

書叢學文界世光晨

潮思藝文國美代現

On Native Ground

A. Kazin

Vol. I 卷上

譯代亦馮·作靜卡 美

# 書叢學文界世光晨



行發司公版出光晨

號五一二路中川四海上



# 潮思藝文國美代現

譯代亦馮·作靜卡 美

卷 上

—

版初月三年九四九一

權作著有本譯翻

角六元四價本基

## 出版者言

晨光出版公司在一九四六年冬成立後，就編印了一部「晨光文學叢書」，收集國內第一流作家的文藝創作，但偶而也列入幾本翻譯的作品。從今年（一九四九）起我們將另出一套「晨光世界文學叢書」，專刊世界文學名著，同時把「晨光文學叢書」的譯作全部改編入「晨光世界文學叢書」中。將來這兩套叢書，將同時分別發行：一則專刊創作，一則專刊翻譯。

「晨光世界文學叢書」的計劃擬議時，知道中華全國文藝協會上海分會和北平分會與美國國務院及美國新聞處合作，已編譯好了一套美國文學叢書，約五百萬言，計十八種。我們便和文協負責人鄭振鐸，馬彥祥兩先生接洽，經獲得同意後，由本公司出版發行，同時就編入「晨光世界文學叢書」作為第一批新書。所以本叢書自第一種至第十八種的譯作都是由文協上海分會和北平分會主編的，自第十九種起則將由本公司自行編譯。

文協上海分會和北平分會爲了編譯這部介紹美國文學的叢書，曾組織了一個委員會，上海方面由鄭振鐸，夏衍，錢鍾書，馮亦代，黃佐臨，李健吾，王辛笛，徐遲諸先生，北平方面由馬彥祥，焦菊隱，朱葆光諸先生負責。自一九四六年開始到一九四八年底才告完成。其間會得美國方面費正清(John K. Fairbank)，康納司(Bradley Connors)，福斯脫(John Foster)諸先生和耿美麗(Marion R. Gunn)女士很大的協助。這部書經過了三年的時間，數十人的心血，現在能完成出版，確是國內文化界一件值得紀念的大事；而文協上海分會和北平分會肯把這十八種譯作交給我們出版，並且答應列爲「晨光世界文學叢書」的第一批新書，更是我們所深表感謝的。

「晨光世界文學叢書」除了出版這十八種譯作外，在計劃中的還有英國，蘇聯，法國，日本，德國，舊俄等翻譯作品。每一國將介紹二三十部代表作品，按月陸續出版。我們希望在五年之內，出足二百種，成爲一套國內最完備的世界文學叢書。

趙家璧 一九四九、三、十一

# 目錄

## 序

### 第一部 現實的探索（一八九〇—一九二七）

#### 目

第一章 現實主義的創始……………一

第二章 美國的十九世紀之末……………六一

第三章 兩種教育：伊狄斯·華頓與西奧圖·德萊塞……………八八

第四章 進步主義：超人與糞耙……………一一五

第五章 進步主義：若干反叛的學者……………一六三

第六章 歡樂的季節……………二一七

### 第二部 偉大的解放（一九一八—一九二九）

#### 1

第七章 戰後景象……………二四五

137931

第八章	新現實主義：雪烏德·安特生與辛克萊·劉易士·····	二七〇
第九章	悲歌與諷刺：薇拉·凱漱與愛倫·葛拉斯哥·····	三〇二
第十章	自由主義者與新人文主義者·····	三一九
第十一章	進入三十年代：迷失的一代·····	三九六
<b>第三部 危機中的文學（一九三〇——一九四〇）</b>		
第十二章	自然主義的復興·····	四七三
第十三章	趨向兩極的批評界·····	五二一
第十四章	修辭與痛苦·····	五八六
第十五章	美國！美國！·····	六三一

### 譯後記

「……有時，生活似乎已在文學中逐漸死去，被接受的祇是印滿文字的紙張。我以為惡也許能被這批身份不明的烏合之衆所挽救，鄉間的傑克生主義，英國將一切文學底粗忽——一塊不用人手自地上挖出來的石頭；它們也許很粗魯地把我們教養中徒有其表的涉獵連根拔起，而新生的一代也許會再次在更大的便利中構造它們的世界。」

——愛默生·「日記」

## 序

二三十年前，當所有的鳥兒都開始歌唱時（看起來差不多是在合唱），在經過了黑暗的無知，與拘束的維多利亞朝文雅風尚底一個時期後，現代美國文學嶄露頭角，被認為是世界上第八個奇蹟，這是美國終於「成年」的證明。今日，我們不再對於這一點驚異；雖然文學已成爲我們國家文明底既成事實，我們不禁有時感到些微不耐，而懷疑到我們究竟把握得多少深，或是我們究竟把握到點什麼。

本書有它的出發點，根據我的確信，以爲美國人對於文學的研究已經建樹了一種歷史的滿足，而一般把它解釋爲對於文雅與拘束的反叛雖然有其根源，可是告訴我們得還不足够，甚之有點成爲祈禱文。它說及機會與自由之獲得勝利；可不常告訴我們這些機會與自由如何被使用，或者文學是否與自由相與俱至。它從對於新作家的需要中，劃分出舊有作家的懶

怯；我們不得不已猜奪威廉·丁·霍厄爾斯(William Dean Howells)遠較詹姆士·勃朗區·凱倍爾(James Branch Cabell)爲次，它立下了十分傲慢與局限的時間觀念，而把我們的現代作品實際始自約翰·S·蘇姆奈(John S. Sumner)之崩潰。它把我們早期的現代文學寫成亨利·樊·戴克(Henry Van Dyke)與西奧圖·德萊塞(Theodore Dreiser)間，或H·L·門肯(H. L. Mencken)與黑暗勢力間的殊死戰。它機械地應用了聖泰耶納(Santayana)百用不厭的名詞「文雅的傳統(Genteel Tradition)」，及門肯的破壞偶像的這一代人所不歡喜的十九世紀生活中的一切。它使年青人把「朱更(Judge)」認爲偉大作品，因爲這本書曾經被禁過。這是種有用的程式，這是那些爲創造自由的現代美國文學而孤立及英雄作戰的人們底自傲的簽署。但就因爲它把時間始於一八二〇年，從對於「Comstockery」突擊而開始的智慧，把門肯與伏爾泰(Voltaire)混淆不清；因此常常遺漏了那個範圍較爲廣大的故事，在這一故事中，門肯的偉大服務不過是小小的一章——這故事極不能局限於現代歷史性的對於「清教主義(Puritanism)」的鬥爭，拒絕舊有禁例，及當代詭辯(Sophistication)的造詣。

我們美國的現代文學骨子裏就是我們美國現代生活的表現。這一文學並不祇始自性的發現，而是始於對於醜惡及地方主義的攻擊，或是始於將我們的文化合入於世界現代潮流中。一切都有供獻於它的形成，但它的根源則在於南北戰爭後那些偉大的胚胎諸年間美國社會底變革。它根源於這一流動而不能言喻的，在工業資本主義及科學壓迫下美國生活，思想及風尚底精神上的變革。這變革的第一位偉大紀錄者不是德萊塞，而是霍厄爾斯——霍厄爾斯雖然有着一切不可思議的限制，在他這一時期內一切重造社會的勢力中是極爲活躍的，他「預見到而且說明只有在社會主義下，二十世紀才能有文學，（馬克·樊·杜倫語——原註）」，霍厄爾斯在我們這一代中常爲若干一九二〇年的光明傳播者所誤解——他們只看到他的拘謹——使我們忘掉在他，和在托爾斯泰一樣，道德的含意是包有人與社會的關係在內。我們的現代文學根源於一八八〇年及一八九〇年那些黑暗的年份，這些年份裏，美國突然立起來站在不同的道德秩序之間，那種立即有變革的感覺，因其活躍而成爲苦悶。它根源於工廠城市新世界的潮流中，帶着這世界對於舊信仰的幻滅；在即將主宰新時代文學的都市文化的顯現中；在人民主義者中間，他們齊聲吶喊來反對東部跋扈的新統治階級，在西部新生的抗

議文學中訴盡了他們的辛酸；以一種驚駭之感引領了八十年代與九十年代未成熟期望的烏託鄢文學，這是現代最偉大的烏託鄢作品的唯一整體，而這文學的懷鄉病也是最明顯的。可是歸根結底，它根源於要瞭解現代時期現實生活究竟是什麼的需要上。

換言之，我們的現代文學始自十九世紀末葉那些偉大而時機急迫的諸年中，這些年中看到了現代美國的顯現，且在奮鬥中逐漸成長。本書就基於這一基本而明顯的真實——差不多是太基本太明顯，它的嚴厲試驗和我們極爲接近；也因為隨它而來的種種牽涉，才給予我寫作本書的種種線索。我最初的感覺，是這一文學產生於混淆變亂時期之中，產生於兩種世界的衝突之中，這引領我在本書的開始時，提到美國現實主義早期史中最有象徵性的插話——威廉·丁·霍厄爾斯自波士頓遷居紐約，這位是勃拉明(Brahmin)最寵愛的孩子且是新作家中最偉大的冠軍。也就是這一同樣的確信，即美國的「現代主義」主要地是從建立新世界各種勢力前所顯的驚異，使我比較稍能了解我們現代美國寫作中最偉大而單一的事實——作家們對於美國社會網羅無遺的融會貫通，及他們對於這社會深摯的疏遠之感。

本書中有種可怕的隔膜，一種對於從未爲人所真正把握的世界底渴慕，這是超乎我們那

些作家們能精通的技巧，及他們從坦白說出美國人所過生活而勝利獲得的出色而重復的解放之上的。所有現代作家們，也許全明白這一種疏遠之感，及建立現代精神史實的一切原因；他們明白這種感覺，而且學習着和它生活在一起，一如人類學習和他們所有的一切生活在一起一樣。但在這兒引起我興趣的，則是我們對於祖國土地疏遠之感——我們在自己土地上處理自己生活的需要底交織着的故事，及我們所有權底諷刺，單言現代美國寫作是對於文雅風尚傳統的反叛，對維多利亞朝風尚的反叛，甚之是對於這些控制國家特殊階級的反叛，並不足以解釋我們的解放證明總是十分空虛的理由；也不能告訴我們爲什麼這批光明的傳播者把光明給了我們，而自己却仍舊生活在黑暗裏。如果把它祇說成爲一種企求現代解放的奮鬥——事實上也的確是的——並不足以暗示我們現代美國寫作中單薄而悲劇的風度。這種悲劇感不是亞里士多德(Aristotle)式的，更不是霍桑(Nathaniel Hawthorne)式的，而是從德萊塞到福爾克奈(Fulker)的一種擾人的狂暴，一種最深沉的苦難。它也不告訴我們爲什麼我們的每一代現代作家們必須發現及重新發現，重行繪製國土的地圖，每一代重寫愛默生的「美國學者(American Scholar)」(而現代美國寫作中是有許多不同代的作家的)，而

仍然要叫喊美國！美國！好像我們從未明瞭美國。也許我們的確沒有明瞭過。

沒有人告訴我們全盤的故事；也還沒有人把許多不同的因素紡織在一塊，如成長的因奏，美國景色深湛的影響，在美國要成爲一個現代作家所必需的敏感等。還沒有人可以告訴我們，在F·史高脫·費茲澤拉特(F. Scott Fitzgerald)說「美國生活並無第二幕」這句話的意義，或者爲什麼我們爲時間感所重壓着，或者爲什麼我們的勝利是這樣脆弱的。我們祇能感到完全真理的需要而不能把握住，收集些斷片，等待着。所以這本書祇是偉大故事中的一格，到不是祇因爲它被限制於祇論散文的緣故。這是對於倫理史的一部份努力，這倫理史比文學史還要龐大，必須使它發揚光大起來。此外，我深深地意識到，自己太多的遺漏，許多應該而沒有提及的。這是對於活文學的一種闖入，其試驗性正如生活中的一切。但是我極明白我們在這一文學中已達到一個決定性的頂點，極像我們的現代自由文化，而在與全部文明的平衡上，我們也許可以企圖對於現代美國文學的形成作若干廣博的批判。

還有幾句話關於批評方法的。從我在第十三章對於自一九三〇年來企求控制批評的轉生熱狂底研究中——社會學中與文字「美學的」接近——我尋覓到今日壓倒許多嚴肅批評底結

燥與淺薄的人類遲鈍感底基本原因。我在此可以確當地說，我從不能了解爲什麼在研究文學與社會的關連中，却不該與致全力研究什麼是文學相提並論，或是爲什麼那些分析文學作品的人，該把寫作與自人類生活中所獲不可或減的源流分割開來。我們全束縛于社會之中，但是我們千萬不可忘却文學並不由「社會」產生，却是由於一連串的個人，各個的敏感，學識與技巧。而在今日美國所見的批評——人與人之間最基本的溝通——不是學術性的技術，而是政治武器。我們看到作家與社會的關係或被輕視或被簡化，雖然這關係既不可輕視亦不可簡化。我們看到批評已無生命，人類的雅致，簡單而包括一切的智識中，文學除了舉人類全盤生活的關連之外，是沒有隔別的「用處」的。我們受抑於患貧血病的學者，特殊的宣傳家，隱晦的科學家。無可避免地——祇須一讀樊·威克·勃羅克斯 (Van Wyck Brooks) 的「奧利維·亞爾斯頓的意見 (The Opinions of Oliver Allston)——」那裏有着「一種因感傷而起的反應，一種在社會之善與藝術生活間堅持着的複雜關係底混淆。

真正的批評自原書開始，可決不能無視它們的內容。它始於技藝，才能，機巧，但不能超越這些，否則便一無所成。批評不得當成爲侮辱，如果不能浸沉於原作之中，而且不能超

越原作——超越文學所研究的世界——那簡直在開玩笑；這樣才可以發表意見，而且要廣懷若谷，批評的目的至少是在於通過作品以了解世人。

A·卡靜

一九四二年七月十一日紐約

● 「一個人行路，拖曳着一個黑影，可是沒有人能說何者是人何者是影，或是他拖曳着多少個黑影。而與一批偶然相遇的人羣有別的民族，難道不是由許多支流與黑影交流而聯在一起的嗎？這些我在民族文學中尋求的想像底同一，實在是一種創作的徵象。」夏芝 (Yeats) 「一個幻象」。

# 第一部

## 現實的探索

一八九〇—一九一七

「現代中有着制度底廣大的系統，既成事實，可信的教條，習慣，規則，這些都是從以前時代傳下來的。在這個系統中，現代生活一定得向前行進；但却有一種感覺，以為這一系統並不是這一時代一己的創作，並不能一準符合這一時代實際生活的需求，這生活對於這時代是習慣相沿的而非基於理性的。這一感覺的甦醒是現代精神的甦醒。現代精神現在差不多隨處都醒來了……確定這一符合底需求的存在已經不復再是危險的；人們已開始羞於否認它了。撤去這一符合底需求正是大部份有頭腦的人底不移的努力。我們有工作能力的人，必須解除統制的觀念與事實底古歐洲系統；我們應該研究的是我們也許不能澈底地解除它。」

——馬太·安諾德(Matthew Arnold)

## 第一章：現實主義的創始

「他們將要看到更多更動的真理：而在它將成爲舊說理時，他們也許便看到了它的全部。」

——W·D·霍厄爾斯

一八九一年十二月初旬，威廉·D·霍厄爾斯（William Dean Howells）接編紐約營業失敗了的四海雜誌（Cosmopolitan），使自己和朋友們都大爲驚異，而且以爲有把這個決意向他早年友人而尙僅存於劍橋（Cambridge）的却爾斯·伊利奧·諾敦（Charles Eliot Norton）解釋的必要。

好友：我猜想你聽到我所走的最後一步，當了這個雜誌的編輯，必大爲震動……此次邀約係於月初突然而來，經我考慮後，殊感難以推辭。這使我可以不必爲刊印自作小說焦急，且可磋商稿費，更可不必求小說的冗長……我的意思即是主持雜誌的一切，使你自願刊登自己的作品。我將與這雜誌的老則合

作，他是位有慷慨理想的人，並在編輯方面給我全權辦理。

羅厄爾 (Lowell) 在這一年逝世，從他看來，即使霍厄爾斯年已五十，也還是個「好孩子」，多少年來總用扶植後輩的好心意改正了霍厄爾斯的那套俄亥俄 (Ohio) 行徑——雖然沒有人比霍厄爾斯更保有波士頓的氣味了；此時，霍厄爾斯向羅厄爾的遺產執行人諾頓要求刊印有關葛倫脫 (Grant) 的詩。六個月後，霍厄爾斯突然辭職。這次經歷證明是極不愉快的。自一八八一年脫離大西洋月刊 (Atlantic Monthly) 隨身把文藝中心自波士頓帶到紐約以來他所經歷的一串出版事業與試驗，以這次為頂點。

離波士頓後的十年中——霍厄爾斯完全感到自己離開後的象徵的影響——他在紐約喧鬧不堪，為世紀 (Century) 及史克拉克勃奈爾斯 (Scribner's) 撰文，為哈潑斯雜誌 (Harper's) 編專欄，並靠演講謀生，而且逐漸衰老，更為激昂，這是他的朋友和家人從未見過的。離開波士頓是他生命中第二次的大決定，而一八六六年之赴劍橋則是第一次；要拔掉他在新英吉蘭地方生下的根並非易事，因為這地方給予他機會，散發着他的才能和逐漸成長的令譽。現在

他不能再回到這地方去，即使是去接受爲朗洪羅（Lorrelow）和羅厄爾所佔據過的那把神聖的坐椅，雖然這個請求使人愉快，而一位自修成功的俄亥俄印刷工人和新聞記者居然成爲美國文壇巨子的消息亦爲人所樂聞。紐約立刻使他又喜又愁；他曾經寫信給亨利·詹姆士（Henry James）說這使他記起年輕小姐的一切來，「有時是位老小姐，却又村野又靚艷又有婦人樣的柔情密意，常常在空氣裏帶着一種一神教的樂觀成份。」他惶惑地依戀着他。「紐約是大有趣味的，」他在一八八八年寫信給在劍橋的友人，「可是我却不自知怎樣去安插；你曉得，我今年五十一歲了。這裏有許多有趣的青年畫家和作家，而這地方是一切自由的，在豐富的美國風味中帶着各種的外國情調：波士頓看來成爲另一個星球了。」在詹姆士方面，他的每一封信都引起在一八七〇年的幾年中他們在劍橋要征服現代小說夢想的偉大日子，則以爲霍厄爾斯之去紐約是件滑稽的事情。「但是爲什麼不去呢？」這個操縱運命，喧鬧，沸騰的城市，在他這一時期的小說裏，反響着高架電車，街車罷工的騷擾，無論如何顯示了青春的氣質；而霍厄爾斯，已經是五十歲垂老之年了，在鮑威雷（Bowery）尋歡作樂，在摩脫街，華盛頓廣場，和意大利飯店裏進出着。他有位奇怪的友人——亨利·喬治

(Henry George)，和他隔街住着，他們二人時相晤面；他參加社會主義者的集會去諦聽如他所說的「苦事」；他甚之招待俄國虛無黨徒。他現在自稱爲社會主義者，「理論上的社會主義者與實際上的貴族。」他在一八九〇年寫信給他老友，「可以引以爲慰的是理論真確而實際上則須深自負疚。」

霍厄爾斯臨到了一次大變革。一八八〇年代對於美國人是魔劫重重，因爲他們必須學習在動亂的工業資本主義新世界中生活，對於霍厄爾斯則是一串個人與社會的不幸。這位和露，愉快，因循的作家一向習慣於美國中產階級快活和易的生活，現在突然在他事業的頂點中發覺他的精神是了無憑藉的。在大衆推崇中優居第一，無數青年作家的靈感——他不是美國自修成功的藝術家最榮耀的成功證明嗎？——經濟上的安全，他發覺他已失掉國人所給他的恬靜與殷勤的歡樂，這是他藝術的豐泉和成功的必需。對詹姆士，他目前可以取笑他們二人現在都已從美國放逐出來，但是在他自己這是一太陽下面最可怪地不合理的事情；我以為較少愛美國，因爲它不許我更多愛它。我真不願以我社會觀念的狂放形之於筆墨；但對於『文明』及它的未來成就抱了五十年樂觀，我現在憎厭它了，而且相信它的未來完全錯誤，

除非它採取真正平等的新基礎。」他從來不蔑視美國生活中的平等；因為他從小在鄉居偶然的平等主義與史威登堡教義 (Swedenborgian doctrine) 中長大，兒時的超自然主義早為善的宗教所代替，他總以美國生活的無窮前途為是的。他一生事業是最好的證明，因為他一生都孤苦奮鬥，八歲就以排字為生。現在，不論他勝利的甜蜜與偉大的忍耐，他曾經鼓勵他在各處尋求善的向善心，他柔和的良心與本能的對於人類的同情心，這些以不安的敏感迫使他感到那股重造美國生活的偉大的新力量。沉浸於託爾斯泰——「我再不能以未了解他之前的方法來看待生活了」——他在一八八七年寫信給他的姊妹安妮，即使他當時在布法廬所卜居的華麗旅舍也使他頹喪不堪。「愛蓮諾和我不再注意這種世俗的生活了，祇希望在什麼卑微與簡單的地方住下來，只要那地方的人能認我們是進步的力量且同情於奮鬥的大眾。我祇能原諒他們現在的行動是暫時的。最近兩個月使我滿是心痛與恐怖，因為上星期五在支加哥所發生了合法的暗殺。」

「合法的暗殺」——霍厄爾斯從未對任何事件用過的嚴詞——便是亞爾培·巴森斯 (Albert Parsons)、阿多爾夫·費歇 (Adolf Fischer)、喬治·恩格爾 (George Engle) 和

奧古斯脫·史巴斯 (August Spies) 爲草市場案被判的絞刑。他們之被判有罪完全是爲了怨毒的邊司得里的空氣，却並不是爲了——爲主審官所承認的——他們罪行的證據，祇因爲他們在芝加哥所作虛無主義宣傳引起了一個不知名的凶手把炸彈炸死了幾個警察和重傷了更多的人。霍厄爾斯，他之吃驚於美國的虛無黨不下吃驚於法律機構與公衆輿論可以動員來殺死他們，便狂熱地起來爲他們作辯護。他請求魏蒂爾 (Whitier) 與喬治·威廉·寇蒂斯 (George Willem Curtis) 的幫助，自願加入被告援助會，並在一八八七年十一月四日的紐約論壇報上發表了他的呼籲。但是勞而無功。「在上帝前面永遠被斥且爲文明人所痛恨的事情，」他把行刑的情形告訴給一位紐約編輯，使他勃然大怒却又十分失望。在這時期中的許多信件中，他訴說了他的憤怒與疑懼。行刑不久，他寫信給他父親：「一切都完了，除了這爲不公平與惡事啓端的判決，這是會永世長存的。歷史的透視則是這個自由共和國會因意見之不同而殺害了五個人」。一星期後他寫信給他姊妹：「安妮，這一切是瘋狂與殘酷的暴行，我們必須在歷史前面爲它感到羞愧……有一日，我希望對於這些難以救治的錯誤的人有所報應。」一年之後，海姆林·迦蘭 (Hamlin Garland)，霍厄爾斯的年輕人民黨員，可以

打譚說霍厄爾斯比他還要過激。迦蘭是熱中於亨利喬治，單一稅的，却注意到霍厄爾斯對這些的冷淡，因為他以為這些辦法還不够深刻。在草市場案執行後一年，霍厄爾斯極嚴肅地在寫他的「新政府論。」「新的政府必須建立在以正義給予不義，以寬容給予不義，而不是建立在正義以外一切的……我還不知什麼是最好的；但在我讀着與想着那些問題，使我想到身外一切和我過去的那些悲愁的文學偶像。」

因他之褊向虛無主義者而受責難，霍厄爾斯突然發覺在別的理由上也不受愛戴。在這定命的一八八六——九二年間，當他的社會觀念已到達他前未經歷而在一九〇〇年後不復保持的憤慨與同情頂點的時候，他在哈澄斯雜誌編輯「編者的學習」一欄主持現實小說的運動。在他早期，他即以現實主義為文學的信仰，自從他知道他的職業是在通俗與普通人羣之中，他就有了這一典型的信仰。他曾經寫道，「一向我總是不知不覺地成爲一個極度的現實主義者。」他從十二處不同的地方汲取現實主義——十八世紀的意大利戲劇家戈度尼(Goldoni)，西班牙小說家班尼多·蓋度斯(Benito Galdos)及A·潑拉西奧·梵倍斯(A. Palacio Valdes)，屠格涅夫與託爾斯泰，珍妮·奧斯頓(Jane Austen)（她和託爾斯泰是最被喜愛

的)，都德 (Daudet)，瑪克吐溫，及亨利·詹姆斯。他顯然在本能上是一位實際的現實主義者，那時這個名詞在美國還未被廣泛應用——他不曾美國小說的 *Champfleury* 嗎？——而且他可以很自信地說所謂現實主義實在祇是材料的真誠處理而已。自幼在簡單辛勤的生活中長大，視公平簡單與潔癖為民主生活與行動的基本要素，他在快活的民主社會之描畫中，愉快地安頓了二十年。

照樊·威克·勃羅克斯 (Van Wyck Brooks) 的說法，霍厄爾斯對於一切浪漫主義的趨勢連他自己的在內都抱着懷疑；他對於兩性問題的興趣殊為胆怯，他的醜觀與謙和十分迫脅，他既不能如浪漫主義者那樣把兩性問題誇張也不能如自然主義者一樣有「科學的」興味。他的興趣在於社會中的家庭生活，家庭景色與價值，在車上船上夏季旅舍中人的會晤，渡密月的愛侶，友好的聚餐，樸素人物的生活，治家是生存的要旨，還有那些無處不存在的年青人在他早期的許多小說中發散着青春的新鮮味，而這些年青人所有對於美國文學的口味為他所接受，因為成年人已有不讀小說的惡名聲了。因此，霍厄爾斯便認為現實主義便是簡單，美國風，和真實，他再無理由去想其他的了。畫家如湯姆·邁京斯 (Tom Bakins) 及

其友喬治·傅萊(George Fuller)——霍厄爾斯對於畫家，建築師，機械師以及各種手藝人都極愛好——便在這種精神裏工作，畫着所見的一切。美國作家便該少做點嗎？現實主義如果從事於日常之事便會不太興奮不太動人嗎？如麻省安姆斯特(Amherst)城的愛密萊·狄金森(Emily Dickinson)女士，另一位北美藝人，霍厄爾斯也許會說，「真理太少，故說真理即是樂事。」當馬太·安諾德(Matthew Arnold)在美國作演講旅行時，曾說美國一無特色而「毫無興味」，威廉·詹姆士便笑着說——「想想把興味這個字當作抽象的名詞——」霍厄爾斯衷心接受了這個名詞。還有什麼比忠於缺少「特色」，忠於目前真實存在的風味，個性與價值這一事實更多特色呢？

現在，霍厄爾斯對於社會的觀念更爲深入，他對現實主義的歸依，對它的特有感覺有了新的意義。自過去的七十年代以來，小說已迅速而正確地成爲主要的文學流派，而在充塞於嚴肅雜誌後部的小說所產生的興趣浪潮中，霍厄爾斯在他這一時期發表的社會小說中對現實主義底尖刻而又倔強的褊護，使他成爲風暴的中心。他最抱熱望的作品爲浪漫主義者所輕視，他作爲批評家的判斷爲人所譏笑，他的盛名受到嚴重的詰難。爲霍厄爾斯一向所熱誠推

崇的左拉的作品，在八十年代中葉的美國為讀者所接受，且受到懷着妬意的欽佩；但是霍厄爾斯遠少危險性，從不明瞭自然主義，且至死嫌惡，却受到出乎意料的譴責。在當時頗為時行的「文學世界」(Literary World)在遲至一八九一年時還說霍厄爾斯現實主義的意見是「如魯浮 (Louvre) 的勇者鮑尼一樣地娛人與有益。」霍厄爾斯籲請年青小說家致力於他們所熟悉的美國生活，而「浪漫主義者」領袖摩里斯·湯姆生 (Maurice Thompson) 便責霍厄爾斯曾說祇有普通人才有興味，及「男女之間生活底輕淡的庸俗。……對於庸俗，平凡事物及無意義底一切頌揚，」湯姆生先生嗚咽着，「是庸俗，無望與墮落底最後階級。」

一八九二年有位讀者寫信給「大西洋月刊」抱怨霍厄爾斯所介紹的書籍足以「毫無理由地削弱人的精力，這是我們大部份人所藉以生活的，而我們需要的是一種滋補劑，和對於生活有希望的觀念，並不是悲愁。」九十年代的名批評家怨毒地寫着說他們已倦於為生活問題搏戰的小說了。F·瑪利恩·克勞馥 (F. Marion Crawford) 最成功最智慧最大孺的浪漫主義者譁笑那批現實主義者希冀成爲「全知的，明瞭電話機的構造，虎力拉菌的最新學說，催眠術的祕密，俄國文字，及航海字典。我們似須熟習瑪克羅別斯 (Macrobis) 的作品，華格

納的音樂，及繪畫中的印象派。」霍厄爾斯可並不知道對於他的攻擊實在經常是對於與他氣質全不相同的自然主義底攻擊，所以在浪漫主義者大肆指責他的平凡與遲鈍時不禁大感刺激。他在一八八九年十一月號的哈潑斯雜誌上寫着：

當你描寫「熱情」不寫感情，用「力量」不用常識，把你自己表現成「天才」而非藝術家時，立時掌聲不絕，而榮譽却這樣卑賤簡直是浪費一個人的時光。人們也許不能使讀者高尙地享受或受難，但人們可以給他那種自寬法，或自僥倖戲，或自現代舞台劇本所得的歡娛；如果他不是個老笨蛋，便祇能使他得到爲鐵管痛擊後的那種昏迷。

他的盛名下降，霍厄爾斯發覺他夾在兩種勢力之間。他所友善的年青現實主義者和自然主義者——迦蘭，史泰芬·克朗(Stephen Crane)，弗蘭克·諾列斯(Frank Norris)——這批人他並不衷心相向却不適當地給予精心浮騰；而在九十年代中，現實主義得到第一次勝利之後，却爲歷史的浪漫主義和史蒂文生的(Stevensonian)誇張作風所淹沒。現實主義悄悄地轉到自然主義，不是一種方法却成爲形而上學的了。對於這些年青的朋友們，霍厄爾斯替他

們找尋出版家，寫友好的書評，却不能完全地瞭解他們；中部邊境的小說家們在沉默的辛酸中寫出天旱，家庭的退司得里和一角二分玉芻黍所混合而成的生活；而都市中的美學家則揚着福樓拜與左拉 (Flaubert and Zola) ——對於這些，現實主義已經不復再是種試驗或反對文雅的主張；它是反抗現時存在底殘暴和混亂情狀一種不可或缺의 鬥爭。在美國自然主義者的第一次大宣言「粉碎了的偶像」(Crumbing Idols) 中，海姆林·迦蘭欣喜地寫着：

「我們業已進入於黑暗之中。我們需要光明。這個自魏特曼 (Whitman) 傳下來的思想火花將是深淵的探照燈。過去所無的將來必有。」但是除了弗蘭克·諾列斯，這批年青人甚之對於自然主義的理論也不發生興趣，在克勞特·培那德 (Claude Bernard)，達爾文和泰因 (Taine) 底科學的釋語中左拉和他一派的人裝飾了「實驗小說」。他們的反叛是褊狹而又粗魯的 (在亨利·詹姆士決定與毀滅地處置了小說的「道德」使命之後十年，年青的迦蘭還被它苦惱着)，缺少任何一貫的宗旨或者甚之是相互間的同情，年青的自然主義者從社會的不滿中汲取美國現實主義的資料，而他們這一代的反叛祇有在不理會現實主義底癡笑的敵人及學院反動勢力上才聯合一致。他們愛霍爾厄斯，即使他們並不時常欽佩他，如未來的數百

美國批評家一樣，把他當作老婦人那樣地看待。他們認亨利·詹姆斯也是個老婦人（如果他們曾經想起過他）；但是詹姆斯，這位他那一代最偉大的批評家——也是他們那一代——進着對他對於小說的計劃，這計劃是他們所永不能到達的。霍厄爾斯，在批評理論上從不能太有力，但是至少會把現實主義支持得使西部的年青人能够評價，發展或摺斥。

自然主義者們在霍厄爾斯處所未見到的，正如許多人在他們之後半世紀中所未見到的一樣，是他對於現實的歡欣，和他對於浪漫主義的嫌惡清晰地鼓勵他們在自己所瞭解的現實中下工夫。不論他個人鑑實力的限制和不合他那年紀應該有的太令人困窘的觀覷，霍厄爾斯的職責是在於刺激別的人，把他精神的尊嚴襄助他們的探索。不論他的愚昧或是褊狹認為「五分之三的文學普通稱為經典作品的……是猥褻的廢話」而把都德列名前於左拉，因為後者所寫的是「一個男人太為殘酷地追一個女人，這情形好像是法國小說家底主要目的；」但他之堅持年青作家須忠實於他們所見到的生活——「那是正確的美國東西」——却是有益的。因為如果在哲理上較為薄弱，他在精神上是強烈的；他以一種羞怯的道德光輝來評議中庸之道，雖然他的信仰範疇是狹窄的，他因之而深受苦痛①。雖然隨俗的脾氣是他性格中重要

的一部份，雖然他早期就表示可愛的老派，可是他又異常地銳敏，而且可以很尖刻。「這些體面的人們是不應斥責的，」有次他論到反對現實主義的那羣人。「這是他們智識上的使命去顯示鑑賞力的頑固不化，去保守住我們所生活之外的一個狹小，粗魯，空虛世界底幻象，可是這世界是在尋找簡單，自然與真誠的道路，雖然大部份却為那些決不能和開明者混為一談的見地所玩弄及誤領」。再沒有比他的批評更為真實了，霍厄爾斯完全正確地說，十

① 一九〇二年他寫信給勃蘭特·馬休士(Brander Matthews)說：「『凱東(The Kentons)』一書已被那批『蚩蚩輩』愚拙的曠野所全部地殺死了。我不會活得大長來看待這些，但也許我的作品可以看待下去的。我承認自己很沮喪。我希望我是在人民的日常美麗生活中幫助他們了解自已，在一般的可愛中尋得足以自傲的原因，可是他們却拒不接受。他們瞞着我從日常生活豐饒園地中所採擷的花朵，却轉向那些莠草，對於那些錯誤與不可能的有着極好的胃納。」

他的確沒有活着看待下去。他的名譽，在八十年代中葉已經開始低落，此後更是一落千丈。在一九二〇年他逝世前五年，他寫信給亨利·詹姆士：「比較起來，我已是一具香火消沉的供奉，神像早被砍倒，在灰白的日光下，生滿了蔓草。」

九世紀曾在浪漫主義中開始現在却在現實主義革命的同樣光輝中結束了，因為浪漫主義已明顯地羈擱俱空。「現在要讓現實主義來主張；忠實於經驗及動機的可能性是偉大的想像文學底基本條件。」這樣，帶着一切的失敗，霍厄爾斯為現實主義所作的小宣言「批評與小說」中，有着領袖的聲調，這位老去的小說家反叛底柔和嫩芽是他最後的偉大的創作，對於未來有着出衆的熱誠。現實主義的敵人們在每進一步時發出嘆息來，而他却笑了，讓他們舒適一下吧。「他們將要看到更多更多新的真理，而在它將成爲舊真理時，他們也許便看到了它的全部。」

## 二

作爲一種觀念，一種變遷的表徵，一種特殊法國式的，有毒却奇怪地有意思的東西；現實主義的理論到一八九〇年時，在美國得到了若干重視。甚之左拉——也許因爲他是左拉——在一八七九年出版了「酒店」的美國版後，被歸入於悖逆之流，到一八八八年「土地」出版後却也獲得若干接受。在一八八二年，當時流行文學雜誌「批評」宣佈左拉是文學的不

法之徒，一個白癡。到一八九二年，這雜誌宣稱：「把這時代的科學精神介紹到小說裏是種輝煌的觀念，左拉用他無量的心血與不墜的決意從事工作。這位不可思議的拉丁現實主義的代表人物把他這一時代的惡事一件件地掘發出來，把它們的暴行顯示給全世界。」至一九〇〇年，大部份由於他在特萊孚斯案（Dreifus Case）中所採取的立場，左拉開始在各處被公開地接受，被歡呼為一位先知者。不過霍厄爾斯在草市場事件中的立場却並不會為大家所歡呼，美國的現實主義者也還須爭取他們的聽眾。由於一種怪誕的嘲弄，情勢變得更為困難，在美國的現實主義趨於成熟而過渡到自然主義時，它在思想與經驗上的唯一基礎為 Graustark 小說（G. B. McCutcheon 所作浪漫小說——譯者註），世紀末底裝飾的庸俗與帝國主義時代美國中產階級底躊躇滿志的浪潮所淹沒。以前現實主義的反對者曾經狂吠為不道德的，現在却大為標榜且說它是乏味的了。所以霍厄爾斯不斷地在流行的文學雜誌裏看到，人們批評他是人羣中的高貴者而他的動機又無疑地為最卓越的，可是他的小說實在令人厭煩。所以尤金·費爾德（Eugene Field）以他丑角的最佳聲勢取笑迦蘭及其他嚴肅的年青現實主義者，正在計劃毀滅由豐衣足食的人和共和黨（C. O. P.）所建立的社會秩序，又在

他報紙專欄「高調低音集」(Sharps and Flats)中滑稽突梯地論述現實主義底索然無味。傳統的浪漫主義，自八十年代以來即大為繁榮，祇在危機四伏的時候才馴服地歸向現實主義，在美國與西班牙戰爭之後諸年中到達了無可比擬的信譽；而令人沮喪的是，在二十年的奮鬥與努力之後，仍須與瑞却德·哈亭·俗維司(Richard Harding Davies)與「吉勃森女郎」(Gibson Girl)為却爾斯·達那·吉勃森所繪流行於一八九〇諸年間——譯者註)作競爭。

不過這完全是美國現實主義歷史與素質底特點，它必須為衰老的與溫和的人所反對，為學院派的反動份子所反對，他們害怕自己不明瞭，為犬儒的文字商人如F·瑪利恩·克勞馥所反對，他祇會寫高貴天鵝絨的小說。因為現實主義在美國，曾辛勤奮鬥以求被人聽到為人瞭解，却沒有真正的作戰場地，因為它沒有心智上的歷史，很少的模型，確屬沒有理論也少統一性。在法國，現實主義與左拉主義有法狄南·勃倫蒂哀(Ferdinand Brunetiere)及阿那托·法朗士(Anatole France)爭得了美學及道德上的地位；它有一個派系，一個計劃，一個合作的力量，由現代小說家的感覺對於自己「神聖使命」如亨利·詹姆士所說所生的興奮——以及與哲人和歷史編年者站在同一線上。在斯干的那維亞和俄國，現實主義的時代引

起了全國的力量與理想，猝發為歐洲自舊信仰底崩潰中摸索出一條路來，宣佈了藝術的尊嚴與真理的復活。所以左拉在盧貢馬加爾族（Rougon-Macquart circle）的敘言中說他根據了「時代底真理：野心與饕餮的崛起。」所以自然主義，不論它怎樣被認為粗野與「無神主義，一它的放恣與狂野，是基於科學底邏輯而建立的。「我相信向真理的不行進，」左拉說。「祇有基于善底智識，良好的社會才能生長……我的研究祇不過是一段世界的分析。我祇羅列事實。」所以歐洲浪漫主義的詩人——雪萊，列奧巴蒂（Leopardi），普希金——在光輝的憤激中跨越了世界，成為無微不至的自然主義的報導者，手裏拿着記事冊，在腐臭的都會空氣中，樂於盤桓於墓地，溝渠，陋巷，牢獄醫院，相信真理是可以使人自由的。

如果自然主義真屈服於它所要揭露的物質主義之下，經常陷入于事實底崇拜便怎樣呢？它至少以浪漫的力量擺脫了浪漫主義底修辭。亨利·詹姆士以差不多是第一等的透視看到了這一事情，便在論當代小說的一文中寫道，「左拉是輝煌的，但他使一位英國讀者認他為目不識丁；他有種在黑暗中工作的氣氛。如果他能有和能力相同的光明，他的結果當可有至上的價值。」不過詹姆士明白左拉所能有的現實主義底觀念，祇是種誇張的甚之是自以為的象

徵，這觀念裏却具備着感人的偉大底種子。對於未來的小說家，他說：

享受（作家的自由）那該享受的；把握住它，摸索它的終極，發表它，替它高興。一切的生活是屬於你的，不要聽信那些斥責你到角落裏去，告訴你藝術祇在這一處或那一處的人，也不要聽信那些要你相信現實生活之外的天使們，呼吸着超絕的空氣，不理會事物的真理。生活的印象，觀察及感覺的形式，沒有一件不是可以包括在小說家的故事之內的。

但在當時，無論如何，這觀念對於美國現實主義却已是太高尙了，當時的美國現實主義還在九十年代中辛苦工作來建立一種公平與嚴肅底基本原則。因為，在運動須和任何企業一樣有賴于商業循環，且在原則上還是經濟革命的副產物時，人們如何來培植這些原則呢？對於美國現實主義有意義的任何事物是由下列的事實出發前進的，這事實為五十年來相繼的文學經驗所證實，即在歐洲的現實主義與自然主義自大陸思潮中的實驗哲學產生，且確信一種文學運動已經退消而需要另一新運動時，現實主義在美國却剛從混亂中產生，在一種單純的冷酷中，一個突然面臨到工業資本主義裏遍佈着的唯物主義時代中滋長<sup>①</sup>。歐洲的現實主

義自機械主義中汲取哲學，在牛頓的宇宙理論中汲取天地創成論，自康德（Comte）達爾文（Darwin）及泰因（Taine）獲得權力，自如福樓拜（Flaubert）與易卜生（Ibsen）輩的藝術家處汲取藝術的精髓，這藝術家由於一己的偉蹟指示了自浪漫主義到科學的「客觀」文學那不可阻遏的文學運動。美國現實主義裏，不論它自當代懷疑主義與達爾文主義影響之所獲如何，却自農村的苦難，八十年代與九十年代的階級憎恨，小城生活的荒涼，暴發戶的笑柄，及新的普魯列塔大城市的悽慘所黯淡地流出來的。作為文學運動的那種原始主義有如那

②這並不是說美國的現實主義，在許多章節中爲了許多理由不能找到它激發與形式的特性。作為一種理論，美國的現實主義有着一種足供參考的歷史，但對於本書的目的祇是極一時的關連。舉例說來，這也許可以依歸於，或連接於愛姆生底洋基（Yankee）式的樸實；威特曼底示鏡；銀板照相法底出現；十九世紀的室外畫派，特著的有湯瑪士·哀京斯（Thomas Eakins）及蓋特（W. S. Mount）。（關於這一點，在瑪色生（F. O. Matthiessen）對時代巨著「美國的文藝復興（American Renaissance）」中，有着豐富與光輝的討論。在美國的現實主義史中最有味的批判，不得不記起我們早期的現實主義者之一卜羅林·史坦斯勃雷·寇蘭克（Caroline Stansbury

些拓荒的現實主義者——愛特·霍(Ed Howe)，哈羅特·弗列特立克(Harold Frederic)、海姆林·迦蘭——集中精力於訴說農邨生活的真情，那種生活會迫使喬治·克拉勃(George Crabbe)在一百年前對於高爾斯密(Goldsmith)的多愁善感的田園哀歌大為不滿。它的領袖們是墾荒家族底悲哀的子孫，是萎頹的新英格蘭女作家酸酸地寫下了小城生活的狹窄與卑微，是浪漫的學院派如亞爾瑪·波以森(Hjalmar Boyesen)，也是那些以作弄布爾喬亞自娛的支加哥者們底後裔，現實主義從各處及不知什麼地方來到了美國。「沒有人發明它，」霍厄爾斯說，「它就來了」，它沒有中心，沒有統一的原則，沒有哲學，來時無歡樂，試

Kirkland——歿於一八六四年)，寫下了她邊區生活底反叛的小速寫來反對又多白里安(Cha-teaubriand)的「阿泰拉」(Atala)，她把這本「阿泰拉」當作自己丈夫一樣地帶到邊區的住屋中去，愛特華，伊格爾斯頓(Edward Egglestone)於一八七一年出版了本「印第安那小學教師(The Hoosier Schoolmaster)」，在泰因(Taine)的論尼柔崗藝術(Art in the Netherlands)中找到了他的刺激，泰因的書指示了他「獨創的藝術家將在他自己的環境內所找到的材料中勇敢地工作。」美國內戰後的現實主義更是艱苦的史實，最重要的是它基本而強烈的單純性——單祇是說：「寫你所明瞭的！寫為你一己所掌握的東西！」就多夠魄力了。

驗時無季候。即使在我到大師如德萊塞 (Dreiser) 時，美國現實主義中即有噁噁與未被發現的東西存在着，而在德萊塞之前好久 (德萊塞本人是美國現實主義之粗糙與情緒的深沉最完善的象徵) 便已在一打以上的宗教與精神的禁例上有了基礎。像組成現代美國文學史中的許多革新與文學革命一樣，這個打先鋒的現實主義是完全缺少一種一脈相連與動力的方向。如霍厄爾斯，不論他的教養，自始至終保持着若種褊狹的東西，即使遲至一八八三年他還寫信給約翰·候伊 (John Hay) 說左拉的娜娜 (Nana) 是本壞書，「因為它藝術之壞是由於法國的傷風敗俗而起的。」十年之後，他以能滿足美國女讀者們的心旨來證實美國小說之「純潔」，而在歐洲則小說是主要爲了「男人與已經結婚的女人們」讀的。所以，即使有如自然主義者弗蘭克·諾列斯那樣博鬥一生的事業，也不過證明一位美國作家要與左拉並駕齊驅必須先摸索到史蒂文生 (Stevenson)，而西部曠野小說底狂放也祇有用於過渡到自然主義底狂放去——現代心智的狂放。諾列斯的心智是在建議美國的浪漫主義在未能充份表白以前即已歸趨於自然主義了。

由於這些創始的現實主義者——約塞夫 (Joseph) 及卡羅林·寇克蘭 (Caroline Kirk)

keand)，麗貝佳·哈定·戴維斯（Rebecca Harding Davis），愛特·霍，海姆林·迦蘭，亨利·傅萊（Henry Fuller），以及霍厄斯爾，當代美國文學才能在五十年之內左右了廣大的興趣，以及他們所享受的自由，由於這批當時孤軍作戰的鬥士，他們簡直不知自己是在寫「現實主義」，由於那些為冷酷與壓制的美國所災害的民主主義者（Jeffsonian），由於那些一無文學才能却有訴說真實的熱情的作家們，當代美國的解救與都市文學才能有它的開始。就是這批早期的現實主義者，帶着他們挫折重重的事業和他們對於「地方色彩」有意義的趣味，開闢了他們自己的園林，他們在美國鼓勵基本的國家主義，一種從屬於特殊時代及當地生活的感覺，這些對於精神成熟與健康的文學是不可或缺的條件。

在這批先驅現實主義者引導他們的希望集中於適合新時代的文學時，他們可不得不被迫和這新時代的力量作躊躇不決的鬥爭。在新工業時代最初作戰的幾年中，發展了美國文學的永久性，自此，便與跋扈的資本主義有了有意義的疎遠，和帶給工業化之前的社會一種半懷癡病。貫穿於近代西方文學史中的藝術家與資本社會間之分裂第一次在美國公民中有了表現，這些公民們或為工業資本主義所擊到而不勝害怕，或則並不十分反抗這一新秩序而祇

表退縮。美國思潮和世界上任何文化一樣，對於商業主義與「金錢」有着傳統的憎惡，這回潮因愛默生 (Emerson)，梭羅 (Thoreau)，約翰·韓弗雷 (John Humphrey Noyes) 而未存，此種熱情且見於布洛克農莊 (Brook Farm)，菓園地 (Fruitlands)，及愛弗雷打 (Ephrata)。但這個為內戰所保育，受貝士麥爾鍊鋼法的浸禮，過早與共和黨結合的新阿美利加，經葛刺堡與大荒原踏過千百具屍體橫衝直撞而來的新阿美利加，咆哮着它的阻礙物，暗笑它的腐敗，喊着「捨誠實外無一物遺失」——這阿美利加太令人震駭而且太新了，它和南北戰後那一代的鬥爭還在美國人心裏回響着。難怪，這一時期的現實主義者，其中許都是農人與小鄉民，却因它而受到蹂躪？他們所瞭解的唯一異議是修辭學的，「民主主義者」，束縛於前工業期的生活方法。在愛默生的遺訓中（現在看來他好像是在另一個世界裏說話），在任何對美國國土<sup>①</sup>表異議的傳統上，有什麼可以反對或瞭解動產抵押 (Credit

<sup>①</sup>在霍厄爾斯讀了「華爾頓 (Walden)」之後四十年，他有次自承他此後就沒有再唸過這本書。

在這一類似的精神中，却爾斯·伊利奧·諾敦在一八七〇年所寫的信中說：「我們中再沒有比愛默生更優秀的人曾經影響這一民族過，——但在某一意義下，這國家已比他成長得更為迅速。他

