

美國的文學

**The Literature of the United States**

(英) 馬庫斯·坎利夫著

**Marcus Cunliffe**

目 錄

序 .....	2
作者簡介 .....	10
第一章 殖民時代的美國 (Colonial America) .....	10
第二章 美國與歐洲——獨立帶來的問題 (America and Europe - The Problems of Independence) .....	23
第三章 獨立——最初的果實 歐文、庫珀、愛倫坡 (Independence - The First Fruits) .....	32
第四章 新英格蘭時期 愛默生、梭羅、霍桑 (New England's Day) .....	53
第五章 梅爾維爾與惠特曼 .....	78
第六章 其他新英格蘭作家 紳士派詩人和史家 (More New Englanders: The Brahmin Poets and Historians) .....	98
第七章 美國幽默和西部的興起 馬克·吐溫 .....	114
所有歐洲王公大臣達官貴人 .....	123
第八章 地方情調的文學 狄更生和其他作家 (Minor Key: Emily Dickinson and Others) .....	130
第九章 美國小說中的現實主義 從豪威爾斯到德萊塞 .....	143
第十章 旅外作家 亨利·詹姆斯、伊迪絲·華頓、亨利·亞當斯、格特魯德·斯泰因 .....	165
第十一章 新詩 .....	183
第十二章 第一次世界大戰後的小說 .....	202

第十三章 美國的戲劇 .....	225
第十四章 第一次世界大戰後的詩與批評 (Poetry and Criticism Since World War I) .....	239
第十五章 一九四五年以後的美國與作家 .....	260

## 序

以這樣一本小書討論大題目，是有困難的。許多美國作家至少值得一提。但只把他們的名字全部開列出來，簡單評價一番，並沒有什麼意義；像《牛津美國文學辭典》那樣高明的參考書，做這樣的工作效果要好得多。我沒有那樣做，而只集中討論少數幾個工作，可是，心裏卻一直很不踏實，因為沙灘上的小鵝卵石還不只是這些。入選的是最大或最有代表性的鵝卵石，結果別的作家(這裏只略舉數位)，如托馬斯·傑斐遜、菲利普·弗瑞諾、威廉·卡倫·布萊恩特、貝阿德·泰勒、約翰·惠蒂埃、厄普頓·辛克萊、埃德娜·聖文森特·米萊、埃倫·格拉斯哥和康拉德·艾肯，不是完全沒有提到，就是一筆帶過。然而我對作家的選擇，和對他們著墨的多寡，都按照當前寫美國文學史的通例。

這裏還有另一個困難。縱然一個美國讀者會認為我的安排和評述並不背謬，可是一個英國讀者會覺有點奇怪，如果他不能接受我的某些基本看法的話。我的第一個觀點是，英美文學是可以恰當地加以區分的。馬修·阿諾德就不這樣認為，他寫道：

我看見有人刊登《美國文學入門》的廣告。想一想，菲利普或亞歷山大聽到有所謂與馬其頓文學入門，臉上會有什麼表情罷！.....我們都是為一個偉大的文學——英國文學——寫作的啊。

可是這話是在八十年以前說，就在當時，他的比喻也不大恰當。沒有疑問，在廣義上，只有文學這一普遍性的領域，作家都用大家公認的那個難以駕駛的媒介，即文字，在勤奮寫作。不過正如阿諾德討論英國文學時所承認的，文字有許多種，通常每一個民族都有自己的文字；那些沒有自己的文字的，一定會想辦法去發掘

或創造一種。他們的嘗試與純文學無關，如果確有所謂純文學這種東西的話。那往往是一種笨拙可笑的嘗試，就像一個決心丟掉舊箱子的人，卻抱著箱子裡亂七八糟的東西，在大部分店舖關門以後，上街到處搜購新的箱子。英國人的各色行篋一應俱全，而且做工考究，比其他歐洲人更體諒美國人在文字上的困難(他們對鄰近的國家就不這樣，比如說阿諾德就非常同情彭斯的困難，彭斯使用方言比使用文雅的英文順手)。然而對美國人而言，需要認真尋找一種適當的語言來表達他們自己的經歷。不首先瞭解這個問題，就不能充分瞭解美國文學。愛爾蘭人和美國人在一起覺得無所拘束，其中一個原因(除了愛爾蘭全國有一半人移居美國這個原因之外)是兩國人民都深知在文化上和在政治上被倫敦統治的滋味如何。

英國讀者可能會接受我的看法，認為是有美國文學這種東西的，他也可以承認美國作家，像愛爾蘭作家那樣，把他們那種混雜的遺產處理得非常漂亮。可是他依然會為純粹的文學價值(或者至少是為英國人所謂的文學價值)操心，因而抱怨說，強調繼承美國文學中的美國特色，有產生文化上的沙文主義的危險。他很可以說，美國人反來覆去說美國幽默、美國民主如何如何，就像這些東西是美國發現的，只有美國才有這些美德似的。他可能想到，英國人對自己所固有的反理性主義、重商主義等弊端也持同樣態度。我在這種地方，在一定的限度內，同意這個假設的英國讀者的看法。美國的文學史家，也許把他們國家裡的景象看得過於偏狹了，很容易把自己的特點誤認為舉世無雙的東西。他們誇耀本國的文學，特別是較次要的作家，的確有點過分(這應該都分歸咎他們的研究生學制。研究生飢不擇食地需要原始資料，而資料卻少得可憐，不能滿足每一個人的要求，以至最不足取的散文作家，最無出息的劣等詩人，都被搶去作為博士論文題目，後來還要出版。就像普法戰爭期間巴黎受圍，甚至老鼠和麻雀都被拿來充飢)。而且美國人確從過分誇耀自己的文學，又不幸轉為百依百順的模仿。但是另一方面，英國人評價自己的文學，也不免有偏狹處。而且，在他們並不出色的藝術部門——例如繪畫和音樂——也是時而誇耀本國作品，時而模仿歐洲大陸。有不少英國繪畫想讓人看起來像是巴黎出品；但我們又讀到許多文章，說這些繪畫代表地道的"英國傳統"。

因此，我們講美國文學，並非說它完全不像歐洲文學。概括地說，美國和歐洲是步調一致的。旅遊者隨時可以在美歐兩地看到同樣的建築，同樣的時裝；書架上擺著同樣的書籍。各種思想也像人和商品那樣自由橫越大西洋，雖然有時比較慢些。當我提到美國習慣、美國思想之類事物的時候，我想在美國一詞前面作些限度，因為美國和歐洲(特別是英國)的區別，往往只是程度上的，有時區別很小。從總體上說，分歧極其微妙，易使英國人觀察美國時感到困惑。他看到的美國，在幾個重要方面，是從他自己的國家脫胎而出的，在某些地方，還像他自己的國家——可是它又是一個外國。兩國之間有部分奇妙的巧合，又出人意料有明顯的差異；親緣關係突然中斷，就像和對街的人打招呼，見他毫無反應，才知道把生人看成了朋友了。

這就是說，英國讀者看待美國文學，需要採取一種雙重態度。他應該別那麼驕傲，應該撇開在我看來像是遺傳性的輕蔑，在他自己和美國的經歷裏尋找共有的東西。如果他像我一樣來自工業地區的英國，事情就比較好辦。生活在煤煙瀰漫的北部和生活在工廠區和住宅區的人，他們的先人來自農村，可是他們對於鄉村毫無記憶；幾年以後他們大概還要搬進另一處房子，另一個城鎮；他們熟悉奧登活靈活現描寫過的那種荒涼景象，荒野裏工廠礦井東倒西歪，既非城市，又非鄉村，既像近代，又像荒邈的遠古。對於千百萬這樣的人，他們的時間觀念、脫離社會的潛意識(不管多為微弱)，和對於醜惡的看法，都比較接近美國的經歷，而不同於聖誕賀卡上描繪的英國。只要不忘記這些事情，一個能夠欣賞阿諾德·本涅特的英國讀者，也就懂得德萊塞小說中同樣精闢的見解了。

然而他讀這些小說總有一點見外。如果他瞭解這些小說的異國情調，承認它有根有據，他就可以開始進一步欣賞美國作品。對亨利·詹姆斯和托馬斯·斯特恩斯·艾略特之類的作家也是這樣，他們不像德萊塞那樣“美國化”。不怎麼瞭解他們國家的人也可以讀他們的作品。對於他們和情況類似的作家，我並沒有特別強調國籍問題。我的劃分是武斷的，比如說我沒有給艾略特多少篇幅，因為大西洋這邊的人已很熟悉他的作品。對移居海外的美國作家，我只想說，瞭解他們出生在美國，可以幫助我們瞭解他們的作品，研究這些作家，可以幫助我們更充分地瞭解整個美國文學。

換句話說，我們認為，美國文學把我們所熟悉的陌生的東西奇妙地結合起來了。美國當然是歐洲向外擴展時期的外延，歐洲人是主要的移民。非洲被強迫而來的移民——黑奴——是個例外，這些人的到來使美國社會有了變化，不過大體上美國是按照歐洲，特別是英國的先例建立的。就文化而言，美國可以說是歐洲的一個殖民地。這樣說是要人們注意到美國社會的複雜性。其它殖民地的居民成分沒有如此複雜，政治上脫離歐洲也沒有如此長久。沒有一個起源於歐洲的國家，像它這樣敏銳地意識到要和歐洲文化分家，而且要超過歐洲文化。貫穿美國歷史的，也就是貫穿美國文學的，是一種雙重意識：既眷戀舊大陸的文明，又憧憬新大陸的前程。昨日已成過去，但也值得留戀；明天已經在望，但也令人惴惴不安。這不是一個最適合文學創作的環境。作為美國人，不相信歐洲；可是作為作家，又羨慕歐洲同行豐富的遺產。無論如何，就文藝術創作而言，小說、詩歌和戲劇在美國長時期沒有得到發展。一般來講，批評、歷史和辯論文章，美國人寫起來比較容易。

也許在我的敘述裏可以看出造成這種情況的原因。殖民地時期新英格蘭的加爾文教派，和這件事有一點關係。因此，從廣義上說，整個殖民過程和它都有關係。移民來美，並不是個個都為了崇高的目標。殖民地時期，有些移民來美是從生意上著眼，而非為宗教。在十九世紀，有些人移居美國，是為了逃避本國的兵役。不過即使如此，移民漸增的過程，對於大部份美國人，還是意味深長的，幾乎有不可思議的影響。西奧多·羅斯福說過，不管他們的動機如何，來時都坐的是統艙——走的是艱苦的道路。遠涉重洋，把一家人搬到美洲來，可不是一件容易的事。沒有信心是不行的，神話也就此開始了。在神話裏，歐洲使他們想到過去，想到康科德的英國兵，在外地的地主，王朝的尊嚴。想到饑饉，窮困，壓迫。對比之下，美國代表的是將來：富饒，繁榮，自由。就是現在，美國還是喜歡使用將來時態，比如有一個作家在一九五二年七月二十七日的《紐約時報雜誌》上這樣安慰讀者："不管怎樣，現在還是春天的開始，還是黎明時分。"我想一個歐洲作家就不會說這種朝氣蓬勃的話；在英國，我們頂多只能希望來一個 "新的伊麗莎白時代"，無遜於前朝就是。

美國自有史以來大部分時間是一個忙碌、緊張的地方，熱中創新，而無意於守舊。它的人民非常樂觀，非常重視個人克服困難的能力，個人有權期望成功。愛默生在《論自助》那篇文章裏，說過一句意味深長的話："知道一定有飯吃的孩子們對於什麼都不在乎.....這原是符合人類本性的一種健康態度。"或者像梅爾維爾說的那個自以為了不起的美國人，一旦遇上內戰，他自認為是"自然界的羅馬人，戰爭永遠折磨不了他。"愛默生所表現的那種信心，在美國到處可見，而梅爾維爾清醒的看法卻從未得到大家的同意。我們可以看到"健康的態度"有各種不同的後果。過高的期望受到挫折，可以使自負的人陷入失望的深淵。樂觀和悲觀可以在美國作品裏奇妙地結合起來，馬克·吐溫就是一個顯著的例子。或者，個人可以標新立異，以戲劇性的作法顯示他和社會的關係——當無政府主義者，虛無主義者，甚至像普羅米修斯那種人。我們在這裏會想到梭羅《我不是工程師的兒子》；詩人魯賓遜·傑弗斯(《照耀吧，毀滅中的共和國》)；海明威(《我們不再參戰》)，此外還有惠特曼、托馬斯·沃爾夫、亨利·米勒。我們也可以看到美國作家(不管他表面上多麼超然)很容易受到思想潮流的感染；過去五十年來，他幾乎每隔十年好像就要在精神上蛻皮一次。

美國作家之所以能獨立於社會之外，部分原因是社會本身遠未成形，在不斷變化中，以至不能他嚴加約束，社會只希望個人在總的精神上效忠社會，而沒有更密切的聯繫。說到小說家，我們從霍桑的例子裏可以看到，社會基礎不穩固，帶來了不少嚴重問題。那就是說，小說家沒有一個結構固定的社會作為他寫作的題材；大概更為重要的是，他心中沒有明確的讀者作為寫作的對像。美國作家很難找到全國性的方向。他們之間的大部分人，儘管對於美國持保留態度，確實相信美國比其他地方美好，到今天還是如此。它的公民享有輝煌的平等，除了黑人，都能昂首闊步。可是怎樣使社會平等與作家所需要的社會各階層的鑑賞和贊助結合起來呢？這個困難自然並不限於美國一國。可是對於某些熱愛民主而作品廣受公然嘲笑的作家，的確是一個嚴重問題。梅爾維爾在他的小說《白外衣》裏提一個解決辦法，這個辦法既不能使讀者滿意，也不能使他自己滿意。兩個水手正在談話，一個是老百姓傑克·蔡斯，另一個是詩人萊姆斯福斯。

"真是的，傑克，他們所說的公眾是怪物，就像我們在奧希希看見的那個偶像，長著公驢的頭，狒狒的身子，和蠍子的尾巴。"

"我不喜歡這個，"傑克說，"我上了岸就成了公眾之一。"

"對不住，傑克，你不是，那時你只是人民的一部分，就像你在這艘巡洋艦上一樣。公眾是一回事，傑克，人民是另一回事。"

"你說對了，"傑克說，".....公眾和人民，是啊，小夥子們，我們討厭公眾，我們擁護人民。"

像梅爾維爾那樣的人物，不僅覺得容易受到公眾的攻擊，而且和人民有感情上的聯繫。十九世紀在美國是個相信文以載道的時代，在英國也是如此；小說流於說教，不僅限於美國一國。不過美國有一種說教，不只譴責奴隸制度和酗酒放縱。最近，人們常把美國拿來和蘇聯比較，這種作法，一般來說是愚蠢的。不過一百年前的美國和現在的俄國，或者更正確地說和二○年代的俄國，的確有部位相似。兩者都是又新又猛的試驗。其他國家都認為他們起的是破壞作用，至少他們那種粗暴、固執己見的作風使人難堪。兩者都由於反對其他國家的立國原則，因此對它們多少都抱著敵視態度。凡是過激的意識形態，都需要有另外一個醜惡的制度作對比，才能襯托出自己的善良。以蘇聯而論，資本主義是壞蛋，以美國而論，壞蛋只能是歐洲——這一直是歐洲對美國的用處之一(雖然歐洲對美國也有別的作用，幾乎抵銷了前者。這一點，容後詳論)。此外，俄國和美國都把實現他們黃金時代的希望寄託於未來(這有助於解釋何以二○年代和三○年代的美國知識分子，對共產主義那樣嚮往。他們對自己國家的前景感到失望以後，就寄望於別的國家。林肯·斯蒂芬斯訪問俄國以後說，("我看到了未來，它很成功")。在這兩個國家，作家有促使主義獲勝的道義責任，而不能詳細討論人性和他們國家究竟還有什麼缺陷，這樣做就會暗示黃金時代可能永遠不會到來。

這就是影響文學的美國特有的說教。人們所說的美國"官方"意見，不是明顯的暴政，而是一種微妙的強制，壓在作家心靈上，比生意人的口號"不要賺錢，要發財"略勝一籌。美國的這個詞和它的涵義，妨礙了美國作家，有點像黑人這個詞妨礙了黑人作家一樣。你必須向人解釋美國，不僅向不懂美國的歐洲人解釋，還得向其他美國人，甚至向自己解釋。美國是為了實現理想而建立的國家，它發覺

理想與現實之間有時相牴觸；而無論如何理想與現實又必須互相印證。在文學方面，這種美國式的說教把應當如此與實際如此勉強扯在一起。結果是，縱使作家經常脫離實際，美國文學中稱得上神秘主義的作品並不多見(唯靈主義的作品倒不少；跟美國的神話一道，宗教有重要的影響)。實際的和實用的，否定了空想的和先驗的東西。想要當美國神秘主義者的人，和美國總統一樣，在修行時經常被人打攪，不得不出去和一個個代表團握手；我們還可以打個比喻，電話也在不停地響。有時這種結合貌似輕率，實際上非常認真。我們可以在艾米莉·狄更生或者梭羅的詩裏找到達種表現：

偉大的主，求您賜給我的財物  
不要次於可能使我失望的東西，  
再求您發善心，給我點值錢東西，  
可以使我的朋友大失所望。

這不是一首普通的滑稽詩，題目是《祈禱》，梭羅不是在插科打諢。然而美國式的幽默，儘管程度不同，有一部分是對說教的反應：從這裏可以察覺實際與理想之間的差別。有一本正經的"官方"意見，就有另外一種玩世不恭的意見。既有冠冕堂皇的《國會記錄》，又有某位杜利先生或是威爾·羅傑斯揶揄國會議員或其他發言人。幽默是美國作家迎合群眾的一種手段，即使他在幽默中咒罵群眾也無所謂。幽默也是一個處理方言和其他不能以嚴肅態度處理的文學素材的辦法。為了表現美國言談舉止中真正不拘禮節的地方，就形成了以馬克·吐溫為祖師的一種輕快流暢的文體，不是英國作家所能倣效的。不僅散文文體得益於此，美國歌詞也有明白易曉的詩味，生意盎然，這主要應該歸功於黑人。

此外，和歐洲必然有經常不斷的聯繫：歐洲在意識形態上毫無可取，在靈感上卻是不竭的源泉。歐洲的影響，歐洲的卓越才華，曾被他們否定、接受，又曾使他們煩惱。他們一再預言美國終將稱雄於世；他們要美國人忘記歐洲，做本鄉本土的作家。可是歐洲終久還是緊緊纏著美國人的心，耿耿難安。有些美國人的確比任何歐洲人還要歐洲化：從班傑明·佛蘭克林和朗福德伯爵到艾略特和埃茲拉·龐德，卓越的相信世界主義的美國人一直沒有斷過。由於英國人自認為是美



國的主人，對於美國與歐洲大陸之間千絲萬縷的關係，並沒有清楚的認識，比如說他們並不知道有多少美國人曾在德國大學裏讀過書。

如果歐洲對美國起到一種複雜的神話作用，美國作為一個新鮮、粗獷、富庶、狂暴和想像中的國家，也作用於歐洲，只是不那樣複雜而已。美國人對他們特徵的這幅寫照也極神往。但是他們也有一點神經過敏。許多批評家說過，美國文學裏優雅的歐化文學和本土文學之間，一直是有分野的。一位批評家把這兩種文學的作家分別叫做"白面孔"和"紅皮膚"，拿亨利·詹姆斯和華爾特·惠特曼當做兩派的代表人物。英國讀者可以把這個簡單有用的說法記在心裏。另外一種常見而有用的(雖然並不盡同)分野，存在於像愛默生和惠特曼那樣表現上述黃金時代樂觀主義的作家，和其他作家如霍桑、梅爾維爾、亨利·詹姆斯之間，後面這些人不相信本國同胞滿懷信心的進取精神。這兩種區分在理論上過於極端，實際上沒有一個美國作家可以恰如其分地歸入這類那類的。

美國文學雖然顯示了某些較持久的趨勢，它並不是靜止的。它的風氣每隔十年就有變化；十九世紀初和十九世紀末的風氣就大大不同。對於未來的信念，雖然還很堅強，卻已經遭受過一系列強烈的震撼；"官方的"看法受過猛烈的抨擊；公眾受到某些人蔑視(或漠視，最顯著的是受到美國現代詩人的漠視)，人民被當做傷感的虛構。南方文學的成長在某一方面標誌著這種改變了的情緒。為了向美國神話挑戰，南方糾纏於極端保守的反神話傾向，對創作活動很不利；完全證實了戈登·庫格勒有名的對句說得不錯：

呵，可憐的南方，詩人寥若晨星  
她從來不曾以文學見稱。

可是到了二十年代，南方作家，雖然還心安理得地保持著某些區域性的保守色彩，已經可以用相當超然的態度觀察南方困難的處境，利用上好的材料從事寫作了。作家沒有必要到歐洲去尋找過去，他們完全可以隨時隨地在美國本土找到過去。

這就是我在本書各章討論的一些主題。我希望讀者和我同樣確信這樣做是適當的。我也希望能把我從美國文學裏得到的樂趣與你們共用。我們很容易以不屑一顧的口吻來議論美國的抱負，這原是我們全國消遣的話題。同樣，我們也容易把

美國作家形容成受苦受難的人，在文化上流離失所，就像南非土著一年之中必須在歐洲人的工廠圍牆內工作半年一樣。如果我讓讀者產生這樣的印象，那不是我的原意。每一個國家都有它的文學問題、並不是每個作家都知道有問題存在；對於某些作家，知道有問題只能對他們有利，不會對他們掣肘，因為問題可以為他們決定努力的方向。每人能做什麼就做什麼；既然各國有自己的文學，每一作家在本國外也還有他的世界，在那裏，他可以像赫爾曼·梅爾維爾那樣歌唱：

任憑珍珠寶石堆積如山——

變得像波斯王那樣豪華

而我只要從藝術之海裏

擷取一個滴著水珠的獎盃。

### 作者簡介

馬庫斯·坎利夫(Marcus Cunliffe)，一九二二年生，現任英國薩塞克斯大學"美國研究"教授。曾先後就讀於牛津大學、戰時的桑赫斯特學院，以及耶魯大學。畢業後歷任曼徹斯特大學講師、教授、哈佛大學客座教授。其他著作有關於喬治·華盛頓的論著，美國十九世紀初葉歷史，《美國總統職位》(*The American Presidency*)與《軍人與平民，1775—1865 間美國的尚武精神》等書。他的美籍妻子是雕刻家和設計師。

## 第一章 殖民時代的美國

(Colonial America)

詹姆斯敦和約克敦雖然在空間上相距才二十英里，時間上卻隔了一百七十五年。一六〇七年，英國人在詹姆斯敦建立了他們在北美洲的第一個有成就的殖民地。一七八一年，在半島另側的約克敦，康沃利斯麾下被圍的軍隊向華盛頓將軍投降，

管樂隊奏起震耳的"天翻地覆"樂曲。我們都知道，這並不是英國勢力在美洲的終結。往日的影響多得沒辦法消除'美洲大西洋沿岸的十三個英國殖民地，在語言、制度和思想方法上，仍然脫不了霍桑在美國獨立七十年後還稱為"我們的老家"的一些特色。

然而，殖民者共有的經歷，使他們脫離了英國和歐洲。他們要適應陌生的氣候和農作物，對付印第安人，繪圖測量，開墾種植，建設和適應環境。到了殖民末期，環境已經不那麼生疏，而是比較舒適。往日拓荒者腳踩的泥地或只鋪著光禿禿的木板、一走就格格作響的地方，有的已經好像是或真的鋪上地毯了。不過，最初的那幾年，一切還不穩定，生活淒慘到了極點。威廉·布雷德福曾這樣概述一六二〇年在普利茅斯港登陸的清教徒的艱苦情形：

就這樣渡過了浩瀚的大洋，經歷了籌備遠航期間無盡的困苦.....，現在沒有朋友來迎接他們，沒有小旅館讓他們歇一歇飽歷風霜的身子，沒有人家更沒有小鎮可供投靠求助極目所見，只是野人野獸普遍有的蠻荒，而野獸和野人究竟有多少，他們無法知道。在當時的情形下，他們也不能登上皮斯迦山頂，眺望荒野以外是否有什麼更好的土地，可以滿足自己的希望。不論他們向那方眺望(除了仰首向天外)，所見景物，無一使他們感到欣慰和滿意。夏天過去了，面臨的是風雨淒涼的一片荒蕪。.....

在這種環境下，早期的殖民者自然無暇閱讀或創作典雅的文學。威廉·佩思在一六八五年忠告當時希望移居新大陸的人說："不可存奢望，收穫靠勞力，先付代價再得益。"就文學方面而言，他的話適用於大部分殖民時期。美國沒有培養出像彌爾頓、德萊登、波普、斯威夫特、斯特恩、菲爾丁一類的作家，致力於宗教的人士當中，也找不出布尼安或泰勒。這時期的美國也沒有指望產生這類作家。惠特曼的《美國告舊世界裏的批評者》說：

這裏要先顧到當天的職責，實實在在的課程，  
財富、秩序、旅行、住所、物產、豐饒——

但在美國革命前，舊世界的批評家並沒有提出苛評，那時也沒有合眾國，只有在荒野邊緣與世隔絕的殖民地，忙著鞏固與擴大既得利益。他們不是沒有教化，尤

其在新英格蘭，哈佛大學早於一六三六年成立了，一所印刷廠也於一六三九年在附近設立。大體說來，新大陸願接受舊世界的文學作品，如果他們有餘暇閱讀或者作品還合乎他們需要的話。不過，雖然歐洲來的每一艘船都運來書籍，大多數殖民者最初的文學趣味是相當樸實粗淺的。

新英格蘭的情形可以用"清教主義"一詞來概括。人們一再認為信奉清教的新英格蘭區詛咒文學和藝術，使美國至今仍受其害。依照二十年代流行的指責來說，清教徒是鬱鬱寡歡的偽君子。門肯及其它批評家喜歡說下面一類笑話：

清教徒登陸後，便跪地祈禱——然後就向土著進攻。

清教徒苦苦研究上帝旨意，每每成為批評家的笑柄：例如，溫思羅普(**John Winthrop, 1588—1649**)說老鼠在他兒子的書房裏，單單啃掉英國國教的祈禱書而不咬別的東西。他們喜歡譏笑殖民時代的"清教徒法規"(其實大部分是英國國教牧師塞繆爾·彼德斯在一七八一年杜撰的)。殖民時期的新英格蘭沒有小說和戲劇，也沒有真正的清教徒的詩，因此他們斷言美國文學誕生之日便幾乎被扼殺了。

二十年代以後，在哈佛大學學者塞繆爾·埃利奧特·莫裏森、佩裏·米勒、肯尼思·默多克的領導下，以更為同情的態度，深一層的觀察了清教徒的生活和思想。他們認為就新英格蘭殖民區當時的艱苦情形而論，已經在文學上(如果把神學、歷史、編年史、私人日記等均列入文學的範疇——我們也應該如此)有了數量驚人的作品。愛德華茲(**Jonathan Edwards, 1703—58**)更被視為學識淵博的作家。過去反清教徒的言論未免過火。可是現又有小小的危險，學者專家們可能在相反的方向犯錯誤，雖然不如過去那樣過火和不負責任。先前的攻擊是要"揭穿"祖先的面目，但如今對殖民時代的文學——尤其是新英格蘭文學——則大加頌揚，不是有崇拜祖先之嫌嗎。美國的文學史家，在探索"可用的過去"(這是布魯克斯的名句)的時候，自然要將文學系譜，儘量向前追溯，堅持它的完整性。他們還要樹立清教傳統。在許多方面，需要他們對殖民時代文學作品重作解釋。這方面最好的學者，都很小心謹慎，不說過頭話。從歷史觀點來看，殖民時代的寫作，是有其引人入勝之處的。但有一點要指出，作為文學而論，它的價值就沒有那麼高了。這樣說法，並非否定清教徒精神中值得稱讚的特質(暫且拋開新英格蘭以南的殖民

地不論)：勇敢、熱誠和意志。我們也不否認有清教徒傳統：新英格蘭有獨特的道德與社會準則，其影響播及美國的大部。不過，對於作家來說，革命迄今，這個傳統的影響似乎並不是一股強大積極的力量。除了霍桑(Hawthorne)以及哈裏耶特·比徹·斯托(Harriet Beecher Stowe)、約·格·惠蒂埃(J.G. Whittier)，可能還有洛威爾(J.R. Lowell)，或多或少受過這種傳統的影響，十九世紀的主要作家中，又還有誰呢。朗費羅過了六十歲後，承認自己雖然很想讀喬納森·愛德華茲的作品，卻一直沒有讀過。朗費羅雖然有點生性疏懶，卻是一個博覽群書的人。總之，他和大多數的当代人物一樣，更傾心於往昔的歐洲文學，而忽視了本土文學。同樣，殖民時代的某些作品所以要等得那麼久才問世，也許就是造成這種傳統沒有延續下來的原因與結果。老約翰·溫思羅普的《日記》到了一七九〇年才出版，直到一八二五至二六年間才出齊，以《新英格蘭史》為書名。威廉·布雷德福(William Bradford, 1590—1657)的《普利茅斯殖民史》(*the History of Plymouth Plantation*)的底稿，於革命時期遺失，後在富勒姆宮的圖書館內發現，至一八五六年始全部出版。薩拉·肯布爾·奈特(Sarah Kemble Knight, 1666—1727)的日記遲至一八二九年方才問世，塞繆爾·休厄爾(Samuel Sewall, 1652—1730)的日記是在一八七八至八二年間出版的。愛德華·泰勒(Edward Taylor, 1644-1729)的詩集，直到一九三七年才有一部分出版。

說到新英格蘭作品質量，一般認為清教的氣氛產生不出富於想像力的文學。這種說法其實也不可過分強調，因為在第一批殖民地建立後的一百年內，清教的教規已寬大多了。新英格蘭以外的殖民地並沒有實行嚴格的神權統治，即使在那些地方，十七世紀末葉前也看不到什麼比較自由的文學作品，甚至根本沒有文學可言。但就新英格蘭本身來說，在最初幾代中，麻塞諸塞和康涅狄格兩州加爾文派統治下的鎮區內，找不出純消遣性的作品。他們把自己當作上帝使者，奉"創造奇蹟的神"之命，替上帝的子民安置家園，讓印第安人"那批可憐的得救者"——皈依上帝(要不然就消滅他們)，而科頓·馬瑟(Cotton Mather, 1663—1728)更斷言印第安人"或許是受了魔鬼的引誘，希望主耶穌基督的福音，永遠都不會傳佈到這裏來消滅或騷擾魔鬼所建立的絕對王國。"這些人以聖經和自己的良心作指標。

這種以神為中心產生的早期文學，在題材與風格上，都有濃厚的宗教色彩。凡使一般教徒能充分認識內在的邪惡和本身在俗世須受上帝考驗的作品，才算是最佳作品。由於清教徒譴責羅馬教會頂禮膜拜、歌功頌德的做法，所以他們在文學上反對粉飾。他們提倡平鋪直敘，不作不必要的修飾和引喻，以免文化水平不高的人讀了不解。當然新英格蘭的作家並非永遠嚴守他們自己的戒條。納撒尼爾·沃德(Nathaniel Ward)的《阿格瓦純樸的鞋匠》(*The Simple Cobbler of Aggawam*, 1647)即是一例。他這本生動的小冊子專談婦女時裝，下面是一段摘錄：

可是當我聽到一個卑不足道的名門淑女，打聽女皇這個星期穿的是什麼衣服，宮庭婦女的褻服又是什麼樣式的時候.....我認為她是一個小得不能再小、毫無價值、一無是處的人物。如果她經得起一腳，你踢她一腳倒比尊敬她或是遷就她更加適合。

科頓·馬瑟的《新英格蘭宗教史》(1702)中，也用了無數典故。不過，這些都是特殊的情形。沃德(約 1578—1652)是五十幾歲才移居麻塞諸塞州的。清教時期的一些學者雖然濫用典故(而且還要玩弄字謎等文字遊戲)，但科頓·馬瑟在日記裏承認"我最佳的成就被傲慢的思想玷污了"，他所表現的，是很特殊的學究氣，在殖民時代，甚至他那飽學的父親英克裏斯·馬瑟(Increase Mather, 1639-1723)，也望塵莫及。

在其他方面，新英格蘭作家大體以聖經為依據。他們不僅引述聖經的章節來立論，還把他們的境遇附會於聖經故事，把自己比做猶太人，把他們的敵人當做猶太人的敵人：

於是，當一些德高望重的人完成了上帝特選的子民移居美洲荒野的偉大計劃後，這位德高望重的人，經大家同意後，被選作摩西人的首領，他必須做這項偉大事業的領袖.....

科頓·馬瑟以這樣的話稱道溫思羅普，似乎是很合理的。聖經為他和同代人物提供了適用於每一個場合的人物和實例。它是他們著書立說的藍本，正如奇彭代爾和英國的名匠的傢俱樣品表，多少變成是殖民地傢俱匠人的樣本。在某些方面，聖經的作用是聖潔的，使本來平淡的著述面目一新。例如，佈雷德福風格剛健的

散文便顯示出聖經文字的痕跡（他的《歷史》(*History*)一書，是殖民時代的最佳著作之一）。另一方面，聖經又限制了清教時期的作品，使它們顯得晦澀沈悶。作家動不動就引用聖經上的華麗辭句，更因這些辭句有其攻不倒的尊嚴，所以被用之又用，終於流於陳腐。

聖經至高無上的影響，也許把殖民地的文學與英國文學在年代上的差距加寬了。韋奇伍德(G.V. Wedgwood)在他的《十七世紀的英國文學》(*Seventeenth-century English Literature*)一書裏，認為一六一一年出版的欽定聖經譯本，其中的語言已落後了一個世紀。要是這樣的話(如果我還可以說，欽定譯本不久就取代了日內瓦版本，聖經在殖民地的影響比在英國的影響更大)，這可能便是殖民時代作品在時間上落後的一個原因。新英格蘭的作家，雖然不乏博學之士，卻不盡熟悉當代的英國作品。他們的情趣與風格都是古老的。殖民時代美國的最佳詩人泰勒(Edward Taylor)，在玄學派的詩不復盛行於英國後，還在寫它。彌爾頓和馬韋爾在世時，他們的作品很少為同時期的新英格蘭讀者讀過。埃德蒙·沃勒的詩直到他死後十二年的一六九九年，才由波士頓的本傑明·柯爾曼博士介紹到美國。哈佛大學校長英克裏斯·馬瑟似乎不知道有莎士比亞和本·瓊生其人，更使人驚奇的，連布尼安也不知道。艾邊生和斯蒂爾的全盛時期過去許多年後，在美國還有許多人細心模仿他們；而且，美國人在十八世紀後半期捲入政治爭論時，還讀十七世紀的思想家洛克等人的作品，這也是造成當時美國文風不合時宜的一個因素。

另一個影響和限制清教時期作品的因素是相信事無鉅細都是上帝或魔鬼的旨意。有時也會產生一些感人的文章，或寫逆境求生，或謳歌正義，如塞繆爾·休厄爾的一本小冊子中有下面一段動人描寫，寫他對於啟示錄的冥想，其間特別提及紐伯裏港：

只要鮭魚和鯉魚還在梅裏麥克河中遊樂；.....海鳥還知道按季節飛來， 拜訪朋友的居處；牛羊還在土耳其山腳下低頭啃食青草；...自由馴順的鴿子還在白橡樹或郡區內別的樹上棲息、築巢；只要大自然一日不衰老、不忘培植起行行的玉蜀黍；基督徒即生於斯息於斯，先在此聚會，再由此升天，接受聖光。

休厄爾的《日記》(*Diary*)是清教時期文學中最吸引人的作品之一，明顯地流露出他對鄉土和生物之愛；他把紐伯裏港比做天國中途的一程，這似乎是傳統上的老套。但在其他許多新英格蘭作品中，尤其是十七世紀的，我們只能記起像溫思羅普的老鼠，或科頓·馬瑟在失去了幾篇講稿以後斷言“冥世的鬼魅或者使者都是強盜”等類的文章；其中對人類的動機只有粗略的分析。真實的感情偶爾出現，但跟著便被正統的虔誠擠跑了。因此，安妮·布拉茲特裏特(**Anne Bradstreet, 1612—72**)為了哀悼亡兒，會寫出下面的詩：

樹長大了自然要腐朽  
熟透的李子和蘋果自然會墜落，  
玉蜀黍和草到了季節就要收割，  
歲月把強壯高大的拖倒了。  
但新植的花木被連根拔掉，  
剛出的嫩芽橫遭摧殘，轉瞬即逝，  
只有他的手把自然和命運引導。

最後的一行殊欠工整。放在感慨深沈的前兩行之後尤覺如是。尤裏安·奧克斯(**Urian Oakes, 1631—81**)的力作“托馬斯牧師”(Elegy upon the Death of the Reverend Mr. Thomas, 1677)一詩也寄託了哀思：

我最親愛的，最知己的朋友去了！  
去了，我可愛的伴侶，靈魂的慰藉！  
如今我在這紛亂的人群中感到孤寂，  
' 幾欲向整個人世告別——

至此文情痛切極矣，但加了下面兩行，頓覺索然寡味：

願主保佑你！上帝永在：  
他是我一切的一切。



還有一位牧師的妻子瑪麗．羅蘭森(Mary Rowlandson, 1635—1678)，一六七六年被印第安人俘下，後來她追述這段經歷，下筆嚴謹簡潔，可是對上帝何以准許印第安人屠殺，卻加了一段曲折的分析。

即使以寓言的形式寫的小說在新英格蘭也沒有地位。除了讚美詩或民謠，詩也是不重要的。只有三位清教時期的詩人值得一提：安妮．布拉茲特裏特、愛德華．泰勒、及 可爾．威格爾斯沃思(Michael Wigglesworth, 1631-1705)。威格爾斯沃思的長詩《判決日》(*The Day of Doom*, 1662)，徹底論述了加爾文派教義；但跟他的其他有關神學的議論詩一樣，不比拙劣的打油詩高明多少。《判決日》中最拙劣的一節，也許是上帝對那些"沒有受過善惡熏染的"夭折者的判決：

這是罪行，因此進入天堂

你們是休想了；

但我允許你們

住入地獄裏最舒適的房子。

偉大的主既如此回答，

他們就不再哀求：

他們的良心必須承認

主的理由更充足。

布拉茲特裏特的散文《冥想集》(*Meditations*)和詩集，如《美國新崛起的第十位繆司女神》(*The Tenth Muse Lately Sprung Up in America*)，則比較有趣。她的詩集於一六五〇年第一次在倫敦出版，較之英國第一位女詩人"無與倫比的奧琳達"凱思琳．菲利普斯還要早一年。作為殖民時代的美國家庭主婦，她的成就可能較奧琳達更顯著。溫思羅普描述這位年輕的清教徒貴婦時，說她在一六四五年，

因長期致力於讀書和寫作，寫了許多本書，以致身體虛弱，理解力和才智逐年衰退...如果她操持家務，做一些婦女份內的事...她就不至於才思苦竭。

布拉茲特裏特對於杜．巴塔斯(Du Bartas)的作品和聖經很有研究(納撒尼爾．沃德說她是純正的杜．巴塔斯姑娘)，是一位稍遜一籌的女詩人。她從未寫出足以

壓倒泰勒的詩來。泰勒二十幾歲到美國，大半生在麻塞諸塞州的邊境當牧師。他的詩幾乎湮沒，最近才被人發現，其精巧的隱喻，使人聯想到誇爾斯與克勞肖：

乘著傳諭上帝法令的馬車，  
如果不受虛偽的誘惑，  
他們就輕快地駛向  
燦爛幸福的天國。

讀者不時會以泰勒的作品中，發現與後來另一位新英格蘭隱居的女詩人艾米莉·狄更生(**Emily Dickinson**)有些相似之處：

誰願意  
用他的血洗去我的汙漬？  
用這器皿裝飾他的架子和金色食櫥？

不知為什麼泰勒沒有受環境束縛。雖然他承認某些事物不過是"俏皮話"，可是他還是興致勃勃地羅列了一堆怪誕不經的事物：

施特拉斯堡的鐘，德累斯頓的瓷器，  
萊格薩蒙飛去的鐵鳥，  
特裏安的在飛翔中的木雀，  
阿奎那聖者殺死的假人，  
馬克·斯卡裏奧塔的鎖、鑰匙和鎖鏈  
被一個跳蚤拉著，在我們貝蒂皇后治下....

這是詰屈聱牙的詩，但其中也有幾段頗富想像力：

誰用翠玉絲帶般的河川  
把地球編織得這樣好看？  
誰為海洋裝飾上織邊  
像銀盒內繡球般的璀璨？

誰為它覆上華蓋？織好垂簾？

誰在這滾球場中把太陽滾轉？

其他美國的清教徒作家在詞藻運用上，沒有一個比泰勒更豐富的了；偶爾也寫點詩的科頓·馬瑟，或許可與他相比。不過，假若大部分新英格蘭作品沈悶乏味，至少煩瑣淺薄的還不多。即使詩的作者沈迷於錯綜複雜的教義或編年史，他們從未完全迷途。麻塞諸塞州的威廉·斯托頓(William Stoughton, 1631-1701)說"上帝已經選擇了一個國家，讓他可以把精選的穀粒種植在這片荒土上"。與此相似的信念，普遍見於十七世紀和十八世紀初期的作品。塞繆爾·休厄爾在他的《天候現象》(*Phaenomena Quaedam Apocalyptica*, 1697)中預言新英格蘭將是新耶路撒冷的所在地。傳教士緊緊抓住經文，盡力說服聽眾；編年史家把每件瑣事都記了下來，相信最終都是珍貴史料。這種生氣勃勃的勁頭，便是請教時期寫作的主要動力，因此，現代讀者讀到像科頓·馬瑟《新英格蘭的宗教史》之類累贅、艱澀，甚至荒謬的史料時，覺得其中還有可取之處：

我寫基督教的奇蹟，逃脫了被歐洲褫奪聖職的厄運，飛到美利堅的海岸……

一場決定性的戰爭在進行中，上帝注視著它的結局，後代的子孫也將談到它。科頓·馬瑟(欣然以幽默的口吻)敘述了一六八八年至一六九八年與印第安人的戰爭：

作者假定著名的特洛伊戰爭發生在我們這場小小的印第安戰爭之後；因為最好的考古學者已經將荷馬駁倒了；特洛伊的城牆似乎全是用詩人的稿紙建造的；特洛伊的被圍和木馬的悲劇，只不過是一篇詩。我們與一小幫印第安人之間的戰爭，在外人看來，縱使是《蛙鼠之戰》，但就我們本國人來說，它的重要性已足以寫一部歷史了。

從世俗觀點來看，清教徒對新世界的態度就是上述對未來的信念。清教徒思想還有另一面——相信康涅狄格州的胡克(Thomas Hooker, 1586—1647)所說的"罪孽之邪惡實難想像"雖在霍桑的作品中明顯地表示出來。但對美國人的思想影響較弱。

其實，到了十八世紀初，控制新英格蘭的達種思想已有所減弱。最初粗糙地刻在墓碑上的骷髏與交叉的大腿骨圖形，已為帶翅膀的天使所代替，有的甚至換成了肖像。唯有比科頓·馬瑟晚一代的愛德華茲仍力圖說服自己和北安普敦的教民，去挽回和重振祖先日趨沒落的偉大思想。然而，他所激起的反應狂熱有餘而深摯不足。愛德華茲是有力的宗教復舊派，他最有名的作品是一篇警世之論，名為《罪人在發怒的上帝手中》(*Sinners in the Hands of an Angry God*, 1741)；他也是一個典型的十八世紀哲學家，陶醉於大自然中，帶有泛神論色彩：

上帝似乎無所不在；在日月星辰中；在雲霞和蔚藍的天空中；在花草樹木中；在江河大海中；在所有自然物體中……我時常連夜仰望月祝；白日花費許多時間觀察雲層和穹蒼，觀看上帝在這些東西中的豔麗光輝……

愛德華茲的《意志自由》(*Freedom of Will*, 1754)雖然可以稱為一篇嚴峻之作，但他晚年的《兩篇論文》(*the Two Dissertations*, 1765)中卻不乏慈愛寬容之心。

馬瑟和愛德華茲童年早熟，直到暮年，始終是多產作家。他們也過著忙碌的社會生活，但這只是頻繁的私交。自我反省和寫日記的習慣是清教徒共有的特點。從溫思羅普的《日記》(1630—1649)，到亞當斯的自傳《亨利·亞當斯的教育》(1907，不公開發行)，這類作品，不論當初是否打算出版，都是新英格蘭文學的珍品至於塞繆爾·休厄爾的日記，已見前述。在格調上迥然不同的是一位四十歲的寡婦薩拉·肯布林·親特(*Sarah Kemble Knight*)的日記，記述她在一七〇四至一七〇五年間從波士頓到紐約的旅行。讀了她的自述，真有從溫思羅普與馬瑟等人的世界走進另一境界之感：

在商人家中時，一個高個子的鄉下佬走了進來……；他走到屋子中央，笨拙地點了一下頭，身上散發出一股濃味，鞋子像鐵鏟，腳在地板上一擲動，留下了一小鏟土，然後，站定了，雙手夾在腋下一動不動，四下打量，活像一隻從籃子裏出來的貓。

這便是十八世紀新英格蘭作品的語調，輕鬆而不避塵俗。我們在科頓·馬瑟的外甥保守派牧師馬瑟·拜爾斯(*Mather Byles*, 1707—88)歡暢的韻文中，也可以找出類似而更優雅的語調；他的詩句可以用作他舅父那個世界的墓誌銘：

地球對著位於中心的太陽，  
年復一年繞了一百圈，  
自從載著粗野的文人的第一條船  
經浩瀚的海洋來到達野蠻的岸邊.....  
它屹立著——堅固、莊重、簡樸、粗獷、嚴峻。

新英格蘭以外的地區也有典雅的作品。賓夕法尼亞州的威廉.佩恩(**William Penn, 1644—1718**)以教友派冷靜寬仁的特性寫作，而南部殖民地仍免不了根據宗教立論。但到了十八世紀中期，教友派的費城，開始變為生氣勃勃的商業和藝術都市了；在這裏或其他地方，英格蘭教會、學校以及市民大會三者一體，這種形或獨具一格。羅伯特.貝弗利(**Robert Beverley, 1672—1722**)的《佛吉尼亞的歷史與現狀》(*History and Present State of Virginia, 1705*)以及韋斯托弗的威廉.伯德(**William Byrd, 1674—1744**)的作品，明顯地表現了英屬佛吉尼亞殖民地的世俗氣息。伯德是富有的莊園主，曾在英國受教育並且住過很久。他有一所在殖民時代堪稱府第的大宅子，藏書四千冊(比科頓.馬瑟的書多一倍)，在他家的牆壁上，四處懸掛著英國貴族的畫像。他寫了許多有關佛吉尼亞的生動的記事，直到一八四一年才出版。他還以速記寫日記，最近才印出一部分。伯德曾被人形容為"美國的佩皮斯"(幾乎每個美國作家都一度被人加上這項討厭的帽子)。人們也想起了博斯韋爾。伯德的《秘密日記》一如博斯韋爾的《倫敦日記》，顯示出他是個時而刻薄、時而機敏的人。當然伯德不能算是清教徒；他在《分界線史》(*History of the Dividing Line, 1729*)中這樣談到佛吉尼亞最初的殖民地：

他們從吉古坦擴展到詹姆斯鎮，在那裏就像真正的英國人一樣，不用五十鎊就蓋起一所教堂，不用五百鎊就蓋起一間酒店。

伯德一七三三年拜訪一些鄰人後寫道：

我被引入一間鑲著雅致壁鏡的屋子.....一對馴鹿無拘束地在室內跑來跑去，一頭鹿拿我當生人來打量。但不幸它在鏡中窺見了自己的影子，起身躍過鏡下的茶几，將鏡打碎，碎片落在茶几上，打翻了上面的瓷器。這件事使我驚訝，使斯波茨伍

德夫人嚇了一跳。但是，能看到她對闖下的這個大禍面無溫色，損失再大也是值得的。

與此相反，溫斯羅普在《日記》中記述了九十年前波士頓萊家庭內發生的不幸：

一個敬神的女人.....，有時住在倫敦，這次帶了一包精緻值錢的亞麻布織，剛剛洗好，仔細燙過、折好，放在客廳裏過夜。她有個黑人女僕，那天晚上回來很遲，不小心將燭花掉在包上了，第二天早上床單全都燒燬。.....但這是上帝的旨意，損失對她是有好處的，一方面使她的心靈擺脫了世俗的享受，另一方面可使她對更大的痛苦有所準備，因為不久後，她的丈夫果然在普羅維登斯島被人殺死了。

兩段文字顯然大相逕庭。其差距，部分地可比擬為清教徒的麻塞諸塞州和殖民者的佛吉尼亞州之間的距離，但也是前後兩個世紀的距離。革命前夕，殖民地已立於不敗之地。丹尼爾·布恩曾登上阿巴拉契亞山脈的毗斯迎山頂，從那裏看到了肯塔基。馬瑟家族最後的一位塞繆爾·馬瑟，死於一七八五年，被稱作"第四代"(借一句後世的用語)的美國人。此時已有了雅緻的上等房屋，雖則為數不多；有了訴訟程式和奴隸制度；有幾所很好的大學和學校。在波士頓、費城、紐約和查爾斯頓(還有新奧爾良港——初屬法國、當時屬西班牙，直到一八〇三年才加入美國)，都市生活帶來了都市的文化享受：報紙、雜誌、圖書館、俱樂部、社交團體、音樂會、戲劇。殖民地文學可能從此與母國文學在發展上有了一定連繫，因為我們似乎無法將它從英國文學中分離出來。它比較粗陋；缺少大都市的激情；用字方面有一些是新的、有些印第安名稱很不協調地摻雜在經文和典故中。但是它的模型卻是英國的，可見"情趣高尚的艾迪生"、"歡暢的德萊頓"、尤其是"神聖的波普"的風格。我們可以說殖民者已經變成了本地人；像威廉·伯德和馬瑟·拜爾斯等，明明是典型的本地人，卻渴慕倫敦及其一切繁華。不過，他們既然還是英國人，熱中於大西洋彼岸就不足為奇了；直到革命將他們劃分在新的旗幟下，才變成了美國人。他們在革命前夕正轉變為另一個民族。例如，英國聖公會在北部殖民區的傳教工作，就遇到堅強的阻力。紐約方面的反抗者，有威康·利文斯頓和他的幾個朋友，他們在十八世紀五十年代出版一種論戰的刊物來宣揚自己的觀點，刊物的名稱是《獨立反映》。這個雜誌完全仿照英國前一代的《獨立輝格黨》雜誌，易言之，以正人君子與英國輝格黨的風度大膽發言。利文斯頓創辦的雜誌

名字妙含兩層意思。或者有人說，要"反映"就不能"獨立"。這種詭辯並沒有把利文斯頓和他的朋友難倒。他們在精神上還遠不是革命家，三人之中，有一個其實還一直效忠英國王室。至於殖民地的反映者如何不同於英國的原型，將於下章探討。

## 第二章

### 美國與歐洲——獨立帶來的問題

#### (America and Europe - The Problems of Independence)

革命時期的政治事件，和我們有關係的，只是那個時代的文學大部分具有政治色彩。其中有些人所盡知，無須再作討論：人人都知道一七七六年的《獨立宣言》是篇極其生動有力的散文。以修辭和口才論，很少作家能和托馬斯·派恩(Tom Paine)媲美的：

現在是大陸團結、信心與榮譽的播種時期。現在極輕微的挫傷，恰似用針尖刻在小橡樹嫩皮上的名字。創傷隨樹身長大，子孫後代將看到斗大的名字——

但幾乎人人都和派恩一樣相信那場鬥爭非常重要。保皇黨和美國愛國者都迫不及待地要揭露對方的愚蠢和不義，以爭取讀者。不管作家是著眼於鼓動情緒(如派恩和菲利普·弗瑞諾的某些詩作)，或嘲笑敵人[如約翰·特朗布林的仿史詩《馬芬戈爾》(1782)]，還是以理服人(如漢密爾頓、麥迪遜和傑伊三人寫的聯邦主義者的文章)，就是我們今天讀來，依然感到這些作品是當務之急。爭論本身並不能產生好的作品，可是它往往大大有助於此。

對於剛剛出生的美國而言，戰爭與共和原則的勝利，是使人鼓舞的開端。美國是嶄新的或者幾乎是嶄新的國家，擺脫了舊日的錯誤和誘惑，新的歷史要從頭寫起。過去清教徒對未來的信心，還保留著，這一點我們可以在派恩的著作裏看到；雖然清教徒的樂觀並不包括人性，可是欣然信奉自然神教時代的重點已經轉移，由義務轉到權利，從天賦邪惡轉到天賦德性。邪惡已轉嫁給歐州比較輕鬆的讀物，就像波士頓人羅亞爾·泰勒所說的，已代替了研究對"某些人陰鬱的末日審判"。美

國似乎在迅速地進入莊重的成熟階段。第一流的美國藝術家脫穎而出；本傑明·韋斯特接替雷諾茲出任皇家美術院院長，科普利和斯圖爾特都是極孚眾望的肖像畫家。在別的藝術和學術部門，美國人也開始引人矚目。

最受重視的人物也許是名揚波士頓、費城、倫敦和巴黎的本傑明·佛蘭克林(Benjamin Franklin)。勞倫斯和另外幾個批評家認為，佛蘭克林似乎是個喜用格言警句的道學先生。他的《致富之路》(*Way to Wealth, 1758*)一書以及"窮理查(Poor Richard)"的警句，是跟霍雷肖·阿爾傑白手起家的故事和戴爾·卡內基的《如何交友與影響他人》之類啟示性作品並列的。佛蘭克林的文學才能可能被某些崇拜者過高估計。他的格言，大半是從別地方借來的，這一點他自己從來沒有否認過。他未完稿的名作《自傳》(*Autobiography*)，雖然樸實有力，有時饒有風趣，也不像某些美國人極力宣揚的那麼出眾。斯威夫特的文筆有時同樣樸實，同樣喜歡諷刺。事實上佛蘭克林從來沒有以文人自詡，他為別的事情忙得不可開交，正因為他的活動範圍極其廣闊，才使美國在文化上的聲望大為提高。出版家、編輯、發明家、科學家、外交家，不管做什麼，他幾乎無所不能。他在英國擔任殖民地代表那幾年，交往的朋友中有伯克、卡姆斯公爵、休姆和亞當·斯密。擔任美國駐巴黎首任公使時，聲譽極盛。他衣著樸素，態度和藹，毫不矯揉造作，人們把他當做返樸歸真的表率；足以證明世界的得救，有賴於邊陲地區的森林地帶(雖然佛蘭克林一生幾乎全在大城市度過)梅爾維爾把他描寫成雅各布長者一類的人物："在阿卡迪亞人式的淳樸下面.....隱藏著世故的機智和義大利人工夫到家了的圓滑。"他若有知，定會啞然失笑。在這一方面我們可以把當做美國早期的幽默大師。因為有一個美國"笑話"(亨利·詹姆斯曾提到過)，它那種諷刺性的幽默味來自美國生活，其中把世故和野蠻妙不言地融為一體。歐洲人更喜歡美國生活中原始的一面，如果說美國神話中有粗魯和兇惡的成分，我們大可以說那是歐洲人加進去的。美國笑話是向歐洲人(和東方人)吹噓西部的傳說。正因為如此，邊疆上的人按盧梭自然之子的說法，自稱"小子"；；"野牛比爾"把自己的冒險故事寫成廉價小說，芝加哥歹徒大概喜歡看強盜電影；再回過來說"好訓人、喜諧謔的"佛蘭克林，可不動聲色地使歐洲人相信鯨魚像鮭魚那樣跳過尼亞加拉瀑布，真可謂蔚為大觀。克裏夫科爾的《一個美國農民的書札》(*Letters from an American Farmer, 1782*)，特別是這本書的法文版，更加深了歐洲人對美國人的



錯覺，認為一般美國人都是受過教育的農民。傑斐遜在一七八四年繼富蘭克林之後出使巴黎，更加強了佛蘭克林所造成的良好印象。

費城的教友派教徒和植物學家威廉·巴特蘭姆(William Bartram, 1739—1823)筆下的美國，也是歐洲人喜歡聽的。巴特蘭姆在"按捺不住的好奇心驅使之下，為了尋覓新生事物"和研究印第安人的風俗習慣，到南部作了一次長時期旅行。遊記於一七九一年出版，書名很長：《南北卡羅來納、佐治亞、東西佛羅里達、切羅基族聚居地、穆斯科古爾格的廣大領地，又稱小灣邦聯與查克陶族聚居地旅行記》(*Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges, or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws*)。這本書描繪的是個奇異偏僻的世界，草木青蔥，野獸遍地。這個世界裏的居民，用盧稜的語調交談：一個移民

躺在一張熊皮上，熊皮攤在一棵生意盎然的橡樹蔭裏，吸著煙斗，站起來向我招呼："歡迎你，異鄉人，我剛剛遊獵回來，正恣情聽命於本能的吩咐，休息一會兒。"

這樣的段落與植物名稱以及新品種的詳細描寫交替出現，讀後令人神往。巴特蘭姆和許多別的旅行家不同，他對於個人的痛苦，毫不在意；獨自在沼澤地露營，周圍是駭人的爬蟲，又有蚊蟲滋擾，一夜未曾合眼，他以歡呼迎接黎明，如釋重負，然後興高采烈繼續勘查。像下面這樣的段落，既平淡，又那麼不可思議：

....如果不是有那些閃閃發光的池塘和湖泊，.....在我們前面四下的林木隙間粼粼然.....我們就要把這一切當做幻景.....它們是那樣的整齊劃一，我們終究還有點半信半疑，猶豫不決，它們大部分呈圓形或橢圓形，幾乎都在綠茵環抱中，而且總有一片美麗如畫、鬱鬱蔥蔥的橡樹、木蘭、香橘林，環繞著一個為岩石遮著的碧水潭，在池塘或湖泊旁邊；不用借助富有詩意的神話，我們也會認為這是個仙人久居或托足的所在，但它實際上卻是一條龐然大物——鱷角——獨佔的住所。

美國詩人瑪麗安·莫爾說過，詩人要"直寫想像"，而且"寫想像中的花園，必須讓人看到真正的蟾蜍"。這些時常被人引用的話也可以拿來形容巴特蘭姆鏗鏘有

聲的散文。荒原的詩情：我們也許會想到這是美國作家寫作的一個主題。它確曾使歐洲作家著迷；華茲華斯、柯爾律治、騷塞、坎貝爾、夏多勃里昂都讀過和借助過巴特蘭姆的作品。坎貝爾把他的《懷俄明的格特魯德》(*Gertrude of Wyoming, 1809*)一詩中的人物安置在詩情畫意的賓州山谷中，夏多勃里昂寫的三部美國傳奇也還是源起遙遠的南方，其中之一就在"穆斯科古爾格人"之中；這兩位作家都對荒原著了迷。

對美國邊疆地區的另一種看法，見於休·亨利·佈雷肯裏奇(**Hugh Henry Brackenridge, 1748—1816**)生動的小說《現代豪俠》(*Modern Chivalry*, 從一七九二到一八一五年連載出版)之中。佈雷肯裏奇的作品中毫無浪漫色彩；這是威廉·伯德所稱"懶漢樂園"的那種邊疆，這裏，大自然的兒女對於生存的魅力一無所知，只熱衷於販賣馬匹和私酒。巴特蘭姆的觀點又體現在詹姆斯·費尼莫爾·庫珀身上，佈雷肯裏奇的影子可以在馬克·吐溫身上找到。然而在十八世紀九十年代，一個愛國的美國人只要對美國文壇粗略地看上一眼，可能會發現本國作家之多，可謂琳琅滿目，美不勝收。例如查爾斯·布羅克登·布朗(**Charles Brockden Brown, 1771-1810**)，在一個短時間內寫過不少神怪小說，都以美國為背景。《威蘭》(*Wieland, 1798*)、《阿瑟·默文》(*Arthur Mervyn*)、《奧蒙德》(*Ormond*) 和《埃德加·亨特利》(*Edgar Huntly*) (都在一七九九年出版，那年布朗才二十八歲)，好得足以使濟慈和其他英國作家為之動情。布朗不取神怪幻想小說之怪誕，樂於描寫心情，而不願意描寫"無聊的迷信，尖拱式的堡壘和妖魔鬼怪"。他創造的角色一為口技演員，另一是夢遊者。奧蒙德相信自己有權為所欲為，想去強姦女主人公。布朗雖受英國小說中人物的影響，可是他寫的主題和故事背景都是美國的。他的故事固然有點故弄玄虛，變幻無常，巧合迭起，仍可謂獨具匠心。至於戲劇，早在一七八七年羅耶爾·泰勒(**Royall Tyler**)就寫過一部叫做《對比》(*Contrast*) 的喜劇。他在開場白裏寫道：為使每個愛國者歡天喜地，

今夜演出的

是一部完全有理由說是我們的戲。

他有理由這樣驕傲；這部戲儘管有謝立丹的味道，可是很有水準，很有趣味，今天一個定期換演劇目的劇團，若是演膩了蒂茲夫人的戲，演演《對比》也不至於吃虧。

這是我們的美國愛國志士在十八世紀結束時可以感到欣慰的理由。但是也有使他們感到驚慌或者至少不安的原因，雖然當時並不十分明顯。根本原因是政治獨立並沒有帶來文化獨立，正因為有了前者，人們才大聲疾呼要有後者。傳說大陸會議裏一個過激的民族主義代表動議從此不再使用英文，另一名羅傑·謝爾曼的代表提出修正案，說美國應該保持英文，而迫使英國人去學習希臘文。美國革命後，文學領域裏也發生過聯邦主義者和傑斐遜派之爭。在政治上取得權勢的是傑斐遜派，在文學上保守的聯邦主義者似乎人才輩出。派思一度是殖民地英雄，後來受排斥冷淡，一八〇九年在美國逝世後，不准在奉為聖地處安葬。羅傑·謝爾曼的康涅狄格州同胞，哈特福德的才子們不喜歡文化上或政治上的過激主張。這些人約翰·特朗布林、喬爾·巴洛、蒂莫西·德懷特等率先在美國反對那些思想自由的無知群眾踐踏和破壞準則，這樣做的，以後還大有人在。和以後各代的反對者一樣，他們被人們罵為擺紳士架子：在美國，儘管保守主義分子在理論上多無懈可擊，他們的日子並不好過，也許根本站不住腳，彷彿是債權人孤立於一群負債者之間。這真是一件憾事，因為有思想的保守主義者可以對美國作許多貢獻。哈特福德的才子們比他們的後繼者更自信，蒂莫西·德懷特(喬納森·愛德華茲的外孫)在一七九八年寫了下面這句話，他並不認為自己不合美國精神：

無論何處，以財富、禮貌、才智、地位促進美德固有的效益，它的影響必然成比例地增加。

恰巧相反，他是想拯救美國的靈魂。費城《卷宗》雜誌(*Port Folio*, 美國早期最好的文藝刊物之一)編輯約瑟夫·丹尼(Joseph Dennie, 1768—1812)非議佛蘭克林時，並不躊躇，他說佛蘭克林是

一幫寒酸文人的祖師爺，公然想使文學淪為俗流，用亂七八糟的方言、粗野的土話、難登大雅之堂的文法以敗壞現今出版物中典雅的文字，使之不倫不類，就是不像英文。

我們可能認為可笑的倒是丹尼，可是也並非全然如此。他寫這段文字的時候，人們嘲笑的是那位執意要廢棄英文的代表先生。除非為了想說明問題而不惜竄改歷史，否則我們便不能說佛蘭克林的散文促進了美國的通俗文體，更談不上創造通俗文體了。我們會看到確有這種文體，可是它從來沒有完全排斥優雅的筆法。如果說後者欠缺本土色彩，也不能說它是外來的。

語言只是美國進退維谷的一個方面。所謂官艙與統艙文體之爭，不會是孤立的，廣義上說，這兩種艙位的言外之意是指，今日左右為難的處境，源起自大洋彼岸。德懷特和丹尼與他們的對手同樣以美國為榮，不過雙方爭論的結果似乎只能是一劑苦藥。假如美國竭力模仿英國和歐洲式文學，結果必然失之偏狹。如若美國另闢路徑，又必然流於粗俗。大體說來，英國人(興趣自然大於歐洲大陸國家)後來願意讀美國本土文學；可是在美國獨立初期，英國人對美國大部分文學作品，不分良莠，一概棄之如敝屣。即使你對美國人一再解釋，英國批評家甚至對本國作家也極苛刻，他們也未見得就此釋然：冒犯了美國人，他們是要生氣，要記在心裏的。假如一個美國人寫道：

在美國想當職業作家，前途比在愛斯基摩人中間發表一篇美學論文，或者在拉普蘭成立一所科學院，好不了多少，

那只是一個愁得心力交瘁的文人的看法。但是當西德尼·史密斯一八一八年十二月在《愛丁堡評論》裏寫下這段話時，情況又自不同：

美國人沒有文學——我們是說他們沒有本土文學。他們的文學都來自外國。他們有一個佛蘭克林，說不定靠他的聲譽就可以過上半個世紀。還有那一位德懷特先生，教名蒂莫西，寫過幾首詩。傑斐遜寫過一篇關於佛吉尼亞的短文，喬爾·巴洛寫過一首史詩——歐文先生寫過幾篇打趣的文章。可是在只要航行六星期就可以把我們的文字、智慧、科學和天才成桶地運給他們，美國人為什麼要寫書呢。

對這種質問的反應經久不絕，假如西德尼·史密斯沒有得到聽取回答，每一代的美國作家都覺得有必要給他一個回答。愛默生一八三七年在那篇出名的《論美國學者》講演裏宣佈："歐洲那種御用的詩才，我們已經聽夠了"，這篇講演被奧利弗·溫德爾·霍姆斯譽為"美國文化獨立宣言"——這句話也同樣膾炙人口。同樣的

快語還多得很，愛默生的講演只是其中最具有文采的一篇。革命時期的詩人菲利普·弗瑞諾就曾絕望地問道：

難道我們永遠不能被認為  
學識淵博、文辭優美，  
除非是從那個該死的地方  
轉運而來。

該死的地方是指英國。威廉·埃勒裏·錢寧(William Ellery Channing)在《論本國文學》(*Remarks on National Literature, 1830*)一文中主張"沒有文學，也比一味依傍外國文學的好"。不久艾德加·愛倫·坡(Edgar Allan Poe)稱："我們終於到達了這個時代，我們文學的存亡可以而且必然取決於自身的優缺點。我們已經擺脫了英國老奶奶的管教了。"這只是少數幾例；愛默生前後的十幾位作家也有類似說法，可以輕而易舉地列舉十數例。

且不說愛國情緒和英國人的漫罵，不幸這一時期的美國文學，恕我直言，都是移植的劣等貨。諾亞·韋伯斯特一七八九年對美國同胞說，"英國不能再作我們的標準，因為英國作家的情趣已經日見低劣，英國文字也在沒落。"假如韋伯斯特說得不錯，那也簡單，可是過了一代人，依然不見歐洲的腐敗使其文學受害。難道文學像珍珠那樣是國家內部有了雜質而產生的分泌物。是這樣嗎。考慮過這個問題的惠特曼和其他人，都會斥之為不屑一駁，並斷言美國定會產生一種新型的文學。一八二一年倫敦的《新月刊》說："美國人"不同於其他人，

他乞靈於預言，一手持馬爾薩斯的人口論，一手拿著邊遠地區的地圖，大膽向我們挑戰，問我們敢不敢和將來的美國一較高下。他一想到人口以幾何級數演變的輝煌前景，不覺得得意地笑出聲來。

不過當時美國作家還不得不面對現實。他們不得不在英國疑忌重重的監護下使用英文。(愛德華·埃弗雷特一八二一年在《北美評論》裏抱怨道，"指責我們喜用新文體是惡意中傷"。 )他們一定得與英國和歐洲大陸名副其實的優秀作家比個高下。埃弗雷特在同一篇文章裏寫道：

誰都知道我們兒童讀的是英國書，.....舞臺上演的是英國戲；拜倫、坎貝爾、騷塞、司各特，這些名字我們聽起來和他們本國人一樣熟悉；愛丁堡印的新小說，最後一頁還未印得，最初幾頁已到我們手裏；凡是優秀的英國著作，在英國墨漬未乾，我們已經翻印好了；大部分美國人的文字修養，主要得益於英國版聖經。這樣說來，我們的英文豈至於不純正呢。

最後一問，其情可憫。可是不管這番話是否合乎邏輯，前面一段分析卻是十分精確。美國本土作家，在銷路上自然無法和同時代的英國作家競爭。更由於各國之間沒有合用的版權法，情況就更糟了。一八九一年的蔡斯法案制定前，美國人可以任意翻印英國和大陸作家的作品。費城出版商馬修·凱裏僱用快船去迎接載有司各特新作《威弗萊》的海船，以便趕快翻印，比同行搶先幾個小時出版。司各特和後來狄更斯作品的翻印本充斥全美各地，儘管狄更斯一八四二年初次訪美時，對這種不法行為大發雷霆，也沒有用處。美國作家的書在歐洲被盜印的要少些；他們可因住在英國或從前在英國出版過書取得版權，這對美國作家又是一種誘惑，讓他們去迎合英國趣味和英國出版商。他們自己的出版商既可以不付版稅輕而易舉翻印歐洲作品，自然不會花錢買他們的著作；真是令人不勝扼腕。

不過，美國作家又有什麼好寫的呢。他們不得不違心作態去博得舊世界的青睞，不敢輕易寫本國的題材。斯蒂芬·文森特·貝尼特(**Stephen Vincent Benet, 1898—1943**)談到美國殖民時期這樣寫道：

他們打算給你配上一支英國歌  
把你的話刪節成一篇英國故事，  
可是一開始字裏行間就漏洞百出，  
貓聲鳥居然把夜鶯啄得鎩羽而歸。

話雖不錯，且慢在夜鶯身上做文章，美國詩人不知過了多少年才不在嚴肅的詩裏寫貓聲鳥。最初在歐洲有口皆碑的美國詩裏面，有一首是威廉·卡倫·布萊恩特(**William Cullen Bryant, 1794—1878**)在一八一五年寫的，歌唱常見的水鳥。貝尼特在另一首詩中寫道：

我愛上了美國名稱，  
活靈活現的名稱永遠不會呆板，  
寫在蛇皮上的礦權地契，  
醫師帽插了羽毛的戰盔，  
塔克森、枯林和失驛灘。

我們同意他的說法，時間一久，那怕最粗俗的名字也變得體面了，說不定倒是因為粗俗才給錢塞勒斯維爾或葛底斯堡這樣的地名加了點傷感色彩。不過在一八〇〇年美國的地名都顯得荒唐可笑 --

芬香的大泥河滾滾流過的平原，  
還有茶壺，有朝一日也會在歌謠中身價百倍.....

