评论——它获得一次国家图书奖的提名——这可能标志着“黑人写作”的时代已经结束，黑人作家已得到完全的承认，而无须别人作出任何让步、吹捧或特殊照顾。）早期作品的僵硬和“雕琢”已一去不返。那种诗歌式的抒情和愤怒的直接讽刺也已一去不返。相反，我们所看到的是一种更为真实、更为柔和的雄辩，这种雄辩促进了书中两名年轻妇女的绝妙的相互影响，其中的一名臭不可闻、不堪忍受，另一名脆弱、体面、还有点自欺欺人。这本书虽然因偶然的灾祸和任意的情节转折而受到一些损害，但莫里森从来使我们对这两个姑娘保持一成不变的简单化看法；二者都不全好或全坏，而她们之间变动和回荡着的含义在某种程度上包含着所有性格和关系之谜。一如优秀的五十年代作家，一如处于最佳状态的鲍德温，莫里森是一位描写个人历史的艺术家，甚至是一位描写贯穿于变幻莫测的个人关系之中的社会生活的艺术家。

处在这一系列作家的另一端的是这样一些作家，他们在根本

上献身于意识形态，而不是献身于艺术或经验，尽管他们坚持说他们这样做是在创立一种新的黑人美学。勒鲁瓦·琼斯（伊玛姆·阿米里·巴拉卡）的一个名叫拉里·尼尔（Larry Neal）的门徒在1968年一篇题为《黑人艺术运动》的宣言里就是采取了这种立场。尼尔认为，“西方美学气数已尽；要在其腐朽的结构之内创造任何有意义的东西是绝无可能的。”他比鲍德温与赖特的争论更进了一步，将一切从根本上不属于黑人种族、使用已经得到公认的形式和技术、不以黑人为唯一对象的黑人文学谴责为“求助于白人道德的‘抗议’文学”。他认为，诗歌必须充当“黑色权力”的产婆，必须成为革命手中的一枚导弹，必须是“一种具体的功能、一次战斗行动”。琼斯本人在尼尔赞赏地加以解释的诗句中对此进行了最好的概括：

我们所要的诗歌  
就象紧攥的铁拳，  
打得黑鬼们丧魂落魄，  
又象一把匕首，  
插入犹太老板的粘滑腹窝……

（这些“诗歌”的妙用真是无穷无尽：“另一首歪诗用钢铁的指节/打入一个犹太女人的嘴巴。”）由于这样的诗歌与文学毫不沾边，我们在此就无需为之多费口舌，而只把它们当作罗盘上的一个方位点。小说家塞西尔·布朗（Cecil Brown）的确是个文学家，但是他既然与其同代人一样被吸引到这个方位点上，他的作品就集中体现了艺术与意识形态义务之间的决定性冲突。

1969年出版的《吉弗艾斯·尼格先生的生活与情人》用传统标准衡量不算一部很好的小说。它情节松散而敷衍；除了主人公以外，其他人物都缺乏真实感，而主人公在某种程度上似乎是作者本人的幻想化翻版；此外，书中偶发的宏论则完全是败笔。根

据同样的标准，伊什玛尔·里德(Ishmael Reed)最早两部在形式上远为自由的小说《自由抬棺人》(1967)和《黄皮电台故障》(1969)简直一无是处；它们实际上是反小说，十年前可能不会出版。在此期间，六十年代极大地削弱了传统标准，并扶植了一批疯狂的、标新立异的小说，用以代替精雕细刻的艺术小说，其中有一些纯粹是自我放纵，另一些则真正采用了新的丰富多彩的观察与行为方式。里德的第三部、也是最好的一部小说《巫医》(1972)异常富有想象力地描写了二十年代的哈莱姆文艺复兴，书中注释和参考书目齐备，它正是利用历史素材来创造神话，就象我所说的六十年代结构的黑色幽默作品一样。在这种意义上，布朗和里德从六十年代比从其他黑人作家那里得益更多，正如鲍德温在本质上属于战后时代，而赖特属于三十年代一样。无论他们在多大程度上继承赖特锋芒毕露的战斗精神，这都与后者的政治观点或他解释事物的情感无关。桑德斯·雷丁(Saunders Redding)在一次回忆时描述了赖特如何总是满腔“热情地献身于一桩事业……他似乎从不相信，一种即使夹杂着最微弱的享乐主义的人生观会是完全真实和合法的……他几乎无法容忍……那种认为生活不过是一场玩笑，而又不是一场具有讽刺意味的玩笑的人。”

这就是新兴一代黑人作家的独一无二之处，因为布朗和里德都把六十年代自争自强的战斗精神与同一时期的享乐主义和逗笑结合起来——里德取得了超现实的效果，布朗则表现了“波特诺”式的圆滑。里德的作品混合了特里·萨瑟恩的讽刺性疯狂和埃利森的毫无顾忌的华丽文风。他的基本手法是一种病态的玩笑，他就是通过这种玩笑拼凑成一部变幻莫测的美国文化混成曲，这部混成曲由于一心要骇人听闻而最终变得支离破碎。里德本人称自己的作品为“马戏表演”，并在他的第二本书中虚构了一段与某个“新社会现实主义者”的对话，后者称他为一个“疯狂的达达黑鬼”，把他的作品贬低为“标新立异、故弄玄虚的胡说八道”，并告诉他“一切艺术都必须为解放大众的目的服务”。里德自己则坚持一种

无政府主义的艺术目的和风格的多元论；他自己的马克思主义完全是滥竽充数的。同样，布朗为好景不长的《黑人评论》写了一篇评论流行歌曲歌唱家詹姆斯·布朗（James Brown）的文章，后者的政治观点深受好斗分子的厌恶。文章的寓意与D·H·劳伦斯相同——相信故事本身，而不是故事讲述者。此文有力地驳斥了那些对艺术和艺术家进行政治检验的自封的文化委员们——那些据他说都是自己无法创作一首诗、一篇故事或一支歌曲的空想理论家们。

这种对艺术独立性和艺术价值的出人意料的辩护不仅仅起到了显示风向的作用，而且更接近于一篇宣言。布朗在自己的小说前半部中对《土生子》的任意攻击也是如此，此书的主人公把鲍德温的抱怨颠倒过来，责怪比格·托马斯未与玛丽·多尔顿发生两性关系，并谴责“所有那些比格愚驴们，他们以为暴力就是性行为，他们没有足够的自我控制能力去诱奸一名‘白人’妇女，而到头来只从一个‘白人’姑娘那里偷得一个吻，其实他应当与她性交，狠狠地与她性交，恨得使她瞥见宇宙的不朽灵魂，并且在一切完毕时脱胎换骨，他应当巧妙地与她性交，妙得使她在离去时感到他是一个男子汉，他的性行为（他的人性）显示了最恶毒的窃贼所具有的善良内心。”这一切可能是胡说八道，但却是意味深长的胡说八道。我们在这里既听到克利弗的回音，又吃惊地听到鲍德温的回音，但是那位唱主角的天才人物不是别人，正是诺曼·梅勒。白种黑人卷土重来了：《她的最好时光》和《一场美国梦》中的种马兼救世主换上一张黑人面孔大摇大摆地出来了。尽管克利弗和赫恩登赋予比格·托马斯以性的特征，使他成为一个行走的男子生殖器，但布朗依然认为他虚弱无力和机能不全。他曾这样评论自己的主人公：“他能同朱利恩·索雷尔、汤姆·琼斯相处；他能同马尔科姆·X、勒鲁瓦·琼斯、詹姆斯·鲍德温和埃尔德里奇·克利弗这样的黑人相处……但他无法与比格相处。他无法同愚昧、恐惧和道德败坏相处。”

吉弗艾斯·尼格先生究竟是何许人，能如此超脱于黑人区的道德败坏，如此幸免于人类的弱点？作品为这个问题所困扰，把我们迂迴地带回到那些折磨着其他黑人作家的自我本质的问题。布朗的主人公是一个流亡在哥本哈根美国人，有一个假爱国主义的名字：乔治·华盛顿，而这就象根本没有名字一样。不过他很少用这个名字，因为他情不自禁地撒谎，并且使用各种各样信口而出的身分，来欺骗他所碰到的几乎每一个人，尤其是白人妇女。这就是他的“骗局”，他没完没了地为之大发宏论，断言“天下大凡是有用的东西都不会是假的”。乔治是一个颠倒过来的波特诺，不是苦于过多的道德情感，而是苦于缺乏道德情感，不是苦于性抑制，而是苦于根度的性放纵。他是种族分界线上的朱利恩·索雷尔，是一个通过隐姓埋名而投机取巧的汤姆·琼斯。他解决自我本质问题的办法是不要自我本质地生活，或用许多种自我本质来生活，而事实证明两者的结果是一样的。乔治是长期活跃于黑人文学、犹太文学和许多被困文化的民间传说中的一个人物的另一颠版：恶作剧的好汉、诈取钱财的骗子、叫化子头头、死里逃生的能手。他是比格·托马斯的对立面，抗议文学的受害者加侵犯者，迎头抗击社会、或征服敌手或遭到毁灭的愤世嫉俗的英雄。恶作剧者处处悠然自得，总能劫后余生，他不同于比格就象福斯塔夫不同于霍特斯帕一样。这类人物中最妙的或许要算莱因哈特，他是一个扮演多种角色的人，在整个哈莱姆区巧妙地隐匿不出，从而证明《隐形人》的论点确凿无疑。但是埃利森最终否定了莱因哈特，并在后来称他为“混乱的化身……他久居混乱之中，所以愤得如何操纵混乱。”操纵混乱而不是改变它或改变自己。布朗的主人则最终否定了他自己，放弃他的游戏，终于发现，“这座城里的每一个人、每一个黑人似乎都靠别人或者其他什么东西来生活。一切都是如此，唯有他们的内心除外。黑人们自以为强壮有力，实际上他们离了女人就无法生活。”他回到美国，力图靠自己的内心生活，从而鲜明地勾画出他早先对比格的攻击中的



高明之处，这种攻击轻率地把黑人的“性行为”与其“人性”等同起来。

在此过程中，作品和人物或许都变得比作者的原意更加严肃，因为布朗仍须写出续集来证实自己的才华。人们猜想，布朗自己的“骗局”是写一本性的小说，把公众和出版商也哄骗一通。乔治说，这就是他们所要的一切，“只要你谈论一下性和黑人的生活，你就能写出一本畅销书。”我不知此书销路如何，不过布朗偏巧很善于描写性的内容。他熟读了米勒和梅勒的作品，不仅是为了了解性的内容，而且为了了解流亡国外的整个生活气氛。但是就象乔治一样，布朗自己终于陷入了“骗局”和投机取巧之中，小说也不由自主地变得严肃起来。当然，这一逆转可能也是一场骗局——用来骗象我这样急于寻找含义的评论家。布朗在一篇后记中辛辣地嘲笑了这一点。但是这又怎么样呢？那毕竟也是含义的一部分，并且象性的那部分一样，居然奏效了。布朗是一个深深自相矛盾的作家，尽管表面上轻率鲁莽。布朗通过乔治设想了各种他情愿用来代替现在这本书的书。例如一本里面藏有一管真的炸药的书，它将会被《星期六评论》赞为“威力无边的炸药一声爆炸把一切都化为焦土”，然后真的在读者面前爆炸。或一本长达700页的书，每一页上只印有“吻吻我的黑屁股”几个字和一条“也亲亲我的黑丸”的脚注，以及一篇马歇尔·麦克卢汉写的前言，“白色美国：我请你吻吻这个黑屁股。”虽然布朗并未写过这些书，但是它们是那场锐如剃刀的喜剧的一部分，是作者寓义的一部分，是他的确写成的那本书的一部分。“我并不反对写一本书”，乔治这样概括他的困境，“但我可不愿意在美国当一名黑人作家。”

我不确知为什么布朗的狂想没有在我心中激起那种我对勒鲁瓦·琼斯的狂想所感到的厌恶和反感。或许“犹太”这个字眼起到了决定性的作用，还有那种真实的威胁，那种琼斯的冲动中所表现的毫无幽默感的恶毒动机，这种冲动有意识地依赖于一种大屠杀的心理，并揭示了一种真正虐待狂的、神风突击队员的精神状

态。相比之下，布朗则在杜撰达达式的笑话和玩弄一种词句游戏，而不是在陈述意图。他始终是一名艺术家，痛责自己作用有限，表演着自己的内心冲突。琼斯和尼尔鄙视灵性，认为它是资产阶级个人主义的一种贫乏的残余；他们想象了一种艺术家，他将成为大众的毫无个人色彩的放射物。布朗的小说或凯恩的《布卢斯蔡尔德宝宝》都浸透了好战的愤怒，从而实现了惠特曼“见其书如见其人”的自夸。两部作品都充满了人类的愚钝和矛盾——换言之，两者都是艺术品——尽管它们最后可能拚命鼓吹克鲁斯所谓的“黑皮肤沙文主义”，但它们仅仅把这当作一个自我发现过程的终点，而只是在很少的时候才歪曲其直接意识，使之适合其终于得以提高的觉悟的框框。

让我简要说明这一点。两位作家都追随克利弗，把黑人描写成一匹种马和性的壮汉，描写成既盘剥又拯救白人肉体的复仇者。凯恩是这样评论他的行动主义白人女友的：“她生活在已经死去的新闻报道的昨天或者改革的明天。紧迫的时刻从未打扰过她，直到我来逼着她投入生活。”过了两页之后，他又补充说：“使我吃惊的是，她虽然对一切事物都有自己的观点和态度，却仍未履行她的首要职责。是我把她变成了一个女人来满足我的需要。”这显然是十分愚蠢的，与其说是种族歧视，不如说是性别歧视，但是这些作家并不是朝这个方向发展的；实际上，布朗和凯恩恰恰表明，当他们的人物发现被人利用与利用别人是可以互换的，并且他们必须学会靠自己的内心谋生时，他们就开始逐步摆脱这种关系。“除我以外，每一个人都占有一份乔治·凯恩。我不再是我，而是他们所有需要和愿望的混合物。”黑人种族分离主义最健康的一个方面不仅表现在回到集体团结而且表现在回到一个人自己的头脑这一典型的六十年代目的地。当凯恩发现白人，所有的白人都无比丑恶（就象他一度认为他们富有魅力一样）时，他不过是颠倒了一个种族主义的旧框框。但是这样做使他确信“白人社会不可能使我获得解放。我必须解放我自己。”一如布朗，他所利用的性的

神话同样利用和贬低了他。当他终于回到在他漫游于白人世界、监狱和毒品中时耐心等着他的那个黑人姑娘身边时，他丝毫没有虚张声势，而是怀着动人的焦虑和谦卑与她交往：“怕与南狄睡觉，怕向她造爱……只和白种女人呆在一起过，那时我们各自带上床去的神话使我占了优势……从未象现在这样来到一个女人面前，一丝不挂、毫无防卫，仅仅是个男人。一想到我对黑女人一无所知，真是羞愧难当。”

我们能够看到，一如《黑孩子》中的赖特，凯恩意欲根据自己的一生写成一则寓言——一次劝诫黑人区的孩子们不要吸毒的布道，一次反对跨种族的性行为的说教。长期以来，我们被告诫说，这种教训的方法是不纯洁的，是艺术上的疵点。鲍德温为一种后来被众多评论家公认的原则辩护，坚持说，意识形态目的与艺术不相符合，与描写人间现实的全景格格不入。但是凯恩却在此处违反常规，不承认小说与自传有任何区别，喋喋不休地讲道与教诲，但最后证明自己既非神话，又非陈规，而“仅仅是个男人。”

六十年代末期，拉尔夫·埃利森猛烈攻击“具有黑人美国文化背景的富有才华但误入歧途的作家们……他们竟然以为自己作为黑人所处的社会困境使他们无须掌握小说的技巧和形式。”但写作《隐形人》这部异常兼收并蓄的、不纯洁的和任性的作品的作者一定知道，当一个黑人决不仅仅是一种“文化背景”或“社会困境”；一定知道很难一一列举小说的各种标准，更不必说死板地运用它们；也一定知道形式并不象雪莱的“勃朗峰”那样脱离直接经验而巍然自立。六十年代，文学形式在新经验、幻想、语言实验和政治的压力下进行了自我更新，在这一过程中，它已变得极不纯洁，并且不以为耻。这种新的不纯性（一些人视之作为一种解放的坦率，另一些人则视之为抛弃形式和腐朽之风）今天依然存在，并且显然十分符合在当今美国社会中身为一个黑人所遇到的矛盾。这种不纯性培养了一批异常有趣的作家，他们开始寻找对文学和意识

形态问题的新答案，在这个答案中，文学并没有被取消，而意识形态则被人性化了。

# 7

## 重访摇滚乐时代

### I

六十年代何时开始接近尾声？是在1968年8月洒满鲜血的芝加哥街头（当时，青年们和反战运动被剥夺了他们对林登·约翰逊及其战争政策的胜利）？还是在第二年（当时，他们关于和平变革和通过道德见证改变历史潮流的幻想让位于气象员对暴力和革命自杀的狂想）？还是在第三年入侵柬埔寨的时候（当时，校园里掀起了它们的最后一次反战高潮）？

我所探求的不是一个日期，而是一个象征，一个转折点，一个我们被歪曲的道德历史进程中的隐秘时刻。或许那场战争过分地麻痹了人们的灵魂和过分地摧残了战争受害者，以致于除了其穷凶极恶的本身，不可能象征任何别的东西。或许，我应该接受爱情旅行和死亡旅行这两个伍德斯托克和阿尔塔蒙特的陈腐标志，认为它们象征性地表明六十年代的光辉理想——包括那种伊甸园和乌托邦式的梦想（按金斯堡的说法），“一代新人欣喜若狂地/结束了他用以反对/自己亲骨肉的冷战”——如何在抱怨、挫折和破坏中化为泡影。历史没有真正的起点和终点，情感和思想的

历史中肯定没有，而只有改变潮流、转移连续性的突发事件。但是片刻之后，有一句话不时在我们的耳边回响（任何事物，从报上的一则新闻到改变某人一生的一个重大决定，都会激起这句话）：“小伙子，六十年代真的结束了。”其中的含义几乎与日历毫不相干。

当然，六十年代仍在演进；生活的每一个阶段都给我们的观点、愿望和竞争策略增添一点永久的东西。甚至六十年代的事件仍在发生着：摇滚音乐会、和平示威、少量的地区性行动主义和群居生活；但是这些时刻中甚至最热烈的时刻在其内心深处也存在着某种空虚、某种大势已去，“落花流水春去也”的华兹华斯式的意识。六十年的结束最明确无疑地体现在那些似乎一切依然照旧的虚幻时刻。对我来说，这样的时刻发生在1974年1月底鲍勃·迪伦和乐队在麦迪逊广场花园举行的音乐会上。迪伦隐而不出将近八年了，一直在琢磨着自己的秘诀，谁也不知道他这次为什么被选出来重新露面，参加一次磨人的全国巡回演出；但是两万名彬彬有礼的青年男女跑到那里去欢迎他，并象他一样到那里去重温（至少是重访）自己生活中的一个时代，为某种已经萎缩成神话的东西添上一些血肉。

迪伦没有让他们失望。无论他私下里多么厌恶当众表演——他在演唱时面部毫无表情，但在节目之间痛苦地做着鬼脸——但他的表演证明他已比我上次见他时大有长进。他没有让观众们白花钱，而是全力以赴地进行演出，就象他全力以赴地投入这次旅行一样，演唱了一部包括其演唱生涯各阶段作品的歌曲选集。不过，依然伟大和依然保持其创作锋芒的艺术家是不出选集的，而且不重述他们已经放弃或超越的早期风格；他们把这件事留给专业选集编辑或他们自己的仿效者们去做。但是在这里，每个人都乐于观看迪伦进行自我模仿，吞食自己的早期作品。他们知道自己需要什么，他也知道他们需要什么，而其中只有一小部分是他的近期的作品。现在对六十年代大发怀旧之情仍有点为时过早，但

在麦迪逊广场花园这种怀旧之情却象传染病一样四处流行。当迪伦不仅演唱了人们喜爱的旧歌曲，而且演唱了其最佳新作中的一首《永远年轻》时，时间好象停止了。音乐会接近尾声时，全场到处亮起了火柴和打火机——每个人都为自己的不朽点燃了一支蜡烛——随着迪伦演唱《象一块滚石》，彬彬有礼的人群怀着同代人团结一心的激情向前涌去。由于我稍微年长，并且甚至比他们更加举止端庄，所以我不想参加进去，此外，由于抽签的运气将我置于第二排，几乎就在迪伦的眼皮底下，我也无处可涌。可是我的妻子由于被一大群颤抖的人们包围和阻挡，便站到自己的座位上，随着音乐的节拍有节奏地拍着手。她似乎引起了迪伦的注意，他露出了短暂的一笑，那是他当晚第一次、也是最后一次笑。人们沉浸在一片狂热中，经历了一次罕见的、充满自发激情的时刻。或许六十年代的生气犹存，应当从这些虽然别扭但令人愉快的回忆仪式中得到挽救。

一场摇滚音乐会竟然在最大程度上象征和再现了整个文化阶段，这显然是有充分理由的。虽然其他艺术中的变化揭示了六十年代并暴露了它的情感，但是摇滚乐以一种与众不同的独特方式代表了六十年代的文化。那些不喜欢摇滚乐的人或许也不喜欢当时各种艺术中的其他发展，从流行艺术和黑色幽默小说到自由体诗歌和非百老汇戏剧。理查德·戈尔茨坦(Richard Goldstein)曾经对摇滚乐进行过最简单的接述：“它使你想动。”六十年代的艺术，甚至六十年代的诗歌，是运动的——它们他向舞蹈。(汤姆·奥霍甘<Tom O'Horgan>的演出与其说是戏剧表演，不如说是编成的舞蹈，就象雷内·克莱尔<René Clair>的早期电影一样。)这种艺术的标志是活力和激情。相比之下，五十年代的艺术主要偏向语言；它们的标志是嘲讽和控制，是活力向形式的升华。五十年代精神是新古典式的、拘泥于形式的；六十年代则是表现主义的、浪漫的和自由式的。接滚乐是六十年代的集团宗教——不

仅是音乐和语言、而且也是舞蹈、性和毒品的枢纽，所有这一切集合而成一个单独的自我表现和精神旅行的仪式。

摇滚乐是伟大的艺术吗？这个问题很难回答，或许甚至毫无意义。如果文学是“始终是新闻的新闻”（根据某种说法），而大众文化在本质上是昙花一现的，那末摇滚乐已开始经受住时间的考验。虽然大部分七十年代摇滚乐的表演已堕入腐朽和效颦，或者完全缺乏灵感，或者有意回到一种较为平淡的音响和寓意，但是六十年代中期以来最优秀的摇滚乐曲仍象十年前一样清新和振奋人心。许多自视清高的评论家依然无法承认，高雅文化和大众文化之间的界线已经在六十年代崩溃，并且在一些战线上已不复存在。所有领域里的严肃评论家都被大众文化的纯朴和感情的直率，以及现代主义实验的复杂性所吸引。金斯堡从艾略特尖刻的嘲讽和憎恶转向惠特曼和布莱克的吟游诗人的激情，与此同时，鲍勃·迪伦和约翰·伦农(John Lennon)则谱写了一些就象任何现代派作品一样超现实的抒情歌曲。赫伯特·甘斯(Herbert Gans)在《大众文化与高雅文化》中争辩说，社会的每一个部分都有权采用自己的审美观，并应当获得它所要求的任何一级文化，因此，自视清高的文人的结论是势利眼和不相干的。但是在我看来，这种简单的多元论贬低了某些大众文化的严肃性，从而排除了评论家进行区别和判断的必要作用。使六十年代的一些保守评论家暴跳如雷、并且他们熬费苦心一直加以否认的是，大量的大众文化甚至依照他们自己最严格的美学也是成就卓著的，即是说，这些文化用他们自己的标准衡量也取得了成功，而他们却无法将这种标准应用到新艺术上去。甚至支持实验的批评家们有时也固守他们自己青年时代的“新事物”。因此，他们当中的一部分人感到有义务捍卫“真正的”现代主义而反对六十年代的野蛮状态，就象他们的前辈们在现代主义本身的早期作品中仅仅发现野蛮状态和一片混乱一样。我第一次听迪伦演唱时，觉得他的表演即使不算丑恶，至少也是粗俗和低劣的。那是麦迪逊广场花园音乐会近十年



前的事，表演地点是一个与花园相仿，但较小又较破旧的地方，名叫纽黑文竞技场。然而那次音乐会与我刚才描写的音乐会恰恰相反，因此，值得为它说一小段题外话。

较早的那场音乐会根本不是一场摇滚乐音乐会，而是一场民歌音乐会。会上，吸引我们的主要人物不是迪伦，而是我们长期崇拜的偶像琼·贝茨(Joan Baez)。所谓民歌表演指的是一名演唱者背着吉他(一种音响吉他)自弹自唱，一般不用伴奏乐器。民间音乐的特点是纯洁、质朴和诚挚，这些特点似乎在琼·贝茨的甜美嗓音和彬彬有礼的人道主义政治态度中得到充分的体现。我们对她那位流浪儿模样的伙伴博比并无准备，他当时仍依赖于她的名望，而她则不时柔情蜜意地拍拍他的臀部以示鼓励和支持。迪伦的演唱丝毫没有她那种质朴而纯真的美感，而是显得既沙哑又做作，就象挂在他嘴边的口琴的声音一样。他象说话一样拉长声音唱，似乎决心要抛弃歌曲，或者没有本事不这么做。怪不得其他歌手都开始唱他的歌曲而轰动一时，而他自己的演出却遭到抵制和嘲笑。直到彭尼贝克(Donn Pennebaker)的纪录片《不要回顾》上映时，我才完全被迪伦演唱中的美感和感染力所吸引。只在此时，我才认识到，那种咆哮、哀鸣和拖长音的演唱具有多么强的表现力。这是丑恶美学的一个完美例证，这种美学是自华兹华斯和柯尔律治(他们也被评论家们依照十八世纪的诗歌“美感”的标准斥为拙劣和平庸)以来每一个现代先锋派艺术的秘诀。每一个现代运动一开始都依照它打乱现存规范的程度而显得丑恶和缺乏艺术性。只是在后来它才创造自己的规范，这种规范得以确立，但最终屈服于模仿、自我嘲讽和某种活力的衰退(这就为下一个先锋派艺术准备好了舞台)。迪伦的歌曲不仅貌似现代派作品，而且在现代主义创新与衰落的螺旋上又开动了一圈。

如果仅仅是迪伦的作品成为争端，那就不会这么要紧。迪伦的生涯有一种变化多端的特点——没有两部歌集是相同的；甚至其中最糟的两部《纳什维尔的空中轮廓》和《自画像》也显示了

它们自己与众不同的方向和目的——而仅凭这一点，他的生涯就是引人入胜的。但是迪伦的坎坷历程对正在发生变化的文化形势也是至关重要的：一如极少数最吸引人的艺术家，他本人的变迁揭示了时代的变迁，仿佛黑格尔的“时代精神”在一段时间里落在了他的双肩上。（黑格尔本人把1806年的拿破仑视为马背上的世界精神。迪伦则有他自己力图征服世界的方式。）很难说在多大程度上，一个象迪伦这样的人物仅仅是顺应了变革的风头，和在多大程度上是他自己纯凭按照自己的节拍前进和听从自己内心的需求而煽起了这种风头。但当迪伦在1965年新港民歌节上接通一只电吉他，从而激怒他的大部分听众时，民歌时代实际上已告结束，而摇滚乐时代已经开始。

甚至那种巨大的回响中还有一个更大的回响，因为民间音乐完美地体现了六十年代初期朝气蓬勃的年代：种族结合、种族之间团结、“我有一个理想”和“我们必胜”的年代；休伦港宣言和早期新左派的年代；午餐柜台静坐和禁止核弹示威的年代。民间音乐是新左派抗议文化与三十年代及其后时期老左派中真正的人民阵线分子之间的一座活的桥梁。它的传播者和最富独创性的人物，例如迪伦的偶像伍迪·格思里(Woody Guthrie)，经历了大萧条，并在人民中间生活和工作过；他们所体现的是人民阵线式的美国主义而不是早期新左派所支持的人民阵线式的布尔什维克主义。他们为此而作的努力使他们在五十年代被列入黑名单而备受迫害（当时，伍迪的继承人皮特·西格<Pete Seeger>和他的“织工”乐团被强拉到国会委员会前受审，并被禁止在电视上演出）。在六十年代初期这样的抗议和道义见证的时代，每次示威都少不了民间音乐，少不了这种讴歌一种新的道义团结的生气勃勃的大合唱。（象《乔·希尔》这样的歌曲在早年劳工运动中也起到了相同的作用。）这场运动甚至培育了一整个年轻黑人剧团和背教者的“民间文化”——集中在格林威治村，并散见于许多其他城市和大学城——这种文化和垮掉一代的景象是五十年代后期和六十年代

初期所能产生的最接近波希米亚式艺术的事物。

就我自己而言，由于我从未学会演奏吉他，并且从未依附于民间文化，而是去研究生院就读，所以，最吸引我的是音乐本身而不是政治或“景象”。一如我的朋友们，我从小就受到现代主义艺术和文学的反常美学和道德歧义的影响。小说中的叙事，绘画中的写实和音乐中的旋律或和谐所带来的原始的满足——如同政治中的鲜明立场——都是极其可疑的。我们学会把世界想象成为一个悲惨而复杂的世界，正如我们学会将艺术视为对我们的知觉和信念的一种颠覆性的和令人担忧的进攻一样。在很大程度上，我们是对的。我们是现代主义、存在主义和“新批评”的产儿，对各种自相矛盾和模棱两可的现象习以为常，但对一个日益变得更加黑白分明的世界却毫无准备。由于老于世故，我们怀疑简单的乐趣和价值，因此，也怀疑我们自己，怀疑我们的本质和忠诚。民间音乐使现代艺术和现代意识一度从我们身边夺去的原始的满足合法化。特别是对我来说，犹太民间文化帮助恢复了某些被我寄存在理智之宫门前的种族特性和欢乐。无论民间文化如何敌视流行音乐，风靡一时的民间音乐是一股大众趣味潮流中的第一个浪头，而这股潮流将席卷六十年代的文化——将在文学中看到狄更斯取代詹姆斯，看到惠特曼的影响逐出艾略特的影响，并将在所有其他的艺术中引起类似的动荡。

