

# 美国当代文学

(上)

丹尼尔·霍夫曼 主编

《世界文学》编辑部

中国文联联合出版社

# 美国当代文学

(下)

丹尼尔·霍夫曼 主编

《世界文学》编辑部

中国文联出版社

# 美国当代文学

(上)

丹尼尔·霍夫曼主编

《世界文学编辑部》

中国文联联合出版社

# 美国当代文学

(下)

丹尼尔·霍夫曼主编

《世界文学编辑部》

中国文联出版社

**美国当代文学**

**(内部发行)**

---

中国文联出版社出版

(北京建国门泡子河10号)

新华书店北京发行所发行

白纸坊印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 15·375印张 336千字

1984年7月第1版 1984年7月第1次印刷

印数：1——10,000册

---

书号：10313·113

定价：2.40元

Harvard Guide to Contemporary American Writing

Edited by Daniel Hoffman

根据哈佛大学出版社 (Harvard University Press) 1979 版翻译

美国当代文学

《世界文学》编辑部

责任编辑：王逢振 邵明瑞 封面设计：上官丰

## 编辑说明

介绍、研究外国文学，既要注重它的历史，更要注重它的发展和现状。我们组织翻译《美国当代文学》的主要目的，便是使读者对第二次世界大战后的当代美国文学有一个比较全面的、系统的、概括的了解。

原书书名为《哈佛大学当代美国文学作品导论》(Harvard Guide to Contemporary American Writing),为简略明晰,我们改用《美国当代文学》做书名。全书分十二章,由十名大学教授和文学批评家分别撰写。书中的批评论述虽仅是一家之见,但所提出的背景、资料和作家作品的概貌,却具有一定的学术价值,可作为外国文学工作者、文艺工作者、高等院校学生和广大文学爱好者的参考用书。

为了方便读者查阅,正文旁边注有原书页码,每页的起止用横线分开,如10/11指原书第10页止第11页始,依次类推;书后附有“中英文人名对照索引”,人名后的页码指原书页码,页码后面有字母“N”者指该页的注释。

由于全书涉及文学各个门类和千余名作者及数以千计的新作品,所以深感作者、特别是作品的译名统一工作困难,对许

多作品译名的准确性也没有把握，因此我们在作品后面附有原文，供读者查证参考。

由于水平有限，时间仓促，疏漏和错误之处一定不少，敬请读者和专家们批评指正。

1983年5月



# 原序

王逢振译

本书是一部批评性的概论，论及从第二次世界大战末到七十年代末这一时期美国最主要的文学作品。要描述、分析、评价这么庞大而多样化的文学，即使在一本六百页的书里，也犹如把一条羽绒褥子塞进一个鞋盒。批评家或文学史家，面对个人的、有特性的作品和作者，有可能把这些作品或作者归为一般的类别和趋势；他甚至可能不惜牺牲其他所有的作品和作者，着重强调那些他写作时看得见的趋势。在这三十五年期间，文学反映了——而且确实常常预见到——这一时期的不稳定和动乱，不稳定和动乱的特点是许多既定体制和它们赖以存在的文化设想的瓦解。然而，对这些破坏或重建能量的抵抗一向很强，在我们的文化中如此，在我们的文学中也是如此。本书作者们的希望是，后面的章节将体现对文学性质的一种理解，如同莱昂内尔·特里林在他的论文《美国的现实》(Reality in America)(载《自由想象》[The Liberal Imagination, 1950])里所说的那样。半个世纪以前，V·L·帕荣顿特别强调美国文学作品中进步和自由的趋势，特里林在关于他的批评文章里提醒我们，“一种文化不是一条河流的流动，甚至不是一种合流，它存在的形式是一种斗争，或至少是一种争论——

它只能是一种辩证的论证。并且在任何文化里，都可能有一些艺术家本身就包含很大一部分辩证关系，他们的意义和力量存在于他们自己的矛盾之中。”

这样一种辩证关系，首先在关于这一时期知识分子的责任和态度的评述中作了探讨，然后又在对伴随并在一定程度上影响这几十年写作的文学批评理论和实践的考察中进行探索。当然，任何文学的分期实际上都不会局限于文学史家所划分的阶段。在1945年，也就是我们开始的时间，我们发现处于事业中期的重要的中年小说作家，诸如欧内斯特·海明威、约翰·多斯·帕索斯、约翰·斯坦贝克、威廉·福克纳和理查德·赖特等控制着文坛，而诗人罗伯特·弗罗斯特、华莱士·史蒂文斯、T·S·艾略特、埃兹拉·庞德、威廉·卡洛斯·威廉斯、玛丽安·穆尔和W·H·奥登等则控制着诗坛。虽然这些人的大部分重要作品已经完成，但是他们仍然在继续创作并影响他们的后继者。关于这些老一代的作家，不论是保守的还是现代派的，我们都不想作全面的论述，而是想努力按照他们自己出现的时期，按照他们对仿效或反对他们权威存在的年轻一代作家出现的时期，让读者了解他们。

如果对我们这一时期的开始有必要作回顾性的论述，那么很难认为这一时期的截止便是我们对这一时期作品研究的停止。甚至我们到出版界了解，这里讨论的许多作者也正在出版新的作品，而无须等待我们的评论。虽然我们试图论及直到1978年所有的重要作品，但我们仍不能提供一个终结的日期。在这种文学里，辩证关系的一个明显的方面，是许多作家从一部作品到另一部作品经历巨大的风格和方法变化的倾向。对于象诺曼·梅勒、约翰·厄普代克或W·S·摩温这类变化迅

速、富于想象的艺术家的预言，要预言他们下一步会做些什么是轻率的事情；同样，任何关于已故的罗伯特·洛厄尔或约翰·贝里曼的这种预言，也不曾精确地预示他们的否定或创新。我们努力讨论大部分已经写出一批有意义著作的作家，并论及一些更有希望的年轻一代的作家。

这部《导论》(Guide)不是一本批评或学术评论的概要，而是一些批评家所写的关于他们最感兴趣的主题和作家的有创见的论文集。这卷书的总编辑负责全书的整个规划，但在规划之内，每一章的作者都自由地表达他或她在评述的文学里自己所理解的辩证观念。似乎更可取的是，这种批评——特别当它论及象这几页提到的许多文学的多变、晦涩和创新的作品时——成为埃德温·米尔(在《诗的状况》[The Estate of Poetry, 1962]一书里)解释为“在文学作品与读者之间一种有益的媒介”的那种批评。米尔提出，这种批评的价值之一是“它对于赞美的宽容……一个好的这种风格的批评家，是一个凭着自然的共鸣来理解一部想象作品的优点并从中得到享受的人。”这样一个批评家的著作，会加强读者对于它所论及的作品的体会，因为它既揭示作品的固有形式，同时又对实现它们的前提作出判断；但是，它不会代替对作品本身的批评分析，重新使阅读一部小说或一首诗“成为一种问题而不是一种经验”。所以这种中间媒介的批评，反对伤害它所论及的文学而成为“一种权力的工具”。

这本书的作者们希望已经向读者阐明了常常是陌生的当代文学作品的构思，这些读者读了一些他们感兴趣而又难懂的作品之后向我们这本书寻求指导，或者在读了我们这本书之后被促使转向我们讨论过的作家。虽然我们意识到应起某种可能的

参考作用（并且已经为所有提及的作品提供了初版的时间），但我们并不期望这本导论基本上成为学者的一个资料库。我们编这本书是希望它将扩大当代文学作品的读者数量，有助于鼓励对当代文学作品所体现的题材、形式和价值的重大辩证关系作有见地的讨论。

在组织这本书的过程中，我要感谢好几位朋友提出的各种意见，这些意见我都尽可能地加以采纳。不用说，这里的任何缺陷都是我自己的责任，而许多我希望会出现的恰如其分的地方，则是我从拉尔夫·埃利森、艾尔弗雷德·卡静、A·沃尔顿·利茨、理查德·路德威格、西奥多·索洛塔罗夫、罗伯特·E·斯皮勒、海伦·凡德勒和罗伯特·潘·沃伦等人所得到的良好的建议的结果。

丹尼尔·霍夫曼

1979年3月

# 目 录

编辑说明	( 1 )
原 序	丹尼尔·霍夫曼 王逢振译( 3 )
1.思想背景	艾伦·特拉顿伯格 王逢振译( 1 )
2.文学批评	A·沃尔顿·利茨 董衡巽译( 67 )
3.现实主义、自然主义和风俗小说家	利奥·布劳迪 王永年译(111)
4.南方小说	刘易斯·P·辛普森 黄 梅译(210)
5.犹太作家	马克·谢克纳 林 凡译(263)
6.实验小说	约瑟芬·韩丁 韩邦凯 冯国忠译(329)
7.黑人文学	小内森·A·司各特 文美惠 王义国译(399)

8. 妇女文学·····伊丽莎白·詹威  
郑启吟译(479)
9. 戏剧·····杰拉尔德·威尔斯  
沈培锡 汪义群译(559)
10. 诗歌：现代主义之后·····丹尼尔·霍夫曼  
裘小龙译(628)
11. 诗歌：异端流派·····丹尼尔·霍夫曼  
裘小龙译(718)
12. 诗歌：派别外离心分子·····丹尼尔·霍夫曼  
赵毅衡译(822)
- 附录：中英文人名对照索引·····(889)

# 1

## 思想背景

艾伦·特拉顿伯格

王逢振译

1929年，在一篇著名的论文里，T·S·艾略特想说明他所谓的“中世纪伟大诗人但丁突出的“简明性”和“普遍性”，即他的作品为什么仍然“容易读懂”。这决不是说但丁是一个简单的或肤浅的诗人，而是说他是一个极其卓越的“清晰”的诗人，一个“视觉形象清楚的”诗人，对他来说，一切事物都具有非常明确的意义，以致这些事物形象本身就把事物和意义融合到一起。艾略特把但丁这种半透明性的诗归因于他的“比喻的方法”。但比方法本身更重要的却是隐藏在方法背后的这样一个主要的历史事实：比喻本身是一种普遍性的（即欧洲的）方法，而不是“一种意大利地区性的习俗”的事实。在但丁的诗的透彻性里，人们发现有证据说明，“他不仅用当时整个欧洲每一个有他那样文化的人的思考方式思考，而且他还运用了一种在整个欧洲既普通又能被大家理解的方法。”但丁不象现代作家那样，面临着艾略特在1923年论乔伊斯<sup>①</sup>的《尤利西斯》

<sup>①</sup> 乔伊斯（1882—1941），爱尔兰作家，创作中大量使用内心独白来表现人物的潜意识。著有短篇小说集《都柏林人》和长篇小说《尤利西斯》等。

(Ulysses)著名论文里所描述的困境，即必须对当代生活中无能和混乱的巨幅全景给以“形式和意义”；但丁面临的是一种被普遍接受的世界观，一种在复杂而和谐的体系里包罗万象的哲学和神学。

$\frac{1}{2}$  不论艾略特对但丁在他文化中的地位作何评价，他的形象至今仍然具有非常感人的力量，属于一种文学的伊甸园，在这里作家可以领受一种哲学，受到它的指导，并且使它达到完善的表现。这种形象之所以激发人心，是因为它适用于解释现代作家设想自己所处的完全相反的处境。艾略特的但丁在自己的世界里得心应手，驰骋自如，而艾略特和他那些二十世纪初期奠定现代派文学艺术的同道者则并非如此。艺术家的“无家可归”和异化是现代派的基本前提，是艺术和思想界那种主导运动的前提，这一运动赞助艺术家在美学上和理智上唱反调，赞助他们无休止地创新和实验，甚至常常赞助他们完全陷入艰深和费解，这就把艺术家的异化竟然提高到做一个艺术家的首要条件。但丁“容易”的地方，就是说，正好是在通向诗歌的入口处，现代作家——按照艾略特的看法——一定要艰深，要恰好晦涩到当代生活的“纷繁复杂”，不允许他采用一种智力图解的程度。

因此，要描述现代文学任何一个时期的“思想背景”，都不同于描述表现古典的、中世纪的或者文艺复兴早期的思想和世界观。现代文学作品——我们所研究的这一时期，即第二次世界大战后的美国文学，恰如十九世纪早期以来的任何时期——很少是用一种单一的、包罗万象的思想创造出来的，例如阿奎那<sup>①</sup>。

---

① 阿奎那(1226—1274)，意大利神学家和哲学家。



的结构丰富而复杂的系统，而且从这个角度去理解，也很难读得懂。现代批评家认为，整个文学作品与“思想”的关系是不稳定的，而且也非常模糊。正如批评家莱昂内尔·特里林在自己关于这一主题的卓越论文《文学思想的意义》(The Meaning of a Literary Idea, 1949)里所论证的，美国现代文化贯穿着一种强烈的怀疑情绪，按照它们采取抽象思想的形式，思想意识表现了对整个生活的一种威胁，表现了对为了了一种健康的存在和富于生命的艺术所必需的和感情之间的相互作用的威胁。艾略特自己就表现了一种这样的恐惧，他提出，思想若与感情分开，本身就能“破坏”作家的创造能力；而自从1945年以来，在艺术和整个文化里出现的对自发性和非理性主义的崇拜，则表现了其他关于这种怀疑的更明显的反理性的看法。美国文化本来就存在着一种根深蒂固的倾向，把理论化当成一种“思想疾病”，再加上对战后最初几年限制思想意识的特别厌恶心情，那么，“思想背景”在这一时期文学中的地位就变得更令人怀疑。

当然，对思想的怀疑或反对本身就是一种思想，本身就是“背景”的一个特点，某些文学作品就是它的近景。对思想形态的某种程度的反对，确实是这一时期许多作品的一个特点。 $\frac{2}{3}$ 但是，对于一个由“学院派作家”作为一种主要的文学—社会的代表而出现的时代，那种非书生气作家的姿态似乎特别显得是伪装。事实上，在美国文学史上，以前从未有过这样多的作家，这样多第一流的和重要的作家，与学术研究部门有过正式的联系：这个现象不仅指出了接受严肃文学的新基础，大学生当中的新读者，而且还在更深刻的程度上，指出了对文学的新的承认，即承认文学本身是一种严肃而正统的知识形式——就是

说，既是一种思想形式，也是一种感情形式；一种关于普遍存在的思维的形式。

一个时期的思想的历史，在某种程度上，也一定是社会和文化的历史：一部工作和消遣的形式变化的历史，一部个人和公众生活的历史，而就美国这些年的社会来说，则是一部对于种族、性、财富、贫穷等社会态度变化的历史——也是对于美国本身及其在世界上的地位的看法变化的历史。一种思想背景在活跃的人类历史中有其本身的背景，因此我们在一开始，对标志战后几十年美国特点的一些比较主要的形式及不断重复的问题加以概述，一定会有所助益。

## 冷 战

1945年盟国胜利后的最初几年，国际事务占据了主导地位，这在美国历史上是前所未有的事情。战争几乎没有给美国带来什么创伤（就它的二十五万人伤亡与苏联近二千万人的伤亡比较而言），并且使它成为唯一拥有原子弹的国家；原子弹武器的不可想象的破坏规模在1945年8月袭击日本城市时两次得到了证实。美国的工厂没有受到损失，而且得到了很大的发展，它的农业产量远远超过了国内的需要，美国成了世界上毫无疑问的超级强国，并且很快担负起援助西欧和日本的计划。1947年的马歇尔计划和杜鲁门主义标志着冷战的开始，这一事态在这一阶段的大部分时间内影响到思想、文化和政治生活，只有在六十年代末为缓和作出努力时才多少有些减轻。冷战既是一种政治现象，也是一种感情现象，是政策的状态，也是思想的状态。它以某种世界图景为前提，把世界划分为两个敌对

的阵营：西方阵营或“自由世界”，以美国为首，受到美国强大军事力量的保护；东方阵营，以苏联为首，由它的“卫星”盟国支持，即东欧的“人民民主国家”，以及1949年以后中国的共产党政府（虽然到六十年代中期苏中关系已经恶化到公开敌对的程度）。按照西方对这一图景的看法——这种看法在美国比其他地方更激烈更固执——东方阵营代表着一个强大的侵略性的极权主义，需要用东西方世界的边界设置军事基地的方式进行遏制，用间谍的形式进行监视，并且用“集体安全”条约的形式，如“北大西洋公约组织”和“东南亚条约组织”，作为军事上的准备。因为敌人的“颠覆”跟军事侵略一样危险，所以“遏制”政策也包括对“反共”政权的支持，这些政权不论是否符合政治民主的标准，都被当做“自由世界”的伙伴。

冷战表现了对世界事务的一定程度的政治和军事介入，这在美国历史上是相当新的一种情况，尽管美国自从十九世纪末以来，作为一个世界强国的作用一直在不断发展。世界上每一个地方的事件，包括最偏僻的城市和农村地区的事件，不仅可以立即收作“新闻”（作为外层空间技术的一个直接结果，在六十年代，世界范围的直接通讯系统已经应用），而且还以前所未有的力量冲击美国人的生活。冷战中的主要事件——其中有些具有真正冲突的危险并且引起对大规模毁灭的普遍不安，包括1948年的柏林封锁，1949年的苏联的原子弹爆炸（这开始了不断升级的军备竞赛；后来其他好几个国家实验了核武器，引起了对放射性尘埃威胁生命的巨大恐惧），1961年柏林墙的建立，以及1962年古巴的导弹危机。有两次美国把部队投入了真正的“热”战，但两次都没有正式宣战：一次是1950—1952年

在朝鲜，另一次更富戏剧性，投入的规模更大，即约1964—1973年在越南，差不多五十多万部队和超过第二次世界大战的空军力量投入了战争。美国在两次战争中的总伤亡远远超过了它在第二次世界大战中的伤亡数字。

因此，冷战是一个不可避免的生活事实，它使得政府机构权力空前集中，特别是那些与战争事务和间谍情报有关的机构，也影响到战争技术、通讯和运输技术的惊人的发展。六十年代，在日益高涨的反对越战的浪潮中，许多冷战的设想以及使这些设想具体化的政府机构，受到了严厉的审查和抨击。但是，在整个这一时期里，特别是从二十世纪四十年代后期到六十年代中期，毫无疑问，冷战的世界观对大多数美国人的思想产生了深刻的影响。一个分为“我们”、“自由”和民主与“他们”、极权和“邪恶”的世界状况，看起来无法动摇，正如人们推断必须加强军事力量、准备和警惕一样。在五十年代，一种高尚的美德受到阴险敌人威胁的感觉，达到了歇斯底里的程度；五十年代是一个追捕、黑名单、忠诚宣誓、指控“颠覆”、审判间谍和教徒以及以“阴谋”罪而监禁共产主义分子和其他持不同政见者的时期。

但是，即使不算以冷战为名的耸人听闻的过度行动，特别是五十年代初期约瑟夫·麦卡锡参议员关于“内部颠覆”的恐惧的宣传，思想上的冷战状态仍然深刻地影响着这个国家知识界的生活。在五十年代，即被某些批评家描写为“遵命时代”的时期，对于美国社会的根本性的批评，特别是激进观点的批评，几乎从公众生活里全部消弭。许多在三十年代与激进事业和马克思主义观点曾有过联系的知识分子和作家，要么在这一时期彻底改变他们的立场，以一个悔过的“反共产主义者”出

现，要么以对“美国生活方式”的热情一致的赞扬，缓和他们先前的批评。这一转变既是由于要证明个人忠诚的外部压力，同样也是由于面对斯大林主义的恐怖和苏联社会的全面压制（1956年赫鲁晓夫本人在关于斯大林罪行的报告里作了证实），普遍丧失了对马克思主义的信仰。

冷战对于思想生活的一个重大后果，就是绝对地肯定社会主义和马克思主义与苏俄和斯大林连在一起，肯定民族解放运动和民族革命与“国际共产主义”和“颠覆”连在一起，并且肯定国内对外交政策和“大企业”价值的异议被认为是不忠诚的证明。战争结束以后，大约有二十年的时间，美国人普遍在报刊杂志上读到的，在广播电视上听到看到的，全都是赞颂“美国的方式”，赞颂“美国的世纪”，特别典型的是不断增长的国民经济总产值，日益扩展的公路计划，以及如雨后春笋般兴起的城郊商业区。人们常常听到美国被描绘成一个消费者的乐园，民主自由企业的橱窗，在这里，无处不有的信用卡，带来了一个比任何“外国的”意识形态所能带来的更为持久的反对阶级划分的革命。“自由”成了公众谈论中最流行的口头禅。不论在政治观点上还是在个人作风上，违背国民舆论都有被严厉指责为“外来的”、“颠覆的”、“非美国的”危险。确实有那么几年，议院非美活动委员会常常象是在支配着公众生活。

六十年代中期，随着美国文化生活开始从这种道德的和反理性的状态出现时，情况变得非常明显，自以为是的国民舆论已经掩盖了真正的分歧和关键的社会问题。在五十年代，虽然确实出现了一连串的社会批评，但它们的主题来自这样的前提：美国社会基本上是统一的并且对它的物质条件十分满意，

因而把焦点集中于诸如富裕的心理代价，或者来自非个人的企业公司和政府结构对个人的威胁，或者由广播电视等产生的娱乐品的质量等问题。总起来说，批评似乎表现一个非常相似的、白人的、中产阶级的、郊区的社会——一个属于多少有些满足的消费者的社会，这些消费者如果有什么苦恼的话，那就是过多的消费所引起的精神苦闷。瑞典社会学家冈纳·麦尔达尔在《美国的困境》(An American Dilemma, 1944)里所说的美国民主最臭名远扬和最有争论的失败，即种族平等的失败，在那些年几乎没有引起公众注意，当时的报纸、广播和电视(包括电影)里，除了一些惯常的仆人角色，很少有黑人露面。南方黑人和北方城市黑人区的黑人困境问题并没有突出出来，并没有作为美国社会里一种潜在的悲剧分裂而进入公众的意识；这种情况一直延续到五十年代后期的民权运动，这种民权运动因小马丁·路德·金牧师领导的罢工和游行以及六十年代中期好几次城市黑人区的起义和暴动而引起了人们的注意。

在六十年代，在大学反战运动里，在诸如黑豹党的农村运动里，在发起一个“穷人运动”的努力当中，在六十年代末的嬉皮士和反文化运动当中，关于舆论和统一性的设想，关于美国人人可以享有广泛“自由”的设想，全部粉碎破灭了。不论六十年代的骚动有什么样的持久后果——十年之后看来好象是一个更属于文化范畴而不是政治范畴的时代，其结果更多地在于一个扩大了的中产阶级选择生活方式的范围，而不是在于对少数民族的明显的制度上的改进，也不是在于竞争派别与权力中心的关系的真正变化——不论有什么样的持久的影响，这个国家的文化和思想气候发生了戏剧性的变化却是非常明白的事实。这种

$\frac{6}{7}$  种变化部分地反映了世界其他地区的一些意外的发展，其中影

响最大的可能有二：一是斯大林死后在东欧出现的分歧（开始于东德、波兰，特别是匈牙利在五十年代的强烈的示威，于1968年捷克的“布拉格之春”达到顶点），表示出有可能打破坚不可摧的盘石——它的形象曾经有力地支持加强世界的冷战局面；二是在与美国结盟的国家里突然出现的激进的青年运动，在德国和法国（1968年，在巴黎达到了感情狂热的顶点并且希望作出激进的变革），在土耳其和日本，学生运动还影响到政权的颠覆。除去日益增长的抗议运动和一些争取社会正义的运动，如著名的女权运动，许多惊人的事件——1963年肯尼迪总统被暗杀，1965年马尔科姆·艾克斯被暗杀，1967年马丁·路德·金被暗杀，1968年罗伯特·肯尼迪被暗杀，以及1974年导致尼克松总统辞职的水门丑闻——也都助长了这一时期的怀疑、不安和不定感感的潜流。苏中关系的瓦解，以及美国政府对这两个非资本主义制度的代表国家所执行的缓和政策，进一步削弱了对五十年代处于支配地位的冷战设想的想法。

## 战后社会的知识分子

冷战政治常常使美国人认识不到他们在自己的历史里已经踏上了新的旅途，认识不到最根本的生活方式正在经历迅速的、决定性的变革。这并不是说变革对社会各阶层的影响完全一样；在评论家中间，曾经有一种显著的但又日益怀疑的倾向：把白人的城市和郊区的中产阶级看作是典型的美国人，即所谓“正常的”标准。事实上，虽然对于生活作风同一化的倾向（某些社会科学家称之为“大众化”）是新社会的一个重要特点，但是社会分歧的加深，对立的文化兴趣的增大，也是另

外一个重要的特点。由于整个社会稳定地朝着城市文明方式发展，地方和区域的兴趣变得更加强烈集中；在整整一个流派的小说里——南方文学里——一种乡间的、反现代的情感和传统的习俗成了一种重要的文学题材。如果主要的社会发展构成“现代化”——向着更富理想性地组织工业和政府的发展，在各种机构里“大”字当头，以及随之而来的“非个人化”和个人、家庭与团体生活的传统方式对科学调查研究方式的屈服（性行为是一个戏剧性的重要的例子）——那么，反现代主义，反现代思想本身，就成了一个不是无足轻重的主题。它采取种族主义和性别歧视的方式，反对纠正种族的不公平，反对给妇女以充分的平等；它也表现在两代人鸿沟的概念里，暗示“今日的”年轻人反对墨守成规的、保守的老年人。大声疾呼反对大的政府、大的企业、大型的劳动也带有这样的指责：旧的方式更好、更健康、更“美国化”，而现代的方式则有些逼人太甚，丧失人性。

建立一个理性思考日益控制公众和个人生活决定的社会的进程，并不是始于战后时期。在许多方面，这个时期发轫于二十年代，后来经过大萧条、新政和战争（战争本身就是对经济萧条失败的一种解决）而受到阻碍、走了弯路并且作了修正；也就是继续打破关于性的斯文态度，瓦解“小城镇”价值，以及通过电和电子传播形式而加强民族通俗文化。二十年代是美国“大众文化”的第一个时期，并且，正如我们将要看到的，大众文化的概念几乎表示了战后时期所有重要的关于美国社会和文化、关于自我、精神和上帝的思想。

但是谁来完成这种想法呢？在什么情况下完成的呢？知识分子之类，那些热心于“精神生活”的人，那些热心于公正



的、理论的和批评的思想的人，本身在这一时期就经历了微妙的变化。并且，除非我们按照他们的自我感觉和他们的新作用来考虑知识分子，我们就会失去思想背景的一个很大的部分。

有两个现象看来最为重要：第一，从本世纪初开始，知识分子参加美国社会正式机构的进程一直继续，在政府、大学和宣传机构里尤其明显；第二，与此同时，有一种对于这种进程不断增加的不安的感觉，特别在持不同政见的知识分子方面，感到加入正式机构有使独立性丧失的危险，担心以其地位和物质财富报偿的社会承认使他们从精神上取消那种怀疑主义和不满的锋芒，而这种怀疑主义和不满首先给知识分子以存在的理由和目的。一些战后的作家坚持——或至少他们认为，靠异化繁荣起来的创造性，在培育现代艺术、文学和思想里曾经起过推进作用，是非常珍贵的一笔遗产，不能为了一个学院的位子或政府的职务而出卖。

这两个现象互相交迭的情况——接受社会的承认和对它的反对——出现在一部1952年《党派评论》(Partisan Review)的论文集《我们的国家和我们的文化》(Our Country and Our Culture)里。二十五位杰出的知识分子——主要是文学批评家，但包括几位社会学家和人类学家以及一位哲学家——应邀对“美国知识分子现在以一种新的方式看待美国和它的制度”问题提出回答。编者提出，直到最近，美国还被认为对艺术、文化和独立的思想采取敌视的态度。但是，自从大战以来，自从三十年代许多相信马克思主义的知识分子得到辛酸的结果，“潮流已经开始转变，许多作家和知识分子现在觉得更靠近他们的国家和他们国家的文化”。美国民主有着“一种内在的和实际的价值”，“表现出只要苏联极权主义威胁主宰世界，它就是唯一的直接

的抉择”。除了很少几个例外（包括欧文·豪、诺曼·梅勒和C·赖特·米尔斯），所有的撰稿者对总的估计都表示同意，认为思想生活的条件已经得到改善，主要的社会问题已不复存在——唯一的问题是“大众文化”本身的问题；担心由“群众”“控制”政治为知识分子带来一种“新的障碍”，即“大众文化”的障碍，它把艺术转变成商品，排除“一切不符合流行标准的東西”，并且威胁着“高级”文化的真正继续。

在论文集里，诺曼·梅勒发现了一种“惊人”的设想，即“社会难以理解”，而社会学家C·赖特·米尔斯则注意到“越来越不能依从现状”。另外，米尔斯和欧文·豪两人都不同意说政治民主本身要对“大众文化”的俗气负责，米尔斯写道，这是“资本主义的商业主义把人们摆布成只有标准化的趣味”，对此，欧文·豪补充道，民主和“大众文化”，迄今“就我们所知，完全在于资本主义腐败的后果”。这些不同的意见，对于知识分子来说，含有一种不仅是文化的而且是社会和经济的现状批评家的作用：一种要求作出努力全面地理解社会，寻求一个批评的观点，并且反对有人强迫他们放弃从多种思想角度洞察社会。持不同意见的人——欧文·豪在他的论文《这个一致的时代》（This Age of Conformity，《党派评论》，1954）里把他的论点阐述得更充分更全面——始终坚持知识分子反对派的思想，向财富、权力以及豪描述为美国资本主义“对独一无二和毫无瑕疵的命运的要求”进行挑战。

这些五十年代的少数派的意见，现在看来已经预见到六十年代和七十年代所恢复的激进的社会批评和社会主义论战（在美国的思想潮流里，后者仍然是不显著的涓涓细流）。但是，那时占优势的意见为思想家提出了一个较少引起论战的、道德

上不强加于人的、更独立的、更容易接受的任务。社会学家丹尼尔·贝尔和历史学家理查德·霍夫施塔特分别在《思想意识的终结》(The End of Ideology, 1962)和《美国生活里的反知识分子主义》(Anti-Intellectualism in American Life, 1963)里提出(虽然思想上对美国知识分子正确作用的概念不同):许多知识分子都是在“崇尚”从资本主义内部早期紧张和压力衍生出来的“异化”的基础上把自己培育起来的。贝尔论证说,资本主义“现在对过去二百年来向西方——而且现在向世界——提出的巨大挑战作出了一个回答:在自由体系里,如何提高大多数人的生活标准并同时保持或提高文化水平。”“大众社会”的理论,以其对大的组织和无名事物的过分恐惧,只不过是“一种反对当代生活的浪漫式抗议的思想意识”,只不过是一种过了时的政治抗议的替代物。因此,贝尔提出,知识分子可以更好地使自己专心于创造关于乌托邦的“经验主义”的看法。简单地说,在新的美国,知识分子的作用是为促进一个基本上健康美好的社会而写出说明。

虽然思想和社会变化之间的确切相互关系难以确立,但是,贝尔在以前异化的和激进的知识分子中间要求一种经验主义的、实用主义的趋势——一种对他们的社会承担义务的要求——看起来却表现了一种对新社会构成的调整:知识分子有稳定的、收入好的、并且受人尊敬的职业。在《白领阶层》(White Collar, 1951)里,C·赖特·米尔斯评论说:“已经出现了一种新的对自由知识分子的保护制度,这在本世纪中期似乎已经产生了丧失政治意志甚至道德希望的后果。”新的保护制度,包括战后新出现的官僚政治:“政府和商业中的以及党和自发组织中的新官僚,变成了知识分子的主要雇主以及他们的

工作的主要顾客。”作家、艺术家和教授现在变成了“雇员”；变成了“依赖于工资的工作者，他们一生中的大好年华都花在受人指使的工作上面。”这种新情况的起因，是新的、常常竞争的官僚机构感到明显需要知识分子所能提供的东西：信条，“明确的意识形态”和证明合理的神话。在对新官僚所要求的“不断需要的新论证”作出回答时，知识分子“加入了范围日益扩大的那些生活在思想意识之外的人的行列，如象行政人员、参谋人员和好心的技术人员。在阶级、地位和个人形象方面，他变成了更稳固的中产阶级。”

不论所有的细节精确与否，米尔斯的分析确实揭示出在这个时期大部分时间里构成知识分子生活特征的一种方式，一种有助于说明许多知识分子作品的主题、情调和修辞重点的方式。不过，应该注意到，虽然这些年来社会约束缩减为思想家的一种偏见，但保守的政治意识形态并没有得到广泛流传。尽管在五十年代说有一种“保守”情绪是确切的，但知识分子中间的占优势的政治观点还是“自由的”。反对共产主义的热情可能使某些人接受了《民族评论》(National Review)的保守观点(在战后年代采取这种转变的前激进分子中间有马克斯·伊斯特曼、约翰·多斯·帕索斯、瑞恩霍尔德·尼布尔、詹姆斯·伯纳姆和威尔·赫伯格)，但拉塞尔·柯克和彼特·维莱克的正式的保守主义却很少有人追随。不过，保守派的前提——诸如对传统、等级制度、正统观念和宗教的神秘性的评价，以及对进步思想、人类的完美性和人类“天生的”善性的怀疑的评价——却在文学界得到了重大的反响，正如欧文·豪在1954年的一篇论文里所评论的，在文学界里“原罪”说享有崇高的声誉。

## 社会学的想象： 美国的特性和行为的判断

1959年，英国科学家和小说家C·P·斯诺出版了一本小书，书的名字很快成了一个广泛争论的题目。《两种文化和科学革命》(The Two Cultures and the Scientific Revolution)论证说，在西方社会里，科学家和人文主义者之间出现了一个重大的鸿沟，并且两类学者之间存在着对话失败的危险。他指责“传统的”文化的支持者不仅“没有科学的趣味”，而且观点是危险的“反科学的”；他呼吁努力进行严肃的教育，反复灌输对科学的更好的理解。英国文学批评家F·R·利维斯接受这种对人文主义的挑战，于是关于科学和人文主义作为现代观点的各自的功能展开了一场激烈的争论。这场激烈争论到六十年代初期就偃旗息鼓，而且它的简单化现在很可能给我们以过了时的印象。但是，“两种文化”的说法却一直传出一种当代生活不谐调的情调：如果说我们时代的特征取自现代社会里空前的社会变化速度（且不说“发达的”和“不发达的”国家间日益加大的差距），如果说现代社会把它们的高社会速度归因于科学研究的极端理性化、有效地运用于技术（“科学的革命”），那么，忽视科学的语言和程序便等于忽视现代的生活。

$\frac{11}{12}$

科学的这个词本身已经在现代生活里赢得了特殊的地位（至少从十七世纪开始，其声望不断增长），并且也许“两种文化”争论的具体化和对它的部分反驳，就是战后时期最有力和最有影响的研究学科里的社会科学。它们对人类思想的重要

性，越来越被人所承认，其标志是最近把社会科学吸收到传统的人文主义的领域里：语言学、人类学（特别是自从克洛德·莱维—斯特劳斯的理论研究以来）和心理分析对文学研究的影响是一个最好的例子。C·P·斯诺自己承认，在社会科学家中间可能存在着一个“第三种”文化。当然，任何对最近时期思想生活的观察，都不可能忽视为了科学地思考社会里的人和人与人的关系所作的努力的影响，这是一种整个思想生活里都能感觉到的影响。科学是一种世界观，一种思想方式，而不是思想观念，所以科学可以提供一种现代的、大体上等同于艾略特评但丁文化的统一的世界观。

作为一种看法而不是一种固定的基本原理系统，科学适用于多种多样的情况。当前在文学人文主义者中间得到支持的社会科学，碰巧是涉及抽象的行为，而不是历史上的具体行为。但是，在整个时期，其中科学方法和传统的人文主义价值结合得最有成效的学科肯定是社会学。作为对当代生活研究的一个领域，作为一门研究的（而且是理论上的）学科，以及作为一种写作的流行方式，社会学对这个时期的影响比其他任何学科都更为有力：不仅在于对美国生活及其迅速变化的某些特定的解释的方式，而且还在于它作为一种思想的方法。在《社会学的想象》（*The Sociological Imagination*, 1959）里，C·赖特·米尔斯把那种方式解释为一种扩大个人生活意义范围的方式——“掌握历史和传记以及在社会里二者之间的关系”的一种方式。确实，正如米尔斯所指出的，这一领域本身分为那些提出“宏伟理论”的、那些致力于“抽象化的经验主义”的人，与象米尔斯自己那样的、寻求当代社会现象的历史解释的人。同样确实，社会学的写作常常因其语言难懂而显得冗长压

抑，很难使它为文学人士所喜爱。然而，这种在社会里寻求典型，寻求进一步把各种典型彼此联系并与随时间的变化相联系的思想，影响仍然十分深远。

根据它的影响来衡量，根据它的组成和形象的权威性，也许过去二十五年来主要的社会学著作是戴维·里斯曼（与内森·格拉策和罗伊尔·丹尼）所著的《孤独的一群》（The Lonely Crowd, 1950）。由于这本书出现在这一时期的早期，它为“大众社会”的分析确定了一种批评的专门术语。里斯曼的主题是“变化中的美国性质”，并且他的作品基于这样的设想：社会结构特别是经济形式的变化引起性质上的变化。题目本身就反映了他的看法：美国人发现自己处于一种新的自相矛盾的环境里，他们是一群孤立的、互不联系的个人。这本书持批评的态度，但它批评的是生活的质地，而不是引起越来越衰落分裂局面的经济和社会结构。

这本书的感染力主要在于它对术语的确切运用。里斯曼以三个含蓄的术语来连接他的分析：“传统支配的”、“思想支配的”和“他人支配的”，其中每一个都描写一种历史条件制约的“社会特性”，而它又反过来指“一种个人的动机和履行义务的组织——他用以探索社会和人的那种‘背景’”。受传统支配的行为与资本主义之前的农业的和游牧的社会联在一起，通过严密限定的规则（如礼仪）和适应性而不是革新来对待世界。受思想支配的人属于早期资本主义时期，当时生产和变革统治着社会生活；他们进行自治，具有一种内在的“心理陀螺仪”，能够更好地应付一个具有多种选择的世界。里斯曼论证说，这是美国历史大部分时间里的一个居统治地位的特征。但是，他人支配的特征已经代替了先前的那种特征，因为

社会已经把它的的基本重点从生产移到消费，从工作移到享受。不是陀螺仪而是雷达屏成了这种新型特征的“控制设备”，因为，它所采取的举止不是根据固定的行为准则，而是根据一种“对其他人的行动和愿望的特殊的敏感”。一句话，新型的人是适应主义者。

$\frac{13}{14}$

里斯曼对美国生活里从思想支配到他人支配的转变非常不安。他的选择是“自治的”个人，这种人能够抵制消费、享乐和“弥漫着不安”的社会的诱惑而又不迷失他的方向。富足已经削弱了新教道德伦理的看法，这种看法强调工作、职业和个人目的的美德，而没有用比消费本身在人性方面更使人满意的道德伦理去代替它。此外，“力量宇宙论方面的模糊不定”使人们感到混乱，使他们没有一个明确的反对目标；并且，由于缺乏旧的个人主义的道德激情和正确性，他人支配的人便“把它留给了维护他的利益的那些人，在被要求进行投票、施加压力以及做其他事情时进行合作”。他没有野心，没有对个人利益的献身，没有关于他的标志更早的美国特征的职业的严肃性。还有，物质富裕引起的堕落（在里斯曼对新美国的看法里，贫穷和种族不平等并不怎么重要）腐蚀了更早的关于一个被压迫工人阶级的看法，消除了自我限定的基础。

“今天在美国的大多数人，”里斯曼写道，“——譬如说，与三分之一社会地位低下的人相对的三分之二‘有特权的人’——对于比出自纯经济需要和生产方式关系的那些更微妙特征的情境差别，有能力适应，并且可以使他们的特征受其影响。“自治”——里斯曼关于“自由”，关于“理性的、非权力主义的和非强迫的”选择的说法——有着充分的可能性。但是他人支配因迅速填补思想支配消失所留下的空白成了一种强



大的文化力量，它已经产生了另一种不安的、不肯定的适应主义者，这种人从广告宣传、广播、电视、电影以及大众政治团体中寻求“调整”并扮演他的角色。一个解决的办法在于文化革新，在于恢复“乌托邦思想”（偶尔在城市规划者中发现），以及想象的空闲的运用。事实上，某种复兴者的雄辩侵入了社会科学家的语言，如同里斯曼在最后所问的：“是否可以想象这些经济上有特权的美国人总会有一天认识到他们过分适应的事实？认识到许多关于行为的仪式不是不可避免的社会必然结果而是一种社会的映象……？”这里提倡的不是一个新的社会而是一个新的形象：“如果他人支配的人会发现他们做多少不必要的工作，发现他们自己的思想和自己的生活跟别人的一样有意思，发现确实他们在一群同样的人里不再能缓和他们的孤独，正如人们喝海水不能解渴一样，那么，我们便可以期望  $\frac{14}{15}$  他们变得对自己的感情和志气更关心一些。”

《孤独的一群》引起了许多通俗的社会学著作，例如，威廉·怀特的《组织者》(The Organization Man, 1956)、万斯·帕卡德的《隐蔽的说服者》(The Hidden Persuaders, 1957)和《往上爬的人》(The Status Seekers, 1959)，这些都是为自我分析的公共语汇增添了引人注意的字句的著作。

“社会的形象”变成了一个普遍性的题材；由于某种原因，如果愚笨的用户第一主义的形象能够被一种充分的、自足的个人生活的形象所代替，那么，自我的形象便可以不再引起这样的担心。在《富裕的社会》(The Affluent Society, 1958)里，经济学家约翰·肯尼思·加尔布雷思也希望使人们摆脱在萧条时代、“在过去的贫困、不平等和经济危机”中产生的过了时的态度。经济思想里的“老一套知识”妨碍人们认识富裕的

真正利益，例如妨碍减少工作时间，或者妨碍使工作更愉快，或者妨碍发展更多的以技术、想象和合格的教育为基础的 职业，因而妨碍扩大关心悠闲的人们的“新阶级”。加尔布雷思一方面承认对经济不平等的关心已经衰减，论证说总的财富增长现在被认为是财富再分配的一个明智的选择，同时又确实对个人富裕和社会贫穷之间的对照作了评论，提出把大量增加美国工业生产能力的所得到的财富的一部分用于公共建筑工程，用于更新城市和改善社会服务。

五十年代的社会学里记录的社会，主要是“今天在美国的大多数人的”社会。贫穷仍然不得被“发现”；并且，一方面在1954年最高法院反对隔离学校的裁决以后，对继续的种族不平等的代价的认识正在变成一个困扰的社会问题，而同时，一直到六十年代城市的暴力行动，种族和贫穷才融合为美国社会被剥夺权利的那部分人的独特形象。对中产阶级美国人的强调也出现在米尔斯的《白领阶层》里，这部作品论证说，“白领阶层”的新体制具有“许多标志二十世纪经验的特点”。象里斯曼一样，米尔斯注意到一个主要的——而且是巨大的——美国特征的转变，从十九世纪的个人主义者、边疆居民或“机灵的农民工匠”转变到二十世纪的“小人物”，即“受雇的雇员”。然而老的形象仍然作为“不复存在的历史典型的感情上的形式”继续存在。

米尔斯在《白领阶层》里的任务是双重的，他把新的美国社会描写成“一个巨大的拍卖场，一个巨大的卷宗，一个合并的脑子，以及一个经营管理的新领域”，然后来纠正它的旧的形象；同时也要“按照它关于个人思想生活和外界经历的意义”，描写这一新的社会的、经济的和政治的状况，特别要解

释人们怎样对他们的现实生活产生了“错误的意识”。米尔斯集中描述的社会问题是独立的企业家、实业家和商人的老中产阶级的衰落，以及现在位居社会中间的技术人员、管理人员和专业人员所组成的一个巨大的新社会结构的兴起。十九世纪初期，百分之八十的白人劳动者是不为雇主工作的；到二十世纪中期，这个数字缩减到百分之十八。作为“被雇的雇员”，新的中产阶级不同于早期的那种吃苦耐劳的个人主义者和自我经营的人。“新的小人物”更象是一个“高兴的机器人”，“没有坚实的根底，没有肯定的忠诚来维持他的生活并给生活一个中心”。此外，如同在古时一样，他没有成套的信仰，这也许使日常生活和小的计算具有意义。“不适的情况是根深蒂固的，”米尔斯写道；他的主要关心是政治上的：在整个中产阶级的社会范围里散布的普遍的无能。混乱，无能为力，没有方向或目的，新的中产阶级使整个美国生活带上了他们的特征。而这一景象确令人不安：

既然他们没有社会地位，他们作为个人的个人地位便决定于他们每个人所采取的方向；但是，作为个人，他们不知道向何处去。所以他们现在摇摆不定。他们犹豫不决，在意见方面混乱而踌躇，在行动方面分散而互不连接。他们担心而又怀疑，但是跟其他许多人一样，他们集中不了他们的担心和怀疑的目标。他们可能在政治上容易激动，但是他们没有政治的热情。他们是一支合唱队，害怕得不敢出声，在他们的赞扬声中过于歇斯底里。他们是后卫队员。在短期内，他们遵循声誉恐慌的方式；在长期内，他们遵循权力的方式，因为最终声誉是由权力决定的。

这差不多跟里斯曼描绘的景象一样，更尖锐地刻画了对传统民

主的威胁。

米尔斯在他有争论的《权力之精华》(The Power Elite, 1956)里扩充了他对“大众社会”的描述。如果较早的作品是关于新型“大众”的构成,这一研究的焦点则集中在社会上层,集中在“高级圈子”中间的相应的新的构成。这里,他发现的不是一种传统的“统治阶级”,具有清楚合理的目的、志向以及成套的统治程序,而是一批在政治、商业和军事上互相联结的(而且自认为永久的)“杰出的人物”。这些阶层里的人们作出影响美国生活乃至世界的关键性的决定;然而米尔斯认为他们也为现代的不适和缺乏方向所困扰,而其中最令人不安的是责任感的丧失。权力集中创造出一种新的巨体,并且在这些杰出人物持保守观点的同时,他们行为的实质却是不负责任:这是他们逃避民主责任的结果,他们脱离下层无权大众的结果。

米尔斯的论文激起了来自右和左两方面的批评;他冒犯了关于美国是一个无阶级社会的流行的看法,但他也不赞成马克思主义的经济上的“统治阶级”的概念。在五十年代后期几年里,米尔斯越来越关注这个国家保守的政治趋势;并且,由于他的关于大众的重要性的看法(“白领阶层”也包括有权势的工会领导人),由于他的关于居统治地位的杰出人物傲慢不负责任的看法,他越来越寄希望于知识分子中间的激进思想的复兴,正如他在《社会学的想象》里所论证的那样。1962年他逝世的时候,米尔斯已经开始接受正在出现的新左派是一个新的活力和希望的迹象。

里斯曼和米尔斯的著作,虽然没有包括所有的问题或者社会研究的所有的领域,却成了著名的“社会学的想象”的典

型，它企图通过注意“整体”、大的社会形式和结构以及其中的变化来使社会行为可以理解。两位作者关心的“问题”在美国已经被认为主要是社会学者领域的问题：社会的阶级和变动，社会结构的等级制度，婚姻和家庭生活，人口的迁移和城市生活，财富，贫穷，政治，以及在较小而又重要的程度上（在六十年代越来越突出）的种族关系。这种努力是为了在主宰社会生活的安排里找到规则、制度和特殊情况（“异常”）；而这样，“社会学的想象力”的传统形式便唤起大的结构、制度和官僚政治作为对个人行为方式的解释。在社会学者实践这种分析形式甚至实践一种预见方面的重大发展，与普遍考虑的个人权力丧失的感情、无意义、“孤独”以及隐藏的对权力本身的不满——在战后时期文学里常常出现的思想感情的潮流——的高涨，彼此是呼应一致的。

在这些年当中，也出现了另一种方式的社会学的想象，其<sup>17</sup>/<sub>18</sub>社会影响较少戏剧性，但事实上其方法更富戏剧性（和文学性）。欧文·戈夫曼的著作最好地表现了社会学里的趋势：离开广泛的解释而转向更密切地注意真实的日常行为的方式。戈夫曼把社会学的著作看作是“舞台艺术”，他避免熟悉的、通过描述如何从制度引出价值来进行“解释”的大规模的努力，相反，他把焦点集中在单个的“演员”身上：他们怎样按照任何特定社会环境的“戏剧”来调整适应他们的“角色”。戈夫曼利用一种直接观察的方法——好象他是一个照相机的镜头，能够把直接的感觉尽收眼底——把社会看作由相互作用的场合、由自我表现所组成。在诸如《日常生活中的自我表现》（The Presentation of Self in Everyday Life, 1959）、《冲突》（Encounters, 1961）、《收容所》（Asylums, 1961）、《相互

作用的仪式：关于面对面行为的论文》(Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior, 1967)和《结构分析》(Frame Analysis, 1974)这些作品里，戈夫曼关心的是揭示在面对面的小群人的社会生活里、在办公室和工作地点、在收容所里以及在公共场所、在对话和其他相互关系中正在起作用的默契，即舞台艺术的原则。个人怎样“对其他人表现他自己和他的活动，即他从中支配控制别人形成关于他的印象的方式”——这些是戈夫曼根据经验所关心的事物。戈夫曼不采取人种论的方法，按阶级和地位分类，至少在诸如“目光、手势、位置和口头叙说”这类社会的“素材”方面使它们从属于含蓄的相互作用的类别。“面部动作”是他的主要题材之一：个人根据环境而调整的外部富于表情的示意动作。戈夫曼提出一种“场合的社会学”，在这种社会学里，为了分析“互为存在的不同人的行动间的符号关系”，传统上关心的控制“社会关系”被推迟到后边。这不是一种导致容易释义的关于“美国社会”这种存在的论文或概括的社会学，而是一种几乎完全靠写作的确切、精巧、灵活而取得成功的社会学。在社会学家中间越来越被认为是独一无二的戈夫曼的力量，在于他作为一个作者几乎具有小说家的才华和雅致。甚至有人认为，尽管当代小说倾向于探索反小说的形式，例如，黑色幽默、超现实主义和意识流的自传文学，但传统的小说描写和对社会相互作用的仔细观察，在象戈夫曼的那些社会学著作里却一直存在。

## 文明和对文明不满的人： 关于个人和社会的矛盾看法

这些年来，社会学的想象的注意力主要集中于美国人的总体行为；它促进了这样一种想法：社会比它各部分的总和要多，这本身就是一个现实，具有可以发现的法则和规律。但是，人类的社会观不单单指思想生活领域，其他潮流也与之竞争，尽管要以可靠的精确性来划分思想活动的界线相当困难。有两种其他的思想动向特别值得注意，因为它们处于截然相反的两极，而且它们之间提出的争论使富于想象的作家既感到不安又感到入迷。两种动向都以人类的“科学”观为基础来表现自己；两种动向都企图把科学的方法和发现直接应用于人类生活的改善。然而，它们几乎毫无其他共同之处，并且它们中间更深刻的冲突可以说代表着现代思想里一种巨大的差异。

行为主义认为，人类是一个有机体，按照对一定刺激或信号的可以证实或可以衡量的反应，他的行动可以得到充分的理解。行为主义寻求通过控制环境的刺激来控制行为。对比之下，精神分析——本身就是一个分歧很多的领域——坚持认为，人类的行为必须按照各个人的历史，他的过去的常常被遗忘了的生活经历来理解。行为中的决定因素常常隐蔽并保存在无意识里面（一种甚至被大多数行为主义者否认存在的精神生活的本能或领域），并且只有通过内省，通过自我检查（在治疗过程中被称为分析），个人才能得到自我控制。对于精神分析学家来说，洞察先于自由并伴随着自由。对行为主义者来说，自由和解放洞察力是一些幻想；相反，由条件作用形成的

习惯（对一定的信号的重复反应）则是人类生活的基础，并且在社会和个人生活里可以变成人类幸福的基础。这两派思想家实质上都是提出疗法，与治疗人类的机能失调相关；并且，就思想和精神的疾病也关系到它们（特别作精神分析时）来说，两派都可以说带点宗教味道。从他们关于人的概念到他们的治疗方法，他们之间存在着明显的、决定性的区别，行为主义者寻求通过外部影响来改变行为，而精神分析学家的基础则是深信个人能够找到他们的病根和自身治愈的秘方。

$\frac{19}{20}$

作为思想概念或世界观，相当有意思的是，不论行为主义还是精神分析，都以一种不赞同的眼光看待第二次世界大战以来这些年的美国生活状况。例如，在《沃尔登第二》（Walden Two, 1948）<sup>①</sup>里，为了支持和证实在一个虚构的战后乌托邦殖民地对政治、对传统的事业和职业、特别是对传统的教育的否定，B·F·斯金纳唤起了对梭罗<sup>②</sup>离弃社会的著名实验的回忆。这部作品是一个乌托邦小说形式的行为主义的小册子，它的影响确立了哈佛大学心理学教授斯金纳作为“行为工程学”的主要发言人的地位。斯金纳发明了一种教学机器、一种机械儿床（“汽垫儿床”）和关于动物行为实验研究用的著名的斯金纳盒子（从中发现的规律已经用于人类的行为），他通过沃尔登第二的奠基者和主要行为经管人弗雷泽，论证说战后的社会糟成一团，典型的事实是“几百万年轻人……正在……一个他们没有信念的社会经济结构里选择他们的位子”。原子弹标志着人类技术能力和人类智慧间的巨大而令人惊恐的脱节。唯一的解决办法——并且证明乌托邦共同体脱离政治、脱离与主

① 由梭罗的《沃尔登，或林中之生活》借义而来。

② 梭罗（1817—1862），美国作家、诗人，曾独居于沃尔登湖边小屋。



要社会的经济和社会关系合乎道理——是从头开始，并创造一代新人。科学不可能停止，“但是我们必须把人们提高到同样的水平……我们必须加强薄弱的部分——行为的和文化的科学。我们需要一种有力的行为科学。”

这正好是弗雷泽通过行为的“实验性改变”和沃尔登第二的准则所希求的东西。主要的态度肯定是试验性的（因此，按照斯金纳的观点，是科学的）：“重要的事情是，我们鼓励我们的人民着眼于可能的改善来观察每一种风俗习惯。对每件事情的不断试验的态度——那就是我们所需要的一切。”某种不祥的情调侵入了弗雷泽关于胜利的绝对肯定以及他关于正义的傲慢：“把详细要求告诉我，我就给你们那样的人！”斯金纳似乎知道，在弗雷泽享有的巨大权力里，存在着专制甚至法西斯主义的危险（或者至少是他的读者的怀疑），但是他接受这些危险。“二十世纪最吸引人的问题，”他写道，“关系到民主和杰出人物统治论：一些人怎样对待人类。”作品坚定地认为控制是为了“一个没有失败、没有烦恼、没有重复努力的社会”。弗雷泽的控制方法有目的地利用“积极加强”的技术，而不是消极的惩罚。“我们的成员几乎总是做他们要做的事情——做  $\frac{20}{21}$  他们‘喜欢’做的事情——但是我们要保证他们确实要做对他们自己和社会都是最好的事情。他们的行为是决定了的，然而他们是自由的。”

自由的问题是斯金纳1971年发表的《超越自由和尊严》（Beyond Freedom and Dignity）一书的中心内容。这里，他勇敢而正面地承担了对行为主义的挑战，这种挑战来自他所说的“自由的文学”和“尊严的文学”——来自于反对任何限制人类“自治”的传统文化的根源。在这本书里，斯金纳的调

子是一个严阵以待的改良者的调子，仍然是一个乌托邦的思想家，为一个更美好的未来，为“一个人们生活和谐的，靠生产他们需要的食物、房屋和衣服而自立的、享有幸福并对其他人在艺术、音乐、文学和娱乐方面的享受作出贡献的世界”，提供一个图解。他对未来的看法，与战后年代在作家、学生和知识分子中间有影响的反乌托邦小说赫胥黎的《新奇的世界》

(Brave New World) 和奥韦尔的《1984年》，颇有相似之处，只不过斯金纳把“完全受管理的社会”（它的批评家的话）描写成积极的、有希望的、真正为人类进步的社会而已。但是，《超越自由和尊严》不是这样一个世界的蓝图；更确切地说，它是反对阻碍通过科学技术充分实现人类潜力的思想方式、特别是思想语言的一次争论。

这本书的严阵以待的气氛是由斯金纳对于他论敌力量的看法造成的，完全是自由和尊严的思想，是支持人作为“自治的”、由异于并优于他肉体的思想（或精神或意识）构成的概念。虽然在事实上行为主义已经控制了美国生活里的某些关键领域——教育理论（主要通过斯金纳的影响）、广告宣传和许多社团机构里的思想——但斯金纳承认，通过科学技术充分（或乌托邦式的）运用行为改变的理论和方法，受到了知识分子、社会批评家、宗教思想家以及感伤主义者（美国人口的大多数）的阻碍，这些人担心对自由、尊严和自治带来损害。斯金纳论证说，在一个特殊的环境里，不存在意识与身体感受分离的情况；唯一存在的是通过“加强的偶然性”来了解的行为（根据人类需要避免一种环境的“不愉快的”结果）。“来自于科学分析的写照，”他写道，“不是关于包含人格的肉体，而是关于在它表现复杂的、多行为的意义上它是一个人的肉体。”世

界的问题（该书以“情况越来越坏”的叙述开始）不是来自于“信仰危机”或“信心的丧失”（所有的措辞都假定一个“自治的人”），而是来自于被这些词搞乱了的具体的、看得见的、可以衡量的行为。传统的语言不仅妨碍清楚的观点；而且它也非常有害，因社会和个人的邪恶，因“感情的不稳定”而“受到谴责”。关于认识的传统修辞（“区别”、“概括”、“形成一个概念”、“回忆或记忆”）特别空洞；它们“没有涉及到行为的形式”。不是“人”（一个抽象用词），而是“环境造成用以解决问题的行为”。在为真正“有意识的文化”扫清道路之前，抽象的用语一定要废除：“对于作为人的人，我们很乐意说摆脱为好。只有摆脱他，我们才能开始真正的人类行为的事业。只有那时，我们才能从臆想转到观察，从超自然转到自然，从难以接近转向可以熟练地掌握。”

斯金纳的行为主义的要点是，“自我是适于一些特定的偶然事件的全部行为”。因此，我们通常（不精确）说“一个人”一般指的是几个不同的“自我”。与传统的关于“整个人的人文主义理想——自我了解和自我控制——相对，行为主义把人的形象看作是一种他的习惯的作用。在鼓吹这一观点时，比斯金纳的社会影响更大的是艾尔弗雷德·金西的两篇给人印象深刻的统计性的著作《人类男性的性行为》（*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948）和《人类女性的性行为》（*Sexual Behavior in the Human Female*, 1953），它们被称作金西的报告。金西既不是医生也不是理论家，他的目的既不是开处方也不是医治，而仅仅是计数和测算。金西原是一个生物分类学家（他早年的作品研究黄蜂的习性），对于他的创新的（并且打破传统的）研究，他要求的只不过是关于

性作为行为的详细的“科学的”考察——不是作为感情，作为人类的关系，而是作为肉体的活动，作为“自由”或“发泄”。他对疾病和健康范畴的否定显然是反精神分析的——他认为一切人类的行为都是“自然的”，都可以作为有控制的调查研究——然而在流行的思想方面他仍然与西格蒙德·弗洛伊德一致，即揭开了遮住性及其在人类（特别是美国）生活里的中心地位的真正事实的面纱。

22  
23 金西的作品大大推动了在性态度和公开承认的实践方面的革命，这是一个在价值和行为方面的非常剧烈的变化，以致任何对战后文化的叙述都必须给它以非常优先的地位。对于性的更大自由和宽容在二十年代已经出现，这是现代美国文明的伟大的分界线，但是现在，迅速的社会变化（人口中年轻人的比例更大，日益增长的离婚率反映出婚姻和家庭的关系正在衰减）和生物化学技术的发展（“口服避孕药片”），对性自由的障碍带来了甚至更有力的冲击。取消对色情描写的法定限制，使得直率的性生活描写到七十年代几乎在杂志、电影、戏剧以及想象的文学里成了自然而然的事情。

二十世纪，在先进的工业社会里，日益增长的性意识（虽不能说迷恋）主要是因为西格蒙德·弗洛伊德的学说以及根据弗洛伊德学说的精神分析的实践。弗洛伊德在美国的影响是一个复杂的问题，如同它通过流行渠道和医学途径传播那样，常常彼此发生分歧。按照流行的说法，弗洛伊德把性从维多利亚式的桎梏下解放出来，并且坚持把它作为感情烦恼和强迫行为的最经常的根源来进行公开的讨论。他的名字变成了通往严加防卫的禁区的一个口令：性统治行为，俄狄浦斯情结<sup>①</sup>支持着几乎所有人类的表现，精神和感情的健康要求结束性的压

抑。这种简单化严重地歪曲了弗洛伊德的学说以及他的大多数追随者在精神分析方面的实践。弗洛伊德把性欲描写为本能的力量（力必度<sup>②</sup>〔libido〕），这必然与社会、与文明本身的需要和要求发生矛盾。他的理论建立在文明对性冲动压抑带来不愉快的后果（神经病和精神变态）上面；他的目的是帮助病人摆脱资产阶级道德所引起的对性的忽视。但是，他承认某种抑制对文明、对文化的成就是不可少的，他认为它们的力量在于一个升华的过程，或者在于性的能力改变为艺术、宗教和思想。在他去世前夕，弗洛伊德声称已经发现了另一种强大的力量，即死亡的本能，或撒南度（Thanatos），它与性爱或力必度，殊死相对，导致一种关于人除了暂时的、适度的、和缓的幸福之外，对任何事物都是悲观的看法。

无可置疑，自从二十年代以来，弗洛伊德学说在美国的流行，甚至歪曲了的方式，也为金西的影响——在许多方面是相对的——打下了基础。金西的报告引起了相当的公愤，因为毕竟在它们出现的时候，对文学和绘画中露骨的性行为的审查还非常有效。迅速承认报告是“合法的”“科学”调查研究的产

$\frac{23}{24}$

品，对流行价值的变化发生了不可估量的作用。由于他在原则上对道德问题漠不关心，拒绝承认任何人类行为是“不自然的”或下流的，结果金西步上了诸如西奥多·德莱塞这类文学自然主义者的后尘，对他来说，“平均”比所谓的一般更有意义。“首先，”金西在他的第一本书里写道，“这是一个关于

---

① 俄狄浦斯，希腊神话中底比斯王子，曾破人面狮身怪物斯芬克斯谜语。后误杀父亲并娶了生母，发觉后自刺双目，流浪而死。心理学用俄狄浦斯的名字表示恋母情结。

② 力必度，心理学名词，指性的总力量。

人们做什么的报告，它还没有提出任何他们应该做什么的问题。”金西所揭示的同性恋、手淫、婚前和婚外的性关系——所有按照流行的道德准则禁忌的行为——远比想象的更加普遍。而且他问道，为什么不呢？性的乐趣是一种自然的“好事”，并且任何不损害别人的享乐形式（被称为“自由”或“发泄”）都证明自己合乎道理。事实上，越多越好。一种非常清楚的享乐主义，一种“富裕的道德”（一个评论家的用语），代替了美国人惯常从社会发言人那里听到的关于性的问题的传统判断。

金西对“频繁”发泄的含蓄的赞扬，是由他把性活动完全当做行为，当做一种自然的活动的概念而产生的。他的调查研究的方法完全集中在行为动作上面，根本不顾及感情或态度，除非它们可以被描写成影响行为的因素。在他的分类里，爱与罪是没有地位的。相反，在寻求他的基本资料时——频繁的发泄（多少？）和发泄的根源（什么样的？）——金西分开了年龄和社会阶级，跟婚姻状况一起，分开了宗教背景以及乡村和城市的背景，以此作为他的关键的“因素”。他利用直接访问的方法（第一个报告大约一万八千个男人），提出了九类“性发泄的根源”：手淫，夜间遗精，同性恋的爱抚，婚前性交，夫妻性交，婚外性交，与妓女性交，同性恋发泄，以及动物的接触。虽然他的目的决不是社会学的，但是他的作品却产生了一个明显的性行为多样化的形象——基本上由年龄和社会阶级的差别所决定的多样化。年龄是决定性行为次数的主要因素，而社会阶级则对发泄的选择，对性行为的性质和方式产生重大的影响。

这种结果打破了流行的陈规旧俗，向道德结构提出了挑

战。青春期看来是性能力最旺盛的时期，性的活动比普通想象的情况多得惊人。然而，由于对婚前性行为道德上和宗教上的约束，年轻人遭受社会愚昧和虚伪的损害最为严重。在另一个引人注目的情况里，金西揭示出同性恋远不是局限于少数一些人的病态，而是大约人口三分之一的男人的一部分经历（在这个时期或那个时期）。好象是在准备无数流行小说（属于《佩顿之乡》〔Peyton Place〕那类）的手稿，金西指出，宗教和婚姻远不及需要和机会对性生活的影响。婚外性行为的发生率（如同十几岁性行为的发生率一样），直接违抗了公认的虔诚。

毫无疑问，金西在使性的问题“自然化”方面的影响，以及因此对普遍放松限制的作用，具有决定性的意义。他为后来威廉·H·马斯特斯和弗吉尼亚·E·约翰逊的实验工作奠定了基础，这两个人的研究论文《人类的性反应》（Human Sexual Response, 1966）根据有生命的试验，创造了一个新的行为主义的性治疗学派，具有确立男人和女人性高潮权利的极其重要的附带效果。这种人们常常发现在同时期的讽刺小说里被加以模仿的治疗学探讨，其根据是通过条件作用和习惯的自我控制，它是与弗洛伊德通过在高明医生指导下进行分析而取得的洞察目的大不相同的一种探讨。斯金纳把行为主义的精神治疗观总结如下：“意识或洞察常常是不够的，并且它可能有些过分。人们不一定意识到自己的行为或控制它的条件才能使行为有效——或无效……经常的自我观察可以成为一种障碍……自知只有在它有助于应付它从中表现出来的偶然事件的情况下才有价值。”

在战后时期，赞成弗洛伊德所信奉的洞察和自知，并因此

而赞成遭到围攻的人本主义理想的最主要的人物，也许是埃里克·埃里克森。埃里克森不仅是一个多产的（并以优美风雅而著称的）作家，而且还是一个开业的医生，他主要关心的是发展弗洛伊德精神分析里的一个中心问题，即自我统一的问题。这一问题——现代小说已经就它自己关心的“英雄”和“反英雄”问题作了充分的描写——在埃里克森的作品里，表现在两个相互关联的重点上面，强调童年是自我形成的关键时期，强调生活的历史或精神的传记，其中个人的经历与更大的文化和历史阶段互为影响而产生一种独特的性格或个性。由于他在人类学、历史和文学方面的广博知识，埃里克森超出了他作品中固有的精神分析的医学和技术上的局限，向有关读者提出了个性、历史和文化的广泛的问题。在他的各种各样的作品里，精神分析表现为揭示文化和精神在他称之为“生命周期”里共同发展形式的一种灵活的、人道的方法。在他关于童年、青年和个性危机的研究里，在他的精神史里，埃里克森首先强调了“成熟”的概念，强调了通过关于“容忍差别，在评价中谨慎而有条理，判断公正，行动小心，以及……既有信念又有愤怒”的状态的洞察和自我意识所取得的成就（与行为主义的环境加强形成对照）。

虽然严格地说，埃里克森不能算一个社会批评家——这有待于其他更激进的弗洛伊德的解释者把精神分析和文化政治融合在一起——但他的作品却反映了战后人们所感到的社会和文化的迫切要求。在“自我和社会”的主题里，他特别强调“自我”，但是象人类学家鲁思·本尼迪克特和玛格丽特·米德（他从他们的以及其他文化人类学家的作品中得到借鉴）一样，他集中在公众非常关心的问题上面，即与战后“青年危



机”相关的那些问题——诸如少年犯罪的问题，小孩抚养困难问题，隔代人之间的矛盾问题，以及在生命周期里自我统一中心的问题。他最早的论文之一《自我发展和历史的变化》（Ego Development and Historical Change），叙述了他选定遵循的纲要：“具有共同道德范围、共同历史时期或经济事业的人，由共同的善与恶的形象所左右。由于无限的变化，这些形象反映历史变化的难以捉摸的性质；然而在当代社会形式的结构里，或者在迫使人相信的善与恶的典型里，它们在每一个人的自我发展中表现得非常明确具体。精神分析的自我心理学并没有以足够的理论简明性去适应这种具体性。”埃里克森在他早期的，并且可能仍然影响很大的《童年与社会》（Childhood and Society, 1950）这部作品里，试图取得这种理论的简明性和分析的具体性。这部作品把理论（关于“幼儿性行为”和关于“人的八个年龄”）和不同的文化环境——美国印第安人（表现出人类学对埃里克森的方法的影响）和中产阶级与工人阶级的美国白人的那种环境——里的具体生活史的研究，以及对希特勒和俄国作家马克西姆·高尔基两个历史人物的研究结合起来，预示埃里克森后来对路德和甘地的全面研究。埃里克森从头到尾都强调一种直接与行为主义解释相矛盾的对人的看法。他说到“整体”是“一个总体里的不同功能和部分之间的一种完美的、有机的、进步的相互关系”；说到要重视在童年的漫长岁月他已经成为什么人与在预期的未来他会成为什么人之间的发展不断的青春期的整体；说到成年人自我的“需要……经历作为他所选择的并在其中表现积极的某些事情的命运”（常常导致与人们的独裁主义的迫害者相一致，特别是三十年代在法西斯主义的经历当中）。重点取决于个人

的发展和责任心：“做一个自我统一的人，其先决条件是对人们的出身有一个基本的信任——并且有勇气逃避它们。”

如果同一性对斯金纳是一个错误的问题，只不过是“加给自我的同一性……出自对行为负责的偶然事件”，那么，对于埃里克森同一性则是个人生活里的关键的问题：“面对变化的命运自我保持一致性和连续性的能力。”这种对问题的解释产生了这一时期在文化精神分析方面的主要作品之一《危机的儿童》（*Children of Crisis*, 1967），罗伯特·科尔斯关于各种社会剥夺和压迫条件下的儿童生活历史的多卷本论著。埃里克森自己后来的两本著作，对传记（在七十年代日益流行的一个文学品种）和历史的研究与写作产生了一种不同的影响。在《年轻人卢瑟》（*Young Man Luther*, 1958）和《甘地的真理》（*Gandhi's Truth*, 1969年出版，为纪念马丁·路德·金而作）里，埃里克森探讨了世界史上两个杰出人物发展过程中精神的和历史的合流：两个人都是从个人危机中出现而变成改革的精神领袖。第一部作品研究青年，第二部研究中年，并且两者同时都是对精神分析本身的研究和辩护，都是对弗洛伊德提出的人文主义的成熟看法的证明。弗洛伊德出现在每一部作品里，与每一个研究对象的生活里的危机和决心相对照。第一部研究“年轻自我里固有的发现能力”，即卢瑟和弗洛伊德共有的使自己摆脱从前的权威、发现并建立对人类经历的新的观察的能力。第二部实际上是埃里克森自己关于精神分析的“再发现”，正如他所说，“依照的是真理、自我忍受和非暴力”。这部作品是他个人对甘地的真理和现代心理学的洞察之间的密切关系的重新评价，因此是一篇有关战后时期主要政治力量之一非暴力反抗的精神和历史根源的论文。

## 社会的批评家： 异化和性爱的田园主义

在行为主义所提出的科学的社会重建和埃里克森及其他人的自我心理学里所包含的“成熟”的形象两者之外，某个地方存在着更激进的、对许多六十年代的年轻人和作家更有吸引力的一种全面改革社会和文化的思想，一种从所有精神和社会压力中的人类“解放”的思想。英国反弗洛伊德的精神分析学家R·D·莱恩的作品，对形成这种对任何外界权威（不论是行为主义的支配者还是“成熟”的真正思想）不满的巨大潮流曾经有相当的影响。探索一个人通过与其他人的相互影响来处理他的自我方式的同时，莱恩提出，关于反常、精神分裂和一般的疯狂的定义，本身就是社会的产品和压迫的手段。在《分开的自我》(The Divided Self, 1969)、《经验的政治》(The Politics of Experience, 1967)和其他的著作里，他把从存在主义、现象学以及马克思主义的见解集聚在一起，对关于疯狂的考虑和治疗提供了激进的方法，例如，治疗的社会团体可以把清醒与疯狂、病人与治疗者放在一起，这样他们之间的区别也许会得到消除。他论证说，在一个疯狂的世界里，疯狂很可能是一种健康的状态。

社会本身象一个疯人院的概念，在现代文学里曾经有过一个持久的经历。在当代美国，这种思想的许多特点起因于一伙德国思想家，他们是一些从纳粹主义来的流亡者和移民，他们的理论和方法是在企图了解德国独裁主义的现象中形成的。作为一个思想学派（不太确切地考虑），他们共同作出理性的努

力，把弗洛伊德和马克思的学说统一起来，把心理学和社会学结合成为对现代工业社会（美国似乎是这种社会最好的例子，因此最易于研究）和激进变革计划的一种全面的分析。信奉激进的政治，信奉社会主义，标志着这伙人战前的特点。后来，也许是由于挫折，他们倾向于放弃政治的希望，以便转向看来更深刻、更实在的一种反抗：个人的解放。人的性欲的天性，似乎成了反对一种更有力更阴险的（因为宽容）独裁主义侵犯的最好希望。在这一时期，一个评论家曾经称之为“性聚会”的情况，成了与一度挣扎过的激进政治截然不同的抉择。

三十年代和四十年代，在美国永久定居或临时定居的德国移民包括威廉·赖希、埃利希·弗罗姆、赫伯特·马库塞、马克斯·霍克海默和T·W·阿多诺。在这些人当中，赖希和马库塞拥有最多的美国读者，特别在保罗·古德曼、诺曼·梅勒和诺曼·O·布朗的作品里，他们的许多思想都引起了反应和回响。赖希显著地吸引着在战后激进政治崩溃以后寻求地位的作家和社会批评家。二十年代，他是一个政治上与弗洛伊德悖逆的分析家，三十年代，在一个短时期内，他是共产党的党员，他希望说服马克思主义者和心理分析学者相信，他们各自思想和纲领如果脱离对方的思想和纲领都是不完全的。社会不仅是病态的而且不健全；它的病态产生于对性行为（人的基本的本能生活，或“天性”）的压抑，而社会的经济制度（资本主义的阶级制度）发现，为了赢得它所剥削的人们的默认，这种压抑又是必要的。赖希的思想倾向于简单的对立：本能代表健康，压抑代表病态。阶级社会坚持自己处于一种专制的社会秩序当中，必须压制“任何天性的生活表现”。三十年代，弗罗

姆和其他所谓的法兰克福学派集中精力解释德国广泛支持希特勒的现象，赖希跟他们一样，从精神里寻找专制的阶级结构国际化的迹象。他们借用马克思的观点，论证说社会在精神形式中再现自己。赖希论证说，特性的结构再生并因此支持社会的结构，表明资产阶级宗法家庭是专制主义的，是“反动的思想意识和结构的工厂”。与典型的专制特性为避开外部的引诱和内部的诱惑所建立的保护性“铁甲”相对，赖希提出了“生殖特性”的理想，提出了关于取得满足的性高潮的潜力和能力，即“健康”的关键的理想。因此，赖希的治疗计划，不仅对于个人而且也对整个社会，要求解放本能的生活或“天性”，反对“文明”或有组织的压迫。

与弗洛伊德有关的是，赖希描述了菲利普·里夫在《治疗学的胜利》(The Triumph of the Therapeutic, 1966)里所说的离开严格的分析转向吸引人的解放、个人转化（不是自我操纵）以及最后拯救的修正。赖希后来在美国的几年——对诸如诺曼·梅勒和“垮掉的一代”的作家影响最直接的几年，他的作品里出现了一种宗教的和预言的情调。他把性欲的（力必度的）能量与一种宇宙的力量——奥尔冈（orgone）的能量——联系起来，并且宣称他的关于正确打破这种能量封锁的理论，通过某种对特性防护的治疗性的破坏，可以导致癌症似的身体失调的治疗（由于他这种主张，赖希在五十年代被食品医药管理局监禁，后死在监狱里）。在他关于现代资本主义和被压迫社会的“感情灾难”的作品里，人们可以发现许多关于这些年到处弥漫的“病态社会”的文学比喻的根源。这种生物物理学体系与宗教修辞学的奇怪的混合，到他死的时候，使赖希在精神分析界失去了许多声望；但是他早期的（并且坚持不断的）

为了完成激进政治和精神分析的相互目的而对文化和性的革命的必要性的强调，他关于共存于工作民主之中的自我控制的“生殖特性”的理想社会的看法，继续吸引着热切的读者和信徒。

赫伯特·马库塞尽管对赖希的简单化和他的肯定的乐观主义持批评态度，但同时也寻求一种马克思与弗洛伊德的结合，并且也想象用性欲来代替政治革命。作为一个哲学家和社会理论家而不是一个分析家，马库塞从黑格尔和马克思论述到弗洛伊德，信奉已经形成的“解放”（全面并自由地认识人类社会世界中的整个人类）。首先并且最重要的是，马库塞一直是一个“批评理论”的倡导者，努力“按照人类的社会存在”来解释“整个”人类的存在。他的主题不是性行为或性欲解放本身，而是相反，是在发达的工业资本主义社会里的生活条件和幸福的可能。通过他的作品，马库塞坚决反对他所认为的“单一的”、或者关于人类的狭隘的看法，例如，实证主义、经验主义以及严格的行为主义。在《性爱与文明》(Eros and Civilization, 1955)里，马库塞使性欲具有比单是肉体性关系更多的意义，还包括感觉上的（主要是美学，令人愉快的）现实的经历。采用弗洛伊德关于享乐原则与现实原则（这点他重新解释为行动原则）之间冲突的概念，马库塞论证说，只要资源缺乏普遍存在，资本主义社会就需要一种对享乐的压制。随着经济萧条的缓和，压制的机构便不再可行，然而它们仍在继续，以致伤害了埃罗斯——“文明的建造者”。因此，先进的社会，以美国为典型，包含着一种自相矛盾的情况：增加了财富和物质需要的满足，同时也以外部控制和管理的形式增加了压抑。但是马库塞期待着一种不平衡的情况，在这种情况下里，技

术的进步只能提供废而不用压制机构，允许人的性爱的本性（寻求满足而不是象资本主义意识里的控制）出现并发展新的感觉形式，或者新的精神和肉体的统一。虽然纯粹的性行为和马库塞所说的性爱（或者“自我理想化的性行为”）之间的关系在他的论证里仍然是一个微妙之点，但是非常清楚，他也预见在传统的反对政治里，不如在反对文化的创造中更有希望。

在马库塞最流行的著作《单一的人》(One Dimensional Man, 1964)里，出现了一种关于解放和真正幸福可能性的日益严重的悲观主义。这是一个复杂的论点，作品使它产生影响主要是通过中心的洞察：美国资本主义仅仅通过容忍已经制止了所有的传统反对方式，而容忍本身已经变成了一种压抑的形式。对于激进的批评家来说，最使人沮丧的是看到甚至艺术和性这两个最有希望的解放途径也已经被复杂的、吞噬一切的消费资本主义制度所同化——已经变成了“一个文化机器的轮齿……供人娱乐而毫无危险”。由于允许一种“压制的、非理想化”的性能力，这种制度发现，通过给它的反抗者以表演空洞无害的自由的余地，它能够把他们同化进来。这本书很大一部分用来分析现代美国社会的思想方式，宣传论文、科学论文的方式，以及语言学分析的方式。这里马库塞认为，压制的思想意识甚至统治了规范的思想方式，并且看来以支配自然为基础的科学技术也生来就是压制性的。实际上，社会中被认为“理性”的东西是一种调整的形式，一种封闭重大反抗的方式，把人类局限在一种单方面的框框里，不允许与真正解放为伍的超越。马库塞在任何地方都看不到希望的微光，特别是劳动阶级，即激进政治的传统希望，显得驯服屈从，把消费当成

目的，看不到他们现实状态的单一性，似乎无可救药。如果希望出现，也只能在整个开明批评家的否定性里，在整个退学学生的反抗里（本质是性爱），以及在实验性的、反抗的艺术家身上表现出来。在他后来的著作里，马库塞更多地强调解放的美学基础，把“美学”确立为一个社会和政治的范畴。为了寻找新的社会秩序的模式，马库塞把他的注意力转向关于社会变化所需要的“新的感觉”的描述。许多评论家发现，他后来的思想倾向于把艺术和政治合并，以“自由的意识的发展”为名，打开通往少数开明人士的杰出人物统治论的大门。

虽然马库塞没有声音有多大希望，但他号召进行一场可以最终使整个社会变化的意识革命。保罗·古德曼也对更大的社会，即战后美国的“伟大地位”投以批评的眼光，但是他后来更加满怀希望地转向了小的社会团体，一些“有意识的”小团体，它们通过自己的相互影响，也许可以解决一些微观世界里的更大的问题。在古德曼的思想里，巨大本身就呈现为自由和社会健康的一个敌人。他是一个非马克思主义的批评家，他自己的立场的形成有着各种各样的影响——有普鲁东和克鲁泡特金的乌托邦和无政府主义的传统，有美国实用主义者威廉·詹姆斯和约翰·杜威的影响，有英国教育革新者A·S·尼尔的影响，有格式塔心理学<sup>①</sup>的影响，还有弗洛伊德和赖希的影响。象赖希一样，古德曼倾向于把自然的与美的和道德的等同起来，把社会与非理性等同起来。他的著作里的许多概念是那

$\frac{31}{32}$

---

① 格式塔心理学，现代欧美心理学的一个主要流派，由韦特墨、考夫卡和苛勒在1912年创始于德国，后来在美国广泛传播并发展。“格式塔”意为组织结构或整体。此派认为心理学现象最基本的特征是在意识经验中所显现的结构性或整体性。



些在这个时期的“性爱团体”中熟悉的概念。他的独特的贡献在于他强调自愿的行动，自愿组成小的团体，并提出关于大社会的日常问题，如交通、购物，以及更大的关于战争与和平的问题的“实际的”（常常惊人的简单）解决办法。在他与他的建筑师弟弟珀西瓦尔合写的《共同体组织》（Communitas, 1947）里，古德曼鼓吹好几个无政府主义的传统目标，如权力分散，工作地点与生活地点结合，“互相援助”，以及“连续的团体心理疗法”。这本书既是乌托邦的（它对整个生活环境的变化的看法方面）又是实际的（它的许多详细的关于城市规划中的小规模但有意义的变化的计划方面）。区域规划，例如三十年代田纳西流域当局（TVA）的规划，和有目的的共同体，例如以色列的集体农场和尼尔著名的避暑山“进步”学校那种，起到了新的共同体形式的楷模作用。

在六十年代的反抗运动中，古德曼作为一个批评家和一个参加者产生了深刻的印象。在六十年代和早些时候的年轻人中间，他表示了对于感到无能为力的看法，表示了对于他认为危险的玩世不恭的看法，企图促进一种关于选择的思想（如“自由大学”运动，其中他是一个主要的影响）。他的最著名的社会批评著作《发展成荒诞》（Growing Up Absurd, 1960），要求注意退学学生、垮掉的一代以及艾森豪威尔时代年轻人中间违法者的亚文化群，然后在社会未能以可靠的职业、重要的社会作用以及引人的成人榜样等形式来提供富有意义的未来的失败当中，分析这种全国性的社会衰退感的原因。这部作品的力量也许较少地在于它的正式分析，而较多地在于它所表示的具有同情心的不满和它的不寻常的公民的责任。社会制度已经使自己脱离了人类的自然需要；因此青年“问题”表现了正在得到恶

报的更深刻的问题。成年人的社会呈现出一种全面的激烈竞争，“显然是关闭了的地方”，而年轻人的反抗只不过是表现出“一种对于在某种意义上人人都同意的有组织的制度的批判”。荒诞是由破坏人类的需要——对好的工作、人们尊重的地位以及真正属于一个共同体的感觉的需要——而产生的状况。

如果马库塞的论辩为了“社会”，古德曼为了“共同体”，那么，诺曼·O·布朗则是个人本身的鼓吹者，并以此反对文明。人类和文明是对立的：这是布朗受到广泛阅读和讨论的、大胆探索“精神分析的历史意义”的作品《生与死》（*Life against Death*, 1959）的明显简单的（但实际上相当复杂、微妙、有学问的）信息。在这部著作和《爱的躯体》（*Love's Body*, 1966）里，布朗用弗洛伊德关于压制的洞察反对他对文明的高度尊重，并且迅速超越了精神分析，事实上超越了政治和现存的文化，走向神话、宗教和“肉体的复活”。布朗绕过了他的弗洛伊德以后的同行马库塞和古德曼著作里的关于工业和全体社会的批判，把焦点主要集中在人类的条件本身上面，先是在历史和文化方面，最后（在《爱的躯体》和后来的更富预见性的著作里）在它的纯粹的存在状态方面。在布朗的思想里，性爱表现为完全的自我满足，表现为唯一的救助；因为就社会目前的构成，敌人不再是社会，不再是资本主义、全面的管理、巨大和离间，而是人盲目地加在自己身上的性的压制。

人压制自己主要因为怕死，因此拒绝承认他自己的自然性质。使肉体作为享乐的方式（和目的）的真正条件——必死性——包括着人在自然里的进程，也包括死亡。人对死亡的恐惧使人成为“神经过敏的动物”，不可能在他的整体里舒适地

生活。疾病是人类在历史里的条件；目睹纪念碑、雕像、城市与城市里的塔楼，为反对死亡的事实而搞的艺术作品，都证明人为使自己永存的努力。这就是布朗在《生与死》里所探讨并最终超过了弗洛伊德的见解：那种精神病是对文明的惩罚。这种批判影响深远。迄今为止，从要求更多的性自由来看，布朗认为生殖的性关系本身就是压制的一种产物；真正的性爱状态是没有受到压制的初期状态：“多种形式的反常”，全身得到性的享受。生殖的特性本身就仅仅是为了生儿育女、繁衍文明的一种压制的标志。这表现出享乐的原则屈服于现实的原则。并非性欲兴奋本身，而是人与社会的关系整个性关系化，成为唯一解决人脱离社会整体、脱离他自己整体的方法。并非一次革命，而是大规模的人类意识的改进，才能使人得到解放，而这一进程清楚地摆在了每一个人的面前。在《生与死》里，布朗确实包括了一个卓越的关于金钱之类的社会精神分析的讨论，把“肮脏钱”与“污秽的想象”、资本主义与纯化联系起来。但是在耶稣教的道德里，产生罪恶的压制和对统治的欲望，只能通过彻底去掉使人反对自己、使肉体反对精神、使生反对死的两重性，个人地加以克服。消除压制、纯化、侵犯和罪恶的任务属于每一个人，并且就在能及的范围之内。布朗的文章常常充满了启示的和声，他公开宣称一代新人的来临。特别在《爱的躯体》里，以其创造神话和切题的方式，布朗表现为一个新的神秘性行为的预言者，兼收了全世界宗教、预言和哲学的著作（这本书部分地说是引语和评论的拼凑）。布朗心目中的性爱，虽然不再是对一种特定文化的革命批评，也不再是对二十世纪美国的批评，却是人类反对理性、科学、技术和一切逃避自我和别人控制形式的损害的最后依靠。

## 科学技术的新领域

科学技术的预言者在推测可能的未来时常常是幻想的，这些年来他们自己并没有沉寂。虽然他们多少置身于大多数作家的主要兴趣和偏见之外，但是科学和技术却引起了许多富有意义的著作、思想和争论，在一些重要方面对文学和思想生活产生了影响。在许多方面，宗教和科学之间固有的矛盾周围有着许多令人不安的问题，而这些问题在每天的生活里吸引着文学的作者和读者。在信仰与理智之间的分歧，普通的受过教育的对世界的看法与对科学技术的进程和规律的神秘理解之间的分歧——也是科学的技术能力与大多数人的道德理解和社会智慧之间的分歧——正在令人可怕地日益加深，对这些分歧的意识，自从1945年第一颗原子弹在广岛爆炸以来，几乎是思想领域里一切争论的起因。

那次爆炸以及它的空前的破坏性，许多人都认为是最可怕的警告——不仅是关于现在难以想象的现代战争的恐怖，而且也是关于科学和技术的本身。一种可怕的关于科学放松人道目的的看法，关于失去控制的科学和技术不是为人类服务而是征服人类的看法，在十九世纪的文学里就已经出现，它出现在玛丽·雪莱的关于一个科学家弗兰肯斯坦博士的故事里，弗兰肯斯坦超出了通常的研究和实验范围，创造了一个有生命的怪物，这个怪物后来又转过来杀气腾腾地反对它的创造者。随着科学研究的迅速发展以及技术在工业、通讯和交通运输里的应用，十九世纪和二十世纪初期，同时出现了两个结果：不可否认的生活条件的改善（更多的商品，旅行和通讯更容易更舒

适），以及同样不可否认的社会的脱节（更多的贫困，更多的污染，更多的阶级冲突）。弗兰肯斯坦的形象似乎在与一个慈祥有用的科学幸福形象的斗争中被孵化出来。第二次世界大战之后，技术发展的速度似乎以几何级数增长，也许是战争中对科学家和技术专家的动员带来了巨大的推动；在从前认为只属于科学幻想作家的领域里，一个又一个的突破震撼了公众，既感到迷惑，又感到兴奋。最惊人的是轨道空间飞行和1968年的月球登陆，但在控制论和自动化方面使空间计划成为可能的技术同样给人深刻的印象，差不多同样惊人的还有生命科学里关于脱氧核糖核酸的发现（五十年代初期，由詹姆斯·沃森和其他一些人发现的）和自那以来在掌握控制遗传数据方面的实验（特别是“无性繁殖”）。不可想象的事情看来变成了真实的——太空探索使人类有可能真正亲自穿越太阳系，并且也许有可能解决宇宙起源的秘密，正如人们已经在实验室里“揭开”了遗传的密码一样。

当然，几乎在涉及人类生活物质方面的每一个其他领域，从与疾病的斗争（例如脊髓灰质炎疫苗和癌症预防）到新的能源形式（核能、太阳能），从空中旅行新的高速水平的成就（超音速飞机）到新的直接通讯（卫星电视和电话），科学实验和技术变化都在继续。总起来看，新的发现和新的运用似乎彻底掩盖了弗兰肯斯坦的神话；人类对自然的理性控制，人类预见的能力和发明解决自然或人类自己所造成的任何困难的能力，似乎可能有希望无限地加以扩大。另一方面，先前的恐惧也找到了新的证据：超机械化战争的威胁依然存在，过分的机械化和污染对生态系统的危险激起了生态学家的不安的警告，并且大量更复杂的专门化引起了关于从社会和政治上控制作决

定过程的甚至更急切的忧虑。

在原子弹阴影的笼罩下，面对着影响深远的技术发明和发展，“科学和人类价值”的问题在战后年代具有一种特别的紧迫性。人文学家、科学家和技术专家参加公开的辩论、专题讨论并发表作品；一个新的领域，即“未来学”，吸引了研究人员和科学家。有些名人，如J·布洛诺乌斯基、詹姆斯·布赖恩特·科南特、勒内·迪博、雅克·艾吕勒、西格弗雷德·吉迪恩和刘易斯·芒福德，集中精力于阐述实验室和机器的新时代的任务，在新的科学与传统人文主义和宗教的价值之间寻求协调一致的基础，或者象某些情况里那样，预言如果现在的技术思想进程不加以改变，很可能就是毁灭。芒福德的意見是最激烈的一个，他对他所称之为“机器的神话”里的危险的描述可谓最令人可怕。作为文化史学家、文学及建筑学批评家和社会哲学家，芒福德在二十年代开始了他卓越的事业；他的第一部作品写的是乌托邦的文学和实验的历史，而自然环境与人类文化的关系问题一直是主要关心的问题。在《技术与文明》（Technics and Civilization, 1934）里，他系统地叙述了在他作品里不断探讨的问题：研究技术发展与文化的关系，与城市规划的关系，自然环境的情调和特点，以及艺术和思想的形式和精神。

芒福德在历史里关于机器的描述比任何其他人都多，他坚持文化优先，坚持必须把机器看作不是一个独立的力量，而是作为整体文化的一个部分。通过从几个文化上的阶段（原始技术的、古代技术的和新技术的）追溯技术的变化（从工具到机器），芒福德指出，机器越来越趋向于代替人类活动，并且把它的模式（以机械化的形式）压在人类的行为和思想上面。他

在三十年代写道，“我们只不过用我们新的机器和能源，来加速在资本主义和军事冒险事业保护下开始的进程；我们还没有利用它们来征服这些冒险形式，并使它们服从于更重要、更人道的目的。”不过，他仍然提出了一个基本上有希望的人类社会的看法，通过民主社会主义计划（强调各部分的有机统一），掌握它们的技术。

在他自第二次世界大战以来的作品里，芒福德进而强调严重的怀疑主义。趋势曾经是思想感情进一步机械化，加强对设计和计划问题的公式化的、机器般的解决。更多的权威性转向机械本身，人类的愿望在决定中降到从属的地位。因此，新的形势使芒福德感到极端危急。他在五十年代写道：“象一个喝醉酒的机车司机，驾驶着现代化的火车，以每小时一百哩的速度在黑夜里疾驰，我们不断地通过危险信号而没有认识到我们的速度，这是由我们的机械的工具造成的，只能增加我们的危险，造成毁灭性更大的碰撞。”危险的信号出现在对较旧的城市结构、对自然环境的无情冲击中，也出现在文化行为里，出现在对艺术里的非理性、流行电影电视里的暴力以及民族主义宣传里的军事威力的赞扬。简单的蒸汽或电力开动的机器让位于“大机器”，即巨大的吞噬一切的系统，采取政府或商业官僚的形式，或者庞大的计算机化的电子结构。这种巨大的无形的大系统的形象，在这个时期的许多文学作品里，特别在托马斯·品钦的小说和诺曼·梅勒的著作里，也得到了反映。芒福德在他战后的主要著作《机器的神话》（*The Myth of the Machine*, 1967）和《权力的五角大楼》（*The Pentagon of Power*, 1970）里，描述了这种发展，并且严厉批评了现代生活的“错误方向”。他论证说，大技术引起了可怕的新的极

36  
37

权主义控制的前景：“居统治地位的少数人将创造一个统一的、包括一切的、超星际的、为自动操作而设计的组织结构。人不是作为自治的人而积极地发挥作用，而是将变成一种被动的、无目的的、由机器控制的动物，他的正当的作用……要么被机器所吞没，要么因丧失个性的集体组织的利益而受到严格的限制和控制。”现在芒福德论证说，这种前景的产生是因为大机器本身产生于人类生活的一个部分，产生于以文化为基础的关于人作为工人、作为技术员的概念，与另一种关于人作为生物体、真正熟悉自己的本性并与自己的自然功能相和谐的概念截然相反。机器的成就以及它所预示的可怕的未来，表现了人类本身一种片面形象的历史性胜利。

芒福德关于技术作为人类文化一种产品，并因此表达（以艺术作品的方式）一种人性内容的基本观点，不论其中人类的形象受到怎样的伤害，都得到了其他关于非人地利用技术（在战争、政治控制和宣传工具方面）的历史学家和批评家的广泛赞同。雅克·艾吕勒阐述了另外一种关于形势的看法。在《技术社会》（The Technological Society, 1964）里，这位法国天主教社会学家主要关心的不是技术的历史，而是技术的性质本身（从哲学上来说）。他认为“技术”以其自身的权利是一种行为的方式，并且认为作为一个决定性的、普遍的不可抗拒的力量，它决定了加尔文教派上帝的本质特点。这也是看不见的，因此更加有害。艾吕勒论证说，技术是整个“实践的总体”，人们以此利用资源来达到目的。这种解释超过了一般关于“机器”或应用科学的概念；它先于并且超过机器和科学，机器和科学实际上只不过是技术的仆佣。作为一个理性的解决问题的方法，技术遍及存在的一切；艾吕勒谈到“技术的特征学”，它的



主要特征是“标准化”。随着他所说的现代时期的“技术革命”，在反对技术最终把生命降低为方法的更大的结构里，技术不再发生作用；相反，“有效的计算”现在已经征服了一切其他的结构，排除了自发性和想象的努力。在它的现阶段，技术是使自己永存的；人类的干预不再有什么关系。发展的速度成几何级数，它的方向也不可改变。人类的选择受到严格的限制；人对着一个有着自己生命的连锁技术网。此外，这种技术网是全球性的；技术无视文化和意识形态的差别；正如现代所有的城市开始彼此相似一样，一切部分都变成可以互相交换的同样普遍和普遍化的技术产品。

艾吕勒的观点，如象芒福德所评论的，是一种宿命的决定论。在所有现代国家里，技术已经变得独立自主，使资本主义与社会主义之间的差别变得无足轻重，甚至在统治者没有意识到他们正在被统治的情况下接管了经济的发展和社会的控制。不仅大的系统，而且每一天的生活和它的环境，也都被技术改变，丧失了自然的本性。技术把几何学强加给自然，用有角度的形式反对曲线的、不可预言的自然风景。并且，工人越来越少跟原料发生直接的物质接触，越来越少与被技术转变成使用产品的简单的自然事实发生直接的物质联系。在它重整和重建人类生活当中，在它不声不响地侵入生活的各个领域当中，特别在削弱独立思考能力的宣传里它的政治表现当中，艾吕勒的“技术”是一种深奥的极权主义的力量。艾吕勒预见到一个“坚如磐石的技术世界”，一个除了“通过一种自己的行动、一种超越它的行动”而无法反抗的（技术通过它自己的方式强加给不同的意见而简单地把反对的意见同化）“陌生的世界”。<sup>38</sup><sub>39</sub>

“这是怎样造成的？”他在他的《技术社会》的前言里问道，

接着回答说，“我还不知道。”

这一时期，另一个突出的说法确实带来一种许多人觉得有希望的信息。马歇尔·麦克鲁安采取与艾吕勒宿命论不同的立场；虽然他也接受技术决定论，但他却为新的机器世界，特别是通讯中电子机器的应用而欢呼。“交流媒介”是麦克鲁安擅长的领域；不仅通过他的论据，而且也通过他自己的多少有些隐晦的风格，在六十年代有一段时间，他使自己赢得了电子时代预言家的声誉。虽然麦克鲁安常常更象是一个“流行”文化的批评家，而不是科学技术的历史学家或哲学家，但他确实对新的技术提出了一个系统的解释；他不仅为它们的必然性而辩解，而且也为它们有益的文化后果而辩解。与芒福德或艾吕勒的传统人道主义的“批评”不同，麦克鲁安建议研究并接受新电子媒介的影响。“媒介”的说法指所有有助于“人类延伸”的技术——这是在他最有影响的著作《理解媒介》(Understanding Media, 1964)里所阐述的一个观点。一个媒介不仅仅是一种交流的手段，而且也是一种感觉和思想的构成；汽车是与电视同样的一种媒介。麦克鲁安区分了更早的机械媒介（印刷是原型）和新的电子媒介，前者是印刷上的、直接的、划一的、可以重复的，后者则是直接的、同时的、包罗万象的。更早的媒介以连续、以断裂为基础，它们需要专门化；新的媒介则提供一种重新统一，实际是一种新的宗教的和谐。不是作为简单的身体的延伸，使我们更好地完成自然界的任务，而是象电视一类的器械，实际上“进一步向外扩展了包括大脑的中枢神经系统本身”，肯定地改变着观念形式和整个人与世界的关系。麦克鲁安论证说，这是我们时代真正的革命，是世界的“重新部落化”，是在建造一个“环球村庄”，各部分同

时并直接与其他部分相互联系。“计算机，”他写道，“通过技术可望带来一种普遍理解和统一的圣灵降临节的条件。”

作为一个新文化秩序的预言者，麦克鲁安坚持在警句“媒介即是信息”里所隐含的一种新的真理。“媒介的个人和社会影响”不在于它们的内容——真正的电视节目——而在于它们的结构，它们的电子形式。“技术的影响，”他写道，“不是在意见或概念的水平上产生，但稳定地、毫无阻力地改变感觉比率或概念的形式。”电视的“包括一切的现在里的整个复杂的情况”，与具体的节目或文字上的信息毫无关系；作为媒介，它本身就是决定的和定型的信息，并且其影响是一种新的文化意识。而且，新的更好，因为旧的“世袭的人”充满了由他信奉逻辑顺序而产生的狭隘的偏见，而新人则愿意接受没有世袭的（和传统的人文主义的）偏见的世界。新的意识可以在它介入的各种媒介产品里，如广告、连环漫画、商业节目里，得到乐趣和益处——麦克鲁安坚持认为，这些媒介比更早的形式如书、报和杂志里，有“更多的辛苦和思想，更多的才智和艺术”。因此，现代技术最大的影响，是使意识不再依赖于书面语言、阅读和随之而来的按照逻辑顺序的思想实践。

麦克鲁安的论点和预见引起了广泛的争论，但是在细节方面，如果不是在更富思索（和隐晦的情调）方面，他的观点为许多作家所共有，例如，哈罗德·英尼斯（麦克鲁安从他那里发展了某些基本的媒介概念）、沃尔特·翁格、S·J·以及R·巴克敏斯特·富勒。虽然没有直接与媒介本身连在一起，但系统设计（或系统分析）的新领域也包含了一种以电子学为基础的新型思想。系统工程师关心的是真正建设新的环境、新的系统（例如交通控制）、新的组织和交流的世界。与未来学（由现

存的条件通过推断而预测未来的努力)连在一起,系统设计者总的说来是一些技术专家,他们的目的是通过在整个系统里充分观察问题的复杂性来解决问题——废物处理,创造新的交通运输系统,研制新的武器以及它们所包含的军事和外交问题。这一领域本身产生于战后发展起来的一种最复杂惊人的新技术:计算机技术。电脑成了这一时期所有科学和技术的基础仪器——并且它还开始渗透到日常生活,不仅作为一种仪器(到七十年代,袖珍计算器使每一个人都可能有自己的计算器),而且还作为一种集中信息贮存和资料保存的系统。电子存储组合可以以光的速度回收,并且以一秒的多少分之一做出需要许多人的脑子在不可比量的长时间内所做的计算,它的运用震撼了许多作家的想象力(科幻小说作家首先抓住了计算机技术的文学可能性),并且提出了令人不安的社会政策和控制的问题。

总起来说,技术专家(系统的工艺学家、计划者、设计者)不愿意在公众面前以他们的原则和他们的程序的代言人出现。一个重要的例外是R·巴克敏斯特·富勒,这些年来,他比其他任何人都更好地体现了一座位于十九世纪的发明者和改进者(以托马斯·爱迪生的方式)与具有计算机、竞争计划和想象系统的新一代之间的桥梁。富勒作为短程线圆屋顶的发明者,作为为了围住空间使它适于以新的、更有效的方式居住的多种建筑计划的发明者,在六十年代寻求把先进技术用于共同体生活的选择概念,对年轻人具有特别的感染力量。在工程和系统设计的领域里,富勒是这个时期主要的乌托邦主义者。关于最近的自然界和社会问题,他提出一种提高了的思想方式,一种以生态系统开始并努力弄清细节的方式。他使“宇宙飞船

地球”的形象——一种地球作为人的现在的（虽然不一定是永恒的）生命维持系统的形象——广为流行。“我们需要做的一切都已经在我们周围，”他写道，“虽然大多数在开始都显得混乱。为了找到我们所经历事物的规律，我们必须首先把全部的经历编成清单，然后暂时把不相干的枝节问题抛在一边。我的思想不是什么发明创造。我只不过把某些局部的形式从一个混乱的整体里分离出来。”虽然富勒的发明——短程线圆屋顶，六面“大型可移式”房子（预先制好并用直升飞机装运的、有一个洗澡间而没有抽水马桶的房子），以及看上去象一个海豚并在一个转动的轴距上运动的“大型可移式”汽车房子——显得有些古怪，并且迄今缺乏流行的感染力，但是他在许多书、文章和演讲里所表达的思想，却给这个时期提供了一个关于自觉计划出的技术未来是什么样的生动形象。他的讲台曾经是“一种全面的、先行的设计科学”，他论证说，对于不仅在机器设计和制造里而且也在政治里的过了时的做法，这是唯一现实的选择。他的极其活跃的思想，正如在他提出的游戏“让世界工作”里所表现出来的，在很大程度上是他的感染力和说服力的原因。富勒用一种说明技术思想反对神是中心的方式论证说，人现在能够决定他自己的进展，但他首先必须克服禁止创造性利用科学的个人主义的、竞争的、民族主义的行为——“生存”必须代替“扼杀”作为科学和政治首要关心的问题。

41  
42

富勒属于技术家的范畴，而不是纯粹的（或理论的）科学家的范畴，因为，他讲的是明确具体的事物；他的目的是，或者在事实上，或者在想象上，使理论科学和数学所揭示的物质重新组织的新的可能清晰可见。但是，在他的思想下面，存在着一整套外行感到象精神宗教王国似的神秘莫测的世界的设想。富

勒的世界在很大程度上是一个由量子物理学和阿尔伯特·爱因斯坦的理论所形成的世界，一个力学运动、流体、不断变化和相对的世界。事实上，牛顿物理学的四方世界表示一种富勒指责的概念障碍，例如，“永恒作为正常”的概念，或者一所房子必须是固定在空间的一点、由压缩状态的重材料建成的概念。“暂短化”是富勒对一种技术原则的说法，意思是以少胜多，事半功倍。这一原则不仅完全改变了关于结构的传统思想；而且它还表明现代科学里的一个重要的事实，即它的对象常常处于暂短经历的王国，处于亚原子微粒或空间黑洞的王国，在这里发现的事物为物质王国的变化显示出惊奇的前景。正是这种在科学冒险的不可见性和现代技术构成的可见世界之间的明显的跳跃，表现了由科学对许多有关思想造成的文化和精神困境的特征。

爱因爱坦的物理学在二十世纪初期引起了一次知识界的革命，在第二次世界大战以后的时期仍然能感到它的影响。也许最能表现爱因斯坦之后精神状态的新科学技术领域是控制论，或信息理论。建立在电子计算机基础上的控制论，涉及到包含在机器控制机器里的理论问题，其应用范围从工业和通信的自动化到空间飞行和探索的地面控制。这种理论设想机器作为一种代理人的脑子，只能比人脑更有效，速度更快，并且更全面。在这一领域，弗兰肯斯坦的威胁似乎很有可能，并且对传统的关于上帝造物主的犹太—基督思想的挑战也非常严厉。这一领域的奠基人之一、数学家诺伯特·威纳在好几部著作里，如著名的《人有人用途》(The Human Use of Human Beings, 1950)里，谈到了由这一错综复杂的技术系统所引起的社会和道德伦理问题即将渗透到公众的（并且终将侵入

个人的) 领域。

从二十世纪初的亨利·亚当斯，到最近的托马斯·品钦和其他人，在一个曾经引起许多文学思想兴趣的现象里，即熵的现象里，威纳找到了控制的理论根源。在牛顿的热力学第二定律里，熵被描述成任何封闭系统失去能量、消耗能量的趋势。威纳写道，另一种描述的方式是通过概率论：对一组特定环境里的特定问题的可能的答案，随着这个世界的变老而增加。概率论本身表示现代物理学里一次伟大的革命，它“现在不再要求研究经常会发生的事件，而是要求研究大量或然发生的事件。”一个固定不变的世界景象不再站得住了。“现在实际上的世界，在这种或那种意义上被偶然看到的世界所代替。”随着量子物理学，机会和偶然性已经进入了世界的画面，而信息论便是对这一发展的反应。因为在一个熵的宇宙里，人表示一种对立倾向的“飞地”，一种适于“扩大组织”的倾向。这种倾向产生于人根据他的感觉得来的信息而想象和行动的事实，一种在人与环境之间采取健康的不平衡的过程。并且，机器也可以“在大熵趋于增加的结构里，在表示减少熵的贮器中与人类相似。”因此控制论——通过由机器构成的系统而获得信息的运动和控制——是一种反熵的力量，一种保持系统的稳定性的模式。这种机器系统或者“仿生命的自动装置”的关键的特征，是它们能够对外部世界作出响应的能力，“记载完成或不完成它们自己的任务”的能力。这叫做反馈，“能够用过去的行为调整未来的行为的特征”。这种功能需要“中心决定器官，决定机器根据回授给它的信息下一步做些什么，而信息是通过类似活的生命体的记忆方式储存的。”

正是这种与“活的生命体”、与人类本身的相似，引起了

弗兰肯斯坦的、有生命的假人的恐惧，而威纳唤起这些恐惧是为了把它们减轻一些。并不是说对于控制论的智慧或用途他感到自鸣得意；他承认转由机器作决定不可能是人类的要求或需要的危险。但是，控制确实取决于人类的代理，‘如果他承认它的话：“因为，对于不知道这点的人来说，把他的责任问题掷给机器，不论它能否理解，就等于他把他的责任扔到风里，然后发现它随着旋风返回。”这句话里引自《圣经》的比喻有力地表明了威纳的最终目的，即把科学的发展与传统的宗教道德观念一致起来。这本书交织着宗教的引喻和例证（例如，他喜欢把机器认作是奥古斯都的而不是摩尼教的罪恶思想），并且它在结尾处号召一种明智的“科学信仰”。在《上帝与机器人公司》（*God and Golem, Inc.*, 1964）里，他评论了“控制论冲击宗教的某些观点”，指出知识、力量和崇拜的宗教问题与能够学习并自行再生的机器的道德含意之间的相似之处。虽然威纳对宗教和科学相交的十字路口的反映对宗教思想没有多少影响，但它们确实反映了整个文化中的一种思想潮流，一种对教堂和实验室的世界观里的明显矛盾的长期忧虑（至少可以追溯到对伽利略的审判）。威纳表示的不是科学家中间的虔诚的复活，而是对科学追求自然真理和宗教追求道德真理这两种追求的相互关系，即“人类共同体生活的基础”（海森伯格语）的一种持续的敏感——沃纳·海森伯格在1973年写的一篇文章《科学的与宗教的真理》（*Scientific and Religious Truth*）里也表明了这点。这两种真理是否可以一起存在下去，仍然是这个时代的一个根本问题。

科学对犹太—基督世界的挑战随着这一时期的发明和突破而增长，这种挑战既表现在道德伦理方面——技术控制的问题



题，关于生与死（包括令人不安的流产问题）的医学决定，关于研究和实验（特别在生物学里关于无性繁殖）的范围问题——也表现在宇宙论方面。神学与科学之间的矛盾焦点，在被称为宇宙论的理论范围里最尖锐、最重要。当宗教作为教义保持它关于事物的开始和结束的说法时，以伟大的哥白尼革命开始的天文学，根据对天空的仔细观察，揭开了这些需要思考的基本问题。在战后时期，观测技术的巨大发展——射电望远镜，穿越大气的空间飞船——与对物质本身的新的解释理论一起，再次把天文学（或新的天体物理领域）置于关于这种问题的最高权威的地位。也许尖端现代科学在它的主题完全是宇宙本身、它的起源（和生命的起源）、它的时间和空间的性质以及它的物质构成的意义上，天体物理学揭示了新发现的现象，紧接着二十世纪初期那些发展，提供了一系列新的理论解释，为确定的、不断扩大的、在“大碰撞”和空间弯曲中产生的宇宙形象，增添了类星体、脉冲星、夸克、放射星系和黑洞。从宇宙的诞生到星球的死亡，现代天体物理学已经提出了一系列的形象和术语，正如一个评论家所说，这些形象和术语象征着“观念革命的先兆”。

$\frac{44}{45}$

“理论宇宙学，”天文学家乔治·加茅写道，“试图把看到的关于宇宙本身的事实与已知的物理规律联系起来，然后画出一幅关于宇宙在空间的结构以及它在时间里的变化的连续图画。”图画一词富于启示性，因为它提出了科学宇宙论与宗教之间的主要会聚点：两者都提出作为现象名称的形象或比喻，这些现象肉眼不能直接观察到，或者如果能观察到，也不能用现有的知识加以解释。当然，会聚现象并不能消除以信仰为基础的图画与以精确的观察和严密的推理为基础的图画之间的巨

大差别。但是，从普通的观点来看，理论宇宙学领域似乎承担了从前宗教所起的作用，即通过解释因果和事物的实质，对人类存在的不安全给以帮助。在战后时期，解释的图画发生了戏剧性的变化，虽然迄今还不能说发生了根本的变化。在穿越弯曲空间的飞行里，通过一个由物质和光（幅射）粒子构成的实体内的原发性爆炸（现在认为大约在一百八十亿年以前）而得到能量的不断发展的宇宙的概念，仍然是有效的合适的图画。引起最初爆炸的原因——似乎为神的造物主思想保留某种价值的问题——对研究和思索仍然是一个挑战。但是，看来十分清楚，尽管出现了宇宙暴力、星球中心炽烈的核热、爆炸的超新星和崩裂为不再发光、密度极大的物体的星球（黑洞）——并且，尽管它好象是交迭在自己内部的时空玄想，好象是物质连接反物质和黑洞连接白洞的玄想——但理论宇宙学仍然强调上帝思想的多余和自然解释的自足性。然而，关于人类的自我景象及其在宇宙中的地位，这些年来似乎非常不安，空间探索中惊人的新发现的前景——例如，地球以外的生命和可能的智慧的证明，以及进一步显示宇宙的进程和因此进一步显示宇宙的命运——可能会更激烈地打翻一个统治人、自然和民族命运的上帝的长期垂危的形象。

### 宗教的思想状况

美国是“上帝的国家”，是“有着教会精神的民族”，这是天赐的特别的权利，这种信念的衰亡，也许是这些年来宗教界最重要的事件，是一个有着深远文化影响的事件。公平地说，美国的宗教这些年提供更多的社会学的而不是理性的兴趣，虽

然这决不是要低估严肃思想和反映的重要潮流，因为它们既受到六十年代日益激化的社会问题的挑战，同样也受到更持久的哲学的科学挑战。许多宗教思想专门反映宗教本身，反映宗教机构的状况，反映战后最初几年和整个五十年代里感觉到的关于忠诚的明确复活，并且反映六十年代突然出现的行为和道德价值方面的关键的、也许是决定性的转变。在基督教和犹太教的神学家中间，相应的转变表现在社会动乱里面，但是到七十年代末，神学方面没有出现什么重要的居主导地位的意见；虽然作了一些修改，但基督教神学仍然依赖于三十年代和四十年代的新正统运动的精神资本。

在美国，特别以保罗·蒂里奇、瑞恩霍尔德和H·理查德·尼布尔为代表的新正统派，是一次复杂而不统一的运动，是美国人中间主要宗教渊源的新教内部的一种微妙的现代主义形式。两次大战期间，它在欧洲表现为一种“危机神学”，并且，特别值得注意的是在卡尔·巴思的学说里，它争论的目的在于反对神学的(和政治的)自由主义，它对进步的信仰，它对人之善的自然而然的富于感情的信心。它基本上是新教知识分子中间的一次运动，即没有从非宗教的现代主义，从科学、马克思主义、存在主义和激进的社会批评退缩的高深博学而又有教养的宗教思想家中间的一次运动。它的基本要点——抓住这点对理解战争刚结束后美国文学的气候颇为重要——是强调人在自然和历史中所面对的不可避免的孤立、孤独和软弱的困境。由于对十九世纪作家如克尔恺郭尔<sup>①</sup>、陀思妥耶夫斯基和尼采的兴趣的复兴，新正统神学家强调(克尔恺郭尔语)在时间与永恒之

$\frac{46}{47}$

<sup>①</sup> 克尔恺郭尔(1813—1855)，丹麦唯心主义哲学家，存在主义哲学的先驱。

间和在人与上帝之间的“无限的差别”。自由主义在他们眼里表现为不费力气的乐观主义，而这种感觉面对存在的人类失望，导致了一种与《圣经》注释的教堂天职的新的关系。只是给以安慰看来不再是教堂的使命；相反，它要教导人们（按照蒂里奇的有影响的观点）“具有勇气”。蒂里奇以其广阔的思辨思想，他的道德的和本体论的兴趣，以及他对马克思主义和存在主义成分的吸取，在解释争论和确定美国新正统派的基调方面有着特别的影响。不是俯首听命于道德的准则，也不是听命于给信仰善行以证据的教法条文，蒂里奇和其他一些人提出了一种以存在的生活悲剧感为根据的情境决定行为论的道德。跟蒂里奇站在一起的尼布尔弟兄，特别是瑞恩霍尔德，增加了一种新的对社会福音的强调，这种福音是从最近确认的基督教的（而不是世俗的）价值变革而来。

战后之初，蒂里奇、尼布尔兄弟和其他一些人继续出版作品，尽力发挥对知识界的影响；虽然他们的影响范围局限于神学学者和幻灭了的马克思主义的和自由的知识分子，但是，在准备六十年代宗教舞台上的急剧变化方面，他们的作用却值得注意。他们在宗教和非宗教知识分子中最流行的时期，颇为讽刺地与一种他们用怀疑——如果说不是吃惊——态度看待的复兴宗教兴趣的时期相呼应。教会成员和有关人士上升到前所未有的高度，并且，虽然严肃的神学在新正统派的推动下也繁荣起来，但原教旨主义和一个自由的“公民的宗教”却经历了最惊人的复兴。公民的宗教强调任何宗教信仰的“美国性”；正如神学家威尔·赫伯格指出的，“美国的生活方式”是“独特的美国宗教，支持生活并贯穿美国社会”。在这些冷战的年代里，在怀疑国内批评和文化差距的年代里，宗教信仰和有关的

事物变成了一个适当的忠诚及特性的检验标准。对无神论的最严厉的指责就是说这是“非美国的”。宗教保证了爱国主义，也保证了“思想的和平”，这也许是一个甚至比政治更大的动机。笃信宗教在五十年代蓬勃兴起，有些象诺曼·文森特·皮尔的人物，提出了象他的畅销书《积极思想的力量》(The Power of Positive Thinking, 1952)一样的秘方。利用宗教人物从未用过的电视、广播、报纸等等，皮尔、主教富尔顿·J·希恩和复兴主义者比利·格雷厄姆接触到千百万人，他们用希望的信息，或者融合信仰与科学，或者象格雷厄姆那样，返回真正的、确确实实的信仰。总起来说，五十年代的宗教舞台似乎清楚地表明更象一个变迁中的文化现象，而不是对现代生活中信仰的地位的认真的、理性的重新评价。正如历史学家西德尼·阿尔斯特洛姆所说，“所谓的复兴导致了神学本质的一种牺牲，面对着六十年代的严厉的、新的社会和精神现实，它使教士和俗人都陷入了失望和混乱。”

$\frac{47}{48}$

到五十年代末，在适于即将到来的动乱的十年里出现的新的、大不相同的宗教力量高涨的时候，复兴本身表现出衰落的迹象。这种变化反映了世界规模的事件和发展——例如，教皇约翰1958年的天主教改革——但是也特别反映了美国的趋势，例如，在南部民权运动中教堂(黑人的和白人的)的战斗作用，在新教里作为一个新的社会正义感的主要发言人小马丁·路德·金的出现，1960年一个罗马天主教徒当选总统，以及也许是最重要的关于越南战争的强烈广泛的呼声——其中教会领袖常常扮演引人注目的角色。但是，在依从五十年代的保守政治情绪之后，与似乎是新的行动主义同时发生的，是一系列对传统宗教和超自然解释的权威性的挑战。其中最重要的是激进神学

的出现，这是一种对教义和习惯宗教做法的直接挑战。另一种在讨论激进潮流之前应该提一下的挑战，是六十年代末和七十年代反文化的宗教思想及其实践的扩散，表示一个仍然不可测定的和不明确的范围里的文化现象。

最近一个时期，人们突然迷恋于各种形式的神秘主义（虽然不是完全相信），占星术、恶魔研究、魔法以及其他传播神秘的信仰复活起来，这部分地是对天文学新发现的反应，部分地是对家庭、教会、大学和政府这类传统的稳定结构权威性的明显破坏的反应。在这阵风里，许多都有科学幻想小说和未来主义的色彩，与地球外的接触和飞碟（UFO）的概念联系在一起。另外一种情况——仍然在非传统的和非惯例的范围之内——是东方宗教的流行，其根源是五十年代颓废派运动中的东方主义，但现在具有特别热衷于迷信崇拜的情况，好似属于许多象48  
—  
49朝鲜受尊敬的月神般的宗教头头的追随者一样。年轻的佛教集团的追随者和“耶稣的人民”，以他们独特的关于公社制社会结构和原教旨主义的混合，也对一个严重分裂的超自然主义信仰和迷信崇拜做法的文化阶段产生了影响，这可以（或者不可以）反映出在文化里整个宗教地位的一种由来已久的变化。不论这种现象给美国社会带来什么潮流，十分清楚，它们表现了一种非常广泛的从迷恋传统形式和犹太—基督教义中解脱出来的情况。无论如何，它们证明了在美国生活中从未如此突出的宗教（和文化）多样性的程度和范围。

来自激进主义的挑战具有更重要的思想实质，并且与那些作家例如弗兰纳里·奥康纳、约翰·厄普代克、沃克·珀西等等关系更大（迄今为止），这些人都涉及到宗教的问题。这种挑战采取了死于纳粹之手的德国神学家迪特里希·保诺弗尔最

先提出的一种号召形式，号召“世俗地解释”基督教的信息，号召在人类社会的尘世结构里采取一种新的关心和干预的语言和行动。这一运动常常以“上帝死了”的口号进行，这句出自尼采的话被一些作家复活了，如加布里埃尔·瓦哈尼安在《上帝之死：基督以后我们时代的文化》(The Death of God: The Culture of Our Post-Christian Era, 1961)里，主教J·A·T·鲁宾逊在《对上帝的诚实》(Honest to God, 1963)里，以及哈维·考克斯在广为流传的《非宗教的城市》(The Secular City, 1965)里，都是例证。共同的主题是需 要 消除对真理的神秘化和神话化，要建立一种新的关系，采取新的责任形式。虽然按照宗教行为的方式，被号召的东西的确切性质常常是不明确和变化无常的，但这一运动明确无误的一点，是它坚决批评伪善的自由主义、虚伪和流行的公民的宗教的虔诚。这一运动扎根于新正统派的知识分子的严格作风和自由思想；事实上，它必须被看作是蒂里奇、尼布尔和其他人的创新思想的发展。某些新的神学家，如哈维·考克斯，把新的富于战斗性的社会行动主义，与一种对非基督教信仰和非宗教信条（如马克思主义和各种形式的社会主义）的坦率性结合起来。关于社会学对基督教历史作用（如在马克斯·韦伯的著作里）和当代教会结构（如彼特·伯杰所提出的）的怀疑，同样也吸引着新的激进分子，并且提出了他们所论证的教会必须面临的问题。礼拜仪式的变化，新的对仪式和礼拜形式的创造力的强调，与“上帝死了”的运动同时并行。对性的态度的修正，特别是对妇女的授予圣职，又一次说明席卷整个教会的变化的深度和广度。

我们仍然完全处于这些变化当中，因此不能冒险评价它们

对美国文化、思想和文学生活的意义。也许西德尼·A·阿尔斯特洛姆是正确的，他把最近这个时期解释为清教徒时代在美国的结束和一个新的、激进的多元论的开始（《美国人民的宗教史》〔A Religious History of the American People〕，1972）。不管未来怎样，现在还没有出现任何全面的宗教综合——例如在十四世纪支持但丁的那种——作为一种对作家和读者都非常有说服力的世界观，这一点是非常清楚的。来自宗教的报告，如同来自社会学、心理学和科学的报告一样，很多都论及一个正在转换的时代，一个变化、突然而令人困惑的时代，一个肯定有更多的困难、更多的挑战和更多的矛盾的时代。也有可能，当代著作从中发现主题和方向的知识界，会继续激起艺术家走向实验和表现的极端，寻求合适的风格和方式。面对新的媒介，面对由现实本身实现了的宇宙奇观，富于想象的作家是否会继续保持他的权威地位，也仍然有待于今后。正如天主教神学家泰阿德·德·沙尔丹所写的：“在我们的变化着的世界上，没有一件事情是真正可以理解的，除非就它已经达到的目标来说。”



# 2

## 文学批评

A·沃尔顿·利茨

董衡巽译

要评述1945年以来的美国文学批评，就好比为一块大陆编写一本简略的导游手册。你所能做到的只是标明重要的地方，画上线路，为极为复杂的风景区勾勒出一个大致的轮廓。某些最迷人的特色不得不略去；风景怎么描述也势必受到作者观点的限制。人们常说批评可以做到不偏不倚，但是，从来没有不偏不倚的批评，批评史同样是个人的看法。所以，看来最好先提出一个论点来讨论，根据个人的见解勾勒一下第二次世界大战后美国文学批评的发展状况，然后讨论一个个批评家，一种种方法论，将内容充实起来。

1945年以来，文学批评总的倾向是从一致走向多样，从形式主义批评独霸的天下转向批评样式多得眼花缭乱的局面，这些批评不是“背离”形式主义，便是“反对”形式主义。美国文学批评以各种不同的微妙的方法遵循我们政治和文化历史的发展过程；我们战后从广泛的一致走向一个分歧与无常的时代，文学批评与这个全国性的趋势相呼应。你想估计一下最近三十年来所发生的变化，只消看一看1948年出版的那部不朽的

两卷本《美国文学史》(Literary History of the United States), 就可以想见: 如果今天来编这本书, 会遇到什么样的困难。为《美国文学史》撰稿的人很杂, 从H·L·门肯到R·P·布莱克墨等人都在内, 但是他们的文章可以随意放在一起, 因为他们的批评态度、他们对大作家的评价, 有连贯性, 有自信心, 这一点几年之后就休想做到。这部《文学史》如果今天重写, 它就不能老实不客气, 只论我们文学史上杰出人物, 不能只强调清教传统的大作家, 而需要大改特改, 要容纳我们对群众文化重要性的看法, 要总括各个种族和不同地区的文学状况。但是, 难处不只来自对内容和重点进行这些必要的调整, 而在于批评方法上的差异如此之大, 使你今天无法进行象《美国文学史》这样一项全国性的工作。《文学史》反映了我们文化生活中一个独特的时期, 那时候, 对历史的研究有一致之处, 又正出现一个正统的批评流派加强了这种一致性。那个批评流派通常称为“新批评派”, 我们要了解它, 有必要知道一点它的由来。

说得远一点, 我们可以说新批评派企图调和浪漫主义和后期浪漫主义艺术中某些最强的、正在形成中的力量。其中之一是强调艺术作品的自主性或者自足性, 这一概念在浪漫主义美学中已经含蓄地表现出来, 并且被十九世纪末二十世纪初的象征主义者加以更系统的发展。根据这一理论, 诗具有其内在一致的真实, 不与外界现实相呼应, 因此必须把它当做独立的语言结构来研究。E·M·福斯特在谈到现代艺术世界时说: “我们所进入的宇宙只适应它自身的规律, 它自给自足, 内里一致, 对于真实有一个新的标准。准确的知识是真实的知识。内部统一的诗是真实的诗。知识另有意义。诗的意义只在它本身。知识是相对的。”

诗是绝对的。” T·S·艾略特的文学批评，尤其是《圣林》（The Sacred Wood, 1920）中的论文，占主导地位的就是这种设想，只是加以精微的变化，I·A·理查兹和威廉·燕卜苏的早期批评，骨子里也是这一设想，着重对语言复杂性进行详尽的分析。他们迷恋于语言的复杂性，内含一个信念，即艺术作品的“价值”在于它有能力摆平或者调和复杂的、性质常常相剋的事物。艾略特《论玄学派诗人》（The Metaphysical Poets, 1921）有一段有名的文字，就含有柯勒律治式的信念，相信诗歌想象的综合力量：“当诗人的头脑完全准备好要写诗的时候，它常常把完全不同的经验混合起来；一般人的经验是混乱的，不规则的，零碎的。一般的人又谈恋爱又读斯宾诺莎的作品，这两件事情互不相干，同打字的声音、做菜的香味也没有联系；在诗人的头脑里，这些经验总是在形成新的整体。”

$\frac{52}{53}$

这样看待诗的形成过程，自然会高度重视反讽、机智和象征的复杂含义，而不看重抒情或个人思考的较为明白的表现。艾略特早期偏爱机智、讥讽的玄学派诗歌，贬低浪漫主义作家和维多利亚时代的作家，这势必影响到传统公认的文学史观，并且清楚地表明了他的概念（这个概念在《传统和个人才能》〔Tradition and the Individual Talent, 1919〕中阐述得最充分），即文学历史的进展是过去与现在之间的能动交易，每一部新作品不知不觉地改变着我们对过去的看法。我们读乔伊斯《尤利西斯》的时候，心里必须要有荷马的《奥德赛》，但它也影响并永远改变我们对这部希腊史诗的理解。因此，理想的批评家必须要有“一种领悟，不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现存性；历史的意识不但使人写作时有他自

己那一代的背景，而且还要感到从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个共时的存在，组成一个共时的局面。”

到了1941年，艾略特、理查兹和燕卜苏的影响已经如此强大，如此普遍，以致约翰·克劳·兰塞姆可以总结他们的成就，列为经典，取名《新批评》（The New Criticism, 1941）。而这一运动的工作方法，R·P·布莱克墨在早期文论中已经充分阐明，尤其是收入《双重代理》（The Double Agent, 1935）里的那些文章。“实用”新批评的中心是详尽的解释，或者仔细的阅读，细致地分析语言与结构。布莱克墨和他最有才能的同时代人，如艾伦·泰特、罗伯特·潘·沃伦和克利安斯·布鲁克斯，在运用这一方法的时候，不是机械的，也不受限制，但后来到了能力较差的批评家手里，就机械和死板起来。布莱克墨等人师法T·S·艾略特，艾略特在早期文论中根据自己的角度和题材的角度，逐步而精细地引出他对有关段落的见解来。艾略特认为，理想的批评家不是有一套严格的理论上的设想，而应当具有一种内在的“感受力”或者“角度”，这种感受能力形成于对文学传统长期的思考，能使批评家批评什么就叫什么丰富起来，统一起来。新批评发挥最好的时候不是中立地解剖本文，而是间接地作出道德上和美学上的判断，这两个方面互相分不开。W·K·维姆萨特在《语象》（The Verbal Icon, 1954）中论及“作为批评的解释”时，总括新批评这个最主要的方面：“有可能想出和举出这样的例子：从中立的意义上进行的解释和特殊的、局部的价值暗示结合得如此密切，你从中立的角度出发，逐步地、令人信服地达到总的评价。重要的是要看到，在分析这些例子的过程中，不但一定会把明晰的东西解释清楚，而且会把隐含的东西明晰化，或者

把结构上和形式上的东西解释清楚，从诗的统一表层透显出它的真理来。”在最优秀的新批评文章中，“形式主义”这一名词一切叫人看不起的陪音都听不见了，批评家既发掘出诗在较广的上下文中的意义，又从不忽视它在形式上的细节。

最好的新批评有灵活性、敏感性，是因为它具有强烈的实用性质。这派批评最优秀的实践者本身既是批评家又是诗人，这自然是因为英美具有诗人一批评家的悠久传统，他们把批评当做创作的助手，总是愿意用新创作的角度去修正自己的理论。例如，艾略特从来没有把他早期关于传统的“概念”和诗的语言当做一成不变的真理。相反，他的“概念”来自他形成自己现代风格时所得到的发现，意在当代诗创作的发展发生直接的影响。对文学史的看法进行了很大修正的《圣林》，原意根本不是反映艾略特所有的趣味和理解，也不包含什么固定的论述；它体现出一种对于过去的特殊的看法，艾略特认为这个看法对当代诗创作中存在的问题至为重要。批评的一切思想与实践都是后来的，它们随诗而来，理想的批评家根据“真正新的”作品的出现随时修改他的观点，例如，艾略特看到乔伊斯《尤利西斯》那种新的、扰人心灵的创作力量，不得不修正自己的观点。千真万确地讲，“新批评派”是为了解释现代派作家的新诗而发明的。1931年，R·P·布莱克墨写信给华莱士·史蒂文斯，说自己读到威廉·燕卜苏《含混的七种类型》(Seven Types of Ambiguity)时激动的心情，他心里明白：史蒂文斯有意识地探索了多年的，正是燕卜苏描述的那种诗语言的特性。最优秀的新批评总是接受新的文学经验而开放，并且意识到批评家面对一首伟大诗篇的秩序和深度时所感到的那种局限性。正如劳伦斯·利普金指出的，理查兹《实践

的批评》(Practical Criticism, 1929) 给人一个教益是,不是我们批评诗,而是诗批评我们,教我们有益地意识到自己不真诚的感情和不完善的技巧。艾略特在《东柯克尔》(East Coker) 的第五部分很好地归纳了最优秀的新批评的谦卑感与人情味儿,那是他讲到自己的诗人一批评家的生涯:

这样,每一场冒险  
都是一个新的开端,低劣的装备,  
总是越来越差,  
含糊的感觉乱成一团,  
情绪的队伍杂乱无章,去向说不清的东西发动袭击。  
费尽力气,委屈求全,  
想去征服的东西,早已被人发现过  
一次、两次或者几次,这些人你不用想  
赶得上——不存在什么竞争——  
只剩下这一战斗:恢复已经失去、后来被发现、  
又一再丢失了的东西:现在的条件  
看来不利。但也许,不分胜负。  
我们只能一试。其余的,不干我们的事。

这一段文字体现了英美最伟大的批评的精神,这种精神在第二次世界大战后的新批评中逐渐消失,只有其他批评流派宣布他们主张的时候才间或重新出现。

1945年后的十年间,新批评真可以说是“制度化”了。批评的姿态和试探性的概括变成了条条框框,他们建成了一种新的正统。这一倾向清楚地反映在W·K·维姆萨特和蒙罗·C·

比尔兹利两篇很有影响的文章之中：《意图的谬误》（The Intentional Fallacy, 1946）和《感受的谬误》（The Affective Fallacy, 1949）。这两篇文章和其余论批评方法的有分量的文章都重印在维姆萨特的《语象》里。1962年，克利安斯·布鲁克斯回顾正在衰落的新批评派时说道：“我们一直亲眼目睹，看到人们使劲地把注意力集中在诗上，而不在诗人也不在读者身上。”维姆萨特和比尔兹利这两篇文章用立法的劲头强调这一点。“意图的谬误”这个名词用来指责这样一种批评：它企图以艺术家自觉的“自我”原意来解释作品，常常信赖作者对自己意图的明白无误的声明。“感受的谬误”是指那些酌量诗对读者影响的批评方法。批评的真正目的介乎这两种站不住脚的、危险的批评方法之间，就是要研究诗的语言和结构的全部复杂性。这样干巴巴的转述当然对维姆萨特和比尔兹利的论点不大公正，因为他们立论是聪明而又精当的。可是，这两篇文章——尤其是这两个指令似的题目——的冲击力毫无深细之处。“意图的谬误”和“感受的谬误”这两个口号马上流行起来，摆出科学规律的权威架势。维姆萨特和比尔兹利当时仍面临老派的传记研究法和“印象主义”的批评，而新批评当初就是反对这两派起家的，这就容易理解为什么他们采取教条式的战略；但从长远看来，这两篇文章的后果是僵化了新批评派，丧失了它某些可取的实用精神。

55  
56

1949年，勒内·韦莱克和奥斯丁·沃伦合著的《文学的理论》（Theory of Literature）的出版，又是一股使新批评制度化的冲力。这部渊博的、影响很大的著作考察了研究文学的各种不同的方法论，主要剖析“外在的”和“内在的”两种文学研究法。论“外在”方法各章（《文学与传记》、《文学

与心理学》、《文学与社会》、《文学与思想》、《文学与其他艺术》)多半指责这些“非文学”研究法的局限性,而论“内在”方法各章写得充实些,肯定多一些。韦莱克和沃伦虽然承认任何一种批评方法有其相对的或局部的好处,但他们强调一切作品都存在一个共同的要素,他们认为通往这一共同的中心点的最好的通路是仔细研究作品的形式结构。韦莱克和沃伦的论证是复杂的、成熟的,但他们始终贬低“外在的”方法,加重了新批评更为狭隘的形式主义倾向。《文学的理论》在学院和大学拥有大量读者,对整整一代教师和学生发生了深刻的影响。

但是,最使新批评普及化的,是由克利安斯·布鲁克斯和罗伯特·潘·沃伦合编的、评注详尽的选本《怎样读懂诗》(Understanding Poetry)。这本书初版于1938年,后经修订,是美国两代学文学的人的手册,到六十年代还占统治地位。“诞生在黎明的人有福气,但青春时代才真是天堂。”华兹华斯对于法国大革命充满青春活力的赞美也比不上无数学生头一次拿起《怎样读懂诗》时的喜悦心情。靠布鲁克斯和沃伦成长起来的人永远不会忘记他们是怎样激动地随着编者细致地分析一首首诗;用他们的范例做基础进一步读别的诗时,他们更为激动。布鲁克斯和沃伦教两代学生更专致于诗的本文,更注意细微与含混之处,为文学研究做了一件大好事。他们培育起来的技巧现在衰退了,也可能对未来的研究和批评产生深远而不利的后果。我们今天容易忘记我们学院和大学里多晚才开始研究英美文学,忘记开始之后多久,占统治地位的还是研究纯历史、纯哲学性的问题,或者是印象主义的方法。现在大学生活里,不管好歹,占中心地位的是文学研究,这是象《文



学的理论》和《怎样读懂诗》等著作的功劳。

最后，《怎样读懂诗》反倒成了自己成功的牺牲品，甚至为它当初所推崇的方法和价值铺下衰退的道路。布鲁克斯和沃伦把新批评的分析过程简单化，用教科书的形式表现出来，这样做不仅仅是把读者的注意力只集中在诗上，把它当做“内在关系的有机体系”；他们有计划地排除了一切历史、社会学和作者生平一切有关的背景，把诗光秃秃地放在纸面上，使许多学生以为，只要用形式分析的包装，任何幼稚而真诚的感受都能变成有价值的文学批评。而且，这个选本选诗的重点放在十七世纪的幽默和现代反讽上面，看重戏剧性的诗，忽视抒情的诗，这就把艾略特对于传统的高度特殊化的观点奉为经典，而艾略特当初是为了适应他自己和同时代人的需要才对传统采用这种观点的。要等这一代人过去，那些现代作家的十九世纪前辈们才能取得新的恰当的评价，这在很大程度上要归罪于《怎样读懂诗》所包含的态度。《怎样读懂诗》在教学法上虽有其长处，但加速了僵化与教条化的过程，这是导致新批评衰落的又一原因。

就是在新批评发生最大影响、最孚众望的时候，也有导致它衰亡的其他因素。新批评派当时在很大程度上是为解释和证实现代主义作家的突如其来的成就而创建的，等那些作家隐退为文学的历史之后，人们对当代的迫切感和重要感也随之消失。同时，许多读者和批评家对这种方法感到不安，它（至少在掌握得较差的形式中）企图正式勾销我们对文学许多自然的反应，缩小知识和经验对文学研究所能发挥的作用。如果一首诗能够当做一件孤立的艺术品分析得叫人满意，缩小它与历史和文化势力的关系，那么，一个聪明的大学生就能同对这首诗

研究多年的批评家一样，写得出令人难忘的“读物”（最明显的例子是《含混的七种类型》，燕卜苏写这样精细读物的时候还是剑桥的学生）。而且，我们读文学作品总要联系到作者和创作的时代，这种本能的需要不可能长期受到压制，不管引起多少“谬误”。五十年代末六十年代初文学传记越来越受到欢迎，可以说是对许多新批评派著作中文化和人性稀薄的一种反击。最后，也是最致命的一点，是新批评这种方法最宜于分析短诗，不适用于叙事类或戏剧类文学作品。它对局部段落的语言和形式可以分析得非常精到，但掌握不住情节和性格发展等规模较大的结构。布鲁克斯和沃伦的《怎样读懂小说》(Understanding Fiction, 1943)远不如《怎样读懂诗》来得有力，因为小说在结构上所提出的难题，他们常常支解为形象的样式或者语言的韵律。新批评的基本设想在逻辑上必然会拔高类诗的或者“詹姆斯式”的小说，因为它的角度受到作者控制，更适宜于用分析诗的技巧来进行分析。同时，新批评对付不了典型的十八、十九世纪的小说——那种“散松膨胀的怪物”，它偏爱结构紧凑的“类诗的”小说，这样的方法和判断价值的标准就是不可能公正地对待散文型小说的范围和弹性。

即使在第二次世界大战后的全盛期，新批评也不乏强有力的反对者。在三、四十年代写出他最有影响论著的伊伏尔·温特斯，1947年把他的文章收成集子，题为《保卫理性》(In Defense of Reason)，他的观点与正在发展的新批评大不相同。他反对美学上自主性的观念，反对艺术品内在秩序是批评的主要对象这种想法；对于多数现代诗人依靠想象或感情的逻辑，不靠理性的主题，他表示痛惜；他鲜明地区别了传统的反讽与“浪漫的”反讽，认为前者是限定情绪的工具，后者是自我纵

容或者感情脆弱的面具。温特斯与他十分相似的欧文·巴比特<sup>①</sup>一样，把浪漫主义当做现代文学中一支反常的力量，不赞成神化个人或自发的感情，他觉得多数现代作品骨子里都有这个毛病。

他许多同代人肯定自相矛盾的写法，或者用反讽手法在相对立的和不协调的情绪之间搞平衡，温特斯与他们相对，提出诗必须要有合乎理性的、可以意译为声明的主题，能够从道德立场加以判断。温特斯把艾略特当做主要目标，说明现代诗不加判断就表达感情；典型的现代诗，如《荒原》(The Waste Land)所采取的形式反映了生活的剧烈和混乱，却没有在道德上加以控制。照温特斯看来，这些诗表现出“表达形式或模仿形式”的谬误，“在这过程中，形式屈从于诗的素材”。着重从外部道德的体系（温特斯属于保守的、天主教体系）的立场来判断，常常导致说教或者粗暴地排除其他一切因素，但是温特斯在反对当代批评的重要倾向时论证有力，使其他许多批评家重新检查自己的前提，使立论更加鲜明。R·P·布莱克墨称温特斯为“忠诚反对派”不可缺少的成员；温特斯经常注意诗语言的细节，这反映了他的“忠诚”。在《保卫理性》中，与强调道德的段落交替出现的是对具体诗篇的深入分析和对诗格律的才气横溢的说明。甚至在他最后一部作品《发现的种种形式》(Forms of Discovery, 1967)中，温特斯虽然粗暴地歪曲英国诗的传统，但他仔细考察了形式与意义的关系，因而得到了补偿。温特斯不想超出形式主义的界限，相反，他是想用超越文学的道德观点来指导形式的分析。

58  
59

① 欧文·巴比特，美国二十年代“新人道主义”派批评家。

新批评“忠诚反对派”的其他成员是“新亚里士多德派”，即主要著作写在四十年代和五十年代的芝加哥大学一群学者和批评家。他们最优秀的论著收入1952年出版的集子《批评家与批评：古代与现代》(Critics and Criticism, Ancient and Modern),编者R·S·克兰是这场运动的领头人物。当时新批评派还没有成为学术界的正宗,芝加哥批评家对于学术方向坚定不移,人们常常以为他们是新批评的反对者,因为他们在论战中罗致多种研究方法,攻击新批评派把诗当做脱离历史关系、超越任何时间的作品;但这种看法局限性很大,宗派观念太重。克兰和他一群人的思想可以看作是对于燕卜苏、布鲁克斯和布莱克墨这些批评家思想的补充。他许多同代人是“一元论者”,而克兰把自己看作“多元论者”,企图承认各种不同批评方法和研究方法的优点,认为它们能解决现有文学问题。例如,分析散文型小说时,克兰强调亚里士多德关于行动、情节和性格等成分,而这一些常常为新批评家所忽视。这就起了有益的影响,终于引出了韦恩·布思的《小说修辞学》(The Rhetoric of Fiction, 1961),这部著作在改变小说评论的主要倾向方面起了决定性的作用。克兰的目标不同于当时的论战,他不是想贬低新批评,而是扩大新批评的内容,免得文学批评“只满足于简易的分析程序,提出的问题 and 特征范围太窄”。他希望把文学批评放在更广阔的“人文学科”的背景之中,恢复能够充实流行批评的方法(如亚里士多德传统的方法)。1953年,他把讲演和文章收入《批评的语言和诗的结构》(The Languages of Criticism and the Structure of Poetry),这本集子的题目概括指出他关心的主要问题是用整个批评语言的范围来分析形式。

新批评的目光越来越狭小，只局限于学术界，脱离了范围较广的评论家和作家。典型的美国文人埃德蒙·威尔逊表现了广泛的兴趣和分析程序，说明新批评僵化为正宗之后多么排斥异己。虽然威尔逊的文章没有一篇达到莱昂内尔·特里林或布萊克墨最好的文章里那种经典的高度，但是他总的成就具有人格的力量，真正启发人的开朗的精神。他许多最优秀的著作写在第二次世界大战之前，但在冷战期间和后来的年代里，他仍然具有他所赞誉的海明威的“士气的标准”，是始终不渝地反映他那个时代复杂生活的一个批评家。在《三重思想家》(The Triple Thinkers, 1938)和《创伤与弓箭》(The Wound and the Bow, 1941)的文论中，他努力在文学范围里结合弗洛伊德主义和马克思主义这一对三十年代使人摆脱不了的学说来讨论文学，却从不做这些教义的奴隶，总是容纳新的经验。战后他评论当代文学，涉猎美国历史，写出象《向易洛魁人致歉意》(Apologies to the Iroquois, 1960)和《爱国的血》(Patriotic Gore, 1962)那样的著作。在这些著作中，他遵循《阿克塞尔的城堡》(Axel's Castle, 1931)献辞中所宣传的“文学批评应该是什么的思想”：“一部人类在环境条件下形成的思想和想象的历史。”他的著作常在提醒我们：当文学批评忽视文人传统作用的时候，它会蒙受多大的损失。

到了1953年，诗人兰达尔·贾雷尔竟可以在《诗与时代》(Poetry and the Age)中抱怨他生活在“批评的时代”：批评家的主要任务“本是帮助我们创作”，现在已经混乱，批评成了近乎自主的活动，弄得许多学生喜欢看关于《李尔王》或者《螺丝拧紧》<sup>①</sup>(The Turn of the Screw)的分析读物，而不去看作品本身。贾雷尔的文章如果写在几年之后语气还会更

尖锐一些，因为最近二十五年中，理论思辨和抽象讨论大为增多，为英美文学批评历史上所未有——这是从实用的诗人一批评家向理论性批评家有决定意义、甚至是永久性的转化，后者从其他学科里吸取典范。五十年代中期以前，实践的分量比理论重得多，以致象约翰·贝里曼这样的诗人一批评家顺利地通过三、四十年代，不感到受任何“学派”威胁，满足于从本能和需要去写作，不依靠理论。1970年，贝里曼在去世前不久回顾他早年写作时说道：“我认为我的批评实践不曾依靠什么学派，虽然开始的时候受过艾略特、布莱克墨、庞德和燕卜苏的影响……我对批评理论兴趣一直不大。”这是典型的英国或美国诗人一批评家的姿态，用华莱士·史蒂文斯的话说，诗人一批评家追求的是“去发现，而不是强加于人”，他们相信文学批评是事后的程序：批评家对已经写的作品加以概括，而且同当代作家的需要总是相呼应的。大陆上的批评实践是联系哲学与美学创造出理论上的楷模，然后拿文学去套那个楷模，而英美的传统则一直习惯于从文学现实的流动感和实用感去进行评论。有人可能不同意这个观点，说象柯勒律治、爱默生或者佩特<sup>②</sup>那样的批评家常常先有理论再去批评，但总的说来，英美批评的风格一直是试探性的、不成体系的。然而，近二十五年来，美国许多最优秀的文学批评在渊源和方法上却敢说敢做，具有“大陆风格”。部分原因是我们一直没有产生起革命作用的大作家，吸引不了批评家的注意，批评家只得满足于他们凌乱的成就。因为没有象乔伊斯、庞德或者史蒂文斯这

---

① 《拧螺丝》，美国心理分析派小说家亨利·詹姆斯的中篇小说。

② 佩特，英国十九世纪批评家。

样大作家可资吸收，批评本身已经成了创作，具有自足性，批评家们相互关心却不去注意当代诗人、小说家和剧作家的成就。兰达尔·贾雷尔1953年关于“批评的时代”的看法当年看来未免夸大，甚至无礼，但今天看来更令人信服：“从前的批评谦虚谨慎，没有定型，只为作品而存在，一部分也只是哲学与修辞学的副产品，但到了现在，在许多人看来，作品几乎为批评而存在：动物发展到最后产生亚当、夏娃，至此才有了名字——结束时才有压轴戏。”

从1957年出版的两部主要论著，我们可以看出批评怎样从“实践性”转向“理论性”，怎样从专致于实践的文学研究转向作为神学的文学研究。这两部著作是威廉·K·维姆萨特和克利安斯·布鲁克斯合著的《文学批评简史》(Literary Criticism: A Short History)和诺斯罗普·弗赖依的《批评的剖析》(Anatomy of Criticism)。《简史》以明确的观点写成，公认是一部争辩性的历史论著，它把进行“语境式”细致分析的新批评当做英美文学批评自然而然的结果，乃至顶点。论二十世纪以前批评家各章由维姆萨特执笔，在开头论柏拉图和亚里士多德时，作者提出一套辩证的运动形式，后世的批评按这个样式一再出现。《简史》主要之点放在英国诗人一批评家身上，强调由于常常企图改造文学而不断演化的诗的词汇和诗的真理。理论性、哲学性较强的“大陆”影响适当时才提到。

《简史》的中心牢牢地集中在实践问题。例如，关于柯勒律治章节中，对他在哲学和神学方面的兴趣不大看重，而他对华兹华斯的诗和诗词汇问题的思考却受到重视。二十世纪的批评由克利安斯·布鲁克斯撰写，他沿用自己较早时期写的新批评的命题，如《现代诗与传统》(Modern Poetry and the Tra-

dition, 1939) 和《精制的瓮》(The Well Wrought Urn, 1947) 中所提出的。布鲁克斯很欣赏反讽的作诗法, 这种写法把具体作品看成对抗性力量间紧张的结合, 作者分析那种“语境式”的批评最有说服力, 这种批评通过对语言、意象和局部结构的精细的分析, 探索反讽如何得以平衡。他对心理学的、神话学的和原型的批评没有好感, 他的兴趣在作品的独特性, 不在作品在类型中的地位。对于一切企图用“非文学”的价值或方法强加于人的批评, 他是反对的。他最终强调的是作为独立结构的艺术作品。

《文学批评简史》最后一章是维姆萨特写的, 他比布鲁克斯对现代批评的总述更进一步, 用最开放、最微妙的形式为新批评提出一个几乎是形而上的原理。这篇文章如同布莱克墨后期文章一样, 属于沃尔特·杰克逊·巴特有一次称之为新批评的“秋天状态”, 它对文学形式的研究扩大到更大范围的、同文化与道德有关的问题上去。维姆萨特发现, 反讽或矛盾的统力量也能够统一形式与精神, 使具体形象获得普通性, 这是“化身”这一宗教概念在文学上的翻版。在这篇后记中, 维姆萨特认为理查兹、艾略特和他们后来者的理论沿用柯勒律治在《文学生涯》(Biographia Literaria) 第十四章提出的论点。

$\frac{62}{63}$  柯勒律治这段文字把想象的调和力量看作类似于神的创造:

诗人用理想的完美来描写时, 将人的全部灵魂带动起来, 使它的各种能力按照相对的价值和地位彼此从属。他散布一种一致的气韵与精神, 它借赖那种综合的和不可思议的力量使彼此相和或(仿佛是)融合, 这种力量我们专门称呼为“想象”。这种力量, 首先为意志与理解所推动, 受着它们温和、不引人注目却又远不放松的



控制（缰绳稍松），在性质相反的、不调和的事物的平衡或和合之中显示出自己来：它调和同一的与殊异的、一般的与具体的、概念与形象、个别的与有代表性的、新奇的感受与稔熟的事物、一种不寻常的情绪与一种不寻常的条理、永远清醒的判断和坚定的冷静与热忱和深刻或强烈的感情；并且，当它融合或和合天然的事物与人工的事物时，它仍然使艺术服从于自然；使手法服从于内容；使我们对诗人的赏识服从于对诗的共鸣。

这段文字最初由艾略特谈到机智与反讽时引用过，那是在他那篇后来发生很大影响的论安德鲁·马维尔那篇文章里；后来理查兹也分析过。我们可以把它看作现代形式主义批评的经文，为下列主张提供了依据，即最深刻的人类矛盾可以通过对特定的诗上下文的严密分析揭示出来。维姆萨特的《简史》后记使得新批评的第三代，即更富于人性、更“象阿诺德”<sup>①</sup>的时期看来象必然的趋势，整个英美文学批评的历史一直朝着这个方向运行。维姆萨特认为“诗是‘内在一致’的真理，不是‘与他物互相联系’的真理”，批评家的任务是研究形象与隐喻在形式上的一致性；但他也认为在“形式”与“价值和情绪的张力”之间有紧密的内在关系：

这种能力可以出现在结构上或象征与隐喻的局部细节上。它可以理解为这段或那段诗中隐喻的含义，可以理解为诗的隐喻性，也可以理解为一直伸延于整个诗篇的深度，构成它们与现实世界的这个“模仿性”的关系，而我们对现实世界的认识就靠诗的帮助，就在诗里。形而上的隐喻或明喻取不一致中的一致，由于其种种好

---

<sup>①</sup> 马修·阿诺德（1822—1888），英国批评家，崇尚古典传统，主张批评应该联系优秀的文化。

处，对我们这代某些批评家来说，已经成为诗的结构的标准样板与顶点。这样的画像至少是为了提供一个小规模楷模，一幅易于掌握的小像，批评家或多或少可以马上辨察出某些特点，如，对喻本与喻体之间字面上矛盾的比喻，对立的价值和感情的吸引力……

在维姆萨特看来，诗的特定语境中一般与具体的紧张的统一有其道德含义，最宜于表达“对痛苦受难的景象、乐观主义和包含在宗教化身教义中的神秘”。维姆萨特象《四首四重奏》(Four Quartets)的作者艾略特一样，从诗的语言轻易地转向基督教神学的《圣经》。

维姆萨特最后一章虽然吸引人，有说服力，但经过二十年来的观察，的确可以看作是一个“尾声”：它讲过去的多，讲未来的少。未来属于不同的批评方法，诺斯罗普·弗赖依那种图解式的、“讲究结构的”、不计作品价值的论著，能够令人眼花地包罗一切文学作品并加以归类。它可以当做近二十年来的序幕。《批评的剖析》(1957)起源于弗赖依较早的论威廉姆·布莱克的著作《可怕的匀称》(Fearful Symmetry, 1947)，后来他想研究高度类型化作品的总的结构，如斯潘塞的《仙后》(Faerie Queene)、布莱克的预言性作品、乔伊斯的《为芬尼根守灵》(Finnegans Wake)和华莱士·史蒂文斯后期“季节性”长诗。弗赖依象斯坦利·埃德加·海曼或理查德·蔡斯(他的《寻求神话》[Quest for Myth]发表于1949年)一样，深受现代人类学关于神话与仪式研究的影响，这种研究为文学作品分类提供了一套新的语言，因此可以消除新批评派反对用型或类进行批评的偏见。《剖析》和弗赖

依后来的作品更大的贡献，本章下面再谈。为了解这里的论点，我们只消注意弗赖依用“结构”一词的目的与维姆萨特的用法大不相同，他的意思比较接近“结构语言学”或克洛德·莱维—斯特劳斯“结构人类学”中的“结构”。这就是说，弗赖依最有兴趣的是文学现象之间的关系，而不在现象本身：他的批评集中在把一部巨大的作品联结起来的结构模型，或者把许多不同作品归为同型或同类的那种结构模型。《批评的剖析》这部作品学识渊博，提到几百部文学作品，但作者无意作详细的分析。弗赖依的兴趣在文学作品的“群体”或者“家族”。他感到，自亚里士多德时代以来，对类型的研究进展很少，亚里士多德研究诗“如同生物学家研究有机体的体系，挑出它的类别，列出文学经验总的规律，仿佛他相信：在诗的方面存在着完全可以理解的知识的结构，这种诗不是诗本身，也不是诗的经验，而是诗学。”弗赖依想从整个文学现象引出这个“诗学”来，他建立了关于象征、神话和类型的理论，并常常把它们归类和图解。他考察的主要目标是“文学原型”，不同于心理学或人类学批评的原型之处在于他把“文学原型”看成“人们整个创作经验的一个成分”，而不是在个人的头脑里或种族意识里经常出现的模型。诗从别的诗里创造出来，文学根据自身的规律供养自己；弗赖依决心要给这另一个世界——“第二个自然”，即我们整个文学经验理出一个体系来。

《批评的剖析》在许多方面代表了英美批评传统深刻的中断。它有意推翻从约翰逊到艾略特伟大批评家的作用——“鉴别”与“判断”。弗赖依对于使作品相互区别开来的特性不感兴趣，却对使它们相似的性质有兴趣。价值大有径庭的作品可以和睦相处在同一句句子里，因为它们在结构上有相同之处。

英国批评家弗兰克·克莫德在一篇有觉察力的较早评论《剖析》的文章中指出：虽然莎士比亚的《奥赛罗》、歌剧《奥特罗》和它们所根据的辛提奥<sup>①</sup>的“该死的小故事”在形式和质量上截然不同，但是弗赖依却满意地指出它们如何相似。实际上，弗赖依特别反对“批评家如法官”这个传统的比喻，把判断的事留给书评家去做。他同意现代先驱者的后期浪漫主义观点，认为诗是自主的有机体，可以离开创造者的主观意图而独立存在：“诗是创造出来而不是刻意写出来的，所以诗人并不是诗的父亲；他至多是一个接生婆，或者说得更精确些，他是自然之母本身的子宫，可以说是她的阴部。诗可以改，诗人改诗并不是因为他喜欢修改的地方，而是因为改了更好，这说明诗经过诗人头脑时诗人只得叫诗诞生。他有责任把它生下来，越不受损害越好，如果这首诗成活，它也同样急于摆脱诗人，哇哇啼叫，要求脱离诗人自我的一切脐带与供养的管道。”

弗赖依这种稀奇古怪的类比在《我的信条》(My Credo, 1951)里已经出现过，布鲁克斯在《简史》中评论说，在弗赖依的世界里，批评家的确“成了接生婆的护士，她剪掉脐带，告诉母亲这婴儿是男是女，洗洗干净给外面的人看一看，大概还给它一个人人类学上的分类，做一番白提容检查<sup>②</sup>。”如果诗人是诗的部分不自觉的生产者，那么，批评家倒承担崇高的任务，成了自觉的管理人和归类者。传统的诗人—批评家由于熟悉创作过程，总被认为对诗具有特别的权威，但弗赖依心目中的批评家与此不同，他认为批评家之所以有权威是因为他熟悉其他学科，他所了解的知识超出了诗人的知识。布鲁克斯针对

$\frac{65}{66}$

① 辛提奥，十六世纪意大利作家，《故事百篇》的作者。

② 指身长、肤色、残缺、指印等检查。

《我的信条》问道：“总之，其目的是要使批评成为纯描述性的、不计价值的社会科学吗？”在很大程度上，《剖析》回答：“是的。”

如果《批评的剖析》是一部具有不朽的重要性的重头著作（我认为如此），那么，这是英国或美国文学批评里头一部不是由专业艺术家写的伟大的作品，说明这是向大陆模型的一次决定性的转化。批评家不再是艺术家的佣人，而是同行，有其专门的知识 and 力量。诺斯罗普·弗赖依这个作家富于人性，有文化修养，这些特点即使在《剖析》图解性最强的部分也闪烁出来；但他提出的一套体系使批评家站在艺术家和读者之间，成了一支独立的创造性力量。《批评的剖析》本身就是富于想象组织的好作品。正如弗兰克·克莫德在1958年一篇评论中所说：“有理由把它看作一部已经成了文学的批评著作，写得集中，有自主力量，合乎规格，同时我以为没有用处。”克莫德这里说“没有用处”，是对于耐心地分析解说，注意作品个性和读者实际需要的那一派批评家而言。象《剖析》的每一个赏识者一样，克莫德受了它的影响，他自己最近的作品更趋向于“结构”方面的兴趣。但实际情况毕竟是弗赖依为批评争了一些过分的权利，这些权利对于英美传统来说是相当新鲜的事情，他建立的体系如果掌握在思维不甚精细的批评家手里，会使文学类同化，批评家就变成假权威了。

五十年代铁板一块的社会政治态度转向六十年代的多样化和冲突的同时，文学批评也改变了它清一色的面貌。弗赖依虽然有许多地方与新批评有很大的不同，但他在《剖析》里仍然保留关于作品自主性和需要用文学术语描述等许多“象征主义”的设想，他的原型学说可以说纯粹是把人种学批评家（尤

其是詹姆斯·弗雷泽爵士<sup>①</sup>一派的)和容格派心理学家发展形成的原型学说用到文学领域里来。但是,其他批评家对于“非文学”的方法并不那么持怀疑态度,六十年代批评活动的特色是有些人企图将文学研究与其他学科联系起来。1967年现代语言协会对这一圈新的历史循环给予学术上的承认,出了一部论文集,由詹姆斯·索普主编,题目是《文学研究诸关系:跨学科的贡献文论》(Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions)。这个集子里的文章表现出新的(不如说复新了的)一系列兴趣:《文学与历史》、《文学与神话》(作者诺斯罗普·弗赖依)、《文学与传记》、《文学与心理学》、《文学与社会学》、《文学与宗教》、《文学与音乐》。早一代的形式主义批评家曾经反对过狭隘的文学研究概念,反对只着重材料来源研究、语言学或者幼稚的生平分析,用“思想史”或“艺术家的生活”来取代作品本身。在新批评的全盛期,许多学者、批评家继续运用和提炼“非文学”的方法,但常常感到自己处身于批评正宗之处,到五十年代末这类著作才重新获得理论上的重视。三十年代,马克思主义与弗洛伊德主义这一对受压制的敌人曾经很不自在地结合到一起,〔六十年代〕实际上又是一段社会危机和文化焦虑的时期,〔三十年代〕大家关心过的问题又提了出来,只是采取了新的形式。

《文学研究诸关系》中任何一个章节题目都可以成为红标题,可以追溯六十年代批评与社会之间的相互作用,其中《文学与心理学》是最好的例子。这一章的作者弗雷德里克·克鲁

---

<sup>①</sup> 詹姆斯·弗雷泽,英国人类学家。

斯于五十年末开始他的批评活动，那时他是新批评派的学者，他那本卓越的滑稽仿作《呸！困惑》（The Pooh Perplex, 1963）用讥讽的旁观态度对待所有的批评教条。可是到了六十年代初，克鲁斯采用弗洛伊德派批评的语言和技术，发表了从心理分析入手研究纳撒尼尔·霍桑的专著《牧师们的罪过》（The Sins of the Fathers, 1966）。这部专著说明克鲁斯象他那一代的许多批评家一样，反对“意图的谬误”和“感受的谬误”这类人为的限制，设法恢复我们对文学反应的全貌。他在1966年说，“完全脱离生平大事的作品是找不到的，在许多最伟大的作品——主要例子是《哈姆雷特》——中，没有解决的情绪和潜在的矛盾纠缠在美学效果里，你不可能把它们缩减掉，为了理解为什么表层出现裂口，我们必须准备考察它们背后的东西。”也就是说，他同早期的艾略特一样，发现了《哈姆雷特》的“裂口”，但他没有去讨论莎士比亚未能达到形式的客观性，他的兴趣在于探索产生怀疑和冲突的心理学上的动机。

67  
68

克鲁斯1967年那篇《文学与心理学》的文章，又热情又表现出对论战者的厌烦，这是提出新的信仰的人的特点。但到了六十年代末，克鲁斯深深卷入新左派运动，抵制越南战争，他对于心理分析派的感情更是有限的了。流行的批评把马克思主义与弗洛伊德主义混在一起（如赫伯特·马库塞），触犯了克鲁斯高尚的理智，因为这种批评肯定了青少年一切形式的反叛而不是严肃地触及为什么对社会与文化表示不满。克鲁斯从这个社会活动时期起，开始形成一种更加纯洁、更加复杂的心理分析批评，强调它长远的用处，同时指出简单化和自我纵容的危险。他尤其怀疑近来某些心理分析批评中出现的表白或倾

向，例如诺曼·N·霍兰。霍兰从撰写《心理分析与莎士比亚》（*Psychoanalysis and Shakespeare*, 1966）和《文学反应动力论》（*The Dynamics of Literary Response*, 1968）到《五种读物分析》（*Five Readers Reading*, 1975）过程中，方向一直是朝着越来越重的诉诸感情的批评，读者个人的反应成了心理学分析的对象。霍兰几乎象是在运用理查兹《实践的批评》（1929）中的方法，但与理查兹不同，他不想一般地去理解诗的内容，使读者个人的反应更加合乎理性。他最近一部文集《出自我的体系》（*Out of My System*, 1975）收入他自1967年至1975年的文论，克鲁斯在这些文章中提供了一部智力性的自传，不但记录他对弗洛伊德派方法新的、更加折衷的看法，而且谈到那些混乱的年代中，社会压力对有责任感的批评家的影响，写得通情达理。

与霍兰从心理学分析读者反应的方法不同，斯坦利·菲什一直想提出一种更加自由的方法，可以使每一个读者变成作者。菲什早期研究弥尔顿（《惊于罪恶》〔*Surprised by Sin*〕, 1967）时，就强调阅读的时间性的经验，而不大重视形式主义分析的中心，即对艺术成品作空间性的理解。他在1970年的文章《感情文体学：读者中的文学》（*Affective Stylistics: Literature in the Reader*）和以后的作品中，认为批评的主题应该是“不断发展中的读者的反应与随时间顺序而来的文字的关系”。他的方法可取之处在于把读者和本文从任何一种心理决定论中解放出来，集中在“分析特别富于人性的阅读活动”。纯粹讲究空间性的形式只有事后才能分析得出来，菲什反对这种概念，因此他的文论没有许多形式主义批评所共有的那种固定不变、违反人情的性质。但是他的分析终于引导



到创作的相对主义：一种分析性阅读与另一种分析性阅读价值上很相近，不受作者主观意图或时代条件的限制。菲什可能以为，在他这个世界里，多样化的、自圆其说的分析性阅读富于“创造性”、“解放思想”，但许多人会感到缺少一种动力，达不到大家公认的含义的中心，因为后者才是历史主义批评和形式主义批评的实质内容。

六十年代另一种倾向是人们更加关心散文型小说。新批评派只赏识经得起细密的语言分析的小说家（如詹姆斯与乔伊斯），韦恩·布思《小说修辞学》（1961）着重纠正了这种新批评派生来的偏好。布思继承R·S·克兰和芝加哥派批评家的做法，提出广泛的类型区别，并努力以其自身为标准判断各类小说。他开始时针对下列形式主义批评家：他们坚持把小说看成诗的结构，他们绝对肯定统一“角度”的价值，他们贬低那些“诉说”过了头、作者滔滔不绝地向读者说话的小说。布思分析某些现代小说虽然较差，但研究作者的“距离”，抨击新批评派所谓“情节的异端”，写得很高明。布思指出批评散文小说可以有许多途径，扩大了我们的理解，也扩大了公认的“伟大传统”，把十八世纪早期和维多利亚时代的小说家恢复到中心地位，这一点，严格的形式主义批评家是不承认的。第二部起思想解放作用的研究小说的主要著作是《叙述的性质》（The Nature of Narrative, 1966），作者是罗伯特·斯科尔斯和罗伯特·凯洛格。斯科尔斯和凯洛格深受弗赖依《剖析》、特别是他关于小说模式理论的启发，不是把现代小说看作从比较原始的形式进化而成为成熟的有机体，而只把它当做又一种“叙述”。斯科尔斯和凯洛格建立的小说系统象布思《小说修辞学》一样，打破了正统的观念，不认为某

一类小说（我们可以称为“詹姆斯式”小说）应享有特殊的地位，应优先考虑。象弗赖依的作品一样，他们广泛的分类扩大了我们对于文学“本文”的含义，这样的小说观超越了诗、史诗与小说的一般的分野。

弗赖依发表《剖析》后十年间，批评界研究重点的变化表现在1965到1966年间三篇论文里：苏珊·桑塔格的《反解释与其他论文》（Against Interpretation and Other Essays, 1966）；J·希利斯·米勒的《批评的对立面》（The Antitheses of Criticism）（对1965年春季在耶鲁召开的文学批评讨论会的综合反映）；杰弗里·哈特曼的重要论文《超越形式主义》，这篇作品后来成了他的集子《超越形式主义：1958—1970年文集》（Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970）的标题。桑塔格的文章《反解释》大幅度摇摆在革命口号与需要更讲究“形式”的陈言之间，前指六十年代末，后顾新批评派。她的基本论点是：根据内容作出的解释，或者探索作者的主观意图，是荒谬的、反常的，这样的观点，最好的新批评家也会拍手称好。她认为“需要的是更讲究艺术形式。如果过分着重内容引起骄横的解释，那么，更充分、更深入地分析形式会把这种气焰打下去。我们需要的是一套分析形式的词汇——描述性的词汇，而不是规定性的词汇。最优秀的批评是把内容的分析化入形式的分析中去，但这种批评很少见。”她对灵活与巧妙的要求平平常常，接着开列了一批最优秀批评家的名单，包括帕诺夫斯基、弗赖依、埃里希·奥尔巴赫和沃尔特·本杰明<sup>①</sup>，这些人也很难算得上先锋派人物。但文章调门却与中庸的内容相反，

---

<sup>①</sup> 欧文·帕诺夫斯基是美国现代艺术史家，后两人为德国现代批评家。

提出“艺术性欲”的要求，先用渴望的目光看一看失去了天堂，然后再作解释，其实我们蛮可以用无邪的眼睛直接面对艺术。在这一方面，《反解释》预示六十年代末七十年代初期的矛盾心理，当时同严肃的社会批评与文学评论纠缠在一起的是一种新的享乐主义和反知识分子气。

杰弗里·哈特曼的题目听来颇象桑塔格的题目，但他所求更高，态度更加认真。他早期论华兹华斯和霍普金斯的著作中已经显露出他精通形式主义的分析，现在他攻击的目标不是形式主义本身，而是细致解释，即还未进入批评之前的细密分析。长期以来这种方法在美国学校和大学里已经成了天经地义。

为什么我国和欧洲许多人怀疑“盎格鲁·撒克逊的形式主义”，有他们正当的理由。评注的统治是伟大的：她是巴比伦的卖淫者，身穿学术的黑袍，跨坐在批评的龙骑上，从她学究之杯里反复分发催眠的香油。如果我们细致解释的新《圣经》活动象当年那么大胆自觉，能够把《圣经》的本文同奇异的、或者相反的经验，如与历史统一起来，那么，谁也不会控告它幼稚。然而我们目前以细致解释为中心的批评确是幼稚，至多是教学式的：我们忘记了它仅仅起准备作用，它与成熟的批评之间的距离好比牧歌之于史诗。

70  
71

哈特曼的文章实际上是要大家跳过细致解释，进入更深刻的形式主义，使得批评的直觉知识（我们积累的文学智慧）和历史感有自由活动的天地。他对待克利安斯·布鲁克斯持批判态度，指出他评注过程的局限性，也批判乔治·波利特反形式主义的态度。乔治·波利特和“日内瓦学派”其他批评家对六

十年代 J·希利斯·米勒这样的美国批评家影响很大，但哈特曼不满意，因为这种批评离开了作品的客观质量，竟去重新创造作家或某个文学时期的意识。哈特曼的文章既不满意流行的形式主义的分析程序，又不愿意放弃形式主义的立场，这清楚地反映了新一代美国批评家的矛盾心情。

J·希利斯·米勒对 1965 年耶鲁文学批评讨论会的评述是这样开头的：

这次讨论表明美国文学批评重要的重点转移。会议之所以有这一特征，部分原因在于论文所选择的题目，还由于许多与会者受过欧洲文化训练，或在大学教拉丁系语言，或教比较文学。即使如此，会议新的方向总的来说对美国批评是有意义的。几年以前，如果开一个美国文学批评讨论会，你总会以为是本国的形式主义与其他研究方法之间的交流。例如，最近默里·克里格把当代美国文学批评看作衰落中的“新批评”与原型研究法之间的冲突。在克里格看来，原型研究是最能成活的一家。然而，在耶鲁讨论会上，新批评与原型批评都没有成为中心，虽然有一篇论文论诺斯罗普·弗赖依的著作。并不存在敌视哪一派的问题，只是感到它们的教训是不言而喻的。大多数与会者认为，文学研究以后的进展动力将部分地来自这种或那种欧洲批评的形式。美国学者吸取了近来最优秀的大陆批评之后，可能发展形成新的批评形式，这种批评既出自美国文化，也出自与欧洲思想的接触。

$\frac{71}{72}$  米勒的结论只有部分的预见性。最近十几年来最优秀的文学批评许多来自与欧洲思想的交往，但与“美国文化”的关系却大成问题。美国四、五十年代的批评为保守的南方作家所独霸，可以说既狭隘又带有反动的政治—社会偏见。另一方面，近来

的批评好象常常活动在文化的真空中，与美国文化生活的主要成就没有多大联系。我们国内实用性质的批评传统很顽固，甚至对抗许多欧洲批评中的理论目的，结果出现了分裂的状况，一边是理论批评家（他们自称寻求非高级趣味的读者），一边是为一般读者和学生而写的批评。批评象其他文化活动一样，也受到越战年代的影响，结果常常是悲惨的（我们下面要谈对莱昂内尔·特里林的影响）。当时左翼活动家号召推翻专讲高级杰作的“反革命”课程，谁想专谈风格或形式就会被一些人看成是有意的压迫行为，把政治意义转移出读者的意识。在这派指控气氛下，美国文化又一次表现出它没有能力产生深刻理解社会进程的大文学批评家。威尔逊和特里林继续在写作，但他们由于年迈和以往经验的限制多少有点脱离现状。早期左翼传统的继承者艾尔弗雷德·卡静和欧文·豪为维持文化前景做了好事，而且看得上年轻作家的成就。卡静《当代人》(Contemporaries, 1962)中的论文、豪的《关键性一点》(The Critical Point, 1973)，以及卡静后来一部从海明威到梅勒的研究小说的专著《人生光明之书》(Bright Book of Life, 1973)，都抵制狭隘的时髦东西，愿意平易地讨论先锋派实验性作品的社会意义。莱斯利·菲德勒的《美国小说中的爱情与死亡》(Love and Death in the American Novel, 1960)把原型说与社会批评结合起来，豪与卡静同菲德勒一起，试图对现代主义创作和后期现代主义的反应保持一种均衡的看法。他们注意小说这一常常为更讲究系统的批评所回避的形式，反映他们对待当代文化的严肃认真态度。但是，卡静、豪和菲德勒没有能取得英国社会批评家雷蒙德·威廉斯<sup>①</sup>那样的统治地位。1920年到1950年间埃德蒙·威尔逊是文学界的代言人，六

十年代没有产生这种意义上的代表人物。

这些紧张的年代甚至对最讲究的批评家也发生了影响，哈特曼 1970 年写的《为了文学史》(Toward Literary History) 这篇文章清楚地说明这一点。哈特曼根据时代的精神，宣布“高级文化”的死亡，死亡的加速是由于社会变化，由于文学内容的民主化（如弗赖依强调结构上的联系，取消价值判断标准，因而打破了通俗文艺与高级文艺的界限）：

我们回顾庞德与艾略特、布里奇斯<sup>②</sup>与叶芝的时候，意识到他们高级的文化观点已经死去。虽然他们的艺术旨在提高真正的本国语言，但它不可能抵制与高级文化有关的形式上的要求，这种形式仍然是上层阶级精神的“意识形态”的反映。作者要清除“意识形态”污点，以免艺术沾上人为的污染，不得不变成自己的敌人。今天，一切艺术同高级思想感情方式的关系都成了问题。但是艺术家越靠近自我批评，扩张形式概念的批评家就越靠近艺术，一直要到艺术切断与教士式文化或附庸风雅的模仿的狭隘的联系。

哈特曼从这一设想（现在看来远不如它在 1970 年靠得住）出发，提出他认为对待形式与文学史四种研究方法的力量与不足之处：马克思主义、弗赖依的原型说和“两种结构主义理论，即 C·莱维—斯特劳斯的理论和理查兹与英美批评家的理论”。哈特曼对弗赖依的评论尤其尖锐，指出他研究出来的体系并不真正是比较性的，这是由于他不顾民族或意识上的区别，纯粹依靠不同的作品都能相处的文学上的结构。“在语言

① 雷蒙德·威廉斯 (1921—)，英国当代批评家，著有《阅读与批评》、《文化与生活》和《现代悲剧》等。

② 罗伯特·布里奇斯，英国现代诗人。

学上，从各别语言（或符号系统）转向一般的语言（或符号学），再由此找到思想结构。弗赖依的过程也是这样，从各别作品转向文学的总体，再由此通向一个‘语言的宇宙’，这个宇宙的结构基本上与科学一样。”在哈特曼看来，克洛德·莱维—斯特劳斯不同于弗赖依的地方是他研究“真正的社会问题”，可见哈特曼希望用这种历史的自觉性来充实文学批评。

哈特曼攻击最厉害的是新批评派在作品中发现的“一致或者和谐”，认为现在已经成了“旧批评派”的主要术语——一致、复合、成熟、连贯——是“堆在废墟上的密码语言”。他的立论巧妙精到，只是根据也许建立在过分直接的文化受压感上，但是，轮到他自己提出答案的时候，他提出了民族精神、天才和天才轨迹等一套理论梗概，既模糊又是纯理论性的。而且，这篇文章与他那时候其他文章的写法，不象他早期的文章，经他精心安排之后，行文中间会冒出口头语来（如“挡道儿”），再加上笨重的玩笑（“阿波罗通过同怪物亲切交谈收回了他的花冠”），同一般文论的文体很不相称，这一点在哈特曼后来的文章里更为严重。

至少在理论思辨方面，1970年的美国文学批评占主导地位的是哈特曼和他耶鲁大学的同事们：保罗·德·曼、J·希利斯·米勒和哈罗德·布卢姆。我们应当探讨一下他们的思想和词汇，因为他们的著作在很大程度上造成目前在理论性批评与日常文学研究之间的分裂，后者包括教学、较大众化的文学评论、研究与具体批评著作。米勒、德·曼和哈特曼之间有许多不同，但是大家共同赏识大陆的批评家（尤其是雅克·德里达），把文学批评当做批评家之间的交流。他们的著作的成因是由于转向已经制订好了的理论，也由于我们没有产生具有压

倒之势、控制了批评家注意力的当代创作家。结果（有柯勒律治却没有华兹华斯？）成了一种自顾自的批评，它很容易以自己为目的。这些批评家都喜欢文字游戏，大吵大闹地舞文弄墨，这是直接从法国、从德里达和雅克·拉冈那里学来的，也说明为什么他们许多作品满是“似曾相识”的古怪感觉。法国正式的文学批评从来没有经历过《含混的七种类型》，也没有碰到过半个世纪之前乔伊斯及其模仿者的那种语言学上的试验。结果，法国今天才正赶上玩弄文字的那种现代主义。乔伊斯的《为芬尼根守灵》成了今天法国先锋派批评崇拜的经文，并非偶然。虽然《为芬尼根守灵》是用英文写的，不精通英语的人根本无法体会其中的奥妙，可是在许多法国批评家看来，这是一份国际性的多种语言的文本，对于批评家的创造性的文字游戏来说，是理想的考验场所。有些耶鲁派的批评家，由于法国批评的魅力，也由于想把批评当做创造——阿诺德文化的新的相等物，虽然很有学问，很聪明，但是他们所建成的语言体系远离一般有知识的读者的经验，成了迥然各异的世界，需要特殊的注解与评点。

$\frac{74}{75}$  1975年J·希利斯·米勒发表在《新共和》（New Republic）的一篇概述美国文学批评的文章，简略地评述了较普通的批评家，说他们“最清白，没有沾上一点大陆的色彩，谁知是天真还是装傻”，然后谈到大部分“最重要的文学批评”，说它们“没有大陆‘影响’不可能写出来”。他的文章最后一段值得引用，它代表许多当代批评追求极端的倾向；

哈特曼、布卢姆和德·曼实际上是集中在耶鲁的那个新批评家团体的成员。这些批评家在方法论的态度上并不一致。他们的问题是



共同的,答案不相同,但是他们常常用对立的方法从互相之间吸取力量。这一伙中间还可以加上雅克·德里达,他每年秋初来耶鲁开研究班课程。对这个集团的成员来说,关系到存亡的根本问题是史蒂文斯所要求于诗的讨论的所谓“基础治疗”,这是“打基础”,即加固,如你“治疗”玻璃纤维的外壳,是不是用抹掉的办法治疗,象治病一样,把病去掉?正如史蒂文斯所说,岩石是空气,“是虚无”,“独霸的空白,不可接近”。那么“基础治疗”是去掉基础,使人无立足之地,还是巩固基础,把它弄结实,可以使人站在上面?由于篇幅所限,现在不可能探索这一区别。要指出的是,正是这个区别产生了内在的戏剧性,或者说当代批评的论战,如耶鲁那一派人的论战。

米勒引用华莱士·史蒂文斯是这派批评的特点,而且引用的总是写《必需的天使》(The Necessary Angel)的史蒂文斯。史蒂文斯在四十年代的文章与讲演中,努力为他写季节变化的后期伟大诗篇建立一个理论基础。象史蒂文斯一样,这些批评家迫切地朝向“中心”,朝向某种支配性的理论,但没有考虑到史蒂文斯在《必需的天使》中的告诫:“追随‘中心’的人开始时也是神秘主义者。但是他们一切愿望、一切雄心都想摆脱掉神秘主义,朝向我们称之为文化的那个终极的健康意识。”当代许多批评同华莱士·史蒂文斯从有具体时间地点的、丰富内容的诗里抽象出来的思想一个模样。“神秘主义”抗不过对我们共同经验的感受,即“我们称之为文化的那个终极的健康意识”。

最近的美国文学批评中,最占统治地位的中心人物也许是哈罗德·布卢姆,他经过修订的判断力和“影响论”是七十年代中期讨论的中心。布卢姆具备大批评家一切必要的才干:对过去的文学知识渊博,词语记忆力出众,热心投身于文学研

究。他同意华莱士·史蒂文斯的说法，“世界的言语是世界的生命”，他信仰有力，所以作品如此有说服力。布卢姆从学于新批评的大师，但由于他的气质，早就喜爱浪漫主义想象派诗歌。他早期著作《雪莱的神话制造》(Shelley's Mythmaking, 1959)、《想象派诗人们》(The Visionary Company, 1961, 一本关于浪漫主义诗人的参考书)和《布莱克的启示录》(Blake's Apocalypse, 1963),想研究主要浪漫主义诗人的神话诗特色。可是，到了六十年代，布卢姆开始感到，他如果不脱离他早先的楷模M·H·艾布拉姆斯和诺斯罗普·弗赖依的设想和一整套术语，不创造出一套新的参照构架出来，就不可能公正地评价这些诗人和他们的继承者。他研究叶芝的大部头著作(1970)着重叶芝的浪漫主义和有关神秘的问题，而不注意他的现代主义，说明布卢姆处于理解方面的转移阶段，象布莱克一样，决心建立自己的体系，不当别人的奴隶。在《叶芝》(Yeats)之后的研究著作中，特别是《影响的焦虑》(The Anxiety of Influence, 1973)、《误读的地图》(A Map of Misreading, 1975)、《诗与抑制》(Poetry and Repression, 1976)和《华莱士·史蒂文斯：我们气候的诗篇》(Wallace Stevens: The Poems of Our Climate, 1977)中，布卢姆形成一套关于文学影响的理论，追溯近两个世纪中一再出现的焦虑与逃避的模式。简单说来，布卢姆认为：自弥尔顿以来，没有一个作家能与文学先辈，即古代与文艺复兴的世界平易相处。“模仿典范”的欲望让位于在过去成就面前的焦虑，现代诗人摆脱不了他在文学史上的“晚生”感，要么卑躬屈膝，要么痛苦地反抗。“软弱”的诗人屈从于传统，“坚强”的诗人同他们文学先辈开战，经过一番自觉不自觉的“误读”程序，

用歪曲前人成就的办法，建立起自己的地位。用这种观点来看文学的历史，“坚强”的原型是诗人弥尔顿，他不但同荷马与维吉尔打仗，而且同他最伟大的前人，《圣经》的作者作战；“软弱”的原型是艾略特，他在《四首四重奏》中，通过谦卑、慈爱与爱情来适应过去。布卢姆由此得出对艾略特臭名昭著的评价，毫不理会他特殊的成就。1977年，布卢姆说艾略特是评价最过头的二十世纪作家，他的话必须参照《影响的焦虑》和《误读的地图》的上下文一起阅读：“最过头的评价：艾略特，一切都过高，包括诗与散文；学术界，或教权人士，需要他做挡箭牌，抵挡因无用而产生的焦虑。他的新基督教成了他们的面具，掩藏他们无能和错位之感。他的诗（大多数）软弱，他的散文完全是倾向性的。”这段文字对准“稻草人”，对准已经过时二十年的关于艾略特重要性的过高评价；对于这些看法，我们必须理解为出于布卢姆声嘶力竭地捍卫他的文学影响论，而艾略特的《四首四重奏》是对这种理论最明白、最有力的挑战。

为了分析想要做诗人的人与他强大先辈之间的斗争，布卢姆形成一套修辞术语，既用于诗人的进程，又用于各别“关键”诗篇的结构，如华兹华斯的《启示颂》(Intimations Ode)和叶芝的《柯尔庄园的野天鹅》(The Wild Swans at Coole)。他触犯许多读者之处是他使用自己的一套语汇——如事物的倾向、镶嵌图案、空虚、魔鬼化、禁欲、卸掉<sup>①</sup>——后来又加以变化，读者常常指出他存心用不必要的含混语言来描述前几代批评家早已明白了的问题。大家早已知道，十七世纪末、十八

① 原文均为英文化了的拉丁文或古希腊文。

世纪初作家与过去的关系经历了一场剧烈的变化。爱德华·扬在《论独创性创作》(Conjectures on Original Composition, 1759)中就抱怨过“伟大的典范作品独占读者注意力,散播偏见,吓唬人”,从扬以后,诗人对于先辈们的焦虑感或者自卑感一直是经常讨论的主题。沃尔特·J·巴特的《过去的负担和英国诗人》(The Burden of the Past and the English Poet, 1970)与布卢姆的《叶芝》同年发表,探讨由“还有什么可做?”这个问题而来的“越来越大的焦虑”。布卢姆的对手们常常引用巴特典雅而含蓄的著作同《影响的焦虑》作对比,说明布卢姆的修辞是为了满足他个人的多此之举。然而,毫无疑问,布卢姆近来的批评已经改变了我们阅读的方式,而巴特的学术专著不可能有这样的影响;如果我们重视布卢姆的作品,我们必须接受他出于个人需要的古怪词汇,正如我们要理解叶芝主要的诗作必须接受他《一种看法》(A Vision)中的偏执一样。我们在读布卢姆近作时,产生一个许多当代批评提出的问题:批评家要起创造性力量、诗人对手的作用(布卢姆《影响的焦虑》用自己写的一首诗结尾),值不值得作必要的歪曲和矫饰呢?我们为了生存必须“误读”吗?