難怪布萊恩特之流平庸的作品，莫名其妙地連個地名、人名都沒有，卻一味追求華麗的詞藻。

難道美國作家只得認可蘇格蘭評論家的批評嗎.他應該像美國畫家或雕刻家那樣到歐洲去嗎.在國內真沒有什麼可寫嗎.難道真的沒有"本國題材". 難道荒原的魅力不是美國題材而是以美國為背景的歐洲題材的影子嗎.《布萊克伍德雜誌》在一八一九年直言不諱地說：

到處是單調的現實，沒有可使人浮想聯翩，發思古之幽情，沒有值得可探究歷史的遺跡，沒有紀念豐功偉蹟的碑碣可使人為之熱血沸騰，肅然起敬，也沒有傳統、野史、寓言可作詩歌和傳奇文學的資料。

這種議論在美國屢見不鮮。霍桑在《玉石雕像》(*Marble Faun*) 的序文裏發表過這種意見，亨利.詹姆斯在霍桑傳記中也有這樣一段話："我們可以一一列舉別國高度文明的產物，而在美國的生活結構裏根本不存在，最後只能使我們對自己的貧乏為之愕然。"他在結尾中寫道：

這一駭人聽聞的結論意味著沒有這些東西，我們就一無所有了。美國人自以為給他留下的東西比比皆是；究竟有些什麼，可以說，那是他的秘密，聊以自慰罷了。

美國文學在共和國成立之初對這些問題感到大惑不解。不過與此相對的，是美國雄心勃勃的進取心，這種信心使作家和土地投機商同樣感到鼓舞。作家懇切地說：給我們時間。事情並不那樣順當，作家雖然有些失望，可是始終相信時間對他有利；這不是推諉的話，而是預言。可是時間不斷前進，情況卻有好有壞。好的一面是美國人的作品在數量和質量上都有提高，壞的一面是文化上的完全獨立還遙遙無期。惠特曼激勵美國之鷹凌空翱翔，這是對於美國文人至關重要的一件大事。一八七二年，亨利·詹姆斯年輕時寫的信裏說，"當個美國人，命運何其複雜，他要以反對盲目崇拜歐洲為己任。"己任和反對都是偏激之詞。這廂是喋喋不休、禿了頂的美國鷹，那廂是被盲目崇拜的歐洲，何去何從，請君自擇。幸而重要的美國作家都能躲開這一難題，可是人人都受過影響。也許誰都沒有成熟後的詹姆斯看得清楚，這個難題本是假想的，美國和歐洲在不准離婚的教堂裏結為伉儷，給這個嶄新而又古老的國家的後代留下了一個意想不到的課題。

### 第三章

#### 獨立——最初的果實

#### 歐文、庫珀、愛倫坡

#### (Independence - The First Fruits)

#### 華盛頓·歐文 (Washington Irving, 1783-1859)

生於紐約，長老會富商的幼子。攻讀法律，但受其兄威廉和彼得的影響，更愛好文學，在彼得主編的報上發表過《紳士喬納森·奧斯泰爾的信札》。一八〇四至〇六年因病去歐洲旅遊。後和兩個哥哥、姐夫波爾丁創辦代表聯邦主義觀點的《薩爾蒙岡迪》雜誌。第一部成功作品《紐約外史》(*History of New York*, 1809)，以迪德裏希·尼克博克(Diedrich Knickerbocker)筆名出版。一八一五赴歐，協助家裏在利物浦經營五金生意。留歐十七年，遍遊各地。以《見聞札記》(*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, 1819—20)蜚聲文壇。後來的作品如《佈雷斯勃列奇田莊》(*Bracebridge Hall*, 1822)，《遊客談》(*Tales of a Traveller*, 1824)，《哥倫布傳》(*Biography of Columbus*, 1828)，《攻克格拉納達》(*A Chronicle*



*of the Conquest of Granada*, 1829)與《阿爾罕伯拉》(*The Alhambra*, 1832), 亦受讀者歡迎。一八三二至四二年在美國, 著手寫美國題材, 作品有《草原漫遊記》(*A Tour on the Prairie*, 1832)等。一八四二至四六年重去歐洲, 初任駐西班牙公使。回國後, 以其餘年致力寫作傳記(《哥爾斯密傳》與《穆罕默德傳》等), 最後完成卷帙浩繁的《華盛頓傳》。

### 詹姆士·費尼莫·庫珀 (James Fenimore Cooper, 1789-1851)

父親是大地主, 在紐約州奧茨戈湖畔建立了庫珀斯城。曾就讀於耶魯大學, 但未畢業。一八〇六至一一年當水手; 自海軍退役後, 與望族德蘭西聯姻, 過著鄉村紳士生活。三十歲開始寫作, 但無意以此為生。第一本小說為《戒備》(*Precaution*, 1820), 接著又寫了多部小說和歷史著作。一八二六至三三年住在歐洲。後來在庫珀斯敦屢以誹謗罪控告敵視他的報界, 幾乎次次勝訴。其後聲望漸衰, 此與好訟之惡名不無關係, 但繼續寫作至逝世。著名作品有: 《間諜》(*The Spy*, 1821), 《拓荒者》(*The Pioneers*, 1823), 《舵手》(*The Pilot*, 1823), 《最後的莫希幹人》(*The Last of the Mohicans*, 1826), 《大草原》(*The Prairie*, 1827), 《紅海盜》(*The Red Rover*, 1827), 《歐洲拾零》(*Gleanings in Europe*, 1837-38), 《歸途》(*Homeward Bound*, 1838), 《家鄉面貌》(*Home as Found*, 1838, 英國版題為《伊夫·埃芬厄姆》(*Eve Effingham*)), 《探路人》(*The Pathfinder*, 1840), 《殺鹿者》(*The Deerslayer*, 1841), 《薩坦斯陀》(*Satanstoe*, 1845)。

### 艾德加·愛倫·坡 (Edgar Allan Poe, 1809-49)

生於波士頓, 父母為流浪藝人。一八一一年父母雙亡, 由佛吉尼亞州裏士滿富商約翰·愛倫收養。愛倫夫婦把他帶往英國, 一八一五至二〇年在英國讀書。返回裏士滿(Richmond)後與愛倫反目, 始終沒有和解, 後者一八三四年逝世時, 遺囑中對坡隻字未提。曾入佛吉尼亞大學, 未幾輟學, 投效美國陸軍, 升為軍士長, 後入西點軍校。故意犯過被開除後, 在巴爾的摩、裏士滿、紐約與費城以賣文為

生，受雇於若干期刊，其中包括《南方文學使者》。一八三六年和十三歲的表妹佛吉尼亞·克萊姆結婚，十年後妻子死於肺病。其後精神日益失常，終至於神智昏迷，死於巴爾的摩一溝渠裏。出版過三本詩集：《帖木耳》(*Tamerlane*, 1827)，《艾爾·阿拉夫》(*Al Aaraaf*, 1829)，《詩集》(*Poems*, 1831)。後來的大部分作品——詩、短篇小說、評論文章——均先在雜誌上發表。短篇小說最初收入《述異集》(*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840)裏，餘者收入《故事集》(*Tales*, 1845)。其他作品尚有研究創作心理的文章《我得之矣：一首散文詩》(*Eureka: A Prose Poem*, 1848)與《阿瑟·戈登·皮姆的故事》(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838)。

### 第三章

#### 獨立——最初的果實

華盛頓·歐文

(Washington Irving)

華盛頓·歐文和詹姆斯·費尼莫·庫珀是美國最早享有國際聲譽的作家。本章論及的第三位作家愛倫·坡，也可以說舉世聞名，只是他在世時聲望遠不如歐文與庫珀。愛倫·坡的情況比較特殊，不過他也和別人一樣，顯示了美國人的複雜性。

且說歐文：

他不是學者，學術性題材，只能偶一為之，且還得借助既有的成果，可是他才思敏捷，但凡見到與某一主題密切有關的知識，可輕而易舉地化為己有……他那支生花妙筆能點石成金，而篇頁間又可見其溫文爾雅、光彩熠熠的秉性。

這雖是歐文對奧利弗·戈德史密斯(*Oliver Goldsmith*)的評語，很可能也是當時歐美人士對他本人的評價，他們常稱他為“美國的戈德史密斯”，或是近代的艾迪生或斯蒂爾。多數見過歐文的人全都喜歡他；司各特、莫爾和許許多多其他人都對他文綢繆的談吐舉止頗有好評，都說他文如其人。和查爾斯·蘭姆那樣，他的某

些感染力死後定會煙消雲散。他生時，並非人人都把他看得很高。一位諷刺家叫他"歐文女士"；另一位作家稱他為"柔情脈脈的艾迪生"；瑪麗亞.埃奇沃思說他的《佈雷斯勃列奇田莊》："技巧勝過作品本身。過於雕琢瑣事"。現代讀者很可能同意對他的批評而不同意那些恭維話。不過研究一下他何以能在生前名噪一時也還是值得的。

愛倫.坡一語破的，這樣說：

對歐文的評價是太高了。對他的讚譽，似乎可分開哪些恰如其分，哪些是溢美之詞，哪些又是機緣巧合，這就是說，要分清對先驅者歐文和作家歐文之間的不同評價。

值得注意的是先驅者一詞。像歐文這樣一個人，再借用愛倫.坡的話，"循規蹈矩，文筆謹嚴"，和先驅有何干係。他的散文雖不如某些評論家所說那樣古奧，卻也無新意(以後再詳加解釋)，何以稱他先驅呢。要解答這個問題，首先引用歐文傳記作者斯坦利.威廉斯的一句話；"這是一個手持羽箭，而非帽插羽飾的人"：他是新世界的產品，出自商人之家，登上乳臭未乾的紐約文壇，居然能取悅整個文明世界；一個能使各有苛求的本國同胞和英國人都心滿意足的作家。要知歐文何以能夠如此，可以研究一下他的成名之作。

《見聞札記》，包括"作者自述"和"出使"在內，凡三十四篇。大部寫的是英國風物如"旅舍廚房"和"威斯持敏斯特教堂"等。茅舍以稻草為頂，教堂上攀滿長春籐，行禮時以手揪額髮。其中只有兩篇可引起爭論。一篇是"約翰牛"的畫像，另一篇是"英國作家論美國"。歐文說，約翰牛有他的缺點："他要費盡口舌把每一個缺點說成優點，公然自以為是世上最誠實的人。"可是歐文又把它文飾得和藹可親，光澤可人，這豈不是說約翰牛到底是個"心地善良的老傢伙"。英國作家和書評家筆下的美國遭致不少物議，歐文對此而發的指責倒也令人心平氣和。他說英國紳士可謂不偏不倚，"對美國指手劃腳者只是些破落商人，詭計多端的冒險家，流浪技工和曼徹斯特、伯明罕的經紀人"。這算不得一篇好文章，卻也寫得面面俱到。

《見聞札記》中只有少數幾篇談到美國。其中《印第安人的特性》描寫對這種高貴野人的傳統看法：每天打完獵，"置身於熊、豹、水牛等獵物間，在轟然的瀑布聲中安然入睡"。全書最有名最雋永的一篇，講的是瑞普·凡·溫克爾的奇遇，那個著魔困在卡茨基爾山中的荷蘭人，沈睡二十年後，回到本鄉，成了老人，往日故舊都已作古。在歐文努力下，新世界的神話和傳說流傳到了舊世界至少他的同代人有這種看法。實際上歐文悄悄暗示過，這一題材借鑒於德國故事，有幾段是逐字逐句搬過來的，致有剽竊之嫌。後來他還寫過一些短篇，雖然保存了原來的西班牙背景，也受到同樣的指責，據說他只是把情節從一種文字搬到另一種文字，作了些無關緊要的潤飾。

這些指責並無損於廣大讀者對他的尊敬。他如何得以立足，並被譽為先驅呢。必不可少的第一步是前去歐洲。第二步是取得歐洲讀者的讚許而不失其美國本色。這是個難以兩全的問題，歐文卻幾乎兩全其美，還給後來的作者點明了訣竅。首先是風格應該力求優雅。歐文懂得美國實際上無自己的風格，只有模仿英國文體。他逐漸形成的文體比英國的樣板還要流暢高雅，順順當當從十八世紀進入十九世紀。其次是題材。如果專寫歐洲，他就失寵於本國同胞。事實上，他不在美國的十七年間，他們時時提醒他莫忘歸來。他所寫的不限於即時即景，還發掘民間傳說。別人也在這樣做，他心儀的好友司各特，就曾充分利用過蘇格蘭與英格蘭交界地區的民謠，司各特說不定還鼓勵過他去研究德國民間文學。歐文相繼研究了德國和西班牙的民間傳說，熱心開發了這批豐富的寶藏。本國缺乏這種資料，他只能像蒂克納、埃弗雷特、朗費羅那樣到歐洲去尋找。就像後來的美國人孜孜搜購古書畫那樣，這些先驅人物辛勤搜尋被忽視了的歐洲民間文學。

歐文缺乏創作才能，需要現成的故事情節。在氣質上他像霍桑，喜歡陳年往事。不過他不如霍桑深邃，光著眼於略帶傷感色彩的光怪陸離的故事——既含蓄地暗示變革，又不能過於露骨。如果說美國出生在大白天，歐文盡力給它著上一層外來的朦朧的暮色。例如，在《佈雷斯勃列奇田莊》裏，他按照《鬼船》的情節，虛構了美國式的"風雨舟"("the Storm-Ship")。歐文並非有意獨創一套美國傳統，他只是想同時取悅大西洋兩岸的讀者。他在世時，剛好沒有被民族主義強大的影響所左右，而且他心平氣和，不因為說紛紜而坐立不安。美國題材有用，不妨利

用之。他跑進印第安人地區，回來寫了《草原漫遊記》。一旦對開發美國西部有了興趣，又寫了本說得過去的《阿斯托裏亞》(*Astoria*, 1836)。可是他不是邊疆人，城市氣息過於濃厚，成不了邊疆人。跟他作對的人甚至說《阿斯托裏亞》一文不值，只證明他一心想托百萬富翁皮貨商約翰·雅各·阿斯托的恩庇而已。

事實上，如愛默生之所見，歐文和同時代的美國人都"絢麗多彩"，但是缺乏更深厚的東西。他的開拓只給後人立下一個榜樣。他找到了入門的快捷方式，翻譯和改寫。為了滿足民族自尊心，他才成為個偉大的作家。最後，他苦心經營總算寫成卷帙浩繁的《華盛頓傳》，不過還不失為巧匠。儘管在處理上毫無新奇之處，文筆總算流暢，偶然還有使人解頤之筆。縱然盛譽漸衰，他總比布萊思特和菲茨—格林·哈勒克之輩多苟延了一些時日，那些人不是銷聲斂跡，就是為人所厭棄。

歐文是否把人引入歧途，確是如此，假如把歐美關係看成是一幕警察抓小偷(更確切地說，是勢利眼對愛國者)的鬧劇，這齣戲裏，文學英雄該是留在國內提高美國辭彙修養的人，如後來的門肯，而其中的壞蛋就要溜到歐洲去學英國口音或鑽研法國功能表了。我們可以說歐文有點勢利眼的味道，或者是他所謂的紳士。他喜歡攻擊的物件是"面色蒼白脾氣暴躁的"酒吧間裏的煽動分子，此等人處心積慮，非把約翰牛的老家或彼得·施托伊弗桑特的紐約鬧個天翻地覆不可。他也容不得文壇上的這類腳色。一八一七年他在日記裏寫道：

目前有些作家(幸而並非名家)想把口語和村野習語用在詩裏——他們既熱中於簡單明瞭，文筆必流於粗俗平凡。詩的語言應精益求精。

就算他說的是詩，不是散文，難道這段話還不足以說明他是個十足的文僧嗎。

如果我們用八年前他寫的《紐約外交》作為有力的反證，結論就截然不同了。這部書內容不協調，半為事實，半為想像，不過書中那種剛愎自信、玩世不恭的腔調，相形之下，使他後來所寫的東西都顯得索然寡味了。美國人從何而來。紐約佬歐文說，格勞秀斯認為美國人來自"挪威一個跑碼頭的劇團"，而"朱弗裏達斯·皮特裏"則認為美國人來自"弗裏斯蘭的溜冰團體"。這很像馬克·吐溫的筆調，下面一段也是如此：

玫瑰色的晨曦漸漸染紅了東方，不久，冉冉升起的太陽，從金紫色的雲層中綻現，明麗的光華，灑在康穆尼波的錫制風標上。

不錯，只有零零星星的馬克·吐溫味道，然而這是一八〇九年的作品，比之堪稱地道美國散文典範的《傻子國外旅行記》(*Innocents Abroad*)早六十年。誠然，"紐約佬"的滑稽家世是出自年輕人手筆的一篇諷刺文，不過年光流轉和心事重重並不足以解釋歐文何以要拋棄"紐約佬"和薩爾蒙岡迪，轉而寫傑弗裏·克萊揚，也不足以說明何以新版《紐約外史》斷然刪去當時他認為是庸俗的敗筆。說他在歐洲住過，也不成其理由，把因果關係倒置了。理由很簡單，一八〇九年不是一八六九年。情況如無起色，美國散文斷不能存在下去；甚至晚於歐文的作家也不認為恢諧文章能夠產生嚴肅的風格。《紐約外史》只是個錯誤的起點。如果把這本書說成一條死胡同，那也未免對歐文責之過嚴了。

**詹姆斯·費尼莫·庫珀**  
**(James Fenimore Cooper)**

對庫珀而言，做個美國人真是命運何其複雜。庫珀和歐文不同——順便提一句，他並不很推崇歐文——由於出身，特別是婚姻關係，他是美國一個有土地的紳士。他非常愛國，在美國海軍軍官學校呆過三年是他引以為榮的事。在歐洲時，儼然以同胞的庇護人自居；待到以代言人的身份寫了《美國人的想法》(*Notions of the Americans*, 1828)和《致拉斐特將軍書》(*Letter to General Lafayette*, 1831)後，見同胞並不感激，未免怫然。雖然他譴責世襲貴族制度，寧要共和政體而不要君主政體，對本國的尚武精神大喜若狂，他卻一意提倡以財產、出身、教養為基礎的紳士風度，動輒以父老的身份凌駕於鄉里。老一輩的美國"紳士"傑斐遜，警告美國年輕人不要受歐洲誘惑：

要是去英國，就會學飲酒、賽馬和拳擊。這是英國教育的特色。從此愛上了歐洲驕奢放蕩的生活，瞧不起本國的淳樸，迷戀歐洲貴族的特權，厭惡國內貧富平等的美德；...一想起歐洲婦女豔麗的服飾，就覺得國內的樸實無華，又可憐又可鄙。

這種情況常見於在英國和其他歐洲國家受教育的人。.....因之，依我之見。去歐洲受教育的美國人，知識、道德、健康、習慣、和幸福都會受到損失。

可是，庫珀毫不躊躇地帶著兒女去法國受教育。雖然自認為還是個地道的美國人，回國後卻對美國生活大為反感。在《家鄉面貌》裏，刻薄地批評了庶民治國、信口雌黃的報界和崇歐心理等弊端。紐約有個文藝集會誤把一個招搖撞騙的船長捧作英國名作家了：

"呵！英國人真是偉大的民族！瞧他吸煙的姿勢多美妙！"

"自從上次展出司各特的半身塑像以來，"安紐兒小姐說，"他是到我們這裏來的最有趣的人物了！"

庫珀對此特別惱火，因為他時常被人稱作美國的司各特。這個恭維使他忿忿然，因為那只派給他一個次要的地位，沒有人會把司各特高抬為英國的庫珀。徘徊兩個世界的他，又如何切斷與一度唯馬首是瞻的英國的聯繫，而成為美國第一個偉大的小說家呢。他如何去創造一個供小說家馳騁的大千世界呢。又如何在美國社會沒有成形時去描寫美國社會呢。

只能求教歐洲。庫珀的第一部小說《戒備》是以外國小說為藍本，背景是英國社會；他把這本小說讀給妻子聽時，覺得寫得不好，於是改寫一番。他的第二部小說《間諜》的每一章卷首，都引用了坎貝爾《懷俄明的格特魯德》中的句子。第三部書《舵手》無非要證明他寫的航海小說勝過司各特的《海盜》；在序文裏他哭喪著臉說還有個對手，"說不定會有人告訴作者，斯摩萊特已在他之先寫過這些東西，而且寫得遠勝於他。"

他的問題和美國的歷史不無關係。《間諜》描寫美國獨立戰爭時英軍佔領紐約港，而華盛頓的部隊佔有紐約周圍地區的故事。雖然說不上是部輝煌巨著，讀了也還可人意；因為庫珀寫的是歷史勝事，得力於合適的社會背景。換句話說，其中大部分英國和美國角色都是上流社會人物，事實上他們在戰事發生前時有交往。這樣，庫珀可以取中間立場，儘管他已表明出於愛國而同情美國。雙方備有英雄，至少是上流人物。英美讀者皆大歡喜。雖然到了安德魯·傑克遜時代矯揉造作的社會風氣至少在理論上已為人所厭惡，美國讀者並不反對在歷史小說中給它一席

之地。基於類似的原因，《舵手》也非常成功，在這本書裏，約翰·波爾·瓊斯沿約克郡海岸打了一場小型水陸戰爭，其中也不乏英美的俊傑志士。

《舵手》給了庫珀又一條出路。他大膽批評司各特在《海盜》中顯然缺乏航海經驗時，有人告訴他把海上生活寫得過於詳細反會使讀者看了莫名其妙。為了駁倒這個論點，他甚至另闢蹊徑，描寫了一個現成的小型社會體制。船上的生活習俗和森嚴的等級，除了沒有女人外，儼然是個完完整整的世界。雖然航海技術的細節會使讀者如墮雲霧，其他方面的船上生活卻寫得頭頭是道。船上生活像徵的是整個人生的困境。在這一點上，梅爾維爾(Melville)寫得更為生動：

呵，船上的和世上的一切夥伴，我們這些人都受盡虐待。裝炮的甲板怨天尤人。我們白白地向長官，甚至向船長訴苦，一點用處都沒有。在這條世界戰艦上，就是向冥冥中高不可攀的海軍大將訴苦也是枉然。大禍臨頭是我們自食其果。縱然長官願意幫忙，也動不得它們。

如果庫珀沒有想到要寫得如此深刻，作為個小說家，獨特的海上生活倒使他得益匪淺。比較起來，庫珀斯敦的社會秩序又寫得多為模稜兩可，梅爾維爾《皮埃爾》(*Pierre*)中的情節又是何等失實！庫珀的海上小說有時因硬加上一個女主角而顯得遜色，因為船上難得見到如阿玲達·德·巴伯利那樣年輕美麗的女繼承人，若非巧作安排，是不可能的。不過庫珀的幾部海上小說裏出現這等人物，無損於繪聲繪色的風暴和炮戰，庫珀寫這些場面可謂能手。

和《舵手》同年出版的《拓荒者》，使我們看到庫珀另一個較出名的主題——美國荒原。荒原之內安排了另一種社會體制，印第安人的社會體制，儘管他們尚未開化，卻具有白人的許多特性。他在奧茨戈湖住過，不久前那裏還是印第安人的住區，庫珀還把它作為《殺鹿者》一書的故事背景，可是他對印第安人的部落生活，並沒有親身體驗。他對印第安人的一些看法(包括對易洛魁人的偏見)，是根據莫拉維亞教派傳教士赫克韋爾德的著作。不管他怎樣按自己的理想去描寫印第安人，歐洲人卻比美國人更欣賞這些有浪漫色彩的人物。原野的風光也令人心醉；那些森林和湖泊，還有《大草原》裏描寫的密西西比河彼岸一望無際的原野，都成了弗朗西斯·帕克曼歷史巨著中的背景。白種人帶來了劇變，他們闖入印第安



人遊獵區，挑動戰爭，惹事生非以至無惡不作，確信自己終將成為征服者。久別後，庫珀重返奧茨戈湖，他在信裏寫道：附近的森林被砍伐得"滿目瘡痍"，生動地寫出了白人開拓的過程。就是在印第安人還能慘淡經營的小說裏，前途也充滿了凶兆。陰險和純樸一交鋒，只能有一個結局。這種衝突也不只限於印第安人和白人之間，在《拓荒者》裏，衝突雙方是代表社會的坦普爾法官和代表荒原的白種老獵人納蒂·班波，也叫皮襪子。

這是皮襪子故事集第一部，共有五部，寫這個獵人的一生。勇敢、善良、目不識丁的納蒂，徘徊於印第安人與白人世界之間。"紅皮膚"精通的山林本事，他都在行，是莫希幹族酋長金家谷(馬克·吐溫說過，"這個名字的讀者大概是芝加哥")的心腹之交。儘管他看得慣印第安人的信仰，還保持著白人的某些特點：他不想和膚色不同的女子結婚，雖然他始終陪著金家谷東征西戰，從不剝取敵人的頭皮。在《最後的莫希幹人》裏，納蒂當時還年輕，名叫"鷹眼"，他和金家谷的兒子恩加斯一起闖南走北，整個莫希幹族就只剩下這兩個人了。一年之後，《大草原》問世，在這本書裏，納蒂已經垂垂老矣，文明的前進把他趕出了森林，在西部平原設陷阱捕獸為生。小說以納蒂之死告終，結局淒惻黯淡。

但是納蒂是個理想化的形象，不能就此死去。庫珀在《探路人》和《殺鹿者》中又讓他復活了。在《殺鹿者》裏，納蒂是個初次出征的青年，在《探路人》裏，他和金家谷都在壯年，不過因為故事是倒敘的，我們知道納蒂命中注定要獨自在森林裏流浪，直到森林被砍伐後被迫向西遷移。《殺鹿者》結束時，書中的主要情節已是十五年前事，納蒂重返鏡湖，也就是奧茨戈湖。那裏以前住著個鐘情於他的女郎，而今只剩下一縷退了色的絲帶和湖濱木屋的廢墟。舊夢重溫，讀者和納蒂·班波一樣，都感到一種難以狀言的淒楚。

時間戰勝荒原，是個廣闊生動的主題，在庫珀的作品裏還寫得很有氣勢。馬克·吐溫在《庫珀創作上的大病》(*"Fenimore Cooper's Literary Offences."*)一文中毫不客氣地指出過他的缺點。不合情理的地方多不勝舉，比如說納蒂和金家谷每次在森林中相會總是分秒不差。不到千鈞一髮之際救星絕不出現。對話往往詰屈聱牙，人物一般缺乏深度。庫珀的幽默，也有點讓人啼笑皆非。林子裏本已到處是虎視眈眈的印第安人，他不往下敘述，反讓書中人物嘮嘮叨叨地說些大言不慚

的廢話。正如馬克.吐溫所指出的，庫珀的描寫缺乏親切感，場面和人物只能由讀者去想像，而不是栩栩如生，呼之欲出。需要直接描寫的地方，作者偏要插在讀者和情節之間。比如說，納蒂在偵察坐在營火四周的印第安敵人，

只見許多武士都不在場.....可是裏文奧克倒在場。坐在最顯眼的地方，黝黑的面孔被火光照得通亮，要是薩爾瓦特.羅莎見了，一定樂於把它畫下來。.....

我們懂得庫珀的用意所在，可是我們和納蒂脫了節，納蒂必然沒有聽說道薩爾瓦特.羅莎其人。如果說庫珀的文體不夠靈活，卻很實用。庫珀形容過一個人物的步伐，那幾句話可以拿來形容他的文體："他的步伐沒有一點彈性，可是他大踏步向前走去，儘管身體向前彎著，並不顯得費力，也毫無倦容。"他的文體從來沒有嚴重影響情節的開展；很重要、很根本的一點是他以動取勝。故事的結局盡在人們意料之中，可是誰都想知道下一步的變化；命運瞬息萬變，令人目眩，彷彿做蛇梯遊戲，直到最後鏗然一擲才見分曉。

庫珀寫了那樣多小說，為什麼只有皮襪子故事集得以傳世，今天還擺在青少年的書架上為首先，有些情節似乎沒有中心人物。他的故事裏有傳統的男女主人公，但也有更有趣的人物，形成了喧賓奪主。例如在《間諜》裏，哈維.伯奇和其他人物的關係始終不夠明確；《大草原》裏的男女主人公幾乎是多餘的。我們再看看庫珀這個美國小說家和紳士心目中的社會。庫珀不願意把社會地位低微的人寫成正統的主角，有時他用古裏古怪方法證明他選擇的主角都有一定的社會地位。在《拓荒者》裏，伊麗莎白.坦普爾不能和奧利夫.愛德華來往，因為人們認為他是混血兒；後來發現他是老埃芬厄姆少校的孫子，是個十足的白人，於是故事發展到童話般的結局，奧利夫贏得了伊麗莎白的歡心和她父親在荒原上的半個王國。

處理納蒂.班波這個角色，困難到了極點。他既是自由人，理應受人羨慕，理應當主角。可是他非印第安社會之一員，不仔細說明他的身份，也不能進入白人社會，這麼一來，他永遠不能結婚。他有兩次結婚機會，在《殺鹿者》裏的那次還合情合理。若是朱迪思真心愛他，他之所以幾次拒婚，只能解釋為他不愛朱迪思。可是在《探路人》裏，納蒂自己傾心於軍曹的女兒梅布林.鄧納姆。她被塑造成

德才兼備的女主人公(比如說她比想像中文雅得多，因為受過一位軍官的寡婦的照顧)，可是庫珀費盡心機也不能使班波擺脫本色。一個目不識丁，出身又十分低微的人，只有遭梅布林的拒絕才是。

納蒂生活在真空裏。他的世界大體說來寫得非常有趣。但是虛構的。庫珀筆下的紳士令人生厭，而非紳士型的人物又不能獨擅其美，因為當時，更由於他的氣質，不文明的社會不能算適宜的小說題材。因此，納蒂只得隱遁，和社會脫離關係。把皮襪子故事集或庫珀的海上故事和同時代的作家巴爾扎克的小說相比，巴爾扎克描寫的是實實在在的世界，而庫珀的只是神話中的世界，從前的騎士倒可以在那裏一顯身手。這種神秘氣氛使班波的傳奇沒有流於普通驚險小說一路。但是後來，神秘色彩越來越淡薄，也就無所謂驚險了。換句話說，皮襪子必然演變為西部小說裏的牧童，此等人樸實勇敢，仗義行俠，但是因為沒有頭銜和封號，沒有社會地位，十之八九只得在暮色中策馬離去，碰都沒有碰一下牧場主人的小姐，不要說和她結婚了。不過庫珀仍可稱為大手筆。他對美國荒原的看法，和有教養的歐洲人，如上一代的巴特倫，基本相同。不管是否如此，他的作品確有經久不衰的魅力。庫珀曾借鑒赫克韋爾德的著作，後者的文筆雖然更"精細"，時至今日，讀者實已寥寥無幾了。庫珀的作品所以至今還有人讀——儘管成年讀者不多——就是因為有那麼點杜撰的神秘色彩。雖然他的海上小說並不像皮襪子故事那樣迷人，不過也說明庫珀能為人所不能。

他的創新精神也令人折服，雖不如巴爾扎克博大精深，卻也和他一樣鍥而不捨。他的某些後期小說，雖則仍運用傳統手法，觀點也不夠鮮明，仍可從中窺見不少傑克遜時代美國的社會問題。庫珀一如他的同代人，覺得作民主黨員易，有民主風度難。他也經歷過克裏夫科爾的苦惱，雖然不如後者之深。克裏夫科爾在《一個美國農民的書札》中讚揚美國生活簡單和諧的那些文章，已為人所共知，可是只有少數人才知道他在《書札》中和在《十八世紀美國札記》中，曾對美國革命的激變表示惋惜：

我們深知野心、權力狂、財富狂、不願受治於人(有些人美其名曰自由)等動機，是隱藏在愛國主義，甚至法治與理性外衣下面的，它們是這場革命，也是所有革命秘密而真實的基礎。

克裏夫科爾《札記》的最後幾章用的是對話體裁，是貪婪無知的"愛國志士"和高貴的保皇黨或自詡的中立分子(克裏夫科爾本人就是此等人)之間的對話。

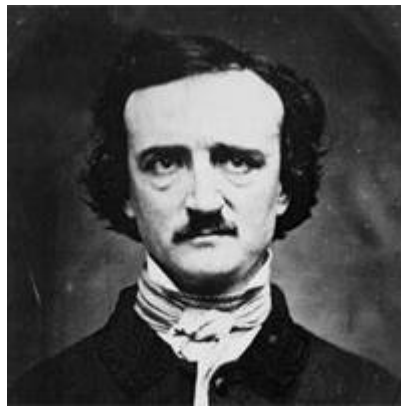
十九世紀四〇年代美國的現狀引導庫珀用相應的小說體裁，徒勞地去議論大民主過火的地方。直接原因是紐約的反地租戰爭。有些地主仍擁有大量田產，契約可以追溯到十七世紀。大部分地主並非為富不仁，只要佃戶繳少量地租，經濟困難時完全免租，佃戶們對如此仁厚的地主制度也要反對，決意立時變田產為己有。庫珀是個地主，認為這種舉動危及財產所有權的根本原則。他在《利特爾佩奇手稿》三部曲 (*Littlepage Manuscripts, 1845-6*)裏，敘述利特爾佩奇家族取得土地的歷史，從殖民地時期寫到他的時代。三部曲中的第一部《薩坦斯托》

(*Satanstoe*)，頗多歡快的軼事。第二部《帶鎖鏈的人》(*The Chainbearer*)，諷刺性較強。書中的新英格蘭佃戶終於把"薩坦斯托"老村落易名為"迪布頓郡"，莫登特·利特爾佩奇忠於愛國志士，倒似乎引起佃戶的不滿。如果他是保皇黨，他們可以名正言順沒收他的田產，據為己有。第三部小說《紅種人，真假印第安人》(*The Redskins, or Indian and Injin*)刻薄地描寫了這種佔有慾。三部曲中有善良的印第安人，質樸而高尚，也有假印第安人，其實是裝扮成演雜劇的紅種人去恐嚇有錢人的白人流氓。莫登特·利特爾佩奇的孫子參加了反地租戰爭，終難免以失敗告終。

克裏夫科爾在七十年以前有過同樣主張。他想躲開白人腐敗的民主政治，生活在善良的印第安人中。他筆下那些煽風點火的政客，諸如藍皮艾倫之流，卑鄙殘忍不下於庫珀的抗租者，庫珀和克裏夫科爾一樣，找不出解決辦法。開闢荒原是極有價值，榮耀、勇武、正義也事關重要；可是真的正義在什麼地方。這些土地到底該歸誰所有。說不定土地是印第安人的，不過他們打了敗仗，被攆走了。假如強者可以迫使他們交出土地，地主又何能倖免。面對曖昧的局勢，庫珀只看到事情在向壞處發展，固執地認為盛極必衰，就像百年以後的福克納。兩人不可避免地要埋頭探究往事，去尋找答案，尋找昔日漂渺的完美。不管故事發生在利特爾佩奇田莊，還是約克那帕道伐郡，兩人都只得上下求索，歸咎於今日之世風日下。大部分美國小說最喜歡描寫這種變化，除了曖昧的探索外，再加點進步和民主的色彩，霍桑的《帶有七個尖角閣的房子》(*House of the Seven Gables*)即是一例。

庫珀的這一見解最後見於一八四七年出版的烏托邦小說《火山口》(*The Crater*, 1847)。一批沈船後死裏逃生的美國人，在太平洋一個小島上建立了一個田園牧歌式的社會，後來毀於擴張、訴爭、宗教狂，新聞報導和放任自由。小島是地震後形成的，他又安排了一次地震，把整個島嶼和爭論不休的島民，統統沈入海底，以示懲戒。

艾德加·愛倫·坡  
(Edgar Allan Poe)



(American Memory Collection, Library of Congress)

歐文和庫珀的作品即或受過奚落，同代的人不得不承認他們是文人中的佼佼者。可是坡(Poe)在短促一生之中從沒有像他們那樣顯赫。他自稱"只能算給雜誌寫點東西"，他處在一大批互相排擠的文人中，力爭在幼稚的美國文壇上得一席之地。他在聲望稍遜的作家之間，在那些被捧為天才的作家(有時坡本人也是捧場者之一)如西高爾尼夫人、奧斯古德、威利斯、奇弗斯之間推推擠擠。他有幾分像歐文筆下令人惋惜的那個"可憐巴巴的作家"，從天才夢墮落為僱傭文人。貧窮也跟他結下不解之緣；他似乎是個好編輯，工作很出色，可是都毀於反覆無常的行為；他也寫過純粹為了餬口的東西，大量拼湊而成的書評，嘩然取寵的壞幽默小品，貝殼學教科書等。可是他從來沒有像奧斯卡·王爾德那樣厚顏無恥。王爾德有一次對海關人員說，他除開天才之外沒有什麼可申報。天才這個詞被當時的期刊濫用，他非常珍惜這個詞，這顯得和他破敝的住所和工作室太不相稱了。時間沒有

給他同時代的許許多多作家戴上天才的桂冠，甚至歐文和庫珀都沒有此種榮幸，坡卻榮膺這一稱號，這是對他那種鍥而不捨的精神的獎勵。

後人對坡的評價不一。直到最近他的本國同胞還傾向於把他叫做"打油詩人"(愛默生的詞)，或者在讚美他的同時，說他不是美國文學的主流(但不管什麼叫主流)。可是其他許多人，如丁尼生、葉芝，尤其是從波德萊爾到瓦雷裏這些法國詩人，都認為他是名符其實的天才。不少美國人和法國人討論文學時，發現後者所造的艾德加坡一詞既似避邪寶物，又是頌揚之詞。事實上，法國人心目中的艾德加坡和英語世界的艾德加·愛倫·坡迥然不同。

英國或美國的普通讀者一想到坡就連想到一些扣人心弦的故事：誰沒有讀過《金甲蟲》或《深坑和鐘擺》。他或許還記得一兩首詩的細節：坡的《烏鴉》(*Raven*)用陰慘的聲音預報"永不復返"；也會記得刺耳的《鈴》聲。他會背誦

昨日希臘的榮光

往昔羅馬的堂皇

而不一定知道這兩句詩出自坡的《致海倫》。可是如果這個讀者重溫坡的五十首詩和七十篇短篇小說，他可能同意洛威爾對坡的有名評斷"五分之三的天才，五分之二的囁語"。他說不定還會同意惠特曼的意見，說坡的詩是"幻象文學之光，光華耀目但無熱量"，"過於重視押韻"。坡的詩也常被人貶為雕琢；凡讀過他詩論的人，也許覺得這些批評並無不當之處。這些文章表明它們的作者過於重視技巧，甘心受格律約束；由於他避開"真"——"主張'說教'的異端"——而去追求"美"，"純"和"音律"，他也時有劣作。坡對別人的批評極嚴格(他挑剔過布朗甯夫人的詩)，對自己作品的缺點卻視而不見。如《尤娜路姆》(*Ulalume*)裏，他用 **kissed her** 和 **sister** 押韻，在《獻給安妮》(*For Annie*)裏，用 **Annie** 和 **many** 押韻。在這幾首詩裏，他刻意追求韻腳，章法大亂。其他一些詩也是如此，譬如《尤拉麗》(*Eulalie*)：

我獨自住在

呻吟的世界裏，

我的靈魂是一潭死水，

直到美麗溫柔的尤拉麗成了我羞答答的新娘——

直到長著金黃頭髮的年輕的尤拉麗成了我的盈盈淺笑的新娘。

馬拉梅單取最後一句，大加讚賞；英文讀者也許不以為然。（近人覺得坡在選用人名方面特別不當。尤拉麗過於悅耳，莉蓋婭和普飛羅基尼很像專利藥品的名字）。《麗諾爾》('Lenore')頭幾行幾乎和《尤拉麗》的那幾行一樣拙劣：

呵，金碗碎了！靈魂竟日飄忽！

且讓鐘響去罷：——聖潔的靈魂漂浮在斯泰基河上

哥德維爾，難道你沒有眼淚。今朝且揮淚，莫待來日！

看！在陰森、僵硬的靈車底躺著你的可愛的麗諾爾！

如果我們可以拿音節響亮的詩打趣，可以看出其中不無和後人相似之處。這幾行難道不暗合基普林(Kipling)的《蘇伊士》('Suez')一詩嗎。

西方朦朧深處

善、惡、至惡、至善

都來此長眠——

《艾爾.阿拉夫》('Al Aaraaf')裏的對句，也有約翰.貝傑曼的影子：

哪一朦朧的灌木叢中還有罪惡的靈魂

沒有聽到讚美詩裏動人心弦的召喚。

這對坡顯然有失公允。即使壞詩裏也有補救敗筆的句子。《獻給安妮》裏有

舊時

桃金娘和薔薇般的激情。

《海中城》('The City in the Sea')有令人縈懷的神秘色彩：

在蒼穹下逆來順受  
一泓鬱悵的海水。  
塔樓陰影交互映襯  
一切都似乎高懸空際，  
城內巋然的塔尖上，  
死神巍然向下眺望。

假如你一點不欣賞《鈴》，《烏鴉》，或戲劇《波裏生》('Politian')的殘稿，也還有精妙的小詩可讀。在《十四行詩——致科學》('Sonnet - to Science')裏，坡哀歎魔力之一去不還：

你不是已把水精從洪水中趕走  
把小妖從綠茵中驅除，又從我這裏  
把羅望子樹下的夏夢逐出？

你也許會挑剔"小妖"('Elfin')一詞，不過詩裏的呼聲是真實的，"情致"('Romance')也同樣真實，第二節是這樣開始的：

最近，永恆的禿鷹時代  
喧喧嚷嚷呼嘯而過  
震得太空為之翻騰，  
凝視著不平靜的天空  
我無暇沈緬於無謂的憂慮

可惜的是這首詩跟著用了個拔羽毛的比喻，未嘗不是敗筆。

它們靜悄悄翱翔的時刻  
把絨羽投在我心上.....

《孤獨》('Alone')和《夢中夢》('A Dream within a Dream')都是好詩。不過他何以被認為是文壇巨匠，還得從他其餘的作品中去探究。



說不定他的短篇小說更值得讓人懷念。他的那些怪異之作，大部分讀來令人厭惡，甚至恐懼(例如《眼鏡》('The Spectacles')，寫一個近視眼愛上了一個女人，這個女人原來是他的曾祖母；在《廢人》('The Man Who Was Used Up')裏，寫一個肢體殘缺的士兵，"看起來像一大堆非常難看的東西")，如撇開這些，他的作品大略可分為兩類：恐怖小說和推理小說。前者可包括《黑貓》(*The Black Cat*)、《一桶酒的故事》(*The Cask of Amontillado*)、《厄捨古屋的倒塌》(*The Fall of the House of Usher*)、《莉蓋婭》(*Ligeia*) 後者有《金甲蟲》(*The Gold Bug*)、《被盜的信》(*The Purloined Letter*)等等。兩者之間並無嚴格區別；像《摩格路謀殺案》(*The Murders in the Rue Morgue*)那樣，既有恐怖，也有推理。坡的短篇都有他獨特的風格。故事大都發生在奇怪的地方——書記的僧院，萊茵河上的城堡——綢繆著微妙、朦朧或恐怖駭人的氣氛。(他理想中的房間，如他在《傢俱哲學》(*The Philosophy of Furniture*) 裏描寫的，都有深紅色的玻璃。)故事通常都發生在夜裏，或者在黑暗的密室裏。男女主人公都是家世淵源的貴族(極少是美國人)，他們博學多才——但是劫數難逃。在這種細節上，坡和套用神怪小說手法、嘩然取寵的作家沒有什麼不同。"獵奇"('tale of effect')絕不是坡發明的；他認為刊載在《布萊克伍德雜誌》(*Blackwood's Magazine*)上的幾篇故事是成功之作，還在《如何寫一篇布萊克伍德的故事》裏打趣說：

裏面有"活死人"，妙透了！——一個紳士沒有斷氣給拖進墳墓的感覺——趣味、恐懼、情調、玄想、學識，包羅萬象。你大可發誓說作者是在棺材裏出生長大的。

這段話部分說明了坡之不同於俗輩，那就是說，他才氣過人，又有自知之明。如波德萊爾所說，他的小說"寓荒謬於才智，且完全合乎邏輯"。雖然陰森的氣氛有時寫得有點過分，由於他精心構思情節，反倒有夢魘般的魔力。我們不免連想到坡的為人——他在一八四八年的一封信裏，居然寫道：一個來訪的牧師"站在那裏對瘋子坡一面微笑一面鞠躬!"正是這種明白透徹的筆調使他的小說勝於鬧劇。災難——

像一抹浮雲  
(飄在一碧無際的長空)  
在我的眼裏幻變成魔鬼的形相——

是天生的，是注定的，要躲也躲不開。波德萊爾(Baudelaire)的幾行詩適用於坡：

我是車輻和車軸，也是車輪  
我是囚徒也是劊子手。

— — — —

我是真正的吸血鬼。.....

我是真正的吸血鬼：坡的故事裏的男主角常常自我毀滅，但也連累他人，特別是女主角。坡在《創作哲理》('The Philosophy of Composition')裏，分析了《烏鴉》的結構，說他寫這首詩是根據一套公式，其中有段話經常為人引證：

我自問 —— "各種憂傷的題材中，基於我們對人類的普遍認識，什麼最為憂傷。"死亡——是非此莫屬。"那麼，"我說，"這種最憂傷的題材在什麼情況下最有詩意呢。" 根據我已經解釋過的.....答案.....顯而易見"當死亡與美最密切結合的時候"：那麼美女之死，毫無疑問，是世界上最富於詩意的題材了——同樣，痛失這位美女的情郎，應該是最適宜敘述這件事情的人了。

這段話也許毫無驚人之處。愛與死在世界文學中總是有不解之緣，亨利.詹姆斯即曾以美人之死作為《鴿翼》(*The Wings of the Dove*)的題材。

但是坡所寫的死亡別出心裁。他念念不忘的是生死之間的真空地帶，是人鬼之間奇怪的亂倫的關係。莉蓋婭和丈夫，羅德裏克.厄謝爾和他的學生妹妹馬德琳，《橢圓畫像》('The Oval Portrait')裏的畫家和妻子，貝倫尼斯和她的表兄，莫利拉和她沒有名字的女兒——在這些例子裏死者都從不平靜的墳墓中回到人世，就像坡自己的表妹，他的妻子，從人世遁跡陰間又從陰間還陽。只有在《埃利奧諾拉》('Eleonora')裏，死者不再糾纏生者，即使如此，生死間還是息息相通。坡的故事世界中的絕望色彩就在於此：生命倏然無情地走向死亡，而死亡並沒有帶來平靜。對他來說，萬事萬物變幻無常，無幸福可言；就是他筆下的美人，也如

死屍一般，像是活人身上敷了一層雲石，光滑、潔白、巍巍然，可是有點可怕——就像那個時代沒有生活氣息的雕塑一樣。

坡的一些短篇，遭遇一如此等雕塑，已經為人所漠視，甚至令人厭倦。坡自認《莉蓋婭》是他怪誕小說中的上品，現在大部分讀者認為不過是病態自憐、魔鬼附身、浮華怪誕的大雜燴而已。不過，沒有鬼魂，意在描寫形形色色苦難的其他短篇，淒淒慘慘，仍令人心懾。坡的想像力頗像聰明而神經不健全的孩子。和兒童一樣，他喜歡炫耀，嚮往通天的本事。可是他也像兒童那樣脆弱，不僅懼怕黑夜(燈被吹熄了，窗簾在擺動)，也懼怕巨大的成人世界，那裏的房門重得推不動，門鎖緊得轉不開。(他的許多情節，幽寂恐怖，令人頭暈目眩；受害者或被囚禁，或被活埋，或被漩流吞沒)我們多少還能適應這些懸心吊膽的情節。坡的《皮姆的自述》(*Narrative of Arthur Gordon Pym*)是通篇富於想像力的記敘文，脫胎於一篇實實在在的南海探險記事。這類絕域奇談，加上神奇、不可知的凶兆，對當時讀者的感官自有很大的影響。坡把他的故事從現實世界引伸到兇險的真實世界。一個年輕的偷渡者躲在捕鯨船上，先被拖進一場叛變，又遭遇到一場風暴，幾乎是整船人同歸於盡。最後這個年輕人和另一個倖存者駕一葉扁舟，穿過夢一般的景色，駛向南極，進入一個龐然白影籠罩下的白茫茫的神秘世界.....故事講到這裏戛然而止。我們依然愛讀他的推理小說；雖然有時幼稚可笑地賣弄他的邏輯學和學問，故事的結構卻非常美妙；他的智多星奧古斯特·杜平，是偵探小說中諸等萬能的刑事偵探的開山鼻祖。

幾首詩，幾個短篇，就是坡馳譽文壇的本錢。但是要公正地估價他的地位，還得提到他的評論文章。和他的宗師柯爾律治相比，就可以看出坡在文學批評上的不足。他可以寫得很尖刻，存心報復，動不動就陷入身邊文學圈子裏的爭論；他的指責和讚譽有時持論不公；對於抄襲來的文章，他的嗅覺如巫醫般敏感，且怒不可遏。他斤斤計較文學的精確性，有時到了小題大作的程度；他痛恨別人草率成篇，其實自己也有這個毛病。他大部分理論看來並非無懈可擊，《我得之矣》一文的哲理也不過是泛泛之見。然而，他的批評極有見解。(如他批評麥考利："我們同意他的話，往往因為我們完全瞭解他到底想說什麼。")最重要的，他對批評極為認真，標準定得很高。縱然他不能時時都前後一致，他想寫的東西自有一套

理論，可供別人參考。詩應力求其美，寫作時候應遵守技巧上的嚴格標準。詩和小說一樣，只有篇幅精練才能發揮最大效果。在坡的體系裏沒有史詩的地位，留給長篇小說的地位也不多。他說歷史的趨向是簡略、緊湊，直截了當這種看法，也許是他經常向雜誌投稿的一個理論藉口。十九世紀迭有長篇小說問世，他的預言顯然不對。就美國而言，坡有觀點和標準，才使美國文學漸入佳境，這是很難得的；儘管他不時對無辜文人苛評，對本國作家未始沒有好處，至少告訴他們寫作是嚴謹的行當。

如要充分認識坡的重要性，還必須考慮到為波德萊爾和馬拉梅狂熱推崇的《艾德加坡》；他們以豐富的感情把坡的作品譯為法文。可以說《艾德加坡》實際上是他們創造出來的，在他們的譯文裏合金變成了真金，浮華的辭藻貼上"純潔"的標籤。給雜誌寫稿的潦倒文人(用波德萊爾的話說)，成了悲劇性的年輕貴族，孤獨地生活在野蠻而幽暗的美國。這樣的形象並不完全和艾德加·愛倫·坡相符。可是坡渴望躋身世界文壇，他的作品又有其特色——與其把他列入上一代的神怪小說作家，還不如把他歸為後一代的象徵派詩人，從這兩方面考慮，形象與本人就符合了。正當他同代的英國人和美國人，尤其是波士頓人，力主"文以載道"的時候，他卻大唱其"為寫詩而寫詩"的反調。雖然他說"對我而言，寫詩不是目的，而是出自激情"，才智還是能彌補想像的不足。在他浮誇和鄙俗的幻想世界底下，卻有一些微妙的、為人所忽略的一致性和說服力。我們現在已經習慣於文學作品中描寫感覺上的亦此亦彼，對人類行為往往殘酷而無理性的說法也司空見慣了。可是對波德萊爾而言，他在坡的《旁注》(*Marginalia*)中讀到"光譜中的橙光和蚊納的嗡嗡之聲.....給我的感覺幾乎相同"；在《黑貓》裏讀到"做過一百遍壞事或蠢事的人，又有誰曾經認識到事之不可為呢。覺得頓開茅塞，興奮不已。在法國人心目中，坡的真知灼見使他成為近代文學偉大的先驅者之一；他們把坡的種種發現捧為至寶，還把他當作偶像來崇拜。英語世界過了好久才用同樣的眼光來看待坡。其所以如此，可以說是因為英國詩需要較長時間才能受歐洲大陸影響。波德萊爾的《惡之華》早於一八五七年出版，而同年在英國出版的較重要的詩集只有《奧羅拉·利》。不過總算還有惠特曼懂得坡的寓意，儘管他並不喜歡坡所代表的東西。一八七五年在坡的墓前舉行過紀念儀式，馬拉梅為此寫過一首著名的十四行詩。事後惠特曼談到他曾在夢裏看到

一條華麗的小遊艇，常見它停泊在紐約周圍或長島海峽的海面上，揚揚得意，隨波蕩漾——如今卻帆破櫓斷，在狂風暴戾海浪沖天的夜裏失卻了控制，一瀉千里。甲板上站著個峭瘦，細小、俊秀的人，一個朦朧的身影，顯然在觀賞這恐怖，這黑暗，這風險，他首當其衝，眼看就要喪生。這個人物.....很可以代表艾德加·坡，他的精神，他的命運和他的詩篇.....

這個夢使我們想起蘭波(Rimbaud)的《醉舟》('Le Bateau ivre')，這首詩的意象也得之於坡。坡和艾德加坡，一如聲和回聲，實際上是亦此亦彼。我們也許覺得讀批評他的文章比讀他的作品更有趣味；我們也許不能欣賞他的作品，但是不能忽略它們。坡的著作已成為我們的一部分；我們是他的親屬，正是在這個意義上，美國詩人艾倫·塔特稱他為"表兄坡君"。

## 第四章

### 新英格蘭時期

#### 愛默生、梭羅、霍桑

#### (New England's Day)

### 拉爾夫·沃爾多·愛默生 (Ralph Waldo Emerson, 1803-82)

生於波士頓，父親和祖父都是牧師。畢業於波士頓拉丁學校與哈佛大學。一八二九年在波士頓第二教堂任牧師，娶埃倫·塔克為妻。一八三一年妻死，翌年辭去牧師職務，首次去歐洲旅行(另兩次在一八四七年和一八七二年)。回國後住在麻塞諸塞州的康考德；一八三五年與莉迪亞·傑克遜結婚，開始寫作與講學生涯，逐漸出名。雖常去波士頓並常外出講演，仍住在康考德，儘量不參與公務，但在康考德是個關心公益的公民。十九世紀五十年代熱心於廢奴運動。作品有《論自然》(*Nature*, 1836)；在哈佛大學發表的《論美國學者》演說('American Scholar' oration, Harvard, 1837)；《神學院致辭》(Divinity School address, Harvard, 1838)；《散文選》(*Essays*, 共兩卷，分別於一八四一年和一八四四年出版)；《詩集》(*Poems*, 1847)；《代表人物》(*Representative Men*, 1850)；《英國人的性格》(*English Traits*, 1856)；《論行為》(*The Conduct of Life*, 1860)；《五

朔節》(*May Day*, 詩集, 1867); 《社會與孤獨》(*Society and Solitude*, 1870); 《文學與社會目的》(*Letters and Social Aims*, 1876)。

### 亨利·大衛·梭羅 (Henry David Thoreau, 1817—62)

生於麻塞諸塞州康考德，父親經營商店失敗後改行製造鉛筆。在哈佛大學讀書期間並無過人之處，但博覽群書。畢業後，當過短時間的教師。與愛默生相契，一八四一到四三年住在愛默生家裏。在斯泰頓島住過幾個月，當愛默生侄子的家庭教師。不久，結識了紐約的作者和編輯，發表過一兩篇批評文章，可是總覺得不快和不安("他們說有一家《婦女伴侶》雜誌，肯出很高的稿費——可是我不寫迎合這類趣味的文章")。他終身未娶，後來一直住在康考德附近。一八四五至四七年在華爾騰湖濱搭了一間小屋，獨自住在那裏讀書寫日記。回康考德後或寫日記、講演，或在鄉間小遊和測量。一八四九年出版《在梅裏馬克河上一周》(*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*)與政論文《論公民的不服從》(*Civil Disobedience*)(原名《抗拒政府》)(*Resistance to Civil Government*)。其他主要作品有《華爾騰》(*Walden*, 1854)，雜文和詩。

### 納撒尼爾·霍桑 (Nathaniel Hawthorne, 1804.64)

生於麻塞諸塞州塞勒姆。父為船長，一八〇八年去世。曾在緬因州博多因學院就讀，與朗費羅和後來當選為美國總統的佛蘭克林·皮爾斯相識。畢業後隱居塞勒姆，寫了一本名叫《范肖》(*Fanshawe*)的小說，在一八二八年匿名出版，還有一些短篇小說與小品文(輯為《重講一遍的故事》(*Twice-Told Tales*, 兩集分別於一八三七及一八四二年出版)。一八三六年離開塞勒姆去波士頓，一面寫作，一面在海關任職。一八四一年參加創辦布魯克農場，一八四二年與有超驗論思想(transcendentalist)的索菲婭·皮博迪("愛默生先生是純音正調")結婚並搬到康考德"古宅"居住，寫了更多的短篇和小品文，都收集在一八四六年出版的《古宅青苔》(*Mosses from an Old Manse*)裏。一八四六到四九年在塞勒姆任港務總監；

後來遷居伯克夏，與梅爾維爾相契。一八五三到五七年任美國駐利物浦領事，後至義大利，一八六〇年回到康考德。第一部成功的小說《紅字》(*The Scarlet Letter*)於一八五〇年出版，其後尚有《帶七個尖角閣的房子》(*The House of the Seven Gables*, 1851)，《福穀傳奇》(*The Blithedale Romance*, 1852)與《玉石雕像》(*The Marble Faun*, 1860)。其他作品有短篇小說集《雪影》(*The Snow Image*, 1851)，兒童故事集《坦格林的故事》(*Tanglewood Tales*)，*《我們的老家》(Our Old Home*, 1863)，英國記事和死後發表的一些殘篇。

## 第四章

### 新英格蘭時期

歐文、庫珀和坡都不喜歡新英格蘭。歐文在《紐約外史》裏把新英格蘭描寫成利慾熏心的揚基商人群集之地，甚至給他們取了醜魚之類的名字。庫珀反對新英格蘭人那付道貌岸然、自以為是的樣子。坡更是恨之入骨，他把波士頓叫做"蛤蟆池塘" (*Frogpondium*)，像他那樣不喜歡家鄉的人實不多見。蛤蟆池塘就是那個"自負的蠢物"《北美評論》(*the North American Review*)的老家，這個刊物自從一八一五年創辦以來，影響和權威日增。坡指責它鼓勵新英格蘭文人互相標榜。他在批評洛威爾的《批評家寓言》時破口大罵：

洛威爾先生一幫人慣於造輿論，企圖要人相信沒有南方文學這種東西。北方人.....一次又一次地被吹捧.....，而勒加裏、西姆斯、朗斯特裏特以及其他同樣出名的作家卻受他們冷遇，洛威爾先生貌似公正的見解把近在南面的紐約都排斥了。他所吹捧的全都是波士頓人，其他作家一概被斥之為村野俗夫.....

拋開地域觀念不說，坡之不喜歡蛤蟆池塘的產物，還有更重要的原因。他堅持作家應是藝術家，絕不能當說教者；可是波士頓和新英格蘭內地的文學作品卻滿篇道德情操，甚至連他評價較高的朗費羅的作品也不例外。至於愛默生和其他被坡稱為"超驗派"的作家，觸犯了他的每一條戒律。被對於詩的本質，和愛默生見解各異。愛默生在一八三八年的日記裏寫道"世界上的好詩從來就是倫理的，現代

的有識之士都寫這種詩”。針對坡的“創作哲理”，愛默生在《梅林》('Merlin')裏教導詩人說

不能讓自己的腦子受累於  
糾纏不清的格律和韻律。

坡在《論手稿》(*Chapter on Autography*)裏反擊說，“拉爾夫·沃爾多·愛默生先生屬於我們無法容忍的那一類紳士，一個純神秘主義者……”在另一處，他以譏諷的口吻告訴人怎樣模仿“超驗論的格調”，他說

它的長處在於觀察事情的真相遠較任何人深刻。這種透視力如果用得其當是極有效力的。說一點天上的一元論，千萬別談地獄的二元論。最重要的是研究轉彎抹角的指責。什麼事情都要暗示，不要明說。

坡的這些話恰當評價了新英格蘭作家，因為他把握住了新英格蘭的特色。新英格蘭的歷史促成了一本正經的文風。過於偏激的清教精神既已消逝，波士頓一帶，唯一神教“拯救失足基督徒的羽絨墊”——有了發展；富商和船主關心的是主顧的償付能力而不是他們的宗教熱忱。然而“說教的異端”依然存在。新英格蘭的文化仍然是宗教性的，文人在某種意義上仍是上帝的兒女，即使他們寧可稱上帝為自然，或像霍桑那樣不屬任何教會。正如佩裏·米勒(Perry Miller)在他的超驗論文集中所說，超驗論“是一種宗教的表現，這是它最精確的定義”。對宗教的興趣不僅限於新英格蘭，十九世紀的西方世界到處有宗教爭論。教義與世俗的衝突，個人在不如意的取舍間猶豫不決，不斷發生的明爭暗鬥：所有這些在歐洲舞臺上表演得更淋漓盡致，內涵也深刻得多。在新英格蘭，善男信女所關切的並非信念之淪喪，而是它的發揚光大；他們竭力想找到一種境界；一種與美國蒸蒸日上、紛紛擾擾的國情相吻合的看法。

到了十九世紀中葉，波士頓即使不是霍姆斯所說的宇宙中心，至少也是美國的文化中心了。有的城市紐約、新奧爾良、費城——大於波士頓；還有些城市如查爾斯頓——出現了上流社會。不過波士頓有附近的哈佛為後盾，兼有航運帶來的財富，仍執牛耳。私人的收入富可敵國；會社、圖書館、期刊、出版社競相成立。不過遠非臻善臻美；亨利·詹姆斯在他寫的那本出色的霍桑傳裏，提到當時波士



頓的上流社會深為文化之匱乏而感到美中不足，弗拉克斯曼的一本蹩腳的但丁版畫就可供人鑒賞整整一晚上。正像詹姆斯所強調的，波士頓是個鄉下地方。然而它已經有了都市味，波士頓一坎布裏奇軸心的"正派波士頓人"——我們將在第六章裏從詳討論是不能等閒視之的。

我們這裏提到的幾個新英格蘭人，嚴格地說並不是波士頓人。這些人確在抵抗城市的影響，然而又同時在本鄉本土汲取城市的長處。霍桑一八五二年去新罕布夏州一個與世隔絕的島上看個朋友，見他家客廳桌上放著一部前一年才在英國出版的拉斯金的《前拉斐爾派》和一本唯靈論小冊子。新英格蘭其他家庭裏，也可以找到同類學術性著作。這個剛從哈佛神學院畢業的年輕學生，帶著他的書籍和理想，來到某個清一色白屋的幽靜小鎮，在講壇上宣講的道理，說不定立刻會受到前輩的譴責。如果他想寫作，經濟上倒不至於有嚴重困難。波士頓一帶，或是其他新英格蘭港口附近，生活還很純樸，有志於寫作者若要謀生，幾乎無需下什麼本錢，只需自耕自食(愛默生、梭羅和霍桑都這樣做過)，時而到波士頓去借幾本書，會會編輯。偶爾寫篇文章，出去講演一次，就可以賺到幾文，又可聞達於公眾。

就在波士頓周圍抱成一團的文化人圈子裏，超驗思想應運而生。這個詞並不精確，套在當時有影響的人物頭上，顯得很不相稱。愛默生後來回憶這個錯誤概念時，認為這是幾個空談家企圖在"文學、哲學和宗教上建立某種信念，發起某種運動"，他說：

不過就那麼三兩個自掃門前雪的人，特別熱衷於舞文弄墨。他們起先都喜歡閱讀柯爾律治、華茲華斯和哥德的作品，後來又愛上卡萊爾的著作，也許這就是他們共同興趣之所在。除去這點，他們的學歷和研究並無驚人之處，反倒有美國人的淺薄；何況彼此又互不通氣。

愛默生著重說明這些人各自為政，這一見解可謂精當，"團體"或"運動"之類集體名詞似乎不適用於他們。自坡的時代開始，孤獨不群始終是美國作家的特色，甚至精力旺盛者如惠特曼，交往的文友也寥寥無幾。在新英格蘭，撇開波士頓人的圈子不論，更是如此。記敘這個時代的文學活動——如範·威克·布魯克斯的

《百花盛開的新英格蘭》——很容易把同時代的作家寫成同一大家庭的成員。在某種意義上，的確如此，如愛默生、梭羅、霍桑有一陣子同住康考德；各自的日記和書信中屢屢提到對方和其他某些人物。可是如果認為他們相契甚深而不是泛泛之交，那就大錯特錯了。每一個人多少自視甚高，對同伴有點挑剔，有點譏諷，不肯輕易推心置腹。愛默生在日記裏寫道："我們認識的那些人，多麼偏狹、多麼孤芳自賞呵！"他還寫道，無憂無慮的作家睥睨輿論，"永遠為不相識的朋友寫作"。談到熟悉者，他說"我和我的朋友都是冷冰冰的人。你要我去挽梭羅的臂膀，我寧可去挽榆樹枝。"霍桑死後，愛默生傷感地說他久已盼望"有朝一日能贏得友情"。

如愛默生所說，他們彼此間幾乎沒有一致的看法。某些源起德國作家的東西，滲入英國後，引起他們注意，成了他們在哲學上的某種框框，不過並沒有什麼約束力。超驗論對他們有所啟迪：宇宙是仁慈的，它顯示了，或者會顯示，日臻完美的過程。用坦尼森的話來說：

但我不懷疑歷來都有個日見充實的理想，  
人類的思想也隨星移斗轉而日趨開闊。

這些是典型的歐洲思想；是十九世紀偉大的人道主義思潮的一個組成部分，隨之而來的是人們對教育、戒酒、廢奴、女權、移民的關注。這個運動在美國的表現，如愛默生、梭羅、西奧多·帕克、瑪格麗特·富勒、喬治·裏普利、錢甯父子和惠特曼等人所闡明的，是信心，相信他們的國家開創了一種至善至美的制度。摩門教在"這個大陸上"找到了天堂，而超驗論者堅信只有在美國"個人"才能充分發展。

超驗論有淺薄可笑的一面；其狂熱分子，除忠厚、熱心外，別無所長。據愛默生記載，有一個人參加了超驗論者的集會後說，"他好像坐著鞦韆上了天"；"在講演裏碰到難點時，一個好心的英國人突然尖聲問道，'阿爾柯特先生，我身旁的一位太太想問你全能是否沒有個性。'"阿爾柯特者，阿莫斯·布朗森·阿爾柯特是也，路易莎·梅·阿爾柯特的父親。路易莎自己寫過篇有趣的《超驗派野人》('Transcendental Wild Oats')；其父出過一輯《秘言錄》('orphic sayings')，其中《誘惑》(Temptation)一篇，堪稱佳作：

不受誘惑的人比受過誘惑而能自拔的人偉大。後者只是重新變為前者，而前者從未失足。受誘惑就是犯罪：誘惑為神靈所不容。

這樣的信仰幼稚已極，超驗論者在布魯克農場和果園暫時建立的烏托邦也無非如此。在這裏討論這些事情，不盡相宜，不過須得記住，因為這是討論新英格蘭文風。討論三位新英格蘭超驗派的作家，愛默生、梭羅和霍桑的作品時必須具備的常識，他們的作品確有一讀的文學價值。

**拉爾夫·沃爾多·愛默生**  
**(Ralph Waldo Emerson)**

"為神秘而神秘"，坡不過是脫口而出。他和許多人一樣，把愛默生視為超驗論者，人們說他是頭頭，他就成了頭號壞蛋。的確，愛默生把超驗論的觀點說得比其他同伴更透徹。他年輕時，就在三部作品裏表現了他的主要思想：一本叫做《論自然》的小書(十二年間只賣了五百本)。還有講演《論美國學者》和《神學院致辭》。他在這些著述裏聲言，人和世界之間存在著完美的和諧，這在自然和人類經驗的各個方面已得到驗證；他還說只有無視正統、傳統和歷史，才有利於自身直覺的探索。故而，"書籍是供學者消遣的"；"只有體驗了的才是被感知的"。人類唯一的責任是對自己真實，自省非但不會使他孤立，反而會把他帶進普遍真理的偉大領域：

越深入內心最隱蔽的預感，越發現它原來是最可接受，最公開，最真實的，這使他喜出望外。人人為之欣喜。精神上覺得這是我的音樂，是我自己。

神學院的學生都是"神靈新生的詩人"('a newborn bard of the Holy Ghost')，愛默生鼓勵他們"摒棄一切俗尚，直接和神靈交往"。年長的聽得此言大吃一驚：神靈一詞沒有加定冠詞，給它的地位在唯一神教教徒看來都不免有悖教義；據說此等教徒只要人們去接受"上帝的慈愛，人類的友愛和波士頓的鄉誼"。人生如同覓寶，

線索豐富，各有所獲。最孜孜不倦者得之最多；能力、精力和天才幾乎成了同義詞。絕無僅有的無能之輩——斥之為罪人似嫌過嚴——是麻木不仁者，或耽於聲色、放浪形骸之徒。

這就是愛默生不當唯一神教牧師後終生宣講的要旨。他說畢生都會神交。他在一八五二年三月的日記裏寫道：

美——小東西中往往綢繆著偉大的美。雪茄使我們看到身體的呼吸，潮汐只是普遍現象之一例。

他和華茲華斯一樣，認為自然是靈感最大的源泉。霍桑一年夏天在康考德附近散步，看見樹林裏有個身影，

看！那是愛默生先生。他看來十分愉快，因為他說過今天的樹林裏有繆斯女神，在微風中可以聽到她的耳語。

愛默生就是從這類遠足中擷取素材，寫入他記事豐富的日記。他求之於書籍；雖然他警告自己和別人不要讀書，他卻在一八四二年十月的日記裏告誡自己：

你一定要讀荷馬、埃斯庫羅斯、索福克勒斯、歐裏庇得斯、阿裏斯托芬、柏拉圖、普羅克拉斯、普魯提諾、伊安布利克斯、波菲利、亞裏斯多德、維吉爾、普魯塔克、阿普列烏斯、喬叟、但丁、拉伯雷、蒙田、塞萬提斯、莎士比亞、瓊森、福特、查普曼、博蒙特與弗萊徹、培根、馬維爾、莫爾、彌爾頓、莫裏哀、斯韋登伯格、哥德。

他確曾讀過這些人以及柯爾律治、華茲華斯、卡萊爾、和東方哲學家的作品。從他的日記裏可以看出，荷馬、柏拉圖、但丁、拉伯雷、蒙田和莎士比亞給他的印象最深。

愛默生的日記確乎是他的畢生心血。五十多年他一直在日記裏寫下感想，雖不是天天都寫、卻極其用心地編有索引，付印出後居然皇皇十大冊。那是他寫作的素材，這個過程他曾在寫給弗雷德里克·赫奇的信裏解釋過：

我在一年裏收集的札記總是這樣雜亂無章，待到這裏的人有了癡聽講演的時候（年年十二月總是如此）、我就把這些札記倉促攏在一起，到百科全書裏找個內容最廣的題目當作包袱皮，足以包容一切極端荒謬的東西。持重的人和淵博的學者起初看了覺得好笑，繼而勃然大怒，說我居然敢把那些破布爛絮一一美其名曰英國文學、歷史哲學、人類文化，後來見我實在厚顏無恥到極點，也就聽之任之了。

日記裏出了講演詞，一次次的講演編成了散文集。詩的創作過程也大致如此，許多原是散文的序詩。他在一八四七年五月二十四日寫的日記一

日月加梭，宛如遠方友人差來的使者，蒙著頭巾，戴著面紗，一聲不吭，如果我們不收用他們帶來的禮物，他們就要悄悄地帶走了。

就成了他的最好的詩篇之一《日子》('Days'):

時間老人的女兒，偽善的日子，  
一個個沈默寡言裹著衣巾，如裸足的托钵僧，  
排成單行，一眼望不到頭，  
手捧冠冕和一捆捆柴草，  
她們向每人奉獻禮物，要什麼有什麼，  
麵包、王國、星星、還有包羅一切的天空。  
我只顧在枝葉茂密的園子裏觀看壯麗的行列，  
忘了早晨該請安問好，匆匆  
摘了些藥草和蘋果，日子  
轉過身默默離去。晚矣，我  
從她嚴肅的面容裏看出她的輕藐。

其他例子多得不勝枚舉，不過大都不如這首詩如此明顯地發展了原意。不論是詩還是散文，他只有一個主題，即探索"個人之無限"。有了不變的主題，他似乎可以變化多端，又無損於一致性和連貫性。他二十一歲時的日記裏就提到過"所羅門的箴言"('the Proverbs of Solomon') "蒙田的隨筆"('the Essays of Montaigne')，特別是"培根的散文"('Essays of Bacon')等名篇，並稱它們"集中地

體現了那些時代的智慧，因而是人類進步各階段的標誌”。他說他希望寫出部佳作來錦上添花。

按他自己的說法他是成功了。一如他的範本，愛默生也寫格言，雖和弗洛裏奧的《蒙田》不同，卻也同樣是個人的心得(他一想到莎士比亞和本·瓊森也有過《蒙田》這本書，就恬然自得)。他在日記裏有時寫點軼事，也寫自然界("我和愛德華怎麼也無法把那頭壯實的牛犢拉進穀倉，可是那個愛爾蘭姑娘把手指往牛咀裏一伸，就把它牽進去了")，有時寫些轉彎抹角的格言式的評論(如關於《日子》的那則札記)。他的講演通篇格言，言詞精練樸實，又不算是"街頭語言"，實際上，他認為這種語言要比《北美評論》裏的文字"流暢生動"得多。天花亂墜的演講術使他五體投地，他敬慕他年輕時代最偉大的演說家愛德華·埃弗雷特(**Edward Everett**)。不過他也懂得老氣橫秋的話常使聽眾昏昏欲睡("人人想自己的心事，而不去注意講演的題目")，只有具體的事實和比喻才能使他們醒過來。語言結構的特點簡直使他著了迷("字及其內涵合二而一")，他說他很願意在鄉間大學教修辭學。從這句話裏可以略知他的氣質和寫作方法。

愛默生天性靦腆，"血氣"不足，在講壇上是他和群眾最接近的時候。這種接觸使他高高在上；講臺可以使他和群眾保持一定距離。一片人海仰臉聽講，他們是梅爾維爾所謂的人民，善良、慷慨、直率。一旦他置身其間，他們就變成了梅爾維爾所謂的公眾，俗不可耐、利慾熏心、虛情假意。正像他所說，"我愛人類，不愛人群"。他喝道："看看驕車裏那些人的嘴臉吧！這句話使我們想到艾略特的話："我沒有想到死亡會毀掉這麼多人"：

且站在波士頓的首府大街上，看看那等芸芸眾生；其表情、步態、姿勢，無一不表明他們是劫數難逃的幽魂，成天價受著末日審判。

在他忙著寫日記講學的時候，他倒是心平氣和。當日的聽眾很歡迎他，洛威爾在一八六七年給一個朋友寫信說：

愛默生的講演，無頭無尾，甚至他自己也會覺得很沒有條理；可是.....他所講的可比作日月星辰的原始物質，假如你耐心稍等片刻，你會覺得星雲般的東西到頭

來旋轉成了行星，整個體系就有了重心。聽他講演，我一直覺得內心深處有個聲音在歡呼："哈哈，那真是天使的福音！"

我們體會不到這種內心的喜悅，反倒傾向於亨利.詹姆斯的意見，他說別的作家"似乎已經找到表達的方式"(例如華茲華斯)，"就愛默生而言，我們覺得他還在尋尋覓覓"。他的日記只是文學的胚胎，他成熟的作品難產了。雖然他的句法如卡萊爾所說，"簡練有力"，可是他的段落卻像個"四四方方、漂漂亮亮的帆布袋，裝著打野鴨用的鉛彈"。如果題目的範圍有限制，如關於喬治.裏普利和梭羅的隨筆和那本極有見地的《英國人的性格》，就遠比無拘束的散文使人滿意。他那些訾訾扭扭的短句詩也非上品；不過不像同期大部分詩作那樣過分雕琢而流於陳腐。有時倒也新鮮得可愛：

世事高踞馬鞍  
駕馭人類。

缺點是寓意不深、不押韻，不然就是說教氣太重。

形式上的缺點說明愛默生思想上有個更大的缺陷。他的思想五花八門，和他的文句一樣。事事無不矛盾：善與惡、個人與社會、超脫與隨俗、理性與直覺、實踐與思考如何協調呢。人們指責他並非因為他想解決這些問題，而是因為他把矛盾搞成一個體系而沒有抓住其實質。他認為事事無不對立，於是下個結論說它們好像宇宙裏的蹺蹺板，彼此互相抵銷。他沈湎於兩極觀念，故而在《尤裏厄爾》(這是他對哈佛神學院小小的報復)裏說：

自然沒有界限；  
個體和宇宙一片渾沌；  
放射的光線注定要折返；  
邪惡會降福，冰會燃燒。

最後，邪惡也會降福。他還說，"邪惡只是消極的，不是絕對的：就像寒冷，只是缺乏熱而已。"這話倒很像出自瑪麗.貝克.埃迪之口。在《錢寧賦》裏，他先是嚴厲地批評了蓄奴制，然後又自我安慰：

愚蠢的手既可以揉合也可以破壞；  
結果卻總是高明、穩妥。  
揉來揉去直到黑暗變成光明。

國會腐敗嗎。有腐敗必有能幹，兩者互為依存。命運只是"捉摸不透的原因"；"  
不承認宇宙之凌駕萬物，必非當論"。坡的蠕蟲是最後吞噬我們的征服者；在愛  
默生的詩裏，

努力想變成人，這蟲子  
爬過了形態的各式尖頂。

在愛默生心目中，不可調和的極端之間沒有你死我活的鬥爭，兩者渴望接近而耳  
鬚廝磨。人類分為推動者與被推動者兩類；但是居下風的，甘心情願居下風，因  
為他們知道領導者能為他們之所不能。如此說來，離超人說已不遠矣；若叫愛默  
生聽了，會嚇得魂不附體。

反對愛默生的輿論大有泰山壓頂之勢。他的文章裏使人忿然或困惑的章節屢見不  
鮮。從這些章節可以看出，他的陽春白雪，像某幾個美國人那樣，實在有點過分，  
大多數作家都望塵莫及。霍桑和坦尼森顯然遜色，雪萊又在一八四一年被他一筆  
勾銷，一言以蔽之為 "對我毫無影響"。雪萊認為詩人是至高無上的，必須熱情  
洋溢地抒發對人類共同命運的認識："別人的痛苦和歡樂定是自己的痛苦和歡樂。  
"我們想像中那個吹毛求疵的愛默生，雖在理論上贊同，實際上卻冷冰冰地站在一  
邊，築起一道高牆把自己和人類同胞分割開來。"把一切獻給愛"，他在枯燥乏  
味的同題詩裏這樣勸告人，卻不肯施愛，甚至於可以隨時放棄所愛的人。他隱晦  
曲折地稱道婚姻(在《幻影》('Illusions')裏)，說是最壞的婚姻也能使人受益。蓄  
奴制曾經觸動過他，但只是在某種抽象的意義上而言。

雪萊是個叛逆，他的無政府主義使他見棄於英國，然而他對詩人的責任和寫詩的  
技巧都認識得很清楚。相形之下，愛默生的反叛似無痛苦，他是個形象模糊的美  
國學者，是預言家(雖然不是先知)而不是詩人。他主要的本事似乎是超然不群；  
生活在虛無縹緲中，沒有聽眾 (愛默生在一八三六年說，"這個國家的文人沒有



人批評)，也沒有文學上的宗師，何況他也不急於求教，因為他認為藝術家的創作，一如受神靈感動時牧師的講道，應該是即興之作。

這一信條為害大矣；如果愛默生是始作誦者，衣鉢相傳，一直可以傳到薩羅楊的《快樂時光》之類娛人耳目的輕率之作。我們也許還可以在五十年代美國抽象表現主義繪畫(大筆揮灑)即興而內在的作品中看到一點和愛默生的關係。他那時代是工業革命的前夕，把東方的超然物外和意氣風發的個人主義融合起來，好像也可以接受，洛威爾曾指出過這一點；他還寫道："也許我們有些人聽到的不僅僅是一言半語，能夠感動我們的，比思想要深刻得多"。但是後來宿命論和無政府主義的理論使我們感到不快。懂得了這些，回頭去讀愛默生，就會發現一些奇怪的相合之處。海明威有句名言，說的是強橫之徒的處世哲學；看來溫文爾雅的愛默生早有提示，同一性很可能是他的座右銘：

好和壞只是名稱而已，隨時都以轉換；合我心意者曰對，不合我心意者曰錯。

無怪乎批評家伊沃·溫特斯，一個說話一針見血的人，認為愛默生的中心學說——"情感決定論"——是站不住腳的。"他把所選擇的東西，和它依據的價值，都一筆勾銷了"。

要為愛默生說幾句好話，似乎難以下筆。

他之得以傳世，簡單地說，在於誠懇；這就是卡萊爾喜歡他的原因。愛默生有揚基人的那份精明，那份單刀直入的耿直。他這樣描寫諾曼第人征服英國："兩萬強人在黑斯廷斯登陸"。雖然他的思想似乎難以捉摸，他卻畢生努力不懈地按自己的辦法尋求真理。他是新英格蘭的先知，又是探索者，既接受，又揚棄，秉性嫻靜而又終日碌碌；喜歡"古板嚴肅，正言厲色"。他為人謙遜恭謹，而又野心勃勃。他既厭倦於孜孜矻矻的追求，又不甘罷休，於是，只得歎息："竟日裏，天才只落得為出人頭地疲於奔命。"他又說，"碌碌無為和酗酒一樣荒唐。"

更難令人理解的是愛默生何以故意不承認"邪惡勢力"。牛頓·阿爾文指出愛默生不得不奮力拚搏才得以達到清靜境界。現實世界還有邪惡，他所宣揚的精神舒暢，經常得打個折扣。這並非悲劇性的哲學，雖幾近虛無，卻並不淺薄，是他仔細研

究了柏拉圖和新柏拉圖學說，長期冥思苦想的結果。他並沒有說人性是善良的，只要求人比實際高尚些——更正直，更平心靜氣，更能辨別是非。約翰·傑伊·查普曼說過，"愛默生抗議的是民主暴政.....假如有人被民主壓得大聲呼號，這呼聲就是愛默生的。"雖然我們從這句話裏看到的是勇敢倔強的查普曼而不是愛默生，到底也是個重要的提示。愛默生確是篤信於民主。"灰色的過去，潔白的將來"；他想必相信人可以從自己的虛偽中解放出來，脫胎換骨，成為完人。如果這個信心落了空，一切皆空。可是人生歷程談何簡單，好和壞不可能分開。錢是禍根，但又是進步的標誌。變動使人心煩，可是又少它不得。美國的擴張是貪婪的表現，但也有其道理。傑克遜式的民主，儘管在某些方面為人所不齒，然而未始不是一種高尚的信仰。哪有什麼絕對的、一成不變的美德。詹姆斯·庫珀拚命想解決這些問題，最後不得不怒衝衝地認輸。愛默生的蘇格蘭朋友卡萊爾，一度是勁頭十足的過激派，後來也垂頭喪氣：政治民主之推廣，就像坐著水桶滾過尼亞加拉瀑布。愛默生在風燭殘年心境趨於平和，實屬可喜，他終於贏得了真正的寧靜。他再也不能使我們像洛威爾那樣激動，可是不瞭解拉爾夫·沃爾多·愛默生，就不能瞭解十九世紀的美國。

**亨利·大衛·梭羅**  
**(Henry David Thoreau)**

乍一看，似乎沒有另兩個作家比愛默生和梭羅更近似了。兩人都住在康考德，出於同樣的衝動而情不可遏。那個讀了《論自然》深受感動的年輕人，也和愛默生那樣開始寫日記，然後引章摘句，拿出去發表。和愛默生一樣，他宣講的也是獨立和大自然的福音。他也只關切一項"事業"，即廢奴運動。兩個人甚至長得都很相像。因此，梭羅自然被公認為愛默生的弟子。愛默生自己雖然不想有這種難為情的師徒關係，卻覺得梭羅繼承了他的思想。對梭羅批評得最嚴厲的洛威爾，說他在愛默生的果園裏撿拾被風吹落的蘋果。

實際上，兩人個性不同，抱負也多少不同。可以說，正是他們相同的地方反倒使他們日益疏遠。越到後來，更難接近。梭羅在一八五三年五月的日記裏說他曾和愛默生"談過話，或者說想要談話"：

浪費了我的時間——豈止如此，我這個人幾乎根本不存在了。在毫無分歧的問題上，他裝腔作勢表示反對，既言而無物，又好為人師。我只得苦苦思索，幻想自己是反對他的另一個人。

大約在同時，愛默生也在日記裏抱怨道：

韋伯斯特不逢對手絕不開口，而亨利(梭羅)不當反對派就渾身不舒服。他需要謬論供他批駁，需要錯誤讓他嘲笑，更需要一點勝利的氣氛，一陣鼓聲，以便最大限度發揮他的本事。

這兩則日記說得淋漓盡致：這兩個專門說"不"的人自負已極，簡直到了步步設防、執拗、頑固的地步！無怪乎他們兩個都不喜歡小說，都把友誼當成純理想的、以自我為中心的東西。謬矣，正直的人如何能以自我為中心。

然而梭羅自有其獨到之處，這是愛默生的著作所沒有的。如果說他更任性，他也更執著。愛默生羨慕普通的技能和手工做出來的東西，但只是發發感歎而已；梭羅卻親自動手，測量員、農人、木匠，幹得和康考德任何人一樣出色。愛默生對大自然可謂一往情深，可是和梭羅比起來，就不那麼熱情洋溢，過於"文縷縷"了。愛默生在一八五一年寫道，"好像我們本世紀的美國青年男女，都成年成月躺在草地上觀看'夏日天空中雲彩的奇偉變化'。"這句話形象地總結了一代自然愛好者的所為，也大致適用於梭羅。然而梭羅並不是以專業博物學家的身份進一步探索自然的奧秘的——人們說儘管他觀察入微，對當地的動植物並無新發現——而是進入了一個大部人不能到達的境界，像古代神話裏的牧畜之神，或是老練的本波，和自然合而為一了。

他閱世很深，給他添了不少麻煩。他是個有學問的人，為超驗論者辦的刊物《日規》(*Dial*) 寫過文章，參加了——至少說出席過——超驗論者的"俱樂部"。他的問題是一個複雜的人如何返樸歸真。他必須謀生，但又要不受拘束；他必須直

陳己見，但又要不引起麻煩。和愛默生一樣，他也關心個人與社會的關係，不過做法不同。問題不在於如何進入一個嚴峻的排他性社會，而是如何避開一個隨便到可以妨礙他人的社會。他在《華爾騰》裏說，"不論到哪裡，人們總是跟著你，用他們那套下流貨色糾纏不休，要是可能，還要強迫你參加他們無可救藥的畸形社會"。

他對這種棘手的事毫不妥協。他終身不娶，沒有義務贍養別人。既然是社會同類中的一員，他覺得沒有必要再去取得什麼資格。他的身份反正很明確，他叫亨利，約翰·梭羅的兒子，從來沒有安家立業的念頭。鄰居雖然不贊成他為人怪癖，卻也不像對生人那樣敵視。換個地方，他絕不能把生活安排得這樣稱心如意。他住在一個文明的村子裏，有愛默生、霍桑、阿爾柯特那樣的人可以來往，在村外仍可找到他心愛的曠野。他在華爾騰湖畔搭間茅屋，離康考德只有一哩半路。他在一篇富於同情心的評論中說卡萊爾

提到自然，不知不覺有點傷感。.....我們在新英格蘭讀他的書，這裏有的是馬鈴薯，人人都可以像小鳥和蜜蜂那樣平靜而歡樂地生活.....似乎他所說的世界，往往是指倫敦.....地球上最令人痛心的地方。.....說不定南非洲的村落可能有一批更有作為、更嚴肅認真的聽眾，或者在靜寂的.....沙漠裏，他倒更能夠推心置腹地對真正的聽眾——後世子孫——講話。

對於他，康考德不是倫敦，就是沙漠，要看他自己走的路子而定；後世子孫就是他在意的聽眾。

這就是梭羅的處境，他不得不抵抗各種壓力，但是壓力再重，他也沒有感到侷促不安。厭惡梭羅的人，所以對他生氣，似乎是因為他不費吹灰之力便把問題解決了。他們都像史蒂文森或洛威爾那樣，稱他為"逃兵"，說他該像別人那樣生活，不該隱蔽在有利地位，貌似遁跡人世，實為伺機以待。他們認為他以政府無道為理由，拒付人頭稅被關進康考德監牢，實際上對他毫無損失，因為一個朋友替他付了稅，立刻把他保了出來，讓他馬上回去摘越橘。他們說他在華爾騰湖畔茅屋裏住上一兩年根本算不得不食人間煙火，他母親就在咫尺間舉炊，飯香撲鼻而來。

對他在《論公民的不服從》('Civil Disobedience')一文中某些顯而易見的詭辯，他們頗有反感，比如他說：

我按照我的方式向國家不宣而戰，儘管我還是要儘量從它身上弄點好處，碰上這類事情，總是這樣的。

梭羅知道他的立場很容易為人非議。"我沒有可取之處，"二十四歲的他就這樣自白，"只是對某些事物的愛之甚切....."這些事物指的是大自然的萬物。他愛得如此執著，竟至於忘卻了一切俗念。他在一頭山鼠旁邊坐了半個小時，對它講話：

它的面貌有點溫和。我親切地對它講話，把鹿蹄草伸向它嘴邊。我伸出手去摸它，它抬起頭，牙齒咬得有點兒咯咯響。.....如果我有點可吃的，一定可以慢慢撫摸它。.....一隻笨手笨腳的打地洞的大松鼠。我拿它當本地人看待。.....它的祖先比我的祖先來得還早。

他對緬因林中的兩頭受驚的麋也有這種感情：它們是荒原理所當然的主人。在這篇記敘文裏，後面還有一段好文章，他惋惜人們恣意捕獵和毀壞樹林：

凡生物，活的總比死的好，人、麋、松樹莫不如此。我同情的是樹的生機，是它治好了我割破的創口，而不是松節油的療效，它像我一樣不朽，可能也會升入天堂，在那裏它還是巍然屹立。

洛威爾主編的《大西洋月刊》接受了這篇文章；因為怕讀者認為最後一句話是放肆的異端邪說，印出來的時候把它刪去了，這使梭羅勃然大怒。這是梭羅對超驗論的註解；假如說他和人類接觸不多，不能成為富有想像力的作家，至少他和自然的密切關係使他擺脫了超驗派文人常見的缺點。存心傳世的著作，往往不為後世子孫和當代人士重視。作家若是擺出一付未卜先知的架勢，很容易變得玄妙深奧而不能自拔，或者會像愛默生那樣，絞盡腦汁使每一象徵性的句子都有所蘊藉，而流於造作。梭羅沒有這個毛病，因為他寫他熟悉的東西：自然和自己的性格。大自然內在的節奏使他的作品自有一格，如春夏秋冬之週而復始，無須凝結在一系列"思想"的周圍。梭羅最有名的作品《華爾騰》就是如此。書裏記載的是日常生活——他的一日三餐，他的幾個談得攏的朋友，華爾騰湖和野生動植物的詳細

情況：所有這些，都是他攻擊隨俗者的立論所在，他有一篇文筆犀利的警世文，可媲美愛默生的佳作：

讓我們安定下來工作，踏過輿論的污泥濁水.....踏過巴黎、倫敦、紐約、波士頓、康考德，踏過教會和國家，踏過詩歌、哲學和宗教，直至踏上我們稱之為現實的堅實的土地和岩石，說一聲"就是這個地方"絕沒有錯。.....