民间音乐后来演变成摇滚乐，这表明那种被我们称作现代主义的意识 and 技巧的复杂化毕竟不可能被真正抛弃。相反，新音乐不断发展其复杂而巧妙的表现手法。现代主义的高贵宗教通过了它最意想不到的阶段：它被吸收，并且——天哪！——被普及了。一大批群众性的听众出现了，他们对晦涩的容忍和不可思议的着迷丝毫不亚于本世纪上半叶的听众们对它的厌恶。超现实主义的表现失去了其耸人听闻的价值——虽然并未失去它对观众的敌意——而变成言语论述中的另一种普通语言，变成通往下意识和非理性领域的捷径。摇滚乐团的名称本身也成为想象力的产物，彼

此争奇斗艳。公共民歌演唱的质朴和含蓄变成了摇滚音乐会的华丽夸张。在纽约的摇滚乐圣殿比尔·格雷厄姆的东菲尔莫尔，舞台上方的—场令人叹为观止的灯光表演伴随着音乐的每一次起伏。对一个典型的吸饱了毒品的顾客来说，迷幻的色彩和震耳欲聋的音乐造成了一个包罗万象的环境，一个完全的虚幻空间，从而弥补了场地的拥挤和舞池的缺乏。

那种巨大的音量遭到年长者的普遍反对，因为它使他们深感痛苦，甚至在剧院最偏远的角落也不例外。爆炸式的噪音使人感到音乐似乎发自人的体内而不是发自体外，仿佛从一个人自己的五脏六腑中放射出来。渐渐地鼓膜变得麻木起来，声音也随之减弱，变成了幻想曲。

—如它在现代主义和超现实主义全盛时期的前辈，摇滚乐在一定程度上是对听众的一种进攻，正如摇滚乐歌词中充满了嘲笑和性别歧视的侮辱—样。《春的仪式》的首批听众用骚乱对斯特拉芬斯基(Igor Stravinsky)的暴力作出了精确的响应。同样，摇滚音乐会的听众有时恨不得揍演员—顿，或把他—口吞掉。在广场花园里，人们时而在迪伦脸上瞥见的恐惧神情虽然过于夸张但并非不当，因为每次成功的摇滚乐演出都有一点“狂欢宴会”的色彩。那里无疑存在着某种性的互感，但空中也散发着一丝占有和失控的气氛，还有一点毁灭的意味。(安东尼奥尼在《爆炸》中对此有所描述。)—如训练低劣的巫医，摇滚乐歌手操纵着他们几乎无法拖曳的能量。这同他们的自我毁灭气质十分相似；他们喜欢把自己的头放到狮子嘴里，所以，六十年代还未结束，就有好几个人送了命。贾尼斯·乔普林(Janis Joplin)明显需要她的听众，所以在他们面前显得格外脆弱。有—次，我在东菲尔莫尔看见她真的把自己交给了一群观众；她喜欢把自己投入—场演出，让人群象吸血鬼—般把她吞噬，直到她变得筋疲力尽，累得瘫软下来才罢体。

这些仪式的令人胆战心惊的特点十分真确地反映了从相对单

纯和乐观的民间音乐阶段以来美国发生的变化。几乎正好在林登·约翰逊开始轰炸北越和在南越实行战争升级的同时，迪伦开始使用电声乐器。迪伦作品中日益增长的暴力和强度反映了国内日益扩大的暴力。从民歌向摇滚乐的转变也反映了在价值观念上从“真诚”向“真实性”的转变（根据马歇尔·伯曼〈Marshall Berman〉和莱昂内尔·特里林在受六十年代经历所激发而写的两本书中对这些字眼的分析）。\* 民间音乐时期有一种幻觉：只要有一个好的社会，我们天生的美德就能发扬光大。因此，农村生活和一个由小手工业者组成的工业化前的社会就被理想化了。

另一方面，摇滚乐则是咄咄逼人的城市音乐。它不仅利用技术并认为现代性是一个不可逆转的前提，而且欣然接受城市生活中超凡的活力和扮演各种角色的自由。如果真诚的理想接受自我，而把社会看成一种手段、一个先决条件，那么，对真实性的追求则认为自我是可疑的，但又是一个充满可能性的广阔领域。真实的人力图变成他自己，而不是仅仅作为他自己：自我必须被创造和夺取，而不是被简单地发掘出来。真实性与现代主义和心理分析学相联系，这表现在它热衷于非理性和下意识，热衷于假面、角色和幻想，热衷于自我本质的所有复杂性和细枝末节，而不关心其较为广阔的和较富概括性的单纯性。

一种拖长的虚假乡下土音甚至把迪伦的一部最优美的早期民歌集《放任自流的鲍勃·迪伦》（1963）都损害了；同样，一种虚假的悲怆感和阴郁的性情损害了《约翰·韦斯利·哈丁》（1968）（不然的话，它应居迪伦的六十年代后期歌集之首），这部歌集表明，迪伦在1966年的一次几乎送命的摩托车事故之后重返音乐和一种较为娴静的民间之声。说真的，迪伦从未真的抛弃民间音乐；他从未让伴奏音乐或音响技师压倒诗节和迭句、音乐和民歌歌词的那种基本上简单的模式。甚至他的摇滚乐杰作《无数金发女郎》

---

\* 见伯曼所著《真实性的政治》（1970）和特里林所著《真诚和真实性》（1972）。在下文中，我颇为激烈地背离了他们对这两个重要概念的教规论述。

也是既有轻快、纤巧、流畅的爱情歌曲，又有同样多的猛冲猛打的、具有强烈节奏感的摇滚乐曲目。迪伦深深扎根于民间音乐，就象“滚石乐团”深深扎根于黑人悲歌，“甲壳虫乐团”深深扎根于五十年代的美国摇摆舞曲一样。但是从1965年至1966年的短短一段时间里，即恰好在他开始使用电声乐器的前后，迪伦创作了三部象征六十年代摇滚乐的异常出色的歌集：《席卷而归》、《重访61号公路》和《无数金发女郎》。这些歌集扔掉了乡村歌手、流浪汉和抗议诗人的面具。（民歌演唱中关于“真诚”的怪事之一是，它往往把别人的根源或虚构的根源据为己有，却不要求寻找一个人自己的根源。）但是这些唱片展示了远为复杂的面具，这些面具使迪伦得以公开那种被从民间音乐中筛出，但显然对其性格和才华是至关重要的敌意和恶行。安东尼·斯卡杜多(Anthony Scaduto)在其可供参考的传记中未加揭露就已表明，迪伦如何在奋力夺冠的过程中无情地利用和抛弃别人，并且他在发生事故后写的一些歌曲中包含着对其早期生活方式的转弯抹角的辩护。但是后期迪伦的启示，即“爱是万物之本，它使世界运转”（这是“一个曾试图不要爱的人所发出的告诫”）不如他早期的狂怒那么令人信服和富有才华。一如较早的现代派，当一个招人喜欢的人并非迪伦所长，并且这样做使他的艺术受到损害。他的粗哑的中期表演风格与他的某些晚期歌曲集的和蔼可亲的低吟有着天壤之别：前者是一篇咄咄逼人的宣言，充满了讥刺、咆哮和影射。那种十分矫揉造作的措词和强音歪曲了每一个音节，同样，那种超现实的歌词歪曲了语言；一切都异常激奋、感情丰富、意味深长。

我们能在《放任自流的鲍勃·迪伦》的较为简明易懂的歌曲中发现这种特殊风格的源泉。第一首歌名叫《迎风吹奏》，一个风格较为大众化的乐团（彼德、保罗和玛丽）曾使它大获成功，可是迪伦演唱它时听起来却象一个衰萎的老人，这老人是民间精神的原型，具有一个历尽沧桑者的令人费解的女巫般的智慧。然而，正是这位作者不久后竟然谱写了诸如《时代在变》和《一个瘦子的

歌》这样斗志昂扬的一代人的战歌(“这里正在闹事/但你不知道是  
什么事/是不是,琼斯先生?”),这真是难以置信。大部分其他歌曲并不具有相同的悲哀歌手之声(歌曲集的风格五花八门,不致于如此),但无论迪伦的风格有何种奇特的细微差别,歌集中的大部分歌曲的确属于典型的民间音乐范围。有一首迸发而出的,在歌集中当属最佳作品的歌曲是《不要再想,一切如意》。意味深长的是,它不是一首爱情歌曲,而是一首爱情毁灭的歌曲,充满压抑的怨恨和自我辩护,并掺入了几分虚假的谦恭。这首歌的演唱特点是一种过于精确和古怪的强音,后来成为迪伦的独特风格,这种风格帮助他表达一种爱慕和敌意,嘲讽、轻蔑和沮丧的反复无常的混合。

所有这一切都促进了一种与大部分民间歌曲所具有的朴实、强化的感情完全不同的新的戏剧复杂性。现在回想起来,我们能够看到,迪伦此时已经表现出一种卓越的、虽然并非总是令人愉快的自我渲染的才华,这种才华从敌意和某种被人利用或操纵的意识中油然而生。一如六十年代许多富有创造力的艺术家,迪伦的天才是与偏执狂紧密相连的。斯卡杜多还记录了迪伦为自己虚构各种身分的强烈冲动(老年歌手不过是其中之一);迪伦初来纽约时虚构了各种各样的昔日生活,每遇到一个人,他都要用不同方式渲染一番。无论是躲避世界还是挺身而出与之对抗,迪伦往往能满足其深刻的个人需要,同时又加深了自己的神秘性。我们有理由相信,迪伦后期歌词的晦涩更多地产生于个人的躲躲闪闪(和一种自我戏剧化的需要)而不产生于任何自觉的超现实主义美学。迪伦始终为语言所陶醉,觉得文辞越华丽越好,这使他得以把个人经历的素材转变成谜语和比喻。

我们可以在《放任自流》这部歌集的首三首大型反战歌曲中看到他是如何做到这一点的。《战争能手》是一首典型的死板的抗议歌曲,指手划脚,矫揉造作,音调和音乐结构都异常刻板。这首歌深知谁是恶棍并予以痛斥。相比之下,作于古巴导弹危机时的

《大雨将至》则体现了后期迪伦千变万化的比喻和异常强烈的情感。这首歌别出心裁地改写了传统的《兰德尔勋爵》，但是每一行歌词都含有一种旁敲侧击和诗的启示，这与大众心目中的民间音乐或抗议诗歌是格格不入的，它表明这里存在着一种个人的想象力而不是一种集体的心理：

我要在大雨降临之前回家去，  
我要走进最密的黑森林深处，  
那里人丁繁众，可都一贫如洗，  
那里毒弹充斥着他们的水域，  
那里山谷中的家园紧挨着潮湿肮脏的监狱，  
那里刽子手的面孔总是深藏不露，  
那里饥饿难忍，那里灵魂被弃，  
那里黑是唯一的颜色，那里无是唯一的  
数据……

虽然其他的抗议素材并不真正适合迪伦的性情，但第三次世界大战却恰到好处地证实了他的偏执狂，即他对被压倒和被虐待的恐惧心理。有人坚持认为，由此产生的歌词是伟大的诗篇，迪伦是六十年代最重要的诗人之一。最佳摇滚乐评论家之一的罗伯特·克里斯戈(Robert Christgau)较为精确地争辩说，迪伦的大部分作品受到“笨拙和夸张的手法”、含糊其辞和陈辞滥调的损害。不过，他又指出，虽然迪伦的“‘诗’的语言”“印在纸上显得平庸而陈腐”，但“在音乐和感情的衬托下却十分动人”。尽管克里斯戈所谈论的是《迎风吹奏》，但他的观点也适用于迪伦作于1964—66年间的异常优秀的歌曲；在此期间，迪伦的歌词和音乐呈现了前所未有的激情，不过这种激情并未产生可以编入任何一部第一流诗集的诗篇。就语言而论，迪伦在此阶段所取得的成就早已被从布莱克、兰波和劳特雷阿蒙(Comte de Lautréamont)到他的朋友金



斯堡(他直接影响了迪伦的新风格)的一整批生不逢时的诗人们更好地取得了。

这些歌曲在音乐和感情的衬托之下所表现的动人之处则完全是另一回事。首先，这些歌词印在纸上显得冗长而累赘，但在演唱时却变得丰富多彩。例如，《放任自流》歌集中第三首反核歌曲《谈论第三次世界大战的悲歌》就具有一种顽皮劲儿和即兴演唱的才智，这使它能比《大雨将至》更加转弯抹角地处理其主题。它是早年迪伦的诸多“梦”歌之一，他当时需要这种形式来为自己的想入非非进行辩护。(他戏谑地称一首后来写的歌为《鲍勃·迪伦的第一百十五次梦》。)据纳特·亨托夫(Nat Hentoff)写在书护封上的注释，这首歌“大约有一半是事先写好，另一半在录音时即兴演唱，”并且它预示了六十年代初发生在整个民防/核尘埃掩体的景象中的一些十分有趣的变化。歌集中最后一首歌《我将获得自由》具有类似的逢场作戏、嬉笑怒骂的特点。那些“漫谈式悲歌”所具有的任意变动的风格对迪伦是很重要的，甚至在他停止即兴演唱时也不例外：它有助于容纳他那喷涌而出、滔滔不绝的语言想象力，因为任何数量的诗节都能配得上，并且那种胡乱弹奏、轻描淡写的伴奏音乐使他能够给歌词添加上一种流行音乐中罕见的强音。迪伦当一名表演者就象他当一名作家一样不安分和变幻无常：这些早期歌曲都没有确定的形式(《我将获得自由》的音乐与印在迪伦作于1973年的《写作与绘画》中的同一首歌曲大不相同)，并且，甚至在音乐和歌词大致定稿之后，迪伦还在演唱时剧烈改变它们的效果。我早先说迪伦在1974年随乐团巡回演出时不过是在给自己的作品编选集，这话有点不太公平。甚至只须粗听一下这次巡回演出的录音《洪水之前》就能证实在音乐会上已是有目共睹的事实：乐队不过是在重演其最初两部歌集中的优秀歌曲，而迪伦则重新构思和创作了每一个节目。无论其效果比以前更好还是更糟——依我看，是更糟——每首歌都与过去不同。

迪伦的歌曲之所以能如此千变万化(包括其他表演者对这些

歌曲的较为剧烈的改动),主要是因为他是一名伟大的作曲家,这一点甚至在其最拙劣的歌集和最反常的演唱中也显露出来。在他那狂热的、异常活跃的中期阶段,他进行了源源不断的歌曲创作,能与他相比的只有“甲壳虫乐团”的保罗·麦卡特尼(Paul McCartney),因为他作的歌曲同样十分适合于完全不同的歌手演唱。既然六十年代的艺术是能动和易变的(而不以创造美丽的物体为目的),它们横竖是偏向演出的,正如当时的诗歌他向大声朗诵一样。但是我们不妨回忆一下,早年流行音乐中的创新在多大程度上使后来的即兴演唱成为可能。此外,诗从本质上讲并不一定需要大声朗读,但音乐或舞蹈如果不在演出中得到实现,就是几乎不存在的。这就是对迪伦歌曲的许多较为文学性的分析之所以离题万里的原因。一个人在演出中(或在舞蹈时)所实际听到的,不是印在纸上的字句,而是这些字句与音乐和歌手抑扬顿挫的嗓音相结合时形成的片断和音调。迪伦恰巧具有一种使用含蓄措辞和渲染气氛的真正天才,但他保持整体连贯性的才能却要小得多。分析字句就象分析分镜头剧本而不分析摄制完的影片一样。例如,我所喜爱的一首歌《我需要你》(出自《无数金发女郎》)将一种异常简单的、猛打猛冲的、主要由歌名中的字组成的迭句与一些最超现实和最晦涩的诗节(其中的一些歌词甚至无法辨认,更不用说理解了)结合起来。由于其不可抗拒的节奏,它是一首极好的舞蹈歌曲,并且引人入胜地表达了一种强烈的性的需要。但是若没有那种渲染气氛、激发感情和暗示更深含义的故事和比喻的含蓄而古怪的诗的片断,那种音调、节奏和迭句就是空洞无物的。仿佛迪伦需要用鲜为人知的秘密来支持流行的迭句,需要一部个人的历史来衬托普遍的痛苦。迪伦有一种在自己的歌曲中报私仇的嗜好,并且,一如大多数现代艺术家,他用一种躲躲闪闪和表现癖的奇怪混合,把自己的经历写入作品(同样,他对自己的名声和听众保持着一种既爱又恨的关系)。此外,这些歌曲中有几首几乎肯定是在吸毒时写的,可能是“甲安非他明”,而这些毒品甚至

可能使歌曲的含义对迪伦本人也晦涩难解。但是在迪伦格外多产的中期阶段，这些歌曲突破常规，获得了强烈的表现力，而歌词又大大加强了这种表现力，不过这种加强采取的是一种片断的形式，这种形式过于变化多端，难以确认。

我不想逐一评论所有这三部我选择出来作为迪伦最佳作品，代表其创造能力顶峰的歌集。最伟大的歌曲包括感人至深的《低地的愁容夫人》（它占了《无数金发女郎》的四面唱片中的整整一面），《席卷而归》的令人难以置信的第二面唱片（包括迪伦在使用电声乐器之前用音响吉他演奏的四首使人眼花缭乱的歌曲：《坦布林·曼先生》、《伊甸园之门》、《放心吧，妈妈〔我不过是在流血〕》和《现在一切部结束了，蓝宝宝》）和《象一块滚石》（这是一部引人入胜但晦涩难解的个人历史，配上了绝妙的音乐，后来，迪伦将它改头换面，变成他1974年巡回音乐会的结束曲）。歌集中还有几首优美、恬静的歌曲，由于锋芒稍敛而名气小得多。歌集中的另一些歌曲理所当然地成为青年一代反抗老一辈风格和价值观念的战争号角，但又具有足够的艺术性和风格来吸引许多年长得多的人们，尽管这些人并未对青年革命进行特别投资，相反，如果革命成功的话，甚至可能成为受害者。六十年代的青年人能有一个大体上由和他们年龄相仿的人所创造的严肃文化，这是不能等闲视之的，因为这种文化能表达那些普遍存在的青春后期的渴望、欢乐和创伤，而这一切一度仅仅是不幸早熟的浪漫诗人的领地。但是从那种荒谬面难堪的成长仪式中竟然产生出能吸引一些并不特别怀念其青少年时代的其他人的作品，这就更加令人吃惊了。

或许，迪伦一旦脱离这一主题，便丧失了最锐利的创作锋芒。一个年龄超过三十岁的伟大摇滚乐作曲家可以说是某种反常现象，但是迪伦早在二十五岁遇到事故之后就开始走下坡路，他改变了自己狂乱的生活方式，并且安心过起从外部一切迹象看来似乎幸福美满并且非常隐密的婚后生活。或许，迪伦中期阶段的总特点可以通过与他六十年代后期的作品相比较而得到最好的描

述，例如，《约翰·韦斯利·哈丁》、《纳什维尔的空中轮廓》、《自画像》和《新晨》。在这些唱片上，人们首先注意到，原有的活力和层次大大减退了。作为一个人来说，迪伦可能喜欢幸福，但作为一名艺术家，他却无法适应它；正因为如此，悲哀凄凉的《约翰·韦斯利·哈丁》便显而易见地成为这些歌集中最辛辣和最统一的一部，成为一张随着时间的推移不断发展，而不是逐步衰退的唱片。显然，充斥这部歌集并赋予其难以置信的灵性的这一群形形色色的流浪者、赌棍、移民、房客和流动工人身上有某种矫揉造作感。似乎迪伦那次死里逃生和随后的孤独生活在他心中培养了一种人的同情心，或许甚至引起了某种宗教信仰的改变，从而使他摆脱中期阶段的极度迷幻，而恢复了民间音乐和乡土风格的较为朴实的气质。同样无疑的是，迪伦并不需要一个气象员来告诉他风向，他正在反抗新近流行的那种披金挂银、华而不实的摇滚乐；一年前，是《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》及其拙劣的仿制品（包括“滚石乐团”创作的低劣的《恶魔陛下们的要求》）使这种摇滚乐风行起来的。迪伦能够一眼辨认出颓废堕落和附庸风雅，力图使钟摆回到较为纯朴的大众，民间和乡土的素材，同时又用他自己的高度艺术化和自觉的形式来取代这些素材原有的天真形式。《约翰·韦斯利·哈丁》中大部分歌曲是一系列动人的悲叹、寓言、甚至还有对他的造物主的祈祷（《亲爱的地主》），但是最后的两首歌曲则预示了《纳什维尔的空中轮廓》和《自画像》那种流行音乐的陈辞滥调，因为这些歌曲的月亮/六月歌词、平淡无奇的低吟风格和关于生活和爱情的枯燥无味的乐观启示直接发源于流行歌曲。在《纳什维尔的空中轮廓》的第一首歌中，我们听到了一场反常的二重唱，其中的约翰尼·卡什（Johnny Cash）力图象昔日的迪伦一样满怀深情地演唱，而迪伦却力图象卡什一样平淡无奇地演唱，就象两艘船在夜间通过一样。相比之下，《新晨》则代表了某种新的发现，其中有三、四首歌曲（《多亏有了你》、接写他在普林斯顿获荣誉学位那一天的《蝗虫之日》和《我的男子

气慨》)在某种程度上体现了迪伦的活力和气魄。

或许我们无法解释迪伦中期阶段的猛烈的、无穷无尽的创造力，就象迪伦无法使之充分恢复一样。这些美妙歌曲的活力似乎发源于一种疯狂的生活方式、一团纠缠不清的紧张而又神经过敏的关系和一种迪伦一旦占山为王就难以维持的反对派的狂怒。作为一名报酬优厚的年轻百万富翁，迪伦是十分诚实的，所以不会继续对社会说他要逃避现世，不会说他“不再到玛吉的农场去干活”。当迪伦在广场花园音乐会上唱到他对被毒醉和被袭击的恐惧，以及他对大过毒瘾的单纯信仰时，他似乎犯了一个十足的时代错误。到了1974年，《雨天的女人 12和35》这首歌已经过时，因为迪伦及其日趋老成的歌迷们现在既非社会的受害者也非吸毒的新手。我们在这里只看到纯粹而简单的怀旧之情，而迪伦在得意之余，不得不因一阵自欺欺人的气氛降落在整个剧场中而深感难堪。

我们在此已接近于揭开我在这部简短历史的开头部分所提到的迪伦1974年巡回演出的奥秘。迪伦在这些演出中所采取的风格似乎专门用来回答我对他的六十年代后期歌曲集所进行的批评。他的最新歌集《行星浪潮》便是这种风格的集中体现，要找到比它更朝气蓬勃、更尖锐泼辣和节奏感更强烈的风格是不可能的。迪伦在重新解释自己的早期歌曲时，尽可能聚集了冷嘲热讽的怒气。爱情时代悦耳的流行音调消失了——人们不久后就听说他的婚姻正在破裂——一种新的自信心取而代之。此外，这种风格还富有强烈的音乐感，因为迪伦在发生事故之后把大部分兴趣从歌词转向音乐；他成为一个更好的音乐家，并得到乐队中极其多才多艺的乐手们的支持。但在花园剧场，他似乎有意识地使用了一种跳动的节奏和声嘶力竭的风格来拯救和掩饰那些歌词已经过时、或对他来说已经陈旧的歌曲，把它们变成周而复始的敲击声和富有节奏的噪音。我们可以在《洪水之前》中听到这种效果，在这部歌集中，迪伦的新节目被剥去了现场演出的激情，而赤裸裸地暴

露出其丑恶的野蛮性。

例如，在《一个瘦子的歌》(琼斯先生的歌)中(它在很大程度上属于对抗文化的暴动阶段)，迪伦干脆把大部分歌词唱得含糊不清，让音乐的“背景”淹没它们，并把它们变成纯粹的敲击的节奏和声音。就这样，迪伦通过抽空这首歌的内容而使之“现代化”。但是，音乐会的开始曲和结束曲《你我极可能分道扬镳》和《象一块滚石》则情况完全相反。(歌集中最后一首《迎风吹奏》不过是应观众要求加演的歌曲。)两首歌都是出色的嘲弄歌曲，具有迪伦鼎盛时期最冷嘲热讽和别出心裁的两性战争的特点。但是这些歌曲所嘲弄的是生活中的真人，个别的人们，而在音乐会上，迪伦则利用它们表达自己与听众的既爱又恨的关系。他所采用的方法仍然是混淆和掩盖歌曲的精确内容，并将少量细节拔高而成一篇包罗万象的声明。第一首歌的部分内容十分笼统，足以适应这一变动，跳动的音乐和开首的歌词构成了音乐会上一场别出心裁的序幕。“你说你爱我/并且你在想念我，/但你知道你可能搞错了。/你说你曾告诉我/你想搂着我，/但你知道你并不那么强壮。/我绝不能旧戏重演，/我再也不能向你摇尾乞怜。”)迪伦在告诉他的听众，他虽然再一次为他们演出，但并不真正属于他们。他虽然回到他们的掌握之下，但仍能独立自主，并且再也不是过去的他和过去的演员。这固然令人厌恶，但或许他有必要这么说，并且很可能说得对。原来的歌曲被篡改，作出的声明也令人厌恶，但是经过改编的新歌是成功的。

《象一块滚石》则大不相同，这首歌在音乐会上引起了轰动，使得听众们如痴如狂，但是迪伦却用人们所能想象的最粗俗的手法重新演唱了这首歌。歌曲不仅描写了一种错综复杂而又引人入胜的个人关系，而且具有一种复杂的诗的结构，但所有这一切都在《洪水之前》的声嘶力竭的演出中被冲刷得一干二净。这首歌基本上是一篇滚石乐团式的反女性声明，十分接近迪伦的心理和情感核心；它还是一篇好故事，尽管细节模糊不清。但是迪伦把

歌曲深埋在一片尖叫和嘶喊声中，并将合唱拔高而成一首振奋人心的赞歌，从而使他的听众热血沸腾、群情激昂。尽管我十分欣赏那次音乐会，但迪伦作品中这一最新转折却使我大失所望，特别是在那次录音演出中，现场演出的激奋被迪伦自我残食的丑恶的欺诈所取代。迪伦出乎意料地恢复了其鼎盛时期的大部分力量和激情，但只恢复了很少一点当时的气魄和内在的热情。1974年的音乐会说明了先锋派艺术的许多巨大矛盾现象之一：虽然大胆和创新的作品一开始可能显得丑恶，但以丑恶为目标的艺术却不一定是大胆和创新的。迪伦仍然是一个令人着迷和难以预测的人物，或许还会使我们大家大吃一惊。1975年迪伦在一部名叫《路上的血迹》的歌曲集中录制了一些使人毛骨悚然的歌曲，这是他自己《约翰·韦斯利·哈丁》以来所创作的最佳歌集，在这部歌集中，他从自己破碎的婚姻的废墟中夺得了摧人泪下的音乐和感人肺腑的寓言。（不幸的遭遇和悔恨而辛酸的回顾再一次给予他最敏锐的灵感。）一年之后，迪伦出版了另一部优美动听但参差不齐的歌集《欲望》，它不那么个性化，而更接近于民歌和故事。能重新看到迪伦演出是令人高兴的，但是难以相信他还能达到其最佳作品的水平，因为这种最佳作品产生于作家和时机的一种独特的结合。我们感到欣慰的是，他并没有随着六十年代结束而消声匿迹，而是在继续作曲。但是他在1974年与乐团一起演出时，并没有卷土重来，这再一次有力地证实了菲茨杰拉德的格言：美国生活中是没有第二幕的。

## II

在六十年代的摇滚乐舞台上，除了迪伦以外，还有许多其他的重要声音，但其中仅有两个声音象迪伦一样用独特的风格和权威迫使世人瞩目。无庸赘言，这两个声音分别属于在六十年代中期猛烈冲击年轻美国的两个英国乐团，“甲壳虫”和“滚石”，它们

是摇滚乐中的阴和阳。一名《新左派评论》的撰稿人曾经称赞“滚石”乐团的造反精神和唐突冒犯的特点——他认为社会对此是无法容忍的——这与“甲壳虫”乐团和蔼可亲的傲慢和奇趣形成了对照。但是他也蛮可以（根据马库塞的理由）赞扬“甲壳虫”乐团那种无法抑制的孩子气，他们对快乐原则的不能自拔的迷恋，而批评米克·贾格尔（Mick Jagger）和“滚石”乐团的颇为戏剧化的恶魔崇拜。迪伦怒火满腔、愤世嫉俗，“甲壳虫”乐团则处处显得朝气蓬勃、兴高采烈，这或许就是该乐团未能在长大成人之后继续存在的原因。（我曾经是海象/但现在我是约翰/所以，亲爱的朋友/有待汝等继续努力/大梦已醒”——约翰·伦农，1970。）在一个名叫理查德·莱斯特（Richard Lester）的顽皮而有才华的导演指导下，他们拍制了两部完美表达其高涨情绪的电影。后来，他们的歌词变得较为严肃，音乐也变得较为微妙。他们与迪伦大约同时登峰造极，于1965至1967年间发行了三部辉煌的歌集《橡胶灵魂》、《左轮枪》和《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》，然后他们的团体便开始解体，但同时又零零星星地演唱了一些歌曲，其旋律流畅多变，足以与他们过去的任何作品媲美。最后，各人分道扬镳，各自再也不能恢复他们作为一个团体时曾经有过的魔力。

要用一根简单的线条勾画“滚石”乐团的历史则要困难得多，虽然其部分后期歌集表明，他们比迪伦或“甲壳虫”乐团衰落得更加悲惨。但是他们从来就是大起大落的，而近来他们处于上升阶段：他们的1974年歌集《只不过是摇摆舞曲》并未标新立异，但它是他们十分擅长的那种悲歌和摇滚乐的美妙而朴实的例证。“滚石”乐团经历了吸毒狂欢、吉他手布赖恩·琼斯之死、米克·贾格尔难以捉摸的古怪行为和阿尔塔蒙特音乐会的反面启示，但并未因此而遭毁灭。单纯地作为一支摇滚乐队，“滚石”乐团或许是六十年代所产生的最优秀的乐队——而“甲壳虫”乐团仅仅在录音室虽取得他们最大的成功。“滚石”乐团只要与流行方式保持一致，就能取得最大的成功，但当他们（由于受到种种强烈的影响）努力迪