$\frac{77}{78}$

如果我们接受《误读的地图》第一页提出的文学史观,这个问题的答案是“是的”:“文本是不存在的,只存在文本之间的关系。这些关系靠一个诗人对另一个诗人的批评,或误读或误解,好比理解力强的读者每读一种文本定要加以批评一样。……文学的历史延长时,一切诗必然成为诗一批评,正如一切批评成了散文一诗一样。”对批评家的作用持这种看法,彻底否定了批评家永远是“后来者”这一传统观点:它暗指批评家与诗人之间的不同的关系,例如,布卢姆同他欣赏的同时

代人 A·R·安蒙斯与约翰·阿什贝里之间的关系是强有力的互相平等，不同于阿诺德与华兹华斯的关系，或艾略特与但丁的关系。批评家移向中心地位，正如布卢姆提到的维科<sup>①</sup>、尼采和弗洛伊德的情况，是历史进程的必然结果，这是一个暂时的高轨现象，要由下一代真正“强大的”艺术家出来纠正？这个疑团只有时间才能解开。

布卢姆不同于当代文学理论家主要之点在于他广泛而且深刻地评论具体的诗作。他总是声言，他的目的“不是写一部新诗学，而是一种完全不同的实践性批评”，他最近的著作——尤其是研究叶芝和史蒂文斯的著作——很多是仔细分析一首首重要的诗作，他的分析彻底改变了我们公认的概念。这些分析是否与他的“影响论”和讨厌的用语无关，还是有了那种理论才有这些分析，这个问题永远不可能解决。反正，我们应当感激这些分析本身。

上面概括地介绍了1945年以后的美国文学批评，这种概括象一切图解式说明，是挂一漏万的，许多没有提到的著作，下几代人可能会认为是这个时期的主要成就。我没有谈到文学传记的大收获，如理查德·埃尔曼的《詹姆斯·乔伊斯》（1959）和利昂·埃德尔的《亨利·詹姆斯》（五卷，1953-1972）。这些书的读者比任何理论批评要多，因为他们把文学史家和心理分析批评家的见解同传统小说家的创作方法结合起来。你甚至可以这样说：小说只顾结构不顾性格，因此越来越与世隔绝，批评越来越顾自己，而文学传记则吸引住了读者，正如十九世纪小说家与散文家一度吸引过读者一样。我也省略了许多社会

<sup>①</sup> 维科（1668—1744），意大利唯心主义哲学家。

批评性质的好作品，如艾尔弗雷德·卡静、莱斯利·菲德勒和欧文·豪的著作，省掉了综合批评著作，如E·D·赫什的《释合法性》(Validity in Interpretation, 1967)；省掉了许多研究历史的好作品，这三十年来是研究历史的黄金时代。很有可能，M·H·艾布拉姆斯的《镜子和灯》(The Mirror and the Lamp, 1953)和勒内·韦莱克的《现代批评史》(A History of Modern Criticism, 五卷, 1955—)会比我前面提到的大多数作品都要长命。最遗憾的是，我不得不略掉休·肯纳和肯尼思·伯克这样给人深刻印象的批评家，他们自成一类，归入发展史上哪种模型都不大合适。肯纳最近一部论美国现代诗的著作，题为《自制的世界》(A Homemade World, 1975)，这个题目可以用于肯纳和伯克两位的全部作品。两个人都想用个人的、“自己动手的”、典型的美国方式来创造一个“自制的世界”，以其效用和实践性使人不得不赞同。伯克在他两部最好的著作《动机的语法》(A Grammar of Motives, 1945)和《动机修辞学》(A Rhetoric of Motives, 1950)中，吸收了各种不同批评研究的术语和方法，他的理想是建立一套封闭的体系，便于我们从一套术语过渡到另一套术语。伯克把心理分析与神学、保守的新批评理论与激进的政治分析的见解结合起来，产生了一套批评机器，这套机器具有折衷的色彩，使同时代人非常恼火，但是博得后一代人的赏识，因为它常常依靠结构的原则。实际上伯克可以看作是晚近许多“结构主义”理论的特殊先驱，不同的是，在他多音节的散文背后，深藏着普通的常识。伯克始终感兴趣的是批评的过程，亚里士多德的生命原理，他的著作最好理解为临时性理论与见解的储备库，而不是它们表面所说的“密封的”体系。

休·肯纳从一开始就把庞德和艾略特早期文章中所提出的文学史观当做他毋庸置疑的典范，因此成了现代主义传统最好的解释人。他对庞德、乔伊斯、艾略特和贝克特的研究在《庞德时代》(The Pound Era, 1971)中达到顶点，这部作品可以当做庞德或艾略特希望撰写的现代派作家的“正史”。正如标题所说，肯纳没有受晚近修正过了的批评的影响，这种批评对于二十世纪早期历史提出更加复杂的看法，没有把庞德、艾略特和乔伊斯的影响估计得那么大。肯纳活动在庞德列为圣徒的人们的世界里，因此有关那个小集团的轶事或举止都有了象征意义。肯纳与伯克有一点相通，他们都有发现内在联系的才能，认为不论什么联系，一旦被发现，都有其极重要的意义。肯纳和伯克才气横溢，但这种才气并不总是控制得很恰当。他们每个人都创造了一个复杂的、有秩序的世界，但这些世界常常显得怪僻烦忧，与我们想象的社会生活世界不大合拍。

文学批评家在分析、比较和评价的经常性工作中，发现自己介乎两个世界之间。一个世界是诺斯罗普·弗赖依在《好脾气的批评家》(The Well-Tempered Critic, 1963)所描写的，“我们的想象活动和成形的世界，同时我们也生活在‘现实’世界中，这里我们的想象可以化为信念和行动的理想，发现产生尊严和生活乐趣的视野。”批评家的任务是把这个世界指引出来，同时教我们常常意识到“现实的”世界，要记住华莱士·史蒂文斯的话：大多数时间“你不费力地走/那未经修饰的海岸，接受这个世界/决不把它当做雕刻。”最近，美国批评一直有一个固执的倾向，即在两个世界中间进行不必要的选择，或者把文学当做自足的“第二自然”，或者完全用非文学

的标准来评价文学。“完美的批评家”总会躲掉这些选择，如果我们在1945年以后的美国批评里看一看谁大致上达到这一不可能达到的理想，有三个人物较为突出：弗赖依自己、R·P·布莱克墨和莱昂内尔·特里林。弗赖依在《批评的剖析》里，从各种不同的原型结构中找出自主性文学作品，在后来的作品里，由“纯粹”的分析过渡到接近阿诺德式的批评——《剖析》最后已经说到——即为文学批评确立文化背景。由于他相信“在现代民主制度下，公民主要通过想象参加社会生活”，他深信文学研究对性格有塑造和教育的能力，六十年代对传统教育的挑战使他重新检查和提炼他对于文学社会价值的概念。在《批评的道路》(The Critical Path, 1971)中的文章里，弗赖依用他的“神话方法”隔离出两种文化神话来：“关系的神话”，这是保守的，着重社会的内聚力，我们共有的东西，还有“个人自由的神话”。弗赖依发现，在这些“封闭的”和“开放的”态度之间，有一种必要的紧张关系，虽然他自己的气质使他倾向于“个人自由的神话”；在关系和自由的张力中间，我们可以“窥见第三种经验的世界，这个世界可能并不存在，但使我们的存在完整化，这是诗催促我们去争取、但我们永远争取不到的明确经验的世界”。这一理想的世界，虽然由于社会生活的阻挠，我们永远达不到，但经常说明对立的事物如何和解，这是一个道德目标。

虽然《批评的道路》提到六十年代末许多现实的事物，但是弗赖依的结论却抽象得出奇，离开了具体的时间和地点；他老是归纳，常常把具体的社会问题磨平。我们永远要记住，弗赖依最好的著作是《批评的剖析》，而不是《文学的剖析》(Anatomy of Literature)，他认为一切文学研究都是文学



向批评的转化。在布莱克墨后期作品中，我们看到他对文化复杂情况写得更加深入。布莱克墨在现代主义奇妙的时代（1921—1925）达到成熟。他熟悉他那一代最优秀的文学，因此，毫不奇怪，三十年代，他对叶芝、艾略特、史蒂文斯、卡明斯、庞德和玛丽安·穆尔的批评几近明确。他开始撰写文学批评的时候，正好是“细读法”成了文学分析的主要方式，他三十年代的文章（收入《双重代理》和《伟大的代价》〔The Expense of Greatness〕）是这一类分析的典范。每篇文章力图点出有关作家的实质，所以几乎过了半个世纪，这些文章读来还饶有兴味，有权威性。完全可以这样说，三十年代的批评家没有一个象他这么经得起考验。

但是，布莱克墨从不满足于所批评的条条，四十年代他评论现代伟大小说家——尤其是詹姆斯、陀思妥耶夫斯基和乔伊斯，扩大了他批评的范围。他死于1965年，死前十五年，布莱克墨同马修·阿诺德妥协，用精微的行文把社会评论与形式分析两个方面结合得难解难分。艾伦·泰特曾经自信地讨论过政治和道德中明确事物的消失，布莱克墨有一回评道：泰特的“这些评论具有实质存在的力量，因为他感受过它们的需要。”布莱克墨本人也感到文化稳定的需要：象与他在气质上很相似的亨利·亚当斯<sup>①</sup>一样，他深深地感觉到社会混乱的后果，但<sup>81</sup>/<sub>82</sub>不同的是，他用他个人的知觉和风格体现出某些文化整体的概念。《狮子与蜂窝》（The Lion and the Honeycomb, 1955）、《论欧洲小说十一篇》（Eleven Essays in the European Novel, 1964）和《无知入门》（A Primer of Ignorance,

---

① 亨利·亚当斯，美国十九世纪末、二十世纪初历史学家。

1967)中的文章企图广泛探索资产阶级人道主义的衰落，同时又十分着重有关作品各别的细节。文章洋溢着亨利·詹姆斯所谓的“感受到的生活”，卓越地肯定这一点：批评在让我们感到与其他知识形式之间联系的同时，也可以公允地估价文学的特殊地位。

与弗赖依和布莱克墨相比，莱昂内尔·特里林更把文学看成社会行动，看成我们日常生活的表现和最终的批评。象同他在一些重要的方面相似的埃德蒙·威尔逊一样，特里林是一个“文人”，面向比职业批评家圈子大的读者，也象威尔逊一样，是十九世纪历史研究的后继人，欣赏文化与产生代表作的人格之间的能动交流。他们两位有兴趣的是从艺术流入社会的能量，不止是决定文学形式的社会势力。两人都反对老式历史研究中的宿命论，却希望保留历史主义精华。他们知道我们永远无法重现另一时代的生活，文化上一些实质性的东西——生动的细节，没有明说出来的设想——必然一去不复返。我们永远不能象伊丽莎白时代的观众那样充分地感受莎士比亚的力量，但是如果我们不能欣赏闹剧与滑稽，也就不可能叫莎士比亚变成我们同时代人。历史的想象调节了过去与现在。威尔逊和特里林有一点相通：他们回避自主性艺术作品的概念，回避只顾形式特性的那一路批评。他们心目中令人满意的文学研究方法总是涉及文学的道德、社会和历史的范围。

回顾特里林整个一生，我们看到他象所有大批评家一样，具有深刻的一贯性，同时能对政治和社会变化作出敏感的反应。我们读特里林最好的文章时，马上感觉到它们“属于那个时间，那个地点”，然而又关系到文学和社会生活中永恒性问题。他早期研究马修·阿诺德(1939)和E·M·福斯特(1943)，

这使他终生赏识十九世纪的自由想象，认为“自我”同社会结合才有明确的意义。他在《自由想象》（1950）和《对立的自我》（The Opposing Self, 1955）中那些权威式的文章分析了这个问题。特里林的方法典型地表现在他著名的论文《弗洛伊德与文学》（Freud and Literature）中，他力图公允评价文学与心理学之间的关系（要旨似乎是，弗洛伊德的理论依赖文学之处非它能够补偿）。特里林以其特有的典雅与精确的风格说明弗洛伊德早期表述艺术创作过程失当，只肯定他巨大的价值在于“他对头脑的整个概念……说明诗正是头脑构造固有的东西”。象特里林一切最优秀的论文一样，这篇文章写得清新、集中，目的明确，惹人羡慕。我们感到批评家所说的问题在我们日常经验中是重要的，他恰如其分地估计文学的地位，把它当做许多种社会活动之一，然而在形成我们的道德生活方面，也许是最重要的一种社会活动。

特里林批评的局限性主要在于他有意限制所谈的题目。他象早期的布莱克墨似的，关心“现代”，关心形成我们当代知觉能力的十九世纪和二十世纪的作家和作品，在这一领域里，晚近的批评家没有一个比得上他的广泛、他的自由精神。收入《文化之外》（Beyond Culture, 1965）中那篇著名的文章《论现代文学教育》（On the Teaching of Modern Literature）说明他对这个问题理解之活和道德信念之强。我们对教育的一切讨论都是伪装的自传，特里林这篇文章动人地描述了他教授现代文学时，怎样迅速越过把文学作品当做“文字结构”这一关，研究“诗人的社会 and 个人的意愿”。特里林在他最优秀的批评中，总是照顾到艺术内在的和外在的现实性；他认为，真诚的艺术所体现的“自我”必须同社会与道德内容联系起来

才有明确意义，这就产生了他这一双重看法。他最后一部著作《真诚与真实性》(Sincerity and Authenticity, 1972)写在六十年代末七十年代初无节制的自我表现和社会动乱的背景下，详尽地标出从负责的自我到不负责的自我这一历史运动，而且带有几乎是悲剧性的丧失之感——“现代精神”光彩的丧失，这种精神是个人可以满足自己内心的需要，不管外界的责任。自从《真诚与真实性》发表后几年来，文化情况发生了戏剧性的变化，变化的方式非特里林所能预见；但是，批评永远需要他最优秀的论文所表现的内在和外在现实性都兼顾到的双重方法。这些论文遗留下来，提醒我们文学批评可以写成什么样的程度，提醒我们：如果批评自身成了目的，我们会蒙受多大的损失。

# 3

## 现实主义、自然主义和风俗小说家

利奥·布劳迪

王永年译

生活在现代的小说家都是某种制度的提倡者，都宣扬他们各自对世界的见解。第一次世界大战替这些见解的表现方式带来了决定性的变化。改变十九世纪小说遗产的压力特别来自两个方面。从形式上说，对语言的推敲和对情感的渲染在乔伊斯、普鲁斯特和吴尔夫<sup>①</sup>的小说里已经露出端倪，为讲故事的艺术重新下了定义；在社会和政治方面，大战使人们初次意识到美国的世界地位和美国人民的纷纭复杂。在史无前例的事件的冲击下，国内外的地方观念开始土崩瓦解，一种向传统形式和内容挑战的新文学正在产生。

美国小说在传统上一向比英国或法国小说更展现全貌，更带有个人特色。第一次世界大战之后，美国小说虽然仍旧可以从十九世纪文学大师或者从伊迪丝·沃顿<sup>②</sup>、西奥多·德莱塞和

① 普鲁斯特(1871—1922)，法国小说家，善于描写人物的潜意识活动，著有长篇小说《追踪消逝的时光》等；吴尔夫(1882—1941)，英国女作家，摒弃传统的小说结构，注意心里描写，著有《远航》、《到灯塔去》等长篇小说。

② 伊迪丝·沃顿(1862—1937)，美国女作家，作品以心理刻画著称，她的长篇小说《天真的岁月》曾获1921年普利策文学奖金。

辛克莱·刘易斯等二十世纪初期的作家那里取得借鉴，但面临的任务是要达到宏伟和广博，而当前的世界却有日趋错综复杂的危险，不是任何个人所能理解的，更不用说洞察一切了。从沃尔特·司各特以来，小说家在强大的历史力量和波澜壮阔的社会事件中探索个人作用的地位。二十世纪初，尽管第一次世界大战这个庞然大物难以捉摸，连思想属于马克思主义范畴的人也在摸索寻求，作家们仍旧相信历史力量是可以被认识的。三十年代，历史越来越显得无法控制，没有内在逻辑可循，因此无从使历史要求适应个人要求，用文学术语来说，也就是无从使形式和情节的要求适应性格和情感的要求。

第一次世界大战刚过了二十年，第二次大战又提供了重大事件以及人类和物质的运动；相形之下，司汤达笔下滑铁卢的法勃里齐奥<sup>①</sup>，或者托尔斯泰笔下波罗地诺的安德烈亲王<sup>②</sup>，看起来象是人类精神和认识的巨大胜利。大战动员了美国人力物力，规模之大是以往任何战争所不能比拟的；对那些试图以大战素材创造自己的人物形象和故事情节的作家来说，既对他们很有启发，又使他们望而生畏。

历史把我们先后卷进第一、第二次世界大战，接着又卷了出来，虽然是胜利者，但是无所适从，对个人作用的威胁就来自这种历史。不少流行小说描写了个人的选择和行动能起作用的环境，帮助克服了这种面对事件而无能为力的潜在意识。三十年代后期以来，历史小说在畅销书清单上占有重要位置，经久不衰，直到六十年代，这类表现意志和力量的作品才逐渐被哈罗德·罗宾斯和杰奎琳·苏珊等的稍加伪装的名人小说所取

① 司汤达《巴尔玛修道院》中的人物。

② 托尔斯泰《战争与和平》中的人物。

代。在这以前，肯尼思·罗伯茨、萨缪尔·谢拉巴格、托马斯·B·科斯坦、F·范·怀克·梅森、弗朗西斯·帕金森·凯斯、泰勒·考德威尔、弗兰克·耶比和劳埃德·C·道格拉斯<sup>①</sup>等小说家运用了历史性和半历史题材；在他们的作品中，个人主张仍旧可能成功，和历史发生冲突的结果不是挫败与死亡，而是兴奋与冒险。和查理二世一起耀武扬威、在乔治·华盛顿率领的队伍里进军、为传播基督教而牺牲，这只是少许几个可能采用的题材，小说并非纯属虚构，因为作者们经过审慎的调查研究，对细微末节进行了生动细致的重现，并为此而自豪。无论共产主义、社会主义或者资本主义的空想家可能都主张把过去的事物犁翻到地底作为促进未来的养料。这些流行小说的作家却把过去当做个人价值的源泉加以培育，替处于技术不断发展、生活日益豪华、但越来越没有个性特征的社会里的美国人找一点虚构的田园乐趣。

过去既已成为陈迹，也就比较容易理解。五十年代时，美国南北战争还不满一百周年，却已成为许多畅销的小说和非小说的主题，十九世纪社会时尚和战场策略的重现，轻松地置换了南北之间在一体化、工业化和美利坚主义等问题上现实的政治矛盾。第二次世界大战期间，大家为一个共同目的而奋斗，

85  
86

---

<sup>①</sup> 罗伯茨（1885—1957），美国历史小说家、《星期六邮报》撰稿人，著有《暴民起事》、《奥利弗·威斯韦尔》等；科斯坦（1885—1965），加拿大人，后加入美国籍，1920—1934年间任《星期六邮报》编辑，著有历史传奇小说《黑玫瑰》、《银圣餐杯》等；梅森（1897—），美国历史传奇小说作家，也写过侦探小说；凯斯（1885—1970），美国流行杂志撰稿人和小说家，著有《安尼皇后的花边》、《欢乐街》等；考德威尔（1900—），美国小说家，生于伦敦，作品有传奇、讽刺和传记小说，如《死亡王朝》、《魔鬼的辩护人》、《光荣和闪电》等；耶比（1916—），美国小说家，作品多以南方为背景，有《哈罗的狐狸》、《骄傲的堡垒》等；道格拉斯（1877—1951），美国教士，著有《绿灯》、《长袍》等。

政治和历史模式都比较简单；冷战妄想狂的发作和根除一切异端邪说的顽强努力，可能来自对这种模式的眷恋。但是，战争强加的内聚力（以及它公开声称的精神目标）一旦消失之后，那些不愿接受五十年代社会特有的虔诚和纯洁的作家就觉得对虚构的和个人的作用的寻求变得更加令人讨厌和缺乏说服力。

“现实主义”和“自然主义”两个词虽然可以用于两次大战中间时期的小说家而不至于过分失真，但在第二次大战和战后时期，它们的限制性就大多了。本文将要介绍的作家并不能随便归到哪个流派，也没有什么明确的论争把他们划为营垒。我的任务主要不是替作家正名，而是创造或者揭示一套相互关系，提供一幅初步的图表，可能有助于确定某些作家的位置，他们在一个以实验和探索为特征的时期中生活和工作，即使那些似乎最守旧的作家也是如此。对于这些作家中间的许多人来说，历史本身就是一个强有力的现实，找出他们历程中新的路径，比把他们引到没有时间限制的批评的范畴仿佛更为重要。批评的语言只能是实际发生的事情的一幅简单的背景幕布。

为前面的地形担心，想知道在哪里拐弯，该注意什么地貌特征，这些反映了二十世纪美国文学一个占支配地位的迫切要求：努力对国家本身作出估量。有些小说家横观美国东西海岸的大千世界；另一些则选择一个特殊的团体，整体中的一个小天地。用自然主义手法描绘社会阶级和广阔的场景更容易表现带有差异的魅力，社会风俗和世态的观察者则能探得静止事物的奥秘。但是这两种小说的核心都包含着有关美国的论争，两种小说都根据只能称之为现实主义的仔细观察所得的材料，来塑造它们的世界。这种要求全面反映美国的劲头在战后达到了剑拔弩张的程度，越来越多的小说家开始写美国社会中少数民



族和个人感受的特殊地位，对犹太人、南方人、黑人或妇女的激动人心的优点进行探索，并且往往加以浪漫主义的描写，给了读者身临其境的感觉，让读者分担那些人对社会的失望和个人的活力。

美国小说正如美国文化一样，展示了新的社会领域。在大势所趋的潮流中，人们往往忽略了早期为创造一种能够反映丰富多采的美国全貌的小说所作的努力。我们首先探讨四个从二十和三十年代开始创作的作家，或许可以说明美国小说家对战后世界的态度，他们是约翰·多斯·帕索斯、詹姆斯·T·法雷尔、约翰·斯坦贝克和欧内斯特·海明威。

约翰·多斯·帕索斯生于1896年，为他奠定声誉的小说有《三士兵》(Three Soldiers, 1921)、《曼哈顿渡轮》(Manhattan Transfer, 1925)和先以单行本出版、1937年汇集成名为《美国》(U.S.A.)的三卷小说《纬线四十二度》(The 42nd Parallel, 1930)、《1919年》(1932)和《大钱》(The Big Money, 1936)。虽然他属于二十年代移居巴黎的美国人组成的“迷惘”的一代(其中包括欧内斯特·海明威和e·e·卡明斯<sup>①</sup>)，多斯·帕索斯的文学创作始终不太倾向于个人和诗意的表现，而更倾向于后来成为三十年代小说特点的对社会全貌的反映。他的最成功的小说探讨了第一、第二次世界大战这类庞大的题材，使人眼花缭乱地运用了大量修辞技巧，包括散文诗、文件摘录和知名人士的传记小品，用一种超脱而往往带有讽刺的文体记述虚构人物的命运，这些人物的生活总是

① e·e·卡明斯(1894—1962)，美国诗人，作品标新立异，用印刷格式和标点符号加强诗歌的格律效果。

和小说所描绘的时代的国内外大事交织在一起。约翰·奥哈拉<sup>①</sup>试图成为他一代社会史的巴尔扎克式的书记，多斯·帕索斯似乎决心要做整个二十世纪美国史的左拉式的观察家和精神见证人。他笔下的世界是有血有肉的现实，同唯物主义和思想交流的最新事物很协调，充满了活生生的细节，使读者不得不对那些纷至沓来涌向自己的信息加以批判的注意。《曼哈顿渡轮》和《美国》的效果尤为特殊，那是一种高昂的活力和对世界最复杂多样的国家的热情。多斯·帕索斯是个惊人的多产作家，他还写了大量的新闻报道和旅行随笔。在这类作品里，同在他写的小说里一样，他以关心、同情、但最终仍是不偏不倚的观察家的面目出现——一个敏捷的研究人员，在一星期或者一个月之内就能掌握一门行业或者一种文化的实质；正如美国本身那样，多斯·帕索斯是个包罗万象的美国小说家。

对多斯·帕索斯来说，正如对海明威和别的作家一样，第二次世界大战似乎提供了一个机会，可以象在第一次大战那样不偏不倚地卷入战争；于是多斯·帕索斯又象海明威那样成了战地记者。但是，他开始露出了倾向性。多斯·帕索斯独特的个性（也就是他日后称之为自己“对一个想象中的共和国的忠诚”）在二十和三十年代期间，同工会鼓动的左翼政治斗争，或者要求释放萨柯与范采蒂<sup>②</sup>的运动很容易产生共鸣。然而个人的无政府主义实质，越来越回避多斯·帕索斯认为是美国生活中那种有组织的不光彩的东西。比较年轻的作家也许从第二次

87  
88

① 约翰·奥哈拉（1905—1970），美国新闻记者和小说家，也写舞台和电影剧本。

② 萨柯与范采蒂原籍意大利，移居美国，二十年代初美国煽动恐赤情绪，两人被诬与马萨诸塞州一起抢劫杀人案有关，被判死刑。虽经全世界纷纷抗议，美国当局仍于1927年将两人处死，成为美国历史上一大冤案。

世界大战带来的同志情谊和社会协调中得到启发；但在多斯·帕索斯眼里，大战意味着个人价值受到共同的抑制，也就是罗斯福总统的新政产生的个人理想主义受到了抑制。名为《哥伦比亚特区》（District of Columbia, 1952）的三部曲，包括《一个年轻人的奇遇》（Adventures of A Young Man, 1939）、《第一号》（Number One, 1943）和《伟大的计划》（The Grant Design, 1949），对幻灭作了典型的多方面的探讨：共产主义的理想让位于党派政治的现实；人民党主张的民主变成了蛊惑人心的法西斯主义；罗斯福的许诺和新政被华盛顿官僚主义的官样文章所扼杀。

这种幻灭也许是多斯·帕索斯作品具有的浪漫主义色彩的产物。每逢理想的事业一帆风顺、主人公飞黄腾达的时候，他的政治理想主义仿佛就烟消云散。因为历史是通过个人起作用而个人却被撂在一边，任何意识形态方面的“伟大计划”，只要是摈弃个人或者牺牲多数抬高少数几个人的，在他的小说中都遭到越来越激烈的抨击。不幸的是，随着他对美国历史和政治趋向的愤懑的增长，他笔下的人物成了为他论争目的服务的日益被动的工具。多斯·帕索斯晚期有一篇随笔，题为《作为观察方法的讽刺》（Satire as a Way of Seeing），1964年发表在《时机与抗议》（Occasions and Protests）上面；把多斯·帕索斯战后创作的许多小说看作基本上是讽刺文学，那将是十分有趣的（有些人会说是十分宽厚的）。因此，多斯·帕索斯不能称是试图表现美国复杂现实的现实主义作家，在更大程度上应当称是自然主义作家，他把社会现实加以集中提高的倾向，逐渐变成和霍加思<sup>①</sup>、斯摩莱特和狄更斯相似的讽刺性的表现手法。战后时期，他不再以与众不同的作家的面貌

出现了，他把叙事文学降格为片断的纪实文学和假纪实文学，没有显示他早期作品中的丰富多采，而是怨恨地漫骂一切。象格列佛那样，他的游记使他达到了一个几乎难以想象的纯正高度，其中愤世嫉俗的情绪多于战斗气息，若隐若现地流露出一种个性，这也许正是他无意中赋予他作品的主人公的东西。

第二次世界大战后，美国文化面临了一场男子个性的危机，如今所有的训练、能力、精力不但没有用武之地，反而遇到格格不入的禁令。面对这种危机，多斯·帕索斯以他自己的方式作出了反应。他的非小说著作越来越多地回到美国革命时期，尤其是回到托马斯·杰弗逊<sup>②</sup>的努力确立民族和个人价值的性格，因为他认为这些价值正在迅速消失。但是，在小说方面，虽然不再有那种使他早期作品光彩夺目的激情，他仍旧继续安排自己在二十世纪中的进程。他在这一时期创作的小说中，《世纪中》（Midcentury, 1961）是最雄心勃勃的作品，尽管他另一部小说《得天独厚的国家》（Chosen Country, 1951）充分保持了他无可否认的洞察力。《世纪中》是一部近似《美国》的编年史体裁的小说，描写了劳工工会的成长以及后来怎么丧失了群众性。这以后，多斯·帕索斯没有再写小说，不过他对历史仍很感兴趣，尤其是对美国革命时期和葡萄牙的历史，因为葡萄牙是他祖先的国土。多斯·帕索斯在他的文学生涯中，除了象征的场合之外，不愿意用自己的经历作为题材，

---

① 威廉·霍加思（1697—1764），英国讽刺画家，他的创作目的是“让丑恶看到自己的面目，鄙夷自己的形象”。

② 杰弗逊（1743—1826），美国第三任总统，曾起草《独立宣言》。他在任职期采取了一系列自由化的改革，美国财政情况有很大改善。

可是在他1970年逝世前的几年里，开始发表他的信件；1966年还出版了一部自传《最好的时光》（The Best Times）。这部书集中描写了他和他父亲的关系以及他对旅行的迷恋。《最好的时光》只写到1936年为止，和书名倒很一致。

多斯·帕索斯早期的小说写的是欧洲以及第一次世界大战对于刚从十九世纪脱胎而出的美国的影响。只比多斯·帕索斯小八岁的詹姆斯·T·法雷尔的早期小说显然是经济不景气时期的产物。多产而专心致志的法雷尔主要写二十世纪第二次世界大战之前芝加哥信奉天主教的工人阶级和中下层社会。在一部接一部的小说里，他通过不同的人物，探索社会生活的错综复杂，而这些人物多半不可避免地走向挫败和失望。法雷尔的作品枝节蔓延，正是生活本身的反映，并且可以和生活匹敌；一部单独的小说要容纳这样广阔的画面必然是不完全的，因此象多斯·帕索斯一样，他采用了三部曲或者四部曲的形式。多斯·帕索斯的分为三卷的《美国》运用了立体派的手法，同时从许多不同的角度来观察生活而不偏爱某一个特殊的角度；法雷尔则施展了撰写多卷小说的才能，试图抓住那些围绕小说人物、按年月顺序发展的大量细节，最细小的地方都不放过。

法雷尔最早并最引起注意的作品是《斯塔茨·朗尼甘三部曲》（Studs Lonigan; A Trilogy, 1935），包括《青年朗尼甘：芝加哥街道上的童年》（Young Lonigan; A Boyhood in Chicago Streets, 1932）、《斯塔茨·朗尼甘的成年》（The Young Manhood of Studs Lonigan, 1934）和《最后审判日》（Judgment Day, 1935）。法雷尔以朴素无华的散文捕捉了斯塔茨彷徨的心理，描写了他在芝加哥南区成长成人，面对家庭的压力、天主教的环境和严酷的城市生活

而挣扎斗争。《青年朗尼甘》显示了鲜明的时代特征和不妥协的现实主义，以至最早的书刊广告把它说成是一个法律案例，社会工作者、律师、社会学家以及其他的有关自由职业者都应一读。法雷尔集西奥多·德莱塞和《青年艺术家的肖像》（A Portrait of the Artist as a Young Man）的作者詹姆斯·乔伊斯之长，把一种城市语言引进了美国文学，象马克·吐温采自边疆地区的语言那样泼辣生动。它基本上是一种男性的语言，工人阶级的语言，运动场和赌场用的语言，用字简略，直进直出，毫无遮掩；相形之下，连海明威用的语言都显得文质彬彬了。

法雷尔的美学唯物主义显然受了左拉、德莱塞和托尔斯泰的影响，形成一种同情和恩赐的混合物，和多斯·帕索斯、奥哈拉、纳尔逊·阿尔格兰<sup>①</sup>以及玛丽·麦卡锡<sup>②</sup>小说中流露出来的相似。小说家被说成是新闻记者，把新的人物和新的地点带进文学的停尸所，以恢复它的重要性和应有的地位。但是，小说家也象福楼拜那样，被当做写真实的“文学”障碍而排斥在叙事文学之外。这种小说家和叙事文学分离的现象，有一部分是对维多利亚时代小说家的反响，这些小说家咄咄逼人，老是伸出指责的手指进行说教。新的报告文学般的不偏不倚的态度，目的是让人们看到社会结构本身确有弊病。如果说十九世纪的自然主义或现实主义小说家表达了一种劫数难逃的宿命论，那么，二十世纪的较有政治觉悟的作家是想为改革铺平道

---

① 纳尔逊·阿尔格兰（1909—），美国自然主义小说家，作品多以芝加哥为背景，长篇小说《穿靴子的人》描写不景气时期青年人的生活。

② 玛丽·麦卡锡（1912—），美国小说家及评论家，对婚姻、妇女解放和知识分子无能等问题作了辛辣的讽刺，作品有《她结交的朋友》、《绿洲》等。

路。

形式不仅仅是风格方面的选择。它还含有一种必要性，不是信手拈来，而是煞费苦心才达到的。美国杰出的自然主义和现实主义小说家倾心于他们朴实的风格，往往没有注意到道貌岸然的福楼拜也有和包法利夫人合二为一的时候，重视事实的左拉也会怀疑他的新闻采访式的写作方法是不是能够发现全部的真实。法雷尔和多斯·帕索斯一样，一直试图让自己和他的朋友们进入一个他们从未创造过的世界。人们或许会想，如果小说人物摆脱不了现代世界的难以忍受的环境，他至少可以显出一点个人自主，反映作者以书中人物自居的想象。但是，当社会和环境的压力要为个人性格的形成负完全责任的时候，眼观四方的小说家所能作的选择不是转入讽刺（象多斯·帕索斯的后期作品那样），就是重新陷入失望，再一次描绘理想主义和幻想破灭的永恒的循环。

法雷尔仿佛倾向于从重复中寻找安慰。战后，他出版了另一个三部曲（《伯纳德·克莱尔》〔Bernard Clare〕，1946、《中间道路》〔The Road Between〕，1949、《还有别的海洋》〔Yet Other Waters〕，1952），描写一个幻想逐渐破灭的作家和共产党人的生涯，可以和多斯·帕索斯的《哥伦比亚特区》媲美，但没有它的政治气势。法雷尔后期的小说对人与人之间的关系动态，尤其是对不幸的婚姻，显出很大兴趣，但他原先那种辛辣的风格几乎荡然无存。尽管如此，法雷尔仍旧保持了他在三十年代初期达到的数量标准，后来还露出一一种自传体的趋势：他有一本书写了在以色列的旅行，另一本写了他生平对垒球的爱好。1963年，他五十九岁时出版了《历史的沉默》（The Silence of History），那是计划中一套包括二

十九卷的小说的第一部。尽管精力还很充沛，法雷尔到了七十年代仍旧象三十年代的人物，读者看他的新作无非是想缅怀往昔，并不指望有什么新的发现。

生于1902年的约翰·斯坦贝克对于二十世纪历史的轰响淹没人性的柔和节奏的现象，也许跟多斯·帕索斯或者法雷尔一样感到愤怒。但是他的作品一般只从侧面描写重要事件，他的理想也许和运用权力没有什么关系，因此不象多斯·帕索斯和法雷尔的理想那样，由于挫败或怨恨而失色。斯坦贝克作品的背景是加利福尼亚北部，那里以农业和渔业为主，所以他很少把政治和他对自然界的感情分开。历史上的时间不象农时季节那么重要，所谓邪恶就是打断自然进程，例如，没收土地，把人们从农庄轰出去，老板不让劳动者得到他们劳动的果实。土地和人是基本存在的事物，并且必须存在下去。

对自然的依恋使斯坦贝克有可能根据他所观察到的丰富多采的细节创造作品，但也使他的故事显得更象神话或寓言，而不象现实主义的小说。细节几乎带有象征性的意义，人物之间的关系则近于寓言。斯坦贝克的两部政治性最鲜明的小说《相持》（*In Dubious Battle*, 1936）和《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*, 1939），兼顾了人物的个人经历及其较为广泛的意义。尤其是《相持》，在现实主义和象征派手法的交叉运用方面作了尝试。《相持》讲的是加利福尼亚州英皮里尔河谷水果采摘工人罢工的故事，清楚地说明了无产阶级小说扎根于一个充满本能的兄弟情谊和田园情趣的理想世界。企图压垮工人们的力量不仅是自私自利的，而且是违反自然的。《愤怒的葡萄》的情形也相似，乔德一家被迫离开俄克拉何马家乡，这看来象是尘暴造成的，事实上却是银行牟取暴利的直



接结果，银行是土地的主人，等不及自然平衡的恢复。斯坦贝克通过交替的章节，把乔德一家移居加利福尼亚州过程中的遭遇和三十年代中期美国所有象乔德那样流浪漂泊的人翔实的情况交织在一起。和《相持》不同的是，《相持》中人物的个性不太突出，而乔德一家即使在可以作为全国发生的事情的象征时，仍旧保持着他们独特的个性。章节的并列有时可能显得别扭，但它们出色地表现了既是纪实又似史诗般的画面；在它们描绘的世界里，个人问题是更大模式的一部分，但可以用人类意志的力量加以改变。

斯坦贝克对生物学和自然界的迷恋原可以使他成为一个自然学家，但是他坚决主张意志和力量能改变人们的命运，这就大大地冲淡了自然主义可能带来的宿命论的阴影。然而，从根本上转移他的政治冲动的是他对权力的普遍怀疑。他在长达将近二十年内写成的三部小说《托蒂拉平地》（Tortilla Flat, 1935）、《罐头街》（Cannery Row, 1945）和《甜蜜的星期四》（Sweet Thursday, 1954），歌颂了蒙特雷的令人感到亲切的流浪汉，他们并不热衷于干什么大事业，只想创造一个友好的、有崇高精神的团体。斯坦贝克用品格高尚的失败者的神话来对抗美国有成就的胜利者的神话。但是他的风格和故事过多地表达了一种感情用事的奇想（在这方面，斯坦贝克和他的加利福尼亚同乡威廉·萨洛扬有点相似），以至破坏了他想颂扬的无政府主义的价值。唯有他替伊莱亚·卡赞<sup>①</sup>写的剧

---

① 伊莱亚·卡赞(1909—)，原名Elia Kazanjoglous，生于土耳其，1919年移居美国。导演了阿瑟·米勒的《推销员之死》和田纳西·威廉斯的《欲望号街车》。四十年代中期转入电影界，导演了《君子协定》和《水溪》等。曾多次获最佳导演奖。作为小说家，他写过《美国，美国》和《杀人犯》等。

本《万岁，萨帕塔！<sup>①</sup>》（Viva Zapata!，1952），在理想和政治权威的关系上保存了强烈的矛盾心理，那也许是因为马龙·布兰多<sup>②</sup>担任主角的演技中含有斯坦贝克刻画小说人物性格时往往缺少的劲头。

92  
93

斯坦贝克有许多作品采用了剧本形式或者以后改编成了剧本（包括1937年的《人鼠之间》〔Of Mice and Men〕和1942年的《月亮下去了》〔The Moon Is Down〕），作品的仪式性在舞台上比在小说中得到更好的表现。1941年，他和海洋生物学家爱德华·F·里基茨合作，写了《考特斯海》（Sea of Cortez），这部作品把他们沿加利福尼亚海岸航行的日记和一路观察到的海生无脊椎动物的详细描写奇特而又和谐地结合起来。斯坦贝克在小说中很难把印象主义的、注入感情的“业余爱好者”与客观的观察者和分类者融为一体，这部作品的结构却做到了，因此值得引起注意。斯坦贝克在1962年得到了诺贝尔奖金之后，对自己的创作方向越来越感到不安，对他权威的根源觉得越来越没有把握。在《比邦四世的短命王朝》（The Short Reign of Pippin IV，1957）中，他描写了一个百无聊赖的辛辛那提人，即使做了法兰西皇帝也无动于衷。《烦恼的冬天》（The Winter of Our Discontent，1961）在肯尼迪时代刚开始就哀叹理想的丧失，不很使人信服。斯坦贝克在1968年去世之前出版的最后两本书，象许多别的扎根于土地的小说家

---

① 萨帕塔（1883—1919），墨西哥将军，领导农民武装斗争，进行土地改革，提出“要土地、争自由、杀死地主”的口号。后被潜入他队伍中的异己分子暗杀。

② 马龙·布兰多（1924—），美国演员，二十三岁演出《欲望号街车》成名；1950年开始拍摄电影，第一部影片为《男人们》，1954年因《水滨》一片得最佳演员奖。

那样，断言对一个地方的精神实质的文学探索，能直接导致对美国精神实质的探索。在《和查利一起旅行：寻找美国》（*Travels with Charley: In Search of America*, 1962）和《美国与美国人》（*America and Americans*, 1966）中，斯坦贝克最后一次描绘了他一再试图在小说里表现的千姿百态的美国社会。

欧内斯特·海明威和多斯·帕索斯、法雷尔、甚至有成名意识的斯坦贝克很不相同，他刚开始写作，似乎就决意创造一个超越他作品之外的自己的形象和一种贯穿作品之中的风格。海明威于1899年生在伊利诺斯州。他在二十年代和三十年代创作的、使他成名的长篇、短篇小说表明一种个人的、有血有肉、激动人心的新主题。通过一种经过锤炼的简洁的新风格、运用语言的节奏、新闻式的散文和意象派诗歌的生动精确的形象，能够传达出主题的力量（按十九世纪的标准来说，是非文学性的）。海明威在他这些早期作品里似乎同时兼有杰克·伦敦的直截了当和舍伍德·安德森敏感，但并没有感染上伦敦的妄自尊大的文风和安德森的多愁善感。海明威好象在回答陀思妥耶夫斯基或者康拉德对于思想弊病的害怕，他塑造了一个世界，在其中他自己讲述故事的声音就是超越个人的纯真的标准，他笔下的人物都得按这个标准来衡量。属于个体劳动的写作构成一种压倒的力量，一种专业性的形而上体系。作家所知道的东西能排除历史和个人思想混乱的黑暗。

海明威显示的新的文学敏感性有孤芳自赏的味道，在詹姆斯·沃顿，甚至F·司各特·菲茨杰拉德描绘的东部社会面前，象旗帜一样把自己独特的个性包了起来。海明威没有被三十年代自然主义小说的百科全书式的创作方法所打动，他的小

说写的是卷入历史潮流的情感；他不象诺曼·梅勒、索尔·贝洛等在战后小说中引进欧洲式的哲理，却象伦敦、弗兰克·诺里斯、斯蒂芬·克兰老一辈美国作家和其他不得志的新闻记者和运动专栏作家那样深思熟虑（海明威本人也当过记者）。他的调子是警句式的，带有民间气息的，竭力避免矫揉造作。

海明威很快就出了名，五十年代时已经自成一家，可以把自己的风格当做典范加以引用，不需要再提供根据。《过河入林》（*Across the River and into the Trees*, 1950）出版后却招来非议，认为作者把自觉的严谨文风变成了无意的自我模仿的游戏文章。但是，在当时大量图解式的、浩繁的作品面前，《过河入林》鲜明地拒绝用淋漓尽致的手法来取得假想的统治地位。小说的主人公上校是这么想的：“倘若说假话的人没有指责你在说谎，你怎么能戳穿他呢？”为了强调这一观点，除了上了年纪的上校和他十九岁的情人之外，小说还安排了另一个人物，一个老是写札记、翻阅导游手册的满脸粉刺的美国作家，他那种光观察不体验的作风正是海明威最讨厌的。五十岁的上校充满了创伤和回忆。他犯过错误，但他充分体验了生活，如同《老人与海》（*The Old Man and the Sea*, 1952）中的渔夫那样，他并不需要占有什么来证实。上校说自己不是作家，也当不了作家，这句话明显地表达了海明威对写作造成的置身事外的消极生活的厌倦。他的本行应该是士兵。埃斯库罗斯的墓志铭记载了他在马拉松作战的事迹，但对他创作《俄瑞斯忒斯》（*Oresteia*）或者其他剧本的事只字不提。和埃斯库罗斯一样，海明威以体验与写作相对；他谴责任何用写作来代替直接体验生活和感情的做法。直接和简练是他最大的优点——海明威把风格的定义说成是“压力下的优美”时，也就

是这个意思。在上校的生活中，那种风格必须面对它的自然敌人：肉体的衰退和爱情的消亡，因此上校死命地（小说中常用的词）贴紧他的年轻情人的身体，以便感到拥抱的劲头，接吻的血味，那种感觉超出了浅薄的温存。

在二十和三十年代，海明威帮助培养了一批言语不多的伤感主义作家，他们尽了最大的可能来沟通写作和行动之间的难以缩小的鸿沟。战后，他作为偶像的重要性超过了榜样的重要性；在人们心目中，他是经常和知名人士一起钓鱼的伟大作家，1954年诺贝尔文学奖的获得者，头发灰白的形象经常在杂志封面上出现的有独特个性的人物。在《过河入林》和他身后出版的《海流中的岛屿》（Islands in the Stream, 1970）里，海明威都提到但丁，称他为“伟大的佛罗伦萨的利己主义者”，这一点说明了高度自我感和完成伟大事业的才能之间的联系。然而，更使海明威感到兴趣的也许是但丁一身二任的本领：既能以无知香客的身份出现在他的杰作里，又能以职业诗人的身份跳出作品之外。和许多现代作家一样，海明威的情况往往和但丁相反，他的书对读者产生了巨大的影响，因而作为一种奇特的报复，他必须听从读者摆布。上校在《过河入林》结尾时可以死去，可是海明威继续活着，在《生活》杂志发表的他最后的传奇作品中为身后的名声提前作了准备。在最能引人入胜的作品中，海明威的人物和他的风格一样，有一种精确的特性和审慎的本质，这跟伊恩·弗莱明<sup>①</sup>塑造的詹姆斯·邦德（经政府准许杀人的公务人员）大不相同；战前那种洒脱的硬

---

① 伊恩·弗莱明（1908—1964），英国冒险小说作家，1929年前后任路透社驻莫斯科记者，第二次世界大战期间任英国海军情报处处长助理。詹姆斯·邦德是他创作的系列惊险小说中的人物，即英国特工人员007号。

汉作风在邦德身上退化成了标记式的“风度”。但是海明威也成了广泛宣传的形象，他1961年自杀身死，也许可以说明那种形象使他受害之深。形成他小说人物完整性的所有因素，都变成了空洞的姿态和谁都可以应用的服饰。他死后出版的回忆录《不定期的节日》(A Moveable Feast, 1964)唤起了二十年代世界仿佛比较开阔时期的巴黎的回忆，在一定程度上保存了他原有的、如今更为强烈的活力。

海明威的一生试图把公众加在他身上的形形色色的赞扬和一种自由自在、偏颇固执的独特个性糅合在一起，同时日益自觉地履行着作家的“行业”。即使这样，他仍旧向不少年轻的作家提供了作家生活的典型，指出了应当争取的荣誉和应当避免的失败。海明威遗产的重要部分在詹姆斯·琼斯<sup>①</sup>、纳尔逊·阿尔格兰、诺曼·梅勒和戈尔·维达尔的作品里都有所表现；海明威出色地把战争和男子气概作为两个最重要的主题，战后时期美国任何一个男性小说家似乎都不能完全摆脱他的影响。不过，我提到的以及许多没有提到的小说家，也受到别人的深刻影响：阿尔格兰受法雷尔的城市现实主义的影响，梅勒受多斯·帕索斯的广阔气势的影响，维达尔则受他自己的社会喜剧、历史小说和性爱题材的科学幻想小说的特殊混合物的影响。海明威造成的影响表现得最典型的是眷恋个人努力能起作用的社会。举例说，万斯·布杰利在《受侵害者》(The Violated, 1958)、《认识肯尼迪的人》(The Man Who Knew

① 詹姆斯·琼斯(1921—1977)，美国自然主义小说家，所著三部曲《从这里到永恒》(1951)、《细细的红线》(1962)和《哨子》(1978)，描写和平时期美军生活，第三部未完成即去世，最后三章由作家好友威利·莫里斯代为补写。

Kennedy, 1967) 或者《废墟中的布里尔》(Brill among the Ruins, 1970) 里, 把海明威对于技巧和个人考验的关注转化为战后短评作家们称作“喧闹”或者“骚动”的淋漓尽致<sup>1b</sup>的自然主义描写。考验男子气概的典型环境是狩猎, 是自然界的检验, 结果往往是悲惨或者至少是伤心的。伴随着恋往昔的是一种愤世嫉俗的态度, 是怀疑战后美国的实利主义的社会是否可能进行自我评价和肯定。美国赢得了战争, 但是丧失了什么?

詹姆斯·琼斯的经历深刻地说明了在战后不满情绪高涨的社会中, 海明威的遗产的坎坷命运。琼斯对精心锤炼的文学风格并不很感兴趣。他自己说过, 1942年当他在夏威夷群岛斯科菲尔德军营的图书馆里看到托马斯·沃尔夫的《眼望家乡, 安琪儿》(Look Homeward, Angel) 时, 他认识到自己也能成为作家; 此外, 他对自己文学才能的信心在很大程度上还应归功于美国最早的流浪小说家杰克·伦敦。对伦敦来说, 真实的生活体验远比文学风格或结构重要。然而, 和海明威、梅勒、阿尔格兰、维达尔、约翰·奥哈拉、约翰·马昆德<sup>①</sup>以及战后许多别的小说家一样, 琼斯也热衷于职业作风, 他要弄明白什么才是真正值得写的作品, 怎么才能让人们了解它真正的价值。战后的美国社会, 要求作者以本来面目出现的呼声越来越高, 这一方面符合琼斯扬名的愿望, 另一方面又和他主张的职业作风产生矛盾, 因为他认为真正的职业作风是时髦的隐姓

---

① 约翰·马昆德 (1893—1960), 美国作家, 第一次世界大战中当过炮兵中尉。曾为《论坛报》和《星期六晚邮报》撰稿。所著《已故的乔治·阿普利》获1938年普利策文学奖, 作品以性格刻画、对话生动和讽刺幽默见长。

埋名，而最好的作品只有少数精选的人才能欣赏。

琼斯的创作生涯正是这些矛盾的典型。在他第一部小说《从这里到永恒》(From Here to Eternity, 1951)里，他和他的<sub>他</sub>人物经常提到“那<sub>一</sub>行”，也就是1941年12月7日日本偷袭珍珠港事件几个月以前的和平时期的军队生活。军队渗透了所有的话题和所有的事件；正如教士生活一样，个别的人可能受到憎恨，制度本身却是受到爱护的，因为它给人们提供了等级和涵义，不然的话他们就觉得没有意志，无所适从了。琼斯的两个主人公是罗伯特·E·李·普鲁伊特和米尔顿·安东尼·沃登。普鲁伊特二十一岁，出身肯塔基州哈伦县一个矿工家庭；沃登三十四岁，是军士长。普鲁伊特拒绝参加团里的拳击队，成了沃登“特殊照顾”的对象；尽管如此，这两人的关系超出了他们在军队制度中的具体位置。两个都是受到上层社会排斥的，不过类型不同：沃登愤世嫉俗，认为身居军队要职的都是滥竽充数的家伙；普鲁伊特刚直不阿，凡是可能被当做投机取巧、玩弄手段的事他都不干。沃登惧怕一切；普鲁伊特觉得惧怕世界算不得好汉。沃登自认为是“造化弄人”的工具；普鲁伊特只有在与命运抗争的时候才意识到自己。

《从这里到永恒》初次接触到了琼斯在他所有小说中都要探讨的主题：维护人类意志的努力遭到普遍的冷遇，“世上压倒一切的不公平是他不能接受、不能理解、解释不通也改变不了的。”但是琼斯在小说中的作用不是进行分析、作出预言，或者悲哀地摇头叹息。他不是一个气势可以和上帝或者历史相比的讲故事的人，他的声音只和小说中的人物同在，跟他们的每句话、每个念头密切相关。他没有海明威那种锋芒毕露的文采，他用来描述士兵们以及士兵们所用的，是一种没有把握



的、试探性的语言，有时模棱两可，有时闪出使人惊奇的妙趣，从不幻想在直截了当的语言和开门见山的感情之间建立什么联系。读者不是被邀请到命运剧院的客人，而是小说中的“你”；这个读者对情节似曾相识，经历和书中人物相似；这个读者当然是男的，不过没有定见，对普鲁伊特的典型的正直和沃登的典型的愤世嫉俗同样倾倒。

在这个被命运、政治和社会机构的大规模运动所遮蔽的世界上，琼斯特别热衷于建立人与人之间的关系，他书中一些最动人的场景是描写两个人在讨论问题时突破隔阂，“接触到了另一个人的灵魂，并且理解了它”。在现今世界上，感情交流通常在男人之间产生，因为这是“文明世界，在这里男人毕竟是男人……女人因它而恨男人；男人则为了女人们不喜欢这个世界而恨她们。”有许多感情交流在男人和女人之间也会产生，主要是在沃登和凯伦·霍姆斯中间。凯伦和沃登有暧昧关系，她奚落她那个有正规军上尉军衔的丈夫时，最损人的一句口头禅是：“你的口气象是海明威书里的一段话。”

在珍珠港历史性的时刻到来之前，和平时期的军队可以成为摆脱女人和政治的避难所，对男性意志和自我控制来说，女人和政治是两个最明显不过的威胁。沃登和凯伦·霍姆斯之间几乎近于完美的关系非中止不可，一方面是因为战争爆发，另一方面是因为她要沃登成为军官，以便跻身于社交场合。逃避社会和逃避女人的控制一向是美国文学的主要题材，这种现象至少可以追溯到詹姆斯·费尼莫尔·库珀。在不少受战争影响或者以战争为背景的小说中，这一主题更有所加强。举例说，菲利普·怀利<sup>①</sup>的《奸诈的一代》（*A Generation of Vipers*, 1942）和《作品第二十一号》（*Opus 21*, 1949）使“娘娘

97  
98

腔”一词大为流行，详细说明了它对美国的男子气概的削弱作用。在收进《冰淇淋风波及其他故事》(The Ice-Cream Headache and Other Stories, 1968)集子的一个短篇《网球比赛》(The Tennis Game)的前言里，琼斯指出：“我们这一代并不少见的男性受虐狂……当然是故事中的妈妈这一类的母亲们造成的。”普鲁伊特也许会埋怨历史命运和社会等级制度(在它们面前，“个人是微不足道的”)，但是他认为过错不在军队，在军队里才能得到心理上的安慰，象是一个能摆脱女人、母亲等等的归宿，而女人和母亲的存在会把男性自给自足和安全感的薄壳打得粉碎。

事实上，琼斯创作的小说可以归纳为两类主题：战争和作家生活。第一类包括《从这里到永恒》、《手枪》(The Pistol, 1959)、《细细的红线》(The Thin Red Line, 1962)，写得严谨、热切，引起共鸣；第二类包括《纷至沓来》(Some Came Running, 1957)、《投身战争》(Go to the Window-Maker, 1967)和《欢乐的五月》(The Merry Month of May, 1971)，一般写得比较松散，流露出妄自尊大而又绝望的心情。琼斯处理灵感、素材和小说写作的全过程时，不大使用一般作家谈到自己创作活动时常用的现代主义题材，却往往显出男性作家的忧郁(这也是海明威遗产的一部分)，怕写作会妨碍他和别的男人的伙伴关系，甚至影响男子气概。把写作作为一门行业加以赞扬是不足为奇的，不过值得担心的是它也许不是男人们的事情，当然更不象军队里的伙伴关系那样使人满

---

① 菲利普·怀利(1902—1971)，美国作家，曾为好莱坞派拉蒙和米高梅电影公司编写电影剧本，也写过科学幻想小说。《奸诈的一代》是一个关于“娘娘腔”的论文集，《作品第二十一号》分析了美国社会的弊病。

意；在更多的情况下，它是一场决定命运的搏斗，面临的敌人多于朋友。《纷至沓来》的主角是戴夫·赫什，他先在军队中服役，后来在加利福尼亚写两部小说，离家已有多年。小说开始时，他正回到伊利诺斯的家乡。他原以为有了新奇的经历才能成为作家，如今这个怪念头已经烟消云散，他便回到帕克曼家乡来发掘以前没有注意到的素材。他随身带着菲茨杰拉德、海明威、福克纳、斯坦贝克和沃尔夫所用的瓦伊金牌手提打字机，把它当做有出息的标志。

《纷至沓来》要写的并不是美国小城镇生活的素材，而是寻求那个素材，掌握和表现它时所作的努力。对琼斯来说，故事情节必须始终让位于人物和老是缠着人物的思想。这种摆脱不了的思想是人类全部挫折的象征，处于它们中心的是迫切需要表现自己、保护自己的作家。在戴夫和琼斯看来，具有自觉的纪律和独立性的写作似乎和他们寻求的自然和真实必然是对立的：“他是作家，因此他没有——也不可能有自己的生活……〔要做作家〕你必须充当形形色色的角色，具有各种各样的经历，因此你什么都不是。”当你不能继续参加历史事件（即使以替代的方式也不能）时，只能根据自己内心的思想写出作品，不管它们以什么歪曲的形式出现，除此以外，你又能做什么呢？在战争范围之外，浪漫主义的自觉和现实主义的无私发生了冲突；外来的强制力量消失之后，个人观念和意志的无目的性就暴露出来了。《纷至沓来》真正的主人公不是戴夫，而是戴夫的赌棍朋友巴马·迪勒特，他是个时髦的玩世不恭的人，跟沃登一样，本能地爱耍手段，因为他有艺术家的敏感而没有艺术家的表现敏感的需要。

真挚的风格，未经事先考虑的、毫不妥协的陈述，一方面

会变成缄默，另一方面会变成自我炫耀。琼斯的战争小说抑制了自我，而他的以平时时期为背景的小说，则描写了狂热的自我肯定。两种类型的小说都奇特地杂有对海明威的批评和尊敬，海明威用猎枪自杀和《从这里到永恒》中布卢姆的自杀有惊人的相似之处，那部小说结合了自高自大和自我憎恨，只有在公开场合才了解自己时所感到的欢乐和胆怯。琼斯说过，人们将继续写出有关他们自己的虚构小说，以便安排他们的生活并为之辩护，但是作家虚构关于许多男人、女人、地点和情节的小说，自以为胜人一筹，却受到虚假意义和感情的双重欺骗，这些作家会不会继续写小说呢？

从早期作品开始，琼斯一直在思考战后美国小说中存在的自相矛盾的问题：许多作品赞扬了那些不从事写作的人的优越性。诺曼·梅勒在《自我广告》（Advertisements for Myself, 1959）和《黑夜里的大军》（The Armies of the Night, 1968）中，为了摆脱这种观念的束缚，给了自己双重形象：既是作家，又是经历者。琼斯以一种富于激情的而不是自觉的文学方式挣扎前进，显得比较憨直和迷茫。他最后的一部小说《哨子》（Whistle, 1978）原来计划是他的战争题材的三部曲的结尾，但没有完成，他就去世了。威利·莫里斯根据琼斯的札记替他续完。《哨子》继续描写了琼斯对“伙伴们”的迷恋，现在他们都回到了美国，在陆军医院里等待治愈，他们之间相互依赖的感情超出了个人的友谊。女人又一次限定和威胁了他们的关系：“肯特打破了那种使他们不合情理地合在一起的奥妙的向心力。那种向心力是战斗。现在肯特在和战斗较量。”一旦陷在女人和军队之间，男人该往哪里去呢？梅勒对战争的政治影响和它释放出来的力量很感兴趣，琼斯却不

然，除了《从这里到永恒》中个别突出的场景之外，他显得漠不关心。他的战斗更为原始，到他写《哨子》的时候，几乎已是尾声。

《哨子》讲的是第二次世界大战最后几年的事，但反映了越南战争以后的心理状态。琼斯在描写人对宇宙运动的格格不入时，没有阿尔贝·加缪的“荒诞”之类的哲学思想可以利用，他后期作品里的宿命论也只限于用冷酷的幽默来冲淡宿命论的阴郁而已。约瑟夫·赫勒在《第二十二条军规》(Catch-22, 1961)中却能大量利用同样的、描写无法摆脱的困境的材料，把它变为衬托怪癖的自我肯定的背景幕布。如果能把赫勒看成是没有悲剧感的(或者对之抱有怀疑的)琼斯，琼斯就可能成为没有超然感的(或者对之不屑一顾的)赫勒。不过两人在改变美国人对于战争的态度方面都起了不可估量的作用。越南战争产生的有影响的回忆录多于有影响的小说，部分原因是因为象琼斯那样的作家能引为依据的男性同志情谊的神话已经丧失了它的魅力。使这种神话有可能存在下去的两性战争，也变成了梅勒在《性的囚徒》(The Prisoner of Sex, 1971)中有意识的滑稽模仿和论争以及托马斯·伯杰在《妇女团队》(Regiment of Women, 1973)中启示录式的幻想。罗伯特·斯通的《倒霉的大兵》(Dog Soldiers, 1974)是少数出色的描写越南战争的小说之一，但与其说它是写战争，不如说是写战争对于美国的影响。小说中一个值得钦佩的人物之死，主要是为了维护他对“伙伴”的已经支离破碎的忠诚。

在《越南日记》(Viet Journal, 1974)和《第二次世界大战》(W.W. II, 1975)中或许可以看到琼斯创作生涯的不过分绝望的结局；前者是回忆录，后者是由琼斯撰写说明文字的

一部第二次世界大战艺术史画册。他在两部作品里的语调使人想起他的战争小说，比多斯·帕索斯或海明威的战地报道更有个人特色。那种语调也许表现了社会学和小说美学在作家性格中的会合点。《越南日记》的跋是两本书中最精彩的文章之一，琼斯在跋中谈到他从越南回到夏威夷，重访他在《从这里到永恒》中写过的地方，不知道他重温的是谁的记忆和经历：“我再也弄不清楚这些经历是普鲁伊特的还是我自己的了。”

100  
101

琼斯小说中许多拼命的男子汉，正如梅勒的《美国梦》（An American Dream, 1965）里超现实主义的同等人物一样，是因为作家拒绝采用不偏不倚的记叙方式，而用了激进的主观性，寻求自我感觉比较强烈的极端环境。一种隐约的感觉仿佛推动了大量战后的小说，那就是战争并没有全部解决它声称已经解决的问题，战后出现的世界是很少有人企求和喜欢的。约翰·霍恩·伯恩的以战时意大利为背景的《长廊》（The Gallery, 1947），故事中贯穿了一丝混杂着眷恋和迷惘的哀愁。他第二部小说《带书的魔王》（Lucifer with a Book, 1949）描写一个复员军人回新英格兰一个预备学校教书，发现国内的情况更为腐败。如果说进行这场战争的目的是为了保持美国生活方式，那么由谁来进行一场反对自私自利的美国繁荣的战争呢？

还有一场新的战争是在两性之间展开的。在那个战场上，女性特征是个熔炉，出自战斗需要的男性自我意识和可以抗衡并制服的个人命运，在熔炉里，要么取得锻炼，要么化为灰烬。琼斯以和平时期为题材的小说里一再出现家庭及男女差别的描绘：刻板而有艺术教养的母亲、软弱的父亲、性感而体贴的理

想妻子。在《纷至沓来》中，戴夫·赫什想写一部“滑稽的搏斗小说”（日后，琼斯用这个词来称呼他的《细细的红线》），帕克曼学院的教师格温·弗伦奇鼓励戴夫，因为弗伦奇自己正在写一部有关戴夫和他朋友们的作品：一部研究美国作家的案例，焦点集中在美学和性爱失败的直接联想。只有作为朋友，只有地位相同的女人，“象男人一样的”女人才能提供支持和逃避永恒战争的避难所。

这些两性和社会搏斗的主题并不是没有政治性的，它们的根深深扎进战后的流行文化。举例说，这一时期侦探小说的广泛流行，说明历史时刻如何向先存的文学形式提供新的机遇和活力，把文化上遭到排斥的前军人的挫败加以集中升华，变成了对战后社会贪婪虚伪的共同价值的全面攻击。达希尔·哈米特为美国读者建立了侦探的哲理体系；他在经济大萧条时期短短几年中写了不少短篇和四部长篇小说《戴恩的诅咒》（*The Dain Curse*, 1929）、《红色收获》（*Red Harvest*, 1929）、《马耳他猎鹰》（*The Maltese Falcon*, 1930）和《玻璃钥匙》（*The Glass Key*, 1931）。他的文字简练，主角是几乎没有姓名的“大陆侦探”，对于爱伦·坡塑造的杜宾或者福尔摩斯等先辈的顽固的优雅来说，简直是一下干脆的反击。雷蒙德·钱德勒在《黄粱梦》（*The Big Sleep*, 1939）、《再见吧，可爱的人》（*Farewell, My Lovely*, 1940）和《湖上少妇》（*The Lady in the Lake*, 1943）等作品中剖析了风气败坏的社会，进一步发挥了哈米特对侦探的见解，并创造了菲利普·马洛。这个人物象是有道德、但不得志的骑士，沦落到当前乌烟瘴气的世界来惩罚坏人坏事。书中的恶棍多半是有钱的人，但是马洛的性格包含一种高尚的纯洁，以至读者只要聆听

他的声音就能得到赦免。哈密特的大陆侦探在堕落已久的世界上活动；钱德勒却是第一个指出个人道德基本上是反社会的。既然社会建筑在贪婪和剥削的不断循环的基础上，剖析社会的侦探虽然不存幻想，也得保持纯洁。哈密特本人在平克顿事务所当过侦探，他对社会的偏见显然受到他的左翼政治观点的影响。但是钱德勒塑造的马洛是个洁身自好的人，他批评的东西和政治没有什么牵连。

在战后时期，米基·斯皮兰和罗斯·麦克唐纳恢复了侦探职务和政治的联系，不让读者得到精神上的赦免，这也许是因为洁身自好和不问政治到了五十年代本身就是一种政治态度的表现。斯皮兰和麦克唐纳的人物可能有装腔作势的缺点，不过他们还是有力的。他们从第二次世界大战继承下来的遗产，有很大一部分是要弄清楚这个发了疯似的世界究竟是怎么一回事，在这一点上，他们和比较“严肃”的小说家十分相近。任何联合的政治，无论左的右的，根本不可能存在。五十年代的侦探主角都是独行其是的，要么象斯皮兰笔下的迈克·哈默那样桀骜不驯，要么象麦克唐纳笔下的卢·阿切尔那样郁郁寡欢。斯皮兰的第一部小说，实质上是《马耳他猎鹰》的改写和新编，书名《我就是陪审团》(I, the Jury, 1947)已经说明了内容。在这部以及后面五部小说里（特别是《报仇雪恨》〔Vengeance Is Mine!, 1950〕和《死命吻我吧》〔Kiss Me, Deadly, 1952〕），斯皮兰的主角进行了一系列的报复，凡是他认为对个性特点和它最有代表性的男子气概造成威胁的人，都是他报复的对象。哈默的难以掩饰的弱点，他对于精神或肉体上丧失男子气概的恐惧，是他寻衅闹事的必要根据；他使用的汽车外壳是普通的雪佛莱，里面却是高级的凯迪拉克引擎，也是出于同



样的原因。性和暴力是哈默进行探索时使用的主要工具，并推动了他对世界的强烈不满，他认为这个世界夺去了几乎所有别的人的反击能力。当哈默在警察、政府和犯罪集团中间闯出自己的道路时，他认为除了极少数朋友以外，其余都是实际的或者潜在的敌人。他是粗犷直率的下层人物，既不被同化，也不妥协，只按自己的规矩行事，替我们抵御了那些出于私利而摆布我们的各种官方的或罪恶的势力。

罗斯·麦克唐纳在《活动靶子》(The Moving Target, 1949)里创造的侦探主角卢·阿切尔，比迈克·哈默多一些文学趣味，因此更容易思考命运，缅怀往事，而不是从对现实的个人主义幻想中创立一种政治哲学。造成阿切尔的特殊敏感性的原因，有一部分是因为他的创造者把他放在匆匆建立的加利福尼亚或西海岸环境里，而不是斯皮兰和哈默所处的肮脏的东部城市。阿切尔对历史和行动都很协调，不过他更喜欢当前社会中出现那种过去的人与人之间关系，而不太喜欢直接的暴力和个人对抗。阿切尔和哈默以及美国其他自然主义者一样，以熟悉城乡各方面的情况而自豪。但是，麦克唐纳探讨了斯皮兰基本上不加理会的领域：家庭的错综复杂和社会阶级的差别。因此，斯皮兰的主角似乎脱胎于哈密特和海明威，麦克唐纳的阿切尔却出自钱德勒和福克纳的门系。

美国侦探形象之所以有吸引力，不仅是因为读者对犯罪活动或者解惑释疑感到兴趣，更重要的是因为他们觉得，具有家庭和友谊、陌生人之间能相互信任的另一个美国已经消失了，如今守卫着它的空宝库的人只是这些敏感、孤独的职业骑士。麦克唐纳在五十年代写的小说仍旧过于迷恋传统的侦探情节和传统的水落石出的结局。但是象《潮人潭》(The Drow-

$\frac{102}{103}$

ning Pool,1950)、《露齿的笑》(The Ivory Grin,1952)和《高尔顿奇案》(The Galton Case,1959)之类的小说里已经露出了六十年代那些更能萦绕读者心头的作品:《斑纹柩车》(The Zebra-Striped Hearse,1962)、《寒战》(The Chill,1964)、《金元的远端》(The Far Side of the Dollar,1965)、《来路不明的钱》(Black Money,1966),其中对风俗和社会环境的仔细观察结合了对人类基本模式的深刻理解。斯皮兰小说中疑团的解决就是世界伪装门面的爆炸,破碎之后什么都剩不下;而麦克唐纳小说中的解决则是原先受到抑制的交织在一起的感情和事件的揭露,不能算是对社会命运的抨击,只是恢复了它们本来的面目。阿切尔怀着同情心理置身事外,以至麦克唐纳小说的基本情调是对失去价值的怀念,在斯皮兰的小说里则成了狂怒。麦克唐纳和斯皮兰都很重视记忆中的事物,他们作品里有许多反派角色故意不愿回忆往事。

103  
104

然而,忘掉过去、着眼未来还是有益的。第二次世界大战的同志情谊表明,人们如今为了一个目标已合成一体,有效地接受了混杂的美国生活。战后的经济繁荣时期使新近被同化的人有可能获得大量乐趣和舒适,对大多数美国人来说,以前这是难以想象的。但是繁荣是和在新的反俄圣战中维持高水平的防务开支不可分割地联系在一起的。因此,和五十年代的保守主义携手并进的是战后的大消费社会、郊区的繁衍和日益扩大的购买欲望。城市的贫民窟和破败的邻近地区出现了一批暴发户,他们迁移到城市周围的近郊地带,用核心家庭和关于上升的、有竞争的未来的理想代替了过去的大家庭和公共的理想。

三十年代保存了希望：约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》（1939）里乔德一家凭着百折不挠的意志终于还能找到安身之地，办起了农场。但是战后许多继承了斯坦贝克传统的作家对未来或对发家致富的万应药都不如斯坦贝克那样乐观。在美国取得成功是艰苦的，对这方面进行透彻探讨的是风俗小说家。三十年代自然主义传统的小说家对新兴的阶级不予理会，而去写那些永远不会成功、一开头就注定不走运的美国人。他们在确立“纯粹的”美国主义时，赞扬了那些被排斥在外的人。那些只有噩梦、没有美梦的被逐出美国社会的人，在战后仿佛向全体提供大量消费财富的世界里，象征性地变得更为重要了。辉煌的启示有一部分来自沃尔特·惠特曼的遗产。不论“他们”是纳尔逊·阿尔格兰笔下芝加哥南区的毒品贩子和地痞流氓，斯坦贝克笔下蒙特里的酒鬼和流浪汉，詹姆斯·鲍德温<sup>①</sup>笔下的愤怒的黑人，或是杰克·克鲁亚克<sup>②</sup>笔下的退出社会的人——如果你不了解他们，你就不了解自己。这些小说家象他们的欧洲和美国的前辈一样，目的在于使公众震惊，让他们面对以前没有注意的社会现实。但是，罗斯福自由化政策的胜利使他们的任务变得更为困难了。每当小说家描绘那些不容于社会的人的生活时，读者就把他们看成是社会工程学很容易解决的“问题”：青少年犯罪、吸毒或偏执行为等等“问题”固然存在，但那是因为还没有完全达到繁荣、进步和同化。劳拉·Z·

---

① 詹姆斯·鲍德温（1924—），美国黑人小说家、剧作家和随笔作家。六十年代积极参加民权运动。著有小说《上山去宣告》、《另一个国家》、《火光在前》和剧本《查理先生的布鲁斯》、《教堂前座》等。

② 杰克·克鲁亚克（1922—1969），美国诗人、小说家，祖先是加拿大华裔。五十和六十年代“垮掉的一代”文艺思潮的代表人物，作品有《在路上》、《达尔马的流浪者》、《孤独的旅人》、《凄凉的天使》，多有自传性。

霍布森的《君子协定》(Gentleman's Agreement, 1947)之类的流行“社会”小说,提出我们不当反对犹太人,并不是因为反犹是错误的,而因为假想的犹太人实际也许是个有来头的记者,乔装打扮后来哄骗我们。那种小说无意中助长了我们的自满情绪。内疚也许是个有力的动机。但是,在朝不保夕的得意者面前赞美失意者(得意者加入了读书俱乐部,从书本上去了解失意者),这本身就含有矛盾,每个小说家必须用自己的方式面对它、克服它。

纳尔逊·阿尔格兰的小说以及他对美国作家在社会中应起什么作用这一问题的态度,卓越地说明了战后传统的自然主义小说的优缺点。阿尔格兰只比斯坦贝克、法雷尔和多斯·帕索斯年轻几岁,他住在芝加哥南区一套小公寓里,观察邻近主要是东欧国籍、信奉天主教的那些失意不满的人。他最优秀的作品敏锐地注意到了人物所处的败落萧瑟环境的每一个细节和差别,笔调带着一种诗意的绝望,惋惜小说人物为了在爱情或者金钱方面取得一点起色而作的努力总是被世界打得粉碎,落到走投无路的地步。他们贫困潦倒的生活似乎不是社会或者环境的过错,而是天性造成的结果。阿尔格兰最成功的小说《金臂人》(The Man with the Golden Arm, 1949)的主角弗兰基·“机器”马欣尼克,玩纸牌的本领在当地大名鼎鼎,凭他的“金臂”在高级赌场找到了差使。但是由于自己的天性、厄运,甚至赖以达到目前地位的愿望和精力,弗兰基混到三十岁就死了——他的堂堂仪表、力量和敏感在这个冷漠的世界是一文不值的。阿尔格兰小说里的人物几乎都有诨名或绰号,弗兰基·机器也不例外,他的绰号象是一面破旧的饰有纹章的盾牌,是个性丧失后的最后残余。乔伊斯总是在平凡之中

找出史诗般的伟大，阿尔格兰关于骑士纹章的联想也许根源于乔伊斯，不过他强调了滑稽模仿史诗和悲哀的一面：这些骗子、赌棍、拉皮条的帮闲、妓女和小偷的脉管里还有英雄们最后一点稀薄的血液在流动，那些英雄曾经干过伟大光荣的事业，如今他们的天地已经缩小到满是垃圾的背街小巷。

阿尔格兰对于受排斥的底层人物怀有十九世纪浪漫主义和自然主义的强烈爱好，另外还赋予他们一种带有城市色彩的戏剧性的悲观情调。跟法雷尔和多斯·帕索斯一样，他的哲学观点也近似马克思主义对资本主义社会结构的批判。但是，战后时期热战变成了冷战，行动还没有表现出来往往就受到挫败，自然主义小说中任何政治能量似乎也同样受到阻碍、牵制或转移。自然主义的设想是作者置身于作品之外，他有几分象上帝，同情地看他主角的徒劳的挣扎。可是当作者也试图表示怜悯和某种政治结论——情况很糟，应当加以改变——这时候，浪漫的理想主义或者伤感的重量往往压弯了形式。阿尔格兰的第一部小说《穿靴子的人》(Somebody in Boots, 1935)出色地刻画了人物无可奈何的忿恨心情，作者成了他们唯一的代言人。在那部书以及他最好的作品里，阿尔格兰对人物日常生活的敏锐感觉和他自己的看法交织在一起，那就是他认为作家必须反对社会，从而产生不随波逐流的需要，接受被排斥的现实，以便真正发挥敏感性。

多斯·帕索斯说过：“美国的主要特点就是人民的语言。”在阿尔格兰的小说——如同在法雷尔和斯坦贝克的作品，或者在亨利·罗思的《不妨称之为睡眠》(Call It Sleep, 1935)等描写犹太区的小说里——底层人物唯一夺不走的财产就是他们生动活泼的语言。如果说阿尔格兰小说唯一可能的胜利是语

言、说话和骂人话的胜利，那么唯一真正的成功就是作者的成功，因为他从糟粕中创造出一首绝望的诗。即使作为观察者的作家宣称自己已经融合到他的人物及其世界中去时，对毫不容情的力量的自然主义的偏爱决定了他们的毁灭。阿尔格兰描写了他们的死亡，他们确实不免一死。他一方面赞美那些半文盲的说话，一方面宽容他们想创造一种自尊自大的语言时的夸夸其谈，小心翼翼地不使两者混淆。他自己的声调往往使人想起塞利纳<sup>①</sup> 或者热内<sup>②</sup> 的大难临头时的幽默，另一些时候达蒙·鲁尼恩式<sup>③</sup> 甜蜜的调子又占了统治地位。

阿尔格兰对于一方是写作小说、作为局外人的作家，另一方是同情书中人物、作为局内人的作家，这两方之间的冲突特别敏感，这一点在《金臂人》中得到了体现。小说的主人公“超级脑瓜”贝德纳里克是个玩世不恭而又容易动感情的警察，讯问嫌疑犯时，什么人干什么事他都一清二楚，知道他们是站在监狱还是死亡的边缘。他为自己知道的事情所折磨，“陷在猎人和猎物之间左右为难”，既了解又蔑视他面前那些身败名裂的人和附近赶来看热闹的形形色色的局外人。作家的见解和观察世界的特殊方式变得比他所看到的事物的政治含义更为重要。阿尔格兰的后期作品明确地主张作家必须对社会怀

- 
- ① 塞利纳(1894—1961)，法国小说家、医师，作品有虚无主义和颓废倾向，是黑色幽默和荒诞文学的先驱者之一。代表作有《长夜漫漫的旅程》、《缓期死亡》等。
- ② 热内(1910—)，法国小说家、剧作家、诗人，犯罪后被长期监禁，由萨特等文化界知名人士申请特赦出狱。作品多描写罪犯、妓女、同性恋者等被社会排斥的人的生活，《偷儿日记》有自传体性质。
- ③ 达蒙·鲁尼恩(1884—1946)，美国新闻记者、作家、电影制片人，第一次世界大战时曾任驻法国战地记者，在赫斯特报系辟有专栏“光明面”，专栏发表的短篇后汇编成集，名为《我的妻子埃瑟尔》，随笔集名为《我的爸爸》。鲁尼恩还为好莱坞编导了《大街》影片。

有敌意，因为没有冲突就没有创造性和活力。贝德纳里克和作者一样，也是美国社会中个人的象征，他在工作，但很孤单，和社会休戚相关，但未被接纳。

贝德纳里克虽然孤立，但仍旧保持了对社会力量的敏感。阿尔格兰的《荒山行》(A Walk on the Wild Side, 1956)中的主人公达夫·林克霍恩，是个乡下骗子、天真汉式的人物，他在三十年代南部山区的经历就象是亨利·米勒<sup>①</sup>的喜剧性的流浪汉小说，只是猥亵的描写不多。两个人物都有吸引力，不过阿尔格兰在后期作品中老是认为只有他的敏感才是可取的，他的愤懑溢于言表，但既没有梅勒的讽刺，也没有海明威的不可捉摸的优美。阿尔格兰厌恶梅勒一类的作家，认为他们是哗众取宠，他自己则担任了不驯的小说家的角色，进行他自己不合时宜的演出。《谁丢失了美国人？》(Who Lost An American?, 1963)流露出作者认为纽约文化界存在控制，有才华的文学家不易脱颖而出的偏执想法；《航海日志札记：始终围绕着海明威》(Notes from a Sea Diary: Hemingway All the Way, 1965)在环球游记中交织着为海明威作品和性格的辩护。阿尔格兰说，海明威的秘密在于他对金钱毫无兴趣；他绝不是《生活》杂志所塑造的“冒险家”。但是海明威乐意地默认了别人加给他的形象，不管这些形象和他的性格有没有关系，阿尔格兰从未正视这一事实。

作家希望象无形的上帝那样用自然主义的眼光来看世界，

---

① 亨利·米勒(1891—1980)，美国作家，长期侨居法国，第二次世界大战后回美。他的作品有超现实主义色彩，嘲弄传统观念，被认为对性作了淫秽的描写，1961年前在美国列为禁书。代表作有《北回归线》、《南回归线》、《在玫瑰色的十字架上受刑》三部曲及游记等。

而战后社会却强烈要求作家抛头露面，解决这个矛盾的办法之一是更好地尝试第一人称的叙述，这样，作家就能抛开第三人称置身事外的掩护，更直接地表明自己的观点。在风格和主题方面对这种自我表明产生影响比海明威还要大的是亨利·米勒。米勒生于1891年，在文学界仿佛属于多斯·帕索斯、法雷尔、斯坦贝克和海明威一代。他的两部重要作品《北回归线》(Tropic of Cancer)和《南回归线》(Tropic of Capricorn)，由于性描写过多，三十年代(1934和1939年)先在巴黎出版，直到六十年代初期才在美国发行。尽管如此，当米勒的作品成为“色情”文学论战的主要焦点时，他在美国文化史中起的作用往往使他在美国文学中的地位相形见绌。

这种强调的提法也许是合适的，因为米勒的“自传体传奇”(他自己这么称呼)一直声称作者是模范“新人”，在他显示的敏感性方面如此，在他写的内容方面也是如此。从战后美国士兵偷偷带回的巴黎版《北回归线》和《南回归线》里，读者发现米勒赞美了他称之为美国福音传教士的对个人的看法，和归国士兵面临的压抑的历史命运和共同组织明显地不一致。米勒是亨利·詹姆斯没有预见到的天真的美国人，三十年代大部分的时间，他是在巴黎放浪的艺术家圈子里度过，在那里找到一个观察美国的有利地位。米勒不是喜欢站在作品之外的作家，他本人就是他喜爱的主角，是奥德修斯<sup>①</sup>一堂吉河德式的第一人称的角色，专门“记录书本上删略的一切”(《北回归线》)。米勒也可以说是斯塔茨·朗尼甘，生气勃勃，语言运用自如，坚持自己的见解，创造了大量古怪的人物的形

$\frac{107}{108}$

<sup>①</sup> 奥德修斯，希腊神话中的英雄，在特洛伊战争中使用木马计，希腊军因而获胜。回国途中，历尽艰险，荷马史诗《奥德赛》即以这段经历为题材。



象、奇遇、场面、狂想和插曲，和通常概念的情节没有什么联系，但充分表现了他自己的富有感染力的调子以及混杂在一起的自嘲和自信。

米勒在《北回归线》中描写了他在巴黎的生活之后，在《南回归线》和随后的《在玫瑰色的十字架上受刑》（The Rosy Crucifixion）三部曲（《性》〔Sexus, 1949〕、《丛》〔Plexus, 1952〕、《结合》〔Nexus, 1959〕）以及许多别的作品里，回过头去探索他在布鲁克林的儿童时代和成长阶段。在这些书里，他一直接近于写作，接近于成为他想做的那种作家。历史也许在米勒身边进展，但他对于个人历史（或者“传奇”）的探索却往后退；他为了赞美事实之下和事实之外的东西，抨击了事实和它们所含的政治意义。“人们不能用‘事实’去创造一个新天地。”（《南回归线》）英国人乔治·奥威尔<sup>①</sup>是第一个批评米勒的人，并且一直批评得十分尖锐，他在《在巴黎和伦敦潦倒落魄》（Down and Out in Paris and London, 1933）里想了解潦倒和贫穷的意义；米勒和他不同，米勒在过去犹太区的生活、当今艺术家集居地区的生活里找到了活力、变化和新奇的源泉。他对美国舒适生活的攻击产生的不是绝望（甚至也不是希望），而是力量的大释放，那种力量应当能够改变世界：“等所有的丑恶事物都消失之后，我才象已经得到上帝启示的霍雷肖·阿尔杰<sup>②</sup>那样写东西给你们看。”（《南

---

① 乔治·奥威尔（1903—1950），英国作家，原名埃里克·阿瑟·布莱尔，著有反帝的讽刺小说《在缅甸的日子》和描写经济萧条时期的《在巴黎和伦敦潦倒落魄》等。

② 霍雷肖·阿尔杰（1832—1899），美国儿童读物作者，作品有个普遍公式，即贫苦的擦皮鞋或卖报的儿童，靠个人努力或机遇，克服重重困难，在社会上取得成功。

回归线》)

米勒关心自由比关心正义为重，在他看来，自由是随心所欲地生活和写作的权利。在他的作品里，性爱占有中心地位，因为性爱表现了他十分珍视的个人意志。性爱和语言都是颠覆和报仇的行为——是对那个剥夺了人们意志的世界进行报复的方式。米勒的作品语言多于事实，命名多于解释，在这个意义上来说，和拉伯雷相似。他的感官方面的回忆、文学引喻和作品的变形说明他和美洲、欧洲的小说家关系不很密切，而更接近于惠特曼、法国象征主义诗歌以及超现实主义者和颓废的达达派。他展示的光、声、嗅、触、味觉和概念不是井然有序，而是汹涌翻腾的。

米勒作品的激烈姿态和戏剧性的自我表现，同那些更有政治和社会针对性的作家的条理分明的作品形成了鲜明的对比。他作品最吸引人的地方是他甘愿把艺术家写成小丑。在他看来，超脱（尤其是文学上的超脱）并不是长处，他往往置身于滑稽的处境，因为他甘愿充当天真而急切的嘲弄对象，他是个文学的爆破手，只要演出效果好，自己炸得粉碎也在所不惜。

108  
109

《北回归线》和《南回归线》使这一演出进行得生动活泼。但是在《性》一书中，爱默生的说教式风格开始占了上风，在性爱中夹杂了布道，失去了早期作品的魅力。在这本书和许多后期作品中，尤其是《带有空气调节的噩梦》（*The Air-Conditioned Nightmare*, 1945）里的短篇，还象过去那样情趣横溢，生气勃勃，但是他在读者和评论界获得的成功使他以前的破釜沉舟的作风变成了一个舒适的说教者。

然而米勒的影响很大，特别是用第一人称讲故事的强调方式和尽可能把个人经历来充实作品。杰克·克鲁亚克的作品和阿

尔格兰及其他富有诗意的自然主义者相近，他最重要的小说《在路上》(On the Road, 1957)也采用了米勒的不容易处理的第一人称手法。他明确地以作者身份出现，把观察到的全写在书中。克鲁亚克的第一部小说《城镇》(The Town and the City, 1950)展示了一幅传统的自然主义画面，特别是吸收了托马斯·沃尔夫的风格和敏感性。但是变化的种子已经存在。跟五十年代早期许多别的小说(诺曼·梅勒的《北非海岸》[Barbary Shore, 1951]、约翰·克莱龙·霍姆斯的《干》[Go, 1952]、钱德勒·布罗萨德的《暗中行人》[Who Walk in Darkness, 1952]和威廉·巴勒斯的《隐君子》[Junkie, 1952])那样，《城镇》试图把一种新的人物引进文学，那种人物近似独来独往的侦探，一个对社会不满、逃避现实的年轻人，有时阅历颇深，有时毫无经验，在他看来，五十年代的繁荣社会除了空虚之外没有任何指望，他寻求的是新的艺术复兴，一种用吸毒激发、由爵士音乐主导、靠语言表达的混合物。

几年后，克鲁亚克用一筒电传打字纸打了三星期字，创造了一部象是《在路上》的最后定稿似的作品。在这里，他找到了一种适于他所要描写的事件的形式，不是把事件硬套在预先存在的情节和环境里。克鲁亚克松散的记叙没有从多斯·帕索斯的概括简要、梅尔维尔的广博诙谐、阿尔格兰的冷眼讽刺或者法雷尔的专心致志中吸取力量。他象战后许多别的小说家那样，更着意于流浪冒险的体裁，象史诗《奥德赛》似的叙述在社会上的艰险经历，但不向社会屈服。不过克鲁亚克担任的流浪汉角色观察和回忆多于行动，仿佛堂吉河德不把桑丘·潘沙而把塞万提斯本人当做侍从，让塞万提斯握着笔听从他的指使。克鲁亚克并不为他小说中的场景安排多费思索；他置身其中。把自己

当做人物之一，使他的看法具有个人特色之后，克鲁亚克就更便于歌颂迪安·莫里亚蒂一类人物的意志自由了。莫里亚蒂是《在路上》的主人公，他和阿尔格兰小说中注定要失败的人物不同；他体现了克鲁亚克所寻求的新的价值。

克鲁亚克的人物与其说是窝囊废和不适合环境的人，不如说是自觉的落伍者，他们决心按自己的条件创造自己，远离茫茫的现实，回首倾听更有个性特征的美国。后期出版的克鲁亚克的作品（直到1969年他去世时和去世以后），几乎全部是在《城镇》出版之后和《在路上》出版之前这段时间内写成或者写了一部分的，这些作品编织了一幅关于他自己和他朋友们生活的富有诗意、粗犷、深情、超现实主义的壁毯；他们在其中通过驾车旅行访问的往返联系，试图创造一种横跨美国的联系，一个由他们这样的人组成的大家庭。克鲁亚克的作品尽管贯穿着悲哀（《达尔马的流浪者》〔The Dharma Bums, 1958〕是个显著的例外），他自己称之为“信手拈来的散文”的向前直冲的文体，在最倒霉和最喜悦的处境中也有连续性。他的朋友们，也就是他书中的人物，是些处在社会边缘、不务正业的流浪汉，可是他们之间建立了一个温暖关切的集体，不象阿尔格兰的更带有城市气息的、充满争斗和竞争的社会。在路上，克鲁亚克可以自由地建立联系，不受城市生活和文学传统的压制和强迫。他的方向是离开纽约，走向西部，他热衷的不是维护美国第二大城市或者什么别的城市，而是发现另一种洋溢着美国浪漫的原始主义和东方神秘主义的生存方式。在文学上，他对于人与人之间的联系和家庭的记叙倾向表达了一种不带优越感的超脱。他也许能成为另一种文化诞生时的催生婆，对他在自己作品里创造的东西一直迷惑不解。克鲁亚克不是用自然主义的方

法来观察下层社会生活，而是陈述了那些没有成功或者不愿意靠现有条件去取得成功的人的感受深刻的生活。如果左拉的自然主义和旨在提高下层、压低上层、使社会民主化的科学社会主义在政治上有共同之处，那么克鲁亚克的带有浪漫、神秘和超现实主义色彩的自然主义把标准完全颠倒了过来，专在社会置之不顾的东西中寻找它的价值。

国际文学上的现代主义往往给说成是具有关心它本身的结构、语言和在艺术传统中的自觉地位的特点。对照之下，战后时期日趋明朗，美国小说虽然借用了现代主义的技巧，仍旧集中力量把非文学的或者甚至反文学的现实带进小说特殊的前景，不在形式上多下功夫，而通过破坏传统内容的方式进行改革。在欧洲，尽管塞利纳和热内的作品以及萨德<sup>①</sup>的重新被发现正在确定另一种传统，反叛仍旧通过贵族式的对美学形式的操纵在继续进行。可是在美国，作家们试图发现和描绘那些不是资产阶级的舒适或社会定义所能包含的形形色色的人类天性。无论是运用斯坦贝克的道德意识、阿尔格兰的悲观冷酷或者克鲁亚克的兴高采烈，密切观察着的小说家在传统文学很少注意的美国地方寻找新的力量。克鲁亚克可以把激发他新文风的灵感归诸文化水平不高的尼尔·卡萨迪寄给他的一封长信（尼尔·卡萨迪是迪安·莫里亚蒂的原型，后来又成了肯·克西笔下那些爱开玩笑的人中间的公共汽车司机）。但是，克鲁亚克及其他小说家用第一人称讲故事，他们不是行动的主人公，而是沉思冥想的主人公，因而不需要用浪漫主义的态度对充满行动和

110  
111

---

① 萨德（1740—1814），法国伯爵、作家。他的著作第一次描写了性虐待狂，“萨德”一词在许多文字中已用来指从虐待异性取得快感的变态心理。

活力的、没有文学气息的生活（以及它包含的恩赐态度）表示敬意。在克西的《飞越杜鹃巢》（One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1962）中，具有躁狂型破坏性的个人主义者兰德·麦克墨菲的一举一动都受到呆头呆脑的主任的观察和记录，而他避免被关进疯人院的办法是假装得了紧张症。疯人院的全部镇压重量自然落到了麦克墨菲头上，主任终于闷死了经过脑叶切除手术的麦克墨菲，自己逃跑了——逃到了吉凶未卜的将来；看来唯一有可能存在的个人主义还是冷静地不透露自己的意图。

那么，在冷静的沉思和不加考虑的行动之间怎么作出抉择呢？约翰·雷切的《夜城》（City of Night, 1963）里的讲故事人，以相似得出奇的方式，在洛杉矶商业区那帮男扮女装、癖、小偷、杀人犯和隐君子中间，保持了几乎是冰冷的、拘谨的镇静。城市小说逐渐认可了反映美国神话和美国现实严重脱节的要求。它隐秘的信息表明，如果不正常的现象成了主流，那么我们每人身上的“异常”部分在顺大溜的荒野里也许倒能拯救我们。三十年代的现实主义和自然主义的小说可以直言不讳地支持自由主义者或激进分子对美国社会的抨击。可是由于实施新政，加上战争促进了资源的动员，那个社会的形状有了改变，城市自然主义的政治内容逐渐向无政府主义转化，形式也从第三人称变为第一人称。尤其是五十年代，无政府主义的政治表现有左有右，直到六十年代后期，个人针对性较强的政治才造成新的政治联盟。但在战后最初几年里，作家的形象主要是一种超出单纯的专长范围的扬扬得意的职业感。

诺曼·梅勒在战争一代作家中，最能调和这些影响，同时又能接受战后文化主要潮流。梅勒生于1923年，比克鲁亚克小一

岁。他以《裸者和死者》(The Naked and the Dead, 1948)开始了文学生涯,最初是对多斯·帕索斯进行模仿和发展;在作为第二代作家的意义上来说,他并没有明显地改变旧的形式,而是有意识地加以运用。直到《性的囚徒》(1971)为止,梅勒在创作过程中不断地思索战后的小说风格,这种风格把多斯·帕索斯的概括的自然主义、法雷尔的市井宿命论、斯坦贝克的神话般的自然韵律,同作家(具有特殊使命的特殊人物)的典型战后主题和谐地结合起来。海明威精心塑造的孤独的作家兼主人公,在梅勒的作品里成了探测文化风向的风标式的作家兼主人公,这形成了梅勒的现代主义文体自觉和自然主义政治自觉的特殊结合的焦点。

“史诗的结束”能成为战后小说史中的一章,因为写战争的小说家怀疑和平时期是否能提供战争那样伟大的题材。这一章的开头也许是这样的:珍珠港事件后不久,年轻的梅勒,如他在《自我广告》(1959)所说,“在阴郁地担忧”,不知道伟大的战争小说将从欧洲战场还是从太平洋战场中产生。他断定是欧洲战场,但他自己却先把一个短篇(《天国的演算》[A Calculus in Heaven]),后来又把《裸者和死者》的背景放在太平洋,因为用亨利·詹姆斯式的话来说,写“欧洲文化和美国同它的冲突”时需要一种“过去感”,这正是梅勒所没有的。梅勒的文学抱负和他实际经历的产物,《裸者和死者》几乎按预定时间问世;作为第一部描写战争的小说,在批评界和读者中间都获得了巨大成功。小说象是一幅支在太平洋某个岛屿上的五光十色的美国画卷,没有真正的中心人物,当然更没有英雄,情节的焦点不在对日本人的战争,而在自由主义的赫恩中尉和保守的卡明斯将军两人之间的形而上学的政治冲

突，这种冲突是在丛林不断进逼的阴影下展开的。情节是虚构的历史事件——攻占菲律宾阿诺波培岛的努力，但是小说过于关注人们生活的相互关系，以至社会历史实际上显得凝滞不动，而不是奔腾向前。有不少时间花在讨论战略、执行任务和回忆过去。打胜仗完全出于巧合。卡明斯将军的伟大战略不是没有用，但它的错综复杂和它的理智力量首先象是人类消磨时间的方式，起作用的是自然界和机会。

梅勒在画面广阔的《裸者和死者》之后写的作品多半涉及个人题材，不少人会说他有点背弃了早期的“诺言”。但是在《裸者和死者》中，已经不用自然主义的手法对社会作出权威性的阐述。这部书比多斯·帕索斯的作品更明显地表达了作者很了解美国。不过小说背后的梅勒并不是多斯·帕索斯那一类的权威。梅勒通过多种多样的技巧——直接叙述、戏剧性的小插曲、传记式的素描——在多斯·帕索斯的细腻描写中注入了人物的移情作用，从而在超脱的自然主义作者和小说事件参与者之间创造了新的综合。即使在这部早期作品里，梅勒和他全部人物融合的能力提供了多斯·帕索斯往往没有的激情。他们不同的目的造成的结果是，多斯·帕索斯把全部美国经历构成一个整体，而读者对其中大部分并没有觉察；梅勒把第二次世界大战当做素材，把新的经验、情况和冲动连贯起来，而读者也正在努力了解这些经验、情况和冲动的意义。

梅勒在写《裸者和死者》的时候兼用了第一和第三人称，读者看的时候就出了问题，常常难以辨别哪些思想和形象是作者本人的，哪些又是书中人物的。他在第二部小说《北非海岸》（1951）中坚决采用了第一人称。讲故事的人丧失了记忆能力，他再也不能区分事实和虚构、记忆和想象：“也许我参



加过战争”，他唯一的证据——头上的一个疤痕——仿佛是在战争中受伤造成的。以布鲁克林一座单间公寓为背景的《北非海岸》与其说是历史小说，不如说是政治讽喻，它论证了政治和心理学的相互关系以及历史 and 个人的脱节。梅勒越来越热衷于政治心理学，或者照他五十年代初期一篇文章中的说法，努力在马克思和弗洛伊德之间架起一座桥梁。他越来越频繁地探讨暴力、竞争和独断，这些题材在《裸者和死者》中已经存在了，但如今从和平环境无能为力角度加以考虑。冷战时期的美国，重要的只有效率和经过证实的能力，敏感和激情一直是受到怀疑的。梅勒的浪漫主义气息太重，怎么也不会接受琼斯的冷静的职业作风，他始终保持着遭到资产阶级社会排斥的作家形象；在《鹿苑》（The Deer Park, 1955）一书遇到审查方面的麻烦后，他写了《自我广告》（1959），向五十年代的广告业的不具名发出了最响亮的挑战。写作方法仍旧是从多斯·帕索斯的自然主义的模仿作品衍生下来的。但是格调带有挑战性的个人特色：梅勒集虚构小说、政治论文、诗歌、文艺批评和自传之大成，以1959年型工人作家的面貌出现。梅勒认为海明威作为知名人士、个人和职业作家三者之间的鸿沟日益加深而无法控制，他自己就有意识地调整三者之间的相互关系，调整时没有采用波德莱尔的毫不掩饰的方式，而采用“广告”的微妙的、深思熟虑的手段。对小说家来说，这是一种必然的精神分裂现象，梅勒在1952年写的短篇小说《研究瑜伽的人》（The Man Who Studied Yoga）中早就作了预言。在美国条件下，这种程式可以被当做一种办法，用以避免司各特·菲茨杰拉德在《崩溃》（The Crack-up, 1936）中表现出来的无情的自我揭露和海明威在《过河入林》（1950）中表现出来的优

113  
114

美的自我取代。通过人格化，特别是有意识地创造出“梅勒”的形象，就可以避免重蹈海明威的覆辙，不被别人的指望所左右。

梅勒似乎又一次嗅到美国生活中有点不对头的地方，他有意把自己分成在公开场合和私底下两个形象的做法，十分适于说明六十年代作品风格和作者本人的混淆现象。把两者结合在一起的一种越来越奇特而富于暗示的风格，同多斯·帕索斯以及法雷尔的直截了当、清晰明确的笔调，或者同海明威的简练却又细腻的笔调几乎完全相反，梅勒对他们轻松自如的表达能力变得十分怀疑。他自己对美国的看法被一种疾病和妄想狂的个人神话层层围绕，只有通过符合主题的作品文字，而不是通过貌似清晰的见解才能加以澄清。《美国梦》（1965）的貌似自传的狂想使不少批评家十分恼火。但是，在《裸者和死者》之后，梅勒再也没有写过第三人称记叙体的东西，他之所以作出这种决定是因为他认为战后的美国不可能再有 E·M·福斯特<sup>①</sup> 那类作家的第三人称记叙文学所包含的自信。《我们为什么呆在越南？》（Why Are We in Viet Nam?, 1967）采用了海明威和福克纳的狩猎主题，全书是一个德克萨斯年轻人的独白，他的基本上属于十九世纪的道德价值完全淹没在美国流行文化的口号、象征和偶像之中。《黑夜里的大军》（1968）兼用了第一和第三人称叙述方式，标志着梅勒彻底背弃了他的自然主义的过去，或者说，从自然主义的过去脱胎而出。那部作品通过“梅勒”的眼睛回顾了1967年向五角大楼的示威进军，对竭力让人们听到抗议战争的呼声的示威者抱着半支

$\frac{114}{115}$

---

① E·M·福斯特（1879—1970），英国作家，作品多描写“文化”与虚假、热情与真理之间的冲突，代表作有《印度之行》等五部长篇小说。

持、半怀疑的态度。小说两部分的标题是《作为小说的历史》(History as a Novel)和《作为历史的小说》(The Novel as History)；梅勒在他后期作品以及他编导的三部电影中，经常指出真实性和历史需要想象的力量使之成形，才能显得“真实”。

曾经激励过人民阵线的公有社会的梦想——以及多斯·帕索斯和《裸者和死者》的作者梅勒的创作方法——首先被大战中的世界强制的秩序，尔后又被战后共处的麻痹所取代。冷战的流行宣传消除了全国的焦虑，它声称或者暗示说，任何真正的美国事物和别的事物完全一样：制度是好的，只是个别的人犯了错误。在这样一个世界上，日趋完美丰富的自然主义只有沿着自己的道路走下去，达到思想上的深度，或者用比以往任何时候更为广阔的笔触来描绘世界。梅勒专注于作家的风格，把它看成是思考美国复杂经历的个人形象；与此同时，象克鲁亚克和索尔·贝洛（《奥吉·马奇历险记》〔The Adventures of Augie March, 1953〕）那样迥然不同的战后时期的作家却重新发现了流浪汉传奇小说的魅力。在无人性的事件日益增长的压力下，浪漫主义的第一人称手法原希望制造平衡，或者至少找到一个逃避的场所。但是，五十年代末六十年代初，自然主义的宿命论在另一些作家笔下却变成了妄想狂的超现实主义，他们利用国民生活中的事实和流行文化中的陈腐题材，创造了一个工艺、政治和历史都变得野蛮的世界，在那个世界里唯一可能存在的人道主义表现只是大难临头时的幽然。梅勒本人就是这样行事的，尤其是在《美国梦》一书中。<sup>②</sup>但他的政见毕竟还带有实用主义的色彩，不管怎么怪僻，仍旧落进新闻猎奇的窠臼，对知名人物的神秘特别感兴趣（比如说，他1971

年写的关于拳王穆哈默德·阿里和1973年写的关于影星玛里琳·蒙罗的书)。出于补充的强烈愿望,对历史的自然主义沉思近似科学幻想小说而不象流浪汉传奇,没有被人格化,而是扩展到启示录式的幻想领域,那里任何事物都有注定的联系和意义。有些小说家写的是人们的特殊问题,另一些研究特殊领域和地方的日常生活;妄想狂的小说则采用嘲弄和夸张手法,在讽刺中揭示了读者很快就会习惯的没有个性特征、没有人性的现象。在这里,历史不再是可以从事实和哲理上加以分析的东西,而是一场梦魇,善和恶的寓言,玄学的连环漫画。

二十年代的电影、三十年代的无线电和战后的电视把全国结合在互相交叉重复的文化忠实的电子网里。三十年代的自然主义作家们往往进行相似的工作,反映美国全貌。可是他们的五十、六十和七十年代的后裔似乎决心要摆脱这些宣传工具的汪洋大海和它们快活的妄想狂。以前人们要进入,现在却想退出。最方便的退路就是创造最大拱形的视野。拉尔夫·埃利森把注意力集中于美国黑人的情况,在他的预言式的作品《看不见的人》(Invisible Man, 1952)里创造了一种糅合着超现实主义和自然主义的风格,用以描绘疯狂的美国。在这个充满妄想狂的社会关系和不受个人影响的权力的世界,意志只有在个人想象中才能找到避难所。历史成了待价而沽的东西,任凭小说家的愿望,可以写得光怪陆离,也可以写得平淡无奇;可以侵犯,也可以篡改。美国报刊社论和许多流行杂志攻击俄国人企图“改写”历史,在五十年代冷战时期轻而易举地占了上风。但是,许多美国小说家和许多不同意冷战的团体成员同样觉得美国官方对过去的看法使自己遭到了驱逐。作为回答的个人退却,变成了文学武器。“严肃的”历史和“严肃的”

小说是主要敌人，小说家们便向流行文化的领域靠拢，吸收了它的活力和丰富多采，形成一个协调的整体，即使有时达到荒诞的程度，对官方的秩序也是一种嘲弄。

早在1959年，理查德·康登就出版了一部令人毛骨悚然的作品，成为以后为挣脱历史樊篱所作的努力的先驱。他的第二部小说《满洲里候选人》(The Manchurian Candidate)，写的是一个美国国会最高荣誉勋章获得者，经过中国共产主义者洗脑之后，成了一名政治刺客，实际是影射麦卡锡时期和过去十年中每一个政治事件。在康登看来，出路是没有的；美国是个大疯人院，只有最疯狂的人才能取得权力、高位和名望。在康登最好的作品里——《满洲里候选人》、《愤怒的天使》(Some Angry Angel, 1960)和《杀人的冬天》(Winter Kills, <sup>116</sup>/<sub>117</sub> 1974)——一切都是康登尖刻攻击的对象。他的风格是精神错乱的自然主义：荒诞的模式里包含着真实的细节，它们具有疯狂的能力，可以在开始被当做美国现实的传闻轶事、流言蜚语、欺人神话的迷雾里把实质性的成分凝聚出来，令人信服。

托马斯·伯杰不象康登那般狂暴。他最早的作品是以第二次世界大战为背景的小说《柏林的疯狂》(Crazy in Berlin, 1958)和它的续集《莱因哈特堕入情网》(Reinhart in Love, 1962)，以比较老式的讽刺性的自然主义作家的面貌开始创作生涯。但是，在《小大人》(Little Big Man, 1964)中，他想描绘一个旧时的美国，弄清楚神话最终在哪里消失。这部作品假托是根据一百一十四岁的印第安探子杰克·克雷布追忆往事的讲话录音整理而成的，它既讽刺了早期西部的情况，又恋恋不舍地缅怀它淳朴明朗的价值。我们仿佛回到了历史家再现已见的西部，但是从杰克·克雷布讥嘲而又伤感的口气里却完全

知道以后发生的事情，明白自己和当时隔得多么遥远。伯杰和康登等作家一样，运用通俗的形式来说明，以杰出人物统治论和现代主义的眼光看待世界是不行的。梅勒试图结束自然主义；伯杰则试图结束西部小说、侦探小说、科学幻想小说以及僵硬抑郁的小说，并说明关于美国的神话在什么地方是不适用的，为什么不适用。

在梅勒、康登、伯杰和小库尔特·冯尼戈特的作品里，自从詹姆斯·费尼莫尔·库珀以来已成为美国文学组成部分的神话式的探险和通过蛮荒的仪式被吸收到梦幻的领域去了。美国社会授予成功者的奖赏证明是败坏和玷污过的；小说形式应当模仿社会形式的设想遭到了攻击，因为它暗示社会是合乎逻辑或者永远不变的。在这种情况下，继承自然主义风格的人扬弃了自然主义。“未能遂愿”的自然主义作家梅勒的当然继承人，是躁狂的自然主义作家托马斯·品钦。他在《第四十九号地的呼声》（*The Crying of Lot 49*, 1966）中，把美国描写成部分是神秘的遗产，部分是英王詹姆斯一世时代的复仇的悲剧；在《万有引力之虹》（*Gravity's Rainbow*, 1973）中，他嘲笑了自然主义的构思。把第二次世界大战写成是企图使一个名叫泰隆·斯洛思罗普的人神志失常的阴谋。从《裸者和死者》到《第二十二条军规》，再到《万有引力之虹》都回响着遍体鳞伤的个人主义的呼喊：“有人要杀害我。”

E·L·多克托罗在《拉格泰姆》（*Ragtime*, 1975）中出现的形象，在那些试图以伪托历史的方法逃避历史的小说家中间，也许是最引人注目的。《拉格泰姆》是一部描写二十世纪初期美国历史的小说，中心人物不是什么英雄，而是一个近于司仪的魔术师和逃避现实的艺术家里·霍迪尼。多克托罗在前一

部小说《丹尼尔之书》(The Book of Daniel, 1971)里，为丹尼尔写了一部似乎可信、实际却是虚构的传记。朱利叶斯和埃塞尔·罗森堡夫妇被指控是间谍，在1953年6月19日处决，留下了两个孤儿；多克托罗假定丹尼尔是那个大孩子。对于许多在五十年代已经成人的人来说，罗森堡夫妇案的吸引力超过了律师、政治家和新闻记者所关心的有罪或无辜的问题。如果罗森堡夫妇犯了间谍罪，美国就有一种由俄国引起的情有可原的妄想狂；如果他们两人是无辜的，仍旧有一种不可收拾的妄想狂，不过这也许是由美国引起的。两个普普通通的人，身不由己地被卷进了国际政治纠纷，信仰、真诚和个人意志完全要听从历史的摆布。多克托罗的《丹尼尔之书》努力重现当时的历史，并且通过丹尼尔本人的努力，试图对发生的事情加以解释，保存了一种细节似乎可信的现实主义。可是它在探索历史时终于还是编造了历史，换句话说，它为了探索的目的而编造了历史。

战后时期的小说家干预历史时，会有被历史之神消灭掉或者被历史的邪恶意图所同化的危险。那么，怎样才能既替占下风的人又替秩序说话呢？罗伯特·库弗受启示录式小说的影响比多克托罗更深，他在《公众的愤怒》(The Public Burning, 1977)里，把罗森堡案件和理查德·尼克松的经历作为有事实根据的小说的中心，展现了一幅布鲁格尔<sup>①</sup>式的画面，把五十年代的文化包罗无遗。历史事实的不断充实的仓库要求高明的取舍和连贯的才能，依靠小说家的想象似乎是自我放纵。

---

① 布鲁格尔，十六世纪佛兰芒著名的父子画家。老布鲁格尔善于用明快鲜艳的色彩描绘农村风光，也创作了一些醒世警俗的宗教画；长子喜欢采用有关魔鬼、阴曹地府和炼狱的题材，有“地狱的布鲁格尔”之称。

然而无论在多克托罗或者库弗的作品里，那种想象能处理得有条有理，如果换了别的更知名的作家也许会叫人难以容忍。多克托罗在《拉格泰姆》里运用的结构使人想起斯坦贝克的《愤怒的葡萄》或者经过压缩的《美国》，他把焦点首先集中在社会事件的意义，然后推向几个不同人物的命运，这些人物有的是虚构的，有的是真实的，他们的生活和事件密切相连，或者有助于创造那些事件。他的人物都具有探索、了解、从而获得自由的愿望。但是，多克托罗象是格调比较轻松的左拉，对于干预社会事件的罪恶只给予最低限度的补偿。一旦牵涉到历史，屈服于表演的要求之后，就无处可逃了，即使那个逃避现实的艺术家的霍迪尼也不例外，他的艺术虽然向比较不自由的人提供了一个自由的榜样，事实上却是另一种形式的监禁。

约翰·加德纳的创作生涯十分清晰地反映了六十年代狂暴而充满历史事件的美国的传统自然主义小说难以预料的情况。加德纳的第一部小说《复活》(The Resurrection, 1966)是一个关于家庭和感情的动人故事，笔调近于詹姆斯·艾吉<sup>①</sup>的《丧家》(A Death in the Family, 1957)。加德纳也是中古英国文学的教授，许多后期作品，特别是流行小说《格伦德尔》(Grendel, 1971)，企图把古代神话和礼仪的模式和当前讽刺的才智融合起来。加德纳部分地代表了新的学院式的小说家，一方面继续从事评论和翻译的专业，另一方面在小说创作中却坚决以未被同化的局外人的面貌出现，这类人在美国文学中的影响已不容忽视。

---

① 詹姆斯·艾吉(1909—1955)，美国作家，曾为《时代》、《民族》等杂志撰稿，后编写电影和电视剧本，他1957年出版的小说《丧家》获普利策文学奖，改编成剧本后亦取得很大成功。



加德纳最明显的创作源泉并不是库珀、霍桑或者梅尔维尔，而是他所钦佩的、并且在诗歌、对话和记叙中时常模仿的中古英国和古典作品。面对历史的毁坏行为，加德纳暗示说只有在神话和仪式里才能发现真正的真理。和斯坦贝克一样，加德纳特别喜爱亚瑟王和圆桌骑士的故事，喜爱文明战胜自然所用的利剑。和斯坦贝克一样，加德纳以他深入刻画小城镇人物和流浪汉生活的能力阐明了作家特殊的道德使命。加德纳塑造的人物，无论是狂暴的格兰德尔或是《阳光的对话》(The Sunlight Dialogues, 1972)中的安静的阳光人，都象斯坦贝克和阿尔格兰笔下的圣洁的傻子或者城市的宗教教师，也就是希望按自己的条件取得承认、却不很清楚那些条件是什么的作家的形象。加德纳在文学上的自我意识往往冲淡了他对道德的关注。《阳光的对话》的背景虽然是六十年代纽约州的北部地区，情节和人物却没有什麼地区界线，他们的色彩和音调模仿多于亲身体会。在《镍矿山》(Nickel Mountain, 1973)里，加德纳预先没有怎么思考，却写得十分有气势。这部书的副标题是《田园小说》(a pastoral novel)，比他先前的作品更接近于自然和性格的节奏，因为它避免了早期作品中经常保持的响亮调子。但是，他下一部小说《十月之光》(October Light, 1976)，在这种亲切引人的情趣中交织了书中一个人物正在阅读的另一部描写性、暴力和哲理讨论的小说的章节(这部小说有点象《美国梦》)。加德纳又一次在模仿中寻找方便的解决办法，他的带有民间风味的格调把斯坦贝克式的自然而无拘无束的人道主义和一个虚构的说教者夸夸其谈的道德主张结合了起来。最后，加德纳的精湛技巧比他小说情节和人物的真实性更使他自己信服，他为了调和社团的神话和孤立的神

话而作的努力几乎不抱有激励人心的信念了，而这种信念正是加夫列尔·加西亚·马尔克斯<sup>①</sup>的富于想象力的《百年孤独》（One Hundred Years of Solitude, 1970）的特色。也许我只说加德纳是他时代的典型的美国小说家。他在最近出版的评论著作《论道德小说》（On Moral Fiction, 1978）里把他同时代的作家说得一文不值，把自己（以及少数几个精选的作家）吹了一通，这说明他对自己想做什么都毫无把握。至少到目前为止，从他不分青红皂白地兼收并蓄的先例方面来展示他的创作历程，比从真正的成就方面来作出评价要容易得多。

加德纳想在神话中寻求一个能逃避历史的场所，如同罗伯特·库弗的《公众的愤怒》，以及《布鲁诺主义者的起源》（The Origin of the Brunists, 1966）和《宇宙垒球协会有限公司支持者 J·亨利·沃》（The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop., 1968）等早期更有现实意义的作品，试图用创造想象的香膏来恢复丧失的意志。由于海明威、琼斯等作家的小说人物的忧虑已经明朗，如果不是明确地把那种想象说成是男性所特有的，至少含蓄地说成这样。第二次世界大战历史经验的个人残余，那些吸引了许多作家的自相矛盾的现象，似乎同时颂扬和贬低了既渴望取得成功、又注定要失败的男性的自我。经过第二次世界大战，社会对男人行为的期望已经深入美国文化；梅勒把私下的自我和公开的自我加以明确区分，说明了摆脱那些期望的需要。戈尔·维达尔也是写战争小说起家的，他采用了另一种办法，那就是对男子气概的概念本身提出怀疑，把性描写和历史上意志和行

① 加·加·马尔克斯（1928—），哥伦比亚作家，他的长篇小说《百年孤独》获1982年诺贝尔文学奖。

动的主题结合起来，紧密的程度超过了梅勒。

维达尔十九岁的时候就发表了第一部小说《狂飙》(Willi-waw, 1946)，从那以后，他一直按欧洲方式树立自己的“文人”形象，在小说、随笔、舞台和电影剧本等各种不同的文学形式方面都驰骋自如，他的创作生涯体现了战后小说家中可算是最一贯的努力。人们对于维达尔寄予很大期望，正如对许多战后的年轻小说家一样；他得天独厚的开端可能使他的社会名声稍稍落后于他的创作名声。梅勒使埋头苦干的作家和知名人士之间的相互作用成为他经历中的重要部分；在这方面，维达尔有点逊色，他的过于文雅的自我陶醉和梅勒的作茧自缚，形成了一个有趣的对照。梅勒从写了《裸者和死者》以来，主要是个重理智、讲究修辞（如果说得形象些）、稍嫌冗长的作家，而维达尔的语言更接近海明威，质朴简洁，铿锵有力。梅勒喜欢滔滔不绝的语言；维达尔常用的表现方式是机智简练的句子、中断谈话的妙语以及让他能停下来回顾已经过去的一切并且看看还有什么遗漏的讽刺。即使在他最异想天开的作品，120  
121例如，那部绝妙的《迈伦》(Myron, 1974)中，那些不可思议的话也是不动声色地说出来的。

向牢骚转化的讽刺毫不留情地在维达尔的随笔中留下了痕迹，这在他的小说里也成了优点。他小说的风格表明他能在平凡中见到不平凡；他不抱偏见，置身事中却又头脑清醒；一面叙说，一面倾听。维达尔的想象的真正归宿古怪而舒适地处在科学幻想小说和历史的接合部，过去已经消逝的机会和未来的可能终于都能在那里获得新的生命。只有在这两个地方，想象才能摆脱现在的专制，在维达尔看来，现在仿佛显得无比束手束脚，叫人厌烦，死气沉沉，唯有伴随着暴力的希望才能恢复

生机。维达尔曾经和田纳西·威廉斯合作写了电影剧本《去夏突然发生的事》(Suddenly, Last Summer, 1959), 同威廉斯一样, 维达尔认为达到完美无缺或者恢复天真无邪的渴望必然要落空的, 因而惴惴不安。对付社会的日复一日的枯燥乏味、性的痉挛和暴力的姿态, 个人唯一能利用的手段是性、暴力, 当然还有写作。因此, 维达尔有许多小说把这个主题写成坚强的父亲和软弱的儿子之间的争夺, 儿子之所以软弱是因为他的力量在很大程度上取决于父亲。父亲们体验了激情和历史事件; 儿子们只能观察、叙说, 侥幸生存。伟大的时代已经过去, 英雄业绩即使已经完成, 也将黯然失色, 英雄们也永远不会得到应有的评价。

维达尔认为真正的激情和真正的价值属于过去, 他塑造的最突出的人物总是求助于过去以恢复现在。维达尔三部最成功、给人印象最深刻的作品《朱利安》(Julian, 1964)、《伯尔》(Burr, 1973)和《迈伦》(1974)都为现在而力争生气勃勃的过去, 让个性得到发展而不被扼杀。同梅勒一样, 维达尔既为六十年代释放出来的个人力量喝彩, 又为他们不愿了解过去而吃惊。维达尔的意思是, 压垮个人的历史并不是自然主义小说家的抽象的力量, 而是一个有意安排的计划。历史上“成功”的力量无视或者遮掩了背教者朱利安和艾伦·柏尔的个性和重要性, 他们两个都是这种阴谋的受害者。如同梅勒在《黑夜里的大军》里所暗示的那样, 小说家的眼力必须纠正历史家的武断的模式和替专制所作的狡诈的辩护。在维达尔看来, 那些暗杀了企图除掉柏尔的朱利安和弗吉尼亚·琼托的基督徒代表了自私的人的利益, 他们假装自己体现了历史的必然性, 要用极权主义政治来扼杀有独创性的伟大人物。性格是人类基本

的神秘。历史无非是卑鄙的人夺取权力的纪录，这些人却大唱道德动机的高调。背教者朱利安在说下面这番话时，似乎道出了维达尔自己的心声：“那正是必须恢复古希腊风尚的原因：人类意识到自己的价值才使文明成为可能，应该把这种意识重新灌输给人类。”

在《朱利安》、《伯尔》和《迈伦》里，维达尔保持了人与人之间的关系或者历史中个人行动自主的信念。进入虚构小说中的过去，往往象是进入一个命中注定的世界。一切事情早已发生过了。由于我们知道结局，人类意志的天地狭窄得几乎有些滑稽。可是维达尔用历史来恢复意志和个性，而不是把它们淹没在历史节奏的波涛里。维达尔特殊的神话往往从家庭的角度来表现性格，尤其是兄弟之间的竞争或者父子之间的关系；梅勒对竞争的描绘（例如，《美国梦》里的描绘）却象是用连环漫画的格调叙述了俄狄浦斯式的悲剧<sup>①</sup>。然而，两人都颂扬一种试图对抗历史的非人格化的独特个性和个人呼声。作为演员的梅勒和作为观众的梅勒之间不断地相互作用，梅勒用这种相互作用代替了自然主义的历史之神。维达尔对自己的观点采取了既超脱又关注的态度，他颂扬一种出类拔萃的情感，而这种情感总是遭到那些为了名利不惜出卖灵魂的政治家的糟蹋和忽视。经过五十年代的政治上的隔绝之后，肯尼迪任职总统时期（1960—1963）仿佛使维达尔和梅勒都认为他们特殊的情感可以体现为政治了。两人都谋求公职，维达尔在1960年竞选国会议员，梅勒在1969年竞选纽约市长，可是都没有成功。

---

<sup>①</sup> 见31页注<sup>①</sup>。

从他们最早的文学创作开始，维达尔和梅勒都想重新明确意志的范围，摒弃美国的帝国政治和随之而来的男子气概的假设。斯皮兰、琼斯和布杰里以及许多别的作家写的小说里贯穿了个人在结构庞大的美国产生的孤立感；维达尔和梅勒想给这种孤立感添些政治色彩，把孤独的人引进美国制度，从而改变它。但是，孤独的人和制度总是格格不入的，维达尔和梅勒一样，从他反常的地位取得的文学资本决不是妥协态度所能给予的。维达尔对自己作为作家的看法逐渐起了变化，这主要表现在《两姊妹：小说形式的回忆录》(Two Sisters: A Memoir in the Form of a Novel, 1970)。小说的副标题是把约翰·P·马昆德的《已故的乔治·阿普利：回忆录形式的小说》(The Late George Apley: A Novel in the Form of a Memoir, 1937)的副标题颠倒了一下；而马昆德是把乔治·桑塔亚纳<sup>①</sup>的《最后的清教徒：小说形式的回忆录》(The Last Puritan: A Memoir in the Form of a Novel, 1935)的副标题倒了一下。当时正风行“非虚构小说”(例如卡波特的《残杀》[In Cold Blood, 1965])，维达尔在他创作的《两姊妹》里不断地交织着虚构小说和回忆录、小说和戏剧、经验和表现的经纬。结果并不成功，但很有启发，大量的素材和技巧没有出色地表现出来，但很有发展前途。五十年代，三部主要的侦探小说(用笔名埃德加·博克斯发表)和一批出色的舞台及电影剧本为维达尔后期更复杂的作品做了铺垫，《两姊妹》把形式上的

---

<sup>①</sup> 乔治·桑塔亚纳(1863—1952)，美国哲学家、作家。生于西班牙，在美国哈佛大学毕业后，留校任哲学教授多年，晚年住在罗马。代表作有《美感》、《理性生活》、《柏拉图学说和精神生活》等。《最后的清教徒》是他唯一的一部小说。

自我意识和角色扮演的心理状态联系起来，表明了维达尔早期平铺直叙的小说以来所走过的道路。

维达尔后期作品的一个重要方面是他对描写知名人士的主题感觉兴趣，仿佛认为名声能提供个人在其他方面丧失的权力。《两姊妹》讲的是一对孪生姊妹的共生现象。有趣的是，它几乎象是对《首都华盛顿》(Washington D.C., 1967)一书所作的注释，这是写三十至六十年代首都上层政治界生活的传统讽刺小说。暹罗双胞胎的关系似乎有决定意义。如果说，维达尔在和历史争斗时倾向于自然主义，他在关心家庭的决定作用方面则倾向于风俗小说作家。他对路易斯·奥琴克洛斯（他们有点亲戚关系）推崇备至，把他说成是了不起的有独创精神的人，是唯一了解并描写上层富贵社会的美国小说家。但是，奥琴克洛斯使维达尔倾倒的似乎还不是富贵或上层社会的主题，而是一种难以捉摸，却又实实在在的真实性。维达尔曾经说过，在大家纷纷模仿海明威和菲茨杰拉德的世界里，“谁都没有个人特色——在美国确实也很难取得个人特色……〔奥琴克洛斯〕却与众不同，在这方面年轻的模仿者是望尘莫及的。”

维达尔竭力避免模仿（也许他怕自己不知不觉地陷入模仿），在创作了《朱利安》之后，他最成功之处在于把历史再现和历史幻想错综复杂地交织在一起。例如，迈伦—迈拉·布雷肯里奇和查尔斯·舒勒都是如此。前者是个男女同体的幻想家，企图挽救一部彻底失败的玛丽亚·蒙特斯电影，从而改变美国历史；后者是《伯尔》的讲故事人，他想使伯尔代替杰弗逊成为美国真正的英雄，从而改变美国的性格。《朱利安》、《伯尔》，甚至写得比较草率的《1876年》(1976)，试图用历史小说的严肃格调来综合行动和历史；《迈拉·布雷肯里奇》

(Myra Breckinridge, 1968) 和《迈伦》(1974) 则用滑稽的方式来表现进退两难的困境。同一个躯体交替地包含有自信的世界历史的迈拉和消极懒散的迈伦——谁都不能完全占上风，谁都不能没有对方而自成一体。同样，维达尔随兴之所至可以成为局外人，也可以成为局内人。由于《迈拉》、《伯尔》和《1876年》的成功，这种迈拉—迈伦观点促使他把自己，偶尔也把索尔·贝洛夸成拥有大量读者的大作家，同时却攻击约翰·巴思、唐纳德·巴塞爾姆等人，说他们写的“新学院派小说”只有大学里的高级知识分子才能解释。事实上，自从1965年以后，维达尔间断地住在意大利，成了移居国外的爱国者，以他那种脱离祖国的人对美国的眷恋来确定他作为美国作家的地位。

对维达尔来说，性格的神秘和性的神秘，有千丝万缕的联系。和梅勒、琼斯、克鲁亚克以及许多别的战后时期的小说家一样，维达尔也倾向于探讨社会如何限制个人发掘自己的性形态，想彻底搞清这种限制的影响。性爱一直是现实主义和自然主义小说的中心题材，因为它是秘而不宣、难以启齿的秘密；作家稍一提及，似乎就背离了高雅的境界和比较严肃的文学传统。在战后小说中，它却能成为哲理思考的题材，因为第二次世界大战带来了新的社会自由，也有助于放宽文学中提到性爱、使用性的语言、描写性行为的清规戒律；文学中的性爱是真实的，它符合“真正”的经历，没有必要再给禁锢在《尤利西斯》那种不能公开发行或者“晦涩”的小说里了（《尤利西斯》从1936年通过沃尔西决议后才开禁）。亨利·米勒的性描写相当露骨的小说在美国不能随便出版，直到1962年格罗夫出版社要求《北回归线》一书不受审查胜诉以后，情况才有改



变。可是几年前，海明威在《丧钟为谁而鸣》（For Whom the Bell Tolls, 1940）里，不失体面地用“猥亵”一字来说明性行为的描写。由于出版商的近乎滑稽的胆怯，《裸者和死者》（1948）生造了fug这个字。可是三年之后，詹姆斯·琼斯在《从这里到永恒》里无论对语言或对它的哲理都毫不掩饰：“（你讨厌这个字眼，是吗？）”即使性行为对小说人物来说也许是个负担，对小说家来说，讲、写和印出fuck一字能成为坚持和力量的源泉，因为性场面和性描写让作家不受约束，可以涉及未曾发掘的力量（没有它艺术是不可能产生的），但是有了它生活却变得更混乱、更糟糕。

这种来之不易的自由当然很容易就受到仿效。整个五十年代中，秘密和公开发行的畅销书充斥兼售书报的药店，使美国读者适应了越来越露骨的性描写。这和当时万马齐喑的政治生活形成了一个古怪的共生现象；受政治影响的文化政策，在苏联是要求个人行为严格保持贞洁，在美国却不同。喜欢用第一人称的克鲁亚克、梅勒等作家在探讨威廉·赖希<sup>①</sup>关于性自由能导致精神革新和社会改变的理论。但是文学作品提到性爱时，传统的方式是带有讽刺的口吻，以打消社会或个人的要求。在这方面，作家的自由又往往是和人物的限制联系起来，或者取决于人物的限制。战后许多宣扬性“自由”的小说，尤其那些极受欢迎的小说里，性爱是终于展现出来的真实，所有人物，不论地位高低，在它面前都是无能为力的。战后时期运用这一题材的杰出的大师是约翰·奥哈拉。

124  
125

---

① 威廉·赖希（1897—1957），奥地利精神分析学家，曾在弗洛伊德诊所做助手，1939年在美国定居。他的理论是“orgone”，是大气和生命机体中的主要力量。

从多方面来衡量，奥哈拉是处于城市背景小说家和风俗小说家之间的人物。奥哈拉的年纪和宗教信仰同法雷尔相仿，但象辛克莱·刘易斯那样，也是一个小镇医师的儿子，他的长、短篇小说的背景都安排在宾夕法尼亚州一个他叫做吉布斯维尔的中等城市，事实上就是他度过青少年时期的波茨维尔。奥哈拉的第一本短篇小说集名叫《大夫的儿子及其他》(The Doctor's Son and Other Stories, 1935)，虽然二十来岁时就离开了波茨维尔前往纽约，他仍旧保持一些大夫儿子的观点——他冷静地观察家乡城镇的各个阶层的人物，从他们的肉体性，也就是面具下面血肉之躯的角度来看他们错综复杂的生活细节和相互关系。性在奥哈拉的视界里占有重要地位，因为他的宇宙是遵循着人类因果关系的铁一般的规律运转的。每一个人都操纵着或者想操纵别人，奥哈拉作品中经常发生的情况是一个人物突然发现别人根本不把他放在眼里，他偶然听到别人打算怎么摆布他，正由于他自己的欲望益发不可收拾而落到受人摆布的处境。在吉布斯维尔，以及奥哈拉写到的任何别的地方，人们经常谈到的话题只有两个：性和社会地位，讲故事人在两方面都是老手，既象是一个宽容的上帝，又象是知心朋友，兼收并蓄了无形的模式和推心置腹的披露。他通过复杂的等级地位寻找那种会把人甩出行列、再也没有希望重新回来的失足和疏忽。

奥哈拉第一部长篇小说的背景也是吉布斯维尔。小说的名字是《萨马拉的约会》(Appointment in Samarra, 1934)，描写朱利安·英格利希生命中关系重大的最后几天。朱利安是个年轻的凯迪拉克汽车经纪商，出身望族，父亲是位医师。朱利安跟奥哈拉后来塑造的许多人物一样，具有一种特殊的敏感

性；强烈、完整、故意忽视小城镇的衡量成功的标准，这种敏感性在它爆发成为不计后果、无法补救的行动之前，一直不被人们注意。朱利安·英格利希最后毫无理由地自杀了——塑造他的人把自己的反抗情绪发泄出来，对那些扼杀了大量潜在力量的社会准则进行了无情的批判。奥哈拉的同情似乎比阿尔格兰或者别的描写注定要遭到排斥的人的作家更为广泛，这也许是因为奥哈拉分担了他的人物的困难处境，他们意识到自己的社会地位，外面有社会标准，里面有骚乱的冲动，内外交迫，进退两难。奥哈拉在他全部创作中一直谴责使人窒息的小城镇。可是他又被窒息的千变万化的花样迷住了。辛克莱·刘易斯在《大街》(Main Street)中说过：“一个人最大的神秘不在于他对性或者赞扬的反应，而在于他怎么打发一天二十四小时。”一篇题为《安德烈亚》(Andrea)的短篇小说(1966年发表在《等待冬天来临》[Waiting for Winter]的集子里)可以被认为是奥哈拉在作家学识问题上对刘易斯的反驳，也可以从中找到最重要的秘密所在，篇中一个人物对知心朋友说：

“有两种事情，除了你之外，我跟谁都不能谈，一是我的性生活，另一是我的志向。”

奥哈拉的世界的基本冲突可以用两部战后写的小说的题目简洁地加以描述，两个题目都出自亚历山大·蒲柏《生活的狂热》(A Rage to Live, 1949)和《我们还不知道自己》(Ourseives to Know, 1960)——表现了行动与失误、内省与消极之间的冲突。第二次世界大战以后，奥哈拉的长、短篇小说越来越多地以吉布斯维尔为背景。例如在《生活的狂热》里，朱利安·英格利希曾和格雷丝·塔特跳舞调情，奥哈拉是在记叙朱利安的末日和死亡之后几乎过了十五年才记叙这件事

的。奥哈拉着意把吉布斯维尔作为小说背景的动力，部分来自威廉·福克纳的约克纳帕塔法县；马尔科姆·考利的《袖珍本福克纳论文集》（Portable Faulkner, 1940）已经对福克纳的家庭和历史情况作了相当清楚的说明，福克纳本人也提供了一个家谱。但是，奥哈拉的世界没有福克纳那种神秘的反响；他更喜欢悲剧性的讽刺。福克纳觉得直截了当地把故事讲出来有些困难，因此他的人物显得任性；奥哈拉（或者他书中的一个讲故事的人）则冷静地装配一个世界，其中人物并不按照他们自己注定的命运行事，而是听从作者替他们作出的安排。奥哈拉要说明的主要问题是社会表面现象是个谎言，但是驳斥这个谎言却会造成不幸后果。他特别善于描写文明言行的外壳破裂而露出内在兽性的场合。社会或者生命达到极度状态的时候，人们就显出了本色，这两种情况都不容个人意志起作用。生活中取得成功的人物都是了解自己能力限度的，尽管奥哈拉根据他们的行动和社会关系把他们塑造得非常复杂，往往显得是一成不变的、没有内心生活、只有按照他们的俱乐部、学校和肉体要求才能加以分析，但终于还是不可知的。虽然如此，奥哈拉还是攻讦别的作家用来介绍人物的心理探讨的方法。他是个历史学家，是个编年史作者：“凡是生活中和乔·查平有接触的人能看到或听到的，在查平的传记里都能找到。他的想法和感觉都对别人或通过别人表达了出来，他讲的或没有讲出来的东西是否真实，读者自己可以作出判断。”（《温·诺思·弗雷德里克》〔Ten North Frederick〕，1955）

奥哈拉在早期作品中被美国小圈子生活深深吸引住，他用小说的呼声来消除隔阂。可是到了战后，他想把自己的生活经历积累、确定并用小说形式永远固定下来，因此他的人物越来越

越受到致命的约束。有许多时候，通常是在短篇小说里，他能传达别人陌生的痛苦和想望，但更多的情况是把人物的生活写成有待解释的谜。奥哈拉的全部创作生涯常被指责为带有势利观点，在微不足道的等级问题上纠缠不清。然而对他的想象力更起破坏作用的却是平庸重复的道德判断。他的人物都有点典型化，因为他要了解的正是人物的典型性。

奥哈拉喜欢把上帝称作“至高无上的冷嘲者”。一个希望作为时代的忠实记录者而闻名于世的作家，给人的印象却是爱抬扛的知名人士，使他出名的不是他的成就而是他的自命不凡——这也许是奥哈拉的上帝开的最后一次玩笑。虽然他的一些短篇小说还保持着以前的抓住问题实质的力量，那些日趋说教和武断的长篇小说证明了奥哈拉常用文字表达出来的感觉，也就是他没有得到作为一个大作家应有的评价。他的作品往往以软弱无能的富人作为中心人物，然后精心布置了对他们带有妒忌意味的残忍的报复。这种方法用性作为主要的解剖工具，很快就被别的作家，例如格雷·米塔留斯（《派顿地方》〔Peyton Place〕，1956）、哈罗德·罗宾斯（《带毛毡包的旅客》〔The Carpetbaggers〕，1961）和杰奎琳·苏珊（《玩偶的山谷》〔Valley of the Dolls〕，1966）所采用了，只是他们对职业和命运的直觉都不及奥哈拉细腻。

127  
128

奥哈拉觉得自己面临的美国充满了不易讨好的批评家和没有文化的读者，产生这种感觉的原因一方面是战后以知名人士为中心的文化已经隐约出现，另一方面是他所写的特殊种类的小说提出的要求。一幅现实主义的环境画面如果从孤立的景象中抽出来，不可避免地会显得悲观低沉。如果作者就在附近，无论在小说里面或者外面，讽刺也就在附近。奥哈拉的讽刺锋

芒象多斯·帕索斯一样，来自他的不受个人情感影响的想法，因此他的宿命观点似乎是深埋在宇宙结构里的东西。玛丽·麦卡锡同奥哈拉一样，也被千姿百态的社会生活吸引住，对她这样的作家来说，书中添一个发言人，一个不能看成是她本人，但显然和她相似的人物，就把焦点从宇宙力量转移到带有个人感受的更直接的失败或成功上去了。作家的报复不是针对整个社会而是针对个人的，因此感性认识的标准显然也是她自己的。

玛丽·麦卡锡在《纽约客》(The New Yorker)、《南方评论》(The Southern Review)、《党派评论》、《哈泼杂志》(Harper's Bazaar)等刊物上发表随笔和短篇小说初露头角；从二十年代以来，这些刊物是美国小说主要的试验园地。她的作品有许多是以纽约为基地的，在背景和观点方面常常展示了纽约情感的变化。到了七十年代，《纽约客》是少数几种保持活跃、继续发掘高质量短篇小说的刊物，并且早已扩展到有地区性的、甚至外国作品的范围，发表了彼得·泰勒、安·泰勒、安·贝蒂、桑萨·拉马·劳和西尔维亚·汤森·沃纳一类作家的著作——这种扩展象征了越南战争以后美国文化的逐渐分散。

然而，在玛丽·麦卡锡开始发表作品的时候，纽约仍旧是中心，是1880年以来继波士顿之后的美国文化中心。象许多来自小城镇的人一样，麦卡锡给纽约带来了一种特殊的敏感；她出身于中西部一个天主教家庭，父母亡故后背乡离井来到纽约，在文学和政治上都成为老于世故的人。麦卡锡既不是梅勒那样自我吹嘘、也不是塞林杰或者品钦那样自我克制的人，她却替自传和虚构小说的相互作用树立了一种模式，这成了五十年代小说

家思想意识的装备中的组成部分。她在短篇和长篇小说中展示并表达了她本人所代表的敏感性——三十和四十年代的新妇女，政治上有认识，性方面带有冒险，在文化方面注入了一种特殊的美国活力，尽管意识到欧洲典范的可取之处，但不再吸收欧洲模式。

麦卡锡在《她结交的朋友》(The Company She Keeps, 1942)里，在玛格丽特·萨金特身上看到了这种新妇女的形象，她叙述时用了第一、第三、甚至还有第二人称：“你终于会和他睡觉的，时间不会长，因为你们两个在今天的晚餐会上都到受到了中伤，你们两个知道这一点，也互相了解。”小说充满了舞台的形象和感觉。主角后面的麦卡锡通过一系列细节、政治争论、审美判断和个人选择，讽刺地介绍了作为主角的麦卡锡。这一切成了麦卡锡风格的标志，以至她在1960年发表了一篇题为《虚构小说中的事实》(The Fact in Fiction)的理论随笔，指出小说的基本性质在于它的以经验为根据的真实，在于它纯系事实的组合。但是麦卡锡在《她结交的朋友》中把事实限制在玛格丽特·萨金特周围的半明半暗的影子。它们的重要性不在于它们严酷的“真实”，而在于它们抓住那些对玛格丽特和她的纽约知识界具有重要意义的东西的方式，也就是概念的运用和日常生活的反响。麦卡锡借助玛格丽特的自我意识和她自己风格的模仿的自我意识，表达了一种莫测高深的嘲笑，在她后来的小说中，这种嘲笑更坚定地形成讽刺以至漫画手法。既怕暴露面目又想登上前台的矛盾心理所产生的小说人物和作者本人相似，但又不一样，她被牢牢盯住不放，因为作者也好，人物也好，都不能不加挑剔地轻易地给放过。麦卡锡在早期作品中对社会的观察犀利而带有人情味，即

使在“全家的朋友”或“穿布鲁克斯衬衫的人”那类可以看成是历史的作品里也是如此。

她的下一部小说《学院小树林》(The Groves of Academe, 1952), 采用了五十年代电影和小说常用的题材——表面上象是政治问题, 事实上却是个人问题。小说写一个不称职的教师遭到解雇, 他自己却声称由于他是共产党员而被搞垮。但是, 麦卡锡早期作品里深刻而带有人情味的嘲笑开始变得越发夸张。经过多年的评论写作, 主要是戏剧评论(收集在《冷眼旁观》[Cast a Cold Eye], 1950), 麦卡锡源源不绝地

$\frac{129}{130}$  开具清单, 罗列事实, 几乎到了可笑的地步, 她原意似乎是想加强主题的现实性, 事实上却把它滑稽化了, 成了貌合神离的譬喻: “她穿紧身上衣、羊毛衬衫和大皮鞋, 头发式样象男青年, 戴着绿松石或者墨西哥银饰项练、爱喝茶、抽古巴小雪茄、吃糖姜, 等等。”人物描写变成了医生处方, 花里胡哨的服装里不会出现具有自我意识的人物。正如麦卡锡在《天主教少女时代忆旧》(Memories of a Catholic Girlhood, 1957) 中指出的, 她所受的教养遗留下来的是自我意识, 缺乏自我意识就会造成平淡无奇, 不愿意相信人物有什么值得研究的地方。然而, 当自我意识失去了讽刺的防护时, 世界突然就平淡了。麦卡锡一心想在她人物的周围重新制造事实的气氛, 结果却象是没等人物死亡就做了防腐处理。她小说的心理和形式的需要, 使她不择手段地要达到效果而不是自然流露, 按预先安排的计划行事而很少意志自由。在《学院小树林》里, 如同在她的阐述小说中的事实的随笔一样, 麦卡锡认为小说的典型特征是“胡扯闲聊”。但是她过早地来到大城市, 以至还不了解小城镇的奥秘, 那就是鸡毛蒜皮的事情一经大家议论就变得



重要了。

照麦卡锡的说法，小说有助于记忆，过去的一切，包括树瘤、飞蝇等等，凝固在记叙的琥珀里就显得更真实了。她书中的事实不是她所钦佩的巴尔扎克或托尔斯泰、德莱塞或多斯·帕索斯书中的实实在在的物质，而象是林地覆盖物，她自己则象一架锋利的刈草机，把覆盖物铲起来以后重新薄薄地铺了一大片，以便让她的小说成长。《少女群像》(The Group, 1963)是她第一部取得成功的小小说，刈草机在这里失去了人的操纵。书中的主要人物不是一个而是六个——一群瓦萨的少女，1933级的同学，她们各自的命运一直给记叙到第二次世界大战初期。她们的性格很复杂，不过都象食谱那样预定好的，每个人都可以作为三十年代纽约式美国经历的象征。例外的是莱基，她去到欧洲，因而保持了她的神秘性，似乎麦卡锡只有通过她的不在场才能表现这一人物的更为复杂的内心生活。这群少女中间谁都没有自我意识(除了莱基，她有的只是自我意识)。但全书通过短篇小说的结构，轮流突出每一个人，为大家都提供了自我意识以及相互联系的理论基础。事实上，麦卡锡退到了一个可以舒舒服服说风凉话的地位，从那里来端详她青年时期的弱点，并且把三十年代变成了一个道具箱，箱中态度、目标和情感都混杂在一起，但都具有重要性。麦卡锡的事实有时候也有自己的生命，有一种把观察和探索结合起来的理智的美感。但是，它们往往只有清单式的现实主义。如果麦卡锡不是敏锐地觉察到人们在公开场合的行为和故意做作，她的作品就成了文化的统计数字，人物也苍白无力。

麦卡锡和奥哈拉，一个是左翼评论家，一个是右翼新闻记者，在政治上是属于对立阵营的；可是他们观察作为主题的社

130  
131

会时都持有冷漠超脱的态度，在这一点上找到了亲缘关系。他们至少没有犯说长道短的毛病。缺点在于人物过于复杂。正如超脱会招致情节和人物塑造方面的宿命论观点一样，细节描写会陷入嘲讽。情感的推理和复杂的动机分析如果过于明显地象是预先规定的，就大大丧失了吸引力，只能表现作者的意图而不能表现人物的意志。《少女群像》中充满了概念玩弄：政治对抗美学、精神实质对抗字面意义、性格对抗形式。但是，小说的方法和调子同形式是一致的，同感情却大有径庭。1961年，麦卡锡和她丈夫一起移居法国，一直住到七十年代后期。她最新的小说《美国人》（Birds of America, 1971），作了长距离的努力，企图了解六十年代的美国。可是，书名就反映了她十分器重的清单目录式的基调，这以前的作品则明显地象是道德教育的报告文学。

兰达尔·贾雷尔的《学校写照》（Pictures from an Institution, 1954）似乎是反对麦卡锡的《学院小树林》和书中的学院隐居生活的讽刺描写，他不用超脱的态度描述琐碎细节，而采取发掘性格和移情手法。麦卡锡用大城市的眼光鄙夷地瞧着那些教授，他们遇事都深思熟虑，可是在举止衣着，甚至爱好的流行歌曲上都不知不觉地暴露了自己。贾雷尔书中的主角是格特鲁德·约翰逊，她是个通晓一切的小说家，来到高级的本顿女子学校，着手写一部学校见闻的小说，或者不如说是一部有关她所认识和不认识的几个人物的小说，故事情节精彩复杂。贾雷尔的小说在某种程度上严厉地批评了那个撷取每一个人生处境来装配自己作品的小说家：“格特鲁德除了物质的东西之外，对什么都不客气。”贾雷尔原是诗人和评论家，如今几乎出于自我辩护才写小说，他努力为《学院小树

林》里变态的学院式人物恢复人性，提供了另一种方法，让人们在他和麦卡锡之间作出选择。格特鲁德的人物象蝴蝶标本一样，老是给钉在她敏感性的墙报上，贾雷尔的人物却倾向于逃避，不让格特鲁德给他们下定义。贾雷尔暗示说，当格特鲁德“捕捉”到人物的时候，她是在说谎，正如当她断言世界有情节时是在说谎一样。“本顿根本没有发生任何事情。”贾雷尔书中的讲故事人用这句话来评论格特鲁德对她的小说的描述。拒绝采用情节，只接受书名“写照”所暗指的惊鸿一瞥，这正是意象主义者用以攻击经验主义者的论据。贾雷尔诗一般的散文中经常出现引喻，和麦卡锡简练精确的描述形成鲜明的对比。他喜爱的是每个人物本性的独特的联系，而不是麦卡锡和奥哈拉所关注的物质存在的精确性。格特鲁德在小说中的巨大力量是她自信有说明事物的能力——这个特点把她同麦卡锡、奥哈拉以及二十、三十年代所有伟大的自然主义者和现象主义者联系起来。但是贾雷尔似乎更倾向于纪德说的、诺曼·梅勒在《鹿苑》(1955)中用做卷首引言的一句话：“别太快地理解我。”

由于现实主义、自然主义和风俗小说家都想表达一个熟悉的世界，他们便把事实拼凑起来建造那个世界。他们的标准和假设尽管各各不同，在了解时专注的程度却是相似的：人物（也许还有读者）必须了解什么才能生存并且取得成功；小说家必须了解什么才能让读者相信小说中的世界是“真实”的。自然主义者和许多现实主义主张客观描写细节，不能削减物质性的真实，他们暗示或肯定的大大超过了人类力量的范围。但是风俗小说家倾向于写那些不容易全面描述、因而限制较少的人物。尽管格特鲁德·约翰逊喜欢用单调的方式来看别人，

她也可以卷入贾雷尔的《学校写照》。

因此，自然主义小说倾向于细节、事实和经验差别的现实，风俗小说则倾向于心理差别和人类交流的多样化的现实。风俗小说尤其集中注意一个固定的、有地理限制的世界。有些场面广阔的作品企图通过众多的主角把美国可能发生的事情全部包罗在内，或者通过形形色色不同人物的私生活形成一个无所不知的运动，风俗小说与之不同的是范围有限，靠强度来弥补它所缺乏的（或者不屑采用的）概括手法。在亨利·詹姆斯、伊迪丝·沃顿、辛克莱·刘易斯、F·司各特·菲茨杰拉德和约翰·奥哈拉的小说里，敏感性往往处于沮丧孤立的状态。风俗小说家以他们为榜样，时常把背景设在美国小城镇或者大都市的上层社会的小圈子里。小说的题材是上层社会生活，但观察生活时一般没有奥哈拉的郁闷的宿命论或者多斯·帕索斯的世界历史的含意。

132  
133

竞争的问题，在自然主义者和无所不知的现实主义者看来，比风俗小说家看来显得更为尖锐，因为他们努力在命运或者历史面前维护个人特色——即使小说家比书中人物更有可能获得那种个人特色（小说家处于超脱的、有意识的地位，而人物仍旧隶属小说家的观点）。战后社会对消费的渴望反而加深了这一主题冲突。可以得到的舒适比任何时候都多，但是自我明确的可能性显得更遥远了。部分是由于缅怀战争年代的兄弟情谊，部分是试图寻找可以重新发现拓荒性格的场所，战后小说竭力搜索具有考验性质的情景，在那里，能得到主张单枪匹马干一番事业的人的认可就是奖励。原型的背景当然是狩猎，是在大自然中取得考验。但是这一主题的作品和风俗小说家的似乎比较固定的世界也有密切相似之处，因为考验是在城市背

景、在生意和职业的压力下出现的。这种考验看来也许不太直截了当，但仍有决定意义。描写遭受社会排斥的人的小说有时揭示了保存自己的规则，风俗小说里的小人物也不是好欺的。大家都按团体的规则在奋斗，差别只在于怎么给那个团体下定义。现实主义者和自然主义者塑造的人物结果往往受到历史的摒弃，风俗小说家对个人生活的方式比对个人意志的脆弱更感兴趣，常常置身于大事件之外，让他们的人物有更多的活动余地，以便创造自己的意识形态。不过基本的类似之处还是有的，那就是小说写作要求孤独的情感进行交流。一方面，对完整或者科学含义的任何理论、哲学或者直觉的信念受到了对个人差别的敏感性的侵蚀；另一方面，经常遭到攻击的社会保守主义不可避免地要支持独特的敏感性，不论它注定要灭亡或者毁坏。

战后时期，风俗小说家中盛名经久不衰、作品最畅销的是约翰·P·马昆德，他也常用约翰·菲利普斯署名。马昆德生于1893年，二十年代开始写古装戏剧和冒险小说，时常在通俗杂志上发表作品。三十年代，他继续写冒险小说，背景多半在远东，还写了一系列间谍故事，主要角色是一个叫元尾先生的日本侦探。第一本名叫《谢谢你，元尾先生》（Thank You, Mr.Moto, 1938），最后第四本名叫《笑在最后，元尾先生》（Last Laugh, Mr.Moto, 1942），时机十分奇特，正好在德国和日本联盟之前。在这些通俗类型的作品中，《已故的乔治·阿普利》（The Late George Apley, 1937）替马昆德带来了好评。这是一部带有忧郁气息的讽刺小说，描写十九世纪后期到1933年阿普利去世为止的波士顿生活。书中讲故事人是愚钝得可爱的拉尔夫·威林，他集合了信件、谈话以

133  
134

及阿普利本人的文章和回忆，塑造了正直而富于理想主义的波士顿的一个自豪的公民，尽管马昆德的讽刺眼光把波士顿看成是一个荒唐、压抑、终于使人沉沦的地方。马昆德既讽刺了形成阿普利的品质，又要求我们为了阿普利默认这些品质而尊重他，马昆德在以后许多作品里紧紧扣住这个模式。

《已故的乔治·阿普利》和马昆德下一部波士顿小说《普尔汉老爷》(H. M. Pulham, Esquire, 1941)使作为小说背景的城市大为震惊，这一点我们在现在也许不容易理解。拿我们现在的观点衡量，讽刺本身比被讽刺的事物和人们更快地适时，马昆德的观点可能象他所嘲弄的对象那样自鸣得意和缺乏考虑。仍然具有魅力的是马昆德对于这个闭关自守的社会的现实主义的描绘，而不是他对形形色色的盲目性所作的个别判断。马昆德显然效法了辛克莱·刘易斯，但不象刘易斯那样阐述发挥，而是冲淡了刘易斯的严厉但充满人情味的看法，把讽刺变成滑稽模仿，把人物变成类型。在《已故的乔治·阿普利》和以后的作品里，马昆德常常喜欢利用第一人称讲故事人或者自我欺骗的中心人物的糊涂，因而不能象刘易斯那样体谅人类关系中的尴尬处境，并且超越狭隘浅薄的讥讽。马昆德也许为了要发挥更大的想象力，暗示说波士顿的社会圈子之外存在着自由，这种天真的想法早被刘易斯在《大街》中加以驳斥，《大街》中的卡罗尔·肯尼科特理解到逃避只是另一种幻想，真正的挑战在改变自身。从马昆德以后到托马斯·品钦为止，美国没有哪一个小说家能象马昆德那么认真地写十九世纪的老波士顿，并且写得那么生动有力。品钦在《万有引力之虹》(1973)中把普遍的妄想狂追溯到新英格兰敏感性的影响。阿普利有时为自己在小圈子里度过一生而烦恼，但品钦把那个圈

子推广到整个世界，无论你到哪里，结果仍旧和波士顿一样。马昆德承认唯物主义的价值，但他只保持了一丝唯物主义的批判色彩，这或许是因为他自己是个受到广泛承认的作家。刘易斯一直以受到排斥和损害的面貌出现，永远不可能象马昆德（从1944年到他1960年去世为止）一样舒舒服服地坐在“每月好书”俱乐部里，养尊处优地鼓励青年作家们出人头地，“迅速获得声望”。

《已故的乔治·阿普利》一书显示了马昆德在写作社会风俗喜剧方面的才华，他的讽刺调子具有深刻含义。随着声誉的增高，马昆德几乎每年出版一部小说，文笔流畅，结构平稳，不象奥哈拉那样，作品后面老是有作者郁郁沉思的影子；也不象詹姆斯·古尔德·科曾斯那样，作品中间充满恼人的错综复杂。马昆德拿手的题材是回顾，不论是一个人在生命终结时回顾过去的日子，还是一个家庭回顾它的谱系和那些非但不能勾起，反而会妨碍感情的亲友关系。每一部小说都围绕着一组精心调查和组织的事实，以它对于各行各业详细描述深深地吸引了读者，正如别的作家以性邂逅和少数民族地区生活的详细描述吸引读者一样。马昆德的小说的一个显著特点是每部小说开头总是煞费苦心地说，如果有些人的情况和小说写的相象，那“纯属巧合”。他这么急于辨白书中人物和真人没有相似之处，并不是因为他走的路子太接近真人真事的小说，而是因为他信奉他所从事的行业的格言——小说的任务是概括：“活着的男男女女局限性太大，远没有典型意义，过于缺乏普遍的吸引力，因此根本不能用于一部构思适当的小说。”这样，讽刺以普遍性的名义打败了心理学。

奇怪的是，这些小说写作的规则同《已故的乔治·阿普

利》、《普尔汉老爷》、《梅尔维尔·古德温，美国》(Melville Goodwin, USA, 1951)、《诚实》(Sincerely)、《威利斯·韦德》(Willis Wayde, 1955)或者《妇女和托马斯·哈罗》(Women and Thomas Harrow, 1958)等小说的主题是有抵触的，尽管背景不同，它们描写的都是有局限性的、受到挫折的生活，因为还没有作出非典型化的选择。马昆德的原则和实际主题之间的矛盾有趣地反映了他笔下人物有反抗的意思，但终于接受了约翰·班扬<sup>①</sup>称之为世俗的智慧的东西：显然和惯例一致的独特个性。

135  
136

马昆德处在鼓励青年作家获得名誉财富的地位，他本人也成了成功圈套的象征；他象自己塑造的人物一样，从来分辨不清自信和自欺的差别。如同在海明威、琼斯、梅勒以及许多别的作家的小说里一样，专业技能再次成为最重要的价值。《梅尔维尔·古德温，美国》出版的日期只比《过河入林》(1950)迟一年，它也表达了对职业军人的尊敬，因为职业军人在冷漠的组织面前显示了鲜明的个性，随时准备用行动来表明自己，即使可供这种行动施展的正直的舞台早已消失了。在早期的冒险小说和妙趣横生的讽刺作品之后，马昆德的后期作品显得有点辛辣：成功不那么令人满意，唯物主义的调子也使人烦恼。他的人物只在回忆的支配下行动：现实叫人反感，难以忍受。即使在得意的时候，人物仍旧置身事外，往往是干些文字工作或者娱乐性行业，不象奥哈拉那样怀有敌意，而是心平气和地抱着逆来顺受的态度。马昆德在最精彩的章节里直截了当地表现了这种弱点。但他爱用的倒叙手法使他的人物和卡罗尔·肯

---

<sup>①</sup> 班扬 (1628—1688)，英国散文作家。



尼科特不同，他的人物是永远不会发展的。马昆德的倒叙手法是奥哈拉的包罗万象或者多斯·帕索斯的纪实技巧的翻版，自始至终把人物抑制在类型的水平，不让他们成为有血有肉的人。

路易斯·奥琴克洛斯比马昆德几乎年轻二十五岁，他给风俗小说带来的敏感性不及马昆德那么强烈，讽刺也不那么开门见山，但更有文学意识。和奥琴克洛斯同时代的作家多半是专业的，奥琴克洛斯还是华尔街一个法律事务所的全日工作的合伙人。从他最初的作品开始，他特别感兴趣的是法律、金融和家庭的交叉点，通常是在非常富有的人、在伊迪丝·沃顿和亨利·詹姆斯书中人物的后裔的圈子里。奥琴克洛斯用他对历史、家谱和阶级的兴趣丰富了这些背景，他在一篇随笔里认为这也是马塞尔·普鲁斯特的特色，而他对普鲁斯特推崇备至，把普鲁斯特称为有史以来社会所产生的最伟大的写社会的作家。

奥琴克洛斯是个风格混杂的奇特作家，往往很能吸引人，但有时又平淡沉闷；在刚显得四平八稳之后，突然会露出一段生动的性格刻画或者一个激情的场面。他本质上是个工匠，具有“工匠”一词所含有的一切优缺点。他的情节往往象罗斯·麦克唐纳的俄狄浦斯式传奇那样有规定格式：一个年轻人（通常是蔑视上层社会的）爬到了很高的地位；他冷酷而没有家庭观念（家庭观念其实比金钱或家谱更能把上层社会联系起来）。不管那个年轻人是成功（例如《布朗斯通的画像》〔Portrait in Brownstone〕, 1962）或是失败（例如《利益世界》〔A World of Profit〕, 1968），情节的解决并不是主要的，更重要的是奥琴克洛斯有机会编一套年代纪事，把这类编年史所能包

136  
137

的纽约是个闭关自守的世界，外表光亮整洁，实际掩盖着一种不惜一切代价要取得成功的、压倒一切的欲望。面临这种竞争，奥琴克洛斯在精神和小说写作方面可取的选择就是生存和纵观时间。奥琴克洛斯的喜剧性不及马昆德显著，但和马昆德相象的是他把同一个角色并置在生活的不同阶段，指望从中得到（有时候确实也得到了）残存的色彩和回响：英俊年轻的表亲成了肥胖中年的酒鬼；胆小的女儿长成为机智的家长；杰出的教授曾是叫人讨厌的不可知论者。在一定时候，可能产生毁灭性的步骤，犯下鲁莽的错误；但只要家庭存在，总会有精神上的演变。在奥琴克洛斯的世界里，家谱不能决定人物性格，可是家庭能激励它，因为在连续性方面，社会并没有真正的规则或标准。“确定〔社会〕规则的办法多种多样，为什么就是没有用举出例外的办法呢？”他在论普鲁斯特的文章里这样问道，后来又得出结论说：“社会的多变的性质使它成为一部关于时间的作品的绝妙主题。”

奥琴克洛斯写到最引人入胜的时候，似乎在稳定和活力的吸引之间、在世家望族和崭露头角的新人物之间一分为二了。他和马昆德一样，也被一批有个性的优秀人物所吸引，这种个性虽然偶尔极其生动地出现在移居美国的、出身低微的企业家身上，但他认为在当代上层社会根本看不清楚这种个性的反映。当前，同一个人身上很少兼有活力和崇高的精神境界。在奥琴克洛斯的最受欢迎和最得到好评的小说《贾斯廷的校长》（*The Rector of Justin*, 1964）中，讲故事人布赖恩·阿斯平福尔替贾斯廷私立学校的校长弗兰克·普雷斯科特写传记，他以应有的尊敬和自我克制精神来处理这一重大的任务。阿斯平福尔根据朋友、敌人和亲戚的回忆录和记忆把普雷斯科特这个

人物组合起来,在组合过程中,阿斯平福尔发现了一个关于自我主义的故事,和他自己的消极被动与缺乏自信形成鲜明的对比。以前的人可能被歪曲了,但他们是伟大的,在当前这个渺小的世界上显得更其伟大,因为如今没有巨人,只有暴发户。奥琴克洛斯同阿斯平福尔一样,特别喜爱往昔的有个人主义的人物和给他们以回旋余地的宽阔的世界。只有小说家的眼睛,台风中心的天真的“沉默的旁观者”留下叙述这个故事,正如“浪漫的利己主义者”的风暴中的一座灯塔(奥琴克洛斯1954年出版的短篇小说集就用“浪漫的利己主义者”作为书名)。

137  
138

作家是时代的幸存者,但他来得太迟,没有赶上伟大的事件;他所描述的个性远比他所颂扬的个性渺小。在描写紧迫、冒险和考验的小说(诸如梅勒、海明威、琼斯和斯皮兰的作品)中,战后文学的自相矛盾的男子气概往往是通过第一人称或主人公的既肯定又损害而表现出来的。奥琴克洛斯的格局更近于戈尔·维达尔、马昆德和托马斯·伯杰(《小大人》)所喜爱的格局:一个软弱无能、往往是自己骗自己的讲故事人叙述一个或几个精悍能干、有吸引力的中心人物,讲故事人是个崇拜英雄的人,他证明尽管历史逝去,伟大毁灭,但是一般的、不过分自信的旁观者总是逃脱了灾难。这个保持疏远的讲故事人(我们通过他进入故事)“审美”有余而精力不足,老是避免紧张的世界,主要依靠讲故事所要求的敏锐的洞察力和敏感性生活。许多小说家的理想人物在他们经常提到的真实的历史人物身上可以找到线索。多斯·帕索斯谈起杰弗逊来没完没了,维达尔却颂扬杰弗逊的头号敌手阿伦·伯尔。奥琴克洛斯想知道作家观察社会差别的天赋怎样转变成时间的力量,他替伊迪丝·沃顿(1971)和红衣主教里奇留(1972)写评传的热

诚也许体现了他对这个问题的兴趣。奥琴克洛斯的手段是文字，他常常把写作和法律作为解释世界的方法加以比较。最后要说的，他从不尝试他力所不及的事。他书中有个人物二十年代时在巴黎，交游广泛，又绘画，又写作<sup>498</sup>，但一直未能创作出有价值的作品，另一个人物评论说：“他的坦率中自我成分太少了，这种坦率作为礼貌是可取的，但没有自我揭示。”

有一种风俗小说以上层阶级为中心，这些阶级的风俗是固有的，社会风俗的形成也以他们为蓝本。另一种取材比较广泛，特别喜欢描述不同的人群怎么发展了日常关系的不同方式。还有一种把风俗的重要性推广到了社会本身的结构，想说明谁了解并意识到风俗，谁就能了解并意识到美国生活中最强大的力量。诺曼·梅勒曾经说过，我们大家一直在心里写作并修订一部巨大的社会小说，以便解释我们看到和听到的事物。最接近于把那部小说写成文字的作家，也许要数詹姆斯·古尔德·科曾斯了。科曾斯早在哈佛大学求学时，就写了他的第一部小说《混乱》(Confusion, 1924)。他最早获得好评的是两部较短的作品《圣佩德罗号》(S.S. San Pedro, 1931)和《沉舟余生》(Castaway, 1934)。第一部的风格近似康拉德，探讨了人们航海时在狭隘环境中相处的心理(有点象维达尔的《狂飚》)；第二部的风格近似卡夫卡，主角是个疯狂的鲁滨孙式的人物，“他的原型是该隐”，在一个败落的百货公司里为活命而挣扎，几乎降到动物的地位。最后，象爱伦·坡笔下的威廉·威尔逊那样，他发现那个威胁他而被他杀死的人正是他自己。

《沉舟余生》暗示说，在使人们疏远的实利主义的社会里，个人失败是来自内部的密谋造成的，这似乎并不是科曾斯

创作的主题思想，而是一个低声的告诫。科曾斯后来的作品描写了人们在别人的世界里为自己创造生活时感情上的细微变化。他三部最精彩的小说《正义与非正义》（The Just and the Unjust, 1942）、《仪仗队》（Guard of Honor, 1948）和《迷恋》（By Love Possessed, 1957），关系错综复杂，情节没有一条主线，枝节横生。五十年代时，德怀特·麦克唐纳一类的评论家猛烈抨击科曾斯，说他有保守的资产阶级观点，但回顾起来，科曾斯不能说是保守，而是没有什么观念形态，因为他过于陷入人物的日常生活。他喜欢写小城镇的律师（《正义与非正义》、《迷恋》）或者后方战线的士兵（《仪仗队》），这并不是出于他的政治偏见，而是出于他的美学考虑。辛克莱·刘易斯的卡罗尔·肯尼科特之所以经常回忆她那贫困的小镇，是因为她没有别的生活体验；科曾斯却不同，他把小镇生活可能出现的复杂事物和精神面貌处理得富有戏剧性，在复杂的舞台上，激情的产生并不需要金钱、地位或者风流韵事。

科曾斯也许跟奥哈拉一样关心小镇的社会型式，但他避免了奥哈拉所采用的冷静的社会分析，说教的口气比较少，他只是观察谈话的场面和气氛，退居一旁，让他的人物表达自己的意思。这样产生的小说效果当然和奥哈拉有力的语气所产生的效果一样。不过，含意十分不同：科曾斯允许他的人物具有他所不知道的或者不能预见的理性。他的主要人物，例如《正义与非正义》中的艾布纳·科茨或者《迷恋》中的阿瑟·温纳，身上都揉合着缺点和优点，并无一定型式，因而显得栩栩如生。《迷恋》尤其是一本少有的畅销书，美国生活的骄傲和空虚都写得淋漓尽致。科曾斯塑造的保守的自由职业者，如同詹姆斯·琼斯描绘的男子气概十足的艺术家的形象十分丰满，

简直无法把作者对他们的肯定和非难分开。

奥哈拉和科曾斯两人都时常引用亚历山大·蒲柏的著作。在他们所处的时代，蒲柏被奉为美学方面的范例。从他们援引的不同角度，可以看出他们是用不同的眼光来观察那些经常被用作作品背景的小城镇。奥哈拉的小说，象蒲柏的《人论》(Essay on Man)一样，往往可以归结为道德教训和箴言；科曾斯的小说则象蒲柏的《道德论》(Moral Essays)一样，对个人神秘的兴趣多于抽象的主题。我们看每部小说的时候，开始形成了人物的概念，牵涉到他们的问题中去，作出了错误的评价，正如他们互相评价错误一样。但是科曾斯展示的这些错误并不是无边无际的讽刺，会使我们责怪作者或者思考人类理解的缺陷；它们只是生活中正常的错误。科曾斯同亨利·詹姆斯和福特·马多克斯·福特<sup>①</sup>（尤其是作为《游行结束》[Parade's End]一书作者的福特）一样，他特别关心的是风俗的存在方式，不是社会秩序的没有时间条件的型式，也不是解释行为和命运的线索，只是男女个人为了自己的生存而创造出来的一系列适应办法。

科曾斯的文化保守主义所受到的攻击揭示了五十年代自由主义的评论家对三十年代彷徨徘徊的自然主义作家的审美偏见，虽然他们看到克鲁亚克、阿尔格兰或者梅勒的作品中出现了科曾斯的影响而很不自在。自然主义的作品把我们连同作者和他的主要人物排除于旨在压制个性的社会制度之外；风俗小说往往涉及制度的支配怎么转变为过得去的个人标准。自然主义

---

① 福特·马多克斯·福特(1873—1939)，英国小说家、传记作家、诗人、文艺评论家，代表作有《闪烁的火》、《游行结束》、《炮灯号》、《第五位女皇》等。

小说家的倾向是把自己变成至少和书中角色一般重要的人物；风俗小说家的倾向是退居幕后，降低自己的权威，让他的人物来说话。

风俗小说表面含义一般都显得保守，这是因为它们把自己限制在一个较小的世界，往往接受了那个世界的价值标准（尽管有时也加以讽刺），因此，对逃避现实的可能性、对其他标准和价值的存在不太感兴趣。出色的风俗小说即使探究了它的特殊环境，即使阐明甚至接受那个环境的价值标准，仍会另外创造一个完全出于想象的地方，作者在那里并不是事件和人物的安排者，而是观察者和调停者。风俗小说的最大成就不在于创造出的一套教训、规矩，而在于展现一幅可能发生的人类相互作用的画面，包括那些破坏光明稳定的黑暗腐蚀的力量。

140  
141

由于风俗小说总是主张生活方式的必要性——不论这种方式是获得的还是固有的，哪些方式最好，怎么才能最好地表现出来——风俗小说家不可能长时期地不出头露面。如果说自然主义小说家思考历史的发展，作出有关命运和秩序的决定，那么风俗小说家至少也同样热衷于教导读者如何生活。马昆德、奥琴克洛斯和科曾斯的小说的主人公往往选上一个律师，五十年代对全国想象力起支配作用的行业中的一员：福克纳的律师主角加文·史蒂文斯；《审判》（Trial，唐·曼凯维奇，1955）、《强制》（Compulsion，迈耶·莱文，1956）和《谋杀案剖析》（Anatomy of a Murder，罗伯特·特拉弗，1958）等流行小说中富于戏剧性的法庭场面；《劝告与同意》（Advise and Consent，艾伦·德鲁里，1959）中的律师出身的政治家，以及艾尔弗雷德·希契科克<sup>①</sup>和奥托·普雷明格导演的描写法庭场面的电影。战后时期充满美国政治生

活的黑暗的讯问审理气氛可以融合在律师周围。法律的结构象是一条事实与言词逻辑的逐渐狭窄的通路，似乎导向一个明确的道德选择：有罪抑或无罪？六十和七十年代，电影明星、连环画里的超人以及别的神话式人物几乎把行为和理解方面比较平易近人的典型排挤光了，这时候，小说里的律师和作家主角在战后英雄主义的范围内占有重要地位。作家主角要依赖他的敏感性，但是律师主角却受敏感性的牵制。后者要避免科曾斯在《正义与非正义》中所说的“自我中心，也就是对自己的能力和由此产生的权利的信心，这种自我中心表现出来时总是要惹麻烦的，因为它侵犯所有别的人的自我”；要避免的原因是“他的职业教他要抑制自己的冲动，以免脱口说出心里要说的话。”

然而，科曾斯远不是用理想主义的眼光来看他的律师们的，他也意识到只在“职业上公正”的圈套和它不偏不倚的冷酷的自豪。把个人置于制度之下的需要，对他来说不象对赫尔曼·沃克（《凯恩号叛变》〔The Caine Mutiny〕，1951）那类反理智的作家那么迫切，沃克用了大量篇幅来攻击没有传统根据的过多的文学敏感性（《马乔里晨星号》〔Marjorie Morningstar〕，1955；《血气方刚的霍克》〔Youngblood Hawke〕，1962）。在科曾斯看来，冲动同事实和法律一样，也可以产生真实。把他的关于人类可能性的灵活观点和对语言本身的敏感性分离开来是很困难的——这里指的是语言的曲折的暗示，而不是它的片面的肯定。科曾斯早期作品的风格复杂怪诞，引经据典，《迷恋》变得更为复杂，跟梅勒或者福克纳的萦绕的沉

141  
142

① 希契科克（1899—1980），出生在美国的美国著名电影导演，以悬念、紧张的手法见长，《蝴蝶梦》即是他导演的影片之一。



思有出奇的相似之处，和海明威的优美简练或者琼斯的直截了当形成鲜明的对比。”

科曾斯和梅勒、维达尔、海明威不同的地方是他作为文学界的知名人士，成功地避免了，或者未能取得知名的地位。不管他个人保守到什么程度，他始终不信任伟大人物，不信任成为伟大人物的欲望，不信任那种使人们成为领袖的绝对自我中心。在《仪仗队》所描写的兵营里，一直存在着上下风之争，每一次对抗都要求消耗自我。《仪仗队》的主题和《正义与非正义》相似，只是更为强烈，科曾斯展示的是一个男性的职业规则的世界，这些规则有种种差别和例外，深知内情的人才能利用。但是科曾斯写军队的目的和海明威不同，在海明威的作品里，以主人公自居的心理和对主人公的讽刺是结合在一起的。科曾斯承认世界的现有结构，但不承认有照章办事的必要。提出解释只是为了破坏解释；情节的出现只是为了把它推到幕后，形成反高潮。“任何人类的情况，”他说，“即使最简单的情况，包括的变化比任何人类头脑所能想到的要多。”——即使是创作小说的人类头脑。

风俗小说的一个优点是小说的地点和环境能把一组关系松散的事件连贯起来。读者在作品中漫游，从不同的角度观察同样的地点，在不同的门口遇到同样的人物。风俗的编年史把所有的人物联系起来，依靠这个简单的办法往往能使一部近似短篇小说集的作品发光彩，经年不衰。只要那些年代是美国历史的一个重要的组成部分，只要那些人物参加了历史书中提到的事件，哪怕仅仅沾点边，那么在解释和表现美国方面，风俗小说和自然主义小说完全可以平起平坐。

这些结构松散的叙述家族盛衰的小说和第二次世界大战后

更带有实验性的小说往往有相似之处，后者由于人物刻画或者作者个人风格的原因，不顾传统章法，把情节和因果关系搞得支离破碎。它们尽一切可能破坏旧的条理分明的叙事方法，以及这种方法包含的合乎情理的、甚至有宿命论意味的世界。传统的秩序瓦解之后，每个作家至少获得了更多的自由，可以随心所欲地制造混乱。有一种办法就是采取奥哈拉和奥琴克洛斯那类作家的小说所表现的超脱冷漠的态度。但是依约翰·契弗看来，风俗小说的固定调子也可以成为观察不正常的日常生活的框架。

契弗最早的两本书出版时间相隔十年之久，两本都是短篇小说集《某些人的生活方式》(The Way Some People Live, 1943)和《巨型收音机》(The Enormous Radio, 1953)。全部短篇先在《纽约客》杂志上发表。这个杂志从三十年代开始，由于它所刊登的短篇小说的风格，不断受到政治攻击。

《纽约客》的小说在形式可以辨认的程度上试图具体表现一瞬间的感情的全部个人和社会意义，往往没有任何政治或历史成分。它抓住有限的一点，惊鸿一瞥，瞬息即逝。约翰·奥哈拉的长篇小说充满了细腻描写，象他那样的作家在《纽约客》发表的短篇小说中往往展示了一些戏剧化的场景，人物的感情暧昧不明，徒劳无益地摸索着想控制局势，讲故事的人和读者却悄悄地坐着。启示的出现是通过事件，而不是通过语言结构或者明确的性格刻画。心情往往是无能为力和误解，而不是清晰的。

在这种不确定的气氛中，约翰·契弗的人物也在暗中摸索。但他讲故事的语气远比奥哈拉或者麦卡锡的冷漠更富于同情、更意味深长。契弗并不十分热衷于用门肯<sup>①</sup>式的讽刺手法

来暴露当时纽约和康涅狄格郊区社会的愚蠢和自欺，他更关心的是要了解那些可以称为上升然而被剥夺的阶层所作的让步和所受的压制，这些人虽然取得了物质上的成功，但失去了生活中一切真正重要的东西。契弗的故事往往包含暴力和性的场合，主角终于在这种场合达到了埋藏在深处的或者受到挫折的自我核心。但他把主角的成就（如果算得上成就的话）放在一个滑稽的或者叫人啼笑皆非的环境里，冲淡了它们可能释放的能量。

五十年代小说常用的主题是最高阶层的不景气。威廉·H·怀特的《驯顺的职员》（1956）提供了社会学的证明材料，斯隆·威尔逊的《穿灰色法兰绒衣服的人》（The Man in the Gray Flannel Suit, 1955）和卡梅伦·霍利的《董事的随从》（Executive Suite, 1952）之类的小说表现了一种矛盾的现象：贫困的、受到战争摧残的过去是有自由的；富裕的今天却充满压制和尔虞我诈。为成功付出的代价是丧失自我克制，安全和地位的取得要求进一步降低个人身份或道德。然而，契弗从没有特地去描绘纽约的商业界。他的人物是在火车站找到的，他集中描写了自私和成功把他们带到郊区之后产生的悲哀。在想象中是明朗开阔的郊区，契弗发现了一种离奇、凄凉和讽喻的气氛——住在康涅狄格海边小镇的幽暗深巷的女巫、从奥维德那里找到答案的爱情事件以及琐碎小事成为神话的天意。契弗早先写的小说都带有社会学或讽刺意味，《游泳者》（The Swimmer）和《变形》（Metamorphoses）（收在

143  
144

---

① 门肯（1880—1956），美国新闻记者、随笔家、讽刺作家、文艺评论家。二十年代以猛烈抨击美国生活中的伪善、愚蠢和偏执现象而闻名，在美国青年知识分子中有很大影响。著有随笔《偏见》六卷和自传三卷。

《陆军准将与高尔夫球迷的妻子》〔The Brigadier and the Golf Widow〕集子里，1964）这类短篇在平凡和习俗的中心地带发掘潜在的狂热。最能表现这种寻求彻悟的想象力的手段也许是短篇小说，或者是他的长篇小说中某些惊人的、几乎具有魔力的章节。契弗保守地点的奥秘，即使他的人物纠缠得难解难分的时候，他仍旧挥洒自如。举例说，在他最早的两部小说《韦普肖特纪事》（The Wapshot Chronicle, 1957）和《韦普肖特丑闻》（The Wapshot Scandal, 1964）中，他所描写的命运的道路越来越窄，他讲的故事仍旧带有传奇性和偶然性的情趣。正如《弹药场》（Bullet Park, 1969）的两个主要人物哈默和奈尔斯的相依为命的感情，契弗的联系感不是历史节奏而是语言精神所决定的。基调比素材更为重要，否定作者的“权威”已成了坚定不移的信念，这一点在情节犹豫不决的《鹰猎者》（Falconer, 1977）中表现得很清楚。

契弗善于用语言表现精神状态，他本人除了是文学家之外，还是一个受到崇拜的知名人物，在这方面和他相似的是J·D·塞林杰。塞林杰第一部也是唯一的小说《麦田里的守望者》（The Catcher in the Rye, 1951）出版前，已经在《纽约客》杂志上发表短篇小说。《麦田里的守望者》的主人公霍尔登·考尔菲尔德叙述了自己决定离开预备学校之后在纽约度过三天的故事。这个人物可以被看成是克鲁亚克《在路上》所塑造的萨尔·帕拉戴斯和迪安·莫里亚蒂两人的结合体，只是年轻一些，更得天独厚。《故事九篇》（Nine Stories, 1953）的出版进一步巩固了塞林杰在评论家和读者中间的声誉，大家公认他是战后另一类型的小说的代表人物，格调严肃而自由，一方面饶有奇趣，另一方面趋于神秘主义。在那些短篇里，塞林杰

极妙地抓住了五十年代既不能撒手不管、又不愿参预社会的青少年的不满情绪。他们在成人世界的欺骗面前逐渐醒悟过来，决意不为自己也不为别人创造任何东西，只求单独的和宁静

（约翰·诺尔斯1960年出版的一部塞林杰式的描写预备学校生活的小说就用这做书名）。然而，塞林杰作品的名声——读者欣赏他寓幽默于严肃的风格、偏颇的细节观察、对1950年前后过于文雅的谈话节奏的捕捉——加上他自己不轻易发表作品，144  
145使他在美国文学界中逐渐消失。塞林杰被评论家和崇拜他的人奉为大师之后，正式出版的只有另外两部作品《弗兰尼与佐伊》（Franny and Zooey, 1961）和《木工们，升高顶梁；及西摩介绍》（Raise High the Roof Beam, Carpenters, and Seymour; An Introduction, 1963）。每部都包含两个中篇，塞林杰仿照五十年代家族小说的章法，把《故事九篇》中出现过的格拉斯家族的编年史加以扩展。主要人物是作家巴迪·格拉斯，他一直关注着死去的哥哥西摩。西摩的自尽已经在1948年出版的短篇《巴那纳菲什美满的一天》（A Perfect Day for Bananafish）中提及。

如果可以指责《纽约客》上的短篇，说它们不完整，犹豫不定，在气氛方面作出的允诺多于实质上给予的东西，那么塞林杰就可以算是标准的《纽约客》的撰稿人，他的允诺和名声给予的东西越来越少。塞林杰的作品激起了读者的期望，什么东西才能满足这些期望呢？格拉斯家族的自寻烦恼、塞林杰对他们的担忧、笼罩在他作品上的越来越浓厚的死亡与灵性的阴影似乎暗指一个更为幸福的世界，在那里写作这一行业也可能消失。如果作家集团（战后年代首要的文学素材）无论在形式和内容方面都能作为主题的话，塞林杰也会这么做的。他的作品

日趋格言化，变得象是说教文学，与此同时，喋喋不休的梅勒却对马丁·布伯的《哈西迪姆故事集》(Tales of the Hasidim) 简洁而意味深长的风格发生了兴趣。《哈西迪姆故事集》是用微妙的心理活动和暗示来逗引人的作品，不是有情节、有观察、有心理分析的阐明问题的文学。

约翰·厄普代克生于1932年，比契弗和塞林杰都年轻，不过他们三人的关心和兴趣有许多共同之处，以至形成了某种由《纽约客》培植的三位一体。厄普代克的风格偏于兼收并蓄，而不是去芜存菁，他力求在文学领域里独辟蹊径，使自己的作品有了广阔的活动范围和复杂性（或者至少是变化性），这同另外两人的单纯和专心致志形成了鲜明的对照。厄普代克有别于契弗或塞林杰的地方是他交往的不仅是一个特定的地理或社会环境。他早期作品的背景设在奥林杰小镇和它附近的地方；奥林杰是厄普代克替宾夕法尼亚州希林顿起的假名，和奥哈拉作品中的吉布斯维尔（真名波茨维尔）相距不远。厄普代克在写《双双对对》(Couples, 1968) 时，本人迁居伊普斯威奇，作品背景也转移到马萨诸塞州的塔博克斯。

145  
146

作为战后时期最多产的小说家和文人，厄普代克开始创作了大量虚构小说、诗歌、短篇小说和随笔，还有一卷诗作《木鸡》(The Carpentered Hen, 1958) 和一部长篇小说《贫民院义卖市场》(The Poorhouse Fair, 1959)。《贫民院义卖市场》、《兔子，跑》(Rabbit, Run, 1960)、《农场来的人》(Of the Farm, 1965)、《双双对对》(1968) 和《兔子回家》(Rabbit Redux, 1971) 也许是厄普代克最值得注意的小说，但他锲而不舍地创造自己的世界，以至他的其他作品，尤其是短篇集《鸽羽》(Pigeon Feathers, 1962)、

《音乐学校》(The Music School, 1966)和《博物馆与女人》(Museums and Women, 1972), 也有许多赏心悦目、颇有启发的篇章。

《贫民院义卖市场》开创了厄普代克的故作怪僻的创作风格, 它以一个相当遥远的将来的养老院为背景, 在欢度传统的周末假日时, 院中的老人们对新院长不怀恶意、但纯系抽象的自由主义进行了一次软弱的、没有下文的抗议。与之形成对照的是, 《兔子, 跑》的中心人物是“兔子”哈里·安斯特隆姆, 原是比夫·洛曼式的篮球明星, 中学时代一举成名之后一直走下坡路; 他在似乎是命中注定的长期漂泊中所采取的唯一有决定意义的行动是遗弃了他的妻子小孩, 再一次漫无目的地奔跑。这两部以及厄普代克全部小说的共同点是一种引经据典、唤起回忆的散文体裁, 把现实主义式自然主义的传统主题笼罩在一张引喻和细微差别的网里, 对厄普代克描绘的场景和他置于场景之中的人物心情往往适合得出奇。在《半人半马怪<sup>①</sup>》(The Centaur, 1963)里, 厄普代克以这种不一致作为中心结构, 在彼得·考德威尔和乔治·考德威尔(一个是身为老师的父亲, 另一个是身为学生的儿子)的故事与神话中同他们相应的半人半马怪物奇隆及其学生普罗米修斯的故事之间灵活地周旋。

厄普代克写作《半人半马怪》的时候, 契弗大概正在他书中的郊区深巷添上女巫和女神的角色。战争刚结束, 阿瑟·米勒在《推销员之死》(Death of a Salesman, 1949)里就提出了传统的上层阶级背景之外发生悲剧的可能性。六十年代

① 半人半马怪, 古典神话中一半是人一半是马的怪物, 被逐后在平都斯山脉居住, 其中最著名的一怪叫奇隆。

初，肯尼迪在任时期，盛行因袭时尚和故作姿态的文学风格，厄普代克和契弗作出的反应是探索他们的“正常”人物能够活动的比较古老的神话背景，或者在人物本身有可能发生的新的神话。两个作家都意识到，召唤神话的阴影时，总是要担模拟史诗的风险。因此，契弗使他的世界具有一些神奇的力量似乎就满意了。可是厄普代克的文笔精雕细刻，很有个人特色，他原可以满腔深情地着意刻画世界，现在却一直冒着使它减色并且流露出愤世嫉俗情绪的危险。短篇小说叙述比较集中，厄普代克的华丽的散文风格更能发挥长处。但在长篇小说中显得不够完整，往往自行其是，仿佛另外取得了生命。他的兴趣非常广泛，对语言驾驭自如而又十分敏感，以至在文笔上显得丰富多采、纷纭复杂的东西在人物身上却显得繁琐冗长了。他惯用的主题大多是中层阶级的生活，这个阶级企图在不改变舒适条件的情况下改变自己的思想，而这思想里充满了时髦的暗示和隐语，以至厄普代克同时企图模仿和判断的努力往往陷入它自己想象出来的大海而不能自拔。

这一点在《双双对对》里表现得尤其明确。厄普代克淋漓尽致地叙述了塔博克斯一群朋友缠结在一起的性爱和生活。直截了当的性爱在厄普代克的小说里越来越频繁地占据了与智力或者知识相抗衡的地位，仿佛他风格中的清晰的“认识”试图在无言的肉欲或者干脆直接的性的语言里寻求自我否定。在另一方面，《双双对对》标志了厄普代克对宗教和说教语言的日益明显的爱好；他以前的生气勃勃、绚丽多彩的文笔使每个人物、地点和事物都具有自己的生命和历史，如今渐渐带有加尔文教派的讽刺。厄普代克后期作品中性爱和说教的语言互相要求解释，正如他早期更富于诗意的风格在自然主义背景中



纵横驰骋。厄普代克暗示说，快感，尤其是美的快感，需要在有限制的范围内才能形成。在那种情况下，性爱就变得神圣化了，无论在语言或肉体方面都成为美妙复杂的仪式，远不是奥哈拉和许多和他同时代的作家笔下那种兽性的黑暗。契弗也赏识性爱与宗教会合形成自觉的联盟，这时刻肉欲的罪恶成为发现心灵上无穷层次变化的机会，貌似平淡的郊区男女私通的场所变成了心灵冒险和哲理选择的布雷区。厄普代克的长篇和短篇小说或许是富有诗意的，但是他的诗却带有滑稽意味。制造紧张也许是又一次采取的手法：一方面在继续犯罪，一方面却想做到清白无瑕。

厄普代克比战后大多数小说家更爱思考文学传统问题，不断拿他自己在文学界的地位进行试验。这种试验不仅通过他采用过的种种文学形式，也通过他赋予自己声音与性格的不同的虚构形象；他不象梅勒那样明显地自我扮演，而完全自己行动。举例说，在《兔子回家》里，厄普代克通过六十年代战火对一个人的影响，尝试用多斯·帕索斯式的眼光来看待事物。那个人就是兔子安斯特隆姆，在他早期的小说中已经出现过，如今三十六岁了，仍在漂泊流浪，不过对变化仍旧很敏感。在《比奇：一本书》(Bech: A Book, 1970)中，厄普代克以一个犹太小说家的身份，叙述了他带着国务院的使命周游东欧的情况。在剧本《垂死的布坎南》(Buchanan Dying, 1974)中，他试着写一部心理历史小说，同维达尔的《朱利安》或《伯尔》有些相似，不过带有他早期作品中经常出现的宾夕法尼亚州特定的情调，在《全是礼拜天的月份》(A Month of Sundays, 1975)里，他扮演了另一个角色，以托马斯·马什菲尔德牧师的身份出现，他的沉思冥想很快就趋向自己的性

147  
148

爱和宗教信仰问题。

然而，我已经指出，不管风俗小说家的文学兴趣各各不同，职业者对他们的吸引却是共同的特点：海明威的士兵、奥哈拉的医师、马昆德的商人、科普斯的律师、厄普代克的牧师。同往常一样，当这些吸引力变得明显时，往往就失去了魅力，《全是礼拜天的月份》在净化厄普代克的主题时，仿佛面对的不是读者而是解释者，尽管这部作品跟他所有的作品一样，具有一个献身写作、把它当做参预社会的特殊方法的作家的诱人之处。象我提到过的许多作家以及没有提到的更多的作家那样，厄普代克通过他的角色扮演和摸索，通过他的赞扬和讽刺，不无踌躇地为他的散文风格和他作为作家的成规，树立了一个富于洞察力和敏感性的典范。尽管厄普代克同三十年代其自然主义和现实主义作家一样关心政治和道德问题，他仍旧是主张敏感性必须成为政治先驱的主要代表人物。不论作家们投谁的票、签署什么样的请愿书，这种观点和他们心灵深处的倾向性是不能分开的。

厄普代克跟契弗、奥哈拉、科普斯和奥琴克洛斯一样，把美国东部作为他们作品的背景。第二次世界大战以后，雄心勃勃的小说家，不论他们事实上是哪一地区的人，纷纷以纽约作为作品背景，这种倾向反映了书籍杂志集中在纽约出版的现象，小说读者也集中在纽约，该城还出现了一代具有都市生活经历的犹太和黑人小说家。在纽约成为美国文化中心的战后神话里（它真正的地位应是美国文化的广告宣传中心），那些不从人种根源而从地区根源吸取力量的作家，往往被视为古怪或者变态。可是到了七十年代，全国的非集中化情绪和纽约的中

央重要性向表演艺术以外的所有艺术领域的扩散，伴随着一股迸发出来的力量，流向生气蓬勃、形式多样的美国文化。在许多领域里，规范化的程度当然比以前更高。但是在艺术领域里，个性表现仍旧保持它的力量，并有所发展。新的超越州际范围的形势刚刚露出端倪。然而，我至少要称赞一位地区作家，如果不这样，我的概述就不完整了。自然主义的多样化和广泛性同风俗小说家典型的细腻和移情结合起来形成一种新的基调，可以称作这个基调的鼻祖的是赖特·莫里斯。

赖特·莫里斯从包括辛克莱·刘易斯和威拉·卡瑟<sup>①</sup>在内的文学遗产中吸收营养，他的作品主要是写家乡内布拉斯加州，偶尔有几部小说用别的地方做背景，不过都充满了运动感和中间人物的情调，完全不同于东部城市郊区的稳定的环境或者拥挤不堪的少数民族区域的骚动不安。他的人物所说的“城市”不是纽约，而是芝加哥；他的小说更接近于德莱塞、法雷尔和阿尔格兰，跟东海岸的自然主义或者无产阶级作家们毫无共同之处。莫里斯的第一部小说《我的叔叔达德利》（My Uncle Dudley, 1942）展示了他的世界的某些基本界标：一个上了年纪的人在赶路，通常是驾驶汽车的，从某个新地方（书中是洛杉矶）到某个比较老的地方（书中是芝加哥），象是一个讥讽滑稽的流浪冒险传奇，书中几代人在美国的天空下混杂相处，但没有斯坦贝克笔下乔德家族的伟大抱负。莫里斯的人物不象阿尔格兰描绘的受欺凌的人，他们难得突然爆发出暴力（《进入轨道》〔In Orbit, 1967〕有些例外）。他们充其量只是沉思，这时莫里斯自己的调子变得茫然了，喜剧染上了

① 威拉·卡瑟（1873—1947），美国小说家，作品背景多为内布拉斯加草原和美国西南部沙漠，主题多为拓荒者的勇敢斗争和对土地的眷恋。

讽刺色彩，在他以后的作品中越来越趋向怪诞。他的小说情节不多，更象是人物素描，通过对他们周围事物的细心观察，抓住他们转瞬即逝的念头，发掘他们很少浮上表面的深层思想，构成了完整的画面。他创作了他称之为“由热爱事实的人所充实的小说……替那些宁愿沉默的人说话”。那些人既然不愿意说话，他们的行为会替他们发言；他们的事实，按照莫里斯的说法，会成为人为的事物。

1946年，莫里斯出版了《居民们》（The Inhabitants），那是一部关于美国含义的图片和文字结合的作品，它描绘了人类尊严丧失殆尽的南方农场生活，形式上使人联想到詹姆斯·艾吉和沃克·伊文斯合著的《让我们赞美名人吧》（Let Us Now Praise Famous Men, 1941）。但是莫里斯拍摄的图片中几乎没有人物。他的照相机记录了人们的地点，不是人们本身；他的说明文字没有艾吉的无产阶级的田园作品风格，而带有生硬的悲哀的幽默和纪实的抒情意味，使人联想到法雷尔或者海明威。莫里斯的摄影和他的小说有决定性的联系，因为它提供了强烈的对照，抓住了恰到好处的时刻。莫里斯的人物在同样强烈对照的情况下，在路上或者偏僻的地点邂逅，他们的心情反映了相互认识的片断回忆，他们家园的隐约模样，别后的时间多么漫长。莫里斯许多小说的情节是在一天之内展开的（有一部甚至取名为《一天》〔One Day〕，1965），人为制造的时间框框能结束实际上无穷无尽的事件、思想和事物。

莫里斯的第二部作品《上帝的国土和我的人民》（God's Country and My People, 1968），叙述了他早年在内布拉斯加和芝加哥的生活，其中有两张图片和书籍有关。一张是图书馆的旧书架，磨损得最严重的是辛克莱·刘易斯的小说；另

一张是《巴比特》(Babbitt)的扉页,约翰·多斯·帕索斯认为辛克莱·刘易斯在他小说里写平原居民有失身份。但是,刘易斯对莫里斯这一类的小说家有重要影响,莫里斯企图把自然主义的观察态度同对心理学和社会关系准则的敏感性结合起来。对于寻找“古典”小说主题的明显意义的人来说,莫里斯的作品喜欢写强烈感情的迸发和心灵肉体在永恒的景色中徘徊漫游,使他们迷惑不解。他沉浸在人物心灵和人物生活的琐碎细节中,这种情况本身往往成为结局,以至他的小说象是从一匹无穷无尽的、早已印好图案的布上剪下来的小片。可是在他最优秀的小说里,他对重要时刻的敏感性微妙地和知觉的主题交织在一起,这里说的知觉也就是心灵努力跨越视觉所造成的人们之间的距离。《视野》(The Field of Vision, 1956)和《孤树村的仪式》(Ceremony in Lone Tree, 1960)都以汤姆·斯坎伦为中心,斯坎伦老人用讲故事的方法来保存老西部的传统和对他自己说来也已成为神话的旧时的意图。尽管莫里斯本人也强烈反对象征,但他让人物自由想象,随心所欲地作出解释。每部小说都有它的外在事件,但是人物各自的心里有一种冲动、一种压力、一种无法缓解的孤独感,赋予故事以新的意义。产生的效果象是重叠的照相底片。转瞬即逝的念头在心与心之间回响,时间和历史的外表的固体性、实际发生的事情或者实际存在的事物都不能加以阻碍。莫里斯在照片里漏掉人,而且让它们在小说里显得这样庞大,原因也许是他认为见到人最不能反映它们的现实,见到事物却能说明一切。

刚才我提到莫里斯在图片上对辛克莱·刘易斯的推崇,这是因为第二次世界大战以后小说写作的特点是纷纷摆脱传统的

150  
151

束缚，其中有一条连续的线索则是和前辈作家的连贯感及对话（前辈的作家本身也在改变十九世纪的传统）。第一次世界大战帮助或强迫作家们改造小说写作和主题的公认的形式。第二次世界大战的全球组织更明白地促使小说家与改变世界、解释世界的政治家和将军们对立。有抱负的小说家不论采取多么不显眼的创作方法或者多么狭窄的主题，总会透露出来他是在描述人类经历的本质部分，哪怕是采取微雕的方式。

我这里谈到的一类小说在主题和方法上都有传统倾向，它和别的传统性较小的小说也有明显的相似之处。多斯·帕索斯和早期的梅勒的自然主义很容易汇入埃利森、康登、冯尼格特、巴思和品钦的启示录式的幻想及语言游戏。当犹太和黑人作家在探索他们种族观点的障碍和有利条件时，那些也是排斥于上层社会之外的作家斯坦贝克、阿尔格兰和克鲁亚克可以被认为是精神上的亲属。海明威、琼斯和专长于描写战争的小说家们充分发挥的关于男子气概的争论不休的问题，从妇女文学的日益增长的数量和自我意识方面，如果没有得到解答，至少得到了适当的响应。风俗小说的地区感和家族根源在南方小说中表现得最为复杂。

这些联想当然十分粗略，正如用大拇指比例来测定公路地图上的里程一样。把联想结合在一起的是地图本身，也就是作者仔细考虑美国的复杂性，试图加以表现（如果不是理解的话）时所用的一贯主题。在作这种考虑时，只有“现实主义”、“自然主义”、“浪漫主义”或“风俗小说家”这些文学术语才能是一贯的，因为它们不存在于时间而存在于课堂中。作家运用传统时，传统就能生存下去；作家越伟大，传统就经历更大的变化、更趋完善。美国小说不象别的国家的专心致志的小说传

统，是兼收并蓄而多样化的。即使在言语方面带有强烈自我意识的情况下，它仍旧努力面对整个国家，重视它广阔的天地和它人民的差别以及建设和创造的机会。辛克莱·刘易斯想象中卡罗尔·肯尼科特眺望大街远处草原的情景可以作为我的序言和结尾：

这里——她沉思着——是世界最新的帝国……它的未来是什么样的？她想知道。如今是起伏空旷的田野上升起一座座城市，弥漫着工厂黑烟？通用的和安全的住宅？还是阴沉茅屋环抱的恬静的别墅？能自由寻求知识和欢笑的年轻人？乐意审查道貌岸然的谎言？……古老陈旧的不平等，还是在历史上有所不同的东西，跟别的沉闷老大的帝国全不一样？什么样的未来、什么样的希望？

这个谜叫卡罗尔的脑袋都疼了。

她难以解答的谜并不是最后的一个。

151  
152

# 4

## 南方小说

刘易斯·P·辛普森

黄 梅译

我渴望了解时间的本质和力量

——圣奥古斯丁<sup>①</sup>：《自白》

1935年，艾伦·泰特在一篇经典性文章《南方的文学职业》（The Profession of Letters in the South）中，提到了二十世纪南方小说家的一种“特殊的历史感”，由于有这种历史感，才造成了“我们处在历史十字路口时所出现的奇异的文化爆发，它多少类似于十六世纪末商业英格兰开始摧毁封建英格兰之际的诗歌天才大爆发，只不过规模小得多而已。”艾伦·泰特把南方现代小说家的动机、题材与向现代社会转化的十七世纪相提并论——那时正是基督教共同体社会在科学、经济资本主义及个人主义等新兴势力面前最终败北的时代——他提醒说，在南方作家与马洛或莎士比亚之间存在着某些共同点。当然，我们可能会在泰特的同代人及第一位现代作家塞万

---

<sup>①</sup> 圣奥古斯丁（354—430），罗马帝国基督教主教，神学家兼哲学家。



提斯之间找到更明显的共同之处。塞万提斯在《堂吉珂德》中不仅象莎士比亚在《哈姆雷特》或《理查三世》中所做的那样，戏剧性地表现了西方对生存的理解由传统主义方式向历史方式转化所带来的心理影响；而且，与莎士比亚对哈姆雷特王子或理查三世的处理不同，塞万提斯在这位“忧伤骑士”的故事中对这种心理影响作了详细的推敲和诊断。塞万提斯细致描述的历史力量冲破等级社会时所发生的个体化进程的种种错综复杂的经验——滑稽的，悲伤的，悲剧性的，等等。他使处于十字路口的十七世纪观念体现于一种从这种观念本身的复杂需求中产生出来的形式，从而创造出了现代文学的首要主题及其相应的形式。小说不是单纯作为历史十字路口的反映而进入文学的。它作为现代历史的文学神话而包容了十字路口的种种现象。小说是自我作为历史实体出现的第一个场面，是它力图确定存在意义的斗争的第一次记录，它一方面被自己的意愿导向现今那种个人自治观念，另一方面它又承认自身产生于社会秩序和社会集团的解体，并被这种思想所制约。

153  
154

小说的这一功用的意识在欧内斯特·海明威、F·司各特·菲茨杰拉德和约翰·多斯·帕索斯的故事中是可以明确认识的，然而在南方小说家那里，这种对历史和自我的意识却至为重要。对于作为现代生存的必然模式的历史，他们是学生，也是考察者。实际上，从殖民地时代开始，南方人就一直如此。那时，他们无法象他们的新英格兰同代人那样把历史的偶然发展看作是向上帝的选民们揭示的使命；因而他们开始把历史视为外来商业势力的决定性的强大压力。他们深知占有非洲奴隶这种经济的、社会的新现象不过是暂时的。就象欧洲兴起吸烟那样——这与蓄奴制的产生不可分割地联系在一起——奴

役黑人与盎格鲁—撒克逊的传统及僧侣政治并无必然关系。蓄奴制被偶然导入美洲殖民地，这反映出开始以世界性市场为中心的现代历史的任性特征。后来蓄奴制转化成了一种经济上的必需，于是南方人便把这历史的偶然事件转而看作是天意，把蓄奴制作为他们的“特殊制度”加以捍卫，南方文人则试图发明一种能无可争辩地认可其特殊性的历史图示。这意味着，如亨利·詹姆斯在《美国景象》(The American Scene, 1907)中所说的，南方文学思想使自身置于一种自行解释的历史“新批评主义”的禁令之下。

南北战争前三十年以及战后三十多年里，南方执迷于对现代历史的这种自行解释。这压制了南方文学思想，使它未能参与那出有关过去与现在、自我与历史的文明的戏剧。第一次世界大战之后这种戏剧性的矛盾冲破了南方文学思想中的狭隘历史循环论的禁锢。甚至早在第一次世界大战之前，对南方历史的比较开通的见解已经逐渐展现在南方作家面前。不过，在这场大动乱的启示下，南方独立战争<sup>①</sup>和南方失败，重建<sup>②</sup>的黑暗和唯利是图的新南方具有讽刺意味的兴起，都俨然成为南方参加西方文明由传统社会进入现代社会的戏剧性转变的最后一幕的生动象征。南方文学思想豁然开朗地重新发现了自己。它是一种现代文学思想，在它那小天地的历史中存在着对现代历史神话的一个有力的说明，并且它潜在地具有普鲁斯特、曼以及乔伊斯的幻想力量。马克·吐温、乔治·华盛顿·凯布尔以及托马斯·纳尔逊·佩奇都觉察到小说家有可能抱着同情而又讥讽的态度，把南方状况放到世界—历史背景中来理

154  
155

① 即指南北战争。

② 美国南北战争后，原退出联邦的南方各州的改组与重新加入联邦。

解。二十世纪二、三十年代的南方小说家把注意力集中在一个新奇但又是时代错误的奴隶社会的历史及其历史余波上——那个社会梦想既成为一个现代民族国家，同时又再现宗法社会；既成为工业机械世界的一个主要原料供应者，同时又成为逃避那个世界的田园诗天地。这些南方小说家意识到了南方有可能成为历史十字路口的一种代表。他们在南方小说中创造了一出有关自我与历史的动人戏剧——这戏剧，特别是在威廉·福克纳的作品中，在广度和深度上都令人想起《往事回忆》（Remembrance of Things Past）、《魔山》（The Magic Mountain）以及《尤利西斯》。

当二十世纪世界战事的第二局——被称为第二次世界大战的严重冲突——1945年结束之时，现代文学主题，即关于过去与现在的神话，已化作了文化废墟。原子弹在广岛长崎爆炸，把现实中残存的过去炸得无影无踪，使那种十字路口观念已成为过时的陈迹。现在，小说家必须弄明白的是越过十字路口之后的世界与自我的戏剧性关系。美国小说——南方的或非南方的——共同的主题就是谋求确定在一个后人道主义、后基督教社会，即在超现代世界中自我存在的意义。在这个世界里，南方小说家努力正视一种不再肯定与历史有关的生存见解的意义。将自我与历史等同视之的观念正在衰微，南方小说对此加以抵制，这使第二次世界大战前后的南方小说之间获得了某种连续性，也使得南方小说家与非南方小说家的作品之间依然保持某种区别。用一种看来矛盾但却更确切的方式说，南方小说家抵制超现代自我否认自身的历史性，企图把历史封闭在自我之内的努力。这种抵抗的本质、特征以及它明显的削弱趋势将在后文评述第二次世界大战后南方小说的发展时给予讨论。

大约有五十至七十五位长短篇小说作家都值得在本文中述及<sup>①</sup>。然而，近三十年来的南方小说家中，只有三位可被视为当代美国和世界文学中的大作家：威廉·福克纳、罗伯特·潘·沃伦和尤多拉·韦尔蒂。尽管福克纳的作品只有一半是在1945年以后写成，沃伦和韦尔蒂的小说也在1945年之前就开始问世（就沃伦来说是早在这之前），然而我们在这三位作家身上看到了第二次世界大战后南方小说主要发展变化。他们的创作活动一方面代表了南方文艺复兴运动在小说方面继续取得的成就，另一方面也暗示出为什么这一复兴运动在1945年后尽管还热热闹闹，人才辈出，却又引人注目地出现了许多方向不明确、成就也不免零星破碎的作家。其显著原因之一似乎是由于弗兰纳里·奥康纳、威廉·斯蒂伦、沃克·珀西和雷诺兹·普赖斯等作家被尊敬和模仿的必然性所束缚。（奥康纳对福克纳的一段议论很出名：“谁也不愿让自己的马车和骡子停在狄克西公司的火车飞驰而来的铁轨上。”）不过，福克纳、沃伦和韦尔蒂1945年以后的经历说明近三十年来，所有的南方作家，不论声誉大小，都共同失去了南方的文学主题，他们所体验的更多的是一种压制的阻力，而不是相互间的文学竞争。同时，福克纳、沃伦、韦尔蒂的成就，不论分别看还是从总体看，都表明南方小说把这种丧失主题当做主题，从而在相当程度上保持了它在美国文学中的独立地位。

福克纳作为小说家的主要成就突出地体现在他所创造的密西西比州北部那个县城位于杰弗逊的虚构的约克纳帕塌法县及

---

<sup>①</sup> 与南方有关的黑人作家的创作活动在本书第七章中另述。——原注

其奇特的居民们。福克纳自1925年起到1962年逝世为止一直从事于创造这个小世界的工作（它以密西西比州的拉菲特县为真实原型，该县县城奥克斯福镇是福克纳度过一生大部分时光的地方）。这一工作的主要部分是在他发表《萨多里斯》（Sartoris, 1929）、《声音与愤怒》（The Sound and the Fury, 1929）、《我弥留之际》（As I Lay Dying, 1930）、《圣殿》（Sanctuary, 1931）、《八月之光》（Light in August, 1932）和《押沙龙，押沙龙！》（Absalom, Absalom! , 1936）的那七、八年之内完成的（第一部约克纳帕塌法小说《萨多里斯》是一部名叫《尘埃中的旗帜》〔Flags in the Dust〕<sup>156</sup>/<sub>157</sub>的长篇的缩写本，原书已于1973年付印出版）。另外两部约克纳帕塌法小说《村子》（The Hamlet, 1940）和《去吧，摩西》（Go Down, Moses, 1942）也于1945年之前问世。

在这八部小说，即约克纳帕塌法世系的第一期作品中逐渐形成的世界是对南方历史的巴尔扎克式的再现，在更深一层的意义上，这也是对作为人类生存方式的历史和神话的福克纳式的想象。就这点讲，类似的作品在美国文学中以至世界文学中还不曾有过。福克纳说，他是靠辛勤的劳动和汗水来创造约克纳帕塌法的，而且，就象他本人指出的，是在一些难以言传的兴奋时刻中写作的。不过，尽管他对这个虚构世界始终忠心耿耿，但随着他年事渐高，他对这个世界的把握能力越来越减弱。退化的原因有一部分在于个人的生活条件。福克纳家累很重。为了维持家庭开销他不得不花费颇多时间给好莱坞做雇佣文人。这恐怕反过来又加重了他的嗜酒癖好以及脊椎痛的毛病。不过，福克纳对约克纳帕塌法的洞察力减退主要还应归因于文学问题，而不是个人问题。福克纳曾宣布说，他写作时根

本不知道会有人读他的作品。这当然是夸大之词。不过，在他风华正茂之际肯定有那么一段时间，譬如写《声音与愤怒》的时候，他的眼光如此集中、有力，以至他把出版商和公众都忘诸脑后。当他进入四十多岁以后，这样的时刻变得稀少了。福克纳试图哄骗自己相信他变成了一位更完美的艺术家。他曾对一名记者解释说，他已变得更接近福楼拜，不再象未出徒的糊墙纸匠人那样“乒乓”乱干了。实际上，福克纳并没随着年龄增长而获得更多的艺术把握能力。经历了中年文学，艺术家预期要发生的转折之后，他只不过在对待艺术的态度上变得更世故了。然而，重要的是，应该看到福克纳的中年危机与他认识到现代基本主题、现代历史的文学神话正在消失是分不开的（这话同样适用于罗伯特·弗罗斯特、T·S·艾略特，在一个更狭隘而又更重要的意义上，也适用于欧内斯特·海明威）。尽管第一次世界大战增强了美国文学想象中历史十字路口式的辩证戏剧，它也预示了这方面的张力的消亡。

对经典式一基督教式的混合体，即对神话的传统的仪式化世界的痛心的放弃，是福克纳最重要的非约克纳帕塌法小说《寓言》（A Fable, 1954）的潜在主题。这部小说动笔于1944年，整整用了十年时间才写成。尽管《寓言》常常被视为福克纳小说中的一个纯粹的失败，它在福克纳的作品中仍具有重大意义。这部作品似乎干预了福克纳笔下的世界的发展，它实际上是第一期与第二期约克纳帕塌法故事的主要分界。第二期故事中包括《坟墓闯入者》（Intruder in the Dust, 1948）、《修女安魂曲》（Requiem for a Nun, 1951）、《小镇》（The Town, 1957）、《大宅》（The Mansion, 1959）和《劫掠者》（The Reivers, 1962）。在第一期约克纳

帕塌法故事中，福克纳对神话与历史的戏剧性关系的处理导致清除残存于现在的过去，并且倾向于把历史看成左右个人存在的决定力量。他描写的种种徒然反抗历史的生动图景是令人难忘的：《声音与愤怒》中的昆廷·康普森砸坏他的表；《熊》（The Bear）收尾时布恩·霍根贝克拼命想重新安装他的枪（机器时代的零件可以拆换的杀人工具）以便去打死跳跃的松鼠；《村子》开场时威尔·瓦纳拿面粉桶当椅子坐在“老法入房”的废墟前；《村子》结束时弗莱姆·斯诺普斯载着他那人间女神般的新娘尤拉·瓦纳轻蔑地驱车驶过那里，前往杰弗逊。然而，福克纳又并不肯把他心目中的人类奋斗封锁在冷酷无情的历史图景之中。与约克纳帕塌法故事的历史决定论的格局针锋相对的是一种把人看作历史的、同时又是超历史的生物的不断发生的神话。早在《声音与怒愤》中，狄尔西一节就已暗含这种意蕴，但直到《寓言》福克纳关于人的神话才真正完成。

《寓言》的构思似乎是在制片人为福克纳写电影脚本提供的一个思想的触发下开始的。不过他抓住这个念头——即以第一次世界大战中一位无名法国士兵的传说为基础写篇故事——的方式却说明它回应了他思想中一种深刻的内在冲动。他打算集中地充分揭示他对于人的观念：人凭借讲述自己的故事而创造了自己作为人类的本质；是一种名符其实神话生物。福克纳在《野棕榈》（The Wild Palms, 1939）中戏剧性地表现了神话人与文明的意义两者间的关系。《村子》和《去吧，摩西》也涉及了这个问题。在《寓言》中他则力图通过一个史诗规模的旧式象征哲理寓言直接就此进行探讨。这一努力虽不及弥尔顿写人之堕落的史诗的尝试成功，却更为大胆一些。因为弥尔顿不过是借一个现成的神话做文章来肯定上帝和人的关系；而

没有现成东西可循的福克纳试图用自己发明的神话结构来肯定人与人的关系。福克纳把这种肯定想象为人之子对历史的干预，他带来的信息说明人有能力作为人而使自己的历史得到净化升华。

《寓言》基本以改写基督教神话的一个核心故事，即受难周的事件为基础，它以这个神圣传说作为富有教益的思想内容，同时又把它作为集中表现作者的神秘人道主义思想的手段。福克纳长期以来对这种人道主义有所开掘，不过到此为止总是作为一种不稳定的对比出现，衬托在他看来以第一次世界大战为极顶的现代社会的冷酷历史决定论。但在《寓言》中这种思想也没能真正明晰起来。福克纳陷入了困境：人不能充分实现受难周的意义，因为人不能降福给自身。也许福克纳在艺术和技巧上的发展已达到了这样的境地：他乐于冒险或多或少地将基督的受难与艺术的热情等同看待。他在自己的第二部小说《蚊群》（Mosquitoes）中指出，现代世界中存在一种动力要使艺术不仅成为通向神恩的途径，也成为神恩的源泉。是不是福克纳已听命于那种危险的幻觉，认为艺术家可以降福于人类了呢？如果这种艺术自大感对福克纳有吸引力，那是他对写约克纳帕塌法故事时的发现的反响：在神话与历史的论证中最关键的问题是，人的神奇想象能力是否也应化作对历史决定论的唯物主义的效忠。福克纳在《寓言》中力图借助文学艺术家的力量创造一个人在热情幻想中以想象能力超越现实的神话范例。他的目的并不是想把一种编造的神话抬高到其他神话之上。他不过是要炮制一种现代人的神话放到“人类历史的天空”中去——这天空是其他种种自觉设计的文学神话以及全部经典的、基督教的神话的混合体。福克纳让第一次世界大战的历



史来适应他对事实的诗意的修正，他象维吉尔或弥尔顿一样，意在寻求神话与历史的一种新区别。他努力使神话感情在现实中存活下来。

这一动机显而易见地表现在《寓言》里叙述两个偷马贼的故事的章节中。与班长（人之子）异常强烈地渴望人类和平的故事相映衬，这有关马夫、黑人牧师及被窃马匹的无名欲望和梦想的故事不再只是“过去的残屑”而变成活生生的“人类历史的星空”的一个部分了。

不过《寓言》并没能实现它的更大的目标，即把班长的故事置入历史星空的目标。福克纳没有上帝赐福的救助，只能依靠这样一种假设：认为人作为文学艺术家不仅有能力修改第一次世界大战的历史，也能修正受难周的超验的秘密。但是，他又不能把卑微的班长视为艺术构思力量的化身，于是只得把它寄托于具有浮士德式力量的战士，黑暗之神撒旦。这种影射是含糊的，福克纳本人似乎也不很自觉。不过，尽管福克纳坚持一种机械的还原法的解释，说《寓言》表现了人类良知，他显然是有意让撒旦——以元帅、联军司令（也被称为“老将军”）的面目出现——成为小说中的主宰人物。当弗吉尼亚大学一位学生对老将军（撒旦）竟是班长的父亲表示惊异不解时，福克纳说：“这就是撒旦之所以可怕的原因之一，他能僭占上帝的传说。他能取代上帝的传说并废黜上帝，所以它才如此强大，如此可怕。上帝因此而惧怕他。”

福克纳在《寓言》中设计的被钉上十字架的基督是人之子，因为他也是撒旦之子。他对战争的反叛以及其后的殉难牺牲都非常难以置信。与“巨大安稳、经久长存的祝捷的凯旋门”的背景相对比，班长的抗议很难使我们相信人说出“我对

此将采取行动”的那部分良知当真能够或当真愿意对此采取行动。在“三位一体的人类良心”（福克纳在其他地方用这个名词代替“人类良心三部曲”）中，传令兵的意见服从于老将军的声音：“这确实可怕，不过我们能忍受。”老将军代表了福克纳最器重的一些人类品质：作为历史生物忍受命运的能力以及因这种忍耐力产生的自豪。《寓言》中最雄辩、最有说服力的语言是老将军的话。他在诱惑<sup>①</sup>这个场景中为人所作的辩白道出了故事的真谛：

“我不怕人。我比这强；我尊重并赞美人。永生不死的是人而不是他臆想出的那位至圣天神。我十倍地为此而骄傲。因为人类及其愚蠢——”

“将存在下去。”班长说。

“不仅存在下去，”老将军豪迈地说，“他们还将取胜。”

$\frac{160}{161}$

这位至尊的将军了解历史将发生的事情，因而深知班长努力制造牺牲的神话是徒劳的。“记住你用以向我挑战的是谁的血。”他对班长说。老将军事实上是这个世界的统治者。而《寓言》中又并无另一个世界：没有神之城，只有人之城。这部小说充满了似乎荒谬的种种矛盾以及对人的两重性的讥讽，但总的来看并不能支持把世俗历史置于光辉的人道主义历史星空之下的二元论观点。福克纳没能实现将超越的人道主义神话从历史中区分出来的愿望。相反，他不仅接受了人从神话存在方式堕入历史现实存在方式的事实，而且得出结论：现代文学想象并不能逆转这种堕落。人的唯一的存在方式，福克纳承

---

① 影射《圣经》中撒旦诱惑人吃禁果、使人堕落的故事。

认，就是历史。人的讽刺意味的永生就是人类社会不能超越的必死的个人生命的无穷无尽的延续。历史就是存在的表现方式。

第二期约克纳帕塌法故事继承了《寓言》未能实现的主题，即文学家着意创造的人的神话——这种神话超越人类生存状况取决于历史的观点，提出有关人的历史责任的见解来。

《坟墓闯入者》以侦探故事的情节，戏剧性地再现了神话与历史之间具有讽刺意味的张力。可敬的老黑人卢卡斯·比彻姆（他是卢修斯·昆塔斯·麦卡斯林的孙子，有白人血统）受到私刑威胁。律师加文·史蒂文斯的外甥、十六岁的奇克·马利森因四年前多亏卢卡斯搭救免于淹死，很念他的恩德。奇克在朋友亚历克·桑德和老处女尤妮斯·哈伯山姆小姐的帮助下挖坟查尸，企图找出证据说明传说是卢卡斯枪杀的白人文森·高里不是被卢卡斯的枪弹打死的。他们没找到预想的死者，却掘出了另一具白人尸体，由此导致了一系列的发现。最后真正的凶手、文森·高里的弟弟被捕，无辜的卢卡斯恢复了自由。在这个过程中，奇克曾疑惑他报答卢卡斯的举动是否背叛了他的阶级，因而陷入进退两难的困境。小说结束时，那正进入成人时代的年轻人断定自己有权利同时作为本阶级的一个自豪的成员和它的道德批评者。他在道德上的自主性与卢卡斯处理社会关系时——不论黑人白人——平和而坚定地表现出的独立精神相仿。《坟墓闯入者》虽然理智地考察了南方遗产并强调合理解南方社会中的道德——特别体现在与《去吧，摩西》中的艾克·麦卡斯林及其拒绝遗产的举动相对照的奇克身上——它却渗透着这样的思想：道德问题如此深深地埋嵌在历史环境中，简直不可能纯粹按理性认识来理解。小说快收尾时有一段

161  
162

引人注意的遐想，是福克纳的另一个关键段落。在这里奇克把自己与家乡人民视为一体，并且记起了加文舅舅有关南方的一段振振有词的说教：

“你听见的都是现在。直到明天来临昨天才真正结束，而明天又远在一千年前就已开始。对每位十四岁的南方男孩来说，1863年7月一个下午不到两点的那个时刻不只存在过一次，只要他希望，这一时刻就永远依然存在，军队集结在栅栏后的阵地上，大炮在树林中严阵以待，卷起的旗帜已经松开，只等挥舞展开，皮克特本人披着上了发油的长长的鬃发，也许正一手拿着帽子，一手握着剑，眺望山头等待朗斯特里特<sup>①</sup>发布命令，这时一切还悬而未决，什么事都还没发生，还没开始，甚至不仅没开始，而且来得及不去开始，不去反对那边的阵地和那些令远比加尼特、肯普、阿姆斯台德、威尔科克斯<sup>②</sup>多得的人反感的种种现实，然而它一定会发生，我们都明白，我们走得太远了，下的赌注太大了，在那时刻就连个不到十四岁的孩子也会想这一次。也许这一次将大输或大赢！也许，宾夕法尼亚、马里兰、全世界以及华盛顿的金屋顶将和拼死博得的不可思议的胜利一道炫耀这绝望的赌博，骰子早在两年前就已掷出。”

最后，奇克将自己对杰弗逊历史的介入与演员角色的停滞相类比。虽说演员只能部分地控制自己的角色，却仍按规定把一个角色演完美。奇克·马利森从加文·史蒂文斯那里学到的东西被他在卢卡斯·比彻姆受难经历中的体验所证实。个人参加了人的社会，也就是参加了历史的社会。

---

① 皮克特和朗斯特里特，均为南军将领。

② 加尼特等，均为南军重要军官。

这也是坦普尔·德雷克·史蒂文斯在《修女安魂曲》中从加文·史蒂文斯（她丈夫的叔叔）那儿学到的东西，不过她受的历史教育比奇克要复杂得多。在这部小说（介乎于戏剧和小说之间，不过由于大段大段地穿插历史往事，更象小说一些）中，福克纳试图赋予坦普尔一个灵魂。她需要灵魂。福克纳关于坦普尔的第一部小说比他所有别的作品都更阴暗、更简洁，记录了经典式一基督教式文明的时代精神的历史性衰亡：在《圣殿》的结尾，那位“初出茅庐的地道的密西西比姑娘，本州高傲史册中的高贵而骄傲的政治家和军人古老世家的后代”，在一个完全清除了有关现实中的过去的戏剧性道德冲突的世界中茫然迷失了方向。为了补救这种状况，福克纳发明了一种与《寓言》不无相似的赎罪方式，不过这里效果更离奇，因为它被放进了一个真实的而非纯寓言式的故事。处于小说核心的牺牲行为是由坦普尔的女仆南希·曼尼格完成的。南希过去曾吸毒、当妓女，有一段可怕的经历，坦普尔正由于留恋她自己的可怕的去才雇了南希。为了阻止坦普尔重蹈复辙，南希杀死了坦普尔的婴儿。这一举动是在她重新找到的对上帝的信仰的鼓励下做出的，也出自她想把坦普尔从虽生犹死的境地中解救出来的有些模糊但又自觉的愿望。坦普尔对这件事的反应揭示了故事的主旨。

南希因杀婴被判绞刑，她不象《寓言》中的班长那样可被视作世俗化基督神话的象征。南希没有被写成人之女，而被写为修女和基督的新娘，可想而知，《修女安魂曲》把基督故事构思成一种历史的真实。这出小说剧三幕中每幕前都有一段雄辩的历史开场白，作者把南希的信仰与这些开场白所表达的人类想象的神秘强制力量联系在一起，从而巧妙地修改了她的信

仰。这些开场白强调约克纳帕塌法的历史对人编造神话的嗜好的影响——历史的力量“巨大无限，它清除涤荡了支离破碎的无用的事实和偶然现象，剩下的只是真理与梦想”。与此相对，南希杀婴举动令人想起以血的牺牲来完成历史的希伯来——基督教的指令。加文·史蒂文斯和南希都是这杀人行动的诠释人，引导坦普尔接受了加文的格言：“过去从未死亡。它甚至并没过去。”过去是真实的，神话和梦想却不是；坦普尔接受了这条真理，作为一个活的灵魂回到生活中。不过，这并不真正相信超越的非尘世的天堂的灵魂能否找到安身之处，立刻就成为坦普尔苦恼的问题了。她抵制南希那种简单的忠告，“信仰”，坦普尔反映了处于历史十字路口的莎士比亚式态度，“可我呢？”她问，“即使真有一个天堂，有人在那里等待着原谅我，还有明天及明天的明天要通过。如果过一个又一个明天，却没有人，没有人等待着原谅我——”

坦普尔几处暗示麦克白斯对麦克白斯夫人自杀的哀悼之辞，把我们带回到《声音与愤怒》，向我们说明坦普尔的暧昧命运可与昆廷的妹妹、福克纳本人最喜爱的女性人物坎丹斯·康普森相比。福克纳在发表坦普尔故事续篇之前五年，曾经回过头来议论康普森的家系（发表于《袖珍本福克纳文集》[the Portable Faulkner]，1946），重又拣起卡蒂的故事。这段有关的文字记述在一本第二次世界大战期间的画报上发现了卡蒂的照片。她与一名纳粹将军一起站在一辆锃亮的赛车旁边。她的面孔“在华贵头巾和海豹皮大衣之间，没戴帽子，辨不出年纪，美丽非凡，冷静明朗，又印着诅咒的烙印”。卡蒂的命运是对残存于今天的过去的反抗，因为，不管是通过什么途径，她掌握了人类历史的秘密；人类心灵与自身进行的无穷

无尽、循环往复的斗争并不能超越时间。这是撒旦（《寓言》中的老将军）、女神或恶魔可以平平安安持有的一种知识，但一个凡人掌握了它就注定要毁灭。卡蒂“注定要毁灭并知道这一点，她接受了这命运，不寻求它也不回避它”。由于那秘而不宣的知识带来的可怕的消极、超脱的态度，她无羁无绊，不是不受历史约束，而是避免了对自己历史人格的感伤主义的服从态度。不过，卡蒂以这种方式超越生存的历史条件的苦恼，就不再可能得到救赎。她与纳粹侵占历史的领域——即人类心灵与自身的斗争——的狂妄企图搅到一起，就是她的命运的讽刺性的象征；她彻头彻尾是历史的奴隶。卡蒂是康普森家中最优秀、最勇敢、最可爱的一个，也是他们中唯一不可救药地被诅咒了的一个。

看来矛盾的是，当卡蒂带着卡蒂式理解出现在康普森家系中时，她有资格充当福克纳笔下对抗历史的首要人物。她内心对欲望与羞耻、爱与恨、忍耐与骄傲的理解不仅代表了康普森家庭及南方的毁灭，也预言了现代人的历史性毁灭。卡蒂堂堂皇皇地接受了历史的命运，同时也就肯定了战胜历史的悲剧性胜利的可能性，事实上几乎与一种现代思想合流，这种思想借用处于希腊神话意识中心的悲剧观念，即把对预先知道的不能改变的命运的反抗视为悲剧的观念，将悲剧看作是对有关人类生存的冷酷历史决定论的抵抗。然而，卡蒂的特殊性本身就是福克纳超越人的现代历史处境的半吊子愿望失败的旁证。在福克纳的作品中，其他两名被想象为高于历史的人物，《村子》里的弗莱姆·斯诺普斯以及尤拉·瓦纳，到了《小镇》和《大宅》中被贬抑成历史哀怜的角色。实际上，把历史理解为神话存在的可悲的丧失过程的思想，即《寓言》所阐述的并在《修

《女安魂曲》中进一步确切暗示的那种历史见解，早在斯诺普斯三部曲的第一部中就已是在正在形成的主题。《村子》写的是些乡下人，基本上不懂什么文学艺术，他们似乎是田园诗神话的不自觉的代表；然而，他们在这背景上出现，本身就是现代历史中征服美洲大陆一事的结果。法人湾的“小农们”（福克纳在一个有关历史的玩笑中这样称呼这些边地流浪汉的后代）的生活是对田园诗方式的模仿。随着关于弗莱姆和尤拉的相互交织的传说不断展开，“小农们”的模仿生活时而喧闹可笑，时而又十足的可悲。弗莱姆财迷心窍，是个魔鬼或至少是魔鬼式的人物。尤拉是位田园女神。他们俩和周围的人都没有什么友情。弗莱姆由于他那些巧取豪夺行径而与社会隔阂疏离，好管闲事但又敏感热心的缝纫机推销商拉特里夫甚至（在一串梦中）讲叙了弗莱姆如何僭取了黑暗王子的权力的故事。尤拉则“整个外表都令人记起一些来自古老酒神节时期的象征——阳光下的蜂蜜、饱满欲滴的葡萄，在坚硬贪婪的羊蹄的践踏下，折断了果实累累的枝蔓，翻倒倾歪，汁液淌流。”