有些旁證十分有力，就像牛奶裏找到鱒魚那樣。

讓大地長豆子而不長雜草，這就是我的日常工作。

有時他的文章富有隱喻，這是梭羅得力於托馬斯.布朗之類作家的地方：

甚至在神乎其神的西印度省份裏都有自我解放——廢奴主義者來此有何貴幹。

有人說——除了諸如上文的那些段落——梭羅的文章娓娓動聽。不過，他和愛默生一樣，寫的不是白話。他雖然留意過口語，但是並沒有像馬克.吐溫那樣去模仿。他的文章有自己的風格，某些方面可以說時代使然之。梭羅這樣評論卡萊爾的著作："它們是像犁、玉米碾碎機和蒸汽機的藝術品，而不是繪畫和雕像"；他似乎也想把這句話用於他自己的著作。他的文體有一部分像舊日英國散文冊子裏的文章，他在《麻塞諸塞州的蓄奴制》('Slavery in Massachusetts')或《為約翰.布朗隊長請命》('A Plea for Captain John Brown')中就有這種鏗鏘有力的句子；他說約翰.布朗"最近死於克倫威爾時代，不過又在我們這裏再生"('died lately in the time of Cromwell, but he reappeared here')。

說到他為數不多的幾首詩，和愛默生的一樣，使人不能滿意，並沒有完全從日記中的散文體轉變為詩。這些詩的韻腳硬綁綁的，像兩人各把一條腿綁在一起參加三腿競走那樣笨拙。像他在短促一生的全部著作，這些詩也寫得謹小慎微。不過它們的不足應歸咎於康考德文藝界的貧乏。愛默生說梭羅的詩，"麝香草和牛至草都還沒有釀成蜜"，其實他們是半斤八兩，都是沒有講壇的教士，非議學問的學者，提倡無憂無慮的無政府主義，而又有嚴肅的正義感的人。梭羅是上過哈佛大學的哈克貝利.費恩(Huckleberry Finn)，他的這一半和那一半沒有完全化為一體：我們諒解他的生活和他所表達的那種生活，可是我們也覺得他是一個典型而

堅決的超驗論者，主張無即為有，有即為無。正如愛默生希望把"默從與樂觀"結合起來，輪流採取被動與主動態度，梭羅也忽而東，忽而西，以致我們也得同意洛威爾的意見。洛威爾批評他的《在梅裏馬克河上一週》說"我們是被請來參加遊河，可不是來聽道的啊"。可是梭羅的講道何等動人，遊河又何等快活啊！梭羅寫的幾乎是情不由己的好文章。《華爾騰》和其他著作，堪稱美國某時某地雋永的寫照；那個時代的人有些人認為附近的森林中可能有神，或者自認為是墮落以前的亞當，他們的驕傲，似乎因為謙遜而更加咄咄逼人。這種看法始終在激發美國人的幻想，我們既要認識其荒謬——自以為和水恆的運動與點金石(誤把驅風藥當作點金石)不相上下又不能忽視它是人類抱負中永不消失的一個方面，一如其他種種的探求。

**納撒尼爾·霍桑**  
**(Nathaniel Hawthorne)**

一八四二年一天下午，霍桑遷居康考德後不久，和梭羅泛舟河上，學習駕駛從梭羅手裏買來的一條船。他實在沒有這種本事，雖然

梭羅先生要我放心，說是只憑意志就能叫船聽話，就像它受了舵手的精神感染一樣。對他來說可能如此，對我而言實非如此。那條船像是著了魔，忽而東西，忽而南北，就是不去該去的方向。

這段逸事正好刻畫兩人的性格：梭羅，堅決而能幹，用自己的雙手做了那條船；霍桑則半是高興，半是後悔，時時都記得生存的惡作劇。

他與梭羅或愛默生之不同是人所周知的。對梭羅和愛默生而言，自然才是人類真正的家；對霍桑來說，自然儘管千姿百媚，卻對人類漠不關心。梭羅和愛默生認為，沒有必要為因襲的原罪、宿命論、地獄而煩惱；這些東西，猶如愛默生在《論超靈》('Spiritual Laws')裏所說的，"如不去尋找它們，永遠不會遮蔽人的道路。這些東西都是靈魂的流行性腮腺炎和麻疹"。對霍桑而言，它們一旦進入人的生命——這是很可能的——便沒有辦法躲避了。

去研究他和他們何以不同是無謂的。愛默生一打開窗子，就可以聽到受禁錮的鄰家瘋婦在尖聲喊叫；他又有喪偶折子之痛；然而他到處都可以看到和諧。霍桑一生沒有什麼悲劇，然而他卻看到周圍是命運的重重魅影。老一套的說法是指愛默生為超驗論者，而霍桑因為不能接受超驗論者的解脫說法，便又循原路去尋找昔日更嚴峻的新英格蘭。這種解釋當然過於簡單。霍桑至少還在布魯克農場住過幾個月，儘管他在《福穀傳奇》中批評過這個農場的目標，也在《通天的鐵路》('The Celestial Railroad')中批評過廣義地蘊藉在超驗論中的東西。他也不是永遠憂鬱、即使他日日夜夜想到他驅巫的先祖，塞勒姆的約翰·霍桑，他也喜歡特羅洛普小說中的現實世界。況且，他和愛默生以及其他的超驗論者在思想上也有相通之處。和他們一樣，他也求大於小，就像愛默生看到雪茄的煙霧連想到海潮一樣，霍桑總是在某些重要事實或現象中思索深一層的意義：

關於大城市裏總煤氣管的冥想——如果供應斷絕，會出什事呢……那可能是某一事物的標誌。

標誌、象徵、寓意、比喻、典型、形象：都是霍桑喜歡用的名詞，他一定會同意愛默生的這一說法："每一自然現象都是某些精神現象的表徵"。

但是儘管有這些類似之點，愛默生和霍桑在幾個重要方面卻不同。第一，霍桑經常用社會人的觀點觀察世界，而非自然人的；雖然他的主題總是個孤獨的人，可是近處總有一群人。第二，儘管拿霍桑的筆記和愛默生較精煉的日記相比，未免失之公允，然而霍桑的筆記在語氣上確是大不及愛默生之有把握。霍桑也提出問題，可是很少解答：他在暗中摸索，對結果毫無信心。第三，前面已經說過，他所關注的問題比愛默生所承認的陰暗得多，淒涼得多。第四，他是個小說作家，對寫作技巧，遠比愛默生留意。他寫的是小說，再加上氣質方面的原因，他是個猶豫彷徨的作家，小說的主題思想很隱晦。

他能不能多幾分自信呢。這是亨利·詹姆斯在他的霍桑傳裏所提的問題。一個新英格蘭人——或是那個時代的任何美國人住在一個幾乎無藝術傳統的地方寫作，且又要寫那個地方，作品能讓人滿意嗎。霍桑的工作確是困難，是不是根本辦不到呢。在他以前，庫珀和歐文寫美國和歐洲多少還有成功之作，和他同時代的坡也



創造了一些虛幻世界，雖然不真實，卻很迷人。詹姆斯曾給雷桑筆下的美國所欠缺的東西開列過一張單子，也許他過於誇大了題材之貧乏。因為，霍桑的筆記說明他有構思的題材。如果說新英格蘭的社會過於單調，也比馬克.吐溫的密蘇里(Missouri)充實得多。霍桑缺乏自信是因為他無所適從。庫珀和歐文不是小說家，無可師承，查爾斯.布羅克登.布朗對他也無幫助。事實上急於表現自己的新英格蘭人，可以用當時流行的佈道講稿、詩和日記等形式，小說反倒是一種還不為人所肯定的形式。霍桑在《紅字》序言裏，說他的先人曾說道這樣的名言：

"這個傢夥是幹什麼的."一個祖先的鬼魂悄悄問另外一位祖先的鬼魂。

"一個寫小說的!這算個什麼職業，在他那個時代幹這一行能算是讚美上帝服務人類嗎。敗家子，還不如當個提琴手!"

在密蘇里，提琴手對於社會很有用，像馬克.吐溫那樣在報上寫文章的幽默家，在西部社會是受人歡迎甚至受人敬重的。可是霍桑相形之下是默默無聞。新英格蘭習慣於在文學裏說教，可是一味說教，小說就要完蛋；而霍桑所服膺的兩位宗師，布尼安和斯賓塞，對於一個未來的小說家(就十九世紀所謂的小說家而言)，卻是最壞不過的範例。他既有半個身子已經進了寓言世界，就永世無法脫身了。

另外半個身子仍舊留在"普通世界"(他常常這樣說)，密切注意人類的行為與動機和新英格蘭社會的形形色色。霍桑的這一半缺了幾分想像力，他的筆記中的人物素描顯得呆板。他記下了一些人物的所作所為；可是對之無深刻認識，像個分配角色的，把應演出人員召在一起，讓他們站在那裏等著念指定的對白。

霍桑的問題在於怎樣把兩半合而為一，找"一個中立地點使現實與想像碰頭"。由於他不願兩者在陰暗的地方會面，問題更趨複雜。他相信美國的美德，還有它的活潑，它的新異(說也奇怪，在這方面他比愛默生或梭羅愛國得多)。他的出版商和不少讀者勸他站到陽光普照的地方來。可是他倒反而不知所措，因為幾乎他所有的象徵都借助於用梅爾維爾評論《古宅青苔》的話來說"加爾文教派的人性惡和原罪的說法.....思想再深邃，也不能完全擺脫"。霍桑在《玉石雕像》裏談到羅馬的建築：

監獄一般，裝了鐵條的窗戶，寬闊而陰暗的拱門，.....可能使[藝術家]認為這遠比他——如果他是美國人的同胞居住和發跡的松木小屋更值得描寫。但是我們有理由懷疑：當他們的生活迷惑了詩人的想像或是畫家的眼睛時，他們就要逐漸衰敗，逐漸毀滅了。

他否認自己的國家已經如此衰敗。它是這樣一個國家，他在《玉石雕像》的序文裏說，"那裏沒有陰影、沒有古舊、沒有神秘.....只有光天化日下普遍的繁榮"。於是他盡其所能培養"一種半開玩笑半認真的心情"，為的是使加爾文和當時美國的生氣勃勃一致起來。例如他一八五〇年在筆記裏說想寫一篇關於墓地的文章，裏面要有各種各樣"談諧或嚴肅的箴言"。事實上，他的一些作品某些短篇小說和小品文、《福穀傳奇》和《帶七個尖角閣的房子》裏的插筆、《我們的名家》中關於英國婦女的有趣記載，和他寫的兒童讀物等等都達到了他所希望的輕鬆境地。但是他不能同時亦莊亦諧，在必須有所抉擇的地方，自己作不得主。他幾乎總是被拖進他所不承認的"我親愛的國土"上的陰影和過去。

他的筆記裏到處都有"故事題材"，現實的和想像的交替出現。一邊是亨利·詹姆斯覺得有趣的那類情景：

一個善良可惜輕浮的姑娘想開一個男人的玩笑。他知道她要幹什麼，千方百計使她完全陷入他的掌心，她給毀了——都是鬧著玩的。

另一邊是這樣的筆記：

一個人捕捉螢火蟲，想用它們點燃家裏的火爐。這說不定有所象徵。  
或者像  
把形形色色的風擬人化。

這種寫法又徹底回到想像。其他類似的還有瘋狂的改革家，從未陷入情網的英雄，月下的幽魂，亂哄哄的孤寂，被兩個鬼魂纏住的人，鏡中影像的重現，血裏的冰，一個公開的秘密，血腳印，菜中有毒的餐館。其中有些像恐怖小說中常見的素材；他知道自己確隨時都有"從荒謬懸崖的盡頭"掉下去的危險。

年復一年。他在塞勒姆平靜而單調地渡過青年時代，對於自己的才能沒有多少信心，也不大知道該做些什麼，他根據筆記裏歸納起來的東西寫了一些短篇小說和小品文。有時他會把寫好的東西毀掉；假如印了出來，往往用的是筆名。儘管畏縮不安，以無可奈何的幽默來自我解嘲，他畢竟開始有了一點名聲。坡在一篇寫得很出色的書評裏祝賀霍桑，甚至說他相信短篇小說會成為文學的一流。《重講一遍的故事》與《古宅青苔》也使其他人認為這個"無害的霍桑"(借用梅爾維爾的說法)寫出來的東西的確有些份量，和坡的看法不謀而合。他的作品既有傳統的隨筆(《拜火》('Fire Worship')， 《蓓蕾與鳥聲》('Buds and Bird Voices'))；又有諷刺性的遊記(《通天的鐵路》)；各種各樣的故事，從幻想到新英格蘭的歷史場面，無所不有。這些作品中，有些顯得強健有力，他那優雅的文筆說不定加強了故事的效果。例如在《溫文少年》('The Gentle Boy')裏，一個教友會的孩子，在敵視他的新英格蘭村落裏，被別的孩子用石頭打了，被一個受過他的恩惠的孩子出賣了。在《自我——心之蛇》('Egotism; or, The Bosom Serpent')裏，一個和妻子疏遠的男人相信體內有一條活蛇常常在咬他。只有和妻子重聚不再有邪念的那會兒功夫，蛇才離開了他。在他最好的短篇《小夥子布朗》('Young Goodman Brown')裏，霍桑寫了早年的新英格蘭，故事主人公去出席在半夜舉行的魔鬼聚會，發現在座的不僅有鎮上所有德高望重的人，甚至還有他的妻子費思。驕傲、嫉妒、悔恨折磨著他筆下的人物；沒有思想的社會把異乎尋常的人拒之門外。然而也有品德兼優的人，他們的唯一不赦之罪，即故意與世隔絕。結果造成了伊桑·布蘭德的自殺；使拉帕西尼喪失了女兒；使魯本無意中殺死自己的兒子，以抵償早年讓羅傑·馬爾文死去的罪過。霍桑只要能找到一個可用的表徵就會把它編成故事。

有一個這樣的表徵永遠不能使他忘懷。早在一八三七年，他在《恩迪科特與紅十字架》('Endicott and the Red Cross')裏就提到過在十七世紀的塞勒姆芸芸眾生之中有

一個年輕貌美的婦人，命中注定要在胸前長袍上佩帶一個 A 字.....這個迷途的女人對自己的醜事毫不在乎，把一切置之度外，用金色的線和最精細的繡工，把那

個要命的標記用紅布繡在胸前；因此那個大寫的 A 字讓人看起來似乎代表可敬，或是其他什麼東西，但絕不表示她是個淫婦。

七年後，他又在筆記裏提到這個表徵，從一八四七年起，他開始寫這部後來成為名作的《紅字》。這類的字，在殖民地時期的新英格蘭確有人佩帶過，據記載，曾用 D 字代表醉鬼，甚至用 I 字表示亂倫。它們正好給霍桑提供了他能夠運用自如的東西——寓意加題材。這裏面有個具體化了的"典型"，也有"公開了的秘密"。可是儘管有了一個幾乎完美的結構，很少有偉大的著作像他這部小說那樣遲遲不能成書。經濟上的煩惱，使他不能全力以赴。他還擔心這本書會形同一把"地獄之火"，為了更吸引人，還在書前寫了一篇描寫塞勒姆海關的長序。此外，除了不成熟的《范肖》，他從來還沒有寫過比登在雜誌上的短篇更長的作品。若非出版商不時去催促他，很可能《紅字》永遠不會完成。

然而，這部完成了的作品確是傑作，《玉石雕像》看起來像一篇過於冗長的小品，而《紅字》卻是一部極其精煉的長篇。它只有三個主要人物——即使把小女孩珍珠計算在內，也不過四個。這三個主要人物是珍珠的母親、犯通姦罪的海斯特·白蘭；她的喪失人性的老丈夫羅傑；和珍珠的生父，虔敬的青年牧師阿瑟·狄姆斯台爾，他因為沒有公開認罪，一直為罪民的苦惱折磨著。那犯通姦罪而做了母親的海斯特，由於勇於贖罪，終得安度晚年；但那兩個男人卻倍受折磨，一個受良心譴責，另一個一心想報復。在這部緊張而又難以捉摸的小說裏，霍桑的問題幾乎全部解決了。他沒有陷於美國優越論(他在《玉石雕像》裏曾把美國的優越和歐洲的墮落做過不高明的對照)，把故事安排在殖民地時期的波士頓。他能夠把往事寫得比美國的現實還要逼真；當他面對美國的現實時，"光天化日"似乎使他感到棘手：正是寫往事，才救了《帶七個尖角閣的房子》。在這部書和《福穀傳奇》裏，他對現代問題竭力閃避，一口咬定它們都是"羅曼史"，現實不過是鏡中的幻影而已。

《紅字》雖然精妙絕倫，還是有些小缺點，這和運用象徵手法有關。坡和後來的亨利·詹姆斯(更不用說霍桑本人了)，都指摘過這個根深蒂固的缺點：把人物裝扮起來說明一個主題，而這個主題往往和現實格格不入。愛默生的批評略有不同，他說："霍桑把讀者拉進來瞭解他的研究，做得到了過火的地步；他把操作過程

公之於眾，就像個點心商向顧客說，'看我給你們做餅，'。他在《紅字》序文裏就是這樣做的；在正文裏他樂而不倦地尋找表徵。海斯特胸前佩帶的符號已經是神來之筆，可是霍桑忍不住還要在夜空中或是在狄姆斯台爾的肌肉上刻上一個大A字。霍桑難得自信有表達能力，他一定要刻意雕琢，力求明白。例如在《溫文少年》裏：

那兩個女人，每人握著伊伯拉罕姆一隻手，這是個很實際的比方；理性的虔誠和沒有拘束的狂熱在爭奪這個少年的心田。

頃刻間一個動人的故事成了掛在嘴邊的陳詞濫調。最糟的是這個毛病破壞了他的小說。《胎記》('the Birthmark')就是毀於荒謬的現實加幻想。《德勞思的木偶像》('Drowne's Wooden Image')也是如此。《玉石雕像》裏多納泰羅長了一對變幻莫測的毛耳，讀者既不把他當人，也不把他當象徵。《福穀傳奇》雖是一部較好的作品，令人厭煩的象徵未始不謂瑕疵。齊諾比亞的外國花和韋斯特維爾特的假牙，像霍桑常用的其他題材一樣，可能使讀者想起《潘比得》裏的鮮魚鬧鐘。

《帶七個尖角閣的房子》比《紅字》略為遜色；不過他是用小說家而非寓言家的筆法去描寫那座傾頹的老屋和狠心的品奇昂一家。他和庫珀或後來的福克納一樣，無法斷定美國對自己的歷史究竟是自視甚高，還是不屑一顧。不過，他同情筆下可憐的人物，鄙夷可憎之徒。他最善於描寫受害者和暴徒。品奇昂法官的缺點，他的自負，他的厚顏無恥和自私，完全不是出自虛構，因而也是霍桑筆下最真實的人物。(並不是說只有寫實際才是出路；假如他刻意虛構，像《雪影》那樣，有時也非常成功。)

霍桑還有一大不足，那和他對"普通人"的看法不無關係，幸而《紅字》不曾受此影響。他崇尚普通，對非常之舉心懷疑忌。他覺得人類不應互相幹預——奇林沃斯的罪過，和伊桑·布蘭德的一樣，在於"冷酷地褻瀆了人類心靈的尊嚴"。濃厚的興趣或強烈的感情，對霍桑來說，都幾近瘋狂；霍林斯沃斯熱衷於改革，只差一點就變成拉帕西尼之瘋狂。然而一個小說家和藝術家不就是打聽他人之事的非常人物嗎？霍桑似乎否定了自己的職業；至於他之不喜歡"普通人"，使觀點變得更模稜兩可。他對知識份子有戒心，但是更瞧不起鄉下人。不管怎樣說，讀者還是喜歡伊桑·布蘭德而討厭故事裏那些土頭土腦的鄉民。

霍桑是在無可借鑒的情況苦苦摸索如何寫小說的，這些缺點自屬必不可免。他和愛默生及梭羅一樣摯誠——這一評價不可謂不高——他對人類命運的認識比他們深刻，作為個作家，任務也更艱巨。我們可以這樣說，愛默生和梭羅在寫作上沒有形式，表明老一派說教性的表達方式已在走下坡路；霍桑在寫作上舉棋不定，表明一種新的表達方式已在開始。說起來有點矛盾，他卻利用了他們所摒棄的過去，一分不多，一分不少。對霍桑而言，即使是他筆下那個陽光普照的美國(理論上是如此)，也不是新的開始。正像奇林沃思對海斯特所說的，

我舊日的信心.....又回到我這裏，給我們所作的事情，所受的痛苦，一一作了個解答。你第一步就走錯了路，因而播下了罪惡的種子，可是從那時起，這顆種子儘管見不得人，卻必然要發芽、生長。

## 第五章 梅爾維爾與惠特曼

(Melville and Whitman)

### 赫爾曼·梅爾維爾 (Herman Melville, 1819-91)

生於紐約。父親經營進口生意，起初業務興隆，後破產，卒於一八三二年，遺下妻子兒女(後移居紐約州奧爾巴尼)。在親戚的援助下，勉強維生。梅爾維爾曾在銀行工作，也教過書。一八四一年搭捕鯨船阿庫什尼特號去南太平洋以前。曾以船上侍者身份去過一次利物浦。一八四二年他在馬克薩斯島棄船潛逃，碰到吃人的野人，後來搭澳洲捕鯨船離開群島。其後他又到塔希提島和檀香山闖過一陣子江湖，於一八四四年乘美國號快速帶帆戰艦返美。開始根據航海經歷從事寫作：《泰皮》(*Typee*, 1846)，《歐穆》(*Omoo*, 1847，他於是年結婚)，兩書均受歡迎；《瑪地》(*Mardi*, 1849)、《雷得本》(*Redburn*, 1849)，《白外衣》(*White-Jacket*, 1850)，《白鯨》(*Moby Dick*, 1851)，《皮埃爾》(*Pierre*, 1852)。其中《瑪地》使人感到迷惑，《白鯨》不受歡迎，《皮埃爾》徹底失敗。其後逐漸放棄寫作生

涯，但也完成若干短篇，其中六篇收集在《廣場故事》裏(*Piazza Tales*, 1856)，和另外兩部小說，《伊斯雷爾·波特》(*Israel Potter*, 1855)和《騙子的化裝表演》(*The Confidence-Man*, 1857)。他隨後轉而寫詩，其中大部分包括長詩《克拉瑞爾》(*Clarel*, 1876)在內，係由私人出版。一八六六至一八八五年在紐約任海關檢查員；終於退休，靜度餘年，臨終前數月寫成《畢利·伯德》(*Billy Budd*)，直到一九二四年才出版。

### 華爾特·惠特曼(Walt Whitman, 1819-92)

生於紐約長島，是荷蘭人和美國北方人的混合血統，父親是木匠。一八二三年，從曼哈頓越過東河遷居日趨繁榮的布魯克林鎮。一八三〇年輟學去做印刷學徒；一八三八年到三九年在長島教書，一八四一年到四五年做新聞記者；一八四六年到四七年任《布魯克林鷹報》編輯在政見上與民主黨發生爭執；被人認為是一個懶惰的編輯，結果去職。一八四八年小遊新奧爾良。一八五一年到五四年在布魯克林當木匠，用筆記本隨手記錄詩篇，這些詩十一八五五年結集出版，題名《草葉集》(*Leaves of Grass*)。這些詩篇受到愛默生和另外幾個人的讚揚，也受到一些評論家的詆毀，但一般來說，不大受人注意《草葉集》一八五六年再版；一八六〇年三版。一八六三到六五年在華盛頓任公務員及醫院看護，照顧內戰傷兵。一八六五年出版《桴鼓集》(*Drum Taps*)。《草葉集》在一八六七年、一八七一年、一八七二年、一八七六年、一八八一年、一八八九年、一八九二年連續再版。惠特曼繼續在華府供職，直到一八七三年中風，半身癱瘓，終生未癒。一八七一年出版散文《民主遠景》(*Democratic Vistas*)。一八七九年到美國西部和中西部旅行。一八八二年出版自傳式筆記《典型的日子》(*Specimen Days and Collect*)。晚年有弟子環侍左右，在文人之間甚為知名，但仍未為一般人所知。一八八八年出版詩歌散文集《十一月的枝桠》(*November Boughs*)。死於新澤西州的坎登。終身未娶。

第五章  
梅爾維爾與惠特曼  
(Melville and Whitman)

赫爾曼·梅爾維爾  
(Herman Melville)

愛默生和霍桑雖然都到過歐洲，但他們像梭羅一樣，都只從身邊找拾文學上的寫作素材。新英格蘭縱然不免孤陋，畢竟養育了他們，一如其他新英格蘭人，他們確實也從本鄉本土攝取了某種靈氣。可是梅爾維爾多年在海上漂泊，這就使他遠離了紐約和奧爾巴尼那個熟悉的世界。把海洋當做獵取比喻的豐富源泉，當時不只梅爾維爾一人。和他同時代的福樓拜爾(**Flaubert**)就曾在一八四六年說道，"人世間有三大傑作：海洋，《哈姆雷特》和莫札特的歌劇《吉歐梵尼先生》"。要是霍桑當年接受邀請，前往南太平洋作一次航海旅行，在寫作上說不定會對他大有裨益。無論如何，梅爾維爾和上述諸人不同。他真的航過海，因此他能夠用親身經歷支援他離奇的想像。如果說海洋是種象徵，同時它也是一條謀生之道。實在說，在梅爾維爾早期幾部作品裏，他注意的是寫實，但是富有浪漫色彩的寫實。《泰皮》給讀者描寫了一個新鮮而富有刺激性的場面，用自傳方式敘述，使看厭了旅遊隨筆和海上奇談的讀者，觀感一新。事實上，雖然有一部分材料是梅爾維爾想像的產品，但他似乎並沒有把這本書當做小說看待。他在序文裏說，他"急著要把絲毫未加渲染的實際情況敘述出來"。他在那部小說裏插印了一幅地圖，還加了一些文件式的篇章。(在英國出版時，書名叫做《馬克薩斯群島山谷與土人同住四月見聞錄》(*Narratives of a Valley of the Marquesas Islands*)，或《波利尼西亞人生活一瞥》(*A Peep at Polynesian Life*)，就憑這個書名，保證不能把它列入小說一類。)它的文體，大體上說，正是一位旅人在抒發其妙筆文思：

初次來到南太平洋的人，在海上見到那些島嶼，對於它的外貌，一般都會感到驚訝。從那些描寫群島美麗景色的模糊記載裏，許多人往往只是想起一幅加了油彩的畫：徐徐高起的平原，有清幽的林蔭覆地，有溪流縈帶.....



《泰皮》是一篇用第一人稱自述的記載，寫的是一個美國青年的冒險。他和同伴托比私自離船出走。二人爬過一座大山，進入山谷，碰到一些吃人的泰皮人。托比逃脫了，他本人被迫與土人同住。使他吃驚和安慰的是，土人待他很好。這個故事的結尾，寫他從野人處逃走，野人一路追他追到海裏，一條大船上放下小艇把他救了起來。這個簡單故事的要點，在於文明社會的邪惡與野蠻人的美德之間的對照。那些野蠻人，具有內在美，全都無憂無慮。那個美國青年還和其中一個發生了純樸的但非十分生動的愛情。《泰皮》在創作上固然沒有什麼重要，不過梅爾維爾在後期比較成功的作品中所表現的主題，幾乎具體而微地都可以在這篇東西裏找到。在這部書裏，他敘述的是旅途和航程中的經歷；他譴責白人文明(沒有什麼獨創的見解，引用了盧梭的話)和它那一堆道德法規。他暗示那個流浪的年輕人，不論在自己人中間，還是在野蠻人中間，都不可能得到滿足。托比雖然是個快樂而外向的人，梅爾維爾依然說他是一個"你在海上有時遇到的漂泊者，從不吐露他的出身，從不提到他的家，似乎受了什麼無可逃避的神秘命運的驅使，在世界上到處流浪。"寥寥幾筆，勾畫了他在《白鯨》中又提到的那種人物巴金頓，驚鴻一瞥，但使人難忘。

《泰皮》以主人公逃亡結束，在《歐穆》裏，故事從這裏開始。在這裏，梅爾維爾安排了一個更加不祥的環境，那個年輕的美國人現在置身於一條舊得不能再用的捕鯨船上，船員心存叛亂，船長軟弱無能。死了一個人以後，有水手預言，三個星期以後，活在船上的，不會多過四分之一了。這條船顯然在劫難逃了。可是緊張局勢終於緩和下來，叛變演變成滑稽歌劇的場面，唯一嚴肅的地方是把塔希提島奚落了一番。這個島上的居民身體受到白人疾病的戕害，文化受到善意的傳教士的摧殘，只有等待絕種的份兒。他們唱著舊日的預言：

棕櫚要成長，  
珊瑚要伸張，  
可是人啊，卻要死亡。

輕鬆愉快的場面又插了進來。敘述故事的人，在他的奇形怪狀的老友長鬼博士陪伴下，在島上到處漂流，直到他打定主意坐美國捕鯨船離開塔希提，故事也就這樣一走了之了。

《歐穆》進一步使讀者認識到梅爾維爾是個長於描寫愉快而生動的回憶的作家。但是緊跟著出版的《瑪地》，卻是另一回事。《瑪地》開始時平鋪直敘，雖然文字比較華麗：

我們出發了！下桁大橫帆和中桅帆均已揚起；掛有珊瑚的錨在船頭吊著晃來晃去；三支最高的桅帆給輕風吹動，輕風像獵犬的吠聲一路跟著我們。船桅上下的帆均已張開，帆槓向兩邊伸出，加上許多副帆，使我們看起來像只張開兩翼的鷹隼，將帆影撒在海面上，搖搖擺擺地劈開海水。

在這短短一段文章裏，他用了兩個直喻和一個新創的副詞，在這裏可以看到後期的梅爾維爾的影子。不過《瑪地》的筆調是活潑的。雖然敘述故事的人抱怨這次出海捕鯨，旅程單調乏味，可是在書中他仍然是個精力充沛、無拘無束的青年。他的教育程度高於同夥，可是同他們並不見外。不久以後，故事敘述人塔紀——在大半部書裏他都叫這個名字——決定逃跑，用捕鯨船上一隻小艇來行事，帶了一個老水手和他同行。他們向西駛向太平洋中一系列島嶼；他們的冒險事跡真夠刺激，可是完全合情合理。

跟著形勢變了。塔紀在海平線上看到陸地的時候，也看到一條當地土人使用的小船，船上有幾個年輕的武士，後來才知道他們都是老祭司的兒子。老祭司坐在船上看守著一個名叫伊拉的可愛的白種女郎，女郎就要給他們拿來祭神了。塔紀為了拯救這個女郎，殺死了老祭司。在這裏梅爾維爾突然把故事改變了，把文章寫成熱鬧的通俗鬧劇了。

可是他又轉了筆鋒。塔紀一行到達瑪地群島以後，土人對他敬如神靈。在伊拉失蹤以前，他們一直過著神仙般的日子。他打定主意要踏遍群島尋找伊拉，於是帶著四個瑪地人(其中有哲人白巴蘭札)，踏上征途。大半部書記述的就是以塔紀為中心的旅程，伊拉只不過是他們旅行的藉口，故事重點只在他們所看到的事物上面。當然，有時也提到伊拉，也敘述老祭司的三個兒子如何一直在追蹤他們，還把兩個作者認為多餘的人物幹掉了。但所有這些，都被洪流般的諷刺和關於瑪地世界的思索淹沒了。諷刺深度不同，層次也不一樣。有些海島代表人類的愚昧(宗教上的教條主義，對於出身的驕傲)，別的島嶼象徵實實在在的國家(多敏諾拉指

英國，韋文札指美國)。沈思默想也同樣在嚴肅與滑稽之間上下波動。塔紀在敘述時與作者合而為一，但是他們會被長時間擺在一邊，反而讓白巴蘭札和其餘的人去爭論生存的意義。偶然梅爾維爾一塔紀私下也沈思默想，或寫些古怪的抒情式的幻想：

夢!夢!金黃色的夢，金黃而無止境，像野花遍地的草原，從裏約薩克拉門托向外延伸.....；草原好似沒有稜角的永恆：踏扁了的黃水仙葉；我的夢多得像水牛，吃草一直吃到天邊，吃遍世界，我用長矛向其中一隻刺去，想在它們逃散以前，刺得一個。

他寫東西，就像他在同一章裏說的，好像一個有神靈附體的人，一心一意去尋找——像他讓白巴蘭札所說的：

事物的精髓：未知世界裏的奧秘；笑聲引發的眼淚中的內因，表相下面的真實；粗糙的牡蠣殼裏的珍珠。

書要收尾的時候，那幾個航海者找到了寧靜島，那裏充滿了真摯的愛與和平。他們請求塔紀放棄對伊拉徒勞的追尋；可是當他發現她已淹死在老祭司給她安排的漩渦裏，就獨自駕船離開平靜的礁湖，駛往洶湧的大海；祭司的兒子們還在追他。開始時的海上船歌，如今成了痛苦的呼聲了。從馬裡亞特或是庫珀的理性世界，我們進入了很容易讓人想到的愛倫.坡《阿瑟.戈登.皮姆的故事》的世界(這個故事開始時也很合情合理，但以怪異的災難結局)。霍桑描寫這樣的場面，會在災難之前懸崖勒馬，對是梅爾維爾和愛倫.坡一樣，總有一點欲罷不能。就梅爾維爾而言，是他旺盛的元氣，在愛倫.坡，是他的才智，引起了歇斯底里。《瑪地》是一部寫得歇斯底里過度緊張的書，在創作意圖上混亂到無可救藥。可是它們不失為一部挺好的壞書。在讀精彩的《白鯨》以前，把這本書研究一下，是非常有趣味的。

梅爾維爾寫了《瑪地》以後，繼續寫作，幾乎沒有間斷。可是在這個階段，也許他已經覺察到他把自己和讀者搞得過於吃力，便多少回到了《泰皮》和《歐穆》的格調。在《白外衣》裏，他寫的據說是他在美國戰船"美國號"上的經歷。《雷得本》詳細敘述了他初次來回航行於紐約與利物浦之間的經過。在這本書裏他又

以直率的敘述者的身份出現，好像不敢信任自己有虛構的能力似的。文筆也簡練了，雖然比起《泰皮》來要柔和。下面是他在《雷得本》裏用兒童的眼光對於一幅油畫的描寫：

上面畫著一條看來很臃腫的噴著煙的船，船上有三個戴著紅帽的大鬍子，捲起褲腳，正把拖網拖上船來。一角畫著一塊像是法國風光的高地，上面有一座破爛的灰色燈塔。波浪是烤得焦黃了的，整幅圖畫看起來古老而圓熟，我常想吃它一塊，味道可能不錯。

除去"大鬍子"這個詞以外，這段寫得很好的描述，和《瑪地》那種華麗浮誇的文字，毫無相似之處。

如上所述，他在短短幾年內，寫了五部書，可是都不大好列為小說。前三部寫的是南太平洋；船上發生的事情雖然不少，是真正使梅爾維爾著迷的，主要還是那些島嶼，或者不如說是那個地區的整個熱帶風光。另外兩部，《白外衣》和《雷得本》，寫的不是熱帶，在《雷得本》裏雖然有一段很長的陸上插曲，兩部作品對於把船員當做人類縮影，把航程(而非著陸)比喻為人類的命運，表現了極大的興趣。梅爾維爾在開始寫作的那幾年，讀書既廣且深，他的作品裏有狄更斯的痕跡，也許在他較晚的《錄事巴托比》('Bartleby the Scrivener')之類的作品裏最為顯著，其中所描寫的法律和律師世界裏那種沈悶的非人性格，似乎反映的是《荒涼山莊》的情調。人們也不知道梅爾維爾有沒有讀過英國人內德·沃德所著於一七六〇年最初出版的一本輕快而胡調的小書。這本書名叫《從一條戰船看麻木的世界》。它對船長的描寫是這樣開始的：

他是個巨無霸，或者海神，可憐的水手們崇拜他就像印度人供拜魔鬼一樣。由於恐懼而非出於敬愛，甚至有人說他比魔鬼更可怕。

拋開這些可能的根源，顯而易見，托馬斯·布朗等雖然使梅爾維爾發生興趣，莎士比亞給他好處卻最多。

此外，在他寫完第六部著作初稿的時候，他特別鑽研了有關捕鯨的事，和它結了不解之緣。在上一部著作裏，有許多地方看出他對於傳統性的記載並不滿意，他

希望他的冒險故事有更大的意義。在閱讀和結識霍桑以前，沒有人鼓勵他去注意他所謂的"本體論的中心人物"。可是他在霍桑身上找到了另一個美國作家，關心"表面以下的內涵"，並以小說為表達形式。使梅爾維爾遺憾的是，後來二人的交情日疏。可是在他寫《白鯨》時，這段友情對於他卻是十分重要的。說不定促使他把這本書改寫，獲得更深一層的意義，也是由於這段友情。

在《白鯨》中，他選擇了一次乘捕鯨船到南太平洋的航行為背景。這次他把焦點始終放在船上，而不是遨遊於真的或假想的島嶼之間，這樣，他就給自己找到了一個堅實的社會與職業構架。有了現實的根據，他可以任由他的想像馳騁。哲學上的玄想出自實際情況(不像霍桑那樣把本末顛倒)。《白鯨》的初稿，很可能在處理上過於偏重記錄——有些章節，現在還是這樣——模仿的是歐文·蔡斯的著作。在定稿裏，把捕鯨的事集中在一條鯨身上——白鯨莫比·狄克和船長埃哈伯對於莫比·狄克的著了迷似的仇恨上面。小說具有極大的力量。它氣勢磅礴地周旋於刺激與平靜之間，在追逐白鯨的三天裏，場面達到了幾乎難以忍受的緊張程度，最後出現不可避免的災難——白鯨殺死了埃哈伯，然後像歐文·蔡斯的艾塞文斯被撞毀那樣，"佩闊德"號捕鯨船也被白鯨撞毀了。關於動作的描寫沒人可以超過他，梅爾維爾的功力彷彿在這裏找到了適當的表現。他筆下的航程、水手、捕鯨船、船長、那條鯨，都寫得栩栩如生：它們都有份量、幅度和色彩。此外再加上豐富的內蘊，這可不像《瑪地》裏古怪的說教和牽強的探索人生的意義。比如說，伊希梅爾、伊萊賈、加布裏埃爾、埃哈伯等小說中人物，都起了聖經上的名字，可是一點都不牽強，這在書中所講的新英格蘭，是自然不過的事情(就像古德曼·布朗的妻子名叫"信仰"一樣自然)，這樣一來，梅爾維爾就可叫順理成章地到聖經中去找類似的人物了。

埃哈伯倒有幾分像霍桑筆下的典型人物。我們在霍桑的《大紅玉》('The Great Carbuncle') 裏，看到一個年老的尋寶者，他在山中徘徊，尋找那件寶貴的東西，可是沒有希望。

從中得到快樂，那種癡心妄想早已消逝了。我一直在尋找那塊倒楣的石頭，因為我青春時代的狂想野心，已成了我暮年不能擺脫的命運。追逐是我力量的來源，元氣的寄託，和血液裏的熱，骨頭裏的精髓!.....我就是放棄了尋找大紅玉的希望，

虛度的年華仍然一去不返了！找到它以後，我將把它帶到某一個巖洞裏，在那裏，我將緊緊抱住它，躺下死去，要它和我永遠埋葬在一起。

這是一個離群索居的人，被魔鬼迷住的夢想者，像海德格醫生和伊桑·布蘭德那樣，命裏注定要過妄自尊大的孤獨生活。由於霍桑描寫這些人物是誤入歧途，他們的邪惡往往難以置信，而且你對大紅玉之類的目標，也不能過於認真。然而我們用不了多久就被埃哈伯的性格和他的問題迷住了，他這個'莊嚴的、不敬神的、神一般的人'，"雖然受了創傷"，還"有他的人性"，而且他的目標是可以讓人相信的。埃哈伯像梅普爾神父在他動人的講道裏所講的約拿一樣，是故意造孽，因為"如果服從上帝，我們就必須違抗自己"。可是在同一篇講道裏告訴我們，勇氣和驕傲，都是美德："願那些反對現世界的驕傲偶像和船長及永遠堅持不動搖本性的人們得到喜悅。"霍桑覺得一切過分的舉動都是可悲的；梅爾維爾對於人類的潛力有比較寬容的認識，認為無論善惡都是由於把事情做過頭一些。這麼一來，埃哈伯既是英雄，也是惡人，塔紀決定的只是自己的命運，而埃哈伯卻決定了許多別人的命運。

《白鯨》是世界上一部偉大的小說，越讀越覺得它有味道。它的一些小毛病，使我們想到梅爾維爾多產時代的作品。在《瑪地》裏，雖然塔紀被認為是講故事的人，可是我們不知道到底是誰在講故事。在《白鯨》裏，混亂也很明顯。小說開頭第一句話，"我名叫伊希梅爾"，響亮地預先通知我們誰是敘述人。然而伊希梅爾採取的是鬧著玩兒的態度，吊兒郎當而非鏗而不捨，他好像與梅爾維爾過去作品中作者兼敘述人的人物沒有兩樣。"上帝什麼事都不讓我做完，"他在第三十二章中這樣喊道。"這一整本書只是一杯酒——不，只是杯中的一口。啊，時間，力量，金錢，忍耐。"這當然是作者的旁白。土人魚叉手奎奎格對他很好，伊希梅爾確曾透露過和他的名字比較符合的複雜性，他說、"我的破碎的心和發狂的手不再抗拒達豺狼似的世界"；可是以後在小說中並沒有任何情節證明這個青年是那樣一種人。一般來說，他很像《泰皮》中的敘述人，他所以和奎奎格相好，也為了要強調原始的道德價值。然而他把這個主題拋棄了。梅爾維爾似乎發現伊希梅爾是個討厭的人。前二十八章由他敘述故事。跟著的三章(由"埃哈伯登場，斯塔布跟來"開始)故事顯然並未由他敘述，因為他不可能知道別人的獨白。後來

雖然又重新讓他敘述，但常被棄而不用。我們可以說梅爾維爾猶豫不決到底由誰來負責這部小說，他也不能決定它該是一本什麼性質的書。他之竭力模仿莎士比亞武的獨白，我們可以認為，他是想借此來給小說開拓一些寬度(只是手法有欠高明)，把它從伊希梅爾的狹小天地中挽救出來。故事一路發展下去，的確《白鯨》很快有了改進；我們可以說塔紀已經分成兩個部分，即伊希梅爾和埃哈伯，不過伊希梅爾和梅爾維爾仍在掄著敘述故事罷了。

我們必須重覆一遍，這些只是無關緊要的缺點。話雖如此，把這些缺點拿來和梅爾維爾的下一部作品《皮埃爾或者是曖昧》對照觀察則仍有其重要性。梅爾維爾寫完《白鯨》不久就寫《皮埃爾》，他在完成《白鯨》時，心裏一定有了《皮埃爾》。和《瑪地》一樣，《皮埃爾》失敗得非常慘，可是出奇地讓人難以忘記。在這部小說裏，梅爾維爾初次離開海洋和遙遠的地方，而用第三人稱來寫當代的美國。皮埃爾是一個得天獨厚的青年，命運給了他一付漂亮的儀表、良好的家世、才能，甚至一個美麗的未婚妻。後來另外一位女郎進入他的生活。她說她是他所敬愛的亡父的私生女。他非常喜歡這個女郎，知道母親永遠不會承認她，也不會容忍丈夫的過失。經過一陣子哈姆雷特式內心煎熬——那時皮埃爾讀的書裏面就有哈姆雷特——在近乎愚蠢的寬宏大度驅使之下，他把他的異母妹妹借到紐約，讓人相信，他由於突如其來的迷戀而娶了她。他這種行為的確驚人，母親活活被他氣死，未婚妻也讓他打擊得一蹶不振。他一文不名，把異母妹安置在破蔽的寓所裏，開始以寫作為生。但是他是在絕望中寫作的，寫出來的是一本瘋狂的書，哪個出版商都不肯碰它。故事以流血慘劇結束，所有主角全都死亡。《皮埃爾》大部是趕時髦的鬧劇，中間夾雜一些對了當時文壇和社會改革分子滑稽可笑的諷刺。像愛倫·坡筆下的許多主角一樣，皮埃爾其實是作者的一個投影，他也同樣透露了作者和美國疏遠的程度。過去梅爾維爾是個狂熱的民主主義者，譬如說他也像惠特曼那樣，反對他所謂的莎士比亞對於貴族階級的奉承。然而漸漸的他的民主信念有了限度，公眾的愚妄(一部分表現在對於他自己作品的態度)，和人類邪惡的表露，使他的樂觀情緒受到打擊。他把皮埃爾寫成一八〇〇年型的貴族，生活在一八五〇年時的美國，只有痛苦和無依無靠。以前他還可以設法辨別人民與公眾的不同，現在只能用一個名叫"普洛蒂努斯·普林利蒙"的人寫的小冊子來安慰皮埃爾了。這本小冊子說普通人可以達到的最高的目標，只是一種善良的權宜

之計，即使是最為傑出的人，他能達成的善，也不會比這個更加嚴密：整個看法都被一種超然的態度緩和下來了。這本小冊子對於皮埃爾也沒有產生任何好的影響，因為他信手一放，不知道把它放到了什麼地方，反正他也不會比塔紀和埃哈伯更有理性。然而這正足以證明梅爾維爾的垮臺，因為三年以前他還能在《雷得本》中說

高於這個世界的世界，哥倫布時代以前虔誠的人所馨香祈求的，在新世界裏找到了；首次碰到這些地方的深海探測錘，把地上樂園的土壤帶了上來。

梅爾維爾在《皮埃爾》問世以後，慢慢放棄了寫作生涯。他繼續寫了幾年散文，包括一部異常枯燥的歷史小說《伊斯雷爾·波特》，敘述故事的美國人，無原無故在倫敦過了四十年流亡生活；還有《騙子的化裝表演》，在這部小說裏，梅爾維爾坐了密西西比河上比較平凡的輪船出去航行。約莫在這個時候，梅爾維爾的朋友霍桑說他，"他既不能相信，又不能任令自己不信，因為他為人誠懇，敢作敢為，他在二者之間必須有所選擇。"《騙子的化裝表演》顯示的就是這種百分之百的困惑。故事中的每一樣東西可能是另外一樣東西，一種假託，一種前後矛盾的事物。在這個例子裏，梅爾維爾所寫的航行，是在萬愚節那天進行的，乘坐的是挖苦地命名為"誠實號"的輪船。船上有一連串壞蛋或是騙子——看上去是以各種形相出現的同一個人。美國人動不動就想騙人還是被騙，是一個大有可為的題材，跟著我們就會在馬克·吐溫的《哈克貝利·費恩歷險記》裏看到那一對旅遊中的無賴。但是梅爾維爾並不以逗樂為滿足，不管它有多可笑。因為他對真實與幻影念念不忘，他讓讀者看了他的故事，像"誠實號"船上那些旅客那樣莫名其妙。有信心是聰明還是愚笨。我們對待信任，應該全部相信，還是全不相信。如果說自己騙自己是快樂的一個先決條件，難道騙子不是一個非常必需、甚至萬萬少不得的人嗎。酒醉之後是使現實模糊不清，還是更加接近現實了呢。這部小說的用意，一如《伊斯雷爾·波特》和梅爾維爾在一八五〇年代寫的幾個短篇，好像都是"普洛蒂努斯·普林利蒙"小冊子的變種。南方各州醞釀脫離聯邦；繼梭羅宣佈脫離社會，廢除奴隸主義者加裡遜當眾焚燬美國憲法以後，梅爾維爾在這裏暗示，我們說不定可以看客的身份逃過這場劫難。脫離並非永遠可能，誰都不能像梭羅脫離得那樣乾淨利落："班尼托·西蘭諾"陷在邪惡的網裏，完全為心術不正



的黑奴巴博所控制，他只能"跟隨他的領袖"照樣死亡。或者，就是逃脫了，我們也會像《錄事巴托比》那樣死去。這並不是說梅爾維爾已經江郎才盡，或者他在這個時期寫的短篇都是失望消極的。事實上有一篇《蘋果樹桌》，就用了一個有希望的象徵，"強壯而美麗的甲蟲"，木料雖已製成傢俱，它還是從裏面鑽了出來，梭羅的《華爾騰》，也是以美麗的甲蟲結束的。有些短篇雖然很好，然而它們所表現的是梅爾維爾已經不再願意和他的環境奮鬥了。

一八六一年內戰爆發的前幾年，梅爾維爾由散文轉向詩歌。等到他死的時候，寫成的詩足以印成一大厚冊。長詩《克拉瑞爾》尚不包括在內。這首長詩寫的是參加聖地來去的情形，既寫實又有象徵性。我們可以把愛默生批評梭羅的話拿來用在梅爾維爾的詩人他的天分要比他的才能好得多。梅詩在技巧上是拙劣的，或者只有十幾首詩和《克拉瑞爾》的某些片段，讀了讓人覺得十分滿意，就是這少數詩在音韻上也不是完全無懈可擊的。其中寫得最好的是有關內戰的幾首。在梅爾維爾的眼裏，一如在惠特曼的眼裏，內戰是一件十分悲慘的事，就某一點而言，證明他沒有看錯：

自然的黑暗面現正倡狂  
(啊!樂觀者的歡呼在失望中逡巡逃避)

不過他對美國留下來的信心，始終沒有完全消滅，使他悲哀地揣測，即使得到勝利，也會像人的最後墮落：

開國元老의夢想將會逃逸無蹤。  
將來世世代代如此  
正如過去世世代代一樣。

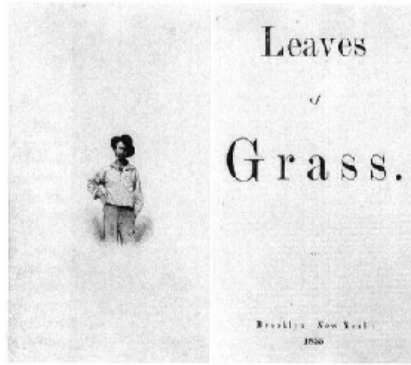
不過這場衝突使他恢復了他的人類尊嚴感。戰爭結束以後，在七十和八十年代，梅爾維爾的詩主要是勸人接受現實。有時，比如在《大冰塊》('The Berg') 和《馬爾代夫之鯊》('The Maldive Shark')中，有了沈重的憂鬱，有時它又提升到幽怨的輓歌或的情調：

何處是我們漂泊過的世界，內德.布恩。

梅爾維爾最後一部作品是《畢利.伯德》(*Billy Budd*)，一篇相當長的短篇小說，似乎是梅爾維爾一生中的一個尾聲。在這篇小說裏，他又回來敘述船上生活，和船上從上到下嚴格的紀律與生活中詩一般的情趣。同時他又回到他在早年愛好的一個構想，一個伊阿戈型的壞蛋(如《白外衣》中的布蘭德和《雷得本》中的傑克遜)，這種人的動機純粹是邪惡的，因之他不像一般小說中的反派人物，他固然應該受人憎恨，但更應該受人憐憫。糾察長克拉加特誣告純潔青年畢利.伯德鼓動叛變，被畢利打死；畢利必須償命。克拉加特是邪惡的，不過他對於畢利的憎恨，是一種用細微的筆觸處理的感情衝突。不過人們把畢利的基督般的本性和維爾船長慈父般的性情，說得未免過火，為了要証明這一點(根據一個解釋)，梅爾維爾終於在基督教義裏找到了安息的地方。無論如何，畢利被認為是無辜的，維爾是公正的。然而要畢利來負擔晚近批評家對於他所作的諸般解說，他就顯得過於單純了；也許梅爾維爾好高騖遠的日子已成過去，這時寧願用一個歷史寓言來說明無辜的牽累，寓言講的是在過多的平等之後，要強加一點秩序。秩序是不大公平的，不過對於疲倦的人都是一種安慰。難道畢利.伯德沒有一種消極的、被虐待的性格。梅爾維爾似乎在說，失敗為人人所不能免，為什麼還要像塔紀、埃哈伯、皮埃爾那樣去奮鬥呢。我們寧可像畢利那樣，振起一種悲哀的不可瞭解的尊嚴，像《歐穆》中那些塔希提人的尊嚴，

"就只把那些腕上的鐐拷解開，  
讓我好好地翻過身，  
我睏了，帶著濕泥的海藻纏繞著我。"

華爾特.惠特曼  
(Walt Whitman)



(American Memory Collection, Library of Congress)

和梅爾維爾同時代的華爾特·惠特曼，也是紐約州人。二人之間有一些相同之點：有熱情洋溢的一面，也有退縮的一面；有男性的精力，也有女性的(或者同性戀愛的)沈靜。惠特曼的《曼納哈塔》('Mannahatta')寫道：

匆匆的和閃耀的流水的城市！塔尖與桅檣聳立的城市！蹲在海灣裏的城市！我的城市！

聽起來很像《白鯨》第一章裏的"海島城市曼哈托斯，周圍一帶儘是碼頭"。在同一本書裏，梅爾維爾也像惠特曼那樣歌頌民主的尊嚴，"一條揮舞十字鋤或者敲打鐵釘的臂膀"。他們兩個對於海洋都有無盡無休的興趣：惠特曼認為它是偉大的有節奏的脈搏，波濤放蕩，像他的詩的那種格調。在梅爾維爾的作品裏，也有惠特曼詩裏那種超驗論的說法："啊自然，啊人的靈魂！" 埃哈伯喊叫，"你們之間的相像是多麼難以言傳啊！最小的原子也不活動，也不依賴物質而生存，然而，卻與人心心相印。"

當然梅爾維爾和惠特曼(兩個人彷彿沒有見過面，對於彼此的作品也漠不關心)在別的方面是不相同的。雖然梅爾維爾像惠特曼一樣具有一種新英格蘭氣質中所缺乏的熱情和活力，但在心智方面，他和他的朋友霍桑的關係，似乎比對惠特曼更加密切；在陽光照射著的波浪下面藏有妖怪，和沈船的威脅。我們在惠特曼的作品裏就找不到這種隱藏著的災難；惠特曼在對比之下比較接近愛默生，雖然他後來不大願意承認，早年他受愛默生作品的影響非常之深。下面這兩段話都是從他們的筆記裏採摘下來的，從裏面可以看到二人的近似。先看愛默生：

二三十年來我寫的和講述的東西，有人一度認為新奇，而我現在並沒有一個弟子.....我樂於把他們從我身邊趕開。如果他們纏在我身邊，我還能做什麼呢。他們會妨礙我，打攪我。我因為沒有門生而感到自豪。假如學派不能創造獨立見解，那麼我便要說它的洞察就不怎樣純潔了。

惠特曼是這樣說的：

我不願意做一個偉大的哲學家，樹立任何學派。.....不過我願意把你們之中的每一個人帶到窗前.....我用左臂摟著你們的腰，用右手把無止境無源頭的路指給你們看。.....我不能——上帝也不能——替你們走這條路。.....

這些話當然並不盡同，可是極其相似。有過一陣子，批評家慣於讚揚霍桑和梅爾維爾能夠"辨識邪惡"，以不屑的神氣指責超驗論者，特別是愛默生，說他們缺乏這種能力。我們並不反對對辨識派禮遇有加，可是難道我們同時非把非辨識派趕出後門不可。說不定文藝批評永遠是對某些人有欠公正，對另外一些人又過分偏袒了。可是好像值得遺憾的是，最近有一本很有份量的書，為了稱讚霍桑，罵惠特曼不論"在哪一方面"都是霍桑的對頭，說他"敗壞了美國的詩歌和散文，比美國任何一方面的影響敗壞得都厲害。"事實上，惠特曼，一如所有偉大的作家，都是獨一無二的；從嚴格的意義上說，他不是任何人的對頭。然而惠特曼的作品確實極不平衡，一般而言，新英格蘭超驗論者受人攻擊的地方，也正是他受人攻擊的地方。"超驗論的意思是，我們的有學問的太太說(說的時候還把手一揮)，稍稍超出人世以外。"我們可以把愛默生在一八三六年寫的這段札記，和惠特曼的解釋(見於他匿名對自己詩的批評!)加以比較，惠特曼說那些詩句彷彿永遠"沒有寫完，沒有定稿"，"永遠餘意未盡，暗示世外還有一點什麼"。像愛默生一樣，他被人指責過分樂觀和不拘形式。他的目標，用他自己那句出名的話來說，"主要是.....自由、充分而真實地記錄一個人(生活在十九世紀下半世紀的美國的我)"。他要做一個"人的詩人"，為全體美國人(為全人類)說話，因為他知道所有的人基本上都和他一樣。桑塔亞納反對他，認為這個學說過於幼稚，說惠特曼的直覺裏沒有內涵。勞倫斯在許多方面都稱讚惠特曼，唯獨譴責他對於超驗論自命不凡，他居然能說(使用的字句使我們記起愛倫.坡的"天上的合一")"我是萬

物，萬物是我，所以我們都是一種存在中的一個東西，像那個'塵世蛋'，它已經壞了好久了。

有的人不喜歡惠特曼的另外一些方面，這些，人們在愛默生的作品裏是找不到的：例如他的沸騰的愛國主義(這也許是家傳，他的父親給他三個長兄起的名字是喬治.華盛頓，托馬斯.傑斐遜和安德魯.傑克遜，這種做法，當時並不罕見)，以及他把量和質等量齊觀等等。南方詩人拉涅爾認為惠特曼的論調似乎是說，"因為草原遼闊，所以放蕩值得欽佩，因為密西西比河長，所以美國人個個都是上帝"。拉涅爾想到的大概是下面這樣的文字，這一段是從《草葉集》一八五五年版序文中摘下來：

這裏不僅是一個國家，而是許多國家豐富的總合。這裏的行動，幕後沒有指揮，衝破一切繁文縟節，一大片一大片地浩浩蕩蕩向前進。

或者這一段，見惠特曼一八五六年《致愛默生書》：

世界上現有巨大的兩對、三對、四對圓筒印刷機二十四部，由蒸汽發動印刷，其中二十一部在美國。

這些話使我們記起塞繆爾.巴特勒的批評，他說美洲不應該一下子就被發現了，應該一塊一塊地發現，每塊都有法國或德國那樣大；也使我們記起愛默生的感想，"我期待惠特曼歌頌國家，可是他只開了一個清單，似乎就心滿意足了。"

這些清單曾再三受到人們的揶揄和譏笑。他使用的辭彙也是一樣，愛默生說他的辭彙是《薄伽梵歌》和《紐約先驅報》奇妙的結合。他過分使用某些詞語如豐饒的、圓滿的；他鬧過大笑話(心裏想用種子的，卻用了猶太族的)。他創造一些奇怪的字尾；他借用外國文字，特別是法文。他使用骨相學的字眼。其結果往往極其好笑：

他們的相貌新鮮坦誠，他們的骨相豐饒堅決。.....

在你的燦爛的蒸蒸日上的學者階層，在你的聲嘶力竭的講演家裏面，  
在你的信奉聖潔的詩人和廣人無邊的學者裏面。

他以同樣值得懷疑的熱情，讚揚一幅描繪卡斯特最後一役的油畫，在同一行詩裏用了可愛的與可笑的詞藻，在以後的版本中他也不肯把它們刪掉。他經常修改他的詩篇，但並非每次都有改進。

事實上，惠特曼最壞的詩，壞得讓人難以想像。他對他的奇怪的文體，就像一個野人對於他從別人的垃圾桶裏取出來的禮帽那樣誇耀。到了晚年，他裝腔作勢，瞎吹亂誇，留了一把大鬍子，一派做過木匠的基督神氣，這正是使許多人反胃的那個惠特曼，而環繞他左右的弟子們，和他一樣古怪。但是那些不怕麻煩設法和他接近的人，便會發覺他的缺點反而襯托出他的成功。這個平凡的記者，這個發表文章說明"勞動人民的顯然命運"，並為他們爭取一個"像樣的住所"的人，不知道怎樣會想到了一個主意，用他自己認為一定會成為一種絕對新穎與適當的形式，來歌頌人類和美國。所有他的各種愛好和經驗都獲得發展：母方的教友會思想；莎士比亞與歌劇——在公共場所聽到唱說其辭句後心裏的興奮；使他對於自己的性情感到安心的骨相學；遠比骨相學體面的其他科學，在這方面他和愛默生有點相似，從裏面找到了宇宙的哲理；馬丁·塔珀流動的詩體；喬治·桑的小說《康素愛蘿》(*Consuelo*) 及其續篇《魯城的伯爵夫人》(*the Countess of Rudolstadt*)，這可能和他自命為人類的發言人有點關係；愛倫·坡，他向他指出長詩的無當；百老匯的人群，或是布魯克林渡船上的人群；從大西洋上湧來的浪潮；鄉間可愛的季節變換；大陸的遼闊，從他居住的地方一直向西海岸不斷延展；所有這些以及許多別的東西，他全寫進一八五五年他三十六歲那年七月間在紐約出版的初版《草葉集》中了。它收集了十二首詩，其中份量最重的是《自我之歌》('Song of Myself')。序文(惠特曼的散文和他的話極其類似)和詩一樣，堅持類似愛默生闡明的真理：平常人的神聖，和他們神奇的循環不已的形形色色的生活。不過它們的風味完全和愛默生的不同。後來經過修正、增補、迭次出版的《草葉集》也是一樣。不錯，它們是表現了愛默生似的自滿，特別是在最初幾版裏。可是表現的方式並不相同：有時聲音比較粗糙，有時語氣又過分歡樂，幾乎和愛默生冷冰冰的說教，同樣使人生厭，然而在感覺上給你一種熱情，使你不能對它置之不理。惠特曼最好的詩篇遠比愛默生的燦爛：惠特曼某些謝句裏有一種早晨的欣悅，愛默生就沒有能夠把它注入自己的詩篇：

看那東方的破曉！

些微的光使無邊的疏稀的黑暗漸漸消失，

空氣的味道很好。.....

我聽見鳥在聒噪，麥在習習搖風，火舌低話，樹枝畢剝著燒我的早餐。.....

我在街上走、我在河上過、看到和聽到的最小的東西上都掛著晶瑩如珠的光華——

—

誰能抗拒這樣的詩句，還去斤斤計較這能不能稱為詩。這樣的句子，我們覺得惠特曼說得不錯，正是"分得平均的豐餐，這正是可以療饑的肉食"。

即使我們同意說這些詩的寓意沒有霍桑的深刻(雖然事實上並非如此)，這一類的詩也只是惠特曼的一個方面。馬克斯·比爾的漫畫中的滑稽的惠特曼改了樣子，變得微妙起來了。然而就是在最初幾版裏，他也遠不如攻擊他的人所說的那樣喧囂。他是有一點落落寡合，"不論在局內，還是在局外"。在他那個時代，有些批評家說他最喜歡宣揚家醜，果真如此，他又顯得過於躲躲閃閃了。"暗示"這個詞，他說最足以說明他的詩情，在他的待裏，"每一句每一節都有往往在表面上看不到的內蘊。"可能因為他本能上想遮掩他的同性戀傾向，某些地方顯得有些晦澀；無論如何，這和傳說中外傾性格的惠特曼並無關係。試看下面這些奇異而可愛的詩句：

永遠是堅實的不沈的土地，

永遠是吃的吃，喝的喝，永遠是日出口落，依然是大氣和不停的潮汐，

永遠是我和我的鄰人，爽快、邪惡、真實，

永遠是古老的不能解釋的問題，永遠是那刺痛的拇指，是那心癢和渴望的氣息，

永遠是使人厭煩的梟鳴！梟鳴！直到我們找到那陰險的傢夥藏身的地方，揪他出來，

永遠是愛，永遠是生命啜泣的淚水，

永遠是額下的繃帶，永遠是死的抬架。

我們可以從《自我之歌》中找到五十節諸如此類使人迷惑的詩句。他也沒有在這首詩裏，或者在他的全部作品裏，堅持說世上沒有不公道與痛苦。他說："痛苦是我換洗一次衣服。"他也會痛詆他的祖國：

除了讓你想到苦役以外不能想到別的！

誰也不能朝著他的目標前進！

— — — —

讓日月去罷！讓風景接受觀眾的歡呼！讓星辰之下只有冷漠！

上面這幾行詩摘自《回答》('Respondez!')，這首詩在以後幾次出版的《草葉集》裏被他刪去了，但是這首詩裏所表現的憤怒和沮喪，也可以在別的詩篇和《民主遠景》裏找到。

不過，沮喪並不是惠特曼主要的詩情。把喜樂分散在人生 "爽快、邪惡、真實" 的特性裏，這才是他對於死後求取永生的看法：

極小的嫩芽表明世間其實並沒有死，

即使有死，它也導致了生，而且並非到了最後死亡才終結，

一有生命，死亡就終結了。

— — — —

什麼東西都走向前，走向外，生生不息，

死並不是想像中的那個樣子，而要幸福些。

惠特曼年事漸長，越來越想到死的問題——不過他認為死只是一個生命與另外一個生命之間的插曲。對他而言，死亡沒有痛苦，說真的，他在十分年輕時已開始向生命告別了。他在四十幾歲寫的那首《裏傷者》裏，就曾說過：

像個彎腰的老人，我來到新的面孔之間。

說不定是內戰中那一段醫院生活，加速了這個進程。正像一位希臘史家所說的，平時父死子葬，戰時子死父埋。在當時的美國作家裏，只有惠特曼與梅爾維爾充



分瞭解內戰的悲慘意義。他覺得自己是個父親，當他看見整個美國，在飽嘗戰場上的苦難之後，躺在外科醫生的刀下，他把他的感情宣洩在淒惋而莊嚴的詩句裏：

話最重要，像天空那樣美，  
美到戰爭和所有殺戮行為到時都已完全消滅，  
死亡與黑夜一對姊妹的手一而再再而三地不斷輕輕洗揉這個污穢的世界。

同樣寧靜的爐火純青的意境，也表現在他悼念林肯之死那首偉大的《上次丁香在門前庭園盛開的時候》裏。

惠特曼在一八五五年版《草葉集》的序文裏寫道："在所有人類之中，偉大的詩人是心氣平和的人。"這句話在《藍色的安大略湖濱》又出現過一次；心氣平和最足以總括惠特曼特別的性情。他覺得驕傲之中可以、也應該帶有謙遜。民主的地位最為崇高，但是在惠特曼的詩中是以自然界中最卑微的草來象徵的；他心目中的新人，說的是"草一般簡單的話"。他認為，說人生一如古典建築那樣精確，是子虛烏有的事；它毋寧像自然界的一個物體：自有其有機組成，不過形式是意想不到的，不對稱的，甚至是任性的。他在一次關於劇作《阿伯拉罕·林肯之死》的講演中說：

主要的事件，謀殺的發生，就像任何最平常的事件那樣平靜，那樣簡單，比如說植物生長時蓓蕾或是豆莢的進發。

他在這裏一點都沒有咆哮——在那樣的場合有多少人能夠不咆哮呢。——他解釋那個事件有如講解自己的詩，"在詩裏，事情的發生，一如在自然界中，好像沒有照顧到部分，也沒有特殊的目標"。他還在另外一個地方談到他自己的時候說，詩人把"他的韻律和均一藏在詩的根底，本身是看不見的，而是像花叢中的丁香一簇簇四處怒放，終於結為渾成一體的東西，如西瓜、栗子或梨。"他對於和他同時代的詩人缺乏自發性和真實的敏感，感到惋惜，例如對坦尼森的詩：

英國社會生活的氣息.....像一種看不見的氣味瀰漫在篇頁之間：那種懶散、傳統、奇癖、莊嚴的無聊；愛的飢渴，就像深藏不露的脊髓；.... 古老的房屋和傢俱.....