求“艺术”时，他们的表演就最糟。他们的1974年歌集似乎在说，他们现在将安心当一个好乐队，安心生存下去：“只不过是摇摆舞曲（但我很喜欢它。）”

但是比“甲壳虫”乐团更加年轻的“滚石”乐团早在初创时期，至少从1965年起，就是严肃的艺术家，因为当时他们的歌词和音乐已经具有一种五十年代的流行音乐所力图摒弃的粗陋、刺耳和消极的特点。当“甲壳虫”乐团依然停留在《我想握握你的手》和《她爱你，暖、暖、暖》的阶段时，“滚石”乐团已在令人难忘地用《我处处不顺心》、《第十九次精神崩溃》和那首使人毛骨悚然的《铁石心肠》等歌曲来巧妙地利用青少年的焦虑感。当他们进而创作了《让我们共度良宵》时，那些外省的无线电唱片音乐节目广播员们也开始了他们自己的精神崩溃。到了那个时候，他们的坏小子形象已是有目共睹——或许这是为了使他们有别于“甲壳虫”——而且这是卓有成效的，无论作为宣传手段还是作为音乐表演都很灵。正如迪伦所为，他们别出心裁地使用反面素材，从而大大扩展了流行音乐的范围。实际上，贾格尔和理查德的歌曲就其轻蔑和鄙视的词汇来说，更接近迪伦，而不是“甲壳虫”，并且他们的最佳作品充满了对妇女的嘲笑，不过许多妇女似乎倒喜欢这一套。但是对迪伦来说，正如保罗·科恩在一篇对《路上的血迹》的评论中指出的，“痛苦是他那传说中的残忍性格的反面”：痛苦、羞怯、戒备、孤独、甚至还有自我仇恨。换言之，迪伦的作品发源于我们在犹太小说主人公或伍迪·艾伦之类自轻自贱的犹太喜剧演员身上所见到的那种众所周知的不安全感。或许这即是我们在麦迪逊广场花园的节目之间在他脸上看见的痛苦。多年来，迪伦高度镇定自若，但在《路上的血迹》中，他似乎又一次感到自己的脆弱。但是“滚石”乐团的孤芳自赏和锋芒毕露所表现的并不是戒备和原始的不安全感，而是街头顽童和青年流氓随心所欲的暴力。（贾格尔本人却是一个就读于伦敦经济学院的中产阶级子弟。）荣获帝国勋章的“甲壳虫”乐团则是一群来自利物浦的街头顽童，

但他们喜欢打扮成绅士；他们最初是作为满不在乎的“普罗”暴发户出的名，但是他们的后期歌曲只能说是华贵的，甚至他们在回忆“便士小巷”时也不例外。与此同时，二十来岁的“滚石”乐团却自愿充当被“甲壳虫”抛在身后的街头顽童。

就我而言，我更喜欢早期“滚石”乐团冷嘲热讽的独白，而不喜欢其后期较为忸怩做作的恶行，同样，我更喜欢早期“甲壳虫”乐团的自然魔力，而不喜欢其后期召神唤鬼的把戏，例如《魔术秘密旅行》和那些关于吸毒涅槃的歌曲（“摒除杂念，放松精神，顺流而下，/这不是死亡……”）。甚至“甲壳虫”有时也探测爱情的阴暗面，在这样做时往往带着嘲讽的好意而不是轻蔑，但是伦农—麦卡特尼和贾格尔—理查德只有与生活中真正的男人和女人保持紧密联系才能取得最好的效果。“甲壳虫”乐团的歌曲，例如《挪威森林》和《我已把你看透》（属于《橡胶灵魂》）的讽刺性歌词甚至印在纸页上也是脍炙人口的。它们具有一种迪伦通常无法掌握智慧和风格、质朴和直接性。（“我已把你看透，你到哪里去了？/我以为我很了解你，但是我又懂什么？/你的模样依旧，但是你已变了，/我已把你看透，你与昔日判若二人。”）伦农的歌词有时简单得就象胡说八道的童谣，而这种童谣他也写得十分出色。但是“甲壳虫”们在成长，他们发现，“爱情有一种一夜之间就无影无踪的恶习。”在《橡胶灵魂》中，“甲壳虫”尚不具备那种音乐和戏剧的才华来处理这些蔑为令人苦恼的经历。一如其他许多精妙的摇滚乐曲，《挪威森林》的音乐和演唱远远配不上其讽刺性歌词，因而大为减色。这首歌与整部歌集甜蜜（但有些过于千篇一律）的旋律倒是水乳交融地混成一体。

然而，“甲壳虫”创作的下一部歌集《左轮枪》却大有进步。这部歌集虽然参差不齐，但包括一些如同小型戏剧诗歌的歌曲，其中伦农和麦卡特尼的歌词以及该乐团一贯优秀的演唱得到了音乐效果的加强，这种效果与使乐团成名的简单而活泼的节奏大不相同。我找不到恰当的音乐词汇来描述这种效果，但它们很容易听

出来。《埃莉诺·里格比》就象一部短纪录片，描写了“所有孤独的人们”，而他们的生活是不会在早期“甲壳虫”较为奔放的想象中占据一席的。这首歌断断续续的戏剧性叙述预示了“硬壳虫”较为超现实和怪诞的杰作《生活中的一天》，因为两者都是令人毛骨悚然的小型悲剧，它们使摇摆乐演员为了换换口味而脱去自己的皮，再披上别人的皮；它们就象一名小说家或电影制片人可能做的那样，描绘了一个小世界。《左轮枪》中另一首异常出色的歌曲题为《平白无故》，歌中描绘了一个巧妙而复杂的爱情场面，仿佛用一种更加严肃的风格重写了《我已把你看透》。它可能是全部摇滚乐曲目中最优秀的爱情毁灭歌曲，特别是因为它的出发点不是愤世嫉俗或自我维护，而是绝望、迷茫和善恶不分的同情心。当你仍爱着某个人，而他（她）却突然地、明确无误地、无法解释地不再爱你时，就会发生这种情况。从开头的歌词（“天已破晓，你心中痛苦万分，你发现她所有的甜言蜜语仍萦绕耳边，而她却不再需要你了”）到迭句（“在她的眼中你一无所见，除了平白无故的眼泪，毫无爱情的踪影”）到最后置人于死地的势不可挡的诗行（“她说，她很久以前认识一个人，但他现在已经离去，她已不再需要他”），这些歌词具有一种诗的简练风格和一种锐如利刃的意外感。所有这一切在演唱时都使用了出色的分句和强音，显得紧迫、迅猛、富有跳动感（全曲演唱仅需两分钟左右），并且，一架铿锵有力的钢琴和（真是不可思议）一只喇叭的充满沉思美感和孤寂感的独奏加强了歌词的效果，从而预示了他们下一部歌集《佩珀军士》的惊人的音乐表现手法。

从某种意义说，“甲壳虫”乐团是在已被“滚石”乐团耕耘过的贫脊土地上播种，虽然贾格尔只顾自己，而丝毫不关心别人的不幸。然而，贾格尔从一开始就是一名具有惊人表现力的声乐家，他的演唱充满了细腻的含义和暗讽，就象“滚石”乐团是异常多才多艺和富有表现力的音乐家一样。诸如《铁石心肠》和《心满意足》的歌曲并不依靠个人的魅力，而是以一种先进而微妙的方式使用

嗓音和乐器，其效果即使不能在“灵魂”上，至少也能在声调上与迪伦媲美。尽管一些更加雄心勃勃的后期歌曲已经过时，但这些早期曲目却依然脍炙人口。不过，我仍无法将“滚石”的音乐分成各个阶段；把他们的作品分成粉红色歌曲和黑色歌曲倒是更为容易些。在早期歌曲之后，他们的最佳歌集或许是《钮扣之间》、《后果》、《花朵》（一部歌曲选集）和《任它流血》，这些歌集所涉及的时期还包括一些较为薄弱和较为衍生的素材。《花朵》是一个在嬉皮高潮时期拼凑而成的橱窗，是送给“爱情”时代花朵儿童们的一件礼品。尽管它包含着自己的一份挖苦的嘲笑，但总的看来，它似乎有意表明，这些孩子们也有积极的、逗人喜爱的个性。这是一部可爱的歌集，就象“滚石”们从未完成并且决不可能完成的《艰难之夜》。然而，若从《花朵》进至一部象《后果》一样未经删节的“黑色”歌集，就如同进入一个令人不安的怪异世界，它是超现实和致幻药式的，充满痛苦的冲突，低劣的摇摆和旺盛的性欲，以及死亡的幻影。

与《花朵》（其中甚至最玩世不恭的歌曲也唱得十分甜美）所收集的大部分歌曲相比，在《后果》中，甚至贾格斯的嗓音都变了样——冷嘲热讽、尖锐刺耳。在这部歌集中，贾格尔与其说是一名歌手，不如说是一名戏剧演员，其表演充满了意想不到的变化和骇人听闻的效果，同时，整个歌集中又有一条叙述的线索，把一个个情节松散地串联起来。歌集的标题似乎指的是一次灾难性恋爱事件或一连串恋爱事件的后果。歌集从死亡和分离开始，接下来是一些将一场斯特林堡（August Strindberg）式两性战争的紧张状态加以戏剧化的歌曲（例如《在我的拇指下》和《想一想》），而唱片的整个第二面则都描写脱险、逃亡、孤独和等待。这部歌集最后以《回家去》（还乡）结束，这是一首描写重逢和性交的极富感染力的歌曲，长达十一分半钟，体现了一种异乎寻常的戏剧技巧，并具有很强的挑逗性。如同歌集的序曲，《把它涂成黑色》，它自成一派，积蓄和释放了巨大的压力和性的能量。《把它涂成黑色》

是一种更加戏剧化的死亡和启示的狂想，一场由失去亲人的基思·理查德和古怪的贾格尔表演的二重唱，后者可能是、又可能不是坟墓之外传来的情侣的声音。（这后一种想法十分符合贾格尔闻名的半阴半阳的性特点：强壮男子任意欺凌的剥削性，两片肥厚的、含义不明的和富有性感的嘴唇，和逗人的、忸怩作态的舞台作风。）这首歌的启示录一般的力量和气氛预示了后来创作的《对魔鬼的同情》，在后一首歌中，贾格尔扮演了一个忸怩作态的现代卢西弗，并且全凭精采的表演才弥补了矫揉造作的歌词。

贾格尔性格较为男子气的一面在野蛮的歧视女性歌曲《在我的拇指下》中暴露无遗（“那个邀请我做客的姑娘现在被压在我的拇指下/那个曾将我任意摆布的姑娘现在被压在我的拇指下……”），这首歌与《回家去》一样，也以模拟的性交结束。（贾格尔不仅具有发出一种喘气式的哼哼声的特殊技能，而且象任何优秀演员一样，懂得如何给最简单的字句蒙上一层寓意深长的气氛：很难描绘他那伪装的南方长音所具有的那种冷嘲热讽地歧视女性的音调“在……我……的……拇……指……下……”）既然这女人现在已变得俯首贴耳，听任摆布——“一个象暹罗猫的姑娘，/她是世上最可爱的宝贝儿”——他们终于能在一起玩一玩了。摇滚歌曲的一大优点乃在于其大胆表露的性欲，其歌词和表演补充了音乐中的肉感和活力。甚至当这种性欲濒于幼稚浅薄时（例如在《回家去》中），也比五十年代流行音乐脱离现实的罗曼蒂克陈词滥调诚实得多，因为后者反映了整个五十年代的压迫和欺诈。

但是摇滚乐舞台也产生了它自己的性歪曲，这尤其表现在性欲被如此大量地描写成权力游戏。我猜想，这不仅起源于“滚石”乐团的性格和才华，而且起源于摇滚乐世界的性质，这个世界的全面的性感气氛把摇滚乐歌星变成了强有力的偶像，而把青少年歌迷们变成一群如痴如狂的崇拜者，所有的人都渴望凑一份热闹。大量摇滚乐的素材显然发源于这样一个世界，它包括陌生的城市、艰难的旅途和彼此大不相同的人们之间所发生的随意的性关系。

这些经历只会使摇滚歌星更加鄙视妇女(《花朵》中的一首歌《宝贝，继续骑吧》中的谩骂便是明证)，或使他在感情上向往某种完全不同的东西，就象在《回家去》这首歌中一样。

他所向往的东西体现在“滚石”乐团所抱幻想的较为善良的一面，即《让我们共度良宵》或《鲜红的星期二》中所表现的青少年特有的饥饿和美感，或《任它流血》和《只不过是摇摆舞曲》的较为复杂的、黑人民歌式的人情味。一如贾尼斯·乔普林，但更甚于她，贾格尔无权把黑民歌模仿得如此维妙维肖，并在演出时使用他自己的独特风格：《徒劳的爱情》是一场极其精采的黑民歌式演出，按理说绝非一个年轻而时髦的中产阶级英国人力所能及，然而事实却恰恰相反。在《给我栖身之所》、《任它流血》和《午夜漫游者》中，“滚石”们给基本上是温和的演出加上了一层特殊的恐吓色彩：这些歌曲把他们情感中较为阴暗和较为光明的两个侧面完美地结合在一起。“甲壳虫”们在其摇滚乐杰作《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》中也进行了类似的综合，这是六十年代中最统一和最精心构思的一部歌集，它把焦点对准演出这个比喻本身，从而触及了整个摇滚乐舞台上的一根中枢神经。“甲壳虫”乐团力图摆脱许多摇滚歌曲、包括贾格尔的大部分音乐作品所具有的孤芳自赏和主观的特点，告诉我们他们根本不是“甲壳虫”，而是昔日的音乐厅表演者，不是演唱《左轮枪》的严肃音乐家，而仅仅是在表演另一幕戏，其目的不过是逗乐和消遣；有比利·希尔斯演唱，有凯特先生“领衔主演”，“保证大家都感到精彩过瘾”。由于有了这种戏剧的距离，他们便能够在歌集中布满马戏团式的人物，并纳入《她离家而走》和《生活中的一天》之类的叙事短歌。这两首歌继承了前一都歌集中严肃的叙事手法；如果它们需要某种辩解的话，有一种杜撰的说法倒能使之合法化，即它们不过是“戏剧”，不过是表演。

就音乐而言，这部歌集也从《左轮枪》最出色的歌曲向前跃进了一步。这部歌集在四个月时间里被录在多音轨唱片上，取得

了摇滚乐前所未有的—种丰富而复杂的音乐效果。这说明，“甲壳虫”乐团利用录音室的设备能够取得摇滚乐队现场演出所无法取得的效果。在《左轮枪》的最后一个音轨《明日永不知晓》中，他们开始认真探索录音手段的独特潜力。这就是那首请听众摒除杂念、放松精神、顺流而下的歌曲；那种艳丽而浮华的音乐效果似乎专门用来创造或补充—种音乐上的麻醉剂幻觉，同时，小伙子们在一旁告诉你“聆听梦中的色彩”。为了相似的目的，《佩珀军士》中的几首迷幻歌曲也把音乐效果和语言效果相互混合；其中《露西带着钻石在空中飞翔》和《生活中的一天》这两首歌可以说是相得益彰，歌中既有好的迷幻，也有坏的迷幻；前者有“桔子树和果酱色的天空”和“—双眼睛如同万花筒的姑娘，”后者则描写—个人“在—辆汽车里发了疯，”最后还说了声“我多想叫你激动起来。”由此看来，这部歌集就充满了矛盾。“甲壳虫”披上了轻松表演者的伪装，反而能比任何时候都严肃，但是自我疏远的姿态又使他们能更加自我放纵：不仅摆弄昂贵的电子玩具，而且用音乐和毒品来满足每一种幼稚的期望，简言之，为所欲为。以《明日永不知晓》和麻醉毒品为起点的道路通过《佩珀军士》而进至马哈里希圣贤和《草莓地》的主题：“—切都是骗局。”在某种意义上，从《魔术秘密旅行》开始，“甲壳虫”—反自己的严肃策略，而发展到他们最后几部歌集较为轻快的音乐，尤其是那部出色的“白色”歌集。马戏团、致幻药、乔装打扮和马哈里希圣贤都是“甲壳虫”永远保持孩子气的途径。《佩珀军士》既是他们的最高成就，又是其末日的开始。歌集中的小把戏比他们创作的较为简洁的歌曲过时得更快，并且，尽管有五六首歌曲依然令人陶醉，但它们的结构已不再令人信服。当人们把摇滚乐看成—种艺术，或把—部摇滚歌集者成—种统一的概念时，他们就想起《佩珀军士》，但是，如果歌集的声音已经老化，并变得有点古怪，这就说明它过多依赖别出心裁的花样，而过少依靠艺术。时间对别出心裁的花样是无情的，尽管“甲壳虫”的寿命轻而易举地超过了那些华而不实的效

仿者们。

“甲壳虫”仍之所以能拒不长大成，是因为某种孩子般的魅力一直是其感染力的核心。在《佩珀军士》之后，他们停止了自己的极端行为，而象迪伦和“滚石”一样，转了一个大弯又回到自己的早期作品：他们演唱了《你只需要爱情》，并在此歌的末尾引用了他们早年的成功之作《她爱你》，这种引证十分典型，既纯朴又忸怩，既怀旧又摩登。“世上没有任何你能干而不让干的事，”这首歌断言，“没有任何你能唱而不让唱的歌。”这就是他们永恒的启示，一种对他们（我们）自己神奇的威力的信仰，但是传授这一启示的方式几乎是一种过于简单化的胡言乱语，因而包含了自我嘲讽。一如他们在六十年代衰落的日子创作的最后一批歌集，在那首歌里，“甲壳虫”既存在，又不存在（正象六十年代一样），同时，每一个人都在猜测他们将临的末日。他们不再是一个工作团体或演出团体，只不过是凑在一起演奏各自的玩艺儿罢了。他们与那十年有着千丝万缕的联系，因为六十年代是一个相信魔力和无邪、对个人愿望的无穷威力保持着一种动人信仰的时期。如果六十年代的一部分是伊甸园和乌托邦式的，“甲壳虫”就是其最顽皮的化身。欧文·豪把这叫做“随心所欲的心理”，并断言它威胁了文化的价值。但是到头来，这些信仰者们只不过威胁了他们自己。“甲壳虫”唱道，“一切都是骗局，”但是警棍和痛苦的幻觉却构成了确凿的事实，专门驳斥对人类及其社会的可臻完善性的过分信仰。尼克松则是另一个严重的威胁，而当经济开始不景气时——并且我们的心理空间也随之收缩时——我们就能看到，六十年代文化的绚丽色彩在多大程度上是涂抹在一种人们不屑一顾的富裕、一种被认为是理所当然的经济繁荣这个一碰就破的气泡上。



### III

## 崩溃， 或一切如何真相大白

“既然每一个人都向往法律，”那人说，“那为什么这许多年来偏偏只有我来到这里，想方设法要进去？”守门人意识到那人末日将临，又见他听力已衰，就提高嗓门对他喊道：“这里没有别人，只有你才能进得去，因为这门正是为你开的。我现在要把它关上了。”

弗朗兹·卡夫卡

《法律面前》

## 8

### 十字路口的小说： 实验作家的困境

有的时候，我们只是在说话的过程中才发现我们要说什么；从这种意义上说，无论是艺术家还是评论家，我们现在都是现代派。在六十年代，当政治本身也变成了现代派时，我们甚至更进了一步，创造了存在主义的激进分子，即那种边干边创造自己的目标和策略的自发革命者。我并不认为此书是自发的，至于它是否激进，我让别人去说，但是我想用一两页的篇幅来说明一下我一直在说的事——或我边写边发现的事。

我在开始动笔时，并没有一套充分形成的理论，而只抱着对六十年代整个文化现象的一种迷恋心情，这种现象已触及我们生活的这么多方面，并带来了巨大的变化。虽然六十年代已经结束，但这段时期仍然是我们近期文化历史的分水岭，并继续以无数方式影响我们的生活环境。由于在五十年代长大成人，我仍然感到惊讶：色情文学竟能在这个国家里自由发行；堕胎和节育甚至对穷人来说竟然也是公认的权利；政客和演员竟能支持略带激进主

义色彩的事业，而不致立即毁掉他们的前程；伯格法庭竟然没有否定更多的由其前任作出的自由主义判决；美国总统竟然访问了莫斯科和北京，等等。或许这不过是揭示了一种不能欣然适应变化的保守主义性情。

不管怎么说，我发觉我无法描写这些变化而不探索已被推翻的生活结构和一连串想当然的观念。因此，本书就成了对五十年代和六十年代两极分化的一种调查和对变革的一种研究。这一切的极源或许是我本身的迷茫和疑惑，但我愿打赌，许多其他人也有同感，因为他们也不可能不受到整个文化中不断变化的情感的影响。为了找到证据，我查阅了一些作家和艺术家的作品，他们是自身及其周围世界中思想意识变化的最敏感的反映者。在他们的作品中，以及其形式和内容的变化中，我们看到了个人与公众、个人与整体的最深刻的结合。是的，艺术家可以与众不同，但他的独特风格作为一种预兆，或作为一种象征，同样是意味深长的。

在写作过程中，我发现诸如“五十年代”和“六十年代”的字眼虽然作为简称不可缺少，但几乎不可能表示统一的文化阶段，即使它们的确代表社会科学家所谓的“理想类型。”但是我不满足于一种从文化历史的实际潮流中抽象出来的类型学研究。（我反对将“古典主义”和“浪漫主义”之类的字眼当作独立于历史时间内所发生的混乱运动之外的永久的两极。）很清楚，虽然六十年代之末发生了一次引人注目的转变——并且下一个十年之末也是如此——但是六十年代所爆发的大部分事件的根源在五十年代下半期已经存在了，往往无人注意，也无人预满。此外，很显然，六十年代的大部分文化发展，除去稍纵即逝的流行事物以外，至少经历了三个不同的阶段，有时这些阶段发生在不同的时期内。（例如，新女权主义的早期阶段与新左派的衰落恰好重合。）此外，每一个引起我兴趣的艺术家身上都有交织在一起的纵向的和横向的影响。因此，五十年代的犹太作家和六十年代的黑人作家不仅响应了他们自己文化时期的精神，而且受到置身于一个具有自身一系列侧

重点的特殊文化中的早期犹太和黑人作家的影响。在摇滚音乐界、或新闻界、或诗歌界、或小说界也存在着类似的垂直模式，对此我是尽量尊重的。但是在这一片由互相冲突的力量的线条所形成的混乱中，我能辨认出整个六十年代三个大体上互相独立的阶段：肯尼迪和约翰逊年代的一个初生的、充满希望的时期，在此时期内，诞生了新左派，并且艺术实验有所发展，但是不久后越南战争开始升级；从1965年至1968年的高潮时期，在此时期内，反战运动发展壮大，“异议”逐渐变成“抵抗”，大学中出现了直接行动战术，年轻的颓废分子中掀起了吸毒和群居热，许多稳定和保守的社会机构中出现了一批改革的支持者；最后即是我所谓的气象员阶段，在此时期中，第二阶段往往不现实的希望的破灭和继续激进化的需要不仅在政治和大学中，而且在艺术中导致了一种游击战状态。这最后一个阶段即是本章的主题；本章讨论艺术的激进化，最后一章将讨论我们自身的激进化，并提出我们现在所处地位的问题。这种讨论一直建立在这样的基础上：艺术和经验之间存在着平行关系，所以，我们需要一种从经验出发的艺术评论。但是气象员阶段的特点之一是某种与经验的分离，有时甚至这到了现实感崩溃的程度，无论在艺术中还是在政治中皆是如此。六十年代的高潮时期将主观的参加者推到前例，作为一个个人，他具有各种各样自相矛盾的需要和观点——新新闻报道或新左派的无政府主义政治观点是说明这一点的完美例证——气象员阶段则往往是列宁主义而不是无政府主义的，客观和抽象的而不是存在主义的，偏重语言而不是偏重人的。这就是1968至1970年间发展起来的文化形势，这期间虽然暴力的、行动主义的阶段很快过去了——并导致低潮和保守派复辟——但它在很大程度上仍是我们今天在一个不景气的经济范围内所继承的形势。它是一幅混杂的图画，并且我是带着无法抑制的混杂心情来研究它的。我希望我的批评有助于说明我们目前面临的抉择。

鉴于我在此书中通过频繁地考察小说界来说明文化变革的阶

段，我想再一次使用这一方法来描述这第三个阶段。这并非一个任意的选择，因为虽然六十年代初小说界蓬勃兴起的创新冲动到了六十年代中期丧失了吸引力，而诸如摇滚乐、诗歌和戏剧的其他艺术充当了先锋，但六十年代末这股创新的冲动出人意料地重又兴起。自此之后，尽管有着明显的起伏，但这种冲动始终存在。迄今为止，现代主义的到来，特别是在短篇小说中，证明是六十年代最持久不衰的文化发展之一。我想从这种趋势本身的特点出发来描述它的历史，集中探讨一部分正面和反面的例证，以及它们所预示的各类艺术的健康状况。如果我过于强调那种分崩离析的方面，那种“气象员”的方面，这主要是因为我的暗含的主题是一个伤感的主题：六十年代是如何结束的。如果我们敢于正视某些光明期望遭到出卖的事实，我们就能很快学会对新的现实满怀希望。

## I

1962年，两家出版商同时印行了阿根廷作家乔治·卢斯·博杰斯的作品集，这对美国读者来说是一件大事，然而当时几乎无人预料到它将对我们的小说产生的影响。他的作品与任何传统的范畴都格格不入。短篇小说甚至在契诃夫（Anton Chekov）和乔伊斯手中也一直是所有文学体裁中最保守的，最恪守十九世纪事件和人物的常规，最不愿意进行形式和技术创新。博杰斯的故事几乎完全不象故事；其中的一些最佳作品乔装成散文、对并不存在的国家的矫揉造作的研究文章和对并不存在的书籍的别出心裁的评论，这一切都与有关真的国家和真的书籍的最冷僻的知识异想天开地混成一体。传统的故事认为现实世界和力愿模仿它的想

象世界之间的不同是理所当然的，可是博杰斯却故意混淆它们。他的故事是“小说，”是独到的创作，与其说是现实的反映，不如说是对现实的颠覆性的质讯。它们也是“迷宫，”象卡夫卡的作品一样，用一种貌似认真明晰和实事求是的风格掩盖其中的秘密。

今天，老派的故事已经奄奄一息，尽管少量佳作和大量劣作继续问世。这类精雕细琢的作品一度是十几家现已停刊的杂志的主要内容，在六十年代却病入膏肓，但是既然文化往往象钟摆一样来回变迁，这类作品现在很可能会略微复活。1975年，诸如乔·戴维·贝拉米(Joe David Bellamy)编纂的《超级小说》和小说创作社的成员编纂的《声明》之类的选集出版，从而证实我们的年富力强的作家决没有放弃实验的冲动，虽然这种冲动有时可能将他们引向事与愿违，甚至一无所获的方向。一如六十年代中出现的大部分事物，今天的小说就解放的用途给人们上了一堂课。无论结果如何(而我想强调它们目前的局限性)，它们从本质上讲仍然比回到陈旧的清规戒律要优越，而保守的权威们是时刻准备重新强加这些清规戒律的。

美国小说在六十年代的进展结合了两次虽然各不相同但又相互关联的造反行动，其所反抗的对象是传统形式的束缚和自第二次世界大战以来一直占统治地位的小心谨慎的现实主义和心理的内向性。第一次造反产生了大型的、兼收并蓄的作品，例如约翰·巴斯的《烟草经纪人》、海勒的《第二十二条军规》和平钦的《V》，以及猥亵粗俗、不拘体裁的长篇檄文，例如梅勒的《我们为什么在越南?》和罗斯的《波特诺的怨诉》。在所有这些书中，历史、政治、文学传统和个人本质的重大素材被转变成幻想、黑色幽默或淫秽幽默，以及启示录式的个人抒怀。(我已在第四章中详细讨论了许多这类作品，特别侧重于它们所揭示的六十年代初期和中期的情感。)

这些作家并没有抛弃现实主义，毋宁说，他们是根据本身荒诞不经的事实创作怪诞或欢闹的(但又是精确的)作品。《第二十

二条军规》不仅没有制造关于战争的谎言，而且几乎没有进行夸张。波特诺对他母亲固然不公平，但他对她是真诚的，尽管他讽刺了她并使她神话化了。由于书籍检查制度的衰落，而且工整形式和真实性的限制有所放松，这些作家便趁机扩大小说的潜力，发现新的文学先辈——塞利恩、亨利·米勒、纳博科夫、吉尼特(Genet)——并继承他们的遗产。

然而，在六十年代的最后三年中，发生了第二次造反行动，它在唐纳德·巴赛尔姆的《都市生活》出版时达到高潮，并在某种程度上一直持续至今。从1967年至1970年，美国小说追随其拉美同行，进入了一个较为出人意料、同时又较为刻意求新的新阶段。为方便起见，我们不访称此为博杰斯阶段，虽然博杰斯并不是当时所产生的那种短小(有时短得出奇)的多层次小说的唯一楷模。(有趣的是，博杰斯的榜样起到了释放其他人影响的作用，这包括他自己的师傅卡夫卡以及象贝克特和罗伯—格里耶(Alain Robbe-Grillet)这样大不相同的作家。)

恰恰在这三年中，出版了许多这类短篇小说的重要选集，包括巴赛尔姆的《无以言表的行径，悖离常理的举动》(题中模拟的情节剧是他的惯技)，巴斯的《迷失在乐园中》(巴斯的乐园是博杰斯的迷宫的温和的美国翻版)、威廉·H·加斯(William H·Gass)的《在国家中心的深处》、罗伯特·库弗(Robert Coover)的《讽刺歌曲和童高音》(副标题是《小说》)，加上伦纳德·迈克尔斯(Leonard Michaels)的《发迹》中许多紧凑、浓缩的情节剧和冯尼格的《牢狱欢迎你》中的部分短篇小说(他的长篇小说更是一针见血)。但是其中的最后一部，巴赛尔姆的《都市生活》比其他所有的集子都更大胆，也更成功，因为这本书比别出心裁的实验更进了一步，找到了把小说和感情互相联系的新途径。在考察小说解放的种种作用时，我想把这部作品当作正极，并把它和一大批其他作品进行对照——包括巴赛尔姆本人的部分作品——这些作品(在我看来)把实验和解放引向了收益并不丰硕的道路。