Mobilier) 與鐵路罷工，賓克頓們 (Pinkerons——指偵探) 及虛無黨徒，托辣斯與馬克·漢納 (Mark Hanna)，或是喬治·F·白爾 (George F. Baer) 令人不能或忘的格言，這位鐵路員工說：「工人們的權利必須被保護，管理，並非由工人的騷擾，而是由那些爲上帝無窮智慧所委託管理國家財產權益的基督徒們」呢？並不如歐洲作家們之因馬克思，羅斯金，安諾德，託爾斯泰，威廉·毛列斯 (William Morris) 諸人的批評而早有了準備，這些先驅現實主義者們可一無準備去抵禦資本家秩序及其有關倫理底攻擊；他們不是一敗塗地。而

~~~~~

是這國家年青人的朋友與幫助者；但在這國家的成人底災難與鬥爭中，我們需要反應與合理瞭解底智慧，而不是一種直覺。愛默生……屬於門羅總統或約翰·昆西·亞丹姆斯這一純潔與天真的時代——一直到柏爾柯斯做執政的時候——卜西基達的時候。」霍厄爾斯在「文友集 (Literary Friends and Acquaintance)」中，對於梭羅的現代文明——「工業奴役底文明——「無價值」底預言式的批評推崇備至。但如亨利·色特爾·凱貝 (Henry Seidel Canby) 在「梭羅論」中指出只有初生的英國工黨才運用「華爾頓」，是極有意義的，因爲從沒有美國的社會團體應用過。幸爾作家們欽佩愛默生與梭羅；歐洲人及亞洲則得益多多——托爾斯泰與甘地是最顯著的例子。

在他們的失敗中，一半說出了他們那一時代的故事，一半是我們自己的故事。

就是這種和南北戰爭後新秩序的疎遠，它的憎恨毋寧說是它的紛擾，不是它的透視。兩是它的躊躇惶惑，劃下了美國現代精神的開始。對於歷史家，和對於革命家一樣，十九世紀布爾喬亞思想的統治紀錄了一種過程，一種發展的現象。對於那些明瞭美國文學理想多少是深埋在時代精神中而非反映在時代精神中的學生們，十八世紀所滋長於紛亂的民俗文學中底熱望與混亂是有深義與鼓勵動力的。文學中新秩序底召喚在當代觀察家看來是種不自覺的過程，但它之在一八八〇年美國文學中存在的意義則是頗難容忍的緊張。認內戰爲「第二次美國革命」的觀念早已成爲平淡無奇，但南方地主與北方製造家間競爭的活躍意義——在「封建主義」與「資本主義」之間——却並未在戰後頭腦中消失。約翰·解·却潑曼 (John Jay Chapman) 以爲內戰後美國歷史是一條鐵路穿過一個城市然後控制了這個城市的故事那句話說得很恰當。所以四十年後，雪烏德·安特生 (Herwood Anderson) 在「可憐的白人」中寫了俄亥俄的一個小城市，這城市裏的居民在一個幽靜嚴酷的下午突然明白，「當斷木殘枝一掃而空時印第安人也被趕走，」他們是在等候新秩序來管理他們。①

弗列德立克·傑克生·都納(Frederick Jackson Turner)在十八世紀九十年代說：擴張版圖時期已經過去，邊境已經決定時，他差不多說中了一半；但「美國歷史中邊境的意義」，姑不論它在現代分析中的價值如何，對於當時輿論中季候的供獻，却有着更多的直接影響。

不論作家是否讀都納的作品，他論文中的含義立刻風行一時；確定疆界，組合經濟，被壓迫的反叛的城市無產階級這一類的空想陰黯了頭腦。甚之霍厄爾斯——他外表上顯得溫和的宣告以為「生活中的歡笑因素是更為美國的」使他贏得了兩代現代主義者的蔑視——用着同

①早在八十年代，超乎人力的集中及龐大的相互併吞的觀念，即以盤據在當代想像之中，因而激發了一種在任何時期及文學中，不能比擬的出色而豐饒的烏托邦文學。「回顧前塵(Looking Backward)」刺激了成百的「國家主義者」社團來傳佈它的教言，在八十年代末期每星期的銷售千百冊，甚之激起了毛立斯(Morris)寫作「無名國新聞(News From Nowhere)」——他稱「回顧前塵」為「一個可怕而笨拙的夢」這些烏托邦小說底命意，甚之霍厄爾斯也寫了兩本，還有那位有文學頭腦的民主主義者，伊格納底斯·唐納萊(Ignatius Donnelly)也寫了一本，不但在於他們之迅速反應一種變革的文明，或是中產階級耽於閱讀的慾望，而且是拜拉梅(Bellamy)及其

樣的文氣寫道「在凍餓的人較少的土地上，那兒做日工的木匠鉛管匠要求每天四元工資而階級間的惡行並不被重視，一切都變得更壞了。」在他第一個烏託邦中，「亞爾屈利亞來的旅人」(A Traveler From Alturia)，他用了一個人物來形容一八五〇年至一八九〇年間美國生活的演變：

如果(在一八五〇年)一個人失了業，他便改一個行當；如果一個人做生意失敗了，他從另一個方向再重新開始；上面兩個情形的最後一處避難地方，他到西方去，以優先購買權佔得一方公地；和國家一塊兒長大起來。現在國家已經長成了；公地也沒有了；生意做得無孔不入，變換行當的手也失掉了它。

模仿者接受這一工業時代的單純，他們以為這時代是一有利的社會主義者集權主義處先驅。雖然他們證明自己有時愚昧如任何製造商之崇拜機器，且促進美國廣告術最新設計底神秘性，他們——像他們這一代人——是玩火的小孩。如已故世的烏託邦小說家布雷特福·派克(Bradford Peck)，他題名他的神奇小說為「百貨商店似的世界(The World a Department Store)」，他們把利潤經濟最無意義與惡毒的策劃連合在托辣斯中，祇要求能容許「組織」底毀滅。所以拜拉梅，他的國家組織一如公司，不自主地在希望有G P U底強迫勞務隊及純粹的勞動陣線，他建議勞工可以組成一支工業的軍隊。

的靈活。生活的鬥爭從自由作戰一變而為有紀律勢力的交鋒，剩下來的自由作戰者在組織了的勞工與組織了的資本間變得粉碎。

亨利·阿丹姆斯 (Henry Adams)，他以悲劇的莊嚴作生命的披飾，因為據傳說，他從未一嚐官職的莊嚴，他對事件的看法，一時癡癡一時盛怒；但是他看到它的深處，他在早年寫信給他兄弟勃洛克斯 (Brooks) 說：「我們自以為的文明會顯示了它的運動，但在中間即被阻住。它並未能作更進一步的集中。它的第二步努力也許會成功，但看來極像是分離崩解，俄國着重在這一邊，美國着重在那一邊。」在「教育」一文中論及權力的新治理，作為「羣衆監理人」的新時代的工程師政治家，他指出這批人是為另外的人所控制的，他說：

政府內部的工作成為控制這批人的任務，這批人在社會上是和異教神明一樣迥然不同，值得認識，却永不被認識，如果把他們分析到底講不出一絲的政治價值來。這批人有許多是無善可陳的，却是和他們的發動機一樣有非言可喻的力量，浸潤在權力底發展與權節上。他們是羣衆的監理人，只安社會

承認這財產，社會便要把這一封號授給他們；但權力却和以前一樣保留着，無論誰管制住它，便不用手段就控制了這個社會，正如它控制俄木人和礦夫一樣。現代政治終其極是權力而並非是人的奮鬥。人們一年比一年更成爲權力的生物，圍繞着中央集權體。鬥爭不再存在於人與人之間，却在驅使人的馬達與馬達之間，人們祇傾向於對一己的原動力的屈服。

這些小人物喪失了他們的自信之後，對於「企業之英雄時期」底新人物的愛慕便開始減退。在進步時期消耗了許多中產階級銳氣的信用破產祇在接受了資本主義之後才來臨；就在這一定局之時期，馬克·漢納（Mark Hanna）成爲當代民歌中底大惡棍之一，而奧潑爾（Oppel）的大資本家啤酒桶樣身坯的漫畫被人看得津津有味時，大企業爲掌握權力而作孤注一擲，作爲政治力量侵入到華盛頓，顯出了虛飾的「鍍金的統治」，且鄙視這暴露小說出現前窘困着社會小說家的社會<sup>⑤</sup>。在白利安——麥克金萊競選（Bryan-McKinley）倏結南

⑤「你們這批美國人自以爲可以不包括在一般法律施行之內。你們不理會經驗。我已活了七十五歲，可是一生都在腐化之中。我自己也腐化了，不過我有勇氣承認，你們却一個也不敢。羅馬，巴

北戰爭後這一時期的社會敵對感之前至少十年，作家們並不比大部份的中產階級特別敏感於商人會成爲神話中的主型，甚之是新秩序中的英雄。至一八八〇年，北美合衆國就已有一百位的百萬富翁（愛默生隔兩年後才去世），而這批暴發戶放恣地建築了他們裝面子的模仿的別墅，也把這些屋子造得很堅實，好像示意他們是要來永久居住的。

個人主義的時代達到了峯巔；以前商業頭腦從沒有顯示過這麼大的權力或是對它的文化，利益和未來，有過這麼多的自信。據米里姆·皮爾德（Miriam Beard）的觀察，在商業的歷史上從沒有「這樣廣袤的土地握在做事人的手裏；以前，土地常在劍鋒下獲得，而商人比較不好戰，較少興趣於田地，並不向封建的武士爭取廣大的領地：這是第一次，而且在美國，商人們兵不血刃地獲得了土地的特權。」有一個人在德克薩斯的潘韓特爾一帶握有百

黎，維也納，彼得堡，倫敦都已腐化，只有華盛頓是純潔的！好，我向你們宣佈，在我的經歷中再沒有比美國社會有更多的腐化的因素了。街上的孩童是腐化的，曉得怎樣來欺騙我。城市都已腐化，還有小鎮鄉郡及國家的立法者與法官們。隨處有背叛公衆及個人信用的人，偷竊金錢，捲逃公款。只有參議院中的人才不撈錢。——傑柯比男爵論亨利·亞丹斯「民主政治論」。

萬畝地皮；另一個約塞夫·賴德爾（Joseph Heiler）要求購買中國的長城。威廉·赫思志（William Randolph Hearst）的父親，好像是預料到他兒子會利用文學工具博得聲譽，雇用了恩勃羅斯·庇爾斯（Ambrose Bierce）在加里福尼亞鐵路諸多鬥爭中來中傷柯列斯·亨丁頓（Collis Huntington）。一八九六年一位陌生人問馬克·漢納是否和赫曼·梅惟爾（Herman Melville）有親屬關係，因為梅惟爾是漢納兄長的名字。馬克叔叔感到不快樂了。「梅惟爾，需要什麼鬼事呢？」美國新興貴族階級的放肆是怎麼的毫無忌憚，它的貪婪的步調是多少狂妄，甚之歐洲的財政家也因它的狂熱而吃驚了。縱飲於他們的貪心，「工業的巨神們（Titans）」爆發似地富足起來，他們可以購買世界的藝術品，他們却沒有自己的藝術可以誇耀。在西薛爾·羅德斯，葛斯得夫·史志拉斯曼，華爾特·拉塞諾的生意人世界中，他們唯一智識上的出色東西是詹姆士·福特·羅得斯「生意經似的」七卷美國史。他們簡直不能愉快地記起另一位生意人所寫的判詞，這一位生意人也是寫歷史的，名叫却爾斯·弗蘭西斯·阿丹姆斯。這位勃洛克斯與亨利的兄長在他自傳的名文中寫道：

我越接近終點，我便有點遲疑去記述我所見到商業成功的例子——賺錢。它來自較為低級的本能。自然囉，依我的觀察，這是不能與性格中較優秀或有興趣的特色相連接的。我熟識許多「成功的」人——財政上的「大亨」——這些人在過去五十年中大為出名；而另一批較少興趣的人就不值我一提了。我所認識的人沒有人是我願意再會面的，不論在這一世界或在下一世裏；也沒有一個人在我的心裏可以配得上幽默感，思想和文雅的。簡直是一批見錢開眼和做買賣的人，他們特別引不動人而且索然寡味。

如果美國商人沒有生產「文化」便怎樣呢？在政治上，當他在馬克·漢納身上培植了戰意而達到不朽的光榮……在藝術上，毛根（Morgan）侵略了舊世界的古董飾物，本楊與密爾敦（Bunyan and Milton）的墨蹟，和意大利大師們。生意頭腦又何須深自抱愧？新商業主義已經成爲千百種歷史，戲劇，小說，諷刺的題旨，即使是攻擊也一樣，在強烈的趣味中被分解，別稱和稱譽，本身就是至高的阿諛。當他控制了他那時代的理想，而作爲他生存宗旨底狂暴的物質主義已成爲當代生活中時常出現的中心人物時，商人還有什麼信筆塗鴉與侈談哲學的需要呢？

## 三

這批現在開始在中西部出現的荒原現實主義者，與現實主義有深切的關係。作為黨員或人民黨員的子孫，作為西部人或農民，他們在現實主義中投入社會運動的特質，而且自其中見及真實民主文學底本體，姑不論他們缺少其他的一切。爲了反對鍍金時代底花花公子，和他們的喧嘩，「我們並非是政客或公衆思想家，我們是富人，握有阿美利加；我們得到了它，上帝也不曉得我們是怎樣得到的，但是我們企圖如果有可能，便保有它，」那些自中部邊境猜作聲，自從他們和鐵路火併以來就有了一種運動，一種他們自己製造的樸素的民主傳統和一種沉浸於農家出身描寫他們可怖生活的小說家中的意志力量。半世紀以前，寫在一八三四年的日記裏，愛默生杞憂於美國作家們的高尙氣派，引領西望盼對於固有習俗有必需的挑戰。

我以為罪惡也許能被這批身份不明的烏合之衆所拯救，鄉間的傑克生主義（Jacksonism 指民主主

義——譯者），英國及一切文學底粗忽——一塊不用人手自地上挖起來的石頭；它們也許很粗暴地把我們歐戰中徒有其表的涉獵連根拔起，而新生的一代也許會再次在更大的便利中構造它們的世界。

現在這句話便在人民黨的農民和他們的文學後代中獲得了證明。因為人民黨員是新時代中第一批偉大的社會現實主義者；第一批公開抨擊財閥政治；第一批表達了繼內戰而起的幻滅為整代人所感到的徬徨；第一批影響了民俗文學，雖顯粗糙却是基於人民鬥爭底自覺的；第一批在困苦時期中宣佈行將消失的傑弗孫的（Jeffersonian）民主政治有堅持的價值，這種民主政治的見解一直到第一次世界大戰仍為大部份美國人民的主要經典。在若干點上人民主義表面上的煽動行為啓示了我們這一代莫明一切的法西斯黨徒，因為人民主義主要是抗議的大風暴，一種虛無主義的反叛而獲得當時一切婪亂與憎恨的支持。但不計它的笨拙及看來是引領它的騙棍們，人民主義代表了對於現時代唯一偉大的挑戰。那些看到爲了新興獨佔資本主義使自己受盡了一切欺騙苦痛的農民們，形成了一種又新又激進的美國政治意識，沒有這一種意識，未來的自由主義便須歸於失敗，而依靠這一意識，向經濟民主的激進是有着無

可算計的影響的。

但即使有着它的社會重要性，土地運動對於現代美國文學成長的意義是超乎這些事實之外的，如人民主義曾使馬克·漢諾嚇得目瞪口呆，或是受害於銀行及鉄路的百萬農民爲引頸靜聆瑪麗·伊利莎白·里斯（Mary Elizabeth Lease）或伊那多·唐納萊（Ignatius Donnelly）高叫「國家是屬於華爾街的！」人民主義的修辭，差不多成爲士生叛徙的標準辭彙。人民主義對於遲遲形成的現代文學之意義在於它的清教主義有助於修整美國生活中一般及遍佈的觀點，這是常爲許多作家們所自然借用的。二十世紀初期美國文學的全部構圖，事實上，可以說是基於整一代人，以完全不同的經驗，被迫去迎合新資本主義底緊張和找尋它底檢獲物那種噩夢上的。很容易去承認人民主義的政治勢力，它喚起了一種集體的効忠，顯示了一種在美國一直到新政（New Deal）時較任何社會運動更爲偉大的羣衆力量。但更進一步的理解，則人民主義的真正重要是它之代表慢慢的到新世界的摸索，那種沒有方向的突進的熱情，成爲若干年後降臨的「新」美國文學底特性。

有誰可以否認差不多有五十年之久，美國文學所表現民族精神的特徵最佳是退却，進

攻，逃避，却很少有接受呢？有誰可以否認現代美國作品的盛名是存在於對既成秩序的仇視傳統上的，最重要的則是因它而有的一種深湛的疏遠？現代美國文學產生於抗議，產生於反叛，產生於不直接的感覺，這感覺置之於新的一代，而認為古老的正統文化——「新英格蘭觀念」——不復再有了。但是五十年來經過了一切形式的進步，美國與世界大勢的銜接，一種現代運動的成長，這成長不為幫助建立這一運動的人所先見——這批人像所有他們那一代人一樣是躊躇不決的，它的精神史還奇怪地保留着原樣不動。現代美國作家寫盡祖國的一切，把自己沉浸於現實之中；但却有一種從未為他們所熟習於生活其中的感覺。高尚傳統和它一切古老的正統禁例與抑制，已成爲一種笑談，古老的浪漫主義已經被諷刺得死去，正直及不知足的好奇與個人自由底傳統建立了起來，全盤的新運動帶來了全盤新的文化；但在美國現實生活可以盡量地自哈羅特·弗列特立克與詹姆斯·T·法雷爾（James T. Farrell）、史泰芬·克朗與約翰·都斯·巴索斯（John Dos Passos）、愛狄嘉·薩爾都斯（Edgar Saltus）與威廉·福爾克奈（William Faulkner）、霍厄爾斯與薇拉·凱渥（Vera Cather）、弗蘭克·諾列斯與約翰·史坦培克（John Steinbeck）的作品中找到之前，却存在着一種惡

怖與不安的感覺，愛默生不復再能奉事這批早期的現實主義者了。愛默生所代表的文化看來祇是非人間的聖書先於他們必須生活與熟習的世界。但如果愛默生看來比許多現代人更出奇地現代，如 T. K. 惠伯爾 (Whipple) 所說的那樣，是不是因為在他的光芒中，他曾感到那種也使他們感觸到的受的事物，而他有幸可以在他那個世界裏克服這種事物呢？極少的現代作家能够克服他們的感觸。反而，他們自這些感觸——自他們的虔誠及自世界所給他們的壓力，建立他們的事業。

這是以後的史實，但它却註定了現代美國寫作的全盤史實。因為這裏所認為重要的是如果八十年代與九十年代農民的異議觸及現代美國寫作最初的反叛精神，則美國作家在新時代中學習過程之艱難辛勞是顯而易見的，尋求他們這一時代的真理是太費心力了，使他們經過一連串的繁瑣的反叛，一連串零碎的說明。這樣農民主義幫助了派林頓 (Parrington) 所稱的「批評的現實主義」；但這却同時鼓勵了文學和藝術不能相提並論的觀念——請看派林頓自己——許多早期現實主義者是有此想法的，這多有意義！自八十年代以後，這一切已很清楚了，因為許多有關藝術文學的歐洲影響開始在此感到，但美國作家們則在一個環境中解放

而在另一個環境中退化；消除了古老的「清教徒的抑制」，却無法消除他們自己精神上的原始主義；到歐洲去，爲文斯·湯姆生，韓格爾和門肯（Vance Thompson, Hunker, and Mencken）的精神所左右，却感不到對於藝術社會間關係的真正瞭解。鄙棄美學上的問題，現代美國寫作各期中顯著的對於形式與技巧的畏懼，這不是可以嘲弄的事情，因爲在美國寫作的歷史中，再沒有比那些專心於「美學」問題的人有同等的狹窄心胸了。

對於這一時期看到美國現實主義突如其來的許多歐洲作家，作家可以享受藝術與文學中已被接受的傳統底利益，一種對於藝術真實的自然欣賞的利益，如托馬斯·曼（Thomas Mann）生動地定名的，作品可以名爲苦難與要求表之於形式的融合。在這種突然噴發到成熟的現代美國文學中，留下了許多基本問題未被觸到且被遺忘；首先來的是對於真理的需要，對於自舊觀念過渡到新生代與他們生活的新世界間分裂的宣示底需要。二十年代顯得活躍的解放鬥爭，當現代作家達到大半的時候，便算達到全體了。不但藝術被認爲奢侈；還有是對於它的基本信仰，對於它所負責任的自覺意識。也許另外有其他的理由可以解釋那種有意無意的原始主義；也許是爲了雪丁·布爾（Sitting Bull）與亨利·詹姆士間所經過的時期太

短的緣故。但不論是何種理由，爲現實主義艱苦鬥爭的效果却可自現代美國寫作的歷史中看到——在早期社會小說的淺薄之中；在進步時期內暴露小說的感傷之中；在諾列斯到法雷爾成爲美國自然主義必有的差不多機械性的無情之中；；在浮農·派林頓(Vernon Parrington)重要的仇視一切缺少「社會意義」的藝術之單純中——一批造作十九世紀三十年代歷史的頑固的種子；在孤立的藝人如史察芬·克朗，享利·詹姆士，薇拉·凱澈之中；在成爲十九世紀九十年代及二十世紀三十年代標準的現實小說熱中於生硬的過激力量及沉醉於最大可能的收效之中；而也許最重要的是在那些作家底墮落與病態的誇張之中，這些作家證明他們在美國生活中的短暫乃是文學貴族中最非夷所思的戲劇性人物。

但它之常受攻擊是因爲對於藝術底固執的冷落，或是以一種輕率 and 差不多絕望的藝術底觀念化作爲人類瞭解的唯一媒介物。現代美國作家似乎必須居於地球的兩極，每一時期都作新開始，以自己向時間謀報復。也沒有一處像美國現代文學運動那樣有人生活在觀念的斷片中，且以零碎的勝利自欺——風格的勝利，暫時瞭解的勝利，坦白描寫性關係的勝利，對於暫時解放底一切仇敵的勝利。也沒有一處地方會有這樣喧囂的潛在的精神生活，太多不完全

的宗教，有着太多敏感自持的作家否認精神生活的現實。沒有一處地方比美國更顯得在頑固份子中有令人胆寒的對於「感情表現」及神祕主義的恐懼，也沒有一處地方有更多的這一類的代替品。

在與現實主義及自我解放息息相關的文學中，這種對於精神生活的擯棄與貧乏曾養育了絕叫者，褊執者，偽威特曼（Pseudo-Whitmans），有策略的恐怖份子等不是件奇事嗎？因為不論有否其他語言可以論到現代文學，作家實未能在他處學習如此困蹇與強烈的衝動。再沒有比美國作家的生涯更為短暫，或竭盡一切與時代的呼聲同調或作憤怒的反叛。沒有一處會有這種各趨極端的爭執，因歸依時尚與否而生的可憐的混亂，服從當代的銘言亦極明顯，這銘言却玩弄美國文學思潮於兩極之間有五十年之久。

#### 四

我們再回頭來論霍厄爾斯。因為在他八十年代及九十年代所寫的社會小說——「新幸運的賭注（A Hazard of New Fortunes）」、「安妮吉爾明（Annie Kilburn）」、「機會世界

(The World of Chance)、「憐恤的性格(The Quality of Mercy)」，「亞爾屈利亞來的旅人」，「穿過針眼(Through The Eye of The Needle)」——霍厄爾斯以適切與精密的企圖描畫了新美國的工業資本主義，而使他若干最粗率的門徒未能學得像。他也以他的前途寄於現實主義，如果他的同胞們看到他在中年時的不安而也能明瞭這一點時，霍厄爾斯當更勇於爲現實主義作戰，因爲它的目標需要一種新的教育。他依收束他應用這種教育的德行力量來及於現實主義，因爲這種德行由對於簡單正義的簡單信仰而生。他遲緩而又不顧地接近這現實主義，脫脫了他與生俱有的褊見及他特有的氣質，來討好，疏遠了許多他的老朋友；但他還是接受了現實主義，因爲他的良智及他對於人道的關注是他才能的泉源。他經歷着南北戰爭後美國生活的遞變，甚至把它當作他個人的遭難，而他的小說現在便成了這種經歷的紀錄。

這完全爲了符合於霍厄爾斯精神的特質及他事業的特性，使這些近於衰老的小說不能作爲他最好的小說。他甚之也沒有長久把握住這反叛的情緒，但以他明亮的性格去習慣於普羅列塔利亞及階級鬥爭，街車罷工及社會主義論爭，豪華的銀行家的容顏及更爲豪華的銀行家的褊見，以之入他的小說該是多苦痛的事情！因爲若干作品在他行年四十後又寫入他的小說

之中，因為他對於美國鄉土的廣大情誼，霍厄爾斯喜歡在原本小說中重複使用少數鍾愛的人物。他總以為美國的中產階級人物出於一個家族，那些被遺忘的伯叔們，從兄弟們，姑孀們，快活的年青夫婦現在已到中年而且十分疲於生活，現在都集中在他的小說裏好像參加葬儀——美國好夢之浪漫而又柔和的應允底葬儀。不過他的許多人物是使人吃驚的脚色。這位順從的大西洋雜誌主編，他在草市場之前的社會觀念是和他的好友約翰·候伊，羅厄爾，他的助編阿爾特列區（Aldrich）華爾街的詩人兼財政家愛特蒙·史達特曼（Edmund Steelberg）——鍍金時期最好的溫文爾雅的人——相同的，現在却招攬了批德國馬克斯主義者，託爾斯泰共產主義者，投機的智識份子與飢餓的過激份子，他們在紐約高架電車的喧囂中辯論着人類的不健全。因為他們却又出現了煤油富翁，胼手胝足的鄉土工廠老闆，罷工的與代工會會員工作的工人，生意頭腦的莽撞的新聞記者，和充滿理想的年青人，他們以吃生意飯及金融飯為恥。主角沙拉斯·拉芬，雖粗暴却是好人，現在是屬於另一個秩序之下了，那些幽默溫和的老商人們曾代表往日的價值現在却屈膝於投機者與作偽者及暴發戶之前。霍厄爾斯寫了本完全關於作偽者的小說，另一本則是關於一個狡猾的商人，他的本色直到死後才被

發現；另一本是關於被工業主義所蹂躪的和平小邨中階級意識的抑壓；另一本關於烏托邦社會主義者，他們離開自己的居留地來研究資本主義城市的生活。而在暑天旅舍的廣場，這個樂用的場景中，霍厄爾斯曾經有次使一對年青人羅曼的克地遇合在一塊，他現在却陳列了他的烏托邦諷刺小說「自亞爾屈利亞來的旅人」(A Traveler from Aluria)中最毀滅的場景。

在這些年間，霍厄爾斯自稱為社會主義者，不過他並沒有社會計劃可以擁護，也沒有決心投身社會主義；即使在他最不快活的辰光他能帶着習慣的熟練大談一種模糊的新幸福可以照顧世上的一切。這些後期小說中的人物並不反抗已存的秩序；他們舉出不利於它的證據。有一位空想的人發了瘋，有幾個逃跑了，另一些妥協了——正如霍厄爾斯後來妥協了一樣；但是他們瞭解經濟與社會生活中的新力量從沒有超過大衛·修士 (David Hughes) 在「機會的世界」(The World of Chance) 中的銘言：「到黃金時代之路是用澳大利亞的投票方法來選舉它。」真的，他們很少談到黃金時期；除了那位派克 (Pek)，「安妮吉爾明」(Annie Kilburn) 中悲劇性的牧師，他拋棄教堂到紗廠的工人中去工作，他們甚之連自己所信仰的都不實行。他們是精神上無秩序的見證，社會變革的觀察人；他們的職責在於做得如

希臘唱詩班一樣，供給謹慎却又經常的批評，那些批評，便是小說的全部目的及組織。

這時期使霍厄爾斯發生興趣的是那批聲譽卓著的人底教育——在物質主義與不平等中少數靈敏心智底緩慢與苦痛的生長。他以他的善良，甚之是技巧來編織他的故事，把人們機械地拉在一塊，設下了晚宴與同樂會，其目的祇在要人們談話；①但在這散漫的融洽及新英格蘭的鼻音中，人們生活「在表面上準備無休止戰爭的時代裏。」這是意識敏感性的因素給予這些小說以謹慎與鋒利的戲劇性。不像其他的現實主義者，他們描寫新的工業技術秩序底傷害祇出之以犧牲的口吻——通常是他們自己的口吻——霍厄爾斯所呈獻的故事則如比喻如教誨。他撫育他的人物正如他的人物撫育社會，其目的則一；因為像託爾斯泰一樣，他認為他的職責是在調和有德性的人和道德的社會。在這些小說中的每一個人物現在在這個社會裏都有他所代表的位置，有合乎他性質的批評和歉仄；當他們在一塊談話時，他們代表了在沉

①吾人必須記住，霍厄爾斯是第一位偉大的寫美國生活的風土作家。從這一點看來，辛克萊、劉易士會因為思想而吃驚的，霍厄爾斯是較近於劉易士，劉易士在戰後時期中是比任何一位作家更會使普通美國人說話的。

思中的全體。這種人物的層次成爲霍厄爾斯的必需，到一八九四年他甚至拒絕了正統的現實主義而寫下了他第一篇烏托邦——自亞爾屈利亞來的旅人，「一個道德的戲劇，這裏面銀行家布林，小說家志懷爾謨，亞爾屈利人荷莫斯先生，交際花，教授，牧師，工人，在辯論中相互拮抗着。教授對於「供求律」咕嚕着無情的泛泛之論，牧師天真地詢問爲什麼在他的教徒中沒有工人，交際花回憶她平凡的歡娛，而這位烏托邦人——他是作爲媒介物的——則發問着他半悲哀半打趣的問題。

像他的好友亨利·詹亨士，霍厄爾斯現在感到需要一位景前的觀察人，在這些小說中的中心理解。他那批觀察人，很重要的一點，經常是在國外長期旅行回來的本鄉人，他們發覺一個新的世界已經毀滅了或是吞併了他們素日相知的世界。如在「安妮吉爾朋」中的女主角，她在羅馬長期寄寓，回來後發覺麻省的哈德布羅已非她離開時的歡娛夢幻的新英格蘭鄉，它們是潦倒而驚駭的。「我想空氣中有點什麼，這個氛圍，」安妮說，「不容許你依舊時過生活，如果你有一分的良心或人道……在我看來這世界簡直不可能像這樣地過下去。即使在這兒美國，我一向以爲可以有千年福可享，因爲奴隸制度取消了，人民有更多的自由，

但是他們看來簡直和正義相距千里之遙。」深刻地意識到在這個許多人無由滿足欲望的世界裏財富底可恥，她聽到派克牧師說——在使他憎恨他教會職事的禱詞中：「那些必須依每日工作換取麵包的人正在失却和別人有正常關係的極大危機之中，」而她必須同意。她發覺鎮裏的雜貨店老闆葛列區，在她的記憶中這是個卑污氣仄的小店主，成爲一個大商人和哈德布羅象徵的成功人物。她知道普志奈，這是她隣人中最有教養和慷慨心腸的人，却成爲一個無可藥救的醉鬼。

所以在「機會的世界」中，老大衛·休士帶着他差不多是瘋狂的女婿安塞姆·鄧通自烏托邦的社會中回來，和包圍他們的商業主義作殊死戰。爲了反對一種沒有敏感的良好可以申訴的物質主義，鄧通毀棄了他所發明的新工具，因爲怕使若干工人失業，且希望補償他這貪婪一代的罪惡而自殺。一個可笑而悲觀的人物？甚之霍厄爾斯也會這樣想，但是他了解鄧通的。因爲早一些日子的價值，布洛克農莊，愛默生，梭羅（Thoreau）的價值，還可以迫使基督教的頭腦，以新的適應去反抗走過他們身旁的世界。自然有人必須向全部金融資本家秩序說出梭羅向墨西哥作戰中的帝國主義分子所說的話：不殷勤？自然一個孤單的靈魂必須在

這個爲財爲利的世界裏使他自已成爲一本良心的反對者？

即使是傳統的道義責任，霍厄爾斯現在也感到在這個社會裏，已不復再握有制裁的力量了。資本主義是個機會的世界，它的原動力是莽林的規則。在這一時期中一本不成功却出奇地魅人的小說「憐恤的性格」(The Quality of Mercy)中，羅斯爾厄寫下了對於新道德的控訴。赦司威克，一個普通却極貪婪而頗少智識的商人，盜用公司中的公款出亡到加拿大去。一村子的人都深爲不安，但是赦司威克所欺騙的工業家的兒子却向葛列區和他所引起的警戒心嗤之以鼻。「我不知道這個(正義)，一點也不比商業或做生意的工具更難接近，」馬志希拉萊說。「在每個人賺麵包的時候那上面已經有了纏礙，他的錢也一樣，當他和我們這一階級一樣賺大錢的時候。」

麥克斯威，不由衷的年青記者笑了，「盜用公款是我們社會裏最普通的事情。」甚之馬志的父親也同意：「作弊的人似乎已代替了我們之中那些潔身自好的人……他就是普通的美國利己主義者，必須多多地走近金融界來，現在他已放棄了政治上的事業，甯願富貴不願崇高。」帶着辛酸的譏嘲，霍厄爾斯繼續指出赦司威克的真正犧牲品是他紗廠裏的工人，並沒有

感覺要反對他——他們是「太疲倦」了。城市裏的布爾喬亞們，由不可言傳的葛列區領頭，拒絕去懷疑敖司威克，一直到真相暴露才表現他們的特性，要把他的女兒逐出他們的屋子。這小說中羅厄爾斯的偉大時機，在他描寫敖司威克潛逃時顯示了出來。這裏是這一社會和它傳統的專心做生意底典型產物；但在敖司威克孤零零地病倒在魁北克時，他唯一消磨時間的工作是守護他所偷來的金錢。音樂，書籍，談話，甚之是新土地明白的逗引，對於他都毫無意義了；他如亨利·傅萊在「削壁上的居人（The Cliff-Dwellers）」中所描寫的生意人一樣，「除了做生意從來沒有生活過……除了做生意從沒有吃過什麼喝過什麼……除了做生意從來沒有建造過什麼……除了做生意沒有夢想過什麼……除了做生意沒有寫過什麼，」而他的報應則是在放逐中荒涼的無生氣的日子。這是美國現實主義中偉大插曲之一的預言：德萊塞「嘉莉妹妹」（Sister Carrie）中赫思烏的遠走高飛與沒落

羅厄爾斯祇在他的烏托邦中才得到他的社會觀底完全表達。屈爾亞利亞人要銀行家解釋偉大一字的美國理想，銀行家答道：

我該說就在我們這一代裏，我們的理想變了兩次。戰前及大革命以後的日子裏，我們的理想無疑地是偉大的政客，政論家和政治家。等到我們年紀老起來開始有了我們自己的智慧生活，我想那批弄文墨的人應該得到好大一份榮譽；譬如像耶法羅（Longfellow）那樣的人便被大眾認為是一種偉大的一型。戰爭來了，兵士上前線，差不多有十年到十五年他主宰了全國的想像。這時期過去以後，物質繁榮的偉大時代來臨了。財富像塔似地堆積起來，另一派的英雄承受着我們的欽佩。無疑的百萬富翁成爲美國的理想人物。想起來可並不太愉快，即使有人登上了這座塔，却也沒有希望去反對。最有錢的人現在獲得了我們全國散步（Cake-Walk）遊戲的首獎。

亞爾屈利亞人望望漂亮的夏季族舍廣場的週圍，問道，「你的工人在那裏？」客人們大爲覷覷。他注意到出身較好的女人們都懂得她們那一階級的口味與悠閑，便天真地說，「爲什麼他們不包括在政府裏呢？」他訪問一位農人的家庭，而嫌惡地注意到那位引領他的漂亮女人很輕蔑他們。「我們亞爾屈利亞人，」他平靜地說，「相信不平等與不公平在最後的分析中是一樣的。」在「穿過針眼」(Through the Eye of the Needle)中一次典型的盛大宴會裏，一位名叫史特蘭夫人的社交女人向亞爾屈利亞人說：

我已經智窮力竭了。我嘗試，我相信每一個女人都這樣的，去盡我的一份力量，出錢出力去謀生活，惡劣的人底幸福；雖然一個人不應誇口他的好事，我可以說我做得很好，如果我放棄的話，那是因為我看到在我們這樣情形中是沒有希望去醫治惡事的。正如要吸乾暴雨中的雨點一樣。你在這裏那裏吸乾了一滴；但是雲裏全是雨點，你所曉得的第一件事，你手裏拿着吸水紙，却站在污水裏。除了慈善事業便一無他物，但是慈善除了救急於一時是要失敗的。如果你想身旁旁的慘事，這慘事留在你的身邊一直到你死，你祇有兩條路——發瘋被關進瘋人院去或是發瘋而獻身於社會。

## 五

這也可以算是霍厄爾斯最後的話，在「穿過針眼」出版後他十三年的餘生中，他在普通的順從中變得圓熟了。當農 的反叛被導入進步主義時期中產階級革新及美西戰後帝國主義的滿足中，霍厄爾斯，至今還是他本國人的忠實記者，也跟在他們的後面。現實主義運動已跑過他的前面，他沾染很深的故作拘謹又跑到他的頭裏。他寫信給二十世紀早期的現實主義

者，如他有次寫給羅勃·海力克 (Robert Herrick) 的一樣，是爲了呵叱他們對於兩性問題的坦白進言，雖然他的話很和善。至一九〇六年，如他在當年寫信給海力克所自白的，他竟懷疑「判斷是非的小說底藝術與智慧」，而在他於一九〇九年再次寫信給這位芝加哥人（指海力克——譯者），當他的「同居」(Togather) 出版時，信裏說他是深湛地爲「它若干潛伏的或確有的姦淫」所煩擾了。自從草市場案件以後，霍厄爾斯感到自己是年邁的人了；現在可一點也不以此作玩笑。「我老了，老了！」他向勃蘭特·馬休士 (Brander Matthews) 抱怨。

「我很容易疲倦，心智和身體都不例外；我的生機正在消失。」當他的忠告經驗對於更年青的作家們日益無意義時，他看到文詞傳統給他的盛譽早已爲他手創的運動所取而代之了，這批新作家甚之把海姆林·迦蘭也當作老頑固的。他成爲國家文學藝術院的首任院長；在他七十五歲壽辰時塔虎脫 (Tatt) 大總統親臨作賀。他對於若干年青作家的善良深爲感謝，因爲雖然他的名譽已經恢復，他曉得一九一〇年後新文學中最活躍的年青思想已經將他遺忘了。

但是優小子們的想法說話又有什麼了不得呢，因爲他最後還是依然故我？「我喜歡你，我親愛的兄弟，」他在一九一五年寫信給喬艾司·吉爾末 (Joyce Kilmer)，「不但因

爲你愛好美，而且也愛端莊。有許多我們的小雞，我是寧願拿出來踩碎的。」他從未欣賞過「判是非」的小說，這達到現實主義運動的爭論。在現實主義者的一代裏，他們每一個人多多少少是不能自制(Maltese cat)的現實主義者，他是老式十九世紀良知底紀念碑式的例子，這之上社會的新秩序加上了不能忍受的重荷。他顯然從未如他的年青友人弗蘭克·諾列斯及史泰芬·克朗在他短短一生中所示的那樣解釋現實主義。對於這位印第安那(Indiana)的野蠻人德萊塞，他從不提及，雖然他會津津有味地聆聽一位過份虔誠的門人蒲斯·塔金頓(Booth Tarkinton)宣稱德萊塞現實主義是俄國的，而霍厄爾斯則是真正美國的。如果不從屠格涅夫與託爾斯泰那兒，他又從何處學習現實主義的尊嚴與廣大呢？屠格涅夫所給予他的滿足，他有次寫過，「像是種爲我終身等待的快活，而現在它來了，我永遠心滿意足。」但至其極，現實主義之於霍厄爾斯祇是種詢問的方法，一種連繫人羣的精神現實底自白。現在，新世紀放出了新興趣，技巧，艱難，現實主義便超過了他向前邁進；他並不太遺憾。沒有一個人肯菲薄一己而推崇他人；只要曉得他站在美國文學底偉大分水嶺上就夠了。他俟他自己——歎仄地却有深致而不自覺的熱情——運繫了愛默生的世界和左拉的世界；他把他的

教育注入於言議之中。誰能比他更能統一美國文學的傳統呢？他更甚於文學界的領袖，他曾經是他一時代中文學底偉大的孤軍。如果他能讀到，他必欣賞約翰·麥西（John Macy）的譏嘲：「多少年來霍厄爾斯是美國文學的祭酒，可就祇有他一個人。」這是真的。他是一個孤獨的——也許是弱小的——美國理想的建築師。

## 六

不過……他所缺少的是什麼？霍厄爾斯缺少了若干種東西，他自己明白，他生後的幾代人也明白。這並不是在多種行爲的範圍中的坦白，雖然坦白可以幫他的忙；這並不是種不同的方法，却是篇混亂的演詞。他用盡一切偉大的聲調來播講，但自己却一點也不偉大。什麼東西頑固地逃避開他，在亨利·詹姆士舊時通信中惡作劇地向他微笑——「我認爲你是美國最偉大的自然主義者，我並不以爲你有足够的把握，你爲浪漫的幽靈及虛構的文飾底趨勢所迷住」？這是什麼東西呢，即使亨利·詹姆士自己也具有而且深爲喜悅，並不顧及羣衆的取笑，編輯們的冷淡，放逐的痛苦？因爲詹姆士帶着他所有的「奢華」他的「姿態」他的

「怪癖，」——「可憐的好哈雷！」正如他哥哥威廉憤於打趣地寫着——多多少少享有了一位偉大藝術家的生活，在強烈的熱情裏緊握着藝術的生命與技巧的尊嚴。在他的一生裏，他有奇異的，紛亂的那種成功；不過這是種無可置疑的成功，在這一種意義上，霍厄爾斯即使有一切的榮耀，他個人生活的快樂，他地位的尊貴，也從不明白的。

在這個文學成就極少而歷史製造很多的世界裏，詹姆士帶着作家底鐵的信仰及榮譽屹立着，而經歷了藝術的至上光榮。人們可以諷笑他，討厭他惱怒他，但在他裏面却有種不能命名的喜悅，這是霍厄爾斯在福樓拜那兒見到的可從不在他自己的身上有過。詹姆士攪擾了普通人的心智，迷糊了一班的文學想像。他不大像個美國人，可的確也不是個歐洲人；他是個現實主義者，却又並不樂意於寫「現實主義。」他早在八十年代就吸收了現實主義的問題，確曾染指於美國現實主義的窮境<sup>②</sup>；但是他却超然於現實主義的普通意義。詹姆士以嚴肅自

詹姆士在「小說藝術論」中寫道：「小說存在的唯一理由，在於它表現生活的企圖。」在一八八四年大西洋月刊一月號中，他寫得十分辛酸：「吾人未能公開討論，小說應該與生活隔離，或應該是用畫片搭成的建築，因為我們還沒有決定應否描寫一般的生活。」

炫，要接近他必須和這種嚴肅有相等的步驟。但是霍厄爾斯不嚴肅嗎？還有人比海姆林·迦爾更嚴肅嗎？還是詹姆士的教育使他卓然超羣，那種不知足的好奇心及先天的機玲使他成爲現代文學最偉大的學生呢？這是種不可思議的迷惑的強度，一種對於藝術底一切可能的彩色，差別和結局的警覺；一種使他自己更深進入意識底繁複中的能力。像卡莎瑪西瑪公主（Princess Cassa massima），詹姆士可以申說：「我不願教授，我要學習；最要緊的，我要曉得我自己的一切（à quoi m'en tenir）」。

這種學習的熱誠使得詹姆士從淺薄的人看來是個滑稽角色。改定這種熱誠不是過甚地說明他作爲小說家所缺少的，或是他小說中濃厚却又「枯澀的」生活底補償又是什麼呢？難道詹姆士文學批評的豐饒，它差不多不能或忍的明白表示底強烈，不會建議作爲批評家的詹姆士能够解釋他在偉大藝術底「戲劇的」及「代表的」水準上所不能表白的東西嗎？他自己那一代，特別在美國，早就說過這一點；祇是人們說得這樣地容易，詹姆士可仍留下或種事物在他的心裏作祟。「一個人必須善於透澈，」他筆下一個人物說。使人吃驚的則是詹姆士的透澈竟牢繫住百種不同的題旨，性格，事件，由於詹姆士才能底傳統的賦予，是幾乎相近

的，但是由於他的觀念底遲緩熱切的壓力，他以毀滅的光輝傳授給疑問的心智。他沒有政見，沒有貧困的經驗（差不多可以說一竅不通），沒有社會革命的同情；但他是他這一時期唯一的美國小說家，差不多用藝術家的本能闡明了那些有意識公民心智所永不瞭解，在「卡莎瑪西瑪公主」一書裏注入了革命與叛逆的全盤氣氛，而且有不朽的意義。

「我們是不是在大變革的前夜呢？」公主問赫清斯·羅賓遜。「是不是一切有力量的都在地下，在黑暗中，在夜裏，在小小的密室裏，不爲政府警察和白癡的政治家——天保佑他們！——所看到，這些是不是會在一個清明的早晨爆發，而使世界燃燒起來？或者祇是在無望的叛逆中噴出霧氣，而在無益的英雄主義中或無結果的孤立的運動中消失掉？」當他後來在這小說的序言中所寫，這種所描寫的曖昧情形及革命精神的如畫的晨曦簡直就是他所希望產生的事實：「我們的無知，社會的無知，祇是猜測懷疑和過意忽視那些在廣大整齊的表下面，不調和而又足致顛覆的進行着的事情。」詹姆士這一代對於作戰的未來寫下些什麼聰明的預言呢？如果人們祇以敏銳作爲美國現實主義的基本性質，還有比克利斯朵夫·紐曼(Christopher Newman)在「美國人(The American)」中所組成的新時代型式更敏銳的畫

像嗎？如果詹姆士的主要角色們總是那些天真而敏感的美國人迷失在比他們所知道的更複雜的世界中，他們還是批境遇的比喻，這境遇裏升起了有價值的平凡現實主義者整整的一代。

比他自己所知道的還要多，詹姆士被許多個結綫在他那一代的美國文學歷史上。他之歸化外國，如霍厄爾斯在他未完成的回憶錄中所寫<sup>⑤</sup>，是很容易爲他在美國的老朋友們所「解

⑤霍厄爾斯最後所寫的文章，是論一九二〇年出版的詹姆士的書簡集。霍厄爾斯寫道，他「在歐洲比在美國少受痛苦。他在巴黎比在波士頓好，在波士頓他經常受苦，而當他短期的巴黎寄寓變成四十年的英國生活時，那並不完全因爲在英國他較爲舒適，但比較起來還是在英國好。那裏的氣候較我們這兒和善些，生活也比他的本國生活與本國鄉土爲優。事實上，美國從未和善地對待過詹姆士。既無禮又粗暴，不值得而且愚蠢，如果我們能說真話，這是確實的。我們這一點上必須深自慚愧；在波士頓那些和他十分親密的朋友會說他們十分喜歡他，但是不能容忍他的小說；普通人則不能容忍他的文化感，全個新英格蘭，特別是婦女，他有時曾經侮辱過……在他對於美國的記憶中有種溫情，但在他公開發表對我們的批評中是見不到的，在書簡中却極多，這些書簡寫給美國友人的比英國友人多。」

釋」的；根本就不需去看詹姆士常常取笑的過份高雅，或是他把美國普通人所說的口語寫在引號裏面的習慣，英國人是這樣做的，他的風格之濃郁，他的經常令人透不過氣來的嚴肅，其原始則是反抗過分缺少的嚴肅，批評的注意，和本國的歧視。如他寫信給霍厄爾斯所述，詹姆士之寫在紐約出版的集子底序言，祇是「作爲一種籲請對於幼稚文句之外的批評，歧視與欣賞——以反抗安格魯薩克遜之普遍的這些事物的缺少；這情形在我們這一行當中依我看來是十分傷心的。」

人們祇能從避免批評同時代人的那一點來開始批評詹姆士。他是超過他們的，給予他們一種偉大底形象；但是他們再不能利用他，因爲他不再屬於他們的了。如果這種孤立是對於他一生及藝術底判斷，它也是爭取建立美國文學的初步現實主義這一代人的特性。因爲這是詹士斯的主要精神——到不一定是他的氣質或是方法或是特別的興趣，這正是霍厄爾斯及其他人所缺少的：對藝術生活需要比誠摯更多的一種偉大事業底奉祀；具有人們需要歧視的概念，在對藝術底說明抱着仇視的世界裏以藝術底不可克服的自我自由在地生活着。在作爲批評家之前，詹姆士寫了點什麼呢？這是生活在文學中的一切人底表徵。

以他自己奉獻，投身，沉浸於感覺，直到明瞭一切，而且澈底瞭解到使他可以說出來，而且像空氣那樣擁抱一切地有着熱情與表達頂點的薰陶，須有無限止的好奇和無可奈何的耐心，却是可以塑造，易激昂和有決定性的，忍耐，委曲求全，可以指引——這是活躍的心底優其機會，這些機會足以於成功底意想之外增加獨立的美底觀念。

在熱情底頂點上具有悟力，這不是霍厄爾斯所缺少的嗎，也是在那些動亂的年月裏許多作家所缺少的——甚之，超乎霍厄爾斯理解之外，他們切需這悟力而感到絕望地需要？

## 第二章 美國的十九世紀之末

「一個人不是生在祖國而一無所用的。我希望也許能說服你。」——W·D·霍厄爾斯  
致司徒·麥列爾 (Stuart Merrill) 書

在九十年代末年，當霍厄爾斯惴惴地走向現實主義，他對於新生代的服務是完結了。空氣裏有着奇異的新潮流。自草市場事件至一八九三年哥倫比亞博覽會之間諸年，宣示了美國初起的工業及商業勢力，現代靈魂在美國浮現了出來。隨着技術進步而來的令人括目而視的商業擴張，歐洲現代主義潮流進入美國的道路是掃清了。九十年代的初期，在看到了土著現實主義及抗議的文學底建立之後，因人民黨主義的產生，嚴重的經濟衰頹，及東部野蠻的勞工鬥爭而被注意了；但在一八九六年勃萊安 (Bryan) 的失敗之後，國內富饒底高潮像是引領了一個短期的和平與充實。人民黨主義在幾乎被勃萊安攜入白宮之後變得煙消雲散，而一八九七年歐洲的糧荒使美國農民獲得了新市場。克隆狄克 (Klondike) 淘金潮及俄

化鍊金法幫助了抑壓白銀自由買賣的混亂；就在這時期美國作家努力使他們自己仿效歐洲的例子，美國工業不復再事依靠歐洲的資本，更轉而史無前例地開發了國內市場。

在七十年代與八十年代中，為許多歷史家所指出的，美國因南北戰爭所失却的對英國海面上貿易，加速了投資於鐵路及製造的資本的潮流轉為投資於內地的開發。西部是建設起來了，這種自古老沿海港口推向內地市鎮的潮流看來暫時隔絕了自十九世紀初葉在鐵克諾及朗法羅（Ticknor and Longfellow）時期以來美國文化與歐洲的連繫；而強調了鍍金時代（*Gold Age*）的地方主義（*Provincialism*）。但是，現在，美國的工業勢力及財富顯已滿溢，有足够的錢財可以鼓勵到歐洲去考察；而富裕階級在酒醉飯飽之後便定居下來享受他們的成功，更有大批的年青人吃着新工業發展的果實，到海外去吸收藝術與文化。正如在一九二〇年後諸年間，若干戰後僑居國外的人發動了美國寫作的美學革命，十九世紀末葉的文化中也為大批人所建樹，這批人（自一八九二年後，海關報告有九萬以上的美國公民每年從歐洲回國）是因為在外國有能力維持生活而出國去的。像威茨（Wyatts），霍華德（Howard）及薛特奈（Sidney）諸族以在意大利的研究有助於伊莉薩白朝文藝復興之形成，這許多轉向歐

洲的年青作家是文藝復興的後代，歐洲藝術及思想是經過了他們的媒介才流行的。

霍厄爾斯自己該感謝他在內戰時期中曾出任美國駐威尼斯領事，深深地為歐洲文學所影響；他之受教於那些作家如梵爾達 (Valdes) 戈度尼 (Goldoni)，屠格涅夫，及託爾斯泰是他個人成熟的極大因素。但有如他那一代的許多作家一樣，霍厄爾斯吸收了歐洲的影響却並未為它們所掩沒；青年作家們現在開始流入歐洲去搜括歐洲的寶藏。介於一八九六年勃萊安失敗至進步主義興起及西奧多·羅斯福 (Theodore Roosevelt) 的暴露煽動此一時期中底保守的滿足，歐洲的模仿代表了一種重要的對於殖民地主義的對抗，此種現象有如中上階級突發的熱情去追求家系表，傳家甲冑及惡性風流史實一樣。國內是繁榮，儲懶，無心進取的了；豁達無度，崇尚奢華，竇弄富有，賴新得的財富優遊歲月。在表面之下，却遺留着新時代生活底一切恐怖與不安，這地下世界不久便在弗蘭克·諾列斯的「麥克梯格」(McTeague)，史泰芬·克朗的「麥琪」(Maggie) 及西奧多·德萊塞的「嘉莉妹妹」中揭露出來。在表面之上，正是一個忙於消化工業主義及美西戰爭之果的世界裏，這是瑞却德·哈定、戴維斯及吉勃森女郎的時代，狂熱於史蒂文生及歷史上的糖菓，如喬治·巴爾·麥克顧宗 (George

Barr McCutcheon) 的「克羅斯達克」(Graustark) 及却爾斯·美裘 (Charles Major) 的「武士風光」(When Knighthood Was in Flower)。

「我發覺美國興高采烈，滿是傲慢與自得其樂，簡直使我莫明其妙，」亨利·阿丹姆斯在一九〇〇年譏嘲地寫在信中。「一八九三年以後的改變是驚人的……一兩次戰爭好像不算一會事。」可是美國和西班牙的戰爭，戰爭雖小後果極大，却幫助了建樹這種差別；它顯示了這個滿不在乎的荒唐，躊躇滿志，開始感到自己勢力的國家居然踏上了帝國主義底偉大新進展。這種傲然倖進，渴望新奇冒險的情緒成爲當時左右一切的情緒；這一點并有助於說明爲什麼這一時期看到了許多青年作家專心學習歐洲的自然主義及頹廢派，更看到了一種強烈的慾望自歷史小說中尋求虛幻的浪漫主義。因爲雖然新的詭辯者對於這些過時小說的讀者底熱情可以嗤之以鼻，他們自己對於歐洲不分皂白的愛好却也揭露了一種對於新奇飾物的同樣熱情。這一國家富足得太快了，突然從古老的邊境生活裏跳出來，如果它能够供應國外旅行的歡娛，自亦應有對於本國的愛好。正如歷史小說的流行反映了那些看見美國革命遺女派 (D. A. R.) 之興起及祖先崇拜的那一代人對於社會顯耀地位的渴望，因之現在侵入歐洲的

那批作家便專事尋求他們本國所缺少的傳奇的光輝——如果祇在法國的頹廢派詩裏。當他的景色可以購求傳奇與外國產物，但却不可能供給這些東西。如亨利·色特爾·凱貝（Henry Seidel Canby）在「自信的時代（The Age of Confidence）」所指出的，那些市民現在有了錢要忘掉他們自己堅實而不顯貴的祖先，便「在狂熱的企圖下，去尋求一七八九年革命時逃亡國外的法國保王黨高曾祖父或是海外流亡的後裔」做祖宗。而那批為他們所放縱却並不承認的年青的作家們也感到同樣要逃避的慾望——逃避到歐洲世紀末的旋渦裏。

## 二

「世紀末」是今日的一個陳腐的名詞，專指燃燒了十九世紀末葉底心智的紛擾，具有革新與譎言且在它的活動中留下了一串笑料。這是種波濤却永未獲得一種運動的尊嚴，可是經常十分沸騰的。對於九十年代的歐洲智識界，它含有復蘇的意義，有着朦朧的藝術解放之感，這藝術在科學的物質主義排擠了浪漫的一代之後即未享受過的。對於政治的歐洲，這是帝國主義假日的正午，對於美國則是清晨。黃色報紙與黃色文學共同發展；人們趨向現代藝

術有如西雪爾·羅特斯 (Cecil Rhodes) 之於阿非利加洲。十九世紀終結的歐洲可以看到隨處在尋求新奇，及一種嚴格的獨立與「現代主義」的衝動。「希望的世紀」曾見及多少智識份子的希望流行了又毀棄了，瞬息的生命立即終結。這好像是一種族生辰的祈望，「如霍爾勃洛克·傑克生 (Holbrook Jackson) 所說的，以最後的努力勇往直前。在歐洲各處人們追求新的而產生了新的現實主義，新的精神，新的快樂主義 (Hedonism)，新的戲劇，甚之是新的社會主義。新婦女走出了古老的束縛。在響亮而粗壯的聲音裏，一位快活如狂的德國猶太醫生幻想自己是天才底病理學家，可祇具有一種深湛的道德觀和一種特殊的憤激本領，在他的聖書中對日益退化的人類大發雷霆，「這一個時代的歷史顯然很清楚地在衰頹，而另一代又在宣告來臨了」，麥克斯·諾都 (Max Nordau) 在他的「退化論 (Degeneration)」中尖叫着。這是本文又長又乏味的書，所以爲人所不惡者，一半爲了好奇，主要的還是它激怒了蕭伯納 (Bernard Shaw) 寫下「藝術的理智 (The Sanity of Art)」。「那兒有着批裂各種傳統的聲音，好像明天和今天並不相關連。一切在浮動沉落，它們受着不穩與崩潰的災難，因爲人是厭倦了。」

在英國，這時是黃色年代（Yellow Decade），在法國是象徵主義（Symbolism）的全盛時代，在意大利是鄧南遮（D'Annunzio）的春潮，在德國及斯干的那維亞是華格納（Wagner）與易卜生（Ibsen）勝利的時候，在俄國是秋天，看到柴霍甫（Chekhov）承繼了託爾斯泰。在美國，文學在鍍金時代之後最後到達了轉機。顛抖的過去時期的聲音已一個個一個地停止了。彭克勞夫特（Bancroft）於一八九一年逝世，同年見到了一位被忘却的海關職員赫曼·梅維爾的死亡，他的天才一直到第一次世界大戰終結纔被記憶起來。惠蒂哀（Whittier）與惠特曼於一八九二年逝世，後者的「民主遠景（Democratic Vistas）」是對於新生代低泣的歡迎；巴克曼（Parkman）於一八九三年謝世，奧利維·溫代爾·霍爾姆斯（Oliver Wendell Holmes）於一八九四年死掉，再過兩年輪到史都夫人（Mrs. Stowe）。這參加內戰的一代，擷取了全國擴展及工業進步中底果實，是凋謝了。

大體說來，所有的人都可看到文學已經萎靡不振，正等候瞬息將至的新風氣。當大西洋月刊於一八九七年四十週紀念號出版時所誇耀的一篇論文，原來是法國保守批評家法狄南·勃倫蒂哀所寫的。「獨立的古巴（Cuba Libre）」意即赫思忒（Hearst）的勝利，當

時的突出的文壇大事可以說是赫思志與普立茲 (Pulitzer) 的新聞戰。「一個流氓有幾百萬元可以隨意化費，」老 E. L. 戈特金 (E. L. Godkin) 在民族雜誌 (Nation) 中大肆攻擊赫思志，「却有極大的影響，可以左右一個偉大國家的放款，海陸軍，聲名及傳統的使用，比全國的政治家，哲學家 and 教授們更有勢力」。對於那些不明白在西部噁噁不休的抗辯文章，或是不久即由詹姆斯·吉朋·韓格爾 (James Gibbons Huneker) 及文斯·湯姆生帶到紐約的外來輸入品的成千的人，瑞却德·哈亭·戴維斯是九十年代的寵兒，是扮演一陣文學與生活結合的人。每個人都知道赫思志曾出五百元要他報道耶魯及潑林司登。(Yale-Princeton) 大學足球賽，知道他是却爾斯·達那·吉勃森 (Charles Dana Gibson) 畫中的美少年·沾沾自喜於一己的風流行爲，他參加聖彼得堡尼古拉二世加冕禮的僥倖，他短促而安詳地參加美西戰爭。大家都感到如果戴維斯不參加，沒有戰爭是可以列入第一等的。他的「癸·比勃 (Van Bibber)」，帶着易與的情感作用及都市的裝飾，對於惑迷於虛構小說的人，簡直以爲是真實生活的介紹。

「大胆」的音鏗却是瑞却德·霍浮 (Richard Hovey) 在下流社會的民歌「流浪人之

歌 (The Songs From Vagabondia) 』所彈奏的。高雅傳統為後一代人在它成為死馬時才來鞭撻，而在像瑞却德·華生·吉爾特 (Richard Watson Gilder) 那樣的編輯保護之下反而成為真實的事情。吉爾特喜歡自稱為「有詩才的鄉紳」，寫了十六卷詩，在「史克拉克奈爾斯」雜誌及「世紀雜誌」做了三十九年的編輯，是一位和易可親的人，某種惡運使他成為一個完善的象徵而為所有的新作家所厭惡。他曾寫信給一位認馬克吐溫的作品為不雅的讀者：「如果你曾經仔細對照我們所發表及已印成書的頑童歷險記 (Huckleberry Finn)，你便可以見到確切的區別。這些片段是得到他的同意後仔細為雜誌讀者所編撰過的。」當羅勃脫·路易斯·史蒂文生經過紐約的時候，吉爾特拒絕在世紀雜誌的辦事室裏延見他。他曾經聽見過若干有關這位作家私生活的謠言，故並不認他是位可以尊敬的人。當「黃色書」(Yellow Book) 出版後，他大吃一驚 (黃色書之由亨利·哈蘭 Henry Harland 編輯是再適當不過了)：

由這雜誌所引起而得的注意證明如果有必要的話，彩衣的寬術師也能獲得觀眾的：但這是這本季刊

的編輯人的目標所在嗎？他們不知道聲名狼藉並非是聲譽？他們以為「黃色書」是現代精神的表記。如果這是真的，那末還是給我們哈澄斯雜誌，世紀雜誌及史克拉勃奈爾斯雜誌的老派精神吧，這些雜誌的目的在於見好有智識的人，並不在於引起人羣中作弄醉漢的注意。

像是要劃分過去及二十世紀的文學，哈佛大學名教授白萊脫·溫特爾（Barrett Wendell）於一九〇〇年出版了舊派文學的最後經典「美國文學史」。如弗特·劉雷易士·派蒂（Fred Lewis Pattee）後來所說的，溫特爾此書應名為「哈佛學院智識份子史」（An Intellectual History of Harvard College）。由於它善意的假定以為新英格蘭沒落後，美國文學到達了一條絕路，它對於「現代」作家如馬克吐溫及惠特曼的嫌厭及眷顧的口氣，溫特爾此書正顯示了這一時代的終結。「這世界經過了太複雜，太紛擾，太不安定的經驗才求得成熟的表現，」他在最末一章中寫着，且帶點悲哀地說，「美國逐漸變成世界的另一部份了。」他帶着恐怖看待未來，他在終結時寫着將近的「黑暗」是到臨了，「更多的討論與助力的一線光芒，人們可以在初出茅廬重生的新英格蘭底簡潔與有希望的文學中找到。在這

種文學中，暫時地，民主與優秀底敵對的理想再次和解，堅信地合居於某種和平底塵世的外貌中。「溫特爾最大的恐怖顯然是在美國民主力量的興起走得太遠，他在惠特曼作品中所發現的不僅僅是附屬於他「卑微出身」的「粗野」，而且是惠特曼對於法國大革命的原則既深湛的景仰。特別在他對於「平等理想」具有危險性的景仰之後，惠特曼還可算是個真正的美國人嗎？溫特爾並不以為然；對於平等的信仰，「充其極，主張一切超絕一切優秀將成爲一種罪惡。」

雖然當時到歐洲去的青年作家們似乎是反對溫特爾所代表的一切正統派，溫特爾可不必杞憂他們對於民主的過份崇尚。一直到進步運動遺留其痕跡於一八一〇年後所謂小復興 (Little Renaissance) 時，民主的人道主義才成爲新精神的特質；在九十年代的後期再沒有比傾向於歐洲貴族的頹廢及漠視更爲特質的了。這一時期的美國文學，如韓格爾所抱怨的，也許是爲威爾斯 (Wells)，蕭伯納及吉潑林 (Kipling) 所領導的英國文學革命底後浪，這一革命比法國的後十年，而現在所顯示的則是一種追隨派德 (Pater) 霍思曼 (Huysmans) 及奧斯卡·王爾德 (Oscar Wilde) 底病態的外來主義。最重要的是據然有美國人活動於國

際世紀末的中心，和那些不道德的人物在一塊，這些人以王爾德爲首正忙迫地在重生歐洲文學。這樣，這本「黃色書」是爲美國人享利·哈蘭所編輯的，它的黃色封面掩飾了一無生氣的內容，且成功於把這一時期的批評都塗上這一顏色。爲人所忘却的則他還是個有野心的浪子，把他從事文學以外的辰光糟擻別人的名譽。他早期的小說是寫紐約猶太人生活的，用「薛特耐·羅斯卡」(Sidney Laska)的筆名發表，以後他就製造誘人的小說，有英國貴族，意大利風景和法國人的愛情。在接辦「黃色書」之後，他出版一本暢銷小說「天主教鼻烟壺(The Cardinal's Snuff-Box)」，這是本典雅得足以討好那些希望看貴族底哀愁的羅曼斯，而用瓊達(Zenda)及克羅斯達克(Graustark)的回憶作背景的那些讀者的。正如他那一類的人一樣，他簡直是個文學上的市僧，他極力冒充爲英國貴族的後代。至少他嘗試去做一個真正的歐洲人，據說他穿了睡衣在書桌上工作，求得一種文藝復興期中作家推巧文句底精明幹練的外貌，當時的美國青年是熱慕福樓拜與派德的。

「黃色書」停刊後，哈蘭像裘里斯·卡爾·霍思曼(Joris Karl Huysmans)一樣，徬徨於絞刑架及十字架之間，最後則到羅馬去。美國藝術家底大移居開始了；這種在弗利西亞

(Philistia) 之外的激動的運動見到了史泰芬。克朗死在德國，詹姆士死在英國，小泉八雲 (Hearn) 在日本，恩勃羅斯·底而斯或許在墨西哥，甚之看到兩位美國詩人法蘭西斯·梵勒——葛列芬 (Francis Viel-Griffin) 及司徒·麥列爾 (Stuart Merrill) 放棄了他們祖國的語言而以法文寫詩。司徒·麥列爾是新英格蘭人，他父親任美國駐巴黎公使館的領事。在法國受教育，遵父命回國習法律，但在巴黎作定居，經常以法文寫作。他是法國象徵派運動中的重要人物，他還是愛默生及勃羅克農莊精神上的後裔，一個住在瑪拉美 (Malherbe) 世界中的基督教社會主義者。被九十年代後期巴黎底國際先鋒所引誘，在新詩為極不同風格的一羣所寫作的時候，為古巴人特·海勒第亞 (De Heredia)，希臘人摩拉斯 (Moréas)，德國人格斯達夫·克恩 (Gustave Kahn) 及聖弗蘭西斯哥弟的萊尼·維文 (Rence Vivien) 等，他自思為被壓迫者的發言人——特別在他最出名的作品「世人的聲音 (Une Voix dans la Foule)」——不過寫來極像先拉飛爾派 (Pre-Raphaelite)。美國需要他，還是他需要美國呢？霍厄爾斯是這樣想的，也祇有霍厄爾斯會招喚他回來。「我要你成爲美國人用英文寫作，」霍厄爾斯懇求他。「如果你必須先用法文寫，以後你自己把他復原吧。一個人不是

生在祖國而一無所用的。我希望也許能說服你。」

### 三

這是在一九〇〇後的早幾年中，梵斯·湯姆生 (Vance Thompson) 及詹姆斯·韓格爾割裂了地方主義的濃霧而為新思想之都巴黎及美國作了媒介。他們二人是絕不相同的。韓格爾在耳語之外建立了他的正大光明的事業，間接地寫批評，把印象主義 (Impressionism) 帶到美國；湯姆生祇作耳語，自以為是一個不完全的貴族 (Aristocrat Manqué)。湯姆生的事業真正是世紀末的偉大喜劇。政府的流行小說家是羅勃脫·巴爾 (Robert Barr)，左斯丁·亨特萊·麥克卡塞 (Justin Huntly McCarthy)，克利福特夫人 (Mrs. Clifford)，及史丹萊·威曼 (Stanley Weyman)，而一位新奇的文學紳士則是勃蘭特·馬休士，湯姆生溫柔美妙地講着曾經和他閑步勃魯塞爾街頭的梅特林克 (Maeterlinck)，及他看到在巴黎左岸咖啡店過日子的魏爾倫 (Verlaine)。八十年代時在潑林斯頓讀了些時候書便在易南 (Jena) 及海特爾堡 (Heidelberg) 受教育，湯姆生於九十年代初期回到美國，戴着一片獨眼

鏡，一付宣傳本領，而最特出的才能便是用輕捷空虛的散文傳達他對於笨拙的同胞的無盡蔑視，這些文章其表面之光滑有如其思想之空虛。

湯姆生創立了一種斷續的文體，使他誇耀自己對於意大利演技，法國象徵主義及挪威戲劇的熟識有着極大的效力。他是個思想迅捷，深湛的保守份子，一位才能出衆的打油詩作者，雖然他最出名的譏嘲是他對於都絲 (Duse) 出演鄧南遮所作「拉·琪娥孔達」(La Giocanda) 一劇的批評——「這個眼睛凹進的女人是舞台上的麻醉藥。」他的一般口味是極平整的，他對於外國文學的胃口是不可思議的；但他自己永不十分覺到，雖然他對吉爾特 (Gilder) 及霍厄爾斯二人變管齊下，他之對於本國文學的冷淡正如他們兩個人不能高瞻遠矚一樣。他的世界是中上階級的流浪漢 (Bohemia)，這裏面的藝術家與作家都欣賞相互間對方思想的尊重，可以使無知的羣衆傾倒於他們足下。一個裝腔作勢的人，他向美國市儈們誇誇而談，不斷地搬弄左爾斯·雷納 (Jules Renard) 頹廢律的老套：「我是什麼，我寫。我所寫的是我。這不是藝術。這不是生活。這是我自己。」如波西凡爾·普拉 (Percival Pollard) 有次抱怨的，在湯姆生的寫作裏從來不會沒有第一人稱代名詞的。但在他一己興趣的表演

中，他介紹進來至少在九個月前在倫敦，巴黎，哥本哈根最好的思想與言詞。像普拉，韓格爾，劉易士·E·蓋茨（Lewis E. Gates）及愛狄嘉·薩爾都斯（Edgar Saltus）一樣，他是種貢獻。他以諾德·漢森（Knut Hanson）介紹給美國大眾，且在他的「法人羣象（French Portraits）」中收集了法國詩壇新運動的一切給予美國最爲有用的貢獻。

#### 四

韓格爾就兩樣了：他趕着十二匹馬衝進了九十年代，而在馬匹中間滾滾來滾去。他比同時代其他的新聞記者有更多的智力，認識更多的人，批發更多的耳語，寫更多的書，喝更多的啤酒，傳播更多有關藝術家個性的消息。他無止境地重複着，講着同一的李斯特（Liszt），或是華格納與柯西瑪（Cosima），或是蕭邦與喬治桑的逸事，這本書裏那本書裏都說個不休，使得每一個人都浸淫在他的熱誠中；但他差不多孤立無助地把歐洲藝術及思想的新潮流帶到美國來，且使這些潮流風行一時。他是這一時期中唯一的批評家能夠把史丹尼斯拉夫·潑里茲別曹斯基（Stanislaw Przybyszewski）介紹給大眾而不被人所譏笑。他曉得浮在世界

思想表面的一切，且在一打以上的報紙及許多書裏不止一次地講出他所知道的一切。沒有一個辛苦工作以成爲藝術底約翰·哀潑爾西特 (Johnny Appleseed) 的人可以避免淺薄的。他明白這一點，而這是他最痛切的懊傷。「生命對於我是巴米雪特 (Barmecide) 的盛宴，」他在自傳「修烟囪人 (Steepjack)」中寫着。

我剛剛垂涎一盤珍貴的菜肴時，命運就把它奪去而使我拿不到。我愛好繪畫和彫刻。我也許祇看了一下從來也沒有握有這兩件東西……我願意成一個鋼琴家，一位音樂作曲家。我一種也做不到。不是一個詩人。不是一個小說家，演員，戲劇家。我寫了許多，從建築到動物學，可一點也沒有把握住它們的真諦。我是一個七藝的馬浪蕩 (Jack of The Seven Arts)，可是一樣不精。一個藝術的「修烟囪人」。

韓格爾的主題是天才。在一種意義上他不理會其他的一切，他簡直不懂思想底進步的組織，形式的歷史，社會底包容的背景，這些引起個人創造底副現象。他是藝術的流浪漢，如本傑明·第卡塞斯 (Benjamin DeCassees) 所稱呼他的，他還在記念碑叢中孑孓着像是博物院裏管理員，抹拭，把玩，歸類，重行標籤。他的頭腦集中在標籤上：他不能給這個人找

到一句評語，他便不能規定他的聲譽。不過這不十分重要，因為他的趣味是這樣的，他一面走路一面散佈他的思想。極度地狂熱的，他的深湛的音樂感給予他文學人物底音調的等質，而他的文章傳揚了「現代精神」底奏鳴的戲劇，使得每一個人的生活各就其位。梵·威克·勃羅克斯評論他雖然深中歐洲之毒，同時却和馬克·漢納一樣非常鄉氣的。他以一個美國人的歡欣收集成名人物，造作了名譽之廳堂；他文體之生動的懇切，他對於那些大人物起坐間裏談話的熟悉，他對勢力的拜倒，這些不但是他一時代新聞文學底標準，而且證實了漢格爾對於他所歡喜咒罵的美國一種深湛的愛戀。骨子裏他是個極謙和人。他也許會懷疑他和裘爾斯·拉美德(Jules Lemaitre)的區別，但他決不把自己和雷美·特·高蒙(Remy de Gourmont)混在一起。在他背面是廣大熱情的鄙塞聽衆急切要自歐洲學習的一股力量，而他不惜以哄騙自己的代價來滿足羣衆。在他頭腦裏玆瑣作響的各種藝術好像是百音琴的各種音調，他匆促地便來判斷他們。

不過他的大部份是依舊的。美國唯一當代最嚴肅的印象主義學生劉易士·E·蓋茨間接地證實了這一點，當他於一九〇〇年寫他出名的論文「印象主義與欣賞」時，說「印象主義

的流行是另一種標記，表示我們學習着去珍視超乎一切之外的，精神經驗底豐富。「漢格爾的印象主義，十分表面的先天的毫不吝嗇的，簡直不能為未來嚴竣的一代所能標記，正如蓋茨的有名定義「片時的戰慄通過了一縷可能衰頹了的神經底紀錄。」印象主義一貫的無意義的；但也顯示了美國現代批評精神底學生涯。「批評家底至高行為，」蓋茨寫道，「是在尋求藝術品中一種以前所未想到的美底含義以迎合現代氣質。」韓格爾則為了整整一代人如此做法，他以自己心智的品格溶合在羣衆的口味裏。在他悒悒不樂的時候他歡喜說「一個批評家是盼望奇蹟的人」，「但他相信奇蹟且隨處找到奇蹟——他的標準如路特威格·劉維松（Ludwig Lewisohn）所說的，是「為他一生所追求的絕對的狂熱。」

## 五

在給予未來許多不同端緒的熱心之波動以外的，現在在世紀終了時浮現出來一位創造的

①在他「甚為」孤獨的時候，他說，「在事件的計謀中，批評家並無特殊的重要性。」

藝術家，他顯示了開放給這一代人的一切可能性，雖然他自己所完成的却極稀少。在他的時代裏，史泰芬·克朗立在蔡特頓（Chatterton）、基茨（Keats）及琵亞詞侶（Beardley）底傳統中的「出色的孩子」——這是熱情，嚴肅的一派天才，早夭，悲愁，且是傳記作者的戰利品。在他二十九歲生命中的寫作簡直是前無古人的。在他之前，哈羅特·弗列特立克（Harold Frederic）及海姆林·迦蘭曾表現了一種美國自然主義的機會，但是他們的眼界局限於地方性的悲哀，且以地方性的氣質來作表現。弗蘭克·諾列斯還在摸索他的道路，還在依賴他人的話題與思想。但沒有傳統的背景或刺激足以解釋克朗的自然主義傾向；九十年代的景氣既從不打擾他，歐洲自然主義的古典作品也為他所一律憎厭。可以說，他生來就是個自然主義者；而卓耐森·克朗牧師（Reverend Jonathan Crane）平靜的吉賽（Jersey）牧師宅也沒有什麼可以解釋吞食他第十四個兒子的令人驚訝的心智底定型。善感的批評家以為克朗用他父親獻身於美以美教派（Methodism）服務，及對於世事的瑣屑有着祕密的不滿，但人們可以確實論及克朗的則是他並不計較世界的何去何從。從來沒有人比他更缺改革心的；革命是外國人的企圖而為赫思忒化大錢作報導的。他總是接受這個世界，總是憎恨它，

計劃着他的道路而帶着近乎苦痛的蔑視。

湯姆斯·比爾 (Thomas Beer) 說中了克朗事業的祕密，以爲他明瞭恐懼才可能有這種無情的文學上的勇氣。生活把他上下拋擲像個軟木塞子。在他死前的幾年，他爲疾病與顛沛，貪心的朋友們，把他當作耽於宴樂的怪物的認識他天才的人們，笨拙的編輯們及原始的評介作家，羣衆底笨嘴學舌，指責，誹笑及傳聞的故事等所苦惱不堪。克朗從來沒有童年時期，一段人類迂迴底嘗試及改正錯誤的時間。他寫作中的難以超越的範圍早已成爲一種鐵的夾板。在這種悲愁的生活中，即使在「勇敢底紅勳章 (The Red Badge of Courage)」自天而降的早日光榮時，他就是康拉特 (Conrad) 在英格蘭勃萊特場盡頭所見到的，衰老的青年，坐在男爵的巨室裏噙心瀝血從事於他的筆耕，爲阿諛的人所吞食，經常在或種可怖的苦惱中，一雙受苦的眼睛，怪樣的短髭在他的臉上伸出來像是老年的面具。

他在一首詩中以世界喻爲船隻，爲上帝所製成且爲他所滑失。

上帝謹慎地創製了世界之舟。

用着全能者無窮的精巧

他造了船身與風帆，

他把住了船舵

預備給予調節。

他矗立着，驕傲地察看他的工作。

於是——在致命的瞬間——出了岔子，

上帝迴轉身，注視一下。

囉，這隻船 就乘此機會，狡猾地滑了開去。

×

×

×

在愚蠢的風濤裏

有着奇妙的進展

迴轉着像是有嚴肅的目標。

而在天空裏却有許多個

他們譏笑着這一件事。

他所希望教化的捨上帝之外別無他物。他有次說，「我不能顯示出上帝對於我們的俯視有任何可以解釋的意義，正如在檢閱中的軍曹，他的笑聲在空虛中聽來到也美妙。」他不願要求反抗錯誤，更認抱怨為醜惡。特別因為教育不全，他的淵源在於他肉體上的感覺，為他所開發而其強度則為他體力所不勝任，且不能和他的熱誠相媲美。他讀書甚少，沒有再比那些讀過他書的人慇懃地發現他得益於左拉託爾斯泰更使他驚奇的了。「戰爭與和平」為他所熟習，刺激他很少出現的孩提的自傲，且是他最動人的特色之一。「託爾斯泰實在可以以三分之一的时间便可以完成一切，而且可以一樣地出色，」他笑着。「而且連綿不斷像德克薩斯(Texas)一樣。」他想到要寫一本書，題目也是「戰爭與和平」，這書可以寫得好一點，還可以作為給託爾斯泰的答覆。也許因為他讀書少，如薇拉·凱渥所說的，使他感到沒有責任來求正確或是在轉寫通常事件時必須謹慎從事。像所有敏感的藝術家一樣，他是一位了不起的猜測家，再沒有一件事可以證明他在「勇敢底紅助章」中所想像的作戰心理，比他在土希戰爭(Greco-Turkish War)中當記者的經驗更為深刻的了。「紅助章是對的，」他在書寫完時說。

不過：小說底真正的偉大一部分確自他對於美國風姿與人物本能上深遠的智識而產生。如卡爾·梵·杜倫（Carl Van Doren）研究所得，故事的或然性證實了克朗對於戰爭底廣泛回憶及確鑿有據的傳說底智識。這一面是當地的村童從未失却對於美國小鎮底瑣談及隨時的歡娛底感覺，這種感覺不獨在「紅助章」中人們在營火旁的談話中出現，且在「威羅維爾叢談（Whilomville Stories）」中那些小孩故事中，及「怪物（The Monster）」中黑人演詞之出色的轉錄中出現。在某種意義上說，克朗是由於這種感覺才活下來的；沒有這種感覺，他的失望也許是不能忍受的，而且對於有他這種敏感的藝術家是難以言傳的。他窘迫世界，却從不是那些小邨的居民，這些在他書裏的人和「週六晚郵（Saturday Evening Post）」中的小城父老一樣地溫和善良。他們是他的一種友愛媒介物，而他對於他們的友誼是以證實他個人公民身份不自覺的力量。

在這種意義下，即使「勇敢的紅助章」中最令人驚奇的結果也反應了克朗的背景，因為這書裏的英雄兵士也許就是任何一個美國孩子，突然被從農莊裏移植到戰場上去，他不明使命何在，而他最佔優勢的情緒則是一種百無聊賴。作為一位戰爭的小說家，克朗希冀未來的

戰爭研究；他並未明顯地得益於史湯達 (Stendhal) 及託爾斯泰，他也許因他們而型成了他的現實主義。「帕爾瑪宮闈祕史 (La Chartreuse de Parme 史湯達所作小說——譯者)」中的滑鐵盧一役中及「戰爭與和平」中的奧斯達利茲一役中，敏感的英雄在這種場景之下擴大了他們對於生命的智識；第一次世界大戰後申討社會的小說家們，自亨利·巴比塞 (Henri Barbusse) 至韓弗萊·柯勃 (Humphrey Cobb)，指出戰爭的倫理在於屠殺普通人民。克朗的英雄是衆人 (Everyman)，戰爭便在這些肉身的象徵上玩弄它的蹂躪；注意到這些企圖，才能解釋為什麼小說中特別缺少這種瑣談，如 L. H. 門肯所提及的。在刺激底加速的節奏中一景繼以一景；正如溫漢·劉易士 (Wyndham Lewis) 之論海明威 (Hemingway) 的人物一樣，英雄便成爲一個無處不在的人，一切事因他而發生。帶着這種克朗底特性的冷漠與可怕的憤激——通過他作品中的這種自覺的注意，人們可以差不多聽到他神經的顫動——他把他的英雄欄住在終極的目的上，戰爭的痛苦，這中間全世界睨視着戰役的盲動，成爲純粹苦惱的化身。前景是一串平凡，背景則是實存的事實 (Cosmological)。克朗迅速地把握到中心問題，以爲其餘的一切都是戰爭結果底附屬物，但是他被

迫以色彩來描畫情緒，因為集中在他背面力量的壓力驅使他去尋求想像底不能預期及更爲成形的源流。常常他把自己表現得是個極爲深思熟慮的風格畫家，和奧斯卡·王爾德及瑞却德·史特勞斯（Richard Strauss）一樣輝煌的實事求是或更爲機械的工作者。他致力於畫的品質，他干干淨淨地把它們調合在一起，好像中世紀織錦的行獵圖中獵人與其狩物的動作，它們表明了一個暗無天日的世界。「在東方的天際是淺黃的一片，像是等候初升旭日脚步的一塊地氈；在它背面，一片灰黑中隱約顯出巨大的將軍騎在一匹駿馬上。」

雖然一切十分美麗，克朗的佳作却出奇地單薄，在另一意義上，簡直是腐爛不堪。他的絕望太快地使他聲嘶力竭；他的悲劇底劃一的感覺是種單調的聲音。以前在美國從沒有人像他那樣寫作；雖然他的作品驀然地以方向及新鮮的衝動給予九十年代底美學運動，除了強烈之外他簡直一無貢獻。他一半是個十全的工人；另一半則完全不能算是位作家。在他寫紐約弄堂房子底奢望的故事「麥琪（Maggie）」與「喬治的母親（George's Mother）」中的狂暴看來差不多是屬於天上的，但這祇是克朗自己的天上，且是口頭上的。這兩本小說都嫌過於苛酷，而古怪笨拙的措辭則是克朗從未能潤色的。在最出色的「沒有甲板的船（The

Open Boat) ] (依據他爲紐約報紙報導古巴叛亂事件時在加里比海的經驗所寫的) 他證實自己是第一位偉大的現代小說的烟火匠；但若干少數的越羣的故事却因受僱而寫而大爲遜色。這位寫「藍色旅舍 (The Blue Hotel) 」的人比任何位與他同一時代的嚴肅小說家寫得更無價值。即使在諧謔之中，如他那本最後未完成的小說「奧羅代 (The O'Ruddy) 」也有種以天才浪費於隨處而施的嘲弄中的感覺。他以接受新形式爲同時代人驚異作開始；在「服務勤勞 (Active Service) 」中模仿瑞却德·哈亭·戴維斯，在「奧羅代」中模仿史蒂文生作結。但是使他精疲力盡的並不是挫折而是他自己生活的厭倦。他的天賦是狂暴的，但不結果實；寫得很多，毫無快活地重複自己，到頭來好像在和自己開玩笑，而其錯誤一如他幼時之和宇宙開玩笑。這是位老孩子，並非祇因爲他的憂鬱才使他企求二十世紀小說底厭世嫉俗。驕傲與一種強烈的戰慄的光彩顯示了他的尊崇；他是現代美國人中第一位偉大的悲劇人物。

### 第三章 兩種教育；伊狄斯·華頓及西奧圖·德萊塞

「哦，朋友，你也以為德謨克拉西祇是為選舉，為政客，為一個政客作名字之用嗎？」

——惠特曼，「民主預言」

自九十年代的「禁錮力量」之中，這個現代美國生活的偉大初生的時期，出現了兩位出色的小說家，他們的事業，特別因為他們倍受非難，有助於點燃了一九〇〇年後美國經驗與文學底精神。雖然二個人一直到一九二〇諸年中現代文學獲得正式的「解放」後，才得到確切的認識，他們的傑作大部份是在第一次世界大戰中完成的，他們作品的全部意義只有在認為是反對一八九五年至一九一四年美國生活風尚時，才被世人明白。

## 一一

伊狄斯·華頓 (Edith Wharton) 所出生的社會在一八六〇諸年中仍是佔優勢的美國貴族社會。在華盛頓、吉朋 (Gibbon) 與霍潑納 (Hopper)，司徒 (Stuart) 與華盛頓·伊爾文 (Washington Irving) 的石膏像之後而在紐約所建立的，是為一批殖民地貴族一脈相傳的淑女與律師底舒適與優雅的世界。這地方習慣上屬於共和黨份子，他們的祖先在十八世紀爲了逼不得已而起而革命，至今還是個殖民地社會，人們超然地無視於邊境人民底騷擾的生活，目空一切於一己的血統，躊躇滿志於一己的繼承財富。這是個太爲顯著地自滿的社會，早已成爲麻木不仁的了，因爲有着它的繪畫，「男人們的書齋，」有第五條街及培根山 (Beacon Hill)，對於做生意的鄙棄，在自己的歷史中發見權力，在自己的習俗中求得生活的意義。

對於一位作家的頭腦這是個博物館樣的世界，精緻地陳列着，在聖堂裏顯得毫無罪過。在伊狄斯·華頓看來，這個社會產生一種混合了相等的純潔與勢利的文化。如果沒有人飛翔

於習俗之上，只有鄉野俗夫才會看輕這些習俗。它的高雅不以精神的飛騰自炫，也不受狂熱的困辱。年青的伊狄斯自始至終就接受它且欽慕它的騎士氣派。它的懇切，它墨守成規的風味，它的溫順，都牢印在她身上。她被教育得適應這個為悠閑所統治的世界，善良的談話是被認為基本條件的。即使在紐約，一個早已染上商業氣氛的城市，老式的君子淑女聚攏來舉行精緻的午宴。「不要提到金錢，」她母親教訓她，「越想得少越好。」財富的得失已不再使她這一階級發生興趣。他們有一種帶着拒絕的興緻看不起那些繁盛的邊境人士，這些人佔有着西部，建築鐵路，亂嚷着股票交易所。伊狄斯·華頓世界的革命，本質上是種儀態的革命，在那些新資本主義的粗人們遷移到第五條街時才來臨。對於紐約的貴族們，還佔據着六十年代與七十年代的輝煌的交椅，華盛頓方場附近的幽靜與陰深的區域還是他們權力的壘。在那裏，人們無聲無嗅地住着，聖潔無罪，在千百次儀態萬方的宴會裏，在低語的陰謀裏，在優美的瑣談中年華穿織而逝。人們訪問自己那一圈子的人；人們留下自己的名刺；人們讀着霍桑先生（Hawthorne），伊爾文先生，愛德華·布爾活——李頓先生（Edward Bulwer-Lytton）的作品。甚之已是垂老的婦人時，伊狄斯·華頓還在她的自傳裏，填下了撫

愛的記憶，那些她孩提時所吃的名菜，精妙的瑣談，高貴的服務，那些跨越時間底脆弱高貴的叔父姑母及從兄妹們的出生，結婚和逝世。

這是這種人的生活方法，像這位並不太反叛的女兒在「天真年華」(The Age of Innocence)中所寫，「他們害怕污辱更甚於疾病，他們置禮儀於勇敢之上，他們認吵鬧為無上的下賤，除了那些生而俱來的行爲。」這裏有着標準：「標準」這一名詞，在她以後的自白中，給予她所出生的世界中一個作家頭腦必需的一種引導。人品壞是最高貴的罪惡；說不好的英語和責罵僕人都是壞品行。伊狄斯最初從事文學的努力，她十一歲那年的作品，是一篇小說，開始就是：「哦，你好嗎，勃朗太太？」湯金斯太太說。「如果我曉得你大駕光臨，我一定把客廳打掃乾淨了。」她母親看了冷冷地遞回她，說，「客廳一定是乾乾淨淨的。」

伊狄斯華頓之成爲作家，並不是因爲反抗她所出生的社會，却因爲她已對它厭煩，而這種不寧靜可正是她在那個世界裏的傑作。姑不論它的尊嚴，它的差不多已成爲古典的過去的感覺，它那發了羣的騎士氣派及典雅，除了料理家務之外，把女人列在一切活動之外。它對

於有創造力的智識之不信任是和它對於文化的附屬物，及家庭高尚圖書與犢皮紙稿本的收藏，有同樣的深意與重要的。它崇拜文學和崇拜祖先一樣，爲了社會的禮貌；如果它不信任文學的熱情，這可並不是爲了它的口味敏銳與高超。它甚之還沒有鍍金時代工業君王對於藝術底粗俗的眷顧那樣地對於文學有寬容的鄙棄；它排斥它所不能了解的一切，因爲創造的熱誠侮辱了它的靈魂。它早已降爲沒有生命的階級，刻板而尖酸地頑固，用掌握及避免革新，謾言及不寧的心境來消磨日子。那裏簡直沒有什麼可以提高智識份子的精神；甚之它的歡樂也變爲儀式了。以工業資本主義新世界的眼光來批判它實在是歧視它，因爲它已經再沒有成長的可能了。

由於成爲一個作家，伊狄斯·華頓的確歧視了這個社會；但在她的努力中，她祇解放了自己的判斷，却從不是她的欲望。她之成爲作家，因爲她要生活，但是她要生活得像一個作家是爲了什麼她可不知道。不像她的教師亨利·詹姆士，他並不是開始於她的職業底覺悟即技巧與藝術的感覺；她甚之並不由藝術家的好奇心開始，這種好奇心是介乎各種文化之中的。她祇要求成爲一個作家，選定一種事業，享受一種自由；她並不供獻什麼來作交換。

即使伊狄斯·華頓的結婚，在另一個環境中也許能使她解放和成熟，也抑制了她。她的丈夫，如她在自傳中出色坦白地寫着——而這一自白底傷心入骨作爲一種沉默及特別平凡的記錄是極有意義的——是一位她一階級中庸俗的銀行家及運動家，對於思想無興趣，對於她的抱負不關心。她年青時最大的願望是要會見那些作家，不是那些著名的大師，祇是作家就好了，她的婚姻迫使她過一種不可能的瑣屑與陰暗的生涯。這是八十年代中期，美國貴族中年青的一代正與那些浮燥的暴發戶挑戰，向他們的歡樂抗衡，但不久即轉而欽佩暴發戶的歡樂；這位懷大志的青年小說家在獨斷的貴族風尚中，於二十三歲時就結了婚，現在却發覺自己在那些午宴，茶會，游船及舞會的迷亂與紛擾之中夢想着文學上的勝利。「我週圍的人對於我真正關心的事物簡直無動於中，」她在晚年寫着，「隨和別人的口味成了一種習慣，一直到若干年我寫了幾本書之後，我才反叛而要求有較好事物的權力。」在她年青時，她的家庭毫不鼓勵她；她的丈夫和朋友則嘲笑她。這位年青的上流社會的婦人現在必須忍受在追求這時作時輟的事業中與時俱增的屈辱，這事業依她周圍的人想來是極爲可笑的。以後她丈夫生病了，纏綿床第有許多年歲月。這並不是一種可喜的病症，且使她無法顧及文學。最重要

的是一直等到她佈置好別人來照顧他，她才能遷居巴黎——她真正的家，爲她所久已想要的——她在那兒一直住到老死。

### 三

現在很容易說伊狄斯·華頓最偉大的主題該是她自己一階級的傳記；因爲她的教育與訓練使她在文學上很容易接近它。但這種教育最有意義的一點，卽是她一無能力於超越這個範圍。因爲她不能做其他的一切，她便選中了寫作，在各種的形式中得到相同的成功，她所最明瞭的故事，便是由她一己的基本經驗所組成的故事。她最偉大的題旨，像她的朋友亨利·詹姆士一樣，便是在這紛亂的世界中那些年青無辜的人底慘狀，這種紛亂是不爲他們所熟悉的。但是詹姆士因這題旨的道德錯綜而不知所措，便致力於這些相互背馳的文化底估價與戲劇化，伊狄斯·華頓則專心於犧牲的故事。在詹姆士，他人物的情緒問題是言語，態度，及本能的一個較大世界代表性的表達——這些的意義是心理上的及普遍性的。他所看到自己的作品是一束問題在試煉小說家面臨困難與負責的能力。在伊狄斯·華頓，她之小說家的唯一

事業是大多的人不幸底難以提摸的產物，她的小說也成爲一種自我底紛亂的表白。

她是太有教養了，她一生有太多的豪華的日子，把她生活與工作間的關係太簡單化了；作爲一個藝術家她也極爲苛求的，即使在她投身的浪漫主義緊縮的範圍中也一樣，這種浪漫主義在直爽的自白中完成了一切。但基本上她還是以自己爲依歸，因爲她自知甚明，曉得從來也不會超越過她事業中所遭遇的一切困難。她逃避了她那一階級所非難她的冗長與平庸，但這種逃避的動向是要成爲一位偉大的藝術家，以求得她的力量擴張到她作爲一個女人所需要的解放；但她却從沒有成爲一個偉大的藝術家，即使是完全獻身的藝術家。給予她友說的詹姆士，能够鼓勵她但却不能指導她。事實上，她所奮鬥的並不是要成爲他那樣的作家，而是成爲一個作家；他所給予她的——宗旨的正確，口味的培養，風格的判斷——爲她的準備與訓練。詹姆士的藝術需要是迫切的，但是它之迫切是在於精神的生活；伊狄斯·華頓的藝術需要是拚命的，由於一種奇異的諷刺，她逃避了阻礙了詹姆士的過份精練和差不多是抽象的算學式的對於藝術的熱情。她可以很平白地說出一切，而這種力量則是詹姆士所不能聚集的；她一己的謙讓給予她對於同時間的古怪的意向及「不法的」情緒一種同情。伊狄斯·華

頓所供獻於美國現實主義的平白語句的傳統差不多已被忘却。女人們憤怒地寫信給她問她懂不懂應受尊敬的女人；却爾斯·伊利奧·諾頓有一次甚之警告她說「沒有一件想像底偉大工作是基於不法的情緒的。」

伊狄斯·華頓在藝術上失敗於完成一已底最大結果是加深了她天賦的悲劇準備。在她最成功的時候，她也意識到這種失敗，而在她的決意與成就的罅隙之間，她依賴了古典的神話，逐鹿的優曼尼達斯（Eumenides）不讓利萊·巴特（Lily Bart）——或伊狄斯·華頓——休息。她是她這一代中極少的人中的一個把握住這種悲劇的感覺，甚之認為世界是純粹惡的，這完全表現在她小說中冷語的邊緣裏和小說故事的表面上懇切的宿命論中。「生命是最悲慘的事情，」她有次這樣寫着，「和死亡不過一步之隔，」而這一智識的簡單性使她凸出於這一代從事文學的人，對於他們，道德含有葬土，而死亡在哲學上却是沒有意義的。精神上，伊狄斯·華頓的確具有比較任何當代美國小說家所能聚集的更為精緻的源流，甚之少數卓絕的小說家和她比較反而顯得粗糙了。這是種服務，雖然和許多藝術的服務一樣，這是不知不覺的一種；這種服務在美國散文最佳的能力全用在工業資本主義複雜的新世界上時，却

在侈談靈魂的語言。

不過這世界所放在伊狄斯·華頓前面的是多偉大的一個主題，只要她能够或是心甘情愿去運用它！她的階級正在死亡而過渡到另一種存在去。要寫這故事，她必須單刀直入地說出她這一階級怎樣臣服於鍍金時代的新興階級，它怎樣歡樂地出賣了自己，獻出了它的房屋，嫁出了它服從的女兒，結果——像一切的布爾喬亞貴族——在階級的舊標準上保持了權力的新統治。這是資本主義社會貴族與商人底不朽的故事，他們的匹配，他們相互的通融，他們的修好。伊狄斯·華頓十分明白這個故事；它的重要性把她所知道的世界分裂爲二，而它的犧牲者則羣集在她的小說裏。那位七十年代咀咒丹尼爾·特勞方法的挑剔成性的大學律師會在九十年代的卡尼基那兒做工作；華頓家和友人們所卜居的新埠（Newport）現在成爲邊民後裔的富豪們的避暑地；爲列文斯東家，克魯格家，許萊爾家，華爾頓家的住宅及名譽所環繞的紐約，現在也延納了樊特勃脫家，這一家的標飾也許會是一艘渡船的船首而鍍金的伊利鐵路債券作底版，以那位船長始祖底不朽的大言作座右銘：「法律！我理什麼法律？我不是有權力嗎？十八世紀的公爵們便在他們繼承的地產上採礦；而法國第三共和政府時的破落子

爵們也會和美國的縫衣機婦女結婚。」霍厄爾斯曾經說過：新時代的主型便是那些「起來了的人。」要講這故事如果照伊狄斯·華頓述來，反將變成爲一個空前絕後的悲喜劇，因爲她所出生的貴族在基本上正如它所準備反抗的西部新生資本家一樣地屬於中產階級。

伊狄斯·華頓十分清楚美國的生活另一個朝代已繼承了原有的朝代；這一褶起底成果成爲她傑作中最偉大的主題。但她對於這新階級的繼承却並不如對於自己這一階級的毀滅那樣發生興趣，在這兩個階級最優秀精神的蔭蔽之下，如莉萊·巴志，愛倫·奧蘭斯卡(Ellen O'Laska)，雷甫·瑪物爾，她亦是這優秀精神之一；她毫不費力及指示地把自己事業中的困難演繹成被困於含有敵意的文化中底那些年輕貴族階級的困難。這是種屈服的貴族，及受難的貴族跨越於她的傑作之中：那些有教養的破落戶，他們或是爲自己那一階級所毀滅，或是因婚姻及需要而與這粗俗的暴發戶相接合。亨利·詹姆士能够寫革命份子與高貴的人，畫家與政客，雖然大家都說着詹姆士式的語言與簡單的文字相去甚遠；伊狄斯·華頓的想像却因她青年時代的同志精神而着了魔。雖然她爲自己這一階級所中傷，而以逃避它的基本責任來建樹她的事業，不論她豐富的創造力如何，她不能設想任何人物，這人物或自這一階級出

生或和這一階級有若種明顯及戲劇性的關係。實際上她祇能愛那些像她自己一樣經歷了深湛的疎遠却又束縛在鄉土的忠直與口味的人。使她鍾愛的是他們的弱點；從工業資本家秩序中發生的，須屈服於它的衰敗中。「爲什麼我們要叫自己的廣泛理想當作幻像，而卑微的反而

是真理呢？」勞倫斯·塞爾登在「歡樂之家」(The House of Mirth)中大叫着。這是伊狄斯·華頓驚人的叫喊。她曾經接受爲粗俗的新秩序作奴隸的一切條件，除了尊敬它的價值這一點。不過就是這些的事物的本質才是她應該反叛的，並不是採用一批新的價值或是使她自己對一個新社會發生興趣，而是把她自己退縮到一種無聲的英雄主義中去。這樣她便從她的人物之失敗中看到人的性格底最可驕傲的肯定，如果失敗是現代世界中優秀男女的目標，失敗是精神勝利的記號，因爲這是伊狄斯·華頓所意識的悲劇底最終點；她除了自己不能設想社會的一切，她不能和她所有的生活在一起。惡運等候着這位心地純良的人；還是這樣的好。

「伊森·弗羅姆 (Ethan Frome)」和「快樂之家」的題旨是不是一樣的呢？伊森，像莉萊·巴志及雷甫·瑪物爾一樣地失敗了，因爲他是精神上的優越者，物質上的無用人；他

患於狹活底觀念，但在社會底責任上一無能力。這不是新英格蘭的故事，自然也不是新英格蘭的民間傳說爲那些欽佩者所稱道的。她對於新英格蘭普通社會很少明瞭，也許更少關心；寫這故事的起始是她在麻省的勤芮克斯讀法文作練習的，她要一個簡單的結構與「簡單的」人物。弗羅姆悲劇的世界是抽象的。她從不曉得窮人怎樣在巴黎和倫敦生活；她甚之不曉得他們怎樣在新英格蘭生活，她有時在這裏避暑。她的作品裏實在沒有什麼東西，除了也許那篇可加注意的故事「本納姊妹」(The Burner Sisters)，表示她對於那些高雅的中產階級底窮困有若干緊張及負責的概念。她所有的同情是源於她想像之衝動的，但這是種古怪的同情心，因爲她推想自己這一階級的生活如此慘澹，那末「下等」階級的世界當更不興了。當她寫到這一世界，黑暗與激動便機械地進入於她的作品之中。她所想到的窮人不是一個階級而是一種狀態；她不由自主地給予窮人的性格——灰色，卑微，苦痛——成爲人類努力無益的另一種表白。

伊狄斯·華頓並不被限制於這種黑暗之內；她可以恨得很利害，但是她憎恨的目標是出身貧賤的捐客與工業家那一新生階級，工業時期的創造人，他們開始剝削及排擠了她這一階

級。她之不歡喜他們不亞於暴露時期（Muckrake Era）的反叛小說家——羅勃·海立克們，大衛·葛拉亨·菲力泊斯們（David Graham Phillips）、阿潑頓·辛克萊們（Upton Sinclair）；但這批小說家所看到的美國社會底新的至上的狀況，伊狄斯·華頓看來却是一己之被侮辱。這是位貴婦人並不是位客觀的小說家在描寫羅絲達爾及恩亭·史巴拉格的肖像時訴說了心曲。對於新生階級的婦人，她所賦予的人名如勞蒂·阿林敦及印第安娜·弗路斯克，對於她們的出生地區，名之曰潑魯恩維爾（Prueville），尼勃拉斯卡（Nebraska），及哈里羅亞（Hallelujah），米蘇里（Missouri）等。她沒有美國統一及巨大經濟，或是單一文化的觀念。這兒是古老的紐約，勒芮克斯的巨廈（她從那裏下望着伊森·弗羅姆），和自稱為中西部的延展的荒野，一塊行為粗野，古舊戲謔，生意人，及引人發笑的賈詞的土地。這是種謙卑的退讓引起了她爆炸的諷刺，在她的散文裏顯出風采；這是位美國文學所刺激的老貴婦攻擊着她的下層階級人物，侮辱他們十分週到而使她的嫌厭成爲可笑。因爲她週圍的世界變遷得難以辨認，她全盤忽視了那些暴發戶，而遁跡在懷鄉病裏。她的社會觀，從來也不廣大的，現在則凝結成反動底傳統觀念。一九二〇年後，當她以「天真年華」變成

了她對於過去的負債時，她甚之失却了對於小說技巧的興趣，而這是使她單獨行動數年之久的，以機械的力量產生了一連串的小說，這些小說有着疲倦的枯寂的儀節，婦人雜誌所刊小說提出問題的平和，建議了伊狄斯·華頓已經定期地最後地消滅殆盡，因為她已太快地消滅了驅使她走向文學的需要。

如果記起她之出色超乎她的才具是件怪事，則去觀察自她以後的美國小說底趣味當更爲可怪。詹姆士有種間歇發作的力量來刺激文學思想。伊狄斯·華頓，她熱情地信仰藝術生活，以她的生命作賭注，却不能成爲一個偉大的藝術家，祇是一個不平凡的美國人，她以已經驗的重量來負荷現代的美國文學，在精神上她和這文學是極爲疎遠的。

#### 四

文學的幸運可以反覆生活的幸運。鋪蓋伊狄斯·華頓的奢華給予她作淑女的機會却欺騙了作爲作家的她。它使她不接近她所生活的世界裏定局的事物：尋求它的風貌而錯失了它的熱情。西奧圖·德萊塞却沒有這種障礙須加克服。最初，他爲困苦，及目擊社會中孤苦無目

的苦鬥景象所抑壓，使他決意去瞭解攢斥他的這一社會。他與生俱來的殘酷與污濁的生活啓示了生存的題旨；美國生活的式樣被認為是命運的外形。這是生活，它自上古至今，像飢餓或上帝的乖張一樣地明瞭。德萊塞接受它與生活的普通犧牲者一般無二，因為他不知道其他的，因為這一生活聚集了一切他的寶藏。

德萊塞在自傳中寫着，冬季經常給予他受苦的肉體感覺。「任何一種頹喪——一家顛沛的貧無所有的鄰居，一處窮苦的農莊，一所瘋人院，一處牢獄，或是任何地方的一個人一羣人看來缺少齟口之道，或是被剝掉生活的普通享受——足以刺激我的思想與情緒，而和我確實與嚴重的肉體苦痛有極密切的關連。」他在八十年代友愛的印第安納鄉間長大，就在那個爲蒲斯·塔金頓及梅列迪斯·尼古爾生（Meredith Nicholson）所狂讚的「民主山谷」裏；但是他從沒有分享過它的傳說中的快活。他父親，一位跛足紗廠監工無力贍養十五口之家，是個虔誠的天主教徒。這一家人定期地分離四散，父親到芝加哥去找工作，母親則和幼小的子女在一個小鎮市中流浪着。社會不屑的顧視與流言底妖魔固執地跟住他們；有一時期母親經營了家寄宿舍，而一位姊姊就供給了村中飛短流長的好資料。這家庭之窮窘，使他哥哥保

爾的情婦，一個城裏妓女有次拿衣食來接濟他們，且幫助他們遷移到另一個城市去。

德萊塞長大來憎恨貧窮人底陳舊理論，祇有貧窮人敏感的子孫才能憎恨；他憎恨他的父親；大部份因為他無思慮於他那令人生厭的狹窄信仰，他可憐他的母親因為她在災難之前看來全無能耐。這一家出色的成功是他的哥哥保爾，他成爲一個流行的小調歌唱家及作曲家。這是苦痛孕育的童年，它的創痛全寫在「美國的悲劇」起始數章中；一個點綴着沉溺於烏達（Ouida）及「湯姆瓊斯傳（Tom Jones）」孤寂的歡樂的童年，却因骨肉分離與家道中落而顯得枯窘不堪。德萊塞自幼即烙印着窮困底感覺，貧弱者的命運底惡作劇的賦予。他憎恨那些無名的東西，因為在他所受的教育之中，並沒有種準備足以使他選擇因果的東西；他憎恨命運底裝飾品——惡運，那些化努力爲塵芥的事物底表象與不可思議的樣式。他並不反抗它，像一個知道惡是什麼或如何可以克制這種惡的人；他爲困苦所壓制，使他認困苦爲宇宙的定律。

德萊塞失意地渡過了九十年代，在紐約及芝加哥，塞絡易與畢茨堡及吐勒杜做記者及雜誌撰稿人，他開始自達爾文與史賓塞（Darwin and Spencer），丁達爾及赫胥黎（Tyndall

and Huxley) 讀到了十九世紀機械主義的宣言。這些並沒有給予他新的見識，祇給與他支持他很久就懷疑的那種權威。他們教育他稱呼人類生活為一種「化學引力 (Chemism)」，可是他們並沒有教給他生活的化學本質；他們建議人是「卑賤的」，在太陽系中毫無目的旋轉着的小星球上的原形質底一種分子，這種說教正合乎德萊塞這樣的人的脾胃，因為他在早年即認為人是這樣的——一個可憐的盲目的笨東西。適者生存並不是自達爾文處所得的一課生物學；這是德萊塞在九十年代所觀察的對象，且是改變美國全景的這一代人在大工業城市所孕育着的記憶。因為他童年時中產階級環境所給予他的絕不是放任主義的教條。資本主義擯斥了年青德萊塞的彩獎，可沒有使他盲目受騙。在混亂的九十年代中，有着鐵路罷工及人民黨的反叛，德萊塞看到了美國社會的擴張，好像快爆裂了，財富的興起有如玻璃後面的水銀，革命的屠場，權力的爭奪。當羅勃·海立克從他學院的窗戶內急切地向外觀視時，當伊狄斯·華頓嚼味着羅馬與巴黎的逸樂時，當大衛·葛雷漢·菲立澄斯 (David Graham Phillips) 營普立茲報導紐約高等社會陳腐風習及弗蘭克·諾列斯爲了寫「鱈魚 (The Octopus)」而吞食加里福尼亞的歷史時，德萊塞才于于芝加哥街頭，這是個可作象徵的城市，有着新邊

城世界中挑選的沉醉的一切，這世界是生活在牛市的瘋狂步伐及財產積蓄的歡樂中的。他不屬於這個世界，但是他了解這一切。誰能抵禦追求富裕，消費香檳酒，住在大龍蝦的宮殿裏，誇示暴發戶的彩衣呢？這對於崇拜一己慾望的人是件易事；一位窮困的年青作家，為貧苦所毀的人是更容易的事情，因為權力的召喚便是生活的召喚。

德萊塞從這個世界所學到的，即是各種不同信仰習慣水準的人全束縛在一個單一的慾望的社會裏。並不是掠奪，無情及虔誠的寬恕刺激了他；却是那種對於物質的着魔。深沉的心智，或是比較不十分俾進的人也許會嘲笑；但是德萊塞却為那種積蓄的絕對專心所掃蕩了。在「力神（The Titan）」中他介紹了交易所中芝加哥海賊們底蹣跚的行列，帶着如阿伯拉罕以他的羣衆呈現在上帝之前時一樣使人擊眉，遲緩，及沉重的熱誠。他對於却爾斯·T·雅克斯（Charles T. Yakes 芝加哥的鐵路大王——譯者）出色的事業大感興趣，這是位他同時代最耀人的金融家，他對於金錢有力及瘋狂的渴望顯示了他那一類文化的最高期望。權力不復再是種工具而是生活的策略了。妄自尊大的大君們在他們的又大又明顯的金權子的畫像前不安地坐着，難得向他們衣飾浮華的妻子們笑一笑；但是在德萊塞，他們代表了平庸靈

魂的至高熱望所形成的行尸走肉。權力的象徵是不朽的，股票與公債幻化爲法國邸宅的，游船的奢華，戰勝者到歐洲去的旅行。

這種成功的例子是不能爲德萊塞所贊成與否認的。也許祕密地他企慕他們從文學經典中取出了美國的幽夢，以絲帽爲之加冠；但捉住他的則是人類的衝動，這衝動偷偷地在貪婪中出現，却成爲地方性的驕傲或家族榮譽底最自然與單純的特性。如他在「金融家」(The Financier) 及「力神」中所寫的弗蘭克·阿爾及農·考潑烏(就是雅克斯)，他的計劃是建立一種工商業理論底不倦的研究及不朽的詳情底紀錄。雖然這兩本書都在進步份子騷動高潮時出版，但它們却和非立潑斯書中虛偽的蕙觀或海立克書中敏感的說教無共通之點。因爲西奧多·羅斯福(Theodore Roosevelt) 時代的暴露小說所認爲第一前提的，即它所剝開來的社會祇是一種過渡的情況；這一時期的小說家把他們的價值不是基於農業的小有產者生活底傳統的個人主義與歡樂，即是基於社會主義的理想，如倫敦與辛克萊(London and Sinclair)。德萊塞既不修補這個社會，也不排斥這個社會。這是他曉得的唯一的社會，他被允許去了解的唯一的社會；它生根於與窮困，惡運及勇氣的同一塊岩石上；如他所寫的，

這種生活裏「沒有一件被證實，一切皆被容納。」

就由於這一種的認可才給予他力量。因為他不能設想另外的世界，他浪擲了他的全部精力在這種現存的奇觀上。他同一時期的其他小說家所看到因政治經濟理由而生的資本主義罪惡的地方，德萊塞祇看到了命運的掌握。必需是最高原則。「我們因一己的氣質而受苦，這却並不是我們自己造成的，」他有一次這樣寫着，「由於我們的弱點與欠缺，而並不是爲了他們的意志與行動。」自然並無所謂「有權去做的事情，或無權去做的事情。」強者走向前去，因爲他們的本能驅使着；弱者或則死亡或則逆來順受。「勇敢是人的幸福而弱點則是另一人的無能。」

在次一等的小說家，以這種對於命運的依賴作爲中心思想也許會招致災害；這並不是顯示出一種無所不知而祇是種無知。德萊塞却以它的力量而升至頂點。他把考澆烏——雅克斯昇至命運的水準，別人也許會把他放在社會的水準之下的。考澆烏成爲另一個唐勃蘭（Tamburlane）；人們所記住的不是唐勃蘭所奪的城市，却是驅使他去征服的性格及足使這種性格有成就的東方世界，因此人們看到了考澆烏成爲這貪婪的社會最高表現，在這個社會

裏是由他發號司令的。他的精神似乎令人憎厭；他的外表，他數次的通姦，他的惡行，他在費拉達爾費亞的俄特式錢堆和在紐約的復興時期式的宮殿祇是種獸行的表演。但是我們並沒有指出他的殘酷；我們看不起他們的競爭人，因為他們妬視他用來毀滅他們的暴虐。當考澆烏衰頹時（不可能說他失敗），並不是爲了他不能生存於他的野蠻世界之中，却是還不够野蠻。因爲他的掠奪使這世界點滴無餘，正如他擠乾了他的妻子們，同夥們，朋友們，及財富建築底諂媚的技巧一樣。人們記得那支傷心的插曲，考澆烏向史丹發尼·澆拉托自認他對於生活的飢渴與年歲俱增，而人們却以自己的評價來判斷他。他必須從生活那裏接受得少一點，因爲他已經和傳統的限制滑離得太遠了。

## 五

由於奇怪的嘲弄，德萊塞早年的事業成爲美國自然主義的戰場。他蹉跎於自然主義的小說中正如他蹉跎了一生一樣。如果在他參加之前美國文學中現實主義未能獲勝，則他是否能成爲一位小說家殊爲疑問；但在他成爲小說家時，則他以爲像「嘉莉妹妹(Sister Carrie)」

樣蔑視傳統口號的悲劇小說之成爲可能是極不成問題的。弗蘭克·諾列斯因私淑左拉而成爲自然主義者；史察芬·克朗則因爲自然主義底兇猛的悲觀論調剛巧適合他的脾胃。自然主義是德萊塞對於生活本能的反應，它使他連接上現代的小說家們，如漢森（Hamson）及高爾基（Gorki），他們認爲自然主義底無限的自由是與殘酷與雜亂的生活唯一相接近的。因爲自然主義經常被分爲二，一批人由於一己的經驗明瞭它灰色的環境，對於他們作品永遠是一種自傳體對話的形式，另一批人則以自然主義作爲一種文學的觀念。法國自然主義者，甚之他們在美國早期的門徒，發現了它的診斷方法，它的幻滅底氣候，他們對於浪漫主義理想最好的答詞。自然主義是十九世紀的古典主義。福樓拜，左拉，史察芬，克朗及弗蘭克·諾列斯全都受浪漫主義傳統的哺育；他們轉向自然主義以擯棄浪漫主義的奢華，色彩底浪費，及天生的信仰以爲人可以塑造一己的命運。對於一位福樓拜或一位史察芬·克朗，計劃是遍於一切的；它是人生中宿命的記號而並不是引起他們注意的像是一張力量輕微底天衣無縫的網的生活。極像蒲伯（Pope）在「論人」一詩中所稱的。

在人類工作中，雖是辛苦經營，

一千種動作雖有一次有意義的收穫……

所以，人，他在此顯得卓然獨立，

也許是跟着若種隱蔽的範疇在行動，

所以古典的自然主義者供應了苦難的史實來描寫精細的情況，在這情況中城市工業世界中的市民，現代的人策劃他的生活，在空虛中摸索而至死亡。

德萊塞所給予美國自然主義的是一種無可比擬的供獻。由於攻擊高雅傳統，「嘉莉妹妹」在美國小說中使得一種新的坦白成爲可能。它完成了它在文學史中的任務，給予九十年代的「新」道德一種確實的表現，但是它極無顧慮地解放了這種道德。年青的德萊塞，如約翰·張伯倫(John Chamberlain)所說的，「並不爲清教徒的生意人所接受；所以他在羣年中也並未接受生活，行動及寫作的正當方法底拘束的原理。」同樣，無系統的學生生涯及

辛勤的自我教育使他未能投身於現代社會，因而終爲它的樊籠所限制。他沒有突擊的慾望；他也許並沒有意識到他在1900年使少數讀「嘉莉妹妹」的人狼狽不堪。德萊塞絕未想到在寫赫思烏（Hurstwood）的沒落中，他摧毀了上流社會的基礎，由於他的光芒，他大聲的說話及華麗衣服，他的戒指及他獸性的聰敏，赫思烏是德萊塞在支加哥不止一次所遇到的，圓滑而幹練的人自然而然地成爲德萊塞所中意的英雄。講他的故事便是配合現實；而這一現實底粗俗與酷烈，德萊塞比我們這一代任何一位小說家都來得清楚明白。

德萊塞的寫作技巧從未爲人所跟蹤，如許多作家會跟蹤史泰芬·克朗或是傑克·倫敦那樣的，那裏實在沒有東西可以給人跟蹤。由於他用語散漫，那種在他之前即在歷史中盡人皆知的措詞不雅及不當，文法惡劣，用字之辭不達意，字彙中點綴着「整勅」與「花巧」讀來有如商業推銷人的花言巧語，那種古怪的文法謬誤使他的小說有種沙礫氣息，他看來像是作家中獨一無二的例子，除了自身之外永遠是偉大的。這是現在我們傳說中已成立的一部份，即是說西奧多·德萊塞除了天才之外缺少其他的一切。那些對於他推崇備至的人，至今還須替他臉紅；他已成爲一種美國生活中某種基本的粗魯，如在大街或畢萊聖代中所滲雜的

西班牙式別莊一樣。

不過由於勉力向他頂禮，美國人天真地顯露了使他們感動的這位天才的本質。我們想到他的一生事業，對於文學的辛苦準備，排除任何文學上的傳統；可以令人注意的不獨是他被遲緩而又矇矓地被人認識，而且他居然是被人所認識的了。這是因為他替美國人民說了話，他的情緒與人民自己的情緒一般無二，說話之斷續摸索有如普通人的說話，我們不得不以逐漸明顯的認識去應和他，以為他比他一時代的任何一個人更為強烈，同時更為銳利；比他所描寫的世界更偉大，且和這世界裏面的人物一樣重要。像他那樣地接受美國，把自己耽溺在或種事物中，既不逃避也不放棄，傾倒於真實之中，嚮往於堅定不移的事物中，這是德萊塞的命運，也是他的勝利底祕密。

一位藝術家從他的需要中創造形式；這一任務強制了形式。德萊塞是偉大的人民作家之一，一如荷默（Homer），庇爾斯·澆勞漫（Piers Plowman）的作者，和威特曼（Whittier）之為人民作家——質樸的精神，他們把自己所明瞭的鄉野之民遞昇為世界公民，因為他們對他的愛戀是他們自他所獲得的智識。「發現美國是令人喜悅的，」德萊塞一次又一次

次重複說着，「但是忘掉它是更令人喜悅的」。沒有另一位作家分擔這一種辛酸，因為沒有另一個能如此急切地肯定美國所有的生活象徵了生活的本色。在美國的思想底歷史中，只有威特曼超前了他——那種為精神底「明顯目標」呼喊的欲望，保持及完成人們所明白的愛底忠誠。其他的人祇是命運的附屬物而已。

## 第四章 進步主義：超人與糞耙

「政治的展望是光明的，最光明的已在眼前……政治是我們所有的最好的事物……過激的政治，那些獻身於社會哲學的人底思想，一直延展到未來，如果人的理想是人類行為趨勢的指標，那末，未嘗是安全的了。它是安全的。我們正生活在一個偉大的世紀裏，而，這世紀之後，也許還有個更為偉大的時代。」——林肯，史提芬斯 (Lincoln Steffens) 一九一〇年書簡。

「我感到和布爾·摩斯 (Bull Moose) 一樣的適合！」西奧圖·羅斯福

自霍厄爾斯為現實主義鬥爭之時起到德萊塞於一九〇〇出版「卡麗妹妹」現實主義的退却時止，美國文學中現代精神底故事是失敗了的個人嘗試底編年史。因世紀的變換及進步主義時期中對於變革的全國性的興趣之來臨，自八十年代後期所施於新文學的一切壓力突然為洪水所解放了，活躍的反抗心境掌握了美國的寫作。等候已久的估計中的新時代現實是在眼

前了，還有活躍的批評的現實主義底精神，這二者的風行一時看來是直接從白宮中西奧多·羅斯福那裏出發，現在且已傳播到政治上和集納主義（Journalism）上了，以一種新的激動給予年青的現實小說家，同時在各種領域中刺戟了美國的自由思潮。

進步主義時期對於文學的意義，不止是顯示了它本身的革命；它簡捷地催動了喊叫着解放到二十世紀的各種力量。西奧多·羅斯福不過是個媒觸，回顧當時似乎他曾以太多的一己的精神特性給予這一個時期，實在他祇是它的代理人而已。反叛的新精神是註定要來的，因為二十多年來美國思潮的全部趨向都朝着這一方面走來。不過在它真到來時，它反而很少是反叛的中心運動，却成爲一種媒介，移借來的各不相容的歐洲理想，一切愛戀不同社會秩序的希望，一切的疑問，懷鄉病與不耐煩，這些都久已擠塞在美國人頭腦裏面了。

一九〇四年至一七年進步主義時期中，不儘是或種對於在一九一二年和進步黨一同立在「世界末日善惡最終之決戰場（Armageddon）」的人作衝動的崇拜，其更爲顯著的是自由的正義與罪惡間衝突的故事，這故事大部份爲西奧多·羅斯福所寫及指導的。自任何一點看來，如這一時期社會小說家所表露的，進步主義時期並無單一的「進步的」特質，許多作領

導的哲人在他們心裏一點也不進步。這一時期基本上所代表的是新舊秩序間連繫的破裂。爲變革的精神所主宰，這時期却不耐於變革；心情上似乎是革命的，可沒有革命的特質。氣質上是牢不可拔的中產階級，這時期有助於鼓勵社會主義作爲政治力量而出現，且見到了普羅列塔利亞的革命團體如國際勞動協會（I. W. W.）的出生。這時期的社會小說家如傑克·倫敦與阿潑頓·辛克萊是這期間最孩子氣與羅曼底克的作家。進步主義時期實在說來多少是目前正在開始抑壓着美國人意識上各種不同影響的陳列所——達爾文主義與帝國主義，社會主義與自然主義——那些以爲這一時期專心一意於暴露工作，打倒托辣斯及立法上的變革的人，不得不驚異於這一時期的熱中於傳奇及「熱血的」冒險行爲。

美國生活的特殊風味還沒有因工廠林立及拓荒者的定居而消散；這一特質風味現在被包圍在一層騷擾的攻擊裏。每一個人在這時期裏有種特殊風味，或者極力要捉住羅斯福的特殊風味。動搖者（Wobblies——國際勞動協會會員有時亦稱此名——譯註）有這種風味，暴譁者依此爲生，小說家如弗蘭克·諾列斯，傑克·倫敦，阿潑頓·辛克萊等則爲它所壓倒了。因爲這一點才給予生活一種新的反叛精神，且拉着它向各方發展。這爲變革之夢所控制的一代

是企慕帝國主義的一代；社會主義在美國最偉大生長的時期，同一時期中也見到了對於暴力的崇拜，安格魯撒克遜至高無上的大言，羅斯福就如此立論，他一面攻擊托辣斯一面欽佩德皇，嘲弄着「大財富底作惡者」，而從他追求健康的自卑感中宣揚着「奮鬥的生活。」正如弗蘭克·諾列斯一樣，他寫了最有力量的反對託辣斯的「鱒魚」，可是其他地方崇拜鉅大，所以即使是位社會主義者的領袖宣傳家如傑克倫敦，毫無困難地在同時宣揚馬克思的社會主義和尼采的超人論，被困在吉潑林（Kipling）那種帝國主義者對於武力與征服的崇拜中，及霍斯頓·司徒·張伯倫（Houston Stewart Chamberlain）對於「偉大的金色野獸」的頌揚。倫敦似乎以為超人有如西方的巨工保爾·本揚（Paul Bunyan），一個筋力強壯的普羅列塔利亞有資格加入國際勞動協會的，是另一種故事，現代美國作家整整的一代，自倫敦至門肯，現在却依一己的意志運用尼采。

武力的陰影掩蔽着這一時期，如弗蘭克·諾列斯在「麥克蒂葛（McTeague）」及「鱒魚」及「凡杜佛與惡人（Vandover and The Brute）」，如德萊塞在他「力神」與「理財家」中考伯烏紀念性的畫像所證明的一樣。羅斯福與諾列斯都為「生命力」所蠱惑，諾列斯

的話好像也是羅斯福自己說的話，他說：「生命力是一切的一切。美國在一九〇二年並不需  
要學者，而要人。」從這個現在已經開始控制世界景象的年青的工業共和國底自覺的豐饒  
中，現在出現了一種對於鉅大的渴望相對着——已對於鉅大的恐懼。在進步主義時期中有種對  
于力的蠱惑，對於做事有成就的人，巨人的蠱惑，這些人被反映在德萊塞與諾列斯的小說裏  
而被尊為時代底巍然的力神們；這種蠱惑也出現在林肯·史帶芬斯逐漸對於假民主的不耐，  
也出現於那種不自覺的重視，由於這種重視，暴露文學作家們十分仔細地描寫了託辣斯底龐  
大的權力。達爾文主義早已在美國人心裏留下了強權世界的印象，在這一世界中強者決不憐  
憫弱者，而當代工業及金融世界裏一切擴大了這一印象。就在短短的幾年中美國的資本主  
義已成爲出現在風景中的白希毛獸（Behemoth——聖經中的巨獸——譯註），吞食了  
一切，忘掉哺養它的人類社會。毛根與洛克斐勒（Morgan and Rockefeller），哈立曼與卡尼基  
（Harriman and Carnegie），也許是壞人；但是他們多偉大！J. P. 毛根是多麼偉大的巨  
人！在當時的一張出名漫畫裏，約翰·洛克斐勒在死神的面幕下顯得孱然老態，挺立在一堆  
凋謝的玫瑰花塚上，手裏執着一朵開放得十分鮮豔的美國玫瑰，也就是美孚油公司——「美

國玫瑰可以盛放不謝，但必須犧牲她附近所有的花蕾。」工業的力神們已經不復再被畫爲瘦削貪婪的人緊握着窮人的肚腸了。他們是地上的巨人，分賜給力的美國底超人；而如果是惡棍，則是龐大的惡棍。

重要的是播種在美國個人主義中的龍齒的託辣斯，現在開始出沒於美國全國的想像之中，引起了全國趨向變革的努力，看來是獨占事業改換了美國生活——鐵路從小農那兒掠奪車費；政治的後台老闆以一己所提名的人強求大眾的贊同；各州的立法委員選舉他們之中最有權力的人到那個被稱爲「富人俱樂部」的聯邦參議院去；鋼鐵組合立下了一種使千萬小商人順從或毀滅的法律。這是獨占——「人民律師」路易士·勃蘭岱斯所稱的「對於鉅大底咀咒，」——欺瞞了傳統的美國信仰，這信仰說美國人民在自由個人的社會裏可以享受經濟底自發的自由。但至少有一世紀之久，如却爾斯·A·皮爾德及詹姆斯·哀倫·史密斯（Charles A. Beard and James Allen Smith）現在所斥責美國人民的，以爲他們把獨立宣言中的政治遺言和包含在有階級性的憲法中的經濟現實混淆不清；獨佔證實了這一種混淆不清且在此中得益匪淺。貪污久已成爲實地的罪惡，不公平的商業設施祇是私人貪婪底反映，政治機構

的中央集權是一種抽象的需要。美國不復再能爲拓荒人的諾言所迷惑了，這全國的傳說以爲每一個人都可以白手成家，只有無積蓄心才招致失敗。全國的學徒時期已經過去了，「自由發展 (laissez faire)」成了個笑話；獨占是最好的證明。

不論帝國性的擴張及九十年代後期間歇的繁榮，農民與無土地的城市工人中的反叛精神從來沒有完全消失。但因為認識了獨占的力量，大量的中產階級現在生存於新的危險中，而在人民黨主義失敗後，變革主義的衝動已自邊境移到大城市，「這是民主的希望所在。」不過進步主義的一般趨向却並不如三十年來革命工人所希望那樣的，是一種反對利潤制度底純粹的反動；它祇是對於在利潤制度下生活得太好的人的一個打擊，對於那些毀滅了別人自由機會的人的打擊，雖然常常茫然於變革可能的含義，進步主義精神却因勢利導到變革上去，在開始時顯然是要爭回原來的競爭平衡；如年青的華爾脫·李普曼 (Walter Lippmann) 諷刺地說，是要把工人轉變爲小店主。進步主義是種懷鄉病。它的反叛是中產階級不安的反應，這一階級突然感到在聯邦政府的後面，雖然有着可以炫示的機構和民主的允諾，却存在着「一種新的力量，「無形之中的政府。」於是進步精神便攻擊經濟制度的弊

害，及爲少數人所獲得的利益；自己相信最多不過是積古老的個人主義，它看到獨占的大憐憫，因爲獨占威脅了意志的自由。這一辰光的任何事物，事實上，建議了小商人，像在他前面的小農一樣，已經無力攢展，或者甚之保持他的經濟利益了。

就因爲他的經濟自由受到挑戰，美國人現在便轉到政治變革上去，且自其中重獲了他的樂觀。因爲獨占的一切力量，公共輿論的力量是存在的；憑着這一點，暴露作家們及他們小說中的精神把握住他們的機會。由於相信獨占及其弊害是可以對之作戰的，現在便發生了變革底異乎尋常的精神——思想上是政治性的，文學上是政治性的——使烏特魯·威爾遜（Woodrow Wilson）進入白宮，這使得美國大顯聲色一直到威爾遜的新自由爲戰爭所毀時爲止。人民突然決意在政治中爲他們自己創造一個新的生活；他們的英雄是政治家們，而若干政治家則來自他們最優秀的作家羣中。新自由主義相信好的政治對象的標語；它的力量有一種永久的大選前的風味，而它的特質經常從它的政治領袖的人格中反映出來。自這種趨向更大的行動自由的鬥爭中隨來了一種新精神，用它的力量廣被萬物。進步精神在它未至窮途前包羅甚廣，但是它的歷史意義則在於它所激起的比它所了解的多。它向經濟及社會立法工

作，要求更大的經濟民主，要求婦女的權利，要求羣衆生活有更多的獻身與智慧；但是間接地却使人們意識到隨處都在切求的改變。

新精神廣播四處；空氣中流傳着改變。隨處人們看到了文學上的突然醒覺，這文學久已等候着它自由的憲章了——對於新領導的深湛渴望歸結到羅斯福身上；在反對虛飾的財富的反動中連結了二十世紀初葉的小說家們；在目前泛濫全景及成爲新時代軌跡的刺激的集納主義上。新社會小說的技巧並不一體深刻，其語調亦極尖銳；雖然許多這一類的作家使他們自己局限於政治目的，且受政治外觀的欺騙，他們有助於把實質的復活介紹到美國人生活的各個細流中去。不安還存在着；但新世紀底力量却不復再受拘束；美國的作品已經踏入「希望之年」了。

## 一一

如果我們想到那些爲進步主義時期的反叛精神所放鬆了的被抑制的影響，那些在新時代的冒險精神裏得到表達的西部豐富的浪漫主義，這就很容易看到爲什麼在一九〇二年進步

時期的前夕逝世的弗蘭克·諾列斯會極富有代表性的。因為諾列斯之崇拜武力，享受生活，願意自各種方面學習，完完全是羅斯福時代的孩子。事實上，如果西奧多·羅斯福對於小說有嗜好而且欽佩左拉，他也許能生產大量當時生活的手稿寫得和諾列斯並無多大差別。史泰芬·克朗是死去了的世紀最後的餘燼，諾列斯雖然和他同一時代，却是新世紀肌肉強健的新人的文學上底對手——羅斯福與別爾·侯烏特（Bill Haywood），波拉與達羅（Borah and Darrow）。

在暴露作家第一次舉起鎚子的麥克克呂雜誌（McClure's Magazine）上，弗蘭克·諾列斯與伊達·塔白爾（Ida Tarbell），林肯·史蒂芬斯及雷伊·史丹那·倍克爾（Ray Stannard Baker）並肩工作。他借力於他早期的羅曼底克故事，至終他還是個浪漫主義者。早期自然主義者中最最反叛最最反動的諾列斯是許多相互衝突的影響之產物，他常常在同一時間內完全背叛了這些影響。出身於芝加哥的富有家庭，他父母縱容了他不安定的早年計劃，他在聖法蘭西斯哥住了些時候，以後便到巴黎去學繪畫，以後又回國在加里福尼亞大學工作。在那裏他開始寫作，最後則在哈佛大學消磨了一年，跟印象主義者劉易士·蓋茨

(Lewis E. Gates) 學習寫作，開始寫「麥克蒂葛」和「凡杜佛與惡人」。一八九八年他到了古巴，爲麥克克呂雜誌報導美西戰爭中聖蒂亞哥 (Santiago) 戰役。廿五歲時他在南非洲，爲柯里爾斯雜誌 (Colliers) 及聖·法蘭西斯哥記事報 (San Francisco Chronicle) 報導波爾戰事 (Boers War)。他爲波爾人所俘，被迫離境，便回聖法蘭西斯哥做報紙工作。由於這些影響的力量，他一躍而爲邊疆小說家，永遠爲加里福尼亞的未來所激動，是美國對於左拉最虔誠的門徒，却是吉潑林與史蒂文生結合而生的不幸的孩子，在九十年代中這一結合毀滅了許多較弱的作家。不過他却比所組成他的力量還要強大，他有那種人們在克朗那裏所感覺不到的東西——一種廣大的天賦在他死時還未竭盡，一種能力可以及得上新世紀的多產的力量。當他三十二歲因盲腸炎致死時，他剛接觸到他雄心勃勃的工作決定部份，正在慢慢地在世界性的麥的三部曲的圈子裏打轉，這三部曲中的第三部從未寫成，第二部也未修正。

諾列斯之成爲自然主義者由於他憎恨「純文學」，這種文學在歐洲自福樓拜之後發展到左拉的社會研究。他在一八九九年寫道「誰理會優美的風格！」「訴說你的故事，把你的風