到處是發了黴的秘密；那些青青的草木、牆上的長春籐、壕溝、英國戶外的風光，窗子裏面曬著太陽嗡嗡作聲的蒼蠅。

我們從他這段批評詩無生氣的精采論述中，可以看出惠特曼對於詩人的看法，他認為詩人不應該像"法官斷案那樣來看待事物，而是應該像太陽之臨照軟弱無力的東西"。

像任何一個詩人討論詩人作用的理論，惠特曼的看法也只是他個人的看法。但是他這個看法傳播得比較廣。我們可以同意惠特曼的批評者的說法，如果他鼓勵未來的美國詩人完全依靠發狂似的詩人的直覺，接受他的忠告是有危險的。在他大談詩人，比如說他在新舊世界之間提出對比，極力歌頌拓荒者，或是假定普通美國人將一致起來歡迎他們"聲嘶力竭的講演者"時，必然最不受歡迎。他筆下那種朋友和同志的美國可能讓人看了有點難為情；說來真有點諷刺意味，目前他的詩篇裏面最為大眾所熟知的一首詩，反而是那篇完全守舊的《哦船長！我的船長》('O Captain! My Captain!')。不過，假如說他的最"大眾化"的詩是他最弱的詩，他曾竭力向群眾呼籲，那倒是典型的美國作風，一點都不錯。他在這一方面的失敗並沒使他感到難過。假如一個詩人不能向人類說話，他至少可以為人類說話(如果他做得好的話)；這正是惠特曼所做的，而且做得非常出色。

## 第六章

### 其他新英格蘭作家

### 紳士派詩人和史家

#### (More New Englanders: The Brahmin Poets and Historians)

### 亨利·沃茲沃恩·朗費羅 (Henry Wadsworth Longfellow, 1807-82)

生於緬因州的波特蘭，在博多因大學讀書，與霍桑同班。一八二六至二九年在法國、西班牙、義大利和德國旅行。回國後任博多因大學近代語言學教授，直到一八三五年。是年再赴歐洲，返國後繼蒂克納出任哈佛大學法文及西班牙文教授。隨後因不滿教書生涯，一八五四年辭去教授職位，專心致志於文學。那時他已以

下列詩文作品蜚聲國際：《海皮里昂》(*Hyperion*, 1839)，《夜吟》(*Voices of the Night*, 1839)，《西班牙學生》(*The Spanish Student*, 1843)和《伊凡吉林》(*Evangeline*, 1847)。《海華沙之歌》(*Hiawatha*, 1855)，《邁爾斯·斯坦狄什的求婚》(*The Courtship of Miles Standish*, 1858)與若干後期作品出版後，聲譽日隆。他兩次結婚，兩個妻子都在悲慘的境遇中去世。

### **詹姆斯·拉塞爾·洛威爾 (James Russell Lowell, 1819-91)**

生於麻塞諸塞州的坎布裡奇。哈佛大學畢業。一八四四年娶熱心社會改革的瑪麗亞·懷特為妻，在她的影響之下，寫了多篇反對奴隸制度的文章。早年以《寫給批評家的寓言》(*A Fable for Critics*)和《比格羅詩稿》(*Biglow Papers*)初集(兩者均於一八四八年出版)，知名於世。瑪麗亞·洛威爾死於一八五三年，此後他對於改革的興趣逐漸降低。一八五五年繼朗費羅之後任哈佛教授，數年後開始大量寫詩與散文。他是《大西洋月刊》(*Atlantic Monthly*)的首任編輯，也曾為《北美評論》(*North American Review*)工作。一八七七至八〇年任美國駐西班牙公使，一八八〇年至八五年任美國駐英公使。

### **奧利佛·溫德爾·霍姆斯 (Oliver Wendell Holmes, 1809-94)**

生於麻塞諸塞州的坎布裡奇。哈佛大學畢業。曾去法國學醫，返國在達特默思執教後，於一八四七年出任哈佛解剖學及生理學教授，直到一八八二年。在波士頓與坎布裡奇文化及社交活動中聲名卓著。起初以善講故事與寫詩在國內為人見重，隨著《早餐桌上的霸王》(*The Autocrat of the Breakfast-Table*, 1858)，《早餐桌上的教授》(*The Professor at the Breakfast-Table*, 1860)，《早餐桌上的詩人》(*The Poet at the Breakfast-Table*, 1872)以及其他著作的陸續出版，其中包括三部小說和幾本詩集，使他的名聲也傳到了國外。其子小霍姆斯，亦為哈佛傑出人物，聲譽不在乃父之下。

### **威廉·希克林·普雷斯科特 (William Hickling Prescott, 1796-1859)**

生於麻塞諸塞州塞勒姆鎮。哈佛大學畢業。一八一五至一七年在歐洲旅行，開始致力於歷史研究。其嘔心傑作《費迪南德與伊莎貝拉史》(三卷, *History of Ferdinand and Isabella*, 1838)出版後一舉成名——朗費羅說他是"一個顯著的例子，恆心與毅力可使人大有成就"。繼而著手編寫《墨西哥征服史》(三卷, *History of the Conquest of Mexico*, 1843)，跟著又出版《征服秘魯》(兩卷, *Conquest of Peru*, 1847)。去世時出版了三卷《菲利普二世傳》。

### **約翰·洛思羅普·莫特利 (John Lothrop Motley, 1814-77)**

生於波士頓，哈佛大學畢業。在德國進修兩年後回波士頓攻讀法律。寫成兩部小說《莫頓的希望》(*Morton's Hope*, 1839)與《快樂山》(*Merry Mount*, 1849)。開始研究荷蘭史。結果出版了《荷蘭共和國的興起》(三卷, *The Rise of the Dutch Republic*, 1856)，《統一尼德蘭史》(四卷, *History of the United Netherlands*, 1860, 1867)，與《巴內韋爾德的約翰傳》(二卷, *Life and Death of John of Barneveld*, 1874)。一八六一至六七年出任美國駐奧地利公使。一八六九至七〇任駐英公使。旋被召返國，但並非由於他的過錯。

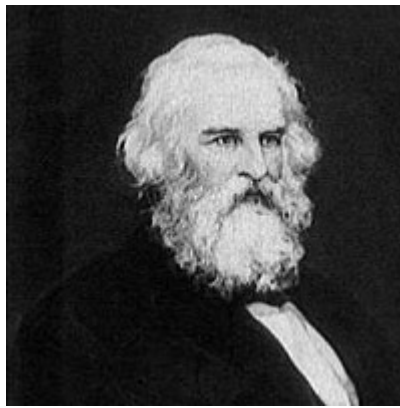
### **弗朗西斯·帕克曼 (Francis Parkman, 1823-93)**

生於波士頓。哈佛大學畢業。一八四三年到四四年在歐洲旅行，一八四六年到美國西部旅行，過分的勞累損害了他的健康，不過也使他寫成了《草原千里》(*Oregon Trail*, 1849)。儘管健康情況惡劣，他還是專心致志於編寫一系列的英法在殖民地美洲鬥爭史。《龐提亞克謀反始末》(*History of the Conspiracy of Pontiac*)首先於一八五一年出版。經過一段時間休息以後，又出版了《法國在新

世界的拓荒者》(*Pioneers of France in the New World*, 1865)，其後繼續寫足了六卷，以《半個世紀的衝突》(*A Half-Century of Conflict*, 1892)結束。他也寫過一部小說《家臣莫頓》(*Vassall Morton*, 1856)和一部關於園藝的書，他在哈佛還當過園藝學教授。

## 第六章

### 其他新英格蘭作家



Henry Wadsworth Longfellow  
(American Memory Collection, Library of Congress)

內戰過後那幾年裏，如果問起美國當時的大作家有誰，很少人會提到梅爾維爾和惠特曼的。他們一定會提到愛默生，說不定還會提到教友會詩人惠蒂埃，兩個都是麻省人。然而地域觀念會使他們想到上面所列的那些人：他們不僅和麻省有關，而且和波士頓(與坐落在附近的坎布裡奇的哈佛大學)有關。他們的聲譽，在他們那個時代，實在大得驚人：像朗費羅的《生命頌》(*Psalm of Life*)那首詩，波德萊爾對它非常熟悉(這我們可以在他的十四行詩"Le Guignon"裏看到)，一個在克里米亞作戰的英國士兵對它也一樣熟悉，有人聽見那個士兵在塞瓦斯托波爾臨死以前背誦《生命頌》中的句子。

今天完全不是那麼一回事了。即使我們對那幾個文學家還存有敬意，他們的著作(可能帕克曼的除外)已不再受到廣泛的閱讀。那些名噪一時的詩人，在今天的教

科書裏，已被毫不客氣地擠在一起，列為短短的一章。不管是史家還是詩人，全都黯然無光，連明智派和非明智派都比不上了。愛默生不是在他的日記(一八四一年十月)裏說過"國家街對於超驗論的看法是，它可以使合同失效嗎"。幾年以後他又在日記裏寫道：

如果蘇格拉底在此地，我們可以去找他同他交談；至於朗費羅，我們就不能找他和他攀談；他那裏是一所宮殿，奴僕成群，美酒羅列，衣飾華麗。

朗費羅不是在一八四〇年十二月也寫過"整個坎布裡奇如今只剩下一個超驗論者了——而他只不過是個助教！在神學院一位也沒有了；那班受影響的，一去不返了"這樣看來，我們看到的不是康考德單純的世界，倒有一點像惠特曼幻想中的坦尼森時代的英國。那是一個商人或紳士派文人充斥的波士頓(紳士派這個詞是紳士之一奧利弗·溫德爾·霍姆斯首先採用的)。這些紳士們生下來就有一根銀羹匙從嘴裏伸了出來，一般是在哈佛讀書(或者是教書，通常是讀了又教)，討厭民主和邊遠地方，也討厭當代問題；他們都只向歐洲和往事中去尋求慰藉；對於他們的時代和國家則了無所知；他們過於文雅了。

這樣的指責川流不息，正如佛農·巴靈頓所施加於紳士派文人身上的那樣。巴靈頓的"傑斐遜主義"傾向是人所共知的，不過有那麼多美國學者同意他的看法，以至使攻擊這派文人成為當今美國一種全國性的娛樂了。說是娛樂其實也沒有什麼好玩的，過去把他們捧得太高，如今又成了坐待攻擊的目標。這種遊戲一直受人歡迎，一定還有別的原因。就是紳士派這個觀念——正是這觀念！——和這件事有點關係！我們在前面說過，美國缺少一個自信的保守主義的傳統，紳士這個字成了受人詛咒的名詞，意思和勢利鬼不相上下。對於非波士頓的美國人來說，紳士派文人不僅勢利眼，而且心地偏狹，過於沾沾自喜，在精神上太過奉承英國(格威爾和莫特利還做過駐英公使)。賓夕法尼亞大學的帕蒂教授說得不無道理：巴萊特·溫德爾的《美國文學史》，實在應該改名為《哈佛大學文學史兼論美國次要作家》。到了一九〇〇年，這類強調性的著作開始顯得有些荒謬可笑了；這些著作使非波士頓人看了生氣，倒不是因為它們荒謬，而是因為它們寫的大部分都很真實。波士頓在十九世紀大半時期是美國的文化中心。第一流的文人都聚集在那裏或是鄰近的新英格蘭地區。它有良好的出版社，和出色的刊物——《北美評

論》創辦於一八一五年，《大西洋月刊》創辦於一八五七年。只有波士頓——坎布裡奇勉強可以和遙遠的英國文化中心牛津或康橋相比；也只有在波士頓你才可以舉出一些名門世家(如諾頓、洛威爾、亞當斯、霍姆斯、洛奇等家族)值得和比如說英國維多利亞時代的特裡維廉、赫胥黎、韋奇伍德和斯蒂芬斯等望族相提並論。《大西洋月刊》登載的文章有一大部分出自波士頓文人之手：愛默生在一八六八年講過一個故事，"一次，大西洋俱樂部開會時，有人把《大西洋》新出的一期送了若幹份進來，每人搶著站起來拿了一本，個個坐下去捧讀自己的文章"。我們可能認為這是典型波士頓人的個性。不過《大西洋月刊》編輯除了向波士頓還能向那裏去徵稿呢。《大西洋月刊》刊載了蒙威爾斯的處女作，一首詩；它選用了朱厄特一篇小說的故事，那年她才十九歲；他們把園地開放給年輕的亨利·詹姆斯，也開放給馬克·吐溫。如果說他冷落了梅爾維爾和惠特曼，其他的美國雜誌，也幾乎莫不如此。除此以外，在內戰以後那幾年，美國的雜誌只要是美國作家文章就照登不誤，但好的實在不多。事實上波士頓是個使人惱火的目標。在美國它最像一座學院，然而它沒有學院這兩個字使人聯想到的那麼反動那樣麻木不仁。許多對於它的攻擊，包括巴靈頓的攻擊在內，都是不公平的，而且還有點時好時壞，譬如說，巴靈頓對於奧利弗·溫德爾·霍姆斯的缺點一味攻擊不肯放鬆的時候，他反而把霍寫成既可愛又風趣的人物了。

反對波士頓的人們有一個難處，他們的敵人善於先發制人，解除他們的武裝。波士頓人深知自己的缺點。晚一代的亨利·亞當斯替一八二〇年到七〇年的作家辯護道：

上帝知道我們多麼瞭解自己缺乏知識！對於自己缺少信任會促使自己自省——神經質的自覺——內心煩躁地不喜歡美國，憎恨波士頓。……我們都是些半生不熟的歐洲人——皇天在上——我們多麼單薄呵！

對方做了這樣的懺悔，你怎麼能夠還說他"自鳴得意"呢。況且，紳士派文人雖然一般說來都是富有的人，可是他們在意向上並不輕浮。像巴靈頓所承認的，他們十分勤奮，甚至從小就很勤奮。雖然朗費羅能夠在哈佛大學當上現代語言教授是出於幸運，他謹慎施教，對於這個職位是勝任的。如果說他不是一個偉大的學者，那他也是個有教養的人，對幾種文字涉獵甚廣，並能在相當程度上運用。接替他

出任這個教職的洛威爾也極其稱職。霍姆斯是個有本事的醫生，他在哈佛醫學院做了三十五年的解剖學教授。普雷斯科特、莫特利和帕克曼這三位史學家，都有遠大的抱負，而且都已盡力完成了他們的計劃。事實上，紳士派文化抵抗了懶惰的誘惑，其英勇處並不亞於他們的祖先躲開魔鬼的陷阱。普雷斯科特和帕克曼，由於視力衰弱，嚴重影響了工作，可是他們和別人一樣，當得起朗費羅在《生命頌》中所描繪的崇高情操：

以一顆承受任何命運的心

讓我們起立而行：

不斷成就，不斷追求，

學會埋頭苦幹和耐心等待。

指責紳士派文人過於文雅，其實也並非完全得當。批評家們喜歡攻擊他們在飲食上過於揮霍，彼此互相標榜，還拿他們文學上的細膩作風和馬克·吐溫與惠特曼豪放的風格相對比。人們時常提到馬克·吐溫在波士頓一個晚宴上所受到的冷落，當時他是想善意地開朗費羅、愛默生和惠蒂埃的玩笑。但是這個對比雖然在某些方面說得不錯，卻也不能過分誇張。洛威爾徹頭徹尾是個紳士派，就曾以他的方言寫成了《比格羅詩稿》，成為美國“本土”文學一個重要的範例。鼓勵印第安那州小說家愛德華·埃格爾斯頓描寫荒涼的山林地帶移民生活的就是洛威爾。朗費羅有時也寫得強健有力，例如在他的小說《卡瓦納》(*Kavanagh*)中，描寫屠夫威爾默丁斯到達新英格蘭一個村莊的情景：

屠夫威爾默丁斯先生站在車子旁邊，有五隻貓環繞著他。……威爾默丁斯先生每天不僅供給這個村子新鮮的肉食，他還秤過莊上所有的嬰兒。幾乎沒有一個嬰兒不曾用絲巾裹著在他的提秤下面吊過。……他新近娶了一個女帽商，她賣的是鄧斯特布林十一瓣透雕細工彩色草帽，他們的蜜月旅行是到鄰近一個城鎮去看一個謀害妻室的人接受絞刑。一對巨大的牛角，分開掛在他屠宰房的三角牆上，屠宰房旁邊有幾個制革的大坑，小學生們認為大坑裏完全是血！



或者，讓我們來提一提一切都和霍姆斯相反的馬克.吐溫吧，霍姆斯在一八六一年出版過一部小說《艾爾西.文納》(*Elsie Venner*)。在這本小說裏，男主人公為了自衛，一腳把一條野狗踢了出去。

它像包裹似的從學校敞開的大門裏跑了出去，發出極其可憐的哀號，它那半截尾巴緊貼在身後，緊得像它的主人把大折刀粗短的刀刃折疊起來那樣。

在馬克.吐溫的《湯姆.索亞歷險記》(*Tom Sawyer, 1876*)裏，有一條捲毛狗在教堂做禮拜的時候蹲到一條甲蟲身上，"慌忙逃上教堂座位中間的走道"。這段描寫最初後面還接續著"尾巴夾在腿中間像個紡錘"，不過馬克.吐溫的朋友兼顧問豪威爾斯為這句話在底稿邊緣空白上寫道："好得很，只是有點不雅"。這句惹厭的話被刪去了；就是豪威爾斯沒有挑剔，馬克.吐溫自己也可能把它拿掉的，因為他在講究"風雅"方面比起紳士派人來有過之無不及。

總而言之，巴靈頓關於紳士派文人之只在吹毛求疵、沒有美國氣派的說法是歪曲的，即使我們接受巴靈頓的某些批評標準，我們也不能只一味責備紳士派文人而不去責備別的許多作家。他們之中雖然沒有一個是徹底的廢奴主義者，但是他們也非常關心這場鬥爭的結果。朗費羅在日記裏讚揚過那個無法無天的約翰.布朗：他和霍姆斯都有兒子在內戰中受傷。至於說到"本土"文學，甚至不喜歡群眾的帕克曼，也推崇過像《大衛.克羅克特傳》和《阿肯色的大熊》等富有本國色彩的作品，他說這些著作都是"來自沒有受過教育的人民，或者是為了迎合他們而寫的"，反過來說，。在那些比較高雅的作品裏，我們看到的只是優雅的文體，很少看到獨創的思想，這樣的文章很容易讓人認為是英國人寫的而不是美國人寫的"。

但是，為了替紳士派文人洗脫罪名，我們也有犯錯誤的危險，有可能走向巴靈頓的反面。老實說，就這派的詩人而論，他們的作品很少是經得起時間考驗的。話雖如此，我們也不能把這種貧乏完全歸罪於波士頓。難道詩人的不合時宜，在十九世紀的英國，不是和在美國幾乎同樣顯著嗎。朗費羅、洛威爾與霍姆斯在英國很受歡迎，並非因為他們有意用不是美國的方式寫詩，而是因為他們對於詩的看法，和英國以及美國的高級人物對於詩的看法十分接近的緣故。像坦尼森這樣的

人，與時代脫節，表現在他的詩和他的行為之間有鴻溝：他的詩寫得非常文雅，而他的生活卻粗鄙地填滿了煙草、啤酒和粗語。這並不是說坦尼森或紳士派文人都為了不能像說話那樣寫文章而發起愁來，請問又有哪個文人能夠像說話那樣寫文章呢。然而就紳士派文人而論，他們碰到我們在第二章約略談到的那種麻煩，文雅的辭句和一般用語對於他們都不怎麼合適。我們可以這樣說，這是一個全國性的問題：波士頓的特別困難也許在於他們新英格蘭一本正經的傳統，使他們過分文雅。在這一點上，我們同意巴靈頓的看法，紳士派文人留給我們的整個印象是過於精美：這是當時英美的共同缺點，再加上波士頓特有的精細，使得紳士派詩人在他們的那個時代曾風行一時，但在我們這個時代裏卻不能流傳。

他們中最成功的文人是朗費羅，可是他又給我們提供了一些什么呢。散文有《海皮里昂》與《卡瓦納》之類的浮淺小說，除了偶爾有些有意思的常識以外，在整體上矯揉造作得很。在詩歌方面，他留下了大量作品，從短歌到抱負不凡的巨作：《伊凡吉林》，《海華沙之歌》和但丁的英文翻譯。愛倫·坡和惠特曼兩個人都有保留地說過，朗費羅有豐富的才能，可是他的詩沒有韻味，因為詩中的含意已由辭彙和韻律囊括盡了。和他相反，梅爾維爾在技巧上是個最拙劣的外行詩人，可是詩的內蘊卻要深厚得多。朗費羅也不是缺乏獨創性，不過才華不大。他在歐洲文學的閣樓裏忙著翻箱倒籠，找到了不少有趣的東西。和歐文一樣，他盡其所能給美國提供本國的民俗。他在一八四〇年一月寫道：

我已經開闢了一個新的園地民謠，從《金星號遇難》開始，這條帆船兩周以前在暴風雨中在諾曼愁地方觸礁。……我想我還要多寫一點。美國民謠在新英格蘭這裏還是一塊處女地；有的是上等的資料。

他的確寫了許多，結果非常滿意：舉一個例子，很少有美國學生沒有讀過《保羅·裡維爾的夜奔》的。可是他對美國的民謠並沒有真正的興趣；當時人們對於是否需要一種美國文學爭論不休，他覺得好笑，也表示懷疑。問題不是美國和歐洲孰輕孰重，而是“我的理想的詩的世界，還是外面實在的散文世界”。我們從那段引自《卡瓦納》的文章，可以看到他對散文也有興趣。不過他更喜歡寫詩，不管他寫的是歐洲還是美國，他並不怎麼想去追求真實。他從未去過美國西部，他看不出有去西部的必要（以他的條件而論，誰也不能怪他）。當他在《伊凡吉林》中想

描寫密西西比河時，他只是走去看看班瓦德的密西西比河全景油畫就已心滿意足，那幅畫那時正巧在附近展覽。《海華沙之歌》的素材，取自斯庫爾貞拉夫特的和別人的作品，那首詩的韻律，來自芬蘭，雖然有人對那種韻律提出不利的批評，他還是固執使用。他在《我逝去的青春》中寫他的童年，他對於緬因州波特蘭的回憶，是由但丁的詩句引起的。"**Siede la terra dove nato fui / Sulla marina**"，成了"時常我想起那個美麗的鎮子 / 那個坐落在海邊的鎮子"。還有那詩中的疊句：

男童的意志是風的意志，  
少年的思想是悠長、悠長的思想——

來自赫德譯成德文的一首拉普蘭歌：

青年的希冀是風的希冀  
少年的思想是悠長的思想

像這樣改編別人的作品本來沒有什麼不對，對於某些近代詩人，這是一種天賜的機緣。不過就龐德和艾略特而論，改寫(甚至直接引用)是為了要取得聯想的效果，而在朗費羅，則彷彿是他文學雜碎堆中的一個組成部分。通常讀者並不覺得那是借來的東西、縱然如此，也還是可以聞到來自朗費羅的一種輕微的雜燴的味道。比如在《海華沙之歌》裏，他筆下的印第安人顯得不真實，不是因為他沒有見過真正的紅印第安人，而是因為他們不是出自創作的想像，而出自浪漫的想像。因此，他們往往因為"過時"而顯得可笑，就像過了時的時裝圖樣一樣。模仿別人的詩文，把上邊這些文人淹沒了，可是它沒有能夠淹沒像惠特曼那樣的詩人：

他殺了高貴的穆喬奇維斯。  
用皮給他做了一副手套  
做的時候把有毛的一面放在裏面，  
把裏面的皮面放在外面。

時間對朗費羅是無情的，不是由於他紳士派文人的作風，而是因為他只能滿足他那一代的需要，而不能超越這些需要。正如愛默生用他那有禮貌的鋒利的筆談到

《海華沙之歌》："讀你的作品永遠給我一種最高的滿足——我有安全感。我讀過各種各樣的巧妙的作品，不過最重要的是使我能夠感到安全的作品。"

洛威爾也退色了。但是並不是所有的作品都已失去光彩。《寫給批評家的寓言》(1848)對當時的美國文人，就曾說過一些機智而聰明的話，比如他說惠蒂埃：

滿腔熱忱不能分辨

單純的興奮和純潔的靈感

(還有批評他自己的那些話，因為按照典型的新英格蘭作風，人人都是自己最好的批評者。)《比格羅詩稿》中有些部分由於內容對於人類有機警、憤怒和幽默的批評，所以現在仍能保持不敗。有些文學論文寫得很好——例如討論喬叟和愛默生的文章——其中大部仍然可讀。他的作品十分流暢，措辭巧妙。詩文中有的是簡潔的短句，讀來清新可喜——

[華茲華斯]是華茲華斯郡的歷史學家

[梭羅]注視自然像個謹守崗位的警探

雖然它們往往經不起進一步的審查。到了晚年，他成了美國最顯赫的文人，牛津大學請他去教書，他是艾德琳·斯蒂芬(後來以佛吉尼亞·伍爾夫的筆名聞名於世)的教父。

今天，他所以受人注意——可說特別受人注意——主要是因為他的一生可以說明美國文學的各個方面。年輕時，他熱烈信仰民主，主張廢奴。到了壯年，任哈佛大學的教授，也協助過《大西洋月刊》和《北美評論》的編輯工作。晚年他似乎保守起來了，成了一個紳士派的文人，他可以寫信給亨利·詹姆斯，這樣說道："我見過的最好的社會，總的說來是麻塞諸塞州的坎布裡奇。"他瞧不起惠特曼，對於華茲華斯"未能及早學習古典文學的優雅"深感惋惜。"正是這種優雅使蘭道的無韻詩那樣肅穆莊嚴，那樣強健有力……而華茲華斯從未到達這個高度。"作為一個有教養的紳士，洛威爾喜歡四海一家的感情。他對於歐洲的著名作家最為熟悉，就像他熟悉歐洲最好的旅館和最好的地方佳餚一樣，他的詩文滿是文學典故。

他覺得建立美國本國文學的念頭非常可笑，朗費羅也有這種想法；比如說他用這樣的話諷刺過美國二流詩人詹姆斯·珀西瓦爾：

如果涓涓細流如阿馮河能夠產生莎士比亞，雄壯的密西西比河該孕育出多麼偉大的巨人來呵！地理形勢第一次發揮了它正當的作用，成為第十個富有啟迪性的繆司女神。

但是作為一個美國人，洛威爾從不懷疑他的國家能對別人有所貢獻。他在內戰中寫的《比格羅詩稿》二集，對約翰牛說話的口氣，可沒有一點親英的味道：

何必誇誇其談，約翰，  
把榮譽說得天花亂墜，  
你根本不把它放在眼裏，約翰，  
看它不值一個小錢。

在他的《外國人的某種謙遜》一文裏，他清清楚楚說他是個美國人，雖然他引用起歐洲文學的章句來易如反掌。事實上，像若干其他紳士派文人(像他以前的庫珀)一樣，他不得不向本國同胞為出身教養辯護，對歐洲人為本國比較粗獷的性格辯護。年事漸長之後，他加入了霍姆斯等人的紳士派文人行列，他們相信波士頓—坎布裡奇是新舊兩個世界最好的東西薈萃的地方。但是作為一個作家，他對於雙方都沒有充分領略到，因之也從未找到完美的表達方式，比如說，他在《梅森和斯賴德：一首揚基牧歌》裏寫道：

陌生的新世界呵，它從來沒有年輕過，  
逼人的需要把青春從你那裏搶去了，  
森林裏褐色的棄兒，他的小床周圍，  
有印第安人劈啪的腳步聲踱來踱去……

這幾行詩是由一首較早的詩《聲音的力量：一篇有韻的講演》改寫而成，原句是：

陌生的新世界呵，從來沒有年輕過，  
殘暴的需要把青春從你那裏搶去，

森林裏褐色的棄兒，張著乾癟的眼睛  
千年百代的孤兒和繼承者。.....

兩節詩哪一節好.很難說。前面用方言寫的那一節比較隨便，逼人的比殘暴的更加有力，然而用方言寫總有些格格不入。印第安人劈啪的腳步聲改得並不好，整個看來，用方言寫的詩聽起來總有些牽強。說話的人過了一會不用方言了，文雅地提到"屬於海的鬚毛"，又趕快回到方言上來。兩節詩都很巧妙，但是都沒有力量。另外的紳士派文人，同樣也都有雙重性格，只是比較不大明顯而已。我們選擇其中一個，歷史學家普雷斯科特。他的父親、祖父和曾祖父都住過他在哈佛的那個房間，家用食具上都刻有盾形勳章；他的風格和英國人沒有兩樣，可是他並非英國人——他是一個紳士派文人，看到英國的風景會使他想念"粗糙的籬笆，一個老樹樁.....從那裏可以看到大自然的頭並沒有經人的手用力爬梳過。我覺得我不是在自己親愛的荒涼的美國。"

如果洛威爾才華較高，他說不定可以克服"婆羅門"派文人的風格給他帶來的障礙。按照他的實際情形——說不定從上面所引的書裏可以看到一個苗頭——寫詩對他來說太容易了。一節一節寫下去，他那顆靈巧的心還是沒有把主題說完。他那首大受讚揚的《哈佛紀念會上朗誦的頌歌》，過分典雅，措詞過於巧妙，也寫得太長了些。詩句非常典雅，但其中所寫的痛苦與勝利，寫得過於明顯。洛威爾知道他這個毛病；差不多在二十年前他寫信給朗費羅說，《寫給批評家的寓言》完成後，一段時期內他將放棄寫詩，因為他不能"慢慢地寫"。

一般地講，洛威爾的朋友霍姆斯也有同樣的毛病，他寫起詩來也毫不費力，對於語言和方言問題極有興趣，熱愛雙關語和警句，並且認為自己是個紳士。此外，他也是個科學家：他寫過一篇有關產褥熱的重要論文，以他這個身份，他有一點鄙視浪漫主義的想法。他最喜愛的詩人是波普、戈德史密斯和坎貝爾；他們那個時代直率文雅的作風頗使他嚮往。他把"神秘主義"當做譴責之詞來使用。他說，"有想像力的作家追求的是效果，科學家追求的是真實。"這並不是說他不容一點想像，他認為想像應該是附屬於科學的幻想。他筆下的霸主說道，"生命是靠呼吸氧氣和情感來維持的。"他的作品正是這樣的混合記錄。他一方面偶爾寫點詩為茶餘酒後或校友聚會助興，有時說點俏皮話("整個愛的藝術可以在百科全書中

'築城'——'fortification'——項下找到");另一方面,他很喜歡把科學發現應用到人類行為上面。因之在他的小說《艾爾西.文納》(*Elsie Vinner*)、《守護天使》(*The Guardian Angel*)和《致命的反感》(*A Mortal Antipathy*)裏,他把輕鬆的地方色彩摻入可能具有重大意義的主題:所有這些小說裏的人物,對他們的行為到底應該負多少責任為艾爾西.文納是個壞人,不過她的邪惡是由於遺傳(正如霍桑的短篇故事,邪惡莫名其妙地來自進入母親血液中的響尾蛇毒),所以不應對她的行為負責。另外那兩部小說的主人公,他們的行為同樣也已前定。這樣說來,我們應該為我們的行為負責嗎.社會應該懲罰我們嗎.這樣的懷疑,加上社會是虛偽的想法,使十九世紀末偉大的自然主義作家們絞盡了腦汁。然而對霍姆斯而言,社會就是波士頓,他是在這個城市裏的桂冠詩人。私人之間的笑話,講究飲食和談吐,一點自滿,甚至還有一點與生俱來的(當然也是有教養的)譴意:這些特點在牛津與康橋也並非罕見。說不定這些都是知識份子社會的副產物。無論如何,我們好像不應該過分責備霍姆斯和他的波士頓,特別是因為他喜歡那個地方,我們常聽人們說,美國作家過於喜歡模仿惠特曼,不去親近一個比較小的地方而去親近整個美洲大陸。然而,可惜得很,不論我們怎樣為霍姆斯平反,我們也無法使他成為一個偉大作家。他的作品沒有永久性。即使他的最好的詩《副主祭的傑作;或奇妙的"單馬車"》(*The Deacon's Masterpiece; or, The Wonderful "One-Hoss Shay"*),也不過以輕鬆活潑取勝;至於他的成名之作《洞穴裏的鸚鵡螺》(*The Chambered Nautilus*),和朗費羅的《生命頌》一樣,也無非是勸善規過,音韻和諧,一篇平淡之作而已。霍姆斯的那些小說都不夠精煉;它們顯示了一顆追根問底的心,在向四方探索。《早餐桌上》那一系列的書有同樣缺點,讀了幾章,我們難免感到不耐煩,納悶這些書為什麼寫得不如皮科克或《特裡斯特拉姆.香迪》好。它們似乎和馬洛克的《新共和國》水平不相上下,可是你又得不到猜想書中人物代表什麼人的樂趣。在《早餐桌上》那一系列的書裏,書中人物是霍姆斯本人和與他爭論的朋友,他百無一失會把他們打倒在地,就像問答遊戲中的專家一樣。

朗費羅、洛威爾、霍姆斯三個,都不失為他們那個時代的偉人,後來卻大為退色了。他們的作品沒有份量。要找有份量的作品,我們得轉向普雷斯科特、莫特利與帕支曼等紳士派的歷史學家。他們家道富裕,無須勤苦工作,可是他們好像抵

抗不住新英格蘭迫人勤勞的氣氛。(據說波士頓有一位女主人接待過一個英國來客，訪者說美國沒有有閒階級，那個女主人回答，"有是有的，只是我們把他們叫做流浪漢罷了。")新英格蘭的氣氛，也可能還把他們引向研究歷史。莫特利本來很想寫小說，試了兩次不成功，改寫文學批評也不怎樣出色，他才斷定歷史(它需要的是"工兵和礦工")比寫小說(那是"槍騎兵"的工作)更適合他的才能。帕克曼也嘗試過小說寫作(《家臣莫頓》1856年)，那種硬邦邦的自傳效果，顯然證明他不是寫小說的材料。不管新英格蘭缺少什麼，結果使文藝創作窒息，我們幾乎可以說這缺少的東西正好鼓勵了學者和批評家。就整個美國文學說，幾乎最動人的東西都不能說是"創作性的"文字。而遊記、政論、傳記、回憶錄、歷史等在美國卻都有過傑出的作品。

上述三位歷史學家都生逢其時。新大陸正需要史家。斯帕克斯和班克羅夫特等歷史學者，歌頌的是美國民主的發展。可是作為紳士派文人，普雷斯科特、莫特利和帕克曼三個人卻並不想寫美國的政治史，那樣做會使他們看起來很像為政黨僱用的文人。在他們四處尋找題材的時候，前兩位傾向於西班牙史，這一方面的研究已由歐文和蒂克納的幫助引起了普遍的興趣。蒂克納曾指導過普雷斯科特早期的研究，歐文還把科爾特斯征服墨西哥這個題材轉讓給他；普雷斯科特自己雖已著手研究菲利普二世時代的歷史，也幫助過莫特利搜集材料寫《荷蘭共和國的興起》，等於讓人把"我的題目中的精華"撇了去。帕克曼另有選擇。他在大學讀書時，就特別喜愛戶外生活，他打定主意要寫法國人在加拿大的早期活動。後來隨著興趣的發展，他說：我把計劃擴大到包括法國和英國在美洲發生衝突的整個歷程，換句話說，我要寫美洲森林史，因為這就是我對於英法衝突的看法。我的題材把我迷住了，日夜都有荒野的景象縈繞腦際。

三位史家就這樣選擇了自己的題材，不倦地工作起來。在三個人的心目中，歷史是文學的一個部門。真正吸引他們的，是題材中的戲劇成分——西班牙在十六世紀的向外擴張，民主主義和暴君政治在荷蘭的衝突，"美洲森林史"等。事實上他們三人都用戲劇來描寫他們的目標。雖然他們力求翔實並勤於搜集資料，在佈局的安排上，還是以講故事為主，希望讀起來像司各特的小說那樣有趣。其中有幾章寫的是社會史，但只要有可能，他們就要把他們的敘述和某些顯赫人物如科爾



特斯、沈默的威廉、龐提亞克聯繫起來。普雷斯科特在他最好的著作《征服墨西哥史》序文裏，討論到他把戲劇性從墨西哥的陷落延長到科爾特斯的死亡，是否犯了"過早收場"的毛病；他相信他保持了"興趣的統一"。

三個人使學識和戲劇性趣味發生聯繫，在這一方面他們是成功的。當然，我們可以提出某些保留意見。作為新教教徒，三個人對於處理天主教會方面，態度上容易不大溫和——帕克曼比較好點。普雷斯科特雖然在日記裏寫"討厭的諧音"，可是他寫文章的風格還是有點油腔滑調，胸部氣得腫脹，對於人物有時大量採取對比手法，如把"文雅的國家"拿來和"野蠻的國家"對比。講到莫特利，他把他的壞人寫得過於無賴，把他的英雄寫得過於英勇，看了使人厭倦。他和普雷斯科特(他比較好些)在處理資料來源時有時有點潦草。帕克曼間或在文章裏流露了高傲的態度。不過這些缺點，比起他們筆下動人的故事和他們敘述的技術來，就微不足道了。

帕克曼是三人之中最了不起的。他最初引起人們的注意的是《草原千里》，這本書現在仍以這個名字而知名，裏面寫的是他剛從哈佛畢業，和平原上的印第安人住在一起的經歷，他在一八四六年去訪問他們的時候，那些印第安人還很強大，雖然他們已經與白種獵人和移民篷車有了接觸。他還不知不覺地洩露了自己的性格。他顯示他自己是個充滿自信、不怕吃苦(幾乎是自討吃苦)的人，有一點瞧不起印第安人，更瞧不起他在途中遇到的那些趕著運貨馬車走向西部的粗野白人。那些高貴的野人在他看來至少有一半是神秘的，但並沒有因為神秘而失去我們對他們的興趣。我們可以稱之為君子的品質引起了帕克曼的欽佩；他寧願荒野上住著有教養的人。可是這些人必須堅強：他最喜歡用的一個詞就是大丈夫氣概。

在帕克曼的主要歷史著作中，也可以看到他的這些偏愛，雖然不太明顯。他的這類著作，如按年代排列，應從《法國在新世界的拓荒者》(*Pioneers of France in the New World*)到《蒙卡目與沃爾夫》(*Montcalm and Wolfe*)。《龐提亞克謀反始末》並非正式屬於這一系列的巨著。他尊重真實並不下於大丈夫氣概，放心他批評朗費羅把阿卡迪亞人(在《伊凡吉林》裏)和印第安人(在《海華沙之歌》裏)寫得過於多愁善感，他譏諷庫珀故事的佈局過於牽強。他在自己的著作裏竭力避免這些缺點。一方面他熟悉自己的寫作背景——他認為這是史家必須寫本國

歷史的一個原因——一方面他又到公文檔案中去尋根問據，因之他的敘述是建立在穩固的事實基礎上的。晚近學者發現他偶然有錯，或者不無歪曲，儘管如此，帕克曼仍然是一個非常優秀的歷史學家。他對於歷史的解釋不像莫特利那樣牽強。作為一個新教教徒，他相信英國殖民地遠較天主教加拿大殖民地開明，因之也是遠為成功的社會。但由於他對拉薩爾、法朗提那克、蒙卡目等主要人物的勇氣極為傾慕，便將上面那種信念抵銷了。實際上使他陶醉的，正是這些人在事業上的哀怨，而這些東西也使他的著作有了感染力。他的著作中有一種隱藏的自傳成分，說不定所有生動的歷史著作也都是這樣的。帕克曼筆下的人物都很寂寞，他們在荒原上奠定了他們的事業，而廣闊無際的天地既使他們的成就顯得渺小，也顯得崇高。像拉薩那樣的人物並不受人歡迎，他們的部下就不服從他們的領導。他們的結局往往是受辱，被人出賣，或是死亡。美洲對塑造美洲歷史的貴族一概加以揚棄，這是帕克曼的《法國英國與北美洲》的一個隱蔽的主題，可是他對這個主題出以冷靜的態度，處理得極其謹慎。他的文章滔滔不絕，穩健有力，緊密細緻。在我們斥責紳士派文人華麗纖弱以前，必須對帕克曼情感的改變加以考慮，他曾把他夢想中的荒野和科立奧雷那式的英雄末路感寫成了一系列記述性的輝煌巨著。

## 第七章

### 美國幽默和西部的興起

#### 馬克.吐溫

(American Humor and the Rise of the West

Mark Twain)

塞繆爾.朗荷恩.克列門斯(馬克.吐溫)

**(Samuel Langhorne Clemens ['Mark Twain'], 1835-1910)**

生於密蘇里。父名約翰.馬歇爾.克列門斯，是個沒有定性的、事業無成的律師兼土地投機商人。一八三九年定居於密西西比河上密蘇里州的漢尼巴爾鎮。一八四七年父死後輟學，到印刷店當學徒。一八五三至五四年在東部和中西部城市從事

印刷工作，一八五六年到新奧爾良，打算赴巴西去成家立業，但隨後放棄這個計劃，做了密西西比河上的領航員。這一段早年的生活給他最好的著作《湯姆·索亞歷險記》(*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876)、《密西西比河上》(*Life on the Mississippi*, 1883)和《哈克貝利·費恩歷險記》(*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884)提供了基礎。內戰期間，短期參加南軍為志願兵，大部分時間在內華達和舊金山度過，用馬克·吐溫的筆名給報紙寫些幽默小品，逐漸以講演成名。他的《異鄉奇遇》(*The Innocents Abroad*, 1869)，獲得極大成功，一八七〇年與奧利維亞·蘭登結婚，不久和她在康涅狄格州哈特福德定居。寫了許多書，均受歡迎，其中包括《苦行記》(*Roughing It*, 1872)；《鍍金時代》(*The Gilded Age*, 1873，此書與哈特福德鄰人華納合著)；《浪跡海外》(*A Tramp Abroad*, 1880)，《王子與貧兒》(*The Prince and the Pauper*, 1882)；《在亞瑟王朝廷裏的康涅狄格州美國人》(*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889)，《傻瓜威爾遜》(*The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*, 1894)，與《冉·達克》(*Personal Recollections of Foan of Arc*, 1896)，還有許多短篇小說，隨筆等。

## 第七章

### 美國幽默和西部的興起

美國紳士派文人，在寫作和做人方面，拿給歐洲人看的，是一個溫文爾雅的美國。歐洲人在他們那一方面也有反應。按照惠特曼在《詩人與其計劃》('The Poet and his Program', 1881)中引自倫敦《泰晤士報》的話，說著名的美國詩人"已經完全掌握到了英國的情調、態度與心情，那些閱歷不深的英國知識份子簡直要把他們看作是土生土長的英國人了"。他們的作品讀起來頗為有趣，"可是從頭到尾都嚴重地缺少一種新鮮的風味"。比如說洛威爾，"當政治激起他的詩興時，他的作品洋溢著美國人的幽默；但是在純詩的領域裏，他的美國氣質還不如一個地道的英國人"。《泰晤士報》在這裏討論的是美國需要一種本土文學，其熱情並不下於美國人自己，不過也同樣缺乏始終一致的觀點。他們認為朗費羅和洛威爾是新英格蘭人(所以是美國人)而非英國人，而且他們寫起歹徒來本事也並不比斯蒂芬和

阿諾德大(偶有例外，比如《比格羅詩稿》)。當一個真正的美國歹徒出現時，英國人會對他愉快地表示歡迎，認為他是一個真正的美國人(而在美國人心目中卻是存心侮辱)，相形之下，洛威爾和朗費羅倒有點像是假貨了。一八七〇年繼莫特利之後出任駐英公使的是一位申克將軍。莫特利是個學者，紳士風度，公使做得不錯。可是申克將軍由於把換牌撲克遊戲帶到倫敦，使他成了社交場上的紅人。玩這種遊戲需要膽量，他多年的實踐使他有的是膽量，所以玩得很好。不幸的是，他同一個可疑的採礦生意有牽連，使幾個英國朋友著實破了錢財。他罷官回國，又一次證明瞭英國人一貫的看法：美國人有點怪，也很有趣，但是都沒有教養。

可是英國人比大多數美國人還要著急，很想能夠早日看到真正的美國本土文學的苗頭，有時，那怕只能滿足他們對於美國生活的想像也行。惠特曼的作品，由於羅塞蒂的推薦，在英國所受的歡迎比在美國還要普遍。在美國內戰期間和戰後，英國人對於真正美國文學的嚮往，總算得到了滿足。阿蒂默斯·沃德的講演和他在《笨拙》雜誌上發表的文章；"俄勒岡的拜倫"喬奎因(又名辛辛納特斯)·米勒的人品；布勒特·哈特描寫西部礦區生活的詩歌與短篇小說；喬希·比林斯的箴言和馬克·吐溫的作品這些篇章以嶄新的活力闖入倫敦文壇，其氣勢有如近年的美國音樂喜劇。和《俄克拉荷馬》與《飛燕金槍》一樣，它們並不能適合所有讀者的胃口。蘇格蘭批評家約翰·尼科爾在他的《美國文學》(1885)一書中，反對某種美國幽默的"墮落風格"，他特別指出，馬克·吐溫"敗壞了英語國家的文風，甚於任何一個當代作家。"不過大體說來，英國批評家對於新興的"西部"幽默，態度要比美國本國東部人士和緩得多。豪威爾斯這樣解釋：西部在文學上初露頭角時，可以完全不管比較古老比較文雅的外部世界，但我們東部卻總是懷著恐懼的心情瞧著歐洲，一方面急於要出人頭地，一方面要描寫自己。

"西部"或"邊疆"幽默，其實不只限於西部。它的某些特色，在新英格蘭和"南方東部"幽默中也可以找到：比如說誇張的習慣(洛威爾描寫一間木板屋"漆得真像雲石，一下就沈到水裏去了")，是由東部人首先養成然後才傳到西部去的。沃德和幾個別的幽默作家都來自東部。哈特是在布魯克林和紐約長大的，他是一個花花公子，對於他所描寫的礦場生活一無所知，或所知甚少。喬奎因·米勒，正如《泰晤士報》評論中所說的，一點都不粗鄙，雖然他在衣著和態度上給人以粗鄙的印

象，"他的詩句諧和流暢，可是談到思想，他那些歌頌高山的詩，就是在荷蘭也可以寫得出來"。東部和西部在意念上的不同，就像他們區域地位的不同；在這方面東部有一點反對西部作風。海約翰出生於西部的印第安那(許多西部人來自那裏)，老年時期那個溫柔嫺雅的海約翰，實在不像青年時代那個以《派克郡的民謠》(*Pike County Ballads*, 1871)受到美英讀者寵愛的海約翰。紐約作家斯特德曼在一八七三年對一個朋友說"整個國家.....已經淹沒、氾濫、沈浸在俚語、庸俗.....鄙野和並非機智的插科打渾的濁流裏了，"幾個批評家對於海約翰的《派克郡民謠》的幽默，也不比斯特德曼客氣。三年之後，一個東部的寫書評的人把印第安那一位作家寫的一本書說成"從山那邊侵入的哥特人"的作品。

這句話透露了不少消息，雖然那位書評家大概並沒有影射他所代表的假羅馬文明已經註定要毀滅。為了要瞭解哥特人的頭子馬克.吐溫，值得我們去把這個哥特人盤踞的地方檢查一下。美國的哥特人區域包括了幾個完全不同的地區：舊日的西南部、邊境礦區、和太平洋沿岸，只舉馬克.吐溫熟悉的這三個地區就夠了。但是我們可以概括地把這些地區整個稱做西部或邊疆，來形容某些仍在定居過程中的美國地方。其中大部分是荒野，在初期移民到達以前，這些地方只有印第安人、白種獵人和設陷捕獸人散居。生活非常艱苦；他們所以能夠活下去，完全靠的是自力更生，這樣一來，他們就養成了一種藐視法律、文雅的談吐和社會習俗的態度。在一八四二年遊歷美國的狄更斯，在一條駛往匹茲堡的運河船上首次碰到西部人：一個奇特的出言不遜的人，對別的乘客說：

俺是從密西西比黑樹林裏來的，俺在太陽曬著俺的時候，太陽有時也曬到一下.....俺是黑林子裏的人，俺是.....俺那裏沒有皮膚光滑的人。俺們都是粗人。

這樣的人湊合了一些新的字彙，其中儘是"開小差"、"嚇得夠嗆"、"火冒三丈"之類的話；和"設備"、"想法"、"作法"之類空泛無邊的詞兒，幾乎在任何場合都能使用。

邊疆生活不用說是空虛寂寞的。孤獨滋生了憂鬱。尼科爾覺得"來自大西洋彼岸的幽默.....是一些經常嚴肅的人發出來的罕見的花朵，他們的見識清沏而不深奧，它主要依靠的是誇大和莊諧的揉合，這就產生了像黑人唱歌時用悲調唱滑稽

歌詞那種效果”。換句話說，西部的樂觀主義，雖然只是那種說說笑笑幸福生活的產品，有時卻是勉強的，幾乎瀕於絕望。失敗，因為是可能的，也就成了不可思議的東西。一個位於邊疆的零落荒村，假如我們不設想它已經成了一個城市，如何能夠存在下去呢。林肯的新塞勒姆就沒有能夠存在下去啊。

康斯坦斯·魯爾克在她的《美國幽默》(*American Humour*, 1931)裏說：“邊疆人民征服了印第安人，印第安人也征服了他們”，把他們變成有一點差不多的野蠻人，也揭別人頭皮，也為迷信害怕。這話說得不錯，不過墾殖工作進展得快：按照托克維爾的說法，每年平均移動十七哩。鐵路輪船深入不毛之地。前不久還是邊疆荒村，很快的就有了報館(馬克·吐溫的漢尼巴爾鎮有七家之多)、學校、教堂、律師事務所。愛默生以為是宗教把“鋼琴這麼快的帶到那些小屋”：哈特對他說，不對，把鋼琴帶到那裏去的是罪惡：“是賭徒把音樂帶到了加利福尼亞。是妓女把紐約的時裝一股腦兒帶到了那裏。”毫無疑問，二者都發生過影響。美國婦女隨時都想有所貢獻，那是必然的，男人當然也不去阻止她們。狄更斯雖然不喜歡美國人的態度，也不得不承認在他整個旅程中從來沒有看見“一個女人受到任何那怕是極其輕微的粗暴、失禮和怠慢的待遇”。如果說西部為它的粗野莽撞自鳴得意，它也急於要想溫順優雅。狄更斯碰到一個喬克托族酋長，說他極其欣賞《湖畔貴婦》和《馬米揚》。骯髒污穢的礦城也都建起歌劇院，花錢聽王爾德宣講風雅。湯姆·索亞的那群強盜發現他們搶的是星期六舉行的“主日學校野餐會”，因為強盜的父母不許他們在安息日出去玩。

康斯坦斯·魯爾克的說法，應該用托克維爾的話加以補充。他說，邊疆居民，“一舉一動都很粗鄙，不過他自己也是十八世紀勞動與經驗的產物。”他的邊疆移走了；森林開闢成平地了，獵物被人瘋狂地濫捕濫殺。什麼事情都變了；在這意氣風發急若狂飆的過程中，不時使人有極度悲哀之感。有一陣子，平底船和用馬拉的駁船是內陸河上最好的運輸工具。隨後汽船代替了它們。舊的一切都不復存在了，留下來的只有平底船船伕之王邁克·芬克的傳說和他的呼聲：“進步有什麼用處。那些歡樂、嬉戲、打鬥都到哪裡去了。完了，什麼都完了！”沃德在他的《航程日記》裏所表現的也是同樣心情，“當時我還年輕(青春年少，不知有虛偽這個詞)，我在沃巴什運河上航行。”他在結語裏說：“那是唱《當年的好時光》這種

歌的時代，汽船鍋爐破裂了，把人拋到空中比紙鳶還高.....那些日子真快活....." 汽船的時代雖然比較長些，還是一種朝不保夕的工具。撒克裡把它們叫做"紙板船"，其中只有"一部引擎和值一萬塊錢的浮雕細工"，這樣的船不能持久，很容易撞上沙丘而突然完蛋。

西部的人對於環境的反應是極其自然的，假如對於那些人為的、轉瞬即逝的東西不能致以正式的哀悼，就只有對它加以嘲笑。雖然邊疆上沒有神話，卻很容易編造出來。這些傳說中的英雄都是超人，可是他們也沒有什麼驚人的地方：他們是些可笑的人物，像邁克.芬克一類人物，吃得喝得比平常人多，也比別人能打鬥，射得準。西南部英雄人物克羅克特，也是這樣一個人物：他是"老肯塔克的一個旁支，據說老肯塔克能夠吃一隻美洲豹，比水牛還能喝，一槍可以射穿月亮。" 克羅克特傳奇的發展最足以證明，心知其不實甚至偽造的邊疆面貌都會有人相信。現實生活中的克羅克特是一個平庸的邊疆居民，當過一陣子國會議員，後來對他那一黨的總統安德魯.傑克遜甚感不滿。民主黨的敵對黨自由黨，急於爭取邊區選票，對克羅克特大加攏絡，替他寫了回憶錄——把當時許多荒誕不經的故事統統寫進他的回憶錄裏——把他捧上天去，說他是"半馬半鱷"，幾十年來邊疆居民都說他們是這樣的動物。幸而他在德克薩斯爭取獨立的戰爭裏在阿拉莫英勇戰死，因而獲得不朽。關於他的故事雖然是捏造的，但它適應一種需要，傳說一定要有一個中心人物才行。如果克羅克特被人描繪成神，你也不能怪他。其他如水牛比爾和野比爾希科克，都是這個樣子。尊貴的頭銜——如法官、少校、上校甚至將軍——都是編織神話時有用的飾物。有時這些銜頭都是真的，有時真假參半，像基特.卡森在印第安人打劫過的篷車中找到一本描寫印第安偵察員基特.卡森的廉價小說一樣。

說真的，當時滲透在美國生活中的儘是些假貨，它也是美國幽默中明顯的成分，那是從販賣木頭肉荳蔻的美國北部小販，到哈特詩中寫的袖裏藏有二十四張傑克牌的中國異教徒那兒來的。當時美國的生活競爭性很強，欺詐的機會太多了。狄更斯說"精明"是受人欺騙之後得來的。特羅洛普也有同感，有人對他說，"你要明白，一個生活在邊疆上的人非精明不可，否則他趁早回到東部去，說不定還得到歐洲去。在那些地方他可以生存。"人們把欺騙的醜惡編入笑話，甚至認為欺

騙非常好玩。幽默減輕了欺騙的醜惡，就像月光把西部城鎮橫七豎八的街道美化了一樣。假如人人都是主持演出的人，最終就不會有人上當了。你不可能老是欺騙所有的人，因為他們自己也正忙著爾虞我詐。這是當時的理論，似乎還能行得通。巴納姆騙人的玩意，使他越來越受人歡迎；只要他經常變換花樣就行。喬奎因·米勒說他給印第安人用箭射傷了，比爾斯挖苦他有時用那條好腿一瘸一拐走路，那也只能證明在裝假上還需要練習。要說米勒在做作上的確非常認真；他在晚年穿著一套克朗戴克人的服裝跟著一個雜耍團到處跑，那是一套皮衣，綴著用金塊製成的鈕扣。說不定聽眾裏面沒人知道他一度學過拉丁文和希臘文。或者就是知道也沒有關係，這也只是美國人前後不符逗人好笑而已。例如有些城鎮根本就不存在，可是他們用畫片宣傳說它們存在已久，這情形怎不令人好笑呢。奧利芬特就曾在威斯康辛州訪問過這樣一個城鎮：

在地政局看過這個城市的規劃圖以後……，我們出去選擇地皮……；我們特別喜歡某幾塊地的適當位置，它們離開銀行只有兩個門口，位於一家大旅館的轉角處，面對碼頭，前面有一大片廣場，後面通到湯普森街——事實上就在城裏商業區最繁盛的地方，我們開始用鉤鏟在密茂的森林中開闢道路……這片林子叫做第三街……，直到我們到了一條小河的河床，我們沿河穿過糾結的短樹叢(名叫西街)，樹叢盡頭有一個沼澤，就是那主要的廣場，沼澤那邊長著幾乎不能穿越的灌木叢，那正是我們地皮的所在地。

還有，誰能看到美國那些滑稽的地名而不發笑呢(除非是馬修·阿諾德，美國人曾經得罪過的)。比如說林肯，當他出發參加黑鷹戰爭(他在國會中嘲笑過這場戰爭)時曾經划獨木舟一直由北京(Pekin)劃到哈瓦那(Havana)；兩個地方都在伊利諾斯州境內。

西部幽默當然會反映這些滑稽可笑的東西。荒誕不經的故事。在殖民地時期即已風行美國(到一八二五年，曼昌森的故事在美國已經出過二十四版)，一路向西延展，到達了虛偽的極度，例如說有一個獵人，受到熊和麋的夾攻，向岩石尖端開了一槍，子彈裂成兩半，同時將兩隻野獸殺死，岩石碎片還把近處樹上的一個松鼠打了下來。獵人本來站在河邊，槍的後坐力把他拋到河裏，等他從水裏爬了上來，發現渾身上下全都裝滿了魚。



重要的是，這樣的故事到處都在講。這種事情需要一個講故事的人和一批聽眾——要說也真巧，西部人就是喜歡聽人講話，不管講話的人是叫賣商人、出風頭的人、幽默家、牧師、國會議員，還是作家。愛德華·欣斯頓是英國的劇團經紀，不用說他對講演這件事情也是很感興趣的，他說：

美國全國是個極其龐大的講演廳。講壇從波士頓起，經過紐約、費城到華盛頓連成一條直線。階梯看台的第一層是阿勒格尼斯山脈，樓座則設在落磯山頂。

有人誇張的說，英國軍隊早晨擊鼓，聲音不停地傳開去，響徹全球，這句話也許有幾分真實；不過更真實的是，在美國，講演者的聲音永不止歇。

沃德也敘述過：

俄亥俄州某地有一天執行死刑，絞索還沒有套到謀殺犯的脖頸上，警長問他有沒有話要說，這時當地有一個出名的演說家，從擁擠的人群中擠上絞台說，"假如他沒有話說，假如我們這位不幸的同胞不想說話，而又不急的話，我倒想利用這個機會講幾句，說明何以我們需要新的保護關稅。"

政治演說，尤其是充滿華麗比喻、宣揚國威的那一種，發展到可笑的程度，就成了荒誕故事的變體。邊疆幽默有一大部分是由口頭傳述的。沃德、馬克·吐溫，還有許多別人，都是極其成功的演說家(至少是表演家)，這一類型的滑稽民謠和故事有很大比例顯然是寫在紙上的獨白。

這些獨白通常是用方言寫的；如果那件作品不是口述的記錄，它就故意把字拼錯。幽默家故意裝成沒有受過教育的平民。有時他要嘗試一下拉丁文的濫調，可是寫得亂七八糟；他也會引證幾句莎士比亞，結果同樣糟糕。引語的可笑既然要依靠讀者對於原文的知識，幽默就不能過於拙劣。即使如此，它完全沒有同類英國幽默中暗含的那種階級意識。這種作品大多無永久價值。雙關語用濫了看了令人生厭，荒誕不經的故事有一點千篇一律，錯誤的拼音使人讀起來特別吃力。今天，讀者記得哈特，主要是由於連他自己也瞧不起的那幾首詩和幾個短篇；沃德、比林斯和許多別的作家能夠留傳下來的只是些幽默的殘章斷簡。尼科爾這樣批評美國：

許多次要作家，由於急於要使自己鄉土化起來，不免顯得滑稽好笑。為了避免像英國人那樣走路，他們爬著行走；...他們不去使用艾迪生和斯蒂爾的語言，而用一種莫名其妙的口語自娛。

關於幽默作家故意規避英國作家的語言一點，尼科爾說得不對，不過他這篇苛評不是完全沒有道理的。那些莫名其妙的口語時常用類似的語法向愛德華·利爾、路易斯·卡羅爾和詹姆斯·喬依斯講話：他們也闖入那個荒謬的世界，如希拉伯筆下帕廷頓夫人("美國的馬拉普羅普夫人")的感想：

我年輕時，一個女孩子只要懂得加減乘除和公分母規則，知道河流和支流，共約和自治領，省分和帝國，就算受過很好的教育了。可是現在她們還得學習植物學、代數學，還得會演算圓周線和切線、平行四邊型的對角線，更不用說氧化物，腐食劑，和深奧的三角。

美國的恢諧作家滿嘴雙關語，逗樂話，以不敬的態度把他們的作品填滿報章和軟性雜誌。一如同時代的英國作家(我們記得撒克裡就用邁克安吉洛·蒂特馬什的筆名寫過文章)，他們都選用怪誕的筆名。大衛·羅斯·洛克冒充"石油·納斯比"，羅伯特·紐厄爾變成了"裘哲之"(和求職者諧音，當時求職者最使歷任總統頭痛)。每一作家都有自己的切口——沃德把它叫做堡壘——不過他們合力產生了稱之為西部的幽默。藉他們的嘴和筆，普通崇尚官能的美國人把自己表現了出來——精明，好挖苦人，有時又極庸俗，正如霍桑在一八五五年厭惡地說過，這個國家"完全給胡亂塗鴉的女人佔領了"。

他們給馬克·吐溫鋪平了道路：他是從他們的行列裏崛起的。在他未從事寫作以前，他的幽默的成分已為美國讀者所熟知。除了拼音之外，沃德關於迫在眉睫的內戰所說的幾句話，倒像是馬克·吐溫說的：

我說過危機不僅自己來了，還帶來了他全家的人。他來了顯然有意在我們這裏長期住下去。他將把行李放下和我們同住了。

下面這句話是馬克·吐溫說的：

讓我們感謝那些傻子。如果沒有他們，我們就不能成功。

不過比林斯早已有了同樣的想法：

願上帝保佑傻子!不要讓他們絕種，沒有他們聰明人就無法謀生。

這是抄襲嗎.這個問題沒什麼意義。通過交換制度，一家報紙想從別的報紙上轉載什麼就轉載什麼。一則有趣的文字往往流傳到誰都不知道它的出處。它很容易在講演裏出現，經過修改又印了出來。馬克.吐溫在年老時說過，自以為在少年經歷過的事情，原來已見於克羅克特的《自傳》，那當然也是從別處借來的。無可否認的是這種大為幽默非常受人歡迎，林肯就以酷嗜這種幽默而知名。林肯的朋友和敵人都喜歡引用據說是他的一句口頭語："這使我想一個小笑話....."說不定他比嘲笑他的人更知道，像美國那樣大那樣複雜的國家，民間幽默是一種團結的力量。

馬克.吐溫的幽默，大多與沃德和別人的幽默不同，只因它更可笑。他在內華達和加州做記者時，他剛剛開始使用他的筆名(原意兩層深，是密西西比河上測深員的術語)，孜孜不倦地模仿別人的技巧。他那篇《吉姆.斯邁利》(**Jim Smiley**)和他出名的《跳躍的蛤蟆》(**Artemus Ward**)，等成名作，所以那樣成功，應該間接歸功於沃德。他在加州講演，又非常成功，用的噱頭也是模仿沃德的。沃德的演講廣告有一次是這樣寫的

阿蒂默斯. 沃德講演的時候

所有歐洲王公大臣達官貴人

根本還沒有想到要講演

馬克.吐溫這樣宣佈：

門於七點半打開，煩惱於八時開始。

使他愉快和放心的是，紐約聽眾同樣喜歡他的講演。其後他以記者身份參加了包船到地中海的旅行，寄回國內的通訊集合而成《異鄉奇遇》，立刻獲得極大成功。馬克·吐溫並不是第一個揭發舊世界短處的美國人，可是他卻是第一個作得這樣有聲有色：他說加州的塔霍湖要比義大利北部的科莫湖美得多；阿爾諾河要是水再多點才可以稱為河流，人們把許多古代大畫家評價過高，他們"對於提倡藝術的王公大人諂媚得令人作嘔"，實在不大民主；他還說外國人應該把話說得正派點。他的箭頭並非全都對準歐洲；他的本國同胞也受過他的揶揄。不過這本書也道出了那些按照旅行手冊兩眼昏花腰酸腿痛走遍歐洲的美國人的心聲；它說美國除了文雅還有別的東西，看了歐洲也覺得沒有什麼了不起，自己起碼不那麼感到不知所措了。幾年以後他又寫了《浪跡海外》，不像前一本書那樣心地狹窄了，但是同樣把居住在歐洲的美國人當做笑柄。

他的某些幽默文字也不能持久，但都勝過納斯比(Nasbys)和比林斯(Billingses)的作品。書籍和文章從馬克·吐溫那裏源源而來，每一種都能增加他這個美國最偉大的幽默作家的聲譽。《苦行記》寫的是他在美國極西部的經歷，其中有些十分可笑的插曲，《鍍金時代》是一部譏刺內戰之後人們急於發財的小說。書中主角塞勒斯"上校"，是個耽於幻想的米考伯，永遠在策劃百無一失的致富術，使自己和朋友成為百萬富翁。馬克·吐溫對於不正派的國會議員攻擊甚力，但是塞勒斯太像著者自己(和著者的父親)，對他攻擊不能過於猛烈，雖然他比那些參議員和華盛頓的遊說政客誠實不了多少；塞勒斯有一種幾近瘋狂的魔力，正因為他的計劃過於龐大，它們才能使人相信：一切都合乎西部的標準(我們可以順便提一句，狄更斯最後把米考伯送到澳洲去完全做對了，他的樂觀主義需要空曠的邊疆來發展)。可是除開給了我們塞勒斯以外，《鍍金時代》是一本混亂的小說，惡棍和英雄都勾畫得不夠清楚。

《在亞瑟王朝廷裏的康涅狄格州美國人》也同樣瑕瑜互見，可是談到新穎的滑稽，什麼都比不上這本書裏的那幾個插曲，一個康涅狄格州的現代青年，配備如腳踏車、電報機、柯爾特式左輪手槍之類現代工具，去和一個封建主義的烏有之鄉搏鬥。馬克·吐溫打算拿美國的民主、光明磊落的暢旺的精力，來和舊世界的殘忍、愚蠢和迷信作一對照。他想嘲笑他那個時代的英國，特別是馬修·阿諾德所代表

的那種英國優越感。他想表現工業技術所具有的神奇解放力量。當然他也想逗人開心。馬克.吐溫的同胞認為他已經完成了這些目標。有些人，包括給他畫插圖的丹.比爾德在內，還認為《康州美國人》是對傑伊.古爾德那一類下賤的近代貴族強盜的諷刺。英國的批評家沒有這樣熱心，那是因為他們的國家體面受了損傷，不過他們也容易看到馬克.吐溫的矛盾。書裏的戲謔成分使嚴肅部分受到損害。馬克.吐溫一如他許多同時代的人，在讚揚工業文明的時候，有點三心二意。有些時候，他非但沒有去譴責亞瑟王朝時代的英國，反而對它有了懷念之情，就像他懷念少年時代的密蘇里州那樣。二者都是樸素、香醇、碧綠可愛的世界，失去了的樂園。書中主角漢克.摩根到了最後悲痛欲絕，因為他無法回到亞瑟王時代愛人的身邊。在另外的時候，也許是無意的，他暗示工業文明粗魯貪婪、具有破壞性。此外，摩根越來越瞧不起芸芸眾生，這也破壞了世界歷史上有進步這樁事情的觀念。

假如我們把馬克.吐溫當做一個單純的幽默作家看待，我們得轉回頭分析他的技巧。他的寫作中有的是雙關語：他對於報紙事業"瞭如指掌"。其中有的是說了臉都不紅的誇張，重覆和前言不對後語的措詞，比如說"有一個人鼻子上長著一顆痣，死的時候希望能夠光榮的復活"。所有滑稽和罵人的技巧，他無不精通。

可是說到這裏，我們還是沒有觸及馬克.吐溫幽默的深處：它的動機、它的範圍和它蹊蹺的失敗。一個方面是他深摯的悲觀主義。幽默和悲哀自然是可以相容的——如約翰.尼科爾提到的黑人歌曲(馬克.吐溫之至愛)；它和忿怒與憎恨也能相容並存——如斯威夫特的諷刺文章。美國其他說笑話的人並非都只是滑稽角色。美國報人早就是一個特殊集團，在公共輿論的宮廷裏可以對人冷嘲熱諷；他們都是新進作家，含苞待放的作家，成名作家；深夜喝咖啡、抽雪茄，唱放蕩歌曲之輩；他們是大夢初醒的人，專門挑剔謊言和陳腔濫調；對於他們所觀察的世界保持一種冷眼旁觀的態度。他們在寫作上喜歡簡潔機智的詞句；他們往往心存不滿(如比爾斯和拉德納)，但他們對於人類虛偽的忿恨，卻須加以偽裝，出之趣筆。結果他們的作品經常顯示一種奇怪的不平衡狀態；他們的才能越高，主題與媒介之間，所說的與想說的話之間，距離越大。

馬克.吐溫作記者幽默家的時間雖然不長，但是他有記者的觀點，又比大部分記者富有才華。他喜歡與人來往，憎恨欺騙與炫耀，酷愛精巧的機器和工藝上的新發現，對於寫作技術極感興趣，他愛人民，而厭聞公眾。由於他是作家而非學者，他討厭他認為耐人思考的作品。詹姆斯使他厭煩，喬治.艾略特與霍桑也是一樣，因為他們"瑣碎的分析"。他不願意讀簡.奧斯丁的作品，還說除非有人付錢，他是不肯讀愛倫.坡的作品。

關於馬克.吐溫與愛倫.坡之間的不同，我們無須喋喋不休。然而二人之間有某些相同之點——乍一聽彷彿有點荒謬，但可以幫助我們說明馬克.吐溫悲觀的本質。作為一個"雜誌寫稿人"，愛倫.坡的生活圈子和報界十分接近。他的大都作品都是匆匆寫成的；特別是那些幽默短篇，目的在博取讀者喜愛。一般的說，它們寫得很壞，而引起我們注意的正是它們壞的素質。這些作品尖酸、牽強、怪誕、甚至陰慘可怕；它們故作恢諧，顯示作者特別喜歡暗碼與愚弄(如《汽球騙局》與《欺騙被認為是一種精確的科學》)。在這些作品的表相下面，含有作者對於讀者的蔑視。他比他們聰明，出現一種刺激，他確切知道他們會起什麼反應；他們又壞又容易受騙。坡在他的故事裏不止一次引證錢福特的話支援自己的看法："所有公眾的觀念，所有公認的社會習俗，因為它們適合大多數人的需要，所以是愚蠢的"。同時，在這種輕蔑態度的下面，藏著坡的深刻的悲觀。人非但不可愛，而且也是孤苦無助的。他在《知道了》裏堅持宇宙所顯示的是一個十分諧和的整體，而這種諧和，一如他的故事佈局，是一種可怖的諧和。愛默生說過："原因和結果.....種子和果實是分不開的；因為結果早已在原因之中開花，目的早已預存於手段之中，果實就在種子裏面。"愛倫.坡說："第一事物最初的統一體就存在於後來一切事物的次要原因之中，含有它們終必滅亡的因素。"這裏顯示從同樣的前提出發，卻為生了完全不同的結論。愛倫.坡說人是早已為他設好的陷阱的犧牲者。

比起樂觀的愛默生來，馬克.吐溫 and 愛倫.坡要接近得多。馬克.吐溫在幽默中也很激烈；他幾乎以遠非聖潔的快樂心情描寫流血，對於屍體的氣味都要加以戲謔，令人毛骨悚然。有時他的作品含有對於故事情節完全沒有必要的誇大：使人氣惱地把讀者的鼻子按下去嗅聞不愉快的氣味。說這是粗魯的西部人的缺點是解釋不

通的；雖然他的趣味從快快活活的褻瀆神靈到一絲不苟的一本正經(比如他看見蒂希安畫的裸體女人，或者讀到那個"無恥的好色之徒"阿貝拉德，會嚇得叫了起來)，範圍極廣，馬克.吐溫是一個非常敏感的人，他和愛倫.坡一樣，對於聲音和顏色的反應極其靈敏。他也和愛倫.坡一樣，喜歡玩噱頭。他同樣善於操縱情節。他羨慕那些能夠騙人的足智多謀的人(比如善於說謊的哈克貝利.費恩)，或者是不畏暴民的堅強的人(他在《私刑合眾國》裏寫道："暴民碰到以果敢勇毅著稱的人就無勇可鼓了")。兩者都暗含有對於人類的藐視——他早在一八七一年事業開始時就把人類描寫成"這一堆小爬蟲"。在這種藐視的下面，有一種他不能驅散的陰鬱。那是"倒楣的人類"，這樣說並非只是感歎的意思。他在短篇小說《敗壞了赫德萊堡的人》裏，講到一個極其可怕的鬼把戲，證明整個城裏的大人物都是些騙子，他們沒有答辯，只說"那是天定的，一切都由天定"。在他死後出版的《神秘的陌生人》(*The Mysterious Stranger*, 1916 年)裏，他又把他持之已久的、自由意志只是一種幻覺的信念，加以發展。他的最後資訊是，世人非但沒有美德，而且一切都是虛幻的。人類只是在"空虛的永恆中孤獨地流浪著"。荒誕不經的故事發展到這一步，我們可以說(正如內華達的原子彈)已經達到它的極致了。

馬克.吐溫甚至在寫《哈克貝利.費恩歷險記》以前，就是一個宿命論者。然而他從未停止譴責人類。愛倫.坡和他一樣，在批評中永遠在挑剔別的作家——一個乖僻而專心致志的教師，他憑經驗知道，他那一班學生都是傻瓜(還有不如傻瓜的)，不過還是諄諄教給他們一些基本知識。馬克.吐溫也有一點像憤世嫉俗的學究，雖然他在舊金山有一個綽號叫"平原上的野幽默家"，他也以"道學家"知名，他再三堅持他的工作不是諧謔而是教導(甚至是說教)。兩個人在創作方法上南轅北轍，差別很大，不過二人都以專業作家的驕傲強調經過仔細推敲才取得想望中的效果。在這種地方愛倫.坡避免說教，求取一種空虛的美。馬克.吐溫選擇了戲謔：他要哄著逗著大為獲得瞭解。

難怪他的作品那樣不平衡。他一半輕快，一半陰沈。他一半喜愛西部生活的混亂，正如豪威爾斯所說的，

他的語法有西南方、林肯式、伊麗莎白時代的闊度.....他用大膽的想像所寫的猛烈攻擊等級的那些信件，我總是把它們藏起來。我不忍燒掉它們，可是看了一次之後，我也不願再看它們。

這就是自由思想、自由發言、極其民主的馬克.吐溫，他嘲罵奴役、貴族和偏狹。然而為了躲避偏狹，他不能不到東部去。他在一八七六年從康涅狄格州寫信給密蘇里州的一個友人，討論南方政治：

我想我瞭解他們那邊的立場——有充分的選舉自由，條件是你必須投票選舉別人挑選的人，否則在社會上就會遭受排斥。.....幸而人類的許多經驗使我能夠明智地選擇居處。我住在國內最自由的角落裏。

換句話說，他住的是朗費羅和洛威爾的新英格蘭。不過"東部的"馬克.吐溫竟可以嚴謹到一本正經的程度。如果推翻貴族政治之後取而代之的是暴民政治，為什麼要去推翻它呢。既然大家都是環境的犧牲者，鼓勵推翻又有什麼用處。吐溫這個筆名在英文裏含有雙重的意思，那倒合適，說不定這個雙重性引起了他的興趣，使他在故事結構上使用了孿生子和認錯人的手法(如《王子與貧兒》和《傻瓜威爾遜》)；又使他聲稱父系的祖先是個弑親的法官，母系的祖先是德拉姆子爵。

他的困難在於使美與諧謔相結合，在於一方面享受貴族的排場，一方面又要攻擊它社會性的不公不平，也許他想用描寫過去的辦法來解決這些困難。書評家和他哈特福德的鄰居都鼓勵他這樣做，他們說《冉.達克》比《湯姆.索亞歷險記》和《哈克貝利.費恩歷險記》美，後面兩部只是滑稽而已。他有點同意他們的意見。可是他的故事的背景，雖然和愛倫.坡的一樣不真實，並沒有愛倫.坡的那種凝練的氣氛。它們經常變化，由滑稽轉為諷刺，甚至轉為感傷，一個有技巧有天才的幽默作家的產品總是好玩，總是值得一談的。不過那種幽默越來越少新意，目標趨於分散，就像卓別林後期的電影一樣。有時我們嚼的是一塊糖，有時是包著糖衣的藥丸，有時根本連糖衣都沒有。

可是優秀的馬克.吐溫，正如早期的卓別林，卻是一個極有把握的偉大藝術家。後代記得他因為他寫過幾部既不胡鬧也不陰冷的書，其中既有熱情，又有切實的知識。這幾部是《湯姆.索亞歷險記》，《密西西比河上》，最重要的還有《哈



克貝利.費恩歷險記》。他把他的熱情和他最熟悉的生活，少年時代河上小鎮和那條河上的生活，寫進這本書。狄更斯認為密西西比河是條"流著泥漿"的濁流，"除了每天夜裏有無害的閃電向漆黑的天空閃耀以外，沒有一點愉快的東西"。可是對於馬克.吐溫而言，不論在他的童年，還是在他的回憶裏，那條河是整個生命。不知道它的人覺得它靠不住，是知道它的人(如哈克貝利.費恩)，它既安全又慷慨，密西西比河在馬克.吐溫的篇章裏被寫成人生旅程的象徵。《湯姆.索亞歷險記》有點過分描寫"一個淘氣的孩子"(他有成年人的靈巧)，讀起來還不能使人酣暢，《密西西比河上》開頭幾章寫得有聲有色，結尾那幾章不免遜色。可是《哈克貝利.費恩歷險記》，除了湯姆索亞式的營救吉姆以外，是十全十美的，那真是一幅令人難忘的邊疆少年的畫圖。宿命論是不是一種健全的哲學，姑且不論，它對於小說家卻具有很壞的影響，因為小說家處理的是普通人，不管小說家為他們的命運作怎樣的安排，他們總覺得他們的命運不是預先注定了的。如果他堅持成見，他筆下的人物就變成懨懨沒有生氣的傀儡。但是《哈克貝利.費恩歷險記》裏的人物，用惠特曼的話來說，"清新. 淘氣，逼真"。誠然，其中有些人物擺脫不開冷酷無情的貧窮，小城的殘忍，毫無意義的毆鬥、或者(像吉姆)作為奴隸的束縛。但哈克貝利本人卻是自由的，環境想把他變成一個文明人，而他仍然是一個沒有環境塑造、讓環境敗壞的純樸的人。他能夠把吉姆從奴隸制度的直接禍害中拯救出來，但是無法使他擺脫黑皮膚加在他身上的梗桔。然而到了最後，像納蒂.邦波一樣，哈克貝利如要拯救自己，必須離開文明社會。這又是美國的遁世主義，雖然就哈克貝利而論，並沒有伴隨著比如說像梭羅所選擇的那種苦行主義。只要你能夠溜進荒野，像野獸那樣靠五官生活，新世界還是新的。不然的話，造化就要開始捉弄人了，那是悲慘而無可挽回的。商業興起了，教會和道德法律建立起來了，文字與講壇上的謊言，芸芸眾生形成了平民之群、暴民之群和軍隊(愛默生說，"一隊士兵是個可厭的景象")。馬克.吐溫躲開了其中的一些東西：在內戰中當了幾個星期的兵，他溜往西部的內華達地區——和別人聯手想使那塊沙漠開花，只落得後悔自己的所作所為，有一點掠奪了超驗論者的純真，像所有拓荒者一樣。

海明威是另外一個千辛萬苦竭力想忠實地描寫親身經驗的美國作家。他正確地稱讚了《哈克貝利.費恩歷險記》和他無意中獲得的偉大成就，在這部和其他作品

裏，創造了一種符合美國民族精神的散文文體。歐文一度試過，洛威爾也曾試過，在報紙上寫幽默小品的人都曾試過。他們的辦法都是通過幽默；美國人只會在輕鬆不矯揉造作的作品中才能傳達本地語言那種隨便和不拘形式的特點，才能避免通常用來寫作的古典文體。諾亞·韋伯斯特早已呼籲創造一種純粹美國的文體。可是到了馬克·吐溫的時代，他下面這段話才有了事實的根據(稍有誇張，卻無傷大雅)：

沒有什麼叫做"皇后英語"的東西。這筆資產已由一個合資公司接收了過來，我們是大部分股票的持有人。

在他的手裏，談諧的方言、俚語成了完美的文字武器，輕靈、具體、看起來極其簡單，像口語而不是口語。像威爾斯說過，一般文學大師所寫的正統英語"有學者風度而不自然；一望而知其淵源何在"。以馬克·吐溫而論，內容——和西部生活一樣——是雜亂無章的，但其形式卻一脈相傳直到海明威。

## 第八章

### 地方情調的文學

#### 狄更生和其他作家

(Minor Key: Emily Dickinson and Others)

#### 錫德尼·拉涅爾 (Sidney Lanier, 1842-81)

生於佐治亞州梅肯，在該州奧格爾索普大學就讀。參加了內戰，在內戰中被俘，損及原已很壞的健康。從事音樂事業的志願因而破滅。這段經驗產生了一部小說《虎斑百合》(*Tiger-Lilies*, 1867)。在貧病交迫之下獻身於詩歌與音樂，做了巴爾的摩交響樂團的笛手。他的《詩集》於一八七七年出版，部分學術講演彙集成《英詩學》(*The Science of English Verse*)，於一八八〇年間世。

#### 喬治·華盛頓·凱布林 (George Washington Cable, 1844-1925)

生於新奧爾良。內戰時在南軍服役，退役後從事寫作。初期的小品散見於報章雜誌，有些收集在《路州舊日》(*Old Creole Days*, 1879)裏。小說《格蘭迪賽姆斯

家族》(*The Grandissimes*)出版於一八八〇年。其後雖定居北方，還寫了不少描寫南方生活的短篇。

### 喬爾.錢德勒.哈里斯 (Joel Chandler Harris, 1848-1908)

生於佐治亞州，曾為南方若干報紙工作。從一八七六到一九〇〇年一直為《亞特蘭大憲法報》(*Atlanta Constitution*)服務。初期的《雷摩大叔》(*Uncle Remus*, 1879)即由該報出版。後來連續發表了許多短篇，極受讀者歡迎。逝世時曾有雷摩大叔紀念會社之建立。他也寫過不少小說和短篇，描寫其他方面的南方生活。

### 哈里耶特.比徹.斯托 (Harriet Beecher Stowe, 1811-96)

生於康涅狄格州，一八三二年隨父移居辛辛那提，四年後與乃父主持的神學院教授斯托結婚，強烈反對奴隸制度。在緬因州居住時寫成了《黑奴籲天錄》(*Uncle Tom's Cabin*, 1852)，獲得極大成功，這使她寫了更多的書，包括另一本反對奴隸制度的小說《德雷德》(*Dred, A Tale of the Great Dismal Swamp*, 1856)。有幾年她住在康涅狄格州哈特福德鎮，與馬克.吐溫比鄰而居，其後對佛羅里達州的地產甚感興趣，在南方這個州裏也住過一些時候。

### 薩拉.奧恩.朱厄特 (Sarah Orne Jewett, 1849-1909)

生於緬因州南貝裡克鎮，十幾歲時就已開始寫作。初期寫的短篇，收集在《深港》裏(*Deephaven*, 1877)，出版後反應良好，其後又寫了一些短篇，幾部小說和詩歌，大部寫的都是緬因州的生活。一八九六年出版的《針樅之鄉》(*The Country of the Pointed Firs*)是她最著名的作品。

### 艾米莉.狄更生 (Emily Dickinson, 1830-86)

生於麻塞諸塞州的阿默斯特鎮。她除在霍利奧克山女子神學院住過一年以外，一生都在阿默斯特度過。父親是個富裕的律師。她和父親住在一起，逐漸與世隔絕。在她不多的朋友中，包括哈佛文人希金森，她曾請他對她所寫的話發表意見。他在她死後為她編集詩稿。