当没有生育能力的弗莱姆在发财之路途中娶了尤拉为妻时，他取得了资产阶级金融家这种历史身份，尤拉就成了资产者的不忠实的妻子。不过，由于福克纳对神话的偏好，弗莱姆和尤拉身上仍不可磨灭地留着他们的原型的痕迹。他们不象卡蒂，卡蒂被从常规生活中排斥出来的事实正是她的历史根源的标志，弗莱姆和尤拉被常规生存方式所浸没，但却一直保留着种种特征，说明他们来自于福克纳对森林神、畜牧神、魔鬼以及女神等等的醉心迷恋。由于具有人的内心斗争，他们被免于毁灭的厄运，与构成他们的生活环境的种种历史动力处在一种奇特的矛盾关系之中。福克纳竭力使他们在冲突的人类激情的



力量面前显得软弱，但却把不准他们的力量和弱点究竟怎样。他们作为被放逐了的神话人物或社会历史产物都不令人信服。尤拉在《小镇》中自杀。从表面上看，她是服从了社会常规，是想使女儿林达不致了解弗莱姆并非她的生父的真情，但实际上正如拉特里夫所发现的，她自杀是为了逃避镇上人想把她降低到人的地位的企图。一位被放逐了的女神在人类历史中受够了孤独。到了三部曲的最后一部，弗莱姆也受够了，他显然是在寂寞的大宅里坐等表亲明克来刺杀他。明克拿着一枝锈枪露面后，头一枪没打响，不得不重上扳机，这时弗莱姆没做任何举动挽救自己，于是在明克第二次开火时送了命。

在《大宅》前面的序言中福克纳说，从1925年最初构思斯诺普斯故事到1959年最终写完它，他“对于人类心灵及其困难处境……有了更多的了解”。他的新了解坚定了他在1925年就已获得的知识，即现代历史意识对神话精神的同化作用。在三部曲的谶书中，神话与历史的辩证的紧张关系不断缓解。作为神话宇宙观中生命力量象征的尤拉的性感，渐渐陷入了凡人对待爱和情欲的寻常态度。使斯诺普斯与一般男人社会隔离的阳痿症则成了他的可怜的人性的标志。不过，福克纳对斯诺普斯们的更为同情的态度并不能使他们变成可拯救的生灵。可以肯定，三部曲中的悲哀和苦难一直有点不大真实。有关弗莱姆、尤拉、林达和明克的故事的变化导向《大宅》结尾处史蒂文斯及拉特里夫就人类事务发表的渗透全书的阴暗道德虚无主义议论。这反映出福克纳对失去作为超越手段的神话的关切中所包含的一种态度：

165  
166

“不存在什么道德，”史蒂文斯说，“人们不过尽力而为罢了。”

“可怜的狗杂种们。”拉特里夫说。

“可怜的狗杂种们。”史蒂文斯说。

《劫掠者》是福克纳对约克纳帕塌法的最后一瞥，他明显地变得感伤起来。这个故事戏剧性地表现了孩子进入成年的转折。就象有关昆廷·康普森、艾克·麦卡斯林、奇克·马利森和加文·史蒂文斯的故事一样，福克纳再一次描写了原受神话和传统控制的社会戏剧在现代历史社会中遭受挫败的情景。事实上，他已开始担心作为一种有意义的结构的社会已经丧失，随之人类也失去了创造生存神话的能力。他五十年代读J·D·塞林杰的《麦田里的守望者》时不禁为霍尔登·考尔菲尔德的处境吃惊。福克纳评论说，霍尔登得不到社会接纳，不是因为他“不够硬气，不够勇敢，或缺乏价值”，而是由于他找不到接纳他的社会或人类。福克纳将哈克·芬恩与霍尔登相比较，指出哈克虽然常常碰壁，但却知道自己是在人类社会中成长。福克纳在以《一篇回忆》为副题的《劫掠者》中展示了一个哈克·芬恩式的怀乡故事。叙述者卢修斯·普里斯特讲述了1905

$\frac{166}{167}$  年间的一些往事，那时他才十一岁，刚刚有点懂事。《劫掠者》中的自传成分引人注目，它有时现实主义地但更多时候是偏爱地赞美那如今业已绝迹的过去的生活，以此结束了约克纳帕塌法世系。这部小说是对现代历史的文学神话的巧妙的最终放弃。

福克纳试图在集希腊—罗马、希伯来—基督教因素之大成的人类神话和现代历史之间建立一种普遍性的关系，与此相对，

罗伯特·潘·沃伦努力实现的是一个更具体的目标，即发现自我与美国历史的关系。沃伦醉心于把美国视为自我的解放的启蒙思想，但具有讽刺意味的是，他又与《圣经》中对自我和历史的理解完全合拍，他在观点上可以说主要是希伯来—基督教式的，而不是希腊—罗马古典式的。他新发表的论文《民主与诗》（*Democracy and Poetry*, 1975）对自我定义的严格概括扼要地说明了他多么充分地代表了明显体现于霍桑、梅尔维尔、马克·吐温的那种奥古斯丁的和加尔文的思想与理性怀疑论或不可知论的奇特美国式混合体。沃伦说：“个体化过程中存在着有意义的整体感受到的原则。”他所谓的“有意义的整体”指的是“两点：连续性——自我作为时间过程中的一种发展，具有过去和将来；以及责任感——自我作为一个道德实体意识到自身有能力作出值得赞扬或谴责的举动。”沃伦把现代历史的文学神话理解成自我在美国历史中的经验，他敏锐地意识到美国对自我的定义来源于一种抽象的许诺，即在共和国创始者们看来是历史真理化身的有关个人追求自由、平等、幸福的能力的那些思想。他认识到美国历史因此采取了一种具有讽刺意味的形式，由自由平等的个人以孤独自我来实现民族真理的永继不断的尝试组成。因而，沃伦把美国人在独一无二的自我中追求道德和精神意义作为自己的小说的丰富素材。他基本上通过虚构的南方人来写这种追求（除去《荒野》〔*Wilderness*, 1961〕中的亚当·罗曾韦格以外），这主要并不是因为沃伦碰巧生在南方，而是因为他相信在南方个人所处的历史条件下，对美国式自我的追求具有最强烈、最复杂的意义。

我们可以通过一系列有趣的主人公跟踪沃伦对美国自我的探讨，其中包括《夜骑》（*Night Rider*, 1939）中的珀西·

芒恩、《天堂门口》(At Heaven's Gate, 1943)中的杰里·卡尔霍恩、《国王的人马》(All the King's Men, 1946)中的杰克·伯顿、《天地广阔, 时间充裕》(World Enough and Time, 1950)中的杰里迈亚·博蒙特、《一群天使》(Band of Angels, 1955)中的阿曼莎·斯塔爾、《洪水》(Flood, 1964)中的布雷德·托利弗、《在绿色幽谷中相会》(Meet Me in the Green Glen, 1971)中的默里·古尔福特以及《去处》(A Place to Come To, 1977)中的杰德·图克斯伯里等等。

珀西·芒恩和杰里·卡尔霍恩都是感情上有局限的人物。不过对这两者的刻画预示了作者在杰克·伯顿故事中对自我及美国历史的戏剧性关系的多方面的开掘。尽管《国王的人马》一书曾被广泛理解为主要是写威利·斯塔克——一位有些象路易斯安那州的休伊·朗<sup>①</sup>的专制的南方州长——的, 这部小说显然首先是杰克·伯顿的故事。小说以杰克为叙述人和评议者, 显然是试图表现美国历史中的自我的神话。杰克在历史中建立有意义的自我身份的努力分为三个阶段, 他不断地回顾往事、叙述并分析所发生的事件, 小说的结构由此产生。他的回顾包括讲述他的生活如何与童年女友安妮·斯坦顿、威利那位厉害的女秘书赛迪·伯克以及威利的助手廷尼·达菲的生活交错在一起。在杰克努力认识自己的过程中, 起了更重要的作用的人物还有(除威利以外)“学者律师”和欧文法官, 前者被认为

---

① 休伊·朗(1893—1935), 美国政治家, 曾任路易斯安那州州长、美国参议员等, 死于暗杀。

是杰克的父亲，是个献身于写宗教传单的狂人，后者是杰克的真父亲，一位贵族和绅士，杰克在为威利收集史料时曾发现了

他多年前的一次犯罪行为；此外还有安妮的哥哥亚当·斯坦顿，一位最后杀死威利的医术高明的外科大夫以及一个已经故去的人卡斯·马斯特恩，他是在亚特兰大战斗中负伤死亡的一名南部邦联军士兵，留下了一包信件作为回忆录，记录并解释了他自己的过失和赎罪。就一般意义上说，这些信件并无历史价值，但对于杰克的精神得救却是极为重要的。在追求自我的第一个阶段中，杰克“回避现实”。他是学历史的研究生，在发黑的房间里对着卡斯·马斯特恩的信件冥思，却不知道这些东西对自己会有什么影响。他想成为一名讥讽的理想主义者，把个人划分为“学者、律师（埃利斯·伯登）或青年时代、知友（亚当·斯坦顿）等类型。后来，当他的生活经验变得较为丰富以后，这位“毫不通融的理想主义者”变成了某种自然主义者，宣扬“伟大的抽搐之神”<sup>①</sup>（the Great God Twitch）。不论作为理想主义者还是现实主义者，杰克都以一种虚假的超然态度对待生活，可以说，他把生活看作平面的人物系列，动物般地在必然性中生存，毫无意义。杰克在感情上、理智上挣扎努力，为获得一种更深刻、更广阔的人生理解逐渐打下了基础。欧文法官自杀后他得知法官是自己的生身父亲，于是这时他发现了历史的垂直空间。他认识到了自我对时间的体现。故事收尾时，168  
169

“历史的学生”杰克·伯顿在威利（“事实的人”）和亚当（“思想的人”）身上目睹了“时代的可怕的分裂”，并且看出他们的毁灭并不是由伟大的抽搐之神决定的，而是由于他们

---

① 小说中指杰克一度把人的生物本能当做神来崇拜。

生活在“意志的苦恼”中。因而他和曾担任威利手下总律师、后来也在道德上醒悟了的休·米勒一道说：“历史是盲目的，而人却不是。”他打算和安妮一道离开父亲的房子，“走到世界的动乱中去，从历史中来，再到历史中去，并肩负起时间的庄严责任。”

沃伦似乎在杰克的故事中展示了一个历史中的自我得救的神话。不过，值得怀疑的是——这或许与作者的意图相违——这故事中除了卡斯·马斯特恩以外，其他人能否成为一个统一意识的人。杰克研究卡斯一生所推导出的生动结论就是，“人只能从上帝和他的伟大的眼睛中认识自己”。虽说他在生活进一步证实了自己对卡斯的理解，然而，是否在他身上可怕的时代分裂症——可怕的美<sub>国</sub>分裂症就已被治愈了呢？小说结尾时“学者律师”濒临死亡，他向杰克口述了他对真理的最后的洞察。“作恶……是上帝的荣耀和力量的标志。唯其如此，行善方能成为人的荣耀和力量的标志，但要依靠上帝的帮助。靠他的帮助和他的智慧。”当埃利斯·伯登问杰克是否相信他的话时，杰克不愿使病重的老人不安，便回答说相信。事后他<sub>想</sub>道，“我真有点说不准，不过，我确实以我自己的方式相信他的话。”“以我自己的方式”，这说明杰克仍把他的意志和对完全真理的追求对立起来。尽管他不自觉，这是他接受时代责任的条件。历史中的自我谋求通过独自解决时代的辩证冲突来确定自身。杰克作为高度自觉的搞文学的现代知识分子，无法象卡斯或“学者律师”那样赞同对自我与历史的辩证关系的《圣经》式解答，全盘承认上帝在历史中的体现。尽管杰克被《圣经》中的上帝所吸引，他所理解的上帝不过是历史的一种精神本质。虽然杰克在历史责任问题上觉悟的过程常常被解释成现代道德

寓言，但由于杰克没承认基督在历史中的秘密，他仍停留在自我意志的控制之下。他最终将在何种程度上实践他对历史的责任仍是一个疑问。他所提供的只不过是赋予现代历史中的自我一个精神躯体的可能性，以及保持灵魂对历史、历史对灵魂敞开大门的可能性。

此后，沃伦仍继续相信出现肩负责任的历史自我的可能性，不过他保持这种信念却很不容易。1946年以后他写了七部小说，在其中内容最充实的五部中他道出了美国自我的深刻的孤独，却没能再创造出另一个杰克式的主人公。

杰里迈亚·博蒙特的故事以沃伦对一个历史凶杀事件，即著名的1825年“肯塔基惨案”的虚构改写为基础。杰里认识到了他的罪过何在以及他必须为了什么而赎罪：“这是自我的罪过，生命的罪过。罪恶即我。”杰里迈亚从未得到卡斯·马斯特恩的上帝的启示，他悲哀地呼唤：“我一定错过了一条途径——一定有一种途径可以使言辞变成血肉，使血肉变成言辞；使孤独沟通交流而不被玷污，使脏污化为纯净而不经放逐。”在杰里迈亚身上，自我已丧失了体现意义的可能性；在《天地广阔，时间充裕》所表现的可怕的时代的分裂中，自我与历史的辩证关系早已销声匿迹。《一群天使》、《洪水》、《在绿色幽谷中相会》等在某种意义上可被视作是沃伦在思想中恢复这种辩证关系的努力。从这些小说看，他好象接受了历史对自我的征服，但同时提出历史中的自我的失败可以由于作为存在实体的自我的出现而得到解决。《一群天使》以及《洪水》的主人公都曾在历史中被孤立隔绝，进而达到了彻悟他们作为个人的真相的境界。被当做白人姑娘在奢侈条件下养成人物的阿曼莎发现自己实际上是个混血儿，因而也就是个黑奴。有时她很

有见识地谈及她和历史的关系的本质，她在一段著名的议论中说：“你在时间中生活，在一小段属于你的时间里，但是那段时间不仅是你的生命，而是与你同时存在的所有生命的总和。换言之，它就是历史，你不过是历史的一种表现，不是你在过生活，而是不知怎么回事生活在支配你，你不过是历史把你塑成的那个东西。”不过，阿曼莎又追问：“你怎么知道你自己、你所有的混乱的隐私和个性是如何与你所处身的历史纠缠在一起的呢？”最后，她似乎向历史让步了。不过，阿曼莎在更大程度上只是一个概念而不是一个真正活生生的人物，她的私情、个性都缺乏说服力，不象是故事的体现者，更象是一个单纯的叙述的声音。小说家兼电影作家布雷德·托利弗是比阿曼莎更大、更感人的形象。布雷德回到家乡田纳西州菲德尔斯堡镇时，他久已处在与使克尔恺郭尔忧心忡忡的反常历史觉悟相类似的心理状态中。“对他来说历史不过是已发生的事件，不管这些事多么空虚无聊。出于一种阴沉的幽默感，他把自己想象成很久以前曾祖父时代的那些麝鼠皮剥制人中的一个，藏在柳树背后窥望着，看格兰特将军的那些矮墩墩的怪模怪样的装甲炮舰噗哧噗哧地往南爬动，在河上，从虚无中来，向虚无驶去。是的，对他来说，从虚无来，向虚无去——这就是历史。可是，对周围其他人来说，历史是一次正点到达的火车，或至多只是稍稍误点。他怕他们。”

“从历史中来到历史中去”，这是杰克·伯顿眼中的历史。“从虚无来，向虚无去”，则是布雷德·托利弗看到的历史。杰克即使在最糟的日子里，也不曾体验布雷德那种对历史的失望。“伟大抽搐”的历史观也还建筑在对自我与历史的戏剧性关系的感受之上。而布雷德在自我中把历史高度主观化，对那



种戏剧性关系全无理解，因此他怀疑自己根本没有经历。他正写一部电影脚本，描绘即将废弃、被人工湖淹没的菲德尔斯堡的生活。在写作中他力图把自己的孤独戏剧性地表现成南方历史状况的一部分。“南部同盟各州建立在孤独之上。他们都太孤单了，所以在自身四周竖起围栏，以便共同分担这孤独。”电影制片人亚夏·琼斯把人类心灵的存在主义意义作为道德真实，因而他理解布雷德的精神孤独。他对布雷德说，这部关于菲德尔斯堡的电影的目的应该是，“制造对生命秘密的内心感受”。不过，布雷德依旧停留于“人的意识堕落的罪恶”，直到后来有一刻他达到了“自己的内心”，这时他承认“我找不到过去之我与今日之我的联系。我不曾发现人的必然性。”《洪水》结尾时，布雷德有可能会走出虚无进入一种变调的克尔恺郭尔式道德存在中去。在菲德尔斯堡的那段经历中，小镇不仅是布雷德所恼恨的孤独的象征，而且成了某种更庞大、更丰富的东西。他最后一次望着那小镇时，想道：“没有国家，只有心灵。”

从《国王的人马》到《洪水》，在这一系列小说中，沃伦从追求肩负责任的历史自我渐渐改为追求某种通过理解内心责任而形成的自我类型。沃伦越来越认为，由于对自我社会的反响，集体孤独已成为人的历史生存条件，道德自我倘使能够实现，就应当抵制那种集体孤独。沃伦在《民主与诗》一文中承认，马丁·布伯<sup>①</sup>的思想促使他改变了对自我责任的理解。

171  
172

“关于责任的思想，”布伯争论说，“应该从专门的道德领域——在那里‘必须’在半空中自由飘荡——返回到实际生活中来。只有存在活生生真实反应的地方才有真正的责任。”杰克·

① 马丁·布伯(1878—1965)，奥地利犹太人哲学家。

伯顿虽然渐渐设身处地地卷入了他人的生活现实，他主要仍是响应一个世俗加尔文信徒有义务履行的“必须”。杰里迈亚·博蒙特代表了比杰克更无希望的自我意识状况。由于他不能使自我摆脱“必须”、摆脱一心一意实现自我对“必须”的理解的努力，他被残忍地从“温暖的世界以及我们赖以生存的无形的液体”中分离出来，在苦难和疯狂中一步步走向毁灭。布雷德·托利弗经历的发展有所不同。他至少初步体验了“实际的生活”。自然，布雷德象是一个先声，合乎逻辑地预示着沃伦的最终成功地转变成抱有存在主义责任观念的主人公的出现。然而，《在绿色幽谷中相会》中的默里·古尔福特律师拒绝了他所感到的与其他自我同一的身份。在他长久以来所回避的一次内心经历中，他看到“这世界上充满着人”，他们熙熙攘攘往来，“仿佛很知道其中的意义”，既然如此，这一切一定具有意义，“可是，”他麻木地抗议说，“却没有人告诉我。”由于惧怕自己的无能，他自杀了。《去处》中的杰德·图克斯伯里（他和布雷德·托利弗一样是个来自南方小镇的懂文学的知识分子，但与布雷德不同的是，他出身于穷白人家庭）回首往事时认识到，尽管生活中充满了和他人的种种关系（就杰德来说，他曾两度结婚并有两次热烈的婚外恋爱），他却不曾领会到他人的生活真实。他的孤独似乎包含着某种补救的希望：他发现，把历史封闭在自我意识之中——在“没有过去、没有未来”的自己才选择的知觉时刻里，自我是不可能充分实现的。他无知的母亲是自我实现的榜样，她生活在对时代的特定人类关系作出反应的“福祉”当中。

为了反抗现代历史促成个人存在同时定量化、主观化并由此造成空前异化状态的力量，沃伦力图想象一种反作用力，即

由富有责任感的自我意识所行使的持久的道德力量。如果说这种尝试不免显得笨拙,有时甚至含混不清,其原因之一在于沃伦使他的讲故事的才能从属于自己的哲学偏好。但更重要的则是因为这种尝试牵涉到现代意识中自我认识与历史决定论之间的一种不稳定的斗争。沃伦所指示的是那个声称他对自己来说是个疑问的圣奥古斯丁,而不是那个靠说“斯人即我:我记于己之记忆,悟于己之悟性,发愿于己之意愿”而解决了上述问题的圣奥古斯丁。沃伦的奋斗就是维持自我对历史、历史对自我都敞开大门。

尤多拉·韦尔蒂的故事中的动力既不是福克纳作品中的神话与历史的紧张关系,也不是沃伦那种历史与存在的紧张关系。虽然抗拒历史是她主要长篇小说——《三角洲婚礼》(Delta Wedding,1946)、《金苹果》(The Golden Apples,1949),一部象福克纳的《去吧,摩西》一样由一系列统一的独立片段汇集而成的长篇小说《战败》(Losing Battles,1970)以及《乐观者的女儿》(The Optimist's Daughter,1972)——的主题;她却是通过赞美对被包围的家庭及(或)村镇社会对历史变化的抵抗来表现这一主题。她以无比优异的小说艺术和细致、深刻的社会洞察力创造出了关于二十世纪南方个人与集体的回忆的松散编年史纪。

从表面上看,内战后的南方文学说明旧南方文化的残存方式不外两种:要么是批评蓄奴制,要么完全为过去歌功颂德。但是南方曾经进行了一场漫长的战争,企图使迄今为止美洲大陆上社会与自我所经历过的最复杂的经验国家化,因而与这个地区相联系的那些作家绝不肯使他们对于过去的想象完全服从过于简单化的理解。马克·吐温、托马斯·纳尔逊·佩奇、乔尔·

钱德勒·哈里斯说明，记忆在寻求战前南方经验中的戏剧成分的同时，如何把它自身塑造成某种文化意志结构，一种求存的形而上学。人们用混杂着虔敬和讥讽的眼光来看待南方的过去，使它在南方文学想象中——以及某种程度上在一般的南方想象中——变成了一种存活在现实中的过去，变成一种与现代历史搏斗的记忆文化。尤多拉·韦尔蒂关于南方记忆的系列小说的基础在于她一方面认为回忆是求存的必要方式，另一方面又认识到这种回忆方式本身的延续有赖于把它视为一种生活方式的热忱的自我意识。

173  
174

韦尔蒂的散文《谈小说中的时间》(Some Notes on Time in Fiction, 1973)提出了她对待回忆的基本态度：“回忆是保持生机的一个最基本的重要的方面，它具有生存本能的活力并获得了艺术的力量。回忆在血液中形成，它是一种遗产，包容了一个人出生前所发生的事情，就如同他自己曾身历其境一样。这是活的躯体的一种物质上的吸收，这是一种精神上的继承，这也是人一生的工作。”韦尔蒂指出，小说家们首当其冲须要做这种回忆工作，因为他们的职业是去发现“一种方式通过回忆把生活变成艺术，使时间把它夺走的一切归还给人。”在这段论述中她特别举出的例子是普鲁斯特，不过这里她要说明的是“多数小说反映的是小说家在写作时所经历的主观时间”。小说是“时间的孩子”。韦尔蒂不把现代历史看作逝去的日子和年月（即令人想起宇宙时间的日历时序），而看作是钟表时间——它是对时间不可逆转的不断进行的度量和无情的划分。在这点上她不仅超过沃伦，而且比福克纳更始终如一。她暗示说，记忆并不呼应（与把时间视为巨大的循环过程的宇宙观协调的）神话和传统，而是呼应时钟坚持不歇的滴答运行

的进程。记忆是在滴答运转的时钟面前默默无闻的生命的回音。她认为，记忆的天地是小说家特有的领域，他们把小说理解为“虚构时间”。时钟可以朝后拨，也可以朝前拨，不仅指示时间，而且透视时间。小说体现了艺术家借想象重新组织时间、说明时间的能力。不过，在韦尔蒂的小说中这种力量不寄托在普鲁斯特式的高度自觉的艺术家身上，而是存在于二十世纪密西西比州人的社会中。他们并不渴望把生活变成艺术，只凭回忆向时间索取它吞噬掉的东西。他们简简单单地继续以内战前那种无视时钟的方式生活。老辈南方人在艰苦的边远地区开拓了他们的王国，在韦尔蒂对他们后代的描绘中时时能感到这些先人的存在。他们立意密西西比荒野中恢复神话的和传统的品德与价值观念。他们的子孙们，也就是韦尔蒂笔下的密西西比人，是最后一批回忆的能手。在时钟为每个人规定的时间内，他们的社会解救了孤独的个性，不过这种社会已经濒于注定来临的历史毁灭。

叙述谢尔蒙的费尔柴尔兹一家1923年中一周生活的故事《三角洲婚礼》预示了这种毁灭。费尔柴尔兹们的世界不再代表真实存在于现实中的过去；尽管他们保存了旧南方社会的某些生活艺术，但是回忆已变成了对回忆的回忆，他们仿佛是生活在奇想和梦幻中。这些人处境危险，随时都可能戳破自己的幻想，暴露出实质上的孤寂和焦虑不安。所有这些都通过一位来自杰克逊并带来真实世界的信息的表妹劳拉·麦克雷文微妙地表现出来。《金苹果》中的维吉·雷尼也领悟了事实真相。这部小说对回忆、时间以及生活艺术三者关系的处理比《三角洲婚礼》更为复杂。《金苹果》的主要背景是三角洲上的小镇摩根纳，“坏姑娘”维吉在镇上唯一的艺术家埃克哈特小姐那里

174  
175

学钢琴。埃克哈特小姐坚持不懈地努力培养维吉，因为她明白在她的学生中唯有维吉有可能演奏贝多芬。但这任性的姑娘拒绝服从节拍器的约束。最后埃克哈特小姐由于绝望而放火烧房，其时维吉正在那房中与一名水手做爱寻欢。维吉当着镇里人从房中逃出，这结束了她与她那位音乐教师的关系，却没有结束她对节拍器发出的生命节奏的感受。她开始“就如听到了节拍似的把事物放到时间中”来对待。多年以后，她回忆起埃克哈特小姐墙上的一幅画，上面画着捧着美杜莎<sup>①</sup>头颅的珀修斯。她想，宝剑砍美杜莎的头“发生在三个时刻，而不是一个。这三个时刻中包含着诅咒——不，只有秘密，因为不在意自身而无害——在美、在挥舞的宝剑、在恐惧惊惶之外，他们存在于时间中——远远的，无际无涯的，一个让心灵可以一夜一夜反复眺望凝思的星座。”当维吉内心里诵读珀修斯的故事时，摩根纳的集体回忆以及有关维吉和埃克哈特小姐的关系的个人回忆结合成为艺术与生活的关系的象征。“维吉记忆所及，一个美好的曲调轻轻升起，从它自身中升浮起来。每当珀修斯砍美杜莎的头，就响起时间的节奏，还有这动听的曲调。美杜莎无穷无尽，珀修斯无穷无尽。”最后，我们看到四十多岁的维吉和一名做偷鸡贼的老黑妇人一道坐在大树下。她们倾听着十月的雨潇潇洒洒，有如“世界在她们耳边搏动”。透过世界的脉搏，维吉听到了远远地在时间中运转的群星：“马和熊的奔跑，豹的扑击，龙艰涩的游动，天鹅的闪光与叫声。”摩根纳小镇仪式化地保留了与过去相同的生活方式，维吉徘徊于这种生活的局限之外，她是局外人，又是局内人，因而对艺术家的见解深有体会，深知人类想象把处于宏伟时空中的自我从短暂

① 美杜莎，希腊神话中的蛇发女怪，被其目触及者，即化为石头。

的孤独的生存处境中解救出来的力量。她那种从旋转的星空看出生命历程的伟大神话纪念的严峻眼光与小镇居民为反抗历史创造的保护性的狭隘回忆文化恰成对照。与维吉对比的还有《金苹果》中第一个故事结束时卡西·莫里森的意见，卡西认为维吉和埃克哈特“代表了绝大绝大多数的人，在地球上飘零流落，……象迷途的野兽一样”。维吉与埃克哈特小姐、贝多芬以及老黑人偷鸡贼都与在时间的辽远空间中回旋的星座所代表的动物传说化为一体，因而与讲故事人、艺术家的能力，即借想象为时间谋求秩序的能力也化为一体。

《战败》进一步探讨了回忆与南方社会结构的关系。这部小说以密西西比州北部为背景，描写该地区，特别是小说中描写的东北部山区，在三十年代大萧条时的情况，与三角洲地区大不相同。当时，人口众多的伦弗罗—沃恩家族就生活在那里。他们组成的小社会叫“班纳”，处于九十岁的女族长沃恩的管辖之下。小说描述了三十年代一个夏末他们全家为庆贺祖母的“生日星期天”而团聚的情景。小说中的许多内容——戏谑的妙语、玩笑，许许多多的故事叙述等等，都通过一夜一天的“团聚的嘈杂”传达给我们。这些谈话渐渐展示了一种错综复杂的情势：其中心是沃恩祖母的大家族与刚刚去世的朱莉娅·莫蒂默小姐的长期斗争，莫蒂默小姐是位意志坚强的教师，班纳学校的创办人，她一生奋斗，力图改变未来。虽然与谢尔蒙人或摩根纳人相比班纳的居民显得比较粗野，但我们可以从他们的团聚中发现一种与被围困的三角洲家族、社会相仿的对历史的隐秘、巧妙的抗拒。实际上班纳居民比谢尔蒙人或摩根纳人更自觉外部世界的侵害。朱莉娅小姐就是这种外力的极明显的代言人。当然，《战败》所肯定的是一种超越社会的观

念，不过这是蕴含着“求存的孤独和喜悦”的人类心灵和意志的超越。《战败》一书的讽刺语调暗示出韦尔蒂把注意力高度集中在回忆的衰亡和自我的孤独上。

176  
177

在其后一部小说《乐观者的女儿》中，韦尔蒂显然以回忆的磨灭作为主题。故事围绕密西西比州芒特萨勒斯镇麦凯尔瓦法官临终时日及其葬礼展开。法官曾以类似“新南方”运动精神的态度忠实服务于该镇社会。他的年轻的再婚妻子法伊（按旧式的贬义含义她可被称作“庸俗”）与他那受过良好教育、在芝加哥任设计师的成年的女儿劳雷尔·麦凯尔瓦·汉德之间的冲突是小说的主要情节。劳雷尔试图挖掘出父亲第二次结婚的原因，随之她自然而然地思索起已故父母的关系的意义来。由于她进一步追究起自己婚事的意义，问题进一步复杂化了。她的婚姻是一段短暂、热烈的结合，因为她丈夫菲尔·汉德在第二次世界大战中死亡而突然告终。“我们给死者追加了怎样的负担……”劳雷尔想，“当他们已不再有知觉时，我们却力求证实一些我们可以保留下来用以安慰自己的小事——一些其实既不可能被保存又不可能被证实的事物：回忆的长久性，谨防伤害的戒心，自主精神，良好愿望，对他人的信赖等等。”面对无论对过去和现实都心如铁石的侵犯者法伊，劳雷尔实际上毫无抵御能力，她只能让软弱复活，求助于回忆——那“在创痛中从世界彼岸返归”而来的“梦游者”。劳雷尔不象谢尔蒙、摩根纳、班纳的居民那样和大家有共同的回忆，也不象维吉·雷尼那样勇敢正视自我的孤独。尽管她在一夜漫长、痛苦的沉思之后认识到过去只能在孤单心灵的回忆中达到完美，从而获取了勇气和力量，很显然《乐观者的女儿》的结尾标志了过去的及现存的南方社会的死亡。



当我们把对近二十年来南方小说的讨论从福克纳、沃伦、韦尔蒂等人的重要著作扩展到其他小说家时，我们可以挑出这样一些作家来讨论——他们最有力、最充分地代表了从反映历史与神话的辩证戏剧到描写人的基本生存状况的戏剧的转变。如前文所指出的，这种转变在沃伦和韦尔蒂那里已经初露端倪，他们试图把它糅进历史与神话的戏剧，或者至少使两者协调起来。对其他一些才华出众的严肃南方小说家来说，这种转变似乎是提出了他们所无法达到的要求。与福克纳、沃伦和韦尔蒂相比，他们的写作事业不免显得有点支离破碎，反复无常，他们似乎代表了在谋求超越历史与现实的辩证关系时所付出的文学代价。同时他们似乎也表明，当小说家试图超越历史决定论之时，却更严重地被历史决定论所制约。

就这方面说很应该看看第二次世界大战后的三位原本是福纳克、沃伦、韦尔蒂的同代人的小说家：安德鲁·莱特尔、卡罗琳·戈登和凯瑟琳·安·波特。这几位作家（1945年以后他们都作品不多）在追求绝对真理时都把重点放在有关人的堕落与赎罪的基督教神话上。莱特尔的《罪恶之名》（A Name for Evil, 1947）借用了詹姆斯《拧螺丝》一书的隐喻结构，但在意义上并不依据它。作者安排亨利·布伦特做第一人称的叙述者，<sup>177</sup>/<sub>178</sub>讲述布伦特与一位南盟派祖先的不散阴魂斗争的经历，那位先人关切的唯有自己，这也代表了亨利本人的道德状况。这个局面象征了自我妄图把意志强加给世界的罪孽。莱特尔指出，这种可怕的罪过藏匿在“新世界”的人企望不但控制自然，而且控制自我的被假定是好意的狂妄梦想中。在《罪恶之名》中，过去摧毁了现在，使西方思想世俗化进程所包含的一

种诅咒得到实现。《茸角》(The Velvet Horn, 1957)继续阐发同一主题,不过这更深深地与再现基督教神话交织在一起。如托马斯·H·兰德斯所指出的,这部构思复杂的小说写的是“血的偿还”。沃伦的杰克·伯顿曾暗自思忖,为了得救,血的牺牲也许是不可避免的,但他仍是一位人道主义者。与此不同,莱特尔的杰克·克罗普雷为了实现基督教神话,制造死亡作为牺牲。

卡罗琳·戈登(她皈依天主教一事对于她第二次世界大战后的以写作有头等重要的影响)在《赫拉的荣耀》(The Glory Hera, 1972)一书的收场白中揭示了莱特尔及她本人的作品——包括《怪孩子们》(The Strange Children, 1956)、《罪人》(The Malefactors, 1956)和《赫拉的荣耀》等——中的情感。那是圣奥古斯丁在《自白》(Confessions)中的一段话:

“我如此无知,这些问题乃使我苦恼。我不知恶实非他物,只是善的消除,直到善荡然无存。”《赫拉的荣耀》把赫拉克勒斯神话作为基督神话的原型来讲述,充满着这样的信念,即认为人普遍具有一种对真理和正确行为的共同内在信仰。这一真理,照圣奥古斯丁的说法,已经被错误地将某种特殊的风俗、准则视为神圣的清教观念所败坏。卡罗琳·戈登象莱特尔一样,表示自己相信虽然人的堕落是普遍、绝对的事实,但人并没堕落到无法通过圣礼<sup>①</sup>求得完整人格的地步,除非人由于“任性的骄傲”,而专注于生活的一个部分,“荒谬地推断说那就是全部生活”。清教主义就这样肢解剖裂了生活,它企图借强调所谓纯洁性从一个复杂传统中把其中一个因素分离出来并大加赞美。对莱特尔和戈登来说,历史中、科学中的清教主

---

① 基督教的各种仪式。

义与自我对家庭和社会的否定是不可分的，这实质上也就否定了人的社会共存关系，即人从无知中堕落时上帝对人的赐予。

到凯瑟琳·安·波特的《愚人船》(Ship of Fools, 1962)，南方小说家写人的社会及其对于人类堕落的影响达到了一个高峰。这不是一个令人信服的高峰，原因之一就在于这部小说把人的堕落嵌入了一个非常特殊的历史背景中，即北德意志劳埃德·S·A·维拉号船于1931年8月23日至9月17日从墨西哥的维拉克鲁斯开往德国的不来梅港的航程。作者有意直接影射塞巴斯蒂安·布朗特<sup>①</sup>的《Das Narrenschiff》(1494)，使维拉号提供一幅“关于我们这艘驶向永恒的世界之舟的简单而又普遍的图象”。不过，维拉号也反映了一些别的东西。船上的乘客、高级船员和水手都是些被详尽描述了二十世纪西方文明的代表。象福克纳的《寓言》一样，《愚人船》是将现代历史意识转化为神话意识的尝试，是一次光辉的失败。本世纪没有一部小说比这本书更有力地说明神话、寓言冲动在历史决定论面前的惨败，以及现代文学想象在试图摆脱历史、进入其他领域时所遭逢的困难。现代愚人船并没有驶向永恒，而是驶进了纳粹的那个也将永远与历史绝妙地合为一体的千年帝国的梦想中。

在三位南方罗马天主教信徒的小说中，跳出历史、追求绝对真理的运动得到了更确切的体现。这几位从五、六十年代开始写作的作家是弗兰纳里·奥康纳、沃克·珀西和约翰·威廉·科林顿。珀西说弗兰纳里·奥康纳的动机是出于对“最根本的事物的追求”，这道出了他们的共同特征。这些根本事物的核

<sup>①</sup> 塞巴斯蒂安·布朗特(1457—1521)，德国诗人、人道主义者。所著《Das Narrenschiff》，书名直译为英文即《Ship of Fools》。

心问题是自我究竟是什么。自我是“灵魂”吗？为了探索自我存在的本质，奥康纳、珀西、科林顿大体上拒绝把神话、传统、历史、回忆等作为存在的方式，转而创造了一种生活在美国南方的十分怪诞的现代人类型。虽然他们的故事近似于现代人尝试争取精神真实的辩证戏剧或象征戏剧，它们却违背了从而也就超越了戏剧的适当的形式。它们几乎是有关自我（灵魂）对存在的渴望的更为大胆的隐喻。就如奥康纳在《小说的本质与目标》（*The Nature and Aim of Fiction*）中所宣布的，艺术家必须“介入永恒，而这只有触犯对真实的全心全意的信仰才能实现”。

179  
180

尽管奥康纳所信仰的宗教主张尊重反对新教的旧传统，她本人却感到为了冲决历史决定论达到超时间的永恒，必须表现自我（灵魂）的怪诞。她醉心于想象的暴力行为，这恐怕多半与南方《圣经》地带人们的心理状况有关，而不是由被政教合一权力控制、靠严格忏悔仪式等维持的宗教造成的。她深知南方方式虔诚的特征与其说是历史中那种忠于《圣经》字句态度，不如说是一种对存在的真实的感知。因此，她专注于个人所面临的属于当时的极富启示的情景。这个个人往往是位单纯的人，没什么知识修养，由于自大而在精神上盲目无知。自大可能是由于自给自足的社会地位造成的，那位在自家“猪厅”前看到天思启示的幻景的特平太太就是如此。《智慧血》（*Wise Blood*, 1952）中的黑兹尔·莫茨为人类的自立状况（人类血液中的智慧）而骄傲，创办没有基督的教会，结果导致一系列可怕事件，最后莫茨用湿石灰烧瞎自己的双眼，小说至此开到一个启示录式的高潮。奥康纳唯一另外一部长篇小说《残暴者得逞》（*The Violent Bear It Away*, 1960）是对同一主题，

即因自我能力而骄傲的危险性的更为复杂的表达。奥康纳的作品中没有一个场面比这个故事的结尾更令人难忘。在那里，作者记叙了小塔沃特如何放火烧树林并接受了老塔沃特传给他的神赋使命。这孩子冥冥幻想中看到叔祖父<sup>①</sup>和自己分吃面包和鱼；他用先知坟上的泥土抹黑面孔，离开燃烧的树林，“朝黑黝黝的城市、上帝的子民们安睡的地方”走去。

塔沃特发觉自己处在先知与尘世分离的过程中。他的自我发现与奥康纳的思想有关：奥康纳认为，南方天主教小说家转到自我中去认识自己的范围并察觉到南方坚持自我对历史的一种先知式反抗。在弗兰纳里·奥康纳本人对小说写作的议论中，她对内战的“赐福”与南方作家的关系的解释最能说明问题：“在南方我们能够见到，不管怎样依稀淡薄，摩西粉碎邪神像时的面容……南方作家在一处特殊的十字路口，即时间、地域和永恒的汇合处工作。他的问题就是去寻找那个汇合点。”奥康纳这样将南方形势与《旧约》中的先知历史直接对应，暗示出南方作家的先知式洞察能力与狂暴的、超越的真理之国，即以永恒为背景的南方是协调一致的。尽管她对地区很敏感，也常怀着对南方语言和幽默的真切体会写作，她对历史中的现世的地区、对回忆和传统却并不抱多少敬意。在她的故事中，对现实中尚存的过去的感受已被驱除了。

沃克·珀西曾一度学习科学和医学，长时间地探究克尔恺郭尔、马塞尔、萨特以及其他存在主义哲学家的著作，并皈依天主教。由于这番经历，他后来在小说中对超时间的永恒事物的介入比弗兰纳里·奥康纳要含糊一些。我们将珀西和奥康纳

---

① 此处的叔祖父及先知均为老塔沃特。

作比较,就不能不考虑他的成长经历,特别是他在父母双亡后到密西西比三角洲格林维尔镇小社会里与他的表亲、诗人兼农场主威廉·亚历山大·珀西一起度过的岁月。在那儿,年轻的沃克·珀西(他把自己的表亲称作“威尔叔叔”)生活在被尤多拉·韦尔蒂点化成一种回忆文化的密西西比世界心脏里。亚历山大·珀西的自传《堤上的灯火》(Lanterns on the Levee, 1941)披露了这个世界的特征及其对那位未来的小说家的影响。沃克·珀西的头两部小说《电影迷》(The Moviegoer, 1961)和《最后一位绅士》(The Last Gentleman, 1966)的人物反映了三角洲人民的情感。这些人物与奥康纳笔下的人不同,他们置身于社会环境中并具有社会意识;但又与奥康纳的人物相仿,也属于某种离奇怪诞的类型,动机主要来自对得救的戏剧性的追求。事实上,珀西的主人公们在理智上明了自身的怪诞并自觉痛苦不堪,他们差一点就成了克尔恺郭尔哲学的代表。不过,尽管珀西写小说出自现象学家的动机,甚至在一定程度上运用了现象学的方法,尽管他把以回忆为手段的南方求存策略视作对自我存在的障碍加以反对;他作为讲故事人却并不把想象同回忆中的南方社会及其在现代世界中的命运割裂开来。由于这个缘故,他在人物刻画的深刻程度和恰当程度上都远比弗兰纳里·奥康纳更为成功。

《电影迷》中的宾克斯·博林和《最后一位绅士》中的威利斯顿·巴雷特散发着与急剧个体化的现代经验相联系的不可名状的孤独感的气味,而且他们作为一个正在丧失对自身历史的幻想的特定社会的成员代表了这种经验。《电影迷》中的艾米莉婶婶,象威廉·亚历山大·珀西一样,是南方回忆文化的自觉维护者。她对宾克斯的劝告是让他“象战士那样行动”。

不过，宾克斯出世太晚，不可能得到这种由罗马的回忆文学所发明的斯多葛式<sup>①</sup>的拯救。在他看来，他生活在“粪便世纪里，生活在科学人道主义的大粪库中，在那里一切需求都得到满足，人们彼此一模一样，变成热乎乎的、能生产的人，象屎壳郎一样兴旺起来。人们百分之百是人道主义者，百分之九十八都信上帝，可是人却都死了，死了，死了，世纪病象原子辐射一样蔓延，人们真正恐惧的不是原子弹将要落下来，而是原子弹将不会落下来。”由于感到自己“一无所知”，而且“无可奈何，只得做欲望的俘虏”，宾克斯在一种动物式的舒舒服服的孤独中过日子。尽管如此，他仍进行了一次精神朝圣旅行。他对自己的处境开始有所认识，最后甚至达到了向信仰飞跃的

181  
182

边缘。相比之下，威尔·巴雷特的精神旅行更神秘，他的实际命运也更难料想。他与回忆的关系植根于一种实实在在的恐怖，即对家庭毁灭的完全意识。他家的人使南方回忆文化与现代历史的矛盾高度内向化，以至他父亲因此自杀身死。作为“家系中最后一员”的威尔常常一阵阵发作健忘症：“在多数时间里他都象一个刚刚从被炸毁的废墟中爬出来的人。一切看来都古古怪怪。”在他从纽约返回南方家乡，最后又去往西部的精神历程中，这位歇斯底里的年轻人本来有机会真正领悟上帝慈悲的意义，但他错过了时机。他有充分的可能性去掌握那“伟大的秘密”。但具有讽刺意味的是，面对种种可能性，正是威尔最大的困难。人们不禁会觉得，珀西描绘的这种文化创伤，即威尔之流的南方知识青年所继承的心理遗产来源于珀西本人降入自我的一种经验：“如果对一个人来说，一切似乎都

---

① 指斯多葛派，公元前四世纪创立于雅典的哲学派别，以禁欲著称。

可能实现，一切发展道路都展现在面前，会有什么结果呢？当然什么结果都不会有，除了战争。如果人生活在可能性的世界里等待事情发生，那么他等的就只是战争，或者是世界的末日。”

在珀西的第三部小说《废墟里的爱情：一名坏天主教徒临近世界末日时的经历》(Love in the Ruins: The Adventures of a Bad Catholic at a Time Near the End of the World, 1971)中，等待的时间几乎已经结束。在这部小说中，以追求“美好生活”为目标的科技人道主义的南方已经陷入了可怕的自我模仿，以此作为故事背景，需要有力的讽刺笔调和风格鲜明的人物。不过，即使讽刺意味深长，历史也不会在未来发生，即使《废墟里的爱情》象所有优秀的未来小说一样实质上是写今天的，它仍旧带有回避历史现实的味道。未来文化象回忆文化一样虚幻，甚至更有过之。人们肯定会注意到，写《电影迷》和《最后一位绅士》时，珀西虽然并不是特意炮制“南方小说”，但宾克斯·博林以及威尔·巴雷特，特别是后者，令人信服地说明了在南方回忆文化与现代自我从现代病中得救二者间存在着渗透一切的广泛联系。由于南方人代代相传的对过去的感受，他们认为通过上帝的慈悲恢复完整自我的可能性确实是存在的；把回忆当做求存手段的倾向使他们同一种更古老的宗教意识一直保持联系。然而，《废墟里的爱情》的主人公托马斯·摩尔博士似乎已远远脱离了过去，他重返忏悔、赎罪的传统方式的举动简直不如他对他的“失误仪”的迷恋来得真实可信——它是“灵魂的第一个测量仪，是沟通自著名哲学家笛卡尔使肉体脱离心灵并使灵魂成为骚扰它的寄居躯体的幽灵以来一直隔断西方人心灵的可怕鸿沟的第一个希望。”

182  
183

不过，摩尔处境的矛盾性与珀西写《废墟里的爱情》的宗



旨并不相悖。他意在戏剧性地表现他在散文《一部有关世界末日的小说》(A Novel about the End of the world)中所描绘的那种形势：“目前在超时代意识中所释放出来的种种心理力量开拓了无穷无尽的可能性：通向毁灭或通向解放，导致绝对孤独或重新发现社会共存与和解。”超现代意识中这种或此或彼的情势与“老牌现代意识”有所不同，它反映了制造灾难和希望的能力的极度增长。这在珀西的第四部小说《兰斯洛特》(Lancelot, 1977)中更简洁明晰地表现了出来。这故事写的是现在，作者着眼点集中于各种心理力量发生冲突的特定地点，即“超时代人的个人意识”。小说在形式上是路易斯安那州贵族、律师兰斯洛特·安德鲁斯·拉马（年轻时为足球明星及领罗兹奖学金<sup>①</sup>的牛津留学生）与青年时代好友、神父兼精神病医生珀西瓦尔的谈话。珀西瓦尔仅仅在小说结尾对兰斯洛特发出的一大串问题做了些“是”“不”等象谜一样难以捉摸的回答，此外兰斯洛特是唯一的说话人。但珀西瓦尔却通过他与兰斯洛特的关系无声地发了言，他的存在是事实又是象征。兰斯洛特叙述的摧毁拉马家宅的可怕故事究竟是出自疯子之口还是出自唯一的醒者之口，这要由读者自己去判断。兰斯洛特提出了一个严峻的事实：要么由这个国家所演化成的罪恶之都(the Sodom)重新发现超越的经典式—基督教式西方民族精神，要么它将受到新先知的铁的制裁。也许兰斯洛特本人就是一位先知，他说过“我是我自己的工具”。把历史封闭到自我当中的后果是使人除去自我意志以外别无其他得救途径。尼采看到了这一点，于是他宣扬超人。兰斯洛特缺乏尼采的洞见，但他也不那么绝望。他对珀

---

① 罗兹奖学金是专为来自英属殖民地及美、德等国在牛津留学的学生所设的一种奖学金。

西瓦尔说，他将“等待并给你的上帝一个机会”。《兰斯洛特》一书中的希望就在于先知尚未宣布说自我就是上帝。

在约翰·威廉·科林顿的故事中，对于历史可能性的信心显得较珀西要坚定一些。事实上，科林顿又回到了战败的南方所宣传的那种历史见解上，即认为历史是一种压倒一切的正义的方案。在他的长、短篇小说中可以见到对这一主题的不同方式的表达。或许我们应特别提一提他的头两部长篇《等待夜晚》(And Wait for the Night, 1964)和《优势》(The Upper Hand, 1967)以及短篇《寂寞的旅客》(收入短篇集《寂寞的旅客》[The Lonesome Traveler], 1968)、《阿克提斯与纪念碑》、《祈求》(Pleadings)(收入短篇集《阿克提斯与纪念碑》[The Actes and Monuments], 1978)等作品。最后两个短篇反映了作者对历史与正义的主题的日渐加深的敬意。这是伴随科林顿攻读法律(他曾在图兰大学法学院获得法律学位并现任新奥尔良的开业律师)以及广泛阅读哲学、历史、科学著作的经历产生的。《阿克提斯与纪念碑》是一篇有关怪诞、荒谬的令人难忘的力作，颇有说服力地集中阐述了有关“超越历史的天恩”的南方形而上学。

迄今为止，1945年以后南方文学中除了福克纳、沃伦、韦尔特蒂以外，两位最有力的发言人是奥康纳和珀西，他们都具有强烈的宗教倾向，这也许是十分意味深长的。不过，热忱的宗教信仰并不是近三十年来出现的南方小说家的普遍特征。他们显示了多种多样的观点、才能、兴趣和成就。

有些作家从事多方面的文字工作，小说创作在他们事业中所占的比重小于他们可能原有的设想(也许是由于不具备沃伦式的充沛精力)。小说家兼诗人兼批评家马里恩·蒙哥马利就

是如此。他象沃伦那样有明显的哲学癖好（不过带有显著的盎格鲁—天主教色彩），在《欲望徘徊》（The Wandering of Desire, 1962）、《达尔尔》（Darrell, 1964）、《逃亡者》（Fugitive, 1974）等书中显示出很强的小说家的想象力。然而他在讲故事时比沃伦更容易让小说家的本能服从于文化批判家的思想。只把部分精力奉献给小说创作的南方小说家中，另外一个突出的也更极端的例子是谢尔比·福特。福特一连写了五部引人注意的小说《比武》（Tournament, 1949）、《跟随我》（Follow Me Down, 1950）、《旱季恋情》（Love in a Dry Season, 1951）、《希洛》<sup>①</sup>（Shiloh, 1952）和《约旦县》（Jordan County, 1954）。以后，整整用了二十年编写“美国的伊利亚特”，他的三卷本《内战史》（The Civil War; A Narrative, 1958、1963、1974）。最近他再度转向写小说，完成了《九月，九月》（September, September, 1977），一个发生在南方学校种族隔离制度发生危机时期的戏剧性的故事。近二、三十年中曾在小说写作中颇费心血、但并没全力以赴的南方小说家还包括沃尔特·沙利文（《陌生人的逗留》〔Sojourn of a Stranger〕, 1957、《长久、长久的爱》〔The Long, Long Love〕, 1959），戴维·马登（《美丽的格里德》〔The Beautiful Greed〕, 1961、《卡桑德拉的歌声》〔Cassandra Singing〕, 1969、《亲密无间》〔Brothers in Confidence〕, 1972、《宝石》〔Bijou〕, 1974、《自杀者之妻》〔The Suicide's Wife〕, 1978）以及乔治·加勒特（《昨夜寒冷大地是我眠床》〔Cold Ground

184  
185

① 希洛，田纳西州南北战争中的一处战场遗址。

Was My Bed Last Night], 1964、《主啊，请记住我》〔Do, Lord, Remember Me〕, 1965、《狐狸之死》〔Death of the Fox〕, 1971)。沙利文曾对二十世纪南方小说及现代文学艺术作出挑战性的阴暗评价（《忧郁致死》〔Death by Melancholy〕, 1972、《复兴安魂曲》〔A Requiem for the Renaissance〕, 1976）。马登则被多种兴趣包括流行文学和电影等所吸引。他至今内容最丰富的一部小说《宝石》把他的各种兴趣汇集在梦想当作家、崇拜托马斯·沃尔夫的年轻电影院引座员卢修斯·哈奇菲尔德的故事中。加勒特也兴趣广泛，其中包括电影和伊丽莎白时代英国历史。他最重要的小说《狐狸之死》是对沃尔特·雷利爵士生平的令人信服的虚构再现，同时又曲折地影射了南方历史。

有几位从写南方家乡开始文墨生涯的作家不单从小说转向其他形式的写作，而是脱离了对南方场景的描写。这些人中成就突出的有伊丽莎白·斯潘塞和雪莉·安·格劳。斯潘塞最初写了三部描绘密西西比三角洲的很有价值的小说《晨火》（Fire in the Morning, 1948）、《道路崎岖》（This Crooked Way, 1952）、《后门的声音》（The Voice at the Back Door, 1956），后来她在《广场之光》（The Light in the Piazza, 1960）和《并非仙境》（No Place for an Angel, 1967）中转而以意大利为背景。在《陷阱》（The Snare, 1972）中她回到南方背景上来，但写的却不是明显的南方主题。格劳写作伊始，在《黑王子及其他故事》（The Black Prince and Other Stories, 1955）、《坚实蓝天》（The Hard Blue Sky, 1958）、《克里苏街的房子》（The House on Coliseum Street, 1961）等书中栩栩如生

地描绘了南方景象，在《守房人》（The Keepers of the House, 1964）中，她着手处理有关种族、家庭问题的南方主题。然而，自《秃鹰飞过》（The Condor Passes, 1971）起对南方特征的强调开始削弱，到《爱情的证明》（Evidence of Love, 1977）一书就已完全消失了。不过，对于南方土生土长的作家来说，背离南方背景、南方题材还没有成为一种既定的趋势。麦迪逊·琼斯、杰西·希尔·福特、艾伦·道格拉斯、贝里·摩根等等都在对故乡忠诚不渝的本地人之列。琼斯写了六部技巧完善的长篇《天真者》（The Innocent, 1957）、《夜的森林》（Forest of the Night, 1960）、《被忘却的土地》（A Buried Land, 1963）、《流亡者》（An Exile, 1967）、《缺席的呼喊》（A Cry of Absence, 1971）、《穿过吉汗纳》<sup>①</sup>（Passage through Gehenna, 1978）。其中最后一部以处在历史十字路口的田纳西乡村世界为素材，从当地人民中残存的加尔文教观念来看，物质暴力和精神暴力是密切相关的。另一位田纳西人福特的最有力的小说是《拜伦·琼斯爵爷的解放》（The Liberation of Lord Byron Jones, 1965）和《入侵者》（The Raider, 1975），前者是反映当代主题（种族隔离）的故事，185后者描写田纳西州的内战故事。家在密西西比三角洲的道格拉斯的小说《家事》（A Family's Affairs, 1962）、《黑云，白云》（Black Cloud, White Cloud, 1963）、《梦魂何处逢》（Where the Dreams Cross, 1968）所关注的问题是，186南方价值观念在现实生活中讽刺性地遭到排斥。这一主题在《光明的使徒》（Apostles of Light, 1973）有所减弱，该

---

① 耶路撒冷附近一条山谷，犹太人祭神处。

书反映了有关现代社会中老年人处境的普遍问题。摩根也是来自密西西比州的作家，他以《追求》（Pursuit, 1966）和《罗克西·斯托纳神秘历险记》（The Mystic Adventures of Roxie Stoner, 1974）为开端写了以《影》（Certain Shadows）为总题的、敏锐反映南方家族和村社社会解体的一组多卷本小说。同时，不应忽略，上述主题对于南方的短篇写作能手可说是分外得心应手。彼得·泰勒表现平平常常的普通人在关键时刻经历内心启示后悟出社会秩序的虚妄（《短篇故事集》〔Collected Stories〕, 1969）。在这方面他是卓越无比的。他的描写面不宽，只是二十世纪南方城市上层中产阶级家庭稔熟历史更变。他最爱选用的地点是田纳西州纳什维尔镇。查尔斯·伊斯特（《音乐何在》〔Where the Music Was〕, 1965）象泰勒一样有能力在短篇小说的狭小篇幅里表现历史现实性如何潜移默化地但又不可抗拒地摧毁了那些长久以来为人们所接受的事物。

上述作家都表达了南方小说对自我与历史的主题的透视。别的许多人也这样做了：哈里斯·唐尼、詹姆斯·艾吉、威廉·汉弗莱、盖伊·欧文、威廉·高因、西尔维亚·威尔金森、琼·威廉斯、巴里·汉纳、詹姆斯·怀特黑德、罗伯特·肯佐尼里和威尔玛·斯托克利等等。这个名单还能扩大。不过，如果我们想在1945年之后的南方作家中找出这样一些人（前面提到的三位主要作家和那一组天主教作家除外），他们最明确地参照自我的历史根据的不断提示来认识自我的精神本质，那么我们会发现卡森·麦卡勒斯、威廉·斯蒂伦、雷诺兹·普赖斯和科马克·麦卡锡等。他们虽然没经深思熟虑，甚至可能缺乏自觉的意图，但却都为自我在历史中的困境提出了一种看来荒

谬、但从存在主义观念来说又合乎逻辑的解答。

卡森·麦卡勒斯的第一部小说《心是孤独的猎人》(The Heart Is a Lonely Hunter)是她最优秀的作品,出版于1940年她二十三岁之时。这部小说是上述那种解答的很有卓见的先声。她的后两部小说《金眼睛中的映象》(Reflection in a Golden Eye, 1941)和《伤心咖啡馆之歌》(The Ballad of the Sad Café, 1951)也如此。这三个故事突出证实了麦卡勒斯对于不能简单地用社会异化等规范字眼说明的自我的疏离隔绝状况的直觉感知。她在《婚礼的成员》(The Member of the Wedding, 1946)一书中一直未能捕捉到她所寻求的解释,对弗兰基的精彩描绘也渐渐因掺入怜悯之情而失色。伴随这部小说麦卡勒斯对于自我在时间中的孤独的洞见似乎衰竭耗尽了。她最后的长篇《无指针的钟》(Clock without Hands, 1961)是次笨拙的失败尝试。麦卡勒斯在开始写作时怀着这样的念头:“对自我的意识是人所要解决的头一个问题。”但是她在她的故事中从来不安于自己的断言,她越来越觉得自我身份的问题难以得到解决。她暗示地质问自我能否作为一个实体获得明确意义。自我会不会只是人类意识的一种抽象呢?这等于是换个说法问自我是否已成了历史的牺牲品。

斯蒂伦的主要小说《在黑暗中躺下》(Lie Down in Darkness, 1951)、《烧掉这所房子》(Set This House on Fire, 1960)以及《奈特·特纳自白》(The Confessions of Nat Turner, 1967)的主人公们是各种极端形式的自我身份的样品。这样说并不过分武断。在他的每部小说中都可以看到个人在生活中失去了那种由于自觉异化状况而产生的对自我身

186  
187

份的一种焦虑绝望的但又是保护性的意识。斯蒂伦戏剧性地表现出反常的自我由于盲目追求启示扼杀了它不可名状的一些东西。在他的作品中，一切历史的标记，包括有关家庭关系方面的，都已消失。《在黑暗中躺下》中的佩顿·洛夫蒂斯在最后的时刻里被自我身份的一点残迹，即她对父亲的那种受到压抑的热爱所折磨，结果杀死了自己的无名的自我。《烧掉这所房子》中的卡斯·金索尔文的处境仿佛略好一点，他彻底离开自己出生的家园后，经历了某种新生；不过，这新生充其量不过是一种把自我当做真正的祖国的模糊见解。奈特·特纳是斯蒂伦的最有名、也最引起争议的主人公，出现在一部被作者称作“历史沉思录”的小说中。小说中的沉思者是奈特，而不是斯蒂伦。奈特生为奴隶，不过他不仅学会了读书写字，还获得了白人世界的复杂的文学感受。他讲述自己的故事，意义深远地细细思考着自己的出身、成长以及反叛生存条件的血腥解决方式。斯蒂伦笔下的奈特在述说自己的生活时，使一位起义老黑奴的故事转化成现代自我的启示录的样本。斯蒂伦的奈特吸取了他的主人们的一些特点：思想、激情的风格、救世者的渴望和孤独——而他们既是斯蒂伦（以及我们）的同代人，又是黑格尔、克尔恺郭尔、爱默生以及坡的同代人。奈特不仅预示而且体现了彻底而又错综复杂地被自我的表现方式（idiom of the self）所束缚的现代自我。克尔恺郭尔说，要抵抗历史对现代自我的禁锢别无他路，只有使自我完全献身于信仰。然而斯蒂伦的奈特没能认识超越了的自我。奈特最隐秘的动力来自于作者的浪漫存在主义思想。奈特的使命以通过手淫方式来幻想他与心上人玛格丽特·怀特黑德，一位奴隶主阶级少女的销魂的结合告终，这也就是他与基督的结合。他对历史



的沉思在特里斯特拉姆和伊赛尔特<sup>①</sup>、罗密欧和朱丽叶式的故事中找到了解答。这些浪漫故事是现代自我反叛现代历史社会对自我的吞噬的早期代表，它们发现了自我在自恋的性狂热中得到拯救的途径。斯蒂伦的奈特怀着一种具有讽刺意味的信念死去：他相信自我作为自我实现的奴仆可以被从历史环境中解放出来。他的历史沉思采取了唯我论的浪漫词语，最后使历史在自我的悲哀中终结。

类似的悲哀在雷诺兹·普赖斯的故事中也有流露。关于他的头两部小说《久长的幸福生活》（A Long and Happy Life, 1962）和《慷慨的人》（A Generous Man, 1966），普赖斯曾说：“我所记述的是我自己的世界，一个在我看来似乎……存在于他人所见的世界之下的天地，它既与我们所继承到的这个日常世界的形式相矛盾，又给这世界添加了色彩。”他说，自我本质上是回避社会形式、社会机构的，因而需要在艺术家的记忆中把这些社会形式、机构等“再创造”出来。这样，当鬼魂们回来时就能以有血有肉的形式出现。普赖斯力图把社会看作自我的一个侧面，把自我想象成它自身的实体。不过，他和尤多拉·韦尔蒂（他十分敬仰的一位作家）一样具有对回忆的敏锐感受，因而（就象海明威另一个为他所敬仰的作家）他无法把自我与它在时间、地点中的具体体现分离开来。他的故事中，有关现实中的过去的神话氛围与自我的紧张关系在第三部小说《爱情与工作》（Love and Work, 1968）中进一步得到开掘，而在第四部小说《地表》（The Surface of Earth, 1975）中则从本质上变得谜一般神秘，如果还算

---

① 特里斯特拉姆和伊赛尔特为中世纪欧洲民间传说中的一对爱人。

不上巫术式的话。《地表》以北卡罗来纳和弗吉尼亚为背景，是描写1903至1944年间梅菲尔德和肯德尔两家人生活的鸿篇大作，细节真实详尽，故事沉闷，进展缓慢。它记录了在社会地位及个人成就上从未超出中庸水平的人生经历——一种看来似乎单调乏味的人生。这部长篇记叙的内在目的不仅在于赞美自我争取生存的能力，而且在于与此同时去理解，特别是从自我渴望爱的永恒冲动中去理解自我的神圣身份。伊娃与福雷斯特的一事无成的儿子罗布·梅菲尔德识别出了“那种永远存在的希望——肉体的皮肤，也许甚至大地的表层，都不过是一层罩纱，掩盖着灵魂诞生的更美好的地方，一个隐蔽起来的小湾。”他认定，他的父母“有意安排了他的生命”，“他们在他身上，世上的唯一的地点结合在一起”。尽管《地表》一书有特定的时间范围，众多的人物，读来象是大家族小说，其实它在更大程度上是抒情诗而不是小说。它在骨子里几乎是一种共同回忆，把南方的回忆文化与自我的秘密等同视之。普赖斯虽然并非有意，实际上却把南方回忆和历史封闭在自我的领地之中。

但是，二十世纪的南方小说家中任何人的作品都没能象科马克·麦卡锡的《上帝之子》(Child of God, 1973)那样令人悚然地准确地代表了试图在自我之中解答历史的潮流。在这本书以及更早的《守园人》(The Orchard Keeper, 1965)和《外面黑暗》(Outer Dark, 1968)中，生长在田纳西农业地区的麦卡锡以粗野贫困的南方山区作为小说背景。在他描写的世界里，一天一天维持生计是居民们的头等大事。不过麦卡锡的着眼点不在于社会问题或经济问题，而是集中在心理中的生存问题上。他的主人公们是些怪诞田园诗中的形象，他们在确确

实实保存了较多自然美的背景中活动，却总是和邪恶在一起。他们是在历史中迷了路的残余的山区拓荒先驱者，代表着倒置过来的杰弗逊式的自力更生的自耕农，死于诺克斯维尔州立精神病院的莱斯特·巴拉德就是他们中的一员。由于无知，粗暴而与周围各种形式社会隔绝的莱斯特在县长举办的拍卖中被剥夺了家传的土地，还遭到斧子劈砍。后来，他偶然遇到一名当地妓女，又被指控强奸蹲了一阵监狱。不久后他被释放。有一次他在一辆汽车中发现因一氧化碳中毒死去的一男一女，于是他侮辱女尸并把它搬运到自己栖身的一处废弃的小舍中。故事的其余部分描述他如何杀人，如何把死尸存放在洞穴里。小说对莱斯特的动机不加评论，只有一两句话象是代表作者意见的，如“他个头矮矮的，肮脏不堪，没刮胡子。他面带不自然的残忍表情，在干糠、尘土和太阳光束中移动着。撒克逊人及凯尔特人的后代。也许，象你一样是上帝的孩子。”还有，“如果夜还有更黑暗的领导，他就会找到那里。”

莱斯特·巴拉德的阴暗自恋心理有一个重要的先例，即十九世纪田纳西幽默作家乔治·华盛顿·哈里斯塑造的苏特·洛文古德的奇特生涯。苏特关于田纳西半边地生活的叙述常常是狂热喧闹的，就在这热闹的表象下埋藏着哈里斯对美国历史中的个人主义的恐惧。在自我的民主化的孤独处境中，苏特以冒犯他人——一般从表面上看或从象征意义上看都表现在性方面——为乐。为了自己追求快乐，他显然愿意毁灭所有别的人，于是他以独特方式顺应了现代历史的主要指令，即不惜一切代价使自我从过去的及现存的社会中解放出来，这一解放遵循那种认为历史的目标和终极归宿是实现个人的彻底自由的逻辑推理，它的最后的代价就是不仅把自我关进了自我，而且把历史

189  
190

也关进了自我。

埃德加·艾伦·坡的故事中出现的形形色色的恋尸狂人，也是莱斯特的一个重要先声。其中最有说服力的例子是《厄舍古屋的倒塌》(The Fall of the House of Usher)中的罗德里克·厄舍。厄舍活埋尚未咽气的孪生妹妹的处所——那深藏在阴森大宅地底下的地窖，预示了巴拉德存放腐坏女尸的洞穴。在厄舍和巴拉德的例子中，家族的历史，或更广义地说，一个社会的历史，都在深陷于心理、感情孤独的个人中完结。《上帝之子》是否代表了1945年之后南方小说的决定性倾向，目前还无法断定。现在所能肯定的只是，既然南方小说一直牢牢坚持它来源于现代历史决定论，那么南方小说家对自我状况的想象将有赖于对自我与历史的协调关系的进一步揭示。

# 5

## 犹太作家

马克·谢克纳

林 凡译

我们已经献身言辞。  
甚至在这个丰裕国家  
《圣经》也进入，坐下，  
与我们生活如一家。  
占据屋里最好的坐椅……

路易斯·辛普森：《巴鲁克》

（《寻牛》，1976）

### 犹太时代

除了在特殊地区，一种连贯的和同一的犹太文化和宗教实际上已不复存在。在这样的时代，要想谈美国犹太文学谈得有说服力，就得正视这种含混的说法：必须提防对犹太作家的特性作出任何整齐划一的解说。“犹太作家”或“犹太小说”不是一种明显的或自我成立的文学分支，正如犹太人的特性本身如今也不是一种不言而喻的文化特征。象诺曼·梅勒、伯纳德·马拉默德、

约瑟夫·赫勒和辛西亚·奥齐克这样一些作家，他们作为作家或种族似乎没有多少共同之处可以证明一种共同的遗产或传统；对于当代历史事件也没有多少共同的理解可以证明任何统一的犹太历史感。尽管如此，由于我们想要谈论一个公认的历史事实——许多第一流的美国小说家恰恰是犹太人，或者说得更确切些，是犹太后裔——因而采用“犹太作家”作为我们想要考察而不准备下定义的一种文学现象的方便称呼，也不无道理。

虽然“犹太小说”和“犹太长篇小说”这类用词既不象“伊丽莎白商籁体”可用作文学类型，又不象“俄国小说”可用作国家文学，但它们在社会历史中值得占有一席。最容易获得的有关美国犹太小说家的综合性事实是人口统计方面的：他们

191  
192

在美国小说家行列中众多的人数以及他们的明显的上升率。不仅仅这么许多美国小说家或多或少是犹太人，而且这些作家写出了本世纪第二次世界大战以来的一些最受欢迎的小说。索尔·贝洛、诺曼·梅勒、艾萨克·巴谢维斯·辛格、菲利普·罗思和伯纳德·马拉默德已经跃入战后时期最受称颂的作家行列；提出这些作家是鉴于他们在我们文学中的地位以及他们集体占据的丰富多采的领域。在这份名单上还可以列上一些作家，因为在他们周围还有一大批也是在战后在国内赢得一定声望的犹太小说家，其中有赫伯特·戈尔德、马克·哈里斯、斯坦利·埃尔金、E·L·多克托罗、约瑟夫·赫勒、伦纳德·迈克尔斯、欧文·福斯特、阿瑟·米勒、格雷丝·佩利、蒂利·奥尔森、辛西亚·奥齐克、迈耶·莱文和欧文·肖。犹太人这样涌入美国小说领域是否构成一种文学运动，不能确定；这样的事情实在无法给它下个精确的定义，但它肯定可以称作是一种已经产生巨大文学成果的社会运动。

犹太作家和知识分子显然是在本世纪早期登上美国文坛的，因为这种富于想象力的文学作品——小说、诗歌、戏剧——表现了1881—1924年大迁移期间东欧犹太人当时的政治和文化骚动。不过，虽然移民的一代产生了一小批“美国”作品，其中最著名的是玛丽·安汀的《希望之乡》（*The Promised Land*, 1912）和亚伯拉罕·卡恩的《戴维·莱文斯基的兴起》（*The Rise of David Levinsky*, 1917），但他们的语言基本上是意第绪语，其中夹带着俄语、波兰语、罗马尼亚语和匈牙利语，他们的文学和文化生活与我们迥然不同。然而，在两次世界大战之间，美国犹太第一代顺利地进入美国小说领域；约瑟夫·默桑德1939年在《美国文学传统：犹太人物和作家研究》（*Traditions in American Literature: A Study of Jewish Characters and Authors*）一书中编制的一份密密麻麻三十五页的犹太美国作家人名录至少能从数量上说明这一点。但是，默桑德和其他战前书籍（例如在《美国犹太年鉴》上不断提供的目录）的读者会注意到：这些犹太作家今天看来绝大多数只不过具有历史的和人种学的地位。在卡恩、安齐亚·耶齐尔斯克、亨利·罗思、丹尼尔·富克斯、迈克尔·戈尔德和迈耶·莱文（他仍有创造活力）之后，这支队伍明显削弱；我们在这些目录中没有发现一个作家曾对美国文学产生过任何持久的影响。回顾之下，只有一位在创作中难以确定犹太身份的纳撒内尔·韦斯特（原名纳撒·温斯坦）在我们的小说领域留下了痕迹。尽管本世纪二、三十年代许多犹太作家进入美国文学界，但犹太人成为当代重要作家，还得到四十年代——那时，卡恩、富克斯、戈尔德、霍华德·法斯特和艾伯特·哈尔珀之辈创作的文献式现实主义加无产阶级传奇的流行小说，让位于

192  
193

德尔莫尔·施瓦茨、索尔·贝洛、艾萨克·罗森菲尔德和诺曼·梅勒的更微妙动人的作品，一种在表达力量和现代性方面的重大提高即将出现。主要是在1945年至1955年这十年间，美国犹太作家成为一种有影响的现代文学的创造者和发言人。

虽然犹太人大批登上美国文坛的社会原因是复杂的，但其中有两个历史条件是显而易见的。首先，当犹太人来到美国之时，他们正在脱离一种传统的生活方式；这种传统的生活方式强调《圣经》的至高精神权威，强调包含在犹太教法典及其注释中的各种法律和伦理准则的道义权威，强调学问的民主。阶级和学问之间的普遍关联已成为上世纪末绝大多数西方文化的特点，但对犹太人从不适用。尽管移民们通常一贫如洗，但他们带来一种丰富的文化和学术传统以及只需要译成现代名词便可进入美国文学的一部世俗小说的绪章。“我们已经献身言辞”。无论犹太人还做其他什么工作，无论在朱迪亚，还是在迦南、埃及、西班牙、波兰，他们都专心阅读和写作。

其次，欧文·豪在他的《父辈的世界》(World of Our Fathers, 1976)中已经充分说明：大迁移本身是整个犹太世界的一场开足马力的文化革命的表现。从十八世纪开始，犹太虔敬主义、启蒙自由主义、犹太复国主义、工联主义和社会主义的浪潮接连不断席卷东欧乡村(“犹太村社”)和城郊犹太人区，冲击禁欲主义虔信派的传统生活，激起犹太人不安地反省和反叛。在第一和第二代美国犹太人中间，对于学问的传统尊敬使他们容易摆脱圣书，去接受新的思想和道德挑战。在我们这个时代，犹太人从中世纪人向现代人转化时期的不安和激动已经基本平息，因而我们难以理解他们由于与传统决裂和从



几百年来半封建隔绝状态一下子进入喧嚣的现代世界而迸发的这种巨大生命力。

在第二代知识分子中间，传统犹太教的救世主味道常常由于犹太人区的贫困和接触激进思想而变成一种世俗的革命主义；马克思一向为这种革命主义提供教本，俄国革命一度成为榜样。但是，世俗性的好学和追求也使犹太人接触公共图书馆和美、英文学。那些好学的穷孩子，在两代以前，可能在俄波边界阴冷的犹太教堂钻研他们的犹太教法典；或者在前一代，可能在维尔纽斯或比亚韦斯托克的犹太人区，或在曼哈顿东区的咖啡馆里争论经济史观或西方人的命运；而在二、三十年代，他们已经发现马克·吐温、梅尔维尔和霍桑，甚至追溯到这种语言航线的起点——英国的文学和文化宝库。“1934年一个炎热的六月下午，沉闷郁塞，”艾尔弗雷德·卡静在他的回忆录《三十年代发轫记》(Starting Out in the Thirties, 1965)中写道，“我刚刚完成这年的学院课程，孤独地踏上返回布鲁克林的路程，《纽约时报》上的一篇书评唤醒了。当时我刚满十九岁，我的皮包里装满关于亨利·沃恩、T·S·艾略特、托马斯·特拉赫恩、约翰·多恩和其他风行的英国天主教诗人的学院文章，我感到前途渺茫。”卡静自己的第一部著作《现代美国文艺思潮》(On Native Grounds, 1942)是考察美国现实主义小说运动，表达了要将实现的历史溶入新的语言文学的强烈愿望，就象莱昂内尔·特里林早期公开承认亲英派《马修·阿诺德》(Matthew Arnold, 1939)和《E·M·福斯特》(E.M. Forster, 1942)，菲利普·拉赫夫赞同亨利·詹姆斯和纳撒内尔·霍桑，德尔莫尔·施瓦茨热情颂扬T·S·艾略特是现代文化英雄，欧文·豪著书论述托马斯·

哈代、威廉·福克纳和舍伍德·安德森，以及莱斯利·菲德勒后期总结他自己的知识“遗产”——《美国小说中的爱情与死亡》(Love and Death in the American Novel, 1960)。这第二代知识分子，甚至在将自己置于美国政治的对立面或宣布自己与美国社会生活格格不入的时候，仍然准备拥护它的文学，并确认它的反叛者如梭罗、爱伦·坡和惠特曼，甚至象詹姆斯和艾略特这样的移居国外的保守派，是他们的梦想的代言人。虽然直到五十年代，他们才公开宣誓效忠“我们的国家和我们的文化”，但由于他们偏爱美国文学，这条道路早在二十年前就已经铺平。

影响的路线可以追溯到发生在十九世纪后期的意第绪语言和文化复兴，甚至在移居美国之前就为一种世俗的、富于想象力的犹太小说奠定了基础。在十九世纪衰落的年代，在文化民族主义和各种旗号的劳动社会主义的激励下，欧洲和美国出现了繁荣的意第绪语出版业、剧院、文学和学术，将意第绪语从一种受人鄙视的粗俗难懂的土语提高成一种受人尊重的丰富多采的语言。虽然意第绪语复兴注定发生在美国，随后很快出现在欧洲和以色列，但它所积聚的动量被转变成英语；通过英语，它的那些契合新发展的旧计划能够实行，其中包括确立一种现代的和世俗的犹太想象力。

根据美国文学的观点，值得注意的是第二代知识分子和作家怀着一种特殊的好感采用英语；这种好感，他们的祖辈很少对俄语和波兰语产生过。当然，英语是由旨在消灭差异的公立学校硬塞给犹太人的，但是，把采用英语仅仅看作是一种同化形式，那是把对一种文学表现能力丰富的语言的酷爱误解为只是贪图方便。犹太人如此热衷英语不单是为了接近美国主流，

而且是为了释放长期受到压抑的无声的渴望，让它们进入畅所欲言的世界。

这样，一方面是旧世界的经验——犹太人身陷贫困，与世隔绝，依靠传统和共同的命运感联系在一起，另一方面是他们积极投身新世界，美国犹太小说就在这两者的间隙中兴起。总的说来，这种小说的价值既不是传统的犹太人的，也不是惬意的美国人的。它企图为那些具有讽刺意义的中间地带说话；这些中间地带表明：成功照亮希望，真正的命运照亮至福千年的天命。小说本身完全适合这类混合的看法，因为它本质上是一种混合的形式：一种幻想生活的商业手段，一种在想象和商业之间成交的买卖。在我们第一流的思想界里，一个人能够既是哲学家，又是名士；既是圣人，又是成功者，就象诺曼·梅勒常常忙着自我担保的那样。如果畅销书现在产生这类想象的最高利润，那么，诺贝尔奖金——已经授予索尔·贝洛和艾萨克·巴谢维斯·辛格——将成为它们的最高核准。

195  
196

## 尾随社会主义的小说

战后时代重要的犹太作家全部敏锐地反映政治历史及其独特的现代主题：战争、暴行、萧条失业、金钱关系、阶级、意识形态，尤其是产生自这一历史背景的个人感情和感受。在战后犹太美国小说中，纵然那种通常称作“感受”的东西是常见的，但隐含着记忆犹新的恐惧。从四十年代至今取得重大创作成就的犹太作家或者起步于三十年代，或者从大萧条、法西斯主义崛起、俄国革命最终陷入斯大林主义错误到西班牙内战这十年间受到启示。在这个序曲之后，四十年代发生世界大战和屠

杀东欧犹太人这些毁灭性的终曲，而成为艾萨克·罗森菲尔德所称的“穷凶极恶的时代”。在此后三十年中，犹太人所写的小说共同继承了这份灾难的遗产，不同的作家都从共同的丧失感和灭亡感中撷取艺术原料。

虽然这种犹太作品所依据的冲突和恐惧比社会主义失败的通常含义更深刻，我还是把这种作品看作是尾随社会主义的小说，因为大量的犹太文学创作是在社会主义的孵卵器里孵化，感受它的温暖而生气勃勃，直至社会变故迫使它们退出。如果我们将社会主义看作是对于历史可能性的一种幻想，而不是关于金钱、权力、阶级和生产的一堆公式，也就是说，看作是感情，而不是教义，我们就能理解何以整整一代犹太知识分子会依附它，用它来确立共同的命运。社会主义对于他们中的大多数就象重农派理论对于三十年代的南方作家：一种缺乏明确内容的感伤神话，他们能以它为中心结集反对现状的力量。年轻的西德尼·胡克记得：虽然有一些犹太知识分子真正懂得他们的马克思和他们的辩证法教程，但绝大多数犹太知识分子公开宣称社会主义是一种对于集体未来的模糊幻想，是古老世界“集体生活”的(Gemeinschaft) 濞暖回忆和晚近的互助合作经验的投影：父亲的工会、叔叔的殡仪社以及家庭本身。卡静已在《三十年代发轫记》中谈到他自己的年轻的社会主义：它“不要求我作出任何自觉的个人决定：我是一个社会主义者，正象这么多美国人是‘基督教徒’：我一向生活在社会主义的气氛中。”到1940年，这种象空气一样普通、象辣根一样常见的社会主义处于退势；六年之后，除了自锁于孤垒之中的左派骨干，它对所有人来说，只不过是一件古董。在莫斯科审讯和西班牙内战开始的1936年与世界大战结束的1946年之间，政治臆想的世界

消失，犹太作家的文坛往事一笔勾销。对他们来说，创造文化的任务必须从头开始。

实际上，我的意思是指出：在犹太作家中间，确切意义上的文艺复兴发生在战后；他们所依附的好几条历史发展路线的中断，不仅是他们的作品的背景，而且是他们的作品的存在理由。因为能够形成一种文化特色的传统材料已经化为废墟，登上文坛的作家成了失去传统的孤儿，各人只对自己的个性负责。先前既提供世界观又提供美学的马克思主义已经崩溃；在美国长期衰微的意第绪语文化，连同可以让流行的美国世界观开阔眼界的那些传统犹太生活的遗迹，在欧洲一扫而光，而美国繁荣和成功的新时代最初没有向知识分子提出任何效忠国家的要求，尽管他们晚至昨天还表示过赞同马克思主义的关于这个国家即将消亡的预言。正因为如此，新小说中有这么多主人公是孤儿，或是极度抑郁而忘却往事的人物，或是改了名字的人们，或是完全剥夺了家族姓氏，只剩一个代号，如索尔·贝洛的《晃来晃去的人》(Dangling Man, 1944)中的约瑟夫。最突出的剥夺例子出现在后来，虽然它们带着战后困境的标记：E·L·多克托罗的《丹尼尔之书》(1971)中的丹尼尔和苏珊·艾萨克森是名副其实的历史孤儿，他们的父母已被作为共产党间谍处死。由于这段历史，也由于另一个重大的犹太复兴事件——1948年以色列的建立，人们可能以为这种文学会成为好战的排他主义的和犹太复国主义的文学。但是，在美国犹太人中间，反映犹太复国主义激情的小说竟然出乎意料地少，基本上集中在迈耶·莱文的作品中；他的小说和自传作品，尤其是《我父亲的房子》(My Father's House, 1947)、《寻求》(In Search, 1950)、《困扰》(The Obsession, 1973)、

《时间的魔力》(The Spell of Time, 1974)、《移民》(The Settlers, 1972)和《收获》(The Harvest, 1978), 是这种倾向的最充分表现。

犹太知识分子的狼狈处境完全具备现代困境的特色：对意识形态和政治感到幻灭、对自己的过去和一个日益丰裕的社会感到隔膜、对全盘接受美国有顾忌。正象诺曼·梅勒的短篇小说《研究瑜伽的人》(The Man Who Studied Yoga, 收入《自我广告》)中的萨姆·斯洛沃达，“他跨立在两者之间：一方面是对自己从未见过的一个国家的丧失感，另一方面是对自己现在生活的这个国家的厌恶感。”正象欧文·豪1946年10月发表在《评论》(Commentary)上的一篇文章中指出的那样，这是一种典型情况(心目中也包括他自己)：“我所写到的这类当代知识分子，做犹太人难，不做犹太人也难。由于他的社会与他的传统、他的地位与他的愿望互相发生冲突，他陷入紧张状态。他作为一个人、一个知识分子和一个犹太人而受难。”我们已在别的时候和别的地方听到过这样的悲叹，因为我们现在对于“现代状况”的看法，这几乎成了一个公式。它的症状是异化，一种悬挂在虽不能说是人类的、但也是本民族的共同体边缘的感觉，一种消耗性感觉，以及，不怎么典型的，一种相应的知识分子傲慢：一种孤寂的道德优越感。因而，不足为奇，四十年代的知识分子文化中开始出现我们所确认的“传统的现代主义”；在那十年中，这个用语完全不是一种自相矛盾的说法。

现代主义甚至可以被看作是三十年代后期独立的左派知识分子在《党派评论》领导下制订的文化契约中的例外条款，允许他们在不放弃激进的对立态度的情况下投身战后胜利的资本

主义世界。《党派评论》是1937年后独立的左派分子的集合点；它的创建是依据一种政治上的激进主义和文学上的先锋主义纲领，尽管这两者在表面上如此矛盾，以致比较严格的马克思主义者将它视为异端，因为他们几乎只会欣赏宣传鼓动艺术的愤怒的废话。在这两者的结合上，面临的另一个困难是这个明显的事实：二十年代以及更早的一些主要的现代派作家在三十年代成了反动分子，其中最著名的几位是艾略特、庞德、叶芝、劳伦斯和温德姆·刘易斯。然而，正是这种在两者结合问题上的当机立断，对激进的政治和冒险的写作在精神上的一致性的直觉信任，加强了《党派评论》的综合力量，使它摆脱诸如《新群众》(New Masses)这类教条主义（通常是共产党的）出版物的无效议程。

198  
199

《党派评论》在四十年代知识分子文化中的地位使它成为战后新文学的基地，因为它是美国知识界和欧洲知识界之间的桥梁，并由此成为大陆态度和思想的输入口。它发表弗朗茨·卡夫卡的新译文，仿佛他是一位当代人；选登T·S·艾略特的《四首四重奏》；促使德尔莫尔·施瓦茨、罗伯特·洛厄尔和西奥多·罗特克这样一些青年诗人成名；把W·H·奥登、埃德蒙·威尔逊、斯蒂芬·斯彭德、菲利普·拉赫夫、迈耶·夏皮罗、艾萨克·罗森菲尔德、乔治·奥威尔、西德尼·胡克、玛丽·麦卡锡和尼古拉·恰罗蒙特的批评呼声聚合在一起；在这过程中，创造了一种同时是美国的、国际的、犹太的、世界主义的、左派的和自由派意识共同体。如果按照俏皮的说法，世界主义是犹太地方观念，那么，没有谁能比四十年代的《党派评论》提供更丰富的例子说明这种地方观念究竟是什么。它的编辑工作由犹太人（菲利普·拉赫夫和威廉·菲

利普斯)和亚利人(德怀特·麦克唐纳、乔治·L·K·莫里斯和F·W·杜皮)分担,它的智力分享托洛茨基和卡夫卡、辩证法和“世界痛苦”(Weltschmerz)。它的成功在于它的编者顽强地忠实于他们的矛盾心理,决不让他们的思想探险僵化成教义。

从这种好战和抑郁的高辛烷化合中,迸出索尔·贝洛的独特呼声;他的作品最早发表在四十年代早期的《党派评论》上。这种看法是正确的:贝洛具有非凡的文学气质,黑格尔式地专注于矛盾和综合,无拘束地追求在文化上表现《党派评论》的犹太人区的世界主义,最终证明自己的合理性。贝洛是一个来自蒙特利尔犹太人区和芝加哥西区的犹太穷孩子,他创造了一种文学语言,将芝加哥街头隐语引进“中欧”(Mitteleuropa)的高级文化,使它听起来仿佛犹太人区十分自然地教育孩子吸收全套的欧洲经验,即使这种语体意味着偶尔混淆“神怪故事”(Geistesgeschichte)和口头传达的秘密情报。

要了解这种作品的现代成分是什么,有一个办法是回忆这些吉祥的开头句子:“曾经有过一个时代,人们习惯于经常谈论他们自己,不羞于记录他们的内部事务。而如今,记日记被认为是自我放纵、意志薄弱和低级趣味。因为,现在是一个无情的时代。”这里,在贝洛的第一部小说《晃来晃去的人》(1944)中,我们集中地发现了这种正在形成的小说主调:它的利己主义,内在的进取性,由抑郁造成的冷漠基调,以及精神孤儿身份的种种暗示。情绪忧郁,丝毫没有三十年代饱满的乐观主义;尽管三十年代处在萧条期,但那种乐观主义曾使潦倒不堪的美国作家成为光辉事业未来的代言人。这种忧郁的情绪是更为强烈的大陆态度,充满政治幻灭和个人厌倦的气息,从



萨特和加缪那儿获取世界观，并且在萨特和加缪背后，还有描写心理疏隔的大师陀思妥耶夫斯基、卡夫卡、普鲁斯特和兰波。但是，这也是一种照顾到犹太传统的现代态度，因为《晃来晃去的人》完全是一部内向的作品，一种闭门的研究：“我目前处在意志消沉的状态，记日记——即与自己谈话——已成为必须做的事。对此，我丝毫不感到犯有自我放纵的罪孽。他们用无情补偿他们的沉默；他们驾驶飞机、斗牛或捕捉大海鲢，因此，我几乎不离开我的房间。”这里显然是针对海明威式的多行动、少说话的法规；这种户外的法规在三十年代颇为盛行；无产阶级小说蔑视“资产阶级主观性”，而以一种“让我们卷起袖子，着手工作”的姿态处理问题；侦探小说粗制滥造地表现男子气概；到处泛滥的文献式的社会主义现实主义，对现实抱有严峻的看法，因而对责任采取严厉的态度。

人们注意到这种新文学已经抛弃一切向前看的社会理论以及那些在进步思想掩护下的文学表现原则。现实已经挫败一切捕获它的努力。诚然，贝洛的约瑟夫·K是陀思妥耶夫斯基的地下人的现代翻版；他摆出“存在主义的”姿态，不仅摒弃马克思主义，而且摒弃一切社会主义的和资本主义的合理的唯物主义，也不相信现实能被充分理解、人类行为能够充分阐释和美好未来能够充分实现。

在《晃来晃去的人》中展现的战后“思想意识的终结”，这不能归咎于知识分子的舒适——丹尼尔·贝尔称之为理论阶级的悠闲（《思想意识的终结：论五十年代的政治意识衰竭》[The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties], 1960），而应归咎于他们的悲哀。《晃来晃去的人》和采取同样态度的作品构成一种悲悼文学，隐含

着很少表现出来但处处都能领悟的苦恼。约瑟夫几乎不离开他的房间，因为他觉得没有必要离开；他居住在一个精疲力竭的世界，至少，这个世界充满阿谀奉迎的腐臭，必须弃之如敝屣。因而，他拒绝工作，拒绝家庭支援，赶走朋友，冷落妻子和情妇。他是一个名副其实的悔过者；他孑然独处，抑制自己的感官，偷偷地为他不可言喻或列举，因而不能公开哀悼的死亡伤心。直到十二年后，贝洛的《只争朝夕》(Seize the Day, 1956)中的汤米·威廉，一位受到莫名的侵犯而感情堵塞的现代约瑟夫，终于在一个陌生人的葬礼上痛哭流涕。因此，在某种意义上，经历了一种持久的悲哀；它最初表现在《晃来晃去的人》中，直至这部《只争朝夕》才达到成熟。

战后几十年中，犹太作家把大量忧郁的、晃来晃去的主人公引进我们的文学，由此可见约瑟夫的悲悼完全切合知识界的普遍心情。这几十年中，异化、牺牲和边缘这类用词成了犹太感觉的普遍定义，而犹太人成了所谓“人类的普遍疏隔”的替身。在战后早期奏出孤独和漂泊音调的作品和剧本中，有艾萨克·罗森菲尔德的小说《离乡背井》(Passage from Home, 1946)和死后收集在《开始和终结》(Alpha and Omega, 1966)中的短篇小说，莱昂内尔·特里林的《中途》(The Middle of the Journey, 1947)，德尔莫尔·施瓦茨的《婚礼世界》(The World Is a Wedding, 1948)中的短篇小说，阿瑟·米勒的《推销员之死》(1949)，保罗·古德曼的《我们的营地崩溃》(The Break-up of Our Camp, 1949)，诺曼·梅勒的《北非海岸》(1951)和《鹿苑》(1955)，伯纳德·马拉默德的《呆头呆脑的人》(The Natural, 1952)和《店员》(The Assistant, 1957)，赫伯特·戈尔德的《不跟它在一起的人》

(The Man Who Was Not with It, 1956), 以及贝洛后来的小说, 尤其是《受害者》(The Victim, 1947) 和《只争朝夕》(1956)。在四十年代, 大萧条让位于知识分子的沮丧; 这种沮丧与美国经济和精神的繁荣极不协调, 因而显得特别强烈。此后, 也就是马库斯·克莱因所说的“在异化之后”(《在异化之后: 世纪中期的美国小说》[After Alienation: American Novels in Mid-Century], 1964), 异化的犹太主人公在爱德华·刘易斯·沃兰特的《当铺老板》(The Pawnbroker, 1961)、贝洛的《赛姆勒先生的行星》(Mr. Sammler's Planet, 1970) 和艾萨克·巴谢维斯·辛格的《仇敌们, 一个爱情故事》(Enemies, A Love Story, 1972) 中, 作为一个更苍老、更灰暗和更痛苦的历史幽灵, 还保持着退化的痕迹。这三部小说的避难主人公索尔·纳泽曼、阿图尔·赛姆勒和赫尔曼·布罗德, 各自都是名义上的幸存者; 他们在美国的新生活是虽生犹死的变种, 其中隐含着与一切绝縁的愿望。

尽管“环境”对于新作品, 犹如对于三十年代的小学和戏剧, 依然是极端重要的, 但它们不再吸引人们描写物质压迫和社会不平, 除了象霍华德·法斯特这样的坚持不合作者, 或者诺曼·梅勒——莱斯利·菲德勒曾经说他对任何事物的认识都要比别人晚二十年。那种描写已经基本让位给神经机能病的和异化的语言: 中心问题不再是劳动反对资本, 而是人心的无能。艺术不再是一种武器, 而成为一种诊断。小说照旧忠实于细腻的现实主义——亨利·詹姆的“叙述翔实”, 甚至比以往更忠实, 但是, 我们现在见到的城市景象被巧妙地非物质化, 变成心理紊乱的象征, 即变成内心的景象。小说家以感受的名义, 加强对生活的注意, 把生活属性看作是“客观的关联

物”，而不是阶级冲突和资本主义压迫的论据。请将迈克尔·戈尔德的《没有钱的犹太人》（*Jews without Money*, 1930）的开头部分与索尔·贝洛的《只争朝夕》（1956）中一段类似的城市景色描写作一比较：

我永远忘不了东区街；我小时候就住在那儿。那是纽约臭名昭著的鲍厄里街区，一个住宅的峡谷，悬挂着太平梯、床单和人的面孔。这些面孔常常出现在住宅窗头。这条街从不让这些面孔失望。它永远处在兴奋状态，从不入睡，大海般咆哮，焰火般爆裂。人们在街上推撞争吵。成群结队的手推车小贩嚎叫。妇女尖叫。狗儿交配和吠叫。婴儿哭叫。

格罗利安那旅馆的多数客人是过了退休年龄的。纽约众多的老头儿老太太，大部分居住在沿着百老汇的七十、八十和九十街。只要不是天气太冷或太湿，他们占满围有栏杆的小公园附近的和沿着维迪广场到哥伦比亚大学的地下铁格栅的长凳，挤满店铺和自助食堂、廉价商店、茶室、面包店、美容室、阅览室和俱乐部。

这里，重要的区别不是风格和才能的高下，不是粗声地呼叫贫困和抒发更高级的不满之情这两者之间的明显差异，而是截然对立的现实概念本身。对于戈尔德，现实是金钱和阶级的作用；他的这些犹太人是**最没有钱的人**，一句话，是群众。相比之下，贝洛的犹太人受到的影响更广泛和更特殊，金钱只是其中之一。并非出于偶然，他们中的一些人已经获得金钱，如今在剪他们的息票，因此金钱对于他们生活的影响不再是阶级特征，而是性格特征。事实上，阶级一词的含义甚至已经变成性格：汤米·威廉的父亲艾德勒博士有“阶级”，而汤米全然

没有。在中产阶级小说中，即在一种与商业区太平梯相对立的住宅区茶室的小说中，文化、性格和风俗代替环境作为兴趣焦点。汤米·威廉如同《受害者》中的柯尔比·奥尔比，可以是绝望的失业者，象戈尔德小说中的任何人，但是，并没有根据这种事实，提出社会改革蓝图。对于战前的犹太作家，生活是严酷的，但它的含义始终是明确的：金钱。到了战后，随着环境日益轻松，生活的含义日益模糊。趁此机会，犹太作家加紧创造汤米·威廉、柯尔比·奥尔比、莫里斯·鲍勃和弗兰克·阿尔平（《店员》）、查尔斯·艾特尔（《鹿苑》）和威利·洛曼（《推销员之死》）这类人物；这类人物的程式不仅触及阶级的伤害或政治的失败，而且也触及更深和更难捉摸的人类生存的奥秘，所以他们都败在自己手里。

### 在美国获得它，或霍雷肖·阿尔杰 遇见傻瓜吉姆佩尔

这个运动必须放在犹太人大批归化中产阶级美国以及美国本身成为繁荣的消费社会这样的背景中来看。人们可能已经料到：成功如果不作为一种道德困境，而作为一种社会事实，它将为犹太作家占据重要的地盘；伴随犹太人区的犹太人的美国化而产生的冲突（亚伯拉罕·卡恩早在1917年就在《戴维·莱文斯基的兴起》中描写过）将显得突出。因为知识分子正体验到他们的地位的提高：先前靠小聪明混日子的边缘的批评家、社会学家和作家，现在突然发现自己接受各种基金、出版合同、讲学安排和教授职位，经常出入学术机构，而在不久前，做梦也想不到这些机构会接纳一个犹太人，更不用说会接纳一

个不干净的左派犹太人。德尔莫尔·施瓦茨在哈佛、普林斯顿和锡拉丘兹的逗留已不足为奇。正如莱斯利·菲德勒曾经指出的（《不！在雷声中》〔No! In Thunder〕, 1960），在战后亲犹太人主义的兴盛期，全体犹太人一时成了“大街”。

203  
204

在这种情况下，1967年出版的诺曼·波德霍雷茨的《获得它》（Making It），其惊人之处不在于它颂扬那个勇敢的新世界的欢乐：一个来自布鲁克林的孩子能看到自己在曼哈顿住宅区饮酒取乐；而在于它颂扬得这么晚：在那么多人品尝到这种美味之后的二十年或二十多年。在这些形象——夹公事包，住东区九十街，在《纽约客》上发表作品，支配文学趣味——已经习以为常、不再令人吃惊的时候出现《获得它》，确是令人吃惊的。但是，作为一部作品，那是另一回事；它是一部以内容丑恶可耻而赢得名声的作品，就它加在它的“不怎么轻信”的作者头上的恶名而言，在六十年代只有菲利普·罗思的《波特诺伊的抱怨》（Portnoy's Complaint, 1969）能与它匹敌。因为《获得它》过去是、现在仍然是战后，或者据我所知，也是战前唯一的这样一部犹太小说，它的主人公被允许获得社会成功而不付出道德代价。《获得它》在表面上只是一部传记，但就它的方法而言，也是一部小说，是按照一种重要的道德方式展现的生活想象。这是一种传统的“教育小说”（bildungsroman）的道德方式，或者，为了不脱离文化路线，可以说是一种“从犹太人区产生的”书籍的道德方式。它的神话不能脱离它记忆中的事实；这些事实是按照它们在神话中的地位被回忆的。情节是生动紧凑的。但是，对于犹太人，那确实是一种异乎寻常的情节，因为主人公从低微的地位崛起，并且不断高升——即是说，没有后退、卖空、盘点、留恋贫民窟、道

德危机或受惩罚。就道德方式而言，小说的直线发展令人不安：正规的道德小说中最终落到好高骛远者头上的是报应和内疚，这部小说却只写犹太主人公的成功，如真实生活中的犹太人在整个定居美国时期所获得的那样。

我在早熟的三十五岁体验到一个惊人的启示：成为成功者比成为失败者好。在有关事物本质的这个伟大真理的启发下，我的头脑首次开窍，接受了一系列概念，其中每个概念都象“原启”本身一样令人头晕目眩。金钱，我现在看出它（当然，以前没有一个人看出它）是重要的：成为富人比成为穷人好。权力，我现在看出它（越来越巧妙）是值得向往的：发布命令比接受命令好。名誉，我现在看出它（我多有胆量，毫不退缩）是无比美妙的：受到公认比默默无闻好。

波德霍雷茨也是一个好学的孩子，是犹太小说中常见的那些尖子学生之一。他不能不观察复杂的文学局面，并按照那些法国小说来估量自己：在那些法国小说中，一个外省青年拉斯蒂涅或于连来到巴黎显身扬名。但是，写这部手稿的不是巴尔扎克或司汤达，而是霍雷肖·阿尔杰，因为再没有比这个成功者故事更美国化的了，即使时代对于这一类向上爬的才干要求不再是勤劳、节俭、责任心和光明磊落，而是有文化、机敏、慎重和时机。《获得它》是一个经理时代的寓言，成功不是自己拥有企业，而是担任《评论》的编辑。

不足为怪，这部作品出版后引起舆论震惊，因为即使成功不完全是波德霍雷茨所表现的那种“肮脏的秘密”——在1967年，它怎么可能会是那样？——也仍然是对肖洛姆·阿莱汉姆以来犹太小说作家所创造的谦卑受赏、野心受罚的神话的诅

咒，因此，这部作品被看作是对它所谈的知识分子社会的道德体系的攻击。

这样，这部作品能测量犹太知识分子与实际世界之间的距离，因为波德霍雷茨所做的是用文字宣布犹太中上层长期以来用他们的生活方式宣布的东西。作为《评论》的编者，波德霍雷茨与他的读者站在一边，尤其是跟他完全一致的一批新读者；由此表明他和《评论》已经远远不是《党派评论》轨道上的卫星，犹太道德神话学也已经远离如下这些作品所表现的犹太活跃人物必须为自己的放纵而受谴责的时代：《戴维·莱文斯基的兴起》（1917），这部作品保持文学对待金钱的古典公式、杰罗姆·韦德曼的《我能为你大量获得它》（I Can Get It for You Wholesale, 1937）、巴德·舒尔伯格的《萨密为何要跑？》（What Makes Sammy Run? 1941）以及莫迪凯·里奇勒的《学徒达迪·克拉维茨》（The Apprenticeship of Duddy Kravitz, 1954）。成功和道德实用主义终于携手同行。

自从世俗的想象文学在犹太人中间缓慢地出现后，小说变成流经犹太社会和表现犹太人自己的神话潮流的汇合点。值得注意的是，在小说中，成功与无辜之间的必然冲突仍然按照常规取决于无辜一方：不是谦卑者交上好运，便是野心家精神破产。杰出的犹太律师、企业家和权力代理人早已变成美国的普通现象，《我们这一群》中的大亨——塞利格曼、洛布、库恩、古根海姆和班伯格——早已从普通的人上升为象征，而“小人”<sup>①</sup>以及他的无能的堂兄弟、牺牲者、晃来晃去的人和

205  
206

① 《小人》（*Dos Kleyne mentchele*, 1864）是门德勒·莫彻·斯福里姆的一部描写东欧犹太村社生活的早期小说。——原注



傻瓜依然在美国犹太小说中得胜。

新近出版的两本书认为，从意第绪语故事到现代长篇小说，从肖洛姆·阿莱汉姆的美纳汉·门德尔<sup>①</sup>（《美纳汉·门德尔历险记》〔The Adventures of Menahem Mendl〕,1969）和艾萨克·佩雷茨的沉默者邦彻（《短篇小说选》，1974）到菲利普·罗思的彼得·塔诺波尔（《我作为男人的一生》〔My Life as a Man〕,1974）、贝洛的冯·洪堡·弗莱谢尔（《洪堡的礼物》〔Humboldt's Gift〕,1975）和伍迪·艾伦的伍迪·艾伦，傻瓜是贯穿整个现代时期的犹太人的代表形象。罗思·威塞在《作为现代主人公的傻瓜》（The Schlemiel as Modern Hero,1971）和桑福德·平斯克在《作为隐喻的傻瓜》（The Schlemiel as Metaphor,1971）中，令人信服地证明：在犹太文学中，到处可以找到傻瓜，他有可爱的滑稽动作、痛苦的忿恨、行善的愿望、灾难的嗅觉、受挫的自由人道主义，被世人誉为错过时机的圣徒。

除了宁肯选择暴徒作为典型的梅勒，傻瓜成了所有重要犹太作家的库存，但是，他在伯纳德·马拉默德的短篇和长篇小说中具有一种特殊的地位。在马拉默德的小说中，偶然失败的观念象精神胜利一样，是犹太道德观的基石。但是，马拉默德的傻瓜吸收了传统材料，是一种独一无二的形象，没有喜剧的、暖人心房的或“和蔼可亲的”（gemütlich），即反映公共生活的特点。他的失败不会通过讽刺、复原或洞悉自己的困境而变成胜利；他不属于能够通过分担他的无能而吸收和谅解他

---

① 美纳汉·门德尔是肖洛姆·阿莱汉姆的经典性的“空中人”（luftmensch）形象——一个边缘犹太人，他的运气和梦想构成他唯一可见的生活依赖。

——原注

的失败的社会。他多半是个孤独的美国典型：流浪者、孤儿、作家，或者一个知识分子，他逃避过去，寻求新生活，而一旦找到新生活，却发现原来是一种体力紧张和道德拘束的生活。他追求梦想，而遇到噩梦：他以为他已经抛却脑后的过去重现为他的将来，被压抑下去的东西出乎意外地重新露头。这个反英雄的新生活提供的不是自由，而是审判；在这场审判中，他通过沉思有关他的困境和“皈依”的伦理学而宣告自己无罪，正象《店员》（1957）结尾，杂货店店员意大利人弗兰克·阿尔平所做的那样，割除包皮，变成一个犹太人。正如艾里斯·莱蒙教导没有成功的棒球英雄罗伊·霍布斯（《呆头呆脑的人》，1952）：受难“使好人变得更好”。

206  
207  
无论马拉默德的异化的主人公发现自己在哪儿——基辅、罗马、布鲁克林、卡斯卡迪亚、俄勒冈、中坎普贝洛、佛蒙特——他仍然是在犹太人区，心理上受缚于他企图逃避的一切；仍然在学习满足于一种有限度的囚禁和学习文明生活的必修课：良心、责任心、怜悯、仁爱 and 延迟的报答。换句话说，他学着成为一个开明的人。按照这些标准，那些及格的人物如《店员》中的弗兰克·阿尔平、《新生活》（A New Life, 1961）中的西摩·莱文和《装配工》（The Fixer, 1966）中的雅可夫·博克是严峻的有良心的主人公，而那些不及格的人物如罗伊·霍布斯、《房客》（The Tenants, 1971）中的一对敌手哈利·莱塞和威利·斯皮尔明特是灾难性的利己主义的教训。不止一个批评家已经指出犹太地毯上的这些形象显得多么象是基督教徒。

马拉默德向他的小说人物以及他的读者提供的道德教育是有问题的：他希望他的主人公从合作和谦卑中获取教益，而在

这个世界中，其他一些价值如自我陶醉、自身利益或戴维·莱文斯基式的社会达尔文主义可能更为合适。在这个世界中，“集体生活”的伦理学是不切实际的，而马拉默德惩罚他的人物，因为他们持有和表达在我们多数人看来是合理的态度和愿望。因此，马拉默德小说中的教诲在现代读者看来，似乎是专断的；现代读者不特别赞成复杂的性顾忌、无限期延迟的报答或者马拉默德式的道德责任：要谦恭，恪守你的界限，坦率地承认你的犹太身份。任何人都不会让步同意：马拉默德的呆头呆脑的人——罗伊·霍布斯会不眷顾情妇或不想成为古往今来最伟大的棒球手。棒球道德根本不要求他承认自己具有更深刻的人性——一些批评家现在称之为“人道”(menschlichkeit)。特德·威廉斯从不因为忘记向“红袜”迷们触帽致意而背运。从布鲁克林的法典或杂货业的伦理学中，也找不出任何明显的理由，可以说明莫里斯·鲍勃在现金收入记录机后面殉死的榜样，怎么会这样鼓舞弗兰克·阿尔平，以致他也盼望自己获得这种命运，甚至以他的自由和他的包皮为代价，使自己变成一个犹太人区的犹太人。从这两部作品中引出的教训似乎是人为的；这些教训在小说中起作用，但好象来自小说之外，并按照讽喻的需要歪曲它们，其中的关键冲突不属于人物，而属于作者。

多年来，马拉默德顽强地坚持一种幽闭的和压抑的看法，倾向于将我们的注意中心从他似乎曾经提倡过的共同感情转移到他的作品现在明显表现的那些个人斗争。确实，诸如《呆头呆脑的人》和《店员》这样的长篇小说以及《魔桶》(The Magic Barrel, 1958)和《白痴第一》(Idiot's First, 1963)中的短篇小说代表一种本世纪中叶的舆论，并呼吁从那时起已

207  
208

经过时的读书原则。它们坚持采取训戒的口气，向个人的善良本性提出非政治呼吁，将意第绪语方言融入中世纪丰富神话以庆祝犹太—基督教的团结，广征博引T·S·艾略特、杰西·韦斯顿、瓦格纳、帕息福尔和《圣经》，这一切现在看来象是特别适合一个鼓励象征主义和正统观念的时代的思想习惯。有意义的是，在1961年肯尼迪时代开始的时候，出版了《新生活》。在这部小说中，马拉默德宣布他准备抛开成规，批评知识分子的和政治的反动，尤其在俄勒冈州大学；他正离开那里到本宁顿学院寻求一种更加新的生活。到1966年，《装配工》显得好象完全支持革命，至少是在沙皇俄国；尽管这部作品的主人公雅可夫·博克不是一个革命者，而是一个拒服兵役者，炸弹仍然为他从空中掉下来。

在后来一些年中，虽然马拉默德曾试图在《房客》(1971)中保持一种流行的式样——这部作品显然是关于纽约的黑白“文化斗争”(Kulturkampf)，但他的声音日益变成私人的声音。在《费德尔曼写照》(Pictures of Fidelman, 1969)、《房客》、《伦勃朗特的帽子》(Rembrandt's Hat, 1973)和《杜宾的生活》(Dubin's Lives, 1979)之后，马拉默德常常不象是一个有道德的“普通人”，而更象是一个受到逼迫的古怪作家。有时，他的作品文明外表，以及为一切人道主义美德进行的斗争——莫里斯·鲍勃曾是这种美德的代表——显得削弱了；早先通过熟练地运用叙述技巧和神话结构解决的冲突和忧虑变成公开的暴力，完全淹没了一切道德的含义和文学的意义。较早的对手如西摩·莱文和杰拉尔德·吉利(《新生活》)或弗兰克·阿尔平和莫里斯·鲍勃，也许曾经希望干掉对方，但常常变得惊人地文明，互相妥协，以有礼貌的敌意

代替肉体上的攻击。但是，《房客》中的主角哈利·莱塞和威利·斯皮尔明特同住一幢废置的公寓，努力完成他们的长篇小说，却互相打得稀里哗啦。马拉默德显然想要我们得出结论：这两个人得到完全配他们得到的东西。

《房客》的表面信息是怜悯，而最内在的感情是纯粹的忿怒；它说明马拉默德作品中长期存在的教诲训戒和更深的感情程序（那些用来检验他的人物的越规和报应的辩证法）之间的脱节。早期的短篇小说《湖小姐》（The Lady of the Lake）208  
209是一个明显的例子。《湖小姐》如同《魔桶》中的大多数短篇小说，或者是《呆头呆脑的人》和《店员》的雏型，或者是新近的余震。故事是讲一个青年犹太职员亨利·莱文，他“厌倦过去”，前住意大利；为了隐瞒自己身份，进行一次情场历险，改名为亨利·弗里曼。在马乔列湖的一个岛上，他发现了一个完全符合他梦想的少女伊莎贝拉·德尔·唐戈。他误以为她是意大利贵族少女，傻头傻脑、笨手笨脚地追求她，而她推诿延宕，忸怩地出现又消失，若即若离，纽扣解开了又扣上，一再问道：“你是犹太人吗？”当然不是，他反复申明，直到最后，发出怒吼：“要回答多少次‘不是’，才算真的‘不是’？为什么老是提出这样的傻问题？”接着发生的事是绝对惊人的：“因为我一直希望你是。她慢悠悠解开她的胸衣，弗里曼心情激动，尽管一点也摸不清她的意图。当她坦露出她的乳房——他可能已经为这对美丽的乳房流过泪（记得以前有一次邀请他看这对乳房，但他到达木筏太迟了）——他惊恐地察觉，在柔嫩的肉上刺有一行歪歪扭扭的蓝色数目字纹。”他不知所措，暴露出自己是傻瓜，正象她解开胸衣暴露出是个犹太人。莱文/弗里曼凝视，摸索，结结巴巴地宣布撤退，但饥饿的欲

火最终窜了上来，他冲向那对退却的乳房：“他摸她的乳房，捏她的乳房，又吻又吮她的乳房；但是，她已经步入塑像中间，消失在从湖边涌来的雾气中。弗里曼徒劳地寻找她，呼唤她的名字，只能拥抱月光闪闪的石头。”

这个寓言的教训——你决不应该隐瞒你的犹太身份，如果你隐瞒，你梦想中的女人会离你而去——只要仔细一想，就化为谬论和不依据前提的推理。作为教诲性的说教，《湖小姐》连同它添加在大屠杀恐怖上的阿瑟王神话，具有《灰姑娘》的全部道德讽喻力量；但哪个热衷冒险的旅游者会在马乔列湖边从《指导米什林》(Guide Michelin)上抬起头来，想一想它的警告？或者，说得切题些，哪个犹太孩子会由于记住这个教训而变成更好的人。然而，作为在想象中实现的情况，这个故事是有力的，充满冲突，其含义远远超出它的沉闷的说教的容量。

《湖小姐》特别直接地提供了一种基本的马拉默德式的故事：性的否定和否定的道德化。莱文/弗里曼象罗伊·霍布斯、弗兰克·阿尔平和其他许多短篇小说中的人物一样，渴望他不可能有的东西，或者，由于这种困境是教诲性的，因而也可以说，渴望如果他办事正确，可能已经是他的东西。但是，阻挡快乐的不一定是道德疏忽：在希望即将实现之时，任何干预都会出现——主人公可能改变想法和失掉胃口，或者屈从于良心的压力，或者产生反感，或者发现自己败于某个对手，只得半途而废。被一位犹太公主捉弄而暴露自己身份，或者被一个疯狂的妖妇击倒在旅馆（《呆头呆脑的人》），或者被海伦·鲍勃羞辱为一条“没有割过包皮的野狗”（《店员》），或者被一个妙龄的妖妇推开，她在接近完美之际突然

大小便失禁（《杜宾的生活》），这些仅仅是比较显著的可能性。

这些色欲和责任的故事，从潜在的性僵局感觉中获取力量和趣味，产生令人震惊的、最终的戏剧性场面，构成和确立故事的多重意义。人们想起弗里曼抓住月光闪闪的石头，或利奥·芬克尔（《魔桶》）手持花束，急冲冲去会见他的梦想中的少女，那少女正站在灯柱下抽着烟等他。的确，凡是感情的对称不做细节上的调整和艺术上的控制，我们能得到的不是彻悟而是伤害，如《房客》的情况。但是，一般地说，在长篇小说中，僵局勉强获得解决，主人公脱身投入未来，而这个未来看来象是一个更加狡诈的圈套。弗兰克·阿尔平变成一个犹太人和杂货商，决心——我们猜想是永久地——等待海伦·鲍勃的爱情和跑去取牛奶。雅可夫·博克陷入一场结局不明的审判中（虽然我们知道他的俄国原型门德尔·贝利斯是被宣告无罪的）；西摩·莱文来到俄勒冈，失业，失去前途和幻想，受着波林·吉利和她的三个孩子的拖累；威廉·杜宾跳出他的情人的床，奔跑回家，企图趁他仍然勃起之时与他的妻子做爱。

马拉默德写作才能充分发挥的时候，他的最佳之处是对于不圆满的生活的直觉与对于失望和丧失的彻悟：他的心冷如冰的时刻。他是在这个半死不活时期，在这个介于愿望实现和弥天大难之间平庸的破烂地区的杰出作家；他擅长具有辛辣味和丧失感的语言；他描写那种沉静的绝望生活时，最象是一个发言人；他有时将这种生活安置在三十年代，但实际上是我们的国民生活和隐藏在我们的繁荣底下的感情的永久性特点。但是，辛辣是一种无关大局的文学特点；它并不能保证自己有持久

210  
211

的效力。结果，马拉默德的短篇小说一般要比他的长篇小说更

动人，而长篇小说中的瞬间的感触比持久不变的结构更有说服力。

马拉默德不愿意安排快乐的结局，这可以被看作是一种道德现实主义，一种冷静的判断：生活是艰难的，尤其对一个犹太人，而道德的和解是成熟的标志。将现实主义中的这种冷静移进犹太感情主流，这是出于它的清教徒倾向——将个人命运系于性行为。马拉默德的那些蒙受历史痛苦的主人公都通过一个女人遇到性问题；他们的新生活是独特的性探索：透过锁眼、窗棂和其他神不知鬼不觉的暗处，偷看他们梦想中的女人。但是，他们的激情和满足之间的裂缝从不弥合，在希望和成功之间留下一段空白，他们的奇特命运可以在这里展示。性苦恼是马拉默德的库存。然而，形成他的小说道德曲线的，不是快乐和现实原则之间的平衡，而是欲望的矛盾心理本身。他的人物之所以失望，是因为他们有愿望；一旦他们不成功——他们的愿望或者遭到自我毁灭，或者由于马拉默德本人厌恶成功而被拦腰斩断——他们便失望。

《杜宾的生活》初看好象违背马拉默德的原则，似乎已用性满足代替惯常的悔恨。在一个勇敢的、劳伦斯式的时刻，正在变老的传记作者威廉·杜宾在与范妮·比克私通之前宣布他的生活信条：“如果你不充分享受生活，无论为了什么理由，你日后会后悔的，尤其当你老了以后。”这种决心听起来象是中年转折期的颂歌。但是，此后的事件表明这个突破是虚幻的，因为充分享受生活很快变成一个道德负担，呈现出它自己的约束和义务。如果有什么区别的话，那就是杜宾为战胜中年受的苦比仅仅怀有隐秘的渴望受的苦更大。婚姻的逐步瓦解，孩子们的疏远，与妻子同房时的阳痿，文思的梗塞，记忆的衰



退，这一切是杜宾为他的偷偷摸摸的欢乐付出的昂贵代价，他的痛苦跟他的快乐按比例增长。结果是，性解放同性抑制一样意味着混乱。无论采取哪种方式，马拉默德的主人公都蒙受苦难。

马拉默德是精通矛盾心理的犹太作家中的主要人物；他的冲突的文化观已经导致他创造不太可能存在的世界。他为他的

人物和场面吸取了大量的民间传说，同时也注意现代生活。他既是性传奇的创制者，又是现代经验的忧郁的解释者。在索尔·贝洛的作品中可以找到同样的辩证法，但索尔·贝洛的辩证法似乎是巧妙地加以合并的产物，好象既不是产生于文化的迫切需要，也不是产生于原始的冲突和焦虑的内心世界，而是产生于他的感受——他的才能的协商者。但是，在读马拉默德作品时，我们好象见到了两个作家：一个负责结构、地方性的现实生活以及描绘得栩栩如生的英语系和杂货店，另一个提供情节、困境、兴奋、寓言、道德暴行以及戏剧性紧张。因而，不足为奇，他的作品读来如此含义多重，仿佛在真实的犹太人区居住着想象的犹太人。

211  
212

由于傻瓜吉姆佩尔是当代犹太小说中的主要傻瓜，我们或许以为通过全面考察艾萨克·巴谢维斯·辛格的作品，会发现大量的滑稽人物或世俗圣人，他们的讽刺、智慧或隐藏的圣洁使他们超越环境的压力或自作聪明的灾难。但是，情况根本不是这样：吉姆佩尔在辛格的小说中变成一个特殊事件，一种意第绪肖像方面的试验，这种试验就其纯形式而言，后来从未重复过。不是说他的作品不充满失败和软弱——到处都是牺牲品、精神病、“空中人”（luftmenschen）和自己造成的失

败，傻瓜是其中的特殊化身——而是说它们是按照不同的道德原则创造的。辛格的人物主要不是作为训戒的模范——人种永恒的象征或道德航海的灯塔，而是展示人类事务中的天意和人类愿望中的神秘倾向。跟所有的犹太作家一样，辛格埋头思考良心、责任和爱情，但是他远比马拉默德富于道德同情。无论他作为一个虔敬派拉比的儿子已经具备怎样严格的良心（参见他的《在我父亲的院里》〔In My Father's Court〕,1966），他仍然作为一个无根的知识分子，受到华沙和纽约生活经验的冶炼。

212  
213

就辛格的民族身份而言，他根本不是美国人，但现在的问题不是出身而是选择。为了给他一个名称，我们不得不颠倒文化连接号两头的名词，称他为美国一意第绪语作家，因为虽然他从1935年以来定居这里，但他一直只用意第绪语写作；虽然意第绪语读者实际上已经消亡，但他继续以几乎两代前就已在奥斯威辛埋入坟墓的那种生活作为他的题材。

综观在我国的其他一些移民作家，包括康拉德、乔伊斯、贝克特和纳勃科夫，可以得出结论：主题和语言的最后选择，或许受环境的影响，但最终是说不出道理的偏爱，或者如辛格可能会说的那样，是激情。辛格在美国，从一开始就献身意第绪语言和文化。几年后，在他的哥哥、小说家伊斯雷尔·乔舒亚·辛格的鼓动下，担任纽约最有影响的意第绪语日报——亚伯拉罕·卡恩的《犹太前进日报》（Jewish Daily Forward）的新闻记者和小说作家。他最初在报纸上发表的许多短篇小说和速写，后来被翻译出来，并吸收进他的早期长篇小说、传记和回忆录。康拉德和纳勃科夫是改编能手，很快就掌握了新语言和它们所反映的经验方式；辛格不象他们，倒象乔伊斯，更

多地是个流放者，在想象中拥抱实际上已经分离和丧失的东西，追忆自己的过去，追忆犹太人的历史。即使在近些年中，辛格已经从《犹太前进日报》转到《纽约客》，已经采用纽约新闻写了一些短篇小说、甚至一部长篇小说《仇敌们，一个爱情故事》，意第绪波兰的鬼域世界仍然缠住他的想象。“它给人的印象是一种通灵的疯狂。”欧文·豪说，“这里是一个生活在纽约的人，一个老练聪明的作家，他在写弗兰波尔、比尔戈雷、克雷谢夫的故事，仿佛他们还在那里。”（《新事物的衰落》〔Decline of the New〕，1970）

在辛格给予我们的印象中，《傻瓜吉姆佩尔》（Gimpel the Fool）占有重要地位；这主要与索尔·贝洛有关。他在1953年为《党派评论》翻译了这个故事，引起美国读者对吉姆佩尔和辛格的注意，而在此之前，除了《犹太前进日报》的老读者，几乎没人知道辛格。1953年，贝洛本人刚刚完成他的最明显的“美国”小说《奥吉·马奇历险记》（The Adventures of Augie March），正在搜寻人物和性格的新材料，显然从意第绪语作品中找到了头绪。三年之后在《只争朝夕》中出现的汤米·威廉形象，完全象是将吉姆佩尔和肖洛姆·阿莱汉姆的美纳汉·门德尔这类形象移植到威廉·赖希《性格分析》（Character Analysis）（贝洛在五十年代也受它指导）中的“色情虐狂性格”上。《只争朝夕》处处表明：格罗利安那旅馆小小的老人社会应当被理解是为祖传社会秩序在当代的最新安排，犹太村社提高成退休社会。总之，我认为吉姆佩尔的名声可以归功于美国作家——他们在此后多年中，接受他，将他变成汤米·威廉、尤金·汉德森、摩西·赫佐格、弗兰克·阿尔平、西摩·莱文、亚历克斯·波特诺伊、尤索林（他在

213  
214

约瑟夫·赫勒的《第二十二条军规》〔1955〕的一份早期草稿中是犹太人)和斯特恩(布鲁斯·杰伊·弗里德曼的《斯特恩》〔Stern〕,1962),而不归功于吉姆佩尔本人干的任何事情——这些事情终究说明他只是一个十足的傻瓜。

这不是说辛格不把失败、灾难和正义放在心上,因为他已经用这些常败将军,如亚夏·马佐尔(《鲁柏林的魔术师》〔The Magician of Lublin〕,1960)、卢西恩·扬波斯基(《庄园》〔The Manor〕,1967)、赫尔曼·布罗德(《仇敌们,一个爱情故事》,1972)以及在他已经出版的七个短篇小说集中忧郁地跋涉的许多人物,为这种傻瓜传统锦上添花。但是,这些失败不在于感伤的或道德的主角,对于一种不是随心所欲采取的而只是展示不可抗拒的内在规律的行为,骄傲和羞耻都与它无关。“有些人必得伤害自己,”《庄园》中的一个角色说,“很难理解他们为什么要这么做。”答案是:部分由于遗传,部分由于不可思议的天命。对于这些人,命运是性格。他们的命运不是在哀婉中而是在惊愕中被看到。

辛格好象有一个取之不竭的故事仓库,迄今为止(1978)已经出版了七个短篇小说集、八部长篇小说、四部自传作品和一批儿童文学作品。短篇小说集有《傻瓜吉姆佩尔》(1957)、《市场街的斯宾诺莎》(The Spinoza of Market Street, 1961)、《短短的星期五》(Short Friday, 1964)、《集会》(The Seance, 1968)、《卡夫卡的朋友》(A Friend of Kafka, 1970)、《羽冠》(A Crown of Feathers, 1973)和《激情》(Passions, 1975);长篇小说有《莫斯卡特家族》(The Family Moskat, 1950)、《戈莱的撒旦》(Satan in Goray, 1955,最初是1935年在华沙出版的)、《鲁柏林

的魔术师》(1960)、《奴隶》(The Slave, 1962)、《庄园》(1967)、《农庄》(The Estate, 1969)、《仇敌们, 一个爱情故事》(1972)和《肖沙》(Shosha, 1978)。自传作品包括两部部分内容相互重迭的速写集《在我父亲的院里》(1966)和《快乐的一天》(A Day of Pleasure, 1969)以及两部更长、更下功夫的作品——显然是一部规模更大的作品的两个插曲:《寻找上帝的小孩》(A Little Boy in Search of God, 1976)和《寻找爱情的青年》(A Young Man in Search of Love, 1978)①。人们必定会对此惊讶不已:十九部英语作品(不包括儿童文学作品),其中第一部《莫斯卡特家族》是在辛格(生于1904年)四十六岁时才译成英语出版的。

214  
215

总的说来,这些长篇小说似乎属于一个宏大的创作计划,可以当做一部连续的“家世小说”中的一些篇章来阅读。它们描绘犹太人的历史,从波兰的犹太村社和城郊犹太人区到纽约的西部地区,从十七世纪毁灭性的克梅尔尼茨基大屠杀(反映在《戈莱的撒旦》和《奴隶》中)到希特勒大屠杀前夕(反映在《莫斯卡特家族》和《肖沙》中)。《仇敌们, 一个爱情故事》撷取美国的戏剧场面,表现流亡在纽约的幸存者的泥泞生活。这样,辛格跟随犹太人,从灾难到灾难,从克梅尔尼茨基到希特勒,描写这其间的三百年——一个流亡民族受尽折磨的时期:它企望复兴,但最终等待死亡。编年史开篇的这些事件预示这种死亡:十七世纪的哥萨克搜捕和随后的安息日救世主

① 这里所标的辛格作品的出版年代都是英语第一版的出版年代。因为辛格的所有作品都是用意第绪语写的,又因为其中许多作品最初是在《犹太前进日报》上连载的,所以它们的实际出版年代常常十分复杂。——原注

主义。所有的历史小说，除了《戈莱的撒旦》，都是在希特勒大屠杀之后写的；所有的小说人物都具备小说作者的认识——他们生活在他的忧郁的阴影下。在《莫斯卡特家族》结尾，赫茨·亚诺弗宣称：“死亡即弥赛亚<sup>①</sup>。”这些长篇小说如同它们所反映的历史，整个说来是严肃的和悲苦的。

阅读辛格的长篇小说和阅读辛格的短篇小说能接触到两种截然不同的创作想象。一种是象《莫斯卡特家族》、《庄园》和《农庄》这样的家世小说，企图写成意第绪语的《布登勃洛克一家》，沉浸在历史中，视野辽阔，似乎有批评家称之为“真正宏伟”的特征；另一种是短篇小说，其规模与琐碎的生活和紧张的感情相一致。长篇小说具有情节剧倾向，将拜占廷式的情节与简单的、可以预言的道德法则相结合；这可能是由于它们的出版地点和方式，辛格需要保持小说情节的连续不断的插曲性，同时提供永恒的道德信念。但是，在辛格的作品中，视野越宏伟，想象的角度越狭窄；他不管历史逼真、可能和适当，从而取得虚构的自由。他是一个寓言家和短篇创作大师，并且已经确认自己的偏爱。“在短篇创作中，你能讲究质量。在长篇小说中，你只能提供要点。在短篇小说中，你能精心雕琢。”

象马拉默德一样，辛格也是一个以他自己的想象为背景的道德家。但是，马拉默德想要从道德上解释人物的内心渴望，以致这些人物的失败带有伦理色彩，而辛格通常将他的幻想和他的顾忌分开，让长篇小说（除了最奇特的《戈莱的撒旦》）阐述道德问题，而让短篇小说探讨魔鬼问题。从另一个角度

215  
216

---

① 弥赛亚是犹太人期望中的复国救主。

看，辛格精力旺盛，保证了他的文学产品源源不断，甚至直到七十多岁。但是，这种能力只在短篇小说中寻求自己的幻想，摒弃支配长篇小的那种单调的韵律——诱惑、克制或越轨、赎罪。这些短篇小说获得一种纯粹的想象，超越长篇小说固守的行为法则，到达摆脱习俗的境界。这意味什么，可以从辛格的早期作品《戈莱的撒旦》中得知：在这部作品中，安息日废弃道德的狂热席卷戈莱村，激起纵欲狂欢，先前禁止的一切现在变成义务：“在自修室里集体学习的青年热衷各类罪恶。他们会在光天化日之下爬上妇女的阳台，互相发生鸡奸，与山羊发生兽奸。晚上去浴室，透过预先在墙上凿好的洞眼，偷看妇女洗澡。还有一些年轻学生甚至跑去看妇女大小便。”

在这里以及代表他更粗野方面的许多短篇小说中，辛格提供了在严格的教规底下的性和暴力的特殊合金，形成意第绪语的哥特式小说；它偶尔恳求克制或严惩罪人，但这些仅仅是古怪的脚注，真正吸引人的地方还是越轨行为本身的惊险细节。在毁灭他的狂欢者或安排他们服赎罪劳役之前，辛格检验他们的本领，纵容他们的激情，致使他们常常兴奋得发疯或变得象魔鬼似的。对于在辛格纵容下发生的一切，一位批评家感到震惊，说：“读者很可能想知道他置犹太经文于何地。”

然而，始终含有传统道德排斥的那些激情，这正是辛格的最迷人之处，也是他与其他古典犹太作家——门德尔·莫彻·斯福里姆、肖洛姆·阿莱汉姆和艾萨克·佩雷茨的不同之处。正象史蒂文·马库斯笔下“另一类维多利亚作家”一样，辛格是另一类意第绪语作家。他不仅公开描写性生活（尽管采取的是奇形怪状的笔法），而且描写整个色情化的幽灵世界：魔鬼、阴魂附体、邪恶的眼光、神秘教义、心灵感应、疯狂，那

些受到禁止的性欲的副产品。一个又一个爱情或婚姻故事的关键是超自然的：心灵感应的信号，魔鬼似的占有，精神的移居，顷刻间神秘的预知。仿佛魔鬼似的宇宙是无意识本身的隐喻，神秘教义和神秘主义首先是性欲探求的表现形式。《仇敌们，一个爱情故事》的流亡主人公赫尔曼·布罗德生动地指出：“起源是肉欲。神的和人的法则是愿望。重力、光亮、磁力、思想可能是同一种宇宙渴望的各种表现形式。苦难、空虚、黑暗只不过是永远亢进的宇宙情欲的暂时中断。”

辛格短篇小说中的魔鬼成分最适宜表达一种受尽磨难和充满矛盾心理的性行为，因为几乎到处出现的魔鬼情人是一种幻想；即使摈弃了责任心，仍然允许怀有性欲；我们可以说，我们中了魔。在《黑色婚礼》（The Black Wedding）（《市场街的斯宾诺莎》）中，老处女欣德尔违背自己的意愿嫁给一个年轻的先生雷伯·西蒙，结果只明白他是一个魔鬼，婚礼是一种亵渎仪式。那天晚上，“欣德尔感到自己躺在血污中。这个人已经强奸了她，正在打鼾，咳嗽，象一条毒蛇发出嘶嘶声。破晓前，一群巫婆跑进房间，抽走她身子底下的床单，又看又闻，开始跳起舞来。”在《巫女》（The Witch）（《激情》）中，教师马克·迈特尔斯迷上了他的愚蠢丑陋的学生贝拉，她已经诅咒他的妻子而拼命祝福他。在一夜炽烈的调情中，马克尽管深深厌恶他的乖戾的情人，仍然发誓跟她一起出逃。天亮后，他感到自己为情欲所迷，不能作罢。“他等不及进入卧室，将她按倒在地毯上——一个浸透血污和精液的巫女，一个在旭日照耀下变成美女的怪物。”这种性畸形在传统的道德家的小说中并不是罕见的，如果性欲只被允许从恐惧和反感的后门进入，只能做出丑态，那么，文学想象的产物也只能是稀奇



古怪的。

我猜想，在一定程度上，这种想象还有待充分估量，因为辛格作为最后一个重要犹太作家，他的地位使他的作品蒙上一层怀乡的烟雾。这种烟雾是一种烟幕，在它背后存在一种严酷、凶猛和奇异的想象；它通过无情和虚构弥补它所缺少的思想或同情的广度，因为它能够掌握的经验范围是非常狭窄的。探究这种想象的一条捷径是考虑它的历史条件，将辛格的魔术师、阴魂附体和魔鬼看作是谈论新死的犹太鬼魂的流行方式。

《仇敌们，一个爱情故事》证实这种看法。这部作品的主人公赫尔曼·布罗德是大屠杀的幸存者，战后流亡纽约，困惑于过去，在一个失去联系的世界中绕圈子。“过去”象鬼魂一样，化身为他的妻子重新返回；原以为她已经葬身死亡营，现在却在纽约露面，致使已经错乱失常的生活变得更加复杂。但是，甚至《仇敌们，一个爱情故事》也急于转向色情，致使幸存者经验中的社会和历史脉络消失，变成一种常见的色情轮盘赌的闹剧。尽管是疏忽、命运和自我毁灭的结合，布罗德不得不在几个争宠的女人中选择（象《鲁柏林的魔术师》中的亚夏·马佐尔和《肖沙》中的阿伦·格雷丁格），最终辛格安排他选择了一个将会毁灭他的女人。这并不是辛格恣意曲解历史，而是作为一个小说家，他用它来为他的创作想象中的神话部分服务。写于1933年的《戈莱的撒旦》表明：一种俗艳的倾向已经形成，在战前一些年中占据了地位。

虽然欧文·豪尊奉辛格为现代作家，但是，更有理由将他看成是一种返祖现象，一种联系欧洲中世纪异教泛灵论的纽带。他比我所能想到的任何犹太或非犹太美国作家更接近民间叙事文学，因此更接近他自己的创作想象的原始领域。贝洛、

217  
218

罗思和梅勒这样一些与他同时代的作家才真正是现代作家，他们竭力摒弃过剩的文明，努力接触受压抑的形象和感情。辛格不象他们，他始终保持接触；他忠于意第绪语是因为他坚信只有通过“母语”（mamaloshen）才能写他的回忆录和表达他的感情。在《在我父亲的院里》中，他回忆他小时候，会在父亲的书房门外呆上好几个小时，侧耳倾听里面的诉讼人为请求犹太法院公断而叙述的故事。在他的短篇小说中，他的耳朵依然贴着房门，倾听犹太生活的片言只语，尽管他总是用他自己激烈的和玄学的惯用语复述它们充满神秘教义的和性的气息。他的不可思议的活力正是根植于这种被埋葬的生活，根植于他的这种认识：他是一个丧失的世界的最后的文学见证人，因此在他还活着的时候，有迫切的义务将所有一切记录下来。这样，记录下来的完全不是肖洛姆·阿莱汉姆曾经向我们提供的充满特殊细节和同情心的，或者辛格的哥哥伊斯雷尔·乔舒亚在他的传记《不再存在的世界》（Of a World That Is No More, 1946, 英译本发表于1970年）中如此逼真地描绘的犹太村社的生活，而是关于它的想象，乡村波兰——所有犹太经文和法典以及从维也纳到华沙的所有大先生从不完全禁止的欧洲犹太生活的部落系统——的异教想象。虽然辛格跑到了意第绪语的终点，但他的呼声属于起点，仿佛他是门德尔、佩雷茨和肖洛姆·阿莱汉姆的祖先，而不是他们的后裔。

### 回到风俗、道德和小说

在莱昂内尔·特里林的论文《风俗、道德和小说》（Manners, Morals, and the Novel）（《自由想象》，1950）中有一段

著名的论述，宣称美国不可能有真正的风俗小说，理由是美国的社会生活结构太单薄，只有一时流行的生活趣味，而没有风俗（被解释为“一种文化的营营嗡嗡声”）。回顾亨利·詹姆斯对美国缺乏社会习俗所作的评论，特里林同意这种看法：“没有足够的资料供人展示丰富多采的风俗，没有机会让作家从事寻找现实的职业，也没有足够的复杂现象使这一职业趣味盎然。”他将德莱塞、多斯·帕索斯和福克纳（文章有几处顺便提到他，虽然他不幸是个外省人）这样一些作家与巴尔扎克和福楼拜作对比，指出两种社会结构的不同：一种是新兴、开放和流动的社会，另一种是传统的、具有阶级关系的社会。虽然特里林承认“美国生活自从十九世纪以来已经日益充实”，但他坚持认为“还没有充实到足以让我们的大学理解巴尔扎克的人物，理解一个熙熙攘攘的国家的的生活——在那里，竞争的压力巨大，迫使人们强烈地表达自己的紧张情绪，但又限制在强大而复杂的风俗传统所确定的范围内。”

这些责难在1947年最初提出的时候，它们有一定程度的正当性和说服力，因为当时一方面是海明威和一种贫瘠、粗野的现实主义，另一方面是传统的美国传奇倾向，年轻的作家在这种文学环境中艰苦奋斗，必须撇开欣赏粗糙经验和心理或思想传奇的美国文学趣味，寻找反映社会的新路。当然，文学潮流的新动向似乎表明已经接受特里林的批评挑战，因为尽管有人对我们的风俗生活贫乏有点夸大其词，我们现在有了我们自己式样的风俗小说。我们的社会经验不缺乏礼貌和礼仪习俗，或等级、地位和教养的潜在标志，我们的文学现在也不缺乏这种小说——想要发掘它们，并利用“一种文化的营营嗡嗡声”去表达不能“充分描述和确切表述”的社会细微差别。

当然，我主要指的是索尔·贝洛的小说；他对于都市生活结构和习惯的直觉，使他有别于过去和现在的所有美国作家，除了亨利·詹姆斯，或许还有司各特·菲茨杰拉德。这一点是能说明问题的：詹姆斯和贝洛都羡慕最有教养的风度举止，他们的头脑生活在两种文化中，通过保持清醒的辨别力而悠然自得。贝洛出生在加拿大使用法语的魁北克省，当时他的说意第绪语的父母刚从俄国逃出。他已经登上先前被有教养的、亲英的波士顿人占据的文学地位，因为这是现在犹太经验的特点：学会在各个世界中间生活，也许是为了在其中任何一个世界里面生存下来而付出的代价。作为移民、流亡者、避难者或双重国籍者，犹太人感到正确解释外国信号是他们首要的日常工作，历史已经迫使他们将自己身份称呼中的连接号变成敏锐的感觉锋芒。这些讽刺和谨慎的习惯可能是在各个世界和各种语言之间穿梭来往养成的，自然而然地创造了人类学奇迹；犹太人成了两栖动物，成了矛盾专家。贝洛称他的冯·洪堡·弗莱谢尔为“俄耳甫斯<sup>①</sup>，外来人的儿子”，“他把科尼岛带进爱琴海，把布法罗岬与拉斯普廷合并到一块”。贝洛本人，生在一个俄语、意第绪语、法语、英语的世界主义世界——具有独特国际色彩的犹太人区，当前是我们最著名的美国风俗勘探者；他有一个人类学学位，为他的天赋直觉提供了合法的凭证。

除贝洛外，还有菲利普·罗思和诺曼·梅勒。菲利普·罗思是一位真正的风俗小说家和矛盾大师。飘忽不定的诺曼·梅勒有时从事美国风俗研究，主要表现在他的政治新闻写作中，但研究的眼光显得粗略草率。在比较微弱的“营营嗡嗡声”中，有

---

① 俄耳甫斯，希腊神话中的著名歌手。

一位犹太—爱尔兰人 J·D·塞林杰，他的小说全部是描写“风俗”的，尽管被人粗鲁地说成是愚钝的形式和社会欺诈的面具。

贝洛的、尤其是表现在《只争朝夕》(1956)、《赫佐格》(Herzog, 1964)和《洪堡的礼物》(1975)这三部作品中的描写风俗的天才，不是突然涌出的，而是在发掘自己才能和音量的过程中逐渐形成的。他从来不是一个真正的社会小说家。尽管现代社会失责现在在他的作品中几乎成了着魔的主题，他仍然可以被认为是一个社会作家，只要这个术语受到恰当的限制。他最初是、现在仍然主要是一个表现情绪和性格以及它们之间的冲突的小说家。情绪是一种既定物；除非接受特殊的治疗安排，它是一种超出意愿范围的生命现象，如在《雨王汉德森》(Henderson the Rain King, 1959)和剧本《最后的分析》(The Last Analysis, 1964)中。它不知不觉地从无意识中冒出来，象迅猛的热带树叶，它是难以矫正的。但是，性格是一种姿势，是朝向无法制止的东西——无论是文明的衰落还是人们自己的感情冲动——的人的面孔。在这种特殊的心理小说中，性格是人们沿着或者有时可能越过感情轴线行动的方式。在贝洛的小说中，始终是这种感情和性格的辩证法制造紧张局面：《晃来晃去的人》中的约瑟夫屈从自己的沮丧，从一种不自觉的泼辣变成一种自觉的冷淡；奥吉·马奇发现自鸣得意是一种爱国精神；冯·洪堡·弗莱谢尔将全部历史牵进他的极度狂郁的情绪中。事实上，《洪堡的礼物》中的这个狂郁诗人冯·洪堡·弗莱谢尔表明了贝洛的症结；他的不可避免的循环总结了奠定贝洛全部小说基调的较大的感情摆动。

贝洛的作品一般能分成抑郁的作品（《晃来晃去的人》，1944、《受害者》，1947、《只争朝夕》，1956、《赛姆勒先生的

行星》，1970)和开朗的作品(《奥吉·马奇历险记》，1953、剧本《最后的分析》，1964、《赫佐格》，1964、《洪堡的礼物》，1975)，它们大致交错的出版日期暗示一种意图。把豪放的《奥吉·马奇历险记》看作是对阴郁的《晃来晃去的人》和《受害者》的回答，把《只争朝夕》看作是抑制《奥吉·马奇历险记》的过分快乐，如此等等，便可以理解贝洛的意图。但是，不应过分强调这些情绪本身，因为与这些情绪的搏斗才是这些作品的最终价值。贝洛是一个道德家，他的主人公对付历史上或心理上的既定物的能力通常是每部作品的道德基点。对冯·洪堡·弗莱谢尔的失败的一种评价是，他按照他的相当宏伟的想法，将他的病理学强加于世界，将每个人都牵进他的无意识中。“当‘狂郁’从他的‘暴怒’中溢出时，他是不可抗拒的。他捕获‘历史’。我认为恶化是‘无意识’的秘密技巧。就伟人和国王是‘历史’的奴隶而言，我认为托尔斯泰是出轨的。别欺瞒你自己，国王是最大的病号。‘狂郁’的英雄们将‘人类’拽入自己的轨道，带走每个人。”

221  
222

作为一个小说家，贝洛的困难依然是，当感情扩张时，怎样与这个世界相处？解决的办法多半是能抓到什么就抓什么。在这么做的时候，没有两部作品采取完全相同的方式，有的为了适应目的的深化，甚至中途偏离风格轨道。一般地说，贝洛的每个人物自身中具有现代性特征，表现为极端的倦怠无聊，以致周围世界成了不必要的东西，除非作为一种气候、气氛或总形势。战争、大屠杀、西方的衰落是《晃来晃去的人》、《受害者》和《赛姆勒先生的行星》这三部作品的主题核心，但它们至多是内在的现实；它们对于作品主人公感情的影响是小说的起点。约瑟夫·阿萨·利文撒尔和阿图尔·萨姆勒共有的慢性

忧郁症反映他们心中压抑着对于没有自我发泄手段的历史的愤怒。缺乏恣意妄为的感情手段或文化思潮是一种公认的“成长”形式(虽然尤金·汉德森通过象狮子一样咆哮而“治愈”),这些人满足于发脾气,而面对他们的暴躁,世界仿佛是个凄凉和堕落的地方,如《受害者》中所描写的那样:“七点半,这条街看上去已经失去了光和热。沉重的云悬挂空中,缓缓移动。东南方向,空气是黄铜色的,工厂开始冒烟,大量褐色的三氧化铁涌向太阳,越过暖绿的桥梁网。”

我们几乎不知道我们在这里看到的是什么:是阿萨·利文撒尔的“世界痛苦”(Weltschmerz)还是工业的黎明,这两者之间的区别无关紧要。利文撒尔心中的愤怒是通过它的投影显示的:柯尔比·奥尔比缠住利文撒尔,象是他的无意识的可怕化身;城市本身令人窒息的黄铜色空气和冒烟的工厂,象是无数颗郁闷的心。这里表现的是一种梦一般的现实,它的现实主义风格是取法《释梦》(The Interpretation of Dreams)而不是《米德尔马契》(Middlemarch)或《嘉丽妹妹》(Sister Carrie)。

在《奥吉·马奇历险记》中,这种抑郁被兜底翻出来。奥吉本人被塑造成一个未必会有的、健全的美国人,一个城市的哈克·芬恩;就他十足的冒险精神而言,他比哈克还哈克,当肾上腺素分泌时,几乎不能控制自己。与此相应,他的芝加哥是剧烈变动的细目表,这份细目表宣布美国的勇气战胜沉思的、犹太的外国思想习惯。城市学院里奥吉的同班同学构成一种真正的民主远景:“在混合中,有美(匀称)和脓疱的傲慢,弑上者的面孔,橡皮糖天真,劳动饲料和秘书权力,丹麦的稳定,南欧黑炭的灵感,患有粘膜炎的数学天才;还有满耳污垢的掘土

222  
223

人的孩子，性感发达的商人的女儿——这是受代理商催逼移向西方的父母已经忘却的《圣经》中大批群众的巨幅标本。或者，还有我，一个旅行者的私生子。”

《奥吉·马奇历险记》和《受害者》是不同的，但体现了同样的思想与物质的关系：思想是历史和环境的手工制品，或现实是一种心理安排——一半按照它被感觉的样子创造。无论哪种说法，都是同义表达或反映；如果运用得微妙，象在《受害者》中，城市风景代表深藏的思想。柯尔比·奥尔比是利文撒尔本人不知道的利文撒尔的组成部分。如果反映的原则运用得粗糙，象在《奥吉·马奇历险记》和《赛姆勒先生的行星》中，现实只不过是证明情绪：美国跳跃或纽约城发臭。

但是，在《只争朝夕》、《赫佐格》、《洪堡的礼物》的一些部分以及贝洛的一些最好的短篇小说如《离开黄屋》(Leaving the Yellow House)、《寻找格林先生》(Looking for Mr.Green)和《旧体系》(The Old System) (都收入《莫斯比回忆录及其他》[Mosby's Memoirs and Other Stories], 1968)中，世界是通过它自己的逻辑、分量、成熟和丰富展现出来的。例如，即将成为马德琳·赫佐格的马德琳·庞特里特正在梳妆，准备去上班，摩西·赫佐格只披一件军用雨衣，坐在浴缸边，好奇地望着她敏捷而熟练地把自己打扮成适宜在公共场合露面的老成持重的模样：“她先在脸颊上涂一层雪花膏，然后抹开去，她的笔挺的鼻子、孩子气的下巴和柔软的喉咙。这是一种灰白的、带有珍珠蓝色的雪花膏，抹在脸上作粉底。抹完后，她用毛巾扇扇，然后在上面敷粉。她用棉花球敷粉，头发周围，眼睛周围，脸颊上，喉咙上。尽管她具有女性肉体的柔软性，但在她的伸长的脖子那儿，可以辨认出一种专横性。她从不允许



赫佐格亲她面部以下——肌肉感到不舒服。”

传统认为这种场面是有关女人本领的标准描写，我们在一切厌恶女人的文学中已经见得很多，从斯威夫特、蒲伯直到T·S·艾略特，但是这里，赫佐格这个城市孩子也突然变成哥伦布或健壮的科尔特斯<sup>①</sup>，在闺房中惊疑地观察爱情秘密和文化典范——上等资产阶级中间消遣性的文体卖弄。因为《赫佐格》不是一部简单的“蔑视世俗”（*contemptus mundi*）的小说（我认为《赛姆勒先生的行星》是那样的小说），贝洛并不完全是攻击马德琳，虽然他的恶意是难免的：她是在精心打扮。

但是，象摩西·赫佐格这样一个城里人，能期望他羡慕牛仔裤和凉鞋吗？这是芝加哥！事实上，这样一种描写，读起来不象是指责马德琳，而象是赞美文明的趣味和魅力以及主持这种文明仪式的教士摩西。马德琳完全可能是一头“金犊”，但是，更有母性和更有思想的拉蒙娜·唐塞尔（处于离婚痛苦中的赫佐格后来在她的床上找到安慰）决不是一个穿高跟鞋和黑边内衣裤的天真女人。因为象赫佐格这样一个人最终追求的不是一个少女，就象这个嫁给亲爱的老爸爸的少女——虽然更深的探索可能会提出不同的证明——而是更充分地享受他自己的虚荣，即使他将死于虚荣。如果虚荣是赫佐格毁灭的最终原因，那么也是他的存在理由，他是一个爱时髦的人。

这不是说，这里的一切只是万分钦慕富人和宠儿，或密执安大街商店中的可爱的雷弗朗存货，因为贝洛的风俗小说是一种真正的人类学：研究部落（在这里是有闲阶级）仪式，因为它们表现原始的和普遍的人类欲望。马德琳梳妆打扮，赫佐格

223  
224

① 埃尔南多·科尔特斯（1485—1547），西班牙殖民者，征服墨西哥的元凶。

看得出神，这是描写一种真正的仪式：马德琳正在装饰她的脸，正象巴厘人、阿纳姆兰人或卡乌人。正是这一点，使贝洛作为一个美国风俗小说家，有别于英国或大陆的风俗小说家：坚定的眼光从社会事实转向它的心理意义，而且常常是隐藏在最社会化的表象底下的最原始的意义——人皮底下的狗。

从《雨王汉德森》开始，贝洛常常在作品中乞灵于原始的东西（这时他还没有向无限的东西伸手），通过利用文明与古风之间的对比或提供忠于原始和质朴的匀称的散文，取得一些最深的洞察和最好的效果。在《洪堡的礼物》中，芝加哥狄维逊街的俄国蒸汽浴似乎是某个更新世聚居地的遗迹，一种人类黎明时期的雾气蒙蒙的场景：“俄国蒸汽浴的老主顾们处在古老风俗中。他们有厚实的屁股和肥胖的胸脯，色泽象黄油。他们的大腿象圆柱，脚踝上斑驳陆离，象蔓延的铜绿，发霉的乳酪。洗完蒸汽浴，这些老家伙们吃大块的面包和大盘的咸鲱鱼，或者大椭圆形的色拉米香肠和淌着油汁的大块牛肉，喝烈性酒。他们能用他们的坚固壮实的老式肚皮撞倒墙壁。这里的一切都是原始的。你感到这些人完全意识到自己正在被淘汰，

<sup>224</sup>  
225 意识到被自然和文化遗弃的进化路线。”

正如马库斯·克莱因已经指出的（在《在异化之后》中），贝洛的主人公常常是尼采的信徒，倾向于押上玄学的赌注，越过一切矛盾，解决纷争。威廉·赖希、西格蒙德·弗洛伊德、鲁道夫·斯坦纳跟尼采一起，到处出现，作为超越社会价值的发射台，表明贝洛超越城市现实喧闹的表面而深入它们的内部。这样，他的人物感受到他们的愿望和他们的经验之间的裂缝，这些作品企图保持与这两者接触，同时注意两个不同的世

界。《洪堡的礼物》是我们唯一的一部关于扑克和来世的美国小说。自《雨王汉德森》以来，贝洛的所有小说都是与我们社会存在的条件性作斗争的社会小说的实例；在这些作品中，贝洛提供证据——为了生物的和星际的前景，需要抛弃环境世界。在这些区分的吸引下，他的主人公长期晕头转向。摩西·赫佐格在一个宽容的女人和慷慨的兄弟们的支持下，幸免于逃入终极的区分，而冯·洪堡·弗莱谢尔毁灭了自己，他满怀激情，想要以一些大写的抽象名词——“诗歌，美，爱情，荒原，异化，政治，历史，无意识”——战胜平凡事物。在这两者之间，《赛姆勒先生的行星》中的阿图尔·赛姆勒和戈文达·拉尔天真地渴望月亮，这仅仅是文学家的胡思乱想。

作为一种文学手段，贝洛的芝加哥十分象狄更斯笔下的伦敦或乔伊斯笔下的都柏林，不仅是一个熟悉的地点或彩色的背景，而且是一个终极城市，一种观念，一个形成市民特点和强加给他们一种集体身份的超机体区域。奥吉·马奇宣称“我是美国人，生在芝加哥”，我们立刻知道他是一个芝加哥人，即或说，一个赏识好东西的精明强悍的人。这毕竟是马克斯·法克特和他的兄弟杰克——“理发师”法克特的城市：整容专家和强盗。但是，奥吉的芝加哥正象约瑟夫·赫佐格或查利·西特林的芝加哥，所缺少的是政治。除非我们把非小说的以色列报道《往返耶路撒冷》(To Jerusalem and Back, 1976) 计算在内，贝洛的作品中没有任何真正的政治，不管它的附属物和副产品是怎样丰富，诸如金钱、地位、影响和它的不可见存在的可见形式：警察、法院、律师。人们从贝洛的作品中看不出芝加哥、纽约或美国与权力有任何关系。了解这种缺乏政治

的最好办法是将贝洛后期的城市小说与诺曼·梅勒同时期的新闻作品——著名的有《黑夜里的陆军》（1968）、《迈阿密和芝加哥之围》（Miami and the Seige of Chicago, 1968）和《圣乔治和教父》（St. George and the Godfather, 1972）——作比较。在想象丰富的《迈阿密和芝加哥之围》中，梅勒的芝加哥是一个激烈的政治场所，因为它是1968年民主大会期间梅厄·戴利的芝加哥。当然，权力，尤其是要人和富人占有的权力和魅力，一直是梅勒的万有引力领域的中心，无论他在哪儿，都肯定要记录它的作用。然而，就权力已经与一个民族或一个城市的特点密不可分而言，我们不能不注意到贝洛在这方面的羞涩胆怯。《迈阿密和芝加哥之围》和《赛姆勒先生的行星》虽然是两部不同类型的作品，但显然都是报道六十年代后期的文化和政治，尽管将它们放在一起阅读，好象是描写不同星系的不同行星的生活。它们之间的不同，反映两种思想的不同：贝洛的思想受黑格尔和叔本华的熏陶，把世界看作意志和观念；而梅勒的思想是具体的，受马克思主义的熏陶，把世界看作权力和财产。“权力是财产”是《迈阿密和芝加哥之围》的主题，梅勒回想起早年参观过的一个令人作呕的屠宰场，写道：“芝加哥是一个城镇，那里每个人都忘不了怎样搞钱。”虽然在贝洛的芝加哥——一个悬在离婚法院和新耶路撒冷之间的神话城市，到处炫耀金钱，但除了《受害者》中的阿萨·利文撒尔，没有一个贝洛的主人公做过一天工作，尽管许多人心绪不宁，熟悉挥霍的顾客和名牌商品。作为报道者，不可能有比贝洛和梅勒之间的不同更大的不同了：一个是精通装饰的专家，善于捕捉瞬息即逝的事物，而另一个是残忍行为的鉴赏家。这是称贝洛为奥古斯都作家和梅勒为浪漫主义作家的

又一种方法。

贝洛通过“感受”——调得很准的视力和知识的雷达装置——收集和鉴赏的印象，梅勒是透过“直觉”收集的，仿佛各自将检验经验的任务交给感觉装备的不同部分。梅勒是近视的，或者如他所说，当世界滑出焦点时，他是近视的，因而把灵魂触角的任务交给了鼻子，一种较之贝洛的眼睛或罗思的耳朵更为粗糙的辨别道德的工具，尽管也不是没有它自己的灵敏性。正象他对恶臭的芝加哥的最初理解是屠宰场罕有的腥臭，他的关于首次载人宇航月球的报道《月球上的火光》(Of a Fire on the Moon, 1970)是以休斯敦载人宇航中心及其全体WASP<sup>①</sup>工作人员根本不能散发任何气味作为起点的，这使他满怀本能的恐惧。(“WASP没有气味，”他取笑道，“这是纽约的一个民间故事。”)“他们为了征服时间，已经排除自身的气味，那么，再看看他们是否能拯救自己免于死亡！”这些人的世界不同于芝加哥的乌克兰人、波兰人和斯洛伐克人——他们吃包装牛肉，投票选举共和党人；梅勒在他们中间是一条离开了水的鱼，正如也可能如此的索尔·贝洛或梅厄·戴利。

226  
227

这种对占支配地位的工艺文化及其成就的发自肺腑的本能反感，与对有关它的权力的全部知识的渴慕相匹配，从一开始就是梅勒思想的基调，虽然在他的早期作品，即或说，在他1957年发表《白色黑人》(The White Negro)宣言之前的那些作品中，他按照比较正规的政治方式解释那种反感。

正是在战后，梅勒作为一个反叛的青年知识分子和独立的马克思主义者出现在文坛，表现为是一个具有间歇性天才的作

---

① WASP是White Anglo-Saxon Protestant的缩写，意谓祖先是英国新教徒的美国白人。

家，或者比较一贯地表现为是一个发展前途不确定的作家。他的最初的文学雄心是成为一个重要的美国小说家，一个后起的海明威；他的头三部作品是传统类型的长篇小说，具有不同程度的力量和技巧：《裸者和死者》（1948）、《北非海岸》（1951）和《鹿苑》（1955）。《裸者和死者》出版时，梅勒才二十六岁，这么年轻的作家写出这么成熟的作品，使他名声大振，赢得批评界的喝彩。以他在任何情况下都准备拒绝的犹太文学“超我”的一切忠告为背景，他是一个成功者。

（但另一方面，充当全美国“另一种”内部的象征和代表，一直是梅勒的特殊诀窍。）尽管这部作品现在看来象是一种人工制品，充塞着沉闷的哲理性段落，还有肤浅的心理学和从多斯·帕索斯那里搬来的原始电影式的现实主义，但是，它的十足的雄心和持久的感染力，以及已经变成梅勒思想特点的对权力、美国权力谜的洞察，仍然是惊人的。《裸者和死者》从两个方面研究权力：有组织毁灭的非理性残忍和男性竞争的性残忍。如果撇开这部伟大小说中的一切主题的和形式的装备，撇开主要叙述中的意识形态重负，《裸者和死者》剩下的是一部关于毁灭的作品：敌人的军队在这个专门统计死亡人数的时代遭杀戮；敌后侦察排在一次荒谬的、亚哈式的搜寻中遭杀戮；故事中心是赫恩中尉——梅勒的自由主义的代言人——被两个更强悍的人害死：一个是卡明斯将军，爱情遭到挫折的偷偷摸摸的同性恋者；另一个是排长地位受到威胁的克罗夫特上士。

227  
228

梅勒的目光固定在权力和竞争上，从来不能转移；后来经历过一切意识形态的曲折和心理学的变换，一次又一次返回原处，好比犁对于犁沟：犁掘深犁沟，完善犁沟，然后再转回

来。在某种意义上，他的生涯是通过站着不动前进的。正如我们可以说贝洛的所有作品能够统称为《晃来晃去的人》，梅勒的所有作品也能够统称为《裸者和死者》，或者《黑夜里的大军》，或者罗伯特·F·卢西德所编的梅勒作品选《漫长的巡逻》（The Long Patrol, 1971）。军队始终是梅勒宠爱的隐喻，代表有组织的国家暴力和集体镇压，正如拳击场对于他，象对于海明威和詹姆斯·琼斯，已被用来象征与兵团的心理学相对立的一切：健美和勇气，独立意志，消除疑惑的敏捷的暴力。人们有时甚至可能会认为，不是琼斯而是梅勒写了《从这里到永恒》这部战后长篇小说，主人公是一个被军队集体力量压碎的拳击手。

相比之下，《北非海岸》是一本粗糙的马克思主义小册子，伴有反常激情和性阻塞的低音。如果说，它作为一部小说和作为一种论证，归根结底都是失败的，这主要是因为梅勒本人对于他的攻击目标——暴力缺乏明确的看法。《北非海岸》完全是一部两相混杂的作品：一部是直率的列宁主义论著，论述美国垄断资本主义的最后阶段——帝国主义；另一部更带试验性，叙述驻军国家政治的副产品——性的失败。但是，由于缺乏测绘这种联系的演算（他在《白色黑人》一文中明确要求的一种演算），缺乏将这类宏伟的论题带进一切行动受到限制的布鲁克林寄宿公寓生活（布鲁克林“没有出路”的阴影）的文学公式，梅勒很快陷入他的最坏状态——小册子作者的状态，没完没了地谈论他的主题。但是，作为一部不完善的和折磨人的作品，《北非海岸》显示出一种心理压力；即使这种心理压力损害梅勒的小说，仍然驱赶着他写作。因为这是一部绝望的作品，传统现实主义的形式限度容纳不了它的冲突，而当

时梅勒的创作才能恰恰又是依附于这种现实主义。后来，在《鹿苑》中，我们看到查尔斯·艾特尔，一位上了黑名单的电影剧本作家，拼命地在写一部他无法完成的电影剧本。“不管他怎样努力，有时候简直搞得精疲力竭，在书桌前坐上十二或十四个小时，而写出来的东西常常象是次等品，或者不自然、笨拙、虚假。”显然，这就是梅勒本人，在写作《北非海岸》和《鹿苑》时，与自我反抗作斗争。

《鹿苑》设法将梅勒的性主题象政治谴责一样公开化，仿佛最后一次将他的想象力约束在对话、情节和性格的正规形式中，那是梅勒归属的进步现实主义的特殊传统所要求的。它的韵律和音调不一致，它没有解决形式问题，如怎样安排故事叙述者——一个迟钝人物赛吉厄斯·欧肖内西，就这一切而言，《鹿苑》是梅勒唯一的一部伸展的小说，以一种可信的戏剧性表现人类的政治代价。我们理解，艾特尔作为一个作家和作为一个人的失败，应该归因于他作为一个上了黑名单的作家的困境。这部作品也是梅勒唯一的一部成功的、伸展的性小说，艾特尔和艾伦娜之间的事情是他的唯一可信的爱情故事。用许多奇特和苦恼的描写来掩盖不真诚，是《鹿苑》以后的梅勒作品的特点，它必须对付这个问题：如果不故作姿态，不要弄巧计，梅勒就不能再次面对在《鹿苑》这部作品中开始探索的性和感情失败的奥秘。事实上，正是迷恋成功和决不赞美失败使梅勒有别于其他犹太作家（大概使他更加“美国化”），并阻碍他认清自己对于美国梦想的更深刻讽刺的一些最出色的直觉。

梅勒除了以上这些长篇小说，还有一批短篇小说，其中《她的时间的时间》(The Time of Her Time)和《研究瑜



珈的人》(都收在《自我广告》中,1959)是两篇优秀作品,后来还有两部愚蠢、夸张、必定被认为是骑士追逐冒险名声的长篇小说《美国梦》(1965)和《我们为什么呆在越南?》(1967)。梅勒作为一个作家和名人现在所享有的任何声誉都与这类小说无关;在他同一代的战后小说家戈尔·维达尔、万斯·布杰利、詹姆斯·鲍德温、威廉·斯蒂伦、詹姆斯·琼斯和杜鲁门·卡波特中间,这类小说几乎不能为梅勒争得突出的地位。

梅勒得以闻名和受人重视的作品(或者宁可说是公开表演)是他的笔记、讲演、讲稿和宣言的杂文集《自我广告》、《总统文件》(The Presidential Papers, 1963)、《食人肉者和基督教徒》(Cannibals and Christians, 1966)、《存在主义的使命》(Existential Errands, 1972);他的关于民族及其文化(即政治、拳击、火箭和性)的新闻报道,最著名的是《黑夜里的大军》、《迈阿密和芝加哥之围》和《圣乔治和教父》。其中还必须算上这些质量参差不齐的作品,如《月球上的火光》、《性的囚徒》(1971)、《玛丽琳》(Marilyn, 1973)、《战斗》(The Fight, 1975)和《天才和色欲:亨利·米勒主要作品巡视》(Genius and Lust: A Journey through the Major Writings of Henry Miller, 1976),这里面有深刻的洞察,也有粗制滥造,还有纯粹的蒙骗。这些作品在主题和风格方面紧密相连,我们几乎根本不认为它们是作品,而认为是我们非常熟悉的公开演说,尽管听了之后常常令人局促不安;这种演说出乎意外地随便,以致我常常对一清二楚的日常话中的奇妙暗示感到震惊。这是一种舞台上的无赖的演说,既有挑战性,又有辨别力;既有无知无识的果敢,又有书呆子的羞涩;既对美国政治表示绝望,又对权

力中心表示倾慕。多么美国化！贝洛几乎已经创造了这个真正的奥吉·马奇，这个敏感的硬汉，摇晃自己的肩膀，蹑手蹑脚追踪自己的影子，或者海明威的影子，刺戮，嗅闻，完全模仿求爱期间孔雀的好战性。

如果我们将他的整个生涯解释成是锻炼一种一贯性，肯定会注意到：在一切关心的底部是对于权力的迷恋，通常是性和政治的连接点；在那里，策略融化成权力，军备竞赛邻接总统的情欲亢进。这样一种想象的基本点是精力、竞争、权力和压抑。精力是人类的至高之善；权力就它是集体性的而言，是可怕的。它们结盟反对个人意志的无政府潜力、公共生活中的极权主义原则。但是，从另一种角度看，权力也是蛊惑人心的神秘物；它的迷人的一面能引诱梅勒在1969年竞选纽约市长，但它的讨厌的一面能促使梅勒放弃他的竞选。这样一种矛盾心理多多少少符合受马克思和威廉·赖希哺育的思想，但它吸收的更基本的营养是詹姆斯·琼斯和索尼·利斯顿的通俗尼采主义。

梅勒跟罗思和贝洛一样，认为决定我们政治和性态度的是心理力量在性格压力点的冲突。每个作家都具有一种性格类型学，一种精力和抵抗力的理论；能通过人体看出这种理论的复杂演算，以外貌作为整个道德生活的指数。每个作家各自实践的是一种中世纪行业——相面术；你能通过人体特征了解人：  
230  
231 歪斜的鼻子，苍白的面色，宽阔的嘴巴，蹒跚的步伐。梅勒作为一个政治新闻记者的特殊天才是善于通过判断人物特征估量政治气候，强迫癖性习气起指示器的作用。这方面给人印象最深的例子可能是在《圣乔治和教父》中对理查德·尼克松的性格及其身体和思想之间斗争的赖希式的描写；这些性格特征在

尼克松的姿态和步法中是显而易见的，表现了他的全部杂乱的感情生活。

如果他的身体也能象他的智力(它已经摆脱严肃的道德动机的畸变)，得心应手地作为他的意志工具，他必定会迷上他能利用的权力。但是，他的身体拒绝服从，象一条不听使唤的猎狗那样拒绝服从。这样，他每走一步，仍然会表现出一些互不相同的姿态，脖子的转动表明一种意思，手腕的交叉表明另一种意思，一只脚轻快地抬起表明一种意思，另一只脚拖住不动表明另一种意思；一切动作都当场受到约束，尽可能迅速地退缩回去，因为他头脑里害怕的是身体会泄露什么，而不是身体能通过一次又一次引起观众真实反应的真实动作发现什么。

不管梅勒是否近视，反正他戴了眼镜看得很真切。但是，尼克松真的象是这样，这个政治家的匹诺基奥<sup>①</sup>？各位麦卡锡、麦戈尔、洛克菲勒和出没在梅勒的共和党集会上的、象是迈阿密歌剧中成千上万幽灵的奇形怪状的共和党人又怎样？他们真的象是那样？咳，他们现在还是那样！不是其他任何人，甚至不是亨特·汤普森或西奥多·H·怀特，而是梅勒首先写出这些人在问题已经解决、斗争已被忘却之后依然保持的那种模样。然而，我们记住，梅勒如此描写这些人，部分是因为他的笔锋锐利，部分是因为这些人完全值得受到这种待遇。这些是展现在肉体上的道德生活画面，如果它们最终看来象是散文形式的漫画，我们可以回忆另一个讽刺家菲利普·罗思一段谈论技巧的话：“变形是涂在标本上的颜料，给人一种生动活泼的

① 匹诺基奥是意大利作家卡尔洛·科洛迪(1826—1890)的儿童文学名著《木偶奇遇记》中的木偶名。

感觉，否则肉眼看上去，只是模糊一片。”（《自我阅读及其他》〔Reading Myself and Others〕，1975）

231  
232

菲利普·罗思是美国荒野的另一个先头侦察兵；在这个荒野里，地位和阶级的阴影笼罩着爱情和性。但是，他的感官之间的平衡是特殊的，他的视力不如他的听力；他的道德感官是耳朵。在罗思最出色的第六部小说《我作为男人的一生》（1974）中，彼得·塔诺波尔的爱情失败变成一种社会问题，象犹太教法典一样吸引人们加以评注。在《波特诺伊的抱怨》（1969）中只主动说过一句妙语的施皮沃格尔博士现在发表了一篇文章《创造性：艺术家的自我陶醉》（Creativity: The Narcissism of the Artist），评论塔诺波尔的侵犯行为和自我陶醉；他希望这篇文章成为一篇艺术概论。彼得的妻子莫林威胁要发表一篇文章《穿上莫密的衣裳》（Dressing Up in Mommy's Clothes），揭露国内的创作想象，而彼得本人在他的两部“实用小说”《鼎盛期》（Salad Days）和《招祸》（Courting Disaster）（或《五十年代危机》〔Serious in the Fifties〕）中沉思自己的不幸遭遇。接着，引出对J·D·塞林杰的两个人物的评论：莱恩和弗朗西斯·库特尔，他们是《弗兰妮和卓埃》（Franny and Zooey）中的弗兰妮·格拉斯和她的油滑的亚利男朋友。这种批评事业的讽刺味——组成一部有关塔诺波尔的例书——引起彼得的兄弟摩的极端重视，他对彼得的实用小说和不太实用的经验的反响也是对犹太小说的巧妙脚注：“你们犹太作家怎么啦？马德琳·赫佐格、德博拉·罗杰克，这个《失败之后》（After the Fall）中的情人阉割者，还有《新生活》中的称心如意的非犹太民族女人不是交易中的令人讨厌

和无女性魅力的吗？现在，为了进一步取悦拉比和读者，又有了莉迪亚·朱克曼，那个非犹太的美貌女子。每个锅里有鸡汤，每个汽车间里有格鲁申卡。有一切‘黑太太’可供选择，你们‘空中人’真正能挑挑拣拣了。”

要不是声音带点过分强调的语气，一听就是罗思，人家还可能会以为是贝洛，因为《我作为男人的一生》象《赫佐格》，是国内危机透过竞争眼光的讽刺性折射；这种危机从未获得解决，只是有增无已。尽管罗思在某些表面倾向上与贝洛相似——他的轮廓分明的地方背景、对于奇异的街谈巷议的听觉能力、对于美国文化中的夸张事例的喜爱以及他的诙谐有趣，但是，他的作品某些内在方面令人想起马拉默德：《伟大的美国小说》（The Great American Novel, 1973）笨拙地模仿《呆头呆脑的人》，似乎暗示了这一点；此后的一篇文章《想象的犹太人》（Imagining Jews）（《自我阅读及其他》）完全确认了这一点。罗思比其他各位重要的犹太小说家年轻，感到有必要建立自己的信誉，在前辈已经认领的文化神话中占据一席，其中包括他称之为“伦理的犹太性”的神话，即坚信犹太性格是鼓励宽宏、禁欲、关心、责任和文明，这正是马拉默德在早期作品中怀着忧郁的信心宣扬的观点。看一看罗思本人的早期作品，短篇小说集《再见，哥伦布》（Goodbye Columbus, 1959）、长篇小说《放手》（Letting Go, 1962）和《当她美好的时候》

232  
233

（When She Was Good, 1967），就可以说明他后来为什么抓住马拉默德作为自己的道德想象的代理人，因为按照罗思现在的理解，这种早期小说信奉克制自己和深切关心的原则，既与犹太人相关，又与亨利·詹姆斯和文明生活责任相关。西奥多·索洛塔罗夫在《六十年代文学评论集》（The Red Hot

Vacuum and Other Pieces on the Writing of the Sixties, 1970) 中谈到《放手》的阴郁沮丧的背景——五十年代的芝加哥大学：“那时，大学研究院的延迟的报答，职位的追求，早熟调整问题，这些似乎是‘严肃性’和‘责任心’的保证；一代人的庄严口令；他们象弗洛伊德—詹姆斯那样关心动机，沉思E·M·福斯特的‘唯一联系’，赞同莱昂内尔·特里林的‘道德现实主义’和‘生活悲剧感’。与今天相比，他们每个人力图使自己行动起来象是三十岁。”

正是依靠这种道德责任心的文学翻版，罗思作为一个精通受挫的渴望和瘫痪的希望专家，开始他的文学事业。尽管他此后改变了他的克己立场，他的作品依然充满性和顾虑，证明暴力可能是爱情的主要副产品。尽管所有犹太作家已经在性伤害的前线经历了战斗——诺曼·梅勒的每部新作都是取出战斗绶带，但是，罗思和马拉默德始终坚持展现他们的性困惑，寻求意义和解决。性问题成为许多犹太小说家的症结，这可能是因为犹太家庭十分忽视性问题，以致每个儿子和女儿不得不依照冒险和预知的先驱精神，亲自去发现。这正是犹太现代主义的一个不协调的、似乎是倒退的关键点：在这个贝克特、巴勒斯和吉尼特的时代，这么许多犹太现代主义代言人依然急切地出来证明快乐和责任的问题，而这些问题估计已经跟马修·阿诺德、约翰·斯图尔特·米尔和纽曼主教毫不相干。

罗思的现代性和显示他这个作家特色的作品特点不在于他经常对抗传统感情，而在于他的小说的进攻策略。性欲的渴求和抑制产生马拉默德的小说，或者就此而言，产生贝洛和辛格的小说，但在罗思那儿，变成了调查研究的课题。在《波特诺伊的抱怨》（1969）中，赤裸裸的幻想和教科书的解释发狂似

的交互跃进，解释者亚历克斯·波特诺伊竭力追赶病人波特诺伊，前者力图牵制后者的故事。《波特诺伊的抱怨》之后，罗思的严肃作品向内冲刺，向斗争本身的中心冲刺，竭力理出妨碍他的所有人物的僵持因素。它依靠精神分析的帮助，有点儿象是一份病历：首先是症状书，然后是诊断书。正如我在一篇较早的论述罗思小说的文章（《党派评论》，1974）中所说：

这些早期作品……以及它们的受压抑和被驱赶的人物构成一种克己失败的小说。它们的主角全都是压抑愿望的人物，我们能够料想得到，他们拒绝离去，不断回到强制的和悖理的形式中。在《放手》中，加布·沃利克和利比·赫茨的互相克制（以共同阅读《贵妇人画像》为基础）是六百页的犹疑不决（他的）、神经衰弱（她的）、混乱和突然失去理智大发脾气（他们的）的序幕。在《当她美好的时候》中，卷首给予威拉德·纳尔逊的赞词告诉我们他究竟错在哪里。

“不要富裕，不要名誉，不要权力，甚至不要快乐，只要文明——这是他的生活梦想。”

《波特诺伊的抱怨》的出版日期比《当她美好的时候》晚两年（实际上是在同一年开始连载的）；它是一个彻底的转折，一部“突破”小说，其中的精神分析象叙述的背景和解释的资料一样崭露头角；原先受到控制或象疾病一样受到隔离的感情，现在被释放出来，获得表达。这是一部壮观的弗洛伊德小说，毫无顾忌地供认手淫、子女不孝、爱情失败、各种小小的犯禁（犹太文学反叛者只犯不造成牺牲者的罪）以及象超我演滑稽戏似的犯罪。它是文化的反叛、污秽的幽默、孩子的喧闹和教科书的精神分析的混合，这一点足以为罗思赢得大量读者和电影合同，但是得不到文学批评家或犹太父母的公认，因为他们

透过这种兴致勃勃的古怪行为，不安地看到隐含其中的随心所欲的侵犯。然而，这部作品并不是一味粗暴无礼，它严肃地研究烦恼的感情，坦率地供认一切（某些批评家和犹太“领袖”很快从中发现“犹太人的自怨自艾”）；它具有一种文献的智力，广征博引犹太文化并试图指出它的典型代表；它还具有一种介于忿恨和喜剧、激怒和屈从之间的模糊语气。罗思的颤抖的平衡表明：他有能力在最焦虑的时刻从他的感情中撤退，有能力从羞耻、性混乱和绝望的童年束缚中寻找乐趣，甚至表演一种疯狂的驱妖术。

在《波特诺伊的抱怨》以后的作品中，突破和解放的因素或者加强，或者减弱，但始终对准某个焦点：《我们的一帮》（Our Gang, 1971）狠毒地和过分激动地讽刺理查德·尼克松及其白宫帮；《乳房》（The Breast, 1972）是卡夫卡式的寓言，写一个英语教授陷入困境，变成巨大的女人乳房，学习“调整”；《伟大的美国小说》（1973）是以棒球和反共产主义为主题的漫长的自由联想，忽儿沉闷，忽儿热闹；《我作为男人的一生》是罗思继《放手》之后的最有雄心的作品，是从一开始就缠住他的作品的关于女性当权和男性服从主题的痛苦概括；《欲火中烧的教授》（The Professor of Desire, 1977）是歌颂情欲和激情的恢复——简言之，是一部恢复期的小说。罗思也出版了他的文学和文化论文集《自我阅读及其他》（1975），表明他善于阐明现代生活和包括他自己在内的犹太小说的复杂的感情动力。

虽然罗思是我们主要的心理小说家，但在小说中运用精神分析并非他的创新，他的新颖之处只表现在：他从《波特诺伊的抱怨》直至《乳房》和《我作为男人的一生》，无情地探索



性欲的奥秘。因为这些作品也是传统的小说，叙述者作为病人这种概念不仅是接近遥远的意志角落的途径，也是不漂进实验小说海洋，而运用倒叙、插叙、显灵来避免局促地安排完整情节的途径。最重要之处在于精神分析装置对于罗思的语言起的作用，如索洛塔罗夫指出的，给予罗思“语言的自由和能力，让材料奔泻出来：喜剧和痛苦的内心独白，其中本能冲动向自我说话，自我也向本能冲动说话，同时超我在旁边瞎出主意。”想起罗思就想起讨人喜欢的演讲策略：一种老练、危急、机敏和进取的声调，一种倾听世界和模仿它的语言的能力。当“文化斗争”已被消融，笑话、谴责和“尖端”已经日益模糊，《波特诺伊的抱怨》的难以忘却的特点是它的音色、步调和韵律，它的加以控制的歇斯底里的声调，它的幽默手段，以及它的清晰的印象。长期以来，青年爱情故事已经失去吸引力，《再见，哥伦布》保持的新鲜感在于修辞。布伦达的赤贫的叔叔利奥·帕亭金，先是婚姻遭逢不幸，后来人们涌向郊区，他作为一个灯泡旅行推销员又去不了郊区。回忆一下他临终时刻的悲悼：“看我……我卖好灯泡。你搞不到我在杂货店里卖的这种灯泡。这是优质灯泡。但是，我是小傢伙。我甚至没有一辆汽车。兄弟，我甚至没有一辆汽车。我上哪儿都得乘火车。唯有我这个傢伙知道谁每年冬天穿破三双胶鞋。大多数傢伙丢了旧的换新的。我穿破它们，象鞋子一样。看……我可以卖次品灯泡，我不会为此感到痛心。但是，那不是好事。”至此，只是利奥·帕亭金的傻头傻脑的亲昵，自我怜悯淹没了喜剧本能，没有达到亚历克斯·波特诺伊的绝望的独白——幽默摆脱哀婉，发出自己的声音。

在这两种情况，整个文化被传唤到人类痛苦的法庭。事实

上，利奥·帕亭金、亚历克斯·波特诺伊、戴维·艾伦·凯佩希(《乳房》和《欲火中烧的教授》)、内森·朱克曼和彼得·塔诺波尔都是环境的牺牲品，他们的抱怨是充分的证据。罗思作品的文件结构好象是为案件准备的一系列证据——指控母亲、妻子、五十年代，或者在分析得最深刻尖锐之处，指控主角本身。罗思和他的替身们一向注意矛盾、不相称和转移重点的迹象，这些能透露隐藏的动机或罪恶。倾听是精神分析学家和律师的共同习惯，他们不得不认真倾听，理出头绪。但是，他们也属于喜剧家；对于他们，挫折、斗争和感情的激战不是产生哀婉，而是产生材料。如果早期的罗思特别倾心于《文明及其不满》(Civilization and Its Discontents)，那么后来他是从弗洛伊德的《笑话及其与无意识的关系》(Jokes and Their Relation fo the Unconscious)中寻找线索。

在野蛮的婚姻冲突之内或之外，从无情的内部斗争中产生的境况，可能是滑稽的，也可能是冷酷的，但最有趣的是冷面滑稽。当超我发慈悲，审判的要求降低一些，一切东西都变成笑料；处境越尴尬，玩笑越成功。回想一下亚历克斯·波特诺伊在与伯波斯·吉拉蒂一起失败之后产生的灾难幻想，他把精液射进自己的眼睛，由此想象自己看不见生活：“‘嗒、嗒、嗒，是我，母亲——这条好狗领我回家，还有我的手杖。’‘狗？在我的屋里？赶它出去，别让它弄脏屋里的东西！杰克，屋里有236  
237  
条狗，我刚刚擦过厨房地板！’‘可是，妈妈，它要留在这里，它必须留在这里——它是一条给瞎子引路的狗。我瞎了。’

‘哦，老天！杰克！’她朝浴室呼喊，‘杰克，亚历克斯带一条狗回家——他瞎了！’‘他，瞎了？’我的父亲回答，‘他怎么会瞎了，他甚至不知道关灯是什么意思。’”

这是可笑的，又是骇人的；一切东西都被扔进喜剧：母亲的爱挑剔、父亲对于钞票和肚皮的无穷忧愁以及傻儿子的幻想灾难的才华。然而，至少在小说中，这些笑话也仅是众所周知的例举：从睡椅上向听众念一串直言不讳的顺口溜，听众并没有捧腹大笑，而是冷静地倾听，耐心地记笔记。因为这种幽默是从无意识的最深处涌出的，笼罩着一切原始恐惧，伴随着绝望的玩笑。罗思的喜剧常常是这种样子的，居于灾难和荒诞之间。但是，罗思在这些问题上追随弗洛伊德，不再愿意把属于喜剧的东西归给喜剧或把属于庄严的东西归给庄严，而是编造出一种冷飕飕的幽默。这种幽默内在目的含糊，但它的技巧有时是壮观的。他擅长无情地拉长一个笑话，弄得它的幼稚可笑之处暴露无遗。

在《波特诺伊的抱怨》之后，罗思的大部分精力用在寻找他自身的讽刺部分和被迫部分之间的共同基础；他花了七年时间痛苦地写作《我作为男人的一生》，足以说明他在寻找这种感情平衡方面遭遇的困难。这个时间象乔伊斯写作《尤利西斯》所需要的那样长，虽然罗思定期地抽出时间突击一些放肆的讽刺和喜剧，诸如《我们的一帮》、《伟大的美国小说》和短篇小说《空中》(On the Air) (《新美国评论》[New American Review], 1970)，仿佛他只要一条腿踩在喜剧踏板上，就能产生优质的手工艺品。《我作为男人的一生》是一个平衡行动，罗思把《波特诺伊的抱怨》的玩笑性和反叛性施加在《放手》的冷酷的内在世界，不是调和他的矛盾以达到平静的自我认可，而是让矛盾存在，让郁闷和讽刺交替出现。在《我作为男人的一生》中，罗思的态度是不固定的，其表现形式对于耳朵以及人们自己的经验感觉都是真实的。他似乎集合

他的矛盾冲突的心情，分配给不同的篇章或人物，在小说中运用在舞台上更常见的讽刺和“爆裂”的技巧。

如果《我作为男人的一生》的效果不如《波特诺伊的抱怨》，那是因为它的混合的风格和变换的观点反映重重迭迭的意向，有点象经过多次复制的音乐唱片。但是，正由于这个原因，这部作品在我看来，在感情上给人留下的印象比《波特诺伊的抱怨》深刻；后者关于亚历克斯·波特诺伊的痛苦根源的处方退回到弗洛伊德、奥托·费尼切尔以及其他随手可得的理论，尽管这些理论可能被运用得很出色。《我作为男人的一生》几乎象是退回到更早的《再见，哥伦布》和《放手》的不肯定性，表明真理即使存在，也是超越精神分析的范围，存在于惯常的形式中。只是这些怀疑现在是站在更高水平上的怀疑，已经超越《波特诺伊的抱怨》的暂时的肯定性。关于斯皮尔沃格尔博士所作的不可预言的性行为的“解释”，塔诺波尔与他的分歧是没有关于真实奥秘的特殊解释，只有观点。塔诺波尔是一个人物，不是一个病例。这样，罗思依旧遵奉精神分析，但去掉《波特诺伊的抱怨》的性欲的陈词滥调，设法在《我作为男人的一生》中自由地虚构世界，通过玩弄透视法——精神分析只是许多透视法中的一种——产生出他所有作品中最富有探索性和结构最紧密的一部作品。

相比之下，《欲火中烧的教授》(1977)是一项扫尾工作；在急迫性得以缓和的情况下重视旧主题。这是一部恢复期小说：戴维·艾伦·凯佩希（与《乳房》中的人物同名，但是个完全不同的人）象《放手》中的保罗·赫茨以及彼得·塔诺波尔一样，经历了凄凉的婚姻冲突和深不可测的自我怀疑。只是凯佩希经得起折腾，至少在这部作品中是这样，离婚没有损伤他，

以致还能在爱情上碰碰运气（诚然，主要依靠职业的支持），说来也怪，居然能获得成功。我们知道他在《乳房》中后来发生的事，虽然这部作品对于事物具有它自己的乐观看法，因而好象没有指明凯佩希的最终惨局。但是，罗思没有令人信服地表现恢复，这部小说成了一部缺乏激情的心平气和的作品，赞美成熟的爱情。镇静的、溺爱的、大胸脯的、母性的克莱尔·奥文顿，这妇人肉体如此丰满，性情如此安详，以致凯佩希怀着卡夫卡式的梦魇和阻塞，几乎不能相信自己的好运，或者使我们相信这种好运。凯佩希的犹太想象力跟罗思一样，离不开灾难，习惯于为失败而伤感，难于爆发欢天喜地的感情，因而决不可能与这种素材一拍即合。或许，这部作品是罗思才能的标界，表明他的想象力所不能容纳的东西，因为在凯佩希的困境中，似乎没有足够的侵犯、绝望或讽刺可以发挥罗思的才能；罗思的才能最适合于怀疑、忧虑和早期恐慌，以致这种想象才能似乎相当于乔治·西莫尔对高度发展的文化下的定义：永远退缩不前的危机。

238  
239

对于罗思，正象对于梅勒和贝洛，风俗是灵魂深处互相冲突的能量的标记。犹如充满激情的熔岩，它们不自觉地我们的存在中心涌出，表现我们与我们的本能生活的最密切关系。这样的风俗是老一代心里分析学家称之为症状的东西。我认为，正是出于对有症状的生活的关心，这些作家象现代人那样最深刻地联系在一起，全都是心里分析的现实主义者，根据精神现象解释社会生活。他们并不怀有通力协作的意图，但他们的成就实际上是集体取得的：创造了运用现实主义和风俗小说和心理小说手段的文学，在现实各阶层之间穿梭，从上流的到

被压抑的，似乎没有违犯任何内在的界限。如果这种文学优先考虑内在世界，认为内在世界是具有重大意义的主要现实，这并不有损于社会生活，而是有益于社会生活，因为在无意识的保护下，这种“真正的”世界似乎更丰富、更奇特和更有趣。

这种文学不一定是早一代犹太人承认的犹太式文学：它的倾向既不是犹太教法典的，也不是意第绪传统的；既不是社会主义的，也不是救世主的。但是，这种心理现实主义一方面从治疗学观念吸取力量，另一方面从社会观念吸取力量，代表城市自我意识进化过程中的一个阶段——犹太作家现在是它的主要代言人；这种心理现实主义遵循四十年代出现的感觉路线，企图使现代派文学与进步思想协调一致。然而，这种感觉对于它的一切意识形态起源，它都拒绝信奉。它的起源的不纯和信仰的含糊正是它的力量所在；它在观念上适合表达极端的思想以及极端的怀疑，即现代的混乱状态。从心理学上看，这种感觉处在外在世界和内在世界的分界线上，正如从文体上看，它好象既适合现实主义又适合内心独白，仿佛确认：既是犹太的又是现代的——至少在美国——即在两个世界之间架起桥梁，首要的任务是保持畅通无阻。

# 6

## 实验小说

约瑟芬·韩丁

韩邦凯 冯国忠译

战后实验小说可以看作是探索处理生活的暴力、短促和僵化的不同方式。战后实验小说把好斗、破碎、冷酷、无意义等主题引向极端，而这些主题正是现代小说的标志。这种小说或许起源于一种最现代的看法，即把生活看作是成问题的，但是与伟大的二十年代的实验小说不同，战后实验小说并不把不完整的经历当做西方文明衰败的迹象来加以悲叹。相反，战后实验小说使人们把混乱作为生活的主要部分接受下来，并且可能使人们希望传统理想的更替会允许用新的方式来应付人类面临的形势。

战后实验小说家试图以不同的方式来观察人。现代实验小说主角的定型靠的是人道主义的各种原则——政治的、宗教的、人类学的和心理分析的——欧文·豪在《文学的现代主义》(Literary Modernism, 1967)一文中对这些原则作过细微而简洁的描述。对于作用和行为的关注，导致并加速了四十、五十和六十年代的自我心理学的发展，而且塑造了战后实验小说的主人公，这种主人公具有技术日益复杂的时代的特点。只

有少数实验小说作者使用直接的技术意象来描述人物，只有那些极端分子才喜欢流水装配线和计算机而不喜欢反映诞生过程和思想的有机意象。只有那些最激进的实验小说家才把心灵与自控学专家的反馈机械装置等同起来，即认为二者同样会对变换的外界条件作出反应。但实际上，一切实验小说所关心的是个人心灵与生活的结构和行为，是探索一种不同的适应性，一种观察角度，一种能改变主角状况的感情方式或行为方式。

战后实验小说运用现代的或标准的文学手法进行其人类课题的实验，在风格或形式上均无什么革新。例如，受到弗洛伊德和容格的影响，当今的实验小说大师们都被促成行为的潜意识力量所吸引。他们用意识流手法来再现回忆中的行动，来揭示人类生活中把代与代、过去与现在连在一起的连接组织，从而让人们看到在心灵中闪动的各种印象之下的人物性格的统一，反复的、原型的统一。战后实验小说发掘了意识流手法的现象学方面，用它造成纷繁复杂的意象和印象，而不必将这些印象置于靠记忆力和依附力来固定的人物性格之中。战后实验小说家是用意识流手法来表现断续性的。

个性的分裂支配了实验小说人物的生活。例如，对萨特关于人能创造自身和人是自己各种选择的总和的看法，约翰·巴思则加以嘲弄，故意把个性讽刺地描述为一系列可移动的木块及暂时的结构。他的看法是，人就象一个在寻找合适角色的演员。对库尔特·冯尼戈特来说，性格可能是生理上的事。正如他所说的，“我们并不关心你的童年。把你血液的化学成分告诉我们吧！”人物也许希望通过扩大感情上同自身的裂痕，使自己减少余痛。在许多实验小说里，人物与感情被有意地、自觉地割裂开来，以使主人公远离恐惧、愤怒或绝望。



实验小说在运用文学手法时，往往将它们当做心里防御。人物性格的破碎和叙述的破碎常常是减少焦虑的手段。通过分解由价值、习俗、个性构成的拼画游戏，人物性格便可在他的那部分中找到躲避全画的地方。唐纳德·巴塞尔姆关于“只信任片断”的说法和托马斯·品钦关于“强制性的自我错位”的倡议，反映了利用分裂和异化来抵御痛苦的对抗的情形。出现在许多小说中的能随意变换角色的人物，对其过去、民族或其他东西最少记忆或依附的人物，并不是那种不按传统主角品格塑造的反英雄，而是一个歪斜的“完人”，一个抗震的人。

实验小说运用普通的文学手法来收到不平常的效果。嘲讽<sup>241</sup><sub>242</sub>已成为占统治地位的喜剧风格。嘲讽把互不相象的事物联在一起。依靠真理之间的紧张或者真理与谬误之间的紧张，嘲讽既反映了冲突，也组织了冲突，同时将平衡双方的感情冲击力铲除干净。实际上，嘲讽使得矛盾成为观念的一部分。作为许多战后小说主要理性风格的似非而是的反论，也可以说是给予对立双方同等重量的一种技巧。在实验小说里，这类技巧被用来向传统的区分挑战，例如，强与弱、善与恶、真与伪及受害者与迫害者之间的区分。滑稽模仿能帮助小说家及其人物容纳、控制并组织各种情绪或情境。模仿作品可以表达经验之相互可变性的道理。

尽管实验小说在美国小说界受到特殊的关注，但却不局限于美国。南美洲的豪尔赫·路易斯·博尔赫斯<sup>①</sup>和加夫列尔·加西亚·马尔克斯的作品，德国罗伯特·穆齐尔<sup>②</sup>的作品，英国安东尼·伯吉斯及团结运动作家的作品，法国朦胧派小说和

① 豪·路·博尔赫斯（1899—），阿根廷诗人、小说家。

② 罗·穆齐尔（1880—1942），原文有误，应为奥地利小说家。

新小说的作品——仅列举一些实验小说作家与运动的名称——表明对于实验小说的关注无论在范围上还是在意义上都是世界性的。同样，也不能认为只有我们美国作家才是个性危机的最极端的报道者。例如，在《小说的未来》一书中，阿兰·罗伯—格里叶抵制他所谓的“含义深刻的世界”。苏珊·桑塔格的《反解释》，在利用一种相似的、现象学的艺术观的同时，也注意到不把主观反应或人类情感定为重要的。

美国的实验小说带有社会、文化因素的色彩。小说作者把人类关系看作权力关系的看法及其对个人生存的迷恋，不仅同我们过去的文学有着明显的联系，而且也反映了战后知识界所关注的东西。社会学在五、六十年代的巨大发展，说明了我们的兴趣在于对人们如何相处提出实用的解释。我们的经济也有助于实验小说男女主人公的形成。美国南北战争之后工业的巨大发展刺激我们的文化创造出一大批金融家和实业家的形象，第二次世界大战之后庞大的中产阶级的出现也使得小说的情节从大笔财富的搜寻或赤贫者的困境转移到中产阶级及其退出习俗社会者在比较富足时代里的情感。除去个别显著的例外，我们的文学是以个人危机感为标记的。经济力量的不断巩固和对于政治过程的异化，使个体重新依赖他自身，在这样的文化里，个人危机感是明显的。在我们文学的政治经济舞台上已经演完的关于权力和软弱性的戏剧，如今又登上了个人关系的舞台。

我们不可能肯定地知道实验小说作家是否打算提供一面反映个人危机的镜子和抵御这种危机的防线。我们可以肯定地知道的是他的作品存在着，而且包含了情节、主题、再现的情感、对疑难问题及其解决办法的探索。实验小说的异乎寻常及阴

暗已经使得某些人指责它是虚无主义的或令人绝望的。然而，这样做也许就会看不到这些态度在作品和小说家企图中的意义。小说家的企图是描述经验，并使其完善。

在最好的实验小说中，即使是虚无主义，也有存在的理由，只要它是亚里士多德所说的那种“净化”。悲观主义可以作为对令人不快情况的指控来适合一种道德的目的，或者，在抵御不现实的希望时，悲观主义能起一种保护作用。对于漫不经心的读者来说应该否定的东西在进一步研读作品后也许发现它们正是小说家想要博取不寻常效果的部分企图。实验小说的确是考虑到现实世界中存在的许多欢乐与高雅。但是，任何艺术总不免排除一些东西；没有一部艺术作品能囊括有关一切经验的全部真理。实验小说夸大疑难问题，将它戏剧化，对它进行探索。实验小说让我们看到了受压迫的人，因绝望而不择手段的人，有时采取可怕的解决办法的人，以及抱有必要企图的人。

本文探讨的方法是批评性和注释性的，而不是有关结构或形式的。它的目的在于指出实验观点的多样性，集中讨论作家的企图，即重新解释我们同自己的关系以及相互的关系并说明小说家及其人物对付经验的许多努力，既有合适的努力，也有不合适的努力。诺曼·梅勒或J·D·塞林杰这些通常不算实验小说派的作家也包括在内，用来说明实验主题的发展或加深我们对实验主题的理解。以主题来进行的小说讨论，其目的不是搞分类，而是集中注意力的一种方法。

实验小说反映了个人化的持续过程。侵犯作为一种情感和主题，开始于四十年代末期对战争中暴行的描写，到了战后，它发展成为一种关于情感斗争、嗜毒、性羞辱和犯罪的文学，

这种文学甚至对我们的传统作家都产生了影响。一度作为非传统主角受害标记的被动性，在实验小说中是作为一种应对的手段出现的。有的艺术家也许会用维里耶·德·里斯勒—阿当<sup>①</sup>的话说：“生活？让仆人为我们去做吧！”作为这种艺术家避风港的唯美主义，已经被个人混乱的不可逃避性所取代。超现实小说及从科技中摄取形象的理性小说，提供了努力表现和控制其脆弱性的人们关于行为的观点。

当然，所谈到的作家，其文学价值是很不一样的。从托马斯·品钦这样头等重要的新作家到杰出的约翰·巴思、约翰·厄普代克或弗兰纳里·奥康纳，从构成所讨论的作家中大多数的有才能的小说家，到个别象威廉·巴勒斯这样古怪的小说家（尽管其文风激动人心，然而除了意思最明确的部分外，他的作品谁也读不懂），才华和能力的范围得到了充分的显示。假如实验小说的双关语有明确含义，我会避免用通常的文学比较和判断，我会让每个作家以个人的声音为实验精神说话。

一切关系都是权力关系的观点是战后实验小说的核心。三十年代的小说常常认为人们是大萧条或经济剥削的牺牲品，而战后小说则认为人们卷进了强大和软弱的心理戏剧。这出戏的结局不仅决定经济上的安全，更重要的是决定了一种自我价值感。

对侵略和屈从的迷恋是第二次世界大战的余毒。诺曼·梅勒的杰作《裸者和死者》（1948）讲的是二次大战中为争夺太平洋上一个虚构的小岛阿诺波培而进行的战斗。梅勒用自然主

<sup>①</sup> 维里耶·德·里斯勒—阿当（1838—1889），法国作家。主要作品《未来的夏娃》，情节离奇，受象征派影响很深。

义小说的传统结构，以达尔文生存斗争的术语描写了丛林战，实际上把美日之间的战争非政治化为抱负、欲望等个人问题和个人力量。梅勒用把战争还原为需求问题的办法驳倒了政治问题。

驻扎阿诺波培的美军首领卡明斯将军是根据一个人把愤怒转变为行动的敏捷程度来评判这个人的价值的。卡明斯相信，赢得战争不靠别的，就靠这种敏捷。凭着这种敏捷，士兵把对自己长官的仇恨化作对敌人杀气腾腾的怒火。正如他对心肠软的传令兵赫恩所说的：“如果你端枪射击一个手无寸铁的人，那你就是个可怜虫，一个懦夫式的人。你意识到这是个十分荒谬的想法。你端着枪而另一个人没有枪，这个事实并不是偶然的。这是你所赢得的一切东西的产物；这意味着如果你有充分的觉悟，你需要枪时就会有枪。”小说的情节就来自赫恩中尉对攫取或使用权力还犹豫不决。赫恩中尉是个哈佛大学毕业生，他为自己的侵略感到不安，认为对伦理观念的坚持将赢得这场战争。

$\frac{244}{245}$

战争是作为世界争斗的譬喻。在《裸者和死者》中，确定不变的似乎是首恶的法西斯分子与自由派之间的斗争，对侵略行为泰然处之的人和受同情心支配的人之间的斗争。由于惹怒了卡明斯，赫恩被派去当排长，去完成一项成功希望极小的任务，此时赫恩成了自己幻想的牺牲品。在领导那个排时，他有一种指挥别人的欣喜感，却忘记了该排的前任排长（目前赫恩领导他）对他的怨恨和恶意。最后这位前任排长使得赫恩丧生，得以重新恢复自己的指挥权。

梅勒把大规模的暴力个人化，把暴力放到反常的人类欲望的背景之中。梅勒笔下的强者的目的是“成为上帝”。“当我们

哇哇坠地时，我们是上帝，我们感官的极限是宇宙。而当我们长大以后，发现宇宙并不是我们，这便是我们生存的最深创伤。”梅勒笔下的寻衅者极力医治其自身脆弱性和渺小感的创伤。克罗夫茨——就是使赫恩丧生的那个人——还是个孩子时，就在得克萨斯有过一次严酷的教训，他追踪一头鹿，但是在射击时他犹豫了，他的父亲先开了枪，得到了鹿，并且还嘲笑了他。犹豫的人受到侮辱。

战后实验小说对残酷和无能为力有敏锐的感觉，把他们视为一切关系都是权力关系这种观念的正反两个方面。在探索这个观念时，象詹姆斯·古尔德·科曾斯这样的传统作家，在《仪仗队》（1948）里用的是职业军官的那套准则，他们面对的是些对价值的看法与他们不同的应征入伍者；詹姆斯·琼斯在《从这里到永恒》（1951）里用的是正规军里有助于压服敏感者的那套等级；而约瑟夫·赫勒在《第二十二条军规》中用的则是喜剧的方式。在那里，一切权力和邪恶都是外部的。那恶棍就是军队，它企图用官僚主义封住一切出口；赫勒小说中的主角尤瑟林则是个企图打开出口的人。

245  
246

一切关系都是权力关系这个观念的最大影响是在战争小说之外，是在充斥目前小说的暴力和软弱无力的内在化之中。在马尔科姆·劳里的《在火山底下》（Under the Volcano, 1947）里，一个人的酒精中毒和昏迷被用来象征法西斯主义对个人心灵的影响。在纳尔逊·阿尔格兰的《金臂人》（1949）里，社会压迫与侮辱的烙印打在一个毒品贩子的生活上。从前，描述压迫的美国小说往往是叙述一个关于社会不公正的故事，而战后实验小说日益以个人为话题，描述他们是怎样企图同周围及自身的暴力周旋的。

作为一种心灵状态，作为对权力的不断渴望，战争助长了基于雄性好斗性的文学，把权力关系的观点作为生死攸关的事情带进和平时期。这种令人厌恶的文学，既抓住了生活中的侵略与侮辱行为，又抓住了想通过麻醉来逃避这类行为的企图。威廉·巴勒斯在《毒品贩子》（Junkie, 1953）中写道：“毒品不是一种刺激，而是一种生活方式。”嗜毒者与毒品推销者的关系可以当做一切关系的一种模式，受制者与控制者相辅相成。人体，而不是国家，成了权力赌博的场所，这种赌博只能靠海洛因造成的平静感来解决。

在美国小说中，嗜毒是个新的主题，它起源于战争中止痛药的大量使用。在纳尔逊·阿尔格兰的《金臂人》和威廉·巴勒斯的实验小说中出现的嗜毒者是个新的文学人物。他在社会上是个牺牲品，是个受压迫的人，但他也以其对海洛因的需求来压迫他自己；他是个以吸毒来磨去其暴力棱角的受难者。与三十年代萧条时期的小说不同，描写受压迫的战后小说对受害者的暴力进行探索，实际上等于取消了他那作为英雄典型的祖先——“崇高的受难者”。因为身体就是嗜毒者与毒品贩子之间权力赌博的竞技场，所以这类小说中的抗议主要是内部的、混乱的，更多地反映了个人精神上的混乱而不是社会的混乱。

威廉·巴勒斯的剪贴法（就是把一页书或一段录音磁带剪碎，打乱其顺序，重新再拼接起来），旨在搅混个性、社会、政治之间的界线。在巴勒斯的小说中，敌人就是已经异化成另一个人的自身需求和情感，就是加剧自我仇恨的某种制度，就是能控制人如何去感觉自身的某个世界。在《简单的午餐》<sup>①</sup>

---

① 指不吃任何东西而只吸毒的午餐。

(Naked Lunch, 1959) 一书中, 巴勒斯把吸海洛因成瘾政治化为一切瘾癖的模型——政府对权力的瘾, 人对残酷行为的瘾。在他以后的小说里, 任何种类的冲突或堕落都以性作为其模式。激情来自魔鬼细菌, 即“病毒之神”, 它用“约翰尼·燕”引诱搞同性恋的陌生男子。约翰尼·燕是个中性的神, 来自金星最后一段下水道, 主管不成功的性交。他的人物讲述变成魔鬼的漂亮男孩、导致堕落的淫欲、被男人蹂躏的男人, 这些蹂躏者甚至不是人, 而只是人的变异体, 他们的“身体被其阴茎吸收”, 留下的只是“发育不全的四肢”。

《简单的午餐》、《温柔的机器》(Soft Machine, 1966) 和《爆炸的门票》(The Ticket That Exploded, 1967) 里充满了被毁灭性地锁在一起的人。情人们在寄生的契约上结为夫妇。在《新星快车》(Nova Express, 1964) 里, 宇宙就是这种贪婪食欲的原则。有两个星体是典型的。布雷德利先生和马丁先生是两颗由万有引力连在一起的星体。布雷德利先生是颗密度较大的蓝色小星, 他从马丁先生那儿索取燃料, 马丁先生是颗红色大星。布雷德利先生变得越来越明亮, 而马丁先生却渐渐消失。巴勒斯在评论爱情的时候说过: “先是共生, 然后是寄生。”在《新星快车》一书中, 外层空间爆发了性的战争和政治战争。在《温柔的机器》中, 这类战争则发生在古代: 一位玛雅族农民如此痛苦地受到一位高级牧师的利用, 以至于官方暴政决定以性酷刑作出反应。然而, 星体的性交与玛雅人的堕落不仅仅是关于爱情与暴政的寓言, 这类事件还反映了一种过程。正是借着这种过程, 巴勒斯的人物才认为发生在他们身上的事情以及他们的感受都与他们自己无关。在幻觉的深处, 他们用象征手法把自己的激情移开, 移入空间



或回到时间，但总是避开他们本身的怒火。

可是，巴勒斯的人物也无法完全躲避他们自己的暴力。在巴勒斯描写的许多同性恋者身上，仇恨与自我仇恨显得十分突出。他们知道，“当他看着我时，眼睛里总是有着杀气”，“当我看着他时，眼睛里也总是有着杀气”。在《野小子》（Wild Boys, 1971）中，巴勒斯自己出现在他那“维纳斯”的仇恨之中，他不再是受害者，而成了那些把“渴求爱情”这种疾病传染给人们的“病毒之神”的主人。象那位玛雅族的超级牧师一样，巴勒斯毫无疑问是“不可比拟的黄毒蛇”，即“魔鬼艺术家”。他靠“唱画”来控制每个人，这些画充满他们的心灵，并模仿他们的行动。他“象嘴唇上发生微弱的口哨声那样，从交流电转为直流电。图画从他的眼睛中迸射出来，把一切人都炸成冒烟的碎片。死，死，死。何时再有这样的歌手？”巴勒斯问道。