格交給魔鬼。我們不要文學，我們要生活。」他的性格中有着或種孩子氣的機會主義，他之選中自然主義者的教條主義是爲了它狂暴的歡樂，而接受它的宿命論完全是爲了滿足他戲劇性的親感。在歐洲，自然主義背面的哲學，以及它之企圖仿效科學的客觀性，它的深摯的悲劇感，他都忽視了。研究左拉以他爲自然主義的高僧，照法蘭克林·渥克爾（Franklin Walker）的意見，他也許顯示出對於左拉比對於自然主義教條本身更有獨具慧眼的了解。還在大學時，諾列斯即寫：

如左拉所了解的，自然主義祇是一種浪漫主義的形式……自然主義者並不顧及一般的人，他們一般的興趣，一般的生活，以及一切的日常瑣事。恐怖的事情必出現於自然主義派小說中的角色身上。他們必須和一般人折開，脫離平靜不波的日常生活，投入於龐大與恐怖戲劇的苦楚，而進至於被解放了的情慾，血與暴死之中。左拉先生的世界是龐大事物的世界。它所計較的是巨大不可輕視的及恐怖的；這裏沒有茶杯裏的悲劇。

這簡直不是自然主義者在「醫療的客觀性」的狀態下作他們觀察人類生活希望所追求的東西，但這却是諾列斯精神的特質。他爲體積及強烈弄得不知所措，他對於巨大的歡欣是一種古怪的混淆，這種混淆是基於他對於加里福尼亞邊境的愛戀與他在幼年所寫非常的傳奇中迄未用竭的不可克制青春所產生的——自傳體的「勃立克斯 (Bliss)」及得自吉潑林的熱情的「萊蒂夫人的穆朗 (Moran of the Lady Letty)」酷似羅斯福與傑克倫敦，他有着過多的他一時代的敏捷的北歐風習 (Nordicism)；不過他又狂熱地相信接近人民大眾的文學，他曾經寫道「不能通俗的文學簡直不是文學。」他對於數量的愛好在他散漫的小說中的技巧上十分凸出，特別在修辭的結論上破壞了許多他的著作，以一種在宏大的鳴奏曲似的波浪上細節上再堆積細節的詭計來表現自然的魁偉。由於這種洋溢的生活力，他對於生活中一般的殘酷有種特殊的感覺，而使他最好的小說「麥克蒂葛」成爲現代美國幻想底偉大作品。

諾列斯的心智之輪，可以從一種天真難抑的歡樂中找得，這種歡樂如伊利莎白時代詩中的抒情法一樣光采，好像第一次發現世界渴望於吸收生活中每一刹那的閃爍。諾列斯寫來有

如在他之前從無一人看到過加里福尼亞，或者明瞭在廣大無垠需要半日才能走盡的田地裏種麥，及在列車裏裝運足夠的麥粉去供養歐洲國家的歡樂。他的巨大的人物從這種歡樂的激越與貪婪中產生，豐衣足食的人們永不能為城市狹狹的生活與工廠制度的限制所攫取。他是茂盛豐源的詩人，對於加里福尼亞給他的世界存在的安全感漠不關心。他書裏的每一個事物在天平秤上都是巨大的——「鱒魚」中的麥田有如拿破崙朝公爵們的采地，「麥克蒂葛」中的飲食，「凡杜佛與惡人」中的超乎想像的淫亂（如童子軍白日所夢見的上古埃及），「陷阱（The Pit）」中的文藝復興期的浪費，即使如「萊蒂夫人的穆朗」冒險奇談中後街的全武行與偷盜行為，這書的女主角在性格上還是位穿在藍色粗布衣服裏的海盜公主。

當諾列斯求他麥的三部曲的結局時，無可避免地是「一種與曠野同樣廣大的理想。」他向勃羅斯·卜德爾（Bruce Porter）大言不慚地說，這三部曲，是跨越兩大大陸的，着眼於草莽未闢，記錄人與自然鬥爭，描寫征服邊疆，商業機構的產生，最後說到歐洲。它所述的美國已很快離開了工業的前途，證實了自然富源的無望。鐵路與小農們之間的衝突，如他在「鱒魚」中所宣佈的，是不知不覺地依照聖經中惡的傳說而想起的。就是這一事實解釋了

這本書中感傷的神祕主義，及他自這一結果中所得的修羅場，「陷阱。」聖育金谷（The San Joaquin Valley）——十分像史坦倍克的薩連那斯（Salinas）——是伊甸園，瑪葛納斯及特瑞克是他的自然的孩子們；南太平洋便成爲樂園中的毒蛇。「鱒魚」在或種感覺上是第一本暴露小說，但始終是本混淆不清的書。諾列斯被拉扯在左拉與吉潑林之間，雖然他已是一位頗堪注意的藝術家，他仍舊是個孩子。他知道他所寫的社會中，農業的羣衆正蛻變到工業中去，鐵路不能其他的功用；但是他對於經濟需要的欣賞屈服在他的慾望之下，而對於邊民給予——堂皇的——頌讚。以如此有力量的書，它的熱情還是感傷的，它的英雄與惡徒都列在一個衝突中，諾列斯可以熱情地計劃却不能完全瞭解。到結局，這個流氓的鐵路職員柏爾曼斷氣的場合使人想起了不值一顧的維多利亞朝的鬧劇，鐵路公司收買了所有的土地，諾列斯却留在那裏慶祝麥子，而給這本書以一個熱鬧的終結。

在「陷阱」裏，諾列斯企圖陳述麥子故事的第二階段，麥子在芝加哥市場的幸運；但是他祇成功於完成了一本中庸而老套的金融小說，這種小說六年之後大爲盛行。像許多這一類的小說，不能免俗的對於婚姻作一感情用事的研究，且證明他指責寇蒂斯·雅特汝（「陷

「陷阱」中的男主角——譯註）的錯誤，一如禁酒小說中指責善良却有過錯的父親喝酒的不當。「陷阱」中的細節十分動人，令人驚奇的則是絲毫沒有批判到那種金融基礎結構，這是諾列斯在「鱈魚」大肆暴露的。諾列斯對於功名成就具有特長的估計使得他把極普通的人物如寇蒂斯誇張成一個傳奇性的冒險人物，有時和善甚之極爲寬大，可絕不是他這一世界的標準人物，更不是這一世界精神的領導。雅特汶和他妻子的故事佔據了諾列斯的頭腦，他的史詩中市場的地位顯然對他失掉了意義。讀「陷阱」的人一開始不會想到它在計劃中的三部曲的本意的。這裏面連「鱈魚」中鬥爭的迴響都沒有，因爲這篇小說很快地收縮到生根在一處集中於一個題旨的傳奇故事上去了。雖然狹溢緊湊，它可顯示了善于描寫插曲，這一點諾列斯是比他同代的小說家更爲成功的。

顯然，諾列斯的大志是要把美國相等於宇宙，再尋找相等於他國家那樣鉅大的文學。可惜他住在「麥克蒂葛」那種衰退的歷史裏。在他的大麥小說裏，他嘗試着攪張當地的景色成爲使他迷惑的宇宙現象，而那種對於土地的愛戀心亦非邊境人的文學所能比擬；這本早期的書，大部份是他離大學前寫成的，他在個人失敗的戲劇裏暴露了全部文化淺薄的基礎。諾列

斯有着或種粗野，是他孩子氣的感情衝動的一層表面，如果這一種粗野在「凡杜佛」中是種淫虐狂與苦痛的「文學」，在「麥克蒂葛」中却把諾列斯對於現實的狂熱昇到最高點。「牙醫生，」他在致友人書信中提到這本書，成爲一個城市的寫照及它的文化底不能競爭的重現。諾列斯把窮人世界的黑暗塞進到這個城市去，這窮人世界總像仙人那樣地在招引他，這個世界的需要被凍結了，對於貧無立錐之地的人毫不憐憫，也不爲死亡動心。這是齷齪劇，諾列斯的書都是鬧劇；但是書中的暴烈却比他一貫的孩子氣力的味道更多；它支持了一種生動的觀念，麥克蒂葛與特麗娜的悲劇是在一種真正宿命論的天平上所支配的；盲目成爲競技場而不幸則是復仇之神；天地是片荒土人在上面抓拳麵包，生活在城市的溝壑裏顯得空虛。

雖然這本書完全是自然主義一課客觀教訓，但不計它的浪費與粗野，這小說却是美國名利社會第一幅偉大的悲劇的寫照。麥克蒂葛的聖法朗西斯哥是這一社會的地脚，而它的悲劇的，無憐憫心的，怪誕幽默的黑暗則像是地獄的雷鳴。這本書再沒有比諾列斯所見到的崩落更可注意的了——差不多類乎希臘古典作品中一位有力量的人墮落的悲劇——其描寫有力亦屬少見。我們可以大胆地說，諾列斯很少關注到麥克蒂葛本人，但是由於他仰慕強力的本

能，他把麥克蒂葛一己的獸性寫得具有不朽的意義。這位好鬥凶狠的小說家到終了時，差不多不經意地從他對於麥克蒂葛失敗的敏感中即興而成一幕現代的悲劇；而這一悲劇則比他所明瞭的還要真實。因為歸根結底，諾列斯的天賦是出奇地雜亂無章的，他還在嘗試，還是那個積重難返的過度長大的孩子，在吉隆林與左拉之間搖擺不定；還是位強烈底早熟的主宰，他最大的榮耀是他和帝國主義者這一代的人一樣地凶狠。「我從不阿諛，」諾列斯在瀕死前誇口說。「我從不向流行的型式低頭向它乞討。我告訴他們真情，他們歡喜它或是不中意它。對於我有什麼關係？我以真情告訴他。」

發展到諾列斯以後的那些小人物，這句誇口的話可以成爲逐漸出現的暴露小說家的座右銘。只要他們可以把身邊的一切看得清楚，他們當然要想法說出真情；如果他們看到西奧圖·羅斯福而以爲是新的守護神，那並不是他們的過錯。羅勃脫·M·拉·福萊脫在自傳中寫着，「西奧圖·羅斯福是對於當代人民表面情操最有能力作解釋的人，他很自然地反應這種情操。」羅斯福是位時代的寵兒，享受着他在進步時期他給予文學的影響的領導。作爲文

學上的影響，任何一位總統都不能與他並駕齊驅。他鼓勵了十幾本政治小說，似乎都是依照他的演講詞寫成的，首創了那些戰鬥的口號而為熱中於戰鬥的一代人所衷心接受，以他一己的馴馬的精神給予輿論，如果他不是以這種精神給予思想，簡直可以使全國人揭竿而起。他最大的供獻在於他的活力，雖然那位英國大使西薛爾·史伯林——瑞斯(Cecil Spring-Rice)曾經在書信裏稱他為「你必須永遠記得總統不過是六歲的孩子，」而另一位他的部下在一九一二年調笑說：「朋友們，我們必須記得西奧圖·羅斯福是偉大的，因為他懂得笨人的心理。」不過這又有什麼關係，羅斯福妥貼地把正義的天秤放得平平穩穩，而那些批評他的不是大富的仇人便是虛無黨徒。端納·瑞其堡(Donald Richberg)稱他為「清明的傳道者，」他話說得響手裏的鞭子可極細小。「我們既不是爲了這些富人也不是爲了這些窮人；我們是爲了那些富的窮的正直的人。」美國的批評家爲他匆忙了二十年才發覺他的話全是廢話。

此時，他的話看來很有道理。因爲羅斯福的談話，譁笑，在叢林裏獵取野獸，用同樣審慎的勇氣寫下這些野獸，他對世界末日善惡決戰的憎惡及痛斥，給予當時民主政治真實或理想的威力一種象徵。他是追求力量的力量；他使得氣氛生動活潑。他之反託辣斯控告未能撼

動罪惡的大公司底搜括財產的能力，或是保守而又遲緩的塔虎脫（Tate）對於大託辣斯是更爲正直較少投機的反對者，那又有什麼關係？索狄（Tedy）——卽西奧圖之簡稱——譯註）於一九〇四年日俄戰後召集日俄二國舉行和議，而本人並不明瞭戰事的動機又有什麼關係？他在公開中破壞暴露者，而私下承認貪污的流行比他們所報告的更爲腐臭，又有什麼關係？真誠地急於補救美國機構的表面創傷，羅斯福對於「惡行」深痛惡極，而用大聲高呼來鼓舞「德行」以支持整個的改良運動。他是盲目地熱心，他並無對於真實有適切的尊重，他崇拜純粹的力量。不過因爲他相信強大的感情用事的愛國心，如他在「新國家主義」中宣佈美國的歷史是世界歷史的中心事件，他使得整整一代人都相信他的話。把美國當迷途的小孩那樣在他面前趕東趕西，他使得人民意識到美國前途中的艱鉅工作；沒有一個人民比現在走到最前線的新聞記者與小說家更爲清楚明白的了。

暴露，卽以「揭發的（Expose）」新聞進而至「揭發的」小說，是由羅斯福命名的，雖然在公開中他仍斥責這一行為。它的開始差不多是偶發的，當林肯·史蒂芬斯自麥克呂雜誌的編輯降而爲巡行中西部的專稿撰述人時，他在聖路易斯發現了大城市腐化的故事。由於

巧合，史蒂芬斯的著名報導「聖路易斯的粗亂日子」(Tweed Days in St. Louis)與哀達·M·塔培爾(Ida M. Tarbell)的「美孚油公司史實」(History of Standard Oil Company)第一章同時出現。麥克克呂倫得近乎天才才沒有計劃週詳的政策，但自從他放棄了在密西西比河一帶向家庭主婦出賣動人的新聞以來，他早已懷疑到人們需要另一些不同的事物。史蒂芬斯把他的注意力自聖路易斯移到米尼安坡利，自茨堡(「打開了地獄門」)到費城，他發覺需要助手；摘發的狂熱繼續着，暴露文章成爲主要的企業。雷·史丹那·倍克(Ray Stannard Baker)調查鐵路；萬人雜誌(Everybodys)中托馬斯·W·勞頓(Thomas W. Lawton)苛責當時的金融家，却爾斯·愛德華·羅塞爾(Charles Edward Russell)調查牛肉託辣斯，法官朋·林德賽(Judge Ben Lindsey)痛罵現行的刑法；柯里爾雜誌(Colliers)薩穆爾·霍普金斯·阿丹姆斯(Samuel Hopkins Adames)發表他動人的論文攻擊成藥及報紙，達維德·葛雷漢·菲力泊(David Graham Phillips)開始寫辛辣的論文論述政府的業務，最後則是他最出名的論文「參議院的叛逆」和那些當日最風行的小說。由於萬人雜誌，柯里爾雜誌，四海雜誌，皮爾森雜誌(Pearsons)等編輯們的鼓勵(即使

週六晚郵 Saturday Evening Post 也接觸到的)，特約撰稿人和投稿人跼蹐全國收集腐敗的實事，他們隨處都可以撿拾到——特許的偷竊，吃空額，偽造的租賃契約，警察與罪惡的連絡，污濁的貧民窟，大城市中的貧困等等故事。他們訪問各州的省城，歸來時帶着大批議員競選人，行賄立法者，特權的擷取，及政治機構中「無形政府」活動的種種故事。他們攷察了商業的行爲。揭露了不值一顧的債務計劃，不可靠的保險公司及以盜竊爲事的獨占事業。

羅斯福向還在白宮執政的塔虎脫譴責說暴露是無成效的，同時他也感到暴露運動深入的可怕。他嘲笑大部份暴露者缺少聰明；他以爲若干人是社會主義者，若干人則「祇是灰色的投時好的人；不過他們都在培養一種革命的感情。」在這一方面，他暗暗地同意最最保守的林肯。史蒂芬斯，因爲史蒂芬斯設法向他證明暴露運動決不會僅僅自守於新聞揭發的水準上。他在一九〇七年致書羅斯福說，「你是有民主觀感的，該知道若干年大部份的現象是由於揭發，決不是由於對流氓的信念而來的；依我看來，你一向看不起暴露，我却希望因此而有一個美國的民主政治。你要求辦公室裏的人誠實，我要求他們對公衆服務。」自從他德國留學回來作華爾街記者起，史蒂芬斯就看來「求生存的鬥爭是十分像獸類的。越幹練的人，

就能更多超越社會所容許不穩份子所越過的界線。」現在，經過了二十年來對於美國大城市生活的辛勤研究，他對於社會上一般的花樣有了清楚認識。他在一九〇四年的麥克呂雜誌中寫道，「我在城市腐化中的摸索，使我深入各處，但總是從政治到商業，從各城到各州。」

史蒂芬斯是位革新的暴露者底熱心傳教人，而且證明他是個社會哲學家——樂天，譏嘲，偶有機智，逐漸不耐於革新的遲緩。其他的暴露者大都不是個社會哲學家。他們被派遣，被鼓勵去揭發，他們揭發了——又有多少要揭發啊！此外，他們很少有歷史的好奇心，資本家的國家本質對於他們是神祕莫測正如梅維爾的白鯨魚一般無二。不過要指出他們在他們或我們這一時代中未能超然於集納主義的普遍界限是件太容易的事情。當代批評家反對他們最主要的原因是爲了他們太「天真」；這是說他們並不是馬克思主義者。不過如果他們是天真的，在他們這時代中誰又不是的呢？如果任何一位暴露者現在應受譴責，則該是那些憑了少數事實及一點不滿底力量而欲成爲小說家的那些人（很像一九三〇年代的那些普羅列塔利亞小說家們）；或是那些傳奇的小說家如溫斯敦·邱吉爾（Winston Churchill），以寫「革新」小說如「攷尼斯東（Coniston）」而真實地寫下政治情形，却以感情衝動地寫那些

政治巨頭作終結，這些政治巨頭們他們似乎是應該攻擊的。在同樣的情形中，着于早期的「政治」小說，如阿弗雷·亨利·劉易士(Alfred Henry Lewis)的「老闆(The Boss)」，勃蘭德·魏特樂克(Brana Whitlock)的「第十三區(The Thirteenth District)」，及伊利奧·弗羅活(Elliott Flower)的「分贖的人(The Spoilsman)」，都是報紙新聞的巧妙轉述——約翰·張伯倫在「再會吧革新(Farewell to Reform)」中研究進步主義的思想時寫道，這些小說都深湛得却却「與西奧圖·羅斯福的心地一樣，一點不多一點不少。」直到暴露運動挾着這一時期的地下土壤開始流入小說，第二代現實主義先驅人的主要特質才明白地顯示出來。社會現實主義者，他們還未成爲小說家甚之還未熱中於小說，他們之獲知若干美國社會的初步事實已經是很足够的了。有著他們那一時代一切重要的樂觀態度，他們充溢着精力自集納主義走向小說，準備進攻。

### 三

在目前開始出現的年青社會主義智識份子眼中，暴露者都是布爾喬亞革新者，缺少對於

社會問題的全盤把握；但是他們也不以為社會主義小說家巨子如傑克·倫敦與阿潑頓·辛克萊比這批暴露者更為高妙。事實上，社會主義智識份子們也不太重視小說，或是他們自己一班的藝術上的成就。一位年青的社會主義批評家，樊·威克·勃羅克斯論到當時作家如辛克萊等的社會良知，以為祇能使他們「做到使他們想到藝術的真實本身是進步的仇敵」而已。這一運動中的學者如勃羅克斯和華爾特·李普曼時常有點恐懼倫敦和辛克萊那些同志小說家的喧鬧，粗厲及不平凡的繁榮。社會主義者大體上以有自己的小說家自傲，但是也懷疑他們的宣告究竟有多少真正地傳達出去。因為這些領袖的社會主義「小說家們」是他們這時代最奇的傳奇的小說家。倫敦最大的慾望是向後退却，離開資本主義，回到原始邊民的極樂世界去；辛克萊，則如羅拔脫·肯脫威爾（Robert Cantwell）所說的，退回到勃龍森·阿爾柯德（Bronson Alcott）所相望的十九世紀底可愛的 Faddism 中去，此外則是個最熱心虔誠的烏托邦人，一位最忍耐的農人，對於素食主義和社會主義及小說一視同仁。這兩位先驅的社會主義作家真的是出奇的傳奇的典型，盲目於布爾喬亞的意見之中，却以社會主義的反叛者的姿態出現。對於羅斯福與塔虎脫的美國，社會主義還祇是種外來的菌類的繁殖，雖然生長

得很快——一種很容易和表面現象混和的運動，如辛克萊企圖在紐傑賽的海力孔山建立烏托邦社會，或是高爾基因為和不是他妻子的女人同居而被逐出紐約的旅舍等等。在這種背景中，倫敦與辛克萊生活着寫着革命的雄偉的格調之中，好像建議說社會主義祇是種新的不文明的浪漫主義而已。

暴露者是天真的，但是在現代美國文學中，還有比傑克·倫敦那樣是天真的混亂與貪欲權力的化身，而像是狄克·達爾(Dick Dade)一樣的人嗎？誇張而不作偽，他是這一時期的十字軍和最不必羞慚的靠筆頭吃飯的人。一個夢想者和冒險者，不像他這一代中的任何人，現在他看來已和他終身追求的社會主義同志的勇敢的新天地隔絕了。在「強者」及強者的崇拜人底時期中，社會主義者倫敦是原始冒險故事糧食供給的領袖。他的社會主義是他最偉大的冒險，但再沒有比他，在社會主義中更悲劇——更不耐的了。當時的領袖英雄，他在書信末尾寫着「你的為革命的人，」但他是美國唯一暴力崇拜的法西斯蒂智識份子的典範；現代反叛者最有進擊心的人，但在心底裏他是最大孺的人。他像諾列斯一樣是羅斯福——吉潑林時代最卓越的孩子，有一己的僻論。如果他看來已不足為孩子們的英雄，他還是極重要

的，因為他的作品中有着反叛與攻擊底狂熱的集中，那種力量在進步主義時期中是列在前面的。

傑克·倫敦作品之前導可以在他自己的騷動生活而不在他的社會主義中找到。他由於本能成爲社會主義者，但他也是個本能的尼采信徒，和赫勃脫·史賓塞（Herbert Spencer）的追隨人。終他一生，他隨處俯拾他的解救，如果他孩子氣地把超人與卡爾·馬克思連在一起而使美國的馬克思主義者大吃一驚，則想到他毫不在意地把史賓塞與雪萊（Shelley），把星相術和哲學連在一起更使人發生興趣。他所寫的最偉大的故事是他所生活過的故事：一個西部冒險家及走江湖星相家的私生子的故事，在奧克蘭生長，十五歲時做捉蟻人，十七歲作水手，流浪漢和「做工的野獸」，考克賽軍（Coxey's Army）中的長征兵，阿拉斯加的探險者，很快地因他的故事而獲利，幾次發財幾次用光，巡遊在他自己宏圖大略的範圍中最後結束了他的生命。在他所有的書中他要寫的故事——在「馬丁·伊登（Martin Eden）」中那位在各色生活中奮鬥的青年，在「海狼（The Sea Wolf）」中那位孤寂的天堂的突擊者，在「曠野的呼聲（The Call of the Wild）」中勝利的自然人，在「鐵踵（The Iron Heel）」

中他自己階級的復仇仙子，甚之在「約翰·巴萊康（John Barleycorn）」中不可藥救的醉鬼，他都在描寫自己。他從沒有完完全全地成功，因為他從來沒有完完全全把握住自己。說說很容易，可是倫敦比任何人更明白得清楚。他握住每一種教訓，一天讀書工作十九小時，服從許多指示；但在他心裏却什麼也不依從。

如果他的社會主義保留得最長久，那是因為社會主義中較大的人類愛因他早年及一生隨處看到的辛酸生活在他身上起了作用的緣故；不過社會主義還講平等，這不免屈辱了他的虛榮。他寫信給克勞志司萊·瓊斯（Cloudesley Johns）說：「社會主義不是爲所有的人底快樂而打算的一種理想制度；這是爲了若種有血緣的種族的快樂作打算的。它打算以更多的力量給予這些天賦獨厚的種族，使他們在較少力量及較弱種族的消滅中獲得生存與繼承土地。」他從沒有忘却年青時的辛酸；所有作品中的主要題旨都是從這一點出發的。他既不能忘掉他早年的困苦，自然也不能忘掉這種困苦的社會。他決心十分認真的對這一社會復仇。他不計一切在人前維持自己的地位，在加里福尼亞建立最大的農場，化費許多錢，享有最瘋狂的生涯。他維護一己對於這一社會深切的鄙棄，並以一己的選擇而隨時規避這社會的一切必需。

對於他，化了幾千塊錢認爲是生命中瓊寶的小舟「史那克」號，是和任何他的作品一視同仁的；它是足爲維護自己權力的媒介物，因爲在他的作品中他未能達到完全維護自己權威的地步。這成爲「倫敦的荒蕩，」和他錢財及愛情一樣地顯得措置失當。

這是位抱負不凡的超人跨越了倫敦的作品，一時自我犧牲有如普羅米修斯，一時又狂怒若周甫（Jove），但是永遠是那位「帶血的野獸」，帶着傑克倫敦的力量與傑克倫敦的風度。他的社會主義在真實中祇是種不自覺的自卑感；他享有一種爲大眾所分享的力量底自覺，一種爲領袖人物所傾注的力量，有如在「鐵踵」中所寫的一樣。他對於自己所出生的階級的鐘愛是十分深切的，但是這種鐘愛發於憐憫，過去一般困苦的自覺；他對於它一己的忠誠是浮動的。他評論自己作品的話，如果以之評論他的社會主義也一樣公平：「我永遠贊成我內心生活的崇高，遠過於藝術或其他外在的事物。」爲了他那一本最有力量的書「沉淵中的人（The People of The Abyss）」，他在倫敦住了幾個月，生活得像個流浪漢，在富人家庭拋在泥土裏的垃圾中尋找糞殘冷着吃。報導了五十多萬在「稱爲倫敦的社會玩底輾轉溝壑的人，」他帶着冷酷的同意，節錄了西奧圖·派克爾（Theodore Parker）在半世紀前的判

詞；「英吉利是富豪的樂園，智者的滌罪所，窮人的地獄。」不過即使他熱烈同情英美窮人的苦難，他作爲「第一個工人階級作家」對於工人階級却毫不負責。他是第一個工人階級作家，因爲這一階級的幸運供給他獨一無二的主要經歷；但是他決不願貶低他的作品以迎合當時驅使他的市場。德萊塞寫倫敦時並未忘掉這一點：「他不感到應該顧到需要及羣衆的冷淡。因此產生了許多優秀的傳奇。」

如果倫敦之不被遺忘，是爲了他是現代第一個社會主義小說家，他也應該作爲「阿古賽（Argosy）」故事傳統的先驅者而被記憶着。在一九一三年，他可以自負爲世界上最出名報酬最高的作家，而他之得到赫赫令譽，則是由於他開創了西部荒原傳奇的先河。不過在他許多冒險小說與故事中，他並不經常像個受雇的作者那樣寫作着。他從不相信任何和他並駕齊驅的力量，因爲這種力量完全來自他一己的主張，由於他的自信與主張引致了他對於狂暴的歡樂。在作水手與冒險家時，他證明了這一點，而由於狂暴，他的那些偉大人物才能生存。狂暴是他們在倫敦設想的世界中，唯一表現之道，同時也是強者的大熔爐；狂暴表現了生活的真諦，這是自然主義者信條中的狂暴，也是男女超人的狂暴。倫敦借口於那位「海狼」中

左拉式的阿海白艦長烏爾夫·拉珊說道；「我相信生活是一團糟的。它像麪，酵母，會動或可以動一分鐘，一小時，一年或一百年的東西，但終於要停止活動的。大的吃了小的繼續活動，強者吃掉弱者而保持它們的力量。幸運的吃得動得久。這便是全部。」所以所有他那些原始的英雄們，自烏爾夫·拉珊至馬丁·伊登及恩尼斯志·愛佛哈特，「鐵踵」中的鐵匠，全來表白他們對於狂暴的摯愛及狂暴底浪漫主義的暗流：「競賽 (The Game)」中的錦標競爭人，「亞丹之前 (Before Adam)」的先史期野蠻人，「白牙 (White Fang)」中的野狗，「燃燒的白光 (Burning Day-light)」中巨大的日光，甚之還有那些晚年作品的題目如「強者的力量 (The Strength of The Strong)」及「深不可測的惡漢 (The Abyssal Brute)」。

現在已經十分明顯，倫敦同時代人所得益於他的，並不是他偶而一發的社會主義論調，却是在追求西奧圖·羅斯福所稱「奮鬥生活」的驚險。在他之前沒有一個人發現阿拉斯加邊民有寫入文學的可能性，但是他滿足了一代人的口味，他們還和自己的邊民距離太近，而缺少對於「血淋淋的」傳奇的欣賞，他在娛樂上及生意眼上懂得怎樣去滿足這種口味。在尼采

的超人好像穿着長統靴及邊民的粗皮短褐的日子裏，讀着「曠野的呼聲」中布克的故事，倫敦把它列入於「主宰原始的野獸」一類在阿拉斯加的原野裏浪游的加里福尼亞大王，這多有意義！對於那些彬彬有禮的讀者們，爲了「真正事物」而快活得發抖，讀着這樣的句子：「布克對準咽喉虛使攻擊，當他的利齒咬住咽喉時，鮮血便涵湧地噴出來」時，這又多有意義！不論社會主義或非社會主義，倫敦在他的時代裏顯出一個可以扮演他那一代各種腳色的人，趣味相同，精力無別——這位反叛的革新者，達爾文與史賓塞的門徒，在浪漫主義景色中工作的自然主義者，特別是靠自力成功且藐視別人的那一類人，既仰求於當代人的口味，同時亦威嚇了它。如果這對於我們有重大關係，這對於倫敦及他那一不够緊張的時代一無關係。在他的那些奮鬥與叛亂，足以滿足狂亂口味的故事中有着一種啓示——卽是最後解除傳統的束縛，倫敦本人則在自殺後才做到；對於倫敦再不能更重要的事實，卽是他登場的時候，正是新時代受震動的意志需求他那種迅速供應的狂暴。

倫敦雖然是他那一代最享盛名的作家，却是個孤獨的人；而且在他滿懷的社會主義希望中，以他個人而論是最最悲劇的。他的冒險故事顯得歡樂無窮，他自己的日子可看不見他小

說中龐大的超人與神獸，這些小說「真」得像是厚塊的帶血鮮肉，主要地可祇是一種頹喪的自白。他的英雄們祇在一己的心胸裏掀起狂潮，却大叫他們在掀起世界的狂潮。在十九世紀初年讀這些故事覺得驚險萬狀，是他們男性威力的象徵；我們在今日却熟習這些人物——烏爾夫·拉珊與馬丁·伊登，「燃燒的日光」與達瑞爾·史丹亭，恩尼斯志·愛佛哈特與布克（倫敦最偉大的創作）——祇是傳奇中的人物為倫敦一生所願望生活的。和他同時代許多小說家一樣，倫敦雖然是社會主義者却祇望「退居」，逃避到初民快活社會的夢想中去。他祇在人們有次在曠野裏聽到的呼聲裏提及這一代人，這種戰慄至今還使人在曠野中毛骨悚然，而生活則是種人與人的搏鬥，這是美好的。除了這是傑克倫敦一己自一羣在競爭社會人羣中的解放之外，又還有什麼呢？在這一競爭社會中，尼采式的獵犬布克從犬羣裏逃出來，一個子到曠野去追蹤他的食料。就在阿拉斯加的高原上有着倫敦的光彩，這是還值得我們相信的他對於生活的一種主張。

#### 四

在林肯。史蒂芬斯書信集第一卷終處有一短札，這短札顯示了進步主義時期的樂觀前途。一九一四年歐戰爆發時，史蒂芬斯曾經預備暴露歐洲！今日，在阿波頓·辛克萊近作小說中確實暴露了慕尼黑與希特勒的歐洲時候，當不難知道他從何處學得了革新者的熱情，而使他在四十年來的美國文學及衝突中安然渡過的理由，這些近作中他還是用一貫的作戰的清白，這使他暴露了芝加哥的屠場，煤礦與石油企業，好萊塢金融的週轉方法，及他在一九三六年競選加里福尼亞州長運動的失敗。如果辛克萊能活得比今日光輝的青年作家長一點，且出版了一千本書（他也許會的），他將成爲若種古派理想主義及古怪的個人浪漫主義底悲壯與希奇的象徵，這種理想主義及個人浪漫主義永遠在美國文學中消失掉了。比「單純的」作家多一點，比嚴肅的小說家少一點，他看來活像美國現代精神的一位原始傳教師，是這時代與昔日平靜日子的最後一個連繫，在那個平靜的日子裏，馬克思主義者的聲音還和美以美會的傳教師差不多，而那位社會主義者的領袖猶金·戴伯斯（Eugene V. Debs）也相信「愛的精神。」

辛克萊之突享盛名，是由於所有暴露小說中最有力量的「一本「莽原（The Jungle）」。

（中國譯本名「屠場」易坎人譯——譯註），這本書出版之後他便自此成爲美國溫和的刺激物。他的一生有着許多諱言中傷，報紙頭條新聞的興奮，政治上的喧囂騷動，特殊的單純與悲喜演出，是一則宗教傳佈的故事，在現代歷史的冊頁上用簡短的小品寫成的。作爲小說家，他因冒險而受到損失，但如果沒有這些冒險他能否成爲小說家也是個疑問。這種十字軍樣的理想主義給予辛克萊一種機會，使他不可避免地永遠成爲一個十字軍士，如果他的作品及事業無望地迷惑了許多人的頭腦，那末自他以「屠場」的版稅投資於海力康會堂單一稅殖民地之日起卽已迷惑了他自己。這一複雜事實經常使批評他的人以復述他一生的冒險來分析他的作品，事實上他們也不得不這樣做。因爲辛克萊給予現代美國文學的並不是那些可以作領導的觀念，而是個人與智識份子反抗的力量，這力量摧毀了所有他經歷的障礙。在所有先驅的現實主義者集中全力於一己的解放時，辛克萊的確幫助達到了超乎他自己之外的解放，而在反抗的精神中造成了傳奇的偉大史詩。開始，他並不是一位十足的作家，祇是吹進過去時代那間陳腐屋子的一陣清風。他也許曾經是衝動而逸乎常軌的，常常因爲他的不妥協而駭人聽聞地粗魯；可是他在現代美國文學所顯示的有如威廉·詹寧斯·白里安（William

Jennings Bryan) 在現代美國政治上所成就的——一種超過戰鬥的褊狹主義，進而領導了那混亂的一羣，更爲這領導作鬥爭。

辛克萊在戰前文學中的重要性，是在於他嚴肅地執住反抗，他對於自己也是極嚴肅的——嚴肅的程度可自他的宣告中看到，他說形成他思想的三大影響是耶穌，漢姆萊脫(Hamlet)及雪萊。任何一位更懷大志的作家也永不能獻身於這麼多的神人中間；但是辛克萊似乎一開始就感到一種反對社會的個人憎恨，這種憎恨不久就形成了一種對於社會的普遍批判，而這種憎恨的程度也給予他對於這種使命的自覺。他是巴爾的摩式微了的大家的子孫，他以爲他自幼即是一個叛徒，反抗內戰後衰頹了的南方，他決定重述一次他早年的困苦使全世界都能聽到。即使在四十年後那本以極度樂觀出名的自傳中，他還是用寫下了那些早年時代的特別辛酸，跟着他那位貴族階級的祖母一板正經地吃着青魚乾和發霉的麵包，他父親努力出售酒料，這酒料爲父親喝掉的比賣掉的多，他的出走到紐約，他在紐約東城的生計，他一面工作一面讀大學的不快的日子，靠寫指定的笑話與故事過活。在這些早年的日子裏，辛克萊就預示了一種巨大的厭世觀，這是爲湯瑪士·烏爾夫(Tomas Wolfe)一生所跟蹤

的，而且和烏爾夫一樣，他下筆如水流，開始寫了許多他身邊的傳奇史詩。他的主題是年青的辛克萊，他的世界則是年青辛克萊的熱誠。他有許多熱誠——舉個例，他對於獨身有着闊遇的熱誠——同時在他未轉變為社會主義者之前，在那些早年抒情作品中，他全部發洩了他的叛亂思想，這些作品如「春天與收穫（Spring and Harvest）」，重版時改名為「米達斯王（King Midas）」，及「亞朔·史得林手記（The Journal of Arthur Stirling）」。

這些作品是辛克萊的「少年維特之煩惱」。在赤貧中掙扎將雛地生活着，他在「亞朔，史得林手記」中寫下了自己的掙扎，這是一位飢餓的窮詩人底忿怒的自白，在二十二歲便自殺而死。等到發覺本書是次「愚弄」，辛克萊就是史得林，這本書的號召力也就完了；但是這本書之全盤真實性却非常時任何人所能明瞭。他借了亞朔·史得林寫道，「自我看來目前的世界，無論政治商業，社會都好像是窮凶極惡的魔鬼樣的東西；」個因驕傲與自私自利而發了狂的世界；一個野獸在深淵裏紐結搏戰的世界。」就如這位想像中死了的詩人在鐵道馬車上工作時學會了希臘文，於瀕死前寫了齷齪狂的詩劇「囚徒」；辛克萊充滿了誇張的計劃，在他早期的小說失敗之後，他打算寫下內戰底史詩樣的三部曲，記述他家庭的失敗，而使他

成名與有錢。他把家遷居到潑林斯頓附近的帳幕裏，從事於第一卷「瑪納沙斯（Manassas）」的研究工作，同時則以寫出版商指定的小說來維持生活。但甚之他的歷史小說也無人購買時，他發覺自己已經走到他所寫的亞朔·史得林同樣的苦痛中，這位傳奇性的天才衝向峯嶺，結果失敗而回。

「莽原」拯救了他。倦於寫作無人誦讀的傳奇小說，他轉而調查社會的情況，在他一九〇四年為「柯里爾斯雜誌」所寫的「我們的布爾喬亞泛文學」中，他含有深意地說：「只要有

一天我們還是沒有良心，沒有良智，甚之沒有頭腦——禱告吧，爲了上天的名，誰應該爲了我們沒有文學而感到心神不安呢？」雖然他還以爲自己是個反抗「傳統」的浪漫主義的叛徒，他已經在摸索中認定了社會中那些革命的力量，等他有機會在芝加哥研究屠場的情況時，他以走在大馬士革途上的聖保羅自任。但在這對移民夫婦裘吉斯與奧納的故事中，他吐露所有他自己在作生活底學徒時的失望，所有他的屈辱及深湛的大志。「莽原」之受注意因爲它顯然是最真實最有力的暴露小說，但是辛克萊却把它作爲鬥爭與苦難底最傳奇的文件來寫，這些都是他盼望了一生想寫出來的。在他自己心裏，這不過是美國被毀的年青人的故事，這美

國却爲這本書熱烈歡迎的，辛克萊對於它的憂患的詳情都以歡樂的野性來重述。這種隱於書後的憎恨給予這書一種猙獰，而書中的事實却給予辛克萊以名譽，因爲他突然以史無前例的重要性給予了暴露工作。肉類的銷路低下了，德國人以此書作爲增高美國肉類進口稅的藉口。辛克萊成爲歐美千百萬人暴露精神的領袖代表人，且與總統會晤。沒有人可以懷疑，因爲證據是壓倒一切的：在「莽原」之中是十年來最偉大的用烈火樣的文字所寫的新聞故事。不論有意或無意，辛克萊證實他自己是進步主義時期一個最偉大的新聞記者，現在全世界也對他括目相看了。

辛克萊把從這本書所得的少數收入化在海立康會堂上（Helicon Hall），這地方後來是勃羅克農莊（Brook Farm），聚居着一羣年青的革命份子，其中辛克萊、劉易士（Sinclair Lewis）據說曾經做過看門人。辛克萊自己的心裏，他已經超乎新聞記者之外了：他是個十字軍戰士，自從他和傑克倫敦聯合發起了各大學社會主義聯合會，他又是個領導的社會主義者。西奧圖·羅斯福寫信給他，因爲他在「莽原」出版之後要求立刻有立法上的改革，信上說「真的，辛克萊先生，你一定得理智一點。」但如果社會不趨向他，他會趨向社會而且教

育它。用着他使裘吉斯轉向爲社會主義者那種衝動的直率，他跳向前面使自己的成爲一個「社會偵探」一位小冊子的小說家，所寫的書足以號召行動。在「大都會(Metropolis)」中，他攻擊「鍍金的統治」，這是非力伯斯與羅勃·海立克的熟習題材，辛克萊把「瑪納莎斯」中內戰英雄的遺孤亞倫·孟德鳩，成爲華爾街金融界鍍金世界的觀察人。在「錢兌商(The Moneychangers)」中，他描寫了「一九〇七年的恐慌」，在「石炭王(King Coal)」中，描寫了科羅拉多的大罷工：在「百分之百(100%)」中工人奸細的活動。但在同時，他仍然是道德「新自由」的忙碌的說明人，在「愛情的旅程(Love's Pilgrimage)」中寫了自己的婚姻生活，在「毀損的貨物(Damaged Goods)」中「小說化」了「一九〇〇年早期勃呂克斯出名的感動人的故事，更在寫小冊子，幻想劇及編纂著名的文選如「正義的呼聲(The Cry for Justice)」(「社會抗議文字的選集……自二十五種文字中選出，包括五千年的時間」)之間，寫下了「新女性」的故事如「雪爾維亞(Sylvia)」及「雪爾維亞的婚姻(Sylvia's Marriage)」。

辛克萊學會了下筆千言的本領——也許是在生產糊口作品的時候——現在他像不息的川

流一樣寫着一切使他發生興趣的題目。像勃龍森·阿爾柯德及威廉·詹寧斯·白里安一樣，他有特殊喋喋不休的癖好；這引領他隨處暴露對於現狀的不滿。他爲了「社會目的」使用他的作品，並不是因爲他對於「藝術與社會目的」有着美學的自覺，却祇因爲他的目的原來就是爲了社會。很少有作家以自己的寫作不是爲文學而文學的，也沒有一位作家曾經因爲文學之外的許多活動而深深地屈辱了文學的榮譽。資本主義的蠢行，酗酒的危險，富足的報紙與大學的不平等，這些都是比文學更前列的東西。「爲什麼有人認爲因我們沒有文學而應該心神不安呢？」如任何人所能指出的，他的偉大才能是關於事實的才能，一個真正不可思議的做社會研究的幹才；而在戰後他還繼續以事實供給美國，「詹美·希金斯 (Jimmie Higgins)」談工人，「煤油 (Oil)」談石油事業，「波斯頓 (Boston)」談薩可——樊塞蒂案 (Sacco-Vanzetti)、「濕的行列 (The Wet Parade)」談禁酒，他那種無盡止地重複自己，或者他在這一頁上寫得極有力另一頁上則是令人驚異的深自放縱及感傷的鬧劇，已經不算一會事了。他已經成了現代最偉大的社會歷史家。樊·威克·勃羅克斯曾經抱怨說「那些可以有助於人性解放的作家們却是自以爲唯一資志在於作藝術家的那些人，」但至少指

實辛克萊說他「僅僅」是個宣傳家却是無稽的。沒有他那種宣傳力他會成怎樣一個人呢？他一股熱情要使得全世界明瞭勞工問題，單一稅的優點，社會主義的希望，禁酒的必要，「心靈無線電（Mente radio）」的信譽，對於威廉·福克斯（William Fox）苦痛的同情，「史詩（Epic）」運動的必需，還有許多其他的等等。有一日，新聞記者可以在他們的採訪室裏寫他們的社會小說，辛克萊便可以證明他自己是個偉大的當代新聞記者，一種深湛的教育力量。在歐洲，他是個英雄，是引領美國現代精神的一股力量；這已顯得很光榮的了。

## 五

此際，回憶一位最認真而被遺忘的進步時期前驅現實主義者是件有興味的事情，這位小說家的事業之一無戲劇性，有如諾列斯，菲力伯斯及辛克萊的永遠奇談。一位二十世紀初葉現實主義最出色的德高望重的智識份子，羅勃·海立克既非社會主義者亦非暴露作家。他作英文教授為生，靜靜地在商業與食慾的社會裏寫下了一串對於生活深思的小說，使他在二十世紀初葉的少數悲劇性的小說家中，與德萊塞及諾列斯並駕齊驅。沒有他們那種粗魯的天才

，在他的那一時代中，從我們看來，他是位特別孤獨的靈魂，一位頗多興味的革新時期小說家，他最大的特色是他個人的教養。不過，也許比我們曉得的還要多，這種教養是大特色，因為海立克把一種非凡的個人精神的寶藏帶給「革新小說」，而這種精神在他那些同伴小說家們是有賴於西奧圖·羅斯福演說詞中的社會哲學的。海立克是哈佛大學的產物，這一集團中包括歐廉·馮·毛迪(William Vaughan Moody)及羅勃·毛斯·魯伐脫(Robert Morse Lovett)等，做了三十年芝加哥大學教授，他的文學事業正如這一羣青年男女的使命一樣，個個都是名教授，在南北戰爭之前從麻省送出去教育那些邊遠的新社會。他的目的便是要在芝加哥長久卜居，此時此地已成爲邊境世界的都城，有着充沛的力量，不久即成爲美國新精神的中心，在芝加哥他從事創作生活——一位立在學院窗後的觀察者眺望着商業與金融的把戲。

海立克憎厭芝加哥，但因爲他了解芝加哥所以他成了藝術家。第一次世界大戰前數年，芝加哥成爲「小文藝復興」的主人，新文學的前驅者如布頓·雷斯可(Burton Rascoe)及法蘭西斯·海克脫(Francis Hackett)領導了青年作家們及藝術家們迎接新歐洲的影響，海立克看來早已過時，而對於社會的批評亦是極爲消極的。爲德萊塞的巨型所壓倒，且多少

爲伊狄斯·華頓悲泣的技術所排擠，青年作家們自然視海立克祇是個頗多潔癖而不是個自一九一四年逐漸發揚的現代美國小說前驅者。今日，他已經被遺忘得很久，且因他心智的本質被宣告爲最能在作品中敏感分析他那一時代中產階級生活的人。可是海立克值得重加估價，因爲如果他不是個主要人物，他有種完全與悲劇的想像使他較高於這一時代大部份不重要的現實主義者。

讀海立克的全部作品，似乎形成了驚人的單一法則，因爲這些作品實質上是一八九〇年後到第一次世界大戰時商業精神突出事件的簡單編年史。他有個唯一的題旨，即是中產階級靈魂因商業主義而生的腐敗，姑不論他人物的駁雜，可只有單一的主題，那些生意人：天真，奮發，特別彬彬有禮貌的普通靈魂上升到「英雄事業」的尊嚴；廢主是超羣的，因爲全世界都可以看到，他是一個世紀和半個美國力量，雄心和精神惰性的象徵。他的作品寫得十分簡潔，因實際接觸生活而顯得切實，很少蹈感傷主義的覆轍。海立克對於他那一時代中產階級生活的研究，據他看來是種奉獻給優良人類精神的勞働；可是他永遠不能克服他對於自己描寫的生活的鄙視。不像德萊塞，他永不能有一刻時光使他和考伯烏分別出來；也不像那

些暴露作者，他沒有革新事業的企圖。他是個定命論者，和道斯坦·維伯倫(Thorstein Veblen)一樣證明自己是個定命論者；一位生活在資本家社會苦難中的思想家，執着於抑壓他的文化，可又譏嘲那些相信可以另造一種文化的人。這種緊張給予他諷刺的範疇，或者在諷刺失敗的時候，便屈服在一種不能解釋的神祕主義中，這種神祕主義現在因它的抽象而顯得無望了。像當時的每一位小說家，他感到即使他什麼都不相信，也必須供給着種解決方法；而由於他的性格他建議了個人行爲的改革，一種對於人類精神團結的模糊的呼喊，這種與當代革新論調之不調和，有如他之憎厭芝加哥城的道德一樣。

海立克對於商業社會根深蒂固的憎恨，才使他前進不衰。他的那些小說像是一長列的碑坊，一個繼一個地表顯着這個人貪得的希望和那個人命定的煩憂——這些希望在他的作品裏，都被歪曲與有意的嚴謹所毀壞了。商業文明的壓迫是個傳奇式的問題；海立克却只能以奴役或自由這兩個名詞來瞭解它。商業中的奴役有類於「自我主義的咀咒」，因時式與貪慾的傳染性的生長而毒害了精神。他對於商業主義中一切精神含義的瞭解，使他超乎那些暴露小說家之上。「政治」與「經濟」的小說家底主宰情緒是激動。他們被自己本能的貪婪所

激動，反轉來他們決意要激動羣衆。他們的方法是作威作福那一階級作風中的詳情堆砌起來表達，加上食物與衣着的鋪張，貪慾而醜惡。海立克揭穿了傳統的景象與傳統的憤慨，而把市儉的心胸赤裸裸表現出來。他看到的不是龐大，却是它的悲哀；不是權力的附屬物，却是它的空虛。在這一悲劇感的接近之中存在着他的特色。回顧過去，他祇能以誠愛給予那些前代商人，那些「老商人，」充實，坦率，誠懇，在他的小說中是給那些自私與掠奪的兒子們作榜樣的；此外則是那些現代的技術家，經常是醫師，建築師，藥劑師及營造商的，他們忘掉自己的行業與榮譽——熱愛工作是他們的宗旨。

在這兩個階級之間是初生的包商和巨富賈，他們住在海立克及亨利·傅萊所稱爲「窟居城市」中的。他們象徵了現代生活的浪費，因爲他們是些金屬的人，生活在僵硬的外表，他們的妻子則生活在時裝裏，他們的意志則陷在毫無真正目標積聚金錢的無盡工作中，可是海立克對於他們下面那一階級的人並無感情。城市無產階級，沒有土地工具及氣力，他是浸在水裏的羣氓，卑微與笨拙，一批被遺忘的奴隸階級應該給予大憐憫，但要詳細描列却顯得頹然無力。他們是現代悲劇的背景，它的冥冥之中的因果，而上中階級則是它的主要角色；

對於他們則不必有所作爲。「腐化，潰敗，墮落及呻吟；疾病及亂投藥石，」海立克在「生活之網（The Web of Life）」中深以爲恨：「飢餓與悲愁及貪慾的苦痛；在十九世紀尖銳的不協調之中住在芝加哥的可憎之處；暴虐的新官，被虐待的窮人；拙劣的善良，假裝博學的迂儒，笨人——一切，一切造成了這風靡的世界！」

可是海立克的攻擊較顯示出來的更爲強烈。他已經超乎羅斯福時代物質革新的一般之外，不過他有自己的解釋。它的限制有如這種精神和善的同樣明顯；但它的純潔却是令人驚異的。作爲一個平庸的批評家，他使人記起馬太·安諾德，不過即使海立克之專心一志於文學，可從來也不相信文學是足以應付一切的。他在圍繞四周的世界中看到得很多，而歌頌伊若拉·龐特後來極爲正確所戲稱的「文化。」他躲在機械的完善秩序的夢中，正如維伯倫後來夢想的工程師社會，由技巧所指揮的社會，在這社會中創造心智因而豐饒的。奇特嗎？也許是的；但海立克由犧牲的智識份子所推動的社會計劃，可沒有比他信仰的更爲奇特，這信仰在二十世紀初是極爲普通的，只通過一種法律便可以獲得一千至福之年。如當時的許多小說家，海立克有一種熱情從未達到完成；這熱情雲集於他的作品中，像陣煙從「生活之

網」中燃燒的普爾門火車，吹向一八九四年混戰的芝加哥，而在危機的氛圍與鬥爭的佇望中消散了。他是自己良心與訓練的囚徒。他不能把他的信心放在當時權宜的法律上或政治上；他出自充盈的敏感，太全盤相信一己的完善。

最後，海立克茫然於時代的物質主義——革新者，政客，新聞記者及大商業的物質主義是一樣的——及抑壓他而不能爲他圓活運用的倫理標準之間。如果他的小說缺少一種最終的卓越，到不是因爲太多的不時的妥協，却因爲他的美國商業的個案歷史是些他所不能似是而非解決的倫理觀念。他可以爲他作品中那些優秀靈魂受難，但是他不能解放他們；他傑作小說中的頂點經常是有點奇特的。人們特別可以看到在「同居 (Together)」中瑪格萊科爾與福克奈間談情說愛的悽惻，這兩位潛逃的戀人不知道潛逃爲了什麼；在約翰·蘭自芝加哥到阿立松那退却的非現實性中，他之去阿立松那是爲要做個好人，在那裏建築一條鐵路，而不是在芝加哥管理大鐵路；在「克拉克園地 (Clark's Field)」中，阿黛爾·克拉克的喜劇是企圖放棄她的財產；在「醫師 (The Healer)」中海立克所寫的是感傷情調。海立克不能在他的作品裏昂起頭來。他沒有一個超人。夢永遠在那裏，而現實則是在芝加哥。

## 第五章 進步主義，若干反叛的學者

「學者應該是自由的——自由而且勇敢。甚之對於自由的定義也是自由，不受任何的阻撓，這些阻撓並不是由他「己的天性而引起的。」

——瑞爾夫·華爾都·愛默生，「美國學者」

隨着進步主義時期文學上現實主義的氣流，及對於美國生活各部門中實驗探索精神的成長，現在在各大學中出現了一大羣反叛者——學者如道斯坦·維伯倫，約翰·杜威（John Dewey），却爾斯·A·皮爾德（Charles A. Beard），J·愛倫·史密斯（J. Allen Smith），浮能·L·派林頓（Vernon L. Parrington）等——他們對於那批開始形成「小文藝復興」的青年作家們，都有深湛的影響，或者，如派林頓，把進步主義精神的哲學包容在作品裏面。正如進步主義時期的社會小說家巨子很少是「進步份子」，華盛頓大學的史密斯與派林頓祇以為他們是進步主義運動的跟蹤者。不過像這一時期的小說家一樣，他們在不同的方面象徵了智識份子的不安，這種不安早已影響了小說而且差不多改變了文學思潮。作為領袖之一的

杜威，在他的經驗與教育哲學中結合了他那一時候高度的創造理想主義，而道斯坦·維伯倫，雖然獨行獨是，不久即成爲「新精神」中伏爾泰主義者的奇才。生物學家如雅各斯·羅勃 (Jacques Loeb)，法律專家如路易斯·D·勃朗岱斯 (Louis D. Brandeis) 奧列佛·渥特爾·霍爾姆斯 (Oliver Wendell Holmes)，及勃羅克斯·阿丹姆斯 (Brooks Adams)、「新歷史學派」領導人物如詹姆士·哈浮·羅賓生 (James Harvey Robinson)，技術哲學中「新現實主義者」及「批判現實主義者」如瑞爾夫·巴頓·潑雷 (Ralph Barton Perry)，蒙泰鳩 (W. P. Montague)，還有那位在美國的短期旅行者喬治·聖泰耶納 (George Santayana)，這位被許多人尊稱爲文體家少數人作爲思想家的)，這批學者都證明那一運動之趨向他們那一時代的現代思潮。

至少有二十五年，從八十年代以來美國學院派的學者們設法在舊教條上應用自德國學來的科學方法，及自達爾文與康德處所吸收的自然主義的科學思潮。在這一時期中，與美國科學及現代工業平衡發展的，出現了一些新的研究院，這是從霍濺金斯大學始創的；還有「社會科學」的出現；古典課程中逐漸着重物理化學生物學；宗派甚深的學院改變爲現代的

學；科學化語言學的始創及文學研究；及「政治經濟學」之趨向現代經濟學。科學頭腦的大學校長如哈佛大學的伊利奧特(Elion)，霍澆金斯大學的吉爾曼(Gilman)、新成立的芝加哥大學的哈潑(Harper)，由於他們的影響，鼓勵了科學研究及科學精神的興起，並以同樣的努力使他們的學校成爲學問的豐富堡壘；在這一時期內，研究文學的「方法論」培養了起來，而在美國歷史學會中受過德國教育的領導人物如赫伯特·阿丹姆斯(Herbert Adams)則用科學方法研究，使「歷史科學」大爲發達；這一時期內，學院文化的全部領域，突然爲科學的方法與勢力所吸引了。

到二十世紀初葉，大學中崇拜科學可注意的意義，却仍不能稍稍更改學院思想傳統的守舊觀念，且顯得反而是爲這種觀念所支持的。雖然神學的研究已經聲名狼藉，一種神學的正統觀念還籠罩着，它順從新工業主義的文化，很快來保衛——在達爾文主義的基礎上——自由競爭的資本主義底狗吃狗道德。作爲一個主要的達爾文主義者及經濟個人主義的傳道者的赫勃脫·史賓塞底影響，以新的力量給予那些古典經濟學者來護衛同業及商業道德。達爾文主義，爲瑞却特·霍夫斯達脫(Richard Hofstadter)在他研究美國達爾文主義思想所指出

的，實際是爲保守份子所歡迎的，「是老教條的新鮮證明。對於他們之中的有幾位，達爾文的生存鬥爭似乎給予經濟競爭一種新認可，而適者生存則是反對國家援助弱者的新論辯。」

在學者的園地中，「德國歷史方法」之教養堅定了那些文學教授們對於現代文學及文學批評的鄙視；同時一八八三年現代語言協會的成立，形成了純粹歷史研究及語言學方法的崇拜，這是與一八九四年來喬治·李曼·基屈立祺（George Lyman Kittredge）左右了美國文學研究有關的。事實上，科學影響已完成「純」學者的大業，這些大業既未與當代社會生活隔離，或是爲支持它們的現狀抱愧及使之合理化。在這個時代裏學院派的學者們迷惑於這些德國研究的笨重「歷史家們」企圖在工業中，目錄學中及方法學的分析中追過別人。科學精神的偉大工作，如法朗西斯·詹姆士·却爾特（Francis James Child）英格蘭及蘇格蘭民歌的著名的收集，威廉·葛雷漢·蘇姆納（William Graham Sumner）「民俗錄」，基屈立琪的盎格魯薩克遜文學的先驅研究及英國語言史，薛特奈·拉尼哀（Sidney Lanier）「英國詩歌學（The Science of English Verse）」，赫伯脫·B·阿丹姆斯對於盎格魯條頓民族風俗及法律源流研究；這些都證明現代大學中偉大精力與研究工作，而且都是學問的偉大紀

念碑；但較這些作者所明瞭得更多的，這些是他們這一時代特殊精神的紀念碑。

至一九〇四年，威廉·詹姆斯（William James）在「意識存在嗎？」一文中攻擊哲學的理想主義，科學研究的平穩發展使得反抗的漸生精神，反對研究工作與美國生活的分歧。大部份感謝應該歸於却爾斯·山特斯·庇哀士（Charles Sanders Peirce），這位詹姆斯的實驗主義底先驅者，科學觀念已經不復再是外部現實被動的反應，而是一種合乎邏輯的工具，主動的探索一個只有從經驗所知道的世界。庇哀士給予現代美國哲學的是種抽象觀念的承認，這是觀念主義熟習的先天的真諦，這種抽象觀念是由行動試驗出來的。庇哀士稱他的見識為「實驗主義」，「一個十分醜惡的字不會被人抄襲的。」由於他在實驗室訓練的堅持，以主動的試驗來推測觀念，他開創了威廉·詹姆斯的道路，而詹姆斯則開創了杜威的道路，建議以生活本身作最終的試驗室，理論便可以在這裏面試驗，啓發及解決。詹姆斯的實驗主義經常為人誤解以為祇是種「不計一切而行動」，商業效率及無是非道德觀念的，實際上是對於哲學家的申辯，要求他們重視自己的觀念，而經驗本身可以支持這些觀念的。他特別討厭溫和與保守主義，他相信哲學的尊嚴與必要，他要喚起他那些學院裏的伙伴們注意隨

處可拾的生活。他不但未失却對於哲學思想的信心，而且對於哲學思想十分重視，願望使它和生活銜接起來；他不但未不惜任何代價以尋求經驗，而希望在哲學探索的崇高精神中，控制它提高它。在他後期的作品「信仰的意志 (The Will to Believe)」，他對年青一代所說的話正是他們上一代等着要聽的：「如果這些不是真的戰鬥，此中因成功而為宇宙永久獲得若種事物，這並不比私人遊戲來得更好一點……不要害怕生活。相信生活是值得過下去的，你的信仰將有助於創造這一事實。」

這一種主動試驗的精神，極為現在在大學裏出現的反叛者所接受，頗有助於解除科學研究與祇作描寫與歷史研究間的連繫。年青的學者，為新式研究院的方法所教育的如維伯倫，杜威及皮爾德，他們重視科學，使用它作美國社會及文化的實質分析。商業對於這些人並不是傳奇性的，同時他們在社會的光采中極不相信史賓塞所說的古典宣告，以為現代商業組織代表至上的善——「宇宙合理化的成果，達到這成果的理想是自然規律永遠為助的。」許多年青學者如皮爾德及維伯倫，史密斯及派林頓都是中西部人；他們對於現狀一無感情性的忠誠。專業的學院課程不復再為全部彬彬學者及退職教士所組成。年青人，習於窮困的如維伯

倫，反叛使他們崩潰的社會秩序的農民的兒子們，在各處學校中都可見到，學者中也有怪人如亨利·阿丹姆斯之弟勃羅克斯，在波斯頓法學院中討論法院的禍見，寫述清教徒殖民份子打破偶像的歷史來公然反抗白拉明傳統(Brahmin Tradition)。也有年青人如却爾斯·A·皮爾德，在獲得哥倫比亞大學博士學位之前，在英國遇到了約翰·羅斯金(John Ruskin)，幫助他在牛津建立第一個工人大學；學院派的叛徒如浮能·派林頓，九十年代中在堪薩斯為人民黨員選任官職；白理安信徒如愛倫·史密斯，後來成為現代憲法解釋的主要人物，及華盛頓大學的教務長；挑戰的哲學家如杜威，他拒絕在芝加哥大學任職，除非他被允許設立一個兒童實驗學校來工作。都是優秀的學者同時都證明自己是有趣的叛徒；而他們的反叛是許多幫助形成美國現代文學的力量之一。

## 二

一九一九年，維伯倫到紐約新社會研究學校授課，為「日規(Dial)」雜誌寫社論，同時他在了一本雜誌上發表了一篇獨特的小論，希望猶太人永不組織民族運動，因為這是世界

文化的損失。

只有在這位天賦獨厚的猶太人能逃過他同族那些特殊天才們所創造孕育的文化環境，只有他參加了非猶太人探索的行列，在非猶太人學問的國土裏，成爲歸化了的公民；他才能在智識世界中成功一位創造的領袖。由於他在同族人中失掉他的忠順，或是被迫背離；他才能看到自己是列身於現代研究探索的前衛之間。

維伯倫繼續說，因爲現代科學建設工作所需的第一點是懷疑主義；而猶太人，則迷茫於他失掉的本族傳統與他所不能完全接受的非猶太人世界之中，

對於他所不能控制的环境勢力，是抱着懷疑的……他成爲智識和平的擾亂者，却成爲一個在智識上旅行的人，智識的無人境中的浪遊者，尋求另一塊地方顛足，這地方在路那邊，在天邊外。

這是維伯倫罕見的畫像。他把這事件看得有一點怪異，像他對於其他事件一樣，一半戲謔，一半則由於他不得不如此（較後的一代，發現他常常愛好一些談諧的誇大，他的散文荷

直是種精緻的化身)；但是他所顯露於他智識事業上的，很少有他的注釋家及文字的欽慕人能望其頂背。真正，他是個「智識上的浪遊者，智識和平的擾亂者。」他同一代人並不抹殺他以為他是可笑的或有點曖昧的危險；較後的一代曾經聽到他經濟學上的邪說已經變成話柄，則以為他主要地是一個經濟學家，化費了他大部份的時光，篡改其他經濟學家的正式文章，為聰明的智識份子設計悲哀的墓誌銘。作為已成秩序中批評家的字句推敵人，維伯倫成為智識份子階級中的英雄。作為預言者，他預說了一九二九年經濟秩序的崩潰，現實與中產階級的諷刺家，他在本國過激主義的發展中是一個最有力的人物。但這是維伯倫羣衆聲譽及故事中的另一面，他們歡然於他的特異之處，却忘掉他是美國思想史中最特出及悲劇的一個角色。

專業上，維伯倫是美國摧毀古典經濟學的領導人物，一位後期達爾文主義者，他在經濟學的社會研究中採用進化論的觀點與方法。但他又是個西部作家，有著屬於海姆林·迦蘭一代的田地均分論的背景，也分有著西奧圖·德萊塞的那些問題。他是個挪威農民的兒子，像所有他的背景一樣，較少與控制一切的文化有所衝突。維伯倫是雙重外國人，因為他的一切

本能不但和東部「古怪文化」分岐，而且也不同於本地的傳統及鄰人們的言詞。他不是挪威人，但是他想像中的同情是和祖國文化相銜接的；他是個美國學者完全在美國受教育，可是他說英語帶着一點口音，寫起來也多困難，這一點却不是追蹤他的文體欽慕人所知道的。一直到他進學校，英文對於他是外國語言；這位年青的北歐人在八十年代却震動了明尼蘇達卡勃頓學院的宗派世界，由於擁護般生 (Bjornson) 及易卜生 (Ibsen) 及美鈔黨員 (Greenbackers) 一生中化了大部份的時間翻譯挪威史詩 (Norwegian Laxdaela Saga)。

維伯倫後來寫得十分腐爛的現代社會底衝突，在他的生活及品性中也顯得十分緊張。他是個孤獨的人：一個農人移民的兒子，他異常的聰明可是不能找到自己的道路，具有他那時代及區域中平等主義與人民主義的觀念，並不熱愛農人，對於眼光如豆的無知極爲厭棄。他不是非猶太人布爾喬亞文化及智識力量的世界中的一員，但却屬於這個世界；很明顯他不会獲得太多的非猶太人的彩獎的。他驕傲，孤獨，好奇及格格不相入。八十年代末期他到耶魯大學去讀博士學位，他看到他需要的文化並不是他所能信仰的文化。他在校長那亞·卜德 (Noah Porter) 那兒攻讀，卜德的智識是封建的，他是一種文化的代言人，而這種文化不

合於維伯倫所苦心研究的文化，因為他早認它爲他良心與幸運的敵人。維伯倫也會從威廉·葛雷漢·蘇姆納研讀，蘇姆納反對卜德的紳士有閑階級教育底希臘——拉丁觀念，他却不曉得他的高足維伯倫早已認這些真正有閑階級就是新興的商人階級，而這一階級的需要却爲蘇姆納所熱烈繫禱的。

得到學位七年之後，維伯倫一無結果地尋求學院裏的職位，住在中西部的農人羣中。行年三十，在康乃爾大學做了陣研究員，爲J·勞倫斯·勞林(J. Laurence Laughlin)聘去在洛克斐勒捐助的芝加哥大學任教，像傅萊，德萊塞，海立克及他這現實主義一代的其他人一樣，維伯倫最後終於來到了「山城」，美國貿易精神的偉大頂點供給了他許多實利社會習俗的記錄。這所新成立的大學給維伯倫一個機會並且介紹他去參加這天賦獨厚的一羣，如亞爾培·密契森(Albert Michelson)，杜威，雅各斯·羅勃及喬琪·彌特(George H. Mead)等人。由於大學所得洛克斐勒「煤油」的祝福，「它的浸禮會的繼承，它那個由聲名浪藉的曳引機大王却爾斯·雅克斯(Charles T. Yerkes)所贈的觀象台(這位便是德萊塞的考滋烏)，這也是像維伯倫這樣頭腦的豐富資料。爲了要裝飾他的大學，哈潑校長給他那些美國

學院的大廈充塞了最優秀的頭腦及最光輝的聲譽；但維伯倫却是件不切實的資產，因為他踉蹌的步伐，他不可思議却又成爲笑柄的外國氣派，還有他那種失敗的神氣。他是個極壞有時是不可卒聽的教師，但爲了資歷，他的友人要求遞升維伯倫（到四十二歲他還祇是個教員）時，哈潑校長的回答是維伯倫儘可離校；他「不能替學校做廣告。」維伯倫之寫「美國較高的智識(The Higher Learning in America)」（副題是「商人主持大學的行爲的意見書」），並不是沒有用的；他應該寫大學教授與商人的關係：「他們吃他的麵包還命令行事。」維伯倫的辛酸與挫敗透入了他的作品之中。他在芝加哥寫下了第一部商業文化的偉大肖像「有閑階級的理論(The Theory of the Leisure Class)。」

### 三

這本書立刻爲文學界的人所推崇；霍厄爾斯寫了篇批評使得這本書大爲出名。別的經濟學家決不會想到要寫這本書；當時也不會有多少經濟學家去找來一讀的麻煩。雖然有着一切修辭上的詭計及心懷大志的文學風格，這是本維伯倫一己觀點的專門書。在他早年的論文，

最著名的「經濟學爲什麼不是進化的科學？」內，他攻擊古典經濟學，理由是它的方法是進化論之前的，邏輯是牽強的，而且是種「經濟分類法體系。」●應用了威廉·詹姆斯，雅各斯·羅勃，及杜威底褊激的心理研究，這些研究早已摧毀了古典經濟學背面的機械論心理學；維伯倫成爲現代及創始經濟學的主要代表人。經濟學久已成爲曼却斯特「自然律」底虛偽的形而上學的研究了。此時他寫道：

如以流行的意見而言科學，任何一種科學，如經濟學，這是有關人類行爲的，應該成爲一種對於人類生活計劃的原始探索；在經濟學中，探索的主題是人類對付物質生活的行爲，科學必須在或多或少或廣或仄的方案上探索物質文明的史實……如一切的人類文化，這種物質文明是這種制度的計劃——制度的構造與制度的成長。

○在這篇早期的論文中，維伯倫籲請他同時代的經濟學者在當代科學與心理學的光照下，使古典教條現代化，論及「一種單子葉的工資制度底分類法，及一種利潤底隱性的理論，有着內旋的，胞間裂開的，多絨毛的及數珠狀的變形。」這是早期及誇張的維伯倫底例子。

只有對於經濟學需要的明察，才能組成一種「探索物質文明的史實」，設計了「有階級級的理論」，顯示了維伯倫心智底想像的廣度與深度，他一向是人類學與社會心理學，民俗與語言的無所不學的學生（有一時他曾經仔細考慮到畢生研究語言學）。作為一位進化的經濟學者，研究當代的物質文明複雜現象的學生，他現在可以在現代經濟的利益中，自由研究美國的中產階級。因為作為當代的人類學者及進化論者，他可以合法地描述他對於文化史的解釋——在他眼中則是倒填年月，征服及虛華有閑的歷史。後來，在「貿易企業的理论」(The Theory of Business Enterprise) 及「手藝的本能」(The Instinct of Workmanship) 等書裏，這一理論已發展到他那有名的教條，以為促成現代工藝學的工業技巧是反對那些自這技巧獲利的人；在工程師與商人効率與利潤制度這一世界的維伯倫們及一班大學的董事們之間有種根深蒂固的衝突。

維伯倫永遠是個偉大的外來者，文化與社會的外邦人，經常為文化上的差別而受困擾，現在他感到可以穩當地調查這些差別了。維伯倫之「愛好戲弄衆人的感情並不亞於他之愛好戲弄觀念」(Wesley Mitchell 語——原註)現在可以在鄙棄古怪的文化中應用他戲弄的「科

學的「探討。作爲一個進化論者，維伯倫現在可以證明，如阿爾文·瓊森 (Alvin Johnson) 所說的，「某一時期的強盜頭目成爲另一時期的工業領袖；強盜爵爺在和平的貿易中括錢而成爲金融巨子。」在「有閑階級的理論」中，敘述了愛斯基摩人，日本人，太平洋島民中有閑階級的習慣底嚴肅研究；主角則是德萊塞的考伯烏，諾列斯的鯨魚及大衛·葛拉亨·菲力伯斯的鍍金的統治。

歸根結底，維伯倫並不是一個人類學家，也可能並不像他那些新石器時代材料的表現所指示的那樣博學；但是他可以應用人類學作爲有惡意的系譜學及人種學形式的「保護色素」的媒介物，他對於過去沒有直接的興趣；他經常對未來失望；但當前的物質文明是他的主題，甚之使他着魔，而且發展到極點。他最大的觀察，由此而散佈他幻想的博學，是認識在人類進化的過程中，商人成爲現代基督敎界的典型。他的學問成爲一連串的圖解，由這些圖解證明野蠻時代的戰士所獻給於封建時代的教士與貴族的現在已轉給了生意人，金融家及工業家了。在風格與幽默底辛酸的莊重之下，這些實在祇是種心理習慣的誇張，維伯倫可以在研究支持資本主義的物質主義，及表示資本主義的虛榮與貪慾的風習，衣飾，儀禮與教育

中；發洩他對於資本主義的憎恨。

維伯倫作品中的譏嘲成份，其精緻差不多是顯赫的；但他的散文藝術總是誇張的。維伯倫是位偉大散文作家的神話源於維伯倫的論文在美學上比較美國大部份經濟學家所寫的更爲有味（不要忘掉文學的歷史家，政治科學家及哲學家）；這甚之發揚了一種可喜的諷諷，以爲他一定在想像上高出於許多美國作家。但事實上則他是材料的征服物而非是材料的主人翁，而他寫文章所經歷的痛苦決不能掩飾那些他所傳染給讀者的痛苦。如果他能隨時看到這種胡鬧，在沒有週密思想時反而常常獲得成功；雖然他喜歡纂改學院派的嚴肅，這却是他的本性。因爲雖然維伯倫是位凸出的辭令家，甚之是位華麗機智的機警短詩的作者；如約翰·張伯倫所說的，他不是個良好的辭章家。他文章的特點，一如德萊塞，在於他善用一種極自然的笨重及（姑不論他多晉節的自我欣賞）原始的文字。維伯倫身內的譏嘲家有時發狂常常歡躍，一向是笨重的。他有太多的成功，如在他出名的一段文字「一種單子葉的工資制度底分類法」，由於把學院的隱語扼死掉；但那種幽默却是魔鬼似地怪誕的。維伯倫做作家的詭計在於他使用「巍然的」文體，但不是他選擇這文體，却是文體選擇了他。

因為維伯倫是個外邦人，像許多外邦作家一樣，他有一種形式底補充的需要（如他會說的）。不生根的人經常堆砌他住在那兒的這一種族的官方語調，再沒有在九十年代中比一位挪威農人的兒子，在學院智識份子中活動而不為他們所接受，更會自自然然地要那一套繁文褥節了。維伯倫有這一種華麗的文體，大部份是不經深思熟慮的，這一點至今還是美國專門學者的記號；在他早年，這種文體正如像亞爾培皇子外衣的一件衣服，而在許多地方顯得極相似。在這人民主義者寫的文章像參議員，參議員說話如莎士比亞的羅馬人的日子裏，簡潔的文體要求一種對於措辭及韻節上強迫的直接興趣，這些却不為維伯倫所有。他常常纂改學院派的文體，因為有着一種難忍的惡作劇而露出了他的憤怒。主要的觀念具有光輝的直覺，不過他把它們的含義發展得太慢，因此他文章的品質常帶着一種對於比重殊少感覺的特性。早年的文體是精神習慣的堆積，記錄了若干官能的個人節奏；維伯倫在教室裏噁噁着約翰·都斯。巴索斯所稱爲「又長又迴旋的句子，反覆重疊有如冰洲古文集，」也一樣地在作品裏噁噁着。●

自此點看來，維伯倫被讚譽的說嘲與文章才智，顯得並不比那些欽佩他文體的人所稱的

較少技巧與娛人；這祇是他作爲一個作家的氣質與能力的一種狀態。他運用才智，玩弄着怪誕的辭令；他令讀者震驚於隨處皆是介乎習慣與人們使用這種習慣之間及介乎工作習慣與思想傾向之間的「物質文明」底連繫。但是他的文體却並不是司威夫脫（Swift）或高爾斯密忒（Goldsmith）在「華夏來書」中的那種激頭激尾的諷刺體裁。諷刺文體是戲劇性的特質，一種擬人的打扮；維伯倫的冗長經常有痛苦的機敏。他是譏嘲的，他在「有閑階級的理論」爲人傳誦的一節中，不承認對於「令人妒忌」一字任何令人妒忌的用法，這幽默差不多難以明白。「要用令人妒忌的一字，也許不需要注意，吾人因無讚賞與抗議，或命令與歡喜的企圖……這一詞是在技術的觀點上使用的，如描寫各種人的比較，而以他們相互有關的價值與價格來分別他們的等級……」等語。這一種粗魯的戲謔在他給閑暇的定義中含蓄着「不生產的時間底消費」的意義，這是中肯的，一個極明顯的中肯擊中了經濟學家的隱語，而指

②再沒有比他一九〇六年在哈佛演講，其後成書的論馬克思主義，更爲清晰地顯示他的拙劣口才了。「物質的貧困是否應合理地左右人的行爲，已不復再成問題，但作爲一種無理性的原因，這種物質的貧困是否引致了人類思想的習慣，一如經濟的解釋所假定的，」等等。

示了他諷刺的對於現代布爾喬亞社會的閑暇底解釋。

維伯倫文體之鄭重是他隱藏對於金錢文化鄙視的媒介，這也許是正確的；但是他並不隱藏這一點，假定維伯倫在他認為悲慘困苦的世上活了三十年一事無成不過是個小丑而已，實在是過份簡單甚之是衝動的批評。他應當認為是個暴露者；但這是不願死活的企圖，也是一種偽裝。先天的自身與先天的冗長經常貫穿着。因為他一切的勞作，看來對於自己作品有一種潛伏的嘲弄，好像這又是次大感失望的抱負。維伯倫對於世界的觀念不但是腐化的而且是一種重地悲劇的。作爲一個諷諷家，「有階級的理論」中，他可以用與奮筆調譏嘲寫「和平的」，「懶惰的」，及「窮苦的」，他們「最可注意的特性」是「若種可愛的遲鈍在與壓力或欺騙對立的時候」，但是他對於貧窮的形式與榮譽的執着觀點在以後的作品中竭盡可能地隱蔽了他的失望。

維伯倫之前並沒有人這樣準確地看到他所稱手藝的本能與利潤動力間醜惡的衝突；這一衝突成爲他在現代生活中所見到的式樣。在他心裏，這衝突並不是介乎資本與勞工之間的，却是介乎資本與智識份子的精華之間，這一智識份子的精華替資本主義主持了利潤制度且爲

了資本而犧牲了本身。他從未對於馬克思主義的工人階級革命有過興趣；甚之對於馬克思主義有所鄙視，認為是傳奇式的，在另一種感覺上是不聰明的。另一階級鬥爭的悲劇，從維伯倫看來，是永不能解決的。融洽的新世界底象徵的主要角色是工程師，對於這一鬥爭也束手無策。維伯倫的觀點，如馬克司·萊納(Max Lerner)說明的，「人看到他自己遠離了他原始本能所要求的經濟與手藝及社會秩序的意義。好像是要加深他地位的譏嘲，他把自己合理地適應生活新狀態的企圖，却因為他一己習慣本質所命定了。」這種進退維谷有着希臘悲劇底無情的嚴酷，在悲劇中人有如普魯密修斯，給世界帶來了光，却須因此而受難。利潤與社會，工業與商業及技巧與貪慾的利益是互不相同的。維伯倫在「貿易企業的理論」中寫道，「商業階級可以獲利，姑不論這一切的擾攘加高了便利，或是擴大了苦難。」現代生活在浪費與貪慾的習慣動作中已變得僵硬了。如亨利·阿丹姆斯一樣，維伯倫對於機械過程有種憤恨的尊視；但他不認這是種文學的象徵；這已成爲現代悲劇的集中點了。維伯倫很早就指出機械有它一己的節奏，指揮着人強迫他們跟着生活。意志反叛，機械執着；批判的頭腦也許和它口角，身體却服從了。

只有一位切實社會變革的思想家能以許多的熱情懷疑社會變革的實現。維伯倫能顯示爲他這一時代的美國作家也便成爲唯一地悲劇的了。他看到一些他一代人永不能看到的；可是他既不確定任何事物也不應許任何事物。孤男另地過了長長的一生，爲貧窮，見外，衰弱所困苦，他受的煩惱比他嚴格忠實於自己的觀察力所受的還要深得多。他之攻擊現狀大爲馬克思主義者所鼓掌，他譏笑他們的樂觀；他以畢生之力檢視金錢文化，但支持它習慣性的虛榮。他是個自然主義者，較自然主義時代任何美國小說家更有悲劇性的思想及精細地有意識的精神；他最後的人生觀是一種瘋狂的機械主義，一種人與毀滅他的力量之間無結果的鬥爭。可是雖然他有着德萊塞與克朗與諾列斯所缺少的一切，作爲一個藝術家他是不能和他們比較的。他明白一切事物的原理，舉個例，這些在德萊塞却只能以他自己心智底痛切的粗魯去辨認生活；但是他沒有最終的謙抑或享受必須的寧靜。維伯倫自始至終就是個外邦人，他那種見外的苦惱永遠可以從他的文章中見到。

#### 四

沒有一位像維伯倫身份的思想家看來是十分希有地自由與十分頑梗的，在他的時代內最優秀思想的先驅者，却又在這些思想中顯得十分孤立。他看不起進步主義運動而且先見地認這運動是個反動；他在進步主義中智識份子的沸沸揚揚中，直接把握不到什麼也沒有貢獻什麼。不過他的影子投射在這一時期的任何地方，這一時期中看到倫道夫·波倫（Randolph Bourne）早期的論文，格林威治村（Greenwich Village）的文藝復興，繁盛而有希望的新雜誌，「美國的成年（America's Coming of Age）」、「憲法的經濟學解釋（An Economic Interpretation of the Constitution）」、「偉大美國命運的歷史（History of the Great American Fortunes）」、「美國生活的期望（The Promise of American Life）」、「美國政府的精義（The Spirit of American Government）」及「美國思想主潮（Main Currents in American Thought）」的觀念。此時期的社會主義智識份子——那些華爾脫·李普曼（Walter Lippmann）們，約翰·斯巴果（John Spargo）們，W. J. 狄茨（W. J. Ghent）們——催促着進步的心智更爲勇敢；維伯倫却不理會這些。詹姆士·愛倫·史密士們及却爾斯·皮爾德們「暴露了」憲法；維伯倫忽略掉了。進步主義份子是中產階級世界

中的修理匠，這一世界爲維伯倫所排斥，而爲這世界作辯護的人却一點也未受到挑戰；進步主義者的心智是律師的心智反對資本主義與機械政治的罪行。維伯倫的證據已超越了暴露派描畫全文明底紀錄性的扎記。大戰前智識份子運動發揮極頂特性的一切——它的樂觀主義，它的孩子氣成癡的改良主義——維伯倫是缺少的；所有寄託着它的原理，維伯倫早已超越了；甚之它缺少他的同情。它需要一種基本的價值，在杜威那裏却早都準備就緒了。

杜威與進步主義智識份子運動的關係祇是他事業中的一個現象，但這一現象早已成爲歷史了：他給予倫道夫·波倫這一代一種象徵的價值——解釋上的活動，一種經驗及智慧的新觀念在工作着。梭羅在「華爾頓(Walden)」一書中寫道「學生們不該玩弄生活或儘量研究它……必須熱烈地生活在生活裏，」杜威發揚了一則原理。不應是H·G·威爾斯(H. G. Wells)而應是他在第一次世界大戰前說出生活是介乎教育與災難之間的競走。他創造了一個代理人，時代中的道德英雄，進步的教師；他甚之提議一種英雄的環境，他在九十年代芝加哥所最先發展的實驗教室。他這樣教授了教育及「創造行爲」的原理，使他成爲以教師自居而以進步美國作爲課堂的一羣心智的領袖。他以一種新的鮮美，一種堅固及成熟的樂

觀，給與當代社會中的優秀精神。作爲一個心理學家，他給心開發了新的方面；作爲倫理學的學生，他規劃了現代行爲底光輝的景象。他是個形而上學者，在排斥形而上學中發現了根本的原理，一位思想家，他所有的思想都指向人與社會的新關係上，甚之是一個可以成爲無止境的人類實踐的基礎底社會。

戰前的理想主義者視他們的美國爲一廣大的教室；杜威作爲他們的領袖而在每一間教室內策劃了一個小型的社會。他不止於以新哲學給予教育；他把學習的觀念遞變爲一種又新又興奮的生活原理。照薛特耐·霍克(Sidney Hook)令人不能或忘的詞句，他看生存如「一永遠開放的邊界，」他對於人類有必需的信心，且以他那時代的科學工具及他自己的邏輯觀念加在他們身上。他不是文學的愛默生式的理想主義，雖然他總顯出是偉大的十九世紀理想主義最後的一個人。他是科學與常識革命的孩子，對於心智有種本能的信心以探索及接近它的根源，甚之證明了一種無限制的進步，這祇有在十八世紀五十年代那一偉大十年中出生的人才會有這種可能，而與伯納·蕭(Bernard Shaw)，「人種起源論(The Origin of Species)」及海弗洛克·葛里斯(Havelock Ellis)相媲美。他深深地相信科學方法，建議

在科學方法的基礎上重組社會，以顯示人類認識他在社會上的地位是人類實踐的開始。

杜威在「民主與教育 (Democracy and Education)」中寫道，「我們並不太從高超的能力開始，如從高超的刺激開始一樣，以求得我們能力的奮發與路向。」他在浮蒙以北的小村中出生與成長，這是養育民主信仰的地方，甚之是種樸素的平等主義。這地方是祖傳的辛勤的小世界，遠離着工廠制度與金融資本主義。這個世界相信「改良」，以後杜威在「人性與行為 (Human Nature and Conduct)」中稱之為「生活的有意識的原理。」就在這美國家庭工業時代的末期中，無疑地他獲得了他對於工具及個人創造力的哲學興味。他在「學校與社會 (The School and Society)」中寫道……

吾人不能忽視直接從自然獲得密切熟習那種教育目的的重要，對於真的事物與物質，對於它們操作的實際過程，及它們社會必需性及應用的智識。要達到這一點，必須有和實際直接接觸而得的觀察技巧，構成性的理想，合乎邏輯的思想及真實感底不斷的訓練。家庭紡織，鋸木廠，糧食廠，銅匠店及鐵匠舖底教育力量即是不斷地工作。

「不斷地工作」成爲杜威一生及思想的碑記。自約翰霍布金斯大學得到博士學位後，他在若干中西部大學中任教，最後則到達了芝加哥，在那兒他找到若干決定性的影響。他以一種簡單的，事實上是前資本主義者的經濟及已定型的傳統在邊境的邊際上施教，而這邊境本身是美國貿易企業的逐漸成長的中心；邊境的行動宗教底最優秀的現在滲入了他的思想之中。如維伯倫，杜威若干年都是芝加哥大學的活招牌，這大學會加強了美國的社會研究；但維伯倫從這裏所學到的是一意孤行，杜威却成了它的主要實驗份子。他沒有使維伯倫事業發黑的氣質上的困難，或是使威廉·詹姆斯佔領美國文學史不常有地位的幸福與魔力；他的生活看法是秩序井然，敏感及寬容的。不過在許多地方他看來好似超然主義一代的新英格蘭傳奇中人物，他一開始就嶄然露頭角的是由於種根於他親睦本能中的慈善的人道主義。即使是愛默生，他那種極高的翱翔常常超出了他的理想主義而成爲詩的才能的，也不能寬容地，滿懷希望地尊視人類的意志於極點。一九〇〇年，發表了他的教學原理，杜威成爲聲譽鼎盛的人，新社會的預言家，這新社會尙須由智識來改造及奉獻。

這是杜威的特質認爲他的哲學應該是教育哲學。他在崇高的信心自干涉主義中發展了功

利主義，而且使它可以應用。這一行爲自動地由這種思想引伸出來，「學校，」「經驗，」「能力，」諸字即使其含義也成爲革命的了。杜威在一八九九年出名的演說「學校與社會」中說，「目前學校底悲劇的弱點在於它勉強用一種方法來準備社會秩序的未來人物，這一方却切需社會精神的情況。」他以宏大的自信提出了新學校的理論。對於人類的發展不復再有障礙，除了那些出於愚蠢或恐懼或有偏見而加於心智的阻礙。成長與進步是連續的，如果人們排除了靜止便隨處可以發現一個新的目標。以後他在「經驗與教育（Experience and Education）」中寫著……

我堅信可能的存在……天生在日常的經驗裏……擇取這一條路預計失敗的唯一場地是種根於我的心裏，有着經驗與實驗方法不能適切地表明的危險……所以我可以看到的唯一場地，即使是對於新教育的標準，目的及方法暫時反應，是教育家公開表示採取這些方法忠實實行這些方法，而他們失敗了。

如果這一點失敗了，還有更光輝而較少失望的嗎？如果實驗主義失敗了，錯誤歸於實驗者；其他的實驗者與機會是永遠有的。人類這一物質隨處皆有，是極易握到的獎品；只需要

對於經驗有適當的忍耐適當的尊敬，要發揚智識及刺激社會前進必需智識活動。每一個社會都是它自己的米賽亞（救世主），而每一個人則是他自己的解放者。

在一個未遭遇過戰爭，更不必提及法西斯主義的社會裏，這是種適切而動人的教條；以現代的詞彙來說，一個爲新共和國，新國家主義，新自由發狂的社會。杜威成爲新的解放，包容在物質環境中的現代理想，祇要革新這環境便可以實現這理想的預言者。他的教條看來很曖昧，不過除了這種曖昧是淺薄的之外，一切都興。怎樣可以抵抗這一種在心理學上十分充實的創造發展的哲學呢；人們以生活作爲這種哲學的領土，而且是先天及激昂地民主的？這種哲學發揚着智識與理想的良好感覺的氣氛，要懂得它便須屈服在它下面。

但這裏就沒有一些雜亂與缺少的或種事物嗎？在杜威的散文裏，人們嘗試地感到粗野的文體所見到的不是平凡，但有一種出奇地單調甚之是天真的強烈。這散文裏有強調調偉大與豐饒的信仰和心智真正完善的滿足；但它缺少一種邊際的暗示（Marginal suggestiveness），在一位偉大作家這永遠指那些保留着不說的東西，那個生活底默默的估價！祇能在他思想的綫引之下之外才能聽到的。沒有一位作家比杜威更爲褻薄的，對於生活，社會，文化的觀念更

爲狹仄的；他要求人應有的一切，其實是給他的大志一種普遍的快樂。但是杜威的心智——人們一次繼一次地見到——認爲惡祇是個問題，一個該克服的障礙；從不是人及他從自然所得經驗中的導引。夏芝 (Yates) 曾經說過我們設想生活是悲劇時才開始生活。許多較社威少影響及意義的作家都十分明白這一事實；他看來却從未承認過。

與過去脫幅，青年反叛者爲了基本的價值而歸依杜威。但在某種感覺上他却沒有這種基本的價值；他祇有一種創造力的原則。它的企求是光輝的，杜威的教條使得生活有些太容易，太有自信地處置人的困難及轉變。在發現物質世界及對付這世界，注意力是集中在過程，工具，活動及方法上。認識及最後的收容都認爲是當然的。因爲這原因，杜威的散文看來永遠可怪地抽象，不論他的現實主義的深湛能力。他的強烈是無窮發現的強烈，祇是列出一切對象與性質及極度滿足底強烈；它們的內心生活却被遺忘了。因爲杜威是一種形而上學的吶喊，要求動作的永遠的叫喚。雖然沒有其他的作家曾經更爲豐富地證明過，藝術怎樣預示在生活的過程間。M. R. 科亨 (M. R. Cohen) 有次埋怨他把經驗作爲不朽，其實這一說法可以一樣地應用在任何事物上，並沒有簡捷的作用，除了它帶着一絲稱譽的芬芳。從歷

史的觀點看來，杜威的教條並不是平凡的；以他對於美國現代精神的供獻而言，它看來簡直是一首甦醒的自我意識的詩。聖泰耶納（Santa Yena）對於杜威經驗的批評是對的，說它講述了一個故事却並沒有包含一個故事。像那些進步主義那一代的年青作家們，杜威是要喚醒人面對現實及他們對於現實的責任；真實——一種發現的過程——是一切。他以教室加入生活之中。在另一種感覺上，則他供給了生活一種錯誤引導的觀念，由於有意與無意地把它當作教室。

這是杜威功利主義中的奇論——它方法與主題的深湛的現實主義，它應用的極度抽象性——在第一次世界大戰後鼓勵了少數批評家看到它的重視動作中，有一種對於「單純行動（Mere doing）」的崇拜；對於價值缺少堅持的人可以證明倖進的商人階級底理論。這是種錯誤甚之是曖昧的推論，但是戰時倫道夫·波倫對於杜威的攻擊，給予他們這種觀念。如果有的話，則是美國倫理狂熱的趨勢，樊·威克·勃羅克斯在「美國的成年」中抨擊這一趨勢，說這種根深蒂固傳奇式的及過於樂觀的理想主義，在杜威的思想中找到了高貴的表達。這是波倫不平的根據，在他一九一七年十月發表的論文中，他的譴責是對的，因為人們終於

可以看到杜威的哲學「從沒有面向那些無路可走的及堅決的……祇有模糊地感到這一變革，它在前面活動，好像還沒有從它的深處出來一樣。」

只有和杜威同樣的信仰才能做到這樣深湛的消滅幻想。杜威哲學很適於和平時期的社會，它有種「實用的科學方法來『高昂 (Uplift) 』」。但是這種樂觀主義只有在有社會進步強烈普遍要求的地方才合用。「對於那些把杜威哲學差不多作爲我們美國宗教的人，」波倫所寫的話已成爲戰後自由主義者的福音了，「從不會想到價值可以從屬於技術。我們是功利主義者，但是我們有自己的烏托邦很清楚地顯現在我們的心裏，而其方法則祇能視爲方法，歸於它一己的地位上。」

## 五

戰後自由主義者——超越杜威影響的失望而有名的「年青的一代」——所遺忘的是杜威之可以視爲失望，祇是由於他在闡明及策劃進步主義時期的優秀希望，及許多有關的研究中，他完成得太多了。杜威作品所顯示出最不偏狹及實地應用的人道主義受到譴責。第一次

世界大戰前英國自由社會主義思想的其他領袖們自滿於他們特殊境界中的特殊探索。我行我素的杜威以哲學運動的尊念給予智識的進步主義；其他的人祇執行了一連串的活動。戲前自由主義運動自薩繆爾·恩特姆亞(Samuel Untermyer)處得到它的鼓勵者，自林肯·史蒂芬斯處得到它的暴露者，自華爾脫·李普曼處得到它的年青智識份子，自浮能·派林頓處得到它的歷史家；但却不能作爲一個運動，而支持的那些優秀頭腦也並不認爲是一運動。進步主義終其極也祇和進步黨有偶然的關連，實在是全國及智識份子騷動的表示。社會主義者批評它把它提向左翼，動搖者(國際勞動協會中的一派——譯註)蔑視它；在右翼方面則學院派智識份子及羅斯福一班政治家們又立刻遺棄了它。除了忠實的保守份子任何人都對它有所貢獻；除了忠實的過激份子任何人都得到學習。

不過如果它代表了不同心智的積聚而不是任何普通的活動，進步主義的確大眾化了，一個有特性的題旨——對於美國過去的經濟學解釋，而爲這一時代的一大記程碑。浮能·派林頓的「美國思想主流」一書是由此開端的。維伯倫的特點在以經濟學作文化的指引；民主主義者，他們在選舉運動中口頭所作的經濟解釋成爲西部的普通事件；即使一位普通公民，在

一八九六年白里安——麥克金萊（Bryan-McKinley）選舉運動之後，也不得不想到兩個相反經濟利益之間的衝突。却爾斯·皮爾德與詹姆士·愛倫·史密斯建議對憲法作經濟的解釋時，以經濟的偏祖是歷史中一個因素的表明，是最大胆的標新立異之說。神學家在各處受到較高批評為新生物學及物理學所迫逐；但是美國的傳統歷史還是一樣地傳奇化及國家主義的，正如喬其·彭克勞夫特（George Bancroft）認美國歷史為上帝對於安格魯薩克遜民族殖民分支的特別寵愛的時候一般無二。

憲法久已被認為神聖的文件，而對它重新研究則成為進步主義智識份子狂瀾的中心。一直到一九〇七年，浮能·派林頓的友人詹姆斯·愛倫·史密斯出版了他的「美國政府的精義」，憲法的解釋祇是種訓練工作，批評憲法是大逆不道的，因為憲法是神聖不可侵犯的。公衆輿論或許可以批評政黨與政治家，對於「我們抽象的政府組織底完善，却是種最基本的信仰」，這話是華爾頓·漢密爾頓（Walton Hamilton）寫下來的。「研究這一文件，可以見到智慧的井然的安排，是理性的連繫，過度的清晰與調和，字義爭執底深湛的小問題。但，作為心智最大的冒險，則憲法政府是形式化，虔敬，無生命及索然寡味的。」進步主義者

很容易自憲法中發現一種表徵來放置他們的不平之感。根據發現，對於管制商業的企圖爲法院的監督所限制，而對於直接稅法早期的反對則有高等法院的判例，彼時的自由主義對於憲法的尊嚴不免有所疑問。「民主政治計劃中已經有些差誤，民主政治的友人們研究這種情勢正得其時，」浮能·派林頓在論史密斯的文章中寫及當日的精神。「……自歷史的觀點而言，進步主義運動對於美國政治思想的主要供獻，也許是在發現憲法中特別不民主的性質。」

史密斯在進步主義思想中的地位在若干點上都是單純的。派林頓有着不太令人驚詫的例外，因爲在他年青時曾以人民黨員的資格出任市吏；史密斯是進步主義學者活躍於改革政治的唯一的例子，他的聲名會使他在一九一二年爲進步黨人提名爲華盛頓的州長。他一生祇有出版一本書；他最後的作品「憲政政府之成長與頹落」(The Growth and the Decadence of Constitutional Government)是在身後出版的，由派林頓作序。雖然寫得很少，史密斯無論如何曾經是那些未成熟的心智之一，慣於在課室內表達自己。由於他教授法中的創造力，安靜而固執的準確無疵，他成爲他一時代中許多西部抗議者的好例。派林頓有賴於他的非言可喻，所以他把自己的「主潮」一書獻給史密斯；因爲史密斯對於憲法過激的解釋是道

本書的基石。而史密斯之被人不忘，因為他是却爾斯·皮爾德一九一三年出版的那本巨著「憲法的經濟學解釋」的先驅者，同時他影響了派林頓。而皮爾德在證實史密斯一九〇七年的論文「美國政府精義」時，他篡代了這本書。

皮爾德重述及引伸史密斯的論點純粹是由於學者的動力，史密斯之提出這些意見則基於同時代政治感覺的力量。他勇敢地寫下了他的事件，本能地籲請同時代的反叛者底判斷。他作書的目的，他坦白地說是爲了「喚起對於憲法精神的注意，憲法中對於民主政治先天的反對，在少數服從多數的規則上所安置的阻礙。」他在書中一開頭就提出他的挑戰。「憲政政府並不必需是民主政治的。經常是種妥協，皇室與貴族的形式便可以保存了。」審視了英國不成文法的階級性之後，他接着寫了他最出名的第三章「憲法是反動文件」，建議——皮爾德以後很光輝地證明了——保守份子，如漢密爾頓(Hamilton)所說的「富人與貴族」毀棄了聯邦的條款，根據一己的目的寫下了憲法。

「美國人民很少明白他們政府制度的基本性質實在可怪，」史密斯譏嘲地寫着。「他們對於憲法的熟悉祇在於外貌，很少包括憲法所賴政治哲學的智識。」依他看來，憲法之採用

這種形式顯然是響應金融與土地利益的要求，以保護民主的管制，也因為這個理由，才把許多權力交給司法機構。史密斯認為美國的最高司法機構是權力底深思熟慮的本體，「政治並不負責，」而美國的開國祖先便建立了這個機構來和人民選舉的國會作戰。最高的權力集中在最高法院裏，這是既不由人民選舉也不受人民管制的；而總統的第一責任也極有意義，因為憲法規定他保衛這一文件而不是要他實施法律的。「也許一點都不誇張說……政府的計劃已經策劃及建立起來，在滿佈民主觀念潛勢力的社會中保存有產階級的後代。」他拆穿了不民主的兩黨制度，繼而申述現代市政的腐敗，「要找到這真正的理由，不是在貧民窟裏，不是在普通認為無知與污穢的人口裏，而在於那些被尊視的工商業領袖的自私與貪慾之中。」

皮爾德早期作品開啓了他那一代對於政治哲學的問題，但是史密斯對於社會有更廣泛的看法，而且更是個偶像破壞者。他不滿意地說，「我們受教育階級的政治觀念，代表了一種民主政治信仰加於十八世紀教條底顯無意識的下層基礎上的古怪混合物。」他的論文擊中了美國大問題的中心：

政治民主所組成的社會不可能盼望它容忍工業的寡頭政治。只要人民大眾感到他們真正統治了政治機構，少數人在目前工業管理中施用的不負責任的權力就要受限制，或者被毀，因為這權力早已加於國家本身上了……放任主義不復再事表達一般對於國家機能的被人接受的觀念，祇是這比較少數的自私觀念，雖然這階級選制住工業機構，但感到政治統制的繩纜已經從手上滑去了。

史密斯的挑戰開創了社會主義的道路，但是他作品的立即影響，則是以觀念武裝了進步主義的反叛者，這觀念被派林頓不斷使用即：美國的歷史代表了十八世紀獨立宣言的理想主義及少數階級創立憲法的經濟原動力間的衝突。皮爾德並沒有更深入，但是他悄悄地用着難以爭辯的清晰，給予經濟學的解釋一種新的成熟。史密斯的解釋根據人民主義的不平之感及進步主義政治的當前工作；他使用經濟學的解釋作為政治的工具，在它的大胆中執着或種順從。皮爾德的地位始終是個無動於中的學者。「憲法的經濟學解釋」的歷史甚之顯示出它的一切證件壓迫着他。雖然書中有或種保守的昏暈，他並不誇耀他的方法，祇是試驗似地運用它，這方法看來還有些勉強似的。他不願增進進步黨的利益，遠避着史密斯本人，固不必

提那些社會主義者如 A. M. 西蒙斯 (A. M. Simons) 及高斯達美·梅葉 (Gustavus Myers) 他們論憲法的文法較他早發表。

皮爾德在若干年後寫道，「我祇是要在憲法底精神畫圖上，索回那些經濟衝突底現實的特色，抑壓與緊張，這些我的前輩大師們因為或種理由所漏未提及，或認為是偶發事件而非基本的，因之置於後列之中。」但是「這現實的特色，這種抑壓與緊張，」實在有極大的興味甚之是戲劇性的。皮爾德此書被正確地描寫為歷史攷據的智巧，因為不提他不完整的材料，他寫下了那些草擬憲法的人底經濟傳記，而他們作為一個階級的利益也在書裏反映了出來。他整體地查放了經濟背景，闡明資本利益照樣為聯邦條款一時權宜之計而受到相反的影響，而聯邦條款在外表上是「改正」了這些資本利益，可是在實際上却創造了一種新的文件適合於他們這一集團的需要的。他證明無財產者並沒有派遣代表到立憲大會去，而這一文件是由大地主所組織及為他們工作的一羣人所原定，在批准的過程中，也祇「由或許不足六分之一以上成年男子的投票。」總之，「憲法顯然是一種經濟文件，基於一種觀念，以為財產的基本私有權在政府成立之前就有了的，而且道德上是不為多數人民所能握有的。」

像所有其他當代現實主義的作品一樣，「憲法的經濟學解釋」是「令人吃驚」的書，一種企圖以補償過去的天真與幻想，而把這些天真與幻想驅入一個整體之中。皮爾德讀書所得，不得不承認傳統的憲法解釋是屬於神學的；他發現經濟的動機被寫入於文件之中，他無可避免地發現了許多。在皮爾德心中並不欲提出經濟決定論的理論是一個原因；這祇是在歷史的許多因素中，重視這一因素而已，這一因素從未為假定是客觀的歷史家所不包括在內的。不過也許因為他過於着重運用經濟決定論，使批評家認為他是濫狹與有偏見的。馬克司·萊納指出皮爾德好像在建議這些開國元勳們「從他們工作的結果獲得了眼前及個人的經濟上的好處，」這種建議顯然是不幸的。雖然社會主義批評家指出皮爾德抹殺了「階級」與人羣的利益，以財產為現代一種力量的普遍態度，皮爾德在「一九〇八年寫的小冊子「政治（Politics）」上啓迪了他們的政府理論。因為在這本書裏，他第一次十分小心地形成了他的理論，以為政府是征服底產物：「看來真正的政府並不是法律的政府，而是一羣能夠有效合作的人完成他們共同的目標，在特殊的一點，一事，及時間上打倒了所有的反對。」在一九〇八年說國家是種竊取，祇有政府中一集團人才使國家有性格，實在是現實主義底不可思議

的勝利——而在美國的這一時候，是一種特殊大阻的勝利。

## 六

皮爾德的經濟解釋雖然很褊狹，有着極大的控訴力是不足為奇的。因為經濟的解釋充其極給予歷史家一個新的探索，極壞則祇是種偏執之論，思想的阻礙，却是進步主義者思想的最高表現。這裏面有着他們那種十九世紀清白的糟粕，他們對於自己這一時代底旺盛的不滿，他們要解放的期求，及他們精神底基本至善。暴露罪惡，這是上天的意旨，罪惡會消滅的；證實至善，還要發揚光大起來；我們和西奧圖·羅斯福立在一塊受最後的審判，和羅勃脫·拉·福萊德（Robert La Follette）並肩作殊死戰，在一九一二年的大選中，祇讓烏達及浮蒙二地落入大企業之手，也許會使美國善良起來的。

美國的現實在康靜的一九一三年看來是件簡單的事物，烏特魯·威爾遜（Woodrow Wilson）住在白宮裏，革新在各處伸張它的羽翼，基於獨立宣言及新自由的好運底新觀念指導着反叛者。藝術，新聞，學校等各處佈滿了新力量；但在一切之上則是進步的綱領，在它

的光輝下人們可以看到所有美國歷史中有着兩種觀念的衝突——一種基於權利的，另一種基於掠奪了一種基於傑弗遜十八世紀的自由之夢，另一種基於資本家的憲法；一種基於共和主義，經濟民主及清明政治，另一種基於財閥政治漸盛的權力。

在這種精神下，人們可以設想美國思想的新歷史，甚之在合適的進步主義二元論與光輝的進步主義未來底明光下，重行解釋智識的過去。這些反叛者會有許多新發現，他們需要對於美國的文化有較為長遠的看法，及對於自然主義的傳統有更親切的瞭解。經濟決定論爲「新歷史家」所引用；浪漫時期後文學的社會解釋在歐洲很普遍；但是美國文學的歷史家迄今還昧於文學與美國生活鬥爭及專家的關係。英國黨員(Torres)有時也對好作品發生興趣，深湛地傳統的及不能克服地褊狹，他們完全與當時的智識復活漠然無關，且引導出或種滿足，因爲他們少數的誹謗者大都是新聞記者。雖然美國文學新解釋的精神已經存在着，在一九一三年約翰·麥西(John Macy)出版他的「美國文學精義」(The Spirit of American Literature)及里昂·凱爾納(Leon Kellner)出版他自信極深的「北美文學」(Geschichte der Nordamerikanischen Literatur)「時·瑞却森(Richardson)·溫岱爾(Wendell)·屈

賴德 (Trent) 底正統文學史還統治着這個境地。極爲鼓勵的當代格梭威治邸 (Greenwich Village) 運動及樊·威克·勃羅克斯早期作品底有益的影響，集中目標於美學的成熟。可是還沒有努力來重行估計流行於學校中的美國文學底膚淺與褊狹的研究。

就在這種背景中，一位名叫浮能·路易斯·派林頓的無名大學教師及西部過激份子，在一九一三年開始他寫「美國思想主潮」的工作。這本書一直到一九二七年才出版，到一九三〇年才成爲強大的影響。這代表了進步份子心智了解自己底雄圖大略的唯一努力，祇有參攷了理想主義，漏見，與夫這一心智感傷的特性才能了解它——這一切派林頓不知不覺地在尋求，以他偉大觀念底襲擊來強求美國的智識史實。因爲雖然派林頓經常超越彼時各種的叛，令人驚奇地則是他對於這些反叛都十分忠誠，這種忠誠而且是自發的，他身內的過激份子，人民主義者，傑弗遜派的自由份子，甚之是准馬克思主義者連合起來使他成爲一個出色的進步主義智識份子。他的修養看來比其他的人來得廣泛，他的教育較少庸俗；但這些在他書中所表現的文學價值却顯無關連。他之與衆不同在於他強烈的過激主義，但雖然他不用說有非常的心智，他想像底作戰在於熱望（更爲世故的一代視之爲魯莽）從現代社會鬥爭中解

釋所有美國的思想，及恢復進步份子所渴求的傑弗遜自由主義的偉大傳統。

派林頓以反叛爲原則完成了他的工作。他是個叛徒而且是一切叛徒之友，他爲任何進攻的自由主義底勝利而歡呼，他發現在美國生活中比實際存在着更多的神聖戰士，比這些人所表現的反叛更爲值價，但他的方法，寬容，及凸出的判斷底簡捷，這些的祕密在於他在反叛中參入了創造的衝動，這衝動則是爲了美國。「美國是爲反叛所建立的，」他在論薩繆爾·阿丹姆斯 (Samuel Adames) 中寫着，「而且必須繼續反叛，直到棄絕所有僞裝的忠誠，而對於老百姓的忠誠被接受爲唯一值得的忠誠爲止。」他甚之把他自己合入於傑弗遜的美國中去，因爲他在每一代的叛徒中及在他熱心所寫的情況中看到了自己的幻影。

到一九二七年，出版了首次的兩卷著作，接受普立茲歷史獎 (Pulitzer Prize in History) 之後，派林頓還不大出名——在維拉特 (Villard) 的「民族雜誌 (Nation)」上偶而寫幾篇書評，在「牛津版美國文學史 (The Cambridge History of American Literature)」中寫「一章，這是後來出版的「殖民時期精神 (The Colonial Mind)」中材料的縮述，一本作教課書用的選集「康州拾慧 (The Connecticut Wits)」，及散見於百科全書中的短文。他的豐才

卓識都聚到他所寫作的大著中，但甚之這二十五年的勞作也不能顯露他心智中的才華。他深受藝術，對於藝術人物的同情在「主潮（Main Currents）」中殊不醒目，對於十八世紀古典主義的欣賞，在他聯邦份子精神的研究中也祇以普通的定義出之，祇有在他著作書的強烈的勻稱中偶有見之而已。他寫詩作消遣，有時也容許自己作不幸的類似詩的奇想（特別在第二卷梅維爾的研究中）。他的散文因若種老派的文雅而出色；但是他對於美學事物的醒覺，以他的三部曲作判斷，則是令人不耐而且有點過於天真。

派林頓不幸（後一代同樣的不幸是用他作為研究美國文學的啓蒙）是他的強烈政治傳統消蝕了他所有的美學口味。範疇他心智及左右他作品目的的的影響，基本上是社會的與經濟的，永遠是一種說素和把美國思想歸入一個系統的指導，這裏最重要的是公佈的文件，而藝術的敏感則全不算一會事。他從泰因（Taine）所得的批評方法——泰因方法的使用，可不是泰因對於藝術底精緻的感情。他從喬治·勃蘭兌斯（George Brandes）那兒得到他的題目，但他却並未學得勃蘭兌斯的敏感。不過作為一個西部的過激份子和社會主義者，派林頓本能地接受了那些歷史家的觀點，以為藝術祇不過是社會力量的「反映」不是可疑的嗎？派林頓也

許想他在跟蹤偉大的十九世紀歷史批評派，但是他重複運用「美文學的（*belletristic*）」這一名詞（總是「狹仄地美文學的」）是幼稚的，而且對於他的作品是種深湛地損害的力量。派林頓的過激主義很難給以定義。他比他顯露的更爲過激，可又比他心願的較少過激。在一封未發表的一九二八年他寫給一位過激派新聞記者信中，他坦白地說：

我以前大部份是個馬克思主義者，也許現在還是的，雖然漸生的社會力量複雜的感覺使我有點對於馬克思主義公式的完滿性不大相信。你真太乖巧了……評論我使用自由這個字。這個字我用得很深思熟慮，其理由在你也很顯然的。用這個字我看到並沒有害處而且有點好處，把它導入左翼。事實上，在我第一次草稿中，我全都用過激這個字，祇在重寫時才代替了其他的。

他的馬克思主義和人民主義從來沒有妥協過，而他貫注於他書中的黨見，基本上是和激情一樣地模糊的。因爲在心底裏，一種善辯的民主人道主義在它的忠順中，興奮地一無差別，可不是那種冷酷的階級忠誠。派林頓經常平衡相互衝突的各階級，但他很少估計階級在

歷史中的地位；他對於「有產階級」內反叛精神的同情，和他對於那些反叛財產制度的人底感情是漠不可分的。但在他所有的人民主義——傑弗遜派的修辭中，他成熟了的思想底發展超越了土地的過激主義。他那一代的各種過激主義游離在他的心裏，從來得不到解決。他熱烈地反應它們，爲了達到他的目的，它們都是共鳴而有用的。他在美國革命傳統歷史中尋求「美國的精神」，看來他隨處都找到了這種精神。

自他的來源所得——他讀馬克思，泰因的影響，愛倫·史密斯早年美國階級史實的初期研究，傑弗遜——派林頓以興趣，風味，哲學及行動的二元論來看一切美國的生活，這些操縱了美國經驗的任何一種狀態，與產生這種生活的政治及經濟上敵對的二元論一樣有戲劇性。他的意見並不是一種嚴正或是有哲學含意的階級鬥爭觀念，這是種把美國生活劈爲兩半的頑強衝突底想像力。派林頓把這種觀念在他的腦裏發展，他的意見是全部美國想像力的早期史實，這一想像力在政治經濟的鬥爭與觀念中最着重及傳統地表示着，而在創造的民主平等主義（Egalitarianism）反對地主主義，財閥政治及不公平的搏鬥中極爲出色（平等主義一字常常在派林頓的筆下不經意地漏出來作爲這一理想的模糊的反對論）。美國生活的希望，照

赫伯脫·克勞萊 (Herbert Croly) 對這時期有意義的說法，是偉大的美國藝術品；其他的工作都是它的變化。派林頓在他的書前寫道，「日後美國的基礎安置在強烈的爭論上，而這些粗糙的石塊都將為理想主義充份地搗個粉碎。」由於他那種觀念，他認為美國的思想是次永遠的辯論，對立的雙方相互投擲着論文，信件，政客，哲學理論，憲法，小說，詩，甚之他們所敬重的藝術家。在根本上，這祇是政治與經濟的鬥爭，分割了美國生活，而由它們啓發為美國經驗底趨勢與意義。

## 七

浮能·派林頓年青時渴望成爲一個建築家，而這一年青的希望都在他的三部曲中顯示了精緻的結構。有着這樣戲劇性及勻稱的歷史觀念，自然他會把他的工作依戲劇性與勻稱的線條來計劃。他有繪畫智識方程式的才能，他以極大的興趣繪畫觀念底強烈而緩慢的行進，整頓智識上相互反對的通性，有如對戰時的軍隊。他以簡潔的假定開始，以爲移植到美國來的歐洲自由主義有兩種原始的源流，英國的獨立教會派與法國浪漫主義理論，同時企圖表明這

兩種源流在邊境的情況中發展成有美國特性的傳統。他接着寫清教徒 (Puritan) 時代獨立教會派份子與正統派長老會 (Presbytery) 的鬥爭，「包括在獨立運動中的宗教信仰自由原則，是鬥爭底教會形式，這鬥爭以後便移到政治的地域，再後則是經濟的地域，到目前還在階鬥之中。這長期的戰爭離戰勝還遠得很。」

派林頓認為自清教徒神人聯合初期中，有兩種不同的思想顯示自由與寡頭政治底基本鬥爭。有着特殊的把握，他以為「早期的戰役」在於決定新英格蘭社會的未來形式「該是貴族政治的還是民主政治的。」他輕描淡寫地放過了宗教原則動力的主宰，「路得 (Luther) 與喀爾文 (Calvin) 互異的神學論」也以同樣的理由相互作戰，清教徒反對讚神派，組合教會派反對正統派，社會平權派反對長老會。在第一章中他寫着：

除非一個人記住那些易於盛裝於清教徒長袍之內的社會力量，這些社會力量的清晰意義均將迷失於聖經爭論的濃霧裏……如果我們斷然把古老辭彙移譯成現代的同意字，如果我們拋開了神學，而注意於鬥爭中的政治與經濟，我們將極易發現昔日清教徒所摸索的新原則，實在就是日後天賦權力底熟悉的教

條；而它們所求個人與社會底更爲平等的關係底最終目的與結果，即是基於政治平等主義建立的民主政府的原則。

在這種精神中，派林頓進而探討殖民地與宗主國，保皇份子與共和份子，負債人與聯邦主義的商人，法國共和主義者與英國自由黨員，土地派與「金錢勢力」間的未來鬥爭，更描寫革命普羅列塔利亞與金融資本主義最後的衝突。改變雖多，本質一無變動(Plus ça change, plus c'est la même chose) 把這些全加在過激——進步的自由主義底基本觀念上又多方便啊！但是派林頓並不止於此。他的互相衝突的每一方有着專用的智識傳統，他總是準備着去尋求這些傳統的。每一方都有代表的思想家，他便把他們相互對立起來以滿足他的設計。每一方都在智識上，經濟上，精神上及文學「質素」上照耀着代表的思想家，這樣便成爲一種有趣的民主計算法。所以派林頓對於勻稱的熱情在他的慾望中活動着，把所有的美國自由主義與過激主義歸在一起，結果是個清晰的戲劇性的整體。

這顯然是太清晰太完善地戲劇性的了。派林頓對於平衡的脅迫是太強烈了，所以他找到

不存在的對照，發現除了自己的愛好之外，實際不相同的思想家有相似之處。自從派林頓出版了他二卷巨著以後的若干年來，他的學者地位是一無瑕疵的；但是他之容易作概括的意見及急於獲得稱頌在許多地方暴露了出來，看上去不免渺小於別人所對他的預期。美國文學史研究工作的進步，將使派林頓的榮譽更爲減少，而他的批評影響在一九三〇年代社會批評的狂潮中會昇入峯巔，也許會完全凋零。可是我們也不能否認他的著作在文件上若干重要性，作爲研究工作的刺激，及美國生活底一貫出色的社會畫像。他經常曖昧地使用他的材料來源，但在一切的弱點之中，這些實在也祇是在他那一時期中所能收集到的材料。他的誇張與刪節，是一位目標在表現美國民主傳統的學生所必做的；如果他有時過於熱心，可是他從不否認他的黨見。他誠實地承認，「似乎在我的研究中，我找到了那些我以後才曉得別人在尋求中所發現的東西。不幸地 *Mens sequa et Clara* 是屬性中最稀少的」種，而死去的黨見在歷史家的書頁中又失措地復活了起來。」

派林頓黨見的最終意義，可以在他對於文學的思想關連中看到，他以爲學者比之於那些爲無產者奮鬥，應和着傑弗遜的呼喊，以爲土地的勞動者才能保持上帝聖火而寫下在反叛

搖床中的美國的這些人，實在並無什麼大作爲。他自民主傳統所挹取的光榮在三部曲中隨處皆是——在他選擇的自羅琪·威廉姆斯（Rogers Williams），愛默生而至拉福萊德的諸英雄中，在他苛責貪婪社會的價值與合理化中，在他自神聖許諾底手中釋出許多偉大人物的赤誠中，或者——如對湯姆·潘恩（Tom Paine）或傑弗遜或溫岱爾·菲力泊斯（Wendell Phillips）——在對於反動精神底逡巡的憎恨中。他的光榮突躍到狂喜的程度，當他寫到羅琪·威廉姆斯——三個世紀以來鬥爭的信心底象徵——說「他生活在夢想着他所看不到的未來，急不及待地把天堂給予人們，而對於這個天堂他們是毫無準備的。就因爲他們毫無準備，他們……昏亂了，發怒了，驅逐他到曠野中去做他自己的好夢。」派林頓比他那一代的任何人都明瞭社會鬥爭及獲得良好的生活的意志中有一種創造性的偉大，而在他這種精神的熱誠奔放之下，他的作品總是活生生的；但在他那些令人悲嘆的論理想作家，及鄙視「美文學的」諸章中，我們可不得不感到奇怪，里昂納爾·德瑞林（Lionel Trilling）說得好，「如果文學史家沒有理解來明瞭我們最優秀的藝術家，豈能明瞭我們那些最簡單問題之外的一切。」

自然，派林頓並不是這樣的文學史家；但是他曾嘗試於描畫美國的理想，我們自他論愛倫坡（Poe）、霍桑（Hawthorne）、亨利·詹姆士（Henry James）、梅維爾及其他人的不幸的諸章內所看到的，則是他並未為創造的心智所感動，除非這些心智是顯示在政治經濟爭論底羣衆範圍上的。派林頓之有不時的笨拙並不是種壞風格；他對於開倍爾（Carpenter）的稱頌，及對於二十年代其他流行作家一視同仁的讚揚，祇證明了他並未超越大戰後十年底表面上的熱誠，這十年間却也看到他的作品末路。可也不如有幾位批評家所說的，以為他亂用及過份強調經濟決定，使他認為所有各別的思想家及藝術家全是他們背景力量的人格化。派林頓很少適當的或有方法的運用經濟學的解釋。煩惱他的，簡單說來是他對於藝術的漠視；這種漠視鼓勵他把葛倫脫將軍（General Grant）寫得十分出色，而把霍桑寫得疲弱無力。葛倫脫造成了「歷史」；霍桑祇不過「反映了」一種傳統。

派林頓有他自己的公式，對於「歷史」與「現實」應該怎樣有他特別的觀念，他有一己方便使用的設計。如果他不能使這個人適於他的設計，他便使這個人犧牲在他的設計裏。州長，法官，政治思想家，經濟學家；甚之是哲學家（如果他們有偏向）照耀了這個設計，反

過來這設計也使命給予他們。但是愛倫坡的「問題」（這是說造成愛倫坡爲藝術家的一切素質）「祇對愛倫坡一己有關係，在這兒對於我們毫無關係……他是我們藝術家中的第一人，我們批評家中的第一人；使人驚奇的則是這樣一位人物出現在美國，而有敵對的理想。」他的建議中甚之有或種平庸存在，他說霍桑在「發掘清教徒的傳統」時是較海爾格修麥（Herkheimer）缺少「現實性的」。論亨利·詹姆士時，他說出了泛泛之論，以爲「亨利·詹姆士在兩個世界中尋找住所，可找不到精神的歸宿的奇異事業底解釋，實在因爲他從來不是個現實主義者的緣故。」

現實！在這一觀念中，派林頓像他所有同代人一樣，顯示了他祇不過是現實的學徒而已，因爲解放究竟應該用怎樣一個方式才能容納經濟利益的壓力，社會觀念的歷史，政治的哲學與實施，人民大眾的鬥爭，而能歡樂通過這啓發與創造的敏感底世界呢？沒有這種啓發與創造的敏感，文明祇是一種制度的堆積而已。派林頓是一股有意義的力量，但是他再次證明在美國人們該學習的實在太遲緩；他們怎樣才能一代又一代地收集少許識力，生活在一時一時的道德與智識的革命底外貌之中，最後則在支離破碎的材料上建築他們創造性的瞭解。

上。根據派林頓的時代與地方，支持他的時代精神及構成他的傳統來思及他，不得不想到他的心智曾完成了一種令人注意的服務，雖然這一心智可並不令人注意；這一心智是好鬥的，不時動搖，而且有意義地狹仄。不過只有那些賞識他精神的人才能比他作更進一步的探索，因為他作品的最大好處即在於那些願意超越過他的人，明白他們自己必須多多少少須建築於他的學說之上的。像他所有那一代人一樣，派林頓以一種遺言給予美國人——他們民主信心底遺言，他們對於新時代與新文學的希望底遺言，而這一新文學正從地面上開始湧上來。

## 第六章 歡樂的季節

「四弦琴全奏起來了，響徹了全美國。」

——約翰·勃特勒，夏芝(John Butler Yeats)。(一九一七)

偉大開始的季節是到來了。倫道夫·波恩在一九一三年欣喜地寫着，「這是現時代的光榮，因為在這個時代裏人是可以年青的。」在進步主義時期的騷攘之中，歐洲的影響開始湧入芝加哥與紐約的文學中心，社會主義的成長與「新共和國」的希望，隨處有藝術的現代衝激底前進，現在極活躍的年青的一代湧出來了，事後一想這實在是次青年運動。慢慢地，著名的「小文藝復興」活動起來，起初在芝加哥，那裏成千的中西部作家及藝術家爭奪着新目的；以後則在紐約，那裏勝利的一九二〇年代的現代主義據為都城。新國家主義交換了自由，學者參加政治，一九一九年在凡爾賽大為倒臺的威爾遜派辯現在鼓舞着強烈理想的一代底希望。「我們立在革命之前——一次無聲的革命，在這革命之中，美國必須堅持恢復那

些一向宣稱着的理想的實施，獲得一個爲謀大眾而不謀特殊人物福利的政府。」這是次革命，也許並不是威爾遜所想到的無聲的革命。進步主義已到達它的峯巔，雖然進步黨（或者祇是西奧圖·羅斯福吧？）已經在一九一二年失敗了。每一年現在看來都是「不可思議之年（Annus Mirabilis）」，一切都有它的可能。甚之是人民主義目瞪口呆的英雄威廉·詹寧斯·白里安，也在一九一三年做了威風凜凜的國務卿。

隨處有青年男女的出現，自以爲是二十世紀的寧馨兒。他們接受了這世紀的工具可以使用，接受了這世紀權力與發明的發展；他們說着自由的語言，在政治中看到反叛，相對於他們自己的覺醒。歡樂的季節到來了；隨處可以看到新的開始。突然在一九一〇年之後，出現了新的出版家與新的雜誌，格梭威治那一批放誕而有天賦的波希米羣（Bohemian Group），一次熱烈而成長的社會主義者運動，在新英格蘭，紐約及中西部創立實驗劇場；作藝術與攝影的嘗試；甚之實際開始作詩歌的特殊運動。從芝加哥日報的書報欄到「羣衆（Masses）」的一切，從門肯（Mencken）反對清教主義（Puritanism）的爆發到伊莎杜拉·鄧肯（Isadora Duncan），從布頓·雷斯可對於德萊賽及開倍爾的熱心傳道到亞弗雷·史蒂格里茲（Alfred

Streeter) 令人驚奇的新攝影，從雪烏德·安特生早期小說到歡欣的，「時髦社會雜誌 (Smart Set)」，看來都是騷擾的標準，強烈的實驗底表徵。革新已是時間的必需，現代化已經充盈在空氣中了。

誰不曉得這個現在已成日常的故事呢？在這個故事裏，一九一〇——一七年的世界，華盛頓廣場變成阿卡地亞 (Arcadia)，一切的障礙衝倒了，雜誌都有前途，工人們總在游行，每個小郵落的臥室裏萌芽了天才，伊莎都拉·鄧肯總在跳舞——這世界裏約翰·里特 (John Reed) 是擺倫式 (Byronic) 的英雄，梅珀爾·道琪 (Mabel Dodge) 是女主人，倫道夫·波恩是殉道者，樊·威克·勃羅克斯是預言人。在美國再沒有另一代人看來有這樣光輝的青春，或是為四十年代所寫那些迷人心目的自傳那樣所念念不忘。「四弦琴全奏起來了，響徹了全美國，」老夏芝總是在西二十四條街的「柏蒂巴 (Petipas)」告訴他那一羣年青的崇拜者，偉大音樂的仙音充滿在空氣裏。在芝加哥，熱心的文學記者們——法蘭西斯·海克脫 (Francis Hackett)，布頓·雷斯可，弗勞哀特·岱爾 (Floyd Dell)——為相繼發現偉大的歐洲現代主義者而大為歡喜。在紐約第五條街二百九十一號裏，亞弗雷·史蒂格

里茲幫助着把塞尚 (Cezanne) 馬蒂斯 (Matisse) 及畢卡索 (Picasso) 介紹到美國來，而且人們可以看到幾位後期印象主義者 (Postimpressionist) 的繪畫，在這些繪畫在巴黎展覽以前。在第五條街二十三號，梅珀爾·道琪在充滿陽光的四間屋子裏——她認為這是「街頭的避難所」——開始了他著名的沙龍 (Salon)。這是波希米亞的入口及預備所。道琪夫人宣佈自己是未來的風濤。她為琪屈羅·史坦因 (Gertrude Stein) 宣傳，因為她的「三種生活 (Three Lives)」被讀者所忽視，她的「美國人的創造 (The Making of Americans)」尚未出版；她在福洛伊特 (Freud) 還沒有十分聞名時就自認為後期福洛伊特主義者。用着同樣的熱誠，她為罷工者及動搖者 (Wobblies) 世界勞工協會之一派——譯註)，「思想統制」的新制度，及相繼而來的丈夫，愛人與友人們底生產活動。在她反常及辛勞的行經中，她之對於新的文學的一代人，差不多有如馬先爾特公主 (Princess Mathilde) 對於聖佩甫 (Sainte Beuve) 及魏果爾兄弟 (Goncourts) 一樣。

梅柏爾·道琪·呂漢 (Mable Dodge Luhan) 在她的回憶錄中寫道，「回顧從前，在一九一三那一年，看來任何地方的障礙都崩潰了，從未接觸過的人們相互往來；那時有各種新

的方法來交換意見以及新的交通方法。新精神散佈在各處，還掃蕩了我們。」在第六十九團兵工廠 (Sixty-Ninth Regiment Armory)，這地方因現代主義藝術的偉大國際展覽而被永遠記憶着，曾展覽了有名的白扶梯上走下來的裸女立體畫像，「新」的繪畫第一次在美國立下了足跟。李·西蒙森 (Lee Simonson) 以後在「七藝 (Seven Arts)」雜誌上寫着，「在這時期以前，真正現代化的繪畫是個謠言。如果現代藝術獲得了它自由的執照，其他的一切都有可能性的了。」新人的名字排在前列了，司徒·戴維斯 (Stuart Davis) 與亞索·B·戴維斯 (Arthur B. Davis)，馬斯登·哈脫萊 (Marsden Hartley) 與喬其亞·奧基夫 (Georgia O'Keeffe)，約翰·馬丁 (John Martin) 與亞索·杜符 (Arthur Dove)，有幾個人名是與社會主義者的「羣衆」自一九一一年創立以來就有連繫的。在芝加哥，著名的戰後文藝復興在那裏創始，雖然如布頓·雷斯可日後所寫的，看來「沒有一個參加的人曉得這一點，」報紙與書店作為新精神的集中地。一面哈勞德·倍爾·瑞脫 (Harold Bell Wright) 與瑾·史屈雷頓·L·德 (Gene Stratton Porter) 及溫斯頓·邱吉爾 (Winston Churchill) 成千成萬出賣他們的作品，一面年青的新聞記者如雷斯可，海克脫及岱爾則在

爲正從英德法三國源源而來的新書，被忽視的小說如索麥養脫·毛姆(Somerset Maugham)的「人性的束縛(Of Human Bondage)」，D·H·勞倫斯(Lawrence)的「兒子們與愛人們(Sons and Lovers)」，薇拉·凱激的「哦，先驅者！(O Pioneers!)」作鬥爭。那裏有着<sup>6</sup>一種文化的飢饉，一種美國自己的文化，自歐洲來的種種新潮流都在幫助它的滋長。甚之是古老的出版公司也在印行杜司退也夫斯基(Dostoevsky)及契珂夫(Chekhov)的翻譯；麥克美倫(Macmillan)公司在奧斯卡·萊浮(Oscar Levy)博士的指導之下，從事於出版尼采(Nietzsche)作品的全部翻譯。

差不多就在這個時候，格梭威治邨建立了個波希米區，造成了美國自康攷特(Concord)以來第一次最大的文學社會。房租極低，物價不高，觀念豐富，而新自由的暴風則是刺激。這一自由一直到第一次世界大戰之後，才成爲一種諷刺。在最初的幾年中，格林威治是藝術家作家一起居住一起工作底興奮的邨落。它的狂熱與戲弄是它的馬戲班演出，弗勞哀特·岱爾以後描寫他們爲「我們山上療養院的瑞士旅館老闆們及蒂魯爾搖鈴人。」對於那些真正的邨

居人，華盛頓方場以下的一圈子是所非正式的學院，大胆而放蕩，可都獻身於文學藝術的嚴肅信仰，這些信仰表現在「羣衆」，猶琴·奧尼爾（Eugene O'Neill）與潑羅文斯東劇團（Provincetown Players）早期的戲劇，哀德那·聖·文生·密婁（Edna St. Vincent Millay）初寫的抒情詩，喬其·克雷姆·柯克（George Cran Cook）的熱狂精神中。這鄉子本身並沒有什麼；這是處寄宿所，爲年青的天才尋求發展的土地。這不是一種精神的國家，像戰後的格梭威治一樣，却是傳染病的中心。它象徵了對於地方主義底成功的革命，而地方主義則是另一代要求解放的人底司譴責之神（Nemesis）。不過最恰當的則是因爲這鄉子因相互的同情與共同感而繁盛起來，在作征服世界的準備時，並不像是由可以尊敬的世界裏被放逐出來的。大體看來，這有點像羅拉（Rolla）也有點像巴能姆（Barnum）。蓋雷德（Jarret）有着他們假託的人，但這是在麥克道蓋爾街（MacDougal Street）的革新的馬戲裏，美國戲劇才掙脫了克莫特·費區（Clyde Fitch）及大衛·皮拉斯可（David Belasco）的掌握。

「羣衆」雜誌，有着羣衆從來不讀的壞名氣，成爲這一郵落的機關刊物。自稱爲「有幽

默感及不尊敬那些道貌岸然的人的雜誌；坦白，自矜，不客氣，追求真理，「於一九一一年爲彼脫·符拉葛（Peter Vlag）所創辦，作爲正在成長的合作運動發表意見的機關刊物，但是不久就落在一批興奮的社會主義者手裏，這批人沒有政策，很少的錢，並不堅實，對於開玩笑本領極大。「羣衆」這本雜誌編輯得像是馬戲班的獸車。狂熱地相信階級鬥爭，但是雖然在社論欄裏猛烈地吹着，同時也刊登那些差不多令人難爲情的薄片小詩，插圖則畫得好像滑稽連環畫。一位俏皮的人問道，

他們替「羣衆」畫女人

又笨，又肥，又蠢——