## 第八章

### 地方情調的文學

假如我們拋開惠持曼和梅爾維爾的詩，以及一些次要著作如德福雷斯特的《羅渥奈爾小姐從背叛國家到忠於國家的轉變》(John W. DeForest's *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*, 1867)——其實這是一本好書，只是書名嚇人——整個南北戰爭期間可以說沒有產生什麼有價值的作品。美國重要作家中只有極少數曾經參與過戰爭。比爾斯參與過，拉尼爾也參與過；不過馬克·吐溫、豪威爾斯和詹姆斯都是被門肯譏諷地叫做“逃避兵役的人”。這時期在詩歌上固然產生過一批尚武和歌頌戰爭的作品，如洛威爾的《哈佛頌》和南方青年作家亨利·蒂姆羅德的《人種創世紀》。不過這類作品不論美國人讀起來多麼動人，卻不能外銷。同時，我們想像得到，內戰也重新激起美國要求本土文學的呼籲，要用墨水來歌頌美國的品德，就像最近美國的品德是用鮮血寫成的那樣。名牧師布希內爾一八六五年在耶魯大學就發表過一篇題名《我們對於死者的義務》的演說。他覺得一個義務是“從今以後……不要寫英文，要寫美文。我們已經有了地位，我們現在要有自己的文化，想自己的思想，寫自己的詩。”

幾年以後，馬克·吐溫就用“美文”寫作了，不過他的榜樣沒有立即得到倣效，實在說，有些美國作家從來就沒有倣效過他，不承認那種文體適合他們的目的。一般來說，這個時代的美國文學無意中表現了相當大的焦慮。比較年輕的作家被老作家遮得黯然無光。愛默生和朗費羅都活到一八八二年，洛威爾、惠蒂埃、霍姆斯和帕克曼都活到九十年代，聲名十分顯赫。在戰後重建惴惴不安的那些年月，關於《鍍金時代》，一個懷有惡意的批評家可以得出結論說：布希內爾所呼籲的那種文化還沒有跡象可尋。可是一個比較善意的觀察家則可以看到像拉涅爾那樣孤立的人物，注意到南方、新英格蘭和西部都有一種次要的文學在繁榮滋長，那是一種以方言描寫地方風物、富於地方色彩的文學。

南方一直狹隘地為奴隸和州權問題糾纏不清，戰前把精力完全花費在爭辯上了。除開愛倫·坡，那個偶一為之的幽默家和幾個二流作家和西姆斯(這個人受有雙重

地方性的侮辱，原來，庫珀先已被稱為美國的司各特，他又被叫做南方的庫珀)之外，南方簡直沒有創作的傳統。年輕的詩人兼樂師拉涅爾渴望友情和支援，他給一個北方朋友寫信說，"你想不到我們這裏的人都多麼愚昧。雖然他的詩已開始受到褒獎，並將在北方出版，拉涅爾和較早的愛倫.坡一樣，被一種可怕的坐立不安的情緒折磨著，兩個人在生活中都沒有安全感。他們耽於幻想。俠義的作風，純潔而不動情的女人，超自然的美：這些南方的幻想佔有了他們。他們作詩都有自己的理論。拉涅爾在《英詩學》(1880)——書裏主張，音樂和詩大致一樣，因為詩和音樂的法則相同。他相信詩的韻律應當聽從音樂中的節拍；重要的是節拍，不是重音。他用精巧的辭句竭力把詩寫得聽起來像歌。結果和愛倫.坡的詩一樣，常常好聽得過了頭：

呵，在沼澤的外面瀛海的盡頭有些什麼啊。

不知道怎樣我的靈魂忽然得到了解放

從命運的重壓下和罪惡的討論裏，

被汪洋一片的格林沼澤煙波蕩漾。

拉涅爾寫過一些可愛的詩句，可是他還算不上第一流的詩人；他的缺點彷彿在於過分放縱了自己的敏感性。可是他和愛倫.坡給南方創立了一種文學態度，這種態度雖然不時地遭到南方浪漫主義的破壞，但在我們這個時代卻產生了許多優秀的詩篇。

別的南方作家雖然沒有如拉涅爾富於想像，博學多才，文質彬彬的品質，卻成功地掌握了南方的氣氛：它的天氣懊熱，草木茂盛；它的在沒落中的社會秩序，以及黑人。這是南方文學發展的另一主流，這一條線索在馬克.吐溫的作品裏已經可以看到(就其作為南方人而言)，說不定在愛倫.坡的幽默小品裏也可以看到，在朗斯特瑞特(Augustus Longstreet)的《佐治亞風光》(*Georgia Scenes*, 1835) 和凱布林與哈里斯的作品裏是一定可以看到的。(現代的南方作家福克納(William Faulkner)、沃倫(Robert Penn Warren)、韋爾蒂(Eudora Welty)、麥卡勒斯(Carson McCullers)、奧康納(Flannery O'Connor)等能夠把這兩個主流，美麗的文辭和低調的生活融合起來，最低限度是合併起來。)凱布林，一個有著北方母親的南方人，對於路易斯安那州的生活的錯綜複雜瞭解很深；他的《路州舊日》

(1879)、《格蘭迪賽姆斯家族》(1880)把新奧爾良法國古老家族和黑白混血兒複雜的、處處提防別人的處世態度寫得維妙維肖，使這些人家看了非常生氣。(凱布林還有另外一面。雖然他曾在南軍騎兵中服役，戰後他相信奴隸制度是件壞事，南方繼續虐待解放了的黑人也不見得算是進步。他在這個重大主題上寫過幾篇出色的文章，遭到詆毀，說他出賣了他那一部分人的利益。)凱倫爾以路易斯安那州為背景的小說有些有點油腔滑調，而路州的方言也是一重障礙：總是因為色彩過於濃厚使人辨不清所在地。同樣的批評也適用於一大部分有南方和北方地方色彩的作品。

然而在哈里斯最好的作品裏，地方性變成普遍性。向白種少年解釋世界的老黑人雷摩大叔，是一位不朽的人物，那個壓制不住的兔大哥，那個惡毒的遭到挫敗的狐狸大哥，以及他的動物寓言裏的其他角色也都是不朽的。雖然他在讀者的勸說之下寫了太多的關於雷摩大叔的故事(前後共有十部之多)，雖然他顯然是個南方人，但他並沒有把雷摩大叔寫成一個進行宣傳的人。因為他記得"戰前、戰時和戰後"的那些日子，雷摩大叔原很容易成為南方自怨自艾的代言人，或者是佩奇最喜歡描寫的那種古怪的黑人老頭兒。但是，正相反，他是一個對被壓迫者具有深刻同情的精明的老頭子，最喜歡描述被壓迫者想方設法戰勝那些有勢力的人。因為哈里斯說得好：

你不必進行多少科學研究，就可以知道，黑人何以要選擇最軟弱最無惡意的動物作為他的英雄，讓它在鬥爭中戰勝熊、狼和狐狸。使它勝利的不是好品德而是孤立無助，不是惡意而是淘氣。

雷摩大叔的寓言本身固然好笑，固然感人，但它的成功有一部分靠的是講故事人的方言。然而，使這些故事流傳下來的，還是其中所含的哲理。那是弱者貧者的哲理，也是創造者的哲理。哈里斯最喜歡的書是《韋克菲爾德牧師傳》(*The Vicar of Wakefield*)。他說"它的純樸和絕對奇妙的氣氛"使他終生感動。依哈里斯看來，文學以普通人為描寫物件，才能發揮它真正的功能。詹姆斯批評霍桑筆下的新英格蘭生活過於貧乏和單調，氣得霍桑對詹姆斯的批評進行了狂怒的否認。在哈里斯居住的環境裏，黑人的存在的確給生活帶來了一種特有的深度。他是最早以細膩的筆法處理這種題材的作家之一。

雷摩大叔，馬克.吐溫的吉姆，和斯托夫人最為成功的作品《黑奴籲天錄》中的湯姆叔叔，是美國小說中最有名的三個黑人。相形之下，湯姆叔叔是個漫畫中的人物，他這樣虔敬，這樣忠心，他好得難以令人相信。的確，一個南方人就曾說道，《黑奴籲天錄》對於黑人的瞭解還不如《海洋年鑑》。沒多久以前，黑人作家詹姆斯.鮑德溫(James Baldwin)批評它是"每一個人的抗議小說"——一本基本上帶有偏見的書，目的是使白人自由主義者看了生一點無傷大雅的氣。哈里耶特.比徹.斯托不能完全擺脫她那個時代隱蔽的偏見，鮑德溫並沒有說錯，"抗議小說"是美國特有的一種藝術形式，其目的只在叫讀者安心，讓他知道自己是慷慨好義的，即使別人不是那樣。不過他對斯托夫人責備未免過嚴了。在奴隸制度之下，有些黑人迫於環境不能沒有"湯姆叔叔"那種作風，那一類型的人確實存在過。她也沒有詭稱，虐待和誤解黑人的事只限於南方。那個壞蛋工頭勒格裡雖然起的是南卡羅利納州的名字，卻是一個弗蒙特人。書中還有一幅奧非利亞小姐的尖酸性格的寫照，這是一個諸般挑剔的新英格蘭老小姐，她不讓黑人碰她一下。斯托夫人為她那個時代寫了一篇論文，希望能夠激起公眾的情緒。按理說，她這本書應該和其他無數反奴隸制度(或擁護奴隸制度)的小說一樣拙劣。但是因為作者熱愛她的題材，並以無比的精力、好奇心、敘述能力和"標準觀"去處理她的題材，因此它比同類的作品要好得多。這就是帕默斯頓讀了三次的那部書，它還使格拉德斯通感動得流下淚來。在一百年以後的今天，讀者的反應要緩和得多了。即使如此，它依然不失為一部有力的小說。如果說湯姆叔叔的美德太多，我們也可以用同樣的話去批評狄更斯筆下的許多人物。《黑奴籲天錄》中的其他人物——托普西、聖克萊、謝爾比、甚至西蒙.勒格裏，都使人難以忘記，雖然使戲劇形式的《黑奴籲天錄》極其受人歡迎的那些俗套——伊萊札在冰上逃亡，小伊娃的死亡，等等——只適合上一代人的胃口。

斯托夫人的"標準觀"，也可以在她另外一些不大出名的小說裏看到，她那些作品來自她的新英格蘭的背景，寫的是緊張的小城社會，主要的生活基調是宗教儀式和互相辯論。書中人物都很嚴肅，那是說他們認為生活中某些方面是嚴肅的。他們的問題並不都能引起我們的同情；例如在《牧師求婚記》(*The Minister's Wooing*, 1859)裏，女主角因為她的愛人(據信是淹死了)死時沒有得到上帝的恩寵，心裏非常難過。她筆下的壞人，如這本書裏的艾倫.伯爾和《古城居民》

(*Oldtown Folks*, 1869)裏的達文波特，都是罪孽深重，世故到了荒謬的程度。可是她並不缺少幽默和興致。雖然她從小閱讀了科頓·馬瑟(Cotton Mather)的《美國風物誌》(*Magnalia Christi Americana*)，"使我覺得我所踐踏的這塊土地是經過上帝特殊安排的聖地"，雖然她那身為牧師的父親只許她讀司各特的小說，他帶她們出去玩的時候還是可以忘記他的尊嚴，甚至可以爬到一棵長在懸崖上的高大的栗子樹上面，"然後在懸崖上把身子轉來轉去給下面的兒童敲打栗子"。不過這樣的場面在她的小說裏並不常見；她的筆調是嚴謹的，就像霍桑的作品一樣，她對於清教徒傳統的瞭解也不下於霍桑。然而就她對新英格蘭生活和清教徒性格的描寫來說，上述各書(和一八六二年出版的《奧爾島的珍珠》(*The Pearl of Orr's Island*)與一八七八年出版的《坡加拿克人》(*Poganuc People*))，除了使人喜歡以外，還有一種更加重要的東西。的確，書中最接近描寫和分析的部分寫得最好：作為小說，算不了什麼，作為環境的素描，真寫得不錯，她對新英格蘭有深刻的瞭解，不像在《黑奴籲天錄》裏寫南方所根據的只是傳聞。

斯托夫人這一方面的作品，可以說是地方色彩作品，這些作品肯定給了朱厄特不少靈感，朱厄特是描寫新英格蘭地方色彩最好的作家。她小時就愛讀《奧爾島的珍珠》，那是一部描寫緬因州海岸生活的小說。朱厄特在那裏長大，不久之後開始把它寫進小說，起初寫的是短篇，後來又寫長篇。她寫作的範圍很窄。一般來說，她寫的都是濱海農莊和小鎮裏的純樸居民。她描寫的人物，大半都是婦女，彼此終生相識。他們對於愛默生所說的"經歷相同的人在一起並非好搭檔"，縱然不表同意，可是他們很少交談，讓人看了難免有唐突的感覺。這就給朱厄特小姐帶來了一個無話可說的問題。她覺得"很難報導新英格蘭的大事，人們不大說話，就是把我們感情深厚時刻無意中說出來的那些話寫在紙上也顯得貧乏得很。"他們的大部分生活是回憶，他們的住地和港口照例都在衰落之中，死亡人口好像比出生人口還多。(有一個島整個沒有人煙，因為農民都帶著家屬到西部淘金去了。)對於一個小說家來說，這顯然不是一個有利的局面，但對於朱厄特小姐溫婉簡約的才能倒是非常合適。她最好的作品《針樅之鄉》(1896)是一系列關於一個名叫鄧尼特的虛構市鎮的素描，那是一個"充滿海水鹹味和白木板房子的小鎮"，敘述故事的人也可以說是朱厄特小姐自己。通過她的女房東托德夫人，故事敘述人謙虛謹慎地進入鎮中居民的生活。有些人曾經到過很遠的地方，利特爾佩奇船長去



過赫德森灣，在那裏和一個神經錯亂的老蘇格蘭人住在一起，這個老人相信他已經找到了一個北極煉獄；另一位福斯迪克太太小的時候坐著她父親的船出去航行，"你該看看我小時在南太平洋島上看到的那些紋身的野蠻人：那時人們喜歡旅行，就是當年捕鯨的那些日子.....回來以後往往覺得洩氣、跟不上時代，那是真的，.....不過真夠刺激，而且我們總是大有收穫，上了岸覺得自己很富足。"不過他們現在都老了；他們的生活圈子日漸縮小，甚至那些旅行過的人都覺得，沒有什麼地方比得上他們緬因州自己的老窩的。

朱厄特的文筆簡潔大方，就像她筆下人物的房舍一樣，然而也像這些房舍，她的文筆有時也會顯示裝飾性的華麗。它很平易，但不瑣碎；它在悲哀地承認衰落與新英格蘭的生氣勃勃之間取得了一種平衡，這就使它和描寫另一衰落地區——南方的地方色彩文學明顯地不同：

高坡上有一所老房子，面向南——只是一所廢置的老房子的軀殼，窗子空在那裏像是瞎了的眼睛。經過霜凍的草像棕色毛皮那樣長在房子周圍，有一條彎曲的丁香枝在門旁發出新綠。

"我們來好好吃一片牛油麵包，"托德太太說"然後把麵包籃子掛在房裏的釘子上。免得讓羊吃掉。....."

從她的作品可以看出她是這樣一個作家，雖然熱愛緬因州，卻深悉外間世界的各種事，比如說她讀過巴爾扎克、左拉和福樓拜的著作。她的文筆堅定、纖柔、有趣而成熟，立刻使讀者想到威拉.凱瑟(Willa Cather, 1876—1947)，雖然她寫的是遠遠離開緬因的內布拉斯加和新墨西哥。說真的，我們在這裏可以看到，從斯托夫人到朱厄特，再到威拉.凱瑟是一脈相承的，凱瑟把《針樅之鄉》與《紅字》和《哈克貝利.費恩歷險記》同列，說這"三本美國書是最可能傳世之作"。三人前後相承，立刻使我們想到女作家對美國文學有特殊貢獻，其中有一部分是曾使霍桑人發雷霆的含有毒素的那一種，例如以蘇珊.沃納(Susan B. Warner)的《寬闊的世界》(*The Wide, Wide World*, 1851)和《奎奇》(*Queechy*, 1852)為代表的賺人眼淚的愛情小說，這些小說與霍桑最好的作品同時出版，但要暢銷得多。但是即使最好的婦女作品，如威拉.凱瑟和埃倫.格拉斯哥(Ellen Glasgow, 1874—1945)

所寫的，由於這些作品熱衷於寫地方、傳統和家庭，正像陋室中的鋼琴一樣，給美國散文中那種戶外的、豪邁的、大男子氣概的傾向，添了一點必要的相反的色彩。

我們還可以舉出另外一些女作家——比如說瑪麗·弗裡曼(Marry Wilkins Freeman, 1852—1930)——像斯托夫人和朱厄特小姐一樣，寫的都是新英格蘭的光輝氣息。隱居在麻塞諸塞州阿默斯特小鎮的美國最偉大女詩人艾米莉·狄更生，說不定也是如此。只有在新英格蘭小城那樣的地方，一個女人才能這樣煩悶，這樣孤獨，同時又這樣充滿生氣，這樣表達明確，對於塵世與天國之間的接近和相互關係又這樣清楚。或者我們還可以加上一句，儘管她有那樣的才華，寫出來的東西又那樣不均勻，那樣未經推敲。因為在這裏看到的是對於地方色彩的禮讚——描寫的範圍已經縮小到一所房子的界限以內，房子四周的花園，和在草地上或是從窗子裏望出去的景色。在這裏看到的隱居生活如此徹底，看起來像是故意的——一方面是幾乎使她感到痛苦的達爾文主義，另一方面表現的是來自人和自然交融之後得到的至高無上的喜悅。

艾米莉·狄更生死時留下一千多首未經發表的詩。只有少數幾個朋友知道她寫過這些詩，其中有許多只是一些詩的意念，信手寫在紙上的，有些則修改得相當仔細。全部都是短詩，大多分成四行一節，全都清清楚楚帶有作者個人的特徵。它們都被壓縮到像是電報文字。它們都像神諭，但很機智，有時極其輕快，有時又瀕於怪誕。它們都有自己的尺度，遙遠和重大的事物都用低調和熟悉的意象來表示，或者正相反。在她縮小了的世界裏，麵包屑成了盛筵：微小的動物——蒼蠅、蜘蛛、蜜蜂、知更鳥、蝴蝶——可以在眼前化為巨物。於是：

蟋蟀唱歌

太陽西落

工人們一個個

結束了日課

短草馱著露珠

黃昏像生人那樣站著

手裏拿著帽子，恭敬而怯生  
彷彿欲留還去。

浩瀚像鄰人走來  
是沒有面孔或姓名的智慧  
像家庭範圍內的寧靜  
黑夜就這樣蒞臨。

這不是她最好的詩之一，但是可以說是她的比較典型的詩。就詩體而論，有點古怪，也許互相矛盾的隱喻也太多了些；說不定在結尾裏她慣於把一個及物動詞壓成一個不及物動詞——顯得過於突然，有虎頭蛇尾之感。即使如此，一如我們在這一首詩裏所看到的，她的作品特別華麗而靈活。蟋蟀、工人、陌生人、鄰人，她就用這些家常小人物來處理黑夜的來臨。可是到了最後一節，渺小的成了"浩瀚"，一種巨人而神秘的東西——"沒有面孔或姓名的智慧"。我們也要注意艾米莉·狄更生在心情的感受上特別靈敏，特別是在受到光的變化的影響時。事物的細微變動，人生的狡猾，倏忽無常，一一都在光中顯露出來：

預感是草地上長長的陰影  
暗示著落日的西沈；  
也在通知驚慌的小草  
說是黑暗就要到來。

這四行是一首完整的詩。另外一首分成四節的詩是這樣開始的：

冬日的下午往往有一種  
斜落下來的幽光，  
壓迫著我們，那重量  
如同大教堂中的琴響。

這樣結束：

當它來時，四野都傾聽，  
陰影都屏住呼吸；  
當它去時，遠得像我們  
遙望死亡的距離。

遙望死亡：她一心一意考慮死的問題，看成是通往另一生界的大門，她認為死是一種特殊的光榮，有一點像，縱然並不全像，當年在頌詩和傳道中所說的，和她最愛讀的《啟示錄》中所看到的傳統的天堂。死意味著悠閒、莊嚴，意味著對往日的認可；死意味著和少數傑出的人到了一起，而你在世上對於這些人是無法深知的。房屋只是墳墓的一曲前奏：

我們停止在一幢  
像是小丘的房前；  
幾乎看不見屋頂  
飛簷只是一個墩。

在墳墓那裏，經過"白色選舉"，上帝主宰著一個富裕的王園。狄更生使用紫色、王氣、特權、翡翠、王冠、朝臣、波托西、希瑪勒之類的字眼形容它的顯赫。所有這些都有助於加強她對於不朽的看法。人生大半是在死亡的前廳裏忍受痛苦；作為"髑髏地的皇后"，她大可以同意惠特曼所說的：

死與任何人想像的不同，要幸運些。

在這種情況下的詩人一定是敏銳的觀察者，他盡可能使他的生活不受干擾；他

伸開狹窄的雙手  
去摘取天堂，

捕捉塵世天堂的無論什麼線索，都會在永恆的世界裏得到賞賜。  
自然提供了一些暗示，不屬於超驗論，但是要迷人得多，短促得多；

我們窺視森林和群山，  
那是自然展覽的帳幕，

我們把幕外誤作幕裏，  
談論著看到的事情。

她注意的正是"幕裏"，正是凡人似乎要刺穿幕紗的那一瞬間靈光的閃現。這情形幾乎發生在風暴來臨以前光的變化裏，或在季節變換之際("一年年的這些現象幾乎像音樂那樣使人刺痛")；或者特別是有人死去的時候。在這種時候，她都會覺得

我知道的消息  
只是每天從上帝那裏  
發佈的公報。

在《正當我得救時又迷失了》那首詩裏，大病初癒對於她似乎是一次無結果的探索：

因之，像歸來的遊子，我覺得  
有些奇異的秘密要說！  
某個水手，沿著外國海岸航行，  
某個蒼白的記者從不祥之門那裏  
在死亡的大門之前！

然而，艾米莉·狄更生對於死後世界的看法，又受了她本身奇妙的索居心境的影響，那種在她的性格中被正確地形容為"纖巧"而非"雄偉"的品質。雖然她一再說到她在世界上的孤獨感，她可不是像聖特裡薩那樣的神秘主義者，或是像聖約翰那樣的宗教詩人。倒不如說她在調戲永恆，在向上帝獻媚，饒恕他的口是心非，有時在上帝前面又害羞得使人心煩，像在這首早期的詩裏所描寫的：

我希望天父  
能舉起他的小女兒——  
她是老派的，頑皮的，還有別的——  
舉過珍珠的天梯。

上帝在她的作品裏的確是個使人迷惑的人物。造物主說不定不知他何以要造物，他是"竊賊、銀行家、父親"，紳士、公爵、國王：有時顯然被她化為"死神"的一種存在，在別的時候又被叫做愛人。說不定這些人都是她曾經暗中愛過的人的翻版，也許就是她自己的父親。在和男人的通信中，包括和她私人教師托.溫.希金森的信件在內，都用了華麗的詞藻，暗示複雜的、短暫的求愛之情。有時我們猜想那是新英格蘭幽默的鋒利之處，有時又懷疑那是敏感而無人憐惜的兒童們的輕率例證。無論如何，她確曾任意竄改神聖的主題。無怪乎克裡斯蒂娜.羅塞蒂對艾米莉.狄更生的詩大加稱讚之後，跟著又為"某些與其說是宗教詩毋寧說是輕視宗教的詩"而表示惋惜。說不定缺點倒不是輕視宗教，而是不成熟，過於注意身邊熟悉的小事因而容易流於庸俗平凡的古怪念頭——例如她寫信時用"你的侏儒"來簽名。

但是她的作品最後留給人的印象，卻是驚人的完整和富於獨創。儘管她對死亡問題有興趣，但她對周圍的世界和處理本行題材時卻十分敏銳。在技巧上，她算不上一個好詩人，她把辭彙隨心所欲拿來苦苦折騰，但效果很好。她從各方面——法律、幾何學、工程——借用名詞來適應自己的目的。極其平凡的字會出現在新奇的文句裏，對於改變詞性，她從不遲疑：

王國有如果園

枯葉地掠過

有時她把詩句精簡得像新英格蘭的成語：

那真像午夜，有點兒——

這個簡潔的有點兒，只有美國詩人才寫得出來。

她不是沒有朋友，只是她有意疏遠他們，以便她可以用詩人的抽象意識來討論自己的事(就像梭羅在一封信的結尾裏寫的，"你可以看得出來，我跟你說話的時候，大約也在自言自語")。而她寫出來的又是怎樣的信呵!"草地上儘是南方氣息，雜味紛陳，"她在寫給一個朋友的信裏這樣說，"今天我第一次聽到樹中有了河流。"還有，"假如我在身體上感覺到彷彿有什麼揭去了我的頭頂，我知道那就是詩了。

"一個文藝批評家拿她和惠特曼比較，說他們兩個人"寫詩，就像過去從來沒有人寫道詩一樣"。這既是一句公正的批評，也是她受之無愧的褒語。在她最好的詩句裏，大詩人的神奇她無不俱備：

比鳥兒還要深入夏天，  
那來自青草的悲哀啊，

這只是幾百行裏的一個例子，這樣的詩美妙得難以分析，但是由這兩行引出的詩，卻使人失望。她有片斷的天才，卻往往寫不出整首的佳作來。霍桑向我們耳語，彷彿他是個聾子，梅爾維爾大聲喊叫，彷彿懷疑他的聽眾都是聾子，艾米莉·狄更生也不知如何為自己的作品調音。然而她也像兩人一樣，能從人的寂寞感中吸取力量。

## 第九章

### 美國小說中的現實主義

#### 從豪威爾斯到德萊塞

(Realism in American Prose

From Howells to Dreiser)

#### 威廉·迪安·豪威爾斯 (William Dean Howells, 1837-1920)

生於俄亥俄州，父親是貧苦但受過良好教育的印刷工人。全家幾經遷徙——其中一次的情況寫入了《一個孩子的城鎮》(*A Boy's Town*, 1890)——後在哥倫市定居。在這裏，豪威爾斯繼續一面自修，一面為報紙撰稿。曾為共和黨工作，被任命為美國駐威尼斯領事(1851—1865)，在任時大力研究歐洲和歐洲文學。回國後，很快成為美國第一流小說家、散文家和編輯。起初在波士頓，後來到紐約工作。

#### 哈姆林·加蘭 (Hamlin Garland, 1860-1940)

生於威斯康辛州，早年曾在愛阿華州和南達科他州住過。中學畢業後赴波士頓，決心描寫他熟悉的地區，《破碎的偶像》(*Crumbling Idols*, 1894)一書中的寫實

手法即是一例。也許他從未全心全意皈依現實主義，故漸而拋棄了它。晚期作品轉向唯靈論。

### **斯蒂芬.克萊恩 (Stephen Crane, 1871-1900)**

生於新澤西州，在該州和紐約州居住。沒有受過正規教育，偶爾為報紙撰稿。第一部作品《街頭女郎梅季》(*Maggie*, 1893)是自費出版的。在以《紅色英勇勳章》(*The Red Badge of Courage*, 1895)成名前，很少有人注意那部處女作。他短促的一生最後幾年行蹤無定，在墨西哥報界工作過，曾去古巴採訪(1896)，在希臘和古巴當過戰地記者，在英國度過一段熱熱鬧鬧的鄉村生活，最後因肺病死於德國。

### **弗蘭克.諾裡斯 (Frank Norris, 1870-1902)**

生於芝加哥，一八八四年隨父母遷居舊金山後，先去巴黎攻讀中世紀藝術，後回國進加利福尼亞大學。在加州大學時逐漸放棄早年愛好的浪漫主義題材，改而從事現實主義小說的創作。從一八九五年到九六年去南非任駐外記者；一八九八年在古巴報導美西戰爭；後來在紐約一家出版公司審稿，寫過不少小說；一九〇二年突然去世。

### **傑克.倫敦 (Jack London, 1876-1916)**

生於舊金山，身世不詳，在港口長大，幼年即嚮往冒險生涯。在各地流浪和去克朗代克地區淘金期間(1897)，斷斷續續受過些教育。他的短篇最初收集在《狼的兒子》(*The Son of the Wolf*)裏，於一九〇〇年出版。他以後的作品，不管其題材是社會主義，還是荒野生活，或是二者兼有的，都為廣大讀者所愛好。

### **西奧多.德萊塞 (Theodore Dreiser, 1871-1945)**

生於印第安那州，父親是個貧苦的德國移民，篤信宗教，他對此極為反感，又因其父不得理財，促使他一心發跡致富。中年以前，在美國幾個大城市的報館和雜誌社工作，所寫小說，不為人所注重。



## 第九章

### 美國小說中的現實主義

安布羅斯·比爾斯(Ambrose Bierce)——我們那位先於門肯的憤世嫉俗者——在他《魔鬼詞典》(*Devil's Dictionary*)一書中，給讀物下的定義是：

供閱讀的東西的總稱。在我國通常包括關於印第安人的小說，用方言寫的短篇小說和用俚語寫的幽默作品。

其實，他說的是地方色彩作品，這些東西只能使他覺得滑稽可笑；而現實主義則是另一回事，他說現實主義是：

用蟾蜍的眼光來描寫自然的藝術。鼯鼠所作的風光旖旎的畫幅，或是尺蠖寫的故事。

這是污蔑之辭。事實上，這正是對自稱為現實主義者最有代表性的謾罵。而現實主義者則發表聲明回擊，通常用的字眼是"現實性"(以別於理想主義，浪費主義，傷感主義)、"真實"(往往不事粉飾)、"誠實"和"準確"。他們自稱是如實描寫生活的真相。以這些說法作為定義，實難使人滿意，因為究竟什麼是"生活"和"現實"尚待解決。小說家對題材的取捨，可以使我們更清楚瞭解什麼是"現實主義"：

耐心的讀者，請再寬恕我一次，如果我寫的既不是上流社會的悲劇，也不是時髦和有錢人家的風流韻事，而只不過是一個不配當主角的女子的小故事。

這段話說得非常謙遜，可以推斷是出自早期作品。原來出自一八六一年出版的一短篇小說，作者是新英格蘭的羅斯·特裡·庫克。一二十年後，這類說明作者用意的話越來越多，語氣遠非如此謙恭。這麼說來，現實主義要求作者寫他熟知的環境，嚴格注意這個環境在語言、服飾、風物、行為上的特點。在某些方面，應有美國特色。詹姆斯同意比爾斯的看法，他也認為"美國時下的小說中"使用方言太多，而"英國、法國和德國的同類作品"則不然。不過，在他看來，"最近也有一

股偏好粗俗的潮流在英國文壇上風靡一時起來，來勢洶洶，竟使拉迪亞德·吉卜林其人應運而生，頓時身價百倍"，而濫用方言恰為這股潮流的一脈。

以入世情懷為特徵的美國現實主義似乎是起源於地方色彩文學的一個流派，後來又讓位於自然主義——自誕生之日起，一直和浪漫主義派小說家爭論不休。浪漫和現實是對立的；表現為上層社會生活和下層或中層社會生活，異國情調和鄉土風味，耽於幻想和面向現實，傷時感世和豁達務實之間的對立。這雖有急功近利之嫌，但也並非完全不對，因為當時的小說家如豪威爾斯等人，都信誓旦旦地自稱是現實派，向他們的對手宣講自己的信條，支援自己的盟友，並使用諸如陣地戰、散兵戰、陣營、戰役之類的比喻來論戰，一好像真在打一場文學戰爭。其中也有像克勞福德那樣的作家，即使不曾以浪漫派自稱，也明目張膽反對豪威爾斯和他的門徒。他們之間確有分歧：伯內特(**Frances Hodgson Burnett**)的《小方特洛男爵》(*Little Lord Fauntleroy*)與豪威爾斯的《小陽春》(*Indian Summer*)，同在一八八六年出版，但觀點與情調判然有別；翌年出版的佩芝(**Thomas Nelson Page**)的《在古老的佛吉尼亞》(*Ole Virginia*)和柯克蘭(**Joseph Kirkland**)的《朱裡，斯普林縣最卑劣的人》(*Zury, the Meanest Man in Spring County*)，亦復如此。

但是仔細觀察一下，這場戰鬥——套用文學史家與豪威爾斯最喜歡用的比喻——只是一場同室操戈的混戰，參戰者並非人人全付武裝，也不是個個都明確作戰目標。如若必須分個清楚，比爾斯該算哪一方。詹姆斯最初與豪威爾斯鼓吹現實主義，可是一八八六年那時住在英國，寫了《卡薩瑪西瑪公主》(*The Princess Casamassima*)，他又該算在哪一邊。一位批評家說，馬克·吐溫(他的《哈克貝利·費恩》已於一八八四年間世)"他的《鍍金時代》幫了現實派一個大忙之後.....又和浪漫派作家打起交道來了"，我們可以同意他的見解嗎。這位批評家還說和馬克·吐溫合寫《鍍金時代》的華納(**Charles Dudley Warner**)，是位"態度溫和的評論家"。此話可謂恰如其分，那麼，我們又該怎樣來評價華納呢。拿他來和道斯·帕索斯(**Dos Passos**)相比，似乎可笑；可是他確像道斯·帕索斯那樣寫過一部三部曲，描寫攫取不義之財的悲慘後果。此外，還有浪漫派的首領克勞福德(**Marion Crawford**)，他以十五世紀的威尼斯和十四世紀的君士坦丁堡為背景編寫過三十

多部小說；不過他也以當時的美國為背景寫過七部小說，其中之一《一個美國政客》(*An American Politician*, 1884)是寫鍍金時代的腐敗；而且，儘管他沒有始終如一，還是在一八九三年對一位採訪者說，美國為小說家提供了全世界最豐饒的筆耕園地。假如說要做浪漫派作家，就必須寫過去的事情和遙遠的地方，難道我們就該責備斯蒂文森(R.L. Stevenson)和吉卜林(Rudyard Kipling)嗎。豪威爾斯倒對這兩位的作品推崇備至。或者，我們再舉個例子：當時有西德尼·盧斯加('Sidney Luska')其人，豪威爾斯在一八八八年說他"非常討人喜歡，是最熱心皈依現實主義的人"。盧斯加是青年作家亨利·哈蘭(Henry Harland)的筆名，他的小說描寫紐約的猶太移民。誰料到他幾年後不再隱名埋性，竟跑到歐洲去住，還在那裏主編《黃皮書》，大寫其優雅的消閒之作如《灰玫瑰》(*Grey Roses*, 1895年，此書名最足以概括被稱之為十九世紀九十年代頹廢的一面)，《紅衣主教的鼻煙壺》(*The Cardinal's Snuff-Box*, 1900)和《我的朋友普洛斯帕羅》(*My Friend Prospero*, 1903)。這是怎麼一回事呢。是皈依之後又叛變了。還是新兵(且借用一回比喻)叛逃去了敵方。

不錯，在某種程度上確實如此，可是如果我們誇大其詞稱之為勝利或背叛，那就會忽略了現實主義的本質。現實主義是一個必不可少的標籤，有助於歸納十九世紀後期一大批小說的某些共性。然而和別的標籤一樣，很容易被人包攬下來，說得天花亂墜。具體一點說，反而會引導我們去尋找文學上最微不足道的共性，而忽略了或非難更重要的因素。也許這就是豪威爾斯何以要推崇克萊思的《街頭女郎梅季》(一部誰都不屑一顧的正統派自然主義小說)，而不喜歡他的《紅色英勇勳章》的原因(這部小說要好得多，深受讀者歡迎，只是難以給它貼上個什麼標籤)。也許是因為豪威爾斯急於向戰友道謝而不及仔細追究他們參戰的目的。如果他認真一番，大概就不會那樣相信哈蘭了，因為他所寫的紐約猶太人，基本上並非受壓迫的窮人，而是把他們當做異族，用來增添幾分美國所渴求的色彩和想像力。

其實現實主義和浪漫主義都是他們那個時代的表現。豪威爾斯在為諾裡斯辯護的一篇文章裏，說他的小說是為迎合時代而作："小說家之生於某一時代，必有其道理"。他隨之否認這一道理也適用於"異想天開的歷史小說家"；可是他錯了，

他的追隨者就曾有意或無意地在他們的作品裏這樣說過。諾裡斯也認為真正的浪漫主義寓於現實主義之中，他這樣說並非僅僅在玩弄文字。

豪威爾斯的評論，表現了那個時代特有的自我意識，這種意識在美國比在西方其他地方更明顯，儘管在以藝術上的新感受和新見解為特徵的"現代思潮"方面，美國實際上還在歐洲領導之下。一八八六年，《小方特洛男爵》(*Little Lord Fauntleroy*)問世，狄更生悄然去世，芝加哥發生了秣草廣場慘案，就在這一年鋼鐵大王卡內基(**Andrew Carnegie**)出版了《得意洋洋的民主》(*Triumphant Democracy*)，書裏寫道："地球上的老國家像蝸牛那樣爬行，而咱們這共和國則像火車那樣隆隆急馳。"

美國當時正以驚人的速度發生變化，這一點他沒有說錯。從一八六〇年到一九〇〇年，美國人口從三千一百萬猛增到七千六百萬，並開始從農村向城市集中，城鎮在一夜之間興起，不到十年就擴建為大城市。芝加哥最引人注目：一八三三年還只是個僅有三百五十人的村落，到一八七〇年，已增至三十多萬人；一八八〇年又增至五十萬；一八九〇年竟超過百萬大關，發展速度之驚人，似乎已無法以常規來衡量。龐大的工業才一興起，就被更龐大的工業吞併，置於千頭萬緒的金融資本控制下；少數幾個豪富如卡內基、弗裡克、範德比爾特、洛克菲勒等顯然是靠別人養肥了自己，加劇了亨利·喬治在《進步與貧窮》(*Progress and Poverty*, 1879)一書中所說的"貧富之間的懸殊"。無依無靠的無產階級移民擁進紐約、匹茲堡、芝加哥、底特律等十幾個城市的貧民窟，其中有許多人來自中歐和東歐。義大利來的純樸的農民和波蘭貧民區來的猶太人，乍一來到新世界，茫然不知所措。拉札勒斯(**Emma Lazarus**)在她那首銘刻在自由女神基座上的十四行詩裏，歡迎歐洲來的疲頓的貧民，"大批渴望呼吸自由空氣的群眾"。自由移民一詞聽起來冠冕堂皇，實際上並非如此，這也是難免的；美國土生土長的人也不能對此泰然處之。種族如此複雜，國家又如何能統一。人口必然會有個飽和點，美國人口難道還沒有到達這個飽和點。長期旅外的詹姆斯(**Henry James**)，在一九〇四到一九〇五年間重返美國時，見移民入境後暫時集居的埃利斯島，大吃一驚，說它"顯然是我們國家和社會貪婪無厭的明證"。"外人竟然大言不慚要求平起平坐"，

使詹姆斯頓生"喧賓奪主"之感，不禁感歎"瑞士人和蘇格蘭人那種親切、融洽、統一的國家意識著實令人神往。"

像詹姆斯那樣吹毛求疵的人，很可能認為過去那個理想的美國已經蕩然無存了。美國的暴發戶把女兒嫁給歐洲貴族，眼花繚亂的移民把選舉大權交給操縱選舉的當地政客的時候，民主的理想也就無非是掛羊頭賣狗肉而已。貪污腐敗並非僅僅是地方當局的通病，在州政府甚至聯邦政府裏同樣猖獗。在美國農村，農民和城市貧民一樣不滿現狀，且農民不斷湧往城市，貧民人數遞增。一度被傑斐遜奉為英雄的農民，昔日儼然是男子漢大丈夫，而今卻一落千丈，成了鄉下人、莊稼漢、鄉巴佬。農業漫無節制地發展，甚至發展到了雨水稀少的洛基山脈一帶。乾旱、蝗蟲、草原上的野火蔓延，運費的昂貴，糧價的低賤，信貸的緊縮，更加劇了民不聊生的程度；弄得有田產的人無不怨聲載道。到了十九世紀九十年代，美國人發現昔日人煙稀少的大片邊疆地區已不復存在了。當美國西部邊境還是以密西西比河為界的時候，傑斐遜就曾恭賀他的同胞"有了一塊得天獨厚的國土，足使千百代的子孫享用不盡"。然而不到百年，似乎就沒有發展餘地了，至少已不能無限地向西開拓了。

美國人對於本土的迅速變化大感迷惑，他們在尋根究底並設法補救。他們的有些想法可以從烏托邦小說中看出來。人們現在還記得貝拉米的《回顧：2000—1887》(*Looking Backward: 2000-1887*)，這本書為廣大讀者所稱道，其中包括馬克·吐溫；書中的主人公睡了一百一十三年，在波士頓一覺醒來，發現一切愚昧和苦難已經一掃而空，生活合情合理，世風淳正古樸。不過這本書頗有遠見，厚道中對當時(一八八七年)的社會上的積弊也頗多針砭，比如說把舊社會比作坐驛車旅行，富人是乘客，窮人是拉車的伕役。西元二千年的波士頓，下雨時人行道上有防水布篷遮雨。女主人公說：

父親最喜歡以私人的雨傘來比喻過去人人只關心自己和家庭的那種生活方式。美術館陳列著一幅十九世紀的油畫，畫面是一群遇雨，人人都在自己和妻子的頭上撐著傘，卻讓他人去領受從傘上流下的水滴。他說這張畫的用意，在了諷刺作者所處的時代。

男主人公被拉去參加一個晚宴，赴宴者人人自鳴得意，喜形於色。有人問他最近去過什麼地方，他大聲說：

我到過基督被釘死的地方，看見人類被釘在一個十字架上。難道你們竟沒有人知道太陽和星星在我們這個城裏看到了些什麼，還這樣若無其事，顧左右而言他。

貝拉米的小說在一八八八年出版，洛威爾在同年發表這一首詩，在撫今追昔的詩句裏，流露出更憂鬱不安的感傷情緒：

人們覺得舊制度在分崩離析；  
生活黯淡得成了一個謎，  
宗教曾把謎底揭開，但它已經  
失掉了——科學找到了嗎。——解謎的秘訣。

許多人認為，科學在達爾文的進化論中找到瞭解謎的秘訣。經過斯賓塞的解釋和推廣，公眾和青年作家，如加蘭、傑克·倫敦和德萊塞，對進化論的印象特別深刻。它並不是使人人都安心的啟示，但至少好像很切合事實。生存競爭的自然現象除了適用於工商界和熙熙攘攘的城市街道外，還解脫了人們的內疚心理。如果人類行為取決於遺傳和環境，那麼犯罪就不再是罪惡。當然也沒有必要把斯賓塞的達爾文主義解釋為悲觀消極的學說。如果進步是必然趨勢，那進步的方法是預定了的說法，也就無關緊要了；只要適者確能生存，在試驗與失誤後確能臻於完美，就可以承認達爾文主義在科學上證實了朗費羅《向更高處攀登》一詩中的真理了。

說真的，對大多數美國人而言，不管是否求助於斯賓塞，他們的時代的特徵確是生氣勃勃，不平則鳴，除舊佈新。破產農民和待遇菲薄的勞工光景最差，但也不低於歐洲社會裏同類的人，而且對子女的前程也是有指望的。然而變化太快了，固然令人興奮，也使人不安。"共和國像火車那樣隆隆飛馳"：搶到了美國人的前頭，甩下了他們兒時寧靜的農村，剝奪了他們心中的遺產，展現了更動盪的明天。對某些人而言，反倒更緬懷起往事來，既快慰，又傷感。在許多地方色彩作品中都流露出這種情緒；人們也顯然立意要把轉瞬即逝的此日此景描繪下來。美國南

部幾乎長期眷戀著"戰前時代"(托馬斯·納爾遜·佩奇著有同名小說)，但也引起了全國共鳴，念念不忘昔日的閒情逸致，耿耿難忘黑人的悲慘遭遇。

依然眷戀昔日的田園  
懷念故鄉的老人。

這是斯蒂芬·福斯特(**Stephen Foster**)寫的歌詞。他是北方人，只去過一次南方，而且時間不長。但是他可以深深感覺到黑人的哀愁，從被遺忘了的非洲發配到了美國(就像美國白種人從被遺忘了的歐洲發配來一樣)，現在他們第二次被流放，遠離肯塔基老家，前往陌生地方。往事就像從卡內基的快車瞭望車廂看出去的景色，不斷消逝；美國人對此不無眷戀，他們喜歡浴室裏的現代味，但也留戀書室中的舊世界。至於說到美國，住在偏遠西部的則迷戀和羨慕新英格蘭，既抱怨這個國家因循守舊，又暗自慶幸總算還有一些自己的古跡文物。

豪威爾斯的一生體現了現實主義成長的各階段，但並不諱言早期對新英格蘭的嚮往。他生於俄亥俄州，小時便愛讀書，決心要當詩人。二十三歲東遊波士頓，當地的《大西洋月刊》剛發表了他的一首詩。編輯洛威爾請他吃晚飯，在座的有霍姆斯和出版商菲爾茲，都挺喜歡這個年輕人。豪威爾斯高興極了，寫信給父親描寫飯桌上的情景：

這頓飯吃了四個小時，.....我喝得酩酊大醉，臉色緋紅，像萊茵河的葡萄酒。洛威爾和霍姆斯對我循循善誘，到喝咖啡的時候，那位出版界的鉅子竟談起如何衣鉢相傳來了。明天晚上他請我去喫茶.....

豪威爾斯受寵若驚，當然仿照恩師的口吻，對菲爾茲學舌道，"沒有比波士頓再好的地方了——願上帝賜福給它!"事實恰好相反，東遊途中，他越熟悉紐約，"越討厭這個地方。"

內戰時期，他在義大利當美國駐威尼斯領事(這是犒賞他在林肯競選總統時為他寫了一篇傳記)。儘管他直接接觸到了當時的歐洲文學(此後他畢生都在注意歐洲文學的發展)，歐洲還是使他嚇了一大跳。過去他很欣賞狄更斯、海涅等歐洲作家，新的看法卻使他的敬意大大打了折扣。一八六二年他在威尼斯寫信回國說：

書上說.....歐洲的生活更輕鬆愉快，歐洲人也更喜歡交際應酬，這些全是謊言，也可以說是傻話，都不對。.....我們從美國無拘無束的社交生活中得到的是純正的樂趣，在歐洲就成了罪惡；雖說有見識的男男女女對此略有所悟，不過他們本人也並不乾淨。.....我對這些問題考慮了好久.....我衷心祝禱，美國千萬不要越來越像歐洲就好了。回國後我想在俄勒岡州住——儘量住在歐洲文明影響達不到的地方。

豪威爾斯寫這封信的時候，一定非常想家；因為這封信是寫給姐姐的；可是他回國後並沒有住在俄勒岡，而是去波士頓，當《大西洋月刊》的助理編輯。不過從中可以看出豪威爾斯篤信美國道德。他認為美國人傑地靈，最了不起的是美國女郎，樂觀而明達。例如，他見到俄亥俄州有一位溫女士，當他起身告辭時，這女士對他說：

"別走啊，豪威爾斯先生，我正打算給你唱歌呢，儘管你並沒有請我唱。" 她是位好歌手。我曾在史密斯博士家裏聽她唱道《向更高處攀登》，大受感動.....於是她坐下唱了起來.....

我們可能會覺得可笑，而豪威爾斯確曾說過一段貽笑大方的名言"我們的小說家.....所關心的是生活中笑盈盈的一面，那正是美國的特色。.....如實描寫富裕的現實，即使被認為平淡無奇，也是值得一讀的。"門肯把豪威爾斯貶為"專事粉飾之徒"，說他是"穿上長褲的艾格尼絲·萊普麗兒"。然而十九世紀六十和七十年代正是豪威爾斯的主張在逐漸成形的時候，這番話確出於至誠，對他而言，簡單得很，這些話就是真理。

這些話還是他為現實主義立論的依據，從而將當時歐洲小說家令人厭惡的高談闊論，和他由衷贊同的基本原則加以區分。由於美國社會的性質比較單純，比較"平凡"，現實主義描寫的物件無非是日常的芸芸眾生。這些非凡而又普通的美國人，當然不是殺人兇手、誘姦犯、小偷、妓女，也不是假扮的王子和福從天降承襲了大宗財富田產的嗣子。在他們生活中巧合的機緣並不多得，即使有一兩次，也是順理成章的，絕非一味虛構。既是年輕人，當然要戀愛，往往由相愛而結婚。但並非情投意合的一對準會白首偕老。相反，豪威爾斯費盡心機描寫也可稱之為



男女主人公的缺點。他的主人公既可相戀，也可失戀，如《邂逅》(*A Chance Acquaintance*, 1873)，他們的婚姻可以陷入悲慘的結局，如《一個現代的例證》(*A Modern Instance*, 1881)，也可以像《明目張膽的陰謀》(*An Open-Eyed Conspiracy*, 1897)裏一場成功的婚姻卻反使夫妻雙方的朋友感到氣憤。除開戀愛與結婚，豪威爾斯覺得周圍的美國人還為職業和地位擔憂——因為他從來沒有騙人說美國不存在階級：《邂逅》的情節是一個年輕的波士頓男子，不能脫出他的生活圈子去和一個他稱為鄉下人的姑娘結婚。他筆下的美國人，都有真正的道德問題需要解決，儘管是形形色色家庭瑣事。女子應不應該有自己的事業為從《布林醫生》(*Dr. Breen's Practice*, 1881)和《一個女子的理性》(*A Woman's Reason*, 1883)來看，顯然不該有。年輕女郎《小陽春》(*Indian Summer*, 1886)應不應該嫁給中年男子。結果是，她拋棄了他，找了個年齡相當的伴侶。

豪威爾斯一旦打定主意要寫小說，他筆下的世界就是如此——主要是女人世界。他寫小說好像不費吹灰之力，其實他無論寫什麼都輕而易舉：他時有詩作：又寫戲劇；涉獵甚廣，書評和論文也洋洋可觀；在《大西洋月刊》剛工作了五年，就升任主編。他最初出版的兩本書，是義大利遊記；最初的小說也都是寫遊客的，或寫美國人與威尼斯人的關係。他在這個階段和詹姆斯過從甚密，兩人終生相契，也能互相批評。一八八〇年，他們被人稱做"一對不相稱的連體孿生兄弟"，他們"專寫洲際愛情"。

可是豪威爾斯不久就專寫起美國的風土人情來了，甚至還委婉地和詹姆斯爭論，說他不該以歐洲為家。十九世紀八〇年代初，豪威爾斯所提倡的那種現實主義，在某些方面已經定型。凡是自稱為現實主義者的人，他一概支援。儘管他說過，"左拉的作品，只要能搞到手的，我都一一拜讀，"卻又在一八八二年寫道："新小說在形式上是受了法國小說的影響，.....但只是取法於都德的現實主義，而不是風靡一時的左拉的現實主義，它有自己的精髓，不是像法國小說家那樣主要去描寫獸性勃發的男人如何去追逐女人。"他對不能向家人朗誦的小說一向心存芥蒂，因此覺得沒有必要去解釋何以不模仿左拉：美國生活和美國趣味要比巴黎高雅多矣。他的寫作手法是選擇幾個人物，不靠情節渲染，而是提出並解決問題(他堅信，現實主義小說的首要原則是誨人而不是娛人)，乾淨俐落地闡明主題，用

對話，但不要像薩克雷那樣過多以作者口吻插進來對讀者講話(他對此極反感)，盡力如實刻劃背景和人物的言談舉止。所有這些，使豪威爾斯成為最精通本行的作家和寬厚的批評家，只是有點兒婆婆媽媽。除了他，還有誰能與氣質各異的馬克·吐溫 and 詹姆斯都成為莫逆之交呢。這樣一個人——才氣橫溢而又熱心提攜新進，關心本國的道德水準——必然對美國的罷工和貧民窟不能熟視無睹。

他最成功的小說《塞拉斯·拉帕姆的發跡》(*The Rise of Silas Lapham*, 1885)，寫於創作能力最旺盛的時候，當時美國工業化的景象還沒有引起他的反感。拉帕姆是個白手起家的生意人，跟妻子和兩個女兒(佩內洛普和艾琳)住在波士頓。拉帕姆絕非世家，雖然論教養和風度，兩個女兒更勝過父母。科裡一家則是波士頓名門，父親是個有風趣的藝術愛好者，母親有點裝腔作勢。兒子湯姆是個"精力充沛的青年.....有那麼一點點靈氣，剛好使他不流於平凡"。(豪威爾斯喜歡用平凡這個詞，他視之為尺度，而不是批評。)進入商界的湯姆到拉帕姆的公司任職，後來又愛上了拉帕姆家的一位小姐，兩家就結為親家。不同的門第正是豪威爾斯最理想的題目；拉帕姆一家參加一次晚宴，初次躋身科裡的社交圈子，他把這雅俗對照的場面寫得妙趣橫生。但另一段情節就遜色了：湯姆大獻殷勤，艾琳誤以為湯姆愛的是她，因而以心相許，其實湯姆只是鍾情於她姐姐。在這裏豪威爾斯有點執泥於他所謂的無損於形象的現實主義手法；他認為這樣做並無大礙。實際上這是畫蛇添足，不大能使人信服。即使人們對此略有微詞，豪威爾斯卻一口咬定這些人是少見多怪。

這部小說還有另外一個主題，豪威爾斯在書名中也有所提示，即拉帕姆在經濟拮据時的內心鬥爭。在瀕於破產之際，他是否該把一份自己明知不久將不值一文的產業，賣給蒙在鼓裏的對方，藉以自救。結果他戰勝了誘惑，保持了道德上的清白，自己卻破了產。或者說，這一回他因對往事有愧而幡然悔悟了，原來他妻子曾屢屢告誡他，使他不勝內疚。

不過光談這部小說的主題，還不足以看出它的技巧的高明。說它高超，絕非過譽，確是大家手筆：行文流暢，觀察精細，語重心長。霍姆斯當年愛才，說他可以繼承衣鉢，可謂獨具慧眼。因為在豪威爾斯身上體現了接近黃金時代的波士頓。在

當時的條件下，豪威爾斯具有波士頓佼佼者的各色特點：博學多才(少年時代除工作外，同時學會了五種語言)，熱心創作，為人信實，明於知己。

可是豪威爾斯竟在十九世紀八十年代辭別波士頓去了紐約。卡津(Alfred Kazin)稱之為"美國現實主義早期歷史上一件象徵性的大事"，因為豪威爾斯的出走表明波士頓已不再執美國文壇的牛耳了。紐約已後來居上。《北美評論》於一八七八年遷往紐約出版；當地的報章雜誌和出版社十分興旺；豪威爾斯對一個朋友說，紐約"有許多有意思的青年畫家作家，那地方可自由哪!" 身為《哈珀雜誌》(*Harper's Magazine*) 編輯又是傑出的小說家，豪威爾斯可以隨心所欲發議論，洗耳恭聽的大有人在。

他繼續作為現實主義的代言人，抨擊浪漫主義和一個新的敵人——資本主義。浪漫主義只是美國生活優越性的一層薄薄的面紗，他大可心安理得地去揭露它。可是，難道資本主義也是一種優越性嗎。當年在費城進行的憲法辯論，既動聽又深刻；後來關於蓄奴制的爭辯，也曾使整個美國冷靜思考道德和社會價值問題。可是內戰結束後，豪威爾斯開始認為崇高的動機已經消失："當時沒有什麼大問題；能夠激發理想主義者的想像和道德主義者的良心的，只有改革文官制度之類的小事。戰後，我們有了可以專心做生意、賤買貴賣的機會；這是世界上其他國家的人所沒有的。早年激起他提倡現實主義的那個純潔、簡單的美國，已是弊害叢生了；，現在美國的生活，已經成了"一場人自為戰，以寡敵眾的戰爭和賭博"。當時的大工業兇相畢露(如一八九二年之鎮壓霍姆斯特德罷工)，這使他十分反感；而在秣草廣場慘案中，以莫須有的罪名，就把無政府主義者槍殺了，這是"一件瘋狂的暴行，將使我們在歷史上永遠蒙羞"。他成了一個社會主義者，師事托爾斯泰。他在力作《新財富的危害》(*Hazard of New Fortunes*, 1890)裏，描寫了競爭性社會中道德淪喪，並且發展了托爾斯泰的觀點，認為在逆境中人人都是"同謀犯"。《安妮·基爾本》(*Annie Kilburn*, 1889)一書的主題就是這個，他稱之為"正義的呼聲"，他在同一類型的烏托邦小說《來自奧爾特魯利亞的旅客》(*A Traveller from Altruria*, 1894)裏倡導社會主義；可是正如這一理想國的名字所暗示的，倒還不如說他的目標是利他主義，不是光靠贊成某一政治方案所能實現的。

豪威爾斯從不否認嚮往社會主義；他譴責一八九八年美西戰爭的帝國主義性質，甚至在一九〇七年他還寫過另一部烏托邦小說《穿過針眼》(*Through the Eye of the Needle*)。但是他並不喜歡當時的思想，和產生這些思想的社會不安。他喜歡用托爾斯泰的口吻振振有辭說，"歸根究底，作家只不過是個工人"。一個作家開始為自己的職業辯解時，他的前程也就有限了；不過豪威爾斯亦沒有對自己的職業始終如一。正如他在評論中有所流露的，作為美國最有名氣的現實主義者，他為身負重任而憂心忡忡。他虛構了個好得不能再好的普通美國人的形象。在十九世紀九十年代的一片混亂中，這個普通美國人好像失蹤了；文學作品所描寫的現實，是貧富兩極化，掠奪者與被掠奪者之間的懸殊。他對於兩個集團都無計可施。他是有教養的人，而書中描寫的人物大多缺乏教養，不過這種缺乏教養，只是缺陷，絕非不可改變的本質。達爾文的比喻對他的震撼是很大的，然而並沒有激發他照此寫作。一提到為現實主義奮鬥確似乎渾身是勁，但一想到人生是場搏鬥，就又免不了喪氣起來。

豪威爾斯於是取中庸之道，按自己闖出來的路子走——他遷居紐約後寫的大部分小說都與達爾文的鬥爭無關——同時提攜後進，儘管他們開出來的藥方是一劑苦藥，也照吞不誤。但情況並非永遠如此：現實主義之興起，從多種意義上說，使年輕作家欣喜若狂。如從社會角度說，現代和美國的道德觀念大相逕庭，但見諸於文學的，卻是擁護這種道德觀念的。美國作家，如前所述，一向主張應以自己的語言寫自己的國家，可是在實踐上卻沒有做到。文字似乎不大對頭，時代又過於一般，誰都不願意以天下為己任，隻身去冒風險。地方色彩的小說曾力挽狂風即使如此，在一個重要的方面，十之八九未能真實寫出美國的典型形象。他們費盡氣力也不能把男女主人公寫成惠特曼筆下的小人物。男女主人公可以是家境貧寒，但是必得受過教育，一副文質彬彬的樣子；庫珀之後五十年了，這個傳統依然得勢。

現實主義卻打破了這一傳統。這一方面由於它跳出了要有正式情節和正式男女主人公的框框。的確，現實主義—自然主義幾乎是強製作家去研究窮人和受壓迫者，研究芸芸眾生中的卑微者。如此豐富的素材終於成了作家的題材，難怪豪威爾斯要代表他的弟子額手稱慶了。自然主義者既可以寫城裏的窮人，又可以寫農民，

甚至還可以寫他人淺嘗輒止的大西部。然而，現在推動作家去創作的，反倒是不滿，也許加上過度的沮喪。他的作品有好有壞，怒目而視和熱情洋溢兼而有之，連他自己也說不清是為革命喝采呢，還是為大廈傾圮唱輓歌；也不敢決定主題是人民呢，還是公眾，或是受制於無情命運的人類。

哈姆林·加蘭(**Hamlin Garland**, 人稱"西部的易卜生")也是一位這樣的作家。他來自大草原的農家，中學畢業時以霍勒斯·格裡利的訓諭"年輕人，到西部去"為題，發表過講演；可是當他能夠去西部時，卻東去波士頓，走了豪威爾斯的路子。他經歷了少年時代的粗獷生活，對古老而有趣的新英格蘭大為傾倒。可是他在東部自修以來(看來講演是主要的方式，邊學邊賣)，興趣所在不是浪漫主義，而是斯賓塞、亨利·喬治、惠特曼、泰思、馬克斯·諾道等人栩栩如生的作品。他在二十五歲左右開始寫文章和短篇小說，思路不清，忽而遐想，忽而評論，忽而抨擊時弊。當時他認為豪威爾斯和詹姆斯流於淺薄，又討厭"洛威爾，霍姆斯以及其他古典主義的頑固派"。二十七歲那年他計劃寫一部歌頌平民的巨著，名曰《文學的民主》(**Literary Democracy**)。那時他對豪威爾斯已改變看法；後者以朋友的態度對待這個有點狂妄的年輕人，鼓勵他憑一時靈感之所至，去描寫自己的故鄉——寫它對城市的夙嫌，寫它的一貧如洗，寫它未老先衰的女人。他並不是第一個以清醒的頭腦觀察西部生活的美國人。前此已有愛德華·埃格爾斯頓(**Edward Egglestone**)的《印第安那校長》(*The Hoosier School-Master*, 1871)，加蘭幼時讀過這本小說，印象很深。另外還有埃德加·豪(**Edgar W. Howe**)的《鄉鎮紀事》(*The Story of a Country Town*, 1883)。豪是堪薩斯城的報紙編輯，三十歲時出版此書，讀起來倒像是出自萬念俱灰的老年人之手，只心懷一個願望，就是盡情訴說生活的單調苦悶。在這部奇特、辛酸、怨天尤人的小說裏，豪讓書中的一個人物問道：

你難道沒有注意到，西部人賺夠了錢就搬到東部去住嗎。究竟道理何在。還不是那點賺錢的小聰明告訴他那裏的社會比我們這裏好.....發了財的人.....不到西部來，來的都是不幸的人，兩手空空的窮人、病人——一句話，都是下流社會的人——既不能在所來的地方立足，只好到我們這裏來謀生了。

幾年後，加蘭對一個採訪他的人說：

自由土地有一種神奇的性格，不斷吸引人去西部。我曾想證明它是荒誕無稽的。

一八八七年他返鄉探親時，見到西部農民正處於有史以來最困難的時期。豪筆下的農民至少還算殷實；加蘭的農民則被債務壓得喘不過氣來。他的寫作才能勝於豪，在早期作品裏，他深切同情農民的遭遇(他本人僥倖逃脫了這種厄運)，醉心於運用現實主義手法，這倒也未始不是藏拙之道。他把自己的現實主義，叫做"真實主義"，以示他是介於豪威爾斯的現實主義和使他愕然的左拉的自然主義之間的一派。他的文筆粗俗，雖則一心留意他人的對話，特別是高雅的談吐，可惜鑑賞力不行。不過在由六個短篇組成的《大路》(*Main-Travelled Roads*, 1891)裏，他倒以真摯嚴肅的態度寫出了他父母那個階層的人傷心乏味的生活氣氛。譬如有一個農民說，"像我這樣的人真是無可奈何，就像掉在糖鍋裏的蒼蠅.....越掙扎，越容易折斷大腿。"

加蘭在以後出版的著作裏——他是個多產作家——宣揚了民粹主義或亨利.喬治的單一稅論，這反倒使作品遜色了。不過後來他對這類事業興趣也逐漸淡薄了。他的書銷路很壞；儘管他尊重豪威爾斯和其他現實主義大師的意見，還是渴望成功。而且，到了一九〇〇年，他和豪威爾斯一樣，對於新的美國，雖未全部妥協，但也習慣下來。現在西部在"引誘"他，但不是愛阿華州或南達科他州的平原地帶，而是洛基山以西的奇景。如果說那不過是神話，他也承認，還寫了不少這方面的東西。他也寫自己的少年時代，一部比一部寫得光明，但終究筆力日衰。也許，他和豪威爾斯都不該活那麼大的年紀，這反倒對他們有利。平靜的晚年，雖說是份內應得，總比不上盛年筆力雄健的作品。相形之下，後起的作家中，有的只度過了短暫的一生，克萊恩死年二十九歲，諾裡斯三十二歲，傑克.倫敦四十歲，弗萊德裡克 [至少憑《塞倫威爾的毀滅》(*The Damnation of Theron Ware*, 1896)一部書，就可以和這些人齊名] 四十二歲。

克萊恩在一八九三年寫了一部淒慘的中篇小說，單是《街頭女郎梅季》這一書名便引得文藝界議論紛紛，褒貶不一。被克萊恩尊為"文學前輩"的豪威爾斯和加蘭，站在他一邊，並盡可能支援他。豪威爾斯和他談到狄更生最近發表了一些詩作，他也接著寫了幾首，倒還富有節奏性和個性，比喻寄興，遣詞造句，不乏驚人之

筆——好像把狄更生和比爾斯的新聞界人士的機智融為一體似的。事實上，克萊恩確是新聞記者，在一首詩裏還談起過：

報紙是個法庭

人人都在仁義和不公平之中

受一夥正直而卑鄙的人的審判。

可是比起倡導自然主義來，這些都是次要的事情。克萊恩死後，豪威爾斯認為《街頭女郎梅季》是他的最佳作品。克萊恩曾說，此書"意在說明環境對人生至為重要，往往可以塑造人的生活。"這本書之所以重要，主要因為它是自然主義發展史上的一頁。它像原始影片那樣過時、粗放和可笑；而它最顯著的特色——如他詩中栩栩如生的文字——卻又與正統的自然主義毫不相干。

可是豪威爾斯不喜歡克萊恩短篇小說中和關於內戰的傑作《紅色英勇勳章》裏的這種特色。美國現實主義作品到那時止尚無以戰爭為主題的。戰爭恐怖，罪惡，和它所揭示的人類內心的殘酷，都已經使它成為現代文學的主題——當然，二十世紀以來許多人對戰爭都有了點經驗，也是一個原因。克萊恩寫《紅色英勇勳章》的時候，對於戰爭毫無經驗。可是同時代的人和後來的美國人，對於南北戰爭都極感興趣。那是他們的戰爭，是歐洲人所不知道、不瞭解的一場戰爭；何況又是一場現代戰爭，有照片為證；勝負取決於工廠和鐵路，參戰者多半是平民，而不是職業軍人。它又是一場長期、殘酷、愚蠢的戰爭，沒有一點浪漫氣息，正如梅爾維爾所說，"像燒焦了的花邊和皮革"。

克萊恩這部驚人的中篇小說，就是取材於戰爭，而非取材於農民的疾苦和大城市的罪惡。書中的對話寫來不加雕飾(如"我們把他們打退了，不然就糟了")；亨利·弗萊明是行伍中的普通青年，沒有受過教育的農家子弟，小說直到一半才提起他的名字。他和戰友在其他方面也和孤零零住在紐約的梅季同樣無依無靠。這場戰爭誰也沒有獲勝，只有混亂。所謂英雄主義的全部內容，無非是集體的驕傲、獸性、瘋狂。如把這部小說當作自然主義作品的範例來看待，那就誤解了它的情調。克萊恩一心一意描寫一個人對恐懼的反應。就弗萊明的談吐論，他是粗人，可是內心感情的起伏卻表明他是一個敏感的人(成書以後，這種矛盾不如原稿明顯)。

克萊恩對戰爭場面也感興趣，他以畫家和詩人對色彩的反應以及過分誇張的感情來描寫戰爭。負傷是"紅色勳章"；恐懼是"又紅又綠的怪物"。在他筆下，一切鮮明、生動，玄妙得得近乎怪誕：

他仰視.....頭上的樹葉，在當天傳達資訊的風中移動.....軍號像鼓噪的鬥雞那樣刺耳。.....每一簇遠處的叢林都像長了火刺的豪豬。.....

《紅色英勇勳章》結尾的論點似乎難以令人信服，他說戰爭雖然可怕，但是那個年輕人終於克服了恐懼心理，直到戰爭結束，沒有再膽怯。不過這部才氣橫溢的著作的中心思想是，世界是一片混亂，唯一可安慰的，是人與人之間還有一點微薄的友誼。這一結論在他的最佳短篇小說《海上扁舟》('The Open Boat')裏，又一次強調發揮，《海上扁舟》是根據他本人沈船的經驗改寫的，其中偶爾出現這樣可笑的句子，不免遜色：

這位記者一接觸到船底冰冷而舒適的海水.....儘管牙齒還在演奏各種流行樂曲，卻酣然入睡了。

然而這本書未始不是動人的實例，說明人能夠同舟共濟，當時他們正向一處海岸漂去，那裏"僅有的設備"是兩盞孤燈。"除此以外只有海浪而已"。它也說明了大海的無情與殘忍，正當他們得救之時，其中一人卻淹死了。

從引文可以看出克萊恩的浪漫主義氣息，它是和新聞文字的淋漓盡致和冷嘲熱諷融為一體的。克萊恩在古巴和希臘奔走採訪的那幾個月份裏表現了這兩種風格。因為報人生涯是美國作家典型的經驗，在陌生和危險地方出入的記者，經驗就更加特別，"時而陷身局內，時而置身局外"，不像惠特曼或梭羅那樣在一個不熟悉的環境裏苦心孤獨埋頭寫作。

法蘭克·諾裡斯也在古巴和南非當過戰地記者；也沒有人能一口咬定說他是現實主義兼自然主義的作家。他題贈妻子的那本《章魚》(落款是"諾裡斯先生(小左拉!)")；可是他又對一個朋友說，那部小說是"我浪漫氣息最重的一本"。他首次出版的作品，是一篇討論古代盔甲的文章，那時他當然不會因比爾斯給盔甲所下過的定義是"鐵匠縫製成的衣服"而啞然失笑。不過他初期的小說《麥克提格》



(*McTeague*, 1899), 《凡陀弗與獸性》(*Vandover and the Brute*, 1914, 死後出版), 和《萊蒂夫人號的莫蘭》(*Moran of the Lady Letty*, 1898), 卻不乏自然主義的印記, 文中盡多"生氣勃勃的"、"真實的"、"自然力的"、"獸性的"之類的形容詞。書中人物都是環境的產物, 本性殘忍, 一受壓迫就暴露無遺。

在諾裡斯沒有完成的巨著《小麥史詩》(*The Wheat*)三部曲裏, 體現了達爾文主義樂觀與悲觀互相轉化的文學主張, 還有一點諾裡斯與亨利·哈蘭之類的人物賴以聯繫的異國情調。三部曲的第三部沒有著手; 第二部著力描寫芝加哥小麥市場, 在他死後於一九〇三年出版, 題為《深淵》(*The Pit*)。第一部《章魚》(1901), 寫的是加利福尼亞州的小麥種植, 和農民與鐵路之間的鬥爭, 鐵路扼殺了農民(書名即本於此)。鐵路完全控制了農民的生活, 誰敢阻擋它, 就剝奪誰的財產, 殺死誰。農民聯合起來反對鐵路, 但是被毫無人性的機器打敗了, 毀滅了。小說結尾時, 一個農民的寡婦, 帶著小女兒, 在家濛濛的夜晚, 徘徊舊金山街頭, 不名一文, 凍餓而死。在她倒斃之際, 就在同一個城裏, 某位鐵路大亨正在大開筵席。作者用簡短的場面寫了這個對照。

所有這些都是火辣辣的過激之作。可是小說的力量, 卻被宿命論沖淡了, 後幾個章節尤為明顯。例如, 有一段年輕詩人和鐵路總裁的稀奇的對話, 後者竟輕而易舉說服了前者(作者是想說服讀者):

你提到小麥和鐵路的時候.....你說的是兩種力量, 不是人.....一是小麥, 一是鐵路, 同時還有一個法則支配著他們——供求法則。人在這件事上是無關緊要的。

然而諾裡斯持較溫和的觀點, 他歌頌了發展的力量; 在一個次要的情節裏他就是這樣做的。一個久久不能忘情於亡妻的神秘的牧羊人, 卻在女兒身上找到了她。因此牧羊人認為世上沒有死亡, 推而廣之, 無垠的麥田就可以作證:

普天之下那股沒有七情六慾, 堅不可摧, 潔白無疆的巨大力量, 那個國家的滋養者, 六根清淨, 漠漠然浩浩蕩蕩, 沿著既定的軌道前進, 勢不可當。.....