显而易见，巴勒斯小说中所涌现的形象是被用来杀人的。巴勒斯总是描写自我形象所控制的生活，以及按程序编入意识的几套行为所控制的生活。可是他通常是不按制片者的观点来写的。《野小子》显然是想成为一部描述巴勒斯那种放荡不羁心情（“比利·B·圣路易斯脑炎”）的电影。巴勒斯记载了“奥德里1920年在圣路易斯的少年时代”。奥德里受到一切人的侮辱，因为他“看上去象个搞同性恋的杀羊狗”，而且他“去幼儿园就象去精神病院似的”。在有关未来的幻想片里，野小子擦去黑板上的“母亲”二字来为奥德里辩护。这部小说不仅在风格上象电影，而且它努力说明生活就是电影，人们就是看电影的人——就是自己生活的旁观者——它努力说明生活和电影都是玛雅族的产品，都是造成各种能见形式的幻象

247  
248

力。

巴勒斯的主人公是“野小子们”，是“既不感到欢乐也不感到痛苦的……整整一代人”。野小子们居住在一个感情上虚无缥缈的地方，那儿没有“感情氧气”。他们没有记忆，因为他们没有过去——他们之中有些人出生于复制的过程，在此过程中，他们从另外一个人那儿脱颖而出，一生出来就已经是成年人了。他们一获得生命，立刻就同其创造者发生鸡奸，也无所谓愿意或是厌恶。巴勒斯企图通过这些超现实的场景来清除记忆中的一切旧的自我形象以及郁积在他人物心中的一切怨恨。在巴勒斯的电影领域里，记忆和感情可以被轰走。当某人一开始记起“当铺、供寄宿的房间、收费低廉的理发店”时，他就等于扔了一颗“电影手榴弹”：“整个背景就被炸毁了”。那些“小子们”，以希望世界毁灭来结束这部小说，然后看着银幕炸成月亮表面上那种有明有暗的斑斑点点。他们看着“黯淡而不平稳的星星从空荡荡的天空中划过”。在把世界变成灰烬之后，“野小子们微笑了”。

在1964年写《民族》(The Nation)一书时，亚力山大·特罗齐说道：“再没有比美国的毒品贩子更系统的虚无主义了。”小说描写的是个嗜毒者的世界，有吸鸦片烟的，也有滥用巴比土酸盐的。那里的人遵循的是毒品市场上的弱肉强食原则：趁他还没来偷你的时候，先去偷他的。这个世界依然是个比喻，它最尖刻不过地说明了关于权力和脆弱性的美国戏剧。在五十年代，巴勒斯的小说产生了预期的惊人效果，变成了审查听证的主题，而且明确地旨在向当时的地下先锋派求援。可是底层人们的愤怒感明显是散布开来了。

在罗伯特·斯通的《倒霉的大兵》(1974)一书中，加利

福尼亚一份色情报纸的记者康弗斯想写点纯粹的主题。他到越南去寻找这样的主题，但是发现，在那里唯一纯粹的东西便是海洛因。毒品贩希克斯原先是海军陆战队的士兵，他认为美国的军队和警察也是堕落吸毒的一部分。他的海洛因被一个警察偷走了，那个警察朝他开枪，为的是他自己可以去卖那些海洛因。此时，他正躺在美国的一片沙漠上，奄奄一息，他想：

“你知道沙漠之外是些什么吗？每个该死的杂种都在把别人整下去。爸爸妈妈兄弟姐妹，坐在大量小汽车里的两亿男盗女娼。兔子和鱼。他们吝啬、愚蠢，而且贪婪。他们会骗你而取乐。他们要你死。假如你不比他们好，那你不妨吸煤气死掉拉倒。假如你不能容忍这帮人，那么你就别站在那儿让他们朝你身上吐唾沫，也别让他们得到满足。”海洛因是社会腐败的象征；它是平静，是传播，是毒素。它代表了美国的毁灭、贪婪和脆弱。

斯通笔下的叛徒正是他们所仇恨的制度的镜像。他们力图要在制度本身的游戏战胜制度，不管他们是否会败北。他们的目的不是变革，而是剥削和复仇。斯通在《镜厅》（A Hall of Mirrors, 1966）中提供了一幅以南方寡头政治为模式的美国画面。主角莱因哈特是个音乐家，作为一个吹单簧管的乐师，他本可以演奏自己所喜爱的乐曲，但是他却抛弃了前程似锦的生活，而去喝酒、流浪。作为一位音乐家，在演奏莫扎特的乐曲时，他觉得自己象上帝一样，但是，他还想获得全能的感觉，斯通对此既进行攻击又有些钦佩。在这部小说及其形象中，美国造就了退出习俗社会的人。莱因哈特逃离了他在事业上的雄心，但并未逃离他对权力的需求。他逃离了他所关心并取得成功的比赛，成为一家种族主义电台的播音员。他并没

回避掉攀上高位的欲望；他只是参与了压迫其他为生活而斗争的人们。

在一次聚众狂饮中把钱花光之后，莱因哈特很乐意当个播音员，其任务是满足老板对新闻格调的要求。这些新闻所揭露的无非是红色威胁的事情、黑人的日益不满情绪以及北美自由派造成的危险。莱因哈特的一个邻居说，你的老板们是些“低于人类的混帐货”。莱因哈特说：“你说起话来象个极端主义分子。”“你看的不是大的图画。作为播音员，我觉得公众心灵中的混乱是很深的。公众的心灵要求保险。不平常的时代要求不平常的努力。要解释非常困难。我是问心无愧的，”莱因哈特说，“毫无愧色。”

莱因哈特对一位人权积极分子很是粗鲁，该人自身的脆弱性在过去使他的精神崩溃，他感到黑人的苦难同他息息相关。斯通似乎在暗示地球上的受难者毁了人们；人们无法改变不公正的世道，他们所做的一切反倒加深了自身的痛苦。莱因哈特的目标是不要受到伤害。他的酗酒和吸大麻叶造就了一种性格，即对任何事情都麻木不仁。正是他这种什么都不去担心的性格，使他吸引了那些受过苦的人。他的情人叫杰拉尔丁，是个美貌的阿巴拉契亚姑娘，她的丈夫死于暴力，孩子被撇在贫穷和疾病之中。有一次在酒吧间，一个人不喜欢她所说的某句话，便给她脸上留下了一个伤疤。她爱慕莱因哈特。“你那么野，和什么都没有牵连……我需要你，亲爱的，我确实需要你。”莱因哈特已下决心不和他同居的女人纠缠得太深，便说：“你一定是发疯了。我从来不对你说这样的话，你为什么要对我说呢？喂，那是下流话——如果有人对你杰拉尔丁说他们需要你，你就告诉他们去买条狗。”

在斯通的美国，能活下来的人，都是些既不需要谁也不爱谁的人。这部小说的高潮是某地方政治首脑主持和操纵的一次大型集会。这次集会被搞成了一次种族骚乱。人们的情绪是肯定这次骚乱的，因为该政治首脑对无辜黑人的利益采取高压步骤。在爆发骚乱的时候，莱因哈特受到石头的袭击，他所能想的就是草地的那种美妙的绿颜色，人们将在草地上被踩死。别人请他平息这帮暴徒，他在指挥台上说：“美国同胞们，我们宽大的肩膀在流着汗，但我们的呼吸是轻快的。当你们这些今天作战的美国兵伴着一阵丁零当郎声扔下凝固汽油弹时，它便是一颗有心脏的炸弹。虽然奇怪，但确是真的，在这颗炸弹的心中是一个去看世界博览会的胖老太太。这位太太的清白如果彻底释放出来，足可以叫热带的每一片森林的树叶掉光。对于黑鬼们，这位太太就是一根鞭子。”骚乱继续着；那位民权积极分子快要完蛋了。杰拉尔丁也遭到石头的袭击，她想到莱因哈特身旁去，但去不成。两位警察见她被石头袭击，便将她抓起来，发现她包里有枪，警察把她关进监狱，她在那儿上吊了。

对杰拉尔丁的死，莱因哈特的哀悼是“无法挽救”。尽管他没想到杰拉尔丁的自杀会使他那样动情，他还是再三地说：

“我还活着，孩子。死的是你，不是我。我不需要你。你怎么能想那个。你知道……我的意思是……那不是伟大的感情，杰拉尔丁。马上要去喝酒的是我，而不是你。这就是‘无法挽救’的含义。再说一次……再说一次。我是个幸存者。我爱你，孩子——真没办法。”

在斯通的小说里，毒品是个隐喻，它比喻的是制度的腐败，想从自身侵略行为中解放出来的个人需要以及对不正当性关系的恐惧。巴勒斯用了几个始终处在社会阶梯最底层的人

物，这样一来，在他的海洛因小说里，同被征服状态（即象征彻底依赖的毒品使用）的抗衡更为突出。与此相对，斯通的中产阶级主角们却打碎了对毒品的依赖。他们服用各种巴比土酸盐，在搞得到时也用海洛因，或者象莱因哈特那样，从酒到美洲大麻，无所不用。他们还有更自由地流行于企业界的其他选择余地。莱因哈特的挚友是个冒充的传道士，在《圣经》的圈子里赚钱，靠“宗教掠夺”发财致富，而莱因哈特则靠演他的种族主义广播剧来赚钱。在六十年代初及七十年代的这些小说中所描写的毒品混入各种社会剥削方式的情况，是社会绝望内在化的一个标志。一度作为有关毒品的地下文学特点的虚无主义，在描写代表美国生活主流的中产阶级生活的小说中也开始出现。把人们仅仅当做胜者与败者的世界激起了一种愤怒，而轻度嗜毒（酗酒、吸大麻、巴比土酸盐）则反映了抵挡这种愤怒的一种努力。

汤姆·沃尔夫的著名报告文学作品《电力儿童饮料酸性试验》（The Electric Kool-Aid Acid Test, 1968），描写的是小说家肯·凯西的麻醉药群居村。这部作品也是一部纪实小说，它表现了一种信仰，即认为幸福就是把经验转变为一系列美妙动人的形象。在这些经验里，人能够打碎性格和环境的决定论。这种努力在六十年代反映了把作为混乱戏剧的那出权力关系戏演完的决心，在《罗生门》<sup>①</sup>的电影剧本里，简直没法说清主角究竟是个牺牲品还是个侵略者。在沃尔夫的书里，凯西统治着他那个名叫“快乐的恶作剧者”的集体，当他认为合适时，便配给LSD<sup>②</sup>。这些恶作剧者对社会的仇恨是通过对“爸

① 根据芥川龙之介的小说改编的电影，由黑泽明导演，1950年在威尼斯电影节获大奖，被认为是二次世界大战后日本电影打开西方市场的重头作品。

爸爸妈妈兄弟姐妹”那个世界进行伤害而戏剧性地表现出来的。

在把生活当做权力斗争的看法中包含着愤怒和痛苦，吸毒文学——从五十年代的海洛因小说到今天的小说——反映了为平息这种愤怒和抚慰这种痛苦所作的努力。毒品可能被用来减弱暴力和羞辱的锋芒（巴勒斯）；毒品也可以是反对主角只顾自己不顾别人的一种楔子，或者是反对不正当两性关系的一种缓冲物（斯通）。在群居村的部落特性中带上了政治色彩的毒品，也可以说明一种生活方式，不过当然只是有关经济的一种方式而已。

战后小说实验的多样化在于用来减轻暴力、羞辱和脆弱性情感的分式的多样化。反对将自身看作牺牲品的最初办法是不要将片断的经济拼在一起，不要割裂情感与行动，现实与感觉，251  
252以至于没法完整地看待任何事物。现代派作家把不完整看作是背弃传统与秩序的堕落的标志，而战后小说家则把这种不完整当做切断痛苦的开关来使用，当做返回到未完成的油画所表现的纯真里去的一种方式。和R·D·莱因心理学中那个患精神分裂症的聪明人一样，主角会自觉地拒绝把自己性格的各个片断联结在一起。

《因长期在底层，连它看上去都在我之上》（Been Down So Long It Looks like Up to Me, 1966）一书的作者理查德·法利纳是个有才华的爵士音乐家，他死于摩托车事故，年仅二十。在这部小说中，法利纳描述的主角决心使自己成为刀枪不入的人。他自吹他没有“化合价”，与任何人都没有联系。对他说来，结合只是化学上的结合，他拼命抽鸦片，以至

---

② LSD，一种麻醉药物，全名叫麦角酸二乙基酰胺。

于不得不随身带着灌肠袋，他宁肯“奸污”女人而不肯去了解女人。为了从一个印第安巫师那里搜集传闻和智慧，他往西旅行，此后，他到达了学院城“柯林斯”。大概，他对自己无罪的特殊信念就包含在他这种超脱之中。他的名字叫格诺索斯，但他称自己为普赫·贝尔，称他最要好的朋友为赫法兰普，这些都是A·A·米尔恩写的儿童故事里的名字。某圣诞节，当他们俩去偷耶稣诞生模型图时，他们把两个圣童扔进一条深沟，把圣母玛利亚的脑袋丢在大街上。苦难与脆弱性都过去了吗？或者说，再也没有可以理想化的女人了吗？在这种新的无罪里，暴力是不算数的，因为它出现在“清高”而超脱的人们中。

侵略小说越来越同时成为脱离社会的小说。汤姆·沃尔夫的非虚构小说把快乐的恶作剧者对社会的敌意当做一个LSD笑话加以描述，而杜鲁门·卡波特那本严肃的《冷血》(In Cold Blood, 1965)则把美国中心地带隐藏的争斗作为更广阔的背景，探索了这种敌意。堪萨斯州霍尔柯姆镇有两个脱离家庭的人，他们搞了一起谋杀案。通过描写这起谋杀，《冷血》从受到压抑、蹂躏和伤害的流浪者的角度，探索了暴力。这个流浪者进行谋杀既不为图财也不为取乐，而是由于他那不寻常的对自我的专注。首先动手的佩里·史密斯在杀人时感到的疼痛来自他那瘸腿。这种疼痛象征他精神上的一切创伤，即便在谋杀行为中，他也几乎没能减轻这种疼痛。他的童年和生活可以说是社会不公正的例证。在他的心灵里，在他的想避免当瘸子就得成为强悍者的朦胧意识中，这种社会不公正被缩小为一场正在进行的争权夺利的赌博。

“非虚构小说”的一时风行或许是由于我们对人们自我专



注的迷恋，这些人象剧院或暴力那样，在他们自己的心灵中演出了侵略性的戏剧，他们把受害者看作是观众或帮凶。诺曼·梅勒《黑夜里的大军》（1968）写的是一起重要的社会事件，即1967年向五角大楼抗议的游行，然而更注意的却是抗议的戏剧性的因素、抽大麻的观众、想使五角大楼飞上天的神秘主义者和那些帮梅勒把这次游行变成马戏表演或足球赛的人们。在马戏或球赛中，梅勒能使他的赞助者被警察逮捕。非虚构小说反映了我们外化的程度，我们变为我们自身的电影观众或者变为权力与脆弱性的政治戏剧的观众。

一切关系实质上是权力关系的看法不断增强，并以人们一向所关心的东西影响了小说家。乔伊斯·卡罗尔·欧茨用同自然主义有关的思想，即遗传与环境的决定论去达到新的目的：指出社会连续性与心理连续性的崩溃。在欧茨的小说中，暴力被接受，被合法化，甚至理想化了。《他们》（Them, 1969）一书把侵略当做长期受挫和无权的结果来加以处理。这部小说的高潮是1967年底特律骚乱。在这部小说中，欧茨把社会阶级之间的斗争当做两代人之间的斗争来描绘。洛雷塔和霍华德是穷苦劳动人民的孩子，无法实现他们父母所追求的稳定的下层中产阶级生活的理想。可是他们都认命，霍华德整天泡在酒里，把自己的失败怪罪于他妻子，而洛雷塔则在忍受丈夫虐待的同时继续同别的男人胡搞。

他们的后代怎么样了？他们的孩子并不继续被动地接受失败。他们的儿子朱尔斯和霍华德一样，未能通过工作改变他的生活，却在对社会的抗议与暴动的迷恋中找到了发泄他痛苦的出路。他被一些激进的大学教授选中，并由于他的牢骚而成

了某种英雄。朱尔斯的妹妹莫林没有她妈妈那股淫荡劲，可是却也学会了靠色相赚钱。她勾引上了一位属于中产阶级的男子，哄得他打算撇下老婆、孩子和她结婚，但她却不怎么喜欢他。莫林和朱尔斯好比是烧伤患者，由于他们追求希望和钟爱的能力遭到毁灭，他们决心强迫别人注意他们。朱尔斯关于暴力的论述抵消了生活施于他的暴力；莫林希望，她无辜地利用丈夫会保证她不再过她妈妈那样的生活。

253  
254

约翰·加德纳的主要作品在形式上是传统的，但作品对于脱节看法却是革新的，这种脱节就是人们生活在现代却又想  
在旧的意义上成为英雄。《镍矿山》（1973）和《阳光的对话》（1972）这两部田园小说，探索了扮演穿盔甲骑士、一生为贵妇人效劳的那些人的垮台。他们保护他们的女人，最后却受了这些女人的欺骗，她们只是看上去好象孤立无援，而结果却变成了披着羊皮的狼。在《镍矿山》中，约瑟夫和一个怀着别人孩子的姑娘结婚，并且象爱自己的孩子那样爱那个孩子。他发现在他开的那个小饭店里，自己实际已被妻子取代了。他妻子由于年龄的关系倒变成了一位雄心勃勃的女事业家。阳光人娶了一位看上去轻盈幽雅的女人，而她其实是个性格乖张、脾气暴躁的人。他不惜一切为她治病，可是却落得被她烧毁办公室的下场。

加德纳最著名的实验小说是《格兰代尔》（Grendel, 1971），这部小说是从妖魔的观点改写的贝奥武甫传说<sup>①</sup>。加德纳把二十世纪异化者的心理学注入了盎格鲁—撒克逊神话。他描写的格兰代尔是个和蔼可亲的虚无主义者，虽然具有人的才能和优雅，但实际上是个妖魔。他是个希望自己能信奉文明

① 贝奥武甫，是英格兰史诗《贝奥武甫》的英雄，他杀巨魔，斗毒龙，为民捐躯。

和秩序的流浪者。他用霍洛斯加王将其大厅当做文明顶峰的信念来检验他自己，把变革与动乱当做万物之主的信念。尽管格兰代尔对霍洛斯加王的大厅、武士和教士进行了蹂躏，但他却总在期待着被人从他的痛苦和孤寂中解放出来。当然，对他来说，摆脱孤寂就是和霍洛斯加王的人进行徒手搏斗。《格兰代尔》是用漂亮的散文写成的沉思录。这部小说对用凶手、取消主义者和带来灾难的人当主角的不可爱性提出了疑问。

实验小说常常是关于生活、爱情及善恶含义的争论。威廉·加斯的《欧门赛特的运气》(Omensetter's Luck, 1966)是一部内容丰富、写得紧凑的沉思录。它描写一个安分守法、心胸开阔、性情豪爽的人对其他“更现代的”人们的影响。在这部描写一个小镇上情感术的小说里，布罗克特·欧门赛特领着妻子儿女，在十九世纪九十年代的某一天，驱车来到俄亥俄州的吉利安。人们似乎本能地知道他与天地万物有着特殊的关系。他似乎洋溢着优雅与宁静；他与一切事物相处和谐并使大部分人都乐意接近他。他的高尚品德引起了杰思罗·弗伯牧师和他的房东亨利·平伯的嫉恨，这两个人的嫉恨带来了麻烦，欧门赛特终于被赶出该镇。由于他们的干涉，他那令人吃惊的宁静，他那“运气”抛弃了他。欧门赛特走后，他们重新又可以自鸣得意了。该镇又回到它原来的绝望之中。哲学教授加斯写了一部描写美国小镇苦难生活的小说，这样就在上世纪末到本世纪初的情景中加上了现代的颠沛流离之感。

254  
255

弗兰纳里·奥康纳抓住了南方小说所关心的传统问题，并在一个新的方向上展开这些问题。她惊异地看到南方正变得越来越缺乏“南方味道”，正在“失去它的许多缺点和极少的优点”，可是她或许没有意识到对于她所谴责的这个变化过程，

她自己也有责任。南方小说中常见的人物，只有一匹马的农民、逃犯、游荡的工人，在她的短篇和长篇小说中都有；对原教旨主义宗教的关心，不相信理性与抽象（罗伯特·潘·沃伦把这当做南方的一种特性），极端对立的世界——其中充满了互相施行暴力和对土地施行暴力的人们——在她的小说中都有。但与福克纳或威廉·斯蒂伦不同，奥康纳使用这些，并不是为衰败的南方神话服务的，而是把它们当做通往无神话世界的途径。其他南方作家追求情感在各个方面的扩展，而奥康纳却用惯例和传统来加强其人物所受的束缚。

奥康纳的小说并未展现细微的心灵状态、心理分析或内心独白。和她描写的某个人物一样，奥康纳也不喜欢“脑袋里的东西”；她不用意识流，相反，却简化复杂的感情，把心理状态具体地表现出来。

在《你拯救的也许正是你自己的生命》（*The Life You Save May Be Your Own*, 1953）一书中，有个名叫希夫特里特的独臂流浪汉，他在一个孤零零的农场上偶然遇到一位带着个聋哑女儿的母亲。这位母亲觉得可以叫他娶自己的女儿露西奈尔，而且只要把她的一辆旧汽车给他，让他修修，再给他个住的地方，就可以让他经营农场。他修好汽车，在农场上干活，收下了娶露西奈尔的钱就带上她开车走了，和她结了婚。在路边一个餐馆里，他撇下了她。他既不感到对丈母娘有什么恨，也不感到把无依无靠的妻子甩在陌生地方有什么不对；可是，他却对一个免费搭他车的小伙子大发脾气，因为这个小伙子是从母亲身边逃出来的。奥康纳的人物与感情生活是如此疏远，以至于他们觉得他们的感情都不属于自己，而好象属于别人，属于一个陌生人，但奇怪的是这个陌生人又不太陌生，这

个人在某种程度上概括了他们本身的经历。

奥康纳在写作时不超过传统象征所划定的比较陈旧的文学框框，她常常以一个象征来开头，这个象征随着小说的发展而发展。在《河》（*The River*, 1955）一书中，康宁太太带着她所照看的小男孩为了恢复健康而到河边去。传道士用隐喻说明洗礼就表示允许进入基督那个可见的教堂。谁也不注意的那个不幸的孩子把他的话当真了。他向河中间走去，“并打定主意，这次不找到基督在河里的王国决不罢休。”他在那里能找到的自己的死亡。小说结尾时，传道士担心那孩子已经淹死，他意识到实际死亡就是他那关于基督再生河的隐喻的根源。

255  
256

对奥康纳来说，比较真实的苦难就是一个行为反常、不适应环境而又被遗弃的孩子每天所受的苦难。她是个狼疮患者，这种变性疾病曾在三天之内夺去了她父亲的生命，并使她从二十四岁起直到三十九岁去世，受尽折磨。她的小说有描写离乡背井者的（《被迫离开故乡的人》〔*The Displaced Person*〕，1954），有描写瘸腿者的（《善良的乡下人》〔*Good Country People*〕，1955；《跛足者先进》〔*The Lame Shall Enter First*〕，1962），有描写精神受刺激者的（《揭示》〔*Revelation*〕，1964），这些小说可能都起源于她对生活人体方面的直接认识，认为它们是决定性的、起主导作用的感情生活。在她的作品中，人体——因疾病、事故或仅仅因光阴而变得虚弱的人体——既是人类限度的普遍象征，又是人类骄傲的普遍象征。奥康纳的男女主人公并不想成为其他人，并不想成为完整无缺的人，也并不想被人理解。母亲们、当局和社会管教人员想“挽救”他们或是要求他们分析自己，考虑自己的处

境并接受怜悯，但这样做只能叫他们既感到无能为力又火冒三丈。

奥康纳描写的最凶暴者受到生活的摧残，只得在世界上默默地受苦，而世人却认为他们是些“异常的”破坏性人物。奥康纳是个出生于文质彬彬家庭的千金小姐，可写的书却显然不是文质彬彬的。她知道所谓“异常”意味着什么。她用文明礼貌掩饰了自己的愤怒，而她所描写的人物也这样做。在《好人难寻》（A Good Man Is Hard to Find, 1953）中，有个不适应环境的人，是个在逃的杀人凶手。他文质彬彬地与一位老太太交谈着，还向她道歉，说他不该在一位太太面前不穿衬衣。但是实际上，正是这个人把这位老太太的儿子、儿媳和孙子、孙女一个个地杀害了。他说他自己弄不清死人是否由基督超生，并且说他坚信没有一个女人比他的母亲更好，老太太听完此话，一来想保住性命，二来被他的言谈所吸引，于是便称呼他为自己的孩子。当老太太走过去想安慰他时，他却朝她当胸射击作为回报。在奥康纳的《揭示》（1964）中，玛丽·格雷斯的妈妈在特平太太面前诽谤自己的女儿，而玛丽却以礼貌的沉默宽恕了她妈妈。玛丽·格雷丝冲着特平太太大发雷霆，特平太太在这篇小说中的作用就象是她妈妈的化身。她狠狠地把一本书朝特平太太扔过去，接着搂住她妈妈，精神完全崩溃了。对陌生人使用暴力，使许多“不适应环境者”在表达自己愤怒的同时并不触及愤怒的根源。

256  
257

奥康纳的这种进行毁灭的冲动，可以被看作是战后小说的非神话化结果的一部分。奥康纳创造了一门卓越的艺术。她用赞美的笔调描写了对人类困境毫不妥协的冷漠态度。感情上的冷漠使她的人物摆脱了由于人类需求、羁绊和渴望所产生的极

度痛苦，她歌颂这种感情上的冷漠。正如她的小说《帕克的背》（Parker's Back, 1965）里的主角帕克在自己背上刺了一幅基督的画像，以使他不必直接面对自己的受难感那样，奥康纳总是使她的人物不必面对他们自己那种痛苦的感情。即使他们不能在与自己感情的疏远之中找到快乐，至少可以找到对自身的忽视，而这正是他们最接近幸福的时候。奥康纳把记忆从他们身上取走，而记忆则是可能把他们淹没在罪恶与恐惧之中的内心生活。她帮助他们实现复仇或反抗的梦想，浮在生活的外表上。

以上讨论到的小说帮助我们理解脆弱感具体地意味着什么。在我们的大部分小说中，脆弱感意味着这样一些人物，他们追求被他们当做人类理想的无矛盾心理的好斗性，以此来回避羞辱的威胁，企图妥善处理由暴力激起的感情驱使其他人物走上吸毒或心理分离的道路。个人被征服的感觉使许多人物把社会问题看作是个人危机，只有把生活当做压力和屈从的经验毫不留情地接受下来，才能解决这些问题。描写侵略的小说可能记载了内向化的过程，在此过程中，原先传统小说里描写社会的大场面变成了个人头脑中的一个精神意象，一个秘密的内心斗争的场面，而人与社会的传统的斗争则被压缩到这个场面中去了。作家企图把侵略当做一个人类事实和一种文学题材加以抑制和控制，斗争的内向性只是作家所用的方法之一。

在关于价值的实验小说中，一些作家企图用混淆胜者与败者的方法来减轻暴力或羞辱所造成的外伤。在这种实验小说里，一切邪恶与愤怒不是内向化而是外射化了。主人公对于他认为是无法征服的局面，宁肯回避而不愿正视。与侵略小说相

比，这些小说是服从小说。

257  
258

小库尔特·冯尼戈特用星际空间的巨大场面，夸大地说明了人类在各方面所作的努力毫无意义。在他的科幻小说《泰坦的海妖》(The Sirens of Titan, 1959)里，有个名叫萨罗的特拉法马多的机器人。萨罗因飞船缺乏某部件而被困在一个卫星上。他无法继续完成给宇宙的各个行星传送信息的使命。冯尼戈特通过萨罗的困境告诉人们，地球文明的盛衰只是复杂的“特拉法马多计划”的一个因素，这个计划就是给萨罗带去他修理飞船所缺的部件，好使他继续完成他的使命。萨罗传送的信息是什么呢？一个圆点——在萨罗的语言中，它表示着“问候”。冯尼戈特的信息则是，我们在地球上的受苦受难和为很小一点点东西而奋斗都是毫无目的的，而且根本没有可能改变我们的命运。

按照人类的思想方法，冯尼戈特的悲观主义就是由不可抗拒和不可改变的程序所决定的人们的看法。在《猫的摇篮》(Cat's Cradle, 1963)里，原子弹之父费利克斯·霍尼克也是三个不幸的孩子的父亲。他把自己最后的发现留给了孩子们，即一厚块9号冰。9号冰是重新排列水的分子而得到的。一小块9号冰的冰屑投入水中，就可以产生链锁反应使其周围的冰凝固成为熔点为华氏114°的冰。这种冰一碰到嘴唇就可以使血液凝固，使人丧生；这种冰一扔进大海，整个世界就完了。霍尼克的孩子们把冰块分成三份，把冰屑放在保温瓶里，他们实际上继承了父亲的那种毁坏癖。他们忍不住要凑在一起搞破坏。安吉拉是老大，妈妈死后，她就是全家的妈妈。她退了学，是个孤独而凄凉的姑娘，其唯一的娱乐就是冲着唱片吹单簧管；弗兰克是个机械修理方面的能手，他受到警察局的通



缉；可爱的老三纽特是个侏儒。9号冰给他们三人带来了幸福和权力的许诺以及用遗产换取幸福的机会。他们所要求得到的就是精神健全。然而正是由于他们那简单的欲望，世界毁灭了。

冯尼戈特用悲观主义造出了一个模似宗教。与霍尼克的相对应的，黑人博科农想把三罗伦佐岛从贫苦和疾病中拯救出来，可是他靠社会改革却什么事也没干成。于是他建立了一种“渴望递减的宗教”，这种宗教相当于9号冰，它带来感情上的冷漠。当整个世界冻冰之后，博科农的老婆与她前夫所生的女儿莫娜从掩蔽所走出去找其他的幸存者，发现一群用9号冰自杀的人正围在她父亲写的告示前面，解释着说他们就是听了她父亲的劝说才死的。他在讲道时解释了大海冻冰的含义之后，告诉他们：“上帝要杀死你们……那就镇静自若地去死吧。”莫娜发出“一阵大笑，用手指碰了碰地，站起身来，又用手指碰碰嘴唇，便死了。”似乎一切科学和宗教要给予人们的正是这种毫不在乎地忍受苦难、面对死亡的能力。

在冯尼戈特的小说中，被动、接受、顺从和克制是解决生活所产生的无可奈何感而提出来的办法。《第五号屠场，或儿童十字军》(Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade, 1969)通过硬把科幻小说同现实主义并列在一起的手法，描写了人的生活同人的感情之间的脱节。1945年，德累斯顿遭到轰炸时，冯尼戈特和其他几个战俘在地下肉库里过了一夜，躲过了他们头顶上那场狂轰滥炸。这件真实的事情是冯尼戈特的最好不过的象征，它象征着他的许多人物掩埋自己以求生存的方式。

小说的主人公比利·皮尔格里姆是个老战俘；到第二次世

界大战时他已是第二次当伤员了。当他还在基督青年会时的童年时代，他的大战就已开始，那时，他父亲“告诉他应该用沉浮的方法学会游泳”。他的“父亲要把比利扔到游泳池的深水区，比利要游得非常好。这就象是处决一般。当比利的父亲把他从淋浴室领到游泳池边上时，比利都麻木了。他的眼睛是闭着的。等他睁开眼睛，他已到了游泳池底。他失去了知觉，但是音乐还继续着。他朦胧地感觉到某人正在营救他。比利对此不满。”无论他父亲把他扔进池子还是把他从池子里拉出来，比利都不生他父亲的气。冯尼戈特描写的许多受苦受难者在同酷刑斗争时采取的方式是根本不去想它，把自己掩埋在池底下、地底下或是宇宙的底层，比利也是其中之一。在战争中，比利不反抗；他与时间、空间没有联系，他任自己的心灵自由飘荡。

冯尼戈特用科幻小说中飞往特拉法马多的航行为第二次世界大战谱下了一首交响曲。这首乐曲发展了某种能抵御一切剧疼的有效系统，同时也把个人苦痛与社会灾难混淆在一起。阻碍城市毁灭的究竟是什么？卫兵们从肉库里出来，看见他们那烧成灰烬的城市，这时，冯尼戈特把他们聚在一块，就象是“无声电影中的男声四重唱似的”。冯尼戈特把他们写成哑巴，而沉默不语则正是冯尼戈特的解决办法。象博科农一样，他叫你们对下列事实无动于衷：过去是你们已经知道的毁灭，现在是你们看到的暴力，将来是即将来临的大屠杀。

对于死亡、战争和人类冰川，冯尼戈特的回答就是飞向太空。在冯尼戈特的许多关于皮尔格里姆到特拉法马多旅行的描写中，空间旅行或时间旅行是最终的撤退，是空虚之苦的终结。当你从特拉法马多上观察生活时，生活的得失成败便微不足道

了。特拉法马多不仅提供了仅次于永恒物种的优越地位，而且提供了在星系际的空洞的背景中观察生活的机会。

在冯尼戈特的小说里，有关分离和无意义的主题是被当做减少痛苦经验的感情支出的手段而受到赞美的。同样，在R·A·海因兰的《异乡异客》(Stranger in a Strange Land, 1961)这样的通俗小说里，有个主人公，他是个在火星上由火星人抚养成人的美国人，他的不容忍强烈感情的能力已十分完善。在他解体之前，亦即在他把自己同自己的肉体及自己过于剧烈的感情分离之前，他不相信地问道：“这些人类兄弟怎么能承受如此剧烈的情感而不受损伤呢？”

259  
260

描写被动性的小说拒绝信奉美国传统的努力、坚持和奋斗的价值，在理查德·布劳提根的抒情小说集《草地的报复》(Revenge of the Lawn, 1971)里，可以找到规诫的故事，警告人们不要成为旧时代勤勤恳恳工作的美国英雄人物。在美国关于成功的梦想中，“下士”是对羞辱的动人描述。第二次世界大战期间有个穷中学生，在学校当做一项“军事专业”而组织的搜集废纸运动中，渴望成为一名将军。他一片一片地搜集碎纸，希望搜集够了能从普通士兵升为将军，可是在付出不可思议的努力之后，他发现自己的全部工作不过能让他当下士而已。(有些孩子的父母阔得买得起汽车，而且也知道“有好些杂志的地方”，只有这样的孩子才能成为当官的。)受到打击和羞辱之后，他把那些该死的碎纸片塞在兜底，回家了……不再着迷于美国的纸影。在美国，失败就是被拒付的支票，或是劣等的成绩报告单，或是一封断绝恋爱关系的信，总之，是一切使人读起来感到伤心的文字。

痛苦的磨炼使布劳提根的人物变得举止文雅，性情冷漠。

昙花一现的小说《西瓜糖》(In Watermelon Sugar, 1968)把令人垂涎欲滴的美国描写成一场大崩溃，在那里，摩天大楼、书籍、技术成就的残迹堆成的废墟有几英里高，那里还有在新的“我亡”世界中不复存在的饕餮鬼。这个“我亡”世界是个群居村。在这个群居村里，过分自信的“我”，即自我，服从集体的和谐，而这个集体里，没有人同别人竞争，禁止性爱的嫉妒，晚上点的是糖灯笼，形状象鳟和小孩脸。只有不适时宜的人才会爱上别人或是有一个爱人。在《美国的鳟鱼捕捞》(Trout Fishing in America, 1967)一书里，布劳提根写的最幸运的人物是个极爱喝儿童饮料的穷孩子。为了节省饮料的用量，他不得不往饮料里对水，不是对一品脱，而是对一加仑，但即使喝这种玩艺儿，他也感到很来劲。在布劳提根的书里能幸存下来的人们对食欲控制得不错，但是对想入非非却不加控制，他们能用完美、甜蜜和宁静的梦想去完成现实的工作。布劳提根是醒悟过来的人们的代言人，想通过混淆现实世界中存在的地位、财产及抱负上的种种界限来减轻焦虑。

$\frac{260}{261}$

艺术向来是对现实世界的一种逃脱。然而，把艺术当做明确课题的作家们越来越多地描写逃脱的困难，描写“艺术”世界靠生活感情定形或变形的程度。这类小说倾向于集中描写企图逃脱所包括的努力和耗费。例如，唐纳德·巴塞爾姆的最佳小说就充满了追求无法达到的目标时所产生的灰心丧气感。

《城市生活》(City Life, 1970)一书中故事精确地点明了他的主题：意识的崩溃，创造力的枯竭，对分裂性格之谜的厌倦。《玻璃山》(The Glass Mountain)是个艺术家的故事。该艺术家陷入了令人精疲力尽的具体劳动，他自己的愤怒以及

他的听众的狂怒之中。这个故事模仿一个童话，其中一部分就是在复述那个童话。那个童话讲的是一个青年，他必须登上玻璃山的山顶去解救一个中了魔法的美丽公主。而巴塞尔姆的主人公是个纽约人，他借助两个疏通水池管道用的吸盘正在艰难地攀登位于第十三号街与第八号大道拐角处的一座玻璃山。他想要解救山顶的一个“中了魔法的象征”。

这个攀登者一点一点地往上爬着，他知道山的四周已经堆满以前试登失败者的尸体。尸体周围的街上布满了散落下来的木头，挤满了他的观众，即那些冲着攀登者叫嚷着下流话的围观者。他们在想着谁将得到他的寓所，并且评论着，说什么“要是他现在摔下来，会不会引起一时的轰动呢？”他意识到靠他自己的努力是永远解救不了那个象征的，只有想象的飞行才能做到这一点。他借用了他所模仿的童话里的办法：他抓住一只鹰的双爪，由它把自己带到山顶的上空，然后在恰当的时机，斩断鹰爪，在山顶上双脚着地。他甚至找到了那个“中了魔法的象征”。可是他一摸这个象征，它却变成了“一位美丽的公主”。他把她头冲下扔到山下正在诅咒的人群中，“可以依靠那些人来对付她”。巴塞尔姆的艺术家是以山下那些人的态度对待生活的。在其最高和最深处，除了对人们的灰心以外，什么也没有。

在题为《大脑损伤》(Brain Damage)的一篇故事里，巴塞尔姆经过对想象力量的毫无信仰的、想象的反复思考，提出了与通俗而高雅的激情形式不同的形式。对艺术无信仰，就象对生活的悲观主义一样，对巴塞尔姆有着特殊的力量。巴塞尔姆对那个玻璃山艺术家的激情的答复就是无意义。那位艺术家总是不由自主地陷入他自己所憎恨的事实当中去，他哪儿也

找不到远离亲昵行为的形象，甚至童话中的公主已经暗示，他还是不能找到。巴塞爾姆在沉悶的空洞與瑣碎的舉動中找到了醫治大腦損傷（思想與感情）的辦法：“兩個開電梯的姑娘緊靠在一起站着。一個姑娘把棒糖塞進另一個姑娘的嘴里，另一個則把漢堡包塞到對方嘴里。”正象把心思集中到棒糖上就使開電梯的姑娘注意不到電梯的上上下下，一個過路姑娘唱的溫斯頓廣告也使得巴塞爾姆的另一個人物避免了精神崩潰，避免了火冒三丈。任何產生足夠的無聊以消滅感情並擋住“損傷”心靈的情緒的東西，都使崩潰的人物性格得以穩定。只有當“為什麼目的？”和“什麼力量的源泉？”這類問題以粗體字形式出現在插曲與插曲之間時，感情才顯得突出。巴塞爾姆的插曲告訴我們如何避免提出或回答這類問題。空洞和無聊交替地對憤怒和痛苦起作用。如果不存在意味着什麼的東西，那麼有感情還是沒有感情，有還是沒有就都一樣了。

在愛好藝術的作家手中，藝術可以是生存的工具。對具有實際想象力的作家來說，生活的無意義或個性的分裂可以象輪盤賭一樣充滿可能性。約翰·巴思把對“自我本質”的關心，把對現代主義者關於我們是誰、是幹什麼的探索的關心變成了純粹的娛樂。藝術家可以表現得跟隔壁靠撒謊過日子的人一樣，那個人為了減輕他生活的真相所造成的痛苦，就篡改他自己的身世。在《路的盡頭》（*The End of the Road*, 1958）中主角霍納就是巴思寫的現代人的原型，此人因為對任何事物都無動於衷而癱瘓於無目之中。霍納在約翰斯·霍普金斯通過了主人的口試之後，便辦手續離開他的房間，因為他沒有理由住在那裡。他走向公共汽車終點站，打算花上二十美元，不管乘到哪儿去都行。可是正當他要決定往哪儿去時，“他的動機用

完了，正如汽车的汽油用完了似的。没有理由到任何地方去，没有理由做任何事情……雅各布·霍纳已经完全不存在了，只是在无意义的新陈代谢的意义上，他还活着，因为我是没有性格和个性的；不存在自我；不存在我。”他一动不动地在终点站坐了二十四个小时。你是怎么造出自我的？巴思给了我们一位以电影剧本为其全部疗法的大夫，并以此来嘲弄我们关于个人危机的看法。

由于对情感没有兴趣和蔑视反省，这位大夫坚持说一定要有规则、严格的公式或角色，才能使人们结合在一起。人们所需要的就是他的“神话疗法”，他说这种疗法“基于两种假设：一是人类存在先于人类本质，如果这两个术语真有什么含义的话；二是人不仅能自由地选择他自己的本质，而且能随心所欲地改变他自己的本质。”如果霍纳不能在自身中生存，不能为自身而生存，他可以成为模仿别人的人。这位大夫坚持说，扮演角色，戴上面具，“别以为面具背后还藏着什么，没有。自我意味着我，我意味着自我，而自我从定义上讲就是一副面具。”这位大夫的才能在于将生活变成戏剧，在于给人们注入虚构意识。这种意识，人们在生活中是永远制造不出来的，<sup>262</sup><sub>263</sub>然而作为艺术形式，却可能茁壮成长。

替巴思的超然独立充当最红代言人的这位大夫所爱的人是些多才多艺的小说家及对事物没有感觉的表演者。然而，霍纳的疾病和大夫的治疗都只是些防御性手段，设计出这些手段是为了封锁感情、否定性格的连续性并集中注意瘫痪的形式而使瘫痪的内容消失。那个内容究竟是什么，对霍纳来说几乎很不明显，霍纳完全趋于消沉。可是，巴思在对石膏的拉奥孔胸像的描述中，却不祥地暗示出了这种内容。拉奥孔是特洛伊的一

个祭司，阿波罗就是把特洛伊木马的详情告诉了他。对自己人民的热爱驱使拉奥孔去警告他们，以致被复仇神杀死。复仇神的怒火大得不仅杀死了拉奥孔本人，而且连他那三个无辜的儿子也遭毒手。拉奥孔是个因知识和感情而遭殃的人。霍纳的拉奥孔胸像起到了意识注意点的作用，象是在死者面部托制的一个模型，提醒他：情报、牵连和关心会使你所热爱的祖国及你想要保护的孩子归于灭亡，会使你终身为之效劳的神背叛你。拉奥孔是该书的悲剧性幽灵，是牵连带来毁灭的一个预兆。

巴思把《路的尽头》变成了一出关于哲学和背信的悲喜剧，一部鼓吹爱和思想的滑稽作品。新生的神话治疗学诗人霍纳是个实用主义者，对一切重大设计持中立态度。他被挑得与乔·摩根不和。摩根是超理性主义的空想家，除了绝对之外，不提倡任何东西。在他们俩之间的是极度痛苦的雷妮——乔的至亲至爱的妻子。她“在她自己身上看得很深，但什么也没找到”，为了追求统一和安定，她始终坚持乔的一切看法。紧接着来的“三人家庭”成了对任何自我意识的莫大戏弄，成了一部滑稽作品，其中的人们自以为受到思想的拯救，其实在巴思一切关系的看法中却是注定要灭亡的。雷妮被乔或是霍纳搞得怀孕了。她不能容忍可能怀上霍纳的孩子，于是决定自杀。霍纳想解除婚约，未能得逞，于是发疯地请医生来做人工流产手术，在巴思描写的某个场面（这是少有的几个场面之一），霍纳看着雷妮死在手术台上。

巴思的《漂浮的歌剧》（The Floating Opera, 1956）讲的是托德·安德鲁某天决定自杀，后又变卦的事。没有模仿某作者而写滑稽作品的人，就没有神话治疗学诗人。安德鲁是



巴思的一种尝试。巴思想刻画出一个人物，这个人摆脱不了不断地盘问自己、表达自己、否定自己、让自己活下去和结束自己。作为一个守法的律师，安德鲁花了十年功夫调查他决定不死的那一天的事实。这种询问的结果是一个合法的证人，其最终措词是：“没有生存（或自杀）的‘理由’。”

处于疯狂边缘的形式化的绝望与逻辑，允许巴思的人物作为宽厚慈祥而足智多谋的人涌现出来，在瘫痪与自杀之间的狭窄地带苟延残喘。安德鲁达到了霍纳的中立性。可是巴思完成了对整个逻辑过程的极端戏弄，完成了对组合生活、排列生活、给生活编目使之有意义的那种心灵力量的极端戏弄。因为在安德鲁的生存定理之外有着巴思关于生活的看法，即生活象是支离破碎的插曲，象是漂浮着的歌剧，你可以在河岸边观看它，但是只能看到在你那个特定地点跟前演出的那一段，其余部分一点也看不到。认为生活是支离破碎的、难以捉摸的，不可能引起任何扣人心弦、前后一致的感情，这种看法控制了巴思的全部现实主义作品，也解释了他把人物当做思想、作用、条件总汇编的那种概念。对于巴思，现代世界是一种在碎片中保持得更好的游戏。

巴思的人物在神话和历史中寻求关于生活所产生的痛苦的答案。《羊童贾尔斯》（Giles-Goat Boy, 1966），又名《修订过的新教学大纲》（The Revised New Syllabus）则提供了一幅以生活为某种教育经验的画面。《羊童贾尔斯》是部讽刺作品。在该书中，生活是一个大学的校园。该书展示了一个被分割的世界，这个世界正在等待着救世主般的伟大导师，他可以把学生从系主任奥佛伦克斯这个魔鬼的手中解救出来。这个世界分成东校园和西校园，由一台电脑管辖。贾尔斯

(Giles) 是个字谜, 是由“伟大导师的理想, 优生学样品试验室”(Grand Tutorial Ideal, Laboratory Eugenic Specimen) 这几个词的第一个字母组成的。他是由WESCAC电脑和一个处女所生, 作为羊群中的一只羊被一位讨厌人类的科学家抚养成人。他离开牧群来到新塔马尼学院的西校园, 鼓吹那部修订过的新教学大纲, 以证明他自己就是伟大导师。作为一只羊, 他只有欲望却不懂反省、责任或复杂的情况。作为一个人, 他有好奇心、上进心以及被感动的能力。他和一个想知道自己为何不幸的漂亮的色情受虐狂姑娘一起, 往下钻进了电脑的内部结构。他们在机器里面做爱, 他找到了羊所没有的那种温柔, 她也找到了快乐。在这里, 寻求对侵略与逆来顺受的控制由控制性的机器结束。这本过长的小说里用了过多的篇幅来论述宇宙和大学的类似, 可是, 巴思却提出了赞成平衡的理由, 提出了赞成通过互相采取电脑化的(抑制的、少带感情的)方式达到控制侵略与受苦的理由。

在巴思描写美国殖民时期的马里兰的精彩历史小说《烟草经纪人》(The Sot-Weed Factor, 1967) 中, 处于混乱之际的美洲, 给人身上的一切好战倾向和受压抑的冲动提供了自由活动的机会。人靠扮演一切角色来使侵略与文明成为均势。被父亲送到新世界来发财的埃本·库克决心成为马里兰的桂冠诗人, 为新文明唱赞歌。他过于拘谨, 以至面对贪欲、海盗、卖淫等疯狂娱乐场面, 他最多只是个旁观者。他原先的导师在小说里的不同时间分别扮演过海盗、印第安人、英国贵族等角色。此人有着打开这种多重性的钥匙, 它能满足人的一切愿望。在巴思的小说中, 数这部小说最轻松活泼, 最引人注目。这部小说中, 调解各种对立面的办法就是同时成为各种对立

面。他对美国多重性的奇特的赞颂是对作为一种流动艺术的人物的赞颂。

巴思逃离现时代的天窗就是历史。在包括三个中篇的一个集子《吐火女妖》(Chimera,1972)中,那个把语言和情节都用完了的作家“想回到记叙文最早的源头去寻找灵感。……在全世界一切讲故事的人中间,他最喜欢的是舍赫拉扎德<sup>①</sup>”。接着便是巴思的《邓亚扎迪亚德》(Dunyazadiade)。这是一部轻松愉快的幽默作品,讲的是搞女权运动的雪莉和她的妹妹打算阉割并杀死国王和他的弟弟。这两个人曾糟蹋并杀害过她们国内的许多年轻妇女。在这篇小说里,人们劝她们原谅一切,忘记一切,劝她们象《一千零一夜》中的舍赫拉扎德那样,劝她们“就象”真爱他们似的和他们共享云雨之欢。巴思用模仿神话传说的作品来与愤怒抗衡,把模仿传说中的女主人公当做寻求爱的一种力量。

巴思还写寓言,主张现实对美的揭示和人的狂热对想象的揭示。他的人物和“天方夜谭”中的女人一样毫无自我本质,都是虚构的。巴思那些被神话疗法治过的人们,对着怨恨的浪潮,对着希望或关心的无能为力,在朝他们自己的幸存的方向移动的同时,歌颂保存在受了几个世纪挫折的传说中的英雄和情人所代表的那个意象。

威廉·加迪斯的《承认》(The Recognitions,1955),具有寻求一种方式使人们不再那么迷恋过去的艺术的倾向。该书的主人公叫怀亚特·圭昂,是个到国外去画画的美国人,但是他对美的热爱不是用独创性来表达的,而是用成为古代佛兰芒

---

<sup>①</sup> 舍赫拉扎德,《一千零一夜》中为国王讲故事的王后,宰相的女儿。

名画家的临摹者来表达的。加迪斯塑造的人物在生活中忙于从早期艺术的镜像中寻找他们自己，就象是亨利·詹姆斯小说中的人物似的。小说《JR.》（1975）讲的是一个男青年的奇事，此人跨进了商界发了财。在这本小说中，加迪斯运用美国的粗话和商业的噪音，不仅造出了青年时代的刺激效果，而且造出了雄心勃勃、贪得无厌的刺激效果。可是适得其反，他的人物用以将自己看作是典型代表人物的那种自我意识反而使她们代表不了任何活的事物。

当现实状况被理解为带有如此显著的悲剧因素时，人们尽可试着去改变关于什么是真实的定义。悲剧因素被看作为迷人的假象，真实的东西则成了个人的幻梦。依据个人的想象来重新编排过去或现在，这无疑是那确信自己改变不了世界但却决心至少要改变自己对世界的看法的作家所表达的抗议。对这样一个作家来说，在现实面前的软弱无力感变成了一种催化剂，促使他去寻求一个规模上可以驾驭的、麻烦可得到控制的和充满仅仅困惑别人的棘手难题的世界。

弗拉基米尔·纳勃科夫是一个于1919年被迫离开俄国的贵族。他通过创造一种违反时间的艺术来反抗他的对手——“历史”。他的小说《爱达，或阿多尔：一部家庭编年史》（Ada, or Ardor, A Family Chronicle, 1969）对一对乱伦的兄妹之间的爱情进行了探索。在长达五十年的乱伦关系里，他们似乎彼此互为对方的镜像。他们的爱情是在阿迪斯大厅——即旧小说中所描写的显赫绅士家庭里那种罗曼蒂克的巨大宅第——开始的，关于这个地方，长兄万·威恩可以这样说：“世界上没有任何一部文学作品——可能除托尔斯泰伯爵的回忆录而外，在表现纯真的欢乐气氛方面——能够和本书中对‘阿迪

斯·那部分的描写相媲美。”对万·威恩来说，世界上最卓越的小说则变成了衡量“现实”的尺度，他用只有他自己能够理解的文学典故、双关语和复杂的观点来堵塞他的编年史。被他自嘘为巨著的《时间的构造》（The Texture of Time）一书，也是他用来对抗时间流逝的一种武器。通过对万·威恩这个人物的描述，纳勃科夫不仅巧妙地再现了他的政治上遭受摧残的青年时代和他自己的朝不保夕的生活，同时也使他自己的作品带有夏多布里昂<sup>①</sup>、福楼拜、托尔斯泰和契诃夫的革命前的文学作品的艺术风格。

纳勃科夫在艺术方面对其他文学作品的依赖，似乎把他和现代派作家，如乔伊斯或艾略特联系起来。对这些现代派作家来说，小说无法从不断集聚的历史题材里摆脱出来。然而，纳勃科夫对文学典故的依赖则有着一种不同的用途，即把他和与我们同时代的作家更紧密地联系起来。他运用过去的文学作品来减弱当代作品的影响并进而取代它，而不是扩大战后和战前或革命后与革命前的生活上的联系或差别。《爱达》一书中所表现的乱伦是他在田园诗式的、青春的、遭禁的爱情的文学主题的运用上所表现出的自我保护方面的象征。那个艺术家仅爱他的镜像，这样，他就不会遭受失败和陷入麻烦。爱情并没有改变他，相反，却使他变得更有力量。在纳勃科夫所从事的“变革”里，人们自己头脑里产生出来的文学艺术能够成为对抗真实世界的街垒。

纳勃科夫能够通过对自己陶醉所作的丰富多采的表现和描绘来深深地吸引读者。他写的是他自己，同时又对自己的作品

---

<sup>①</sup> 夏多布里昂（1768—1848），法国作家，著有《基督教真谛》等作品。

进行模仿，犯了文学上的乱伦罪。在他的《看这些丑角！》（Look at the Harlequins! , 1974）一书里，“真实”的纳勃科夫被用来和一个叫做瓦迪姆·瓦迪莫维奇·纳勃科夫特的假想人物相抗争。这个假想人物是一个俄国移民小说家，曾写过一本关于山泽中的小仙女的流行小说。这部小说的要点是从哈哈镜里看自己和看别人。纳勃科夫特认为“丑角”这个标题是他姨婆的发明。在他的孩提时代，他整天闷闷不乐。于是他的姨婆便告诉他：“看那些丑角。‘什么丑角？在哪儿？’”他问道。“哦，哪儿都有，你的周围都是。树木是丑角，字词是丑角，地位和金钱也都是丑角。把两件东西放在一起，如笑话和比喻，你就会得到三重丑角。来！玩吧！虚构世界！虚构现实！”

纳勃科夫发明的结构形式是旨在混淆历史的进程的。《大西洋文学评论》（1974）曾发表了佩奇·斯特格纳的一篇精妙的评论文章。在文章里他写道：“黑格尔的三一体只不过是从时间的角度表现了所有事物的螺旋上升的特点。当螺旋展开时，事物便向新的方向弯曲——空间弯向时间，时间弯向思想，思想则弯向一个新的空间方向。事物的这种螺旋形展开是那勃科夫的大多数小说的基本结构，正如时间的构造是表现于几乎所有的长篇作品里的使人全神贯注的哲学主题一样。

纳勃科夫打碎了有着千差万别的现实。在《丑角》一书里，他对自己的文学生涯的嘲讽，也包括了通过扼要重述和重新解释来重新占有他的过去。现在和过去、真理和谬误都以相互交蕃的方式被涉及到了。

约翰·谢德是纳勃科夫在他的小说《灰火》（Pale Fire, 1962）里所描写的另一个作家。谢德说：“人们不应该漠视

……一个有意暴露单调乏味和不幸的过去并用绝妙的虚构来取而代之的人。”《灰火》是一部很有艺术价值的小说。它对分裂为两大阵营的人类进行了讽刺——一方是那些被赋予有创造才能的人，以及那些自己没有创造才能、仅靠别人的创造发明来维持生计的人；另一方则是那些把强权政治和谋杀作为消遣的、老于世故的政界人物。《灰火》里有一首分为四章的千行长诗。它被认为是住在新英格兰的一所大学里的诗人约翰·谢德的作品。那些依靠别人的创造发明来谋生的人的代表者是一个叫查尔斯·金伯特的学究，他原是赞布拉国的国王，被废黜后移居美国。他过着愉快的生活，为谢德的作品撰写评论文章，模仿那些味同嚼蜡的学术著作的风格和思想。当金伯特从事诠释工作时，一个叫格雷达斯的特工人员从赞布拉赶来，要谋杀他。而格雷达斯却错杀了诗人谢德，这就使得金伯特可以自由地对谢德的作品进行繁复的诠释，而不因任何活着的存在受到阻碍。为使《灰火》带有政治色彩而作的种种尝试，其结果是把这部小说解释为具有道德上的教益，即现代的独裁统治杀害了诗人，但却放过了象金伯特那样的微不足道的学者。然而，这部小说看起来却象是一篇纳勃科夫为自己的艺术而进行道德说教的寓言故事。艺术家、学究和肉食动物都共存于这篇寓言故事里。谢德、格雷达斯和金伯特是同一个人物的不同的外观形式，它们是浮于纳勃科夫的缜密的情感之中，并在他身上合为一个人。

纳勃科夫用一种古怪的手法把关于互换性和个性的观念作为一个镜子迷宫。其他实验小说作家都有着对破除观点和取消差别的共同爱好，而纳勃科夫则给实验小说的这种标志涂上了独裁的色彩。在其他作家（如冯尼格特、布劳提根）的作品

中，破坏的目标是铲除个性和解除自私的重压。其目的看来是通过自我的消亡而在诸如一个分子流、一连串的被任意戴上和丢弃的假面具的非人格的生活幻景中取得慰藉。在纳勃科夫的作品里，时间的、作用的、历史的观点的消亡起到了一种古怪的防腐剂的作用。对一个作家的创作生涯进行扼要的重述便给了这种生涯第二次生命；时间与地点上的混乱减少了外部的差异，以便显露出一个受到过分重压的自我和把所有的关切缩减到个人需要的范围。

情感沉迷可能是那勃科夫的小说里日趋统一的主题，亦即表达那种把他的诗人、追捕者和学究们结合起来的专注的炽烈情感。至今仍被认为是一部传奇小说的《罗丽达》（*Lolita*, 1958），描写了一个终生渴望得到一位十二岁的貌似天仙的女郎的男人。亨伯特·亨伯特娶了德罗瑞斯·海斯（即罗丽达）的母亲，目的则是想借此去接近那个姑娘。罗丽达的母亲之死免去了亨伯特要谋害她的麻烦，同时也清除了他通往占有她女儿的道路上的一个障碍。在一次穿越美国的旅行中，利用在许多汽车旅馆停留的机会，他得到了他所渴望得到的东西。一段时间过后，另一个男人从他手中夺走了罗丽达。后来，亨伯特对他跟踪盯梢，并杀死了他。

纳勃科夫利用亨伯特这个人物对某种美国式的淫欲进行了讽刺。残酷无情而又无罪的亨伯特对他们所要得到的东西是直言不讳的。他关心的只是为得到那个姑娘又不被捉获而必须采取的那些策略。对美国野心的奇特的讽刺、把青春理想化以及亨伯特的无耻的个人主义都清楚地证明了艾尔弗雷德·阿佩尔下述话的正确：“在强调用歌曲、广告、杂志和电影来招徕和控制他们的消费者的方法方面，罗丽达所取得的成功远胜于其他



任何美国小说。”或者象约翰·厄普代克在《艺海拾零》(Pick-ed-up Pieces, 1975)里谈到纳勃科夫对美国的描述时所讲的那样：“神经病是比一种理论深刻得多的一种特定形式的文化的产物。”纳勃科夫戏谑了美国式的一心一意和实体感。在谋杀了罗丽达的新的情夫后，亨伯特又重新得到了她。然而，此时的罗丽达已经“老”了，并且已有身孕。情感沉迷曾是使亨伯特与众不同的一种特质，现在却把他卷入死亡，使他陷于梦想被时间挫败的境地。

象亨伯特那样去爱，具体说来，则是去体验一种“历史性”被纳入时间推移的轨道。去爱一个孩子则是把时间和生物感受为完全使人失败的力量。最好是什么人都不爱。纳勃科夫的《普宁》(Pnin, 1957)是一部关于一个俄国移民教授的微妙小说。它把一个在别人家里做房客的可爱的流亡者描述为一个因其超然态度而获益匪浅的人。如同普宁所讲的那样：“生活的一个主要特点就是它的分离性。若非一层肉膜裹着我们，我们就会死去。人类的存在仅仅决定于他和环境的分离程度。脑壳是一个星际旅行者的头盔。要呆在里面，否则，你就会死去……死亡是人人有份的。”纳勃科夫书中的许多人物所具有的自我迷恋和象女人的情夫（而非她们的姐妹或别的个人）那样影响着这些人物的末日来临感可能带有防御的或告诫的性质。它们传达了纳勃科夫的这种信念，即交流、钟爱和思想的最为稳妥无误的对象则存在于人们自己的头脑之中。

遁入艺术的渴望和暴力的吸引力，都反映了把真实的生活看作苦难、竞争和进攻的情绪。战后时期的一种革命力量表现为对成年男子生活的反抗。这种反抗直至最近仍在小说里发挥

着比女权运动更大的作用。既然已在第三章里对风俗小说作了详述，那么，简述一下在习俗方面所发生的相关变化看来还是有道理的。人们在生活方式上表现出来的矛盾心理在很多方面得到了表现。然而，最为激进的表现方式则是把童年时代理想化，认为它在各个方面都较一个成年人所面临的生活优越。天真这个概念一直有着美国式的、传统的乐观主义的含义。然而，在五十年代的小说中，它却和对成年人生活中的潜在力所抱的悲观主义态度紧紧地连在一起。J·D·塞林杰的小说《麦田里的守望者》则最为坚定地把“邪恶”和成年期等同了起来。

在这本小说中，书中人物霍尔登·考尔菲尔德摒弃了标志着进入青年期和成年期的所有惯例：从学校毕业，对性生活的卷入和变得较为成熟。小说的时间从考尔菲尔德因不及格退学，离开潘西预备学校开始，到他来到纽约，寻找一些可信赖的东西——一个他曾尊崇的教师和一个他理想中的少女。然而，当这位教师——他曾因抱起一个从窗户里跳下摔死的小男孩的尸体而不怕弄脏自己的衣服一事得到了考尔菲尔德的敬仰——向他做了一个同性恋的手势时，考尔菲尔德震惊了。先前，当他了解到他那浪漫主义化了的女朋友可能与别的男孩子有过性关系的经历时，他的幻想破灭了。而现在，那个教师的同性恋手势则使他在精神上彻底垮掉了。一个跑到他寄住的旅馆的房间里来的十几岁的妓女把他搞得神情沮丧。在他看来，这也真是太不人道了。他到他妹妹菲比所在的学校去上学，开始冲洗那些画在墙上的淫秽的画。但是，冲去了旧的，又有了新的，他的速度总是跟不上。每当他跳下人行道旁的边石时，他总有一种行将消失的感觉，于是他祈求他那死去的哥哥阿里来帮助他走到街道的另一侧去。阿里帮助了他，他也感谢了阿

里。小说最后以霍尔登在雨中拥抱他的妹妹菲比而告结束。

霍尔登看起来很多情，但他却不能与人们联为一体，不能容忍现实存在着的人们，不能接受性生活。他对阿里的呼吁实际上是对希望自己的童年时代永驻长存而作的呼吁，是对能使他免于越过边石、掉入人行道和能使他免于越界进入成年期的人所作的呼吁。阿里是圣父，同时也是一个不懂得性生活、不懂得成年人的标准或要求的神童。对考尔菲尔德，同时也对塞林杰来说，一个人只有不长大成人才能保存美好的品德，然而，要实现这个目标，他只有死于童年时代。

《麦田里的守望者》之所以能以奇特的方式博得人们的同情，是因为它相信天真和死亡，相信它们同主要存在于兄弟姐妹之间的家庭关系里的温情脉脉的联系。在关于格拉斯一家的故事里，塞林杰出人意外地把孩子的父母置于他描写的画面之外。格拉斯家的孩子们群起反抗周围的世界，给人一种要垄断感情和爱情的印象。那种易遭不幸的特质，把脆弱当做一种圣事，都在叫做格拉斯（玻璃）的家名里表现了出来。所有这些孩子都是彼此间的特质和脆弱的真实映象。在《香蕉鱼得意的一天》（A Perfect Day for Bananafish）一章里，正在度蜜月的西姆尔·格拉斯把他正在打电话和修指甲的妻子叫做“1948年的精神漂泊小姐”。他向海滩走去，编造了一个关于香蕉鱼的美丽的儿童故事，然后投海而死。对这个世界来说，塞林杰笔下的人物则过于美好了。这些幸福的孩子不能长大成人，否则，他们就会自己杀死自己。如果他们结婚，他们会经常发现还是死了的好。象霍尔登思念阿里一样，他们渴望青春以前的生活，渴望不承担任何责任的生活。

小说里所涉及的性的革命早在杰克·克鲁亚克的《在路上》

(1957) 和《达尔马的流浪者》(1958)两书中得到了有力的表现。这两部小说都把那些有感觉的、坚决反对成为丈夫或父亲的人的生活予以理想化。但迄今为止，在描写复杂的性欲态度和人们遭受习惯所规定的生活的冲击方面，最成功的作家则是约翰·厄普代克，他的小说《兔子，跑》(1960)和《兔子回家》(1971)表现了作为丈夫和妻子、母亲和父亲的男子和女人身上所发生的变化。在《兔子，跑》里，“母亲崇拜”在一个大权独揽、性喜讽刺和无情地受到她儿子的拖累的美国家庭主妇身上泛滥起来。对她儿子的自爱欲，她时而刺伤，时而又予以鼓励。兔子的父亲是一个受制于他的妻子的古板而勤劳的人。这对夫妇并未养育出象他们一样的子女。兔子是中学的蓝球明星，有着广泛的兴趣。二十六岁时他结了婚。他那怀孕后期、酗酒成性的妻子，他对他两岁的儿子的关怀照顾，他那卑贱屈辱的工作以及对自己可能变成象他父亲那样的人而抱有的恐惧心理都沉重地压在他的心头，使他未老先衰了。他逃跑了。他的妹妹米姆不愿成为厨房的牺牲品。她成了一个干练的、人的驾驭者，一个应召女郎。在她看来，只有那些能够保护自己的独立自主的人才能在现金交易的基础上享受生活中的最大乐趣。这些就是厄普代克笔下的新型的美国人：男人被自我毁灭感和愤怒情绪所吞没，而女人则都是冷漠的性欲的化身。

厄普代克把男性解释为对女子承担性欲的和经济的责任。他并把社会的衰落和男子气概的衰落联系起来。《兔子回家》一书大胆地提出了制造不安定感的社会力量的一种特有形式——自动化降低了劳动的价值，对越南战争的抗议使得政府机构信誉扫地，在性方面自由、开放的妻子使得自我表现的价

值超过了自我控制的价值，并使工人支持战争、喜爱家庭和尊敬长者的社会准则成了过时的东西。所有这一切都使得厄普代克笔下的男人感到自己已成了陈腐过时的人物。

三十六岁时，绰号兔子的这个终日辛劳的排字工人，看来已经变成他父亲那样的人。当然，他是不可能再过他父亲那样的生活了。工作中，他已被照相胶印印刷机所代替。他在他妻子床上的位置也被一个比他优越得多的男人所占据。技术的发展也改变了他母亲的生活。她年老多病，便靠吃一种丸药来支撑、提神。但这种药却使她产生了性欲方面的奇思怪想，而这种事即使在她身体健壮的时候也从未发生过。性是六十多岁的人的良药吗？对女人来说，是这样的。对兔子来说，失败是没有补药的，只有复仇。他收留了一个黑人虚无主义者和一个抛弃了上中等人家的生活而染上吸毒恶习的女孩子。他让那个黑人辱骂他，然后再使他杀死那个女孩子，借以被动地发泄他的怒气。他的破坏欲和自我毁灭感使他放火烧掉了自己的房子。厄普代克绝妙地通过一所房子的倒塌和婚姻的失败简洁地表现了两性之间的争斗、阶级和种族间的意见分歧以及那毁灭人的自我感的高效率经济。兔子没有了房子，丢掉了工作，失去了妻子，他完全垮掉了。他放弃了做他的儿子的父亲的念头，回到了他妈妈那里。

在时间的压力下，一个人的性生活、情感生活和职业生活会发生何种问题，则是查尔斯·西蒙斯在他的小说《皱纹》(Wrinkles, 1978)里所涉及的主题。小说描写了一个恪守传统的人在革新时代里的生活经历。西蒙斯探讨了爱尔兰的天主教徒们在纽约的生活经历，通过一个人对其父母、教堂和家庭的带有强烈个人色彩的回忆，描绘了一群人和一个时代的画

271  
272

面。和詹姆斯·乔伊斯的《都柏林人》(Dubliners) (这部小说描述了从童年期到成熟期的发展, 乔伊斯把它看作是和他志趣相投的那批人的道德史中的一章) 一样, 西蒙斯的《皱纹》也把发生的事看作是处于经验的压力下的一种天主教教育制度的产物。通过对性、婚姻和工作的一系列的沉思冥想, 西蒙斯达到了他的目的。这些高度概括的联想链条带着他的主人公在时间上前后移动, 把过去和现在的事件非常准确地联系起来。这样, 通过从第二次世界大战到战前的童年时代的演化, 这些链条成功地引出了生活在二十世纪七十年代的人。

西蒙斯理解到了确定道德价值是困难的, 因此, 他在这些价值互相冲突在标准之间进行屈伸时来表现它们。精确地表达混乱和经验作为一种主要的价值而出现了; 表意动作成了描写动作的同义语。西蒙斯的主人公带着一大包关于事物的区别和差异踏上了征途。中年时, 他到达了一个在所有的价值看来都已解体 and 变得莫测高深的转折点。每一种经历, 包括他的那些经常是欢闹的艳遇, 都依据看来是一种人类熵的规律而变得暗淡模糊了。观念和爱情的存在总是受到失效和欲望的威胁。人类情——兴趣和欲望的逐渐减退——否定了小说中的大部分无政府主义的欲望和传统信念, 然而, 西蒙斯还是使他的人物的衰弱紧紧地受到他的自我控制的支配。在一个大量的互相冲突的要求产生无善无恶的气氛的世界里, 精密和准确则是有效的、起作用的价值。

在工作和婚姻里, 传统的男性价值的巨大变革, 产生了被生活分裂为丈夫和父亲的主人公。因为在第五章里对这种写脱节错位的小作家作了详述, 所以这里也只作一些简略的介绍。

诺曼·梅勒的性爱小说《鹿苑》(1955) 和《美国梦》

(1965)，提供了一些受到自己性精神分裂症折磨的人物，他们离开那些成为他们力量象征的、强有力的、成功的女人，而移情于那些使他们真正感到强大但不能满足他们对地位或财富要求的流浪儿似的可爱的姑娘。《鹿苑》中的查尔斯·艾特尔同时被两个女人搞得心烦意乱，无从抉择：一方是漂亮的、有女子气质的流浪儿艾琳娜，一方是他的前妻露露——一个肤浅、美丽的电影明星。梅勒通过使不太情愿的艾特尔和艾琳娜结婚，同时又让艾特尔与露露保持持久的不正当关系来解决这场冲突。在《美国梦》一书里，罗扎克谋杀了他的富有的妻子，迷上了一个夜总会的女歌星。这位女歌星终因对他的钟情而被杀。他造成了这两个女人的死亡，这样，他也就从自己的困境中摆脱了出来。即使象梅勒这样一个具有传统的“男子气概”的作家，他的身上依然存在着对一个男人的生活所抱有的深刻的矛盾心理。这个男人或者是受到一个富有的、强有力的女人“保护”的丈夫，或者是一个软弱多情的女人的保护者。

272  
273

约瑟夫·赫勒的《出了毛病》(Something Happened, 1974)是一个关于鲍勃·斯洛柯姆——一个中产之家的丈夫和父亲的小说。他深陷于自己的失意之中，因此不能体谅他的妻子或孩子们。然而，他却沉迷于自己的欢乐和满足之中。他的许多外遇通常总是未能给他带来他所渴望的那种快乐。他想得最多的是当他十七岁时因缺乏经验而未追求到手的那个女人。文体上的重复和斯洛柯姆的沉重的忧郁感使得《出了毛病》未能成为一本成功的小说。然而，它毕竟发展了战后小说中正在出现的主题：在自爱欲和在对他们所不具有的东西的受虐狂式的专注方面，人们所表现出的脆弱性。

在菲利普·罗斯的《欲火中烧的教授》(The Professor of Desire, (1977)里,主人公凯柏士作为丈夫被生活搞得疲惫不堪。他脑子里想的都是关于他自己的潜在能力的高低和他在向女人示爱方面的无能为力。除此而外的任何事他都无力去做。他认为他扮演了一个悲剧性的角色,一个男性的包法利夫人。索尔·贝洛的《赫佐格》(1964)是一部卓越的作品。它表现了一个有才华的人被他的妻子——一个“危险的漂亮女人”——所出卖,尔后,他通过了解性的牺牲所带来的好处进行了反抗:他开始强迫他周围的人对他表示关心。在正在出现的描写男人脆弱的小小说里,男性人物正在扮演着过去曾经属于女人的那些角色。他们自我专注,自我怜悯,实行的是孤苦无助的策略。

小说中的驯顺的男主人公是我们对自身的忧虑和我们设想生活的能力的写照。在性革命运动中,出现了妇女撰写的小说,利用受到伤害的女主人公,对孤苦无助发动反攻。上当受骗的女主人公能够反映出我们要战胜软弱无力感和孤苦无助感的决心。女权运动者的小说作品占据了从黑色喜剧、时尚小说到描写进攻的新型文学的全部领域。

辛西亚·布坎南的卓越的、喜剧性的讽刺小说《少女》(Maiden, 1972),既嘲讽了老式的、罗曼蒂克式的女人,也揶揄了那些对性生活的沉迷毫无羞涩感的、好象性生活是专门为其而设的新式女性。书中的女主人公福琼·邓蒂是一个有着霓虹色梦想的、守身如玉的三十岁的处女,一个等待着理想的男人的女堂吉诃德。和她住在一起的是一个叫比斯科特·贝斯奎斯的女人。因为害怕她的情夫会移情于别人,她便做了乳房整形手术,用白昼闪光牌油漆在她乳房上的那些“新的、高高



的填充物上”写下了“嗨！心肝儿，记得我们吧？”的字句。通过福琼的理想主义和比斯科特的实体感，布坎南对美国式的情欲进行了广泛的讽刺。她在使意识流文体适合自己的风格需要方面所进行的试验包括了她对下列情景所作的描写：在加利福尼亚进行的棒球单打场面的喧嚣声、唱片音乐节目广播员的谈话和夜总会的流行音乐——所有这些都充斥着那些发誓要使你成名和使你破产的广告人的大量请求和允诺。辛西亚·布坎南微妙的黑色幽默在于它坚持认为，爱情，要是作为一种希望的话，必须摆脱这种控制。然而，福琼的乐观主义则是以她的愚昧无知和她的独身生活为代价的。

273  
274

波拉·福克斯的《绝望的人物》(Desperate Characters, 1970)一书以一对夫妇的稳定婚姻的离异表现了二十世纪六十年代所发生的分裂。它描述了表现于奥托·本特伍德和索菲·本特伍德夫妇的无嗣的婚姻生活里的精神紧张。在这本技巧高超的小说里，时代使得所有的情感纽带都变得松弛了。人们在婚姻、性生活、友谊和事务方面达不到互惠的目的——小说的这个主题被简洁扼要地表现为对一个朴素的友好的姿态的背叛。小说开始时，索菲正在给一只迷路的猫喂食。她抚摸它，喂养它，但却被它咬伤了。在故事展开后的三天时间里，周围的贫民窟似乎向索菲居住的棕褐色沙岩楼房步步进逼，合作关系、友谊和婚姻都屈服于如焚的欲火和强烈的政治欲望的压力。这时，她才如梦初醒，“我才不发怒呢，外界发生的任何事情我都能对付”。从索菲的言不由衷的得体话语里和她那看来合理、实则不能差强人意的婚姻上，福克斯能够抓住那些生活在钢丝绳上的人们所表现出的神经紧张和焦灼不安的心情。

琼·迪第恩不是一个实验文体作家，但她还是运用了摹拟和蒙太奇技巧，即不作明显的联结便把一个情节和下一个情节放在一起表现一个女人的“错位”。在《及时行乐》（Play It As It Lays, 1970）里，女主人公玛利亚和自己的情感生活完全脱节。随着她的愤怒情绪的高涨，她变得愈发孱弱，愈发没有感情。从对好莱坞的令人眼花缭乱的舞会的描写到对玛利亚的空虚的内心世界的刻画，小说生动地表现了神经瘫痪和狂乱的无目的运动二者之间的独特的美国式的结合。

在价值和情感方面所进行的激进的实验则可在罗伊斯·古尔德的《如此挚友》（Such Good Friends, 1970）和《海上旅行》（A Sea Change, 1976）两书中找到。这两本书都描写了女人对男人的进攻遭致失败，进而被放弃的情形。在《如此挚友》中，朱莉·麦辛格在其丈夫处于昏迷状态，奄奄一息时，以一种严厉、嘲讽的口吻谈起她如何痛苦地发现了他的不忠行为。接着，她又讲出了她一生中如何习惯于遭受她所喜爱的那些艺人的毒打。这本关于中产阶级习俗的小说，带有一种使它成为写厌恶的女性文学的先驱的浓郁情调。在《海上旅行》里，古尔德笔下的人物成了人类中咄咄逼人的受虐狂式的力量的化身。小说一开始，女主人公就被一个带枪的黑人歹徒绑了起来，遭到了抢劫。最后，她竟神奇地被变成了一个后来成为强奸犯的黑肤色的男人。在对女权运动者的那种通过“变成”男人，一个女人便可克服她的脆弱性的老生常谈进行深入分析的同时，小说也对我们的关于性的脆弱和强大的看法提出了异议。

我们可以在科幻小说里找到那些最为激进的女权运动者的观点。乔安娜·拉斯的《女性的男人》（The Female Man，

1975)一书的有趣之处在于它设想出了一个女人独占的星球,不足之处则是其艺术风格欠佳。厄修拉·勒·吉恩的科幻小说《黑暗的左手》(The Left Hand of Darkness,1969)是一部佳作。它在描述一个来自类似地球的星球上的旅行者的故事里,微妙地涉及到了两性人的问题。这个旅行者发现了一个仅有一种性别的世界。那里的每一个人既有做父亲的能力,又能生育后代。既然一个孩子的父亲可以同时是另外几个孩子的母亲,那么,表现在性的作用上的差别也就消失了,人们也就不会因为性别的差异而不能彼此了解。

在战后的实验小说里,妇女的地位和男人的相比,经常是没有太大的差别的。这样,男主人公的女性化也就应运而生了。不少男人都被活动的狭窄领域和家庭所包围,他们只有在以其愤怒的姐妹、妻子作为自己的代表时,才能对抗社会上的分裂。十九世纪小说中妇女明显具有的那种脆弱感,几乎普遍地在当代小说里的男主人公身上找到了归宿。过去,妇女一直受到这样的告诫,即脆弱是取得男性的保护和其他文明利益的一种手段。而现在,男主人公为了解除精神上的紧张,也只好听天由命,听任环境的摆布。看来,共同感到没有力量是小说中使两性合一的原因。

我们梦幻中的意象是来自这个我们所熟知的世界的。对梦魇是唯一的现实,怪诞的奇想与事实混杂不辨的意识的奥秘进行了深入探讨的超现实主义者们,仍然描绘了一个既生疏而又熟悉的世界。他们对战后的事务提出了独特的见解。政治暴力和恐怖以可怕的迫害、折磨和追捕的形式出现了。同一个作家既可在一本书里明显地满足政治,又可在另一本书里表达他对

性的支配与服从的关切。对贯穿于实验小说中的进攻和脆弱，他着力表达他的关切，直至所有形式的压迫和镇压的意象达到互相融合的极点。

275  
276

约翰·霍克斯的《食人者》（The Cannibal, 1949）一书表现了对战争题材的幻觉。小说以第二次世界大战为背景，同时也回溯了第一次世界大战和预言了第三次世界大战，给人一种种族灭绝和大屠杀具有周期性和残酷性的感觉。这本充满了恐怖气氛的小说，一开始便描写了一个负责管理遭受破坏的大部德国的美国人驾驶着摩托车穿越他的辖区的情景。他带着满满一袋子的“无人能解的、模糊潦草的军事便条”，沿着“假想中的交通线路”行驶。智力上的混乱，西方文化的毁灭，以及这个美国人穿越时所感到的、而他对其又无能为力的死一般的寂静，都足以使得这个国家易于遭受另一个希特勒的统治。

作为这个美国人的对手的是一个叫齐岑多夫的德国暴君。他将成为第二个希特勒和第三次世界大战的策动者。了解到那个美国人的辖区仅限于那些遭受破坏的地区，齐岑多夫便轻而易举地挫败了他，并使全国到处都充斥着他的宣传，他的喧嚣。霍克斯暗示了，齐岑多夫的政治“信念”为德国重新成为一个疯人院铺平了道路。具有讽刺意味的是，在这个疯人院里并没有“真实”世界里精神分裂症患者的那种神经错乱，只有齐岑多夫的有关于权力主义的陈词滥调。

恐怖是霍克斯的小说真正表现的东西，如梦、幻觉和空虚。他赞扬了能“具体表现孤寂的人的无意识的愿望与现实世界的分裂的需要之间的惊人的相同点”的那种小说。

通过“允许”关于恐惧与野心、恐怖与爱情的奇思怪想的

出现和变为现实，世界分裂了。在霍克斯的《第二张皮》(Second Skin, 1964)里，斯基波为了证明对她女儿的爱，便屈从于她那虐待狂式的意愿，即把她那“长长的外来”名字卡桑德拉用绿色纹刺在他的胸膛上。“绿色是一种不祥的颜色……绿色是会伤人的啊，小姐。会伤得很厉害的呀。”“一只有力的黑色蝙蝠，在我肿胀的嘴里挣扎着，扑打着，从我的齿缝里喷出凄厉的尖叫……每刺一下——刺起来可真象人造蜜蜂蜇人那样快速，这疼痛可真是钻心啊。当刺孔快速前移，在我的胸上烫出宽宽的刺痕时，我的每一块平滑而扭紧的肌肉都涨大开来，而那个蝙蝠则向我的疼痛难忍的嘴里窥视着……。我反抗着，在忍屈受辱的孤苦无助中盲目地、无济于事地扭动。”

在霍克斯的《菩提树枝》(Lime Twig, 1962)里，威廉·亨彻尔对他那死去的母亲的爱，使他回到了他们曾经居住过的那所房子。在那里，他们一直住到他母亲死于伦敦遭受空袭时为止。当他找到房子的新主人迈克尔·班克斯和玛格丽特·班克斯时，他的爱便升腾为乖戾的、如焚的欲火。当班克斯夫妇外出时，他使用玛格丽特的唇膏，躺在班克斯夫妇的床上休息，并向房子、班克斯夫妇和他自己表示他的情爱。房子的主人班克斯也是一个同样古怪的人。他喜欢马，脑子里常能快速地闪现出一些比喻来——那倒进德里阿雪车站公寓的地板里的马的银白色的鬃、巨大的裹尸布和挺直的躯干——并且还偷了一匹比赛用的马。最后，他还是被他所贪欲的东西杀死了：当那些赛马转过弯道向终点冲刺时，他摔到了马蹄下。霍克斯的书中的人物看来很醉心于那些比他们强大、用恐吓来激励人的力量。在霍克斯的奇特的小说里，孤苦无助和恐惧感被变成

276  
277

了一种带有情欲色彩的生活方式。在他的大部作品里都表现出来的、对超现实的偶像主义和施虐—受虐的描写里，现实世界被分成了苦难的承受者和苦难的施与者两大派。《第二张皮》里的斯基波仅仅遭受了一半的苦难，他周围的人都自杀身死，而他却活了下来。齐岑多夫之流和象《菩提树枝》中的拉利（直至最后，他仍然戴着指节铜套和穿着防弹背心）一类人物则下定决心要做苦难的施与者。

表现在苦难和脆弱上的矛盾心理是把生活归结为冲动和情感的实验小说的核心。尤金·怀尔德曼的《核心爱情》(Nuclear Love, 1972)一书中的人物，对于他们遇到的所有无法医治的不幸，既清楚而又朦胧，既有认识又没有认识。怀尔德曼表达了一种潜意识的现实感。这个潜意识的现实是一个对其根本需要人人都清晰了解的世界。“我的大部生活是在底层社会的周围度过的。当你生活于靠近底层社会的入口处时，生活中的一切都变得脆弱易破了。玻璃和情感变得毫无区别。搁板则成了生活的必需品。”

在怀尔德曼的《蒙特茹玛的皮球》(Montezuma's Ball, 1970)一书中，正在打阿兹台克篮球的蒙特茹玛把球运到了一个扩展开来以至包括了整个墨西哥和部分美国的球场上。小说弹出了逃遁与追赶、阻挡者与得分者的节奏。一群闲逛者、工人和旅游者使得充满了生气的皮球在意识水准线上上下下跳动。暴力气氛包围着一对寻找旅馆、想解除疲劳和避开一个气势汹汹的乞丐的纠缠的旅游夫妇。这种暴力气氛也困扰着芝加哥的一个无力付帐的人。书中的人物出现、消失；一些物品，如遮阳镜、刀子、街灯，象被压成具体形状和被当做人工制品的闪光的情感信号那样闪闪发光。怀尔德曼是以一个人的精力作为他

的小说的主题的。这个人知道他将成为一个受害者，但又从不知道他的压迫者将采取何种形式。

与此相反，唐·德里罗（著有《拉特那之星》〔Ratner's Star〕，1976）和约瑟夫·麦克尔罗伊则从一个受控制的、大脑的世界里来摄取意象，著写建立在意识的、外部的经验基础上的实验文学作品。麦克尔罗伊的《警戒的胶片》（Lookout Cartridge，1974）一书的复杂情节是围绕着两个居住在伦敦的美国人所拍摄的一部电影的神秘失踪而展开的。他们的影片究竟表露出了哪些东西足以使得某个人可能毁坏了这部影片？为了取得对这一问题的答案，作为制片人之一的卡特莱特在自己的头脑里重新编排那部影片的情节。他得到的是那些混乱地向他涌来的、已被记忆改变了的意象。但小说表露的是把人看作警戒的胶片，是意识行为，意识不到他们所知道的东西，却又被迫去解释他们确实知道的东西，麦克尔罗伊借用工

277  
278

艺学上的比喻，把有毛病的头脑比作有毛病的设备，把天性的毁坏比作机器的毁坏。天性的毁坏亦即对场景的遗忘和生活在记忆中的消失，即只有当其他某个意象把其呈现于眼前时，人们才能看得到那些图画的记忆堤岸。麦克尔罗伊的作品简洁、准确，依靠对事物进行克制的陈述来取得惊人的效果：

和我一样，你的头脑里存在着你可能没有确切看到的東西。

象一卷警戒的胶片。

或者象在车内看露天电影时发生陷落一样。它那巨大的银幕悬挂在清新、温和的美国星空下，悬挂在你和其他几百辆小汽车前面。

可是，突然在一个夏日的晚上。在人们未听到任何预先通知的情况

下，它开始下落，全力地向后倒去，象掉进了地球上的一条深缝里。

意象通过消失则更进一步地变成了你自己，意象……一个女演员和一个男演员在经过润饰的光谱颜色里，彼此抚摸着对方那巨大的面孔。他们的呼吸越来越急促，由于杂呢，声音越来越高，以把那悬于土崖上的夜松和海空之间的嘴巴、手指和鼻孔的巨大镜头直接地送进你的车里。这些在当地很有名的土崖在两个星期里第一次享受到一个晴朗的天气。然而，从第二次世界大战前以来，部分土崖的倒坍已不是第一次发生了。那些著名的面孔好象被它们的照相机向上直扫出那巨大的银幕，直至当银幕向海里倾斜时，你仅能把两个躯干的上半部投射向那下沉的银幕的上半部；请问，电影在哪里呢？

从其作为一个警报装置，一个旨在改变有机体对真实世界的反应的反馈机械的意义上讲，思想也是一卷警戒的胶片。通过借用控制论学者的控制法和他们对工艺学上的偏好，麦克尔罗伊冷漠地叙述了他的人物的恐惧——世界正在从他们的脚下偷偷地滑走。

罗伯特·库弗则在现实和梦魇之间采取了中间路线，把超现实主义用作暴露美国信心的阴暗面的一种形式。在《布鲁诺主义者的起源》（1966）里，他集中地描写了西部宾夕法尼亚州的一个小煤城里的宗教崇拜的发展情况。在一次井下事故中，有九十七人罹难。这样，那次事故的唯一幸存者的造化便加速了布伦主义者崇拜的形成。这种崇拜的标志是一只白鸟，信徒们则穿着白色的紧身上衣。一位报纸编辑对这种崇拜及它的那种世界在某一天将会毁灭的信念大肆渲染。库弗把产生不安全的井下条件的经济形势和报纸传播这种崇拜并使之商业化



的能力区分了开来。他攻击了把神圣和天启当做月光一样吞噬的小城镇的社会组织和性的道德观念。现实主义和奇想之间的粗糙的结合，被预示的“天启”的流行都对经济的和宗教的准则进行了严正的抨击。库弗把自然主义的小说夸张为奇思怪想，勾勒出了在夸张地表现宗教信仰和投机性方面显得滑稽可笑的现实主义的人物画像。

库弗的《符点曲与旋律》(Pricksongs and Descants, 1969)和《宇宙全球协会有限公司支持者J·亨利·沃》(1968)是关于悟力的新方式、关于时间和空间的错位以及关于非理性行为的小说。在前一本实为故事集的小说里,库弗发展了对民间故事的运用——诺亚的冥顽不灵的弟弟是书中的一个角色,一个牧童被用来对抗一架计算机——用简单的故事来表现使一个人的反应陷于混乱的复杂目的。《宇宙全球协会有限公司支持者J·亨利·沃》描写了被一个叫J·亨利·沃的超级球迷想象出来的当代的民间英雄人物——那些棒球明星们。亨利·沃是一个会计师,白天记帐时他睡觉,夜里则生龙活虎。他记录了一堆只存在他的梦境里的棒球协会的名单。他那对球队队员之间的同志式的友谊的想象能力与他自己的孤寂生活形成了强烈的对照。他能够装得极象一个年青的棒球投手明星,使人不辨真伪。借助这种本领,他在一个不寻常的晚上居然博得附近一个可爱的放荡女人的欢心。他向她示爱,装作他就是那位名声大振的年青的达蒙·拉瑟福德,在踏板边的英雄投手。

在《公众的愤怒》(1977)里,库弗又重新运用了他的那些把政治生活比作梦魇的、惊人的、自相矛盾的比喻。这本以艾森豪威尔当政的第一年为背景的小说,从纽约写到华盛顿,从华盛顿写到加利福尼亚,最后在描写泰晤士广场一幕时进入

了高潮——卢森堡夫妇因阴谋盗窃原子秘密并把它交给俄国人而被控有罪，并被送上电椅处死。库弗书中的人物有超级英雄山姆大叔（山姆·斯利克，一个狡诈的小贩）和他的罪恶的对手范特姆；有主持参议院，与山姆大叔打高尔夫球，谈论他的早年生涯和把他的成功与朱利叶斯和埃塞尔·罗森堡的生死联系起来来的副总统尼克松。通过对历史真实的大胆虚构，库弗描绘了一幅表现一种形式的美国报复行为、喜欢高人一等和厚颜无耻的野心的严酷的讽刺画面。书中那些“真实”的人物是美国人物类型的畸变物：受害者，胜利者，利用别人的不幸来自肥的人。

279  
280

把政治描述为近乎奇思怪想也是E·L·多克托罗作品的主题。他的《丹尼尔之书》（1971）一书虽未明写罗森堡案件，但在很多方面看来取材于这个案件。故事发生在1967年“阵亡将士纪念日”与圣诞节之间的一段时间里。它的主人公是一个名叫丹尼尔·卢因的二十七岁的研究生。他的父母是犹太籍的共产党人，因阴谋为俄国人盗窃原子秘密而于五十年代在星星监狱被处决。卢因正在著写一本试图披露有关他的父母、他本人、他和美国的关系以及他那处于绝望境地的妹妹的真相的书。克多托罗抓住了二十世纪六十年代的反抗精神，对政府的愤怒感与憎恨感，并把美国的经验表现为个人的悲剧。

多克托罗的《拉格泰姆》（1975）是一本写技高超的小说，但它却缺少《丹尼尔之书》中所表达的热诚和激情。它描写了新罗彻尔地方的一个以制造旗子为业的上层中产阶级家庭的生活场景。小说也涉及到了移民的贫困和对黑人的压迫。这种压迫使得一个因遭白人的猜忌和怨恨而变得一无所有的黑人爵士音乐家夺得了对皮尔庞特·摩根图书馆的控制权。革命者爱

玛·戈德曼和建筑师斯坦福·怀特露了面，后来又退出了。这个中产之家家道中落，家庭关系日益松弛，养育出了一个制造炮弹而不是为庆祝7月4号建国日制造焰花的虚无主义的儿子。这个家庭最后通过爱情的纽带与一个随着小说情节的开展而日渐富足起来的移民家庭结合了起来。小说再现了一部描写特定历史时期的作品的表面气氛，提供了使人眼花缭乱的华丽场景。“真实”的和假想人物象做工精细的艺术品一样被嵌入了这些场景之中。

汤姆·麦克黑尔是一个喜剧式的作家，他的超现实主义的幽默指向可诅咒的价值标准和是非观念。在《法罗干的退却》(Farragan's Retreat, 1971)里，他对在保守的费城人们那种“期望”一个做父亲的人应尽何种义务的看法进行了嘲讽。为了平息他那具有超级爱国主义思想的弟弟妹妹的怨尤，法罗干假装要杀死他那逃避兵役、给胡志明写了不少亲切信的蓄长发的儿子。以灵魂拯救和感恩祷告为暗示，这个描写两代人之间的报复的故事对所有传统的家庭关系进行了猛烈的抨击。

在《学校精神》(School Spirit, 1976)里，麦克黑尔叙述了主人公埃基尔·马格鲁德的冒险经历。他是一个退休的预备学校的足球教练。六十八岁时，他决定要为二十三年前死于一家自助餐厅的冷藏室的小男孩报仇。那个小男孩则是他的最佳球队的三名队员的“恶作剧”的受害者。在去佛蒙特途中，马格鲁德这个奥德赛式的流浪者遇到了一系列的滑稽的漫画式的人物，其中包括一个玩橡皮球的牧师。为了减轻他的二十三年之久的罪过而做的这次冒险旅行是非常不能令人置信的，正如他在寻找凶手途中所揭露的生活不能令人置信一样。

280  
281

杰罗姆·查音在他的《蓝色的眼睛》(Blue Eyes, 1975)里,对两代人之间的麻烦、男子气概的本质和对待权威的态度进行了探讨。这些探讨的主题则是犯罪和惩罚。在这本带哲理性的惊险小说里,一个名叫曼弗雷德·科恩的纽约警察巡官企图打入一次卖良为娼的交易中去。他爱他那后来自杀身死的父亲;他爱帕普·古兹曼——一个使他得到好处的编目者;他爱做了他的保护人的巡官艾萨克·赛德尔。但赛德尔却企图使科恩背叛古兹曼,这就更增加了驾驭着小说中的每个人物的感情上的折磨和不道德感。在《蓝色的眼睛》的姊妹篇《疯狂的玛丽琳》(Marilyn the Wild, 1976)里,赛德尔是一个不得不去对付地痞流氓、联邦调查局里那些出乱点子的家伙和不可靠的记者的英雄。他的女儿玛丽琳想得到曼弗雷德·科恩,但赛德尔却不予成全。相反,他倒情愿让曼弗雷德全身心地为纽约警察局服务。书中所表现的青年人对老年人和权威的反抗,纽约人物类型的怪诞的物质(小说吹捧一个患白化病的黑人放火狂)都足以使我们把这本小说(尽管它表现了粗俗的、警察与罪犯式的现实主义)归于超现实主义的范畴。查音把所有的权力之争都表现为警察和抢劫者之间的冲突。

把力量理解为动作和行为的决定因素以及由此而产生的个人的软弱无力感,可能是美国的各种实验文学作品的核心思想。从进攻小说到消极、断片和遁世小说,最后发展到描写性的混乱、痛苦和反抗的长篇小说,我们的实验文学形象地记录了美国的想象力方面的经验。那些审慎地要做记录和描绘这一过程的历史学家和制图家的作家也同样是那种经验的产物。1938年出生的托马斯·品钦已着手描述他那一代人的价值和他

们的绝望的信念——减轻愤怒和痛苦的办法则是减少对活动的卷入，则是使自己的自我以那些运转良好的、控制论学者馈赠给我们时代的反馈机械为榜样而加以仿效之。

人们一般都把技术的发展归咎为造成我们的全部痛苦、人与人之间更为直接的关系和我们的生活洲际导弹化的根源。品钦把他的《V》（1963）写成了一部工艺学上的比喻决定着宗教的和色欲情绪的发展的小说。《V》中的主要角色是一个叫本尼·普罗芬的“机器”基督。他最大的恐惧是他的“时钟心脏”和“海绵”大脑将在碎石路面的街道上被拆散。但他的优越之处则在于他能成为一个永动的人。这个永动的人向前滚动得非常快，这样，他就不会丢掉他的心脏，或者让别人摸到他的思想控制装置。这个世俗的基督是一个不会被钉在十字架上的人。

普罗芬的世界远不是一个充满眼泪的深谷。他是于圣诞节前夕在海员墓酒吧间里降生的。这个酒吧间是一个颓废的世界。那里，所有的男人都是酩酊大醉的海员，女的则是可交换的、敏捷的男人的性伙伴。每个人都在等待着“吮吸时刻”的降临。一俟到来，海员们便被周·唐叫到专门用泡沫塑料制做的、类似大乳房形状的啤酒龙头那里去。笼头一共有七个，平均有二百五十个海员低头从啤酒奶嘴上吮吸。品钦所描写的世界是一个缺乏营养的世界。他的智者都抑制着自己的欲望。普罗芬确实是什么事都不想干，甚至连啤酒龙头也懒得打开。他想得到一个不会爱他，但却必会是一个沉默寡言的机器式的女人：“关于她的任何问题你都会在机器维护手册里找到，你所要做的就是换换零件。”当他为了找工作而阅读招聘广告时，他感到了一阵性欲冲动，想到了可用金钱买到的性生活。

281  
282

他发现他的性冲动来自《泰晤士报》上的一行字。他等待着，直至他的性冲动平复下来，这样，他就可以选定那个不再使他发生性冲动的职业介绍所。他想找一个最不令人激动的工作。他得到了那种不可理喻的宁静心境。

历史制造出了这个人类的笨蛋。品钦通过对三代人的生活所作的复杂的全貌性的描绘，来展现那些供以产生普罗芬这种人物的变化着的社会力量和政治力量。然而，他对肮脏的下水道的描写则简洁地说明了三代人的思想如何迥异。小说《V》中的三个角色都钻进了城市下水道里的主干道。一个维多利亚时代的牧师走进了纽约的下水道去向老鼠讲道。他是否把人看作是那些企图变得神圣起来的“老鼠”？他和他的同代人可能依然相信老鼠是有灵魂的。一个经历了第二次世界大战的中年人穿过下水道，寻找有关他母亲的和他自己的自我的线索。对他来说，只有当生活成为对个人目的不断追求时（这种追求使得他异常忙碌，因而也就把脏臭置之度外了），它才有存在的价值。被雇去宰鳄鱼的年轻的普罗芬，在下水道里进行巡逻。他干这个工作则仅是为了挣钱去嫖女人、填肚子。他把无目的性亲切地当做一种价值，把下水道里污物的随意漂流当做自己生活的写照。

V·本人是女性的宁静的化身，总能匀称地、长久地保持情感的平衡。象引起情欲的珍品一样，她吸取了战争的力量，吸取了所有男性的推进力。她回报这些力量的方式是作为母亲，她抛弃婴儿，作为女保护人她腐蚀她的托庇者，作为情妇她谋死亲夫，和作为女扮男装的牧师她诅咒别人。她是一件使她的躯体残废，为的是给它安上金脚和玻璃眼的具有破坏性而又十分坚固的艺术品。她总是那样年轻，那样迷人、漂亮。一

个男人狂喜地梦见她变成了一架年轻的机器：“虽然七十六岁了，但皮肤仍象某些新型塑料的表面一样闪闪发光。那双玻璃做的双眼现在则包含有用银电极将其连到视神经上的光电管……甚至可能还包含有一个坐落于聚乙烯做的奇异的鞘里的压力换能器的复杂系统，所有这些都通向一根银导线，与她脑壳里的数字计算机的精确的记录器相连。”她就是普罗芬所需要的那种女人，一个被她的机件的齿轮移动夺去了贞操的姑娘，一个非常喜爱她的汽车或它的人类等同物——普罗芬——的姑娘。V·是一个沉默寡言的自我爱恋机器，是一个极重要的枢轴，一个世俗的支点。在这个支点上，你可以永久地生存于世。然而，一旦被征服，V·可能就会变得非常脆弱。

男女双方都随时把对方作为自己的情欲工具，彼此之间既不需要温柔，也不需要爱情，这便是性仇恨的一种标志。品钦在书里讲到，男人通过表现出普罗芬式的消极和超脱来控制他们的破坏性；女人则通过变成毫无感情的实际上的机器人来克服她们在男人、生活和死亡问题上所表现的脆弱性。“保持冷静，但对事情还要关心。”有人建议道。抑制破坏性的唯一方法则是抛弃冷静的头脑和停止对事物的关心。

在战争中，所有对暴力的控制看来都消失了。《万有引力之虹》（1973）是品钦的关于第二次世界大战的一本小说。它描述了战争中和在伦敦的一个心理战术部队里欲望失去控制的情形。在这个代号为“加速投降的心理情报计划”的部队里，人们从来不清楚计划使谁投降，因为所有的人都在忙着吞噬对方。世界为什么被具有破坏性的野心所统治？生活又为什么为愤怒所支配？

品钦在一本惊险小说里提出了他的问题。在这本小说中，

伦敦城中最惹人痛恨的人是一个专门勾引女人的、名叫蒂龙·斯罗士洛普的美国军官。他和他的那些偶然结识的女人睡觉的地方恰好是V-2火箭落下的地方。心理战术部队知道这种情况，因为作为该部队一个成员的斯罗士洛普保存有一张地图。在这张地图上，他把他走运的地方都用纸星标了出来。罗杰尔·梅克西科是个统计学家。他把那些炮弹要落下的位置用图表示了出来。他的地图和斯罗士洛普的地图是完全一样的。是炮弹使得斯罗士洛普兴奋起来了呢，还是性生活招致了女孩子们的毁灭？性和死亡二者之间又是什么关系呢？

品钦的侦探队伍包括那些受我们的委托而在解决问题的人，那些科学家和心理学家。他的惊险小说对他们的专门技术进行了讽刺。波因茨曼，一个继承了巴甫洛夫学说的心理学家，相信在大脑里有一个接触点，一个可以开启性和死亡的特殊的开关。他企图寻找到控制斯罗士洛普的开关的那个神秘刺激物，这样他就能够关闭死亡的键钮而获得诺贝尔奖金。罗杰尔·梅克西科既是一个数学家，又是一个统计学家。他认为波因茨曼是错误的，因此，便对他说，人们无法解释关于斯罗士洛普结识的女孩子和炮弹落点的标绘图的同一性。他坚持说：

“炮弹和狗不一样，它们不戴项圈，没有记忆，没有条件作用。”其他许多“专家”也在小说里露了面，提供了不少解释。但他们的解释都受到了驳斥。充分运用说理的方法，小说使我们进一步认识到：用理性和科学的方法来清楚地或全面地解释生活中的真理是不会成功的。

品钦所谴责的是进攻的不可解释性和残酷性。而使之达于上述程度则完全是象波因茨曼那样的科学家们火上加油的结果。他们支配和羞辱人类，并通过条件作用来控制他们，以使



行为系统化。我们的“调节器”当然不是巴甫洛夫式的学者，而是我们的父母和那些决定着我们应该如何生活的社会、经济机构。品钦谴责了资本主义的强烈欲望、多国公司和作为美国以及它的盟友和对手的楷模的巨型卡特尔组织，因为所有这些都朝着财富和权力集中的方向发展。

通过对一系列滑稽的漫画式的美国生活画面的描绘，品钦揭露了父母与子女间的感情关系的本质。品钦认为，“危险的爸爸”和任何西部小说里、任何连环画册里的人物迥然不同。他是“每一个典型的美国少年的父亲。他接二连三地企图杀死他自己的儿子，而他的儿子则是知道这一点的。想一想这是一种什么情形吧！他父亲每天都要玩弄一些小阴谋以置他于死地，但却都被他设法逃脱了，然而，却并没有人讲他必须继续逃避。”

爸爸和他的同伙可能杀害不了你，但他们却扼杀了使生活变得有价值的每一种情感。斯罗士洛普与V-2火箭的爱和恨的纠葛是表现他的条件作用的良好范例。火箭的速度超过声速：它飞来时的声响只有当它爆炸后才增大起来。但当你还不知道什么东西打着你时，你已经死去了。这就是品钦对潜意识占领你的头脑所作的最为有力的表述。在这本描写性欲和政治进攻的小说里，每一个婴儿都被他父母间的敌对情绪，被父母对他的怨恨和被那为他安排了一个可随时兑现的确定前途的社会毁灭掉了。

美国正在培育具有可塑性的人，培育没有积极的情感能力的人。对此，品钦看来是相信的。斯罗士洛普的父亲把他的幼子蒂龙卖给了别人。然而，这并非出于恶意，而是出于他对儿子前途的关心，因为儿子的前途要比他对儿子的爱重要得多。

为了换取一笔钱以使蒂龙以后能读完大学，他便把还是婴儿的蒂龙送给了一个从事刺激反应试验的人。这个试验者根据蒂龙的勃起的快速来衡量他的反应程度。Imipolex-G 是一种每根纤维都能勃起的聚合物，是一块最富性感的布。这个神秘的刺激物调节着幼小的蒂龙的勃起。品钦认为，你被合成物驱策着去适应激动的情绪，你被抛入对你的计划安排之中。然而，由于这一切发生得过早，你竟不知道发生了什么事；由于太无知，你竟理解不到这样一个事实：你的父亲对你具有的人类潜在力非常不喜爱，他倒情愿按照他的意愿来培育你。这样，不管怎样，你总归会从哈佛毕业的。

284  
285

品钦提供了一系列的滑稽的漫画式的主人公来把这样的受害者从“危险的爸爸”手里解救出来。“神奇的默特尔”是一个奇迹般的女人。她憎恨人，却崇拜那些运转自如的机器人和机器。机械棋手马塞尔是一个理想的男人，一个自动操纵的战术家。马克西米利安放弃了对表现伦理的学习，与“节奏”，与直至甚至包括宇宙节奏在内的所有“节奏”结合在一起。作为成年人的斯罗士洛普则仅是一个能发现自己既非一个有感情的人，又非一部机器的“发光的中性人”。他的命运就是逐步衰弱下去，对与他有关的任何一件事的目的和意义毫无所知。这些就是品钦感到美国正在制造的各种人物的雏形。

在表达他对当代的价值的摈弃时，品钦是无情、严厉和夸大其词的。然而，他还是把他的同代人的情感生活和文化生活融合了起来。他在这方面所表现出的卓越才能和深度堪与詹姆斯·乔伊斯在他的《尤利西斯》里所表现的卓越才能和深度相媲美。虽然他以愤世嫉俗的眼光看待我们的时代和那些决定着时代发展的历史力量，但他仍然是一个把爱情和正义的理想与

他所看到的现实精确地区分开来的道德家。

象其他许多实验作家一样，品钦向努力的含义和思想的价值提出了挑战。他对观念的评价如同对思想的评价一样，是以它们的用途作为尺度的。他最终把观念谴责为那些毁灭性力量的工具。和其他实验作家一样，他也对情感的价值提出了异议。和浪漫主义时代的实验作品不同（这些作品强调在情感的充溢状态里所感受到的令人狂喜的自由），当代的实验小说则把情感的充溢状态看作是极大的痛苦。它和浪漫主义的对立表现在它强调感情的局限性和危险性。情感作为一种理想是贬值了，这已经改变了男女主人公的性质，使不少小说的中心从对经验的扩展转向对经验的控制，从描写爱情转向描写控制人们接触的各种手段。

醉心于自我保护（这是品钦作品中的明显的主题）是实验文学作品里反复出现的主题。这个主题对情爱和性的作用发生了必然的影响。当男女主角寻求盔甲而不是亲昵行为时，他们也就不再把自己看作是丈夫、父母、工人，甚至也不是传统的情人了。许多男主角试图通过女性化，通过扮演过去女人才承担的那种被动角色来纠正男子汉气概。虽然一个咄咄逼人的、充分自信的女人还有待在女权主义者的小说里出现，但她已经作为一种理想和希望而存在了。那么，如何解释这种希冀在性的作用方面进行如此巨大的交换的愿望呢？进攻和脆弱能够起到抑制和平衡的作用：进攻者往往成为受害者而不能发泄或面对他自己的怒火。受害者则企图变为一个进攻者来避免受害。如果认为男人和女人仅是试图通过发挥以往相反的性别才发挥的作用来纠正或改正他们的生活，那就未免过于简单了。这样做的必要性表达了一种充斥于实验小说中的、更为普遍的和非

性欲的需求。这样做是希望一个人摆脱那些已知的和可被预见的麻烦和境况，并希望他用另外一种眼光来看待他自己和他周围的世界。

实验小说向我们提供了它的观点、看法，提供了它对事物的可能性所抱有的信心。它以极端的、有时甚至是令人恐怖的意象使我们看到了战后时期对我们在工作、爱情和思想深处的探讨上表现出的想象力所产生的巨大影响。

# 7

## 黑人文学

小内森·A·司各特

文美惠 王义国译

人们时常注意到上一代美国文学所具有的显著的种族和地区性质。这的确是我国文化生活中的一件主要事实。不错，象埃伦·格拉斯哥、杜波斯·海沃德、斯塔克·扬、约翰·皮尔·比肖普这些人物，在第二次世界大战前的数十年内曾经坚持过生气勃勃的南方传统。但是，直到二十世纪四十年代中期福克纳超群出众的天才最后突然得到公认以后，南方的先锋派似乎才冲破了它早先被认为所具有的狭隘地区性。只有在那时，我们才仿佛一下子被一群光彩夺目的天才所包围——在批评方面有约翰·克劳·兰塞姆、唐纳德·戴维森、艾伦·泰特、克利安斯·布鲁克斯；在戏剧方面有田纳西·威廉斯；特别是在小说方面，有凯瑟琳·安·波特、罗伯特·潘·沃伦、尤多拉·韦尔蒂、弗兰纳里·奥康纳、彼得·泰勒、威廉·斯蒂伦以及其他许多人。此外，在二十年代和三十年代，虽然路德维格·刘易森和保罗·罗森菲尔德、亨利·罗思、丹尼尔·富克斯和纳撒内尔·韦斯特这些人曾经努力在美国文学生活中保证了一定的犹太成分，然而只有在——我们姑且如此说——索尔·

贝洛的《受害者》(1947)和伯纳德·马拉默德的《店员》(1957)两部书出版之间的某个显然无法确定的日期中,我们才忽然觉察到一个声势浩大并且具有特殊生命力的犹太运动已经大量采用起马修·阿诺德称为“中心的声调”来了。那是通过莱昂内尔·特里林、艾尔弗雷德·卡静、欧文·豪和莱斯利·菲德勒这样一些批评家,还通过数不清的小说家如诺曼·梅勒、J·D·塞林杰、菲利普·罗思、布鲁斯·杰伊·弗里德曼、赫伯特·戈尔德以及其他许多人表现出来的。

现在,当代黑人文学的蓬勃兴起也是以同样的形式表现出来的。二十世纪初叶,两个黑人作家——诗人兼小说家保罗·劳伦斯·邓巴和小说家查尔斯·沃德尔·切斯纳特——已经初露头角,他们如果不是一流作家,也是真正有才华的作家。而这一点在该时期进行的“标准”叙述中往往被忽略过去。紧接着在以后的年代里,有相当多的黑人批评家和学者(W·E·B·杜波依斯、本杰明·布劳利、卡特·G·伍德森、威廉·斯坦利·布雷思韦特、阿兰·洛克)以及许多次要的诗人(芬顿·约翰逊、约瑟夫·科特、乔治亚·道格拉斯·约翰逊、艾丽斯·邓巴—纳尔逊、安妮·斯潘塞)始终活跃于文坛。再往后,从二十年代后期到三十年代中期,便出现了一个大有希望的光明幸福时期,不过这个时期现在却被过分地神话化了。当时,人们好象终于能在艺术和智力领域内欢呼“新黑人”时期的到来了。“新黑人”这个名称是从阿兰·洛克编辑的一部拥有众多读者的选集而得名的<sup>①</sup>。大量有才华的黑人作家的突然涌现,似乎预告了第三种势力在美国文学界的诞生。既然

① 见阿兰·洛克编《新黑人:一种解释》(The New Negro: An Interpretation),纽约,艾伯特和查尔斯·博奈出版社,1952年版。——原注

纽约市的哈莱姆区由于紧邻全国文化动荡的神经中枢，并且殷勤地接纳了黑人生活里的激进运动，就使得它成了这一代黑人知识分子所向往的麦加圣地，他们即使并不居住在那里，也一心向往着它。于是这个运动很早以来就被称为“哈莱姆文艺复兴”。它在形成一个民族的敏感性上起到了核心作用。这种作用不论我们如何强调也不会嫌过分的，因为，正是在詹姆斯·韦尔登·约翰逊、克劳德·麦凯、兰斯顿·休斯、康提·卡伦、斯特林·布朗的诗歌里，二十世纪的美国黑人第一次发现了这样一种抒情形式，这种形式广泛地表现了他们祖辈的事迹，以及他们自己命中注定陷进美国现实中所必须忍受的奇异而痛苦的艰难遭遇。同样，他们在内拉·拉森、琼·图默、克劳德·麦凯、鲁道夫·费希尔、华莱士·瑟曼、左拉·尼尔·赫斯顿的小说里，也找到了这样一个能大量反映他们“日常的天地”具体实际的多面镜子；因而，一个如此明显地属于他们的文学繁荣必然意义深远地加快了自己的到来。

在那些和“哈莱姆文艺复兴”有关系的作家中，创作活动时间最长的是兰斯顿·休斯。到六十年代初，他以四十年不懈的创作所取得的令人难忘的成就已获得了大量读者，他们对他的亲切而毫不动摇的爱戴是特别突出的。但是哈莱姆运动的其他代表没有哪一个曾经对整个文坛产生过巨大的影响，其中有不少人——特别是韦尔登·约翰逊和康提·卡伦——曾受到黑人居民的热爱。并且，在一段不长的时间里，当黑人作家和艺术家还被看作是一种奇妙的怪现象时，一些属于有异国情调的倾向（Tendenz）派的专家如南希·丘纳德、卡尔·范·维克顿就曾经为他们大事吹嘘。但是深谙文学派系关系的主要战略家，例如埃德蒙·威尔逊、马尔科姆·考利这样的批评家，或

288  
289

者是《猎犬与号角》(The Hound and Horn)、《南方评论》的编辑们，则干脆对他们毫不理睬。

因此，直到1940年春天，哈珀兄弟公司出版了理查德·赖特的《土生子》后，一个黑人作家的作品的出现才成了一件真正引人注目的大事。这部小说讲述了一个芝加哥的黑人为了反抗压迫人的社会制度而干出的狂暴的犯罪行为。它出版不到一个月就出现在全国所有书店的柜台上，销售量达若干万册。人们常常说在我们的文学中还没有出现能和陀思妥耶夫斯基的伟大悲剧性小说媲美的作品——许多热衷于宽泛大量的自由主义的评论家并不因为这种说法之荒唐程度而感到羞愧。而同时，一簇簇赖特作品的读者正在享受使人心脏怦怦直跳的那种毛骨悚然的巨大乐趣，那种乐趣有许多人终于在“无产阶级传说的有趣天地”里找到了。其有趣之处特别在于其中出现了某个敢于反抗的黑人暴徒的不算太吓人的幽灵。

他在1938年出版的小说集《汤姆叔叔的孩子们》(Uncle Tom's Children)里，有一篇故事写到一个黑人妇女被一个白人推销员所勾引，她的丈夫说道：“白人从来没有放过我！他们从来不放过一个黑人！在你的一辈子，不管你有什么东西，都逃不了他们的手心！我也要象他们一样狠啦！我对天发誓，我也会狠！他们来找我的时候，我一定在这里奉陪！”这正是《土生子》里的主人公，那个恶鬼附身的幽魂所采取的姿态。不过，詹姆斯·鲍德温也许是第一个指出，这部小说在任何一个方面都被它想烙掉的痼疾所压倒了。<sup>①</sup>因为从小说的第一页开始，从比格·托马斯被他的闹钟发出的丁零声惊醒的

<sup>①</sup> 见《每一个人的抗议小说》，载《党派评论》第6期总16期（1949年6月）第578—585页。——原注



时候开始，直到他最后脸上挂着“一丝轻微的、辛辣的苦笑”向他的犹太律师马克斯先生告别时为止，《土生子》从头到尾都受着这些关于黑人生活的绝望的假想所支配，这种假想导向愤怒。小说衡量了比格的杀机——“杀机在他心中萌生，我们的文明把杀机编织进了他的意识的结构本身之中，编织进了他的血液和骨骼里。”小说告诉我们，把这种黑色的愤怒乘上“一千二百万倍……〔就等于〕黑人民族的心理。”因此，小说举出一个卑鄙堕落、残忍无情的怪物作为它心目中美国黑人的广泛形象，也就证明它完全成了种族神话的种种恶毒概念的俘虏。总之，我们在这里看见的形象是极端主义的，是情节夸张的，它依赖的是描写异化、暴力和极端恐惧的可怖主题。它想要掀起一场喧嚣，并且警告说如果不立刻让黑人得到体面的正义，“下一次将是烈火”；它的特殊激情就在于作者不得不非常严厉地使他的虚构的主人公变得十分野蛮，以便使他显得“狠”——其不幸的后果就是这样一种黑人形象，它和存在于种族偏执狂者疯狂的想象里的那个狂暴淫荡的黑鬼差不了多少。这部小说的逻辑实际上是说，作为黑人，不止在社会学意义上，甚至更加明显地在道德意义上，他是一个局外人。据说局外人的使命就是象加缪的卡里古拉那样，揭露人类城市颇象一片丛林，在那里文明世界的一切纪律和约束都只不过是人们用来掩饰事物表面下翻腾起伏的混乱状况的帷幕。既然这种使命常常需要采用某种形式的恐怖行为，赖特就请求我们相信，黑人受到他的处境的沉重压力，他的终身活动必定导向最终毁灭的巨大爆炸时刻。比格·托马斯是个不善于表达自己思想的无产阶级，他不假思索地扮演了这个角色，而赖特在1953年写的小说《局外人》（The Outsider）里的主角罗斯·达蒙则是深

思熟虑地接受了他的使命，并且是带着一种本末倒置的救世精神，因为他是个受过几分教育的自修者，沉醉在他对尼采的《超人》（Übermensch）的错误理解中。然而，我们可以认为，两人的目标都是想通过一个最高暴力行动，用“狠”的办法，来完完全全地跳出历史之外，两个人物最后都冲破了圈子，到达了非历史性的梦中王国——也就是复仇的王国。

当然，理查德·赖特对艺术的“证明作用”总是表示不耐烦。他认为文学最伟大的用途并不是使我们脱离尘世，好去更努力地思考它的模式和意义，而是使我们通过它找到更直接进入世界的途径，以此从野蛮和下流行为中把它解救出来，否则它必然被野蛮和下流颠覆破坏。所以，他的作品事实上确实常常陷入对人，特别是对黑人下定义的工作，这就使他想让小说服务于真正人道目的的意图大大地打了折扣，这实在是一种使人悲哀的讽刺。正象詹姆斯·鲍德温说过的那样，比格·托马斯的真正悲剧“不在于他挨冻，他是黑人，他挨饿，甚至也不在于他是美国人，是一个黑人；而是在于他接受了一种教义，这种教义否定了他的生命。他承认自己可能属于‘次人类’，因而觉得他义不容辞地应该按照他从诞生之日起就继承了的那些野蛮的准则来为自己的人格而战斗。”<sup>①</sup>而且正是这种混乱，不但使比格·托马斯和克罗斯·达蒙显得暧昧含糊，也使赖特小说里的许多其他主要人物都显得如此。

然而，尽管围绕着赖特的遗产问题存在着许多疑问，这遗产对于当代的年轻黑人是有长远价值的，特别是他的两部最重要的小说（《土生子》和《局外人》）以及1945年出版的那部

---

<sup>①</sup> 见《每一个人的抗议小说》第585页。——原注

感人的自传《黑孩子》(Black Boy)。这就使人猜想近年来黑人暴乱运动之所以如此推崇他,主要原因是人们感到,他比他的任何先辈更有力地证明了那些不得不忍受作为肤色的惩罚加在美国黑人身上的种种残酷不利条件的人们心中强压的怒火的合法性,并且赋予这种怒火以一种广泛的道德上的地位。

不过,只是在赖特1960年逝世以后的年代里,他的榜样对黑人作家才起了深刻的促进作用。罗伯特·博恩在其《美国的黑人小说》(The Negro Novel in America)一书里提到四十年代追随赖特的小说家们时,建议把这批作家算到该时期形成的“赖特学派”<sup>①</sup>里去;而这个派别当然基本上属于博恩先生的虚构。确实,当我们回顾那些年代里黑人作家创作的作品时,当我们想到卡尔·鲁思文·奥福德的《白面孔》(The White Face, 1943)、切斯特·海姆斯的《他要是喊叫就放开他》(If He Hollers Let Him Go, 1945)和《孤独的圣战》(Lonely Crusade, 1947)、安·佩特里的《大街》(The Street, 1946)、威拉德·莫特利的《随便敲哪扇门》(Knock on Any Door, 1947)、威廉·加德纳·史密斯的《最后的征服者》(Last of the Conquerors, 1948)时,我们不能不想起这些作品是处在文献自然主义的创作方法何等专横的统辖之下。但是他们既然如此卑躬屈膝地拜倒在那种认为艺术性只不过是论述某一主题时附加的外在事物的文学实证主义膝下,也就证明了理查德·赖特对这些作家并没有什么特殊影响;这些作家只不过是那些认为“我控诉!”这一词只能用德莱塞和法雷尔的语言说出来的那一代人的天然后代。他们

291  
292

<sup>①</sup> 见《美国的黑人小说》,修订版,纽黑文,耶鲁大学出版社,1965年版,第157—160页。——原注

作品的普遍风格和厄斯金·考德威尔、艾拉·沃尔弗特以及其他献身于各式各样特殊的抗议流派并且代表了二十世纪三十年代自然主义尾声的作家并没有任何区别。同时，赖特的精神实质——他强烈的愤恨、严酷而无情的刺耳声调——在四十年代黑人诗人的作品里也并不占显著地位。玛格丽特·沃克的《为了我的同胞》(For My People)是《耶鲁青年诗人丛书》1942年获奖诗集，它常常带有激动人心的种族战斗精神，但是它那敏感地使用《圣经》语言和黑人布道坛上铿锵有力的传统文体的特点，显然并非师承赖特，而是继承了詹姆斯·韦尔登·约翰逊的《上帝的长号》(God's Trombones, 1927)的风格。同样，格温多琳·布鲁克斯在她1945年的作品《布朗泽维尔的一条街》(A Street in Bronzeville)里，虽然通过各种方式努力提醒我们：一个愿意为这个共和国作出重大贡献的黑人必须“狠狠地教训他们的法律一顿，才好挽救他们”，但是她笔下的芝加哥黑人生活的迷人的精巧图画，其基本情调却属于一个轻松和蔼的女喜剧演员。又例如，在四十年代欧文·多德森(《特别长的梯子》[Powerful Long Ladder], 1946)和罗伯特·海登(《狮子和射手》[The Lion and the Archer], 1948)的诗歌作品都站在完全独立的立场上。因此，不论赖特早期的成功在黑人作家中间为今后新的注意方向打下了什么样的基础，紧接着《土生子》出版后的年代里一些积极从事创作的作家并没有从赖特本人那里形成一种直接的、显而易见的继承关系。

然而，虽说一扇扇的门正在逐渐打开，那部在理查德·赖特初露头角之后的十年中出现的、代表了黑人作家所写的最使人难忘的作品的小说——威廉·登比的《甲虫湾》(Beetle-

creek, 1950)——却由于某种宣传工作上的失误,在出版后就  
不幸地陷入了被遗忘的境地,直到今天尚未完全被挽救出来。  
这部作品就其分量和内容的广度来说,并不能算一本主要的小说,  
但是它并不机械地描写种族抗议,它的结构具有说服力,  
这就使它必然优于同时期的许多拥有更多读者但又不那么有价值的  
作品而占有一席重要的地位。这部小说把我们带到弗吉尼亚州西部  
的一座小镇里,有两个人物被作者放到显著的地位上——老白人比  
尔·特拉普和黑孩子约翰尼·约翰逊。黑孩子的母亲在匹兹堡住院分  
娩,让他暂时寄居到镇上的舅舅、舅妈家里。比尔·特拉普在镇上  
黑人住宅区的边缘经营一座小农庄。不知怎么回事,他很久以前就  
脱离了人们的生活圈子,多年来一直过着隐居生活,在镇上人们的眼  
里是个疏远的、微微使人不安的人物。他非常不熟悉在和人交往里  
产生的个人自我意识,所以当他站在镜子前头时,往往弄清他这个人  
是存在于镜子里呢,还是存在于自己的躯体里。后来有一天他碰上  
约翰尼和几个伙伴正在偷他的一棵苹果树上的果子。孩子们早就熟  
悉他的粗暴的怪脾气,马上惊叫着逃出了院子。只有约翰尼因为刚  
刚来到镇上,同时也没有把他看成一个厌恶人类的吃人怪物,所以  
独自留了下来,而老人也吃惊地发现自己被小孩“温柔的椭圆脸蛋”  
上讨人喜欢的神情感动了。约翰尼从树上爬下来以后,老人让他坐  
在他们的木头房子的门口,给他端来一杯苹果汁酒,接着又是一杯,  
然后又是一杯,到了那时,孩子的舅舅戴维·迪格斯找来了,于是  
老人也劝他坐下,喝一瓶蒲公英酒;

292  
293

他们把酒喝了下去,两人异口同声地吸气、叹气。他们两人偷

偷用眼睛瞅瞅对方。后来黑人笑了起来。

“哦，那么，你就是比尔·特拉普先生罗？”他说，“唉，先生，我很高兴见你，非常高兴。”

于是他们坐在门廊上，谈着天，喝着酒，一直到暮色低沉的时候。

迪格斯和比尔·特拉普闲聊的新闻很快就传遍了黑人住宅区，谁都不赞成这件事，因为那里的人们普遍认为不能相信“山里人”。同时，隐居的老人也正在经历一次巨大的精神苏醒，他和小约翰尼及戴维·迪格斯见面后，在他心里唤醒了一种经过多年的孤立后想伸出手去触摸别人和去爱别人的需要。因此他开始羞怯地、缺乏自信地和他的邻居们进行接触：他捐了一笔钱给黑人教堂一年一度举行的义卖会，他给镇上的黑人 and 白人孩子组织了一次郊游。然而，郊游虽然很成功，却惹起了一场迅速传播开去的流言，说他猥亵了他的一位小客人。黑人住宅区里的情绪开始激动起来，人们相互串门，议论这件事，并且考虑假如“一个有色人种……[干出了]这类和白人姑娘胡搞的玩意儿的话”，那会有什么结果，“他那条命就一文不值了，”其中一个人这样说，“一文不值！”

因此，当一伙号称“夜间骑手”的年轻人决定对这件事进行报复的时候，也就没有什么值得惊讶的了。而约翰尼·约翰逊正好成了他们现成的工具。因为这个孩子离开故乡匹兹堡，在新的居住环境里觉得孤单，他非常渴望加入甲虫湾小天地所承认的某个温暖的集体；于是为了正式加入“夜间骑手”的小圈子，他同意完成他们规定的那件必要的“英勇行为”。那天晚上，他来到小组指定的约会地点：小镇的黑人墓地，头领对

他说：“你认识老白人比尔·特拉普吧？……人人都知道，要是一个有色人种干下那种坏事，结果会怎么样。谁都知道，可就是没有一个人肯出头去做点什么。‘夜间骑手’要的是行动！为了考验你是不是够资格当一名‘夜间骑手’，我们现在命令你到比尔·特拉普的小房子那儿去，把它烧掉！拿汽油来！”可是，约翰尼因此而犯的不只是纵火罪：当小屋被火焰卷没时，他站在那里注视着这片景象，一想起比尔·特拉普在着了火的屋子里逃不出来时他就吓得一步也走不动了。这时，老人忽然出现在他身边，忧伤而无可奈何地说：“瞧你干了些什么呀，约翰尼？”这时这个孩子的惊惶、内疚和恐怖心情交织起来，使他陷入了极端的歇斯底里状态：“他的拳头更紧地握住汽油桶的手柄，他只觉自己的胳膊一抡，往外面高高地挥舞成一个圆弧形，只听见一声沉重的咔嚓声响。他感觉比尔·特拉普的身体瘫软下来，看见他颓然倒下。”因此，事态发展的结果，不只是一座房屋被烧毁，而且是一个人的死亡。

当然，小说里还写了许多其他的内容，内容确实不算少（特别是关于戴维·迪格斯和他大学时代的情人伊迪丝·约翰逊重温旧梦的故事），于是最后登比也就被他的错综复杂的故事情节所牵累，无法充分利用他的小说的结局。但是，他的人物，所有的人物——约翰尼、比尔·特拉普、戴维·迪格斯、伊迪丝，那些作为当地宗教事业支柱的黑人太太们、她们那个惯于甜言蜜语的牧师（“牧师阁下”），还有经常光顾托利理发馆的顾客们——都刻画得完美无疵。而且，这些人物并不是为了“主题小说”的需要而刻画的，而黑人作家通常却主要是致力于上述这种小说的。此外，登比并不把人类社会看作是不可调和地分裂为两个截然对立的阵营：黑人的阵营和白人的阵

营。举例说，小说里讲到比尔·特拉普在许多年以前被一家走江湖的游艺团雇用时，他偷偷窥视在巨大的帐篷外面徘徊的黑人，这些黑人悄悄地低声说着话，好象他们是在教堂里。“他觉得自己和他们十分亲近”，他觉得，由于他们的软弱和容易受到伤害，“他们和他是同一种人”。虽然这部小说完全承认由于种族敌意而产生的全部辛酸的社会现实，这种现实最终却不过是一种外部结构，用来容纳这部作品所要着重阐述的内容——那就是人类心灵能容纳的从事暴力和残酷行为的可怕能量。登比实际上是在问：为什么我们这些黑人或者白人会象这样生活着？要到什么时候，那些驱使我们如此提心吊胆地去相互伤害的念头才会被其他的念头所代替呢？无疑地，如果作家能够更长久而且更加专注地翱翔在“暴露出来的问题的那块广袤地区”上空（这里我们借用的是康拉德的著名警句）的话，那么他这部书所提出的那种道义质问的力量就会无可估量地得到增强。然而他的整个意图还是显示了相当的才智，预示着黑人小说即将达到新的成熟水平。同时我们回顾起来，可以认为它是1952年的伟大事件的一个小小的前兆。

当然，拉尔夫·埃利森的《看不见的人》崭露头角正是在1952年的春天。它的艺术技巧和通过这种艺术技巧所展现的井然有序的世界景象都具有那么惊人的权威性，因而立即给这部作品赢得了盛誉。在以后的年代里，这种声誉不但毫无衰减，反而日益巩固，以致到了今天，这部小说已经被公认为现代美国文学的一部经典作品。在这样一个时期，当许多有代表性的美国作家，诸如琼·斯塔福德、简·鲍尔斯、弗雷德里克·比克纳、伊莎贝尔·博尔顿、威廉·高因等，无疑地由于处在亨利·詹姆斯时髦风尚的影响下，都采用省略和含蓄手法以及用



枯燥冷淡的嘲讽和低沉的声调来取得效果的时候，埃利森却象福克纳和潘·沃伦一样显得突出，其部分原因是他不怕在小说中对“美国人种”的“复杂命运”发出愤怒的嚎叫和疯狂的笑声。的确，他的文体所具有的毫无顾忌的欢乐和流畅，正是他这部伟大作品所独有的丰富结构的主要源泉。但是，仅仅依靠语言的力量还是不能保证一部虚构艺术作品得到巨大成功的，还需要有如詹姆斯所说的，把人类世界的“直接印象”表达出来的才能；而在这方面，埃利森是极其有才华的。我们阅读《看不见的人》时，最感到满足的一点，的确是由于它使我们仿佛完全置身在黑人经验的全部具体实际之中：我们从他笔下的西印度群岛居民和土生土长的嬉皮士所用的别有风味的泼辣语言里，可以听见哈莱姆区喁喁不息的喧闹声；我们可以看见穿紧身上衣和细腿裤的人们那种使人担忧的看破红尘的神态，还可以看见黑人民族主义分子在街角讲坛上表现出的使人震惊的狂怒；在这部描写南部偏僻地区的一所黑人大学微不足道的死气沉沉状态的小说里，所描写的怪诞现象都带有某种经验主义的绝对正确味道。这部作品里塞满了对构成美国黑人生活的社会素质的风俗习惯、方言俚语和人的类型的极其细致入微的观察，它使我们了解了在任何学术性的社会学手册里都找不到的社会事实。由于作者有极其高超的艺术技巧，由于他深刻地掌握了事实并且充满热爱，他在取得这些成就时显得挥洒自如，驾轻就熟。已故的德尔莫尔·施瓦茨在这部小说出版后不久就欢欣鼓舞地宣布：“只要能写出这样一部作品来……现实（说得好呀！说得好！）就不会受到嘲弄。”<sup>①</sup>现在，时间已经过去二十五年，类似的断语还在经常被人重复着，使埃利森的小说享有了也许自从福克纳时代以来任何其他美国作家的

295  
296

单独一部作品所未享有过的盛名。

他的主人公是个年轻的黑人（没有写出姓名），他按照“美国亚当”的传统方式，在这个天地以外的某个地方开始了他的事业。但是他怀着“远大的期望”，因为他生长在南方，而且从一开始，在他长大的南方世界里，他就是那些白种主人习惯上称作“老实黑人”的人；他愉快地接受了那个社会许诺给他的一切，以致他工作的那家大学里的那位甜言蜜语、玩世不恭的校长布莱索博士特意收下他做自己的特殊的被保护人。不幸的是，在某一天他无意间让一位来参观的北部白人董事看到了当地的黑人纺织厂，并让他了解了附近一户黑人农民家庭里的乱伦关系。他竟敢让本机构的一位施主看见白种人不该看到的东<sub>西</sub>，于是作为惩罚，他就被逐出了大学。

他后来到了纽约，为了和可能真正证实他的存在的无论什么东西发生接触，就步履艰难地穿越着那个凶险可怕、错综复杂的世界里充满陷阱的崎岖小路。按照行政当局的规定，他既然是黑人，就必须是“看不见的”。因此他竭尽全力要想得到别人的承认，要使人看见他。他在长岛的一家油漆工厂找到了一个工作，在那里他又一次惹出了麻烦——这次又是无意的——他在工人骚乱中成了工贼。不过后来不久，在一个冬日的下午，他和一群人围观一对老年黑人夫妇被赶出他们居住的哈莱姆区公寓房间，他一时激愤，当场发表了一篇激昂慷慨的演说，然后他就被吸收到“兄弟会”（也就是共产党）里去了。他的新同志交给他的任务是把哈莱姆区的阴郁绪情组织起来。

---

① 《小说编年史：天真和经验的过失》（Fiction Chronicle: The Wrongs of Innocence and Experience），载《党派评论》第3期（总19期），（1952年5—6月）第359页。——原注

但是他很快就发现黑人的事业只不过是“兄弟会”用来推行它的“路线”的一只棋子，因而在哈莱姆街头发生的一次狂暴的种族骚乱后，他的幻想全部破灭了，他钻进一条修理管道，躲到一间地下室去“冬眠”一个时期。他试过“卑顺”的办法，做过“老实的黑人”；他还尝试过在美国工业里给自己寻找一席之地，使自己变成那个工艺机器齿轮上的一枚合用的齿轮尖；他还曾经使自己依附于左派政治——他尝试过的事，每一件看来都似乎能起到使一个黑人在美国生活里达到被人看见的效果。但是由于这些事没有一件提供了使他进入精神文明的机会，他现在宁愿做个地下的人。他受到的一切挫折，原因都在于他的肤色是黑的，因此现在他终于决心呆在他的地下室里，他在那里自己偷接了一根电线，让电灯电力专利公司的电力照亮他的一千三百六十九个灯泡，拿黑刺李酒和香草冰淇淋当晚饭，并且接受那“黑暗中之黑暗”。

不过，埃利森的主人公和黑人小说里许多同类的人物并不一样，他到最后并不仅仅是一个受了伤的人。的确，他曾两次用艾略特在《东柯克尔》中的口气告诉我们——一次在前言里，第二次在他的故事结束时——他的“结局就在……〔他的〕开端里”。事实也是如此。因为他最后的处境既然是一处地下的世界，是一个无家可归、流离失所者的流亡地，在某种意义上也就是他一开始时的处境。不过，那是一个他已经使它大放光明的地下世界。“只要跨出人们称作真实的狭小界线以外，你就跨进了混乱……或者进入了想象。”他说。也就是说，你一旦越出了驯服的、例行公事的范围，你就可能陷入混乱，因为他发现世界的定义就是可能性——它的无边无际令人沮丧，除非你能大大地运用想象力以某种形式超越它。同时，看起来

主人公一叙述者既然认为艺术本身正是这种超越性的说明，他便在一个充满无政府状态和混乱状态的疯狂世界里着手把他得到的教训写成一篇故事，“把它〔全都〕写下来”，从而（象另一个后来成为艺术家的年轻人一样）在他自己灵魂的熔炉里锤炼他的故乡尚未造就出来的良心。他的故事在一间地下室里结束，因为他经常听见人训斥他说，他只配呆在一间这样的破烂屋子里，这位刚满二十岁的年轻人（eiron）于是故意讽刺性地沉没到哈莱姆区的一间地下室，在那儿他如果无法使人看见他的话，至少可以自己去幻想——他在那儿还可以通过自己极其深沉的痛苦产生诗歌，它们通过“低频率”传播出去，或许可以帮助挽救所有那些人，不论他们是白人还是黑人。这些人由于拒绝看见他们的邻居，因而亵渎了同胞兄弟的神圣戒律。这位独白者还用迫切的口气、雄辩的口才以及激怒与欢喜微妙交替的方式指出，他非但不仅仅是个受了伤害的亚当，而且甚至当他在社会上碰到多少挫折以后，他实际上还是个赢家，是战场上的胜利者。而且最后获得胜利的不仅是他，还有这部他“把它〔全都〕写下来”的作品。艾尔弗雷德·卡静说，“《看不见的人》写的是生存的艺术。”<sup>①</sup>作为这样一部作品，在出色地交替使用喜剧和悲剧形式方面，它几乎算得上是一部杰作了。

詹姆斯·鲍德温的《向苍天呼吁》（Go Tell It on the Mountain），虽然其戏剧化的素材在性质上缺乏埃利森小

---

① 《光明的生活之书：美国小说家和故事讲述者——从海明威到梅勒》（Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer），波士顿，李特·布朗公司，1972年版，第246页。——原注

说的广阔范围和丰富内容，虽然他那种粗野的辩证法（“辩证法”是指情节的发展而言）并未使这部小说显得复杂，但它出现在《看不见的人》出版之后仅仅一年的时候，似乎无可争议地证明黑人作家最后终于成为一支主力了；而现在，在我们眼里它也标志了上一代美国文学活动里一个主要方面的开端。鲍德温象拉尔夫·埃利森一样，目的显然在于想创作出一部十分感人的作品，而这一点他已经做到了；非常值得庆幸的是，两人都充分掌握了对于作家来说没有比掌握它更为重要的真理，即作者“只有首先通过这扇特殊的小门才能进入一般”。<sup>①</sup>而且詹姆斯·鲍德温也象埃利森一样决心断然抛弃过去黑人小说里流行的抗议公式所经常表现的那种激昂慷慨而语无伦次的内容。他在四十年代末期写的、简直可说是他的第一篇重要宣言的论文《每一个人的抗议小说》（Everybody's Protest Novel）里，极其粗暴地阐述了对个人的丰富而复杂的特殊个性的畏惧心理，并表示了对这种畏惧的蔑视。他认为这种心理是从哈里特·比彻·斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》（Uncle Tom's Cabin）到劳拉·霍布森的《君子协定》（当时流行的一部以驳斥排犹思想为主题的小说）这类“抗议小说”所共有的本质特征。他论证说，这种文学完全是在苍白无力的抽象议论的道德词句内进行活动的。这种文学至少是通过暗示在断言，“只有〔人类的〕分类才是真实的和不能超越的。”同时他还认为，这种文学尽管有着单纯和善良的动机，但却是制造不幸的文学，因为它们怀着阴险的用心劝说它们的受害者去接受在他们

---

① 克林斯·布鲁克斯《作为结构原则的讽刺》（Irony as a Principle of Structure），载《美国文学批评》，莫顿·多文·扎贝尔编，纽约，哈泼兄弟公司，1951年版，第729页。——原注

身上所实践的非人性化。的确，虽然不过几年以前，理查德·赖特在这个二十五岁的年轻人既无外援又无后台的情况下做了他的朋友，帮助他获得了萨克斯顿奖学金，但鲍德温在自己的论文里却毫不犹豫地把他恩人的作品拿来当做他所否定的特殊种类的背叛的最突出例证加以引述。他曾经说，比格·托马斯就是“汤姆叔叔的后代，是他的亲骨肉”。

所以，当鲍德温自己的第一部小说在1953年出版的时候，并没有采用他认为是黑人小说主要标志的那种“暴跳如雷的、近乎偏执狂的”<sup>①</sup>对抗形式，而选择了教育小说那种形式，这就一点也不使人觉得奇怪了。而他所通过的那扇“特殊的小门”不是什么别的门，正是他自己在哈莱姆度过的少年时代，他的父亲戴维·鲍德温，一个严酷的店铺教堂的牧师，是一家之主。他在宗教信仰上那种狭隘狂热的虔诚劲头，再加上住在纽约市的蛮荒里的黑人无产者所患的神经衰弱症，就使他在道德要求上严厉苛刻、吹毛求疵到了可笑的地步。

《向苍天呼吁》的主题写的是一个男孩子性格形成的过程。这是个敏感的黑人孩子，他必须在他那哈莱姆区店铺教堂（火的洗礼圣殿）所热烈宣讲和他的家庭所狂热实施的信仰耶稣和撒旦的原始宗教的令人窒息的气氛中找到一条解脱自己、认识自己的人性的可能性的道路。的确，当他面对着他的全家、他们所信仰的教条式的宗教以及可怕的一潭死水的哈莱姆区这样一个有着重重束缚的天地时，小说里的年轻主人公约翰·格兰姆斯有一次终于下定决心反抗了。“他决不愿象他的父亲或者他父亲的父辈们那样生活，他要过另一种生活。”那

---

<sup>①</sup> 鲍德温《党派评论》，1949年6月号第585、584、578页。——原注

一天，他正站在中央公园里面的一片斜坡前面，斜坡“朝上伸展开去，斜坡顶上是明亮的天空，更远处飘浮着云彩，他极目眺望远方，看见了纽约城的轮廓，不知道为什么，他心里忽然涌起了欢乐和权力感，他象一辆火车头或者一个疯子那样冲上了小山，想不顾一切地投进在他面前发出亮光的那座城市去……因为这座城市是他的；城里的居民们对他说，它是他的城市；他只要喊叫着奔下山去，他们就会拥抱他，指给他看从来没有见过的奇景。”

然而那天在中央公园那么感动他的梦想从来没有实现，或者至少没有象那个孩子最初想象的那样简单地实现。因为约翰最后由于迫切地想和他的家庭及他祖辈的社会言归于好，由于对性的觉醒有负疚感，而且他的教育给他灌输了宗教歇斯底里的不可遏止的癖好，就使他终于被打垮了。——他终于被这些力量猛掷到“打谷场”，他在“火的洗礼圣殿”里陷进了高度狂热的灵魂激动状态中。虽然在他的狂热发作时，有个“冷嘲的声音坚持说……假如他不愿象别的黑鬼们那样，他就应该从那脏地板上爬起来”，虽然他觉得自己仿佛是在一座坟墓里，但是，他在坟墓里看见的是“被蔑视和受排斥的人、可怜虫、被唾弃的人、人间的渣滓”。在这灵魂极度激动的时刻，他的眼前显现了他父母充满忧患的身世，他的姑妈弗洛伦斯、祷告院院长华盛顿、修女麦坎德利斯嬷嬷、修女普赖斯嬷嬷等人充满忧患的身世，它们从来没有象现在这么逼真和真实：“他们可怕的见证”、“他们的寂寞”都变成了他自己的见证和寂寞。他心里明白，只有经历过了他们的黑暗，他才能找到自己的正确道路。因此在小说结束时，当他在那个可怕的夜晚经历了信仰的转变以后，天亮时他和父亲、母亲、弗洛伦斯姑妈、修

299  
300

士伊莱沙和修女普赖斯一同走在哈莱姆区污秽的街道上，——“走在圣徒们中间，他，约翰……现在是他们中间的一员了”。他的内心充满喜悦之情，因为他已经立下誓愿，要为正义的事业而战斗。这段故事说明，他那天站在中央公园里他的那座“山”上展望到的景象，只有到那座远古时曾经被夏伽<sup>①</sup>（Hager）的子孙们攀登过的“原始痛苦”之山去朝圣，才能最终得到实现。

这部作品是我们这个时代结构最紧凑、文笔最优美的作品之一。应当说，它不是一部“抗议小说”，可是到后来，这部小说却成了证明鲍德温和他的同胞们是站在一起的热情表示。我们现在回顾一下，可以看到这部作品正好预示了他在后来的年代中越来越遵循的那条道路。紧跟在这部小说后面的，当然是那篇充满道德幻想的巴黎同性恋狂的细节的论文。他在1956年出版的小说《乔万尼的房间》（Giovanni's Room）写的也是同样的内容。不过，鲍德温虽然如此积极地反映同性恋关系，我们却觉得这部作品属于方向上的偏差，说明他走了弯路。然而在整个五十年代里，他还一直忙于新闻写作，评论书籍、戏剧，记述他的旅行观感和美国各方面的生活场景。他的这些内容丰富多样的篇章已经收集在《土生子的札记》（Noets of a Native Son, 1955）和《没有人知道我的名字》（Nobody Knows My Name, 1961）这两部集子中。在这些文章里，他逐渐深入探索黑人经历的意义，他为自己选择的角色也就越来越象一个种族理论家和一个站在美国良心法庭上为黑人群体辩护的首席律师。十分清楚，正因为承担了这样的责

---

<sup>①</sup> 夏伽，《圣经》故事中亚伯拉罕之妻。



任，才使他在1962年写出了那部有着严重缺点的小说《另一个国家》(Another Country)。这部小说通过对纽约市格林威治村男女间兴之所至的性生活以及打破种族障碍的种种试探性尝试这些特殊领域的观察，企图把我们带进“另一个国家”的一个相亲相爱的、未经开拓的世界，然而这部小说或许比我们当代任何其他值得注意的美国小说要更加充满了仇恨和蔑视的激情。他在1964年出版的那部愤怒的论战性剧本《查理先生的布鲁斯》(Blues for Mister Charlie)也是以同样的目的为主导，作者的主要动机是以忍辱负重的黑人社会的名义提出强烈的控诉。

确实，正是詹姆斯·鲍德温想要充当日益增长的挑衅性的种族主义的发言人这种嗜好，说明了他在整个六十年代里发表的言论的中心倾向。他在1963年出版的极其雄辩的具有诱惑力的作品《下一次将是烈火》(The Fire Next Time)，正是这种类型作品的最出色的代表。这部小说以一封简短的“在黑人解放一百周年时给我侄儿的信”开始。信上对这个和写信者同名的“固执的、黑皮肤的、脆弱忧郁的”少年说，虽然他的祖国把他放进一个黑人区里，让他在那里死去，或者至少“安于平庸的生活”，他却决不应该接受白种人美国对他的生命所作出的官方估价。但是这部作品的主要论点却是在作品里的另一篇出色的论文《来自我脑中某一部位的信》(Letter from a Region of My Mind)里，该书的其他部分即由这篇论文构成。这篇作品第一次出现在1962年11月17日的《纽约客》上时，简直象响起了一声惊雷，这可真是美国文化生活里极其少见的事件。立刻在各处都开始谈起了这篇文章——在大学校园里、讲道坛上、政治讨论会上、华盛顿联邦政府的走廊

里——这场讨论是那么激烈迫切，似乎说明民族意识将会出现一个十分深刻的重新形成的过程。这篇文章当然不是一篇冷静地讨论“种族关系”的分析性论文，而是一篇道德宣言，它的非同寻常的力量在于，它采用严肃的传播福音式的雄辩文风表明了坚定不移的强烈愤怒。1962年晚秋的那个星期，威廉·肖恩把这篇文章发表在他的杂志上，在以后的日子里，美国发现自己遭到了从未有过的严厉批评。

“信”的大部分内容十分出色地记述了黑人群众在我们时代的美国大城市里共同遭受的蔑视与侮辱；鲍德温不放过任何一件小小的粗暴行为，他把我们带进城市公寓里“沾满酒渍、溅上尿痕”的走廊，他引证了关于每天在一些家庭里所遭到的灾难的报告书，描绘了青年们如何沉浸在惶惑的绝望之中，如何进入了“生命的漫长而艰难的冬天”，以及当他们发现自己“不可能靠干活和节省下他的每一个便士来摧毁他的环境，〔因为〕他……光靠干活是永远也挣不到那么多便士”的时候，他们的一切希望是如何幻灭的。在他用可怕的巨大愤怒描绘出来的世界里，所有的实际权力都掌握在白人手里。因而对于黑人无产阶级来说，这样一个有权指挥他去哪里和去干什么、有权批准他到哪里居住并且和什么人结婚的制度，他是没有什么真正的可能性来进行反抗的。因此黑人的孩子认为，既然世界是白人的，而他们是黑人，那么他们一定是低人一等的。他们成长在这样一种精神文明中：这种精神文明使他们一旦产生了自我意识以后就会感到自己毫无希望地注定要受到排斥和疏远。詹姆斯·鲍德温说，我们的社会是一个悲剧性地神经错乱和疯狂的社会，但是它设计出来用以凌辱和压迫人的办法却无比巧妙。而受凌辱和压迫的人的唯一罪过就在于他们的肤色是黑的。

不过鲍德温的主要目的还不在于仅仅列举不满和悲哀，他最终想要宣布的是：虽然如此，拯救美国的希望，也就是说如果美国还能拯救的话——如果它还能转变成“另一个国家”的话——是掌握在美国黑人少数民族的手里的。因为美国黑人有一个巨大的有利条件：他们从不相信美国白人死死抱住不放的那一大堆神话，比如，他们的祖先都是热爱自由的英雄，他们诞生在世界最伟大的国家里，美国人在战争中是无敌的，在和平时是智慧的，美国人对待墨西哥人、印第安人和所有近邻或低等人民的行为一向是体面的，美国男人是世界上最坦率最刚强的，美国女人是世界上最纯洁的等等。正因为黑人从来没有被关于美国是清白和有德行的巨大的民族迷信所俘虏，并且通过他自己的经验深刻地体会到人类的普遍状况里所包含的灾难和悲剧，所以黑人如果同意去爱他的白人兄弟，就可能使他的白人兄弟的头脑和心灵得到教育，达到新的成熟和新的体面。不过鲍德温所说的“爱”，并不意味着廉价的仁慈、轻易的宽恕，因为白人美国近三百年来对黑人施行的残酷惩罚是无法饶恕的——“绳索、火焰、酷刑、阉割、杀婴、奸淫；死亡和屈辱；日日夜夜无时无刻不存在的深透骨髓的恐惧”。当他请求他的黑人兄弟去“爱”他们的白人兄弟时，他实际上指的是，他们的伟大使命和伟大任务就在于扰乱公众的平静，以便强迫全国认识自己的真正面貌。叶芝在他的诗篇《内战时期的沉思》(Meditations in Time of Civil War)里说，“我们曾经用空想来哺育心灵/这样的食物使心灵变得野蛮了。”鲍德温发表了同样的见解。他说，在“一场美国梦”里得到宽抚和安慰的人们，是在用可怕的空想哺育他们的心灵，他们的心已经由于这种食物而变得野蛮了。而黑人站在他所处的与这个

302  
303

梦想有关的地位上，就掌握了国家极其迫切需要的智慧。他说，的确，如果我们找不到一种办法把象哈莱姆区这类地方的不幸和痛苦的教训传播到全国的共同生活中去的话，那么对我们来说，很可能下一次就将是烈火了！

当然，在詹姆斯·鲍德温提出强烈控诉的时刻，种族政治领域内的事务正以惊人的速度加快着前进步伐。在第二次世界大战后的时期内，在纠正过去不公正的待遇方面有了实质性的进展，然而每前进一步，都要受到白人种族隔离主义者的激烈反对，而且美国黑人的一般状况，在日常现实中很难看出有多少大的改进。自从1954年春天最高法院宣布取消全国学校里的种族隔离以后，不但隶属旧联邦的各州官方对这个裁决正式作出了大规模的反抗，而且那些在父母陪同下被送进当地学校的黑人孩子都一再受到白人同学和他们家长的残忍折磨和恐吓。国会在1957年和1960年颁布了民权法，这使得首席检察官的办公室在保障那些按宪法规定的公民权利受到侵犯的人时采取了更为主动的行动（特别是在有选举权的地区）。虽然如此，审判程序在最好的情况下也显得繁琐和拖拉。因此当传统的种族主义坚持不肯妥协时，黑人社会团体的焦急心情自然会大大地加强，而且事实也是如此。

1956年，亚拉巴马州蒙哥马利市的黑人居民为了要求当地公共汽车公司在座位方面作出更公平的规定，并且雇用数量合理的黑人司机，在一个年轻的洗礼派牧师马丁·路德·金的领导下，对该市运输公司举行了一次规模特别巨大的联合抵制行动，并且后来获得了成功。随着六十年代的来到，对直截了当的行动技巧的热情正在广泛传播开来。整个南部的黑人大学生都在拒绝卖饭给他们的快餐馆和饭店里组织了静坐示威。不同

种族人士的人权组织“种族平等大会”派出了“和平骑士”到整个地区去摧毁各州间交通运输上的种种种族隔离的规定。种族平等大会所作的这一努力，得到了象大学生反暴协调委员会、南部基督徒指挥协议会以及纳什维尔学生运动这样一些组织的大胆支持。1963年当然是黑人解放一百周年纪念，同时，由于黑人团体在南方和北方城市的街头举行了许多次规模宏大的示威，坚决要求取消公共设施中的种族隔离措施和要求公正地扩大就业机会，这一年也成了引人注目的一年。这类活动的风暴，在8月28日的一次为了工作和自由向华盛顿进军中达到了高潮。当时国会正在讨论肯尼迪总统提出的一项新的人权法案。二十多万名黑人和白人从全国各地赶来，聚集在华盛顿纪念碑和林肯纪念堂中间的林荫广场上。这是美国首都有史以来最大的一次室外群众集会。主持这项活动的有代表全国各个选民区的几百个小组，他们的许多领袖——A·菲利普·伦道夫、罗伊·威尔金斯、沃尔特·鲁瑟——都在那个炎热的八月下午面对着聚集在广场上的巨大人群发表了演说，而马丁·路德·金的那篇伟大的达到顶点的演说（“我做了一个梦……”），则以潮涌般的辞章比任何别的发言都更为牢固地把这整个场面铭刻在全国民众的记忆中。

向华盛顿进军后不到一年，即1964年春天，在伦登·约翰逊总统的鼓动下，国会制定了迄今为止国家历史上最详尽的人权法，这条法案使首席检察官握有实权，可以保障所有的公民自由使用公共设施，行使选举权和使用国家的公共教育基金。但是，强大的“白人反击力”——例如，在亚拉巴马州的凶恶的种族隔离主义州长乔治·华莱士周围，很快就聚集了全国的追随者——使得许多黑人深信，不管既定的法律有些什么正式

规章，他们的钱包仍然会是空瘪的。而且自从有了立法方面的进展，虽然那些钱包里有钞票、在上等饭馆预订得起一桌饭菜或者在体面的旅馆里订得起房间的黑人得到了满足，可是那些居住在北方主要中心城市里的黑人无产阶级的悲惨境况却没有因此而发生——说来真奇妙——任何实质性的改变。他们的不满情绪日益增长，最后在纽约、洛杉矶、费拉德尔菲亚、芝加哥、底特律和许多其他城市里，终于爆发了标志着六十年代中期和晚期“漫长而炎热的夏天”的急风骤雨般的骚乱。

304  
305

然而，在这些骚乱中，最具有决定意义的事件，至少就一种新的黑人意识的形成而言，或许要算从1966年夏天开始、由大学生反暴协调委员会的年轻主席斯托克利·卡迈克尔首先提出的争取“黑人政权”的口号了。这个口号立即对年轻人产生了魔术般的吸引力，不过这并不是说他们对于黑人曾取得或将会取得权力（政治上的和经济上的）抱有什么幻想，而是说，这表现了他们对于过去十年里逐渐形成的自己的人性尊严有了新的认识。在这个问题上，詹姆斯·鲍德温激动人心的宣传起了相当大的作用。黑人们参加了自蒙哥马利市联合抵制运动后在南方开展的许多次艰险而辛苦的人权斗争，他们发现自己能干出如此英勇的举动，都不禁深受鼓舞。同时，在撒哈拉南部似乎出现了一种新的生命力：加纳、坦噶尼喀、肯尼亚、桑给巴尔、塞拉利昂和乌干达相继取得了独立。非洲——他们祖先的故乡——终于开始摆脱欧洲殖民主义的束缚，正在掌握自己的命运，对此他们也并非不受感动。所以，当他们回顾自己的历史——“绳索、火焰……屈辱”——和他们的“非洲母亲”的弟兄们的历史时，他们以新近才增强了的自信力要求肯定：在这个地方，在这部苦难和斗争的家史中，有（象《下一次将是烈

火》里所讲的那样)“某种非常美妙的东西”,而他们逐渐发觉,如果他们对未来的幻想只不过是加入美国白人世界的话,那么这种东西是可能遭到背叛的。因此,斯托克利·卡迈克一提出“黑人政权”的口号以后,它在鼓舞人们这些激情的同时,立刻产生了极大的诱惑力,人们立刻回答说:对啦,我们要建立黑人政权,我们要巩固明明是属于我们的东西,因为(正象后来不久就流行起来的口号一样)“黑的就是美的”。一夜之间,给自己下定义的字义学派就在青年中硬性作出规定,他们说,“尼格罗”一词不能用了,必须代之以“黑人”一词。

六十年代末期,这种新的情绪迅速地变得更为武断,于是自然地在政治舞台上也产生了一定的后果,例如,黑人和自由主义白人间旧的同盟关系偶尔发生骚乱,“黑人民族主义”各式各样的计划最终失败等。但它最突出的后果可以从文化事业基调的变化中看出,这种变化在新的文学形势里得到了最有力的表现。1968年,青年黑人作家朱利叶斯·莱斯特说:“我是一个非洲—美国人,这意味着我是一个混合体。我的责任就是反映在连接符号前面的‘非洲’这一部分。连接符号另一边反映得已经够多了。”<sup>①</sup>不过,莱斯特发表的这类见解一直就是黑人作家的固有特色,而六十年代的令人瞩目的新因素则是把这种旧的信念详细发挥成一种极端脱离主义的种族主义主张。它不但建议使自己脱离美国文学这个比较广大的天地,而且要求摆脱属于整个西方传统的、各种捐赠的基金(他们认为这些基

305  
306

---

① 朱利叶斯·莱斯特《艺术和黑人革命》(The Arts and the Black Revolution),载《社会中的艺术》第2期,总5期(1968年夏—秋)第229页。——原注

金带着抹不掉的“白人”印记)① 这种计划逐渐在诸如《自由之路》(Freedomways)、《黑人文摘》(Negro Digest, 后改名《黑人世界》[Black World])、《黑人学者》(The Black Scholar) 这类杂志上, 以及整个六十年代和七十年代初期在整个北部(包括纽约、芝加哥、底特律、克利夫兰、洛杉矶、旧金山)的校园和居民中心召开的几十次作家会议上付诸实施。这个造反行动的主要战略家有诗人和戏剧家勒罗伊·琼斯(他现在自称伊玛穆·艾米丽·贝拉卡)、小说家约翰·奥克利·基伦斯、理论家约翰·亨利克·克拉克、诗人拉里·尼尔和唐·L·李, 以及现已停刊的《黑人世界》编辑霍伊特·富勒, 由他们形成的运动至今被一般人称为“黑人艺术运动”, 它的基本要点由拉里·尼尔阐述如下: “黑人艺术运动全然反对任何使艺术家和他的社会脱离的艺术家观念。黑人艺术是黑人权力观念的美学上和精神上的姐妹。作为这种概念, 它憧憬着一种能直接诉说黑人美国的需要和愿望的艺术。为了完成这件任务, 黑人艺术运动建议彻底地重新调整西方文化的美学观。它提出了另外一种象征主义、神话、批评标准和偶像崇拜。”②

---

① 在这个问题上也可以看出詹姆斯·鲍德温起了提供预备性的指导作用, 因为他在1955年的《土生子的札记》里收进的一篇论文(《村里的陌生人》[Stranger in the Village])中, 谈到他自己是如何“奇妙地被移植到”西方, 以及他认为“但丁、莎士比亚、米开朗琪罗、埃斯库罗斯、达·芬奇、伦勃朗和拉辛”的世界离开黑人经验的根子是多么遥远。“从……[欧洲农民]的颂歌和舞蹈产生了贝多芬和巴赫。回溯到几个世纪前, 他们那时正处在全盛时期, 但是我却在非洲瞧着征服者们到达。”就算鲍德温表现了他素来的谨慎小心的作风, 但他却给黑人脱离主义的全部现象的发展作出了某些贡献, 这件事本身就带有一定的讽刺意味。——原注

② 《黑人艺术运动》(The Black Arts Movement), 载《黑人美学》文集, 小艾迪逊·盖尔主编, 纽约州加登城道布尔戴出版社, 1972年, 第257页。——原注



这种试图“彻底地重新调整西方文化的美学观”的主要表现是《黑人美学》(The Black Aesthetic)上的一份咄咄逼人的广告,它那五花八门的定义正象它那一大群热情的倡导者一样的多种多样,无所不包。黑人民族主义者罗恩·卡雷加说:“黑人艺术必须揭露敌人,赞美人民,支持革命。它应该象勒罗伊·琼斯的诗,那是杀人者的诗,它杀人、开枪、‘把警察揪进胡同里,抢走他们的武器,让他们死在那里,扯出他们的舌头送到爱尔兰去’。”<sup>①</sup>勒罗伊·琼斯说:“美国黑人艺术家的作用就是帮助毁灭他所认识的美国。他的作用是极其准确地报道和反映社会的性质以及在那个社会中他自己的性质,别人会因为他准确的解说而受到感动,如果他们是黑人,当他们看到自己的力量和弱点后,就会因为受到感动而变得坚强起来;如果他们是白人,就会颤抖、诅咒和暴跳如雷,因为他们将全身浸满了他们罪恶的污秽。”<sup>②</sup>亚当·戴维·米勒主张反映黑人美学的文学应该是这样的文学:它的任务与其说是“照事物本来的样子来叙述它”,还不如说是“照事物应该具有的样子”来叙述它,“〔假如黑人〕要了解自己经历的意义的”<sup>③</sup>。约翰·奥尼尔说,真正的黑人艺术应该“肯定黑人现实……肯定黑人的能量,不要企图把黑人的梦刷成白色的,刷得连我们自己也看不出区别来了。”<sup>④</sup>艾迪生·盖尔认为黑人美学是

- 
- ① 《黑人文化的民族主义》(Black Cultural Nationalism),载《黑人美学》文集第32页。——原注
- ② 《家园:社会论文集》(Home: Social Essays),纽约,威廉·莫罗出版社,1966年,第251页。——原注
- ③ 《略论黑人美学》(Some Observations on a Black Aesthetic),载《黑人美学》第380页。——原注
- ④ 《黑人艺术:札记》(Black Arts: Notebook),载《黑人美学》第56页。——原注

“一种矫正方法，是帮助黑人脱离受到污染的美国生活方式主流的一种办法。”<sup>①</sup>类似的论断是近年来发表的许多尖酸刻薄的宣言的一部分内容，把它们收集起来足足可以汇集成一大厚本文集。

这一整套思想体系显著的不完善性质，从小说家朱利安·梅菲尔德所使用的词句里可以最清楚地估量出来。他在一篇题目诱人的论文《你敢碰一下我的黑人美学，我就对你照样回敬》(You Touch My Black Aesthetic and I'll Touch Yours)里坚持说，“什么东西不能算是黑人美学”，他知道得“非常清楚”，可是又承认，他也难以有条有理地阐述黑人美学到底包括些什么内容。他坦率地说：“用否定式下定义要更容易些。”<sup>②</sup>当前的情况似乎确实如此。黑人美学是在否定语的后面形成的，但这些否定语又毫无争论的必要，其中最主要的一条是针对黑人作家自己的作品中可能出现的任何“文化上的取消种族隔离主义”的暗示而采取的激烈的反对态度。的确，那些黑人美学的坚决支持者们最强烈地谴责的莫过于下面

307  
308 这类黑人作家的背叛行为：这样的作家实际上声明说，他这个作家只不过碰巧生来是黑人罢了，这类作家对黑人美学所采取的谨慎态度也证明他们说的是心里话。因此，黑人美学的支持者们干脆不理睬威廉·登比、詹姆斯·麦克弗森和利昂·福雷斯特的小说。他们对罗伯特·海登的诗歌也相当冷淡，并且带着不算小的怀疑态度。按照勒罗伊·琼斯的评价，詹姆斯·鲍德温的作品只是在人们认为，“譬如说，骚默赛特·毛姆的

---

① 《序言》，载《黑人美学》第22页。——原注

② 见《黑人美学》第23页。——原注

作品是‘严肃的’这种同样的意义上”，<sup>①</sup>才能被认为是严肃的。艾迪生·盖尔则认为他的作品反映了“对黑人历史和黑人文化的无知，……对祖先家园的带着优越感的否定批评，〔以及〕……和白人采用同样的评价标准而对黑人表示蔑视。”<sup>②</sup>但是他们不会轻易饶恕强烈的讽刺的。他们把最粗暴的尖酸刻薄话留给描绘美国景象的最卓越的黑人作家拉尔夫·埃利森。他们不能原谅他对于那种“轻浮的好斗姿态”所表示的不满。埃利森认为这种姿态只不过是“为渴望出风头的野心勃勃的黑人设下的圈套”。他们也不能原谅他那样安详而坚定地深信黑人作家和其他作家一样，都必须经过独自奋斗，“即使他分担同伴的痛苦，也必须独自受苦，而且……必须独自写作，拿他的才能和过去以及现在干这一行的最优秀的作家所定下的标准比个高低。”<sup>③</sup>因此，黑人艺术运动的许多发言人说他简直是被白人政权蒙骗了，说他“听信了学院派批评家们的宣传，接受了没有面貌特征的一般的人的形象”。<sup>④</sup>虽然有些人或者会毫无疑问地非常想把欧内斯特·凯泽发表在1970年12月号《黑人世界》上的长篇攻击文章<sup>⑤</sup>的激烈抨击的调门降低一点，但是

---

① 《家园》第107页。——原注

② 《新世界的方式：美国的黑人小说》(The Way of the New World: The Black Novel in America)，纽约，花园城，双日出版社，1975年，第214页。——原注

③ 《影子和行动》，纽约，兰登书店，1964年，第124、139页。——原注

④ 盖尔《新世界的方式》第212页。——原注

⑤ 参见《对埃利森的小说、埃利森的社会批评和文学批评、及对埃利森的社会批评和文学批评的批判性探讨》(A Critical Look at Ellison's Fiction and at Social and Literary Criticism by and about the Author)，载《黑人世界》第2期，总20期(1970年12月)，第53—59页、81—97页。——原注

凯泽文章里的敌意态度，即使不包括它的极端主义，至少在其基本倾向方面，在那些对于《看不见的人》以及《影子和行动》(Shadow and Act)的作者持有和凯泽大致相同态度的人们中间，是有相当的代表性的。

因此，自从四十多年前由迈克尔·戈尔德、埃德温·西弗、格兰维尔·希克斯和他们的伙伴以无产阶级的名义掀起的那场骚乱以后，至今还没有过比新的黑人分离主义所形成的气氛更充满战斗性和顽固性的党派偏见了。英国观察家克利斯托弗·比格斯贝的话不是毫无道理的，他说，虽然“现在的辩证法不再是马克思主义的，而是种族的”，但是今天美国生活中黑人分离主义者反对“文化方面的取消种族隔离主义”的小冲突，却使人强烈地回忆起二十世纪三十年代“斯大林派和托洛茨基派的恶战”。<sup>①</sup>确实，欧内斯特·凯泽对《看不见的人》中的“软弱的、被白人踢来踢去的主人公”<sup>②</sup>的谴责以一种奇特的方式使我们直接回想到1930年秋天迈克尔·戈尔德是如何攻击桑顿·怀尔德带着“温柔的嘲讽”思考他的“小小的薰衣草悲剧的”。当时马克思主义文学的简单化公式——它鼓吹的当然是经济决定论——正在以新的人种主义的形式东山再起。按照艾迪生·盖尔的论点，这种人种主义认为“一个整天面对着城市贫民窟恐怖的黑人社会”是一种受到太大压力的现实，仅仅靠研究“我是谁？我的身份是什么？我和宇宙、上帝以及其他存在的关系是什么？”这类问题，是无法使它获得解放的。正如一位评论盖尔的批评家所正确说明的：

① 《美国黑人作家》，载《美国黑人作家》，比格斯贝主编，巴尔底摩，企鵝丛书，1971年，第18页。——原注

② 凯泽《黑人世界》，1970年12月，第82页。——原注

这样不考虑心理学问题、神学问题、存在问题其中所暗含着的对美国黑人生活的看法，思忖起来是令人不寒而栗的。这种看法把黑人降低为仅仅是白人兽性的牺牲品的角色。它把所有的黑人想象为比格·托马斯们——毫无头脑、口齿不清、完全被命运支配的、低于人类近于动物的生物，不能够体验创造性的自由、理性的好奇或者自由的自我意识。这样为黑人作品的领域划定界线的黑人批评家的景象确实是充满了哀婉悲怆，因为它哄得黑人作家相信，任何一种漫不经心、未受训练的技艺都是可以接受的——只要它是吐露了黑人的义愤的情感。<sup>①</sup>

然而，就黑人作家的名声而言——贬低一些人并揄扬一些人（最主要的是理查德·赖特）——和就黑人文学所可以探索和不可以探索的领域而言，黑人美学的护卫者们不仅进行了一种有力的制辖行动：他们也狂怒地渴望斥责那些冒险公开讨论黑人文学的白人批评家，这种狂怒与黑人社区内的“取消种族隔离主义者”所唤起的狂怒几乎不相上下。例如，哈罗德·克鲁斯在其《黑人知识分子的危机》（*The Crisis of the Negro Intellectual*）一书中坚持认为，“对黑人作品的批评主要的是黑人的责任。”<sup>②</sup>或者又如约翰·奥利弗·基伦斯所说：“白人批评家完全——我是说完全——不能够批评黑人作家……他们不懂美国黑人语言。”<sup>③</sup>这个声明确实是如此吵吵闹闹地

309  
310

① 詹姆斯·W·塔特尔顿《作为代言人的黑人作家》（*The Negro Writer as Spokesman*），见《美国黑人作家》第225页。——原注

② 《黑人知识分子的危机》，纽约，威廉·莫罗出版社，1967年版，第182页。——原注

③ 引自《纽约时报》1969年3月2日对哥伦比亚大学一次黑人文化讨论会的报道。——原注

确定了，以至于在文学界对黑人作家的一般讨论——这种讨论甚至在早期始终是令人惊骇地粗枝大叶又疏忽大意——现在（除了埃利森和鲍德温的作品之外）实际上中止了。而当然，那不幸的结果就是大量值得广泛注意的作品——例如约翰·A·威廉斯、伊什梅尔·里德和利昂·福雷斯特的小说，或者罗伯特·海登和迈克尔·哈珀的诗歌——就没有它们应该的那样出名，而且又太不经常地被合并进美国批评感到不得不予以考虑的资料中去了。<sup>①</sup>然而，看来似乎是这样，许多人达到了理查德·吉尔曼的使人悲哀的结论，认为在这个后期，黑人和白人只能“在言语、姿态、意愿、希望的鸿沟……的两侧”相对而视。吉尔曼极为可能对他本人的敏感颇为得意，这种敏感导致他看出，白人完全“再也不”能够“……以传统的人道主义方式对黑人谈话”，因而“要闯入”黑人文学“是在〔他们的〕权利范围之外的”。<sup>②</sup>然而，在他放弃黑人文学的行动开始在他的白人同行中广泛而清晰地表明出来时（现在正是这样），对人类家庭的不可分性的信念和对文化的统一性的信念发生了耐人寻味的崩溃，这似乎毫无疑问在各处成为那个时期的显著特

① 1969年理查德·霍华德出版了他对1950年以来的美国诗歌的述评《与美国单独相处》（*Alone with America*, 文学协会版）。这是本大部头的书，几乎有六百页，而且是对近期美国诗歌的任何研究者所展现的最当代的场景的最有理解力的估价。对四十一个诗人中的每一个人都辟有内容翔实的一章，这四十一个诗人是按字母顺序排列的，从A·R·安蒙斯到詹姆斯·赖特。然而，尽管霍华德的画卷颇为广阔，他却决定不讨论单一的黑人作家（甚至不讨论格温多琳·布鲁克斯或罗伯特·海登，他们都一直到现在整整一代人起了给人以深刻印象的作用）。不幸的是，美国批评的惯例程序就是这个样子，这种不负责任就是这种程序的著名而极为典型的例子。这使人们感到，把持有脱离主义思想意识的黑人作家拒之门外，其部分原因毫无疑问是由于他们本人遭到拒绝。——原注

② 理查德·吉尔曼《领域的混乱》（*The Confusion of Realms*），纽约，兰登公司，1969年版，第20、19、12页。——原注

色。

因而，今天美国文化生活的处境，起码在涉及黑人作家的角色方面，是困惑纷乱而命运多舛的；而且也不是能够轻而易举说出标准的时候。然而，尽管在各个方面全是一片混乱，却决不能不看到黑人作家中正在起作用的空前生命力，他们自1960年以来，比在我们的文学史的以前任何时刻人数都更多，也更活跃。

就小说而言，拉尔夫·埃利森的《看不见的人》取得了成就，其重要性当然使得他成为最出众的人，而且人们热切地等待着他的下一部书的问世，我们时代的任何别的尚未问世的书都没有被如此热切地被等待着。自六十年代早期以来，他这部正在创作的作品有些章节偶尔出现在杂志里，预示着会有重要的成就。但在这一期间，自从他的第一部小说于1952年问世以来，他的唯一主要出版物是1964年出版的那本才华横溢的书《影子和行动》，这是本随笔文集，收集了论述有关现代小说、美国文化的各个方面、他对黑人音乐（爵士音乐和布鲁斯音乐）的兴趣的种类不同的主题和论题的文章。

自《向苍天呼吁》问世以来，詹姆斯·鲍德温主要从事于随笔写作——见诸于《土生子的札记》（1955）、《没有人知道我的名字》（1961）、《下一次将是烈火》（1963）、《街上无名》（No Name in the Street, 1972）、《魔鬼找到工作》（The Devil Finds Work, 1976）。他作为小说家毫无疑问具有罕见的天赋，但在他的1953年的结构高超的书以后问世的作品中，在《另一个国家》和《告诉我火车走了多久》（Tell Me How Long the Train's Been Gone, 1968）中，这些天赋可以看到但转瞬即逝；而且1974年的小说《要是比尔

街能说话》(If Beale Street Could Talk) 由于不自觉的感伤主义而几乎是个灾难，这部小说用不自觉的感伤主义把他在非小说类散文中表现的出色洞察力化为忠言相劝的陈词滥调。然而鲍德温是这样一种人，有着巨大的才能，其活泼机敏的热情和才智使得我们将其看作国家文学生命的一种主要力量；因而，就象一个在许多方面与诺曼·梅勒同样异常的人物一样，他是这样一种人，其未来虽不可预卜，人们却感到充满了希望；之所以有这种感觉，不仅是因为他本人获得了成就，而且也因为当前世纪美国文学的这个后期阶段获得了成就。

然而，在这些名家 (éminences) 之后，在小说的领域里，谁是最靠近舞台中央的人物呢？

311  
312 那种对于黑人作家来说常常属于一种文学禀性的特殊损害和特殊障碍——尤其是由批评界的漠不关心或恩赐态度所导致的沮丧，和获得许多惯例的赞助形式的困难——毫无疑问在一个长时期反映在某些更有前途的小说家的不幸的无所作为上，他们是在第二次世界大战结束后的十来年里最初出现的。例如，人们在不同的时候说威廉·登比在从事一项或另一项事业，然而自从他1965年的感人的小说《墓穴》(The Catacombs) 问世以来，我们并未从他那里得到任何一部书。这儿，他已远远地离开了他十五年以前的书(《甲虫湾》)——远远脱离了美国场景和现实主义叙述的惯例，因为他现在的背景是当代罗马(他长期居住在那儿，一直到六十年代中期)，而且——由于一种煞费苦心的技巧的缘故，这种技巧运用蒙太奇表现手法，把神秘剧与历史剧、个人剧与公众剧复杂地混合在一起了——他在对那个时期的存在主义行话所称为“人的状况”着手雄心勃勃地提出询问。他的主要人物是一个名叫“威廉·登比”(当



然是虚构)的美国黑人小说家,一个名叫多丽丝的青年黑人女演员兼舞蹈家,她正在参加电影《克莉奥佩特拉》(Cleopatra)的摄制工作,该电影由伊丽莎白·泰勒和理查德·伯顿担任主角,而她担任一个非常次要的角色,充当克莉奥佩特拉的一名侍女;此外还有一个意大利伯爵,他在罗马被雇佣为一家英国航空公司的对外联络顾问。在从1962年3月一直延伸到1964年3月的两年里,这三个人——以阿尔及利亚战争、古巴导弹危机、梵蒂冈第二次教皇厅会议为背景——演出了一出爱情和欺骗、死亡和再生的小小戏剧,在这出戏剧中,他们一方面询问别人,同时本人又依次被横扫西方世界的残酷和暴行的力量所盘问。然而,不管与生活相冲突的一切权势和地位可能多么无可辩驳地似乎证实了恶魔的统治,这本小说的辩证法看来却提出让人们考虑,生活本身的持久的现实在其本质的神圣上,为比一群魔鬼更根本而重要的某种事物(或某个人?)作了证明;因而登比以泰拉尔·德·夏尔丹<sup>①</sup>的说话语气最终把他的整个观念导向对世界的一种彻底的圣礼教义主义的想象。就其所进行的复杂沉思冥想而言,它是这样一本书,这本书本来是既可由英格兰人格雷厄姆·格林又可由威尔士人戴维·琼斯写出的,而且《墓穴》所表现的显著增长的才智和艺术在与他的第一本书联系起来考虑时,就不能不使威廉·登比以后的沉默成为极为使人遗憾的事了。

在一个长时期里,欧文·多德森也没有写出什么实质性的东西。1951年,也就是他的第一个诗集(《特别长的梯子》)问世的五年之后,多德森出版了他的第一部小说《窗边的男孩》

312  
313

---

① 泰拉尔·德·夏尔丹(1881—1955),法国牧师兼作家。

(Boy at the Window)。这本书虽然风格娴雅质朴，不以做出任何种类的大的姿态为目的，它却对科因·福尔曼的一年的生活作了行文美丽的叙述，福尔曼是个在布鲁克林长大的黑人孩子，刚开始进入青春期，母亲死后，由于失去了她的温柔的保护而突然陷入一个没有父母的支持和保护的孩子所受到的磨难之中。基本的叙述工具毫无疑问在某种程度上是陈腐的，但为了戏剧化地展示在母亲死后的那些月份里生活的困难是怎样逐渐使这个孩子象“一条施了洗礼要做勇敢旅行的船”，多德森带来一种锐利的心理洞察力和一种灵活机敏的陈述，这些最终使这本小说从小说家的段落章节的惯例(rites de passage)的陈词滥调中得到补救，而且确实使它成为一本难忘的书。1977年通俗文库出了他的第二本小说(《早点回家吧，孩子》[Come Home Early, Child])的平装本，这本书也是以科因·福尔曼为主人公的。但它颇为缺乏使《窗边的男孩》独具特色的凝重文风和有说服力的结构，并不是一部给人深刻印象的作品。然而，人们希望，他的天赋会再一次取得成功，因为他的天赋的几达一代人之久的休眠状态已毫无疑问使黑人经历的文学变得贫瘠。

此外，威廉·加德纳·史密斯于1974年11月死于巴黎，这结束了—一个初期很有希望但后期却在某种程度上未能如愿的事业。他的第一本书《最后的征服者》(1948)表明是部异常早熟的作品，因为这本书完成时他几乎还不到二十岁，这就使他作为作家崭露头角显得突出。小说的中心人物是一个费城青年黑人海斯·道金斯，他是德国崩溃后的占领军的成员，第一次而且极为令他吃惊地发现——在欧洲的心脏——有一种社会政治形态，在这种社会形态里他的肤色并不引起对他的本质人性

的否定：这使得小说对“自由人的国度和勇敢者之家乡”宣布了一种非常严厉的判决。而且控制加德纳·史密斯的五十年代中期的作品（《南大街》〔South Street〕，1954）的，正是一种类似的显著道德说教，因为他继续努力把黑人由于美国种族主义所注定的生活体系而命该遭到的辛酸的惩罚和妨害公诸于众。然而，他的1963年的书《石头面孔》（The Stone Face）却表现他写作的基本趋向有了某种改变，因为在这儿，虽然他的主人公西米恩·布朗是个移居国外生活在巴黎的费城黑人，他的真正主题不再是由其白种同国人强加于美国黑人的令人痛苦的伤害，而是，更确切地说，是法国人对阿尔及利亚人的虐待。而且布朗发现，那个“反对人类的、嘈杂的、与宇宙不和谐的”“石头面孔”不仅仅是美国的现实，而实际上是人在遭遇到那些玷污亵渎人的形象的人们的任何地方所见到的东西。因而，以带一位阿拉伯朋友去一家巴黎餐馆的经历为例，他本人虽是黑人却受到接待，而那位阿拉伯朋友却吃了闭门羹，这使他想到，“一个有思想有感觉的黑人”有比仅仅肤色歧视多得多的东西要反对。因为，正如他终于所看到的，“哪里……发现了〔石头面孔〕，那就是他的敌人；不管谁为这张脸所吓倒，受到这张脸之折磨，或者与这张脸斗争，都是他的兄弟。”确实，他是这样为对人类社会真正性质范围的深化感而变得坚强，以至于在小说结尾时，他正要回到美国去，可以推测，他在那儿可能不仅仅是充当被剥夺了公民权的黑人的抗议者的角色。而且人们感觉到，西米恩·布朗所经历的整个道德戏剧，为的是表明威廉·加德纳·史密斯本人已到达了这样的时刻，他准备从“抗议”小说的惯例转向一种完全新的方向。他精通小说的艺术，他的夭折过早地毁灭他的最后一部作品所提供的有趣的

313  
314

前景，因而这是一件令人悲哀失望的事情。

朱利安·梅菲尔的近期事业也奇怪而可惜地中断了。他的最后一本小说《盛大的游行》（The Grand Parade, 1961）详述了一个白人改良主义政治家怎样试图给一个动乱的城市带来种族和平，是一部稍微有些沉闷又不集中的作品，虽然如此，他的最初的书《好运气》（The Hit, 1957）和《长夜》

（The Long Night, 1958）却是对纽约市哈莱姆的有人情味的景象的有生气而紧凑的叙述。1957年的那本对休伯特·库利生活中的关键一天作了奇特有趣而痛切凄惨的描述，休伯特·库利是个黑人建筑监督人，他渴望一种新的生活，梦想逃避哈莱姆的沉郁，离开他的守旧的妻子，带着情妇出走，到西部去谋求一个新的开端。最后，在小说所记述的那一天，他遇到了一个了不起的好运气：他在数字赌博中赢了四千多一点美元，于是他立即充满了对前途广阔的幸福幻想。但接着持有他的赌注的赌场头子潜逃，因而在那幸福的时刻似乎可以达到的梦想最终证明仅仅是一种使人痛苦的海市蜃楼。而且梅菲尔德在《好运气》中所揭示的有关哈莱姆生活的同样详尽准确的知识

$\frac{314}{315}$  在《长夜》中也极为明白显著，这儿那决定性的事件又是一个数字赌博中彩所造成的后果，虽然这一次的奖金额要小得多，小斯蒂利·布朗的母亲中彩赢了二十七美元，派他去领取这笔意外之财，并严厉地警告他说：“要是把这笔钱丢掉了，孩子，那你就干脆别回来了。”然而，后来这笔钱虽然没有遗失，却被一伙街头歹徒从孩子手中夺走了；因而小说的主要负担就成了描述“那漫漫长夜”的沉重负担，在这个“漫漫长夜”里，他绕来绕去地穿过迷宫似的哈莱姆世界——这个世界里充满着各种各样的骗子和恶棍——试图把他必须交给他母亲

的那笔钱乞求回来或者偷回来，他如果要想从她母亲的怒火中把自己救出来就必须这样做。这个孩子所穿过的黑夜世界混乱狂暴，是一个被剥夺了任何一种道德秩序的世界，小说把这种疯狂的骚乱同小斯蒂利的恐惧并列起来，这种方法倾向于一种确实值得纪念的哥特式文风。这本书就象比它先问世的那部作品一样，是一个天才作家的作品，人们希望，他的长期沉默并不意味着他从一种文学天职中永久退休。

在那些二十世纪四十年代崭露头角的黑人作家当中，当然是切斯特·海姆斯的著述最丰富。他的早期小说《他要是喊叫就放开他》（1945）、《孤独的圣战》（1947）、《第三代》（*The Third Generation*, 1954）、《纯朴的人》（*The Primitive*, 1955）是些相当因袭传统的文章，愤怒地报道了在美国种族状况中黑人所主要经历的苦恼和伤害。在这以后，海姆斯转向了侦探恐怖小说；而在这个文学类型中，他创作了一长系列的书，例如，《真正冷静的杀人者》（*The Real Cool Killers*, 1959）、《全部暴涨》（*All Shot Up*, 1960）、《跑吧，伙计，跑吧》（*Run Man Run*, 1966）、《带手枪的盲人》（*Blind Man with a Pistol*, 1969），这些书为他在法国赢得了相当高的声誉，法国自安德烈·纪德的时代以来，就一直有相当大的公众专门读来自美国各州的硬汉派侦探小说，这种侦探小说因袭了达希尔·哈密特和雷蒙德·钱德勒的传统。然而，1961年巴黎的奥林匹亚出版社出版了一部切斯特·海姆斯写的书，它适度而不太强烈的色情描写和相当突出的滑稽描写，标志着他完全走向了一种新的航向。确实，《粉红色脚趾》（*Pinktoes*）远不是想对美国的种族制度再一次发动严厉的控诉，而是对穿越种族界线的冒险提出诙谐的讽刺，中

产阶级黑人和开明的白人有时笨拙地做了这种冒险——这本小说的主角是玛米·梅森，她是哈莱姆一家旅馆的诡计多端的女老板，她在她的聚会里把属于“确定”类型的黑人和白人拉拢到一块儿，表面上为了促进种族间的了解。但玛米实际上持有坚定的信念，认为只有在床上种族关系才能得到最恰当的改善，于是海姆斯的故事也就大量地描述了各种各样的复杂策划，用这些策划诱使参加她的社交晚会的人们不顾种族的考虑而私通。小说的叙述偶尔含有带着某种魅力的淫猥下流的狂闹，但尽管有那些狂欢作乐的内容，这本书却连特里·萨瑟恩的《糖果》（Candy）的精细错综的特色也没有，而人们猜測，这本书部分地是在《糖果》的影响下写成的；而且它的猥亵语言常常是冗长乏味的。然而，海姆斯是他的行业的一个精力旺盛的实践家，而且，既然他已在他的有些色情的恐怖小说《科顿来到哈莱姆》（Cotton Comes to Harlem, 1965）中挖掘了同类的东西，那么在他的未来作品中他将倾向于专门从事于一种喧闹的喜剧样式到什么程度，也就只能做某些推測了。

写《粉红色脚趾》的切斯特·海姆斯在某种程度上，如果说仅仅是非常轻微的话，把人们的注意力导向一些近年来最有趣的黑人小说家们，导向象亨利·范·戴克、查尔斯·赖特、克拉伦斯·梅杰、伊什梅尔·里德这样的小说家，他们也是诙谐专家，比海姆斯更激进得多，倾向于“从脚趾甲出发”来描绘世界。马尔科姆·劳里的《在火山底下》中的酗酒主人公在某一次曾断言，墨西哥特基拉酒奇妙地澄清了他的思想和知觉；这使得那个听他说这句话的朋友回敬道，如果是这样的话，那么看得更清楚的东西毫无疑问不是那些“人的任何状况

的平衡所依赖的”东西，喝醉酒时去看东西就象克里斯托弗·马洛<sup>①</sup>看到“迦太基人在他（指马洛——译者）的大脚趾甲上打仗”——这一切都是完全清楚的，因为他是从脚趾甲出发看到它的。但人们感到，这就是这些作家为了使小说真正复苏想做的事情，也就是从脚趾甲出发去描绘生活。这就是说，他们就象托马斯·品钦、约翰·巴思、唐纳德·巴塞姆和罗德·苏克尼克这样的当代作家一样，把文学想象的世界设想为某种绝对象征和隐喻的东西。因为，正如推论出来的那样，假定使人的感觉器官和事实的世界相分离的距离几乎是无限的话，那就不能希望文学处理“在外边那儿”的事物，除非依靠怪诞奇想，通过笑剧和滑稽的玩笑方式。写《草莓的液汁》（Blood of Strawberries, 1969）的亨利·范·戴克，写《假发》（The Wig, 1966）的查尔斯·赖特，或者写《通宵来客》（All-Night Visitors, 1969）的克拉伦斯·梅杰看来似乎当然认为，小说就象杜撰的历史一样，“在世界的这个时刻已几乎智穷力竭了”；因而他们的小说是一种彻底坚持其本身的无稽虚构、坚持其本身结构的非真实特征的小说，它们结果成为“模仿小说的形式〔好象它们是由模仿的作家写成的〕……、<sup>316</sup>/<sub>317</sub>模仿作者的作用的小说”。<sup>②</sup>作为小说家，他们说，我相信它，因为它荒谬（credo quia absurdum est）。

在这些创新的实验者当中，伊什梅尔·里德是一个最大的、也许最有代表性的例子。里德承认，纳撒内尔·韦斯特的《巴尔索·斯内尔的梦幻生活》（The Dream Life of Balso

① 克里斯托弗·马洛（1564—1593），英国戏剧家，莎士比亚的先驱者。

② 约翰·巴思《疲惫的文学》（The Literature of Exhaustion），见《大西洋》1967年8月号，第32—33页。——原注

Snell)对形成他对小说的可能性的意识起了决定性的作用<sup>①</sup>,这并不令人吃惊,因为,显然《自由职业的抬棺人》(The Free-Lance Pallbearers, 1967)、《黄色背面的收音机出了故障》(Yellow Back Radio Broke-Down, 1969)、《怪诞的偶像》(Mumbo Jumbo, 1972)和《路易斯安那红发人的末日》(The Last Days of Louisiana Red, 1974)的作者就象韦斯特一样,认为嘲笑是小说家的一种主要的职责;他明显地信奉一种大杂烩的美学,对怪诞荒唐有种嗜好,作品喧闹淫秽,抒情之中带有滑稽,这就确实使我们想到写《巴尔索·斯内尔的梦幻生活》的韦斯特。“不管是谁把他称作伊什梅尔<sup>②</sup>,”罗伯特·斯科尔斯说,“这个名字都选择得正确。他和所有的人都作对。”<sup>③</sup>而且事实正是如此,因为他的带有厄运的奇怪标记的狂闹妖术不仅针对着白人美国的发狂的偏执,而且也针对黑人政治恐怖分子的秘密团体的那些讲行话的共产主义机构的成员(apparatchiks),因为,他们以自己的方式标志着一种特殊类型的背叛。例如,在他1967年的书中,布卡·杜佩达克因为试图推翻哈里·萨姆的极权主义国家而被私刑处死,在他死后尽心埋葬他的自由职业的抬棺人中,既有白人自由主义者,也有那种黑人,他们总是慢吞吞地、太迟地公开宣称忠于他们自己的先驱者。或者又象在《黄色背面的收音机出了故障》中,黑人牧童卢珀·加罗对博·施莫和他

---

① 《访问伊什梅尔·里德》(Interview with Ishmael Reed),见《黑人作家访问记》(Interviews with Black Writers)第167页。——原注

② 伊什梅尔(Ishmael)与《圣经》中的人物以实玛利拼写读音相同,以实玛利被其父亚伯拉罕所摒弃,这个字遂喻指被社会摒弃的人。

③ 引自罗伯特·斯科尔斯对《路易斯安那红发人的末日》的评论,见《纽约时报书评》1974年11月20日,第2页。——原注



的一帮人简慢无礼，这一帮人要求小说家为“解放群众”作出安排，从而最终使得“压迫者〔将会〕被绞死在树上”：卢珀知道，束缚在任何种类的种族意识或政治意识的条条框框之内的小小说必定不可避免地招致它的死亡，而他不愿与这样一种纲领配合。确实，对于《路易斯安那红发人的末日》中的土话所称之为二流子主义的东西，里德绝对反对。二流子有时是白人，有时是黑人。一个“用纳税人的钱在全世界建造住宅，这样，在历史甚至不需要他的时候，他可以单独在这些住宅里沉思他在历史上的地位”的总统是个二流子。或者“为过失负有责任反而说酿成这个过失罪责在别的人们”是二流子。“二流子借东西不还。二流子在自己无物可分享时要你和他分享一切。”<sup>317</sup><sub>318</sub>事实上，在这个作家的特殊词汇里，二流子就是所有那些敲诈勒索的综合性名称，它们对不管哪一种人类现实都匆匆作出欺诈的叙述。人们猜想，尽管里德热情地致力于描写黑人经历，但作为他的才华横溢的漫画的基础的美学信仰却促使他对通常成为黑人小说规章的所有那些“抗议”程式渐渐有了非常不完全的共鸣。因为，正如罗伯特·斯科尔斯所提出的，“在……〔他那儿的小说的〕胆战心惊的外表下面，跳动着——一个传道士的心”，<sup>①</sup>这个传道士用其欢快而无情节（虽然极为引人入胜）的滑稽漫画的下流噱头（drôlerie noire），想和对经验的一切过分简单化的描述搏斗。

然而，象伊什梅尔·里德、克拉伦斯·梅杰、查尔斯·赖特这样的作家，在我们这个时代的黑人作家当中只是少数；因为除了约翰·怀德曼（《远处一瞥》〔A Glance Away〕，1967、

<sup>①</sup> 引自罗伯特·斯科尔斯对《路易斯安那红发人的末日》的评论，见《纽约时报书评》1974年11月10日，第2页。——原注

《匆匆回家》〔Hurry Home〕, 1970、《施私刑者》〔The Lynchers〕, 1973)、利昂·福雷斯特(《有一棵比伊甸园更古老的树》〔There Is a Tree More Ancient Than Eden〕, 1973、《血气方刚的孤儿》〔The Bloodworth Orphans〕, 1977)和威廉·梅尔文·凯利(写了象《民主主义者》〔Dem, 1967〕和《邓福兹到处旅行》〔Dunfords Travels Everywheres〕, 1970)以外, 人们普遍地发现, 黑人小说家们——约翰·基伦斯、罗纳德·费尔、内森·赫德、玛格丽特·沃克、塞勒斯·科尔特——所采取的解释世界的方式, 应该在一点或另一点上被置于现实主义和自然主义传统的连续统一体上。在这一大批人当中, 看起来约翰·A·威廉斯<sup>①</sup>和欧内斯特·盖恩斯<sup>②</sup>似乎是最给人以深刻印象的人物。但当代的形势具有极大的流动性, 因为许多极有才能的小说家——保罗·马歇尔、艾尔·扬、克里斯坦·亨特、托尼·莫里森、艾丽斯·沃克——目前正在写作, 因而现在不能预见, 在未来的年月里领先的尺度可能会怎样变化, 而这尺度将毫无疑问会变化的。

当然, 要认为这些作家的相对地位由于亚历克斯·哈利的《根》(Roots)的异乎寻常的奇迹而突然改变的话, 那就

---

① 威廉斯的主要作品为《夜之歌》(Night Song, 1961)、《胆小鬼》(Sissie, 1963)、《叫喊我存在的人》(The Man Who Cried I Am, 1967)、《黑暗的儿子、光明的儿子》(Sons of Darkness, Sons of Light, 1969)、《黑人船长》(Captain Blackman, 1972)。——原注

② 盖恩斯的作品有《凯瑟琳·卡米埃》(Catherine Carmier, 1964)、《爱情与尘埃》(Of Love and Dust, 1967)、《血统》(Bloodline, 1968)、《简·皮特曼小姐的自传》(The Autobiography of Miss Jane Pittman, 1971)、《在我爸爸家里》(In My Father's House, 1978)。——原注

会是一个错误的估计。因为哈利的行业更接近于新闻工作者而不是小说家，而且他的事业的未来很可能要由他的主要兴趣来决定。但他的于1976年早秋问世的书确实贡献给美国公众一部历史小说作品，这部作品是如此具有魅力，以至于引起了象一件作品所极少造成的这样一种文化上的插曲。突然之间，数十万册书就到了数量巨大的人们手中，而这些人们通常是根本不买精装书的；大部头昂贵的道布尔戴版甚至进入了杂货店和超级商场——当时在大城市里，年轻的无赖们经常抢劫超级商场的库存物资，他们会在公共汽车里和街头巷尾减价兜售他们的商品。到处——在报刊里和各阶层人们的日常谈话里——都在谈论着《根》；而且，在第二年一月的最后一周里，每天晚上全国人都聚在电视屏幕前面，观看美国广播公司以系列片形式为这个故事摄制的极为感人的戏剧。确实，这整个事情不仅显著地证明了美国黑人以强烈的热情珍视对他们自己祖先的回忆，而且也显著地证明了美国白人的道德想象仍然受到“那种独特的惯例”的强烈挑战，而正是由于我们国家历史的这个事实使得成为这个样子。

当然，哈利所创作的这个巨大、冗长的家世小说并不是在以只有一个意义的方式就容易谈及的类型水准上。他本人有点奇怪地把它说成是一种“分裂”样式——他想用“分裂”这个术语来承认，他的叙述把“事实”与“虚构”的成分粘合起来了<sup>①</sup>——而且它在概念上就象“非故事小说”一样混乱；“非故事小说”是杜鲁门·卡波特为形容他1965年的书《冷血》而设计的一个术语，这本书写的是两个残忍的精神变态者对堪

<sup>①</sup> 从字形来看，“分裂”（faction）的前一半与“事实”（fact）相同，后一半与“虚构”（fiction）的字尾相同。

萨斯州霍尔科姆的一个家庭的屠杀。虽然卡波特的严格拘泥形式的纪实小说同奥斯卡·刘易斯的《桑切斯的孩子》（The Children of Sánchez）、安德烈·马尔洛的《反自传》（Anti-Memoirs）或者乔治·奥韦尔的《向卡塔洛尼亚致敬》（Homage to Catalonia）一样，并不是小说或者非小说的一种新形式，但它却是一本极有风格的书。他对赫伯特与邦尼·克拉特以及他们的孩子们的毁灭的叙述浸透在所有伴随着的事实之中，而且它是对报告文学作了仔细研究的作品：它熟练而又有耐性、抱着同情地探索并描绘了不但是受害者而且也是凶手的人类现实，然而它以这种技法却设法给它的“事实”以一种共鸣，这种共鸣使得这些事实把一个异化和不幸的领域照亮到这样的程度，以至于最终这些事实把自己装配成一种艺术品，这种艺术品决不因在任何方面根本不是真正“小说式的”而不那么具有魅力。

另一方面，哈利的书却是这样一种叙述，在排得密密麻麻的整个六百多页当中——一直到最后，他开始详细叙述他是怎样着手勾勒出他的家庭历史的——确实有小说的形式和气氛。

$\frac{319}{320}$  然而，除了开场的那个美丽的长篇牧歌式描写（它是用来叙述他的非洲祖先孔塔·金蒂在朱弗尔村的成长，朱弗尔村离冈比亚海洋不远）之外，支配哈利小说的一个原则可以被称之为加性原则，因为他的步骤几乎没有什么比事件加事件、人物加人物更复杂的东西。诚然，他的编年史是由在图书馆和档案馆对三大洲所进行的不止十二年的数量巨大的研究和对历史和人类学的广泛阅读来支持的；而且他的目的显然很集中，使得读者立即相信了他的话，他说道：“据我所知……《根》里对每一个世系的陈述或者是来自我的非洲家庭的仔细保存下来的口头历

史，或者来自我的美洲家庭的仔细保存下来的口头历史，这些历史的大部分我得以能够根据惯例用文献来证实。”然而，在描写朱弗尔的技巧精湛的开头一部分之后，这本书结果成了只不过是一种无限制伸展的轶事系列而已，这些轶事虽然有许多有力而动人，却似乎完全不为无论哪一种必要的体系想象所监督——而这一点可以这么说，哈利的小说由于屈从于一种仅仅是详尽的现实主义，结果证明不是充分用想象力来进行创作的，而即便是一部历史记载著作，如果它要或多或少减轻在澳大利亚小说家帕特里克·怀特所提出的问题之后引起的那种不安的话，也需要达到这个程度；怀特问道：“为什么看来如此接近的世界是如此难以把握住？”

哈利的整个计划开始于二十世纪六十年代早期，当时他发现自己重新又为家庭的口头传说所激动，这口头传说是他在田纳西州成长起来的那些年里由他祖母传给他的。她曾一再地向他讲述他们家族的美国支系故事，这个支系是怎样在殖民地时期由“那个非洲人”——一个称自己为“金一泰”的人——创立的，他乘船经过艰难的中间通路抵达美国，这艘船在“那不勒斯”抛锚，从那儿他戴着奴隶的脚镣被带到弗吉尼亚的种植园地区。在那儿，这个骄傲的年轻人被重新命名为“托比”，他曾多次试图逃跑，但最后绝望地顺从了他在斯波特夕法尼亚县的沃勒种植园的奴隶状态，并在那里与“那幢大住宅的厨子贝尔”成了配偶。他们在一定的时候生了一个女儿，给她起名叫基齐，而且一旦这个小姑娘长到足以记事那么大时，她父亲就煞费苦心地使她牢牢记住不仅仅是他自己所继承下来的支离破碎的土话，而且也让她牢牢记住，原先在非洲，某一天当他离开村子漫游到邻近的森林时他是怎样被白人奴隶贩子捉住

的。然后，按照家庭传说，基齐十六岁时，被卖给北卡罗来纳的一个小种植园主，她为他生了个名叫乔治的男孩；而且她向她自己的儿子传达了 她所能回忆起的她父亲有关自己出身所讲述的一切。由于形势允许在一个地区持续居住一段长期的时间——这种情况在南北战争以前的南方确实是罕见的——这个家族——乔治的孩子们和孩子们的孩子们——一直是一个有机的单位，并没有离开北卡罗来纳，后来乔治在《奴隶解放宣言》（Emancipation）颁布之后，组成了一个巨大的四轮运货马车队列，载着他的所有子孙后代和许多别的黑人家庭，然后率领着这一伙人西行到田纳西州的亨宁去。而且乔治家系的每一代都记住了他在妈妈的膝头所听到的（关于“那个非洲人”，关于“金一泰”）的故事——一直到最后，在二十世纪二十年代末和三十年代初这个故事又传给了男孩时期的亚历克斯·哈利，这是由他的祖母辛西娅·帕尔默传给他的，辛西娅·帕尔默是孔塔·金蒂的五世孙女。当然，到了这个时候，这个家族故事就不仅仅是关于“那个非洲人”的梗概式的故事，而是关于一个起源比这国家本身更早的黑人家族的丰富多采而有分量的叙事了。

在哈利完成了《马尔科姆·艾克斯自传》（The Autobiography of Malcolm X）的写作之后，他以对存在于口头历史的价值的一种新鲜感，开始把六代相传下来的有关他的家族经历的叙述整理出来并试图使之得到承认。威斯康星大学的一位比利时学者鉴定，自以基齐时代以来由家族的记忆所一直保存下来的少数奇怪的音素是属于曼丁克语言的语音，曼丁克语是居住在冈比亚河两岸的曼丁戈人所说的一种土语。此后不久，哈利旅行到冈比亚，在那儿发现了“金蒂……孔达”村，村

名与他祖先的名字“金一泰”是惊人的相似。另外，正是在冈比亚他第一次听说到那些“被称为‘格里奥茨’（griots）的老人，现在仍然可以在边远地区的更为古老的村子里找到他们。他们实际上是口头历史的活的、会行走的档案”。正是在后来又去西非的旅行中，在冈比亚朋友们找出一个对金蒂氏族的情况特别渊博的“格里奥茨”的住处之后，他组织了一个狩猎远征队，向朱弗尔村进发，这个“格里奥茨”就住在这个村子里，而且在这儿他终于听到了关于这个氏族的漫长而混乱的历史的详述，一直到奥莫罗·金蒂时代，他的大儿子孔塔诞生于十八世纪中叶，有一天游荡离开了村子，再也没有人看见他——“大约在国王的士兵来到的时候”。正如哈利所说，当他听这故事时，他的内心“感到震动”，因为他确信“那个非洲人”就是奥莫罗·金蒂的儿子。而且确实，几个月以后，哈利在伦敦的调查透露，“国王的士兵”——从伦敦派出来保卫冈比亚河上的詹姆斯奴隶要塞——于1767年抵达这儿；然后，在一个幸运的日子，他从安纳波利斯（“那不勒斯”）的马里兰档案馆的贩奴船的档案中查到一艘名叫“利戈尼埃勋爵”的船于1767年7月5日从冈比亚河启航，目的地是安纳波利斯。不久，调查斯波特夕法尼亚县档案中的契约文书，发掘出一个名叫“托比”的人于1767年9月初被沃勒家族购去的证据——而从那时开始，追查的任务就相对地容易了，基本上只是仔细阅读这家族从弗吉尼亚往北卡罗来纳到田纳西的迁移的人口调查档案。

$\frac{321}{322}$

哈利所编排的故事——黑人祖先和黑人世系的故事，关于他们受难和坚持下去的非凡能力的故事——就它的有些部分来说，很可能会是有幸将它记载下来的美国文学中最动人的部分。他描写了中间通路的无法传言的恐怖、奴隶和“主人”

(Massas) 之间日常关系的明晰的反常、奴隶家庭内部的不外露的温暖、南北战争前南方生活的整个系统的人的绝对模棱两可——所有这一切都是以一种新闻工作者流畅的才能陈述出来了，而且是沿着一种总是在发展的成功趋势陈述的，这个趋势在最后说道：“后来他们全都幸福地生活下去。”正如他所说，这整个故事是“我所知道发生的事情连同我的调查导致我感到似乎可能发生的事情的小说化了的混合物”。而且确实，尽管专门学者可能会为他对过去的片断所组成的完整的故事的细节附加上存疑的旁注，然而把这本书编织在一起的各种各样的轶事就其大轮廓来说，却确实有历史上的似乎可能性。然而，虽然孔塔·金蒂的庄重的尊严奇怪而又难忘地萦回在整个叙述中，虽然斗鸡者乔治的不同寻常的活泼是一种使他令人难忘的奇妙的爆破力，然而哈利在心理探索上却并没有冒多少风险，以至于他的人物很少能达到充分的程度。他们是这样的平淡，这样缺乏有机联系，以至于他们从未以他们的行为、渴望和怪僻使我们吃惊：我们从未得到E·M·福斯特所称之谓“斜向一边的景象”。这样一来，虽然哈利的书有场景、人物、行为，它——尽管它的一些部分偶尔有力量——却是（正如英国批评家约翰·贝利有些不公正地评论约瑟夫·康拉德那样）“没有以洞察力为目的的想象”。