對於工人階級有什麼幫助？

但是它也會譏笑自己，而且有着潛伏在任何波希米羣中嘵嘵叨叨的作偽。「你曉得我是個虛無黨人和自由戀愛專家嗎？」一位藝術家在卡通裏問另一位藝術家。「哦，真的！我以爲你是個童子軍哩。」這雜誌的撰稿人分歧到自葛萊脫·布琪斯（Gelett Burgess）至愛媚·羅

厄爾 (Amy Lowell)，它的編輯人在文學上的保守態度有如他們在政治上的過激。很少有社會主義底些許的莊嚴，祇有社會鬥爭底最狂暴狀況的暗示而已。這雜誌主要地反映社論委員會的滑稽劇，這是批愉快的人；他們是在遊戲精神中生長的。琪尼薇·塔迦特 (Genevieve Taggard) 後來回憶說，「每一個人都在玩，而『羣衆』編輯部諸人是玩得最厲害的人。」弗洛哀特·岱爾在郵裏所創立的宴樂的共和國，是一窠藝術家，他們歡欣地爲同輩的贊許而工作，決不是爲了那些法利賽人，這意見在雜誌裏表現得最高最廣。這是種機關刊物，如那些編輯們在第一期中所吹的一樣，它的最終目的是要任性而爲，決不與任何人妥協，「即使讀者也一視同仁。」

「羣衆」達成了許多任務，但簡接地却替紐約恢復了文學的自信力，這種自信力在老派如瑞却·華生·基爾特 (Richard Watson Gilder) 及漢密爾頓·瑞哀脫·馬卑 (Hamilton Wright Mabie) 等保守的監護人底全盛時代中失掉的，這兩位都在目前這個時期裏去世。在芝加哥與紐約慢慢地成爲新文學運動中心之後，不久在紐約就有批前進的作家宣佈「美國底情緒的發現」——這是司徒·修曼 (Stuart Sherman) 的恨恨之詞，他一直到二十年代

到紐約止是新作家不共戴天的反對者。「就在我家的附近，」約翰·里特驕傲地寫着紐約，「是世上一切的冒險行爲；在一哩之內則是外國國土了。」

不過新批評和新文學在此時却極未局限於紐約一隅。小雜誌「在不同的樹上各處萌芽，」因爲它們，舊雜誌改了版，而傳統保守的雜誌也發現了新的運用。同時，則在紐約看到了「新共和 (New Republic)」，「羣衆」，「七藝 (Seven Arts)」的創刊，看到中西部雜誌如羈拔脫·J·柯蒂 (Robert J. Coody) 的「泥土 (Soil)」，哈里哀·孟魯 (Harriet Monroe) 的「詩 (Poetry)」，瑪格萊·安特生 (Margaret Anderson) 的「小評論 (Little Review)」的出生，及舊雜誌因「新精神」而成功的如聖路易斯的「里蒂之鏡 (Reedy's Mirror)」。這時著名的小劇院有華盛頓方場劇團 (Washington Square Players) 及漫羅文斯東劇團在紐約爲觀衆所歡迎，但也有勇敢的冒險如毛列斯·波隆 (Maurice Brown) 的芝加哥小劇院 (Chicago Little Theater) 及珊姆·休麥 (Sam Hume) 在地德律 (Detroit) 辦的劇場。在芝加哥，哈里哀·孟魯集合許多年青的詩人，而新聞記者如雷斯可，海克脫，岱爾，呂西恩 (Lucian) 及哈雷·韓森 (Harry Hansen) 及其他的

人感到他們在爲身邊的年青作家們的自由在工作；也就在這地方，新的精神才開始發揚。雷斯可後來說，「他們鬥爭的一部份實際上是反抗紐約及東部的，」因爲雷斯可感到東部的人對於在中西部成長的文學，並無確切的欣賞。

各處都有新的雜誌，而他們大部份所作的自我介紹是極有意義的，如「日規」於一九一六年自芝加哥遷到紐約出版，而更換新的領導時，就有着同樣的蔓延着的樂觀精神——「要迎合新時代的挑戰，出之於反映及解釋它的精神，這種精神可以自由試驗，懷疑繼承的價值，準備檢視舊的教義，根據批評的風格提出新的認識。」因此一九一四年十一月七日出版的「新共和」第一期，在封面上加一橫條，上寫——「輿論的雜誌以迎合新時代的挑戰。」喬其·克蘭姆·柯克，這位小劇場運動底希臘狂領袖，在夢想潑羅文斯東劇團實施偉大的藝術時，代表整個新一代人物說話：

我的藝術狂熱被挑動了……爲顯示生動及創造氣質的那一種觀念……這是尼采的，却被包在一九一二年的美國社會裏……二十世紀美國的文藝復興不是九千萬人而是一百人的工作。難道這還不能激發那

些也許就在這一百裏面的人的熱血嗎？……我願請美國有生氣的作家們獲得這種優秀的文化，使他們自己及相互間發展得更深更熾……除了我們，便不能證明最優秀的文化才有民主政治的可能性。

因此，哈里哀·孟魯在「詩」的封面上寫着威特曼偉大的呼聲——「要有偉大的詩人必須也、有偉大的聽衆。」伊若拉·龐特（*de mortuis nihil nisi bonum*），在作國外編輯的興奮中，狂熱地說正在昇起來的「美國學術復興（*American Resorgimento*）」會使「意大利的文藝看來像是茶壺裏的風波。」所以所有新的年青出版家們——米契爾·凱納萊（*Mitchell Kennerly*），亞弗雷·A·諾浚（*Alfred A. Knopf*），荷拉斯·里維瑞脫（*Horace Liveright*），亞弗雷·哈汝脫（*Alfred Harcourt*）、托馬士·塞爾茨（*Thomas Seltzer*）、朋·霍伯須（*Ben Huebsch*）、書商亞爾培及却爾斯·波尼（*Albert and Charles Boni*）——都熱心於鼓勵年青的一代。

瑪格萊·安特生在「小評論」中所攜挈的便是這種精神，這雜誌是美國現代文學的主要動力之一。她有特別的風味，還有永存的熱誠，如果她有時不免笨拙，她經常是種服務。安特

生小姐在創刊號中宣稱，「如果你讀詩時有着這便是你的宗教的感覺，如果你突然在昏沉的屋子裏遇到維納斯的潔白……：你不免驚奇得噤不成聲，於是你才能了解我們把它們送近讀者底日常經驗中的希望。」這種抱負鼓勵了她作爲的一切，也解釋了爲什麼她常有這樣巨大的熱誠，而她的雜誌則是種神聖的卷軸。「小評論」的編者遇到伊瑪·高特曼（Emma Goldman）時，便整月成爲虛無主義者，她讀了尼采的著作，這雜誌便歌頌超人；此一時彼一時，事實上，這雜誌支持了二十三種新派藝術，所有的時間都熱烈地反應了在國際的先鋒中每一種新的戰慄。不過正如「小評論」日後首次刊印「優利西斯（Ulysses）」，爲哈德·克朗（Hart Crane）作鬥爭，所以它現在一時主催雪烏特·安特生，有着勇氣去保衛他的「肉慾的」故事。在同樣的精神中，維拉特·亨丁頓·瑞脫（Willard Huntington Wright）、其後是門肯及南珊（Nathan）所編的「時髦社會。」都是韓格爾的孩子，受到他的方法底完善訓練或者一點訓練也沒有，他們使這本雜誌成爲所有新作家可以集合在一起的旗幟，他們都做到了。

如馬爾康·柯萊（Malcolm Cowley）所寫，如果從年青的作家看來「這世界是跟着他們

的方向前進，新的標準得到勝利，那末美國在十年五十年間不但是藝術的祖國，且是社會主義者的聯邦，「在「七藝」中，這雜誌在大戰中很早就死去了，這些希望燃燒得最明亮。在這個，樊·威克·勃羅克斯首先提出美國現代運動必須是歐洲浪漫運動十字軍精神重生的口號——「一種熱烈，人性，協議的或多少是革命的抗議，以反抗這些沉重地壓在人民生活中的執拗時期的重累，麻痺，暴虐，愚蠢，遲鈍，與商業主義。」根據這領袖創辦人詹姆斯·奧本漢（James Oppenheim）的話，這雜誌展望着一個「各國及美國的迷失的靈魂可以由藝術而重生」的時期，而在它所集合的那些有趣的青年社會批評家及藝術家——勃羅克斯，倫道夫·波倫，劉易士·夢福（Lewis Mumford），保爾·羅申非特（Paul Rosenfeld），華爾陀·弗蘭克（Waldo Frank），表現在藝術與建築中的趨向新社會的力量底有意義的興趣——它宣佈了包含在新聯邦政府底工作者的理想。這批作家復活了威特曼的精神，作為美國思想的重生力量。馬志尼（Mazzini）有他年青的意大利，孫逸仙有他年青的中國：威特曼不可以是青年美國的指導精神嗎？在「七藝」中有着進取的社會主義作家如華爾脫·李普曼，他抗議說「我們的職責在於摧毀這些文學底重大的機構，這些元凶巨惡的幽靈鬼火。」但

那些編輯人，雖然有些自稱為社會主義者，並不是「務實際的」人；他們是社會主義頭腦的建築師如路易士·蘇里文（Louis Sullivan）及弗蘭克·勞哀特·瑞脫（Frank Lloyd Wright），新社會計劃者如派屈立克·基達斯（Patrick Geddes）及維克多·白蘭福（Victor Branford）的精神追隨者，約翰·羅斯金的孩子們。他們的幻像是一種匠人與伴侶底一般精神，這一精神內藝術可給予一種社會生活的意義。這樣，勃羅克斯，他早已成爲這一羣中最出色的靈魂，雖然是社會主義者，却把他的希望基於精神與藝術的復興上，如他所寫的，這一復興是「種族的導火線。」在「七藝」這一羣人的心智中，一縷新的全國的自覺心已經發生了，而將成爲比十九世紀預言家所先見的更爲偉大的美國底基礎。隨處都是未來的期望；只需要藝術與理智及合作的政府來完成它而已。美國像是屠格涅夫（Turgenev）的俄羅斯——「偉大而豐饒，但是混亂。」

## IY

一九一五年，勃羅克斯出版了他那一代的批評聖典「美國的成年。」那時他還祇二十九

歲，極有興味地寫成這論文。二十二歲時，他剛從哈佛大學畢業，在倫敦出版了他使人誤解地無精神的對白，「清教徒的酒（The Wine of the Puritans）」，充滿着牛津式的遲緩拖沓對美國的物質主義作批評，而使他獲得令譽。「我們全是美國的成年人，」他悲悼着，「我們是世上最成長的種族。」美國從未享受過童年，而在新世界中謀生存的鬥爭裏，使得既無時間亦無心思來培養「那些本能與敏感以產生生活困境中底適於生存的優勢……因為我們大部份人以爲生活即是獲得生活。我們從沒有想到生活是什麼——我們不斷地專心一旨於生活所給予我們的。」而在一九一四年出版的約翰·阿亭頓·西蒙茲（John Addington Symonds）敏感的研究中，他表示了對於美學理想的成見，以爲他是反對貪婪社會的傳統的。勃羅克斯早年，由於對美國生活的厭惡，他對於偉大的失敗頗爲神往，而以他過份的同情，不久即隨處找得了這種失敗——起初在這位悲劇的藝術涉獵者西蒙茲那兒，後來則從他所翻譯的「愛彌兒（Amiel）」及他所寫的馬克吐溫及亨利詹姆士傳。他支持那一大批失敗的人，因爲他們是敵對的商業文化下的犧牲品。但在他追求日後在愛默生與「開花的」新英格蘭那些領導人處所找到的理想標準同樣的熱情中，他現在反對那些十九世紀偉大先知者

——羅斯金，威廉·毛列斯（William Morris），尼采與托爾斯察生命的失敗。勃羅克斯所設想的理想作家是一位既不能逃避當代文化或是默從它的人。所以這位青年社會主義批評家的偶像毛列斯，實在是美國作家應該仿效的一個偉大例子，因為毛列斯試着從新工業社會中掙扎出來，努力走向一個美的國家，在這國家裏面平等與工作可以招致一種新的同志感情。在這兩種典型之間，戰勝了的偉大現代人道主義者植立了作家的典型，這典型使勃羅克斯在現代美國生活史實中隨處可以找到——愁悶的藝術家和物質主義妥協，結果則犧牲了一切。

所以，勃羅克斯在「美國的成年」所供獻的不僅是美國生活的一種控訴，他還號召作家們主張對於自己的信心，而且主張他們從物質主義中掙扎起來的能力，這一物質主義似乎已控制了美國的生活。他有他自己的史丹達爾式的宣告——「人們傾心於說這些人（美國人）敏感的泉源已經乾枯。他們是公平的，他們是理智，但是他們並不快活」——而且比當時的批評家更進一步，他揭露了美國思想之從屬於商業主義。勃羅克斯提出，美國人的生活過久地落在智者與愚人之間，那些祇知貪婪而不知其他的廢主們與把自己和美國生活之流相隔離

及孤立的智識份子之間；在法蘭克林（Franklin）精神，可憐的瑞却特（Richard）無價值的倫理，及瓊納森·愛德華（Jonathan Edward）冰冷而怪癖的神學之間。民族的歷史成爲商業主義的歷史；最強烈最靈敏的心智不能在文學却祇能在生意中找到。「在這種心智的背面，天曉得存在着一種什麼樣的詩的世界，躲躲閃閃，不能接近，不能捉摸，不真實，事實上簡直就不能放到表面上來，或是像生活之詩一樣地服役，把思想與行動裝配在一塊，把生活轉變爲一無興味的行爲之中。」智識份子們對於美國的現實毫無認識；現實主義者，商人把他們的現實做爲對於另一人底暴虐與壓迫的力量。

勃羅克斯所說的，帶着進步主義時期特有的熱情與「興奮」，即是貪婪與創造的本能在戰爭着，而且必須永遠戰爭着。一直到第一次世界大戰之後，幻滅的精神侵入了進來，這一衝突才成爲悲劇的。此際，勃羅克斯給予他這一代的不但是他們早已相信的第一原則底幸福的給予，而且是種爭取這一原則的信心底建議。他在日後寫着，文學批評「終究促使成爲一種社會批評……因爲吾人文學與藝術的未來依靠於社會的全盤重建，這社會生活的一切因素好像聯合成一種叛逆來反對這一精神的成長與自由。」社會生活的全盤重建……把生活轉變成

一無興味的行爲。一語道破了這新精神底高傲的強度，而由於他的語氣，勃羅克斯給予美國資本家社會的長期頑強的刺激一種新的威勢。他動人地號召作家們，這祇有大戰前的批評家才能做到，來做基於國家民族需要的工作。勃羅克斯所稱過去美國文學底長時訓詞，帶着它機械的樂觀主義，對於現代問題的遠隔，已經到了終結。甚之進步主義底修正的革新主義也代表了種無望的妥協。一個新的佔有者是切需的了，美國藝術人士的新發展；才該是這種精神的佔有者。

但這一精神是什麼，勃羅克斯可沒有提及。他如許多以前的社會批評家一樣想法，以為只有向偽善者進軍，作家們才能自偽善者的手中得到勝利。他埋怨美國文學經常缺少或種密度，重量及豐富，或種銳利，一種『遠較深沉地滲入；』但是他們那種樂觀主義的模糊不清，一如他後來的作品所證實的，則建議勃羅克斯可以是一位火辣辣的批評家，他而且是個極為善感的一個。他最大的服務，像他那一代人的對於批評，是爲了以歐洲人的藝術感來鼓勵美國的作家們；但是他對於本國水準的直接攻擊，也使他把國內的一切關連到歐洲成就底極度水準上去。他是羅斯金重生於一九一五年的紐約，一位敏感的年青美國人，在物質主義

底偉大的維多利亞朝批評家那兒找到了他的標準。但是如果他有羅斯金的高雅，他也有對於粗野與幽默底或種期望，這一期望使他無視於理論之外的人類的不可衡量之物。勃羅克斯可以與過去劃然斷絕，表示十九世紀作家們對於二十世紀的後代實在太少作爲了。但是什麼是「或種豐富」呢？在不爲歐洲所明瞭的邊界幽默，或是入於絕望的民主政治，或是西部的土地分配主義，成是地域差別中；這豐富對於美國文學有什麼意義呢？勃羅克斯在表徵上建立他的分析，而且他過份相信這些分析。清教徒，目前似乎已成爲藝術中新自由之敵了，是他第一個表徵；他那些粗魯不文貪婪的墾荒人是另一個表徵；傳統的幹練鮮恥祇有一半活着的做生意的一型則又是一種。勃羅克斯之視十九世紀的美國並不是人民在不毛之地成長的繁複故事；却看爲歐洲標準的一個分歧。羅厄爾失敗了，毛烈斯可沒有；愛倫坡失敗了，雪萊却沒有。勃羅克斯以爲這一精神生活隨處皆是，祇待一擊而中，而祇因爲生活的殘酷才毀損了它。那末一個作家除了敵視貪婪的精神而得到自己的解放外，便不再需要其他的一切了嗎？

二十年後，勃羅克斯帶着苦痛記起他那些初期的論文，因爲還有人信服這些文章的十全十美。不但這現代運動自從建立以來已經很久，即是勃羅克斯自己也已不理會這一運動，而

復述那些久被遺忘了的十九世紀作家們，這些都是爲他攻擊過的。一九三〇年代顯然需要愛默生，在一九一五年是連我也找不到的。不過回顧勃羅克斯在進步主義樂觀主義勇敢的新世界底背景中所寫的早年批評，就容易看到爲什麼他的影響立刻是有益而不幸的。由於他對美國文化的反叛觀念，勃羅克斯給予新作家們一個信心，一種參攷的標準；他幫助他們賦予他們生活的世界一種特性，且以一種特性給予他們的壯志雄心。但在第一次世界大戰中止後，勃羅克斯對於美國生活的不滿無往而不宜；他的行動的號召已被忘却，因爲他自己要忘掉它。此後則勃羅克斯思想中最軟弱而無幽默感的成爲新幻滅的居處。他曾經號慫過去，而他們的門徒們現在祇不過暗泣而已；他曾經號召他們「精神的墾荒」，他們現在却自以爲是愛彌兒們，西蒙茲們，亨利·詹姆士們的種族——犧牲物與堂皇的失敗。

如果戰後勃羅克斯的美國生活底冷峭的解釋成爲許多虛無主義者的公式，戰前這解釋却也鼓勵一種對於新公民底有意義的信仰。在勃羅克斯的塗轍中出現了批美國批評家的新典型——敏感的社會印象主義者，如倫道夫·波倫，華爾陀·法蘭克，劉易士·夢福，他們立即成爲新文學的代表人及勇敢的新集團——這一「有機的」集團使迷茫的法蘭克自此永沉於

「全圖」之中。這集團被史蒂格里茲所保護，他以技巧的理想給他們，被勃羅克斯所保護，他以美國社會的觀念給予他們，他們接受了進步主義時期的理想主義，而引威特曼作為他們的同志——波倫最鍾愛的預言者。這裏有着社會計劃及建築的新觀念，劉易士·麥福在他的書中表現了烏托邦的歷史；而在以後的書中，則論及工業技巧及現代城市都是種藝術工作。真地，在這些批評家中間，一切戰前時期內的偉大希望及趨向官能主義（Functionalism）的追求，都緊集在一起，而這一官能主義是可以使社會與藝術俱存的；也沒有一個人比倫道夫·波倫更能使「美國生活的展望」光輝燦爛的了。

波倫得自勃羅克斯者較少，得自約翰·杜威者及他代表的進步主義時期或種文學的理想主義者殊多，但勃羅克斯給予他的批評的興趣一個指示，且以他的技巧影響了波倫的興趣。總之波倫是戰前啓蒙運動底完善的小孩；這一啓蒙運動的光輝在一九一八年熄滅，他也跟着死去。此後，他的故事極像是他那一代的殉道傳，而作者則迷失在犧牲之中了。不過即使我們再去讀波倫的作品——不祇是他艱苦及死後出版的論文集，而是他早年對於當代青年，教育，及政治的研究——很容易看到爲什麼波倫必須經常較他時代的化身少像一位作家。因爲

從他第一本作品「青年與生活（Youth and Life）」，到「歐洲印象記（Impressions of Europe）」，這書他以研究生資格到海外去寫成的，及他論教育及葛雷制學校（Gary Schools）的諸書中，波倫證明他自己對於在他那一時期中建立福音主義（Evangelicisms）有無比的信心，對於實用主義，藝術，理智，歐洲社會民主政治及實驗學校都有出色的論調；他現在似乎是座地震測驗器，這上面記錄了他那一時代最大的希望及最可怕的失望。他這一時期中，再沒有一位批評家這樣少寫自己，或是極少對於自己有興趣。他的作品總是沒有自己的；却是些當時偉大發展的報告。他不是位偉大的作家；死得太早甚之不能成爲一位完全的作家；但肩負了對於現代精神底熱烈的信心，他使自己成爲一個特別親切與同情的觀察者。在讀他的「歐洲印象記」（一九一三——一九一四）中隨處他碰到像他一樣熱情及坦白誠懇的人；隨處他看到「這些國家前進文明的感覺，可沒有一點虛僞作假，一種光亮的現代智慧，這一智慧選擇了控制了而不讓它自己爲二十世紀可能性的紛亂所壓倒。」

他在第一本書「青年與生活」中寫道，單是年青便可以有一切真正有價值的經驗，因爲只有青年時才不斷遇到新的情勢，反應了生活的新狀況。「祇有這種與生活的第一次衝撞才

比任何事物都值得。」他抗議那些把青年弄得太低微的人，他們把青年束縛在舊有的傳統之中；并以同樣的精神抗議那些全心爲一己前途而錯過生活歡欣的人，姑不論他的殘廢及貧窮，他以爲生活是有着偉大前途的。「我對於那些談論自己一生計劃的孩子們，總有着懷疑。我感到他們在或種非法的步驟下獲得他們的早熟。」他加入「新共和」雜誌後，在杜威所給予他的功利主義底崇高的信心之下，寫道「真正的輿論是種科學的假定，在經驗寬廣時得着試驗與修正。」兩年後，倫道夫·波倫在大戰中爲亂鎗擊斃辛酸地反對那些他認爲由智識份子自身標準所生的變節，喊着「戰爭是國家的健康。」但他所極度悲痛寫出的並不是國家；却是進步主義理想的衰落。他以自己的經驗描寫進步主義理想主義者在戰雲四佈的世界中的命運，這一世界內一九一〇——一七年的崇高希望並未給予若何警告，這一世界內並不能祇由理智及藝術與實驗學校來作嚮導。他畢生尋求美國的前途，如他的教育準備他去了解的一樣；戰爭來臨時，似乎他的教育出賣了他。「這些關連於生活重負的世俗商品，人的教育及智慧的運用，以在民族的自治生活中發現理智與至美，是排除在我們國家底傳統理想之外的。國家與戰爭十分親密，因爲國家是集體社會的組織，它在政治方式下行動，且以這一政

治方式施之於對敵的一羣時，在全部歷史中的意義，即是戰爭。——他在最後的呼吸中寫下了這些字句。

總之。尋求現實的開場形勢已經完結了。



第二部 偉大的解放

(一九一八——一九二九)

「這是明顯的，我們在文化上不是已入於世界之林，而世界亦並未遲於承認，美國文學的黃金時代，為我們歡樂地生活着的時代，正是現在這一時期嗎？」路特威格·劉維松，「美國的表现 (Expression in America)」

## 第七章 戰後景象

「先穩定美國，先繁榮美國，先想到美國，先尊崇美國！」

——華倫·G·哈定(Warren G. Harding)、一九二〇

「有了這樣的智識，還有什麼寬容呢？」

——T·S·伊略脫(Eliot)、Gerontion，一九二〇

對於那些留在本國的美國人——和許多不留在本國的——第一次世界大戰有着或種不現實的感覺，比之於南北戰爭似乎更為遼遠，而且較少關心。一九一四年在沙拉日伏(Sarajevo)寧靜夏日發出的第一聲槍響時，美國正在進步份子努力的高峯頂。威廉·詹寧斯·白里安任國務卿，以同樣的時間分身任沙托夸(Chautauqua)及外交的磨練中。威廉·霍漢索倫(Wilhelm Hohenzollern)在歐洲政體底傳統諸諱裏，似乎是個放誕無稽及誇張的人物，一時盛傳着他對於上帝的特殊虔誠和他與從兄弟俄國的尼古拉(Nicholas)的友好。卡

德·葛拉斯（Carter Glass）的聯邦準備法案忽然出現得比三國聯盟（Triple Entente）還要巨大，威爾遜的治理在革新的動亂第一年後鬆了一口氣，社會工作者與革新者在政府中隨處皆是，傳播着甜蜜，光輝，及祕密投票制。歐洲似乎離開得很遠。

差不多歐戰快要到終了；等到美國加入，有着一種普遍的懷疑以為德意志帝國政府極類似塔曼尼大廈（Tammany Hall）。在或種感覺上，這次戰爭是人民權利之戰中的最末一次偉大的短兵相接。直接的首要事物既已贏得，大托拉斯的邪惡也被暴露了出來，因此德國政府中的老闊們全被移去，各處的政府終被還給人民了。一九一三年幫助烏特魯。威爾遜走進白宮的口號，一部份足以應付一九一九年凡爾賽和會。如果新世界的地圖製作者從未聽過「新自由」——「我們所放棄的是上西里西亞（Silesia）還是下西里西亞呢？」一位美國記者報導他在和會中聽到勞合喬治（Lloyd George）在問他的祕書——這一事實說服了許多美國人以爲這祇是次歐洲的戰爭而已。受戰爭苦難的是歐洲，美國人祇不過是參加進去的；現在經過四年戰爭而癱瘓的是歐洲；而美國人祇因爲它的後果感到了幻滅；最有意義的則是從戰爭中出來再進入法西斯蒂苦悶的是歐洲，而美國却完全顯得是主宰一切的世界列強了。

在西方隨處都有兩個國家在無聲的辛酸與不信任中相互看望著——那些明白戰爭爲了什麼和那些爲戰爭摧毀了的，那些「製造」和平的和那些難以從戰爭恢復常態的國家。不過，再沒有美國和歐洲間的裂隙中，更顯出利益與信仰的分岐了。在歐洲，戰爭的結果是普遍的貧困及匱乏，在一種失望，這上面堆積了二十年代更多的失望時，便引領到法西斯主義最後的挺而走險；在這一代底胆怯的無數的革新中，在另一代底災難的無政府狀態中；一種文化底譏諷與狂暴更增加了對於文化的懷疑，增加了對於民主政治與民主希望的嘲笑。對於千百萬的美國人，則一九二〇年的世界似乎祇是更爲富饒更爲舒適；如果不太天真的話，簡直比一九一四年還強。連D. H. 勞倫斯 (Lawrence) 也在內，歐洲的作家們大喊！「看呀！我們已經逃過了！」但不久他們就清楚，他們逃過之後又有了爲他們生存的鬥爭，他們逃過之後又有了歐洲人民逐漸生長的病態，一種精神的病態與社會的失望，這些與美國社會中的歡欣與了無牽掛，及控制了新文學的勝利的自我發現 (self-discovery) 奇異地對照着。

這裏，爲歐洲人所疲於理會，及爲美國人所興高采烈地意識到一切含義的，是戰爭最後的愚弄，如果這一愚弄是必需的話。這一時期，在國外最先有實驗論 (Experimentalism)，

以後則有逐漸成長的一般歐洲悲劇底感染，而在國內則看到現代美國文學底衆所共知的勝利。倫道夫·波倫在一九一七年辛酸的戰時日記中無望地寫着自以爲是災難的先知者：「戰爭……或是美國的前途！我們必須選擇……因爲戰爭結果將會削弱了美國的前途。」現在戰爭完結了，如果「美國生活的前途」有如波倫及他那一代人所明瞭的，而在戰爭中死去的話，那末另一種前途已經代替了它。美國生活中或種事物已經與戰爭同歸於盡，正如波倫及他所代表的人物都已隨之俱去：新社會的夢，這一勇敢而有希望的視如兄弟底表徵，這表徵有一時間是顯示了美國現代精神底出現的。但是波倫與門肯在戰前所幫助建立起來的批評與革命的文學，這一運動曾經宣佈第一原則是 *Place aux jeunes*——爲年青的一代開路！——這一運動不但未在戰爭中死去；因繼來的騷擾不寧反而有了種奇異而新的力量及指示。在歐洲，許多出色的年青作家被殺害了，許多老作家們精神上支離破碎；在美國，戰爭所帶來的繁華及半喜劇的世界，給予現代的作家們在自傳統的解放裏，一種喧鬧的榮譽，這些多深入於他們作品的本質中。如果這是美國「替歐洲贏得了戰爭，」有如大衆傳說所講的，則這該是新的美國文學，把握住遺留在世上的活力，使勝利成爲自己的。

這種釋然之感在戰後降臨到美國作家們，他們自盡人皆知的美國殖民地言語底互解中顯得突然的自由底興奮，而現在在新文學裏有了很清楚的語調。像美國社會中太多的代表階級一樣，美國作家們初次從古老褸狹的安身處及企望中爬了出來；由於他們的釋放，便有了種放浪形骸的歡欣給予他們對於美國社會底喃喃不平一種喜劇性的低音調。如愛特蒙·威爾遜 (Edmund Wilson) 所說的，在所有的歷史中，從來沒有文風的一代對於它的國家有這樣的誹謗；又如門肯令人不能或忘的證明，說這種詈罵再沒有更天真無邪及令人喜悅的了。基本上，自然他們在不同的道路上成爲傳統的中產階級秩序的仇敵，傳統與清教主義的仇敵，「文明的少數人」底組成份子，共謀壓低藝術及思想底價值的人底反叛者。但他們同時是繁榮及新權利開拓者底孩子們；也因爲這一緣故，才對於他們的鄙棄地方主義給予這樣嬉戲的重視。

帶着這種同樣的美國人的專注，和同樣的及時復仇的感覺，琪屈羅·史坦因 (Catherine Stein) 給脫離肉體而抽象的世界帶來了她的「完善的語句 (perfect sentences)」，這一批作家們試着突然地彌補所有美國作家在以前被禁止的一切。在二十年代任性的世界裏一切事

物都成爲自由的了：所有小城生活的辛酸；對於經驗豐富的渴望；一切不可言狀的放蕩不羈與解脫的風味，這些以前從無機會嘗到的；一切的嚮往證明美國作家們可以照他們自己的心意來文飾或機敏及譏嘲。如果他們有風格華麗的趣味，如開培爾與海爾格修麥及湯瑪斯·比爾，他們把風格寫成言語上的奇形怪狀，比引證歐洲人的莊嚴有些更爲偉大。如果他們發現了性的神祕主義，如雪烏德·安特生，一切的生活都盡限在它的週圍了。如果他們卑視在學校裏教授他們的偉大人物底正式神話，現在他們在胡說八道底過度懷疑主義中，發覺根本就沒有個偉大人物。如果他們背叛了中西部他們本鄉的生活，所有中西部鄉郵生活現在似乎都是頑固的污水坑，腐敗，及索然寡歡的化身。愛狄格·李·瑪司德斯(Edgar Lee Masters)在一九一八年咯咯大笑地說，「等着看，斯朋河(Spoon River)將成爲 Americee。」如果年青的一代從戰爭裏顯身而出，如非次澤拉德(F. Scott Fitzgerald)所說，「看到諸神已死，一切的戰爭結束，所有人的信仰都動搖了，」全美國成爲一條史朋河，一切的欺僞都出來了，只有少數人保留了自由的創造感。但是這樣說來又多好玩啊！

## 一一

每一個人現在似乎都屬於年青的一代了，而年青的一代似乎也隨處皆是。因為在他們退却後的二十年中，過去的力量仍舊稽留着下去；但是「現代」精神最後得到了權力。戰爭威脅着吞食新文學的批評，可是豐饒的新時代把它建立了起來。年青的作家們終於來了，帶着新的儀態，禁酒，及戰後的餘患；經過了這麼多年的圍困，他們成爲最新的流行式樣了。中產階級的羣衆不是惶惑便是沉迷，錢很多，文學事業勃興，諷刺成爲日課，正統底保護人似乎已在退却，而恣肆的文化在放蕩的年青人底傳說及新文學底享樂中復新了。那些叛徒們——包羅萬象的一件彩衣，亨利·阿丹姆斯，恩勃羅斯·庇爾斯及伊若拉·龐特，雪烏特·安特生，愛密萊·狄金森，及非次澤拉德——「勝利」了，因為他們從九十年代起便慢慢地顯現了出來。未來已正式握在他們的手中。

青年作家們太突然地爆發到勝利之中，他們至少空想了十年，然後美國的現代文學才在一九二〇年和他們在一起。他們的歷史都是自德萊塞及門肯開始的。霍厄爾斯真地成爲他們

的「痛惡之物，」因為他曾經對「性」害怕，而文雅的传统（Genteel Tradition）——聖  
索耶納對於勃拉明人（Brahmins 指新英格蘭上級社會——譯註）底一無世慾與冷漠的聰明  
攻擊該怎樣去開發呀！——現在看來已是正統與自由之間最後的障礙了。他們的英雄們是有  
着地下聲響的鬼魂們——亨利·詹姆士在長期的放逐之後慢慢地回來了；赫曼·梅維爾，他  
的百年祭正巧是在一九一九年，現在也復活了，被同情而歡呼得令人不能置信，這是因為對  
於南海興趣的復蘇而被刺激起來的；愛密萊·狄金森，她有一己明白的理由把自己在鍍金時  
代隱藏了起來，可很容易杜撰的；亨利·阿丹姆斯，勢利鬼，學者及厭世人，他的自傳於一  
九一八年由麻省歷史學會出版不久，便成爲年青一代歷史的入門書；恩勃羅斯·庇爾斯，  
他爲戰爭所苦痛的心智，及對於怪誕的耽溺使他獲得了那些反對戰爭底羅曼斯的作家們的  
歡心。

從大戰停止後立刻開始，新作家似乎便已騎上了洶湧大浪。福洛伊特的學說，自從一八  
九五年以來即在那些學院的雜誌中流傳，突然成爲現代人不可或缺的課本，成千入點頭同  
意，當雪烏特·安特生把它寫在「黑暗的笑者（Dark Laughter）時……」如果在人生中有

什麼不能了解的，去詢問福洛伊特博士的著作好了。「七藝」雜誌在大戰時夭折了，但是維伯倫在紐約爲「日規」寫評論。「民族」雜誌的文藝欄成爲一種主要的影響，突然在一九一八年從嚴肅及智識的保守主義轉而趨向新的作家們，「世紀（Century）雜誌」也一樣。

「紐約論壇報（New York Herald Tribune）」的書報副刊立刻由布頓·雷斯可主編，稍後則由「新」而自由主義的司徒·修曼接編。「九經（Jürgen）」雜誌被禁後在一九二〇年復刊，有着風暴似的成功，猶琴·奧尼爾獲得了普立茲獎金（Pulitzer Prize）。「新」書——「史朋河」，「北波士頓（North of Boston）」，「九經」，「我的安安尼亞（My Antonia）」，「大街（Main Street）」，「天堂的一方（This Side of Paradise）」，「威尼斯堡，俄亥俄（Winesburg, Ohio）」——有幾本以前曾在小雜誌上發表，或由英國出版家印行，現在可以爲「新」羣衆見到了，爲「新」批評家所讚揚，準備控制住文學的景象。

「秩序的仇敵」終於征服了一切。維多利亞朝風格（Victorianism）爲那些胡說八道的人戲弄至死；如樊·威克·勃羅克斯日後所說的那種鬆懈結構成爲光榮的標幟。自由主義的

教授們主編了新的雜誌，杜司退也夫斯基 (Dostoevsky) 成爲勃羅姆勃雷 (Bloomsbury) 的偶像，而琪屈羅·斯坦因在巴黎成爲「迷失的一代」的烟土披里純 (Inspiration)。孤獨的被遺忘的全開了盛名之花，高根 (Gauguin)，梅維爾及烈姆樸 (Rimbaud) 從他們天上的寶座裏推落了正式的好譽。在一九二〇年再沒有比一九一〇年的十字軍精神更死僵的東西了；但如果勝利的現代人能帶着笑樂與冷嘲，回顧戰前社會理想主義者的口號，他們戰後的心智召喚着相差幾年的戰後心智，而停息在鍍金時代底多淚的恐怖上，這一個悲劇的十年需要另十年精神上的支持，南北戰爭後與第一次世界大戰後的生活作平行的外觀足以挽救梅維爾及亨利·阿丹姆斯，愛密萊·狄金森及亨利·詹姆士，自「恐怖十年 (Dreadful Decade)」，「紫紅十年 (Maure Decade)」，「悲劇時期 (Tragic Era)」及「天真時代 (Age of Innocence)」。誰能差不多像是俄亥俄一夥人底好心臟而又順從的友人如哈定 (Harding) 或解·柯克 (Jay Cooke) 底可愛而又順從的友人如葛倫脫呢？雖然美國作家們並不是歐洲作家那樣地逃避大陸的支離破碎；可也逃避門肯的「笨蛋」逃避美國清教主義的窒息，逃避禁酒及「Comstockery」①與 A·米契爾·派爾麥 (A. Mitchell

Palmer)：還有什麼時代更像是自己的那一個時代呢，在這一時代裏「享有了偉大的燒烤大宴，忍受了卑劣的民權主義 (Whiggery)，從屬於文雅的傳統，受難於政務的順從 (Pragmatic Acquiescence)，失敗於廢棄殖民地的情結 (Colonial Complex) ？」 (W. F. Taylor 語——原註)

有着馬克吐溫的試煉，亨利·詹姆士的參詣聖地，梅維爾在紐約海關的机障諸徵象；二十年代的作家們指示了他們生活中的道德律。他們也是生活在一個鍍金時代，少數藝術家與智識份子的努力為布爾喬亞對於財富的狂熱，美國的清教主義及大眾的動亂及無精打彩，弄得模糊不清或歪曲了。門肯不是講得很清楚嗎？樊·威克·勃羅克斯在研究過去中不是證明了嗎？要作二十年代的作家便要作「Herd State」的仇敵。路特威格·劉維松 (Ludwig Lewisohn) 在「民族」中寫道，「人民还有着荒誕的神話，「智識份子」可沒有……對於那些相信地獄，羅馬教皇要統治這個國家，猶太人是戰爭之因的人，你對他們說些什麼呢？」

① 厘斯篤克 (Anthony Comstock) 一八四四——一九一五為美國青年會反對猥褻文學運動之領袖。

……你怎樣和一位來自阿克納斯小村的美以美會牧師，和一三K黨徒，和一位來自喬其亞中部「這是白人國家」的政客去辯論呢？」門肯在一九〇八年所說的話，也可以由馬太·喬塞夫森（*Mathew Josephson*）在同樣的精神下，於一九三〇年再說一次：

在機械主義之下藝術家的進退維谷總結了全部（過去的）獨立的階級，所有那些脫離了好利精神的人，所有那些有被人漠視之感的人——一切預言家，歷史家，哲學家，純粹科學家，他們因經常奔放於那種稱為「實際的現實（*Practical Realities*）」的行為而服務人羣……藝術家永生的戲劇成爲「與環境抵抗（*resistance to the milieu*）」，好像最高的特權從羣衆的分解中，是維護個人的典型，及保衛人類自己。

門肯會大施咆哮，華爾陀·弗蘭克歡歡，樊·威克·勃羅克斯悲劇地吟誦；但這支歌唱隊同心一致地唱——我必須把美國交給文化！在一個爲干涉文學及主張禁酒的暗中窺人者，猴子似的眼線們，及婦女俱樂部漏見所騷擾的國家裏，新的一代必須爲自由與個性的權利作戰。劉維松寫道「即使十九世紀的俄國文學是……一種政治革命的文學，所以我們美國

的新文學是一種文化與道德革命的文學——廣義上是種自由意志主義者的文學，企望，懇求，矯正人用他有紀律的靈魂底勸告去生活，而不是用他種族熱狂底黑暗衝動之生活。」劉維松寫得太冠冕堂皇了一點，照他那種說法，但是難道他不對嗎？美國作家們已經走過了現實主義與自然主義的第一時期，「批判的現實主義」的始期；但是他還不會學到適當地衡量世界，他們對於自己這門行當沒有種動力的信任。到雪烏特·安特生的「威尼斯堡，俄亥俄」爲止，誰又能對於小城生活的底裏寫得這樣深入呢？到辛克萊·劉易士的「大街」爲止，誰又對於世界傳統表面生活底醜惡與卑怯寫得這樣辛酸蝕骨呢？到樊·威克·勃羅克斯爲止，誰又能對於那不被年青的一代不再視爲理所當然而接受的「美國生活的二元論」中，指出這樣的道德強度呢？這並不是沒有理由的，因此，新作家認爲現實主義中一切以前的經驗是無意及無恆的了。戰爭轉變了生活，創造了新機會，只有他們才能在這突然長得討厭，漠然而冷酷的世界裏，保持一種精神的生活。

哈羅特·史登斯 (Harold Stearns) 在「美國與青年智識份子 (America and the Young Intellectual)」中問道，「叫那些剛從大學出來的年青人，到什麼地方去找與民族

文化必需的接觸呢？」愉快地他講到商業，政治，革新，勞工運動，音樂，藝術及文學。最後，「在這兒我的手畏縮了起來，這幅圖畫太令人感動了。即使他忽視了這許多活動，祇願管自己過優越，可愛及文明的生活，他在百人之中能得到一個機會嗎？……精神的理想主義直捷了當是美國所不願有的初步的生活。」一九二二年，史登斯編輯了著名的美國文化調查，勉強地題名為「合衆國的文明（Civilization in the United States）」。美國有戲院嗎？喬琪·解恩·南珊（George Jean Nathan）答道「美國職業化的戲院今日已成世界最富足的，同時却也是最貧乏的。財政上，它已到達了天空的星球；文化上，除了極易被忘的少數之外，却已降落於溝壑之中。」美國的智識生活呢？為婦女所統制，編輯們為那些拓荒者所提供及抑壓，「這些拓荒者即使不蔑視思想本身，却有必要來憎恨思想家……美國人搞錢，因為他們沒有別的事可做……人們輕輕地抖動一下，轉向完全無缺的，有些微微困倦而耽於逸樂的阿那托·法郎士底譏嘲（此時尚未被檢，如果我們讀法文本的話）作逃避。「美國的文學嗎？樊·威克·勃羅克斯答道「吾國文學永久的狀況是一個青春的展望，可是從未實現過……半世紀來，美國作家作為一個典型已經是落入敗北之途了。」學術呢？斯秉剛

(Spartan) 教授說，「美國的大學似乎是有生以來，就爲了忽視或毀滅學術的。」政治呢？門肯大叫道，「隨便檢視那一位國會議員，你就可以看到他既無能力又是懦弱昏庸的，不但是無能力與懦弱昏庸，而且是無可藥救地不忠實。」

## 三

「我沒有想到」——同年，T. S. 伊略脫在「荒廢的土地 (The Waste Land)」一詩中說——「我沒有想到死亡能廢棄這麼多。」但這是直捷了當的，因爲戰爭廢棄了這麼多，不但以新的自由給予了美國這麼多，門肯現在是盛宴的主人了，據然能以諧諷的特性給予這一自由。伊略脫，這幾年中在倫敦出了名，成爲歐洲新傳統主義的代表人物，在歐洲文化的墮落似乎已威脅了歐洲的理想。在國內，門肯對於一切驕矜的傳統作暴風雨似的攻擊似乎不含禮貌及不負責任，但却是種服務。在一個深湛嚴肅的道德家如保爾·愛爾瑪·摩爾 (Paul Elmer More) 對於新作家們所了解的任何事物都遠避的時候；現代文學之敵如伊爾文·白璧德 (Irving Babbitt) 對於他們「無好話，只說他們是盧梭 (Rousseau) 底不肯子

的時候；司徒·修曼認爲德萊塞祇是個「野蠻的自然主義者，」踞傲地說年青的一代追隨着「外族的領導，」而「美有着充滿了服務之心」的時候；門肯似乎是必需的文化及文明底少數領導人之一。在其他的時候，門肯也許差不多是一無禮貌的；此後，他以爲人熟習的精神來證明，他可以是一個既可厭又執拗的老古板，正如他以前要摧毀的那種人一樣。但如果門肯從未存在，那末必須有一軍的哲學家，獨語者，編輯人，及新文學的提倡人才能填補他。如所周知，他不但集合了所有的青年作家在一起，把他的懷疑主義置於新的一代，而且把新的噴亮的喜劇天賦帶給文學，這文學素來是遲於歡笑的。他正是新文學爲一己所準備的聖哲，新文學所急於接受的智慧總匯；更則如果大聲喧嚷成爲光輝的諷刺，而暴風雨似的散文記錄了擊中要害的時候；這也並不完全是他的過失。門肯證實了一個人可以在寫來如小丑中，成爲「一種文明的影響。」

門肯是光輝地屬於二十年代的，有時簡直幻想以爲他和這二十年代諸年相與俱來。二十年代也與他俱來。三十年代就祇是走過了他，因爲事實證明他趕不上這一時代——還有那一位美國作家看來是從屬於一個時代這樣合適的呢？——在戰前諸年中，他是個遼遠的說嘲的

角色，他所陳述的簡直就不能爲這一時代所了解。他早年作新聞記者，受教於韓格爾，澄西凡爾·普拉（Perceval Pollard），及梵斯·湯姆生（Vance Thompson）的一派，這一派並不過份屬於新聞記者，而是屬於九十年代的新美學，奉易卜生，尼采，華格納，蕭伯納爲聖的。成爲門肯特質的每一事物，除了在「美國語言（The American Language）」中所表現的學術性的珍品之外，全是從這一派所學習得來的；有許多次，他那種刺激的懷疑主義的獨白建議他並未從其他的學派中學習到任何事物。在這一派的思想中，他吸收並增進了他表面的風格，披拾了這一時代美學的新聞記者底出色的學問——常常祇是學問的表徵而已；這一種學問的特質在於它清新的渴望，副題，題目及拉丁或德國的適切引語上底天真的附加；它銳利的機智與偶而的洞察及矯飾的皮相之言。

門肯自世紀末精神中所主要學到的，是對於本土文化及格調的優勢的鄙棄。韓格爾——湯姆生型有着一位世界爲家者底一切機會，却沒有一個市民底所有責任——事後看到則連一點普遍的情緒都沒有。美國是老家，不幸，文化却隨處皆是。作爲一個新聞記者，他是國際戲劇的旁觀者，參與它的祕密，讚賞它的五花八門與四播流言，且是個各民族歡娛的分享

者。作爲一個作家，他是個涉獵者，而在反叛地方主義中，他相信自己是個鑒賞家。九十年代文藝復興主要支撐之一的性解放給予他對於本土美國的阻礙進一層的鄙棄；歐洲革命份子底智識特徵甚之引起了對於國內舉步維艱的社會革新者最後定局的蔑視。但是門肯對於社會叛徒的鄙棄遠超過韓格爾。在他，馬克思永遠是「出於溝壑的哲學家」，特勃斯 (Dobson) 是「可憐的老特勃斯」。他同時代的其他人會說他們自特勃斯修辭中見到拖泥帶水的，因爲他們爲蕭伯納弄得眼花撩亂，爲琪安·若雷斯 (Jean Jaurès) 的尊貴所感動；在歐洲革命傳統的光輝中，他們找到了必需的藉口，而漠視國內的社會問題。門肯可不需要這種藉口。自始，他的心智對於寬容有種命定的需要，而他的文章終於爲這一需要所腐化。

在門肯早期作品中充滿了美國風物底歡笑的譏嘲，在他編輯「時髦社會」時就表現了出來；這種譏嘲在反對美國人的定型時，頗具有意義的戲劇性的激動。在這種歡笑的譏嘲裏，並無戰前最優秀批評中特出的爲或人所鍾愛的口角，或是戰後反叛者如安特生與費茲澤拉特底人性與親切的表白。在傳統主義者與叛徒均分領地的時候，門肯實驗地開始以愉快與嘲弄的不負責任進入於批評的新聞中；這一種不負責任工作得甚爲良好，成爲他做作家底原則上

的慣習。至一九一九年，「褊見 (Prejudices)」雜誌印行，這種不負責任已經不復是種詭計；它成爲表面上迎合人心的教條主義，說服了門肯自己正如說服那些黃毛未退的尋求文化水準的大學生一樣容易。他沒有澈底的反對者；那些最明白表示的反對者是鄉村報紙編輯，婦女俱樂部會員，清教徒的聖經至上主義者 (Fundamentalist)，或是保守的批評家如司徒·修曼，指門肯爲「親德派。」時代需要或種狂暴的憤怒，而門肯對於一己的突然名傳遐邇而志得意滿，却滿足了這種需要並且鼓勵這一需要。如果他未曾寫得這樣漂亮大胆，絕不會被人完全了解的；但彼時實不需要明瞭他的許多觀念祇是蓄意嚇唬人的冷嘲熱諷的即興演奏而已。他是種不可抑制的力量，智慧的媒介；他怒吼時，跟着他怒吼是够受的了。

有着這種愉快的信心，門肯才能說出他所喜歡說的一切，他一向是這個樣子的。美國在許多基本事情是個愚蠢的農民，一個癡子，一個野蠻人。他的文化是種畸形，他的態度拙劣粗暴，他的勇氣是空中樓閣，他的本能一般是易起反感的。他的文學最好也不過是次等貨色，經常是使人難堪地中庸與放恣的，爲騙子，窺人隱事者及裝腔作勢的人弄得玄虛與妙，爲小偷所命令，爲傻子所批評，主要地爲笨虫所誦讀。如果這裏面也有好東西，很快地便被窒

息了，因為美國人最害怕的是真理；最壞的東西總是被優禮有加的；美國人既不悲劇化也不譏和；他是個尋開心的目標，漫畫化了的人物，他為文化的掙扎是徒然的，他的英雄們是古怪的，他的苦難則是種吐沫。說得和善一點，他是無望地布爾喬亞，地方性，偽善，卑怯而且愚蠢。只有歐洲各民族中最下等的代表們才合起來產生了他。他所握有的一切都是從歐洲最壞的當中借來的；把所仿效的一切污辱了那些最優良的。

門肯在他一己的道路中，完全顯示了自倫道夫·波倫的美國到他輝耀的戰後美國；但這也不完全是他的行為。因為如果他重視二十年代認為是無知的時代，帶着這時代的放縱，文學上的惡行，石油醜劇與黑幕重重的政治，這十年也妥善地利用了他。這使他從一個新聞從業員升到社會批評家的榮耀；他的嘲弄是預言，他的陳述——是怎樣的一種陳述！——成爲流行，而他的譴責簡直是祝福。由於不可思議的巧技，他侮辱了每一個人，除了他的讀者。他以激動嫌惡之感來奉承他們；他對於白璧德們（辛克萊·劉易士小說的主人翁，通指庸俗的中產階級——譯註）猛酷的攻擊，有着他的讀者都是高超市民的含意；他的不願一切是醉人的。他以輝煌的流暢宣稱所有安格魯撒克遜人是懦夫，他的讀者們心悅了。他宣佈北戰

爭是第三流的，因為只有二十多萬人的死難，大家都相信他。他暗笑美國人喝着法國農民的飲料（在一篇與喬琪·解思·南利合寫的論文中——原註），玩中國苦力打的麻將牌，在重要會集裏穿英國辦事員的服裝，有着對於非洲黑人音樂底好胃口，吃作柯斯塔瑞根牡山羊食料的鱈魚梨，他爲人所瘋狂地拍掌叫好。

在這種刺激之下，如路易士·克龍寧柏格所說的，門肯希冀說那些出人意料之外的意志，證明是強於反對說那些不真實的。他所信仰的和 he 讀者所希望他說的不久便分不清清楚了；他的工作成爲一串馬戲班的詭計，永遠尋求那些中產階級文化底新目的來從事工作，及若干美國人的新習慣與反覆隨便來取笑。沒有較爲長期的分歧的美國典型與花樣；祇有一個古怪，生毛，十分令人不愉的動物，它的名字就叫美國人。美國人不會經是拓荒者嗎？「但是這種大胆之下的實在並不是獨立的精神，祇是種喊叫的本領而已。」需要美國的農民嗎？「不再要那些貪得無厭，自私自利及不忠實的哺乳動物，這是爲人類學的學生所熟知的。」美國工人不會要求提高工資嗎？他們全體都是奴隸；任何笨人都可以賺足夠的錢，在一個作家們把珍珠丟給鄙夫而得到繁榮的國土裏。在第三等人的政府裏，只有木郎（Horton）才會

俄肚子。

安格魯撒克遜人民在許多重要處，是最不文明，極少有真正文明的，他的政治觀念是既粗且淺的。他簡直完全缺少愛美感；他甚之不唱民歌不在樹林裏散步。宇宙中最基本的事實使他驚異，而鼓勵他棄之不理。

門肯的技術是簡單的：他顛倒了那些傳統的偏見。對清教的美國，他自稱是尼采派；對道德的美國，是無神論者；對反沙龍聯盟的精神，是個飲酒藝術的忠實信徒；對地方主義的美國，則是世界的公民。他的範疇是學術，優美儀態，及歐洲的華貴。姑不論他的學術，除掉他語言學的作品，祇是華美如行販，而作為尼采的謬譯者，這一德國文化底偉大傳佈者並不是德國可靠的引導人。更不論他對於詩的譴責是私室中底豪爽的偏執，或是他對於美的生活底觀念，祇在每一個偉大藝術家處看到拉·羅乞福考特(La Rochefoucauld)法傳記家——譯註)的諷嘲，福樓拜的崇拜，好來塢公爵的儀態，梅志渾(Meternich)的自由主義，這觀念的瑣屑與無知是可怕的。門肯是文明的化身。每一白璧德先生快活地讀着他，叫他的

隣人為白璧德。每一個智識份子為聖經束縛成白癡而慚愧，認開倍爾的散文是典雅的頂點。那些忘掉白里安在成為滑稽人物之前對於時代頗具意義的好公民們，認門肯對於白里安的嘲笑，是政治巧辯的絕妙好詞。在門肯揶揄的鞭子之下，人民看到他們國會議員的笑柄，在他們對於議員的讚賞中看到智慧。

幸而，門肯把對批評底最佳抱負出之以游戲文章，他最超羣的言辭似乎是強烈的滑稽精神底工作。在卡羅爾·凱尼柯德（Carol Kennicott）夢想穿着輕羅軟緞衣服的文學貴族，及海爾格修麥的長隨自 Altmannach de Gotha 出身時，還有比門肯要求貴族政治更適當的嗎？在巴爾的摩所安置的 Uebermensch，祈求但丁（Dante）、馬加雅佛利（Machiavelii）、伏爾泰，悲多汶及魯登道夫將軍（General Von Ludendorff）降臨到美國來，使美國可以安居。這地方該是富人，智者，各色的雜誌編輯，喬琪·解恩·南珊和那些不會忘掉囑至少一夸脫真 Pilsener 的人底社會。趣味問題之決定者（Arbiter elegantiarum）突然變為一個普魯士的容克（Junker），有着赫弗洛克·戴里斯（Havelock Ellis）的格調。還有比一種「貴族的」原則，實則充滿了地方性的，有如門肯歡喜作弄的「booboisie（笨蛋）」底

滑稽劇，或如白璧德尋求夢中女郎的羅曼的克及不連貫更有趣的事嗎？

有時，自然，門肯也並不是完全有趣的，他的噁舌妨害了他，譬如他論哀德琪爾特（Atgetta）說「他的錯誤在於嚴肅地相信大學為民主政治的呼喊。」而他一生所寫最殘酷的論白里安的文章，也許是最輝煌的一篇，是極有意義的。但是誰能在門肯的全盛時代中，一板正經地怨恨一位作家呢，這位作家歡樂地宣佈在美國沒有真正的窮困；或者公立學校是社會的累贅；或是「無知者應被允任意產子，庶有奴隸的充份供應」；或者戰爭是種可以佩服的制度，而死刑是有益的？

門肯之歡樂是他迷人風姿底祕密，而他的嫵媚是隨處皆是的。他似乎十分輝煌地生動的，十分華麗的一種趨向格調與文明進步的服務，要反對他實在是頑固的。年青的正在生長的現代文學相信反叛文雅是唯一宗旨，門肯之譴責亨利·樊·戴克斯（Henry Van Dykes）及為德萊塞所作的長期鬥爭是絕對重要的。在一種渴求自禁酒精神，庸俗及地方主義與傳統勢力解放的文化中，門肯是光明的來源。要是他是個偏執及剛復的批評家，他崇敬壞作家，對好作家喝倒采，祇因為這樣做合乎他尋開心的感覺，那又有什麼關係呢？如果他對於成名

作家們說了許多錯話，祇因為他們已經成名，而他可以平等着地他的作家們說真實與急需的事物，這又有什麼關係呢？如果他不是個經常的文化好引導，常常證明他自己又低微又殘酷，對於藝術，音樂及書籍的鑑定並非是聰明與機智而常是油嘴滑舌及惡毒的，那又有什麼關係呢？他是個偉大的文化解放者，法利賽人（偽善者）的征服者，所有獲得解放而現在準備生活下去的人底預言者與領袖。

第八章 新現實主義：雪烏特·安特生與辛克萊·劉

易士

「哦，多刺的叢林

苦楚地刺痛我心！

有日我走出這叢林

我決不再輕易走進！」

——弗勞哀特·岱爾所作「愚人 (Moon-calf)」中句

「蓋因在田野盡頭殺死哀勃爾的那個時候，使得我們極為狼狽。他是用棍棒當凶器的，隨身帶棍棒真是件錯事。」——雪烏德·安特生，「水手 (Tar)」

如果一九一九年門肯在「欄見」中，以第一伸縮喇叭吹出了新解放的世欲與驕傲，則反叛中西部小城生活的兩個故事——一九一九年雪烏德·安特生的「威尼斯堡，俄亥俄」及

九二〇年辛克萊·劉易士的「大街(Main Street)」——把新生命帶給了美國小說，以平凡的經驗戲劇化了這一解放。二十年代愛狄格·李·瑪司德斯在「斯朋河選集」中即已具有這種新精神移民口氣的當時，卡爾·梵·杜倫就說過「自鄉邨來的革命」的話，而這兩部作品指示了比新鮮的新現實主義進入小說更進一步的事物。一直到一九二〇年，這一年，霍厄爾斯的逝世似乎把舊現實主義所遺留的一切都帶去了，琴聲響激各處，可沒有達到小說之中。在弗蘭克·諾列斯逝世與二十世紀初年「嘉莉妹妹」被禁，及一九二〇年「大街」動人的成功之間；現實主義的小說家或是埋名地下，或是寫作進步主義時期易於消滅的小冊子。一九二〇年霍厄爾斯逝世時，正是小說新甦的前夜，他苟延殘喘了許多年，早已成爲文雅與無血的事物底象徵，這些事物是爲新小說家所鄙視的。劉易士在日後接受諾貝爾獎金的演說中，以霍厄爾斯爲整個「美國維多利亞朝風氣」的衡量，這是爲二十年代所背叛的；安特生生於俄亥俄的小邨中，學校牆壁上掛着過去了的古典新英格蘭作家們的肖像，看起來有如天淵之別；他懷疑這位新英格蘭派的寵兒霍厄爾斯究竟是不是個現實主義者。事實上，他們所見到的，則新現實主義者必須自魔鬼學習。他們有德萊塞的勇氣及華頓夫人致力技巧的例子（白

「德」便是獻給華頓夫人的）；不過雖然他們實際上是現實主義者，他們所獲的現實主義有賴於「小文藝復興期」的思潮，更甚於那些小說中現實主義的先驅者們。

安特生與劉易士所引入的新現實主義，事實上，與八十年代與九十年代中盛行的現實主義初期鬥爭，祇有一種形式上的關係。戰後解放的突起潮流才使它活動起來，而現實主義，在一九二〇年的放恣世界中突然自由了，不復再需爲存在作戰。舊的挑釁的逆流還留存着；可是現實主義却已失掉了它掙釋的努力。諾列斯與德萊塞是一類哲學的自然主義者，人們立在與舊傳統公然挑戰的地位，自然主義者對於權力的鬥爭頗有興趣，而像安特生與劉易士那樣的人特別遠離自然主義，有如他們遠離古老波利耶那傳奇（指托爾斯泰的小說傳統——譯註）一樣，這種傳奇是他們所反對的。如果有反叛底現實主義，這種反叛完全是國產的；這種現實主義特別顯得出於本能，散漫及冗贅的。它從爭行爲的自由中現身而出，與上代自然主義所支配的偉大社會勢力之爭並無關連，但有着一般經驗底謄錄，有着複寫，有時是仿作，不過經常是參加着經驗，這些經驗造成了本色的文化。

雖然再沒有比劉易士與安特生更爲互不相同的小說家了，但和他們在一起，以及在二十

一年代出現的整羣現代現實主義者在二起——各式的作家如弗勞哀特·岱爾，左那·蓋爾 (Zona Gale) 及瑞林·拉特納 (Ring Lardner)——繼為支配美國小說那種現實主義開了條路，這一現實主義既不深自抱愧亦不屈服於自然主義的絕望之下，這一現實主義自由自在地播蕩了美國生活各角落。美國的現實主義者不復再需令天地變色，或是在凶猛的創作中大石塊建築他的作品。現實主義成為熟習的，而且浸淫在親昵的世界裏；它成為一連串樸素的古詩體短篇小說，有如中世紀人們相互傳述的由平凡生活中所摺擱而成的故事；它成為通常的流傳物。雖然安特生，在這些現實主義者中只有他一人，日後在巴黎向琪屈羅·史坦因的文學工作室請益——這一學習過程並不長久——新現實主義者特別漠視完善的「藝術製作」底舊夢。因為這些作家們並不自以為是歐洲人所理解的「藝術家」。他們是平凡經驗的參與人，新近從年青的辛克萊·劉易士所稱的「鄉郵病毒」中解放出來，替像他們一樣的人羣寫作。他們從農莊，鄉郵學校，報館辦公桌那兒顯身而出，有着把握他們自由及描寫他們明瞭的生活底強烈熱望，他們用活潑或任性的本能寫作——安特生有時似乎並不對於寫作發生興趣——那些他們探索本國景色必寫的事物。

這些也意思是由於新現實主義者所示的例子及本能的興趣，給予美國小說一種可能的廣闊的主題及題旨。這是種樸素的普通典型——辛克萊·劉易士的白璧德及屈姆·弗林克萊（Chum Frinkley），他的扶輪社員（Rotarians）及做生意的小人物與田舍郎；瑞林·拉特納的愚笨的棒球員，百老匯演出者與長島（Long Island）社會主義份子；左那·蓋爾的愁苦的鄉郵小夫妻；雪烏德·安特生的鄉郵圖書館管理員，養馬人，及喊叫的青年詩人底陳列館；甚之是愛狄格，李·瑪司德斯的農民——就是這批人把平凡生活底氣味與苦痛帶回到小說裏來。克朗與諾列斯深入底層來證明他們的現實主義，德萊塞的自然主義引領他到大量現實的人物上，這些人物包含了他深湛的悲劇感，而新現實主義者把美國生活的活動演出搬進小說裏來。因為不論他們寫得像劉易士那樣照相似的準確，安特生那樣經常不完全的喜悅，或是拉特納苛酷，呆滯的冷淡，他們對於各種各式，各樣氣質及標準的人羣有種強烈興趣；而這種興趣總是直接的。

這種平凡談話的感覺及平凡行經的欣賞，甚之在拉特納的作品中也顯著出來——也許特別是拉特納，雖然他們似乎憎恨他所接觸的一切——使得新現實主義者把握了大眾的想像，

而使他們成爲有意義的文化影響。完全不需與他們的羣衆作戰，新現實主義者似乎經常與他們的讀者，有若種格調與幽默底友誼上的互通聲氣。辛克萊·劉易士，如康斯登司·魯爾克（Constance Rouke）在「美國幽默（American Humor）」一書中所說，在某種感覺上甚之可以視爲美國小說家的第一人，因爲他對於細節底不衰的吸收及對於身邊生活的把握，劉易士捉住了普遍的美國存在底音調與言語；而他對於美國言語底敏銳注意——在他之前有那位一位捉住美國人說話中的「呃（eh）」嗎？——他拾回了老居邊民的幽默底懇摯的仿效，這是頗有意義的。德萊塞，克朗及諾列斯便沒有這一種幽默；即使他們的優越重量，他們對於生活深湛的把握，可仍比不上美國人友情的發現，這種友情是小說家與讀者間極有意義的連繫，爲二十年代新小說的特色。即使新現實主義者似乎是在生活的表面之下摸索，困窘地「神秘」得像安特生，他使讀者們分享了在許多平凡的美國例子中發現了的隱藏的底蘊底榮耀。安特生比其他的作家們給予二十年代成長的年青一代的，事實上有更多的好奇心，一種對於他們的困難與呼喚底一無羞怯的接受，這一點保留得長，一直到他成爲古怪地反復無常甚之是捉摸不清的人物。因爲在像安特生與劉易士那樣之外的人所缺少的，安特生與劉易士就從

一已坦白與辛酸的深入於美國生活中補償了他們，給他們一種信心，他們把這兩位的作品視為普通美國存在生活的鏡子。這並不是一個無獨立意識的「美國」最後步上世界的舞台；這是美國人，千百萬人的美國——所有的美國人暗笑着白璧德，但知道這是他們中間的一員；所有的美國人明白安特生在「威尼斯堡」所顯示的世界是多少確實可靠而柔和纖弱；所有的美國人明白如果卡羅爾·凱尼柯德不像是伊瑪·包華荔（福樓拜小說的人物——譯註）那樣偉大的創造，她對於他們更為真實，而且就住在隔壁鄰家。美國人在這兒；他屬於這個生活；即使他祇是做福特汽車捐客或是住在木板屋裏，他仍是世界偉大人物陳列館中的一個角色。甚之白璧德因他的活龍活現而鼓勵了一種驕傲；甚之是「屈姆·弗林克萊」中卑微專制的鄉村仇敵；特別是小說中許多不同的「史朋河」選集中林肯式的鬼魂們，鄉村雜貨店老闆們，紡織的老姑母們，耕田的農婦們，他們向歷史滔滔地表白自己，而且表白得很好。

## 一一

在此種環境之下，新現實主義者轉而以尖銳的辛酸探索本國生活，較之於他們是新解放

的發言人更不算一會事。甚之是戰後情緒的古典作品如瑪司德斯的「史朋河選集」，這本書也許並不十分是一個代表性城市的肖像，而是瑪司德斯個人的辛酸與挫敗，祇安排了一種新的自由。去明瞭美國生活的真實在於它的禁例中提出若干流派；去認識經常為平凡生活所漠視的悲劇則可以引領到一種健康的自我認識。耽溺於平凡瑣事中，新現實主義者感到由於他們美國現代的小說才終於握住了要點，而他們用以描寫一己世界底貧瘠勇氣之中，有着一種豐饒。

就是這一種現實主義之內的個人探索，特別顯示了一個時期，在這時期裏許多青年作家似乎在千百條不同的史朋河中容忍了生活，唯一目的是爲了要在他們的小說裏宣佈他們的自由，而使他們的作品明顯地有別於自然主義底黝黑世界。也就是這一同樣的對於個人解放的堅持，使得雪烏德·安特生成爲戰後陳述底福音。因爲安特生，在任何對於現實主義努力還被關連於德萊塞的頑強龐大的客觀性時，常常被稱爲「自然主義者」，甚之顯得不適當地意識到客觀現實。他的偉大主題經常是個人的自由；從這一自由中他形成了一種拙劣的神祕主義摸索着包含在人類關係中的一種無名的狂熱，似乎突然揭開了美國人在祕密中的生活。如果

辛克萊、劉易士把小說成爲美國生活底確實與模仿的紀錄而戲劇化了新現實主義，安特生則爲生活表面下的裏層所迷惑了，而成爲它的恐懼與歡樂的聲音。劉易士把小說轉而爲較高級的新聞文學；安特生把小說成爲詩與宗教的替身，從不休止於懷疑他所從事的工作。他比奮興會 (revival meeting) 更緊張，比上帝還要柔和；他哭泣，他歌唱，他愛，難以形容地。空氣中充滿了自由，他會號召所有的美國人來分享他；地上有紊亂與神祕，他會號召所有的美國人來猜測它。他是笨拙而敏感的；他有時寫來像是在繪指畫；但在此時，似乎響澈了平凡的美國經驗底深處，再沒有人能這樣做的了。

安特生的作品裏總有一種想像——生活底形象——若有許多門戶的屋子，人類叩着這些門，偷進了一扇門又被阻於另一扇門，好像是在夢裏。生活對於他是個夢，他和他的人物似乎經常在它的圍廊間走動。誰佔有這生活之屋呢？人又怎樣逃避掉呢？他作品裏的人物沒有一個知道，安特生更不明白。不過慢慢地他試着去找其他的信仰，他以為他已經爲自己學得了一切，亦要人民在必需時大笑，他便有逃避的可能。這是他自己的故事，他所寫的一切——他「回憶錄 (Memoirs)」中的自白自然是過份的——祇是這故事的變化而已；雖然有

着一切他的手忙脚亂與聲名狼藉的缺少當代的矯飾，却解釋了爲什麼他對於不安靜的戰後一代人有這樣大的引力。因爲安特生在八十年代與九十年代間的俄亥俄小村成長，彼時人們尙可以坐候新工業世界的來臨，享受——至少是在他的心裏——瀕於兩個世界之間的舊時前工廠時期的最後一點自由。不像大多數的現代美國現實主義者，甚之也不像他自己那一代的，安特生常常在作品裏引述了古老的手藝匠，馬具匠及如他父親一樣的內戰退伍軍人，小城裏的裁縫及鞋匠，老派的馬車工匠底世界。他所帶回給記憶的差不多是已被遺忘了的美國——美國的古舊而沉睡的小村鎮，宗教的奮興，小村工人，酒店老闆，馬夫；在這一美國裏，還可記起約翰·D·洛克斐勒(John D. Rockefeller)在克利夫蘭做簿記員，看到未來工業巨子如愛德華·S·哈克納斯(Edward S. Harkness)還在安特生故鄉凱姆登(Camden)大街上照料他的小「雜貨店」；這一個美國，才是安特生所不由自主地說到的，雖然他曾經幫助領導「從村鎮來的革命。」

自然只有以他在這個世界裏的經驗作基礎，安特生才能日後在芝加哥那樣的世界裏活動，這一世界裏他和他的入物，在偉大的新城市與工廠底罅隙裏不知禍福地活動着。再沒有

一位同期的小說家給予這樣活生生的感覺，而「不」引起現代商業及工業生活底阻撓，荒唐故事，及真實的節奏。好像他是在逆水中成長的，生得典雅，自以為是，有一點「古怪」，昏沉的小村巫師，籠在沈滯的景色之中；這一種沈滯的風味永遠現在他的作品裏。若種夢幻的呢喃，一種在懷疑的沉默中望着人們面容的習慣，曖昧地搜索着字句與人們，也掩進了他的作品之中；人們在他作品中所感到的不止是他對於他的人物所賦予時常出沒的柔和，而且還有這些人物相互間無可衡量的距離。他們說出了肺腑之言，但在一種感覺上，他們簡直就沒有說什麼；他們向自己說，向週圍的世界說，他們永恆的自白底回聲像是顯現在空氣中的聲浪。

安特生在「回憶錄」中寫着，「我願意寫一本關於心智及想像底生活的書。事實避開了我。我記不清日期。我應付事實時，立刻我就開始說謊。我沒有辦法。」在他，傳統的世界是個陷阱，心懷恐懼的小人物們自己同意於保存的；現實却被埋在男人或女人的地面之下。好像人被社會所束縛底永生的難關，在他身上發現了第一個預言人，既天真又大胆，來否認人必須為社會所束縛。他的角色們永遠反叛物質，而他們一如安特生自己，絕對沒有意識到。

那些驕傲的兒子們反叛他們酗酒的父親，如溫迪·麥克法生的兒子，憎厭他們所獲的財富，但是他們從未能說服一個人，因為他們是和富人生活在一塊的。這批叛徒們反對那些污穢與窮困的工人階級，如「行進的人們（Marching Men）」中的波特·麥克葛利富，最後終於弄得富足偉大，但祇能引領人們——如安特生，雖然早年便是社會主義者，也祇是引領人們——跑出工廠世界，進入一種曖昧的休戚相關，大家永遠向前行進。反叛他們家庭的生意人們，如「多次婚姻（Many Marriages）」中的約翰·韋勃斯志，在他們的臥室裏安置了神壇來上供；虛飾的藝術家們，如「黑笑（Dark Laughter）」中的勃魯司·都特萊，從家裏逃出，去聽勝利而未被抑壓的黑人底大笑；胸懷大志的工廠老闆，如「窮白人」（Poor White）」中的休·麥克浮，傷心慟哭他們所造的機器。他們真正能逃避的話，也不過走出了現代生活底牢獄，用着不能表示的簡捷說，一如安特生有日突然走出了在俄亥俄的油漆廠：「我去做什麼呢？嗨，現在，我可不知道。我得想一想。我要坐在人堆裏，聽他們的話，講別人的故事，他們的所想所感。這惡鬼！也許還得走前去找尋自己哩。」

在「一個講故事人的故事（A Story-teller's Story）」中他寫着，「我終於想到生活的信

史，實在是時機的歷史。祇有在極少的時機我們是生活着的。」在那些早年的日子裏，好像整個精神底地下世界都通過安特生說話，這一精神企求人們由於他們對於解放的需要，應生活得坦白與完善一點，並指示一條柔和與優越的同志愛的道路。他拋棄了事業與家庭出走到芝加哥去——「在我的身心之中，有着某種古怪的阻礙」——在他那間寫「威尼斯堡」的弄堂住房裏，在做了一天勞工或廣告作家之後，他會夢想到這些弄堂房裏所進行的生活，這種可以從薄薄的紙壁所聽得到的生活。「在這些夜晚裏，我曾經想，」二十五年後他懷着思鄉病地寫道，「我可以講美國所有一切人的故事。我收集這批故事，了解它們，然後把故事說出來。」有着他做兵士及勞工的職業經驗，以後愛好賽跑的馬匹，以及憎恨那些生意經，他「最後成了個作家，這位作家的同情大部分給仄小的農屋，美國小鎮市裏卑污的街道，那些敗北的人，失意的生命。」不是隨處有的是人，可以講這些人和他們的故事嗎？不是常常有着關於他們的問題可以詢問嗎——無盡的奇談，去摸索它們，還有該記住的那些特殊的「頃刻。」

住在他後來所稱爲芝加哥「知更鳥蛋文藝復興」(Robin's-Egg Renaissance)的中心，

自安特生看來，在美國簡直從沒有人會詢問他所要問的關於人的問題。他所曉得的小說並沒有講它們的故事；它們的創作者害怕，正如德萊塞以前那些寫早期美國故事的新英格蘭作家們所害怕的一式無二。在他所看到的人及讀到的書之間，安特生看到美國的害怕底罅裂——害怕兩性問題，害怕講那些偽善的生意人底真情，他對於他們也獲得了「賣淫女神的成功（The bitch-goddess of success）」；害怕把故事講得和他們生活一樣確實的調子；害怕在作品裏，恢復生活底緩慢及混亂的節奏。因為安特生不但獲得了人類的真情及「人類關係中肉體底可怕的重要性」；他同時獲得了小說中一種新的媒介，如他日後明白招認的，他甚之感到「小說的形式並不適於美國作家之用，這是種從外國帶過來的形式。現在需要的是種新的放縱；而在『威尼斯堡』中，我寫下了自己的形式。」而新現實主義的至友如弗勞裏特·岱爾及H·L·門肯都不以為「威尼斯堡」中的故事是故事，實在是十分有意義的；但是安特生却反對那些目前他在第一部作品中所看到虛偽英雄的記錄，心裏明白得很，他使得他的新讀者照他的「法看」。

因為如果「生活的信史祇是時機的歷史，」那末生活的美夢祇能在打破結構法則的小說

中才能捉握到，可以說是包含了這種時機，建議無盡的停止與開始，夢似的被動及生活的摸索。琪屈羅·史坦因十五年來在巴黎隻身工作，致力於現代法國繪畫底獨立的觀察而學習到的，安特生却也認識到，由於他性格本底簡單的策略，從他人物底緩慢的認識來摸索，憑着他所信服的以為生活祇是種摸索的過程底那一力量。他們二人間的區別（這種區別是琪屈羅·史坦因的學生，厄尼斯特·海明威（Ernest Hemingway）深深感到的，所以他仿效安特生的風格，寫下了「春天的激流（The Torrents of Spring）」來表示他的反感與鄙視）在於史坦因與海明威兩人都已把打破的法則溶解於設計底意識的原則中，而安特生則除了生活所供給他的設計之外，簡直就沒有設計的感覺。雖然後來他在巴黎恭聆琪屈羅·史坦因的訓誨——她宣稱安特生是美國很少能寫通順語句的人中之一——他仍不能得到這種技巧的原則，特別是她努力要寫的那種「完善語句」，做他作品的基礎。事實上安特生更近乎美國傳統中的老派工人——如威特曼與亞爾培·品格漢·瑞特厄（Albert Pinkham Ryder）——憑突然的印象而不是憑風格的工人，作品就是一已印象底活生生的章法的工人。海明威刻意反對安特生，也許是由於承認這位老人自他的笨拙中所獲的好處及對於他的自我放縱及摸索

底反感而來；就因為海明威之切需風格及小說中深思的美感，才分隔了他們。

安特生不但祇生活在經驗中的特殊「時機」；他的寫作是由於他自己的證據，由於突然的成就，由於對於一種情緒，一個地方及一位人物底理解，這一情緒，地方及人物把一切帶到一種時機的光輝，就停住在那兒，滿足於它所帶來的手忙腳亂的狂喜。就由於這些，才使他有興趣於「性的追逐」認為是人類生活中的力量（這已是被遺忘了好久的了），不過經常用一種大胆及笨拙的天真來接觸這一問題。他是早期美國作家中的一個，把無意識的動作進了小說，不過人們想到那些作家如陶樂賽·瑞却森（Dorothy Richardson），浮及尼·伍爾芙（Virginia Woolf）及詹姆斯·喬哀斯（James Joyce）追求這種無意識，嘗試着從男女底深不可測的心理史中尋求若干型式時，顯然安特生並無意於為戰後無意識底史詩盡力。使他有興味的是擾亂意識的性，這一種擾亂迫使他的許多角色離開抑壓底世界；但一旦他驅他們出屋之後，他就從傳統中解放了他們，他們的解放是與自商業世界獲得同時的解放在一個計劃中的。他們的孤苦伶仃使他們在安特生的心智中發生作用，那些他們對自己及相互間所說要保留傳統性底無望的小說的謊言；而無可避免地，這種孤苦伶仃底粉碎，他的人物所生

活底不安的黑暗底出現，才成就了他們的勝利，而在他最好的時機中，也成爲安特生自己的勝利。

把幻象停留在次等角色上是件可怕的事情。其他的次等角色至少可以做成一種次等的成功，無法相等於他的觀察底幻象却崩成齏粉了。安特生祇是個次等角色，他自己明白得很清楚；而這也是他的悲劇。因爲他全部事業底意義，即雖然他比任何人都捉獲住經驗中特殊「時機」底不能表達的莊嚴，他自己却也陷在中間不能自拔。生活是連續不斷的時機，這些時機裏每件事物都牽連着，但是這些時機却從來也不聚在一起，而世界本身也從不聚攏來歸向他。罪過不在於他的「神祕主義」，因爲沒有它，他也就什麼也不剩了；也不在於他摸索人羣及他接觸生活中怪誕不經的特殊方法，家庭的真理自他看來是極美麗的，因爲這是可以大量給予的——而且在「威尼斯堡」中，在「我是個笨虫」那樣的故事中裏，在「窮白人」及「黑笑」的若干部份中，在自傳體的「水手」裏面都不朽地給予着。比較起來，安特生再沒有可以相等於他的默示，敏感，摸索的東西了。他好像是在他之前美國現代文學中所錯失的

東西底集中點，一日，他的衝擊被感覺到，他所帶來的期期艾艾的喜悅便充塞了一切。那才是安特生真正的屈辱，這種屈辱也許祇有那些比一般人看得更深的人能够感到；他却比任何人都明白。

我是個無助的人——我的雙手發抖

我應該坐在長椅上像個裁縫。

我該從思想的線裏織出溫暖的衣服。

故事們應該穿著起來。

他們在我心屋的門限前冷凍了。。

「如果你在沒有愛的世界裏去愛，」他在「多次婚姻」中寫着，「你面對着那些不去愛的罪底其他人。」他有這一種智識；他把這智識帶了進來，望着它好像他的人物們相互望着對方；但是他祇能指着它，驚歎一番。「在美國，有着或種事物在隔離人們，古怪地，頑強地，」他在最後一本小說「基德·勃倫頓 (Kit Brandon)」說着。他在這個鍵盤上停止了下

來，正如他在二十五年前在這個鍵音上開始一樣，溫迪·麥克法生的兒子驚奇爲什麼他永不能得到他願望的一切，波特·麥克莫利高領着開步走的人們前進，前進到不知什麼地方去。這兒便待思索，無目的無窮盡的伸展，安特生所常常敲擊的不知名的鍵音；但是雖然沒有位作家寫過太多的解放，也沒有作家似乎是較少自由的。他是位普魯斯潑魯（Propero）沙比亞「暴風雨」中之人物——譯註）施巫術使自己熟睡而失却了他的玉圭；一年年地過去，安特生顯得更爲失魂落魄，一種次等幻象永生的驚異之氣成了一種精神恍惚，他的散文也一本本地更爲無望地散漫不經。祇因爲自知甚明，他才可以對那些隨時告訴他因爲忽視「現實」及「真實的人」，才使他的作品一蹶不振的人報以嘲笑。除了現實還有什麼才是十分苛刻地真實的，這在可以看到的表面世界之外的現實，這所有的人所生活着的現實，這些人中又有許多是祕密地引領着的，而這些都是他帶到美國小說中的呢？並不是他的觀察錯誤了，這是他所孕育的人類情況，而他一遍復一遍所講的故事，因爲這是他獨有的故事——從生活獄室中衝出來的摸索及……繼續着摸索；對於自由的尋求，使得所有祈求的人那翼與壓倒的。不過如果他不求得太多，他也不會被屈辱得這樣深沉的。他進取的衡量也給予他人對

於他的失敗底衡量。

### 三

也許這是時間的計謀，及戰後新自由的潮流才給「威斯尼堡」與「大街」放在一塊，因為沒有比安特生與劉易士更為不同的兩位作家了。不過也就因為這一種區別，在這兩位都致力於向陳舊教義革命的時候，他們在全盛時代給予新自由一種完善的形象。因為把安特生與劉易士相並而觀，昏昏欲睡的鄉村巫師與饒舌的鄉村無神者，看來好像他們是從地球相反的兩端走來的人（或是從同一中西部街道中走來的），在戰後解放底死點會見了便停留在那裏，猜疑着跟着來的是什麼。似乎美國生活中的一切突然共同計謀着給他們瞬間的勝利，接着却又出賣了他們，使他們成爲火炬的擎舉人，一種切需的現代智慧底發言人，以後便讓他們悲哀地高懸在半空。姑不論他們二人中的區別，安特生與劉易士，在招喚久候的自由底精神中，二人是步調一致的，如果他們從這兒得到他們的勝利，他們也須分擔同一的屈辱——被人當作「文化的影響」而不是嚴肅與進步的藝術家的屈辱；知道他們已不復再有意義的

了，或者在看到他們早期作品深入於全國心智及語言之後，而感到有趣。

對於安特生，至少二十年代初葉他早期作品出版後的這種反高潮的感覺，差不多是安特生與他那種印象之間的私事——一種在支持他所發表意見的私人失敗。但是劉易士，一開始就享受一種為少數小說家所明瞭的那種羣衆的支配，却忍受另一種不同的屈辱。他並不像安特生那樣本身明顯地「缺少」什麼。他所有一切的努力，堅強與光輝的智慧，不倦的好奇，使他達到大量的表現；任何一位作家所願望的羣衆癖好與瞭解他都具有。事實上，他比安特生更多，比其他同時代的小說家更進一步把自己難解難分地楔入於美國場景之中。但是劉易士把他的工作做得十分好，完善地合乎他的時代，因而使他在這個場景之中簡直就看不見；他完全全致力於這個表面的世界，便把自己也成爲這中間的一部份。一位更爲深湛的作家不會如此操必勝之心，技巧較遜的作家也不會使他的成功有這樣的影響。但是在他的物中，劉易士完善地擊中了或種藝術的中庸之道，而失着於本國的中庸之道——或是美國人所願想的本國的中庸之道；立刻這就成爲他的優處也成爲他的不幸，他的人物成爲羣衆的徵象，他也比作爲一個小說家有更多影響；他反對古舊美國生活方法的玩笑成爲新的美

國生活方法時，界乎他的作品與美國生活之間的阻礙便完全解除了。喬其·F·白璧德（劉易士小說中的人物——譯註）：如丹尼爾·波恩（Daniel Boone）地全部進入於全國的意念之中，但是由於他的出現，以及劉易士所引入的每一典型，他有用處的若干部份便完結了。

這樣的說法似乎是祇以必須的推頌給予劉易士在現代美國生活及風範底特出的地位；但是要說明這一成功，同時也須說明他作為一位作家的地位及他投入於小說中的豐源。因為在劉易士的事業中有着或種冷嘲，目前是不可能忽視的，而且由一點可以喻及全部。這裏是位光輝的現代諷刺作家，在他早期的作品中每一本都是對於美國人的自得其樂，地方主義，無知與迷信的一種迎頭痛擊；而終結則發覺他自己並不是仇敵，是位民間作家及美國小說家中最有同志感的人。這裏是位年青的叛逆者，他開始以「大街」作為他精神的自傳，他甚之在敘言中大胆地寫着說這本書宣揚「外來的」教義，把整個世界塗抹成無靈的「大街」，這些街上「落寞是天經地義的上帝」——發現人們很樂於看到他打擊鄉村屠夫，大衙上沉沉欲睡的下午，神經不安的星期日晚餐，及文雅的放印子錢人的妻子，帶着她「漂過面頰，漂過的頭髮，漂過的聲音，漂過的儀態。」這裏是位獻身的諷刺作家，他決不放過為白璧德與他那

批人所生活的偽善，甚之是他們大大小小的暴行，而把白璧德交還給他的一族人，一個耀武揚威的叫囂的好人。這裏是一位科學中商業主義的憤激的批評家，他在「亞魯史密（Arrow smith）」中描給了麥克斯·戈德里勃的悲劇，及馬丁·亞魯史密與威脅他對於真理公正無私崇拜的那些人的鬥爭，而更有意義地成功於把亞魯史密成爲美國的英雄。這裏是位引爲談資的小說家，由於他對於輿論的天才，在「這兒不能遇到（It Can't Happen Here）」嘗試描寫法西斯主義降臨美國的噩夢，但是真正地在杜勒莫斯·耶索伯的動人肖像中描寫了他自己的美國樂觀，這一位是善良的美國小城市中的自由主義份子。

在二十年代他的勝利曙光中，劉易士真像是位從學校裏逃出來的頑童，這位偶像破壞者是門肯的同伴，打破了一切傳統的美國誠條；我們很容易去分享他的諷刺的辛酸，而把他當作一位玩世不恭的角色。但時至今日，他的人物已深入於全國生活中，而他的破壞偶像也變得十分無聊與一無危險的，則欲回顧劉易士而不看到他是如何深切地依賴於他所諷刺的日常生活，是不可能的。漫畫像永遠在那裏，而白璧德想從他那一社會的傳統生活中脫離一些時候而感到醜惡的恐怖，也永遠在那裏。在劉易士的小說中比其他作家如福爾克奈或粗

劣的小說家，有着更有意義的恐怖，因為這是日常生活中內在的恐怖，從劉易士投入於他的沉思中的世界底抑壓，卑鄙，與惡諺中所浮升起來的。但從廣義上看來，他作為作家的全盤意義是在於他對這些日常生活底吸收中的，因為劉易士似乎不但是生活在人羣現實底表面上，而且是爲了它而生活的。許多批評家在譴責他極不節用他的智識生活，或如惠伯爾（T. K. Whipple）巧妙地把劉易士與紅印第安人在敵人土地內高視闊步作比時，也就感到了這一點。因爲劉易士經常過一種模倣性的生存，致使他的作品似乎成了一種表面現實底怪誕的複製。很少有生活的默示能像它有相等的光輝，他的作品確給予美國人一種完善而象徵的神話，他們相信這是自己的中心印象；而這就是他粗鹵的嫵媚，與他對所漫畫的人物與觀念底喧嚷的好交情底來源。

使今日的人震驚於劉易士的，除了他深深地使美國人享樂還有什麼呢？除了他所漫畫化看來令人發笑——十分舒適的人物背後的驕傲的興味還有什麼呢？只有一位基本上並不批判美國生活的小說家才能在刻板生活中帶來如許的風趣；只有一位並不急於克服眼見的景象，而祇出色地寫出來的小說家，才能把美國人的或是他們自信的印象活生生地表現出來。

諷刺給予劉易士的作品一種匠意，但是這些作品中所透露出來的生活，給予人們一種最後的快活的認識才使人們大為感動。劉易士把握了庸俗及永久的登龍術，正如他把握住騷與色，把握住一九二二年夏晨在日尼志一輛福特汽車的汪汪喇叭聲，把握住屈姆·弗林克萊與愛狄·葛司脫，夏隆·福爾康納與愛媚·珊伯爾·麥克法生間的相像處一樣地不費吹灰之力。但是他，在他之前簡直沒有一個人把握住，也把握住白壁德底孩子氣的無助，馬丁·亞魯史密初至麥克戈克醫院底張口結舌的癡情，在巴黎無數歐洲人之前山姆·杜慈烏志所感到的落寞。甚之在他有關法西斯主義的小說也使美國人記起放逐了的美國希特勒如布茲·溫特列泊到巴黎時，他祇想望樂克牌香煙，和與他同伴們在吸煙車室中所講的笑話。甚之他在「大街」中對於小城市的鄙棄與頑固底攻擊，也建議如果卡魯爾·凱尼柯德在大街中英雄似地不歡，她向上的熱情不免有一些笨拙。

所有一切他們的衝刺與令人生厭的耳語，使他的小說更證實了美國人民主的謙和，對於每一件綳緊的襯衫中藏着一顆卑怯的心底懷疑，像山姆·杜慈烏志那樣的企業巨頭，或是馬丁·亞羅史密那樣的科學家底必需，使得他一行業中最重要問題，演繹成美國人友情的隱

語。劉易士筆底下的大人都有顆孩子的心，生活在一個孩子們假扮大人的世界裏，樂於明白本土氛圍氣的或種孩子氣可以支持他們。生意人，科學家，教士，新聞記者，他們永遠驚奇於自己的努力，而尋求一種足以鼓勵他們自信為重要人物的快樂。他們是批邊鄙之民條那間便引入於現代的承繼之中，不免自己竊笑一番，有如約翰·解·却潑曼（John Jay Chapman）在八十年代赴歐洲旅行時所做的一樣，記起了立在他們身後的一切愚弄的祖先——「親愛的老祖父，穿着他古舊的棉布短襪，如果他看到我和羅馬的皇子們一起開笑飲食，豈能不感到驕傲！」但是如果劉易士的人物是孩子，他書裏的那些歐洲人——麥克斯·戈德里勃，勃魯奴·齊林，弗朗·杜慈烏志在柏林的從兄弟們——雖然他們常為本土的野蠻人所粉碎，可是比坐在他身下的岩石還要古老，若種光輝文明的古老世界底智慧的神蹟人。「亞魯史密」中的老戈德里勃，舉個例，不單單是個歐洲的科學家；他是「這位」歐洲科學家，難以描寫的教養及深不可測的歐洲智慧底唯一化身——一位可以與里奧納陀（Leonardo），勃拉姆斯（Brahms）及尼采比擬的人；這位科學家防止傳染病學的經典工作全世界只有七個人能够懂得；一個宇宙的人勸——輕蔑地——他的門徒讀「快樂主義者馬留士傳（Marius the

Epicurcan) ] 來獲得「實驗室的鎮靜，」而且能够準備外國的小塊三明治給污穢的同工者吃。

應該記住的是馬丁·亞羅史密斯並沒有這種妙技，一直到他來到芝加哥（這處到歐洲的中途站？）才沾染了威特雪爾凡尼亞甚之是日尼志的地方主義，聽米霞·愛爾曼（Misha Eiman），看俄國戲及——「學習」無小兒女態的調情；他們在指尖上就有着世界的學問；」而如戈德里勃或「愛爾瑪·耿屈萊（Emer Garty）」中的勃魯奴·齊林，爲他們不能免的屈辱與落魄所證實，他們差不多太不適宜於生活在這個枯萎的荒野之中。這裏祇是劉易士自己創造的一個民間傳說，一個基於本土較歐洲落後及屈從底確信的傳說；再沒有此山姆·杜茲烏志與歐洲接觸時表現得更爲清晰的了，這是戈特里勃所否認的歐洲，不過是用同樣的衣料剪裁出來的——一個太誘人，太有學問，不可信賴及狡猾的歐洲。亨利·詹姆士所中意的美國人在國外無知的故事，帶着復仇之心又回到了美國。不過令人發生興趣的，則是在注視像戈特里勃這樣的人物有着這樣的成功，因爲他是感情地實現了一種典型。戈特里勃十分豐富地給劉易士建議了一個爲許多美國人所擬意的德國猶太種的科學家，他在威尼麥克生活

了下來，就因為他是個常見的角色；在他，凡庸已經遷升為創造了。

劉易士的人物經常被人評為「典型」，這些人物，一半也因為他所記憶的，就是這個樣子，在白璧德中所給予讀者的似乎是生意人的中心肖像。但是他應用典型的真正意義，則在於他以自己的心智創造地活動在這些川流之中。有着他能接近美國人意見的能力，他對於當代美國時機底窺見，恐懼，真正色調的情緒之閃電似的適應力；劉易士經常有能力用一種不經意的力量投於他的照相底板上，這種力量是不為其他作家所了解，而且很少有這種賦予，因為他們的工作並不接近於這生活的表面。劉易士規復了生活，但是他並沒有創造生活。這意思就是說，在他，創造的過程是在於這一規復的燦爛——「規復」一位「男性的」與「女性的」畢克爾波的力量，從美國全部場景中乳臭未乾的畢克爾波們中間；決定他的惡徒與厭物的力量——愛爾瑪·狄屈萊，屈姆·弗林克萊，特別是羅威爾·希瑪茲——說起來他們是難以相信的，他們却達到了一種幻想的代表性。事實上不免可疑，是否劉易士在這本冗長的獨白「認識柯立茲的人（The Man Who Knew Coolidge）」中，願意使羅威爾·希瑪茲成為可以信任的人。他寧願澈頭澈尾地打擊他，使羅威爾成爲一個惡魔的化身，正如他寧願把

愛爾瑪·歌屈萊成爲他所憎恨美國生活中一切胡鬧的象徵一樣。有着他那些落寞而受苦的叛徒們——弗蘭克·夏拉，意列克·伐爾波，保爾·麗思林，戈特里勃及齊林——他不但獲得了一般的典型，而且是一般的怪物。他們是批清教徒，全國生活的俘虜，在這一生活中他另外的人物都超生了；雖然劉易士企慕他們，和他們一起受苦，他所賦予他們的人物，正是一般水準所能容許的藝術叛徒們及「與衆不同」的人們。

劉易士經常從一個典型到另一典型，在這些典型裏包容了現在是殘酷，現在是感傷，現在是高度的欺詐，現在是高壓力的民族生活一件一件的情狀，所以他經常在作品裏從一個題目談到另一題目，籠罩了一節一節的美國生活——小城，扶輪社，商業，醫藥，吸煙車，旅行，宗教，社會工作。自弗蘭克·諾列斯以來，他比任何一位美國小說家，都感到最要是從一個主題到另一主題，使他可以包羅全部國家場景。他明瞭這一場景的全部範疇，可以從事於任何主題而顯出特性來；他集中全力於民族生活，可以一次地擊中這一切完善的時機。事實上，一如水手在汽槍間裏打鴨子，劉易士給人們一種印象，以爲他瞄準他的目標，攫取美國區域生活中新的一剎那，便追蹤而去。但是這情形只能到達某一點，「杜慈烏志」以後諸作

便顯得低落，到「放蕩的父（The Prodigal Parents）」就下降到深不可測的沉淵，兩者都可作證。因為美國汽槍間中的鴨子不久就停止在旋轉中的活動。在某一意義上，劉易士有賴於美國的平衡，年青的戰後美國急切於明瞭自己，寬容他反對它的友誼的打諢，熱望於從他批評的光茫中改善它邊鄙的風格；但一旦這個美國失掉了它滿不在乎的自卑感，劉易士神經質的取笑便祇是抵觸它的了。

依據劉易士對於小說的全部觀念，他輕快而易於模倣他人的力量便成一種詭計，在他忘掉形式與目的感之前，早已重複了不知多少次了。他所寫「安·維克斯（Ann Vickers）」一書若干光輝的描寫中，充塞了許多無用的場景；這些場景有一種絕望的閃爍，顯示出劉易士即使在無話可說時也在耍他的老手段。劉易士早期的作品中，他的熱情足使他燒燃了一本毫無價值的書如「愛爾瑪·秋屈萊」，寫了幾打的歡欣場景，或如在「認識柯立茲的人」中，甚之寫下了一長段的獨白；但是，現在却再也沒有結實的事物可寫了，除了「安·維克斯」中的巴奈·杜爾芬，「藝術品（Work of Art）」的烏拉·維格爾，或是「放蕩的父」中的弗雷特·孔伯羅；他可以不斷施用他的「詭計」，而作品則祇是鬆弛了事。這些是

倦怠與不可捉摸地感傷的書，充滿着不易接受的表象，令人生厭及模糊不清。甚之在「這兒不能遇到」中，即使有着一切的企圖來敘述想像中法西斯主義來到美國，並不是本真正有厚望的作知，的確不是被謹慎與深切地想像過的。反應着充滿在空氣中對於希特勒德國之外的羣衆恐怖，一如他反應了爲他所熟知的二十年代中或種羣衆的情緒，劉易士祇能够把握住表面的恐怖與狂暴；這些都在他作品裏機械地噴發出來。但是他不能真正想像美國的法西斯主義，他沒有真正嘗試過：他嘗試去擊中一九三六年的大鐘，一如他在一九二〇年用「大街」，一九二二年用「白壁德」來敲響表面上的警鐘一樣。

劉易士後期作品中不止有逐漸成長的疏忽與倦怠，還有種可厭的他與美國生關係底一板正經的承認。不但企圖有一種破壞偶像的諷刺，他寫這些作品在於作新時代的道德觀，而他的新英雄——詩意的旅館老闆烏拉·維克爾；和靄可親的民主派杜勒莫斯·傑蘇伯；爲不肯子所出賣的好丈夫與父親弗雷特·孔伯羅——都是劉易士一向摯愛事物的象徵。他曾經容易地譏笑了白壁德式的人物；但在白壁德們本身受到威脅時，他立刻衝上去保衛他們。從他的觀點看來，現在已經沒有白壁德們了，或者至少沒有什麼可以譏笑他們的——弗

雷特·孔伯羅是時代底主要倚靠，而杜勒莫斯·傑蘇伯是美國英雄的代表人物。

那些沒有看出劉易士是依賴於弗雷特·孔伯羅所代表的世界的人，便不得不對於在劉易士施予他感情衝動的厚賜，及施予作弄他的人底醜惡的漫畫感到驚奇。事物一點也未改變；劉易士也不會像孔伯羅——白璧德；杜勒莫斯·傑蘇伯怎能使他滿意呢？但是除了杜勒莫斯·傑蘇伯，帶着他的釣魚桿和機智的小城市報紙評論，劉易士還曉得及愛好什麼呢？除了他所進行了二十年的孔伯羅，嘗試着去拾樹癭，每星期三晚在看門小屋裏扮滑稽脚色，星期日在大路上的歡欣又還有什麼？鄉村叛徒都已失敗了，這是可悲的；戈特里勃與保爾·麗思林，弗蘭克·夏拉及迦衰·波洛克都已在卑微，無知與恐怖之前銷聲匿跡了。但是如果弗雷特·孔伯羅們留在那兒，他們可並不太壞；而卡羅爾·凱尼柯德真有一點兒愚蠢。鄉村的無神論者終止他的冗長演說，和當地的教師們坐下來一團和氣地玩紙牌了。

## 第九章 悲歌與諷刺：薇拉·凱激與愛倫·葛拉斯哥

「這是記憶：與天命同在的記憶。」

——薇拉·凱激論莎拉·奧奈·傑威脫 (Sarah Orne Jewett)

戰爭過後的「新自由」並不是種運動；這是那些經常自行公開鬥爭作家的好時機底連續。對於「中代」作家們如門肯，安特生，劉易士，開培爾及海爾格修麥，薇拉·凱激與愛倫·葛拉斯哥 (Ellen Glasgow)，它的意義是在多年的準備與忽視之後的遲遲未現的勝利。對於那些戰後始露頭角的年青作家們，如費茲澤拉特，卡敏斯 (Cummins)，海明威及都斯·巴索斯，那些自以為是堅強與醒覺一代底一部份的人，寫作似乎是反斥「中代」作家們所代表的意見，以為作品就是他們戰時經歷的見證。一次又一次的解放，現代美國文學的模式是為許多不同的教育，才能及希望底同時湧現而形成的，除了一切事物突然從戰後場景中出現的事實，再沒有其他的事物可以顯現這一文學的豐富與多樣化了。正當費茲澤拉特在

寫作「雛期 (The Flapper age)」的故事，海明威，卡敏斯及都斯·巴索斯在寫作他們苦澀的鬥戰小說之時，安特生與劉易士則在領導「從鄉村來的反叛。」同時，年青作家們加入了在巴黎的琪眉羅·史坦因的一派，開創一個新的美國風格，古老一代天賦極厚的兩位女作家，薇拉·凱激與愛倫·葛拉斯哥終於得到了大家的承認，剛在開始出版她們的最佳作品，愛倫·葛拉斯哥第一本小說出版於一八九七年，大部份「迷失一代」的作家還只有一歲大，似乎全部世界是在「太陽又上昇 (The Sun Also Rises)」與「迷途的婦人 (The Lost Lady)」之間，或是在「偉大的蓋茨拜 (The Great Gatsby)」與「浪漫的丑角們 (The Romantic Comedians)」之間。二十年代著名的解放把他們集在一起，當時他們甚之發表了共同的戰後反叛精神，及——特別是愛倫·葛拉斯哥——諷刺精神。

像那些年青的作家們一樣，薇拉·凱激與愛倫·葛拉斯哥有一種光輝的風格感，和一種巧匠的本能。但是她們對於風格的感情並不需要如海明威與都斯·巴索斯那樣的正式宣佈與刻苦的試驗。像許多現代美國作品中的女作家，自愛密萊·狄金森至凱瑟琳·安妮·卜德 (Katherine Anne Porter)，她們自始即有或種技巧上的尊嚴，一種完全為她們自有的幸

幅。在一個以致力於寫作的美學為特色的時期中，而且很容易流入於裝飾的花巧如開倍爾與海爾格修麥那樣的時期，薇拉·凱漱與愛倫·葛拉斯哥却以嚴肅的技巧之例卓立在這一羣裏。

不過她們的藝術並沒有裝腔作勢，沒有巧計，也沒有奪目的燦爛——這一點在愛倫·葛拉斯哥是不盡然的。她們差不多好得太明朗了；通常總很容易把她們安放在她們靜明的位置上。不過如果她們看來很自在，大部份因為成爲她們作品中內容的經驗，目前看來是很遙遠的了，而她們之能拉住過去則是十分有吸引力的。薇拉·凱漱不久成了有意的傳統主義者，而愛倫·葛拉斯哥却諷刺了傳統主義；但使她們二人陷於孤立的，則是她們把美國現代小說的豐源——而且總帶着不少戰後精神的那種苦澀——用來對過去作執着的探索與召喚。不像她們那些戰後的同代人，她們以現代主義爲工具；並不以之爲內容。分擔着新文學底自覺與自由，她們的心智總超越於它的週遭。不過也不像那些作家如伊爾文·白璧德（Irving Babbitt）及保爾·愛瑪·摩爾（Paul Elmer More）與新文學的潮流作正面衝突，她們是屬於這一潮流的。她們以自己的姿態證明是和F·史高脫·費茲澤拉特與安特生，門肯與

樊·威克·勃羅克斯，海明威與聞倍爾那一羣作家們大不相同，這些作家們在美國新文學底多樣化與自由中早已有了解明。

## 一一

薇拉·凱激與尼勃拉斯卡 (Nebraska) 是共同成長的。在淨及尼亞 (Virginia) 出世，她在八歲時因八十年代第一次向西部移民的大洪流而被帶到鄉間去。在短短的十年中，五十萬人——洋基居民，林肯鄉的草寮拓荒人，丹麥人，挪威人，德國人，希米人，波蘭人——拋棄了祖業，從東歐北歐移向這塊「以前會有人住的」土地而居下來。尼勃拉斯卡是南北戰爭以後密西西比河上第一處最大的居留地，這居留地的步調及所有人民底不同語言的特質，使得這一新社會開放出繁花來。連續不斷的經濟與社會的發展跳躍得很快，但並不太快；一直到一八八五年這一州大部份還是荒原，對於初代拓荒人的子孫，歷史是從東方進入的鐵路才開始的。尼勃拉斯卡是頭角崢嶸的新社會，以它的發展及身價與自成一體的道德觀念傲然自得。高原貴族們在薇拉·凱激的小說中表演了勝利甚之是教訓人的角色，正如伊狄斯·華

頓書中的殖民地貴族從殖民底喧囂中交織而成；但這是開闢草萊的一輩，薇拉·凱激決不忘懷。

她的不變價值便是這一社會的價值，但是他們不祇是拓荒人而且是佔有土地者。她還是小姑娘的時候，尼勃拉斯卡隨處都有一抹歐洲的色調，而她大部份的文學修養是從這裏來的。早期的人口中有着許多歐洲人，她在星期日的禮拜中，諦聽法國的，挪威的，丹麥的禱告。尼勃拉斯卡與波希米亞都有個巴拉格（Prairie）。歐洲許多出色而不安定的年青人來到西部。愛彌爾（Amiel）寫了許多書簡給死在尼勃拉農民之中的姪兒；納脫·漢姆森（Knut Hamson）就在南達柯他洲（South Dakota）邊界外的農場裏工作；卡米葉·聖柔（Camille Saint-Saens）的一位從兄弟住在凱薩斯（Kansas）附近。人們在威爾勃（Wilber）那一類村子的街道上，可以整天聽不到一個英文字。就在這個有着許多種文化積聚的世界裏，這個充滿了格利克（Grieg）與李茲（Liszt）底憶念，充滿了隣居們教她讀拉丁文，兩位祖母在家裏教她讀英文古典作品的世界裏，薇拉·凱激學習着去欣賞亨利·詹姆斯，同時在西方的拓荒人的社會裏看到它特有的文化。她在那兒的最初二年中，依她日後所寫，對於她成爲一

個作家，是極爲重要的。

在她年青時，西部永遠向前進行，在她看來任何事物都是無根的；在轉變的中間，顯出一種凸出的永久性，高原文化在她的教育中給予一種柔和的印象。毫不自覺地，也許這批移民們象徵了一種傳統，這一傳統使她固著及給予她差不多是種宗教的信仰來對待它的神聖性。在強烈的分裂與社會變革的時期中成長，同時她也是在家庭的傳統主義下養育出來的。日後，她會爲它悲歌的，一如所有同代的美國悲歌着拓荒人努力及艱辛底傳統；但祇因爲它給予她的心智一種秩序及人道主義——很少有人把它關連於拓荒人傳說底永久的偶像。她對於西部的鍾愛，從她一己的簡單愛憎，擴張到對於它們所代表的特性底崇拜；從對於事物及地名的忠誠進而至於對於觀念的忠誠。他所愛的拓荒人傳統是人性而非機構——安妥尼亞·希美達與戴·克隆堡，亞力山大拉·柏克森與高弗雷·聖·彼得（這些都是薇拉·凱激作品中的人物——譯註）的性格——當這些性格在全國生活中消失時她便認它們比個人特質更爲重要，它們成爲原則，而她用以反抗同代的瓦解。

薇拉·凱激的傳統主義祇是種專橫或編袒的對於伊爾文·白璧德所代表的當代行爲的反

抗。這是種坦白而哲學味的懷鄉病，一種確信及一種標準，祇有對於那位作家才有可能，因為她懷念兒時的世界，而在這世界中的人足以壓倒一切，因而這世界以後的一切都顯得不整潔甚之有點超乎下賤的了。她的特色不僅僅限於教養與敏感性；而是一種精神上的清明，祇有那些視孤寂為想像與意志的行動底人才有可能。好像為整一代現代美國人所感到的迷漫而又不能傳遞的損失感覺，突然成爲一個題旨而不再是瞬息即逝的情緒，人們既須忍受亦應報導的分解。其他的則消失於新的物質主義之中，譏諷或哭泣它；她脫離了，祇有極少有帶着尊嚴的忠貞才能脫離。日後，她似乎變得祇是極爲衝動的了，她對於當代典型及風格的直接批評常常是性急而不容忍的。但是她懷鄉病的強烈自始即引領她超乎懷鄉病之外；這使她確信她所失掉的世界底價值是種原始價值，其他的一切祇是這些原始價值的貶值。

就是這一衝突，超乎階級之間，祇能以偉大與卑微間鬥爭爲代表，這是她世界中的兩極，而成爲她所寫小說中的偉大題旨。可是她並不以這兩點來祝賀拓荒人；她在創造的精神中尋求她的印家<sup>①</sup>——探險者與藝術家，愛人與聖人，他們似乎生活在純潔的希望上，這希望代表了一切不存在的事物，或是在求保存它時必須作背城借一之戰。「我，塵中之塵！」

她在「雲雀之歌」(The Song of the Lark)裏呼喚着。「人類藝術底努力，熱望，與光榮的鬥爭！」她早期重要小說裏的世界——「哦，拓荒人(O Pioneers!)」，「雲雀之歌」，「我的安安尼亞(My Antonia)」——其寧靜是同一的。它的祕密則在於個人的發現，個人順利達到指定目標的歡樂。亞力山大拉·柏克森與戴·克隆堡所工作的物質，一如「我的安安尼亞」書中傑姆·布頓黑夜騎馬去祖父母的農莊時所見到的荒原。「除了土地之外一無他物：簡直就不像是鄉村，祇是鄉村所賴以成形的物質而已。」它所感受的總永遠是這同樣的物質和永遠是同樣的創造的偉大。安安尼亞是個農人，而戴則是個賣唱人，但是兩個人都感到有同一的需要以求得偉大與絕對的成就；亞力山大拉是個小農，她對於土地的感情一如戴對於音樂的感情。對於土地所有權的固執與無窮地尋求這一可能性，成為她的人物底唯一

①「沒有遼遠的事物，沒有親切的事物，如果有人渴望的話。世界是渺小的，人類生命更是渺小。唯一偉大的事物——是慾望。在慾望之前，因為他的偉大，一切都極渺小了。」——「雲雀之歌」  
 中老溫評對戴克隆堡說的話。

「慾望是創造。」——「教授之家」中高弗雷·聖彼得的話。

詩篇。

即使是薇拉·凱湫黯然無色的第一本小說，「亞力山大橋 (Alexander's Bridge)」，是篇創造慾的神話，而它的失敗，因此在其他的小說中偉大的理想便被巧妙地幻成爲忍受的教訓了。甚之在「我的安妥尼亞」中，這是她悲歌之最早與最純潔的，成就的意義也祇成爲一種固執的決心來看一個人的打發一生。狂喜就在這裏，不過早已有點些許哀愁了。她的女主角們都是拓荒人，土地的拓荒人與精神的拓荒人，但是若種細小，孤僻，辛酸已經偷入了進來。拓荒人的特質已經沖淡，而拓荒人的歡欣也已消失。安妥尼亞也許可以生活下去，一如戴可以逃到西南部枯焦的沙漠與山岩之城去，但是爲成千農婦組成的拓荒人新種族却孤淒淒地在廚房裏受難，住在熟習的場景中底奇異的世界裏，在無窮的雜役與恐怖中消磨她們的一生。

在有星星的夜裏，我總是在那些幽長而冷濕的街道上徘徊，窺探着街邊那些小小的，安睡了的小閣廡，有着防雨窗和掩蔽的後廊的。這些是單薄的安身處，大部份是用薄板草草排搭而成，那些細長的圓廊支柱爲車床可怕地損裂了。即使有着一切的破碎，却包藏了多少的妬意，猜忌與不快！這裏面進行着

的生活，在我看來，是由推諉與拒絕所組成的；輪流着去節除燒煮，節除洗刷打掃，思索着來慰解這嘆不休的口舌。

一九二〇年，「青年與光輝的默度沙 (Youth and the Bright Medusa)」集中的故事便暗示了一種逐漸增多的急躁，如在「一場華格納日戲 (A Wagner Matinee)」及「雕刻家的葬儀 (The Sculptor's Funeral)」中，却一點也沒有指示出薇拉·凱激比辛克萊·劉易士認小城生活有較好的地方。不過由於他們的苛酷，比「白露露小姐 (Miss Lulu Bett)」底枯索的一無情調更爲寫實，這些故事透露了她的幻滅是不少的尖銳，而在她把「我們中間的一個 (One of Ours)」小城市的鄙野題旨發展爲這個敏感年青人底盡人皆知的事，她祇能毫無生氣地重述着自己了。她在寫一個仇敵——抑鬱的鄉村世界——這一仇敵似乎是創造精神底許多仇敵之一，但是她沒有左那·蓋爾的顛倒的感傷，或是任何像劉易士的人民的及基本上是懇摯的諷刺。「我們中間的一個」是位亟需嚴肅理想藝術家的暫時容身處。克勞特·威伊勒祇是個中西部的革命份子；她那些真確的主人公們比敏感的年青人更爲淳厚一

點，這些年青人「看不到該以工作來換金錢，因為金錢買不了人們需要的東西。愛列許夫人說金錢可以帶來保障。有時他想保障正是每個人認為重要的：十足的安全則可以殺害人們優秀的性格，而發展那些卑鄙的性格。」「一場華格納日戲」中的農婦，在音樂會中獲得些許喜悅時，感到了或種深沉的東西，背轉身來說過：「我不願回去，克拉克，我不要走！」音樂廳外有着一池泥水，池邊峭岸滿佈牛馬足跡；高聳而沒有油漆過的房屋有着被風吹雨打得東倒西歪的門板，赤裸裸得像座譙樓；彎背的白楊樹上晾着洗碗布；瘦小脫毛的火雞在廚房門前檢拾殘肴。」

薇拉·凱激事業的頂點是在一九二三年及一九二五年她所發表的兩篇短篇小說，「一位迷途的婦人 (A Lost Lady)」及「教授之家 (The Professor's House)」。這兩篇小說是她「已偉大傳統與衰底比喻；兩篇都寫得又明朗又藝術，顯示出她終於能够平靜而又有點諷刺地表揚這一傳統。原始價值消失了，如果不是她在原始價值消失時所感到的辛酸；但以前她用天真而汹涌的愛好與憤怒所寫的地方，她現在已握有一種訓練出來的平衡姿態，使她能表示悔恨而不顯惡毒，表示失落而不顯慘痛。在某種感覺上，她最後把自己退到現代世界

中她理想底肉體與精神的毀滅上去，祇因為她太急於在如「大主教之死」(Death Comes for the Archbishop)及「山岩上的陰影」(Shadows on the Rock)的長篇小說中，背棄了這個世界。在甲必丹福雷斯志鐵路穿越高原的夢想，與高弗雷·聖·彼得全神貫注在西班牙探險家在美洲的光輝歷史中，她每次獲得了她被迫去接受的世界的永存的特性。這兩位是她最後的拓荒人了，也是她偉大失敗的最後一着；現在她所要敘述的故事，是他們怎樣在商業與家庭的連接與瑣屑前，面臨他們的失敗。

祇有一次，在「一位迷途的婦人」中，她氾濫的辛酸能夠擊穿，這是在她寫那位十足的布爾喬亞艾維·彼得斯

現在他們所爭得的遼闊土地必須仰如艾維·彼得斯這一類人的鼻息了，他們胆小如鼠，從來也不敢誇越前進一步的。他們飲盡了海市蜃樓，驅散了早晨的清新，發掘了自由底偉大孕育精神，以及大地主寬舒生涯。拓荒人底步伐，色彩，和高貴的粗率，他們把它毀滅掉，分割成可以質利的零星小塊，一如火柴版把上古的森林裂成片片一樣。從米蘇里一直到叢山間，這一代伶俐的年青人，因時世艱難而訓練

得十分經濟刻苦，都曾做出艾維·彼得斯的事來的。

這一題旨是腐化，也就成了「教授之家」的題旨。顯明得如瑪琳·福雷斯志依賴她丈夫底邊民的茁壯與堅實，狂暴得如艾維·彼得斯之獲得瑪琳·福雷斯志。在薇拉·凱激看到這種腐化的曇那間，寫出了名字與來源，她便把自己退避到這裏面去。他自始即悲悼別人所不注意的是她的特色；她現在坦白地成爲失敗者的悲歌人了，小說底愛彌兒（The Amiel or the novel）。這一偉大與卑微間，熱情與貪慾間的衝突，是她心智中最最有興味的，在這心智中她曾經提出過這一衝突，現在她在這中間祇看到失敗，而差不多是愉快地把她的藝術供獻給這一失敗底深湛的發掘。對於任何其他的小說家，這樣足以成爲黯然無色或過事修飾；現在她已不再害怕這種精神事實上的失敗，她的作品獲得了一種新的力量和親切的光芒。

薇拉·凱激作品中這一新現象的意義，特別顯示在「教授之家」裏，也特別使他的其他長篇小說過低評價了。實際上，這篇小說有缺點但也是有大企圖的作品之一，也就因爲這一

缺點而顯耀了一種想像底特質。高弗雷·聖·彼得的故事立刻成爲她不斷敘述的英勇失敗故事底最光輝的象徵演繹，觀察鞭撻入裏且是有最魅人的動議的。在敘述湯姆·奧特蘭幼年西部生活底冗長與散漫的故事時，她所用的強力把這篇小說一劈爲二，祇不過是種技術上的錯誤而使得這本書失敗，但把這作品總論一下則是他作爲藝術家的努力中，最最光輝的表白，因爲聖·彼得是她小說中所有人物的主型，而且包括了她自己底信仰。他不祇是像藝術家樣的學者，拓荒者夫婦的兒子，把拓荒人的熱情帶到藝術與思想的世界中來；他就是薇拉·凱激本人一向的抱負及她所希望之所寄——頭腦是個拓荒者，本能上是個天主教徒，傾向上是個法國人，精神上的貴族有著民主的風度。

聖·彼得的悲劇，雖然並不比家庭悲劇更多一點，却是所有薇拉·凱激悲劇的指標與光輝。她在艾維·彼得斯——新興的商業與貪婪的階級——身上所見到的仇敵偷進了聖·彼得的家庭；在他妻子與大女兒的虛榮心中反映了出來，湯姆·奧特蘭自學術研究中所得的發明被他的女婿作爲賀利生息之用，施在周圍善良而貪婪的人身上。聖·彼得一己的熱誠，是種深湛的拓荒人的熱誠，是爲了心智過活的。在他那本偉大歷史的長期辛勤研究裏，在他家裏

小閣樓中的寫作，他明白了肉體上的喜悅已經深入於他所描寫的探索之中。年青時在法國讀博士學位，他泛舟地中海，自內華達山脈的反映裏看到了自己畢生工作的設計，「在他頭上的空氣中打散開來。」現在，二十年後，歷史的巨著已經完成；從這本書所得的錢也已化在建築一所新屋上。他生命裏偉大的創造工作已經過去了。爲了抓住他努力的最後徵象，聖·彼得不願家庭的反對保留了那所舊屋。這是個可怖的徵象，但是他在這個使他慢慢消損的世界中需要最後的退避地方。

從這一點看來，描寫湯姆·奧特蘭兒時沙漠生活冗長的小說中部，便不是小說中古怪的插曲；它成爲聖·彼得緬想西南懸世境界底比喻，這地方是他在著作中大書特書的。薇拉·凱激也移居南方，一如她那些小說中寫着的；永遠趨向性質上最原始的與信仰上最傳統的。湯姆·奧特蘭的沙漠生活是被遺忘了的自由與和諧底最終的象徵，這種象徵的實現，只能向過去，向天主教規例及教訓有種坦白或甚之是浪漫底克的屈服，而「天主教之死」中兩位教士在加里福尼亞及新墨西哥沙漠裏的生活則是十分平靜而完善的。她的人物不復再需屈身於失敗；他們生活在一己動人的差不多是大洪水前期的世界裏。他們退却了，一如薇拉·凱激現

在的退却；如果她的世界成爲越是回憶與空想的，那是她打了次敗仗，像她那種精神的人是沒有希望戰勝的。從尼勃拉斯卡底天主教波希米亞農人到十八世紀西南部的天主教主義有條長長的路途，但是她選擇了自己的機會，她用種差不多是傲慢的鎮靜來接受它。早在一九二二年，在她論小說的文章「The Novel Demeuble」中，她明白地解釋了他對於現代機械文明的排斥，要求一種純粹的小說把「社會傢俱」拋棄於小說之外。甚之社會小說家如巴爾扎克，她認爲也寫了許多不值得他寫的題材；對於現代的社會小說家，她祇具一種極宏偉與高級的鄙視。「銀行制度與證券交易所值得一寫嗎？」她問。她認爲不值得去寫，而且列舉了應該棄於小說之外的「社會傢俱」，其中有工廠和整批的「肉體刺激」。「從大主教之死」的殖民地新墨西哥到「山岩上的陰影」的古老魁北克及「羅茜·葛哈特(Lucy Gayheart)」的芸香與古葛花邊之間不過是一步之差。她的逃避退是完成了。

## 三

薇拉·凱淑的精緻瑣細的價值之意義，常被忽視或是激動的；她藝術底成功却從未被遺

忘。她對於老一代人——這一代人現在要包括海明威在內了——的重要性是單純而活動的；是個有成就的藝術家。對於那些滿載鄉村革命底民間諷刺及苦澀的批評家，她建議一種較大的動力的偏見；對於那些厭倦開培爾與海爾格修麥底藻飾文詞的批評家，她是均衡完整的化身；對於那些不耐於德萊塞與安特生底不加修飾的自然主義的批評家，她供獻了一種純潔的文體。作為一位土著與完善的手藝人，她自視十分完善，使她恢復了美國小說的信心。我們根本用不到代她致歉或是來「位置」她；她自己造成了一個地位，膨成了她自己深湛與有趣的世界。如果這一世界日增其悲歌與柔和，但在一間小屋子裏却仍是十分豐滿的。

愛倫·葛拉斯哥，在許多處都是更爲有力更爲有趣的人才，提出了一個不同的問題，她之爲傳統主義者甚之比薇拉·凱澈還要深湛，但是她的傳統却昂尙待發掘的題材，常常是個十分滑稽的題材；它並不是一種心智的態度加於一個人的素材上的。薇拉·凱澈造成自己的傳統而且爲它受苦；愛倫·葛拉斯哥生來就被囚在不爲她自己所造成的社會與實際的傳統之中，却以諷刺這一傳統而成就她的盛名。她以最女兒態的南方浪漫主義者開始，日後却證實是南方浪漫主義最刻毒的批評家；她立刻成爲對於浮及尼亞最有傳統的服膺者，同時是它最

有力的諷刺家；現在最同情南部思想的歷史家，同時是這一思想始終如一的諷刺家。她的文字寫來如老命婦，常常帶着虛無主義者的思想；她立刻成爲當代美國小說家中最老派的一個，而且是最機智的一個。

如託爾斯泰之只瞭解一種社會，化費一生精力和這社會口角不休，愛倫·葛拉斯哥祇知道浮及尼亞，在她同一階級的浮及尼亞人的眼中，這地方不是一個州，祇是一個觀念。她並不和她的遺傳口角，她用譏笑把它包了起來。但是她的人生觀念却爲封建的口味把她束縛住，還有光輝的遁辭，承繼的仁慈，與門第的驕傲，這些自始即是她一階級的記號。她生長成一位老英國自治領的公民而不是一個美國南部人；愛倫·葛拉斯哥對於浮及尼亞社會原則本能的忠誠，就是帝國克里米亞軍中的年青准尉託爾斯泰對於神聖帝俄的觀念也及不上。

南北戰爭後浮及尼亞退而取保衛態度，加緊人民對它的忠誠，變得更動人更繁華，而它的編見也更爲根深蒂固。這成爲一個永遠生活在內戰陰影裏的社會，一個古怪到沒有時代感的社會，而在處理當代問題時又苛刻得發狂；爲原則弄得不知所措却又生活在勇氣裏；獻身於「文化」却又很快地懷疑這不是一己的觀念。這一文化，愛倫·葛拉斯哥會稱之爲一串「

神聖的謬見。「相信歷史上的騎士傳說，實施着枯萎了的紳士風度。如浮及奴斯·列德派葛在「他們屈從於愚行 (They Stooped to Folly)」中認文學是「比商業更少利益的追求，比陶器還難矚目。」列德派葛先生甚之告訴他遊蕩的女婿說，「用不到裝做一個權威的樣子，我就以為浮及尼亞歷史中沒有一件材料是已經早已枯竭了的，」這位女婿是立志要做作家的。

愛倫·葛拉斯哥第一個問題，不像薇拉·凱漱的問題，便是怎樣才能成一位作家。她在晚年時自白，「我在一個動人的社會長大，這一地方所接受的觀念，正如接受宇宙與氣候一樣，老年人玩牌，青年人跳舞，中年人則在談話中發揚他的品格，這是唯一的藝術運用。」浮及尼亞以發展與貴人爲鄰向互敬重與瞭解的封建水準的社會自豪，這社會裏女人的德行之合乎理想與溫柔是特別濃重的。「有史以來，」愛倫·葛拉斯哥在「老教堂的磨坊主 (The Miller of Old Church)」的序中寫道，「南方並不痛感缺少文字，却痛感過多的生活。泥土，風景，一切外在世界的色彩與興奮，引誘着這一尋歡作樂的民族去享受無窮的節期遊宴……在這種抑制人的天生豪華底強烈的對比下，生命是缺乏的。」若干浮及尼亞人的天生

豪華便成爲她的偉大題材。浮及尼亞並不能窒息她寫作的慾望，但她把自己第一次出版的書不讓她家人與朋友看到却是必要的。

作爲封建南部瓦解的旁觀者，愛倫·葛拉斯哥看到得很多，這些她日後稱之爲「理想主義在浮及尼亞對於實際的大勝利，」而她最初的本能就是和南部浪漫主義底表面荒誕的口角。她狂熱地反叛着——這是她自己寫的——「不祇是當地色彩的派系，而且是文字流行的文雅，特別是傳統在浮及尼亞所造成的感傷悲悼氣氛。」他做作家的第一願望是說出浮及尼亞真情，以反抗她至今深信的傳說上的美德。她的企圖是一輯記載現代浮及尼亞歷史的作品。她願望在偉大傳統上做一個現實主義者，而許多她的同鄉人正爲了傳奇而寫着傳奇。她在早期了無生氣的若干小說之後，很有意義地寫下了正統的內戰傳奇「戰場」(The Battle-ground) ]，因爲「人們不可能接觸到聯邦國(Confederacy)而不提及浪漫傳統的中心。這是美國歷史中唯一時機，也是世界歷史很少的時機之一，因爲實際的鬥爭是騎士底奄奄一息的姿態。」

在這個原則下寫作，「戰場」是基於紳士與邊民從事鬥爭的內戰傳說底最合乎英雄美人

的傳奇。不過儘管有着女兒態的感傷，這本書是她許多幽默喜劇的第一部。她對於南部生活最有價值最有特質的觀察，是看到那些老貴族們死守着他們的幻覺，以為他們的社會是真正的封建社會；他們須相信那些他們以前認為事之必有者，而現在，他們所瞭解的生活已經為門第根深蒂固的原則所分割了，在他們的門第中，每一個人有他的位置，每一位紳士有他被指定的職務。如果有公爵的特權，便也有武士的職責。南部生活的喜劇——愛倫·葛拉斯哥是她那一時代看到這情形第一個現實主義者——是幻象與真實間底激發的分別。南部生活在一部小說裏：它用那樣莊嚴的繁文褥節把失敗合理化起來，使它把最卑鄙的悲劇歸罪於風俗的缺點，最狂暴的歸罪於不良鑑別。她所看到加於自己身上的生活底最大品質是一種單純而令人驚奇的拒絕承認現實。這一品質並不經常使她認為是錯誤的；她甚之以為有一些些風情，雖然她曉得基本上這是可笑而且是悲哀的。但是在美國現在社會裏誰又能像浮及奴斯·列德派格對他那位孟浪的兄弟馬曼都克說「有些時候我必須想兩遍才敢叫你是位南方紳士」呢？甚之南方是殘酷的——具有紀念性的殘酷，這一點愛倫·葛拉斯哥比威廉·福爾克奈更明白——它對於幻想的耽溺是不應摧毀的；這些品質之一為文化打下了根基，沒有這一品質

文化便枯竭了。而她是個浮及尼亞人，不願有所改變；她也絕不會承認這文化會枯竭的，除了在「養尊處優(The Sheltered Life)」書中後部常見的諸頁中。她所留下的是一種脆弱而機警的諷嘲，這諷嘲可以化為笑談——或是一種不能了解的失望底傾向。

在她若干作品中——特別是「荒蕪的土地(Barren Ground)」——愛倫·葛拉斯哥也寫到南方的其他階級，但是她的主要興趣却在於那些她熟習的貴族階級。她忽視了她那一階級智識貧乏更爲不吉的一切——對於南方生活底癡痺的統治——但是她機智底抑揚的怨毒却透露了她惶惑的如何深切。她的是一種具有風格尊嚴的機智，這一機智熟視着她對於生活的熱誠，她描寫也總結了她對於這一生活的憤怒。一九一三年她出版了「浮及尼亞(Virginia)」，發現了風俗的喜劇是她的工作，她使這樣風俗喜劇成爲最優良的服務；作爲文化品質的索引，且是被隱蔽着的悲劇最深湛的指導。從某一觀點上，自然，她的才能是她所諷刺的社會最高表現；但她對於南方溫和的攻擊本身極不溫和。她屬於一種傳統，而且依之成就她的事業；而她的瞭解是十分活動的，因爲在她呵責的世界中她自己是敢不活動的參預人。

「浮及尼亞」是愛倫·葛拉斯哥偉大悲喜劇的第一部，是天真爛漫的故事。對於一切武士的神話，她都付之諷刺，最熾熱的是南方婦女生活底宗教性的法則。這是種不現實的峯巒。在南方紳士虛偽的要求，過度與刻板的禮儀之下，存在着種種神聖的殘酷。純潔的女性，在純潔的無知中長大，爲了純潔的動機結婚，到頭是純潔的災難。年青的浮及尼亞·潘特爾頓在定華狄女校受教育，那兒潑利茜拉·佩蒂小姐——「我常聽說詩是坡（Foe）的滅亡」——教訓着這種少女的智慧。「正爲了這個城市在和一種他們莫明其妙的觀念作戰，她才能爲這一觀念而死，可不能孕育一個新觀念。」在這一學校中，浮及尼亞被教導去從流水中尋求禱詞，從她一階級的男人處尋求美德。她把父母窮困歸功於他們的神聖。丈夫的冷淡歸功於他的高超風尚。無可避免地她的婚姻瓦解了，而浮及尼亞和她的丈夫——她由於純潔的無知，他則由於對紳士法則的忠誠——認爲他們這一階級的正當婚姻是從不失敗的。

以後的幾部小說總保持着這一調子：它們記錄了一長串凍結及不真實的婚姻。所以蓋麥利·勃朗特法官，在「浪漫的小丑們（The Romantic Comedians）」卷首埋葬他的太太時，默默地嘆息着儘是相敬如賓的對話的婚姻，立刻因爲垂青於一位未成年的少女而擾亂了

他的法則與自己。所以「他們屈從於愚行」中的浮及奴斯·列德派葛是浮及尼亞紳士的表率，看到自己爲他太太對他尊若天神所窒息。愛倫·葛拉斯哥小說中的模範太太是位精明強幹儀態萬方的女人，貞靜嫺淑，成功的主婦，令人欽佩的母親；可決不是個情婦。她擊敗她的丈夫正如鼓勵他的成功；她保留他在社會上的地位，却不令他有所享受；他溫柔得令他不耐，專橫得把他完全抹殺。在這種神聖不可侵犯的婚姻之下，不盡的社會職責把這婚姻凍結在既成秩序中，爲足以摧毀任何對它作威脅的傳統所支持，道貌岸然的律師們夢想着一個婚姻的青春歡樂，與它瘋狂的潛在慾望的世界。像浮及奴斯·列德派葛一樣，他們甚之會不疼愛自己的兒女；但是他們的情緒決不會比激怒多一點。

愛倫·葛拉斯哥戰後的起初幾本小說中的場景，初看祇是二十年代舒適的中上階級社會；現實中則是南方封建主義最後與最悲劇的形勢。他在「浪漫的小丑們」的序言中寫道，「在規勃洛，口頭上的尊敬還是得益於優美行爲的法則，狂暴底反響祇在表面之下才能感覺到。一種有增無減的動力，一種較爲尖銳的激奮，一種放野的不寧——這是腐爛的……社會秩序底可以看得到的表白。可笑的精神，對於任何形式的不合理底敵人，仍然是溫和的，

雖然它的諷刺突然會有懷着惡意的氣味」。這是她在小說中所寫的社會，這一社會「從未自局限的發展底初期發揚開來。」——如柴霍甫 (Cheklov)，他需要去描寫「根慢慢地自根爛起的世界。柴霍甫不知道他所處的世界是革命前期的，祇感覺到行將到來的分離崩頹；愛倫·葛拉斯哥從不相信南方會成爲革命的，却知道它的傳統是早已死滅了。二十年代中，他的小說保留著喜劇，因爲她的人物所賴以生存的幻想是私人及空虛的，但當這些幻想成爲列德派葛及勃朗特法官那一批疲倦的老人們的愉快的瑣細時，它們建議了一種病態的恐怖。這一種觀念的深湛發展成爲她最動人最深刻的小說「養尊處優」的主題。

「如柴霍甫的「櫻桃園 (The Cherry Orchard)」，「養尊處優」有異曲同工之妙。這小說成爲社會崩解的經常研究。書中人物是愛倫·葛拉斯哥所屬社會典型的陳列所：阿契拔法官和一位他不愛的女人結婚了三十年，他之與他「妥協」祇因爲在年青時曾經在午夜他們被人發覺同坐在一輛馬車裏；伊姐姑母，這位含辛茹苦的紡績好女子，是這一類女人中最後的一個，他穿插在愛倫·葛拉斯哥的小說裏，和生活格格不入却又賴於生活的保護，喬其·佩松和一位他所崇拜的女人結婚却又不能忠誠一世；伊莎白拉這位反抗南方武士

精神的搔首弄姿的叛徒；還有伊娃·佩松則由愛倫·葛拉斯哥賦予了勝利，因為伊娃是擁有理想南方婦女美德的最後一個與最純潔的人，而她的苦悶則預示了傳統底最終苦悶，聰明伶俐得足以把握她的法則底災難的含意，但却盲目地自投羅網。他在丈夫的情人面前一無威力，因她的謙讓致使她淪於貧困，在最終的失望中成爲她這一階級的譬喻。在頹喪的緊壓之下，傳統風俗的優雅變爲自相攻戰，而伊娃以前曾經是城裏的佳人，現在却成爲最忙碌的耳語底主題。她曾經是理想的標準，現在却被用來殺害這一標準。

在伊娃弱點底蒼白的悲劇後面，是她的情巧與容忍，而一向以她爲十全十美的象徵的世界現在不流行了。舊門第爲暴發戶與郊外的工廠所排擠。喬其·佩松的貧窮，在阿保麥托克斯之役（浮及尼亞小城於一八六五年由李將軍獻與葛倫脫將軍——譯註）後最初幾年中，也許是榮譽的標幟，現在則成爲一種煩惱。「這裏他們定居着，編織在親切與傳統的結中，在安息日，和平祇降臨於內戰勝利者的那兒。這裏他們抵抗着好運與災難及繁榮；這裏最後他們像臭氣那樣地分散開來了。」由於喬其的貧窮而家道中落，佩松家人現在住得離工廠很近，而他們的悲劇——因喬其無望的情人而加劇——祇是種冷酷與無告的遭遇了。一如「櫻

「桃園」結尾時從另一個世界來的呼喊，這衝破黃昏的第一聲斧斫，「養尊處優」結束時，是南方所否認而被舊社會孕育得太久的新生社會。「我們在這兒住了一世，」喬其·佩松喊着，「我們最後會被一種氣息驅逐出去嗎？」



# 書叢學文界世光晨

行發有續書新·種八十出已

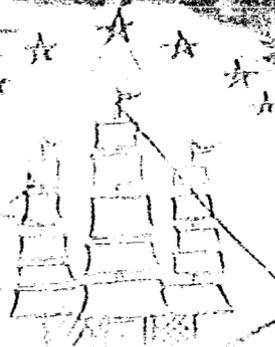