修辭並非諾裡斯之所長，只引證《章魚》中比較誇張的段落並不能說明他鋪陳的本事。他雖然沒有克萊恩那樣高的天賦，確也值得一讀，無須介意他那套混亂的空論。他有年輕人的精力和熱情，也許正因為他固執，我們才這樣愛惜他們。

傑克·倫敦(諾裡斯的加州同鄉)精力更充沛，但不如諾裡斯通達人情世故。尼采和馬克思的思想每每在他的著作中發生衝突，但蘇聯讀者仍然稱他和辛克萊是美國最偉大的小說家。他短促的一生，經歷極其豐富，幹過海上營生(有些是非法的)，參加過社會主義運動，去克朗代克淘過金，棲身於倫敦貧民窟，還替赫斯特系報紙採訪過日俄戰爭的消息。這些經歷都寫進了他卷帙浩繁的著作。超人與受壓迫的人，階級戰爭和狼群的法則，北歐人的天職和資本主義的劫數：他用如水瀉地的輕快筆調，把這些看起來不大相稱的題材，處理得井井有條，就像個文藝界的雜技演員，身手靈巧，刺刺不休。他的社會主義小說《鐵蹄》(*The Iron Heel*, 1907)的男主人公，就被寫成"超人，尼采筆下的那種碧眼金髮的野獸，再加上渾身一團民主烈火"。這聽起來好像荒謬可笑；可是這部小說文筆雖欠細緻，卻有一種咄咄逼人的說服力。它和另一部預言小說，唐納利(Ignatius Donnelly)的《凱撒的縱隊》(*Caesar's Column*, 1891)，都以描寫啟示性的、略現凶兆的大規模破壞見長。兩本書的目的都在警告世人：社會弊端如不及時糾正，社會就要滅亡。傑克·倫敦的那一部略勝一籌，因為它所描寫的凶兆大致上順理成章，而且不像另一部那樣悲慘。書裏的主人公，與其說在長期的階級鬥爭裏取得了勝利，毋寧說是主義的犧牲品。如果說倫敦是個巡迴演唱者，那也是自我欺騙的那一流；他是個最不事雕琢的作家，儘管用了許多新聞記者的調調，大談其男子的臂力和雄偉，作品仍清新可讀。即使在最草率的作品裏，也有種種詩情畫意，只是沒有加工而已。這樣的例子可以信手拈來。他在克朗代克淘金時為了餬口寫過一篇《雪地兒女》(*A Daughter of the Snows*, 1902)，其中寫到一個人被順流而下的大冰塊所困，難道還能有比下面這段文字更奇特的嗎。

彩虹般的冰牆，紙軸般地捲起，旋繞過程中，像鑽入層層美麗的蘭花瓣的馬蜂，湯姆失蹤了。

湯姆確是個卑鄙的懦夫，死有餘辜，但是誰能料到他的下場竟如此精妙絕倫呢。

豪威爾斯嘔盡心血才能使自己和讀者信服後期的現實—自然主義的價值。說不定倫敦之著意刻劃部落氏族堅韌的本能，或諾裡斯之有意強調摒去邪念的性行為（如《麥克提格》），都是出於摯誠，是地道的美國特性。但現實主義發展到這個階段，已經和豪威爾斯恪守的莊重的道德規範相去十萬八千里了。事實上它已大致取代了道德上的概念。現在寫的不是善與惡，而是強與弱。少數特別優秀的人可能不受環境的制約，而大部分人都是環境的奴隸，女人尤甚。儘管如此，由於諾裡斯欣然就範，所以還能蒙蒙威爾斯另眼相看，而在倫敦的身上儘管還有傳統道德觀念的痕跡，他卻是極端讚許強者，鄙視弱者的。不為豪威爾斯所容的德萊塞，則又作別論了。諾裡斯為一家出版商審閱德萊塞的處女作《嘉莉妹妹》(*Sister Carrie*)，竟大為賞識。可是出版商變了封；一九一〇年該書在英國出版，而過了七年才見在美國問世。直至那時，德萊塞還說，"激烈反對的人遠比贊成的人為多"。他後來出版的著作，遭遇也是如此，所以直到二十世紀二〇年代德萊塞才成為知名作家，那時他已經人到中年了。由於所謂內容有傷風化，反倒掩蓋了他是否有真才實學的問題，一如卡貝爾的《朱爾金》(*Jurgen*, 1919)。門肯和他的同事，會替任何一本書的出版權利辯護，哪怕一無是處。攻擊的人越不喜歡，越可以證明書的價值。

《嘉莉妹妹》是一部自然主義小說，因為有常見的自然主義特色。嘉莉是個美麗的鄉下窮姑娘，來到芝加哥，先後被一個行商和一個餐廳經理誘姦。第一章名為"磁鐵石長生吸引力，飄零女偏墮是非窩"。嘉莉和她的兩個情人都放蕩不羈，第二個還因為偷錢把她帶到紐約而毀滅了自己的前途。正如德萊塞在《金融家》(*The Financier*, 1912)中所強調的，"人只是些化學成分，我們為自己的氣質受苦，而氣質並不是我們創造的；我們為自己的缺點和弱點受罪，而缺點和弱點並不是我們的意志和行為所能控制的。"我們都渴求愛情和權勢；有些人——如《金融家》及其續集《巨人》(*The Titan*, 1914)中的主要人物——生來就有權勢，不過他們只是些例外，絕大多數人都落入生活陷阱。德萊塞在《美國悲劇》(*An American Tragedy*, 1925)中，照例羅列了許多事實，把這一點解釋得非常詳細。書中主要人物是個夢想飛黃騰達的窮小子，為了躋身富貴，想謀害擋住他進路的一個已有身孕的女孩子。雖然也可以說那個女孩子死於意外，他還是因為殺人未遂而被處決了。

這並不是說被處決的克萊德·格裡菲斯本該無罪開釋。德萊塞自己也不知道如何處理他才是；只能解釋事物均非絕對。人人都有過，但無人該受過。德萊塞認為，美國的道德與社會準則誤解了人性的真實，傳統的小說也如此。嘉莉並沒有因為她的墮落而受到懲罰，而當時的讀者卻希望她受到懲罰，嘉莉和德萊塞自己的妹妹一樣，得到了姘夫的厚待。另一個"墮落的女人"《珍妮姑娘》(*Jennie Gerhardt*, 1911)，行為比書裏其他人物都端正得多。

作為小說家，德萊塞的地位向來眾說紛紜，褒貶不一。批評者說他文筆沈悶而誇張，是長期受雇於人的記者手筆，又說他思想卑之無甚高論(儘管他是蓄意為之的)，還說他寫的都是些不成體統的貨色，格調低沈陰鬱。巴比特雖然承認《美國悲劇》是一部令人傷感的小說，可是不承認它是一部悲劇；"我們是無謂的傷感"。特裡林在題為《美國的現實》的文章裏，說巴靈頓一夥把德萊塞的嚴重缺點都拿來誇獎，因為他們對那些不以文人自居的美國作家一概恭而敬之，其實這是不應該的。另一方面，讚賞德萊塞的人說他的粗陋可以容忍，說不定還是一種長處。無論如何，德萊塞(第一個姓名不像英國人的重要美國作家)是第一個掌握了現代美國本土氣息的小說家(他在著作中幾乎沒有提過歐洲)，也是第一個使自然主義的家世小說具有悲憫色彩的小說家，這一特色不見於同類的作家。

我們可以說，德萊塞對美國人有特殊意義，不管他們是否喜歡他。歐洲人可以懷著極大的興趣去讀他的小說，不過只有美國人才能完全同意他的說法。他所描寫的，好似家裏發生的事情(他所寫過的大部分事情確實都在自己家裏發生過)。他把他們從修辭學裏——豪威爾斯筆下道貌岸然的美國修辭學以及諾裡斯和倫敦宣揚西部英雄的修辭學——解脫出來。他把他們從繁文縟節中，從讀歐洲文學時恍若隔世的煩惱中解脫出來。歐洲文學中的那些陌生人使他們覺得自己粗鄙；這些人既不瞭解美國人的笑話，美國人只得轉而維護自己的生活方式，儘管並非至善至美，但容不得旁人嘲笑。德萊塞是懂得這種生活方式的，它無所不在，也寫進了他的作品，真實、生動、實際、複雜：迷宮般的街道、房屋、田野、河流、鐵路、店舖、旅館、嗜好、溫度、約會、歌曲、鄉音以及一切為人們所瞭解的東西。福斯特說過，真實有兩種，感情上的，和思想上的。德萊塞的作品是感情上的真實，加之情節也真實。可惜他的小說往往和生活一樣，不具定形，卻是生趣

盎然的。它們所敘述的美國，說不定就是豪威爾斯離開波士頓到紐約時下意識中要去尋找的美國。如果說豪威爾斯不喜歡美國，德萊塞也不見得喜歡——只是他對這個國家瞭解得更深而已。

## 第十章

### 旅外作家

亨利.詹姆斯、伊迪絲.華頓、亨利.亞當斯、格特魯德.斯泰因

#### The Expatriates

Henry James, Edith Wharton, Henry Adams, Gertrude Stein

#### 亨利.詹姆斯 (Henry James, 1843-1916)

生於紐約，一八五五至五八年留歐期間，以及在羅德島遊憩勝地紐波特居住期間，皆從家庭教師學習。後入哈佛攻讀法律，但因欲寫文學批評文章和小說，放棄原來計劃。經常往返於歐洲與麻塞諸塞州坎布裡奇之間。自一八七五年起定居歐洲，其後兩度返美：一次在一八八〇年代早期，第二次在一九〇四至〇五年間為寫一本遊記搜集資料。一八八九至九五年間，專心致志於戲劇，除此時期外，他把精力主要放在小說寫作上，但所著僅《苔瑟.密勒》(*Daisy Miller*, 1879)引起了讀者興趣。他在一九一〇至一一年間，最後一次返美。第一次世界大戰爆發後，甚為激動，由蘇塞克斯移居倫敦，幫助戰時工作。一九一五年入英國籍，臨終前獲英國功勳勳章。

#### 伊迪絲.華頓 (Edith Wharton, 1862-1937)

生於紐約，家庭在紐約社交界極著聲譽。成年以前在家中和歐洲受貴族教育。其後出嫁，夫家與娘家門當戶對。由於致力寫作，對社交生活漸感厭煩。一九〇七年和長年臥病的丈夫離婚，此後大部分時間住在歐洲，四處旅行，寫了不少遊記和長短篇小說。第一次世界大戰期間，在法國全心全意從事救濟工作。

#### 亨利.亞當斯 (Henry Adams, 1838-1918)

成長於波士頓附近，在哈佛大學和德國受教育。南北戰爭期間在英國居住，父為美國駐英公使，派他做秘書。寫過幾篇規規矩矩的論文以後，放棄了對政治生涯模糊的志向，離開華盛頓到哈佛大學(1870—77)做了七年歷史教授，並任《北美評論》編輯。一八七二年與瑪麗安·胡珀結婚後又回華盛頓居住。其妻於一八八五年自殺，他坐臥不安，便到世界各地旅行，間或回華盛頓居住。通過大批信件與朋友保持聯繫。

### 格特魯德·斯泰因 (Gertrude Stein, 1874-1946)

生於匹次堡一個富裕的德國猶太人家庭，曾在加州、歐洲、萊德克利夫女校(與哈佛為鄰)及巴爾的摩城約翰霍金斯大學讀書。一九〇二年輟學隨兄利奧去巴黎，以後即定居巴黎。她在巴黎創立了一個有名的沙龍，並不斷寫作，但不是全部都能出版。所著有《地理與戲劇》(*Geography and Plays*, 1922)；小說《露西·丘奇溫厚地》(*Lucy Church Amiably*, 1930)；《三幕劇中四聖人》(*Four Saints in Three Acts*, 1934)，為湯姆森樂譜所寫的歌劇腳本，《畢加索》(*Picasso*, 1938)；《法國巴黎》(*Paris France*, 1940)；和《我見過的戰爭》(*Wars I Have Seen*, 1945)。

## 第十章

### 旅外作家

在現實主義者道路相傳把美國看作真正的散文詩的國家時，有許多美國作家卻在走另一條路。我們在前面說過，浪漫主義也在向相反的方向發展。馬克·吐溫喜歡敘述過去，而正如哈特從倫敦，喬奎因·米勒從華盛頓的木屋中所看到的，西部生活要比他們實際上所瞭解的要舒適得多。另外一些花花公子(這種人物，就是波德萊爾所嚮往的"無須工作的大力士"，和左拉與傑克·倫敦之類的人物同屬現代文學運動)：如亨利·哈蘭，埃德加·索爾培斯，詹姆斯·亨尼克等，寫了一些現已過時的狂文狂詩。除此以外，還有另外一些美國作家，和哈蘭的《黃皮書》世界沒有一點共同的地方，但是也到歐洲去居住，或在歐洲作長期旅行。他們就是那些所謂"旅外作家"，他們顯然的背叛行為，開始時使他們的同胞感到十分惱火。

到一九二〇年代時，美國作家移居歐洲已經形成了一種風尚，引得馬修.約瑟夫生(他本人也是這路的人物)問道：

知識份子移居國外，是不是會和身強力壯的人遷居美國同樣構成問題呢。我們的知識份子買票到一個更好的世界去呼吸更新鮮的空氣，這種情況越來越多了。

美國人對於歐洲並不陌生。由於不言而喻的理由，舊世界是永遠值得一遊的。不過一般說來，直到南北戰爭結束，美國人並不想在歐洲久住。霍桑曾把英國叫做"咱們老家"，可是在他那本以此為名的書裏，卻很少表現下一代的親英熱。霍桑在這書的序言裏寫道，"沒有一個英國人曾經為了禮貌的緣故原諒了美國的.....；即使我們人人身上都塗滿牛油和蜜糖也無濟於事。"

甚至在南北戰爭以後，對大部分人來說，到歐洲訪問倒也並不表示對美國"不忠"。那是一個有沒有錢的問題，旅行是國家富足的表現；一八九一年有九萬旅客通過紐約海關回國，這比什麼都能說明美國現在是富庶的國家了。如果誰要顯得闊綽一點，那麼，搜集搜集貴重的藝術品，找個有頭銜的丈夫，打松雞有獵場，羅亞河上有別墅，又有什麼不可以呢。藝術家如沙爾金、惠司勒、瑪麗.卡薩特要加入東去的行列，又有什麼不應該呢。某些作家——亨利.詹姆斯、伊迪絲.華頓、亨利.亞當斯、弗朗西斯.馬裡思.克勞福德、霍華德.斯特吉斯、斯圖爾特.梅裡爾、格特魯德.斯泰因、埃茲拉.龐德——如果也要這樣做，又有什麼不可以呢。特別是那些永遠在歐洲住了下來的人，他們根本就是四海為家的。比如哈蘭，父母是美國人，生在聖彼得堡，返美以前在羅馬和巴黎住過；亨利.詹姆斯小時就到過歐洲；華頓、克勞福德、斯特吉斯、和梅裡爾多多少少也都是在歐洲長大的。如果蘭多爾和布朗甯夫婦可以住在海外而不受譴責，為什麼美國人住在海外就要受人非議呢。

事實上，這種非議往往很無聊，約瑟夫森之流所作的反駁也好不了多少。可是事實依然是，你選擇到歐洲居住，在一般人的心目中你和別人就是不同階級的人了，你是一個"可憐的勢利眼"，西奧多.羅斯福就是用這幾個字形容詹姆斯的。這一類的批評儘管不無粗魯，可是從狹義上說，並沒有錯；那些居留國外的人，在許多方面確實是有點瞧不起自己國家的。也許他們對本國的文化，並不比譬如說馬

克·吐溫、梅爾維爾或狄更生疏遠多少，可是，他們的那種高傲的勁頭，就要比那些人露骨多了，——因此也就更加招人討厭了。

然而這樣的說法，一點也不能解釋這個得天獨厚的作家亨利·詹姆斯的情況。他哥哥威廉一八八九年寫信給妹妹艾麗斯說，亨利的"英國作風只是一種"保護色"，——我不能說他是一個地道的美國佬，可是他是詹姆斯家中的一員，並無別的國籍啊"。亨利一家都特別長於表達，善感而敏思。老亨利·詹姆斯要孩子們嚴肅而不陰鬱，志高而不入俗：要依靠各人的志向努力，要接受家人的善意而嚴厲的勸告。其結果十分令人興奮，甚至可以說使他們變得高貴起來了。但是這種教育也構成一種壓力，部分表現在孩子們奇怪的煩惱。這些煩惱，至少就威廉和亨利而言，和他們想出人頭地的衝動有關，也和他們難於選擇理想的生涯有關。一旦選擇定了，家庭教育便逼得他們孜孜不倦，一往直前。

亨利選的是文學。一開頭他就有獻身於現實主義的想法；他的朋友豪威爾斯請他給《大西洋月刊》寫稿；和豪威爾斯一樣，詹姆斯認為小說是一種藝術，有它嚴格的形式和標準，並不只是敘述故事，更不是偽裝的說教。正如豪威爾斯後來評論詹姆斯時所說的，詹姆斯在小說上與霍桑和喬治·艾略特一脈相承，而與薩克雷和狄更斯那種雖然動人卻散漫鬆懈的作品不同。它是一種以追求心理真相為目標的文學，傳達方式務求經濟而確切。

那就難怪他要到巴黎去跟著屠格涅夫(屠本人就是留居國外的人)、左拉、都德、福樓拜、和龔古爾兄弟學藝了。儘管他認為這些人的"悲觀色彩過於濃厚，寫的是些不乾不淨的東西"，但對於他們的"鬼聰明"和誠實，依然十分敬佩。但巴黎還不能使他滿足，他要尋找一個能夠應用他的小說理論的社會。

美國在這一方面也不行。他承認美國對別人也許還可以，他羨慕豪威爾斯能夠儘量利用手邊的材料。可是在他自己看起來，美國人光呆在美國是不夠的。他在論霍桑那本書裏說，美國缺乏的東西太多了；他為那本書辯護的時候對豪威爾斯說"要有一個古老的文化，小說家才能動筆，"這是不辯自明的真理。他還說，"小說家靠的是風俗、習慣、慣例、習性、形式等等成熟而確立的東西——這些東西才是他寫作的素材。"他的意思並不是說(雖然許多生他氣的本國同胞和他想法不



同)，一個國家沒有貴族的典章制度就沒有文化。但他確實認為，至少就他自己而言，他的寫作必須立足於歐洲。那只是一個捨小景而取大景的問題。歐洲人可以忽視美國，但美國人不能不把歐洲放在眼裏。一個"有觀察事物的熱情，以研究人生為職志"的人，怎麼能夠不歐美並舉，而只滿足於淺陋的美國呢。

他經過慎重考慮打定了主意後，便在英國定居下來。倫敦是"人文薈萃之區，全球最完備的縮影"。它和整個英國社會一樣，具有一種歐洲大陸似乎所不及的深度。這當然並不是說他對歐洲的缺點或本國的長處盲然無睹。事實上，他和豪威爾斯一樣，從來就有一個觀念始終沒有完全放棄，這就是，美國比歐洲純潔。如果講純潔，美國可以不戰而勝。儘管他珍視純潔到了極點，但作為一個小說家，他必須表現純潔是如何被誘惑，被更多的人情世故和殘忍而複雜的舊社會制度所攻擊，所壓倒的。

可是他歌頌和熱愛的仍是純潔，即使他寫純潔受到糟踏時候也不例外。他的男女主角都追求完美，正像詹姆斯在寫作風格、寫作技巧和周圍的生活圈子裏追求完美一樣。一如他身前身後的美國人，他勾畫了一個理想，相信它已經存在或者應該存在。在美國，他發現他理想的目標懸在空虛之中；在巴黎，他找到了藝術上的完整；在義大利，找到了建築物 and 風景的外在美；在英國，找到了一個根基穩固的社會制度。但是所有這些都在某種程度上難以使他滿足。歐洲大陸正在崩潰，是腐敗的，大部英國生活"物質氣味過"，"英國的庭園宅邸"、"有時對一個見多識廣的美國人，真是難以忍受的平淡無味"。

即使如此，詹姆斯在歐美的結合體裏畢竟還是找到了一個有價值的題材。他最早的一部名符其實的小說，《羅德里克·赫德森》(*Roderick Hudson, 1876*)，寫的是一個美國青年雕刻家在義大利的毀滅，這個題材，在幾個方面可以說是他的前輩霍桑在《玉石雕像》裏也處理過而沒有辦妥的題材。《美國人》(*The American, 1877*)是一部寫得遠比《羅德里克·赫德森》細緻的作品，說到一個美國人怎樣同巴黎社會發生正面衝突。百萬富翁紐曼(文學中所見暴發戶中最值得同情的一個)，到歐洲來尋找歐洲的精華，包括娶妻在內。他找到了一個，但由於她的家人認為他們的結合可能不體面，因而又失去了她。純潔的紐曼一反常情，放棄了對惡人報復的機會，離開歐洲了事。《貴婦人畫像》(*The Portrait of a Lady, 1881*)

是詹姆斯的傑作之一，在這部小說裏，他又以美國人在歐洲的追求為題材。美麗聰明的女郎伊莎貝爾·阿切爾在富有的姑姑照顧之下來到歐洲。英國貴族沃伯頓公爵向她求婚，而他的名望、儀表、善良、精美的別墅，都不足以打動她，她之所以拒絕他是因為她相信一種難以言傳但是好得很的將來正在等待著她。（這又是埃默森的態度：知道一定有飯吃的好孩子，對於什麼都不介意。）後來她碰到一個美國血統的有教養的男人奧斯蒙德，以為他就是那個十全十美的人，便嫁了給他——結果只是在痛苦中逐漸發現他原來是個行為不端無情無義的勢利小人，和她結婚只是為了她的錢。現在她只能以鎮靜自持的態度接受命運安排，如是而已。“國際題材”在這裏處理得非常細膩。詹姆斯暗示他的女主人公對於人生過於苛求，對於自己的不幸多少也是有一定責任。但是歐洲與美國的對比依然明顯。不管伊莎貝爾，女友亨裡埃塔，她的愛慕者古德伍德或是其他美國人有什麼小毛病，他們都是好人；而那些不好的美國人——奧斯蒙德和默爾夫人——都是讓歐洲帶壞了的。這不是沙文主義，而只是詹姆斯提出來的有重要意義的隱喻。禁果已經吃下去了，翩然一現的伊甸園在黑暗中消失了。美德本身就是報酬，此外再沒有別的了。

國際題材，對於詹姆斯雖然重要，並不是他僅有的題材。在《華盛頓廣場》（*Washington Square*, 1881）這部辛辣的小說中，他寫的是紐約的美國人；女主人公和伊莎貝爾·阿切爾一樣，忠順地拋棄了一個逃避悲慘境遇的機會，雖然開始時她沒有伊莎貝爾那樣敏感。《波士頓人》（*The Bostonians*, 1886）寫的也是作者本國的事情，他在書中說出了他對於美國有所保留的地方，正是依他看來美國比歐洲高明的地方，也就是具有無限希望，特別是美國女人具有無限希望這一點。女人對於詹姆斯，像對於豪威爾斯和亨利·亞當斯一樣重要，他在一個很大的程度上同意當時某些人的看法，認為美國婦女在勇氣和修養上比男人高明。可是在《波士頓人》裏，他攻擊作為改革者（書裏的女校倡導者）的美國女人，因為他討厭這類運動的那種淺薄地追求十全十美的態度，更嚴重的是因為她們威脅到“男性性格，男性的敢於冒險、忍耐、求知但不畏真實，敢於正視世界接受現實（一種非常奇妙、一部分也非常卑鄙的混合體）的能力。”雖然這些話是書中蘭森說的，我們對以說這些話代表的是詹姆斯的意見，因為他的教條是盡情生活。蘭森是南方人，詹姆斯把他的保守主義和波士頓乾巴巴的急進主義對立起來。可是蘭森的

主張受到貫穿在南方社會組織裏那種"閃亮而不值錢的道德金線"和"虛偽的驕傲"的損害。蘭森雖然在故事結尾時贏得了一位波士頓姑娘的歡心，詹姆斯承認他們的結合是不大可能幸福的，因為一個過於天真，一個又太疲倦不堪了。

這個違背讀者意願的結局，到底是詹姆斯天才的表現，還是故意在使人捉摸不透，是可以爭辯的問題。無論如何我們可以在這部小說裏看到一些跡象，即詹姆斯此時已到了放棄美國題材的階段了。輕微的諷刺和冷靜的批評，還沒有結合得很好。他還在回憶，還在臨時湊合、建立理論。描寫歐洲極端激進主義的《卡薩瑪西瑪公主》(*The Princess Casamassima*, 也於 1886 年出版)，是一部內容比較豐富比較感動人的小說。對他而言，歐洲似乎具有更多的"真實"，以後寫的大部分小說都是以歐洲為背景的。美國還是一個可供他便於和歐洲比較的地方，主角們可以回到美國〔如《悲慘的繆斯》(*The Tragic Muse*, 1890)中的彼得和畢狄.謝林漢姆〕，也可以來自美國〔《鴿翼》(*The Wings of the Dove*, 1902)的米利.塞爾和《金碗》(*The Golden Bowl*, 1904)中的馬吉.魏佛〕，隨身攜帶著美國特有的作風。不過舞臺是歐洲的，如果我們把詹姆斯的遊記《美國景像》(*The American Scene*, 1907)除開不算，直到他逝世那天，所有作品都是以歐洲為舞臺的。一度關於詹姆斯有一個時髦的解釋，說他是個傷心的流亡者，由於他對於故國的記憶越來越模糊，作品的穩定性也就越來越少了。他的作品越來越複雜，那是真的，但是我們無須認為他已經迷失路途。事實上，他在美國作家中最為獨特，像他那樣在寫作上光採了半個世紀之久，是極為罕見的。你也不能從他對於美國的評論裏，看出他的無可奈何地眷戀一個實在的國家。恰巧相反，《美國景像》是個明顯的證據，如果你要他把美國當小說題材來處理，他將不知如何著手，他的短篇小說《歡樂的角落》('The Jolly Corner')寫的是另外那個留在美國的詹姆斯變壞的可怕的幻象。毋寧說，他靠美國支援他辯證觀點中的一個因素。那是一塊神奇的土地，那裏可能出現像米麗.塞爾那樣的公主，那是他一度傾心的已故表妹明尼.坦普爾的形象。事實上，詹姆斯一生都在文學的領域裏尋找像他們那樣的一個家庭，如果他能夠在歐洲社會裏找到一個類似的形象，他得把這個社會寫得比實際的更先進；此外，他還得從他想像中的美國把明尼.坦普爾甚或他的近親的靈性賦於歐洲社會。

詹姆士人越老，要說的話越多，而不是越少。他日趨孤獨，不是因為他和美國失去了聯繫，而是因為和讀者失去了聯繫，他的讀者一向不多，而且從不以美國人為主。他想通過倫敦的劇院尋找讀者，結果非常失望，優秀的作品如《卡薩瑪西瑪公主》並不受歡迎。他對文學的愛好雖然沒有動搖過，但是他的確曾在幾篇描寫孤獨的藝術家的短篇小說裏透露了他內心的不安，這使我們想到霍桑對於同一題材的見識。《未來的聖母像》('The Madonna of the Future', 1879)寫的是一個住在羅馬的美國畫家，他終日夢想創造一幅傑作，以致一事無成，死後默默無聞，就像活著時一樣。另外幾個短篇裏，比較直接地寫像他那樣的作家，成熟，熱忱，只為少數弟子所知，一般人對他不是冷漠就是含有敵意。這是《"拜爾特拉費奧"作者》('The Author of "Beltraffio"', 1884)的命運，也是《中年》('The Middle Years', 1895)裏那個垂死的鄧庫姆的命運——詹姆士後來還把《中年》采作自傳中的一個片段——鄧際姆說：

我們在黑暗中工作——我們盡力而為——我們有什麼給什麼。我們的懷疑是我們的情緒，而我們的情緒是我們的工作。其餘的是藝術的瘋狂。

到末了，詹姆士身後留了許多短篇、中篇、論文、戲劇、遊記和長篇小說，若就他所下的功夫而論，成就是非常可觀的。全集中那些增加部分和前言，就費過不少氣力，這又是詹姆士鍥而不捨地獻身於他的藝術的明證。從前人們對他不大注意，現在聲望陡升。像利·特裡林和利維斯那樣的批評家，都把他和最偉大的英國小說家並列。

可是在他生前，許多人都說他的作品難讀，到今天還是晦澀費解，所以許多批評家對他不加重視。他晚年出名的文體所以費解，不只是因為它表達的是複雜的思想和見地，也因為他在字句上的安排。詹姆士往往無緣無故把句子寫得非常曖昧。《鴿翼》有這麼一句：

米利居然能夠把事情處理得在現在非常適當地絲絲入扣實在讓人佩服。(It was wonderful for Milly how just to put it so made all its pieces fall at present quite properly into places.)

句子很短，用字也極簡單。但那幾個副詞短語"在現在"，"非常適當地"把句子弄得極不流暢，'扣'字不用單數而用多數，有一點使人莫名其妙。當你碰到數以千計的這樣的句子時，在效果上就要使人茫然不解了——特別是詹姆斯在別的方面對讀者的要求也極繁重。他的主題是重要的，而且也很明顯，赫.喬.威爾斯曾批評他的主題過於明顯，而且過於突出。可是在詹姆斯的後期作品裏，他把他的主題處理得極其到家。那就好像讀者給人帶著去參觀一個長長的畫廊，嚮導的人對於展覽品的興趣遠比他大，鑑賞能力也比他高出許多，因之觀看每一幅畫時間用得更多，看得也比較仔細。有這樣的人陪你參觀，對你當然有益，不過也使你厭倦，使你自慚。讀者在感性上被引入一個競爭的局面，他不是言過其實地說他喜歡和瞭解這個展覽，就是憤然離去，說這個展覽會一無是處。即使那個在想像中的忠實讀者，兩樣都不做，有時也會不能忍受那個步調——或者說沒有步調：他希望能夠走得快一點，縱使有點走馬看花也罷。

要是把這件事改變一個說法，那就是說，詹姆斯不是道德論者，也不是思想家，他是作家，對他而言，藝術的真實和人生的真實是一回事。因之，他筆下人物尋求人生意義的過程，也就是藝術家創造的過程。就詹姆斯而言，二者都在轉瞬即逝而神秘的(縱然是精心策劃的)瞬間到達高潮，所謂瞬間就是他所說的經驗。他這個方程式，別的作家覺得很有意思，也能站得住腳，因為那很像他們自己的看法。然而對於一般讀者(肯明斯杜撰的所謂"大部分人")，詹姆斯式的"熱情"似乎有點矯揉造作。因為他所說的熱情，並不是大部分人瞭解的熱情，他的"經驗"中的瞬間，往往也不是大部分人心目中的經驗。

無論如何，在詹姆斯的一些小說裏，動機似乎把情節掩蓋住了，等到事情發生時——縱然有時發生的情況極具爆炸性——由於文體的迂迴與曖昧，也很容易使人失望。人物與人物用極其細微的觸鬚互相探索，其間發生了什麼事情，不是文字所能傳達的，讀者以為他自己瞭解，但是他要是真能瞭解就好了。"地毯裏的花樣"是什麼。米利.塞爾患了什麼病。詹姆斯沒有說明。他故意不說，他的晦澀完全不是因為他無能。那是一種高度的技巧，這樣替他辯護，是能夠讓人心服的(正如馬西森在《亨利.詹姆斯：主要階段(Major Phase)》一書中所顯示的)。毫無疑問，他的晦澀要比霍桑高明。霍桑描寫了一個超自然現象，又給了一個可能的物

質解釋，這往往使故事在力量上受到很大的損害。而詹姆斯處理超自然題材——比如在《擰螺絲》(*The Turn of the Screw*, 1898)和《歡樂的角落》裏——他的曖昧，正因為不給讀者一個俗世的解釋，反而產生了巨大的力量。可是如果曖昧的情節使讀者迷失在各種可能的迷魂陣中，而人物又難捉摸時，即使是百折不撓的讀者也會知難而退，自知無論如何也不能和亨利想像中的詹姆斯一家抗衡了。

我們應該強調，這些說法並不適用於詹姆斯的全部作品，雖然他晚期寫作方法的種子早已撒在早期作品之中。像《鴿翼》和《使節》(*The Ambassadors*, 1903)之類的小說，如果說是失敗，也只是詹姆斯式的失敗，仍然比大部分作家成功的作品好得多。它們不是不自然就是有點過分，或者二者都有。不管讀者怎樣決定，他總可以看到詹姆斯是獨一無二的；他的每一部作品，從最佳的短篇到最長最錯綜複雜的長篇，都表現了對於人生前後一貫的、溫暖但毫不姑息的正視，正視可以是極端的背叛與罪惡，也可以是不朽的忠誠與善意的人性：他描寫這些事物理解之深，不是別的小說家所能比擬的。

"每一部偉大的小說，首先必須有深厚的道德觀，然後用古典主義的統一和簡潔明快的手法發展起來。"作者必須"處處記得他的職責不在設想需要什麼樣的環境才能塑造他的人物，而是要設想像他寫出來的那樣的人物，會怎樣利用環境。"這地基本上是亨利·詹姆斯的觀點，可是話卻是他的密友伊迪絲·華頓說的。她和詹姆斯一樣，覺得對美國非常隔閡，和丈夫離婚後，她便一直住在法國。她也和詹姆斯一樣，大體上講，喜歡描寫上流社會裏的人物（除開《伊坦·弗洛美》(*Ethan Frome*, 1911)和《夏》(*Summer*, 1917)二書）。兩人描寫的都是個人與社會組織之間的緊張狀態。兩人都以為社會組織是理想的：詹姆斯，一如我們所看到的，以個人的形象從美國輸入他的理想。儘管如此，他的人物對他那個社會的道德法律，無論怎樣專橫或不愜人意，還是奉行不誤。毫無疑問，那些條例還在發生作用。相形之下，伊迪絲·華頓的社會卻在崩潰之中。社會壓力縱然存在，也只限於下層社會，而且是不平衡的。她筆下的主人公都是一些忿忿不平的人，然而又無力解決不平事。

伊迪絲·華頓從來沒有能夠像詹姆斯那樣超然。如果說詹姆斯屬於任何社會，那就是紐約華盛頓廣場的社會，然而亨利所描繪的詹姆斯一家，卻是既屬於任何地

方，也不屬於任何地方。而伊迪絲.華頓，由於教養，則的確確是紐約舊社會中的一員。她在那個社會裏出生長大，有一兩個季節在紐波特避暑跳舞之後，就成了紐約舊社會中的一個女主人。她是一個極其聰慧的女郎，喜歡文學，覺得她那個社會狹隘得難以讓人忍受，而又俗不可耐，它的標準是消極的，雖然十分勢利。而有錢的新的貴族階級一出現，伊迪絲.華頓的世界就垮臺了。出身名門望族不無受到重視，但關係不大；更重要的是要有錢，錢可以使那些暴發戶在第五街興建華廈。她對紐約時髦的上層社會的觀感，可借用另外一個人在別的地方所說的話作為總結："它不如過去好，更重要的是，它從來就沒有好過"。作為一個善感而孤獨的孩子，她不喜歡嚴謹的教養，因為那種教養漠視她急於探索的創造活動。另一方面，代替舊社會的新貴族社會比原先那個更壞。不論怎樣說，像她那樣的人，總是不合時宜的。

伊迪絲.華頓就在這個不大滿意的基礎上，根據自己收集的素材，寫了不少好小說。她獨具慧眼，能夠看到社會上荒唐的事情，對於社會變革的受害者寄以同情。在《伊坦.弗洛美》裏，她寫的不是紐約社會，而是新英格蘭農莊上的空虛生活，描繪了一幅震撼人心的圖畫，說明人類無可奈何的處境。那些以紐約為背景的小說——我們只舉其中三部：《快樂之家》(*The House of Mirth*, 1905)，《鄉土風俗》(*The Custom of the Country*, 1913)和《搭了架子的哈德遜河》(*Hudson River Bracketed*, 1928) 使作者的特殊知識令人信服地得到發揮。《快樂之家》中的莉莉.巴特，雖然放肆而輕佻，到底是個誠實人，在虛偽的社會裏，就要吃苦了。

《鄉土風俗》中的拉爾夫.馬維爾也一敗塗地：

拉爾夫有時稱他的母親和祖父為土著，把他們比做因外族入侵命裏注定就要滅種的美國大陸居民。他喜歡把華盛頓廣場寫成留給土著的居留地。.....

莉莉和拉爾夫與一些庸俗的人周旋沒有成功，她把那些庸俗人的形象勾畫得精確而銳利。

不過伊迪絲.華頓，一如德萊塞，很少為難讀者，頂多使他傷心一下，即使在這一方面，也往往沒有德萊塞徹底。莉莉的下場一點都不悲慘；拉爾夫也一樣——作者好像有點不耐煩拉爾夫，就像她不耐煩勞倫斯.塞爾登一樣，塞爾登是莉

莉·巴特的無所作為的朋友。伊迪絲·華頓的作品裏沒有大衝突，新社會輕而易舉地就把舊社會趕走了，個人遭受失敗，一半由於自己的缺點，一半由於社會壓力。她的小說裏沒有充分發展的衝突，這在晚期作品中更加突出。在《搭了架子的哈德遜河》裏，她好像在搜索一個並不存在的標準。男主人公萬斯·韋斯頓是一個來自伊利諾州猶夫裡亞鎮的年輕作家。作者把猶夫裡亞鎮寫得很潦草，好像是從辛克萊·路易斯那裏借來的(萬斯的父親和巴比特一樣，經營的也是房地產生意)。這樣說來，標準如果不在漫畫化了的猶夫裡亞，究竟在哪裡。最初看起來，標準似乎在哈德遜河上的老家裏。"那所可笑的房子"，對於萬斯而言，"是他過去的化身"：它"對他是長期努力的標誌，是沙德教堂，是巴特農神殿，是金字塔。"但後來這所房子對於萬斯沒有影響了，他忙於過紐約的富足生活，失敗了，很想回到舊日所愛的詩歌(伊迪絲·華頓出版過兩本詩集)中去，但又不知自己的處境如何——到了故事結束時，除了一點才能感以外一無所有。伊迪絲·華頓在這裏暗示，對於她們那一代的人，什麼都沒有了，甚至連紐約的文壇都特別沒有味道。到了一九二八年，連暴發戶本身幾乎都已消失了，住著"土著"的華盛頓廣場甚至人們都不記得了：在《搭了架子的哈德遜河》裏，有個市區遊覽嚮導用擴聲筒這樣喊道：

我們現在就要看到第五街上最後一所私人住宅，它屬於一個過去的社會領袖，他們那股人就是舉世皆知的"四百名人"。

和亨利·詹姆斯一樣，伊迪絲·華頓也寫國際題材，不過效果沒有他好。例如在《鄉土風俗》裏，來自美國中西部的昂汀·斯普拉格，嫁給一個法國貴族，這個本來以出現一幕很有看頭的婚姻，讓昂汀討厭的性格削弱了，她和什麼人都不能深交，因之她丈夫的道德準則對於讀者也就無關緊要了。我們可以說伊迪絲·華頓是"大部分人"的亨利·詹姆斯：類似的預想，類似的題材，只是華頓比詹姆斯處理得更明快淺顯。把她的長短篇小說拿來和詹姆斯的比較，可以幫助我們確定二人的功力，她的不可忽視的才華，比起他來，就是小巫見大巫了。這也可以幫助我們瞭解二人對於文學王國的探索，說是王國一點都不錯：因為他們都有高超的行為標準，他們的辭彙，一如艾米莉·狄更生的辭彙，也有了高雅的情調。詹姆斯筆下的米莉·塞爾是個公主，伊迪絲·華頓則談到"王座"。但是使用這些字樣的動機是



莊嚴肅穆而非趨炎附勢，也許他們想用以表達他們的情操的那樣乾淨澄澈的詞藻並不存在。

亨利·亞當斯是另一個胸懷大志的美國人，他的崇高的期望在他那個時代和他那個國家是不可能實現的，事實上也沒有實現。亞當斯家族甚至比詹姆斯家族還要顯赫。亨利·亞當斯的祖父和曾祖父都做過美國總統，他父親是南北戰爭時期美國駐英公使。我們有一切理由可以相信亨利是會做法他的先輩的。

但他發現他不能廁身美國政壇，卻成了一個最鬱鬱寡歡的人，他認為自己失敗得很慘。他把亞當斯家族的命運看成是美國國家，甚至更廣闊地說成是整個世界的命運。亨利的謙虛，在懷有敵意的批評家看起來，似乎是狂妄自大的最高表現，人們對於他究竟是執拗成性，還是對於他時代的分析也不見得比別人深刻這一問題始終爭論不休。他的確有一點"帝座我不可得，公爵我不欲為"的神氣。可是他，一如他的好友亨利·詹姆斯，脾氣非常特別，只按照自己的方式愛他的國家。他中年時在華盛頓研究歷史，曾對一位英國老朋友查爾斯·米·蓋斯凱爾說，美國是"世上唯一使人甘於為之工作，樂於為之工作的國家"。內戰時期，他覺得英國採取了兩面手法，深感忿恨。他不斷批評英國過於崇拜物質。年輕的時候，他不喜歡法國，雖然後來對於法國生活的某些方面習慣起來了，但法國的普遍墮落卻使他對這個國家極為反感。他覺得整個歐洲腐敗已極，革命只是時間問題。

雖然如此，亞當斯在美國也並不自在。他在生命最後三十年，不斷旅行，好像要避開充滿不誠實的野蠻代表的華盛頓似的。他這樣描寫一八九二年的美國："阿利根尼山脈以西整個地區，可以在一兩年以內掃得乾乾淨淨，換上另外一種新鮮氣象。"他對阿利根尼山脈以東地區也不見得怎樣客氣。儘管他發現歐洲在許多方面也好不了多少，但舊世界的確給了他某種慰藉，那不是在國內可以得到的。

可是他在轉向歐洲以前，曾盡其所能認識美國。一如其他波士頓人，他的稟賦在於批評而不在創作。他鼓起波士頓人勤奮的真精神，致力於研究美國歷史。勞動結晶就是那九卷《傑斐遜與麥迪遜任內美國史》(*History of the United States during the Administrations of Jefferson and Madison, 1889—91*)，其文筆的流暢，資料的豐富，實在不亞於弗朗西斯·帕克曼的著作。他選擇這段時期來寫，

有各種原因。這段時期夾在他曾祖父和祖父總統任期之間，而他祖宗的政績當然是不便討論的。再說那正是美國歷史上的形成期，他想把人類事務發展的規律——假如有的話解釋清楚。馬克.吐溫也鑽研過去，也許根據的是同一理由，但他和馬克.吐溫一樣，認為沒有什麼規律可言。傑斐遜、麥迪遜和門羅"只不過是在密西西比河中部又踢又做手勢的蚱蜢"，歷史"只是順著抵抗力最弱的線路而發展的社會記錄"。

然而他在這九卷巨著裏，對於人類的異想天開顯示了最濃厚的興趣，加以涉及的幅度廣闊，使他這部歷史成了經典著作。可是後來他提出了一種歷史學說，其極度悲觀的觀點對他自己非常合適。他把熱力學函數定律拿來應用到歷史上，證明人類在不斷地無可挽回地浪費他們的精力。社會猶如任何一種有機物，會衰弱到停滯的狀態。亞當斯說，這個停滯狀態並非遙不可及，而是近在眼前，因為現代社會正以驚人步調加速變化。他採用了美國科學家威拉德.吉布斯的"相位法則"，說明人類正以數學方程計算的速度浪費精力。世界史因之可以分成三個時期，其中第三個時期是電氣時期，開始於他在芝加哥和巴黎博覽會看見安裝發電機的時候，即從一九〇〇年持續到一九一七年。將來還可能有一個第四時期，也就是"乙太時期"，將在"一九二一年把思想帶到它最後的限度"。

我們直接的反應是，亞當斯在浪費他自己的精力：那個假說不真實，即使他一再闡述，我們也沒有理由相信。但是亞當斯喜歡類推法。作為世界崩潰論在文學上的表現，他非常喜歡這個學說。那時人們說歷史是一種科學，他聽厭了，認為把這個學說拿出來試驗一下也是值得的。他這樣做和站在海邊的卡奴特王相差不多。誰能說卡奴特在他的內心深處沒有認為海水可能後退呢。如果海水繼續前進，看來大概會的，他就可以痛痛快快地把他的朝臣申斥一頓了。亞當斯對當時的史家也抱著這個態度。他在一封信裏說，"你不把歷史刺激一下，它是會死掉的，我在我這個行當裏做的就是跳蚤的工作。"

亞當斯總算受了他的理論的驅使，寫了兩部優秀的著作。歷史是從统一到多樣性的一種活動；就人類幸福來說，統一所帶來的一切全讓多樣性搶走了。一八九五年他在法國北部休假，發現當地的氣氛特別吸引人。鄉村教堂和大寺使他看了心裏充滿喜悅。他埋首於十二三世紀的音樂、詩歌和哲學，找到了寧靜，他把那種

寧靜歸之於統一，體現在聖馬利亞的雕像上以及為她興建的教堂在形式上所表現的"精力"之上。女人長久以來對亞當斯有強大的影響力量。在他的兩本小說《民主》(*Democracy*, 1880)和《埃絲特》(*Esther*, 1884)裏，女主角要比男主角重要得多。他喜歡和女人在一起，更甚於多數男子，他認為和女人在一起，可以保持人生是優美有秩序的那種幻象，一看到她們的在煩惱中的丈夫，這個幻象就消失了。

亞當斯把他這種感覺和他對於法國北部教堂的敬意，統統寫進了《聖米塞爾山和沙德教堂》(*Mont-Saint-Michel and Chartres*, 1904)。人類從表現在聖米塞爾山建築的十一世紀男性美，進入十二世紀，變得更加文雅更加陰柔化，這種風格表現在浪漫文學和哥德式建築上，尤其是沙德教堂上。亞當斯認為這個時期是歷史上最好的時期。他喜歡說他的祖先來自諾曼第，一個遠比波士頓相宜的發祥地。在諾曼第，他可以歌頌女人(他說除了惠特曼，美國人很少這樣做)，可以從法律，從清教徒的神，從機械論的宇宙中解放出來。《聖米塞爾山》是一部純粹是感情的著作，說它是亞當斯寄居海外的表現，只是在強調像他那樣有才華的美國人是多麼熱情洋溢地在尋找那塊壯美的地方——沒有想到居然如願以償。

另外一個極端是《亨利·亞當斯的教育》(*The Education of Henry Adams*)。這本書雖已在一九〇七年由他自己印刷出版，遲至一九一八年才公開問世，《亞當斯的教育》目的在研究二十世紀的多樣性。這是用第三人稱寫的一本自傳，它企圖用亞當斯自己的生命史，顯示比較寧靜的機械時代過後繼之而來的電氣時代的混亂。這裏沒有聖母，人們面對著的只是不能安慰人的發電機。什麼事物都在火熱的轉變之中。如果《亞當斯的教育》只在感傷過去，一定會使人厭煩；最後那幾章，亞當斯只解釋理論，不提自己的生活，一般讀者一定覺得枯燥無味。不過整個說來，本書卻是一部輝煌的文獻，態度謙虛，文筆美麗，介紹了不少觀念，品評了許多人物。亞當斯是不是有點故弄玄虛呢。我們無須為此事自擾。他描繪的圖畫就像藝術品那樣真實。它是時代的不朽寫照。

我們還可以從亞當斯的書信裏得到同樣的樂趣和洞見。他是一個用英文寫信的名手。不管他寫的是南海還是北極，剛剛讀過的一本書還是方才興起的一念，都用他特有的表現方法，出以簡潔機智的文筆，使我們對於他的悲觀態度也就渾然忘

記了。他是一個最生動的悲觀預言家，最有才華的失敗者。如果說他的作品不是他那個時代美國的典型產物，那麼，誰的也不是了。亞當斯與豪威爾斯、德萊塞、詹姆斯同樣重要，我們一定要把他放進這些人的行列，不管他本人如何不贊成。

法國對於格特魯德·斯泰因，和對於亞當斯同樣重要，雖然情況完全不同。亞當斯說他是以劫後之身來到法國的；而她來時則是一位先驅人物，一九〇二年定居巴黎(或巴黎附近)，一住就是四十多年。一九〇二年，她當時是一個伶俐的富家少婦，學過心理學(她是威廉·詹姆斯的學生，偉大的威廉是偉人的亨利的長兄)。她那時還不是成名的作家，儘管她早期有些題材已經顯示了她有某種獨創才能。她作品中有一篇寫一個年輕人拉著父親的頭髮把父親拖過果園。"住手，"老人說，"我拖我的父親也只不過拖到這棵樹邊。"亞當斯覺得兩代之間沒有聯繫；格特魯德·斯泰因覺得每一代人是注定要和上一代人發生衝突的，這種想法使她極為滿意，因為她跟亞當斯不同，認為將來充滿希望。她要借助心理學揭發真理。以前的美國作家也有過這個志向，有時候她雖然也使用比如說豪威爾斯的辭彙——"我力求平易近人，"——"她和早期那些現實主義作家不同，就像立體主義和印象主義不同一樣。

用繪畫來比喻是重要的。因為她對於心理學的興趣，主要是對於語言的興趣。創造了"思想流"(後來又改稱"意識流")('stream of thought')這個名詞的亨利·詹姆斯，突然注意到在某種心情之中，文字的力量勝過理性的意義。在笑氣影響之下，他寫下了這樣惹人注意的無聊話："除了不同程度的不同與沒有不同之間的程度不同外，便沒有不同。"這是哲學家思想擺脫了束縛的結果。格特魯德·斯泰因決意要使她的思想擺脫束縛。她在巴黎，通過兄弟利奧，結識了一些當時默默無聞後來成為一代大師的青年畫家。他們——畢卡索、勃拉克、馬蒂斯——用彩色所畫的，正是斯泰因想用文字表達的東西：擺脫傳統的羈絆，讓手法勝過主題，力求簡潔。當時的音樂界也在發生同樣的事情。在巴黎，所有藝術部門共同發展，那種情況和亞當斯的波士頓、或斯泰因小姐的故鄉匹次堡完全不同。

只就簡潔而論，對於藝術精神的背叛，對她一如對畢卡索而言，只有兩個意義。第一，藝術的目標在於追求最大限度的簡潔。它一定要有條不紊，簡潔明快，像迪福的散文(對於這種文體格特魯德十分佩服)那樣不動感情，但是要更抽象些。

(現代運動有一個特點，對於外在的題材一貫沒有耐性；比如說這種態度使美國詩人威廉·卡洛斯·威廉斯最近說道這樣的話：作為藝術形式，小說不如詩歌，因為小說在本質上不能達到"基本上的赤裸狀態"。)第二，無意流暢，崇拜生硬。這有一部分是他們所嘗試的新事物中所固有的：

她說：的確像帕布羅(畢卡索)有一次說過的那樣，你做一件東西，做起來這樣複雜，做出來難免醜陋，不過後人做起來就不必發愁怎樣去做的問題，他們可以把它做得很美，於是人人都會喜歡別人所做的東西。

生硬有一部分也是自己定下來的條件，那是拒絕把任何事看成理所當然的自然結果：

於是我說我要重新開始。過去我認為什麼事都知道，現在覺得什麼事都不知道了。

這就是格特魯德·斯泰因作品的背景。她要創造一種顯示"事物內幕"的新文學。在她的某些作品裏，用字時不用它們通常的意義，而把它們安排得像立體派畫家安排物體一樣，完全為了趣味的緣故

我看見典型的錯誤和玻璃杯，我看見尊重的難民的整個面貌。我不問演員我問珍珠，我沒有去問火車，我對大名鼎鼎的贖金感到滿足。

在另一些作品裏，她描寫人物和場面所用的文字，充滿重覆和陳腐的字句，就像是從沒有受過教育的人日常語言中抽出來的。她想借此表現人生中的"親切感"。的確，在她那部冗長拙劣的《美國人的形成》(寫於一九〇六至〇八年，直到一九二五年才出版)裏，她認為她把人性的每一個層面均已寫遍了。她引起朋友圈子以外人士注意的第一部作品叫《三個人生》(*Three Lives*, 1909)，這是她讀過福樓拜的《三故事》以後寫出來的。其中有兩個故事—背景都是美國——寫的是老年的德籍僕人，第三個寫的是一個名叫梅蘭克沙的黑人女郎。《三個人生》是她一部最容易讀的書，作為寫作方法的一個實驗，一般而論也很成功。梅蘭克沙複雜的一生，她渺茫的渴望，她的不幸，主要的都是用對話表現出來的，沒有一點裝腔作勢。格特魯德·斯泰因另外一部名著，寫得非常有趣，是關於友朋交往的

珍貴記錄，叫做《艾麗斯.托克拉斯自傳》(*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933)。這是一篇通過她的秘書兼伴侶托克拉斯小姐的眼睛寫的自我寫照。

可是她的其他作品，大部分都很難讀，那倒不是因為寫得晦澀——格特魯德.斯泰因目的何在，通常我們都是能看得明白的，她那種機械的描寫，間或也很好玩——而是因為重覆。從來沒有一個作家對於定義和解釋像她那樣隨便，有些寫得很聰明，有些想入非非，而且專斷。她強調的是集中和深入。在她筆下，名詞只是"名字"，能省則省；一句話裏最重要的是動詞。標點也是一個累贅，她根本就不用問號、冒號和分號。但結果不是清楚明白，而是支離破碎和不易瞭解。在限制用字方面，她偶爾寫一些清新可喜的短句(雖然往往是從別人的話裏推衍出來的，其中包括她的弟弟裡奧，他提到托克拉斯小姐健忘的時候說，"如果我是將軍，我不會打敗仗，我只會把它放錯地方")。可是一到長篇說明，她必敗無疑。她設想敘述事情應該像電影那樣把一連串不同的情景不露痕跡地連貫起來，就像動作是由一長串影片組成的那樣。可是她忽略了最緊要的速度問題。雖然一卷影片是由許許多多形象組成的，如果一次只看一個形象，那就難以忍受了，要收到全面效果，你得一下子把它們看完才行。格特魯德.斯泰因事實上過於著重製作的程序，以至忽略了作品本身。從幾方面說，她是作家中的作家，正因為這樣，她才在美國文學裏佔有重要地位。

因為美國文學吃虧在自信和專業知識不夠。愛默生徒然眷戀波士頓"咖啡館的友好氣氛"，那是一個作家們可以碰頭的地方；在五十年以後，德萊塞並不知道有其他作家和他志趣相同的，可以對他的《嘉莉妹妹》有所幫助。過去在這方面不足，現在加上了格特魯德.斯泰因的過份自信，認為《美國人的形成》是"現代寫作的開始，真正的開始"。許多人覺得這是笑話，可是有些青年作家卻認為她是值得信賴的人，至少在寫作技巧方面。歐戰結束後，他們見她忙於巴黎的文化生活，親切溫和，博聞廣見，是個很有用趣的美國人。過去她對美國士兵熱情照顧，絲毫不以為意，現在她又要對美國步兵表示關切了；她看《前鋒論壇報》的巴黎版，不看法國報紙(使年輕的畢加素嘗到卡曾詹漠小夥子們(Katzenjammer Kids)的味道)；柏蘭特將軍是她心目中的英雄；她喜歡在留聲機上聽《寂寞松林山道》('The Trail of the Lonesome Pine')，因為她懂得。她以內行的口氣和他們談作家

所面臨的問題。她提高了方言的地位，泰然相信美國鄉下地方的笨拙最接近世界文學的新情緒，在某些方面還處於世界文學的前列。她向尤金.奧尼爾、向捨伍德.安德森、向厄內斯特.海明威(他替她閱讀校稿，在一九二三年他寫道："她的頭腦驚人。")以及別的學習寫作的美國人，提出珍貴的保證說，馬克.吐溫在美國報紙上不加雕琢的文字，經過一點改變，一定可以成為先鋒派文學的理想形式。她自己應該和馬克.吐溫並列為對現代美國散文影響最大的人。我們甚至還可以恢諧地說馬克.吐溫是現代美國散文之父，她是現代美國散文之母。想起來真稀奇，密蘇里州的漢尼巴和法國的巴黎居然是構成美國現代寫作的必要因素，最不自覺的文體卻需要最有自覺的確證。然而，格特魯德.斯泰因拿美國人和西班牙人相比的時候說得好：美國人

沒有像大部分歐洲人那樣和土地有緊密的聯繫。他們的物質主義，不是生存和佔有的物質主義，而是行動和抽象的物質主義。

行動和抽象：《哈克貝利.費恩歷險記》和《美國人的形成》：為了要瞭解它，需要留在家裏，也需要離開家。或者說"美國是我的祖國"，(斯泰因小姐解釋自己妥協態度的說法)"巴黎是我的故鄉"。這種兩面周旋的態度在整個寄居海外運動中極為明顯，它使大部分美國文人不可能長期留居海外而不受良心譴責，或面對歐洲的影響而能使個性保持不變。早期作家，甚至在南北戰爭以前，談到這個問題都要瞠目結舌，前後矛盾。一八五四年霍桑從利物浦寫信給朗費羅說，"如果我處在你的地位，我想我應該住在海的這一邊——雖然永遠會有抱著一個遙遙無期，永難實現的願望，回去死在本鄉故土。"然而在別的地方，特別是在比較公開的談話裏，霍桑講的話就完全不同。這些發自內心深處的旁白，就他和別人而言，只是故事的一面。有趣的是，只有美國更加美國化的時候，美國才敢於歐化。從一方面看，亨利.詹姆斯和格特魯德.斯泰因的解決方法對於一體的美國是背叛，但從另外一方面看，那正是美國人有信心的表現。霍桑(或歐文，或朗費羅)不安的竊竊私語，在這些後期人物身上，變成了一種相對平靜的假定，即：美國人可以兼備兩個世界的最好的東西——或者，無論如何應該努力這樣去做。

## 第十一章

### 新詩

## The New Poetry

埃德溫.阿林頓.羅賓遜

(Edwin Arlington Robinson, 1869—1935)

卡爾.桑德伯格

(Carl Sandburg, 1878—1967)

尼古拉斯.韋切爾.林賽

(Nicholas Vachel Lindsay, 1879—1931)

埃德加.李.馬斯特斯

(Edgar Lee Masters, 1869—1950)

羅伯特.弗羅斯特

(Robert Frost, 1875—1963)

威廉.卡洛斯.威廉斯

(William Carlos Williams, 1883—1963)

埃茲拉.龐德

(Ezra Pound, 1885—1973)

沃利斯.斯蒂文斯

(Wallace Stevens, 1879—1955)

## 第十一章

### 新詩

臨到一九一〇年左右，豪威爾斯在四十年前參與開創的寫作中的現實主義運動，已成強弩之末。克萊恩、諾里斯和其他有希望的作家都去世了；德萊塞則顯然已遁跡於庸碌無文的新聞生涯（雖然他在一九一一年出版《珍妮姑娘》，又以作家



身份出現了一次)；豪威爾斯深知，在一般青年作家心目中，自己作為一代宗師，"不免已是過時了"。好些日子以來，人們把很大精力轉移到了"暴露"文學作品，如古斯塔夫斯·邁爾斯(**Gustavus Myers**)的《美國豪門巨富史》(*History of the Great American Fortunes*)和簡·亞當斯(**Jane Addams**)的《赫爾家族二十年》(*Twenty Years at Hull House*)(描寫芝加哥移民工人定居的事)，兩書都是一九一〇年出版的。

但是，如果說當日美國小說的發展呈現了沈寂一時的局面，其他藝術形式卻生機洋溢，如奧·亨利正在大量發表"地下鐵道中的巴格達"('Bagdad-on-the-Subway')型的聰明伶俐的短篇小說。同時，就在紐約市，攝影家艾爾弗雷德·施蒂格利茲在第五街二百九十一號建立了他那名噪一時的沙龍，而早在一九〇八年就已經把格特魯德·斯泰因和她兄弟在巴黎發現的畫家介紹到美國來了。也正是在那年，美國畫家中的"垃圾桶"畫派在紐約舉行了一次畫展，目的在向公眾說明，現實主義並非只限於印出來的文字。批評家詹姆斯·亨尼克向人們介紹了底格裡列和俄國芭蕾舞的革命性成就，介紹了斯特拉文斯基和德彪西。關於倫敦"意象派"的傳聞也越過大西洋來到了美國。紐約在一九一三年有幸在後期印象派藝術的"武庫展覽"中看到了羅傑·弗賴伊三年以前在格拉夫頓畫廊介紹給倫敦的那些畫家的作品。這一系列值得興奮的事情，不只限於紐約一地：比如說，"武庫展覽"也在芝加哥和波士頓舉行過。這裏，一些可敬的美國婦女也作出了她們的貢獻：這時，儘管格特魯德·斯泰因還住在海外，梅布林·道奇·魯漢卻在卜居義大利十年之後於一九一二年定居紐約，決意在美國開展啟蒙活動。艾米·洛威爾在波士頓也很活躍，在芝加哥有哈里特·門羅和馬格麗特·安德森急於為文化奮鬥；來自舊金山的舞蹈家伊莎多拉·鄧肯則醉心於別人認為丟臉的啟蒙活動。鼓吹新風尚的刊物紛紛問世。一九一二年，哈里特·門羅創辦了《詩刊：詩的雜誌》(*Poetry: A Magazine of Verse*)(看起來有點累贅的刊名顯示她的主要興趣是詩，而不是關於詩的論述)。一九一四年，瑪格麗特·安德森創辦了她的《小評論》(*Little Review*)(和《詩刊》一樣，也在芝加哥出版)。同年，《新共和》(*New Republic*)創刊；門肯和喬治·瓊·內森聯合主編《時髦圈子》(*The Smart Set*)。正如葉芝(J.B. Yeats)所說的，琴弦調好音了。一九一二年比哪一年都更足以標誌美國詩史上一段興旺時期的開端，隨後並未因一九一四年歐戰爆發而中斷。雖然美國在一九一七年四月參

戰，美國詩人卻能把他們在戰前那些重要年代裏著手進行的工作繼續下去(雖然散文作家在某種程度內不能不在戰後重頭學起)。

我們可以用一首黑人歌曲的歌詞說明一九一二年的情況：

好時候就要來了，就在眼前——

它已經走了好久，好久，好久.....

一九一二那年，幾個就要出名的詩人，等待這個時刻已經好久了。其時，埃德加.李.馬斯特斯四十三歲，羅伯特.弗羅斯特三十七歲，卡爾.桑德伯格三十四歲，韋切爾.林賽和沃利斯.斯蒂文斯都是三十三歲。"新詩"的來臨，比散文中類似的發展遲了好多，因之孕育時期也長：新詩並不是早熟天才的平地一聲雷。幾乎所有新詩的實踐者，在找定適當的辭彙與形式以前，都曾經有過一番彷徨探索的。

有些詩人從來不曾把寫詩的必要作料配得好好的。西德尼.拉尼爾就是人稱吊在兩個世界之間的詩人；另一個是更出名的人物埃德溫.阿林頓.羅賓遜，此人是新英格蘭人，與埃德加.李.馬斯特斯同時代。他終於未能成為第一流的詩人，這或許因為他在成年時代過於孤立，過於默默無聞，或許也因為他性格上的不足，對於時代的反應猶豫不決，諸多挑剔。他起初對左拉和哈代極感興趣，想寫小說，後來嘗試了；失敗了；逐漸脫離小說，而在琢磨的過程中形成了自己的詩風。對他而言，那是一個痛苦而受屈的過程，雖然他的第一本詩集早於一八九六年自費出版，但遲至一九二〇年代人們才對他加以推崇。那時，他的成就已經相當可觀，前後得了三次普立茲獎。也許這個事實正足以說明他沒有能真正成大器的原因。他在這二十多年內沒有多大變化，以一般讀者的趣味，這時還不能接受其他"現代"詩人，但已經大致可以接受他的詩了。他的憂心、苦思、悲觀的詩篇和習見的作品差不多，但好得多。他早期有許多詩，寫孤獨、任性、無所適從、缺乏安全感的人，行文極其細緻，有時能夠恰如其分地獲得新英格蘭那種淳樸口語的真趣。這樣的詩如《艾薩克與阿奇博爾德》('Isaac and Archibald')，《米尼弗.契維》('Miniver Cheevy')，《愛羅斯.特蘭諾斯》('Eros Turannos')和《弗洛德先生的酒會》('Mr. Flood's Party')——只舉選家最常用的四首好詩——表現了機智和問題的關鍵，蘊藏著對於"徒然"的深切領悟。他顯示了人類的處境表面儘管光潤，

其實複雜而乏味。甚至在《米尼弗.契維》裏(從某些方面看，這是一首滑稽詩)

---

米尼弗愛上了梅迪奇家裏的人，  
雖然他從來沒有看見過一個；  
如果他能夠做其中一個，  
他大概會不斷犯罪。

即使在這裏，最後的調子也是失敗的調子：

米尼弗.契維，出生過遲  
抓抓頭皮，繼續思維；  
米尼弗咳了一聲，說一切是命，  
喝得他大醉酩酊。

埃米莉.狄更生，一如傑拉德.曼利.霍普金斯，給人的感覺是：生不逢辰，超越時代了；可是羅賓遜，卻似米尼弗.契維，又顯得出世過遲了。我們猜想不知道什麼地方出了毛病；可是不論他的牢騷，和他的補救方法，都不能完全使人滿意。新英格蘭的淳樸，是他的一大長處，使他的文字不致過於華麗，然而這也可能是他的缺點；這正如我們讀弗羅斯特的詩，有時懷疑他的沈默並不是沈著果敢，而是單調乏味，隱藏在下面的不是深沈的失望，而是空無一物。羅賓遜的詩，缺少一種對於時代的理解——不是說暢銷小說家筆下那種轉瞬即逝的應時東西，而是詩人的真知灼見。他好像不能使主題與思想配合。他的詩篇雖然莊嚴巧妙，卻有猜謎之嫌，而且(特別是在最為流行的阿瑟王三部曲中)謎面又拖得特別長，可是不等人讀完第一景，已經猜出謎底來了。因為他對自己所做的事情沒有完全確切的把握，又找不到適當的方法，因此寫得冗長散漫，只靠熟練的文字技巧，把他的觀點一再重覆。這種不安的情況，也可以在同時代其他作家的詩裏看到，如英國喬治王朝的詩，以及美國詩人如威廉.沃恩.穆迪和特朗布林.斯蒂克尼的作品。後兩位詩人偶爾也能獲致現代風格，但往往又陷入文字迷陣，得而復失。

新詩運動來臨時，領導這場運動的是芝加哥。德萊塞的《嘉莉妹妹》，諾裡斯的《小麥交易所》，亨利.富勒(Henry Fuller)的《懸崖住客》(*The Cliff-Dwellers*,

1893)，羅伯特·赫裡克(Robert Herrick)的《美國公民回憶錄》(*Memoirs of an American Citizen*, 1905)，或厄普頓·辛克萊(Upton Sinclair)的《莽叢》(*The Jungle*, 1906)——他們寫的無不是粗暴殘忍的城市，同時也是它的市民引以為榮的城市。芝加哥乃美國的第二大城，誰說它不能在文化上一如在人口上趕上紐約呢。它在一八九二年已經建立了一所大學，第二年，規模宏大的哥倫比亞博覽會在那裏舉行；一九一二年它出版了哈里特·門羅的《詩刊》。使人滿意的是，它的內地也在開始生產作家了。那依利諾斯州的三大詩人，卡爾·桑德伯格、韋切爾·林賽、埃德加·李·馬斯特斯，都將要為現代詩中足以稱為美國的運動(不同於世界性的運動)，作出貢獻。他們三人是在離開大西洋海岸一千哩的內地出生長大的，因此人們認為他們更能代表美國。他們全都熱烈崇拜林肯(他也是依利諾斯人)。林肯是個神化了的平常人，殉道者，憂傷的人——總之是美國的縮影。桑德伯格給他的英雄寫了一部長達六卷的傳記；林賽生在春田市，這是林肯極為熟悉的一個市鎮、馬斯特斯的父親和威廉·赫登合開過律師事務所，而威廉·赫登是林肯做律師的時候生意上的合夥人。

"我在童年時代從來沒有聽說過新英格蘭，"林賽這樣寫道。馬斯特斯和桑德伯格(他是瑞士移民的兒子)基本上也和林賽差不多。不論在情感上還是在地緣政治上，密西西比河流域都是他們的心臟地區。芝加哥是他們的都會，他們想在詩裏捕捉以芝加哥為首府的中部地區的氣氛。特別是桑德伯格和林賽，總想解答美國公眾的大難題，把尋常事物變成非凡事物，從普通事物裏尋求意義。

做這種工作，風險很大。詩人很容易陷入講演臺上慣用的辭藻，過於注意所謂大丈夫氣概，過於讚美美國西部的拓荒精神，以至讓群眾掩蓋了個人；一句話，用一般描寫代替了一己的遠見。把市井言語寫進詩裏也不是一件容易的事情。俚語方言很容易過時，或者看不懂，或者只是理解上有障礙，或者只是假"通俗"。桑德伯格和林賽起初盡可能要與人民打成一片；事實上，桑德伯格的確是普通人民出身，在從事寫作以前，當過臨時工。

他們努力的方向是要創造一種屬於群眾及為群眾寫的詩。他們的事業受到許多方面的支援：一、現代運動對於反對舊詩所用的題材與字彙所抱的同情的態度；二、美國通俗語言純真的生命力；三、黑人的特殊貢獻，那種久居人下者熱情澎湃富

於憂傷的人生哲學，和黑人對於用節奏來表現情緒的天賦才能，這些因素都巧妙地表現在爵士樂裏了，使之成為獨具一格、無拘無束的音樂形式，其來源，誠如一個黑人所說，不是"醇酒、婦人、雅調"，而是"暴飲、縱慾、哀歌"。

有了這些幫助，卡爾·桑德伯格的詩誕生了。他最早的一些詩，發表在一九〇四年，沒有受到注意。十年後，讀詩的人能夠欣賞他的詩了。他的《芝加哥》一詩得了獎；這首詩所以能夠得獎，也許是因為它登在哈里特·門羅的雜誌上，而且是歌頌芝加哥的。可是幾年後他的《芝加哥詩集》問世，讀者對於桑德伯格才真正表示了熱烈的歡迎。顯然他是以惠特曼為師的，不過觀點儘管相同，他卻沒有模仿惠特曼。他的詩，雖然也有像長長的散文的，一般說來卻是簡短、精煉、口語化。這些詩讚美芝加哥軋軋的市喧，陽光普照的草原，樸實的人：

我說的是新城市和新人民。

我告訴你過去是一桶灰燼。

我告訴你昨天是消逝的風，

是西方降落了的太陽。

我告訴你世上沒有旁的東西

只有浩瀚無際的明天，

長空萬里的明天。

和惠特曼一樣，桑德伯格在這些詩裏承認，世上有的是醜惡和不幸。不過，他敘述世上的不平像個舊日的激進派；不公平的事固然使他憤怒，可是他並不沮喪。他基本上是個滿足的人，因為他愛他的世界，在極尋常小事裏——如壘球比賽，在勞動中的"南歐"和"南歐下層"工人，草原上的農民生活，城市裏的妓女，和黑人爵士音樂的心醉神迷——找到詩趣。

四十年後，並不是所有桑德伯格的詩都經受住了時間考驗而歷久不衰，不過大體上還是生氣勃勃，親切可喜的，絕非羅賓遜的詩所能比擬。這些詩富於溫情，但不涉傷感。詩中所用的俚語是純正的成語，融合著桑德伯格對於人類的眷戀：

隨便那一條街上熙攘的人群，在買衣服和食品雜貨，向英雄歡呼，或在投擲五彩碎紙，吹鐵皮喇叭.....告訴我，愛人的人是否是失敗者.....告訴我，還有誰比愛人的人得到的更多.....化為灰塵之後.....在清涼的墳墓裏。

桑德伯格想要證明，我們就是在最沒有詩意的事物上也可以寫出像樣的詩來，也可以在嚴肅的主題上運用俚語，使主題深刻化，而不流於滑稽。比如他第三卷詩集《煙與鋼》(*Smoke and Steel*, 1920)中的一首《奧沙瓦托米》('Ossawatimie')寫約翰.布朗，由於不拘形式而收效大佳。且看其中最後一節：

他們把他抓住

那些愚蠢的殺人者如願以償

私用絞刑做得非常成功，我的天。

他們把他抓住他就完蛋了。

他們把他打得粉碎他卻站了起來。

他們把他埋了他卻走出墳墓，我的天，

還在問：這血是從那裏來的。

韋切爾.林賽寫的詩則有點異想天開，或者過於慷慨激昂，可是其中也有幾首好的，在氣勢上足以和桑德伯格匹敵。他年輕時，既不善歌，又不能詩，但是志氣很高，要做"青年會救世軍偉大的歌手；要既有書卷氣，又有男子風度；要當一九〇五年芝加哥最偉大的人物"。可是芝加哥在一九一三年以前對他毫無所知，直到那一年，哈里特.門羅的雜誌才刊載了他的《威廉.布斯將軍進天堂》，這首詩證明，他那三個天真的願望，前兩個已經達成。在中間那幾年裏，他在美國到處流浪，"用音韻換麵包"，拿自己和別的漂泊者相比，把自己說成是漫遊中西部遍撒果園種子的"約翰尼.蘋果種"；橫越阿帕拉契山首先進入肯塔基的丹尼爾.布恩；巴納姆型的馬戲班人物；到處遊說勸人戒酒的人；吉卜賽人；復興會的佈道者，特別是那些"口吐烈火，心堅如石"的基督弟子。這些人組成了他的美國聖徒傳，此外還加上(除了林肯之外)約翰.布朗、安德魯.傑克遜、依利諾斯州長阿爾提吉爾德，民主黨領袖威廉.詹寧斯.布賴恩等人。這是一本奇怪的英雄譜，裏面還容納了一些電影明星和濟慈、愛倫.坡、惠特曼、馬克吐溫、奧.亨利。他為這些人設計了一種音節沈重後來被他稱為"高級雜耍"的劇詩。這種詩要高聲朗誦，讓聽

眾也參加進來，就像在野外集會上佈道士引導會眾一起唱詩那樣。《威廉.布斯將軍》是這類詩中適合高級讀者趣味的第一首：

布斯用他那渾厚低沈的聲音大膽帶頭——

(你們在基督的血裏沐浴過嗎.)

聖者莊嚴微笑，他們說道："主來了。"

(你們在基督的血裏沐浴過嗎.)