然而，这本书尽管有瑕疵，却仍然是一部给人以深刻印象的作品：这个人以坚定不移的决心试图重新掌握自己的历史，  
322  
323 这个榜样本身就足以成为我们时代文学生活的最鼓舞人心的戏剧之一，而且曾经公开否认了自己的人性的国家则因为这本书而得到了更丰富的人性。



最近几年骚动的种族感情促使许多有战略眼光的黑人文学家去寻找一种新的黑人美学，这些感情在二十世纪六十年代初期以来占优势的大量诗歌中得到了最强烈的表现。这儿，确实正是在象伊玛穆·艾米丽·贝拉卡（即勒罗伊·琼斯）和唐·L·李、达德利·兰德尔和康拉德·里弗斯、索尼娅·桑切斯和尼基·乔万尼、玛丽·伊文斯和埃思里奇·奈特这样的作家的作品中，我们遇到对种族遗产的自豪感的最率直、最无畏、肯定得最炽烈的陈述，也遇到对白人美国的任何种类的赦免的无情否决，这表明了黑人新激进主义的立场。黑人诗人兼选集编者拉里·尼尔说，它应该是一种“高亢、壮丽、有特殊风味的”诗，它致力于描写在哈莱姆和瓦茨、底特律、芝加哥和费拉德尔菲亚的生活状况。这就是说，它主要是一种描写城市生活的诗，想把在我们时代为生存而残酷斗争的美国大都市里黑人所感受到的希望、欢乐和忧伤记录下来。它有着活泼放纵的韵律，以约翰·科尔特林和雷·查尔斯、阿萨·弗兰克林和詹姆斯·布朗为代表；而且既然它的名家试图鼓舞其人民的士气，加深人民对黑人事业和黑人理想的信心，他们如同尼尔所说的那样，就象黑人魔法师做出“用文字在世界上变魔术”<sup>①</sup>的样子。

这种新的黑人城市诗歌以战斗的姿态鼓吹黑人性——或者说美国黑人知识分子在二十世纪五十年代一个短暂时期（在马提尼克的埃梅·塞泽尔和塞内加尔的莱奥波德·塞达·桑戈以

---

① 《以后：骚动继续浮动者》（Afterword: And Shine Swam On），见《黑色火焰：美国黑人作品选》（Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing），勒罗伊·琼斯与拉曼·尼尔编，纽约·威廉·莫罗出版社，1968年版，第655页。

——原注

后) 所称之为“黑人的气质和性格”(Négritude)——在这一过程中, 这种诗歌当然也是在六十年代和七十年代的黑人区所感受到的增长的期望和可怕的压力的产物。然而, 它的文学上的精神气质却可追溯到更早时期的黑人传统。正是理查德·赖特——特别是作为《土生子》、《黑孩子》和《白人, 听着!》

323  
324

(White Man, Listen!) 的作者赖特——成了整个运动的主要天才, 因为埃思里奇·奈特和卡罗林·罗杰斯这一代人感到, 他的严格的规劝和无节制的愤怒, 是一种成熟的黑人情感将如何认真对待美国文化的更大的现实的伟大典型和榜样。虽然这种新诗所通有的风格和感情强度源出于赖特的遗产, 然而却正是在兰斯顿·休斯和斯特林·布朗这两个年长黑人诗人的作品中, 象唐·L·李、尼基·乔万尼和玛丽·伊文斯这样的作家才为他们的独具特色的诗歌技巧找到一种批准性的权威。

休斯发表作品当然是始于二十世纪二十年代中期, 一直延伸到六十年代末期, 其代表性的作品首尾一致——初期有《疲倦的布鲁斯》(The Weary Blues, 1926)和《给犹太人的好衣裳》(Fine Clothes to the Jew, 1927), 中期有《莎士比亚在哈莱姆》(Shakespeare in Harlem, 1942)和《单程车票》(One Way Ticket, 1949), 后期有《一个迟延的梦的蒙太奇》(Montage of a Dream Deferred, 1951)和《豹与鞭子》(The Panther and the Lash, 1967)——通过这些首尾一致的作品, 整个文学生涯表现了对一种文学使命的异常忠诚。虽然他的不可思议的可爱人物杰西·B·森普尔但极为通常被说成“辛普尔”[Simple]的散文故事构成了他于1967年死去以前的年代中最感人的作品, 然而, 尽管他的长篇小说和短篇小说部头颇大(九卷), 他的十卷诗集所取得的巨大成就

却是二十世纪六十年代青年黑人作家所特别直接感受到其压力的真作。另一方面，斯特林·布朗只创作了一部诗集，这是由哈考特与布雷斯于1932年出版的一本书（《南方的道路》〔Southern Road〕）；斯特林·布朗在霍华德大学英语系当了四十多年教授，他只是最近才结束了这一漫长而教绩卓著的事业。然而，他是美国最主要的黑人大学的一名教龄很长的老教授，并且由于他作为黑人文学的正规学者而具有极大的说服力，就使他在青年黑人作家中占有一种影响巨大的地位。许多新人在二十世纪六十年代涌现出来，而在兰斯顿·休斯和斯特林·布朗的诗中刺激这些新人的东西，就是他们对民间传统和民间经验的尊严的深切信念。

休斯是哈莱姆的桂冠诗人，他所直言不讳传达的民间现实当然是黑人无产者的现实，在他们的音乐（爵士音乐、拉格泰姆音乐、摇摆舞音乐、慢四步爵士舞曲、低音连奏爵士乐钢琴奏法、疯狂急速的爵士音乐）中，他发现了用乐章来表现他的人民经历的方式的真正有效力的范例——正如他所说，是通过下列手法，即“富有冲突的变化，突如其来的细微差别，刺耳而冒失的叫喊，断续的节奏，而一节节的乐曲有时是爵士乐即席演奏会的风格，有时是流行歌曲的风格，它们是由在过渡中的一组音乐的即兴重复、快速演奏、停顿、变奏来予以加强的。”<sup>①</sup>另一方面，斯特林·布朗的诗的拥护者并不在黑人无产者的世界里，而是在南方农民的世界里，而且他的诗浸透在这种口头传说和这种语言之中。我们通常所接受的见解认为，用民间土语不能写出有着细腻的微妙差别而极为精致的诗来，

324  
325

① 《一个延迟的梦的蒙太奇》序，纽约，亨利·霍尔特出版社，1951年版，序的页码未注明。——原注

在反驳这种见解的具有美国黑人传统的现代诗歌文学中，除了那个苏格兰诗人休·麦克迪尔米德的作品之外，布朗的诗却确实是可以引证的一个主要例子，虽然它并未被诽谤性的名誉扫地的美国批评所研究，而且实际上在黑人的圈子之外也并不为人所知。

现在，兰斯顿·休斯和斯特林·布朗的特征在伊玛穆·艾米丽·贝拉卡和拉里·尼尔、唐·L·李和埃思里奇·奈特、尼基·乔万尼和索尼娅·桑切斯的诗中可以反复听到。而且布朗就象休斯那样有影响，因为虽然他的诗一般以乡下为场景（“南方灼热的阳光下的漫长白昼/在瘴气弥漫的沼泽稻田……/在涂着泥巴的临时小屋度过的冬夜”），而新的黑人诗人一般是城里人，然而他却象休斯一样，实际上说服了他的年轻的同时代人，“每当黑人诗歌具有最鲜明最深刻的黑人特色，它的形式都是源出于两种基本来源，即黑人的民族语言和黑人的音乐。”<sup>①</sup>确实，不管是对“那个人”“说粗野的话”，或是赞美种族经历的某个方面和记录个人内心的某种意向，人们在近年来黑人作家所写的大量诗歌中所听到的声音，都是“街上的”雅致得有爵士音乐特征的黑人土话——举一个例子来说，正如玛丽·伊文斯所宣告的：

我  
决意要使  
不是黑的东西  
成为罪恶

---

<sup>①</sup> 斯蒂芬·亨德森《黑人新诗理解》（Understanding the New Black Poetry），纽约，威廉·莫罗出版社，1973年版，第30—31页。——原注

决意使白人  
在一生中  
每个昼夜  
辛苦劳作<sup>①</sup>

然而，在某种程度上对这种“街头”新诗退避三舍的，则是当前和刚刚成为过去的某些天才诗人——欧文·多德森、玛格丽特·丹纳、鲍勃·考夫曼、柯米·普赖斯、迈克尔·哈珀——他们的作品即便是在由于使用民间土语而词汇极为丰富的时候，也不是源于由黑人美学所支配的思想体系。他们中最杰出的诗人是已故的梅尔文·托尔森、格温多琳·布鲁克斯和罗伯特·海登。

325  
326

虽然托尔森的第一本书《与美国约会》(Rendezvous with America) 是于1944年他四十四岁时问世的，但只是到了二十世纪五十年代早期，随着《为利比里亚共和国作的歌词》(Libretto for the Republic of Liberia, 1953)的发表，他才稍微赢得了一些注意；而且在他于1966年死后的这些年里，尽管他的最后一本书《哈莱姆画廊，第一册》(Harlem Gallery, Book I, 1965) 给人以深刻的印象，他却一直是个默默无闻不被注意的人物，虽然如此，象艾伦·泰特和卡尔·夏皮罗这样的诗人批评家却也偶尔高度称赞他的诗。他就象那一代许多别的美国诗人一样，深深受到英国十七世纪的玄学派、近代法国的象征派、本世纪的典型的先锋派 (avant-garde) (叶

① 《黑人万岁！》(Vive Noirt!)，见《我是个黑人妇女》(I Am a Black Woman)。纽约，威廉·莫罗出版社，1970年版，第73页。——原注

芝、艾略特、庞德、阿波利奈尔<sup>①</sup>、帕斯捷尔纳克<sup>②</sup>、克莱恩)的影响——黑人作家要求人们不仅仅把他们看作是种族骚动的一种特殊情况，但文学—知识分子社会很不愿意严肃对待黑人作家，而这是使得对托尔森的作品普遍忽视也许成为这种不愿意心情的另外一个例子而已。而且当然，托尔森对他的时代的文学世界的广泛响应又恰恰使他在那些信奉黑人脱离主义的美学教义的人中间遭到冷遇——他们倾向于作出象萨拉·韦伯斯特·费比奥所作的那种论断，认为他的复杂而别扭的修辞仅仅表现为一种“古怪的、假文学的用词风格”，他是错误地从“它……所属于的美国主流”中接受了这种用词风格，而这种用词风格本来就是该让它呆在美国主流中的。<sup>③</sup>

然尔，虽然梅尔文·托尔森可算作他的国家的文人党派关系（黑人的文人党派关系和白人的文人党派关系）的受害者，他的成就却应该使他得到某种荣誉。他的早期作品有着呆滞的演说式夸张，但到他着手写他的卓越的《歌词》（于1947年受利比亚共和国的委托而写，作为该共和国的一百周年纪念诗）时，这种夸张已让位于一种当处在最佳状态时有着惊人的浓郁强烈的特征的语言了。固然，《歌词》的异彩，就象《哈莱姆画廊》的异彩一样，在于它是有吸引力的片断的集成——这种手法使人想起庞德的《诗章》。托尔森的苦心之作可能使我们想到《荒原》、《佩特森》、《诅咒》，但他却没有那种使这首长诗保持系统性的才智；然而在关于利比亚和哈莱姆的

---

① 阿波利奈尔（1880—1918），法国诗人。

② 帕斯捷尔纳克（1890—1960），俄国诗人、小说家、翻译家。

③ 《谁讲黑人语言？》（Who Speaks Negro?），见《黑人文摘》第2期，总16期（1966年12月），第55页。——原注

诗中——这些诗是简洁描述和历史纪念的巨大百宝囊，是沉思和独立的抒情诗的巨大百宝囊——人们一再遇到一种天赋的证据，这种天赋使人们有理由把托尔森与他的时代使用英语语言的主要诗人相提并论。例如，在《哈莱姆画廊》中他说道：

艺术家的流派  
就是  
野马围成的圈。  
他们的头拢在一起  
奉献给狼群的  
是马蹄的炮弹……

或者，在同一首诗的另一处，他问道：

为什么放一只空桶  
在干透了的  
水井之前？  
为什么到尼尼微<sup>①</sup>去告知患者  
说他们疾病身缠？  
为什么以失去金羊毛的代价  
去获得一个圣盘？

而且人们能够迅速提供类似的诗节，足以编成一部不大的集子，读了这些诗节后会使人奇怪，为什么这个诗人表现出真正的特

① 尼尼微 (Nineveh)，亚述古城，其遗址在伊拉克境内。

色，但却很长时间一直没有得到公认。

格温多琳·布鲁克斯与梅尔文·托尔森不同，她曾获得许多奖(其中包括1950年普利策诗歌奖)，并因现在的极为可观的作品而赢得大量赞许。正如人们从她的进程所听看到的，从初期的《布朗泽维尔的一条街》(1945)和《安妮·艾伦》(Annie Allen, 1949)，中期的《豆食者》(The Bean Eaters, 1960)，到后期的《在麦加》(In the Mecca, 1968)、《骚动》(Riot, 1969)和她更近期的书，看来她特别擅长描绘的倒是美国黑人日常生活的普通场景——这对她来说并不是研究的对象，而是她顺着脉搏在血管里感受到的某种东西；而且，在记录事物的这一部分时，她的视力具有多样性，避免了感伤情趣，所用的语言准确而完美无疵，就这些来看，她是无与伦比的，甚至兰斯顿·休斯也无法超过。例如，她的早期作品充满着变化机敏的滑稽冷嘲，《缎子裤脚管史密斯的星期天》(The Sundays of Satin-Legs Smith, 见于《布朗泽维尔的一条街》)就是一个十分典型的例子。缎子裤脚管是个豪华的黑人纨绔子弟，他在一个星期天的上午，“醒来，精心舒展开身体：象一只猫/黄褐色，难以驾驭，又高贵。”他脱掉睡衣裤，用薰衣草香水洗过澡，然后细致地检查装着使他自我陶醉的东西的地窖，使他自我陶醉的不是钻石和珍珠，而是

……黄的、深红色的奇装异服，  
钴颜料的嘲弄似的绿色斑马纹。  
全打着褶子。垫肩如同他的骄傲，  
宽阔、趾高气扬、坚定不移；  
灯笼裤的末端逐渐变细……



## 这儿是帽子

象鲜丽的雨伞；歇斯底里的领带  
象为酝酿着的战争准备的狭幅旗。

而一旦他为这一天选择好全套衣装，而且他的“按摩过的四肢”接受了“丝的亲吻”以后，

他照照镜子，欣赏自己——  
这儿的匀称的曲线；那棱角  
在那地方正恰如其分；  
一种多样化的风度的技巧。

然后他以舞步跑跃着来到上午的户外，顺着大街游荡着，沿街而来的“不是勃拉姆斯的飘荡的悦耳乐曲”，而是慢四步爵士舞曲那寂寞的、久已遗忘的音乐；他在星期天沉溺于看电影，殷勤地陪着“情妇在乔餐馆吃饭”，吃鸡和“油菜卷心菜沙拉、通心粉、蜜饯糖果、咖啡和苹果饼”。这个风度翩翩的黑人青年尽管极具浮夸的王子气派，然而要保持泰然自若，却只有不听、不看、也不记住组成他的世界的大量直接现实。确实，传送这首诗的奇特力量和哀婉的，正是关于他的“完全模糊朦胧的”自我本质的微妙暗示。而格温多琳·布鲁克斯的诗歌的特殊魅力，也正在于对确定黑人生活的人类现实——那欲望被挫败、希望被打碎的现实——的这种缜密的见解。

然而，布鲁克斯于1968年出版的书《在麦加》却标志着她的诗歌作品的一个转折。在这本书和随后问世的那些书里，她继续在美国的黑人区的日常生活中找到她的兴趣的首要中心，

然而毫无疑问，她又为爆发于六十年代中期和末期的许多城市中的破坏性大骚动所表达的极端绝望而深深感染，这就使她最近几年来以更为严酷得多的基调来写作，而严酷的基调本来就是她四十年代和五十年代作品的特点。就这一点来说，她极为可能由于最近与黑人艺术运动的主要发起人所产生的友谊而受到极大鼓励。《安妮·艾伦》中有一段说：“姑且算我是人，我疼痛，/我能喊……让我进入我们相互的领地。”但布鲁克斯小姐说，她不能想象她今天会喊出类似于这种请求的东西，因为她现在的诗越来越只是想听“黑人那严峻的、率直的、美丽的的气质和性格”——并拿起武器。

328  
329

也许罗伯特·海登才正是当前美国舞台上始终最引起兴趣的黑人诗人。他于1967年出版了一部黑人诗歌选集，书名为《万花筒：美国黑人诗人诗歌》（Kaleidoscope: Poems by American Negro Poets），选集中有他自己的诗，他在自己诗歌前的简短引言里说，他“看不出为什么黑人诗人应该局限于‘表达有种族特色的情感’，或者局限于让他的作品由不同于应用于别的诗人的作品的标准来评价”。由于今天流行的令人遗憾的文学论述的惯例，他的事业不可避免地首先只能与“表达有种族特色的情感”的特殊传统相联系，虽然如此，实际上真正能与他匹敌的是象威廉·斯塔福德、詹姆斯·赖特、高尔韦·金内尔这样的诗人。他的作品温文尔雅，而且他拒绝黑人脱离主义理论家所要求的宽容的豁免，当然这就使他成为被黑人艺术运动的信徒冷淡地、有时是完全敌意地作出反应的一个人物，这是可以预见到的。固然，他偶尔也曾得到优惠的待遇（其中最显著的是国家文学艺术协会所颁发的拉塞尔·洛伊内斯奖和他于1976年被任命为一期的国会图书馆诗歌顾问），可

是虽然在过去十年的大量黑人作品选中他经常被选入，但在美国文学生活中的更大的讨论会中，他却一直未被谈论到，也很少为人所知。

海登还没有给文学社会留下大的印记，在某种程度上这也许是因为他的全部作品部头不大的缘故。他虽然生于1913年，因而现在是中年后期了，但如果我们不把于1940年问世的一小卷试笔作品（《尘土中的心的外形》〔Heart-Shape in the Dust〕）和在1949年到1955年之间私人出版的两个小册子算在内的话，他只出了六本小书（《回忆的歌谣》〔A Ballad of Remembrance〕，1962、《诗选》〔Selected Poems〕，1966、《哀悼时的话》〔Words in the Mourning Time〕，1970、《夜间开花的仙影拳》〔The Night-Blooming Cereus〕，1972、《上升的角度》〔Angle of Ascent〕，1975、《美国杂志》〔American Journal〕，1978）。然而整个看来，这组作品的语言姿态有着朴素恰当的特点，所表现出的那种权威只有靠最严格的训练才能赢得。他的大量诗歌是由各种个人回忆和个人经历而偶尔写成的诗构成。但查尔斯·戴维斯在一篇评他的作品的优秀论文中，提醒我们注意细心的读者不会识别不出的东西，即在对他的事业的最真正核心的陈述中，他表现出自己是一个头脑被历史的负担和前途所纠缠的诗人。<sup>①</sup>确实，比如说在《诗选》里的《纳特·特纳的歌谣》（The Ballad of Nat Turner）和《逃亡者、逃亡者》（Runagate Runagate）中，

---

① 《罗伯特·海登对历史的使用》（Robert Hayden's Use of History），见《现代黑人诗人》（Modern Black Poets），唐纳德·B·吉布森编，新泽西州，恩格尔伍德—克利夫斯，普伦蒂斯—霍尔出版社，1973年版，第96—111页。——原注

或者在《哀悼时的话》里的《在瞭望山上》(On Lookout Mountain)和《埃尔—哈依 马利克 埃尔—沙巴兹》(El-Hajj Malik El-Shabazz, 此系马尔科姆·艾克斯的回教名字)中,他一再试图阐明在遥远的和最近的过去的那些情况的性质,它们过去锻炼了美国黑人的精神,并给予他们最终坚持他们立场以某种希望。而且由于有这种气质,可以引证的关键例证也许就是海登的《中间道路》(Middle Passage),它(部分地是以1839年在西班牙贩奴船“友谊号”[Amistad]上的暴动为根据的)致力描写在那些把奴隶送到这个大陆的“黑暗的船”上的恐怖景象——“它们那响亮而有讽刺意味的名字/就象凶手嘴上的仁慈的俏皮话”(耶稣,星星,希望,怜悯[*Jesús, Estrella, Esperanza, Mercy*])<sup>①</sup>;对“穿过死亡/来到此岸生活的航行”的这种叙述是我们时代的伟大的美国长诗之一,而它没有拥有普遍的声誉则是件令人惊奇的事。

在第二次世界大战结束后的那些年代里,黑人作家在小说领域做了极其大量的工作,在诗歌领域里情况也大体类似,但在戏剧领域里却有所不同,虽然如此,在那儿却也进行着数量可观的事业。正如可以预期的那样,纽约市由于有天才的黑人男演员和女演员的大军——举例说,有弗雷德里克·奥尼尔、奥西·戴维斯、鲁比·迪·希尔达·西姆斯、卡纳达·李、利·惠珀等——因而成为动荡的中心,尽管在四十年代末五十年代初黑人剧作家的大多数剧作是在哈莱姆或者“外百老汇”商业区剧场演出的。而在战争于1945年结束后的十年里,大量真

---

① 这四个字都是贩奴船的名称,同“友谊号”一样,极富讽刺意味。

正可称赞的作品——由西奥多·沃德（《我们的土地》〔Our Land〕）、奥利弗·皮彻（《春天开始》〔Spring Beginning〕）、艾丽丝·奇尔德雷斯（《只是有点简单》〔Just a Little Simple〕）、佛罗伦萨（〔Florence〕）、威廉·布兰奇（《威利的奖章》〔A Medal for Willie〕）、朱利安·梅菲尔德（《全是人的世界》〔A World Full of Men〕）、《另一只脚》〔The Other Foot〕）、洛夫顿·米切尔（《地窖》〔The Cellar〕），和别人写的剧作——由于象哈莱姆美国黑人剧场、哈莱姆作家俱乐部、哈莱姆戏剧理事会、115号街人民剧场、亨利街福利机构这样的组织而得以上演。

这个时期的第一个巨大成就就是《跨一大步》（Take a Giant Step, 1953）赢得的，这是一个青年黑人剧作家路易斯·彼得森的作品，他曾是克利福德·奥德茨的门徒。这出戏对一个黑人少年所经历的困难作了敏感的探讨，虽然情节的展开有些因袭传统。这个黑人少年与在费拉德尔菲亚的白人街坊朋友们一起长大，但在他进入青春期的时候，却越来越被拒之于他们的圈子之外，而他在气质上又与当地黑人酒菜馆里的粗鲁的伙伴关系不相适应，于是就返回到祖母的怀抱，祖母极为柔情，但却不能够提供少年所渴望得到的那种同伴之谊。这是一出“情节安排得很好的”戏剧，博得观众的好评，虽然最初在百老汇只演出了七十六场就结束了，它却在1956—1957年度的戏剧季节得以复活，并且从那时开始就一直作为当代戏剧的一个有价值的媒介物而牢牢印在观众的头脑里。

1954年，也就是《跨一大步》最初连续演出结束后的那一年，格林威治小巷剧院演出了威廉·布兰奇的《绝妙的错误》（In Splendid Error），它把弗雷德里克·道格拉斯最终作

330  
331

出的困难决定一事编成动人的戏剧，弗雷德里克·道格拉斯在约翰·布朗决定进攻哈珀渡口后，终于决定撤销他对布朗的支持<sup>①</sup>。这个精心之作获得极大的成功，随后在格林威治小巷剧院上演的两部作品也同样给人以深刻印象，一部是艾丽斯·奇尔德雷斯写的描写黑人演员的喜剧《精神的烦恼》(Trouble in Mind, 1955)，一部是洛夫顿·米切尔于1957年写的《河那边的土地》(A Land beyond the River)，它描述了一个黑人牧师试图打乱在南卡罗来纳他的学校管区的种族隔离的动人心弦的故事(它以一个实际事例为基础，这些实际事例最终导致了最高法院于1954年作出取消学校中的种族隔离的裁决)。而兰斯顿·休斯的《至善至美》(Simply Heavenly)也于1957年在百老汇连续演出了一个短暂的时期。

然而，在五十年代末期强烈感染了公众想象力的一出戏，却是出于来自芝加哥的一个青年黑人作家洛雷因·汉斯贝里之手，在黑人剧作家中还从来没有一出戏有这么强烈的感染力。确实，到《日光下的葡萄干》(A Raisin in the Sun)结束了它在波士顿、费拉德尔菲亚、芝加哥的试演并于1959年3月在纽约的埃塞尔·巴里莫尔剧场开始上演时，显而易见，由于它的构思敏锐精练，演员阵容宏伟(西德尼·波蒂埃、鲁比·迪伊、克劳迪娅·麦克尼尔、黛安娜·桑兹、伊凡·狄克逊、路易斯·戈塞特)，它注定要成为那个演出季节的极为风行的作品，而且它实际上确是如此。虽然和它竞争的对手有阿奇博尔德·麦克利什的《约翰牛》(J.B.)、田纳西·威廉斯的《青春的美妙歌手》(Sweet Bird of Youth)和尤金·

---

① 这个历史事件发生在1857年。

奥尼尔的《浅谈诗人》(A Touch of the Poet)，它却获得了1958—1959年度戏剧季节的批评界奖；而且汉斯贝里在二十八岁的时候发现，她的许多批评家一方面把她的第一部主要戏剧作品与契诃夫的《樱桃园》(The Cherry Orchard)和奥凯西<sup>①</sup>的《朱诺与孔雀》(Juno and the Paycock)相提并论，而在另一方面是与奥德茨的《醒来，歌唱吧！》相提并论的。

汉斯贝里描述了一个黑人家庭(扬格一家)为了逃脱在芝加哥南端的黑人区为使人沮丧的郁闷而进行的斗争，当然，这部作品并不是没有贬低者(他们中有许多是黑人)，而且哈罗德·克鲁斯的意见代表着一种经常表达出来的论点，这种论点认为，纽约戏剧界的政客们长期以来以冷若木石、漠不关心的态度对待黑人剧作家，在这样的背景下，她的“戏剧提供了把这一切全部补偿，或者起码减轻商业化戏剧的自由随便的罪孽的理想的机会……明显地使戏剧批评家们洋洋得意的是下述这一极为令人宽慰的发现，即宣传舆论实际上宣布将要到来的东西，并不是穿过种族界线而来、打算在舞台上算清长期存在的种族帐的好战力量，而是一些追求美国梦的有教养的工人阶级分子的一部老式、朴素的好家世小说。”(《黑人知识分子的危机》第278页)简言之，正如克鲁斯实际上想说的那样，这部戏剧只不过是一出连续广播剧而已，演出精彩而且(淘气地)化装着黑色面孔，但在本质上则是陈腐的。

然而，并没有过多少时间，美国戏剧就看到“穿过种族界线而来、去……算清长期存在的种族帐的好战力量”走上了舞

<sup>①</sup> 奥凯西(1880—1964)，爱尔兰作家。

台。固然,这些力量并非很明显地出现于奥西·戴维斯的1961年的狂闹的民间喜剧《得胜的珀利》(Purlie Victorious)之中,或者出现于兰斯顿·休斯有关哈莱姆沿街教堂生活的感人戏剧《胜利的鼓声》(Tambourines to Glory)之中,这出戏于1963年秋天在纽约的小剧院开始演出。但是在1964年3月,这些力量都突如其来地出现在舞台上,当时《荷兰人》(Dutchman)在纽约市的樱桃巷剧场上演,这是天才的青年黑人剧作家勒罗伊·琼斯的第一部主要作品,是在理查德·巴尔、克林顿·怀尔德和爱德华·阿尔比的剧作家团体创作室的赞助下演出的。确实,这儿第一次出现了某种认真的革命黑人戏剧,而且正如以后的发展所揭示的,事实上也正是如此。虽然琼斯(当然现在是伊玛穆·艾米丽·贝拉卡)不承认曾受惠于贝托尔德·布莱希特,虽然他的剧作艺术并没有布莱希特的“陌生化效果”(Verfremdung)的策略的痕迹,但支配这出戏的基本想象力和他以后的戏剧作品,将必然使人们想起布莱希特本人的使命,因为正如贝拉卡——以某种布莱希特式的腔调——以后所说的(而且正如他通过介绍《荷兰人》本来就可以说的),真正的黑人戏剧必须“表现出受害者来,从而使他们在观众中的兄弟们能更好地理解他们是受害者的兄弟……而且我们所表现的必须使血液沸腾,这样大变革前的气质将沐浴在这种血液之中,而且它将促使他们最深处的灵魂为之所动,他们将发现自己由于灵魂所受到的教诲而被拉紧抓牢,甚至准备去死。”<sup>①</sup>

无论是在理论上还是在实践上,贝拉卡都没有站在安东

---

<sup>①</sup> 引自尼尔的《黑人美学》第264页。——原注



尼·阿尔陶德的行列里。然而，如果“残酷戏剧”（le théâtre de la cruauté）这个字眼可以从它在阿尔陶德1938年的经典声明《戏剧及其二重物》（Le Théâtre et son double）中所具有的特殊意义中解脱出来的话，那么可以这样说，这也许就是在《荷兰人》召唤下产生的东西，一种新的残酷的戏剧，这种戏剧试图盘问美国文化，使它脱离它的呆滞的良心，而且同时，使黑人社会中新的自我肯定的力量更为有力，使其寻求正义的新的坚定的目的更为坚定。这出戏的行动发生在“城市的飞行着的下腹部”下面，发生在纽约地下铁路的一节车厢里。克莱是个衣着正派的黑人青年，在地铁里一个性感的白人妓女卢拉找上了他：“天真的小伙子，你穿的那些窄肩膀衣服来自一种你应该感到受到它的压抑的传统……你有什么权利穿三个纽扣的衣服、戴条纹领带？你爷爷是奴隶，他没有上过哈佛大学。”她不断地这样说着伤害他感情的话，而同时——以某种漫不经心的方式——诱骗地把她的无礼的性诱惑向他猛掷去。“你吃着苏打饼干，就象死了一样。”她说道——这种嘲弄似乎仅仅是由她的烦恼而引起的，她由于面对着一个献身于波特莱尔的诗歌的来自新泽西的举止文雅、受过高等教育的黑人青年而感到恼火。“黑人波特莱尔！是的……我的主，我的主。”她有着模糊紊乱的见解，认为黑种男人应该表现出炽烈的性冲动，既然他与她的这种见解不吻合，因而她就挑唆他，刺激他（“你这个中产阶级的黑杂种……”），比以往任何时候都更加恶毒，一直到最后克莱发作了，在一个激烈的长篇演说中喷吐出他心中怀有的对白人的杀气腾腾的愤怒。

“你不要告诉我什么事情！如果我是个中产阶级的冒牌白人……就让我是这种人吧……我要把你的讨厌的乳房扯下来！”

我想成为什么人就让我成为什么人。汤姆叔叔……不管是谁……”然后，他说完了话正要下车时，她把一把刀插入了他的胸膛，然后她命令车厢里的别的乘客把尸体扔出车外，他们就这样做了。在下一个车站，另外一个黑人青年走进车厢坐下，于是卢拉开始以她原先与克莱相遇的方式诱惑地盯着他；而且，当帷幕降落时，显然这出戏正在变成一种险恶的回旋曲，它塑造出这样一种形式，黑人以这种形式不时地与美国现实相遭遇——被勾引、被侮辱的现实，而在他们敢于提出任何反抗时则是被毁灭的现实。这是一出才华横溢的舞台剧，在六十年代早期的紧张气氛中，它引起了那个时期的一个主要事件的爆发。

333  
334

《荷兰人》在格林威治村的樱桃巷剧院演出后不久，贝拉卡就离开纽约的商业区（与克拉伦斯·里德、威廉·帕特森和一些别的黑人戏剧界人士），在靠近伦诺克斯大街的第120号街成立了哈莱姆黑人艺术演出学校。它存在了一个短暂的时期，而正是从这个堡垒（白人是被拒绝进入的），他通过他自己的作品和别人的作品的演出，同时通过他给青年作家提供的指导，从而对当代黑人戏剧的形成产生了深刻的影响。詹姆斯·鲍德温1964年的戏剧《查理先生的布鲁斯》，与他的早期戏剧《教堂前座》（*The Amen Corner*, 1954）一起，感染了六十年代早期黑人青年剧作家的想象力，但这些青年剧作家今天却主要地从《荷兰人》、《盥洗室》（*The Toilet*, 1964）、《奴隶》（*The Slave*, 1964）和《一块黑团》（*A Black Mass*, 1968）的作者那儿感到，他们已学到了怎样向他们的人民说话，怎样在美国文化的世界中行使一种根本预言性的使命。象埃德·布林斯、艾德里安娜·肯尼迪、罗恩·米尔纳、道格拉斯·特纳·沃德、查尔斯·戈登和朗尼·埃尔德这样的剧作家

展现出极为迥异的观点和着重点，他们整个地看来代表着一组超群的天才，确实，美国戏剧复兴的任何希望必须大部分依赖于他们。然而，虽然他们并非都对文化上的分离主义政策负有责任，他们的政策却是对戏剧的这样一种见解，就象伊玛穆·艾米丽·贝拉卡的见解一样，认为戏剧是说出真理的媒介，是启蒙的媒介，是社会变革的媒介，而且可能甚至还是革命的媒介。并且，不管他们的战斗性有多么强，在贝拉卡的榜样的压力下，他们当中的每一个人都认为，他们的主要责任是“一个黑人对别的黑人说话，而不是对中产阶级的、携带信用卡的白人观众说话。”<sup>①</sup>如果有人责备他们，说他们是一种分裂人类社会的种族独立主义，他们的回答大意是（用更早一些时候所引用的克利安斯·布鲁克斯的话来说）人们“只有首先穿过特殊的狭窄的门”才能够“走出去来到一般”。

最后，要报道黑人在我们时代美国著作中的存在，谁都不能完全忽略这个行业最值得注意的类别之一，也就是最近由黑人自传文学所提出的证据。当然，当代状况的这种非常显著的成分并不标志着最近有突然涌入美国传统的任何迹象，因为在一段持续很久的年代里，这种传统的一种未被承认的光荣一直是来自相当多异常天才而深刻的黑人自传作者的引人入胜的遗嘱。确实，《弗雷德里克·道格拉斯的一生和时代》(The

334  
335

---

① 路易斯·菲利普斯《勒罗伊·琼斯与当代黑人戏剧》(LeRoi Jones and Contemporary Black Drama)，见《美国黑人作家》第二卷（《诗歌与戏剧》），C·W·E·比格斯拜伊编，佛罗里达州德兰德，埃弗雷特/爱德华兹出版社，1969年版，第205页。——原注

Life and Times of Frederick Douglass)提出了一个起码象梭罗的《华尔腾》(Walden)一样有分量的证词,虽然这一点并未被经常得到公认——恰恰象我们不能认为本杰明·富兰克林的《自传》(Autobiography)(它是我们美国类型的独特高度认真的不朽陈述作品)超过布克·T·华盛顿的《从奴隶制度开始》(Up from Slavery)的重要性一样,而这才是真正客观地让天平保持平衡。然后,从W·E·B·杜波依斯一代到理查德·赖特一代——不用说诺亚·戴维斯、乔赛亚·亨森、萨缪尔·林戈尔德·沃德、亨利·比布、威廉·韦尔斯·布朗、摩西·格兰迪、约翰·汤普森和J·W·C彭宁顿的大量十九世纪的奴隶纪事了——詹姆斯·韦尔登·约翰逊、克劳德·麦凯、安吉拉·赫恩登、J·桑德斯·雷丁、兰斯顿·休斯和其他各种各样的人写了长长的一系列极为有趣的回忆录;而且,在属于当前世纪的这个文学领域里,如果要冒类似马修·阿诺德的“评定等级”的行当的危险的话,那就毫无疑问,人们将会普遍地给予理查德·赖特1945年的使人惊奇的书《黑孩子》以优先地位。但二十世纪六十年代增强的黑人暴动似乎解放了写自传的冲动,使它达到远远超过以前的黑人经历的任何发展所促成的这样一种程度,其结果是最近几年出现了一种个人陈述的文学,这种文学是如此丰富且多方面,因而仅仅提出它的一个轮廓——就是象本文这样的一篇文章所可能勾勒出的一切——也就几乎不能够表明它的全部意义。

人们也许会首先想到那些有洞察力的文献——马尔科姆的《马尔科姆·艾克斯自传》(1965)、埃尔德里奇·克利弗的《冰上灵魂》(Soul on Ice, 1968)、H·拉普·布朗的《死吧,黑鬼,死吧!》(Die, Nigger, Die!, 1969)、博比·西尔的

《争分夺秒》(Seize the Time, 1970)、乔治·杰克逊的《索尔达德监狱的难友》(Soledad Brother, 1970)、唐纳德·里夫斯的《一个被起诉的兄弟的短笺》(Notes of a Processed Brother, 1971)、安吉拉·戴维斯的《自传》(Autobiography, 1974)——它们从“黑色革命”的内在狂乱中流泻出来,直接来自这大动乱的中心。白人种族主义的罪恶在黑种美国人的心中产生了愤怒,这也许就是我们所有的这种愤怒在文学上的最引人注目的证据。而由此所产生的战斗性是如此激进,以至于它本身提供了一种完整的“世界观”(Weltanschauung)。世界被看作是一个折磨人的监狱(当然,在大量这种文学的背后有着实际的监狱经历),因而人们设想,掌握人的显示人的特点的全部高度将要求黑人具有一种真正革命的行为方式。人们感觉到,只有靠加缪所说的“反抗”(résistance)才能赢得完整的人格,因为一般的世界——起码在美国生活中——被想象为一种巨大的联合企业,它想要非法剥夺黑人的属于他们本质上的男子气概的正常人身自由,并把奴隶的身份强加给他们。正如拉普·布朗所说:“美国是个淫妇。在这个国家当一个黑人就好象某个人要你公正地玩一种赌运气的危险枪戏,但却给你一支所有弹膛都填上子弹的枪。不管你往哪儿去,吉姆,你都免不了一死。”(《死吧,黑鬼,死吧!》)因而人们对那些黑人就表现出极端的不耐烦,那些黑人或者相信官方对文化方面的诺言并和他们温顺合作,争取得到优等分数,或者在脱离斗争之后,只是“坐在乱糟糟的扶手椅上试图把革命明确地表达出来,而黑人却正在街道上死亡。”(博比·西尔《争分夺秒》)黑人的现实被想当然地认为是某种本质上有机东西,因而一个人的背叛行为(trahison)必然缩小了展

335  
336

现在作为一个整体的人民面前的希望；这些文笔尖刻的个人历史正在给人格下定义，这种人格在各个方面是在下述信念的压力下形成的，这种信念认为，“存在”就是与一个人的兄弟们有关。当然，有一些这种文学作品颇有点装腔作势；但《马尔科姆·艾克斯自传》和《索尔达德监狱的难友》长于雄辩，感情纯洁，才智惊人，这种特色使得它们成为我们时代的两部伟大作品。

近来，许多黑人自传作者致力于叙述童年时代和青春期，致力于记述达到成熟的困难航程，当然，这并不令人感到惊愕。这里面给人最深刻印象的是克劳德·布朗的《希望之乡之子》(Manchild in the Promised Land, 1965)、安妮·穆迪的《在密西西比到达法定年龄》(Coming of Age in Mississippi, 1968)、梅耶·安吉洛的《我知道笼中鸟为什么歌唱》(I Know Why the Caged Bird Sings, 1970)。克劳德·布朗叙述了他作为黑人无产者的孩子在哈莱姆街道上的成长过程，梅耶·安吉洛写了她本人早年在南方乡下的故事，它们在本质上都没有为任何种类的政治说教的意图所左右——安妮·穆迪的书也没有这样的意图，虽然她对自己作为六十年代早期密西西比公民权运动的领导者之一的经历的描述洋溢着那个英勇的冒险事业的激情。然而，即使这些作家不是职业上的善辩论者，他们却仍然在他们复述的方式中，对美国的良心提出了严肃的质问；他们并没有求助于廉价的多愁善感，他们认为，由于他们作为黑人而与生俱来的不利条件，要努力获得过一种体面生活的机会，其代价是巨大的；他们的书得到了白人读者和黑人读者的广泛接受，这毫无疑问对国家在二十世纪六十年代末的道德风气产生了相当大的影响。

然而，在这个领域里有两部值得注意的书——文森特·卡特的《伯尔尼书：心灵旅程的记录》（*The Bern Book: A Record of a Voyage of the Mind*, 1973）和《神的一切危险：纳特·肖传》（*All God's Dangers: The Life of Nate Shaw*, 1974）——它们在某种程度上脱离了近来黑人自传流行的精神气质，因为卡特的书记录了他作为移居在瑞士的人的经历，而纳特·肖的故事——以西奥多·罗森加顿的磁带录音为依据——则源自一个目不识丁的南方农民（他于1973年死于八十八岁的高龄）。

文森特·卡特（1924年生于密苏里州堪萨斯市）在五十年代初期去欧洲，1953年在巴黎定居了一段短暂的时间，以后迁居到慕尼黑、阿姆斯特丹，最后迁居到伯尔尼，从此以后就一直居留在那里。他1973年出版的才华横溢的书叙述了他在这个“干净、优雅、整洁的城市”里航行的“旅程”，它距离他的祖国有数千英里之遥，“恰好”位于“欧洲的中心”，但他却发现，即使是在这儿，一个美国黑人也不可能逃脱开“蔑视和嘲弄的语言”，人们感到，“黑人”（Neger）这个词是“一种词汇的恶魔”。然而，他既然已在这座古老的瑞士城市居住了多年，他作为“黑人”（der Neger），作为“奇怪的东西”（*rava avis*）——作为“在一个有十多万人的城市中的唯一的美国黑人”——也就成了伯尔尼的一个公共机构的某个重要内容。他是作家“卡特先生”，有一伙相交往的朋友，微妙地以各种方式隶属于城市社会生活的组织；而且他的讽刺的幽默经久不衰，清新活泼，他以此极富才智和吸引人地记录了他与当地人所经历的冲突和友谊——他偶尔不得不向当地人喊道“我不是个畸形人”，而且针对他们的笨拙的刺探，为了保护自

己，他有时不得不蜷缩进他自己内心的黑暗、秘密的深处。他说道，有一些日子他沉溺“于无节制的摇摆胡子，放声大笑，在大街上纵情歌唱，辩解说伯尔尼人已经忘记了怎样在大街上唱歌，忘记了怎样张大嘴笑，并对这个借口感到满意”。然而他“骄傲地走着，甩着胳膊，高昂着头走进公共场所，就象个得克萨斯阔佬一样”。这儿的生活与他所熟知的故乡堪萨斯市的生活一样真实，而且决不比它更怪诞；确实，正如他所告诉我们的，“我发现，这生活恰好同样认真，同样危险”。这个移居国外的黑人驾驭着欢快、生动的散文，这散文的显著自信和错综复杂使得人们希望，他的尚未出版的小说《绿色的漫长道路》(The Long Green Way)和《原色》(The Primary Colors)会很快就找到热情的书籍出版者。

337  
338

《神的一切危险：纳特·肖传》与《伯尔尼书》极为不同，因为卡特是位十分深奥微妙的人文知识分子，他的头脑打上的斯宾诺莎、黑格尔、尼采、里尔克、果戈理、乔伊斯、斯特拉芬斯基<sup>①</sup>、保罗·克利<sup>②</sup>和整个西方传统的印记；而另一方面，纳特·肖却是亚拉巴马州的一个粗暴、狡诈、机智聪明到极点（虽然全然是文盲）的黑人佃农，倘若他不是1969年1月份的一个上午被白人青年西奥多·罗森加顿所发现的话，他的极其动人的“传”就永远也不会被记载下来。西奥多·罗森加顿企图挖掘出二十世纪三十年代亚拉巴马分益佃农协会的故事，于是就来到该州中心地带东部的一个小村子里，在那儿他发现了这个非同寻常的老黑人，当时他八十四岁。罗森加顿由一个朋友、也是他的研究生同学戴尔·罗森陪伴着，他们

① 斯特拉芬斯基(1882—1971)，俄国出生的美国作曲家。

② 保罗·克利(1879—1940)，瑞士画家。



在这个冰冷的冬天上午遇见纳特·肖（他的真实名字是纳德·科布），他正走出家门穿越马路，他就住在他的同父异母兄弟TJ的家里。“我们立刻问他，为什么他〔早在1932年〕参加了协会。他并没有直接回答；相反，他‘搞清楚’这个问题，就开始说了，‘有一天，我正拉着一堆干草从阿帕法亚出来——，并且继续毫不间断地说了八个小时。他详细叙述了与地主、银行家、化肥代理商、骡贩子、杜松子酒投机商、行政司法长官、法官的交往，讲述了植棉制度的社会关系的一些故事。到了傍晚，火升起又熄灭然后又升起，他回答了我们的问题。”而且到了傍晚罗森加顿懂得了，虽然他“为研究一个协会而来”，他却“偶尔碰见了一个讲故事的人”，他的记忆所及的范围甚广且丰富，他有着善于表达的才能，这一切赋予他一种十分罕见的天才。因而两年之后他带着磁带录音机回到亚拉巴马，向纳特·肖建议把他的一生录下来；肖同意了，其结果就是罗森加顿于1974年出版的那本伟大的书——诚然，这是以精彩的优美文体和圆熟的技巧编辑的，但从本质上来看是纳特的作品（所有的话都出自他之口）。①

“自从我出现在这个世界上，我从未想要打击别人来获得什么东西，从来没有，但我知道，有整整一个阶级的人们想打击别的阶级的人们以剥夺他们所有的东西。我遇到过这种事；我看到别人遇到这种事，是用我这双眼睛看出的。哎呀，这是清楚的：如果每个人都彻底拥有他的权利，世界上就不会有这么多富人了——我老早就发现这一点了……哎呀，这是极端错误的……我发现了所有这一切，因为他们想要把我不知道的不管什么东

---

① 虽然叙述中的所有人物都是真实的，罗森加顿却决定，除历史人物之外给人物以假名，为的是保护主要人物的私人秘密和他的家庭成员。——原注

西统统从我这儿夺去。”言谈清楚明晰，毫不闪烁其词，老人正是这样追溯了他的漫长的一生和他一生中为争取尊严和独立所进行的不懈斗争。早年他就决心竭力摆脱佃农的可怕奴役的束缚，白人地主依靠这种制度，以黑人佃农的庄稼作为“抵押”借出种子、肥料、面粉、糖浆和豆子，而（既然白人地主规定棉花的价格），结果事情的安排就使得黑人佃户年复一年欠着他的债。纳特·肖凭借着多年最艰苦的劳动，最后终于设法拥有了他自己的土地、房屋、牲口棚和家畜，甚至成功地获得了骡子和马匹、一个铁匠铺和一辆汽车，还有一笔小小的银行来往帐。但他邻近的白人并没有因他的微不足道的成功而高兴。所以在三十年代的萧条期，当他决定加入亚拉巴马分益佃农协会时，当然他遇到麻烦也就为期不远了。麻烦于1932年12月来到了。有一天，行政司法长官的武装代表以邻近的一个白人地主伪造的抵押条为根据，出示起诉书要扣押一个名叫弗吉尔·琼斯的人的财产，弗吉尔·琼斯是纳特的一个邻居，而且和他一样，是分益佃农协会的会员。纳特提出了强有力的愤怒的抗议，告诉代表们：“要是你们把他的东西都带走，就会让他家的人挨饿。要是你们拿走他所有的东西的话，他就没有一个子儿去养活他们了。”当代表们宣称，尽管如此，他们却是奉命而来的，纳特义愤填膺地回答说：“好，好，要是你们带走的话，那么你们要不是从我的死尸上带走我就该死。”在激烈争论了很久以后，一个代表走到他跟前说：“你说得够多了，足以让我杀死你了。”果不然，那天晚上他们又来了，尽管纳特背上挨了三枪，他却开枪还击，把他们打跑了——然后他逃往邻近的特斯基吉；但他后来还是被捕了，在经过亚拉巴马最高法院法官通常对黑人所进行的审讯以后，被判处十

二年监禁。但是，正如他所说的，“我象块木头那样平静地度完了监狱生涯”，如果他背叛分益佃农协会的话，那作为报偿就会获得假释，但他却坚持拒绝这种有条件的释放。当他在五十九岁被释放时，他重又拾起农活，照料他的土地和十个孩子的家庭，并在第一个妻子死后又重新结婚（“我与她共同生活了四十多年，而这是短的，不长的”）——仍然还是老样子，充满了对自己的男子气的令人满意的骄傲，献身于土地，钟爱他的为数众多的孩子：一个机警敏感得令人惊奇的农民，在他所属的冷酷无情的政治形态中，他从未拥有丝毫任何一种世人所认为的权力，但是他——就象在南方黑人生活的世界中“许多万死去的人们”一样——却拥有任何人在不顾一切不利的逆境，以适当的谦恭坚持他的做人的尊严时都会有的那种使人敬畏的权威。

339  
340

确实，纳特·肖的故事——关于成百上千的人（白人和黑人）的故事，他在本世纪的最初七十五年中在最南部的混乱危险的世界里曾经与他们打过交道；那也是一个黑人的故事，处于象他那样的境地，却使自己保持头脑清楚而镇定，照看着妻子儿女，并且设法能够对任何来人也就是所有来说，“你如果因为我的生活方式而不喜欢我，那么就往前走到森林和灌木丛里去，闭上你的嘴，让我去寻找我的价值”——纳特·肖的故事有着其趣闻轶事的丰富性和深奥的文化上的含义，在这一点上，它是我们文学中值得被认为是真正的美国史诗的为数不多的纪事之一。

因而这是一种美国黑人作家在过去一代所创造的一种粗犷有力、形式多样的文学，而且往往表现出相当的特色。不仅如此，在一个文学想象对文学（l'écriture）的尊严和世人处理“现代后斯”经历的现实的能力开始遭受危机的时代里，它还

是一种并非最不显著的肯定语言艺术的价值文学——当然，它是这样的，因为从事于这种文学的人大部分是雄辩家，他们相信，一种有训练的语言是能够改变意识从而拯救人类现实的。

这种文学也不是一批同类作品的搜集品，尽管它的一些辩护士提出了愚蠢的证据，这证据在任何方面都与当代美国文学运动的主流相脱离（因而要求采用特殊的批评标准和评价标准）。固然，伊玛穆·艾米丽·贝拉卡的戏剧、罗伯特·海登的诗歌和伊什梅尔·里德的小说充溢着黑人的经历，这是必然的，但从根本上来看，这些作家的真正领域并不是黑人区，而是整个美国社会，因为他们从最本质上是想使美国的良心（conscience，在法文的意义上既是“良心”又是“意识”）复杂化和深化。他们所最透彻地熟悉的世界，当然是白人美国所脱离开的世界，但这种脱离需要花费巨大的代价，因为在三百年中，在这个大陆上的黑人的生活和白人的生活相互之间是这样深深地纠缠在一起，因而任何人拒不承认黑人的身份也就是在丧失自己的身份。因而，黑人作家探索丰富复杂的黑人生活并展示这种生活，不仅仅能帮助他的人民进一步更深刻地理解自己，而且也让他成为对整个国家进行自我发现的代理人。这就是说，拉尔夫·埃利森和詹姆斯·鲍德温的小说，梅尔文·托尔森和格温多琳·布鲁克斯的诗歌，埃德·布林斯和朗内·埃尔德的戏剧不仅仅属于一种特殊的种族传统，而且是当前美国文学的完整的成就的一部分；因而，最后一点，在专为美国黑人作家保留的特殊标题下讨论他们，也就难免带有一种不能克服的不恰当性质。然而，目前在批评界通常粗心地讨论他们的作品的情况下，如果真的要保证对他们的成就作出任何估价的话，那就似乎必须这样来对待他们。

# 8

## 妇女文学

伊丽莎白·詹威

郑启吟译

任何一个写文章评论妇女文学的人，首先关心的必定是证实妇女文学确实存在。一些从事写作的妇女会声明：她们碰巧是女性的作家，性别上这种偶然性既不影响她们所描写的主题，也不影响她们所采取的形式。过去“妇女文学”向来是个贬义词，今天的女作家摒弃这种称呼，这是为了防范人们会自然而然地贬低她们的工作。任何领域的严肃的专家都不喜欢被划分为不属主流，却用主流的标准衡量的旁支附系。如果存在着一种能称之为妇女文学的实体，那么，在给它下定义时就得认真对待它的可靠价值，把它看作是有着自己的规律和基本特点的创作物，而不是高等文化的某种方言形式。

这就是说，任何一种文学都必定有自己的基础。如果妇女文学是存在的，那么它就是来自某一领域的值得加以探索研究的经历，这种经历几乎只限于妇女所知，却广为男子所忽视；或者说，至多也只是用异己的标准的措词用语加以评论。女性的生活方式和处世态度已使妇女产生了一种不同于她们男同胞的观点。这种观点不会轻易地被男人领悟，因为他们认为这种观

点是奇怪的，或者是不重要的，这是因为我们文化的标准基于男性的经历，适合于男子的作用和行为。甚至在叛逆文学进攻或谴责正统观念时，它使用的也是男性的声音，就是说，用男性的措词表达根据男子的经历得来的看法。因而，凡涉及供讨论研究的重要领域时，使用的也总是男子的眼光，这样做的前提是：只有在男子创作的或者符合男子标准的文学作品里才能找到处于最纯正状态的真正重要的主题和文学形式。结果，不知不觉地产生了排斥妇女生活和妇女判断的情况。

妇女创作的文学作品和妇女文学当然不属同一范畴。妇女完全可能用男子的标准成功地进行写作，这是因为男子标准在我们社会里无处不在，所以它们既是男子的也是妇女的文化背景的组成部分。但是，用男子标准写作仍然要求妇女作一种调整。当然，在某些领域里，用他人的经历代替自己的经历作为文学创作的基础，肯定会妨碍整个工作的进程（类似的情况，虽然规模小一些，是同性恋作家一直不得不改用异性恋的方式来描绘他们的性爱经历）。在《一个人自己的房间》（*A Room of One's Own*）那段经常为人引用的文字里，弗吉尼亚·吴尔夫从基础说起，谈论了写作的困难：“〔十九世纪〕所有伟大的小说家，如萨克雷、狄更斯和巴尔扎克，都写出了自然的散文，写得快疾然而并不潦草，富于表现力然而并不矫揉造作，发挥自己的特色却又从不失去共性……他们的散文以十九世纪初……通用句子为基础……这是男人的句子；透过这种句子，人们可以看到约翰逊·吉本和其他人的影响。这是一种不适合女人运用的句子。”

吴尔夫认为，这种不适合性是由于这样的事实造成的，即“一个男人思维的分量、速度和步伐和她自己的太不相同了，她根本无法从他那儿剽窃有重大价值的任何东西。”这是不符

合事实的。女作家当然已经从伟大的男作家的文学传统中学到了许多东西，但是，却无论如何不是这个传统历来试图传授给她们的那些；吴尔夫指出，她们一直被迫听命于“永远在那里卖弄学问的学究的没完没了的告诫……这些人忽而唠唠叨叨，忽而以恩人自居；忽而盛气凌人，忽而大受震惊；忽而大发雷霆，忽而摆出长辈架子。”吴尔夫举了一些例子：“妇女很少有具备男人那种对于修辞学的钟爱的……这是这个性别的一种奇怪缺陷，这个性别在其他问题上本来一向表现得比较注重本能和物质。”又如：“女小说家只有在勇敢地承认了女性的局限性后，才能去追求至善至美。”两代人之后，很少有人再如此公开地表露这种优越感，但是在学术评价上，妇女作品并未受到完全平等的对待。只消看一下为今天的批评家评定为优秀和有意义的文学作品，就知道其中大多数是男子的作品。

这也许是一个正确的判断。如果是这样，那么重新审定并不会改变原来结论，但是确有一度被尊为巨著的作品从主流中掉队的，或者得给它们重新排定地位。新的流派，最初显得象是边缘上的东西，但是它们之中有的移往中心，常常把现有的作品聚集到自己这儿来，就仿佛它们的行动里有一种地心吸力似的。在原来只有个别作家的地方，现在可以看到新的集合。本文即试图发掘在一个被称之为妇女文学的领域里究竟包括哪些东西，就是说，如果妇女文学没有被解释为常规的、男性的创作之外的附属品，而是被定为来自有同等意义的另一个生存领域的有同等意义的报告。

人们运用过各种不同的指导准则。最有用的一条准则是T·S·艾略特在讨论某一个类似的问题时提出的，即关于某种被称为美国文学的东西的定义的问题。艾略特改变了对这件事

的看法。他在1924年（《大西洋评论》一月号上）说：“只可能有一种英语文学……不可能是英国的文学或美国的文学。”后来，不管怎么说，他在《美国文学和美国语言》（*American Literature and the American Language*）中，已发现了一种“过去从未被发现过的东西——两种文学使用同一种语言”。他接下去提供了任何可加辨别的文学的鉴定标志：“强烈的地方色彩与不自觉的普遍性相结合。这样一种文学要到这里才算达到自觉阶段，那时，任何一个年轻作家都一定会感到自己身上有着好几代作家的影响，而且其中有好几个是公认的伟大作家。”

在妇女文学里也可能看到艾略特的批评准则的应用。好几代来，女小说家和女诗人追随日记和回忆录作者的早期传统，从女性的局部经历中取材，就象其他时代和地方的方言作家所做的那样。在这些作者中，有些是“公认的巨匠”。也许不那么容易观察到“不自觉的普遍性”的意识，但是它寓于妇女活动的稳步增长的重要性，这反过来又鼓励妇女把从这种活动中所取得的知识作为共同经历的象征。许多当代作家在他们的探索中所寻求的并非妇女生活的特殊性，其目的，更确切地说，是把过去被排斥在外的东西，亦即妇女的经历增添进来，以扩大我们对人类状况的了解。现在人们已经把妇女的经历看作是属于人类的、有普遍意义的东西了。关于这一点，我们不妨回顾一下亨利·亚当斯在《亨利·亚当斯的教育》（*The Education of Henry Adams*）中说的一段话，他说：“历史研究对历史学家有用，是因为教他懂得了自己对于妇女的无知。只通过男子去了解妇女，所得出的是错误的认识。”

应该将这些推理和提法集中起来构成妇女文学的某种基本



的，虽然可能是不成熟的定义。这里所探讨的将是那些从妇女的内心世界描写她们经历的女作家，但是，显然并不是凡是妇女写的或有关妇女的作品都可以称为妇女文学。是否属于妇女文学，这里采取的检验标准是作者对所探讨的經歷的理解。要看她描述和评判这种經歷时，用的是多种多样具有个性的，而同时又是妇女生活固有产物的措词用语，还是用的是男子的原则和评价标准。这种检验方式听上去也许很武断，事实上，任何一个勘测新领域的人都必定是武断的。对妇女的研究有一种是从一个客观的、所谓中立的局外人观点去评论她们及其活动，还有一种则认为这种不偏不倚的中立是虚假的，因而摒弃建立在这种中立基础上的所有假设，在实践中，是很容易感觉到这两种研究之间的差别的。

这种探讨方式有一个长处，即排除了“政治上的”种种考虑，如作家们对于今天妇女地位的自觉的公开的看法。（举例说）我要把琼·斯塔福德列为妇女文学作家，同时尊重她对于妇女解放运动原则的否定。我要把丽莲·海尔曼的剧本和玛丽·麦卡锡的小说排除在妇女文学之外，因为这两个作家对妇女的需要和愿望的理解主要建立在男子标准的基础上，即使不是传统意义上的男子的标准。苏珊·桑塔格的文学批评和汉纳·阿伦特的政治见解以同样方式很有说服力地运用了传统的批评准则，但是并不涉及给妇女文学提供养料的妇女的特殊存在。严格意义上的妇女文学的作者认识到妇女的生活道路与男子的不同，她们想调查这些不同之处。至少她们下意识地知道需要用一种不同度数的镜片才能清楚地看到它们，需要有一套不同的语义系统去表现它们。这个工作看来是值得做的，因为它解释了未知的领域，想法要把这些领域和整个人类状况联系起

来。

决定新标准，用以评价生活的任何领域，这有时被看作是对现存的价值标准的一种否定，引申说来，是摈弃了价值标准本身。其实，事实并非如此。这里质疑的不是关于标准的观念本身，而是正统的标准里在当前的种种局限性。请想象一下，假如西方作曲家一直只限于用大调作曲，当他们突然发现小调的时候，会出现什么情况呢？——不是摈弃大调的和声，而是扩大作曲的范围。

345  
346 妇女文学的源泉可以回溯到更早的时期，但是妇女文学在从1945年直到现在的这个阶段里肯定已开始汇成一个统一的整体了。创造一种“同一性”的冲动，无论如何，也是要凭靠广阔的创新背景，不仅是文学的背景，而且还要有历史的背景。真正的文学作品是反映现实生活的。它把各种事件组织在一起，构成令人可以理解的程序和模式，这些模式又回溯过去，因为“我是谁？”这个问题里还包含了另一个问题：“我是从哪里来的？”同样，妇女文学在心理学和社会科学里找到了关于“同一性”的有用线索。关于现实世界里的行为的报道减少了昔日那些人为的女子形象的限制性和错误指导。一种新的文学很容易受到各种影响，它将试验各种主张和形象以及表达的方式，它的实践者也许会用好几种形式写作，或者把一种形式移植到另一种上去。于是，开放和不稳定性就成为妇女文学的特征了。妇女的共同经历只会消灭国别界限，所以象西蒙娜·德·波伏瓦、弗吉尼亚·吴尔夫和多丽丝·莱辛这样的欧洲作家，看上去就象是和当代美国妇女文学有着血缘关系似的。

另一种倾向是把注意力集中在亲身经历上。这种亲身经历常常是以自白的方式表达的，或者，更好些是作为“事物的本

来面目”的一种见证来呈现的。女诗人叙述一阵阵的疯狂发作，叙述自杀企图。男作家也有顺着这种思路写作的。但感情上的格调很不相同。男诗人(作家)与描写对象——备受折磨的人——之间，存在着更大的距离。写发狂和自杀的女诗人给人的印象是：她们受生活的蹂躏，沉溺在汹涌澎湃的情感海洋里，虽然她们不以自我怜悯和色情虐待狂的方式来迎接这种命运。确切地说，她们看上去更象是在选择——一个大胆的选择——而不是去反抗。她们看上去好象是有意拿自己去冒险，以便透入存在之谜的本质，就仿佛这是唯一发现她们生命的起源和意义的方式。无能为力对于妇女来说意味着某种不同的东西，它一直是她们生活里的一个特殊的、深刻的部分是配定的，并非出于选择。

一个妇女要观察自己的生活，就必须观察无能为力的状况，就是说，她必须正视她作为一个被动者的遭遇，并积极想法了解这种遭遇过去和现在的意义。为了探索她经历的内在实质，她常常不得不放弃熟悉的控制手段和公认的因果关系的逻辑。如果说这是在选择疯狂，那么可以说这是一种特殊类型的选择。史诗时代的英雄去地狱那神话般的或者传奇般的旅程可以说是对这样一种探索的最近似的比拟，它得自原始宗教里巫师的作用。这种巫师为了寻求隐藏在公认的信仰结构背后的能医治人的真理，不惜拿自己和普通理智去冒险。这类内心历程正是当代妇女文学作品中的重要组成部分，它可以看作是与男子作实际旅行，走上克鲁亚克和垮掉一代的那条“路”的冲动相对应的。

这些内心历程常常变成受欺骗的记载。这些故事彼此非常相似，使人分辨不出来。它们组成了贬义的“妇女文学”的传

346  
347

统内容，那里面尽是受欺骗的女主人公。今天对这种受欺骗与痛苦的如实记载究竟与十九世纪传奇小说的非正统的、哥特式的遗风有什么区别呢？在这里，判断的标准再一次是主观武断的。作家本人卷入的深度并不能提高其技巧，但是能给她增添探索令人恐怖的领域的勇气。然后，在她选定研究这样一个领域之后，她就准备好去评价它，而不是不加批判地接受它的存在。用新眼光去看待一种过时的规范可以使它重新活跃起来。认为描写妇女生活的作品平凡琐碎，反而使妇女生活的平凡琐碎化的写法更为普遍化了。许多描写妇女生活的作品确实平凡琐碎，但是如果同样的材料受到了严肃的对待，它就会产生不同的效果。夏洛蒂·勃朗特被责备，因为顶楼上的疯女人那一节有拙劣的连续广播剧成分，疯女人放火烧了大宅，把罗彻斯特拱手让给简，从而结束《简·爱》全书。琼·里斯在《广阔的马尾藻海》（*Wide Sargasso Sea*, 1966）中把疯女人变成一个令人难忘的悲剧人物，这个人物仍然是传统模式上的“被引诱和被遗弃者”，但是她具有重要意义。一种平凡的形式正在被用来传达某种重要的东西。这样的发展并非绝无仅有，但就象采用科幻小说的形式写作的严肃作家那样，常常把批评家搞糊涂了。

这种平凡的形式最终也许会束缚了内容，或者强使它重又变得琐碎无聊，但是当代的写受欺骗的小说太多样化了，太生动活泼了，不至于弄到这种结局。然而，许多女作家在感情上深深卷入到自己的素材中，看来使她们减少了对形式本身的兴趣，这种作品的新奇在于对经历的新看法，而不是、或者很少是由于它的表现形式。最常见的创新是虚构和自传的结合。在传统作品里，这样的结合是危险的，但是强烈的情感和作者的

卷入使作品融为一体，达到出人意外的效果。在这个阶段，人们已逐渐意识到女性的特点，妇女需要互相交换她们的生活情况，以便取得共同的评价和结论，于是这样一种文学报道就有了特殊的吸引力。

妇女文学这种特殊的性质意味着正统的评价标准不再适用了。熟悉的题材——如无能为力，受欺骗，被遗弃的经历——347  
348曾被用来表现妇女生活多么受局限，多么易受欺凌，现在则作为来自地下的信号，服务于不同的目的了。一度在那里生活的脆弱的人们，现在要起来集体离开了。她们这样做的时候，还发表了一些关于自己经历的相当激烈的意见。她们非说不可的有许多是世俗琐事，她们觉得这种世俗琐事至少和超验的假设一样重要。更有甚者，她们在著作和诗歌中大量采用有关她们本人的素材，已经到了有损于保持美学上的一定距离和客观性的程度。连弗吉尼亚·吴尔夫都担心，夏·勃朗特对自己命中注定的狭隘生活的那种“愤慨”已经“损害和丑化”自己的作品，“破坏了这个女小说家风格的完整性”。正统的文艺批评会一本正经谴责对于熟悉而又琐碎的素材的重新组织，谴责对抽象的原则缺乏严肃的思考，谴责在作品中不排除本人的感情影响；然而这些书对于读者都具有极大感染力。所以，越过正统的批评标准去看看这些书显示出哪些新成分，难道不正是批评家的责任吗？也许，妇女文学到时候不仅会带来文学创作形式的变化，而且还会带来文学批评形式的变化。当年，浪漫主义流派对于古典主义标准的背叛毕竟是起到了这类作用的。

对于当代妇女文学的任何评述都难免主观，因为迄今为止还没有评判这种作品的公认的经典性著作和批评标准。将来，更细致的研究自然会改变这里所阐述的某些观点，扩大所研讨的

作家的人数。这不是辩解，而是关于简单事实的声明，欢迎读者对本文提出质疑或补充应该研讨的作家名单。社会条件的改变对妇女文学的影响将会比其他领域强烈，因为妇女地位的改变和人们对她们的重视与否会改变看问题的角度。譬如，1945年，美国处于战争中，处于一场正在结束的战争中，因此在当时某些作品中，突出的妇女形象很自然地是一个母亲的形象，她会用她的“无私的爱……去促使国家领导人忘掉自己的政治野心、卑琐的仇恨和私利”，而把世界引向和平（引语见玛丽·R·比尔德的《作为历史动力的妇女》〔Woman As Force in History〕，1946）。出版家们感到，人们普遍关心的社会问题是战后复员军人的安置。而柳工罗西回到家庭妇女的地位，就和黑人从南方农业区迁到北方工业城市后的遭遇一样，被认为是无关紧要的。

1945年最畅销的书是贝蒂·麦克唐纳的《我和鸡蛋》（The Egg and I），一本女作家写妇女经历的书，这是完全可以预料得到的。这是一部篇幅很长、十分幽默风趣的书，写的是妇女怎样对付生活的课题，怎样在养鸡场上和一个以自我为中心、不善言辞的丈夫相处。简单说来，是对于妇女成为牺牲品的传统研究，特意以它的幽默笔调标明“不必严肃对待之”。文章确实写得十分风趣：“按照妈妈的说法，”麦克唐纳写道——书采取回忆录的形式——“如果你丈夫决定放弃银行业务，而以打磨玛瑙为生，由他去。帮他磨玛瑙，学会辨认它们，热爱它们（顺便学会销蚀它们）。”人们可能把这些话看作是关于妇女的困境的一种隐晦的陈述，让笑声来宣布痛苦是无关紧要的，于是痛苦就变得可以忍受了。这样一种出发点是一切严肃的、有意义的妇女文学必须规避的。

格特鲁德·斯坦的《我所见到的战争》(Wars I Have Seen, 1945)则是对无能为力状况的一种完全不同的研究。它概括妇女状况(斯坦通过她所记得的几次战争来回忆自己的一生,把自己的一生比作平民在被占领的领土上的处境)。无能为力引起了厌倦和懈怠,如果一个人不能改变任何事情,他就不会去计划将来。无能为力还引起背叛和不信任,当一个人被迫作出种种决定时,就产生了不真实感。当世界上普遍存在不信任,你根据什么去接受别人的判断呢?女性观点,即平民观点开始出现了,它不能接受正统观点,既然这种观点不能可靠地预见未来:“我在1939年至1943年这期间常常说,我不能理解为什么男人这么缺乏常识,为什么他们弄不明白,当他们不可能获胜时,他们就会输;为什么他们记不住二加二只等于四,不会再多。”她还说,“他们和生活事务没有关系,因为他们只相信人们要他们相信的东西。”在这样的情况下,对正统观点不客气地提出的反驳是受欢迎的,如艾丽丝·B·托克拉斯在驳斥一个关于可以饶恕但是不能忘却的传统说法时,就这么说过,“我不能饶恕,”托克拉斯小姐说,“但是我可以忘却。”这个例子也证明妇女文学可以多么有效地利用平庸的日常生活琐事。斯坦文中通过对这些琐事细节的再现,不断地(虽然很少是明白无误地)评述了战争、压抑和摒弃政治常识如何在各方面歪曲了生存状态。《我所见到的战争》表明了妇女文学在战后时期开始阶段里所起的积极作用,就如《我和鸡蛋》体现了妇女文学一直决心要克服自我贬低的消极传统一样。

战争刚结束不久时,有两本非文学类著作更清楚得多地表现出妇女的积极形象和消极形象之间的对抗。玛丽·比尔德的《作为历史动力的妇女》1946年问世;费迪南·伦德堡和玛利

尼亚·法纳姆合著的《现代妇女：迷惘的性别》(Modern Woman: The Lost Sex) 1947年出版。比尔德竭力驳斥这样一种看法，即认为“在十九世纪争取女权主义运动兴起之前的整个漫长的历史时期里，妇女等于零，或者说几乎等于零。”她的材料中有一部分已受到当代女权主义历史学家的质疑，他们认为她过高估价了妇女在中世纪和文艺复兴时期的地位和活动。但是她的理论在当时是进步的。在那个时期，不顾妇女在战时的业绩，社会竟把妇女的努力概括为“只是荒唐可笑而已”（《生活》杂志1945年1月29日）。《生活》杂志关于改造妇女的建议是，征集她们入伍当兵，以便让有权指挥她们的男人授给她们一些责任感。体面的人物避免这种粗鲁无礼的提法，但是他们忽略了妇女的贡献，看上去甚至可能是忽略了她们的存在。例如，阿伦·内文斯和亨利·斯蒂尔·康马杰在论及美国大陆的开拓时，就仿佛开拓完全是由男人完成的；普林斯顿大学的克里斯琴·高斯也在相似的前提下考虑文明世界可能会有的前景。

比尔德对公认的历史传统所提的质疑本身也应该受到质疑，但是她的质疑是指向对过去的重新审议，这正是今天社会科学和人文科学领域里女权主义者工作中的最中心任务。

法纳姆和伦德堡合著的《现代妇女：迷惘的性别》则表现出对妇女看法上的另一种倾向，这种倾向最近已经产生了几个新实例。妇女在这里被看作是一个问题——确实是“现代文明未能解决的问题之一，与其地位相当的问题还有……犯罪、卖淫、贫困、时疫、少年犯罪、种族仇恨、离婚、神经病，甚至周期性的失业”。不仅如此，由于她们生活在“感情上的贫民窟里”，她们本人就是“狂乱的不正常的情感的主要媒介”，



这样就影响了其他人。神经过敏的母亲生出神经过敏的孩子。

虽然（根据法纳姆和伦德堡的看法）历史在很大程度上要对这些不幸的妇女负责，但是妇女们也不能因此开脱自己的罪责，因为她们对于自己遭遇的反应是破坏性的，而不是建设性的。她们太乐意倾听妇女运动迷惑人的高调了，她们学会恨男人，同时又企图获得男子气质。作者对女权主义发动激烈的攻击——说这些人面目可憎，有性虐待狂，受一种刻骨的疯狂仇恨所支配，这种仇恨导致她们想方设法阉割男人，以便倒退到原始的杂居乱交和公社所有制——这个攻击也并未放过其他妇女，这些妇女也许避免了上述愚蠢行为，但是她们“在家里发泄不满，对正在成长的一代产生了灾难性后果”。而且，由于这些可怜的人“摒弃了女性气质”，结果害得自己陷入性冷淡。

以上的诊断本身也包含了治疗的方法：“感到性生活不顺利的妇女，除某些例外（但我们再没听到提起这些例外），都是自觉或不自觉厌弃母性的观念的。”那么，让她们选择一个新目标，做“女子气质的母亲”，这个母亲“完全愿意承认自己是个女人，〔而且〕知道……她是依赖于一个男子的。她脑子里没有做一个独立自主的女人（这是个自相矛盾的提法）的幻想”。一旦治愈了神经病，她“不用阅读有关抚育孩子的书籍，只等着孩子提出他们的需要，就知道该为他们做些什么”。他们认为，应该让她受到正规教育，另一方面还应该禁止老处女“和孩子的教育发生任何关系，根据是理论上的（往往是事实上的）感情不合格”。同时，反面宣传应该把妇女从“男子建立功勋或权威的领域引开，包括法律、数学、物理学、商业、工业和技术等等领域”。在他们看来，采取了这样的措施，国

家或许还可以免遭古罗马那样的命运。

某些对妇女作用的看法，在我们讨论的这个时期的最初阶段里是很流行的，为了把这些看法弄清楚，值得详细分析研究一下这篇观点激烈的论文。《现代妇女：迷惘的性别》被广为阅读和讨论。文中对妇女自然的抱负和愿望的恶意攻击，自始至终都掩盖在虔诚的主张之下，文章说它赞成真正的女性气质，把这种气质和被动服从等同起来。与此相应的还有那种辩论的技巧，它说凡不可避免的灾难或偶然的伤残都是妇女自己的过失，用这种手法引起读者的自我怀疑和有罪感，加深人们对自主行动的恐惧心理，以这样的方式加强他们自己的论点。这种宣传是披着理论分析的伪装的，我们应该在这样一个宣传的背景条件下来看这以后的女权主义者的哲学著作。女权运动的宣言声明常常是情感冲动的、有倾向性的，但是正是这种手段不正当的训诫说教才引起了这样的反应。我们切不要以为这类的训诫已不复存在了。

351  
352

文中所探讨的阶段是以六十年代自觉地争取女权主义运动的再次兴起为界，此后，人们对妇女的意愿和才能的看法已经普遍有了转变，甚至那些当初对这个转变的到来感觉迟钝的人中间也是如此。因此，最好是历史地论述本文的主题，而不是简单地把一个个作者的著作和事业分门别类整理出来。六十年代的分界线不是绝对的。第二次世界大战后的二十年间一直没停笔的杰出女作家写了很多东西，来描述感情和判断力的基质，而在六十年代末和七十年代很有代表性的妇女身上重新恢复的自我意识即来源于此。凯瑟琳·安·波特、尤多拉·韦尔蒂、克里斯蒂娜·斯特德、琼·斯塔福德、左拉·尼尔·赫斯顿、卡罗琳·戈登、凯·博伊尔和霍顿斯·卡利舍在六十年代开初都在

发表文学作品，当然，她们之中没有人自觉地涉及女权主义的问题，但是在她们作品里可以看到对于妇女亲身经历的一种执着不变的、丝毫不带浪漫色彩的专注。

这事实上是前一时期趋势的继续，正如T·S·艾略特所指出的，文学需要有根源。凯特·肖邦、艾米莉·狄更生和伊迪丝·沃顿使新出现的女作家坚信，她们的前驱者是些直接描写女性经历的公认的伟大作家。虽然狄更生的敏感只限于妇女的个人世界，但是它们表现出来的内容却远远超过了这个范围。长期被忽视，只是到了最近才重新得到批评家承认的肖邦，她在《觉醒》(The Awakening)中把女主人公写成了一个家庭囚犯，她的确提出了一个越来越有意义的问题。在女主人公面前，不仅她的丈夫，而且还有“她的孩子们都显得象是征服了她的敌手，他们想方设法把她拽到精神奴隶的地位上去”。伊迪丝·沃顿把她的妇女人物放置到社会之中，在这里她们是稍大一点的世界的囚犯，但同样受着束缚。在这里，沃顿发现了一个重要的主题。威拉·卡瑟和埃伦·格拉斯哥继续对妇女生活作严肃探索，在社会意义和地理上都扩大了探索的范围。妇女对于自己的认识以及她们所知所想所做的事情等一切都值得一写，四十年代女作家的贡献便是加深和扩大了这样一种认识。

当然，在男子的作品中也不乏动人的和充满活力的女性形象，但是她们的出现看来起到不同的作用。她们给男主人公制造危机，她们用象征来描绘生活的种种方面，她们是社会批评的工具。妇女文学的不同在于，它对妇女日常生活的考查。是为了了解这种生活本身的重要意义。对这种未经考查过的生活的考查也许受到三十年代无产阶级小说的影响；但是那些小说总是充斥政治训诫，而四、五十年代的严肃女作家却不想转达明

确的道德教训。浪漫的爱情故事没有消失，但含有越来越多的问题。所谓结婚以后永世快乐的提法不见了，更经常的是以夫妇不幸福为当然前提。事实上这些小说里的人物已经提出了将在后来著作里得到响应的一些观点了，反映了六、七十年代的自觉的女权主义观点的。早在1937年，克里斯蒂娜·斯特德就已经理解到被困在家中，感到灰心丧气的妇女那种正在郁积深化的愤怒情绪。《热爱孩子的男人》(The Man Who Loved Children, 1940)一书发表在本文论及的这个时期之前，但是人们就象对待凯特·肖邦的《觉醒》那样，把它作为先驱，一再发行和阅读，虽然在程度上要略差一些。小说里的女主人公“汉妮暗地里同情一切妇女，反对一切男人；男人手里拿着所有的王牌，生活是一桩不公平的交易……当继母和当继女的直觉以她丈夫为对立面汇合了，它们繁殖滋长，开始添上肉欲……这个正在成形的怪物，与那个活泼开朗、慷慨大方、能言善辩的好男人的形象遥遥相对，她是暴躁的、邪恶的，是一个残酷横暴的人，痛恨当个被囚禁在家中、受孩子束缚的女人，恨那个掌权者，那个孩子随他姓的人，那个可以放纵胡来一气的人。”后来，当汉妮想到孩子们时，只有儿子们才给她乐趣，“关于那些女孩，她只考虑婚姻的问题，而关于婚姻，她的看法就如同一个无知的、不满的，但是无可奈何的奴隶对于奴隶制的看法一样。”

卡罗琳·戈登在《前廊上的女人》(The Women on the Porch, 1944)中描述了一个比较温和的女主人公，她在谴责婚姻时不那么无情，但也是深为不满的。

我结婚太早了，〔凯瑟琳〕在想，也许我现在才刚开始生活。

当她回顾过去，她觉得她的整个婚姻生活就象只是一个努力达到她丈夫的要求的漫长过程。她回忆起那些晚上，两个或者五、六个男人进行着一场她只得偶然听懂一个词组的谈话，她坐在那儿一连好几个小时不作一声。生活一直就是这个样子。当她有机会交些新朋友——她现在很少有这种机会了——她的第一个想法不是她是否喜欢这些新相识或者他们是否喜欢她，而是这些朋友是否合她丈夫的意。甚至到了现在，到了结婚十五年之后，她仍然不知道什么会惹他厌烦。

左拉·尼尔·赫斯顿的《她们的眼睛注视着上帝》(Their Eyes Were Watching God, 1937) 超过了个人的内省，353  
进而作出一般性概括：“那白人把包袱扔下，叫那黑人捡起来，黑人捡了，因为他不得不这样做，但是他并不背着它走，他递给他家里的女人。就我能理解的来看，那黑女人是这个世界的驴子。”354

在这个时期的妇女著作中我们一再注意到，首先是关于女人依赖男人的描写；其次，是她们对于这种状态感到愤慨，却又接受了这样的命运。反抗是不公开的。有时，这种不公开的反抗给妇女一种内在的力量，例如，凯瑟琳·安·波特笔下一些女主人公的情况就是如此，她们容忍命运，因为她们能将自己的内心自我和它分开，分得足以使她们能去评价它。如《旧秩序》(The Old Order, 1944) 中的老祖母就是这样的。这些妇女默默接受在她们看来是避不开的要求，但是在这场交易中又保留了自己某些部分，没有参与共谋。琼·斯塔福德的女主人公们受她们年龄的影响。她笔下的顽皮姑娘享有自由，盛气凌人的老太婆也是如此，她们已经活过了必须扮演贤

妻良母的传统角色的岁月；年轻的女人堕入情网，她们的感情促使她们作出传统的（也是唯一正常的）抉择，虽然这不是她们遇到的事情的全部，也不是可能发生的事情的全部。但是在传统角色之外的区域，前景是凄凉暗淡的。那些不接受传统角色的人必须准备经受种种不同形式的灾难和不幸，从社交上的无能为力一直到被火烧死，《凯瑟琳之轮》（The Catherine Wheel, 1952）中的女主人公就是这样的遭遇。即使幸福有时仍然是与婚姻联在一起的，这种幸福无论如何不是唾手可得的。

尤多拉·韦尔蒂的女主人公按传统方式缔结传统婚姻之后得到幸福，但是找到幸福的这些人，不是属于一个较早的历史时期，便是时代感发生偏差，倒退到一种老式的方式里生活。一个三角洲大种植园的女主人很“幸福”，因为她忙于参加五花八门的的活动，根本没时间去思考自己的情感状态。生活圈子较狭窄，经济上不那么富裕的人以她们的怪僻来表明她们对传统角色的怀疑。妇女的满足和遗留、早期生活方式之间看来是有某种联系的。

另外两个南方女作家更进一步表现了这类人物如何因怪僻而离开了当代的价值观念和行为准则。在卡森·麦卡勒斯和弗兰纳里·奥康纳的作品里，怪僻是非常普遍的一种状况，再不能看作是反常的了。相反，这些怪僻合在一起表现一种异化的状态，可以突破公认的生活方式中任何空隙。这里表现了另外一个现实——孤独，拚命寻找事物之间的相互联系，却对什么是相互联系缺乏真正的了解。麦卡勒斯还描写了体现在孩子身上的天真，名声不好或者有残疾的成年人身上偶尔也有天真的表现。奥康纳的人物更是远离了信仰或行为的任何固定不变的

结构，他们象多石的沙漠里的野草那样生活着。天真无邪已由于无知和恶意发生畸变，但是无知和恶意却是生活中的内心感受和可以公开表现它的象征性行为之间不协调的结果。

南方男女作家对于怪僻人物的兴趣是和这个时期南方的社会经济状况相符的：物质条件“落后”，仍笼罩在被打败、被占领和无能为力的记忆的阴影下。可以在这些状况和妇女通常的从属地位之间找到类似之处，而后者越来越多地成为文学作品的主题。南方女作家很自然会感觉到这种联系。关于一种背离生活主流，根据不同规律进行着的生活的想法在文学作品中是很常见的：田园风格的作品就是把这种生活理想化的一个实例。黑人过的生活看起来也可以这样运用，就象十九世纪俄罗斯小说家利用农民生活一样，福克纳也确实尝试借黑人来评论白人社会准则。但是黑人象托尔斯泰、屠格涅夫和契诃夫的农民那样顺从作家美学上的处理，因为他们另有自己的文化结构，它抵制作家的摆布。而怪僻的人和不合时宜的人，不管怎么说，只是一些个人，可以作为例证来批判白人中产阶级的社会标准。

从弗兰纳里·奥康纳和卡森·麦卡勒斯的作品看，虽然她们都没有特别表现出自己是个女权主义者，但是她们不仅是社会的批评者，而且是它的前提的批评者。因此，她们的参与形成一种对于生活主流价值、正统角色以及性的作用的原则性挑战。她们比福克纳离过去更远，对福克纳来说，关于荣誉的古老神话仍然装点着天空，仍然是今天的混乱脱节和缺乏秩序的生活的一个对照。对于奥康纳和麦卡勒斯来说，这种秩序也许从来没有存在过。她们的作品里用另一套透镜表现世界，焦点不同于一般，她们的歪曲了的图景是通过游动在我们眼前的令

人不安的人物来表现的——疯疯癫癫的男女老古董，迷住了心窍的孩子，爱得不得当或者献身于无法实现的事业的年轻人——但是如果通过透镜的歪曲，这样的素材就根本看不见。她们的作品证明了这偏斜的视线的运用是正当的，就象格特鲁德·斯坦说话似的行文风格证明了运用重复和停顿抓住正常交流背后的本质是合理的一样。

在四、五十年代的诗歌中，预期中的性别作用有时似乎是颠倒过来的，作者让妇女抒发个人的意见和感情，而把抽象的意识赋予男人。也许，在玛丽安·穆尔、伊丽莎白·比肖普和巴比特·多伊奇的作品中，对于传统的古典技巧的注重，是对埃德娜·圣文森特·米莱和埃莉诺·怀利只描写自己的诗歌的一种反动。穆尔等人的作品强调以一种相当常见的形式表现罗曼蒂克的爱情，在过去几十年里，这种爱情一直被认为是标准女性气质的东西。无论如何，当“垮掉的一代”的文人们投入“自我探索”的时候，穆尔却是创造了细工镶嵌的灿烂夺目的外表，它们看上去象是由最高境界的成年人的技巧和孩子的浓烈的永恒的想象力结合组成的，但是却没有提供通向内心世界的路线。这些诗人几乎从来不说“我”，极少涉及具体的特定经历及其内心隐情。她们的诗歌促使批评界人士越来越多地把妇女的诗列入正统文学，但这些诗并未构成对正统批评标准的挑战。

这些年在女诗人的作品中，男女激情和依恋的描写不见得就比小说少，但是肯定有了变化。首先，重要性降低了，渐渐和其他主题并列；其次，被抽象化了，并受到质疑。作家在问，激情对妇女意味着什么？他们发现越来越无法接受把浪漫



的激情作为至高无上的、独一无二的情感经历这样一种传统看法了。

处理个人情感风暴的办法之一是把它们淹没在“神话”模式中，使它们变得普通化，这样它们就可以被认为是超越个人的，是妇女周期性典型遭遇的组成部分。有时（就如在小说家笔下一样）“神话”模式的象征被用来曲折迂回地反对把温柔和服从看作女德的传统观念。路易斯·博根用美杜莎、卡珊德拉<sup>①</sup>或者沉睡的复仇女神<sup>②</sup>等神话人物来表现妇女的更强烈的体验，可同时又要表明在过着普通日子的“正常”女人身上，是看不到这种“野性”的。在博根的作品中，作为一个女人的生活和作为一个文学创作者的生活这两者的分化要比在当时小说家的作品中表现得更清楚。这毫无疑问是因为诗歌对于作者的要求更为强烈，更容不得冲淡。小说家可以把一个双重的意识转化成截然不同的人物形象，而诗人需要单一的眼光。在博根的作品中，最强烈的感情都是在神话或梦的伪装下出现的。除上文所提起的那些神话人物，还可以再加上《睡梦中的泪》

356  
357

(Tears in Sleep) 和《梦》(The Dream) 这两首诗。看来，一个女人的意识在能充分和公开地讲出来之前必须先套上神话的外衣。在一些诗歌里，作者塑造的这种由内心激情点燃的象征变得那么强烈，它的含义又那么紧密地纠缠在一起，以致使我们读到它时受到一种神奇的力量冲击。这里未作解释。用词绝对简单，然而却极其神秘，象一道符咒那样把我们

① 卡珊德拉，希腊神话中的特洛伊公主，女预言家。

② 复仇女神，即希腊神话中的厄里倪厄斯，是提西福涅、阿勒克托和麦格拉三位复仇女神的总称。

迷住了。在《被诅咒的苹果》(The Crossed Apple)里，究竟是谁在说话呢？是不是夏娃？她拿果园里的果实，那个能培育“供生火的树林、供遮阴的绿叶和做调味汁的苹果”的“可爱的苹果”进行了诱惑。它是一种新的嫁接的产物，“一棵还没形成的树”，因而象征一个未知的无从预测的将来。显然，这个女人的声音里是有某种迷人的力量：

吃吧，除了水果，你将品尝更多的东西  
花蕾，还有，  
太阳、空气、树根底下的黑土，  
雨和露。

我们降临的大地，我们飞逝的光阴  
那火和胸膛  
我要那白色的部分，姑娘，那是我的。  
你拿其余部分。

这里正在说出某种我们从内心里感到震颤的东西，但是它隐藏在造作的语言形式的后面，就象一个梦中的启示隐藏在梦的后面。一个女人的声音在说话，但是在对谁说呢？是在对一个情人说，还是在对一个学艺的女巫说呢？在当时女人和诗人之间的分裂尚未愈合，写诗的女人被视为怪物，这个女巫必须学会既运用又隐藏自己的巫术。

女诗人利用神话、原始模型和梦也许会创造出新象征，但也使旧象征复活了。希尔达·杜利特尔战时住在伦敦，当时这个城市曾遭到毁灭性的破坏，杜利特尔抓住了这种破坏给予的

启示，探索了灾难作为人类生活中的经常现象的意义。在《墙没有倒下》（The Walls Do Not Fall，出版于1944年，1973年收入《三部曲》〔Trilogy〕中）的起首诗行中，她问，为什么尽管肉体“消融了，心也烧燃完了”，“外壳解体了”，而人类尚能幸存，“现在我们穿过了火焰；我们不知道谁救了我们？为什么救？”

为了回答自己的问题，她筛选神话和历史，从中寻找体现在解体中的完整性、在断裂中的连续性，从中找到了复兴的象征，虽然古旧但又变化无常。这一切她是带着梦的威力和亲昵来再现的。她确实在作品中把梦都糅合在一起了。这些梦是经历的点滴，我们在脑子里把它们聚集在一起，成为小小的自我的象征，亦即有日常生活气息的神话的象征。

这不是魔术或谜  
而是到处发生的事情

在这些梦里，有一个“新夏娃”的清晰形象，最初还是作为〔《圣经》〕原有的形象呈现出来，要求“收复她为人类丢失的一切”，但这个形象逐渐带有创造世界者（Demiurge）<sup>①</sup>的特点、未来的女性基因，是一个为后来的女作家重又发现的形象。这个夏娃将带来一本书，这本书不是讲“古代智慧”的，而是讲“新的智慧的尚未写出来的空白书页”，再也看不到她象“一个女预言家那样，被囚禁在山洞里”，相反，她是“精灵，从茧包里出来的蝴蝶”。（《天使颂》〔Tribute to the

① 创造世界者，次于最高神的造物者（柏拉图哲学）。

Angels]), 1945, 在《三部曲》中重印)

在文中说及的这个时期的最初阶段, 穆里尔·鲁凯泽已经在《动物观察》(Beast in View)中要求强调个人意志的自决:

我要用我的声音说话!

我要用我真正的声音说话!

但是, 存在于男子心目中, 并且作为标准化公式的妇女形象是不能置之不理的, 只能去超越他们。在《妇女的花圈》(Wreath of Women, 收在《动物观察》中, 1944)的一段里, 鲁凯泽探索这种“超越”怎样正在“我同时代的妇女中发生”, 对这些妇女来说, “选择本身就是象征; 她们选择她们所听命的神话”, 一个对于“妓女、艺术家、圣人和妻子”来说没有多少选择余地的神话。只不过是某种混合的生活, 它的多样化也许至少可以给精神上带来某种内在实质, 某种目的, 某种活力, 但是它的使命永远是“给软弱找理由/给强有力作再次保证”。我们每一个人, 还有诗人本人, 都已接受了生活赐予的才能, 长成在妇女不得不居住的狭窄的花园里的果实。要让这些赐给尽量发挥出来, 就要看清楚它们现在所提供的选择: 是接受“漫无止期的少女时代”的过去, 还是在充分想象过和充分体验过的“那充满痛苦和恐惧”的生活中冒险。

当鲁凯泽的目光转向未来, 保持自我与从事职业终于可行的时候, 她的韵律结构渐见松散, 以反映这种扩大了的生活前景。即使如此, 这一天还未到来, 诗中景色里保留了一抹神奇色彩, 这是一幅梦景, 在那儿我们看到了:

三个裸体的妇女说“是”  
在呼唤的湖泊，银色的树林，  
鸟的啼鸣和倒伏的青草，  
树荫和水影当中。

用神话来表达妇女状况，意义是不明确的，它把外界强加的形象和在内心震颤的愿望结合在一起了。随着女权主义意识的诞生和增长，神话和寓言就越来越多地和妇女日常生活的平凡性质交织在一起了。后者正象征现实的联结，而不是象征她们存在的渺小性。丹尼斯·莱弗托夫在《我们脑后的眼睛》(With Eyes at the Back of Our Heads, 1959)一书的扉页题诗里，写到有一座山“不是被森林，而是被这里那里纵横交叉的轻软的小树丛堵住了通道”。我们要找一条到山上去的路，得先穿过“一座也许没有背面的房子的正面”，在那儿，门户总是“太狭窄，其中有一个架得太高，而且没有门槛”，而对这样一个通向令人向往的未来的可恶入口，该怎么办呢？人不是把畸形的正面当做一道障碍，而是重建它：

建筑师看到

不完美的计划  
急切地转向编织者。  
把它调整好！  
编织机开始工作。

管它是童话也好，寓言也好，总之，打通代表今天的那座畸形“房子”的通道是通过普通的女性的技巧，即在职工建筑

师指导下校正了比例的编织。

从艾德里安娜·里奇在五十年代这十年间所写的诗歌中可以看到，有一个向着仍然充满了象征意义的普遍说话方式发展的动向，正如鲁凯泽把妇女所能担任的极少几个角色看作是强迫她们永远停留在少女时期，里奇看到了男性的保护正在把她们变成娇宠的孩子和慢性病患者。人们允许她们有一个挂名职务，用降低了的标准来衡量她们的工作。这样一来，“单有才智对我们说来就足够了——它在破碎不成形和粗糙的草图里闪烁着。”用这种恩赐的态度来判断妇女的工作，“我们听到，我们的平庸才能受到过奖……每个失误都得到原谅。”如果拒绝男性的保护，情况可就变了。那些“姿态过于大胆，或者直截了当去粉碎世界的人”面临着另一种命运：“单独禁闭，催泪弹。”里奇在1960年所写的文章中曾辛辣地讽刺道：“对于这种荣誉，申请者寥寥无几。”

尽管如此，她预见到一个未来，将由一位女性创造者引导而至，虽然“她姗姗来迟，对自己较之对历史更为无情”。当她挺胸而出，从空中往下望时，我们将会看到她和任何“男孩子或直升飞机一样美”。

保持着平衡，仍在前进  
她锋利的剑刃使空气退缩，  
但是她的货舱  
那时没有许愿：  
所运送的  
明显可见  
是我们的。

在那些年里，阿纳依斯·宁充分利用了期刊这个女作家最早利用的工具。宁的作品虽然一直到六、七十年代才出版，她通过自己的神经和感情的联络网去看世界的试验却给我们带来了非常珍贵的消息，使我们得知，在三十年代和这以后的年代里，一个敏感的女性是如何意识到来自生活的信息的。用自己作衡量尺度的做法使作家被指责为自我中心主义和自我膨胀。宁和诺曼·梅勒一样，也未被人放过。事实上，读者有时感到，大人物们对作者以独特的敏感所作的恭维已经到了使人几乎无法忍受的地步了。但是这里还有一种东西在起作用，它反驳或者是压过了有时会从宁的行文间浮溢出来的给人虚荣或是愚蠢的印象。这是老老实实、彻底全面揭示亲身经历的意义的行动，行动时深信这种经历不是一个特殊的、不可多得的、罕见的女性的经历，而是这样一个人的经历：她的乖僻、过失、洞察力、欢乐和厌恶等之所以有价值，就在于它们在他人身上也是非常普通的东西。宁和惠特曼一样，不怕自相矛盾或者出自己的洋相，结果，我们就从她那儿得到了来自广阔的海洋的新鲜的、含有咸味的浪潮，即使有时这些浪潮上面飘浮着垃圾废物。

这个时期当然也出现了妇女所写的合乎传统格式的回亿录。通常是那些在某个领域有一定声望的妇女，她们的生活因而可以被看作是在现实社会范围内取得成功的范例。但是这些历史都包含了关于某些困境的记载，她们几乎都曾被迫在女性的传统模式和凡是能给她们带来成功的任何东西这两者之间作出选择。读者最多的是埃莉诺·罗斯福那个简单的故事：在一个有名气的、动荡不安的家庭里长大的一个丑小鸭，终生都在为追求某种生活方式而斗争，这种生活方式符合她自己的标

准和她自己的道义责任。

另外两个与埃莉诺·罗斯福同时代的人的自传，也许可以用来表明在取得成功的妇女的生活里沿袭的那种紧张状态。弗吉尼亚·吉尔德斯利夫 1954 年发表的《多次十字军东征》(Many a Good Crusade, 1954)，谨慎、如实地记载了学术界早期一位有雄心壮志的职业妇女的一生。她的无与伦比的行政管理才能和对工作的献身精神，使她成为哥伦比亚大学“七姊妹”学院之一的巴那德学院的院长；这个职业她担任了近四十年，1945 年退休时她作为美国代表团的唯一女成员，到旧金山出席决定成立联合国的那次会议。女权主义运动第一次高潮体现在吉尔德斯利夫的日常生活事件中。她成为纽约权利机构里的重要人物，她取得政绩，都是公然不顾该机构的传统的。例如妇女被准许进入哥伦比亚大学的研究生专业学院，这是一件大事，她带着小心克制的喜悦心情记下来。我们在她的生活中看到了旧角色和新现实之间的分化的一个方面。

埃伦·格拉斯哥的《妇女的内心》(The Woman Within, 1954 年出版) 中所描写的一个非常成功的女作家，则是一个完全不同的故事。这部书由于是在作者死后出版的，有条件做到更深入、更有揭示性，虽然如此，与格拉斯哥最接近的那些男子的姓名还是都隐下未提。在这里，情感上的危机几乎淹没了格拉斯哥所享有的文学上的成功。这是一场向整个生活作不顾一切的、不屈不挠的斗争的纪实。这种生活外表上是愉快的，底里却痛苦得令人发狂。格拉斯哥在十个孩子里排行第九，父亲的家长作风可以与古罗马式的威严家长相比。她为求得自主的每个尝试都不只是需要持久的忍耐力，还需要有进攻的勇气。“回顾我的生活，”她写道（这是一种用悲剧来做里程碑



的生活），“我可以看到一个模式从我最早的孩提时期起就贯穿了我整个生活。一切都得由我自己去弄懂，从内心出发去弄懂……自己教育自己等于是被迫学上两遍。”她那老式的子女众多的大家族里的家庭罗曼史，实际上是一出塞涅加<sup>①</sup>式的悲剧，在这出悲剧里，死亡和遗弃是司空见惯的常事。她和她的姊姊，她写道：“有一个时候就在绝望的气氛中生活，呼吸和走动，连我们吃的面包都有一股绝望的味道……然后，……我突然被一种为自己去发现、去区别真伪的耗人元气的强烈愿望抓住了……我就象一个口渴的人扑向沙漠里的泉水那样向知识扑去。我在图书馆里阅读各种各样的东西……我渴望去发现这个世界的秘密和痛苦的某些意义和内在原因……我被这种渴望整个吞噬了……（她那时只有十多岁，但是）我已经不再是小孩子了……我已经进入漫长的、无止境的孤寂之中。”

这种要经得住悲剧的斯多葛<sup>②</sup>式的决心，在她那个时代并不是绝无仅有的。落到她头上的灾难，包括她母亲、她最喜欢的一个兄弟、一个已成为她良师益友的姊夫和她的一个不能与之结婚的爱人的早死，以及越来越严重地把她和世界分隔开来的耳聋。但是在与她同时代的所有作家中，包括科利特和威拉·卡瑟这两个同年人以及比她年轻八岁的弗吉尼亚·吴尔夫，只有格拉斯哥最有说服力地谈到了工作带来的解救：把工作作为一种持续的、有所要求的存在，它给一个人带来一种人格，即使这种人格把她带到可知的界限之外。从开天辟地妇女就在过这种生活了；只有现在她们才是在有意识地对它进行观察。

① 塞涅加（约公元前4—后65），古罗马政治家、哲学家及悲剧作家，新斯多葛主义的主要代表人物，著有悲剧《美狄亚》、《俄狄浦斯》等。

② 即禁欲主义的。

长期以来，除了日记和回忆录之外，妇女也一直在写其他非小说类的作品。丽莲·史密斯继续探讨南方妇女关注已达一个世纪之久的黑人问题。和她之前的格里姆克夫妇一样，她也认为对黑人的压迫导致了白人的个性和道德理想的自我歪曲。在她的小说《奇怪的果实》(Strange Fruit,此书在1944年我们这个时代开始时是本畅销书)和散文集《梦的凶手》(Killers of the Dream, 1944)里，她描绘了人与人之间的关系的畸形和痛苦，这正是我们的社会由于种族偏见所付出的代价。她的谴责基于道德，并未批评社会的和经济的结构，而种族歧视正是这种社会经济结构的一个组成部分。这样进行谴责是适合旧的女性形象的。在那里，以女人的温柔关心别人被认为是得体的、高尚的，它就这样既限制了谴责的深度，也使之能为人们所接受。但是在一个能有力地为自己说话的黑人寥寥无几的时代里，她的作品坚持履行了道义上的责任，积极地投入求得平等的斗争。自废奴运动时代以来，妇女就感觉到在她们自己的地位和黑人的地位之间存在着一种联系，史密斯的著作证实了这种由来已久的联系。

妇女很自然比黑人更容易看到这种联系。黑人作家受到所有白人的压迫，这种经历使他们无法产生对那些他们看作是压迫者的人的同情，即使这些人本身也受压迫。但是这种联系作为一种在妇女文学中经常出现的成分，扩大了一个人对自己的理解，使之成为有普遍意义的隐喻。老一些的南方女作家，如

362  
363

凯瑟琳·安·波特、尤多拉·韦尔蒂、卡罗琳·戈登，偶尔能描绘出远非旧模式的黑人人物。虽然妇女作品所记载的日常生活经历常常把黑人传统的服从和表面上的屈辱作为他们当时生活的事实来反映，但是也有尊重黑人情感特性的明证，这些特

性不是旧模式的黑人人物的陈腐货色，而是指忍耐力、持久性、机智、力量和尊严的深远源泉。

在尤多拉·韦尔蒂的短篇《熟路》(A Worn Path, 收在《短篇小说集》中, 1954)里, 我们看得到这种例证。这个故事简洁平淡地描述了一个“头上包着一块破布的老妇人”进城的艰巨旅程。她决心要为她的孙儿弄到所需的药品, 她还连讨带借带偷地搞了那么几个分币, 好给他买个玩具。这是一次耗尽体力, 几乎会送命的旅程。韦尔蒂赞赏的不仅是“老奶奶”的同情心, 还十分欣赏她的狡猾。在《前廊上的女人》(1944)中, 卡罗琳·戈登进入到玛丽亚, 一个黑人厨子的内心, 写出她的痛苦, 她儿子与两件杀人案有牵连, 被捕入狱, 她认为是白人世界种种不合理的和不正常的限制造成了黑人的暴力, 而且会继续这样下去。戈登能使黑妇人的想法变得可以理解。黑人的狂怒被看作是社会的产物(在那个时候, 这种看法是很少见的), 这个社会以黑人公民的暴力行为作为代价, 维持了白人法律的逻辑。凯瑟琳·安·波特描绘了真正的人格显露。这种特性在老妇人南尼身上隐伏了一生, 但它仍然存在着。南尼老年时, 坚持要离开她抚养照料过的白人一家, 搬到一座属于自己的茅屋里去。使他们大为惊奇的是, “她再也不是那个忠心耿耿的老仆人、获释的奴隶, 而是一个有独立谋生手段的上岁数的班图族女人, 她坐在台阶上, 呼吸着自由的空气。”

在四、五十年代, 格温多琳·布鲁克斯的诗歌和自传性小说不断描写了真实可信的黑人内心感受。有意思的是, 而且对一种新文学来说也很典型的是, 我们在她作品中看到了她最初那种讲究的、相当正规的文风是如何不断松懈下来的, 仿佛她感到在能放手运用通俗语言之前, 有必要先证明她已掌握了文

绉绉的官话。这一类的突破不仅表明了在这个新领域里的第一批重要作家逐渐增长的勇气，还表明了她们已经感到自己有一批已倾向于新的语言风格的读者。这些作家发现他们不仅是在替一个种族说话，而且还在对着他们说话。布鲁克斯强调她对种族问题的意识越出了性别意识，但是她作品的内容和所流露的感情是属于妇女文学范围之内的。在《妇女气质》<sup>44</sup> (The Womanhood, 见《安妮·艾伦》[Annie Allen], 1949) 第二部一首写她小儿子的诗歌中，我们看到了黑人的抱负和妇女日常感受的结合。在这首诗里，她描绘了“我和我儿子如何都需要深刻而又不持久的事情所带来的欢乐，例如，踢翻一只椅子或者从窗户里把砖头扔出去”。但是这短暂的欢乐还象征更多的东西：象征试验的勇气，把手探出去，试验新的感受。椅子可能会“砰的一声倒下”，但是那孩子“却从来不怕伸手去够，他身上伤痕累累，但伸手去够是他的行动准则。”

其他一些女作家把在少数民族中的工人阶级背景下的生活和作为女性长大成人的感受结合在一起。蒂利·奥尔森用微贱的人的生活细节来形象地反映重大的玄奥问题。这种抽象的质问，如上文提及的，在这个阶段的妇女作品里是很少见的。当这类质问出现时，它往往容易和社会主义或无政府主义信条联系在一起，这些信条在移民工人阶级的生活里占非常重要的地位。无论如何，奥尔森远远不只是空论一番。在生命終了的时候，生活里能找到什么意义呢？她在散文《给我猜一个谜语》(Tell Me a Riddle, 1961) 中就象叶芝在晚年的诗歌里那么问道。在这里，问题是从女性的角度提出来的。它们是在从那一“磅煮汤的肉，一块煮汤的骨头……隔天的陈面包”和“便宜的线团”的角度来评价革命的自我牺牲的崇高信念，这是一

个老妇人在她临死前的痛苦中所记得的操心事，它们压倒了对献身给“运动”、婚姻生活、生儿育女和煞费苦心把他们抚养成人的记忆。爱情、愤怒、挫折、希望、共同忍受贫困的情谊，这一切都在谋生的不可避免的琐事前面消失了，只有儿时听到的音乐的某个突然的回声能使人宽慰一下。对她丈夫来说，老妇人已变成一个令人不可理解、扰得人们不得安宁的陌生人：“在他看来，似乎七十年来她在体内一直藏着一盒极小的录音器，它一英里又一英里地没完没了地转着，录下了每一个歌，每一个旋律，每一个读到的、听到的或说过的字句，而她现在恶意地倒回去，重新放那些一点没提到他、没提到孩子和他们密切的共同生活的部分。”他是对的，她希望有一段她自己的生活，彻底属于她自己的生活，然后死亡出来打断一切。

对奥尔森笔下的妇女来说，简单平凡的生活事件中存在着并表现出觉悟的全部力量。“我站在这儿熨衣服，”一个以这句话为篇名的短篇小说里的妇女这样开始她的故事（见《给我猜一个谜语》），她一面熨衣服一面在掂量她未曾照料好她的长女这一件事的后果，孩子在没有父亲的情况下被抚育大，为了使做妈妈的能挣到足够的钱维持母女俩的生计，不得不把孩子交给邻居。这是一个不得不乖乖听话的女孩，而她是乖乖听话的；对孩子的要求过多了。反省不能治疗创伤，不能解决问题，只是再次看到童年的孤寂和成年后的痛苦多么相匹配，又怎样为其他几个孩子的需要所抵消。“我不得不在伤害和需要之间去维持那可怕的平衡……在早些年里又做得那么糟糕。”认识到我们互相欠着什么，却又不能给予什么；认识到如果爱能不受限制，人类生活可能会变成什么样，这些认识构成了这

364  
365

个故事。“我永远无法算总帐了，”做母亲的对自己这样说，“我开窍得太晚了……那就随它去吧。那么说，她身上的才能不能全都发挥出来了，但是又有多少人身上的才能是得到发挥的呢？靠剩下的也够过活了，只要帮助她去相信——去帮助造成这样的局面，使她有理由相信她胜过熨衣板上这件衣服，这件衣服在熨斗面前是无能为力的。”

格雷丝·佩利的短篇小说的背景与此也十分相似，但是叙述时带了一种粗犷的幽默。这不是早期妇女著作中故意贬低所叙述的经历的那种幽默，而是进行抨击和嘲讽的幽默。生活是荒谬的，佩利笔下的妇女也陷进它的不合理性的圈套，但是她有对于事件和因果关系的认识，不致上当，倒是那些男人煞费苦心把这些圈套硬塞进传统的智慧的模式里。这些妇女正在大摇大摆走向未来。和格温多琳·布鲁克斯的小男孩一样，她们是“不怕伸手去够”。她们把受迫害的经历甩在后面，用行动改变了一般关系，强调自觉地重新评价妇女经历，这是在文中说及的这个时期后半期出现的情况。

对生活的这些观察，很少出于主观意愿和精心设计，就象出现在弗兰纳里·奥康纳和卡森·麦卡勒斯作品里的怪僻一样，更多是一些意外的东西，是每天散步的路上偶尔发现的零星卵石，不同于品钦、巴思、巴塞尔姆这样的男作家所运用的怪僻的象征。当然，随着女作家开始成为女权主义作家，对于思想概念正统结构的系统批判也出现了。但是它起源于并常常循迹回溯到“妇女的亲身经历”的充满矛盾的细节上，借用人们为路易斯·博根已发表的书集所加的标题。和阿纳依斯·宁的日记一样，这部书信集和其他女作家随笔之类的集子为妇女证实了她们的经历具有共同性。这样的证实正是女权主义者写

作的主要目的，就象任何处在最初的、正在形成阶段的全国性的或民族的文学的主要目的一样。那些正在摆脱旧评价标准的人需要比较一下他们有些什么共同之处，以便建立一种内在的基本特征，它将会给由不同的旧模式所决定的反面特征带来一贯性和活力，而这种旧模式正在被取而代之。

六十年代早期两部较重要的非小说著作表明，对于人们视为理所当然地实现我们社会现代化的方法，妇女富于说服力的批判能力正在逐步提高。简·雅各布斯的《美国大城市的生与死》(The Death and Life of Great American Cities, 1961)抨击了愚蠢莽撞的“城市复兴”，说它破坏了旧有生活方式中的比邻关系，毁坏了社会支撑家庭和个人的网状结构。照她看来，采纳建筑上的设计方式和基本上是学究气(因而也是男子气质)的发展原则正在以压倒优势代替对人的相互关系的深入了解，只有那些靠人的这种相互关系生活的人才能恰当地珍惜它。更有影响的一本书是雷切尔·卡森的《寂静的春天》(Silent Spring, 1962)，书中攻击了技术方法的自杀性的运用，例如用农药去控制自然环境的行为，而很少或根本不考虑这样做的后果。两本著作都是例子，说明向来是分配给妇女的传统任务，即对人的关怀已延伸到公共部门。两本书都指出了贬低“家政”、放纵科学实验的危险，所谈的是指社会和生态方面的“家政”。这些著作严格说来也许不能算是“文学作品”，但是它们表明了女作家的思路正在渐渐扩大，她们感到自己有把握作出有相当分量的发言的问题更多了。因而这些书加强了这样一种信念，即妇女感到自己不但有能力评价她们自己的生活，而且有能力评价社会前进的动力。这是走向“不自觉的普遍性”的又一步，T·S·艾略特曾评论说这是成为真正

365  
366

的文学的一个先决条件。

贝蒂·弗里登的《女性的神秘》(The Feminine Mystique) 出版于1963年, 它常常被作为标志女权主义者自我意识新浪潮出现的一份文献。弗里登的著作之所以重要, 在于它是一种社会宣言, 而不是由于它的文学性内容。但是它的愤怒和热情引起读者越来越广泛的反响, 已经使它成为女权运动的经典著作。十年以前, 西蒙娜·德·波伏瓦的《第二种性别》(The Second Sex) 的美国版曾受到批评家们的赞扬(其中有些是人们想象不到的, 如菲利普·怀利), 并被广为阅读。它至今仍然是激发理智的源泉, 但没有产生象弗里登对美国中产阶级妇女所受的挫折的报告所曾引起的那种强烈反应。《女性的神秘》的女读者发觉这本书在生动地、有说服力地描述着她们的不安, 并证明这种不安是本源于社会背景, 而不是由于个人的神经病。

过去, 正统的意识一直在向她们保证: 只有自我克制, 养育别人, 接受从属地位, 才能找到幸福和满足。这是《现代妇女: 迷惘的性别》这类书公然提出的一条教义, 但在其他许多书里, 包括严肃的著作和通俗读物也都含蓄地提到了。例如, 塔尔科特·帕森斯在对家庭作用的研究中, 就把下面这一点看作理所当然: 妇女生活中最主要的选择——几乎是唯一的重要选择——是对于丈夫的选择。一旦结了婚, 她就从他那儿取得她的社会地位, 就象她过去从她父亲那儿取得自己的社会地位那样。人们承认妇女有可能独立行动, 但是它们不是经常性的, 也不是重要得足以抵消男人作为“一家之主”所施加的影响。这种自以为是的假设, 现在正受到质疑。弗里登的成就在于

366  
367



有说服力地断言，那些过去看作是不正常的反应的，实际上是对那些使人变得无能的种种限制表示正常的不满。对于任何妇女来说，社会允许她尊重自己的意见和依赖于自己的观察，这本身就是一种解放，但是与此关系最大的肯定莫过于那些从事创造性劳动的人了。

六十年代末期，甚至在七十年代早期，女权主义者的论争性著作开始激增。其中不少是昙花一现，但是也积聚起一批数量相当可观的严肃文学作品和有价值的学术著作。虽然对这些学术著作的详细研究不属本文范围，但是这些著作的目的和道路与妇女文学的目的和发展道路相平行，因此也就为妇女文学提供了学术上的支持。随着妇女运动扩大了值得加以研究材料范围之后，关于文科学和社会科学领域里哪些东西值得研究和教授的问题的根本前提也修改了。历史学家、社会学家、人类学家、心理学家、神学家以及比较神学的研究者、批评家、哲学家、理论家发现，他们的学科互相联合起来，形成了妇女研究的新学科。玛丽·戴利在《天父之外》(Beyond God the Father, 1973)中探索基督教思想中缺乏女性原则意味着什么。琼·贝克·米勒的《建立新的妇女心理学》(Toward a New Psychology of Women, 1976)和多萝西·丹纳斯坦的《美人鱼和半人半牛怪物》(The Mermaid and the Minotaur, 1976)讨论了家庭结构问题上社会心理的变化，包括过去的变化和潜在的变化，以及这种结构对社会价值所要产生和将要产生的深刻冲击。伊丽莎白·詹威在《男人的世界，女人的地位》(Man's World, Woman's Place, 1971)和《在神话和早晨之间》(Between Myth and Morning, 1974)中，把妇女生活看作一个领域，人们可从中观察

到社会和文化的规范的变化对行为的影响。妇女的经历是如何反映和响应历史潮流的？它又如何可以作为例子说明整个生活背景的重大变化所普遍引起的心理适应过程？从历史上对妇女生活进行的研究，已经扩充和丰富了可供经济史专家和人口统计学家利用的资料。社会学和人类学总是把注意力集中在与男性有关的资料上，并把一般性结论建立在这些观察的基础上，这种倾向在某种程度上已经受到既利用男性经历也依靠妇女经历的科学研究的驳斥：现在“男人狩猎者”被授给一个史前史的合伙人——“女人，粮秣供应者”。这类活动，且完全不提它发掘的资料，还表明了妇女的观察和判断所具有的重要性业已增加。它由此证实了已在妇女文学中受到注意的这个倾向，就是要认真严肃地对待妇女的所思所为。由于过去很少这样，这种态度增加了妇女的信心，扩大了她们能感到是向她们敞开着的研究领域或者文学活动范围。因而，近来的论争性著作和继续进行的学术研究，对于妇女写作的范围及其严肃性，具有不可忽视的直接影响或间接影响。

在妇女研究这个新颖的领域里，学术成就当然地扩大了共同的知识范围，结果是妇女生活中有更多东西可以作为文学作品的素材。除此之外，辩论文章中那种典型的夸张在这个领域里也以一种积极方式起作用。去想或去说“不可想象的”，这在一个享有极其和谐一致的风格和文化的时期里可能是荒谬或不合调的事情，但是当“可以想象的”变得陈腐不堪或者不符合事实的、夸张的，这时，愤怒的质问就能激起富有成果的思考去另求出路。因而，当凯特·米利特以《性的政治》(Sexual Politics, 1970)、杰曼·格里尔以《女太监》(The Female Eunuch, 1971)在十几条战线上向她们看作是家长思想的过

时模式发出进攻时，她们可能在这一点或那一点有漏洞，但是她们提供了证据，证明已经到了重新考虑正统观念的时候了。进行论争的作家还揭露了在对两性问题上一些公认的观点中所包含的不合理联系。即使这些激进的攻击本身没有什么文学价值，它们却起了宣言书的作用，它们削弱了依附于旧制度的那些当然思想前提的威力；对于一种激发了一种新文学的思想结构，它显然是异己的。

更紧密地与持久的文学风格联系在一起，是一个在六十年代和七十年代早期的女权主义者作品里广为存在的因素，这就是对于直接的自传性的经历的借助。这种亲身经历不仅仅是作为个人的经历出现的，相反，“我的遭遇”是作为对其他妇女已有的或可能有的遭遇的一种寓言提出来的。有时这种报道以虚构的小说形式出现，但是它本身既未完全脱离作家本人的印象，也未完全脱离她的说教目的。它的目的不是保持真正的虚构的距离，而是保持与事实的联系并掌握住个人情感的。

这个既作为作者又作为作品中人物的“我”的侵入，对任何处于早期阶段的倾向性文学来说都是典型的，在这种阶段，对证明新近发现的真理的需要显得比美学原则更为突出。我们在七十年代早期出现的《性敏感部分的战斗》（*Combat in the Erogenous Zone*, 1972）看到了“我”的侵入。在这部著作里，英格丽德·班吉斯不仅报道了她在两性关系方面的经验，而且从一般哲学意义上报道了她从这些关系中学到的东西。在维维安·戈尼克一个更为传统的（也是第一流的）的报道《寻找阿里·穆哈默德》（*In Search of Ali Mahmoud*, 1973）里，我们也发现了这种情况。戈尼克在加入埃及中产阶

368  
369

级生活的经历中，感到她和她的埃及情人之间有许多共同之处。这种感觉使一个意识到自己的犹太人背景及其珍贵文化的人心烦不安。为了发现这些共同之处是什么，她出发到他的国家去访问他的家。她自始至终根据自己的感情来检验这些共同点，这样她的书才能具有客观报道的价值和表达主观感情的意义。凯特·米利特的《性的政治》，虽然很激昂动情，却放在因袭的学术框框内来表现。这以后她又发表了《飞行》(Flying, 1974)，这本书深入报道了她意外成为女权运动中的一个女英雄之后所引起的危机和精神紧张状态。这类作品可以称作是忏悔录式的，但是通常与这个词联系在一起“罪恶”却很少出现，这样做的目的更多的是宣扬生活中一直受忽视或者被曲解的各个方面。

报道个人感受的冲动在诗人的作品里看得最清楚。早先对于神话传说人物的那种利用并未废除，但是，目的开始有了变化。不再用这些人物来掩饰深刻的感情，而是把他们作为检验日常生活经历的起点；或者作为隐喻，以确定感情上事件的意义。古老的象征可能会保留下来，但是它们被赋予来自日常生活的新内容。在《看和取》(To See, to Take, 1970)中，莫纳·范·杜恩用自己两首诗《莱达》(Leda)、《莱达再议》(Leda Reconsidered)和叶芝的《莱达和天鹅》(Leda and The Swan)唱和。叶芝把神鸟和女人结合的那一时刻写成是对于神的超然存在和对于恐怖事物的顿悟，是发生在可以想象得到的生活之外的事情。范·杜恩则相反地介绍了生活的其他方面。在《莱达》中，她描写了莱达变老了的样子，莱达不再是排斥而是根本未想象过那些“男人的故事，在那些故事里她的生命随男人的损失而告终”。这个莱达“对于这样的结局说来，不

够抽象……她与一个比较矮小的、长着一个鹰钩鼻的男人结了婚，然后在动荡不安的日常生活中消溶了”。

但是，对范·杜恩来说，这幅画面并未详尽无遗地表现出这一情景的全部潜在的意义。在《莱达再议》里，她用一个人的画像来代替它，这个女人能预言未来，想象出其他人眼里的、甚至上帝的眼里的现实：

她有一点考虑的时间  
他跨出了水面……  
她在阳光下坐在那里……  
看着他走来，  
试图设身处地  
以雄天鹅的眼光，去看  
他看见了什么东西……

为了看他所见到的东西，她就朝自己打量，于是发现了一个对生活有全局感的女人；事实上她是一个以其存在和情感力量影响了这次邂逅的女人。她是一个能容人的参加者，她考虑了所发生的事件的意义后，很愿意能被选上。

她等着他，那么平静，  
于是他向她走来，也那么平静，  
几乎是小心翼翼了，  
不要去踩着她。

叶芝笔下的莱达则是被征服了的：

这些受惊的犹豫的手指怎么能把  
毛茸茸的天赐之福从她正在松开的大腿下推开？

但是范·杜恩的莱达是镇定自若的、十分清醒的：

她的手伸到他的胸膛上  
在浓密的羽毛里触摸  
那个完全不相识的人。

在这种现代诗歌里，神话不断被注入的日常生活内容所改变。当卡罗琳·凯泽宣布她自己是“从天上垂挂下来的赫拉<sup>①</sup>”（见《我的要求是午夜》[Midnight Was My Cry], 1971）时，她不是在掩饰情感，而是在加以说明：

在有权利的那一刹那，沉着——  
高傲，因为他的爱而满脸绯红  
着迷了，因为……  
……那个梦  
那个女人与男子一样伟大——  
我把自己投向宇宙  
天空却把我掷下，  
我输掉这场空中战争，  
摇摇欲坠，半死不活，  
我悬挂着，火焰吞没了我。

① 赫拉，希腊神话中宙斯的妻子。

在《来自玫瑰的声音》(A Voice from the Roses) (见《半路上》[Halfway], 1961) 马克辛·库明运用了一个古老的神话典故, 即关于阿拉欣的传说, 传说中阿拉欣居然大胆无礼地向雅典娜提出比赛编织的挑战, 结果被发怒的女神变成一只蜘蛛。库明运用这个传说阐明母女关系中既有爱又有恨的矛盾状况; 但是她在《任命》(The Appointment, 见《半路上》) 中还能给尚无名称的纷乱心绪找出一个新的无名的象征: 一只狐狸, “我的狐狸”, 它象一只供玩赏的小爱畜, 安顿在她床脚下守夜:

呼吸是那么平稳  
我几乎上当了。

那噩梦般的狐狸, 镇静地占住他惯常所在的地方, 从梦里赫然出现, 到了光天化日之下, 更增加了他的出现所引起的不安, 因为他的到来不带任何神话式特点, 和任何神话或民间传说的既定秩序都没有联系。同样, 西尔维亚·普拉斯的《不安的缪斯们》(Disquieting Muses, 见《巨人和其他诗歌》[The Colossus and Other Poems, 1962]), 也并未因为有了——一个众所周知的名字, 就保证了诗的神话色彩。“妈妈, 妈妈,” 诗人问道:

哪一个没教养的姑妈  
还是哪一个破相的、丑陋的表姊妹  
你这么不明智地不肯邀她  
参加我的命名典礼, 以至于她

遣来这些女士代替她  
她们长着球形织补架似的脑袋，摆呀摆  
摆呀摆，向着头，向着脚  
向着我摇篮的左边摆？

普拉斯笔下长着球形织补架似的脑袋的缪斯仍把我们转移到充满女性的观察和技巧的世界里去，就象莱弗托夫笔下的织娘用她的针恢复了事物的正常秩序一样。每个人的作品都证实了一种趋势的存在，即用更动内容的办法来改变象征的效果，用直接的、读来亲切的材料来代替陈词滥调。

普拉斯的诗歌创作和生命在女权主义的新意识开始表现自己之前就都结束了，但是她的作品已经成为女权运动的一个试金石，并只有在这个意义上来评价它才能做到恰如其分。她和安妮·塞克斯顿代表了一个诗意的潮流，它是女权运动最初阶段文化特性中的主要方面。两个妇女都用了关于本人的材料，这些材料既是日常生活中的东西，又表现了悲观绝望和混乱脱节。不应把对这类材料的彻底研究误解为是色情受虐狂或自我陶醉的表现。读者也并不觉得是如此。他们不是在寻求哥特式的恐怖故事，而是想再肯定一下别人已经有了和他们自己类似的感觉，并且有人已经正视这种感觉，拚命去理解它们。

要把这种文学和它的试验性的整个背景条件分割开来，对于批评家和对于读者来说，都是困难的。一个人站在纯批评性的立场上，如果不理解这类作品的效果部分地来自它的深入内心，而这种效果同时也是来自一个共同的时刻，那么他就不能成功地评价这种作品。说这种诗歌描述了痛苦和失望是不够的，还应加上一句：这种诗歌只有到了某一种痛苦和失望可以



判定是接近尾声的时候，才写得出来。它的部分感染力正在于这种新奇之处。坦然正视屈辱和落魄，当这些屈辱感和落魄感第一次公开揭露出来时，能正视由此引起的情感上的极度困惑，这一切都仰仗于坚信这样一种状态不会再延续下去。如果没有其他选择余地，只有痛苦或者麻木，人类就将设法变麻木，用自我否定的笑声来掩饰痛苦，就象我们所见到的那样。早期的小说家甚至在表达对于命运的愤慨时，其愤怒程度也因为作者觉悟到妇女对于自己命运没有多少选择余地而减轻了。可以在小说中看到不幸的婚姻和迷途的妻子，但是，只要婚姻对妇女的正常生活来说，仍然是一种先决条件，那么它就必然被看作是妇女必须加以容忍的某种东西。失调的婚姻最坏，最不正常的方面则没有人提起，或者被掩饰起来。当一种没有婚姻，或者没有传统的婚姻形式的生活在社会上和感情上变得可以接受的时候，过去一直隐藏起来的東西就开始显露了。暴露阴暗面的气氛加强了所揭露出来的事物的冲击力。

对于她们的读者来说，普拉斯和塞克斯顿不仅是作者，而且是作品中的表率人物。她们所演出的场面是大家所熟悉的，但是她们的情节发展出人意外。两人都结了婚，有了孩子，两个人都有过发疯的插曲。婚姻破裂了，两个人都自杀了；在多次企图失败之后，终于自杀成功了。她们的斗争和神经紧张状态在她们们的作品里都有记载，而她们的一生加深了她们的作品的说服力。她们两个人都企图把传统方式的生活和作家的生活结合起来，但是都失败了。对热爱她们、崇拜她们的读者来说，她们的真实遭遇赋予她们的作品一种超乎单纯的文学声音的重要意义。

这么说并无贬低她们作品价值之意。普拉斯的小说《钟形坛》(The Bell Jar, 1963) 情节纷繁而不够平衡，但是，

可以说，许多诗人写的小说都是这样的。她的诗的开端相当正规化，然后不慌不忙地逐渐加强力量和浓度。在《边缘》(Edge, 见《阿丽尔》[Ariel], 1965)中，我们看到她已预见到自己的死亡，但是这首诗的力量不在于因为我们得知了即将付诸实现的大事，而在于她把生活中很简单的素材变成令人不寒而栗的象征：

那女人是完美的  
她的死去的

躯体带着完成任务的微笑  
一个希腊式的幻觉

在她罗马式宽外袍的卷褶里浮动……

每个死去的孩子都蜷曲着，象一条白蛇  
每个空了的小小的牛奶罐旁边

都躺着一个  
她已把他们交迭起

放回她的躯体，在如近边的  
一朵玫瑰的花瓣……

月亮没什么可悲伤

她对这类事情已经司空见惯

塞克斯顿的诗歌，和普拉斯的一样，也是深深陷入在做母亲与做女儿的规范和强制性关系之间的紧张状态之中的。这些诗人不断被迫根据平凡的日常生活去考虑这类超然的象征。普拉斯在想象自己的死亡以及真的走向死亡时，都想到了自己的孩子。虽然她在诗歌中看到他们死了，和她一起被带到“完美的境界”，在现实生活中，她是在他们睡着的时候离去的，他们身边放着牛奶和面包。塞克斯顿最初那些诗歌，本是医生作为一种治疗手段让她写的，她记起她的一个孩子的疾病，认定这正是发作那阵把她抛出正常生活之外的疯狂的时间，而把她和孩子及自己母亲的接触定为她神志恢复正常的日子。这些诗人需要并利用直接性，这种直接性（塞克斯顿写道）来自“我狭隘的思想日记和疯人院里的平常事物”。

对于普拉斯、塞克斯顿以及其他女作家来说，生活的其余部分既避免不了发疯的体验，也不能和它截然分开。疯狂更多地被看作是对于生活在其他经历中的荒谬性的一个隐喻，这种荒谬是在新近感到的矛盾和失望中表现出来的。在这个阶段的文学作品中，疯狂成为一种极限，而受骗和无能为力把妇女推向它。但是这里面还存在一种意识，在这种意识里，当“正常”状态不能再维持含有欢乐、自由和想象力的生活时，就会选择疯狂来作为反对正常状态的叛逆行为。这些陷入疯狂状态的人，就象奥康纳和麦卡勒斯笔下那些怪僻人物那样，估量并批判正统观念的价值。

在1970年一年里，女作家出版了好几本书，试图了解妇女

所担当的传统角色所派生出来的异化和疯狂。（托尼·莫里森的富于感染力的《最蓝的眼睛》〔The Bluest Eye〕正是在这个时候出现的，但是，我要把它放在后面和其他黑人作家的小说及回忆录一起评论，因为它所运用的经历与白人妇女著作里的不同。）在《及时行乐》中，琼·迪第恩把她的女主人公玛丽亚的精神崩溃表现为麻木和绝望。玛丽亚的小女儿由于精神上或者说感情上的失调给送进了精神病院，被迫与她分离。她把这件事看作是个人彻底失败的明证，证明她自己没有能力以任何方式作出能产生实效的行动，她毫无希望达到社会对她的要求；如果他们是对的，她肯定就是错的。但是如果他们是对的，那么她就不能相信自己的任何冲动了。这就一定意味着她是邪恶的，不可救药地邪恶。这是最后审判之后地狱的景象，那时无论怎么忏悔自责都不能得到拯救。没有挽救玛丽亚的办法。但是迪第恩不是要引我们沉浸在对她女主人公的毫无结果的怜悯中，而是要我们去考虑一下，传统的任务加给一个普通人的无法忍受的重负。

盖恩·戈德温在《至善论者》(The Perfectionists)中描绘了戴恩这样一个女主人公，她不仅仅进入传统的角色，而且还选择了一个特别艰巨的形式。戴恩决心做到一向被誉为女德的自我克制，抑制愿望，因为在她看来，这些女德还有更多的意义；它们是通向超脱自私的世俗事务的门户，她与一个异端学派的心理学家结了婚，接纳了他的古怪的、也许是孤僻的小儿子。她作出的婚姻选择不是为了终身可靠，而是由于一个要求作出极大努力的生存的挑战。不过，不管怎么说，这不是一个她能加以控制的生存，日常的生活继续提出它自己的平常的要求，要求举止得体，日复一日地料理安排，即使这种举止行动

违背了她自己的情感。她把自己的全部精力都献给那沉默诡秘的孩子还不够，她还须妥善处理好和他的关系，她在这方面不是很行的，于是开始把他看作一个对头。她的宠爱对他不起作用，没有改变他。戴恩强行洞察他的本性，不管这样做会不会伤害他。这个养育别人、自我克制的角色即使是这个妇女自愿选择的，结果还是证明很不恰当，很不实在，它给人罪愆感，而不是原来所许诺的自我完成。

同一年，南希·米尔福德发表了泽尔达·菲茨杰拉德的传记。在这本传记里我们看到了对现实生活中疯狂的出现的准确研究。一个有天才的女人扮演了服从于一个有天分的男人的角色。泽尔达在婚姻问题上作了一个大胆的选择，宁愿要一种充满挑战的生活，也不要安全可靠，于是不幸的结果接踵而至。这桩婚姻具有感应性精神病的外表特征，但是人们断定发疯的是泽尔达而不是司各特。人们在司各特的酗酒和古怪的举止所许可的限度内，对他的才能加以赞美，加以利用，而对泽尔达的才能则大泼冷水。司各特感到她的写作是一种那么不公平的竞争，甚至算得上是对他的背叛。她想成为舞蹈家的企图则被看作是十分愚蠢的念头而干脆不予考虑。现在没法说造成这些结局应该归咎什么人，米尔福德也不是真正想去追究责任。和迪第恩以及戈德温一样，她是在描述这场游戏的规则。但是所有这些书都指出，这些规则如何通过使人无能为力和受欺骗而把妇女推入一种当时被诊断为精神失常的状态之中。

七十年代对传统婚姻迅速地进行了一次重新评价，婚姻生活的各种不同方面受到审查；婚姻关系可能会彻底破裂，以离婚告终；它也可能变成一场斗争；也可能被抛在一边不顾，只有生活本身受到检验，但是它已不再想当然地被看作是正常生

活所不可避免的或必不可少的一个部分。婚姻和自我完成之间不再等同，但是否定本身仍然被认为是不容易的。女主人公们并不脱离和拒绝婚姻生活，然后镇静地继续去过另外一种普通生活。她们原是害怕飞行，现在她们挣脱了婚姻的羁绊，试图独立翱翔，离婚使她们处境孤立又受到威胁。谁是朋友？谁是敌人？熟悉的形象改变了样子；社会地位的丧失（现在没有男性的一家之长来确定她们的地位了）把前妻们抛入软弱可欺的境地。必须临时凑成替代的关系，在这些关系里面，甚至公认的朋友也可能变成陌生人。自主本身带有孤独寂寞的成分。这些妇女晚上独自一人躺着，想着无法与之结婚的情人；她们或者接受一些她们在早些日子会看作与她们极不相配的人作为伴侣。没有或者很少有回到她们窒息人的传统结合中去的倾向，除非这部小说用的是讽刺口吻，就象艾莉森·卢里在《塔特夫妇之间的战争》（*The War between the Tates*, 1974）里所描写的那样。但是这里没有多少欢乐可以给那些正在离异的女主人公们，她们的生活已经破碎了。

然而过去的结合条件已经变得无法接受了，回家的妻子们感到她们已经那么彻底地重新鉴定了自己的身份，以至于得以一种新的方式从一种新的角度来对待婚姻关系了。这包括了生活起居的细节，而不只是一种抽象的抱负。因为，对这些女主人公来说，不管她们是要挽救一种旧关系，还是要紧紧抓住妇女独自的新地位，使事物联在一起的往往还是日常生活琐事这条线。与一系列细微的感觉保持接触的办法使得自身内部的转变持续下去，并成为永久性的。加拿大作家玛格丽特·阿特伍德的《表面化》（*Surfacing*, 1972）一书中，描写了走向孤独的最戏剧性的一举——女主人公和她情人关系破裂，也逃离开

她的朋友。这些朋友是到她幼年居住过的一个荒僻的湖边来和她一起过些日子的。这以后，女主人公自觉而明确地重新登上通向内心世界的神秘旅程，包括审慎地寻求印第安巫师所画的圣像和举行印第安巫师关于否定和毁灭的仪式。但是幻想是深深嵌入直接性之中的。我们看到了对仪式的细节描述：该穿什么，能吃什么，该销毁并扔掉什么。在这些著作里，没有模糊不清的感受：当过去被否定了，而将来又尚未创造出来，一个人就紧紧抓住了现在。

当妇女文学经过了仅仅为寻求一个自身特征的阶段以后，它的作品里看来有两种主要成分在起作用。第一种是坚持从高等文化所忽视的普通的生活事实和妇女的工作劳动中去找某种意义。当一种由他人建成，并适应于其他需要的价值结构被废弃的时候，人就会紧紧抓住感觉得到的实际存在不放，即使这种实际存在旧体系里被看作是疯狂。第二种是强烈要求创立一套新的评价标准，这些新标准将适用于评价妇女所理解的妇女生活及其目的；创立关于实实在在的感情关系和相互联系的信仰的一套体系，这些信仰来自亲身经历，有助于发挥社会神话的威力，从而能解释世界上的活动并指导恰如其分的行为。

乍一看，这个蔚为壮观的纲领也许象是和生计上的细节相冲突的。某些女权主义者的著作确也真的急急忙忙冲向乌托邦，沉醉在幻想里，把未来社会想象得那么教条，人类简直无法在那儿生存。但是这对于任何早期的运动的写作来说都是很典型的。一般说来，妇女文学作品中创造一系列新的象征的努力并不脱离日常生活，在妇女文学中给人印象最深刻的著作则肯定更是如此，不管是小说类还是非小说类。相反，这种努力

是在日常经历范围内进行的，在那里寻找已经在成形的一种新的解释性范例的线索。它最初的具体表现也许使人觉得只不过是正统理论的一些触犯，但是当这些表现增多，它们就表明了另一种世界观的存在，这种新世界观届时将带着自己的基本特征赫然显现。对于新的象征学的这种探索尊重现实，不肯对它武断地下定评，宁可让它从自身内部来阐明自己的价值。我们甚至能在妇女的著作中看到对这一探索的描述。上文引述过艾德里安娜·里奇想象中的未来的妇女探险家形象，人们看到她“跳进齐胸深的水里，在水流中观望着”，这个形象在十年之后重又出现，这次是诗人“潜水到沉船残骸里去”，不仅为了自己，而且是作为一个超越个人的人：

由于怯懦或勇敢  
我们是，我是，你是  
那个发现了回到  
这个场景的道路的人  
手持一把刀，一架照相机  
还有一部讲神话的书  
在那下面  
我们的名字并未写出。

《长跑者》中（The Long Distance Runner, 见《最后一刻的巨大变化》〔Enormous Changes at the Last Minute〕, 1974）写到一种幻想被直接见到的东西和经历过的场面的细节拉回到现实世界中来。格雷丝·佩利在这里描写一个妇女重访她度过童年的地区，通过亲身经历去感受在那里已经



发生的变化。在故事的结尾，这个“长跑者”总结道：“一个处在精力充沛的中年妇女，她跑呀跑呀，找到她度过童年时代的那些房屋和街道。她住到那儿去，去弄懂这世界正在发生什么事，就好象她还只是一个小孩似的。”

这些女作家说，看看我们鼻子底下正在发生些什么，就能最清楚地预见到未来。关于一个不同的世界的种种设想——如果说，这种妇女文学对于过去是愤慨万分的，它对于未来却是充满希望的——有力地激发了我们去设想种种新体系和制度。不过，这些作家宣布，我们的全部生活都在提醒我们，没有干草就制不了砖，或者说，不考虑谁做饭，管孩子，照料老人，哀悼死者，使时代车轮保持运转这些问题，社会就无法存在。这些任务是由无处不在、无人能顶替的妇女来完成的，过去如此，现在也还是这样。她们恋爱，结婚或不结婚，花钱同时也在挣钱，总是留心照管着不断重复的、必不可少的过程，这些过程还不到受人注意的水平，却把公众联结在一起。

乔伊斯·卡罗尔·欧茨是一个既多产、题材涉及面又很广的作家，她起的作用是阐明几个这样的主题以及用来表达这些主题思想的艺术手法。欧茨的人物有时就和弗兰纳里·奥康纳的人物一样古怪，但是她们总是被置于社会之内。有时她们是上流社会的一个组成部分，她们的行为显示了一个摇摇欲坠的、非人道的社会组织结构的作用。有时她们是自觉的反叛者，正在为变革而斗争，即使她们不敢肯定，变革是否真有可能。她们或是社会势力的傀儡，但是，如果是这样，那她们是感觉到这一点的。她们也可能在抵制整个现实世界，因而被断定是疯了。欧茨拒绝保证说会有另外的有道德的制度，即使在她暴露现存制度的不道德时也是如此。她的主人公们不是传统

377  
378

意义上的好人，虽然她笔下的某些叛逆者不自然地试图成为这样的人。但是她的主人公们过于受到生活的虐待，无法成为好人。她们是自私的，即使并不贪婪，然而她们认识到出了大毛病了。她们并不象叛逆者那样，急于建立一个较美好的社区和团体式的社会，她们全神贯注于解救自己，但是她们的思想倾向断定会有一个较美好的世界，或者至少希望有一个这样的世界，因为她们感到，只有在这样一个地方，她们才能得救。因为她们还能够有天然的正常感情，因此她们与那些被逼得成了自动机器似的疯子是不同的，那些人在今天这个不自然的世界里已经获得名誉、成功和金钱。欧茨的主人公们也许会试图谋求那些向他们展示在她们面前显得十分迷人的目标，但是她们却在途中病了。

于是，“成功”便等于病态。欧茨的叛逆者懂得这一点，她们意识到用一个健康的社会来代表我们现在的生活方式的迫切需要，但是她们想象不出一个对于那些染上病的人有说服力的代替，就象《随你拿我怎么办》(Do with Me What You Will, 1973) 中梅雷德·道遇到的情况一样，这些目标所产生的吸引力是微弱的、令人恐惧不安的。梅雷德成了典型的牺牲品——被捕、挨打、被宣布是发疯了，也真给逼疯了。但是她只不过是明显的牺牲品。这里所描绘的社会是一个逼人发疯的机器。在这个社会里，彻底的人性关系是不可能有的，虽然反叛者总还是保持着这种关系存在于别人身上的希望。这种反叛者是拜物教徒，她们只能部分地狂热地去爱，她们自己也只有部分是存在的，她们只有在不看着这个世界的时候才能存在，就象这部作品里的埃琳娜，或者象埃琳娜的母亲阿蒂斯那样，只能象蛇蜕皮似的把早些日子扮演过的角色丢在后面。在

阿蒂斯把美丽的、听话的、沉浸在梦想中的埃琳娜嫁给那个有名气的恶魔般的律师马文·豪之前，我们就已经很熟悉阿蒂斯了。当她后来又出现时，她已是一个迥然不同的人了，她已是一个有了新名字和新外貌的新闻人物了。她不只是愿意否认她过去的身份，她坚持非这样做不可，她告诉她女儿，必须对她母亲的身份严守秘密。

欧茨说，一个人要得到成功，就必须放弃任何稳定不变的身份，这就意味着放弃与其他人建立任何可信赖的关系的能力。但是这个要求引起欧茨的大多数人物的极度不安，因为虽然她们渴望成功，但是她们同时也要求有一种固定的身份，并害怕大人物要付出的那种牺牲自我的代价。我是谁？她们问。我能相信什么？她们目不转睛地观察较次要的事件，试图评价它们。它们重要吗？没办法确定。缺乏有延续性的一贯身份，就不可能有共同的经历，对已发生的事件就不能得到他人的证实，也就没有确定的因果关系。欧茨的人物不管属于哪一阶层，都备受折磨，颠沛不安，生活失去控制，他们或是来自工人阶级，如《他们》(them, 1969)里的人物，其梦想和希望是广告牌和无线电广告节目的象征性礼物；他们或是已经爬了上去，成为令人眼花缭乱的有权人物，如《奢华的人们》(Expensive People, 1968)和《随你拿我怎么办》里的人物，他们的妻子还是跟别的男人跑了，他们的孩子和他们闹对立，而他们和其他人一样，其权力随着年龄增长而衰落。他们不顾一切，拚命想找到通往另一种现实的道路，这种现实一定在某个地方，在真理的宇宙里存在着，不然我们为什么活着呢？为什么我们要想象出“真理”这样一个字来？短篇小说《一场美国式的历险》(An American Adventure, 见《诱惑》

379  
379

〔The Seduction〕, 1975) 中的主人公忐忑不安地走过一个熟悉的地区：“使我忧虑的是另外有一个在我所看到的世界之外，又与它同在的世界。”但是在这样一个世界里，“没有一样是有人性的，在那里没有规则或者法律或者化学上的‘真理’……〔这是〕一个冷酷而活跃的世界，它清除了人，因而是永恒的。”

这种异化不知不觉滑入疯狂之中。这又是一种设想与我们绝大部分时间所处状况没有根本不同的情况，是我们目前状况的一种极限，或一种隐喻。欧茨的人物受到两个方面的吸引，他们在一个永恒的世界里寻找一个合乎自然的身份（虽然到那时这个世界就会有人存在），但是又为来自今天的种种要求弄得茫然失措，这些要求给他们展示了华而不实的目标，而权威们告诉他们应加以重视。与此同时，他们天然的辨别力又使他们确定这些目标是不可救药的骗人货色。他们陷在这种紧张状态中，就容易走向暴力，暴力有它自己的合法威力，所以谋杀变成一种重新保证：如果一个人能走极端到了杀人的地步，这个人必定拥有一种重要得可以为之去杀人的真理。行为本身证明了意义的存在。也可以反问：真能证明吗？马文·豪向埃琳娜担保说，杀人一点不困难，他随便什么时候都可以让人把她的情人杀了，那花不了几个钱，因为她的情人是个那么无关紧要的小人物。他自己都非常惊奇他居然没这么做。

这是一个不友好的、实际上令人恐惧的世界。然而这些困惑的、着了迷的、即将从一种个性不知不觉变成另一种个性的人物浩浩荡荡通过这个世界时，采取了这么狂热，这么生气勃勃的方式，他们竟挽救了它。面对这个世界所表现出来的悲观主义，他们肯定了生活的价值，这种生活拒绝把谎言当做真理来接受，它探索更美好的东西；人们用新的谎言来堵塞，它却

识破了，于是它继续探索。“如果你有一天早上醒来后，跑到外面去，逃离你的生活，你会进入一种新生活吗？”短篇小说《你上哪儿去？你刚才在哪儿？》（Where Are You Going, Where Have You Been?，见《爱的变迁》〔The Wheel of Love〕，1970）里一个年轻姑娘这么问道。“只会进入一种更糟糕的生活！”作者说。她已经布下陷阱，那姑娘将掉进那里面。但是希望和问题并不是作为愚蠢的东西来表现的。到处都有积极争取更美好的东西的倾向，人们正是依靠它活着的。欧茨拒绝交给我们一个关于未来的确定答复，不愿给我们展示那个与这个世界同时并存的世界，在那个世界里我们可以找到新的生活，并能理解其意义。欧茨所做的是报道去发现或建立这样一个世界的无处不在的强烈愿望。她的人物在生活的种种事件中寻找通向这样一个地方的线索，拚命想找到一个结构一致的世界，在那儿人类可以有尊严的生活。

对人类的这种评价不是什么新东西，陀思妥耶夫斯基就提供过人所熟悉的一个例证。欧茨所增添的是妇女为自己感受作证的特色，不管她描写的是妇女的内心生活抑或是男人们在一个缺乏感情的世界上的行为。她笔下的妇女感到自己受外界左右。她们失去自发性和自主性，接受了消费的任务，被教导说必须认识到消费是她们生活中的中心任务。人们指定她们去维护艺术和高等文化，而由于她们处于从属地位，艺术也随之浅薄化了，失去了治愈创伤和传达感情的力量。这些是我们整个社会的弊端，但却是由妇女表现出来的。这些妇女象陀思妥耶夫斯基笔下的妇女一样，容易发作歇斯底里，但是陀思妥耶夫斯基认为这种情况是理所当然的，而欧茨却向我们表明了它是怎样发生的，为什么会发生。她对于历来被男作家仅仅表现为“女人

的性格特征”的那些东西的分析，在妇女文学中是有代表性的。女作家正在分裂这个原子，向我们展示里面的作用过程，这不是一个妇女特有的作用过程。对它的理解扩大了我们对于心理上因果关系的认识：这是对于普遍性的又一贡献。

在欧茨的作品中，在日常生活中发现新象征的过程是很明显的。举例说，她对房子极感兴趣：对于在屋里如何布置家具极感兴趣，对于房子要价（通常是指租金；她的人物太好动了，不愿购置房产）以及它们位于什么地区极感兴趣。她的烦躁不安、不定形的人物的身份由他们暂时栖身的生活空间来定；他们用每月的房租或邻居的社会地位来为他们不固定的身份建立起暂时的稳定性。但是，房子和人物一样，也容易受到同化：马文·豪，一个聘金高得能叫他的当事人破产的律师，他所拥有的房子遍及全国，这房子都是抵作部分费用，从他“挽救”的那些人那里得来的。他就象童话故事里的吃人妖魔那样，靠这些合法的牺牲品发财致富，养肥自己。而他享有的社会认可表明了欧茨所描绘的这个世界里，这种妖魔—牺牲品关系是至为重要的。

长期以来，电话一直是妇女著作中的一个象征。它执拗的沉默意味着情人的抛弃；它的铃声则常常是欺骗性的，使人滋生一些注定要落空的希望。即使如此，它还是表明了和另外一个人交换信息和发生联系的可能。在黛安·约翰逊的小说《影子知道》(The Shadow Knows, 1974)里，它却是乱哄哄的、粗暴的打扰的渠道。书中的女主人公N已经离开了她的丈夫——她生活中这个变化是由住房的变化来象征的，她和她的四个孩子离开一所中产阶级的舒适的住宅，搬到住宅建筑规划区

的一个单元里——有时她的情人给她来一次电话，她的情人是属于那些已经跟别人结了婚而无法再与她结婚的那种人。但是信息更多的是威胁性的；或来自一个匿名的幽灵；或来自一个过去的看护，她报复心十足，胡乱叫骂，数落着就要发生的种种恐怖事件，或是来自前夫，她自己的前夫，或者目前给她临时照看小孩的人的前夫。这个音信是意料之中的，但又是含混不清的。如果存在着一个通过电话的连接关系，那它是连接一个再也无法理解的世界的，连接一个车胎被刺破，大门受猛撞，妇女在黑暗中遭袭击的世界的。“你是脆弱的，容易受攻击的。”电话那么说。N知道这是真的，但又感到这是她愿意付出的代价，正是因为脆弱，一个人才能保持人性和责任感。她所希望获得的，不是一个已变得冷酷的外表的那种强硬性，而是内心幸存的力量所具有的那种顽强性。

对于人与人之间种种关系的象征意义也重新进行评定。如我们所看到的婚姻关系，是其中的一种：它是生活中必不可少的一个部分吗？如果采取结婚这个步骤，每个成员应承担多大责任？应接受什么要求？如果说这个关系还可以扩充的话，应该怎样着手？孩子们的地位和需要是什么？在回忆录、诗歌和小说里，作者们自始至终都在单独考虑最后一个问题，重新思考父母与子女的关系，特别是与母亲的关系，虽然陈述得不那么清楚。西尔维亚·普拉斯在《爸爸》（Daddy）一诗中对爸爸进行了猛烈攻击，这是她最有名的一首诗。但是在上文引过的《不安的缪斯们》里，对于那些在她的作品里留下的烙印、在她的生活里时而出现的令人不安的影响，她都归诸于她的母亲。她的母亲“出于好意，〔她的〕女巫们……总是被烤成姜汁饼”，而她还教给女儿应有的教养。但是女儿发现自己学不来这些功

夫。她在其他缪斯那儿学习，而如果她们“没受到你的雇用，亲爱的妈妈”，这仍是“你推我去的那个王国”。

在这里，以及在其他许多妇女著作里，母亲不仅被看作是生命的源泉，而且被看作是知识的源泉。甚至在生活很好的时候，妇女不得不去正视的现实依然是令人痛苦的，即认识到自己处于第二位，生活空间受局限。然而在这个认识过程中，一个人学会了如何应付这个世界，如何与其他人交往。当妇女们开始怀疑有关这类安排的传统真理时，她们发现自己是在怀疑她们母亲对她们的教导。所以对母亲形象的痛苦的、既爱又恨的非难抨击，在妇女文学的所有作品中（不只限于有白人中产阶级背景的作品），都这么常见也就不足为怪了。

在《女战士》（The Woman Warrior, 1976）里，马克辛·洪·金斯敦回忆她在加利福尼亚州的成长过程，说这是“在鬼魂中度过的少女时代”。严格说来，那些“鬼魂”是中国居民眼里的白种美国人，但是不同文化之间的冲突也影响了她的中国家庭。他们的信仰和行为的力量被他们所移居的这个社会吸干了。金斯敦的母亲在老家已有资格当医生，独立生活，但当金斯敦的父亲写信要求她来的时候，她仍然渡海过来找丈夫。她试图保留旧方式，把孩子们培养成为循规蹈矩、安分顺从的人。姑娘们夹在加利福尼亚她们上学的这地方和竭力要保留中国的过去的那些“口头传说”之间，几乎不知道她们的命运是把她们引向抛弃整个古老传统，还是引导她们按照她们的母亲给她们立下的严格规矩，做到符合“女儿—奴隶”这个角色的要求。金斯敦反抗了。然后，在若干年后回家时，她却听到不得已当暴君的母亲痛苦呻吟。“你又要走，我怎么受得了？”她自己则感到有种力量要把她拉回到她的根子上，



即使“我的母亲有时会是一只庞大的动物，在黑暗中几乎不象真的；而后她又变成一个母亲”。只有在她母亲允许自己感情外露，同意让她离开的时候，她才感到解除了可与她的愤怒一样分量的感情负担，不再感到欠人恩情了。这本书本身是回赠这种自由的礼物。但是它没有给予充满谢意的期待中的爱，只是严谨缜密地分析了能够保留什么和应该摒弃什么，以便使母亲和女儿之间的爱成为可能。

黑人女作家对于一个逼人发疯的社会施加给它的成员的精神压力问题，已作出了一些最认真、最有揭示性的研究。在她们作品里，不论是小说还是非小说，历史永远是存在的。这是关于天天无法避免地受到一个世界袭击的历史，这个世界给予有延续性和一致性的自我留下这么小的发展余地，人们简直怀疑怎能幸存下来。在《最蓝的眼睛》里，托尼·莫里森把一个大楼地下室里的种种场景交织起来，那些地下室居民因混乱的社会要求而遭的罪和由于赤贫而受的苦一样多。作者通过这本书支离破碎的形式考察这个充满了欺骗的世界，因为在任何个人的眼光里，这个世界的的生活都是支离破碎的。在南方的农村，虽然压迫是残酷的（其他作家，如萨拉·赖特在《这孩子会活下来》〔This Child's Gonna Live, 1969〕里就是这么说的），生活却具有某种有顺序的连续性。在北方城市里，事件的无法预测使得无能为力情况更为严重了：什么事都可能发生，那些刚从混乱中爬上一步的人最怕的莫过于再掉了下去。

白人的标准和价值观念的诱惑力增加了思想上的混乱。一个黑人女佣只有在白种女人家里干活的时候，才会发现她能期望的安全和秩序，她会在这里尝到有权的甜头，会发现店老板们彬彬有礼，而她的工作也有价值。在她自己的孩子跟前，她好

382  
383

象更偏爱她所照料的白种孩子，社会告诉她，后者更有价值。莫里森惊人的洞察力揭露出，这个世界把白人的标准和目标作为唯一重要的，同时又是黑人不可能企及的标准和目标呈现在黑人面前，因而引起了生活在这样一个世界的黑人情感上的分裂。

在莫里森和其他黑人女作家的作品中，我们看到了妇女文学如何能扩大内容，反映妇女经历以外的东西的一些实例。没有权力的生活是黑人妇女所熟悉的（“世上每一个人都处在可以给她们下命令的地位。”莫里森写道。这是重复了她上一代人左拉·尼尔·赫斯顿的话），这样的生活使人产生洞察其他类似情况的惊人能力。莫里森、托尼·凯德·巴巴拉和尼基·乔万尼不仅描写妇女，为她们设法活下来的魄力和能力感到骄傲，而且理解黑人男人的失望和愤怒。由于这个世界既向他们显示又不许他们抱有关于男性的力量和支配权的理想，他们的自我受到歪曲和分裂。莫里森不是原谅而是理解对于爱和亲密这种颠倒的追求，这种不顾一切的遭到冷遇的追求，它能引起暴力行为，甚至走极端到了强奸自己的女儿的地步，表达出这种理解就又一次引导我们去认识其普遍的意义。

这些妇女在描写她们自己的生活时，既怀疑又肯定“母亲”这一环节在连接过去方面的重要意义；既怀疑又肯定社会要求，并允许一个母亲传授给她孩子的那些知识的重要意义。梅耶·安吉洛以《我知道笼中鸟为什么歌唱》（1969）一书为开端的一系列回忆录，给我们描绘了一个分裂的母亲形象：她自己的母亲，她母亲的母亲——姥姥。姥姥是阿肯色州一个小城镇上一家零售店的老板，一个骄傲的土地持有者，她很知趣，带着轻蔑的态度安守自己的地位，但又激烈地护卫着它。梅耶的母亲是个头脑复杂的女人，在大城市里独立生活。梅耶七岁时才跟妈妈

困聚，梅耶断定她母亲“长得太美，不能有孩子，这是她把我送走的原因”。母亲的照料看上去要求她感恩。但是安吉洛象马克辛·金斯顿一样，发现自己不得不反抗。好多年后母女才和解了，当时梅耶十七岁，隐瞒自己有孕，直到最后一刻才向母亲求援。她得到了帮助。

其他的黑人女作家通过母系亲缘关系追溯坚强有力的妇女。在《世世代代》(Generations, 1976)中，露西尔·克利夫顿回忆了关于她的远曾祖母卡罗琳的传说。卡罗琳1823年生于达荷美，生下来时是个自由人，但还是个小孩时就被俘沦为奴隶，八岁那年从新奥尔良被押运到弗吉尼亚。她活了下来，抚养大一个曾孙，向他担保说他可以因自己是“达荷美妇女”的后代而骄傲。在尼基·乔万尼鲜明生动的记忆里，露弗尼亚是一个坚强的、不妥协的祖母，她老闹事捣乱，人们不得不在深夜里把她从乔治亚州偷偷弄出来送到相对说来比较安全的田纳西州诺克斯维尔。乔万尼和托尼·凯德·巴巴拉使黑人妇女独立自主的传统现代化了，她们记住自己曾是刚强好斗的小女孩。虽然两人都把白人社会对黑人男人的自我的蓄意摧残看作是使妇女变得坚强有力的一个可恨的原因。但是，虽然她们为加在黑人男子身上的压力而哀叹，却仍然歌颂黑人妇女敢想敢干的冒险精神。有的在歌颂里塑造了偶像，如关于哈丽特·塔布曼<sup>①</sup>的传说就使她成为一个传奇人物。事实上把塔布曼和索琼纳·特鲁丝<sup>②</sup>作为可尊敬的神话式人物加以引证的，既有黑种

---

① 哈丽特·塔布曼(1820—1913)，美国女黑奴，废奴主义运动领导人，曾领导三百个黑奴集体流亡。

② 索琼纳·特鲁丝(1797—1883)，美国女黑奴，后获自由，废奴主义运动领导人，曾在美国北方各地宣传解放黑奴和妇女权利。

女人也有白种女人。这些神话式人物的精神在今天的为变革而发明创造和辛勤劳动的黑人妇女形象里复活了。

艾丽斯·沃克在《梅丽狄恩》(Meridian, 1976)里描绘了一个黑人女主人公,她有些古怪,甚至有生理上的机能失调(象弗兰纳里·奥康纳作品中重要人物那样)。梅丽狄恩不仅仅是作为批判社会的缺陷和不足的一个有怪僻的工具,她在生活中还是有一个表现得既现实又充满希望的自觉的目的。梅丽狄恩要摆脱隐居状态和平凡的生活,摆脱早婚和看起来就象一个梦的母亲身份,摆脱一个几乎不属于她而和世界密切相关的存在,她还得走一段漫长的路。如果说她变成了神话式人物,那么她是在我们眼前,而不是在她的某个后代的记忆里变的。她挑起了过去的重担,并改变了它,她不合时宜地选择了独立,使得一个接受了平凡的生活,又被它弄垮的母亲感到苦恼,虽然

384  
385 女儿的选择也表达了母亲自己无法实现的抱负。

梅丽狄恩的命运是行动起来,为自己也为我们去分析某些社会力量,某些社会力量曾引起六十年代早期人权运动和继运动之后在北方城市游击队里发生的革命暴力行为。梅丽狄恩不能完全献身给这种暴力运动,她愿意为她所相信的变革去死,但是她不能声明说她愿意为这些变革去杀人。被原来的生活所抛弃之后,她一人回到南方,做出种种无足轻重的姿态以示反抗,回到日常生活的斗争中去。然而我们感到她内心有某种意味深长的东西正在表现出来。她也踏上了通往内心精神世界的旅程,研究现在和过去的生活情况,以寻求其基本意义。在故事结束时,梅丽狄恩作为圣徒和英雄出现。她必然会偏离当代生活,这很象陀思妥耶夫斯基《白痴》中的梅什金。但是我们估计梅丽狄恩不会象梅什金那样以彻底疯狂和退隐告终。沃

克说，梅丽狄恩给自己的灵魂强加了承受我们时代的冲突这一惩罚，而且经受住了。现在“必须由我们其余的人在恐怖中来忍受”这个刑罚了。梅丽狄恩不是秘密地而是公开地成为一个先驱。也许，创造一个形象，吸引我们通过它去展望不再是导致疯狂的机器的未来社会，这表明存在一种具有普遍意义的、来自黑人妇女的经历。

妇女从女儿身份到母亲身份的过渡，不管是个人的，还是象梅丽狄恩的情况那样是象征性的，在妇女的著作中，看来都象是在代替作为成熟标志的婚姻仪式。与一个男人的结合，对男作家来说，毫无疑问是成熟的最明显的象征，而且自然是以男子为中心的社会所选择的象征。在男性的文学中，把一个处女变成一个妇女的性行为将占优先地位，它最后必然会那样。然而妇女自己的经历还是表明了更根本的变化是从女儿的角色转入到母亲的角色，而且这两种状况相互映照。安妮·塞克斯顿在住疯人院期间，熬过了自己“遗弃”女儿的痛苦，把这个经验拿来与母亲以死来遗弃她相比较，这个对照里的“双重形象”所指的更多是人与人之间的关系，而不是一个个的人。塞克斯顿记得她母亲如何在她刚离开精神病院不久，就让人给她画了一幅肖像。在诗人看来，她自己的画像将要代替她本人，而企图自杀的这个真的女儿，做母亲的不能宽恕。同时，在同一首诗里，她发现自己在做类似的事情。她回忆起她自己的女儿出生的时候，她本来就希望是“一个娇小柔弱，温顺羞怯的女孩”，而不是个男孩，因为她也需要一个偶像：

我，对于做个女孩子

385  
386

从来不太清楚，需要有  
另一个生命，另一个形象来提醒……  
我选了你来发现我自己。

当我们从塞克斯顿的话里去推理时，我们发现，她秘密寻求一个形象去对自己解释自己这种现象在妇女文学中一再出现，而寻求一个用以解释生活的新形象正是妇女文学的中心议题。妇女写作是为了评价生活教给她们的东西和把她们变成什么样的人。事实上，任何一种新文学都是把注意力集中在从一个被忽视或被误解的过去和动荡不安的现在，建立一个反映本质特点的意识。这种探索包括许多领域，形象多种多样，描写的笔调也各个不同，但始终紧紧把握住提供了延续性和普遍性的日常生活。苏珊·格里芬写了诗歌。她在《象眼睛里的虹膜》(Like the Iris of an Eye, 1976)里用不完整的短语来表达日常生活为种种打扰切断割裂的现象。她描写失去了明显的感情的经历时，细节详尽，象育儿室的日程安排那样细致入微。然而从这种积木式的结构里却形成了一个人一生的形式。

这是关于一个妇女生活中某一天的故事，她想当一个作家，而孩子病了。  
她正在写这个故事时，有一个人打电话找她。

接下来是一系列打岔的记录，其中有的很有趣，多数记述了一些操心事，其中许多是传统的亘古不变的格式中妇女生活的组成部分：做饭、缝窗帘、缝枕头套、浇花草、时时为生病的孩子担心，而贯穿始终的是为无法全神贯注于自己的工作而

感到恼怒。作者巧妙地选择了平淡无奇的生活片断，组织出色，叙述清楚，有条不紊，使整个故事充满了具有代表性，甚至是象征性的浓厚生活气息。这当然是一个老掉牙的故事。没几个妇女没经历过这样的一天，不管她们是在想法写一部短篇小说，还是在想完成其他任何工作。但是格里芬不只是就这么去度过这一天，她在思考，既不发怒也不自我怜悯地进行思考，不是把这一天作为妇女的生活被弄得平庸琐碎的一个令人恼火的实例——虽然从人的角度讲，所有上述因素都在那儿——而是基本上把它作为引向发现生活本质的线索。一个人的“自我”是宝贵的，人要求完成工作，然而人生活在种种关系交织而成的一个网里，无法摆脱它。对这些关系不能置之不理，就象黛安·约翰逊的人物N.向世界袒露自己内心后无法避免接受她所处的脆弱地位一样。

386-  
387

内奥米·拉扎德的《传统的风俗习惯》(Ordinances, 1978)也有一点这种平淡的笔调，但嘲讽是明显的。这些传统的风俗习惯是那个导致疯狂的“权威”发出的命令。它们指挥读者去站这一行列或那一行列。这是必须小心选择的。然后这些队列向前移动，或者不动，都向着一个将和所盼的正相反的目标。它们或者给予

祝贺。

担心已成过去。你是胜利者。

但是，究竟是哪一种竞赛中的胜利者？读者，还有胜利者，是完全不清楚的，奖品会不会出现，也没有把握，即使有，也“不必费心告诉我们”。

一个更激烈的看法则是认为必须超越日常生活的这种平凡性。玛琪·皮尔西在《在时间边缘的女人》(Woman on the Edge of Time, 1976)里,既详细地描绘了生活,又提供了一个用来和今天作对比的纯属空想的未来。皮尔西想象另有一种现实,一个科幻小说里的乌托邦。她提出它不是为了逃避今天的现实,把它作为可以让我们躲进去的幻想,而是责成人们去创造一个能更好满足我们需要的未来,包括满足感情上的需要和社会的迫切需要,亦即一种保证不会使我们发狂的生活方式。在《快速汽艇》(Speedboat, 1976)里,雷娜塔·艾德勒紧紧抓住现在,但她从现时间的洪流中,分解出一些时刻,这种时刻好象属于另一种形式的感情,好象是一种不同语言的线索。现时的格式正在瓦解,如果我们要建立另外一种格式,就需要有建造的材料。艾德勒对事物意义有突然“发现”,她用与之疏离的方式来判断现状和它的荒谬的联想,同时又要要求以新方式结合这些发现,以建立既严肃又可行的新生活方式。它们讲的是真正的感情和有关联的真实存在,这些东西在为虚伪和欺骗所包围的环境里仍然还能找到,并保存下来。

其他小说家运用比较传统的技巧,但是人们在他们的作品里看到了同样重要的主题:努力理解过去和它的影响,研究处于无能为力地位的经历,重新评价人所熟知的种种关系,包括婚姻和性的关系以及父母和子女之间的关系,寻求能充分表现今天真正现实的象征,这些象征能结合在一起,建立起一个新的信念结构,而这个结构将适应于现代人的需要并向我们展示通向一个可以让人生存下去的未来的道路。波拉·福克斯以其敏锐的眼光和大胆的思想,仔细检查最近的历史,回顾到现在我们



所走的道路。她象艾丽斯·沃克（和英国的多丽丝·莱辛）一样，也考虑了美国人在上一代所从事的反叛和革命运动，她把  
这些运动看作是建立另一种现实的尝试，这些尝试失败了，但是它们表明了一种需要。三、四十年代的共产主义者装配了一个样板，在《西海岸》（*The Western Coast*, 1972）里，这个样板是与比较有根底的东部文化如此不同的加利福尼亚文化紧密结合在一起的。安妮·吉安法拉好不容易在第二次世界大战期间成熟了，逐渐摆脱了几乎和欧茨的《随你拿我怎么办》里的埃琳娜一样彻底的被动消极状态，变成了一个能在相当程度上支配自己的行动和独立进行判断的人。直接的经历再次给安妮提供了进行学习的工具：贫困、暴力、烦人的小恙、饥饿、肮脏的苦工和一个接一个的男人。这些男人都在某一方面有所欠缺，他们都把安妮当做是解决他们问题的一个出路，而不是一个应该有独立人格的人。只有马克斯是例外，他爱她，但又是一个她无法与之结婚的已婚男人，要受其他责任的约束。马克斯和安妮避免了惯常的风流韵事，但他们之间有一种更重要的关系，这种关系支持他们两人相互信任，相互尊重，驳斥了对人类生活所作的不负责任的、随意贬低的种种判断。

在这部小说里，看不到母亲身份和女儿身份的复杂交织与牵制。这种牵制与代代相传的价值观念、与确定自我都直接相关。但是福克斯在《寡妇的孩子们》（*The Widow's Children*, 1976）里却详细地研究了这种牵制。在这本书里，我们看到妇女被社会变化所造成的生活方式的瓦解弄得不知所措。简直没有能力把价值标准往下传。抚养孩子本身是创造未来的一个过程，这作为妇女的义务和天职早就交给妇女去完成了。这个责任是妇女感情上最主要的负担。结果，妇女愤怒地发现一

个动荡不安的社会对于她孩子成长的阻挠干扰，并在她们著作里愤慨地反映出来。男人也许会看到人类能力的丧失和畸变，并且非常憎恶这种情况，但是他们通常不用承担处理具体细节的重负。在《诱拐》(The Abduction, 1970)中，马克辛·库明给我们提供了一个黑人的例子。这个黑人丹真正关心“城里”孩子，这些孩子被剥夺了受良好教育的机会，缺乏生活必需品，政府搞了一个规划，企图帮助他们。但是在紧急关头行动起来的是白种女人露西。根据丹的处世标准，而且这里所反映的现实情况也确实表明了，露西逃避在马丁·路德·金被杀害后发生的暴力行动，带着那个聪明过人的小黑男孩西奥多一起离开，这是错误的。西奥多既是黑人教师也是白人教师的希望的象征。丹知道露西被不切实际的幻想迷住了，幻想有一个新型的家庭，有西奥多做儿子，而她的情人，援助规划的负责人贝则做这个家庭里的父亲。露西确实确实认为她在自己的婚姻生活中是一个不合格的母亲。她一个心爱的女儿在一次车祸中丧生，另一个女儿让她丢给她的一个没有同情心的德国情人了，她同时还怀有失职的罪恶感，因为她没“给”她丈夫生一个儿子。

388  
389

不过，虽然露西的行为是不合理性的，而且丹的干预和要求领回西奥多也是正确的，我们还是在这儿看到了一个新型的英雄。如果说我们这个世界的荒谬驱使她采取了不规范的行动，至少这是行动，而不是被动。她梦想建立一种不受血缘关系限制，而是由自觉的感情联系在一起的家庭，这种梦想是高尚的，也许是在暗示某种前景，在那儿，孤立隔绝的个人出来互相接触，在那儿，人们真正的相互关心和帮助超过了正统意义上的家庭关系，而延伸到更广大的社会范围。逼人发疯的

机器已经抓住了敏感的能干的露西，但是她反抗时所怀着的幻想表明了一种需要——这在七十年代妇女写的小说里处处可以见到，它表现为急切要求找到培育孩子的较好方法，不只是因为这是妇女的一部分传统任务，而且把它看作一项重大的社会政策。

艾德里安娜·里奇在《妇女天性：作为经验和作为社会设置的母亲身份》(Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, 1976)中，把注意力转向这个问题。不同文学类别的特殊功能正在改变；现在，诗人也讨论左右了母亲行为和形成了感情的诸社会机器，这在当代妇女作品中常常可以见到。里奇把今天的母亲角色看作是父权社会的合作者、共谋者。妇女对重建自己形象的迫切需要，可以在文学作品中，同时也在这里的现实中开始表现。这部著作还清楚地证实了，女权主义者远远不象某些宣传家所断言的是反对当母亲的。她们所反对的是不人道地歪曲一个人对自己孩子所感到的充满柔情的骄傲，以及所抱有的希望。应该允许当妈妈的在抚育孩子的整个过程中始终怀有这种感情。里奇说：“如果我对儿子们有所期望，那就是希望他们有妇女的勇气……妇女们在个人生活和社交生活里……不论在心理上还是肉体上，所冒的危险已越来越大，在形成新的幻景的演变过程中……有着巨大勇气的行为，〔这可以包含〕片刻地或长期地思考过去不可思议的东西，被人当做或自认为是疯子，总是失去惯常的安全保证……我希望我的儿子不会怕受这类痛苦，不要满足于老的男性自卫，……我希望他们这样做不是为了我，也不是为了其他任何女人，而是为了他们自己，为了地球这个星球上的生活本身。”我们又一次看到了努力走向普遍性的表现，这种普遍

性的取得，有赖于把妇女的经历置于人类事物中一个正当地位之上。

389  
390

妇女文学批评家现在仍然寥寥无几，但是在近来一些批评著作中，我们开始看到了对于旧内容的某种重新评判，这种评判提供全面考虑人类状况的基础，把妇女状况包括在内。六十年代中期，妇女对自己的看法的改变在批评著作里要比在诗歌、自传或小说里晚一些。这是完全可以预料到的。批评论著的写作要求先有系统的一套信念，以便作为判断的根据，这样的信念系统对于任何艺术形式来说都是慢慢地逐渐形成的。没有它，批评容易成为“反”批评，这种“反”批评把现有的批评手段接过去颠倒过来，指出谬误怎样引起洞察不足，辨别失误。但是没有有一个理论系统就不可能有明确的陈述。

我们在玛丽·埃尔曼的《想想妇女》(Thinking about Women, 1968)这样一本开端性的著作里看到了这种情况。埃尔曼的标题使人产生误解，也许她是故意如此。她的论题是男子对于妇女的看法，研究的范围是男子对妇女作家的评论。因而埃尔曼这部书的内容不是与妇女著作直接有关的，它主要分析接受了对妇女有成见的旧观点如何使男子曲解了她们的作品、她们的价值和真正本质。如果我们给愚蠢下的定义是故意选择令人舒坦的偏见和无知，那么埃尔曼这部文件般地记录了一段历史的书应该称作是一部关于总体的男性愚蠢行为的历史。她的洞察力是十分敏锐的。关于男性生殖力象征的评论的那一章是一个墓园，在那里可以看到在对女作家的看法上进行种种自我欺骗和自我安慰的一代又一代的人。这些看法大家仍然知道，但是已经越来越不好意思去读了。值得向人提醒一

下的是，把妇女看作是天生的、不可避免的和别有意义的“不同物”这样一种未受质疑的看法居然这么普遍，这么受人尊重。埃尔曼这里收集的关于这个题目所发表的言论，不但有来自我们可能会料到的那些人（如诺曼·梅勒、莱斯利·菲德勒、安东尼·伯吉斯），而且还来自罗伯特·洛厄尔、马拉默德、贝克特和瑞恩·霍尔德·尼布尔等人。

这样的收集虽然有用，但是在六十年代中期写作的埃尔曼在提出一个不同的观点来取代它时，却没有多少东西可说了。她为其他女作家身上那种自我否定而哀叹，但是她自己的风格也没有完全摆脱它，她感到很难指出哪些人是她能真正加以赞美的妇女文学的创始者。她在妇女著作中没有找到有延续性的传统，她的推荐的作品范围有限，也起了限制作用：依赖于俏皮话和嘲讽，摈弃权威口吻（她认为权威口吻是男子气质的特征），因而看上去象是把社会与政治的权威和来自亲身经验的有见地的威力这两者混同起来了。但是她很清楚地看到了女作家对于生活细节的注意如何加强了她们的力量，看到了这样的相互影响不是微不足道的琐事，而是她们紧密结合现实的明证。

另一部过渡时期的著作是帕特里夏·迈耶·斯帕克斯的《女性的想象力》（*The Female Imagination*, 1975）。虽然斯帕克斯没把她的观察局限在男性对女性的看法上，但她对于该书题材的范围好象没有把握。批评的第一个任务是拟出有关的贴切中肯的问题，这对于早期的实践者来说是困难的：老问题仍然纠缠着他们。斯帕克斯对个别几个作家作了一些敏锐透彻的观察。举例来说，她对于丽莲·海尔曼和玛丽·麦卡锡共有的那些观点的特殊性质是敏感的，这些共同观点把这两个作家

390  
391

或多或少置于女性感受之外，从而使得她们沿用男性标准进行批评合理化了。无论如何，斯帕克斯纯粹的文学批评标准还是使她不能认识到，卷入三十年代左翼政治思潮里的妇女是怎么变得有能力去运用另外一些现实状况，这些现实状况曾在一个时期里使得正统标准的尺度放宽了。总的说来，斯帕克斯在研究妇女著作时，对于应该探讨哪些重大题目，提出哪些重大问题是把握不定的。

伊丽莎白·哈德威克的《引诱和背叛》（*Seduction and Betrayal*, 1974）自成一体。它不需要也没有在思潮的历史性转折中占一席之地。它直接来自一种非常有条理的批评的和想象的才智，简直使人觉得它是置身于历史之外。这样的反应当然是过于乐观了。五十年代对于妇女所写的或关于妇女的著作所进行的严肃评审总要为自己辩解。哈德威克在七十年代写作时，设法使正统批评中的旧标准和共同经历赋予妇女的不同于男子的洞察力这两者调和起来。哈德威克还设法以一种直截了当的方式详细阐明作为妇女的生活对于那些也想成为作家的妇女所起的影响。

《引诱和背叛》里的评论文章有评男子论妇女著作的，有评妇女写自己生活的小说和自传等作品的，也有评那些不是作者但是与男子事业密切相关的妇女的，如简·卡莱尔、多萝西·华兹华斯、泽尔达·菲茨杰拉德等。这本书初看上去象是一堆乱七八糟的素材的堆砌，所提的问题都击中要害。这是一本关于人们的互相关系的书：男人和女人怎样才能相处？他（她）们的感觉怎样？他（她）们是怎样表述了自己的想法和希望？问题出在哪里？不合时宜的形象在哪些方面与现实格格不入？哈德威克和埃尔曼（还有凯特·米利特）一样，十分清楚地认

识到受轻侮向来是妇女的命运。但是她不仅仅只是引起人们愤怒地注意到这个问题，她在思考这些轻侮如何影响了这些妇女的作品。这是评论的根本任务的中心部分，当作者最终着手进行这部分工作时，积怨就烟消云散了。

例如，她评论勃朗特姊妹的短文，就从加在贫穷而又聪明的妇女身上的种种限制这种熟悉的素材中得出了含义深广的结论。可以这么说，它是弗吉尼亚·吴尔夫那个有名的设想的续篇。吴尔夫曾设想，如果莎士比亚有一个姊妹具有他那种天才，她将会有什么样的遭遇。勃朗特姊妹生活在变革的最高潮时期，那时妇女刚刚开始有可能作为专业作家进行严肃写作，但是社会阻碍力仍然非常强大。

391  
392

折磨着十九世纪陷入穷困的有教养的妇女的种种忧虑几乎是怎么形容都不算过分。她们与农民阶级的自然纯朴的社会是绝缘的。德伯郡苔丝的世界，尽管有它的伤心事和不公道，仍然比淑女们那种受束缚的、忧心忡忡坐在炉火边缝纫的日子更明朗，更温暖，更有生气些。在社交场所当未婚少女的陪伴、遵守关于举止行事的种种愚蠢规定，耗尽了聪明而贫困的妇女的精力。最糟的是社会蔑视她们为了活下去而作出的巨大努力。她们的状况是不光彩的，但她们为了应付这种状况所作出的努力却没有得到认可。在夏洛蒂和安妮·勃朗特的小说的材料中，有一大部分是关于怎样活下去的斗争。

哈德威克把她的研究对象看作是一幅风景画里的人物。她懂得，如果一个人要利用这景色作为小说素材，这幅画能提供和要求些什么。一个人所看到的当然是带个人色彩的；艾米莉·勃朗特眼里的农村比她姊妹们看到的要更为凄凉，更为冷漠，更属于戏剧性范围。也许，对艾米莉说来，真理比幸存下来更为重

要，夏洛蒂和安妮细细回味她们做教员和家庭女教师时所遭受的凌辱，以此表明失败挫折不是绝对不可避免的。这种说法不完全站得住脚，事实上，还得有遭受挫折的思想准备。哈德威克十分了解利用不愉快的记忆中零星材料创造出女主人公的过程。这样，活下来就至少可以靠想象来滋养希望：“小说中绝大多数家庭女教师都奇怪地是孤零零的一个人，就象童话故事里那些坚毅的小小女性人物似的。她们独自在路上走，囊空如洗，经历了严峻的考验，然后为好心的陌生人所搭救。阴郁、绝望和恐惧是她们的现实状况，即使她们向自己反复保证说她们是有价值的，不断发出希望的叹息，说她们的美德将会以某种方式给她们带来好处。”

哈德威克理解作者们正在做什么。这对于她评论男子有关妇女的作品很有帮助。《引诱和背叛》这篇作为书名的文章论述的是文学作品里从克拉丽莎开始的一系列被蹂躏的女主人公。哈德威克发现，在她们的创造者看来，这些女性人物的英雄主义是占主要地位的。她们的崇高精神境界和人性尊严应该是毫无疑问的。对这样一个人物来说，“只有当她们身上有一种天然的或人为的高雅，她们的失足或厄运才获有重大意义。”事实上，“在小说里，当女主人公的历史转向性方面的背叛时，有关紧要的是她究竟是情节里的中心人物，还是边缘上不那么有影响、不那么受充分描写的‘牺牲品’。如果她是中心人物，心理结构上就似乎需要某种纯洁和天真。不是生理上的无知幼稚，而是指没有卑鄙的打算，没有报复心和自卑的毛病。当人物有了强悍者的美德或者高尚的精神或者伟大的耐力，性方面的越轨行为就失去了作为罪行或者过失的严重性质了。妇女的内心生活才是至关紧要的：她的感觉和已有的体



会，以及她对于生活的无情循环的理解程度，这些才是重要的。”

哈德威克在这里正确地指出一个始终存在的问题，当我们把最优秀的古典文学作品里的女性形象和我们所了解的妇女实际情况相比较时，这个问题就会出现：安提戈涅<sup>①</sup>或吕西斯特拉达<sup>②</sup>怎么可能是从未受教育的、困在家庭桎梏中的伯里克利<sup>③</sup>的雅典妇女的后代呢？这些堂堂女英雄是男人的脑子里设计出来的。设计出这些人来，很清楚是为了让她们在另一种现实里生活的，这些女英雄的塑造反映了男性需要把妇女看作同等的、值得尊敬的，以便确立一种秩序，使荣誉和尊严统治一切。如果他们所提出的（社会的不是文学上的）问题变成如何朝这个理想的方向去改变今天的现实，那么这样的设计就肯定没有什么错。如果我们以为这些女英雄代表当前现实的特征，我们就是对文学无知，是犯了大错；我们就是在歪曲现实。女作家老要让她们的人物陷在日常生活的无穷烦恼里的倾向，实际上是避免这种歪曲的一种努力。

人们在七十年代这十年间渐渐接受这样一个看法，即妇女文学是存在的，它是一个适合进行研究的领域。有两部扎实的评论著作阐述了自玛丽·埃尔曼以来所发生的变化，当初她搜寻可做典范的作者，发现她们寥寥无几。埃伦·莫尔斯的《女文人》（Literary Women, 1976）以长达五十页的书目提要（而且这里还是有省略的）作为书的结尾。伊莱恩·苏瓦尔

① 安提戈涅，希腊神话中俄狄浦斯之女，索福克勒斯同名悲剧的女主人公。

② 吕西斯特拉达，阿里斯托芬同名喜剧的女主人公。

③ 伯里克利，古雅典民主派领导人，政治家。执政期间，采取一系列措施实现奴隶主国家制度的民主化，是希腊历史上极盛时期，史称“伯里克利时代”。

特的《一种属于她们自己的文学：自勃朗特至莱辛的英国女小说家》(A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing, 1977),把原始材料和评论界的评价连在一起,提供了一个一样长的书目提要。两本书所做的都远远不只是列举和描述。本文已经论述到的一些题目,这两本书也作了深入的研究。莫尔的书一开头就举了一个例子,它比苏珊·格里芬的例子更有说服力地表现了作家日常生活的平凡性,这就是哈里特·比彻·斯托于1850年给她嫂子写的一封信。信里写到了做饭、打扫洗涮、与修水管工人的商量、一家大小的缝补活、生孩子(“有个借口躺在床上,我真是非常高兴”),还补充上这样的报告:“我把我的空闲时间用来实践我和报纸编辑订的约会了。”这就是说,她是在最后交稿期限内交稿了。莫尔最可贵的研究成果也许是她使我们认识到妇女文学里有一种自觉的延续性,如简·奥斯丁对于乔治·爱略特的影响;艾米莉·狄更生对于伊丽莎白·巴雷特·布朗宁的诗歌的由衷赞美,以及这些诗歌对于她自己作品的影响,此外还有格特鲁德·斯坦对乔治·爱略特的借鉴。

与这种延续性有关的是伊莱恩·苏瓦尔特的评论:“对女小说家的评论……向来忽略那些非‘伟大者’,把她们排斥在选集、历史、教科书和理论著作之外。较次要的小说家是把一代作家和下一代作家连接起来的环节,因为我们看不到她们,因此对妇女文学中的延续性就一直缺乏清楚的了解,也得不到关于作家的生活和妇女的法律、经济和社会地位的变化之间的关系方面的可靠材料。”结果,苏瓦尔特注意到,就造成了这样的情况:“每一代女作家都发现自己这一代在某种意义上缺乏历史,她们不得不重新寻找过去,一再培养女性的意识。”

现在，妇女文学终于发展起它作为一种实体存在的历史和传统了，方法是向被时间神圣化了的假设提出质疑，这些假设来自文学作品和生活：苏瓦尔特对弗吉尼亚·吴尔夫的分析从详尽透彻地调查研究吴尔夫的婚姻生活着手，因为这个婚姻对吴尔夫的作品是一个很清楚的说明。和哈德威克一样，苏瓦尔特研究了十九世纪妇女如何从事文学创作以代替当家庭女教师，而且做得更为细致。一部为混饭吃而粗制滥造出来的艺术作品的版权所得足以说明了有天分的妇女为什么要写这类东西。我们看到这个时期男人对于女作家的评论中含有一种经济上的恐惧：她们会不会把写粗劣作品的男作家的读者都吸引走？这种坚持从整个社会背景上去看待文学的做法，在今天妇女所写的文学批评文章里是很典型的。这是另一种紧紧联系现实的方法。

卡罗琳·海尔布伦在《对男性因素的逐渐认识》(Toward a Recognition of Androgyny, 1973)中，不仅仅只是为给妇女文学下定义或研究它的源泉作出了(非常必要的)努力，她在期待将旧传统和新传统结成一体的未来，在她的术语里“男女共性”可以等于这篇文章所用的“普遍性”一词。海尔布伦回到神话里找男女之间的共同感情的实例和他们共同有价值的经历。她把希腊戏剧的女主人公形象看作是反映了男性需要的那种能带着充分的人类责任感行动的女人。她在公认的名著里寻找这种希望的踪迹。这一希望在意料不到的地方显露出来，不仅在亨利·詹姆斯和易卜生的女主人公身上而且在D·H·劳伦斯的《虹》(The Rainbow)里的女主人公身上显露出来。但是从海尔布伦的观点看来，这些人物与现实生活隔绝，她们是能促进男子的世界观和妇女的世界观的统一的典型人物。海

394  
395

尔布伦认为，象弗吉尼亚·吴尔夫和科利特那样的作家，为我们预告了一种既属于男性又属于女性的文学的到来，它有助于建立起两性之间充满深情的相互了解。

这是有希望的，也许还是真实的，无论如何人们仍然感到，妇女写作的范围和影响正在扩大和深化。这一定会使妇女文学去探索迄今为止还未受过调查的人类经历。如果能做到这一点，妇女文学就将带着它的全部财富汇入主流。公开人类这部分经历，供人探索研究，尚有待写出大量妇女文学作品和形成一个传统。

# 9

## 戏 剧

杰拉尔德·威尔斯

沈培辑 汪义群译

在美国，趣味变换很快，昨天还算是先锋派的东西，到明天就变成了陈年古董。在知识界和政治界风行一时的事物先显得过时，继而变得稀奇古怪，最后完全成了历史的陈迹——这一切变化，仅仅发生在几年之内。美国精神生活的这一现象不可避免地要反映到文学、特别是戏剧中来——这也许是因为戏剧演出是一项公共性和社会性很强的活动。虽然没有得到公开承认，诗人往往得风气之先，为民立极；然而，即使是最好的剧作家（如莎士比亚）多半只对已在流传的思想赋予形态，使之具体。剧作家是否能经久不衰，并不取决于他所加工的思想，而取决于加工本身，取决于他的作品的戏剧活力以及他笔下各种人物的跨越文化的真实性——取决于他所创造的容器，而任何一个世纪、任何一个十年、任何一年都能将其暂时的永恒真理倾注其中。

戏剧史往往罗列出许多摆脱了时代局限的大剧作家的名字，但是，任何一个民族戏剧的真正历史却应确认戏剧在任何时候都提供了智力和艺术的活动环境（在中世纪，人们把戏

剧看作宗教仪式；在二十世纪的美国，人们称它为娱乐性行业），剧作家们在这一环境中工作，他们中的大部分人受到它的限制。作为文学史家的批评家认识到流行思想的力量及其多变性，他们试图把往事理出头绪，使其成形，加上标签。在美国，直至近日，批评家们还要人们相信，美国戏剧是诞生在1916年一个上演奥尼尔剧本的黑暗之夜，诞生在普罗文斯敦的剧场里，他们只有较短的一段戏剧史需要研究。于是，美国戏剧就被分为两个十年期，每一个十年都有其特有的识别标志：心理的二十年代，政治的三十年代。

这种老生常谈不能算错，只是不全面。剧本本来就象同一家族的成员那样有相似之处，但是，面对着周而复始的表现手法和循环不息的思想观念，一个剧本既会类似与它同时期的其他剧本，也会类似它的前驱或是后来者。以洛雷因·汉斯贝里的《日光下的葡萄干》为例。在1959年，一出由黑人剧作家创作的描写黑人家庭的戏在百老汇上演，本身就是非同寻常的事。如果说汉斯贝里的剧本在这一点上使人耳目一新并感到惊奇，它对流传很广的美国神话——成功不仅仅是可能的，而且是必然的——提出疑问，在当时看来更使人感到新奇。尽管汉斯贝里在处理这一题材时有着她独特的方式，《日光下的葡萄干》提出的怀疑也反映在象阿瑟·米勒的《推销员之死》和朱尔·斯泰恩与加森·卡宁合作的音乐喜剧《哆咪咪》（Do Re Mi, 1960）这些迥然不同的剧本上。从风格上来说，《日光下的葡萄干》比较陈旧。它的情节围绕一个偶然性事件（窃取保险金），这使人想起二十年代和三十年代的现实主义，举两个很不相同的例子：乔治·凯利的《克雷格之妻》（Craig's Wife）和克利福德·奥德茨的《醒来，歌唱吧！》，在这些剧

本中，人为的情节安排成了考验剧中主人公的一种有效手法。从技巧上来说，这出戏更为陈旧，至少可以追溯到戴维·贝拉斯科。这出戏设置了（或者说它演出时确实如此）一个非常写实的芝加哥公寓的布景，房间里有一只火炉，露丝看上去当真象是在炉边炒蛋。因此，《日光下的葡萄干》既可以说是一出二十世纪初期的戏，也可以说是三十年代、五十年代的戏，甚至是一杆指向未来的路标。

上面这几段话经过深思熟虑，原想写成一篇关于文艺风格批评的社会美学的文章，实际上却成了一份自辩书。在下面的讨论中，我要以干我这一行的人所特有的勤勉把头绪理一下，并给它们一一附上标签；但是读者们——他们几乎肯定已经作出推断，认为第二次世界大战以来的美国戏剧并不是从1945年8月14日开始的——应当看看标签背后，检查一下参差不齐的边缘，因为它们与过去和将来都有着千丝万缕的联系。

批评家在对作品分类时不仅被诸如《日光下的葡萄干》和贾森·米勒的《夺标季节》（That Championship Season, 1972）（该戏如果不是由于语言轻浮淫猥，也许会被当做业已废弃但还有影响的一出二十年代的戏）这类剧本所困扰，而且也拒绝呆在适当位置的剧作家们所苦。我们可以把乔治·凯利称为二十年代的剧作家，把克利福德·奥德茨称为三十年代的剧作家，而且这样做准保没错。然而，我们很难指望他俩中的任何一个能给这一称号增光添彩。如果在每一个十年间筑一道坚固的临界墙，剧作家们会带着新的剧作攀墙而过，如凯利带着《致命的弱点》（The Fatal Weakness, 1946）、奥德茨带着《大刀》（The Big Knife, 1949）、《乡村姑娘》（The Country Girl, 1950）和《桃花盛开》（The Flowering

Peach, 1954)。叙述第二次世界大战以来的美国戏剧 而不提 (即便是略微提一下) 凯利和奥德茨这样一些属于美国戏剧史早期的剧作家, 这一叙述就是不完全的。1945年以来, 许多剧作家的新剧本得到了上演, 这些剧作家是: 尤金·奥尼尔、S·N·贝尔曼、霍华德·林赛、拉塞尔·克劳斯、埃尔默·赖斯、乔治·S·考夫曼、马克·康内利、莫斯·哈特、马克斯·韦尔·安德森、菲利普·巴里、桑顿·怀尔德、罗伯特·E·舍伍德、丽莲·海尔曼、西德尼·金斯利、威廉·萨罗扬。这个名单还远不是完全的。

这群剧作家中的佼佼者是奥尼尔。大多数的剧作家红极一时后就走下坡路, 奥尼尔却经久不衰。奥尼尔在四分之一世纪的时间里作为美国的主要剧作家, 并于1936年获得诺贝尔奖金、享有国际声誉之后, 抛弃了二十年代和三十年代那种华丽的象征和文学气息过重的实验, 回复到他初期剧作的自然主义, 写出了他一生中最杰出的作品。鉴于这些剧本写于三十年代后期和四十年代初期, 本书似乎没有讨论它们的余地; 但是, 它们直到战后才得以上演, 而且大多数演于作者去世以后。因此, 这些剧本也可以被看成是五十年代美国戏剧的一部分。说来也奇怪, 在五十年代, 当那些更迎合时尚的成功的剧作家在为一些常常是杜撰出来的问题寻求容易解决的办法时, 奥尼尔那粗犷、凄凉、不妥协的声音居然赢得了广大的观众。尽管《卖冰的人来了》(The Iceman Cometh) 于1946年就在百老汇大事张扬地开演, 但是, 直到1956年此剧在百老汇外围演出时, 它的重要性才不仅为始终推崇它的少数奥尼尔专家所认可, 也得到了更广大的群众的理解。在《卖冰的人来了》之后, 相继问世的剧本有《长夜漫漫路迢迢》(Long Day's



Journey into Night, 1956)、《私生子的月亮》(A Moon for the Misbegotten, 1957; 此剧在1947年曾打算上演,但没有成功)、《诗人的邂逅》(A Touch of the Poet, 1958)、《休吉》(Hughie, 1964)和《更庄严的府邸》(More Stately Mansions, 1967)等。《更庄严的府邸》是奥尼尔未完成的手稿,但大体上已经能够上演。

《卖冰的人来了》和《长夜漫漫路迢迢》是奥尼尔最好的剧作。《卖冰的人来了》是一出阴郁的哲理性喜剧,说的是幻想对于人的必要性。剧本安排了一个典型的戏剧场面:在哈里·霍普的酒吧间里,顾客和居民们在廉价的威士忌和对将来的期望中打发时日,但是,这一平静的环境由于外界力量的侵扰(传播真理的推销商希凯的出现)而遭到破坏(如同在《万尼亚舅舅》[Uncle Vanya]里一样)。希凯自己也抱有幻想,他在几乎毁了他前来挽救的人们之后,煽动这个靠霍普才得以维持的团体进行重新组合。只有该剧的主人公拉里·斯莱德应了希凯的预言,发现自己不得不从原先置身事外、冷眼旁观的态度而变得悲天悯人,心怀痛苦。因为《长夜漫漫路迢迢》是根据奥尼尔自己的家庭情况写成的,所以一开始人们把注意力过多地集中在剧本的假设的自传性揭示上,这种情况在那些重传记、轻艺术的人身上表现得尤其突出。后来,人们摆脱了那些局限,把这出戏看成是自《俄狄浦斯王》以来最恐怖的家庭剧之一。《长夜漫漫路迢迢》一反传统的几何结构,既有直线运动,又沿圆周盘旋。当该剧沿着一条下行线发展时——从早晨到夜晚,从光明到黑暗,从阳光到雾霭,从可能到失望——剧情就整整绕了一圈。这是剧中四个主要演员曾经经历过的生活进程。蒂龙一家四口错综复杂的情感格式,强化了这出戏的循

398  
399

环感；在这一家人中，相互之间的爱明显地超过了相互之间的恨；对他们每个人来说，爱导致猜疑、导致仇恨、导致残忍、导致罪恶、导致保护、导致爱、导致……蒂龙一家深深吸引了观众们，带着他们一道进入雾霭弥漫的黑夜，那儿仅有的一丝光亮只是天幕上表现出来的一段个人经历。埃德蒙（实际上就是奥尼尔）确实用某种方式躲开了他怀着如此痛苦的爱重建的陷阱，但这是剧本以外的事了。如果说这出戏本身能给人以什么安慰，那就是作品的完美成熟：它断然拒绝以牺牲艺术的必要性来迎合观众情感上的需要。

从二十年代和三十年代过来的别的剧作家的战后作品中，没有哪一部能有类似《长夜漫漫路迢迢》那样的力量，比起这些剧作家在前几个十年里借以成名的作品来，它们大多数给人留下的印象不深。但也有一些例外。桑顿·怀尔德根据《扬克斯商人》（*The Merchant of Yonkers*, 1938）修改而成的《媒人》（*The Matchmaker*, 1954）运用典型的笑剧手法赞美——一如他在《小城风光》（*Our Town*）中所做的那样——平民百姓的无限欢乐。丽莲·海尔曼的《秋天的花园》（*The Autumn Garden*, 1951）也许过于明显地强调了它的主题——这是海尔曼常有的一个缺点——但是这部剧作对无所事事的后果却作了富有洞察力的处理。她那由伦纳德·伯恩斯坦作曲的《老实人》（*Candide*, 1956）是本十分刻毒的书，它内容贫乏，充满嘲讽，这对于一出如此机敏、如此不留情面的音乐喜剧来说倒是很恰当的方式。当它首次上演时，批评家和音乐喜剧迷争先恐后地观看，惟恐被人视为口味低下（《莱尔·艾布纳》〔*Li'l Abner*〕在那一年曾经轰动一时）。大体上说，即使那些最好的老一代剧作家以及最近的一些研究，似乎都在回顾

以前的时代。战后的美国戏剧似乎正在其他什么地方成形。

任何一个在1945年8月14日到百老汇剧院去的人，都会发现一个似曾相识又感陌生的混合体。那儿有不少音乐戏剧，有新式的（《俄克拉何马！》〔Oklahoma!〕），也有老式的（《追逐姑娘》〔Follow the Girls〕）。还有一些抒发思乡之情的作品，如约翰·范·德鲁顿的《我怀念妈妈》（I Remember Mama）和林赛与克劳斯根据克拉伦斯·戴原作改编的《和爸爸在一起的日子》（Life with Father）。还有各种各样的喜剧，从超凡脱俗的（如玛丽·蔡斯的《哈维》〔Harvey〕）到机敏的（如范·德鲁顿的《海龟之声》〔The Voice of the Turtle〕）直至活泼无邪的（如诺曼·克拉斯纳的《亲爱的露丝》〔Dear Ruth〕）应有尽有。后两个剧本有士兵出场，说明美国戏剧还如以往一样，在试图反映它所处的时代。甚至也有一些很严肃的战争戏剧——拉尔夫·纳尔逊的《罗盘指向九十》（The Wind Is Ninety）和由保罗·奥斯本与约翰·赫西根据后者原作改编的《阿丹诺之钟》（A Bell for Adano）——但战争题材的戏剧是一种从未能在美国舞台上真正得到发展的流派。威廉·威斯特·海恩斯的《指挥部决议》（Command Decision, 1947）尽管有不少旧框框，但它对上层机构的决定却作了相当深刻的分析；艾尔弗雷德·海斯根据自己小说改编的《瓦埃·弗莱米尼亚号上的姑娘》（The Girl on the Via Flaminia, 1954）通过一个美国士兵和一个意大利少女的恋爱故事，动人地描绘了两种文化的冲突。但是，从大体上说，戏剧还是把战争及其社会影响这类题材留给小说和诗歌去作艺术性的描写。撇开主题不谈，八月之夜那些可取的节目绝大多数

数还是标准的百老汇戏剧。霍华德·理查森与威廉·伯尼合写的《月黄昏》(Dark of the Moon)确实是一出不同凡响的戏,是一次将民间题材改编成抒情戏剧的尝试。在当时的条件下,该剧居然敢于在舞台上表演一个模拟性的交媾动作。这在现在看来是幼稚可笑的,因为在戏剧对白中,“交媾”已不再是一个通用的词了。另外一出不同寻常的戏是《玻璃动物园》(The Glass Menagerie)。

《月黄昏》不落俗套,引人入胜,《玻璃动物园》却不同,它是一个开端——也许可以说是战后美国戏剧的开端,但无疑是田纳西·威廉斯创作生涯的开端。威廉斯在三十年代中期开始写剧本,到1940年,在集体剧院的评比中获胜之后,他写出了他第一部以赢利为目的的重要作品《天使之战》(Battle of Angels)。这出戏在波士顿初演时大蚀其本,以至剧院协会把它撤销了。因此,直到1945年《玻璃动物园》上演之后,美国的剧坛上才有田纳西·威廉斯的声音。自此以后,威廉斯平均每两年至少有一部剧本问世。在十五年中,他的作品一直得到评论界的赞赏,演出也很成功,尤为成功的是他的《欲望号街车》(A Streetcar Named Desire,1947)、《热铁皮屋顶上的猫》(Cat on a Hot Tin Roof,1955)和《鬣蜥之夜》(The Night of the Iguana,1961),这三部作品都获了奖。然而,到了六十年代,他的作品开始逊色。虽然他依然被看作美国最重要的剧作家之一——这是理所当然的——但他的新作品不再吸引观众,批评家们看到的往往是他早期剧作中微弱回应的简单的重复,而不是人所熟知的威廉斯主题在新形式下的重新陈述。正是在这一段时期,威廉斯感到心力交瘁。在《回忆录》(Memoirs,1975)中他不无愧怍地谈到了这一

情况；在1971年冬季号的《地中海评论》(Mediterranean Review)中，他甚至揶揄自己说：“日程表的下一项是什么，威廉斯先生？”到了七十年代，他的创作力有了新的复苏，虽然大部分是他把原先的题材加以改写，甚至连威廉斯近期最受人欢迎的《小手艺的警告》(Small Craft Warnings, 1972)一剧也是他根据早两年收在短剧选集《龙国》(Dragon Country)中的《忏悔室》(Confessional)稍加改编而成的。上文中的“虽然”和“甚至”也许会被理解成是一种批评。实际上我并没有这个意思。虽然我觉得威廉斯的后期剧作不如他的早期剧作那么有趣、那么具有戏剧活力，但问题并不在于他一直试图把手头已有的材料加以改头换面。他的改编始终是匠心独运、富于想象的。《天使之战》被改编为《琴神下凡》(Orpheus Descending, 1957)，《夏天与烟雾》(Summer and Smoke, 1948)在1951年改写成《一只夜莺的怪僻行为》(The Eccentricities of a Nightingale)，但到1964年才被搬上舞台，1976年才在纽约上演。《大路》(Camino Real, 1953)、影片《婴孩玩偶》(Baby Doll, 1956)、《可爱的青春小鸟》(Sweet Bird of Youth, 1959)和《世俗王国》([Kingdom of Earth], 又名《桃金娘的七个子裔》[The Seven Descents of Myrtle], 1968)等都是由早先的短剧改编而成的。《世俗王国》在各方面都可以说是渊于威廉斯的一篇短篇小说，《热铁皮屋顶上的猫》、《鬣蜥之夜》和屡经改编的《牛奶车不再在此停留》(The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, 1962)也都有着类似情况。威廉斯最近的剧作《红鬼炮兵连的符号》(Red Devil Battery Sign, 1975)、《维厄·卡雷》(Vieux Carré, 1977)和《失恋者的一个愉

快的星期天》(A Lovely Sunday for Creve Coeur,1978)证明的与其说是这位剧作家的戏剧生命力,倒不如说是他的艺术持久力。就戏剧生命力而言,威廉斯的一些旧作正在重新上演。在美国各地不遇到布兰奇·杜波依斯或阿尔玛·威内米勒以及威廉斯笔下别的女主人公,几乎是不可能的。威廉斯曾对《花花公子》的一个记者说:“我只是不希望在有生之年就成为一个完全过时的人物。”(1973年4月)事实上,他已经成为一个经典作家了。

《玻璃动物园》中有某种东西——一种柔美、甜蜜的东西——使它有别于威廉斯的其他剧作。尽管如此,这部剧作对于我们理解贯穿于威廉斯全部作品的技巧、人物和主题,却是一个很好的出发点。威廉斯一向是具有美国现实主义传统却坚持写非现实主义剧本的剧作家,这一点在《玻璃动物园》中表现得尤为明显。现实主义在于人物,在于由一个姿势、一种反应和一句措词所揭示的心理真实。在《玻璃动物园》第二场的开头,当阿曼达回到家中,责怪劳拉(这一责怪起先是不出声的)离开了商业学院时,威廉斯为她提供了“一点儿表演”——一些摆弄手套、帽子和钱包的动作,表明她既恼火,又担忧,以此来证实她是一个乖戾的人,然而又是一个母亲。想一想如下这些场景:《欲望号街车》里的布兰奇在她的生日庆祝会灯灭人散之后怎样徒然地试图自找乐趣;在《热铁皮屋顶上的猫》中,古柏感情的突然爆发揭露了他有郁郁不得志的一生;《鬣斯之夜》中的马克辛又是怎样用一杯掺朗姆酒的可口可乐引诱香农。这些虽然都是常规的人物素描,但作者所用的技巧较之许多严格遵守现实主义原则的剧作家更能打动人心。与其说威廉斯象豪厄尔斯<sup>①</sup>,不如说他更接近狄更斯,威廉斯也创造了洋

洋大观的人物；甚至这些人物大于生活时——如《婴孩玩偶》中的阿尔奇·李或《可爱的青春小鸟》中的亚历山德拉·德尔·拉戈这类怪诞的主角——他们也带着一种真实感从戏里走出，不管这种真实感如何勉强，观众们还是觉得实有其人。