- (基本價)
- 1 現代美國文藝思潮 卡靜作·馮亦代譯(文學批評) 9.10  
A. Kazin: On Native Ground(上下二冊)
  - 2 海上歷險記 愛倫坡作·焦菊隱譯……(長篇小說) 3.40  
Edgar A. Poe: The Narrative of A. Gordon Pym
  - 3 密西失比河上 馬克吐溫作·畢樹棠譯(長篇小說) 6.0  
Mark Twain: Life on The Mississippi(上下二冊)
  - 4 珍妮小傳 德萊塞作·朱葆光譯……(長篇小說) 6.20  
Theodore Drieser: Jernie Gerhardt
  - 5 康波勒托 海敏威作·馬彥祥譯……(長篇小說) 2.60  
Ernest Hemingway: Caporato
  - 6 漂亮女人 陶樂賽·派克等作·羅穆南譯(短篇小說) 3.00  
Anthology of American Short Stories
  - 7 愛倫坡故事集 愛倫坡作·焦菊隱譯……(短篇小說) 2.80  
Edgar A. Poe: Selected Tales of Poe
  - 8 溫士堡·俄亥俄 安德森作·吳岩譯……(短篇小說) 3.70  
Sherwood Anderson: Winesburg, Ohio
  - 9 在我們的時代裏 海敏威作·馬彥祥譯……(短篇小說) 2.00  
Ernest Hemingway: In Our Time
  - 10 沒有女人的男人 海敏威作·馬彥祥譯……(短篇小說) 2.20  
Ernest Hemingway: Men Without Women
  - 11 華爾 騰梭羅作·徐遲譯……(散文) 4.80  
David H. Thoreau: Walden
  - 12 現代美國詩歌各家名作·袁水拍譯……(詩) 3.40  
Anthology of American Poetry
  - 13 草葉集 惠特曼作·高寒譯……(詩) 5.20  
W. Whitman: The Leaves of Grass
  - 14 朗費羅詩選 朗費羅作·簡企之譯……(詩) 2.90  
H. W. Longfellow: Selected Poems
  - 15 悲悼 奧尼爾作·荒蕪譯……(戲劇) 3.50  
Eugene O'Neill: Mourning Becomes Electra
  - 16 傳記 勃爾曼作·石華父譯……(戲劇) 2.90  
S. N. Berhman: Biography
  - 17 林肯在依利諾州 夏爾烏特作·袁俊譯……(戲劇) 2.90  
R. Sherwood: Abraham Lincoln in Illinois
  - 18 人生一世 薩洛揚作·洪深譯……(戲劇) 2.40  
W. Saroyan: The Time of Your Life

售出價實數倍市門司公本按價基列上

7187

212352

2123



晨光出版公司發行

上海四川路一五號

書叢學文界世光晨

潮思藝文國美代現

On Native Ground

A. Kazin

Vol. II 卷下

譯代亦馮・作靜卡 美

# 書叢學文界世光晨



行發司公版出光晨

號五一二路中川四海上



# 現代美國文藝思潮

美 卡靜作 · 馮亦代譯

下 卷

1

版初月三年九四九一

權作著有本譯翻  
角五元四價本基

## 第十章 自由主義者與新人文主義者

「我們這一批批判的現實主義時代的人，為羣衆的愚昧與羣衆的苛虐所激動，向普通人民抗議，以至於失却對它的一切直接智識與印象……而也許——奇怪的是要我來作這一觀察——他們並沒有十分深湛地感動他們的同胞，因為他們沒有足夠地去愛它。」——路特威格·劉維松

「和整整的一門爭實在不是件愉快的使命。」伊爾文·白璧德致伊利奧脫(G. R. Elliott)

是這批自由主義者的批評家，自霍厄爾斯及迦蘭至樊·威克·勃羅克斯及門肯，開創了到新文學之路，湧入二十年代，而是在大戰後獲得全勝的自由主義批評中，新文學及其宣揚的解放底意義現在才能一決勝負。主宰了這一時期的批評，自由主義者終於發覺受到兩位保守派批評家門徒的攻擊，這兩位是伊爾文·白璧德及保爾·愛爾瑪·摩爾，他們從九十年代末期起即致力於反對現代文學在美國的出現。新人文主義(New Humanism)在批評運動上



的意義較次於二十年代末許多作家所感到的不滿底前兆及危機的感覺；但是它對於戰後十年末所標榜的騷動，一如自由主義者在戰後十年初期所得的勝利一樣。除了如「日規」雜誌及流徙在國外的一羣的純美學批評，大部份二十年代所寫的批評是屬於這兩個派別的。

如果自由主義的批評家證明以前是勇敢而獨立的，領導現代運動的批評家現在完成了一種偉大的服務。在創造感底研究，培養及欣賞上，他們使其他時期的批評顯得單薄與枯澀。不過在他們的勞作中間却有着可笑的成份。他們那位偉大的出色人物門肯立刻就看出來起而利用。因為戰後的國情，嘆息於戰爭的倦怠與醜惡，那些大量的中產階級，政治家，「老衛士 (Old Guard)」事實上都是立於守衛地位的。也許從來也沒有一個國家裏，「前進的」作家可以指揮這麼大的羣衆這麼廣的影響。其他文藝運動的叛徒常常孤獨作戰至最後一步，甚之自由主義批評家也享受了盛名供給他們一種不常見的文化勢力及一己權力的陶醉。戰後，隨處有人致力於「年青」，所以新作家的突然流行——特別是羣衆對於他們的聲援——可以歸功於戰後解放的成功。立刻素負盛譽的學院容納了這批叛徒，公開的獎金——甚之兩種諾貝爾獎金 (Nobel Prize)——也頒給他們；但是他們最直接與最有意義的勝利在於他們特殊

控制了的羣衆，許多人現在已經在咒罵了。

在這一點上，戰後的反應才在批評中感到。門肯之必須說出這些出人意料，諷刺的態勢而為智識人物囁嚅着的「現代氣質論（The Modern Temper）」底模糊的覺悟，以及傳統教義底廣泛的中斷（白璧德與摩爾底傳統主義在三十年代大變革之前，而不在戰後為人所深切感到實在是有意義的），祇是這一成功的羣衆確證智識事件上的狂放不負責任與「怪」論的流行是更具建議性甚之是有點預兆的。福洛伊特主義，開端是素具訓練及理想的學生們底診斷方法，常是不知不覺及不科學地成為批評中最懶惰與虛飾的談話，且是一種技術，作家們以之為揭露精神（debunking spirit）的武裝，因為這一揭露精神可以暴露任何境界中外觀與真實的衝突。揭露——美國的集納主義的達達主義（Journalistic Dadaism）——也許是最切要，十分年青而且是明顯的；但是依賴於讀過少數福洛伊特，容克（Jung）及阿特勒（Adler）書籍的揭露，祇給予這一時期的批評一種特殊的効果，在這一時期中最後見到了批評在美國得勢。雖然戰後的新批評刺激了分析的新視野，新雄辯，與新工具，而與逐漸成長的現代文學底需要等量齊觀，它也不止一點點毀損了批評的優良傳統。

甚之美國最進步的智識份子，也經常成爲他們致力的解放事業底犧牲，而戰後的現實感，對於那些因戰勝而感到不安的人，也有一點點缺陷的，戰後不時雜入美國批評的衝動概念與假定，並不是完全偶然的。在某一點上，歷史上再沒有比這些批評家，其態度嚴重更爲顯著的了，這些批評家中一位最敏感的竟被允來竭盡嚴肅之道而說「十九世紀後葉是青銅樣的純潔，」或者是「絕不牽涉性慾」的。門肯的迅捷才能把愛情界說爲「可厭的瑣事」便帶着這種聲調；但是門肯在以曲解事實爲機智或是自以爲在解放哲學史的日子裏是並不孤單的。自由主義批評家熱中於科學，他們以科學底令人慰安的慣世嫉俗帶給大家，這一科學使人們失盡了他的尊嚴。批評成爲企圖上不科學的，而像三十年代一樣，批評不過熱中科學而已：分析方法並無科學價值，而且是傲慢的反理性主義者，潰透了科學底漂亮的謔語。在這個世界裏，充滿了戰後的震動，心理混亂及神經衰弱，這種不時盲目運用心理分析的批評，祇是爲所有迷失的一代人對於心智秘密外交的怨憤所用的顯明技術而已。甚之一如俄國，匈牙利及德國的革命政府打開了它們的檔案室，許多批評家打開了他們人物的靈魂，而相信他們也在過去的幻想上謀自己的報復。批評必有賴於揣測，但以業餘的診斷來揣測狀態及審訂藝術已

變得日益容易了。福羅伊特博士本人是個出色的作家，帶着畏懼來看文學，但對於若干批評家，文學較之於藝術良心的走入歧途已成爲不重要的了。但在批評裏不斷增加地亂用這種業餘診斷，與文人如麥克斯·伊思忒曼（Max Eastman）所提倡的文學想像底有意義的鄙棄，實在是一步之差而已。

像在所有的時期裏一樣，批評顯示它本身之外根深蒂固的傾向，而批評家則像在渡假期。佩那·特·服吐（Bernard de Voto）說過，揭發者（debunker）毀滅了派森·維姆斯（Parson Weems），却給專賣噓頭的麥克發登（MacFadden）所辦的「每日畫報（Daily Graphic）」開了條路。甚之當時最敏感最有教養的自由主義批評家也不能把揭發底忿怒和瞭解藝術工作個人激動的需要區別開來。因爲若干心理分析——這一點是許多心理分析的反對者所完全忽視的——的確有助於聖·佩甫（Saint-Beyve）把批評寫成「靈魂的自然歷史」這一願望的現代抄本；因爲另一些人，則迷信於只要能證明作者的主題是無力的，便已經說出批評意見了。

不過這些不過是故事的片段，如果忽視二十年代自由主義批評底企圖與獻身力量，則是

忽視它在美國建立起批評地位的事實，而最有意義的，是它經常保衛及刺激新作品。因為作為新詩，戲劇及小說底革新者及提倡人，所有的自由主義批評家都參加在內，特別是樊·威克·勃羅克斯自一九一四年以來所從事的，在美國建立起現代文學的風格；而他們的同情是和成熟的文學底生長不能分開的。在一九二〇年，這種批評為德萊塞及福祿斯特（Frost）創造了羣衆，又如路特威格·劉維松在民族雜誌上強調了雪烏德·安特生及讓·格雷（Zane Grey）間的不同點。

從戰前即已出版及戰後出版的許多雜誌中，自由主義批評婉轉而獲勝利。但是雖然它並不是孤獨地領導新文學，在民族雜誌——「狂熱的少數人高叫正義的報紙」——的文學欄裏許多自由主義文學家獲得成名。不論銷路如何稀少，影響却是宏大的。如梵·杜倫日後在自傳中所寫，這些雜誌把握了「年青人的精神，而年青的一代則把握了二十年代的領導音調」，而卡爾·梵·杜倫自己則把這一影響帶進了在哥倫比亞大學的美國文學教授，他的演講及選集，與他的「世紀雜誌（Century）」的編輯方針中。民族雜誌成爲對於教授們革命的箭頭，但它的辦公室及評述中則擠滿了已授職與未授職的教授們。

除了在文學上，太多的「民族雜誌」批評家滿足這一給予他們地位的時代，而他們的社會批評也決不比門肯的更具有思想。他們是批馴服的自由主義份子，他們對於社會勢力底觀念不是古怪地頹廢便是坦白地保守的。梵·杜倫及劉維松（後者在這些早期的年間，還是在戰時所得的經歷發表他對社會的憤慨鳴於時）對於民主政治有着意識的興趣；但是他們的自由主義固於若干人道主義學者的偶發之論，而且忠實於十九世紀自由主義的傳統。劉維松專心致力於約翰·摩萊(John Morley)的遺行，而他的同伴們則從史潘格勒(Spengler)及海曼·凱塞林爵士(Count Hermann Keyserling)，這兩位是戰後最受歡迎的貴族悲觀主義底教訓。在「民族雜誌」中寫得流暢的「不用思想的一羣」承襲馬太·安諾德的傳統較多於因襲門肯的風格。作為法利賽人的敵人，「民族雜誌」的批評家却不是一笨蛋(Boob)；底意識上的敵人；像當時許多作家一樣，他們都脫離了通常生活與風行的前輩。他們是革命者，但不是由於習慣或是文化事業，自然也不是出於深湛的革命信仰；他們是文化底代表者。他們通常相信，如劉維松有次在「民族」上所寫評介約翰·高爾斯華綏(John Galsworthy)的文中所說，「他們證明了人類政治與道德的主張，而發現它們是種混亂與羞辱，」

但他們心底裏對於社會必需底瞭解和高爾斯華綏一樣地衝動，或是甚之和開培爾及海爾格修麥一派的新貴族派的，他們全證實了劉維松的意見——雖然並不分享他那種特質的狂歡——以爲「人是種抽象的動物比他是位政治的動物更爲深湛，」但是若干哲學家說他們沒有哲學，他們便會說他古怪；如果一位過激派申斥他們胆小如鼠，他們便大不樂意。他們不是都反對伊爾文·白璧德，他們都有若干生活的現代觀念嗎？如果他們是虛無主義者，則全是爲了文學；如果他們是自由主義者，這是因爲保守主義已經成爲笑話的緣故。

所以從哲學而論，自由主義派在接觸到約塞夫·伍特·克洛奇的「現代氣質論」中的哲學時，便到達了它的峯嶺。在這種哲學裏，戰後的整一代找到了初階，在無目標的宇宙底印象中看到了進退維谷。克洛奇寫得巧妙的論文可注意的瑣細並不是它的偶像破壞主義，因爲哲學上的唯物主義在美國已經贏得了重要的勝仗，而是它的悲觀主義底自滿自足。這是替虛無主義者寫的超級虛無主義的習作，因爲他們的漠不相關與懷疑主義必須有種「科學的」——或哲學的——權威。用着足以使任何偉大的哲學自然主義者目瞪口呆的英雄部隊，克洛奇快樂地認爲事之必然，他的讀者也一樣，以爲證明宇宙不復再是以人類爲中心的，亦即是證明

生活並不能再比虛無的斑點更多一點。「要了解任何種幻想，在這些幻想所依賴的生活價值無可避免地毀壞了它們……歸根結蒂，生活之有值得活下去，祇因為我們的若種意識活動，顯示出握有某種重要及意義。」克洛奇的新達爾文主義是更具暗示的，這一新達爾文主義相等於以殘忍的野獸主義，進而主張因為善於思索的人在社會裏總是曲高和寡，改良是思想之敵。現代智識份子，簡而言之，是文明的花朵，由於他從社會粗暴意向移去的靈魂底虛飾，所以是並不負大衆價值之責的。一個完善的社會實在是個蟻巢；文學中偉大時期的盛勢，彼里格爾時期（Periclean——約紀元前四九五至四二九年為雅典文物昌盛之時——譯註）及伊莉莎白時期（Elizabethan），克洛奇歸功於「成熟的人（Adolescent Man）」底優勝，人類還有能力具有若干和協的世界觀，來反對現代智識份子對於世界的倦怠。

克洛奇在「現代氣質論」中所說的大部份是實在的，但是它的意義並不局限於是種哲學的文件。它企圖對超俗冷淡，對思維智慧虛偽的一代人辯護絕對的懷疑主義。克洛奇論文之精義，在於企圖證明人類生活的普遍低劣來支持智識份子局限的優越性。「一個（真正的）悲觀的作者並不需要信仰上帝，但是他必須信仰人，」克洛奇寫着。門肯時代的批評家，從現

在看來是種形而上學所武裝着的，並不選擇去信仰人。克洛奇在他這小書中所下的結論，並不是人類水準的破產，而是他同時代人的困境，他承認現在的文學「不能再講什麼故事，除了還在更爲尖銳地注意到平凡窮愁的。」

也許是不知不覺地，克洛奇提到了文學批評中逐漸增多的病態與多愁善感，這種批評是準備見到失敗的，隨處皆有的失敗，歸之於生活與社會中的一切，除了作者不切實際的個人資質與想像。國內外都有創作的精神，雖然意識到時代的病態，他們却能應付一切，憑自己的天賦，生活的能力如安德萊·馬爾洛 (André Malraux) 所說的，需要把大部份可能的經驗變換成有意識的思想；這些人却並不與「現代氣質論」中底自殺論者有關，他們的不重要是可以減輕的。把個人資質，敏感及理想說得坦白一點，在美國的批評中極爲少見，戰後的憂鬱症使宿命論既便利又動人，但這種宿命論包含了對於欺騙的研究；這並不是聖·佩甫，泰因或甚之是浮農·派林頓的那一種對於文學與信仰在藝術與社會的下層機構間關係的興趣。這是種批評的觀念，這一觀念始於需要區別社會的性質，或是限定藝術家在這裏面的地位，但是不久即因哀悼藝術家在敵視的世界中的命運而弄得精疲力盡；這一批評自以爲是高

貴的，不自知地傷感的。批評家從不問他所研究的作家：你要宣佈些什麼？而作家看來却有一切事物可以宣佈；祇因為大眾的無知與美國生活的單薄阻止了他的偉大。現在很少有人敢於冒犯平凡情狀，即作家是他各種能力的總和，除了他的存在觀念便無再有意義的了。不，人們埋怨生活，進而虐待美國的先驅者，美國的清教徒，及門肯偉大的美國笨蛋。

## 一

路特威格·劉維松是少數冒險人中的一，他堅持創作過程底基本因素的熱情，在大儒主義(Cynicism)及冷淡很容易被當作悲劇感的時候，立刻使得他出類拔萃。這並不是說他反對當代批評思潮底無條例與誇誇其談。相反地，他對於這些是最狂熱的傳道者，因為他把戰後對於性的發現及對於過去的誹謗發展到成爲自我嘲笑。但是劉維松決不是個「單純的」人物，而他最壞的品格在於誇張心智，這種心智對於美國成熟批評的成長是不可或缺的。美國的少數批評家極少能運用這一種批評家職責的理想，且頑固地執着這一職責。這祇是一種不幸，因爲他對於創作表現——「藝術在整體上是生活的過程」——底高貴與宇宙性的意義具

着差不多近乎宗教的信仰，實在太強烈了。

二十年代奧輪的氣候應負大部的責任，因為這種氣候對於劉維松是令人迷惑地友好的。二十年代的批評——不但是那一時代——必須說是「既無熱情亦無眼光。」我們的批評家「是十分幹練，忠實，消息靈通而且十分機智。但，說得謙和與準確一點，他們並不太留心世事。」劉維松告訴他們——太多了。不可避免地，他在批評中孕育了一種驕貴，而他的批評是預言而非教訓的。在這一代批評家都想寫得像藝術家一樣時，他顯得凸出，是個苦惱而有想像的作家，在批評中具備了小說的努力。同時，不是個太敏感的外邦人，戰時在中西部為「不知一切主義（Know-Nothingism）」所苦痛，一位猶太人把孤獨的猶太智慧升為歷史的原則，為福洛伊特時代一位無幽默感的愛情英雄，把自己的家庭困擾演繹成一切人的莊嚴格言。而未來所作的證明，則劉維松的批評不祇是創作的，且是一種殉教傳的形式。

劉維松解釋他氣質品格是絕對的，他個人偏見及迷信是批評的格言，其範圍祇在它的坦白上才是獨一無二的；但鎮靜的重量與救世主的信心是特殊的，憑了這兩點他甚之拒絕跑出自己的觀念而放眼四望。戰事完畢，奧斯華·迦瑞森·維拉（Oswald Garrison Villard）

把他從中西部的不快的大學生活中叫出來到「民族雜誌」寫劇評，劉維松把這一解放認為是應召入伍。兩個解放——劉維松的與美國文學的——是顯然聯合的；而有着他對於哥德（Goethe）的狂熱傾倒，超人的學問，傲慢的鑑賞力，他本能地把維塞街二十號當作魏瑪（Weimar），而以「思想的大眾」作為一族呆笨的愛克曼（Eckermann）。生來是個德籍猶太人，他在溫和的南方聖公會的環境中受教育，這環境給予他華麗的風格可也欺騙了他的真正遺傳，這是他日後感覺到的。他是個被放逐被遺棄的人；而因他的敏感，因狂讀英國浪漫詩人的詩章所養成的一種自我放縱的修辭，及南方紳士階級的拉丁語風，他之辛酸地記起他的不快與形之於堂皇的詞句是無可避免的。當他年輕時被拒在哥倫比亞大學作免費研究生，這是因為「他們」——自由與真理的仇敵——「感到我是新英格蘭主宰全國生活底難以和解的反對者。」「我受打擊，心碎，食不得飽，」他在自傳裏寫着。「我是個學者却不許我教書，一個藝術家却禁止寫作。自由，機會。這兩個字在我的耳朵裏太陌生了。」被迫去教德文而不是英國文學，他在戰時的孤立，證實了他在美國精神使命的感覺。日後他不快的婚姻生活給他證明了藝術家在美國一無自由，而北歐「基督新教的羣衆」既無良心亦不週

到；「他們祇曉得迷信，否則就是鞭子。」

對於那些在狂熱中看到了生活底智慧而現在轉而反抗地方主義的一代文學份子，劉維松對於他苦難的解釋成爲一己目的底象徵。他作爲自傳的藝術觀點，在以說自己是受難者作爲藝術家的時代，成爲傳染病了。有一時自我成爲譬喻，而現在則是旗幟；而劉維松的美學給予當日自我意識的個人主義一種新的實質。有着他的一切錯誤，他並不是個狂想者，也不是次等的羅梭。除了樊·威克·勃羅克斯，他是他一羣批評家中有極大教養的人；他第一個明瞭主要的歐洲文學，而且並不是爲了引用（*quotation*）的；他認真得不可抑制。那些希伯來天才爲他所衝動地誤解的確實顯示了對於他聖經上的德性。他帶着迫切的需要相信，在美國祇有極少的文學學生曾經相信過，表現的最高目標。

在「戲劇與舞台（*The Drama And The Stage*）」中，這是他在「民族雜誌」中所寫劇評的選集，劉維松對於戰後文藝復興的激昂的貢獻是極優秀的<sup>①</sup>。他並不迷惑自己，以爲自早期實驗劇場復甦而出現在百老匯的美國新戲院，有如巴黎自由戲院（*Theatre Libre*）及柏林 *Freie Bühne* 戲院中現代戲劇偉大實驗的那樣可以支持與有想像。

從劇院內部專心一志看的人，沒有一個可以瞭解戲院；如果今日的那些人不把它看得有點卑微便沒有一個可以爲它服務……轉動舞台，深湛的燈光，精緻的佈景板在確當的排列中是美麗有用的東西；但在忘掉戲台是永生的詩人與地上底神祕搏戰的戲台，它們便成了種威脅。這並不是優美的言詞，却是坦白而持重的真理。但是誰又承認它呢？

誰承認，真的？劉維松的風格，經常有點太油滑，總是專心一志於動盪的時期，曖昧得

在加入「民族週刊」之前，劉維松做了把現代歐洲文學配合美國批評的先驅工作：一九一五年，他有關於現代歐洲戲劇的諸論文；一九一六年，他在威斯康辛主講現代德國文學；一九一八年，他的論法國詩人集。當時他最偉大的貢獻是他有關霍甫曼（Hauptmann）戲劇底定本的編輯與諸譯。這是劉維松的個性使然，他在一九一九年出版的「現代批評論集（A Modern Book of Criticism）」，是本極有價值的現代批評的選集，在二十四位法德英美批評家之外，包含了更多的他自己的批評。但這本書完全合乎當時美國批評的進展，劉維松應該是第一個人來編寫這本選集。

像是天上的形容詞，迄今還未擴展到「美國言語論 (Expression in America)」中純粹有力的光輝。這風格也不隱藏着他端重優美的感覺及有益的熱情，而以批評底觀點作為精神上的審查，這一點麥爾斯·拉美德可以了解，喬琪·解恩·南珊就不成了；阿弗雷·卡 (Alfred Kerr) 可以了解，波賽·哈蒙 (Percy Hammond) 却永不會明白。

在自由主義批評早期偉大的日子裏，劉維松並不祇是個工作着的批評家，他是種進步的力量。他以評論針對着羣衆，「這些志得意滿的中產階級……他們可以忍受肉體上的驚嚇，可不能忍受精神上的懸慮。」他改正了虛偽的新聞記者·要他們去讀「詩論 (Poetics)」。他諷刺學院裏的市儈，以希臘與伊利莎白時代戲院中所討論的當時主要的問題來提醒他們。他不理會百老匯劇評人的裝腔作勢的行話及切口。「你不懂得戲院，」在一篇想像的對話中，他使一位經理這樣說。「而你？」劉維松「懈怠地」回答，「則不懂其他的一切。」這一點實在是確實的。他在「民族」中不止一次地寫着，「詩人，這位有經驗的人，隨時隨處都是個詩人。他不可能在酒席上，教堂裏及陪審席上成爲個凡庸的人。他的印象是他不變的自己。他的材料不是石子，鐵塊，市場價值及法律；而是愛與抱負及欣幸。他的事業是基礎

的。——但是那些誇耀的語調，起初是十分凶惡的，不久便失掉了它們的風味而成爲狂喜的修辭。如卡爾·梵·杜倫所說而現在不再聽到的劉維松的好處之一，以爲劉維松的長處在於他能够擴大及提高他面前的事情是極真實的；但是劉維松對於這「事情」的觀念逐漸增加鼓勵與不負責的。他已已的大師哥德說得很好：Im Anfang war die Tat。當劉維松在美國景色中確定了他的特別反對時，他之視「事實」進而顯示了一種古怪的嫌惡。批評是種表現；它是自傳式的，經常是劉維松自己的；它是抒情的，自白的，宗教的，「格言式的」。但批評家的第一責任不是簡單確實的真實嗎？

在他自己的心智裏，及他論批評責任的流利的宣告上，劉維松是同意上面所說的。在美國除了保爾·愛爾瑪·摩爾之外，沒有一位批評家勤懇地以全部批評史作準繩。沒有一位批評家曾經熱心地堅持研究在藝術下面的基本事實作爲精神上的職業。抽象地，劉維松是最可欽佩的批評家：偉大想像理解底自然主義者，而具有一種對於形式底有益的堅持；有偉大敏感性的學者，及表面上是洞察而寬大的批評家。簡而言之，雖然他鄙視印象主義及大部份美國批評家的專憑經驗的方法，他把文學史日益寫得像是劉維松的歷史。由於這些總結的心理方

程式及情緒的輸送，曾有助於想像的藝術而又能破壞批評底必須姿態，劉維松嚴肅地推論出他的批評立場，到達他可以提高美國文學至適應他一己個性，一己種族感，一己變遷，及一己作為公民與愛人及藝術家底個人的抱負。他十分正常地開始看待他的歐洲教育與「差別」感作為個人的便利。他有價值的服務，就在於發酵向鄉愚及溫和的人大講哥德與聖·佩甫的言語。但是說劉維松至終欺騙了自己並不過份，而其過程亦嫌龐大，因為它寄身於傲慢的理想主義與超越的主張上。

在劉維松說之不厭的「個性」——藝術家反抗世界——底規律之外，他差不多是瘋狂地來解釋他熱誠意欲提高的文學底基本品質。在他的自傳中寫着「猶太問題是西方文明的決定問題。由於它的解決，西方世界或矗立或倒毀，在生死之間選條出路」是並不足的。又如大家所同意他說的「兩性間的關係組成了美國生活深切唯一的問題」也是不足的。如果他不像門肯那樣有意地探求戰後時期的瑕疵，他却沉醉在這裏面。門肯繼續宣佈他在純喜劇水準上最非常的信仰，劉維松開始寫華格納式傑作聲調的批評。在固執一己的智識份子世界裏，他突然重獲了他的種族，他所出生的希伯來文化，他在猶太人傳統中的地位。在大家

自己的懷疑論下激怒的懷疑世界中，他在福洛伊特身上發現了摩西（Moses）及在維也納生活的整個意義——並不祇是一個方法。

劉維松較之他那些無根蒂而全憑經驗的批評家同道們有兩種表面上的優處，在他坐下來寫作自從他在一九〇四年哥倫比亞大學作研究生時就計劃好的美國文學底解釋，此外他還加上了種精神分析底心靈的洗練。對於大部份的同時代人，文學的心理分析是戰後的一種有趣實驗，對於那些已故作家的解剖，這種當代人的搔癢，死者決不會起而反抗的。而在劉維松，則這方法是種解救。一位坦白的心理分析家說，「把這一科學當作碼尺來衡量美國文學的缺點，不是很自然的嗎？他自己所使的，以及他一向堅持他的狀況對於世界是種模範，一樣可以使用在別的人身上。心理分析給予他作客觀創作的自由；心理分析難道就不能供給一種識力，識別使美國文學的其他致力者得到妨礙與獲得成功的是什麼嗎？」自從劉維松的「醫療方法」得到完成之後，他之美國傳統的研究，十分深思熟慮的成爲他的天才底辯護，且是傳統標準底改正。他曾經是異教徒的俘虜；現在則是異教徒的仲裁人；而他的信條則簡單得嚇人：「如果曾經有種文明，其中的惡，是成爲罪惡的那種惡，強調到具有破壞及腐化的

程度，它就是美國。」

「歷史的解釋並不是原因的告白，」劉維松在他自傳之一的「中流 (Mid-Channel)」中說。「它們是事實之後的合理化。」在這種意義中，如恩尼斯特·蘇德蘭·貝底士 (Ernest Sutherland Bates) 所說，他的「美國言語論」是真正地從非歷史的觀點上來寫作美國文學史。因為劉維松感到一無需要去檢視個人的類型及特殊的作品，或是依據當代的哲學思想，社會迫脅，輿論反應，民族文化底繁複，不朽的肉體底弱點；他明瞭一切。由於他的敏感，他立刻顯示他對於和他不同的心智極少好奇心——一位批評家存在底最明顯的託詞。由於他對於抽象的歐洲標準底論文及懷鄉病的理想化，而這種標準是永遠不能為美國人所競爭的，他甚之缺少一種意志來研究那些他無處不在的「個性」不能聯繫的一切。從黑暗的殖民時代的孩提時起，就使美國作家煩惱的是清教徒心智有毒的影響及抑壓底卡文主義者 (Calvinist) 傳統，人們怎能在自己所受苦痛，禁酒律，約翰·S·蘇姆奈 (John S. Sumner) 的好管閑事的人 (Snooper)，反沙龍同盟 (Anti-Saloon League)，及司徒·修曼教授底虔誠的陳腐之前，來懷疑這些呢？

提及劉維松而不能或忘的，則是在毫無關係中可以熾熱非常，在錯誤中還是動人的。

但這個論愛默生與梭羅爲「性低能的虛弱所冷淡，被剝削掉有助而同情的社會與文化的氛圍，供給他們的事業更爲令人注意，」缺少若種瞭解他們想像不可或缺的東西。也許愛默生會明瞭劉維松；而其他當日的批評家他是不會明瞭的，而劉維松可的確欣賞愛默生的基本品質，這是伊爾文·白璧德永不會欣賞的，他寫着許多慶祝愛默生的教授們，如果看到他的理想實現，必然大吃一驚。這是劉維松的希伯來人文主義，他與威兼·白來克（William Blake）所抱同樣的信仰，「真理既不能說，亦不能瞭解，更不能信仰，」才使他能够欣賞保爾·愛爾瑪·摩爾的品質，在現代主義者與傳統主義者相互懷疑的時候。

劉維松真是個在新人文主義者論戰時，很少能講得確實的批評家中的一個。在自由主義的陣營中，沒有一個人看得清楚二十年代表面上的美學觀，而痛罵它的無政府主義。不過即使他經常有判斷的光輝，他自己的美學却並不是有指導性的。人們即使不能同意也可以了解，傲慢的新歌德主義者推崇馬克·吐溫爲「一行吟詩人式的藝術家與講故事人底美國例子」；他是個爲普通人民所能了解的，因爲他是屬於人民的。「普通人民，的確！但是你怎樣解

釋那些文學家清醒地宣稱南北戰後的美國作品有「成千自動的幻滅及抑壓，仍然是痛苦的」呢？或是說「法蘭克林式的十八世紀的掌櫃態度對付道德生活……又在美國而且祇有在美國復活了」？他的最高頌讚當是「不卑微的。」不卑微的！這是他對於敵人的害怕——門肯的「笨蛋」用大草叉武裝起來反對真理與表現——及對於自己鄙視底純粹蒸溜物。

### 三

雖然劉維松缺少一種眼光超出自己觀念之外而令人注意的程度——用人力來把握這些觀念——他祇少有一個永久的服務須執行，可是他却失敗了，爲了那些不能爲他控制的理由及由於他一己心智的古板與缺少至高的仁心。劉維松經常所宣稱的，由於他對於美國及他的希伯來主義底自覺，以爲樊·威克·勃羅克斯在戰前即已說出了他的社會主義，而現在他所作的馬克·吐溫與亨利·詹姆士與愛默生傳記中却相反地應用着——如果一位作家不在本土的文化上生根，如果他不屬於他的週遭或找不到快活，他就什麼也沒有。勃羅克斯在他廿二歲時所寫第一本作品「清教徒的酒（The Wine of The Puritans）」中，充滿了他特性的氣

息，提出了「一個人的作品是他種族的產品較多於他藝術的產品，因為一個人可以不是個藝術家而把他的種族表現得極完善，要是他不能表現他的種族，他便不是個至高的藝術家。」劉維松受這一真理的苦惱；他己的例子還不足以說服真理的其他方面。在另一方面勃羅克斯自始却依真理為生，作為戰後人物的領導發言人，他成為真理敗北的歷史家。他在完全離開「愛默生的一生 (Life of Emerson)」中戰後的虛無論之前，成為美國文化中否定及被抑壓的成份。在「馬克·吐溫的試練 (The Ordeal of Mark Twain)」中，他特別把「鍍金時代」的幻想給予三十年代，這種幻想存在於美國藝術家感傷與悽惻的觀念中，而左右了這一時期的批評意見。

在寫作「馬克·吐溫的試練」，「亨利·詹姆士的巡禮 (The Pilgrimage of Henry James)」及「愛默生的一生」時，勃羅克斯展示了許多品質，這些品質起初在他早期的論文中，後來在他新英格蘭十九世紀思想的研究中却解釋得極為豐富，甚之有點太豐富。二十年代記錄了他的變遷。他從戰前的啓蒙運動 (Enlightenment) 的基本定例與被遺忘的目標底論辯及作祟的抱負慢慢地離了開來，趨向於美國遺傳底肯定的認可；無可避免地，在吐

溫——詹姆士——愛默生三輪迴中試行退却。不過他作品底例子却的確影響了這一時期的自由主義批評；他給予虛飾的意見一種完全新的窺見。作爲一個傳記作者，他那種心不在焉的福洛伊特分析及自我陶醉的抒情主義直接鼓勵了缺少天賦的傳記「解釋者」，把他們的窺見誤作事實，而在他們蓄意寫傳記時却寫下了拙劣的詩。作爲一個歷史家，他戲劇性的憤世嫉俗，給那些衝動的後來者供給了一種危險的模範，這些後來者急於哀悼過去却從不研究過去。作爲一個批評家，他動人，雄辯，而且刺激——經常是不恰當的。如果勃羅克斯聰明地不敬能有李頓·史屈萊琪（Lytton Strachey）或是斐列濱·高特拉（Philip Guedalla）對於時代有漂亮粉飾的企圖，他作傳記家的過錯看來便平凡得一如他們對於傳記的野心了。但是他的那些傳記，特別是他對於馬克·吐溫與詹姆士的研究，是悲劇式的論文。更則，他從一位法國的梭羅傳記作者，里昂·巴若蘭解（Leon Bazalgette），學得了一個詭計，把引用的文學混入他自己的文學中而不指明出處，把自己的印象及借來的引句黏合一起，成爲一種病態的抒情的「靈魂肖像」，而這「哀寂的畫像是在把批評和一種在另處祇能成爲小說的「藝術的」表象混和一塊。

像許多一九二〇年以後出現的年青批評家一樣，勃羅克斯常常看來在批評中捉住並不存在的東西——一種得意，一種陳舊的歡悅與詩。在劉維松誤用批評中卻沒有這種思想的衝突；他用同樣華麗的手筆寫他的小說與批評論文。但是勃羅克斯投入作品中較大的識見與努力却帶着古怪得有點悲劇性的力量。約翰·拉福格(John La Forge)論亨利·阿丹姆斯對歷史的感覺所說的話可以應用在勃羅克斯對於批評感覺上：這幾乎是詩。如果這不是好詩，如伊若拉·龐特論作家所說的，那是因為許多詩之失敗由於缺少個性較少智慧更甚。在劉維松，甚之在勃羅克斯自己一派中有許多人，最出名的有華爾陀·弗蘭克，人們可以見到批評成爲偽造的詩或綜合的「語言」，批評成爲不合法地創造及誘導的，而主要地則是一己的觀察。在勃羅克斯，他做作家的終身興趣的失敗在此時期成爲一種夢魘，人們見到使得許多批評的出色天賦被歪曲了，初步的資料被糟塌了，因或種根深蒂固的個人感傷及若種曖昧的個人意志的失敗。姑不論其原因何在，他的作品顯示了十分熱烈甚之是病態的對於敏感的興趣，而這種敏感使得他的作品失却了原有的堅韌及銳利。他的那位最同情的欽佩者華爾陀·弗蘭克，說出了「苦痛中易怒的歡欣。」勃羅克斯對於困難失却興趣，但是他對於批評不失

興趣；他的作品顯示出一整輯的悲嘆。

「馬克·吐溫的試煉」及「亨利·詹姆士的巡禮」風格上大不相同，似乎是為其他的人所寫的；但是他們有一種普遍的企圖，即給予二十年代的文學思潮一種舒適的鍍金時代的厭世印象。注意一下勃羅克斯作為歷史家對於美國道德生活的影響，實較他作批評家的教訓來得更大，這是件怪事。他所大部份給予美國蘇軾的敏感逐漸冷靜了下來；他對於內戰後生活底嚴肅的毀損使鍍金時代祇成爲一種比喻，文學關聯的浮面與福洛伊特的自我感初無二致。勃羅克斯對於馬克·吐溫困苦所作的冗長悲歎，正在揭露者引領反維多利亞風尚的時候出現，而智識份子則在一己的喜惡中讀他的作品，正如他們讀克勞特·鮑威斯（Claude Bowers）之「悲慘時代（The Tragic Era）」、「亨利·阿丹姆斯的教育（The Education of Henry Adams）」，及愛密萊·狄金森的許多虛構研究一樣——爲了慰藉及虐人爲樂的享受。很少有人和他一樣地對馬克·吐溫抱同感，同情他對於偉大藝術家所受抑壓底崇高的憤慨，以及他所堅持的偉大藝術精神上的重要性，這是他的特色。他們爲他之嚴肅的攻擊紐約的奧里維亞，克萊曼及愛爾密留「畜生似的一邊民及當代欣賞力之浮華與褊狹，滿意得大

爲鼓掌。勃羅克斯的歷史毫不理會鍍金時代美國思想底活動力，他心理分析的射程是渴望成功底深沉的形式，他對於整代美國生活毫無幽默感的譴責有一些奇特，讀者們決不在意。出於他對於馬克·吐溫悲愁與失敗底深湛的信仰，勃羅克斯寫下了一部卑賤貧窮的光輝的研究，因了這種卑賤，貧窮藝術家便在美國叛變，而這一點也就足够了。

在今日，「馬克·吐溫的試煉」之特具意義，姑無論佩那·特·服吐又長又熱的對於勃羅克斯反對邊民的埋怨底駁斥，倒並不是爲這書的簡潔解釋以得到鍍金時代與戰後景色間底類似；一種混着不清的馬克，吐溫的「試煉」與清晰的勃羅克斯一代文學家自覺間的類似。勃羅克斯自始就比任何一位美國批評家深切地看到及生動地顯示了貪婪社會中生活的墮落情形；他在這個社會裏因發覺這一事實而獲得令譽，他現在則使它激於情感的衝動——他的這種情感衝動，掉句話說是把自己一代的全部經驗施之於馬克·吐溫。所以戰後作家之困於八十與九十年代作家命運是無可避免的；其無可避免一如他們相互間的通信不得不間潔一樣。這兩個時期都因一種羸弱的物質主義而大顯身手；這兩個時期都看到一個下流而繁榮社會開着繁榮花來，一種庸俗豔麗的流行文化，悽慘而自私的政治家生涯，這兩個時期都看到作家

們飛離了他們自己所本的文化與傳統。但這兩者之間至少有一個區別，這便是失敗於看到鍍金時代最壞的品質代表了一種過度的活動力，年青成長的社會中差不多是原始的噓頭主義（Sensationalism），這一點使勃羅克斯錯過了馬克·吐溫生活中肉體上的熱情與喜悅，邊民生活與邊民精神底茁壯的勇氣。他埋怨馬克·吐溫是個孩子；他忘却他自己這一代人充滿着年老的青年人，為戰後的失望所壓倒，而且為這失望弄得精疲力盡。

勃羅克斯的鍍金時代觀念是並不錯誤的；這是個偉大的文學神話，如亨利·阿丹姆斯十二世紀文化的解釋，或是尼采希臘戲劇底狄奧尼西神像（Dionysian Portrait）——這是文學家原始臆說之一，給歷史一種格局而喚起想像的。但在他把觀念應用到馬克·吐溫，它便落於社會史底古怪的混合，及一種文學的心理分析，既眩目又新鮮，而使得這種觀念成為不可信及無可爭論的了。勃羅克斯在他的書裏並沒有如約塞夫·伍特·克洛奇在他給愛倫坡所寫有趣的心理分析傳記中這樣說過，「無論批評家可以自字裏行間動聽地解釋得確有其事，雖然這是批評家的創作而不是被批評的作家底創作。」對於克洛奇的愛倫坡底解釋又能說些什麼，這解釋思想得十分週到，而且在福洛伊特的範疇中，具有合乎邏輯的井井有條。勃羅克

斯更具野心却少邏輯；他時以藝術家與批評家的身份來寫作，而他心理分析的最壞處則是他自己也並不十分相信。他之應用心理分析立刻成爲誇張及散漫；不免自相矛盾。在克洛奇的「愛倫坡傳」中，人們可以合乎常規地批評它的思想，由於分析福洛伊特派個性觀，於應用特殊目標底有效與否，文學上的福洛伊特派底假定等，如里昂納爾·德瑞林所說，作品的「意義」完全在於它的企圖，而不在它的影響。一如所有的福洛伊特派，勃羅克斯依照一個論題在寫作；但這却不是福洛伊特派的論題。他的目的在於戲劇化一個偉大的藝術家（馬克·吐溫）爲褊狹，拘謹，貪婪，仇視的環境所降格（鍍金時代，奧里維亞·克萊曼，邊民等等）。在這一目的中，自然他有了輝煌的成績，由於他一己的敏感及嚴肅，使十九世紀後期的美國文學底全盤文氣中投入了一種悲慘與不容遺忘的力量。他甚之在批評的利益之上「證明了」許多東西；他所不能證明的，則是他對於馬克·吐溫夢遊病底平凡的心理分析的解釋，或是馬克·吐溫著名的孩童時期所答應他母親要避免一切惡事，這是對於馬克·吐溫時代的另一起訴而轉爲勃羅克斯與他同時代人對於他們所不喜歡的當時一切的起訴。

在「亨利·詹姆士的巡禮」中，勃羅克斯更深進了一步。他不但假定了一種更爲曖昧的

論題——詹姆士自鍍金時代「逃避」的必要；他企圖用他施之於馬克·吐溫以配置的證件來證明的那種印象派的描摹來說服讀者。目的在於批評，他之寫傳記却像個小說家，在他的論文中，運用了許多詹姆士小說，散文，書信及回憶錄中引證文句的混合物，其企圖則在於撫慰讀者，使他們相信他在某一段落所說的詹姆士，正是詹姆士在某一特定時期實在說過的，或是在某一特定時期詹姆士靈魂深處所感到的。姑不論人們對於勃羅克斯論題怎樣想法——這論題本身是對於美國社會中比詹姆士更難適應瑣屑繁華的藝術家底另一種悲悼——他的過程是不快活的一種。他對於詹姆士小說的看法經常是凸出而獨具慧眼的，但是他給予這些小說的背景則是感傷而又虛偽的。

舉例，在某一段文中，勃羅克斯要顯示詹姆士一生中最後而決非有決定性的插曲，他對於福樓拜派的失望及對於法國文學思想初期熱誠的冷卻。

是不是有可能因為他到巴黎太遲，而在舊時的浪漫日子裏他是可以更為適應一點的？如果他在法國生長……（此處虛點原文即如此——原註）……如果他在二十歲左右時仍在法國……現在却是不可能了

；此外，這批自然主義者有着一種極苛酷及生硬的東西，他們用醫科學生的殘酷來解剖人類的社會關係，除了藝術之外沒有一件事或是任何一件事都是平庸與不潔的，他們的言語祇具有實驗室或是妓院的氣味。啊，人們底歐洲温情之夢，輕柔的幻想，親切的希望——面紗之後的便是這個嗎？死滅了這個塵俗的建議！

勃羅克斯不但在這一段文章中——這樣的例子很多——把詹姆士對於這件事的原意解釋錯誤，因為這事件較之於勃羅克斯所建議的更少堅持更多繁複，但是這段文字的印象十分杜撰，他對於表面的塗漆產生了若種詹姆士風格及思想底誇張的示例。這是一種「藝術的」批評，目的在於鼓動一種藝術的效果，而它的批評本質却是虛偽的。

勃羅克斯把詹姆士的個人問題減輕到這樣的範圍，只有連綿不斷的尖銳的爭論才能支持他。相反地他却呈獻了美麗的圖畫，精巧的遮掩，有種歌劇的悲哀。他一已出色的風格成爲令人苦痛地軟弱，拘泥，粗糙。「讓我們在寫字檯上來觀察作家，」他在另一節文章上喊着，「經歷若干使他歡欣的感觸，分享他的若干出自內心僻處的思想。」令人驚奇的則是勃

羅克斯終於在想像的獨語中捉不住詹姆士，正如他曲解詹姆士一樣。一八七二年詹姆士的書信是種譴責。「做個美國人是種煩複的命運，它所必須承受的責任之一是與歐洲迷信的評價作戰。」至少在有一節文章裏，勃羅克斯顯示了他在這「迷信的評價」之下是不安的，但在一般的企圖中，他是堅持這種評價的。抄引了芮農（Reagan）對於屠格涅夫美露的推崇——「集團羣衆底無聲的精神是一切偉大事物的源流」——勃羅克斯進而指摘詹姆士之失敗於引起這種無聲的精神：

偉大的作家是他自己人民底聲音：這是原則，這一原則每一位第一流的歐洲作家便是個汚生生的榜樣；而詹姆士聰明得連這一點也不能感到……一種固定的觀念阻止他把目己投向他所害怕的生活，而這一生活，他從未挑戰過，一天天地變得越來越不可輕視的了。在失落一個人的靈魂與失落一個人的感覺之間；或以精神上的跛者倫生與根本不倫生之間有着選擇的嗎？在任何情形之下，有原則或是沒有原則，在他就只有一條路：他必須逃避。

又是這個老問題：藝術家在社會中的困窘。爲什麼詹姆士要逃亡呢？顯然他的美國並不

以地位給予藝術家。爲什麼詹姆士「失敗」呢？因爲沒有一個人能成藝術底國際頂禮者；藝術意志的最高表現及其偉大成功的標幟，存在於個人一己文化，社會及傳統底創造的召喚。但詹姆士不是個偉大的藝術家嗎？是的，可是他污損了他的藝術。他爲了技巧而自藝術底邊緣退却；他成爲「藝術底熱情的算學家。」在寫作了「華盛頓廣場（Washington Square）」及「波士頓人（The Bostonians）」、「學生（The Pupil）」及「勃羅克斯密忒（Brooksmith）」、「貝屈非奧的作者（The Author of Beltraffio）」及「叢林中的野獸（The Beast in the Jungle）」之後，他開始使自己適應他曾經批評過譏笑過的外國社會，而在他的晚年喪失了一切的常識與人的本質。他使詹姆士說，「偉大的事物經常是與若種事物向浸潤的——在生活的各種方式中；而他自己的浸潤却已用竭。他不能把歐洲的表面揉碎；他已經老得不能使他自己附屬於另一個國家了。」所以勃羅克斯的最後的控訴：詹姆士對「儀表」的興趣更甚於對「精神」的。而這「公案也就完全了。詹姆士失敗於迎合社會批評家的「生活」標準；他失敗於迎合他的「時代」要求而鑄成大錯；他的結局雖傷心却是無可避免的。

這批職業的雅各賓黨徒（Jacobites）堅持勃羅克斯不瞭解詹姆士並不是完全錯誤的。姑不論他們那種令人不適的崇拜詹姆士，却充份了解勃羅克斯的批評，這些批評下了一種猶豫的決論而使他的論題成爲不幸的了。勃羅克斯的錯誤不僅在於他誤解詹姆士作品中的章節來「證明」他自己所相信的一套；這是種同情與短視，敏感的欣賞與嚴厲的斥責的混和，而使他自己情感衝動十分痛苦。他又一次把批評寫得像寓言，而他的興趣並不太集中於詹姆士理解底密度，活潑的生活深入，在道義上是另一次十九世紀的「失敗」使戰後成爲急進與穩薄。勃羅克斯在詹姆士身上無視了若種事物是顯然的，即國際教育對於藝術家國家感的影響。他無視了詹姆士一己心目中對於美國關係的真正曖昧處。他有一切的同情，却無視了偉大藝術家的忠誠與興趣底不知不覺的齟齬。由於簡單化了詹姆士的心智，勃羅克斯看輕了他工作的意義；而他指出詹姆士「逃避」底比喻之深切，他不能隱藏他自己失敗於明瞭給予詹姆士專業連繫外貌的那種多樣的虔誠。勃羅克斯無視得最令人注目的是詹姆士有着一切巨象樣的遲緩，缺少新發現，他對於日常生活中語言，速度及行動的脫節，燃燒着他的好奇心，成爲他所接觸事物中祕密而最深奧的心髓。「那」才是詹姆士的成功，成功得——這種公然

的輕視在現代這一時代中，給予他紀念碑式的完整一種偉大的感動力；他對於技巧的致力給予他的藝術很多道義上的意義，一如他的藝術照耀了人類生活的隱蔽意味。

勃羅克斯於一九三二年以「愛默生的一生」完成了他的吐溫——詹姆士——愛默生三輪迴，全部的設計便很清楚了，而勃羅克斯也進入了他美國畫像的第三階段。馬克·吐溫爲美國十九世紀的唯物主義所打擊；詹姆士則設法逃避；愛默生成爲初期康攷特世界預言人與光輝的第一個公民，他的偉大精神獲悉了一種充分的快樂，這是沒有一位作家能够了解的。差不多和民族特性口角了二十五年之後，勃羅克斯突然愛好起來。這一變質，在書中印象主義淡淡的雲彩中輕描淡寫了詹姆士，及在嚴正批評之下勃羅克斯明顯的頑強，引領着他直達他所企圖及愛好的重寫新英格蘭歷史。「愛默生的一生」是初步牧歌，一首毫不羞赧的散文詩，它的戀情十分流暢甚之可以譜曲入樂。勃羅克斯以一種恬靜的平和脫脫了他早年對於愛默生的苛責，在「美國的成年」中他祇是個操腹語術的人。雷夫·華爾陀·愛默生 (Ralph Waldo Emerson) 現在却是「天籟」：「民族初昇的海雪奧特 (Hesiod)，恩紐斯 (Ennius)，至尊的貝特 (Bede) 在清晨極早起身。」還有比這個戰前麻省的郵莊更爲奇才

的嗎？真地，這是個「奇才的世界」，而愛默生則是哲人之王。還有那些作家們及思想家們快活如阿爾柯德（Alcott）及瑪格萊·傅萊（Margaret Fuller），古雅與勇敢如梭羅，純潔如蔣寧（Channing），謙恭如李潑萊博士（Dr. Ripley）呢？勃羅克斯自他們所得的快樂本身即是動人的，他對於康攷特湖與康攷特街市，康攷特書藉及房屋，康攷特言論及宗教的歡愉是熱誠而無遮掩的。他對於愛默生光輝的說明是光耀奪目的（一如年輕的大衛：這一位愛默生是屬於聖經的，他與耶和華交談後，指示諸王），勃羅克斯祇欲使他重生在世界裏。他無意於批評，頌揚，或譴責；他在尋找愛默生時發現了自己，現在他努力於把自己躲藏在愛默生之內。他這本書並不是傳記，也不是歷史，更不是批評；它無意於描寫愛默生的成長，評價他的主張，尋求他與時代的關係；祇一意誇張他對於主人翁靈魂的愛護。這部作品是首詩，每一韻律是一建議，而且自愛默生文作中作細心的蒐集，在字裏行間用鑲工的神技施着設計。它是首詩，滿堆着愛默生一己花園中的繁花；即使是最不經意的印象也是合乎園藝的，芬芳馥郁令人心神愉快。

只有不客氣的反對者才懷疑到這裏突然的熱烈，這種對於馬克·吐溫底火熾而不耐的口

吻與對於亨利·詹姆士抑鬱的輕柔，及對於愛默生出神的興高采烈之間令人吃驚的不同態度。勃羅克斯對於內戰前美國的感情衝激一貫地暗含在他的作品之中；這是一切他的思想與信仰主流底必需的假定，因為這位作家與美國的口角，永遠是情人的口角。他反對過去某一階段的滿腹辛酸已經乾枯，現在則轉而以光輝的簡捷來慶祝另一階段了。而且他並不是孤立無助的。二十年代將終，國際危機與戰爭給予西半球的病症一種新意義，到處的作家們把握着一種覺悟，以為整個戰後經驗的荒蕪日益加深。人們看到潮流趨向於若種新的肯定——常常是正面的肯定——在這潮流的急湍中作家們轉向新人文主義或馬克思主義去。盎格羅天主教義及煩瑣哲學(Thomism)，社會光榮與法西斯主義。T. S. 伊略脫在「致郎色勞·安特婁書(For Lancelot Andrewes)」的前言中即有著名的原則宣示，此後即指示了風的吹向。作家也許寧願走莫斯科的道路而不取蘭勃志(Lambeth)之途，但現在這片荒蕪的土地成為戰場了。勃羅克斯欣喜若狂地投身於美國傳統。以前他曾以雄辯的苛刻說明美國對於創造精神的同仇敵愾，現在他成為美國天才最動人的當代聖徒了。十年之後，他記下了對於「亨利·詹姆士的巡禮」的定讞，以為一位最偉大的現代文學天才失魂落魄恐怖不堪地逃離了祖

國，勃羅克斯在「新英格蘭的奇花怒放 (The Flowering of New England)」中使全國神經系激起了不恰當的愛國情緒。懷疑論悄悄地溶解了。最後的定論在一九三一年出現，劉易士·麥福在「褐色年代 (The Brown Decades)」中寫着，「(鍍金時代的) 污辱神明者注意到了表情形容詞 (epithets)，却不了解現實。」美國的遺產終於有人來申領了；年青的一代現在已是中年的一代，而且回家來了。

#### 四

就在這時候，自由主義批評正在二十年代的退潮中衰落了，各處的作家都轉向新信仰，於是不利於現代文學及思想自命為新人文主義 (New Humanism) 的改革運動顯身而出。伊爾文·白璧德與保爾·愛爾瑪·摩爾門徒們騷動三十年代前夜的熱誠與毒筆，現在看來，是和白璧德與摩爾之與美國現代景色一樣地遙遠。有些門徒們合乎邏輯地因追求極權主義的原則而投身法西斯主義的陣營；另外的則陷入於對於現代文學可悲而無望的反對中，這現代文學以前他們曾經希望改變過來的，而他們所宣佈保守的整體性祇有不時在如薇拉·凱激，

羅拔脫·福祿斯特，劉易士·夢福等現代作家的作品中出現，新人文主義有助於三十年代若種美學批評家底傳統主義的形成，其助力極不亞於自由主義批評家影響了馬克思主義者；但教訓的本身，有着它所引起的一切爭論的激動及熱望的崇偉，却和它所帶來自由與失望底戰後狂歡成爲歷史的陳蹟。即使是白璧德與摩爾，他們之接受正統了解傳統主義及想像顯出與衆不同，却命中註定爲一批越來越少的學院人士所記得，而成爲老派中一對孿生的長老聖者。

不過再沒有比二十年代末那種漸長的緊張空氣，更能清楚顯示特然對於這兩位學者教訓的興趣了。好像那些爲現代作家們所排斥的事物突然回過來暴露了這些作家們的不安全，也好像是那些爲現代作家們掙脫過去的足跡時匆促間所否認及抹殺的事物，而現在在他們漸生的懷疑中又堅持了它的存在。摩爾的紀念碑式的「雪爾彭文集 (Shelburne Essays)」自一九〇四年起即成爲譴責各色各樣的現代主義底中流砥柱。白璧德的第一本作品「文學與美國大學 (Literature And The American College)」，對於現代文學，政治，教育及行爲作猛烈攻擊，也是在一九〇八年進步主義騷擾高潮中出版的。他們做了三十年的「敵人」，而在

二十世紀初大受却爾斯·伊利奧·諾敦的歡迎，以爲是現代混亂與民主的粗俗底欄柵，現在他們却有意義地成爲傳統主義的發言人，這個傳統主義本身是種新的挑戰。在戰後年輕一代的初期勝利中白璧德的得意門生司徒·修曼投身於現代陣營，而摩爾所主編的「民族雜誌」則成爲現代陣營的主要機關刊物時，似乎他們對於現代自然主義與「浪漫的寬馳」的反對是無益的，事實上也真是無益的。他們再次地失敗，摩爾甚之自認是「現存最少讀者最多憎恨的作者」。門肯時代流行着一個笑話，卽是指這兩位「木頭人」底澈底的滅絕，而這兩位却還是不倦於擅用這些被人瞧不起的正統教義。但是雖然他們的影響倏息卽滅，他們却被認爲是現代絕望底預言人及反對派中的教主。

最諷刺的，則是新人文主義者祇爲少數的守舊批評家及文學教師說話。他們對於文字最偉大的供獻是摩爾的「雪爾彭文集」，但是他們不參加當代的想像文學，澈底不同情現代，鄙棄民主政治，甚之對於傳統主義的同伴如 T. S. 伊略脫底詩作都抱懷疑。但是他們雖然不是可以在實施的標準上而是在標準底感覺上，却有一種必需秩序底信仰，對於這一點是他們對於文學上的自然主義與批評上的印象主義大肆非難的保證，也就是他們以爲文學必須

基於人類責任與貴族尊嚴誇誇其談的協議，這也給予他們一種重要性。新人文主義背面的社會教義在今日自然有其特殊的意義，因為歐洲的新人文主義也是基於權力，紀律及對於「墮落的」現代主義底憎恨的。但這祇是美國新人文主義的一面，甚之祇是許多怪論中的一項。因為這一運動是給予那些反對現代生活雜亂無章，漂泊無依及一無希望的人底一個號召。對於那些老一輩的人，如白璧德與摩爾及諾曼·福爾斯特（Norman Foerster），這是回到往日尊嚴與典雅的一部；對於當時的奧斯華·摩斯萊們（Oswald Mosleys），如西華德·柯林斯（Seward Collins）則是到紳士們主持的法西斯主義底邀請；對於那些剛離大學的年青作家，那些讀過朋達（Benda）與伊略脫及瑪瑞坦（Maritain）的作品，而迷於新煩瑣哲學或馬克斯主義辯證法底強烈及哲學內容的人，這是美國自由主義者批評底熱情與懇切的末日。姑不論白璧德與摩爾還缺少的什麼，他們一生與平易及庸俗作戰，而是堅強與具哲學思想的學者；也因為比任何一切堅強才使他們在今日有這樣的引力。

自一八九二年，他們在哈佛大學相遇——這一學期他們是在却爾斯·R·蘭曼（Charles R. Lanman）教授班中唯一的學生——白璧德與摩爾同具對於古代語言及文學的熱情，有

着深湛的研究力量，對於流傳的學院水準有着明顯的鄙視。彼時，希臘文與拉丁文早已在課程表上失蹤，而願受古典的教育必須具有極大的決心，他們對於古典課程是他們特色的初顯。由於這種專心致力與相互尊敬對方的天賦，他們都不願應試博士學位，而且鄙視這學位所代表的一切。他們看到美國教育已被迅速驅入兩條相反的道路——一條在德國研究院惡劣傳統下走向拘泥，另一條走向重要的看輕人文價值與研究，這一過程早已由社會學代替拉丁文而開始了，而且可能在若干大學裏加入水管與牧豬的課程。科學與科學權威的尊嚴早已控制了大學校，而人文思想在增長心智上早已失去了重要性與力量。美國生活的唯物主義，從白璧德與摩爾所感到的，已腐蝕了教養與風格的最後城堡；而紳士傳統的榮譽，道德，自我克制，禮儀底至善處，從內部即被摧毀，而外則受人民主義與社會主義及新解放運動的威脅。

雖然兩個人都中西部生長，白璧德與摩爾如果不是二十世紀初葉新英格蘭白拉明人智識上的，亦必是精神上的子孫。他們有羅厄爾的紳士正統，還有陶瑪士·貝萊·亞爾特列區（Thomas Bailey Aldrich）的，以及白萊脫·溫特爾的，後者會侈言一生從未說過句自由

主義精神的言語。雖然却爾斯·伊利奧·諾敦曾在這裏充分反對現代時期，白璧德與摩爾面臨的問題仍是極古怪困難的。他們是彬彬有禮的保守主義傳統的繼承人，而這一保守主義早已不爲他們所掌握，却依之用以對抗他們所生產及寫作的現代時期。在每個歐洲的智識份子社會中頗有幾位像他們一樣的傳統主義年青人，特·梅斯忒 (De Maistre) 與拉曼奈斯 (Lamennais) 及紐曼的後代，保皇黨徒古典主義者及教會主義者 (Clericalism)，他們對於現代「異教」的憎惡強於他們相互間的歧見。但歐洲人就是反革命的一部份，自從法國大革命以來，這一反革命即成爲大陸政治與哲學的傳統。白璧德與摩爾用他們年青嚴峻的赤誠所憎恨的東西，是他們所不能界說與領會的一切，休論撲滅了：一種鬆懈的美國民生生活，以爲是根源於十八世紀的啓蒙時期的，而自經濟的迫脅來開發大陸。白璧德與摩爾崇拜教會主義，但在美國却沒有教職政治主義的傳統 (Hierarchical tradition) 可以追蹤。他們是深湛的學者，但是他們既不願附和流傳的學問途徑，也不欲接受實用主義 (Pragmatism) 底民主的規章。他們是古典主義者，憎惡羅梭以來浪漫主義有意或無意的規範，但是他們必須爲美國文學工作，而美國文學則自「浪漫主義」獲得一切的人情味與力量，正如依民間詩

歌或自然界作基礎一樣。

如果白璧德與摩爾祇和他們的門徒們一樣地平庸，他們祇能是自動在美國的失敗底另一表現，而他們的辛苦工作也不過祇是學院研究與驕傲底悲喜劇的展覽而已。但是如果他們是熱烈反動的，他們也不是屬於傳統的。從任何一點慎重的觀點看來，他們的畢生事業是對於學院派自我陶醉底嚴肅的蔑視，一種對於不關涉的保守主義底挑戰。有時不免於狹仄，好批評及喜出風頭；白璧德與摩爾的確致力於提倡非凡的道德信仰，而它的力量是使他們在批評史上永遠出人頭地，他們做了三十年的「敵人」，立在現代思想人性脈膊中的老鬥士；即使他們自己也不能相信他們是二十世紀中，無根無株的美國作家們底紀念碑式的例子。這是他們努力底傷心事——不是他們對於現代主義底憎惡，而是他們對於歷史趨勢底具有大志的反抗，而在這種歷史趨勢中，他們是俘虜的標幟。他們是沒有傳統的傳統主義者，金融政治中的新古典主義者，反動份子，他們發現自己孤軍作戰，在他們不同情的文學中樹立秩序的標準。而最後一個殘酷的惡作劇，是站在九十年代與三十年代，詹姆斯·洛塞爾·羅厄爾（James Russell Lowell）與海明威之間，他們是三十年代前夜復甦的中心，而三十年代本

身便是現代絕望底宣告——一個甚之是那些自以爲超然於當代崩解的崩解底宣告。

## 五

因爲新人文主義，這一週光反照，本身就好好地熄滅了；如果還有什麼留下來的，這是白璧德與摩爾底不同的故事了，這兩位總是爲他們的門徒們所虔誠地聯合在一塊的。白璧德與摩爾在初次相晤時，就注意到這一區別，他們看到各人宗教間的差別，正如他們對於傳統主義與自我紀律的共同虔誠一樣大。白璧德是深湛，甚之是嚴正的傳統主義者，但也是位平庸的懷疑派。摩爾會受嚴格的卡文主義時代的訓練，早已與祖傳的正統觀念脫離關係，正把自己從史賓塞與德國浪漫主義的混亂中解救出來，兩者對於一位非常敏感的企圖滿足生活光輝的宗教人物是種冷冷的慰安。除了在孩提時反對他父親沉溺於招魂術之外，白璧德並沒有宗教的史實。如果不喜「過激主義」與「放縱」（他父親也是位客廳社會主義者）他一本正經的意見阻止他任何對於宗教鬥爭的同情。在二十五歲時，他就以堅毅抉擇了他以此後一生與日俱增的熱情所解釋的基本原則，而他早已是位教條主義者了。

在另一方面，摩爾的全部智識進程，是一連串的宗教發明。這兩位年輕人在本性上都是保守份子；但是白璧德對於現代「趨勢」的憎恨在極為鋒利的偏執來表現自己，摩爾是比較更為鄉鄙，深思及羞怯的。他們是對專一的書癡，但在摩爾羞於自己對浪漫主義動情時，白璧德十九歲在學校中即譴責他的朋友們看小說。他的保守主義，從很年青時，即不是種哲學而是種情緒。他從不向虛偽的誘惑屈服。當摩爾和他開始研究印度文學時，摩爾自然被牽引到優婆尼沙（Upanishads——吠陀經之一部——譯註）及印度詩歌底「不可捉摸的神祕主義」。

白璧德立刻把自己沉沒於佛教的傳統，百里（Pali）語言及文學中，這些則為摩爾描寫為「生硬，冷酷，無休止地強調意志的需要。」

白璧德晚年，為那些過度熱烈的欽佩者所鼓勵，歡喜以另一位瓊森博士（Dr. Johnson）比擬自己，保守主義底大僧正強烈地鞭責人類的弱點。但是他從來不明白白瓊森深湛的宗教敏感性。在白璧德的嚴峻中，人們看到一種古代清教主義的痕跡，他欣然於艱困，他憎恨羞恥，他鄙視生活中的肉慾的歡樂；但是他茫然於清教徒之渴望上帝，正如摩爾的一生則為它所苦惱。白璧德有次在教條的形式下宣稱，一切的宇宙論「是好奇的心智對於不可知底不法

的窺探，智識上的倨傲而不是啓迪。」佛教使他歡喜，因為它提議絕滅慾望；古典文學使他欣然，因為它們激發了他強壯的心智；但人們對於他一遍復一遍地誦讀荷默（Homer）爲了愛好音樂則匪夷所思，摩爾每年夏季在緬因海邊是必讀的。白璧德愛好秩序；他在堅持秩序一點上是絕不採取中庸之道的；但這是爲秩序而愛好秩序，對艱難的歡欣滿足了若種動人的個人需要，對於古典尊嚴底崇拜無疑地像是尊敬家族傳統一樣。

摩爾在他的白璧德回憶錄中問道，「如果他致力於解釋他可以躋身的文學，又會發生些什麼呢？」因爲白璧德失敗於在古典文學系中獲得位置，迫使他致力於法文，這一個他所追求的題目，照摩爾的話「主要是要覆滅它。」他感到一種差不多是淫虐狂的惡毒反對法國文學中的一切，因爲這一文學是不合乎他的秩序標準的。在學術史中很少有人能致全力於他們氣質上生疏的題目的。「法國文學」，他有次向哈佛的系主任說，「祇是種拉丁文底廉價與猥褻的代替品。」但是他的選擇有種方法，對於他的事業也有種戲劇性的邏輯。他並不是個本特萊（Bentley）或包森（Porson）或霍思曼傳統中的獻身的古典主義者；人們很難想像到他以畢生之力來保存及校訂古籍或辨明它們的意義。他之崇敬古典主義是他正統教義的一部

份，一如他之信仰亞力山大·漢密爾敦（Alexander Hamilton）底政治原則，他的保守主義是政治也是道德的；但並不是政治的，如摩爾後來的鄙棄民主政治，因為它是道德的。精神上，白璧德並不比馬克·漢納（Mark Hanna）為超特；他在任何一方面是他這一代一位成功的中產階級市民，而這一特質——健啖的智慧——也不能隱瞞他想像力的限制。他的保守主義屬於安特魯·諾敦（Andrew Norton）而不屬於却爾斯·伊利奧·諾敦，屬於亨利·卡鮑·洛琪（Henry Cabot Lodge）而不屬於亨利，阿丹姆斯，屬於陶瑪士·貝萊·亞爾特列區而不屬於霍厄爾斯，屬於伊利赫·路芝（Elihu Root）及約翰·海（John Hay）——這一保守主義從未懷疑它原則底神聖性或是與「感情衝動的」自由主義相妥協，這一保守主義極少好奇心於瞭解第三者的原動力，也決不查詢它自己的。由於他不可思議的努力及他支配的才能，他是屬於「英雄事業」底時代的。甚之摩爾有次也承認在他「中心觀念底不動性中有着差不多是驚人」的事物。白璧德具有大量的博學，但是照摩爾所承認的，他從不懷疑或改變他用作研究的一切信仰。這位強壯年青的畢業生，他攻擊一切「無生氣」與「頹廢」的事物，而且可以雄辯四座，實在是一位教授更為有力的反映，這位教授差不多四十年來與

浪漫主義作戰，從不懷疑爲什麼人的靈魂會這樣脆弱，有時會屈服在它下面。

作爲美國人的例子，樊·威克·勃羅克斯抱怨大部份美國有才能的人都獻身商業與政治，而白璧德則是很少幾個例外中的一個。他是一股「力」，其威武一如十九世紀人物如柯里斯·亨丁頓(Collis Huntington)或格魯佛·克里夫蘭(Grover Cleveland)。在白璧德的心智中有種生硬的文體，使他不但不理會那些除了敏感對於文學一無作爲小人物的叫喊，也不能理會如保爾·摩爾的那種十分像和尚及不能改正的敏感心智。從他們的風格中，人們很清楚見到他們二人間的不同。摩爾的散文常是出色的，但基本上是種粗野的散文，語氣和善但聲調却凶惡嚴厲，而且常常有點太阿諛。白璧德的却主要地是種作戰的工具；如他所說，這不是種蔑視地，爲他靈魂表現的乞恕。它最大的特點在於它對於顯出特色底明顯的鄙視。它是種挑戰的散文一點也沒有胡說八道的，是一位頭腦硬朗，沉思及頑強的人底文章。摩爾有點像個辭章家，一時可以寫來像牧師，一時像是米蘇里出生的牛津人(Oxonian)，一時像新柏拉圖派的詩人；甚之他最激動的章節，也是自我意識地鮮豔的，而他偶或一露的中西部人的穿插是十分堂皇的。白璧德一生用同樣的節奏寫文章，簡直就一點節省也沒有，

祇有一種平淺與強項的矜持作態。由於一種古怪的諷刺；他的若干懷大志的美學觀的學生——據說最出色的是 T. S. 伊略脫——習用了他的文體，而在戰後較為精練的英語風行時，這一文體便有了新的用處。但是伊略脫批評文體底特點在於有瑪拉美一樣工整的口語化的簡捷，瑪拉美比海明威還要討厭無窮失望底變音調；至於白璧德散文中嚴密的文句顯示了缺少自我感及一種權威的自命。

白璧德屬於「洪水時期 (Flood)」前偉大種族的。「他的文體」如他的哲學，並不是任何事物的補償，除了如愛默生的刺語所說的一切保守份子「都是由於個人弱點而起的。」他明瞭他絕對明瞭的，而且毫無彈性地堅持它，這種給予他道德力量的熱情顯出了他氣質上的古板。他從不為他的基礎教條作辯護，他祇作說明；他從不解釋他的理由，祇作實施。傳統主義是好的，因為歷史給予證明，但是他決不會如摩爾在論紐曼大主教一文中所說的「深入歷史就不復是個新教徒。」沒有一種永久的標準，就沒有批評，而自律是必需的，因為人在遺傳上就是奢華與微弱的。「人類品性，」他在「現代法國批評諸家論 (The Masters of Modern French Criticism)」中說過，「是一長串的活動底板 (False bottoms)。」如

果白璧德相信原始的罪惡，他對於人之惡行的確信便可爭辯，因此是相呼應的；但是他對於宗教及形而上學的仇視，則提示他的保守主義是他本性的需要條件而不是倫理上的虔信。常摩爾在「貴族政治與正義 (Aristocracy and Justice)」①（書中辨護財政的優先權時，他的論點是曖昧的，不過他的論點都以他的苦思焦慮的理論作根據，即在這一地區財產是不安全的，社會在危險中，而在不安穩的社會中，文化是不可能的。白璧德在進步份子喧嚷中出版「文學與美國大學」時，準備摧毀「新道德」，他之磨滅社會自由主義是個難解的結；流氓們要毀掉社會；他承認「再有幾個哈立曼 (Harrimans)，我們就完結了，」更進一步說，「我們真正安全的希望在於我們能够促使未來的哈立曼們及洛克斐勒們解放他們自己的靈魂，換句話說便是要他們受正當的教育。」

人們可以如許多白璧德的門徒們一樣地被他說服，由於他言詞底權威性與力量，他信仰底堅強。他是個强有力的教師，在他的面前，他對於一己觀念的遲緩而頑強的崇奉是極動人

①「財產的權利較生活的權利更為重要。」

的。在別的人有着許多情性，冷酷與平庸，在美國的批評中完全沒有像他這樣力量的事物時，他的道德影響是深湛的。不過他有次論特若雷·尼沙特（Deire Nisard）的話却古怪得可以加於他自己：「他有時成功……以辨護傳統的一般感覺來侮辱他同時代人的一般感覺。」白鑾德明瞭批評史中的一切事物，除了對於人類智識不能消滅的好奇心及興趣這一點，而這一點却正是批評的生命，雖然沒有一個人能夠熱烈地引用批評中最高貴的箴言，或是把自己的行文修飾得十分高貴<sup>②</sup>，他對於他人的判斷總是可悲地錯誤，因為他對於他們的需要缺少基本上的容忍。他的狹仄營養了他的激烈，同時也價壞了它。造成他的天資與特色的是那樣可怕的熱誠，因為這熱誠，他堅持如果文學批評不從生活的倫理瞭解出發是極可詈笑的。但如果這熱誠祇在大叫「戰勝污行（Etrasez Cimfame）」又有什麼用呢？「現代文學自貝屈拉克（Petrarch）以來多多少少有些感傷，自羅梭以來即存在着一種病態的主觀

②「批評是這樣一種困難的藝術，因為批評者不但應該有原則，但必須有彈性及直覺的應用。」

——「羅梭與浪漫主義（Rousseau and Romanticism）」第十七頁。

傾向，後者則開始顯現了一種性質，除名之為神經病外，別無較好的描寫。「真的，真的；但是這一說素如何安排如德萊塞這樣有意義的本國作家，或是使得德萊塞有可能存在的美國呢？如果不能分別羅梭的「污行」與雪烏德·安特生也鄙視的性煩惱浪漫主義，不能在倫理上分別託爾斯泰原始的福音主義，反抗教會的獨裁及自我教育的作家如德萊塞的自然主義，祇用同樣的鄙視來排斥雪萊的敏感與門肯的集納主義的侮慢；則批評的最終曲直究竟是什麼呢？他們都是「浪漫主義者」犯了同樣的罪惡。戰勝污行！

白璧德的反對者常常數說他的浪漫主義觀念狹仄得成為怪誕，而事實上也是的。但在某一點上，他比這批反對者的任何一個人都懂得浪漫主義並不是藝術敏感底突然崩潰，而是歐洲歷史中的一個時代。他完全注意到這一時代包圍着拿破崙也包圍了維克多·威俄（Victor Hugo），貝多汶及基茨（Keats）。他的不幸——這是他事業的要害處——在於他那批歐洲的新古典主義同伴們能够把對於浪漫主義的憎恨追溯到反對法國大革命及新教改革，而白璧德則始終是個洋基（Yankee）共和黨員及保守派唯物主義者。他幻想自己以前對於保守共和主義的忠誠，他之不喜二十世紀法國的古典主義轉向天主教保皇派，足以證明他並不是個

反動派。而其實情則在於他把種族與祖傳與積極的自由主義混淆不清。他有次天真地抱怨說（在「新勞孔」(The New Laokoon)）中法國的書店常常把新古典主義批評與保皇派政論放在一塊，因此懇求他的讀者不要推論到新人文主義是非美國的。但是，變其可變（Mutatis Mutandis），他本身是歐洲任何反動底同輩之人；他之不承認他全盤排斥現代民主政治底政治含義，正如他嫌惡教權至上與超自然的教會的洋基本性一樣地是個特性。在那個國際的反共和政治黨徒中有着一位却爾斯·莫拉斯（Charles Maurras），一位希拉爾·白羅克（Etilaire Belloc），一位尼古拉斯·貝特耶也夫（Nicholas Berdynev），而白璧德有着他一切的智識上的出人頭地處，却是鄙野性格的美國人，他決不會看到他之憎惡現代「異教」成爲不可控制，他再不能用亞力山大·漢密爾敦的政治學或是馬太·安諾德的批評來鑑別了。相信秩序的標準本身極不是反動的，也不會去引領反動；但是白璧德的思想却隨處都是十分天生反動的，我們也可以看到他失敗的若干酷評，而這些酷評在一九二九年後，也爲若干敏銳及較不「老派」的門徒們很快地看到，認爲他立在兩個世界上。當他晚年變得更爲容易生氣時，他有次自承如果必需他去選擇耶蘇會徒與布爾雪維克時，他寧願擇取耶蘇會

徒；但他從不相信採取這一選擇是急要的。他汲取第一次靈感的世界，這世界的正反兩面人物是却爾斯·伊利奧·諾敦及奈爾遜·W·亞爾特列區（Nelson W. Aldrich），就從沒有聽到法西斯主義；雖然白璧德引領若干門人趨向法西斯主義，他還是屬於不「需要」法西斯主義這一代人的。

白璧德論法狄南·勃倫蒂哀曰，「在他那一代中，沒有人十分重視文學與思想兩者間的關係，及思想本身與生活的關係。可惜關於這一點所需的例子爲他思想中反動趨勢所沖淡，那些在觀念與事實的研究中較他爲差的人，在攻擊他時却有種便利，因爲祇少他們是握有現代精神的。」白璧德就自己也毫無兩樣，他甚之比勃倫蒂哀還更不幸。因爲這位保守的法國批評家所活動的世界久受運用觀念的訓練，「他們的反動者雖然自己沒有觀念也感到觀念底需要。自然主義者的敵人可以認左拉是隻豬，但甚之是左拉，嗜好巴黎底溝渠，也能從歷史與科學的立場來衛護他的自然主義。白璧德的不幸在於他的反動者不認人文主義有種道德的推動力，而他自己也甚之不承認德萊塞的存在權。如果他像摩爾一樣在宗教制度中來完成他的古典主義——或是在懷疑主義時代中十分清晰的，卽感到宗教原則的切需——他便能在

時代之外，而保存若種精神的超然之力。但是帶着馬得（Increased Mather——十七世紀美國宗教作家——譯註）底氣度而迷失在現代文學中，他立刻成爲傳統主義結晶最出色的例子，而且是它最喧鬧的傳道者。年青的作家們爲摩爾所煩擾及駭怕時，他們認白璧德爲出自他們所排斥的過去中最有力量的聲音；而這一爭論成爲滑稽，因爲白璧德想到他可以處理他們的「異教」，由於嚴肅地追溯到羅梭，雪夫茲勃雷（Shaftesbury），及培根（Bacon）。

一位心地比白璧德深沉或更爲量大的人至少會暫時承認他自己是個正規的人文主義者，却也感到和別人一樣地對於現代資本主義抱着不平；他之錯過這一點，完全是合乎他的性格及他的批評本質的。他以一生從事於他的信仰，即偉大的文學祇有全部把握人性才有可能，而且——由於至高的原則——一貫地忽視與錯解他人的人性。摩爾的口味已經十分狹仄了，但是他可把他愛好的寫得十分生動流利，而且用一種偉大的敏銳來寫他所準備厭惡的。白璧德的毫無彈性使他到達狂熱的頂點，而他的理解範圍是抑壓的。

這一意志底不倦地固執——一種抽象精神的丈夫氣——成爲白璧德道德底內容，而他最後却把這一意志誤作短棒而自取滅亡。他使自己在很早的年紀裏便大發狂論，而且被那些尊

他爲主力(Major Force)的人所欺，他也寧願自投羅網。他明白自己才然一身地立在那兒，但是他的辱罵已經成爲習慣，當他開始把歷史事實均曉以道義，他信筆寫來的一切祇是粗糙而已。一九〇八年受尊敬的公民公然譴責女同學據然被允許去讀王政復古期(Restoration)的劇作家作品，或是甚之一位貴族教授的嘲笑民間詩歌，因爲「從船夫及其一類人中尋求詩歌，在現存的條件下，至少是在尋求一個渾渾噩噩的夢。」但是他自以爲是個薩服那洛拉(Savonarola——十五世紀宗教改革家——譯註)。他非難芮農，因爲他在一八六九年主張法國裁兵，其理由則在「一位真正的政治家會對於戰爭的實際危險，犧牲他的和平底人道主義觀念，如果他碰巧有這樣的觀念，而戰爭的危險在銳眼觀察者早已是極顯明的了。」他對於佐勃脫(Joubert)——他很少欽佩的人之一——的頌讚是「(他)和像柯律列治(Coleridge)那樣的人離得很遠，柯律列治棄掉他應負的責任，而遁入於雅片的烟霧及德國形而上學之中。」由於成爲他特性的溫和，他宣佈了狄德盧(Diderot)及他一代人的粗忽可能的評語：「最偉大的發現是人本來就是善的，而表白善的真正途徑是在眼裏洋溢出來的。」在「羅梭與浪漫主義」一書中，他與「矛盾之論」面面相覷，因爲「無規律」的傳奇須有謹

慎的手藝的虔誠，而帶着重重的諷刺大喊他不能看出什麼道理來。「但是如果一個人要成爲激頭澈尾的浪漫天才，他必須排斥技巧的紀律及文化的紀律以徧從自然發生。」引用了一小段動人與完全天真的聖·佩甫論讀書之樂的文章，在這段文字裏這位法國批評家悲悼現代的學者已經成爲工人而不是個「細緻的業餘者，」白璧德非斥責他不可：「希望在世界上有所作爲的人文主義決不能有所衰頹，即使有如荷拉斯（Horace）及格雷（Gray）這樣的人存在。它必須把握住本性及意志而不該祇是個樂天主義者。」甚之是愛特蒙·謝勒（Edmond Scherer），這位最有紀律的保守派批評家，也冒犯了他。謝勒問，「批評中最重要的不是了解嗎？」「不，」白璧德實詢道，「祇是在判斷。」基於這種原則的批評，姑不論如何有效地指出他人的弱點與混亂，不但不嚴格却成爲生硬，除了以空洞的忿怒把世界文學中的絢爛，笑柄及「浪漫主義」編列起來，再不可能進一步的了。

像白璧德處，摩爾是個不可輕視的時代錯誤；不像白璧德之處，則是他對於文學有種深湛的敏感，而且更有一些「浪漫的」想像，這是他憎恨別人的。自他們第一次的會晤，摩爾似乎較少獨斷，還怯生生地承認愛好海涅（Heine），寫些令人厭惡的詩，爲宗教上的懷疑

所困擾。就是這些宗教上的懷疑——先則懷疑他祖傳的卡文主義，終則懷疑他日後寫成的歷史的天主教教條——使得摩爾成爲狂熱的文學底倫理批評家。因爲他一生受困於他一時代精神經驗一方面的崩潰及波折；不像他同淘的傳統主義者，他對於文學的興趣是爲不可及的。迫及對於同代作家的同情所形成的。白璧德的正統是本能的，摩爾的則拘泥着爲世界腐化所煩惱的宗教精神底秩序。白璧德認一切的現代主義向正常的水準反叛，而他的展望底特質即在於他從不懷疑他的理論之被理解與採用。這種原始的信心，在摩爾是不可能的，因爲白璧德致力於改正一種他不懂的「錯行」；摩爾有着他對於文學的迅速敏感，在現代主義中排斥它的疑惑與聲色之樂。白璧德反對「弱點」；摩爾則憎惡懷疑主義及不合乎他所依據的完善基督教秩序的一切。

要了解摩爾對於精神秩序的熱望，必須深入他奉行一生的柏拉圖主義濃厚的表面。他自柏拉圖處所找得的精義世界，有着普遍的二元論及對於物質的鄙棄，亦即是摩爾的理想主義的真髓。這世界一無秩序動輒錯誤，祇有精神才是生活。肉體是腐化的；祇有熱望一種較高的真理，這真理內含在人與上帝的關係中，而給予一種人類至善及井井有序的瞭解。他一生

恐懼無秩序與變革，現代的「混亂」與多數主義，摩爾以合乎柏拉圖的抽象與至善的秩序綱領自律，這一對於秩序的夢想是基督教真理底化身。他寫作早年基督教堂的教條史，在他論「希臘傳統(The Greek Tradition)」諸冊籍中，作為柏拉圖主義的研究，他以同樣的條件來作現代社會與文學的批評家。祇是一個貴族的他，而他熱烈追求一個貴族的基督教堂；屬於現代的兒輩却不斷詢問自己及他所受新教徒的教育，他在當代的「不可思議論」(Agnosticism)及「相對論」(Relativism)之前感到深湛的恐怖。他的基督，正如克利斯欵·高司(Christian Gauss)有次所講的笑話，是和人離得很遠很遠的；他自己則和人離得更遠。在摩爾的社會哲學中有重過度及不自覺的殘酷，舉個例，這不但是貴族的，而是對於現狀底專心一意的崇敬，一種為法治而法治的欽慕。所以要了解為什麼摩爾對於工人要求較高工資為「羅梭式的自私」及以為鼓勵解恩·阿丹姆斯(Jane Addams)貧者五分工作說是種罪惡；便須了解他所具精神上的正統觀念是多少深遠。

一如反對他的人經常申說的，在摩爾身上有種異乎尋常的冷酷存在着；但是他的嚴峻祇是他一生為紀律奮鬥的表面，其中有着許多罅隙。在他出名的嚴厲後面並不是白璧德一樣的

對於「浪漫主義」本能的嫌惡，而是對於制度的飢餓。他的古典主義中有着卡文主義底鐵樣的喜悅，而白璧德則是不信任的。真的，白璧德從外表接近文學，認它為哲學底無規律的形式；摩爾可以把文學始自到普魯斯特（Proust）及喬哀斯，寫得十分同情及鞭辟入裏，即使不同情也可以十分深刻。他天生愛好文學，而白璧德以為大部份現代作家祇是任性的，甚之有點瘋狂；雖然摩爾常在倫理的範疇中討論文學，他的欣賞是十分熱情的，若干「雪爾彭文集」中的偉大片段是十分動人的。他在「牛津日記斷片（Pages From An Oxford Diary）」中寫道，「我對於那些為文學家所能接受的文學太耽溺了，而且太喜歡用倫理標準來解釋藝術，且在文學中找尋喜愛的東西。由於一種偶然的失誤，我的一生雖然貫穿情緒的風暴，却被認為是個冷酷與毫無心臟的智識份子。」

自他離開哈佛大學以來，摩爾即努力以十九世紀的歷史家與道德家為規範，要成一位批評家，而他青年時被「放逐」於新寒潑雪的雪爾彭時，他的工作計劃龐大得有如聖·佩甫。從早年的傳奇寫作及創作文學中逐漸轉變，他集中全力於批評；而批評也真的歸屬於他而成為一種供獻。前後三十二年，自一九〇四年到他一九三七年的逝世為止，他盡畢生之力於寫

作「雪爾彭文集」，這十四卷力作的確是摩紀念碑——摩爾浸淫於世界文學尋求解放及熱烈追求理想的紀念碑，這一理想在現代文學批評中是史無前例的。從他隱居時開始，他迷失於現代世界，不禁感受到梭羅的影響，這些文章成爲他一生精神隱居的紀錄；雖然鑑賞上有錯誤，而且常常十分狹仄，却有着絕對的完整性，一種虔誠的語調，像是清教徒聖潔底靜靜的光茫。

不過摩爾做批評家的品格，這是爲欽佩他的人所機械地稱讚，也是至少爲下兩代的美國現代主義者所機械地抨擊的，可不容易予以定評。在他身內有着極小，古怪得十分鄉鄙却又聚精會神的東西，像蔭影一樣地籠罩着他的大志，他的大量學問，以及他精心寫作論人類失敗的文章。他幼懷大志，也終底於成；他有深湛的空想同情心，如果不是特別的空想識見，且是個出人頭地的學者。但是雖然他愛好文學比生命中任何事物還利害，他却經常對它有點懷疑，懷疑文學對於人類操守不堅及混亂底證明。如果祇說他冷酷及拘泥，不免忘掉他如何等樣的熱情與信仰來寫梭羅與托瑪士·勃隆爵士（Sir Thomas Browne），寫不同性格的喬治·吉辛（George Gissing）及雪萊·與白璧德作比較，摩爾似乎在世界文學的境地上舒

適與同情地漫遊着，而且要極大的準確性寫十幾位不合他胃口的作家。但是摩爾終於缺少若種決定性的個人的特色，一種執拗，一種寬容與大量底基本需要，使他要成爲美國聖·佩甫的大志不免有一些荒唐。學識上的天主教徒，他渴求專制主義與教條中的天主教徒，但是他那些小人們隔靴搔癢地諷刺他的還要缺少人類興趣與好奇心底天主教義。甚之他風格中彬彬有禮的老派趨向，規矩嚴正的學者風格，也顯露了他和自己所作的鬥爭。這是批評中前所未見最自我意識的風格，所有一切內在的情緒，一種堂皇的織錦，這種人的風格一望而知是有狂熱信仰及渴求自己所缺少的東西的。這不祇是種偉大的書獃子風格；它是種拘謹的風格，一位博學者的風格，他辛苦追求才得到他自己的格調，一如他勤學一生以達到一種完善的信仰及精神上的休養。在今日，「雪爾彭文集」的經驗，即使人們能適切地欣賞摩爾接觸批評之堅實，也不免是古怪的。他有種明顯的趨勢，把傳統賦予一種本身的價值，如在第十一卷上，他把亨利·望恩（Henry Vaughan）稱讚得比梭羅還好，而他之對梭羅是十分有情感的，却祇因爲望恩是在傳統之「內」，而梭羅是沒有的緣故。他試着去安排福洛伊特主義，沾沾自喜地說「很多福洛伊特主義底真諦可以在柏拉圖與史篤克（Stoic）論夢的理論

中找到的。「他對於一切現代趨勢的不信任，驅使他在歡迎人文主義復活的文章裏，描寫當代「不滿的小說家與詩人」是些「從使智識失敗及時代精神頹唐，如以屍體自肥的兀鷹一樣」的人。摩爾的倫理文學批評之特別引人處，是他倫理價值底形式主義。雖然由於信仰底特性使他宣佈「如果社會中沒有偉大與淳樸及誠摯的理想，也就沒有偉大與淳樸及誠摯的藝術，」他常常把這些理想聯繫於作家生活的社會底早已具有的價值上的。他對於作家們本身也有興趣，不過祇到達某一點就完結了；因為他密切研究他們的作品，尋求精神歷史的陳跡並討論它們的作用，但如果他們作為作家的個人主義有違正統觀念，他便一體同仁地反對他們。舉個例，其他的保守派祇是贊助美國的烏託邦份子，而摩爾便會稱在弗羅島上的殖民者為「利他主義的騙子；」其他的批評家沒法了解約翰·摩爾自由主義背面的企圖，摩爾便苛刻地叱罵他幫助「顛覆它的宗教傳統，」雖然他曾經在牛津受教於摩萊。

摩爾論摩萊的古怪論文，其結論成為攻擊自一八三二年革新法案（Reform Bill）以來英國自由主義的全部發展，是他狂想的合法主義底小天地。今日英國保守份子所不敢支持的，他却作為存在的第一原則而予以支持。從這一點出發來看他這位激頭激尾的移民，他比

一位牛津人還更崇揚牛津，而且是貴族政治底不要報酬的保衛者。祇有摩爾才會斥責這位摩萊子爵——這位優秀的維多利亞朝自由主義者——說他「口是心非，」因為他寄身英國的貴族却「設法顛覆它。」祇有摩爾，他熱愛密爾敦的詩章，能夠同意及重申瓊森博士對於密爾敦政治觀念的指摘。正統至上，法律至上，傳統至上；如果作家若梭羅「把自己與教堂及政府脫離，」而且不在「傳統的洪流中」活動，對於他真是再也不能更壞的事了。因為如果摩爾相信什麼，他相信這種鐵樣的合法，這是他在著名的第九卷論「貴族政制與正義」中所提出的：

在任何對於人與人關係之間較大急變底洞澈觀察，吾人不得不武裝自己來反對那些政府和機構的曲解，以為這些機構必須適應人們應該有的本質，而不是人們實在有的本質，而且為了憐憫塵世生活所接受的 unfair 的程度，而繫隨了嚴正的法律……看看社會中較大的善處，我們也許可以說銀錢比人更重要

，而財產權也比生活的權利更爲重要。

就是這一規律，也許比摩爾同樣堅持的個人道德責任更多一點，成爲他文學底倫理批評的中心。人們自他論文中感到的是他一己對於道德責任的熱誠之感，並不是他對於別人幻滅與奮鬥底同情的注意。因爲這個原故，他的批評底缺點即在於經常缺少心理上的深入。他用或種禮貌重述主題人物底事業，偶然帶點自以爲是的正義，當他提及聖·佩甫與魯俄之妻相愛的故事，說「差不多是不能爲盎格魯撒克遜人了解的；」其中即含有他無意拿他們作主題的意義在內。他決不如白璧德那樣地把文學當作觀念底連接制度，但即使他有一切對於文學的虔諒，他無意於一看道德價值如何「透入」文學（原爲溫特斯論白璧德語——原註）。論文中控制住一些哲學觀念，甚之有種力量能深入發掘他所欽慕的作家們，如紐曼與托瑪士·勃隆爵士，這是種深湛，正如摩爾是經常深湛的。但很少有好评家從心底就對於倫理問題很少興趣的。

對於新人文主義最後的諷刺，則是摩爾對於宗教的虔誠却正是那些欽慕他的人最不感興趣的。一九二八年後新人文主義流行時，他熱誠地要求他們看清他們的教訓如果沒有宗教的信仰是徒然的；但是 T. S. 伊略脫比摩爾更明白錯誤之所在，他辛酸地描寫這一運動爲「一種遲緩的後衛步驟，企圖在自由主義向前行進時捉住它的進展；此外，這一步驟却是爲早已一半自行解放了的人所從事作戰的。」我們可以說他們之中的若干人簡直是半法西斯份子；而他們的步驟可真是「後衛步驟。」危機之不可思議處則是他們最先是這一步驟的犧牲物。不過如果他們對於美國現代文學的抗議有可紀念之處，則決不能在他們對於這一運動所懷大志，或是和反對他們的批評家底搏戰，或是在西華德·柯林斯權力主義的「美國評論 (American Review)」中可以找得到，後者是一無困難地自伊爾文·白璧德流向墨索里尼 (Mussolini)。這是保爾·愛爾瑪·摩爾的故事，是基督徒也是法利賽人，是學者也是道德家：在現代美國的原野上他是一位孤零零的懷有大志的基督徒，不合時宜的預言人。

## 第十一章 進入三十年代：迷失的一代

「你想那些不是藝術家的人會碰到什麼？你想那些不是藝術家的人會成什麼？」

「我感到他們不會成什麼；我感到也沒有什麼會碰到他們；我感到他們已成爲否定。」

——E·E·卡敏斯，空大的屋子（The Enormous Room）序言

「好，我們就是兩個國家。」——約翰·都斯·巴索斯·U·S·A·

保爾·愛爾瑪·摩爾論約翰·都斯·巴索斯早年小說「曼赫敦的轉車站（Manhattan Transfer）」爲「在污水潭中的爆炸」，他又屈服於他慣常的憤怒，來反對美國現實主義與自然主義的傾向，而不是在表示對於都斯·巴索斯的判斷。不過這種現實主義的傳統，對於摩爾及其門徒們是一體痛惡的，現在却流傳到都斯·巴索斯自己一代的年青作家，很明顯，這一傳統並不一致，而對於這批作家們，生活與文學都以戰爭開始，却有一種定命的新影響。

進入了美國的寫作中。

一九二〇與一九二一年間，他們早年的小說「天堂的這一邊」(This Side of Paradise)及「三兵士」(Three Soldiers)是當代革命底領導經典，而和入新小說的洪流如「威尼斯堡」(Winesburg)、「大街」(Main Street)、「九經」(Jurgen)及「我的安安尼亞」(My Antonia)。海明威的人物控制了二十年代的想像容易得一如門肯的傲慢，而以史高脫·費茲澤拉特為歷史家的「令人注意的一代」(Flapper generation)，是戰後景象中最為顯著的。而中代作家如劉易士與安特生，開培爾與門肯却為戰後自由底新潮流所解放，給戰後景色一種機會與主題，身經大戰的青年作家促成了這些，而此後這些也成為他們的內容。在九十年代中出世，此時美國文學正開始以正面的力量出現，他們在勝利時參加；而他們看來亦正似自始即不祇是現代革命所帶給美國的一切底結集，而且是它的高潮。佇立在美國現代文學經驗的中心上，作家如費茲澤拉特，海明威及都斯·巴索斯有意義地成為美國戰爭經驗最悲劇感的福音。他們是「悲哀的青年人」，「幻滅而才氣橫溢的青年人」，「美麗的也是該死的」，是歐洲悲哀而才氣橫溢的青年人底對手。這批歐洲青年人如亞爾度斯·赫胥

萊 (Aldous Huxley)、路易士·阿拉貢 (Louis Aragon)、恩斯特·托勒 (Ernst Toller) 及魏弗萊·烏文 (Welfred Owen)，他們寫下了支離破碎的歐洲辛酸，及西方社會底明顯道德墮落。在海明威與雪烏德·安特生之間，費茲澤拉特與辛克萊·劉易士之間，正如史蒂芬·克朗 (Stephen Crane) 與霍厄爾斯之間有着闊而且深的深淵。就在這深淵中，對於這批青年作家有着比美國各代人不相關連更多的事物。他們生活着寫作着——因與他們的上代及那些未曾和他們同受動亂的人，和那些說不為這批年青人所懂得的天真話或是用一種被他們認為老派風格的人底區別而意識到驕傲與不凡。

自然，這次戰爭種下了區別，甚之如費茲澤拉特那樣的作家，他完全沒有到海外去作戰，却也在軍官訓練營的燈火下，寫出了迷失的一代底第一本小說「天堂這一邊」。戰爭使他們脫離了家庭與古老禁例，給予他們一種非所仰望及幻滅的教育，把他們自根拔起無所依據。他們是——照琪屈羅·史坦因給予海明威的口號——迷失的一代，烙印了的犧牲物，被連根拔起及出賣了的一代，被拋在如他們自己人中之「狂暴黑曹」的一代。他們的生活以戰爭開始，此後永遠被狂暴與死亡所掩蓋。「你可以唯一見到生與死的地方，即是

戰爭停止後的現在可以見到暴死的地方，是在鬥牛場裏，所以我極願到西班牙去，那裏我可以研究這一死亡。」但這不僅是戰爭使他們立刻孤立起來而以卓越給予他們，還有是他們藝術使命的感覺。除了他們的醒覺，并因醒覺而出名之外，他們同時還是現代主義指定的繼承人，新美國藝術的朝香人，接近詹姆斯·喬哀斯而不是門肯，對於琪屈羅·史坦因的默示比對於華倫·G·哈定（Warren G. Harding）謬見更爲熟習。由於他們在戰爭與藝術的國際社會中被迫接受的教育，他們對於不能表達他們的藝術底不耐，才使他與二十年代和他的同時出名的老作家們十分頑強地隔離開來。他們從幼年中西部世界一躍而入於卡普雷吐（Caporetto）、達達（Dada）、畢卡索（Picasso）及琪屈羅·史坦因的世界之中，而他們與本土傳統隔離，現在成爲他們自己的第一個傳統。門肯與劉易士及開培爾爲他們說話，含着爲戰後所有年青人說話的意思，但攆大一看，他們簡直就沒有爲這批年青人說話。傳統會被當作已死棄在意大利前線，而今日却在巴黎魏爾倫的舊居裏夢着新的風格的海明威，除了雪烏特·安特生誠實的質樸之外，他究竟從老作家那兒學到點什麼呢？史高脫·費茲澤拉特是二十年代的天之驕子，在這十年間的活動一如迷夢方醒的小孩，從這一爲他歡樂享受及看不

起的社會底心神愉快的諷刺家學到點什麼呢？這位十分敏感及浪漫與有良心的都斯·巴索斯，又從那些嘲弄一切避免他所憎恨的工業文化底主要殘酷與怨恨學到些什麼呢？在迷失的一代底心裏，他們不但迷失在世界裏，而且是迷失在美國其他各代人羣裏。這是種命定的損失，也許是種心願的損失，他們決不會有悲劇；但這是他們信仰的一部份，他們依此信仰而寫作（用不同的感覺來經驗這個世界），這種信仰給予他們以偉大的自我感。

迷失與永遠寫着他們的迷失的史實，他們成爲痛苦的專家；他們爲自己多愁善感，因此也容易被弄得感傷。「感傷使霍桑(Hawthorne)把人類的靈魂付予戲劇化，」約翰·皮爾·畢蕭伯(John Peale Bishop)寫道。「在我們的時代，海明威寫下了靈魂消失的戲劇。」沒有另一代的文學家用這樣一無顧慮的莊嚴來評述自己。海明威真紀錄了「我們這一時代」人類靈魂底消失嗎？都斯·巴索斯的羣圖，平均得像是一連串的地獄洞，正與他包羅萬象的企圖所應允的美國有關連嗎？不：自始這些作家們有些什麼能使他們在寫自己一代的故事時令人信服，他們在若干感覺上描寫了當代人性的情勢。這是他們被剝奪了的承繼權底絕對性，一種不相信底表面完善性如海明威小說的內容所示，才使他們在風習上與文學裏具有極大吸

引力的影響。他們有着特殊的風姿——擺倫式的，特別該死的那種風姿；他們握了當代的時機使之成爲已有；當他們立在廢墟上時，便稱這廢墟爲世界，他們似乎在佔領地上很有權威，使人容易相信所有的路都是引向他們的——一個海明威即可紀錄下「我們這一時代人類靈魂底消失。」

真地，更令人易於相信的，則他們不僅是一批天才橫溢的青年作家享有一種特殊的卓絕，而且是主導的聲音，主導的藝術家。

## 二

超過這一點，自然，這批作家之間的區別是明顯的。海明威與都斯，巴索斯兩人特別不相像，兩個分享共同情勢的同代人是從沒有這樣過的。費茲澤拉特從沒有如別人一樣受過歐洲的學徒生活，永遠站得離他們遠遠的，雖然他是他們這一代的歷史家，有一長時期是最出名的象徵人物。因爲費茲澤拉特從沒有創造一個迷失一代的神話，或是把這神話應用在文學中——浪逐海外，向琪屈羅·史坦因的頂禮，在世界極端的鬥牛人，仔細推敲的風格，仔細

推散嫌惡。這神話事實上是他的生活，因為他是最本生的聲音與最卓著的犧牲；而他自己的事業也許是它的中心故事。一開頭他就爲了他的青年底世界生活着，閃耀而傷心的戰後世界，在這一世界中他的生活是黯無光彩的。在這中間生活着，從許多人看來，他成爲並不是如他實際上那樣厚於天賦，悲劇及奇僻的作家，一位有些比他同一代作家較多興味的作家，而是位希有的，傷心而失望的孩子——「一位像乎美國青年之王，」他久已失掉他的王國而在大空中彳亍着。他本身就是個神話，很容易地成爲歷史底一段而不是歷史底組成者。當他四十多歲早夭時，這一「剪滅的驕燭，」死在好萊塢，這是他最後一次極端，遺留下他最偉大的傑作「最後的大君」(The Last Tycoon) 和他生命一樣地沒有完成，閃耀着和他生命一樣的希望，他爲神話盡力至死，一如一生如神話的盡力。Ehen fugaces！史高脫·費茲澤拉特是死了；二十年代也真正地過去了；廢物與笑料也隨之而逝。

自然，在這種精神裏不可能不低估費茲澤拉特，因爲他之爲二十年代的一部份一如客爾文·柯立治(Calvin Coolidge)、和柯立治一樣太明顯地代表二十年代的某種事物。他在一九二〇年以「天堂的另一面」宣佈了迷失的一代，或者至少是戰後青年國際反叛的國內守衛

者，而國內青年底頑強不羈在他身上看到了一位聖徒，因為他是年青一代的第一位真憑實據的小說家。言語鋒利，譏刺，純粹感傷的，他說出人們所感到，如一位年青人在一九二〇年所寫的，「老一代人在把這世界交付我們時已經把它毀損殆盡了。他們把這些給我們，碎成片片，破漏，熾熱，隨時有爆發的威脅；於是他們驚異我們沒有用他們一樣的熱誠來接受，正如他們在八十年代接受這時代一樣。」正如未見世面的小孩排擠了爭參政權的婦女，一九一三年還在吃蛋糕急切的青年起義人，費茲澤拉特進入了這一代，帶着短裙，勇敢地噴着紙煙，對於運動及性行爲表示瘋狂的趣味，喝着被禁的醇酒，而公然反抗古代的傳統。到一九二〇年他已不是一個新生代所說的那種小說家；但這並沒有關係。他叫出了所有流行的新悼詞；他給他那一代初步的申訴一句標語，一種特性，一付決定性的語調。像魯道夫·范倫鐵諾（Eudolpha Valentino），他成爲新時代出類拔萃人物中的一位；當他打扮得漂漂亮亮的英雄亞莫雷·勃蘭因經歷潑林斯頓大學，戰爭及一次騷動的戀愛事件而倖存，在小說結尾時矗立着，像一個戰勝一切幻想的人，現在正停候在孤寂的路來等人征服，看來似乎這一熱望有悲劇感的一代人真正找到了一位悲劇的英雄。

一如亞弗雷·特·莫賽德 (Alfred de Musset) 的羅拉 (Rolla)，費茲澤拉特現在也許會說：「我來遲了一步，這時代對我是太古舊了。」而他以大學生的莊重與聰明所有的變形照樣地做了。有着激動與充滿自我意識的散文，「天堂的另一面」是年青一代戰勝「一切」幻想底紀錄。亞莫雷·勃蘭因自認戰爭對於他並沒有大影響，

但戰爭當然摧毀了古舊的背景。把我們一代的個人主義都剷除掉了……我確不定它是不是把全世界的個人主義都剷除掉了。哦，天啊，當我夢想也許能成爲獨裁者或作家或宗教或政治的領袖，那曾經是怎樣一種愉快——而現在甚之里奧納都·達·文西或勞蘭那·特·麥地西也不能成爲世界上真正老式的箭矢了。

響重而又可怖地敲着習俗底深鎖的門，費茲澤拉特早已成爲「所有悲哀的年青人」底聲音。帶着一點狡猾的街飾，他宣佈「沒有一位維多利亞朝的母親們——而大部份的母親是維克利亞朝人——有着她們的女孩子會輕易地養成被吻的習慣底觀念。」這種震盪是發出來了；費茲澤拉特便成爲震盪的戰後氛圍底一部份。雖然是並無什麼關係的，「天堂的另一面」有

一種傷心刺骨的味道，而且也泛濫在費茲澤拉特其他的小說裏。和盤托出成爲一種流行；每一間穀倉後面都燃起了青年的火焰；但這有什麼用處呢？在費茲澤特無足輕重的諷刺後，它浮誇的戲劇風格（『亞莫雷是孤單的——他從斗室逃到大迷宮。他正在哥德開始「浮士德」的當時，康拉特寫作「阿爾琴耶的愚蠢（Almeier's Folly）」的當時』）生在對於當代世界的恐懼中，這一世界從未爲年青人所經營過的。自由來了，但祇是種表現的媒介；在若干年青人祇着戰爭的傷痕時，另外的則在追求必然之事。「我們『願意』相信，但却不能相信。」問題在那兒需要人所有的來思致，需要「美麗的與該死的」來忍受。但是我們怎樣來學習相信呢？有什麼可以相信呢？

費茲澤拉特從來沒有找到答案，他也沒有譏笑那些得到答案的人，格林威、懷思柯德（Glenway Wescott）論及他的貢獻，說他「常常忍受極端環境感的苦痛。」他評論世界，在這世界裏泳游一如暴發戶之自得其樂，聰明地瞭解這一世界——在他情願的時候；他沒有什麼內在的精神。他的感覺永遠爲世界向外開放，而這一世界也充滿着長島的星期天（是紐約富人週末休沐的地方——譯註）。這便是他所了解及沉浸在內的，他鍾愛這種儀仗及燦爛

却沒有一句愛詞，他有着它的筆觸——輕快而珍珠樣的風格，毫不在乎與深切了解及慇懃的；這種舒適決不是輕易；假日的光輝，假日的旆矯，在金谷中的二十年代，這年代的鱗隙他是十分明瞭的。他是天真的可不生活在天真裏面，他爲外部的形式與色彩歡欣但決不受它們的掣肘；但他是這世界出類拔萃的一部份，不過他的心智從不從屬於這一世界。時代底繁華與狂歡給予他一種風姿，他捉住他年青時世界的狂歡，和包圍它的聽不到的悲愁，再沒有人能和他一樣了——日本燈籠與茶舞的世界，「偉大的蓋茨伯」中的夏日炎午，眩目而突然的狂暴，復活節彩蛋的彩色混入了他的散文內，薩克蘇風（Saxophone）吼着「在成百對金銀的舞鞋掃着光亮的塵埃時。當灰色的下午茶時，總有着許多房間，一無間斷地顫動着這種低低的甜甜的狂熱，漂亮的面龐在這裏那裏出現，好像玫瑰花瓣爲這憂鬱的角聲吹散在地板上。」

無可避免地，在費茲澤拉特心裏所了解的與精神上所堅守的之間；他的幻滅與他對所描寫的世界光榮底不能變更的尊敬之間有着的一種執着的緊張存在着。他在「一切悲哀的年青人（All the Sad Young Men）」中寫道，「讓我來告訴你最富有的人。」

他們和你我是不同的。他們很早就富有及享受，這使他不無影響，使他們軟弱而我們則強硬，使他們懷疑而我們則可靠，事實上如果你不是生來富有的話，這是很難瞭解的。他們在深心中想着比我們好，因為我們必須有引發現生活底補償與庇護……他們是不同的。

他心醉於這一區別，如海爾格修麥那樣的作家祇是模倣這一區別，像費茲澤拉特那樣迷醉及重視美國成功故事的，在他那一代中簡直另無別人。（他有次對海明威說，「富人是並不像我們一樣的。」）「不一樣，」海明威答道，「他們有更多的金錢。」生活對於他便止於此，美國的努力是他能够辨認的，而且有一點憎恨，却永遠爲它所吸收。而自亞莫雷·勃蘭因的教育到「最後的大君」中孟羅·斯帶的好萊塢，費茲澤拉特的世界的確放射出二十年代卡底埃珠寶的光芒——「像鑿池一樣大的鑽石（The Diamond as Big as the Ritz）」中的鑽石山，「統袴子（The Rich Boy）」中的安森亨脫，賈·蓋茨伯的巨廈與迷夢，在他許多故事中虛張聲勢預科學校的小公子們，「溫柔的夜晚（Tender is the Night）」中最後一批流亡者的過度自暴自棄，而最後則是孟羅·斯帶，這位好萊塢之王，「他可以用正

視太陽的眼睛搜索所有的王土。」

費茲澤拉特並未崇拜富人們或富翁；他祇是生活在他們金色的眼裏。他們是「不同的」；他們是這位永遠生活在自己年青時世界中真正明瞭的；他們爲他効力正如戰爭之爲海明威効力一樣，或是現代社會之動亂爲都斯·巴索斯効力一樣——人類生存的典範，藝術家瞭解的媒介。他的人物是王；他們在癡獨中也是專橫霸道的。他們是王朝的末代，總是永墮地獄，自尋死路的（在費茲澤拉特的筆下是沒有後代的）。不過他們自始至終富有魔力，如「溫柔的夜晚」中的無用之途，而孟羅·斯帶雖死時也帶着七色光茫的。因爲費茲澤拉特着生活總具有魔力，雖然他能够穿透這一魔力，寫下了最動人的美國悲劇之一「偉大的蓋茨伯」。他有一種孩子氣，孩子的突然出現的智慧，可以如弄玩具那樣地戲弄有階級底深湛的苦惱；而魔力就在於此處，即使這魔力接觸到了死亡。在某一點上，如一位雜誌作家所寫的，他的作品是「散文電影」，除了他最後對於好萊塢的着魔，再沒有更能表示他心智特性的事物了。同樣他的許多作品徘徊在狂想的邊緣，閃耀着世界上一切的色彩。正如這世界游泳在他的官感中而一點也未爲他所局限，所以他可捉獲它的一切光線及聲調，納入於他三稜

鏡式的風格中，一點也不用有意識地了解它們。使他避免於誇張的是費茲澤拉特的特殊優雅，他對於自己技巧的驕傲；但這是一個人沉浸於魔力的傳奇中的風格，一位巧匠的風格，對於這位巧匠生活至終都是一個神話的世界。

要了解費茲澤拉特這一部份的專心，必須了解「偉大的蓋茨伯」的成就，由於這一作品，他的名字將永存在世上。在大部份他的其他作品中，他祇是膚淺地報道了他一階級的快樂與自疑，為它的光彩所銜耀。他傾向於把他的藝術作為滑潤的機器看待，而且信任運氣。這一點頗與史泰芬·克朗相似，特別在精神上，他唯一可以左右的東西是他特殊的天賦，他用文字灌注一切的方式，技巧的意識；而如克朗一樣他使這天賦為智識服務。更像克朗的一點，他是若干作家中的一個，從衝突中提煉他們的作品，而這一衝突是足以使其他作家們難堪的——出於他們的悲劇抑鬱，他們困擾的，直覺的及自覺的深入於他們面前的一切事物。這是到達了天才頂點的抑鬱光輝了「偉大的蓋茨伯」。因為費茲澤拉特是他所描寫世界中至高的一部份，對這世界感到厭煩却決不與它隔絕，而他的成就則是祇由從屬於這世界的人才能做到的。沒有一位革命作家能這樣寫述這一世界，或者甚之是暗示出它不能表達的強

烈；也許沒有一個人能十分意識地懷疑到賈·蓋茨伯所想足以使快活的財富與權力。但是在費茲澤拉特，悲劇却攤開在那裏；這悲劇成爲太多的偉大默示的一種，爲作爲一個美國人所必有的，祇有深湛到成爲自我瞭解底猝發時才有可能。

從外表接近蓋茨伯，祇是犧牲了接近蓋茨伯自己——明瞭蓋茨伯世界中的一切却不能明瞭蓋茨伯。但這裏的悲劇祇是種純粹的自由，它所敲擊的人性普鍵所完成的祈求。費茲澤拉特可以喊出蓋茨伯靈魂的深處，因爲他自己再不能設想其他的了。出於他自己對於罪的厭倦及着魔，他捉住了蓋茨伯的永劫，祇有深深注意蓋茨伯夢想的人，才能揭穿它背後的自欺之談。這本作品並無真正的等級，它並不止於任何左右一切的視界，也不能作爲主要悲劇看待。但這是個偉大的泛濫瞬間，瞬間的暗示與透入；在書末感到蓋茨伯的幻滅時，正如敲擊了心智中的音調。好像費茲澤拉特，這位花花公子帶着漸增的頹唐，在蓋茨伯華美的世界裏遊行，而在黑暗與死亡之前達到了這一完善的瞬間，而心智却真切而絕對地明白了自己——這一瞬間祇有用蓋茨伯偉大幻想生活的人才能感到自我出賣底可怕的力量。這是花花公子稀有的頌揚，而人們感動得更迅捷，因爲蓋茨伯的生活都歸結在這裏，迅捷得因爲他的沒落與死

亡給予他的生活一種意義，而這一意義並不爲它生活本身所佔有的。

這兒是煩悶之所在，二十年代美國成功故事底浪費：這兒，在一個瞬間默示的故事中。不過想一想，費茲澤拉特似乎在向我們說蓋茨伯心底所需要的是多少微小——不在明瞭社會而在模倣它；不在壓迫這一世界而在生活於這世界之內。他夢想中的財富本身是無意義的；他祇願望買回他在參加戰爭之時所失掉的快活——黛翁，現在是富人之妻了。所以在西蛋街偉大的蓋茨伯家裏散射着所有二十年代的光茫，這裏面經常有宴會，經常是蓋茨伯祈求的手，伸出來追求他因醜運而失掉的魔力。「蓋茨伯相信綠色的光，一年一年在我們前面退的狂熱的未來。這未來逃避着我們，但這不算一會事——明天我們可以跑得快一點，把我們的手臂伸得遠遠的……而在一天清明的早晨——」所以這偉大的蓋茨伯家，蓋茨伯的夢已經失敗了，現在一切光亮都消失了，除了有一晚爲尼克在緊閉的蓋茨伯的房門後面聽到的那位不速之客，這位客人「來自天邊，還不知道宴會已經收場了。」現在就只有蓋茨伯夢想底牽強的記憶了，遺留在一九〇六年九月十二日孩提時的記錄上，附着它幹練及自我發表的展望——「起床……讀電學……工作……練習口才又如何得到它……每週祇少讀一本進步的書籍

或雜誌。」費茲澤拉特黃金時代的一切光芒都隨賈·蓋茨伯俱去——蓋茨伯，是共和國的花朵，這位私酒販把美國的夢作爲自己的夢，也因這夢而死去。「所以我們鼓浪前進，船隻抗着急流，不斷地被打回到過去中。」

蓋茨伯也是費茲澤拉特的頌揚。如「最後的大君」中底常現的展望所證實的，他並沒有喪失他的熟練；在他闡明孟羅·斯帶時有種令人驚異的詩的力量，在他的作品裏此任何事物都來得偉大。但是費茲澤拉特心中有若種事物和他的世界底死亡一齊同時死掉了。他的神話世界慢慢地，苟延殘喘地在解體；他和它的閃耀一起生活，逐漸黯黑，一直到終結。在「溫柔的夜晚」中寫着他自稱爲「惡化的小說」，他保持着生氣，那種差不多是繼承的尊嚴，這對於他是極爲自然的。但是他把它浪費在一個空虛的世界上，他在感情衝動的純粹數學上辛勤工作。他晚年作品中底精細是種狂熱的生氣，一種神經質的精細。他經常回到那個古舊的年青與力量之夢，大王們永遠在他的作品中死去，但無論如何大王們是操縱一切的人，華美的，尊嚴的，他生活在他們的光芒裏，因爲他們是他年青世界中受到褒揚的人。讀着他一己

失敗底苦痛的自由，在「老爺雜誌（Esquire）」十所刊題為「傾覆（The Crack-Up）」的一文，人們可以看到它的狂想，格林威·懷思柯德對費茲澤拉特殊為推崇，說他「是個要死去的人或者至少是和生斷絕的人——一個人特別擁有世界所能供給的一切，名譽及繁榮，工作及遊戲，愛情及友誼，而且特別地失掉了這一切——這在一本正經地想着他孩提時代底許多胡說八道。」但是費茲澤拉特自始至終即是個孩子，這批迷失的孩子中最有驚人天賦及自行毀滅的一個。費茲澤拉特有種強烈含蓄的智慧，他培養及磨練他的精銳技巧成為新的力量，在「最後的大君」中，這力量是不容忘掉的。觀察他怎樣處理斯帶力量與悲哀底出現，飛機自紐約直航好萊塢底景象，及震動好萊塢的地震底隱聞；便可以欣賞費茲澤拉特比許多現代美國作家更多的成就。但什麼是孟羅·斯帶——這位好萊塢的影片監製人，「他雄視一切的王國」，他在書中慢慢地光輝地死去，一如費茲澤拉特自己的一生——但在好萊塢費茲澤拉特神話世界人物中最後最熱烈集中的一位，就是代表費茲澤拉特所唯一明瞭的好萊塢世界又是什麼呢？費茲澤拉特能够五花八門地深入好萊塢；他可以對於他所接觸的事物用寫意而可能的機巧來運轉他的天賦。但他接觸得並不多。用他的熟練（也就是這一點使他很容易

地流入於他這一代底無望的丑角，想來是十分古怪的，他現在祇能在崇拜巧匠的時代中被列入於巨匠的行列），費茲澤拉特的世界一直是狹小的，一個超級孩童的世界——早熟於它的智慧它的悲劇，但是一個適於賈·蓋茨伯夢想及失敗的光輝的世界。

### 三

費茲澤拉特之後，大部份他的迷失一代底故事是他從未親見的戰爭底故事，他的技巧成為他一代人最偉大的理想，及三十年代與他謝世的四十年代早期底累贅世界。

一九二二年，在費茲澤拉特在「天堂的另一面」始創迷失一代的觀念兩年之後，一位年輕的藝術家與詩人愛德華·愛斯特林·卡敏斯（Edward Estlin Cummings）出版了一本戰爭經驗的敘事詩「空大的房屋」。這並不是第一本美國戰爭小說——約翰·都斯·巴索斯，和卡敏斯一樣是哈佛大學畢業生。是諾敦——哈琪救護隊（Norton-Harjes Ambulance Service）的志願隊員，早在一九二〇年出版了「一個人的創始（One Man's Initiation）」及在一九二二年出版了著名的「三兵士（Three Soldiers）」——但却表示了一種嶄新的敏

感，正如「天堂的另一面」宣佈了新生的一代。不像費茲澤拉特的樣子，卡敏斯親身經歷戰爭，而他的作品也比費茲澤拉特保衛一代人有更多的東西，這一代人「長大了發覺所有的神都已死亡，所有的戰爭已完畢，所有人的信仰都已動搖。」「空大的屋子」是許多與相互啓承的傳統隔絕的作品之一。這作品似乎是狂暴底一種練習；它發着憤怒的聲音，正如它所描寫的經驗一樣地帶着死色。它的語言，在精神上比統統軍曹不敬的「光榮何價？（What Price Glory）」還要過激，是較如黯藏的，建議一種哲學以爲戰爭與退讓是同等組成的，憎恨一切權威，差不多是種絕對的大儒主義。美國在戰時並無巴比塞（Barbuse）或賽松（Sassoon）或魏弗萊·烏文、戰爭文學底唐突，一如它對於戰爭精神底苛酷的反應，很遲才出現。卡敏斯這本粗魯的作品便這樣成爲第一本給美國表現藝術家，作家，學生，及中產階級智識份子的情緒，他們組成了戰爭的一代，而所得的戰爭經驗轉變了他們對生活與藝術的觀念。

卡敏斯的戰爭經驗並不是典型的。在諾頓——哈琪救護隊中作志願隊員，曾爲法國憲兵逮捕，因爲他的朋友史萊志·勃朗（Slater Brown）寫了幾封不慎重的信給他。倦於戰爭，

他在審判時說了些粗魯的回答，便被遣送到南法一處污濁如穀倉樣的「預備」監獄中，在那兒和國際間諜及嫌疑犯，竊賊，從歐洲各角落來底反常的流浪漢，娼妓，投機商等過了幾個月。這間空大的屋子是他的戰爭劇場；他沒有作戰，却從謠言跟蹤戰爭的進行，化了許多時間使他保持理智，獲取小小的食物，及逃避。但是格於戰爭的漂浮無定，而政府却正忙於戰爭而無暇顧及，更則對於需要公正的獄囚有着極大的懷疑；因此卡敏斯經歷了殘忍的待遇及戰爭底無意的暴虐，成爲他個人的災難。他在較低的水平線上渡過了戰爭，在這水平線上口號似乎是滑稽的，現實較爲苛酷，而軍隊的偉大行動差不多是不真確的。空大的屋子集中了戰爭。生活在骯髒的墊褥上，屈服於連續的刑罰與侮辱，雖然不關在牢裏却被褫奪了自由便棄在一塊既無共同的忠誠，亦無共同的目標，而住在裏面的同伴則過意地嚼舌着戰爭的理想與戰爭的精神。他們生活在一種隨時可以暴動的情況中，但是除了生活與法國政府之外，也沒有什麼可以抗議的。沒有一件暴行可以納入於他們的憤怒之中，除了生存底一般的暴行。這間空而且大的屋子，由於它遠離戰爭，反映且加得了它生而具有的了無生趣；它成了一座迷宮，在這裏面人們不是扼住對方要逃，便是要保持自己的理智。而他們囚禁底中心題

旨則是混亂。

這間空大的房子是從生活落下來細胞樣的銀片，從卡敏斯看來，它的特性是絕對怪異的。這是個極不合理的世界，對它發怒都屬浪費。它十分凶暴顯得滑稽；它混合了邪惡的可怖與過司得里的洋洋得意。它好像是超現實主義者對於宇宙的印象，因為它似乎要漫畫流傳的範圍與情緒，一面却鄙視秩序，而一切表現它的可怖底努力最後成爲淫樂。「C'est de la Plague。」「誰是福煦元帥？」一九二一年達達主義者總是這樣詢問着。「誰是烏特魯威爾遜？什麼是戰爭？不知道，不知道，不知道。」卡敏斯根據這種精神宣稱，戰爭是解體的歷史。它從患結核病的德國女郎那兒反映出來，她被囚在法蘭西共和國的極大保護之下，爲孤獨所窒息至死。這是琴·勒·耐格爾的悲劇生涯，這隻大笨獸玩弄戰爭一如小孩玩弄積木。這是批翁在藥罈上底活屍，賭徒低語着歐洲的賭注，淫亂與流言。

門戶被不小心地砰的一下打開了，就在砰的一聲中，出現了一位纖弱小巧古怪的人物，微微地指出一位老人。這個出現的妖魔鬼怪主要特性是或種看不入眼的赤裸，因完全缺少老年人可以被接受的附屬物

及特偵。這妖覓的彎曲身體，無望而脆弱的，却特別困難地負荷一個特殊巨大的腦袋，在無內的頸子上可怕地快捷擺動着。遲鈍的眼珠子生在剃得光光的多褶紋的臉上顯得完全無望。在膝頭上掛着一雙小得像是孩子的手。在鬆弛的膀上貼着一枝紙烟，自己在燃燒者。

空大的屋子是一切戰爭情緒底黑酒（Black Bourse）。

要描寫這些可怖的行列，卡敏斯需要一種散文，神經質地顫動一如爵士音樂，可怪地嚴正一如文件，而且和他自己所寫的詩一樣地清新與簡捷。他發展了一種風格越不像演說越好，不過是演說底莊嚴的低調的學舌而已，這一風格從戰爭大儒主義底不可言說的來源中獲得它的步調與重量及措辭。這種散文底重要特性是它自我意識的創始。在這個的籠罩的敗北感弄得神經分裂，為那些不知不覺的譏嘲弄得灰色的掩飾所迷惑的世界裏，決沒有習俗的禮儀堪使年青的作家們提供出一種標準的修辭。雖然它毫不在意散佈它的成就，它背面的原動力則是嚴峻的：卡敏斯的大願是要一種完全堅決地真實的散文，這一散文如海明威後來在一篇出名的他自己的宣告中所說，「他自己感情在這感情存在的瞬間所有的真實。」這一散文

必須如它所描寫的世界那樣殘忍，無禮，尖銳，有意甚之是細巧地苛刻的。這一散文必須十分鄙視流傳的標準，使得沒有人會懷疑它背後的經驗底深沉。

卡敏斯的散文並不是海明威及後期都斯·巴索斯建立的生硬而故意平淡的散文。像這一位的一樣，是種顛倒的抒情性的，不過更爲坦白地衝動的及自斷的。他在小說中所攢斥的是了無情緒及機械的言語，傳統的寫法，對於客觀世界絕對的屈伏，及缺少個人力量。他不久在他的詩裏也帶進了這種同樣熱情的個人主義——若干批評家看到這種個人主義與愛默生派及卡敏斯十分強盛的新英格蘭傳統是無關連的——他企求安置一種現實底新觀念。像他一代中的許多人，他回到一種基本的寫作法，這是社會危機時期作家們常常這樣做的；但是他的「樸質」是種怪誕的行式，而不是渥特渥斯（Wordsworth）的現實主義或是威特曼神聖的信仰，以爲他的國人會贊同一種民主的語言及目的。從卡敏斯看來，這世界是爲殘暴的感情所組成，祇有強烈地絕望的勇敢與愛戀才能忍受的；這世界太動亂，所有一切安置秩序的企圖都是爲無知及狡猾所推動的。剩下來給藝術家的，他們總是這世界底特別犧牲者，是個人智識的驕傲，或是超乎一切可能的人類愛底革命與感傷的幻想底熟練技巧，而把它所有的虛

誠歸於藝術底完整。

定命論底平行的規律從海明威之手中發展到今日最新鮮與最有深意的藝術。卡敏斯在他辛酸的戰時自傳中所建議的，這是位戰後的個人，初爲兵士及公民現在則是藝術家，是宇宙底特別的槍靶子。如日後溫漢·劉易士（Wyndham Lewis）所論典型的海明威主角，他是一個「一切均已安排好了」的人。對於海明威，生活完全要成爲保存個人及精練個人藝術的工作。藝術是至上，也許是唯一的保衛。在一個祇在蹂躪個人的社會裏，欲求忍耐，祇有保持一己的個性因而宣告一己的胆力才有可能。寫作不是娛樂，它是種生活的方式；它由絕望與怨恨產生，而從戰鬥的苦難中得到它的識力。但只有在淨化了的時候，它才能存在；只有在訴說真實時，它才有意義。一位作家因證明他自己高於環境而成功，他作爲藝術家的意義在於他的誠實，他的勇敢，及忍耐的意志。海明威對於生活的觀察，如約翰·皮爾·畢蕭潑所說，是一種無窮的滅亡。「因爲意志無法反對環境，選擇是一無機會的；對於那些好的事物，感覺便說好；而在感覺短短的紀錄之外，就只有自然底慘酷的減價而已。」

關於海明威出色的東西，自始即在於他並未達到悲劇底嚴重感，或是他不願承認他已經達到。他初期小說集「我們的時代（In Our Time）」底背景，是他密契于童年底最後邊界生活，滿佈森林湖沼的山區，他便是這區裏的好問而不露口風的青年——落落寡合，冷淡，早已有一點小小悲愁的。由於這種小心積聚的殘忍與嚴峻，「我們的時代」中的憂鬱的孩子顯出專心一志。這些他年青時的故事，與宏偉戰爭的單調與可怖底宏偉的召喚相對，精巧地設計着，而在讀者的腦海裏種下了密契于森林中底狂暴與戰爭底狂暴是有同等價值的；這些故事總結了海明威的教育。它們的意義在於年青的海明威對於若干事物；早已認為是理之當然的；這是年青人對於殘酷環境出人的反響，而這些反響也施之於一切。正如「永別了武器（A Farewell to Arms）」中的戰爭似乎比它所引起的感觸較少重要性，所以「我們的時代」中的風景也只有這年青人自它所學到的那一樣意義。因為在海明威二十多歲時，社會批評進行得很深入，而生活不過是種抽象；這是為人們本能所不願，習慣所不信的或種事物。這是一連續的暴行及機械的衝動；密契于森林中人們的殘酷，一位印第安人看完他妻子用小刀割下胎兒之後，便抹了脖子，青春的寂寞與歡欣，路上因拳擊而腦受震動的鬥拳人。而在

這本土記憶的水準之下，散佈着流氓與鬥牛的速寫，安置着戰爭。

尼克靠着暖堂的牆壁坐了下來，他被別人拖了進來，爲了使他躲避街上的機關鎗子彈。兩條腿樣子很奇怪叉了開來。他的背脊骨中了流彈。他的臉上滿是汗水和骯髒，太陽照在他的臉上。這一天很熱：而且奧大利人的屍首伏在屋子陰陰的瓦礫堆裏。街上還有另外的屍首……尼克小心地轉動他的腦袋，望着列那第。「聖它·列那第·聖它·你和我造成了各別的和平。」

海明威英雄底油光光的臉龐，在不同的狀態下成爲一時代的臉，顯示了兵士，鬥牛人，探險家，流氓，及不快活的革命份子，在「我們的時代」中遲緩而確定地顯現了出來。英雄的第一個反應是詫異，接着立刻是麻木；生活，像是戰爭，在第一個狀態下是沉重，粗野，慘澹的；其題旨則在里茲·柯底斯爲僱僕非禮時喊了出來。以後戰爭成爲滑稽，一連串的不調和。「所有的人喝醉了。整中隊的人都喝醉在黑暗裏沿着路走……少尉不斷地把馬騎到田裏去，一面向他說：『我喝醉了，告訴你，我的朋友。哦，我醉得太利害了。』……在這條路上走真是可笑的。」以後全部事情成爲祇是卑污的了，泥濘中一大羣雜民，空虛而永不停

止的雨水，一個婦人在路上生產了她的嬰孩。「在退却中總是下着雨。」在恐怖底絕對的積聚中，達到了最後的狀態，而結局則是種不可信的冷酷。

我們在索斯的花園裏。年青的勃克萊從河對岸巡行回來。我所見到的第一個德國人從花園牆外爬進來，我們等着他把一條腿伸過來才射擊他。他身上的裝備很多，看來大為驚異，傾落在園子裏了。以後又有三個人爬過來，我們用鎗打他們，他們都一個樣子地落下地來。

海明威自己的價值在那篇叫做「士兵之家 (Soldier's Home)」中明白地宣佈，在濠故事裏他寫着「克列勃斯之得到嘔吐是由於他的經驗底不確實及誇張。」海明威的主型以比較生活與戰爭開始，揭此而抑彼。現在生活成爲戰爭的另一種表示；海明威的世界在永遠的戰爭情況中。士兵讓位給鬥牛人，懶漢讓位給疲倦的革命份子，戰爭底貪婪因腐敗與運動底狂暴而得到證明。除了他的驕傲中底個人的強烈而不可拔的驕傲，以及繼續寫作不「不確實及誇張」的需要底決意之外，簡直就沒有別的了。作爲一個兵士，他保持了自己的神志清明，因爲他默默地孤獨地在反抗着；他完成了各別的和諧。反叛是落在戰爭陷坑中個人最後的躲

避；長期的反叛現在遺留在歷次戰爭間內含的交戰狀態中而作為個人的安全保衛，而這種內含的交戰狀態，世人却稱它為和平。死亡底敘事詩成爲生活的基本敘述；這位英雄是「我們的時代」第十二章中的屠牛士（Metador）。「當他開始要殺時，一切都在倉卒突進之中。蠻牛在他前面瞪住他，恨恨不平。他從鬥牛氈中抽出了那把短劍，乘着同一時間，叫着那隻牛，吐魯！吐魯！那隻牛便衝過來，維拉塔也衝過去，就在這瞬間他們合而爲一。」鬥牛人不期的雍容，達其峯嶺時便成了一種美的狂熱，是最重要的。甚之這種雍容也許會成爲可憐的，如「常勝者（The Undeafated）」中年老的鬥牛人底史實。對於其他的，隨處都是失敗，腐化與勢盡力竭。「田野間的雪（Cross Country Snow）」中的結婚，「我的爺老頭子（My Old Man）」中的運動（「似乎只要他們一動手，決不留下一點東西來」），「Che Ti Dice la Patria？」中法西斯主義的惡瘡。幻滅的第一回合底頂點在「革命份子（The Revolutionist）」中底簡明而苛酷的敘述中達到了，這是布達佩斯蘇維埃失敗後，一個孩子爲白黨刑逼的故事，他看到一九一九年的意大利是美麗的。「姑不論匈牙利，他全盤相信世界革命。」

「但是意大利的運動進行得怎樣了？」他問。

「壞得很，」我說。

「會好起來的，」他說。「你們萬事齊全。這國家裏的人大家意志堅決，這是一切的出發點。」