我列举的文集全都十分相似，但没有两部是完全一样的。它们都倾向于排除（或讽刺地使用）大部分小说扎根于其中的现实主义模式——即赋予它们可信性和连贯性的那种生活真实感和赋予它们可喜的意义感的主题鲜明性。巴赛尔姆曾写道，“我们喜欢这样的书，它仍含有大量的糟粕，表面上，这种物质并不完全与主题有关（或根本无关），但细看时，却能提供某种关于事实真相的‘感觉’。”但是这些作家有时为了删除或讽刺这种渣滓而付出沉重代价，因为不管怎么说，它在一部好小说中并不成其为渣滓。结果，他们流于晦涩、抽象或单纯地耍小聪明，用文学自我意识的糟粕取代大众现实主义的糟粕。

例如，库弗和巴斯似乎被他们自己的自由，被作家虚构场面、人物和世界、选择他要写的下一个词或句子的能力弄得不知所措。以库弗创作的异常出色、但归根结底令人难以忍受的短篇小说《保姆》（出自《讽刺歌曲和童高音》）为例，它在几个被故意写得琐屑而夸张的人物和情节可能性的基础上进行了一系列精心构思的变化，这些变化互相混杂、同时发生，就象一架制造小说的机器用自己的动力乱开一阵，随时可能在我们面前爆炸，或使我们丧失理智。

巴斯的《迷失在乐园中》里的几篇故事以一种较为幽默和自我解嘲的方式做了类似的事情。例如，在那篇以书名为题的短篇小说中，作者在一段无法成形的故事的字里行间揉入了一段关于小说技巧的见解敏锐但有点卖弄学问的评论。在《题目》和《生活的故事》中，巴斯已开始对这种拘泥形式的风格本身进行令人厌倦和自相矛盾的滑稽模仿，而这种模仿反过来又给故事加上一层它们所批评的自我意识。巴斯的小说巧妙地进行自我指责：“又一篇关于故事创作的故事！又一次无休止的倒退！有谁不更喜欢这样的艺术：它至少是公开模仿某种不属于其自身过程的事物？并且不是频繁地声明‘别忘了我是一件人工作品！’？”有时，在六十年代被从长篇小说中赶出去的形式主义和矫揉造作的文学风格似乎



变本加厉地在新的短篇小说中卷土重来。

然而，自我意识一直是现代艺术的一个重要组成部分，在小说中（正如罗伯特·奥尔特（Robert Alter）在《部分的魔力》中再次表明的），它有一段很长的历史，能越过现代主义，一直追溯到狄德罗、斯特恩和塞万提斯，而与这一传统相比，现实主义看起来就象一段小小的插曲。（幸而埃里奇·奥尔巴克（Erich Auerbach）的著作《模仿》为我们描述了现实主义手法漫长而复杂的历史。）E·M·福斯特（E·M·Forster）曾经说过，艺术家的本能就是用他们的工具进行实验，但在二十世纪中，我们常常看到自我意识的螺旋如何会达到一种收益递减的程度。当艺术家模仿其他艺术家，却不能把他们的技巧充分化为己有时，或者他们把自己作为艺术家所关心的事情当作其唯一题材时，就会发生这种情况。我们需要作出艰难的努力，来分清脱离任何生活现实的为实验而实验与创造真正的新观察方法的实验。六十年代的小说表明，现代主义一度反叛的姿态本身会怎样变成令人生厌的陈规旧律（正如巴斯指出但似乎又无法避免的）。但是这些小说同样也表明了相反的情况：仅仅由于顶天立地的第一代现代主义作家已在文学史上盖棺论定，我们的青年作家们才愿意重冒现代主义纲领的风险，而这种纲领恰恰是实验性和先锋派的。

我想探讨巴赛尔姆在《都市生活》和其他作品中的成就，以说明实验性写作仅在最近才能够在不变成自我放纵或单纯模仿的情况下做到的事情。从那里出发，我将继续考察七十年代初期的其他作品，以表明实验作家力图在这些最初突破的基础上进一步发展时将遇到的陷阱和困境。巴赛尔姆的早期作品象《都市生活》一样具有毫不妥协的独创性，它们最引人注目的地方是那些它们不干的事情，它们拒绝提供的连贯性，它们的语无伦次，甚至杂乱无章，这种风格混淆了抽象概念与流行引喻、政治名流与童话人物、学究式的精确事实与毫无节制的泛泛而谈和夸大其辞，如此等等。它们力图将读者与世隔绝，使他百思而不得其解，使他

发怒。他的小说《雪白》(1967)是一本断然拒绝挪动一步的书。小说毫无情节和人物可言，甚至连他的处女作《回来吧，卡利加里博士》(1964)中的短篇小说所含有的许多时而认真、时而荒唐的幽默也没有，而只限于对形形色色的修辞风格和语言糟粕进行零敲碎打的空洞评论。它是埃兹拉·庞德(Ezra Pound)在《尤利西斯》中所提到的那种包罗万象的讽刺的小型翻版：全书通篇宏论，但至少初读起来，书中的语言并不高明，不足以传达其中的寓意。

后来读《雪白》给我带来了远远超过初读此书时的乐趣；虽然此书就整体而言并不成功，但它随着时光的流逝却有所发展。它仍过于超然物外、过于冷嘲热讽和细碎不全，但作者冷嘲热讽和调皮捣蛋的才智竟得以历久不衰，殊为惊人。不过，归根结底，它是一本过分地自己骂自己的书，由于没有主题而残缺不全。它的超然物外是别有用心的，但这留下了一个语言和讽刺所无法填补的真空。通过此书想入非非的东拉西扯、通过某种麻木不仁的机械风格、通过一整套布莱希特式的异化手法，巴赛尔姆有意识地阻碍我们读者在传统小说中进行的那种低劣而肤浅的识别，但他却找不到什么东西取而代之。(正如巴斯所写，“情节和主题：这些概念此时此刻已被废弃，但至今仍无成功的后继者。”)我猜想，巴赛尔姆从戈达德的电影中得到启示，删除了大部分原始的叙事渣滓，以便使当代文化的糟粕能更加势不可挡地显示自己。正如他自己所言，他力图停留在“这种糟粕现象的前列”，但是这一计划显然得不偿失，因为尽管他富于才智，他也几乎在这股浊流中沉没。

在他的下一部作品《无以言表的行径，悖离常理的举动》中，巴赛尔姆再次宣布，“碎片是我信赖的唯一形式，”但是这些碎片开始不知不觉地凝聚而成为有针对性的寓言，例如《汽球》和《警察乐队》，或超现实的和转弯抹角的政治评论，例如《总统》和《幸免溺死的罗伯特·肯尼迪》。一如他在某种程度上与之相似的冯尼格和乎钦——的确，一如狄更斯和卡夫卡——巴赛尔姆发现幻想

和讽刺既能够蓄意提高现实，又能够掩盖现实；他还发现，小说可以通过象征手法和旁敲侧击，夺回它很早以前就遗弃给记者和历史学家的那个世界。

《总统》部分是斯威夫特（Jonathan Swift），部分是卡夫卡，部分是超现实主义的小剧；书中主人公“肩高仅四十八英寸”，是市立学院毕业生，一个“矮小、古怪和才华横溢的人”。他虽然不同于历史上所有的总统，但他的不可思议的存在却向我们揭示了他们所有人身上的某些特点。（平钦和冯尼格在描写南部加利福尼亚的景象，或艾希曼案件，或德累斯顿轰炸时使用了类似的手法，他们通过一个非常个性化的想象媒介，对这些重大时事题材进行渲染，同时又始终与现实保持联系。）

在那篇描写肯尼迪的短篇小说中，巴赛尔姆既未试图解释肯尼迪，又未试图为他描画一幅可信的肖象，而试图把他浓缩成一个迷——他从头至尾都被称作K——为他的形象和我们对他的迷恋寻找象征性的对等物。正确的事实（例如他如何每天频繁地更换衬衣）与惊人的虚构（例如肯尼迪所发表的出色论文酷似乔治·波利特〈George Poulet〉的文学评论）混杂在一起。结果既不是对肯尼迪的“描述”，又不是巴赛尔姆的一次技巧练习，而是这两者的离奇的混合。虽然博杰斯可能为这样探测现实提供了楷模，但巴赛尔姆对此的处理方法却是完全独创的。

无论结果如何，巴赛尔姆在《都市生活》中放弃了时事题材而描写文学和个人题材。发生在公众眼前的政治事件和战争冲突让位给博杰斯式的关于书籍、写作和概念的沉思冥想。巴赛尔姆在探讨自己作为一名艺术家的忠诚，而他的精湛文笔尽管有所收敛，但仍对他大有裨益。书中只有很少纯粹卖弄文笔或为实验而实验的段落（一篇题为《骨骼气泡》的难以卒读的乔伊斯式晦涩作品是主要的罪犯）。

大部分短篇小说朝一个完全不同的方向发展。当巴赛尔姆的一些同时代人竭力抛弃个人的经历而热烈追求技巧的革新时，我

们却欣慰地看到巴赛尔姆突破束缚，进入新的感情领域，却丝毫不丧失修辞的神韵。他并没有重新进行直接的感情陈述或描写个人心理，而学会了写这样一种寓言：它们所包含的讽刺不仅没有窒息我们的感情，反而对我们的感情提出了更加复杂的要求。

《我父亲痛哭的景象》既模仿了一种个人叙述的风格，又对一大批充满这类叙述的文学作品表示颂扬——它是用1910年俄文英译本的风格写成的——并且空前成功地把两股情节交织在一起。叙述者的父亲被一个贵族驾车撞死，但是他一再看到在痛哭的正是他的父亲；这些交替出现的情节形成了一个意味深长的区域，一种充满含蓄情感的气氛，而作者本人则始终是冷静而超然的，躲躲闪闪地逗弄着读者。（故事令人吃惊地用“等等”一词结束，仿佛在说，你以前都听说过这一切，现在把空白补上吧。《雪白》的文本竟然还包括一张征求读者意见的问题表。）

巴赛尔姆效法博杰斯（并且，就此而言，也效仿塞万提斯），重新发现书籍如何至关重要地帮助我们理解自己最深刻的经验，并将他自己充沛的热情和模棱两可的见解输入他的文学“讨论”。书中最生动的段落当属《在托尔斯泰博物馆里》中对一篇托尔斯泰故事的重述，或《克尔凯戈尔对施莱格尔不公平》中对克尔凯戈尔的嘲讽理论的解释。在这两篇故事中，讲述人（他可能是，也可能不是巴赛尔姆）而对眼前奇特而高大的人物和他自己正在创作的作品，既神魂颠倒又惊恐不安。托尔斯泰的故事，他说，“是用一种十分简练的文体写成的。据说，它发源于一篇民间故事。在圣·奥古斯廷的书书中也有这样一篇故事。读了这篇故事，使我感到极度沮丧。它的美感，距离。”

然而，巴赛尔姆的故事大部分不是描写托尔斯泰的作品，而是描写一个摆满巨幅图画、服装和其他据信是托尔斯泰的财物的博物馆（书中有这些展品的大幅插图），所有这一切都是讲述人对托尔斯泰的矛盾心理和惊对托尔斯泰式写作的怀恋之情的被荒唐地移置的对象。（故事开头有一首描写流亡和失败的诗，它仿效了

第137号圣歌。)托尔斯泰毕竟是最伟大的现实主义作家，他的作品是巴赛尔姆自己的幻想和嘲讽风格的巨大对立面。然而巴赛尔姆选择出来重新讲述的故事《三个圣人》却是一篇小型的宗教寓言，它描写了三名隐士，及其奇特而真诚的祈祷方式。此外，他对其气氛的描述异常精确：“它的美感。距离。”虽然大部分细节十分逼真，但就整体而言，这篇寓言语调冷漠、完整、动人但难以捉摸——简言之，很象巴赛尔姆自己的语调。托尔斯泰和巴赛尔姆作为对立面调整了他们之间的关系，从而打乱了我们传统的期望。传统寓言和当代寓言相会在一起，仿佛为了现实的事业要对现实主义发动一次联合的颠覆行动。

我们可以对那篇引起不同争论的克尔凯戈尔的故事，或《歌剧之友的幽灵》做出类似的论述。后者除了极其滑稽可笑以外，还进一步发展了巴赛尔姆与情节剧、传统现实主义和流行艺术作品的千丝万缕的联系，以及他与巴斯相似的当一名较为传统型作家的愿望。（该书的插图有一半老派得出奇，另一半却是超现实的，这也暴露了相同的内心愿望。）

歌剧的幽灵应否离开其豪华的地下陵寝，迁到“真实”世界中来过一种体面的生活？“浪漫的热烧肉”是否将“被平淡无味的常识之卤所冷却”？讲述人是否应有一个较为平凡的朋友（或许来自亨利·詹姆斯的世界）：“我能和他一起到处露面。我能和他在我们各自的庄园里交替欢度乡村周末！”？《论天使》中的天使们是否将克服上帝之死带来的痛苦，寻找新的职业来代替他们已经失效的崇拜职责？下星期中打开收音机是找不到其中任何一个问题的答案的，但是巴赛尔姆却用一种特殊的方式把这些问题提了出来，从而为使用流行素材进行严肃的小说创作找到了一种新的途径（就他本人的情况而言，这种方法是与最玄秘的理智废料混杂在一起的）。巴赛尔姆和大批新作家一起已使五十年代的文化等级成为历史的陈迹。在学会欣赏他的最佳作品的同时，我们还学会一种新的阅读方法，学会品味这些作品故作严肃的幽默、意味深长的想

象和温文尔雅的风格。

我尚未给《都市生活》丰富多彩的内容或对这种内容进行出色补充的作品构思作出公允的评价。我们必须一提的一篇故事是《脑损伤》，它根本没有任何情节，而是一篇对巴赛尔姆东拉西扯的超现实主义手法的出色辩护——他使人想起画家马格里特（Rene Magritte），也使人想起其他作家。它是我所读过的最优秀的非连续性小说式散文之一，是一连串才华横溢的但互不相连的叙述片断——由此看来，巴赛尔姆本来可以成为一名优秀的传统小说家——这些片断最后围绕着题目中的那个富有灵感的比喻而连贯起来。

六十年代后期巴赛尔姆作品的质量和特性，以及这些作品在《纽约人》这样一家地位显赫、印刷精美的杂志中频繁露面，帮助实验小说在这个国家里发展成熟，并且释放了一股仍在不断上涨的洪流，虽然除了《万有引力之虹》以外，这股洪流尚未奔腾咆哮。在他的这部最佳作品中，只有很少关于都市生活的描写，却有大量丰富我们想象和感情生活的内容（正如我即将详细说明的，实验小说在这一领域中始终是十分薄弱的。）《雪白》和后来的一部题为《悲伤》的选集表明巴赛尔姆在这方面并不总是很强的。当《雪白》中的人物讲出以下一番话时，所涉及的绝不仅仅是小说：

在过了一段充满感情失败的生活之后，我一直在到处寻找其他的受难方式，其他通向毁灭的道路。现在，我别的什么都不干，只听别人说些什么，想他们可能在说什么。我的营养是从不停运转的头脑的连续不断的马戏表演中提炼出来的。只要让我作一番奇怪的语言旅行，包括口吃和降调，我就会心满意足。

巴赛尔姆在他的所有作品中表现为一个复杂而猜不透的人，一个历经沧桑的人，但是《雪白》却是一本描写个人退却、郁郁

寡欢的讽刺和“奇怪的语言旅行”的书。我希望我已说明,《都市生活》如何以它新的风险和新的感情失败代表了一种完全不同的小说的胜利。在回过来考察巴赛尔姆和巴斯的部分晚期作品,并看一看他们在七十年代继续进行实验时命运如何之前,我想考察一下另一名出现在七十年代的富有才华的青年作家鲁道夫·沃利策的作品,他的书是一些极端的例子,体现了《都市生活》所避免的,但却出没于许多其他实验小说之中的那种对感情退却的迷恋。

## II

在四年时间内,沃利策出版了三部篇幅虽短但内容充实的小说,除了篇幅以外,它们在每一点上都极不相同,这三部小说是《诺格》(1969)、《公寓》(1970)和《地震》(1972)。虽然这三都作品难以入选畅销书单,但它仍被广泛阅读,并受到认真的小说研究者的赞扬,甚至在一些青年当中(特别是在西海岸)取得了某种偶像地位。这些作品很艰深,通篇贯穿一种与众不同的经验观,因此,无论我们得出何种结论,它们都应当受到认真的对待。

《诺格》和《公寓》是六十年代后期典型的实验小说,这表现在它们大量排除了情节、因果关系、背景、心理——的确,排除了任何有意义的行动。但是当时其他的作家都把精力花在风格和自觉的语言创新上,而沃利策则避免了这种矫揉造作的小聪明。没有一名严肃的近期作家象他这样培养了一种如此简略而平板的风格,其主语—动词—宾语式的就事论事显得如此质朴(甚至当书中没有可以辨认的“事实”时也不例外)。相比之下,《诺格》是一本投人所好的书,书中流露出一种罕见的比喻或修辞节奏。在《公寓》中,一切宏论都被无情地删除:“那样过于诗歌化,过于支离破碎。我与那些东西毫无关系。”

“毫无关系”:沃利策的主要题材是任何情感或关系的丧失,这种观念是他放弃传统小说的根本原因。结构严谨的叙述、冒险、人

物和动机的有步骤的展开——这一切都不符合他的现实感，尽管他可能希望它们这样做。“如果我能记得一个故事我就会把它讲出来。那样做总能帮助人坚持立场、消磨时光……深夜的故事总是虚构的，指向安慰、指向解脱、指向一个令人欣慰的方向……我无法把我能记得的所有往事都凑在一起，无法把它们讲述得一清二楚。”

居于沃利策这三部小说中心的是一位无名的叙述人，他几乎无法表达比一次肌肉抽搐更复杂的感情，也没有比一张名单或一部日志更有条理的记忆力。这几部作品从贝克特和巴勒斯处得益非浅，具有一种单调、辛辣和钻牛角尖的特点，还患有一种文化的和个人的健忘症，吹嘘自己摆脱了所有传统的“躯壳”和安逸的方向——的确，摆脱了任何方向，到此为止。

沃利策从未说清楚，居住在他的小天地里的那些紧张症患者究竟是可悲的病例（如我们所料，这是一个毫无意义和令人不满的文化遗留在后的残骸），还是一些谦逊的英雄（他们看透了人与人的关系和目的明确的行动中所包含的骗局）。毫无疑问，他们两者都是，但作者主要和他们打成一片，这有助于说明为什么他的作品吸引了通常对神秘的文学实验不感兴趣的愤世嫉俗的对抗文化青年和形形色色的加利福尼亚人。沃利策的小天地里没有家庭、工作或传统的关系。他的人物总是东漂西荡，挤来挤去，或陷入种种困境，这些困境固然可能使他们遭到毁灭，但至少也将帮助他们摆脱个人本质的种种残余。

真正激发沃利策想象力的不是个别的人及其面临的问题，而是一层较为原始的行为和感觉，一种存在于个体化之前的原始的粘泥。《诺格》中最出色的一章被一种幻想所支配，它把自我想象成一个“黑暗潮湿的洞”，一片充满彼此毫无差异的感觉的空旷沼泽，在那里，自我和他人、行动和被别人行动所影响之间的界线变得模糊不清。“我想我是一所仓库，是那个世间万物迟早都要去的黑暗潮湿的洞。我呆在洞口附近，处理着被塞进来的货物，一



边听着，一边点着头。我在慢慢地融进这个洞里。”在另一处，他想象自己和植物世界融为一体：“各种植物将形成一个封套，成为我的皮肤的延伸物。我要种植鳄梨树。我的脚趾间将长出真菌来。”

所有这一切都是美国文学中一种倾向的一个令人着迷的变种，昆廷·安德森称这种倾向为“不可一世的自我”，这个自我在惠特曼、爱默生和其他许多美国作家身上不断膨胀而最终吞噬了整个世界。另一方面，在沃利策的作品中，自我却缩回到一种被动和原始的状态，其中的世界尚未产生，尚未成形（考虑到沃利策的题目，这个世界可以说是单音节的）。他很少让幻想发展到这种地步，但是这种希望的磁石一般的吸引力解释了作品中许多不然就令人费解的内容。例如，在《诺格》中，起初似乎彼此身份不同的人很快就开始融为一体和互相重叠。诺格本人一开始是一个与众不同的家伙（“表面上看是芬兰血统”），但后来也变成了叙述人身份的一个方面，即他所倾向的那种原始的反面人物。在《公寓》中，性格的概念本身也被抛弃，或毋宁说被分裂成各个基本的特点。书中人物都以美国城市命名，并且具有古怪地混杂在一起的人和城市的特征（布莱克在其预言性的书中就是这样做的）。在一连串几乎是随意的对话和段落中，沃利策把所有的经验都剖析成一系列最细微的姿态，用一种异常无精打采、心不在焉和使人昏昏欲睡的符咒般的文笔来表达。

《公寓》是沃利策的最不妥协的作品，是一部真正的美国新小说，但是它与其说是一部小说，不如说是一种由似是而非的小说成分组成的混杂物。即使我们被沃利策与众不同的想象力所征服，我们继续阅读的愿望也在减退。一旦窥见一斑，我们就窥见了全豹。读上任何二十页就够了。这本书单调、重复、松垮；它的语言（用沃利策自己的话说）是“顾影自怜的、窃窃私语的和僵硬呆板的。”书中仅有的一点生气脱离了肉体，成为一连串随风飘荡的声音，一个从远方传来的深夜电台乐队的声音。实际上，飘泊是该书、也是所有三部小说的关键比喻，据说这就是为何书中没有

女人的原因：“并不是她们不存在，而是据信她们从来不跟随一种启示飘泊，而情愿固守在自己占据的安乐窝里。”

《地震》恰恰在此起到它的作用，提供了一种仅仅在沃利策早期作品的愤世嫉俗的观点中暗示过的启示录式的侧面。《诺格》和《公寓》颠倒了美国的旅途小说，用消极和惰性取代有目的的运动和变化。《地震》则是一部加利福尼亚式的小说，全书浸透了似乎在当地四处流行的那种信手拈来的偏执狂和启示主义。作品是从一次强地震的后果写起的：社会的娇脆表层象玩具一样被震裂；深达一英哩的裂缝张开诱人的大口；死伤者混杂在高大建筑物的瓦砾中。随着救援工作的进行，人们逐渐醒悟到，神秘的民兵式团体正在奋力夺权，一场城市游击战的爆发更为混乱和屠杀火上浇油。书中的叙述先对这一场面进行了严格的现实主义描写，然后渐渐地变得模糊起来，最后陷入一种超现实的、任意的大规模暴行之中，直到叙述人最后一声叹息，结束了全书。

至少在技巧上，《地震》对沃利策来说是一次引人注目的新进展。尽管其边缘部分有一种不详的模糊感，但此书是他最现实主义的和最传统的小说，是他的第一部具有真正的叙述锋芒的小说。那些使他早先的作品显得比实际上冗长四倍的古怪的过渡和疏远效果已完全消失。只是可惜得很，那种常常伴随这些困苦的复杂想象力也一去不返了。社会身分的剥夺、对遭受陷害的恐惧、以及千篇一律的本质的恢复——所有这一切都是沃利策早期作品的形式特点的一部分——在这里被投入一篇易懂但平庸的未来主义寓言之中。但是在此书中，这种原始的特性转了一个不详的弯子，灾难性地陷入无政府状态，慢慢滑向世界末日。不幸的是，这种寓言被一再重复。结果，作品读起来就好象是一部由巴勒斯写成的《蝇之王》，而既然戈尔丁(William Golding)的书本来已经用流行的语言再现了康拉德的《黑暗的中心》，沃利策写成的版本就纯是一篇陈词滥调了。

虽然该书的重点并不在政治，但沃利策显然在南加利福尼亚州

度过了一段时间，并警觉到，治安维持团体可能在储藏武器，以备算总账时用。（与此相反，近期历史的证据似乎表明，如果美国真的出现法西斯主义的话，它将不会来自身强力壮的民兵和保守派工人，而将来自会议室、内阁办公室、装有窃听器的高级公寓和五角大楼办公室里的那些笑容可掬、尊贵体面的人物。）沃利策担心“他们”将接管权力，不仅是穷苦白人和流浪汉们，而且还包括隔壁的那个安分守己的家伙和暗藏在我们每个人身上的悄悄的杀手。他担心，在受害者和刽子手之间的冲突中，他将会加入胜利者一边，就象他的叙述人所渴望的那样；他担心所有野蛮时代的倒退都是对我们身上潜在的杀人犯的让步。这是一些人道的发现，尤其对沃利策来说是如此，因为他的想象力是如此迷恋于原始的生活状态。

但是通过描写一幕又一幕无缘无故和令人作呕的暴行（一名患有紧张症的叙述人平淡无奇地叙述着这一切，他可能为之、也可能不为之所震惊；他自称感觉到深刻的变化，但实际上几乎毫无反应），沃利策已经跑到他们一边去，放弃了战斗。流浪者的冷静和这种贪欲、谋杀和启示的平淡无味的幻景构成了一种奇怪而越来越令人不快的混合体。

沃利策的较为热烈的赞赏者是否象我一样发现这种杂烩令人倒胃，我无从知晓。当我初次发表一部分这样的批评性评论时，一位被激怒的青年寄给我一大堆内容咬牙切齿的信件。他发誓要为青年一代复仇，但并不知道我既不够年岁，也没有那种欲望，不可能在父亲对儿子的奥狄浦斯式战斗中充当前者的旗手。这位青年在沃利策的作品中发现了一种对我们时代的感情病痛的深刻剖析，而我则发现这种疾病多半属于沃利策自己。然而，由于把它看成一种疾病，我的通信人不同于六十年代和七十年代初期气象员阶段的许多其他年轻人，后者逐渐认为个人的感情是一种谬行，根深蒂固的关系和传统是一场骗局，而历史本身则是一派胡言。“一派胡言的小说已寿终正寝”，平钦在他对《诺格》的吹捧式短

评中宣布，仿佛贯穿传统小说(或他本人的最佳小说)的那种错综复杂的人类关系不过是一通胡说八道。如果有许多人相信这一切的话，沃利策作品中的流浪汉心理恰恰是他们赖以游手好闲的美妙音乐。

### III

平钦的评论表明，实验小说作家们是多么易于对文化和艺术作出种种启示录式的假设，而在六十年代，他们的批评者和反对者也往往歇斯底里地赞同这些假设。如果我们采取一种较为长远和冷静的观点，我们就能看到，一种艺术形式几乎从不取消另一种，尽管它能改变后者的位置，甚至削弱它的精神。目前，现实主义似乎只是暂时失色，而不是在衰亡；它的枯竭可能是暂时的而不是最终的。一个托尔斯泰式的伟大作家或许会在明天出现，这并非不可想象。倘若他的确优秀，他的作品将与托尔斯泰或乔治·艾略特的作品大不相同。使实验作家比现实主义作家更加备受折磨的是先锋派技术内在的不稳定性，这些技术往往抵制模仿和发展，从而导致一些众所周知的昙花一现的运动，例如达达派和超现实主义、光效应艺术或抽象派艺术。(有时这些运动仅仅靠被通俗化而发展，例如在维戈(Jean Vigo)的《管道的零点》中，或在邦纽尔(Luis Bunuel)的后期电影、包括其部分墨西哥劣作中，超现实主义被巧妙地纳入了现实主义的框框内。)

我认为，这有助于说明自六十年代末以来一直在折磨着实验作家的问题：当你演完了一个异常精采的节目之后，你还能再演一个什么呢？《芬尼根们的觉醒》提醒我们，要再演一次会是多么困难，特别是当艺术家象其他自封的革命者一样，觉得必须永无休止地使自己的想象激进化，并且从头开始重建世界时。如果对现实的信念、对现存世界(或好象有过的世界)的承认削弱了，如果写小说的人不再相信巴赛尔姆所谓的“事物的千姿百态”，不再

相信宇宙的自然富庶，他们使用自己创作的异常繁多的作品来填补真空。七十年代的作家们继承了一大批具有解放作用的五花八门的新形式，这包括唐纳德·巴赛尔姆的博杰斯式的微型作品和各种大型杂录，例如纳博科夫的《艾达》、加迪斯(William Gaddis)的《JR》、艾伦·弗里德曼(Alan Friedman)的《阴阳神》和平钦的《万有引力之虹》。但是自由既能成为一种振奋人心的机会，又能成为一种负担和恐怖，因此，在本章的最后部分，我想再考察一下我们这个阶段的一部分实验性短篇小说，从而了解获得解放的作家是如何应付困境的。我想了解是什么原则才成为那种并非偶然的成功与失败的基础。我想向我那位满心不快的通信者证明，一代人的颂歌和启示录式的口号都是不相干的。一个人无需支持这一方或那一方，并且能够既不当时髦人物，又不当反动派，而只当一名马修·阿诺德所乐于称作的不偏不倚的批评家。

我所提及的这些长篇小说和短篇小说都具有某种程度的创作自由和对艺术的严肃态度，这是与约翰·奥哈拉(John O'Hara)的一代人格格不入的。美国小说迫不及待地加入了现代主义的阵营，并且是在现代主义的冲动似乎已经枯竭的时候这样做的。但是新的现代派作品依然不受欢迎，而只能卖给知识分子和子孙后代。小说的繁荣和多样化是健康的现象，但也有其阴暗面，这就是小说商业市场的崩溃。这种形势迫使小说家依赖读者寥寥无几的小杂志，甚至自己出版作品，从而进入通常只有诗人居住的“地下世界”。出版商停止购买小说，即使已经买下的小说，他们也不愿推销，而重新拣起中级文化的老花样，例如历史、传记和报道，这些出版物不仅提供了已被许多小说家抛弃的叙述内容，有时甚至还提供有关作家头脑之外世界的消息。1973年，《新闻周刊》发行了一期关于“美国艺术”的特刊，将全部重点都放在表演艺术上，而对文学几乎只字不提。如同专业体育，表演艺术至少描绘一种活生生的现实，一种今日作家往往甚至不愿去模仿的能动的人的