也有一些不真实的人物，象《热铁皮屋顶上的猫》中的牧师这类标准的公式化人物，他们的存在只不过是客串一番，聊尽义务而已。有的时候，这类人物成了古老的戏剧手法的变种。例如，弗洛拉和贝西·威廉斯用这“两个女丑角”来嘲笑《玫瑰黥纹》（The Rose Tattoo, 1951）中的女主角；而且，也许为了报答她们在这出喜剧中的出色表演，他为她们写了一出由她们担任主角的独幕剧《一只鸚鵡的精确分析》（A Perfect Analysis Given by a Parrot, 1958）。象比尤拉和多利一样，她们是《琴神下凡》中的通风报信者；象《姑娘》（The Gnädiges Fräulein, 1966）中的莫莉和波莉一样，她们口若悬河，滔滔不绝。看着她们在该剧中一边对白、一边直接对观众讲话的表演，人们便会觉察到威廉斯惯用的表现手法；这种手法既被用来描绘真实的人物，又被用来描绘漫画式的人物。既然汤姆是《玻璃动物园》中的解说者，他当然能够直接对观众讲话，然而阿曼达在她打电话的场景中也运用了无须其他角色配合的戏剧性独白。在后来的一些剧本中，威廉斯更是驾轻就熟地运用了这一手法——《热铁皮屋顶上的猫》中玛吉的开场白、《可爱的青春小鸟》中亚历山德拉和钱斯的独白、《小手艺的警告》中酒吧间顾客的自我表白。

---

① 豪厄尔斯（1837—1920），美国小说家、文学批评家。

当《可爱的青春小鸟》中的角色在进行表演时，威廉斯要求对他们进行聚光照明，以强化表演的人为性；这使得虚构的东西显得更不真实，因为这个剧的背景设置并不是为了使人联想起一个真实的海湾小城中的一间真实的旅馆房间，而是要人想到在耶稣复活节的早上，一个意味深长的名叫圣云地方的招待所。在《玻璃动物园》中，威廉斯要求在幕布上映出文字或画面（这是演出中不常使用的一种手法）。以后，他在反现实主义手法的运用上不再走得如此之远，但是还一直注明灯光和布景要求来突出人为性——要我们把它们与一个特定画家的作品相比较，或是看一看它们如何轻盈地展开并延伸到舞台上空。在威廉斯的剧本中，地点的真实往往不及剧本基调和主题的真实那么重要。

这一关于技巧的探讨仅仅涉及威廉斯剧作的表层，至于他将服装作为一种仪式来运用（见《鬣蜥之夜》）、他对象征手法的偏爱（如《玫瑰黥纹》中的那些玫瑰）、他把姓名当做标签一样使用、他在台词中善于运用突出的韵律等等都还未能论及。威廉斯笔下的角色赖以生存、情节借此发展的台词韵律是那樣的明白无误，以至当一个主角、甚至一个优秀的主角没有很好掌握时，这场演出就容易失败。就这些方面进行详尽的探讨也许是很吸引人的，然而我们还得留些篇幅来谈谈剧本。

“就拿田纳西·威廉斯来说吧，他只有感觉能力，完全没有理解能力。”杜鲁门·卡波特对《纽约时报》的一个记者说（1975年12月28日）。卡波特评论中的刻薄口气是意料之中的，然而，在威廉斯的整个创作生涯中，一直可以听到类似的话，而且这些话常常出自威廉斯的一些崇拜者之口。他情不自禁地一再重复同样的主题——面对充满敌意的社会或冷漠的世



界的遭受排斥的人；争取生存的斗争；追寻暂时的安乐——这使人们觉得，他的原始主题的本能成分多于理智。威廉斯一些带有自传性的评论，从他为1949年新名著丛书收入的《玻璃动物园》所写的绪言《成功的灾难》（“时钟奏出的声音是浪费、浪费、浪费，除非你奉献出自己的心与之抗衡”）一直到《回忆录》，都似乎进一步证实了人们的这种感觉。然而，三十年来一直用戏剧形式表现的情感看上去也开始有点象思想了。

威廉斯的“逃避者类型”，特别是他早期作品中的这类人，肉体和精神上都有别于世上其他的人，一眼就能识别。有的是艺术家或伪艺术家（如《玻璃动物园》中的汤姆）；有的是神经过敏得几近失常（如《欲望号街车》中的布兰奇）；有的是畸人（如《玻璃动物园》中的劳拉），尽管有时很难说出他们身体上的缺陷和毛病是否虚假；有的是性的专家，不是过于纯洁就是过于淫荡；有的是外国人（如《玫瑰黥纹》中的赛拉菲娜）。他们的差异使他乖戾、强暴（《欲望号街车》中的强奸），或者虚伪刻毒。在威廉斯五十年代后期的剧作中，受到排斥的人遭遇到过多的恐怖事件——《琴神下凡》中的私刑，《去年夏天突然来到》（*Suddenly Last Summer*, 1958）中的同类相食，《可爱的青春小鸟》中的阉割。可是，大约在

403  
404

这一时期，特别就《可爱的青春小鸟》中的亚历山德拉而言，要区分恶人和受害者变得困难起来，但当我们读到《欲望号街车》中斯坦利企图挽救他的家，免遭闯入者布兰奇的破坏时，我们就可以明白，这种模棱两可的写法在威廉斯的剧本中是由来已久的。对威廉斯来说，真正的大敌始终是时间，就象钱斯在《可爱的青春小鸟》结尾时所说的以及威廉斯在《去年夏天

突然来到》和《鬣蜥之夜》中所强调的，在表现他的那些人物和冷若冰霜的上帝搏斗时，威廉斯几乎有神学味道了。因此，我们可以看出，生存是威廉斯的一个重要主题；同时，我们也认识到，他的许多似乎十分脆弱的女主人公是不屈的阿曼达和畸残的劳拉的坚韧的混合体。然而，生存是一个残酷而寂寞的过程，一个令人难以忍受的过程，从《玻璃动物园》中汤姆对临时同伴的追寻到《呼喊》（*Out Cry*, 1973）中惶惶然的兄妹，威廉斯的人物求得了互相之间的结合、接近和帮助以及依靠“陌生人的善心”这些短暂的安慰。有一段时期，一些一本正经的批评家常常特意把他们那干净的世界与威廉斯幻想的世界区分开来。但是，尽管他们喋喋不休地进行非难，威廉斯那些最佳戏剧的持久性说明，即使有着异国情调的背景，一般的观众对畏惧死和渴望生还是有切肤之感的。归根结底，逃避者类型终究还是人类。

“人人都有苦恼，”剧作家说，“不同的是我试着把苦恼带回家中，教它唱歌。”这是威廉斯用以自我标榜的格言？不，这是阿瑟·米勒在《英雄》（*Heroes*）中和乔·麦金尼斯的谈话。

米勒和威廉斯，威廉斯和米勒，这两位剧作家是四十年代以来美国戏剧的主要代表人物，这一奇特的联结与其说和他们的相似有关，不如说和他们的特性有关。米勒是带着《吉星高照的人》（*The Man Who Had All the Luck*, 1944）首次进入百老汇的。这出戏并不成功，它描写一个人老是感到将有灾祸临头，直到他的妻子让他明白好运全靠自己创造之后才有所释然。这出戏有些模仿《建筑师》（*The Master Builder*）

的痕迹。（索尔涅斯象米勒的男主人公一样怀疑自己的成功，“因为有朝一日我的好运准会起变化。”）然而，使米勒获得易卜生式剧作家的称呼的，是他的第一部重要剧作《全是我的儿子》（All My Sons, 1947），甚至在《推销员之死》问世以后，人们还依然这样称呼他。也许由于米勒改编了《人民公敌》（An Enemy of the People, 1950），人们长期以来将他和易卜生相提并论，但是这对易卜生和米勒来说都是有失公允的。观众们对米勒本人或评论家的兴趣，都超过了对他的评论的兴趣，他们对《全是我的儿子》和《推销员之死》大加欢迎。前者直接议论当时的时代，它那乐观和高尚的格调在某种意义上说压倒了戏剧结尾时的悲痛；后者超越了时间的界限，始终是大战以来美国舞台上最为引人瞩目的好戏。回过头去看一下《纽约时报》（1974年12月30日/1975年1月6日），米勒认为1949年是“战后最后的一年”，对他来说，这是一个恬适愉快的时刻，因为那时他还没有认识到他“和百老汇观众心心相印”的看法纯系一种错觉。也许，当时“心心相印”的错觉并没有象他现在想象的那么厉害，他以后的两个戏《严峻的考验》（The Crucible, 1953）和《桥头眺望》（A View from the Bridge, 1955）就没有能象《推销员之死》那样叩人心弦。然而，《严峻的考验》一旦被看成是剧本而不被看作麦卡锡主义盛行的五十年代中政治斗争的争论，它就象《推销员之死》一样，成了美国学术界的一项热门论题。但是，在那时，米勒（在1975年比1949年时更为公正）决不会把当时的观众和那些他曾为之写剧的百老汇观众混同起来。1957年，米勒出版了《剧作选》（Collected Plays），卷首有一篇带有分析性的长序，象一块巨石一样压在选集之上。然后，他离开了纽约舞

台，一直到1964年才回来，他的《堕落之后》(After the Fall)和《维希事件》(Incident at Vichy)都在那一年上演。

米勒的早期剧作初看起来似乎很不相同，但却是一组紧密结合的作品。《全是我的儿子》是传统的现实主义，易卜生的特点仅仅表现在米勒运用了易卜生惯用的倒叙手法。戏是从事件的中途开始的，大部分篇幅都用来交代往事，以至还在演出的当儿观众就能知道最后一幕的结果。《推销员之死》玩弄了同样的“真相早已大白”的把戏，但这出戏中的现实主义，如同威廉斯的戏剧一样，包含在个人场景和角色心理之中。这个剧原名《他头脑里的活动》(The Inside of His Head)，它在结构上是表现主义的，譬如，威利·洛曼能超越过去和现在的界限，并且能通行无阻地出入于家中四壁。此外，表现主义也体现在这出戏所运用的一些手法上，譬如，那个漫画式的商业巨头本，与其算他是一个角色，不如说他是个穿插性人物。《严峻的考验》是一出浪漫主义的历史剧，它的语言显得稍微有点古雅，而且，因为剧中有一个富于戏剧效果的大规模歇斯底里场面而使戏增色不少。在人物的塑造上，它更接近《全是我的儿子》，而不是《推销员之死》。这部剧作是对社会心理的研究，作为探究者的米勒用细加校订的注解（已出版）使得这一研究更为充实。《桥头眺望》具有歌剧式的现实主义，它力求成为标准的悲剧。剧作者提供了一个合唱队式的人物、一个解说者；解说者坚持认为剧中的主人公无法规避逼迫他的势力——  
405  
406 这一手法削弱了这出戏，使得它不象表演，倒象是叙述了。

这四部剧作的技巧和风格尽管各不相同，却有一个共同的的主题。米勒的每一个男主人公都以这一方式或那一方式卷入一场斗争，斗争的起因在于他接受或拒绝他那社会的价值和偏

见所产生的形象，这个社会可以小如《桥头眺望》中埃迪·卡蓬的左邻右舍，也可以大如形成威利·洛曼性格的当代美国。这一模式在米勒的初期作品中就很明显，譬如，《吉星高照的人》就表现了这样的模式；再譬如，他的长篇小说《焦点》（Focus, 1945）中那个反犹太主义的主人公最后还是接受了他的四邻强加于他的犹太人的身份。如果换了一个比《全是我的儿子》更符合传统的说教性戏剧，乔·凯勒就脱不出恶棍资本家的窠臼。在米勒的剧本中，他却是一个干出一番事业的人，而且，在创业的过程中，学会了自我保护的伦理学；同时又是一个只关心“房基线以内”小天地的多情的丈夫和父亲。当他的儿子克里斯要求他进一步做一个好公民时，他说：“我是他老子，他是我儿子，如果还有什么比这点更重大的，我就对准自己脑袋打一枪！”乔自杀了，他毁了社会赋予他并为他所接受的成功形象。于是，乔的经历就染上了训诫故事的色彩；但是，由于克里斯也被形成他父亲性格的一些奋斗目标所吸引，这种训诫就显得复杂化了。米勒的另一个男主人公威利·洛曼是美国的成功神话的更为有趣的牺牲者，他当了一辈子推销员，临终还抱着那个戕害他的梦想不放。他和乔·凯勒不同，对乔·凯勒来说，成功是勤奋和投机取巧的结果；威利·洛曼却把成功看成是生来就有的权利，至少对那些相貌堂堂、风度儒雅、有着“古老的幽默、古老的信心”和人们并不喜欢但却佩服的美国人来说应该是这样。威利是一个失败者，他被他为之一辈子的公司所抛弃，而且，正如他那些反复出现的回忆场面所表明的，他从来就算不上一个成功的人物，但这些都并没有减弱他对“个人吸引力”的魅力所抱有的信仰。当他的儿子比夫试图安慰他、使他认识到自己的失败并且彻悟成功既不必然也不

必要时，威利只拣顺耳的话听，把比夫的爱情的表白看作是对他的信仰的一种褒奖；认为他的梦想可以传给儿子，因此撞车而死，以为这样一来他的保险金就能使比夫成为胜利者。

406  
407

乔·凯勒和威利·洛曼找到了他们可以依附的现成的社会偶像，但两人都成了这种依附的牺牲者。以后的两个剧本中，社会不再如此消极被动。在《严峻的考验》中，萨勒姆企图逼迫约翰·普罗克特承认自己是妖巫；在《桥头眺望》中，埃迪·卡蓬的四邻生活于一种法规之下，这种法规使他成了一个告密者。“知道一个人处于社会压力的支配之下已经不够了，”米勒在他为《桥头眺望》写的序言《论社会剧》(Con Social Plays)中写道，“还必须懂得，这种注定的命运是人们无法接受的。”约翰·普罗克特和埃迪·卡蓬都因为拒绝了社会企图加给他们的称号而死去，因为他们正如普罗克特所说的那样认为，“一个人决不能丢掉好名声”。普罗克特有贪色纵欲的罪过，他几乎屈服于另一种不同的罪恶正在横行无阻的环境，但是到最后——一部分是因为作者为表示对指责者的蔑视而起的变化——他象英雄那样死去。卡蓬的英雄主义就比较含糊、比较具有讽刺性，是一个需要用谎言来洗刷自己的名声的告密者的做作。在米勒早期剧作的主人公中，卡蓬有些与众不同，他接受了他所处的社会的法则和偏见，并因为违反了它们而死去。

这些剧作的基本前提是，个人的选择机会很少，要么俯首帖耳地被毁掉，要么离经叛道但仍然被毁掉。然而，这些剧作也不是悲观主义的，因为它们有着一种对人类的模模糊糊的信仰，一种认为个人最终能够保持正直的希望。它的最完美的形态不是表现在克里斯·凯勒的言语或约翰·普罗克特最后的决定中，而是表现在威利·洛曼这一人物的艺术真实上。他是那

么复杂、那么自相矛盾、那么脆弱、那么麻木不仁、那么轻信而又那么多疑的一个人物，并且作为这么一个人物而非让我们接受不可。具有讽刺意味的是，当米勒重返剧坛时，不是社会，而恰恰是这位剧作家把那些偶像强加于人，要求人们更普遍地引咎自责，而这正是《严峻的考验》中普罗克特所不为的。

“首要的问题不在于对这种状况该怎么办，”米勒在《我们对世界的邪恶所犯的罪孽》（*Our Guilt for the World's Evil*, 1965年1月3日《纽约时报杂志》）这篇文章中写道，

“而在于发现我们与邪恶的关系，发现它在我们身上的反映。”

《堕落之后》中的昆廷和《维希事件》中的冯·伯格无可奈何地发现了这一点，似乎已从纠缠他们的沉郁中解脱出来，昆廷又可以自由自在地生活，和霍尔佳结婚，而冯·伯格却得死去——心甘情愿地牺牲。米勒的意思是，他的人物在发现自己会犯下人类所能犯的最大罪恶时将会感到释然。（《堕落之后》中的霍尔佳说：“没有哪一个他们未曾杀死的人还能够玉洁冰清。”）然而，米勒不知怎么地却表达了这样的思想：在人人都犯罪的地方，谁都无罪了。鉴于《堕落之后》具有自传的成分，人们感到它有一种认错的味道，实际上谁都没有要求剧作家这样做。不管促使米勒在六十年代转向新题材的冲动带有多少个人的性质，他在《代价》（*The Price*, 1968）和《创世纪和其他》（*The Creation of the World and Other Business*, 1972）中继续专注于后弗洛伊德学派关于原罪问题的变相论述。在《创世纪和其他》中，该隐既拒绝了上帝，也拒绝了撒旦，然而却带着人类的堕落被放逐。尽管《大主教的天

407  
408

对思想自由、人身自由以及对祖国和艺术的关系等问题表现了关切，显示出米勒作品的一个新的侧重点，也就是他早期剧作中的那种公与私的平衡得到了恢复，然而，现在带上了六十年代剧作对人类行为的教条主义解释留下的错综复杂动机的色彩。

米勒近期剧作的难点，不仅仅在于它们所表现的思想，更多的是在于那些思想与作为剧作家的米勒的关系。《堕落之后》和《维希事件》表现的不是斗争，而是心理分析。米勒早期的剧作常常由于道德说教而受到批评，《堕落之后》和《维希事件》的说教味更浓，剧中许多人物仿佛只是为了阐明剧作家的思想才出现。《创世纪和其他》中那个粗俗的犹太人喜剧场面也无法掩饰这一事实：那些从《圣经》移植的人物只不过是用以表现作者的观点。只有《代价》逃出了这种主题的陷阱。它也是一部议论剧，但是，在戏中的一场家庭争执中，双方辩论的形势变幻莫测，激烈异常，使得观众情绪激动，同时，还因为米勒塑造了他那个唯一成功的喜剧人物——精神矍铄的老年家具商格雷戈里·所罗门，这个剧才不致过于乏味。此外，这部剧作为为议论而议论，它在治疗法的讨论上所散布的疑问也影响到米勒这一时期的其他作品，似乎剧作家对那些应该充满欢声笑语而结果却充满了痛苦的作品提出了质疑。

米勒和威廉斯是特殊的例子，但是每出现一个威廉·威彻利就会有許多阿弗拉·贝恩<sup>①</sup>。正是后者——不论死心塌地的

---

<sup>①</sup> 威彻利（1640—1716），英国王政复辟时期的剧作家，作品以辛辣讽刺著称；贝恩（1640—1689），英国女剧作家和小说家，曾替英王查理二世充当奸细。



雇佣文人还是有抱负的艺术家——描绘了一个时代的特征，虽然那些主要剧作家直接地或间接地反映了这个时代的本质。五十年代是心理的十年，在此时期剧作家们满怀信心地、象报业辛迪加的专栏作家那样深刻地解答问题。这一时期的剧作家把注意力集中在诸如家庭困难、寂寞和青春的徬徨等一些个人问题上，如果他们抬眼看看社会的、政治的和整个世界的一些问题，较为宽广的视野就会以某种方式归结到如何叙述这一点上来。“要相亲相爱，不要战争”是六十年代的一个口号，但是假若高呼这一口号的青年人对近代史了解得更多一点，他们就应该知道，十年前的百老汇观众确实相信这种可能性，或是仿佛深信不疑似的作出了响应。爱情是万应的解决办法，它呈现多种形态，越过一切障碍。它往往以性的疗法这一形态出现，就象罗伯特·安德森的《茶点和同情》(Tea and Sympathy, 1953)中所表现的那样。在戏的末尾，校长那个聪明懂事的妻子坐在床沿，开始解开衬衣，委身于那个对自己的男子气深感怀疑的神经过敏的少年。那出名的最后一幕一出好戏的绝妙收场，它差不多体现了一个谨慎的十年中最痛苦的畏惧和最美好的希望。如果爱情象茶点和同情一样处于光谱的一端，那么另一端则是最怪异的爱，是许多抽象观念中最了不起的一种观念，就如阿奇·奥博勒的广播剧《海雀之夜》(Night of the Auk, 1956)中的台词一样：“为你自己求得一个名声！/到天堂中去求得它——在最后的领悟中——在爱中！”《海雀之夜》是一出带有哲理性的情节剧，是以科学幻想为背景的抒情的呼喊；这出戏对陈腐题材有着一种五十年代的感受（“我们都是孤单单的，/人人都形影相吊”），它最大的抱负（谁不想避免一场原子战争？）提醒我们，在那十年中，国外也有

着美好的意愿。介于这两个极端之间是大多数的五十年代剧作家，他们通过《哆咪咪》结束时的合唱曲唱道：“让人幸福，随便让哪一个人幸福也好。”

田纳西·威廉斯在性的观念方面有他自己的五十年代正统派的特点，然而他过于喜爱嘲讽，目光过于锐利，以至不能直截了当地进行拯救，就象《调整时期》(Period of Adjustment, 1960)所显示的那样。威廉斯这出五十年代末问世的戏，对那些盛极一时的陈词滥调的批评，比起戈尔·维达尔的文章《爱情，爱情，爱情》(1959年秋季《党派评论》)来更为无情，而后者往往被看作是对那些陈词滥调所作的极为刻毒的定论。当《调整时期》上演时，人们感到有些迷惑不解，认为这是威廉斯企图写一部标准的百老汇婚姻喜剧的尝试。它描写了两对夫妇，其中有一对是新婚的，他们为寂寞、不合拍和性生活的不和谐所困扰，甚至有些焦躁不安，而这出戏——正象此类喜剧所常常表现的——最后以这两对夫妇在床上解决了他们的问题而告终。人们对一出副标题是《大洞穴上的高地》(High Point over a Cavern)的戏有所指望，但当灯光在皆大欢喜的结尾熄灭时，它所表现的比人们指望的要少。当作为这个剧背景的郊区往地下越陷越深时，大地震动不已，给观众们留下了深渊之上的一座建筑物的印象。和威廉斯有所不同，米勒忠实地屈服于道德的爱，这点可以从他的《剧作选》的序中看出来。在这篇序中，米勒追溯道，他发现在《推销员之死》中有“一个相反的原则——可以这么说——在和威利的信念相竞争。它是和成功的法则正好相反的爱原则。”在《推销员之死》中并没有这样的东西。但《不合时宜的人》(The Misfits, 1961)倒确实是借用了五十年代的镇痛剂。在

米勒为玛丽莲·梦露（当时是他的妻子）写的这部影片末尾，盖伊和罗斯林一起出走，说：“朝着那颗大星笔直走，公路就在它下边；它会引我们一直到家。”没有地震，然而人类的堕落离那条路也不远了。

这一时期的有代表性的剧作家既不是威廉斯，也不是米勒，而是威廉·英奇。1950年，他带着《回来吧，小希巴》

(Come Back, Little Sheba) 来到百老汇，这出戏在批评界和观众中间的反应尚可。接着问世的有《野餐》(Picnic, 1953)、《公共汽车站》(Bus Stop, 1955) 和《楼梯顶上的黑暗》(The Dark at the Top of the Stairs, 1957) 极为卖座，它们受到了一些批评家的认真看待，当然也触动并安慰了百老汇的观众，搔到了他们心中的痒处。《回来吧，小希巴》那试验性的愉快的结尾（多克和洛拉呆在一起，俩人都在身上画着十字并且互相激励）在以后的剧本中变得更加明确，但从艺术上来说却较难使人接受。在《公共汽车站》的末尾，彻里和博的相会是可以理解的，因为他俩的经历和一首民间乐曲所描写的比阿特丽斯和本尼迪克的故事十分相似，然而他们毕竟只是困惑和孤独的蛋糕上的糖霜而已。在《野餐》中，最后玛琪跟着哈尔到塔尔萨去（这是在剧本的头几稿和修改本《奇妙的夏天》〔Summer Brave, 1962〕里都没有的百老汇式的结尾），她那浪漫的风姿估计可以治愈这两个引人的但不是十分机灵的青年人的焦虑。《楼梯顶上的黑暗》中科拉和鲁宾的重归于好不仅消除了他们明显的隔阂，大概也可以顺带解决他们的经济问题。在最后一场戏中，科拉走上楼梯，“象个羞怯的少女一样”来到鲁宾身边；在五十年代的戏剧中，这个情意绵绵的景象比《茶点和同情》里的宽衣解带更令人心折。尽

管《楼梯顶上的黑暗》获得了成功，对于颇受欢迎的剧作家英奇来说，却是走下坡路的开端。作为剧作家，英奇最好的特质表现在他的人物上，譬如洛拉，她在不知不觉的当儿流露了自己的一切；他的特质也表现在如《假戏真做》（Lies Like Truth）中哈罗德·克勒曼自称的“抒情现实主义”上。从《楼梯顶上的黑暗》一剧起，英奇开始使他的那些人物进行持续不断的自我剖析；他的下一个剧作《玫瑰花的损失》（A Loss of Roses, 1959）通篇都是没完没了的表白，甚至没有观众所期望的开药方式的愉快结尾。这以后，英奇写了更多的剧作，还有电影、小说、电视剧，然而他却成了历史人物。他死于1973年6月10日，显然是自杀。认为剧作家的生涯导致了他的悲惨结局也许过于简单化了，然而，人们很难忘掉威廉斯在《楼梯顶上的黑暗》的序中所说的话，威廉斯回想起早在1945年，英奇就曾告诉他说：“做一个成功的剧作家是他这辈子最渴望的事。”

就五十年代来说，罗伯特·安德森和英奇不同，是个凭一出戏成名的剧作家。无论是他根据唐纳德·韦策尔的长篇小说《花环和咒语》（A Wreath and a Curse）改编的饶有趣味的《整个夏季》（All Summer Long, 1953），还是那平庸的《静静的夜，寂寞的夜》（Silent Night, Lonely Night, 1959），都没有能够象《茶点和同情》那样赢得广大的观众。在较近的作品中，他采用种种方式表达了他对婚姻和孤独等问题的持续关注。《你知道水管开着的时候我听不见你的声音》（You Know I Can't Hear You When the Water's Running, 1967）是四个以插科打诨到感伤无所不有的互相关联的独幕剧集；《我从不为我父亲唱歌》（I Never Sang for

My Father, 1968) 打破了现实主义的戏剧框架, 让作为解说者的主人公体谅那个易动肝火的老头 (剧本正是为了塑造这个人物); 《独粒钻石/一对独粒钻石》(Solitaire/Double Solitaire, 1971) 在戏剧常规的处理上有所发展, 然而探讨的却是传统的思想。

比安德森的作品更令人感觉兴趣的是阿瑟·劳伦茨的作品。劳伦茨的剧本经常在百老汇上演, 他试图把严肃的戏剧带进五十年代的剧坛。他的第一部剧作《勇士之家》(Home of the Brave, 1945), 描写了一个患心理性瘫痪症的退伍军人, 他在受到惊吓后又恢复了行走功能; 这是一部给人以深刻印象的戏剧, 它在描写反犹太主义的同时, 反映了战前对社会主题的关注; 但是, 作为一次心理探索, 它又和五十年代的剧作相仿佛, 譬如, 在《林中空地》(A Clearing in the Woods, 1957) 中, 劳伦茨看来好象在用表现主义的技巧进行精神分析。在这两部剧作之间问世的有《鸟笼》(The Bird Cage, 1950), 这出戏卖座极糟, 但至今还是劳伦茨最引人兴趣的剧作之一; 还有《布谷鸟叫的时候》(The Time of the Cuckoo, 1952), 这是一出悲伤的喜剧, 描写一个侨居国外的美国天真汉偶尔陷入伤感的故事。从《西部传奇》(West Side Story, 1957) 开始, 劳伦茨转向音乐喜剧的写作; 虽然此后劳伦茨写了许多剧本, 但他最好的作品却是为伦纳德·伯恩斯坦写的音乐喜剧和为朱尔·斯泰恩写的《吉卜赛人》(Gypsy, 1959)。音乐喜剧对于作为剧作家的劳伦茨来说非常适合, 因为歌剧剧本要求他写得更为简洁, 使他改掉过多和过于频繁地进行解释的癖好, 这种癖好甚至在他最好的剧作中也是相当明显的。

在五十年代，一大批剧作家（帕迪·查耶夫斯基、霍顿·福特、塔德·莫塞尔、罗伯特·艾伦·奥尔瑟等）从电视转向舞台，他们带来的主题与他们在百老汇的同行们业已专注的主题极为相象。查耶夫斯基的《马蒂》（Marty，电视剧，1953；电影，1955）对百无聊赖的孤寂作了动人的描绘；但是，根据早先的一部电视剧改编的《夜半》（Middle of the Night，1956）以同样的主题出现于舞台时，查耶夫斯基那种熟练精巧的处理也被证明不过是人物、语言和剧情的老套套而已。在对一些更具雄心的题材——《吉迪恩》（Gideon，1961）和《约瑟夫D的激情》（The Passion of Joseph D，1964）——作了一番尝试以后，查耶夫斯基似乎永远转向了电影方面。在影片《医院》（The Hospital，1971）和《电视网》（Network，1976）中，他采用了他在舞台剧方面从未使用过的冷嘲热讽的手法。N·理查德·纳什也许不属于转向电视方面的改行者之列，因为他的百老汇生涯可以远远追溯到《年轻貌美的人》（The Young and Fair，1948），但是，他最好的剧本《求雨者》（The Rainmaker，1954）却是根据电视剧剧本扩充而成的；这是性疗法的又一个例子，但它给了人们一个介于浪漫喜剧和灰姑娘故事之间的混杂体的印象，居然逃出了这一标签的范围。希蒙·温塞尔伯格的《仇敌》（Kataki，1959）在根据电视剧改编的剧本中是最不寻常的一部。这出戏差不多全是独白，写的是两个男人之间的相互猜疑和逐渐产生的友好——一个是美国人，另一个日本士兵，他们困在一个岛上，彼此语言不通。那个说话的美人既引起人们的兴趣，又使人感到讨厌，也许正是因为这个原因，这出戏在百老汇内外都没有获得成功。

在爱情作品泛滥的十年中，最奇特、最华丽、也许算是最浮夸的恋爱剧要算阿奇博尔德·麦克利什的《约翰牛》（1958）了。麦克利什在三十年代就以《城市的沦陷》（The Fall of the City）和《空袭》（Air Raid）等广播剧驰名，1971年问世的《涂鸦》（Scratch）说明他仍在致力于戏剧形式的探索。作为舞台剧作家的麦克利什，只有《约翰牛》一剧赢得了广大的观众，这对难得准许诗剧入内的戏院来说，已经是了不起的成功了。麦克利什的创造性——让约翰牛经受一些当代的灾难，把上帝和撒旦的争论编成一套上乘的轻歌曼舞，使那些虚情假意的安慰者满口尽是现代的陈词滥调——最后显得暗淡了，因为他所能提供的一切只不过是约翰牛的“精神上的鼓动”。另外两个从事相近文学体裁而转写戏剧的作家在处理孤独和离异这类普遍的主题方面显得有趣得多。卡森·麦卡勒斯的《婚礼的成员》（1950）对她自己的小说作了极为成功的改编；简·鲍尔斯的《在避暑别墅中》（In the Summer House, 1953）是一部古怪的剧作，它那闪烁其词的对白使它避免成为一出心理剧，而且这种对白也常常显得相当滑稽可笑。杜鲁门·卡波特改编的《绿草竖琴》（The Grass Harp, 1952）比他的小说更为柔美，也许可以与麦卡勒斯和鲍尔斯的作品归入一类；但是他为哈罗德·阿伦写的音乐喜剧《花房》（House of Flowers, 1954）却更有力、更富有特色。

除了极少数例外，五十年代的剧作证实了威廉·吉布森的话：“在这个十年内，美国的剧坛主要是这么一个场所——在那儿没有什么严肃的东西，而只有可爱的东西。”这句话见于《跷跷板》（The Seesaw Log）一书；在这本书中，吉布森对作品的解释和他的剧本《两个玩跷跷板的人》（Two for

the Seesaw, 1958) 收在一起。这是一部惹人喜爱的剧作。

当路易斯·克罗南伯格为他编纂的《1953—1954最佳剧本选》(The Best Plays of 1953—1954) 确定作品时, 其中的两部剧作《瓦埃·弗莱米尼亚号上的姑娘》和杰罗姆·莫罗斯与约翰·拉图奇合作的音乐喜剧《金苹果》(The Golden Apple, 1954) 显得不同一般, 因为这两部剧作是在百老汇外围的剧院中开始了它们的戏剧生命的。到五十年代前期为止, 无论是热心于戏剧的人还是剧院的经理人都一直认真地看待百老汇外围的作品, 然而, 戏的成功与否还是以它们能否进入百老汇来衡量——就象这两出戏和考尔德·威林厄姆的《象男子汉一样死》(End As a Man, 1953) 一样——虽然对那些初入百老汇者来说, 百老汇的剧院往往大得使他们站不住脚。既然纽约有小剧场的传统——二十年代是艺术的, 三十年代是政治的——因此, 战后重新采取另一种演出的途径是不足为怪的。剧团一个个的建立, 在几个戏剧季节里热闹了一阵子后, 又解散了, 尽管有些剧团兴旺起来, 又继而着手于其他事业。朱利安·贝克和朱迪思·马利纳靠上演传统的先锋派戏剧起家, 但他们的“生活剧团”却慢慢变成了美国最著名的、最声名狼藉的集体剧院; 作为对照, “外方内圆剧团”在1972年却搬进了百老汇自己的房子里。一开始, 百老汇外围的剧目大部分是现代的经典剧作、新的欧洲戏剧和重新上演的百老汇戏剧, 譬如《夏天与烟雾》和《绿草竖琴》等。他们认为这些百老汇戏剧需要在它们首次演出的基础上作更为精致的加工。在所有这些活动的背后有着这么一种设想: 百老汇外围剧院将成为新的美国剧作家的哺育地, 尽管那儿许多引人注目的作品,



詹姆斯·李的《前程》(Career, 1957)是一个很好的例证,只不过是些传统剧,现在它们除了作为统计数字外别无多大用处。也有一些不同凡响的作品,如路易斯·O·考克斯和罗伯特·查普曼根据梅尔维尔的作品改编的《芸芸众生》(Uniform of Flesh, 1949),这部剧作后来被改编成更为出色的散文剧《比利·巴德》(Billy Budd, 1951),并搬到百老汇演出。在五十年代中期,詹姆斯·梅里尔、约翰·阿什贝里和弗兰克·奥哈拉等诗人同赫伯特·马基兹的“艺术家剧团”进行合作,然而,他们的作品没有哪一部能有奥哈拉晚些时候的剧作《将军归来》(The General Returns from One Place to Another, 1964)所具有的那种戏剧力量。罗伯特·希夫诺的《变化无常的人》(The Ticklish Acrobat, 1954)是“艺术家剧团”最好的一出戏;它是一出富于想象并且极为逗趣的喜剧,说的是美国考古学家进入一个达尔马提亚村落的宁静生活,这个村落多年来经受了那么多的外人带来的影响。

《变化无常的人》在语言和视觉形象方面具有独创性,它比许多更吸引观众的戏要远远高出一筹,而且也滑稽有趣得多。但是希夫诺从《太多的拇指》(Too Many Thumbs, 1948)到《儿子常常离家》(A Son Is Always Leaving Home, 1971),从未正式进入美国的剧坛。

到了五十年代末,百老汇外围的剧团成了与百老汇没有什么两样的另一个演出机构。舞台监督、导演和演员们靠着手头的几个好剧本,舒舒服服地从一个剧院转到另一个剧院。一批新的剧作家已经崛起,在美国戏剧的主流中取得了自己的地位。杰克·盖尔伯的《联系》(The Connection, 1959)被选入《1959—1960最佳剧作选》,它是第一部从未在百老汇上演,

413  
414

但被收入选集的剧本，尽管经过删节，它只成了一个独立的片断。

许多曾经指责过威廉·英奇的批评家对盖尔伯的这部剧作备加赞赏；这是一出效果极好的戏，它那反现实主义的结构使它得以掩饰情节和思想的因袭性以及几乎与英奇一样强烈的感伤情调。为了证明人各有所好这么一个平淡无奇的论点，盖尔伯提供了一出剧中剧，一出关于吸毒成瘾的情节剧。这出戏准备让一些真正的隐君子扮演，因此，当演员们在演出中撇开剧本开始即兴发挥，而编剧和一个应当为该剧拍摄电影的摄影师也决定上台客串一番时，这出戏就被搞得不成样子了。《联系》是作为情节剧结束的，尽管它的本意并不是如此；它证明了反现实主义是传统剧作家的另一种工具，就象乔治·阿克塞尔罗德把表现主义技巧运用到标准的百老汇喜剧《七年渴望》

(The Seven Year Itch, 1952)中一样。盖尔伯后来的剧作中还没哪一部能象《联系》那样使观众们倾倒或即刻产生感染力(作品的题材、舞台上的爵士乐队)，他靠第一部剧作赢得的大批追随者很快也就离散了。盖尔伯一直坚持采用反现实主义的手法和玩弄结构上的花招，《苹果》(The Apple, 1961)、《正视》(Square in the Eye, 1965)、《眠》(Sleep, 1972)和《杰克·盖尔伯的新剧本：排演》(Jack Gelber's New Play: Rehearsal, 1976)都表明了这一点。

六十年代初期涌现出来的剧作家中，杰克·理查森最善于从理智上打动人；当然，这并不一定就是指他的剧本是最好的。他所有的作品——不管它们在背景、题材和风格上如何各不相同——提供的不过是基于一个单一主题的种种变种。在理查森看来，生活是一场混乱、一场持续不断的惊异，是一个未

知数，人只要活着就得忍受它；这是一场斗争，在这场斗争中，不可避免的挫折和失败（失败率毕竟是生活交易中的一部分）与“可能性”势均力敌，就如他在《苦尽甘来》（Grace through Gambling）一文（1967年4月《老爷》杂志）中所说的那样。在《浪子》（The Prodigal, 1960）中，俄瑞斯忒斯<sup>①</sup>认识到权力常常导致暴力，拒绝了阿伽门农<sup>②</sup>和埃癸斯托斯<sup>③</sup>以后出走，最后，他不得不回到阿尔戈斯杀人报仇——这是厄勒克特拉<sup>④</sup>、社会和观众们对英雄人物的要求。《大难临头的幽默》（Gallows Humor, 1961）是两个一组的短剧。在其中的一个剧中，梳洗一新的沃尔特情愿走出监禁室去赴刑，在那里，情欲上的非理性把他改变了；在另一个剧中，他的死刑执行人抵制了混沌的呼唤，拒绝处死他的妻子。这两个剧是关于垂死的生者和犹生的死者的荒诞的喜剧。在《洛伦佐》（Lorenzo, 1963）中，那个徒有虚名的英雄把他的舞台看成是真实的世界，看成是逃脱战乱的避难所，最后戴上了一顶钢盔——他明白不管战争是胜是败，他反正是完了——很快就被打死。一出比《调整时期》更不象样的百老汇喜剧《拉斯维加斯的圣诞节》（Xmas in Las Vegas, 1965）中的主人公表演了一个粗俗的圣诞老人场面；在这场戏中，他家庭中的每个成员——包括他自己——得到一个象征性的性命交关的礼物，然而他的儿子拒绝了送给他的手枪，宁愿步他父

414  
415

- 
- ① 俄瑞斯忒斯，希腊传说中为阿伽门农之子，为父报仇，杀死了自己的母亲克吕泰墨斯特拉。
  - ② 阿伽门农，在希腊悲剧中为阿尔戈斯之王，曾率领希腊联军远征特洛亚，凯旋后被自己的妻子克吕泰墨斯特拉及其奸夫埃癸斯托斯所杀。
  - ③ 埃癸斯托斯，阿伽门农的堂兄弟，克吕泰墨斯特拉的奸夫。
  - ④ 厄勒克特拉，阿伽门农的女儿，俄瑞斯忒斯的姐姐。

亲的后尘去赌博。对这些剧作所作的简短介绍很难使人对剧中思想的复杂性真正有所了解，更无从议论它们作为剧作所具有的缺陷。理查森在他的一篇剧评（1967年3月《评论》）中写道：“大幕一经揭起，今晚的隐喻将会是什么就显露了出来；观众们也许会逐渐变得烦躁不安，除非接下去的表演给那个隐喻增添理智的、幽默的或悲剧性的血肉。”作为一个剧作家，理查森自己也很难做到这一点——他也没有能够使他那些隐喻变得有血有肉。

1961年，阿瑟·科皮特刚从哈佛大学毕业，怀着一个大学生的自豪感，带着剧本《啊，爸爸，可怜的爸爸，妈妈把你挂在衣橱里了，我感到多么伤心啊！》（*Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad*）来到了纽约剧坛。这是一出机敏的、情趣横溢的戏，它看上去是滑稽模仿剧，有时甚至象是在瞎胡闹，但实际上还是比较严肃的。它不但讽刺挖苦了关于无男子气的美国男性这种陈腐的题材，而且通过一个患有严重口吃症的男主角和他生活中的两个女人——他的母亲和女友（这是互为补充的人物类型，一个铁石一般的少女和一个引诱孩子的女人）戏剧性地表现了这一主题。这以后的一些剧作，譬如《啊，爸爸—妓女们出来玩网球的日子》（*Oh Dad—The Day the Whores Came Out to Play Tennis*, 1965），进一步证实了他的剧作的机敏，但也暴露出他缺乏那种足以均衡其诙谐幽默的创造力所必需的素质。等到出自这批剧作家之手的最具雄心的剧作之一《印第安人》（*Indians*, 1969）问世以后，科皮特才完全达到了人们最初对他所抱的希望。《印第安人》也有一些问题——玩笑开得与上下文的气氛不太融洽，场景使一出复杂的戏剧蒙上说教的色彩

——但是，总的来说，这部剧作还是能够胜任科皮特所选择的主题。科皮特用布法罗·比尔这个人物来探索一个为人们所熟知的美国的特异现象：一个人的成就被转变成可以卖钱的公众的偶像，或者，就象布法罗·比尔所说的，“我只不过是在卖我的名气……而且把它提到更高的程度。”这一转变常常伴随着这么一种信念，即自我标榜也算是一种公益服务，干得出色就是有益：“给他们一些足以夸耀的东西！”神话创作有着实际的结果；比尔发现自己既不能作为要人又不能作为神话式的人物去拯救伏牛和他的人民，结果却成了为他所痛惜的毁灭做辩解的代言人。在这个剧本中，所有的这一切从娱乐性的东西顺理成章地化为历史，从滑稽模仿化为梦想——成了不是作为抗议而是作为艺术的反现实主义戏剧。无论是《富人的秘密》（*Secrets of the Rich*, 1976）还是《翼》（*Wings*, 1978）都没有以《印第安人》那样的规模来进行构思，但是《翼》是一出极为感人的短剧，在剧中，一组听觉和视觉的形象使一个妇人受到惊吓或是安慰，这个妇人刚经受了疾病发作之苦，当这出戏“从破碎发展到完整”时，她又经历了死的最后的冒险。

差不多和盖尔伯、理查森、科皮特同时从非商业性剧院过来的其他剧作家中还有阿诺德·温斯坦、默里·希斯格尔、威廉·汉利和弗兰克·D·吉尔罗伊。温斯坦和威廉·博尔肯一起从事音乐喜剧（《烈性炸药》〔*Dynamite Tonite*〕，1963、《大爆破》〔*Greatshot*〕，1969），他还改编了布莱希特（《马哈哥尼城》〔*Mahagonny*〕，1970）和奥维德（《变形记》〔*Metamorphoses*〕，1969）。但他最动人的作品还是他写的第一个剧本《廉价的爱情》（*Red Eye of Love*, 1961）。剧中大量运用了滑稽模仿、灯光暗转、文字游戏和插科打诨等手

法。他最好的作品具有丰富的讽刺想象力，既使人感到惊惧也感到滑稽可笑，正如《烈性炸药》中的瞎眼士兵唱他将多么想看电影，或者象《廉价的爱情》中的主人公想发明一种会生病死去的玩偶一样：“孩子们会喜欢的。真正好玩的活生生的死人。”默里·希斯格尔的才能，至少在他创作的开始阶段，表现在善于捕捉和嘲讽城市中产阶级那套心理学和社会学的陈词滥调上。从他的独幕剧《老虎》（The Tiger, 1963）以及在《爱情》（Luv, 1963）中可以看出他的最高水平。但在他的后期作品中，例如《片断》（Fragments, 1965）和《吉米·夏因》（Jimmy Shine, 1968）中的某些部分，他似乎对他早期作品中所讽刺的事物采取了一种较为严肃的态度。威廉·汉利最具雄心的剧作是《刑场上的慢步舞曲》（Slow Dance on the Killing Ground, 1964），这是一部描写三个人物之间的争论的剧本。作品给每个主要角色都安排了一个揭露性场面，在这些场面中他们全被表现为自己推波助澜的社会暴力的受害者。他的最佳剧作，独幕剧《达利太太有了新欢》（Mrs. Dally Has a Lover, 1962）写的是一个中年妇女和她的十八岁的情夫云雨之后的一段谈话，尽管对话大谈诗人多恩、雕塑家采里尼，但还是生动地刻画出一个难以相处的妇人的形象，这女人热情而敏感，对别人要求很高而又时时只关心自己。弗兰克·D·吉尔罗伊的两部最早的剧作《谁来救这农家子？》（Who'll Save the Plowboy?, 1962）和《主题是玫瑰》（The Subject Was Roses, 1964）——一部写失败的生活，一部写失败的婚姻——是两出单薄的自然主义戏剧，倾向于简单的人物性格和伤感的效果。尽管作品显得缺乏力量，但它们却具有戏剧的真实，这是他根据费德拉故事改编的连续广播剧《那

年夏天——那年秋天》(That Summer—That Fall,1967)和他企图打入百老汇的喜剧《小镇上的唯一娱乐》(The Only Game in Town, 1968)中所缺少的。

“新一代在敲门。盖尔伯、理查森、科皮特……(耸耸肩)……还有阿尔比”，说这话的是爱德华·阿尔比的剧作《美国著名剧作家和美国青年剧作家》(Fam and Yam, 1960)中的一位著名剧作家。这是一场“虚构的会谈”，一出微不足道的短剧，显然，这是阿尔比有感于自己被称为美国剧坛最新的具有远大前程的作家而创作的。阿尔比是他这一代戏剧家中第一个，也许是唯一的一个从YAM(美国青年剧作家)变为FAM(美国著名剧作家)的作家。《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫?》(Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1962)一剧确立了他的新的地位。这个剧本是紧接着他一系列成功的短剧，如《动物园故事》(The Zoo Story, 1958)、《沙箱》(The Sandbox, 1959)、《贝西·史密斯之死》(The Death of Bessie Smith, 1959)和《美国梦》(The American Dream, 1961)之后发表的。在接下来的十年里，不愧为职业艺术家的阿尔比勤奋地写作，既改编了卡森·麦卡勒斯(《伤心咖啡馆之歌》，1963)、詹姆斯·珀迪(《马尔科姆》，[Malcolm], 1966)和贾尔斯·库珀(《花园中的一切》[Everything in the Garden], 1967)的作品，又创作了《小艾丽丝》(Tiny Alice, 1964)、《脆弱的平衡》(A Delicate Balance, 1966)和《箱子—毛—箱子》(Box-Mao-Box, 1968)等剧本。到了六十年代末，他的脚步慢了下来。1966年，当《脆弱的平衡》在纽约上演时，人们已在议论他计

划在同年上演的新作，取名为《生与死》(Life and Death) 的一对互有关联的剧作。过了五年，穿插了一些别的剧本之后他才写成其中关于死的那个剧本《一切皆成过去》(All Over)；当他计划中的那二个剧作中的另一部《海景》(Seascape) 问世时，已是1975年了。尽管阿尔比从事了这么多戏剧活动，他却没有一部作品能象《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》那样受到评论界或公众的欢迎，甚至接近它的水平。阿尔比怀着人们所熟悉的那种受到伤害和屡遭挫败的复杂情绪对《纽约时报》记者说(1971年4月18日)：“批评家把某人捧起来，也许捧得太快——‘也许’二字应强调一下——然后再兴高采烈地……将他们打下去。”这种针对批评界的情绪是他自1960年《动物园故事》在纽约上演以后就一直有的。一个不满足于一遍又一遍地重弹老调的剧作家，认为批评家对他的新作不甚重视而感到难以忍受，这是可以理解的(这是一种我们所熟悉的哀叹，在田纳西·威廉斯的《回忆录》中也可以见到)。但就阿尔比来说，这与其说是批评家的过错，倒不如说是《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》的过错。这个剧本实在太好了，他后来的一些剧本，虽然就它们本身来说有几部还是很感人的，但相形之下却总显得黯然失色。很可能阿尔比自己也开始认识到这个剧本给自己带来了麻烦，因此想用《箱子一毛一箱子》来挽救一下。剧中那个喜欢唠叨的妇人，其语言和感情在《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》里或许会适得其所，然而她那套夸夸其谈却是用来逃避她所应付的人类境况的。作品中的其他人物——有着不少语录的毛，背诵着“翻山越岭，走向贫民院”的老妇人——也都是如此。如果说阿尔比用《箱子一毛一箱子》这个显然是他实验性最强的剧本来宣布他早期作品的无足轻重，那么，到



了1976年，他作为导演重新将《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》搬上舞台时，他似乎接受了那种认为这个剧已是当代经典作品的看法了。

在上文所引的对《纽约时报》记者的谈话中，阿尔比对美国过去和现在的大多数戏剧都一概加以否定。他说只有在威廉斯和后期奥尼尔手中，戏剧风格才变得严肃起来。言下之意他才是这两位大师的后继者。在最近的十五年中，阿尔比也许比享有同样声誉的其他戏剧家更喜欢在接见报社采访时讲讲笑话，但这种对自己作品的自我优越感只有那种良莠不辨的人才会认为是一种玩笑。我自己就常常禁不住要受阿尔比自我评价的影响——当然是保持一定距离的。阿尔比不但写出了大量在美国大学里上演最多的独幕剧，写出了既带给他荣誉又使得他烦恼的作品《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》，而且还创作出许多比美国青年剧作家在1960年发表的任何剧本都更有价值的作品。我们有充分的材料、充分的理由从更为广阔的角度来看待他的主题、他的技巧以及他作品中所包含的隐蔽的设想。

阿尔比的大多数剧本都缺少真实州内、真实城镇那样的特定环境。所有的剧情都发生在对当代作家十分亲切的存在主义的现代。在这样的年代里，人生是用失败、失恋以及人与人的隔膜来衡量的。动物园是渗透在他作品中的一个隐喻，正如《动物园故事》中杰里所描写的那样：“人与人都被栅栏隔开。”即使如此，阿尔比的动物园还是给两个人（《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》）或几个人（《脆弱的平衡》）提供了几个套间，这些套间配有家具，安置在彼此隔开的笼子里。甚至言语也被搞得支离破碎（特别是在《脆弱的平衡》中），这些支离破碎的言语在剧本里用省略号，在舞台上则用先行停顿来

保持彼此间的微弱联系。阿尔比笔下的大部分人物都焦躁不安，不满现状，正如《贝西·史密斯之死》中那个大呼“我要出去！”的护士那样。冲破笼子的方法之一是暴力——在《动物园故事》里用身体，在《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》里用言语。另一种可能的方法是用爱（这也是悟透人生的一种形式），但阿尔比剧作中充满了那些无法与外界建立联系的人（《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》中的尼克）或不愿意建立联系的人（《脆弱的平衡》中的托拜厄斯）。贯穿于他作品中的人物是些在关键时刻畏缩不前的人，其中描写得最生动的是《脆弱的平衡》中的人物。托拜厄斯甚至在和艾格尼斯最后一次发生性关系时都是畏葸不前的。杰里关于他房东太太那条恶狗的故事——虽然描写得有点过分——仍不失为阿尔比对企图冲破栅栏这一尝试的最有力的描绘（托拜厄斯在谈到自己的猫时将这个故事作了些改动，也同样给人以深刻的印象）。杰里甚至甘心领受那条狗对他发起的进攻，因为这至少表明狗还是承认他的存在的。他起初想设法赢得这条狗对他的好感（用牛肉饼），但是却失败了，于是他就想杀死这条狗（用放了毒的牛肉饼：看来爱和恨所采用的手段有时往往很难区别）。最后，他满足于和解状态，即他和狗互不理睬。他的腿不再被狗咬了，但他却感觉到若有所失。“我们既没有爱，也没有恨，因为我们不想彼此了解。”阿尔比笔下大多数人物都求得了和解，找到了脆弱的平衡，学会了象《小艾丽丝》中的劳耶所说的那样，“面对必然，把它看作是你所一直追求的东西。”

阿尔比笔下的人物彼此隔绝，他们为了掩盖自己孤独的真相而虚构了种种纯属于乌有的社交团体（比如在《箱子一毛

一箱子》中，那位沉默寡言的旁听者容忍“说话唠叨的妇女”把独白看作对白），这里包含着阿尔比对人类状况的假设。然而在他的作品中有许多地方给了我们一种印象，即这只是一个地区性的问题，仿佛是表现在西方世界、尤其在美国的社会准则的崩溃所引起的后果。阿尔比在《美国梦》的前言中指出，这个作品是“对我们以假代真的社会准则的攻击”。《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》问世不久，评家蜂起。就在这时，黛安娜·特里林出来解释（1963年12月《老爷》杂志），她认为作品中的乔治和玛莎就是指华盛顿夫妇。这种象征的说法过于牵强附会，使人难以苟同，但阿尔比本人在《纽约时报》（1976年3月28日）上却确认了这种说法，他把这个剧本说成是“对我们作为一个社会是否违背了美国革命的原则的一次检验”。在这句关于《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》的引文中明显地可以看出，阿尔比想赋予他那枯燥乏味的故事以文化史上的意义。但是，如果他不是在开这个建国二百周年纪念的玩笑的话，他对这个戏的新观点倒是使阿瑟·米勒后来强加给《推销员之死》的“爱的原则”显得相当保守了。

将华盛顿夫妇之说撇开，阿尔比作品中剩下的便是社会批评。这种批评和潜在的关于人类状况的假设结合在一起，形成一种不稳定的混合体。如果说阿尔比的迷惘、孤独的人物是一个不可变更的事实——在哲学上、神学上和心理学上都是不可变更的——那么他的作品一定是那种状况的必然反映；任何对抗的举动都注定要失败。如果说阿尔比的人物是他自己社会背景的产物，而这一背景又是可以变化的（不一定是政治上的变化，而是人与人之间行为方式的变更），那么这些作品也许是富有启发性的。阿尔比常常否认一些解决办法，但却并不否认

办法存在的可能性。在《大西洋》月刊（1965年4月）上，他说：“剧作家的责任之一是向人们指出他们的状况如何，他们所处的时代又是怎样，希望他们能加以改变。”因此，和大多数美国剧作家一样，阿尔比的艺术观也是功利主义的，但他的作品（例如《海景》）中的说教味被他暧昧的戏剧比喻抵消了。从《动物园故事》结尾的刺杀场面中找到肯定答案的批评家认为，乔治和玛莎下场是为了面对楼梯台上的黑暗（最后一幕的标题是《驱魔》〔The Exorcism〕），甚至认为托拜厄斯在“友谊”这个词里注入真正含义的歌剧式的尝试，是具有动作以外的意义的。对于我来说，这些是打破旧日平衡的事件，传统戏剧认为这些事件是积极的，而阿尔比的题材则坚持认为是消极的。阿尔比作为一个潜在的改革家可能站在赞成者的一边来反对他自己内心的否定意见，他以后的作品似乎证实了这种可能——《一切皆成过去》表现了对死的接受，而《海景》则表现了对生的肯定。在人们问及《海景》一剧意义何在时，阿尔比说，“这是一系列事件和这些事件引起的反响。”（1975年1月26日《纽约时报》）我可以用阿尔比的这句话为自己的观点辩护。

阿尔比的这一回答可能导致对他的创作方法和题材的争论。在他最优秀的作品（《动物园故事》、《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》和《脆弱的平衡》）中，剧作家将行动展现在舞台上——公园里的邂逅导致了一场貌似他杀的自杀，一夜的争吵以幻想的破灭而告终，在防卫者还来不及决定是降还是战就粉碎了的入侵——这些行动本身就具有戏剧表现力，而作品的一种或多种含义也由此而生。戏的中心情景——一场邂逅，争吵中的人物关系，自卫者与入侵者的状况等等——是通过人物

语言来表明的。这里也有舞台动作，但这是第二位的。杰里激惹彼得，只是他那一番议论的延伸；乔治企图扼死玛莎是一种和他们的语言游戏相去不远的字谜游戏。当事件叫人更为眼花缭乱时——如《小艾丽丝》中朱利安的开枪射击——它们就变得滑稽可笑了，这正如当语言用来负载过多的象征或引喻时会变得滑稽可笑一样（这在《小艾丽丝》中同样可以看到）。自《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》以后，阿尔比的语言更加注重推敲，也更深奥艰涩，有人也许会说是索然无味，但是，不管他的语言多么地道，它们却始终是由打断、重复和固定用语这三种形式构成的矫揉造作的语言。作为戏剧语言，它的力量在于它决不仅仅是个容器、一种传递信息的工具；语言本身就是一种戏剧手段，是一种揭示人物性格，甚至体现作品主题的技巧。《脆弱的平衡》启幕时，艾格尼丝开始说，“我发现最使人感到惊奇的事……”阿尔比在剧中人托拜厄斯表示希望得到饭后的饮料这一实际想法的过程中，运用了最为支离破碎的语言。谈话开了十五次头，那句“感到惊奇”的短语也重复了两遍，但是头一句话还没有讲完。在最后落幕前，艾格尼丝又漠然地——正如舞台指示所说的，这是“为了避免冷场”——重新说起这句短语，这句断断续续的话看来当真要说完了。艾格尼丝与其用说话的内容还不如说用说话这一形式来表明，尽管什么也没有发生，时间却仍在不断流逝，以此来维持生活中脆弱的平衡。

1958年，也就是阿尔比写出《动物园故事》那年年末，约瑟夫·西诺在格林威治村开了一家咖啡馆。起先，那儿可以搞一些表演朗诵，后来，整台的戏也能在那儿上演。到了1961年，西诺咖啡馆有了一套经常性的节目——通常是些后起之秀

的新作——连续上演一至两周。在第一代百老汇外围的剧作家开始崭露头角的时候，百老汇外围之外的剧作家作为前者商业化倾向的对立面已经初具雏型了。各种各样的演出大量涌现，不管是由于艺术的感召还是由于企图获得社会的承认，总之，那么多雄心勃勃的人来到了这儿的许多统楼、教堂和咖啡馆。人们普遍认为，尽管不少作品非常糟糕，但其用心还是好的。这种做法给新的演员、导演——从本文的角度来看，最重要的还是给新的剧作家提供了机会。外围之外的百老汇很快得到发展，形成了自己的组织“西诺咖啡馆”、“妈妈实验戏剧俱乐部”、“贾德森诗人剧院”、“创世剧院”等等，它们不仅扩大了自己的观众，提高了自己的地位，而且在近郊以及更广大的地方赢得了声誉。在六十年代，青年剧作家比第二次世界大战结束以来的任何时候都更有机会上演自己的剧本，这是因为他们的声音不会再和百老汇、甚至百老汇外围的演出混淆起来。如今百老汇外围之外比起它襁褓时期的那种混乱局面来要好得多。它有了自己的演出团体，有了演员协会帮助制订的一套规章制度。然而，它的变化没有美国戏剧舞台的总体变化来得重要。虽然它为商业性剧院培育了人才，但却没有按照百老汇的面貌进行改造，事实上，改变的却是百老汇的面貌。

至少在本世纪内，百老汇（或按其词义称为纽约商业性剧院）不仅是美国娱乐性行业的中心，而且是美国戏剧的中心。虽然遍及全国各地的小剧场演出和少数设备良好的地方剧院一直存在，但新的剧作家却还是依靠纽约的演出得到引荐或承认的。在最近十五年中，地方剧院在数量和质量上都有所提高，尽管大多数剧院仍坚持上演那些已经得到公认的剧作——得到纽约或历史上认可的剧作——但那儿已经开始有些新的独立气

氛了。当兰福德·威尔逊、梅根·特里、萨姆·谢泼德、伦纳德·梅尔菲、罗莎琳·德雷克斯勒等那些新的剧作家从百老汇外围之外的演出直接转向出版商，证明一个美国剧作家可以撇开百老汇而得到公认时，一些同类剧作家和许多其他剧作家都认识到，作为一个美国剧作家，其声誉可以直接从华盛顿、纽黑文、明尼阿波利斯、路易斯维尔等地开始赢得。诚然，早在四十年代，田纳西·威廉斯和威廉·英奇的作品就在达拉斯的马戈·琼斯剧院上演，然而，在打进百老汇之前，他们的剧本仿佛并不存在似的。英奇的《远离天堂》(Farther Off from Heaven, 1947)等了十年之后，才能以《楼梯顶上的黑暗》之名重新面世。今天，情况已经有所变化。我们再举一个达拉斯的例子来说明这个问题。当普雷斯顿·琼斯的《得克萨斯三部曲》(A Texas Trilogy)于1976年进入纽约时，这三个一组的戏已在华盛顿上演了好久，而其中的《白木兰骑士们的最后集会》(The Last Meeting of the Knights of the White Magnolia)已在全国各地广为演出。作为美国传统地方戏剧，《得克萨斯三部曲》即使够不上精彩，至少能算是标准的，但演出时还是受到了冷遇，并因此很快收场。这对于琼斯及其崇拜者来说也许是扫兴的，但是在四十或五十年代，这还不能算是一种失败；普雷斯顿·琼斯依然是一位全国闻名的剧作家。除了偶尔上演一些新的音乐喜剧之外，百老汇几乎不再上演新作了。它现在已是经过预先测试的商品的推销员了。

美国剧坛的新面目意味着再也不能单凭查阅几本《最佳剧作选》丛书的篇目来撰写美国戏剧史了。丛书编者在1964—1965年间已经认清这一事实，开始着手将美国各地上演的剧本名单收入丛书。这也意味着要想把握美国戏剧的特点——主题

的或技巧的特点——已经不象从前那么容易。各种思想依然纷繁复杂，各种戏剧运动仍旧此起彼伏，然而，本文开头时提到的那些使人心安理得的标签则不再象以前那么万无一失了。在过去的十五年中，大批新的美国剧作家已经崛起，他们中的许多人写出了在数量上、质量上都十分可观的作品，引起了那些忠实的读者、缜密的批评家和论文作者的强烈兴趣。在介绍如此众多的剧作家时，我一定得十分谨慎，有所选择——不，恰恰相反，我应该当机立断，否则便会无所适从。既然凡事总得有个开头，我就从罗纳德·里布曼谈起吧，因为我对他的作品是有所偏爱的。

422  
423

里布曼的最早两个剧本《哈里，午和夜》(Harry, Noon and Night, 1965)和《第五匹马的旅程》(The Journey of the Fifth, Horse, 1966)将一个杰出的戏剧天才带进了美国剧坛。前者是一出奇特的喜剧，每一幕都是由两个人物的对抗组成，其中一个受骗者，另一个是欺骗者；戏的结构十分精巧——这是一出深奥难懂、颇多引喻的戏，它滑稽中夹杂着惊惧，骨子里充满着悲哀。《第五匹马的旅程》是一个很复杂的戏，部分以屠格涅夫的《多余人日记》(The Diary of a Superfluous Man)为蓝本，从现实到梦幻，再到完全的虚无——将《多余人日记》中的情景搬上了舞台——而虚无多少存在于现实与幻梦之间。作品中出版商的审稿人是里布曼最出色的创造，他的故事和屠格涅夫笔下朱尔卡都林的故事有着异曲同工之妙。这是一个类似的多余人，他不由自主地把自己和他正在校阅的稿件的作者等同起来，终于将稿件扔在一旁，痛苦地否认自己与作者有任何共同之处。《哈里，午和夜》和《第五匹马的旅程》在风格上大有径庭，它们是通过“失败的丑



角的处理”（《哈里，午和夜》里的一个短语）和通过《第五匹马的旅程》借用屠格涅夫的多余人的典故而互相联系起来的。随着电视剧《奥利·温特的最后斗争》（The Final War of Olly Winter, 1967）的上演和历史剧《无罪的典礼》（The Ceremony of Innocence, 1967）所包含的和平主义思想的出现，里布曼转向对社会进行直接的批评，但这种转变并不象它一开始所表现的那样突然和彻底。他的所有作品，不管是早期的还是晚期的，都描绘了陷入环境和习俗中而无法挣脱的人物，在这种社会里，一切可能性都被一成不变的看法所限制，而且，不管人们多么有理智（如《无罪的典礼》中的埃塞雷德），都会对这个社会作出非理性的反应。这种非理性对于思想的禁锢来说，既是一种抗议，又是一种认可。《花一般的指甲蓝》（Fingernails Blue as Flowers, 1971）中的中心人物是里布曼笔下写得最好的一个陷入困境的形象，他木然坐在海滩椅上，不为周围的人注意。也许作者的本意是想将他写成一个只活跃在往事的回忆中的老人。里布曼笔下最有生气的奋斗者是《皮肤破裂》（A Break in the Skin, 1972）中的主人公。这个作品几易其稿，换了多次剧名，都未能使作者自己满意，也无法让观众感到满意。《毒树》（The Poison Tree, 1973）是一出描写监狱的戏，它在直截了当地评论监狱状况和种族偏见的背后，将操纵他人命运的看守写成是自己的受害者，将剧中所有的人物都表现为环境的奴隶，以此来展开剧名所包含的隐喻。剧本《冷藏库》（Cold Storage, 1977）中的一个主要角色是个冷酷无情而又常常显得滑稽可笑的饶舌者，他逼着别人将他从罪恶的躯壳中解脱出来，因为他一家人帮助他逃脱了纳粹的大屠杀，而他们自己却死于这场屠杀之中，因

此那罪恶的躯壳对他来说一直既是个束缚又是一种安慰。剧景设在癌病房里，整个剧歌颂的是危在旦夕的生存。

423  
424

里布曼是通过美国地方剧院第一次接触他的观众的。这个剧院为美国新戏剧所进行的活动之一是企图将从事创作实践的诗人和小说家引进戏剧界。这一计划的最令人鼓舞的成果是罗伯特·洛厄尔的剧作《昔日的荣誉》(The Old Glory, 1964)。早年的洛厄尔曾改编过拉辛的《菲得拉》(剧名为《费德拉》, Phaedra, 1961), 同时他还打算改编埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》(1967年完成)。但他作为戏剧家的声誉还是建立在《昔日的荣誉》上。《昔日的荣誉》由三个短剧构成——它们常常分开上演, 而不是作为一个三部曲搬上舞台——这三个短剧由共同的主题以及旗帜这一形象联系在一起。《恩迪科特与红十字》(Endecott and the Red Cross)中的行动高潮是恩迪科特拒不接受英国红十字会的援助; 《我的亲戚莫林诺斯少校》(My Kinsman, Major Molineux)中的行动高潮是罗宾选择美国而放弃英国; 《贝尼托·塞莱诺》(Benito Cereno)写的是美国国旗、西班牙狮子城堡旗和海盗的骷髅旗之间的三方角逐。这三面旗帜, 尤其是后两面, 在好多场戏里出现, 并且产生了戏剧性效果。洛厄尔连续使用旗帜不是在文学上强加于人, 这些旗帜除了人物给予它的意义之外, 并无其内在的含义。它们既用来作为实际上的旗帜, 又用来作为一种象征, 象征一种值得为之战斗(自由)或反对(权威)的抽象物。《昔日的荣誉》讲到了革命——恩迪科特发动了革命, 罗宾参与了革命, 而德拉诺则镇压了革命——在这一过程中, 被压迫者变成了压迫者; 而自由, 就象巴布在《贝尼托·塞莱诺》的胜利庆典上所说明的, 只有通过践踏掉落在地的旗帜和亲吻已故暴

君的头颅才能获得。洛厄尔经常到纳撒尼尔·霍桑和赫尔曼·梅尔维尔的作品中寻找题材，这就突出了那种复杂主题的美国式含义（洛厄尔的《被缚的普罗米修斯》回复到了这一主题）。在这三个短剧中，《贝尼托·塞莱诺》的语言最为丰富多采。在这个剧本里，隐喻和引喻不单单为了词的本身而存在，而且有其戏剧上的功能。它们强调了德拉诺上尉听不见自己说的话，看不到自己周围的情况。由诗人转为剧作家的人中还有威廉·艾尔弗雷德，他的《霍根的山羊》（Hogan's Goat, 1965）轰动一时。这是一出严肃的戏剧。肯尼思·科克写了几个滑稽可笑的新达达主义作品《伯莎》（Bertha, 1959）和《乔治·华盛顿渡过特拉华河》（George Washington Crossing the Delaware, 1962）；詹姆斯·谢维尔从传统的诗剧《血腥的教条》（The Bloody Tenet, 1956）转向他近期作品中的对戏剧性进行探索。然而，从洛厄尔的《昔日的荣誉》，尤其是从他的《贝尼托·塞莱诺》中可以看出，他是个最有资格在美国戏剧家行列里占有一席之地诗人。

当艾琳·奥本海默问起萨姆·谢泼德（见1975年10月27日《村之声》〔The Village Voice〕）“你希望人们怎样看待你的剧本”时，谢泼德回答说：“他们怎么看都行。”这句话在尼尔·西蒙的嘴里也许可以看成俏皮话，但在谢泼德嘴里却是达到目的的手段。谢泼德最不信任对他作品所作的解释，这是现在人所共知的。当他的第一个多幕剧《游客》（La Turista, 1967）上演时，他希望地方剧院不要请批评家来观看演出。但在实际上，他对别人的解释比他所表现出来的要无所谓得多。三年前，当谢泼德还只有二十一岁时，他就写了《牧童》（Cowboys, 1964），这是他写的一系列独幕剧的第一个，这

些独幕剧使他在百老汇外围之外很快成为一个极有希望的剧作家。其实这也是理所当然的，因为谢泼德的作品比他百老汇外围之外的同行们的作品有趣得多，而且现在他刚刚三十出头，就已经写出了数量相当可观的作品。在早期的独幕剧中，他将一些没有鲜明个性的人物放在一定的情景中，在这样的情景中产生了一种似乎有点模糊不清的东西。他让人物或者用大段独白，或者用单句台词交谈。在这些作品中，用传统的观念是可以找到有意义的东西的，但是谢泼德在对《纽约时报》记者的一次谈话（1967年3月5日）中却说，他感兴趣的不是思想的传达，而是“戏剧性的事件”。那些凡事都抱怀疑态度的人或许会认为，谢泼德的这番话与其说是在解释自己的创作动机，倒不如说是一种腼腆的表现。但是，他最优秀的独幕剧却证明他说得不错。尽管从传统的观念来看，《红十字》（Red Cross, 1966）在理智上或感情上都不能令人满意，但它的中心情节在某种程度上却是相当完善的，因为它在戏中消除了紧张的气氛。另外，它的视觉形象也是惊人的，其遣词造句的优美也给我们提供了谢泼德早期在舞台语言方面的出色才能以及他对美国成语错综复杂的运用情况。那个多幕剧起初似乎使谢泼德遭受了挫折，《游客》的结构就好比是一串勉强凑合起来的独幕剧。到了写出《侧面进攻》（Operation Sidewinder, 1970）、《罪恶的牙齿》（The Tooth of Crime, 1972）、《梦马者的地理学》（Geography of a Horse Dreamer, 1974）、《饥饿者的诅咒》（Curse of the Starving Class, 1976）和《埋葬了的孩子》（Buried Child, 1978）后，他驾驭多幕剧这一形式已经有了把握。而且，这些作品比他那些看上去总是在揶揄嘲弄的独幕剧以一种更加严肃的方式给人以

启发。例如，《罪恶的牙齿》描写了一个使女人倾倒的超级明星和一个新型的年轻人之间的冲突。超级明星所从事的职业由摇摆舞曲、手枪和汽车这些谢泼德惯用的象征手法所暗示。在那位明星自己一套人马班子和控制商业化艺术的见风使舵的同业协会的同意下，新来的挑战者将会取代旧人。《罪恶的牙齿》的问世是戏剧界的一桩大事，它是一出激动人心的戏，这是竞争场面经常会出现的情况；但是，这个戏所要表达的思想看来在几年中确实一直缠住了作者，而这个作品似乎是在谈论美国式的成功，因此，写这么一个剧本就更为值得了。剧本的缺点在于过多地写了有关演员的事，其中有一些演员的名字在几年以后非得加上注脚才能为人所了解。但是作品的中心戏剧隐喻却象易卜生的《建筑师》(1892)一样具有持久的生命力。

朱尔斯·菲弗是一个显然不愿意回避各种思想的剧作家，尽管他在动画片方面的工作说明他懂得一种思想是多么容易变成一种心理的、社会的或是政治上的陈腐题材。他的人物跟他动画片中的人物很相象，都是生气勃勃的，这些人物作为舞台形象的成功，与其说在于他们的逼真性，倒不如说是在于那些戏剧性的滑稽场面。菲弗作为剧作家的长处在于他创造了完整统一的戏剧结构，在这种结构中，互不相干的材料可以根据一种占支配地位的假设凑合在一起，这些材料有关于暴力的——《可鄙的谋杀》(Little Murders, 1967)和《白宫凶杀案》(The White House Murder Case, 1970)，也是有关于犯罪行为的——《敲，敲》(Knock, Knock, 1976)。在《可鄙的谋杀》这个至今仍是 he 最成功的作品中，表面看来无的放矢的暴力行为实际上不过是一种总崩溃的最为明显的戏剧上的证据，这种崩溃反映在工艺的失灵(断电)以及法官、侦探、牧师等

传统权威人士的无能上。《可鄙的谋杀》和《白宫凶杀案》(与菲弗的许多动画片一样)表明作者对美国社会及整个人类的前途持悲观态度,然而在《敲,敲》中菲弗却奏出了乐观明朗的调子,这种调子也许一直潜伏在促使他进行讽刺的冲动中。

当兰福德·威尔逊由于写出了后来成为第一部电视情景喜剧系列片的百老汇外围之外的剧本《巴尔的摩旅馆》(The Hot I Baltimore, 1973)<sup>①</sup>而使自己一下子跻身于这个娱乐性行业的最上层时,他实际上跟萨姆·谢泼德一样,已经写了好多剧本,其中包括一次在百老汇进行的失败的尝试——《方格花布狗》(The Gingham Dog, 1969)——以及许多著名的在百老汇外围之外上演的剧本,例如,《吉利亚德的香脂》(Balm in Gilead, 1964)、《埃尔德里奇的诗人》(The Rimers of Eldritch, 1966)、《我是里尔》(This Is Rill Speaking, 1965)、《布赖特太太的狂热》(The Madness of Lady Bright, 1964)等等。最后一个剧本描绘一个上了年纪的搞同性恋的人,它打破了百老汇外围之外不连续上演一个戏的不成文的规定,成为西诺咖啡馆最成功的戏之一。可能这出戏在演技上有它的独到之处,就剧本而论,它只不过是关于人的孤寂的老生常谈而已。威尔逊更频繁地写一些角色众多的戏剧,希望表达某种社会意识和环境意识。不管是破坏因袭的形式(《埃尔德里奇的诗人》)还是用毫不掩饰的自然主义进行创作(《巴尔的摩旅馆》),不管表现的地点是农村(《我是里尔》)还是城市(《吉利亚德的香脂》), he 都用那种矫揉造作的文风将标准的戏剧旧框框装饰起来,那种文风在戏剧的现实主义全

<sup>①</sup> The Hot I Baltimore 是剧中旅馆的标牌,因年久“Hotel”中的e字不显了,故剧名照原标牌写出。

盛时期曾被看成是金科玉律。他的优点在于他为众多的演员同台表演提供了机会，他的主要缺点，象《唱小夜曲的路易》(Serenading Louie, 1970)所表现出来的那样，在于他的人物很容易和那些广告电视剧中的人物混同起来。在《建造坟墩的人》(The Mound Builders, 1975)中，威尔逊将景设在伊利诺斯州南部的一个考古挖掘点，他的长处和弱点在这个剧中又一次显露出来。他将人类早期文明的回声通过现代的背景传递出来，使这个他十分熟悉的题材引起了更强烈的共鸣。

戴维·拉布的《帕夫洛·赫梅尔的基本训练》(The Basic Training of Pavlo Hummel, 1971)在纽约上演时，反对越南战争的情绪在美国舆论中已经成为主流。随后不久，《棍子和骨头》(Sticks and Bones, 1971)问世。由于前者讲的是一个死在越南战场上的青年，后者讲的是一个从越南退伍的瞎眼军人回国后发现他的家庭是个他无法生存的电视情景喜剧迷的家庭，因而拉布作为一个和平事业的宣传者而受到人们的欢迎。在他早期作品中有一种类似骨架的东西——一种可将信息装入其中的框架——这有助于说明当初人们对这一系列事件的反应。当这些剧本在1972年出版时，拉布在前言里拒不承认人们把他的作品列为“反战作品”，因为这一定性既暗示着一种他从来就不愿意写的东西（照他的说法就是“政治小册子中的空洞语言”），又暗示着那种他所不相信的关于戏剧的政治效果的假设。《帕夫洛·赫梅尔的基本训练》不象梅根·特里在比较艰难的年代里写出的《越南岩》(Viet Rock, 1966)，它从来就不单单是和平主义的。它将基本训练作为仪式般的运用，就象肯尼思·H·布朗的《禁闭室》(The Brig, 1963)中所描写的监狱常规一样，为我们提供了一种直觉的戏剧力量，这种

力量被认为象隐喻一般地得到了展现。仿佛要声明自己的用意不仅仅在此，拉布——他本人就是越战退役军人——在《孤儿》(The Orphan, 1973) 和《隆隆声中》(In the Boom Boom Room, 1974) 两剧中将战争完全丢在一边。当《长飘带》(Streamers, 1976) 面世时，人们可以清楚地看到，戏剧动作所发生的军营不是作品所要表现的主题，而仅仅是故事发生的背景而已；拉布又一次致力于他在所有剧本中一直关心的主题。他在刊载于《纽约时报》(1973年3月18日)上的一封写给苏联《棍子和骨头》的导演的信上，抱怨他的作品在莫斯科的那种演出方式，认为“该剧是出于个人需要而歪曲概念的描写”。他的所有剧本写的都是那种歪曲及其产生的后果——通常是强烈的，同时又必然是带有破坏性的。拉布对事物的感受力表明，从严格的意义上来说，他是一个自然主义作家；他在奥尼尔的范畴里创作，然而却缺少奥尼尔的那种资质。

在琼·克劳德·范·伊泰利的《电视》(TV, 1966)中有一个访问越战退伍军人的哗众取宠的场面是颇为令人震惊的，至少人们第一次见到这个场面一定会目瞪口呆。但是如果拿它和《棍子和骨头》相比较，现在看来，作为一个讽刺作品，它当时已经轻而易举地得了一分。由于拉布的剧作中始终充满着戏剧隐喻，将它们与范·伊泰利的作品进行比较似乎有失公允。

<sup>427</sup>  
<sub>428</sub> 范·伊泰利的大多数作品都由比讽刺小品或模仿滑稽小品好不了多少的短剧所组成，这在他的早期作品例如《若有其事》(It's Almost Like Being, 1964) 中尤其如此。这个剧本，不管它有什么更深的意图，只不过是一种标准音乐影片的精心模仿，这种音乐片放在百老汇招徕观众的讽刺滑稽歌舞演出中倒是适得其所的（如果这种歌舞剧依然存在的话）。甚至《美国



万岁》(America Hurrah, 1966) 这部为范·伊泰利赢得大量观众的三部曲, 实际上也只是他早期百老汇外围之外的作品的延伸而已。三部曲中有两部是作为独立的戏在早一年写成的, 而《电视》则是后来写的。尽管范·伊泰利在《当代戏剧家》(Contemporary Dramatists, 1973) 的注解中说《美国万岁》是他单独写成的剧本的一个代表(与他作为电影编剧和他人合作的作品相对而言), 但是, 这个三部曲的一部, 即充满陈词滥调的《会见》(Interview) 却使人想起了一种称作“转化”的演员训练方式, 而这种训练方式在约瑟夫·蔡金的露天剧院里是经常采用的。范·伊泰利在1963年就开始和这个剧院有所交往。在这种训练中, 演员不需要一个过渡阶段便可以成为一个新的角色(如《会见》中所表现的) 或者同一人物可以适应不同的环境与场合。这种转化不仅仅是一种训练方式, 而且也是对强调真实这一传统思想表示怀疑的一种手段。梅根·特里的许多早期作品——自然是指收在《戏剧四种》(1967) 里的那些作品——就反映了这种转化在技术上和哲理上的意义。如果说范·伊泰利的《会见》受到露天剧院的影响, 那么, 他最使人难忘的剧本《撒旦: 一种仪式》(The Serpent: A Ceremony, 1969) 则是他和露天剧院合作的直接产物。颇具讽刺意味的是, 对于看过露天剧院演出《撒旦: 一种仪式》的人来说, 范·伊泰利的语言在整个戏剧事件中最缺乏想象力。一个作家在剧本创作过程中失去主导作用而成为创作集体中的一员——就象范·伊泰利在露天剧院中一样——这在六十年代末并不少见, 当时集体性质的剧院作为一种可供选择的剧院已经开始出现。从那以后, 对于这些团体来说, 剧本充其量不过是一个戏的出发点。付印出版的剧本为数不多, 而《撒旦: 一种仪式》就是其中之一。其他

的例子有生活剧院的《现世乐园》(Paradise Now, 1971)和演剧队的《六九年的迪奥尼萨》(Dionysus in 69, 1970)。

当集体创作又回到个人创作时,人们发现剧本和剧作家简直象洪水一般涌来,使人有淹没在一大堆名字的海洋里之虞。马丁·杜伯曼写了一个非常吸引人的纪实戏剧《在白人的美国》(In White America, 1963),反映美国黑人争取自由的要求被以维持现状为名所扼杀的历史事实。当这个戏在纽约上演时,杜伯曼被认为是一个迷了路而误入戏剧界的历史学教授,然而他却呆在戏剧界不走,继续写他的剧本,而且最近,象在剧本

428  
429 《克鲁亚克的梦幻》(Visions of Kerouac, 1976)中所表现的,他作为一个兴致勃勃的作家,已经开始用戏剧来探索美国人对两性关系的态度所造成的病态后果。伊斯雷尔·霍罗威茨是一位有创造才能的多产作家,说也奇怪,他早期的成功作品《印度人想吃布朗克斯鸡尾酒》(The Indian Wants the Bronx, 1968)倒反而成了他的包袱,因为在这之后的剧作中,他的想象力衰退了,再也无法写出象《布朗克斯鸡尾酒》中那样激动人心的戏剧情景。在这出戏中,两个年轻的无赖先是取笑一个东印度人,后来又折磨他。这个东印度人不懂英语,只能根据他俩声调的变化来猜测他们的意图。戴维·马麦特,人们经常赞扬他对美国语言的敏感性。从马麦特的作品《芝加哥两性关系的堕落》(Sexual Perversity in Chicago, 1974)、《剧院生活》(A Life in the Theatre, 1977)、《水力发电机》(The Water Engine, 1977)和他迄今最好的剧本《美国野牛》(American Buffalo, 1975)中,我们可以看出他对语言的关切既是社会的又是美学的;他极感兴趣的是如何用语言来支配思想,以及如何用思想来支配行动。罗纳德·塔维尔、朱莉·

博瓦索、汤姆·艾恩、小A·R·格尼、马沙·诺曼，这些是持不同见解、使用各种形式创作的剧作家。但我实在不能再往下写了，总得在什么地方打住才行。然而有一个想法却老是萦绕在我脑际，那就是数十年来的剧作家中，有的就写了那么一个有趣的剧本，有的写对话如行云流水，颇具才能，还有的对戏剧性事件特别敏感，这些剧作家在本文篇幅的一再紧缩下已不得不加以删略。其实，要弄清楚谁真正能在这篇短小的美国戏剧史中占有一席之地，还得需要十年的时间。

上面这句话有点象一出戏闭幕前的最后一句台词，但是——正象近来美国戏剧中经常采用的那样——这仅仅是个貌似结束语的小噱头。每一个有种族意识的读者都会注意到，本文开头曾作为例子提到的洛雷因·汉斯贝里是我唯一谈及的黑人戏剧家。我将黑人戏剧家留到现在才加以讨论，并不是因为我主张应该将他们划入一个与外界隔开的黑人区内进行评论，而是因为黑人剧作家在美国戏剧界地位的变化本身构成了一段很有趣味的历史，值得放在一起谈一下。近几年来，历史学家们在追溯戏剧发展的渊源时常常列举曾经名噪一时的黑人剧院、黑人剧作家、黑人演员等来加以说明。这种热情固然可嘉，但他们所提供的事例却无法掩饰这样一个事实，即除了极个别的例外，黑人从来没有成为（或许，更确切地应该说“从来没有被准许成为”）美国严肃戏剧的一部分。即使现在已获得新观众的诺布尔·西斯尔和尤比·布莱克的歌曲，也和黑人剧团歌唱演出中的滑稽表演相去不远。在战后的年代里，这种状态并无明显的改变，没有什么黑人剧作家闯进百老汇来。路易斯·彼得森是个例外。他的《跨一大步》（1953）是一部关于青春期

的剧本，它完全用旧的传统形式写成，但也不无动人之处。另外，在三十年代曾经写过一些剧本的兰斯顿·休斯，将自己写的一些简单故事改编成百老汇外围的浪漫主义喜剧《至善至美》（1957）。它以一家酒吧间为背景，好多场戏中都有一些行为极其古怪的人。真正使黑人戏剧有了起色的是洛雷因·汉斯贝里和她的《日光下的葡萄干》。

《日光下的葡萄干》是一出关于芝加哥黑人区的家庭剧，剧中主人公从痛苦的经历中懂得做一个人和取得成功并不是一码事。正如我在本章开头指出的那样，这个剧和许多其他的美国保留剧目具有相同的主题和现实主义的风格。汉斯贝里极为关心的是作为一个黑人，尤其是作为一个黑人作家意味着什么。这一点被她的许多信件和谈话所证实——那些信件和谈话在她死后由她丈夫罗伯特·奈米洛夫编进那部传记性戏剧《作为年轻有为的黑人》（*To Be Young, Gifted and Black*, 1969）。作为黑人作家意味着什么，并没有限制汉斯贝里的创作题材。她的第二个剧本《西德尼·布鲁斯坦窗口的信号》（*The Sign in Sidney Brustein's Window*, 1964），将地点设在格林威治村，描写了一群有代表性的村民，其中只有一个黑人。她那中产阶级的犹太主人公先是经历了自我保护的冷漠、承诺、失望的过程，然后尝试着重新回到社会和个人的可能性中去。汉斯贝里于1965年逝世时，留下一部没有完成的关于当代非洲的剧本《白种人》（*Les Blancs*）。我们现在看到的这部作品是由奈米洛夫和夏洛特·扎尔茨伯格完成的，但是它却表现了汉斯贝里被那些必须努力从迷惑走向自我意识的主人公所吸引，同时也表现了她对非现实主义戏剧技巧的日益增长的兴趣，这种兴趣在她的《西德尼·布鲁斯坦窗口

的信号》中已经有所显露。

汉斯贝里的作品不仅标志着一个开端，而且也标志着一个终结。在《西德尼·布鲁斯坦窗口的信号》上演时，另外两个剧本——詹姆斯·鲍德温的《查理先生的布鲁斯》和勒罗伊·琼斯的《荷兰人》——将黑人的新的战斗精神带上了舞台。这两个剧本实际上比1964年处在激动情绪包围之中人们所感受到的要复杂、微妙得多。但鲍德温和琼斯确实预示着一批新的作家的到来，这批作家和汉斯贝里不同，在“黑人剧作家”这一称号中，他们强调的是“黑人”而不是“剧作家”。《查理先生的布鲁斯》是一出很复杂的戏，它同时表现各种场景，试图通过不同的故事来证明一些既显得概念化又带有戏剧性的论点。这出戏的中心意图是既对黑人和白人的社会发表评论，又让剧中的白人自由主义者和黑人基督教温和主义者有机会做一番自我表现。剧中的中心人物是一个愤怒的黑人青年和一个杀死这黑人的穷苦白人。鲍德温企图将他对美国黑人与白人之间的不幸关系的观念形象地表现出来，在比《布鲁斯》的演出早一年出版的小说《下一次将是烈火》中，鲍德温更深入地表达了这一观念。作为一个剧本，《布鲁斯》的问题就在于它不够形象化。尽管鲍德温给他的人物提供了丰富的人物传记式的资料，想使他们的行为具有十分可信的动机，但他们却仍旧摆脱不了抽象的倾向。《布鲁斯》演出后，鲍德温的早期剧作《教堂前座》（1955）也得以复兴——再次上演并出版了。这是一个相当成熟的故事，在背景、题材和格调上都使人联想起他的第一部小说《向苍天呼吁》（1953）。尽管这两个剧本有着这样那样的优点，但它们仍旧表明戏剧形式对于鲍德温来说并不相宜。在《布鲁斯》之后他便再也没有剧本问世了。

430  
431

《荷兰人》比《查理先生的布鲁斯》要好得多，它同时在两个高度进行。卢拉和克莱是现实的人物，他们在一个现实的地下铁道里相遇。同时，戏的背景——地下铁道里那些黑人和白人乘客——隐喻一个默认罪恶的社会，它容忍那个使黑人产生谋杀欲望的环境。《荷兰人》的戏剧力量既不在于谋杀的方式也不在于剧本所表现的某种观念，而在于卢拉——或者在比较小的程度上是克莱——的惊人的勃勃生气。琼斯大概想给予他的另一个剧本《奴隶》（The Slave, 1964）中的沃克类似的力量，但他和卢拉、克莱实质上不属于同一种族。《盥洗室》（The Toilet, 1964）中的主人公——一个不是心甘情愿地和其他黑人一起殴打一个白人朋友的男孩，是个更有趣的人物。而这个剧本，尽管有个催人下泪的结尾，仍是琼斯其他作品中唯一能在质量上接近《荷兰人》的作品。这个剧获得成功以后不久，琼斯便脱离戏剧界，脱离他曾经作为诗人和编辑工作过的白人世界。正如收在《家乡》（Home, 1966）中的文章所表明的，琼斯从《自由古巴》（Cuba Libre, 1960）的文章到1964和1965年的作品，其间有了一个转变，在前者中他还能用“我们”来代表“我们美国人”，而在后者中他的身份则完全是个黑人，他的希望已经破灭。琼斯后来用伊玛穆·艾米丽·贝拉卡的名字开始仅仅只为黑人观众写作，把戏剧当做武器和教育的工具。按照这种标准，文艺批评，尤其是白人的文艺批评无法对一个剧作的效果作出判断，面对《黑人的弥撒》（A Black Mass, 1966）这样一个神秘主义和种族主义宣传的令人厌恶的混合物，文艺批评只能撞头而已。在贝拉卡的剧本中，只有《贩奴船》（Slave Ship, 1969）才能象《荷兰人》那样获得不同种族的观众的喜爱。

在六十年代中期，也就是琼斯改名为贝拉卡的时候，黑人剧院开始分成两类：一类是象黑人集体剧团这样的组织，它希望拥有尽可能多的观众，另一类是象哈莱姆“新拉斐特剧院”这样的组织，它将自己看作是黑人社会的代言人。黑人集体剧团的创始人之一道格拉斯·特纳·沃德、朗尼·埃尔德第三和艾德里安娜·肯尼迪——三个迥然不同的剧作家——是第一类的代表。沃德的两个成功的短剧《愉快的结局》（Happy Ending）和《不在的日子》（Day of Absence, 1965）比经过铺陈的笑话好不了多少，几乎和奥西·戴维斯的《得胜的珀利》（1961）一样粗俗。埃尔德的《老黑人的礼仪》（Ceremonies in Dark Old Men, 1969）是一个黑人家庭剧，它象《日光下的葡萄干》一样，在美学上植根于传统的美国现实主义。肯尼迪的作品《一个黑人的游乐园》（Funnyhouse of a Negro, 1964）和1965年写的两个以《纸牌上的都市》（Cities in Beziq, 1969）为名发表的独幕剧，是复杂而费解的，这些作品借用传统的先锋派技巧来表达作者的痛苦感情。

尽管美国地方剧院演出的由三个短剧组成的《电子黑人及其他》（The Electronic Nigger and Others, 1968）使埃德·布利斯作为一个剧作家第一次得到公认，但他作为《黑人戏剧》的编辑和“新拉斐特剧院”的成员，却已经成为——至少在一段时间里成为——分离派剧院的最强有力的发言人。他继续为普通观众编写剧本，然而当他的《双户房子》（The Duplex, 1970）于1972年在林肯中心演出时，他抱怨他那些有关黑人的材料经过白人的手变成了一种歌唱演出。凡看过1975年经过黑人之手加工的《非凡的玛丽小姐》（The Fabulous

Miss Marie, 1971) 的巡回演出的人都知道, 布林斯的题材很容易写成漫画式的讽刺喜剧, 这类讽刺喜剧与流行一时的梅尔文·范·皮布尔斯的演出——《不得好死》(Ain't Supposed to Die a Natural Death, 1971) 和《别小看我们》

(Don't Play Us Cheap, 1972) 相去不远。布林斯写了一些明显的政治剧, 如收在《爆炸性戏剧四种》(Four Dynamite Plays, 1971) 中的作品, 但他的大多数作品在概念或技术方面都不是革命的。也许他最有代表性的作品是《新英格兰的冬天》(In New England Winter, 1967)、《酿酒时节》(In the Wine Time, 1968)、《玛丽小姐》和《双户房子》, 这些是他计划中的二十部一组的戏剧的一部分。在这些作品中, 通过反复出现的人物, 作者探索黑人社会的状况, 赞美人的活力, 同时表现了人们对自己所处环境的默认。

到了七十年代, 黑人的戏剧欣赏口味改变了, 到大城市的商业性剧院看戏的人越来越多。结果不是严肃的黑人戏剧的突然繁荣, 而是象人们或许根据百老汇的历史就预见到的那样, 梅尔文·范·皮布尔斯作为大名鼎鼎的娱乐性演出巨头出现了, 象查利·斯莫尔斯的《奇才》(The Wiz, 1975) 和《冒泡的红糖》(Bubbling Brown Sugar, 1975) 那样的音乐喜剧也有了增长。一些严肃的戏剧, 例如, 约瑟夫·A·沃克的《尼日尔河》(The River Niger, 1972) 和罗恩·米尔纳的《酒商们买什么》(What the Wine-Sellers Buy, 1974) 已经赢得了新的观众。在新的黑人剧作家中, 最引人注目的是菲利普·海斯·迪安和查尔斯·富勒两人。迪安写的《私酒商》(The Sty of the Blind Pig, 1971) 中有一个描写宗教式的性狂热的惊人场面。查尔斯·富勒则将美国历史上丑恶的事件作



为他的《布朗斯维尔的袭击》(The Brownsville Raid, 1976)的题材。

在关于美国戏剧的文章中，如果对美国擅长的两个流行的戏剧形式——笑剧和音乐喜剧不置一言是不太恰当的。我不想给笑剧下一个精确的定义，我只是认为这是一个容易识别的形式，它的人物都是类型化的，我们可以从人物的局促不安或是脸部痉挛来识别它。这种笑剧，动作外向，表情夸张。法国笑剧倾向于描写性欲，英国笑剧写性关系的不可靠，而美国笑剧则具有很多不同的式样，它常常因为那些主要角色的职业而成为广告笑剧、体育场笑剧和戏院笑剧等等。这些笑剧的语气通常都是简慢无礼的，在最好的情况下，当剧作家能得心应手地驾驭美国俗语，既能运用俏皮话而又不喧宾夺主，这时笑剧比许多较严肃、较有文学性的戏剧在遣词上就要来得更有趣味。它们的形式一直不是最纯的，常常受讽刺喜剧、性格喜剧，甚至还受到感伤主义的影响。早在十九世纪初，笑剧就在美国舞台上兴盛起来，但是，一直到十九世纪末，它才真正找到了美国自己的特点。笑剧的黄金时代是二十世纪的二十和三十年代。近年来，演剧团体发现三十年代的笑剧，如贝拉和萨缪尔·斯皮瓦克的《一见钟情》(Boy Meets Girl)以及约翰·塞西尔·霍尔姆和乔治·艾博特的《三人同骑》(Three Men on a Horse)等，比起同一时期为人称道的戏剧作品如马克斯韦尔·安德森的诗体悲剧，甚至奥尼尔的更加阴郁的带有神秘色彩的实验戏剧来，有着更强的戏剧生命力。或许它们更真实地反映了美国状况。

在战后的几年里笑剧很不景气。在和乔治·艾博特合作多

年的加森·卡宁的作品中，我们还是可以发现一些美国笑剧的语言特色的。卡宁的《诞生在昨天》(Born Yesterday, 1946)实质上是一部写得很好的说教式政治喜剧。《鼠类》(The Rat Race, 1949)和《生龙活虎的人》(The Live Wire, 1950)是两出讽刺喜剧。即使是三十年代的笑剧作者，如萨缪尔·斯皮瓦克在他的《两只盲鼠》(Two Blind Mice, 1949)中，霍华德·林赛和拉塞尔·克劳斯在他们的《国情谏文》(State of the Union, 1945)中，都转向了四十年代后期十分流行的那种政治喜剧；当时，政治迫害狂跑来将商业戏剧中哪怕是相当委婉的的讽刺都加以扼杀的情况近来出现。在五十年代，百老汇喜剧变得温和而感伤，向以大团圆为结局的婚姻剧发展。这种婚姻剧较少接受古典喜剧的影响，较多地反映当时的社会现状。这并不能完全归罪于这段时期政治上的高压气氛，因为这种喜剧早在四十年代自由主义的政治变动中，就已在《国情谏文》充满感伤情调的最后一幕和费伊·卡宁的《再见，我的幻想》(Goodbye, My Fancy, 1948)中埋下了种子。然而，不管什么原因，笑剧毕竟在五十年代从百老汇销声匿迹了。在风格上，它无疑和那十余年的温和、统一的精神格格不入。喜剧成了与这一时期传统的严肃戏剧具有同等地位的形式，是照亮最高层阶梯的灯光。在这十年中唯一真正不拘小节的喜剧是萨缪尔·泰勒的《和他结伴愉快》(The Pleasure of His Company, 1958)，剧中的女主人公厌恶“结婚生活的无聊”，选择了和自己的父亲相处的乐趣。由于泰勒的作品已不再是笑剧，而变得更为精巧，如《萨布赖纳市场》(Sabrina Fair, 1953)，因此五十年代的观众欣赏这个剧的情调而忽视了女主人公选择自己父亲的含意，更是完全

无视父亲在调情时的那种轻微的乱伦的暗示。

笑剧，正如我在本节开头时叙述过的那样，既是一种戏剧形式，又是一种看待问题的方法，一种对人类处境的美国式的反应，它如此普及，以至很难想象它会就此衰微。当然，它并没有衰微，而是转入了地下，而且开始从某些地方冒出来。最奇特的现象是索尔·贝洛的戏剧作品。尽管他将喜剧式的哀婉和他的粗鲁的滑稽糅合在一起，但我们还是可以从他那个由三个独幕剧组成的《没精打采》(Under the Weather, 1966)中清楚地看到这一点。也许因为贝洛是个作家，所以人们希望他的剧作会有“深意”。然而笑剧的“深意”则在于它的戏剧动作。在这些作品中贝洛遵循传统，使作品的寓意十分含蓄。他在《最后的分析》(1964)这个笑剧和哲理性喜剧的奇特的混合物中却不能做到这一点。《最后的分析》作为一个模仿各种戏剧样式而成的大杂烩也许不能归入笑剧之列加以讨论，但它写得实在引人入胜，加之还有一个生龙活虎般的中心人物，因此，它自然而然就挤进这一章里来了。

在尼尔·西蒙的作品中有着笑剧的成分。他是使美国商业舞台增光生色的最成功的剧作家之一。但笑剧看来和西蒙有些格格不入，就象笑剧之于索尔·贝洛一样。在《自吹自擂》(Come Blow Your Horn, 1961)中人物上下场太多，作者似乎想以此来取得象法国笑剧那样的外国味儿，但它实际上是一个关于犹太家庭的喜剧。西蒙是一个擅长于用俏皮话点缀性格喜剧的剧作家，这一点在《公园里的赤足》(Barefoot in the Park, 1963)和《古怪夫妇》(The Odd Couple, 1965)中尤为明显。在《广场组曲》(Plaza Suite, 1968)中，一种绝望的调子开始出现；在《最后一对热恋的情侣》(Last of the

434  
435

Red Hot Lovers, 1969) 和《二号街的囚犯》(The Prisoner of Second Avenue, 1971)中,西蒙所想象的生活在一个敌对社会里的那些软弱无能者变得那么令人难以忍受,于是他便转向写有关约伯的故事《上帝的宠儿》(God's Favorite, 1974),这或许可以使他的作品明朗一些。那些将黑人戏剧视为异端,即使戴上石棉手套也不愿去碰一碰它的观众也许会觉得西蒙是在慢慢地滑入当代的地狱,并为之感到滑稽可笑。随着《第二章》(Chapter Two, 1977)的问世,西蒙的作品中出现了一种新的积极的调子,但这个剧本冗长、散漫的特点还是使人联想起他所有作品中固有的东西,也就是说,西蒙是威廉·英奇的同路人。

笑剧也进入了百老汇外围,后来又进入百老汇外围之外的剧作家的作品中。只要回顾一下,我们就可以清楚地看到,象阿瑟·科皮特的《啊,爸爸》和默里·希斯格尔的《爱情》这样的作品,其魅力主要在于运用了标准的笑剧手法。我们从这些剧本中所引出的含义——这种含义也只有在这里才能引出——仅仅是一种智力上的装饰,以此掩饰当我们看到一位老朋友重返他过去曾是其中一员的美国舞台后发出的宽慰的叹息。这些剧作者中有的发现自己是认真的笑剧作者,并坦然地抓住了这一形式。在《吉米·夏因》和蹩脚的双联剧《中国人的菲什博士》(The Chinese, and Dr. Fish, 1970)中,人们可以看出希斯格尔试图钻出那个对他来说是至关重要的茧壳。他最后终于写出了《全城》(All Over Town, 1974),给百老汇提供了一个有着当代背景和题材的笑剧,而且它具有纯粹是美国风格的样式、音响效果和节奏。另一个剧作家特伦斯·麦克纳利写了一出关于毁灭的有趣的寓言剧《夜晚的颠簸》(And

Things That Go Bump in the Night, 1964) 并开始了他的戏剧生涯。以后他走遍了百老汇外围的各个剧场, 尝试着各种不同的戏剧类型, 直至写出了《恶习》(Bad Habits, 1974) 和《炫耀》(The Ritz, 1975) 而重新回到笑剧的老路上来。

笑剧不得不在战后的剧院里择路而行, 为自己寻找足以安身立命的地方。和笑剧不同, 音乐喜剧日益丰富, 越来越充满生命力, 直到因踌躇满志而摔了跟头, 不得不再从头开始。重起炉灶是六十年代的事了, 因为在战后的几年里, 音乐喜剧看来具有无限的前景。戏剧史家也许会说, 《俄克拉何马!》(1943) 是个起点, 是一部使音乐喜剧第一次臻于成熟的戏剧。这种说法固然干脆, 但却不一定符合事实。至少, 从有时被称为美国第一部音乐喜剧的《黑手杖》(The Black Crook, 1866) 开始, 这一戏剧形式就一直在设法将各种因素——歌曲、情节、喜剧措词、舞蹈动作等熔于一炉。音乐喜剧的历史就是朝着综合方向发展的历史。《俄克拉何马!》在美国战后戏剧史上占有很重要的地位, 因为它是理查德·罗杰斯和奥斯卡·哈默斯坦第二次合作的第一个戏, 它的成功有助于在战争一结束便培养起人们对音乐喜剧的欣赏力。在四十年代十分流行一种浪漫派的演出, 也就是那种美国式的轻松的小歌剧, 在这种演出中感情很丰富, 喜剧性很强, 手法也很夸张, 一株玉米竟可长到大象的眼睛那么高。哈罗德·阿伦的《妙龄少女》(Bloomer Girl, 1944) 和弗雷德里克·洛伊—艾伦·杰伊·勒纳的《布里格杜恩》(Brigadoon, 1947) 是很典型的作品, 但罗杰斯和哈默斯坦写出了《木马游戏》(Carousel, 1945)、《南太平洋》(South Pacific, 1949) 和《国王和我》(The King and

435  
436

I, 1951), 使这一戏剧形式得以完善。《音乐之声》(The Sound of Music, 1959) 是这一类型的戏中出现得比较晚的一个例子, 但从中我们可以看到那种机械性舞蹈的迹象, 这种舞蹈在早期罗杰斯和哈默斯坦的《白日梦》(Pipe Dream, 1955) 和《花鼓之歌》(Flower Drum Song, 1958) 中可以看到。

当《俄克拉何马!》和《木马游戏》使诚实的人为之流泪时, 伦纳德·伯恩斯坦的《寻欢作乐》(On the Town, 1944) 和贝蒂·库姆登、阿道夫·格林合写的一书对音乐喜剧的另一传统, 即不是向小歌剧发展, 而是回到杂耍歌舞及笑剧中去这一点作了公正的评价。三个海员在纽约度假的故事是机智而又粗俗的。在描写青年人的爱情和纽约这个城市的风土人情方面, 它也有其感人之处。但它忠实于一种以机智的俏皮话取胜的风格。尽管这些戏景通常都设在那个与当代美国多少有点相似的音乐喜剧的世界里, 但《寻欢作乐》这类演出并不比浪漫主义戏剧真实多少。弗兰克·莱塞的《人和玩偶》(Guys and Dolls, 1950) 是这一类型的最好的一个戏, 它是达蒙·鲁尼恩<sup>①</sup>式的神话故事。以上两种不同的音乐喜剧有时可以根据它们的景来加以区别——浪漫主义音乐剧的故事大多发生在过去的美国或有异国情调的现在而另一种音乐剧则是以当今的城市为背景的。然而, 当朱尔·斯泰恩在《高扣鞋》(High Button Shoes, 1947) 中用第一次世界大战前的美国为背景, 在《君子好逑》(Gentlemen Prefer Blondes, 1949) 中以二十年代为背景, 他显然站在这两种音乐喜剧的非浪漫主义一

---

<sup>①</sup> 见144页注<sup>③</sup>。

边。而且，当我们听到《君子好逑》中的劳雷·李所提出的观点，即区分这两种演出风格的标志与其是布景倒不如是格调，那么问题就更清楚了。总之，这两种形式都不囿于自己的范围之内。贝拉和萨缪尔·斯皮瓦克为科尔·波特的《吻我，凯特》（Kiss Me, Kate, 1948）写的那本书将标准的舞台之外的爱情故事和《驯悍记》糅在一起，而波特的抒情作品则流于猥亵粗俗，作品中没有哪一部分是严肃的。伦纳德·伯恩斯坦的《老实人》创造了最好的小歌剧记录，歌剧的成功还得归功于剧中的抒情诗——作者有理查德·威尔伯、约翰·拉图契、多萝西·帕克及伯恩斯坦本人——有还丽莲·海尔曼的歌词，虽然相形之下海尔曼的歌词略有逊色。在《西区传奇》中，伯恩斯坦在阿瑟·劳伦茨的帮助下，将纽约街头的流氓活动作为《罗密欧与朱丽叶》的背景。

436  
437

不管以前的传统如何，四十年代和五十年代早期的音乐喜剧越来越依赖于正规的剧本，它不再是那些唱唱跳跳的东西了，情节比过去那种青年男女一见钟情的简单故事更为复杂；人物也有着更多心理上的真实性（见朱尔·斯泰恩和阿瑟·劳伦茨合写的《吉普赛人》中的露丝）；社会变革也成了舞台的中心问题（见库尔特·韦尔和马克斯韦尔·安德森合作的《消失在群星中》[Lost in the Stars], 1949）。这是音乐喜剧在生命和形式的丰富多采上都有着巨大进展的时代，而作品质量一般也是高的。音乐喜剧沿着从歌剧到时事剧的方向发展。歌剧有马克·布利茨坦的《女王》（Regina, 1949）、吉安—卡洛·梅诺蒂的《媒介》（The Medium, 1947）和《领事》（The Consul, 1950）。时事剧有哈罗德·罗姆的《管我叫先生》（Call Me Mister, 1946）、查尔斯·盖纳的《洗耳恭听》

《Lend an Ear, 1948》。这一大串书名并不能把这一时期所有优秀的作品都囊括进去，它只能使我们对当时的戏剧繁荣有一个概念，而这种繁荣不久就被大型化演出碾得粉碎。由于演出越来越奢侈、浩繁，不惜工本，作品也就越来越缺乏想象力，缺乏机智和情感。到了六十年代，百老汇成了庞然大物充斥的场所。能上演的剧本很少，弗兰克·莱塞的《事半功倍》(How to Succeed in Business without Really Trying, 1961)是一个偶然的例外，在这个戏里作为整体的目标是通过贯穿始终思想和风格，而不是通过过多的材料反映出来的。大约就在这一时期，音乐剧离开了百老汇，并发现小规模演出容易获得成功。哈维·施米特和汤姆·琼斯写的《奇闻》(The Fantasticks, 1960)是一个连续上座的例子。还有在百老汇外围之外更小规模演出的例子，詹姆斯·怀斯的《海上少女》(Dames at Sea, 1966)一开始是在西诺咖啡馆上演的。每个戏剧节总有一些不惜工本装璜起来的庞然大物向百老汇笨拙地蹒跚而来，但毕竟一年比一年少了。因为百老汇也逐渐意识到能使音乐喜剧具有完美形式的不是规模的大小，而是它的内在思想。同斯泰恩的《吉普赛人》和伯恩斯坦的《西区传奇》相对而言，斯蒂芬·桑德海姆是一个抒情作家，他成了七十年代最受人尊崇的剧作家。他成名的原因之一是他的过于感伤的《同伴》(Company, 1970)和富于创新精神的《小夜曲》(A Little Night Music, 1973)形成了一种适宜在大型舞台上演出的小型合唱表演及室内音乐喜剧。弗雷德·埃伯和约翰·坎德在《卡巴莱》(Cabaret, 1966)、《七十，姑娘，七十》(70, Girls, 70, 1971)和《芝加哥》(Chicago, 1975)中形成了美国音乐喜剧中最粗鲁的讽刺风格。正如米希塔贝尔常说的，“老夫人还跳舞。”



自从《玻璃动物园》在百老汇首次上演以来，三十多年过去了，这比奥尼尔的《东航加迪夫》(Bound East for Cardiff)到田纳西·威廉斯的剧作之间那段时间还长。要对美国戏剧作出完整的总结还需要一段时间，然而道路已经打开，结论也好，判断也好，可以从这缺口中慢慢渗出，并流入未来松软的土地里。我已经描述了美国戏剧的真实变化成就，但变化还会不断地花样翻新，而且我所描述的真实成就在十年以后也许就不那么真实了。这一段时期的一切对我来说都还不是最后的结论。

# 10

## 诗歌：现代主义之后

丹尼尔·霍夫曼

裘小龙译

一个巨大的混乱便是一种秩序

史蒂文斯：《混乱的鉴赏家》

我正是此人——我饱受痛苦——我在那里

惠特曼：《自我之歌》

正如庞德很久以前所写，“诗人是一个种族的触角。”二十世纪最近时期生活中所特有的种种剧烈的脱节——已建立的经济、政治、社会制度的土崩瓦解，现代人的自我与其种族历史的加速分离，在一个被认为充满暴力，而不是按着上帝意旨安排的和谐的宇宙中的个人的异化——所有这些断裂，象在地震仪上一样，被记录在艾略特的《荒原》（Waste Land, 1922）、史蒂文斯的《风琴》（Harmonium）、威廉斯的《春天及其一切》（Spring and All）（两部诗集都发表于1923年）和庞德的《十六诗章的草稿》（A Draft of XVI Cantos, 1925）等诗集里了。每一个在他们之后成熟的美国

诗人，不得不以这些较早的现代派大师的处理方式来面对所处的环境。看来他们主要有三种选择。一些诗人，如弗罗斯特（他做到这一点时还在这个局面形成之前）和那些愿意接受艾略特《诗集》（*Poems*, 1920）的影响的诗人，他们试图将传统的诗学的节奏与情绪用于当代紧迫的题材；他们的传统诗律和内容之间的张力，不可避免地导致讽刺性的抒情诗，就象在约翰·克劳·兰塞姆、艾伦·泰特和其他逃亡派诗人的作品中那样。与他们相反的是那些继续推进现代派运动势头的诗人——其中有三十年代的客体主义的发起者乔治·奥本和路易斯·朱可夫斯基，四十年代的肯尼思·雷克斯罗思，在五十年代则有查尔斯·奥尔森。还有些时间较晚为数更多的青年诗人，在传统诗律的庇护下开始他们的创作生涯（尽管这意味着历史和文学的延续），他们后来充满反叛性地和传统决裂，将他们自己与更早一些的现代主义者或其弟子结合在一起，有些人还搞出了一套个人的美学，一种独特的文风，借此向迄今为止的所有诗歌宣布独立。

439  
440

最好的美国诗歌——如惠特曼谈《草叶集》（*Leaves of Grass*）时说的——始终是“一个语言实验”。我们最强有力的诗人，从定义上说就是大胆的和独特的文体家。与其说一个时期有一个时期的诗风，还不如说一个时期有一个时期的许多诗风；奥登说每一种新诗风开始时总出现一种“心的变换”，究竟多少这样的诗风体现了“心的变换”，还有待进一步观察。庞德早就写过，“技巧是对一个人真诚的考验。”美国诗人，象他们在其他领域里的同胞，是修补匠，他们用大量精力改进和设计那些按新原则工作的诗歌小发明玩意儿，以此开辟创造情感状态言词模式的尚未试验的想象的可能。

到1945年，人们很难认为罗伯特·弗罗斯特是一位发明者。人们忘了，在第一次世界大战前后，他那些新英格兰家乡人谈话似的独白曾使读者感到多么生疏。弗罗斯特四十岁时找到了他的专长，然后又继续写作了四十年。在《一个孩子的愿望》（A Boy's Will, 1913）的第一首诗中，他许诺：“他们不会发现我已从他们熟知的他变了——只是更加深信我所想的一切都是真的。”前后一贯是他特殊的优点。结果，他用他称为“松弛的抑扬格”写成的诗行，以他格律诗的韵律和通常说话的节奏形成的张力而独树一帜。纵然他未参与现代派对传统诗歌的分裂活动，他还是为运用日常语言的一种新诗的美学打下了基础。他是从华兹华斯到威廉·卡洛斯·威廉斯两人中的一个中间站。

喝下去，超越混乱重新变成整体。

弗罗斯特漫长生涯的最后一首重要的诗就是这样告终。这首诗名为《指令》（Directive, 1947），这指令是一个反对“这一切对我们是太多了”的时代的安慰，藏在雪松的根枝间的童年所献上圣杯中的一饮——毫无疑问，还是新汉普郡<sup>①</sup>的黎巴嫩雪松。弗罗斯特的所有作品就是寻找这样的饮料；而这饮料，即使找到了，也正如他在《诗选》（Collected Poems, 1939）的序言中所说，仅是“对抗混乱的短暂支柱”。弗罗斯特提倡完整性，但并未能将这种完整性体现在他的诗中，而他的同时代人中很少有人能用这种完整性来抵抗混乱，他的

---

<sup>①</sup> 汉普郡，美国东北部州名，属于传统上称作“新英格兰”的地区。

继承者中更是一个也没有。

然而，他确实一遍又一遍地发现完成诗歌想象的短暂时刻——而且当诗人承认黑暗的力量和人类经验的混乱之时，诗歌想象也就越趋淡薄（如在《定式》〔Design〕与《未雨绸缪》〔Provide, Provide〕等诗中所叙的）。1963年他逝世前的几年中，弗罗斯特成了朗费罗之后最孚众望的美国诗人。他为大众喜爱的名声却大部分基于对他作品的普遍的误解：他被认为是一个质朴的田园诗人，一个新英格兰的乡土画家——他早期的戏剧诗以遥远的地方、年代和环境使痛苦拉开了距离。兰达尔·贾雷尔（见《诗与时代》，1953）和莱昂内尔·特里林（在其一篇首先在《党派评论》〔1959〕发表的颇有争议的论文里）指出，弗罗斯特笔下白雪覆盖的田园诗，骨子里有一种宇宙的和个人的凄凉。

倒不是弗罗斯特晚年的作品，而是他作为巨石人面<sup>①</sup>的活生生的存在，以及他在梭罗的气候严酷的、独特的新英格兰州的深深的根源（弗罗斯特认为《沃尔登》〔Walden〕是他“最心爱的诗篇”），使他在第一次世界大战以后的年代里俨然成了一个权威。《理性的假面舞会》（A Masque of Reason, 1945）与《慈悲的假面舞会》（A Masque of Mercy, 1947）是他仅有的长篇创作，他冒险进入戏剧的领域，却未能征服舞台。《绒毛绣线菊》（Steeple Bush, 1947）和《林间空地》（In the Clearing, 1962）使他约有四百首更简短的诗的遗产终于完整了；然而他最优美的作品在这以前已经完成。与叶芝不同，也和艾略特的宗教信仰迥异，弗罗斯特在他

① 出自霍桑的一篇短篇小说，只有出现一个真正完人时，人们才能找到巨石人面的相象之处。

的晚年并未用一种给世界以秩序的思想体系来加强他的支柱。如果说他的作品中缺少这些诗人的广度，如果说劳伦斯·汤普森三卷本的传记显示出这位满头白发的圣贤经常也是个贪图虚荣、冷酷和自私的人，依然没人能否认《诗全集》(Complete Poems)——他全部的作品(1967)——里有数十首是美国人想象力不可缺少的诗篇。正如高尔韦·金内尔对弗罗斯特的一篇热忱的赞词中所写的：

我们想念着一个人——这个人：

既不为沃尔特·惠特曼神秘的众生之爱所苦，也不为梅尔维尔为了  
获得知识因而也就获得的痛苦所苦，

然而受着苦……

由于阐述他自己的痛苦，弗罗斯特减轻了我们的苦楚。

华莱士·史蒂文斯与他的同时代人弗罗斯特一样，直到四十岁后才发表了他的第一部诗集。他也是在晚年的创作丰收中达到诗的一个远景，虽然他其余的岁月也致力于诗的创作。史蒂文斯生于1879年，在两个世纪之交的年代进入哈佛大学，在那里他听过桑塔亚纳的演讲，后来那些演讲汇入了《诗歌与宗教的解释》(Interpretations of Poetry and Religion, 1900)这部著作。它给史蒂文斯的影响在其作品中俯拾皆是，尤其突出地表现在《给一个罗马的老哲学家》(To an Old Philosopher in Rome)这首诗里(见《秋天的晨曦》[The Auroras of Autumn], 1950)。史蒂文斯没有弗罗斯特的田园诗模式来掩盖他凄凉的感觉，他早期的诗篇《雪人》(The

Snow Man) 和《黑的统治》(Domination of Black) (《风琴》, 1923) 塑造出一幅幅灵魂图景; 直到1955年他逝世, 用幻想创造的结构来填满这幅灵魂图景的空白, 始终是他自己选择的任务, 因此是充满欢愉的任务。人们可以将他整个事业看作一次英勇的、辉煌的攻击, 攻向世纪末病, 攻向天国的虚无——那里“一个神的死亡便是一切的死亡”。传统宗教的渐渐消失只留给了二十世纪的诗人贫瘠的大地和“语言欢乐”作为遗产。于是史蒂文斯的诗全是柯勒律治沮丧颂歌题材的精心制作; 面对没有给人安慰的神圣主题和神圣人物的情况, 怎样写诗, 如何创造乐趣。(弗罗斯特也在他的小诗《炉上的鸟》[The Oven Bird]中询问: “在一件缩小的东西里能得到什么。”) 在史蒂文斯的《星期天的早晨》(Sunday Morning, 1915) 一诗中, 我们可以读到他的主角不上教堂, 却在怀疑没有任何宗教能给她肯定的感觉, 最后发现在“偶尔一群鸽子”的翱翔中“含糊不清的起伏”。三十年之后, 在《恶的美学》(Esthétique du Mal, 1944) 里, 虽然在“这块异教的土地上”我们是“贫穷的土著”, 可是“最大的贫穷不是/生活在一个物质的世界里”。在《被乡下人围住的安琪儿》(Angel Surrounded by Paysans) (见《秋天的晨曦》) 里, “大地上必不可少的安琪儿”只是“一个见到一半的, 或仅见到一刻钟的形象, 一个/心意中的人”。因为就我们迄今所知, 神性本身只属于精神——我们自己人性的一部分的转瞬即逝的知识。这位以一个“冬天的思想”开始创作的诗人(《雪人》)到他老年时写下了《夏天的信任》(Credences of Summer) (见《夏日的运送》[Transport to Summer], 1947); 面对着光焰丝毫未减的太阳, “没有任何一个比喻

回避”，他以“千里眼”看到了“它本质上的一片荒芜”，并且说，“这是我追求的中心”。在一首又一首诗里，史蒂文斯在经验的中心寻求这种非沉思的力量，试图给“在事物中心的最根本的诗”下个定义——这种特性是“在一些较小的诗里所见到的和认识到的”，因为“一首诗证明了另一首和所有的诗”（《象一个星球般的原始事物》〔A Primitive like an Orb〕）。因此，想象的行动是它自己的证实；每一首独立的诗是诗人想象创造的宇宙的一部分，并且使他的读者的想象有可能分享。这位诗的创作程序和诗的变化的主持者，并不是没有目的地称他的第一部诗集为《风琴》，也不是毫无目的地将他对自己永恒主题的最长的探讨命名为《关于最高虚构的笔记》（Notes toward a Supreme Fiction）。

442  
443

然而必须承认史蒂文斯的优点有它们价值方面的缺点。他声言，有可能以想象为力量将人们的头脑从叶芝称为“现实的荒蛮”中解放出来，挽救比以往更神秘地与美国紧紧相连的诗歌语言——但这样做时，不应在一片新柏拉图派的理想主义的云雾里，而应按照桑塔亚纳所建议的，要在现实的瓦砾上竖起头脑中的建筑。或如史蒂文斯自己说的，“在我们留下的废墟中野餐”。这一事业是高尚的，然而他的否定，无论是有意识的还是一时的冲动，则正是对他的作品必须填充的那片空旷凄凉的衡量。在那样的诗里，没有诗的说话者和其他人的关系，没有激情，没有人类的爱，也没有人类的恨，也没有作为社会一员的自我意识——只有诗人想象的、经过选择的抽象人物。当然，没有上帝，也没有安琪儿、教士、罪行、罪人以及受罪的人类。

托克维勒在1837年描绘民主对诗的传统之影响时写道：“当



怀疑主义使天国的人口灭绝……到了最后，民主使想象离开人的一切身外之物，只将想象专注于人的本身。”史蒂文斯比他的同代人更早地将这个结论作了进一步的发展。天国既为空虚，史蒂文斯则试图填充它的“隔离的冷漠的蓝天”——用一个想象出来的主角，在他许多的伪装中，诗人称这个主角为“重要的人”：一个擅于想象的主角。在《关于最高虚构的笔记》中，他勾画出这个人物：

重要的抽象是人的概念  
重要的人是它的阐述者  
在抽象中比他的特殊中更为能干

——既然他歌颂的品质是人的想象，因此比任何一个个人都更重要。史蒂文斯一次又一次地努力构想出并解释清这个“困难的、无生气的外表”。《象一个星球般的原始事物》一诗中，他将这个神圣的、然而由引人注目的创造思想的特性组成的浮生之风人格化了：

那么这里，是给予头脑的抽象，  
让地平线上的巨人长出双臂，  
伸出一个巨大的躯体和长长的腿，  
一个定义以及一个解释，并非  
太精确地标明，一个大的置于  
它的小单元之中，一个亲近的，父母般的重要性  
在地平线上的中心，集中的、严肃的  
和庞大的人，渊源的保护人。

这样的文字证实了批评家哈罗德·布卢姆和其他许多批评家的观点：史蒂文斯把爱默生预见般的文章《诗人》（The Poet）付诸实现。如果说在某些方面，史蒂文斯的主题是浪漫主义运动的继续，在另一些方面他不仅在文体上，而且也在思想上都是现代派诗歌的一个大师。他给予自我自主的幻觉：无视地点、时间和历史，想象从它自己的“千里眼”视觉里构成能救贖世人的寓言。从这点来说，他的作品与法国后期象征主义相象，如同勒内·夏尔<sup>①</sup>和皮埃尔·勒韦尔迪<sup>②</sup>的作品：两者都对后一代的诗人起了影响。和他们一样，史蒂文斯深深沉浸于法国十九世纪晚期象征主义传统；这一传统对T·S·艾略特诗歌形式的形成也有助益。如果说史蒂文斯在英语文学中继承了为艺术而艺术的美学，那是不确切的，但无可否认，他身上确有这种色彩。

虽说史蒂文斯住在康涅狄格州的哈特福德，并且在一家保险公司里任副经理，很少在纽约的文学圈子抛头露面，但事情也并非始终如此。尽管他退避隐居，他还是向发表艾略特、庞德、威廉斯、玛丽安·穆尔和两次大战之间其他诗人作品的杂志投稿。现在我们已经习惯于他的“语言的欢乐”，所以我们能够看出，在诗的形式上，他比他同时代的任何诗人更传统一些。确实，他的节奏是在素体诗上高度个人化的变化，从诗律的束缚中解脱了出来，象一个鼓手的鼓点，在一个能精确运用短语和分句标线的诗人的耳朵深处跳动。可是这个世纪的诗人中很少有象他一样忠于诗的智力建筑的：他并

① 勒内·夏尔（1907—），法国诗人。

② 皮·勒韦尔迪（1889—1960），法国超现实主义的先驱，著有《椭圆形的天窗》等诗集。

不抛弃可释义的论点、结构的平衡或作为一位诗作者思想的运用。史蒂文斯的意象有时与梦的惊人逻辑在一起工作，但一般都是有意识的——而不是无意识的——精神操纵着他的思想秩序。无意识的部分更可能会在“一种坦白和愉快的语言”里表露出来，变为“想象的拉丁语”，体现他寻求并找到的欢乐和价值。

第二次世界大战后的时期刚开始十年，史蒂文斯就去世了，但他的名声至今与日俱增。他的《诗选》问世于1954年，三年后是《遗作集》（Opus Posthumous）（散篇诗作、短篇散文和他的有深远影响的随想和“格言”），然后是他的《书信》（Letters）和他的日记《纪念物与预言》（Souvenirs and Prophecies, 1977），后面的两本是由他的女儿霍莉·史蒂文斯编选出版的。《必不可少的安琪儿：关于现实和想象的论文》（The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination）是诗人试图阐明他美学观点的一个努力，该书于1951年出版。史蒂文斯给其他诗人的影响是深远的，并没有受到对他作品的时尚批评的影响。一方面，他的《风琴》以纯粹的语言游戏，狂喜的吵吵嚷嚷，改变了美国诗歌措词的可能范围。另一方面，他的晚期的、长长的沉思性诗篇里，自由意志的想象创造了一个世界，“来替代那空洞无物的天国和它的圣歌”。对许多人，特别是对 A·R·安蒙斯和约翰·阿什贝里来说，这种诗成了他们在探讨可以观察的世界的楷模。这就是说，许多人参加了西奥多·罗特克的衷心颂歌《为史蒂文斯干一杯》（在年轻诗人沙龙里唱的歌曲）：

他们吵吧，他们嫖吧，自大的小东西，

至于诗神，他们必须全体崇拜他，  
华莱士·史蒂文斯——我们赞成他？  
噢弟兄们，他是我们的父亲！

在大战期间发表的最受人称道的作品是T·S·艾略特的《四首四重奏》（1943）。这是一个伟大的诗人成熟的杰作，当世界本身处于危险之中，这个诗人在灵魂所经历的永生的、无始无终的时时刻刻的沉思中，找到了远远超过“转瞬即逝”的东西。这些时刻被置于对抗着四周的灾难之中，最清楚地在这最后一个四重奏中被激发出来：《小吉丁》<sup>①</sup>（Little Gidding），那里说话者遇见一个“熟悉的、复合的鬼魂”——他的领路人，由维吉尔和叶芝的灵魂复合组成，他们带着他走过伦敦遭受空袭时的巡逻之路<sup>②</sup>恰似走过象炼狱一样的历程：“从错到错那恼怒的精神／前行着，除非为使人澄净的火焰所恢复／那里你必须依着节奏而动，象一个舞蹈者”。当然，《四首四重奏》的根据并不在于被永恒时刻所截断的关于必死性沉思的可释义的意思，而在于一部宏伟的哲学著作的艺术的完美。艾略特的成就对他继承人的影响是巨大的。直到1965年他病逝，以他的诗风和影响深远的论文中的理论为模式而写作的现象极其普遍。同样，德尔莫尔·施瓦茨（他早先是赞扬艾略特的）1949年说“T·S·艾略特文学独裁”（1949）这种激烈的反抗也证明这一点。

结果，在艾略特早就离开的这个国家里，他的论文比他的诗歌的影响更为深远。虽然艾略特从《普鲁弗洛克》（Pru-

① 小吉丁，地名，艾略特的《四首四重奏》都以地名为题。

② 第二次世界大战时，艾略特是空袭警报巡逻人员。

frock, 1917) 到《荒原》(1922) 和庞德、乔伊斯、劳伦斯一样，一直是现代主义革命美学的一个主要发起人，但是在《圣灰节》(Ash Wednesday, 1930) 和他自称是“文学上的古典派、政治上的保皇党、宗教上的英国天主教徒”以后，他在大多数同代人的眼中，是在自我之外一种传统文化——一种诗人必须从中吸收养料并且他的作品又能为之作出贡献的欧洲文化——里的文学上的杰出人物。艾略特在他的《论文选》

(Selected Essays, 1932、1950) 中论述到的作家成了大学课程中永恒性的作家；但丁、伊丽莎白时代的戏剧家、玄学派诗人、波德莱尔等。虽说对艾略特较新的批评更强调着眼于他诗中隐蔽的浪漫主义和自传性质的主题，然而艾略特关于诗歌中需要非个人化的自我保护原则，对四十年代和五十年代美国诗人的影响却很难估计（这些观点首先在《传统和个人才能》[Tradition and the Individual Talent, 1919]）一文中提出。

那个时期，正是在我们大战中的联盟之后，整整一代美国青年经历了长时间的大萧条时期的美国孤立主义，强烈地感受到了异国的文化，因此时代的感情非常有助于艾略特关于诗人必须加入“欧洲的精神”的理论的迅速传播。艾略特诗中的玄学派特点，在《诗集》(1920) 中特别强烈，正是这种特点为浇铸很大一部分的美国诗歌提供了模式——首先是在约翰·克劳·兰塞姆、艾伦·泰特以及其他二十年代的逃亡派诗人的作品里反映出来，接着在战后，整整一代人的早期作品都继续以这种风格写作——他们当中包括罗伯特·洛厄尔、西奥多·罗特克、W·S·摩温、约翰·霍兰德和艾德里安娜·里奇，后来他们又全都以较自由的形式独辟蹊径，但是另外一些诗人——包括霍华德·奈默洛夫、理查德·威尔伯、霍华德·莫斯

445  
446

和约翰·弗雷德里克·尼姆斯等——依然忠实于他们开始创作时所信奉的美学观点。

艾略特在《四首四重奏》之后所写的很少的几首诗分量很轻。但是1971年他身后才见世的一部著作，使人们有可能重新评价他早期的成就，并更好地理解他诗歌中关于有意识的目的——看起来好象是对来自无意识中的材料的自发表达——和由此造成的变易之间的关系。诗人的未亡人瓦莱莉·艾略特负责出版了一部《荒原》手稿的复印本，附着庞德的评注和艾略特自己的删改和调整。弃而不用的那部分读来令人惊讶：轻淡的社会讽刺，对蒲柏的模仿，对德赖登作品的改编，以及对本来会使这首诗的最终结构晦涩不清的现代都市的集中描写（参阅由休·肯纳和其他人撰写的批评集《艾略特在他的时代》〔Eliot in His Time〕，A·沃尔顿·里茨主编，1973版）。庞德显示了对这首诗的真正意图的惊人的直观理解，而艾略特自己尚未觉察到这种意图。庞德所做的编辑工作有助于将一大堆片断变为我们现在知道的这首诗，它的简洁有力、音调高昂和含蓄的结构等优点，在他自己可与之媲美的《诗章》（Cantos）中只是断断续续地出现。

446  
447

我们可以将另一个高龄的美国诗人作为这个“现在对我们来说太多”的时期开始的象征。他眺望着他在比萨被监禁的牢笼外面，燕子在图斯冈<sup>①</sup>的阳光中盘旋，宛如一个个音乐符号在乐谱般的电线上栖息。1945年，欧洲就如他在四分之一一个世纪前所幻想过的特洛伊一般，是“一堆冒烟的界石”。埃兹

---

① 图斯冈，意大利地名。

拉·庞德已经被美国武装警察逮捕，投入一座防范最严的监狱，与强奸犯、杀人犯和逃兵关在一起。诗人被指控的罪行是叛国。大战期间，移居国外的庞德为意大利法西斯当局的宣传局写了大约有一百二十五篇广播稿，旨在说服美国士兵和平民去抵抗罗斯福总统和“犹太银行家”的阴谋，因为他们将人们骗进了一场反对墨索里尼充满美德和经济上富有理性的政府。我们这个世纪里对英语语言有着最精细听觉辨别力的诗人怎么会落得以煽动罪而坐牢的下场呢？

庞德已经把历史当做他的领域，而且，正如格特鲁德·斯坦<sup>①</sup>谈到他时所说，作为“一个乡下的解释人”，他有以简单的办法解决复杂问题的偏好：“读一天书，一个人就可能有一把钥匙在他手中”，他在第74诗章中如此写道。在美学问题上，他激进的修正主义仿佛有着坚实的基础。如果他为年轻诗人设的课程（卡瓦尔坎蒂<sup>②</sup>、十一世纪的行吟诗人、李太白、孔夫子）《阅读入门》（ABC of Reading, 1934）是与艾略特的完全不同的一种学习课程，那么他的令人钦佩的努力肯定会使这个世纪的诗歌写得与散文一般出色。在使诗歌摆脱陈腐的维多利亚措词风格的“感情的滑行”，摆脱迎合中产阶级的拘谨和偏见的美学思想方面，庞德作出的业绩无可匹敌。可是当他激进的热情从诗歌溢转到政治时，他的智力配备可悲地显示出贫乏无能，也背叛了他所构想的完美社会的理想主义观点。

在他的社会批评著作中，庞德和雪莱、拉斯金及莫里斯是一致的，都抨击由物质主义和工业主义导致的心灵腐化。庞德于三十年代发起的攻击，提出一种邪恶的工业资本主义的替换

① 格特鲁德·斯坦（1874—1946），美国现代派作家。

② 卡瓦尔坎蒂（1255—1300），意大利诗人。

物,这种邪恶的资本主义引发了第一次世界大战,但庞德提出的并不是当时其他人正转向的革命马克思主义,而是由C·H·道格拉斯少校提出的社会信贷经济理论。庞德自我流放到意大利的拉巴罗,在法西斯政权的计划经济中看到了似乎是西方世界的一种理性的解决办法;他未能观察到在法西斯的统治下的独立的艺术家和思想家的命运。在庞德笔下《诗章》中的地狱里挤满了当代的战争贩子、国际金融家、军火商,他们大多数是犹太人。虽然庞德博览群书,并且对文学、历史和人类学有很深的造诣——即使走入了歧途——但庞德无可药救地迷恋一种历史宿命主义的替罪羊式的理论。按照这一观点,西方文化的衰退得归咎于侵蚀精神价值的穷凶极恶的物质主义。庞德将此攻击为“高利贷”,那些用高利贷行为损害文明的主要阴谋家就是犹太人。虽然庞德对他认识的个别犹太人是和蔼可亲的,如诗人路易斯·朱可夫斯基;但是他对犹太民族抽象意义上的仇恨,使他采取了《锡安山老人们的礼仪》(Protocols of the Elders of Zion)中那些凶恶而全无廉耻的人物们的观点,并且他说的话与杰拉尔德·L·K·史密斯煽动暴民的胡说八道相差无几。正如艾略特曾经评论的,庞德的地狱是给其他人的。是的,他的痛恨并不局限于犹太人——他还有许多痛恨的事物——然而主要是由于这一点,他被逮捕后才被认为是纳粹意识形态上的同伙。

押回美国受审后,庞德被宣布为精神不健全,押送到圣伊丽莎白斯——华盛顿的联邦疯人医院,被不定期关禁。他在那里继续进行写作。到1940年,他发表了他终生的连续性作品《诗章》共71章。这部巨著是于1915年开始的。他接着完成了《诗章》的74—84部分(《诗章》的72—73被从定本中删去了)。《比



萨诗章》于1948年发表，第二年美国国会图书馆的诗歌研究员们——艾略特即是其中之一——授予这卷书以博林根奖。这个选择在公众中引起了一场轩然大波。国会通过一项动议，迅速将博林根奖从与它在名义上相连的图书馆分离开来；庞德依然是争论的中心人物。岁月消逝，他既未被审判，也未被释放，而其他被判犯有同样的反盟国宣传罪的则服完了刑期，出了监狱。最后在1958年，通过阿奇博尔德·麦克利什、弗罗斯特和欧内斯特·海明威等人的斡旋，庞德不经审判获得释放，但有一个条件，就是他必须离开美国。此后他就和他的女儿一起住在威尼斯，直到1972年他病死，那时他年已八十七岁。

他的存在，他的个人悲剧，他在《诗章》中取得的成就的规模，以及他以无与伦比的独见、精力和自我牺牲的激情为后继者开辟的一些方向，都使埃兹拉·庞德在战后时期起着主导性的影响。

他自己又是被诅咒的诗人的化身。他的监禁，他的磨难，他在疯人院中的关押，他不管这一切境遇而毫不气馁地继续创作《诗章》，使得庞德在他的崇拜者的心目里，比以往更加高大，他的诗歌想象是唯一能拯救这个时代的武器。犹如埃德蒙·威尔逊多年前在他提出的神话中所描绘我们文化里诗人的角色一样，和他拯救时代的幻想一起，我们得接受他可厌的伤口。

究竟《诗章》是否履行了其诺言，现在和庞德在世时一样是个未有定论的问题。早先，R·P·布莱克默就将庞德终身写作的长诗弃之不顾，认为它庞杂，但缺乏真正的复杂性；布莱克默认为，读者的兴趣从诗移到它的源泉，然后就流失于沙中。然而艾伦·泰特称赞了这部作品的气势，声称在他的诗中

读到了充满智慧的人们的谈话。问题依旧摆在我们面前，这种谈话是成功的艺术作品，抑或创作过程的一个体现？唯一清楚的只是《诗章》没有一个贯穿中心的计划；甚至叶芝在他《幻景》(A Vision)的序言中回忆庞德曾给他阐述过的暂定的结构，现在也仿佛只能用于最初的30节诗章。到了最后，庞德的《诗章》宛如一个包罗万象的万花筒，从荷马的世界到玛拉莱斯泰<sup>①</sup>，从孔夫子中国的稳定性到对现代战争贩子和败坏艺术者的痛骂，从亚当<sup>②</sup>和范·布伦<sup>③</sup>总统职务期间的种种细节到行吟诗人的生活，还有庞德自己对叶芝、乔伊斯、艾略特以及其他同时代人的回忆。

庞德《诗章》诗的发展重现了他思想和感情的流动性，并使时间的流逝戏剧化。所有的时间都是同时期的，因此就有现在时间和过去的几个纪元的突然变换。所有的语言，那就是说，庞德为他的目的而选用的语言，都有相连接的关系，所以诗文里出现了用本国词与拉丁语系的词混合的情况，其中希腊语、意大利语、拉丁语、普罗旺斯语<sup>④</sup>或法语会猝然出现，跟中国象形文字的突然出现一样。这样，《诗章》雄心勃勃地在一种个人的感觉中体现了全面的历史知识。叙述虽然偶尔用来在一个情节中竖起一个人物，却不是表现手法的基础，我们得到的不是事件的流动，而是通过一个诗人的表达的自我的、思想和感情。和艾略特的《荒原》与乔伊斯的《尤利西斯》一起，庞德的《诗章》给英语文学带来了一种抛弃线性时间概念

---

① 玛拉莱斯泰，意大利十二至十四世纪的著名家族，名声很坏。

② 亚当(1767—1848)，美国第六任总统，1825—1829年在职。

③ 范·布伦(1782—1862)，美国总统，1837—1841年在职。

④ 普罗旺斯语，法国南部中世纪时所用语言。

的现代方法。

与线性时间的消失同时出现的，是顺序性的诗律和持久的文雅的风格之土崩瓦解。埃里希·奥尔巴克在《摹拟》（Mimesis, 1946）一书中阐述了史诗、浪漫史和以前的小说怎样从他们读者的社会阶级的假想来得到诗体的风格。如同他的现代派的同代人和继承人那样，庞德不得不为他自己想象中的读者写作——这正是他写作力量的最终所在——而不是为现时的读者写作。人们必须运用前所未有的表现手法来体现公认的传统诗难以表达的经验。庞德粉碎文雅的文体的方式之一，是在作品中使用多层次的措词，因为诗的语言再现作者的感情，而不是读者的希冀。例如，在《比萨诗章》（74）的第一篇里，联想的流动在数种措词、节奏、风格中间跳跃和扭曲。“橄榄树在风中开满花朵/在江和海中浸洗”——这里我们可以看到意象派措词的简洁明了，后面则是富有暗示性壮观的长长诗行——“你这个穿过柱廊的人，从赫拉克勒斯<sup>①</sup>走来/当魔鬼落在北卡罗来纳之时。”这种电影式镜头不时从一个纪元到另一个纪元，从一种语言到另一种语言，象未经剪辑的样片闪现——

449  
450

蝴蝶、薄荷、勒斯比亚<sup>②</sup>的麻雀，

偃旗息鼓一片静寂，

卫兵也如象形文字一样憩息

忧伤的思绪

向尤瑟尔倾诉。向范达杜尔

倾说，忠告者走了之际，

① 赫拉克勒斯，希腊神话中的英雄，宙斯的儿子，以为大闻名。

② 勒斯比亚，古希腊女诗人萨福的生地。

在利茅吉斯年轻的推销员，  
以那种法国式的礼貌躬身施礼：“不，那不可能。”  
我已经忘记了那个城市

这种零星的过去的回忆中，夹杂着用平淡散文语言对现实政治的评论：“只有一点斯大林需要你不需要，不需要接管生产工具。”其诗的语言偶尔也试用方言或古怪的俚语：一个同狱的黑人说：“嗨，老弟，《圣经》里有啥玩意儿/《圣经》后边的是啥书？/直说吧，别哄骗我。”可当诗歌要解释一项美学原则时，语言又是直接的、抒情的：“戏剧完全是主观的/石块知道雕刻师给它的形式/石块知道这个形式。”诗的语调被下面的句子猛推于另一个方向：“那犹太人是刺激物，牛群正在离去/非常整齐/走向屠宰场。”《诗章》结束时是庞德对本·江森一首抒情诗的变奏，将我们留在死者的古典冥世中，所有的记忆模糊了：

你看到过那在钢的灰烬中的玫瑰吗  
(或天鹅绒吗?)

于是催促是如此轻柔，黑色的铁花瓣如此整齐  
我们这些度过了忘川<sup>①</sup>的人

450 句法和诗行都与措词的层次一样支离破碎，没有规范节奏或  
451 诗行长度。更确切地说，诗人的词语感决定了他诗行的长度，  
行首空格和空白被用作表达语言运动的视觉性乐谱。感情的奔

① 忘川，希腊神话传说中的一条河，人饮此河水，即忘前事，度过忘川即入冥界。

放伴随着传统句法的结构，因为感情不象思想，可能需要与完整的叙述不同的表达形式。

在庞德漫散的纪念碑里，《比萨诗章》作为最杰出、最持久的成就屹立着。诗的最终目的仿佛是用诗的本身来做出解释：一种永远进展着的诗，诗里的开始和结束是故意缺失的，因为一切都是流动的，一切都在中间。《诗章》的第一个词就是“以及”，对于《诗章》来说，事实上是没有终结的。庞德于1955年发表《钻机》（Rock-Drill）（《诗章》85至95章），于1959年出版《宝座》（Thrones），（《诗章》96至109章）。《埃兹拉·庞德的诗章》（The Cantos of Ezra Pound, 1970）包括他一生的作品，这部作品以对《诗章》110至117的零碎笔记不了了之地作结。对他自己的作品，庞德从未实施过象他辨别艾略特《荒原》内在结构时的那种治疗性外科手术。更确切地说，庞德的作品建立在否定形式先验论的基础上，远比艾略特的作品在这方面激进，这与庞德的其他否定更激进、更深刻的情况一样。我指的是他对句法和逻辑的抛弃，对所有形式的理性主义的抛弃。他的诗构成一种英雄的努力，努力用直觉的和玄学的方法去维护完美无缺的一幅幻想景象的首要性，努力以词的形式重现人的感情力量。庞德的努力对于思想继承的方式起了深远的颠覆作用。

在对抗当时盛行的、被人普遍接受的、艾略特关于诗歌非个人化的必须性的教条方面，《比萨诗章》比任何一本诗集都走得更远。《比萨诗章》的主人公就是庞德自己。诗人把他往昔的罗曼蒂克角色恢复为情感的中心，遭受苦难的感受以美学上的一体化和道德上的权威性施于诗人独特的景象，而唯有这种感受才能从我们全体都得忍受的混乱中产生出这种景象。庞

德以身作则，授予富于幻象的诗人以威严性，他同时也给疯狂的预言家以同样的作用。罗伯特·洛厄尔、约翰·贝里曼、艾伦·金斯堡等人靠庞德之助写出他们的诗，不然，真难想象这些诗人会留给我们什么。进一步说，《诗章》的雄心勃勃的规模成了美国文学中几乎每一首后来的长诗的模式：威廉斯的《佩特森》(Paterson)、奥尔森的《马克西莫斯》(Maximus)、罗伯特·邓肯的《诗段》(Passages)，在历史和神话的上下探索中，直追庞德的榜样。还有洛厄尔的《历史》(History)和贝里曼的《梦歌》(Dream Songs)，都受到庞德将自己置于历史和个人经验的支轴上的范例的影响。

这样，庞德就置身于扩展对他同时代诗人的影响的中心。以他对既定价值的剧烈的攻击和他早年的文学改良计划(意象主义、旋涡主义)，吸引了一批同盟者和跟随者。他们又接着开创了更新的运动。

“象庞德的那种文艺批评是对某一种诗的鼓吹，”艾略特在杂志《诗歌》(Poetry) (1946)上这样描绘他的朋友。当时几乎庞德所有的批评著作都已绝版。然而数年之内，庞德影响深远的散文作品又和以往一样到处可见。《埃兹拉·庞德书信集，1907—1941》(The Letters of Ezra Pound 1907—1941)于1950年出版，他的《文学论集》(Literary Essays)出版于1954年，一种普及版的《文选，1909—1965》(Selected Prose 1909—1965)问世于1973年。与此同时，庞德战前的著作大多数都已再版，其中有《罗曼司的精神》(The Spirit of Romance, 1910, 1968年再版)、《阅读入门》(1934, 1950)、《杰弗逊和/或墨索里尼》(Jefferson and/or Mussolini, 1935, 1970)、《文明指南》(Guide to

Kulchur, 1938、1968)，以及他对中国象形文字和日本戏剧的评论文章和几卷翻译著作。庞德的批评论著和典范文章的大量印行，既增加了他信徒们的数量，也给了他们精神食粮。随着庞德关于诗歌的诊断性的观点赢得越来越广泛的赞同，他的老朋友威廉·卡洛斯·威廉斯和他的年轻的崇拜者查尔斯·奥尔森也都诗名日隆。但是当奥尔森去圣伊丽莎白斯探望庞德时，奥尔森为庞德的无可药救的社会观点所激怒（参阅《查尔斯·奥尔森和埃兹拉·庞德》，C·西利编，1975）；由于矢口否认庞德的影响，奥尔森便着手再次革新美国诗歌，虽然实际上重复了庞德的许多次扬弃。对于类似艺术上和文化上的不满之处，奥尔森提出的解决方法也可以与庞德类比。威廉斯、奥尔森和黑山派运动都从庞德的榜样里吸取了力量。

我在下文中还要返回来叙述后来的一些庞德影响的受益者；但是无论在成就上或是在时间上都要首推威廉斯。四十年来，他孜孜不倦地工作，好象由于庞德的阴影笼罩着他，他大量的诗歌只是由小出版社出着薄薄的本子；但最后，到了1946年，随着《佩特森》（1—5卷，1963）的第一卷的问世，威廉斯作为一个重要的诗人和左右其他诗人的一支重要力量出现了。他的《早期诗集》（Collected Earlier Poems）和《晚期诗集》（Collected Later Poems, 1950—51）以及随后发表的论文、剧本、小说、自传等，标志着这个只到欧洲去过两次，一辈子生活在新泽西州的路特福德的不同寻常的规模和范围。1909至1910年，他曾在莱比锡学习儿科学，1924年他又到国外去过几个月，第一次旅行经过伦敦时遇见了

452  
453

博<sup>①</sup>和布兰库西<sup>②</sup>；但威廉斯的想象是深深地扎根于故土的。同《荒原》一样，如果说《诗章》仿佛是一只放在轮船床铺下的皮箱，里面塞满了一位周游世界者的种种纪念品，那么《佩特森》里则是一个乡村医生的有着活动顶板的办公桌。纵然《佩特森》的题材是地方性的，他仍是现代派运动中最引人入胜的一部诗。威廉斯成功地将富于乡土色彩的运动冲力与浪漫主义的冲力结合在一起。他的佩特森，不仅仅是一座城市，也是一个人，一个社团的人（“他的头脑就是本电话簿”）。因此，《佩特森》是惠特曼广袤地将自我与美国融为一体的继续，也是其按比率的缩减：不是泛泛而写，而是在某个特定地点，有它自己的传统、历史和风光。这片风光最要紧的是巴塞克河的瀑布，诗人将那瀑布模糊的喧闹译成了一种语言。这首诗的主题是寻找一种语言，足以记录佩特森先生的思想和感情——既是诗人，又是他的城市和他的时代的人民。

在他较短的诗里（《荒漠音乐》〔The Desert Music〕，1954、《爱的旅程》〔Journey to Love〕，1955、《布鲁格尔的名画》〔Pictures from Brueghel〕，1962），威廉斯继续并发展了他娴熟的诗艺，用它来标志对经验在其发生的一瞬间的感受。由于二十年代他与费拉德尔菲亚<sup>③</sup>派画家查尔斯·希勒和查尔斯·德穆斯的交往，威廉斯发展了一种他自己特有的意象派表现手法；他决心去抓住工业化的美国的实质，使用实际语言的节奏，而不是在他看来是诗律习俗的那种武断的节拍。将诗歌变为活生生的语言，威廉斯是身体力行的先锋；

① 拉尔博（1881—1957），法国作家。

② 布兰库西（1876—1957），罗马尼亚雕刻家。

③ 即费城，美国港市。



在这方面，他比庞德更进一步。庞德从未决然放弃过诗如歌的美学观点，而威廉斯却抛弃了这种观点。但是威廉斯对他的节奏原则的解释——他称为“美国音乐”，一种没有预先决定长度的三拍子诗行，随着重点的微妙转换而变化——不是反对庞德，而是反对艾略特。由于极大地误解了《荒原》，威廉斯认为这部作品是个倒退，是对自由诗运动的背叛，是给美国诗歌带上英国传统的抑扬格的镣铐。每一个诗人的诗艺总是在一定程度上为自己服务的，于威廉斯而言，更是如此。也许，作为一个英国人的儿子，威廉斯比大多数美国诗人都更强烈地意识到排斥英国诗歌所有的特征的必要性。不管怎样说，他通俗的文体确是一个大师的文体：它对经验的吸收仿佛毫无限制，能够包罗各种各样的情感。威廉斯是一个使诗歌复活，并用想象的力量在我们每个人身上重新创造生命力的诗人。在他的作品里有痛苦的感悟，但他决非一个悲剧诗人。甚至在右翼庸俗小报发起的一场肆意谩骂的诽谤运动之后，国会图书馆撤销他诗歌顾问头衔——他是在1952年被委任为诗歌顾问的——和随后的打击，都未把他这个人挫败。他最后的几年，虽然体弱多病，依然是多产的。自从1963年他七十九岁时病逝，他的声誉和影响至今有增无减。从众多的颂扬之词里，也许理查德·埃伯哈特下面的几行诗最成功地描绘了威廉斯无可比拟的遗产：

453  
454

尽管将古典远远抛开，还有  
十四行体，你仍然生活于一个古典的现在。  
装作用你质朴无华的音乐推进秩序，

甚至宣讲那种形式（你称它韵律

或者习语)就是一切,虽然你的形式会初步密切配合我们文明的散乱的形式。

在第二次世界大战以后的年月里,其他能以光荣的结局结束他们生涯的诗人,有形式主义的和保守的诗人,如兰塞姆和泰特,约翰·霍尔·惠洛克和马克·范·多伦;也有个人抒情主义和公众诗的实验者,如贺拉斯·格雷戈里和阿奇博尔德·麦克利什;还有第一代现代派诗人,如康拉德·艾肯、e·e·卡明斯和巴比特·多伊奇。那一代的三个女诗人,从多年的沉默或被忽视中突现出来,要求重新评价她们出版的作品:米娜·洛伊的《月球导游手册和时间表》(Lunar Baedeker & Time-Tables) 1958年再版,威廉斯、肯尼思、雷克斯罗思和丹尼斯·莱弗托夫写了赞颂的前言;她的作品探讨摆脱诗和性两方面习俗的新自由。《H·D·诗选》(Selected Poems of H.D.)<sup>①</sup>出版于1957年,然而却是诗人1961年病逝后出版的《奥妙的定义》(Hermetic Definition, 1972)和《三部曲》(Trilogy, 1973),才使得重新评价她的成就不可避免:她再不能被视作一个象浮雕宝石般的新古典主义意象派诗人,因为那些哲学长诗体现了朝另外一个方向的重要尝试,对此这一时期的文学批评史必须承认。在一段漫长的、自我强制的沉默之后重新出现的二十年代的第三位女诗人是劳拉·赖丁,她的《诗选:五部》(Selected Poems: In Five Sets)于1970年在英国出版,1973年在美国再版,重印了最后在她《诗选》(1938)中看到的诗作。这些诗给人一种始于更早时期诗中的情调,这种

---

① H.D., 诗人Hilda Doolittle的缩写。

情调强烈地标志着罗伯特·格雷夫斯和W·H·奥登的特点，并且通过他们的影响，还标志着海峡两边许多年轻诗人的特点。 454  
455

### 思想是件迷人的东西

是件迷人的东西  
象蚱蜢翅上的  
一片光彩，  
被阳光细细地再分，  
直到网格散成千千万万。  
宛如盖斯金玩着斯卡莱提一般……

诗的标题就这样直接写入了一首小诗的开始章节，这首诗是那本只印有六首诗的薄薄的小册子《依然》(Nevertheless)中的一首，问世于第二次世界大战炮火最烈的1944年。玛丽安·穆尔的评论的辛辣，无例可循的抒情的流荡，复杂多变的每章按音节安排诗行的模式，她以非重读音节的重读押韵的奇怪特点，她描绘自然事物之精确，她出人意料的比喻——在这些仅有的几行诗里全都一目了然。在这首不同寻常的诗里，思想被进一步比作“一只鼯毛鼯<sup>①</sup>”，比作“那鼯鸟雨披似的茸茸羽毛”；就象一只陀螺仪，思想“被最大的肯定性摆正”。

下意识将它的混乱  
送交检验：它

---

① 鼯毛鼯，新西兰的一种短翼鸟。

不是那不允许改变的希律王<sup>①</sup>的誓言。

玛丽安·穆尔的另外一些诗更为人所熟知，但没有一首更优美地体现了那些使她作品独树一帜的特点。她的思想是一种将“混乱送交检验”的思想，她也不愿持有一种可论证的错误概念或想法，因为事实并非是“希律的誓言”。同时，对她来说，思想既迷人又着迷。《感觉和精确》（Feeling and Precision）是她文学批评集子《偏好》（Predilections, 1955）中第一篇文章的题目，那两个特点在她最优美的作品里处于一种共生的张力之中。“在以最大的冲动写作时，作者仿佛被迫卸下一种不堪忍受的精确”；但是她说，这种精确“是想象中的一件事物”。曾在伯里·莫尔学院<sup>②</sup>学过生物学的穆尔女士，尊重科学分类学的精确，并将她对比喻的运用建筑在同样严格的描绘上；她称她的第二部作品为《观摩》（Observations, 1924），实不是漫不经心之笔。在她的许多诗篇里，鲑鲤或鹌鹑这些生物常常充斥字里行间，这给了她寓言家的称号——由于她翻译了《拉·封丹寓言》（The Fables of La Fontaine），这种错误的称号进一步被肯定下来。不过，在她自己的诗里，她对观察的生物的真实性的兴趣和对它可能存在的象征性价值的兴趣一样浓厚。她的生物不仅仅是它们自己，而是她沉默的自我的巧妙伪装，因为对于她“最深处的感情……不易言喻。”表面上是说一只蜗牛，她观察后说“如果凝炼是文风的第一优点，你拥有它”——俏皮而又自我反映；同

455  
456

① 希律王（公元前73?—4）犹太之王，靠罗马帝国的支持维持在巴勒斯坦的统治，以残虐闻名。

② 伯里·莫尔，美国著名女子学院，在宾夕法尼亚州。

样她对一只蝾螈的评论（见于《他的防护物》[His Shield]一诗），是那只蝾螈“显示出比一个穿盔甲者更安全的方案：放弃一个人愿意保存的事物的力量；那就是自由。”描写“生物”给了她表达清晰有力的自由。

从她于1920年发表她的第一本小册子《诗集》起，穆尔一直是个因为风格特异，只获得那些最有鉴赏力的读者赞赏的诗人。1935年，艾略特撰文推荐她的《诗选》，但是直到她六十四岁出版了《诗全集》（Collected Poems, 1951）以后，才赢得了声名，并第一次赢得了广泛的读者。她的新作，虽说十分生硬，却出现在《纽约客》和《夫人家庭杂志》（The Ladies' Home Journal）上。《生活》杂志登载了诗人在动物园里看动物的照片。这个羞怯的老处女，与她母亲一起住在一幢朴实的公寓里，已成了一位名人。必须承认，她随后出版的诗集——《象一座堡垒》（Like a Bulwark, 1956）、《O成为一条龙》（O to Be a Dragon, 1959）和《告诉我，告诉我》（Tell Me, Tell Me, 1966）——才华铺展显得稀薄了一些。晚期最杰出的诗仍有她通常的魅力，但缺少早期作品中那种剧烈的强度，她也写关于布鲁克林·道基斯和赛马的傻汤姆的故事，发表过明确无误的训诲诗。在《诗全集》（1961）里，穆尔女士修改或截短了她某些熟悉的长诗，而且尽管这本集子称为全集，她却将另外一些诗删掉了。（她的全集序言是很有特点的：“省略决非意外。”）对一个熟悉她原先作品的读者来说，她作品全集的重新修改并未使它们有多大改进。

玛丽安·穆尔的观察和思想之精确，她的比喻、节奏和轮廓之同样惊人，体现了这个女人感情的力量。她主张，“我们必须象我们自然的谨严所允许的那样清晰……我们必须有实现

我们奇特之处的勇气。”她的勇气和清晰为一种老式的清教徒的伦理所增强。虽然遵守着礼节，但她思想坚定，意志坚强，毫不妥协地显示着她独特的个性。尽管有时她那异国情调的题材显得矫揉造作，并且她从阅读的奇特书籍里撷取的句子灌进了她的诗里，但玛丽安·穆尔的感性是民主的。尽管她在其他方面与惠特曼很少有相似之处，但她在早期的诗《纽约》中，她最赞美她的城市的便是“经验很容易接受”——在引号里引用，是因为这句话是从亨利·詹姆斯的书里借来的。她的名诗《诗》（在《诗全集》里这首诗删得只剩下一开始的三行）斥责了那种“半个诗人”——他们不敢在诗里写进经验的神秘和感情的深度，“诗的素材料/尽管未经加工/却正是……真实的。”正如她在另一首诗中写道：“狂喜提供了机缘，经验决定了形式。”

象她那一代的其他重要诗人一样，玛丽安·穆尔扩展了诗的措词、主题、写作方法的可能范围。她独特地将活泼与凝炼、写实与欢愉相合，这一手法并未为她的某些继承者所抛弃，因为于他们，也于她，“艺术只是我们需要的一种表达；是为作者的道德的和技巧的洞察力所修饰的感情。”

惠特曼在《样本的日子》(Specimen Days)一书里，给了朗费罗出乎意料的盛赞，说朗费罗为美国诗歌提供了“丰富的色彩，优美的形式和事件……与在他们自己土地上的欧洲式歌手相竞争……他当然是我们美国现在这个唯物质的、过于自信的、崇拜金钱的时代最为需要的歌手和具有抵制作用的人物……为了他们，也在他们中间，他来了——一个韵律优美、彬彬有礼、充满敬意的诗人——一个意大利、德国、西班牙和北欧过去时代……的诗人。”一个比朗费罗伟大得多的诗人为

当代的美国提供了许多从“旧世界”来的相同的文明价值。1930年移居美国的W·H·奥登，很快就显出与已经长期住在伦敦的艾略特是一个公平的交换。但在奥登的早期（他离开英国正是这一时期的终结），他以无所畏惧的早熟形成的独特的风格，与艾略特居统治地位的影响截然相反。这种诗在个人感情凄切动人的抒情和对欧洲即将来临的战争灾难的阴暗预感中间交替穿插。以它的工业化荒原的景象、古老的神话和学童的幻想的梦境意象，以及它对左翼政治的赞助，奥登的诗成了整整一代人的恐惧和希望的声音。然而在美国，二十年代的诗体革命很快为公众普遍接受——这在英国，再过一个十年仍是无法比拟的；奥登一到这里，便把他的偏见从马克思移到了弗洛伊德主义，后来又转到克尔恺郭尔思想，显得更是一个思想界而不仅仅是个诗歌方面的先锋。

评论家和批评家都对他们所说的奥登忠诚转移大感不解，对奥登在《W·H·奥登诗选》中按每首诗的第一个字母次序排列他们的诗篇那种变化不定的奇想，对他不断地修删他的旧作，也感到困惑。回顾起来，《双重人》（The Double Man, 1941）、《暂时》（For the Time Being, 1944）、《一无所有》（Nones, 1951）、《艾基利斯的盾》（The Shield of Achilles, 1955）、《致克里奥的敬意》（Homage to Clio, 1960）、《房子四周》（About the House, 1965）、《没有墙的城市》（City without Walls, 1969）这几部诗集

457  
458

中的诗，有些首先被收在《短诗选》（Collected Shorter Poems, 1967）里，然后又收在《长诗选》（Collected Longer Poems, 1969）中，最后又被收在奥登身后出版的《诗集》中；这与其说是他哲学思想发展中的初期阶段，不如说是他诗

的事业的始终不断——成了他惊人地广泛、活跃、变化无穷的作品标志。

奥登是个令人目眩的大师，他不仅仅抛弃习俗，而且还大胆地独特地利用传统，重新作诗。几乎没有一种英国诗歌形式，奥登不是以现代场景的新生命将它重新复活：民谣、十四行诗、十四行套集、词、六节六行诗<sup>①</sup>、挽歌、诗剧、歌剧剧本、配乐的抒情诗，诗的沉思录（特别关于他房子里的每一间，规定的祈祷时刻的每一小时）等，不用说还有即兴诗、五行打油诗、四行戏谑诗以及其他的轻松诗<sup>②</sup>，这些诗似一条无穷无尽的溪流从他笔端涌出。直到他一生的最后几年——他于1972年回到牛津，翌年病逝——他那充满灵感的创造力才稍有懈倦，文风变得似闲话家常，诗行松弛乏力，诗的用词也越来越有求于从《牛津英语词典》中采撷的语言学的罕见范例。奥登刚一离开人世，他的作品就遭到年轻诗人的攻击，说它们只是押上韵律的散文，没有告诉我们任何我们须知的东西。然而事实却决非如此。

奥登是美国文学中一个强有力的存在，不仅仅因为（诚如艾

---

① 这种诗体的第一节六行诗末尾的六个词在后五节六行诗的末尾和三行结尾诗的中间和末尾重复出现。

② 按照公认的艺术处理和诗体的标准，轻松诗本世纪并没有取得良好的进展。冲破既定形式和自我揭示诗的倾向妨碍了它。虽然奥登是位大师，但却不是这时期唯一的轻松诗里手。另外还有西奥多·罗特克和霍华德·奈默洛夫、里德·惠特莫尔和X·J·肯尼迪。弗拉基米尔·纳勃科夫用英文写的唯一一部诗集《诗》（Poems, 1959），既有讽刺性又有文学性。L·E·西斯曼在《追名逐誉》（Pursuit of Honor, 1971）里写进了社会的讽刺。约翰·厄普代克在《中点》（Midpoint, 1969）里的标题诗既是一种严肃的自我探索，也是一种对这首长诗轻松幽默的讽刺，他运用了但丁和斯潘塞的诗节、蒲柏的节奏、惠特曼和庞德的韵律，还运用了对具体诗的图解。奥格登·纳什普及了一种更简单化的轻松诗，他的唯一的技巧——对英雄偶句诗体的喜剧性歪曲——早在斯威夫特的《弗朗西斯·哈里斯夫人的恳求》（Mrs. Frances Haris's Entreaty）里得到过表现。——原注



略特说过的伟大的诗人都必须)在写他自己的时候他写下了他的时代,而且因为他表明了诗歌想象的种种特点,而少了这些特点,我们的文学就会变得十分贫乏。在一个疯狂的年代里,他是一个宣扬理智的诗人。在一个丧失信仰的时代里,在信奉左翼思潮和精神分析之后,他在英国国教中找到了精神上的天堂,然而他的基督教是用存在主义神学铺下地基,不是象艾略特,在兰斯洛特·安德鲁斯的布道中铺下地基。在一个艺术形式无穷无尽的实验和表现的时期里,奥登深信诗歌的规律,深信诗是从敢于重新思考习俗中赢得新意和快意的一种表演形式。在他看来,没有一种形式僵死得再不能复活。奥登是唯一这样一个诗人:不仅仅掌握了英美传统的音节重音节奏,而且同样成功地使法国音节节奏通俗化,并以口语般的自如和当代的适应性复活了古英语的头韵诗。他总是引人入胜的,无论他的诗说活、沉思或是歌唱。他对我们命运的刻画能够冷嘲热讽,犹如《这七弦竖琴下》(Under Which Lyre);或以对历史悲剧的丰富知识告诉读者,象《艾基利斯的盾》;或者,他能将他智力的光投入创造性想象的神秘之中(《创造的洞穴》[The Cave of Making])。

458  
459

“诗歌不是魔幻,如果说诗歌,或其他的艺术,被人们认为有秘而不宣的动机,那就是通过讲出真实,使人不再迷感和陶醉。”奥登就是这样给他的反浪漫主义立场下的定义,那些认为自白派诗歌或是深意象代表着诗创作的唯一深度的读者是决不会给予奥登同情的。奥登公开宣布的理性主义使他在诗中趋向嘲讽,在文学批评中则倾向一种辩证的方法,所有的概念都用它们的反面来进行探讨。这就达到了真正的深邃,虽然有时仅仅和俏皮相差无几,或当比喻只为了比喻的缘故而作时,

偶尔也会有些做作之感。《迷人的洪水》(The Enchafed Flood, 1950)是他唯一达到一本书长度的批评著作,奥登将它形容为一次“通过检查单独主题——海洋——来理解浪漫主义本质的尝试”。他其余的批评著作有散文、评论、序言和演讲等,收在三卷集子里。《染匠的手》(The Dyer's Hand, 1962)包括了他的重要文章,精彩地描写了诗人的任务,他面对现代世界的态度,以及艺术家与社会的关系。《二等世界》(Secondary Worlds, 1968)探索了英雄的类型、想象世界的传奇、歌剧、诗歌与宗教的关系。其他生动的即兴文章被选在他身后发表的集子《前言与后记》(Forewords and Afterwords, 1973)里。

作为批评家兼文人,奥登属于如埃德蒙·威尔逊、莱昂内尔·特里林、马尔科姆·考利、艾略特、庞德、兰塞姆和泰特等人组成的优秀人物群——他们对过去文学的评论和当时的写作都赋给他们时代一种当代的感情意识。作为“耶鲁青年诗人丛书”的评选者,奥登为每年的得奖书撰写一篇序言,检查他选出的新诗人作品的美学构思。前后多年(1952—1957),奥登为之介绍的诗人和主题内容是“艾德里安娜·里奇和诗的形式”(Adrienne Rich and poetic form)、“W·S·摩温和神话的运用”(W.S.Merwin and the uses of myth)、“丹尼尔·霍夫曼和诗人与自然世界的关系”(Daniel Hoffman and the Poet's relationship to the natural world)、“约翰·阿什贝里和超现实想象”(John Ashbery and the surreal imagination)、“詹姆斯·赖特和诗歌可能的主题”(James Wright and the subjects possible for poetry)、“约翰·霍兰德和诗歌与音乐的联系”(John Hol-

lander and the connections between poetry and music)。通过这些介绍，奥登勉励并解释了他年轻的同时代人诗的突出的兴趣。

在不到四十年的时间里，几乎每个活着的诗人都是所有其他诗人的同代人；这期间编年史者是个武断的分类者。这一时期的重要事件，对诗歌最起影响的事件，是第二次世界大战，战后时期社会和文学的一致性，以及六十年代的文化革命和它的复杂的同时发生的社会和政治原因：第二次世界大战刚刚结束后的一代人的出现；拖延十年之久的越南战争（1962—1973）对美国生活的腐蚀性后果；民权运动；建筑在战争生产上的经济不能在平时控制它的通货膨胀；工业和管理的日益官僚化；好几任“帝王般的总统”破坏了公众对民主进程的信念，而这种破坏在尼克松总统任期（1973—1974）的丑闻中达到顶点。在这一切之中，许多人认为，文化在制度上的堡垒——政治、教育、我们传统的对工作的道德义务——正在遭到破坏。这一章里要讨论的大多数诗人经历过美国生活的这一切令人不安的事件。只有很少几个人，在经历这些事件后仍坚持他们刚开始创作时所信奉的美学设想和诗的目的。也许从来也没有一代赋有巨大天资的诗人——无论他们个人倾向如何——如此普遍地一起加入文体的革命。

从大概的轮廓看，这场革命势必引起一次文学想象力的转变，从对承上启下、继往开来的文化历史延续性的深信，转变到一种历史的断续感，使每一个时刻、每一个行为、每一种感情在经验上都是单独的，因此需要文体和形式都是暂时性的、实验性的，能反映出变为自我意识的过程，而不是反映任何熟

悉的表达方式或思想感情的连续过程。

430  
461

前面的那段话不可能解释任何具体的诗人，但却是对几乎所有将要讨论的诗人的作品的总体概略。每一个诗人与这段概括的模式的不同之处将会十分明显。而他们对这个时期中期能感到的感情转移的适应和抵抗亦是如此。诚然，有些诗人始终是诗歌传统的卫护者（兰塞姆、泰特、伊伏尔·温特斯、J·U·坎宁安），而另外有些诗人（路易斯·朱可夫斯基、乔治·奥本、肯尼思·雷克斯罗思），一开始就置身于破坏的阵营，搞即兴创作——一种写变化过程的诗歌。

这数十年来，还重演了古典主义和浪漫主义的两分式，在创造与发现之间，在现代派大师的生涯中得到了体现。就象上面已经阐明的，艾略特通过他文学批评的影响，渐渐代表了现代诗歌中的保守性动力。这种种倾向又因为叶芝、弗罗斯特、史蒂文斯和奥登的形式主义而得到加强。与此同时，庞德和威廉斯举起了反抗这一切的大旗。倘若这两个营垒费了如许时间才得巩固自己的成果——双方的阵线早在二十年代就已划出——我们便可以想到，文化的时差乃是包括文学在内的一切征服的附带现象。我论及保守派或学院派诗的时候，我指的是在现代派运动的背影里的种种倾向。

三个在第二次世界大战前就开始他们创作的诗人，经历了大战劫难之后，成了七十年代美国诗人的元老，他们说明了在不容置疑地充满个性的作品里，怎样看见上面谈到的感情的总的转变。罗伯特·潘·沃伦和斯坦利·库尼茨已从拘泥的形式转向更灵活的文体；而理查德·埃伯哈特走了他自己的路，几乎根本未被其他人作品中地震般的转变所触动。

沃伦作为一个诗人的进展可视为这一时期内感性历史的示

例。他是战前逃亡派诗人中最年轻的一个，而且这个国家里确实没有一个诗人的作品更忠于兰塞姆、泰特和其他南方诗友的梦想——深信作为公众文体的诗歌，深信诗歌的理性组织，深信严格的韵律和严谨的措词，深信一种嘲讽地抒情的立场。这一诗歌计划是从1930年发表的《我将采取我的立场》(I'll Take My Stand) 的保守社会观点中来的：南方的一些文人撰写评论，旨在扭转北方工业主义的势头——它已经永远地撕碎了他们渴望重建的旧耕地制的南方的结构。兰塞姆、泰特、唐纳德·戴维森——和这一时期的沃伦（直至他的《诗选，1923—1943》）——合成了他们的梦想：一个有着艾略特关于文学传统和历史延续的概念的、神圣的、稳定的、前工业时期的社会。但是，沃伦在他的《诗选，1923—1975》（1976）里所保留的早期的诗，其叙述结构，对时代忧虑重重的沉思，以及对消失的肯塔基童年时代的回忆（如《比利·波茨的歌谣》〔The Ballad of Billie Potts〕、《原罪》〔Original Sin〕、《肯塔基山庄》〔Kentucky Mountain Farm〕），十分接近于预示他晚年的作品只有很，少的几首，象《长着胡须的橡树》（Bearded Oaks），依然保持着早年形式主义的缩影。

461  
462

沃伦作为一个诗人的成就只是他全部业绩的一部分——我相信是重要的一部分——其他还有小说、文学批评和社会评论。战后的十多年里，他著作中的其他方面占了优势（《国王的全班人马》〔All the King's Men〕是他最享盛名的小说，出版于1946年；《种族隔离：南方的内部冲突》〔Segregation, The Inner Conflict of the South, 1956〕；《论文集》〔Selected Essays〕收进了他关于柯勒律治和梅尔维尔的硕士论文，1958）。沃伦与克利安斯·布鲁克斯合作，发表了

《怎样读懂诗》(1938)。此书是新批评派最有影响并最受欢迎的一部系统阐述著作,把诗的文字和结构分析变成诗歌教育中一件常事。二十年后,新批评派在某些信徒的手里,僵化成了诗的机械的解释,避免而且有时故意无视作品的历史条件。然而布鲁克斯和沃伦早就离开了三十年代论争时必须的阵地——布鲁克斯埋头于撰写福克纳的传记;沃伦则潜心于德莱塞、惠蒂尔和梅尔维尔的一系列研究。和R·W·B·刘易斯一起,他们还合编了另一部作品《美国文学:制作者和制作》(American Literature: The Makers and the Making, 1973),这部书的序论又充分地将文学的讨论恢复到时间和环境的历史标准。沃伦的《民主与诗》(Democracy and Poetry, 1975)是他将美国文学作为一个有历史延续性的传统的最简洁的分析。在这本书里,个人的自我被看作越来越厉害地为历史变化的过程所围困着、孤立着、危害着。在这种背景下,沃伦后来的诗应被理解为狂热的努力,没有对宗教的肯定,努力坚持和体现个人的价值,反对永恒和时代的敌人。使他的小说与众不同的是他对历史充满忧虑的沉思,而他的诗是这种沉思的升华。

在他1944年的早期诗选和他的第二卷诗《诺言》(Promises, 1957)之间,他发表的不仅仅有上面提及的散文著作,还发表了他最长的诗作《与恶人为伍:用诗和多重角色对话写成的故事》(Brother to Dragons: A Tale in Verse and Voices, 1953),体现了沃伦许多永久的主题。他在诗里重新戏剧化地创造并研究了利尔本·刘易斯的不幸遭遇:一个弗吉尼亚人,野蛮地杀死他的一个奴隶。因为在真实生活中,刘易斯恰是杰弗逊<sup>①</sup>的侄子,这一罪行,这种将另一个人作为一件东西的极端处置,即一种人的自我的延伸,牵连进了大得多

的一个事件——美国的历史罪行。杰弗逊（他就象沃伦，是个只能阅读而不适宜演出的剧本中的说话者）被他侄儿的惨无人性吓坏了；然而杰弗逊对于人的性本善的启蒙主义信仰，却是和刘易斯疯狂的自以为是同样的一个抽象。从另一个方面看，利尔本·刘易斯的罪行还被在比一个人的悲惨生活更大的背景里表现出来；因为他的罪行不仅仅源自奴隶制的惨无人道，也源自对他自己母亲的眷恋。这样，人类命运的恋母情结<sup>①</sup>之罪就暗示在历史的罪行中了。

在《诺言》和以后的诗里，沃伦擅长于写共同主题的抒情系列诗，在这种诗里，我们常被不可预见的思想环扣和感情活结，从一首诗逼着进入另一首诗。方式常是叙述性的，节奏不是口语式的短行，就是有对称空白的奔放的长诗行——在句法的空间安排和控制着阅读速度的诗的视觉形式中建立起张力的一种文体。他表面的主题可能会是记忆的筛选，如《和平美梦的歌谣》(Ballad of a Sweet Dream of Peace)一诗中，他父母去世半个世纪后重新复活（《时间的故事》〔Tale of Time〕），在爱默生认为“它本身就是诗”的三万八千英尺的美国上空，乘坐着喷气式飞机航行，对爱默生沉思冥想。他写得最长的连载诗得数《奥杜邦：一幅想象景象》(Audubon: A Vision, 1969)，这是艺术家日记中简短的章节中常常出现的推断。沃伦重新塑造了愚荒者怒气冲冲的暴力行为。奥杜邦在一个肮脏的小棚过夜时，因为他有块金表，差一点被一个老妇人和她愚笨的孩子们杀死（这一场面使人想起沃伦早期的《比利·波茨的歌谣》）。在千钧一发之际，三个旅行者

---

<sup>①</sup> 见31页注①。

赶到，并对盗贼们实施了垦荒者法律。那个生活中万分丑恶的女人，在受绞刑时却得到了尊严。

正如沃伦在《或者其他》(Or Else, 1974)中所写的：“时间/是一面你瞪视着的镜子。”他那上下求索、激情洋溢的诗篇勘测着这镜子的正反两面——经验和记忆，以及它们情感的奇特的切分音节奏。经验本身是没有意义的，一种无意义的事件的流动，只在记忆思考它时才能得到澄清。能被用来写入他诗歌中的经验——或是给人影响的——是没有止境的，这是沃伦成就的一个标志。不仅仅一生中强烈的感情洋溢的事件，而且那种似乎是渣滓般的和微不足道的事务，都有能力进入那泰然自若的真理和神秘，而他的诗正是借此来颂扬生活，用智慧战胜时间的暴政。在这些事件中有他的记忆：他有一次访问一个农庄，在那里一个印第安佣工将汽油浇在响尾蛇上，而当它们窜向洞穴时扔上火柴，用这种办法杀死响尾蛇；一个驱赶着一头骡子的老黑人的速写；一个不能理解那扭曲他灵魂的历史的白人至上主义者；以及一个私刑场面。在公众和历史经验中，正如在《我正梦着一个白色的圣诞节》(I Am Dreaming of a White Christmas)一诗的家庭魔鬼中，沃伦可以说

463  
464

上面所列的所有项目都属于这个世界  
世上万事都在延续，  
又是最初的梦之部分，  
现在我正尽力去发现这个梦的逻辑。这  
是那过程，借此那消失了的过去的  
痛苦能变入将来时的



欢乐。

这个诗人，以他目光，以他的思想的目光和他对我们时间经验的认识深度，紧紧跟着那只盘旋的鹰——且用一个他诗中经常出现的象征——进入了“那一望无垠的、藏红花般的天空”，虽然“那只鹰，一眨眼间，已是无影无踪”。

沃伦这一代的另两个主要诗人对他们在二十世纪中五十年的诗歌与生活之经验作出了不同的反应。斯坦利·库尼茨的作品发表不多，一共只出了四本诗选（《理智的事情》[Intellectual Things, 1930]、《战争的保证》[Passport to the War, 1944]、《1928—1958 诗选》，1959、《试验树》[The Testing-Tree], 1971)。理查德·埃伯哈特，一个精力充沛的诗人，将他十五本集子合收在《诗全集 1930—1976》(Collected Poems 1930-1976) (1976)里。

“我不断地阅读大师们的作品，因为他们用人世间一切可能的事感染着我，”库尼茨这样写道（见《一种秩序，一种愚蠢：杂文与杂谈》[A Kind of Order, A Kind of Folly: Essays and Conversations], 1975），“最虚荣的野心是想要得到一种与艺术的遗产分离开来的艺术，仿佛传统是一个贮满蛤蟆的水塘，而不是给予生命的源泉。”他阅读的大师们有詹姆斯一世时期的诗人布莱克、叶芝和霍普金斯，他将他们的特点汇入一种富有高度个人风格的文体。在他前三本集子里，他的风格是玄学派，而且形式十分严格；但在《试验树》里他的分韵已较松散（在他翻译的俄国诗中这种严格的形式依然如故）。

无论格律严谨或是不规则,库尼茨作品的特点是一种视觉强度,它使经验同时呈现一种梦幻和神秘色彩,如《开门》(Open the Gates)一诗中:

铰链呻吟着:形式猛一冲,  
使我的名字颤动,从我扭出去。  
我站在可怕的门槛上,我看见  
在双方手臂中的开始和终结。

464  
465

他晚期的诗作里,启示录式的意象和原型式结构不再那么抽象了,这些诗植根于象迪特里希·庞霍弗<sup>①</sup>反希特勒的计划或第一次登上月球这样的公共事件,或植根于家庭关系之中。

《试验树》以一首致他女儿的长诗开始(“我向我的生活要求什么呢?再多些!再多些!”);以诗集的标题诗结束,再现了诗人在马萨诸塞州童年时代的一种仪式,就象氏族部落里的巫师或古代凯尔特人的僧侣那样朝树投石以卜未来。在诸如《光明》(The Illumination)、《河王》(King of the River)、《林地覆盖物》(The Mulch)、《最后一个王朝之后》(After the Last Dynasty)和《肖像》(The Portrait)等诗里,库尼茨将感情转化成寓言,其中“心碎了,碎了/靠碎裂而活下去”,充分了解到

走过黑暗和更黑的黑暗  
再不回返

<sup>①</sup> 迪特里希·庞霍弗(1906—1945),德国神学家,神学讲师,坚定的反法西斯战士,1943年被捕,1945年遇难。

这是必然。

理查德·埃伯哈特出生于明尼苏达，却在新英格兰度过了他的大半生。他的作品带有超验主义的印记。和库尼茨一样，他早年的作品中能听到玄学派和浪漫派大师的反响，在埃伯哈特的诗里，唐恩的影响与特拉贺恩<sup>①</sup>以及其他十七世纪的神秘主义诗人的影响结合在一起，同时被布莱克、华兹华斯、爱默生的遗产束缚。在剑桥求学时，埃伯哈特是 I·A·理查兹的学生，威廉·燕卜苏和凯恩林·雷恩的同班同学；他自己的作品在那些同时代人的放纵与严谨中间转来转去。埃伯哈特是个奇特的时好时坏的诗人；他常常容易出现的弱点是太轻易地进入令人头痛的抽象，把以武断的句法和拉丁语的词句所表达的精神意义强加于人。他的力量正是那些缺陷的对立面：诗体轻柔明快，既简明又深邃，譬如象《我出门走向墓地去见死者》（I Walked Out to the Graveyard to See the Dead）。有些诗以严谨的逻辑展开，和布莱克的《精神的旅行者》（The Mental Traveller）一样，变动着他们自己意象的意义。在他早年以华兹华斯“启示”颂诗的主题改写的一首诗（《假若我能生活得激动如狂》〔If I Could Live at the Pitch That is Near Madness〕）中，埃伯哈特看到人类排成行列，“要求一个道德上的回答”：

我给了那个道德上的回答，我就死了  
接着进入了一个复杂的领域

<sup>①</sup> 唐恩、特拉贺恩均为英国十七世纪玄学派诗人。

那里除了必然性之外别无一切  
真理象红皮肤的婴儿在那里啼哭。

465  
466

埃伯哈特最出色的诗抓住复杂的领域，努力表现我们面对的死亡的必然性，以及改变痛苦形式的需要。他思考死亡和转化的诗，无可抗拒地将我们从死亡的象征带到了“在她帐篷里的圣特莱莎”（《美国土拨鼠》〔The Groundhog〕），从人世的悲哀转到承认死亡作为“母亲，伟大的生存，生命的源泉”（《灵魂渴望着回到它来临的地方》〔The Soul Longs to Return Whence It Came〕）。作为一个哀歌作者（《给伊凡》〔To Evan〕、《仿佛你从未生存过》〔As If You Had Never Been〕），埃伯哈特是激情的、雄辩的，《空袭的狂怒》（The Fury of Aerial Bombardment）远远超过了大多数战争诗的修辞，发出了凄切动人的哀歌。假如说《掘蛤者和掘海虫者》（The Clam Diggers and Diggers of Sea Worms）是华兹华斯的《拾水蛭者》（The Leech Gatherer）的现代范例，它为“原始的朴实”和“超越语言的尊严”所起的移情作用则无懈可击。埃伯哈特在《人是一个孤立的生物》（The Human Being Is a Lonely Creature）和《绝望》（Despair）这样的诗里，触及到经验凄凉的深处，然而，也能在《伟大的颂扬》（Great Praises）这种诗里，在这个充满变化、衰退和死亡的感官世界中狂喜：

我惯于痛恨夏日的炽热  
满怀着我理性的骄傲，  
但现在我就爱这一秩序，

它将我拂开在一边，  
在世界的上空漂浮，  
带着傲慢的、神圣的光辉。

《美国土拨鼠》使埃伯哈特因为一只死动物的诗出名，但他关于活着的生物的诗——其中包括《海鹰》(Sea-Hawk)、《啼叫着的鱼鹰》(Ospreys in Cry)、《交配的狮子》(Lions Copulating)——也是生气勃勃、充满精力的。他的《一个新英格兰的单身汉》(A New England Bachelor)和《罗西尔海岬上的婚礼》(A Wedding on Cape Rosier)的性格描绘亦是如此。他的《沉思之二》(Meditation Two)引出了“一个不大可能统一的未来”，去“战胜那嘲笑性二元论”的生活和艺术。埃伯哈特寻找和歌颂的正是这种不大可能的未来，并且在二十多首值得记忆的诗篇里找到了它。

罗伯特·洛厄尔在他写给德尔莫尔·施瓦茨的诗里，故意歪引了华兹华斯的《决心和独立》(Resolution and Independence)中的两句——

“我们诗人在青年时代以悲伤开始，  
因此结束时就是绝望和疯狂。”

这两行诗不仅仅是施瓦茨，而且也是洛厄尔本人的典型写照；第二次世界大战后第一代诗人中的另外三个诗人，就和施瓦茨一样，因为绝望、疯狂、酗酒自尽，太早地结束了生命：西奥

多·罗特克、兰达尔·贾雷尔、约翰·贝里曼三个人就共享了这种命运。然而他们的方法并不是诗人在他们生活和作品中对他们内部和外部世界的分崩离析作出的唯一的响应；伊丽莎白·比肖普、理查德·威尔伯、霍华德·奈默洛夫和另一些诗人，将他们的诗筑成一个反对混乱的秩序的堡垒。无论这种混乱在他们的作品中是内在化了，还是从作品里驱除出去了，这个时期最出色的诗歌都是在它的压力下写成的。

可是关于罗特克的《失去的儿子》(The Lost Son, 1948)里的诗，他可以说，“尽管这一切的污浊和混乱，这一片黑暗，这些诗篇的一派胡言，我却把自己算作快乐的诗人中的一个。”创作喜悦在他的诗中显而易见，他(在《诗人和他的技巧》[On the Poet and His Craft, 1965]中的一篇论文里)将它描绘成不同的阶段，“一种挣脱的斗争；一部缓慢的精神过程；一次出生的努力，后来，又变成更多的东西。”1941年，就在战争爆发之前，罗特克的第一部集子《敞开的房子》(Open House)出版了。罗特克的诗里，从一种形式严格的文体转变到一种不是那么传统的、更自由的、更凭经验的文体，这种转变跟我们在沃伦和库尼茨的诗里看到的一样，只是速度更快。《敞开的房子》特别受到他的导师、诗人路易斯·博根的影响。罗特克论道，博根的抒情诗显示出他是“一种悲剧性的人物……他将感情塑成了一种似乎是不可避免的、持久的形式”——读过她的《美杜莎》<sup>①</sup>(Medusa)、《女人》(Women)或《梦》(The Dream)(见《诗集，1923—1953》)的人，对这种评论都不会有什么争议。在《敞开的房

---

① 见240页注。

子》里，罗特克在抒情的习俗上印下了他个人独创的声音——一种已是简洁得再也不会认错的声音，就如那首作为诗集标题的诗中写的（“我赤身裸体，一丝不挂/一丝不挂是我的盾”）。这种风格在《失去的儿子》（1948）里得到继续，该书的独创性令人非常惊讶，表现在诗人这样的描述里：关于密执安州一个德美混血种的暖房花匠的儿子，罗特克在《砍伐》（Cuttings）里写到“这种干梗的欲望、搏斗、复活”；在《储藏块根植物的窖》（Root Cellar）里写着“没有任何东西愿意放弃生命：/甚至这始终吸着小口小口空气的土地”。整整一系列的诗，使这个人工花房中的原始的生命欲望戏剧化了，这不是伊甸乐园，而是生死攸关的斗争，这些诗以亲切的坦率塑造在麝香石竹和兰花花床中工作着的成人和游戏着的孩子。罗特克描写他的“寻找自我”，他不但受到了死者的帮助（他指的是叶芝），而且也得力于“一切活的东西，包括低于人类的。与其说这是幼稚的，不如说是原始的立场，也许是兽性的。为什么不呢？每样活着的东西都是神圣的。”

尽管形式迥然不同，他的《最终的赞颂！》（Praise to the End!, 1951）仍然是他寻找自我的不断发展，是他对“每一件活着的东西的尊敬”。这些诗里的说话者是个幼儿：“一个深深的碟子。碟子里有许多东西。/我吃不到我的妈妈”；他考虑的是孩子的断奶。在这种童谣儿歌的短句节奏中，自我唤起了伊德<sup>①</sup>在考虑之前就感到真理的说话者。罗特克解释过：

“这种诗里，诗人必须心甘情愿去面对真正的神秘事物。他的语言必须将……意象和象征迭嵌在一起，要是必需的话……当

467  
468

① 伊德，心理学名词，伊德由潜意识组成，但又不等于潜意识。

主人公是在重压之下，他用一种精神速写法说话。”其效果是象婴儿咿呀学语一样引人注目其节奏（罗特克说过他的诗“是写给人听的”）；并且人们的注意力会发现那种方式既隐又显的意义的线索。在《打开，门》（Give Way, Ye Gates）、《噢，哄我睡吧，哄我睡吧》（O Lull Me, Lull Me）、《失去的儿子》等诗里，罗特克似乎直截了当地处理意识的原型，就象荣格<sup>①</sup>给它们下的定义一样。集子里的后一部分，在集子的标题诗和其他一些象《展开！展开！》（Unfold! Unfold!）这样的诗里，他对甚至一些非人类事物尊敬的宗教感，变得令人兴奋地清晰：

歌唱，歌唱，你们这些象征！一切简单的造物，  
一切小小的形状，柳枝一般害羞。  
在朦胧的雾中，歌唱！……

一幢智慧的房子，一片新发现的田野，  
向石头说话，而群星回答。  
开始那可见的被灰暗遮住，  
走向那光明的地方。

这里，荣格的原型被归入了一种源自布莱克和埃弗林·昂德希尔<sup>②</sup>的神秘主义。

这种肯定证明了一种统一的愿望和混乱经验的可怕威胁之间不稳定的融合。仅仅过了两年，在《醒来》（The Waking，

<sup>①</sup> 荣格（1875—1961），瑞士心理学家。

<sup>②</sup> 埃弗林·昂德希尔（1875—1941），英国神秘主义诗人。



1953) 这部诗集里，罗特克突然抛弃了他的实验性诗体，或者回复到那种最初两部集子已经探讨过的模式，或者象《约翰·戴维斯爵士的四个》(Four for Sir John Davies)，在作品里引出了另一种变化。在这首诗中他重新激发感情的统一，但这次配上了一种不同的节拍：

这个伟大的世界能转时就转动轴心；  
我需要 一个歌唱的地方，还需要舞厅。

与新柏拉图式的原型不同，罗特克仿文艺复兴时期诗人的《乐队》(Orchestra)一诗，乞灵于性的完整和得之其中的补偿性欢乐(“肉能使灵清晰可见”)。戴维斯和叶芝的精神使那些韵律严谨的五音步诗行充满了生机，罗特克在各种不同调子的诗里，又为此加上了清晰的、独特的、行末停止的陈述重音——《复新》(The Renewal)中的狂喜、《我认识一个确实可爱的女人》(I Knew a Woman Lovely in Her Bones)中老于世故的淫荡、《纯粹的怒火》(The Pure Fury)中的黑夜。

随后他又写了一系列的续诗——《临终的人》(The Dying Man)、《一个老妇人的沉思》(Meditations of an Old Woman)和《北美续集》(North American Sequence)，这最后一首诗发表在罗特克1963年亡故后出版的诗集《遥远的土地》(The Far Field)里。在他这本身后的集子里，他达到了自我与大陆风光的象征性均衡，他的抑扬顿挫转变成恩特曼体，长长的诗行，更松散自由，但同样能达到强度。罗特克许多简洁的诗，如《蛇》(Snake)和《野兽》(The

468  
469

Beast)等,是他作品中的传世之作。

罗特克曾遭到批评,说他生搬硬套叶芝和艾略特,但他的语言处理显然不同于他对这二人的偶然模仿:重音很强的警句贯穿始终,无论诗节押不押韵,也不论诗行是长是短。罗特克的文体非常优美、雄健,以诗的独特强度取代了诗中强烈的苦难、自我怀疑和抽象的烦恼,在焦虑中注入欢欣。在成功的地方,他的确实现了他作诗的宗旨:“试图以它们的节奏捕捉住头脑自身的运动,跟踪一个主角的精神历史(不是“我”自己而是所有被忧虑苦恼缠住的人们)。”

与苦于精神疾病和酗酒过度的罗特克一样,德尔莫尔·施瓦茨是个饱受痛苦折磨的人。他是个不愿满足已获得的个人风格的诗人。他早期的诗集《梦开始责任》(Dreams Begin Responsibilities, 1938,重印在《夏日的知识:新的和精选的诗》[Summer Knowledge:New and Selected Poems], 1959)里,提供了卓越的理性抒情诗的希望。“在赤裸裸的床上,在柏拉图的洞里”,“苏格拉底的鬼魂现在一定缠住我了”,带着它的请求,“古老的本体,变成现实,变成现实!”这些使动人的来自思想欲望的诗变得可以理解。在《科利奥兰纳斯<sup>①</sup>和他的母亲》(Coriolanus and His Mother,一个只能阅读不宜上演的剧本)和《谢南陶》(Shenandoah, 诗剧, 1941)里,施瓦茨探讨了弗洛伊德的自我决定学说,而在用做他第一本小说和诗集标题的那篇绝妙的短篇小说里,这个主题处理得更好。任何一个读者,只要他读过《和我一起走的笨重的熊》(The Heavy Bear That Goes with Me)或

---

① 科利奥兰纳斯, 莎士比亚戏剧《科利奥兰纳斯》中的主人公。

《一只名为自我的狗，象亲吻般的雪片》(A Dog Named Ego, the Snowflakes as Kisses)，只要他对《沙皇的孩子们的童谣》(The Ballad of the Children of the Czar)中关于人类命运的承认有所反响(“啊!人心人人所知:/它是仙人掌上的花”)，都能充分理解他早期诗歌所坚持的伟大即将到来的希望,但也发生了一些悲剧性的错误。《为一个公主表演诗》(Vaudeville for a Princess, 1950)这本诗集是一次劳而无功的尝试,几乎其中所有的诗都在《新的和精选的诗》那本集子中删去。晚期的诗集《夏日的知识》里,施瓦茨仿佛拼命地将自己裹在预言者的袍子里,以松弛的长行诗念诵着他所坚持的“诗的高峰就象群山的高耸。/它是晨乡里意识的登峰造极!”只在为数甚少的几首诗里,这种新的诗风以一种令人信服的内部结构使诗的雄辩充满了生命。《塞纳河边苏拉的夏日下午》(Seurat's Summer Afternoon along the Seine)是成功的,也许是因为这幅画为施瓦茨提供了一个逃离主观的途径。施瓦茨是《党派评论》的编辑,在数个大学里任教,写过杰出的和心胸宽宏的批评文章(死后收入《文选》,1970),然而这个天赋超群的诗人却毁于酗酒和绝望。1966年,人们发现他死在格林威治村中一家肮脏的小旅馆里。他的朋友索尔·贝洛根据施瓦茨壮志未酬的一生写成了《洪堡的礼物》。

469  
470

另一个才华未尽,而生命之路却在1965年过早地走尽的诗人是兰达尔·贾雷尔。贾雷尔在第二次大战前毕业于凡德比尔特大学,在空军服役后,他继承了由兰塞姆·泰特、沃伦等建立起来的作为批评家的诗人的传统。贾雷尔的《诗与时代》(1953)是一曲关于诗歌想象重要性的散文颂歌。文章令人信服地、有力地

论证了惠特曼语言的“令人目眩的独创性”，论证了弗罗斯特笔下对黑夜的熟稔的深度，并且以巧妙的平静，讨论了在市侩社会里现代诗人的命运（《诗人的隐晦》〔The Obscurity of the Poet〕），其中许多人得到博士学位，并为文学季刊撰稿（《批评的时代》〔The Age of Criticism〕）。在一个属于这样批评的时代，作为一个诗人兼批评家，贾雷尔是最出色的；他后来的文章收入《超级市场里一颗悲伤的心》（A Sad Heart at the Supermarket, 1962）和他身后出版的《第三本批评著作》（The Third Book of Criticism, 1969）。他还写过一部《从一个机构来的照片》（Pictures from an Institution, 1954），将学院派这类小说提高到一种无与伦比的滑稽嘲讽。从这种独树一帜的文章里，人们可以推断出他是个具有非凡的理智、激情和智慧的人。

在他的诗里，贾雷尔写的是损失、担心，人们对战争麻木的恐惧，以及无可挽回的过去。在《小朋友，小朋友》（Little Friend, Little Friend, 1945）和《损失》（Losses, 1948）里，贾雷尔表现出他对空战技巧和心理的知识，贾雷尔好象在一个时间容器里保存在毁灭中生活的感觉，保存度过“人们在鲜血中洗手，好象他们只能如此”的时刻的感觉——或者，象在《球形炮塔射手之死》（The Death of the Ball Turret Gunner）中，再活不下去时的感觉：

我在一片黑色的高射炮火和噩梦般战斗机中醒来。

我死之后，他们用一条水龙将我 从炮塔里冲洗出去。

贾雷尔的感伤与童年密切相关——他自己的童年，还有他的种

族的童年；许多诗重现了格林兄弟的童话世界，他问道，我们是否从这些故事里知晓了“我们自己的心，死亡的领域——/既不统治又不死去？改变，改变！”这一重唱在《华盛顿动物园的妇女》（The Woman at the Washington Zoo, 1960）的标题诗里再现：“改变我，改变我！”但正是这种改变使得过去无法挽回，并给贾雷尔的诗涂上了因为经验的丧失而无可安慰的悲哀。他的《诗全集》出版于1969年，即他被汽车撞死后的第三年，他是在穿过一条公路地道时被撞死的，显然是一次自杀。洛厄尔称贾雷尔为“他这一代中最令人心碎的诗人”。他确实如此。心碎的一部分原因是读者们感到贾雷尔还未获得一种真正独创的节奏，那本来会给他的诗带来他的天赋和视野所应有的力量。

470  
471

象贾雷尔这一代诗人在四十年代早期成年，那时现代派的大师们的作品正开始在研究班被人讲授，新批评派不仅仅建立起了唐恩和济慈的作品应该如何读的条条框框，还教着读者和诗人怎样要求当代诗歌。这样的文学批评，即使没有加强，也鼓励了在整节形式和规律节拍方面的意象玄学派的发展；鼓励逃避由艾略特提倡的浪漫主义的自我——在他和叶芝、庞德的榜样下——导致了面具或伪装人物的运用；并且鼓励了诗是一种公众文体的含蓄假设（无论诗怎样充满个人色彩），与种族的历史、语言和艺术关联。所以，正是四十年代的诗人——他们在对日战争胜利之前被称为战争诗人——很快在文学报刊上被称作大学才子。这个标签他们大多数人最后都拒绝承认。

这些诗人包括约翰·马尔科姆·布林宁、约翰·西阿迪、

约翰·弗雷德里克·尼姆斯、霍德华·莫斯、威廉·杰伊·史密斯、温菲尔德·汤利·司各特，以及霍华特·奈默洛夫和理查德·威尔伯。然而在他们当中，没有一个人比卡尔·夏皮罗起初最符合这些诗人的特点，而后来又最有力地抛弃了这些特点的影响。他最早的两部集子《人物、地点、事件》(Person, Place, and Thing, 1942) 和《V字》(V-Letter, 1944)，有许多写得极好的、耐人记诵的佳作，有时措词有奥登之风（《药店》[Drug Store]），或者想象大胆而玄妙（如《苍蝇》[Fly]），其主题不仅来自和平，也来自战争，反映出生活中不可平息的暴力和诗人对他同伴充满人道主义的同情（《汽车残骸》[Auto Wreck]、《腿》[The Leg]）。夏皮罗痛感于局外人对到处可见的牺牲品的无动于衷，他的诗篇《大学》(University) 是显而易见的一例：“伤害黑人，避开犹太人/这就是课程。”在差不多转信天主教以后，夏皮罗找到了作为一个犹太人的自我，这是一个他直接写作的题材，仿佛他已抛弃了新批评派。另外的迹象出现在他的《论诗韵》(Essay on Rime, 1945) 里，这是由两千多行素体诗写成的“诗艺”，  
471  
472 当时夏皮罗正在荷属西印度的医疗队中服役。在这篇学识深奥但又如谈家常般的论文里，他说，“尤其是”，“散文的诗艺中/藏着新节奏的矿床”——他很快就着手勘探这些矿藏了。但是首先出的两本集子里——虽然坚持传统的形式和节奏——却打破了非个人化的束缚。《重演》(Recapitulations, 见《一个诗人的审判》[Trial of a Poet], 1947) 诗集用的是和艾略特的“斯威尼和布莱斯坦”诗组一样严格的四行一节诗体，和德尔莫尔·施瓦茨那个时候的诗一样，预示着后来的自白情调。散文的诗艺最初见于《脏话》(The Dirty Word)：

“在象笼子一样的头脑里跳……以它沉重的左爪重踩在大脑的嫩肉上……用鸟翅的黑色旧羽毛，我制做了这些笔来写这些哀歌，因为我活得比那只鸟更长，我在刚成人时就杀死了它。”我们这里不知道这话到底意味着什么，但从这首诗在《一个犹太人的诗》(Poems of a Jew, 1958)集的卷首再现，它的意义是可以推知的。在那个集子的序言里，夏皮罗写道：浩劫“复活了犹太人的精神形象……作为本质上就是自己的人，超越国度，毫无防御地对抗摧毁性的历史非人化。在一切能够发生的都已发生以后，他是留下来的人。”

这个充满思想、激情、才赋的人发现自己陷入一种困境。诗歌现代派运动中居支配地位的是庞德和艾略特，但夏皮罗不能原谅或无视他们对犹太人的诋毁。他也不能将他们的美学观点与他们的偏见分开(1948年博林根委员会上，只有他一个人投票反对授给庞德奖金)。然而，他一定认为，他在诗坛上赢得了地位，是默默接受了艾略特关于诗歌、传统和文学正统的概念的缘故。夏皮罗的文选《诗的毁灭》(The Poetry Wreck, 1975)，记载了他对诗歌固定地位的有争论的否定。

《T·S·艾略特：文学判断的死亡》(T·S·Eliot; The Death of Literary Judgment, 1960)清楚地表达了对艾略特的批评权威的抛弃，而且年轻诗人已经广泛地感觉到这点。此时，夏皮罗自己的诗也转向了强烈反对新批评派的方向：在《资产阶级诗人》(The Bourgeois Poet, 1964)里，他毫无顾忌地以散文诗发掘了他自己的感情。虽然夏皮罗那时被评是对艾伦·金斯堡的模仿，但实际上他考虑“散文诗艺”已经长达二十年。极为多变的夏皮罗现在攻击尾韵的运用是颓废的，而后在《白发情人》(White-Haired Lover, 1968)中，

他以米莱<sup>①</sup>的模式写爱情十四行诗。在《成人书店》(Adult Bookstore, 1976)里,这种文体又转为一节一节的自由诗。同样在散文方面,夏皮罗赢得的地位他本人在十多年之前根本不曾料到——《诗的毁灭》里最后一篇文章哀叹那些承认罗德·麦克库恩之类为诗人的青年的无知;他批评年轻人不熟悉这类诗,而这正是夏皮罗竭力避免去写的诗歌,他把这类诗蔑视为:

冻僵了的诗,中心有一根冰棍,  
还有来自其他人的书里的许多典故。

虽然他有资赋和才华,但夏皮罗在早期的作品之后,从未确定一种个人独有的节奏,即没有清晰的个性。也许他对前人的抛弃——尽管觉得不可避免——付出了太大的代价。

这一代当中有四个诗人没有感到夏皮罗的摈弃过去自我的冲动,而宁可以成熟的过程来发展自我。他们是理查德·威尔伯、霍华德·奈默洛夫、威廉·梅雷迪斯和伊丽莎白·比肖普。对他们来说,不是象罗特克那般沉入原始的伊德,也不是渡过那种淹没了施瓦茨和贾雷尔的海槽和浪峰。他们这一代诗人中,在这一时期下半年起主导作用的自然是罗伯特·洛厄尔和约翰·贝里曼;与他们相比,与他们的强度和文体变化相比,这四个诗人显得是在较低的基调上创作:从一种以洛厄尔和贝里曼感到不得不摈弃的设想为基础的美学的安全感出发,

① 米莱,美国女诗人,写过许多十四行诗。



处理更有节制的感情范围。七十年代的趣味转向了极端的自我揭露，转向了摈绝诗的传统，代之以即兴诗学。但上面提到名字的几个诗人却未被风气所影响，他们以各自的方式，用规则、限制和沉静等特点，促进对盛行的浪漫主义的调合。

威尔伯是最年轻的一个（生于1921年），他那本功力深厚、恰到好处抒情诗集《美丽的变化》（The Beautiful Changes, 1947）使他立刻扬名诗坛。正象田园诗只在一种复杂的城市文化中才被写作一样，也只有象我们这个充斥着暴力和精神上不安定因素的时代才会鼓励威尔伯的那种诗的创作。这种诗用文静的外表和文体的优美，使自我和时代的黑暗的冲动处于困境。他早期的作品反映出玛丽安·穆尔的语言的风雅，华莱士·史蒂文斯沉思的唯美主义。《蝉》（Cigales）、《涉水者》（Water Walker）和《美丽的变化》，以及他下一部集子《仪式》（Ceremony, 1950）里象《变戏法者》（Juggler）和《蟾蜍之死》（The Death of the Toad）等诗，在处理经验时引出对唯美设想的自信：威尔伯的主题虽然分量不重，但却成了不断产生比喻的源泉。这是一种客观的、沉思的诗，并因它难以觉察的严峻的排他性而得到加强。他的范围在《这个世界的事情》（Things of This World, 1956）里有所扩展，但473  
474“思想”的真正特点是清楚的。这首诗里，思想被比作一只蝙蝠，安然地在一个大山洞里振翅（柏拉图洞穴神话的一个优美有用的典故）：