#### 四

海明威於一九二五年出版那些初期的短篇小說時，他只有二十七歲，是巴黎美國文人殖民地初昇的明星——林肯·史蒂芬斯在他的自傳中說「有着確定不易的前途。」不像迷失的一代中大部份其他的作家，他並沒有進過大學；在若干私人學校中完成學業後，他便去工作，不過是十幾歲的人。他在美國參加第一次世界大戰前，在意大利前線駕駛救護車，光榮地受了傷，使他獲得意大利政府的戰爭十字章（Croce di Guerra），一九二一年後，他以國外記者的資格作廣泛的旅行。「給報紙寫作，」十七年後，他在「死在下午（Death in the Afternoon）」燕雜的散文中寫着，「你報告發生的事情，用着多種的技巧，你傳遞了為時

間因素所幫助的情緒，這一時間因素把或種情緒給予某一日所遭遇的事物全貌，但其真正的事物，動作及事實底關連所造成的情緒則在一年或十年後還是真實的，帶着運氣，而且你敘述十分純粹，便可以超過我，而我要把握這一點是化了許多苦工的。」

海明威努力尋求「真正的事物，」在他出版「我們的時代」之前，使他在巴黎出頭地。那些早年時，由於他對於詩的興趣及他在瓦解的歐洲作記者的經驗，他似乎感覺到他有創造一種新散文的途徑，這種散文不但對於報道的的事件絕對真確，而且合乎一班人口語的調子，但本身却必需有種原始的凸出及適應性。他所願望的，如他在「死在下午」中所提及，是一種比較傳統散文更高度簡潔的散文，而能達到從未完成過的影響。他要看「如果任何人有足够的嚴肅及運氣，散文究竟可以到達多少的地步。第四面及第五面是可以得到的……這比詩還要艱難。這是種從未為人寫過的散文，但可以用技巧及作僞便寫出來。寫出之後決不會變壞的。」但是他目的之所在，據瑪色生（F. O. Matthiessen）所指出的，是一位梭羅底完美而詩意的渾然。海明威作為散文巧匠底表面上的聯繫是他早年的教師們，琪屈羅·史坦因及雪烏德·安特生，他們教他必需的樸實及信實——琪屈羅·史坦因比安特生更多一

點——及諦聽言語底自然節奏。但是他更進一步的聯繫却超越了他們，甚之超越福樓拜紀律與正確用字的傳統。他不願寫「藝術的散文」，而琪屈羅·史坦因及安特生二人對於炫耀的憎恨及尋求散文中內在的真實，顯然也教導他不要寫這一類藝術的散文。但是他不但祇要說出去「他自己感情存在瞬間的真實」；他還願望企求這一種清晰而想像的真實，一個像梭羅的作家，在頑健的完整底力量及對於自然像是自己的熱情中，從信實中創造了他所親眼目睹的生活底細節。他所願望的是這種雅緻感，這一「動作及事實底關連」堅定不移的頂點，可以傳達所接觸及紀錄下來的事實中底秘密流動的表徵，這是其他所做不到的。

也在這一點上，使他和琪屈羅·史坦因及安特生分歧。安特生在基本上並不對「寫作」發生興趣；琪屈羅·史坦因除了不能幫助自己却可以幫助世界上任何人，寫作是他唯一的興趣所在。海明威的神話，這是海明威在二十年代替自己培植的，鼓勵他相信自己是唯一純粹的虛無論者，而且是冷酷地有同化力，甚之在想像中也是凶猛的。但再沒有比這更錯誤的事情了。他把主要的藝術運用在次要的生活印象上，而衡量這一印象與欣賞藝術同其重要。但是他表面上的質樸實在是一種可資模範的坦白，和自一切可能來源學習的出色的本領。作為

一個質習的藝術家，他有能力十分出色地同化別人的教訓，看來似乎他可以是一種決定的現代情緒給予他所接觸的事物。他學習得很敏捷，他所借用的範圍常常是被誇張了的。海明威文學教育的意義，並不在於他從琪屈羅·史坦因的「三條命 (Three Lives)」<sup>57</sup>中學到散文的節奏，運用雪烏德·安特生的率真，自伊若拉·龐德處以及戰後巴黎世界的文學研究室得到紀律感，但是他們也給予他一種保留自己的權力。且不談他之得益於馬克·吐溫「頑童歷險記 (Huckleberry Finn)」——對於他這是美國文學中最偉大的作品——他和任何戰前文化一無基本上的關連。拜倫學自蒲伯 (Pope)，但是海明威却在不能記憶一九一三年的文學環境中學寫作。甚之文學革命在身上找到了可資信託的後代，一位永遠替畢卡索作姿態

① 海明威的風格取自各種源泉；甚之、如約翰·皮爾·畢蕭澄所說，是取源於鬥牛的。他從 T·S·伊略脫學得很多，此後他更自阿契勃·麥克萊許 (Archibald MacLeish) 的詩中學得了柔和與芬芳的低吟，這些詩裏的文字密結着有枝枝的葡萄。「永別了武器」中那位年青戰士談阿勃羅齊時，甚之有聖經中的語調。

的前進份子，用中西部的口音談着現代主義，也不能長期佔有他。一日海明威學得了他的藝術原則與技巧，從中西部的運動員，兵士及國外記者中建立了一位文學人物在浪漫地幻滅了戰後花花公子時代中，創造了一位新英雄但在尋求「真正的事物」上，他走着自己的道路。

由於他要從風格得到意識完整底無休止的探索，才使海明威得到他的盛名。如他日後所寫的，「要說出什麼事情發生，人們須用「這一或另一技巧」，對白則是至上的技巧。但這「真正的事物」，他的藝術底脈膊，對於海明威自始即是把事實與象徵完整地混合在一起，把自然的節奏完整地轉為必要情緒的激動，把當代生存底各種不同場景——戀愛，戰爭，運動——揉合起來給予它們一種集體的風味。也就在這裏，風格與經驗集合在一處而使他應用裕如。人祇有在他的感官受苦與感官的偶然享樂中才能忍耐生活底殘暴與恐怖，如果他能夠完善地把它們表達出來，他便得到了藝術家的特殊勝利。他可以高高地升在暴行底木然服從的感覺之上，這種暴行是人們在事件表面所感到的。在自然事實底描寫中給予一種新的方面，他可以從生活底一半恐怖的混亂中得到逃避。這一點意義在「我們的時代」中和平與戰

爭兩世界的聯合中闡明得很出色；戰爭中整宇宙的落寞之感底意義在「永別了武器」的開始幾節中便發出聲音來，而在卡波雷托撤退中到達了它的不朽表現，那兒緩延的流水，口吐怨言的長列兵士，爲憲兵成羣鎗殺的軍官們，似乎全在黑暗中溶在一塊；「太陽又上昇」(The Sun Also Rises) 中特別的場景，在那兒羅拔·柯恩和傑克及其他朋友坐着看鬥牛，在鬥牛場中狂牛被刺中則感到瞬間的羞辱。在每一情形中，人身內的獸性從近旁的或種事情中找到了它的平行事物與開啓之鑰；情緒成爲事實了。

如果「真正的事物」不能常常贏得，或是在贏得後不能保留，便有風采底另一形式出現——飲酒與戀愛底歡愉，行刺的鬥牛人在他的牛前不安地舞蹈着，狩獵底尖叫，那種熱情的注意足以使一個人寫出下面的句子「去獵鸚鵡你千萬不要夾在它們一淘裏，否則它們突然驚起，便向你撲來，有的冲天而去，有的從你耳邊擦過，飛成一個你從未看到在天上飛過的形狀。」如果藝術是勇敢底表現，最優的勇敢便有藝術的氣質。勇敢之外，在「喪鐘爲誰鳴」(For Whom the Bell Tolls) 中則有專家的完整與熟練底榮耀，這裏面有種自然癡癩與凍結於落寞與恐怖中的感覺。在美國文學中除了梭羅，再沒有一位寫自然的作家具有海明威

那樣對於色彩，氣候，在冷熱中肉體能力底智識的敏感，這一肉體的智識在風景中思想與行動着，愛特蒙·威爾遜稱之為海明威的「晴雨表的準確性。」這一準確性是獵人與藝術家的快樂；超乎這一點及有關於它的滿意感之外，海明威似乎對於其他一切事物並不附有任何價值。不是絕對的價值便是絕對的衰敗。

海明威早期的長短篇小說中十分濃厚的「虛無主義」，證明他需要在藝術中有種理想的表現，是種狂熱的浪漫主義底記號，不過這位浪漫主義者却有深湛的失望。他書中人物底身心極度苦痛是太戲劇化；太無漏洞了；這是種過度無虛飾的逆轉。海明威傳達他對於世界的瑣碎與恐怖之感所運用的表徵，是比代表這些表徵的人物更有意義的，而這些人物又似乎常常代表情緒，於是情緒便成爲一切。「太陽又上昇」中一室的放逐國外的人經常是他們以生命實行的題旨底補充；至於「永別了武器」中的戀人們，如愛特蒙·威爾遜所說，是抒情的情緒底抽象化。海明威爲他自己創造了個比生活更爲光彩的世界，但是他並不是在寫那些生活在真實世界中的人；他又在和絕對的價值在打交道，在絕對的歡樂與絕對的挫折之兩極間

驅使他的人物，祈求鬼魔永墮地獄。

這之後，便是「死在下午」及海明威的神話。海明威之有神話是極有理由的；一如擺倫，他創造了自己的名譽。但這一神話在海明威用之爲個人行動及信仰的指南時，你成爲不吉甚之有點卑微了；事實上，他不但成爲自己所寫人物中的一個，而且是他自己的英雄。「死在下午」之後，海明威的作品成爲這種神話的表現，原來，則這一神話曾經是世界對於他作品反應的衡量。震動底感覺，他早期故事底驚人的抑鬱，現在則變幻成一種響亮而諷刺的修辭。「馬丹，一切我們不經意應用的文字，已經失掉它們的鋒利了，」海明威在「死在下午」中告訴那位老太太；而且用他自己的例子來證明它。「你一點也沒有補救嗎？」她問。「馬丹，生活中任何事物都是無可補救的。」這種裝模作樣，在這一場合裏是矯飾，在另一場合裏則祇是饕餮的。「太陽又上昇」中蕩漾的放浪戲謔建議了一種悲劇的自我智識，他們對於生活看法底肯定；海明威自己的語調現在是好笑的而且有點狂亂。「至少，關於道德，我所明白的道德便是你在事後感到好的，而不道德是你事後感到壞的。」這是在「賭徒，尼姑，和收音機」中飛機上那位馬克思的學舌者說的：

宗教是人民的鴉片……是的，音樂也是人民的鴉片……而現在經濟是人民的鴉片；這是在意大利和德國，和愛國心是人民的鴉片平行的，性交叉怎樣；這是人民的鴉片嗎？對於某一些人民，對於某一些優秀的人民。但是喝酒是人民最利害的鴉片，哦，一種最好的鴉片，雖然有些人選中收音機，另一種人民的鴉片……和這一塊的是賭博，如果有人民的鴉片的話，這也是人民的鴉片……志氣是另一種人民的鴉片，另外則是對於任何新政府的信仰。

年復一年，人們熟習於海明威，像泰山站立在未開化的大自然中；或者，像是「阿非利加的青山（Green Hills of Africa）」中百無聊賴的運動家，笑視着他所殺戮的無數野獸；而他出名的風格變成更爲機械的了，語句更不堅定，哲學觀念更爲自我意識，對於有限度的永生底懷疑也更爲痛苦了。許多迷失的一代的人早已轉變其他的興趣範圍中去；海明威似乎隱居在「老爺」雜誌的衣服廣告後面，寫着把釣魚報告與論風格及優美生活底吹毛求疵的宣告混在一起的文章。於是在「永別了武器」出版後的八年，其時，海明威的神話早已失掉他的光彩，因爲用爭勝及空譽鼓勵這一神話的世界早已消滅，海明威寫了本「求而不得」(To

Have and Have Not)」。這是本瘋狂地寫下來的小說，顯示了海明威新的緊張及不安定；但從它的傳奇劇 (Melodrama) 而言，這不是本不值得的作品，而最奇怪的則在於這是他寫及美國的第一部作品。同聲悲悼的各國醉漢底嘶啞叫聲，從馬拉甲或巴黎或非洲叢林永遠不變的景色，似乎已被他拋在身後了。「求而不得」的美國是凱懷思德 (Key West)，正如一九二五年的巴黎，是一種文化的前哨，也是它的表徵。由凱懷思德，海明威回到了老家，而凱懷思德顯然也對於他成了美國底工作表徵，一種橫剖面；那些傷心人底破敗的而深沉動人的怨恨，漁人與古巴革命份子，老政客與酒鬼，銅臭滿身的市儈與飢餓的土人，展望無窮却一無前路的婉延的白沙灘。

「求而不得」中的海明威並不是個「新」海明威；他是位發怒及混亂的作家，他為社會與經濟的危機所深湛困擾，因而無法熟視無睹；但在他的教育中却一無契機來了解這一危機。無可避免地，他流入於傳奇劇及病態的狂暴中。對於海明威，他從第一次世界大戰獲得生活底觀念，因國際紛擾及西班牙內戰而落入於第二次世界大戰中，大眾的受難永遠是種背景，在這背景之前，海明威的主角因他擺倫式的驕傲底打擊及他的風光底感覺而執着不去。

但這一新危機必須有比藝術勇氣更多的東西才能承受；每一代人都被俘獲在這裏面，當代文化與流風因它而變動，甚之他心愛的西班牙也爲它所摧毀。自然，也只有海明威才能挑中「求而不得」中的海賊及「第五縱隊」(The Fifth Column)中的國際間諜做他三十年代中的新主角；只有這兩個人才能離開黑金曜日到慕尼黑這一時期而不理會這場大屠殺！他在這兩次生產中接近若種事物，他既不能滿意地辨明也不能具有信心作計劃，無可避免地哈雷·毛根(「求而不得」中的人物——譯註)與菲力伯代表了一種苦惱的個人主義，切求人類的同伴愛同時却又鄙棄這一種愛。海明威的主角現在成了所有他的主角們底誇張的湊合，本身却空無一物。這位主角是「老爺」雜誌中的漁人，是OGPU在西班牙的工作人員，他必須在西班牙共和國與伐沙女郎(Vassar Girl)——「老爺」雜誌中伐沙所作畫中人物——譯註)作選擇；他是個殺人的流氓，他殺人完全爲了海明威在這一瞬間要殺一個人，而且是個感傷的深知世故的人，當他聽到福祿列達旅館樓下的民軍在唱「Bandera Rossa」，叫着：「我認得的那些最優秀的人都爲這隻歌從容赴死。」不過「第五縱隊」中的菲力伯卻並不是個優秀的人，他是能力加強了的傑克·巴奈斯來殺法西斯黨徒的，而這批法西斯黨徒並不真實

的，正如他和勃雷特夫人在內戰之中永遠咕嚕着的病態智慧，而這一內戰正在動搖着西方的社會。

姑不論海明威所嘗試去把握的是什麼，無論如何，他在西班牙找到了或種衡量；他在一篇特別短的小說「橋上的老人（Old Man at the Bridge）」中最先找到，這是在一九三八年四月從巴塞龍納用電報拍發的。「要表達西班牙人民使命底崇高與尊嚴必須要有許多戲劇和小說，」他在「第五縱隊」的序言中寫着，「而最好的戲劇和小說在戰後才能寫成。」「橋上的老人」是「喪鐘爲誰鳴」追憶中智慧底介紹；這是海明威在西班牙所學得較好的事物的記錄，是海明威的一種暗示，他在西班牙大衆英雄犧牲中又一次找到了清晰與光輝的橫亘着的理想。政府軍退却時，一位西班牙軍官遇到了從聖卡洛斯下來最後的一個難民，一位老人養了八隻鴿子，二頭羊和一隻貓，但在法西斯軍隊前進時，和它們及自己人失散了。「那末你沒有家？」政府軍軍官問。「沒有，」老人回答着，「我祇和這批畜生住在一塊。自然，貓是不用担心的。貓會照顧自己，但另外的會怎樣我却想不出。」「你有什麼政治背景？」軍官問。「我是沒有政治背景的，」老人回答。「我活了七十六歲了。我走了十二公

里路，現在我想我無力再向前走了。」就在這一種精神下，海明威寫了「喪鐘爲誰鳴」，這是位深湛的浪漫主義者底作品，他終於和理想妥協，他用那樣的熱心摧毀了古老的殘舍，使他西班牙戰爭的肖像很少是西班牙人民的研究，而是史詩樣的勇敢與同情的研究。一貫凍結在逆變中的理想主義，既十分腐蝕又是自我譏嘲的，現在成爲一種毫無羞怯的抒情性，把羅拔脫·喬登和瑪利亞的戀愛，辟拉的精力，遊擊隊的忠勇，西班牙語言的豐富與風趣包裹在友情的讚美歌中。「一切的人類都出於一個創作者，和一卷書裏……沒有一個人是個孤島，包圍在自己的圈子裏。」沒有再比羅拔脫和瑪利亞的戀愛故事更爲純粹的傳奇式的了，也沒有一則戀愛故事更能適合於一位作家對於生活的信任與所獲的歡欣底表現了。海明威顯然自西班牙得到對於人性觀念的新敬仰，對於連繫所有的人在一塊底集體的欣賞；而約翰·唐奈（John Donne）的天主教虔誠精神提示了他的書名，似乎他對於緊密調和，純粹絕對的勇氣與風采的長期追求，成爲動作與戰鬥及愛情底歡樂的接合。

不過「喪鐘爲誰鳴」最不像海明威的作品。它的主要人物完全不真實；作爲西班牙內戰的人性與社會戲劇底紀錄，它是粉飾過度而從來不深刻的。如果人們以這部作品的熱望改

變，流暢，策劃及過多的傳奇，來和後期特別出色的故事「基里曼若魯之雪」(The Snows of Kilimanjaro)「作比較，則顯然在「喪鐘爲誰鳴」中對於生命作肯定的企圖，雖然是熱情萬分，却局限在書中行動；而「基里曼若魯之雪」中對於生命底浪費與死亡的集中研究是完全戲劇性的，而且完全是海明威自己的。海明威的世界是個死靜的世界，甚之在「喪鐘爲誰鳴」中也一樣；而書中的大場面，如戰鬥景象，法西斯城市底掠奪，帶着一種小心設計的狂暴與殘酷，綏延而出。但是西班牙戰爭特別祇是羅拔脫·喬登的教育——「這是人們教育的部份。在它完了時將是一種好教育。」海明威的「我」仍然是存在底中心，好像只有他才能十分容易在戰爭與睡在袋裏的瑪利亞間作交替；好像他不可能經驗其他人的生活，祇不過如那些迷失的一代擺倫般的，在別人的經驗之旁串演一番而已。是啊，海明威的主角仍然是「一個遭遇各種加於他身上事物的人」——戰爭碰到了羅拔脫·喬登——仍然是那個出色的年青人在殘垣斷碣中計算着他自己生命的成本。所以「喪鐘爲誰鳴」是本令人不滿意的小说，顯然對於海明威是不滿意的，因爲這是他特別虛無的個人主義底牽強與不自主的運用，他對於生活底光輝的一知半解，這一戰爭與鬥爭的新世界是超乎海明威的感覺的衡量的，而且是足

以使這一知半解，長成爲極爲感傷的。這裏便是他的意志，在於把握希望中；再沒有比這種慣見的迷信更爲錯誤的了，海明威憑着這種迷信願意在古老的虛無主義的圈子裏走了又走。但羅拔脫，喬登在十分古怪的孤獨中，所以他也孤獨地死亡，等待着敵人的前進——海明威的遊擊隊也各別地死亡，一如地曾經完成了各別的和乎一樣，海明威主角中的最後一個享受着最後的否認，也是最不動人的一個。這種各別死亡與否認以前都是有過的，而且都是很優美的。獵人孤伶伶地在山巒間，鬥牛士在狂牛之前，鵝鶉在空中飛行，這都是優美的。琪屈羅·史坦因可以教育一個剛從戰爭裏出來的年青人，寫作完善的文句，而藝術底勝利等於生活底否定，這是優美的。世界可以如海明威小說中所寫的一樣；而「我」則是這一以病苦光耀的世界中一切幻滅與可怕的驕傲底表象；更則文句是那樣的完善，橫跨在黑暗之中；這些也都是優美的。那時藝術之能否新鮮與光耀，生活華麗組織下的生活之是否枯澀與黑暗都不成問題了。因爲海明威的一切偉大的文學底半勝利；他證明自己是美國產生的勝利的現代藝術家，而在他的範圍與方法之內，是美國幻想史實中最有趣的創始者。但如果那時不成問題，現在却成了問題——並不是因爲海明威的高超的優美是容易毀滅的，却因爲他的作品

是紙上的半勝利，因為他沒有真正的連續性，一點也沒有他自己藝術上成就所要求的精神底偉大性。現在成問題的在於海明威的影響本身成爲歷史中的事實。它永遠成問題，特別對於那些欣賞他給於美國文字寫作上的成就的人，而他，在心裏存下了這一特色，便可以理解到海明威是個感覺上的當代美國成功人物；也可以帶着尊敬與同情，理解到這是一種狹仄，局限與狂暴世界中的勝利——從來不會超出這一點的。

## 五

技術上甚之是精神上，海明威對於三十年代的寫作有着深湛的影響。作爲一個文體家及技巧家，他的例子對於他的後輩是有吸引力的；作爲新型而出色的美國人尊敬狂暴底前輩，他挺身而出，對於三十年代食古不化的小說有着最偉大而獨一的影響，自然也影響了這一時期的社會與左翼的小說，雖然有幾位這一派的作家是不願承認的。除了早期的德萊塞，再沒有像海明威那樣地左右現代美國小說了；不過德萊塞大部份是在爲現實主義鬥爭時勇敢與坦白的例子，却並不像海明威是一種技巧底標準及生活底動人的觀念。海明威是整個美國

當代文學經驗的銅神。不過在某一感覺上，他成爲一個終結的特徵，正如他曾經是一個開始的特徵一樣。如果我們一思整個迷失的一代底藝術與社會觀怎樣在他身上達到頂點，而這一個觀念多少是個人主義底光輝而狹仄的凝聚，而且與二十年代藝術家所感到的社會完全無關，則海明威對於生活底固執的原來觀念，顯然祇是戰後與未來連繫却不是橋樑底最高表現。姑不論他的意志與對於「人性底興趣」正式的改变，這個「我」與社會在他的想像中是無法會合的。在他之後出現的三十年代的寫作，在有光輝時，便祇有他光輝底表面；但由於這些寫作參入大部份對於社會的關心，且相信人在今日不是孤單無依的，這些寫作便透露了與海明威的不同，正如這些寫作中的強韌顯露了海明威和它的關聯一樣多。

現代美國文學底道德史中的一章，並不止於海明威及迷失的一代，這在約翰·郝斯·巴索斯的作品裏，可以看得很清楚，他完成了這一代人的故事，而把它的價值置列於三十年代的社會小說中。關於郝斯·巴索斯最有意義的，在於他雖然是戰後十年與蕭條時期（Depression Period）底危機小說間的直接連繫，迷失一代底失敗主義却逐漸深入地由他從個人轉到社會本身。社會成爲他作品中的主角，社會受着立即打入地獄迫切之感的苦惱、

這種苦惱是迷失一代的個人主義者以前所單獨忍受的。在他，迷失的一代成爲美國現代時期開始以來所有的迷失的一代人——他們全明白自己會迷失在戰爭之火裏，或是從現代資本主義的冰坡掙扎起來。悲劇的「我」已經成爲現代社會中悲劇的包括一切的「我們」了；運動的步調，各別的和平與各別的死亡成爲工業機器底重重的節奏。他這一代底中心的諸信仰，雖然在都斯，巴索斯這些信仰有不同的來源與表現，却仍然是一樣的。在政治學及工藝學中工作，一如費茲澤拉特在高級社會工作，海明威在戰爭與運動中工作；都斯·巴索斯算出來的一切方程式都等於零。它們差不多是太完整的零，而且是不甘心的失敗主義者。但是他的小說自「一個人的創造 (One Man's Initiation)」到「一個年青人的冒險 (Adventures of A Young Man)」中的紀錄，姑不論他在「我們的立脚地 (The Ground We Stand On)」中對於美國民主傳統的讚美歌所顯露的新信仰，是他一代人底最後的重要證明，而且在許多方面是最最激昂的。

都斯·巴索斯的零，既不是海明威最出名時期底 *Nada hail Nada full of Nada*，詩樣地感到的虛無主義與耽溺於子虛 (*Nothingness*)，也不是費茲澤拉特底抑鬱與曖昧的追

求。從他作品中升起的悲劇底不信，是敏感的民主意識對於暴虐及社會醜惡，與工業資本主義下人數發展失敗底堅定的抗議；這是一個人的抗議，這個人可以正式參加社會鬥爭，而這是海明威與費茲澤拉特所做不到的。了解都斯·巴索斯的社會興趣，在於鑑別他與他那一代其他人間的差別，及有些馬克思主義批評家所看到的他與社會主義者間的遠隔。都斯·巴索斯的中心，不祇是對於社會全部機動的着魔，而是他對了這一社會的腐敗底不屈的反抗。他不能如海明威一樣絕對地把「我」與社會分開，因為雖然他在精神上更無友愛，他實在是一個過份有自覺的政治公民。但是「我」却保持了旁觀者及俘虜的身份，而且，人們從他的作品裏聽到這一從良心出發的智識份子本心，直到「U. S. A.」「開末拉眼」一節中羞怯而閃避的自傳。都斯·巴索斯人性的本身是個愛默生派的人物，而不是海明威式的競技者；他是存在底司儀人，永遠有點怯弱，有點退避（都斯·巴索斯的一切在開末拉眼底審查周圍放射着），而不是它的有感覺而受難的中心。他是個信從愛默生底「自我信任」的人，在其他一切都使他失望的時候，他站在個人的完整上反抗社會的壓迫。但是他並不是海明威似的詩情的人。愛默生在日記中的自許，對於都斯·巴索斯特別確實：他喜歡「人」但不是衆

人。

都斯·巴索斯當然比他那一代大部份的藝術家更爲接近社會主義；不過在美國沒有位小說家把集中控制的社會對於個人完整的危險寫得更爲陰沉的，却具有意義。內戰前的西班牙自海明威看來是鬥牛人， Pamplona，及金色的酒；自都斯·巴索斯看來則是西班牙的無政府主義者及他早年在旅行記「羅西南脫又上了路（Rosinante to the Road Again）」中寫得十分動人的吉柯德的夢想。可是海明威從西班牙內戰中找到了「新希望，」都斯·巴索斯從這次戰爭所見到不祇是他心神貫注的鬥爭，及他經常感到精神聯結的西班牙底苦惱，而且是格林·史保次伍特所象徵的殉難，格林·史保次伍特是「一個年青人的冒險」中落在西班牙OGPU中的幻滅共產黨的脫黨份子。海明威至少可以把「喪鐘爲誰鳴」寫成羅拔脫·喬登的教育底故事；都斯·巴索斯却不得不把他的西班牙小說寫成格林·史保次伍特的殉難。而在都斯·巴索斯作品最有意義的是個人的判斷及殉難，這種判斷使得沒有恐怖可以阻止他的主角們影響社會，而殉難則永遠隨處在等候他們。格林·史保次伍特在政府軍牢獄中最後失望的叫啊——「我，格林·史保次伍特，身繫牢獄而神志清新，把我對於較好世界

的希望傳給國際工人階級——正如都斯·巴索斯在他第一本毫無經驗的小說「一個人的創造」中法國兵的叫啊——「哦，謊話，謊話，這個使生活滑過去的謊話！我們必須再為自由奮鬥一次，爲了人的尊嚴。我們必須無望地，冷嘲地，無情地挺身而出，至少表顯我們並不屈服；我們是奴隸，但不是情願做奴隸的。」從馬丁·霍烏到格林·史保次伍特，都斯·巴索斯的主角是在社會中失敗及創傷的年青人，但是從不低頭屈服。無論他所失掉的是什麼——都斯·巴索斯的人物一定失掉別人生活中的一切，如果他們以前曾經握有生活中一切的話——他也不屈服。海明威有「壓力下的風采」，而他作品中的戲劇經常是生活底遺傳下來狂熱的需要；強烈堅持個人的倖存，他害怕也許不能倖存下去。都斯·巴索斯，雖然他有極度的想像，却沒有海明威的風采，他的需要成爲失敗底又黑暗又有音調的詩歌；他把一切事物集中於個人神聖的週圍，這是他的聖蹟。海明威作品中個人與社會的分離也許是不能挽回的，却被悲劇地感覺到；他的譏嘲似乎是全無漏洞的，祇因爲這譏嘲也諷刺了自己。在都斯·巴索斯，這種分離是有機及自願的；心智決意拒絕，而在同樣的聲調中它所追求及否認的友愛永遠不能滲雜進去。

就因為對於個人底優越的關心，他要在社會中援救個人而不是在社會中建樹這個個人，人們方能追蹤貫穿在都斯·巴索斯作品中的衝突——在他的熱誠與強烈的社會興趣之間；他對於現代社會動作底深湛的融會貫通及他從它們那兒的過慮的退縮；他在「U. S. A.」中千鈞百鍊的諷刺譏諷的散文（機械世界的機械散文）及在這散文下面顫動的青春與木訥的抒情性。本質上是個反叛者及外邦人，在他包括「U. S. A.」在內的一切作品中是個蒼白而自我意識的美學家，都斯·巴索斯立時成為迷失一代作家中底瑰寶，而且是美國「工藝學」小說家中的第一人，第一個把小說方方正正地帶入機械時代，在他作品裏運用它的節奏，及它成堆的工具與人。

都斯·巴索斯從來沒有到達海明威盛時底戲劇性的平衡，及把他一切的敏感源流集中在特殊一點的能力，這世界永遠是個灰黯的恐怖，而且是永遠未被着手工作的；他的心智也永遠和自己口角不休。因為他從不能接受這個集體的社會，所以他經常在這社會中發現病態的魔力。現代方程式相互抵銷成個零，一切都未着手，主角們經常是失意的，而在「U. S. A.」中最後一個角色一如都斯·巴索斯自己懷恨着失敗底史詩，是在美國公路上蹣跚孤行飢

寒交迫的流浪兒。壓迫及不平等必須提出來抗議，因為都斯·巴索斯的民主良心經常不斷自始至終地抗議着。不過他在美國寫得最出色的一本傳記中對於道斯坦·維伯倫的論調，特別適用於他自己：「他永不會說是的。」這抗議從不是社會主義者的抗議，因為這會使得一個團體代替另一個團體；而且這也不是詩意或宗教的，因為都斯·巴索斯的心智，在作詢問時是敏感及光輝的，却沉浸於唯物主義之中。這是種過激的抗議，反對心智的現狀，而這心智却貪於把握得更多連自己也不能予以範圍，這一心智底抗議，它對於資本主義的反對並不比對於一切社會底懷疑更為廣大。

在都斯·巴索斯的早朝作品中，許多是平凡的，祇是他事業中重要作品，（U. S. A.）底準備，這一衝突意思是美學及社會小說如「三兵士」及「曼赫敦轉車站」中的世界底衝突。但在掩蓋這些早期作品的表面矜飾之下，永遠有着約翰·羅特瑞果·都斯·巴索斯（John Roderigo Dos Passos）的故事，這是位葡萄牙移民的子孫，而一如道斯坦·維伯倫——他的諷刺及甚之比馬克思主義革命批評家還利害的觀察力給予美國社會哲學一個基礎——是個外邦人。一生得益於上中階級的教育，而且儘他父親能力所及地供給他旅行，都

斯·巴索斯無法不帶着一種差別感而長大起來，這種差別感甚之是美國移民底敏感的子孫也能感到。他進凱奧脫及哈佛大學讀書；他不久即成爲迷失一代的完成學校，諾敦——哈琪救護隊最出色的畢業生；但是他却離開了那條主線，這一離開却是使他的心智能有不同的自身發展。

這是不足爲奇的，都斯·巴索斯常常感到與西班牙的傳統及社會有這樣密切的連繫，或是在他那本有啓示性的小遊記「羅西奈脫又上了路」中，他置身於唐吉柯德的小馬自己取名爲泰萊瑪修斯，好像是指出他戰後到西班牙旅行一如泰萊瑪修斯之尋求優力栖斯，是在尋求他自己祖傳的原則，他需要在西班牙找到他的連續性。都斯·巴索斯在西班牙及拉丁美洲學習到如何給人評價，如墨西哥革命份子柴巴達，西班牙自由意志論的無政府主義者。他的旅行日記，特別是在「U. S. A.」中隱約顯示的傳記體的速寫，告訴我們都斯·巴索斯的心永遠同情那些在反叛中顯出孤獨及人性的人，不同情那些社會鬥爭中的勝利者及政客們，而同情那些偉大的失敗者——不切實際却有人性的西班牙無政府主義者，那些維伯倫們，優秀的墨西哥人，美國人民黨員，動搖份子（Wobblies），鮑勃·拉·福萊德們，傑克·里特

們，倫道夫·波倫們，他們失敗而且最後失却控制，大部份這批人懷疑太多的權力，中央集權，及油嘴滑舌的革命精神，這種精神始於憎恨恐怖，而相信最後能得到博愛。所以甚之是「U. S. A.」中的第一個人物，遊歷家芬尼恩·麥克利雷，「麥克，」及最後一個「佛格，」都是批動搖份子及「頑強工作者」；所以即使這三部曲中最令人欽佩的角色曼莉·弗倫契，是個失敗的布爾雪維克。也只有這位失敗的布爾雪維克，才是都斯·巴索斯真正鍾愛的。那些未失敗的人似乎把自身打败了。

這位葡萄牙移民的子孫確也是那個進學院的孩子，如馬爾康·柯萊所指出的，「正在後來這被稱為哈佛美學家的開始時期。「那裏的智識氛圍是「年青人讀佩德(Peter)及衆夢之山(The Hill of Dreams)，他們在運動室裏討論聖·托瑪斯(St. Thomas)，在南波士頓底陋巷裏彳亍，對於『風雨剝削的黑暗』熟視無睹，看見一張意大利女人的面龐便虎視眈眈，在這陋巷中的女人是被視為波提色利(Boticelli)的報訊天使(Annunciation)的。」都斯·巴索斯到這些陋巷去，他也居然在那裏找到了波提色利的聖處女。「哈佛月刊(Harvard Monthly)」刊印了他初期的作品：「自由體的詩，一篇社論，及一篇論工業

主義的文章，題目叫「一個謙卑的抗議。」「我們不是，」年青的作者問道，「像那蟻伏在出軌的火車頭中的人嗎？而在同時，我們毫無知覺地被鑰子抄送到爐火裏，一點也不知道我們會帶到那裏去？」這和「一個人的創造」相差不過一步路，這書是一九二〇年在美國出版的，而在一九一七年早已分題寫成了。這是他早期兩本反戰小說中的一本，一點也沒有如「三兵士」中那種結實的現實主義底虛飾。這是位青年的建築師，詩人十分孩子氣與做作的回憶錄，他反對戰爭的主要不似乎是因為他耳朵裏充滿了炮聲，使他不能觀賞法國的峨特式的天主教堂。這位主角，意識地在戰禍的歐洲去表彰自己，是世紀末小說中所有的灰色人物底慘淡的模仿，一位抄襲的霍思曼，雖進入寺院，欣賞建築，及為世界被仇視的革命藝術家寫一篇宣言的需要，這一切的慾望之間弄得支離破碎。「上帝！」馬丁·霍烏在戰壕裏嚷着，「祇要目前有什麼地方你可躲避這些愚行，政府間底虛偽口號，以及這種憎恨底令人生厭的反復，這種令人窒息的憎恨。」至一九二一年，這位美學家因「三兵士」而成爲一位社會小說家。「一個人的創造」中底修辭上的魯促被一種沉重而勇敢的憎恨所代替。都斯·巴索斯再也寫不出一句像「落日的紅焰把火散在貓兒眼樣的天際海上，這古舊的歡欣，這古舊

的火焰會使世上所有的謠語都燒成灰燼，在喇叭的號叫之下，日瑞珂的長垣可以塌毀，在他灰色困倦底深處，這歡欣顫動着，孕育着。」他是個現實主義者，他的三個士兵底敘事詩——西部來的傳塞里，南方來的克利思斐德，紐約來的音樂家約翰·安特魯——是一個企圖來訴說美國遠征軍底小型故事。不過「三兵士」的所有穉惡，書裏迴響着都斯·巴索斯後期社會小說底特性的簡潔與嘲笑的話調，特別和「一個人的創造」一樣地片裂與自以為是傳奇的。這書中有三個正角，却只有約翰·安特魯是主角，而且是在戰爭中的屈辱與苦悶最後控制了全書。所可注意的，即都斯·巴索斯在這第一本重要的小說裏，就顯示出對於使他那本「U. S. A.」出人頭地的典型，以羣衆作中心角色的興趣；而在書中最優美的，是他寫出了灰色的無名人物，人踏車，及兵士經驗中底重複的驚駭與探訪，邊司得里的酒排開笑話及令人吃驚的妓院愛情，百無聊賴與疲倦。

不過都斯·巴索斯之犧牲他對於約翰·安特魯包括一切的設計是更有意義的。因為安特魯是他最注意的；安特魯是馬丁·霍烏更多憂愁更爲年老的哥哥，而馬丁·霍烏則是都斯·巴索斯的害羞及美學的與木訥的主角，如一九一九年的樂觀派，他在戰爭中倖存却在和

平中死亡——至少象徵地，他死在憲兵手裏。「一個人的創造」中的仇敵是抽象的，「三兵士」中作戰的社會却是種官僚政治的恐怖。但是戰爭的確存在，却祇是種壓迫約翰·安特魯的事物；這位藝術家反對世界，當安特魯在書末全心呼喊時，是向貞妮說的：「我們必須活得更久，我們可以自由為人民，他們還是……不耐煩的。」藝術家在戰爭中一無地位，在一種感覺上，他在工業羣衆社會中一無地位，這社會却尚未為都斯·巴索斯所發現；戰爭似乎是仇敵底最後堅強的殘酷行為，這一暴行加之於那些為藝術勇敢地生活與狂熱地自由的人身上。軍隊就是人民大眾本身（都斯·巴索斯却永不能接受人民大眾）；藝術家祇能藏躲在這個本身之內，或為這本身而死。「他底有感覺的軀體，充滿了可能性及希望與願望，祇是個慘白的鬼魂，必須依賴於軀體，為它受苦，為它屈辱。」而人民大眾的本身却戰勝了；它經常左右了都斯·巴索斯。所以約翰·安特魯，他逃離軍隊去寫作偉大的曲詞（在西巴后的左右），終於被捕，當警察逮捕他時，那些樂章便隨風飛逝而去。

完成「三兵士」之後十三年，都斯·巴索斯寫道這是本展望未來的書。雖然具有一切的悲哀，他寫這本書是作為戰爭的結論的，從這次戰爭起，一九一九年的人們似乎被推向重建

或甚之革命上去。「當年青年人從他們的軍裝中爬出來時，力的急流似乎在各處湧現出來……在各種方向下，世界各國從飢餓與忿怒中展伸出來，準備接受一切喧囂與新的事物。」他本人到西班牙去，泰萊瑪修斯在尋找他的父親，同時嘲弄自己因為他是太無經驗了。在西班牙，那些古舊的傳奇的堡壘還存在着；西班牙在大戰時是中立的；在西班牙人們並不屬於這一代，而對於這一代人則「過分即是美的同意字。」西班牙有無政府主義者，寧靜却不是退隱，而這一種生活可以使庇奧·巴羅哈（Pío Baroja）的成長，這是位革命底醫生及烘焙師及小說家。「隨處都是死亡，」「羅西南脫又上了路」中的友人叫着，「但是我們必須繼續上路……許多年前，我就着手改正錯誤——因為除了人，祇是一個人，沒有別的可以改正錯誤；組織不過是把一個錯誤代替另一個錯誤——而現在……」但是現在泰萊瑪修斯却在傾聽庇奧·巴羅哈，他所描寫的人物，十分類似「曼赫敦的轉車站」及「U. S. A.」中所寫的人物——「那些失魂落魄的人羣，在偷偷地住在市郊，隨處搶奪一點歡樂，用華麗的海市蜃樓來迷糊他們的飢餓。」巴羅哈是革命小說家，而都斯·巴索斯祇不過似乎是一個而已，但在都斯·巴索斯所報告的巴羅哈對於中產階級智識份子的觀念，人們可以看到他自己的肯

像：

他沒有經歷過祇有在工業機械下作奴役，而對於一位建造者必需的紀律。他的奴役是種孤立的奴役；並不能使他適宜於成爲一個社會中真正的份子。他可以運用智識底廣大的力量，這力量是他所受教育的賜予之一。他的偉大使命是在於給存在機構作試驗，把這些機構上面的虛飾完全揭穿。

至一九二五年，出版了「曼赫敦轉車站」之後，都斯·巴索斯事業上有個重大的轉變。他曾經被戰爭中連根拔起，他逃離和平，但在逃避中他不能解決自己。較之於當前的美國小說家，都斯·巴索斯更爲着魔於羣衆社會本身的現狀；但是他心裏却迄未開始嚴肅地研究社會勢力底形勢，自然主義與社會史，這些成爲「U. S. A.」中的偉大主題。很像那些他寫到一九三〇年的書，「曼赫敦轉車站」是「U. S. A.」的一個準備。迄今他還沒有一個真正自己的風格，甚之在「曼赫敦轉車站」中也沒有風格可言。但在這本書裏他正在形成一個顯然爲他所自有的風格與方法；兩年後的薩可——樊塞蒂（Sacco-Vanzetti）案結晶成對於美國資本

家社會的反抗，也成爲「U. S. A.」的基礎，所以「曼赫敦轉車站」的試驗形式，它表現大城市生活的片段，幾十件代表大衆場景的人性故事（在都斯·巴索斯，這是大衆的苦惱）的企圖，引領着直達「U. S. A.」中光輝本色的技巧。

不過「曼赫敦轉車站」底風格與技巧的成就，是出奇地不確定及曖昧的。這書似乎在都斯·巴索斯自己的混亂底燈火下閃爍着。在都會生活無窮變換的樣式下，他汲取了集體的形象。他在這一時期中從事於表現主義的戲劇，爲「掃垃圾人（The Garbage Man）」，「航空公司（Airway Inc.）」，及「幸運高峯（Fortune Hights）」所證明的，而且一如喬治·開塞（George Kaiser）及恩斯特·托勒底表現主義的戲劇，他在小說中描畫出一種悲劇的舞劇，由城市的音樂及城市大衆的合唱隊所伴奏。最有意義的，他寫出了一種拙劣的散文風格，完全不像他早期的柔和，充滿着土語的節奏，這是他在「三兵士」中寫兵士言語所應用的，不過却提示一種牽強與隱約的詩意。這種都斯·巴索斯的新風格，顯然一部份有賴於當代的詩歌；而他把所有的場景溶化在一塊如在一場夢裏，或是混合用字以顯示心中確實的音調反響所用的技巧，則應歸功於詹姆斯·喬哀斯。但這一點在「曼赫敦轉車站」中的意義，

則是這位浪漫詩人，馬丁·霍烏與約翰·安特魯及傑美·赫夫小說的創造者，却著迷於一種羣衆及畫樣的醜態中。這本書好像是怪僻的美學圖形，這圖形上瘋狂地塗抹着城市場景中的各種色調，而所有它的結構都混淆在一起。人們從「曼赫敦轉車站」所看到的簡直不是寬廣的城市樣式，却是種怪異的吸收。這位美學詩人還是矗立着反對世界，完全排斥這個世界。這書裏的主角（「U. S. A.」是沒有主角的，祇有象徵物）傑美·赫夫在格林威治邨夜會中恍惚地出來，一直走到天明，赤着頭而且是孤伶伶的，宣佈他對於這大城市的澈底厭惡，而一如都斯·巴索斯的詩人主角，他就是這大城市的俘虜。

所以都斯·巴索斯，雖然他分裂在從庇奧·巴羅哈所學習的及他退隱到「美學的小室」中的必需之間，又準備來一次逃亡。他本身與世界之間所經歷的衝突，這衝突爲他用逐漸加多的諷刺而且在他作品中狂熱地描劃着的，現在出頭來了。而現在他在個人孤立感中，從他反對戰爭的辛酸中及從西班牙所積聚的社會觀點，爲薩可與樊塞蒂的犧牲而激動起來了。我們可以說，比較那些從奮鬥獲得自由的任何一位美國作家，都斯·巴索斯的確在加爾斯東牢獄外爲他們所作冗長歲月的作品中，作爲一個藝術家真正地受到了教育，堅強了起來，而且

受到影響。對於許多作家，薩可——樊塞蒂案給於他們順服的自由主義或漠不關心一個極大的震動；對於都斯·巴索斯，這案子立刻供給一種他作品中所需要的觸媒物（他從未順服及漠不關心），這一觸媒物促成了「U. S. A.」它使他漸長的煩燥却又執着地浪漫底克的入魔，以為詩人的鬥爭足以反對世界，轉變成為用階級鬥爭來作為他藝術的基礎。薩可——樊塞蒂案給予他一種正式的社會觀念底開始；而從這一殘酷的認識，這一社會——馬丁·翁烏所嘲弄，約翰·安特魯被粉碎及傑美·赫夫所逃避的社會——可以因為歧見而將兩個可憐的意大利無政府主義者磨折而死；於是發生了兩個國家，兩個美洲的觀念，而這觀念成了「U. S. A.」的建築架。

都斯·巴索斯現在曉得站立在什麼地方了；原來的浪漫底克的極性，現在成為社會極性，而美國在他的心智中成為不能改變的分裂，在握有者及被奪取者之間，在管理警察權的人與人民大眾之間。薩可——樊塞蒂案之後，他開始寫「第四十二條緯線（The 42nd Parallel）」「U. S. A.」的第一卷。這本三部曲的結尾是在「大錢（The Big Money）」中曼新。弗倫契自薩可——樊塞蒂行刑回來為止。「U. S. A.」中最深切感動的文字，是在「開末

「拉眼」中都斯·巴索斯自己對於這件案子的評論，在這段文字中他說了自己，一篇憐憫與憤怒底流利的讚美詩，和在「開末拉眼」中所常見的調低意灰之流的散文斷然不同，暫時地超過了全書中小心的諷刺與冷淡。

他們在街上用棍打我們 他們是強者 他們有錢 他們僱用及開除政治家們報紙編輯們年老的審判官們有名氣的小人物們大學校長們政客的下屬們（聽着商人們大學校長們審判官們 美國不會忘掉粗的叛徒們）他們僱用了帶鎗穿制服有警車及巡邏車的人

好你贏了 今晚你將要殺死勇敢的人我們的朋友

我們的祖國阿美利加爲外來者所毆打了 這批外來者推翻了我們的言語把我們父老所說的尚潔淨的話變得又佞詐又污濁

被他們僱用的人坐在審判官的位子上他們背靠着椅兩腳放在桌上在政府公署的穹門下他們不懂得我們的信仰他們有金洋有鎗有武裝部隊有發電版

他們造了電椅僱用了行刑人來辯動電擊

好我們是兩個國家

「好，我們是兩個國家。」就是這兩個國家組成了「U. S. A.」的故事。但這兩個個人的毀滅，他們是象徵，顯示了都斯·巴索斯心智中的極性；他們個人的殺身成仁叫出了這部書。自始至終，都斯·巴索斯本能地關心於個人的神聖不可侵犯，而這三部曲的結局適當地正在弗倫契失敗及漸長的幻滅，而無家可歸的孩子「佛格」則在大道上踽踽而行。「U. S. A.」結局時並不是馬克思的兩個階級及馬克思的樂觀在說話，而是道斯坦·維伯倫，他像庇奧·巴羅哈一樣地可以「給存在機構作試驗，把這些機構上面的虛飾完全揭穿，」但他却「永不會說的。」都斯·巴索斯的「U. S. A.」也不能進一步研究現代社會，這社會中的鬥爭及人民大眾底歷史；但這是失敗底史實。書裏的精神並無飄揚的旗幟，除了完整可以自認的心智底默默的勝利外，也一無勝利。這是美國所寫唯一的最最悲哀的作品之一。

## 六

技巧上「U. S. A.」是現代小說最偉大的成就，但是這種成就很容易和它的苦心經營的形式上的結構相混雜，因為都斯·巴索斯方法的成功，基本上並不在於他把這小說系統地降入

於美國經驗底四種規格和四種水平——敘述的本文，「開末拉眼」，「傳記」，及「新聞片」。這種前所未見的佈局是這書中最明顯的東西，立刻成爲最機械的。這書因它的敘述風格而存在，這一出色具體却是簡略的散文負擔及裹卷着書中的生活故事，好像一條輸送帶裝着美國人通過人類精神底龐大的福特工廠。「U. S. A.」是民族的史詩，是現代美國小說中第一部偉大的民族史詩；而它的勝利並不是種逢迎人心的炫示，這種炫示似乎是在各種不同的方法中所表示的；而是在於都斯·巴索斯的力量，把許多不同的生活交織在敘述裏面。很可能這敘述的章節，如果它們不是技巧地建築在這本書中精緻的結構裏，會喪失許多這種力量的。但是結構却把這本書拉在一起，圍在一處；書中的敘述則完成這一工作。「新聞片」，「開末拉眼」，和那些甚之是十分生動及經常見光輝的「傳記」常常有點不屬於這本書，它們帶着歷史底一板正經及諷刺的聲調。「新聞片」顯示了時代；「傳記」則高於這個時代，歌頌着美國領袖的故事；「開末拉眼」則羞怯地在抒情的木訥中施予教訓。但是「U. S. A.」之所以偉大，在於雖然它掃除了許多人的生活，吟誦着它們的浪費與幻想而且十分沉着地失敗了；我們也好像和它們一塊被掃除，而在每一生活經過我們的瞬間看得十分完全。

所以它的結構底光輝，並不在於它的外部表面策劃上，而在於它的內部，在於敘述底形式式的節奏上。各種不同敘述底每一章節，有着它控制一切的音樂體裁上，每一個角色被包裹在有他的特性的散文裏。這種，在「第四十二條緯線」底篇首，「新聞片」中吼叫着對於新世紀的歡迎；瑪爾司將軍從馬上跌下來，參議員皮佛里奇向新帝國主義的美國舉杯聲可以聽得到，芬尼恩·麥克利雷的故事，「麥克」，在米特頓印刷店底鯨油皂的氣味中開始。這種氣味，印刷機轉動的聲音，政治辯論，泥濘的街道與跳舞場，自始即顯示了麥克一生的調子，一如他的生活——動搖份子，流浪漢，辛勤工作——迴響了新世紀中工人成爲控制力量底湧現。所以愛蓮奴·史託達的故事開始於「當她幼年時她憎恨一切的事物」，這一句在我們進入故事以前，喚起了對於她的無愛的生活底意志堅定的反叛與傲慢，詭計與失望的認識。「第四十二條緯線」是新世紀，「新阿美利加」，及在書中所有的人類角色中青年時代的研究；我們是在麥克賣書及在貨船中的生活，愛蓮奴·史託達對於她父親的反叛，及吉尼·威廉姆斯在喬治鎮瀑布旁的野餐，J·華德·摩爾好斯的維明頓，嘉萊·安特生母親在北達柯塔經營的鐵路宿舍等這些個世界中行動着。他的「開末拉眼」背後的敘述人是一個

拉着母親的手諦聽父親說大話的小孩子（在書末他正要上法國去）；「新聞片」唱出了一九〇〇至一六年的報紙大字標題及流行歌曲；「傳記」則屬於那些企業巨頭的（瑪諾·C·凱志，卡尼琪），新世紀的奇人（史坦因梅志，愛狄生，布朋克），及叛徒的（白里安，勃斯，鮑戴伯·拉·福萊德，大別爾·候烏特）。

我們剛離開「第四十二條緯度」中的孩提世界，但是我們早已聽到輸送帶軋軋作聲把這些人物送向前去。每一個人努力於獲得地位；生活的範圍越來越高了。這一青年時代並無期望，甚之連成年時代底感傷的詩也沒有。「新聞片」唱着一九〇六年柔和的山歌早已離開得很遠很遠了；「傳記」是石頭的雕像。敘述中的生活成爲主宰的；無窮的波動淹盡了一切。一切都是僵硬，乾枯，而且早已有一點暴亂。瓊奈·摩爾好斯落入於愛情中，結果祇明白這位有社會地位爲他的大志所需要的女郎，不過是個蕩婦。當愛蓮奴·史託達的父親宣佈他再次結婚的計劃，他告訴她要娶的是一位「烏朵兒夫人，一位寡婦有五個小孩，在愛爾斯騰街開一家寄宿舍。」麥克，少年時歷盡辛酸，和他認爲同志及鬥爭的歡樂的那批動搖份子分手，娶了一位太太，險一險把他逼成瘋子；以後便離開了她，投身於當時的墨西哥革命運

動。吉尼·威廉姆斯的一生，早已染上了辦公室的灰色，也預備在那裏渡却餘生。世界上沒有逃隱的去處，無可規避，而且最重要的則是決無再出發的起點。夾板早已放好，而且從來也沒有拿掉過。

不過，我們可以感到，這些生活底無聲的恐怖，自始我們即為抑壓及了無生趣所打倒，祇是因爲每一章節的敘述是十分具體，每一文句，爲岱爾摩·薛華茨（Delmore Schwartz）所指出的，「可以在讀者的心智中擴大開來，包括了經驗底全部脈落。」「U. S. A.」也許是第一部偉大的自然主義小說，本質上是風格的勝利。在這書中生活着的一切都纏繞在這一風格的軸上；從「新聞片」中流行歌曲的片段及「傳記」中清晰的詩的結構，到敘述中的重擊，這本書像是爲一個發動機的節奏所推動的。都斯·巴索斯的散文，以前曾經是不確定及自我意識的，現在却被削得尖尖地鋒利逼人；但無論如何在「U. S. A.」裏，却已失掉他原有那種沉着的修辭，這一點在印象主義的「開末拉眼」的一部份中特別來得顯著，一般上以一種秘密及惡作劇的色彩給予這種嚴格的報導散文。下等，鄙陋，帶着一種冷酷的坦白，這是一位極聰明的藝術家底風格，他對於這些人類材料的工作，和別人施於木石上的毫無兩樣。

永遠在雕琢，永遠在斧削，但永遠有着深湛的迴轉及構思底可愛感。這決不是個「出色的」風格，本身十分美麗；從不像茲澤拉特樣的有稜角，或如海明威那樣地精緻塑造，而且永遠有種基本是機械化的東西存在着。但這是都斯·巴索斯需要的風格，用以轉動輸送帶的馬達；需用這種報導及譏嘲的風格來推動及限制這些人物。從「第四十二條緯度」我們進入了機械的世界，在這世界裏機械的節奏成爲這裏面人物底原始的拍子；而都斯·巴索斯的僵硬，缺乏思想，譏嘲的散文，永遠回響着這種拍子，召喚他們面臨他們的死亡，成爲他對於他們的觀念底最高表現。

也許在三部曲中，除了「大錢」上半部寫嘉萊·安特生螺旋紋樣下降的生活，都斯·巴索斯之施象徵的節奏，再沒有比在「一九一九」中寫裘·威廉姆斯更爲光輝的了。因爲裘是吉尼的做水手的兄弟，是戰時及戰後初年爲首的主要角色，和·J·華特·摩爾好斯一樣地以壯志顯示了「第四十二條緯度」的形式。喬在破敗的貨船上往來於各大陸，成爲年青的美國一代底移動及一無根着，這一代人是我們在「第四十二條緯度」中看到成長的；他的生活底漸生的遲鈍與無意義成爲浪費與死亡底原動力，這原動力拉住了書中的每一人物，一如鬼

一樣的老虎鉗，死亡的題旨，休戰後立即發生的虛偽的樂觀主義的題旨，為站在他的「開末拉眼」後面的敘述者所申述着，報告他母親的死亡，及未來和平底記錄——「明天我希望會是第一年第一月的第一日。」「傳記」中完全是死亡與失敗的研究，從倫道夫·波倫到韋思萊·愛佛雷斯脫（Wesley Everest），在「一九一九年華盛頓聖屈里拉鎗殺案（Centraia Shootings）」後被殘害及凌遲（Lynched）；從散文詩中所表揚的數十個人物，這批人也許會被「無名兵士」所引領，到J·P·摩根的死後肖像（「證券交易所裏的戰爭與危機，——機鎗子彈與縱火——……飢饉，虱子，虎列拉與傷寒」）。「開末拉眼」祇能查探「高度爆炸彈底杏仁香味從朽腐了的死屍底甜密的吐出來的誇語中發送了歌唱的喝彩聲。」而在戰爭底公開表面下所響着的堅定的拍子是喬·威廉姆斯在各大陸間衝撞的故事——喬，都斯。巴索斯最高的符號及犧牲品與象徵，一生受盡苦難，毫不意識到他生活的動亂，而且被當作貨物不斷地從一隻被擲到另一船。

海上二十五天，在亞基爾輪上，格拉斯哥，船長湯姆生，船上載着皮革，碎散的生鐵，在鋼板上

塗着紅鉛，烤在太陽下面這些銅板都唧唧地發熱，從早到晚漆着烟窗，在污濁的大浪裏被拋擲着；發臭的水手槍裏床上的臭蟲；清水煮的食物，有多眼的馬鈴薯和生霉的豆子。

在「一九一九」中，人們可以聽到死亡在迴響。這裏面每一條生命，甚之是J·華特·摩爾好斯，也變成一種腐蝕，一種遲緩的墮落。瑞却·哀爾斯伍志·薩負琪回到了他早年的理想主義而且成爲一個冷嘲的人，但却自願成爲摩爾好斯詭計的教唆人。愛佛林·赫金斯及愛蓮奴·史託達失落了他們對於藝術的雅緻的託詞，而抓住摩爾好斯的歡心。「女兒」，這位被德克薩斯女郎薩負琪所出賣的，在飛機失事中死去。甚之紐約的過激份子彭·康潑頓不久也發覺自己在牢獄中腐爛掉。在他們，戰爭成爲無休止的飲酒與旅行；他們不帶什麼給戰爭，也從那兒學習不到什麼，除了他們逐漸增長的對於自己百無一用的自覺。當他們順流而入二十年代時及「大錢」中的繁榮，賈萊·安特生人海浮沉的故事，成爲他們存在底最後一個瘋狂的比喻，是貪婪與腐敗底狂歡節。從「一九一九」中狄克·薩負琪在救護車與火車中出入法國及意大利的生活開始，這三部曲的進行便越來越迅速；現在，戰爭的世界一空而

入「大錢」中的歡樂世界——紐約與地德律，及繁榮頂點的好萊塢與美亞米——它便成爲死亡的騎行。空氣中滿佈着金錢，爲賈萊·安特生與馬果·陶林及狄克·薩負琪所運用的金錢與權力；但當他們接近這一物質的勝利時，他們美國式的迷夢，這機械把他們搓熱得太快了。賈萊·安特生可以在他的荷包裏吻着光輝的新世紀的鈔票，馬果可以在好萊塢上升得越來越高，狄克·薩負琪，完全出賣之後，可時享受他在J·華特·摩爾好斯手掌中的權力；這機械開始來抑制他們；在這兒沒有一個人可以有快樂了。在「大錢」全書中，我們等候汽球的洩氣，因爲在賈萊·安特生最後的酗酒與衝撞中，我們聽到了死亡的叫喚。

華爾陀·弗蘭克論門肯的話，對於都斯·巴索斯特別適當：他以精力給予絕望。不祇三部曲中的文章更爲豐富與堅實一如這裏面的人物下沉到深淵中去，但是都斯·巴索斯自己似乎浸染了一種差不多是神秘的失敗感，在「大錢」的最後幾節自由主義份子及過激份子援救薩可——樊塞蒂，及他們事後互相殘殺的口角的描寫中達到了新的頂點，「U. S. A.」中最動人的場景，是曼莉·弗倫契，「大錢」中唯一平衡其他人物底自私自利的人，爲了薩可——樊塞蒂的工作而筋疲力盡，睡上床去，夢到她的世界離開她很遠，她在崎嶇的山道上

爬，「兩邊是鋼鐵工人住的又黑又空的屋子，在瘋狂的角度上矗立着」。不斷地向後退去的場景。需要社會主義的曼莉·弗倫契，與要大錢的賈萊·安特生的相互衝突的希望，帶來了兩種不同的失敗；但這一失敗不但瀰漫了他們，也自始至終瀰漫了「U. S. A.」中其他的人——豪華的騙子如·J·華特·摩爾好斯，過激份子如彭·康潑頓，貪婪的小動物如愛蓮奴·史託達及愛佛林·赫金斯，投機份子如瑞却·哀爾斯伍志·薩負琪。兩個倖存的人是馬果·陶林，是好萊塢一時的喧赫，及無家可歸的流浪兒「伐格」，他孤伶伶地站在林肯公路上，眺望着向西飛去的大陸郵航機，飛機裏裝滿了結實而吃得飽飽的公民們，在阿美利加的太陽及阿美利加之夢下閃閃發光。「好，我們是兩個國家。」而如在「神曲（The Divine Comedy）」中地獄的看台前，他們在永恆中凍結了；從都斯·巴索斯看來再沒有別的東西了，除了必須看到及報告實情的開末拉眼底誠實，為所現社會底機械世界所幽囚的個人底誠實與聖潔。

二十年代的故事在「大錢」中結束，這本書出版於一九三〇諸年間；但是更進一步，這本書給予迷失一代的一個結束，這一代人站在現代美國的峯巔，前無古人，後無來者。在這

本「U. S. A.」中，其有最大企圖的，是全國生活的衡量，歷史的觀念——而這是本失敗及最後的失望底歷史是無可變更的。在「U. S. A.」中有種力量，都斯·巴索斯自己的力量，這是技巧的力量足以網羅這許多人的生活在一起，使他們在我們前面生活得十分強烈。其他，則這書是種光輝的大犧牲，一本最冷酷，最機械的悲劇性小說。在我們讀完「U. S. A.」而掩卷時，我們不禁感到愛特蒙·威爾遜在都斯·巴索斯顯現之前所觀察到的，「他對於資本主義社會的不能同意進而厭惡那些組成這一社會的人。」這種抗議，迷失一代的「我」，全被他納在他的視界中；他把他的真實告訴了我們。不過如果這真實在終結時歌唱了正面的事物，這是年青的奧瑞斯脫·勃朗遜（Orestes Brownson）底宣告——「不改造組成羣衆的個人，不能改造羣衆。」就因為這一觀念，引起了「一個年輕人的冒險」中辛酸的高叫，從作家的立場對於現代社會不屈的抗議，這位作家在「我們的立足地」及傑弗遜（Thomas Jefferson）傳記中所追尋的「我們故事書中的民主政治」底根，也使得都斯·巴索斯與三十年代許多効法於他的社會小說家迥然不同。他講神聖，他們則講生存；他生活在開末拉眼的真實之中，他們則生活在這一為都斯·巴索斯所從外面毫不驚惶地用憎恨來衡量的社會底渦流

之中。都斯·巴索斯是新自然主義者中的第一人，「U. S. A.」則是三十年代卓越的社會小說；但它所表揚的並不祇是一個消失了的社會時期，這是種個人主義，一種個人解體的力暈，似乎是站在另一個世界上說話的。

# 第二部

# 危機中的文學

(一九三〇—一九四〇)

「每次在人類心智把自己放在一件困難的工作時，它以征服新地土，特別是以若種騷擾及災難的成份把適當的精神宇宙帶給這塊新地土作開始。人類似乎成爲散漫無序的了；有時事實上這種『生長的危機』在悲慘中結束。但無論如何，必有種『生長的危機』（Crises of Growth）。」

——傑規士·瑪列坦，「詩的黑夜」。

## 第十二章 自然主義的復興

藝術中的樸素 (Nüvele)，正如數字中的零：牠的重要性要看牠跟什麼表象（數字）結合。——亨利·詹姆士著「主人的教訓 (The Lesson of the Master)」中，保羅·奧凡爾特的話。

突然地將繁榮時期之內貪得無藝的風氣告一結束，而為美國人民展開了一個財政金融大恐慌底一九三〇年的危機，標誌了世界社會中的一個包羅宏富的大革命底序幕；這危機給美國人民生活的影響真是大極了。這個被迫而參加了世界公民之一底國家，突然地無法解說地崩潰了；一直到了最後總算把這危機和歐洲秩序的瓦解聯系了起來；在危機到來的最初的激盪中間，美國的心智領略了一番新的經驗，他們甚至以為這已是一個頂點了。不論你如何解釋牠，說牠是資本主義底沒落也好，說牠是神之意旨也好，說牠是一個制度的偶

然失敗也好，或者，說牠是美國參加第一次世界大戰的尾聲也好，這一個危機是這樣狂暴的災害，向來在別的國內，牠總是比較間接地很和緩地發生的——真是現實底一個新的概念。關於這物質上的慘敗，僅用物質的字眼來作解釋是解釋不通的，這樣的經濟的災難，既使人眩暈，又使人抑鬱，很顯然的牠還不僅僅是一個經濟的災難，牠已引起了無比的責任感。生活的，向來所理解底生活的調子立刻就不同了，一切傳統的價值突然被根除，其中有許多顯得多末可以鄙棄。社會不再是一個安逸的機構，而成爲一連串的痛苦了；崩潰的瘋狂節奏使人民感到了無所適從的屈伏，正如他們最心愛的幻想一樣，他們屈伏在意志的集體底昏迷之中。

從最初就給這個社會的危機以特徵的乃是精神的危機，牠刻印在文化之上，比牠改變社會秩序還要狂暴，深刻得多。在這三十年代中，不單是無比的痛苦，不單是億兆的損失，不單是制度以及人民的被連根拔起；而且這是一個驚愕的教育。驚愕成了這一個期間的調子，最恐懼的人也從沒有這樣驚愕過。聖泰耶納在「美國的性格與意見」(Character and Opinion in the United States) 一書中說過，由於美國人民還沒有受到過約伯 (Job) ① 的試探，所

以他們底「道德的唯物質主義」，以及「愛好數量」的性格還不能定論，然而現在這是不同了。他們突然間爆發了，像受了報應一樣；對於他們的愛好數量底德行，這是一個巨大的驚愕，這樣殘酷地剝奪了他們的安全，使他們面對了災難無能爲力。一九三二年以後的世界，彷彿一切都一下子完結了，最初，美國人民既不能發覺牠的歷史性，也不能得到傳統價值的安慰。一個對於他們無意義可言的勢力是在發作了，在壓迫他們，使他們深感到屈辱。所謂美國是「不同的」，這種小市民的虛榮心就此消失，當他們看到自己的失敗如何影響了歐洲的道德，當他們看到日益增長的不幸如何直接導引到了法西斯主義。以前也有過恐慌——一八五七年，一八七三年，一八九三年，一九〇七年，但是這一次，不僅僅經濟的蹶竭。就在牠標誌了繁榮的結束，就在牠說明世界經濟的複雜性已不可能底時候，危機使他們和世界絕緣了，卻正因爲他們以前是這般驕傲的繁榮的代理人，擴張的象徵。當債主起了恐慌，親自推翻了戰後底借款與賠償的債台時，美國似乎失去了作用，失去了威信，失去了存在的條件

○——約伯是上帝最喜歡的僕人，有很大的田產，六畜繁殖，人丁興旺，上帝爲了試探他，降災禍給他，但約伯依然敬神。見舊約：約伯記——譯註

了。

在歐洲，奧地利的經濟學家彼得·德羅克爾（Peter Drucker）寫着，這一危機的特徵是一切有理性的價值突然破毀。當個人被剝除了他的社會秩序，他的世界也被剝除了一個合理性的存在。

他再不能理解，再不能明瞭他的存在，這存在本該和他所生活的世界是理性地關聯着，結合着的；他也不能把這樣的世界和社會現實來跟他的存在結合。個人在社會中的作用是完全不合理的，無意義的。在一個可怕的場景之中，人被孤立了……社會的理性，個人與社會之關係的理性，一概崩潰，這是我們這個時代的一大特徵。

然而，美國人民並沒有失去他的社會秩序，也沒有經歷了使歐洲走上法西斯主義的全部痛苦：在那裏，生活在這個世界上已經完全無意義了。如果說，他已經歷了一種驚愕——特別在危機初起之時——使他感覺到一切底不可救藥的話，其原因就在他沒有防制的方法，甚至

於作家——那些伊若拉，龐特稱爲「民族觸鬚」的作家也沒有了防制的法子。正如許多美國的社會大經驗一樣，這一個危機代表了一個幻異的現實底加速，一個突然變化，強烈得非文字所能把握，必須深刻地忍受，必須深刻地思考。

正如在內戰以後，也如在凡爾賽和約以後，我們又看到了一種突然出現的感性——惱怒的，侵佔性的，混亂的，立刻要跟另外一些典型和另外一些需要決裂的徵兆——雖然美國「現實主義者」陳舊的驕傲還保持着，這樣的感性卻從震恐之中出現了，牠並不是求解放，牠掙扎着要尋求一個解釋。我們又看到了美國作家底再寂寞，那是每一批新興的作家羣都會逢到過的，在這個悲喜交集的萬花筒似的文化中，人們開玩笑似地說過，每五年有一批新作家，摩拳擦掌向着新的經驗說話。但這一次的危機，怎是過去的經驗所能比及的呢？原先美國人民祇要使他的生命能適應於社會的外在底發展就行了，現在他卻直接受到社會的威脅，肉體上受到了災害。這一個危機不同於美國發揚史中的許多事件，那些事件都彷彿是種醒覺，有一半兒很愉快的暗示，急於征服大自然的：這一次却是整個兒的麻痺，卻爾斯·許外勃（Charles Schwab）這平民，在一九一九年以後，祇能說：「我害怕，每一個人都害怕

啊。我不知道，我們都不知道，我們所有的價值到了下一個月還是不是真實的。」他所不了的，更給他的失望情緒混淆了，現在他祇能投身於生活中，或從抽象的見解中找安慰。他浮萍似的出生不僅是辛辣的事實，他而且絕無逃避的方法了；組成他對於危機的反應底野性與感傷心情，在這樣集體的感情中，轉化為生存的要求底表情。

## 二

危機底影響於美國作家是從最初起就很明顯的，明顯得像生命線一樣，活生生地證明了梭羅的這句話：一個世代拋棄前一個世代的事業，好像一隻擱淺的船。這樣的一個世界，其中的制度和身份現在被動地，極有規律地，開始在崩潰了，牠對於四十年代開始時底我們的文藝作家，以及三十年代崛起的那些成名的老作家，以及馬克思主義者，以及堅韌的自然主義者，社會主義者，紀錄家的新聞記者，一概是同樣地迫切的。一個世代已經過去了底感覺是這樣普遍地被感覺到了，起先這樣自滿地遽墮進入底新的文學時期，立刻沉悶無比。這又因為老作家的自告死寂的態度而嚴重起來，他們對於歷史的愚蠢抱着幾乎奇寔的憂鬱，不僅

離開了崗位，而且從文學中告退了。像一九三〇年，在斯篤克霍姆的辛克萊·劉易士一樣地可疑，他們好像隨時都有準備，向他們自己的一代歡呼——啊，拓荒者！——自許他們這一代是有功績的，但他們都疲勞了。從一開始的時候起，這一個大變動，就具有太完美的象徵的意義，也不僅馬克思主義者這樣感覺到——雖然只有某種馬克思主義者能够那樣宏偉地說——「一九二九年從混亂的現況中帶來了明朗。」

現在可以看到，在一個不祥背景之前——在一個傳統秩序底危機之中——上演了文學革命的戲劇，牠將導向社會革命，一個新的世代，裝備了新的目標，準備將三十年代的愚行一掃而光，以俾期許已久的美國底康樂，能够功德圓滿。現在人人都覺得這個危機，已經標誌了一個長期學徒生活底結局。美國的作家最初就努力要了解前世紀的末葉，以努力生活在工業化的社會中，也曾一再受到挫折，備嘗辛酸，他們是曾經開歷了一連串重要經驗的；可是和歐洲歷史中，那規模更大更悲慘的形態比較起來，他們的作品往往是時間較遲的反應，似乎祇是快要成熟的證明——他們的作品往往是煩惱的，沒有定型的，瀟刺性的。一九二九年卻把這一切都結束了——幾乎從危機最初發生時，就有了這樣的傳說：這受到恐慌的一代最

後可以和歷史並駕前驅了。祇有這恐慌，牠恢復了現實感，因為過去的一切經驗，和這四十年代的恐慌與負擔比較起來，似乎都微不足道了，甚至過去的文學上的成就，現在也沒有價值可言。三十年代中，所謂「文學革命」底寧靜的經驗，現在看起來，就好像歐洲大陸上的前世紀的「世紀末」，當時那種騷動祇是對付地方主義的鬥爭，是為個人自由的鬥爭，正如在法國有過福樓拜時期，在英國，有過蕭伯納時期。從前那些作家曾贏得了許多的權利，看來卻祇有四十年代的作家，才能够適當地運用牠們。

四十年代的作家，在普遍的大危機之下，表現了那些敏感的，風格的，以及美國文學的特有的變化，過去找不到這樣的例子。一九二九年以後的時期，雖然有懷舊的情韻，又顯有自然主義的風行，因為從自然主義中間可以展示社會利益，但四十年代的作品底寫作本身似乎都有着新的義務。「社會感」比之一般的所謂影響更來得利害；牠往往就是新文學的內容。寫作不僅是測驗作家的策略與能力大小底人格的訓練；寫作成了一種信仰的表現，成了參與戰鬥的行爲，是異常迫切的，雖然還是很模糊的，這個世界缺少了一種政治信仰，大家呼喚着牠，平庸的才能可以躲在一個假定的政治信仰背後，在這個世界裏面，過份的敏感差

不多是不道德的。所謂「政治信仰」卻不一定是作家的共產主義，在一些有自由傳統的國家內 Sanctus Simplicissimus（絕對神聖）是可能的。基本上是政治的壓力昭告了對社會的恐懼，卻也保存了作家的自由意志。有了政治概念之後，作家感到他的「現實主義」已經有了一個新的基礎，而文學本身也有一個新的方向，他所寫出來的雖然不一定是文學作品，他的戰鬥性卻預言了一個更好更成熟的人間。

所以，恐慌時期的一些記錄作品和社會學性質的散文，往往比許多新的社會小說②來得更有趣味，便不為無因了，在恐慌時期內人人都寫着紀錄性的散文倒是小說家動筆之時，心理上反而有點牽制。社會學家達到這史無先例的全國性的事變時，寫來便像社會新聞的訪員一樣地自由。他考察了變化的過程描寫了牠們的結局：他的評論正如他的方法一般地明確，而且他所寫的更有好奇的力量。拉·福萊德委員會（La Follette Committee）的報告書，「五城記（Five Cities）」「沙漠的行進（Deserts on the March）」「我目擊的困苦

(The Trouble I've Seen)」「工業谷 (Industrial Valley)」「我們的生命如此 (These Are Our Lives)」，這些書的作者祇要像「怒火之花 (Grapes of Wrath)」中的凱西一樣說話就行了，「出事兒了。我跑上去看看，屋子是空的，土地是空的，全國是空的。我在這裏再也耽不下去了。我得跟到人們都跑去底地方。」四十年代的那些新興的散文作品便是在這樣的精神之下，滿足了那些正需要知道實情的國民，他們是在變動的事實的壓迫底下被激發了關心的，他們要知道飄泊的工人，Silicon (吸入了太多矽酸鹽致成之肺部疾病——譯註)，人民對救濟的情緒，和希特勒的爲人等等變動中的事實。

在這標準上，有很多小說家寫作了，他們卻不是這時期中最好的小說家。富於想像力的作家一面要解釋這危機，一面又要爲自己的作品作辯護。他要他的作品得到社會的准許，還要使讀者相信他是在幫助着領導社會，儘管他自己其實是隨波逐流，祇從報紙的頭條標題中找到他的題材。作家們真是從來沒有如此強烈地感覺過，他們和美國的近代社會竟然相去甚遠；而且，他們也是第一次感到這種羞愧，不能不承認下來。在恐慌中的一般受難，一經失去了職業和家庭就連身份都沒有了，周圍的慘狀在他們看來是最基本的事，因爲他們的安全

感已完全毀掉。在作家，他們卻必須有一套大道理，必須有「性格」才能存在的，必須從文學創作本身之中，表現出比他們所感受的更多一點的肯定，可是這時他們卻不坦白了。一面想重新組織過社會，一面却掙扎着，求能生存在社會中，作家們感到了矛盾，一面是他們常用的革命題材，一面卻是使他們害怕的，虐待狂的，這些題材的應用；他們對四十年代的社會小說頗多敵愾原因就在於此。社會小說家必須超越乎他們自己的對社會之恐懼，而曝露社會對它自己的恐懼；宣佈他們對資本主義社會的反叛，而滿足他們的從恐慌中降生的暴力感，那是恐懼的氛圍中生長出來的毀壞的願望，現在這種願望已鑽進了現代文章的風格與言語之中。

在一切的口號，一切的戰鬥底下，有一個巨大的潛伏着的生命，四十年代的許多作品的性質，從中可獲解釋。作家們從來沒有這樣急於參與社會，解救倒懸；他們也從來沒有受到過一切社會的壓迫，這樣地為公共的事件所驅使。正是冷嘲的時代，而這件事尤其冷嘲之至，因為，正如美國文學之風行全球，法西斯主義愈加在禁止閱讀與寫作，這就提示了一個表面之下底不可安慰的事實，這幾乎是一個嘲笑。薛特尼·史密斯（Sydney Smith）之類

的歐洲人，再也不能如是發問了，「誰要讀美國作品呢？」在一九三三年以後，誰還可以不讀一點美國作品呢？美國文學和英國文學的表親關係已經太長久了，這一個鄉下親戚永遠在世界文學之前顯得愚蠢，也一直在道歉，卻在南北戰爭之後，增添了一倍的力量，而現在卻似乎唯一的是自由的文學了。當美國作家的成年是遲晚得太不成話，够不上歐洲的標準，那時的歐洲已在苟延殘喘之中；一八九〇年以後的長期屈伏越來越弱，殖民地的美國現在似乎是在最後的階段了。在海明威，巴索斯，福爾克奈，烏爾夫，法萊爾之中，有一個綜合了的，新的創造的典型出現了，一個美國批評家說的好，「他有一種勇敢的震懾世人底精力，在美國近代文學中，他真強悍。」病態的世界中見了一個能力的現象——輕率的，侵略的，有發明力的，一個世界的象徵，正如俄羅斯人從亨利·福特中所發現的一樣，或如日耳曼人從湯瑪士·烏爾夫中所發現的一樣，這一種精力已經學會了生產的祕密，將永久保持魄力，永久新鮮。有的會覺得美國文學的形態是從馬克·吐溫退到弗蘭克·諾列斯，從諾列斯退到門肯，又從門肯，譬如，退到了詹姆斯·T·法萊爾，這也許可以證明個人的特質與個人的風格正微妙地解體了；可是，「別一個時間，別一個風尚」：美國的作家，像美國的商業一

樣，已成爲一樣「力量」，這力量要統治西方世界了。

至少，這就是美國作家的過程底轉換，在不到五十年之內，這個過程開始於馬克·吐溫的「西方傳奇」的欣喜，終止於歐洲的青年爭讀辛克萊·劉易士與巴索斯。然而歐洲的新作家底成就是否可以較大於好萊塢電影或女明星琴吉·露裘絲呢？美國的精力和強韌是新穎的，可是接近了看是否含有隱疾呢？美國作家的確是成熟了，可是，如果有人仔細觀察，觀察那潤飾了百老匯上的訪員，潤飾了無產主義小說家底狂暴的自然主義，也正是這自然主義發現了好萊塢，碼頭，木行，佃農的小型謀殺案和股票市場的，仔細一看，他們似乎是已經爛熟的了。除了少數可敬的例外，還能在選擇題材與衡量題材之上別有一番見地，此外，使這些自然主義者結合在一起的，無非是基於感情用事的抗議，他們的社會態度之本質即在於此。福爾克奈的愛好怪異，羅賓遜·傑弗斯（Robinson Jeffers）的對全人類惱憤，這些卻不是暴力的崇拜；這是一種自然主義，正如愛德華·達爾貝（Edward Dahlberg）在反叛他底時候所說的，是「憤恨着自我底運動中的物質。」福爾克奈把自然主義運用到虛偽的哲學的目標，他也代表一種心情，雖然繁茂而稚嫩，對於技巧是深有興味的，他野心勃勃地

企圖傳達一種不限於資本主義經濟與道德的品格之墮落。自然主義者——這一個集團中包含熱情而忠誠的法萊爾這種材能，也包含卡特威爾（Caldwell）這種佃農村落中出現的現實主義者，以及約翰·奧哈拉（John O'Hara）之類三考出身的訪員——來得更庸俗，更侵略性。他們這幾個作家在危機中激起了名實相附的現實主義底文學，機械論底預言，以及憎恨。他們的狂暴相當於美國小說家遭遇不佳時慣有底野性，但是特殊的一點就在他們是明白的，他們在服從一個共同的意欲，而震愕的要求，如此迫切，已經一直滲透了他們的心靈，當代的社會不安，於是最強烈地反映在他們的文章之中。

### 三

正是四十年代裏，有許多精力充沛的青年小說家獻身於自然主義，這才給予新興的社會小說一種基本的性質。在美國，這一個形式初見於德萊塞，至一九〇〇年以後，更出現了一連串的自然主義者，卻又跟左拉的古典的願望不同了。左拉把十九世紀的機械論來裝進了小說裏面，可是他至少還記得自然主義之起源，因此在哲學的結構之外，還保留了感情。巴索

斯或許是美國散文中最後的一個自然主義作家了吧，他還意識得到自然主義之爲人生哲學的一種，巴索斯以後，自然主義卻不再是一種信條，也不再是一種方法；他成了一個反應。四十年代的那些自然主義的少年作家們，不問他們私人的經歷如何——往往是很痛苦的——他們總喜歡這樣地想，認爲他們生來就艱難，他們沒有書生的習氣，使他們自己這樣相信之後，同樣也使讀者輕易地相信了。他們很相信定命論——究竟他們相信什麼，其實是很成問題的——卻是階級鬥爭，警吏的夜巡，窮戀愛的定命論，一個到處失業與飢餓底社會沒落的定命論。這樣地相信了，自然他愛怎末就怎末：像艾司金·卡特威爾似的就成了滑稽突梯的作者，詹姆斯·法萊爾似的就成了自傳家，約翰·奧哈拉似的就成了百老匯上的訪員；或者是，一個寫小說的共產黨人在宣揚他的黨的路綫；或如愛德華·達爾貝或本約明·阿倍爾（Benjamin Appel）似的，成了對當代的恐怖底印象派；或者如瑞卻·賴特（Richard Wright），成了他的種族的聖徒。在這些一些自然主義者的中間，自然主義的古典的堅定倒是本能的，因爲他們看到的生命，都是一種被壓迫的經歷。

這近代的自然主義是明確，兇惡，褻瀆的，對這一個危機表現了這樣潑辣的一種反動，

又這樣輕易地把握了大眾的語言，大眾的事件，這都給青年作家一種解脫的感覺。把「純粹藝術」拋棄後，喬治·奧爾威爾（George Orwell）曾經這樣觀察到，他們就能揚棄許多文藝的成規，而大大地擴充他們的範圍。正因為這樣的自然主義保持了甚至誇大了美國的從愛特·霍（Ed Howe）到巴索斯的現實主義底生氣，還召喚了愛倫坡和庇而斯那種美國文學中的恐怖與虐待狂底傳統，牠正配上了恐慌時期的胃口，更逃避了文學的責任。自然主義一直依靠着表面很強大有力的事件；可是在四十年代，甚至最顯明的庸俗的一切都含有社會意義：真理能否給你自由呢？這至少是鼓舞的，因為社會的真理正要在社會中證實爲了真理，最俗的文士，最起碼的謊話都在恩格斯的一句，所謂自由即是認識必需的這一句話前面黯然失色了。在這樣的社會主義之下，一切成了對於社會的批評，即使這一切對於人類的價值底理解還是很淺薄的。

D·H·勞倫斯（Lawrence）在他的「美國古典文學研究（Studies in Classic American Literature）」一書中寫道：「當你到了美國，美國是會傷害你的，因為牠有一種強烈的摧毀性的影響……就在（白種人的）美國人底常識之中，包含着無能力的色調，對於遠

乎常情的一切則有着深刻的恐懼。」在恐慌的劇變之下，自然主義更暴露了甚於戰後世界的幻滅：苦痛逼迫着，這種逼迫的強度表情與反感是更加厲害的。四十年代的年輕的自然主義者受到了那種「破壞性的因素」的苦，照斯蒂芬·西班牙（Stephen Spender）的界說，這因素是「現在——這個感覺無所不在的經驗，換言之，這是一個沒有信仰的世界；」可是「一切就是如此，而他們實在不能忍受。新作家中間最有才能的，當然與海明威之對堅忍這種心理底興趣，是毫無共通的，也不像巴索斯的否定現代生活；他們對於勞倫斯的熱灼地否定唯物論，自然不能贊同，更不像喬索斯的對寫作技術會發生什麼興趣，他們自己的價值自己不一定知道，若有所知，不過模糊地，機械地，作為共產主義文人，而若有無知的，否則便是暴徒式地知道的。在自由中陶醉，在他能震撼世人的能力中陶醉了，這些年輕的自然主義者誤以為在狂暴的題材上寫作狂暴的文字即是批評社會。許多人跟着他們錯誤了下去。

四十年代中的共產主義文藝運動也混淆了兩種觀念：其一是他們希望在國內求得更大的社會民主與經濟民主，其另一是發揚蘇聯影響。德蘇協定之後，情形就慘了；在一九三五年

以後，當共產黨企圖組織反法西斯的聯合陣綫時，他們聽憑無產階級的文學凋落，對作家的興趣超於對作品的興趣，菲律賓·拉芙（Philip Rahv）曾經這樣指出了，當時的混淆就十分明顯。但是在四十年代之初，有什麼作家看到這情形呢？當時共產主義正竭力預言一個危在且夕的革命，努力促成之，而這種熱情就表現在「新羣衆」這雜誌的封面上，標語上，諷刺上，以及牠的強烈希望上。這種激進主義的總和祇不過是文學上的人民主義，當時並不被重視；在當時，一種新的溫暖的感性流行了。林肯·史蒂芬斯看到了「未來」，而且這「未來」是行得通的。樂觀地看去，蘇聯不僅是一個社會的試驗；這還是一個治療文章的新形式。艾拉·溫特爾（Ella Winter）在蘇聯時，史蒂芬斯給她寫道：

「一切都好，只不要支節。要得到整個。讓牠來提高并洗滌你的心智。參加一個革命比旁觀一個革命更好，蘇聯可以使你在文化上前進幾個世紀。牠可以抬起你，到達牠已成就的高度，然後，把未來顯示給你。……蘇聯正是桃樂賽·柏克爾（Dorothy Parker），海明威，巴索斯和一切少壯派作家之所缺少與所需要的。他們這些人想在醇酒之中尋找，他們所得到的只是大儒主義。你應該原封不動地接受

這一輩，正在幹着的，帶有宗教性底人民，接受他們活生生的形態。信心，希望，自由，一個生活——蘇聯是用不到醇酒的。

一九三〇年，巴索斯在「新羣衆」雜誌上，寫了一篇動人的致作家書，喚醒他們爲人類而盟誓，褪去三十年代的那種不負責任的時尚。「這彷彿是歐戰大屠殺，再加上戰後的幾年，以及生活的迅疾的機械化，把想像力的反應（設身處地底感覺）弄遲鈍了，這種反應原來是在仁慈的感覺之下，生物學地存在着的。」在巴索斯，這不是醜變，原來對於人的價值就具有熱情，他覺得經濟恐慌當然要導引出一種戰鬥性的社會文學來了；而許多另外的作家，現在給恐慌連根拔了出來，就在蘇聯的例中感到安慰和一個制度底保護性的一元論。文學就不止於文學了，因此也不一定是文學了。羣情都激勵於某種「有辦法的未來，」寫作本身成了特殊的新經驗。然而，很明顯，只有這樣的作家，對於文學已經不大感到興趣，甚至還有一點卑視文學了的，「才能够給某種無需忠於自己的心智底社會主義所吸引。」<sup>②</sup>

② 喬治·奧爾威附語

菲律浦·拉芙說得好，無產階級文學是一個在階級文學底偽裝之下的黨文學；忘記了這一點就很危險，有許多幻滅了的作家都知道牠底代價。可是，不管人家怎未說起那一政治性，如何在初時導引了而在後來卻又破壞了文學運動，更重要的是必需記得，趨向共產主義只代表了一種徵兆，實際卻並非四十年代作家的目標。共產主義的影響解釋得了好幾打的廉價的有傾向的政治小說，以及許多的更單純的黨性很强的馬克思主義底批評。但是，只有這一次危機底破壞力與精神崩潰力，解釋得了爲什麼這許多誠懇的作家也這樣崇拜起蘇聯的例子，以至顯然降低了文學的水準，更顯示了作家的野性，他們的想像力天然平庸，卻歡喜猛烈抨擊生活，因爲生活猛擊了他們。早在一九三四年，左翼作家中最敏感的一個，荷拉斯·格里高萊（Horace Gregory）已經注意到馬克思主義論文學時的道德觀的淺薄，而向一個「新羣衆」的書評家抗議了，後者反對了斯蒂芬·斯班特的一首詩中所用的「光榮」一字。這卻不是大多數的左翼作家自己缺少光榮，也不是他們能忍受犬儒主義。他們所缺少的，這一個時代的氛圍所缺少的，正是這種對於文學的適度的觀點，文學是一種人類的需要，只有作家並未生活在狂暴的社會壓迫底氛圍中，只有在這時文學才有可能。然而在這種氛圍中，

對文學的信念便顯然退落了，似乎不僅簡潔性才是需要的了；於是作家的精力，常常會變得很兇惡，對醜惡會有猙獰的歡喜的，就消耗在衛護自己的作品底必要上。

還有一點也得提起，出身是工人，在工人階級的氛圍中長大起來底那些左翼作家，像法萊爾，卡特威爾，達爾貝，坎特威爾 (Cartwell) 等等，也給他的作品帶來了那種初次戰勝中產階級的社會底驕傲，其實正是這中產社會給他們的自由使他們成爲作家的。這一點，保守的批評家忽略了，而「新羣衆 (New Masses)」的編者却富於感情地寫着：「小說家，整整一天都在店舖和辦公室裏，下了工才寫作，詩人一邊排了隊買麵包，一邊却吟詠推敲；」殊不知這產生了一批自傳體，懺悔錄之類底文學，很能感動人。米開爾·果爾德 (Michael Gold) 有一次在「新羣衆」裏寫信給傑克·康洛艾 (Jack Conroy)：「像你這樣的人，一個年輕的工人階級底作家，所寫的第一本書，是不能僅作爲文學看待的。」他說，「我覺得這是一件大事。這是戰勝了資本主義。思想家和領導者從無產階級的生活中，從失望，無知與狂暴之中出現了。每次出現這樣的一人是一個革命的奇蹟。」自然，這至少產生了革命心理底小說，一世代的作家在小巷，孤兒院，伐木營，磨坊中堅強地生長了起

來，這不僅證明了美國的寫作底自由民主，而且可以看到迫使這些工人階級從事於創作底根源，正是他們能記憶他們的生活。

這一點團結了這許多不同的作家，如達爾貝與法萊爾，卡特威爾與瑞却·賴特，其服務於無產階級的自然主義，這是超越了性格之異，政見的不同，他們共同追求文學的洗滌（Catharsis）。這些作家可以用 T·S·伊略脫的著名的話來解釋，他們是要揚棄個性，不是要表達個性，在他們的書中，所以是連續不斷地犧牲了作家的「自我」。作家愈憎惡他的週圍環境，愈求解決，他就寫得愈狂暴而細膩。許多共產黨主義的小說家就像愛德華·達爾貝所說的，有一種「唯唯諾諾的共產主義的禮儀……罪孽在無產階級人民，這一個犧牲之牛必須殺掉，吃掉，然後能够使社會，這羣衆的腐屍得到一個再生。」這話不過是崇拜暴力的另一種說法。在卡特威爾的作品中，我們可以看到死之愛好，在法萊爾之中，對殘暴之興趣，在本約明·阿倍爾這些次要小說家的作品之中，也有細微到失去了均衡的描寫瑣碎的觀察，把雇主與工人的每一次談話都寫成了「掠奪」；而在愛德華·達爾貝的小說中，有病態的印象主義；在好幾打的無產階級的短篇小說之中，他們的作者更對於謀害，自殺，姦淫，

打胎和飢餓發生極大的興趣，這種殘暴顯然給作家有效的發洩。這些故事單純得很，正像那些描寫「轉變」的史詩，結果總是英雄在一個紅旗的海洋中舉起了拳頭來，早已受盡了嘲弄；可是他們的癖性實在和政治很少關係，批評家如格蘭維爾·希克斯(Granville Hicks)就知道，當他們惶恐地反對過分劇烈的體操之時，這和社會主義有什麼關係呢？

左翼的兩個自然主義的最顯赫的作家是艾司金·卡特威爾和詹姆斯·T·法萊爾，最熱忱地紀錄了「資本主義的腐爛」，這和社會主義全不對題，可是這却是他們的力量底祕密所在，卡特威爾的滑稽突梯使人懷疑到他實在屬於南方邊區的幽默傳統，只要他不故意追求奇特，祇不過他很伶俐而已。他底喜歡殘酷，野豬吃下了佃農，少女被賣作娼婦，却祇爲了去換一夸特酒等等，就其性質而論，實在很頑劣，正如他的樂意指摘可憐的白種人底性慾，同樣是原始的，狡猾的浪漫主義。可是法萊爾却一點不樸素，絕不賣弄峨特式的珍饈給老於世故之徒。熱忱地忠誠，熱忱地狹隘底法萊爾，在他的小說中宣述了他的自傳體的使命，却也變形而複雜，好比瑪賽爾·普魯斯特(Marcel Proust)一樣。好像爲了給他們記錄起見，

法萊爾故意忍受了若干私人的經歷一樣，可是他也想報復一下，所以對他們的作品中的人物他憎恨得萬分，寫得這樣銳利，他們的狂暴顯得是他自己的狂暴了。像卡特威爾一樣，他用手用足，用一切在他身邊的木棍短刀來寫作；但在卡特威爾，因他的鄙野，而使作品似有遜色的地方，法萊爾却寫得具備着道德的迫力，正是他的原意，這使他的作品有一種恐怖的宏偉之感；他像自然主義者一樣，對於風格是瞧不起的，但是他的不文雅，顯然有一定方法，自成一種奇特的風格——却不十分古怪，不像德萊塞寫得最壞時那樣，也不像弗蘭克，諸列斯底寫得華麗過人，他寫的是一種機械的風格，牠的成功幾乎是在法萊爾記錄每一個細節時所生的憎恨底數量上面。

法萊爾大約是在美國的傳統中工作得最有力的自然主義者，可是這種不成熟的力量也說明了自然主義實已枯竭，現在只能依靠一種機械的精力，徒然強迫自己工作到竭力為止。在他描寫「斯德·洛尼根」和「丹尼·奧奈爾」這兩人的交相衝突底一個史實之時，有一個動人的佈局在展開——這史實放在南支加哥，兩人都從這中間產生，一個在上昇，一個却在下降，丹尼·奧奈爾是在上昇的，他給還了在少年時代幾乎摧毀了他底那種生命——一切都給

還了。可是一場又一場，一個角色又一個角色，法萊爾的書却總是用精力來完成的，而不是用想像力的；使他的書有份量有粗糙的力量，乃是他的辛苦構成的堅實，每一表現的文字底完整。作爲例證的話，法萊爾和德萊塞一樣，都是走的此路不通底路子的小說家，可是德萊塞始終是一個部落詩人，一個野蠻的荷馬，因爲他早年孤獨，更因爲他在形成自然主義上有地位，所以還有相當的影響，在法萊爾則不然，他知覺較少，是從較深的唯物主義中生長出來的。當德萊塞是在自然主義初期，美國的悲劇底史詩紀錄者，他的古怪祇不過是他本人的一種特點，沒有掩蓋了他的作品底深刻。而法萊爾呢，是危機及其痛苦底典型的小說家，這個危機的氛圍，正如他自己的人生觀，同樣恰當地支持了他的作品，而滿足了當時的震懾與屈辱而需要的。在法萊爾的小說中，四十年代的「夾生」和癡狂全部寫入，不僅此也，雖然他寫的是他的自我教育的故事，他們同時候又是最驚人的例子，說明了恐慌時期的文學放棄了想像力，接受了純粹的勢力底吸引，說明這樣一種心靈。

正是這本能的，對於暴力之必需底信念，使法萊爾的小說創作表現了這般面無人色的恐慌的美國。在他手筆底下，暴力的崇拜和福爾克奈的講究風格，醉心峨特式傾向不同，那是

在混淆的抒情和技巧的魔法底下隱藏着的，他也不同於卡特威爾的癡狂的科學怪人，那是愁眉苦臉的滑稽。這正是自然主義的本身，僅僅用了激情的敘事而擴大。以技巧論，不過是數學式的進度，在「斯德·洛尼根之少年成期人(The Young Manhood of Studs Lonigan)」一書中，那著名的除夕之狂歡夜，以及在「審判日(Judgment Day)」一書中，引起噩夢的場景，以及在「沒有少却一顆星(No Star Is Lost)」之中，寫到姑母瑪格麗·奧·法拉赫蒂酩酊大醉，給她最近的一個情人所拋棄，坐在梯級上，用手指來計算，這些都是狂暴的場面。法萊爾的風格好像一具蒸汽控煤機在挖開心靈，把神經系統的最後一層膜都揭開了。佈局非常之原始性，他的場景引起了極大的憎惡感，壓力愈大，反應也愈大。誰要接受了這種壓力，其餘的思及就都牛頭不對馬嘴了，法萊爾的作品所產生的最後印象是黑色的，不可救藥的沉悶。這便是生活，至少是由四十年代所了解的使得神經錯亂底生活。

許多左翼作家在他們開始寫作之前就夭折了，使法萊爾高出他們一籌的，乃是他對於自己的材料和才能底信心。他的音調如果說是猙獰的，這就說明了他的宗旨，跟朱爾·羅曼(Jules Romain)一般的宏麗，法萊爾必需在一種心理之下單純地寫作，他完全依賴他自

己的資源，這是一種精神上的獨裁——他只有一個題材可寫，而這題材所追求的精神已和他合一了。因為法萊爾並不從無產階級的生命中「製造」出題材來，他不像另外那些業餘作家，在他們的書中賣弄他們對汽車工人，紡織工人，監工底特殊認識；他也不像另外那些民族小說家，單純得像共產黨綱一樣的，要求南方的「黑人地帶」全由黑人居住，他從來不用那種偽造的社會學的派頭來寫他的愛爾蘭同胞；斯德·洛尼根和他的同黨，法拉赫蒂和奧奈爾的家庭，教師和尼姑等等人物，都是丹尼·詹姆斯·法萊爾·奧奈爾的故事中底人物，那故事是他的意志的忍受，他不願在空塞他的精神底影響之下屈伏。

法萊爾的卓越所以是很真實的一個：在德性崩潰之中，他却像紀念碑似的認真地信仰他自己。比之德萊塞就不同，德萊塞的事業中班斃着失敗，寫作時一再鼓舞一再沮喪，法萊爾却代表了在受難的物質生活中底自然主義的想像力。他不受創作方法的阻撓，他絲毫不估計到他們；對他的自由底最初的敵人——教會和斯德·洛尼根和芝加哥的貧民區——他給予最猛烈的攻擊，而立刻戰勝了他們。這個個人的勝利亦是文學的勝利，如果說，所有的作家都能把他們少年時代所學習到的記憶得最久長，則法萊爾是僅僅記得了他的少年時代，也僅僅

從他的少年時代中有所學習的；不像左翼作家中的一些藐小的人物，說是愛死了工人階級，却從沒有接觸過他們。法萊爾不然，他本能的就和那些從沒有安全感覺的男男女女，緊緊結合着，這些人是抓緊了泥土才能從這一天生活到第二天的。在「斯德·洛尼根」一書中還需要什麼呢，不過是照錄愛爾蘭人白璧特里的悲嘆而已，深切的殘酷和獸性的暴虐交關，真是只有愛爾蘭人自己才能用這等灰褐色的幽默來道出愛爾蘭人的。在「我沒有創始了這一個世界（A World I Never Made）」一書之後，還會有什麼呢？不過是酗酒的生活，每年添一個小孩，一星期只吃一次肉，永恆的敗壞生活的互相歸罪，這類無聲的史實而已，不過是一個名叫丹尼·奧奈爾的小孩子；他需要壘球和一隻安靜的桌子，可是他永遠忘不了，雖然祖母把他帶跑了，在家裏，他的父親兄弟姊妹却在慢慢地束手待斃。

與某些感傷主義者不同，法萊爾自然是從沒有稱呼他的作品為社會學，用以自衛。雖然他很快地成爲了使文化史專家們很便利的一個象徵，他們從他的作品中發現他是美國城市的一個學生。對於社會學家的自由主義者，對於研究貧民的生活與德性的人類學家雖然也是這樣的情形，法萊爾却堅持着，說他的作品有的是完整的形式，有的是充份的力

量，寫得堅實，正是一部文學的報告作品，他有他的傳統理由來說這話，也說得像自然主義者一般地狂暴。馬克思主義的批評家雖然因為法雷爾的作品在形式上不「革命」，常常冷淡他，可是支持了所述的觀點的，却不止這些馬克思主義者；四十年代的一羣善意的人，一般地疲倦了，他們否認了「斯德·洛尼根」這書是社會學作品之後，就決定還是藝術作品了

——顯示還是很有力量的藝術作品。是一般害怕作品題材太廣泛的人們認為這是社會學作品的，約翰·張伯倫（John Chamberlain）給「洛尼根」三部曲寫序文的時候說過這種反對派的意見，「是一道符咒，用以驅除那些不愉快的斯德的記憶和他們的嚇人的麻痺力，用以驅除他們的勇敢，他們的影戲，他們的池塘和撲克牌等等的……像一個符咒一樣，實際上這是敬畏的表現。」一本書要不是騷擾了人，他們何必去分辨牠的是紀錄作品呢還是藝術作品。」因此，人們常常像約翰·張伯倫地不耐煩地發問，「藝術到底是什麼鬼啊？」

到底牠是什麼呢？對於一個正在逐漸武裝起來，以對抗法西斯主義底民主主義而言，在美國，因為這種法西斯的形態已漸漸明顯了，「斯德·洛尼根」這本書至少是輝煌地暴露了野蠻和腐蝕的。馬克思主義堅持着，說健康的文學要加強社會分析之心情，要加強對資本主

義社會中階級壓力底關心，而「斯德·洛尼根」一書正是強有力的自然主義底作品，觀察得深，生動有力，具有創造力量量的。對於這一個在崩潰之中的美國而言，她對「現實主義」很驕傲，她又亟需有刺激，因之法雷爾的狂暴受到了敬意，這就說明藝術必需反應了，反應人類發展的某種階級，反應得正與生命同樣的強烈。可是，這樣說起來，藝術又成爲另外一種抽象的東西了，和列寧主義的理論中，那著名的「國家之凋謝」，豈不一樣地都成了縹緲虛無的假設了嗎？因爲，如果現實主義是這樣暴虐的，與作品所暴露的同樣暴虐的，那怎麼辦呢？法雷爾的作品並不是無關乎德性的；恰恰相反，丹尼·奧奈爾的道德批判是永遠在向他的世界訴說着的——正如許多永遠在叫喊着「我控訴」的作品同樣地機械——而這一切在他的作品中彌漫着。此之爲藝術，生命的藝術；然而也是最好的例證了，那些良善的文士以爲屈伏於唯物論就是逃避唯物論的最好方法；就是說，行動的原則，在作家正如在革命家一樣，是自己求得自由，別人可不管了。在馬克思，列寧的國家學說中，人們是從恐怖主義出發的，以到達一個理論的自由。人生活在更人性的世界中底終點，而這個更人性的世界可以永不實踐意識的人類生活。在左翼的文學理論中，充滿了定命論之謎，所需於人的心靈的祇

一半就够了，而精神的識力，祇須證明它在實生活中是佔據得這麼少，便可以獲得了。

#### 四

法雷爾的成功證明了只要作家有足够的力量來勉強自己，前述的一些論點就可以避免。許多別的自然主義的左翼作家失敗了，說明他們的行動的終了是因為他們沒有抓紧自己。在德蘇協定以後，對斯大林主義的叛動是左翼作家消沉的最凸出的因素，可見這種文學上的信念何等淺陋，兩個外國間的協定就可以使得牠失去時髦。然而左翼文學所展開所發掘出來的社會問題還是問題，必需民主的文學來對付的。錯誤的是以為在這些問題的處理上，應加添某種「藝術性」，而且所加的更是超越過了人力與人的知能的東西。這樣一來，人力和知能就被摧殘了，因為這一來，強迫了作家過份依賴他們的感情，而欺騙了作家們。能力消蝕在宣教之中，粗糙的冷嘲熱罵成了左翼作家的傳統；知能不去激發生活的痛苦的感覺，反而用了靈囀的方式去刺激別人，教訓別人。

整個的四十年代中，左翼作品的狂暴，牠所需求底恐怖與暴力的表現，跟另一種整齊而

賁碩的小說發生了聯系，這些小說，放在奧哈拉，詹姆斯·M·凱恩（James M. Cain），維德曼（Jerome Weidman）和許多別人的手中，已成爲當時的另一種風格，像瑞却·賴特的小說「土人之子」（Native Son）便風行一時，可能說明「社會意識」的作品最後也鑽進了中產階級的心智中去，而涎息閑讀牠的人或在舞台之下向牠喝采的人可見也深深同情受壓迫的黑人了；可是，實際上這不過是一種的幻覺而已。正因爲賴特自己是熱誠地忠實的，希望他儘可能地表現他的種族底難受，因此「土人之子」寫得是十分整齊，處理的却是恐怖事件，又正值一個恐怖的時代底叫人感到心悸。因爲賴特不過是他這個世代的孩子，他所有的，在性質上，跟左翼的人生觀與左翼文學多少沒有分別，於是像許多黑人作家一樣，他的思想左傾了，就是因爲一般的對黑人和黑人的作品冷淡或仇視之故。他之選擇皮格·湯麥司作爲一個奇怪的罪犯案件來寫小說，原因是一方面他自己感到憤怒，另一方面這時代異常之病態，兩者合在一起，迫得他依賴了暴力和震懾，於是川流不息的場景，殘暴，飢餓，姦淫，謀害和逃亡驚駭了讀者，最後用了斯大林主義者的說教來解放了自己。皮格·湯麥司「發現」他自己在監獄中，正如賴特「發現」自己一樣，在許多個人的受難與混淆之後，他也

給關入了共產黨中了；皮格之自我發現是機械的，不足以說服人的，這有什麼關係呢，賴特——儘管出乎最高級的動機——寫了「一本書，其中一切都嚴加考慮，就不考慮那寫作，」又有什麼關係呢？總之，在他的作品中，正如在高爾德的「沒錢的猶太人（*Jews Without Money*）」中，正如在阿爾倍，瑪爾茲（*Albert Maliz*）的故事中，正如在約瑟芬·赫勃斯特（*Josephine Herbst*）的平庸底中產階級沒落的史實之中一樣，都令人感到了美國的百萬人在掙扎着，要在苦難中求生存。這一點做到了，讀者的冷淡就給搗毀了，當前的迫切的解說得到了，剩下來沒有別的事可做，就只能在這個同一的復仇的圈子裏兜個不停。

在更時髦的一種覓硬的作品，像約翰·奧哈拉的，從中可以看到同樣的方法與目的底混淆反復地出現。左翼的自然主義者把他的技巧服從了文學以外一些最迫切的問題。在共產主義的術語中，文學是一個「戰綫」，而每一個戰鬥性的作家是一個游擊戰士，單獨作戰，為了一個共同的目標。在奧哈拉和那些才能較差的百老匯——好萊塢的小說家之中，可以看到一切公認的價值給排斥，給毀滅了。對於這些作家，實弄本領成了一個自身的目的，他們

驚人地準確地紀錄了全國的談吐與舉止，「一雙銳眼」，「一雙順風耳」，正是犬儒地巧妙地不關心性的文學性格之本質。他們和很多的左翼的自然主義者是這樣地相似，即使講究說教的馬克思主義者也未會看到，未曾承認過，他們最歡喜挑剔庸俗，最歡喜震懾讀者，給他們同時代的讀者一個時代的反映，一個世故甚深的超越；可是他們的歡喜是原始性的狡猾。這些「小謀殺案的詩人」，愛特蒙·威爾遜正是這樣稱呼他們的，他們坦白地說來乃是刺激的技師，乃是機會主義者，從任何地方都學——從海明威學，從瑞林·拉特納學，從桃樂賽·柏克爾學，從好萊塢，無綫電，整齊的新的集納文字，小報的小說技巧中學——可是總爲了他們自己的目的：必需用一連串的展覽來震懾讀者，這時競爭心就急劇就非常機械，到頭來這和成熟的藝術作品就脫離了任何關係。

一心要勝過人家，在這些寫小說的集納作家手上，一心尋求噱頭或趣味化，想的總不出集納的內容，他們所反映了的就不止是「技巧」上的增添。這種硬派的文學底風格化，可以一直追溯到海明威的文學的華堅底傳統，一直追溯到戰後那些失色的觀察者，他們看一切皆空虛，剩下來便祇有性生活的快樂和寫作技巧的陶醉了。可是這一點很凸出，他們把海

明威的最明顯最表面的學了去，從「虛無主義」之中做出一篇商業性的東西來，同時他就否定了牠。爲了吸引讀者起見，他們引用了禁用的題材挑撥他們，可是又把他自己的經驗中一些最平常的問題隱藏了起來以安慰他們；他們在外表上惡意地攻擊，可是決不至於紛擾了心智。像凱恩那樣的作家，這種寫作是間接地做誘淫的領港，導引到這種趣味——使欣賞謀殺案的偵探小說和春藥店的同性戀愛的文件——這種綜合的暴狂的趣味去了；可是牠也包含了一種近代的不安底表現，自然是很膚淺的，一種爵士風的寓言，把近代的經驗底愉快緩和化，用犬儒的精神，使歸於寂靜的同情心。要沒有這種 *Tin Pan Alley* 式的靈魂的假的跳舞會，相當像搖曳舞的假裝的，「嚴肅」，這一些基本上沒有頭腦的作家就露出狐狸尾巴來，他們的淫慾無恥，他們在每一段落中都追求的強勁，就顯得不值錢。全靠了這個，他們儼然是近代時尚的「現實主義者」。

竟硬派的最好的小說，可以這樣來說，如約翰·奧哈拉的「薩碼拉約會 (Appointment in Samarra)」這是一本很嚴肅的書，牠的嚴肅性就在奧哈拉的精確表現了一個上等的中產階級靈魂，如賽利安·股格利許的潰滅。股格利許一生的痛苦可不是他的階級的痛苦嗎，

否定了牠的輕浮，否定了牠對待旁人的了無感覺，否定了對刺激的飢渴？奧哈拉成爲作家之前是一個報紙訪員，他居然做到了把城市訪員的精巧手法放進小說創作中，甚至改進了小說的創作法。他寫得這樣乾淨，熟練，巧妙，而且他的聽覺是這樣的精微，他忠實地描摹了鄉下俱樂部的情況，一個遠禁販酒者如何在一個路邊飯店裏孤獨地吃他的聖誕大菜，一對人如何真節可笑地登上床鋪，他寫了一個舞蹈的節奏，一個沉悶的夜宴底下的歇斯迭利症，讀起來似乎是真切異常的。除了他的現實主義的天賦，他對他所寫的材料的了解之外，他還帶來了一種孩子氣的熱忱，這就給他加添了精力。他既不超乎他的題材，也並不害怕他的題材，他的巧妙植根於對他的材料的信心，以及他自己和他的材料的關係。不妨可以說，他的作品是一個近代人民心理的民間故事，牠的用字與音調，像一切民間故事一般的恰當而愉快。

但是關於奧哈拉的作品奇怪的一點是——特別在「勃特菲第八 (Butterfield 8)」，「天堂的希望 (Hope of Heaven)」中看得很清楚——儘管他很巧妙，很貞潔，他卻難於被稱爲小說作家，毋寧他是一個小說寫作法的精采的介紹。他似乎也知道他在幹的是怎樣一

回事，他確實是毫無虛偽的給他的作品一個界限；到最後結果，他表現了他的熟練才能，這才能和什麼都沒有關係，只表明了他自己的能力甚強而已。這句話就很容易說，奧哈拉的熟練才能是這樣光輝，因之他自己滿足了；困難的是他要批評人生，而對於人生他實在沒有完全了解。和左翼作家恰好相反，他們認識的比他們所能描寫的，甚至於比他們所能暗示的還來得多。奧哈拉能寫出任何的性質來；可是給予他職業的精力底世故強迫他給一些事物以名目，給一些事物以關係，實在對這些事物他是一無所知的。他的寫作因此都是假的；不過是這種城市新聞記者的派頭，什麼全知道，但知道的都很膚淺，他所依賴的辭藻是冷嘲，到最後，什麼別的都沒表達，祇表達了冷嘲。像奧哈拉那樣的真正庸俗的心靈終於輕易地默許了，這和冷淡幾乎分不出來，他任意地批評了他所描寫的那種作嘔的人生。然而沒有比他的作品和諷刺的距離更遙遠的了，那種作嘔的感覺也並不是奧哈拉自己的感覺。

## 五

在這時期之內，有少數社會現實主義者，確得到了某些不同於近代自然主義者的機械主

義與賁硬派的崇拜的東西，最著稱的是約翰·斯坦倍克（John Steinbeck），可是他的情形也非常之奇怪。斯坦倍克對小說的態度是很有趣的，因為當自然主義把作家分別為兩大類的時候，他站在一傍，因為發育不全的精神底否定傾向，在作家方面愈形猛烈，他們對現實主義常沒有好感，正在給超現實主義和抽象主義拖了過去。自然主義已經這樣可怕地和現實的觀念一致了，這是不足為奇的，許多年輕作家對現實主義背叛，而為內心生活工作起來。正如文學批評裂為兩大陣營，一方面要求社會意識，另一方面卻祇談技巧問題，各趨極端，同樣值得注意的是一方面小說中要求表面的現實主義，另一方面卻出現了個人感覺的文學。必然的，在這一世界中，公衆的現實生活已這樣地迫人，這樣地無意義了，尋求新的解釋就非常迫切，更敏感的作家於是乎退縮到自然中去，到達了潛意識的境界，在那裏，一人可以創造一個世界之內的世界。可是在這外在與內在兩個現實世界的衝突之中，在牠們各自所表現的片段的現實感之中，近代的恐慌卻能把牠們全都取銷。

既不屬於近代的自然主義，也不屬於福爾克奈或烏爾夫的作品中可以發現的新的感官的小說，斯坦倍克給近代小說帶來了一個新的音調，因為他應許的一種現實主義沒有恐慌時期

的小說那樣可怕，然而依然喚起了當時的精神危機；這一種現實主義，至少在意見上，要和人類相符合，要和現實主義在一個平穩期內的完整性相等。這不是說斯坦倍克已經滿足了這種要求，他也越來越難以捉摸，甚至很感傷了。像法雷爾那樣的作家他的世界小得透不過氣來，卻至少知道他的立足之點，——他的完整性，他的唯物主義，他的信仰之全部。斯坦倍克是一個廣大的人道主義者，他的最好的作品中富有詩意，如「長谷 (Long Valley)」，「天堂之牧 (Pastures of Heaven)」，「決非法雷爾之類的自然主義者所能望其項背。可是斯坦倍克的作品中有不完美之處；他沒有創造的性格，縱然他的德性之澄清，對於緊張的人們有同情的了解，使「相持 (In Dubious Battle)」這樣一部驚人作品在當時的社會小說中騷起，可是斯坦倍克的人物總是在變成一個活人的邊沿上，總沒法變成活人。在他的書中，他總沒法認識全部的人類生活，話說說回來，在美國的許多自然主義的作品中，人物往往不像人。已經出版了十來本書了，斯坦倍克卻還是像一個卓越的學徒，在他的作品特別明顯的是，他的作品都彷彿是未完成的，他對生活已異常動人地接近了，可是他失敗於使她賦有創造。

作爲一個恐慌時期的現實主義者底斯坦倍克，在意識上他佔便宜的是他的區域——加利福尼亞州的薩利那斯山谷——如此之不同，他的人物，也似乎是另外一種。最初使他聞名的是他的「多樣性」，他能够在「托蒂亞住宅 (Tortilla Flat)」之後寫出「相持」，在「人鼠之間 (Of Mice and Men)」以後寫出「怒火之花 (Grapes of Wrath)」來——但是這一點其實並不重要，這不過說明了，並非他的多樣性，實在是要找尋一條路出來。他這個作家的才能並不在他對於技術有興趣，他也不是一個實驗家；他是一個不尋常的簡單人物，對於他的加利福尼亞的世界他有天性的溫和和舒暢的關係。從藝術造詣來說，「致無名之神 (To A God Unknown)」和「天堂之牧」這些早期作品中，他表達了羞澀的藝術之原始性，令人想起雪烏德·安特生，而他的孩子氣的加利福尼亞洲的神祕主義，則令人想到了弗蘭克·諾列斯。可是本質上，斯坦倍克的才能並非在文學的資質，實在他有着一個和諧而寧靜的人生觀。在一個許多更好的作家都才盡了的時期之內，他却把自己鍛接在薩利那斯山谷的生活之中，把他自己和山谷中的園丁，神祕人物和冒險家<sup>也</sup>，和他們的生活日曆結合了起來，這樣他就享受了安全，他對於人間的生物學發生了興趣，側身其中，而從中生長起來。

斯坦倍克專心於本鄉的生活，這就給了他一個了解人類生活中的獸性的遠景，使他能以人的身份和人結合。恐慌時期的自然主義者把生命看做了支加哥的屠場，一個游擊戰，一個永恆的大轟炸。斯坦倍克却揀到人類同情心的一個新鮮的信仰；他學會了接受生命的節奏。「長谷」一書中，最美麗的一個故事「蘭花」裏面，女主角發問了：

你可曾聽說過一雙耕植的手嗎？……你在探摸蓓蕾的時候，才用不到這雙耕植的手。一切都在你的手指尖尖上採集了。你看着你的手指的工作，牠們自己會做的。你可以看到這是怎末的，牠們探摸又探摸蓓蕾。牠們從來不會犯錯誤。牠們和植物是在一起的。你看到了嗎？你的手指和植物。你可以感覺到的，一直感覺到手臂上。牠們也知道。牠們從來不會犯一次錯誤。你可以感覺到的。當你是這樣的時候，你不會做出任何錯誤的事來了。

正是這種「對生命的無畏的問訊，」愛特蒙·威爾遜會這樣說過，使斯坦倍克的作品有了不尋常的溫和之感，使他的山谷中來的簡潔性能够有利地看到近代的社會問題。由於他對

生物學有了一個業餘的興趣，他能自然而然的超脫自己，然後在遲緩的好奇心中，他接觸了近代的社會鬥爭，正是動物本能底一齣悲喜劇，於是在「怒火之花」及「相持」中間最精采幾段裏面，這就激刺了同情心，了解作爲動物之一種底人的痛苦，並發現了人所犯的錯誤。在「相持」中，那醫生就代表了斯坦倍克，和共產黨的組織家底本能的恐怖主義抗辯，而能靜靜地說：

我的感覺並不是超乎責詰的，可是我所有的全部就是感覺。我要看到這全部圖畫——儘可能看得接近。我不願意帶上「好」或「壞」的有色眼鏡，來限制我的視綫。如果我用了「好」這個字來說一件事，我就失卻了攷察牠的護照了，因爲牠中間可能有壞的。你明白嗎？我要能夠看到全體。

後來，他又深思地說：「集體的人總是要受到一些什麼的傳染的。」

這就是「長谷」的精神，在「人民領袖」一篇裏那位拓荒者老祖父的精神，他回憶到向西移民之時，描寫這移民爲「一大堆的人變成了一個爬行的巨獸……每一個人都要結自己弄

一點東西，可是他向全體底巨獸却祇要向行進。」斯坦倍克作品中的人物，作整個來看，都是壞的；一個社會根據了集體的原則，慢慢地毒害他的成員，以致敗壞了他自己。可是這山谷中生長的人，知道任何社會中都涵着「惡」，人是在彼此的獸性之下被吞噬的，斯坦倍克知道如何來分別獸性的生活與社會的超奪，這就表現在「長谷」，「相持」和「怒火之花」中間。因為他有這種好奇之心，又有一個農民的出身，斯坦倍克能給喬德一家的遷徙，染上悲劇的性質，不去說另外的單調的人物了，這是因為他感覺他們非常深沉，而且他親眼看到了他們對生活的簡單的信心和他們的敗落之間有了一個缺口。在「怒火之花」中，他也沒有得出錯誤的結論來；他知道奧州人所受的苦是人為的，他也知道這是人力所能够挽回的，要是換了一個社會現實主義者，可能把黑暗的一角弄得很混亂，他卻寫盡了生活的全體，斯坦倍克佔便宜的是他的西方訓練，他對於人類的簡單的信心，「長谷」中那老年的拓荒者的祖父想起了長途上的人類的暴虐，却也想起了人類的光輝，而後說道：

那更重要的並不是印第安人，也不是冒險，更不是到達目的地……當我們最後看到了山峯，我們哭

了——我們全體，可是重要的不是到達那裏，重要的是行動和向西方。我們把生命帶到了那裏去，安居下來，正如螞蟻把卵帶去一樣。而我是領導者。這向西的意志是跟神的意志一般大，慢吞吞的步伐積起來，積起來成爲行動，直到我們經過了這個大陸。

正是這種聯想，使「怒火之花」成功，而且使牠成爲這一個時期影響最大底社會小說。雖然此一時是這部書，正如彼一時，是「黑奴籬天錄（Uncle Tom's Cabin）」，同爲重要的社會文獻，「怒火之花」更是第一部這樣的作品把危機下的苦痛寫了出來而不寫那種機械的暴力。痛苦是寫出了，這是應該的，不可言喻的人類的浪費，掠奪和痛苦底感覺啊。可是在斯坦倍克的強烈的人類同心的感覺底下，他對於這許多的痛苦雖然憤慨，他卻使喬德一家子放出光采來，雖然他們在本質上還是一些象徵的傀儡，他們卻並不止於當時的絕望，而使一些什麼輝煌起來了：他們成了活生生地挑戰的一羣。這本書，雖然牠的人物本質上還是舞台上的創造，却把美國的歷史劃分了，牠召回了他們所失卻的。這本書給他們一個設計，一個控制的感覺，而另外那些恐慌時期的小說祇不過是盲目的憤怒的濫炸，危機的教訓，在

無產階級的小說中一再重覆，然而無不死氣沉沉的，在這裏發光了；這是一個歷史事件，這是歷史所能了解的，這是在歷史課上必須教授，而且應該永遠勿忘的。這好像是斯坦倍克，這簡單的人為他的憤怒激動了起來，他原始的地召喚人們重新記得他們是人，告訴恐慌的美國說，一個文化是所有的人性的縱合總和，而且，「生命在任何時期都可以週期地擊敗死亡，」有一個近代詩人會這樣說過了，「只要有一個機會，只要有一些助力。」

基本的健康，達到了惡劣的時勢，使斯坦倍克在恐慌時期的現實主義者中間挺立了。可是，特別像「月亮下去了」(The Moon is Down)這樣的書，誰也不能說在裏面他表現了全體，因為斯坦倍克的原始性質在是沒有創造力的，雖然他精神上天性簡單，背後卻有一種舞台技巧似的成份，使人感到不滿意。他對於人生的本性雖會到達了某種真理的中心，他還不能把他們建立為活人。在他的書中間，沒有比人物更為暗淡的了，其中少數的幾個根本不成為活人。顯然的，只要不是複雜的性格，斯坦倍克寫起來就輕鬆而自由得多了——譬如「托蒂亞住宅」中的鄉下人，「人鼠之間」中的牧畜場工人，「怒火之花」中的奧州人，「相持」中的罷工者，「長谷」中的農夫，「月亮下去了」中間的民主與納粹雙方的敵

對者。可是在處理這些人物方面，並不是他天性愛這種簡單，而實在是當作他們為單獨的個人來深刻的描寫，這方面他失敗了。使「人鼠之間」裏的萊尼和喬治成功為憤怒的小動物的，並非他們的單純，使「月亮下去了」中的人物成為傀儡，使喬德一家人像舞台人物的，並非他們的單純，實是斯坦倍克的性格底單純。使「托蒂亞住宅」中的鄉下人不容易接受新的觀點的也並不是他們異教性格；這是他們的未經琢磨的天真。斯坦倍克對人生的透視給了他一個過程，一個人類在其中移動的繞綫；可是他不能表現人生的密度，因為他的人物大都不是完全活的。

由此可以明白，斯坦倍克的意識的境界何以如此之凝滯了，何以他如此輕易地掉入了「人鼠之間」，「月亮下去了」的感傷風格中。德萊塞和安特生這些相當古怪的作家之中，他們有感傷，有瑕疵，那總是在誇大，在失了控制之後出現的；可是讀者總能感覺了他們轉動的領域之宏偉。斯坦倍克並不古怪，但是他並不豐富。他是一個單純的作家，有平易的作風，可是在這種單純之中，他安息下來了，他的想像力不能昇到上面去。這單純和平易，這想像力的馴服，使他的作品在表面上有了這樣的兩個現象，感情完整，方式很多。這不是說

他缺少誠實；也不是說斯坦倍克單純得不懂得討人歡喜；更不是說他不能展其所長。譬如在「人鼠之間」中，在那辛辣的情形底下藏着一種狡猾，像伍爾考特（Woolcott）的埋伏着震盪的心弦一樣，說到最後，這就使得他的小小寓言祇是虛有其表，熱情是祇一剎那的；在「月亮下去了」中間，同樣的情形卻更明顯，那是題材的緣故，這一個寓言式的戲劇中底今日爭自由的人，顯得如何鬱抑啊。

「月亮下去了」發表在珍珠港事件以後，許多人不喜歡，主要的是斯坦倍克不夠潑辣，沒有把他們的挪威納粹寫得正如挪威的納粹底野蠻，他們是到處都是最殘酷的。這種對絕對的現實主義底追求是因為戰爭緊張起來的緣故，卻不是這本書失敗的根源。這本書最傑出的一點——寫來是爲了舞台演出的，正與「人鼠之間」一樣——就是斯坦倍克把反法西斯蒂的戰爭看得如何簡單，雖然他寫的是一個寓言，再看他自己的單純又是如何輕易地變成了舞台上的感情。在這裏，還是那種輕信，甚至還是那種天真的精神，還是那遲鈍的對戰爭下的人物底好奇心，人生的獸是的斯坦倍克一切作品的中心。他並不訴諸對希特勒主義的憤恨，不，他從來不訴諸憤恨。那個醫生，帶了那種平靜的智慧；說話時與「相持」中的醫生

一樣，一個人間事物的學生。可是，在這裏，人家記得的可不是這個學生的置身於事外的態度；這近代最重大的主題，在這裏却被變成了一連串的謀略了。我們聽到斯坦倍克對崇高的肯定之辭，正如在所有他的作品中所聽到的一樣；可是我們不能相信他，因為雖然他要感動我們，對希特勒主義作戰，在這裏面卻並沒有戰鬥的男人和女人……而在希特勒統治下的歐洲，即使這是舞台上表演的歐洲，並不是鄉下人可以玩耍的蒙特萊；這也不是薩利那斯山谷；而今天參加在這最大鬥爭中的人民，也不是斯坦倍克所熟悉的，只希望變成人性的人底原始人。不，他們並不是原始人。可是，斯坦倍克的世界是澈底原始性的——原始性，外加一點兒狡猾。

## 第十三章 趨向兩極的批評界

那種獨占着他們寵愛的「價值」底人們成了習慣的殺人者。他們的獵物是意象，或事物，他們有能力從老遠看到的地方就射擊牠們，而他們射擊了。正是這樣的，我們失去了想像力，或任何的，我們能夠用了來思考事物之豐富而偶然的實體的官能。」

——約翰·克勞·朗森 (John Crowe Ransom) 著：「世界之體」

批評的價值之驚人變化，始於三十年代末葉自由批評的崩毀，考察起來，還不僅在社會利益的變化上。美國的批評可不是一向凸出地社會的，甚至是政治的嗎？從愛默生和梭羅到門肯和勃羅克斯，批評總是美國哲學之凡俗的一系，一個智力的總和。牠的研究文學還是內地爲了公民理想，通常牠研究文學的成份少，而多的是尋找某種必需的道德的秩序以便美國的寫作可以在其中生長。牠絕不是偶爾的事，除了愛倫坡和詹姆斯這種人對於技巧與風格的問題曾有研究，此外美國的批評一向是爲道德作宣傳的。牠甚至是美國文學與美國社會之

開底一個祕密的媒介——儘管研究牠，實踐牠的人數是這樣少。不止一世紀以來的美國文學底主流是努力於創造一個真真民族的文學，一個有廣闊的民主的實現，因此美國的批評——時而担任了天才的接生婆的工作，時而對國民的風度發出了公意的責備——企圖團結美國作家，使服務於一個或別個必需的理想。

一九三〇年以後的批評，大多有了這個特點，那是驚人的強烈性與狹隘性，牠幾乎全部針對了當時的危機。批評不僅僅成爲以社會責任爲重的文學價值之熱烈討論，牠還追求文字的實踐。嚴肅的文學批評（在當時，「嚴肅」是作爲批評之榮譽的）分裂爲兩個各趨極端的集團，牠們各自寵愛着牠們自己的價值，而輕視了對方，堅持牠們自己的價值，認爲唯有忠於此或彼才可以準確地導引到文學的理解去。或者是極左派，或者就是極右派（何等值得注意，甚至政治上的極端對立的主義者也會自以爲是已經先行佔有了領域的），或者，一連串地用馬克思主義的批判力陳述小資產階級的過去，或者，就是用了異常的技巧與精美底新的「形式主義者」，分析了詩歌——在一個極權主義的時代裏面，批評也成了極權主義的東西，正好說明了這是一個艱苦而驕縱的世界，生活在裏面可不容易。正如在美國，近代

的「最初」的批評家是一支反清教徒，反唯物論，反後期維多利亞派的十字軍一樣，現在的一些好戰的批評家也組成十字軍了，好像非他們出來救世界，否則世界就要迷失了。他們認為文學是人類經驗中一個鮮明的因素，應服務於他們的信仰，這話是很容易說，而且總是對的。可是關於他們，最凸出的一點，乃是他們對文學發揮了最大的熱情，但同時又遠避了牠辜負了牠。馬克思主義者一刻不停地宣佈他們對文學的忠誠，卻從不證明牠，持久地把批評趕到社會的角落裏去，在那個角落裏，若不成為純粹的政治武器，就成爲了半文學的社會功能與階級功能的計算機。而形式主義者——其中大多數是帶宗教性的保守派，對於少數近代詩歌有熱忱的崇拜——卻從不同的動機出發，在另一個極端開言。對於這些人，文學不僅僅是一個道德的與智力的大活動，而且是唯一的活動。他們把一切人類的言論歸入文學，把一切的文學歸入詩歌，一切的詩歌歸入了他們願意寫願意研究的一種詩歌，好像猶太傳經學者（Talmudists）祇對於一種法典作訓詁的工作一樣。在這樣教條主義底一種社會學的批評與這樣精微的一種美學家之間，共同之點是不可能有了；但是對於一個「絕對」的搜尋，他們是各自都在做着的，所以至少可以說在精神上他們是一樣的。

這種新的批評的聲調，可以在 T. S. 伊略脫，新人文主義，和第一次大戰結束以後歐洲的預言批評家等人的著作中聽到，而使人領會到，批評已成爲世界的各種價值底殘酷的戰場了。是這種精神，T. E. 休爾姆 (T. E. Hulme) 號召了以回返到哲學的二元論爲基礎的新的古典主義；是這種精神，裘利安·班達 (Julien Benda) 這樣猛烈地攻擊了「智識份子之背叛」；是這樣的精神，在一九三一年著寫「蘭培斯教廳感想 (Thoughts after Lambeth)」的伊略脫下了這個結論，莊嚴地警告道，「世界正在進入一個新的黑暗時期，唯有信仰能再生文明，重建文明，把世界從自殺之中救出來。」是這種精神，使白璧德發出了最後的熱情的誓言，以德行的智力來恢復紀律，以阻擋自然主義及自由主義的入侵的勢力。是在這種精神之下，許多白璧德的門徒，野心勃勃地用他的原則來應用在近代的情況中，爲了權威而擁抱了權威主義的原則，立刻成爲公開的法西斯黨。是在這種精神之下，伊若拉·龐特不再是「小文藝復興」的播種者，最後跑到了墨索里尼的國土內，替他做情報工作了。三十年代的流駛，到最後，是大恐慌，而到處的批評都是爲了追尋某些基本的，卻又唯

我獨尊的信仰，譬如新人文主義的苛刻的鬥爭，我們已經看到了。三十年代中的自由批評，基本上是和善的，卻脆弱之極，牠導引了現代派的勝利，可是到這地之後就崩潰了。在這個運動中的主要人物並沒有完全都停止了寫作，卻很快地離開了批評界。

這種新標準的飄搖不定——往往有任何標準都好的情形——以及批評中新出現的「嚴肅」的態度，倒並不是一個時髦代替另一個時髦的行爲。這種飄搖不定主要的是近代的大變化史中底一些內部的插曲，主要是由於國際的社會秩序在大破壞之中，正如四十年代所已展示了。立刻這就不僅是批評，或非批評之所及了，這裏象徵了古老的自由競爭底秩序的破裂；而不止半個世紀美國的作家就是在向這個方向推進的。跟隨着民主世界之西方底文學危機，而平行進行的批評，一變再變，可是不能成爲這轉變中的世界底仲裁人，而各種徵狀則愈演進愈深刻化，在智識份子之中，共產黨也較普遍了。使批評家感到沉重的百餘年來的近代諸問題，以及主要的問題之文學在科學的面前撤退又撤退，益以實驗室中的心理學家又擠入了文學批評的領域來，到了這時候，這已成爲國際危機中的一個中心問題。這時候，愛倫·泰特（Allen Tate）寫了這樣的話，「詩人感覺到他們自己和這些正要墮落的世界平衡

了，「其實這話正可以形容批評家，可是這時候的批評家，發現他們和正要墮落的批評相平衡了，世界對批評的傳統的冷淡或輕視，到這時便問詢批評的目標。

在一九三一年，正是批評的意見變化最多的一年，宣言和挑戰書不斷瀉流出來，每一個陣營中的批評家都預備把批評拾到新的高峯上去，這時麥克斯·伊恩志曼出版了「文學心靈：牠在科學時代的地位（*The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*）」。  
副標題告訴了我們：文學沒有地位。伊恩志曼的書不像 I. A. 瑞却茲（I. A. Richards）那本時代的「文學批評原則（*Principles of Literary Criticism*）」底炸彈似的，從心理學家的實驗室中擲向批評家；這書卻是一個文學家自己對自己的想像力發出輕藐的咒罵來。牠向一般作家致辭，說他們的日子已經過去了。而特別對批評說話，一切感情上的心理上的問題，過去是文學的產業，但現在，在精神病專家的手上處理起來要高明得多，而一切社會的經濟的問題，也是「科學的革命家」和機械技師能夠處理得更好。

在我們自己的父母，達到生命中無法處理的危機時，他們要向詩人商量，請他們指點，我們卻要和

神經系統專家去商量，或者和某些教育的技術專家去商量……把「世界上曾經想過，曾經說出過的最好的東西來了解了解，」對我們今日的勇武的精神是不適當了；我們要知道的是，什麼已經被證明為真理的東西……在我們的時代，帕夫洛甫 (Pavlov)，福洛依特和馬克思，列寧等人已把詩歌從傳達人類智識的書中驅逐了出去。我們要他們這些人尋求指點，職是之故，詩人已不再告訴我們 於生命的事了——因為已經漸漸地，被迫至於充份了解到，他們作為詩人之時，對於生命是一無所知的，這也不是他們的事。

伊思忒曼用這幾句話來刺諷了近代詩人，批評家和對他們大權滿懷醋意的大學教授，而且宣佈了批評是一個時代錯誤——這是在這科學的統治日益加强的世界內，某一非科學的心靈所作的最後幻覺。科學會管「一切所發生的問題的，」不久就可以把文學全部打發了。瑞典茲證明他自己忠於藝術，到後來他的著作中才部份地改變了他最初對「經驗論」的批評底輕視，伊思忒曼卻不然，他說話時並不是作為一個受有訓練的科學家的，只把自己作為一個科學的廟堂以外的同胞；可以說，他是一個文學批評家，卻替別人捧場子。他並沒有證明

了以前所沒有證明的什麼，他也不能說服那些對於這職業的光榮滿懷醋意的文人。他的攻擊——實在是不應該這樣拙劣的，用一些乾燥的機智和暴躁的強烈構成的這部傑作，只能說明劇烈的論戰是這個新時代的特點——可是，他這攻擊卻有一點值得注意。由於批評的效用正受一般人的懷疑，伊思忒曼就向他集中進攻，其時一般的意見正以為批評可以作兩個世界的媒介，這種智力的應用正可以幫助一個新的世界的誕生。就在這新的十年開始之時，批評家說起了「批評的危機」，他們覺得這是文明的道德秩序的危機，在這危機之中，尋找新的標準，應用新的標準，照耀那必需的社會力量，正是批評家的事，他們的任務很重要。