存在。

那末，作家们究竟应在多大程度上对他们自己在商业上的衰落负责呢？更重要的是，最新的实验作品究竟在多大程度上实现了动荡的六十年代所做的承诺？与经典的现代主义作家（他们自己在获得广泛承认之前，也曾受到轻蔑和冷遇）的目标相比，较年轻的作家的目标有什么不同之处？我将不对最后一个问题作出真正的回答，而只想重申，一种实验的态度和对十九世纪现实主义的反叛是现代主义成就的重要特点。但是伴随这些特点的是一种使用新的方法、通过新的形式掌握现实和解释世界的英勇努力。虽然一个象卡夫卡这样的作家可能决不会感到英勇，而只可能时时处处都感到自己是环境的牺牲者，但作为一名艺术家，他却通过创造一种我们在其作品的每一页和每一句中都能辨认出来的新的理解方式而把自己的孤立无援转变成胜利。他的作品成为我们观察现实并帮助我们应付现实的一种途径。但是在六十年代，一些给人深刻印象和富有影响的小说理论在把现代主义的观点系统化时，几乎将现实完全置于脑后。阿兰·罗伯-格里耶的《为了一种新小说》、理查德·吉尔曼的《领域的混淆》和威廉·H·加斯的《小说和生活中的人物》中所收入的文章都强调艺术作品在美学上的独立性，以及它作为一个自在的容体所具有的自成一体的地位——既不是镜子，又不是灯盏；既不是对生活的摹写，又不是自我的抒发——而是一种体现在言语之中的新的现实。

罗伯-格里耶有“新小说”作范例，其论文的目的就在于证实这种“新小说”，但是他的理论不免言过其实，难以在六十年代初期的美国小说中得到证实。当时，由诸如巴斯·伯杰、平钦、海勒和冯尼格等作家创作的典型的小说确实与四十年代和五十年代占统治地位的现实主义常规决裂，但他们并未把这些常规当作废物抛弃，而是象卡夫卡和乔伊斯一度所为，把它们纳入一个庞大的嘲讽体系。他们所创造的各种世界是虚幻和偶然的，把事实和幻想奇怪地混合在一起，并把大部分注意力转向艺术家本身的才

华，但是它们毕竟还是世界，充满着被詹姆斯说成是现实主义小说家标志的“逼真的描写。”

有待于六十年代后期的作家们来努力创造一种由单纯的文字组成的小说，其唯一的题材就是自身的写作手法。他们使用抽象、片断和间断的手法（这种手法的来源真是五花八门，包括达达派画家、超现实主义诗人、新潮流电影制片人、布莱希特式的剧作家，以及现代派小说家）而写成的故事故意疏远读者，阻止他与书中“人物”或故事打成一片，并破坏他的信以为真感。巴赛尔姆的后期故事（其主人公有着诸如“永生”、“天才”或“布道者”的名字）直截了当地宣布它们是虚构的产物，是所有齿轮都暴露无遗的文学机器。然而，作者笔下的木偶式人物却作出各种各样的言行，而他们对生活的模仿实在太走样，简直是在嘲弄模仿的原则本身。巴赛尔姆的作品被简化成一系列言语和感情的奇特风格以及与精心构成的人类环境毫无联系的怪癖，就象纨绔子弟一样炫耀着自己的浅薄表层；但是，由于有诸如“资本主义的兴起”的主题，他的作品还摆出一种自命不凡的笼统概念，甚至寓言的架式，用卡夫卡式的深奥莫测的象征性描写来戏弄我们。

然而，总的说来，六十年代后期最清新和最大胆的实验小说（例如我已讨论过的巴赛尔姆的《都市生活》中的短篇小说）并不符合罗伯-格里耶、吉尔曼、加斯和苏珊·桑塔格之类批评家的严峻的形式主义。这些作品并没有摆脱被桑塔格看成是当代文学一大弊病的“内容”和道德严肃性的“重负”；并没有放弃尘世的雄心而选择一个更为纯洁的风格领域。为了解释这一点，我可以引用菲利浦·拉夫(Philip Rahv)在1949年对四十年代风靡一时的卡夫卡所作的部分评论，这种风靡产生了一些假现代主义（即对那个最难以捉摸的楷模的拙劣模仿）的绝妙例证：

光知道如何把人们熟知的世界拆开是不够的，实际上，这仅仅是一种自我放纵和不顾一切代价地标新立异的方法。而

这种标新立异只不过是先锋派的职业癖性。真正的革新者总是力图使我们切身体验到他的创作矛盾。因此，他使用较为巧妙和复杂的手段：恰在他将世界拆开时，他又将它重新组装起来。因为，倘若采取别的方式就会驱散而不是改变我们的现实感，削弱和损害而不是卓有成效地改变我们与世界的关联感。[《略论自然主义的衰落》]

这一立场的局限性是十分明显的：在高标准和忠于“真正的”先锋派（读作：某种早先的先锋派）的伪装下，它能成为对现存形式和可以接受的人道主义的“与世界的关联”感的一种保守主义的辩护。很久以后，在六十年代，拉夫本人也成为这种壁垒森严的传统主义的俘虏，并成为不分青红皂白地反对一切文学革新企图敌人。在他早期对“自我放纵”、“不顾一切代价地标新立异”和“先锋派的职业癖性”的这些嘲笑中，已经埋下了后来衰落的种子。

但是，无论拉夫的名言被如何滥用，它基本上是正确的。所有的现代派作品在某种程度上都是实验性和修正性的，它们就象斯威夫特笔下从粪土中长出来的郁金香一样，在早期形式和准则的衰微之上繁荣兴旺。现代派写作热衷于弑父杀母和自相残杀。它启示录一般地着迷于文化的毁灭——小说的死亡、韵律的死亡、叙述的枯竭、十九世纪的毁灭——然而又贪婪地吞食着它那些被谋杀的前辈们，就象卡夫卡令人啼笑皆非地吞食着现实主义的技术，同时又削弱它们对因果关系和“现实”的控制，又象乔伊斯把《尤利西斯》转变成一部对各种传统风格进行滑稽模仿的文集一样。

但是在所有最优秀的现代派作品中，这种消极的和滑稽模仿的成分从不占统治地位，无论它显得多么庞大。一些现代派的技巧的确致力于纯粹的破坏和混乱，以及某种形式的美学恐怖主义，但是在这种论战性占主导地位的地方，我们所见到的往往是宣传家而不是艺术家，达达派而不是象征主义，达利（Salvador Dali）



而不是毕加索(Pablo Picasso)。除此之外，当现代派或实验艺术显得结构松垮、语无伦次、无政府、乃至虚无主义时(情况往往如此)，这通常意味着我们尚未认识到艺术家已发明的新形式，新的连贯性原则或意识方式。不过，我们常常感觉到它的存在，因为我们的直觉比依然扎根于昔日的教条之中的美学强得多。批评的功能就是质询这种感觉，把它变成新的范畴，变成一种新的美学。拙劣的批评编造聪明的理论；出色的批评则为出人意料的直觉提供依据。

在六十年代后期的实验小说中，那种大体上消极的倾向最明显地表现在(试举几个我已讨论过的例子)巴斯的《迷失在乐园中》里的故事、库弗的《讽刺歌曲和童高音》、巴赛尔姆的中篇小说《雪白》、纳博科夫的《艾达》中虚幻和自我放纵的反世界、以及沃利策的《诺格》和《公寓》的草木皆兵的气氛中。所有这些作品都有许多值得称赞的地方：入木三分的讽刺、自由驰骋的幻想、以及我们更多地期望从诗中而不是从小说中获得的语言的细微层次。它们所缺乏的往往是辛辣、激情和一种易于辨认的人性结构。我并不指现实主义，它不过是艺术赖以模仿人性的诸多常规手段之一。克兰(Franz Kline)和波洛克(Jackson Pollock)的画并不是表现主义的，但它们以其泼辣的笔触和密集的多层色彩大胆地表现了其构图的活力，以及它们问世时的动荡的环境。然而，这些作品并不真是“关于”它们自己的，因为它们的内省性使我们通过并超越技术，而回到一个由姿态、情感、运动、以及形状和色彩组成的世界。但是一些新小说的确是关于小说本身的，它们被自我意识所毁灭，陷入一种无穷无尽的就写作而写作的倒退之中。就这样，由于被剥夺了一个充分的关于人的主题，并把艺术问题撇在一旁而纠缠进技巧问题，这种小说很快就沦为一种狭隘的抱怨或上升到一个理智的高峰，用一种毫无意义的方式肆无忌惮地操纵着言语和世界。

这种小说在处于最佳状态时能免遭批评，而取得一种真正的，

虽然是狭窄的强烈效果。纳博科夫的《微暗的火》部分地由于其偏执而幸免于单纯的小聪明，而这与作品所描述的解决难题的癖好是十分一致的。巴斯的部分短篇小说，例如《迷失在乐园中》、《题目》和《生活的故事》几乎将作者自我意识的牢房变成一个适当的主题，特别是当作者用一种无可奈何的对传统轻信的怀旧之情对这种主题进行衬托时，以下是我在前而已经开始引用的一个更长的段落：

又一篇关于故事创作的故事！又一次无休止的倒退！有谁不更喜欢这样的艺术：它至少是公开模仿某种不属于其自身过程的事物？并且不是频繁地声明：“别忘了我是一件人工作品！”？……虽然批评他的人无论是否同情他，都把他的作品说成是先锋派的，但在他的心灵深处，他却讨厌具有一种标新立异、妄自尊大或明显的形而上学特点的文学，例如塞缪尔·贝克特、玛丽安·卡特勒、乔治·博杰斯的作品。刘易斯·卡罗尔的逻辑幻想不如平铺直叙的冒险故事、含情脉脉的爱情故事、甚至象托尔斯泰的作品这样的不厌其详的现实主义作品讨他的喜欢……

他对自己惊呼了一声。既怀疑自己是一个虚构的人物，又怀疑自己置身其中的小说——自己就是的小说——竟完全是自己最不喜欢的，这真是极其令人不安的。[《生活的故事》]

这可能算不上伟大的小说——什么才算呢？——但它具有某种捉弄人的精确性和哲理。那种幽默的半推半就的论证赢得并戏剧性地表达了作品的自我描述的性质。一如藏有一颗多愁善感之心的众所周知的愤世癖俗者，巴斯在他所有的小说中都摇摆于一种虚假的传统主义和一种羞羞答答、三心二意的先锋主义之间。他的所作所为至少接近拉夫的公式，即“真正的革新者总是力图使我们切身体验到他的创作矛盾。”

正如巴斯自己所指出的，这类作品的弱点在于除了作家在当一名作家时遇到的问题以外，别无其他主题。这虽然可能成为一个丰富的主题，例如在亨利·詹姆斯写的关于艺术家和作家的寓言中，但是唯有在写作技术和创作选择的问题代表我们共同命运的较为普遍的特点时才是如此。自十八世纪后期的早期浪漫派起，艺术家的命运一再成为整个人类处境的一个强化的象征。然而，作家若想令人信服地做到这一点，就必须真正敢于冒风险和暴露自己，而不能仅仅就其职业的狭隘的个人问题而终日闲扯，不管他对这些问题作出怎样的启示录式的解释。但是巴斯式的启示录却是一种毫无危险的游戏，一种纯粹的智力游戏，它仅仅在艺术史的页边上胡写乱画，却对正文毫无增益。近期的文艺批评理论赋予小说完全的想象自由，使之不再“服从于它从中汲取其动力和活力的现实。”但是巴斯式的作家深陷于一筹莫展的自我意识之中，他所根本缺乏的正是想象力和使想象力自由翱翔的深刻主观性。他对艺术的沉思冥想尽管与个人紧密相关，却助长了对主观性和个性的背离；他不仅抛弃了人物，而且抛弃了人物的性格，包括他自己的性格；他对自我的入侵就象他向外部世界的出击一样空洞。

这种对个性的背离（它或许是对六十年代占统治地位的目争自强的狂热的一种可以理解的反作用）有可能剥夺作家的一切，而仅仅留下他的“声音”，即其作品的与众不同的口音（这种与众不同性我们更多地是与诗歌而不是与小说相联系的）。同时，这种背离还造成了许多近期实验小说的闻名的“冷漠”调子，即一种部分地弥补了那种无孔不入的讽刺和感情距离的简洁风格。实验小说清除了流行风格的残余——例如大众现实主义——这种流行风格往往是那些当年一度激进的风格的低劣翻版。（艾略特的诗向斯温伯恩和罗伯特·布里吉斯（Robert Bridges）而不是向布莱克和华兹华斯挑战；巴塞尔姆所削弱的是贝洛而不是巴尔扎克。）我们在读过了巴塞尔姆和博杰斯的作品之后，就很难忍受这样的描写：

某人钻进汽车，用力关上车门，转动点火钥匙，用脚去踩油门，等等，除非这一系列动作有助于表达作品的含义（例如，它们在特吕福的新希契科克式的电影《柔软的皮肤》中就起到了这种作用）。然而在大部分流行（和一部分严肃）小说中，这类凑数的内容仅仅力求逼真：正如罗伯—格里耶所指出的，仅仅为了使读者确信，“他所听到的冒险故事是真人真事。”在巴尔扎克的作品中，背景和描写暗指和预示了整部作品，就象一部介绍错综复杂的音乐主题的序曲一样；而在当代现实主义作品中，它们仅仅竭力使我们确信，我们是生活在人世间。

既然现实主义已颓变成死气沉沉的陈规旧律，作家便能够通过将现实进行抽象（或许把一篇故事从三十页缩减成三页，把它浓缩成单纯的叙述），而弃旧图新；但是与画家不同，他不能完全脱离描写而进入纯粹的抽象。一幅朱尔斯·奥利茨基（Jules Olitski）的画可以是“关于”其丙烯酸表层的，或关于这一表层所暗示但半加遮盖的其他多层颜色，然而那块画布依然是感官注视的对象。但是言语从一开始起就是抽象的；它们缺乏感官的归结。最拙劣的小说虽然印在纸上毫无生气，而却能成为一部好电影；声音、图象和演员们的表演能使它活起来。正如玛丽·麦卡锡所说，“语言不同于颜料和声音，不能摆脱其讲述某一事件的基本功能。当它试图这样做时，我们干脆就不听了。正因为如此，广大听众能为形形色色的抽象艺术和‘具体’音乐所吸引，却极少有人会乐于翻动毫无意义的书页。”

诚然，麦卡锡小姐是在讨论一个极端的例子，即那种法国“新新小说”，这种小说和法国文化生活中那么多其他的“新”发展一样，与其说是一种新的先锋派艺术，不如说是一种出风头和赶时髦的胜利。但是一些七十年代的年轻美国作家确实是在向这种抽象前进，他们用一种排外的小集团心理将自己隔绝于批评，并披上遭受冷遇和艺术牺牲的破破烂烂的现代主义长袍。在出版商、评论家和懒读者愚蠢透顶的支持下，他们开始创造一种地下小说，这

种小说漏洞百出，与六十年代初所谓的地下电影十分相似，并且，除非它克服其自身的构思局限，将继续呆在地下。他们的作品几乎没有人愿意翻看，因为这些书忽视了在小说中远比在绘画或诗歌中重要、并且在长篇小说(或电影)中比在短篇小说中更为重要的情节顺序和时间的要素。

正如约翰·巴斯的《吐火女怪》(1972)所示，一部中篇小说甚至不是独立发展，而象一匹顽劣的驽马，必须由作者一页一页地往前赶时，也会显得冗长不堪。由于这种随意编排的情节程序，作品显得平淡无奇，缺乏深刻的主观性，因而抓不住读者的心。菲利普·斯蒂维克(Philip Stevick)在《三季刊》(1973年冬刊)的一篇论新小说的出色文章中指出了这一点，他引用了肯尼思·伯克(Kenneth Burke)的论点：“文学中的形式是意愿的激发和实现。只要一部作品的一部分引导读者期待另一部分，使他得到事件程序上的满足，这部作品就具有形式。”巴斯自己(他的近作喋喋不休地竭尽自轻自贱之能事，反倒叫别人无法批评)在一段自我剖析的题外话中也承认了这一点：

一个人怎样写一部中篇小说？怎样才能在这些溪流港汊中克服迷茫，找到航道？讲故事并非我的爱好；也非某人的爱好；我的情节并不通过一个个意味深长的阶段而跌宕起伏，而是象一只峨螺壳或海尔梅斯神手杖上的蛇一样卷成一团；东拉西扯、倒退、逡巡、从它那绝对的等等中发出呻吟、崩溃、死亡。(《柏勒洛丰》)

巴斯有意将《吐火女怪》中的三部中篇小说针对着他在实验文学中发现的自我意识危机，这种危机曾是《迷失在乐园中》的疑难主题，并在后来使他初次体验到作家的写作障碍。他既被传统小说所吸引，又深切地意识到它已枯竭，感到它的历史时刻已一去不复返，因而陷于矛盾。他在1960年出版的《烟草经纪人》中

解决矛盾的办法是通过模仿一种较早的形式而绕过十五世纪的社会和心理现实主义。他在《吐火女怪》中所使用的解决办法则是更远地越过常规小说，而“回到叙述的源泉”。他将回到最早的神话和传说，例如山鲁佐德和希腊神话，这些神话和传说的模式曾在大量的后世故事中被本能地重复，而他将有意识地发展它们，并使之现代化（他的前提——在我看来是错误的——是，“我认为写那些毫无例外地指向神话原型的现实主义小说是把创造神话的棍子拿倒了……不好直接描述这些原型”）。正如巴斯早先所言，“他高兴地宣布，多亏有山鲁佐德的激励和他爱妻的上千次安慰，他相信自己已逃出那个他一度觉得深陷其中的空想的泥沼：……他以退为进，通过回到故事的根源，而向前进。”他希望，他不必因呆板地模仿一种过时的形式而压抑自己的自我意识，并在这种前提下写出这样的故事：它们不仅知道自己是故事，而且“设法严肃地、甚至满腔热情地谈论一些其他的事情”。

由于巴斯认识到主题的价值，他在某种程度上便成为七十年代初小说界的一名保守派，但是这并未挽救他的作品。希腊神话和《一千零一夜》绝不是一般的棒球队，而巴斯的三部中篇小说显然并未得分。巴斯摇摆于传统故事简单的完整性和现代派自我意识非神秘化的或然性之间，既未能实现前者，又未能实现后者。无论《烟草经纪人》有何种局限性，巴斯在此书中几乎在两方面都如愿以偿，写成了一部半是爱慕、半是嘲笑的十八世纪流浪汉小说。他在那里虚构着故事，并未认识到这是做不到的。然而，与“叙述的原始源泉”相去最远的，莫过于《吐火女神》中的那种絮絮叨叨、浅薄无聊的腔调，全书不时掺杂着一种装腔作势的文学宏论，却丝毫见不到故事讲述者的纯朴而自然的风格。讲故事全靠奇迹、壮观、魔法、魅力、甚至靠鬼迷心窍。巴斯的故事则全无生动感，更不必说迷人的魔力了。故事本身死气沉沉，难以卒读，又淹没在东拉西扯和品头论足之中。巴斯喋喋不休地谈论着家庭问题和自己的写作障碍，逐字逐句地引用他搜集的资料，甚

至还就其现有的作品讲授了一堂文艺评论课。其中有一部分内容很可笑，别出心裁，甚至富有启示，但它们都属于瓦尔特·本亚明所谓的“消息”，即那种现代的新闻方式，这种方式是传统的故事创作的死敌，无论它自称讲述了多少故事。正如本亚明所言：

每天早晨都给我们带来了世界各地的消息，但是我们却很少见到值得一读的故事。这是因为每一个事件在传到我们耳朵里时，已经被解释得一清二楚……实际上，讲故事的艺术有一半在于：一个人在复制一篇故事时，对它不加任何解释……作者对最异乎寻常和最不可思议的事物进行最精确的描述，却不把事件的心理联系强加给读者。[《讲故事的人》]

与此相反，巴斯却每时每刻都力图控制读者的反应，用小聪明代替想象力，用流言蜚语代替神话，用对意愿的操纵代替自发的情感(或效果)。弗洛伊德写的文章《美杜莎的头颅》虽然只有短短两页，并且，他也没有摆出讲故事的架势，但此文对希腊神话的鉴赏力却超过了巴斯根据同一神话而苦心创作的小说。巴斯一再试图将其书中人物的处境和他自己的处境相提并论——他们也是讲故事的人，或者已到中年，或者小有名气，并深感今不如昔，等等——但是这些联系是牵强附会和浅薄的。尽管三篇故事都有一种喜剧企图，但它们暴露了对人们思想交往的恐惧。保罗·古德曼认为这种恐惧是作家写作障碍的根本原因。

《吐火女怪》的相对失败表明，通过怀旧来解决实验小说的困境是有局限性的，因为怀旧的确使作家只退不进。无论传说的故事如何使我们意识到作者的“创作矛盾”，它们本身并不提供任何创作突破的手段，除非作家用一种新的方式体验它们。巴塞尔姆的《雪白》虽然受其语言和讽刺的严格性的约束，却是一部极其成功之作，因为就其意图的纯洁而言，这部作品与其传统渊源进行了更为坚决的决裂。巴斯的风格是假充文雅的，或絮絮叨叨和

粗卑庸俗的，这种风格揭示了小说中的沉沦艺术，相比之下，巴赛尔姆的语言则是故意自相矛盾的一种典型。一如某些纽约诗人（其幽默的超现实风格与巴赛尔姆来源相似），巴赛尔姆也有观赏艺术的背景；他编辑艺术杂志，为《小说》杂志搞设计，并为他自己的许多故事画插图，包括一本儿童书。他的所有作品都很吸引人，具有一种从容不迫的优雅风格，而他的小说创作方式与他的观赏艺术方式十分相似。作为设计师，巴赛尔姆主要是一名收藏家。他将十九世纪的版画拼成古怪的图案，其效果既不完全是冷嘲热讽和古色古香，又不全是忸怩作态，而是停留在怀旧和讽刺、疯狂和节制之间的空旷而可怕的地带。巴赛尔姆作为一名作家也很会鉴赏别人的风格，与其说是文学的风格不如说是准文学的风格——这种风格如同语言的处罚角，在这里会发生各种各样的怪事情——从维多利亚的通俗作品到现代的流行艺术，从职业行话和新闻公式到无奇不有的现代陈词滥调。正是他对别人古怪风格的顽皮鉴赏力使他1974年出版的寓言和滑稽模仿作品集《罪恶的享乐》成为一本如此引人入胜的书。死气沉沉的语言糟粕变成了他的酒肉。《雪白》是一本关于语言的书，它将五花八门的风格漂白洗净，截头去尾，变成他自己的纯洁严谨的风格。它的童话题材是一个空洞无物的骗局，一场言语风暴的风眼，一种集各种言之无物手法之大成的文集的常见主题。其目的的纯洁性凉爽宜人：这是一本供作家们阅读的好书，就象一次语言的净化；或象通俗语言哲学，不停地磨砺着工具。但是此书过于一丝不苟地遵循了新小说的理论：任何现实很少触动它的表层，更不必说破坏它了。

《雪白》是一个极端的例子。它被一种严肃的、书生的才智和一种对语言糟粕的消极嗜好所支配，是一部冷嘲热讽的作品。巴赛尔姆的方法（现在被人如此广泛而低劣地模仿）在《无以言表的行径，悖离常理的举动》的六、七篇故事中和接着出版的《都市生活》的几乎每一篇作品中臻于完善，后者仍然是这些年中问世



的最优秀的实验小说集。正如我于前所示，在诸如《脑损伤》、《在托尔斯泰博物馆里》和《幸免溺死的罗伯特·肯尼迪》之类的事中，冷漠的风格象通了电一样激动起来，实验写作从批评发展到创造。《雪白》不过是开辟了场地，这些故事则构成了一个新的小说现实。它们表明了甚至在《雪白》中已经十分明显的事实：巴赛尔姆不是一个单纯的收藏家，而是一名作家，他用一种特殊的方式将奇特的形式和片断并列在一起，从而创造出新的形式和表达新的涵意。《雪白》主要是一部讽刺作品，《都市生活》则是一部热情洋溢之作。《雪白》较为深奥微妙和自命不凡，但是它在内容上是空洞的；《都市生活》则自由发挥了巴赛尔姆的另一面性格，即对传统艺术和老派情感的忧伤的怀恋，这种怀恋不同于巴斯的怀旧之情，没有束缚作者，而是激励了他。巴赛尔姆的向往当然是毫无希望的，因为他是当不上托尔斯泰的。但是他能够探索自己的矛盾心理，并用它加强那种谜的效果，给他的主题罩上浓厚的阴影。巴斯式的作家背离个性；他虽然喋喋不休地谈论自己，但所知甚少，并且无法获得深刻的主观意识；他的自我意识告诉他，任何艺术和想象力已不再可能，而这一预言一经作出，就得到了实现。巴赛尔姆式的作家几乎从不露面；他消失在最古怪、最缺乏成功希望的题材之中——克尔凯戈尔、罗伯特·肯尼迪、安琪尔、歌剧的幽灵——但是激情和讽刺之间的空间却充满了新的观念和联系，以及各种自我发现，就象在所有最优秀的小说中一样。这种艺术不是自我剖白的，但它与个人却有着千丝万缕的关系，感情丰富，神秘莫测，而作者引人注目地出现在其中。沃利策之类的作家宣布感情的死亡，只不过暴露了他们自己感情的贫乏，而巴赛尔姆则在当代荒原的中心、在“脑损伤”的土地上（在这里，艺术与劣作同居，传统与创新共寝）发现了新的想象生活。这种不协调的艺术使巴赛尔姆的故事更接近于六十年代的启示录式喜剧作家，例如平钦、海勒和冯尼格——他们与现实半途相遇，并进行一种浮士德式的交易——而不是诸如加斯的小说或其年轻

追随者的简朴文风。

不幸的是，巴赛尔姆在七十年代未能充分保持其创作精力，而他的困难反映了这一阶段实验写作存在的问题。在我们文化生活的少数领域中，六十年代的突破即使未被发扬，至少也得以维持，小说便是其中之一。至1973年秋，《新闻周刊》就能告诉其读者，巴赛尔姆已成为对我们的新作家影响最大的作家，但这时似乎已很明显，无论是地位显赫的老作家，还是富有才华的文坛新手都未写出六十年代后期一度似乎有希望问世的一批创新的作品。其他作家只模仿巴赛尔姆的风格，却不模仿其严格的创新精神，而他自己也频繁地陷入肤浅、颓废和自我模仿。因此，无论巴赛尔姆还是他的效仿者都未创作出那种使《都市生活》如此清新和举足轻重的惊人的混合式作品和寓言，而只创作了一大批一挥而就的模仿作品或装模作样的作品，把它们放在五十年代的某个大学幽默杂志上发表倒是十分合适。

巴赛尔姆的下一部(但这是最糟的一部)故事集《悲哀》(1972)中值得称赞的一点是，他深切地意识到老调重弹和自我滑稽模仿的危险。他的主要悲哀是，他担心自己已经把话说完了：

当一个人大发了一通宏论之后，他的思想已经枯竭。你必须改变谈话对象，这样，你才能在自己面前仍然显得生气勃勃。[《宴会》]

要使读者永远兴趣盎然是很困难的。

读者要求层出不穷的新奇迹。

我们往往不知道我们的下一个奇迹来自何方。

新奇思想绝非取之不竭的……

我们刚刚承包的新火山似乎大有希望。

……[《鸽子飞出宫殿》]

现实主义作家可能认为他所采用的形式是理所当然的，他原则上只需寻找现实的另一个角落来进行描写，寻找另一个写一部小说的“主题”。如果他精力充沛，他就能写一部《人间喜剧》；这或许即是厄普代克和乔伊斯·卡罗尔·奥茨（Joyce Carol Oates）之类的作家之所以如此多产的原因。但是无时无处不在询问和颠倒其形式的作家却没有这么幸运。他会很容易就耗尽新的奇迹，或固守一种很快就变得矫揉造作的风格。

虽然《悲哀》包含几篇出色的故事，但它却是这方面的一个可悲的例子，因为它揭露了作家所有优点的阴暗面。它表明，如果片断始终支离破碎和晦涩难解，那种东拼西凑的手法就会归于失败。它也表明，对文化糟粕的迷恋会如何蜕变成一种对精心搜集、但未经加工改观的日常琐事的嗜好。它还表明，巴赛尔姆对情节剧、通俗文学和老派插图的兴趣中还有忸怩作态或趋炎附势的一面：艺术家一面好奇地走访贫民区，一面又夸耀自己的文化地位，并且为此而洋洋自得。此书甚至暴露了巴赛尔姆的基本优点（其语言和叙述技巧的纯洁性）中的局限：这种纯洁性清除的东西实在太多——心理、描写、相互影响——而仅仅留下姓名古怪的虚构人物和华丽的表层，这种表层与《纽约人》杂志日益衰落的风格崇拜倒是浑然一体的。

现实主义作家最擅长描写男女之间的关系，巴赛尔姆对此却一窍不通。在这里，他完全逃回到《雪白》冷嘲热讽的形式中去，却不具备此书的清新感和才智。（我猜想，这说明了他在写第二部小说时所遇到的部分困难。）《悲哀》过于浅薄琐碎、华而不实、故弄玄虚。除了巴赛尔姆自己提出的理由，我不明白他在《悲哀》中为什么从其前两部作品热情奔放的寓言风格退步了，但是对实验小说的教训是显而易见的。“冷漠”的风格有其局限性，在我们这个分崩离析的时代尤其如此。当《幸免溺死的罗伯特·肯尼迪》（或许是巴赛尔姆的最佳故事）在六十年代后期成书出版时，往常尽说赞扬话的威廉·加斯否定了它，无疑，此书的时事题材使他

惊恐不已。但是这部作品既切中时弊，又在形式上大胆创新。巴赛尔姆需要一个重大的主题，一个直接的主题，来多少把他从冷嘲热讽和美学上的超然物外中拖出来。六十年代后期生活中的狂热的直接性，那种活力、压力和动荡，影响了我们所有的人，也以一种引人入胜的间接方式钻进了他的小说里，但也害了一些不加思索地试图把它囫圇吞下的作家。由于缺乏那种激励，缺乏那种社会动荡的精神前景的吸引，巴赛尔姆在《悲哀》中的作品虽然外表依旧，但若细细体会，就显得无精打采和模糊不清，是草草而就，而不是精心构思的。\*