有没有与这个比喻同样的完美？

思想象一只蝙蝠。十分精确。除了

在那最最幸福的智力活动之中，

一个优美的错误会改正这个洞穴。

如此描绘的思想，就是理智，是在外部黑暗中的光的原则。这种思想——一部分也许由黑暗构成，而威尔伯的蝙蝠非常巧妙地避开这黑暗的危险——并不是他的诗所能肯定做到的事。

也许是他对莫里哀的作品进行精湛翻译的结果，威尔伯近年来从沉思性抒情诗转向戏剧性抒情诗。他的主题在《给一个先知的建议》(Advice to a Prophet, 1961)、《走向睡眠》(Walking to Sleep, 1969)、《能猜透别人心思的人》(The Mind-Reader, 1976)里继续得到发挥。他说过，他的诗“倾向赞同一种不是抽象、不是脱节和弃世的精神。我认为，我作品的一大部分可以被理解为是和埃德加·爱伦·坡的美学观点的公开争论。”坡鼓吹的纯诗的吸引力在威尔伯身上是有力的，但也同样有力地被反抗着。他那不摒弃理性精神的一个特别杰出的例子是《爱情召唤我们注意这个世界的事物》(Love Calls Us to the Things of This World)。然而威尔伯1970年在威士廉学院也写过一首《为罢课学生而作》(For the Student Strikers)；这种诗，坡是难以想象的。威尔伯忠于他的信念——优雅和理性是文明生活必不可少的——因此他建议那些持异见的学生去敲敲对市民们的门，“然后与他们谈话”，因为，“那些人和你们并没有什么不同”。对要求激进变革的年轻的预言者来说，这种建议是一阵耳边风，因为如果他们真要写诗的话，他们渴望的是表达他们在自己身内感到的暴力。他们会得出结论：威尔伯的诗不是为他们而写的，然而，这种诗保持礼貌的运用，保持友好的讨论，在让人感到愉快的形式和语言中将思想和感情结合起来。

霍华特·奈默洛夫在解释他的第一部诗集的标题《意象和法则》(The Image and the Law, 1947)时写道,它暗示的是“两种看待世界的方式中间,永远存在着争执,这就是眼睛的方式和头脑的方式……头脑,通过操作意象,派生出道德法则,也就是艺术的结果。”奈默洛夫的诗坚持了这些特点,虽然它们并不能说明他所有的优点。由于具有一种仿佛很轻松(尽管毫无疑问是得之不易)的形式方面的天赋,奈默洛夫在他写的各种各样的诗里,有三个方面表现非常突出。这三个方面是:玄学的、或推究式的诗;沉思的风景诗——也许他最见个性的特征就在此类诗里;以及可被称作轻松诗的诗,这里轻松诗一词指的是讽刺、嘲弄、真正有趣的意思。关于他的作品,他曾以典型的谦虚写道,“我写的是一种以讽刺、反语、打趣为想象的基本方式的诗,我的想法是不必把趣味从严肃甚至悲伤严格分开,我继续这样做,并且有时觉得很难在这个特殊问题上愉快地忍受批评家的批评。”因为他没有远离青年时代的美学观点,这位成就显著的诗人经常得遭受批评,不论愉快与否。关于他的发展,他说,“与技巧发明无关,我现在认为节奏上的简洁和轻松的外形是主要的价值,而且将一个单独的思想从它含糊的环境中分离出来比故意的含糊其辞是更有价值的目的。”(《诗人论诗》[Poets on Poetry], 1965)

474  
475

这位写了九部诗集的多产作家的玄学诗为数甚多,其中最成功的是《鹅鱼》(The Goose Fish, 出自诗集《盐花园》[The Salt Garden], 1955)。这首诗以其意象的理性展开和对嘲弄因素的节制(在月光下的海滩上拥抱的恋人,发现一条死鱼的脑壳正瞪着他们),在我们心中成功地创造了燕卜苏所赞扬的含糊的快乐(燕卜苏是奈默洛夫的又一个早期楷模)。

后来的一个例子，结构上简单一些，但感情上同样复杂，这就是《死神与少女》(Death and the Maiden)中戏剧性的独白(见《新的和精选的诗》，1960)。

这一代最值得一提的自然诗显然是奈默洛夫的《大树枝上的一天》(A Day on the Big Branch)和《池塘》(The Pond)。奈默洛夫用的是明显的美国素体诗的形式，但使人更多地联想到华兹华斯，而不是弗罗斯特；他在第一首诗里探讨了我們身上不断出现的要融入那不可同化的荒野的欲望；在第二首诗里，大自然一年的轮回被融入以有力和优美的抒情沉思所描叙的生命和死亡之轮回。人们很容易记得奈默洛夫轻松加讥讽的调子在他的第一本书《文学运动史》(History of a Literary Movement)中就开始出现，并且在后来的诗里，如《鼠食》(Mousemeal)、《献给马萨诸塞州的州长和立法机关》(To the Governor & Legislature of Massachusetts)、《一个现代诗人》(A Modern Poet)等作品中得到了继续。在《箴言和机缘》(Gnomes and Occasions, 1972)和《西方的途径》(The Western Approaches, 1975)里，喜剧性的、严肃的、悲伤的，在一些讽刺短诗和抒情诗里都显而易见，或是单独出现，或是结合在一起，它们记录下一个才华出众、感情丰富的人的观察。

475  
476

奈默洛夫的作品，通过它的散漫的句法和有逻辑的意象发展，具有自己的特性，甚至统一性——在喜剧性的情况下，这自然成为真正的巧妙的措辞。他的风格是一种中间性的风格，能够跨过很宽的观察范围给人以乐趣，并且能够在感情的罗盘上触及到许多方位。奈默洛夫虽然没有按洛厄尔剧烈的程度定调，但他有自己探测深度的方法，如在《泥龟》(Mud Turtle)

一诗里，他描绘那笨拙而咄咄逼人、不可征服的动物，有一条  
“吃得胀鼓鼓的水蛭”吸在它柔软的皮肤上——

没人愿意走得很近，  
用火将它烧松；他无法得救，  
对他也没有任何帮助。

……

背负着他剧烈而禁闭的痛苦  
下，下，下，直下水底，  
地下的底下。他把  
一个秘密的伤痛带出了世界。

在《大地漫步：新的和精选的诗》（Earth Walk: New and Selected Poems, 1970）中，威廉·梅雷迪斯评述了他自己早先的三卷作品，在《读我第二次世界大战的拙作》（Reading My Poems from World War II）里，他写道：

诗不是叙述性的，你从来不能发现  
它们怎样终结。相反，它们仿佛受到  
一种道德目的的驱使：要求我们  
不把人责备。

梅雷迪斯说他的水手和飞行员，都被“在风格化的追逐中转化成/动物……他们奔驰，横跨这幅挂毯。”确实，他笔下的海战风光对他显得是“一片绿色的草原”，点缀着船只，而“飞机，象一群群热带鱼，/游动在天际的海洋。”这些观察恰好是那些

诗的强调之处，细节的安排变成抛射到世界表面的一种内在的必然形式。诗人在他的战争诗里对人们总结说，“他们肯定已经被负责任的眼睛看见。”责任当然是诗人的责任，他的“道德目的”使他从战乱世界设计的“挂毯”充满生机。梅雷迪斯的形式和节奏后来很大程度上松弛了，但他依然是个注重形式的诗人，他的经验观就是经验中一定包含着诗人必须发现的形式。他处理过最难以驾驭的主题，死亡的威胁和茫茫海洋的孤寂；他在海上空军的服役给了他一种洞察力，能从远处观看作为个人的人类中的斗争。军舰在图案里成了形象，诗人栩栩如生的幻想立刻又对计划和“负责任的眼睛”的必须性作出反应。他早期的集子（《从一个不可能存在的国土来的情书》〔Love Letter from an Impossible Land〕，1944、《船与其他形象》〔Ships and Other Figures〕，1948、《大海》〔The Open Sea〕，1958、《长尾鲨的残肢》〔The Wreck of the Thresher〕，1964）里不乏这样的作品。他表达过他谦虚的希望：这些诗意味着“一个老实人对他生活中的事件所给予始终如一的、小心翼翼的注意”；这也是梅雷迪斯所希望的最接近事实的自传。

因此，这正是他的与众不同之处，在洛厄尔的《生活研究》和贝里曼的《梦歌》之后，梅雷迪斯虽然自己采纳了较自由的诗体，但他也抵制那种常常伴随的径直写自传或自白诗的倾向。他的够一本书长的肖像诗《画家哈沙德》（Hazard, the Painter, 1975），是一种第三人称式的研究：“哈沙德的生活和特性与作者的相似之处不会被否认，但比作者所希望的却少得多。”这是一种小说式的表达方式，十六篇优美的小短文限定于一个时间——时间是1972年，那时“尼克松出了问题”，而哈沙德

“坚信他那不与人苟同的信念：/这个民族发狠心将自己说得太糟。”哈沙德感到“他是在一个病态的时代里管理道德。”两年来这个画家一直试图描绘出一幅“安全地荡在空中的人物”：一个抓着降落伞的人“脑子里满是记住一半的指示/但是下降而安全。”诗描写他的妻子、孩子、邻居、自由政治的空想，描写他知道他不是由哈沙德脱出的提香<sup>①</sup>或雷诺阿<sup>②</sup>的血肉之躯，而是在最后“成型”为：

苦于一种其他人仿佛都看不见的  
正义的幻象  
除了作证以外  
一个人还能做什么？

梅雷迪斯没有提高他的声调，而是用一种口语节奏做模式的朴实文体，但他在作品中却体现了一个艺术家在四分五裂的世界里对秩序的寻求。

另一个有画家风度的诗人是伊丽莎白·比肖普。她早期的作品，以其熟悉的客观性，以其对奇特而始终精确的观察的激情，优美得体，控制自如，继承了她朋友玛丽安·穆尔的传统。比肖普女士开始创作时是一个目光敏锐的诗人，随着她离开画家将物体运置的美学观点，使自己隶属于所观察到的现实，她渐渐变成了一个想象的诗人。观察到的事物在她身上激起的情感本身，变成了她诗歌中结构性原则。语言总是那样清澈、动人；一种非常透明的媒介，我们再不觉得诗中的物体是物体，而是

① 提香，意大利画家。

② 雷诺阿，法国印象派画家。

把它们看作我们存在的条件，与我们对它们的经验再也分离不开。这个过程与绘画的关系可以从《诗》(Poem)这首诗里推断出来(见《地理之三》[Geography III], 1976)。她看见曾叔父的一幅小画，欢呼说，“老天，我认出这个地方了，我认识它！”于是和她早就亡故的叔父分享着它的记忆：

艺术“摹仿生活”和生活本身，  
生活和生活的记忆扣得很紧  
它们互相转变。哪个是哪个？

艺术，无论在“一块绘图优质板纸”上或一首诗里，都是生活本身的一个形式，一份遗产，属于

——我们无偿地得到的那一点点  
我们人世间的一点点信任

比肖普女士的作品从客观性深化到想象的内心化的过程，在一些早期的诗里十分明显，如《公鸡》(Roosters)和《鱼》(The Fish)(《北方和南方》[North & South], 1946)。第一首诗里，公鸡的现实对观察者是象征性的、外表性的，观察者的想象活跃在晒谷场和高卢教堂的尖顶上；比喻和联想建筑于事实的忠实和轻巧地引发出来的宗教意象上。但在《鱼》这首诗里，被捕捉住的动物立即被视为一种神秘的自我镜像，它的痛苦即她的痛苦，它的伤口感到象她的伤口，它对生命力的肯定因此经历为一种神圣的“人世间信任”，这使她割断绳子，任它游走。所有这一切都以给人强烈直接感的措词表达，



毫无自我意识的文学气味强加于参加者、物体和读者之间。这首诗预示着比肖普女士后来的文体，在《诗：北方和南方——一个寒冷的春天》（Poems: North and South——A Cold Spring, 1955）里臻于完美。

《两千多插图和一个完整的和谐》（Over 2000 Illustrations and a Complete Concordance）——一首关于读《圣经》的诗——描写一个“每件事物只是‘和’与‘和’连接着”的世界，一种经验的混乱，要是我们能够看到这一点，“并用我们婴孩的目光去观察再观察”，它本来是能由“这个古老的诞生”拯救的。这也和“我们人世间的一点点信任”有关；如果不被一种超验的信仰所挽救，我们连这一点点也保不住。这首诗的转义是把插图本的《圣经》的奇特景色和我们旅程本来“应该是怎样”的方式进行比较。旅行对比肖普来说至关重要。她从小在新斯科舍<sup>①</sup>长大，又在巴西住了十五年；她把第三本书称为《旅行问题》（Questions of Travel, 1965）。北方和南方的对比，气候严酷的海岸和草木葱郁的热带的对比，构出了她作品的线条（她最早的三部诗集，一些新的、以前未收的诗，以及一些译诗被收入了《诗全集》，1969）。

478  
479

在我们也许已经见到的《诞生》之后，有好几首关于她自己的“孩提目光”和在新斯科舍的童年的诗——《小湾》（The Bight）、《一个夏日的梦》（A Summer's Dream）、《在渔舍》（At the Fishhouses）、《布雷顿海岬》（Cape Breton）。关于“那里是什么”的富于启发性的暗示，与忠于观察到的现实一起，几乎看不见地从形和声移到意识的真正深

① 新斯科舍，加拿大一省名。

处，移到存在的真正深处。《在渔舍》的开始十分随便，说话者看着一个老人补着他的网，四周是“一层层发出假光的美丽的蓝色鳞……在他的背心和大拇指上有着金属小圆片。”诗人转目凝视码头的那边水域，

· 凄冷、漆黑、深邃，无限清澈，  
绝无凡人能忍受的要素，

只有鱼能够忍受；她回想起曾有一只每夜都出现的海豹，就因为“对我好奇”。这只海豹“对音乐感兴趣；/象我一样是个信全浸礼的信徒”，她承认她曾给这海豹唱过象“我们的主是一座巨大的要塞”一类的洗礼圣歌。怪诞但还是可信，这一段诗轻轻一下就让我们知晓：为复活所必须的全浸礼，也许是人所不能忍受的。读者总会将民间传说中海豹原是丧身的渔民的灵魂这一故事想起——于是就反射地将我们带回到诗开始时的那个老人，他补网的目的是从深深漆黑的海洋里捕鱼。海洋是“人所不能忍受的”，又是补偿性的要素。《在渔舍》以使人联想起圣彼得的世俗意象开始，结束时却是下面那种关于我们必先迷失其中才能又被重新找到的深沉的思索：

如果你把手浸入水中，  
你的手腕立刻就会疼；  
你的骨头也会开始疼，于是你的手就会烧痛，  
仿佛这海水是火的变形。  
火在岩石上燃烧。以一种灰黑的火焰燃烧。  
如果你用舌头尝尝它，它的味道先是苦，

然后是咸，然后一定会烧痛你的舌头。

这正象我们幻想知识是什么样的：

黑、咸、清、功，完全自由，

从这个世界冷冷硬硬的嘴里抽出，

来自那永远是岩石般的胸脯，

漂去而又吸回，因为

我们的知识是历史性的，流动，流逝。

宗教上的意义是含蓄的，彻底地沉浸于将海洋与求知欲融合在一起的世俗经验。由于从“岩石般”胸脯吸来的知识，海洋吞下人的这个意象倒转了过来，成了人吞下海洋。然而这样的知识，因为是“我们的”，就必然地是“历史性”的，所以两者都得“流动，流逝”——在我们获得时逃离我们的获得过程。

这首诗里唤起的形象的清晰颇具深度，起初深藏的真理由语言的内在本质显示出自己；诗人没有运用任何意识到的双关语来追求多重解释。比肖普女士忠于她沉默寡言的个性，从来不作什么自我揭示，甚至当她介绍她自己作为诗中一个人物时，也不滥用她的感情。她宁可出现在诗里，象一个正好有那种经历的人，诗更多地记下了关于这种经历本身的意志，而不是她的；这种客观性使她能接受最特殊的经验，将它们变为具有最普遍的意义。我们可以看到，这种来自现实生活的比喻的发展过程，在她后来诗集《地理之三》中主要的三首诗《在候车室里》(In the Waiting Room)、《孤独的人在英国》(Cru-roe in England)和《驼鹿》(The Moose)里，因把想象强加于日常工作而得到深化。

在《驼鹿》一诗里，一汽车的旅客正从新斯科舍的一个小

村驶向波士顿，“我们进入新勃伦斯威克森林时，/森林乱蓬蓬的，荆棘刺人，纵横错乱，/一片月光”，把他们吸引在一起。他们的谈话是“祖父们的嗓音……无止无休”——谁说了什么，谁淹死在海里，谁酗酒发疯，回答亦是些只说了一半的音节“那意味着，生活就是这样。/我们知道它（还有死亡）。”进香般的旅程突然停了下来，汽车司机将车灯熄灭：

一只驼鹿从深不可测的

森林里走了出来

……

高耸，没有鹿角

象座教堂般高

象座房子般实在

……

为什么，为什么我们感到

（我们都感到）这样一种甜美的

欢愉的感觉？

那只驼鹿（“是一只母的！”）是比肖普女士图腾式的生物，象弗罗斯特的《它的大部分》（The Most of It）中的野鹿和福克纳笔下的熊<sup>①</sup>的神化了的東西。它代表着造物的自然秩序，因而是神圣的、快乐的一个源泉。她的图腾走到黝黑的森林中间一条人间的公路上，如同她的经常居主导的意象一样

---

① 参见福克纳著名中篇小说《熊》。

(例如,《在渔舍》的“岩石般的胸脯”),它是女性的,这里暗示家庭和教堂。正如她已告诉过我们,知识的本质就是“流动,流失”;当汽车司机换了车挡,“有一阵模糊的/驼鹿味儿,和刺鼻的/汽油味儿。”

当罗伯特·洛厄尔希望能将他自己早期夸饰的文体改为《生活研究》的口语式强度的文体时,他心爱的楷模之一就是他的朋友伊丽莎白·比肖普的作品。她的诗歌对我们公开的要求永远是谦虚的,但是丰富而深沉,染有事物的奇特和知识的神秘色彩。

这一代诗人中最有诗的个性的是罗伯特·洛厄尔和约翰·贝里曼。洛厄尔以他《威利老爷的城堡》(Lord Weary's Castle, 1946)较早地蜚声于诗坛;贝里曼的早期作品也显示出聪明才智,但有些模仿的痕迹。但是,《向布雷兹特里特夫人致敬》(Homage to Mistress Bradstreet, 1953)问世以后,他就成了一个重要的诗人。这两个人既是朋友,又是竞争对手,而且他们的生涯也奇特地相似。在他们的同代诗人中,他们最雄心勃勃,诗艺纯熟,简洁有力,个性显著;与任何其他诗人相比,他们都更多地改变了诗的感性,扩展了诗的可能范围。贝里曼死于1972年,洛厄尔死于1977年,随着他们的逝世结束了一个时代。他们这代的幸存者中虽然还有几个杰出的诗人,但再也无人能象他们那样左右当代诗歌。

洛厄尔第一部自印的集子《不同的土地》(Land of Unlikeness, 1944),是艾伦·泰特写的序;洛厄尔用他过人的精力、学识和对启示的渴望脱颖而出。两年之后的《威利老爷的城堡》收了早先集子里重写的一些诗和许多新作品,宣布了

一个力量绝对错不了的诗人的来临。他的感性深深地浸于伟大的传统之中，他的诗行有弥尔顿式的气概，他雄心勃勃地以唐恩的诗节为模式，或者从马修·阿诺德处借鉴，把它们用于他个人的诗风。如此装备齐全的诗人强烈地感到巨大矛盾的存在，这种矛盾既是个人的也是文化的。确实，正是将文化的矛盾融入个人的矛盾，才使洛厄尔的诗具有急迫性和普遍性。

洛厄尔早在他的生活里表达了他对自我描述的强烈的感情需要，他试图使自己和家族的显贵社会地位之间尽可能拉开距离。洛厄尔是哈佛大学前校长的曾侄子，但他离开哈佛去了肯庸学院。在那里，他求学于福特·马多克斯·福特和约翰·克劳·兰塞姆门下。这位波士顿后裔选了南方最重要的两个文人——兰塞姆和泰特，使自己成了逃亡派的继承人，接受艾略特称之为“历史性的幻想”和他们对工业与城市社会的批评为中心的观点。更有甚者，洛厄尔这个圣公会派牧师的后代，却成了罗马天主教的信徒。这是宗教和世俗决裂，因为在波士顿，天主教将他与爱尔兰和其他血统的移民联系在一起。战争期间，这个海军军官的儿子曾因拒服兵役入过狱。但每一次背叛都表露了那些旨在他要离开的价值。在肯庸学院里，洛厄尔继续学习给他指定的古典文学课程。

如果说这个时期的诗人中无人能象洛厄尔那样彻底地将历史融入他自己的感受，那么也无人象他这般感到超越历史现实的必要性。甚至艾略特的《圣灰节》或《四首四重奏》也都未能象洛厄尔在《水边的桦树下》(As at a Plane Tree by the Water)、《怀念阿瑟·温斯洛》(In Memory of Arthur Winslow)或《胡克雕像下的圣诞前夕》(Christmas Eve under Hooker's Statue)这些诗里那么强烈地斥责这

个世界。《威利老爷的城堡》里的许多诗，将这个世俗时代的精神荒凉与几乎是不可能的永生的希望加以对比。诗人幻象中的天主教被用作谴责和评论他的美国——尤其其他的新英格兰——的继承的工具。波士顿成了这些诗的图姆里的冥语之城，而我们的生活条件则由战争来象征。在《光之孩童》(Children of the Light)里，他写道，“进香者们在日内瓦的夜里无家可归……这里播下了撒旦的光种。”他们的魔光现已变为空防部队的旋转探照灯，它的光亮震动了那些听任蜡烛在废弃圣坛上熄灭的人家的“狂欢的玻璃房子”。

光就在该隐的没有土地的家庭里

燃烧，燃烧着那未埋下的谷物

——暗示着战后剩余谷物的处理，而战后成百万人在世界其他地方挨饿。在一首又一首诗里，洛厄尔用他密集的比喻抨击那种“狂欢的”世俗文化，在这种文化里，甚至清教徒的虔诚也将毫无作用，因为他们的继承被贪欲腐化了，并沾满了“印第安人尸骨”的鲜血。

《威利老爷的城堡》处处暗示着洛厄尔后期探讨的方向。他翻译的兰波、瓦雷里、里尔克和塞克特斯·普罗佩提乌斯<sup>①</sup>等人的诗在序言里称为“仿作”，此后他在《仿作》(Imitations, 1961)一书中又刻意模仿从荷马到帕斯捷尔纳克等其他诗人的主题的写法。以马维尔<sup>②</sup>的《花园》(The Garden)为楷模的四音步诗行诗节——本可以在《靠近海洋》(Near the Ocean,

① 塞克特斯·普罗佩提乌斯，古罗马诗人。

② 马维尔，英国十七世纪玄学派诗人。

1967)中成为主要结构——被有力地运用于《喝醉的渔夫》(The Drunken Fisherman)这首诗里。《威利老爷的城堡》里有十首诗(包括几首摹仿诗)是十四行体(有时节奏或押韵不太规则);这种处理得更自由的形式,后来在从《笔记本1967—1968》(Notebook 1967—1968)到《海豚》(The Dolphin, 1973)等五本诗集里,变成了近五百首诗的诗节。

洛厄尔是一个新英格兰人,这本身并不是艺术上的有利之处,但是他却使自己成了诗界的中心人物。在《威利老爷的城堡》里,他自己的个性独特而又间接地在诗中说话,与《怀念阿瑟·温斯洛》相似,用历史和神话的参照使其显得遥远,以实现艾略特关于诗人自己不能是诗的主题的学说。挽阿瑟·温斯洛的哀歌的奇特文体与《玛丽·温斯洛》(另一曲挽歌)的文体有着鲜明对比。《玛丽·温斯洛》更接近兰塞姆轻微讽刺的调子。诗中用词和艾略特的《南希表妹》(Cousin Nancy)一样口语化,这可以说是《生活研究》或多或少的一个前驱<sup>①</sup>。当洛厄尔处理更遥远的家庭浪漫史时,他的方法并不成功。然而,正是这些有毛病的、复杂的诗,如《在门廊和祭坛之间》(Between the Porch and the Altar)、《郡长之死》(The Death of the Sheriff)等,指出了他第二部集子《卡瓦诺家的磨坊》(The Mills of the Kavanaughs, 1951)的方法。

这里他写的是自我揭示,颇象布朗宁最扭曲的心理戏剧的内心独白,但其响亮、严肃的五音步英雄体却诗意盎然。洛厄尔觉得非讲不可的故事太精巧深奥、太古色古香了。诗中的人

---

<sup>①</sup> 因为艾略特的《南希表妹》基本上也是以真人真事入诗的。



物包括一个驻扎在珍珠港的天主教海军军官未亡人，她在曼恩的庄园里有一尊普西芬尼<sup>①</sup>的花园雕像；一个住在布伦斯威克<sup>②</sup>的加拿大修女；一个德美混血天主教自杀者的寡妇。诗行轻柔，性格描绘朦胧生动，然而诗后面的感性却被个人的问题缠住了；这些带着面具的人物既不能阐明也不能解决这些问题。取为集子标题的那首诗，几乎有《荒原》一半长，闪烁着鲜明的意象生动的缅因州背景的描绘——其中有些在后来的诗中重新复活，但无论就文体或是内容而言，这是一条路的尽头的一座复杂的纪念碑。

随后的八年里，洛厄尔没有发表任何著作，也许因为他的生活乱了套。《卡瓦诺家的磨坊》里的最后一首诗，暗示他天主教信仰的丧失，那时他已与琼·斯塔福德离婚，新娶了伊丽莎白·哈德威克。五十年代中期，在一次阅读旅行中，洛厄尔来到了旧金山，在那里，金斯堡的《嚎叫》(Howl)和加里·斯奈德<sup>③</sup>的《神话和文本》(Myths and Texts)虽然尚未发表，但在北滩的咖啡馆里却已被人广为传诵。洛厄尔发现自己作品沉重、做作，为诗的习俗的甲冑所累；于是他一边大声朗读，一边迅速把这些诗修改得更口语化。

那时洛厄尔已经或至少感到他已经耗完了他迄今所受的教育使他能写出的东西。现在他转向了美国诗歌相反的传统。“威廉斯进入了我，但我不能进入他……我几乎在说，我不能进入美国，”洛厄尔1962年写道，“仿佛除了威廉斯以外，没有诗人真正见过美国或听过它的语言。”洛厄尔最重视威廉斯的自由形式之

① 普西芬尼，希腊神话中的冥后。

② 布伦斯威克，德国中部的一个州。

③ 金斯堡和加里·斯奈德都是美国“垮掉一代”的代表诗人。

处，是他无法仿效的特质，即“语调、气氛和速度的灵巧变化”。洛厄尔现在将在他自己的作品里采用并使之完美的正是这些，他将抛弃“过去的全副甲冑”。“时代已经变了。现在人们期望和需要的是一种剧烈的实验性艺术。这种场面充满了工业社会的尘污和动力。”诗行再不是套着典故的俗套，参注之处多得笨重不堪，而是一种新的发明或发现，其节奏在于每一个特殊的经验或情感的内在表达。诗的结构不再是先验的诗节原型；它是即兴的、含蓄的，但一开始就存在于经验之中，诗人的责任则是以其内在形式的表达来阐明这点。洛厄尔认为威廉斯诗的“美国特质”史无前例地阐明了这种表达方式：不是用他父辈的方式而是以他自己的方式来面对生活。洛厄尔还说，他希望此刻能赢回诗歌割让给小说的阵地——这里他指的是对真实的表现能力。他想到的是福楼拜和契诃夫的那种具体个性。

这些是促使洛厄尔改变处理题材方式的主要的风格学影响。只是在《背叛》（Rebellion）一诗中，他才直截了当地说了出来，而那首诗中美学距离感是由噩梦强加的。然而现在，以《比萨诗章》、《嚎叫》以及波德莱尔、兰波、里尔克等人为榜样，洛厄尔的《生活研究》（1959）更接近爱伦·坡所预言的能使诗歌革命化的主题：《我的心暴露无遗》（My heart laid bare）。夏皮罗和施瓦茨在他的前面抓住了个人内心的恶魔，就时间而言早熟了一点。但到洛厄尔着手写关于“我青春期反父母的混乱”的自由联想诗时，时间已准备好一批读者来接受他的表现方法。中产阶级的美国人已熟悉了心理疗法，俄狄浦斯情结<sup>①</sup>冲突的直接表达很快就受到欢迎。人们

---

① 见31页注①。

觉得诗人义不容辞的职责是毫不掩饰地讲出关于他内心深处真正的想法，而不是给这些关系罩上面具、典故或比喻。事实上，正是洛厄尔的治疗医师建议他写一部关于童年经验的日记的。其结果便是《生活研究》的散文部分《九十一利维尔街》（91 Revere Street）：这为随后的诗歌提供了来龙去脉，这些诗有的先写成散文，有的先写成形式上的诗。

这种新的心理坦率的另一设想，是洛厄尔现在在他的诗里毫无愧色地“面对疯狂的王国”。罗特克曾写到他自己这方面的痛苦：“什么是疯狂——只是灵魂的高尚/和境遇的不合”——重申疯狂包含着智慧的浪漫主义论点——洛厄尔在《蔚蓝中醒来》（Waking in the Blue）、《离家三月之后归来》（Home after Three Months Away）和《丈夫与妻子》（Man and Wife）之类的诗里，将他的神经疾病戏剧化了，不是作为神圣的揭示，而是作为人类必然的苦难。当他写“我们全是老家伙了，/每个人都握着把折起的剃刀”时，他的疾病延伸到自家之外，扩大到社会的其余地方。从他关于他周围世界的诗里，我们可以作出社会本身就是疯狂的推断；这位在精神病院里受苦的诗人，呈现为一个因我们病态的时代而受苦的普罗米修斯式的英雄。

《生活研究》是战后美国诗歌的支点，不仅仅是洛厄尔自己生涯的转折点，也是许多年轻诗人的转折点。他所完成的业绩——从传统接受的创作方式到即兴创作的节奏和形式那段披荆斩棘的过程——与诗的读者的期望和普遍感到的感情变化呼应一致。洛厄尔的主题将诗人的个性放在艺术的中心，也放在读者对作品的兴趣的中心。

从一开始，洛厄尔的诗就是用从内到外的经验写成的，但

用的是神话化的经验，例如，他早期挽他外祖父温斯洛的哀歌就是一例。可是现在，在另一曲家庭哀歌《我和舅舅德弗罗·温斯洛的最后一个下午》（My Last Afternoon with Uncle Devereaux Winslow）里，却毫无韵律，没有规则的诗节，没有宗教的或古典的或历史的典故，只有那个五岁的孩子注视着他无可救药的舅舅：

我坐在砖上，  
凝视着我水手罩衣上的锚。  
德弗罗舅舅站在我的身后，  
他浑身都是擦伤，就象我们的赛马‘武士’。  
他的脸色灰白。

……

他正因无药可治的霍奇金氏病而在慢慢死亡……

这里我们得到的是赤裸裸的经验事实，而不是“高等文化”的提货单；如此敏锐的目光所选定的简单事实，旨在从这平淡的描叙而展开一种联想形式的内在的折反意义——例如，水手罩衣上的锚指的是他舅舅和舅母想做最后一次蜜月旅行的愿望。上面这一段，即诗的结尾部分，继续写道：

我的双手在泥土和石灰堆上，  
一会儿热，一会儿又冷，  
一个黑堆，一个白堆……  
冬天来临，  
德弗罗舅舅会混合成一种颜色。

整篇诗里，在夏日农场里玩耍的小孩和有教士传统的家庭生活，与二十九岁的将死者形成了强烈的对比。孩子天真无邪的眼睛是对他舅舅命运悲剧的戏剧性的不偏不倚的记录。在这种即兴结构里，经验和形式是不可分的，结构寓于经验本身——或说寓于经验的表现。诗行不再有什么规则的或可预见的节奏，而是在其自身措辞中找到这种分离的强度。这首诗里也不再有什么可供摘引的论据。

《生活研究》的这一部分里，诗的思想的方式在《为失去的联合而作》（For the Union Dead, 1964）诗集中得到进一步发展。但是值得注意的是，《生活研究》中革新的特点只占这部集子的一部分，并且从长远观点看，其余的部分也同等重要。所谓其余的部分包括卷首的四篇（《越过阿尔卑斯山》〔Beyond the Alps〕是最引人注目的）和第三章写给其他作家（福特·马道克思·福特、桑塔亚纳、德尔莫尔·施瓦茨、哈特·克兰）的四首。这些诗大多数以格律和诗节写成，灵活地发展了他的《威利老爷的城堡》的写法。有四首是十四行体。在洛厄尔的作品中，典故参照式诗歌的格律传统和即兴创作结构的自由诗之间有一种持续的张力。后来的集子有的更倾向这一端，有的则更倾向那一端，有时又两者兼顾。五音步抑扬格证明不是那么容易舍弃的；它变成了洛厄尔诗歌语言的自然的工具，虽说有时舍弃或被其他代替，但为时从来不长。他能够通过威廉斯与传统竞争的方式“进入美国”，但他不能放弃欧洲或历史。

当洛厄尔将相反的倾向拧在一起的时候——诗节结构含有不规则的、从抑扬格诗体的嘹亮有力中偏离但又有所保存的格

律诗行——他最成功地将个人的经验和公众的意义糅合在一起。《生活研究》中的《臭鼬的时刻》（Skunk Hour）和《为失去的联合而作》中的标题诗，是这种最富洞察力而影响非常深远的风格的范例。在《臭鼬的时刻》里，“主题”是诗人对于疯狂临头的恐惧；诗的中心有一行具体点明了这点：“我的头脑不正常”。可是导致这一点的却是五节诗，在这五节诗里，视野、关心以及联想的范畴无情地从“隐居的女后裔”——教士式的和古老的——世界压缩到“夏日百万富翁”来临的世界，压缩到“仙境修饰匠”的世界。他的工作象他的爱情一样是欺诈性的。在这些凝炼的圈子的中心，诗人被停在坟地旁的爱人们的车辆所挡住，感到他的“恶劣情绪在每一个血球里哭泣……我自身就是地狱”。在他承认与一只在垃圾中翻拱的臭鼬有亲密关系时，他的生存找到了一种惊人的意象，它“不会使人害怕”。这首诗雄浑有力，精妙细微，很难让人总结或分析（虽然可以看约翰·贝里曼关于这首诗的论文——重印于《诗人的自由》一书，1976）。“真实”世界的虚伪，从中异化的痛苦，以及诗人认为与臭鼬代表的生命力一致的力量，尖刻而严肃地贯穿全诗，使他的诗充满力量。臭鼬长留在人们的头脑里，象作为受难者诗人的自然形象，既放肆而又怪诞。

《为失去的联合而作》（此诗的风格成了整本集子的缩影）将《臭鼬的时刻》的联想自由扩展为一个既是公众的同时又是个人的题材，因为个人感情的压力把诗中的公众因素加强了。时间是1963年，人权运动与波士顿的曾在内战中率领过一支黑人士兵队伍的萧上校纪念碑交结在一起。正如圣考顿的雕像纪念着当时的英雄主义一样，洛厄尔的诗也是我们时代的一座纪念碑，在我们这个时代，“一种野蛮的奴颜婢膝／在润滑油上

滑动。”诗吞下了历史（黑奴的纪念碑“象根鱼刺刺着／城市的喉咙”），并且通过地下室里的形象和爬行动物的形象的相互作用，对我们自己进行判断。《威利老爷的城堡》中的评论是雄辩的、谴责性的，由于诗人从想象教义的高坛上君临一切的态度而升华了，而在这里，说话者包含在他所观察的那个世界之中，结论从他的观察流出。这首诗为一个动乱的十年盖下了印记。

在那多难的年代里，洛厄尔借助他新颖的、灵活的风格，努力吸收历史和欧洲的精华。在《仿作》中，他不仅仅是翻译荷马、萨福<sup>①</sup>以及从维永<sup>②</sup>到蒙塔莱<sup>③</sup>等十五名诗人的作品，而是真正地吸收他们的精华。他的作品经常是在原作基础上写成的洛厄尔式新诗，上升到一种往往为异国原文所没有的语言和动作的强度。这本书的中心是波德莱尔和兰波，对于这些象征主义诗人，诗是一个创造自我的世界。同一年，1961年，拉辛<sup>④</sup>的《潘特拉》（Phaedra）的洛厄尔译本问世，他自由处理拉辛的作品，正如拉辛自由处理欧里庇得斯的作品一样。这是来自两个更早一些的文化的寓言，探索一个家庭内的爱情、欲望和忠诚的冲突。仿佛是希腊和法国的悲剧，使得洛厄尔复杂的戏剧独白的情节顺理成章。

洛厄尔早就埋头于对他美国前辈们的研究，他证明自己是霍桑之后最全面地吸取了清教主义和背上其包袱的作家。由于反越战争激起的政治激情，洛厄尔写了一个由独幕剧组成的三部曲（《昔日的荣誉》，1965），根据霍桑和梅尔维尔的故事

① 萨福，古希腊著名的抒情女诗人。

② 维永（1431？—1463），法国诗人。

③ 蒙塔莱（1896—1981），意大利诗人，隐逸派诗歌的重要代表。1975获诺贝尔文学奖。

④ 拉辛（1639—1699），法国戏剧家。

写成。《恩迪科特与红十字》(Endecott and the Red Cross)将霍桑关于一个从英国旗上撕下红十字标记的清教徒的传说和他的《快乐山的五朔节花柱》(The May-Pole of Merry Mount)结合在一起；第二个剧将《我的男亲，莫利诺上校》(My Kinsman, Major Molineux)戏剧化；而第三个剧则从梅尔维尔的小说《贝尼托·塞利诺》(Benito Cereno)发展而来。在这些戏里，他分别描写了对英国国教的背叛，对政权的背叛，以及奴隶反抗奴隶主的起义。《贝尼托·塞利诺》是叶芝逝世后最引人注目的诗剧，虽然诗里最直接的牺牲品是西班牙船长和他的水手，但洛厄尔嘲讽的对象却是那个试图挽救他们的美国船长。一个道德上愚笨无比的美国佬，他冒冒失失地干了坏事，却没有意识到他鼻子底下到底发生的是什么。梅尔维尔的寓言在当代也很适用。

六十年代，洛厄尔更深地卷入了公众事件。他接受了约翰逊总统请他参加一次文化招待会的邀请，然后公开地拒绝邀请，以示对继续越南战争的抗议。他和诺曼·梅勒以及其他几千名示威者一起向白宫游行示威。参议员尤金·麦卡锡在1968年宣布他竞选民主党总统候选人时，洛厄尔成了他的支持者和朋友。同一年哥伦比亚大学学生暴动时，洛厄尔也在场。所有这些都融入了他的诗歌；问题是怎样处理公众的象征性行动和个人的感情。

对于这样一种把动机、经验和题材混在一起的做法，庞德的《诗章》提供了一个模式，也许是反面的模式。但是，洛厄尔不能专心撰写一部自由诗史诗。或许正是他对十四行诗体的长期偏好，连同他的心理分析医生梅里尔·穆尔博士的范例（穆尔博士是“逃亡派”的文学信徒，一本有一千多首写得很自由的“自传性十四行诗”《M》〔1938〕一书的著者），导致



了洛厄尔在《笔记本1967—1968》（1969）里选择不押韵的十四行体作为他的诗节的排列方式。这种诗节变成了铸诗的一部机器。“意外的事件抛弃了主题，情节吞下了它们——因人的运气而挨饿”，洛厄尔写道，并称他的书是“一首诗，格式参差不齐”。它既非编年史或年鉴，亦非日记，而是他对他的时代的反应，穿插着对他自己过去和更大的历史的过去的闪回倒叙。“我沉重地依靠在理性上，但我虔信超现实主义。”

488  
489

一旦热心于他的理性—超现实的诗节，洛厄尔便仿佛不得于其中重新记录他的生活、工作和阅读。“一首诗”必然使人想起过去的十四行组诗，虽然他的十四行的诗实在不太象真正的十四行体。洛厄尔抛开通常十四行体的技巧，运用一种较自由的节奏，一种更敞开的联想源流，在严密观察和深刻的意象之间突然摆动，造成种种情境。然而几乎没有一个诗节紧凑成一首单独的诗。其效果就象在漆黑的树林里，偶尔划过的一道道闪电——“活生生的小公牛的肉被勾住的呼声”。原先的《笔记本1967—1968》就超出了它日记式的规划，而第二年，1970年，只称作《笔记本》的扩展了的集子便问世了。三年之后，这一进展着的工作又有一次变化，这表现在同时出版的三本集子里：《历史》、《为利齐和哈里特而作》（For Lizzie and Harriet）和《海豚》。

在《笔记本》第一个版本里，关于当前事件的诗节穿插着对历史的类型和类比的沉思；例如，列在《权力》（Power）标题下的诗，是些写安拉<sup>①</sup>、阿特勒<sup>②</sup>、克吕泰涅斯特拉<sup>③</sup>、罗兰<sup>④</sup>、帖睦来恩<sup>⑤</sup>、理查三世、查理五世、德·纳摩士公爵、贝克莱主教、安德鲁·杰克逊和奥尼西海军上将的诗；在《历史》里，这些诗有些重取标题或重新改写，以年代为次序出现，分散在

35页到132页之间。《历史》的一半篇幅被洛厄尔用来思考并重新塑造这些人物，从《圣经》的时代一直到二十世纪早期，其余的诗是他自己生活和时代的片断和速写，尤其是对他《生活研究》里的题材的重新发挥，以及对他人熟知的作家们所作的栩栩如生的快笔素描。最后那些诗最令人难忘。洛厄尔依靠的“理性”受到编年史安排方式的启发，意味着《历史》终将把人类可以利用的过去并入一个当代的感情。“超现实主义”打乱了构思，不仅打乱了诗节的构思，而且也打乱整个诗的构思。这样，作品复现了生活本身的混乱起伏。正如洛厄尔在《为利齐和哈里特而作》中所写的，“我正努力学习在历史中生活。什么是历史？你不能触及的东西。”这里，问题的问和答被“你完了”这句话引出。在这本集子里，洛厄尔从《笔记本》里抽出关于（或写给）他离了婚的妻子和女儿的诗加了进去。第三部集子《海豚》，由另一组类似十四行诗体的诗组成，写的是关于他和英国女小说家卡罗琳·布莱克伍德的爱情与婚姻。所以，这两本规模较小的集子继续进行在《生活研究》中已经开始的毫不留情的自我暴露。

《历史》尽管偶尔有种种妙笔，但却太明显是一种意志行为，一种有意识的写史诗一样诗歌的努力。也许正是它的无秩序的理性主义和它的超现实的反映，要求——就象洛厄尔早期的每一部作品要求的那样——我们学会用它自己的方式去读。

- ① 安拉，即真主，伊斯兰教信仰的主神。
- ② 阿特勒（406？—453），匈奴人的国王，曾率众入侵欧洲。
- ③ 克吕泰涅斯特拉，希腊神话中阿伽门农的妻子。
- ④ 罗兰，法国史诗《罗兰之歌》主人公，英勇的骑士，曾与其友奥列佛交战五日，不分胜负。
- ⑤ 帖睦来恩（1336？—1405），蒙古征服者。

它；或许仅是这部著作的分量，也要求我们置身其中，象读庞德的《诗章》一样，直到它渐渐变得与当代的感情一致起来。这两本与个人更有关的集子更易被人接受，因为洛厄尔已教会我们怎样欣赏自白派诗歌，而其中单独诗节的晦涩，不过是整体规划中不可避免的情况。

从他的下一本、也是最后一本诗集的标题《日复一日》(Day by Day, 1977)看得出，《历史》中表现的夸大的含蓄性剧烈下降。那时，他取做题材的是他的中年，他的第三次婚姻，他的一个儿子的诞生，他在英国的居住、疾病和住院，他的重返美国，以及他对早年生活的回忆；他以最痛苦的诚实写出了一首首自传性的诗。他终于将自己从过去十年中缠住他不放的诗节里解脱出来，恢复到类似《为失去的联合而作》的那种不规则的自由诗体，但在语调和节奏上却比较混乱。诗的结尾模棱两可：“究竟康复是一门艺术，/还是艺术是康复的方式？”，“如果我们在隧道的尽头见到光，/它是一辆来临的列车的光。”然而甚至这种毫无欢乐的生活观，洛厄尔也使其成为肯定一种新风格的基础，也就是一种表达方式，正如他在《收场白》(Epilogue)里告诉我们的：

那些受到祝福的结构、情节和韵律——

为什么他们现在对我一无所助，

既然我要

写些幻想而不是回忆的事物？

……

一切都是不适当的结合。

但为什么不说发生了什么？

他想唤起在维米尔作品中找到的那种“精确之美”——选择这个擅长画家庭细节的画家，很适宜洛厄尔渴望以绝对真实记录的局部真理的范围：

我们是可怜地消逝着的事实，  
这事实警告我们给相片里的每一个人物  
取一个活的名字。

490  
491

他被个人生活中的冲突弄得很苦恼，而这场生活里“选择本身就是错误”，所以洛厄尔去爱尔兰看了他的儿子和他新分离的妻子回到纽约的时候，经历了一场致命的心脏病的痛苦。

“我的眼睛抖动，永生之念从死亡中被强行剥去。”他多事的自传依然是他在诗里所写的：对他的时代的生活研究。

“约翰，我们使用这语言就仿佛我们制造了语言。”洛厄尔在写给他一个同时代人的十四行诗里这样写着（见《历史》203页）。这行诗是献辞，而且是真实的：贝里曼的诗仿佛是用一种读者必须学会怎样去读的方言写成。然而，一开始并非如此。在他找到他自己的声音，或宁可说多种声音之前，贝里曼是个诗艺娴熟、颇有希望的写理智诗的诗人。他早期的作品（《诗》1942、《被剥夺的》〔The Dispossessed〕，1946）有着叶芝和奥登的回响，语调是客观的，没有什么个人强度。他的题材是时代的危机。直到诗里的危机变为诗人自己的危机，他的作品才以一种权威和力量发声、高叫、大笑或呻吟。

这种新的文体，首先在那篇最完美的诗《向布雷兹特里特夫

人致敬》里显示出来，这本诗作发表于1953年的《党派评论》杂志，1956年又作为单行本印行。那首八行一节、一共有五十七节的诗，照贝里曼自己的说法，是以叶芝的《怀念罗伯特·格雷戈里少校》(In Memory of Major Robert Gregory)为模式的，虽然诗节内韵律的变化更多一些。长短诗行的交替出现，给人一种诗的运动的感觉。但是，给予这首诗力量的却是构成全诗基础的思想，以及表达这种思想的多重角色。在《致敬》里，贝里曼与清教女诗人安妮·布雷兹特里特交流、说话并融为一体。她开始时作为他的诗神出现，而且很快地在一段惊人的叙述里变为他想象中的情妇，他愿意越过好几个世纪去爱她。同时，她在充满低音音节的诗行里，告诉他她去美国的航程、她的婚姻、她的生儿育女、她的信仰、她的悲伤、她在这个世界中的孤独和异化——在这个世界里她写下了被他称为“这些光秃秃/抽象说教的诗我读得心惊胆战”。她在荒野中生孩子那令人惊讶的一段，成了所有创作的痛苦的基型（见18-21节），这也是贝里曼将在后期的《梦歌》里详细阐发的一种主题。

在他写《致敬》时，他还正在写或是刚写完了《贝里曼的十四行诗》。这本书直到1967年才发表。这组诗共有一百一十五首彼特拉克<sup>①</sup>体十四行诗，分析了通奸的爱情。他在十四行诗前面一支序言性的梦歌里说道：“原错是不是邪恶可以在艺术里解决”，“历史表明可以解决”，他相当含糊地作出结论，于是出版了这部组诗。在这些诗里，他的风格比早期的诗大有进展，主要表现在句法的独特及音调和节奏的快速变化。

<sup>①</sup> 彼特拉克(1304—1374)，意大利诗人。他的十四行诗结构缜密，韵味隽永，语言精炼，文词淡雅，是近代西方诗歌中的一个重要诗体。

这些十四行诗极富个人色彩，真的是非常坦白，以致很难令人相信它们早于《生活研究》，是在五十年代早期写的。显然，许多这些十四行诗的力必度<sup>①</sup>，或它们记录的事情的力必度，进入了《布雷兹特里特夫人》。在这两首长诗里，贝里曼使用了要求极为严谨的格律诗体，同时又具有最大可能的风格和句法的自由。他既保留极严谨的形式，又冲破形式的束缚。

五十年代中期，贝里曼也开始在杂志上发表他称之为梦歌的诗篇；《七十七首梦歌》(77 Dream Songs)发表于1964年，《她的玩具、他的梦、他的休息》(His Toy, His Dream, His Rest)(包括第78—385的梦歌)发表于1968年；这两部集子次年又合并为《梦歌》。第二卷的题辞“献给马克·范·多伦和德尔莫尔·施瓦茨的神圣记忆”，从侧面暗示了这些奇特的哀歌的开始。范·多伦曾是贝里曼的导师、鼓励者和朋友；很可能，贝里曼即使不以范·多伦保守而优美的抒情诗为楷模，他至少也从范·多伦找到了他充满生机的事业的动力。正是范·多伦的《笨人之歌》(Dunce Songs)——一组以“吵闹的汤姆”的传统写成的不规则的押韵诗，被贝里曼大加赞赏地说它们“美丽而神奇”，虽然它们并不象他的梦歌那么神奇而美丽。

贝里曼对他同代人施瓦茨的崇拜几乎到了盲目的地步，因为大战前已是自白派诗人的施瓦茨，已经大胆地、或者说命定地把他自己内心生活的探索当做了他诗歌的主题。诚如我们已见到的，在洛厄尔和贝里曼发表任何作品之前，施瓦茨就被欢呼为一个伟大的独创者，但他后来从未能超过或重新达到他早期的成就。（“我胆敢说他的可爱的诗大有长进，但事实并非如

---

① 见31页注②。

此”——《梦歌》第150首)最后,施瓦茨的才能为妄想狂和酗酒所毁,成了一个毁掉的诗人。贝里曼同样酗酒过度,因压抑而苦闷,但幸运的是他没有让这些痛苦毁掉他的才赋。《梦歌》可以说实现了施瓦茨尝试过而未能坚持成功的目的。

如同在早期的《布雷兹特里特夫人》和《十四行诗》里一样真实,贝里曼需要一种借以铸成他感情节奏的诗节。他设想的形式既紧又松,随心所欲:梦歌由三节诗组成,每节六行,包含着韵律——通常是第三和第六行押韵,有时别的诗行也押也不押。从格律上说,诗行很有弹性,名义上的五音步诗行可根据重心所需而伸长或收缩。第三和第六行一般是萨福体的,但也并不总是如此,而且其他的诗行也可以缩短。

《梦歌》仿佛是几个自发的角色在诗里相互交替说话或歌唱,从而产生出强烈感人的力量。其中有一个是贝里曼的声音,经常是严肃的,有时是文学气的(如他一开始的诗行“噢,旅行者、聋子的气质、疯狂的……”),但会迅速转为通俗的语气(“再见,先生,多多珍重。你是清白的。”有时句法被加以扭曲,重音节奏因强调而转移,如象第一首梦歌结尾的那一诗节:

现在他要说的是个长长的  
这个世界能忍受和存在的奇事。  
有一次在一颗大枫树上我很高兴,  
一切都在顶上,我放声歌唱。  
强大的海洋猛烈地侵袭陆地,  
每张床铺都变得空空如也。

与他的声音有时相反、有时一致的是另一个人的声音。那

是一个叫做亨利的人（即上面那节诗中的“他”）。他被一个无名的朋友称为波恩斯<sup>①</sup>先生、小猫儿亨利、亨利·汉考维奇，以及其他一些熟悉的外号。经过调查，亨利原来是个“富有人情味的美国人”，他的痛苦、欲望、悲伤和回忆都是他“悲哀狂野的即兴重唱”的负担。亨利和与他对辩的人有时象是在一场黑人剧团的演出中说话，白人扮成黑人，用黑人的方言讲话，而贝里曼则可以借此发出他关于力必度的狂想（《梦歌》第26首）：

这个世界的辉煌给我深刻印象，一度给了我唱腔。

——然后发生了什么，波恩斯先生？

如果是你应该去说。

——亨利。亨利变得对女人的身体发生兴趣，  
他的生殖器官成了、成了伟大成就发生的地方。

昏睡。跪下，亲爱的。祈求。

亨利哀悼悲叹那么多人的死亡——罗特克之死、弗罗斯特之死、贾雷尔之死、施瓦茨之死——但突出的却是这四个人的死（《梦歌》第76首）：

在死亡的庄重里，我加入了我父亲的行列，

他在很久很久以前就敢离开了我。

靠近令人窒息的南海海边，

水泥门廊的台阶伸展在岛上，

---

① 意即骨头。



台阶上有一颗子弹，在我的膝旁。

——你是出自饥饿，波恩斯先生。

493  
494

事实上，贝里曼十一岁的时候，诗人的父亲自杀身死。作为一个有过失的天主教徒，贝里曼仿佛也被他的父亲抛弃：“上帝的亨利的敌人。”《梦歌》没有记事，也没有年代顺序；诗是按照主题排列的，因为亨利试图通过他的艺术对付他的绝望，一次又一次地经历一种存在着某种复活的死亡。这种精神上的形式统治着这些诗。它们不可避免地使人想与洛厄尔专心致志十年之久的《笔记本》和《历史》相比。洛厄尔在最后一部集子里，向死去的贝里曼致词时说道：“确实，我们有着相同的生活，”也就是这一代人的经历（《被诅咒的人》〔Les Maudits〕）。然而洛厄尔承认他最终还是发现了“我们的不同之处——幽默。”确实是如此。许多梦歌都是极富喜剧性的，笑声使亨利的“这个世界能混得下去这奇事”能够被忍受。但是，虽然《梦歌》和《历史》都有许多这些诗人生活特点，每个集子都包括献给老一代大师和他们自己受诅咒一代的诗歌，然而洛厄尔想体现世界历史和他所处时代的公共事件的努力，是贝里曼的作品所不能比的。确实，有些梦歌，如《爱克之歌》（The Lay of Ike）和另外几首，写的是六十年代的事件，但贝里曼的歌与梦全都是从他受伤的自我衍生出来的。

虽说有关于他父亲自杀的梦歌，但在他身后出版的、写他戒酒斗争的未完成的小说《恢复》（Recovery, 1973）里，作者代理人的问题却来自他的“一种无可言喻地强烈的占有性的对母亲的崇拜”的关系。恋母情结的问题可能是贝里曼焦虑的一个根源，这可从他那篇有分量的批评研究著作《斯蒂芬·克

兰》(Stephen Crane,1950)中推断出来。这是一篇才气横溢、语重意长、十分复杂的关于这位作家早期的个性和他的作品弗洛伊德式的分析。贝里曼选择“亨利”作为他《梦歌》中的面具人物的名字,与克兰的《红色的勇敢徽章》(The Red Badge of Courage)有着复杂的关系;在《红色的勇敢徽章》里,主角的名字叫亨利·弗莱明,而在《恶魔》(The Monster)里,被人残杀的黑人也叫亨利。

贝里曼1972年自杀后,在他的手稿里又发现了许多梦歌(其中四十多首收入了遗著《亨利的命运》[Henry's Fate],1977)。然而在选了385首作为典型的《梦歌》之后,贝里曼在他下一部集子《爱情和名誉》(Love and Fame,1970)以及死前刚刚完成的《幻念及其他》(Delusions, Etc.,1972)里,抛弃了梦歌诗节和他的对位法的声音,代之以散文式的、节奏松散的四行诗节。这些诗的素材是他自己的生活,重新加以安排或利用,既无面具人物的介入,也无对话者说明。在三十年代

<sup>494</sup>  
495. 哥伦比亚和剑桥大学学生时代的文学生涯的生动回忆中,以及在后来一本痛苦的诗里,他完全说实话的努力包括一种几乎是强迫性的对性征服的夸耀。有些自白诗既坦率又乏味。然而这些诗象波德莱尔的一些诗一样,可以理解为诗人被迫过着一种没有灵魂的生活。贝里曼已经到了洛厄尔写出《日复一日》时的精神枯竭的困境。在《幻念及其他》中一首题名为《他隐退》(He Resigns)的诗里,“无穷的/懊恼到来了,发现我一无所有”。

我并不感到这会改变,  
我不需要任何东西

或人，不论熟悉还是陌生。

我想我再不会歌唱

现在再不会歌唱；

或者永远。我必须开始

坐着，盲目的额头

悬在一颗空洞的心上。

象洛厄尔，象他的偶像施瓦茨，象庞德，象他们之前的华兹华斯、柯勒律治和济慈一样，贝里曼将绝望作为他艺术的负担，面对绝望并与之搏斗。遵循伟大的浪漫主义传统，诗人处于诗的中心：象英雄一样代替社会活动者，诗人作为一个充满感情的人，告诉我们怎样在这个世界里生活。诗人的悲伤和痛苦不仅仅是个人的灾难，它们说明了我们时代感情的气候。

# 11

## 诗歌：异端流派

丹尼尔·霍夫曼

袁小龙 译

现在正是清洗诗灵的源泉的难得的良机……

庞德：《向塞克斯特斯·普罗波提斯致敬》

“那些搁浅的、干喘气的鱼是什么东西？”

叶芝：《三个乐章》

当洛厄尔和贝里曼与五十年代的文体决裂时，另外一些反这种文体的活动也已如火如荼。这些反对活动之一被文学记者们称为自由派运动，它事实上是由上面刚提到的两位诗人，以及曾师事洛厄尔搞写作的学生W·D·斯诺德格拉斯、安妮·塞克斯顿和西尔维亚·普拉斯鼓动起来的。其他一些反对新批评派影响的活动中心，几乎同时在全国各地出现：在旧金山，垮掉的一代突然在一些全国性的杂志上引起了公众的注意（更多是因为他们离经叛道的生活方式的描绘，而不仅仅是他们的创作）；在北卡罗来纳，查尔斯·奥尔森在黑山学院领导着以这个学校命名的文艺运动；在W·S·摩温和其他存在主义诗人的作品里，他们悲观的世界观再也不能支持他们使用现有的

诗律；在明尼苏达，罗伯特·布莱和詹姆斯·赖特潜心于他们自己的心灵——以西班牙的超现实主义为助——寻求能显示基本真理的“深意象”；在纽约，几个与法国超现实主义和行动绘画派有联系的诗人——弗兰克·奥哈拉、约翰·阿什贝里、肯尼思·科克——引进了一种对美国诗歌来说几乎是全新的唯我主义美学观点。

这些诗派各有门徒、发行家和阐释者。新的杂志和出版商如雨后春笋，声称他们已经摆脱了抑扬格诗律的桎梏：《旧金山评论》（San Francisco Review）和专为垮掉诗人开方便之门的劳伦斯·弗林杰提的城市之光出版社；罗伯特·布莱的《五十年代》（The Fifties）（即后来的《六十年代》、《七十年代》）杂志和新闻报道；黑山学院派诗人罗伯特·克里利的《黑山评论》（Black Mountain Review）、西德·科尔曼的《源泉》（Origin）、克莱顿·埃什尔曼的《毛虫》（Caterpillar），以及许多昙花一现的机构。自白派诗人和纽约派诗人不需要什么专门的出版机构——他们立刻被商业出版家接受了。

当代诗歌的巴尔干化<sup>①</sup>，导致了相互批评的尖酸刻薄；每一加入论战的派别都将它们自己的美学观点说成独此一家，排斥被他们认为是文学传统的派别；而且有时还互相进行攻击（这样一群诗人，除了反对五十年代的诗风以外，毫无共同之点，但他们却都有作品收入唐纳德·艾伦的选集《美国新诗》〔The New American Poetry, 1960〕里；他们各自的绪

<sup>①</sup> 第一次世界大战前，西方帝国主义国家为了推行侵略政策和殖民主义把某一地区分裂成为若干对立的小地区，使其互相牵制，巴尔干半岛各国的情况即此，这里是比喻。

论见于他的《美国新诗的诗学》(Poetics of the New American Poetry, 1973)。在美国当代批评家和诗人当中，几乎没有人能只褒不贬，举例来说，赞美弗兰克·奥哈拉的人，会感到不得不贬低理查德·威尔伯的成就；奥哈拉自己不能容忍洛厄尔；黑山派的大师和他周围的依附者，猛烈抨击同代诗人的观点，以此来提出他们的主张。肯尼思·雷克斯罗思用对旧金山以东所有诗人的猛烈攻击来介绍垮掉派诗人——这一点我们将在后面看到。不论怎样，——几乎所有被认为不属于刚才提到的派别的那些诗人，都被认为是传统势力，亦即敌人，这包括前一章讨论到的老一辈诗人，以及那些个人独树一帜的年轻诗人，如詹姆斯·梅里尔、安东尼·赫克特、约翰·霍兰德、理查特·霍华德、戴维·瓦戈纳、西奥多·韦斯。然而这种反对派所反对的传统势力并不包括高尔韦·金内尔、路易斯·辛普森、詹姆斯·迪基、A·R·安蒙斯，或者威廉·斯塔福德等人，他们不属于上面提及的任何文学帮派，他们配合着自己的鼓点前进，与其他背叛者一样，摈弃所谓的学院主义。

这些同行自相残杀式的激烈争吵反映了一种独特的美国情景。在一个对大多数人来说，普通文化只是赋予卡利班<sup>①</sup>说话能力的群体社会里，诗歌已变为最内心化的、最不容易接近的艺术。罗德·麦肯和卡里尔·吉伯伦的作品销售成百万册，而获普利策奖金的诗集很快就滞留在马波罗书店这样一种文化里，诗人就象詹姆斯·迪基曾经说过的那样，他们的论争没有什么意义。一个有两亿多人口的国度，如同在政治、拳击、摇摆音乐和其他各个方面一样，要求诗人要么成为群猫之首，要么就

497  
498

① 卡利班，莎士比亚剧本《暴风雨》中的半兽人，讲话模糊不清。

被人忘记。因此产生了对文学运动和它们领导人的强烈关注，追名逐誉和夸大的宣传常常代替了批评的讨论。另一个促使大量诗歌论著粗暴的因素是，每一学派都以宗教热情提出诗的改革计划，深信他们确实使以前所写的一切都相形见绌。至于这些主张的提出和实现会使诗歌艺术付出多大程度的代价，则有待于每一个读者自己去判断。

尽管这一切，这里要讨论的诗人也反映着一个无疑是美国诗歌史上最富生气、最多变化、最令人愉快而又最令人痛苦的时期，我相信这里要论述的几个实例会说明这点。

显然，庞德的《比萨诗章》极大地加强了使诗人的自我回复到他诗歌中心的动力；虽然如此，洛厄尔仍当众宣布，是他的学生W·D·斯诺德格拉斯在依阿华写诗班所写的诗歌——后来收进《心针》(Heart's Needle, 1959)，凝结成为他那年在《生活研究》中所探索的种种可能性。斯诺德格拉斯这本书的最初四十页是规范的，引经据典，具有诗人挖苦讽刺的特点。“文明随着诅咒降临/斯诺德格拉斯信步穿过宇宙”。他的经常被收入选集的《四月存货》(April Inventory)记载一位年迈的大学讲师充满向往的反抗(“我们教授的这些优雅的高价姑娘/……渐渐地焕发出青春，令人难以理解”)；虽然他没有“看过一本书/一本书或者记住一个情节”，他的不满却被深深地珍藏在十分平衡的诗节中。此诗集新颖的地方在于标题组诗。这儿，形式虽然也是传统的，既令人想起豪斯曼又令人想起兰塞姆，在感伤的边缘上摇摆不定，但主题是前所未有的。过去曾有过许多爱情组诗，但是在这十首抒情诗中，斯诺德格拉斯探索的是同妻子离婚和与三岁女儿分开对他感情上的影响。

如此公开私人的隐私，如此毫不羞耻地自我暴露，为洛厄尔打开了表达内心遭受痛苦的男男女女的道路，并通过洛厄尔也为其他人打开了这条道路。为了使这些主题能得以避免或掩饰，迄今为止，人们一直小心谨慎，并且不加怀疑地接受一种礼仪——这种礼仪一旦出现裂缝，就不再有至高无上的统治。

498  
499

我们已经看到，洛厄尔竭力将自己从传统中摆脱出来，即从斯诺德格拉斯正在依阿华州学习的那种传统中摆脱出来。他将自己新风格的方法传授给他后来在波士顿大学的学生，特别是安妮·塞克斯顿和西尔维亚·普拉斯。她们俩对于精神病折磨的看法与洛厄尔一致；经过反复尝试，她俩果真自杀了。这两个陷入痛苦而不能自拔的女人，努力把诗写成好象是从她们神经末端奔流出来一样。甚至传统的诗的常规结构，在她们最好的作品中也毫无稳定的表现，这些作品直接表达痛苦，不仅说明诗人本身缺乏平衡，而且似乎还说明了她们时代的病态。

安妮·塞克斯顿的处女作《到精神病院去半途而归》(To Bedlam and Part Way Back, 1960)的标题，表明这种毫不隐晦的自我揭露要进一步扩大；在这自我揭露中，她“必须懂得/在这世界上充满敌人/没有安全之处”的生活里“为什么我宁死/不爱”。在连续七本集子里，她的主题都是关于她自己精神的崩溃；她和父母、丈夫、孩子的紧张关系；她的种种恋爱经历；她对宗教信仰的需要和不能找到宗教信仰。她愿自己死去，又希望能发现生活的美好，足以值得她为生存而斗争（《一切可爱的人》[All My Pretty Ones], 1962、《生或死》[Live or Die], 1967）。在她这两种愿望之间存在着一种冷酷的紧张状态。她以一种努力追溯感情急剧转变的、近似讲话的风格，与个人的魔鬼进行格斗。结果，尽管深孚众



望，誉满全国，她还是在1974年自杀，年仅四十六岁。

象塞克斯顿那些烦恼而不能自拔的主题，既是西尔维亚·普拉斯的燃料，又是消耗燃料的火焰。这股火焰以惊人的强度在她的诗中熊熊燃烧。普拉斯是一位德国移民的女儿。她的父亲是位著名的生物学家。她九岁时父亲去世，使她产生一种被遗弃的难以忍受的感觉，同时也有一种难以平息的内疚感，好象她要在一定程度上对父亲的死负责（见《父亲》〔Daddy〕）。她由勤劳的母亲抚养成人，在史密斯大学无可争议地荣获了学术和文学优等奖，并在校委会上得到《小姐》（Mademoiselle）杂志的夏季编辑职位。这些经历成为她的小说《钟形坛》（1963）的舞台布景。小说的前半部，读起来颇似兰达尔·贾雷尔或玛丽·麦卡锡的大学小说的喜剧性讽刺。但这仅仅是书里真正主题的背景，其主题是：主角的感情崩溃，后自杀未遂，而她的活魂自杀成功。艺术模仿生活，因为普拉斯在上中学和大学时就服药过多。精神病医生认为，普拉斯的自杀企图是绝望的求救声；不过在自杀企图之间，从表面上看她还能够支持。她的第一本诗集《巨人》（The Colossus, 1960）所显示的高超的诗歌技巧得到广泛的赞扬，只是今日回顾时，这本诗集才似乎显出她后来作品中令人惊骇的不平衡现象。罗伯特·洛厄尔在波士顿大学讲的诗歌课程，她偶尔也去听听；但不是注册的正式学生。洛厄尔在给她死后发表的第二本诗集《阿丽尔》（Ariel, 1965）作序时回忆说：“我感觉到她的羞怯和个性，从未想到她后来令人震惊而成功的结果。”

在得到奖学金到英国剑桥大学攻读时，普拉斯遇到英国诗人特德·休斯并同他结了婚。休斯那时也已出版了第一本诗集（《雨中的鹰》〔The Hawk in the Rain〕, 1957），在这本

诗集里，拘泥形式的诗节很难掩饰在事物中心有一种强烈的、持续的原始力量的感觉，亦即一位面对没有上帝、弱肉强食世界的加尔文教徒的复仇力量。正如这三位诗人——他们俩再加上 W·S·摩温（他们五十年代后期是住在伦敦普里姆罗斯山时的邻居）——同诗节的传统的形式决裂、创立新的即兴诗风一样，他们俩也是相得益彰。虽然这难以具体说明，但却是不可估量的。普拉斯和休斯生了两个孩子；他们在德文郡的乡村住了不久，又回到了伦敦。西尔维亚·普拉斯无法轻而易举地同时胜任缪斯、母亲和诗人的三重角色（这也许可以从《冬天的树》〔Winter Trees〕中《三个女人》〔Three Women〕这一首诗猜出）。不知出于什么原因，这一对夫妇分手了，普拉斯照管孩子。她生活紧张不安，好象正在呼吸空气中的烈性麻醉剂。诗歌滔滔不绝地从她心中涌了出来，这些诗节奏强烈，形象有力，不可避免地要采用参差的诗行和焦灼的主题。在进行这种独特而成功的内心破坏因素的表达过程中，西尔维亚·普拉斯一头栽向煤气炉。她的朋友 A·阿尔瓦雷斯坚持认为（参见《野蛮的上帝》〔The Savage God〕，1971），她已部署了下一部，指望在九分钟之后被她的打杂女工发现。但是那天这位打扫清洁的女工不知什么原因姗姗来迟。当她到达时，西尔维亚已经死了。

由特德·休斯编辑的《阿丽尔》诗集只是证明了西尔维亚·普拉斯遗产的一部分。随后又出版了《涉水》（Crossing the Water, 1971）和《冬天的树》（1972）两本诗集，在这两本集子里，几乎所有的诗都是在普拉斯生命的最后九个月中写成的。这虽然扩大了《阿丽尔》的成就，但改变的范围并不可观。正如洛厄尔写的那样，在《阿丽尔》这本诗集中“一切

……都是个人的、自白的、感觉得到的，但感情的方式是控制的幻觉，一种狂热的自传……自杀，仇恨父亲，自我憎恶——对于恐怖的快乐似乎没有什么过分的东西。然而这是太过分了；她的艺术不朽正是生命的分裂。”在其中一首诗里，月亮“象拖一种黑暗的罪恶一般拖着海洋”；在另一首诗里，月亮“会残忍地拖着我/由于我是贫乏的。她的光痛斥着我。”至于太阳，“太阳的泥罨剂招来我的激情。”她将自己想象为一棵榆树，上面栖居着肉食鸟：“夜间它振翅而飞/以它的钩爪，寻找爱的事物。”在《申请人》(The Applicant)中，她将自己描绘成爱情的候选人，描写成一种以钩子、假牙、“橡皮乳房和一个橡皮胯部”组成的自动机械。的确，《阿丽尔》中有两首诗是以明辨是非的慈爱谈论她的孩子(《晨歌》[Morning Song]——“爱情使你象只优质的金手表一样开始走动”；《尼克和烛台》[Nick and the Candlestick])。但是，那些铭刻在这本书的所有读者心中的诗，却是梦魇般的描写，以哥特式的方法表现一个性受虐狂者的痛苦追求，正如在《刀痕》(Cut)这首诗里，她为切着“我的拇指而不是洋葱”的菜刀而颤抖，并且还以为自己正在被斩首。在《拉扎勒斯<sup>①</sup>女士》(Lady Lazarus)中，她是自杀专家：“死/是一门艺术，象任何其他事物一样”；她会从自己的骨灰中起来，变成巫婆，变成吃人的人，“将人作为空气一样来吃。”《父亲》是她对自己被亡父出卖而作的连祷诗；童谣般的、简单的韵律与她那令人发指的幻想——将她父亲想象为一位纳粹分子，将自己想象为关在“戴乔、奥斯威辛、贝尔森<sup>②</sup>”的犹太人——形

① 拉扎勒斯，《圣经》中死而复活的一个人物。

② 戴乔、奥斯威辛、贝尔森是第二次世界大战期间纳粹的集中营。

成不可思议的对照。在一系列的诗中——《蜜蜂相会》(The Bee Meeting)、《蜂箱到达》(The Arrival of the Bee Box)、《蜂刺》(Stings)、《蜂群》(Swarms)、《过冬》(Wintering)——这位写过野蜂论文作者的女儿，在令人毛骨悚然的关于异化和死亡的梦中，成为蜂房的蜂王和受害者。这些非同寻常的诗歌成就在技术上令人赞叹，同时在深度上令人惊讶；没有一个当代诗人如此彻底地揭露自我对性虐——性受虐狂、对毁灭自己的欣喜的强烈迷恋。普拉斯的诗歌在启示式的比喻中纵横驰骋；诗歌的轮廓是短语式的，以坚定的必然之手来驾驭。这些诗的主题是关于危险地失去控制的生活，而诗本身却始终得到很好的控制；但是最终，正如洛厄尔所说的，“太过分”。爱伦·坡讲过一个故事《椭圆形的画像》(The Oval Portrait)，故事中艺术家的画像臻善臻美，却损害了主角的生命。西尔维亚·普拉斯也是如此，她将自己写成自己艺术的主题，写成它的能量，写成由她的自我毁灭的意志所酿成的成就。

在论述普拉斯的作品时，M·L·罗森塔尔写道：“如果一首真正的自白诗要使内心和语言上的象征融为一体，在艺术上就必须取得无可争议的成功。”普拉斯的诗歌就有这种力量。但是她的作品以及其他“自白”诗人的作品，不可避免地也遭到攻击，因为这些作品唯一注意的仅是恶化的感情变态。有些批评家还诋毁这个时代，因为在这个时代里，这种诗歌被认为是衡量我们社会弊病的尺度。尽管此类诗杂乱无章，但是毫无疑问，这类诗的精华无可否认地表达了诗人感情生活的真实性。这种真实性极其罕见，所以无论在何处发现，我们都一定乐于接受。但是认为这种诗的意义具有普遍性是无益的，尽管一些热心者曾这样认为。普拉斯的作品真实可信，但就其经历、感情

以及它所能体现的人类可能性的范围而言，又极其狭窄。

自白诗的推广产生了进一步的混乱，这种混乱与创造行为的本质有关。浪漫地、错误地将创造性与疯狂性相提并论，已广为流传，因为这种相提并论受到庞德、洛厄尔、罗特克、贝里曼、金斯堡、塞克斯顿、普拉斯的作品的培育。疯狂是理智或理智的同源词——社会行为需要的理性主义的确是制度化的疯狂——这些观念得到R·D·莱恩和另外一些潜意识冲动吹捧者的宣传。在《弗洛伊德与文学》（《自由想象》，1950）的论文中，莱昂内尔·特里林已试图摈除将艺术创造同精神神经病混为一谈的谬论：“艺术的幻想用于表现与事实更密切更真实的关系。”特里林间接提到了查尔斯·拉姆的论文《真正天才的理智》（Sanity of True Genius），如果注意的话，正是关于我们两个世纪浪漫主义的最初几页，最能使读者摆脱混淆视听的混乱：“诗歌才能的……伟大……表现在令人赞赏的多种才能的平衡之中。疯狂是任何一种才能不协调的紧张或过剩。真正的诗人梦想自己醒着。他不是迷恋于他的主题，而是要驾驭主题……，他看来最象从人性后退的地方，正是他发现最接近人性之处。”

罗森塔尔称之为自白派诗歌（《新诗人》〔The New Poets〕，1967）和戴维·卡尔斯通（在《五种气质》〔Five Temperaments，1977〕里）称之为自传诗歌之间的区别，在于主题、范畴和语调。自传体诗人并不由于感情上的病态而陷入难以解决的危机所造成的痛苦，因此也许能在作品中更多地利用自己的生活，甚至在诗歌的主题与自白派诗人的主题相同时，也可以正确地、不偏不倚地、幽默地观察主题。有

一位诗人，他的作品也是主要写难以自拔的个人危机，但他与普拉斯和塞克斯顿关于自己死亡的哥特式预见，形成了鲜明的对照。这位诗人就是L·E·西斯曼。在《死亡：引论》(Dying: An Introduction, 1968)里，在标题组诗里，以及在他死后发表的诗集《你好，黑暗》(Hello Darkness)的许多页当中，西斯曼正视因癌症即将死去的危难。对西斯曼来说，在另外一些传统中，无韵诗的独白象传统历来的作用那样，起着加强他继续亲身体会其他男男女女的经历的作用；这些男男女女正如他过去那样，始终遭受痛苦，珍视生命。这些静思默想而又常富幽默的诗正是一位勇敢的人的明证。

西斯曼因条件被迫正视死亡之处，正是艾德里安娜·里奇以尽可能诚实的方式对待生活之处。她的诗的责任是她的自我塑造，因而也是她的自我发现。在从1951年她的《世界之变迁》(A Change of World)问世以后的岁月里，她对关于她是谁和什么生活条件对她是可能的看法，发生了当相大的变化；她所有的作品都有奥登所赞扬的完整性，奥登在为她大学生时代写成的那本早熟的得奖集子所写的序里对她的完整性曾大加赞扬。她列举了她早期那些诗的样板(弗罗斯特、迪伦·托马斯、唐恩、奥登、麦克尼斯、史蒂文斯、叶芝)，奥登说那些诗“尊重长者，又不畏惧长者”。里奇指出，《詹妮弗阿姨的虎》(Aunt Jennifer's Tigers)体现的主题，比她当时知道会萦绕她心头的主题更加深刻，它体现了她要教自己去直接地、亲手地处理的主题。这儿，她寥寥几笔就描绘了一个人物，使詹妮弗阿姨那富于想象的生活(她绣的猛虎)与她的实际情形(“姨夫那沉重的结婚带/死缠在姨夫詹妮弗的手上”)之间的紧张状态戏剧化了。甚至在死神降临后，她的手上仍将“戴

着受人制控折磨的指环”。

在《金刚钻刻刀》(The Diamond Cutters, 1955)和《儿媳的快照》(Snapshots of a Daughter-in-Law, 1963)中,里奇通过戏剧性的独白和引用掌故的诗歌,摸索着自己的道路,这些诗戏剧化地表现了她那做妻子和母亲的内心生活,她日益认识到:

我不曾选择的一种生活  
选择了我;甚至  
我的工具不适合  
我所必须干的工作。

“竭尽全力——/去盖我不能在其中生活的房屋——/这是否合算?”她问道(《走屋顶的人》[The Roofwalker]——《快照》)。在她第二本诗集里,好几首戏剧性的诗基本上表现了洛厄尔《卡瓦诺家的磨坊》的语调和方法,配以弗罗斯特凄凉的独白,把新英格兰妇女的孤独寂寞状况说给不理解的男人。里奇的《秋分》(Autumn Equinox)一诗,描绘一位教授的妻子在夜晚哭泣,她听不到丈夫“你病了,你不幸福吗?/告诉我,我能帮你什么忙”这类话的安慰。在《常年可用的答复》(The Perennial Answer)里,有个女人同一位暴戾恣睢的人结婚,但是却爱着一位执迷于《圣经》的清教徒。在她丈夫去世之后,这位清教徒仍然没有勇气来答报她的爱情。《失眠者》(The Insomniacs)一诗中,讲话者的病态恰恰适合押韵的四音步诗,真可谓天衣无缝(“我的枕头在流汗;我在空间苏醒,/这是我的手在我眼前”);但里奇的能量和苦恼会

503<sup>2</sup>  
504

很快砸开如此干净利落的诗体。在《快照》的标题组诗中，里奇一会儿如艾略特那样唤起诗歌传统的回声，讽刺性地降低它的意义（“考莉娜对着她的诗琴歌唱时，歌词和音乐都不是她自己的”），一会儿又严酷、勇敢地直接观察和演说——

笑得甜，说得甜，  
她剃着双腿，直到双腿闪光  
宛如石化的猛犸牙

还有

关于妇女的争论，所有的旧刀  
在我脊背里生锈，我又插进你的  
我的同胞，我的姐妹！

在《六十年代的婚姻》(A Marriage in the Sixties)一诗中，用没有那种隐喻但却十分真实的方法对问题的关键进行探索：

两个陌生人，冲向岩石，寻找生命，  
也许最终会有完美的谈话时刻，  
语言也渴望如此；  
然而是一——两种思想，两种信息。

这样的隔绝就是婚姻的末日，其时“宇宙的每一片都在散失”。

在《快照》中，她提出了从那以后，她的作品将进行探索的主题：“大自然是否已给你，/儿媳，看了她的家藏的书籍，/而她的儿子从未看到？”女人对她生命的真实感也许揭



示了男人哲学中不曾加以思考的无穷的感情。里奇乞灵于一系列的妇女前辈——安妮·哈钦森、艾米莉·狄更生、玛丽·博伊金·切斯纳特（她的日记唤起了南北战争）、卡罗琳·赫谢尔——这位天文学家因她的性别而没有得到她兄弟的名誉（《天文馆》〔Planetarium〕）。从这些妇女们常遭挫折的生涯中，里奇吸取营养重新制造自己的生命。她在《生命的必需品》（Necessities of Life）一诗中写道：“我似乎渐渐地/又踏进这个世界”，在这个世界上，她的生活“象在埃及捏制砖头一样”，她逃避一种奴役，先是通过感官反应的微小的安慰，

那里有什么生活，那生活就是我的，  
不时拿起一块温热的砖  
以廉价的欢乐  
抚摸太阳的幽灵，

504  
505

接着，当“实践也许会使我相当熟练”时，

我将  
敢于居住在这个世界上，  
运动象一条鳝鱼一样有力  
坚实如洋白菜的菜头。

海伦·凡德勒（《帕那沙斯》〔Parnassus〕，1973）对第一段的美和第二段的模棱两可作过评论。由于这首诗结尾（“我已得到邀请：……沿路矗立着的房屋/象正在编织的老妇，气喘吁吁等着讲自己的身世”），凡德勒认为，“默认和反抗相

争。”这位早期“梦想成为魏特根斯坦的姑娘竟会加入那些饶舌的老太婆行列！”1962年她就已经达到这样的地步（这位诗人的每一首诗都标有日期）。六年之后，在《天文馆》一诗中，她以更加积极、更加明确的观点观察自己：

我是一把工具，以女人的形状出现，  
为了解除肉体的痛苦，重建思维，  
努力把冲动转为形象。

这种雄心壮志将她同急进的女权运动联系起来（参见她的散文小册子《生来就是妇女》〔Of Woman Born〕, 1976），然而在她的诗里，里奇很少使她完整的诗歌方法服从于过分简单化的宣言。确实，她的诗歌方法已经向含蓄和复杂的感情发展。由于受了电影技术的影响（在诸如《哥达德的形象》〔Images for Godard〕和《拍摄用的剧本》〔Shooting Script〕等诗中），她也改编了乌尔都语诗人密查·迦利布<sup>①</sup>所作的英雄诗，对此她说道：“这种延续和统一，源生于在任何一首英雄诗里句间的纵横驰骋的联想和形象。”她的晚期作品既象洛厄尔晚期作品中脱节联想的风格，又象查尔斯·奥尔森提倡的自由组合。在考虑将体验过的感情分门别类之前，这些多种多样、自由运用的技巧，使她的作品具有焕发感情的力量。

痛苦使她保守，  
火柴触及了她的皮肉，给她留下了疮疤。  
.....

---

<sup>①</sup> 密查·迦利布（1797—1869），印度乌尔都语和波斯语诗人、散文作家。

我有时梦见我们手拉着手  
在水上漂浮，下沉时也毫不恐惧。

《潜入残骸》(Diving into the Wreck, 1973) 的标题诗说明，艾德里安娜·里奇从她的环境中，从她对自己情形的看法中，创造出一个关于她的时代条件的寓言：

505  
506

我来探索这残骸。  
这言语就是目的。  
这言语就是地图。  
我终于察看到遭受的损坏  
察看到满地的财富

.....

是残骸而非残骸的轶事，  
是事物本身而非神话  
淹没的脸始终凝视着  
太阳.....

要么由于懦弱，要么由于勇气，  
我是、他是、我们都是  
这样一个人，他  
拿着一把刀，一架照相机  
一本没有我们名字的神话书  
回到了这情景之中。

她的《新诗选集, 1950—1974》(Poems Selected and New,

1950—1974) 于1975年问世。

自传始终是小说的主要素材（尤其是最初的长篇小说）但直接运用自传体素材竟能在诗歌方面引起一场真正的美学革命却颇属怪异。这种情况也许是对四十和五十年代反浪漫派诗学力量的一种较量；这种反浪漫派诗学现在遭到这个运动和其他几个运动的百般攻击。当然，刚讨论过的这些诗人的作品的直接结果，打开了迄今为止一直是禁忌的主题，并且以不象自白派诗人那么激烈的方法对个人历史进行更深的探索。自白派诗人可以在好几个方面起主导作用，譬如，A·小波林的诗追溯他的法国—加拿大和天主教的传统（《降临之际》〔In Advent〕，1972）；威廉·海因的《卍字诗》（The Swastika Poems, 1977），痛苦地研究他的德国国家系——在希特勒的德国空军里的叔叔们——因而也研究现代历史的罪行。弗兰克·比达特的作品较接近自白派的主题。在《金色的国家》（Golden State, 1973）的前言中，理查德·霍华德指出，在比达特的作品中，“正是比达特巧妙地决定以不是他自己的‘自传’叙述来开始，才使我们有准备地接受他的进一步揭示……作为小说、作为神话的证明，而不是作为自白。”因此比达特的这本书是以一个人物“赫伯特·怀特”的“自白”开始的，怀特杀害了一位姑娘并且在那正在腐烂的躯体上手淫（“当我看见我本人时/地狱来临”）；他的第二卷《躯体之书》（The Book of the Body, 1977）以“埃伦·韦斯特”的“自白”结尾，韦斯特对自己的躯体恨之入骨，以致绝食而死。在虚幻的自我身份中，比达特以与“纯诗的/情形”迥然不同的散文结构的押韵来写诗，“我感觉到我不仅得成为/一位演讲者，成为

506  
507

‘眼睛’，而且要成为一个人物”。那时他才能认识到“过去怎样在残害我们的过程中/创造我们”，正如他重新创造既不能理解他也不能被他接受的父亲（见《金色的国家》）；在《躯体之书》中，他不能宽恕母亲，而他生活的混乱，“对我自己同性恋的恐怖”，则慢慢随着“同性恋的解放”烟消云散。在这些诗里，比达特卓有成效地处理了一些最令人痛苦的个性危机。

有时同样痛苦的危机在詹姆斯·梅里尔的诗中戏化剧了，但在这些诗中，体裁之炫耀夺目，形式之雅致对称，以及对主角困境之讽刺或喜剧的看法，转移了我们对自我痛苦的注意。梅里尔的自传体诗有一种光辉，一种活泼的文雅，自华莱士·史蒂文斯极富想象的创作以来，这在美国诗歌中还未见过。它们的背景——豪华富贵的童年，成年后居住国外——使人想到亨利·詹姆斯小说的背景，但是这种素材只作为回忆的背景，其复杂的线索以喜剧想象而显得活泼的叙述方式展开。梅里尔的诗既有深刻的传统性，又有大胆的冒险精神，甚至可以说是实验性的；其冒险精神在于用传统方式进行表现的感情的天质。

梅里尔三十年的诗人生涯，使他目睹了也许是史无前例的和传统韵文结构的决裂，但这些都对他并未产生丝毫影响。从《处女诗》（*First Poems*, 1951）到《神圣的喜剧》（*Divine Comedies*, 1976）七册诗集中，他始终不渝地使他自己的风格日臻完善。他的一直闪耀着精雕细刻光泽的韵文诗，已经从常常掩盖其主题的大理石似的外表，发展成为一种敏锐而复杂的、旨在发掘感情的深度和辨别其内涵的仪器。梅里尔在他的第三本诗集《水街》（*Water Street*, 1962）里找到了他的专长。他不赶时髦，倾向于音步诗（一般是五音步诗

行)和形式(他酷爱无韵诗、十四行诗的排列和押韵的四行诗)。正如上面已提到的,在反对这个时代大多数诗当中,所有这些形式都是叙述体的。他在《神圣的喜剧》中写道,

出于这个原因,请接受我上面豆茎似的对句诗,  
双行诗中主要考虑押韵和音步,  
人们也许会感到这一点,但会忽略其中的意义,  
也许会创造它,使它生存下去;  
因为最初的神话便是韵律……

507  
508

于是,听任韵律摆布的东西得到了改变:经历、现实本身并非诗歌艺术的意义,而是从中创造出意义的背景,正如记忆——或想象——被改变为神话一样。神话也许是古典众神的神话,或者是类似的事物,或者是诗人神话式的自传。这些神话式的和自传式的诗,在他早期的诗集中交替出现,而《神圣的喜剧》则将它们融合在一起。

在《伊弗雷姆之书》(The Book of Ephraim)之前梅里尔最长的两首诗刊于《神圣的喜剧》中,都是在创造神话,一首是个人的创造,另一首是轻松方式的文化创造。《来自库保拉》(From the Cupola)(见《日日夜夜》[Nights and Days], 1966)是一种强烈的寓言化的精神安排,其中普赛克<sup>①</sup>,“古典的新英格兰老处女”,寻找“陌生的、‘超验’的事物”,而厄洛斯将他的情人带到露天电影院,“在那里他母亲爱情女神充斥着—面银幕……你可以感觉到/厄洛斯欲望和满足不及海洋

<sup>①</sup> 普赛克,希腊神话中以少女形象出现的人类灵魂的化身,与爱神厄洛斯恋爱。

感到自己的咸度，或者铀感到其自身的炽热裂变的力量，或者我，我们的寓言”。比较容易接受的是《夏日的人们》（The Summer People，见《火屏》〔The Fire Screen〕，1969）。这是一首讽刺性的喜剧诗，也可算得上杰作。早期的神话探讨爱情的性质，这首长歌则依靠“时间和温情”的支持解剖友谊，“押韵、语调、联想/这些过去的主人。”居住在海边乡村的四位闲散的好友的无聊生活中，来了一位完美的主人，他名叫杰克·弗罗斯特，他在他那耗资巨大而无用的教堂里，举行盛大的宴会，完全体现了享乐的原则（追溯起来，这个人物可能来源于现已被忘记的H·菲尔普斯·普特南的《奇事歌谣》〔Ballad of a Strange Thing〕，见〔Trinc〕，1927）。但是纯享乐是人类堕落之前的、不属于现世的事。杰克有一位伴侣——一只白猫。在纯属人类的社会中，杰克的放荡终将失去吸引力，他的魅力转眼就会化为乌有：他的猫咬了一位朋友，这位朋友让动物虐待防止会（SPCA）把猫杀了。猫的幽灵将杰克从遥远的地方召了回来。由于遭到那寻欢作乐的主人的遗弃，那四位朋友也故态复萌，又回到以前争执不休、无聊厌倦的生活中，随着时间的推移，变得百无聊赖。单靠概括很难使人看出在这个道德故事里“押韵、语调、联想”的种种情趣。

一位诗人能够卓有成效地将想象的生活戏剧化，也一定会同样有力地将自己的生活戏剧化。梅里尔不象洛厄尔、贝里曼、普拉斯这些深受痛苦的诗人。他同父母亲关系紧张，早年的性格对成年的个性也有影响。而他在处理这些令人烦恼的背景时，并未显露出精神的崩溃、自杀的催逼，而是叙述了喜剧方面的情形——从讽刺的角度回忆——它只不过是一种揭示自

已经历的内在含意的因素而已。这一切被表示出来——对我们也对他自己——是通过他对事物、手势、言语的洞察来实现的，同样也是通过常常只是偶然的情节来实现的。梅里尔的风格是成功的风格。他的诗成熟、流畅，由于用词简练和口语化而显得优雅，并且想象横溢，文字光彩生辉。如果说梅里尔因潜心钻研诗的构成而高出于他的同辈的话，那么他的诗的小说家式的情节也与众不同。他的主要作品不时对伟大的传记作者表示敬意，因为作品是借助于这些传记作者而写成的，所以梅里尔在《致普罗斯特》（For Proust，见《水街》）这首诗里写道：“过去发生的事正在成为文学。”

在诗里或在散文里，小说式的想象是通过社会因素互相作用最后对其显示意义的想象。梅里尔的诗中只有很少几首写自我封闭、自我限制的梦幻活动，或者说写超现实主义——《疯狂的景象》（The Mad Scene）、《维吉尔的一部分》（Part of the Vigil）、《尼克》（Nike）、《通过》（Getting Through），这些诗中的“每一事物都是含义隐晦，晶莹奇异”。更通常、更自然的是，他的意象从一种似非而是的情境中产生，如在《童年的景象》（Scenes of Childhood）一诗里，“他和他的母亲看一部三十年前拍的家庭电影，电影中“那男人的/影子使我们两人都感到痛苦”，影片“着了火”，这以后“我逐渐消失、冷却……父亲已经在消失——/他通过小的框框/将你的生活长久集中。”这些名词和动词都充满着双重意义，家庭里恋母情结所造成的紧张，既被立刻唤起，又被记忆——诗人的诗才——控制住了。其他复活、探讨、戏剧化了这种张力的诗，在《水街》集子里有《水边的风信子》（The Water Hyacinth）和《午夜快餐》（The Midnight Snack）；



在《火屏》集子里有《一座新房子里的早晨》(Mornings in a New House)；在《勇敢地面对多种因素》(Braving the Elements)集子里有《上和下》(Up and Down)。这些诗比早期《无儿无女》(Childlessness)的戏剧化的和有节制的处理都更为出色。

梅里尔诗的标题(《日日夜夜》中的《1964年的日子》、《1935年的日子》)使人想起另外一个诗人,使人想起诗集《1910年的日子》(Days of 1910)——作者是现代希腊主要诗人康斯坦丁·卡瓦菲斯。这种标题的启示性来自选择,而不是出于机遇;多年来梅里尔总要在希腊住上一段时间,他后期许多诗的背景也都安置在那里。然而《1935年的日子》(见《勇敢地面对多种因素》,1972)反映了他自己的童年。不象卡瓦菲斯,梅里尔过去的感受并不是一片古色古香,他的过去是普鲁斯特的那种个人生活的远景。在《1935年的日子》里,一个小孩子在仆人的房间里听到林德白<sup>①</sup>的绑架事件,就幻想他自己——希望他自己——被名为弗洛伊德和琼的两个粗暴但又有弱点的匪徒所绑架。从他们的安逸亲昵(在他们隐藏的小屋中,两人在吱吱作响的弹簧床上打来打去)和他们的外貌(“一位女士走出银色屏幕”“那个男人的脸……/瘦、黄、下巴尖长”)来看,他们是与孩子对父母的印象截然相反的人物;而他父母的相片在一条醒目的标题下出现,《魔鬼要二十万美元》(FIEND ASKS 200 GRAND)；

509  
510

① 第二次世界大战期间,林德白是一个反战的美国参议员,后其子为人绑架。

我的母亲戴着手套，  
帽子、珠子、下颊深深地裹在皮毛里。  
父亲怒目而视——他真的还爱  
她以外的人？

押着他们的绑票，弗洛伊德打电话要赎金，琼则问他“你知道什么故事吗，孩子？”孩子“瞪着她——她就是那个孩子！”——象舍赫拉扎德（在后来的《一千零二夜》〔The Thousand and Second Night〕诗里）用蓝胡子和睡美人的童话故事让她睡下。他已经知道“那生活只是伪装着的虚构”。当最后终于获救，他将要作证，把他们送上“电椅”的时候，他滚下床来，吵醒了她的老保姆，她

将我抱在她的怀里，我把  
我有罪的脸贴在乳间，  
永受她胸脯温暖和芳香。  
琼，我低语着，弗洛伊德。

在他醒来的生活里，在厨房中“孩子感到厌倦”，而他的父母正设宴招待“泰尔和泰尔公司的董事们/赛璐珞和罐头的巨头们”。他梦想被幽禁的激情、勇敢和冒险的生活——低层生活——已经消逝，因为“弗洛伊德和琼已经走了”。

《神圣的喜剧》一开始的九首诗写的是梅里尔已在其他的诗里写过的事物，但常常比先前的要好些。然而正是他长达九十页的狂想诗《伊弗雷姆之书》开辟了新的领域，虽然这也是从他先前的探索而来。伊弗雷姆从天外行星向 JM（梅里尔）

和DJ（戴维·杰克逊，他的朋友和同宿舍的人）通过他们的“奥求”（Ouija）板说话，指导他们灵魂怎样转生，为他们带来已死者的消息，回答他们的问题，并预示活人的未来。两个探索者被这导师一样的精灵引入了种种奥秘之中，“一个希腊犹太人/早晨八点在赞瑟斯诞生”，伊弗雷姆只在“奥求”板上用大写字母说话。这一奇特的幽灵不可避免地使人想到叶芝的《幻景》，虽说叶芝没有比较的幽默感，并且坚持一种梅里尔无可媲美的严格的心理学和历史的体系化。梅里尔古怪技巧的目的和叶芝的目的相似：为他的诗带来意象。

那些书页里出现的活的、死的，或幻想中的灵魂，是各种各样的朋友、亲戚、诗人（奥登、叶芝）、无名的文人，是JM放弃的小说里的人物。这首诗由许许多多段落组成，每一段落都和梅里尔早先的作品一样注重形式，有时是素体诗混着押韵的四行体诗或十四行体；但整体结构却象是胡乱堆砌而成。通过伊弗雷姆、JM和DJ帮助灵魂移居；他们的朋友玛雅·德伦是个制片商和伏都教<sup>①</sup>的积极分子，脑海里充满了幻景；由于伊弗雷姆的斡旋，过去与现在连接起来，将诗人从屈服于时间的状态中解脱出来（解开“夏日的人们”）。诗的调子也是变化多端，一会儿是闹剧似的，一会儿又有但丁式的庄严——尤其在JM与他做艺术家的侄子相遇的那一段里，他侄子对人性的看法更是冷嘲热讽——但即使在这种场合，诗的严肃性也为梅里尔喜剧性的透视角度所冲淡。《伊弗雷姆之书》是大师的游戏笔墨。有时它的方向、它的形式和目的显得晦涩，但最终证明是一种敞开的百科全书式的新发明，这种发明——象洛厄尔

510  
511

① 伏都教，西非土著宗教之一。

的《历史》，象贝里曼的《梦歌》，也象他们共同的前辈庞德的《诗章》——使诗人有可能将他的作品扩展到几乎可以包括记忆或发明所能捞入他技巧之网的任何东西。因此，梅里尔的超自然的技巧是解放扩大想象领域的一种办法。但是与庞德和洛厄尔不同，梅里尔在使他的想象从时间里解放出来时，并不跃入历史：对他来说，历史永远植根于个人的生活中，这跟贝里曼的看法相同。但是，与贝里曼不同的是，梅里尔是个极其乐观的诗人。他最严肃的诗行有一种感伤色彩，但他的感伤很少对他有什么伤害，因为甚至在他最悲伤的日子里，他也幽默地看待他自己的——和我们的——环境，带着一种由他乞助的艺术而产生的持久的微笑——

你不愿意帮助我们再次勇敢地  
面对那些恐惧、忿怒、爱情的各种因素？

梅里尔的这两行诗出自一首题为《关于衣服的梦》(Dreams about Clothes)的诗。通过把衣服或服装的比喻用作便利的伪装，艺术使我们能够面对自己。这方法被理查德·霍华德用于他给弗兰克·比达特的第一部集子写的序言。在那篇文章中，霍华德论及这个更年轻的诗人使用的技巧：把他揭示的事物写成“虚构的事物，神话化特性，而不是自白”。这种描绘方式在霍华德自己的诗里运用得更多，因为霍华德自己遇到了必须应付的自我和自我对抗历史的危机，他要避免自白式或自传式的直接对抗，他要越过庞德的人物和叶芝的面具，一直回到曾经写过“我将讲述我的状况，仿佛这不是我的事”的他们的伟大先驱者那里。写那句话的是罗伯特·布朗宁。霍华

德引用那句话作为他第三本诗集《无题》(Untitled Subjects, 1969)的献词性格言,而正是在那本集子里他第一次充分展现了他的方法。

如果说戏剧性的独白看起来是一种对现代主义分散的遗产的回避,那么霍华德的诗律也给人一种脱离时代习惯的印象:既不是英—美传统的重读音节诗律,也不是黑山派、佩特森派或新泽西派所显示的那种自由体;霍华德的诗行有另一种自由的形式。这些内心独白出现在不同的诗章里,有些相当复杂,全按音节排列写成。这是只有奥登才能成功地持之以恒的一种写法。在采用音节法上,霍华德也许是对另一个、比奥登影响更深的诗人的反响。理查德·霍华德是个杰出的语言学家和词典编纂者,他翻译过一百多本法文著作。大多数英语诗人对音节法不感兴趣,因为它建筑在法语诗律的非重读音节特点上。但少数几个诗人——奥登、玛丽安·穆尔、霍兰德,特别主要的是霍华德——心甘情愿地采纳了一种与他们语言结构的不同的异国方法,并使它显得和梅里尔或安东尼·赫克特的五音步诗行一般土生土长,或是象布莱、莱弗托夫和克里利的长短诗节一样。

当理查德·霍华德正在做与其他人都不相同的事情时,他肯定知道这些其他的诗人正在写些什么,因为就在《无题》诗集发表的同一年,他还出版了他的长达六百页的论文集《与美国单独相处》,评论他曾以极大的注意力和同情心研究过的四十一位当代诗人。他的标题借用于佩利·米勒对于马萨诸塞的移居者的函境的描写(“他们徒劳地转向历史,想借此解释他们自己”),通过保持这种标题,霍华德使这些当代诗人每一个都仿佛真是独自和美国在一起似的。每个诗人的作品都被单独

地隔开来研究，以诗本身的前提和成就进行讨论，几乎很少把一个单个诗人的事业与另一个诗人的事业相联系。

霍华德自己的事业，慢慢地在他第一部有奥登风格的《数量》（*Quantities*, 1962）和艺术上更有把握的续集《损伤》

（*The Damages*, 1967）中发现了自己。霍华德从一开始就是一个熟练的诗人，诗域辽阔，有时为了情感的需要几乎破坏朴素的联系。《损伤》里好几首诗都可以阐明霍华德对他自己题材的探索以及他怎样最有效地加以运用。《送别菲利斯表妹》（*Seeing Cousin Phyllis Off*）——登上“法兰西”号船——触及了梅里尔的到处旅游的有钱人的世界（虽然她确实乘坐二等舱）；一幅又爱又嘲的图景。《个人的动力：一个儿时伙伴的记忆》（*Private Drive: Memorial for a Childhood Playmate*）是这本集子里最长的诗，运用了自传体的资料，将儿童接触到性问题这一过程戏剧化了，但与《塞弗利亚德》（*Seferiades*）中置得更远、握得更牢的处理相比则显得较散。那首诗也很长——几乎有三百行，每行或是八音节，或是七音节。第一章描绘了诗歌最终的不能翻译性；一个访问的希腊诗人向他的美国译者挥手告别，抓住矮墙，用希腊语谈论关于海伦和众神，“谈论一个神话”。第二章突然转到了夏日营地的一个码头，六个男孩子在湖里往返游了两英里又回到码头。对面的岸上，他们在“森林里遇到了一个怪人”，一个女人请他们吃磨菇和茉莉花茶：“这杯，”她说，“喝了它，它将/使你长生不老……”这种传授，至少对他们中的一个而言，触及了性的本体。他们的水边顾问，一个正开始秃发的老年人，向这些美国男孩子解释说，他们不知不觉卷进去的古老的神话，也许就是海伦和那个希腊诗人不能翻译的诗行里

的其他人物。

然而在《邦纳德：一部小说》（Bonnard: A Novel）里，霍华德找到运用布朗宁的范例的最好办法。这里说话者，是邦纳德可能描绘的一个茶会的观察者，又是个参加者；他不是霍华德本人，而是一个创造出来的人物。方式和主题都预言了两年后《无题》中的戏剧性内心独白；霍华德在诗里呈现了十九世纪历史的感性中的十五个时刻。那里，姿态通常是表面的，人物沟通通过书信，正如霍华德的代言人（有时是小人物，有时是伟人本身）对人物、爱情、失败及这个世纪的画家、小说家、批评家、作曲家的艺术原则的批评和描写。以一种肯定的戏剧角度感，以适当的时刻和对一段内心细节的掌握（如果用于其他方面，这可能是称作广博学识的产物），霍华德呈现了他的詹姆斯式的一幅幅小画面：来自罗西尼生活中的场景；特里维廉写给她儿子乔治的关于她兄弟麦考莱的信，即儿子的没有生气的自传的主题；格拉斯通的秘书如何影响他本人的性格；斯特劳斯在看了德彪西有毛病的歌剧后，向舍恩伯格建议他谱写《佩雷亚斯和梅利桑德》（Pelléas und Melisande）。这些都显示了那个时代的精神：不仅仅他们的，还有我们自己的。维多利亚时代的人将艺术家英雄化，而他们每个人自己则

513  
514

有压抑、婚姻的不幸和野心，所有这一切都导致一种双重生活，既显示了诗的主题（诗里的英雄是艺术家，并非贵族，没有头衔，只是他们出现的年代才给了他们身份），也显示了我们自己的——确实也是诗人自己的——性格的某些方面。

这种辉煌的幻想出来的时刻，对于自传的适用性并不是永远如布朗宁的教导所给人希望的那般清晰，因为个人内心生活通过具体化，通过其他名人生活而表现的魅力，被置远了，被

改变了。因此这样的素材失去了它原本的感情力量。有一个这样的主题写上世纪的一个幻景，通过它，我们可以看到指挥家赫曼·李维给摩西·蒙特菲奥尔爵士（早期的犹太复国主义者）写信，解释他在贝罗斯参加活动的经过；他将瓦格纳的反犹主义归结为对梅尔比尔的嫉忌，并且充满信心地预言一个未来，那时所有的人“欣赏一种非犹太人的/艺术，并不比犹太人的多”。在《1889》里，一个移居国外的英国人写信劝他的朋友不要答复哈夫洛克·埃利斯那爱管闲事的询问，这封信表达出对那个时代的同性恋唯美主义的鲜明的看法以及被逐出社会的感受（“我们全体永远地/孤独”）。

罗斯金在给他父亲的信里写道，

如果那样，我自己的力量，  
那就会被唯美的写作  
耗完。你知道我不会答应写罗曼司——  
我答应给他们石头：而决不是面包。

霍华德的题材，也会被在“唯美的写作”中丧失，但那种写作提供面具或伪装，其中他自己的感性通过将自我与历史结合得以显示。洛厄尔在《历史》里，以从《旧约》、赫罗多德<sup>①</sup>、文艺复兴搜索吸取的有力形象，以他与我们时代的现代派大师相遇的回忆，充实了他的感情；但是霍华德的人物却无一例外地来自于感性自身，并且，作为一个现代人，他并不比特纳的

---

<sup>①</sup> 赫罗多德，公元前五世纪古希腊历史学家。



《1801》回溯得更远。在他作品的结尾，在1915年齐白林飞艇袭击伦敦时——维多利亚世界的毁灭——威廉·莫里斯的寡妻叫她的女儿别扔弃她的大事记：“这些是我的，救下它们。/我除此之外一无所有。”

514

515

梅里尔有小说家之风，而霍华德则倾向戏剧形式。《无题》的技巧在《发现》(Findings, 1971)和《伙伴感情》(Fellow Feelings, 1976)里继续得到发挥；《两部分发明》(Two-Part Inventions, 1974)同样以作家和艺术家虚构生活的精心杰作为基础把内心独白扩展为戏剧式对话；奥斯卡·王尔德到卡姆登拜访沃尔特·惠特曼；伊迪丝·沃顿驱马送她的爱人的骨灰去公墓，旁边还有一个表示他曾是她爱人的爱人；易卜生在晚年时看望卡普莉，与早年的爱人相遇，并通过她获得了他最后一个剧本的主题。正是在这种想象力、创新、性格深度和语言——白话、抒情、戏剧式的语言同时并用——里，在这种“虚构、神话化的统一”中，而不是在他偶尔创作的直接写个人的诗中，霍华德最成功地施展了他的天赋。《与美国单独相处》中论及的诗人，没有一个能以和他相仿的杰出的、詹姆斯式的感性来探讨艺术生活。霍华德独自和美国在一起的方式，是在探讨英国和欧洲浪漫主义中找到自我。然而甚至在他表现美国生活时所显出的对美国生活的回避，本身仍然是在我们当代诗歌的传统之中，是庞德《诗章》结构中一条线的延续，也体现了艾略特的论断：诗人的内心深处必须感到欧洲的历史和他的艺术。

如同我们已看到的，反对五十年代美学的种种叛乱导致了对诗的传统和文学的规范之抛弃。不仅丢掉了严谨的韵律，而

且还弃绝了已被人们接受的种种结构。一种新的魔鬼般措辞，对叙述或有连续性的组织和能够改写成散文的内容的否定，关于个人的题材——恋母情结的张力、性欲的坦白、自杀的冲动、疯狂——的重新引进，所有这些全部毫不掩饰地、不作历史比较地呈现出来。对许多诗人来说，过去显得是不可改变地断裂了，不再适用了（如弗兰克·奥哈拉和约翰·阿什贝里）；或者，诗人被个人的痛苦压垮，因此过去也主要是个人的、压迫性的（自白派诗人金斯堡）；或者，诗人试图理解历史将我们变成了什么，求助于零零碎碎的奥妙和传播神秘信条的技巧，而拒绝那种反理性的理性组织结构（如梅里尔关于伊弗雷姆的神秘的书或高尔韦·金内尔所写的《梦魇书》）。

515  
516 但这些反叛不可避免地有他们自己的先驱并借依著名的祖先的范例。在这段时期的早期，庞德是给予活力的能量，但到了五十年代的晚期，他的影响已被威廉斯的影响冲淡和代替。的确，惠特曼的影响一直存在，庞德在他那篇著名的《合同》（Pact）里，与他“憎恶得……太久”“的顽固的父亲”订了合同：“我们有共同的树液和树根——/让我们相互之间进行交易。”<sup>①</sup>威廉斯也在《论〈草叶集〉》（An Essay on Leaves of Grass）一文里与惠特曼建立了交易。这篇论文后来收入弥尔顿·欣德斯所编的《〈草叶集〉百年之后》（Leaves of Grass One Hundred Years After, 1955）。除了威廉斯和庞德的借鉴外，自白派、垮掉的一代和黑山派运动都在一定程度上建筑在惠特曼的幻象上，虽然每个人从他丰盛的遗产中吸取不同的灵感。“我广大，我包罗万象”：沃尔特，那受

---

① 均为庞德写给惠特曼《合同》一诗中的话。

罪的个人；沃尔特，随意的倾向者和漂泊者，反对美国物质主义的利益；沃尔特，发现蚂蚁和星星的旅程一样充满神奇的幻象家；沃尔特，感性的民主者——美化毛蕊花、无名小草、城市里轮胎的声音，打开了以前禁止的题材（“通过我那遭禁的欲望……”）；沃尔特，象他的信徒金斯堡，“将他奇特的肩头推动车轮”；沃尔特，“一个美国人，一个硬汉子”，他“包含一个宇宙”，将许多代传统习俗全扔于灰堆上，而在他自己的诗里寻找他自己精神上内在节奏的自由。

所有这一切，如同惠特曼所说的，“是在沸腾、沸腾，直到爱默生一下子使我煮开了。”爱默生的《诗人》被正确地视为是为决定我们诗歌在上个世纪方向而作的影响深远的文章。爱默生对批评家来说至关重要。但对于诗人，他们更关注体现在诗里的技巧，而不是论文里的思想。是惠特曼体现了爱默生几乎所有的那经常自我矛盾的理论，因此他是个更能导致发展的人物。

依靠惠特曼土生土长的例子，使得比庞德的普罗米修斯式叛乱更广泛、更民众化的诗歌有了可能。继承庞德式的遗产，说到底，还是需要历史和传统的研究和信仰——尽管这是和大学才子派不同的传统——并且，到了六十年代末期，年轻诗人中很少有人再被打动，去和象庞德那样奇特地对自传的掌握作竞争了。那时仿佛科学自身也不相信它的绝对性了。人们现在“认为”这个宇宙向无穷扩展，我们的太阳系不仅仅被观察到，而且还被感受到只是无足轻重的一堆微粒，作为最初爆炸后的余波，旋转了几亿万年。太阳系居住的空间充满了正在死去的红色巨星和已死的黑洞——一个人造卫星旋转的废物院子。现在比以往更难维持一种能必然支撑任何可行的、稳定

516  
517

的对待历史态度的真理。社会本身，尤其在一个工业化的民主社会里，容易受到一系列互相冲突的权力中心的影响。这些权力中心极少给予个人他们所摧毁或取代的传统机构曾给予的安全感。人被无情地抛弃，必须自己依靠自己：他自己的感情，他自己身体的节奏，他自己可触觉的经验，他自己的梦境，他自己对于他身内精神的原型经验之感——这些，已经失去了它们的依靠，失去了它们在宗教信仰和加入历史延续生活意义里的支持，成为留给在他的媒介范围里进行尝试的诗人的东西——语言、词的节奏、他的经验的真实描写——他借此阐述并体现他所认为的人间状态。我们的状态很少象现在这般绝望。然而诗人——他们比以其他形式写作的作家更注意最传统的人类创造和他们的语言，他们的作品通过凝炼和简洁取得强度——在诗里创造了相对的、暂时的真理。他们作品中的相似之处反映了这些普遍的条件，而他们的不同之处则反映了每人处理素材的特殊手法。

1957年，在新版《常青评论》第二期中，肯尼思·雷克斯罗思这位顽强的无政府主义者诗人、街头文艺战士写道：“诗人们到旧金山来，与那么多匈牙利人最近到奥地利，都是出于同一原因。然而艾伦·金斯堡、加利·斯奈德、劳伦斯·弗林杰提、格雷戈里·科索、杰克·克鲁亚克等人来旧金山这个“黄金之国”并非为了躲避斯大林的坦克，而是为了躲避“诗人教授、南方校尉及其一些前左派社会法西斯主义分子的一统天下”。作为补充，雷克斯罗思把《党派评论》的编辑们描绘成“在某家‘常青藤’同盟迷雾工厂里服了过量T·S·艾略特剂的布鲁克斯同人会<sup>①</sup>”。同年在《新方向》第十六期和《新世界作

品》第十一期中，他再次抨击了旧派作家并赞扬了后起之秀。

雷克斯罗思的文章(见《自然数》〔Natural Numbers〕, 1963) 被他的攻击对象所贬低，但是他满可以向这群年轻的叛逆们欢呼致意，将他们看成自己的继承人，因为二十年来，他一直在同美国资本主义和艾略特的审美观争执。不久，他的信徒们被人称为“垮掉的一代”，并且他们迅速地成长，超越了自己拥护的雷克斯罗思叔伯辈的教义。这群年轻人，517  
518不仅以自己那种夸张、无节奏的诗句，而且以自己的生活方式，在这一个被洛厄尔后来称为“平静的五十年代”里，表达了自己同旧习惯势力的对抗。按旧习惯势力，诗人们同大学界沆瀣一气，而大学界则为工业消费社会服务；那种迫令顺从的政策统治着市郊的公众生活以及私人生活。可以这样说，他们的这种异议是由冷战酿成的，是参议员麦卡锡残酷迫害莫须有的共产主义者而造成的。在加利福尼亚州，这个对那些躲避习惯势力压力的逃亡者来说是传统之家的地方，这群年轻人成了一种吟咏诗人；他们崇拜个人完全自由，崇拜新生的吸毒者文化，崇拜赐予欢乐的幻境，崇拜东方宗教以及群居生活。他们是十年以后“嬉皮”运动的先驱者和煽动者，这些叛逆者中有两人——艾伦·金斯堡和加利·斯奈德——是具有巨大才能和个人魅力的人，成了心怀不满的年轻人物有影响力的先知。

1956年，罗伯特·洛厄尔在他去西海岸的旅途中，在某读物上获悉如下情况：听众们变得浮躁不安了，因为他们正听人高唱着一种不同寻常的诗歌：

---

① 指新批评派，布鲁克斯是《怎样读懂诗》的作者之一。

我见到我们这一代中最杰出的一些人被疯狂摧残，  
挨饿，歇斯底里，赤身裸体，  
清晨晃晃荡荡走过黑人街去寻求愤怒的迷药，  
天使般脑瓜的嬉皮士渴望着黑暗的机器  
时代中的灿烂发电机能架通天国似的古代……

在当时未曾公开发表的《嚎叫》诗集里，艾伦·金斯堡就是这样开始写的；他接二连三地抨击了美国社会在他同代人身上造成的影响，他的同伴们

研究波劳提纳·波·圣约翰的交互遥感和爵士神秘乐  
因为宇宙本能地在堪萨斯州他们脚下颤动……

——预言家惠特曼和布莱克的热情，由于一连串发噱的幽默而得到了进一步的发挥——

谁要求进行理智审判，控告收音机催眠，  
结果仍然是疯狂、一无所获，搁置起来的陪审团，  
谁将土豆色拉投向讲授达达主义的纽约市议会的演说  
者因而随之他们只出现在疯人院的花岗石台阶  
上，光着头，操着滑稽的自杀语言说是要求即刻  
施行脑前叶切割术<sup>①</sup>……

---

<sup>①</sup> 脑前叶切割术是精神分裂症的一种极端治疗法。

《嚎叫》的第二部分是对“纯粹是机器脑瓜的莫勒克”进行有节奏的攻击。第三部分以“在哪里”开头的逐渐变长的词句（第一部分以“谁”开头）同“我与你一道在罗克兰”（罗克兰是关禁金斯堡的朋友卡尔·所罗门的精神病收容院）这句歌词相互交替轮换。《嚎叫》的脚注断言“世界是神圣的！灵魂是神圣的！皮肤是神圣的！鼻子是神圣的！舌头、扁子、手和屁眼是神圣的！”

这本1956年由城市之光出版社出版的十三页的小方册子成了五十年代销售量最大，阅读者最多，最被广泛讨论的诗集。它对艾森豪威尔时期的所有虔诚之物进行抨击的激烈程度，对摧毁现存的文艺标准所抱的猛烈情绪，及其语言对当时来说的汹涌潮头，招致了人们对该作品及作者的群起围攻，也招致了人们对波希米亚叛逆者集团的围攻，因为该集团的叛逆者们曾宣称《嚎叫》是他们这代人感到绝望的证明，他们也曾宣称金斯堡是他们的前途的先知者。自五十年代以来，许许多多感情和表现方面的限制被废弃了，以致现在的人们难以想象这一首今天人所共知的诗歌，在当时的文艺界以外的公众当中引起了多么大的愤怒。《嚎叫》很快就被控告为淫猥作品。然而，学术评论家们纷纷来到旧金山法院，他们依二十五年前乔伊斯的《尤利西斯》一案为根据，替《嚎叫》辩护，认为该作品作为对社会的一种严厉批评是具有补救社会的价值的。因此理所当然，这次被大肆渲染的审讯，对阻碍该作品的流传几乎丝毫不起作用。

文学界对金斯堡的出现而感到的恐惧今日难以想象。显而易见，《嚎叫》集中的诗歌确实是文学作品，但是它们是以一种不同于当时盛行的诗歌和审美的传统写成的，金斯堡并不掩

饰自己的欠缺，而是公开把他们宣布出来。这正如他在《加州超级市场》（A Supermarket in California）一诗中发现沃尔特·惠特曼“在电冰箱中拨动肉块，窥视着杂货店的堂倌”这两句时所做的那样。在《凯地什和其他诗歌》（Kaddish and Other Poems, 1961）中进一步显示了他对文学的忠诚：马克斯·雅各布、特里斯坦·查拉、布莱斯·森德拉斯、让·科克托、安德烈·纪德、弗拉基米尔·马雅可夫斯基，在《阿波利奈尔墓地》（At Apollinaire's Grave）一诗里全都引用了；而在《死亡来到梵高身边》（Death to Van Gogh's Ear）一诗中，伟人祠是为美国的地下诗人、地狱中的灵魂、自杀者和同性恋者而立的——哈特·克兰、维切爾·林赛和坡——他们都对金钱狂的实利主义进行了庞德式的挞伐。金斯堡清楚地看到自己处于受诅咒的诗人的浪漫主义传统之中，恰似一种神奇的、受到鼓舞的、疯狂的、有启发性的呼声，正在向着外表华丽而底部腐烂的社会进攻，并且提供了作为替代的感觉方式、表达方式和生活方式。

519  
520

象他这样一个腴腆的戴眼镜的大学生，如何突然成为这种“爵士神秘乐”的歌手呢？他曾是马克·范·多伦和莱昂内尔·特里林的学生，曾因写过仿效唐恩和雪莱的抒情诗而在哥伦比亚大学获奖（参阅《愤怒的大门》〔The Gates of Wrath〕，1972）。从《凯地什》诗集的第一首诗中，读者可能推断出引起这个大学生变化的背景。金斯堡曾说道，他自己的变化是发生在布莱克的幻影从哈莱姆屋顶上来到他面前之时。确实，在金斯堡的私人生活里，无论哪件事，看来都不大可能使其变为“‘常青藤’同盟（Ivy League）<sup>①</sup>迷雾工厂里……布鲁克斯同人会”中的一员。他是犹太人，出身于一个俄罗斯移



民家庭。这个家庭同共产主义劳工运动有牵连。他母亲是个精神病人。金斯堡本人是个同性恋者。在四十年代和五十年代里，由于他的思想与战后美国格格不入，曾五次被送入医院。哥伦比亚大学中特里林的阿诺德价值说看来仅仅是一块亲英国的装饰招牌，而同感情生活毫不相关。金斯堡在西端酒家同将来成为小说家的克鲁亚克会见时，正如《嚎叫》中所宣称的那样，完全摆脱了那一套东西。但《凯地什》是他的杰作，写得感人肺腑，再现了他的童年、他一家痛苦绝望的生活和无奈何听从命运摆布的苦处，并使人看到他通过自己的幻想能力，超脱于卑劣环境的经历。他可怜的母亲的精神病，在诗句中被表现得既荒唐狂妄又令人害怕，实是希特勒迫害犹太人的一个转喻。她的发疯是一个不可忍耐的痛苦，但又是她神秘的幻觉的源泉。整首诗以许多长长的诗段构成，里面充满了一个又一个的比喻：吸收生活经历、富于想象的思想奔流形成了该诗的节奏。在这三十页纸上，金斯堡写下了超现实主义的精神经历，而同样的内容，一个自然主义作家恐怕要用近千页纸方能勉强表达——而且还不能象金斯堡那样，抓住他生活中的感情深处。

六十年代早期，金斯堡已是个众所周知的人物，追随他的人很多——因为他参加了当时的种种运动，到处演讲（民权运动，同性恋解放，反对侵越战争，主张通过任何方式来寻找生活刺激，包括吸毒、超验沉思、东方宗教），也因为他真实地写作的内容。事实上，在他环球旅行时，金斯堡成了所有不满者的导师；在印度、日本和伦敦受到大批的崇拜者欢

---

① 常青藤同盟，美国东北部哈佛、哥伦比亚等大学的学生组织。

迎。在《艾伦·金斯堡在美国》(Allen Ginsberg in America, 1969)一书里,简·克雷默记叙了这一章社会学的历史。金斯堡这样的盛誉——信徒们倾听他的每一个字,将他的谈话和讲课录音抄写下来——也许不可避免地导致他实际创作的松弛,或者也许因为随着中年的来临,他不再感到他青年时代的几乎不能忍受的紧张。不论怎么说,在《现实的三明治》(Reality Sandwiches, 1963)、《行星消息》(Planet News, 1968)、《美国的衰亡》(The Fall of America, 1972)和《精神呼吸》(Mind Breaths, 1977)等诗集里,总体上,或是缺乏早期集子中内在结构,或是重复着过去的姿态而缺乏强度。他最杰出的诗发现了它们表达的经验的节奏。金斯堡后来只是对他的遭遇加以注释;他从汽车窗子或飞机旅途中看到的一切里作诗。意象的涌现旨在粉碎公认的感受,改变感性。有时效果就象是被一个快餐厨师塞得太多的一块三明治,但当金斯堡找到他表达内容的内在形式时,结果永远是新奇有效的。

当诗歌主要是个工匠的写作艺术的时代,金斯堡将他带出了书房,带上了乐队指挥台。他成了他的雄辩的、壮丽的诗的富有技巧的公众表演家,在朗读诗文前还念诵上长长一段佛教祷告。金斯堡竟会将他自己看作一个宗教追求者,这并不令人惊讶:在他的身上结合着象克里斯托弗·斯马特、布莱克、惠特曼这样充满幻象的诗人的革命性地超验的舞唱诗句,以及《新约》、《旧约》等先知书里的斥责和宣言。金斯堡还吸收并内在化了希伯来幻景预言的特点。贝里曼颇具异国情调地在他的《梦歌》中换来了贝尔·谢姆·托夫,金斯堡的作品则纵横密布着哈希迪克<sup>①</sup>神秘主义的欢欣的精力。同时这个后来的耶利米<sup>②</sup>还

效法庞德攻击物质主义和受难的自我之呈现的榜样（庞德获释后，金斯堡到意大利访问了他。据说那个年迈的诗人那时已对他反犹太主义的错误表示后悔，但据我所知，庞德还从未写过有这种意思的作品）。虽说在其他的源泉中，金斯堡反映了他的犹太人背景；但他转而求助的却是西藏的佛教：对于身体和世界的弃绝，奇特地与艾略特对于没有变化的时刻的追求相似（艾略特说过当他写《荒原》时，他几乎就要变成一个佛教徒了）。五十岁的金斯堡终于来到了一个相对平静的高原。他一度是反对所有学院式事物的首号叛乱者，他现在也变成了一种新的学院的一部分；在那勒波佛学研究院和在科罗拉多州博尔德市的艺术中心，金斯堡与诗人格雷戈里·科索、刘·瓦什、米切尔·麦克卢尔、罗伯特·邓肯、特德·贝里根（所有这些人，要么以前是垮掉的一代，要么就是黑山派诗人）一起，领导着“杰克·克鲁亚克诗歌分解学派”。

五十年代和六十年代在旧金山还出现了一些其他诗人——其中有弗林杰提、科索、麦克卢尔、杰克·斯潘塞——但唯一一个和金斯堡同样雄心勃勃、影响深远的是加利·斯奈德。很少有两个如此不同的诗人，但他们的文学背叛的方向，却有着可以类比的、即使不是相同的追随者。金斯堡移来的激进主义，与斯奈德的由于对西部伐木工营地反叛改造者的感情（这是他早期的导师雷克斯罗思共有的）而信奉的社会主义，是平行的。金斯堡是个城市诗人，斯奈德则寻找大自然中超验的知识，而且常常是孤独的感受。风光是西部的，主题从梭罗继承而来。他第一部集子的题目《砌石》(Riprap, 1959)意思是“铺在陡峭的

① 哈希迪克，一种犹太宗教。

② 耶利米，《圣经·旧约》中的预言家。

岩石上的小卵石/为山里行走的马指一条路”；标题诗中写出的诗意是绝对的功利主义，是在一个艰难地方的自我保护策略。

在稀薄的土壤中，每块巉岩一个字  
一块被溪水冲洗的石头  
花岗石：深深地渗透了  
火和重压的折磨  
水晶和沉积物火热地联结  
所有的变化，在思想中，  
也在事物中。

庞德和威廉斯为他指出了通向他的峡谷的道路，但是斯奈德用他自己的方式爬上了巉岩，饮着冰冷的山泉。

还在里德学院的时候，斯奈德学过人类学，并居住在印第安人的部落中。从那以后他就和他们一样对土地和它培育的生命充满了敬意，也感到必须不仅仅将生活奇妙的、超验的能量神话化，而且还要将粗野的欲望和精力加以神话化，就象他的《神话和文本》（1960）和1955年之前所写的《莓子宴席》（The Berry Feast，见诗集《僻乡》〔The Back Country〕，1968）一样：

因为泥土的颜色，平稳的跑步者  
酩酊大醉的老人，一个漂泊者，  
赞扬！肮脏的小狼的胖胖的  
小崽子自我折磨，丑陋的赌棍  
带来伪善者的人。

八月在熊的粪便中找到它……

熊一直在大吃莓子。

高高的草坪，夏末，雪融了

黑熊

吃莓子，娶个

乳房流着血的女人

因为它哺育着半人的小崽子……

522  
523

如同许多西海岸的艺术家和画家，斯奈德转向东方艺术，寻求替代西方的传统。在这个方面，雷克斯罗思也是他的先驱，他杰出地翻译过中国诗和日本诗。庞德的中国译诗为现代诗人发现了中国，也是早期的影响之一，斯奈德的自由处理行列和鲜明的意象派手法均使人想到这点。然而庞德和雷克斯罗思的东方主义只在文学之内，这位年轻的诗人则更深地钻入了日本的文化之中。斯奈德曾做过伐木工、森林测量员、油轮上的舱面水手；他在日本下了船，作为禅宗的信徒，在一所寺院里生活了三年。与许多六十年代出外寻找异国宗教的人不同，斯奈德在这一点上和在其他事上一样严肃。他的日记和文章，收在《大地之家》（Earth House Hold, 1969）里，记录了他的旅行和探索。斯奈德既是个信仰调和论者，又是个革命者；象早期的超验主义者一样，他把东方的神秘主义移植在美国的乐观主义上。

在一篇题为《佛教与来临的革命》（Buddhism and the Coming Revolution）的笔记里，他“转向一个自由的、国际的、无忧无虑的世界……尊重理智和知识，但不是作为个人权

力的贪欲和途径”。他引用了沃布莱的口号：“在旧结构里形成新的社会”，因为他愿意取代“那犹太教的一资本主义的一基督教的一共产主义的西方”，并将来自西方的“社会革命”与东方的“对自我虚无的个人洞察”结合在一起。

在另一篇论文《为什么要部落》（Why Tribe）里，斯奈德激起了“小小的但颇有影响的异教和奥秘的运动”。它表达了一种神秘的延续——“从古西伯利亚的黄教和旧石器时期的洞穴绘画，通过远古时代的巨石碑和奥秘、星相家、仪式家、炼金士、阿尔比根赛人、灵知直觉者、漂泊者直到金门公园延续下来，全无间断。”其他人也许不那么愿意将1969年伟大的运动与“欧洲的农民巫术，孟加拉的祖教，英国的教友会，日本的立川流<sup>①</sup>（Tachikawa-ryū），中国的禅”联结在一起，或者同意这些互相关联，但对斯奈德来说，它们确实组成了“伟大的亚文化……奥妙的精神与肉体爱的幻象”。他后来在《龟岛》（Turtle Island, 1974）集子中的文章，更是固执己见，显示出在政治和经济压迫的时代里，他是个对生存计划全面考虑的理性主义者。这些思想构成了他诗歌的基础。

早在《神话和文本》里，美洲印第安人的神话已和东方坐禅相互交织在一起，这些特点又在《僻乡》（1968）、《关于波浪》（Regarding Wave, 1970）、《龟岛》等集子里融合。斯奈德是个世故浪漫的原始主义者，在东方原型中寻找神秘的模式，所有人类生活，无论有知觉与否都与之适应，正如自然界的其他部分互相适应一样。于他而言，诗是“形而上学的巉岩上的砌石道”。他说过，“我珍视大地上最古老的价值……灵

---

<sup>①</sup> 日本花道的一个流派。

魂的丰富性，动物的魔幻力，孤独中的力量幻象，可怕的开始和新生，爱情和舞蹈的狂喜，部落的日常劳作。”如果说关于这些问题（他的散文概括出解决问题的办法）的诗有的因为说教而受到影响，他最成功的作品的特点则是向感官的快乐、幽默和持久的人类的关心敞开。他那首《做一个诗人你要知道些什么》(What You Should Know to Be a Poet)的诗提出，要认识“动物作为人”，树、花、草、星的名字，“行星和月亮的/运动。/你自己的六种感觉，以及警觉和文雅的头脑”，掌握一种魔幻的传统和“梦/幻觉的魔鬼和幻觉的闪光的神”。他建议信徒去“吻魔鬼的肛门并吃他的粪”，去“爱人”而且寻求

舞蹈的狂野的自由，狂喜

寂静的孤独的照明，静喜

真正的危险。 赌博。 还有死亡的边缘。

当斯奈德在五十年代早期开始写作时，美国印第安人的口头文学主要是由语言学家、人类学家研究和翻译的。从那以后，大部分由于他对新领域的开辟，其他诗人也对这些素材发生了兴趣。在过去的十年里，新一代美国印第安诗人，作为他们祖先文化的继承人，描写了他们的环境。最异乎寻常的印第安人诗选是杰罗姆·罗森堡的一大批选集里的《神圣的技师》(Technicians of the Sacred, 1968)和《摇南瓜》(Shaking the Pumpkin, 1972)。诗文经过词源学家多道手的翻译和加工。罗森堡的序言和实践，都表明古老和原始的版本与具有幻象的诗人，如布莱克等，相互“交叉”——简言之，他运用前文学时期的诗文和口头文化来贬低并取代寓意性的、

理性的、更高的文化的价值。在这个事业里，他和黑山派诗人们携手并进。这样做或许是对当代美国白人的一种美国赞歌般的作用，但这样从他们自己使用的文化的背景中去理解口头文学也能走上错的方向。卡尔·克罗伯坚定地在《诗、梦和文化的吸收》(Poem, Dream, and the Consuming of Culture)中指出了这点(《乔治亚评论》[Georgia Review], 1978)。

一种诗艺上成功、历史上负责的素材的运用是由戴维·瓦戈纳做出的。和斯奈德一样，他是个来自太平洋西北部的诗人。他从美国印第安人仪式和诗歌中的形象中吸取了养料，在英文中重新塑造原文中的文化价值。一组《为一个古老的声音唱的七支歌》(Seven Songs for an Old Voice)是他的诗集《睡在森林中》(Sleeping in the Woods, 1974)最后的一首，诗中唤起了第一个民族、海獭、母熊等形象。而他的《1956—1976诗选》的新著部分，则给大自然的一些力量，如冰、树根、乌鸦、鹰、捕梦者等，赋予了生命。瓦戈纳在《谁将是太阳》(Who Shall Be the Sun, 1978)里收集并重讲了西北部印第安人的故事。从这个集子里，上面的那些诗吸取了养料。在一组组诗中，树根是中心角色，以其神话形象的古风力量，可与特德·休斯的《乌鸦》媲美，虽然不需要那么多因不信而导致的愚念，因为瓦戈纳重新创作了一则真实的传说。他的印第安故事的翻译，如同斯奈德一样，是原始神话可信的重新创作。

最为突出的美国土著诗人是N·司各特·毛曼迪，他的诗收在《雁字》(Angle of Geese, 1974)里；然而他以他的小说《黎明盖成的房子》(House Made out of Dawn, 1968)和他关于切沃瓦部落迁移的历史《走向多雨的山岭》(The Way to Rainy Mountain, 1968)最为著名。他和另外十多



个更年轻的诗人，在杜恩·尼亚特姆的当代美国印第安诗选《梦幻循环传递者》(Carriers of the Dream Wheel, 1975)中出现。不象罗森堡的诗集，也不象斯奈德与瓦戈纳复述的传说，这些诗人的大部分作品不是翻译古老的仪式，而是探讨他们自己文化延续的丧失。如西蒙·J·奥蒂兹所说，“我土著的祷告/在我的喉咙里被扼杀了。”这些土著，或混血诗人，是美国当代写作计划大学中心里的一些研究生。他们在风格上有他们这一代人的特点，他们以他们自己特有的经验写诗，以他们从部落文化里继承下来的、与大多美国人显得无关的经验写诗。约瑟夫·布鲁卡克的“勇敢的温尼巴哥”在一家中西部酒店里“用温尼巴哥的语言说话/他们用德语回答，/我是苏人<sup>①</sup>，男人，他说……”但是“他们不理解勇士”。当这个部落的名字在大多数美国人看来只是周末旅游汽车的商标时，他们又怎么能理解呢？

当垮掉一代的诗人因他们奇异的生活方式而声名狼藉时，一个更富有哲学意味的反叛在北卡罗来纳的实验校园里开始了。从1951年到1956年，查尔斯·奥尔森是黑山学院的院长，他在他的教职员工和为数不多的学生中，搜罗进许多标新立异者，如作曲家约翰·凯奇、舞蹈家默斯·坎宁安，并且除他自己之外，还有诗人罗伯特·邓肯、罗伯特·克里利、爱德华·多恩和约翰·威纳斯。其他与黑山派诗歌（这个名词是由选集编者唐纳德·艾伦制定的）连在一起的包括西德·科尔曼、乔尔·奥本海默、西奥多·恩斯林、约翰·洛根、乔纳森·威廉斯、

F25  
526

① 苏人，说印第安语群苏语组诸语言的印第安人。

勒罗伊·琼斯和他们当中最杰出的丹尼斯·莱弗托夫。这些诗人在风格和题材范围上都迥然各异，但是，他们都采取了奥尔森在他那咄咄逼人的论文中所阐明和制订的立场。奥尔森的努力是要使美国诗人摆脱对过去的依靠，在无所隔绝的自我中发现内在形式的所有的必要原则。照他看来，当时传统文化的决裂，不仅使艺术的习俗不再适用，而且理性主义也已过时。

奥尔森的黑山学院是个先锋派学院，它创建的目的仿佛就是要将奥林匹斯山<sup>①</sup>的统治权从竞争者手里夺过来。这样的竞争者有约翰·克劳·兰塞姆的肯庸学院，兰达尔·贾雷尔和兰塞姆自己在那里继续“逃亡者”的传统，不断出现的学生有洛厄尔、安东尼·赫克特、詹姆斯·赖特和罗伯特·米齐。其他竞争的诗人学院还有伊伏尔·温特斯在斯坦福大学的新奥古斯都组织，保罗·安格尔在依阿华大学的研究生写作班，马克·范·多伦在哥伦比亚大学的更天主教式和更随便指导的课程——诗人以自己的才华各个相异，但除了金斯堡外，还有黑山学院的学院诗人托马斯·默顿、贝里曼、路易斯·辛普森、丹尼尔·霍夫曼、约翰·霍兰德、理查德·霍华德等，他们都受到作为住校诗人教授的鼓励。奥尔森自己也是个诗人教授，但与那些较黑山学院中更讲传统一点的任职教授相比，属于完全不同的类型。他是个反学院派的学者，曾在哈佛准备一篇美国文明史的博士论文，但离开哈佛时却未得上学位，发表的也不是满注出处的论文，而是挑战性、狂想曲式的《称我伊什梅尔》(Call Me Ishmael, 1947)，一篇从个人的、幻想的角度对梅尔维尔的解释。后来，他得到了一笔古根海姆奖金，于1953

---

① 奥林匹斯山，希腊神话中众神的住所。



词的各部分的迭加”。诗人现在能够“不用韵律的习俗，记下他对他自己言语的聆听，并且凭着这个行动，指出他怎样要每一个读者……读出他自己作品的声音”。打字机和印刷机一样会加上一种机械的写作形式并未被预见到；而运用空格键进行必要的喘气和眼睛休息所可能引起的矛盾，也是没有考虑到的。

抛射派诗歌的理性是从“事物的动力学”这个术语而来的：“一首诗是从诗人那里得到能量转化而来……靠着诗的本身和其他的方式又给予读者。好吧，那么诗本身必须在任何一点上都是个高度的能量构成，而且又在任何点上都是能量的发泄。”在运用物理科学的名词来给诗下定义上，奥尔森继续走着庞德和欧内斯特·费纳洛萨的路（参见《作为诗的媒介的汉字》[The Chinese Written Character as a Medium for Poetry]，1920），重申了路易斯·朱可夫斯基的客观主义论点（重印于《建议》[Prepositions]一书，1967）。诗既是动的能量，也是有机的过程，如呼吸一样。这种对生物学和物理学的援引，意味着通过自然法则来证明一种抛弃智性、抽象和整个形式装饰遗产的诗歌的合法性。奥尔森的论文《人的宇宙》(Human Universe)将这个攻势推向前去：“宇宙的和谐，我将人包括在内，不是逻辑的，若是后逻辑的当然更好，这就象是任何创造的事物的秩序一样。”秩序的敌人因此是逻辑的发明者：苏格拉底（因为他“愿意从讨论中造出一个宇宙”）；亚里士多德，他的“逻辑和分类法……如此牢固地贴住思想习惯，以致行为……是绝对地扰乱”；还有柏拉图，因为他的“观念的和形式的世界，能从内容分离开来”。

正是这种抽象的理智模式，正是这种习惯性的个别从属于

一般的分类（由分类和解析思想方式形成），使一种新的对经验的态度在我们的文化中成为必然——如果诗歌是要描绘现实的真实性的话。奥尔森对西方文化的认识论传统的深恶痛绝，把他自己对作为其失败证据判断的迷茫戏剧化了。那种传统和文化最终导致了属于现代资本主义的社会不平等现象；理性思想的果实是民族主义和工业主义，两者都在战争和劫掠中露出了它们的本性。和庞德一样，奥尔森的诗与美学观点基于一种广泛的，甚至英勇的努力：努力用一种新的对现实作出反响和描写的原则，来代替一个出了毛病的文明的整个思想体系。和庞德一样，奥尔森认为诗艺有力量改变知觉，改变感性，因此影响人和国家的行为。沃尔特·惠特曼先知般的希望，在这些语言革命家的宣言中得到了回响。

奥尔森希望有一种与我们的文化不同的文化。在这种文化里，手指尖，而不是大脑，是知觉的器官。在墨西哥生活过一段日子后，他发现玛雅文化体现了这样的价值。比起我们抽象的思想和我们后苏格拉底的句法，他们的神话，他们的象形文字，更能保住经验的真实。于这一点而言，奥尔森与庞德也站在一条线上；庞德认为中国的象形文字比英国的句子更能成为诗的媒介。

奥尔森的浪漫原始主义的学说对比他年轻的诗人起过重大的影响；一部分是因为他那鼓舞信徒的能力，也因为他以反传统者的气势汹汹所表达的概念，深深地植根于美国人性格特有的不满之中。他计划的结果是将自我从对历史的隶属之中解放出来。面对着过去，自我摆脱了过去的训诫，重新检查过去遗产的细节。我们的希腊—犹太教—基督教的理智的传统将过去的经验塞进去的分类范畴，全没有象自我经验那样，保持或

传达过去或现在任何事件的真理。可以推断，这样的自我独立加强了美国情感中的爱默生式的特征；奎顿·安德森将这种特征称为帝王般的自我。这样，抛射派诗人能放手运用他自己呼吸的节奏作为韵律，他手指尖的感觉作为记录的机械，他打字机的力量作为对付经验的划分音节的办法；仿佛这是第一次——确实也是第一次，因为他的前人所用的诗律都不能发现或实现他自己经验的形式，只有他才能创造。

这是令人目眩的宣言；这种规律下写成的诗又是怎样呢？奥尔森的作品收在两个集子里：《早晨的考古学家》（*The Archaeologist of Morning*, 1971）包括了他所有的短诗；《马克西莫斯的诗》（*The Maximus Poems*）是他分批发表于1953年到1975年作品，收了他即兴的史诗，旨在敌过他前人的作品，如《荒原》、《桥》、《佩特森》、尤其是《诗章》。最得心应手时，奥尔森的诗是论争性的，意在阐明并证明他对写诗的基础的看法。1951年，他给一个友好的德国批评家写信时，他的语气象是美国诗人在教训欧洲读者：

……到这里来

这里我们会欢迎你们

不用任何东西，然而只是欢迎，

不以任何有用的典故，没有小鸟

只是我们那些石头，没有吃的东西

只有我们自己，没有结束，没有开始，我告诉你，

但一点也不原始，象我们这样生活在空间里，

我们不必去想方设法……

奥尔森告诉他国外的读者，他的诗的文体（用一句使人想起威廉斯的话）是“我们反文化的言语，只由/具体的事物组成”。

奥尔森的诗在书页上的式样也说明，他如何感到粉碎人们期望的形式的必要性。利用他的打字机，他有时象散文一样将一行诗拉得书页那么长，呈惠特曼式，偶尔有些狂想式的句点；而在另外一些地方，诗行又是简短的零碎。他会用行首空格象管弦乐般地奏出两三个人的声音。他会在诗里插入散文片段。他的许多表现技巧都被e·e·卡明斯、阿波利奈尔（在《掷骰子》〔Un coup de dés〕一诗里）、庞德、威廉斯等预见过；而且威廉斯还主张一种节奏基础，使它们的不规律性得到加强起对位作用。奥尔森虽然也有这种能力，却很少想到这样做。《翠鸟》（The Kingfishers）也许是他最为人赞颂的诗篇；这首诗充分说明了他“在田野旁写作”的方式所特有的不连续性。这首诗把对价值体系的沉思与玛雅人用这种鸟的羽毛做交易并置，其他的成分包括毛主席的革命的和启示性的语录（用法语，不知为何理由）。诗努力用联想的办法，将一个古老的僧侣式的文明和一个现代的商品文化进行对照。结果出现最终与象征主义相似的一种诗的过程，通过旨在反映仿佛是无结构的感情流溢的方式，体现而不是回避或调整它的跳跃、停顿和不连续的特点。其成功之处，效果动人而有力：

以什么样的暴力买下仁慈  
以什么样姿势的代价带来正义  
什么样的错误影响国家的权利  
什么走在  
这寂静中

529  
530

什么样的伪证可怕地冒犯  
夜间的休息致使邻居腐败  
什么培育出肮脏就是法律的地方  
什么爬在  
下面

其他著名的管弦乐般奏出感情流溢的诗有《莫巴斯脱衣舞》(The Moebus Strip)、《在冰冷的地狱；在刺丛中》(In Cold Hell, in Thicket)、《欧洲的死亡》(The Death of Europe)、《死亡噬食着我们》(As the Dead Prey upon Us)和《图书管理员》(The Librarian)。但奥尔森的作品经常为它们的前后不连贯付出代价，毫无节奏的文字和缺乏强度的措辞使他的诗大受影响。

艾略特的《荒原》借用了“欧洲的精神”，庞德的《诗章》在世界历史中求索，惠特曼的《自我之歌》(Song of Myself)把美国作为他的灵魂的量度，威廉斯在《佩特森》中以他个人的感情将现代的工业城市和它的过去融化在一起。然而《马克西莫斯的诗》中，奥尔森着力描写马萨诸塞州的格罗斯特的渔村的过去和现在，在那个渔村里他长大成人。他的人物马克西莫斯，不象佩特森，并不体现他的城镇，而是通过吸收它所建立的历史和对诗人在现实生活中所感所思的反应介入诗中。格罗斯特另外有一个诗人名叫文森特·弗里尼，他创办了一家与奥尔森的原则背道而驰的杂志，奥尔森连续诗就是以对他进行广泛猛烈的攻击开始的。接着马克西莫斯重新塑造了格罗斯特的清教徒们作为鱼市贸易的中心：“我愿意是个历史学家，象赫罗多德那样，寻找/自我，为说过的话/作



证”，诗歌相应地重现了原始材料：海运提单，描绘船只和渔夫在海上失踪的剪报。与洛厄尔《在南塔切特的圣教会坟墓》

(The Quaker Graveyard at Nantucket) 那启示录式的关于新英格兰捕鲸者的贪婪的描写相比，奥尔森那种关于十七世纪渔民文件式记录的方法，仿佛是客观的。不同于洛厄尔，他并不将他的责备建筑在宗教价值上，超出诗所写的经验范围。奥尔森对历史的态度在马克西莫斯身上体现出来：这个人物似乎不抱什么先入之见地投入了十七世纪的冒险经历，尽管在时间和地点的具体事件中，在他的客观性中，他的介入肯定意味着奥尔森向往摆脱抽象的现代自由。不过最后，回顾过去时，他和庞德和洛厄尔一样，发现一切都被商业玷污、被物质主义污染了：

530  
531

人被迫着，

将美国考虑

为一个唯一的真理：

第一个人知道的新意几乎

从一开始就被

第二个人玷污。七年左右的时间

你在手里捧着

未燃烬的煤，为了

美国的价值。愿她受到诅咒

因她这么快做的事

对于这样新的东西

.....

我们得到利润。我们知道  
……比任何人  
都清楚  
将它换为现钱。出去吧  
那是惊讶的外衣的喊声。

于是这个新世界的希望又一次被出卖了；我们开始时的探索发现，一切都在“大师建造者的遗嘱里僵硬”。

奥尔森主要的两个门徒是罗伯特·克里利和罗伯特·邓肯。这两个人，特别是克里利，在推广奥尔森的影响上起了很大作用。他编选奥尔森的著作，在年轻诗人中广泛传播了他的教义（见《一种快速的理解：笔记和论文选》〔A Quick Graph, Collected Notes and Essays〕, 1970）。尽管这两个诗人属于同一流派，有着共同的热情，但从表面看，他们似乎并没有许多的共同之处；邓肯的作品是雄心勃勃的大规模的、浪漫的、神秘的、多变的，而克里利的作品几乎是种微型艺术，其中目的、形式和语言的经济有一种坚定有力的美学特点。然而，他们俩以各自的方式，都履行了奥尔森对形式、语言和惯例的先验主义的攻击。

邓肯主要的努力是撰写两部互相交织的长诗，其中的各章散布在他集子中的其他诗里（《开垦田野》〔The Opening of the Field〕, 1960、《拉弓》〔Bending the Bow〕, 1968）。这两首长诗题目为《章节》（Passages）和《韵的结构》（The Structure of Rhyme）（自然大部分是不押韵的）。它们的不连续性来自《诗章》和《马克西莫斯》，但邓肯比奥尔森和庞德都更加激情浪漫，邓肯对于诗有深深的“关于神圣

秩序的仪式”之感觉。与布莱克和惠特曼感情上相连，这个旧金山诗人仿佛更象金斯堡，而不是象克里利。他的美学观点在《H·D·诗集的开端》(Beginnings of the H.D. Book)里得到精心的发挥，但至今已发表的只是其中的一些节选(见《“毛虫”选集》[A Caterpillar Anthology], 1971)。对邓肯来说，H·D·的作品导致了一种对诗的原始和神秘的根源的探讨。

克里利最长的诗比邓肯最短的还要简短；邓肯使用一种吟游诗人式、长长的祷告式诗行，克里利的诗确实是微型的：常常一两个词，一个音节，四周是一栏栏的空白，在空白中的联想性的简洁叙述仿佛是一间空房间里的回声。在一首称为《形象》(The Figures)的诗里，他描绘了如何在他的素材中塑造形式的有机过程：他将它比作一个抚摩着一块木料的木雕家——“进入/他给予的/形式”。克里利的形式和语言都是如此。克里利的文风象排他的器具，借此方法他能追溯他感情的直接性。邓肯象奥尔森和庞德一样，从自我伸展出去，抓住了经验的神话——历史之气势；而克里利小浮雕式的雕塑只呈现了经验的片断，他的感情瞬时间的火花，很少与仪式上和文学上的过去有任何参照。《为了爱情：1950—1960的诗》(For Love: Poems 1950—1960)收了他最成熟的作品，它们对最微型的形式有一种偏好的依靠——四行诗、三行押韵诗节、英雄双体诗——韵也是反嘲地使用的。诗的语调冷嘲热讽；他的作品很少是公开充满典故的运用，如在他的《绝望的丈夫的歌谣》(Ballad of the Despairing Husband)里，那关于婚姻的论点——它用亲切的语言嘲笑和讽刺——突然又变为诗神祈祷。《为了爱情》戏剧化了异化的感情(《我认识一个人》

[I Know a Man]、《诺克》[La Noche])，以自我为中心的毒品旅行在《一只柳条篮子》(A Wicker Basket)里被巧妙地揭示出来。他的最值得记忆的鲜明、亲切、坦率的抒情诗，对色情的复杂关系进行了探讨。作为一个必定要描写爱情的精确性的诗人，克里利可以与在各个方面都是他的对手的罗伯特·格雷夫斯媲美。然而在克里利的技巧严谨的诗里，每一个词都有它内涵的全分量，而诗行的安排，纵然是即兴的，不象传统的格律诗那样重复，则构成了一种它自己特有的形式结构。

克里利后来出版的集子的标题也标明了他作品中经验的片断性：《词》(Words, 1965)和《断片》(Pieces, 1969)。随着《日记簿》(A Day Book, 1972)和《呵，一部日记》(Hello: A Journal, 1978)的问世，他的主题不再仅仅是诗人的内心生活，更多的是他所观察到的记录，和这些观察激起的沉思的碎片。从与金斯堡不同的一条途径，克里利在这些神经质的、脱节的和绝望的片断中，写下了与他朋友的散漫的、预言性的日记诗平行的东西。在他全部作品里，克里利从未触及有关社会问题的思想或所信奉的观点；他光秃秃的诗——姑且这么说吧——是庞德的信条“技巧是一个人诚实的考验”的证明。他放弃了一个诗人能用以装备自己的任何东西，除了他对言词的形状和声音以及他自己感情的真实的信奉之外。他的成就令人钦佩，但他必须抛弃的事物，代价也很高。由于克里利的个人文体是一种可学的技巧，他对许多年轻诗人影响很大。他们在许多情况下借取了他的方法，而不需苦苦挣扎，经过那些形成他的文体的必不可少的扬弃和训练。于是到头来，克里利的被人公认的文体在每一本新杂志中都涌现了摹仿者，成为现在

学院派写作作坊里鼓励的十多种文体之一，而与之相对的则是黑山学院富有独创性诗人的那些激发人的和连贯的因素。

“我认为罗伯特·邓肯和罗伯特·克里利是我这一代中的主要诗人。”丹尼斯·莱弗托夫在唐纳德·艾伦的《美国新诗，1945—1960》(The New American Poetry, 1945—1960)里作了以上的论述。《美国新诗》这本书动员了黑山派、垮掉的一代、纽约派诗人，一起反对学院派的忠实追随者。莱弗托夫出生在伦敦，母亲是威尔士人，父亲是俄国犹太人，父亲后来改宗，成了英国国教的一个牧师。从父母两方面来说，她都是从十九世纪和二十世纪之交的一种神秘主义中生下来的：一个是一种犹太教派的创建人，另一个是称为摩尔德的琼斯天使的威尔士裁缝。这种情况跟莱弗托夫在她的文集《这个世界里的诗人》(The Poet in the World, 1973)中所说的“朝圣之感”是一样的。

她第一部集子《双重意象》(The Double Image)于1946年在伦敦发表，反映了战后英国诗歌雄辩式的浪漫主义。一年之后她嫁给了美国小说家米切尔·古德曼，并移居美国。此后的十一年中，她没出过一部集子，在这段沉默中，这个英国新乔治诗风诗人转变成了一个新风格的美国浪漫诗人。她发现她所追求的美国在其抛弃传统和习俗上，正是黑山派诗的特征，<sup>533</sup><sub>534</sub>在他们的后面，在庞德、在H·D·、在另一个美国诗人(威廉斯)——他和她一样，是在英国出生的——的榜样里，摈弃了传统，直接进行创作。威廉·卡洛斯·威廉斯是丹尼斯·莱弗托夫的主要导师，她第二本集子的题目也使人想到了这一点。

《此时此地》(Here and Now, 1957)显示出这些新的精力已适应于她个人独特的文体。莱弗托夫的作品——她是个多

产的诗人，在二十年内陆续出了十本书——比邓肯的作品更容易让人接近，因为她的作品中并没有层层密布奥秘。她还比克里利更能接受广泛的经验范围。她尽可能地忠实于她阐发的“有机形式”——她对黑山派诗人关于庞德—威廉斯—意象派—客体派美学的发展的应用：“韵律的运动、节奏，是感官的运动的直接表达……声音……摹仿……一个经验的感觉、它情绪上的调子，它的本文。在一种经验之内，不同的速度和一系列感受不同的步法（我想到一束束水草在一个波浪中运动），导致了相对的节奏。”而且又一次，“形式至多是内容的显示。”

由于莱弗托夫是她自己感情的历史学家，她的诗集便是她每日事件的记录。每一时刻激发的情感被记录在变换的节奏中：声音执拗的模式，意象波纹的散开，最好地体现了诗人感觉的转瞬即逝意义的认识。洛厄尔、贝里曼、伊丽莎白·比肖普，纵然似乎正在将他们自己从传统的形式里解放出来，依然按一种格律基础写作，而且仿佛要将他们的诗行雕刻进永久性之中；但是莱弗托夫，象威廉斯、奥尔森和克里利一样，写的是一种过程诗，那种诗获得的形式是由每首诗创作机缘的即兴流露而来。很少用熟悉事件的重复出现而得到加强。她几乎全介入于现在之中，永远更新她自己感受的能力，每一个瞬息即逝的片刻冲击着她的感性。除了在她写性爱的诗中有某些神话式原型，过去对她并没有什么重大的意义。她记录的历史是正在发生的事件，以自己的和她的方式加以解释，既无典故的增美或负担，也无典故的提高或贬低，和比肖普、贝里曼或洛厄尔的作品迥然不同。

正如她的论文《朝圣之感》(A Sense of Pilgrimage)所

提出的，她在她自己作品的中心看到一个探求的人物走在一条生活原型式的旅程上。从她众多的集子里，我们可以将《噢，尝一尝，看一看》(O Taste and See, 1964)作为她的作品的说明。第一首诗《伊什塔尔之歌》(Song for Ishtar)唤起了月亮的形象，月亮从尚无记忆的时代起便是爱情和灵感的象征；但她的创作力和爱情都和肉体、诗人的性欲和她作为一个女人的自我意识不可分离。“月亮是一头母牛/在我的喉咙里哼哼”，她在诗里写道，那首诗使人想到那几乎被忘却的米娜·洛伊的《丘比特猪》(Pig Cupid) (莱弗托夫在1958年重印版的罗伊作品集的序言里写着：“价值是——不可分割地——技巧上和道德上的”)。在这部集子中，在诸如《婚姻之痛》(The Ache of Marriage)、《情歌》(Love Song)、《坦普尔小溪的厄洛斯》(Eros at Temple Stream)、《关于婚姻》(About Marriage)、《虚伪的女人》(Hypocrite Women)等诗里，莱弗托夫并不是将爱情理想化或神秘化了，而是对肉体表示尊敬，超越了性的肉体性：“在欲望的黑暗中”，象她自己和月亮，“翻滚、哼哼，哼哼/闪耀光芒。”《噢，尝一尝，看一看》集子中的其他作品哀悼庞德、威廉斯、H·D·等人的死亡（“那伟大的老一辈/将我们孤零零留在路上”）；首先在自然里、然后在（在一部电影里）一个部落仪式的形象里寻找再生的安慰；她召来了诗神，接着欢庆自然的丰盛（见《扭头》[A Turn of the Head]、《胜利者》[The Victors]）。《在思想里》(In Mind)和《一个祷告》(A Prayer)阐述了创作的神秘，在创作中自我的一部分是被一种超越意志力的力量控制住的。这些诗的描述有力而优美，使人想起日本的意象派诗歌（有些时候这点非常明显，譬如《灰色的麻雀向精神的

耳朵致敬》〔Grey Sparrow Addresses the Mind's Ear〕。

莱弗托夫的另一主要特点是她对公众事件的清晰阐述，而这是克里利决不肯为之的。她的丈夫米切尔·古德曼，很早就成为越南战争的反对者，并且因此和本杰明·斯波克博士一起，成了六十年代中最有名的一场审讯中的被告。丹尼斯·莱弗托夫是反战运动的一名积极分子，这个运动产生了一种与内战前废奴运动相似的道义激情。这种比较似乎还较确切，因为对于反战积极分子来说，敌人并不是越南人，而是我们自己国家权力机构里的那些人：他们进行着、鼓动着一场不可饶恕的战争，这场战争里的牺牲者是整整一代美国人，更别提另外一个国家的士兵和平民了。作为一个投身于某项事业的诗人，她后来的集子（《悲伤的舞蹈》〔The Sorrow Dance〕，1966；《活下去》〔To Stay Alive〕，1971）以强烈的激情写下了反战的抗议诗。然而这些诗篇，尽管强烈地记录了这十年的痛苦，但却缺少她个人抒情诗的真实，因为它们的论战性、谴责性和雄辩性的力量太多感伤：以赋予种种美德的“我们”攻击那可恨的、愚蠢的、卑鄙的“他们”。不管怎样忠于她的——  
535  
536 或我们的——时代的感觉，这些诗缺少感情复杂性，不如那些为她姐姐死亡而写的诗（《奥尔迦诗》〔The Olga Poems〕）或另一些关于个人题材的诗，如《脚印》（Footprints，1972）和《清除灰尘》（The Freeing of the Dust，1975）。

在她题材的范围里——她个人情感的抒情，她性欲主义的表达，她激情的政治呼喊——丹尼斯·莱弗托夫是六十年代的声音，很象穆丽尔·鲁凯泽曾经发出并继续发出的早期激进的、女性的个人感情的方式。



在肯定是当代或未来的诗歌运动中，在这些否定与早期传统有关联的运动中，对于古代或现代的其他文化、语言的兴趣却空前高涨。荷马的作品在我们这一代中被翻译了两次，里奇蒙·拉铁摩尔的译文《伊利亚特》（1951）、《奥德赛》（1967）和罗伯特·菲茨杰拉德的译本（1974与1961），为不懂希腊文的读者保存了史诗和浪漫主义之父。那些不懂拉丁文的诗人依赖着C·戴·刘易斯的《埃涅阿斯记》译文（1952）；没有一个有类似地位的美国诗人翻译过维吉尔的史诗，尽管戴维·R·斯拉威特在1972年译了他的《牧歌和农事诗》（*Eclogues and Georgics*）。这一时期也许是文艺复兴以来最兴盛的诗歌翻译时期。英美诗人都探讨着怎样重新理解每一部过去时代和语言的经典著作。所有这些活动使人想到美国诗人正空前地介入艾略特称为“欧洲的精神”（在事实上，还有亚洲、非洲、南美洲的精神）。然而，对许多反对艾略特主张掌握传统的诗人来说，正是“欧洲的精神”本身——当代的欧洲——促使他们寻求新的自我表达的方法。在两次世界大战期间和之后，欧洲的精神起而反叛它自己沉重的负担。诗人感到现在是无可挽回地与过去分裂了，于是构思出新的方法来表达他们困境必然造成的痛苦、异化和自我沉溺。

这些方式，这种背叛，形成于第一次世界大战之间和之后欧洲大陆上的达达主义和超现实主义运动。说来奇怪，那时这些运动在美国和英国都没有响应；除了个别微不足道、异国情调的诗人，如爱都沃德·罗迪蒂、查尔斯·亨利·福特——他们在美国读者看来象巴黎的《恶之花》，在英国则象戴维·盖斯科因的同样怪异的作品——英语诗歌几乎对超现实主义一无所知。然而四十年后，经历了两次世界大战的法国超现实主义诗

人，成了美国人在反对或逃避他们的英—美传统中追随的榜样。西班牙的超现实主义也在美国产生了影响。这两个反理性的运动，各自都有可以辨认的调子。在法国，从继承象征主义的运动发展而来的荒诞和主观诗，作为一种抗议文学已经形成，这是一种维护个人主权来反对高度集中的社会和资产阶级文化的方式。由于世界显示出它的大规模毁灭性的疯狂，诗人用探索社会法律不能侵犯的个人感情，表达了他自己的权威性。这里伊德<sup>①</sup>是第一公民；梦比每天的现实更真实。欢乐和惊讶在这些唯我梦幻诗人的身上留下了印记，他们是安德烈·布勒东、勒内·夏尔、罗贝尔·德斯诺斯<sup>②</sup>和于勒·絮佩维埃尔<sup>③</sup>；与此同时，一种更黯淡的内向倾向使伊夫·勃纳富瓦<sup>④</sup>的抒情诗充满了活力。

在西班牙和南美，诗人们面对着独裁的压迫统治。在这种制度下，公开的不同政见会招来逮捕、监禁、棒打、囚车。主观性、无意识冲动的显示，梦里意象的轨道既表达了被围困的诗人的独立存在，也使他对现状的攻击——如同写在密码中似的——有了可能。西班牙的诗人（其中包括费德里哥·加西亚·洛尔卡、文森特·亚历山大、拉斐尔·阿尔维蒂<sup>⑤</sup>、勃拉斯·德·奥特罗<sup>⑥</sup>）和南美的诗人（智利的巴勃罗·聂鲁达和尼卡诺尔·帕拉，墨西哥的奥克塔维奥·帕斯，秘鲁的萨塞尔·巴列霍）以不同的方式，用个人感情的表达，集中了社会题材。

① 见第673页注。

② 德斯诺斯（1900—1945），法国诗人。

③ 絮佩维埃尔（1884—1960），法国作家。

④ 勃纳富瓦，法国现代文艺评论家。

⑤ 拉斐尔·阿尔维蒂（1902—），西班牙诗人，后转向诗歌创作，深受现代主义流派影响。

⑥ 勃拉斯·德·奥特罗（1916—1979），西班牙诗人。

一种伊比利亚<sup>①</sup>宿命论主义给西班牙超现实主义诗歌带来了它自身的严肃性。法国超现实主义诗歌易于反复无常之处——从一个个人的美学发展开来，每个诗人都追求“给部落这个词更纯的意义”——西班牙诗歌对英国诗人影响最大的方面，则是纯感情的表达，对原型意象的寻求，以及一种无理性或反理性的美学服务于一种介入社会事业的艺术的榜样。

早在二十年代，艾略特和史蒂文斯就将象征主义写法引进了美国诗歌，但直到六十年代的越南战争，超现实主义才在这里同化。当美国诗人终于象大陆上的诗人那样看待他们的社会时——看作一种非人的力量，他们自由的压迫者——逃避或攻击压迫人的、使人异化的社会的超现实主义诗的归化，才成为可能。这股影响首先在各不相同诗人的作品里表现出来，如W·S·摩温、罗伯特·布莱和所谓的纽约派——弗兰克·奥哈拉、约翰·阿什贝里和肯尼思·科克。每个人很快就拥有众多的门徒；超现实主义的主观性席卷美国的势头之快，就象美国州间公路上冒出的快餐饭馆。

W·S·摩温的近期作品最戏剧性地显示了这些影响的效果。在他六十年代初期以后写的诗和他最初写的四本诗集（写于1952到1960）之间，方法、语言、格调和诗律的差别确实惊人。摩温开始是文学传统的一个爱好者，在语言上和形式上的传统比英—美传统更呈欧洲化。他的第一部集子《两面神的面具》（A Mask for Janus），为奥登的《1952年耶鲁年轻诗人诗丛》（1952 Yale Series of Younger Poets）所选

<sup>①</sup> 伊比利亚，指讲西班牙语和葡萄牙语的国家地区。

中；在这本集子里，民谣、六节六行诗、颂歌、重唱、词、歌等多种形式的出现，旋风般地运用了伟大的——甚至只注重自己的——技巧，显示出诗人对声音的听力和精确的节拍感，也显示出他对古词的偏好。他对于形式的坚持宣布了形式的必需性；其他由这种坚决表现古代指法符号所宣布为必需性的，则是文学表达和语言本身的延续，因此也就是情感和经验的延续。

摩温的情调基于寓言、传说和神话；探寻者的形象涉遍他的书页，如《约翰·凯布尔和三个绅士的民谣》（The Ballad of John Cable and Three Gentlemen），他重新创作的人人皆知的兰塞姆的《木工船长》（Captain Carpenter）——一次没有拯救之安慰的最后旅行。这一作品的直接源泉，在于摩温将二十世纪初期诗歌中的两种对立的但又互补的影响融为一体。在他这一代的所有诗人中，曾在普林斯顿大学学过语言的摩温，最接近于和庞德年轻时的范围进行竞争——庞德的第一部著作是《罗曼斯精神》。多年来，摩温以翻译为生，为我们提供了中世纪的史诗、民谣和传记故事的杰出的现代译本（《熙德之歌》〔The Poem of the Cid〕，1959；《西班牙民谣》〔Some Spanish Ballads〕，1961；《罗兰之歌》〔The Song of Roland〕，1963），以及《柏修斯的嘲讽》（The Satires of Perseus，1961）。大学毕业后，摩温在马约卡过了两年，做罗伯特·格雷夫斯的家庭教师。在象《十二月，阿佛罗迪特<sup>①</sup>》（December: Of Aphrodite）（《跳舞的熊》〔The Dancing Bears〕，1954）这样一首诗里，庞德与格雷夫斯的特色在他的作品中明显地糅合在一起。

---

① 阿佛罗迪特，希腊神话中的爱情女神。

摩温最初的两部集子探讨了诗歌的继承性。最充分地表现他的文学、语言和理智才能的是《跳舞的熊》诗集中的《太阳的东边和月亮的西边》(East of the Sun and West of the Moon)。这首长诗，他令人目眩地表现了丘比特与精灵的故事；这个故事借自阿波留斯的《金驴》(The Golden Ass) (参见格雷夫斯在《白色女神》[The White Goddess]中关于这个传说的一章)，摩温将这个传说与一个女人将一只熊当做她的爱人的民间传说的主题合并在一起。摩温在1954年创作这部扩展的神话诗时，对那十年的理智和情感的气候作出了反响，这一点在诺思罗普·弗赖伊的著作《批评的剖析》(1957)里从批评上作了阐述，而洛厄尔在《卡瓦诺家的磨坊》、奥尔森和威廉斯在发展的史诗中则从诗学上作出了说明。支持这种使经验神话化倾向的，是《荒原》、《诗章》、《白色女神》和叶芝的《幻景》等重要的榜样性诗篇。

538  
539

在摩温的笔下，这个神话——白熊将心甘情愿的姑娘带到一个奇特的、象死亡一般寂静的国土，在那里，他趁着黑暗，化身为一个被邪恶的女巫的魔术（魔术使她不能看到他的脸）困住的青年——在三十九段十三行的素体诗中发挥得淋漓尽致。如象云中城堡一样闪闪发光的意象和描摹笼罩着叙事部分，其他的民间故事伴随着反复出现。当姑娘违背了熊爱人的指示，听信她母亲的唆使，用一支滴着蜡的蜡烛，照着他熟睡的脸时，他消失了，她必须到“太阳的东边和月亮的西边……那渺无人迹”的国土去寻找他。一路上她必须找到三个骑在马上老婆子，接受三件礼品，骑着三股风去那有魔力的城堡，并且三次与一个长着“一百二十五英寸长”的丑鼻子的公主斗智。

既不是一个太阳的也不是月亮的故事  
而是一个可能属于人类的传说

这个传说开始时，从一个怀疑论的宣言“所有的魔幻只是比喻”转到了在魔幻城堡的折磨中终于取得胜利的那位夫人的话：“所有的比喻只是魔幻。”那时，只是那时，“明媚的月亮，转过她在人们眼中致命的伪装，创造出世界就在其中的形象。”摩温复杂的传说，将一种爱情中绝对的相互信任的必须性与认识论的对经验本身意义的追求结合在一起——这在比喻和幻想的转化和冷寂的力量中发现。如果没有这种力量，只有可爱的空虚，“死亡的一种转喻”的虚无，存在于寂静的土地之上。这种伸展的歌声休止之前的婉转以它奇特的音调试图使这片寂静的土地充实并改观。

在《跳舞的熊》里，摩温尽他所能地发挥了他独特的风格。和洛厄尔一样，他已走到了某一个尽头：一种变化势在必行。《绿色野兽》（Green with Beasts, 1956）集子中的诗最具文体特色：再无复杂的章节，再不向游吟诗人和前拉斐尔派的传统寻求借鉴，语言中也相对地清除了学究气的词汇；摩温倾向于以一种普通的语言描绘动物寓言。这显然是部转变过激的著作，使人预见到四年后的《火炉中的醉汉》（The Drunk in the Furnace）的方向。那里面的素体诗并不求精雕细琢，尤其书中最后十篇家庭肖像诗更是如此。这些诗毫无疑问是摩温对洛厄尔《生活研究》的反响；在洛厄尔的诗集问世前，他诗的主题没有一篇是个人的，或明显可以认为是美国的。这本集子最初的十多首诗是对海洋航行的沉思冥想，是摩温原型式航海者那种坚持不懈的主题的持续：漂泊者，就象庞

德《诗章》中的人物一样，在一个新的最好的地方着陆。这些诗更显僵硬，不象先前那般刻意雕琢，但它们的措辞——尽管简朴——依然是优美的，如象在关于奥德赛的诗里，他在他岛上的女人中不记得哪一个是“不可能的、遥远的、真实的，/是他带着返航回家的一个。”他关于他先人的诗——怪诞的舅舅，穿着笔直花边的祖母，性格狂野的舵手祖父——并不是神话或传说中的人物，而是在现实的宾夕法尼亚风景中他们难忘的肖像。这个美国背景是在“狮子俱乐部的水池房”里得到判断的：因为“他们毫无收获、毫无害处的消遣”和“整个世界”隔离开来，村民在他们唯一的桌子上依然是“在暮色的光芒中平平安安/那里真正的黑暗永不降临”。《燃烧的山》(Burning Mountain)勾画了那里地下火“烧遍了裂开的山岭”，象地球“熔化的中心”的山火。在结束时的标题诗里，一个迷路醉鬼住进了一座废弃的火炉，当他情绪高涨时，“以拨火棒和酒瓶”击出一种音乐似的闹声，而村民在“柏油纸的教堂里……/点着头，痛恨闯入者。”

虽然，当火炉醒来，整个下午  
他们毫无智慧的后代，象唧唧喳喳的耗子  
聚集在它们的诱人的渐强音周围，对分崩离析的山岭  
目瞪口呆  
站成一排学习。

这是诗人的诗人形象。一个喝醉酒的被抛弃者，他的喧闹打破了寂静，而他的人民的孩子却能向他学习。

寂静、歌唱、流放、无知、学习——这些都是摩温以后的

诗的标志。他的第二本书《移动的目标》(The Moving Target, 1963)开始了他生涯的另一面,巨大的文体变换使读者不安,并要求读者更加注意:抛弃那正规和重复的形式,摩温一直使用的句法和标点以及整套的诗律渐渐地消失。他写过一篇《给一架焚毁的桥的题词》(Inscription for a Burned Bridge),他对在他意识流混乱的洪水之上架起的传统桥的态度,这首诗可以作出简明的解释:“我已随着河水漂去。/我再不会服务于你,但你可以跟随着我。”

在《移动的目标》中,那种新的朴实无华的文体,闪闪发光,具音乐感,然而又因存在主义的感情与感官的脱节而显得生硬,象被什么缠住似的。这在摩温中世纪文学翻译的简洁的语言中已可见端倪。摩温在法国生活了多年,译过许多现代诗作(其中有洛尔卡、聂鲁达、帕拉、让·福兰<sup>①</sup>、皮埃尔·德利尔、菲利普·贾克特、瑟杰·艾思宁、奥西普·曼特尔斯坦姆、伊奥西普·勃劳德斯凯——见《译诗选, 1948—1968》),因而他自己就在超现实主义和后现代主义诗歌中深受熏染。他的新文体之最接近的榜样,可以从他为《催眠者醒来》(Hypnos Waking, 1956)这本由多人翻译的勒内·夏尔的诗集所译的诗看出,或如理查德·霍华德指出的,从豪尔赫·纪廉<sup>②</sup>的诗里看出。法国诗人明白易懂的警句,西班牙诗人的寂静的筛滤,都有助于摩温风格的形成。于是他将语言学的严谨和梦一般幻景糅合在一起,反映出比迄今为止这些榜样和他的竭尽全力的优美虚构更深远的根源。他1962年为《民族》(The Nation)杂志写的三篇散文报道,以他诗中很少见的方

① 让·福兰(1903—1971),法国诗人。

② 豪尔赫·纪廉(1893—),西班牙诗人、散文家。



式，直接接触当代生活的政治结构。其中一篇（6月19日）报道了一群反对军备竞赛逐步升级、在白宫的台阶上静坐示威的贵格会教徒，他们遭到逮捕、审讯和监禁。他们被控的罪名是破坏治安。这家杂志12月29日的整期篇幅都用于登载摩温题为《每一个人》（Everyman）的文章，这是关于一次航行的报道，一名贵格会教徒驾着一条小艇，试图驶进原子弹试验地区，但被海军截捕了。这些报道使人想到西方的——尤其美国的——一个人自由传统是无用的，反抗现状组织的暴行的理性传统也是无用的。对美国生活的诊断是阴郁的：由一群没有灵魂的官僚组成的压迫人的政府正在粉碎我们当中的自由精神和善良的灵魂。

摩温的另一篇散文文章（2月24日）介绍了他所译的阿格斯特荷·尼托的几首诗。尼托是个安哥拉叛乱分子，当时正遭葡萄牙统治当局监禁。此后摩温就将他自己的目标定为与那些被迫害的自由战士在一起：

一个诗人决定尽可能清晰和真实地为自己身为一员的人类讲话，这样的决定是对蒙昧主义、沉默和灭亡的挑战……这项决定本身，在它故意的挑战姿态中，……在它帮助他经验的泥泞和混乱中作清新创造的过程中，他取得了巨大的胜利……他再不会是一味专事装饰的牧师。

541  
542

作为一个别人的代言人的诗人，对“装饰”的唾弃可能会预示一种既是政治的、又是流行的诗，但摩温偏偏是朝着相反的方向进展：倾向于在一个缺乏客观意义的世界里，发现和解释真正的自我。历史的、社会的、文化的机构都没有力量来确证

当代的自我——它们没有真实的力量；自我必须从它的经验里重新建筑它存在的条件，而这仿佛是没有先例的。因此摩温放弃了精雕的句法装饰——因为句法不正是抽象逻辑关系语言的强加物吗？——为越来越分散地表达真正的意识探索而努力。摩温沿着一条与奥尔森迥然不同的道路，也回到了前苏格拉底的时代（他的集子《虱子》〔The Lice〕里的格言就是来自赫拉克利特<sup>①</sup>）。他试图生活在一个前苏格拉底的世界里，那里理性是一个被废黜的君王的尸体。

《移动的目标》第一首诗《感恩之家》(Home for Thanksgiving) 这样写着：

我将自己带回，静静地躲避  
象瓶中的船，  
我带回自己的瓶子……

普通的事物雄辩地证明了无例可循的重要性。象《火炉中的醉汉》中毫无智慧的后代，读者们站着目瞪口呆，必须学会怎样理解。我们刚才引用的奇特的形象，加上归家（象奥德赛一样）静悄悄地放弃了一场旅行，在后来写给他顽固的兄弟的一首诗中更是明显：“象一只瓶里的信息诞生于死亡之中。”《移动的目标》读起来象一部新方言的语法书；它的词汇不象摩温早些时对《牛津英语辞典》中偏僻词的搜寻，而是严格地加以限制。某些名词重复出现：战役、鞋子、小刀、镜子、窗户、锁、钥匙、门、手套、脚、茶杯、票证、表盘。这些具体的形

---

<sup>①</sup> 赫拉克利特（约公元前540—480），古希腊唯物主义哲学家。

象仿佛充满了它们自己的生命，一种神秘的生命；诗人的生命和职责就是去观察、表达、解释。这种肢解的情节的奇特，仿佛是武断的事物组合，使人想到超现实主义，但它不是一种仅仅屈服于用梦境来毁坏事物可感秩序的诗。恰恰相反，它坚持一种新的秩序，在它梦一般形象中可被感知，比起诗歌重新安排所代替的过了时的关系更忠于我们的感情。

542  
543

《移动的目标》和摩温其他的集子一样，尽管在文体上有创新，却有一种追求的形式；它以《感恩之家》开始，以《破晓》(Daybreak)的几行诗结束：“我参加了这个行列/一条敞开的门廊/又一次为我说话。”象惠特曼——或艾尔·西德——说话人跟随着无穷无尽向后退去的未来之路，但缺乏惠特曼的洋溢的希望。在归家和出发之中，说话者在一块有着克利斯托弗·斯马特的格言的标志下（“让勒密埃和狼一起祝福，它是一条没有主人的狗，但主听到了它的喊声，在沙漠里喂养了它”），发现他无家可归，和狼一样。更早集子中的主题重复出现，以那时的希望（如在《名言：伪装的洪水》[Dictum: For a Masque of Deluge]）和现时的绝望（《诺亚的渡鸦》[Noah's Raven]）形成对比。《男性祖先》(Sire)一诗使人想起《火炉中的醉汉》中关于摩温祖父的诗行，但兴趣不再是在于他的祖先，而是在于说话者一种玄学上的延伸（“我众多的不解/哪一个是你遗留给我……？”）。在《移动的目标》那失去精华的宇宙里，诗人“熄灭了光/为了更好地在黑暗中出发探索。”那里“闪电向我显示出将来的伤痕。”他唤起了“我的恐惧、我的无知、我的/自我……将/完整作为一件礼品带来。”在他所经过的无知的航程里，“除了第一个以外，所有的海岸都未被预见/而第一个海岸直到离开后才知道是家。”他那

探索者的形象曾经在早期的作品中旅行，要么不认识路（《帕路纳斯的滑稽问答……》[The Bones of Pallurnus……]），要么追溯那已黯淡的脚步（《约翰·凯布尔的民谣……》[The Ballad of John Cable……]），或者象《我从考尔切斯来时》（When I Came from Colchis）和《你，海员同志》（You, Genoese Mariner）等诗，探讨着爱情神秘的界限，犹如那个旅行到太阳的东边和月亮的西边的女人。现在，旅行通往一个比爱情更不可知的目的地，每天都显得陌生，正如《第二幅景象》（Second Sight）里所揭示的：

那是个古老的故事，  
每个早晨一些不同的东西成为真实，  
这个地方只是它自己的侄子……

这里“记忆是我的城市/希望我的城市无知，我的城市”，象一个声音在“分离开来的，痛苦的母亲”的孩子中间漂荡，在这片毫无欢乐的远景里，确定什么属于真实仍是一个诗人的义务，就象在萨缪尔·贝克特凄凉的风景里的人物，要从这样的境遇里找到能有所发现的根据：

这里我又一次用我干燥的口  
在蓟丛的泉水边  
准备歌唱。

543  
544

在《虱子》（1967）诗集里，他继续歌唱，使一种简洁的意象派抒情诗臻于完美。也许基于日本的俳句，他的这种技巧

在《目标》（Target）中用得恰到好处，譬如《冬天的暮色》（Dusk in Winter）、《我们怎样地得到宽恕》（How We Are Spared）和《为了我死亡的周年纪念》（For the Anniversary of My Death）等诗。倾向于简洁的冲动使其他一些较长的诗里的诗句，也都是警句式的水晶般清晰，试看下面几行：

现在除了沉静之外，我所有的导师都已死亡

每一件不需要你的东西都是真的

你到处可以发现你没有的事物

众神只是那些不能变成我们的人

如果你发觉自己再不信仰，就将宇宙扩大些

任何我必须做的事都尚未开始

一种广袤的补充性趋势使好几首诗充满了活力。摩温写下《最后一个》（The Last One），它建筑在一个美国南部印第安反转来的传说，描绘了一枚原子弹造成的世界毁灭。《未完成的国王的书》（The Unfinished Book of Kings）和他的下一本集子《扛梯子的人》（The Carrier of Ladders, 1970）中的四首赞美诗，提供了可以称为一个部落神圣原文的诗篇——如果真有那么一个部落的话。

摩温的诗里不仅没有部落、团体，也没有人，甚至说话者也算不上人：我们听到的是被肢解的声音，声音又为如此坚决探讨的凄凉和破碎的歌声所充分填充的寂静所迷惑。至少对这样的读者来说，摩温在特定的存在主义里，在《目标》与《虱子》中对那仿佛缩小了的可能性的探索里，他的发现所激起的巨大的想象的兴奋，随着他在以后连续出版的书中运用同一种风格而逐渐消失（《给一个未完成的伴随物的写作》〔Writings to an Unfinished Accompaniment〕, 1973、《罗盘之花》〔The Compass Flower〕, 1977）。然而在他向贝克特、卡夫卡和乔治·路易斯·伯吉斯学来的散文寓言中，他仍然继续发挥关于存在的唯我论观点（《矿工苍白的儿童》〔The Miner's Pale Children〕, 1970、《房屋和旅行者》〔Houses and Travellers〕, 1977）。在诗歌和散文里，这种风格已经变得有些矫揉造作，就如同他宣布不是“另一个装饰的牧师”的前一本一样。他诗中人物的被动性已经风格化了，就象物体和情节的脱节已变成了习惯。这个现已五十多岁的诗人的作品曾经既是包含性又是多产性的，是否会有一个新的转向——也许转向那种感到其余人的存在，抚慰他的宇宙性孤独，减少他对人类关系和更广泛的感情的困惑——要看岁月的成熟会给他带来些什么。与此同时，他在天堂的石板瓦上写下数十首简易明了的诗。他的作品在把超现实主义和存在主义的诗艺介绍进美国方面，具有非常重要的意义。后现代主义诗歌已成了国际性的口头语，而在将美国诗歌和这个世纪中叶“欧洲的精神”糅合在一起这一点上，摩温是做了许多工作的。

544  
545

当他们的宣言《狮子的传说和眼睛》（The Lion's Tale

and Eyes) 于1962年问世时, 罗伯特·布莱还未发表他的处女作, 而他的合作者詹姆斯·赖特已是《绿墙》(The Green Wall, 1957) 和《圣徒朱达斯》(Saint Judas, 1959) 的作者了。这些著作以弗罗斯特、鲁宾逊、哈代等人为模式写成, 严谨的诗节唤起了对贫穷的俄亥俄村民, 对失去的爱, 对被美国生活抛弃等的同情。布莱在他的前言里, 摈弃了描绘“外部世界”的“直接叙述的诗歌”, 因为按照他的说法, “诗表现的是我们正要开始思考的东西, 我们还没有思考过的思想。”这预示着对雄辩的、描绘的、自白派的、模式的、激进的抛弃。诗人追求直入核心的理解——以最直接的、最简洁的语言——理解内在的自我超验的时刻。这部选集里最著名的诗是赖特的《在明尼苏达松岛威廉·达非农庄的一张吊床上躺着》(Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota)。诗人用十多行诗, 以清晰的视觉形象呈现景色——一只栖息在树干上的蝴蝶, 白玉草, 干了一年的马粪的闪闪发光, 一只鹰在头上盘旋。这首诗结束时写道, “我浪费了我的生命。”这层含意因非直接叙述而得到加强——诗人以前从未如此逼真地看到过和感受过他的环境; 他放弃了雄辩而代之以简朴的修辞, 信意地悠然自得。如果说赖特的诗使人想到惠特曼, 布莱的诗(重印在他的第一本集子《雪地里的寂静》[Silence in the Snowy Fields], 1962)——虽然它们说话者的被动性是相似的——则使人想到梭罗。

布莱的美国超验主义, 被雅各布·贝姆下面这段话的揭示加强了: “按照外在的人, 我们在这个世界里, 而按照内在的人, 我们在这个内在的世界里……以两个世界产生出来, 我们用两种语言说话, 我们也必须用两种语言理解。”(布莱引用

了这段话作为《身体周围的光》〔The Light around the Body, 1967〕的卷首引语)。布莱一直努力去发现或发明一种适于表现那个内在人的语言。内在的人在睡眠、梦境、充满光明的时刻和关于被荣格描绘为无意识的原型的认识中说话。在大陆的浪漫主义者和超现实主义者和东方的意象诗人中，布莱找到了这种事业的模式；在1961和1974年之间发表了他翻译的乔格·特拉克尔和里尔克，巴列霍、聂鲁达、希梅内斯<sup>①</sup>、洛尔卡，瑞典诗人托马斯·特拉斯特罗默和葛纳·艾克洛夫，艾萨·考贝亚西和巴肖等人作的作品。他赞扬特拉克尔的诗的“宏伟的沉静”，在特拉克尔的诗里诗人很少自己说话，而是“让无声事物的形象”为他说话。“希梅内斯不写政治，甚至不写他自己的意见，而只写孤独和给处于孤独中的人所带来的奇异的欢乐。”在他的作品里，“接连不断的感情”“呼之欲出，具有巨大的力量和美感。”布莱把这种唤起强烈感情的方式，取名为“深度意象”。他在《雪地里的寂静》中的意图，和他赞美的那种具有内在幻想、被动意志和意象深度的诗人是相似的。与那时的美国诗人相比，布莱通过一种成功的扬弃，赢得了一种突出的一致情调。在《从睡眠中醒来》(Waking from Sleep)一诗中，

……我们歌唱，在厨房的地板上做小小的舞蹈。  
我们整个身躯象黎明时的一个港口，  
我们知道我们的主人这天已离开我们。

---

<sup>①</sup> 希梅内斯 (1881—1958)，西班牙诗人，1956年获诺贝尔文学奖金。



但到了这本书的结尾，一些外部世界的迹象向睡眠者闯来：“人的脸象黑色的天空一般闪耀/仿佛它正讲着那些压迫着生命的东西。”这些诗行预示着《身体周围的光》（1967）中将要出现的迹象，其中美国超验主义的积极原则闯入了布莱的被动叙述者的凄切动人的梦一般的生活。梭罗曾在《沃尔登》里攻击过社会机构，并在《民众的不服》（Civil Disobedience）中解释了他对国家的良心。这似乎成了一个活生生的存在，支持布莱在他的诗里抗议和抨击越南战争的残忍<sup>①</sup>。布莱最简洁的叙述诗歌虽然在探测心灵的寂静时非常有效，但在作为表达道德愤怒的途径时却显得逊色：

亚洲人的建议并未得到严肃对待。

我们知道腊斯克微笑着将建议告诉别人。

象腊斯克那号人不是人：

他们是炸弹，等待着被人装入黑暗的飞机库……

但是，在布莱的下一部《拉着手的睡眠者》（Sleepers Joining Hands, 1973）里，他专心致志写的诗歌在艺术上更加成功。《妈妈终于露出了牙齿》（The Teeth Mother

---

<sup>①</sup> 跟戴维·雷伊一起，布莱在1966年建立了“反越南美国作家团体”，很快就吸收了金内尔、金斯堡、莱弗托夫和其他许多作家。他们的朗读和集会有助于影响美国公众的意见，特别是对年轻人影响更大。诗歌记录的战争对发动者和经历者的影响在迈克尔·凯西的《令人憎恶》（Obscenities, 1972）和约翰·巴拉班的《战争以后》（After Our War, 1974）得到了有力的表达。——原注

546 Naked at Last) 又在谴责性的诗中恢复了雄辩的修辞; 美  
547 国消费经济的豪华形象, 与在亚洲农民中进行的杀人战争的意  
象, 以超现实主义手法迭加在一起, 给了这首诗一种黑色幽  
默:

正是因为我们有了装熏牡蛎的新包装稻田里才出  
现了弹坑,

正是因为我们后房中哭泣的妇女太少,  
因为我们被高强度子弹撕裂脑袋的孩子太少,  
因为滴落在我们手上的眼泪太少,  
所以超级军刀才挥动起来, 呼啸着刺向大地。

正是因为纳税人搬往郊区我们才转移人口。  
海军士兵用香烟打火机点燃小屋的稻草房顶,  
因为这么多的美国人都有他们自己的家。

在这部著作里, 布莱还发表一篇论文(《我出自一个赤身裸体的母亲》[I Come Out of the Mother Naked]), 那篇论文为了解释种族的历史, 扩展了瑞士学派式的内在与外在之分。依据十九世纪人种学家巴霍芬的学说(《母权论》[Mother Right], 1861), 布莱提出一种认为现时的元老式宗教和政治是从最初的族长制衍化而来的观点。在他对意识之开端的寻求中, 布莱发现母亲意识是最深的真理的源泉, 并且列出其四种性状(好母亲、死母亲、狂喜的母亲、石头似的母亲)。在二十页纸中, 布莱试图完成罗伯特·格雷夫斯曾在他百科全

书式的《白色女神》（1948）中已经完成的业绩。浪漫的原始主义导致了荣格称为本我<sup>①</sup>和女性原则的承认：承认其为精神力量的渊源。随着越南战争的结束，布莱又恢复描写孤独的安慰：“我不能说出究竟这种欢乐/是出自身体、灵魂，或第三个地方。”

深度意象的诗艺使另一个早期提倡者詹姆斯·赖特的作品蔚为改观。在《树枝不会折断》（The Branch Will Not Break, 1963）里，赖特就象那时的布莱，使他的诗歌除了唤起或解释他感情的意象外，一无所存。举例来看，在《祝福》（A Blessing）一诗里，通过一匹正在食草的小驹的描绘，达到了这种出人意料地对真义的顿悟：

……微风感动着我去抚摩她长长的耳朵  
它嫩的就如一个姑娘手腕上的皮肤。  
突然我意识到  
如果我走出我的身躯，我就会  
怒放成为花朵。

547

548

这种充满情绪的意象，以有力的节奏和清晰的语言写出，使这本书许多地方光彩焕发。然而赖特的意象有时也会显得勉强，缺乏真实感，因而在随之产生的情感中显得浅薄。譬如，“瞎眼的流民卖美国的旗帜/和爱国主义的坏诗/永远是在下雨的星期六晚上。”在《我们是否在河边聚集》（Shall We Gather at the River, 1968）里，抒情诗从自我进入狂喜状态的发泄

---

① 本我，荣格创造的一个心理学名词。

中又一次产生——虽然不那么常见。在我们已提到的他最初两本著作里，形式严谨的诗宣布了被剥夺的、受伤的人的价值，并且在他家乡俄亥俄的马丁费利地区的凄凉风景里找到了安慰。这些主题在《诗选》（1971）和《两个公民》（Two Citizens, 1973）两部新作中重现，与对被击败者的同情一起，搀着绝望的自我怀疑。赖特的自由体诗的节奏通常被它所表达的消沉所减弱。他的作品讲出了惨痛的事实：公众世界太难以接受，而爱情的经验可能赋予的欢乐，是从一种大部分否定幸福的可能性的生活里强夺出来。在《给一棵开花的梨树》（To a Blossoming Pear Tree, 1977）里，赖特在情调方面显得比多年以来更接近《树枝不会折断》的理想；但他的诗艺在这些散漫的长诗里再也不依赖深度意象了。

布莱和摩温对他们同代人的影响是深刻的，因为他们将美国诗人带入了超现实主义方式的支流，作为英美传统的那种理性和形式的一个替代。摩温生涯中的转折，象他之前的沃伦、洛厄尔、贝里曼等一样，在其他诗人身上一再重复出现；这些诗人抛弃了早年公认的诗艺的掌握能力，而采纳了更富于联想、更不可知的感情探讨。我们在詹姆斯·赖特身上看到了这一点，在路易斯·辛普森、詹姆斯·迪基、高尔韦·金内尔等人作品里也可观察到这一特点。有比他们更年轻的整整一代诗人直接投入了超现实主义的方式，抛弃了正式的传统而不做任何实验，我们在查尔斯·赖特、C·K·威廉斯、马克·斯特兰德、查尔斯·西密克、斯蒂芬·伯格和其他人身上能看到这些。对于他们来说，各种对无意识的新攻击现在都成为可能，对以前未表达过的情感可以作新的探索，因为美国诗人使用公认的语言已

探索过的版图，受到了很大的局限。超现实主义方式的诗人以一种新的方式重复了普罗米修斯式的直接抓住想象之火的姿势。查尔斯·赖特在《艰难的运输》(Hard Freight, 1973)里将“新诗”解释为：

548  
549

它将不会显露它的名字  
它将不会有你可以依靠的梦  
它将不会闪闪发光

它将不会注意我们的悲伤  
它将不会安慰我们的儿童  
它将不能帮助我们

赖特在这种方式上的个人变化，在他两篇互相连接的诗里十分明显：《纹身》(Tattoos)和《皮肤》(Skins)(见《血统》[Bloodlines], 1975)，将超现实主义和自传性的冲动结合在一起，这就是，当记忆将事件转化而显示内在生活固有的神秘时将它们重新组织。

查尔斯·赖特预期的那种诗可以在他的同时代人中找到，他们以不同的方式将摩温、布莱、詹姆斯·赖特作品的几个方向分离和重新结合。这几个诗人的作品在一方面是异化了的自我的唯我主义，另一方面是对社会力量作出直接反响的梦一般的诗。C·K·威廉斯大声疾呼，在《安妮·弗兰克的一天》(A Day for Anne Frank)(见诗集《谎言》[Lies], 1969)里，反对浩劫之后铁板一块式的生活中不正义现象，反对在原子弹毁灭威胁下的生活；在《野兽心肠》(In the Heart of

the Beast) (见《我是那个苦难的名字》[I Am the Bitter Name], 1972) 里, 他抨击美国绿色贝雷帽<sup>①</sup>思想的残忍性——它导致了1970年在俄亥俄州康特州立大学枪杀示威的大学生。在《无知》(With Ignorance, 1977) 里, 用一种长长的、散文体式的诗行, 威廉斯写出那种一般都以寻常遭遇开始的寓言, 但又从现实转向超现实主义, 达到一种揭示的效果, 如同在《浮动》(Bob) 一诗里, 叙述者与一个地下受害者在酒馆里的会面, 在回顾时变成了隐藏在“我身中的自我”的幻象。

马克·斯特兰德是对于那最深的异化的哀悼者。他的第二部集子《移动的理由》(Reasons for Moving, 1968) 写着表现这种情感的伯吉斯的卷首引语, 非常象布莱引自贝姆的格言: “当我们在这里睡觉, 我们在其余的地方醒着, 这样每个人就是两个人。” 斯特兰德以其句法简洁而独树一帜的抒情——它本身产生出最大清晰度的观察——以其所有的奇特和悲伤, 探讨着这种双重性, 这种生活本身特有的两面性。以一种典型的姿态, 一个人告诉我们他怎样被某个一动不动地站在他面前草坪上的人搞得心烦意乱; 绝望之余他朝邻家的院子挖了一条地道, 出现“在一幢房子前/站在那里……/我感到我正被人观察着/……我已等了多天”(《地道》[The Tunnel])。在一首集子的标题诗里, 斯特兰德写道, “在一片田野里/我是田野的空白……无论我在哪里/我是那缺少的东西。” 他第二部集子的标题诗《更黑》(Darker, 1970) 同样叫人想起那部著作所从事的事业:

---

<sup>①</sup> 绿色贝雷帽, 指美国的特种部队。

我有一把钥匙

于是我打开门走了进去。

里面很黑，我走了进去。

里面更黑，我走了进去。

斯特兰德的事业将是走进他生活中的黑暗。“时间告诉我我是什么。我变化，我依然故我。/我从我的生活中清除了我自己，但我的生活依旧。”从那种生活的凄凉里他强求一种最少的安慰性抒情，从这抒情里虚假的希望已被排斥：“我们没有心，也没有拯救的恩惠，/无处可走，无理由可留。”

《我们生活的故事》(The Story of Our Lives, 1973)通过八首长诗展开斯特兰德的两个不断重复的主题，即感性生活的空虚和意识的双重性。他动人的《父亲的哀歌》(Elegy for My Father)用一种使人联想到摩温的语气说道：

你在胸前交叉着双臂，梦着一个没有你的世界，  
梦着树下的空间，  
梦着你屋里的空间，  
梦着没有你的空间，  
你继续着你的死亡。

《我们生活的故事》、《故事的内部》(Inside the Story)和《无可奉告》(The Untelling)精心发挥了这样一个比喻：“我们读着我们生活的故事/仿佛我们身置其中/仿佛我们已经写完了它。”幻想的生活和现世的生活的相互可换性，关于什么是原因与什么是结果的感人的混乱，是在幻想的重要性既得到

质疑又得到体现的漫长沉思中的完美的圆接<sup>①</sup>。斯特兰德接近经验的方式——尽管不是来自西班牙的超现实主义——为他潜心钻研的西班牙超现实主义加强了；他编辑了由他自己和其他人翻译的《墨西哥的新诗》(New Poetry of Mexico, 1970), 并翻译了拉斐尔·阿尔贝蒂的诗集《猫头鹰的失眠：诗选》(The Owl's Insomnia: Selected Poems, 1973)。

在《晚了的钟点》(The Late Hour, 1978)中，斯特兰德又回复到他对黑暗的探索：“甚至这样晚了，它依然发生/爱情的来临，光明的来临。”诗里的光明更可能是月亮光，而不是太阳光，因为斯特兰德——依然是梦的探索者——探讨幸福的可能时，用的是与他窥视黑暗时类似的妙法。

查尔斯·西密克在他第一部集子《草说了什么》(What the Grass Says, 1967)里，将生活说成是“一件礼品/我再不怕/将它打开”。在《打毁沉静》(Dismantling the Silence, 1971)里，他再不是如此充满信心了：“我留给你/一扇你不愿打开的门/一把你不敢拥有的钥匙……”他的姿态和文体显示出种种变化——来自摩温（在刚引用的那段里）；来自罗特克（“蜗牛给人一种寂静感，/小草受到祝福”）；来自布莱（“有一股潮湿的干草味儿/马的气息，夏日天空的气息/慵懒的气息，永生的气息”）；来自斯特兰德（在《内部人》[The Inner Man]一诗里：“我们扔下一个单独的影子，/谁的影子？”）——但已经是西密克独特的风格了，他以超现实主义为助，形成了他自己的调子：奥秘、幽默、内向、神秘。

---

① 形而上学的一个用语。



下面是一首完整的诗《风》(The Wind)：“轻轻吹着我，你轻轻吹着/那流放了你的土地。”他告诉我们“我象一杯冷牛奶/星星上床之前会喝掉。”在另一首以互不相关的意象构成的诗里，他也拒绝解释：“有一个关于核桃的故事。/你得用你的牙齿咬碎它。”

西密克的诗有一种延伸比喻的结构或叙述的文体，通过由一个人的希冀而侧面发展的意象表现出来。“把肉挂在钩上/这样我就能看到我是什么。”他劝告说；在另一首题为《斧子》(Axe)的诗里，

无论是谁挥动一把斧子  
知道人的身体  
又会覆盖上毛皮

他的天赋是擅长写这类警句，象一种新的智慧文字：“一个人的身躯得忍受的不仅仅是他自己的。”“我是任何居住在我身心内的野兽。”意象的出人意外，宛如它的自然得体；无论其是凄凉或是抒情，情调都十分激烈，仿佛寻求着意象所能显示意象之外的一些含意：

一个将上绞架的人走在路上。  
他的头低垂着，他的脸色黝黑而抽搐，  
仿佛死亡意味着大便时的一阵用力

星星将要来到秋日的天空  
象船在海上搜索残存的生命。

西密克出生于南斯拉夫（他十一岁时来到美国），翻译过南斯拉夫好几位重要诗人的作品，包括伊万·V·拉力克和瓦斯考·波帕（1970）。在他下一部集子《回到一个被一杯牛奶染白的地方》（Return to a Place Lit by a Glass of Milk, 1974）里，他不仅使用了《打毁沉静》的手法，还运用了谜语和催眠节奏，探讨象“不可见之谜”这样的抽象和“自不用言”的本意。这本书有些部分肯定是幽默的；最杰出的艺术技巧表现是长诗《没有头的小鸡》（The Chicken without a Head），读起来就象特德·休斯《乌鸦》中原型式装腔作势的讽刺性模仿。卷首以格言“没有比笑话更严肃的事物”为序，这同他的其他超现实狂想一样，是作为认识论的探讨而写的。尽管他有明显的哲学兴趣，西密克在这本诗集里的超现实主义技巧仍然冒着风险——仅成为铸造意象之惊讶，而不是显示生活幻象的一个途径。在一篇较新的评论中（见《马纳塞斯评论》〔Manassas Review〕，1978），西密克将他自己的诗说成不包含“笑话或超现实主义意象……诗比它们显示的更富于自传意味……冲动永远是远离装饰，而且趋向更经济的表达方法。”他说他在诗里追求的是“为了生活得炽烈一些……恢复存在的熟悉面之奇特。我认为诗的旗帜上写的是‘更多的生活’”。因此他的作品既嬉戏又严肃，参差不齐，有时在其武断和聪颖上是过分的，但他的才气和目的却表现得很稳，他诗风的新转变正被人们以莫大的兴趣等待着。

作为一种组织力量的理性，几乎从斯蒂芬·伯格的诗里全被驱逐出去了。伯格首先是个情绪诗人，他的情感在一阵阵自发射放的措辞中涌上书页，常常没有情节，也不易总结或简单

地援引。他诗的机缘是生活中的日常现象——“我拧着我椅子的边缘/听到这事在发生！这事！这事！这事！”——感情的强烈以惊讶、欢悦、理想、悲伤使日常的事物升华。

我听到

……这片寂静

我担心它在我身中某处会将它微弱的  
喊声呼出，

因为现在我怎样能吃、爱、知、死、变成另一个人  
除非我是一次可怜的呼吸，一个老人的歌  
通过他腐烂的牙齿唱进空气？

噢，这里我在外面，一个人  
既不会分享美酒也不会跳舞。

云过去了，车过去了，人们

二十五年我没见过的人们向我说话。

坚硬、绿色的叉子在树枝上，一个  
白血病人又焦又黄，他的脸  
凑向我的脸。

如同这首诗（《在台阶上》[On the Steps]，见《女儿》[The Daughters]，1971），伯格的其他作品也有哈斯迪克的“欢乐得发狂的崇拜者/他们的手曾唤醒上帝。”伯格还学会了怎样运用下意识中的精力，这在某种程度上是因为他对欧洲象征主义诗人和后象征主义诗人作品的翻译和采用；1973年他翻译出版了匈牙利诗人拉德诺蒂·米克洛什<sup>①</sup>的《布满泡沫的天幕》(Clouded Sky)；I·F·安宁斯基<sup>②</sup>、安娜·阿赫玛托娃、勃拉斯·

德·奥特罗的译诗则收在他1975年间世的集子《悲伤》(Grief, 1975)里——这本书的开始和结束都是关于契诃夫故事的沉思。在伯格自己的诗里,结构的存在,是在因强烈感情而涌现的形象中,不曾预见的内在的连贯性的结果。在简短的抒情诗里,感情尚未确定自身的方向,诗的经验便已经结束。然而在最杰出的诗里,如象长诗《在纪念性的作品里》(In the Monument Works)、《黑色的老爷》(Dark Lords)(见诗集《女儿》)和《我们为什么在这里?》(Why Are We Here?)(见《悲伤》),这些情感的内在结构,在不损伤成为这个诗人特色的充沛精力的情况下,作了充分的自我揭示。

超现实主义的另一分支——更加嘲讽、荒诞、更喜欢作戏仿、更自我专注、更超离外界的现实——进入了当代美国诗歌的主流,它主要是通过一群共同受到法国诗歌和绘画影响的诗人形成的。所谓纽约派,实际上是在战后剑桥开始的,当时几个诗人聚到了诗人剧院。艾里森·卢里在她回忆录中为V·R·郎的《诗与剧》(Poems & Plays, 1975)作序时,亲切地描绘了弗兰克·奥哈拉、约翰·阿什贝里和肯尼思·科克——当时都在哈佛大学——一开始一起工作时的情况。随后是在巴黎的富布赖特奖学金年月(阿什贝里作为一个艺术批评家在那里住了十年),接着他们又重新聚集在纽约。阿什贝里成了现代艺术博物馆的馆长,奥哈拉则成为《艺术新闻》(Art

① 拉德诺蒂·米克洛什(1909—1944),匈牙利现代诗人,第二次世界大战前参加国内外工人运动,曾与共产党建立联系。1944年德国占领匈牙利期间被囚集中营,不久被法西斯分子杀害。代表诗作有《八首牧歌》、《布满泡沫的天幕》,收集了诗人1939年后的诗作作为遗作发表。

② 安宁斯基(1856—1909),俄国颓废派诗人。

News)的一个编辑，他们都与杰克逊·波洛克、拉利·里弗斯以及其他抽象表现派和行动绘画派的积极分子合作。阿什贝里得了硕士学位，科克则在剑桥拿了博士，并留下任教。这些诗人共同拥有一种以二十年代的达达主义者（安德烈·布勒东、特里斯坦·查拉）和战后法国的超现实主义（皮埃尔·勒韦尔迪、于勒·絮佩维埃尔、圣-琼·佩斯<sup>①</sup>、罗奥尔·德斯诺斯）为基础的美学观点，并结合着从绘画移到诗歌的那种非建设性的力量。每个人都以自己的方式试图在每一首诗里塞进一个宇宙——并非经验的，而是在对几乎所有刺激的反应中他自己的感受所得到的或拼凑的联想。其结果是与任何特定的现实脱离的一种美学思想，一种唯我论的个人狂想的呈现，排列在长长的诗行里，经常缺乏句法的结构和标点符号，不给读者任何指导。虽然他们对诗的途径共通之处甚多，但每个人都有一种绝错认不了的个人处理语言和节奏的方式。

弗兰克·奥哈拉逝世于1966年，在世时发表的作品甚少，但他的《诗集》（Collected Poems, 1971）展示了为数众多的诗篇——那以后越来越多的诗被人发现了。他的格调独树一帜；一种轻松的欢悦，一种随机应变的敏捷，精确地捕捉住诗人的情感和行动派绘画的美感，或者切换电影镜头的技巧——移动的形象化的结构。这是一种艺术，即写作行为的诗歌，是直接的、感觉的、非沉思性的，然而又突出表现了诗人的个性，并且与自白派诗歌的背景不同——毫无自白派的深深忧虑和精神不稳定性的漆黑痕迹——在其情欲的方向上是毫无掩饰地同性恋式的。

虽然自我必然地居于奥哈拉诗的中心——确实，是其唯一

① 圣-琼·佩斯（1887—1975），法国外交家、诗人，1966年获诺贝尔文学奖。

的中心——但它是在没有过去、没有历史、没有任何对文化机构的非戏嘲性引证和任何焦虑的负担的情况下存在的。自我是所有的感性，是一种记载对周围所有刺激感受的自治器具。它的背景是纽约这个现代城市，如《音乐》(Music)或《夫人死的那天》(The Day Lady Died)等诗。他的《纪念我的感情》(In Memory of My Feelings)一诗，叙述他分裂的自我如何吞没感受，又变成感受的组成部分：

优美

即将诞生并生活得尽可能再化多端。而且这一概念  
几乎不能使人想到肮脏的本性。

我是爱上一匹马的希提。我不知道什么血液

在我身内我感到象一个非洲王子我是个姑娘

走下楼梯穿着打褶的红衣服高跟鞋我是个经历一次失败的  
冠军

我是个屁股扭伤的骑师我是轻雾

其中一张脸出现

那是另一金发人的脸我是吃着香蕉的獬豸

.....