為了一些人正威脅着作為智識之一種形態底批評的效用，批評界自衛地宣稱他是道德的中心活動，一個大動亂的時代中的烽火台。正因為希特勒，幾乎在他掌握大權之初就下令焚書，正因為社會秩序的敗落威脅了思想的基礎，批評界才想到自己是一個中心的機構。在「文學批評原則」一書中，瑞卻茲預言地寫寫道，「這是很可能的，

那些在目前是不可能的，或者危殆不安底心智組織的形態，在將來，社會機構與物質條件改變了之後，

就有了可能，甚至十分便利了。這改變的一點，會給批評家以一場黑夢。在我們最後作決定的評價之時，少不了要把人類的歷史和命運底全部都估計在一起。

不管批評是如何地次要，牠所關心的總是價值。真的，批評家四面一看，甚至可以說，原來批評所關切的根本是現代的價值問題，而科學，以及新的「進步的教育」，以及近代的政治學，卻不關心這個。世界是在不安之中，向着某一個新生而勞苦着，但是怎樣的新生現在卻又不能預見；在這樣一個世界裏面，連最基本的智力活動也受到了威脅，而法西斯主義又顯露了這樣多的無組織形態，讓人的惡德橫行，因此批評成了一個哲學的前綫，一枝巨大的中軍結合在一個戰鬥中，要想重建世界。

只有這樣解釋，才能讓人明白，在危機時代之內，有過這末多的批評，牠們的特徵即是爲救世界——並不僅僅是一個「嚴肅」的批評，而且嚴肅性本身應用了牠們的批評。使近代的批評具有特色的是牠的責任心之真誠，是牠堅持着必需的價值，是牠的峻嚴和牠的紀律感；可是這些新的批評家之中，也有大多數人——甚至還包含那些形式主義者，他們對於近

代文學的研究，的確帶來了許多技巧上的卓見——日子一久之後，卻顯出他們的熱狂只不過應用於片段片段的闡述。雖然他們有一股信心支持着，雖然他們不僅僅栽培在文學的園地中，而且還要拯救整個的文化，但現在看起來，他們的工作中卻有一大部份是虛擲了的；有一點可也值得記取，即馬克思主義者和形式主義者，對於整個現存的社會秩序，是同樣地輕視的，同樣他們相信，他們可以幫助另建一個。馬克思主義者通過了卡爾浮登（V. F. Calverton），曾在一九三二年說過：

在目前……藝術家面對了這個正在瓦解狀態中底環境，這一個環境中，過去的觸手已經抓不住了，古老的傳統已經破碎了。……一個古老的美國……正在一個死亡的過程中，而一個新生的美國，還在蛹蟲狀態中的，正掙扎着快要降生了。

而形式主義者，通過了約翰·克勞·朗森這南方的傳統主義者的一張嘴，大約在同樣的時候，在「我要堅持下去（I'll Take My Stand）」一書之中，也這樣說道：

在這個大陸上，南方是獨一無二的，建設了并保衛了一個依照了歐洲的文化原則而建設的文化；而歐洲的原則，如果要在這個國家之內永生下去，必須得回南方看一看。

超過了這一點之後，那末，自然，堅持美學價值隸屬於嚴酷的社會教條底典型的馬克思主義者和把一切都從屬於美學價值的形式主義者，是各趨極端的了。可是極端主義者卻常常能夠碰頭，正在我們這時代的走極端的文學與政治之中，我們找到權力與災難的主要象徵。

## 二

從歷史的觀點來看，傑克斯·巴爾松 (Jacques Barzun) 這樣指出，馬克思主義突然在四十年代裏，在智識份子中間普遍起來，其意義正是代表了國際的復活，馬克思主義的影響在近代底第三次大浪。而批評這一種活動，在任何時代都最容易作偽的，特別在革命的羣衆性的行動中，能力變成了口號，而口號似乎代替了一切了，正是在批評的領域中，中產階級

的智識份子底激烈最深刻地表現了出來。不可避免的，馬克思主義的思潮底突然燦爛，甚至在名義上，也往往和嚴肅的批評沒多大關係。批評的言論和批評的行爲成爲黨的幹部人員，同路人，以及同路人與同路人之間底財產了，往往又沒有別的，只有革命態度與意志底表示。馬克思主義的理論，雖有一個精巧的體系，卻還是很容易「縮小」爲一連串的單純；正如馬克思主義者常常在談天之中販賣一些公式，於是談天往往成爲批評的一種形式。假如說馬克思和恩格斯底歷史的預見沒有但丁的預見來得宏麗，則馬克思主義者的文學的預見更往往折射出來了他自己的瑣碎。馬克思主義的教條底限制和牠的枯燥的廣泛正可以解釋馬克思主義者的限制和枯燥，可是在四十年代中左翼批評的進軍道上，馬克思，恩格斯和列寧是不能負責的。

馬克思主義的批評幾乎總是在論戰之中，在偶然的書評之中，在行動綱領之中，以及在作家大會的演說辭之中，發表出來的。四顧一下，這是最驚奇，也許是最凸出的，數量上實在少極了。在一九三五年人民陣綫成立了以後，挑戰性的馬克思主義的批評是掃興了，而左翼文學本身也短命得很；然而拿牠的整個來看，馬克思主義的批評底重要性卻在牠所發生

的影響上，牠常常是影響多出於行動的，這一個影響，充滿了模糊的，氛圍氣的，壓力的，就是牠過去的內容。除了一大堆期刊上報章上的作品，那往往成爲怪論的博物院，馬克思主義的批評底主體，在當時是表現在四部有系統的著作中開的，兩部在這一時期的末了出版，而最早出版的一部，原來就因爲牠的顯然錯誤而被否定了的，主要的卻還因爲後來，那作者（譯按：即伊恩志曼，見前節）變成了反斯大林主義的異端了，那另三部是：V. F. 卡爾浮登的「美國文學的解放（The Liberation of American Literature）」格蘭維爾·希克斯（Graville Hicks）的「大傳統與轉變之輪廓（The Greater Tradition and Figures of Transition）」，和倍拿德·史密斯（Bernard Smith）的「美國批評的勢力（Forces in American Criticism）」。馬克思主義的教條當時在或此或彼的方式下，影響了最有才能的批評家，尤著稱的譬如愛特蒙·威爾遜，牠也激發了幾部很好的文學傳記，尤著稱的如紐頓·阿爾文（Newton Arvin）的「惠特曼傳」，那是感性甚強，異常寶貴的。可是大多數的馬克思主義的批評文學，包含的總是演說，自傳，論戰，難得有一篇法雷爾的「文學批評劄記（A Note on Literary Criticism）」，那是馬克思主義者底自我

批評的論文，此外所能包含的也不過是政治論戰，以及大會的文件了。馬克思主義的批評作品，在四十年代內，有這種千篇一律的特點，牠總是一篇論爭文章，答辯了上個星期六出版的「新羣衆」上底一篇論爭文章，後者實在是為了答辯一星期之前「工人日報」上所發表的一篇某人寫的書評而寫成的論爭文章；千篇一律的激烈的調子，總是憤懣之情充溢着，吹着預言的喇叭，加以唾棄。

要了解四十年代的馬克思主義的批評底性質及其影響，必要考慮到這個事實，牠是許多不同的勢力向着一個目標，往往是不很愉快的目標活動底結果。使馬克思主義的批評被壓倒的聒鬧之音，往往是毫無意義一無優點，祇顯露了牠們本身的低級趣味的東西；使牠被壓倒的還是下述這些可悲的原因底綜合的結果，這裏面有馬克思主義的論戰中最壞的傳統，蘇聯批評的最壞榜樣，以及斯大林主義的政治影響，以及一般的批評家的平庸等等。爲什麼一般的馬克思主義的批評如此可悲，如此沉悶，這卻不是舉出個把理由來，就可以解釋得通的。或多或少，這個文學運動是中產階級的智識份子底激烈性的一個奇觀，從每一個角度來看，還不僅是文學批評的一例，而且本身就是一個很有趣的社會學實例，左翼的小說家和詩人們

對這些批評就並不重視，在「新羣衆」上曾經發表的一篇有名的座談會紀錄證實了這個衆所周知的事實；而且兩個激烈的批評家不知疲倦地論爭的，總爲了要辯明對方根據的是馬克思主義的那一點，以自稱爲馬克思主義者，這種論爭是猛烈的自相殘殺，傷害了他們自己，尤其於敵人傷害他們的程度。

使馬克思主義的批評在四十年代登台的大崩潰，直到後來始終是它的一個構成因素，而這是作爲一個文學的刺激才給人記取的。可是在美國，並沒有一個歷史的批評傳統讓當地的馬克思主義者應用，所以不足爲奇。當四十年代之初，第一道紅光一閃，他們投身於新的批評，正如他們投身於馬克思主義一樣，他們不覺得這是一個必須小心謹慎，加以想像力才能應用的工具，他們只覺得這是一個無謬的科學的儀器，還可以當作短刀木棍子用。馬克思主義的批評家往往來自兩個集團：一個是學院裏的英國文學教師，他們只有很少的批評實踐，卻素經訓練，善於考察文學作品的起源及其背景，那就有的是研究院的文學並科學的傳統，另外的一個是頗有影響的新聞記者，有時他們是爲黨做工作的，他們樂意接受黨的影響，他們享受着當時的盛名底責任，全靠着恐慌與危機而生存，對於這一些城市中的智識份

子，他們發現他們自己在摸索尋找任何一種肯定的信念，對於他們馬克思主義早已不是原來的爲羣衆底主義了；早已不是混亂底唯一的均衡力量，早已不是正確地引導歷史底一個世界觀，早已不是一個「科學的」行動綱領了。在西歐的大學，國會，工會大廳上勝利過也失敗過了之後，現在智識份子的馬克思主義棲宿在紐約的出版公司與編輯室裏，也棲宿在一枝作家的軍隊裏，他們是弄筆頭出身的，靠了馬克思的法典的力量，以及蘇聯的例子底宗教性的靈感而建立了事業。

把當時的突然的麻痺作爲背景來看，這就並不困難了，也就因此馬克思主義才吸引了中產階級的智識份子，因此一連串的公開的「文學事件」——主要的，如米開爾·高爾德之攻擊桑頓·魏爾德爾(Thornton Wilder)和三十年代的「有階級」的作品——才刺激了很大的熱忱。因爲，無論馬克思主義的解釋歷史觀，是真理或是虛妄，無論辯證法是正確的或祇是神話，無論馬克思的事業是否偉大，他和別人的關係是否瑣細，無論馬克思主義者的傳統是英雄性的或是殘酷的，而作爲唯物論的根源的無論他是否是創造的理想主義，托稱科學之根據的，無論他是否是愚蠢的教條——總之，馬克思主義是保持着一個使人迷戀，偉大而

近代的世界觀的。自從英國國教會的宗教改革以來，風雲際會開始了資本主義，有數的幾個風行全世界有歷史的偉觀的世界觀中間，牠是其中之一。在近代智識份子之中，最古典派的一位是亨利·阿丹姆斯，還曾在資本主義治下被剝奪了地位和職務，他不是徒然訴苦的，這已是一八九〇年以後了，他責備德國的修正主義者修改了馬克思主義，說他們「破壞了我們這時代所產生的唯一的觀念。」這種信念，以為馬克思主義正是，必須是，我們這時代的中心觀念，這種信念才立刻解釋了歷史，並寫出了行動綱領來，正是這種信念才可能解釋馬克思主義為什麼一定涵有某種近代的想像力，涵有根據科學原則而活動的預見，才可能解釋為什麼牠對於服從了牠的教條的人能產生這樣不可言喻的信心與決心。

作為近代歷史中的一個事件來看，馬克思的理論是科學上的一個最初的發現，正如哈爾維的發現血液循環，正如達爾文的發現生物進化，近代思想是從他們開始，並不是到他們就結束了的。馬克思的理論底許多構成部份已證明為神祕化的，或糊模的了；可是正如馬克思的一些最初的定律，會影響了西方的思想一樣，他的一些重要的假設甚至在反對者的心目中也潛意識地存在着，所以馬克思主義是比之部份加起來的全體還要多一點的。四十年代裏，

馬克思主義之爲作家所接受，往往不是作爲一個明白清楚的教條來被接受的；他在他們的心  
中展示了一個意象，就使他們轉變了，並刺激了他們的熱情，他給他們的思想一個新的秩序  
的感覺，並給他們的日常生活，以一個解放的與感。她不定像在歐洲的工人階級的腦中，一  
直到第一次大戰爲止，產生了未成熟的革命心理的；可是牠的確給了他們一個無可界說的保  
證，確定了他們的智識份子底任務；而這一來就很够了。

原來馬克思和恩格斯沒有寫什麼文藝理論；他倆是深邃的有致養的人，他們祇不過表現  
了他們的學識才幹與修養，而後就信任着他們的信徒的才幹與良知。他們看到人類歷史最  
偉大的一個事件——那社會主義的革命，最後會給人間帶來高度的和諧與人與人間底博愛的  
——他們就奠了一個基礎，不自覺的在他們速寫一切人類經驗的自然與經濟底基礎時，把文  
學和藝術從屬於文化這個總標題之下了，他們研究文化，把文化作爲一個反映各種經濟與階  
級的鬥爭底過程。在他們看出來，文化是一種人類活動，以物質的生產關係爲基礎的，他們  
還認爲一切人類活動都是如此的。可是他們不相信藝術作品是從機械的因果律中產生的，他  
們說起文化是，經濟關係的基礎上面的上層建築，他們也沒有預料到這個說法會被人解釋

爲，譬如說，文學非他 乃是物質活動的副產品。經濟的因素並不是「唯一的」決定的因素，「恩格斯在他逝世之前的一封信上這樣寫着。」實生活的生產與再生產到了最後組成了歷史的決定因素。」這「到了最後」乃是什麼意思呢，愛特蒙·威爾遜曾經指出，這是非常混淆的，牠可以作時間上的最後講，又可以作人類活動與文化底基本動機的意義上的最後講。但所以混淆的原因，還是馬克思和恩格斯以爲他們所堅持的文藝的物質基礎是不至於被提出來的，他們以爲這已成定論，殊不知這一點正好混淆了藝術的社會根源及其美學價值。到他晚年，恩格斯自己就曾經哀傷過，人們常不假思索的用歷史唯物論，他給一個通訊員尖銳地寫道：

我必需一開始就告訴你，唯物論的方法會變爲恰恰相反的，如果並不把牠作爲歷史研究的指導線索，而把牠拿來當作了一個現成的式樣，剪裁了歷史的事實來牽就了牠。

「馬克思和我，」恩格斯有一次特別給法朗茲·梅林格（Franz Mehring）寫道，「

都把主要的重點放在，而且是不得不把牠放在這個溯源之上，探本求原，政治法律和其他的意識形態……都來自基本的經濟事實。結果是，我們忽略了形式的一面，這是說，爲了內容的緣故，我們忽略了這些意識形態產生的方式了。」不管他們了解藝術的社會根源有多少，馬克思主義的批評家，如果要做批評家，是在這一點上開始的。馬克思主義已經成了一個巨大的擋案櫥了，其中一夾一夾都用索引隔開，靜待人類活動與文化的各種恰當的，光輝的研究放進去，這種情形可說是非常驚人的。需知他既然接受了這個教義，作爲他研究工作的指針，一個馬克思主義的學者或批評家底責任就非常重大了。擋案箱站着等待他，他放進去的乃是他自己的智力，智識與一般的良知底總和。而馬克思主義的批評家所面對的特殊問題是——既然批評的最重要的一個任務在找出文學作品和社會的關係——他的責任就是指出這是怎樣的關係，而這樣研究之後，得到的是怎樣的價值。美學家以爲藝術存在於真空之中，這個固然否定了，然而他還得指出來，藝術不止於社會中的階級力量底「意識形態」的呈現。一些文雅的印象主義者，並不知道藝術作品常常會成爲觀念的戰場，這個固然得解釋清楚了，他卻還得指出來，任何藝術作品的宗旨是爲了牠的當場的成功，爲了藝術的滿足，滿

足美感的要求與喜悅。而那些反動的觀念論者以爲藝術是貴族的，少數有精美感官的人底財產，這個固然得鑿戰，他還是得承認的，要沒有個人的才能與謙遜與紀律，要沒有特別人物作牠的直接源泉，藝術根本不可能，而他是可以這樣承認的，因爲他深信，只有在社會主義的進展之下，人類的同類感才能足夠地廣闊，而偉大的作品才有可能。

在馬克思主義之下，批評常常成爲文化精神之一種；可是，要研究文學和牠的社會底關係，卻不是一張羽毛牀上尋求舒服的公式底一回事；這是，可以斷言的，必需促起批評界最優秀的智力，刺激起批評界最豐富的想像。這是文學的一個嶄新的遠景，深信他們已看到：在—道新鮮的有希望的光綫之下，那人類發展的全部過程了，於是四十年代的馬克思主義的批評家出發作戰，出發創造了。

### 三

結果是盡人皆知的。四十年代之初的興奮依然是一個大眾的興奮，而結果卻是失敗，因爲危瀕的震盪是失敗的根本，況且許多批評家企圖把一切都隸屬於牠。一個社會的批評家不

僅是一個批評家，還是一個創造者。如果他是不恰當的或愚笨的批評家，他不僅辜負了讀者甚至可以引他們入歧途，出賣了他們。米開爾·高爾德曾經說，「當一個納粹，手上還滴着工人的血，而聽華格納聽得感動了，或者當一個前沙皇時代的官吏，吊起一個農民來拷打他，卻告訴我們說，杜斯安也夫斯基感動他一直到靈魂深處，這時候也許我們有理由可以猜疑華格納和杜斯安也夫斯基，」這段話使人笑了，當時許多共產黨的確笑了。可是高爾德不過把話說得誇張了一點，他的原意是打擊那些矯揉造作的文藝家的迷信的。四十年代中，很明顯的看到了，太多的人自恃他們忠於共產主義的理想，就自以為是批評家了，把階級鬥爭的戰爭性改變為亂砍的政治攻擊，這種勇敢對他們自己的理想也沒有好處。他們也並不像英國的左翼批評家愛德華·厄液華德 (Edward Upward) 那樣教條主義地說，「以馬克思主義為目標的文藝批評必須……宣佈目前所寫的書，決不是『好』書，除非牠是有一個馬克思主義的，或接近於馬克思主義的觀點，」但是雖舉不出這樣的例子來，他們的心裏也往往是這樣子想着的。

在理論中，辯證法給批評家一個透視歷史時期底鮮明發展的看法；牠可以把躺在社會的

——政治的——觀念的外表之下底現實顯示給他看見。在實踐上，牠變成了他用以攻打過去の木棍子。著名遠反辯證法精神的布哈林甚至攻擊了柏拉圖，因為柏拉圖沒有他這近人的進步，其實他比起近來的馬克思主義批評家來，也未必更笨，他們攻擊了一個又一個過去的作家，因為他們不能意識到他們的時代裏底階級力量，或者，因為他們沒有參加到當時「進步」的一面去。一般的批評家並不要把藝術的階級力量底分析——即所謂「社會的決定」——和他對於特殊一部書的判斷混淆起來。他也並不要把辯證法當作一個宗教性的法典，把一切以前的時代裏底文學都看做有關社會革命的東西，他也不想，像格蘭維爾·希克斯所會想過的，樹立一些專斷的條件，以備革命文學傑作的創作之用。可是他卻這樣做了。從馬克思主義的批判紀錄中出現了的——不是從那些宣言，也不是從理想崇高的文告中，這裏指的是那些寫了出來的批評文章——那裏面却無意之中鄙視了過去，似乎在社會主義降臨以前，一切的歷史都是前歷史時期一樣。宣言實在不能證明什麼，甚至偉大的馬克思主義者的實際例子也不能給那些左翼批評家什麼範例。馬克思和恩格斯深愛文學，有極為模範的賞鑑力，曾經保衛過那個「反動的」巴爾扎克，以昭示他們的信徒。列寧為「茶花女」流淚了，他

崇拜裴多芬和托爾斯泰，一向以爲革命可以給俄羅斯人民，長久置身於沙皇統治下的黑暗之中的，一個大好機會來分享人類的藝術與文化底最好的果實，從此作爲他們自己的發展底起點。可是，正如列寧的政治上的範例，比他自己所能意料的還要危險得多，這種樂觀的想法，這種躺在辯證法之中心底救世的熱情不想成爲了過去和現在底文學批評的標準了。

傑格蘭維爾·希克斯那樣的作家，此處不談他的優點缺點，他却成爲了馬克思主義批評的中心人物，成爲把大部份的時間放在評定作品等級的一羣人底領袖，那是因爲確實的，他是左翼的批評家中間少數批評了且能負責任的一個。他很負責任，他的能力和努力的代價很大；而當他在大幻滅的時期，辭去了共黨的職務，同時他也從批評工作上退休了，他於是發現，他所領導的一個運動大半已成爲失敗的歷史。「偉大傳統(The Great Tradition)」這本書作爲紀念碑似的單純的一本書，外表並不壞，即使不能說牠例外地好，至少牠是像烈酒一樣的一個有頭腦的馬克思主義學者的作品；要不是牠發表在卡爾浮登的「美國文學解放」，這本企圖以馬克思主義來有系統給地解釋美國文學的一部不幸的書之後，牠不會這

樣被盲目地讚美，也不會這樣被殘酷地攻擊的。因為是「新羣衆」的文藝編輯，他說了很多愚蠢的話，作爲一個文藝編輯，他的話語往往野心很大，而批判性反而較少，那是一般的「新羣衆」上的話語都不能免除此弊的。可是希克斯馬上發現了他自己，最初他沒有看得這樣清楚，發現他自己是一個象徵，一個馬克思主義批評在他的領域內活躍工作底象徵，而且發現他是他這學派所能驕傲的學術之庫藏，這個象徵甚至超出了馬克思主義對青年作家和大學裏的學者底影響，當時研究美國文學底興趣之高是史無前例的。不可避免的，他成爲了馬克思主義者與非馬克思主義者論爭底戰場——他成了左翼批評家中年少氣盛的一羣底領袖，他知道自己在領導一個批評的運動了，於是四十年代的左翼批評的責任，他愈來愈負得多了。

然而，也許那些左翼的戰士從沒有認識到，當希克斯是一個象徵的時候，他又在無意之間，使他們的運動得到可能性，並指示這運動的路綫底一個最代表人物。他象徵了一個運動的悲喜劇，象徵了挑戰與興奮的氛圍，一個有耐性的小心的批評家通常是感性不夠的，却正在這種情形裏，他弄到了領導的地位。他象徵了年輕的一羣，他們正迷失在時代的變化之

中，而對於傳統的形式，模模糊糊地是反對的，他們這樣飢渴地順從了馬克思主義，他們的野心在追求絕對性之中過了火。他們在馬克思主義的目的中間發現了一個新的，他們自己的目的；在他們的心神中，可以看到他們所追求的絕對性既不豐富也無想像力，因此不可能寫出精擊的批評來。正是這混亂時期中，旺盛而熱忱的波動最後辜負了希克斯，使他辭去了共產黨的職務，這是放棄了馬克思主義，甚至還放棄了批評，何等的憂傷，何等的痛苦。希克斯是很有限的——他的限度發現於當他要用嚴肅的態度來判斷那種比他更深更細膩的感性的時候。他的最優點在他的嚴肅性，他用德性來挖掘別人的作品，不可避免的，他陷入了凜冽的道德之中，但那是屬於他的原意。

這種失去均衡，加上教條主義，狹隘性，常使希克斯在外表上有左翼的小喀爾文（C. E. Webb）之感，責備着輕浮，責備着意志薄弱。然而，在他最凶惡的措辭中並沒有低級趣味，也不是無知；這是一個福音教派的衝動，一個道德家的理想主義，因為缺少機智，才出言粗率。他的志願，範圍頗廣；但是，如依福爾·溫特斯（Yvor Winters）所曾說起的，關於白璧德，如何道德力真的進入了文學作品，這一點他却不了解。因此，希克斯的批評是嗷嗷

不休的，他的道德觀，曾經約翰·史屈萊琪指出來，實際是明瞭美學之異趣的，可是他沒有足夠的才能來傳達他們的區別。因為是共產黨的數一數二的批評家，據說他有一個習慣，把文學分成若干範疇，希望他的小說家同志和詩人同志湊進去。

希克斯的樸素，使他的大部份的作品很空洞。他畫出了理想的革命鉅著的藍印圖樣來；他責備了作家的過份的「悲觀主義」；在他的心中，他有一個十全十美的共產主義作家，常常因為沒有遇見這樣的一個人使他很傷心；他給現代下命令，而從過去之中，到處看見失敗失敗。他讀了安特萊·瑪爾洛（Andre Malraux）的「人的命運（Men's Hope）」，四十年代中少數幾部優越的革命文學之一，却叫苦道，這裏面無產階級的人物太少了。在另一個時候，他却宣佈過無產階級的小說家已經發現了一個新的對人生的看法，一定可以根據這個看法而創造出史無前例的文學來，「而小資產階級的文學，打總說來，沒有一本可以滿足我的。我不僅感到牠們中間的遺漏以及不合理；我還從心裏感到了一個明確的反抗，一種反方向的感情，說起來，這就使我不能從牠們得到一個完整的美學經驗了。」然而，也沒有一本無產階級的小說會給他滿足；簡直一本也沒有。在馬克斯的作品中，超乎馬克思主義的

預言與期望底機械的音調之上，總能感覺到他的煩惱，祕密的煩惱，說明他在找一樣他叫不出名字的東西，他只能永不動搖地找尋。他的預見是很精美的，而這種精美，很奇怪的，又和藝術的主要問題，和藝術的感性沒有關係。這種預見是完美的革命態度與完美的革命才能底無可形容的結合；但他不能明確地刺激地把他說出來，他只能引用一些公式化的文辭，所以他的判斷以及他的祈禱縱然很熱情，却聽來還是空洞。這成了一個赤裸裸的道德的祈求，一個對馬克思主義的世界觀無愧色的德性底完美的追求；希克斯又只能够用他自己的話來界說牠，這些話却來自一個批評的心神，對文學的反應不足，只彷彿是祈禱。

在美國——祇有很少數的社會的批評家——著稱者如勃羅克斯和愛德孟蒙·威爾遜——能够像勃蘭兌斯和密雪萊（Michélet）似的，用這樣豐富的文學感性來表現文化的關係，使人們第一次地看到，如何作品在時間的川流中移動，這種觀點不僅抓了歷史的新的感覺，而且抓緊了個人的經歷的痛苦。在寫文學史的時候，希克斯的思想繞着社會態度而轉動，這就成爲了一種司法的拷問，在這裏面，社會各種勢力的運動作用於個別作家底研究探討一變而爲提出要求了，要求作家對這些勢力表示他們的態度。一個更富於想像力的作家，可以看

到他的問題是一連串的，人類的情況底謹慎的考察，可以看到他的問題是人格，性情，意志如何在一個形式中表現了自己，如何作家生活並寫作在精微而多樣性的各種關係之中，但希克斯却墮入了馬克斯主義的清教徒風度之中，他判決一些作家，未免太機械化了。好幾十個作家走上了公堂，訊明了他們的處境，於是訓話一頓，關於他們的個人行為，他們的可憎的或罪惡的憂鬱，他們的冷淡或犬儒精神，訓完之後就判決了。但對他們的犬儒精神，冷淡或逃避主義感到的失望可能都不成立，假如有人說，對不起，憑辯證法起誓，你也許是錯誤的呢！

#### 四

正如藝術之生於熱情，牠可以死於瑣微。——喬治·聖泰耶納

馬克思主義的批評直到最後，其特徵還是志願的狂熱，然而同樣地志願而狂熱的，是那批評的新美學派的特徵，牠與文學的關係更直接，牠又是才能更豐富的。這兩個批評的陣營

放在一起看，可以看出道德上智力上的退縮，這種退縮是他們的成因；至於要了解牠們，也只得把四十年代的冰河時期來註釋一下。這各趨極端的批評是某種悲劇性的解體底象徵。在馬克思主義者，文學成了政治作用之一種，這樣一來，便再沒有別的意義了。而在形式主義者看來，文學的研究是少數有光芒却範圍狹小的心靈底財產，他所驕傲的正是這種孤芳自賞，却日益爲這種孤芳自賞弄得頹廢了，這些形式主義者並沒有一個膠漆的集團，而祇是詩人，大學教授，追求失却了的權威之象徵底傳統主義者和職業的反動派，爲了共同對於一個民主社會憤慨，而疎疎朗朗地結合在一起的。在馬克思主義的一個極端，一切把文學作品作爲人類經驗底鮮明元素的觀點是被忽略了，被損毀了的；在另外的一個極端呢，出現了一個自視作禁鬱的後期古典主義，奇妙地和美學結合了，在反動之中完成了牠一己。於是一面是熱狂之徒，一面是珍異的溺惑之徒，就好看了。

「使我們發生興趣的詩歌，」約翰·克勞·朗森在「世界之體」中寫道，「不是一個孩子的行爲，不是在某些女人之中所有的永恆的青春，而是一個成人的行爲，我必須加添說，是墮落的行爲，因爲我們也是已經墮落了的。」朗森的調子是這樣的，他慶賀了「新的批評」

——限於批評詩歌的「結構因素」，對浪漫主義輕視，對拙劣的心靈所愛戴的紀律也輕視。任何時代的美學崇拜的精華都在這種批評裏面，這個批評同時帶來了奇特的退隱精神，他們早知道自己是要在自然主義和自由主義的勢力之下敗北的，而這一點又給這種批評以新的性質。他們的講究修飾並不是一種逃避；這是社會壓力所產生的，一種精美而勇敢的失望，和當代的肯定的一面對峙的，牠受有對一切的肯定輕視底支持；對於當代的崩潰反宗教感到了失望，就在近代詩的艱深難懂中間找到了軌跡，特別重視那艱難，以之作爲特點，作爲與衆不同的記載。有一種被放逐在外底屈辱的感覺，有一種精神的寂寞，甚至政治理解上的寂寞，這使他們專心在技巧上面了，尊敬了「形式」，他們希望從文學中讀到一種非約翰·唐奈（John Donne）或但丁，或伊略脫所有的「詩的戰略（Poetic Strategy）」。馬克思主義認爲文學是一個全球戰爭上的政治武器，但後來却變了文字遊戲。形式主義者研究文稿是當作文字遊戲看的，却很多人知道他們下的是很大的賭注。

所謂「被放逐在外的屈辱的感覺」是什麼呢？最初，這一派的所有的批評家已經證明，牠是生根於近代詩的孤芳自賞的，學的是愛倫坡，波德萊爾，列姆樸和梵樂希的榜樣；可是

，牠也生根在對民主自由主義及其文化的反感之中，我們得感謝南方，牠是領導這一個派別的，這個反感很容易從南方的反對資本主義反對北方統治之中看到。像朗森和奈特這種受了委曲的傳統主義者，在戰後世界，傳統主義成爲主要的文學勢力之中，拾起頭來了，他們吸引了所有的青年美學家來在近代經驗的「荒原」之中，企圖尋找某些肯定的東西。這一個傳統主義和伊略脫，龐特他們的熱情而綜合的傳統主義是手牽手的；凡對於白璧德和摩爾底不嚴密的對自由主義之熱忱生了反感的作家，一概給這種傳統主義拉了過來；牠顯然比新人文主義更富於吸引力，因爲牠把藝術的感性和紀律秩序結合在一起了。這一個傳統主義給詩人和批評家一個權威的磁場，比馬克思主義所自許而糟塌了的來得更卓越。這是一個文學家的傳統主義，若干正統的意見是牠的材料；可是牠的主流來自對資本主義的反動，以及對資本主義之下的一般心靈底反動，因之牠樹立了一個標準，以固定這時代的無政府狀態。牠從南方人中間找到了領導者，更從南方哲學之輕視北方的唯物主義與平均主義中找到了牠的理論系統。

一九三〇年出版了「我要堅持下去」，一個南方的作家，教員，政論家主張重農主義的

聯合宣言，在當時正如共產黨及其同路人爲一九三二年大選而發表的「文化及其危機」這本小冊子，同樣是革命性的文件。與向來共產主義者發表的宣言不同，這個聯合宣言裏面有一絕望的樂觀情緒，頗能表示南方的目標底宏偉。「我們所以戰鬥，不是爲了什麼的勝利，而是爲了某種生存的權利，」後來，伊略脫會這樣替代傳統主義者作解釋；這一個批評的派別就由這種英雄性的雖敗猶榮的信心作基調。在朗森的宣言中，他這樣挑戰，「在這一個大陸上，南方是獨一無二的，建設了并保衛了一個依照歐洲的文化原則而建設的文化；而歐洲的原則，如果要在這個國家之內永生下去，必須得向南方看一看，」可是這種挑戰還是很受委曲的。必需看一看愛倫·泰特的抗議，他說南方的智識份子，若要勝利，「必須用一種政治性的武器，這樣地非現實的，非虛飾的，幾乎他自己都不能相信的，拿牠來重建一個私人的，自足的，基本上是精神的底生活。」像希萊亞·倍勞克（Hilaire Belloc）一樣，這些作家認爲他們自己是「可能失敗的受難者」；可是，就因爲他們的受難，其中有他們的優異，他們有這樣勇氣來跟一個從唯物論中生長，與唯物論緊接合底制度宣佈破裂，他們的勇氣的根源就是這種優異。

爲什麼這新的傳統主義在南方找到一個家，這是不難了解的，這正如英國的新傳統主義在宗教中找到牠的家，正如法國的新傳統主義要跟保皇黨及法西斯黨裏的優越的智識份子結合一樣。而朗森及泰德所救的南方自然不是軌斯東尼亞和倍明罕的南方，也不是在墾殖貴族領導之下動員了內戰同盟軍的南方，也不是愛倫·葛拉斯哥諷刺過的南方。不論牠能不能代表，南方總是以道德秩序爲基礎的貴族傳統底好象徵，這一個傳統會以種族及社會及土地來支持了一個文化，有牠的理想，直至最後牠還是完整的。愛倫·泰德的南方，正如高爾德的蘇聯——一個包含在文化中的理想，一個被作爲秩序的標準，可以面對共同敵人的社會。這兩者都是文字上的神話，只有從文字中能欣賞得到的。可是，牠們有一個不同，這實質上的不同在一種文化隨從者的信仰，牠是方生的與戰鬥的，正是一個在變化的世界中底中心道德力量，而另一種文化卻只有一羣子孫，在他們的敵人的土地上，用泰德的話來說，是在一個「已經埋葬了的城市」中，哀悼着牠，可是他們依然要保衛這種文化，寧願曾經毀滅牠的人一樣地毀滅。

正是這兩種神話底怎樣的不同，才能解釋爲什麼馬克思主義的批評常常不過是一個政治

行動底號召，而爲什麼南方的批評家總是栽培一些精巧的批評以及道德的自覺，卻同時非常褊狹，緊張，可憎。馬克思主義的政治之轉化爲馬克思主義的批評，從批評文章中看得很清楚，但追求正統的傳統主義在栽培一個亞歷山大詩句法的批評卻變形萬端，本身是最代表他們的四十年代及以後的文學論底物證。南方的傳統主義者，一開頭就抨擊資本主義治下的文學的膚淺與卑賤，而結果，卻正像約翰·克勞·朗森所宣佈的，文藝的倫理居於次要地位。他開始於抨擊自然主義與實證主義，然而結果卻承認分析詩歌的「構成材料」的批評的主要事業。「我想我們近代的批評家談詩歌談得比我們先驅者的更加接近，」在「世界之體」中，朗森這樣沾沾自喜地說。「伊略脫先生的討論詩歌的稿本，比他以前的任何人都討論得更加地接近，而現在勃萊克穆（Blackmur）先生甚至於還超過了他，也許還有人要超過他呢。這些是有密度的批評家，正是批評的天才，給我們的時代以界說了。」不知是什麼時候，這世界的野蠻時代結束，而「批評的天才」底時代開始的？不知他們中間可有沒有天才？這一個新的批評，以正統爲基礎以新詩歌的稿本分析爲務的，似乎是這些人對我們這動亂的時代底唯一的回答。他們很像喬治·吉辛一樣，打算這樣來說的，「離開一點，離開一

點，保持一個人的靈魂底生存吧——今天的教訓就是如此。活在這個時代是很倒霉的，但是人可以在世界的裏面造出一個世界來。」

這種批評的結果就顯然造出了一個美學的文學來，這倒還不是一個頹廢的結果，而是對近代生活的一個防禦性的創造。在後期古典主義的一切虛偽文飾之下，在以形式作為理想的魔魘之下，有一種傷怨之感浮動在這樣的批評中間。其中總有着失敗的責任感，迫不得已的褊狹感，牠必須有處世的權威來補充牠自己。這一個學派的批評家，朗森是公開地承認的，「不能担当洗滌的作用」；他們祇能自己力行他們小而珍貴的美德，他們是沒有度量的，「原來在他們的心理中間，他們就代表了智識份子的最後一道防綫，而這世界正要衝破這智識份子的防綫。更進一步說，他們死守着感性的最後一道防綫，由於這一個時代中，牠沒有信仰，牠不相信文學的重要在文學是指導生活的，而他們自己就證明了這一點。因此他們為形式而着魔，因此他們有了這奇怪的假設，認為詩歌，文學的精華，價值的寶庫，是一詩的戰略」之產品。因為一首詩由於完成的戰略，使詩的元素能够分析清楚的戰略，是戰敗的智識份子所能做底最後的事。原來，戰略是存心取勝的人用來進攻的，現在戰略卻成了一個文法

家的天堂，他們明知已沒有取勝的希望了，祇用了牠來作繼續的戰鬥。

外表上，自然，這種「新的批評」似乎是代表了抗議的，牠對於這末多的美國批評底鬆弛與印象主義的派頭，更對於不斷地墮落到歷史或宣傳或社會學去底批評，作了再也不能不有的抗議了。福樓拜就會經寫信給喬治桑，「什麼時候，批評家可以變成藝術家，僅僅是藝術家，真真的藝術家呢？什麼時候，你可以認識了批評呢？有什麼人，能夠對於作品的本身，強烈地關心的呢？」美國文學的這一批評學派，的確，貢獻了「對作品本身底強烈的關心。」然而，這一個批評學派，跟另外的那一個，同樣是有社會批評的偏見的，最初一開頭，牠就抱定了宗旨，使人感到他們的熱愛形式，到頭來成了形式的拜物教，在藝術的全貌中，形式的重要現在完全失去比例了。一句話，形式成了一個沒有秩序的世界中的秩序之象徵；在沒有其他的一切正統之時，這成爲了最後的一個正統。

從朗森，泰德，勃萊克穆和溫特斯這些批評家的作品中，形式被作爲一個神祕的試金石了。以牠作爲標準，他們光芒四射地，或則分析或則嘲弄了一個作家和別個作家底混淆與限度；可是對於他們，形式更不止結構，不止比例，不止內在的邏輯，正是一個作家的特殊的

必然性底表現。他們的形式，在根底裏，總是某些祕密的理想底糊模的預見。正如馬克思主義的辯證法，那也是一種形式的宗教（歷史中的形式），這種形式的觀念總是許多活動，完美地綜合了起來的形態，批評家就以之為最先的觀念，認為從這中間才能讀到這個世界的愚行與謬誤。可是和辯證法一樣，這是形態更多觀念較少的；所以一切一元論者都慣有那種任性的，批評家就濫用了這種形式。

其結果是一個極端化的後期古典主義；若干嚴肅的批評家，自休爾姆，伊略脫以來，就一直以這種後期古典主義為鵠的，可是也因牠，使得伊略脫彷彿成了一個不知廉恥的浪漫主義者。因為這一個後期古典主義開始時非常之迂腐，結果呢，卻像朗森似的褻奪了感情，寵愛了知性的詩歌；這一個後期古典主義又使瑞卻茲叫苦不迭，牠重覆了太多的先驅者的壞的部份，表現為「撲朔迷離的遊戲詩文。」可是跟大多數近代的玩弄後期古典主義又有不同，牠不純粹是反動的，宗教的；牠常常祇表現了片段的知覺，沒有一個權威的態度。沒有一般的後期古典主義所特有的磅礴感或道德的極度忠誠，牠甚至不模倣偉大的典型，牠是七零八散的非常疲倦的，洩露了牠內在的失敗感覺。文稿分析的專家，只是一個末支的智慧

吧了，這似乎是屬於腦力之一角的智慧——這一種批評只以局部為專擅。縱然有學院派的嚴肅性，卻依然只是文學畸人，只在畸形之上有大熱情；縱然有不屈不撓的職業性，卻苦澀不克自拔，往往在強烈的感情的教文之中找到了他們的表現。

勃羅克斯說這種新的批評家對一切的進步都表示懷疑，只有批評——他們自己的批評才是例外。而朗森說，「至於深刻與精確，則我們的文字中，以前的批評都未能及，」這種口吻就很像愛倫坡當時的口吻，「這是，強調地說，思想的時代；真的，我們可以問一問，以前的人思想過沒有。」這是這種自滿，驕傲，這些批評家以之孤芳自賞的，從中也可以看出他們的文學信條的輪廓來了，譬如像約翰·克勞·朗森這樣的批評家，應該是只關心於詩歌分內的問題吧。然而關心得太甚，甚至使他在一篇論莎士比亞的十四行詩的論文中，說牠們很糟糕，因為，

在這些十四行詩裏面找不到證明，莎士比亞的想像力，在這種特殊的，嚴格的形式中，是否及得了慣常這樣做的唐奈，沒法證明他及得了唐奈，而這實在是不足於使我們驚奇的，只要我們記得，在英國詩歌

中，唐宋的技到達了技術熟練的最高峯，而莎士比亞倒底沒交到過大學的訓練，況且他們詩是沿着較少阻撓的路綫而發展的。

朗森說這種話，是很明白的，因為這可憐的莎士比亞

他並不是貴族，沒有進過大學，就已發展了他的技巧，立刻就找到了一個低賤的戲子的職業，隨着戲劇而生長，從來沒有爲這個可怕的問題：詩的戰略底問題，痛苦過；而且也沒有爲猛烈的詩歌訓練痛苦。

作爲一個批評的意見，這種話完全符合朗森的建議了，他曾建議過，「批評家應該看一看，一首詩是否缺少了本體的或形而上學的操縱。」然而在朗森這種排斥法的，對這文學和經驗完全一致的理解之下，這就絕不可能像華茲華茨所說過的，一個詩人「應該像一個人跟另一個人說話——詩人比起一般人來，應該對於在他的生命中的精神，感到更多的喜悅。」

這就是民主的簡單偏見了，一個感傷的聰明的記號，而且就是這種思潮，到今天，真是 *Mirabile dixer*（言之可異），托爾斯泰的地位竟高出於列姆樸，而華茲華茨和華萊思·斯蒂芬斯（Wallace Stevens）屬於同類之內了。在他的溫和的大儒精神，和特別冷嘲的幻滅中，朗森建議了一種美學，這文明中的退隱哲學，講究結構與文字的完美的詩歌是他的根源，而且這詩歌更是配得上「成人的墮落的心靈」的。所以他驕傲地寫道，近代詩中早已超越了傷感的用以榮耀詩歌的以詩歌作為人生指引的那種看法，雖然近代讀者卻還「沒有一般地都能了解美學的效果自身可以單獨存在，獨立於道德或別的有用觀念之外。」近代的詩人「已經放棄社會責任，爲了保全這純粹的美學的效果。職業上說來，他什麼也沒有關心的了，超乎道德，超乎上帝，超乎祖國。他從事於一個超脫底工作，而這樣使他們藝術純化了。」

通常美國的美學家是投身於一種異教，爲了摧毀另外的一種的，而這個卻比最誇張最虛飾的還要過份。在朗森看來，藝術本身是作爲一種矜持的技術而存在的；牠所給的喜悅就看他控制庸俗的感情。以往，歐洲的偉大的社會，企圖使人「人性」起來，使他不屬於「天然的事物。」而這裏的意見卻成了「儂人的自然經濟之所能容許，使他的天然性能與感官複雜

起來，這樣地使牠們成爲美學的。」這樣，在一個理想的社會中，藝術和風度和宗教都爲了同一的目標，宗教的儀式要比牠的教義來得更重要，而「一個正常的社會底目標，就要訓練他的成員，如何使他們把本能的經驗轉化爲美學的經驗。」近代詩人和批評家缺少了宗教和風度的基礎，這是一個傳統的必要背景；但是，不要緊。既然他沒有這些，他已是一個墮落的心靈；只要他在他的藝術中，練習紀律感，只要證明他自己的紀律能準確地忠於形式，準確地忠於技巧，他就可以從混亂的蹂躪中得到安全。這是朗森所承認與贊許的近代主義，合乎這時期的近代主義，他辛辣地寫道，「只要近代的心靈獲得牠自己的解體，然後絡繹地使牠的官能完美起來就好了。」

這個觀點缺少什麼嗎？朗森很明白，他忍受了牠的限制，還是很驕傲，正如他憎惡地忍受了這迫使他處此不利形勢底世界一樣。「風格這東西，俄國人並不需要，可是西方的作家這樣愛寵地發揚了牠；牠是我們這破毀的文明底人格之象徵，值得費盡心機去尋求的。」他說了「詩必須是一個技術的行爲，異常艱難的，因爲牠只要求曉得那世界上所充滿的沒有技術的一切，」最平庸的美學學生都知道這道理，他卻不能以此滿足，這種艱難已成了一個

獎品，牠刺激了這許多光榮和驕傲和風格的聯想，牠成了一個最大幸福的世界。詩人只爲了他的詩篇底完美而生，而批評家只爲了闡述這種完美而生。難怪朗森給華萊思·斯蒂芬斯的「多雲的海面 (Sea Surface Full of Clouds)」說了這種不可遺忘的按語：「這首詩有一個計算過的複雜性，技術的造就是這樣的高超，因爲讀這首詩，只要你做這樣的事，就是一個快樂。」難怪他這樣注釋了麥克倍斯 (Macbeth) 的獨白，「我不懂，這 dusty death (蒙塵的死) 是什麼意思；這是很古怪的，但是很動人心脈的細節。」最後批評成了專門技術，最後牠把全部的注意放在作品本身上去了；牠什麼也不忽略；牠的動機是無瑕可擊的，而且只要讀一讀那技術造就很「高」的詩中間底計算過的複雜性，就快活了。牠成了「這樣的事」，一個晉封騎士的文法大家的忠誠遊戲，而且牠可以使人快活。

## 五

這些新批評家的最驕傲的誇耀是他們專心於文稿的分析，牠們，用克利恩斯·勃羅克斯 (Cleanth Brooks) 的話來說，「幫助我們擴大了想像力的視野，指示我們牠多末複雜，

多末有彈性，牠能完成何等的變幻，何等的精巧的事物。」在一個相當的程度以內，這是對的，可是這就更能表示他們的影響的性質，尤其是他們對技術批評的貢獻。因為這文稿分析的派系，最值得注意的是他在大學校裏找到了家，現已成爲一個大學的財產了。朗森的「世界之體」底最後一篇散文中，他號召大學教授們以批評爲職業，號召成立「批評公司或批評有限公司。」

「批評必須更科學化，或者說，更精確而系統化，這就是說，牠必須由有學問的人作集體的長久的努力，才能發揚起來，——牠的適當的地盤是在大學校。」正如心理學和社會學，文學批評的限制已經大大地改善了，「自從各大學接收了它之後，」所以，批評現在已經在尋找一個科學的基礎，而大權則已經交給了大學院。朗森之所謂科學以及科學方法，寫在他給克利恩斯·勃羅克斯的「新批評 (New Criticism)」一書的讀辭之中，讚美他「願意把詩歌科學化，因爲他已經看到，詩歌可以有更精美的構造，」朗森還說溫特斯「是考察一首詩的構造底最好的批評家。」美學與「科學方法」這樣奇怪地結合了，這種批評就非大學院出來主持不可。

由於批評的日益凋零，現在牠的領導者的確到了大學院中，白璧德所夢見的一個對抗自然主義與自由主義底學者批評家的派別已近乎事實了。在這時候，批評的機構正一個個地解散，新的批評季刊如「凱揚雜誌 (Kanyon Review)」，「南方評論 (Southern Review)」就在大學院主持之下創刊，而「新方向 (New Direction)」這部新的出版界的冒險，帶來了牠的超現實主義，更成爲大學學者及年輕詩人教師底中心。這正是一個新批評，有好背景好信譽；牠堅持傳統主義，卻提倡實驗主義的詩歌；牠有一個大學教育的優點與方法，可是牠們服務於過激的美學。這真是一個可敬的批評，一個「科學的」批評，一個結實得像公文一樣的批評，牠經過試驗的學者服務於近代文學，牠領導了近代文學。牠那學院派的迂腐，牠的冷酷的客觀化與嚴峻的不肯馬虎的態度，以及職業化的身份，果真像「批評公司」了。在這以前，受有傳統的大學教育的年輕教師是不滿的，束手無策的，往往走上了懶散的印象主義之途。現在，卻就在手頭，有了批評方法，詞彙，以及標準，完全需用他們所受過的一切訓練，作新的用場。

作爲美國的批評史底發展來看，這一切都是好的，當時事態的壓力以及大學中的科學實

驗主義者的橫行幾乎已把批評及文學研究趕到了末路上。譬如，文稿分析的基本工作，就使 F. O. 瑪色生 (Mathiessen) 寫出了他的淵博的「美國之文藝復興 (American Renaissance)」來，這本書，自然，若無瑪色生在批評界的地位，就未必能引起這末大的注意：他是信仰民主，對民主的意念有強烈的感覺的。然而這一個流派雖然影響大，威信高，卻祇是一個在末路上的東西。因為馬克思主義的批評在衰落了，批評突然間分裂為文稿分析派和在星期文藝副刊上不斷地發現傑作的「商品化批評家」兩種。從馬克思主義的崇拜中還容易逃避，形式主義者的崇拜中有職業的威信，沒有強大的對手，使牠在當時獨霸了文壇。

在這國際動盪，羣衆心理變化着的新的時代中，文學批評卻又成了書獃子和紳士的財產。除了愛倫·察特，這些批評家中間唯一的一個有哲學心靈的人物，此外的批評家對當前的主要的觀念毫不動心，真是奇妙的祕密的犬儒精神，他們高傲地孤芳自賞，專心於文稿分析，而社會卻從來沒有過這樣迫切地需要活潑新鮮的智識底領導。這些批評家使讀者意識到「藝術作品之完整性」，可是這樣做的時候，他們把文學驅到了人類生活的寒冷而缺少空氣底一個角隅中。還說因為這個原因，他們貢獻很大，他們「擴大了我們的想像力，」這是太

不成話了。因為他們所了解的所謂想像力，還是從技術分析的立場上來了解的：想像力如何跑進特殊的一首詩，如何就這一首詩論想像力。在他們看來。想像力並不是一個作家的材能底總和與應用，並不是他的卓越之所在；想像力成了一種機器，在詩歌中從事工作，而這詩歌卻必需是精神緊張，艱難深奧，他們才可以接受的，他們像拜物教徒一樣崇拜了但丁和他的「構成因素」，然他們自己沒有任何結構上的想像力，他們根本不了解但丁在放逐中的痛苦，遠離了自己的國土與人民，這些愉傷的感情跑進了但丁的詩歌事業之中。他們像拜物教徒一樣崇拜了唐奈的艱難及「戰略」，可是他們一點沒有想到唐奈的詩歌得到這種艱難與瀕危的均衡，並不是爲了唐奈要得到一首完美的詩，關於哥德，托爾斯泰，馬克·吐溫 and 威特曼，愛默生和狄更斯，他們從來也不提，他們的英雄是那些近代的感性的保護神——詹姆士和列姆模，卡夫卡 (Kafka) 和普魯斯特，喬哀斯和里爾克 (Rilke)——都是偉大的藝術家，可是給這些新的批評家縮小爲感性的問題了，這些偉大的藝術家給他們縮小爲他們那樣的小人物，只給他們當作技術大師看待了。

## 六

因爲文稿分析和美學愈來愈「純粹」，有一些科學的哲學家就想到，既然批評正這樣熱忱地要求成爲科學，那末，時機已經成熟，「眞真的」科學家應該去接收過來了——那些意義學家（Semanticians）和邏輯的實證主義者，他們從來沒有文學上的一套花樣的。只有一個形式主義的批評家，愛倫·泰特看到了所發生的是怎樣一回事，他反抗，把文學從科學家那兒，更從生命自身的「豐富而多變化的物質」中撤回來。在泰特的體系之中，「一件藝術作品的完整性」不僅僅是應該爲牠自身的緣故而被理解被欣賞的；而且牠是非常之寶貴的，因爲牠和那只有文學能夠供給的「世界之完美而有形式底情報」有着關係。爲從科學家手中救出批評家，泰特提出了不可侵犯的文學經驗來，把牠作爲人類智識的唯一「衡量。有這樣的觀點底文學不僅是一個崇高的理想，而且是人類野心的唯一的崇高目標」。有一些批評家，從文學作品看到的，「並非特殊的形式」的材料，而是帶給讀者的人類生命的總和與範圍，「他們只不過是庸俗的表現派。另一些批評家，以爲文學是超乎自身底「物體」的表現，「他

們不過是歷史學者，模倣着科學的實證主義，還不能理解從文學之中可以得到精神的價值。這樣，形式主義的批評家就出場了，他們闡述了「文學之高級形式，只有牠（形式）能給我們唯一完整的，因此也是最負責任的，我們的經驗的移譯。」

從泰特的體系中所能找到的，恰巧是馬克思主義的制度底反面；而兩極相遇，也只有從他，而不是從別人那裏，才能看到。馬克思主義者只用社會關係的字句來研究一件藝術作品，而泰特之研究文學——那祇是，有相當的強烈與艱難的詩歌——正因為牠一點兒社會關係也沒有。試想，還有比批評更能說明近代的心靈的東西嗎？其熱狂一如馬克思主義者，泰特一次也沒有承認過文學形式底材料可以和牠之與文化的關係一起來研究。勃萊克穆有一次寫道：「真真矛盾之極，思想在求得牠的目標之時，一次又一次地擊敗了牠自己。要真正地思想非過火莫辦，」看泰特就是何等地過火！他甚至超出了馬太·安諾德的「詩歌乃人生批評」底機智的信念。爲了反對「我們的整個人類問題被局限於政治綱領的狹窄範圍」中，他給文學以這般自足的刻薄的性質，幾乎把一切創造文學的因素，把牠對於人們的意識，統統驅逐了。馬克思主義者使人生與文學不可分，泰特使人生一點不能從文學中分辨出來。

爲了拚命地把文學從科學中救出來，把批評僅僅是印象主義的歷史中救出來，他把文學的經驗化成了。I. A. 瑞却茲所稱的一套「孤芳自賞的快感。」實證主義給除去了，歷史被遺忘了，一切外界的情況的庸俗性也都被取締了。存下來的只是詩。在他的神案之前，批評家禮拜着，因爲在他的中間是全部的人類經驗，與一切精神的透視力。

最後，這裏是美國實用主義，那漫長悠久而無意的歷史之最悲喜劇化的頂點。他反叛了實證主義者，效率很高的專門人才和進步的教育家，反叛了在文學中只尋找詩歌的解釋與行動的教義，在教育中只尋找商業訓練，在政治中只尋找物質享受的生活底一些人，他反叛了這些人，泰特的信仰的基礎是在二元論和傳統主義，他侍奉的是僧侶政體和本體論。自然，他像許多美國的傳統主義者一樣，並沒有宗教信仰；可是宗教，正與形式之崇拜相同，現在是必需的秩序的象徵，更是傳統主義者的，反動的社會少不了的骨架。然而泰特之憎惡實用的自由主義，比之毛蒂末·阿德勒(Mortimer Adler)還要強烈，他一步就從約翰·杜威誇到了的湯麥斯·阿基拿斯(Sr. Thomas Aquinas)。是所有南方傳統主義者之中最挑撥性的頑強的一個，他的反對資本主義文化是以南方區域主義的形式哲學爲基礎的，因此，表

現在反對一切統治的南方底商業，文化，政治權教育之上，他比之一般南方人利害得多，他把一度是南方的抽象的共同信仰，其忠心，其深信，提高到了哲學的領域中，現在他用了牠來作進攻的基礎了。在「詩與觀念的反動論(Reactionary Essays on Poetry and Ideas)」之中，他贊許地說道，「南方是盲目地抓緊了歐洲的感情與歐洲的行爲的，牠們已經給法蘭西大革命所毀滅，就是在英國，牠們也僅僅是記憶而已……除了我們南方之外，還能在那裏找得到一個社會，貪求地信仰着交際禮儀(Code of Honour)的呢？」

正是在這種地位裏，受到挫折底驕傲使泰特奇妙地成了南方的哲學領袖，而他的批評，正因此而有一個社會的絕對哲學底性質。在他的作品中可以看到狂怒，對科學和實證主義如此之深刻的憎惡，不要提起民主兩字，其憎惡是筆墨所不能形容的。但是，他的地位也是很刻薄的，因為他所防護的文稿分析正是對科學方法的讓步。可是，泰特從來看不見這一點，正如他從來看不見他這種殖民貴族的哲學是代表南方的被屈服了的階級一樣。在他寫的傑弗遜·台維斯傳，斯東威爾·傑克遜傳，以及「瘋狂中的理性(Reason in Madness)」，「反動論文」這些題目就富於暗示的批評作品中，表現出一個南方的文學者的崇拜，對於一切

近代經驗所否定底他們的光榮，他在他的詩篇中用了迎合的苦痛的筆調寫了出來。比之任何的僧侶政體更甚，他所寫的美國社會，就是南方人來看，都看得出是假的，是他的理想主義的一個謊。

然而這種崇拜之中是有着技巧的，而且這樣做也可以獲得悲劇性的滿足。一切泰特所著寫的，都能證明他的才能底豐富，然而他可是無用武之地。他的正統卻沒有立足之點，他追求歷史的傳說，卻成爲笑料與話柄。這是硬做出來的傳統主義；牠找信仰，但沒有信仰；牠找秩序，在詩歌裏而算是找到了，牠號召人們從事哲學的工作，好像哲學祇是心靈中的高貴，跟人類的情況卻毫無關係。愛倫·葛拉斯哥似的南方作家可以在諷刺之中發揮她的才能，泰特卻無處可以發揮。南方像鬼附了他的身，他祈求牠重新活來，可是這個南方，就是殖民貴族也認不得的——牠是一個脫離了社會的近代詩人底牧歌風的幻覺。在泰特的書本中，每一頁上都可以看到他的傳統主義是破蔽的彌補；下面的一段更表現得明白了，他在「反動論文」中承認奴隸是不應該的，不應該的原因是主人把什麼都給了奴隸了，奴隸却什麼也不交還給主人；至於奴隸制度在德性上的錯誤，這有什麼要緊呢，「社會儘管驚人地腐敗，依然

可以產生高度的文化。「高度的文化！這裏出現了泰特要求道德哲學，要求僧侶政體，要求紀律底最後的目標。近代詩人之存在的原因是為了追求高度的文化；所以，孤另另地伴着他的詩，伴着他的喜悅，退隱在牠的卓越的獨佔的智識之中；把詩放在一切文稿分析的滿足的考察中，在痛苦的沉思中，夢想這樣的一個時代，這樣的一個世界，裏面有秩序，秩序，秩序。

## 七

但那些意義家已經一切籌備就緒，等着接收了。不管泰特怎麼說法，文稿的分析已經爲其餘的文字的科學家打開了一道門；他們深信近代世界之腐蝕最好從牠的文字之腐蝕中來研究<sup>①</sup>。在芝加哥大學在絡續出版的統一科學國際百科全書中間已發展了Semiosis的理論，文字的形象學。這個理論是人類言語的各種功能底專門研究，意義學也變成了其中的一部份，因爲意義學的研究，屬於科學的言語，而造句法（Syntactical）的研究，屬於美學的言語，

<sup>①</sup>甚至專從中間研究。在意義學家中間流行着一句話，「今日的危機是一個文字的危機。」

而實用的研究是屬於工藝的言語的。文字既可以作表象來領會，顯然是得用科學來研究的。在一個科學時代裏，這是當然的想法了，批評亦不但服從一切科學的壓力，而是這些許多壓力的一種表現。從 R. P. 勃萊克穆忙着解剖詞藻，到威廉·安潑森 (William Empson) 發現「七種疑難的形態 (Seven Types of Ambiguity)」，當這些實地工作的科學家答允了，他們將替代非科學的閒談，一切似乎充滿了希望。一個豔羨着的教授說安潑森已到達了批評的最深入的外圍；而凱南斯·倍克 (Kenneth Burke) 既把文學當「象徵的行動」來研究，又把牠視作「應付情況的不同戰略底應用」，美國批評在倍克之中得到了一個目光最敏銳，心理透視最深入的文稿分析家。約翰·克勞·朗森看到了這一切之後就說，「文學批評不久將發展了，由於在科學中已見成效的一些政策之應用，那是一連串的努力之靈積而不是畢全功於一役。」

自然，還有一個危險是存在着的。雖然科學家和文稿分析家之間，從批評家造出一個新的分光似的分析法來了，但假如那些科學家感到了對文學的疲倦了呢（那只是很多的領域中的一個），假如文稿分析家也疲倦了呢？這固然是科學，精美的科學，牠的許多透視當然是

最重要的；可是文字的科學家，雖然很高的技巧之外，還有對人類的複詰問題底興趣，可是他們有一個怪僻，儘管他離開文學，便是凱南斯·倍克那樣光輝的研究，也彷彿他可能談到老遠的巴西土人底家庭習慣等等地方去。馬克思主義的批評家是科學家，這些新批評家也是科學家；可是這些科學家祇圍繞着題目而談論，關於文學創作的一切有關問題都深刻地談到了，卻始終不談牠爲什麼對人是重要的。結果，文學變得這樣地跟代數相像了，批評的解釋只有專家，一羣的技師能懂得，批評的專門威信是提高了，而人類需要於文學的預言或歷史或支持卻犧牲了。阿爾倍·愛因斯坦 (Albert Einstein) 有一次把一本卡夫卡的小說還給托瑪斯·曼，抗議道，「我讀不了，人類的心靈並不是這樣複雜的。」我們讀一讀朗森的論形式，安潑森的論七種疑難的形態，或凱南斯·倍克的論詩的形式戰略，就不禁要輕輕地抗議了，人類的心靈並沒有這樣的複雜。只有那種艱難深奧，迷戀自己的謎語，科學家的報告，詩人的沒有詩意的枯燥，與沒有文學的批評，這些才是複雜的。「詩是一頭小鳥，時時可以從分析的網中逃出的，」馬克·梵·杜倫 (Mark Van Doren) 曾說過，「怪不得那張網愈大，而且用了意義學的綫索來編成。」至於最後，倒是批評家落入了這個羅網之中，研

究着，分析着，只能數數網綫是幾股綫織成的；而這裏面，便包含着他的喜悅。

是的，後來批評成了科學了，而所有的批評家都成了機械師。可是真奇怪，儘管他們有技巧，他們卻很懶，只在丈量着彼此之時才忙忙碌碌！批評成了一種科學，可是當這種科學發揚的時候，文學就喘不過氣了。但當批評鑽入了更小，更小的牛角尖裏，成了這樣純粹地專門的一種遊戲的時候，一般對付牠的態度就冷淡了。向來美國對於批評就是很冷淡的，現在批評家不再發微弱的訴苦之聲；因為這已成爲批評家們自身的一個主要的現象。目前，批評的特徵是對於批評的憎惡，疲倦與乏味；在批評家，也顧不到牠的需要了，他們在遺棄牠的時候，才感覺到快樂。甚至佩那·特·服吐的作品所證明了的，一個人自稱爲批評家，現在已經不時行了。如果批評並不是科學，特·服吐想着，牠就不是什麼；因此牠並不是什麼。存留下來的，特·服吐肯定地說，是文學的集納主義，那不過是任意的胡說。以後，新聞記者和機械師將平分天下，批評家已不得把這一個領域奉送給他們。在四十年代之初有着這樣的希望與熱情的批評，最後，拋棄了失望情緒，也拋棄了牠自己。在一個到處火藥味的地球上，牠是沒有地位的，而批評家對批評，只是覺得討厭。

## 八

只有少數人不是如此的。雖然批評是虛張聲勢，無能為力，雖然氛圍是如此不利，即馬克·梵·杜倫那樣有才氣而敏感的詩歌的學生也對於近代批評生了嫌惡，和他割絕了關係，卻有一小羣的作家——愛德孟·威爾遜，史大克·楊 (Starke Young)，柴倍爾 (Morton Dauwen Zabel)，波根 (Louise Borgan) 和德瑞林 (Lionel Trilling)；還有年輕的作家像哈雷·萊文 (Harry Levin)，和菲律浦·拉芙 (Philip Rahv) 和薛華茨 (Delmore Schwartz) ——繼續的相信批評，而不時地實踐着批評。批評是只能夠不時地實踐的，牠已經成爲一個豪華的營生了，許多的心智已獻給更緊迫的問題；這是好問的心靈底一個精美的奢侈品，必須有相當的幻覺與驕傲才能支持這種揮霍；牠只能走私爲生。然而德瑞林的光輝的馬太·安諾德研究，激起了這樣的熱情與感謝，可見批評還是被需要着的，批評還是渴求着一個領導者，爲了活躍的透視力與預見，愛德孟·威爾遜常常被這樣推重的，因爲很少人能及得上牠了。在這些人之中，批評才是安全的，美國的批評沒有過這樣的安全，然而牠

卻生活在地下的；牠過的是寒熱性的生活，而且特別從青年作家中可以看到，大度與廣闊的透視力是代價很大的。他們的評論與割記常有警闢的見地，然而又總是很緊湊的，一種陰鬱的智慧，可見批評的精力的確已經降落了。

在近代作品中，愛德孟·威爾遜的出人頭地，就因為他既沒有那種特殊的緊湊，而且他的才能豐富而又活躍。

在許多的批評家都對於批評感到了疲倦的一個時候，幾乎寫批評就是孤僻的行爲了，威爾遜卻繼續地寫着，以批評作爲人類的訓練，研究文學和牠的文化的關係，觀察得非常之接近，可是眼光還看住了人類情況底全部。而且，這些不是他的意向，事實上是他的批評所產生的結果；因爲在一個分析的時代內，威爾遜卻是一個偉大的說明家，一個有專材的讀者，他能把一本書裏面說了些什麼，說出來，柴倍爾說過這是他的卓越之處，在許多研究文學中間，這是他的卓越的記認。他是一個極有才能的讀者，在一個自然主義的時代內，一切最優秀的品性和主要的教條全部投在一個受到他考察的書本上來了，威爾遜就在這裏強過了別

人。比樊·威克·勃羅克斯更吃得起苦，更好冒險，他沒有勃羅克斯的基本的道德力，沒有一般美國近代運動所具備的精神的信念。用聖·佩甫的成語，威爾遜相當的是一個「靈魂的自然主義者」，他是公平而有同情心，照耀一切的批評家，他能考察任何的智識領域，但羣而不黨。因此，作為批評家而論，他沒有特殊的派別，不奉行任何鑑賞的法典，亦沒有一定的熱情。他的心靈是流動的，寬裕的，豐富的，以觀察及因果之追尋作為他的批評，毋寧他是更接近於勃蘭兌斯和聖·佩甫這等天才的市場批評家的，與哈茲列特（Hazlitt）的德性之強烈，或富蘭契斯戈·特·桑克蒂斯（Francesco de Sanctis）的高度的歷史預見較距離更遠。音調是平靜，實用而懷疑的，了解一本書的能力驚人之至，這是一個事業，一個近代的形態，這樣的批評就在一個勝利之後，又得到另一個勝利了。

威爾遜也自稱為歷史的批評家，繼承了維可（Vico），赫爾特爾（Herder），泰因和馬克思底傳統的。他的特點卻決不是教條或方法上的特點。使他得到榮譽的是他有非常的健康，同時代的批評家中，卻就缺少了這個性格。費茲澤拉特曾經稱呼威爾遜為他的「智力的良心」；實際上，他是兩個世代的智識份子底良心。是一個近代人，一個學者，他有美國近

代批評家中間最缺少的豐富與精確，這時代有的是狂熱和專門技巧，他站立着，卻是一個平靜的仲裁人，有耐性，有智慧，這麼一個私淑的讀者，他自己的熟練使他得到公共的重視。在一個講「進步學術」，熱情奔放，不注意精準無訛底時代中間，他始終是一個多方面涉略的批評家，把普魯斯特和喬哀思介紹給了廣大的讀者，而且從蘇福克爾士 (Sophocles) 的悲劇 (Philoctetes) 中間找到了絕對主義的精神底教訓；他以非常的技巧與敬意解釋了「守屍禮」(Pinnegans Wake)，而且這樣地討論了 A. E. 霍斯曼的古典的學歷，為這一個悲劇的性格找出了新的綫索來。他在近代文學的前台和琪屈羅·史坦因和烈姆樸，蕭伯納和夏芝，斯坦倍克和奧哈拉一起工作，而且又是普希金的譯者，又是馬克思主義的學生，這使他一直追溯到維可和密雪萊，還讀了馬克思的「論德謨克利托斯」，他是通過亞克賽爾的堡壘底引路人，又是狄更斯肖像畫家，而且是大恐慌時期的美國場景的報導者，象徵主義的歷史家。由於他的趣味的寬大，表現的新穎與直接，他比起其他的美國批評家者更是實驗主義者了，而整個文學傳統充滿了他的骨頭，他那樣地工作着。

給威爾遜以地位的是他的均衡感，豐富性以及平靜的力量。不是一個批評的領袖，祇是

一個最高級的說明家，不是一個偉大的教師，不過是一個媒介人，他給好問的心靈許多新的強調，他是近代的學生底興奮的心靈，經歷過三十年代四十年代的每一個活動與時間，卻沒有受到過任何一個的束縛。最主要的，他是一個旁觀者，一個卑微然而活躍，置身事外的讀書人，那種心靈在他的自傳中曾經表明過，牠並不貪求收獲，只安靜地求一個明瞭。對於貪求「獲得」，他沒有興趣，他着重在好問與置身事外，因此威爾遜的社會主義是人道的，其性質還是沉思的，他論馬克思主義的一本書「到芬蘭之站（To the Finland Station）」是這樣豐富而敏感，對馬克思的啓示性的預見背後基本的道德動機作了一個指歸。威爾遜個人的背景，跟他同時代的許多作家不同，並不是在一個資本主義社會中求生存的精悍的準備；牠和伊狄斯·華頓或羅勃·海立克們很相似，是深深地反資本主義的，對於價值以及這般貪求的社會的展覽病非常憎惡，他屬於有教養的家庭傳統及紳士派的政治社會觀點。在四十年代裏，威爾遜是一個精神上的時代錯誤者，他的追求社會主義正像一九〇〇年後之初期的許多作家，追求一個新的精神秩序——這種追求並不狂熱，也不是顯明地政治性的，根本還是他和資本主義的文化與獎品有內在的深刻的差異；這種追求是安諾德式的，海立克式的，

很快的他回到了文學上來，寫出了社會的紀錄和對人生的一個批評。

沒有海立克的神祕主義，或華頓的寒冷的輕視，威爾遜卻也像他們一樣是兩個世界的旁觀者。因此，我們總可以看到他的作品中有濃厚的過去，歷史基礎的感覺，並有對於當代的同情略嫌高懸。是海明威——巴索斯——費茲澤拉特這一代中的主要人物，他似乎是在近代場景之中心的，但他只是在那裏探求而已。他的求學似的心靈並非他的素性，也不是天賦的均衡感；那是歷史感給他的訓練，正是使他寫出最好的論文來底開明的基礎，如在「亞克賽爾的堡壘 (Akel Castle)」的研究普魯斯特，「三思想家 (The Triple Thinkers)」中的論雅斯曼，「受傷者與弓矢 (The Wound and the Bow)」中的論狄更斯與吉伯齡，「到芬蘭之站」中的論馬克思與密雪萊，對這些文藝界思想界中的偉人，都有非常驚人的同情的效果。對他所接觸的每一個作家，都高度地意識到各個個人的設計，這就使威爾遜成爲尋求文學根源的最傑出一個近代學生了。在每一個專題內，他都看到了一個事業，一個個人的主題，某些基本的緊張。在「受傷者與弓矢」中這就更加清楚了，那裏面研究了這許多不同的作家，如狄更斯，喬哀思，卡薩諾伐和吉伯齡，華頓夫人和海明威，各個圍繞着一些後提時

代的傷痛，弄到最後他們都成爲了他們那樣的作家。可是在他所寫的一切之中，都有這點「靈魂的自然主義者」的基調，他在「到芬蘭之站」中，給這個智力的故事以這般的新鮮，使維可，密雪萊，馬克思和列寧都從他們教義之中像活生生的人物似地昇了起來，使世界記得他們的熱情與各種意外，個人的成就與失敗，如何他們爲了一個新的人類社會而形成信仰。

不必說，換了一個批評家的話，這種好奇心結果會變出傳記文學來的，可是威爾遜最精采的就在他能從作品中看到事業，然後，他就把這事業作爲照耀作品的一個新的觀點。總之，他是一個仔細地觀察的讀者，他所有的是一個搏動不已的批評家的智力，一切都通到了超乎熱情以外的理解。他的天賦才能就是能一直爬進他所討論的作品底身體裏去，其次是他說明的才能了，祇要他爲一部小說寫一個「本事」，似乎就已經把每一個要點都顯示了出來。跟許多的批評家不同，倒似乎是他擔任了讀者的角色，一點不覺得他是在和讀者說話；他用讀者的頭腦來思考，甚至有時還根據了讀者的程序；這種謙遜以及深入作品之中，說服的力量就往往大於他羅列的證據了。最後，他一點沒有挑戰的火氣，這就創造了他的勝利，

因為這是一個批評的說明，非常到家而勤勉的，充滿輕鬆愉快，既不是印象主義，更不是形式的分析。這是因果關係的傳統得到了最佳狀態底批評，開明的頭腦到處給照耀得明亮了；不追求美學的批評，也不追求社會的批評（而在近代批評中，這種非此即彼，真是最大的致命傷），他混合了兩者，爲了了解這一個作品在文化之中的事實底理解，是一個陳列所，決不是一個象徵。這樣一來，文化成了一件作品的背景，而這一件被討論的作品多少總不是孤立地被討論的作品。其價值於是乎被認識了，文化給了牠以意義；這部書就活在心靈之中，大約就因爲一切社會的，環境的以及智識的歷史都被利用了來幫助這個作品的被理解。

在這種批評中所缺少的，自然的，缺少了一個肯定的態度，缺少了一個大理念的強烈的指出。這只是一個可以非常滿足的批評，一個好問的批評及其闡述的詳盡；那種高貴的感覺是很偶然才有的，就是智慧也很偶然才閃爍。別的同時代的美國作家都沒有做到，威爾遜才給批評以意義，以及完整的榮譽和賞味。他所俊勝的是在時運不佳之中，做出了一個榜樣，他照耀了偉大的四週，而使精神能够活下去。在他的解釋之中，一些偉大的解放者都繚繞出現了，可是他到底還不能成爲他們的同道。總是近代的一個典範的學生，夏芝所說的「使一個

心靈豐富的信仰，「他到底還遠離着。恩斯特·芮農（Ernest Renan）一直說的，「和平僅僅在高處待。也就是永遠往上，往上，鬥爭這才變成諧和，人力的浮面的參差這才來到這種偉大的光明，所謂光榮者是。不管人怎麼說，這種光榮最有機會不就淪成一種虛榮。」

能到達這地步，雖然還够不上，卻已經是非常卓越的了。威爾遜所能夠給的，都已在他自己的話語中鮮明地表白了，有一次他在一個演說中說明任何智力活動的目標是給經驗以意義——「這就是，使生命更實際，因為了解事物之後我們就更容易生存，更容易應付牠們了。」照他的話，這就是文學的歷史解釋底最大成就；顯然這也是他個人最大的成就。在他論霍斯曼的一篇論文中，他思考了那種透入「一個雪洛潑州的少年」底天才的典<sup>模</sup>型，又想到了大學裏的那些修道者似的心靈——霍斯曼和劉易士·卡洛爾（Lewis Carroll），托瑪斯·格雷（Thomas Gray）和費茲澤拉特和華爾特·佩志——他們的「作品，與其說是在人生的大泉源之中的珠寶，不如說是在英國文學中底珠寶。」人生的大泉源。這時代已少有批評家用心思用到這上面去了，基本上沒有能對這個多用心思，使他也若有所失了。

## 第十四章 修辭與痛苦

「我所寫的恐怖，不是德國的，而是靈魂的。」

——愛特茹·愛倫·坡。

在表面上看，許多四十年代的散文的文學是企圖研究，並在文字上，應付社會現實主義的危機的。可是，其中還有很大的祕密的深度，那是在個人恐懼與個人感性的深處，就在這些深處，新的奇怪的海怪生活着。

當一九二六年威廉·福爾克奈出版了第一部小說，名叫「軍餉(Soldier's Pay)」的時候，沒有人能夠知道的，這個俄特式的小說幽魂已出版了，紀錄下一個新的，對現代的崩毀底不吉而恐怖的觀點。其結構愉快而草率，相當是寫得強烈過份了的「軍餉」，也不過和牠的外表一般模樣——和平以後的一個疲倦的插曲，和那迷失的一代底戰爭中的自傳；是—

部草率從事的戰後幻滅底作品，作者是南方的一個紳士，顯然他對於修辭學很有興趣，又明顯地把他反常的浪漫主義的人生觀統統曝露了。使他和所有其餘的迷失的一代底小說有所不同的地方，是牠的玩弄文字，作者是這樣不知好歹地，幾乎是在憂鬱地挑釁似的賣弄着牠。這是一個詩人的作品，他大約還不知道他該不該寫詩，這又是小說家的作品，他的應用小說體裁卻彷彿又是輕藐這體裁的，所以應用得狂暴而勇敢。然而這書的曖昧的苦澀又神奇地暗示了一種幻滅感，比之一般流行對戰爭的憎惡，似乎更不可捉摸，而且更深邃。「軍餉」是這樣區域主義的一個作家的作品，他幾乎是地方主義的；而且他是在家鄉嘗到了戰後的苦味的，就在南方，後來這就永遠給他一個存在的意象和一個悲劇的概念了。

跟他的國際主義的同時代人——海明威，卡敏斯，巴索斯——不同，福爾克奈是一個傳統的孩子，完全是安份守己地屬於這個傳統的。生於一個著名的密西西比州的家庭中，他們曾在州的政治中扮演過重要角色，他從小起就住在牛津——州立大學所在地——就在這大學受教育，在他參加了英空軍和加拿大空軍之後又回到了鎮上（那就是他後來的作品中「傑弗遜」了）。他曾在紐約一個書店中工作過，和雪烏德·安特生一起生活的時候，也替報紙寫

過一點特寫；可是他的生命在牛津，在那裏他寫寫田園詩，休養到戰爭中受的傷完全痊癒了，於是找了各種工作做，做過木匠，泥水匠，又當過大學的郵局長。他是一個南方人，可不是南方大學中的智識份子之流，他的聯想和他的興趣並不是題美的美學派。他可以寫小說，像他的曾祖父一樣，威廉·韋爾克奈上校寫過一部流行的言情小說「曼菲斯的白玫瑰」(The White Rose of Memphis)；他在一九二四年還出版了一部田園詩集，每本一毛錢，全部都賣給了當地的一家書店；他卻並不是那些海明威，卡敏斯，費茲澤拉特，巴索斯和當代的許多作家一般的「作家」。

當時，在外表上，以及公開的場合，韋爾克奈似乎是無意於文學的。他喜歡寫作，正如他喜歡在下午趕完了泥水工作之後和伙伴們一起喝啤酒；可是他寫來太流暢了，不必他思索，他以做工一樣的宿命底態度來練習寫作，後來他的「避難所(Sarcophary)」給一個紐約的出版家退了回來，他爲了生活就到電力公司去鑛煤。他是一個破落的南方紳士，還是孩子的時候就投奔了戰爭，受了傷，這中間成長了起來，回來就只能在他所熟悉的傳統之中找一個地位。一個 Sartoris (南方的沒落的貴族) 生活在一個 (Snopes) 的世界中(那是小商

人，小徵稅員和有野心的可憐的白人底世界）真的異常痛苦，這成了他的思想的一個基礎；可是他能懶洋洋地設計牠的，因為他之從昏迷中解脫是模糊而成情極溢的一種喜怒哀常。雖然他的小說中充滿了恐怖的氛圍和一種幾乎癡癡的厭世主義，本質上，福爾克奈就是更複雜，也還是一個孩子氣的心靈，幽默得有鄉下氣，慣於懶洋洋地隨興之所至；他又有很常程度的怕羞，對人生觀是簡接的喜劇式的，在他的作品中這一開頭就激烈、苦痛，疑難。他的世故是祕密而狂暴的。華倫·倍克（Warren Beck）曾經評論過，他從戰爭中一回來，「眼光大得多，看到了本鄉的頹廢，卻不能不抓緊牠的連想，」這一點再加上了戰爭給他的經驗，使他的作品非常之緊張了，到後來，這成了一個神經上的力量，可是他對南方感到的痛苦只是他鎮靜自己的悲觀主義的一面，在這一面裏，南方的生活四面逼近他，成了戲劇性的，豐富的象徵主義。

很久以來，大家認為福爾克奈是一個「南方的現實主義者」，這同樣也送給了喬治·W·開倍爾（George W. Cable）和湯瑪士·烏爾夫的名稱，可是他和南方的關係，甚至在他的作品中，他對於這種關係的看法，都從沒有被了解。換了一個時代的話，福爾克

奈可以成爲世界上偉大的浪漫主義小說家，的確，要是換一種角度來看，他現在未始不是這樣的一個小說家。可是他的觀察南方生活與風度，因爲很豐富，而修辭又華麗，加上愛倫坡似的恐怖，人家就不知道實際上他對於南方是並沒有什麼概念的，他的心靈對南方是欣羨，接受與憎惡無所不備的。他是一個沒落貴族，空想家，對南方的墮落底哲學的批評家，又是一個南方人，所以對熟知的制度惹起了大儒式的憎惡。他愛牠，恨牠，爲牠哭，欣賞牠，又生活在牠中間，他沒法想像出一個與牠不同的經驗來。他在「避難所」中把牠當作一個叢林，在「薩托羅斯(Sartoris)」中卻把牠當作一個慈善的地主之家了，在「不可克服的人(The Unvanquished)」中，牠也是慈善的封建心靈場所。牠在「村(The Hamlet)」中是農民羣集之地，在「我在等死(As I Lay Dying)」中間卻被寫成一個污水坑了；牠是「軍餉」，「聲音與憤怒(The Sound and the Fury)」中的膿潰的鄉村世界，是「阿勃薩龍(Absalom Absalom)」中瘋狂的傳統主義，規模卻像史詩一般。如果南方是一個幻滅的傳統和許多可愛的回憶的集中之地，牠又是世界上最可恨最恐怖的一切底象徵——這一點，他確實充份地給予證明了。在福爾克奈的心中，這種聯想是本能的，強烈的：生命就是南方，

他所看見，所記取，所聽到的，已窮極了想像力的範圍以及人類心靈之深度。像一個荷馬式的戰場，這不僅是世界舞台的一個中心，各趨極端的象徵，而且正是存在的周圍，想像力的柵欄，越過了那裏便什麼也不存在了。

因為他完全包裏在這種傳統中，卻又不屬於他，所以福爾克奈能够猛烈地，有時幾乎太過份，而有時是機械的，直接撲向了這個南方。有時，愛憎之心卻混淆了起來，他的熱情成了意志和自己的戰鬥了，苦痛平靜和喜歡交織一起，他恨他所站立的土地，可是爲了這種憎恨，他恨他自己，可是他的不能一致的另一種表現——有時意志的失措使他自己來解釋他的不一致了——乃是他有了一種眞眞的活力，超乎近代美國作品的任何的創造力。作爲一個思想家，作爲一個南方傳統的及其興亡的社會神話中底成員，福爾克奈沉悶得很奇怪，平庸得令人氣憤，常常還是毫無意義的，令人想見這樣的一種惛鬱的心智，萎縮的，或者說是冷淡的。從技巧上說，他立刻就顯得精美而有野心，就祇是他這麼一個美國的近代小說家，對於形式的忠誠使他在近代詩歌的實驗主義者之中，都佔了一個地位。然而這種驚人的想像力，在一切他的作品上都痛苦地刻印着的，並不來自對社會，對行爲，對傳統的，創造性底批

評，並不來自某種絕對的智識；是一個心理的緊張，當雪烏德·安特生和他一起住在紐奧良市的時候，就曾經觀察到，這種緊張，正如他的過度的寫作所證明了的，是內心在迫使，所以一切他的寫作都狂暴，興奮，強烈得失去比例——這強烈是光輝燦爛的，而且是包含在他的精力之內的，但不能知道他從何處而來。

而對着與一個研究福爾克奈的作品的人底問題是牠缺一個中心，在他的力量以及其來源之間有一個空隙，使他的全書緊湊的那種抽象性的華麗（不僅是文字上的華麗）彷彿是從他的心甘墮落，或心緒未定，或計算錯誤中產生的。這是在他的效果的寓憤之中，每一個概念的強烈之中，令人抑鬱的鬆懈之中，幾乎病態的被動性之中，以及其基本意義與目的之中，發現出來的空隙。沒有一個作家是可以僅在純粹技術底問題中工作的，何況他是富有創造力與想像力的小說家；在他的作品中，康拉特·愛鏗（Conrad Aiken）曾指出，有着重於文飾，追求神奇的形式底記號，他煞費心機地拖宕，并使他的讀者摸索不清，使他的作品獲得最後的劇烈的效果，然而福爾克奈所「堅持的不斷地提出困難來，一道道幕帷佈置起來，以擾亂，以阻隔，以拖宕，一似乎不完全是故意佈置的，沒有一個一貫的目標，似乎這一切還

是從他的混淆之中產生的。

自從亨利·詹姆士以來，就只有福爾克奈給近代的美國小說帶來了知覺的澁密，方法的精巧，但他對於形式的熱情卻不像詹姆士那樣，不是一個驚人而巧妙的觀點底扭曲的表現；這是太多觀點的匯集，他的情形是以多數來代替獨一，是他的技巧之富於精力，是他的音調之富於暗示，又因他的修辭之富於怪誕，才使每一個觀點都給包羅在他的作品中，并且都得到了證明。對某些社會的成道德的批評家而說，他的作品似乎立刻是某種不可言喻的頹廢主義的產品，以及作家對這個傾向底勉為其難的批評。但對南方的一些同情他的讀者，如喬治·M。奧唐納，而說，福爾克奈簡直是一個傳統主義的道德家，就不說他是一個後期的人文主義者好了。他忠誠於「南方的社會，經濟，倫理的傳統，當然這一些乃是他的感性底一部份。」另外有許多人甚至從他的作品中聽到了一種新的，很清楚的，哲學的聲音。因為福爾克奈是太豐饒了，他即興寫來的東西似乎也不能不當他社會哲學看待，他誇大的似乎是他的繁複，甚至他的被動也似乎是一種聰明的深思的方式。所以這是不足為奇的，所有的人都不約而同的覺得他這一切使他成為崇拜暴力的主要人物，在他的作品中有一種精微的哲學力

量；他是一個善於估計的恐怖主義者，在「薩托盧斯」那樣的作品中，更是一個好鬥的南方底感傷主義者；是南方的墮落底一個最認真，最悲觀的史學家，一個鄉下的幽默家；一個愛倫坡，正彷彿於勃萊特·哈特(Brete Harte)與奧斯華·斯班格勒(Oswald Spengler)之間。他自身是一切的縮影，好像住在耶斯那耶·襪利耶那的丈夫·托爾斯泰一樣，他多少是一個鄉居的人，却關切全世界，這鄉下人的根是這樣深，就因為這深入，暗底裏他是一個潛伏的國際主義者。他的想像力是這樣豐富而不能控制，他的意識的概念可是這樣稀少而冷漠無情，所以他創造了一種比他自己都更高級的諷刺。他的想像不但是一般的所謂豐富而已；他是可怕地光亮的，同時又是不純粹的；牠彷彿不是來自自身的發音器官的，這樣的三心兩意，彷彿牠自己也知道這是巧妙的，但實際上牠自己不知道的，甚至是不直接，並無反應的。

「我要你再告訴我一件事」，在「阿勃薩龍」中，年輕的加拿大人瑪克加農對康普生說，「爲什麼你憎恨南方呢？」「我並不恨牠，」康普生立刻很快地回答，「我並不恨牠，」他說。我並不恨牠，他這樣想，在寒冷的空氣中，冷冷的紐英倫的黑暗中喘息不停；「我不，我不！我不恨牠！我不恨牠！」和一切南方的生活是印證的，福爾克奈指出了爲什麼他

能看到這一切，卻又避免了作詳細的設計。他完全沉浸在裏面了，這是自我否定的一種形式。接受這個南方，恨牠，又紀念牠，福爾克奈不覺即興地寫作了；他需要火焰似的變幻，膨脹的依麗沙白朝式的修辭，他喜歡艱難和隨意的創造，這在他的作品中成了外表強烈的表現，一個綜合性的統一。他的作品刺入底粗率與宏麗顯示了他內心的混淆，趨向極端的心思。更爲特徵的是他的人物全都是一成不變地絕對絕望，絕對遭劫的，他把一切都擴張成爲大於實生活的形體，顯示了更甚的悲劇性，這樣他把一切底生活，思想，行動都表現爲永劫不拔的了。

在福爾克奈的人物和世界，中，有一根黑暗的柱子在移動，牠遮去了太陽，遮去了我們對牠們的簡單而信任底認識，更遮去了牠們的相互關係及其正常性，如果從一個意義上說，這種黑暗是相當於福爾克奈的厭世主義底氛圍氣的，牠卻也是一種佈局的結構，在其中的人物可以移動來往，這也解釋了他的一些苦惱的報酬。因爲即使在福爾克奈的最偉大底場景中，人們常常感覺到的，並不是缺少成功，倒也不是他的成就底虛偽，而總是他的魄力往往和他的人物與環境缺少了臨聯；這是一個移動於真空中底偉大。由此觀之，他慣用的使人物

遭劫的方法倒並不是出諸南方氣息底一種遭劫；這單純的只是缺少彈性，只是想像力的一些主要的苦痛。福爾克奈特別的才能在他的創造人物上，他的人物卻並非是鮮明地看到了，而後創造出來底一連串的個別的人物，有似狂想的材料倒入模子裏鑄出來的。他們是活的，他們豐富地，華麗地生活；可是他們在福爾克奈支持的狂暴之中生活着，是他吹入了慄慄的強烈底氣息之後，那又往往是福爾克奈自己的姿態，狂怒和混亂的代名詞，而且，他們週圍還有一種恐怖的氛围。他們活着，因為他們的行為令人難以置信，他們在進入墳墓之前，就已經給死亡清除了，因為這個緣故，他們總是在一些受到幻異清算以及不可救藥的痛苦底姿態中，肉體緊張，而靈魂在死亡中抖動。如果說，看起來這些人物都在他們自己的昏迷中間伺候着，等待着，並非有感性的，卻祇是一些又一些感性的積聚，甚至可說是一些絕端的感性，例如在「野棕櫚 (The Wild Palms)」中的醫生，在「阿勃薩龍」中間的唐普生和老年的柯非爾特，以及「不可克服的人」中年輕的拜耶爾，以及「村」中的青年教師，以及「八月之光 (Light in August)」中的克列斯麥斯以及幾乎每一個人物等等，可不是因為並非真人，而是人格化的嗎？可不是他們的淪亡，實係福爾克奈之自我懺悔——他是

必需在單調之中寫作，在單調之中思考的。

神經質地生活，根本說來一點不會生活，他的人物並沒有作個別的行動，倒相當是一些純粹的幻想的集合。在福爾克奈的創造底一般神話中，有無數性質參與着，那叢林的南方，驚人的是他們生活於其中的黑暗，彷彿他們永被攔住，被拚湊底那種黑暗感覺，使他們顯現在非常遼遠的地方，反射又反射。到最後，我們似乎讀來讀去是同一個故事，進行着熟稔的遭劫的規則，意識着一些同樣的屈伏——特別地卑劣的——終於淪亡。然而那驅使他們的力量雖然強烈，我們卻不能強烈地看到他們；我們祇看到一切進行在一種強烈的情况之下。這是因為福爾克奈的人物，所有的並非他們自己的活力，所以他能使我們相信一切，卻不能使我們本能地感受，絕對地相信。這也因為福爾克奈自己對他們也沒有知道了多少，他不得不用詭譎式的文字與事件之變幻，神經質的華麗，而使一切具有史詩性質的宏偉，也是可疑的宏偉，佈局及一些緊張性往往突然離開了我們，僅僅留下了擾動的誇大之辭。

「對於小說，正如對於宗教一樣的，」梅維爾在他的「自信的人」(The Confidence Man)中這樣說；「牠應該表現出另一個世界來，然而人們對這另一個世界卻能感覺到牠的關聯。」

就是在他們的最好的作品中，如「阿勃薩龍」中描寫老柯特菲爾特的一段，福爾克奈的驚人的成就卻還是根植於無理由的橫斷中的。老柯特菲爾特反對內戰，自己餓了起來，餓到自己死去，因為他反對這種浪費，「無理由地浪費一切，射擊一切，吟盡一切。」這裏產生的印象宏麗而獨創，可是這是奇特的。福爾克奈寫來，還是一貫的超人的精力，雖然就本身論，似乎能使人「信服」的了，這是純粹即興的幻想，基本上並不是真實的。同樣是「村」中的白癡史諾發斯對他鄰居的乳牛之愛。這一段長長的頌神詩歌是俗俚的摹擬，愉悅的感情，一個近乎諧詩的理想化；然而情緒雖然好極，這一種力作還是腐化的。同樣是「聲音與憤怒」中傑出的最後一個場景，是福爾克奈最爲成功的了；同樣是「我在等死」中，那有名的——多少卻有一點廉價的——棺材的一場，以及「避難所」的整個結構，公認是有一點兒可怕的；以及「不可克服的人」中，那黑奴在南方軍戰敗以後的逃跑，以及「野棕櫚」中洪水的場景，也無不如此。甚至他寫那最真摯又最有力量場景時，如在「八月之光」中，寫那懷孕的麗娜·格洛芙，手提了鞋子，從阿爾巴瑪走到密西西比去尋她的情人，是不能使人遺忘的景象，卻一切依然籠罩在沸騰的修辭與不可能的佈局中。雖然福爾克奈的寫得過火是

由於他的追求整體的效果，倒不如他遂心地活用文辭之時，速寫出來他最好的東西，如在「村」中的一個場景，被公認為最高的喜劇，那是伐爾那夫人對她逸軌的女兒和清教徒的兒郎發脾氣起來：「我要糾正他。我要把他倆都糾正過來。大了肚子跑來，正在我要午睡在時候，大叫大鬧！」他卻不是常常逞心的：「阿勃薩龍」中，正當內戰灼熱的時候，查理和亨利作了奇怪的決鬥，就和福爾克奈的許多作品一樣，只說明了他的不小心或冷淡，非常接近於庸俗。

說到最後，勢必談到福爾克奈的文字和他對於風格的觀念，他的每一個人物和觀眾，都在他的文字之線軸上迷失了，其纏繞之甚，連他自己都沒法自由。這一種修辭學，大約是一切美國的作品中最精美，複音樂式的修辭學了，是可以解釋為什麼他自己在他的作品中，重要性更不下於他的那些人物，幾乎是人物從他自己之中演變出來的；也是可以解釋，為什麼他總像一個毒蛇纏身的陸孔（Laocoon）一樣掙扎；為什麼他能夠用多種的寫作法，依連着南方的每一個可以想像的原則和存在的批評，而投射出了每一個可能的色彩，或人物的極端，卻同時又使我們不大覺得。自然，一種說法是福爾克奈企圖表現那不可表現的東西，

把基本上在小說中是不調和的，祇有在詩歌的強烈的神祕主義中才有可能的東西得到了，感情之濃縮有如熱帶的花朶一樣。然而他的小說，既不是詩，更沒「詩意」；他是一種感情的抒情底串連，本身就永遠喘不過氣來一樣，正是夏芝說的，修辭學乃「是意志要做不可能的事底一種企圖。」在福爾克奈的修辭學之中，由於那似古典主義的形容詞與無脊椎的宏偉與內漸的狂暴，就顯出了因作家無法做到簡單地召喚地創作之後底他的竭力的神情，他說出了混淆，牠不能避免這混淆；竭力代替了精力了。牠偶爾流暢，有時文句刺人地合適，然而福爾克奈的文體是一種娓娓不倦的濃霧，這是不足為奇的，牠到了極端就顯得祇是宏偉的模擬，而他的人物行動其中底黑暗也祇是眞眞悲劇化的氛圍了。

「到了四月，」白癡史諾潑斯鍾情於乳牛的一段中，我們讀到，「這是眞眞的，薄薄的，無深度的，虛偽的黎明之本身底懸懸不定了，在其中他已經可以看到，並知道他自己是完全固體的，視線中是完整的，而不是不完整的液體似的感覺，也不是使神經跳躍的恐怖，在原始的，無視的，無變的中間真是可怕地自由啊。」或者，那一段伐爾納來到了史諾潑斯的田莊上：

當他經過屋子的時候，他看到——狹狹的高架像一個絞刑台，兩個巨大而絕對靜止的少女在池旁邊，只要第一眼看去，就看到那不動的夢似的彫刻性的堅固（那更因為她們是在談話的寒態中，在向一個傾聽的人談話而更加強調了）——也許她們是僅僅叫着週繞的空氣談話吧——卻距離相當的遠，各自又不在傾聽，雖然她們中的一個掛着井上的繩子，她向手臂伸長了，她的身體彎了下來，像一個舞劇似的向下吊，這一個彫塑性的形態代表了某種可怕的力量效果，在聚集時，她消失了，可是一會兒，那滑車又發出了牠的帶鐵銹的聲音。

這一個凝集點是表現了，召喚是發出了，於是來到無窮盡變奏；甚至於這不可能的場景（是誰看到了這不動的，夢似的，彫刻性的堅固的呢——一個像伐爾納那樣卑賤的小商人嗎？）比起這意象的機械的刻劃來，都不算幻異的了。福爾克奈永遠要求着一些僅僅裝璜式底富麗，使人感到了他自我陶醉的精力，他不是那種對每一個字都放上全身重量的作家；因此他那些最宏麗的效果常常是無目的的，這也不是為奇了。如在「聲音與憤怒」之中，康普生冥想著同學輩，一面獨自在卻爾斯河上划船：

吉拉雷德也可以很雄偉的呢，在孤獨的狀態中，刻到正午，刻到正午以後，像一個傳教徒一樣飄蕩在光亮而悠悠的空中，昇騰到昏沉的無窮中去，在那裏祇有他和海鷗，一個是可怕地靜止不動，另一個持久地一定地動着，回復牠自己的精力，而在他們的蔭影之下的太陽看來，世界何等幼小。

伐爾納在帶領他的妹妹攸拉到學校去的時候，「幻見他自己不僅跨到了村子的地平線之外，而且跨過了整個人類居住的世界，像太陽一樣，一個萬花筒似的哺乳動物的省略底纏繞。」有時福爾克奈用了一種完美而切線的觀念，使他的作品發光，真是偶然觀念底最完美的能力，然後擊碎牠，例如史諾潑斯的金屬的橫領結，成了

一個微小的，惡毒得沒有深度，祕密地平衡的光閃，像一個謎似的標點的象徵，逆着那一大塊白色的襯衣，使伐爾納所有的一種參加儀式的異端的神氣，加強到第十倍，而給那天在場的人們說明了體格失常的過份強烈的性質，那是他父親的僵硬的足步之音，在這個春天的下午，發自店鋪的走廊上的。

爲什麼福爾克奈的小說中底一切都要提高到第十倍呢？爲什麼白癡史諾潑斯的愛的痛苦一定

是「星子似的，神聖的文字似的，可怕的垂死的白玫瑰似的，漸漸地，不可克制地加速起來，到達了熱狂的下午底滯潮的花冠似的情形呢？」爲什麼羅薩·柯特菲爾特之恨人類成爲了「經常的心愛的對於私匿的扶掖，對於那萌芽的，不可矯正的『我』底愚弄，這一個『我』是一切哺乳動物之褒賞，成爲了不是情婦，不是被愛，却比愛更甚的東西。『我』成爲了一切博學的愛的陰陽人？」爲什麼福爾克奈的田園一定是「一個瘴癘氣的黯暗的區域，」「無所謂道德的惡的不變的一個絕對，」「噩夢的流沙，」「沸騰的？無名的，瘴癘氣的一堆，歲月流駛，連死亡都不是幸福的？」爲了同樣的理由，卻必然也顯示了，如此超越的才能啊，沒有一個作家在幻想的能力上有他那樣強烈的，而其挫折之大，也沒有一個作家抵得上他。聖泰耶納曾經說過，一個狂人失卻了目標之後會加倍努力的；所以，雖然說福爾克奈企圖表現不可表現的東西，企圖寫下潛意識的歷史，企圖傳達一個水深火熱的南方人的一些極的，可怕的觀念，人們讀了他的小說之後，卻往往祇能得到這種竭盡其力的印象，這樣的一種企圖，要把密西西比的岳克那派托法的一切都提到第十倍（甚至第一百倍）的力量，因爲在他對於南方的看法，或他對於人類的一般看法，正缺少力量和寬裕。

所以，這是不足為奇的，他的場景往往是精神的一些沼澤，他的題材總不外乎謀殺，強姦，娼妓，亂倫，吸毒，白癡（偶爾插進一點兒寬廣的鄉村幽默，也狂暴得像悲劇一樣），而他心靈中的原野是比現實生活還龐大的一個密西西比郡縣，兩者之間卻並沒有關係，福爾克奈所感受的壓迫是痛苦，一個文化的痛苦；可是更痛苦的是他和這個文化的關係底痛苦，他雖深陷在南方之中，卻在表現他的時候，感到了力量的不平衡。他只企圖竭盡其力，超越一些基本上的混亂，而這種努力本身中就包含着痛苦。福爾克奈的垂涎菸草底幻影不能代表美國的史詩，不是一個近代大悲劇的領唱者；他們是福爾克奈自己的痛苦底聲音表現，行走的幻覺，感性與感性的衝擊，他自己的永恆的緊張。從沒有一個作家在自己要失敗的地方，獲得這樣的成就的；而他那種地位的作家，也從未有像他那樣的失敗得悽慘的。

## 一一

然而，不論從什麼觀點看，福爾克奈的例子有歷史的趣味。人人都可以感覺得到，他代表了南方的漫漫主義之繼續，那是古怪的故事的傳統，一個夢筆生花的南方騎士想用修辭的

力量來違抗天命；可是他更是一個前驅者，他和湯瑪士·烏爾夫以及亨利·密勒（Henry Miller）那樣的作家，都是近代美國小說之中，一個新的感覺派底首要範例。自然，很少有作家發掘了自然主義的這末許多技術而基本上又要和自然主義大相逕庭的；這是一個特徵，作為崇拜狂暴底大聖徒之一的福爾克奈，由於野蠻，恐怖和震人的技巧，他卻到後來斷絕了自然主義，甚至還拒絕了現實主義的傳統方法——這在美國的近代作品中，其值得注意正與熱情的社會意識與許多左翼的固執的小說家底唯物觀相同。

福爾克奈的小說底狂暴，說到最後不是社會的批評，只是一個感性強烈的人和他自己掙扎，正如烏爾夫的小說暗示了感性尋求自我的了解，以及亨利·密勒的對於社會虐待個人靈魂底憤恨，在他們的書本中，那個瘋狂的到處出現的「我」字，和牠的痛苦，和修辭的華麗，比起乾脆排斥現實主義的機構來是更值得注意的，這些機構卻是伊利莎白·羅拔茨（Elizabeth Madox Roberts）、凱·鮑依爾（Kay Boyle）和凱琳琳·安妮·卜德的卓越成就。這標誌了一個痛苦的學派之興起，浪漫主義的感性，對於否定現實主義說不定根本並未顧到。這一個「學派」實際上又不是學派；牠甚至不是從一個共同的傳統上生長的，除了亨

利·密勒，承認過他是受惠於威特曼的，時常也確實表現了出來，除了福爾克奈承認過受惠於美國的浪漫主義者底愛倫坡，梅維爾和庇而斯。智力之不同，很少有作家是這樣的，然使他們共同的同情的也沒有，福爾克奈和烏爾夫特別代表了近代小說中的一個受苦的個人主義，一個通過修辭以表現的活力，這是近代文學的道德史中底最特出的現象。

烏爾夫和福爾克奈雖然不同，人們卻能從他們的作品中都聽到純粹恐懼的聲音，他們像超現實派一樣，也像這末多的近代詩中在尋求精神之完整一樣，都能代表崩潰時期的個人感性底寂寞，他們更鮮明地代表了一種對表面的現實主義底反叛，這種現實主義祇僅寫下了崩潰的事實。像梅維爾的阿哈布船長，他們倆都能說，「我主要憎恨的是那些不可思議的東西，」因為他們的狂暴是他們所受壓迫底表現，在近代社會與思想底下就潛行着一些罪惡，壓迫他們。因此也可以說在這種感性特別敏銳的人，所不能生存的社會之中，他們代表了一個內在的精神生活。即使是亨利·密勒，許多人都覺得他是這樣前進的作家，「一個自然的有天賦的美國人，」拉芙說過，「他曾經通過了地獄」的，實在，他的精神底基本的平庸和福爾克奈也相同，即使後者在技巧上非常熟練，而且他和烏爾夫這自我中心的孩子也並無差

異。所有這些作家似乎與一般的人不同，不同就在他們在作自我之探險；卻也正是他們表現了今日的一般人物底一切卑躬屈節，而使他們成功了。他們並不是偉大的教士或神祕主義者或詩人，不是那種個人的智力，對存在有了一個一定見解之後要強迫旁人去信仰牠的。他們不是，甚至福爾克奈也不是，儘管他有那末多的戲法，不是偉大的匠人，企圖以小說形成新的探求之形式的。他們是撲向近代物質主義險上去的物質主義者；而且，總是平民生活的痛苦——這種平民性只是被提高到了「第十倍」吧了——印證了他們，因為像他們一樣的人所受的暴力之痛苦，他們的反叛，表現而為他們的感性。像D·H·勞倫斯一樣，他們可以同樣熱忱地說，「唯一不可忍受之事是墮落，我們中間的生命秘密的竇淫。讓人以深深的尊敬來接近他自己，讓一切創造的靈魂，我們中間的『神祕』，也給予敬意。」然而他們訴述的卻是墮落，而不是「神祕」。在這些作家中，並沒有宗教；唯有一種宗教性的強烈，說明了今日人類的彼此歧視。

使這些作家合在一起的是他們的修辭，山峯似的文字底光耀，而且確實是非常之美國化的修辭。托洛勞緬（Tollope）說起霍桑的送人的故事時，說他相信牠們並不是根據峨特

式的傳統而製造的，「那是一些本地風光，怎樣也跑不掉的，」同樣在福爾克奈與烏爾夫與密勒之間，也不可能不感到一種跑不掉底生氣，一種對他們的新鮮充沛的力量底驕傲，這可以追尋到威特曼，梅維爾，追尋到那些偉大的羣衆神話之創造者的戴凡·克洛凱特 (Davy Crockett) 和保爾。彭揚 (Paul Bunyan)，約翰·阿倍爾西特 (Johnny Appleseed) 和密克·弗靈克 (Mike Fink)。在福爾克奈與烏爾夫之間，南方修辭之裝飾的傳統很明顯，可是像亨利·密勒 (試問，比起這最後，最狂暴的一個被放逐者的圖畫來，可有別的更加美國化的嗎？他恨美以和一切他的川流不息地襲潰的行動，然而在巴黎的貧民窟內，他依然崇拜着威特曼)，他們都是偉大的，美國的半神的文字傳統中底人物——生活得偉大，寫出偉大作品來，滲流出一種大於他們自己的力量，那是一種民族的力量，而他們自己便是其中之一份子。甚至在他們極端神經質之中也偉大，他們保持着一切史詩的力量，這力量是美國的期望所產生的傳說底源泉。正因此，烏爾夫爲了把美國的一切河流，景色，聲音，喜怒哀樂與書本都寫在一本他工作了一生的長篇小說中，把自己燃燒到最後。正因此，在「你不能再回家 (You Can't Go Home Again)」之中，他表現了他最後的藐視，「爲了這世界最

蠢的固執，愚蠢的無知，愚蠢的懦怯，愚蠢的欺騙，愚蠢的輕視，愚蠢的風格化，以及對任何一個不腐蝕的，不失敗的，傻瓜底愚蠢的憎恨。」也因此，福爾克奈把他的每一句對南方生活風尚底觀察都賦與了史詩性的宏偉，史詩性的暗示與預言，愛斯苦羅斯式的陰暗與原始性的憤怒。正因此，亨利·密勒在近代危機之中看到了一個絕對的劫運，一個死亡在大修羅場中的世界，「地球越出了軌道，」因此在「北回歸綫 (Tropic of Cancer)」一書中，他興奮異常地寫着：

藝術包含在走筆全程之中……藝術家自己給自己的工作推翻現存的價值，把他週圍的混亂，成爲自己造成的一個秩序，摘下爭鬥之種使之發酵，這樣已死之人或能從情緒的奔放之中再生。

因此這些作家的特徵是在他們的精力之題材中。他們是道德淪亡底史詩性的記錄者，永劫之專家，正如威特曼之爲美國民族主義的第一個偉大呼聲，或馬克·吐溫之爲邊區傳說，或梅維爾之爲美國幻想底華麗的，創造神話的力量。亨利·密勒在「北回歸綫」中寫着：

也許我們是命定了的，對於我們，我們中的任何一個，都無希望之可言，可是，如果事已至此，讓我們發出一個最後的、苦痛的、血液凝結的吼聲，一個挑戰的尖叫，一聲嘶殺的戰鬥呼號！悲悼滾蛋！輓歌，哀歌也滾蛋！傳記啊，歷史啊，圖書館博物館啊，都滾蛋！讓死者埋葬死者。讓我們活着的人們在火山口上跳舞，一個最後一口氣的跳舞。但必須是一個跳舞。

密勒的極端主義是在他自己的精力的狂歡之中揮發掉的，正如福爾克奈單調的失望往往似乎否定了他自己幻想的活力，而烏爾夫的赫果列士式的孩子氣常常是一些不可克制的力量的表現，也都一切觀點之上消費掉了。在這些作家之中都有一個天生的精力，一個滑稽的誇大，往往以自己的豪華作爲主題。就因爲他們的才能之豐富而不可控制，他們的活力之騷擾與自我陶醉，他們就成爲了「世紀之惡」的永恆化身。彷彿是美國近代作家已長久地離開了社會，才在他們的身上形成了一些極端的象徵。看到了他們這世界的關係底無從歡喜，他們在這矛盾中寫出了史詩來；卻一定以他們自己的個人主義作主題，而只有在自己的孤芳自賞的狂喜中能感到世界崩潰之回聲底感性，正是他們的感性。這種孤芳自賞在不同的形式節

奏與主題之中表現出來了，這是福爾克奈的中心，這也是湯瑪士·烏爾夫的故事。

### 三

二十二歲的時候在哈佛大學，從倍克教授 (Prof. Baker) 研究戲劇，烏爾夫寫信給他的母親：

現在我知道這個了：我真誠地相信，我是不可避免的。唯一能夠制止我的，現在只有瘋狂、疾病、或死亡……（生命）不全壞，也不全好，牠並不全醜，也不全美；牠是生命，生命，生命——是唯一有關的事物。牠是野蠻的，殘酷的，仁慈的，高貴的，熱情的，慷慨的，愚蠢的，醜的，美的，痛苦的，快樂的——牠是這些，並且還不止這些——而所有這些是我們所要知道的；懇上帝起誓，我將要知道牠，即使我因此要釘上十字架。走遍天涯地角，我也要去找到牠了解牠。到將來，我將了解這個國家；瞭如指掌，而後我將寫在紙上，使牠真而美。

當他在一九三八年九月死時，年紀還不到三十八，他已經是世界主要的小說家了；可是

沒有人會叫他神童的。有的是一些作家，像二十五歲的基茨，他的最後的文字深遂動人，他把一切的成熟壓縮在他們的童年之中；甚而至于超越了牠。烏爾夫卻常常是一個小孩子；而作為一個作家底他的特徵是他把他的童年時代擴張為一生，使之興奮，使之重要，甚至于照耀了許多的問題，給生命予牠的共通的氣息，一點沒有超越了他童年痛苦。「一切這種可憎惡的懷疑，失望和靈魂的黑色的混亂，凡寂寞的人無不知之，因為除了他自己給自己創造的之外，他不再和任何意象結合，」在「神之寂寞的人 (God's Lonely Man)」一篇坦白的自傳體的論文中，這論文他寫了又改，改了又寫，他寫着：「他沒有別的智識支撐，除了他自己的眼睛，他自己的頭腦所給他自己匯集的一種。」這一種幻異而不受牽制的天真正是他的痛苦和他的利益。樸素的，充滿了家庭式的宏麗，他盲目地，無聲息地尋路到成功；由於執情地主張，自我是存在的中心，他把一個驚人的範圍給予了他的飄浮不定，較之於傳統的成熟的理解，祇有過之而無不及。什麼也不信，只信他自己的力量，他用牠來感染了他的小說世界。他便他的人物大於真生活，也並未暗示出他們是優於生活，或脫離了生活的。他生活在這樣一個世界中，人們永遠給自己的期望所追逐，卻又永遠在逃避他。不可避免地，在

這個世界之中，他們是沒有半音階的，因為在烏爾夫自己的心智之中就沒有什麼階級和濃淡之分，人們與命運妥協了，而後生活，或者（也許只有藝術家的精神是能够征服牠的吧）由于優越地蔑視了牠而後征服了牠。這樣完全相信快樂之可能，他把原始的事實的本質給了人類的野心。

「我相信在美國那裏，我們是迷失了的，可是我相信我們尋找到，」在「你不能再回家」之中，烏爾夫寫在他給「福司霍爾·愛德華」最後一封信中，「……我相信在我們面前的任務，真正地發現美國是可能的。我想我們的精神，我們的人民，我們這威武而不朽的土地，都可以到達完成之境，這正在來到之中。」這不但把生命當做一個理想，還把牠看作一個戰勝，正是這一點迷住了他；正是他的羽毛未豐時的翱翔使人信服了他。在這一個人力量無限的世界中，這是說，在這一個人通過烏爾夫而看到的世界中，每一個客觀，祇要適當地理解了，都具有一種不可信的光輝，而每一個功能都具有牠的英雄性的目的。他一生寫一本書，所有他出版的那許多書都不過是其中的一章；而他的英雄人物——現在是做琴·甘特，現在是喬治·韋伯，現在是奧瑞士特斯，現在是浮士德，現在是台萊瑪苦斯在尋找他的父親，普

洛特斯在城市之海的世界之中，現在是永恆航行的亞遜，安特烏斯重返大地，現在是克洛諾斯夢想着時間，浮士德凝望着海倫——都能够橫越城市，在每一個愛的欲求中聽到「命運」的發言，每一個舉動都能感受到打擊，每一個呵欠都能感觸到低聲的竊笑，都能從他自己的心房上聽到羣衆的音樂，讀一百本書都能揣度到一千本書的內容，吃起來好比一個軍團，都能向宇宙咆哮，聽到宇宙一聲呻吟而縮退。

渴求着奇特的全宇宙的大勝利是烏爾夫的祭念，他最希望他自己能够相信這個。從一種意義上來說，這是真真的烏爾夫，因為他的心智的每一方面，他的騷擾之意諱何突底每一個方面都能代表真真的烏爾夫。然而，究是些什麼構成了他的文學心靈與人物，如果我們忽略了他又有一番全盤的審慎，這還是不能了解的。因為，幾乎這是不真實的，烏爾夫的確包含了近代的個人與社會之矛盾，他甚至在這一矛盾中發現了他的中心主題，在那裏，這末許多不同的，當然也更有趣味的人才，各在這氛圍之中移動。他的小說底任性的喜悅只標誌了這種矛盾底一個現象，因為他有的是很銳利的，即使外表上是奇特的，一種社會智力，對於似乎與他無關的事，他有一種透視，這些一部份成了他的題材，一部份成了支撐他的修辭。

他不是一個屬於社會的小說家；他是社會中一切底反映的小說家，而一切他看到了和他自己的個性是有基本關連的。然而他這樣相信，他的模擬已到達了諷刺的，象徵的悲戲底水準（烏爾夫的客觀現實主義多半是緊張的，有力量地成功的模擬）。「他的目標，」約翰·皮爾·畢蕭澄這樣寫過「是儘其所能，把屬於他這一個人的經驗所知悉的美國寫下來。」除了威特曼之外，還沒有一個美國作家能像他那樣的實現過這目標；沒有一個作家，甚至於威特曼也沒有這樣痛切地堅決地要求過。

在十二歲時描寫了攸琴·甘特，烏爾夫在他的「天使，向家鄉看（Look Homeward, Angel）」之中寫道：「現在他已經學會了面對世界，給自己機械地計劃了，承認他自己得混窮，以保護他不受打擾。」他這一部從事了一生之久，以自我為題材底長篇史詩成爲他的附庸底歷史，一個他和一切麻痺性謹慎與幻滅作鬥爭的歷史，這正是他的外表的經驗。所以，主題是「我」和世界之間底矛盾，這個第一人稱單數，是他開始寫「天使，向家鄉看」之時就開始，像一個福洛伊特式的頑童一樣，溜進了「時間與河流」中的偽裝底攸琴·甘特。在他的第一部小說中，敵人還是縮爲一個其水平綫僅孩童感性之所及底世界，而在他的

母親艾麗莎之中，才發現了這世界的豐富的表現，她的貪婪，缺少愛心，她的談吐，而一種燃燒似的好奇心，則在支持他們的家庭寄宿舍之中得到了牠的象徵，這家庭如何慢慢地瓦解下來，而在初冬的早晨他的賣報底路線——從這樣一個母親身上，他看到了他的痛苦底一個命定的源泉，正如他在他父親身上看到牠的戲劇性的反映一樣。向他母親與她所代表的，強制他的經驗爭扎之時，烏爾夫正以更大的痛苦與困惑向他自己的家庭中底人物——特別是班恩和海倫——掙扎，他是屈服了的。還有，當他在黑奴區域賣報的時候，他同時在違反他兄弟路加的邁斯迭利亞底「成功」，那便是奧利佛·奧潑落克的心理了，暗暗地求得中產階級的名利方面的勝利。

「失落了，失落了，永遠失落了，」在痛苦的散文小詩中，他寫他的家人，那是他的作品的主題。「我們放逐時，裸體而寂寞。在她的黑暗底子宮中，我們都不知道我們的母親的顏面；從她的肉體底幽禁中，我們來到了不可言喻的，不可言傳底此世之幽禁。」他們都是命定了的，他們所代表的，甚至比敵人所造的象徵，肉體的象徵還更甚。甚至那年輕的彼琴，在市場上把他自己描寫的一個孩子之時，也成了浪漫主義的自我。「他的心理，剛剛從孩子

的幻想底不真實的曠野中出來，在這一市場上完全奔放了，然而他又給這種信念所麻痺，這信念直到晚年，還時常襲來。他以為他的生命是一個怪誕的惡夢，而由於狡猾的陰謀詭計，他不得不放棄一切他的希望，信仰與自信心，聽憑那個人類血肉化妝着的惡魔拷打和擺佈。」這種信念，一直到最後都不改變的，正與烏爾夫的存在原則相同，因此他的一切經驗都是在和敵人週旋。用同樣巧妙的宏偉，他寫了從阿希維爾到哈佛的旅行，其規模還大於荷馬描寫「奧特賽」的航程，接着烏爾夫就表現了後來的一切形態的敵人——哈佛，和紐約的「實用文化學校」，「岩石城」和猶太人；赫德遜河的世家，勃洛克林和紐約的智識份子，愛塞·傑克，在他的心中和一切大城市文化的浮燥敗壞關連的那猶太人的情婦；他的「阿爾塔山」和「利比亞山」上的老鄰居和親友，他們曾經在他的第一本書中讀到他們的肖像，因此恨他。

在這兩個絕對，「我」和敵人世界之間的鬥爭中，烏爾夫發現了他的修辭科學之主題和那個意象的來源，那意象在他自己的心智中照明了鬥爭，更用象徵來支持了他。第一個象徵，總是那個「父親」的意象，為他打開囚獄之「門」的。「在生命中，最深湛的追尋，由我看來，不論這樣或那樣都是一切生命之中心的事物，」他寫在「小說的故事」(The Story

of A Novel) ] 中，「乃一個人底追尋他的父親，不僅父親的血肉，不僅他少年時代失去的父親，而是一個在他的需要之外，代表力量和智慧之意象，是超乎他的飢餓的，是他自己的生命信仰與力量可以和牠結合的。」這個「大門」的意象一再出現在他的作品（什麼場爲漂泊者開放？誰在我們中間的將要找到他的父親，認識他的面貌，在什麼時候，在什麼場合，在什麼土地上？在哪兒？）這便成了他巡禮的主題。可是在烏爾夫的心智之中，這還連結着這種感覺，似乎這是與永恆的美國的移民發生了關係的，在美國是藝術心靈的寂寞這樣容易地變成了一切少年和熱情的人物底寂寞的。「我們是這樣地迷失了的，這樣赤裸的，這樣寂寞的在美國，」他一再地寫着。「無窮和殘酷的天空壓在我們上面，我們永遠被趕來趕去，我們沒有家。」那個浪漫主義的「我」，他一直到死都未變，意識地寫下了他的生命，寫下了一切在個人的史詩鬥爭的匣子裏底存在的故事；可是這一個「我」已不止是湯瑪士·攸琴·甘特·烏爾夫，或湯瑪士·喬治·韋伯·烏爾夫。牠成爲了少年美國的道德歷史（同樣地光采，正如華爾特·威特曼和他的草葉集中的英雄印證在一起，正如草葉集和全美國是印證在一起底一樣）。因爲他的第二個象徵是「岩石」，城市的世界和城市的黑暗，吸

收生命消磨生命的時間的川流，正如「父親」的意識代表對自由的渴慕，「岩石」的象徵代表經歷浪費與惱怒，因此祇有那藝術家的「我」能够在他們的中間沉思而征服「敵人」。

因此，烏爾夫不斷的把美國作爲一個觀念來提出，他那似乎是矛盾着的，狂熱的自私和他假定的道德權威，他是用了這種權威來替美國的一切迷失了的年青人說話，這其實一點不是情感上擴張的姿態，實在這是他的地位和他的理解力所致成的。因爲在這一個追尋中，他交換應用了他的生命和藝術（因此牠們中的關係正如牠們和我們的同樣地黑暗而又光輝），結合在一起看，這正好反映了烏爾夫的信念，他認爲自己是美國經驗底一個最初的象徵，在他的追求宏麗中，他的自我入神宣佈了他在自身中間發現了美國，如果他在美國中是孑然一身的，那是說美國在世界各國中也是孑然一身的，也是在限度與熱狂上無例可援的。因此他需要把整個美國都寫在紙上了，抄威特曼的老樣。因此，一再努力（總是生命和藝術交換應用的，並不把他的生命用作藝術材料，他老把牠作爲他的藝術的唯一聲音），他把美國作爲觀念來捕捉了，來控制了，因爲在他自己的心智之中，他是一個精神的代理人，他常常是用了民族和命運的名義。

自然是在這個精神之中，烏爾夫打算造紀念碑，把「屬於一個人的經驗的美國寫下來。」他不在慶祝美國，像威特曼似的；他祇企圖在自身之內得到迴聲。這就是使他狂熱地寫下許多美國的細節底源泉，他必需精確地把牠們都表現出來。坐在一個巴黎的咖啡店裏，他會想起大西洋城的走道上的欄杆，橫跨美國的一條河流底鐵橋，在黎明的街上走過的送奶人的馬車之聲。他以痛苦的精確寫下了一個老教師臉上的皺紋，山峯間的寒冷，故鄉的阿派拉欽山峯的高度，如夢的黃昏中孩子們玩着「嗶嗶貓」的遊戲底聲音。在「你不能再回家」之中，他寫到喬治·韋伯：

他化了幾星期幾個月之久，要在紙上記錄無數的精確的片段來——他稱之爲「乾燥的，糕餅顏色的美國」底東西——地下鐵道的入口處是如何一個模樣，高架建築物的設計和網形，一根鐵欄杆的外形和感覺，特別是銹綠色，美國的許多東西都用這個顏色漆的，於是他又嘗試了，要把大部份的倫敦用以建築的磚瓦底似霧的顏色弄下來，一個英國的專門的形態，一扇法國式的窗，巴黎的煙囪和屋脊，慕尼黑修整街等等——而每一樣的外國的這種東西他都用來和美國的同類物作對比。

這種好堆砌不是他感傷，甚至不是爲了表現他的精力。他打算貢獻給美國，或美國的觀念，一個標準，以防一切的敗壞，墮落，萎弱和犬儒，他從這些中間看到了他的敵人，那是他恐懼最深底一切之象徵。正因爲他不是像威特曼那樣地「祝賀」美國的，因此他想到了他的自我鬥爭和在近代生活之中同意義的必要的道德鬥爭。他伸展了這個信仰，正如他伸展了一切，把牠伸展入混亂狀態之均衡中。威特曼來時，正值肇始之期，美國還是無形的，初生的，烏爾夫認爲他到來時，正值難關，未來與死亡之抉擇在號召一個人的一切精力之時。從一種看法，這自然是怪論謬論之尤，因爲他不像威特曼那樣的想到一個新的題材底新的觀念（「這合衆國家的希望」）。這是說，他不是一個從近代經驗底每一個形相上都能燃燒起來的道德性的智識份子，不是一個南北戰爭以前的平民，把自己的人格化身在他的同胞中，然後在祝賀他們之中發現他的價值底人物。威特曼以同胞愛的崇高行爲使自己和美國合而爲一，烏夫爾卻以自我來和他看到，他希望描寫底社會的悲劇等量齊觀了；他保持着他的「我」，威特曼從不這樣幹。這也許是他的習性難改的「自私」之更大的特徵，因此他在他

的作品中顯得並沒有趣味，結果在他的全部作品中，他倒是最不能爲人理解的人物。他可以證明他是近代社會底一個驚人的現實主義者，可是基本上，他那種悲劇感不過是他的自我呻吟。如果他知道在「理想的疾病」之背後的特徵，他就會明白了，基本上是如此的，因爲支持他的影響他的是他的經驗。他以爲他寫的是美國民族的最後一篇偉大的史詩；其實這首史詩是他個人在吵架，一個求解脫的羅曼史。

這樣才解釋了爲什麼烏爾夫，實際並不是一個客觀的小說家，他祇不過採用了現實主義，卻立刻又超越了牠；爲什麼，雖然他常常下了決心要證明自己是浪漫派的自私自義者之中病態最嚴重的作家，古怪得很，他偏偏是恐慌的美國底最敏捷的小說家，一個四十年代的美國底形態與社會解體的最富想像力的分析家。他的作品底狂熱外表雖然並不顯露這一點，他是在好幾個標準上寫作的。正如他的想像力表現了他自己的情形和美國的情形之統一，他並不是在幾千頁的不快樂的史詩之中悲悼經驗過苦難的孩子，所謂「失落了，失落了，永遠失落了，」實在是他發出了一個預言的聲音來，以同樣的強烈研究了近代的崩潰，歐美的法西斯主義之溫床，和羣衆的混亂與騷擾，他實在是渴慕着個人自由和顛覆的；而

且，他有這樣強烈的需要底信念，又帶來了這樣的成功，使人看起來，竟是美國近代小說家中間最富麗的一個。雖然他從社會中看到的都近乎他自己的情形，都近乎他私人的痛苦，在這種痛苦後面的力吸收了近代社會的生活，即是巴索斯，沒有一個社會現實主義者有過這樣的成就。他已經相信他的敵人，不但是他自己，並且是美國底復仇之神，就在這一個認識中出現了的力量，人們常常忘記，這一個認識最代表了他的精神，正如人們常記不起他是缺少藝術的訓練的。

所以在烏爾夫，一共有兩種力量，相互關照，來源相同，聲響與效果則異。其一是一個山居人的兒子，用咄咄逼人的筆力來用了他自己自幼起就深恨的人們，他描寫了老甘特之死，巴斯康。霍克的巡行，他母親在廚房中的酸勁兒和辱罵不休的老年——這一個烏爾夫在他「網與岩石(The Web and the Rock)」的前三分之一中傾寫了一些美麗的山間傳說和山間生活的迷人記錄，這一個烏爾夫繪畫一整個畫廊的巨大的美國畫，而且幾乎用盡了他的最後一口氣，在「你不能再回家」中，素描了準備走向法西斯主義去的日耳曼靈魂之崩潰。這一個烏爾夫證明他自己是一個華麗而諷諧的小說家，善於寫對話，對時間能把握住（例如「時間與

河流 (Of Time and the River) 第一章，訥訥的甘特一番話，和他的最後的那些作品中，紐約的幻異的剪貼筆調，以及「你不能再回家」中的勃洛克林的場景，那種神經質的力量是驚人的。這一個烏爾夫寫了紐約的窮人擠在市政廳的廁所裏挨過恐慌時期的嚴冬底不朽的場景，他是尼勃萊斯加·克萊恩和「勞合·麥克哈格」和班恩·甘特和格洛芙爾的創造者。他總能看到——從孩童中看到希特勒的德國，和壘球戲，「實用文化學校」中的猶太學生，愛斯特·傑克，山間人民和福斯霍爾·愛德華他們——作為外在世界的片段，祇在他們和攸琴·甘特，喬治·韋伯發生關聯時才有意義；可是他總能用非常的才氣與機智看到他們，而他們儘管是片面的，卻栩栩如生，正是作家心目中的模樣。

另外的一個烏爾夫是自我中心的向心的烏爾夫，把一切都關聯到他自己的命運底死去的中心，是那個阿許維爾，北加州的村子，他自己高居在世界之上，他企圖發現這世界，挽救他，因為在一切他的熱狂他的赫里列士式的痛苦底下，從他的筆尖上噴射出來的百萬個字都無法使他更接近於獲救，他這樣絕望地希冀着一個回答，在這底下，他有一種對自己和他所生活的世界底非常的恐懼。他對他的熱情是驕傲的，他甚至以自己的精力為榮；可是這不

能滿足他。在「時間與河流」之中，亞遜和克洛諾斯，奧瑞士特士和浮士德雖是他的自稱，他卻是有兄弟姊妹七人的長得過大的孩子，他的母親在阿許維爾開了家寄宿所，他的父親是酷愛修辭的一個石匠。他從小就受到嘲笑，寒冷的冬天早晨曾經被喊起來送報紙（失落了，失落了，永遠失落了），他曾經像其他的一百萬個美國的孩子一樣受苦（可是比他們受的苦更深），因為他的父母是令人氣悶的，他的天賦沒有被認識，而他的教師們都是一些蠢材。這石匠的孩子到了大學裏，在中產階級的學生貴族之前感到了自我意識，他對於依利沙白朝的散文有特別的欣賞，人們卻傳揚他的古怪癖氣。後來，他進了哈佛大學，寫了點戲劇，就到紐約去試試舞台。可是，他卻成了一個學校教師。他那些功課是充滿了閒談的，而飢餓的高聲的膚淺的孩子們瞪着他，他對他所想所說的最好的都不喜歡，他的最大野心那時是可以合格做會計師。

烏爾夫生氣，受苦：他寂寞，他孑子在紐約的街頭，恨那獸性的城和獸性的人，哭泣，自以為完了蛋。到晚上，他在古老的賬簿上野蠻地寫作，寫的總是自己，他又要求岩石城裏失落了的夢底實現，他要給自己造一座紀念碑。「我能不能使腦筋抓住比腦筋所能想到的

更多的東西呢？我能不能在不道德的濃密之中編入一些小小的繡飾的文字，從沉淵中拔出一些生命之根來，拔出幾十萬字來，偉大得正如我的飢餓，讓我在三百張稿紙上把我的一生的總和擲出來！」這一個烏爾夫是修辭學的人猿泰山，高貴的情人，城市的敵人，這一個烏爾夫是修辭，充滿了古典的英國文學中的古奧字義，讀起來就難解，彷彿是讀孩子們的塗鴉一樣。他的修辭，輕率地剽竊自甲各賓斯·湯麥斯·勃隆爵士，詹姆斯·喬哀斯和史溫朋，吉爾勃。穆萊（Gilbert Murray）和南方的一些最壞的演講詞，正是一個貪讀的英文教師的百寶箱。他為十七世紀的那種高蹈的散文而狂喜，無形間還加上了一打報紙的浪漫主義者的光采，更把他們來和他父親那種山間的談話打成了一片。然而，愈在烏爾夫陷入沼澤中，這種「失落了，失落了，永遠失落了，」「最公平的讚美的名譽，」「一千個荒涼不毛之地，一千個靈魂之灰色恐怖底光采與氣候，」「他是生命之主，地球之王，他是城市的征服者，」「愈陷入這種泥沼中，他愈不肯逃避在他的感覺裏，愈要把他的幻滅宏偉起來。當他寫而又寫，他就放任在混亂之中了；這成了他的一種音調，因為在他最痛苦的時候，他發現在感情與神經的噪音中，有一種相等於他的不完全的野心的聲音。

在他的第一部作品中，即「天使，向家鄉看」之中，這種修辭還是容易接受的華麗而已，顯然有書卷氣——「在采地上執掌了暴風雨和黑暗和一切黑色的巫術的力量，來凝望，像食屍鬼似的，望過一個被風雨打擊的窗櫺，把不可形容的恐怖散佈在成羣的，衰敗的生命中。」在這一本書裏的最顯明的影響，很奇怪，倒是辛克萊·劉易士和詹姆斯·喬叟斯兩人，正是這裏的分立使這一部小說有烏爾夫一切小說中最愉快的「客觀性」，充滿了民謠味，似詩非詩的，劉易士的最好最壞的風格底吐露，而且是最混亂地浪漫化的。在一個地方，他甚至插入了一段喬叟斯式的潛意識之流底複寫，一段獨白，而這本書中間大部份的壞詩是因為他想學習喬叟斯的「青年藝術家肖像（A Portrait of the Artist as A Young Man）」底絲質的流麗的散文詩之故。雖然東摹西倣，回溯第一部作品，倒是烏爾夫最不剽竊的作品，而且是奇妙地「客觀」的，大約因為他想描寫他的生命中的一個時期，在他自己看來，這時期早已拋諸身後的了。後來，雖然成就更大，散文風格卻顯然更機械化，更自我放縱了；他似乎固定在永遠的挑戰式的哀求式的態度中，而「天使，向家鄉看」之中，作者寫的是最早的少年期，還能够漫不經心地寫出他成熟期的狂喜來，多少還是心緒上過得去地

愉快的。

到他完成了，出版了「時間與河流」的時候，距第一部小說已經有六年了，烏爾夫追上他自己的生命，或者說，他已追不上他的生命了，他的書和他的生命就混亂得簡直不可分辨，他的小說和故事就成了他的經驗底每一個形相爲的活生生記錄，形成了他的日記。在他臨近逝世的時候，他是時常這樣宣稱的，他「改變」了他的方向，向一個更大的客觀認識，他從沒停止過，他要繪下美國的（和歐洲的）社會中底一切，根據了他的生理底生命之節奏；他在他的日記體小說中達到了這一點，在那裏面，他本人的事件和恐慌以及即將到來的第二次世界大戰是時代的了。在他的最大痛苦的剎那間，他發現是在報告自一九二九年黑暗的星期五起，迄於慕尼黑黑事件之間底現代大危機；他這樣地報告，把這國家和國際崩潰的更大規模的歷史報告了出來，而自己，他感到正是其中的一部份。雖然他的力量增大了，增大到了極點，他卻永不能得到那種單純的信心，來說他發現了他在這世界上的地位，來說他可以享受一些基本的和世界的關聯。美國的大恐慌開始於發表第一部作品的一九二九年，這出名的一年，可是突然的出名更使他的不快樂結晶，更甚於一切其他事件。他突然發現，當他漂

泊在德國和英國的幾年裏，他是跟愛斯特·傑克一樣在他自己也不能相信的世界裏受着苦，而他的著作之間世，他的自我之在文學中嶄露，並不能搗毀他的舊敵，也不能使他佔得上風，反而使牠以更大的直接性向他謀反動。他在沉思之中忘記了，他描寫孩提時代和少年時代之時，是如何殘酷，如何自私，因為他忘記了他和這世界在外表上有着關係，現在這一切都回來了！——就在這一個時候，苦澀和憎恨在火氣之中昇騰和水銀在玻璃管中昇騰一樣。

他的最後一部小說「你不能再回家」，是死後把他的許多片段串連起來的，雖然有脫落，中間還有編輯人的加註，牠還能代表烏爾夫一生中最後，最命定的時期，非常忠實的，他已經到了終點正如在他心裏美國與世界已到達終點一樣，雖然他還在說「再繼續」，寫出「更偉大，更偉大」的東西來，他幾乎是潛意識地說出了他最希望說出的東西來，在這本書的許多片段中，這正是一個潰滅的精細研究。「你不能再回家」，是他寫了一生的作品底最高潮，基本信念是空虛和潰滅——其中是喬治·韋伯本身，勞合，麥克哈格，勃洛克林的恐慌氛圍，和「利比亞山」，愛斯特和她丈夫的那個象徵的宴會（一個給華格納的火焰擾騷了的酒神狂歡節），他和愛斯特的關係的破裂，在希特勒的前夜的德國，在一場角鬥之後，他