由于那个时代具有一种死气沉沉的特点，青年作家便处在一个危险的交叉路口。他能继续为我们的意识探寻新的形式、新的奇迹和新的形态，但是他必须力图在这样做的时候，不放弃经验的生动性、感情和现实。（我设想——也可能想得不对——他能够进行一种选择。）他无论是否与现实主义妥协，都必须应付现实——如果可能的话，用一种清新的方式——正如六十年代初期的作家当时所为，正如拉丁美洲的小说家现在所为。如果六十年代（在不止一个方面）是歇斯底里的，七十年代则可能变得死气沉沉和草木皆兵，而一心改进其工具的作家则可能成为这种反作用的一部分。时世每况愈下，艺术家要么提供答案，要么就加重问题。

---

\* 他的第二部小说《死去的父亲》(1975)要好一些，但也好不了多少。它放弃了《雪白》的讽刺语言，而采用拉伯雷 (Francois Rabelais) 式的罗列现象和堆砌词藻的艺术风格。书中仅有一段表明巴赛尔姆处于最佳状态，那是一篇题为《给儿子们的手册》的才华横溢但与主题毫无关系的文中之文，曾单独刊载于《纽约人》中。

## 9

### 尾声： 回顾六十年代，安度七十年代

我们在六十年代获得了许多有益而难忘的教训，其中之一便是切勿轻信标榜客观的姿态。当我们听到至理名言时，我们想知道是谁在讲话。当理智的声音在发言时，我们往往会问是什么下意识的需要在起作用。当我们考察社会或经济结构时，我们想知道它是在为谁的利益服务。这种关于事物外表的怀疑态度并不发源于六十年代，而象当时发生的大量事件一样，发源于现代艺术和思想的一些主要趋向之中。正是马克思和弗洛伊德（还有一些其他人）向我们揭露了我们的许多文明外衣的虚伪性，并教育我们注意权力、愿望和个性的主要动力，正如卢梭和华兹华斯首先表明，真理在多大程度上扎根于自我而不是扎根于任何抽象的价值体系之中。

正是艺术家们通过其内在的强烈主观性最先意识到，他们若想取得我们的信任，就必须表明自己的观点。在艺术形式的常规中，就象在宗教和哲学中一样，旧式的信仰和幻想已经崩溃。印

象派艺术家历历在目的笔触不时提醒人们，一个活人曾使用真正的画笔和颜料，在画架旁辛勤工作，才创造了这件艺术品。同样，现代派小说——或后布莱希特式戏剧——从不让我们不加思索地认为这一切都是“真人真事”。我们终于认识到这种迅速发展的自我意识所具有的局限性：它依然维持的幻觉，它可能强加的浅薄和约束，以及它可能阻塞的至关重要（即便是原始）的满足。因此，各种艺术周期性地恢复了一些遭到先锋派怀疑的原始技术——无论它是小说中的叙述，绘画中的写实，还是音乐中的旋律和音调。但是我们每次都发现，人们只能接近和模仿而决不能完全恢复一种天真的思想状态；现代意识的基本事实，即马修·阿诺德所谓的“思想的自我对话”，是不可能真正被取消的。

因此，六十年代艺术的实验精神就有一段很长的前期历史。这段时期的一个引人注目的特点是自我意识伸展到艺术以外的广阔领域中，伸展到更多地标榜其客观性的职业和机构中。社会科学、新闻、法律，甚至文学评论通常都鼓励摒除个人情感——或一种据说存在于自然科学中的“脱离价值观念的”中立性——而这在艺术上是不可想象的。记者们认识到，他们不仅能无所顾忌地参加到自己所描写的事件中去，而且他们的存在和个人情感归根结底是必不可少的。丹尼尔·霍夫曼(Daniel Hoffman)（见其评论坡(Edgar Allan Poe)的书）之类的批评家们开始接受以前被告诫应当删除的情感和主观要素。一个象马丁·杜伯曼(Martin Duberman)这样的历史学家（他也受过客观方式的训练）使用经过详细研究的素材，将他评论黑山学院的书转变成一种富有启发的个人对话。

这一转变不仅改变了观察者的方法论，而且改变了观察题目的各个方面。如果批评家或历史学家能够将自己的独特人性绘入画面，那么他同样能够更加自由地处理其素材的复杂人性。文艺批评中所谓的传记谬见和情感谬见同时崩溃了，我们学会不仅考查作品和社会机构，而且考查作家与作品之间复杂的相互作用。与

此同时，在社会批评中，根据“谁得到了熏肉？谁遭到敲榨勒索？”的老激进主义原则，当代的社会机构受到日益严格的审查。社会科学家们认识到他们的中立主义在多大程度上是为现状和现存的权势集团服务的。社会的每一个部分（特别是在年轻专业人员享有权利、即使并不掌权的地方）都在开展它自己的改革运动，其对我们社会机构的影响至今仍远未消失。甚至在经济紧缩的情况下（此时，许多六十年代的创新和改革被束之高阁），我们的怀疑和批判的思想习惯仍证明是六十年代最经久不衰的遗产之一。虽然我们的重点从改革转向求生，但我们仍设法保留了批判的框架，这种框架使我们能考虑各种选择，尽管我们被告知，我们已不再能够进行这种选择了。

在六十年代遗留给我们的批判和存在的气候中，若要编写一部那个时期的文化史，就不可能完全摒除个人情感。六十年代迫使人们表明自己的观点，因此而产生的裂痕和两极分化只是现在才开始弥合。六十年代鼓励我们不仅支持某一方，而且搞清楚我们自己究竟是什么人，或者可能成为怎样的人。在那十年中，涌现了一大批自传，自那以后，那些行动主义者又使其数量大增（他们当时忙得没有时间写作，但发现了许多可写的东西）。我自己对六十年代历史潮流的直接体验是强烈的，但我始终处于重大事件的边缘；由于无意增加喧闹声，我力图在此书中控制自己写自传的冲动，但又不陷入那种虚假而平淡的毫无个性的写法。（无论如何，六十年代要我们既警惕主观性的歪曲，又警惕超然物外的虚假和偏见。）把自己当作衡量所有事件的尺度，或夸大个人的作用和重要性，都是愚蠢的。但是坐下来写作这一行动本身已含有其不可避免的一分个人主义。作家们吃了一番苦头才学会不惧怕“我”字，因为在五十年代它被禁止不戴面具而公开露面；当时，一些规定得很死板的角色使某些个人情感显得低级趣味到了极点。但是别人对战后美国的体验无疑将与我大不相同；我想就我的观察再谈谈文化变革的主旨，因为除非我指明此书的来源以及它如

何扎根于我自己的生活和环境之中，这番研究就是不完全的。

对我来说，五十年代的生活特征首先是由两个条件决定的：一是我的正统犹太背景，二是机会使我来到了一所与纽约知识界有紧密联系的大学。由于人们在回忆录和小说里已对犹太移民子弟的文化适应过程进行了极多的描述，我就无须在此老调重弹了。我1957年初到哥伦比亚大学时，思维敏捷，朝气蓬勃，勤奋上进，感情十分幼稚，并且具有一种埋头苦干、百折不折的竞争精神。头两年，我被完全笼罩在一种文化的震惊感之中，这是因为大量接触了西方文学和思想，以及整个纽约市的艺术和表演界，而我在与世隔绝的中学时代对这一切几乎一无所知。这是一段翻然觉醒和改变信仰的经历。经典作品的陶冶、思想观点的运用和当代艺术的冲击震撼了我的旧世界的框架。一如无数犹太前辈们，我从小就习惯于书籍和思想；但是正统犹太教在《圣经》四周筑起了一圈法律的围墙，并对概念的运用和辩证的探索加以严格的限制。现在，我急于阅读一切、观察一切、了解一切。尘世的文化变得就象一种新的宗教，有它自己的神圣经典和口述传统——虽然我仍保留了大量旧东西——正如大学变得和我离开的一样。

渐渐地，我开始意识到，我学的课程除了分数以外，还有其他好处。当我二年级念到一半时，我发现我所结交的朋友从那些与我背景相同的人转向那些分享我正在萌发的学术兴趣的人，我们慢慢地组成了一个胸有大志、信心十足的小团体；我们密切注视政治活动和诗歌创作；我们为学生杂志撰稿，并开始阅读《党人评论》和《评论》。没过多久，我们就开始怀恋起三十年代来，尽管我们当时尚未出世。我们开始更频繁地在课外会见我们的老师，与他们激烈争论各种重大观点。仅仅由于受到别人的认真对待，我们就被悄悄吸收到学术生活中来，这种生活的特性将在后来的年代里发生剧烈的改变。

在五十年代后期，纽约知识分子在大学里尚无重大影响，当时，新批评学派和白人盎格鲁撒克逊新教徒温文尔雅的传统仍然



统治一切；纽约知识分子在学术上得到承认和商业上取得成功的鼎盛时期直到六十年代才开始。然而，哥伦比亚却与众不同，它的校友统治了出版界，它的教职员队伍包括纽约市许多最有影响和最优秀的知识分子。这些知识分子为之撰稿的杂志已在全国的文化生活中起到一种独一无二的少数派作用，他们由于热衷于政治和思想（当时，这两者在大部分学科中都受到压抑），在秉性上更接近满腔热情、立场鲜明的欧洲知识分子，而不是超然物外、埋头学问的美国学者。

包罗万象的哥大课程与这些人的目标和雄心勃勃的兴趣浑然一体，这是绝非偶然的。在二十年代和三十年代，哥大曾进行课程改革，旨在缩小单独系科的作用，为一、二年级学生设立一个跨学科的综合教育课程。一年级新生不上使用文选片断作教材的英国文学概况课，而是直接投入从荷马到陀思妥耶夫斯基的文学和哲学名著中去。历史或经济的介绍性课程被取消，而代之以横跨社会科学诸学科的对西方文明演变史的深入研究。当时的校园里充满着一种由伟大思想、不朽著作和长远观点形成的令人陶醉的气氛。不可避免的是，这种做法也有其浮浅的一面：为了追求大的画面，它过于匆忙地接触到太多的题目，此外，那种激情也容易沦为常规俗套。但是在最好的情况下，它造就了一批学生和教师，他们就象欧洲知识分子一样，无论吃饭、睡觉还是呼吸都是为了一个目的：发展思想。正是这种热情使不朽的著作不致变成一座可望不可及的名著神殿。传统和新生事物之间所谓的冲突或得到缓和，或完全消失。早在六十年代发出实际的呼声之前，至少在哥伦比亚大学里，名著的教学已力图把它们与当前生活和个人感情联系起来。

十年之后，当学生暴乱似乎表明这种联系已经消失时，许多老教授都深感受到出卖，因为反叛者的价值观念和口号令人沮丧地与他们自己相似。正是他们教导别人，名著不仅切合现实，而且具有颠覆性，并且，正如索尔仁尼琴所说，伟大的作家在他的

国家里不仅是良知的中心，而且是一个独立的政府。莱昂纳尔·特里林的文艺评论著作（它们对哥大课程和纽约知识分子的精神气质都产生了重大影响）认为这几乎象一句至理名言一样适用于当今的时代：“任何一位现代文学史学家实际上将认为成为现代文学特点的那种敌对的动机、那种实际上是颠覆性的动机是理所当然的——他将发现，这种动机的明确目的乃在于使读者摆脱广泛的文化所强加的思维和感觉习惯，并给予他一个基地和制高点，使他能从那里判断和谴责，甚至修正那个把他培养成人的文化。”一条矛盾心理的线贯穿特里林的所有著作，并赋予它们一种辩证的特点，这是因为他从未能对这种敌对或颠覆的动机作出决断，对它迟迟不下结论并与它一起摇摆。但是当六十年代的学生奋起反抗这种敌对文化本身，当他们把它看成另一种保守主义、另一个他们可以发扬造反精神加以攻击的权力机构时（一切都打着现实主义、激进主义和存在主义真理的无懈可击的旗号），许多教职员感到，一个精神的深渊在他们脚边裂开，随时准备将他们吞噬。

地位显赫的知识分子和他们的造反学生之间的根本分歧就在于他们对文化有着各自不同的概念。到了五十年代，特里林所谓的艺术家和知识分子的“敌对文化”已完全成为高雅文化的一部分。哥伦比亚大学教育一个年轻人只接受伟人的思想，但是在五十年代，我们往往忘记，伟大成就常常是建立在辛劳、汗水和妥协的基础上的。随着现代主义变成一种名流的宗教，从狄更斯到T·S·艾略特的现代作家曾经依靠过的许多较为原始和较为大众化的成份被滤除了。这些作家中一部分人的恶劣而困难的个人处境——有时还有更为恶劣的政治观点——在人们眼前消失了。现代作家的确变成了一座神殿，而他们所维持的文化，他们所创立的新文学和新批评，在更大程度上变成了一个纯粹的文学文化而不是一个卷入现实的政治文化。

然而，五十年代生活在哥大和纽约无论有何种局限性，它仍比我们可能去的几乎任何地方都要好。我们与现代作家的紧密联

系使我们得以摆脱新批评学派在评注作品时的狭隘性和冷漠态度，或传统学术研究方面的愚昧（当时，这种风气统治了大部分其他大学）。即使名著的文化被抽去了政治内容，它仍然把文学看成是一种“对生活的批判”，因而仍然蕴藏着强有力的批判的、乃至乌托邦的思想。即使纽约知识分子在三十年代和四十年代与斯大林主义进行斗争之后，也变得日益不问政治，但他们仍然浸透了历史和批判精神；由于习惯于异化，他们从未全心全意地讴歌美国五十年代的生活方式。但是他们的文化最终变得比他们所乐于承认的更加文学化，甚至更加纯文学化。

然而，十年之后急于求成的学生（他们的“对抗文化”实际上继承了曾经哺育他们的一些前辈大师和理论家，诸如保罗·古德曼和赫伯特·马库塞的“敌对文化”的许多思想）认为，首先应从其实际的政治潜力角度来观察文化。如果文学具有其乌托邦式的和颠覆性的意义，如果文学充满了对反叛和自我创造的煽动，如果它教导我们说，应当使用质量而不使用数量的标准，使用想象和完整人性而不使用物质成功的标准来衡量人生，那么这种观点就不能仅仅局限于文学，而应当在实际生活中得到实现。要么立即实现极乐世界，要么将永无可能。

当然，到了七十年代初，时间再一次向我们揭露了“即刻实现极乐世界”的虚幻，甚至危险，并且揭示了我们一度忽视的五十年代较为传统的文学文化中的优点。或许我的最大特点是，我是在两代人之间觉悟的：我的形成性格的经历横跨了五十年代和六十年代，并且我在两个世界中都未感到称心如意，虽然它们对我都是非常重要的。我想更详细地描述一下分别以1958年和1968年为标志的两个时期，把它们当作一种个人的范例，这种范例或许具有某些更为广泛的文化意义。在第一个时期内，我是哥伦比亚大学的一名大学生；在第二个时期内，我在耶鲁和剑桥当了几年英语研究生，然后回到哥大当了一名青年教师。

我在离别五年之后，于1966年回到哥大任教，我的第一个印

象是一切依旧。统治着教师队伍和行政机构的是同样的人和同样的价值观念；我要教授给一批大学新生的仍是那些最初将我投入思想生活的书籍，而这些学生并不比他们新上任的年轻教师更加幼稚，并且看上去也不比他年轻。这些学生象我当年初入大学时一样，具有一种生气勃勃、如饥似渴和奔放不羁的表达能力，而这正是我在耶鲁任研究生助教时遇到的大学生所缺乏的。我很快就发现了任教的头几年所需要的那种丰富而紧张的教育。在教授那些使人精疲力尽的文科课程中，我体验到拚命赶在学生前头几步的兴奋心情。有一些书我过去只是漫不经心地涉猎过，现在则全力以赴地攻读，因为几小时后我就要上讲台交账。西方经典作品就象用烙铁一样印在我的脑子里；我想我再也不会感到如此生气勃勃、如此寝食不安了。

但是，即使大学的精神和它所珍爱的课本毫无改变，它周围的世界却大大改观了。肯尼迪的当选和就职演说给我的人学高年级阶段带来了一种充满希望的、行动主义的激情。一种改革的精神不久就会驱散五十年代懒散而冷漠的气氛——至少我们是这样希望的。但是到了1966年，行动主义的精神显然落入了恶魔之手，他们决心牺牲别人来树立自己的男性强权。由一次阴谋开始的对北越的轰炸每天都在进行，已经持续了一年半以上，同时，地面战争在偷偷升级。对服兵役的恐惧和仇恨已在笼罩着学生们；他们感到陷入绝境，由于不满现实并日益受到社会的排斥而终日忧心忡忡（这种情感当时并不专门针对大学），然而，他们也开始因猛然摆脱社会约束而欢欣鼓舞。在这种苦闷心情和漫不经心的享乐主义、精神饥饿和激进派政治之间，现代主义的敌对精神在对社会失去信心的一代人中得到了有血有肉的真实体现。

这种情绪的作用很少在教室里表现出来，尤其是当教员赞同它的前提时。哥伦比亚学院的课程在极大程度上偏向文科教育而忽视专业训练；我们一起阅读的书籍，从希腊经典直到莎士比亚和十九世纪，虽然既不现代也不时髦，但极富现实主义，并具有

其自身的对抗涵义。它们能以一种神奇的方式赋予我们眼前的欢乐和悲伤以历史的特性。在越南战争期间研究修昔的底斯(Thucydides)具有某种幻觉效应。修昔的底斯对雅典的道德和军事衰落,特别是对注定失败的西西里远征的描述,恰恰具有他意欲表达的典型意义;它与今日美国的海外冒险有着不可抗拒和无法避免的相似之处。只是最后一章尚待写出。

如果学生和年轻教员之间的感情一致使前者看起来比实际上变化要小,在另一方面他们却是明显不同的。哥大已开始积极地在少数民族中招生,1966年,第一批少数民族新生到校。在五十年代的哥大——与哈莱姆区仅隔两个街区——一张黑色的脸几乎与一名女教员一样罕见。(我在四年大学生活中从未上过一次女人教的课。)1963年,马丁·路德·金在华盛顿一次划时代的集会上说,他有一个理想。三年之后,多亏民权运动的压力,这一理想的一部分产儿已在听我的课了。1968年4月,他们变成了全国的中心人物,在学潮中扮演一种至关重要的和与众不同的角色。

然而,到了六十年代后期,黑人分裂主义和民族主义开始改变民权运动的性质。大部分白人觉得自己不再受欢迎。1968年,黑人学生在占领汉密尔顿大楼后不久,竟然要求白人激进分子离开;这是一场实行严格种族分离的革命。因此,在1966年至1969年抗议运动最动荡的年代里,是反战情绪,并且最终是大学改革,而不是种族不平,最大地激励了中产阶级白人学生。虽然大学几乎没变,但它周围和内部生活的进程改变和加快了。一种愤怒和绝望的溃疡在侵蚀着美国:大学不过是一个爆发点。对象我这样不习惯于英勇举动的人来说,接二连三的游行示威(每一次都有其自身的必要性)就象是学习一种新的语言。有时会发生具有讽刺意味的事件重合,迫使我们同时说两种语言。我记得1967年4月的一天,我在上午完成论文,下午去市中心参加反战游行,晚上又赶到纽黑文去寄存手稿。一年后的一天清晨,在纽约白厅街的一次反征兵示威中,又发生了一个讽刺性的场面。一伙去上班途

中的面容粗糙、身强力壮的码头装卸工人开始找部分抗议者的碴子，对他们喊道：“洗洗干净，嬉皮士！”和“洗个澡！”这是一个十分典型的时刻，只不过这一次他们所蔑视的直接对象是一些穿戴整洁、无可挑剔的郊区妇女。抗议者和右翼工人之间的社会鸿沟赋予他们的关系一种纯粹抽象的、编造神话的性质。六十年代的诸多讽刺之一是，抗议运动大体上是一个中产阶级的现象，而工人阶级的子弟往往由于得不到大学生缓期服役法的保护，而在战争中作出真正的牺牲。

这或许有助于说明为什么年轻抗议者和警察之间发生了这么多阶级仇恨的事件。在学生的眼中，警察是压迫政权的代理人，已经丧失人性，变成了“猪猡”，而警察则在许多众所周知的场合用警棍对学生的肉体进行报复。这种情况在1968年芝加哥民主党大会期间表现得最淋漓尽致，但在此几个月前，同样的情况也以较小的规模发生过，当时，警察终于被调来把哥大学生从他们占领的建筑中赶走。他们在汉密尔顿大厅对付黑人学生时还有所顾忌和节制，但在其他地方却大打出手，并对大学本身进行了大量不必要的破坏。整个结果正中“学生争取民主社会组织”的下怀：行政当局的道德合法性崩溃了，大批温和派学生“激进化”了。为什么警察们会做出这样的举动？虽然个人的失意和怨恨无疑起到它们的作用，但显然他们对整个高等学府和浅薄轻浮的中产阶级孩子们（这些孩子们在浪费他们及其子女永远无法享受的教育机会）爆发了阶级仇恨。当一些警官面对着“洛图书馆”庄严的圆型大厅而肃然起敬时，就在几码之外，坐着一个轻率无礼的激进派诗人，口叼雪茄烟，双脚翘到了校长办公桌上。（一如所有其他人，包括警察和年轻学生，他是电影看得太多了。）

警察不懂得教育能采取各种不同的形式。（显然，他们对学习过程的想法使他们倾向于体罚。）在整整一周内，当许多教职员努力调和形势，阻止调动警察时，教育在不间断地进行着。学生们是彻底的存在主义革命者，边干边学习全套的政治策略和可能

性。教职员则在对其抽象的自由主义进行最直接的检验，力图把抗议、违命、阻碍、破坏、威胁和彼此相差不大的十几种其他的行动主义策略一一区别开来。我们思考过暴力和赞同之间的区别；思考过学术自由；思考过科学家和知识分子与战争机器的关系；思考过大学与外部世界，包括它自己所在社区的关系；思考过大学提供服务与无私地追求知识之间的关系；思考过谁是这所大学的主人，以及它是否有条件在社会中扮演反对派的角色。

我自己尤其经受过一次强烈的个人冲击。对我来说，大学一直是把曾经帮助我成型，并且深受我喜爱的文学、思想和名著文化放在中心位置。然而，我们学院与其他名牌大学不同，实际上是一个颇不起眼的小学院，隶属于一所庞大、混杂和冷冰冰的大学，而正如雅克·巴曾（在他自己成为一名行政领导之前）一度所言，这所大学一直办得象一家银行。现在，哥伦比亚大学中三教九流的人物都从他们的藏身之处爬了出来，包括根本不赞成我们办学方针的一小撮激情满腔的卢德派学生和傲慢的行政管理人员，这些人为了达到他们的目的而不惜冒将我们的学校毁灭的危险。在这种情况下，教员们不得不依赖自己的良心和启发这种良心的想象力。在采取两种激端立场的教员中，一部分人急于大打出手，并一再公开这样叫嚣，另一部分人则为他们未能加入占领大楼的学生队伍而深感遗憾。在大多数人中，一些教员认为他们的自由主义主要意味着秩序与和平，无论这要付出什么代价；另一些人则认为它意味着抗议和改革，即使剥夺部分个人权利，例如不参加抗议活动的学生上课的权利，也在所不惜。令人吃惊的是，大学里竟没有一个代表管理机构来讨论这次危机。学校的理事们和校长先生完全生活在另一个世纪。校内每个派别都佩戴自己的有色袖章，并出版自己的论文和传单。我本人参加了一个由关心事态发展的教员自发组成的团体，我们昼夜开会讨论争端、调解各派、促进改革事业，并保持了一种思想一致和理性辩论的气氛。遗憾的是，学生和行政当局只不过是装装样子通过我们进行

谈判；实际上，双方都力图使对方完全屈服，而既然这不可能实现，双方都不顾一切地企图调进警察，而这种“解决办法”正是我们竭力避免的。我对和平解决的希望（现在看来真是枉费心机）最终向我表明，我是一个自由主义者而不是激进主义者，但是它也使我更加厌恶那种法律和秩序的自由主义，这种自由主义正在逐步定形，并将通过一种反冲作用，在后来的年代里势力大增。

恰恰是我的自由主义和热爱和平、奉公守法的秉性使我在六十年代的最后几年陷入了重重矛盾之中。在我看来，反战运动和争取国内平等正义是绝对正确和高尚的，但是当运动从不同政见发展到抵抗时，我对它的支持就更多地体现在精神上，而不体现在行动上了。我从未烧毁自己的征兵证，从未抗过税，并且从未被捕过，虽然有几次我本来是可能被捕的。我永远不会忘记1967年秋，面对五角大楼，我的心在如何呼呼地跳；我和妻子跨过一条小沟，然后又越过一道栅栏，这道栅栏把法定的抗议区（一片光秃秃的、无关紧要的停车场）和五角大楼台阶下的一片草地分隔开来。这不过是一个平凡的例子，说明良心和挫折在六十年代迫使人们逾越“法律”的界限；但对我来说，它是一次重大的举动，具有无穷的意义。\*

停车场象征了政府给予反对者们的那种毫无意义、令人沮丧和与世隔绝的待遇。在每次游行和示威时，我们的情绪都发生大幅度的捕摆。有时，我们感到，由于我们人数众多，事业正义，国家不会不予以注意：政策将会改变，人民将发出自己的心声。但在另一些时候，特别是在年复一年地举行相似的示威之后，我们

---

\*在我长大成人的过程中，我一直是一个好孩子，但是现在已难以确定“好”的含义。杀人好吗？服毒好吗？集体性行为好吗？是如海明威所言，凡事只要感觉良好就是好的，还是只有在它有助于绝对的善时才是好的呢？六十年代在更大的程度上热衷于集体放纵，和坚持团体的道德观念与团结一致，而不是集体违法。自禁酒时期以来，社会的明文准则与其实际行为之间还没有出现过如此的鸿沟。大批美国人以各种各样的方式学会了在社会规范之外，可以说，在另一个国家、另一种文化中生活。后来，水门事件的一些天真烂漫、衣冠楚楚的犯罪分子用这一点来为他们自己的特殊规范和“持不同政见的”行为进行辩护。



又认识到我们所做的一切实际上都是徒劳的。可是，不知如何，这种感觉成倍地加强了继续干下去的需要。这些时刻的普遍气氛要求人们作出良心的姿态；它发源于一种提供个人见证的强烈冲动。就象许多与新左派有关的事情一样，严格的道德范畴压倒了现实的政治范畴。越南战争使我们感到恶心，使我们感到逃离失所，使我们失去了我们所极需的国家形象。通过游行示威，我们力图从自己身上清除内心与战争同流合污的最后一点痕迹；我们背离了全国的舆论，力图与另一些立志改造美国的人团结起来。这就是为什么游行示威总是优于随后举行的集会的原因：在集会上，空谈和政治又占了上风。

这种团结一致、亲密无间的情感给许多这类抗议活动带来了一种节日气氛；有时，很难将它们区别于那些丰富多彩的聚会和其他的对抗文化庆祝活动，因为这些活动同样力图在一个冲突和分化的时代保持一种乌托邦式大同的理想。这种气氛就象是一个少数民族集团聚在一起举行庆祝活动，以此来重申其共同的特征：共同的文化、共同的价值、共同的音乐和语言、和对独特美德和与众不同性的共同意识，这一切都在整个文化的帮助下得到了加强。有时那种人生的宽厚而慷慨的特征、那种令人陶醉的充满人情味的气氛是一种奇观，甚至在处境艰难时也不例外。我记得在大楼被占时期，有一天我把两岁的儿子带到哥大校园来。那是入春后第一个暖日，所有的人都沉浸在一种梦境中。我们坐在草地上，校园显得比以往任何时候都更加安宁恬静。两天以后，骑警将要越过草地追赶学生和旁观者，把他们逼到图书馆的石墙边上。但是，短短一瞬间，那种在一个公开社会中开办一所公开大学，不分等级，各人干各人的事情的虚幻理想似乎变成了现实。一切都象在公社控制下的巴黎一样，并且证明象巴黎公社一样脆弱。六十年代教育人们，乌托邦幻想具有振奋人心的力量，同时又是非理性的。我猜想，六七年代将继续对曾经最生动地体验过它们的一整代人的思想产生一种神秘的吸引力。

最使人吃惊的是，我自己在五十年代所受的教育并没有使我不适应任何乌托邦式的幻想。正是由于我在大学二年级末读了特里林的《自由主义想象力》，我立志要当一名批评家和作家。而从很多方面说我不可能找到一个更好的楷模。特里林不仅文笔精湛，而且他在写作时所用的身份是一个与人们娓娓而谈的普通人，而不是一个埋头学问的学术专家。（许多近期法国和美国文艺批评的晦涩和隐秘的特点一定深受他厌恶。）在他的著作中，文学脱去了外衣，成为政治和文化、心理分析和个人命运的争端。特里林把作品直接运用于经验、道德和行为，这种处理方式不能不对脱胎于一种宗教传统的我产生强烈的影响。但是从政治上讲，《自由主义想象力》典型地反映了战后时期（并典型地反映了纽约知识分子），这表现在它对意识形态的攻击，无论其攻击的对象是自由主义，还是由此牵连的社会主义。他在序言中说，由于自由主义致力于对生活进行理性组织，它慢慢滑向一种贫乏的人类理想，慢慢滑向一种对感情和想象的否定，一种对人的“多样性和可能性”的约束。这种批评与维多利亚时期的文艺评论家们针对本瑟姆（Jeremy Bentham）式的功利主义以及他们后来针对人民民主所进行的批评如出一辙。他们指责本瑟姆对个性特有一种机械的、量的观点，而与此相对，他们树立了质的标准和人道的观念，并首先在艺术领域中把这种标准和观念奉为神明。他们富有先见之明的批评同样适用于现代斯大林主义和庸俗马克思主义，后来许多保守派正是这样做的。然而，维多利亚时期的人们并不仅限于批评本瑟姆式的“左派”，他们在得势的资产阶级工业社会中（这个社会把放任自流的自由主义当作其官方的理论基础），也理所当然地辨认出相同的机械准则和价值。因此，诸如卡莱尔、狄更斯和罗斯金等人虽然出于本能是保守派，但是他们既批判了社会，又批判了占统治地位的替代方案，既批判了顽固不化的自由主义，又批判了本瑟姆式的实用激进主义。