如果這些詩的用意是鬧著玩的，如果裏面有一點恩賜的意味，那就讓人受不住了，然而這裏的用意是嚴肅的，所以林賽可以讓它包含一點可喜的滑稽：

他的情人和他的母親是基督徒，為人溫順"

她們每週為達賴厄斯洗燙衣服。

一個星期四他在門口迎接她們：

照常付給她們報酬，但是態度不好。

他說："你們的但尼爾是個死了的小鴿子。

他是個勤勉的工作者但他總談宗教.....。

和桑德伯格一樣，他從黑人那裏學到不少東西。他的父親曾把《雷摩大叔》大聲念給他聽。他們住在春田的時候，家裏有黑人僕人，他永遠認為自己是半個南方人："那種不可解釋的梅森—狄克遜分界線，森嚴可怕，一直穿過我們的心田"。他最好的詩裏，他描寫的是一般人看見演員們鮮豔的服裝，聽見讚美詩的節奏和牧師與政客的演說時感動的情形。從他們光采奪目的吹奏樂團的身上，從他們近乎欺騙和瘋狂的演出中，他寫下這樣一首卓爾不群的詩：

馬戲團中所有可笑的絲綢

臨風招展著政治的旗幟，

蜜糖心兒浪漫色彩黃澄澄的大鴨梨，

還有那沿街而下的火炬，直到世界盡頭。

空談和閒話裏有了永恆的真理。

誇誇其談和高聲吵鬧裏真有人被打穿頭顱。

西部——那個充滿了明天、充滿了美國神話的世界——以狂想的形象進入林賽的想像，那種狂想是美國一般人的狂想。他的想像在澄明的時候有一種天賦的純潔，使他為兒童寫了幾首迷人的詩歌(《月亮是北風的點心》，《可是那頭禿鷹很溫柔》)，使我們想起了杜安尼埃·盧梭的繪畫，把粗俗的現實和理想世界結合得天衣無縫。

桑德伯格和林賽走的是繃緊的鋼索；假如他們的詩在張力上一放鬆，就要摔到兩個極端去，不是平淡乏味，就是無病呻吟。

我是貧苦者的夢，  
我是黃金色的夢。

林賽的馬戲班英雄詩女神這樣歌唱。在他許多首詩裏，那種奇妙的結合破滅了。同樣的情形也逐漸在卡爾·桑德伯格的詩裏出現，縱然他的才氣較大，事業也較久。他一看到普通人的動人場面，一聽到他們的談吐和歌聲，就會激動起來。他把這些東西全都寫入他那動人的不朽的林肯傳(前兩部出版於一九二六年，後四部一九三九年)；他的《美國歌集》(*American Songbag*, 1927)是一部有用的歌謠選集。在《人民，是的》(*The People, Yes*, 1936)詩集裏，他相當成功地表達了他對普通人的信心，用的是交織在一起的諺語和俏皮話。然而逐漸地，由於淡化的過程，由於尋常生活蓋過了詩的靈感，桑德伯格的寫作不再像過去那樣令人難忘了。早期詩中那種堅實的精煉，讓位給了咒語般反覆的語句，在《記憶石》(*Remembrance Rock*, 1948)裏，甚至讓位給關於美國大事的水腫似的枯燥記錄了。可是他是眾生中最誠實的人，後期的失敗，只是因為他想辦一件最難的事情而已。

說到埃德加·李·馬斯特斯，也有一點失去聯繫的情況。馬斯特斯是“芝加哥文藝復興”(說“復興”是錯誤的，因為那正是芝加哥文化上的初生)期中第三個本地詩人。他年輕時一直致力於寫舊體詩，後來忽然找到了新聲。希臘選集中的簡短雋語和墓誌銘式的詩文，使他獲得了靈感，靈感也來自因為依利諾斯州小城居民未能充分享受人生而產生的一種沈痛感；此外他還從別人——特別是桑德伯格——寫自由詩的經驗中，獲得靈感。一九一四年他開始寫作後來收入《匙河詩集》(*Spoon*



*River Anthology*)的那些詩篇。這些都是埋葬在一個依利諾斯州墓地裏的居民自己訴說的墓誌銘式的詩文，情調上有輓歌的哀愁，間或也有對生命的禮讚，但整個印象是對人生中的恥辱和失望的總暴露，筆調清瘦而感傷。夫妻、父母和子女都用自己的觀點訴說"發生過的事情"。因為這種緣故，墓誌銘式的短詩互相重疊，構成了這個社會的一幅複雜的圖畫，個人是孤立的，卻又和別人牽涉在共有的罪衍裏，無可倖免：

啊!有多少次我和歐內斯特.海德  
爭論關於自由意志的問題，  
我愛用的比喻是普裡克特的牛  
用繩子拴著去吃草，你知道它自由的限度  
就等於繩子的長度

可是有一天普裡克特的牛掙脫繩子——把說話的人用角抵死了。就詩論詩，現在看起來，《匙河詩集》就像上面所摘的這一段，並不怎樣出色。它對人性的評論，一般說來也不怎樣深刻。不過在他那個時代它卻是新詩中流傳最廣的詩集，就是在今天它還保有足夠的力量和誠懇的態度讓我們看出它當時何以受人歡迎。儘管他後來的作品由於一種令人不愉快的誹謗人的觀點(如在他那部"揭穿內幕"的傳記《林肯這個人》中所表現的)而受到損傷，但馬斯特斯卻在《匙河詩集》中巧妙地完成了哈姆林.加蘭和別人在散文中所要完成的工作。馬斯特斯用他的方法，像桑德伯格和林賽那樣，幫著擴大詩的領域達到了前人所不敢想像的地步。

同時代另一個獲致盛名的詩人是羅伯特.弗羅斯特。他出生加州，卻一直以新英格蘭為家，幾乎所有的詩作都以新英格蘭為背景。在一九一三他三十八歲那年，他的詩終於引起一位出版商的興趣。這事發生在英國，一年前他搬到那裏住，準備"寫詩，過窮日子，不再使家裏生氣"。他的第一部詩集《少年的意志》出版後，立即成名；第二部詩集《波士頓以北》(*North of Boston*, 1914)，比第一部還要成功。他第二年回國，在新罕布夏州一個農場定居，繼續寫作，聲譽日隆。

許多人說，弗羅斯特是本世紀美國最偉大的詩人，可是和前面幾位比起來，顯然不像他們那樣完全是現代運動的產物。雖然他的韻律形式變化多端，但乍看之下

也挺合乎正統。他用的是新英格蘭的語言，然而不是用來使讀者坐立不安的土話。他那個時代的作家無不醉心描寫城市，但城市在弗羅斯特的作品中卻沒有地位。他是鄉下人，有鄉下人顯而易見的保守性；因為鄉村生活有它季節性的生長與衰落的沈重節奏，凡是住在鄉間的，都逃不開它春來冬往的連續性。不過弗羅斯特的調子卻是"現代的"：你永遠不會把他誤作惠蒂埃，另外一個寫新英格蘭鄉村生活的詩人。弗羅斯特絕不擺架子；他明白表示他決意不想具有詩人氣質。詩的成分必須來自詩人描寫的情景，是一種額外的不請自來的思酬。桑德伯格和林賽雖然也堅持要有日常生活經驗，可是他們和惠特曼一樣，認為他們是詩人，至少是行吟詩人。而弗羅斯特卻是農民，詩可以說是他在無意中賺來的東西。農村是他的一大組成部分，是他對於現實的依傍，並不是用來增加地方色彩或是消磨週末的。

他的詩是在這個農民的世界裏產生的。他對這農民世界，瞭如指掌，知道怎樣把它用文字輕而易舉出色地表現出來。他的沈默寡言、貧困而尊嚴的新英格蘭人，出現在獨白裏，有點像羅賓遜或羅伯特·布朗寧語中的獨白，但別有妙處。他筆下的人物在沈默中說話謹慎，字字都有份量，口若懸河不合他們的本性。他們不像羅賓遜那樣絮絮不絕，也不像布朗寧那樣突然迸發。他們的寂寞田莊，寒冷冬日，過於短促的夏景，逼人的窮困，逼人的荒野，逼人的死亡——這一切都給人以人們在緊張中生活的感覺。這種緊張也表現在詩裏，片刻鬆弛相形之下幾乎成了無度的狂歡縱樂。達裡，再重說一次，那種艱苦，是新罕布什爾州生活中的艱苦，不是詩人生安硬造的，當然弗羅斯特描寫時自有其生花妙筆。

但是這裏有一個區別。在說明這個區別的時候，我們可以看到弗羅斯特雖然寫得很美但不能成為第一流詩人的理由。用他自己的話來說，詩"從得意處開始，挾著衝動的傾向，沿著第一行確定了的方向，碰到一連串幸運的事情，結束時對人生作一番澄清，未必是重大的澄清……而是於一瞬間對混亂的抑制……一路寫去詩情悠然，寫到最後一行，發現佳句正等在那裏，既明智，又悲哀……"最後一行並不是教訓，而毋寧是麵包的硬殼：如果讀者想做夾心麵包，得自己動手去切。另外一個間接的說法(或者說弗羅斯特所羨慕的一種態度)見於他的《灶頭鳥》一詩的最後幾行：

這隻鳥將如其它的鳥

要不是它知道唱著的時候就是不唱。

它差點兒用文字提出的問題

是如何理解一件減縮了的事情。

我們又在猜謎了；因為他討厭為寫詩而寫詩，一般認為是詩人的素材和功能的東西，大部分都給他否定了。就弗羅斯特而言，事件的經過是無可比擬地表現出來他立足於本土之上，你是打他不倒的。不過，他所說的澄清——那是詩人必須表露他之所以為詩人的時刻，不管多麼不著痕跡的表現有時是不足的：過於輕描淡寫，過於躲躲閃閃，聳肩了事。碰到弗羅斯特比較用心進行澄清的時候，我們的懷疑也沒有減輕，因為他的澄清似乎表示對於混亂的抑制，轉瞬即逝，而且表示他重視樸素的事實勝於深奧的真理。儘管如此，弗羅斯特畢竟是個重要詩人，寫過一些完美的詩——這當然是一句十分難得的稱讚詞。

就弗羅斯特和中西部詩人而言，如果我們過於強調他們與世界動態的距離也是不對的，可是他們確乎和具有都市和世界觀點的東部詩人有所不同。東部詩人和倫敦、巴黎有聯繫(弗羅斯特在英國時住在鄉下，不住在倫敦)。紐約城裏格林維治村那個區域、比芝加哥更能給他們一種奔放不羈的氣氛，同時也使他們有機會熟悉藝術、音樂與戲劇平行發展的趨勢。然而他們和芝加哥詩人也有一些共同之點，儘管彼此解決的方法不同，遇到的問題卻是相同的。他們的詩作都可以在哈里特·門羅的《詩刊》上發表。威廉·卡洛斯·威廉斯的詩裏就反映了一些這些相同和不同之點。

威廉斯生於新澤西州，後來一面行醫，一面作詩人。他的詩取材於新澤西州魯德福鎮的生活，不管素材多麼粗糙，多麼實而不華，他都能通過詩的想像力，化腐朽為神奇。另外一個詩人沃利斯·斯蒂文斯這樣評論威廉斯："他對不能入詩的東西的狂熱，是流在血液裏的狂熱"，可是我們可以在他的詩裏找到"空幻與真實的結合，多情善感與不能入詩事物的結合，兩個極端經常在相互作用"。在這種地方，威廉斯和弗羅斯特不同，威廉斯在生活 and 詩裏，承認內涵與外鑠經驗之間(或者說解釋與實際經驗之間)有極大的距離，而弗羅斯特應該按部就班做事的時候，

卻不給後做的事情(來世學)以任何地位。在這裏我們又碰到那個美國之謎了，而威廉斯並不是永遠都知道怎樣解答的。他有一首最受稱讚的詩：

這麼多的事  
依靠  
一架紅色的  
手推車  
給雨水擦得  
晶亮  
旁邊有些  
白色雞雛

這詩閃耀著兒童眸子裏的親切感，而結構又拙中見巧。可是如果詩人只是一味寫這樣的印象，讀者對他的表現就要厭倦了。但威廉斯和弗羅斯特不同，一直在求改進，他處理題材的時候，有一種詩人對詩的強烈關切。他堅持詩有解釋的必要。他雖然多少年來一直都為默默無聞的小雜誌寫稿(那些小詩刊，用一句名言來說，是為了爭取詩的自由而死)，他一方面拒絕簡化他的反應，一方面還保存了對於周圍環境的清新感。他對人類有深切的認識和感情，但從不作溢美之詞。對他而言，他們從未成為"人民"，所以作為對於現實的一個說明，他說：

我們這些不足取的  
人物的可怕的面孔  
的美

這比桑德伯格的許多詩，比某些弗羅斯特的詩，都深刻些。他寫一場壘球比賽的那幾行詩，也一樣：

那群人歡呼的  
是夏天，是夏至  
那群人在笑  
詳細地

永遠地，嚴肅地  
漫不經心

"除開事物本身，別無其他觀念，"威廉斯這樣說道。可是雖然他在一九一七年以前熱心於把詩從說教與雕琢中解放出來，卻不讓事物冒充是詩的最終目標。因此他在近年以來便開始給那個謎尋找一個出奇的有效解答，這可以在他的長詩《佩特森》('Paterson')(他給新澤西故鄉起的名字)最初幾節中看出來，但隨後的幾節並沒有保持住最初幾節的氣勢。威廉斯有時是個笨拙的詩人，看見什麼新的觀念便馬上抓住，有一點擺脫不掉自由詩的舊作風(這個毛病弗羅斯特就不曾犯過)。他的簡短跳動的詩行和朦朧的遣詞，不是美國以外的讀者容易瞭解的。但他畢竟是個好詩人，視野廣闊。

他在賓夕爾法尼亞州立大學攻讀醫學時，結識了兩位年輕詩友，其中一個是不久前來自愛達荷州莫斯科鎮的埃茲拉·龐德；另一個叫希爾達·杜利特爾，是天文學教授的女兒。他們始終要好，這友誼給了威廉斯不少好處。龐德是個極其早熟、容易生氣的青年，把志趣完全放在文字與觀念上面。他這種獻身精神把他帶到倫敦，希爾達·杜利特爾也一樣。在倫敦，他們和一個由哲學家休姆領導的一群人聯合起來，自稱意象派詩人。這群人宣佈了一種新詩，用休姆的名言來說，就是要"愉快，平淡，而精緻高雅"，所謂作詩"不折不扣是文字上的細工鑲嵌，字字都須十分確切"。細工鑲嵌正好可以形容意象派詩所追求的品質；因為鑲嵌工作需要極大的細心與技巧，可是它又能產生一種印象派的大膽的效果——說得更確實些，那種"點彩派"大膽的效果，像在修拉的繪畫裏所表現的那樣。或者採用龐德的解釋，"意象主義的要旨，在於不把意像當作裝飾，意象本身就是語言。"由於他們十分關心精簡和濃縮，過去被認為是裝飾的東西現在要納入詩中成為一個整體；正式的韻律要為"音樂詩句的連續出現"所代替。在這個階段裏，龐德和別的詩人(龐德永遠是一個沒有私心的強者，不久就成為那群人中的盟主了)所受到的主要影響不是印象主義，而是東方詩。他們在中國和日本詩裏(他們認識中日詩篇依靠的是朱迪思·戈蒂耶的翻譯和波士頓東方學家歐內斯特·芬納洛薩的著作)"找到了完美的含蓄：精煉的字句。在這個緊要時期，在倫敦一如在芝加哥，什麼事都像新的。他們在無比興奮中，準備在自己的詩裏煉成至高無上的精純。

龐德寫好一首三十一行詩，寫好就毀掉了，說它"不夠強烈"。半年以後，他用同一個主題——"在巴黎地下鐵道車站看見一些美麗的面龐熱情迸放的一剎那——又寫了一首十五行的詩。又過一年(時間因素在這裏似乎很遠要，宛如酒之醇化)，他終於把那首詩壓縮成兩行：

人群中這些面孔的幽靈，  
一根潮濕的黑樹枝上的花瓣。

龐德還寫過幾首"強度"與此類似的詩。希爾達·杜利特爾(她的作品部署名 H. D.，連自己的姓名也壓縮了)也寫過一些密實可喜的意象派小詩。

這一運動不久又吸引了另外一位美國詩人，波士頓的艾米·洛威爾小姐。她在一九一四年夏天到達倫敦，帶著她的深紫色汽車和兩個穿著深紫色制服的司機。沒有多久，她就成為龐德(他這時已把興趣轉到別的方面)所稱"艾米主義"的領袖了。起初她忠於她的主義，隨後她又拋棄了它，轉而去寫多音散文。她奔放的熱情不容許她受意象派待那樣嚴謹的格律的拘束。她後來寫了一本濟慈傳，長達一千一百六十頁。

意象派詩只是一個中途站。它的局限性從上面引述的龐德那首詩裏就可以看到。那首詩已經超過最大強度的頂點，使它有一半成了只有自己才能瞭解的暗示。那個意象的本身，寫成詩的可能性不大，如果詩人沒有最熟練的技巧，那就只是破壞詩意的裝飾性詞藻。它也許並沒有它的創造者所設想的那樣新奇，也許也不如他們所希望的那樣富於革命性，但畢竟是一個重要的中途站。在詩的世界裏，它是改革的象徵，也是改革的力量。這一運動具有那個時代特有的熱情和振奮，它堅持簡約，擁護自由詩的路線。它的影響，即使在意象派詩人分道揚鑣之後，依然發生作用。意象運動興盛的時候，傳回美國，由龐德通過門羅小姐的《詩刊》宣揚他的主張。

龐德在意象期過後不久，也利用過瑪格麗特·安德森的《小論壇》，把它當做現代主義的一個堡壘。這件事情是他在歐洲做的，那時他已決心在那裏定居下來。也許只有美國人才有他那樣的胃口，只要對新詩有用的，他無不親嘗一番，使新詩能夠從早期興高采烈地打倒偶像和試驗階段過火的作法，轉入成熟的境地。法

國的象徵主義，紀元前羅馬詩人塞克斯塔斯.普羅帕提亞斯的輓歌，法國東南部古州的民謠，東方寫詩的技巧，中古英文，所有這些還有別的形式，統統被龐德吸收到他的新詩之中。他的博學使一般讀者氣結，有時也被專家提出質疑。他的高傲，在第一次世界大戰之後，使他陷入一種龐德式的法西斯主義。他個人的乖僻行為，雖然不很光彩，但並不因此減低他在探究方面的重要性。他對於美國詩人的影響(且不說他對英國詩人的影響了)，可以在他的好友威廉.卡洛斯.威廉斯的自傳之類的書裏看到。龐德對這樣的同時代人貢獻極大，並不是因為他痛詆美國，而是因為以自己的行徑表明，專業詩人如果有勇氣拒絕阿附時好，即使出生在愛達荷州莫斯科鎮那樣偏僻的地方，也可以馳騁於天下的。

沃利斯.斯蒂文斯的詩，甚至比威廉斯的詩，更具有龐德懸為目標的那種卓越技巧。斯蒂文斯在一家保險公司工作，做到高級職員：可是這份工作對於他的寫作，只起到相反作用。他說他是個浪漫詩人，他用浪漫這個形容詞來解釋他和周圍世界複雜微妙的關係。用他自己的話說，他"仍然坐在象牙之塔裏，可是他堅持，如果不是因為他從塔頂上可以清清楚楚地看到公共的垃圾堆和廣告招牌，那種生活就難以忍受了.....他是一個單獨與日月為伍的隱士，可是他執意要看骯髒的報紙。"他不喜歡他那個時代，但是他又不想去控訴它(除非間接)，更不想提出一套新的社會秩序。他的批評文字格調很高，很有個性，一如在他最初發表的詩(一九一四年《詩刊》)裏所表現的，看了沒有一點令人生厭的地方。他屬於現代運動，並不是"紫紅十年"(這是托馬斯.比爾給一八九〇年代的封號)的殘存人物。這是他寫的《十點鐘的覺醒》：

那些房子裏  
都有穿白睡衣的幽靈出沒，  
沒有綠色的，  
也沒有紫色鑲了綠邊的，  
或者綠色鑲了黃邊的，  
沒有一個奇怪的，  
穿著繡花錦襪  
和珠繡色帶。

人們並不要  
夢見狒狒和玉黍螺。  
只有這兒那兒一個老水手，  
醉了穿著靴子睡覺，  
在紅色天氣裏  
捕捉老虎。

一九二〇年代初期有一個批評家引用這首詩把斯蒂文斯嚴肅地教訓了一頓，說他把文字當瑣細的裝飾品玩弄。我們可以同意，把這首詩和桑德伯格、林賽、馬斯特斯、甚至和威廉斯的詩放在一起，是有一點不倫不類。我們看得出，斯蒂文斯喜歡顏色，顏色表示活力和想像，和白睡衣所象徵的沈悶的拘謹形成了顯明對照；他用的意象也可以說是牽強不自然的；所描寫的景並不"真實"，甚至那個老水手也不是一個真水手，說他是芭蕾舞中的水手倒還說得過去。

在後來的詩裏，斯蒂文斯有時把讀者帶得暈頭轉向，走過生疏的街道，到了幾乎胡鬧的程度(譬如他選擇的題目《叔父的單眼鏡》、《下賤的裸體女郎開始春航》，和詩的內容並沒有顯然的關係)，實在說已經接近達達主義和超現實主義的"不連貫性"。超現實畫家梅裡特·奧本海，用毛皮造了一個杯子(配上杯碟和茶匙)。斯蒂文斯有些詩，我們可以說，和那個茶杯具有差不多的效果。毛皮茶杯式的詩句，想像豐富得出奇，可是"沒有用處"，因為它對讀者既無忠告，又非慰藉，有的只是一種過於精微的喜悅。或者說它們像某些十八世紀的詩，或者是史迪威兄妹的某些詩，敘述經驗用的是——我們姑且這樣說——一種高度文雅的感性的繞光鏡。

可是這些說法完全沒有接觸到斯蒂文斯的要義。公共垃圾堆的景象對他非常重要，它代表的是"詩和現實永遠不停地在進行基本性戰鬥"。他所說的現實，往往不是每一個人的現實：

烏鴉是現實主義者，可是那樣說來，  
金鶯也可能是現實主義者。



現實和想像，以及二者交互的關係，是他的一個重要的主題。他不佩服超現實主義，因為它"只有發明，沒有發現。要蛤蜊拉手風琴是發明，不是發現"。他認為詩能夠(也許必須)用最不大可能的途徑接觸現實，但是不能用跳入黑暗的方法。各種香氣和火花都合乎需要，只要詩人知道不能入詩的平凡事物中的垃圾堆就行。按照這個看法，《十點鐘的覺醒》顯然不像他初期被批評家所說的那樣，只是一種顏色遊戲。它經得起仔細的研究；這是一首完整的詩；寫的時候毫不費力，不像某些同樣長度的意象詩，是辛辛苦苦用各種技藝擠出來的。它雖然具有舞臺佈景那種平庸乏味的明亮氣氛，但又遠勝於此。它是有意義的，它是一篇優美的寓言，講的是平凡和詩的現實。他在後期一些詩集裏，例如《秋天的黎明》(*Auroras of Autumn*, 1950)，持論有一點過於露骨——蘭德爾·賈雷爾說過"就像喬治·莫爾彈奏鍵琴似的"。這仍然是那個美國謎，詩人想在裏面尋找"拉丁文聖經的胡言亂語"，想"用一種特殊的語言訴說"

一般事物特有的力量

把想像的拉丁文

和混合語言攙在一起。

不過那個謎從來沒有像這樣講究地處理過。沃利斯·斯蒂文斯是我們這個世紀中一名最有成就的詩人。正如第一次世界大戰以後開始寫詩的馬裡安·莫爾一樣，他已經不再理會有關人民和大眾等粗淺的說法了。他認為，使梅爾維爾心裏充滿罪戾和失望的藝人的孤獨，原是理所當然的事，他以成年人的平靜心情追求他的微妙的目標。他和他的比較喧囂的同事一起，表明美國詩業已成年。和歐洲比起來，文化已不落後。的確，像龐德和格特魯德·斯泰因那樣的美國人在歐洲先鋒運動中站在最前列，還在招引別人前進。雖然一大半美國人遠遠拖在後面(甚至比英國或法國的公眾還落後)，幾乎也沒有引起這個神奇時代詩人的不安。他們可以通過小型雜誌彼此交流。他們也可以沈溺於嘲笑權威這個美國的老把戲。艾米·洛威爾是詹姆斯·拉塞爾·洛威爾的旁系後代，一生都把老人家奉為主臬。有人告訴她，她的詩其實比她的前輩寫得好，她開心得不得了。雖然很少有人能夠像她這樣和前一代有如此令人敬畏的關係，大家都和她具有同樣的信心：一場革命確實正在進行之中。

第十二章  
第一次世界大戰後的小說

Fiction Since World War I

捨伍德.安德森 (Sherwood Anderson, 1876—1941)

辛克萊.劉易斯 (Sinclair Lewis, 1885—1951)

歐內斯特.海明威 (Ernest Hemingway, 1898—1961)

斯科特.菲茨傑拉爾德 (F. Scott Fitzgerald, 1896—1940)

約翰.多斯. 帕索斯 (John Dos Passos, 1896—1970)

詹姆斯.托馬斯.法雷爾 (James T. Farrell, 1904—)

約翰. 斯坦貝克 (John Steinbeck, 1902—1968)

威廉.福克納 (William Faulkner, 1897—1962)

托馬斯.沃爾夫 (Thomas Wolfe, 1900—1938)

第十二章  
第一次世界大戰後的小說

一九一八年第一次世界大戰結束，一九一九年簽訂了和約(同年美國國會通過憲法第十八號修正案，使美國在理論上成了禁酒國家)，美國作家從此進入了一個新的離經叛道的時期。在某些方面，這只是一些早期運動的繼續，可是作家們並不這樣想。他們不承認和戰前作家有任何關係，也許只有德萊塞是例外。亨利.

亞當斯說過，美國歷史上並不代代相傳，後代人不向前代人學，也不能向他們學。亞當斯同時代的人，很少同意他這種見解，但是他的《教育》在一九一八年出版普及本後，立即受到年輕人歡迎。他們堅信，如果他們還不曾找到問題的答案，無論如何也已經找到了一些父輩從未發現的線索。論年紀，亞當斯可以做他們的祖父，他們既從他那裏學到了東西，那似乎證明他自己的說法不能成立。如果有人提出異議，大可以這樣反駁，說亞當斯所以能夠和他們發生聯繫，只因他和他的時代脫了節的緣故。戰後那一代，所謂"迷惘的一代"—又有誰像他們那樣有強烈的自我意識呢。迫不及待地發掘過去埋沒了的人物。他們使諸如梅爾維爾等人的作品又流行起來，他們為前輩人的愚昧表示遺憾。

他們認為自己這一代非常特殊，遇到的問題也如此。我們很難估計，這種信念受戰爭多少影響。毫無問題，戰爭是件大事。歐洲人最難以瞭解的，是戰爭對美國所起的超乎比例的巨大影響。就參戰時間或代價(包括生命、金錢和精神)而言，相對說來，美國的損失原本不算很大；美國兵參加西線作戰，也只打了四五個月。可是對於戰爭的憎惡，厭而遠之的心情，在美國卻是普遍的；小說家伊迪絲.沃頓之所以失寵，就是因為她在《馬恩河》(*The Marne*, 1918)和《戰地英雄》(*A Son at the Front*, 1923)裏把戰爭說得好像是一種有意義的鬥爭。不僅富有的共和黨人反對威爾遜的凡爾賽合約，《新共和》的知識份子對他攻擊得尤其凶。美國人當初以十字軍精神("拉斐特，我們來了")參戰，至少是希望花政府的錢到歐洲來樂一陣子，幹點轟轟烈烈的事業。他們離開時，卻深感受人愚弄了，因為那畢竟不是他們的戰爭。誠然，許多歐洲人也體驗過，描寫過這種希望之如何成為泡影，不過美國人的反感要尖銳得多。敏感的美國兵，其感情一夜間就從魯珀特.布魯克的意氣風發，轉變成威爾弗雷德.歐文的憤世嫉俗；不同的是他們不像歐文那樣悲觀守命，他們覺得那幾乎是對自己的侮辱，因而忿怒萬端。二十年代的美國作家，在第一次世界大戰期間的遭遇不外兩種：有的在美軍到達前已投筆從戎(福克納投效英國皇家空軍，海明威、約翰.多斯.帕索斯、愛德華.埃斯特林.肯明斯參加野戰救護隊)，身臨其境，他們覺得戰爭是一場惡夢，根本就不應該參加。有的像斯科特.菲茨傑拉爾德(或如"斯塔茨.朗尼根"，或如福克納《士兵的報酬》(*Soldier's Pay*)中那個年輕的軍校學員)一樣，沒有趕上派往海外，在這種情況下他們倍覺受騙，因為只經歷了幻滅的餘波。在諸如多斯.帕索斯的《三個士兵》

(*Three Soldiers*, 1921)、肯明斯的《巨大的房間》(*The Enormous Room*, 1922)、海明威的某些著作裏，主人公都是美國人，冷眼看別人打仗，而在他們這些超然的旁觀者看來，一切口號都是虛偽的。

人所共信的東西都是虛假的，"藝術家"和社會是隔絕的：一般而言，這是迷惘一代的作家信奉的原則。這都是些否定的說法，正適合那個否定的時代，然而也無非是些無傷大雅的否定。作家並不像他們所聲稱的那樣與世隔絕，至少小說家不是那樣。因為他們既和小雜誌(這些小雜誌似乎總能找到新的贊助人)心有靈犀一點通，又從被他們所痛斥的公眾那裏，得到大量支援。事實上在大方向上，小說作者和讀者並無嚴重分歧。許多美國人也同意戰爭是勞而無功，恐怖駭人的，禁酒是錯誤，性生活是重要的，巴黎和裡維埃拉的日子比美國更有刺激。他們喜歡閱讀以清新明快的散文體描寫這類題材的讀物。作家本人也在竭力掌握這種文體。他們發現辛克萊、劉易斯或歐內斯特·海明威的文體和他們的日常談話並沒有多大距離，和他們所喜歡的體育記者所寫的文章也沒有什麼不同。(二十年代的作家中有許多是新聞記者出身；林·拉德納還當過體育記者。)

但作家們仍然堅持：真偽之間，有閱歷的人和門肯所謂的"群氓"之間，大有區別。戰後那幾年，作家要求的是自由，表現個人的自由。對於這一時代的思想，弗洛伊德的貢獻大於馬克思，雖然馬克思的主義好像也並非全然鑿柙不入。弗洛伊德(按一般解釋)給小說家和戲劇家心裏想說的話找到了一個科學根據。此外，他還幫傳記作家把權威從寶座上拉了下來，使打倒偶像的傳記風行一時。過去和現在赫赫有名的人物給揭穿了，原來也不過是可憐的落水狗。自由人必須覓取自由，這是梭羅的信條，也是二十年代的信條，只是重點不同。人一定要有性的自由，"清教徒"(這是信手拈來送給那些討厭的老前輩的雅號)過的都是畸形生活，因為他們拒絕肉慾。"維多利亞時代的人物"也是如此。像豪威爾斯那樣缺乏性感的作家，二十年代可饒不了他(交接(*intercourse*)這個詞，對威爾斯而言，指的是社交，在他們則指性交)。在性事或社交方面不能使人滿足的婚姻必須解除。一個人必須光腳走路，這不是比喻，實際上也應當如此。這個時期的作品裏有的是脫了鞋，說不定還脫了衣服，在草裏走、在地上躺著的人物。文明使人窒息，相形之下人們轉而崇尚原始。黑人的"淒然一笑"，使人景慕不已，因為他們深得白人

已經失去了的生活藝術的三昧。梅布林·道奇·盧漢出身名門巨富，戰前在義大利，戰時遷居紐約，後來到新墨西哥第四次結婚，丈夫是個名叫安東尼奧的塔奧族印第安人。的確，美國婦女(她們也像英國婦女一樣有了選舉權)對於那個時代的解放運動貢獻極大。她們越有錢，行動越果斷，因為財富可以使她們隨心所欲。

戰後是美國小說作家多產的年代，作品多用散文體，因其最適合表達思想和感情。他們第一位的主題：超脫社會，久已為美國作家所欽注。以前，這可以說是美國的鄉土主題，現在也非常適合歐洲情況了，歐洲作家都在模仿。和爵士樂與雞尾酒一樣，它代表的是美國特色。這個主題生氣勃勃，不受拘束，率直而靈活；既意氣風發又陰鬱憂傷，擴大了滿目瘡痍、疲憊不堪的歐洲的視野。對於美國作家，這真是一個了不起的時代。

在這些作家中，超然派中的佼佼者要數捨伍德·安德森。他是俄亥俄州的商人，婚後因患神經衰弱，拋棄工作，離家出走，定居芝加哥，開始寫作。四十歲時，在卡爾·桑德伯格和芝加哥作家弗洛伊德·德爾鼓勵下，出版了《溫迪·麥克弗森之子》(*Windy McPherson's Son*, 1916)，寫一個和他相仿的人，為了"追求真理"，放棄了自己的事業。在某種程度上，這正是安德森後半輩子事業的寫照。他的長篇和短篇小說，萬變不離其宗，寫的無非是自己的生活，所以筆下《講故事人的故事》(*A Story-Teller's Story*, 1924)、《中西部的童年》(*Tar, a Midwest Childhood*, 1926)，有意把自己寫成亂世中的藝術家。卡爾·桑德伯格和格特魯德·斯泰因都在他的作品裏出現過。在桑德伯格的影響下，他喜歡描寫故鄉中西部的人物，因為他熟悉這些人的一言一行，懂得他們的思想感情。從斯泰因那裏他學到不少寫作技巧。她的《三個人生》(*Three Lives*)和《新詩集》(*Tender Buttons*, 1914)使他懂得了寫真實可謂複雜已極，必須有潤熟的技巧。重視技巧是當時的風氣。他寫的題材基本上沒有連貫性，但技巧往往補救了這個缺點。他雖然喜歡斯泰因，一九二一年遊巴黎時，和她成為知交，不過他卻獨具慧眼，能夠看出她筆力不到的地方。他在一九二二年寫道：她的重要，"不是對讀者而言，而是對那些以文字進行創作的藝術家"。

他技巧上的造詣，見於第一部成功之作《俄亥俄州瓦思堡鎮》(*Winesburg, Ohio*, 1919)。這是個短篇小說集，或者可以說是素描集(有人始終否認安德森寫的是短

篇小說)，主題是童年就已熟悉的小鎮。其中有些人物是失意的老人，執拗而古怪，好發牢騷，也有浮躁不安的青年。這些人物一年輕的，年老的，不老不少的——無不生活在困惑中。他們被人誤解，又想瞭解他人，既渴求愛也指望眾人賞識，要不就沈溺於耿耿難忘的幻想裏，明知別人不會聽他們，還要說說自己的主張。這些人都生息於瓦思斯堡鎮，如死者之長眠於羹匙河墓地。街上暮靄四合之際，他們就夢思悠悠起來。因為背景相同，瓦思斯堡的居民大都彼此相熟，故事之間就有了統一性。然而也正因為彼此認識，更足以顯示他們彼此隔膜之深。有一位名叫喬治·維拉德的記者常在故事裏出現，時而是局中人，時而又是可以推心置腹的局外人。有這個人穿插在故事裏也可以補救安德森脫離中心情節的缺陷；在結尾，他乘早班火車離開瓦思斯堡去城裏，於是把他筆下一概的產生相全都歸結到這個年輕人遁世的念頭。

《俄亥俄州的瓦思堡鎮》中的故事瑕瑜互見。年輕人和窘態百出的談情說愛都是妙筆，因為安德森也是抱著那樣嚶嚶求友的情懷的。有些年齡較大的人也寫得惟妙惟肖——比如在《哲學家》裏，那個半瘋的珀西瓦爾醫生說："世界上人人是基督，都被釘在十字架上了。"就醫生周圍的環境論，這個說法雖然滑稽可笑，卻含有普遍的真理，故事的份量即見於此。

瓦思斯堡雖然寫得很信實，卻不是安德森對小城生活的寫照。這部書是他在芝加哥公寓裏寫的，他說"幾乎每一個人物都取材於公寓裏的住客，其中許多人根本沒有在農村住過。"他認為，不論實際上住在那裏，美國人全都一樣，都是萍蹤不定、無家可歸的流浪者，很少有人找到他們要我的東西。他接連用好幾部長篇和短篇，探索這個尋求真理的主題。一般來說，他的短篇勝於長篇，因為安德森總是以插話形式在探求，所以他的長篇小說往往只能從冗長的問答中得到片刻的領悟。在他最好的作品如《雞蛋》('The Egg')和《我要明白為什麼》('I Want to Know Why')裏(均見短篇小說集《雞蛋的勝利》(*The Triumph of the Egg*, 1921)，對無能和痛苦都刻劃得入木三分，同時他又揭示了生活中某些感官上的愉快。安德森的缺點在於未能充分開展渴求自由這一主題。他筆下的人物永遠在追求，一再聲稱生活和思想都是亂糟糟的一團，這會使讀者厭倦；似乎安德森內心也是如此混亂。弗洛伊德·德爾在評論《溫迪·麥克弗森之子》的時候說："一問"為什麼，，

一切皆了；美國文學幾乎還沒有提過這一問題。"他的那一代人喜歡發問，問了就算，從來不管答案如何，因此他寫的東西對年輕的追隨者極其重要。

艾爾弗雷德·卡津說得好，捨伍德·安德森拿小說來代替詩歌和宗教，辛克萊·劉易斯卻把小說當做一門高級新聞學。安德森強調的是生命的不可捉摸，劉易斯則用優秀記者的諷刺筆調和技巧記錄了生活細節。一九二〇年，他的《大街》(*Main Street*)出版，似乎給了"群氓"致命一擊。兩年後出版的《巴比特》(*Babbitt*)也有同樣的效果。第一部寫的是小城生活，揭露了明尼蘇達州戈弗草原生活的平庸乏味，芸芸眾生的固執偏狹和安於現狀。第二部揭露了美國"天頂市"的種種和城裏自鳴得意的生意人，只有門肯才有這樣的魄力來攻擊愚蠢和庸俗。門肯和內森在一九二四年創辦了《美國水星》(*American Mercury*)雜誌；劉易斯的小說，是趣味盎然的說教，和門肯欣然在《水星》美國文學專欄裏發表的文章極其類似。在愛阿華州、內布拉斯加州，或是阿拉巴馬州，只有一兩個大城市裏少數有教養的人還沒有到俗不可耐的地步，其他各地蠢得出奇的大有人在，有待諷刺家去揭發。這是門肯的口頭禪，而劉易斯的諷刺則見諸文字。在《阿羅史密斯》(*Arrowsmith*, 1925)裏，他寫一個老實人在愚昧和墮落的美國社會中到處流浪。在《埃爾默·甘特利》(*Elmer Gantry*, 1927)裏，他集中攻擊了全國迷戀虛偽的宗教運動。《多茲沃思》(*Dodsworth*, 1929)敘述一個汽車製造商初次旅歐受到的痛苦，在這裏劉易斯約略改變了一下，拿美國去和歐洲對比(美國小說家常用的題材)。他的創作源源不斷，一九三〇年獲得諾貝爾文學獎金(美國作家的第一人)。後來的著作筆力漸衰，對於美國的批評也草草從事了。去世前不久，他對歐洲讀者說"我寫巴比特，不是恨之深而是愛之切，"不免使聽者為之愕然。

在《大街》和《巴比特》初版後這麼久重讀這兩部小說，可以看出劉易斯本人在許多方面就是他針砭的那種人。他寫了天頂市的地產商喬治·巴比特，愛乎·恨乎·甚至他自己也不甚瞭然。他把戈弗草原和天頂市痛斥一番，力圖使讀者相信那裏的居民愚蠢無比，對於外人非常殘酷；話雖出口，卻又捨不得就此了結，於是又把說過的話收了一半回來。比如說在《大街》裏，卡羅爾·肯尼科特離開了討厭的丈夫，要是捨伍德·安德森，小說可能就在這裏結束；但是劉易斯又讓她重回肯尼科特醫生懷抱——讓讀者能夠接受這個結局，這樣做只能暗示她的丈夫畢竟

是個堅定篤實的人，而卡羅爾卻是軟弱而自私的。和門肯與林.拉德納相比，總的說來劉易斯更愛美國。美國質樸無文，他到耶魯讀書，和東部那些油腔滑調的大學生相比，也顯得質樸無文。他對美國可說很熟悉了，然而親暱既可產生感情，又可流於輕薄。佩裡.米勒說劉易斯崇拜狄更斯，可是這又和格特魯德.斯泰因等人的推崇無關。不過二十世紀二十年代美國社會的諷刺材料，也許少於狄更斯那個時代的英國。無論如何，狄更斯雖然有缺點，卻從來沒有把波茲納帕先生打扮成匹克威克先生。但劉易斯卻想這樣做，而目標又是分散的，因此在總效果上就遜色了，儘管每一部分都像西爾斯.羅巴克郵售公司的物品目錄那樣精確。《紐約客》在一九二五年創刊時，直率地說它的對象是"懂得陽春白雪的入世者"而不是"內地小鎮上的老婆子"。劉易斯意中的讀者和他的目標都沒有這樣明確；小市鎮上俗不可耐的人可能是他的親戚，他自然是喜歡他的親戚的。

歐內斯特.海明威的辦法是避開美國社會的正統，筆下的人物，即使是美國人，也不把他們放在正統的社會裏。這個辦法倒適合他自己的生活經驗，戰時駕駛救護車，戰後替一家加拿大報紙採訪希臘土耳其糾葛的新聞。我們談到史蒂芬.克萊恩的時候曾說過，當戰地記者，除了按時把報導寄給遠地支付他薪水的報館外，沒有別的義務。他是以文字為工具的手藝人，不是城裏的知識份子，他是自有其禁律和特權的世俗團體的一員。海明威早期所選擇的職業，使他逐步發展成為小說家。他一九二二年到巴黎，帶著捨伍德.安德森的介紹信去見格特魯德.斯泰因，當時他還是文壇上的無名小卒，她和埃茲拉.龐德替他修改早期作品(有些是詩)，使他感恩不盡。據斯泰因小姐說，西班牙鬥牛的事，還是她第一個講給他聽的。直到一九二六年，他才模仿捨伍德.安德森的《苦笑》(*Dark Laughter*)寫了令人捧腹的《春潮》(*Torrents of Spring*)，裏面還有許多"文縐縐"的東西。那篇小說是獻給門肯的，加了許多引自非爾丁的話，書裏時常提到亨利.詹姆斯、《美國水星》、辛克萊.劉易斯等等。他寫的也是美國——主要是密西根州北部森林地帶，他年少時常去打獵釣魚的地方。他早期有幾個短篇都拿這個地方做背景。他還不能長篇大論地去描寫耿耿難忘的戰爭。他的第一部重要作品《太陽照樣升起》(*Fiesta*, 1926)，把戰爭寫成惡夢初醒的一場惡劇，雖然主人公在戰爭中負傷而失去性愛能力，其他人物也多少受過傷害，可是人人都噤若寒蟬。



故事的敘述者兼主角傑克.巴恩斯，是個在巴黎工作的美國記者。他愛上了貴婦勃雷特.艾希利，一個美麗而放蕩的女子，她也盡可能回報他的情意。另外的主要人物有勃雷特的破了產的未婚夫邁克(蘇格蘭人)、傑克的作家朋友比爾以及另一個叫做羅伯特.柯恩的美國人。傑克、比爾、邁克和勃雷特形成一個意氣相投的小圈子，柯恩終因生活觀不同而被排斥。這種為人處世的態度，雖然難以說清，對於海明威卻非常重要，正如勃雷特所說，"這是我們用以代替上帝的東西"。海明威的大部分作品寫的不是恪守某種生活準則，就是與之背道而馳。在這種地方他有點像拉迪亞德.吉卜林。吉卜林小說裏的人物，往往以行動來擺脫幾乎帶有神秘色彩的約束力。從表面上看，傑克和他朋友所受的約束並不算過分，你可以說他們的行動愚蠢而不負責任；比如說，他們酗酒。然而凡屬志同道合者，彼此只消一顧，使心領神會。他們在某些方面造詣很深，可是從不裝腔作勢。他們從不言過其實，海明威喜歡某些英國人——《太陽照樣升起》裏的哈里斯，《弗朗西斯.麥康伯短促愉快的一生》中的獵人——因為他們既能幹，又不講大話。他所喜歡的人物結成了一個意氣相投的圈子，自有一套風趣的行話；其中最主要的一詞是"熱情的獻身者"，此處指對鬥牛有豐富知識的人。傑克和他的朋友在潘普洛納見面去看鬥牛，傑克有熱情，"凡是熱情的獻身者，雖然旅館客滿也可以找到房間"。

柯恩站在這個著了魔似的圈子外面。他太好講話，愛談自己的心情。他和勃雷特好過一陣子，失戀後，不能雍容大度地面對現實，卻去打了被勃雷特美色所迷的一個年輕鬥牛士，可是那個人不知道用什麼方法在精神上戰勝了他。的確，海明威認為失敗比勝利更有意思。人遲早終歸要失敗的，失敗之後怎樣面對現實，可以判斷此人的氣度。這並不是說海明威不會玩樂。他書中的人物都非常愛好吃喝玩樂，又喜歡釣魚、滑雪、射擊等等。不過這些都是男子氣概的人的試金石，也是熱情的試金石。海明威在自傳性的《非洲的青山》(*Green Hills of Africa*, 1935)裏，天真地承認，他覺得自己人格的完整與否，完全要看當天打獵的收穫。對於他，一如對於史蒂芬.克萊恩，最後的考驗在於死亡。海明威在大戰期間受過重傷，當時覺得生念俱消，後來不論碰到什麼事情都覺得不真實了。他只得竭力尋找近乎真實的東西。因此，生死攸關的鬥牛，便在他的想像中佔有極重要的地位。

他把鬥牛的驚險和美感寫得出色極了，《死在午後》(*Death in the Afternoon*, 1933)通篇寫的就是這個題目。

人們時常批評海明威有很大的侷限性，說他只寫人的莽莽撞撞，不寫人的深謀遠慮，又錯誤地把外露等同於虛偽。的確，他好像特別善於描寫說話不多的人物。他的標準有時幾近荒謬，在他寫得不很成功的小說《過河入林》(*Across the River and Into the Trees*, 1950)裏，學識蛻變為待人接物的學問——如何付小費打發侍者——勇氣和男子氣混為一談。《太陽照樣升起》和後來的《戰地春夢》(*Farewell to Arms*, 1929)中的虛無主義，令人信服地表現了戰時和戰後的普遍情緒。二○年代那種敢闖敢於的精神，值得我們同情，可是《有與無》(*To Have and Have Not*, 1937)中哈雷·莫根的麻木不仁，在三十年代，就引不起我們的同情了。他的文體以簡潔著稱，但有時難免失之過於單調。海明威寫的對話，也有點賣弄口才的味道：

"這個，他們有辦法治。"

"瞎說，他們什麼也治不了。"

《你追我趕》('A Pursuit Race')

然而海明威確實是才華橫溢的作家。早期作品如《在我們的時代裏》(*In Our Time*, 1924)，《沒有女人的男人》(*Men Without Women*, 1927)和《打不敗的人》(*Winner Take Nothing*, 1933)，對別的作家影響極大。模仿他的人多不勝數，以至連他本人的作品都讀來乏味。可是重讀他的早期小說和最好的短篇，仍然覺得新鮮有力。他嚴格限制自己只寫手邊的題材，絕不借助於華麗的詞藻，他在敘事時，筆調一轉，或寓情於景，或情景並茂。比如說在《戰地春夢》裏，春去秋來與戰爭之進展巧合，而又不露痕，作者也沒有特別加以解釋。春天帶來了勝利，到了秋天就不同了：

軍隊也在攻奪那座山，然而不甚得手，秋雨來時栗子樹枝葉凋零，樹枝光禿禿的，樹幹被雨淋成黑色。

下面這簡練的一句也是驚人之筆，描寫救護車的擔架上躺著個奄奄一息的士兵，鮮血一滴一滴落在擔架下面的男主人公身上：

血滴得很慢，像太陽下山後冰柱上滴下來的水。

海明威是個嚴謹的作家，從來不草率出書。他在《非洲的青山》裏說他可能被人誤為藝術家，自己覺得受之有愧。他認為自己只是個軍人，需要慢慢地勤學苦練，就像學釣魚和其他技術一樣。（不過對書名的取捨表明了他的文學素養，也可能訂閱過文學雜誌，事實上他確訂閱了《同路人評論》。）他可能因為重視形式而有傷內容，不過對自己的表現手法始終是執著的。他自有別具一格的意境，在這一點上是當之無愧的大師。例如他擅長寫非英語國家人民的語言[《戰地鐘聲》(*For Whom the Bell Tolls*, 1940)是典型的一例，書裏寫他和西班牙農民在一起]，他巧妙地用了一種"翻譯過來的"英語，提醒讀者他們實際上是用西班牙語在交談。在《戰地鐘聲》裏，還顯示出他能得心應手地狀寫思想感情複雜的知識份子。這本書雖然有些地方寫得極好，可是這並不是他最好的作品。海明威在作品中經常把自己寫進去，混跡於普通人之中，這一點我們很難苟同。那個侍者真是他的朋友，農民真的如此敬重外國人，還是這個美國式的外國人寫得失實，他離開自己的國家，自己的工作，到底在於什麼，在一個陌生地方當新聞記者，不可能對當地社會有深入的研究。當兵也不行，他在前方時格鬥廝殺，休假時尋歡作樂，過的是浮光掠影的生活，說的是洋涇濱英語。

不管海明威是否考慮過這些問題，在他的中篇小說《老人與海》(*The Old Man and the Sea*, 1952)中，"熱情的獻身者"的處境已真實可信。他寫的是個古巴漁民，雖則淳樸，但絕非愚蠢。古巴人和鯊魚的鬥爭，有幾分符合海明威的信條中最純正的東西，書中已看不到那個硬充好漢的運動員的影子，也沒有大部分作家在描寫中南美窮人生活時的那種偽善腔調。《過河入林》出版後，海明威在一篇訪問記裏說：

在寫作上，我已經經過了算術，平面幾何和代數的階段而進入微積分。

當時這句話聽起來像出自妄自尊大的人之口，陷於自我陶醉的境界而不能自拔，頗有一點格特魯德·斯泰因的味道，說明這兩個人一味追求技巧，就好像光憑技巧就可以點石成金似的。可是《老人與海》證明海明威並非故作驚人之談。最初，他和捨伍德·安德森一樣，從超然物外，終於猶猶豫豫地(如《有與無》和《戰地

鐘聲》)轉向寫人的團結。在《老人與海》裏，他講了一個獨力奮鬥的人的故事，用一個人來比喻全人類。然而這絕不是傳聞中他在寫的那部巨著。他在晚年——抑鬱苦悶，最後自殺了事——作品只有幾篇結構鬆散、矯揉造作的東西，描寫西班牙鬥牛，幾乎可以說是出自他人的贗品。他身後出版過一本薄薄的遺著：《不散的筵席》(*A Moveable Feast*, 1964)，寫的是二○年代早期巴黎的回憶。這是一部力作，寫得生動、準確、嚴謹。人物描寫很緊湊，愛憎分明。他把埃茲拉.龐德等人寫得很好，把格特魯德.斯泰因和斯科特.菲茨傑拉爾德寫得非常可笑，有一點惡意中傷。海明威以這樣一部小書結束寫作生涯，未免可悲。他好像是一員年老的運動冠軍，翻閱舊日的功勞簿，既有安慰，又有傷感。文體還算"中規中矩"，像個勉強保持年輕人形相的老年人。

一如安德森、劉易斯和海明威，斯科特.菲茨傑拉爾德也是在中西部長大的。他和劉易斯一樣，到東部讀大學，只是他選擇了普林斯頓大學，而不是耶魯。他發跡於中西部，至於歸宿，則是一處富麗、豪華、高貴的地方，人人(都像他和他妻子一樣)年輕、漂亮、機智、自由自在。他的作品和他的人生經驗極其相似，二者都記錄了一個年輕人瘋狂追求並不存在的完美，他渴望能有一個穩當的立腳點，既可觀察世界又不受其害。因此他進了一所為東部富人子弟所設的大學，努力在同學之中出人頭地。在軍隊裏他羨慕那些打過仗的人，因為他們涉足過險境。他在短篇小說《海盜》(*The Offshore Pirate*)裏，寫男主人公在觀看一群從戰壕裏爬出來的士兵，"他們身上的汗水和污泥，似乎只是他無法弄懂而又不可言喻的一個貴族的象徵"。

菲茨傑拉爾德既然不能有這些象徵，只好一心一意去找別的門路，特別是有錢的貴族社會。他告訴過海明威，在《闊少年》(*The Rich Boy*)中也說過，"特別有錢的人和你我不同，他們佔有得早，享受得也早，這多少對他們有點影響。"這些影響不一定是好的，也不一定討人喜歡。菲茨傑拉爾德明白這一點，他懂得所謂的美國貴族在很大程度上是虛有其名，部分由於美國生活中沒有傳統的貴族形象，這種生活"沒有準則，甚至以往是否有過準則也還是個問題"。儘管如此，他還是像伊迪絲.華頓那樣，死死抱住特權階級觀念，又像她一樣認為這個階級沒有什麼可稱道的。可是她的特權階級是理論上的典範，集溫文爾雅之大成，足

可用以衡量社會上道貌岸然的偽君子；菲茨傑拉爾德並不想拿兩者相比。他只是財迷心竅，被財富能買到的特權——不與圈外人為伍——迷住了。有了錢——同時還要年輕、漂亮、成功，這些也是貴族所不可少的——就可以轟轟烈烈做一個"熱情的獻身者"了。所有的大門都會為你打開了，所有的侍者領班都會對你必恭必敬，配合船期的列車、郵船、班機、豪華的汽車、套房、府第都可以垂手而得；一路陽光照耀，無往不利。貧困是可卑、陰鬱、拮据的，有了錢，人就會大方，慷慨，揮灑自如。生活中小小的不幸——如遺失戲票，假日天雨，住處狹窄——都能一一補救。"慷慨大度"一詞，既是箴言，也是一種生活方式。

這種永保青春的生活方式，或許菲茨傑拉爾德始終沒有能夠完全擺脫。毫無問題，他早期的作品，短篇小說集如《姑娘們與哲學家們》(*Flappers and Philosophers*, 1920)，《爵士時代的故事》(*Tales of the Jazz Age*, 1922)和長篇小說如《人間天堂》(*This Side of Paradise*, 1920)與《美與醜》(*The Beautiful and Damned*, 1922)，和後來的作品相比，顯得不夠成熟。其中的人物顯然都是自己的投影，想得高，敗得也慘。《人間天堂》的主人公，淒慘地回顧了他二十四年的人生，說道"我認識了自己，僅此而已。"僅此而已！這個主人公和別的青年男女，幾乎都是幼稚得任性。剛剛從時髦中學和大學畢業，他們不想再發展，因為發展意味著催人易老，他們緊緊抓住二十幾歲的芳年，好像年逾三十就不堪設想了。他們的戀愛是狂熱的，可是沒有真情；他們都討厭生兒育女：怎麼能有比他們更青春年少的一代呢。

然而，菲茨傑拉爾德的作品，那怕是幼稚的少作，也都文筆流暢，結構謹嚴。他的初衷就是要當作家。他筆下的人物舉止輕浮，正如他本人的生活，而他仍然認為自己是個職業作家。我們可以說他輕浮的同時又保持頭腦冷靜，就像海明威表面上看來恣情狂飲和遊獵，實質上仍然嚴肅認真。"我認識了自己"，並不完全是自吹自擂。他有一種能在耽於聲色之娛之際冷靜觀察的驚人本事：

我只能把年輕的安森·亨特當做外國人來描寫，同時又堅持自己的觀點。只要我接受他的觀點，我就迷惘了——我所能表現的只是一幕荒謬的電影。

他在《闊少年》裏就是這樣去描寫富豪的。他為金錢所誘，又拚命要保持一種超然態度，這很難，因為他拿不出什麼正面的東西來取代富豪目空一切的矜持。說得更確實點，他所能提供的都是在他腦子裏和財富混為一談的貨色。諸如尋歡作樂、蜜意柔情這類東西，年紀大了都要煙消雲散，因為那畢竟只是青春時期的韻事。

在《了不起的蓋茨比》(或譯為《大亨小傳》，*The Great Gatsby*, 1925)裏，菲茨傑拉爾德表現的是財富與青春的矛盾。傑伊·蓋茨比雖然宅第廣闊，夜宴豪華，財富的來源神秘而不正當，他所代表的還是青春。不管外在生活多麼離奇古怪，他的人生只有一個目標，即重續和苔西的一段舊情，為了實現這個目標，他才聚積了大量財富。可是苔西已經嫁給托姆·布坎南，而他們是"大富之家"。雖然托姆另有新歡，而苔西也從來沒有忘情於蓋茨比，可是財富的懸殊使彼此無法接近。最後布坎南夫婦仍然生活在一起，而蓋茨比卻死了——被一個神經錯亂的人所殺，這個人不知道他的不幸卻是布坎南夫婦一手造成的。於是被騙的碰到了墮落的，一起同歸於盡。這個情節有一點像亨利·詹姆斯的《美國人》，其中輕易相信他人的紐曼終於發現面對財力雄厚的貝利加德家族，他縱然略具家財，也是枉然的。詹姆斯這篇小說把意志衝突寫得更為生動，因為雙方雖然完全不同，可是你不能說他們是銅臭熏天的暴發戶，而苔西，甚至於蓋茨比都是這類貨色。話雖如此，《了不起的蓋茨比》是一部篇幅不長的佳作。菲茨傑拉爾德對那個有錢人的世界可謂瞭若指掌，不管裏面的人物是否富有，他把每個人的外表、神情和談吐都寫得惟妙惟肖，淋漓盡致。故事的敘述者，和菲茨傑拉爾德一樣，若即若離地在小說中出現，這就使情節顯得更加客觀。而且，最重要的是這本書淒惋動人。就是在最烏煙瘴氣場面裏，也有不絕如縷的哀怨，待到故事敘述人追憶他中西部的童年時代，以及在故事巧妙的結尾階段，幽怨閨恨竟如泉水噴湧。最後蓋茨比拚命要想把往日追回，帶著它進入將來，這又牽涉到舊日的美國人對於新世界的夢想了。早在三百年前：

就在那玄妙的一剎那，人們面對新大陸一定會屏息驚異……那是人類有史以來最後一次機會面對這種值得欣賞的奇景。

菲茨傑拉爾德在《了不起的蓋茨比》以後寫了一些還過得去的短篇小說，但在《良宵》(*Tender is the Night*, 1934)以前沒有寫過長篇小說，三十年代具有社會意識的評論家，認為這部小說是過時之作。這時候大部分留居在外的人都返國了，錢既已用盡，歐洲也就成了不值得留戀的地方。然而菲茨傑拉爾德寫的是一個留居國外的美國人狄克·戴弗，由於錢太多、家庭問題太多而精神頹喪，他回到美國來不是為了懺悔，而是為了躲避淒慘的失敗。當時的批評家對《良宵》責之過嚴，雖然近來的批評家已為之矯正。在某些方面，這本書勝於《了不起的蓋茨比》；筆勢更有氣魄，篇頁之間不乏睿智巧思。不過這種機巧乃是職業性的智慧。菲茨傑拉爾德擅長構思，形形色色的人物盡收筆底，讀他的文章永遠是樂事。可是早期的缺點依然存在。貫穿《了不起的蓋茨比》的哀怨，在這本書裏沒有寫好。蓋茨比的過錯未始沒有高貴的情操；在戴弗的錯誤又有自怨自艾的色彩，那好像是作者無意中流露出來的。話雖如此，《良宵》仍是一部才氣洋溢的作品。當時有些批評家說他江郎才盡了，我們從沒有這種感覺。菲茨傑拉爾德才氣並沒有枯竭，甚至在未完成的關於好萊塢的小說《最後一位巨頭》(*The Last Tycoon*, 1941)和死後出版的《崩潰》(*The Crack-up*, 1945)裏，仍可見其才思汨汨然。許多美國小說家，由於題材不充實，又不潛心研究寫作技巧，寫到後來，都已無可再寫。海明威和菲茨傑拉爾德兩個在寫作技巧上都曾著實下過一番苦工，如果天假以年，菲茨傑拉爾德說不定可以和海明威一起證明，職業上的才智可以使一個作家獲得更淵博的知識。

如果說菲茨傑拉爾德和被稱為爵士時代的二十年代有關，那麼約翰·多斯·帕索斯這一名字就和三十年代有關，因為他是當時美國最傑出的小說家之一。可是他早在三十年代前已經成名。他和菲茨傑拉爾德同年出世，同樣早熟，他的第一部小說《一個人的開始》(*One Man's Initiation*, 1917年寫成，1920年出版)和《人間天堂》同年問世。第二部小說《三個士兵》(*Three Soldiers*, 1921)出版以後，多斯·帕索斯立時躋身於青年作家(包括已屆中年的捨伍德·安德森)之間，這些青年作家正在解釋他們那個時代的特徵。《三個士兵》的男主人公，約翰·安德魯斯，是個作曲家，他參軍是因為對自由厭倦了，也希望“這一次從實實在在之中，從工作、友情、嘲笑之中重新建立他的生活體系”。可是軍隊生活(先在美國，後在法國)使他十分厭惡。最後成了逃兵。結局是他從福樓拜《聖·東尼的誘惑》

一書裏得到了靈感，正在寫一首樂曲，卻被憲兵捉去，沒有完成的樂曲也被風吹走，並沒有像聰明人那樣把樂曲帶在身邊。多斯·帕索斯似乎在暗示，過於敏感的人注定是要在機器的手裏吃苦受罪的；因此，本書最後一章名為《在車輪下》('Under the Wheels')。藝術家只有脫離社會之一途——如幸而不為社會所阻的話。人們認為這是二十年代初期的典型，事實上那個時代確乎有一本叫做《超脫》(*Secession*)的小雜誌。藝術家(包括哈佛出身的多斯·帕索斯本人)不應受指責，倒是這世界有過失。約翰·安德魯斯穿了制服行軍，借用一句古老的俏皮話，一隊人只有他一個步子合拍。

那麼，多斯·帕索斯何以能寫成被公認為"集體主義小說"的《美國》三部曲。從這個問題的答案裏可以看出美國知識份子在"兩次大戰之間旅行"(多斯·帕索斯寫過一本旅行散記，就用這句話做書名)的演變。簡單地說，就是以社會抗議代替了藝術抗議。藝術家對美國生活中物質主義的憤怒，一變而為激進分子對於社會不平的憤怒。多斯·帕索斯並沒有成為"無產階級"小說家，他的作品總是有激進主義成分。一開頭，他就試圖同時描寫個人的孤獨和群眾的激情，如在《三個士兵》裏，寫了三個完全不同的人，好像要概括美國社會的全貌。後來兩個退出了，只剩下安德魯斯一個人，結果他也放棄了對"友情"的眷戀，轉而發出了藝術抗議的呼聲。

可是在《曼哈頓津渡》(*Manhattan Transfer*, 1925)裏，多斯·帕索斯把集體主義原則處理得更有信心。他想把整個紐約填進一本書裏，這種手法後來為寫《美國》開了先河。這部書人物眾多，各種社會階層的都有，把二十年上下的生活盡收筆底，有的長大成人，有的逐漸衰老，無不追逐名利，與世浮沈。書中一般的敘述有意不加雕琢，對話力求逼真。不過有的地方也有印象主義的描寫。書裏也有個中心人物叫吉米·赫夫，顯然是約翰·安德魯斯的後人。在某些地方赫夫的處境更糟。他不再是藝術家，只是想做藝術家，人很聰明，但是一事無成，到了後來他也逃避社會了。就他而言，這種行為有點牽強，因為在情節上，經過審判、定罪，又歸結到沈冤昭雪的喜劇性結局。別人都被貪婪的城市吞噬了，赫夫拋棄了職業和破裂了的婚姻，離開城市時袋裏只剩幾分錢。這是捨伍德·安德森筆下的人物，在德萊塞所描寫的城市中迷惘了。



在《美國》(*the U.S.A.*)三部曲(《四十二度線》(*42nd Parallel*), 《一九一九年》(*1919*) 與《巨富》(*The Big Money*), 分別於一九三〇, 一九三二, 一九三六年出版)裏, 多斯.帕索斯甚至對超然物外都喪失了信心。他用的是同樣的素材, 但是範圍更大, 他要把整個美國寫進書裏。他的筆鋒; 實事求是地從一個人轉到另一個人身上, 書中三教九流, 一應俱全: 漂亮而詭詐的社會名流, 成功卻苦惱的婦女, 借酒澆愁酗酒致死的人, 憑"友情和嘲笑"生活的激進分子, 出賣工人利益的人, 在藝術上裝腔作勢的人; 多斯.帕索斯以冷漠的筆觸把芸芸眾生寫得淋漓盡致。敘述中夾雜著三種出色的手法, 其中的兩種—— "新聞短片"和"傳記", 旨在增加故事的真實性——為三十年代的作家所常用, 寫真正的花園一定要有真正的癩蛤蟆叫。"新聞短片"羅列的是報紙標題和流行歌曲的唱詞片段這類東西: 傳記是當時大人物簡短生動的逸事。另外一個手法為"攝影機鏡頭", 是講求藝術的那個多斯.帕索斯的傳統。這些用散文詩寫成、讀起來有肯明斯和格特魯德.斯泰因風味的"開麥拉眼光", 在年代上多少和小說其他部分一致, 顯然是作者借助第三者表明自己對粗野的社會的看法。

《美國》寫的是個人在各方面的失敗, 這和《曼哈頓津渡》沒有什麼不同, 只是書裏表現的憤怒和失望更加深刻。有錢都腐化, 縱然他們像厄普頓.辛克萊筆下的某些人物那樣, 把自己的一切悉數分送掉了, 加入窮人行列, 他們還是不能得救。因為窮人雖然可能是好人, 卻絕不會有所成就。薩科和范贊提奮鬥了那麼多年仍免不了一死。壞人儘管得勝, 可是對自己的成功又感到厭惡。在這三部曲裏簡直沒有什麼快樂的人, 情調越來越低沈。大體上, 這本書狠狠地告了美國一狀。假如多斯.帕索斯只是提出問題, 罵罵資本家, 然後描繪一通工人天堂的遠景便算了事, 那麼, 這本書到了今天也許就不值一讀了。可是他沒有拿這種海市蜃樓來安慰自己。結尾時, 他反而寫了一個無名的流浪者, 不是安德魯斯, 也不是赫夫, 只是一個普通人, 他在一條什麼地方都到不了的公路上伸出大拇指, 想搭一輛便車。

在這方面它雖然不如左翼作家那樣膚淺, 可是似乎還是不夠妥當。話雖如此, 《美國》總的說來可算得佼佼之作, 不論什麼東西, 從小報新聞到深奧的詩篇, 他都想納入小說。這個辦法現在已經有點過時了。再過一百年, 人們會把它當做研究

三十年代的參考資料來讀，畫面之廣闊，描摹之細緻，很像弗裡思的《賽馬日》(*Derby Day*)，只是沒有歡樂氣氛。它是值得一讀的，我們喜歡它那種包羅萬象的場面，也喜歡它在小說體裁上的創新。不過也有瑕疵，我們寧願閱讀氣派不夠恢弘的《曼哈頓津渡》。例如"攝影機鏡頭"，有的地方非常優美，它的用意——也許在於給大眾添點感官效應——值得稱讚。可是為什麼給主觀的手法，起了"記實"這樣一個客觀的名字呢。既然是主觀手法，何以要偶爾敘述和正文同樣的情節來使讀者分神。而且他在人物處理上也落人口實。有些人物在讀者剛剛對他們發生興趣的時候忽然失蹤，有些人物又像宴會結束後遲遲不肯離去的客人。他做倣喬伊斯把幾個字拼在一起——甜酒瓶、水果船、冰灰色——一旦濫用了，就毫無意義可言。總之，《美國》儘管有真實性和種種創新，仍不足以成為一部偉大的小說。可是這是一部好書，勝於多斯.帕索斯後來寫的某些小說，那些作品都有一種芳醇的愛國味道，就像楓糖漿成分過重的美國煙草一樣。

在詹姆斯.法雷爾和約翰.斯坦貝克的作品中，也有同樣的不足之處。他們都是天分很高的作家，最好的作品都是十年大蕭條時期的產物。他們都不是馬克思主義者，可是和多斯.帕索斯一樣，反映了當時激進派的政見。法雷爾寫的是芝加哥和信仰天主教的愛爾蘭人後裔，他是在這些人中間長大的。這些人雖然窮，但並不住在貧民窟裏。他們的毀滅是道德上而不是經濟上的。和多斯.帕索斯的《美國》一樣，法雷爾筆下的芝加哥是個一開始生活就受到毒害的地方。法雷爾所著三部曲中的主角斯塔茲.朗尼根在生活裏得不到滿足。他和他的朋友只能通過暴行才能表現自己，有時又自怨自艾，裝成一副虔敬的樣子。可是法雷爾還塑造了另外一個人物丹尼.奧尼爾，在四部曲裏，他戰勝了沒有意義的破壞性環境。(那個時代本來抱怨詹姆斯的小說過長，現在反而能夠接受更長的小說了，在流行小說方面有《安東尼.亞德維斯》(*Anthony Adverse*)和《飄》(*Gone With the Wind*)，比較嚴肅的有多斯.帕索斯和法雷爾。他們覺得應該和盤托出：好像只要大量增加細節就可以求得真實似的，他們很像城市生態學者，搜集了大量資料來支援一個論點，而這個論點反而被論據淹沒了。)要是在前一代，奧尼爾一定會被認為是成功的典型，因為他畢竟征服了曾拖垮朗尼根的危險，然而法雷爾，還有多斯.帕索斯，覺得難以解釋成功的個人(他們自己的事業就很成功)何以會在腐敗的美國出現，因為他們認為美國一無是處。他們似乎覺得反對社會倒是樂在其中。也

許多斯.帕索斯所說的"嘲笑"是本世紀大部分美國小說作家必須具備的條件。就法雷爾而論，他無疑是在誠懇地嘲笑。小說結構上的技巧也是不容置疑的，只是內容的混亂削弱了小說的力量。同樣的話也可以用在約翰.斯坦貝克的身上。他在《人鼠之間》(*In Of Mice and Men*, 1937)和《憤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1939)裏極其忠實地記錄了蕭條年代的某些表面現象，至於說到更深一層的見解，他只是無所適從地徘徊於土地"神秘說"——一種沒有核心思想的激進主義——和生物學觀點上的人類可卑論之間。

斯坦貝克懷著赤子之心去描寫故鄉加州，他寫的經濟蕭條，側重地方主義。在老一套的美國畫面上，他寫的地點、地區和處於靜態中的人物，顯得很有個性。也許除了南方，美國根本就沒有真正的地方主義，南方儘管遼闊，儘管有許多不同的地區，由於淵源極深的歷史關係，始終能團結一致。不過這個時期南方卻出現了幾種地域觀念。其中有北卡羅來納州查佩爾希爾的社會學者團體，田納西州西沃尼的文學團體，此外還有威廉.福克納筆下的密西西比州約克納帕塔法縣(縣城在傑斐遜)。福克納住在密西西比州，他自《薩托裡斯》(*Sartoris*, 1929)以後所寫小說雖大部以約克納帕塔法縣為背景，地圖上卻沒有這個地方，的確有些南方人還說他寫的南方和實在情形毫無相似之處。可是重要的是他能夠把南方當做文學的背景。反過來說，南方也利用了他，因為他筆下的南方既自相矛盾，又令人著迷。有時他是南方貴族，驕傲而彬彬有禮，眼巴巴看著他的農莊被暴發戶吞噬。有時他又在證明這個貴族和暴發戶不過是一丘之貉，所謂南方優秀的傳統其實是騙人的。他有時還替目不識丁的窮苦白人、黑人以及白人黑人沒有來美洲以前的印第安人講話。

事實上，福克納對於南方的看法不僅很複雜，有時候甚至是不連貫、前後矛盾的。不過在每一短篇或長篇小說裏，往往他只精心刻畫一個方面，那樣就可以從大處著手表明自己的立場。我們在下面這段話裏可以見其端倪：

有人喜歡悲傷，因為快樂不夠刺激，於是他們渴望痛苦。抗毒性的腸胃，須靠有毒的麵包餵養，注定要受痛苦的人，沒有富貴榮華可以慰藉他們潦倒頹喪的心靈。

這段話很像出自福克納之口，實際上是引自愛默生在一八四四年寫的一篇叫做《悲慘者》('The Tragic', 1844)的文章，其中的關鍵字眼是"失敗"(*defeat*)。海明威的人物是失敗者，菲茨傑拉爾德的、多斯.帕索斯的、法雷爾的人物，無不如此。另一個關鍵字眼是"離棄"(*secession*)。福克納筆下的人物經歷過失敗，可是他們絕非離棄，他們的祖先一度想脫離北方，被打得頭破血流。南北戰爭，支離破碎的經濟，家庭觀念，黑人所引起的愛與憎，所有這些使南方淪為失敗的社會，個人絕無可能脫離。就福克納而言，關鍵字眼是"劫數"(*doom*)。這樣說似乎並不適用於他的全部作品，有些還是寫得很有趣，如短篇小說《求愛》('A Courtship')，或是《村子》(*The Hamlet*, 1940)中賣馬那一段，可是如果我們把"劫數"換成"宿命"(*fatality*)，上面那句話還是講得通的。("劫數"和"宿命"時常在福克納作品中出現。)

他描寫的人物，彼此間必然有其內在的牽連，這一點，福克納對讀者未作解釋。福克納也有他的信條，就像勇氣、榮譽、義務之於海明威。不過如果說海明威對他的信條守口如瓶，則福克納在某些書裏更諱莫如深。我們看一看他最重要的幾部小說《聲音與憤怒》(*Sound and the Fury*, 1929)，《我彌留之際》(*As I Lay Dying*, 1930)，《聖堂》(*Sanctuary*, 1931)，《八月之光》(*Light in August*, 1932)——就會逐漸領悟他的信條的效應是不得不爾。僕人的言談舉止只能如此，絕無例外，福克納認為雖然有些行為會引起強烈的反對，但是爭論不休的人都能把握一般原則。縱然他的許多人物行事愚蠢、曖昧、邪惡，可是他們絕不猶豫。他們的行為是意志的表現，積極而堅定，那怕是否定的行為也一樣，例如短篇小說《紅葉》('Red Leaves')和《八月之光》結尾時，被播弄迫害的人停了反抗。在福克納的作品裏，的確把暴行和消極奇妙地結合。在最激烈的時刻，福克納的人物會有機械式行動，好像他們不是戲劇演員，而是身不由己的人。這種僵化的激情，在一段最足以代表福克納文風的文字裏(選自《八月之光》)，表現得最清楚：

他策馬徐行，拖踏地轉到路上，他們兩個，一人一騎，略略僵直地向前傾斜，彷彿要不顧一切向前急馳，其實根本談不上揚鞭躍馬，好像這兩個冷靜鎮定、堅韌不拔、一往直前的參加者都有無所不能、洞察一切的信心，不必有什麼既定的目的地，也不必講求速度。

讀者好像是沒有經驗的法官，審理一件情節複雜的種族虐待案，堂下胡亂提供證據，有些證人則緘口不答，由於訴訟雙方和法官的道德標準完全不同，所以法官覺得不論怎樣判決都不恰當。這場訴訟是局外人安排的，對訴訟雙方，法院只是個發洩牢騷的地方。如果有法律，那也是在福克納虛構的那個多事的約克納帕塔法縣。法律最早的基礎是土地，是他在中篇《熊》('The Bear')裏著意渲染的那片荒野。和土地關係最密切的是被白人驅逐前的印第安人。不過當時他們已經衰敗了，他們的奴隸和經營不善的農場也是如此。人們開始摧毀原野了，這就在土地上種下了蓄奴制的禍根。以後發生的事情，諸如目空一切的傲慢，畸形的捨己助人，失敗的戰爭，經濟上的可悲後果，無法迴避的黑白雜處，青春少女的性反叛，她們父兄孕育在心中的憤怒，這一切誠如福克納所說，都是"在劫難逃"。

南方整個受難的歷史都被傾吐出來，有時寫得特別明白清晰，不過更常見的是繁縟、鋪陳、絢麗的文體，克利夫頓·法迪曼稱之為南方的虛飾文體。在《聲音與憤怒》裏，我們借助白癡班吉混亂的思維認識了康普生家族；雖然福克納的作品中以這本書最為難懂，可是他常用的手法是把讀者推進書中情節，讓他自己去設法瞭解各人在說些什麼。這往往不是件容易的事情，因為人人都用綽號，祖輩的名字代代相傳，要弄清楚在談論誰，哪一代的人，就難了，故事發生在很久以前，情節由此展開。雖然你已經知道故事的主要輪廓，你還得從一大堆的情由、暗示、臆測裏去尋找重要的細節。讀者花了很多工夫，往往得不償失。

約克納帕塔法縣可說是一個分崩離析、亂糟糟的大千世界，讀者置身其間又何以流連忘返呢。部分是因為在他最好的作品如《聲音與憤怒》和《八月之光》裏，福克納同情那些含辛茹苦、難以生存的弱者，不忍讓他們在他的筆下毀滅。在劫難逃的是那些不可一世的人——薩特利家族，塞德潘家族和康普生家族——而卑微的黑人和窮苦的白人會生存下去的。他的這種為人生開脫的觀點並不能使我們完全信服，好像是說人類要生存只有無所用心，像動物那樣。可是他在描寫富於喜劇性的莉娜·格羅夫的一生時，又超出了這一界限。她不只是個有私生子的無能的窮苦白種女子，她是個張開了情網誘捕男人的女人，不管他們用什麼辦法都逃脫不了。在迪爾茜身上(迪爾茜是個黑種女人，她侍候劫數難逃的康普生家族，"從頭到尾什麼都看見了")，福克納讓我們相信儘管黑人給南方帶來了災禍，他

們本身不應該受到指責。在後期作品裏(《闖入墳墓的人》(*Intruder in the Dust*) 1948; 《修女安魂曲》(*Requiem for a Nun*), 1952; 《寓言》(*A Fable*) 1954, 寫的是一九一七年西線法軍兵變的故事; 《小鎮》(*The Town*)1957; 《大宅》(*The Mansion*)1959), 他好像承認了接受諾貝爾獎金時講演中的論點: 作家對於人類的前途必須具有信心。在此以前, 他對南方的看法完全不同。他晚年的小說表明他對律師加文.史蒂文斯這類能言善辯的正人君子發生了濃厚的興趣。他的好幾部小說都寫到為人所不齒的斯諾普斯家族, 長是夠長的了, 只是沒有真正家世小說那種恢弘的佈局。可是即使在這部書裏, 福克納娓娓道來(最後在一九六二年出版的《掠奪者》(*The Reivers*)也是如此), 十分動聽。他筆下的密西西比, 儘管稀奇古怪, 與事實不符, 和時代格格不入, 他那咄咄逼人而又似漫不經心的口吻, 卻居然能使讀者著迷。美國作家中有這個把握的並不多。

另一個南方作家托馬斯.沃爾夫的寫作方法又別具一格。他把南方的浪漫主義, 二十年代藝術家的孤獨感, 早期拜倫或雪萊式的性格(像典型的浪漫主義作家, 他只活了三十八歲), 和三十年代的各種事件, 融為一體。此外, 還有點惠特曼、拉布萊, 甚至還有斯溫伯恩的風格, 他的自嘲詩《尼非裡底亞》('Nephelidia') 可以說明沃爾夫想要表達的思想:

生命是燈的慾望, 追求著我們死去那天晨曦前的幽光。

儘管我們列舉了以上種種, 我們還得說沃爾夫畢竟是沃爾夫, 不是別人。他的小說都是傾訴個人經驗的連載: 北卡羅來納州的童年, 大學時代, 努力從事寫作(起初想寫劇本)的日子, 在歐洲的流浪生活, 回來住在紐約和布魯克林的歲月。這些小說的主人公, 不管是尤金.甘特, 還是喬治.韋伯, 都無疑是沃爾夫本人在寫幾乎是沒有盡頭的人生。沃爾夫有一個雄心, 要寫盡整個人生。要讀盡圖書館裏的藏書。雖然他在去世前的幾年已不再如此雄心勃勃, 可是這個縮小了的取材範圍還是比其他作家更廣泛。只有他才會天真無知到說出下面這段話來(見《一部小說的歷史》('The Story of a Novel', 1936)):

熟悉一百個生活在紐約的男男女女, 瞭解他們的生活, 用某種方法去探索他們本性的根源, 遠比與全城七百萬居民在街上見面或交談重要得多。

僅僅一百人：也只有沃爾夫才會在同一篇作品裏說一部百萬言的手稿只是"一部書的架子"。他當然知道這部手稿冗長已極——比《戰爭與和平》還要長一倍——不管他的心腹之交編輯馬克斯威爾·珀金斯說服了他刪去不少，他覺得沒有一個閑字。一切都應該保存，因為說不定都有意義。他寫過四部長篇小說，其中兩部是遺著，每一部都只是洋洋萬言的手稿節錄，他絕沒有留其所有，正如生命本身沒有休止似的'他曾對菲茨傑拉爾德說過"一個偉大作家不僅要能去蕪存菁，而且要能相容並蓄"。生命的意義需要一再闡明，這正是他的主題。人——沃爾夫——尋找"一塊石頭，一片樹葉，一道找不見的門"；正如所有的美國人一樣，他迷惘了，因為他們是生活在異鄉的人，還沒有找到個永久的安身之處：

人生最摯誠的探求.....是找一個父親.....一個自身的需要和渴求之外的力量和智慧的形象.....