在慕尼黑醫院中過的日子等等。因為他用了新的預言感與藐視來寫作，他能够嚶嚶紐約的貧窮，國內的大災亂，他的家庭和老隣居對於他的尖刻，更能以唾棄之筆，寫出商業的推廣心理，寫他如何在他的眼前敗壞下去。

用了多少是那種古老的浪漫主義的樸素，他一直在明確表現的並且一直表現到最後的，以及世界和他自己的絕對矛盾，他寫出了國內那些中產階級「成功」以後底突然屈辱，並且說「他發現了一些他過去所沒有知道的生命了。」這種樸素正是他的力量底一半的泉源。「他們總說在他們前面，有個更好的生活，還在說他們打算建造更大的城市，」他這樣寫那些受到了危機的第一個震動後的古老城鎮中，那些毀了的商人，「可是喬治看來，這些談話中，顯然有着一個奇怪的，野蠻的飢餓在驅使他們上前，其中有一種絕望的性質，彷彿他們真的對毀滅與死亡是莫名地飢渴似的。在他們看來，他們是『毀』了，甚至在他們笑，叫，拍彼此肩膀的時候，他們知道這是毀滅了。」在每一個剎那都能發現外在世界一點兒新鮮，他發現了一些也許在更成熟的作家認為是太平常，不值一說的東西。樸素到底，烏爾夫既有樸素的好奇心，又有樸素的誇耀；他們幫助了他，使他見到恐慌和他的氛圍是一種全世界恐

慌的典型，一個不儘能以社會變革爲根本的大災難。他發現了集體的受難，過去他只發掘了自己一個人的受難，現在，雖然這大世界還是他自己的世界底一個反映，他却證明了，他那個浪漫的觀念，認爲世界之存在只爲了壓迫他湯瑪士·烏爾夫這觀念到最後果真的帶他到達了一個所在，證明他之忠於湯瑪士·烏爾夫和他的命運是有理由的了。

兩個世界最後在一起了，即使這得在他最後一次把他自己投射給世界和敵人底時候。得到了這一個最本質的勝利——這似乎很微小，卻又很大——他證明了，當他把他的「我」相當於全美國的時候，他是能够說出其中的基本真理來，這是祇有某個精神才能識得，才能忍受的。「我相信我們失落在美國這裏了，可是我相信我們找尋得到……我想美國的真真的發現在我們面前。我想我們的精神，我們的人民，我們的威武而不朽的國土底真真的完成是要得到的。」失敗與勝利，直到最後還是手牽着手，正如胡說與宏謬一般；他自己都不知道。他咆哮地經過了他從來沒有創造也從來不會完全理解的世界；一個巨人似的孩子（他們告訴過他，說他是不同的，他相信牠；他們也告訴過他；說他是古怪的和孤獨的，牠證實了牠），他乞求着，從這一個祕密的戰敗之中——「相信！相信！」

## 第十五章 美國！美國！

「你可知道，歐洲的身還沒有我們的一半的旋律呢？」

——阿皮該爾·阿丹姆斯 (Abigail Adames) 致約翰·亞丹姆斯國

所有這些驚惶，恐慌，和國際屠殺戰爭的顯現底年頭裏，在美國的想像生活的下面卻躺着牠自己的道路，甚至可以統治這場景到許多年以後；雖然牠沒有固定形式，大都是機械地衝動之作，這是一大堆的作品，也許這倒是一九三〇年以後美國意識中的經驗底最完備的表現。這國民文學，開始於恐慌開始時的記錄文學，爲了尋找美國的傳統而到達了雷霆樣的頂點，這多半是美國人民，達到史無前例的危機時，爲了他們要認識自己而寫出來的故事。這是一忽兒很天真，一忽兒很精明底故事，卻總歸是民族自我發現有特徵的經歷，牠的源泉是社會的壓迫，可是繼續奔流，創造了獨創的，或者尋找到了傳統的形式，其目的在將美國的

近代經驗做成活生生的記錄。這是一個一大堆的新文學底自己的故事，有的狂想，有的冷淡，有的根本非作品，大多數卻堅實，奇怪而謙遜，牠們的題材即是美國的場景。總是由於需要而寫出來，誕生於大恐慌與國際危機，爲的是替美國找路，把舵。

這種文學，不論牠採取什麼形式——工協的各州及道路指南也好；反對懷疑論以及現已過去的三十年代的「輕浮」底論文也好；半感傷，半商業性的新的民間故事，從古貨中收出來製造的或大量出版的滑稽文字也好；無窮無盡的失去了控制的美國生活之紀錄也好——這都是爲了一個國家在攷察自我。彷彿這代表了一種肯定力量的解放，牠呼號着求取表現，整師團的作家現在撲到了美國險上來，那種熱情不是銳利的，倒是使人張惶的，這樣堅決地求認識，這樣愛上了所知，這是更無前例的。以前從沒有過一個國家這樣飢渴地要求過自我的報導，即使在十九世紀初歐洲的觀察家把美國當做第八個奇觀的時候，也沒有現在那樣的一個磁力性的題目，吸引過如許心智的注意。現在的問題不再是老遠地問「什麼是美國？」題目是美國本身，就是這樣的一個動人，驚人的對於認識自己的飢渴，這個似乎在表現一種深湛天眞底精神的一致性。

一九三二年，就在這國民文學興起底前夜，阿爾倍·傑·諾克（Albert Jay Nock）發表了一篇嘲笑的文章，「愛國者的歸來（Return of the Patriots）」，這裏面，他預言了三十年代底不分輕重的否定的「一時風行」之後，將來到一個四十年代底不分輕重的肯定的「一時風行」。他看到前面有一個機械的愛國主義的文學，以過去壞的東西作模範——「牠會是誇大的，膚淺的，不智的，殘酷的。」雖然國民文學興起以後，那精神確實是史無前例的肯定，但又非一九三二年當時的人所能意料得到的，因為在牠的中心有一種對於英雄行為與事業的忠誠，有一種對近代失敗與崩潰作探求的需要，這末多的作家，在四十年代之內，被動地在全國以內報導，他們的衝動只有一個根源。自然，很明顯的，這種作品有大部份代表了愛國心的反映，一個文化的傳統主義的飢渴，他正為生存而奮鬥，正漸漸地走入戰爭。同樣明顯的，那是希特勒使美國作家成了國民文學家，正與門肯當年使他們輕視那最庸俗的國民文學一樣地不費吹灰之力。這種國民文學之中，不時會發現一種傷感，是特別適宜於表現在歷史的浪漫史之中的，還會有一種勝任愉快感，這甚至在有野心的歷史和傳記和紀錄文學中都

表示出來了。在這一個時期內，好萊塢也覺得有這種需要，太多的人以為在報紙堆中討生活是在寫歷史，原來在三十年代之中咀咒他們父親的人現在從他們祖父那裏得到結實的安慰了，把過去發掘出來，快意的，嗜古的，成了一種需要。

這一個國民文學的興起卻不能是一個時髦，要了解這末許多的作家羣起恢復美國並了解美國底精神，實是讚賞那種驅使他們向國民的寶藏去底力量，牠開始於報導大恐慌的破壞，結束於報導文化的遺產。「新英格蘭的奇花怒放（The Flowering of New England）」這一部國民文學的最佳作底續篇裏面，樊·威克·勃羅克斯歡呼道：「季節到了紫宛花開時。民間詩歌恢復了牠的意義，那時，一個國家的心臟，已經衰老了的，又回返到了牠的青春。」可是，正如勃羅克斯自己，熱情地攻擊了某些近代的「領導錯誤者，」後來却證明了他對於過去的忠誠，已超乎回憶的性質了。這新的傳統主義的牧歌風味，牠對於過去的渴求，和安特萊·馬爾洛說過的話相附合，他說過文化的遺產，並不是一些人們必須尊敬的作，倒是那些幫助了人們生活的作品。再沒有比這個更好的證明了，新的國民文學的領導者這樣相信着，勃羅克斯，麥克利許(Archibald MacLeish)和麥富·瓊斯(Howard Mumford

Jones) 及 L. 夢福他們都猛烈地攻擊了兩次大戰中間絢爛的現代派文學。他們寫的是恩促的文章，他們卻覺得這是創造本身的恩促；這新的傳統主義之最特徵的現象就在牠即使不免固執，牠的召喚過去，完全是爲了加強並支持現在。

一點不是偏狹的國民文學，這樣的全國認識自我的經驗還是突然形成的，法西斯主義橫行歐陸之後，美國成了西方文化的蓄水池。一九三三年以後，美國也許是和歐洲隔絕了，可是這許多的歐洲智識份子來到了美國，其意義，畢蕭濛就說過，是歐洲的過去，到現在，都信託給我們了，因爲祇有我們還能够「展望一個未來。」對於美國自己的傳統之再覺悟，這是有深遠影響的，因爲這是在新的條件下面研究一個國家的過去——即使是被迫的，這條件又是對世界的責任感。這批智識份子不僅來到了，許多還加入了美國國籍，這末多的歐洲最精美的精神，自托瑪士·曼至傑克·瑪利丹 (Jacques Maritain)，自愛因斯坦至西格羅特·翁德賽特 (Sigrid Undset)，都來到了，能於一個新的世界文化之培養給予幫助，就健康地刺激了我們搜尋我們自己的文化。一個從德國流亡來的人怎樣聰明地寫着，「在美，字面還有真真的價值，在歐洲，牠祇是一嚮情願，」這樣的信念就在美國給字面的意識予以

空前的重要性。

不論好壞，這個新的國民文學是一種反常的意識，牠以新的詮釋給予近代經驗與思想，然而要實鑑這個可要認識各時代的經驗，關於這一點我們是準備得不充份的。可是這裏，有這末多美國作家，要在一個危機時期內找出美國的現實來，這是很可注意的，特別因為牠往往還是很機械的，這正是一個悲劇時期的無意中的標誌。在這裏，由工協（WPA）的作家，紀錄文學作家，大量積蓄起了美國生活的事實來，民間文學家在編集一本美國的神話，探險家帶了摘記本和照相機到美國最黑暗的部份去狩獵，而傳記家歷史家好比一支新的軍隊——在這裏，像一個預防壞年頭的後備一樣，存放着近代的羣衆記錄的資料。在這裏我們讀到的往往只是一半的文學，也許還祇是文學的準備——證明這種懷古之情很容易在感傷的自傳與戀愛故事中滿足；證明退入描寫事實中去的需要，證明這種社會認識能從照片的瑣細以及社會學的標題裏獲得合適的表現。然而，在這個經驗論的文學中，許多人又無法區別筆和照相機了，許多人又無法區別對過去的需要和過去的安逸的表面，這些就成了近代人的想像力底最有趣味的記錄。

在這裏，在這一堆作品中，證明了從危機之中已誕生了一種恢復美國爲「理想」的要求——也許祇是要從古老的外壳中來建設一個更好的社會吧。十年，危機不能解決，能夠知道的希望要知道牠們，在美國的遺產中必須建立一個必需的安全來，然從這中間，明白了美國作品會幫助人民是這樣少，曾抓住了近在手邊的題材——美國本身——的作品也是這樣少。

## 二

在這中間，實有深意存焉，這種尋找的要求是在形式社會的探求與描寫的新聞文學中得到了最豐富的表現的。在危機時期內，人們要讀的都是直接了當的文筆，滔滔不絕的，那樣寫作的記錄體的新聞作家實是在給讀者以閱讀歷史的準備。如果我們問，爲什麼這許多紀錄體的新聞作家成功比社會小說家還大，他們用的豈不是同樣的材料，那末這是個無可逃避的事實，因爲由於危機的本身，爆發的強烈，太多的近代人的想像力根本就跟不上。再沒有比這個證明得更好了，今天有許多小說家都是早就預備好放棄小說，還有一個事實，許多作家

當發現他們的作品並不一定要想像力的統一性之時，他們反而感到了更大的把握與安心。

從今天這末多描寫的和歷史的文學中，毫無錯誤地顯示了的，乃是許多作家在尋找想像的真理時準備得多麼不夠，當他們也是一個求生存的受難的公民之時，一個藝術家所應有的自信心以及旁觀的能力，他們又是何等地欠缺。許多人都感到，像露絲·瑪凱尼（Ruth Mc Kenny）在「工業村（Industrial Valley）」中研究阿克隆（Akron）的橡皮工人，這種直接了當的左翼報告文學比起許多普魯列塔利亞小說家所成就的要好得多（馬爾康·柯萊就說過，這比普魯列塔利亞小說要好得多）試問這是什麼原因呢？像喬治·萊頓（George Leighton）的「五城記（Five Cities）」中所描寫大恐慌的場面，這樣敏感而不虛飾的作品，為什麼比同時期最好的作家更豐富更真實呢？這一個時期的文學對於南方最有興味，這一個時期的南方生活底最動人最光輝的證明，為什麼又是工協的專題研究紀錄「這些是我們的生活（These Are Our Lives）」呢？為什麼三十年代和四十年代之初的這許多文學，回溯一下，倒反而是「事實」的文學——在這一段時間之中，儘管有許多耀燦的個人感性底作家出現，許多作家的主要努力似乎還祇是報導，不肯落後在當時的現象後面。

這一段時間內，小說的退化說出了牠自己的故事來了。這樣奇妙而特別困難的一個時期內，決沒有人是需要告訴過才能明白的，想像精神要得到平衡實在是何等的困難。但描寫的非小說體之崛起可以歸因於一部份人，他們祇能够在公共事件上欣賞現實，所以當時那種社會新聞作家的典型有了極大便利，這說明了爲什麼他在他的領域內，可以光輝地成功，而事實上也成功了。因爲我們這時代的現實是公共事件組成的，有着怎樣一種感覺——這些公共事件是一連串的破壞性的震盪和戰抖，無情地打擊着心靈。在這樣一個不安到了透頂的時候，社會新聞作家用不到考慮安定；他只是一個事件經過中的旁觀者，一個作札記的人。因爲這些連續的震動之本質，當時道德和智力的氣候似乎不要求別的，只要求被動的（最多是被動地憤慨的），甚至是譏笑的精神，四十年代紀錄體的文學正是如此。

傑亨利·詹姆士在「卡薩瑪西瑪公主」中尋找的效果一樣，爲這新的國民文學開闢一條道路底報告的心靈倒可以描寫爲一種「我們不明白，社會不明白，大家僅僅揣測懷疑，及努力漠視在整潔表面之下潛在而不妥協地進行的事件，而且這一表面除了整潔之外，却什麼都具備，不但毫不漠視牠下面進行的事件，近代觀念的世界反受到了牠潛流的革命的作祟。然

而這「我們不明白，社會不明白」的信念，正是紀錄體作家和旅行家能閒裕地，以相當的寧靜工作的場所，就在這「不明白」中間，他獲得了作爲一個觀察家底有用性，他也能夠在這一個水準上滿足他的讀者。

我們不知道，

我們不能確定，

我們奇怪

我們在問

正是在這「不明白，社會不明白」中間，測驗了他底參與偉大的近代經驗，因爲社會祇知道他不知道，只有那樣的作家逼迫了他——自然不能逼得太凶——抓住了關於他自己的第一事實，他這才能起反應，而且相信。

這種社會描寫的文學底兩大聯盟——新政 (New Deal) 和照相機——在這裏幫助了表

顯他的特質。因為，正像新政之自身，給紀錄體的文學開闢了這許多考察的田野，甚至還津貼了工協從事這工作的費用，這種新文學象徵了好奇的心靈的努力，他們生活的時期，正值新政代表了危機中的政府底一切調整設施，向着民主的生存問題而接近。又正像新政，在哲學中是最脆弱的，最鮮明地缺少了一些方向上信仰上底中心的，因此這新政時期的紀錄體文學代表了一個特別間接的教育過程。這真是深刻如新政一樣的文學，不多也不少，一種造形的文學，以全美國作為牠的題材，正如狄克松·惠克脫（Dixon Vector）說起的羅斯福總統，是「當代社會震動底一架珍貴的地震紀錄器；」這危機中的文學，是一個有秩序的社會中起了迅疾而不確定的爆發後才產生的；這一個文學，其永恆尋求的意義比起他最後目標底觀念來，是動力更强的了。

富蘭克林·羅斯福總統，作為許多國民領袖中間的一個也許看得够清楚，因為他是一個羣衆運動的領袖，這運動遠大於傑克遜，林肯，老羅斯福或威爾遜所領導了的。但具有特徵的是——對於未來研究新政的學生這是首要的——不在他的領導力量或足智多謀，而是他那著名的可鍛性底限度之大，他的「善於適應的政治風度」是新政下，偉大的全國的經驗之焦

點。在四十年代裏，每一個人都在學習（是的，幾乎是每一個人），學習着，摸索着，在當時學習的過程成了本身的一個主要經驗；而H·G·威爾斯描寫羅斯福爲「一個接受，表現，傳遞，結合，實現的神經核」——就表達了這時期的偉大真理之一，他在反應力很强的社會底描寫中找到了牠的合適底表情。馬克司·萊納說，羅斯福自己的善於反應民意底重要性，是因爲他必須教育，不止是自己，而且是全國，使再造世界。可是把意義更推廣來說，羅斯福還不止善於反應民意。要不然，我們怎末能了解怎的四十年的世界會把他這海德公園裏的和藹可親，似乎並不深刻的紳士，提高到海軍部的法律專家，忠信公司的副理，紐約的州長，最後提高到世界的領袖地位？

紀錄體文學所供給的是學習過程的登記簿，不是一下子了解而是嚴格的自知過程。在這一點上，紀錄體和旅行家的報告不能有比照相機更可靠的設備了，自從膨版印刷參與了美國生命以來，作家們就受到了照相標準的影響，可是現在他們卻拜倒在牠面前了。真的，這新的文學是特別要利用甚至於要做照照相術的。在一連串的書籍中間——艾司金·卡特威爾的和瑪克蕾·勃克懷德（Margaret Bourke-White）的「你已見到他們的臉形（You Have

Seen Their Faces)」、和「你說這可是美國(Say, Is This the U. S. A.)」、桃樂茜·蘭琪(Dorothea Lange)和保爾·泰勒(Paul S. Taylor)的「一個美國的流亡記(An American Exodus)」·麥克利許的「自由土地(Land of the Free)」(用農村安全管理局的照片的)·詹姆斯·阿琪(James Agee)和華爾克·依文思(Walker Evans)的「讓我們現在讚美名人(Let Us Now Praise Famous Men)」·以及貝爾·勞倫茨(Pare Lorentz)在「河(The River)」中所發展的新形式及其他等等——文字和照片不但相依爲命，互相參照，而且可以奇怪地互相交換。在「自由土地」的後記中，麥克利許寫道：

(這)卻和一本用照片插圖的詩集正好相反。這是一個用詩歌插註的照片集。……這本書是一個嘗試，用文字來伴奏這些照片。……原來的意思是寫出一些文稿來，用照片代表評論的。可是這些美國的生活生生的文件有這樣大的力量，有這樣堅決的內在的生動性，因此結果是倒轉了原來的計劃。

同樣蘭琪和泰勒寫他們的「一個美國的流亡記，人類之浸蝕的記錄」，在慣常的傳統意義上，這也不是一本照片簿，又不是一本有插圖的書。「牠的特殊底形式是我們應用了比例

和關係的技巧底結果，爲了更容易地，明確地，生活地使人明白……在照片，說明與文章の三足鼎上，我們放置了長久實地觀察得來的主题。「甚至沒有插圖的社會的「報告文學」，如愛德蒙·威爾遜的「美國の神經衰弱者(The American Jitters)」，「兩種民主中的旅行(Travel in Two Democracy)」，詹姆士·洛爾蒂(James Rorty)的「生活更好的地方(Where Life Is Better)」，南珊·阿許(Nathan Asch)的「路……尋找美國(Road: In Search of American)」，路易士·阿達密克(Louis Adamic)的「我的美國(My America)」，都表明他們的作家總是在一路不停抓現實：把所見的事物都要雕刻到心靈上，給予一種客觀的冷嘲或辛酸的表现。真的，照相機の技術上的心理上の迷人，甚至可以認爲已給予近代散文新的特質，這一種變化只能用牠の道德範例來認識，因爲照片本質上的被動性使作家受到技術影響的。

少數偉大的美國人已經證明，照相機是敏感的想像力底一個驚人的媒介物；可是在紀錄體的危機所產生的文學中，牠的作用一般的只是林肯·吉爾斯坦(Lincoln Kirstein)所謂底坦白的照相機作用，「在真實證明中所缺少的一種量的震動……它唯一的內在底特徵是

那種偶然的震動，往往把他企圖發現的事件的真相弄模糊了。」許多記錄體的書本中的照片自然不過是坦白的照相機的攝製品。卻少有藝術家能創造出像「讓我們現在讚美名人」中，依文思所攝的那樣豐富而含意深長的照片，也可有像班·商恩（Ben Shahn），蘭琪，卡爾·米丹斯（Carl Mydans）和別人的總是俊美無比的，可是作爲一個「觀念」的照相機，影響了紀錄體和旅行記者，使他們成爲某種被迫的單純與被動心理的象徵，這一點卻還是很少受到注意。

勃克懷德說得驚人地簡練：「一個人寫的什麼事情都有他的偏見和存心的色彩。一個攝影機呢，快門一開一閉，唯一的光線就直接地把對象交給你了。」從這話，就有人說記錄體報告文學家之利用照相機不是他們的淺薄，而是他們的精神疲勞，就是說，他們的「不明白，社會不明白。」這種「照相開閉之歷史的敏捷的發作」，阿琪這樣說，不僅僅是爲了「把美畫出來，」而且爲了巧妙地接應作家的意識，或潛意識的不願意或不能够超越他的材料，阿琪在這本寫了來結束一切記錄體作品的記錄體作品「讓我們現在讚美名人」<sup>①</sup>之中，他說，「一切都得分辨的，對於能分辨的人，而中心地，簡單地，既不用分析到成爲科學，

也不用消化到成爲藝術……一切意識都從想像的地方搬了過來，搬到了簡單地認出什麼是什麼的殘酷的光亮之下。」

在一大堆的社會報告裏面自然有很多書，祇不過在最低水準上濫用了照相機的技術，這些書膚淺得像一般的星期畫報，囂鬧得像一些商品的標題。這一類的書不免是如此的，僅僅是刺激羣情的書本吧了，照相在文學中底應用之特徵在許多嚴肅的作家這樣地受到了牠的象徵主義之影響，他們似乎祇對於一路拍攝這個國家感到興趣，要把他們的「教育」之堅實的證件用千種不同的細節與印象來加重份量。這一來，照相機給予記錄體的散文一個堅硬，牽強，不參加什麼似的特質——這特質正適切於時代的表面戲劇底關切，牠用七首似的意識來刺擊，牠是對「幻覺」毫無感情的。照相機所代表的迷惑，一句話，是一種對牠兇惡地客觀

① 阿琪的文章很重要，不僅因爲這是一個特殊地敏感的文件，以及有極大的道德力的作品之故，還特別因爲他對於記錄體文學的自動主義作了對抗。牠開始是作爲一個典型的記錄體作品的，但到了結束的地方，成爲了一個進攻，攻擊了大多數記錄體作品的輕易利用機械與被動性。阿琪的反感是這樣強烈，因此這一本書有福爾克奈式的深刻的個人的痛苦。

的現實主義底病態的驕傲，照相機並不作假也不修飾；牠直言「時代的真實」；牠立刻就是這樣侵略的，又這樣不確切的，照耀了覺醒的，冷嘲的，威武的，卻又基本上是受到挫折底自我意識。最重要的，照相機表示了無窮盡的現實之片段。自身是這樣特別的一個緊張的媒介物，牠抓緊了緊張的空氣。如果可見的場景的積疊祇是「互拒分子」底一套搜集，那是愛默生稱呼他自己的句子底話，這種不連續性，畫面的感情的混亂可不正是四十年代中記錄體的作家所目擊的形相嗎？

耽溺於可描寫的事實如此之豐富的土地上，滿足於面對了大恐慌場景造成的如此驚人如此辱人底混亂而後從中激發出來的熱病似的光輝，或憤怒，或機智，這樣記錄體的旅行記者是快樂了。美國完全躺在他的面前，由他挑選；而可以看的這樣多，可以詮釋的是這樣少。例如吸引了作家去看他的國家底佃農們，必需認識，必需救助底概念在他們身上是活生生的例子。他提供了淨化的機緣；他是一個特別的近代現象，一般的憤慨就固定在這個現象上。然而你只要看看他（瑪格萊·勃克懷德照了他的照片，把他的痛苦抓住了，好讓歷史來看到他）你就知道可說的話是如何地少。一個人祇要看看他的南方，就可以相信所看見的正是此時此

地的美國的戲劇，一切當時的壓力都在這最大的好奇與惱怒的一點上匯集了。然而，看了以後，還有什麼話說？農村安全管理會已經歸入檔案，社會學家已經納入統計數字了。這裏是美國，毫無疑問的是美國——可是牠是在一個照片的畫廊中，是在人民談話的回聲中，是許多活生生的個別的印象底倉庫。

這裏是美國。在白緞帶似的無盡的路上底車棚；在工場中的工人，路邊營房中農人之妻和他們的孩子的臉，離開那兒都無止千里；房客の太太和她的孩子坐在古老的墾區的房屋前，石階上，那屋子的柱子都顯灰色，因年代過老而快要傾圮了。這裏是在寒儉的床鋪上的孩子，坐了他們的破車而經過沙漠的「奧斯人」，在塵災區裏的八月的蒼黃，黑人的古寺中底受洗禮。四十年代報告作家之心靈所能够建立的是這裏的最偉大的創造性的冷嘲——一個黑農夫漂泊在道路上，在一個廣告欄底下吃製造全國商協會發給的麵包——那廣告上寫着「美國生活水準冠全球。」這裏是流浪的家庭睡在路邊草堆中，上面卻是鐵路上的神話，「一面旅行一面鼾睡。」這裏是黑人坐在孟菲斯附近的田裏（在橋頭勞工市場上卻是麵包少工人多），說「他們離開墾殖區，因為那裏沒有工作……他們進城來，還不是沒有工作做。」

在這裏是西南奧克拉荷馬州的無樹木的風景，這地方都是荒涼的塌圮的房屋，農夫已給拖引機趕跑，拖引機現在一直開到了「人們居住的房屋上，牠們代表了他們了。」

真的，這裏的一個美國只能用用語和照片，用畫面，用形象化的文字才能够描寫得了。「今日之美國上演了一齣大戲，」卡特威爾在他的「說啊，這可是美國」之中寫道：「過去從沒經歷過這一類戲劇的。」沒有觀眾，人人都在台上串一個角色。如果這個戲的意義有人要問呢，「同時，動作之上就有動作，動作豐富之至……所有這些人，所有這豐富，所有這些事件，這可是我們生活在內的美國，可是我們誰也不知道對牠該怎麼辦。這是我們，這是我們有的；可是誰也不知道接下來該怎麼辦。」像湯瑪士·烏爾夫，他不得不把世界上一切這些事物和場景縮為表格，由於他沒有把牠們連結起來的辦法，紀錄體的新聞作家却由於他們本不願意連結這些在一起，被迫的把四十年代內火山溶液之泛流似的人們用表格列出來，他們有的是故事。到處都是美國，一切都是，美國是到處的人；農場上的人和被救濟的人；站在雜貨店櫥窗前的農夫；坐在公共汽車上從一個鎮到另一個鎮找工作的姑娘；無名的佃農，說出了他的痛苦之後，辛酸地說，「在我們密西西比州事情很困難呢；」而加

州的流浪的農夫則說，「不，我沒有在家把什麼都賣光，我只不過放棄而已；」卡特威爾遇到的那個黑人孩子，在地下造棺材，因為他欠了一個白人十一塊錢，服了三年苦役，說他寧可讓太陽光把他燒成灰燼——要是再給抓了走，他寧可先了此一一生的。

然而，美國已橫陳在紀錄體的報告文學家之前，聽他挑選了；如果他所看到的美國只是他預備看到的美國，那又有什麼關係呢？他造成了他的式樣，而這個國家——在不同的心智中有着這樣豐富的式樣的——總是跟着了這些式樣生活。雪烏德·安德生在四十年代的初葉出版過「本書叫做「困惑的美國（Puzzled America）」有一個式樣，德萊塞在「美國的悲劇」中發表了另一個式樣，德萊塞的式樣往往是悲劇的，五個左傾的大學生寫的「阿剛諾之舟（Argonauts）」，他們是自己旅行，「為自己」而觀察去的——沒有職業的少年人的沒有根的生活早成了勢所必需底美了——這本書卻看到了一個美國，裏面僅祇包含了產業職工會的組織者，苦工囚犯，農人，醜惡的本地法西斯，和左翼的電影明星。這一類的書中，愛德蒙·威爾遜的早期的「美國的神經衰弱者」，發表於恐慌空前嚴重的一年，裏面把一九三二年的一切野蠻和辛酸都寫成了一些快鏡頭照片，警察和飢餓的行進者的搏鬥，塔曼尼大

堂，調查赤色威脅的「魚委員會 (Fish Committee)」，在勃洛克林自殺，和美國銀行中的不愉快的存戶。在他的「兩個民主中的旅行」中間，一切神經質地光輝在他的旅行記裏面的文字變成了這樣濃密的肖像畫，然而這幅畫中間從赫爾大廈到無線電城的美國的一切都好像是在一九三三年總統就職日攝影了似的，一切銀行都關了門，全國在發高熱度。

從砵崙到砵崙，從第特洛到海灣，從紐約到好萊塢，都是式樣。在阿丹密克的「我的美國」中，這是一個由於他是新近移民而來關係，所以又有外邊人的好奇與民主的同胞感的，在他的許多印象中，美國成了一個奇異但極有前途的土地，這本質上是「一種過程——很長的，無窮盡的。」南珊·阿許的高度內心化的「路」和林特們 (Lynds) 的「轉變中的密特爾鎮 (Middle in Transition)」中那小心的中產階級的印第安那州就毫無關係了，本約明·阿倍爾的左翼的「人民的話 (The People Talk)」和羅魯·勃朗 (Rollo Brown) 所發現的「我坐火車旅行 (I Traveled by Train)」中的美國也不是同樣的一個，可是牠們全是美國。「生活更好的地方：一個不感傷的美國旅行 (Where Life is Better: An Unsentimental American Journey)」中 (連題目就够諷刺了) 洛爾蒂描寫「一個在恐懼，無知與

憎恨之基礎上建造着的美國，這美國「在造一個法西斯蒂的堡壘，以保護牠掠奪的殘夢。」他看到一個美國，全是醜惡和階級鬥爭，感動得他高聲叫道，「這一個人類原子的漂蕩代表了包涵了美國生命的何等底失敗啊，這倒底要到一個什麼結局去呢？……：人民沒有得到土地景色，土地景色也沒有得到人民。這種平衡確已破碎了。」然而他所看到的，雖然只是「人類精神的一些深刻的墮潰，」到最後，他感動而承認了，他不知道美國倒底是什麼。「我猜想沒有人知道。自然我的地位是無從作任何範疇的宣告的。」

沒有。沒有人知道。公共汽車中的姑娘，在黑暗中，從一個職業到另一個職業，摸索着她的道路；路邊的男孩子等着搭一段路的车子；店鋪中的推銷員，受挫的眼光代替了他的職業化的微笑；旅館裏的賬房說起了避法西斯災難而來的難民：「我一直以為美國總是老樣子的，可是現在來了這末多人，我想這裏也會改變了。」只有全美國能够為他們說話，他們能够說什麼出來呢？他們知道嗎？有誰知道嗎？照片已說得很多，一個人在路上的整個經驗已是心智中的一連串的照片了。

## 三

然而總有什麼是存在的：「奧州人」離開了丟在後面的土地上還有過去的影子；土地到處躺臥着，等待再發現與收回。夢福說過，這危機的背面倒是在這個反常的緊張時期中，美國第一次知道許多東西，作為美國的人民他們本該早知道的。運動場和學校是造起來了，在繁榮時期時却反而沒有；一個新的民間藝術和區域主義，遺忘了的文化遺產反而從工協的工作綱領之中再覺醒過來；只在作家受到救濟的時候，美國才在新政的旅行指南中被勘察到，尋找的只是事實，有了一大羣社會性的報告作家和旅行家回轉身來發現了美國的歷史感，又歌唱這國家的豐富多樣性和美麗，好像在以前，美國是沒有人知道的一樣。危機的報告者，紀錄性的和旅行的作家們粗手粗腳地鑽入了歷史中間；在近代的漂泊貧苦不安的外表上工作而生活着，他們這才把一個國民文化的輪廓畫了出來。

因此勞倫茨在準備他密西西比河的洪水猛發的記錄電影時，突然間發現了河的意象，這家的脊椎，讚美着美國的許多河流之中，遏不住地讚美了自威特曼以來還沒有過這樣美國

的光亮耀眩。這是全國之中心，正如修曼早在維克斯堡看到過的一個景像一樣——在這裏，移民與爆發的畫廊圖片中是這時代象徵的痛苦。然而多奇怪啊，這樣「描寫的」一切竟能如此的美麗！

流下斐迭絲河，大河，奧薩琪和潑拉特河。

岩河，鹽河，黑河和明尼蘇大河。

流下麥農加希拉河，阿萊真尼，卡那瓦和麥斯金根

密阿密河，華巴許，利金和青河……

（「夢農加希拉」，威特曼曾豔美地說過；「在舌頭上滾過，好像一片鹿肉。」）

工協的州省指南，外表上似乎只是一個佈景，一個救濟政策的部署，為對付幾千人使他們工作，這是指定許多有技能的有興趣的人物來一哩又一哩地勘察這個國家，最後完成了近代的一部出色的史詩。為了必需對每一個會社，和週圍的每一個鄉村都有些說明，為了這指

南的背後有着一個巨大的事實底倉庫——地質學的，地理學的，氣象學的，人種學的，歷史的，政治的，社會學的，經濟的——於是出現了一個在密度上和區域的差別上空前的美國。這州省指南，有的人就覺得，是否比起作家來更適合於研究工作者的呢？也許是如此；可是其中若干人的文學造詣，比起一般人所想的卓越得多了，而他們的密佈全國至少並不是機械的。工協的作家計劃，比四十年代的在何文學形式都更甚，說明了多少集體的技巧能完多少的集體的國家史，牠成了這時期的主音。恐慌的第一個震動與痛苦過去後，社會性的報告作家滿佈全國，從他們的史詩性的考察之展開中，他們的興味增濃了，工協的指南已超過了一般的旅行指南；牠成爲了美國再對自己的歷史覺醒過來底一個儲水池，同時更是一個象徵。

指南中的事實只是歷史的夾縫針線，可是從印刷機上出來的時候，加上了聯邦檔案調查室裏的研究資料和歷史資料研究所以及音樂計劃中的美國民謠收集工作中得來的材料，牠本身就具備了非常的美感，有很多驚奇可以公諸大眾。這個，正像四十年代中許多描寫的和歷史的文學一樣，只不過是歷史的原料，美國把牠們歸入了長長的檔案櫥的。可是坎特威爾指

出過，這指南這樣遠而深入地到了美國的每一個角落，牠曝露了一個美國，向來學校的史地所沒有預備過的，在想像的作品中這也是少見的。一條路又一條路，一個鎮又一個鎮，流下了二十世紀工業文化，橫陳着一個有許多傳說的美國。在工廠和城市世界的豐富的外表下面，這裏有許多被遺忘了的人們底故事，在過去，與其說他們成功，不如說他們是失敗了，他們並沒從工作凳上踏上美國的上昇的夢到達華爾街，他們造了鐵路永不經過的城市，在沒有煤的地方賭煤的儲藏，在沒有石油的地方爲了石油而以事業爲冒險；所有的那些小鎮上的理財家猜錯了，所有這些人都摸索向永遠不可能的財富。這裏還有幽默的，使人寒戰的，古怪的一面底美國性格；祕密房間和奇怪的宗教；被遺忘了熱忱和異教和各種崇拜；時髦底殘留和餘跡和某某人的荒唐地佈置的房屋；宏偉的計劃，三十年代中許多海濱地產商夢想的威尼市的抄襲。坎特威爾在他論述指南中所顯現底美國的文章中就說過，這裏的一個編年紀，並不屬於美國傳統性格，不是那些清醒，勤懇而腳踏着地的商業人才，倒是屬於一羣孩子氣的，多幻想的，衝動的，一門心思的人——「給統治着我們的文學底那種發跡的故事作了可怕然而很有用場的一個修正。」

可是比秘密的失敗的歷史還更多的，也給發現了。工協的指南本身就很重要，牠指出了對整個美國的過去再發生趣味，而且還指出了一種需要，要全心地在施行新政的美國奠定一個文化遺產的基礎。現在，法西斯的浪潮在歐洲愈來愈凶了，彷彿美國已被迫地退求他自己的資源，這却是過去所無的現象，恐慌之初的文學底全部重量，那種自我的考查一變而成爲國民意識和自我祝賀底雷霆萬鈞的奔流。突然之間，彷彿對過去的幻滅到了極頂，美國的作品變成了一個全國性的肯定的讚美的大合唱。突然間，過去的一些失敗者非靠救濟不可的，變成了羣情激奮地輕藐的對象了。突然間，在一個有希特勒的世界上，民主課本中的一些口頭禪發出了豪光；在美國被發現的熱情中，這國家又一度像傑弗遜所預見的成了「一個政府；世界的最好希望。」

甚至人們不能相信了，麥克利許在他的「自由的土地」中寫着：

我們驚奇怎的英國的自由之夢

是兩百年前的松樹和堅木

## 三個世代的綠草

而世代又起來了：年月逝去

我們不知道。

不，美國的自由之夢來了，這正是現在。現在，在「美國的目標（The American Cause）」中間，麥克利許奔放地說話了：美國人，是人民，「他們生在這個大陸上是幸運的，那地方要熱就更熱，要冷就更冷，太陽更光明，夜也更墨黑，凡是距離就更遠，臉和臉却更親近，雨更像雨，黎明比世界上任何地方的黎明更像黎明——來得更快，更甜密，更可愛，從處女山峯中來了。」「啊，我的美國，我新發現的美國……我能發現你是何等的幸福！」突然這大陸上有了一個個世界的神奇——一世界的河流和場景，一世界的民間傳說和區域文化，要覓回英雄性的傳統來，向被遺忘了的英雄看齊。現在，美國在這裏，像林肯曾經考察過他的原野沃土，這是一個等待考察的大陸，一個文化可以在此發揚，一個遺產可以在此予人喜悅，從中可以獲得力量。真的，美國又成了威特曼在他的偉大的序文中所看到的模

樣了。

世界各國之中，美國，在大地上，任何的時候，都可能是詩意最爲豐富的。合衆國自身，在本質上，就是一首偉大的詩。在地球史中，那最大，最激動的，在外表上卻最馴良，有秩序，合乎他的廣大和動靜。說到最後，這裏是人類行爲中的一些東西，附合了白晝與黑夜所廣佈的行爲的。在這裏行動離開了弦綫的束縛，對於特殊的和細節必然是盲目的，在羣衆之中，去隨地行動着。

這新的國民文學現在就在堅固而多情的歷史與傳記中開花了。作爲這新的精神底肯定之證據的，這就開始出現了無數「民主精神」的文章，桑德堡（Sandburg）的林肯傳，卡爾·梵·杜倫的富蘭克林傳，樊·威克·勃羅克斯所創作的十九世紀的心智，新英格蘭的抒情史，還有那驚人的內戰文學論戰的劇烈正和當年的內戰一樣——對過去的飢渴，牠代表了美國傳統之渴求安定，牠說明了一個比她自身更大更動人的故事，更甚於任何一本新的傳記，歷史和小說所能說明的。

「在改變和危險之中，人類的心理性底下就有了恐懼的流沙，」現在巴索斯這樣頌揚民

主傳統了，在「我們站立的基地（The Ground We Stand On）」之中，他說，「對於已經過去了的世界，只要有了聯系牠的感覺，就能够像一條生命線一樣伸展在可怕的現在中間。」從歷史的意義來說，牠招呼了新的國民主義的動人的力量。在一八九〇年有過一個歷史小說的風行，這卻是中產階級的浪漫主義，對於感傷的慾念，其目的並不在歷史興趣，不過要給這個工業時代中自我意識的繁榮，裝置上一個冒險式的過去。美國歷史作品是以潑萊斯各特（Prescott）和派克曼（Parkman），彭克勞夫德（Banckroft）和莫特萊（Motley）為代表的，在那個偉大的時代中，青年共和國家既獨立與鞏固誠令人感到了驕傲，就使得他們以新鮮有自信的快感回顧了初起之時的掙扎鬥爭，回顧到一個偉大文明的搖籃時代。可是在四十年代這樣突起的歷史作品卻多少不是重讀自我意識的過去，而是對過去祈求。一切歷史都是自我意識，一切真實的歷史，克洛采（Croce）說過，都是「同時代史」。可是使四十年代的歷史作品具有特徵的乃是牠的形式上大多數都奇怪地堅定，牠不企圖「逃避」入「過去」，而只企圖把過去裝包搬到「現在」來。特殊的是牠對於過去有奇妙的敬意，這立刻是嚴峻的，不加批評的，實在是要應用過去，這在以前從未有的事。

不加批評的，而且不感傷的。這種歷史文學自然不免有感傷，例如樊·威克·勃羅克斯的新英格蘭史，就感傷地寫了康攷特（Concord）的聲音和形象。然而這種新作品的最燦爛的特質是牠的客觀性，因為牠的最大目的並不要使過去顯得美麗，祇爲了要具體的地召回牠來。正是這時期的社會性的新聞文學，現在的口號是我事實；只是「在過去」人們如何生活底事實，或者就是他們如何撐住他們的壓力，或者就是他們是如何生存下來的。甚至這許多歷史小說，雖然也免不了刀光劍影的浪漫情味，其特點也是一般地實事求是的現實主義。事實上，這些歷史小說中有許多似乎是在美國最好的學院作風底下寫出來的，在歷史工具與參考書目上非常之完備，牠們適合了這個時期的要求，證明她們是基礎鞏固的，是不知疲倦地疊積起來的歷史事實之紀念碑。

在四十年代的豐富的描寫文學中，再沒有比傳記能够更生動地表現這種新的精神了，在傳記中，這精神得到了勝利。桑德堡不但可以代表這一個領域內的他的同道，而且還可以代表一整個的世代，當他辛辣地寫到那些騙子時，說他們寫了「一些書，在裏面，智識淺薄，只有變戲法的手術的人們惑亂人心，假冒爲善，原來是現實遠勝過的神話的事件和性格，被

歪曲了來欺騙了青年。」當時另一個主要的傳記家奧代爾·許派爾德 (Odell Shepard) 在批評一本新的，結實的，明確的鐵木賽·德懷特 (Timothy Dwight) 的傳記時 (現在許多的傳記都能「結實而明確」了)，這樣說：

我們現在又一次敬重這種正統和這種忠誠，這不是由於愜意，而是由於艱險的產品。我們時或有一點兒俏皮似的，回顧我國的過去的英雄，希望這種英雄崇拜的態度，在那些自命為今日之英雄的人們面前，並不受受到猛烈的打擊。這句話是說，裝出老於世故的態度來，正是我們成熟了的一個最慣見的現象，但是，這種故作態度已經過時了。現在我們正迅速地進步到真真成熟的心靈的簡潔性之中去。

H · S · 康瑪琪 (Henry Steele Commager) 寫在那本西奧圖·帕克爾 (Theodore Parker) 的光輝的傳記之前的前言中，很明白地表達了這「簡潔性」是什麼：

當 (帕克爾) 是虛榮的時候，我並不打算責備他的虛榮心，當他前後不一致的時候，我並不覺得我有責備他的不一致底必要，當他不夠慷慨時，我不一定要責難他，當他狂暴的時候，我沒有設法使他少

暴狂一點，在他錯誤的地方，我並不要把他擺放得正直。

克洛奇的光輝的愛倫坡之精神分析，W·E·伍德華德（Woodward）的「請看格蘭特將軍（Meet General Grant）」，樊·威克·勃羅克斯的「馬克吐溫的試鍊」！反動已經開始，斯屈萊琪從此遠去了，跟着他遠去的是那種輕鬆而精美地輕藐的警句，曾經使不知尊嚴的世代嘩笑不已，現在的口味全部爲了客觀性，不僅要滿足學術性而且這成了尋找過去的「感覺」。正是這一個迫切的要求可以解釋這些書本的細節之豐富無比，加上牠們的熱情所累積的資料，使他至少並不卑俗。傳記的重要並不在風格優美了，並不在小心佈置風情和性格了；傳記家彷彿這樣說，把事實羅列出來，故事會自己講出來的，只要用常識來從旁幫助，只要對於題材具備了應有的同情心（這是最重要的），還有是，對所描寫的世界應該尊重。

「臃腫的，完全的，老式的傳記，事實豐富，評論極少，」這樣的體制之歸來使近代美國傳記的文藝氣似乎改變了過來。可是這種反動不僅是回到維多利亞傳統的「文字與生活」

的學派去。像卡爾·梵·杜倫的「富蘭克林」，富里曼(Douglas S. Freeman)的「李將軍(Lee)」，勞合·劉易士(Lloyd Lewis)的「薛爾曼(Sherman)」，阿倫·納文(Allan Nevins)的「格洛佛·克里夫蘭(Grover Cleveland)」，和「洛克斐勒(Rockefeller)」和「富萊蒙(Fremont)」(別個就不提了)，瑪基·詹姆斯(Marquis James)的「山姆·霍斯頓(Sam Houston)」和「安特留·傑克遜(Andrew Jackson)」，桑德堡的「林肯」和鮑威斯(Claude Bowers)的「傑弗遜」，牠們都是學術性的作品——現在要不是學術性的傳記就什麼也不是了——可是又都是可以讀的書，都是寫出來爲了把牠們的主題再向全世界恢復起來，用卡爾·梵·杜倫的話來說，更是「大規模地恢復起來」。「現實遠勝於神話」，這句話被表現得無比地完美了。因爲要放棄的這樣多，這些書的作者採用了比較寬弛的便利的遲鈍的風格，這可以把過去的一切都鑄入他們的書本中。現在最高的希望是卑下面專心像鮑斯威爾(Boswell)一般，誰也沒有想到瓊森博士(Dr. Johnson)那樣的華麗地謬誤。在富里曼的「李將軍」，劉易士的「薛爾曼」之中，全付武裝地描寫一場內戰的戰鬥，現在抵得上一百句俏皮話，辛苦地把主題的背景寫出來，堅固地記錄一切，同情地著寫，如

喬治·惠契爾 (George F. Whicher) 的著名的「愛彌兒·狄金森 (Emily Dickinson)」，很容易就超過了性格之揣度的光輝幻想。在桑德堡的六大卷的「林肯傳」中生活，和人們面對面地碰合，看到他所看到寫出來的，聽聽他所講的一千個故事中的每一個，那是在過去之中再生活一次，那是高度的快樂。

#### 四

遲緩地，有希望地，這新的歷史精神穿進了恢復美國的神話底領域。過去不一定都是光榮，這並不重要；光榮就在於牠已經過去了。在「自信的年代 (Age of Confidence)」之上現在有了一道金色的光輝——所謂「自信的年代」是亨利·色特爾·凱貝用來作爲他回憶一八九〇年的生命底標題的，但這一句話可以許多作家愛戀地用來描寫一場又一場的過去場景，牠們是在近代的不安與恐怖之外的。回憶到一八九〇年際，凱貝寫得牠是一個「你屬於牠的」時代——「現在你得自己來找出牠是如何的，牠是在何處的。自此之後，美國的生命不再有了這樣的明確了。」「在我所寫到的，這美國的安全之最後一個時期中……」任何的

時期呀，只要一個人回想起來，覺得牠和現在是不同的，牠都是「美國的安全之最後一個時期。」回憶之波泛動了，一切古怪的鄉鎮祖父，一切和父親一起時的快樂生命，一切堅固的民間的美德都回來了。甚至於哈羅特·E·史登斯 (Harold E. Stearns)，在三十年代動員了近代智識份子以責備白璧德的美國，也曾經名噪一時的，現在都成了國民美德底熱忱的宣傳者。同樣，甚至在寫自己的回憶錄的H·L·門肯，現在也用了幾乎感動萬分的喜悅也寫那些偉大的日子了，快樂的古老的日子。何等的時代！何等無盡快樂和自信啊！

現在，「過去」是到處都等待着，以待再現，以等歌頌慶賀了。古老的謠歌開始回來，一切熟稔的可愛的傳說，一切邊區的史詩的英雄——戴凡·克勞凱特，保爾·彭揚，密克·弗靈克和約翰·亨利 (John Henry)，約翰·阿倍爾西特和但尼爾·朋 (Daniel Boone)，跟着他們還來了一大羣新的超人和巨人的笑料和工作的巨怪——惠斯基·傑克 (Whiskey Jack)，約翰·英斯林格 (Johnny Inkslinger)，皮戈斯，別爾 (Pecos Bill)。「在一個民間傳說極稀少，歷史太短，無從誇耀的英雄時代的國家內，「一個民俗學專家這樣寫着，突然跳出了一大羣惡形的，滑稽的，虛張聲勢的，然而驕傲地偉大的超英雄們。都是綜合的

英雄，他們還是全部的迷戀之至的，現在城市化了的後裔又感到了一個光榮的過去。從開始的時候起，美國的民間故事就祇是後來的子孫對早期的祖先底回憶。所以，甚至密克·弗靈克這密西西比河神，據說也哭起來了，當他發現他必須經過運河，並且得灌溉工廠：「進步有什麼用呢？趣味，遊戲，戰鬥都哪兒去了？沒有了，統統沒有了！」搜集民間傳說現在已不止於渴慕英雄傳統了，現在許多學生們找到的是製造出來的巨人（他們是製造出來的，但這有什麼關係呢）。他們還是做夢，作戰，戀愛，就像荷馬的天空之中一些年輕的神仙一樣。伊恩志曼說過，其他的一切神話都是嚴肅的；我們的卻出世太遲，無從嚴肅起來了；而他們卻就美在這裏，他們並不是按照了萬靈廟的偉大而模倣的；他們是好意的美國的期望化身，是被遺忘了的美國笑料之失而復得。「他們是在歡笑中誕生的，」伊恩志曼說，「他們是有意識地狂妄的；他們是雄鷄報曉似的半神。這正是美國本土的東西，並不是說她的原始的幽默是誇大的，實在他的原始的誇大倒是幽默的。」在他們的幽默力量存在着所需要的東西。

美國民謠的新文學，往往是很膚淺的，卻不是博物院之類的東西。常常太急切，要給這

國土上的每一個角落爭取明確的文化傳統，現在奔流似地印刷出來底描寫的歷史的書本已需要分門別類，實已佔有了這個國家。近在手邊的一切都要求被攝影，被紀錄，被羨慕；現在凡是過去的一切都有趣都美麗都活生生地發光：服裝和房子，風度和人民，班乃狄·安諾德 (Benedict Arnold) 的第一次大禮拜，爆裂管的傳說，成百個被遺忘了的政治鬥爭，美國的矛盾。甚至於革命時期的保皇黨在凱納斯·羅拔茨 (Kenneth Roberts) 的「奧利佛·溫斯威爾 (Oliver Wiswell)」中也受人愛戴了，人人為他們的遭遇嘆息，用他們愛湯姆·潘風和山姆·阿丹姆斯 (Sam Adams) 的那種愛來愛他們。甚至伊若拉·龐特在他服務於軸心國家之前，所寫的最後一個詩篇中，他也讚美了約翰·昆西·阿丹姆斯 (John Quincy Adams)。而愛默生及魏蒂爾另有一番見解的但尼爾·韋勃斯脫 (Daniel Webster) 現在在 S. V. 本納特 (Stephen Vincent Benét) 的動人的故事中也成了一個「偉人」，一個美德的棟樑，一個巨大的民俗英雄，可以把美國佬的靈魂從魔鬼那兒搭救出來的，一下子就可以打退魔鬼的。「沒有一個美國的公民可以被迫而服務於外國君主的。」

這一切會導引到什麼地方呢，正如傳記傾向之所表現，歷史小說的熱狂之所證明，這導引到了親身走入過去底一個願望，從中去迎來舒適而嚴正的人物。凱納斯·羅拔茨把革命的愛國者寫成「暴民」，瑪格萊·密契爾（Margaret Mitchell）贏得了和平，好像北部從未贏得內戰一樣，這有什麼關係呢？從歷史小說中，一切失敗了的目標又回來了，歷史小說本是一切失敗的目標底甜蜜的家庭，沒有人，甚至北方西方的成百萬讀者，一再地閱讀着聯合軍的浪漫史，也根本不理睬南方是失敗與否。南方，北方也好，東方西方也好，近代世界可沒有那回事了，這是英雄傳說的天衣無縫的羅網而已。卻只有仔細到家的現實主義可以把過去再在現在翻出來；在一連串的场景中，照相地攝影下來。新的歷史小說，立刻是有良心地古老的，又自我意識地近代化的，因此不需要古老的浪漫主義方法；牠可以就從恢復過去之中得出浪漫史來。

甚至如阿倫·納文那樣可敬的歷史家，也在歷史之門（The Gateway to History）中，要求一種更彩色化的歷史，在人類利益與文藝技巧上更豐富底歷史，他對於過去的美國的偉大史學家致了敬禮，他們說過歷史是國家的創造者，激勵者，他召喚了特里契克精神

(Spirit of Treitschke) 曾經決心用歷史寫作來喚回了德國民族精神的史學家。甚至於巴索斯，在「我們站立的基地」中速寫着英美的傳統的歷史，也感動了，當他沉思到傑弗遜曾在孟蒂契洛山上，夢想一個美好的未來，好比一面巨大的凹凸鏡，把人們在田地上工作，在東海岸的小區域上建造他們的農舍，每一個行動和姿態都擰大了起來。」在描寫羅琪·威廉姆斯，山姆·阿丹姆斯，湯姆·潘恩和傑弗遜，佐爾·巴洛 (Zoll Barlow) 和勃拉根利琪 (Hugh Henry Brackenridge) 的時候，巴索斯似乎恢復了傳統美國底這樣的驕矜——「我們必須永不忘記，我們是一切歷史中最偉大，最接近乎實現了的世界圖畫底後裔」——對於他，現在是只要寫歷史，就是一連串的圖畫，「過去」的激情的扉畫——羅琪·威廉姆斯是把清教徒的自由主義底偉大傳統來新英格蘭的；富蘭克林在法國的皇朝上輝發着一切他天然的優雅；傑弗遜在孟蒂契洛山上建造了他的共和國的計劃，山姆·阿丹姆斯在波士頓計劃着革命。尋找着在任何巴索斯的作品都沒有的華貴安祥的意象，現在他在十八世紀美國的新鮮而萌芽的世界中找到了這樣的肖像，鐵在冶鍛，林中有鹿，傑弗遜的古典的完整性，阿勒根及入口之處，畢特礮台上昇旗的第一個刹那；這可感覺到了「湖和河流的平地將是這青

年共和國的新世紀底嬰兒室。」

真有一道金色的光輝籠罩在過去之上，自從「新英格蘭的奇花怒放」，和「新英格蘭：印第安之夏（New England: Indian Summer）」——那是樊·威克·勃羅克斯的巨構的美國文學史底前面兩部——得到了廣大的成功之後，就就很明顯了，即使是文學史也可以用歷史小說那種富麗的筆調來寫成。因為勃羅克斯的描寫十九世紀新英格蘭的心靈，特別由於這樣地可愛的肖像畫，足以見到的觀察力之光輝，這已是一個再不對批評發生興趣了底批評家的一部作品。他的歷史，是在過去的神案面前熱誠禮拜，是傳統的愛與驕傲底美麗的讚揚；這正是勃羅克斯的能耐，用他自有的光采來寫出他的作品中底一些過去了的人物，證實他的作品是這樣的靈活。換了一個作家，寫作他的人物底生命時，一定努力於使他們的作品能得到更好的理解，勃羅克斯却似乎對人物生命的興趣，大於對他們的作品底興趣。他的目標，在「愛默生傳」中間已經表明白了，並不希望把愛默生——和他的時代——作我們的同時代，他希望一個失去了的英雄傳統表現在一首甜密而發光的史詩中，彷彿這是美國的一首尼

勃龍根 (Nibelungenlied)，在這裏面，神仙們卻是文學家和女作家，而一切他們的感情圍成了一個明確的道德理想。

使過去復活在歷史小說中底勃羅克斯的理想是這樣的強烈，他甚至稱他的第二卷爲前者的續篇，還特別解釋他在第二卷中強調波士頓，是因爲他希望給全書以「地點的一律」。在他的紙頁之間來往的作家都是一齣巨大歷史劇中的角色，他們自己的作品就成了這些角色的「特性。人格，友誼，氣氛和場景都被強調了。在「新英格蘭：印第安之夏」中，有一章的題目是「鄉村畫」，這兩卷中，可以看到勃羅克斯如何追求「效果」，和戲劇性的啓示與高潮——在時間已經失去的刹那都作了合式的再現，特別在愛密萊。狄金森的一章，跟這個作家庭作品簡直沒有關係。場景是重要的：華盛頓。阿爾斯東 (Washington Allston) 像一個大聖人一樣地在二一八一五年的波士頓移動；約翰·阿丹姆斯驕傲地回憶到他終身都是每一夜朗聲地唸禱告文，「從沒有一次低聲唸過；」愛默生聽着風聲吹過門口的豎琴；梭羅在林中；霍厄爾斯和詹姆士夜間在創橋的街上走上走下，夢想着小說中的一些未來的成就；法郎西斯·詹姆斯·却爾特 (Francis James Child)，製中人的兒子，在搜集他的謠歌，培養他

的玫瑰，巴克曼病得目盲而不支了，還像一個受了傷的騎士要完成他的書本。

這偉大的世界可以迷失，時間也可以失落，可是用人物展覽的行列，再來呈現他們，對近代精神是一種支持。約翰·昆西·阿丹姆斯的記憶是如此動人的（他比他的好鬥的孫子亨利要偉大得多了），這外交家，學者，詩人，科學家，教師，國務卿，美國大總統，一旦離開白宮就不在乎地重返衆院，即使在嚴冬也不知疲勞地坐了平底船到辛辛那第去把一個天文台貢獻給科學精神，牠應該在這年輕的共和國裏昌盛的。近代國家內可有過去這樣的英雄範例，如溫倍爾，菲力泊斯的道德，愛默生的純潔，梭羅的勇敢，潑萊斯各特和巴克曼的淵博，威特曼的理想和郎法羅的光耀的精神？

因為勃羅克斯自己，自從寫出了「愛默生傳」中最初的牧歌，就已經很明顯了，輪轉已成了一個圓圈。就在無比的精神危機中，在這個時期中，自己也是一份子的整個現代主義的運動已達到頂點，他確定了自己的地位，超越了批評，甚至還超越了創造的文學：他像費許特（Fichte）和特里契克一樣，成了國民傳統的讚美者，跳入過去之中的史學家，以便在危急時他可以支持他的同胞并武裝他們。三十多年來，他寫批評，正如他所愛的十九世紀的

大師也寫批評——以之作道德教育的形式，精神滿足的指導。三十多年來，他就哀悼着美國作家的和本土不生根，而這種不生根就在悲劇之中顯現了。而所有這些年來，他只是個中心觀念的預言家：偉大的作家是他們隸屬的文化底唯一的聲音，這文化是他的根，是他們接受的。用D·H·勞倫斯的話，這一段話勃羅克斯已放在「新英格蘭的奇花怒放」的卷首：「人是自由的，當他們是在活生生的家鄉……自由的，當他們服從一些宗教信仰底深刻的，內心的聲音……自由的，當他們屬於一個活生生的，有機的，信仰的社會，在滿足未滿足的，也許是未實現的目標之時是活躍的。」現在他再不必哀悼美國的精神欠缺。他已找到了牠，像找到埋藏着的寶藏，在美國，人們步行的大地之下，在他們自己的過去之中。

最具特徵的是，就從這被恢復的過去之中，勃羅克斯更爲他自己發現了一個戰鬥的信念，現在他就猛烈地進攻法國，英國，以及美國的現代派作家了——伊略脫之流，喬哀斯之流，普魯斯特之流——兩次大戰中間底時期內，是他們在統治文學的。正是從這裏起的，自從這樣地意識了自我而產生了近代美國的神話，勃羅克斯就從新的信念過渡到向一切在他心目中不屬於這信念底作品猛攻，向一切阻礙民主之動員的作品進攻，因爲民主的生存是需要

一切可能得到的資源的。輪轉之成爲圓圈不僅爲勃羅克斯自己；在這樣空前的危機中，過去他也曾有過貢獻的現代派底全部傳統，現在已有問題了。勃羅克斯現在就和麥克利許，麥富·瓊斯，孟福一起抗議道，太多的現代派作家對不起他們自己，對不起甚至於出賣了民主的希望，根據他所恢復的過去，勃羅克斯現在看到了正應該是反法西斯動員的領導者們底意志的墮落，和一個妙巧的腐蝕。

勃羅克斯進攻了，特別在「奧利佛·阿爾斯東的意見(The Opinion of Oliver Allston)」一書中，那是戰鬥的呼號；而且特別重要的是：他把近代作品的自我憎惡這一點曝露了出來。麥克利許攻擊了三十年代的反戰作品，瓊斯哀悼了現代派文學的無所畏懼，如何造成了一批「沒有神話」的青年，從何進攻法西斯蒂的神話呢，勃羅克斯所進攻的特別在現代文學底不負道德責任。就在這裏，T·S·伊略脫反駁他「不應該僅僅對否定現代藝術發生興趣，還應該有興趣研究一下，爲什麼牠會成爲這樣的東西呢？」勃羅克斯攻擊人，人太猛烈了，就混淆了目的，發不出什麼作用。在近代的藝術中是有病的，而且是很嚴重的病；可並不完全是自願的，因爲牠和近代人類的各種情況息息相關，勃羅克斯把若干作家稱爲「鑿尾

蛇」，所指的是狹義的，白璧德也會經類似地稱呼過他們為墮落文人，這卻忽略了近代作家的辛苦的完整性，他們也會決心求了解，求生活，并儘這世界之所能容納地求創造，在攻擊普魯斯特的時候，忽略了普魯斯特的大作品中有深刻的道德結構和天才；在攻擊伊略脫的時候，忽略了伊略脫在延續西方傳統，創造詩歌的新的文字這些方面的驚人貢獻；在他攻擊喬哀斯的時候，又忽略了喬哀斯對藝術生活的忠誠，別的不說，須知在這世界中，藝術已成為理智生命的化身，這是以前沒有的事。勃羅克斯看到了他自己在人類中的德性與信心；他忘記人不必一定要定了一個標準，只要一種作品，把自己說話得太正義，剩下來只不過是一個標準而已。

在勃羅克斯的攻擊中，作家們卻學不到什麼；他收回了他們同情心和理解，他的音訊在傳道之中，又顯得太空虛。在近代的某些作家中，道德的痲痺是千真萬確的，痲痺又使這些人滿足了，他們不知道文學的生命就比文學自身還得多上一些東西。可只是咒詛，也無補於這種痲痺；托爾斯泰和惠第哀都是高貴的人，可是作家談寫作，總不免於混淆。在勃羅克斯的攻擊之中，最可悲是還是牠和文學的隔離，只要世界又能夠充份地生活，文學也自會充

份地顯出生機來的；只有在人們又跟人類不可分割的道德生活緊緊結合一起的時候，文學的「基本」美德才可回來。可是如果他們回來了，這卻不單因為世界已經有了秩序，還因為在災難的世紀中，人們堅持着他們對文學和他們自己的責任。文學依賴着信念與工作而生活。喬哀斯可以是「一支燒完了的雪茄煙的灰」，可是在第一次大戰時，喬哀斯之工作「依利斯（Ilysees）」多少保存了歐洲傳統，然而用歐洲傳統的名義來說話的人卻沒有這樣做。在勃羅克斯以作家身份論作家之時，失去了耐性，就浪費了他自己最好的目標，他太急急乎號召行動和一致了，這卻是一九三〇年以後的文學最習見又最可悲的現象。時代的壓力對他太利害，給了他一種迫切之感，使他忘記鞭策一個作家來就範，既無用於他們自己也無用於社會。

是的，時代的壓力太大了；他鞭策我們每一個人。今日的文學生存在安全底狹窄之中，民主西方在爲生存而戰爭時僅能做到這一點；而且這安全的狹窄正日益縮小。戰鬥的壓力鞭策我們和我們的全部文化；他鞭策着兩個戰爭中間眩耀目的的現代派以及那輕易要抹殺他們的作家；他鞭策着我們美國人和一切國家和一切生者和死者；我們整個的民主文化被試探

了。給我們的生命以意識底價值，從沒有這樣迫切過，決不能犧牲；人應該面對罪惡而絕不屈伏於牠的恐怖，也從沒有過這樣的迫切了。世界似乎在等待一個新秩序；我們所做，所相信的一切都可以幫助一個未來的形成，今日的人類正在痛苦之中向這個未來推進。因此，不是我們，而是軸心國家的文化部長——這些半人半獸的死人頭，正向我們破碎的時代，掙笑着——他們才會要求文化的外表一致；只有那些沒有文化，在文化中沒有信仰，不許人類中可以有不同的，不許人類有想像力的——他們才會如此要求。至于其餘的呢，過去是過去；美國近代文學的紀錄都是人手寫的。「他們將要看到更多更多新的真理；而在牠將成爲舊真理時，他們也許便看到了它的全部。」我們已經看到牠成了「舊真理」了。我們卻甚至還沒有開始明白牠的一切——以及牠會變成什麼。

## 譯 後 記

亞弗雷·卡靜在最近十年中，以批評家的身份，在美國文壇嶄然露頭角。他一面在紐約城大學，新社會研究學院及皇后學院講授英美文學，一面在「週六文評」，「紐約先鋒論壇報書刊」，「浮及尼亞季刊」及「新共和週刊」發表批評論文，同時還是「新共和週刊」的一位編輯。

這本書原叫「在本國的土地上」，副題是「現代美國散文學底一個解釋」，爲了醒目起見，改名爲「現代美國文藝思潮」；評述自一八九〇年至一九四〇年間美國散文學中作家與作品的題旨與影響。作者的企圖極爲宏偉，搜羅參攷亦極富豐；但有時因爲太要賣弄，把文章寫得轉灣抹角，看起來不免費力，加上譯者的拙筆，也許有若干地方使讀者感到頭痛。但從了解現代美國文學全貌而言，則這本書堪充一本入門書。

作者在他的論述中，似乎極爲客觀，沒有自己一貫的觀點，但仔細研究，原來也執着一個中庸之道；既不贊成復古傾向，又隔靴抓癢地批評了左翼運動，最後還隱隱約約地提出

一個「民主文學」的口號。但什麼是「民主文學」呢？作者既沒有說清楚也實在說不出；好在他寫的是歷史，不必一定要揭出一條未來的文學道路來。至於本書的最後幾章，充塞了許多譯者不能同意的意見，特別是論及那幾位已經變了節的左翼作家，把他們的錯誤完全歸罪於唯物史觀的文學理論。因此，有時就譯得縷眉叫冤，但還是照譯下去，因為作者對於一些眼花繚亂的現象看得很清楚（可並不透澈），有的地方清楚到相當的精采。雖然從他自己看到的現象，作者得出了譯者不住叫冤的結論；譯者却以為這中間的某些現象值得我們自己作參攷。至於結論意見，則人人都有自己的一套，誰也不應該讀了某一本書就信奉他的那一套；除了讀的人能發覺現象與事實的真象全如某一本書所說，那又該另當別論了。總之，現象與事實，比之理論與意見，把握前者，比之把握後者是重要得多了。

本書於一九四二年由紐約「雷納與希琪考克書店」出版，戰時經作者予以刪節後，由「海外出版公司」印海外版。譯者是根據這兩種本子翻譯的，但刪節處均照海外版。

譯者應特別感謝好友徐遲，如果沒有他的幫助，這譯本是不可能完成的。

亦代 一九四九，四，四。

|                            |            |
|----------------------------|------------|
| Weidman, Jerome            | 維特曼        |
| Wells, Herbert George      | 威爾斯        |
| Wendell, Barrett           | 白萊脫·溫特爾    |
| Wescott, Glenway           | 格林威·懷思柯德   |
| West, Key                  | 凱·衛思德      |
| Weyman, Stanley John       | 史丹萊·威曼     |
| Wharton, Edith             | 伊狄斯·華頓     |
| Whicher, George Frisbie    | 喬治·惠契爾     |
| Whipple, Thomas King       | 惠伯爾        |
| Whitlock, Brand            | 勃蘭德·魏特樂克   |
| Whitman, Walt              | 威特曼        |
| Whittier, John Greenleaf   | 魏蒂爾        |
| Wilde, Oscar               | 奧斯卡·王爾德    |
| Wilder, Thornton           | 桑頓·魏爾德爾    |
| Williams, Roger            | 羅琪·威廉姆斯    |
| Wilson, Edmund             | 愛特蒙·威爾遜    |
| Wilson, Woodrow            | 烏特魯·威爾遜    |
| Winter, Ella               | 艾拉·溫特爾     |
| Winters, Yvor              | 依福爾·溫特斯    |
| Wolfe, Thomas              | 湯瑪士·烏爾夫    |
| Woodward, Willam E.        | 伍德華德       |
| Wolf, Virginia             | 浮及尼·伍爾芙    |
| Woolcott, Alexander        | 伍爾考特       |
| Wordsworth, William        | 渥特渥斯       |
| Wright, Frank Lloyd        | 弗蘭克·勞哀特·瑞脫 |
| Wright, Harold Bell        | 哈勞德·倍爾·瑞脫  |
| Wright, Richard            | 瑞却·賴德      |
| Wright, Willard Huntington | 維拉特·亨丁頓·瑞脫 |
| Yeats, John Butler         | 約翰·勃特勒·夏芝  |
| Yerkes, Charles Tyson      | 却爾斯·雅克斯    |
| Young, Stark               | 史大克·揚      |
| Zabel, Morton Dauwen       | 柴·倍爾       |
| Zola, Emile                | 左拉         |

- Stuart, Gilbert 吉爾勃·司徒  
 Sullivan, Louis Henry 路易士·蘇里文  
 Sumner, John Saxton 蘇絲奈  
 Sumner, William Graham 威廉·葛雷漢·蘇姆納  
 Symonds, John Addington 約翰·阿亭頓·西蒙茲  
 Taft, William Howard 塔虎脫  
 Taggard, Genevieve 琪尼薇·塔迦特  
 Taine, Hippolyte Adolphe 泰因  
 Tamburlane 唐勃蘭  
 Tarbell, Ida Minerva 伊達·塔白爾  
 Tarkington, Booth 蒲斯·塔金頓  
 Tate, Allen 愛倫·泰特  
 Taylor, Paul Schuster 保爾·泰勒  
 Thompson, Maurice 摩里斯·湯姆生  
 Thompson, Vance 梵斯·湯姆生  
 Thoreau, Henry David 梭羅  
 Ticknor, George 鐵克諾  
 Toller, Ernst 恩斯特·托勒  
 Treischke, Heinrich von 特里契克  
 Trent, William Peterfield 屈朗德  
 Trilling, Lionel 里昂納爾·德瑞林  
 Trollope, Anthony 托洛勞勃  
 Turner, Frederick Jackson 弗列德立克·傑克生·都納  
 Twain, Mark 馬克·吐溫  
 Tyndall, John 丁達爾  
 Undset, Sigrid 西格麗特·翁德賽特  
 Untermeyer, Louis 路易士·恩特姆亞  
 Untermyer, Samuel 薩繆爾·恩特姆亞  
 Upward, Samuel 愛德華·厄滋華德  
 Valdes, Armando Palacio A·潑拉西奧·梵岱斯  
 Van Doren, Carl 卡爾·梵·杜倫  
 Van Doren, Mark 馬克·梵·杜倫  
 Van Dyke, Henry 亨利·樊·戴克  
 Vaughan, Henry 亨利·望恩  
 Veblen, Thorstein 道斯坦·維伯倫  
 Verlaine, Paul 魏爾倫  
 Viele-Griffin, Francis 法蘭西斯·梵勒一葛列芬  
 Villard, Oswald Garrison 奧斯華·迦瑞森·利拉  
 Vivien, Renee 萊尼·維文  
 Wagner, Richard 華格納  
 Walker, Franklin Dickerson 法蘭克林·渥克爾  
 Webster, Daniel 但尼爾·韋勃斯忒  
 Wecter, Dixon 狄克松·惠克脫  
 Weems, Mason Locke 維姆斯

|                                |              |
|--------------------------------|--------------|
| Russell, Charles Edward        | 却爾斯·愛德華·羅塞爾  |
| Ryder, Albert Pinkham          | 亞爾培·品格漢·瑞特厄  |
| Sainte-Beuve, Charles Augustin | 聖·佩甫         |
| Saint-Saens Carles Camille     | 卡米葉·聖桑       |
| Saltus, Edgar Evertson         | 愛狄嘉·薩爾都斯     |
| Sandburg, Carl                 | 桑德堡          |
| Santayana, George              | 喬治·聖泰耶納      |
| Sassoon, Siegfried             | 賽松           |
| Savonarola, Girolamo           | 薩服那洛拉        |
| Scherer, Edmond                | 愛特蒙·謝勒       |
| Schwab, Charles M.             | 却爾斯·許外勃      |
| Schwartz, Delmore              | 岱爾摩·薛華茨      |
| Seltzer, Thomas                | 托馬士·塞爾茨      |
| Shaftesbury, Anthony A. C.     | 雪夫茲勃雷        |
| Shahn, Ben                     | 班·商恩         |
| Shaw, George Bernard           | 蕭伯納          |
| Shepard, Odell                 | 奧代爾·許派爾德     |
| Sherman, Stuart                | 司徒·修曼        |
| Simons, Algie Martin           | A. M. 西蒙斯    |
| Simonson, Lee                  | 李·西蒙森        |
| Sinclair, Upton                | 阿潑頓·辛克萊      |
| Smith, Bernard                 | 倍拿德·史密斯      |
| Smith, James Allen             | J. 愛倫·史密斯    |
| Smith, Sydney                  | 薛特尼·史密斯      |
| Spargo, John                   | 約翰·斯巴果       |
| Spencer, Herbert               | 赫勃脫·史賓塞      |
| Spender, Stphen                | 史蒂芬·史班特      |
| Spengler, Oswald               | 奧斯華·史潘格勒     |
| Spies, August                  | 奧古斯脫·史巴斯     |
| Spinkarn, Joel Elias           | 斯秉剛          |
| Spragg, Undine                 | 恩亭·史巴拉格      |
| Spring-Rice, Sir Cecil Arthur  | 西薛爾·史伯林·瑞斯   |
| Stearns, Harold Edmund         | 哈羅特·史登斯      |
| Stedman, Edmund Clarence       | 愛特蒙·史達特曼     |
| Steffens, Lincoln              | 林肯·史蒂芬斯      |
| Stein, Gertrude                | 琪屈羅·史坦因      |
| Steinbeck, John                | 約翰·史坦培克      |
| Stendhal (Henri Beyle)         | 史湯達          |
| Stevens, Wallace               | 華萊士·史蒂芬斯     |
| Stevenson, Robert Louis        | 羅拔脫·路易斯·史蒂文生 |
| Stieglitz, Alfred              | 亞弗雷·史蒂格里茲    |
| Stowe, Harriet Beecher         | 史都           |
| Strachey, Lytton               | 李頓·史屈萊琪      |
| Strauss, Richard               | 瑞却特·史特勞斯     |

- Pattee, Fred Lewis  
 Pavlov, Ivan Petrovich  
 Peirce, Charles Sanders  
 Perry, Ralph Barton  
 Phillips, David Graham  
 Phillips, Wendell  
 Poe, Edgar Allan  
 Pollard, Percival  
 Pope, Alexander  
 Porson, Richard  
 Portar, Bruce  
 Porter, Gene Stratton  
 Porter, Katherine Anné  
 Porter, Noah  
 Pound, Ezra  
 Prescott, William Hickline  
 Proust, Marcel  
 Preybyzowski, Stanislaw  
 Pulitzer, Joseph  
 Rahv, Philip  
 Rascoe, Burton  
 Ransom, John Crowe  
 Reed, John  
 Renan, Ernest  
 Renard, Jules  
 Rhodes, Cecil  
 Richard, Ivor Armstrong  
 Richardson, Dorothy  
 Richberg, Donald  
 Rilke, Rainer Maria  
 Rimbaud, Jean Arthur  
 Ripley, George  
 Roberts, Elizabeth Madox  
 Roberts, Kenneth  
 Robinson, James Harvey  
 Rockefeller, John Davison  
 Romain, Jules  
 Roosevelt, Franklin Delano  
 Roosevelt, Thedora  
 Rorty, James  
 Rosenfeld, Paul  
 Rourke, Constance  
 Rousseau, Jean Jacques  
 Ruskin, John
- 弗雷特·劉易士·派蒂  
 領夫洛甫  
 却爾斯·山特斯·庇哀士  
 瑞爾夫·巴頓·潑雷  
 大衛·葛拉亨·菲力泊斯  
 溫岱爾·非力泊斯  
 愛倫·坡  
 潑西凡爾·普拉  
 蒲伯  
 包森  
 勃羅斯·卜德爾  
 達·史風雷頓·卜德  
 凱塞琳·安妮·卜德  
 那亞·卜德  
 伊若拉·麗蓉  
 潑萊斯各特  
 普魯斯特  
 史丹尼斯拉夫·潑里茲別  
 曹斯基  
 普立茲  
 非律浦·拉夫  
 布頓·雷斯可  
 約翰·克勞·朗森  
 約翰·里特  
 芮農  
 左爾斯·雷納  
 西雪爾·羅特  
 I. A. 瑞却茲  
 陶樂賽·瑞却森  
 端納·瑞其堡  
 里爾克  
 烈姆璞  
 李波萊  
 伊利莎白·羅拔夫  
 凱納斯·羅拔夫  
 詹姆斯·哈浮·羅賓生  
 約翰·洛克斐勒  
 朱爾·羅曼  
 羅斯福  
 西奧圖·羅斯福  
 詹姆士·洛爾蒂  
 保爾·羅申非特  
 康斯登司·魯爾克  
 羅  
 約翰·羅斯金

|                            |             |
|----------------------------|-------------|
| Merrill, Stuart            | 司徒·麥列爾      |
| Michelet, Jules            | 密雪萊         |
| Michelson, Albert Abraham  | 亞爾培·密契森     |
| Millay, Edna St. Vincent   | 哀德那·聖·文生·密靈 |
| Miller, Henry              | 亨利·密勒       |
| Mitchell, Margaret         | 瑪格萊·密契爾     |
| Monroe, Harriet            | 哈里哀·孟魯      |
| Moody, William Vaughan     | 威廉·馮·毛迪     |
| More, Paul Elmer           | 保爾·愛爾瑪·摩爾   |
| Morgan, John Pierpont      | 毛根          |
| Morley, John,              | 約翰·摩萊       |
| Morris, William            | 威廉·摩列斯      |
| Moseley, Sir Oswald Ernald | 奧斯華·摩斯萊     |
| Motley, John Lothrop       | 莫特萊         |
| Mumford Lewis              | 劉易士·麥福      |
| Murray, Gilbert            | 吉爾勃·穆萊      |
| Musset, Alfred de          | 亞弗雷·特·莫賽德   |
| Mydans, Carl               | 卡爾·米丹斯      |
| Myers, Gustavus            | 高斯達美·梅葉     |
| Nathan, Geogrg Jean        | 喬琪·解恩·南珊    |
| Nevins, Allan              | 阿倫·納文       |
| Newman, John Henry         | 約翰·亨利·紐曼    |
| Nock, Aldert Jay           | 阿爾培·傑·諾克    |
| Nordau, Max                | 麥克斯·諾部      |
| Norris, Frank              | 弗蘭克·諾列斯     |
| Norton, Andrews            | 安特魯·諾敦      |
| Norton, Charles Eliot      | 却爾斯·伊利奧·諾敦  |
| Noyes, John Humphrey       | 約翰·韓弗雷·諾埃斯  |
| O'Donnell, George Marion   | 喬治·M·奧唐納    |
| O'Hara, John               | 約翰·奧哈拉      |
| O'Keefe, Georgia           | 喬其亞·奧基夫爾    |
| O'Neill, Eugene            | 繪琴·奧尼爾      |
| Oppenheim, James           | 詹姆斯·奧本漢     |
| Opper, Frederick Burr      | 奧潑而         |
| Orwell, George             | 喬治·奧爾威爾     |
| Owen, Wilfred              | 魏弗萊·烏文      |
| Paine, Thomas              | 湯姆·潘恩       |
| Palmer, Alexander Mitchell | A·米契爾·派爾麥   |
| Parker, Dorothy            | 桃樂賽·柏克爾     |
| Parker, Theodore           | 西奧多·帕克爾     |
| Parkman, Francis           | 巴克曼         |
| Parrington, Vernon Louis   | 浮農·L·派林頓    |
| Parsons, Albert            | 亞爾培·巴森斯     |
| Patter, Walter             | 佩忒          |

- |                                          |              |
|------------------------------------------|--------------|
| Lewis, Lloyd                             | 勞合·劉易士       |
| Lewis, Sinclair                          | 辛克萊·劉易士      |
| Lewis, Wyndham                           | 溫漢·劉易士       |
| Lewisohn, Ludwig                         | 路特威格·劉維松     |
| Lindsey, Judge Benjamin Barr             | 朋·林德曼        |
| Lippmann, Walter                         | 華爾脫·李普曼      |
| Lodge, Henry Cabot                       | 亨利·卡鮑·洛琪     |
| Loeb, Jacques                            | 雅各斯·羅勃       |
| London, Jack                             | 傑克·倫敦        |
| Longfellow, Henry Wadsworth              | 郎法羅          |
| Lolentz, Pare                            | 貝爾·勞倫茨       |
| Lovett, Robert Morss                     | 羅勃·毛斯·魯伐稅    |
| Lowell, Amy                              | 愛媚·羅厄爾       |
| Lowell, James Russell                    | 詹姆斯·洛塞爾·羅厄爾  |
| Luhan, Mabel Dodge                       | 梅珀爾·道琪·呂漢    |
| Luska, S dne /                           | 薛特奈·羅斯卡      |
| Lynd, Robert Staughton and Gelen Merrell | 林特           |
| Mabe, Hamilton Wright                    | 漢密爾頓·瑞哀脫·馬卑  |
| McCarthy, Justin Huntly                  | 左斯丁·亨特萊·麥克卡塞 |
| McCutcheon, George Barr                  | 喬治·巴爾·麥克顯宗   |
| McKenny, Ruth                            | 露絲·瑪凱尼       |
| MacLeish, Archibald                      | 麥克利許         |
| McPherson, Aimée Semple                  | 麥克法生         |
| Macrobius, Ambrosius Theodostus          | 瑪克羅別斯        |
| Macy, John                               | 約翰·麥西        |
| Maeterlinck, Maurice                     | 梅特林克         |
| Maistre, Joseph                          | 梅斯忒          |
| Major, Charles                           | 却爾斯·美姿       |
| Mallarmé, Stephane                       | 瑪拉美          |
| Malraux, Andre                           | 安德萊·馬爾洛      |
| Maltz, Albert                            | 亞爾培·瑪爾茲      |
| Mann, Thomas                             | 托馬斯·曼        |
| Martin, John                             | 約翰·馬丁        |
| Maritain, Jacques                        | 瑪瑞坦          |
| Masters, Edgar Lee                       | 愛狄格·李·瑪司德斯   |
| Matisse, Henri                           | 馬蒂斯          |
| Matthews, Brander                        | 勃蘭特·馬休士      |
| Matthiessen, Francis Otto                | 瑪色生          |
| Maugham, William Somerset                | 索麥賽脫·毛姆      |
| Maurras, Charles M. P.                   | 却爾斯·莫拉斯      |
| Mead, George Herbert                     | 喬琪·彌特        |
| Mehring, Franz                           | 法朗茲·梅林格      |
| Melville, Herman                         | 赫曼·梅維爾       |
| Mencken, Henry Louis                     | 門肯           |

|                              |            |
|------------------------------|------------|
| James, William               | 威廉·詹姆士     |
| Jaures, Jean                 | 琪安·若雷斯     |
| Jeffers, Robinson            | 羅賓遜·傑弗遜    |
| Jefferson, Thomas            | 傑弗遜        |
| Jewett, Saran Orne           | 莎拉·奧爾·傑威脫  |
| Johns, Cloudesley            | 克勞忒司萊·瓊斯   |
| Johnson, Alvin Saunders      | 阿爾文·瓊森     |
| Johnson, Samuel              | 瓊森博士       |
| Jones, Howard Mumford        | H·夢富·瓊斯    |
| Josephson, Matthew           | 馬太·喬塞夫森    |
| Joubert, Joseph              | 佐勃脫        |
| Joyce, James                 | 詹姆斯·喬      |
| Jung, Carl Heinrich          | 容克         |
| Kafka, Franz                 | 卡夫卡        |
| Kahn, Gustave                | 格斯達夫·克恩    |
| Keats, John                  | 基茨         |
| Kellner, Leon                | 里昂·凱爾納     |
| Kennerley, Mitchell          | 米契爾·凱納萊    |
| Kerr, Alfred                 | 阿弗雷·卡      |
| Klimer, Joyce                | 喬艾司·吉爾木    |
| Kipling, Rudyard             | 吉滋林        |
| Kirkland, Caroline Stansbury | 卡羅林·勾克蘭    |
| Kirstein, Lincoln            | 林肯·吉爾斯坦    |
| Kittredge, George Lyman      | 喬治·李曼·基風立琪 |
| Knopf, Alfred A.             | 亞弗雷·A·諾波   |
| Krutch, Joseph Wood          | 約塞夫·伍特·克洛奇 |
| La Forge, John               | 約翰·拉福格     |
| La Follette, Robert Marion   | 羅拔脫·拉·福萊德  |
| Lamennais, Hugues F. R. de   | 拉曼奈斯       |
| Lange, Dorothea              | 桃樂茜·蘭琪     |
| Lanier, Sidney               | 薛特奈·拉尼哀    |
| Lanman, Charles Rockwell     | 却爾斯·R·蘭曼   |
| Lardner, Ring                | 瑞林·拉特納     |
| Laughlin, James Laurence     | J·勞倫斯·勞倫斯  |
| Lawrence, David Herbert      | 勞倫斯        |
| Lawton, Thomas William       | 托馬斯·W·勞頓   |
| Lease, Mary Elizabeth        | 伊莉莎白·里斯頓   |
| Leighton, George             | 喬治·萊頓      |
| Leiter, Joseph               | 約塞夫·賴德爾    |
| Lemaitre, Jules              | 萊爾斯·拉美德    |
| Lerner, Max                  | 馬克司·萊納     |
| Levin, Harry                 | 哈雷·萊文      |
| Levy, Oscar                  | 奧斯卡·萊浮     |
| Lewis, Alfred Henry          | 阿弗爾·亨利·劉易士 |

|                          |              |
|--------------------------|--------------|
| Hamsun, Knut             | 納脫·漢森        |
| Hanna, Marcus Alonzo     | 馬克·漢納        |
| Hansen, Harry            | 哈雷·韓森        |
| Harcourt, Alfred         | 亞弗雷·哈攷脫      |
| Harding, Warren Gamaliel | 華倫·哈定        |
| Harkness, Edward Stephen | 愛德華·S·哈克納斯   |
| Harland, Henry           | 亨利·哈蘭        |
| Harriman, Edward Henry   | 哈立曼          |
| Harte, Francis Bret      | 勃萊特·哈特       |
| Hartley Marsden          | 馬斯登·哈爾萊      |
| Harvey, William          | 哈浮           |
| Hauptman, Gerhart        | 霍普曼          |
| Hawthorne, Nathaniel     | 霍桑           |
| Hay, John                | 約翰·漢伊        |
| Haywood, William Dudley  | (別爾)·侯烏特     |
| Hearn, Lafcado           | 小泉八雲         |
| Hearst, William Randolph | 威廉·倫道夫·赫思忒   |
| Herbst, Josephine        | 約瑟芬·赫勃斯特     |
| Heine, Heinrich          | 海涅           |
| Hemingway, Ernest        | 海明威          |
| Hergcsheimer, Joseph     | 海爾格修麥        |
| Herrick Robert           | 羅勃·海立克       |
| Hicks, Granville         | 格蘭維爾·希克斯     |
| Hofstadter, Richard      | 瑞却特·霍夫斯達脫    |
| Holmes, Oliver Wendell   | 奧利維·溫代爾·霍爾姆斯 |
| Hoppner, John            | 霍滋納          |
| Hoisman, Alfred Edward   | 霍思曼          |
| Hovey, Richard           | 瑞却德·霍浮       |
| Howe, Edgar Watson       | 愛特·霍         |
| Howells, William Dean    | 威廉·D·霍厄爾斯    |
| Huebsch, Ben             | 朋·霍伯須        |
| Hughes, Charles Evans    | 修士           |
| Hulme, Thomas Ernest     | T. E. 休爾姆    |
| Hume, Samuel James       | 珊姆·休塞        |
| Huneker, James Gibbons   | 韓格爾          |
| Huntington, Collis       | 柯里斯·亨丁頓      |
| Huxley, Aldous           | 亞爾度·赫胥黎      |
| Huxley, Thomas Henry     | 赫胥黎          |
| Huysmans, Joris Karl     | 裘里斯·卡爾·霍思曼   |
| Ibsen, Henrik            | 易卜生          |
| Irving, Washington       | 華盛頓·伊爾文      |
| Jackson, Holbrook        | 霍爾勃洛克·傑克文    |
| James, Henry             | 亨利·詹姆士       |
| James, Marquis           | 瑪基·詹姆斯       |

|                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| Fischer, Adolf                  | 阿多爾夫·費歇    |
| Fitch, Clyde                    | 克斐特·費區     |
| Fitzgerald, Francis Scott (Key) | 費茲澤拉特      |
| Flower, Elliott                 | 伊利奧·活羅弗    |
| Foerster, Norman                | 諾曼·福爾斯特    |
| Fox, William                    | 福克斯        |
| France, Anatole                 | 阿那脫·法蘭士    |
| Frank, Waldo                    | 華爾陀·弗蘭克    |
| Frederic, Harold                | 哈羅特·弗列特    |
| Freeman, Douglas Southall       | 富里曼        |
| Fremont, John Charles           | 富萊蒙        |
| Freud, Sigmund                  | 福洛伊特       |
| Frost, Robert                   | 福羅斯特       |
| Fuller, George                  | 喬治·佛萊      |
| Fuller, Henry Blake             | 亨利·佛萊      |
| Fuller, Margart                 | 瑪格萊·佛萊     |
| Galdos, Benito Perez            | 班尼多·蓋度斯    |
| Gale, Zona                      | 左那·蓋爾      |
| Garland, Hamlin                 | 海姆林·迦蘭     |
| Gates, Lewis Edwards            | 劉易士·蓋茨     |
| Geddes, Patrick                 | 派風立克·基達斯   |
| George, Henry                   | 亨利·喬治      |
| Ghent, William James            | 耿特         |
| Gibbon, Edward                  | 吉朋         |
| Gibson, Charles Dana            | 却爾斯·達那·吉勃森 |
| Gilder, Richard Watson          | 瑞却·華生·基爾特  |
| Gilman, Daniel                  | 吉爾曼        |
| Gissing, George                 | 吉辛         |
| Glas ow, Ellen                  | 愛倫·葛拉斯哥    |
| Glass, Carter                   | 卡德·葛拉斯     |
| Godkin, Edwin Lawrence          | 戈特金        |
| Gold, Michael                   | 米開爾·高爾德    |
| Goldman, Emma                   | 伊瑪·高特曼     |
| Goldoni, Carlo                  | 戈度尼        |
| Gourmont, Remy de               | 雷美·特·高蒙    |
| Gregi, Thomas                   | 格雷         |
| Gregory, Horace                 | 荷拉斯·格里高萊   |
| Grey, Zane                      | 讓·格雷       |
| Grey, Edward                    | 格利克        |
| Guedalla, Philip                | 斐列登·高特拉    |
| Hackett, Francis                | 法蘭西斯·海克脫   |
| Hamilton, Alexander             | 亞力山大·漢密爾頓  |
| Hamilton, Walton Hale           | 華爾頓·漢密爾頓   |
| Hammond, Percy                  | 波登·哈蒙      |

- Crane, Stephen  
 Crawford, Francis Marion  
 Croce, Benedetto  
 Crockett, Davy  
 Croly, Herbert  
 Cummings, Edward Estlin  
 Curtis, George William  
 Dahlberg, Edward  
 Daudet, Alphonse  
 Davis, Rebecca Harding  
 Davis, Richard Harding  
 Davis, Stuart  
 Debs, Eugene Victor  
 Dell, Floyd  
 De Voto, Bernard  
 Dewey, John  
 Dickens, Charles  
 Dickinson, Emily  
 Dodge, Mabel  
 Donne, John  
 Donnelly, Ignatius  
 Dos Passos, John  
 Dove, Arthur  
 Dreiser, Theodore  
 Drucker, Peter  
 Dwight, Timothy  
 Eakins, Thomas  
 Eastman, Max  
 Eckermann, Johann Peter  
 Edwards, Jonathan  
 Eliot, George  
 Eliot, Thomas Stearns  
 Ellis, Havelock  
 Emerson, Ralph Waldo  
 Empson, William  
 Engle, George  
 Ennius, Quintus  
 Erskine, John  
 Evans, Walker  
 Evarest, Wesley  
 Farrell, James Thomas  
 Faulkner, William (Falkner)  
 Field, Eugene  
 Fink, Mike  
 史蒂芬·克朗  
 F·瑪利恩·克勞馥  
 克洛采  
 戴凡·克勞馥特  
 赫伯特·克勞萊  
 卡敏斯  
 喬治·威廉·寇蒂斯  
 愛德華·達爾貝  
 都德  
 麗貝佳·哈定·戴維斯  
 瑞却德·哈享·戴維斯  
 司徒·戴維斯  
 猶金·V·戴伯斯  
 弗勞哀特·岱爾  
 佩那·特·服吐  
 約翰·杜威  
 狄更生  
 愛密萊·狄金森  
 梅珀爾·道琪  
 約翰·唐奈  
 伊那多·唐納萊  
 約翰·鄧斯·巴索斯  
 亞索·杜符  
 西奧圖·德萊塞  
 彼得·德魯克爾  
 鐵木賽·德懷特  
 湯姆·薩京斯  
 麥克斯·伊思忒曼  
 愛克曼  
 瓊納森·愛德華  
 伊利奧特  
 伊略脫  
 赫弗洛克·靄里斯  
 愛默生  
 威羅·安潑森  
 喬治·恩格爾  
 恩紐斯  
 約翰·艾司金  
 華爾克·依思文  
 韋恩萊·愛佛雷斯特  
 詹姆斯·法雷爾  
 詹姆斯·T·法雷爾  
 威廉·福爾克奈  
 尤金·費爾德  
 密克·弗靈克

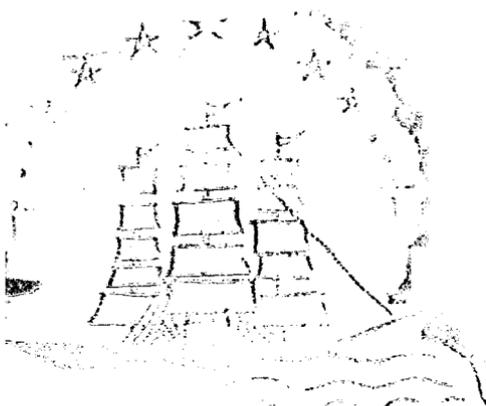
|                              |              |
|------------------------------|--------------|
| Bryan, William Jennings      | 威廉·詹寧斯·白里安   |
| Bulwer-Lytton, Edward G. E.  | 愛德華·布爾活·李頓   |
| Bunyan, John                 | 約翰·彭揚        |
| Bunyan, Paul                 | 保爾·彭揚        |
| Burgess, Gelett              | 葛萊脫·布琪斯      |
| Burke, Kenneth               | 凱南斯·倍克       |
| Burns, Robert                | 彭斯           |
| Byron, George Gordon, Lord   | 拜倫           |
| Cabell, James Branch         | 開培爾          |
| Cable, George Washington     | 喬治·W·開倍爾     |
| Cain, James Mallahan         | 凱恩           |
| Caldwell, Erskine            | 艾司金·卡特威爾     |
| Calverton, Victor Francis    | V.F.卡爾浮登     |
| Calvin, John                 | 喀爾文          |
| Canby, Henry Seidel          | 亨利·色特爾·凱貝    |
| Cantwell, Robert Emmett      | 羅拔脫·肯脫威爾     |
| Carnegie, Andrew             | 卡尼基          |
| Carroll, Lewis               | 劉易士·卡洛爾      |
| Cather, Willa                | 薇菈·凱澈        |
| Cézanne, Paul                | 塞尚           |
| Chamberlain, Houston Stewart | 霍斯頓·司徒·張伯倫   |
| Chamberlain, John            | 約翰·張伯倫       |
| Chapman, John Jay            | 約翰·解·却登曼     |
| Chatterton, Thomas           | 蔡特頓          |
| Chekhov, Anton Pavlovich     | 契珂夫          |
| Caild, Francis James         | 法郎西斯·詹姆斯·却爾特 |
| Chopin, Frederic Francois    | 蕭邦           |
| Churchill, Winston           | 溫斯頓·邱吉爾      |
| Cleveland, Grover            | 格魯佛·克里夫蘭     |
| Coady, Robert J.             | 羅拔脫·J·柯蒂     |
| Cobb, Humphrey               | 韓弗萊·柯勃       |
| Cohen, Morris Raphael        | 科亨           |
| Coleridge, Samuel Taylor     | 柯列列治         |
| Collins, Seward              | 西華德·柯林斯      |
| Commager, Henry Steele       | 康瑪琪          |
| Comte, Auguste               | 康德           |
| Conrad Joseph                | 康拉特          |
| Conroy, Jack                 | 傑克·康洛艾       |
| Cook, George Cram            | 喬其·克雷姆·柯克    |
| Cooke, Jay                   | 解·柯克         |
| Coolidge Calvin              | 喀爾文·柯立治      |
| Cowley, Malcolm              | 馬爾康·柯萊       |
| Crabbe, George               | 喬治·克拉勃       |
| Crane, Hart                  | 哈德·克朗        |

- Baroja, Pio  
 Baar, Robert  
 Barzun, Jacques  
 Bates, Ernest Sutherland  
 Baudelaire, Pierre Charles  
 Bazalgette, Leon  
 Beard, Charles Austin  
 Beard, Miriam  
 Beardsley, Aubrey  
 Beck, Warren  
 Beer, Thomas  
 Belasco, David  
 Bellamy, Edward  
 Belloc, Hilaire  
 Benda, Julien  
 Benét, Stephen Vincent  
 Bentley, Richard  
 Berdyaev, N cholas  
 Bernard, Claude  
 Bierce, Ambrose  
 Bishop, John Peale  
 Björnson, Bjornstjerne  
 Blackmur, Richard  
 Bogan, Louise  
 Boni, Albert and Charles  
 Boone, Daniel  
 Borah, Senator William Edgar  
 Bourke-White, Margaret  
 Bourne, Randolph  
 Bowers, C aude Gernade  
 Boyesen, Hjalmar Hjorth  
 Boyle, Kay  
 Brackenridge, Hugh Henry  
 Brandeis, Louis Dembitz  
 Brandes, George  
 Branford, Victor  
 Brooks, Cleanth  
 Brooks, Van Wyck  
 Brown, Kollo Walter  
 Brown, Slater  
 Browne, Maurice  
 Browne, Sir Thomas  
 Brownson, Orestes Augustus  
 Brunetière, Ferdinand  
 庇奧·巴羅哈  
 羅勃脫·巴爾  
 傑克斯·巴爾松  
 恩尼斯特·蘇德蘭·貝底士  
 波特萊爾  
 里昂·巴·爾解  
 却爾斯·A·皮爾德  
 米里姆·皮而德  
 琵琶詞侶  
 華倫·倍克  
 湯瑪士·比爾  
 大衛·皮拉斯可  
 拜拉梅  
 希萊亞·倍芬克  
 裘利安·班達  
 本納特  
 本特萊  
 尼古拉斯·貝也特耶夫  
 克勞特·倍那德  
 恩勃羅斯·庇而斯  
 約翰·皮爾·畢蕭發  
 般生  
 勃萊克穆  
 路易士·波根  
 亞爾培及却爾斯·波尼  
 但尼爾·朋  
 波拉  
 瑪克雷·勃克-懷德  
 倫道夫·波倫  
 克勞特·鮑威斯  
 亞爾瑪·波以森  
 凱·鮑依爾  
 勃拉根利琪  
 路易斯·D·勃朗岱斯  
 喬琪·勃蘭兌斯  
 維克多·白蘭福  
 克利恩斯·勃羅克斯  
 樊·威克·勃羅克斯  
 羅魯·勃朗  
 史萊忒·勃朗  
 毛列斯·波隆  
 托瑪士·勃隆爵士  
 奧瑞斯脫·勃朗遜  
 法狄南·勃倫蒂萊

## 人名譯名表

|                        |               |
|------------------------|---------------|
| Adamic, Louis          | 路易士·阿達密克      |
| Adams, Abigail         | 阿皮該爾·阿丹姆斯     |
| Adams, Brooks          | 勃羅克斯·阿丹姆斯     |
| Adams, Charles Francis | 却爾斯·法蘭西斯·阿丹姆斯 |
| Adams, Henry           | 亨利·阿丹姆斯       |
| Adams, Her'ert B.      | 赫伯特·阿丹姆斯      |
| Adams, Henry Carter    | 亨利·卡德·阿丹姆斯    |
| Adams, John Quincy     | 約翰·昆西·阿丹姆斯    |
| Adams, Samuel          | 山姆·阿丹姆斯       |
| Adams, Samuel Hopkins  | 薩繆爾·霍普金斯·阿丹姆斯 |
| Addams, Jane           | 解恩·阿丹姆斯       |
| Adler, Alfred          | 亞弗雷·阿特勒       |
| Adler, Mortimer Jerome | 毛蒂末·阿德勒       |
| Agee, James            | 詹姆斯·阿琪        |
| Aiken, Conrad Potter   | 康拉特·愛鐸        |
| Alcott, Amos Bronson   | 勃羅森·阿爾柯德      |
| Aldrich, Nelson W.     | 奈爾遜·W·阿爾特列區   |
| Aldrich, Thomas Bailey | 陶瑪士·貝萊·亞爾特列區  |
| Allston, Washington    | 華盛頓·阿爾斯東      |
| Altgeld, John Peter    | 哀德琪爾特         |
| Amiel, Henri Frederic  | 愛爾爾           |
| Anderson, Margaret     | 瑪格萊·安特生       |
| Anderson, Maxwell      | 麥克斯威爾·安特生     |
| Anderson, Sherwood     | 雪烏德·安特生       |
| Annunzio, Gabriele     | 鄧南遮           |
| Appel, Benjamin d'     | 本約明·阿倍爾       |
| Aragon, Louis          | 路易士·阿拉貢       |
| Arnold, Benedict       | 本乃狄·安諾德       |
| Arnold, Matthew        | 馬太·安諾德        |
| Arvin, Newton          | 牛頓·阿爾文        |
| Asch, Nathan           | 南珊·阿許         |
| Austen, Jane           | 珍妮·奧斯頓        |
| Babbitt, Irying        | 伊爾文·白璧德       |
| Bacon, Francis         | 培根            |
| Baer, George Frederick | 喬治·F·白爾       |
| Baker, George Pierce   | 倍克            |
| Baker, Ray Stannard    | 雷伊·史丹那·倍克爾    |
| Balzac, Honore         | 巴爾扎克          |
| Bancroft, George       | 彭克勞德          |
| Barbusse, Henri        | 亨利·巴比塞        |
| Barlow, Joel           | 佐爾·巴洛         |

#87  
2/23.52



晨光出版公司發行

上海四川路一五號