特里林力图在《自由主义想象力》中占领的，正是这种模棱

两可的、不左又不右的领域——虽然在某些方面是左而又左的。他与英国的利维斯一起，自称继承了一种文化批评的传统，这种传统就象一百年前一样适用于今日。如同其导师阿诺德，但不具有阿诺德在一个较小和较为内聚的文化中所具有的声誉和影响，他力图成为自由主义内部的牛虻，“把自由主义召回到它最初对多样性和可能性的基本想象。”阿诺德仅与文学（实际上是文学和神学）结盟，特里林则不同，他不仅得益于文学，而且得益于现代主义的复杂想象和心理分析的种种自相矛盾的发现。他的目的是使那些满脑袋政治和意识形态的人确信，必须扩大其人类知识的范围。但是他同样力图使那些满脑袋文学的人重新获得他们正在迅速丧失的社会和历史意识。

这是一个本质上模棱两可的计划。它不仅牵涉到政治和文学之间一种变幻不定的辩证关系，而且需要重新调整自由主义、激进主义和保守主义之间的关系。和维多利亚时代的人们一样，特里林对自由主义的批判无论从左还是从右进行都同样有效，因为它表达了一种保守激进主义、或梅勒乐于称作的“左派保守主义”。由于它以一种较为丰富和较为偏重质量的人类想象力的名义攻击庸俗左派主义，它与保守主义和真正人道主义的激进主义（例如早期卢卡契和法兰克福学派的经过修正的马克思主义）都是一致的。既然有了这一笔模棱两可的遗产，那么多特里林的追随者（他很少致励他们）在各自的生涯中分道扬镳，就不足为奇了。一部分人成为五十年代自命清高的唯美主义者，对政治毫无兴趣；一部分人最后加入了新左派；另一部分人则在《国家评论》的文章中露面；所有的人都以自己的方式忠实于特里林著作中的含义。与此同时，他自己的著作越来越接近哈姆雷特，越来越悲悲戚戚和冷嘲热讽，越来越超然物外。

我若代表别人发言，则未免不自量力，但我现在能更清楚地认识到，为什么特里林早期的著作对我产生了这么大的影响，而这种影响自相矛盾地使我背离了他本人走的道路。早在孩提时

代，我就着迷于政治，包括那种愚不可及的选举政治，就象我父亲一样。我记得1948年一天晚上，我迟迟不睡，一面收听电台广播的选举结果，一面听当时是工会会员的父亲解释（或许是第一百次了）为什么他支持杜鲁门而不支持亨利·华莱士。（二十年后，我自己在朋友面前陷入了同样的困境，想方设法为自己的最后时刻投票支持赫伯特·汉弗莱而辩护。）《自由主义想象力》似乎提出了一种将文学和政治互相结合的新方法。表面上，此书捍卫想象力而抵御政治思想的入侵，无论这种思想是马克思主义的、民粹主义的还是自由主义的。然而，虽然它对发动文化为一种意识形态事业服务表示怀疑，但它促进了一种较为复杂的意识形态觉悟，一种较为微妙的政治，一种以文学和想象为楷模的、较为转弯抹角的参与方式。由于读了特里林的著作，当这样一种新的觉悟在五十年代开始出现，并在六十年代开花结果时，我就能欣然将其接受。然而，由于他自己的原因，他作出了自相矛盾的反应，这种反应渐渐变成深刻的敌意，仿佛他感到自己在某种程度上受到了牵连。

特里林从未加入反戈一击的知识分子队伍，后者在六十年代全力以赴进行论战，其著作变得如此富有倾向性，以致于沾污了他们声称要加以捍卫的合乎理性的公正态度。相反，他的后期著作具有一种退避三舍的特点——一种与政治和现代文学日益疏远的倾向，一种进入《对立的自我》(1955)中的清静无为的风格，一种使《超越文化》(1965)的读者和评论者大惑不解的讽刺回音室。在五十年代中期发表的一篇论弗洛伊德的文章中（当时，社会循规蹈矩的压力达到了最高点），特里林写道，“正如文化界所熟知的，那种关于自我独立于文化而存在的坚定信念是其最高尚和最丰富的成就。在目前这个时刻，我们必须把它当作一种具有解放作用的思想……”在目前这个时刻。当他发表《真诚和真实性》(1972)时，特里林自己一定会为写了这本反对真实性的书而大吃一惊，因为他恰恰是把真实性解释成对独立于文化准则的自我定

义的探索。相反，他为“真诚”这一较为陈旧而离奇的理想辩护。他古怪地把这种理想说成是接受限定生活，承认我们并不完全自由，并且心甘情愿地在社会规定的条件限度内寻找自我定义。他说，爱默生所谓的英国人的“民族真诚”可以归因于“英国社会组织古老的顽强性：即是说，英国人的真诚取决于英国的阶级结构”。

特里林并非不知道这种说法的自相矛盾性，或它在多大程度上能被人看作是一次自我背叛。千百年来，外国观察家都把虚伪说或是英国人的恶习；由特里林来劝说我们代之以真诚，是大出意外的，即使他抬出爱默生的权威。我们必须把这段话理解成特里林与现代性格、特别是美国性格争吵的极点，这种争吵已无情地进行了二十年了。1950年，特里林在《自由主义想象力》中曾为文学想象力的独立性辩护，把它当作一种抗毒剂，用来抵御文化的粗俗政治化（他把这种政治化与斯大林分子相联系）。但在后来的年代里，随着政治化的压力减小和消失，他开始为想象力自身内部的一种分裂而感到不安——这种分裂存在于他在十九世纪社会小说中所见到的那种对限定生活的细微意识与他在现代作家身上所见到的那种启示录式的狂热性和否定性之间。特里林第一个在哥伦比亚学院讲授关于这些作家的课程，而且与他们关系十分密切。作为一名批评家，他帮助他翻了美国文学中的文雅传统，并为接纳现代主义铺平了道路。他在开始作有关弗罗斯特的讲演时，谈到自己只是在很晚的时候才发现弗罗斯特原来也是一名现代作家，直到此时，他才开始授美他。

特里林也是首先认识到现代主义与现代社会生活中的启示录式的特点有密切联系的人之一。早在1950年，他就写道，“在我们的文化中，强悍、凶猛、自信和好斗的人深受推崇。”在限久以后的一次会谈中，他对六十年代激进主义的崛起进行了一次罕见的直接评论，授出，进行抗议的学生们正在“街头实践现代主义。”\*

\*试将此与索尔·贝洛对六十年代的评论作一比较：“十九世纪诗人的梦想污染了纽约广大市政区和郊区心理气氛。”（《赛姆勒先生的行星》）

但是难道有过一种乐于呆在斗室或图书馆内的现代主义吗？正是在这一点上，五十年代知识分子通过创造一种安分守己的经院现代主义而逃避责任。与此相比，特里林则一直对现代主义采取郑重其事的态度，并坚持认为（我想有点过分）现代主义是以异化和对立为基础的。但随着他年龄增长并变得更加保守，他的馆感象利维斯和卢卡契一样越来越深他扎根于资产阶级现实主义的小说名著和资产阶级社会培养性他的严肃准则之中。他在《真诚和真实性》即将馆尾处对马库塞的评论无疑同样适用于他自己：马库塞“偏爱由一个刻板的社会形成的性格结构……他喜欢人们具有‘性格’，无论这可能多么令人沮丧。”但是特里林未能在此作出适当的区别。对马库塞来说，资产阶级的宗法结构使青年人有了某种强大的反叛对象，某种自我之外的能够锻他其勇气的东西。但是特里林却日益赞美和捍卫资产阶级价他本身。

对我这一代的大部分年轻人来说，五十年代的“刻板社会”似乎板本不培养性格，虽然它培养了我们。在一个道貌岸然的、压迫性的、假正经的、虚伪的和狭貌的世界里长大成人，似乎学不到什么美德，而只他染上大量的馆神疾病和备受折病。五十年代末，当一批新觉悟的激进预言家貌起时（其中有的人，例如诺曼·O·布貌，受到特里林的庇护），似乎从另一个世界吹来了一阵病风，既摆脱了老左派貌进主义的陈词滥调，又摆脱了社会循摆蹈矩的庸俗念头。它不仅实现了文学想象力他貌旧世界的潜力（这一度是我所受教育的主要内喜），而且实脱了文学对人的“多样化和可他他”的幻想。随着六十年代的推喜，学生激进主义发挥了各种各样的自发精神和馆感，而这正是老左派机貌、系统的意识形态所缺乏的。老左派意识形态珍摆组织和纪律，鄙视经他真理和个人摆象力，从而真确地反映了现存秩序。与此相反，貌左派珍惜个性，并具备异常充鄙的想象力，貌好象它意识而其文学根源一样。正如巴貌大学索律神学貌的占领者1968年在《对权力的貌象》中所说：“资产阶级革命是司法革命，无产阶级革命是经济

革命：我们的革命将是社会和文化革命，其目的是使人能实现自我”（《来自索邦的呼吁》，1968年6月13~14日之一部分）。

现代主义并不是六十年代青年异化的原因，但是它促进了那种不同政见所采取的文化形式和乌托邦的内容。批评“街头现代主义”就是忽视战争、种族主义、不平等和社会病态的现实，正是这种现实使青年左派诞生，并使异化和反抗成为唯一体面的道路，而不是什么反常和武断的行为。最后，它的确分裂成为某种反常和武断的行为，但这仅仅发生在它的远大理想和进行非暴力说服的人道主义策略受挫以后。1968年，我看到这种情况在短短几个月里发生在我自己的哥大学生中。我在前面曾提到年轻抗议者和整个新左派的“存在主义的”、自发的特点。这场运动就好像是下意识地专门回答了对斯大林主义的批判。如果老左派是本瑟姆式和唯物主义的，那么新左派则几乎为“生活的质量”而着魔。如果老左派怀疑感情和个性，而要求维护组织的（甚至是搞阴谋的）纪律，那么新左派则几乎是无政府主义的，这表现在它醉心于个人表现，肆无忌惮地选择目的和手段，以及它的道德狂热和乌托邦主义。新左派的目的不是占有生产资料，而是改变人与人关系的性质。就此意义而言，它的根源是文学性的，因为它摆脱了曾经鼓舞老派斗士们的那种冷静、的政治观点。毫无疑问，使六十年代与众不同的那种政治激进主义与文化激进主义的结合在政治方面是软弱的。这种结合认为整个政治舞台已受到损害和污染，而只有象战争这样的严重弊端才能掀起它的道德激情和激发它的活力。

这一点在哥大学生无法确定其目标和要求这一事实中表现得很清楚。特里林在一次会谈中说，“大部分公开的争端都是人为的。”我们无须同意他的看法，但也能认识到，抗议的浪潮与具体的不满毫不相称。（这些不满包括一座新体育馆侵占了哈莱姆公园的土地以及大学与一家国防研究所合作。）眼前的争端不过是象征了更为重大的问题：种族主义、社区关系和越南战争；同样，在

很多人眼中，大学本身象征了整个社会。学生们进攻大学时所依循的是一个无懈可击的原则：激进主义的出发点就在家门口，而不是在某些遥远的稻田中；但是他们这样做有可能毁灭少数几个社会机构之一，这个机构同情他们的需要，与社会舆论相对隔绝，并有能力扮演一种敌对角色（或至少保护这样做的人）。在政治要求的幌子下，学生们在演出一场自我证实的心理剧，而这首先要消除权威的神秘性。那位把脚翘到校长办公桌上的激进派诗人正在别有用心和满不在乎地冒犯那种保护社会及其机构，使之免遭尖锐批评和结构改革的等级和礼仪意识。在六十年代年轻造反者的“脏”话、丑态百出的性活动以及个人标新立异的种种现象中，我们也能辨认出同样的戏剧效果，同样的意味深长的嘲讽。是的，那是一种自我表现，但是这种自我表现的方式再次证明，个人的事务是有政治内容的，因为它同样力图使我们的机构民主化，使它们向更多的人开放。在一段短时间内，大学变成了整个社会直接民主制的一个缩影，一个实验室。

在最初的震惊消失之后，我们的大部分社会机构终于学会了如何消除这种民主冲击的威胁，它们的诀窍是进行适可而止的改革，并把权力转交给一批精通反暴特别技术的圆滑的新贵。我们的社会机构学会以一种存在主义的方式遏制抗议，这种方式与抗议者过去学会闹事的方式完全一样。但是学生们自己也应对民主精神的衰弱负责，因为他们逐步产生了自己的高贵领导人，这些人对普通群众的麻木和不纯嗤之以鼻。我在前面提到，调动警察大打出手如何使大部分学生和教员“激进化”了。但是这种初期的道德义愤中仍有某些地方无法满足“学生争取民主社会组织”的日益好斗的领导人。在六个星期当中，校园变成了一个丰富多彩的实验课程和政治座谈会的集市。现在回忆那段时期，我不能不想起对发生在从诞生到背叛这段短短的乌托邦时期中的革命形势的每一番情绪激昂的描述，正如华兹华斯在《序曲》中描述革命后的欧洲“高兴得周身颤抖，/法国屹立在黄金时代之巅，/人性似乎



获得了新生。”\*暑假的来临起初似乎只是一次暂时的休息，但实际上却破坏了整个斗争气氛。六月初，罗伯特·肯尼迪破刺，这使在现存社会体制内部进行改革的希望完全破灭。八月，芝加哥街头又发生了与警察的冲突。那年夏季，我正在筹建一个特别小组，这个小组受全校教职员的委托要“改组”大学，但我沮丧地意识到，我们的建议中有望被接受的真是寥寥无几。但是“学生争取民主社会组织”的领导人此时却在忙于把自己的组织转变成一个由立场坚定的革命者组成的小组，一支列宁主义的先锋队，这支先锋队已开始对它觉得有义务教育和领导的学生群众产生了轻蔑的看法。他们在寻找一种系统的、马克思主义的分析，力图牺牲自发性和公开性来换取革命的纯洁性。我每次遇到他们当中的某一个人，包括相识两年的学生，都发现更多老左派的晦涩难懂的陈词滥调和清教徒的热情，却看不到老左派对工人和流浪者艰苦生活的同情心。诸如法西斯主义、帝国主义和新殖民主义的字眼开始满天飞，使思想和交流几乎无法进行。当时，“气象员”派别尚未成立，但到了1968年8月，我已能看清它的自我毁灭的轮廓，因而感到十分沮丧。一年之后，在芝加哥“愤怒的日子”里，许多“学生争取民主社会组织”领袖被迫转入地下，因为尼克松已当选总统，而学生激进主义已变成了一种发泄不满和愤恨的途径。退学的学生向昔日的教员募集“保释金”，用来在第十一号西大街装备一个炸弹工厂。一如察拉德的《特务》一书中不走运的无政府主义者，学生们忙碌了半天，到头来却炸毁了他们自己。学生运动终于开始完成许多较为年长的人早就描绘过的那种丧失理性的破坏者形象。由于一味追求不断强化的激进主义，为了保持革命纯洁性而不停地增加赌注，它失去了大部分追随者，从而正中敌人的下怀；暴力和彻底的犯罪，这他们知道如何对付，因为这些行为并不对他们提出令人不安的道德要求。

---

\*他后来更加夸张地写道：“那天清晨能活在人世真是幸福之至，/但是风华正茂更是其乐无穷。”

我们肯定没有理由对当时发生的一切感到满足，特别是因为六十年代结束时充满恶意的情绪已让位给七十年代呆滞、狭隘的气氛。虽然1968年是美国历史上的多事之秋之一，但我们难以回想起当时发生过一件好事情。春季攻势粉碎了我们在越南的战争升级，并迫使约翰逊退出竞选，但是金和肯尼迪被刺使非暴力改革的希望化作泡影，芝加哥的镇压、汉弗莱的提名和尼克松的当选也起到了相同的作用。短短一年里，抗议运动达到了高潮，但很快就崩溃了；一个毫无原则，而仅怀有一种阴险权欲的恶毒的右翼政府上了台。现在回想起来，后来所发生的一切似乎都是无法避免的。七十年代美国社会生活中的三个主要发展不是一个新阶段的结果，而是上一个阶段留下来的垃圾，是六十年代的未竟之事。

在某种意义上，水门事件是新左派在灭亡以后取得的一个间接的胜利，这个胜利甚至超过了约翰逊退出竞选。反对派的存在助长了华盛顿新贵们草木皆兵的狂想，推动了他们对权力的不择手段的追求，并且，照他们看来，为这种行径提供了依据。尼克松大败新左派使他产生了一种威力无边感，仿佛在说：“国会和新闻界逃之夭夭，左派软弱无力、军心涣散，而我们占据了司法机构。他们决不能动我们一根毫毛。”实际上，正是这种推理导致了否则就无法理解和极其鲁莽的过火行动。虽然外部力量对它无能为力，但是这个统治集团却由于过于自信和空虚无力而自我崩溃。即使不运用这种微妙的推理，我也能证明我们的越南仆从国的崩溃同样属于六十年代的未竟之事。我们在越南不仅输掉了一场战争和失去了一个次大陆，而且失去了我们的一种普遍信心：即美国的武器和目标是以某种形式与正义和道德，而不是仅仅与对权力的追求相联系的。美国在军事上被打败了，但是关于美国的“概念”，那种被人珍爱的美国的神话，则遭到了更加毁灭性的打击。七十年代的第三个崩溃是经济的崩溃，它也可以追溯到六十年代，特别是追溯到约翰逊进行战争的表里不一的方式。据一些经济学

家的说法，正是由于约翰逊未能在1967年初力争实行增税（他拒绝承认我们真的在打一场全面战争），所以出现了通货膨胀的第一个冲击波，并且由于石油卡特尔火上浇油，最终导致了通货膨胀、经济衰退和失业的综合灾难，使全国在1973年秋受到如此沉重的打击。

1974—75年间的暂时经济崩溃是第二次世界大战以来我们最严重的衰退，这次衰退比我在前面提及的任何事件都更剧烈地改变了六十年代遗留下来的气氛。起初，七十年代似乎将让我们重温一下五十年代的生活，但是五十年代是一个财富日益增长的时期：自鸣得意是要以金钱作基础的。六十年代则更加富庶；轻松而充裕的经济气候突出了闲暇，并给予文化和意识更多的自由。巨大的上层建筑是需要坚固的结构来支撑的；文化和情感属于上层建筑，但在七十年代发展起来的单纯求生的形势下，它们的重要性降低了。如果六十年代的口号是自我表现和自我发展，那么现在许多人能勉强生活就心满意足了。（例如，学生们从学文科转面学习谋生糊口的课程，并不顾一切地挣学分。）原因不仅涉及我们的财力：经济衰退不单单是一个经济的事实，而且是一个心理的事实。我们所经历的一切绝不能与三十年代的经济大衰退相比，并且经济形势对美国人的影响也很不平均。但是一种前景黯淡、乌托邦幻想破灭和心理资源枯竭的感觉对艺术产生了限制性的影响，这精确地反映了意识在我们的日常生活中所受到的种种限制。挣钱和花钱在继续，很多人波弃了普罗米修斯的希望，而去寻找家庭、妻室和私人生活的乐趣，或钻研业务和严格工作的满足。许多在六十年代推迟生育的人现在开始建立家庭：其中一些人发现这竟能极大地向他们揭示他们自己的自我本质，不禁十分惊奇。妇女运动之所以能在六十年代激进主义垮台之后继续存在，无疑是由于这场运动关心个人本质的问题，而其他行动主义则往往把这些问题混淆起来。神秘主义的经久不衰和静思技术的风靡从另一方而反映了美国文化中同样的向内心转移。

文化变迁总是既包括重点的明显转移，又包括相当的持久性和连续性。在某种意义上，某些大门一旦打开就无法重新关死。六十年代虽然算不上一个时代，但超过了一段插曲。一如三十年代，它可能成为衡量我们思想和行为方式的一个永久的参照点。在六十年代得到承认并被牢牢抓住的性自由并未被取消，虽然一些较为别出心裁的性实验可能减少了；得到许诺的极乐世界从未实现，人们发现，全无感情的性行为总是美中不足的。我们再一次领悟到，上帝死去以后，什么事情都可能发生，什么事情都可以干，可是，并不是所有的事情都有必要。个人关系依然具有较多的试探性和实验性，或许不象以往那样充满忧虑，但是离婚率表明，我们的私人生活比以往任何时期都更加漂泊不定。公众炫耀性欲的胃口肯定没有减退，要回到六十年代之前的道德主义和虚伪性是难以想象的。

在政治领域中，也没有发生一百八十度的大转弯。激进的行动主义政治不仅向我们提供了批判的思想习惯，而且提供了直接行动的策略，在具体的争端和地区对抗中，这些策略继续得到运用。甚至纽约的财政危机虽然造成了一种财力枯竭和穷途末路的气氛，从而使自由派垂头丧气、陷入困境，但它并没有把民众吓唬住，使他们重新陷入五十年代那种彻底消极的状态。最初从黑人战斗精神中获得启示的各种族集团复活团体自我本质的运动方兴未艾。五十年代崇信昔日的民族大熔炉的美国理想，这种理想意味着循规蹈矩、民族同化和百分之百的美国化。现在这种信仰已被无可挽回地打碎，因为它牺牲的东西太多，要求加以压制的东西太多，象五十年代的那么多其他事物一样，它与五十年代自称如此珍贵的个人本质的紧迫需要发生着冲突。

然而近几年向内心的转移缺乏激进的主观性，这种主观性曾是六十年代寻求纯真自我的标志。沉思冥想的自我实际上是自我的中断：它更多的不是寻求其本身的个性，而是寻找一种普遍化的恬静，这使我们想起在五十年代听到的那种关于“精神安宁”的

许诺。同样，其他各种取代了弗洛伊德主义的快速疗法也未对个性化的艰苦劳动表示容忍。很难说七十年代已经表现出它自己的文化特点，但似乎已有迹象证实，人们对个人的兴趣减退了。文学批评中最富戏剧性和引起最广泛辩论的新观点，哈罗德·布卢姆(Harold Bloom)的“影响的焦虑”，强调诗人们作为诗人在思想上的相互影响，而不是诗人作为一个人、一个活的主体的个性。布卢姆所喜爱的现代诗人——例如约翰·阿什伯里(John Ashbery)和A·R·安蒙斯(A·R·Ammons)，或后来的约翰·霍兰德——用一种与六十年代的诗人相比较为冷静和客观的方式写作，这种方式倾向于抽象的沉思。一种以华莱士·史蒂文斯(Wallace Stevens)为楷模的难以捉摸和令人望而生畏的理智性取代了惠特曼及其追随者的吟游诗人式的坦率。姗姗来迟地进入我们学术生活的结构主义和后结构主义的法国思想则促进了各种新的方法，这些方法比布卢姆更进了一步，把活的主体完全消除了。

罗伯特·M·皮尔西格(Robert M·Pirsig)在1974年出版的被人广泛阅读的自传作品《禅宗和摩托车维修艺术》中，同样强调了结构和体系，而忽视了个性。如果有任何一本书揭示了一种确凿无疑的六十年代后的观点，这本书就是。起初，皮尔西格用叙述和个人的神秘感来引诱我们，但随着作品展开，他逐渐放弃了最初引起我们兴趣的小说手法。他想把我们弹射到个性的领域之外，弹射到他自己的经历之外，而进入一个属于真理本身的纯精神的领域。因此，他把“浪漫”的知识与“古典”的知识互相区分(他认为“浪漫”的知识只涉及表面、主观和情感，而“古典”的知识则在本质上属于生活的体系本身)。皮尔西格书中的浪漫人物珍爱摩托车的能量和冲力，但对它作为机器毫无兴趣；古典人物则被机器所吸引，认为其本身自成体系，是一种根本的形式，而不仅仅是一种经验的工具。显然，皮尔西格通过将它贬为美学和表层而加以嘲笑的浪漫思想就是六十年代的思想，这种思想着迷于运动、流动和能量，爱好经验而蔑视机器。六十年代反对派的精

神有一部分无疑是卢德派的，它到处都看到机器，并决心把它们捣毁或关掉：战争是一架机器，社会是一架机器，甚至大学也是一架为社会生产齿轮的机器。卓别林关于装配线的梦幻就是学生们心目中他们降生其中的那个世界的形象。如果老左派会心满意足地接管机器，六十年代的青年人则决心或者迫使它停转，或者脱离整个体系。皮尔西格的古典态度同样显然地是六十年代之后的观点：系统分析，而不是脱离系统。这种态度究竟多么广泛，实不得而知。它已被应用于财政危机，在这场危机中，那些下令削减开支的人，包括许多老资格的自由派，消除了心中的疑惑，而学会把人看成是经济符号。在纽约，银行家们力图不仅取消六十年代，而且取消整个自由主义。

我希望我没有给人留下这样的印象：目前十年的所有迹象都是消极的。每一个文化阶段无论有什么局限性，都有其显著特点，都作出了自己的贡献。例如，脱离主观性和“过分的”浪漫色彩的趋势使多年来一直在努力吸引公众注意力的舞剧团获得新的生命和支持。六十年代的舞蹈是业余的、自由式的和富有表现力的，人人都能学会。这种舞蹈示意，我们每个人都能发现自身活力的轮廓，无论其结果如何笨拙和丑陋。（例如，摇滚乐队折腰扭股的舞台表演只有露骨的性感而没有丝毫的美感。）一如六十年代的所有其他事物，音乐是一种海妖式的歌声，诱惑我们去放纵自己，去还自己的本来面目，而不必恪守任何刻板的步伐。然而，在七十年代，我们开始更多地赞赏受过严格训练的动作所体现的优雅和睿智，无论这是巴兰钦(Ballanchine)的舞蹈演员还是专业运动员。这种动作所要求的不仅仅是解放一个人的活力和克服肉体的抑制；相反，它要求多年刻苦的训练和控制。它的表现力是巨大的，但又是不同的，因为它把整个身体当作一种表现的工具，而不当作一个自我表白和自我取悦的实体。

这可能是我们目前文化阶段的关键问题。我们的情绪并不仅仅象钟摆一样摆动于古典的和浪漫的态度之间。这种摆动既不可

避免，又有某种用处。六十年代的文化对我们许多人的生活产生了一种解放性的影响——对我肯定如此——然而，我们虽然需要保持自由，但并不需要被永远解放。大学使我摆脱了一种固守清规戒律的宗教传统，同样，六十年代不仅使我摆脱了肉体的抑制，而且摆脱了某些较富压制性的学术研究渠道。但是我们一旦获得解放，就必须学会用我们的自由从头开始有所建树，学会最大限度地发挥我们所具有的一切才能。有时，这需要服从纪律，甚至需要进行一种降低期望的革命。无论其价值如何，此书即是我力图使用自己的自由和一部分才能的一种方式。若没有六十年代，我大概不会把它写成现在这个样子，因为文艺批评、文化史、政治和个人回忆的结合似乎将更不可想象，更有离经叛道之嫌。或许我可以用自己的时间写一本论述华兹华斯或卡莱尔的稳妥的书，或者备课，或者躺着晒太阳。即便如此，如果它不是我可能梦想写的书，至少也是我实际上写成的一本书。

在写到“结尾”时，我发现这段尾声渐渐变得比我原来设想的缺少个人色彩而更加偏重文化。我觉得，这种言不尽意或有所保留，这种克制自我而屈从概念，以及我继续保持的对文艺批评及其传统的忠诚，说明我一半依然是五十年代的产儿，正如我的另一半在继续培植着受到挫败的六十年代太平盛世的理想。是的，六十年代得以幸存，不仅是一种回忆，也不仅是一种衡量标准或一篇警世的故事。六十年代在我们身上，在那些对其有过最强烈体验的人身上幸存下来。虽然我并不属于六十年代的一代人，但他们依然使我着迷。我想我们还会听到他们的声音的，因为他们尽管大吵大闹了一场，但并未畅所欲言。这一代人在异常年轻的时候集体出了名，但尚未单独个人成名。一些人失去理智，或毁掉性命，另一小部分散落在充满激进主义愤怒的小团体或残余的群居团体之中，但是大部分人则消失在遍及全社会的家庭、行会和各种职业里。六十年代的流亡者们（他们也背离了自己丰富多彩的青年时代）应当在各自的工作中继续实现一种独特的精神气质。

乌托邦的思想虽然可能落空，却是忘不掉的。曾在许多伪装之下召唤过整整一代人伊甸园之门仍象卡夫卡的城堡一样在远处闪现，既无法接近，又无法避开。我们能够用马修·阿诺德（他感到生活在一个死气沉沉的年代，一个“休耕期”）对下一个伟大的文学时代所说的话来描述文化的变迁：“那就是乐园，文艺批评只能对它招手示意……但是已有进入乐园的愿望，已从远处向它致敬，或许就是在同时代人中获得了最高的荣誉……”



## 译名对照表

### A

- |  |   |
|--|---|
| <p>"A Hard Rain's A-Gonna Fall"<br/>(Dylan)<br/>《大雨将至》(迪伦)<br/>abstract painting<br/>抽象绘画<br/>Adams, J. Donald<br/>唐纳德·J·亚当斯<br/>Adorno, T. W.<br/>T. W. 阿多诺<br/><i>Advertisement for Myself</i><br/>(Mailer)<br/>《自我宣传》(梅勒)<br/><i>Aftermath</i> (Rolling Stones)<br/>《后果》(滚石乐队)<br/>Albee, Edward<br/>爱德华·阿尔比<br/>Aleichem, Sholom (Rabinowitz)<br/>肖洛姆·阿莱赫姆(拉比诺维茨)<br/>Allen, Woody<br/>伍迪·艾伦<br/>Alter, Robert<br/>罗伯特·奥尔特<br/><i>American Dream, An</i> (Mailer)<br/>《一场美国的梦》(梅勒)<br/><i>America</i> (Ginsberg)<br/>《美国》(金斯堡)<br/>Ammons, A. R.<br/>A. R. 安蒙斯</p> | <p>Anderson, Quentin<br/>昆廷·安德森<br/>anti-Communism<br/>反共产主义<br/>antiwar demonstrations<br/>反战示威游行<br/>Antonioni, Michelangelo<br/>米开朗基罗·安东尼奥尼<br/><i>Armies of the Night, The</i><br/>(Mailer)<br/>《夜晚的军队》(梅勒)<br/>Arnold, Matthew<br/>马修·阿诺德<br/>Ashbery, John<br/>约翰·阿什伯里<br/><i>Assistant, The</i> (Malamud)<br/>《店员》(马拉默德)<br/><i>"At the Tolsoy Museum"</i><br/>(Barthelme)<br/>《在托尔斯泰博物馆里》(巴赛尔姆)<br/><i>Atlantic Monthly, The</i><br/>《大西洋月刊》<br/>Auden, W. H.<br/>W. H. 奥登<br/>Auerbach, Erich<br/>埃里奇·奥尔巴克<br/>Augustine, Saint<br/>圣奥古斯廷<br/>Austen, Jane<br/>简·奥斯汀</p> |
|--|---|