而现在是蛇的机会了

我不完全是你，但几乎是你，是幻想的相对物。

如果说这些诗行在其任意性上是典型的，并不意味着奥哈拉不奏更严肃些的调子。他对比丽假日的哀歌(《女士日》[Lady Day])仿佛同样是一堆杂乱的他走过街道时的印象的堆砌，但这些迭加都旨在说明，一张“她的脸在上面”的晚报的首页——他用前面描绘的中性的调子叙述——使他出汗，并倚

靠在“5号区的厕所门上”

她低声顺着钥匙板哼一支曲子

哼给马尔·沃尔德伦和每一个人，我屏声息气

这在哀歌中是新颖的：不是将逝者的形象唤起，毫无《吕西达斯》（Lycidas）或相类似的一套解释，而是纯客观地描述诗人在得悉死亡消息时真正发生的事件。《夫人死的那天》比奥哈拉的大多数诗，更能为不熟悉的人所接受。

554  
555

他一遍遍地以魅力十足的幽默写出“把资产阶级吓一跳”的风味，如在他所作的假宣言里，“人物主义，我最近创立的一个运动，对此人们一无所知。”这种装腔作势故意指向那些华而不实的宣言，它们在奥哈拉看来，就象奥尔森论抛射派诗的文章：

人物主义与哲学毫无干系，全是艺术。它与个性和亲缘也无相干之处，毫不相连！但给予你一个模糊的概念，它的最小一面是向一个人致词（不是诗人自己），这样唤起爱情的联想而不至于破坏生活给予爱情的粗俗性，保持住诗人对诗的感情，而爱情又能使他免于陷入对人的感情。这是人物主义的一部分。人物主义是我和勒罗伊·琼斯在1959年8月27日共进午饭后创立的，那一天我正爱着一个人（不是勒罗伊，顺便说一句，而是个长金头发的）。我回去工作，为那个人写了一首诗。我正在写的时候，我意识到，如果我真想的话，我可以打电话而不必写诗，于是人物主义就诞生了。一个非常激动人的运动，毫无疑问会拥有众多的追随者。它将诗平平地置于诗人和个人中间，即拉吉·彼埃尔风格，而诗也相应地得到了发挥。

奥哈拉写诗是为了在他朋友中私下传阅，而约翰·阿什贝里这个多产的作家，自从他1956年的耶鲁丛书《一些树》(Some Trees)以后，已经发表了十多部集子。虽然那部作品清楚地从它谴责的传统中脱胎而出，但阿什贝里的动机，确实还有他艺术能量的源泉，却不是一种艺术的延续，而是创建一种自治的反艺术，通过戏仿过去的艺术，断言它的荒诞和不相连，通过建立新的一套关于艺术和现实的关系（一般认为艺术是镜子），抹掉过去的艺术。熟悉的世界中的意象以无先例的方式并列在一起，发现一个自创的宇宙——但与其说是一个供人讨论的宇宙，还不如说是充满情感的世界。象奥哈拉一样，在巴黎和纽约，阿什贝里多年来居于先锋派绘画的中心。先锋派绘画的分解主义能量，与阿什贝里留居巴黎十年潜心专研的法国诗歌有类似的倾向，两者结合得十分理想。与摩温不同，阿什贝里从他事业的一开始就追随着同一个美学思想。个性化的晦涩，故意缺少逻辑，使人看来这种作品是故意使读者疏远。多年来，尽管阿什贝里的作品发表得很勤，但阿什贝里的诗只赢得一小批读者的热情。然而，1975年问世的《凸面镜中的自我肖像》(Self-Portrait in a Convex Mirror)却博得了最广泛的欢呼。第二年春天这本书被授予所有重要的奖金——普利策奖、国家书评界奖、国家书籍奖。长时间来就是诗人的拥护者的哈罗德·布卢姆将阿什贝里欢呼为“把包括惠特曼、狄更生、史蒂文斯、哈特·克兰”的美国的延续性连接在一起，从而实现了爱默生关于自治的幻想的预言。虽然与先前一样的晦涩，阿什贝里的作品却突然广为人们赞颂和摹仿。在简短的篇幅里，我希望尽可能选出它的特点，加以区别处理。



从这样多产的一个诗人的作品里，我想选几段堪做范例的诗文。他早期的作品《网球场宣言》（The Tennis Court Oath, 1962）仿佛故意要惹怒任何一个读者，很难找到比此更一致努力“让资产阶级吓一跳”的作品。人们会以为他取为集于标题的那首诗与法国大革命有些关系：

你没有被选为总统，但却赢得了这场竞争  
一路通过浓雾和细雨  
当你读时，它是诚挚的，海岸  
与散乱的村庄结结巴巴说话  
马匹跑得疲倦不堪，我想……

这里宣布的确是一种旧秩序的推翻——可以认识的知识的秩序，我们整个过去的历史遗留给我们的对现实的设想。在取代这些沉重的负担时，诗人给了我们唯我的和随意的遐想。标题诗《雨》（Rain）使他想到“你头脑的痴恋/被灰色的树茎交叉……”；一首名为《疹子》（Measles）的诗这样开始：“再无任何必要让这个世界的分裂/成为小兔子，那时他已追逐了野兔……”这种效果肯定是滑稽的；除了诗人自我注视的声音，没有任何支撑这些散漫行文的真实，读者很可能反对这些具体的表现，因为它们不比任何其他事物更有可能，诗人或读者都可以选择取代它们的事物。这样一种感觉的怪诞——它们坚持渗入他后期的作品中——是异想天开，自恋主义，一种唯我论的唯美主义；和华莱士·史蒂文斯评论的超现实主义的狂想者毫无二致，它经常出现的不足是它表现“发明而无发现，象一个哑人演奏手风琴似的”。

六节六行诗《浮士德》(Faust)更值得一读,它更好地说明了阿什贝里所依赖的美学观点。其他任何一个写六节六行诗的人都接受过挑战:怎样在这种十分严谨的修辞里,用六个尾词在它们变换而又不变的严厉模式里反复出现,来创造出清晰的行动和向前的发展。阿什贝里将这个问题翻了过来。他把完全任意的模式作为一个抽象的结构,借此使他充满联想的语言节拍与之对应。这个模式是荒诞的,诗以不根据前提的形式推断与它结合。这个诗人曾声明过:“我感到我能在音乐中最好地表达我自己。我所喜爱音乐的原因,是它能使人信服,能将一个论点胜利地推进到终结,虽然这个论点的措辞仍然是未知量。保存下来的是结构,论点的建筑方式,风景或故事。我愿在诗歌里做到这点。”他还希望重现梦中的劝诱性的力量——认为意义“并不在逻辑上连接于”事件,或者提出“一种在不相关联的物体中间的隐蔽的关系”。然后,同样很典型,阿什贝里补充说,他并不真正肯定他就想做这些事,“对于我的诗歌,我经常改变我的主义。我宁可以为我头脑里没什么特殊的目的。”这样他就会使他最认真的阐述者摸不着头脑。

后期一本集子《山山水水》(Rivers and Mountains, 1966)里的两首诗体现了这种美学观点的登峰造极和一落千丈。这个达达主义的实验者从不倦于写幼稚的东西,虽然他的读者可能会感到厌倦;在一首一百五十行的诗里,他列举了一百五十条河名,仿佛是在建议诗歌可以从任何东西中写出——这一次是大西洋的一个索引,下次或会是一张洗衣坊的帐单或一本词典勘误表。如果这样的恶作剧告诉我们什么的话,那就是享乐原则只能在扼杀理性时才被纵容。然而《溜冰者》(The

Skaters) 却完全不同。一篇三十页的遐想，其中对于外表人种学的质疑，构成阿什贝里诗的严肃目的，这在诗里是非常清楚的。自然这首诗不是关于溜冰者的，而是当诗人观看着溜冰者时，他让我们窃听到掠过他意识中的形象和疑问：

正是这种疯狂要进行解释……

那简单老式的因果论出了什么岔子？  
只留给一个人群树和天空的浪漫印象？  
谁到底将被这些虚假的解释愚弄上片刻？  
认为它们重要？于是我们回转到那古老的，含混的感情，  
常识，适当地受难的重要性和  
偶尔能看到一些芳香的幸福。舒伯特浪漫曲的世界。  
我心旌荡漾  
虽说被摆脱这一切的冲动迷住，  
被进一步并纠正这整个搞坏了的乱麻迷住。但恐怕  
我  
对你将一无所助，再见。

557  
558

整首诗包含着他去发现“一些芳香的幸福”的努力，无视那“老式的因果论”：“我建议做一次大扫除/扫去那些真实而又毫无价值的形状——以它们存在的理由烦恼着我们的形状。”他欢悦地被“摆脱这一切的冲动”引诱着；但自相矛盾的是，既然这个唯我论者对于超越他感觉的经验（虽然它们的证据显得荒诞）不能提出任何柏拉图或普拉提尼的完美性，那么他摆脱

屈服于“那些真实而又毫无价值的形状”的方法便是“进一步进入其中”，依靠吸收他周围可能存在的现象，“纠正这整个被搞坏了的事情。”于是接下来就是写他的纠正。

“三十二岁时我在大学里接受了我的考试  
U蜡工厂仿佛需要一个新的总经理。  
我是唯一申请这个工作的人，但我遭到了拒绝。  
于是我宁可在花草丛生的僻静处  
在一片宁静中结束我的生命。”

这个令人厌烦的老人我们讲给他的生活故事。

鲟鱼正在水下绕圈子——

甚至在这自治的世界里——其中意识在一个毫无目的的天空被五根感观的线索悬着——“自然仍旧能拉几个快速的人。”因此诗人劝告自己，“回到梦里，/你最重要的行为。”

在《凸面镜中的自我肖像》里，阿什贝里继续他的“对提炼艺术的——研究/从虚无中得出怪诞的片断”，他观察或避免观察“那逗人的轮廓——/如果我们在这里，我们会在的地方。”《舍赫拉扎德》(Scheherezade)、《伟大的奔驰》(Grand Galop)、《混杂的感情》(Mixed Feelings)和《立陶宛跳舞班》(Lithuanian Dance Band)这些诗都提供了逗人的轮廓和片断，随着阿什贝里典型的、明亮的、视觉的消失，仿佛在白日梦中。毫无例外，全是在大脑正确的一边所构成的遐想，结构引人入胜；但结构是煽动性的，因此这些诗很

少作为一个统一体把经验集结在一起，而它们的丰富的意象不管多么令人目眩，也会令人疲倦。在一种仿佛是无穷无尽地随意用意象派画家的点画法替代现实的过程中，压倒性的情感是欢乐和惊讶。偶然不清晰的理解反映出潜存的、绝望的、不能接受现状的意识困境：必须从它自己的幻想中提供整个熟悉的宇宙，直到今天早晨，艺术和人类还一直赖于相信这个宇宙使他们自己得到安慰；但这些理解却被万花筒一般的更充满联想的意象清除掉了。阿什贝里通常遵守句法，因为正是完整的句子的模式使诗人在陈述形式中写出非陈述性的内容，一再使那些期望内容与形式相适合的读者痴迷不明。他的风格倾向于写长长的、松弛的诗行，很少有惠特曼式的雄辩和节奏结构，但与圣一约翰·珀斯的飘浮的比喻，德斯诺斯的淘气的迭加，雷弗迪的反逻辑的妙语，却有更多的共通之处。

《凸面镜中的自我肖像》是阿什贝里的杰作。由于抛弃了《三首诗》(Three Poems, 1972)里几乎使人看不透的散文诗的刻意晦涩，消除了使《水上人家的日子》(Houseboat Days, 1977)的读者疲倦和恼怒的那种含糊其辞，阿什贝里在《自我肖像》中找到了使他的艺术完美的意象和机缘。这是篇长达十五页的对弗朗齐斯科·帕米加尼诺<sup>①</sup>自我肖像的遐想，映在象半个地球一样的那种理发师使用的凸面镜里。他沉思着这个文艺复兴时代的形象，“上了釉，上了香”，然而“在不断来临的波浪里/活泼、完整”，阿什贝里发挥他自己的所有创新精神的才思敏感，从他对肖像的构思和他作为一个文艺批评

---

① 帕米加尼诺(1503—1540)，原名弗朗齐斯科·玛佐拉，意大利十六世纪画家，矫饰派代表，反对文艺复兴盛期绘画艺术中的端庄、雍容，画风奇异、简洁。

家的知识当中，创造出一种沉思，就象弗朗齐斯科的肖像，  
“整体是不稳定中的稳定”。格调始终是严肃的；超现实主义的  
荒诞的贬语已经消失了，他见到

只有你圆镜中的  
混乱，构成象极星一般空洞的  
眼睛的一切事物，  
一无所知，梦幻，但是一无所示。

从这一虚无诗人由直觉知道

形式具有一种理想美的有力的尺度  
他们私下在我们曲解的思想中搜索粮秣  
为什么因为这个安排郁郁不安，既然  
梦使我们延长，它们又被吸收？  
一些象生活一样的事发生，一种出自  
梦的运动进入了它的法律编纂。

阿什贝里的诗的感情力量和情感与摩温迥然不同。在摩温  
作品中的超现实世界里，我们必须理解现实并不是我们想象的  
现实，它是另外一种情况；他的存在主义式的超现实主义来自  
一种巨大的绝望：不可能象在此之前人们所认为的那样，世界的  
万千事物可以联结在一起。他的语言与内在意义的脱节，情感  
和观察的脱节，他的艺术和传统形式的脱节，都表现了他的  
感受：文化本身已经分崩离析，个人又被抛回到他自己意识  
绝望的海滩上。摩温的作品发挥得最好时，参与了勒内·夏

尔的分离艺术，萨缪尔·贝克特的凄凉的抒情主义，伯吉斯的奇特的对事物真义的顿悟。阿什贝里的实验在动机上显得更接近布莱顿和科克托的作品，着重强调作为游戏的艺术（“今天没有边缘……/……游戏是另外的东西：/它存在着，在一个特意组织了作为自我显示的社会中”），强调享乐，强调梦的作用。阿什贝里告诉我们现实只是幻觉，艺术则是幻觉的幻觉，它的唯一真实的主题，并非艺术使它显得是什么，而是他所发现或建议的东西。这样他抹去了艺术的现实主义和客观经验的有效性；一切都为主观反应控制着。这种方式是大胆而又自我纵容的。它的结果或是唯美的自恋主义的剥落，或是——象《自我肖像》——一种流动性的创造，一种美丽地充满联想的意识流，它在显示自己的过程中创造了自己的结构：

……还有什么事物

在这个其他事物之外，需要严肃对待  
它包含在每天活动的  
最为寻常的形式中，改变着每一样东西  
微弱地和深远地，撕碎着  
创作这一件事，任何创作，不仅仅出自  
我们手中艺术的创作，将它安置在某座  
恶魔般的、附近的山峰上。太近了不能忽视  
太远了不能让人干预？这个其他事物  
这个“不是我们”是所能看到的一切  
在镜子里，虽然无人能说上  
它怎样会以这样方式来临。一艘船  
悬着不明国籍的旗帜驶进了港口。

因此，阿什贝里的作品是感情与理智脱臼的典型范例，艾略特曾将这点论断为二十世纪早期诗歌继承浪漫主义的过分的条件。过去和现在的经验毫无关联：帕米加尼诺式肖像不是作为一件文艺复兴时代的物体来观察的，甚至不是作为历史对现在的类比，而是作为对经验的脆弱本质所发沉思的机缘，它正巧发生在现实的观察者眼下。由于缺少一种历史，自我意识就必然在事物的外貌上进行表现，然而却发现生活本身又是不可理解的——因为理解不是自我在精神上组成的一部分。所以，梦中的欢乐和一切都会消失、没有东西能够存留的悲伤尖刻地混在一起。因为阿什贝里放弃了观察到的现实的结构，他被人们欢呼为实现了爱默生遗嘱的诗人：创造性的幻想在世界中发现世界，向我们显示精神内部建筑。然而，他艺术的超现实主义方式，并未提出这种爱默生预言过的、普遍性的、因而也是欢乐的象形文字。爱默生的浪漫主义认为，在自然本身中存在着永远不变的象征，它们由语言来表达，并且其本身就是事物核心的真、善、美的证明。与爱默生这种浪漫主义相比，如何被怀疑包围着，如何除了唯美的满足外与一切隔离，则是这位诗人对于自我所能见到的凸面镜的反映——一种打乱并重新安排的表面，一种以它的重新组织抹去经验和所有先驱者艺术现实的反复使用的素材。然而事实是，正是他的诗才是这种在区别方面努力的理由，这证明了它们的重要性和它们对我们这一代诗的经验贡献。

阿什贝里的作品虽然获得如此广泛的欢呼，但他依然是只有着个人幻象的诗人；这并非象表面上看起来那样自相矛盾：在集团指导、他人控制的美国，恰恰与人们所认为的公众的评



价相反。这种退出“真实”世界并代之以唯我主义的沉迷于享乐原则的艺术受到欢呼的时候，正值越南战争的结束、水门事件、十年的民权行动主义发现美国人——甚至，也许特别是，从诗人作品中寻找他们自己关心的意象的我们中间的那些感觉——已经准备好并急于把那些痛苦的义务所带来的紧张弃置身后，投入不会被任何罪行、义务或这个国家已厌倦的痛苦现实的关系所纠缠的纯诗歌之中。正好，在这样一个时刻，阿什贝里以他了不起的多产力和他独特的节奏，出来实现了他的作品所证明的需要。

阿什贝里的姿态和风格在詹姆斯·斯凯勒的作品中得到了类似的表现（参见《水晶锂》〔The Crystal Lithium〕, 1972）诗集中的标题诗和《生活赞歌》〔Hymn to Life〕, 1974），并为更年轻的诗人如戴维·夏皮罗和罗恩·帕吉特加以扩展。阿什贝里本人攻击了经院主义这么多年后，同金斯堡和克里利一样，投入了敌人的营列，至少放弃了他的博物馆工作和艺术新闻主义，成了布鲁克林学院诗歌创作室的教师。

肯尼思·科克同他的朋友奥哈拉和阿什贝里不同，曾当过英语教授而不是艺术批评家，但他以与他们相同的反经院和反理性的姿态开始诗的创作。他的早期作品显示出几乎不相连贯的超现实主义；后来，一种理性、甚至一种贺拉斯式的说教主义——这在纽约派的其他作品里是罕见的——出现在他的诗里。科克是他这一代屈指可数的几个真正喜剧诗人之一。在他最初的诗中，他坚决抛弃“双关语、神话和滥用”，按照他自己的看法，以许多花招贬低五十年代学院派的虔诚。

《柯，或地球上的一个季节》（Ko, or A Season on Earth, 1959）是用八行体写成的一首长诗，格调和变奏上都具拜伦气

561  
562

息：一部诗体的荒诞派小说，其中四个完全不相干的故事交织在一起。这些故事大部分都发生在刺猬队和辛辛那提红队的一场垒球赛中间（科克来自辛辛那提），其中的投球手是名为柯的一个日本人，带了一个邪恶的快球。在这场比赛进行的同时，在一个使人想起奥登早期剧作的竞争性情节里，一个迷上狗的金融家几乎谋杀了一只哈德儿狗，因此成了一个便衣警察搜索的人物，这个警察缠上了一位改变了自己的“行动诗人”的女儿，于是年轻的夫妇也进入了诗的意象。所有这一切都是轻松的讽刺诗文，节奏疯狂得犹如“一半耳语”，“一只叫声清脆的鸟”，“想咬着舌说话的牧人用羊毛般温暖和清白整齐的音节”。这滑稽之下，是一个脱节得非常厉害的世界，除了诗人的异想加在他自己所选择的这些情节上的秩序，再无任何秩序。一个同样地有拜伦风格的续篇《复制品》（The Duplications）问世于1977年。在《诗的艺术》（The Art of Poetry）（出自《爱的艺术》〔The Art of Love〕，1975）里，科克写道，

这部史诗特别适宜于我们自己当代的世界，  
因为我们对每一件事都这样不肯定而又知道得太多。  
一个奇特的和仿佛矛盾的条件，史诗在进行挽救  
通过给予我们我们的知识和我们的理解，因为我们对  
一切的缺乏掌握。

也许因为他后来的作品的变化比奥哈拉或阿什贝里的作品更是文字上的，所以虽然科克的诗在先锋派读者那里赢得了尊敬，但并未激发出与他们相同的热情。然而科克也许会在十年

二十年后证明更有影响。他的《愿望、谎言、梦境：教孩子们怎样写诗》(Wishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry, 1970) 在学校计划里已变为非正式的诗歌教师培训手册, 并得到国家艺术投资基金会的资助。科克的方法去掉了有其韵脚和格律的传统诗, 并且代替了这些组织文字结构的其他形式: 重复(“我希望我是……” “我曾一度是……/但现在我是……”) 强调颜色、音乐或其他感觉经验的联想。为了克服一开始的害羞和窘迫, 他采纳了被达达主义者贬低的个人灵感教学法, 让全班作一首诗, 每个孩子凑上一行。这些和其他的办法成功地解放了年轻学生的幻想力, 他们的诗带有一种迷人的新奇感, 但是, 因为一切都来自一套最初的公式, 所以在结构上彼此有相似的地方。在象科克这样一个诗人的手里, 这毫无疑问是教育孩子在表达他们情绪中找到欢乐的一个好方法; 这使得他们在文字游戏、无聊话儿、非逻辑的表达中的欢乐成为有用, 而这一切对诗的经验都是重要的。但是, 这个方式可能变得贫乏——在没有科克的才能或天才的导师的手里, 已经如此。科克在《我从不告诉任何人: 在一个托儿所教写诗》(I Never Told Anybody: Teaching Poetry Writing in a Nursing Home, 1977) 里扩大了他的教育经验, 结果是同样地惊人, 同样地富预言性。写诗越来越被认为是一种有巨大价值的治疗性方法, 使得个人对他自己经验的自己表达有了价值, 无论这一结果是否有助于文学。

562  
563

# 12

## 诗歌：派别外离心分子

丹尼尔·霍夫曼

赵毅衡译

……写诗的目的是使所有的诗  
听来尽可能声音各异……

——弗罗斯特：《诗歌的形象》

……所有这些现象都很重要……

——玛丽安·穆尔：《诗》

自白诗、自传诗、垮掉派、黑山派、深意象派、超现实派……这个单子没能列尽美国诗人跳出传统的樊笼的种种途径。没有加入以上诗派的人中有一些近年来最雄心勃勃、独创一格、而且最使人感兴趣的诗人。他们互相不同，正如他们不同于他们没有加入的诗派，与形式主义也不同——他们早年都下苦功掌握形式主义，但后来都弃之而去。虽然他们中没有一个人在书写自己的和时代的历史时有洛厄尔、贝里曼或奥尔森那样的气概，但也有几人，如路易斯·辛普森、高尔韦·金内尔、詹姆斯·迪基、A·R·安蒙斯、威廉·斯塔福德等，在表现自己时，为我们创作出很有分量的作品。

路易斯·辛普森在早期诗作如《美国序曲》(American Preludes)和《密西西比》(Mississippi)中,似乎刚发现美国。他出生在牙买加金斯敦,来美国上学,第二次世界大战时在欧洲战场当步兵,在哥伦比亚大学取得博士学位,在东西岸大学都当过教授,对他来说,发现美国既是比喻,又是实情。他为他所发现的美国带来了一种从智性诗和田园诗训练中获得的感觉性,以及对生活的一种不妥协的观点,他用早年吸收的诗歌传统那优雅的形式主义来衡量这生活。他那些逗弄人的谣曲叫人想起奥登,他那些缠绵悱恻的抒情诗追步德·拉·梅尔,他的爱情诗遥望骑士派与格雷夫斯。但是辛普森吸取了众家之长,再加上兰塞姆那种具有高度张力、语言精致的诗风的影响,由此强有力地确立了他的个人风格。

他早期的三本诗集(《暴发户》[The Arrivistes], 1949、《死的佳音》[Good News of Death], 1955、《统治者的梦》[A Dream of Governors], 1959)贡献给我们一些描写第二次世界大战的最令人难忘的诗,足以与贾雷尔或夏皮罗比肩。辛普森的战场是欧洲。他象詹姆斯那样以欧陆文化——“警报歌唱,欧罗巴转身躲开”——与美国本色并置对列——“这个美国,这片莽原”,在这里“我们用坟墓接坟墓垦拓了大地”(《致西方世界》[To the Western World])。他在一首短诗中抓准了战后他的同代人的时代病,给了这种病一个名称,也给了这一代人一个名字:《沉默的一代》(The Silent Generation)。

《大路尽头》(At the End of the Open Road, 1963)这部早期作品雄心勃勃,但技巧娴熟,转入了新方向。此诗集中的许多诗无韵脚无音步。辛普森没有象金斯堡或其他惠特曼崇

拜者那样，采取惠特曼式的行吟诗人姿态和咒语式诗行；他接过一个世纪前惠特曼对美国生活的美好希望，作为衡量今日的尺寸，从而揭示了过去给予我们的究竟是些什么。辛普森移居加利福尼亚，这是一块可让他来发现的新领土，真是大路尽头；在诗集开头，他就说：“在这里，我用我的纽约面孔/惊扰了这梦的海岸。”他要惠特曼“靠后点躺！……/让房产经纪人瓜分山岭/因为他们已经分完了山谷。”在另一首诗《沃尔特·惠特曼在熊山》(Walt Whitman at Bear Mountain)中他问道：“你在哪儿，沃尔特？/大路通向废车场。”很明显，这里提出的任务是面对现实，面对这骗人的生活，在生活中或生活外发现或重新发现惠特曼宣布为我们生来就有的权利的那种超越精神。辛普森现在发觉，为此目的他必须抛弃他的技巧和语言中的形式主义；自此后他要写流畅如话的诗。就象洛厄尔、贝里曼、罗特克、摩温和这一时期的其他人物一样，他从歌曲似的诗转向谈话似的诗，从形式主义转向自发地追踪情感的流动。在一首很快变成时代象征的短诗里，他给“美国诗歌”下定义：

不管它是什么，它得有  
一个胃，能够消化  
橡皮、煤、铀、月亮、诗，  
就象鲨鱼，肚里有只鞋子  
它得穿过沙漠游好多里  
发出的吼叫几乎象人声。

565  
566

美国本身是荒原，但是，正如摩温在同一年所描写的，惠特曼

信心十足地召唤来的美国的诗人，正“夜行在两个荒漠之间/唱着歌。”

在他的下一本诗集中，象《神圣的东西》(Sacred Objects)和《怀疑》(Doubting)这样的诗还是惠特曼遗风，但是《第一封信的冒险》(Adventures of the Letter I, 1971)显出了比辛普森迄今为止写的诗更个人化的音调。其中头上七首诗是为伏尔希尼亚省他母亲的亲戚们所作的速写——这些人物都是俄国犹太人，风格是契诃夫式的叙事诗，很可能这风格是从前不久翻译过来的安德烈·沃兹涅先斯基的诗(《反世界》[Antiworlds], 1966)那里学来的。他在《找牛》(Searching for the Ox, 1976)这本诗集中继续写他的家人和他个人的历史，例如写他在牙买加度过的童年，以及他后来在纽约和加利福尼亚的生活。但是辛普森不是一个“自白诗人”。与这些诗刊登在一起的还有其他题材的诗，几乎都有叙事诗的基调；辛普森虽然也采用布莱和詹姆斯·赖特那样无光泽的风格，却并没有让叙事服从于强化深部意象的要求。他近年这几本诗集由于以普通语言和日常情景激发感情而大受赞赏。但是就笔者个人感觉而言，这些诗集与辛普森收在《诗选集》(Selected Poems, 1965)里的早期作品相较有得有失。他曾给“梦海岸”那种懒散的自由风气带来他的讲究语言形式的“纽约脸”，现在他又以一个加利福尼亚诗人身份回到东部，他那筋肉强健的诗行松散成散文肌质，热切紧凑的语言变得无光泽了。但是，在《冒险》中他还是能抓住他早期最动人的诗那样豪迈开阔的主题——

我自己就是这些州的联盟，

给每个人送来自由平等。  
我平等地分到一份土地，我赞助艺术，

我发展落后地区，  
我把黑人当自己人，我谴责自己  
有社会病倾向，我谴责谴责我的人……

566  
567

高尔韦·金内尔如五十年代他的大部分同代人一样，在形式主义风气中开始写诗。他最近的尊师是叶芝。介绍他读叶芝的是他在普林斯顿大学的室友W·S·摩温。但是金内尔很快就发现叶芝诗风的诸种长处，诸如平衡、构局、诗歌展开中的智性概念、音步、韵脚、段式的复现等等，妨碍而不是帮助表达他对自己的诗应该说些什么的一种启示录式的感觉。因此，从一开始，金内尔就走自己的路子，避开普林斯顿写作讲习班的教师R·P·布莱克墨和约翰·贝里曼所鼓吹的新批评信条。而他却从当时也在这个专业里工作的另一个诗人查尔斯·G·贝尔那里得到最初的鼓励。此人曾写道，金内尔的早期作品“以一种活火山的潜力预兆了他后来写的长诗”。金内尔很快就从他自费印刷的《1946—1954早期诗作》(First Poems 1946-1954)那种相当传统的诗歌转向激烈的不妥协的风格。

在诗集《何等的天国》(What a Kingdom It Was, 1960)中，除了那首描写拥挤嘈杂的纽约生活的诗《把基督的名字缩写带进新世界的大街》(The Avenue Bearing the Initial of Christ into the New World)之外，其余的诗尚有残留的叶芝影响，而在诗集《莫纳德诺克山上的花丛》(Flower Herding on Mount Monadnock, 1964)那松散节



奏中，我们读到一种火焰的现象学。火的形象在这里既非艾略特诗中那炼狱之火，亦非预兆凤凰，而是表现了一种自我消耗的紧张生活，这种生活，用叶芝的话来说，是“人自己的树脂般的心所喂养的”。金内尔早年有一种没有被他继承的信仰所减缓的宗教感觉性。在《第一次圣餐》(First Communion)中，他告诉耶稣他觉得人们只是“自己喝果子汁，并且玩手法/把你弄进次等面包里”，这使他十分失望，还说他“再不愿上那个地方去”。《致我主基督》(To Christ Our Lord)这首诗的标题讽刺地暗指霍普金斯的一首诗，在此诗中，“静穆的空中扑击的翅膀”激起孩子心中的爱，但他仍然按人家的吩咐打下了这鹅供圣诞节吃，“而人们称赞他这罪恶的行动……他在杀的时候，吃的时候，心里都满惊奇”。在《奈维斯七条溪水》(Seven Streams of Nevis)中金内尔给作为七种传统道德化身的七个人物每人一个诗节，而在最后一节中他写道：“既然火焰烧出了万物中最美好的东西”，亨利爵士认为，“任何人在美丽的日出时烧熟自己的眼睛，/并用手指把自己弄瞎，即是智者”。除了杀戮，还有什么其他办法能充分体验生命并超越生命？

甚至自由神像的基座也着了火，“她的手在烧/头发、肉、血、骨都在燃烧。”他对罗伯特·弗罗斯特大加赞扬，因为他“住在其他人要烧掉他们的生命/才得以靠近的东西近旁。”金内尔的《蒂拉慕克日记》(Tillamook Journal)富于同情而又精细准确地记载自然事物，象加里·斯奈德那样，但是他赞扬道格拉斯杉树，因为这种树“在露天长得最好/好象在火的余烬之中，”全书以描写暴风雨的海岸作结：“那里只有几步就能走入无法燃烧的大海。”在《途中》(Middle of the Way)一诗

里，金内尔写道：“我躺在地上，就象/火躺在柴堆里。”这种梭罗式的沉思归结于这两行：“我明白我在这个世界上只活一半/我明白我的半个生命属于荒莽的黑暗。”

在《身体爵士乐》(Body Rags, 1968)中，金内尔更进一步向他自己内心的荒莽的黑暗求索。此集中的某些诗(如《最后一条河》[The Last River])，是金内尔积极参加民权运动而被囚禁于路易斯安那的波拉克曼斯·帕里许时写的。在戏仿惠特曼《我听见美国在歌唱》(I Hear America Singing)而作的《倒映在青蛙池里的缕缕烟雾》(Vapor Trail Reflected in the Frog Pond)，他表达了对美国毁灭越南的反感。但最深地探入“荒莽黑暗”的是在这首诗中诗人变成了猎熊的黄教猎人。其原始的精力、其猎人与野兽巫术般地合成一体的感觉使此诗变成为美国最接近福克纳的《熊》和英国诗人特德·休斯作品的诗作。金内尔笔下的黄教诗人用鲸脂包起一根“两头削尖”的狼肋骨，然后他沿着吞食了这鲸脂的熊那带血的粪便追踪，第三天，“我……犹豫了，拿起来/塞进自己的嘴，吞了下去。”当熊因为内脏受伤而死去时，

我，  
在他的大腿上砍一道沟，吞食，痛饮，  
把他从头到尾撕开，  
把他打开，爬进去  
在我身后关起来，躲避风寒……

他梦见自己变成一头熊，“从内部被扎了两刀”，他梦见自己作为熊死去，醒来时已重新回到他自己的生命中，他弄不懂

这粘糊糊的液体，这血的腥味，  
这诗，我吃的这东西  
到底是什么？

他的同代人中很少有如此原始、如此有力、如此野蛮不驯的诗歌概念。金内尔最初的一些作品，例如诗集《王国》(Kingdom)里的诗，例如《烧燃》(Burning)、《狼》(The Wolves)等诗，就已经显示或部分显示了金内尔的这种才能。

在这些诗中有一种幻觉：理性生活的密闭的前提被形象直觉地砍开，但它们并非超现实主义诗歌。金内尔说他最喜爱的非英语诗人是聂鲁达，并且在1968年翻译出版了伊夫·勃纳富瓦的诗集。但另一个他翻译过的诗人，弗朗索瓦·维永，在他的作品中影响更大。金内尔译的维永（1965年初版，1977年修订版），没有用韵脚，也没有用音步律式，力求一种“真实、粗犷、活跃”的风格。金内尔在回答一个来访者时描述他自己的创作方法：“世界的神秘并非只有超现实主义诗人才能认识……使用‘内心生活’这术语，也就是意味着人并非完整的人，意味着人有内心生活，也有外部生活，两者不会重合。只有在最纯的诗中内外汇合。如果诗停留在超现实主义水平上，就可能意味着没有产生结合，内外两个世界没有相合。”而且，金内尔指出：“在我国，我们有描绘实在事物的丰富传统……要是说地球上的物和人不具有神秘性，那么神秘性也就根本不存在。”为了接近这种神秘，我们必须“走出去找它们，这样它们就能走进我们心里。”只有在这种自我与非我的内外搀和之中，我们才能取得内外世界的“一体化”。

金内尔最雄心勃勃的诗是《梦魇书》(The Book of Night-

mares, 1971), 全诗按里尔克的《杜伊诺哀歌》(Duino Elegies) 模式共分十章, 每章七节。但里尔克此诗作于第一次世界大战前, 写出了对欢乐天使的赞歌, 而半个世纪后, 金内尔写的是黑暗中见到的全部事物。这些梦魇包括描写他女儿和儿子诞生的诗。《在毛德的月亮下》(Under the Maud Moon) 一诗是自贝里曼的《布雷兹特里特夫人》以来对诞生的最神秘的描写:

而她面朝下滑进光中  
这一小块  
不知所措的肉  
沾着天堂的奶酪, 焕发出  
地下生命的  
星星的紫红色……

在剪断脐带时“她死了/一霎那”, 然后, 当她第一次呼吸时, 出现了“缓慢的/拍击, 没有羽毛的手臂/已经抓住空虚。”

下面的诗行探索了说话者与生物和死物的关系、与死者的关系; 记下了一次流产的无望的恋爱; 他幻想自己是一个醉汉死在一家旅馆的房间里; 他写下了维永式的遗嘱, 将自己的遗体分成小块赠给他的朋友, 这些朋友在彼此身上施加世间的暴行。诗中的苦难夹杂了片断的温情和幽默, 夹杂了他对妻子的爱情、妻子的怀孕、孩子们的诞生等情景。但这些闪光被黑暗的搓揉所扭曲, 带上一种对幻象的感觉或现实核心预言式的洞察之感觉。这种神喻式的气氛是通过一些奥秘的象征(如老母羊、熊的图象、天狼历年)造成的, 一如叶芝从《幻景》一书的“粗糙几何学”借用的那些象征。但在金内尔的诗中,

它们是直接引入的，不是取自外在的来源，好象这些记录下来的个人的痛苦或欢乐原是更为广阔的环境的一个组成部分。从这方面看，以及从相当武断地均衡安排七章四十九节来看，《梦魇书》暗示了一个比它使用的或表现出来的更为系统的哲学。全书许多段落有穿透经验外壳的幻景的兴奋，但这并非出于全诗结构的要求。这部作品笔力雄健，但感情的纠结有时使读者不明所指。金内尔这部诗是一部冒险之作，一个大胆的努力，用来抗拒生命中的死亡，在诗中，他为孩子们降生于这个充满威胁的梦魇世界提供他力所能及的安慰。说到底，并非此诗的占星家式的雄辩姿态，亦非其鬼巫式的咒语，而是其复苏的生命力本身和人性的顽强的幽默力量使《梦魇书》超越了梦魇。全诗结尾是说话者对他新生的儿子的忠告：

在身体上  
在青紫的肉体上，当肉体  
全部取出，你试试能否找到  
一只狂笑的跳蚤。

“对人的个性价值的信仰几乎从我们的诗中消失了，但我们只能从那里而不是从其他地方找到创作的无穷竭的生命力，也只有它能使我们的作品具有重要性。”詹姆斯·迪基是在南方长大的，战后求学于梵得比尔特大学，他一开始写作就带着上面这种信念，对艾略特和逃亡者诗派那种“非个性”概念来说是完全反其道而行之。他的第一本评论集《诗里的嫌疑》（The Suspect in Poetry, 1964）表现出一种鉴别能力，但过于咄咄逼人，他把学院派、垮掉派、黑山派和自白派一股脑

儿全部抹到一边，给他自己富于浪漫式灵感的诗腾出地方。他把根深植到罗特克的地窖里，把罗特克称作“我国有史以来最伟大的诗人”。但是，尽管他的第一本诗集《进入岩石》（Into the Stone, 1960）的标题诗带有罗特克的超越生命的意味，但其音调，其意义还是迪基自己的。

我从光的阴面看见。  
我就是我应变成他的。  
一只死在头上的鸟  
唱着歌使自己永生。

迪基写诗较晚，二十多岁才动笔，他说当时他“对诗歌格律技巧一无所知”，而且至今认为这些东西对于诗中的“个人的想象”来说是次要的。此后十多年中他学会了这些技巧。三十七岁时他出了第一本诗集，很快又接着出了《跟别人一齐淹死》（Drowning with Others, 1962）、《头盔》（Helmets, 1964）、《跳舞的花花公子的选择》（Buckdancer's Choice, 1965）以及《1957—1967 诗集》（Poems 1957—1967），最后一本包括了前面四本诗集的选集以及五十页新作。迪基的诗以其自信的力量，其个性，其独特的题材，如潮水漫过六十年代的诗坛。在后来结集的那本评论《从巴比尔<sup>①</sup>到拜占廷》（Babel to Byzantium, 1968）中，迪基回忆说他有写作的材料，也有“对这些材料的体验。写战争，写性爱，写作为一个南方人的感受，写打猎、飞行、划船，写鸟的飞翔、兽的奔突。”很快他的诗就真的来表现这种种经验，但他最初

<sup>①</sup> 巴比尔，《圣经》中没有建成的通天塔。

的想法是把这些题材中可能存在的真实性淹没在对生活情景的想象的、仪式化的反应之中。因此他的早期作品有一种探寻原型的企图，也使用我们在斯奈德和摩温读到、也从艾略特到洛厄尔到奥尔森这些先行者的作品中读到的神话。在《植物之王》(The Vegetable King)一诗中，说话者每年四月到草地上露营，他说：“离开我的家，离开沉默的家人，我走出去，按仪式躺下。”这样他就变成“毁败的宁静的世界/在春天受人颂赞的再生之一部分。”《进入岩石》集中的其他诗篇以世俗的方式把诗人与夜、与时间、与自然界力量、与生物的接触变成圣礼；他死去的兄弟之再现更加强了他对自己加入到超越时间的仪式中去的感觉。然而，他发现他身处其间的大自然是充满威胁的：在《水上行》(Walking on Water)一诗中，当说话者，一个孩子，撑篙站在一块木板上渡过海湾时，一条鲨鱼紧跟在他后面。并不是旁观者被一个孩子在水上走的形象改变了，而是“在他们迷人地方的下面被改变了，/一个巨大的，头象锤子的精灵/将通过，好象被牵着鼻子带进天堂。”

水的形象，生物的形象，以及变形情节在《跟别人一齐淹死》中又出现了。迪基笔下的救生员无法营救一个惨遭水淹的孩子，他看到幻景，好象自己是基督，是“一个人的救星/此人已在我的关怀中淹死”；但是他的拯救能力很值得怀疑。诗结束时，“我怀中抱着个孩子/全是水，水，水。”在《野兽的天堂》(The Heaven of Animals)中，食肉兽及牺牲者们一样“完全知道/他们头上的辉光里有什么……他们倒下/他们被撕掉/他们升起，他们又在走动。”在《雾罩着群兽》(Fog Envelops the Animals)和《集合》(The Summons)中，猎人迪基带着他的弓矢，变成了超越自己过程的大自然的一部

分，在《猎户星夜降》(For the Nightly Ascent of the Hunter Orion)中，变成了宇宙永无变易的秩序的一部分。在此诗集的最后一首诗《山间帐篷》(In the Mountain Tent)里，说话者消融在“野兽的思想中/我在水光的闪耀中/象从天而降的黑暗和光明”，而他的声音则与“上帝造就的野兽语言”汇合，“我在说：‘我将从死者中复生。’”

迪基说过他的目标是“内心和外在状态，梦、想象与幻觉的融合，使每件东西都加入到主人公的思想过程中，以创造一个单独的印象。”他要“再现……在记忆中最固执最缠人的时刻”。他希望他的读者“不要自信危险和安逸在何处分界，快乐在何处结束，盼望从何处开始”，因为诗歌看起来是“一个七情混杂、但气势逼人的情绪”。在《头盔》及此后的几本诗集中这类时刻越来越多地发生在人生经验中，而不再是大自然无时间差别的循环中；而《用头盔喝水》(Drinking from a Helmet)和《樱桃木路》(Cherrylog Road)这样的诗则从世俗化的生活中寻找幻象因素。前一首诗的说话者是个士兵，他在鏖战中发现一只别人的头盔，就用来喝水，省得脱下自己的头盔，然后他又脱下自己的，戴上这只本属于一个阵亡者的头盔，他愿意变成死去的头盔的主人。迪基的诗总有叙事成分，而在他的题材转向变形生活时，叙事更占了主要地位，无论这经验是来自回忆、梦境还是幻想。在《樱桃木路》一诗中说话者描写了他与一个姑娘的关系，他们被禁止交往，但他们在一个废车场被丢弃的卡车里约会。他骑着摩托车离开时，“筋骨里/储满力量……渴望变成永恒的废车”。

《跳舞的花花公子的选择》中主要的两首诗是有关犯罪问题。在《用燃烧弹轰炸》(The Firebombing)一诗中，一



个前空军飞行员，住在郊区“只付了一半钱的商品间”里，他已经“超重二十年”，却回忆起他用燃烧弹袭击日本家庭妇女的情景。他回想起“毕生最有力量的感觉/应当成条地投下，或使用/任何其他方式”。然而在结尾时他无法“对任何/住在我的火焰中的人说：……进来吧，我的房子也是你的。”他“想象不出……烧成灰的孩子……想象不出我没有经历过的事物/二十年了，依然想象不出，因为/我是个美国人，而且为此何等自豪。”罪孽无处求赦。

《用燃烧弹轰炸》描写了美国被历史所迫成为屠杀者，与这种道德困境相类似，在《奴隶营》（Slave Quarters）中，迪基特别处理了南方问题：

#### 蓄奴的罪孽

如何承担？那买卖一个民族而  
赚钱的人该如何颤抖……

他在诗中的化身想象自己跟一个女奴养了个儿子，但他不能认这孩子；他问，“当二百年时光倒转/象汽车的前灯一样/当你发现一个完全属于他人的脸/眼睛里毫无爱/也毫无仇恨，那时，会发生什么情况呢？”

《羊孩子》（The Sheep Child）一诗更使人想起福克纳。但《村子》（The Hamlet）的作者给我们的是艾克·斯诺普斯对一头母牛的疯狂的爱，而在迪基的诗中，说话者是一个农家少年与一只母羊交合生下来的小怪物。这个耸人听闻的题材写得充满哀情和怨愁（“我的蹄和我的手握在一起/我吃了一顿羊奶，从此死去”）；这个羊孩子把无法逃避的爱情变成肉

体：“农家少年的心中……梦见我/他们呻吟 他们等待  
他们/痛苦，他们结婚，生下自己的种类。”

这些新题材，与他早期诗作中对自然和超自然力量狂想式的咒语大相异趣。因此迪基发觉必须采用新的节奏，新的诗行。他发明了他称作为“碎行”的技巧，即将几个短行，几束词语放在一行诗内，中间只有空格而无标点。其结果是一种既舒展又断断续续的节奏，一种沉思式的节奏，既能延伸叙事流，又能记录主人公希图说明事件发生时他的经验所感到的困感情绪。在《鲨鱼客厅》（The Shark's Parlor）一诗中，这野蛮未驯的鱼，并不如《水上行》那样带路上天堂，而是代表着一种巨大的、自足的生命力量。这首诗情节荒唐无稽，描写人们在一个海边农舍里如何抓到一条鲨鱼，花了好大力气拖出来，扔进一个客厅，结果毁了房子。《魔鬼》（The Fiend）是一个目击者吓得透不过气来的叙述。“碎行”使用最多的是《下坠》（Falling）这首诗。这是一个空中女招待的自述。她从飞越堪萨斯的飞机上掉下来。此诗用了很长的断断续续的诗行，以描写这个可怜的姑娘在恐怖的、致命的下坠中如何变身为一个瞬间的爱情和丰沃女神：

当农场主没有妻子跟着

在梦游中走出屋子 就象堕往遥远的生命之水  
在月光中 朝着他们的农场那梦中的永恒意义  
朝着他们手中鲜花怒放的丰收

诗集《使人眼花缭乱的事，血、胜利、疯狂、鹿头和仁慈》（The Eye-Beaters, Blood, Victory, Madness, Buck-

head and Mercy, 1970) 这标题就足以震慑读者。这些诗写的几乎都是罕见的情景，大部分诗采用短行长行不规则交替的形式。既没有迪基早期诗作中那种咒语式的清晰，也没有《下坠》那种叙事式的清晰。罗特克影响的余迹儿不可寻；诗集中最成功的几首诗，如《寻找鹿头孩子》(Looking for the Buckhead Boys)，其筛拣记忆的风格追步罗伯特·潘·沃伦，却没有沃伦那种抒情倾向。自这种诗集后，迪基又出版了两本书，长篇小说《解救》(Deliverance, 1970)和长诗《黄道》(The Zodiac, 1976)，这使人觉得他迄今为止的最佳诗中一直拧合在一起的几股因素现在散开了。《解救》是个寓言，写四个人进入莽原——乘小舟沿着乔治亚州一条湍急的河顺流而下——迪基诗中的一些主题在这里戏剧化了。例如，在大自然中考验自己。打猎、弹吉他，简言之，即户外的生气勃勃的生活，既是充满男子汉气概的生活，又是受到野蛮和邪恶力量威胁的生活。这四个人中最聪明的人在急流中丧生，还有一个陌生人被枪打死——这些死亡暗示着生命的延续。小说并没有提出从精神上超越生命危险的方法，活下去就是标题所指的解救。小说被改编成一部相当成功的电影(迪基自己在里面扮演了一个小角色，一个南部乡村的警察署长)。

但是，在长诗《黄道》中，则有与情节游离的对超越的激烈追求。其主人公亨得利克·马尔斯曼是一个荷兰水手，以诗著称——其名字叫人想起探险家赫德森，而他的姓好象外层空间来的探险者<sup>①</sup>。迪基说他在翻译此人的日记，但译得相当自由，所以译成的诗体日记就可算他的创作了。马尔斯曼既是一个酗酒者，又是一个狂热地迷恋于研究天空结构的人

<sup>①</sup> 马尔斯曼，意为火星入。

（就象迪基自己——请看《1957—1967诗集》中《化身之二》〔Reincarnation II〕一诗）。马尔斯曼所追求的是宇宙的意义，他不在人生关系中寻找，而是在天堂的神圣目标的启示中寻找。这部作品结构相当模糊，分成不平衡的十二个章节，与黄道标记的对应关系并不清楚。但是在一些杂乱的章节之外，尚有一些段落表达了诗人对肯定力量的需要：

哦，我的灵魂，把我放在太阳船中。  
走进这些手中的一只手  
带着安宁，带着罕有的信心  
坚信我能把这奇特的船驶向黎明的  
沉睡的土地 在各条地平线之上的宇宙中

他祈求得到一个乐器

碰一下就能显示  
肩负着时间的欧洲音乐的形式  
诗歌从来没有真正找到形式  
不可解，就象上帝拙劣地手绘的天堂  
.....  
只要手能握住它的  
燃烧的纸的岛屿，为它的形象流血；  
做成它能做的样子：

只要灵魂在空间猛推  
智慧和疯狂的星辰野兽。

A·R·安蒙斯首先是个具体事物的诗人，抵制任何抽象、一般化、范畴化，他在《柯尔森斯河湾》（Corsons Inlet，刊于同名诗集，1965）中作了清晰的解释：

散步给人自由，我从形式中解放出来，  
从垂直中

从直线，块面，立体，从挣扎的  
思想中解放出来  
进入色彩，层次，上升，进入湾流和混杂的  
视景：

我给我自己语意的旋涡：  
屈从于意义的方向  
我跑着  
象一条溪流过我的作品的地理学

这姿态，这情调，都是典型的安蒙斯，他在沿一条涨潮的河湾散步时产生了这种想象的契机，冲击他的意识的——并作为这种冲击的范例的——是他对“月桂树混乱的秩序；一行行/沙丘之间/不规则的芦丛沼泽”等等的仔细观察。安蒙斯在散步时和沉思时似乎从来没遇到任何活人。在这种靠自我感知事物的孤独中他表现了一种美国感觉性，一种梭罗式的对自然界细微事物的关注。在这种时候，一个较少地方性兴趣的诗人，例如叶芝，就会去注意“人类的具体细节”。但是，安蒙斯思想主要受惠特曼的影响。例如在《静止》（Still）一诗中，安蒙斯说：“每天我醒来/看到周围卑微的事物……每件东西/都因存在而显得庄

严”，这种民主主义的欢乐还出现在“苔藓、乞丐、野草、松树、自我”之中，就象在他之前惠特曼所说的也在“倒塌的篱笆上苔藓的瘢痕，堆集的石，接骨木，毛蕊，扑克草”之中。

安蒙斯与惠特曼还有一个方面很相似——都想把当代的科学成就结合到诗里。安蒙斯的长诗《球体：运动的形式》（Sphere: The Form of a Motion, 1974）实际上是他的《自我之歌》（Song of Myself），诗人思考生活之流和其静止的核心时把天文学、植物学研究和生物学都拉入他那广阔的联想之网，他在1,860行之长（从头至尾用冒号联结）的一句诗中追踪他自己思想和情绪难以捉摸的运动，探询地叩问他观察到的情况后面的深层意义，把事物和概念与它们的对立面相比较，在他的作品中体现了标题所示的三度的运动。这首诗有155个诗节，松弛地组成一个整体，每节有四个三行体小节，其节奏形式是每行七重音。这种形式有别于他早期的长诗《岁序更新时的数据带》（Tape for the Turn of the Year, 1965），那首诗形式上是一卷计算机的数据带，因此，那一个月的沉思写成短短的不规则的诗行。在《球体》中，特别能看出了安蒙斯的另一个主要先师的影响：史蒂文斯曾写过一首《垃圾堆上的人》（The Man on the Dump），安蒙斯的主人公说：“我希望做屠宰场，/垃圾堆，推土机堆起来的废物山/……我希望被称作庸医的理性/翘曲的地方”。安蒙斯在另一处用了一个他自己创造的惊人形象来提出一个建议，这个建议史蒂文斯肯定不会同意：“如果抽象诗走出去永不/返回，在我们头上织它最高的羽毛，它就会/用它枯燥的狂乱，狂乱对我们说话”，这样他既召来史蒂文斯，又挥之而去。

安蒙斯玩弄着他将要打发走的抽象和理性的矛盾，他的读

者和他的主要恩师都被叫进诗里来：

他们问为何我关心

这一个：许多问题，他们从来不见：

读者们，对于一个出身在以从众取一为信条的国家里  
并在此长大的人还有何求；我应当象惠特曼一样让一  
切事物

在我的国家伸直一半……

我估计我正是这个国家的

具体事物的最杰出的诗人，惠特曼会这样说：

但事实上是抽象概念之间的张力，“这一个：许多问题”使安蒙斯依赖具体细节来反复显示现实过于复杂，难以包含在思想能提供的任何形式或计划之中。他那松散的形式有回旋余地宽阔之利，有能消化和能表达思想与经验或观察与理论的胃口。当他表示对理论极不信任时，他实际上是处身于我国最勤奋的诗歌理论家之列，虽然他的理论主要谈的是他自己的诗。

576  
577

安蒙斯有三种诗超出同辈，每种都是他独出新裁。两种我已经谈过了，即沉思的漫语和对生活与思想的长篇探索。第三种是短小的寓言。在这类诗中一个相当神秘的说话者与山、河、风等谈话。安蒙斯的写作方法使他的作品卷帙浩繁（1972年出版的《1951—1971诗集》长达四百页）。和华兹华斯一样，使他的紧凑的思想化成滔滔的文词，有时成为空泛的唠叨，一个如此讨厌“形式……挣扎的思想”的诗人很可能挥笔直书，从不

涂掉半行而盼望笔会把他带到某个地方。在他写得最好时，他使人耳目一新，他典型的样式是形式自由地表现现代怀疑主义，同时象十九世纪浪漫主义那样寻找并且承认“宏伟风格”。

威廉·斯塔福德同样拒绝接受外来的复杂思想。斯塔福德直到四十六岁才出版他的第一本诗集《你的城市之西》(West of Your City, 1960)，他的独特风格也在那时才出现；以后他接连出版了五本诗，最后集订于《可能真实的故事》(Stories That Could Be True, 1977)。在这些诗集中他加强了、重申了他第一本诗表现出来的长处，但人们很难说他的风格有所变化，有所发展。斯塔福德是一个瞬间感觉锐利的诗人，所以他的诗都很短，而这种瞬间在数量上是很多的。他并没有显示长篇作品所需的经验结构，似乎只要出示无数的草叶就能推论出他并未言明的草叶所生长的风景之存在。斯塔福德的语汇一直是很简朴的，句法是尊重传统的，好象是尽量想少用有意为之的人工技巧来侵犯诗歌所体现的经验。

他写的东西有一种西部人的天地开阔的感觉——“开拓者，对他们来说历史通过死草叶说话/发生的主要事件是里程和天日。”他的清晰语汇使得从具体到精神的想象发展，看起来既是内在的又是可触摸到的，例如：

我们思索——喝着冷水  
水看着天——  
天是家，宇宙是一个地方。

斯塔福德寻找这样的宽阔天地和真理时，并没有把美或快乐与更高的目的相混或替换。他既有即兴的风格，随意的象征主



义,却也和十九世纪诗人如惠蒂埃和爱默生那样关心道德责任。例如在《大楼间的一瞥》(Glimpse between Buildings)里,他写出了想象本身的形象:

577  
578

现在月亮失了业  
这几夜爬得太容易  
他找到一个可住一家的空农场,  
又滑到森林里……

月亮,你这永不沉没的旧潜艇,  
树叶的崇拜者,部分是我的,  
今夜你引我沿市街行走  
帮我把事情做好。

然而典型的斯塔福德作品避而不谈城市街道,正如1960年那本诗集标题诗所示,他走向“你的城市之西,你生命的外面/到风的尽头”。在《蛇河边》(By the Snake River)一诗中他寻找自己,发现自己远离他人,

在我为其中一分子的人群里  
我手中捧的东西  
走时挨挤推,全泼了出来。

在河流“带着狂野的力量顺流而下”的地方,他能“在岩礁中”,找到他想找的东西:“从我手中泼出的东西留在水里/深处有鲟鱼在游。”这样,诗人发现自己消融在大自然“狂野

的力量”之中——这原是早期美国文学中的主导题材，而在现代则有那些熟悉田野的诗人如弗罗斯特、斯奈德、金内尔、迪基、安蒙斯以及斯塔福德使用着这题材。在斯塔福德的作品中，河的形象变化无穷，但永恒如前。几乎二十年后河又在他诗中出现，依然是诗人自我发现的象征。《问我》(Ask Me)一诗中有这样的诗句：

一旦河流冰冻，问我  
我犯过的错误，问我  
我结束的是不是我的生命……

你和我可以转身看  
这静穆的河，等着。我们知道  
流水在那儿，隐藏着，在那儿  
有千里之外的来来去去，是它  
把静穆确切地捧给我们。  
大河说的话，也是我说的话。

如果说斯塔福德诗中的莽原——还有印第安人——写的是俄勒冈(他自1948年起定居在那里)，他对作为人类关系的中心的空间、平原、农场和小城镇的感受却来自他在堪萨斯度过的童年。斯塔福德给我们这一代一种中西部感觉性，正如桑德堡半个世纪之前所做的。尽管斯塔福德那种谦逊并且有时驯良的诗歌没有任何思想纲领，却在对经验的反应之中表现了前后一致的感情和形象。正如相同的劲风吹来时，麦田里的每片叶子按同一图形弯身。

他们说的不是怀疑，而是语言  
漂亮的口才，古代文学的呓语……  
有的人成群而来，象鱼。  
有的人祷告中尽是阴暗的埋怨，  
还有些人大笑，畅意畅心  
因为他们摆脱了性别、  
种族、道德和思想的羁绊  
也摆脱了律韵和人的声音……

因此安东尼·赫克特写作时好象是在努力保存传统，他排斥了在他之前所有的实验者。这样一来，他彻底孤独了。是有些人意志坚定地写作，似乎格律形式的垮台从未发生过，或只发生在遥远的地方，譬如说在保加利亚，这几个诗人的作品虽然都讲究形式，却也声调各异。查尔斯·爱德华·伊顿的诗的特征是清晰和力量；罗伯特·菲茨杰拉德和里奇蒙·拉铁摩尔的诗歌在浓郁的抒情与古典主义式的克制之间紧张地维持平衡。戴维·斯拉维特的作品是反讽式的、有力的。彼得·戴维森的挽歌和牧歌式的作品既注重形式，感情又是当代的（《走在边界上，1957—1974诗集》〔Walking the Boundaries: Poems 1957—1974〕）。而约瑟芬·雅各布森（《出售影子的人》〔The Shade-Seller〕，1974）和巴巴拉·豪斯（《蓝色的花园》〔The Blue Garden〕，1972）则追求形式和韵律的变化。

西奥多·韦斯的诗静静地孑然独立，充满学识，突兀离奇，返越过现代主义而遥追布朗宁的榜样，尤其是《卡里班记得》（Caliban Remembers）这样的自白诗使人印象很深（《最

后一天,最早一天》[The Last Day and the First], 1968), 另一个对韦斯的诗产生持久影响的是华莱士·史蒂文斯。他在许多抒情诗的文字游戏中追求史蒂文斯的“语言欢乐”感。韦斯对他的语言手段的能力和倔强性的自信见于他的诗《治疗》(The Cure) (见《野草》[Fireweeds], 1976)。他问: “要是你只有这种语言/控制你的感情……/你还能向什么求助”, 他的结论是:

……就象雨, 它是  
无法翻译的本地语  
因为它拒绝表达, 它的  
本性就是他表达的一切

$\frac{579}{580}$  戴姆·瓦格纳对语言能力的看法更为直截了当:

每个词是块石头  
象拳头般大小——  
我一块块扔向  
黑暗的玻璃窗

这就是他的《从身体到灵魂的信息》(Note from Body to Soul) (《1956—1976 诗全集》[Collected Poems 1956—1976])。如果他对文字打碎黑暗玻璃窗的能力毫不含糊, 那么在读他的其他诗时, 我们更能体会到: 他认为的语言的功能实际上是放进阳光。瓦格纳是个清晰的诗人, 很了解窗子后面的黑暗, 而且他对穿透这种黑暗充满信心。因此, 他的诗使用正

常句法，规则的形式（无论诗行、诗段都是正规的），显示出这是一个头脑清醒的人，既非预言家，又非自大狂。在罗特克一生的最后十年他们在华盛顿大学共过事，瓦格纳编辑了这位比他年长的诗人的笔记《燃火的草》(Straw for the Fire, 1972)，罗特克的影响出现在他早期诗中，但此后就从他的诗全集中消失了。X·J·肯尼迪在《帕那斯》(Parnassus, 1977)中指出罗特克对瓦格纳最持久的影响是把他从俄亥俄往西带到西雅图，因此瓦格纳变成了一个专写西部景色的诗人，这种荒莽景色正反映了这片尚未被工业主义所摧毁的崎岖土地上那些讲究实际的、思想开阔的人万事只在人为的感觉。

瓦格纳是个多产作家，他并不需要在诗中排斥叙事，他有小说家的才干，能把自己想象成其他人。甚至当他使用自己生平的经验材料时，他也并不感到被迫采取自白派的姿态，他还是在努力砸毁黑暗的窗子。《诗全集》的第一页就确定了贯穿始终的语调：瓦格纳的自选集给我们的感觉是前后一致，没有剧烈的变化。在《致我的降落伞没有张开的朋友》(To My Friend Whose Parachute Did Not Open)中，这种语调虽神秘但并不难懂。他对悲剧的理解使悲剧能被容忍。瓦格纳以中性的风格写作，他不象斯塔福德那样会突然爆发出抒情式的启示，却可能更为耐心地探寻经验的裂缝。在好几首描写在荒原中如何求得生存的诗中——《活着》(Staying Alive)、《迟钝的乡村》(Slow Country)、《给邓吉尼斯海湾的礼物》(An Offering for Dungeness Bay)——荒原成了我们生命的比喻，在那里，《活着》中那些不抱幻想的人是可能活下去的。而另外几首诗则表明通过爱，通过承认万物都有生命力，生活还能取得一种魅力。《在传记剧院外枪杀约翰·

迪林格》(The Shooting of John Dillinger outside the Biograph Theatre)和《考克西军队之行进》(The March of Coxey's Army)两诗中瓦格纳讽刺地把人所共知的一些事拿来作歌颂的题材。他在《雪神的苦役》(The Labors of Thor)、《美人与野兽》(Beauty and the Beast)、《保罗·班扬之死》(The Death of Paul Bunyan)中重述神话、童话故事和民间传说,将喜剧因素与幻想成分迷人地结合起来——这些作品预示了我们上面介绍过的以印第安传说为题材的杰出作品。魔术师的形象在瓦格纳作品中一再出现(他自己也是个业余魔术师),除了《取之不竭的帽子》(The Inexhaustible Hat)、《从嘴里奇怪地生出鸡蛋》(The Extraordinary Production of Eggs from the Mouth)这样的诗之外,在他的许多诗中都有惊诧、幽默和戏剧性的成分,从而很有风趣地完成了现实的变化过程。瓦格纳一贯的风格是娓娓而谈,他的节奏是一种松散的重音—音节体节拍,而他的风格是他思想的骨和肉。

安东尼·赫克特是他们之中最严守格律的人。在表面上他似乎一直继续着他开始写作时走上的艾略特—兰塞姆路线而没有任何改变。在他最近出的一本诗集中,他还是继续使用组织得很复杂的格律和交叉的韵脚,使他的诗行看来颇象十七世纪的诗歌。虽然安东尼·赫克特基本上还是忠实于新批评派对诗歌的种种要求,但他并不是,而且从来都不是一个传统的诗赋家。他把玄学派那种对语言游戏的敏感和迥异于大部分同代诗人的对经验的态度结合在一起。他那技巧超群的诗作中的反讽并非是纯语言性的,因为赫克特是个现代人,信仰上帝,对美国生活并不如惠特曼继承者那样乐观。我们对生活的期待,与我

们的生活经验之间有不可避免的矛盾冲突，身处其中，赫克特并不拒绝感官快乐，他的诗的肌质就是声音的游戏，一种声觉的共鸣使心与耳都得到快感。但他诗作的核心是在无可逃避的命运前一种希伯来式的禁欲主义。他第二本诗集的标题《艰难时刻》（*The Hard Hours*, 1967）中就暗示了这种思想。

从一开始起赫克特的作品就有一种历史深度。他从来就不是面对经验。他在最初一本诗集（《石头集会》〔*A Summoning of Stones*〕, 1954）中就宣布他献身于社会生活，因此他将历史看作他的领域，而不是把自己看作一个在自我幽闭中生活的艺术家。这种思想也表明在《荒野中的阿尔塞斯特》（*Alceste in the Wilderness*）一诗中：莫里哀戏中的厌世者在剧结尾时，要求进入孤独。抛弃腐败的社会，这首诗就让他求仁得仁。但这是一种野蛮的、苦于死亡和干渴的生活。“凡尔赛将见到受过考验的流放者在家里/戴好假发，庄重地准备演最后一幕。”但是另一首有关的诗中，赫克特声称他无论是在诗中还是在社会里都要从奴隶般的驯服中解脱出来：“在一个假发世界中，萨缪尔·修厄尔/蔑视人们对他头发的说三道四”，而这最后半行诗节奏之变化也是在蔑视规则的抑扬格音步格律。

581  
582

在另一个问题上《石头集会》与赫克特的朋友路易斯·辛普森早期作品有类似之处。就象辛普森的《暴发户》和《统治者的梦》那样，赫克特描写了一个美国人如何发现欧洲。例如《爱斯特别墅的花园》（*The Gardens of the Villa d'Este*）用这样一行诗开头：“这就是意大利风味。”但是赫克特的诗是在探索欧洲的艺术遗产，而不是探寻第二次大战在这些地方造成的恐怖和哀愁。这个阴暗的主题到《艰难时刻》才出现。而在此诗集中，赫克特写了一首典型巴洛克<sup>①</sup>式格律的诗，他看

到一个形式精美的花园，就利用这机会比拟在地描绘他的形式主义艺术的意图：

它就是这样设计的  
在每件事物的心里控制  
混乱，诡论，还有古老的  
错逆比喻的诱惑将形式的苛责  
放在自然的语境中，而让张力就道德  
问题来教育我们，使用有控制的  
混乱，费尽力气来使艺术  
不至于过分甜腻。

在《艰难时刻》中的确有对大量混乱的大量控制。这些诗体现了一种无政府情绪，但仍然在一种形体意识中表现出来，《誓言》（The Vow）中的悲痛、《美国看鸟者》（Bird-Watchers of America）和《阳光中的第三大街》（Third Avenue in Sunlight）的疯狂，都是著例。在某些时候，赫克特的戏剧性抒情诗，以《圣经》典故为盔甲，让人想起洛厄尔的语汇和怒意（“这对眼睛，许多人赞美说漂亮/正是使亚当犯罪的欲望之陈腐的凝结物”）。但是，在那些把这代人的历史的艰难时刻戏剧化的诗中，赫克特用一种悲剧性的反讽说话，那的确是他个人独特的声音。《再亮些！再亮些！》（More Light! More Light!）暗指歌德临死的喊声，此诗把两个历史片断戏剧化了：一是被判罪的异教徒在中世纪的火刑台上被

① 巴洛克，系指欧洲十七世纪一种过分雕琢和怪诞的建筑风格；文艺上引申为奇异的、怪样的作品。



烧死，另一个如下：

我们现在走出一个德国森林。  
三个人在那里按命令挖坑，  
其中两个犹太人遵命躺下  
被第三者生生活埋，那是个波兰人。

山那边，魏玛的祭坛上没有光，  
天堂里也没有光。他竟然拒绝。  
带着手套的吕格枪惊得一缩。  
于是命令他跟犹太人交换位置。

582  
583

看不见歌德的人道主义光辉，也不见《圣经》的光，这个波兰人拒绝服从命令，可以看作他与抓住他的纳粹一样，是由于太看不起犹太人，不愿亲手杀死他们。对这两个犹太人来说：“许多来得轻易的死已经把他们的灵魂掏干”，他们服从命令，活埋了这个波兰人。但是之后纳粹又要他们把他挖出来，自己再躺进去。赫克特的四行体之沉重使这个“来得轻易的死”的寓言无可缓解，无法超越。

第二次世界大战使年轻的美国人成为这场无情行动并非情愿的参加者，不管这是历史的混乱所致，还是历史有意的安排。有的人，如贾雷尔，如辛普森，记下了他们的面对近在咫尺的死亡的自悯和恐惧，有的人，如迪基，多年后仍在思索曾是他们义务的毁灭和杀戮。对于一个美国犹太人来说，这场战争的意义更是充满恐怖、悲伤和罪孽。德国仅次于美国吸收同化了世界上最多的犹太社团，但正是这些犹太人成为种族灭绝的牺牲品。

纳粹的天绝政策是如此可怖，死亡集中营象工厂一样组织成屠杀工业。人们觉得重述一遍事实就足以使任何想象的修饰成为不必要的事。纳粹时代对美国犹太诗人的影响，是在生命本身的假定的安全感上投下威胁性的阴影。赫克特想到自己的孩子们，他说，他“无法同时/把他们从瓦斯里救出”，似乎他的祖先未曾离开德国到美国来。正如从战场脱险的士兵想起他们那些不走运的伙伴时总感到一种不合情理的犯罪感，许多美国士兵对于自己未遭受他们在贝尔森的同胞所遇到的命运，心里总感到犯了罪。例如，欧文·菲尔德曼在诗集《普里佩特<sup>①</sup>沼泽》(The Pripet Marshes, 1965)中想象把他的美国犹太朋友，“抓起来送往 shtetlach 和犹太区里”，而且“德国人马上就要来到”，所有的犹太人都有可能被杀死。在《六百万》(The Six Million)一诗中菲尔德曼为被害者写了一篇祈祷。同样斯蒂芬·伯格也感到无法逃避这威胁，这苦难，这无法饶恕的悲剧之罪孽。在《女儿们》(The Daughters)中，他写了一首诗，其基础是一篇报道：“法国诗人罗贝尔·德斯诺斯从向瓦斯室进发的裸体的死囚队伍中跑出来，给每个人念赞美诗，并且预祝好运和幸福。”这个历史的疯狂之牺牲者，以这种超现实主义的方法提供超越的安慰，让人们能从死亡的痛苦中得到解脱，因为，“可爱的季节已经临近。”

583  
584

赫克特二十年前作为一个士兵亲眼看到过死亡集中营的幸存者与蒙难者，他在《仪式》(Rites and Ceremonies)中写了整整十页沉思，不仅想到了布痕瓦尔德<sup>②</sup>的焚尸炉，“在那里

① 普里佩特，第涅伯河一条支流，途中穿越大片沼地。

② 布痕瓦尔德，第二次世界大战德国法西斯设立的集中营，在德意志民主共和国西南部埃特斯山上。

他们消失，似乎从来没有生存过”，而且也想到了这种迫害的历史根源。长诗第一部分（《房间》〔The Room〕）将目前的痛苦与过去的例子作对比；第二部分（《火诫》〔The Fire Sermon〕）写了中世纪在瘟疫期犹太人被抓住，经拷打后招认在井里放了毒，于是被活活烧死；第三部分（《梦》〔The Dream〕）改写了杜·贝雷讲过的故事：在暴政时期斋前节犹太人被当做祭祀的替罪羊而挨鞭打。这些历史的和现代的苦难在最后一部分《赎罪日的祷词》（Words for the Day of Atonement）中引出了动人的、庄重的祈祷，祈求饶恕“全体以色列的子孙，以及与他们住在一起的异种人。因为所有人都无意中犯下了罪孽”。这首长诗的结构和语言，使它能够超越其痛苦的题材。全诗的构思，其各种形式和节奏的布局，都叫人想起《四首四重奏》。赫克特这部《仪式》，其第二个部分的标题和从《圣灰节》里取来的连祷语句，都再三遥应艾略特。在这种对我们时代最杰出的宗教诗人的敬意中，有一种精心安排的双重意义。在比威尔伯年轻的诗人中，赫克特是造诣最高的，足以在实践中继承艾略特影响最大的美学观点。但是，与卡尔·夏皮罗相仿，他无疑又感到痛苦，因为这个现代主义的主要塑造者虽然公开宣称虔信基督教，竟然没有作任何努力来取消自己早期诗作中的粗糙讽刺：什么“口衔雪茄的勃莱斯泰因”，什么“拉艾尔，娘家姓拉宾诺维奇”，等等，而且从来也没有懊悔在1940年的《基督教社会的理想》（The Idea of a Christian Society）和1949年的《文化定义笔记》（Notes Toward the Definition of Culture）中把犹太人排除于社会之外，好象布岑尔瓦德与他自己救世的条件毫不相干。我们已经说过夏皮罗抛弃了艾略特艺术观，而赫克特写了这首欲与其先师媲美的并

且明显以其先师为模式的长诗，从而以他自己的艺术特点肯定了这种他本来就固有的形式主义。但这还有更深层的含意：种族灭绝这场历史上的大罪恶规模之宏大，暗指着艾略特所表达的并且使之显得体面的那种社会主张——艾略特从讲坛上、从大学教席上、从著名杂志中宣讲这种社会主张，从而给群众更深的更狂暴的成见提供了基础；正因如此，他应与庞德的粗暴詈骂一样受到谴责，而庞德庸俗的排犹主义还可以说是他的疯病所致。“所有人都无意中犯下了罪孽。”

584  
585

在《艰难时刻》的其他诗中赫克特写了个人题材，和许多同代人一样，他也感到写这种自白诗的精神压力。但是赫克特的特性是使个人的严重问题变成人类生活普遍的问题，使这些诗不再是个人哀愁的宣示。《舞台两侧的三个提词者》(Three Prompters from the Wings)叫人既想起奥登的调子和三音步诗行，而在结构上又类似兰塞姆的《三个江湖骗子的演说》(Spiel of the Three Mountebanks)，此诗从三个角度来讲述俄狄浦斯的故事。《看田野中的百合》(Behold the Lilies of the Field)的确是首自白诗——说话者躺在床上，对他的医生讲他的故事；但是在这个戏剧独白中忏悔者是诗中的一个角色，不可能是诗人自己。诗中写到一个梦：一个被征服的国王备受凌辱，这个国王被剥掉衣服，带着枷铐裸体示众，最后被他的敌人剥了皮，肚子里塞上草，而病人母亲的电话铃声融入这个梦里来。诗中这种有受虐狂的主角实际上是瓦莱里昂皇帝，整个梦是根据吉本的《罗马衰亡史》(Decline and Fall)第十章中的内容改写的。对赫克特来说，个人的幻想总是来自历史，而历史是大规模写成的个人受难过程。

《万千奇影》(Millions of Strange Shadows, 1977)是

这位落笔谨慎的诗人第三部诗集，与其早期作品一样，这本诗集也有一种形式主义，押韵的诗或素体诗优美的语言和强劲的句法稍微讲究了一些。但是有些新作是他迄今为止描写个人情怀最直接的作品，尤其是《恐惧》(Apprehensions)一诗。这是一首带自传性质的独白体长诗，再述了诗人童年时代：弟弟生病，父亲在金融市场大崩溃中损失了全部投资，之后想自杀(大萧条引起了人心萧条)。而全诗前前后后都说到一个德国小姐，一个“条顿族女教师”，这个私人教师“给痛苦的特殊调味品”是小报上关于可怕的谋杀和肢解的新闻，几年后这种调味品被她的种族强加于全世界。在这些恐惧之中，说话者有一个顿悟的时刻，在暴风雨前，城市街道和公寓墙壁组成的世界变成超自然之物(见《艰难时刻》的第一首诗《山》[The Hill])。但是这种超越只是暂时的，在这个“性与灾难结婚/快乐与痛苦孪生”的世界上超越的可能终将“与孩子玩具一起/搁在一边”。“在梦中隐秘地点，他遇见这个德国小姐”，“……当欧洲的犹太区全部一扫而空”时，她变成了纳粹女军官，用贝尔森牺牲者的人皮做灯罩。

可是《马蒂尼的鬼魂》(The Ghost in the Martini)那种荒谬的自我讽刺与以上作品是何等不同！在这首诗中一个妖形怪气的二十三岁的女仰慕者问已届中年的诗人，当年在她这个年纪时诗人是什么模样，这时诗人听到他内心那个他已经摆脱了的让人尴尬的真正自我开始说话。这首诗又欲揭开又欲遮盖内心创伤，使它既显得成熟复杂，又显得动荡不安。诗中有大量节奏的乐趣与文学和思想的游戏，这些是赫克特的指纹。在这首诗以及许多其他诗中(包括《英弗诺六行体》[Sestina d'Inverno]、《生日诗》[A Birthday Poem]、《回家》[Co-

585  
586

ming Home]和《斯蒂芬之宴》[The Feast of Stephen]), 有的喜剧性,有的讽刺性,有的语调深沉。赫克特的风格,“用一种有控制的混乱”,给一个世界以艺术的一致性,正如他对他的亚当说的,在这个世界上“恰似一首老歌所唱/会有很多艰难的时刻……我无法为你减轻苦难, /这是我们共同的命运。”

在这个时代,那么多诗人和读者对智力极不信任,而约翰·霍兰德却从来没有停止在他的诗歌事业中运用他的博学头脑。这使他的诗读起来既困难又兴趣盎然,这些诗不问其固有形式如何,总是机敏地满载着学问。但是把这样一个富于独创的诗人称作学院派是不适宜的。霍兰德知识面宽得出奇——他对文学传统、哲学、神话、思辨心理学和科学全都很熟悉,同时他又有作诗高手的技巧,他的作品把这两个方面结合在一起。在开玩笑似的体现了他的“诗学”的长诗《对间谍活动的看法》(Reflections on Espionage,1976)中,间谍卡普凯克(此人“为一个生活实在不便的小共和国工作”)写道:“‘汽泵’已经消失……,正如你们所知,所有我现在知道的东西都是他教我的。”《看法》开头就正确地承认他授业于“汽泵”——也就是刚逝世的奥登——正如所有的读者都能辨认的,霍兰德从一开始就在我上面指出的各种特征上,也在将诗当做摹写生活的一种严肃的游戏这一点上酷似奥登。在《对间谍活动的看法》一诗中,这种游戏表现为这位间谍诗人将经验译成秘密信息的过程。这个间谍的“掩护身份”是在博物馆(大学)里工作。诗中,这位卡普凯克只跟自己的间谍同伙通消息,这真是过于真实了。

我觉得人应当爱这些密码,正如

受密码后面潜伏的情报……  
这种密码本是语言的最纯形式  
刺激着译码的头脑；让普通的  
感觉穿上旅行服是一种  
歌唱。直到他们换了密码本，我的  
十一看来象一种诗律，适合于  
广博的感情，广至任何样式  
(正如那吵嚷的或较温柔的  
卡图卢斯<sup>①</sup>心爱的十一音节诗)

亨利·库莱特也写了一首诗《间谍战》(The War of the Secret Agents, 1966)，这也是一部奥登式的幻想作品，勾画出第二次世界大战中那些双料间谍的道德困境，其情节之巧妙超过约翰·勒卡雷<sup>②</sup>的任何长篇小说，而霍兰德的诗与之不同，写的不是军事情报的破坏性内容，而是诗歌(即“工作”)对于日常世界的无可避免的颠覆性质(“我们都发现/很难一面工作一面生活，或者一面生活一面工作”)。《看法》使用了诸如密码、掩护身份等等间谍网工具，但是它并不想与普通的间谍小说争高低，因为其中无冒险情节(但是它是文学生活的真人真事小说：许多间谍不知暗指着谁)。上面引的那段诗中提到“我的十一”也就是卡普凯克用来把经验的“译成密码”的“诗律”的名字：一种十一音节诗行，他说这种诗行“适合于/广博的感情，广至任何样式”。

从我们所引的这一小片断就可以看出他的这种音节体诗的

① 卡图卢斯，古罗马抒情诗人。

② 约翰·勒卡雷，英国当代著名间谍小说作家。

分行方式与重音—音节体或词组自由诗相比大相异趣。霍兰德原来写一手重音—音节好诗，直到1975年的《关于父亲的故事》(Tales Told of the Father)他才改用音节体，从而将他已熟练掌握的语言音乐变成一种散文质地的沉思的节奏。这种节奏能对音调的调节控制得更细腻。我们下文将谈到这种语言的指法变换对于霍兰德的近作颇为相宜。

奥登为霍兰德的第一本诗集，即作为耶鲁丛书之一出版的《荆棘的爆裂》(A Crackling of Thorns, 1958)写了序，称赞这个青年诗人写歌体诗时，或是“可以文词代音乐”时表现的纯熟技巧。霍兰德的早期抒情诗并没有过多地模仿艾略特，当时艾略特那种将佶屈的玄学诗与拉弗格<sup>①</sup>式的反讽混合而形成的诗风如此流行，它甚至使很多人返回去倾听文艺复兴时代的歌体诗。从坎皮恩到马弗尔，尤其是长久被忽视的诗人本·琼森。霍兰德后来在《天声之误弦：1500—1700 英国诗中的音乐思想》(The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700, 1961)批判地探索了这个传统。在同一年霍兰德为本·琼森诗集写了序，他观察到：“感觉与表达意义的内容之分离是今日正统读诗法的首要谬误。而琼森在理论上坚持并且在实践上演示一种观点，即诗的本质依赖于一个由散文感觉甚至道德目的形成的核心概念，周围的外部层次是艺术技巧所加，并非诗的灵魂之分泌物。”如果这个定义也能用于霍兰德自己的作品，就把它们与绝大部分同代人的作品区别开来。金内尔的《梦魇书》、安蒙斯的《球体》、梅里尔的《伊弗雷姆之书》这样的作品体现了发掘自身

---

① 拉弗格，十九世纪法国象征主义诗人。



意义的过程，而霍兰德与他们类似的诗《漫步时的幻景》(Visions from the Ramble)、《光谱发射》(Spectral Emanations) (均为1965年与1978年两本诗集的标题诗)看来精细地表达了一种诗人早已熟知的意义。但是霍兰德在《看法》中一段给“形象”(即梅里尔)的密码信中写道，“间谍”一词的词根意义是“探寻者，而不是窥伺者”，在《床头》(The Head of the Bed, 1974)一诗中，他筛拣自己的无意识幻觉，用以在梦魇意象中打开一条通往理解的路，但只有到诗结束时，他才完成了这工作。据我看，霍兰德的作品一方面创造复杂愉快的密码语言，用来翻译“散文的甚至道德目的”的“内核”，另一方面又创造同样复杂到令人惶惑但值得一读的作品本身，其意义是“诗的灵魂之分泌物”，也就是说，他既是一个新古典主义者，又是一个浪漫主义的象征主义者，因为他既是一个智力的诗人，又是一个“广博的感情，广至任何样式”的诗人。就象他早期的尊师奥登一样，他使用了许多样式，许多声音，许多形式；他后期作品成功地将内容内在化。霍兰德的作品如果有自传色彩，也是隐蔽的，他作品中的自我一般说不是一个受苦的目击者，而是存在于思维活动之中。

虽然霍兰德的作品，从《爆炸》到《漫步时的幻景》(1965)，旨在重演我们所继承的文学传统，但他感到他的现代性的条件是使精神上的肯定变质的怀疑主义。因此，在他的早期诗作《大熊星座》(The Great Bear)中，孩子们徒然在天空中寻找看不到的神话形象。霍兰德以传统为题材的作品包括《在阿普索普府邸上》(Upon Apthorp House)——这是琼森的《潘歌斯特》(Pennshurst)的现代版——和一首挽歌(《达摩埃塔斯》[Damoetas])，但是这位诗人的感觉性(有时是

田园诗式的)，在《看电影》(Movie-Going, 1962)和《漫步时的幻景》等诗集的标题诗中，实际上却与他的家乡纽约市极为合拍。他会列举电影或电影院（就象荷马列举舰船）的名称，用以“唤起我们内心生活的色彩感”，也许还用以“维持/对这城市的信念”。在《漫步时的幻景》（漫步就是在中央公园摹拟莽原生活）一诗中，说话者有种孩童式的幻觉，看到了赐人美丽和欢乐的三女神在一个池塘里，灵活的六音步诗行使人想起斯潘塞的《快乐花园》(Garden of Delight)，但当他重访市中心这个地点时，他发觉池塘已干涸塌圮，“在这荒废的花园四周望去/看到一个够不到的城市，幻觉的高楼”，同时看到他自己好象“一个大胖男人，我猜已有……三十五岁”，而此人，仍然一个小孩，觉着在为他祈福。这种寻找超越感觉的努力由于诗人的双重身份——既是大人又是孩子——之间的关系而更见丰富。这首诗是霍兰德早期最精美之作。

霍兰德的精湛技巧使人有这样的印象，似乎他的作品并无一致性，当他的作品被当做一部作品读时，两个自成一格的对峙的自我也就汇合于他的造诣的完整性之中。例如，淫逸的白日梦谈到了哥本哈根的性乐趣，而同一种梦却在土麦那消失(《城乡事务》[Town and Country Matters], 1972)，这是暗指罗彻斯特伯爵，以及那“吵嚷的或较温柔的卡图卢斯”，他译过卡图卢斯几首最淫荡的诗。在《床头》(1974)中，这些被抛弃的嬉戏正是庄严而使人难以忘怀的抒情诗式梦魇的另一面。在这首长诗中，说话者开始时被“莉莉斯的肮脏神话”迷了心窍，莉莉斯是他的虚假的诗神，是顾影自怜式的自爱的化身。但到诗结尾部分，自知能力越来越强，他“打开所有接触

的封印”，用“夜晚夫人”代替了莉莉斯，并且“让夜变成黎明”；在他“最后一次被光之号角唤醒时”，也是这位女士“躺在他身旁，灯光在燃亮”。霍兰德用黑暗与光明的形象来象征他的诗神的更健康更清醒的幻想克服了退化的力量，这时，沉思的三行体酷似史蒂文斯的诗风。对霍兰德来说，他能承认（就象在《夜镜》〔The Night Mirror, 1971〕的标题诗中）“只从内心深处冒出的/恐怖之束缚”，他不仅用他的艺术表现神经机能症，而且（正如他在《看法》中说的）也用这艺术来控制这疾病：

我一直在作出结论，我们的生活  
已经被工作所完成（对此我们必须相信）  
本可永远摆脱了恐怖。恐怖本是  
我们被迫做的事、被迫知的事  
把我们变成残废的条件。

在《阿德·穆萨姆》（Ad Musam）这首优美的四行体诗中，他断然拒绝给他的诗神奉献大量礼品——既然两人都“上了年纪”，他说他将“不再把生命花在/求爱上，而是用来让我过你的/生活，你过我的”。在《床头》、《对间谍活动的看法》以及将智性、幻觉和技巧最令人信服地糅合在一起的长诗《光谱发射》中，霍兰德都使自己与他的诗神以这种更成熟的关系相处。

卡普凯克在将情报翻成密码时自言自语，这些话在诗中加了括弧：“（反正灯光看来将是/今年我的主要业务）”，这灯就是在《床头》第十五节诗中闪耀的灯，而在《光谱发射》（1978，

霍兰德的自选集)的标题诗中,被称作“代替灯的七个分支里一首的诗”。这首诗是霍兰德最奥秘的密码文件,构局本是从诺斯替教<sup>①</sup>伪经中的犹太神话衍变而来,霍桑在《大理石牧神》(The Marble Faun)第十七章曾略微提及此典故。霍兰德在他的散文体序言中将故事概括地描述如下:“梯都斯皇帝凯旋班师时把耶路撒冷第二圣殿中的金灯带到罗马。当康斯坦丁在天空中看到他将成为征服者的征兆时,神灯可能没有从米尔弗桥上掉下去。下面的经文意思是想要从除了梯伯尔河之外的其他河中打捞出一盏新神灯。但青铜制品一旦遗失也沉默不语,何况金制的;哪怕新榨的油也没有回声。”因此,从一开始这个传说就是意义暧昧——“可能没掉下去……沉默不语……没有回声。”这种怀疑主义相当有用,为霍兰德打开了道路,使他能随心所欲地处理这个神话。他的序言相当有教益:“我在此用红色的战号点燃了声音之火,接着用假橘金色,真金黄色,用我们的欢乐之绿色,我们的想象之蓝色,介于两者之间的靛色和近黑的紫红色……在每个颜色杯之下是一个散文的分支,跟随着它,支持着它。”每个“颜色杯”是一首音节体诗(第一第七行是六音节,第二第六行八音节,第三第五行十音节,中间的“绿”行则为十二音节)。这些文字节奏流畅,意义朦胧,似乎是在每种单色光照射下给我们看这些诗,有意遮掩其真意。我猜想每章的意义,在《光谱发射》总的光线下看得最清楚,七盏神灯汇合成真理之白光。而且在这结构紧凑的诗行中尚有幽默的余地——罗依·G·比夫这个人物的名字(Roy G. Biv)是七种颜色的起首字母组成的,但其姓在希伯来

① 诺斯替教,罗马帝国时期希腊—罗马世界的一个秘传宗教。产生略早于基督教,后被基督教视为异端;在基督教国教化后受迫害而渐衰。

语中意思是“阴沟”——诗中也有叙事的成分（即“绿色”的散文部分），各由七个力求捞出遗失的神灯的密探说出（“我不是去赶夜路，而是走向魔法和简化的田园组诗”）。整部作品所使用的方法既是神灯的七种品质的寓言，又是象征性地发掘这七种品质，似乎是体现了这样一种理解：理解本身到胜利地穿过经验之后，才不至于是一种抽象，而穿过经验是困难的。霍兰德是一个有才能的寓言作家，他在1969年甚至写了一出本·琼森式的假面剧，构思了一个神话情节，其中有这样的人物，例如变化、型式、机缘、歌舞女神（《给伊丽莎白写的消遣剧》〔An Entertainment for Elizabeth〕，1972）。如果我理解得不错的话，《光谱发射》是为我们时代写的形式独特的假面剧，它的富于散文感之“内核”或嵌在诗和散文诗里的道德目的，既是神秘难测，音乐性又很强，令人感到困惑，不过此诗也为那能破译其密码的探子准备了精神上的至高境界。

590  
591

未来的读者回顾六十和七十年代，很可能得出这样的结论：自从奥尔森、贝里曼和洛厄尔逝世以后——在他们之前不久弗罗斯特、史蒂文斯、威廉斯、艾略特、庞德和奥登相继逝世——美国诗歌进入了“白银时代”，没有居主导地位的领袖人物，但却有许多独辟蹊径的诗人使之显得十分丰富。我们下面还要讨论十多个诗人，但他们中没几个人象上面我们谈到的各位那样，吸引了公众的注意，有的甚至尚未得到批评家的赞许。然而这些作家的作品——还有许多因篇幅有限无法介绍的人的作品——贡献出他们个人的声音使多种风格的竞争成为目前时期的特色。在社会思潮动荡之中，在上一章描述的既成体制的崩溃或转化中，这些诗歌的风格、态度、意图和题材，正如我们所见的那样，向许多方向扩展。下面谈到的诗人

各朝自己的方向飞散开去，有的人承继我们谈过的派别或个人的诗风，有的人则是反这些诗风而行之。要想把这些拒绝合群的诗人理成派系，进行分类，真是难事。

这些人中有几个人，象我们上面谈到的洛厄尔和贝里曼之后的许多诗人一样，开始时力图学会他们年轻时风行一时的富于玄学派智趣的诗节风格，虽然都带上个人的印记，后来，到了中年，由于既成体制的崩散，由于新思潮对他们诗歌的冲击，他们改变了诗风，我们可在威廉·杰伊·史密斯和唐纳德·贾斯蒂斯的前后期诗的对比中看到这一转变。史密斯的《旧作选与新作》（*New and Selected Poems*, 1970）的上半部分表现了他典型的优雅风度和异国题材（《爪哇的孔雀》〔*The Peacock of Java*〕、《在属于所罗门的岛上》〔*On the Islands Which Are Solomon's*〕），他迷恋于梦的结构之迂曲（《伽利略》〔*Galileo Galilei*〕、《梦》〔*Dream*〕），以及他自己平民式的嘲讽（《美国原始人》〔*American Primitive*〕）。

瞧他，戴着高筒礼帽，  
高帮皮靴，漂亮的领子；  
只有我爹才是这个样子，  
我爱我爹，就象他爱钞票。

在史密斯的作品中有一种轻快声调与情趣，使人想起艾略特的先师儒勒·拉弗格（史密斯在1956年译了他的诗），也使人想起罗伯特·赫里克<sup>①</sup>（史密斯在1962年编过他的诗集），并且

---

<sup>①</sup> 罗伯特·赫里克（1591—1634），英国诗人。

把他描写成：“克制陈述的大师，他知道何处该略……对他来说，没有小到不必理会或大到无法缩小的东西。”几年后，从诗集《铁皮罐头》(The Tin Can, 1966)起，史密斯抛弃了他的整饬的形式，而采用了蹒跚的包容性的长行。在《铁皮罐头》和《北方之光》(Northern Lights)中他所包容的东西在某种意义上就是向一个更单纯的生活的过渡(“似乎灵魂本身会说话，说了以后，抖动、擦拭、画十字，再也无话可说/擦得光光亮亮，清爽，冰冷，雪白，里面没有东西可装，可隐藏”)；在《为阿尔巴柯抓鱼》(Fishing for Albacore)和《哪列火车要来?》(What Train Will Come?)两首诗中，史密斯抓住了他的早期作品中经常拧掉的现代生活的粗糙细节。史密斯那种散文肌质的诗行和几乎是超现实风格得益于进行类似试验的其他美国诗人之处较少，而得益于他自己翻译的瓦莱里·拉尔博《亿万富翁诗集》(Poems of a Multimillionaire, 1955)之处更多一些。

531  
592

唐纳德·贾斯蒂斯的诗集《夏季周年日》(The Summer Anniversaries)于1960年问世，正是洛厄尔的《生活研究》和斯诺德格拉斯的《心针》出版的次年；虽然贾斯蒂斯当时也在衣阿华大学，但在他这第一本诗集中看不到自传式的自白。相反，他的抒情诗、十四行诗和六行诗体诗给艾略特—兰塞姆传统带来一种风格优美的魅力。即使贾斯蒂斯写个人生活时，例如在《家庭相册中的故事》(Tales from a Family Album)里，他那广征博引的风格，微带古风的语汇，依然能将题材控制在一定距离之外。在他的同代人都抛弃这种传统时，贾斯蒂斯用一种个人的音乐感、回味性和反讽来重新组织这传统，好象是想证明传统主要靠创作者的个人才华得以繁荣。

但是，到1965年，贾斯蒂斯又沉浸到另一种传统中去；在这年由贾斯蒂斯和他在衣阿华的同事亚历山大·阿斯佩尔合编的《现代法国诗选》(Contemporary French Poetry)出版，里面刊有在衣阿华的诗歌讲习班上由教师和学生译的十多个超现实主义诗人的作品，从皮埃尔·雷弗迪到雅克·杜班都有。阿斯佩尔写道：“这种诗避免形式上表面的均衡，但正因如此，它们更紧张地追寻风格化的破碎但灵活的型式”，他们的方法“其基础是将诗的力量集中于意象，使其超越语言的限度，以表达一些无以名之的直觉”。贾斯蒂斯沉浸于这些“破碎但灵活的型式”，这点在他的《夜光》(Night Light, 1967)和《离别》(Departures, 1974)中表现得很明显。在这些诗集中贾斯蒂斯向一种缺失的现象学靠拢，以使自我溶解到知觉和直觉中去：

#### 在远处

锯子的哀鸣；针  
静静地穿过选定的布。  
岩石，过去和现在，感觉不到  
毫无重量。某些词，  
会聚在一起哀悼，  
穿着黑衣，等着，互相隔点距离。

另外有一个诗人从第一本诗集(《交叉的线》[Lines at Intersection], 1939)直到近作(《致所有的现象：旧作选与新作》[To All Appearances: Poems New and Selected], 1974)风格几乎没有变化，她是约瑟芬·迈尔斯。就象她在《朋



友》(Friend)一诗中描写的那位朋友的朋友，她的作品是“古怪品质的奇特综合”。她的作品在诗节韵脚和音调上有一种外露的一致性；她的诗一般写成四行体，语汇口语化，对生活的态度不带感伤，但却感觉敏锐。她诗中的巧智不仅仅是文字游戏，而是认识到相似物的对立并将它们并置对比这种生活观的不可避免的结果。她能做到酷肖玄学派，例如《猴子》(Monkeys)一诗；她能对文化的悬殊加以评论(《野人》[Savages])；她那些令人愉快的抒情诗可以来自对日常生活的无目的的观察(《信仰》[Belief]、《骑》[Ride])，或者来自古老的宿命论象征(《俄狄浦斯》)：

这帮人想给俄狄浦斯王一个告别礼物，  
他有个辛勤苦干的好父亲，一个国王。  
而且这也是该国的习俗  
送别时要赠礼。

但我们不知送什么给俄狄浦斯；他无所不有。  
哪怕是损失，他也超过平均水平。所以我们  
给他一只装置齐全的旅行箱，这东西  
我们每人都想得到。

迈尔斯出版过几本出色的诗歌语言研究著作，为日常语辩护。机巧、坚定的道德和爱米莉·狄更生与当代英国诗人斯蒂维·史密斯式的文字上的别出心裁，这些因素出人意外的结合，组成了她的特有风格；但是，在她之前，自她之后，没有一个人具有这样的诗风，她的诗能象《出售》(Sale)那样无忧无虑

地歌颂最普通的事件：

走进鞋店买双鞋子  
店里有个店员在哼布鲁士  
几乎不用气……

此人听到她说：“请拿一双三A牌”，立即“从架子上抽出这只鞋子。”

轻而易举，技艺娴熟  
不用气就可来到手边  
不问何种偏见，都让你  
穿着永恒的鞋走到街面。

593  
594

约瑟芬·迈尔斯的诗也经常看来象从架子上技术娴熟地抽出的各种号码式样齐备的鞋子。

弗雷德里克·摩根的第一卷诗《变易书》（A Book of Change, 1972）问世时他已经五十岁，这些诗靠“痛苦和恐惧/变化跟着变化把我变成现在这样子”从他身上拧出。这本诗集的标题是套自中国的《易经》。在他记录在这本诗集中的变化里，有一首哀悼儿子逝世；旋风带来上帝安慰的声音：“死亡抱在我身上，生命还找不到我”；也有在中年回忆自己的青春，也有恪尽义务的婚姻。摩根用了好几种风格和样式，从他的思索死亡意义的无韵十四行诗那种庄重声调，转向他的爱情诗和自传诗的会话式平淡风格。但其中最最有分量的是以古代神话形象为基础的幻想诗，这种风格在他的第二本诗集中有

所加强。在《椋鸟对玫瑰的爱情》(The love of the jaybird for the rose)一诗中,春天充满情欲的觉醒受到拉柏雷式的赞美,如果史蒂文斯愿意如摩根一样直接歌颂性精力的话,这种赞歌倒是很可能出自他的手笔。《变易书》的结束几行是:

“这就是成熟,就是伟大的世界之树/结出金色的果,它既死亡,又生存。”这本歌颂变化的诗集的主题就是再生。

似乎因为起步太晚而努力往前追赶,摩根成了多产诗人。他的《两个世界的诗集》(Poems of the Two Worlds,1977)充满了两重性质的问题,其标题诗衍生出各种变体。在诗里,“九十四号街的东边那肮脏的钟楼”和其他日常事物被拿来与“第二个世界”对比,在这个世界里,“死人手挽着手散步/完美的人穿戴着他们的命运”。两个世界的互相渗透,戏剧化地表现在《沃伊塞克》(Woyzeck)一诗中,摩根适合于写寓言诗,他的《童年之镜》(Mirrors of Childhood)中有许多从梦境、梦魇和民间传说中借来的人物,因而十分生动——妖魔、巫师、折磨人的怪物、反自我等等。《秀吉》(Hideyoshi)<sup>①</sup>一诗描写了两个世界:生和死、暴力和沉思、激情和宁静,当胜利的将军

用带血的剑  
砍掉野花和小草  
在一小时的寂静后  
形成了微妙精巧的组合……

他所征服的人  
他现在来审判

① 丰臣秀吉(1536—1598),日本战国时代统一全国的大将军。

他希望自己的头脑  
涤尽了暴力和狂热

594  
595 在《半人马座》(Centaur)中,我们所居住的两个世界,也是肉体和思想的世界,这是摩根用紧凑的四行体写成的若干讽刺诗中的一首,很象罗伯特·格雷夫斯写同类变态心理题材的诗。摩根的语句好象一个年轻诗人在尽其所能初次探索迄今为止沉默不语的自我。他的小诗集《柯奈里乌斯·阿格里巴的塔罗纸牌》(The Tarot of Cornelius Agrippa, 1978)发展了在他的头两本诗集中多少是试探性地使用的散文诗,以创造类似于民间故事或传说的寓言,创造一种精神知识的福音。

马文·贝尔在《梦的可能的诗卷》(A Probable Volume of Dreams, 1969)里面对生活的解体,不是谋求结合以解决矛盾,而是品尝矛盾中的荒谬。他的诗有一种迷人的幽默感。有时贝尔摆出预言家的姿态,但目的却在于撕下这种装模作样的架子。他的语汇和句法很清晰,使他所感知所记录下来的冲突更加突出。例如,在《重新执教》(On Returning to Teach)一诗中:

但是当月亮沉重地  
给自己带来水,一个声音  
重新响起要大家注意。  
这是我的。我回来,要赢取  
全国图书奖,我却被关在  
文学系里,让我出去!

.....

在第二次童年里，不再有孩子。

在第二学期，教师们垂垂老矣。

《逃到你里面》(The Escape into You, 1971)是一部有五十四首的组诗，每首都是三个六行诗节，叫人不得不想起贝里曼的《梦歌》，然而可以看得出贝尔用来探索感情的那种略带感伤的幽默是他自己的风格。以后又有一组诗共十三首，用来纪念他的父亲，父亲的形象在他的诗中反复出现(《歌的残渣》[Residue of Song], 1974)。在诗集《看见的星，看不见的星》(Stars Which See, Stars Which Do Not See, 1977)中，作为贝尔的诗歌及其不合情理的快乐的基础的哲理，具体表现在诸如下面《新学生》(New Students)中的几行诗里：

……有一种方法让你被人爱，

一种通信的解剖，以及一个  
伪装成时间的无定形的宇宙——  
这东西不可能被人理解。  
这就是为什么能量的环境  
被当做光辉记下，送来研究。

乡土主义现在已不再是一种文学潮流，但是美国生活是如此繁复多样，如此零散离析，很难作归纳。因此许多诗人就走向他们眼前的现实，他们的生活，他们的家庭，他们的城市，他们的

595  
596

地区。我们看见这种倾向推动了弗罗斯特的诗和威廉斯的《佩特森》，推动了洛厄尔和奥尔森描写他们的新英格兰传统，沃伦回忆他年轻时代的肯塔基，以及斯奈德、斯塔福德和瓦格纳的西部主题。几个比沃伦年轻的南方诗人用想象的概念来写这种传统，他们中间有达布尼·斯图尔特（《特别的地方》〔A Particular Place〕，1969）、米勒·威廉斯（《从霍克西归来途中》〔Halfway from Hoxie〕，1973）和弗雷德·查佩尔（《河》〔River〕，1975）。对他们来说，靠回忆童年来再现农业南方，但是对温德尔·贝里来说，农民与土地的亲属关系是他每日生活的内容。贝里可算是他那一代最坚决的南方农业主义者，他在家乡肯塔基种一块小农场，好象是要让杰弗逊的信念在现代重新流传，他把杰弗逊的话抄来作为他的一首诗的卷头引语：“小土地所有者是一个国家最可贵的部分。”贝里很明白：“那往昔的生活方式把我们/带到我们已经记不清的远处/而那生活方式已从我们的视野沉没。”被那些“对界标毫无所知的异乡人”践踏到地下。在诗集《婚姻之乡》（The Country of Marriage，1973）里，他的一个绝望的代言人是一个疯农夫，但是贝里在爱情中和在土地上追求的安宁——爱情和土地互为神圣的东西——似乎是一种好不容易才赢得的、用来代替工业美国无论在城市在农村都普遍存在的凄凉的安宁，这种安宁在《一次婚礼，一首挽歌》（A Marriage, an Elegy）这样的诗中表现出来：

一如他们的信仰所需，他们受苦  
如今他们的结合已达完美  
在大地里，而大地

是他们的圣餐。

贝里的作品并不平衡，有时比较松散，但他最好的诗表现出丹尼斯·莱弗托夫很深的影响，他能写出一种令人难忘的简朴凝练的风格：“哦爱情/你打开。给我看/我的国土。带我回家。”与加里·斯奈德相同，他是个十分认真的环境保护主义者，而且成为一个反主流文化的英雄。

另外有个诗人，他的语调和技巧是现代的，但他的题材经常取自乡村背景，这就是菲利普·布思。他终生居住于缅因州卡斯泰因，那是一个海滨村庄，有好多年洛厄尔在夏季是他邻居。布思的诗题来自大海、海岛、海船和海里的生物，以及村庄周围的树林。他的诗是空旷孤独的诗，他对外在和内在气候的感受一如他的先人梭罗。在诗集《远方国土来信》(Letter from a Distant Land, 1957)中，布思用一种悠缓的田园诗式的素体诗对梭罗说话，此后他的选集《边缘》(Margins, 1970)诗风又凝练起来。他写了一首紧凑的机巧的诗《缅因》(Maine)，在这首诗中北方佬的权宜凑合办法被用到旧汽车及其发动机上；但是，随着布思更深入地探索自己的根基，他的诗变得更加精练简洁。在他的最佳作中，他把北方佬吝于思想、吝于语言的性格活龙活现地戏剧化了。在《可用的光》(Available Light, 1976)中，这种惜墨如金的风格使他能进入梦和寓言的境界（《梦中逃亡》〔Dreamscape〕、《梦见俄国》〔A Dream of Russia〕），也使他能用一种简炼、精干、花岗岩般的真知灼见来展开他的诗，而这种真知灼见取自一种象北方天气那样寒冷而清朗的语言：

596  
597

已知

这一天，并不  
好一些，我尽力  
用这些词  
未加快  
这宁静：我  
越过它  
打破陈规  
用来使我  
闻名。

“我认为我们是最后一批乡土主义者，”海登·卡拉斯在《弗蒙特》（Vermont）这首诗中写道（见诗集《弟兄们，我爱你们大家》〔Brothers, I Loved You All〕，1978）：

至少并非地方色彩主义者，不是  
为了奇俗而保存奇俗。我们是现实主义者。  
现实主义就是指地点，而地点就指  
我们在的地方。我们给它名字，连同它的垃圾堆  
和屠场，也留下秀丽，然后  
它就是我们中心——我们所在的地方。

他说，“我们力图把它变成/每个地点的中心，”因为，“地点就是现在/现在就是永恒。”卡拉斯使这首长诗尽量不至于显得从弗罗斯特那儿借得太多，他用以上的话给乡土下定义，使它看来成为一般性的例证。在《约翰·德莱登》（John Dry-



den)、《马歇尔·沃克》(Marshall Walker)、《克劳  
斯·马克》(Crows Mark)等诗中,他那些充分完成了的题材  
之细节所提供的暗示得到成功的实现,这些题材包括一个未开  
化的僻乡人,务农的邻居,他自己的农舍等等;这里卡拉斯  
发展了诗集《从雪与岩、从混乱》(From Snow and Rock,  
from Chaos,1973)中的《归家》(Homecoming)和《事关必  
然》(Concerning Necessity)等诗中开始的风格。然而,  
弗罗斯特式的乡土主义只是卡拉斯的弓上许多弦中的一根;这  
个多产诗人也受到其他模式其他榜样的诱惑;他最成功的作品  
是几部十五行诗节的组诗:诗集《弟兄们》(Brothers)中的  
《段落》(Paragraphs)、《对抗死亡》(Contra Mortem,  
1967),以及他的第一部诗集《乌鸦与心脏》(The Crow and  
the Heart,1959)中的《避难所》(The Asylum)。早  
期的这几组诗形式接近十四行诗,实际上是长诗《布鲁明代尔  
诗稿》(The Bloomingdale Papers)的片断。这部长诗到  
1974年才发表,虽然它是二十五年前卡拉斯住院时写成的。卡  
拉斯的作品堪与罗特克或洛厄尔写相同主题的诗作媲美:

597  
598

你,我的人群,

我的疯狂的人们,你们愿意在这儿大声叫吗?

你们会在风里加些哀求吗?

犯了罪的思想骑在刺穿的哀愁

的奇特的狂风上

顽强地呼啸着穿越过去,

我觉得特洛伊在远处响,尖叫着。

终于,寻找自我的努力在此变得如此顽强!

呼啸的风冲过来，冻僵我们，杀死我们。

在《对抗死亡》中，诗人歌颂意识，“一个生来自由，复杂精巧如白昼的存在”，它有二十八种符咒对抗死亡。在《段落》中，他用巴枯宁无政府主义宣言中的语句来描述自己的内心存在，因为，“真正的革命者是这样一个人，他能看到/前前后后的全部黑暗，他的命运/是不怀希望的需要：即抵抗的意志。”这组诗的诗法是破碎的，叫人想起庞德或奥尔森。卡拉斯同情黑山派的后现代主义形式，这点可以从他那本内容丰富的诗选对这些诗人的描述中看出，虽然这本诗选的标题《我们心里的巨声》（The Voice That Is Great Within Us, 1970）是从史蒂文斯的诗句中摘来的。卡拉斯的另一首长诗《到已知地点去旅行》（Journey to a Known Place, 1961）却用另一种风格写成，分成四章，每章写一种传统因素，其诗风有时象威廉斯，有时象艾略特，而主题是但丁式的。虽然他在几种风格之间游移不定，使他的作品有些不平衡，但这位诗人的成绩是令人起敬的。

理查德·雨果的典型主题和风格在《乱踢的骏马贮存所里的女人》（The Lady in Kicking Horse Reservoir, 1973）里表现出来：

这不是你的生命吗？古老的吻依然  
从你的眼睛中烧出？难道这不是？  
一个如此精确的失败：教堂的钟仅仅象  
纯粹的宣告：钟响着，却无人来？  
难道空房子没有钟声？磁力和蔑视

是否足以支持一个城市？  
不只是菲利普斯堡，而且也是那些  
有巨人般的金发女郎、爵士乐和酒宴的城市  
这种城市世人决不会让你占有，  
直到你出生的城镇病自心发而死亡。

《菲利普斯堡灰色的程度》(Degrees of Gray in Philips-<sup>598</sup>  
burg)集中体现了雨果热衷的题材，即美国西部那些荒凉的<sup>599</sup>  
精疲力尽的城市。灵活的素体诗为那些城市里的生活中的失败  
者和迷途者召来现实的安慰。《31封信和13个梦》(31 Letters  
and 13 Dreams, 1977)用这种诗体来写梦，而给其他诗人的  
信则用较长的诗行写成。这些书函都有自传内容，与他的早期  
诗一样奏出一种灰色的乐调。雨果将威廉斯和埃德加·李·马  
斯特斯的主题相糅合——不同的只是他的主人公并不躺在坟墓  
里。

洛厄尔说，粗野的工业景色是威廉斯的领地，又是美国诗  
歌必然的题材，而这题材在菲利普·莱文手里得到进一步探  
索，例如，《回家，底特律》(Coming Home, Detroit,  
1968)；

……烧焦的脸，眼睛  
挡上一层板，内脏的碎石，在你喉咙里  
湿烟的叫喊，  
扭曲的河停在铁灰的颜色上。  
每天我们烧毁这个城市。

这首诗,以及《他们喂狮子》(They Feed The Lion,1972)集中的其他诗,人物与环境无法分开,荒芜的景色被内化。留居西班牙使莱文得到一个可再三使用的题材,而受西班牙超现实主义熏沐使他的作品得到一种粗犷的紧凑性(例如,在《屠夫天使》[Angel Butcher]、《儿童十字军》[The Children's Crusade]等诗中)。诗集《1933》(1974)的标题诗是一首惠特曼式的咒语,列举了他童年时代的许多事物;这本诗集中的其他诗以及《失踪者的名字》(The Names of the Lost,1976)使用了凝练的短行来描写西班牙内战期间与内战后的牺牲和苦难。在现代城市的工业荒原中,莱文体验到紊乱和困惑,从而取得他诗中的洞察、愤怒和同情。

正如庞德有一次在《诗章》中描写的,自从乔尔·巴洛<sup>①</sup>用他有限的诗才挤出了《哥伦比亚特》(The Columbiad)以来,写历史题材长诗的诱惑一直在折磨美国诗人。在前面我已经提到过当代人的作品希图追步或替代《诗章》、《佩特森》、洛厄尔的《历史》、贝里曼的《向布雷兹特里特夫人致敬》、奥尔森的《马克西莫斯》、邓肯的《诗段》,我也提到了不少长诗把历史问题内心化,使之成为自我的内在部分——就象《自我之歌》、贝里曼的《梦歌》、梅里尔的《伊弗雷姆之书》和金内尔的《梦魇书》。这些诗每首在形式上都是实验性的,往往由于经验的万花筒式的联接代替了时间的延续,从而使叙述变得断断续续。然而,在我们讨论的这段时期,还产生过好几部有趣的写美国历史的叙事诗,但至今没有引起注意。温菲尔德·汤利·司各特的《黑

599  
600

---

① 乔尔·巴洛(1754—1812),美国诗人。

妹妹》(The Dark Sister, 1958)写的是美国的史前时代：这是一部萨迦<sup>①</sup>式史诗，主人公是弗雷迪斯，利夫·埃里克森的异父妹妹，一个贪婪而渴望权力的兴奋的诗人。司各特这首长诗的主题受了威廉·卡洛斯·威廉斯的《美国精神》(In The American Grain)头一章的启发，而且使用了节奏起伏的长句，足以把叙事、对话和解释性评论都包括进来，他塑造了半野蛮的北欧海盗作为现代男女的形象，以他们的斗争作为后来历史的原型。路易斯·O·考克斯在《莽原》(The Wilderness, 1958)中也写了早期美国。他那首长达二十页的素体标题诗戏剧性地描写十七世纪耶稣会教士杜克洛斯企图把真正的信仰和新法兰西的旗帜带到新英格兰，他以阿本那基印第安人作为上帝意志的工具。他的冒险以惨败告终，这很大程度上是因为杜克洛斯不但不设法开化印第安人，相反却仿效他们的野蛮风俗，以图取得权力。考克斯继承了弗罗斯特和鲁宾逊的戏剧性叙事风格，用来探索权力的腐化作用，他接近了洛厄尔所关心的问题；他的这首诗与《卡瓦诺家的磨坊》有共同背景。在《走中路》(The Middle Passage, 1960)里考克斯描写一艘奴隶船横渡大西洋的经历，两年前罗伯特·海登的一首短诗也写了这个题材，标题完全一样，而且此后洛厄尔又在他从梅尔维尔小说改编的剧本《贝尼托·塞莱诺》中更有力地处理了同一主题。乔治·基斯利在叙事长诗《唐纳邦》(The Donner Party, 1972)中讲了一个故事：一群精疲力尽的垦拓者被大雪围困在落基山中，由于饥饿而人食人；他以此作为整个大陆殖民过程的原型。其他以美国历史为题材的叙事长诗为

---

① 萨迦，即“北欧古代民间传说”。

数不多。主题比上述作品更带地方性的有米伦·布兰德的《地区生活》(Local Lives, 1975), 此诗描绘了宾夕法尼亚州荷兰人的生活, 形式套用马斯特斯的《匙子河诗集》(Spoon River Anthology)。

当代最有力的最令人难忘的两首长诗是唐纳德·芬克尔的《回答》(Answer Back, 1968) 和《合适的土地》(Adequate Earth, 1972), 每本都是从一个定性的比喻发展出来的一组诗: 分别讲述到猛犸象穴和南极的探险(芬克尔在写后一本书时到南极海军站住了一个夏天)。他的诗使用了从各种来源摘来的引语, 中间缀以他自己写的段落。在《合适的土地》中他写道: “这些宝贵的片断是从雪橇旅行日记、回忆录、历史书籍、技术论文等等材料中采摘出来的, 仅仅是作为星座中的几点光, 而其中我自己的观察仅是一个组成部分。”在《回答》中洞窟变成了诞生、爱情、宇宙和意识的形象, 在《合适的土地》中, “采摘的材料”很多是来自互相竞争、想第一个到达南极的几个探险队的日记。在这些引语和芬克尔自己的思索之外, 他创造了“企鹅皇帝的福音”, 用一种拟人化手法全面地观察这块司各特称为“可怕土地”的探索者们的希望、奋斗和英勇精神。芬克尔描写他的孔塞特小屋, 似乎它是一个沃尔登<sup>①</sup>; 虽然芬克尔在技巧上更接近威廉斯和庞德, 但他同梭罗一样以生活的基本现实来检验生活的质量。

要说抛弃长诗形式以及其他现有的诗歌传统, 莫过于具体诗了。这种体裁原本繁荣于欧洲, 在美国现代诗人中其先驱人物有e·e·卡明斯。具体主义实际上与先锋派绘画更为接近。

---

① 沃尔登, 美国作家梭罗所描写的他的隐居地。

“最少派”<sup>①</sup>(Minimalism)如果没有直接影响克里利等诗人,至少也与他们精神相通;最少派在诗歌中最相近的对应物是具体主义,这些诗人将词与形象结合,以产生最简略的视觉双关语。在这种诗中,修辞的脖子确实被拧断了,其代价是内容变成微不足道的东西。美国具体主义的主要人物是玛丽·埃伦·索尔特和理查德·科斯特拉尼茨。索尔特的《葵花》(Sunflower)可能是这种体裁中最有名的作品。伸开手拿着看,它象一幅葵花的画;仔细观察,这朵花是由“葵花”这个词组成的!此词印成摆摆摇摇的垂直线,组成了茎;印成一系列同心圆组成了花。科斯特拉尼茨的《解体》(DISINTEGRATION)是他的典型作品——在此诗中,标题这个大写词重复印成一长栏,每行里的花点比上一行多。在索尔特和威利斯·巴恩斯通编的诗选《具体诗:一种世界观》(Concrete Poetry: A World View, 1968)和科斯特拉尼茨编的《具形象的词与具词的形象》(Imaged Words and Worded Images, 1970)里,好些人一试身手,产生了多种形式。

具体主义强调的是诗歌经验的视觉性质,但排除了其他任何成分。其结果是有时颇象广告艺术的印式技巧,但更富于成果的形象与词的结合却出自那些不太教条的诗人。威廉·杰伊·史密斯的游戏式的儿童书《打字机城》(Typewriter Town, 1960)成为具体主义的先锋。在约翰·霍兰德的《形状之模式》(Types of Shape, 1969)中,诗印成复杂的形式,例如,钥匙或天鹅的倒影,叫人想起十七世纪弗朗西斯·夸尔斯、乔治·赫伯特等纹章诗人。

---

① 最少派,绘画中的抽象主义之一派,要求用最少的元素组成画面。

最一贯地坚持把字行的印法作为诗的意义和感情组成部分的诗人是梅·斯温森。她的六本诗集从《另一个野兽》(Another Animal, 1954)一直到《新事与旧事选》(New and Selected Things Taking Place, 1978), 诗的形状生动地“体现”了自然。有时, 例如《美不经意来到》(Unconscious Came a Beauty)、《闪电》(The Lightning) 或《驶出大海, 清晨》(Out of the Sea, Early), 印式把题材画了出来——分别是蝴蝶、闪电(表现为诗行中的空白曲折地斜穿过书页)和蜗牛。但是梅·斯温森也将印式作更抽象的处理。《死的形状》(The Shape of Death)一诗中, 诗中左右相间的不规则空白形成的白色肋骨暗指死神。写这个严酷主题的诗还有一首《死人们》(Deaths), 诗行是惠特曼式的清单法, 列举了所有死神索取的人; 每一行开头的词都是“有人将死”, 但与此行下文中隔了一段空白, 加上转行引成的空缺, 使我们在书页左边看到整整一栏的“有人将死”; 而每行右边则给左边这个咒语以实际的说明。意义的形状还出现在《览察全体》(Survey of the Whole)这首诗中,

世界在翻滚

这是它的麻烦

千万别绕圆圈跑

要跑成一串环圈

再例如《伪装技术人员》(Camofleur),

在沼泽里走

他的脸颊绯红



金光闪亮的王子

领圈雪白

拖拽着大辇

布满金属的斑点

这种排印法叫人不清楚诗行究竟该怎么读法。当然，摘引片断无法说明其全部效果，其力量与魄力须看全诗的形状。

印式是诗歌形式的原则性部分，这种观点拥有威廉斯和卡明斯的榜样和奥尔森的箴言，而斯温森以敏锐的智慧发展了这种理论和实践。梅·斯温森的发明变化多端，但这只能说是她的诗作的魅力和力量之一个方面。如对音韵也很敏感，她的诗常押韵，或押近韵，例如《蓝瓶》(The Blue Bottle)等许多诗。她有玛丽安·穆尔和伊丽莎白·比肖普的敏感性，热切地注视经验的细节，对事物的具体形状、声音和动作作细密的观察。例如，在《漆大门》(Painting the Gate)中情节重复出现，在《蓝》(Blue)中，感性印象重复出现。音韵和节奏以一定方式重复，以使读者体会到作者从情节和感性形象中体验到的快乐。经验的解体，在阿什贝里的诗中经常显得故作姿态，或是染上一种忧郁色调，而在斯温森的《在长岛铁路上作》(Written While Riding the Long Island Railroad)中却以光怪陆离的印象出现，这些印象是诗人愉快地得到的，或接受的。《举家夜访》(Night Visits with the Family)用超现实主义的列举方式写了十二个亲戚的梦，然后在将它们都归入题为《梅的梦》(May's Dream)的诗章里。梅·斯温森的梦或诗都是对现实可触可见的描绘，但是它们体现了一种感情式样，理解这种式样，就能得到智慧和乐趣，通过它们人们就能超越题材的浅层现实。

602  
603

本章中谈到的所有的诗人都是我的同代人，丰盈、冲突、多样、混乱，那么多人努力发现并体现秩序，那么多人试验“来新的”<sup>①</sup>，我觉得能生活在其中真是幸事。由于我在这里所扮的角色既非自白式又非自传式，所以谈我自己的诗是不合时宜的；但我还是可以顺便提一下《与美国单独相处》中理查德·霍华德写的一章《丹尼尔·霍夫曼》(Daniel Hoffman)，以及蒙罗·K·斯皮尔斯写的《一个重要诗人》(A Major Poet)一文(见《南方评论》，1975)。

每一代新诗人都或是抛弃或是吸收前一代成果，从而取得自我意识。在本书涉及的这段时期开始时，我们还有一些巨人，那时年轻诗人将自己与艾略特、叶芝或史蒂文斯，庞德或威廉斯，奥登或玛丽安·穆尔相比较，从而理解自己，他们吸收或拒绝这些现代派大师的遗产。六十年代的诗人们已经感到这些大师太遥远，不如洛厄尔、罗特克、贝里曼或奥尔森那么吸引人或威胁人。当我们讨论他们更年轻的同代人，当艾略特在伦敦防空值班，或是庞德被关在皮萨监狱时，这一代诗人还刚生下，顶多在玩弹子，对这一代诗人来说，那些本世纪的播种者除了威廉斯和庞德外，都已退进历史中去，变得庞大、遥远，成为纪念品，就象拉希莫山上雕的总统人头，而洛厄尔那一代看来也马上要去与他们会合，这时年轻诗人们不是将自己与这些死者阵营作比较，而是与我们前两章谈及的诗派或个人作比较，以确定自己的事业。因此，这一时期的历史就成了一系列重复出现的吸收或拒绝的形势，诗人们尽自己所能变化或

---

<sup>①</sup> “来新的”，是庞德在本世纪初提出的口号。

利用，并且把最近以来诗歌以及当代生活中他们觉得虚假、俗丽或威胁自我的东西一概从诗中剔除。这些年轻诗人所拒绝的主要东西与上一代所拒绝的东西是一样的，都是他们认为是“传统”或“理性主义”的东西。因为他们认为思想把世界搞得一团糟，所以他们与济慈一齐呼喊：“哦，要感觉的生活，不要思想的生活。”尽管他们从一代到一代有所变化，但后现代主义的诗人与现代主义诗人一样都只是在浪漫主义运动的大海啸之上引成小涟漪，这个运动在几乎二百年前形成了以感情反对思想、以个人反抗制度的关系，这正是现代人与过去人的不同之处。当代人与浪漫主义或现代派不同的是我们现在认为过去已是可弃之物。

可弃，除了惠特曼：惠特曼不可弃，因为他是第一个用自我的历史来归纳民族历史的美国诗人。惠特曼的影响至今未减弱，这影响或是直接的，如在杰拉尔德·斯特恩作品中（《幸运的生活》〔Lucky Life〕，1977）或是与其他影响结合，例如在诺曼·杜比的作品中（《夜深人静》〔In the Dead of Night〕，1975）与阿什贝里和超现实主义者的影响相结合。

越南战争之后出现的新诗人吸收了我们前面叙述的大部分倾向。将题材扩充到自白或自传是广为流行的做法，同样，对野蛮人种的诗歌以及对最新法国、德国、俄国，实际上全欧洲与南非的翻译过来的诗歌那种往往自发的兴趣，也广为流行。超现实主义是斯蒂芬·多宾斯、迈克尔·本尼迪克特、比尔·诺特等诗人作品中的主导因素，同时对许多其他诗人也有广泛的影响（我在此举出的名字只是示例而已）。由奥尔森和黑山诗人，以及摩温、布莱、赖特、阿什贝里和他们各自的追随者实验性地采用的破坏节奏、诗节和展开序列的手法，现在变成了

新诗所遵循的常规，至少是常规之一。许多诗人从各种幅度并带着各异的个人特色来探索这种常规技巧。例如，丹尼尔·哈尔彭、拉里·莱维斯、威廉·马修斯、格雷戈里·奥尔、林达·帕斯坦、斯坦利·普拉姆利等。

他们追求开放的形式和流动的结构，并且抛弃修辞，这些诗人受到超现实主义及其美国衍生派别的哺养，因此有一个共同倾向，要离开紧密的语言组织，选择接近口语的语言，而不要精心构筑的风格。因此，华兹华斯式早期浪漫主义者的态度，即追求被强烈感情所加工的普通人语言，在弗罗斯特、庞德和威廉斯及他们的信徒努力之后，现在又重新出现。这一过程反复再三，从未中止，诗歌风格永远在反叛被认为是矫揉造作的既定风格，从而一再以走向“自然”的名义产生新的语言风格。但随着时间的推移这种风格又变成习惯性的东西，又被视为学院派，新的诗人又对此反抗而把语言更进一步简化。

传统，不管其体现者是叶芝、艾略特、史蒂文斯、泰特、兰塞姆还是奥登，总是一种阴森森的存在，反叛者总要对之进行反叛，而中间代诗人——梅里尔、瓦格纳、赫克特、霍兰德和其他人的活生生的作品又被更年轻的诗人所吸收，所更改，他们继续掌握传统的形式，紧密的组织和加工过的语汇。那些既有信心，又有创造地用这种风格写诗的人，把现代生活和现代的感觉性带进了传统的作诗法中去——而这只是他们所取得的成就之一——这些诗人包括玛丽琳·哈克、朱迪斯·莫菲特、约翰·佩克、罗伯特·平斯基、戴夫·史密斯。只是在他们对手的幻觉中这种传统才停滞不前，原样重复，对环境的变化缺乏创造性的反应（在生硬地效法他们的人的诗行中当然有这种情况，但这些人的作品转眼即逝）。说到底，传说的诗与

反叛的诗都必定是程式的诗，因为反叛性本身就是一种程式，而且艺术在任何情况下都从来不是从生活直接造出来的，我们前面几章中的试图进行的分类已经表明，一切艺术都是内行人的游戏。

这一代天才找到声音来表现他们自己生存其中的现实。前面列举的只是他们中的少数几个名字。如果迄今为止他们的成果看来只象是一种承前而来的发展，还不象要断然离他们上一代诗风而去，那么我们可以回想一下奥登的看法，他认为在诗风发生激烈变化之前，必须先有感觉性、感情和生活条件的变化。二十世纪的最后几十年可能是巩固的年代，而不是进一步反映或预兆隐藏于文艺表现之下的个人关系、社会机构和态度之解体的大胆创新的几十年。

在诗歌中，与在小说、戏剧和其他艺术中一样，当代文化与反文化的向心力是如此强烈，以致没有一个单独的作家或诗人有能力象但丁创造出一个中世纪综合性一样，创造出一个现代综合性来为艺术服务。我们最后一个成功地集诸家之长的诗人是叶芝，而他为了阻挡摧毁古老真理的现代潮流费尽心力，想出了多少绝招！在美国，我们不仅生活在现代，我们还在发明未来，而且我们用比任何其他民族都更多的精力来彻底忘却过去——主要是因为对我们美国人来说，无论如何，人类的过去大部分不是我们的历史。因此美国诗人就只剩下自我与诗人相对，带着他的或凹或凸的镜子，带着他的辞典或辞汇手册，他的眼睛扫视着周围景色：尽是具体的公路，成批加工的汉堡包饭铺，挤成一团的工厂，墙面光滑的公寓，满目破烂的少数民族聚居区，被电视广告铸出的中产阶级形象，而他们半个童年都花在看这种电视上，使得他们关心的范围越来越窄，在这人口众多

605  
606

的民族中，严肃作品的读者越来越少。这民族的梦想已经被无生气地炮制出来的大众化娱乐所吸干。坡、惠特曼、狄更生、梅尔维尔，我们简短的过去所产生的这些伟大作家都是孤独的，而过去的一个世纪没有能减轻他们的孤独。对于他们的后继者来说，要继续他们的艺术，肯定必须依靠诗人自己顽强的、固执的、不求实利的献身精神，而无法依靠他们的艺术满足公众需要。正如爱默生告诉我们的，诗人“由于他的真理和他的艺术，在他的同代人中是孤独的。但是他从他的追求中取得安慰，迟早会把其他人吸引过来。因为人靠真理而生活，而且需要表现。无论在爱情中，在艺术中，在欲望中，在政治中，在劳动中，在游戏中，我们都想学会说出我们痛苦的秘密。人只有一半是自己，另一半是他的表现。”由于诗歌的技巧和眼光，目前懂得诗歌的人已减缩到热心人的小范围。但尽管如此，我们真正的诗人将把他们在当代如何感觉、如何思想、如何生活的记录，留给一个他们几乎不敢相信的未来。

## 中英文人名对照索引

(人名后数字指该名在原书出现的页码)

- 艾博特, 乔治 (Abbott, George)  
——433
- 艾勃拉姆斯, M·H· ((Abrams, M.H.)——76,79
- 艾德勒, 雷娜塔 (Adler, Renata)——387
- 阿多诺, T·W· (Adorno, T. W.)——28
- 艾吉, 詹姆斯 (Agee, James)  
——119,149,186
- 阿尔斯特洛姆, 西德尼 (Ahls-trom, Sudney)——48,50
- 艾肯, 康拉德 (Aiken, Conrad)  
——454
- 阿赫玛托娃, 安娜 (Akhmatova, Anna)——552
- 阿尔比, 爱德华 (Albee, Edward)——332,417—421
- 阿尔贝蒂, 拉斐尔 (Alberti, Rafael)——537,550
- 阿莱汉姆, 肖洛姆 (Aleichem, Sholem)——206, 213,216,218
- 亚历山大, 文森特 (Aleixandre, Vincente)——537
- 艾尔弗雷德, 威廉 (Alfred, William)——424
- 阿尔格兰, 纳尔逊 (Algren, Nelson)——90,95,96,104,105—106,109,111,119,140,149,246
- 艾伦, 唐纳德 (Allen, Donald)  
——497, 525—526,533
- 艾伦, 伍迪 (Allen, Woody)  
——206
- 阿尔瓦雷斯, A· (Alvarez, A.)  
——500
- 安蒙斯, A·R· (Ammons,A.R.)  
——78,310n, 445,497,564,575—577,578,587
- 安德森, 马克斯韦尔 (Anderson, Maxwell)——398,433,437
- 安德森, 奎顿 (Anderson, Quinten)——528
- 安德森, 罗伯特 (Anderson, Robert)——408—409, 410—411
- 安德森, 舍伍德 (Anderson, Sherwood)——194

安吉洛, 梅耶 (Angelou, Maya)

— 336, 383—384

安纳斯基, I·F· (Annensky,

I.F.) — 552

安汀, 玛丽 (Antin, Mary) —

192

阿佩尔, 艾尔弗雷德 (Appel,

Alfred) — 268

阿伦特, 汉纳 (Arendt, Han-

nah) — 345

阿伦, 哈罗德 (Arlen, Harold)

— 412, 436

阿什贝里, 约翰 (Ashbery, John)

— 78, 413, 445, 460, 496, 515,  
537, 553, 555—561, 603, 604

阿斯佩尔, 亚历山大 (Aspel,

Alexander) — 592

阿特伍德, 玛格丽特 (Atwood,

Margaret) — 376

奥琴克洛斯, 路易斯 (Auchin-

cross, Louis) — 136—138,  
141, 143

奥登, W·H· (Auden, W. H.)

— 454, 457—460, 461, 490,  
503, 510; 影响方面 — 512,  
538, 562, 564, 585, 586—587, 588

奥尔巴克, 埃里希 (Auerbach,

Erich) — 449

奥尔瑟, 罗伯特·艾伦 (Aurthur,

Robert Alan) — 411

阿克塞尔罗德, 乔治 (Axelrod,

George) — 414

巴比特, 欧文 (Babbitt, Irving)

— 58

巴拉班, 约翰 (Balaban, John)

— 546n

博尔肯, 威廉 (Balcom, Wil-

liam) — 416

鲍德温, 戴维 (Baldwin, David)

— 299

鲍德温, 詹姆斯 (Baldwin, James)

— 104, 229, 289, 291, 298—  
303, 305, 306n, 308, 310, 311,  
334, 341; 戏剧 — 430—431

巴巴拉, 托尼·凯德 (Bambara,

Toni Cade) — 383, 384

巴拉卡, 伊玛穆·艾米丽, 又名琼

斯, 勒罗伊 (Baraka, Imamu  
Amiri [LeRoi Jones]) —

306, 307, 308, 323, 325, 526; 作  
为戏剧家 — 332, 334, 340, 430—  
431

巴洛, 乔尔 (Barlow, Joel) —

599

巴恩斯通, 威利斯 (Barnstone,

Willis) — 601

巴尔, 理查德 (Barr, Richard)

— 332

巴里, 菲利普 (Barry, Philip)

— 398



- 巴思, 约翰 (Barth, John) ——  
 124, 241, 244, 262—265, 316, 365  
 巴塞爾姆, 唐纳德 (Barthelme,  
 Donald) ——124, 241, 261—  
 262, 316, 365  
 巴肖 (Basho) ——546  
 巴特, 沃尔特·杰克逊 (Bate,  
 Walter Jackson) ——62, 77  
 波特莱尔, 查尔斯 (Baudelaire,  
 Charles) ——446, 484, 487  
 比尔德, 玛丽 (Beard, Mary R.)  
 ——348, 350  
 比尔兹利, 蒙罗· (Beardsley,  
 Monroe C.) ——55—56  
 贝蒂, 安 (Beattie, Ann) ——128  
 波伏瓦, 西蒙·德 (Beauvoir,  
 Simone de) ——346, 366  
 贝克, 朱利安 (Beck, Julian)  
 ——413  
 贝克特, 萨缪尔 (Beckett, Sa-  
 muel) ——544, 560  
 贝尔曼, S·N·(Behrman, S.N.)  
 ——398  
 贝尔, 查尔斯 (Bell, Charles  
 G.) ——587  
 贝尔, 丹尼尔 (Bell, Daniel)  
 ——10, 200  
 贝尔, 马文 (Bell, Marvin) ——  
 595  
 贝洛, 索尔 (Bellow, Saul) ——  
 94, 115, 124; 作为犹太作家 ——  
 192, 193, 196, 197, 199—201,  
 202, 206, 218, 220—227, 232,  
 233, 273, 287, 470; 翻译方面 ——  
 213; 戏剧方面 ——434  
 本尼迪克特, 鲁思<sup>女</sup> (Benedict,  
 Ruth) ——26  
 本尼迪克特, 迈克尔 (Benedikt,  
 Michael) ——604  
 班吉斯, 英格丽德 (Bengis, In-  
 grid) ——389  
 伯格, 斯蒂芬 (Berg, Stephen)  
 ——548, 552—553, 583  
 伯杰, 彼特 (Berger, Peter)  
 ——49  
 伯杰, 托马斯 (Berger, Thomas)  
 ——100, 117, 138  
 伯尼, 威廉 (Berney, William)  
 ——400  
 伯恩斯坦, 伦纳德 (Bernstein,  
 Leonard) ——399, 411, 436—  
 437  
 贝里根, 特德 (Berrigan, Ted)  
 ——521  
 贝里, 温德尔 (Berry, Wendell)  
 ——596  
 贝里曼, 约翰 (Berryman, John)  
 ——61, 451, 466, 473, 481, 487,  
 491—495, 502, 511, 521, 526,  
 534, 564, 565, 567, 569, 595, 599  
 比达特, 弗兰克 (Bidart, Frank)  
 ——506—507, 511

- 比肖普, 伊丽莎白 (Bishop, Elizabeth) —— 353, 466, 473, 477  
— 481, 534, 602
- 比肖普, 约翰·皮尔 (Bishop, John Peale) —— 287
- 布莱克墨, R·P· (Blackmur, R.P.) —— 51, 53, 54, 59, 60, 62, 80, 81—82, 449, 567
- 布莱克伍德, 卡罗琳 (Blackwood, Caroline) —— 489
- 布莱克, 尤比 (Blake, Eubie) —— 429
- 布莱克, 威廉 (Blake, William) —— 468
- 布利茨坦, 马克 (Blitzstein, Marc) —— 437
- 布卢姆, 哈罗德 (Bloem, Harold) —— 74, 75, 76—78, 443, 556
- 布莱, 罗伯特 (Bly, Robert) —— 496, 497, 512, 537, 545—547, 548, 549, 551, 566
- 贝姆, 雅各布 (Boehme, Jacob) —— 545, 549
- 博根, 路易斯 (Bogan, Louise) —— 356, 357, 365, 467
- 博尔顿, 伊莎贝尔 (Bolton, Isabel) —— 295
- 博恩, 罗伯特 (Bone, Robert) —— 291
- 勃纳富瓦, 伊夫 (Bonneyoy, Yves) —— 537, 563
- 布思, 菲利普 (Booth, Philip) —— 596—597
- 布思, 韦恩 (Booth, Wayne) —— 59, 69
- 博尔赫斯, 豪尔赫·路易斯 (Borges, Jorge Luis) —— 544, 549, 560
- 布杰利, 万斯 (Bourjaily, Vance) —— 96, 122, 229
- 博瓦索, 朱莉 (Bovasso, Julie) —— 429
- 鲍尔斯, 简 (Bowles, Jane) —— 295, 412
- 博伊尔, 凯 (Boyle, Kay) —— 352
- 布雷·思韦特, 威廉·斯坦利 (Braithwaite, William Stanley) —— 288
- 布兰奇, 威廉 (Branch, William) —— 330, 331
- 布兰德, 米伦 (Brand, Millen) —— 600
- 布劳提根, 理查德 (Brautigan, Richard) —— 260, 268
- 布劳利, 本杰明 (Brawley, Benjamin) —— 288
- 布莱顿, 安德烈 (Breton, André) —— 537, 553, 560
- 布林肯, 约翰·马尔科姆 (Brinin, John Malcolm) —— 471
- 布洛诺夫斯基, J· (Bronowski, J.) —— 38

- 布鲁克斯, 克利安斯 (Brooks, Cleanth) — 53, 55, 56—58, 59, 61—62, 65—66, 287, 334, 462
- 布鲁克斯, 格温多琳 (Brooks, Gwendolyn) — 310n, 325, 327—328, 341, 363—364
- 布罗萨德, 钱德勒 (Brossard, Chandler) — 109
- 布朗, 克劳德 (Brown, Claude) — 336
- 布朗, H·拉普 (Brown, H. Rap) — 335, 336
- 布朗, 詹姆斯 (Brown, James) — 323
- 布朗, 肯尼思 (Brown, Kenneth H.) — 427
- 布朗, 诺曼 (Brown, Norman O.) — 28, 33—34
- 布朗, 斯特林 (Brown, Sterling) — 238, 324—325
- 布鲁卡克, 约瑟夫 (Bruchac, Joseph) — 525
- 布坎南, 辛西亚 (Buchanan, Cynthia) — 273—274
- 比克纳, 弗雷德里克 (Buechner, Frederick) — 295
- 布林斯, 埃德 (Bullins, Ed) — 334, 341, 342
- 伯吉斯, 安东尼 (Burgess, Anthony) — 242, 390
- 伯克, 肯尼思 (Burke, Kenneth) — 79, 80
- 伯恩, 约翰·霍恩 (Burn, John Horne) — 101
- 伯纳姆, 詹姆斯 (Burnham, James) — 11
- 巴勒斯, 威廉 (Burroughs, William) — 109, 244, 246—248, 250—251
- 凯奇, 约翰 (Cage, John) — 525
- 卡恩, 亚伯拉罕 (Cahan, Abraham) — 192, 203, 213
- 考德威尔, 厄斯金 (Caldwell, Erskine) — 292
- 考德威尔, 泰勒 (Caldwell, Taylor) — 85
- 卡利舍, 霍顿斯 (Calisher, Hortense) — 352
- 肯佐尼里, 罗伯特 (Canzoneri, Robert) — 186
- 卡波特, 杜鲁门 (Capote, Truman) — 123, 229, 252, 319, 403, 412
- 卡迈克尔, 斯托克利 (Carmichael, Stokely) — 305
- 卡拉斯, 海登 (Carruth, Hayden) — 597—598
- 科森, 雷切尔 (Carson, Rachel) — 366

- 卡特, 文森特(Carter, Vincent)  
—337
- 凯西, 迈克尔 (Casey, Michael)  
—548<sup>n</sup>
- 卡萨迪, 尼尔 (Cassady, Neal)  
—111
- 卡瑟, 威拉(Cather, Willa)——  
149, 352, 362
- 蔡金, 约瑟夫(Chaikin, Joseph)  
—428
- 钱德勒, 雷蒙德 (Chandler,  
Raymond)——101—102, 103
- 查普曼, 罗伯特 (Chapman, Robert)——413
- 查佩尔, 弗雷德(Chappel, Fred)  
—596
- 夏尔, 勒内 (Char, René)——  
444, 537, 560
- 查尔斯, 雷 (Charles, Ray)——  
323
- 查音, 杰罗姆(Charyn, Jerome)  
—281
- 蔡斯, 玛丽 (Chase, Mary)——  
400
- 蔡斯, 理查德 (Chase, Richard)  
—64
- 查耶夫斯基, 帕迪 (Chayefsky,  
Paddy)——411
- 契弗, 约翰 (Cheever, John)  
—143—144, 146, 148
- 切斯纳特, 查尔斯·沃德尔 (Chest-  
nutt, Charles Waddell)  
—238
- 恰罗蒙特, 尼古拉 (Chiaro-  
monte, Nicola)——199
- 奇尔德雷斯, 艾丽斯 (Childress,  
Alice)——330, 331
- 肖邦, 凯特 (Chopin, Kate)——  
352, 353
- 西阿迪, 约翰 (Ciardi, John)  
—471
- 西诺, 约瑟夫 (Cino, Joseph)  
—421
- 克拉克, 约翰·亨利克 (Clarke,  
John Henrik)——306
- 克利弗, 埃尔德里奇 (Clever,  
Eldridge)——335
- 克莱门斯, 萨缪尔·兰霍恩, 见吐  
温, 马克 (Clemens, Samuel  
Langhorne, see Twain,  
Mark
- 克利夫顿, 露西尔 (Clifton,  
Lucile)——384
- 克勒曼, 哈罗德 (Clurman, Har-  
old)——410
- 科克托, 让 (Cocteau, Jean)  
—519, 560
- 科尔斯, 罗伯特 (Coles, Robert)  
—27
- 科尔特, 塞勒斯 (Colter, Cyrus)  
—318
- 科尔特林, 约翰 (Coltrane,

- John)——323
- 痒姆登, 贝蒂 (Comden, Betty)  
——436
- 康马杰, 亨利·斯蒂尔 (Com-  
mager, Henry Steele)——350
- 科南特, 詹姆斯·布赖恩特 (Co-  
nant, James Bryant)——36
- 康登, 理查德 (Condon, Ri-  
chard)——116—117
- 康内利, 马克 (Connelly, Marc)  
——398
- 库珀, 贾尔斯 (Cooper, Giles)  
——417
- 库弗, 罗伯特 (Coover, Robert)  
——118, 120, 278—279
- 科尔曼, 西德 (Corman, Cid)  
——497, 526
- 科林顿, 约翰·威廉 (Corring-  
ton, John William)——179、  
183—184
- 科索, 格雷戈里 (Corso, Greg-  
ory)——521
- 科斯坦, 托马斯 B. (Costain,  
Thomas B.)——85
- 科特, 约瑟夫 (Cotter, Joseph)  
——238
- 库莱特, 亨利 (Coulette, Henri)  
——586
- 考利, 马尔科姆 (Cowley, Mal-  
colm)——126, 289, 459
- 考克斯, 哈维 (Cox, Harvey)  
——49
- 考克斯, 路易斯 (Coxe, Louis  
O.)——413, 600
- 科曾斯, 詹姆斯·古尔德 (Coz-  
zens, James Gould)——135、  
139—142, 148, 245
- 克兰, 哈特 (Crane, Hart)——  
486, 519, 556
- 克兰, R.S. (Crane, R.S.)——  
59—60, 69
- 克兰, 斯蒂芬 (Crane, Stephen)  
——494
- 克里利, 罗伯特 (Creeley, Ro-  
bert)——497, 512, 525, 531, 532  
—533, 534, 535, 553, 601
- 克鲁斯, 弗雷德里克 (Crews,  
Frederick)——67—68
- 克劳斯, 拉塞尔 (Crouse, Russel)  
——398, 400, 434
- 克鲁斯, 哈罗德 (Cruse, Harold)  
——310, 331—332
- 卡伦, 康提 (Cullen, Countee)  
——288, 289
- 卡明斯, e.e. (cummings, e.e.)  
——81, 454, 529, 601, 602
- 丘纳德, 南希 (Cunard, Nancy)  
——289
- 坎宁安, J.V. (Cunningham,  
J.V.)——461
- 坎宁安, 默斯 (Cunningham,  
Merce)——525

戴利, 玛丽 (Dalv. Mary) —— 367  
丹纳, 玛格丽特 (Danner, Margaret) —— 325  
戴维森, 唐纳德 (Davidson, Donald) —— 287, 461  
戴维斯, 安吉拉 (Davis, Angela) —— 335  
戴维斯, 查尔斯 (Davis, Charles) —— 329  
戴维斯, 奥西 (Davis, Ossie) —— 330, 332, 432  
戴维森, 彼德 (Davison, Peter) —— 579  
戴, 克拉伦斯 (Day, Clarence) —— 400  
迪安, 菲利普·海斯 (Dean, Philip Hayes) —— 433  
迪, 鲁比 (Dee, Ruby) —— 330  
德拉梅尔, 沃尔特 (De la Mare, Walter) —— 564  
德里罗, 唐 (De Lillo, Don) —— 277  
登比, 威廉 (Demby, William) —— 292—295, 308, 312  
丹尼, 罗伊尔 (Denny, Reuel) —— 13  
德奥特罗, 布拉斯 (De Otero, Blas) —— 537, 553  
德斯诺斯, 罗贝尔 (Desnos, Ro-

bert) —— 537, 553, 583  
多伊奇, 巴比特 (Deutsch, Babette) —— 356, 454  
迪基, 詹姆斯 (Dickey, James) —— 497, 548, 564, 570—575, 578, 583  
狄更生, 艾米莉 (Dickinson, Emily) —— 352, 394, 504, 556, 593, 606  
迪第恩, 琼 (Didion, Joan) —— 274, 374, 375  
丹纳斯坦, 多萝西 (Dinnerstein, Dorothy) —— 367  
多宾斯, 斯蒂芬 (Dobyns, Stephen) —— 604  
多克托罗, E·L· (Doctorow, E.L.) —— 117—118, 192, 197, 279—280  
多德森, 欧文 (Dodson, Owen) —— 292, 312—313, 325  
杜利特尔, 希尔达 (Doolittle, Hilda) (H. D.) —— 357, 454, 532, 534, 535  
多恩, 爱德华 (Dorn, Edward) —— 525  
多斯·帕索斯, 约翰 (Dos Passos, John) —— 11, 87—89, 90, 95, 109, 112, 114, 136, 138, 154, 219  
道格拉斯, C·H· (Douglas, C. H.) —— 447  
道格拉斯, 艾伦 (Douglas, El-

- len)——105, 108
- 道格拉斯, 劳埃德·C· (Douglas, Lloyd C.)——85
- 唐尼, 哈里斯 (Downey, Harris)——136
- 德莱塞, 西奥多 (Dreiser, Theodore)——149, 219, 292
- 德雷克斯勒, 罗莎琳 (Drexler, Rosalyn)——422
- 德鲁里, 艾伦 (Drury, Allen)——141
- 杜伯曼, 马丁 (Duberman, Martin)——428—429
- 杜比, 诺曼 (Dubie, Norman)——604
- 杜波依斯, W·E·B· (DuBois, W.E.B.)——288, 335
- 邓巴, 保罗·劳伦斯 (Dunbar, Paul Laurence)——288
- 邓巴—纳尔逊, 艾丽斯 (Dunbar-Nelson, Alice)——288
- 邓肯, 罗伯特 (Duncan, Robert)——451, 521, 525, 531—532, 599
- 杜皮, F·W· (Dupee, F. W.)——199
- 伊斯特, 查尔斯 (East, Charles)——186
- 伊斯特曼, 马克思 (Eastman, Max)——11
- 伊顿, 查尔斯·爱德华 (Eaton, Charles Edward)——579
- 埃伯, 弗雷德 (Ebb, Fred)——437
- 埃伯哈特, 理查德 (Eberhart, Richard)——454, 461, 464, 465—466
- 埃德尔, 利昂 (Edel, Leon)——78
- 埃克洛夫, 冈纳 (Ekelof, Gunnar)——546
- 埃尔德, 朗尼 (Elder, Lonnie)——334, 341, 432
- 艾略特, T·S· (Eliot, T.S.)——1, 157; 作为批评家——52—54, 55, 57, 63, 79, 344, 448, 452, 456, 461, 515, 521 作为诗人——76—77, 194, 198, 439, 444, 445—446, 482, 530, 539, 565, 571; 影响方面——453, 458, 459, 472, 584, 598
- 艾略特, 瓦莱莉 (Eliot, Valerie)——446
- 埃尔金, 斯坦利 (Elkin, Stanley)——192
- 埃利森, 拉尔夫 (Ellison, Ralph)——116, 295—298, 308, 309, 310, 311, 341
- 埃尔曼, 玛丽 (Ellmann, Mary)——390, 391, 393
- 埃尔曼, 理查德 (Ellmann, Ri-

chard)——78  
艾吕勒, 雅克 (Ellul, Jacques)  
——36, 38—39  
爱默生, 拉尔夫·沃尔多 (Emerson, Ralph Waldo) 463, 516、  
556, 561, 577, 606  
燕卜苏, 威廉 (Empson, William)  
——52, 53, 54, 57, 59, 465  
安格尔, 保罗 (Engle, Paul)  
——526  
恩斯林, 西奥多 (Enslien, Theodore) — 526  
埃里克森, 埃里克 (Erikson, Erik)——25—27  
埃什尔曼, 克莱顿 (Eshleman, Clayton)——497  
伊文斯, 玛丽 (Evans, Marie)  
——323, 324, 325  
伊文斯, 沃克 (Evans, Walker)  
149  
艾恩, 汤姆 (Eyen, Tom)——429  
  
费比奥, 萨拉·韦伯斯特 (Fabio, Sarah Webster) ——328  
费尔, 罗纳德 (Fair, Ronald)  
——318  
法利纳, 理查德 (Farinna, Richard)——252  
法纳姆, 玛利尼亚 (Farnham, Marynia)——350—351

法雷尔, 詹姆斯 T. (Farrell, James T.)——87, 89—91, 95、  
109, 112, 125, 149, 292  
法斯特, 霍华德 (Fast, Howard)  
——193, 202  
福克纳, 威廉 (Faulkner, William)——126, 141, 156—167、  
174, 194, 219, 255, 295, 355, 568、  
573  
福斯特, 欧文 (Faust, Irvin)  
——192  
菲弗, 朱尔斯 (Feiffer, Jules)  
——426  
费尔德曼, 欧文 (Feldman, Irving)——583  
费纳洛萨, 欧内斯特 (Fenellosa, Ernest)——527  
弗林杰提, 劳伦斯 (Ferlinghetti, Lawrence)——497, 521  
费里尼, 文森特 (Ferrini, Vincent)——530  
菲德勒, 莱斯利 (Fiedler, Leslie)——72, 79, 194, 202, 203、  
287, 390  
芬克尔, 唐纳德 (Finkel, Donald)——600—601  
菲什, 斯坦利 (Fish, Stanley)  
——68—69  
费希尔, 鲁道夫 (Fisher, Rudolph)——288  
菲茨杰拉德, F·司各特 (Fitzger-



- ald, F. Scott) — 114, 132, 154, 220, 375
- 菲茨杰拉德, 罗伯特 (Fitzgerald, Robert) — 536
- 菲茨杰拉德, 泽尔达 (Fitzgerald, Zelda) — 374—375, 391
- 弗莱明, 伊恩 (Fleming, Ian) — 95
- 福特, 霍顿 (Foote, Horton) — 411
- 福特, 谢尔比 (Foote, Shelby) — 184
- 福特, 查尔斯·亨利 (Ford, Charles Henri) — 536
- 福特, 福特·马道克斯 (Ford, Ford Madox) — 140, 481, 486
- 福特, 杰西·希尔 (Ford, Jesse Hill) — 185—186
- 福雷斯特, 利昂 (Forrest, Leon) — 308, 310, 318
- 福克斯, 波拉 (Fox, Paula) — 274, 387—389
- 弗兰克林, 阿萨 (Franklin, Aretha) — 323
- 弗洛伊德, 西格蒙德 (Freud, Sigmund) — 23, 27, 225, 233, 236, 237, 238, 241
- 弗里登, 贝蒂 (Friedan, Betty) — 306
- 弗里德曼, 布鲁斯·杰伊 (Friedman, Bruce Jay) — 214, 238
- 弗罗姆, 埃利希 (Fromm, Erich) — 28
- 弗罗斯特, 罗伯特 (Frost Robert) — 157, 439, 440—441, 442, 448, 461, 470, 503, 567, 578, 596, 597, 600, 605
- 弗赖依, 诺斯罗普 (Frye, Northrop) — 62, 64—66, 70, 73, 76, 80—81, 539
- 富克斯, 丹尼尔 (Fuchs, Daniel) — 192, 287
- 富勒, 查尔斯 (Fuller, Charles) — 433
- 富勒, 霍伊特 (Fuller, Hoyt) — 306
- 富勒, R·巴克敏斯特 (Fuller, R. Buckminster) — 40, 41—42
- 加迪斯, 威廉 (Gaddis, William) — 265—266
- 盖恩斯, 欧内斯特 (Gaines, Ernest) — 318
- 加尔布雷思, 约翰·肯尼思 (Galbraith, John Kenneth) — 15
- 加茅, 乔治 (Gamow, George) — 45
- 加德纳, 约翰 (Gardner, John)

—118—120, 253—254  
加勒特, 乔治 (Garrett, George)  
—185  
盖斯科因, 戴维 (Gascoyne,  
David) —536  
加斯, 威廉·H· (Gass, William  
H.) —254—255  
高斯, 克里斯琴 (Gauss, Chris-  
tian) —350  
盖尔, 艾迪生 (Gayle, Addison)  
—307, 308, 309  
盖纳, 查尔斯 (Gaynor, Char-  
les) —437  
盖尔伯, 杰克 (Gelber, Jack)  
—414, 417  
吉布森, 威廉 (Gibson, Wil-  
liam) —412  
吉尔德斯利夫, 弗吉尼亚 (Gil-  
dersleeve, Virginia) —361  
吉尔曼, 理查德 (Gilman, Ri-  
chard) —310  
吉尔罗伊, 弗兰克 D· (Gilroy,  
Frank D.) —416—417  
金斯堡, 艾伦 (Ginsberg, Allen)  
—451, 472, 483, 502, 515, 518  
—521, 526, 532, 533, 546n  
乔万尼, 尼基 (Giovanni, Nik-  
ki) —323, 324, 325, 333, 384  
格拉斯哥, 埃伦 (Glasgow, El-  
len) —287, 352, 361—362  
格拉策, 内森 (Glazer, Nathan)

—13  
戈德温, 盖恩 (Godwin, Gain)  
—374, 375  
戈夫曼, 欧文 (Goffman, Er-  
ving) —13  
戈尔德, 赫伯特 (Gold, Her-  
bert) —192, 201, 288  
戈尔德, 迈克尔 (Gold, Mich-  
ael) —192, 202, 308, 309  
古德曼, 米切尔 (Goodman, Mit-  
chell) —533, 535  
古德曼, 珀西瓦尔 (Goodman,  
Percival) —32  
戈登, 卡罗琳 (Gordon, Caro-  
line) —177, 178, 352, 353, 362  
—363  
戈登, 查尔斯 (Gordone, Char-  
les) —334  
戈尼克, 维维安 (Gornick, Vi-  
vian) —389  
古尔德, 罗伊斯 (Gould, Lois)  
—274—275  
高因, 威廉 (Goyen, William)  
—186, 295  
格雷厄姆, 比利 (Graham, Billy)  
—47—48  
格劳, 雪莉·安 (Grau, Shirley  
Ann) —135  
格雷夫斯, 罗伯特 (Graves, Ro-  
bert) —454, 532, 533, 547,  
565, 595

格林, 阿道夫 (Green, Adolph)  
——438

格里尔, 杰曼 (Greer, Ger-  
maine)——368

格雷戈里, 贺拉斯 (Gregory,  
Horace)——454

格里芬, 苏珊 (Griffin, Susan)  
——388

小格尼, A·R· (Gurney, A.R.  
Jr.)——429

哈克, 玛丽琳 (Hacker, Marilyn)  
——605

海恩斯, 威廉·威斯特 (Haines,  
William Wister)——605

哈利, 亚历克斯 (Haley, Alex)  
——318—323

哈尔珀, 艾伯特 (Halper, Albert)  
——193

哈尔彭, 丹尼尔 (Halpern, Dan-  
iel)——604

哈默斯坦, 奥斯卡 II (Ham-  
merstein, Oscar II)——436

哈密特, 达希尔 (Hammett,  
Dashiell)——101—102, 103

汉利, 威廉 (Hanley, William)  
——416

汉纳, 巴里 (Hannah, Barry)  
——186

汉斯贝里, 洛雷因 (Hansberry,

Lorraine)——331—332, 397,  
429—430

哈德威克, 伊丽莎白 (Hardwick,  
Elizabeth)——391, 394, 483

哈珀, 迈克尔 (Harper, Mich-  
ael)——310, 325

哈里斯, 乔治·华盛顿 (Harris,  
George Washington)——189  
—190

哈里斯, 马克 (Harris, Mark)  
——192

哈特, 莫斯 (Hart, Moss)——398

哈特曼, 杰弗里 (Hartman, Geof-  
frey)——70—71, 73—74, 75

霍克斯, 约翰 (Hawkes, John)  
——275—277

霍利, 卡梅伦 (Hawley, Camer-  
on)——143

霍桑, 纳撒尼尔 (Hawthorne,  
Nathaniel)——194, 424, 488,  
590

海登, 罗伯特 (Hayden, Robert)  
——292, 308, 310, 310n, 325,  
328—330, 340, 600

海斯, 艾尔弗雷德 (Hayes, Al-  
fred)——400

赫德, 内森 (Heard, Nathan)  
——318

赫克特, 安东尼 (Hecht, An-  
thony)——497, 512, 523, 579,  
581—583

海尔布伦, 卡罗琳 (Heilbrun, Carolyn) — 394—395  
海因兰 R.A. (Heinlein, R.A.) — 259—260  
海森伯格, 沃纳 (Heisenberg, Werner) — 44  
赫勒, 约瑟夫 (Heller, Joseph) — 191, 192, 214, 245, 273  
海尔曼, 丽莲 (Hellman, Lillian) — 345, 391, 398, 399, 437  
海明威, 欧内斯特 (Hemingway, Ernest) — 87, 93—96, 99, 103, 107, 114, 120, 124, 138, 142, 149, 154, 157, 188, 228, 448  
赫伯格, 威尔 (Herberg, Will) — 11, 47  
赫伯特, 乔治 (Herbert, George) — 601  
赫恩登, 安吉拉 (Herndon, Angela) — 335  
赫里克, 罗伯特 (Herrick, Robert) — 591  
赫西, 约翰 (Hersey, John) — 400  
海因, 威廉 (Heyen, William) — 506  
海沃德, 杜博斯 (Heyward, DuBose) — 287  
希克斯, 格兰维尔 (Hicks, Granville) — 308  
海姆斯, 切斯特 (Himes, Ches-

ter) — 291, 315—316  
欣德斯, 弥尔顿 (Hindus, Milton) — 516  
赫什, 戴夫 (Hirsh, Dave) — 101  
赫什, E.D. (Hirsch, E.D.) — 79  
希契科克, 艾尔弗雷德 (Hitchcock, Alfred) — 141  
希夫诺, 罗伯特 (Hivnor, Robert) — 413  
霍布森, 劳拉·Z. (Hobson, Laura Z.) — 104, 298  
霍夫曼, 丹尼尔 (Hoffman, Daniel) — 460, 526, 603  
霍夫施塔特, 理查德 (Hofstadter, Richard) — 10  
霍兰, 诺曼·N. (Holland, Norman N.) — 68  
霍兰德, 约翰 (Hollander, John) — 446, 460, 497, 512, 526, 586—590, 601  
霍尔姆, 约翰·塞西尔 (Holm, John Cecil) — 433  
霍姆斯, 约翰·克莱龙 (Holmes, John Clellon) — 109  
胡克, 西德尼 (Hook, Sidney) — 196, 199  
霍罗威茨, 伊斯雷尔 (Horowitz, Israel) — 429  
霍华德, 理查德 (Howard, Richard) — 310n, 497, 506, 511

- 515, 526, 603
- 豪, 欧文 (Howe, Irving) —  
9, 11, 72, 79, 193, 194, 198, 213,  
240, 287
- 豪斯, 巴巴拉 (Howes, Barbara)  
—579
- 休斯, 兰斯顿 (Hughes, Langs-  
ton) —288—289, 324—325,  
331, 332, 335, 430
- 休斯, 特德 (Hughes, Ted) —  
500, 525, 551, 588
- 雨果, 理查德 (Hugo, Richard)  
—598—599
- 汉弗莱, 威廉 (Humphrey, Wil-  
liam) —186
- 亨特, 克里斯坦 (Hunter, Kris-  
tin) —318
- 赫斯顿, 左拉·尼尔 (Hurstons,  
Zora Neale) —288, 352, 353  
—354, 383
- 海曼, 斯坦利·埃德加 (Hyman,  
Stanley Edgar) —64
- 英奇, 威廉 (Inge, William) —  
410, 422
- 英尼斯, 哈罗德 (Innis, Harold)  
—40
- 雅各布斯, 简 (Jacobs, Jane)  
—385—386
- 雅各布森, 约瑟芬 (Jacobsen,  
Josephine) —579
- 詹姆斯, 亨利 (James, Henry)  
—132, 140, 154, 177, 194, 202,  
220, 233, 295, 456
- 简威, 伊丽莎白 (Janeway, Eli-  
zabeth) —367
- 贾雷尔, 兰达尔 (Jarrell, Ran-  
dall) —60, 61, 131—132, 441,  
466, 470—471, 526, 585, 583
- 希梅内斯, 朱安·拉蒙 (Jiménez,  
Juan Ramón) —545, 546
- 约翰逊, 黛安 (Johnson, Diane)  
—381, 386
- 约翰逊, 芬顿 (Johnson, Fen-  
ton) —288
- 约翰逊, 乔治亚·道格拉斯 (John-  
son, Georgia Douglas) —  
288
- 约翰逊, 詹姆斯·韦尔登 (John-  
son, James Weldon) —288,  
289, 292, 335
- 约翰逊, 弗吉尼亚·E· (Johnson,  
Virginia E.) —25
- 琼斯, 詹姆斯 (Jones, James)  
—95, 96—100, 120, 122, 124,  
138, 139, 228, 229, 245
- 琼斯, 勒罗伊, 见贝拉卡·伊玛穆·  
艾米丽 (Jones, LeRoi) [see  
Baraka, Imamu Amiri]

- 琼斯, 麦迪生 (Jones, Madison) — 306—307  
—185
- 琼斯, 马戈 (Jones, Margo) — 考夫曼, 鲍勃 (Kaufman, Bob)  
422 — 325
- 琼斯, 普雷斯頓 (Jones, Preston) — 考夫曼, 乔治·S. (Kaufman,  
422 George S.) — 393
- 琼斯, 汤姆 (Jones, Tom) — 卡赞, 伊莱亚 (Kazan, Elia)  
437 — 92
- 琼森, 本 (Jonson, Ben) — 450, 587, 588, 590 卡静, 艾尔弗雷德 (Kazin, Al-  
fred) — 72, 79, 194, 196, 287,  
293
- 乔伊斯, 詹姆斯 (Joyce, James) 基斯利, 乔治 (Keithley, George) — 600  
— 1, 53, 74, 272
- 荣格, 卡尔 (Jung, Carl) — 凯利, 威廉·梅尔文 (Kelley,  
241, 463, 545, 547 William Melvin) — 318
- 贾斯蒂斯, 唐纳德 (Justice, Donald) — 591, 592—593 凯洛格, 罗伯特 (Kellogg, Robert) — 69
- 卡夫卡, 弗朗茨 (Kafka, Franz) 凯利, 乔治 (Kelly, George)  
— 544 — 397, 398
- 凯泽, 欧内斯特 (Kaiser, Ernest) 肯尼迪, 艾德里安娜 (Kennedy,  
— 308—309 Adrienne) — 334, 432
- 卡尔斯通, 戴维 (Kalstone, David) — 502 肯尼迪, 约翰·F. (Kennedy,  
John F.) — 304
- 坎德, 约翰 (Kander, John) — 肯尼迪, X·J. (Kennedy, X.J.)  
437 — 458n, 580
- 卡宁, 费伊 (Kanin, Fay) — 肯纳, 休 (Kenner, Hugh) —  
434 79—80, 448
- 卡宁, 加森 (Kanin, Garson) 克鲁亚克, 杰克 (Kerouac, Jack)  
— 397, 433 — 104, 109—111, 115, 125,  
140, 144, 270, 347, 520
- 卡伦加, 罗恩 (Karenga, Ron) 克西, 肯 (Kesey, Ken) — 111
- 凯斯, 弗朗西斯·帕金森 (Keyes,

Frances Parkinson)——85  
基伦斯, 约翰·奥利弗 (Killens,  
John Oliver)——306, 310, 318  
金, 马丁·路德 (King, Martin  
Luther)——303, 304  
金斯利, 西德尼 (Kingsley, Sid-  
ney)——398  
金斯敦, 马克辛·洪 (Kingston,  
Maxine Hong)——382, 384  
金内尔, 高尔韦 (Kinnell, Gal-  
way)——329, 441, 497, 515,  
546n, 548, 564, 566—570, 578,  
599  
金西, 艾尔弗雷德 (Kinsey, Al-  
fred)——22, 23—25  
柯克, 拉塞尔 (Kirk, Russell)  
——11  
凯泽, 卡罗琳 (Kizer, Carolyn)  
——370  
克莱因, 马库斯 (Klein, Marcus)  
——201, 224  
奈特, 埃思里奇 (Knight, Ethe-  
ridge)——323, 325  
诺特, 比尔 (Knott, Bill) ——  
604  
诺尔斯, 约翰 (Knowles, John)  
——144  
科贝亚西, 艾萨 (Kobayashi,  
Issa)——546  
科克, 肯尼思 (Koch, Kenneth)  
——424, 496, 537, 553, 561—563

科皮特, 阿瑟 (Kopit, Arthur)  
——415—416, 417, 435  
科斯特拉尼茨, 理查德 (Koste-  
lanetz, Richard)——601  
克雷默, 简 (Kramer, Jane)——  
520  
克拉斯纳, 诺曼 (Krasna, Nor-  
man) 400  
克罗伯, 卡尔 (Kroeber, Karl)  
——524  
克罗南伯格, 路易斯 (Kronen-  
berger, Louis)——412  
库明, 马克辛 (Kumin, Maxine)  
——371, 388  
库尼茨, 斯坦利 (Kunitz, Stan-  
ley)——461, 464—465  
莱恩, R·D· (Laing, R.D.)——  
28, 252, 502  
拉利克, 伊万·V· (Lalic, Ivan  
V.)——551  
兰德斯, 托马斯·H· (Landess,  
Thomas H.)——178  
郎, V·R· (Lang, V.R.)——553  
拉尔博, 瓦莱里 (Larbaud, Va-  
lery)——592  
拉森, 内拉 (Larsen, Nella)——  
288  
拉图契, 约翰 (Latouche, John)  
——413, 437

- 拉铁摩尔, 里奇蒙 (Lattimore, Richmond) ——538
- 劳伦茨, 阿瑟 (Laurents, Arthur) ——411, 437
- 拉扎德, 内奥米 (Lazard, Naomi) ——387
- 利维斯, F·R· (Leavis, F. R.) ——11
- 李, 卡纳达 (Lee, Canada) ——330
- 李, 唐·L· (Lee, Don L.) ——306, 323, 324, 325
- 李, 詹姆斯 (Lee, James) ——413
- 勒·吉恩, 厄休拉 (Le Guin, Ursula) ——275
- 勒纳, 艾伦·杰伊 (Lerner, Alan Jay) ——436
- 莱辛, 多丽丝 (Lessing, Doris) ——346, 387
- 莱斯特, 朱利叶斯 (Lester, Julius) ——305
- 莱弗托夫, 丹尼斯 (Levertov, Denise) ——359—360, 371, 454, 512, 525, 533—536, 546n, 553, 596
- 莱维—斯特劳斯, 克洛德 (Lévi-Strauss, Claude) ——12, 73
- 莱文, 迈耶 (Levin, Meyer) ——141, 192, 197—198
- 莱文, 菲利普 (Levine, Philip) ——599
- 莱维斯, 拉里 (Levis, Larry) ——604
- 刘易斯, C·戴 (Lewis, C. Day) ——536
- 刘易斯, R·W·B· (Lewis, R.W. B.) ——462
- 刘易斯, 辛克莱 (Lewis, Sinclair) ——125, 126, 132, 134, 139, 149, 150, 151—152
- 刘易斯, 温德姆 (Lewis, Wyndham) ——198
- 刘易森, 路德维格 (Lewisoohn, Ludwig) ——287
- 林赛, 霍华德 (Lindsay, Howard) ——398, 400, 433—434
- 林赛, 维切尔 (Lindsay, Vachel) ——519
- 利普金, 劳伦斯 (Lipking, Lawrence) ——54
- 利茨, A·沃尔顿 (Litz, A. Walton) ——446
- 洛克, 阿兰 (Locke, Alain) ——288
- 莱塞, 弗兰克 (Loesser, Frank) ——436, 437
- 洛伊, 弗雷德里克 (Loewe, Frederick) ——436
- 洛根, 约翰 (Logan, John) ——526
- 洛尔卡, 费德里克·加西亚 (Lor-



- ca, Federico Garcia) ——  
537, 545
- 洛厄尔, 罗伯特 (Lowell, Robert) ——199, 390, 424, 446,  
451, 466, 473, 481—491, 526,  
596, 599; 影响方面——494, 498,  
500, 502, 505, 511, 530—531,  
534, 539, 540, 564, 565, 571, 596,  
598, 600
- 劳里, 马尔科姆 (Lowry, Malcolm) ——246, 316
- 洛伊, 米娜 (Loy, Mina) ——  
454, 535
- 卢西德, 罗伯特·F· (Lucid, Robert F.) ——228
- 伦德堡, 费迪南 (Lundberg, Ferdinand) ——350—351
- 卢里, 艾莉森 (Lurie, Alison) ——  
375, 553
- 莱特尔, 安德鲁 (Lytle, Andrew) ——  
177—178
- 麦克唐纳, 贝蒂 (Macdonald, Betty) ——349
- 麦克唐纳, 德怀特 (Macdonald, Dwight) ——139, 199
- 麦克唐纳, 罗斯 (Macdonald, Ross) ——102—103, 136
- 马基兹, 赫伯特 (Machiz, Herbert) ——413
- 麦克利什, 阿奇博尔德 (MacLeish, Archibald) ——331,  
412, 448, 454
- 马登, 戴维 (Madden, David) ——  
185
- 梅勒, 诺曼 (Mailer, Norman) ——  
9, 28, 37, 94, 95, 96, 99, 100,  
109, 112—116, 120, 122, 124,  
125, 132, 138, 140, 390, 488; 作  
为犹太作家——191, 192, 193,  
198, 201, 202, 218, 233, 287; 作  
为风俗小说家——220, 225—  
230; 作为实验性作家——243,  
244—245, 253, 272—273
- 梅杰, 克拉伦斯 (Major, Clarence) ——316, 318
- 马拉默德, 伯纳德 (Malamud, Bernard) ——191, 192, 201, 206  
—212, 232, 233, 287, 390
- 马尔科姆, X· (Malcolm, X·) ——  
335, 336
- 马利纳, 朱迪思 (Malina, Judith) ——  
413
- 马麦特, 戴维 (Mamet, David) ——  
429
- 曼, 保罗·德 (Man, Paul de) ——  
74, 75
- 曼凯维奇, 唐 (Mankiewicz, Don) ——141
- 马库斯, 史蒂文 (Marcus, Steven) ——216

马库塞, 赫伯特 (Marcuse, Herbert) ——28, 30—31, 68  
马昆德 J·P· (Marquand, J.P.) ——96, 122, 133—136, 137, 138, 141  
马尔克斯, 加夫列尔·加西亚 (Márquez, Gabriel Garcia) 119, 242  
马歇尔, 保罗 (Marshall, Paule) ——318  
梅森, F·范·怀克 (Mason, F. Van Wyck) ——85  
马斯特斯, 埃德加·李 (Masters, Edgar Lee) ——599, 600  
马斯特斯, 威廉·H· (Masters, William H.) ——25  
马修斯, 威廉 (Matthews, William) ——604  
梅菲尔德, 朱利安 (Mayfield, Julian) ——307, 314—315, 330  
麦卡锡, 科马克 (McCarthy, Cormac) ——186, 189  
麦卡锡, 玛丽 (McCarthy, Mary) ——90, 128—130, 143, 199, 345, 391  
麦克卢尔, 米切尔 (McClure, Michael) ——521  
麦卡勒斯, 卡森 (McCullers, Carson) ——186—187, 354—355, 365, 374, 412, 417  
麦克尔罗伊, 约瑟夫 (McElroy,

Joseph) ——277—278  
麦克黑尔, 汤姆 (McHale, Tom) ——280—281  
麦凯, 克劳德 (McKay, Claude) ——288, 335  
麦克鲁安, 马歇尔 (McLuhan, Marshall) ——39—40  
麦克纳利, 特伦斯 (McNally, Terrence) ——435  
麦克弗森, 詹姆斯 (McPherson, James) ——308  
米德, 玛格丽特 (Mead, Margaret) ——26  
梅尔菲, 伦纳德 (Melfi, Leonard) ——422  
梅尔维尔, 赫尔曼 (Melville, Herman) ——424, 488, 526, 600, 606  
门肯, H·L· (Mencken, H.L.) ——51  
麦诺蒂, 吉安—卡洛 (Menotti, Gian-Carlo) ——437  
梅雷迪斯, 威廉 (Meredith, William) ——473, 476—477  
梅里尔, 詹姆斯 (Merrill, James) ——413, 497, 507—511, 512, 515, 587—588, 599  
默桑德, 约瑟夫 (Mersand, Joseph) ——192  
默顿, 托马斯 (Merton, Thomas) ——526

- 摩温, W. S. (Merwin, W.S.)  
 —446, 460, 496, 537, 538—  
 545, 548, 549, 550, 551, 559—  
 560, 565, 566, 571, 604
- 米塔留斯, 格雷斯 (Metalious,  
 Grace) —128
- 米齐, 罗伯特 (Mezey, Robert)  
 —526
- 迈克尔斯, 伦纳德 (Michaels,  
 Leonard) —192
- 迈尔斯, 约瑟芬 (Miles, Jose-  
 phine) —593—594
- 米尔福德, 南希 (Milford, Nancy)  
 —374—375
- 米莱, 埃德娜·圣文森特 (Millay,  
 Edna St. Vincent) —356
- 米勒, 亚当·戴维 (Miller, Adam  
 David) —307
- 米勒, 阿瑟 (Miller, Arthur)  
 —146, 192, 201, 397, 404—  
 408, 409, 419
- 米勒, 亨利 (Miller, Henry)  
 —106, 107—109, 124
- 米勒, 贾森 (Miller, Jason) —  
 397
- 米勒, 琼·贝克 (Miller, Jean  
 Baker) —367
- 米勒, J. 希利斯 (Miller, J. Hil-  
 lis) —70, 71—72, 74, 75
- 米勒, 佩里 (Miller, Perry) —  
 512
- 米利特, 凯特 (Millett, Kate)  
 —368, 369, 391
- 米尔斯, C·赖特 (Mills, C.  
 Wright) —9, 10—11, 12—13,  
 15, 16—17
- 米尔纳, 罗恩 (Milner, Ron)  
 —334, 433
- 米切尔, 洛夫顿 (Mitchell, Lof-  
 ten) —330, 331
- 莫尔斯, 埃伦 (Moers, Ellen)  
 —393
- 莫菲特, 朱迪斯 (Moffett,  
 Judith) —605
- 莫里哀, 让-巴蒂斯特·波克兰·  
 德 (Molière, Jean-Baptiste  
 Poquelin de) —474
- 毛曼迪, N·司各特 (Momaday,  
 N. Scott) —525
- 蒙塔莱, 埃乌杰尼奥 (Montale,  
 Eugenio) —487
- 蒙哥马利, 马里恩 (Montgomery,  
 Marion) —184
- 穆迪, 安妮 (Moody, Anne) —  
 336
- 穆尔, 玛丽安 (Moore, Marianne)  
 —81, 356, 444, 455—457, 473,  
 477, 512, 602
- 穆尔, 梅里尔 (Moore, Merrill)  
 —488
- 摩根, 贝里 (Morgan, Berry)  
 —185, 186

摩根, 弗雷德里克 (Morgan, Frederick) —— 593—595  
莫罗斯, 杰罗姆 (Moross, Jerome) —— 413  
莫里斯, 乔治·L·K· (Morris, George L.K.) —— 199  
莫里斯, 威利 (Morris, Willie) —— 99  
莫里斯, 赖特 (Morris, Wright) —— 149—150  
莫里森, 托尼 (Morrison, Toni) —— 318, 374, 382—383  
莫塞尔, 塔德 (Mosel, Tad) —— 411  
莫斯, 霍华德 (Moss, Howard) —— 446, 471  
莫特利, 威拉德 (Motley, Willard) —— 291  
芒福德, 刘易斯 (Mumford, Lewis) —— 38—37  
穆西尔, 罗伯特 (Musil, Robert) —— 242  
麦尔达尔, 冈纳 (Myrdal, Gunnar) —— 6  
  
纳勃科夫, 弗拉基米尔 (Nabokov, Vladimir) —— 266—269, 458n  
纳什, N·理查德 (Nash, N. Richard) —— 411—412

纳什, 奥格登 (Nash, Ogden) —— 458n  
尼尔, 拉里 (Neal, Larry) —— 306, 323, 325  
纳尔逊, 拉尔夫 (Nelson, Ralph) —— 400  
奈默洛夫, 霍华德 (Nemerov, Howard) —— 446, 458n, 466—467, 471, 473, 474—476  
奈米洛夫, 罗伯特 (Nemiroff, Robert) —— 430  
聂鲁达, 巴勃罗 (Neruda, Pablo) —— 545, 568  
内文斯, 阿伦 (Nevins, Allan) —— 350  
尼亚特姆, 杜恩 (Niatum, Duane) —— 525  
尼布尔, H·理查德 (Niebuhr, H. Richard) —— 46, 47  
尼布尔, 瑞恩霍尔德 (Niebuhr, Reinhold) —— 11, 46, 47, 49, 390  
尼姆斯, 约翰·弗雷德里克 (Nims, John Frederick) —— 446, 471  
宁, 阿纳依斯 (Nin, Anaïs) —— 360, 365  
尼克松, 理查德·M· (Nixon, Richard M.) —— 231, 235  
诺曼, 马沙 (Norman, Marsha) —— 429

- 欧茨, 乔伊斯·卡罗尔 (Oates, Joyce Carol) — 253, 377—381, 388
- 奥博勒, 阿奇 (Oboler, Arch) — 409
- 奥康纳, 弗兰纳里 (O'Connor, Flannery) — 49, 156, 179—180, 184, 244, 255—257, 287, 354—355, 365, 374
- 奥德茨, 克利福德 (Odets, Clifford) — 330, 397, 398
- 奥福德, 卡尔·鲁思文 (Offord, Carl Ruthven) — 291
- 奥哈拉, 弗兰克 (O'Hara, Frank) — 413, 496, 497, 515, 537, 553—555
- 奥哈拉, 约翰 (O'Hara, John) — 87, 90, 96, 125—128, 130, 136, 139—140, 143, 148
- 奥尔森, 蒂利 (Olsen, Tillie) — 192, 364—365
- 奥尔森, 查尔斯 (Olson, Charles) — 439, 451, 452, 496, 505, 525—531, 534, 539, 555, 564, 571, 596, 598, 599, 602, 604
- 奥尼尔, 弗雷德里克 (O'Neal, Frederick) — 330
- 奥尼尔, 约翰 (O'Neal, John) — 307
- 奥尼尔, 尤金 (O'Neill, Eugene) — 331, 396, 398—399, 418, 427, 433
- 翁格, 沃尔特·S·J· (Ong, Walter S.J.) — 40
- 奥本, 乔治 (Oppen, George) — 439, 461, 553
- 奥本海默, 艾琳 (Oppenheimer, Irene) — 424
- 奥本海默, 乔尔 (Oppenheimer Joel) — 526
- 奥尔, 格雷戈里 (Orr, Gregory) — 604
- 奥蒂兹, 西蒙 J· (Ortiz, Simon J.) — 525
- 奥威尔, 乔治 (Orwell, George) — 20, 108, 319
- 奥斯本, 保罗 (Osborn, Paul) — 400
- 欧文, 盖伊 (Owen, Guy) — 186
- 奥齐克, 辛西亚 (Ozick, Cynthia) — 191, 192
- 帕卡德, 万斯 (Packard, Vance) — 15
- 帕吉特, 罗恩 (Padgett, Ron) — 561
- 佩利, 格雷丝 (Paley, Grace) — 192, 365, 377

- 帕克,多萝西 (Parker, Dorothy)  
— 437
- 帕森斯, 塔尔科特 (Parsons,  
Talcott) — 387
- 帕斯坦, 林达 (Pastan, Linda)  
— 604
- 帕特森, 威廉 (Patterson, Wil-  
liam) — 334
- 帕兹, 奥克塔维奥 (Paz, Octavio)  
— 537
- 皮尔, 诺曼·文森特 (Peale,  
Norman Vincent) — 47
- 佩克, 约翰 (Peck, John) —  
605
- 珀西, 沃克 (Percy, Walker)  
— 49, 156, 179, 180—183, 184
- 珀西, 威廉·亚历山大 (Percy,  
William Alexander) — 181
- 佩雷茨, 艾萨克 (Peretz, Isaac)  
— 208, 218
- 珀西, 圣·约翰 (Perse, St. John)  
[Aléxis Léger] — 553
- 彼得森, 踢易斯 (Peterson,  
Louis) — 330—331, 429—430
- 佩特里, 安 (Petry, Ann) —  
291
- 菲利普斯·约翰, 见马昆德, 约翰·  
R· (Phillips, John, see  
Marquand, John R.)
- 菲利普斯, 路易斯 (Phillips,  
Louis) — 334n
- 菲利普斯, 威廉 (Phillips, Wil-  
liam) — 199
- 皮尔西, 玛琪 (Piercy, Marge)  
— 387
- 平斯克, 桑福德 (Pinsker, San-  
ford) — 206
- 平斯基, 罗伯特 (Pinsky, Ro-  
bert) — 605
- 皮彻, 奥利弗 (Pitcher, Oliver)  
— 330
- 普拉斯, 西尔维亚 (Plath, Syl-  
via) — 371, 372—373, 381,  
496, 499—502
- 普拉姆利, 斯坦利 (Plumly, Stan-  
ley) — 604
- 波德霍雷茨, 诺曼 (Podhoretz,  
Norman) — 203—205
- 坡, 埃德加·艾伦 (Poe, Edgar  
Allan) — 190, 474, 484, 501,  
519, 606
- 波洛克, 杰克逊 (Pollock, Jack-  
son) — 553
- 波普, 瓦斯科 (Popa, Vasko)  
— 551
- 波特, 科尔 (Porter, Cole) —  
436
- 波特, 凯瑟林·安 (Porter,  
Katherine Anne) — 177, 178  
— 179, 287, 352, 354, 362, 363
- 小波林, A· (Poulin, A., Jr.)  
— 506

- 庞德, 埃兹拉 (Pound, Ezra) ——  
79, 439, 440, 444, 446—452, 456,  
461, 472, 502, 511, 515, 516, 521,  
530, 584; 影响方面——488, 523,  
527, 528, 529, 533, 535, 538, 540,  
598, 599, 601
- 普雷明格, 奥托 (Preminger,  
Otto) ——141
- 普赖斯, 柯米 (Price, Curmie)  
——325
- 普赖斯, 雷诺兹 (Price, Rey-  
nolds) ——156, 186, 188—189
- 珀迪, 詹姆斯 (Purdy, James)  
417
- 普特南, H·菲尔普斯 (Putnam,  
H. Phelps) ——508
- 品钦, 托马斯 (Pynchon,  
Thomas) ——37, 43, 117, 134,  
241, 244, 281—286, 316, 365
- 夸尔斯, 弗朗西斯 (Quarles,  
Francis) ——601
- 拉布, 戴维 (Rabe, David) ——  
427
- 拉辛, 让 (Racine, Jean) ——  
477—478
- 拉德诺蒂·米克洛什 (Radnoti,  
Miklos) ——552
- 拉赫夫, 菲利普 (Rahv, Philip)  
——194, 199
- 雷恩, 凯思林 (Raine, Kath-  
leen) ——465
- 兰德尔, 达德利 (Randall, Dud-  
ley) ——323
- 伦道夫, A·菲利普 (Randolph,  
A. Philip) ——304
- 兰塞姆, 约翰·克劳 (Ransom,  
John Crowe) ——53, 237, 439,  
446, 454, 459, 461, 481, 526, 538,  
565, 585
- 雷伊, 戴维 (Ray, David) ——  
546n
- 雷切, 约翰 (Rechy, John) ——  
111
- 雷丁, J·桑德斯 (Redding, J.  
Saunders) ——335
- 里德, 克拉伦斯 (Reed, Clar-  
ence) ——334
- 里德, 伊什梅尔 (Reed, Ish-  
mael) ——310, 316, 317—318
- 赖希, 威廉 (Reich, Wilhelm)  
——28—30, 32, 125, 213, 225,  
230
- 雷弗迪, 皮埃尔 (Reverdy, Pierre)  
——444, 553, 559, 592
- 雷克斯罗思, 肯尼思 (Rexroth,  
Kenneth) ——439, 454, 461,  
497, 517, 522, 523
- 里斯, 琼 (Rhys, Jean) ——347

- 里布曼, 罗纳德 (Ribman, Ronald)——422—424
- 赖斯, 埃尔默 (Rice, Elmer)——398
- 里奇, 艾德里安娜 (Rich, Adrienne)——359, 377, 389, 446, 460, 503—506
- 理查兹, 艾略特 (Richards, Eliot)——53, 54
- 理查兹, I·A· (Richards, I. A.)——52, 63, 68, 73, 465
- 理查森, 霍华德 (Richardson, Howard)——400
- 理查森, 杰克 (Richardson, Jack)——414—415, 417
- 里奇勒, 莫迪凯 (Richler, Mordecai)——205
- 里基茨, 爱德华·F· (Ricketts, Edward F.)——92
- 赖丁, 劳拉 (Riding, Laura)——454
- 里夫, 菲利普 (Rieff, Philip)——28
- 里斯曼, 戴维 (Riesman, David)——13—15, 16, 17
- 里尔克, 雷纳·玛丽亚 (Rilke, Rainer Maria)——484, 545, 569
- 兰波, 阿瑟尔 (Rimbaud, Arthur)——484, 487
- 里弗斯, 康拉德 (Rivers, Conrad)——323
- 罗伯-格里叶, 阿兰 (Robbe-Grillet, Alain)——242
- 罗宾斯, 哈罗德 (Robbins, Harold)——85, 128
- 罗伯茨, 肯尼思 (Roberts, Kenneth)——85
- 鲁宾逊, 埃德温·阿林顿 (Robinson, Edwin Arlington)——545, 600
- 鲁宾逊, J·A·T· (Robinson J. A.T.)——49
- 罗杰斯, 卡罗林 (Rodgers, Carolyn)——323
- 罗杰斯, 理查德 (Rodgers, Richard)——436
- 罗迪蒂, 爱都沃德 (Roditi, Edouard)——536
- 罗特克, 西奥多 (Roethke, Theodore)——199, 445, 446, 458n, 466—469, 485, 502, 551, 565, 570, 574, 580, 598
- 罗姆, 哈罗德 (Rome, Harold)——437
- 罗斯福, 埃莉诺 (Roosevelt, Eleanor)——360—361
- 罗森菲尔德, 艾萨克 (Rosenfeld, Isaac)——193, 196, 199, 201
- 罗森菲尔德, 保罗 (Rosenfeld, Paul)——287
- 罗森加顿, 西奥多 (Rosengarten,



- Theodore)——337,338
- 罗森塔尔, M·L· (Rosenthal, M.L.)——501,502
- 罗思, 亨利 (Roth, Henry) —— 106,192,287
- 罗思, 菲利普 (Roth, Philip) —— 192,204,206,218,220, 231 —239,273,288
- 罗森堡, 杰罗姆 (Rothenberg, Jerome)——524,525
- 鲁凯泽, 穆里尔 (Rukeyser, Muriel)——358—359,536
- 鲁尼恩, 达蒙(Runyan, Damon) —— 106
- 拉斯, 乔安娜 (Russ, Joanna) —— 275
- 塞林杰, J·D· (Salinger, J.D.) —— 144—145,166,220,243,269 —270,287
- 桑切斯, 索尼娅 (Sanchez, Sonia)——323,325
- 桑德堡, 卡尔 (Sandburg, Carl) —— 578
- 桑塔亚纳, 乔治 (Santayana, George)——122,486
- 萨罗扬, 威廉 (Saroyan, William)——92,398
- 夏皮罗, 迈耶 (Schapiro, Meyer) —— 199
- 谢维尔, 詹姆斯 (Schevill, James) —— 424
- 希斯格尔, 默里 (Schisgal, Murray)—— 416,435
- 施米特, 哈维 (Schmidt, Harvey)—— 437
- 斯科尔斯, 罗伯特 (Scholes, Robert)——69,317,318
- 舒尔伯格, 巴德 (Schulberg, Budd)——205
- 斯凯勒, 詹姆斯 (Schuyler, James)——561
- 施瓦茨, 德尔莫尔 (Schwartz, Delmore) —— 193,194, 199, 201,203,296, 445, 466, 469—470,486,492
- 司各特, 温菲尔德·汤利 (Scott, Winfield Townley)—— 471, 600
- 西尔, 博比 (Seale, Bobby)—— 335,336
- 西弗, 埃德温 (Seaver, Edwin) —— 308
- 西利, C· (Seelye, C.)——452
- 塞克斯顿, 安妮 (Sexton, Anne) —— 371,372, 373, 385—386, 496,499,502
- 斯福里姆, 门德尔·莫彻 (Sforim, Mendele Mocher) —— 205n, 216
- 夏皮罗, 戴维 (Shapiro, David)

——561  
夏皮罗, 卡尔 (Shapiro, Karl)  
——326, 471—473, 565, 584  
肖, 欧文 (Shaw, Irwin)  
——192  
肖, 纳特 (Shaw, Nate) ——337  
——340  
肖恩, 威廉 (Shawn, William)  
——301  
希恩, 富尔顿·J. (Sheen, Ful-  
ton J.) ——47  
谢拉巴格, 萨缪尔 (Shellabarg-  
er, Samuel) ——85  
谢泼德, 萨姆 (Shepard, Sam)  
——422, 424—426  
舍伍德, 罗伯特·E. (Sherwood,  
Robert E.) ——398  
苏瓦尔特, 伊莱恩 (Showalter,  
Elaine) ——393—394  
西密克, 查尔斯 (Simic, Charles)  
——548, 550—552  
西蒙斯, 查尔斯 (Simmons  
Charles) ——271—272  
西姆斯, 希尔达 (Simms, Hilda)  
——330  
西蒙, 尼尔 (Simon, Neil) ——  
424, 434—435  
辛普森, 路易斯 (Simpson, Louis)  
——497, 526, 548, 564—566,  
582, 583  
辛格, 艾萨克·巴谢维斯 (Singer,

Isaac Bashevis) ——192, 196,  
201, 212—219, 233  
辛格, 伊斯雷尔·乔舒亚 (Singer,  
Israel Joshua) ——213, 218  
西斯尔, 诺布尔 (Sissle, Noble)  
——429  
西斯曼, L·E· (Sissman, L.E.)  
——458n, 502—503  
斯金纳, B·F· (Skinner, B.F.)  
——20—22, 25, 27  
斯拉维特, 戴维·R· (Slavitt,  
David R.) ——536, 579  
斯莫尔, 查利 (Small, Charlie)  
——433  
史密斯, 戴夫 (Smith, Dave)  
——605  
史密斯, 丽莲 (Smith, Lillian)  
——362  
史密斯, 斯蒂维 (Smith, Stevie)  
——593  
史密斯, 威廉·加德纳 (Smith,  
William Gardner) ——291,  
313—314  
史密斯, 威廉·杰伊 (Smith,  
William Jay) ——471, 591—  
592, 601  
斯诺德格拉斯, W·D· (Snod-  
grass, W.D.) ——496, 498  
斯奈德, 加里 (Snyder, Gary)  
——483, 518, 522—524, 567,  
571, 578, 596

- 索洛塔罗夫, 西奥多 (Solotaroff, Theodore) —— 233
- 索尔特, 玛丽·埃伦 (Solt, Mary Ellen) —— 601
- 桑德海姆, 斯蒂芬 (Sondheim, Stephen) —— 437
- 桑塔格, 苏珊 (Sontag, Susan) —— 70, 242, 345
- 萨瑟恩, 特里 (Southern, Terry) —— 316
- 斯帕克斯, 帕特里夏·迈耶 (Spacks, Patricia Meyer) —— 390
- 斯皮尔斯, 蒙罗·K· (Spears, Monroe K.) —— 603
- 斯潘塞, 安妮 (Spencer, Anne) —— 288
- 斯潘塞, 伊丽莎白 (Spencer, Elizabeth) —— 185
- 斯彭德, 斯蒂芬 (Spender, Stephen) —— 199
- 斯皮瓦克, 贝拉 (Spewack, Bella) —— 433, 436
- 斯皮瓦克, 萨缪尔 (Spewack, Samuel) —— 433, 436
- 斯派塞, 杰克 (Spicer, Jack) —— 521
- 斯皮兰, 米基 (Spillane, Mickey) —— 102, 103, 122, 138
- 斯塔福德, 琼 (Stafford, Jean) —— 295, 345, 352, 354, 483
- 斯塔福德, 威廉 (Stafford, William) —— 329, 497, 564, 577—579, 596
- 斯特德, 克里斯蒂娜 (Stead, Christina) —— 352, 353
- 斯坦, 格特鲁德 (Stein, Gertrude) —— 349, 356, 394, 447
- 斯坦贝克, 约翰 (Steinbeck, John) —— 87, 91—93, 104, 111, 112, 119
- 斯特恩, 杰拉尔德 (Stern, Gerald) —— 604
- 史蒂文斯, 霍莉 (Stevens, Holly) —— 444
- 史蒂文斯, 华莱士 (Stevens, Wallace) —— 54, 61, 64, 75, 80, 439, 441—445, 461, 473, 556, 576, 579, 589, 594, 598
- 斯托克利, 威尔玛 (Stokeley, Wilma) —— 186
- 斯通, 罗伯特 (Stone, Robert) —— 100, 248—251
- 斯托, 哈里特·比彻 (Stowe, Harriet Beecher) —— 298, 393—394
- 斯特兰德, 马克 (Strand, Mark) —— 548, 549—550
- 斯图尔特, 达布尼 (Stuart, Dabney) —— 596
- 斯泰恩, 朱尔 (Styne, Jule) —— 397, 411, 436, 437

斯蒂伦, 威廉 (Styron, William)  
——156、186、187、229、255、  
287

苏克尼克, 罗纳德 (Sukenick,  
Ronald) —— 316

沙利文, 沃尔特 (Sullivan, Wal-  
ter) —— 184—185

絮佩维埃尔, 朱尔 (Supervielle,  
Jules) —— 537、553

苏珊, 杰奎琳 (Susann, Jacquelin-  
e) —— 85、128

斯温森, 梅 (Swenson, May) ——  
602—603

泰特, 艾伦 (Tate, Allen) ——  
53、287、326、439、446、449、454、  
459、461、481

塔维尔, 罗纳德 (Tavel, Ro-  
nald) —— 429

泰勒, 彼得 (Taylor, Peter)  
—— 128、186、287

泰勒, 萨缪尔 (Taylor, Samuel)  
—— 434

特里, 梅根 (Terry, Megan) ——  
422、427、428

汤普森, 亨特 (Thompson, Hun-  
ter) —— 231

汤普森, 劳伦斯 (Thompson,  
Lawrance) —— 441

梭罗, 亨利·戴维 (Thoreau,

Henry David) —— 441、522、  
545、546、567、575、596、601

索普, 詹姆斯 (Thorpe, James)  
—— 67

瑟曼, 华莱士 (Thurman, Wal-  
lace) —— 288

蒂利奇, 保罗 (Tillich, Paul)  
—— 46、47、49

托克萨斯, 艾丽丝·B· (Toklas,  
Alice B.) —— 349

托尔森, 梅尔文 (Tolson, Mel-  
vin) —— 325—327、341

图默, 琼 (Toomer, Jean) ——  
288

特拉克尔, 乔格 (Trakl, Georg)  
—— 545

特拉斯特罗默, 托马斯 (Trans-  
trömmer, Tomas) —— 546

特拉弗, 罗伯特 (Traver, Ro-  
bert) —— 141

特里林, 黛安娜 (Trilling,  
Diana) —— 419

特里林, 莱昂内尔 (Trilling,  
Lionel) —— 2、60、72、80、82—  
83、194、201、219、233、287、441、  
459、502、519、520

特罗齐, 亚历山大 (Trocchi,  
Alexander) —— 248

塔特尔顿, 詹姆斯·W· (Tuttle-  
ton, James W.) —— 309n

吐温, 马克 (Twain, Mark) ——

166,167,173  
泰勒, 安 (Tyler, Anne) ——  
128  
查拉, 特里斯坦 (Tzara, Tris-  
tan) ——553  
  
厄普代克, 约翰 (Updike, John)  
——49,145—148,244,268,270  
——271; 作为诗人——458n  
  
瓦哈尼安, 加布里埃尔 (Vaha-  
nian, Gabriel) ——49  
巴列霍, 塞扎尔 (Vallejo, Cés-  
ar) ——537,545  
范多伦, 马克 (Van Doren,  
Mark) ——454, 492,519,526  
范德鲁顿, 约翰 (Van Druten,  
John) ——400  
范杜因, 莫纳 (Van Duyn, Mona)  
——369—370  
范戴克, 亨利 (Van Dyke, Hen-  
ry) ——316  
范伊泰利, 琼—克劳德 (Van It-  
allie, Jean-Claude) ——427  
——428  
范皮布尔斯, 梅尔文 (Van Peeb-  
les, Melvin) ——432,433  
范维克顿, 卡尔 (Van Vechten,  
Carl) ——239  
凡德勒, 海伦 (Vendler, Helen)  
——505

维达尔, 戈尔 (Vidal, Gore)  
——95,96,120—124,138,229,  
409  
维莱克, 彼得 (Viereck, Peter)  
——11  
维尔永, 弗朗索瓦兹 (Villon, Fran-  
çois) ——487,569  
冯尼戈特, 小库尔特 (Vonnegut,  
Kurt, Jr.) ——117  
冯尼戈特, 库尔特 (Vonnegut,  
Kurt) ——241,257—259,268  
沃兹涅夫斯基, 安德烈 (Vosne-  
sensky, Andrei) ——566  
  
瓦戈纳, 戴维 (Wagoner, David)  
——497,524—525, 579—581,  
596  
沃克, 艾丽斯 (Walker, Alice)  
——318,384—385,387  
沃克, 约瑟夫·A· (Walker,  
Joseph A.) ——433  
沃克, 玛格丽特 (Walker, Mar-  
garet) ——292,318  
华莱士, 乔治 (Wallace, George)  
——304  
沃兰特, 爱德华·刘易斯 (Wal-  
lant, Edward Lewis) ——201  
沃德, 道格拉斯·特纳 (Ward,  
Douglas Turner) ——334,432  
沃德, 西奥多 (Ward, Theo-

dore)——330  
沃纳, 西尔维亚·汤森(Warner)  
Sylvia Townsend)128  
沃伦, 奥斯丁(Warren, Austin)  
——56  
沃伦, 罗伯特·潘(Warren, Robert Penn) ——53、56—58、  
156、167—173、174、255、287、  
295; 作为诗人——461—464、  
574、596  
瓦什, 刘(Warsh, Lew) ——  
521  
韦德曼, 杰罗姆(Weidman, Jerome)——205  
韦尔, 库尔特(Weill, Kurt) ——  
437  
温斯坦, 阿诺德(Weinstein,  
Arnold)——416  
韦斯, 西奥多(Weiss, Theodore)——497、579  
韦莱克, 勒内(Wellek, René)  
——56、79  
韦尔蒂, 尤多拉(Welty, Eudora)——156、173、177、188、  
287、352、354、362、363  
韦斯特, 纳撒内尔[纳撒·温斯坦]  
(West, Nathanael [Nathan  
Weinstein])——192、193、287、  
317  
韦策尔, 唐纳德(Wetzell, Donald)——410

沃顿, 伊迪丝(Wharton, Edith)  
——132、352  
惠洛克, 约翰·霍尔(Wheelock,  
John Hall)——454  
怀特, 西奥多·H·(White,  
Theodore H.) ——231  
怀特黑德, 詹姆斯(Whitehead,  
James)——186  
惠特曼, 沃尔特(Whitman,  
Walt)——440、453、470、516、  
519、521、528、530、532、545、556、  
565—566、568、575—576、599、  
602、604、606  
惠特莫尔, 里德(Whittemore,  
Reed)——458n  
怀特, 威廉·H·(Whyte, William H.)——15、143  
怀德曼, 约翰(Wideman, John)  
——318  
威纳, 诺伯特(Wiener, Norbert)——42—44  
威纳斯, 约翰(Wieners, John)  
——525  
威尔伯, 理查德(Wilbur, Richard)——437、446、466、471、473  
—474、497  
怀尔德, 克林顿(Wilder, Clinton)——332  
怀尔德, 桑顿(Wilder, Thornton)——309、398、399  
怀尔德曼, 尤金(Wildman, Eu-

- gene)——277
- 威尔金斯, 罗伊 (Wilkins, Roy)  
——304
- 威尔金森, 西尔维亚 (Wilkinson, Sylvia)——186
- 威廉斯, C·K· (Williams, C. K.)——548, 549
- 威廉斯, 约翰 (Williams, Joan)  
——186
- 威廉斯, 约翰·A· (Williams, John A.)——310, 318
- 威廉斯, 乔纳森 (Williams, Jonathan)——526
- 威廉斯, 田纳西 (Williams, Tennessee)——121, 278, 331, 400—404, 409, 417, 418, 422
- 威廉斯·威廉·卡洛斯 (Williams, William Carlos)——439, 440, 444, 451, 452—454, 461, 516, 529, 530, 539, 596; 影响方面——484, 534, 535, 598, 599, 600, 601, 602
- 威林厄姆, 考尔德 (Willingham, Calder)——413
- 威尔逊, 埃德蒙 (Wilson, Edmund)——60, 72, 82, 199, 289, 448, 459
- 威尔逊, 兰福德 (Wilson, Lanford)——422, 426—427
- 威尔逊, 斯隆 (Wilson, Sloan)  
——143
- 维姆萨特, W·K· (Wimsatt, W.K.)——53—54, 55—56, 61—64
- 温塞尔伯格, 希蒙 (Wincelberg, Shimon)——412
- 温特斯, 伊伏尔 (Winters, Yvor)  
——58, 59, 461, 526
- 怀斯, 詹姆斯 (Wise, James)  
——437
- 威塞, 罗思 (Wisse, Ruth)——206
- 沃尔夫, 汤姆 (Wolfe, Tom)  
——251, 252
- 沃尔弗特, 艾拉 (Wolfert, Ira)  
——292
- 伍德森, 卡特·G· (Woodson, Carter G.)——288
- 伍尔夫, 弗吉尼亚 (Woolf, Virginia)——343, 346, 348, 362, 391, 394, 395
- 沃克, 赫尔曼 (Wouk, Herman)  
——141
- 赖特, 查尔斯 (Wright, Charles)——316, 318, 548—549
- 赖特, 詹姆斯 (Wright, James)  
——310n, 329, 460, 496, 526, 545, 547—548, 549, 566, 604
- 赖特, 理查德 (Wright, Richard)——289—292, 309, 323, 335
- 赖特, 萨拉 (Wright, Sarah)  
——383

怀利, 埃莉诺 (Wylie, Elinor)

—356

怀利, 菲利普 (Wylie, Philip)

—98, 366

叶艺, 威廉·巴特勒 (Yeats,

William Butler) —302, 443,

449, 461, 468, 491, 510, 539, 566

—567, 569, 575, 605—606

耶比, 弗兰克 (Yerby, Frank)

耶齐尔斯克, 安齐亚 (Yeziarska,

Anzia) —192

扬, 艾尔 (Young, Al) —318

扬, 斯塔克 (Young, Stark) —

287

扎尔茨伯格, 夏洛特 (Zaltzberg,  
Charlotte) —430

朱可夫斯基, 路易斯 (Zukofsky,

Louis) —439, 448, 461, 527



[General Information]

书名=美国当代文学

作者=

页数=922

SS号=

DX号=

出版日期=

出版社=

封面

书名

版权

前言

目录

编辑说明

原序 [丹尼尔·霍夫曼] [王逢振] 译

1. 思想背景 [艾伦·特拉顿伯格] [王逢振] 译
  2. 文学批评 [A·沃尔顿·利茨] [董衡巽] 译
  3. 现实主义、自然主义和负俗小说家 [利奥·布劳迪] [王永年] 译
  4. 南方小说 [刘易斯·P·辛普森] [黄梅] 译
  5. 犹太作家 [马克·谢克纳] [林凡] 译
  6. 实验小说 [约瑟芬·韩丁 韩邦凯] [冯国忠] 译
  7. 黑人文学 [小内森·A·司各特] [文美惠 王义国] 译
  8. 妇女文学 [伊丽莎白·詹威] [郑启吟] 译
  9. 戏剧 [杰拉尔德·威尔斯] [沈培铝 汪义群] 译
  10. 诗歌：现代主义之后 [丹尼尔·霍夫曼] [裘小龙] 译
  11. 诗歌：异端流派 [丹尼尔·霍夫曼] [裘小龙] 译
  12. 诗歌：派别外离心分子 [丹尼尔·霍夫曼] [赵毅衡] 译
- 附录：中英文人名对照索引