## B

Baez, Joan

琼·贝茨

Balanchine, George

乔治·巴兰钦

Baldwin, James

詹姆斯·鲍德温

"Ballad of a Thin Man" (Dylan)

《一个瘦子的歌》(迪伦)

Balzac, Honore de

霍诺·巴尔扎克

Band, The

乐队

Baraka, Imamu Amiri, *see* Jones,

LeRoi

伊玛母·阿米里·巴拉卡

(见: 勒鲁瓦·琼斯)

Barth, John

约翰·巴斯

Barthelme, Donald

唐纳德·巴塞尔姆

Barzun, Jacques

雅克·巴曾

Beatles, The

甲壳虫乐队

Beckett, Samuel

塞缪尔·贝克特

Beethoven, Ludwig van

路德维格·范·贝多芬

*Before the Flood*

(Dylan and The Band)

《洪水之前》(迪伦和乐队)

Bell, Banniel

丹尼尔·贝尔

Bellamy, Joe David

乔·戴维·贝拉米

Bellow, Saul

索尔·贝洛

Benjamin, Walter

瓦尔特·本亚明

Bentham, Jeremy

杰里米·本瑟姆

Berger, Thomas

托马斯·伯杰

Bergman, Ingmar

英戈马·伯格曼

*Berkeley Barb, The*

《伯克利铁刺报》

Berman, Marshall

马歇尔·伯曼

Bernstein, Leonard

伦纳德·伯恩斯坦

Berryman, John

约翰·贝里德

Bialik, Chaim Nachman

钱姆·纳克曼·比阿利克

*Black Boy* (Wright)

《黑孩子》(赖特)

Black, Hugo

雨果·布莱克

black humor

黑色幽默

Black Mountain poets

黑山诗人

black writers

黑人作家

Blake, William

威廉·布莱克

*Blonde on Blonde* (Dylan)

《无数金发女郎》(迪伦)

*Blood on the Tracks* (Dylan)

《路上的血迹》(迪伦)

Bloom, Harold

请尊重知识产权

哈罗德·布卢姆  
*Blueschild Baby* (Cain)  
《布卢斯蔡尔德宝宝》(凯恩)  
*Bluest Eye. The*  
《碧眼》(莫里森)  
Bly, Robert  
罗伯特·布莱  
Boehme, Jacob  
雅各布·贝姆  
Borges, Jorge Luis  
乔治·卢斯·博杰斯  
Bowles, Chester  
切斯特·鲍尔斯  
“Brain Damage”(Barthelme)  
“脑损伤”(巴赛尔姆)  
*Branch Will Not Break, The*  
(Wright)  
《树杈不会折断》((赖特))  
Brecht, Bertolt  
伯吐尔特·布莱希特  
Bridges, Robert  
罗伯特·布里吉斯  
*Bringing it All Back Home* (Dylan)  
《席卷而归》(迪伦)  
Brown, Cecil  
塞西尔·布朗  
Brown, James  
詹姆斯·布朗  
Brown, Norman  
诺曼·布朗  
Bruce, Lenny  
伦尼·布鲁斯  
Brustein, Robert  
罗伯特·布鲁斯坦  
Bunuel, Luis  
卢斯·邦纽尔  
Burke, Edmund

埃德蒙·伯克  
Burke Kenneth  
肯尼思·伯克  
Burroughs, William S  
威廉·S·巴勒斯  
Byron, Lord  
拜伦

C

Cain, George  
乔治·凯恩  
Camp  
坎普  
Camus, Albert  
艾伯特·加缪  
Capote, Truman  
杜鲁门·卡波特  
Carlyle, Thomas  
托马斯·卡莱尔  
Carmichael, Stokely  
斯托克利·卡迈克尔  
Carroll, Paul  
保罗·卡罗尔  
Cash, Johnny  
约翰尼·卡什  
Cassady, Neal  
尼尔·卡萨德  
Castro, Fidel  
菲德尔·卡斯特罗  
*Catch-22* (Heller)  
《第二十二条军规》(海勒)  
*Catholic Worker, The*  
《天主教工人报》  
*Cat's Cradle* (Vonnegut)  
《猫的摇篮》(冯尼格)  
Celine, Louis-Ferdinand

路易斯·费迪南德·塞利恩  
Chabrol, Claude  
克劳德·沙布罗尔  
Chaplin, Charles  
查尔斯·卓别麟  
Chase, Richard  
理查德·蔡斯  
Chekhov, Anton  
安东·契诃夫  
Chicago Democratic convention  
(1968)  
芝加哥民主党大会(1968)  
*Chimera* (Barth)  
《吐火女怪》(巴斯)  
Christgau, Robert  
罗伯特·克里斯戈  
*City Life* (Barthelme)  
《都市生活》(巴塞尔姆)  
Clair, René  
雷内·克莱尔  
Clark, Kenneth  
肯尼思·克拉克  
Clark, Tom  
汤姆·克拉克  
Cleaver, Eldridge  
埃尔德里奇·克利弗  
Coleridge, Samuel T.  
塞缪尔·T·柯尔律治  
Columbia student uprising  
哥伦比亚学生暴动  
Columbia University  
哥伦比亚大学  
*Commentary*  
《评论》  
Condon, Richard  
理查德·康登  
Conrad, Joseph

约瑟夫·康拉德  
Conroy, Frank  
弗兰克·康罗伊  
Coover, Robert  
罗伯特·库弗  
Corso, Gregory  
格雷戈里·科尔索  
Coser, Lewis  
刘易斯·科斯尔  
*Couples* (Updike)  
《夫妇们》(厄普代克)  
Cowan, Paul  
保罗·科恩  
Crouse, Timothy  
蒂莫西·克罗斯  
Cruse, Harold  
哈罗德·克鲁斯  
*Crying of Lot 49, The* (Pynchon)  
《第四十九组的号叫》(平钦)

## D

dada  
达达主义  
Dali, Salvador  
萨尔伐多·达利  
*Dangling Man* (Bellow)  
《挂起来的人》(贝洛)  
*Democratic Vista, The*  
(Chase)  
《民主展望》(蔡斯)  
Dickens, Charles  
查尔斯·狄更斯  
*Dissent* (magazine)  
《异议》(杂志)  
Doctorow, E. L.  
E·L·多克托罗

Donne, John  
约翰·多恩  
*"Don't Think Twice, it's All  
Right" (Dylan)*  
《不要再想, 一切如意》  
Dostoevsky, Feodor  
费奥多·陀思妥耶夫斯基  
Douglas, William O.  
威廉·O·道格拉斯  
*Dr. Strangelove (Kubrick)*  
《斯特兰奇洛夫博士》(库比利克)  
Deriser, Theodore  
西奥多·德莱塞  
Doberman, Martin  
马丁·杜伯曼  
Dulles, John Foster  
约翰·福斯特·杜勒斯  
Dylan, Bob  
鲍勃·迪伦

E

Eisenhower, Dwight  
德怀特·艾森豪威尔  
Eliot, George  
乔治·埃略特  
Eliot, T. S.  
T. S. 埃略特  
Elkin, Stanley  
斯坦利·埃尔金  
Ellison, Ralph  
拉尔夫·埃尔森  
Emerson, Ralph Waldo  
拉尔夫·沃尔多·爱默生  
*Encounter*  
《遭遇》  
*Eros and Civilization (Marcuse)*  
《爱神与文明》(马库塞)

*Esquire (magazine)*  
《老爷》(杂志)  
*Essay on Liberation, An (Marcuse)*  
《论解放》(马库塞)  
Exley, Frederick  
弗雷德里克·埃克斯利  
experimental fiction  
实验小说

F

Fanon, Frantz  
弗朗茨·范农  
Faulkner, William  
威廉·福克纳  
Ferlinghetti, Lawrence  
劳伦斯·弗林盖蒂  
Fiction Collective  
小说创作社  
Fiedler, Leslie  
莱斯利·菲德勒  
Fellini, Frederico  
弗雷德里克·费利尼  
*Fillmore East*  
《东菲尔莫尔》  
*Fire Next Time, The (Baldwin)*  
《下一次将是烈火》(鲍德温)  
Fitzgerald, F. Scott  
F. 斯科特·菲茨杰拉德  
*Flats (Wurlitzer)*  
《公寓》(沃利策)  
*Flowers (Rolling Stones)*  
《花朵》(滚石乐队)  
folk music  
民间音乐  
*"For No One" (Beatles)*  
《平白无故》(甲壳虫乐队)

Forster, E. M.  
E·M·福斯特  
Frankfurt school  
弗兰克福学派  
*Freewheeling, Bob Dylan, The*  
(Dylan)  
《放任自流的鲍勃·迪伦》(迪伦)  
Freud, Sigmund  
西格蒙德·弗洛伊德  
Friedman, Alan  
艾伦·弗里德曼  
Friedman, Bruce Jay  
布鲁斯·杰伊·弗里德曼  
*Front Page, The*  
(Hecht and MacArthur)  
《头版》  
(黑希特和麦克阿瑟)  
Frost, Robert  
罗伯特·弗罗斯特  
Frye, Northrop  
诺思罗普·弗赖依  
Fuchs, Daniel  
丹尼尔·富克斯

## G

Gaddis, William  
威廉·加迪斯  
Galbraith, John Kenneth  
约翰·肯尼思·加尔布雷  
Gans, Herbert  
赫伯特·甘斯  
Gass, William H.  
威廉·H·加斯  
Gide, André  
安德雷·纪德  
Gilman, Richard  
理查德·吉尔曼

Ginsberg, Allen  
艾伦·金斯堡  
Ginsberg, Naomi  
内奥米·金斯堡  
Godard, Jean-Luc  
琼卢卡·戈达德  
Gold, Michael  
迈克尔·戈尔德  
Golding, William  
威廉·戈尔丁  
Goldstein, Richard  
理查德·戈尔茨坦  
Goodman, Paul  
保罗·古德曼  
Gornick, Vivian  
维维安·戈尼克  
Graham, Bill  
比尔·格雷厄姆  
Greene, Graham  
格雷厄姆·格林  
*Greening of America, The (Reich)*  
《美国的青春》(赖克)  
*Growing Up Absurd (Goodman)*  
《荒诞的成长》(古德曼)  
Guthrie, Woody  
伍迪·格思里  
Guttman, Allen  
爱伦·格特曼

## H

Hamlet  
哈姆雷特  
*Harper's Magazine*  
《哈泼斯》杂志  
Harrington, Michael  
迈克尔·哈林顿

Hawthorne, Nathaniel  
纳撒尼尔·霍桑  
*Heart of Darkness* (Conrad)  
《黑暗的中心》(康拉德)  
Hegel, G. W. F.  
G.W.F.黑格尔  
"Helicon" (Hollander)  
《赫利孔山》(霍兰德)  
Heller, Joseph  
约瑟夫·海勒  
Hemingway, Ernest  
欧内斯特·海明威  
Hernton, Calvin C.  
卡尔文·C·赫恩登  
Herzen, Alexander  
亚历山大·赫尔岑  
*Highway 61 Revisited* (Dylan)  
《重访61号公路》(迪伦)  
Hiss, Alger  
阿尔杰·希斯  
Hoffman, Daniel  
丹尼尔·霍夫曼  
Hoggart, Richard  
理查德·霍加特  
Hollander, John  
约翰·霍兰德  
Hook, Sidney  
西德尼·胡克  
Hoover, Herbert  
赫伯特·胡佛  
Horkheimer Max  
马克斯·霍克海默  
House Un-American Activities  
Committee  
众议院非美行动委员  
Howe, Irving  
欧文·豪

*Howl and Other Poems* (Ginsberg)  
《嚎叫与其他诗歌》(金斯堡)  
*Hue and Cry* (Mcpherson)  
《大声疾呼》(麦克弗森)  
Humphrey, Hubert  
休伯特·汉弗莱

*I Ching*  
《易经》  
Ignatow, David  
戴维·伊格内特  
"I'm Looking Through You"  
(Beatles)  
《我已把你看透》(甲壳虫乐队)  
*Invisible Man* (Ellison)  
《隐形人》(埃利森)  
"I Want You" (Dylan)  
"我需要你"(迪伦)

Jackson, George  
乔治·杰克逊  
Jagger, Mick  
米克·贾格尔  
James, Henry  
亨利·詹姆斯  
Jarrell, Randall  
兰德尔·贾雷尔  
Jewish-American writers  
美国犹太作家  
*John Wesley Harding* (Dylan)  
《约翰·韦斯利·哈丁》(迪伦)  
Johnson, Lyndon  
林登·约翰逊  
Jones, LeRoi  
勒鲁瓦·琼斯

Joplin, Janis  
贾尼斯·乔普林  
Joyce, James  
詹姆斯·乔伊斯

K

*Kaddish* (Ginsberg)  
《祈祷》(金斯堡)  
Kael, Pauline  
波林·凯尔  
Kafka, Franz  
弗朗兹·卡夫卡 pp.14, 33, 43, 61,  
Kautman, Judge Irving  
欧文·考夫曼法官  
Kazan, Elia  
伊莱亚·卡赞  
Kazin, Alfred  
艾尔弗雷德·卡津  
Keats, John  
约翰·洛慈  
Kennedy, John  
约翰·肯尼迪  
Kennedy, Robert  
罗伯特·肯尼迪  
*Kenyon Review*  
《凯尼恩评论》  
Kerouac, Jack  
杰克·克鲁亚克  
Kesey, Ken  
肯·克西  
*King Lear* (Shakespeare)  
《李尔王》(莎士比亚)  
King, Martin Luther  
马丁·路德·金  
Kinnell, Galway  
高尔韦·金内尔

Kline, Franz  
弗朗兹·克兰  
Koch, Kenneth  
肯尼斯·科克  
Kramer, Jane  
简·克雷默  
Kristol, Irving  
欧文·克里斯托  
Kropotkin, Peter  
彼得·克鲁泡特金

L

Latin American fiction  
拉丁美洲小说  
Lautreamont, Comte de  
劳特雷阿蒙  
Lawrence, D. H.  
D. H. 劳伦斯  
Leavis, F. R.  
F. R. 利维斯  
Leibowitz, Herbert  
赫伯特·莱博维茨  
Lennon, John  
约翰·伦农  
Leuchtenberg, William  
威廉·勒克坦伯克  
*Liberal Imagination, The*  
(Trilling)  
《自由主义想像力》(特里林)  
*Life Against Death* (Brown)  
《生与死的搏斗》(布朗)  
*Life and Loves of Mr. Jiveass*  
*Nigger, The* (Brown)  
《吉弗艾斯·尼格先生的生活与情人》  
(布朗)  
*Light Around Body, The* (Bly)  
《环绕躯体之光》(布莱)



"Like a Rolling Stone" (Dylan)  
《像一块滚石》(迪伦)  
Living Theater  
舞台剧团  
*Lost in the Funhouse* (Barth)  
《迷失在乐园中》(巴斯)  
*Love and Death in the American  
Novel* (Fiedler)  
《美国小说中的爱情与死亡》(菲德勒)  
*Love's Body* (Brown)  
《爱情的躯体》(布朗)  
Lowell, Robert  
罗伯特·洛威尔  
Lukacs, Georg  
乔治·卢卡契

### M

Macdonald, Dwight  
德怀特·麦克唐纳 pp. 35  
Macdonald, Ross  
罗思·麦克唐纳  
*Magic Barrel, The* (Malamud)  
《魔桶》(马拉默德) pp. 38, 48,  
*Magical Mystery Tour* (Beatles)  
《魔术秘密游行》(甲壳虫队)  
Magritte, Rene  
雷内·马格里特  
Mailer, Norman  
诺曼·梅勒  
Malamud, Bernard  
伯纳德·马拉默德  
Malcolm X  
马尔科姆·X  
Malraux, Andre  
安德烈·马尔罗  
Mander, John  
约翰·曼德

Mao Tse-tung  
毛泽东  
Marcuse, Herbert  
赫伯特·马库塞  
Marx Brothers  
马克思兄弟  
Marx, Karl  
卡尔·马克思  
Marxism  
马克思主义  
Matusów, Allen  
爱伦·马图苏  
McCarthy, Joseph  
约瑟夫·麦卡锡  
McCarthy, Mary  
玛丽·麦卡锡  
McCartney, Paul  
保罗·麦卡特尼  
McLuhan, Marshall  
马歇尔·麦克卢汉  
McNeill, Don  
唐·麦克尼尔  
McPberson, James Alan  
詹姆斯·爱伦·麦克弗森  
Mead, Margaret  
玛格丽特·米德  
*Miami and the Siege of Chicago*  
(Mailer)  
《迈阿密和芝加哥之围》(梅勒)  
Michaels, Leonard  
伦纳德·迈克尔斯  
Miller, Henry  
亨利·米勒  
Mills, C. Wright  
C. 赖特·米尔斯  
modernism  
现代主义

Molntaigne, Michel de  
米歇尔·蒙泰尼  
Morrison, Toni  
托妮·莫里森  
‘Most Likely You Go Your Way  
(And I’ll Go Mine)’ (Dylan)  
《你我极可能分道扬镳》  
(迪伦)  
*Mother Night* (Vonnegut)  
《黑夜母亲》(冯尼格)  
Moynihan, Daniel  
丹尼尔·莫伊尼汉  
Murrow, Edward  
爱德华·墨罗

## N

Nabokv, Vladimir  
伏拉德米尔·纳博科夫  
*Native Son* (Wright)  
《土生子》(赖特)  
Neal, Larry  
拉里·尼尔  
Neruda, Pablo  
帕布罗·聂鲁达  
New Criticism  
新批评派  
New Journalism  
新新闻  
*New Journalism, The*  
(Wolfe)  
《新新闻报道》(沃尔夫)  
New Left  
新左翼  
*New Poets of England and America*  
(Pack, Hall and Simpson)  
《英美新诗人》  
(帕克, 霍尔, 辛普森)

*New Reformation* (Goodman)  
《新改革》(古德曼)  
*New York* (magazine)  
《纽约》(杂志)  
New York City fiscal crisis  
(1975)  
纽约财政危机 (1975)  
*New York Herald Tribune*  
《纽约先驱论坛报》  
New York intellectuals  
纽约知识分子  
*New York Review of Books*  
《纽约书评》  
New York school of poets  
纽约派诗人  
*New York Times, The*  
《纽约时报》  
*New York Times Book Review*  
《纽约时报书评》  
*New Yorker, The*  
《纽约人》  
Nietzsche, Friedrich  
弗里德里克·尼采  
Nixon, Richard M.  
理查德·M·尼克松  
*Nog* (Wurlitzer)  
《诺格》(沃利策)  
Oates, Joyce Carol  
乔伊斯·卡罗尔·奥茨  
O'Connor, Flannery  
弗兰纳里·奥康纳  
O'Hara, John  
约翰·奥哈拉  
O'Horgan, Tom  
汤姆·奥霍甘

请尊重知识产权

Olitski, Jules  
朱尔斯·奥利茨基  
*One-Dimensional Man* (Marcuse)  
《一度空间的人》(马库塞)  
Orlovsky, Peter  
彼得·奥尔洛夫斯基

P

Pachter, Henry  
亨利·帕克特  
Packard, Vance  
万斯·帕卡德  
Paranoid imagination  
偏执狂的假想  
*Partisan Review*  
《党人评论》  
Pennebaker, Donn  
唐·彭尼贝克  
Pentagon march  
五角大楼进军  
Peretz, Y. L.  
Y. L. 佩雷茨  
Peter, Paul and Mary  
彼得, 保罗和玛丽  
Phillips, William  
威廉·菲利普斯  
Picasso, Pablo  
帕伯罗·毕加索  
Pirandello, Luigi  
卢基·皮兰德娄  
Pirsig, Robert M.  
罗伯特·M·皮尔西格  
*Planet News* (Ginsberg)  
《行星消息》  
(金斯堡)  
Plato  
柏拉图

Plimpton, George  
乔治·普林顿  
Podhoretz, Norman  
诺曼·波多雷茨  
Poe, Edgar Allan  
爱德加·爱伦·坡  
Poirier, Richard  
理查德·彼伊里尔  
*Politics* (magazine)  
《政治》(杂志)  
Pollock, Jackson  
杰克逊·波洛克  
Popular culture  
大众文化  
*Portnoy's Complaint* (Roth)  
《波特诺的怨诉》(罗斯)  
Poulet, Georges  
乔其斯·波立特  
Pound, Ezra  
埃兹拉·庞德  
Pynchon, Thomas  
托马斯·平钦

Q

*Quake* (Wurlitzer)  
《地震》(沃利策)

R

*Rabbit Redux* (Updike)  
《兔子回来了》(厄普代克)  
Rabelais, Francois  
弗兰斯瓦·拉伯雷  
“*Radical Chic*” (Wolfe)  
《激进主义的时髦款式》(沃尔夫)  
Rahv, Philip  
菲利浦·拉夫

Rather, Dan  
丹·拉瑟  
*Reader's Digest*  
《读者文摘》  
Redding, Saunders  
桑德斯·雷丁  
Reed, Ishmael  
伊什姆尔·里德  
Reed, Rex  
雷克斯·里德  
Reich, Charles  
查尔斯·赖克  
Reich, Wilhelm  
威廉·赖希  
*Revolver* (Beatles)  
《左轮枪》(甲壳虫乐队)  
Rilke, Rainer Maria  
雷纳·玛丽亚·里尔克  
Rimbaud, Arthur  
阿瑟·兰波  
Robbe-Grillet, Alain  
阿兰·罗伯-格里耶  
"Robert Kennedy Saved from  
Drowning" (Barthelme)  
"幸免溺死的罗伯特·肯尼迪"  
(巴赛尔姆)  
rock music  
摇滚乐  
Roethke, Theodore  
西奥多·罗特克  
Rogin, Michael Paul  
迈克尔·保尔·罗金  
*Rolling Stone*  
(magazine)  
《滚石》(杂志)  
Rolling Stones, The  
滚石乐队

Roosevelt, Franklin  
富兰克林·罗斯福  
Rosenberg, Harold  
哈罗德·罗森堡  
Rosenberg, Julius and Ethel  
朱利叶斯和埃塞尔·罗森堡  
Rosenfeld, Isaac  
艾萨克·罗森菲尔德  
Roszak, Theodore  
西奥多·罗斯扎克  
Roth, Henry  
亨利·罗思  
Roth, Philip  
菲利普·罗斯  
Rousseau, Jean-Jacques  
简·雅克·卢梭  
*Rubber Soul* (Beatles)  
《橡胶灵魂》(甲壳虫乐队)  
Ruskin, John  
约翰·罗斯金

## S

*Sadness* (Barthelme)  
《悲伤》(巴赛尔姆)  
Salinger, J. D.  
J. D. 塞林格  
Samuel, Maurice  
莫里斯·塞缪尔  
Sartre, Jean-Paul  
简·保尔·萨特  
*Saturday Evening Post*  
《星期六晚邮报》  
*Saturday Review*  
《星期六评论》  
Scaduto, Anthony  
安东尼·斯卡杜多  
Schlesinger, Arthur

M., Jr.

阿瑟·M·小施莱辛格

Schneir, Walter and Miriam

沃尔特和米里亚姆·施奈尔

Schorr, Daniel

丹尼尔·肖尔

Schwartz, Delmore

德尔莫尔·施瓦茨

Seeger, Pete

皮特·西格

*Seize the Day* (Bellow)

《只争朝夕》(贝洛)

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*

*Band* (Beatles)

《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》

(甲壳虫乐队)

Shakespeare, William

威廉·莎士比亚

Shechner, Mark

马克·谢克内

*Sincerity and Authenticity*

(Tilling)

《真诚和真实性》(特里林)

Sheley, Percy Bysshe

珀西·比希·雪莱

Singer, Issac Bashevis

伊萨克·巴什维茨·辛格

*Sixties, The* (magazine)

《六十年代》(杂志)

*Slaughterhouse-Five* (Vonnegut)

《五号屠宰场》(冯尼格)

*Snow White* (Barthelme)

《雪白》(巴赛尔姆)

Sontag, Susan

苏珊·桑塔格

Southern, Terry

特里·萨瑟恩

Stafford, Jean

琼·斯塔福德

Stalin, Joseph

约瑟夫·斯大林

Stendhal

斯汤达

Stevens, Wallace

华莱士·史蒂文斯

Stevenson, Adlai E.

艾德莱·E·史蒂文森

Stevick, Philip

菲利普·斯蒂维克

Stravinsky, Igor

艾戈·斯特拉芬斯基

Strindberg, August

奥古斯特·斯特林堡

Styron, William

威廉·斯泰伦

*Sula* (Morrison)

《苏拉》(莫利森)

Surrealism

超现实主义

Surrey, Earl of

萨里伯爵

Swift, Jonathan

乔纳森·斯威夫特

Swinburne, Algernon

阿尔杰农·斯温伯恩

## T

television journalism

电视新闻

Thompson, Hunter

S.

亨特·S·汤普森

Thucydides

修昔的底斯

*Time*  
《时代》  
Tocqueville, Alexis de  
亚历克西斯·德·托克维依  
Tolstoy, Leo  
托尔斯泰  
Trachtenberg, Alan  
爱伦·特拉顿伯格  
*Tradition of the New, The*  
(Rosenberg)  
《新代的传统》(罗森堡)  
Trilling, Diana  
黛安娜·特里林  
Trilling, Lionel  
莱昂内尔·特里林  
Truffaut, Francois  
弗朗斯瓦·特吕福  
Truman, Harry S.  
哈里·S·杜鲁门

## U

"Under My Thumb" (Rolling Stones)  
“在我的拇指下”(滚石乐队)  
*Unspeakeable Practices, Unnatural*  
*Acts* (Barthelme)  
《无以言表的行径, 悖离常理的举动》  
(巴塞尔姆)  
Updike, John  
约翰·厄普代克

## V

V. (Pynchon)  
V. (平钦)  
Van Doren, Mark  
马克·范多伦  
Vidal, Gore  
戈尔·维达尔

Vigo, Jean  
简·维戈  
*Village Voice, The*  
《村声》  
Villon, Francois  
弗朗斯瓦·维龙  
*Vital Parts* (Berger)  
《致命部位》(伯杰)  
Voltaire, Francois-Marie  
Arouet de  
弗朗斯瓦·马里·阿罗特·伏尔泰  
Vonnegut, Kurt  
库尔特·冯尼格

## W

Wallace, Henry A.  
亨利·A·华莱士  
Warshow, Robert  
罗伯特·沃肖  
Watergate scandal  
水门事件  
Weathermen  
气象员  
Weber, Max  
马克斯·韦伯  
West, Nathanael  
纳撒尼尔·韦斯特  
Westin, Alan  
艾伦·韦斯汀  
"White Negro, The" (Mailer)  
《白种黑人》(梅勒)  
Whitman, Walt  
沃尔特·惠特曼  
"Who Be Kind To" (Ginsberg)  
“对谁施以温情”(金斯堡)  
Whyte, William  
威廉·怀特

请尊重知识产权

Williams, Raymond  
雷蒙特·威廉斯  
Williams, Tennessee  
坦内西·威廉斯  
Williams, William Carlos  
威廉·卡洛斯·威廉斯  
Wills, Garry  
加里·威尔斯  
Wilson, Edmund  
埃德蒙·威尔逊  
Wisse, Ruth R.  
鲁思·R·威斯  
Wolfe, Tom  
托姆·沃尔夫  
Wordsworth, William  
威廉·华兹华斯  
*World Is a Wedding, The*  
(Schwartz)  
《世界是一场婚礼》(施互茨)  
Wright, James  
詹姆斯·赖特

Wright, Richard  
理查德·赖特  
Wurlitzer, Rudolph  
鲁道夫·沃利策  
Wyatt, Sir Thomas  
托马斯·怀亚特男爵

Y

Yeats, Willian Butler  
威廉·巴特勒·叶芝

Z

*Zen and the Art of Motorcycle  
Maintenance* (Pirsig)  
《禅宗和摩托车维修艺术》  
(皮尔西格)  
Zionism  
犹太民族主义  
Zweig, Paul  
保尔·茨威

Williams, Raymond  
雷蒙特·威廉斯  
Williams, Tennessee  
坦内西·威廉斯  
Williams, William Carlos  
威廉·卡洛斯·威廉斯  
Wills, Garry  
加里·威尔斯  
Wilson, Edmund  
埃德蒙·威尔逊  
Wisse, Ruth R.  
鲁思·R·威斯  
Wolfe, Tom  
托姆·沃尔夫  
Wordsworth, William  
威廉·华兹华斯  
*World Is a Wedding, The*  
(Schwartz)  
《世界是一场婚礼》(施互茨)  
Wright, James  
詹姆斯·赖特

Wright, Richard  
理查德·赖特  
Wurlitzer, Rudolph  
鲁道夫·沃利策  
Wyatt, Sir Thomas  
托马斯·怀亚特男爵

Y

Yeats, Willian Butler  
威廉·巴特勒·叶芝

Z

*Zen and the Art of Motorcycle  
Maintenance* (Pirsig)  
《禅宗和摩托车维修艺术》  
(皮尔西格)  
Zionism  
犹太民族主义  
Zweig, Paul  
保尔·茨威



Williams, Raymond  
雷蒙特·威廉斯  
Williams, Tennessee  
坦内西·威廉斯  
Williams, William Carlos  
威廉·卡洛斯·威廉斯  
Wills, Garry  
加里·威尔斯  
Wilson, Edmund  
埃德蒙·威尔逊  
Wisse, Ruth R.  
鲁思·R·威斯  
Wolfe, Tom  
托姆·沃尔夫  
Wordsworth, William  
威廉·华兹华斯  
*World Is a Wedding, The*  
(Schwartz)  
《世界是一场婚礼》(施互茨)  
Wright, James  
詹姆斯·赖特

Wright, Richard  
理查德·赖特  
Wurlitzer, Rudolph  
鲁道夫·沃利策  
Wyatt, Sir Thomas  
托马斯·怀亚特男爵

Y

Yeats, Willian Butler  
威廉·巴特勒·叶芝

Z

*Zen and the Art of Motorcycle  
Maintenance* (Pirsig)  
《禅宗和摩托车维修艺术》  
(皮尔西格)  
Zionism  
犹太民族主义  
Zweig, Paul  
保尔·茨威