沃爾夫追求於熱愛和憎恨兩個極端之間。他熱愛生活，但生活使他恐懼而又迴避，作為一個作家，他認為最足珍貴的是自由。他孤獨，他想家，在美國如此，在歐洲更如此。然而他珍視毫無慰藉可言的放逐生活，有一點像亨利·米勒。這種生活使他有了極其深刻的自我認識，也給了他好好工作的環境。在那段生活裏並不是沒有朋友，而是像美國傳統上的外交政策一樣，不締結糾纏不休的聯盟。說也奇怪，他的孤獨反而使他和美國更接近："我在留居海外的那幾年認識了美國，因為我最需要她。"

沃爾夫的缺點，恰和海明威相反。海明威字斟句酌字幾乎到了吝嗇的地步，而沃爾夫的失誤則在於累贅冗長；他也喜歡使用永遠、永不之類的誇張字眼。海明威感情壓抑，沃爾夫卻把讀者捲進感情的漩渦。有時他沒有能夠把自傳性的素材去蕪存菁，我們覺得甘特或韋伯在絮絮叨叨地談他們的體態、才能，評論"成功"的人物和尖刻的批評家，實在並不合適這麼寫：我們發現神經質的沃爾夫狠狠瞪著我們，說起話來有一點像羅伯特·柯思。雖然他陷入了海明威從未犯過的錯誤，在創新上、在對別的作家的影響上也不能和海明威相比，然而托馬斯·沃爾夫卻非平庸之輩。一旦他忘了自己是被蹂躪被迫害的藝術家，把精力和同情寄於世間萬物時，他是一個非常討人喜歡的作家。辛克萊·劉易斯就是這樣認為的，他在接受諾貝爾文學獎金的講演中對沃爾夫的第一部作品《天使的鄉思》(*Look*

*Homeward Angel*, 1929)大加讚揚。沃爾夫生性敏感、精明、巧於模仿，他善於捕捉人物和場合。人人都知道他嗜好精心烹調、色香味俱佳的美餐，這正足以代表他對一切事物的愛戀。即使他寫的是可憎的或是單調的經歷，讀起來並不覺得枯燥乏味。他也許天真，但那正是作家所不能缺少的純樸本色也就是說，他確實相信自己說的話都極重要，他掌握的材料即使已經用過一千次，仍然可能像來日早晨那樣清新。

安德森、劉易斯、海明威、菲茨傑拉爾德、多斯.帕索斯、法雷爾、斯坦貝克、福克納、沃爾夫：這些只是第一次大戰結束後在美國崛起的少數幾位長篇和短篇小說作家。其中有的已經去世，其地位也已經由別的作家取而代之。當代的一些新情況有待本書最後一章來討論。過去的人物已經成為歷史陳跡，為一般人所接受，幾乎成了陳腐的東西，文學上代代興替，本來就是多麼迅速，多麼無情啊。可是他們所共有共用的那種文化思想氣氛；回想起來，要比我們的新鮮活潑得多，他們的生活環境裏有一種輕鬆愉快的感覺。二十年代是離經叛道的年代，他們享受過不受任何"正統"觀點限制的自由。雖然社會腐敗，文學本身卻生氣勃勃。好像凡有火有灰燼，其中必會有一隻再生的鳳凰振翅而起；重要的是得把腐朽的東西堆起來點把火。二十年代人們的心境雖然比較陰鬱，也不是完全沒有值得慰藉之處。旅行國外歸來的人和未出過國門的人，都覺得要重新體味美國，這是一方面；歐洲對美國的尊重，又是另一方面。從一九三〇年到一九三八年，三個美國作家(劉易斯、奧尼爾、賽珍珠)獲得諾貝爾文學獎金，五〇年代又有兩個(福克納和海明威)；斯坦貝克在一九六二年也榮獲桂冠。歐洲大陸的批評家對福克納、斯坦貝克、也對厄斯金.考德威爾、達希爾.哈米特，以及別的作家推崇備至，從他們在那些豪放不拘的記述裏悟出了微言大義。(他們有時甚至把模仿美國小說那種剛勁堅毅風格的英國作家詹姆斯.哈德利.蔡斯和彼得.切尼也當成了美國人)。不少英國作家縱然不喜歡美國作品的內容，卻苦於自己那種古板的文體，不免羨慕美國作家行文既輕鬆又"現代"化。難道這就是托克維爾預言了許久的普通人時代嗎。那麼，美國作家是知道怎樣以普通人的口吻來說話的。難道這是一個放逐者的時代。那麼，美國作家又都是描寫放逐生活的老手，他們能夠當歐洲作家的導遊，因為他們都是過來人。那個時代的毛病都體現在他們的哲理裏，只



是現在讀來好像不如當時那麼攝人心魄和條理分明罷了。但是我們也要知道，他們對那個時代，確實體察入微，很有資格當我們的導遊。

### 第十三章

#### 美國的戲劇

尤金.奧尼爾 (Eugene O'Neill, 1888-1953)

西德尼.霍華德 (Sidney Howard, 1891—1939)

S.N.貝爾曼 (S.N. Behrman, 1893—1973)

菲利普.巴裡 (Philip Barry, 1896—1949)

莫斯.哈特 (Moss Hart, 1904—1961)

喬治.S.考夫曼 (George S. Kaufman, 1889—1961)

羅伯特.捨伍德 (Robert Sherwood, 1889—1955)

埃爾德.賴斯 (Elmer Rice, 1892—1967)

約翰.霍華德.勞森 (John Howard Lawson, 1894—1977)

桑頓.懷爾德 (Thornton Wilder, 1897- 1975)

馬克.康內利 (Marc Connelly, 1890-1980)

克利福德.奧德茲 (Clifford Odets, 1906—1963)

坦內西.威廉斯 (Tennessee Williams, 1914-1983)

阿瑟.米勒 (Arthur Miller, 1915- )

### 第十三章

#### 美國的戲劇

十九世紀的美國戲劇之為一種駁雜的藝術形式，更甚於英國。它的通俗劇，和英國的一樣，很有活力。比如說，黑人的合唱演出，到了一八五〇年已經固定為包括三個組成部分的形式，此後風行了大約一代的時光。接著興起的滑稽戲，也由三部分鬆散組成，各有它的特點和粗俗的形武。歌舞喜劇——這是美國式的維多利亞時代音樂廳表演節目——居然能夠保持健全，沒有流於滑稽戲那種推推嚷嚷的粗魯勁兒。可是正規的劇院卻極少上演有永久價值的劇本。在那個時代，演員和演出主持人遠比劇作家重要。有名望的是那些像埃德溫·福雷斯特，或是美籍英國人布思、傑斐遜、布斯考爾德、薩森、巴裡莫爾之輩，或者是演員兼經理，"劇本醫生"戴維·貝拉斯考等類人物，而劇本本身卻是無足輕重的，往往來自歐洲。林肯一八六五年被刺時所看的《我們的美國表弟》(*Our American Cousin*)，就是英國人湯姆·泰勒寫的。一部成功的戲劇往往由小說改編而成，譬如《黑奴籲天錄》和《鍍金時代》，所以它不是為舞臺演出而寫的。像豪威爾斯那樣的作家直接為舞臺寫作，也沒有給戲劇這個藝術形式帶來新的東西。正如亨利·詹姆斯在倫敦於苦惱中發現，觀眾需要的是不惜工本的鬧劇，龐大的演員陣容，浪漫的情節，和壯麗的音樂效果。他們雖然為愛國情緒拍手叫好，可是並不一定要看美國戲。一八九一年以前還沒有適當的國際出版法，這就使本國劇作家更加吃虧了。同時，聯合劇院和巡迴劇團的成長，使年輕的劇作家更難找到出頭露面的機會。一八八一年易卜生的《群鬼》(*Ghosts*)面世，可是那年的美國戲劇的代表作只是《美麗的俄羅斯女郎》(*La Belle Russe*)，由貝拉斯考把別的作家寫的兩個劇本拼湊而成。這是一出以英國為背景的鬧劇，首次刊登廣告，為了體面，竟把它說成"來自法國"。一八八八年斯特林堡發表《朱莉小姐》(*Miss Julie*)，在那一年，貝拉斯考和丹尼爾·弗羅曼合作寫成並演出《丘穆利爵爺》(*Lord Chumley*)一劇。貝拉斯考確有戲劇才能——過後不久，他導演索非克利斯的《伊萊克塔拉》(*Electra*)，成績驚人——可是拿他的種種成就來和易卜生、斯特林堡、豪普特曼、蘇德曼相比，或者和蕭伯納(他的處女作《鰥夫之家》(*Widowers' Houses*)於一八九二年上演)相比，當然是望塵莫及的。

因此，美國的戲劇比不上歐洲大陸，甚至也不如英國。一九〇〇年前後，還看不出美國戲劇對於世界劇壇會有什麼重要貢獻。本世紀初年，倒確乎出現了一點生氣。一九〇六年，芝加哥開了一家"新劇院"，三年之後紐約也開了一間同名的劇

院，對鼓勵實驗性的戲劇，是可喜的發展，雖然一時沒有什麼成效。一九〇五年，喬治·皮爾斯·貝克在哈佛大學開課教授戲劇寫作，後來發展成有名的"四十七劇社"。詩人兼劇作家威廉·沃思·穆迪在《分水嶺》(*The Great Divide*, 1906)和《用信心醫治疾病的醫生》(*The Faith Healer*, 1909)裏，開始摸索著向成熟的戲劇寫作邁進。雖然他在一九一〇年逝世，但當年上演的兩齣他寫的劇，卻都清清楚楚顯示了他那種靈活聰明的寫作方法。其中一個劇是他舊日弟子約瑟芬·皮博迪根據哈姆林笛手那個主題所寫的詩劇《吹笛人》(*The Piper*)，由當年新開的"斯特拉特福德紀念劇院"從大批劇本中選中了這個上演。另一個是他的朋友珀西·麥凱的《稻草人》(*The Scarecrow*)，是根據霍桑的幻想小說《羽毛頂》('Feathertop')改編的。

但是美國戲劇的覺醒，並非借助於詩劇或是麥凱式的改編作品，這單靠劇作家的努力是不夠的，還得跟商業劇院的演劇傳統一刀兩斷才行。等到第一次世界大戰爆發時，斷絕關係的必要條件具備了，小劇場運動已經開始，全國各地的小型業餘劇團急於試演新戲，越短越簡單的劇本越受歡迎。一九一五年，在麻州普羅文斯敦避暑的一些藝術家和作家聯合組織了一個"普羅文斯敦劇藝社"，以為消遣。他們最初用的劇場是一所建築物的前廊。第二年夏天，青年劇作家尤金·奧尼爾到普羅文斯敦不久，便成為劇藝社領導人之一。奧尼爾是一個老派成名演員的兒子，從小熟悉演劇，但直到他海外倦遊歸來才以戲劇為業。他離開了普林斯頓大學，跑到宏都拉斯去採礦，隨後又對康拉德和傑克·倫敦的作品發生了熱烈興趣，激起了到海上冒險的慾望。他上海船當水手，到過布宜諾斯艾利斯、南非，又回到阿根廷；他到了紐約，又從紐約去過幾次英國。這之間他害過病，當過海灘上的流浪漢，做過新聞記者。他在一九一三到一九一四年的冬天寫了幾個劇本，包括《東航加狄夫》(*Bound East for Cardiff*)。其後，他參加了貝克的"四十七劇社"，從那裏通過格林維治村到達普羅文斯敦。《東航加狄夫》於一九一六年由劇藝社上演，這是該院上演奧尼爾的一系列戲劇的第一遭。

美國劇壇一個了不起的時代開始了，紐約是活動的中心，雖然別的地方也很活躍。普羅文斯敦劇藝社在格林維治村開了一家小劇院，就是在一九一七到一九一八年美國參加歐戰期間居然也還能維持。到一九二〇年，除了因為早期力量不足只

能上演一些獨幕劇以外，他們現在已經能把整本大戲搬上舞臺了。他們的觀眾比起商業性的劇院來雖然少得多，可是非常熱心。職業劇社要考慮票房價值，他們卻沒有這種負擔，可以儘量實驗。有了他們，劇作家就有了安身立命之所了；到一九二五年為止，他們已經上演了四十七位作家寫的九十三部戲。這些作家幾乎全是美國人，其中有埃德娜.法伯和埃德娜.聖文森特.米萊。

此外，紐約還有其他劇團：華盛頓廣場劇團，成立於一九一四年，也以實驗為宗旨，上演過許多獨幕劇，戰時中斷了一陣，一九一九年又以戲劇協會的名義再度出現。到了一九二五年，他們已經相當發達，修建了自己的劇院，在戲劇協會逐漸趨向保守以前，曾在這裏上演過不少歐洲和美國的好劇本。奧尼爾的《馬可孛羅》(*Marco Millions*, 1928)，《哀悼》(*Mourning Becomes Electra*, 1931)，《呵，荒野！》(*Ah, Wilderness!*, 1933)就是這個劇團演出的，奧尼爾本人還是劇團的創辦人之一。芳鄰劇院也上演過他的戲，這個劇院原來是在一九一五年為一個業餘劇團興建的，後來給職業劇團接收過去了。

別的大城市也有類似的劇團，當然，沒有一個能夠取代商業劇團的地位。一九二〇年代美國最受歡迎的劇本，毫無問題是《艾比的愛爾蘭玫瑰》(*Abie's Irish Rose*)，該劇在紐約演兩千五百多場。奧尼爾的劇本在商業價值上差得太遠了。可是小型實驗劇院間接也影響了百老匯，因為實驗劇團的劇作家名氣大。很少人記得《艾比的愛爾蘭玫瑰》是一個名叫安妮.尼科爾斯的人寫的，可是不知有多少人聽到過奧尼爾的名字。

作為美國第一流的劇作家，奧尼爾對於美國現代戲劇風格的建立，有過不少貢獻。因之，他的作品代表了美國現代戲劇的幾個趨向。其中有一個最顯著的特色是，故意把單調樸實的現實主義散文和大膽創新的表現主義技巧結合起來。那就好像是亨利.易卜生和伯托特.布萊希特合為一人。在某種意義上，的確如此。奧尼爾開始寫作時，美國戲劇還須竭力尋求易卜生早在二十多年以前就已說到過的發現。可是到了世界大戰結束時，歐洲戲劇才開始向喬治.凱澤的《煤氣廠》(*Gas*)和卡雷爾.恰佩克的《機器人》(*R.U.R.*)之類的表現主義狂想劇的方向發展。尤金.奧尼爾和他的同業，數年之內便完成了整個過程，使美國戲劇幾乎在一夜之間便趕上了歐洲。

第一件要做的事，是確立一種易卜生式的現實主義，來代替支配美國劇壇的戲劇傳統。奧尼爾用不定期貨船的甲板或船頭船樓為佈景(比如在《東航加狄夫》和《加勒比人之月》之類的戲裏)，來代替陳設華麗的客廳和風景佈景。他以一個在普普通通死在床上的水手，或者一個毫無情趣的酒色之徒和土女土酒在一起，來代替充滿偶合和高尚情操的複雜情節。奧尼爾筆下那些粗魯的角色，說的是適合他們身份的真實口語，不是裝腔作勢的對話和胡鬧的旁白。那是把"日常語言中的胡言亂語"搬上舞臺；雖然奧尼爾自發表《東航加狄夫》以來已經有了長足的進展，他後期發表的以一間下等酒吧為背景的《賣冰人來了》(*The Iceman Cometh*, 1946)，依然顯示出善用普通語言是他一個永久的長處，但在使用比較優雅的語言方面，卻怎樣也沒有把握；他在一封談到《哀悼》的信裏說：

它需要雄渾的語言.....我不會這個。為了安慰自己，根據今天發表的東西，我並不以為生活在我們這個支離破碎毫無信心的時代，會有人能夠使用雄渾的語言。我們只能用活潑生動而不明不白的語言，力求其動聽就是了。

因之，他的劇本，大部分讀起來令人失望。它們印在紙上顯得平淡無味，乍一看，那些不厭其煩的演出指導——在它們要求與現實吻合的時候——似乎和奧尼爾的父親所演劇本的指示並沒有什麼不同。

其實，不同的地方可多了。奧尼爾認為自己是個嚴肅的劇作家。他的現實主義，有時雖不免顯得陳腐，但在為戲劇開闢新天地時，卻是一個新鮮的態度。在他早期作品中顯示的表現主義傾向也是如此。比如《加勒比人之月》(*The Moon of the Caribbees*, 1918)，本來是一部極其現實的戲，可是幕後的土人歌唱，預示了他在嘗試表現主義的雄心。《天邊外》(*Beyond the Horizon*, 1920)是現實主義或自然主義劇本，但在同年出版的《瓊斯皇帝》(*The Emperor Jones*)裏，其中有易卜生，也有布萊希特，雖然在寫這部戲的時候，奧尼爾說他從來沒有聽見過表現主義。咚咚的鼓聲，幾乎自始至終從幕後傳出，有幾個景，目的不在逼真，而在於製造某種氣氛。有一場戲結尾時，"森林的牆壁縮了進來"，演員裏面有一群"沒有形狀的小恐懼"，看來像是"有爬著的孩子那樣大小的黑色蛆蟲"，此外還有許多朦朧的黑人身影，在這些身影中間，因恐懼而瘋狂的布魯塔斯。瓊斯在時間上又退回到了原始的剛果生活。奧尼爾在後來的幾個劇本中也使用過表現主義的

手法。在《上帝的兒女都有翅膀》(*All God's Chillun Got Wings*, 1924)裏，他利用一個對比的街景表現黑人與白人的關係：

人來人往，有黑人也有白人，黑人率直地享受春天的情趣，白人侷促地笑著，在表露內心情感時極不自然。從白人的街道上，聲音高亢的帶有鼻音的男高音唱"只是鍍金籠中的一隻鳥"的合唱部分。在黑人的街道上，一個黑人唱出"我要打電報給我的小乖乖"的合唱曲。一曲既竟，從兩條街道上傳來性質不同的大笑。

一個剛果的面具掛在房裏的牆上，和劇情有特殊關係，房間不斷縮小，像愛倫·坡所寫的《地窖和鐘擺》('Pit and the Pendulum')一樣，用以表現住在裏面的一對夫婦感情上的壓抑。在《偉大之神布朗》(*The Great God Brown*, 1926)裏，主要角色都戴面具，不時摘下來，甚且從一個人(從戴恩身上、迪奧尼修斯和聖安東尼在他心裏交戰)轉到另外一個人身上(這個人是布朗，我們這個新物質時代的沒有眼光的半神半人的人物)。在《拉撒路笑了》(*Lazarus Laughed*, 1927)裏，合唱隊都戴面具，代表人生中七個不同的階段和七種不同型的人，每人穿著顏色不同的衣服，這就有了四十九種"時代和類型"的結合。許多小劇院都不能上演這齣戲。《奇妙的插曲》(*Strange Interlude*, 1928)也是如此。這戲有瓦格納歌劇那樣長，雖然沒有使用表現主義的手法，可是還有創新的地方，劇中人的思想(往往和他們的談話不同)，不斷用旁白加以揭露。在另一個大膽的嘗試《哀悼》三部曲裏，奧尼爾把那個希臘傳奇搬到美國社會重新敘述一遍，在意義上開闢了另一種境界。他把南北戰爭的結束比作特洛伊城的陷落；阿格曼農就是埃茲拉·曼農準將，克萊泰尼斯特拉就是曼農的妻子克裡斯廷，他們的兒子奧林就是奧雷斯提斯，女兒拉維尼亞就是伊萊克特拉等等。他們的有校廊的新英格蘭住宅作為那個古典劇的背景，再適合不過，本鎮居民都可以用作合唱隊。

上述各劇只是奧尼爾的部分作品。二十年來，他以似乎有無盡的精力從事寫作。他寫過自然主義的劇本如《安娜·克裡斯蒂》(*Anna Christie*, 1921)和《榆樹下的慾望》(*Desire under the Elms*, 1924)，他寫過一些實驗性的劇本如《毛猿》(*The Hairy Ape*, 1922)、《馬可孛羅》(*Marco Millions*, 1928)和《發電機》(*Dynamo*, 1929)。他有幾個劇本不受觀眾歡迎，而其他一些劇本的成功大半可能由於演得出色，這是二十年代表現主義戲劇的一個特色。一九二四年以後，奧尼爾退入書

齋，雖然在繼續寫作，卻無新劇問世，直到十二年以後，才出版了《賣冰人來了》(*The Iceman Cometh*)。一年以後又寫了《私生子的月亮》(*A Moon for the Misbegotten*)，此後得了重病，於一九五三年逝世。他最後的那部劇作生前沒有上演。

整個說來，他的作品說明，他是在不斷尋找"我們這個支離破碎、喪失了信心的時代"的後面的深刻意義。奧尼爾說過，他對人與人之間的關係不感興趣——那多半是戲劇處理的膚淺的素材——而只對人與神之間的關係發生興趣。他說的上帝，似乎有種種不同的意義。但就一般而論，他一直都在關心人類對滿足的渴望——捨伍德·安德森所追求的"為的是什麼？"和遭受的挫折。他在技巧上的嘗試顯示他不僅要克服散文語言上的限制，也要克服觀點上的限制。因此他的作品有的時候誠懇多於深沈，複雜而不細緻。他的早期作品有一種粗獷嚴肅、動人的莊嚴相。在後來的作品中，特別是乞靈於自傳性戲劇的時候，他依然能夠達到那種美妙的灰色和粗糙的畫面，就像一張放大照片的質地。寫於一九四〇年而在一九五六年演出的《直到夜晚的漫長一天》(*Long Day's Journey into Night*)是一部具有真實力量的戲劇。不過他後期大部分作品雖然在技巧上是上選之作，卻好像缺乏一種高貴的氣質。在《拉撒路笑了》裏，他說人是"那些被鬼纏住的英雄"。不過他筆下的人物大部分都不夠英雄，纏住他們的是弗洛伊德和生理上的幽靈。結果是，不知道怎樣揭開了他們的畫皮，他們便陷入污穢之中。《偉大之神布朗》(*The Great God Brown*)中的人物，舉例來說，就不莊嚴；《奇妙的插曲》(*Strange Interlude*)中的人物也是一樣。他的最佳作品之一《哀悼》三部曲，從希臘原劇的意義裏取得了一種高超的意味。但是在這裏，正如奧尼爾自己所感到的，也有缺點。這是一部美妙的傳奇劇，說不上是悲劇。由於他的人物不夠份量，他所肯定的東西就不能使人信服。《拉撒路笑了》或是《上帝的兒女都有翅膀》中黑人的大笑，聽起來都有一點不夠真實。愛情，生命，以及被奧尼爾視為上帝的其他東西，好像並不是無處不在——無論如何，以它們純正的形式而論是如此——相反卻是永遠高不可攀的，幕落時依然是一種無法達到的想望。

話雖如此說，奧尼爾畢竟有他偉大的地方。對於改革美國戲劇，他的貢獻比誰都多，他的影響遠及整個歐洲。毫無問題，他是美國第一流的劇作家，我們把別的

劇作家的成就開列出來以後就可以看到這一點了。比如說，他的作品比其他較為正統、技巧比較熟練的劇作家如西德尼·霍華德、S.N.貝爾曼和菲利普·巴裡(以上都是四十七劇社出身)，或者比羅伯特·捨伍德、莫斯·哈特和喬治·考夫曼的作品，都更有份量。霍華德的《他們知道要什麼》(*They Knew What They Wanted*, 1924)和《銀索》(*The Silver Cord*, 1926)，親切而仔細地處理了一個年輕婦女用計謀嫁給一個老頭子所遭遇的問題，和過多的母愛所引起的問題。貝爾曼的《傳記》(*Biography*, 1932)是一部風趣優雅的喜劇，寫的是一位放蕩而非常受人歡迎的女人，接受勸告寫回憶錄所引起的反響。菲利普·巴裡除了給商業劇院寫過極其圓滑的劇本以外，也試過比較難於處理的題材。他的《宇宙旅館》(*Hotel Universe*, 1930)，寫的是居留海外的人和他們複雜的遭遇，其中有一位年長的神秘主義者，他和別人的關係，和T. S.艾略特的《雞尾酒會》(*The Cocktail Party*)裏的心理分析家哈考特·奧賴利相差不多。巴裡的《小丑們來了》(*Here Come the Clowns*, 1938)是一部處理善惡問題的寓言劇，寫得非常巧妙。至於羅伯特·捨伍德，他的《直趨羅馬》(*The Road to Rome*, 1927)是一部脆弱的喜劇，寫的是漢尼拔入侵羅馬。他的《化石林》(*The Petrified Forest*, 1935)，是一齣設計巧妙劇情曲折的戲，也傳達了許多資訊。《白癡的樂趣》(*Idiot's Delight*, 1936)寫的是戰爭爆發後歐洲旅遊勝地一家旅館裏的情景，劇中人裏面有一位和平主義者和一個萬惡的軍火商。哈特和考夫曼合作得非常成功，他們曾寫過這樣輕快的喜劇如《你不能帶著它走》(*You Can't Take It With You*, 1936)和《來吃晚飯的人》(*The Man Who Came to Dinner*, 1939)。

所有這些劇本都有它們的優點。有幾部寫得比奧尼爾的作品好，因為對話寫得比較乾淨利落。可是沒有一部作品有他那分激烈的情緒。二十年代另外的美國表現劇，不管當年演出多為令人激動，我們仍然可以用同樣的結論來批評那些劇本。這樣的劇本包括埃爾默·賴斯的《加算器》(*The Adding Machine*, 1923)。九年以前，賴斯還是青年時，寫過《審訊》(*On Trial*)一劇，借用電影倒敘手法描寫謀殺案件，引起了人們的注意。後來的一些劇本，有些由晨邊劇團演出，並沒有什麼特別。但是《加算器》卻是實驗氣味非常濃的一部戲。戲中主角是個遲鈍的小會計員名叫"老零"，其他的角色都以號碼命名。老零謀殺了僱主被處決以後，在



天堂使用計算器，劇終時又被打回人間，去過悲慘的生活，如此輪迴不已，直到他變成一個聽命於機器的全無靈魂的奴隸。

另外還有約翰·霍華德·勞森的《羅傑·布盧默》(*Roger Bloomer*)，與《加算器》同年演出，其中有一齣象徵性的芭蕾舞劇和抽象畫佈景。一九二五年勞森在他的《行列聖歌》(*Processional*)裏表現了他所謂的"美國生活的爵士交響樂"。吉爾伯特·塞爾德斯的《七種活潑的藝術》(*The Seven Lively Arts*, 1924)，以生動同情的筆觸描述了電影、漫畫、雜耍和其他受人歡迎的藝術形式。另外的知識份子，其中有肯明斯和埃德蒙·威爾遜，也和塞爾德斯一樣，對於這些土生土長的娛樂非常熱心。勞森也是如此。他的《行列聖歌》就是模仿雜耍的一件表現主義的作品，明朗有餘，但有點不自然。才華出眾的舞臺設計者如羅伯特·埃德蒙·瓊斯和諾曼·貝爾·格迪斯對於現代戲劇的效果，有過不少貢獻。

表現主義的技巧並沒有跟著二十年代消逝，但是一如戲劇的其他方面，它也受到蕭條年代情緒變化的影響。美國戲劇比小說更能跟著時代改變。這時，在美國小說界，弗洛伊德讓位給了馬克思，美國戲劇也是如此。作家們不再以個人精神上的自由為寫作的主題，轉而描寫經濟上的不公平。當然，三十年代的美國戲劇在成就上也許趕不上過去十年。有些美國批評家，出之悔罪的反共心情，覺得他們不得不否定他們當年讚揚過的劇本，說它們"有偏見"，"宣傳意味過濃"等等。事實的確如此，但要是因而忽視它們的效果，低估羅斯福時代美國戲劇的活躍，那就錯了。其實，稍微關心經濟上的實際情況，對於正統戲劇是不會有什麼損害的。因之，西德尼·金斯利的《死巷》(*Dead End*, 1935)之所以成功，部分應歸功於一台出色的佈景：一隻大水箱，象徵紐約的東河，幾個頑童在水裏游泳，出水時身上濕淋淋的。這樣的鋪張浪費是有意義的。金斯利的用心可以在他選自托馬斯·派恩的題銘中看到，題銘曰："貧富懸殊，就像把死人和活人綁在一起似的"。

這種懸殊給諷時作品提供了上好的機會。美國劇壇群起回應，產生了一些可喜的佳作如喬治和艾拉·格什文的音樂劇《我歌頌你》(*Of Thee I Sing*, 1931)和時事諷刺劇《針毯》(*Pins and Needles*, 1937)，後者由國際女裝工會演出，還在全國各地巡迴上演，使全美人民都享受到《給我唱一隻有社會意義的歌》之類的辛辣而活潑的歌曲。

商業蕭條的另外一個後果是，人們對於美國戲劇素材的興趣更大了。這可以在幾個方面看到：一是面向國內的趨勢，比如說小說家兼劇作家桑頓·懷爾德在二十年代寫的作品都取材於其他地方和其他時代。那時他寫《聖路易裡之橋》(*The Bridge of San Luis Rey*, 1927)，現在他寫《小城風光》(*Our Town*, 1938)了。後者是一部清新可喜的"實驗"劇，寫的是本世紀初新罕布夏州格羅弗鎮的事。開始時沒有幕也沒有佈景，觀眾坐好以後，舞臺監督出場，安排了道具，才開始介紹劇情。這時預先在觀眾裏安排好的演員問道，"難道我們鎮上就沒有人注意社會上的不公平和工業上的不平等嗎。"——可是顯而易見，桑頓·懷爾德不受這類問題的打擾。他的小城不像匙河或溫士堡，而是一個沐浴在溫暖的懷舊情緒中的質樸小城。(一九四二年的《九死一生》(*The Skin of Our Teeth*)也有同樣的優點，可是在大的方面失之纖巧。)

喜歡美國地方性的小城鎮，並不能算是什麼新東西。"民間戲劇"在二十年代即已成長，以前也有過先例，只舉一個例就夠了，如弗蘭克·默多克的《戴維·克羅克特》(*Davy Crockett*, 1872)。以大學和小劇院為活動中心的民間戲劇運動往往流於瑣碎。濟慈或 J.M. 沁孤 (J.M. Synge) 可以從古老的民間傳說中尋找素材，美國卻只能拼湊一點昨天發生的事情。紅印第安人很可能被認為是美國的民間題材，可是他們很晚才被選擇充當這個角色，還不能很好勝任。弗雷德里克·科克一九一〇年在北達科他大學成立達科他劇團，竭力在這個荒僻的地區發掘材料。他發現在北卡羅來納州的山地，工作比較容易進行，便在一九一八年轉到北卡羅來納大學任教。他的卡羅來納劇團，由學生組成，專門上演為他們編寫、由弗雷德里克·H. 科克教授製作的戲劇。那時托馬斯·沃爾夫正在卡大讀書，對戲劇發生了興趣。劇團最成功的作家是科克的同事保羅·格林，他寫過不少關於黑人、莊園主人和貧窮白人的戲劇。其中最出名的一部叫《在亞伯拉罕的懷抱裏》(*In Abraham's Bosom*, 1926)，以濫用私刑的場面結束，這種地區性的戲劇運動，比田納西州的農民改革運動更富於自由主義色彩。

南方的民間傳說雖然比別的地區豐富，但是南方並不能壟斷民間戲劇。在康乃爾大學，亞歷山大·德拉蒙德搜集了一批劇本，都是根據紐約州的歷史寫的；林思·裡格斯根據故鄉俄克拉荷馬州白人和印第安人的民間生活寫了一些劇本，其中

《花落葉猶青》(*Green Grow the Lilacs*, 1931)後來改編成一出極其受歡迎的歌劇《俄克拉荷馬!》(*Oklahoma!*, 1943)。裡格斯希望能在"一種懷舊的光輝裏"恢復"往日民歌和民謠"的氣氛毫無疑問,這種氣氛在黑人之間(不管南方黑人還是紐約哈萊姆區黑人),最為活躍。在二十年代,紐約曾上演過一連串黑人戲劇(有些由在一九二三年成立的衣索比亞藝術劇團演出)和一些像《巧克力花花公子》(*Chocolate Dandies*)和《從南方到百老匯》(*From Dixie to Broadway*)之類的輕鬆活潑的黑人音樂劇。然而黑人劇到了三十年代才發展到頂點。人們批評馬克.康內利的《綠色牧野》(*The Green Pastures*, 1930)是白人關於黑人宗教情緒生搬硬套的民間劇。縱然如此,由於這部戲全由黑人演出,全用黑人口語,以及和黑人靈歌的關係,幾乎可以達到沁孤或加西亞.洛爾卡心目中詩化了的民間戲劇的標準。杜.博斯和多拉賽.海沃德合著的小說《波吉》(*Porgy*, 1925),描寫的也是白人心目中的黑人生活,經海沃德夫婦改編為劇本,在舞臺上很成功;後來經格什溫兄弟改編為民間歌劇《波吉和貝斯》(*Porgy and Bess*, 1935),也極為出名。

上演黑人戲劇是著名但是短命的聯邦劇院的一大特色。聯邦劇院和聯邦作家計劃一樣,是新政下公共事業復興署的一個機構,一九三五年成立,目的在減少嚴重失業的影響。作家致力於編寫大量導遊手冊和民間故事之類的書籍,聯邦劇院救濟了不少演員。劇作家、演出人以及戲劇工作人員。在聯邦劇院協助之下,有才華的青年演出人奧森.韋爾斯排演了他的黑人劇《麥克貝思》(*Macbeth*, 1936),用熱帶的海地做背景。隨後他又建立了他自己的水星劇院。芝加哥劇院計劃排演的黑人劇《搖擺樂天皇》(*Swing Mikado*, 1939),大受觀眾歡迎,商業劇院在同一年就模仿它演出了《熱天皇》(*Hot Mikado*)。聯邦劇院的演出,場面往往沒有這樣偉大。它的分團在全國各地演出,從木偶戲和輕鬆歌舞劇到莎士比亞和歐裡庇得斯,無所不上。有時,看他們演出的觀眾,從來就沒有看過劇團演戲。

他們演出奇跡劇和寓意劇,此外還發明了活報劇,把廣播和記錄影片的技巧合併加以使用,成了我們可以把它叫做現代寓意劇的劇種。《鋤翻農業調整法》講的是農產品交不出去農民身受的痛苦,《全國三分之一》(*Triple-A Powered Under*)嚴厲批評了美國的居住情況。其他活報劇也同樣有力。可是它們是公開反對資本

主義的，因此整個聯邦劇院被人懷疑是一種浪費公款的集體主義的活動。國會經過長時間的辯論以後，在一九二九夏天終止對聯邦劇院撥款，這個轟動一時的運動，從開始不到四年就突然結束了。

用階級鬥爭代替神鬼交戰的現代寓意劇，在紐約戲劇聯盟和團體劇院的無暇的馬克思主義作品中盛極一時，團體劇院是戲劇協會二十年代結束時從那裏邊脫胎而出的。舊體劇院發現了克裡福德·奧德茲，他或許是奧尼爾以後最有力的一個創作家。他的《等待老左》(*Waiting for Lefty*)和《醒來歌唱》(*Awake and Sing*) (二劇均於一九三五年演出，但後者是較早的作品)，證明他是個熱烈而誠懇的作家。他完全同意團體劇院從斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科藝術劇院學來的關於全體演出的主張。《等待老左》雖然只是一個長長的獨幕劇，它幾乎是無產階級寓意劇中最典型的例子：舞臺是工會開會的講壇，有慷慨激戰的演說，有喧嘩吵鬧的叫聲，有五六個小插曲介紹工會委員的生活，說明他們何以要參加工會。現在看起來，宣傳部分好像有一點淺薄，演出指導尤其如此："可能時要儘量使用音樂，因其最能煽動觀眾的情緒"。不過這齣戲，和奧德茲其他上乘作品一樣，不知為什麼到今天還有動人的力量。戲劇比小說更能容納說教，只要在演出上不要過於做作就行。奧德茲從不做作。他最大的長處與宣傳無關，而是在於能夠嫺熟運用美國口語，對話寫得活潑如生。他筆下的資本家壞蛋現在看起來近乎荒誕。他描寫的工人就不是這樣，他們的語言——正如愛默生形容他那個時代的工人所用的語言——"流暢而生動"。

相形之下，詩劇方面的實驗卻顯得貧弱。也許我們不應該用貧弱這兩個字來形容沃萊士·斯蒂文斯早期寫的《燭中卡洛斯》(*Carlos among the Candles*)和《三個旅人觀日出》(*Three Travellers Watch a Sunrise*) (分別於一九一七與一九二〇年演出)。但是這些戲永遠不會擁有廣大的觀眾。它們是詩，不是劇。我們可以用這兩個字來形容馬克斯韋爾·安德森的詩劇。他的努力值得稱讚，然而就是他的最現實的《冬景》(*Winterset*, 1935)，也沒有佔到詩的便宜。阿奇博爾德·麥柯勒斯的詩劇，有些是廣播劇，在結構上比較完整，在意圖上氣魄極大。不過較早的戲劇聽起來不大能夠持久，而近期的《J B》(1958)——根據聖經中約伯的故事

寫成，在百老匯演出時極為轟動——儘管作者技巧高超，內容卻很空洞。它含有偉大劇作的成分，可是卻結合得不大自然。

二十年代的美國戲劇有一種追求"戲劇談"，也就是舞臺效果的傾向，對於劇本文字倒不怎樣講究。到了三十年代，經濟蕭條和因經濟蕭條而產生的意識形態浸透了美國劇壇，使美國的口語顯得比任何富有詩意的語言更有力量。此後在二次世界大戰和戰後混亂的日子裏，卻沒有看到有什麼重要動態。商業劇院演出一些富麗堂皇的歌舞劇，使英國的歌舞劇相形見绌。可是一般說來，商業總是要扼殺創造才能的。百老匯上演戲劇花費之大，使人不敢輕於嘗試。在三十年代開始改名為團體劇院的小劇院，還繼續存在，夏季常演戲劇的劇院也是如此。不過，就是值得稱讚的帕薩迪納劇團在精力上也無法與當年的普羅文斯敦劇團比擬。一個有希望的現像是"百老匯外"臨時小劇院裏上演的戲劇。成功之作中有根據多斯.帕索斯的《美國》改編的劇本和傑克.蓋爾伯的《聯繫》(*The Connection*)，後者是關於癮君子的寓意尖刻的戲。除了戈爾.維達爾頑皮機智的劇作和帕迪.查耶夫斯基的《馬蒂》(*Marty*)和《單身漢聚會》(*The Bachelor Party*)精心描繪的狼狽情況以外，電視上並沒有出現宣傳已久的戲劇寫作復興。

這時，奧尼爾已經去世了。克利福德.奧德茲有一陣子隱居好萊塢，沒有能恢復戰前的光輝。縱然他的《盛開的桃花》(*Flowering Peach*, 1955)顯示他似乎還有許多話要說。約翰.斯坦貝克把他的才能用在寫劇上，但一直不見成功。多斯.帕索斯寫過幾個有意思的劇(包括《航空公司》(*Airways, Inc.*)1929)；那是蕭條初期的事情，以後就沒有再寫什麼了。《美國》的改編，是出自別人手筆。感情洋溢的威廉.薩羅揚寫了《我的心在高原》(*My Heart's in the Highlands*)和《快樂時光》(*The Time of Your Life*, 1939)。美國劇壇幾乎成了他的天下。不過他在後來發表的劇本裏，耽於即興之作，寫出來的東西不是不夠真實，就是想像欠豐富。桑頓.懷爾德是個才能非凡有彈性的創作家，可能還有名作問世，譬如說，他那以人生七個階段為題材的一系列新的獨幕劇。

戰後人們討論得最多的劇作家是坦內西.威廉斯和阿瑟.米勒。威廉斯以《玻璃動物園》(*The Glass Menagerie*, 1944)與《慾望號街車》(*A Streetcar Named Desire*, 1947)成名。他的《豪門蕩婦》(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1954)之類的劇作，也很

成功，只是不像前兩個劇本那樣明白清楚。阿瑟·米勒的成名作是《推銷員之死》(*Death of a Salesman*, 1949)，其後又以《煉獄》(*The Crucible*, 1953)和構成《橋頭眺望》(*A View from the Bridge*, 1955)的兩個獨幕劇，使他在劇評家之間得以享譽更隆。它們深深地感動了美國觀眾的心，也許是因為它們描寫的角色是那麼平凡，或者是因為它們的黯淡的形式揭露了一些美國的"問題"和弊病。把自己和劇中人物視為一體，一方面在情緒上難於抵抗，一方面也覺得不大舒服。《煉獄》的確是經得起考驗的一齣戲，寫的是十七世紀末葉塞勒姆鎮迫害女巫的故事。一九五〇年代的觀眾認為他透過戲在批評麥卡錫主義，後來證明它還有更久遠的價值。威廉斯刻畫的南方，浪漫氣息已經枯竭到只剩下打腫面孔充胖子的可憐糟粕，戲裏往往出現以純潔馳名的南國女兒墮落到亂交的地步，或者到了中年以後為自己沒有人愛的女兒隨便找一個愛人，結果還是枉然。不過這些劇本雖然讓人看了難過，都並非悲劇。在後來的作品裏，哀愁已經讓位給一種現代的庸俗的雜碎，威廉斯毫無問題真正關心的事情，是阿附時尚的閹割、亂倫、同性戀之類的惡夢。米勒是一位有真知灼見的劇作家，不過他也有他的困難。兩個人最近的作品，並非微不足道，卻只如薩洛揚的一些沒有上演的劇本一般。不過他們的劇本比較容易得到上演機會，因為是介乎詩與散文、平凡與含有隱義之間的東西。我們可以說，這兩位作家，像他們許多同時代的作家一樣，所知道的，幾乎多得對他們沒有什麼好處。在艾略特的《機要秘書》(*The Confidential Clerk*, 1954)和《政界元老》(*The Elder Statesman*, 1958)裏，看起來作者是在力求平凡，但得了平凡，卻喪失了意義。像坦內西·威廉斯和阿瑟·米勒等人的劇，看起來走的是相反的方向，但都是想脫離平凡而進入詩境。看來，這兩位作家是試圖通過他們的野心勃勃的實驗性的舞臺裝置，和不時出現的"優美"的談吐，使他們的角色能夠比他們口裏說出來的具有更多的意義，而在智力上，他們也意識到隱藏著的意義。這個難題，現代戲劇還沒有能夠解決。百老匯最近幾年的戲劇季節，演的完全是無關緊要的戲和平平無奇的歌舞劇。有兩部作品使實驗劇院活躍了起來——如果我們加上黑人作家勒魯伊·瓊斯的"突擊戲劇"，那就成為三部。前兩部之一出自小說家，另一部出自詩人。索爾·貝洛的《最後的分析》(*The Last Analysis*, 1964)寫的是心理分析，嘲弄的也是心理分析。男主角是個年老的喜劇演員，不甘默默無聞，想用重演自己靈魂的經歷出個風頭。羅伯特·洛威爾的《星條旗》

(*The Old Glory*, 1964)是一個由三本詩劇組成的三部曲，根據霍桑的《恩迪科特與紅十字會》('Endicott and the Red Cross')與《我的親戚莫林諾少校》('My Kinsman, Major Molineus')和梅爾維爾的《班尼托·西蘭諾》('Benito Cereno')改編的。詩的格調不高，但用來寫劇卻非常有效。《班尼托·西蘭諾》討論的是重要問題，可是沒有時間性。這些實驗說明美國戲劇具有創新的可能，說不定美國可以從歐洲的貝克特、約內斯科、吉尼特和阿陶德那裏取得重要的經驗教訓。

比如說傑克·蓋爾伯的《聯繫》和肯尼斯·布朗《陸軍監獄》(*The Brig*)之類的"生活劇場"製作，劇中佈局和觀點都故意減到極小限度，其歐美實驗主義的混和是顯而易見的。約瑟夫·查夫金的"開放劇場"和"媽媽劇團"，開始在克勞德·范·伊塔利的《歡呼美國》(*America Hurrah!*)之類的創作裏使用快速的傳統化技巧和超現實——陰慘效果相結合的手法。"街頭劇場"則有彼得·舒曼的麵包與傀儡劇團上演。在正規劇院裏，常常提到的新人是愛德華·阿爾比。他最早的兩個劇本《動物園的故事》(*The Zoo Story*, 1958)和《貝西·史密斯之死》(*The Death of Bessie Smith*, 1959)，在柏林首次演出。紐約觀眾看了他的《美國之夢》(*The American Dream*, 1961)的毫不含糊、切合實際的幻想大吃一驚。他說他這個劇本"反對在我們這個走下坡的國家裏一切都極愉快有趣的虛偽說法"。他繼又說道，"這個劇本對人冒犯嗎。這樣才好。我的用意就是要冒犯人，也要使人看了開心，覺得好玩。"他寫責備人的互相責備的對話的本事，在《誰怕維吉尼亞·伍爾芙。》(*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1963)裏甚至更加突出。阿爾比對這個劇本作了這樣的解釋："有哪個害怕維吉尼亞·伍爾芙。意思是'有哪個害怕那條大惡狼。'也就是說'有哪個害怕沒有虛假幻想的生活。'"不過，阿爾比的著作有一點像美國先鋒派文學，神妙莫測。他所探索的幽境，是低調的，在明朗中略帶譴意，倒是特別適合某些觀眾的胃口，他們寄身浮世，原是準備你隨時使他大吃一驚的，如果沒有吃驚的事，他倒要大失所望了。

## 第十四章

### 第一次世界大戰後的詩與批評

#### (Poetry and Criticism Since World War I)

E. E. 肯明斯 (E.E. Cummings, 1894—1962)

馬裡安．莫爾 (Marianne Moore, 1887—1972)

哈特．克萊恩 (Hart Crane, 1899—1932)

斯蒂芬．文森特．貝尼特 (Stephen Vincent Benet, 1898—1943)

阿奇博爾德．麥柯勒斯 (Archibald Macleish, 1892— 1982)

羅賓遜．傑弗斯 (Robinson Jeffers, 1887-1962)

埃茲拉．龐德 (Ezra Pound, 1885—1973)

T. S.艾略特 (T.S. Eliot, 1888—1965)

歐文．巴比特 (Irving Babbitt, 1865—1933)

保羅．埃爾默．莫爾 (Paul Elmer More, 1864—1937)

約翰．克勞．蘭賽姆 (John Crowe Ransom, 1888—1974)

艾倫．塔特 (Allen Tate, 1899—1979 )

羅伯特．佩恩．華倫 (Robert Penn Warren, 1905—1989)

克林思．布魯克斯 (Cleanth Brooks, 1906— )

範．威克．布魯克斯 (Van Wyck Brooks, 1886—1963)

## 第十四章

### 第一次世界大戰後的詩與批評

我們在第十一章裏敘述了美國現代詩的發端，曾說它的淵源一部分是"鄉土性"的，一部分是"世界性"的。美國詩人那時對於約翰．齊阿第所說的"奪得美國的音盒(voice-box)"發生興趣；正如較早小說方面的現實主義者，美國詩人認為用新奇的語彙表現自己，玩技巧上的新花招，是令人興奮的事。某些詩人，最顯著的



是卡爾·桑德伯格，戰後還在強調他們作品中的美國氣質。其他詩人也都認為這是不言而喻的事。

現在這個問題已經(縱非全然，亦不遠矣)引不起美國詩人的興趣了。可是在一九二〇年，威廉·卡洛斯·威廉斯卻攻擊他的朋友埃茲拉·龐德為"美國詩的最大敵人"。他把美國青年詩人 T.S. 艾略特也和龐德歸為一類(艾略特過去六年一直住在英國，後來在一九二七年入了英籍)，攻擊他們溜到歐洲，吸收了異國的(主要是法國的)靈感，"滿足於他們的祖師爺的內涵"，因而損害了美國詩。和他們相反，威廉斯、桑德伯格，還有別的詩人，一直都忠心耿耿留在國內，努力創造用威廉斯所說的"西部方言"來寫一種本鄉本土的詩。直到一九五一年，威廉斯對他們這種顯然的叛離還未釋然於懷。他在《自傳》裏說，本土詩的努力，深受到艾略特《荒原》一詩(*The Waste Land*, 1922)之害，此篇一出，"又把詩交回給學院派了"。

威廉斯是出色的詩人，卻不是雄辯家。他拿美國來和歐洲對比的論調，其實一九二〇年時許多詩人便已經沒有真正的興趣，到了一九五一年就更加不合時宜了。他的看法和事實不符。原因之一是，專寫本國題材的美國詩人並沒有堅持到底。一九一七年龐德對威廉斯提出的話，不無道理，他說美國詩的品質是"嘶嘶、颼颼、用字囉唆"，換句話說，就是過於雕琢，也有一點過於懷疑智慧——這些缺點削弱了桑德伯格作品的力量，就智慧一點而言，也損害了威廉斯本人的作品。自從有了意象派運動後，美國詩顯然已經成了一種具有國際性的東西，美國詩壇的牛耳也是歐洲詩壇的碩彥。你要把"美國的"特點孤立起來看，就是誤解了美國詩的成就。可是威廉斯的批評也未始沒有它的價值。這些批評又一次提醒我們注意美國詩人對過去和未來如何關切，雖然二者往往難於協調。現代美國詩在很大的程度上已經把過去和未來聯繫在一起了。由於這個原因，說不定詩是美國對於當代最大的貢獻，大於它在小說上的貢獻(它對小說的貢獻有些現在還只有歷史上的價值)。歐洲在我們這個時代也不得不考慮依經和叛道這兩條分歧的道路；因之美國在詩歌方面的答案特別有力，也特別中肯。美國在文學批評和詩歌方面的認真態度，對於對抗英國在文學上過於喜歡即興漫議的作風，頗有幫助。美國

詩人在詩的用語和形式上勇於嘗試，以及他們之急於給詩尋找堅實的基礎的願望，對於其他國家的現代詩壇運動，也極為寶貴。

事實上，美國現代詩中的對立面，並不是美國與歐洲，而是在創新與保守之間，這兩種對立有聯繫，可是絕不能混為一談。"奪得美國的音盒"('capture of the American voice-box')是早期的成就，固然重要，可是早已成為定型。它的成效可以在各種詩裏見到，詩的習語已被接受，而且在運用這種語句的時候，已經沒有早期那種不自然的感覺了。以下面這首路易絲·博根寫的小詩，《一片浮雲，種種聲音》(*Several Voices out of a Cloud*)為例：

來罷，醉鬼和吸毒的人們；來罷，喪失勇氣的墮落者！  
接受這桂冠罷，給的雖遲。卻是論功行賞，給的是受之無愧的人，  
偏狹的無聊人物，隨風轉舵者，雅人、高貴的名流，  
你們都滾開，不要碰這桂冠，它是沒有死亡的，也不是給你們的。

詩中的俗語用得有些誇張，目的在使讀者吃驚，可是在別處也有數不盡的例證，把俗語用得很有把握，一點也不莽撞的。博根小姐這首詩發表於一九三八年。那時 W. H. 奧登正寫對話式的詩，這至少表示這位英國詩人也已經找得了一種音盒。隨後他移民美國，並歸化美籍，也許可以說明，他覺得美國那種雅俗結合的文字對他特別合適。

美國詩人還有過一些更具雄心的革新，其中 E. E. 肯明斯的創新可能是最壯觀的了。他要做的嘗試，和他的一般觀點，在他的處女作自傳性散文《那間大房間》(*The Enormous Room*, 1922)裏已經初露端倪，明白表示了他對權威的蔑視，對於個人的尊重。他用一種個性非常突出的文風表達了這些觀點，書中充斥了不尋常的形容詞，強有力的動詞，和文法上的倒置，如：

左邊右邊通過顏色玻璃削瘦的長方形闖入月光這骯髒的小偷。  
我要趕上火車的絕早駛入巴黎的此刻。

他的第一個詩集《鬱金香和煙囪》(*Tulips and Chimneys*, 1923)，讀起來像浪漫的無政府主義派的文字，新鮮、耀眼、有力。他用豐富的情感歌頌愛和其他屬於

個人的歡樂，也用同樣豐富的情感斥責一般人對於生活的厭倦和墮落，後來他把這些人貶之為"芸芸眾生"：

這些芸芸眾生和我們很少共同點，少到比負一的平方根還要少。你我是人，而芸芸眾生卻是勢利之徒。

他也在詩文排印上玩弄花巧，作為計算拍子的方法：

電

唱機在慢慢

停 下，來 了 電唱機

停了。

"小寫的博學先生"——一個虛構的問話人這樣稱呼他——成了"**e. e. 肯明斯**"，在另外一些詩集裏(包括《四十一首詩》(*XLI Poems*, 1925), 《萬歲》(*Vi Va*, 1931), 《不要，謝謝》(*No Thanks*, 1935), 《一乘一》(1944)，他繼續在造句和排版上玩弄花樣。愛情還是最高的天賦，"奇妙的一乘一"，"絕早"依然是"現在"這個最重要時刻的前奏。肯明斯認定生活是一連串開展的發現："提出美妙問題的人，總會得到美妙的答案。"他說這一連串的發展就是"生長"。最近有些文學批評家懷疑，儘管肯明斯在技巧方面有不少創新，他的詩到底有多少生長和發展，還是一個問題。過了二十五年，他的詩所提供的東西，儘管外表上非常錯綜複雜，無非還是那個無拘無束的個人主義簡單的意念。可是如果我們說他的詩有趣而不深刻，這應該歸功於肯明斯有趣的性格。沒有誰能像他那樣把世界上各種輕鬆愉快、巧為抽象化了的歡樂，不斷推薦給我們，有如此詩：

任何人性在一座美麗的奈何城

(隨著多少鐘聲飄上又飄下)

春天夏天秋天冬天

他歌頌他沒有做的，舞蹈著他做了的。

假如說這是矯揉造作，卻也是一種嬌媚可喜的矯揉造作。如果說肯明斯的態度還在墨守二十年代的陳規，他帶來的卻是那時輕鬆愉快、充滿自信、無憂無慮的調子。他之於現代詩，正如美國藝術家亞歷山大·考爾德之於現代雕刻，兩人誰都沒有想標奇立異，卻都受到故作滑稽和不夠成熟的指責。可是在他們得心應手之際，肯明斯用詩，考爾德通過動態雕塑，真是把藝術表現得像在假日陽光中五色繽紛、忽上忽下、賞心悅目的旋轉木馬一樣。

馬裡安·莫爾也是一個醉心獨創的詩人。她的詩富有個人和女性氣息，但下筆謹嚴。她走她自己的路子，沒有一點隨"獨創"以俱來的草率、狂熱、錯亂和怪誕。她的《詩集》(*Collected Poems*, 1951)只有七十幾首，多是短詩(有些她不屑於收在這本詩集)，大部分詩都很整齊，每行的音節都曾經過計算。她從詩裏小心而堅定地抽出韻腳，用尾韻有時不惜把一個字從中分開：

在這個不以謙遜著稱的地區  
這個有高唱的蛤蟆、棉花嘴蛇  
和棉田的地區最講究優先.....

詩的含意貫穿在詩的形式之中，就像畫在瓦上的花紋。她的題材都是些罕見和想不到的事物：由鐘錶、寶石、和生物構成的詩人的圖片剪貼簿，大都來自像《倫敦畫報》之類的刊物。她自己說，她有一種"誇大視覺的趨勢"，觀察確很精確，就像十八世紀動物學或植物學書裏的版畫一樣。下面是《飛鼠》('The Jerboa')中的一節：

五度音程和七音程地，  
以兩身長短的步伐跳著，  
像吉卜賽笛子的不整齊的音符，  
它不再在小調味瓶上收集  
殘剩的東西，它以袋鼠的速度  
畫出羊齒種子的足跡。

她可以用同樣巧妙的言辭，描寫駝鳥和大象。她的註釋可以幫助瞭解，因為她的意思非常精煉，直接引用別人詩文時，往往用一種"混雜法"。人們可以說她這樣

做是因為她對原料沒有完全消化，實際並非如此。她開拓的正是傳統抒情詩所不及的地方；她摒棄容易的"意思"，寧取明確細緻的定義。馬裡安·莫爾的世界滿是優美而富於異國情調的物體；她對於這些東西的感情，近乎惠特曼見了"螞蟥、沙粒、鵝鵝蛋"時心裏感到的喜悅，只是她的欣羨之情間接來自她的小心翼翼的註釋。人們喜歡拿華萊士·斯蒂文斯的詩來和她比較，一如華萊士，她也是一個難得讀懂而又開卷有益的詩人。她極有把握選擇那些不大常見的瑣細的事物，來襯托一個經過仔細考量的主題，但絕非只作裝飾之用。比如說在《那些小手術刀》('Those Various Scalpels')一詩裏，她列舉細節，目的彷彿只是查問它們的終極價值(在這方面有一點像清教徒詩人愛德華·泰勒)。細心的讀者可以從莫爾小姐的作品中汲取到許多東西，對別的詩人如 T.S.艾略特、威廉·卡洛斯·威廉斯、肯明斯和斯蒂文斯而言，她的詩，用 W.H.奧登的話說，"是一大寶藏，所有未來的英語詩人，都可以從中發掘到一點東西"。

因自殺而結束了短短一生的哈特·克萊恩，其目標在某些方面要比馬裡安·莫爾遠大。莫爾第一本薄薄的詩集一九二一年在倫敦出版，那時她三十四歲。瑪格麗特·安德森主編的《小評論》(*Little Review*)在一九一六年發表克萊恩一首詩，那時他的年齡只有莫爾的一半。到了一九二一年，他已經是一個有經驗的詩人了。翌年，一九二二年，艾略特的《荒原》問世。那時他已熟悉艾略特和埃茲拉·龐德的作品。《荒原》給他的影響很深，一如對於當時所有的詩人，但是也使他，一如使威廉·卡洛斯·威廉斯，心裏有點惴惴不安。他知道這是一部巨著，只有大詩人才能具有詩中所表現的那種權威。但是他抱憾的是，詩中認定二十世紀沒有什麼希望——也就是說，最現代的美國也沒有什麼希望。他自己要走向"一個更加積極的目標，或是一個(如果在這個懷疑的時代一定要這樣說的話)更加狂熱的目標。"他在《白色的建築物》(*White Building*, 1926)那些詩裏，顯示了他如何認真而野心勃勃地追求那個目標。他在表達他的信念的長詩《橋》(*The Bridge*, 1930)裏，想毅然決然地達成那一目標。這首詩主要的象徵是布魯克林橋，那是跨過東河由羅布林父子建造的雄偉建築物。在他之前，當大橋還沒有建成時，惠特曼曾寫詩盛讚"布魯克林渡口"，說這種樂趣在五十年或百年以後還會有人樂之不疲。對於惠特曼，克萊恩在一九二九年寫道，"比任何人都能把美國國內那些似乎最難駕馭的力量結合起來，把它們溶化成一個普遍的理想……"。惠特曼是《橋》中

最主要的角色，在"海持拉司岬"那一節壯麗的詩裏，克萊思就在對惠特曼講話。和惠特曼一樣，克萊思深受早期移民乘桴駛過的那個海洋的誘惑。不過，他的美國已經和惠特曼的美國不同了，機器時代已經來臨，"除非詩能吸收機器，那就是說，除非詩能使機器像樹木、牲畜、船隻、堡壘，以及人類過去所能想到的所有東西那樣自然而隨便的表現，詩便不能充分達成它的現代任務"。因之克萊恩所追求的"狂熱"，是要把舊的美國和新的美國融為一體，在這個國家裏

噴湧而出的柱子追蹤傍晚的天空，  
在巨大發電廠的高聳煙囪之下  
星星以辛辣的含氮的諺語刺著眼睛，

而在這個國家裏，賴特兄弟又征服了空間。發電機和飛機必須和能使他得到安慰的美國其他因素結合。有些這樣的因素可能是威廉·卡洛斯。威廉斯在散文創作《美國氣質》(*In the American Grain*, 1925)裏提示給他的。克萊恩開列的因素包括哥倫布、科爾持斯、印第安女郎波加杭塔斯、李伯、愛倫·坡、和梅爾維爾。他把這些人物引進他的詩裏，並不是要拿他們來和現在作諷刺性的配對，而是把他們當做美國傳統中的專案，後來他所說的"有用的過去"中的重要片段。

《橋》是一首很傑出的長詩，其中頗有些壯麗的段落。可是它並不是前後一致的傑作。它常病渲染，流於華而不實。美國的因素種類不同，由於秉性倔強，難以移植，好像彼此屬於不同的球會。克萊恩興高采烈的得意氣概和他心灰神黯的孤獨心情是不相調和的。在《短胸衣》(*Cutty Sark*)那一節詩裏，他可以慷慨言之：

旒旗飄蕩，帆索風滿  
不可磨滅的排列成行的快船之夢，  
幸福的汪洋大海上一片奇偉的白色！

而在《地道》(*The Tunnel*)裏，在城市下面地道中可怕的猛衝，卻使他問愛倫·坡：

為什麼我常在這裏看見你的面貌，  
你的眼睛像瑪瑙燈籠——連續不斷  
在牙膏與去頭垢廣告下面。

雖然他常常求助於惠特曼，可是在他的大部分詩中看到的，卻是那個憂思縈繞、惶惶然無家可歸的愛倫·坡的影子。發電機的節奏是惡夢的律動；神氣的飛行員失事了——甚至是他自己要失事的，像那個奇怪的移居國外的人哈里·克羅斯比一樣。克萊恩在他晚期寫的一首詩《致用雲變戲法的人》(*To the Cloud Juggler*)裏，對克羅斯比說：

把吹牛為合法的東西揭發出來罷  
在客氣話中打著呵欠說出來的.....

他在加勒比海上寫的晚期詩作之中，有些足以和《橋》中最好的部分媲美。但是他寫了這些詩篇以後不久，便從一艘開往紐約的船上跳海而死，人們說他這個行動足以證明他的努力，就像希臘神話中那個鼓著蠟翼飛行的伊卡拉斯的努力一樣，是注定要失敗的。

一般來說，其他美國詩人都寧願強調現代生活中的不調和，而不去尋找調和之道。在那些和克萊恩一樣試圖描寫昔日美國的詩人中，最受人歡迎的是斯蒂芬·文森特·貝尼特。他有一首敘述美國內戰的長詩叫《約翰·布朗的屍體》(*John Brown's Body*, 1928)，大受讀者歡迎。這詩固然有許多地方值得推薦，但也證明，把美國遺產標準化和感情化，是一件輕而易舉的事——它有一套垂手可得的人物和情景。在不景氣時期，"社會控訴"成了一種風氣。譬如阿奇博爾德·麥柯勒斯，二十年代大部時間都在歐洲，這時帶著他的《征服者》(*Conquistador*, 1932)回到了美國，這是一首描寫科爾特斯征服墨西哥阿茲特克族人的敘事詩。他寫的那些詩劇充滿了三十年代的氣息。到了一九三九年，在他的《美國曾是我們的希望》(*America Was Promises*)裏，早期作品中的優秀品質一變而為空洞的朗誦式的大眾詩篇，從這裏再演變下去而寫《不負責任者》(*The Irresponsibles*, 1940)，原是自然不過而又十分可惜的事；他在這首詩裏面指責文友們，敦促他們為民主而戰鬥。相形之下，羅賓遜·傑弗斯的加州冷冰冰的虛無主義反而給人以清新之

感。傑弗斯熱愛海洋與野獸而厭惡人類，他在西部的棲息之所嚴酷地進行使人難忘的寫作，瞻望未來：

城市傾圮，居民少了，蒼鷹多了，  
河流從源頭到河口都清沏，兩隻腳的  
哺乳動物，在某些方面是高貴動物之一，  
重新獲得多餘空間給他的尊嚴，  
稀有物品的價值。

傑弗斯時常寫古老的題材，想從那裏得到"一種更合理想也更正常的美，因為我們這個種族的神話從來沒有得到發展，和我們是疏遠的"。

美國詩人這種對於保守的、並非源於美國的標準發生興趣，是埃茲拉·龐德和 T.S. 艾略特給他們的影響。他們兩個都是信奉詩的現代主義的漂零學士，來自文化邊緣四出尋找有價值的詩派的青年。歐洲的孤獨感影響不到他們，他們變成了神聖文學帝國裏的臣民。龐德比艾略特早幾年登陸歐洲文壇。兩人由於氣質和年齡上的原因，學徒生涯的經歷有所不同。龐德參加的文學運動——意象主義，漩渦主義——含有偶像破壞的因素，一生不曾完全擺脫。他最初攝取營養的來源——布朗甯、葉芝的早期作品、和維庸等等——在時序上比艾略特稍早。艾略特(正如龐德用讚美的口吻所說)由於所受的教育之故，一方面對古典文學濡染很深，一方面又是一個十足的現代人。的確，他們在第一次世界大戰初期結識時，艾略特的學業還沒有完成，他要求教於龐德者正多；他把《荒原》獻給龐德並不是泛泛的客套：他從龐德最初的探索裏得益至深。《荒原》在寫作過程中就曾給龐德仔細看過。

臨到戰爭結束，一如龐德後來所述，兩人認為

自由詩沖淡了的形式如艾米體，李·馬斯特斯體和一般的散漫體，都走得有些過頭了。人們必須起來反對這種傾向……結果產生了艾略特先生第二個詩集中的詩和《休·塞爾溫·莫博利》。後來又有了分歧。

或者像艾略特在《論自由詩》("Vers Libre", 1917)裏所說的，



只有在人為限制之下出現的自由，才是真正的自由。

龐德提到的艾略特的詩作和他自己的《休·塞爾溫·莫博利》(*Hugh Selwyn Mauberley*)是在一九二〇年發表的。這些詩篇和《荒原》具有無比的重要性。他們的詩和埃德加·李·馬斯特斯的以及“一般的散漫體”迥然不同，詩的情調有的是輕鬆的諷刺，有的極其嚴肅。他們對於戰爭的慘痛，在體會上遠比同時代的“本地人”深刻，對於本地人，一如我們已經提過的，戰爭幾乎好像是一種侮辱而不是一場悲劇。龐德和艾略特在他們那些轉彎抹角的、經過奇妙壓縮的詩句裏，把歐洲過去完全不同的低音，拿來和二十年代喧囂一片、支離破碎的伴音對比。他們有時引用別人的，或外國的詩，來做這件工作。結果人們批評他們濫用典故，故作晦澀。詩中關於歐洲文學廣博的知識，不是一般讀者所能企及的。然而那不是炫示學問。那毋寧是說龐德和艾略特的現代詩對於過去特具敏感，這就構成了艾略特在一九一七年所謂過去與現在“同時並列”之說。因之，艾略特——龐德大致一樣——之借用他人的、另一時代的、別種語言的詩句，自然是無可非議的了。

但是，誠如龐德所說，他們之間也有分歧。艾略特在一九二〇年出版了一部名叫《聖林》(*The Sacred Wood*)的散文集，那篇有名的《傳統與個人才能》('Tradition and the Individual Talent')就刊在這本集子裏。同年，龐德也出版了一冊散文，名曰《挑唆》(*Instigations*)。書名的不同已經足以顯示他們各自的性格了。對龐德而言，沒有什麼是神聖的。他在早年要他的書

向莊重的而沈悶的人致敬

用不屑的手勢向他們致敬。

雖然他和艾略特隨時都準備去探索過去，為的是尋求有用的文學素材和行為的法則，不過龐德的尋求總有一點嘲弄意味和動氣使性的成分。我們不妨說他反對宗教而喜歡大寺，或者是一個追求偶像論的偶像破壞者。在艾略特的歷史規劃中，永恆和須臾是放在一起的；歐洲的思想每代都在變，但是在變的“過程中什麼也不拋棄”。在龐德的設想(亞洲也包括在內)中，某些時代特別引人入勝，他便讓這些時代在他的詩裏——重現。他和布朗寧有一個共同點，都喜歡使用獨白——

老是有一個人，不是他本人就是一個角色，在說話——他總是立足於一個逝去的年代作親切語，就像那是今天一樣。他有一首好詩叫《荒地》，結尾說，

我在這些路上走道，  
我以為它們是活著的。

他對於過去的看法不像艾略特那樣有連續性。譬如說，詩人中他只推崇那些創新的詩人(如喬叟)，而不推崇代表某一傳統成熟期的詩人(如米爾頓)。他和艾略特對於但丁都推崇備至。艾略特佩服的是但丁的基督世界裏精神上的統一，而龐德喜愛的彷彿是但丁世界中的那種新鮮氣息。他說，《神曲》是為了要"人們去思想"，但丁好像要用"教唆"作副標題似的。我們可以從名字上看得出來，龐德的《詩章》肇源於《神曲》，完成之後，也和《神曲》一樣，有詩一百章之多。《神曲》中的人物如阿諾但尼爾、布魯內托·拉蒂尼、伯特蘭德邦、尤利西斯，也一一重現。可是絕不能認為那是他們在精神上的平行發展。龐德的贖罪主要是經濟上的。那就是說，要從重利盤剝的罪惡中解脫出來，用重利盤剝這個中古的罪惡來衡量和解釋人類大部分的歷史。憤怒在這裏代替了謙遜；艾略特說得好，龐德的地獄是為別人而設的。基督教的傳統事實上對於龐德並無重大意義，他依靠的是早期美國領袖如傑斐遜和約翰·亞當斯的智慧。表現在龐德詩中和散文裏的學識好像是無數零碎的片段，結合起來成為一個龐德選集或是人類經驗的總和。漫不經心的讀者，不知龐德表面的輕率實際上掩蓋著極度的嚴肅，或者不知那些看似零星而隨便的陳述，實際上都是長期研究和思索的結果，用最精練的文字寫成的"意象"，可能會忽略這種總合的意義。可是比較細心的讀者，會得到這樣的結論：龐德縱然有道理有價值，縱然詩才無敵，寫出如此豐富的詩章，可是畢竟缺乏連貫性。問題不在龐德創造的是詩人的意境。其他詩人如 W. B. 葉芝也做過同樣的事情；而且我們並不要求他們給我們開列一張書單，就像他們的作品要拿去拍賣似的。我們這個時代的創作，似乎都必須具備某種個人的特性；無論如何，他們的"公開"的意境都缺乏強度。我們也不能說龐德輕浮，因為他的信念都是通過半世紀不懈的努力發展起來的。對於別的作家，龐德又有無比的重要性。毫無問題，他確實是一位大詩人。一個作家可以私秘到怎樣一個程度，沒有定規，可

是龐德的私秘有一部分是含有敵意，乖僻無常的。有時他的私產可以任人參觀，有時誤入他家園地、他就要告你的狀。

相形之下，**T.S.**艾略特的詩和批評文字，儘管具有革命的衝力，卻永遠帶有一種爐火純青的味道。他在哈佛大學、巴黎大學、德國和牛津大學讀過書。詩學方面，他仔細研究過法國象徵派詩人，特別是朱爾斯·拉法爾戈，和英國玄學派詩人。他從但丁、布萊克、本·瓊生、波德萊爾身上學到不少東西。他的智力高超，詩風細膩。因此凡是他寫的東西，從早期的詩作如《普魯弗洛克的情歌》(**'The Love Song of J. Alfred Prufrock'**, 1915)開始，無不立即列為現代作品之林，而問世不久就奉為經典著作了。有二十多年光景，艾略特幾乎被公認為最偉大的英語詩人。因此，他對於傳統的重視，對於和他同代的人具有極大的影響力量。甚至在他早期稍含諷刺的作品裏，批評口吻也很克制，絲毫沒有歇斯底里和宣言的成分在內。他雖然當時還是青年，卻借《小老頭》(**'Gerontion'**)詩中的老人和《荒原》中的蒂萊西亞斯，以老人的身份說話。到了一九二七年，他在散文集《為了蘭斯洛特·安德魯斯》的序言裏，說自己是"文學上的古典主義者，政治上的保皇黨，宗教上的盎格魯—天主教徒"。在一兩年以後發表的一篇文章裏，埃德蒙·威爾遜提出異議，認為艾略特"為自己創造的貴族神話"，並不比別人的作法(如龐德的)，更為可信。

但是，一如艾略特在後來的作品中所說的，他和別人不同的地方是，他的作法，輪廓非常分明，凡信奉基督教的人都覺得非常合理。那些不信這個教的人，或者總覺得他嚴肅得叫人難受的人，也不得不佩服他詩才的與時俱進。他的詩苦澀，但並不枯燥，毋寧像某些香檳酒具有的那種味道。雖然由於他似乎捨棄了出生的環境，不免激怒了像威廉·卡洛斯·威廉斯這樣的美國人，可是近年以來他已經做了一些補償。譬如說，他曾以恢宏的見解討論馬克·吐溫的《哈克貝利·費恩歷險記》，承認他也生於聖路易，在下游離馬克·吐溫家鄉漢尼巴爾不遠的地方，也頗眷戀密西西比那條河。同時，他一生都相信詩劇大有前途，說他是一個瞧不起人的冒牌貴族也與事實不符。他在詩劇上所做的實驗，從一九二六至二七年在《批評標準》(**The Criterion**)上發表的《鬥士斯威尼》開始，又經《磐石》(**The Rock**, 1934)，《大教堂兇殺案》(**Murder in the Cathedral**, 1935)，《全家重聚》(**The**

*Family Reunion*, 1939), 和《雞尾酒會》(*The Cocktail Party*, 1950)等作品不斷發展，目的想達成這樣一個理想："在觀眾與藝術家之間建立合作關係，這對各種藝術都極重要，尤為戲劇藝術所必需"。這句話是他遠在一九二三年討論"瑪麗勞埃德"的一篇文章裏說的。他深知他還沒有達到這個理想，而一種吹毛求疵的教條主義卻潛入了他的某些作品，使這些作品顯得過於神聖。其實在他努力的深處——像他在偉大的《四個四重奏》(*Four Quartets*)再度表明的——藏有一種本質上的謙虛。如果說他的著作有時貌似冷酷，或者有一點神聖不可侵犯的樣子，他卻從來沒有和人爭吵過，也不曾動氣使性。他批評別人時總是力求公平，因為他對於創作的甘苦，具有深刻而同情的瞭解。

對於極有能力的美國批評家歐文·巴比特(艾略特在哈佛時代的業師)和保羅·埃爾默·莫爾，我們就不能說這麼多了。第一次世界大戰結束時，他們已入中年，自己的主張也都說得清清楚楚的了。但是二十年代的愚昧，逼著他們加強活動，肯定了人文主義的價值，和少數幾個信徒一起採用人文主義——有時還在前面冠以"新"字——作為戰鬥旗幟。人文主義者談的是趣味、鍛煉、標準、希臘文化的美、藝術必須具有的道德內容。他們把他們所讚美的文學說得頭頭是道，而攻擊科學、浪漫主義和自然主義的現代異端，這裏所謂異端，一般說來就是和他們自己的信條相反的東西。巴比特曾在《盧梭與浪漫主義》(*Rousseau and Romanticism*, 1919)和《民主與領導》(*Democracy and Leadership*, 1924)兩書中，出色地討論了這個問題。按照他的說法，現代已把盧梭——巴比特的頭號敵人——煽動起的反權威運動帶到了混亂的邊緣。浪漫主義強調個人，因而對所有絕對事物和肯定價值一概加以否定；自我表現成了正常的標準，唯一的標準。在文學裏，首先在生活裏，需要回到倫理觀念，在這一方面，創造性的文學也許應該聽從批評家的意見。

人文主義者的議論，特別是他們關於現代社會弊病的分析，裏面有許多智慧。巴比特談起飽受譴責的清教主義，說"敬畏神明與謙卑"等基督教美德的凋零，在個人和社會上留下了一個空虛地帶。"現在日漸消逝的是內在生活和它加在我們身上的特殊控制"。"人們逐漸求助於外來的控制"，來代替內在生活。艾略特對於他們的一些困難表示同情。另外的批評家則嘲笑他們，他們也拿嘲笑來回答。譬

如說 H. L. 門肯，這時在論戰裏打了敗仗。如果說門肯與其文友過於接近他們那個時代，那麼，人文主義者距離他們的時代又太遠了。人文主義者不喜歡那個時代的假定，不喜歡那個時代的文學，還把他們的不滿大聲說了出來，宣佈了許多清規戒律，就像牧師們因為人們不上教堂而訂立許多嚴厲的律例一樣。新人文主義者所假定的絕對事物，或者是巴比特所說的著名的"內在控制"，似乎是空洞而冷酷的，而二十年代寧願接受現代主義帶給他們的溫暖的混亂。他們的詩文集《人文主義和美國》(*Humanism and America*, 1930)，立刻引起《人文主義評論》的反駁，一九三一年又有喬治·桑塔亞那在《陷入絕境的文雅傳統》(*The Genteel Tradition at Bay*)裏對他提出詰難。曾在哈佛大學和巴比特共事的桑塔亞那認為，人文主義的柏拉圖式和基督教標準足以證明，新英格蘭文化已到了衰微的地步了。清教徒和超驗主義的遺產已經產生了——正如桑塔亞那在他的小說《最後的清教徒》(*The Last Puritan*, 1936)裏所暗示，也正如艾略特所說的——"超出了文明限度的優雅"思想。

把新人文主義拿來和新英格蘭相提並論而把它加以貶抑的不只桑塔亞那一個人。一九三〇年出版的另外一本論文集《我的立場》(*I'll Take My Stand*)的序文這樣說：

人文主義者過於抽象。正確地說，人文主義不是一種抽象的制度，而是一種文化，是我們生活、行動、思想和感覺的整個方式。那是一種存在於一定的社會傳統裏的想像豐富的平衡生活。具體地說，我們相信，這種真正的人文主義植根於舊日南方的農業生活，和分享這種傳統的其他地方的農業生活之中。那不是來源於古典文學的抽象道德上的"控制".....我們不能因為我們採取了一種趣味標準，就可以恢復我們原來的人文主義，因為這個標準只能用來批評當代藝術，而不能用來批評藝術所依據的社會和經濟生活。

這本書的撰稿人之一艾倫·塔特在他的一篇文章裏說：

新英格蘭是一個思想茫然而頭腦靈活的商業社會，這種社會必須在兩方面依附別人：在經濟上依附農民階級或農業社會，在精神上也同樣必須有所依附。新英格蘭在經濟上依靠南方，在文化上依靠英國。

《我的立場》有一個副標題叫《南方與農業傳統》。自稱為"十二個南方人"的撰稿人裏面有約翰.克勞.蘭賽姆、羅伯特.佩恩.華倫、約翰.古爾德.弗萊徹和唐納德.戴維森。他們表明立場，"贊成南方的生活方式，反對美國的或流行的生活方式"。他們一致認為，"說明這種區別的最好的詞句是農業對工業"。他們這些崇尚農業的人，把大營紮在田納西州那什維爾市範德比爾特大學，以前被人叫做逃亡者，那是因為他們在一九二二與一九二五之間出版的期刊叫過這個名字。在某一點上，他們只在發洩南方對於北方的宿怨：新英格蘭被認為是南方的主要敵人，差不多已經有一百年之久。南方一直認為自己的靜態的農業經濟，優於北方神經錯亂的城市物質主義，不過他們的抗議現在有了一個新的論點，這就是，北方也開始對機器時代的後果表示惋惜了。艾倫.塔特認為，他的好友哈特.克萊恩的自殺與現代都市生活難以忍受的壓力有關，持有這種見解的不止他一人。正如我們在前面所看到的，北方也隨時準備譴責新英格蘭。艾略特的大部作品，或是紐約著名批評家劉易斯.芒福德的大部作品，可以作為重農派的上好宣傳材料。地域主義，按照重農派的公式，已經不再是偏狹的了，雖然地域主義所使用的還是舊的地域觀念的論點。假如說新英格蘭在文化上依賴英國，按照艾倫.塔特及其夥伴的說法，南方則不如此。他堅決認為南方一直在不聲不響走自己的路子，不是因為它落後懶惰，而是因為它成熟了；"南方可以不必理會歐洲，因為它正是歐洲；那就是說，南方是植根於自己的土地上的。"其他重農派人物也談這個題目：約翰.克勞.蘭賽姆在他的文章裏說，"南方在這個大陸上是塊獨特的地方，因為它建立和維護的文化根據的是歐洲文化的原則。"唐納德.戴維森說，"主張任何'獨立'國家都應該有獨立的藝術而無愧於國家的偉大，這種似是而非的學說，可不是南方首創的。"或者如艾倫.塔特一九三九年給《同路評論》一個論文集所寫的，只有像他那樣的地方作家，才能從全部歐美文學遺產中吸取營養；反觀國家主義的作家，"不是天真地只靠觀察如桑德伯格，就是用自己的觀點把神話注入美國，如克萊恩之所為。"

參加這次討論的沃利斯.斯蒂文斯，在排斥"虛偽的美國主義"一點上，多少與塔特意見相同。這麼說來，南方作家通過偶爾顯得可疑的途徑，取得了一個十分成熟的非美國立場。他們對於新英格蘭的評論，有失公平，因為新英格蘭的歐化是有其真實的成分的。而且他們有把南方浪漫化了的傾向，如說南方的莊園主建立的

是紳士政治，而不是貴族政治，又說，假如南方像一些別的地方接受了工業主義，南方歷代相傳的價值就會受到破壞。實在說，他們的南方就像 W.B.葉芝的愛爾蘭一樣，有幾分不大真實，雖然在文學上講是一個寶貴的領域。南方的確有它的傳統，南方作家特別是南方的詩人，的確有足夠的自信，敢把他們地域之美熔入整個文壇。

不談個人而先談重農主義，也許會引人誤解，以為講了運動就可以把它的組成分子解釋清楚似的。重農派是一個混雜的團體，他們雖然將來可能以南方為歸宿，可是現在並不全都住在南方。我們在這裏只討論其中三位：蘭賽姆、塔特、和華倫。三人中塔特從未完全獻身於重農主義，最近又皈依天主教，找到了另外的信仰。話雖如此，在考慮他們的作品時，記得他們的南方背景是有幫助的。而且他們自己也時時記得這個背景，這彷彿使他們的寫作清沏明朗了不少。三人中以蘭賽姆年齡最大，他在一九一九年以一部拙劣的詩集《關於神的詩》(*Poems About God*)開始他的寫作生涯，但沒有把其中任何一首收進後來出版的詩集。這些詩把南方寫得不夠確實，而且有一點過於雕琢，可是在後來兩本詩集——他精心之作的大部分——《發冷與發熱》(*Chills and Fever, 1924*)和《在拘禁中的兩個君子》(*Two Gentlemen in Bonds, 1927*)裏，蘭賽姆都巧妙地保持了"結構"與"質地"之間的平衡。他在一九四一年曾說"一首詩是一個含有地方質地的合乎邏輯的結構。"就在出現這個定義的那篇文章裏，我們可以看到南方的地域觀念給他提供了一個饒有意義的比喻。他說一個批評家借"實體論的眼光"可以看到細節是一個質地問題，整體是個結構問題，在一首詩裏二者必須兼備，正如在一所備有傢俱的房子裏，"油漆、裱紙、掛氈是質地"一樣。蘭賽姆並不是一個炫麗的詩人，可是掛氈那兩個字正是他的特點，我們知道蘭賽姆心目中的制度是前一代遺留下來的東西。他在詩中寫的是古色古香的事物：老人、舊建築物、血統、面對秘不可解的死亡的兒童。他用的字彙非常中規中矩("一本正經的羅傑"是他早年使用的筆名)，富麗之處往往在於——而且是故意的使它——饒有古風。在效果上，它表現了四平八穩的才智；這種效果在他的文藝批評裏也同樣顯著。他知道南方是一個崩潰中的地方，某些方面很像羅伯特·弗羅斯特筆下的新英格蘭。他寫南方，一面覺得好笑，一面又覺得悲哀(在他佳作之一《古老的收割者》中)：

衰微從我們的土地上望了出來，它老了。

可是在這種疲乏和輕微的荒唐意味的後面，他看到了愛和忠，這對於他是非常重要的。《古老的收割者》末尾寫道：

不錯，人們說我們的淑女，她是老了。  
可是你瞧，如果你仔細偷看，她並未駝背，  
不要去想她那些衰頹的僕從，  
因為我們算不了什麼；如果我們談到死  
地球的肋骨也像氣息那樣衰弱  
如果上帝也會疲倦。

艾倫·塔特也是一個頗有才具的詩人，他也曾以審慎而機智的超然態度靜觀南方和世界。他給"石牆傑克遜"和傑弗遜·戴維斯寫過傳記，對於受到摧毀的南方和慘遭蹂躪的國家，不勝惋惜。他在一九二七年寫給埃德蒙·威爾遜的信札，"一個住在羅馬的西拉古斯人"裏寫道：

一度我們曾使全國感到驚奇，  
我的朋友。你知道時光易逝。  
城郭連番興起  
在活潑的美男子結紮稻草的地方。

不過，他的惋惜大部分是輕鬆而古雅的。禍患已成，不和諧的事情越來越多。他雖在優美的頌歌裏召喚為南方死難的英靈，可是看到滿目荒涼的秋景卻無話可說：

我們只能說樹葉  
翻飛，投落，消滅。

有時詩裏有一點刻薄或失望的情緒。例如在《依尼阿斯在華盛頓》('Aeneas at Washington')(見一九三六年出版的《地中海及其它》(*The Mediterranean and Other Poems*)詩集)中：



陷在濕漉漉的泥沼裏

離開第九個埋葬了的城市一萬二千里

我想到了特洛伊城和我們為什麼要建造它。

然而他的古典的優雅風格挽救了他，如果我們可以用優雅這兩個字來形容一個過去的重農主義者的話。塔特的文藝批評論文集，從《反動文集》(*Reactionary Essays*, 1936)到《可憐的魔鬼》(*The Forlorn Demon*, 1953)，都證明他和蘭賽姆一樣，是個非常敏感非常細心的研究文學的人。他在《反動文集》裏抱怨："支配我們精神生活的那種批評，猶如那個法國的數學家讀了拉辛寫的一部悲劇以後問道'它證明瞭什麼'，它什麼都沒有證明。它按照它的特質創造了全面的經驗，它和平常的行動方式並無有用的關係。"他和蘭賽姆說他們在批評理論方面屬於亞里斯多德派，不喜歡文學中他們稱之為柏拉圖的形式，因為這種形式不能產生像塔特在約翰·多恩或艾米莉·狄更生詩中所讚歎的那種融和，"他們眼睛裏看到的是抽象的東西，心裏想到的是具體的東西"。這樣一來，他們依傍的雖然是地域觀念，他們的思想並未引導他們走向"大眾"，反而步步留心地避開了他們。有人說過，他們的標準是"美學和形而上學的標準，而不是社會學的、經濟學的、歷史的、心理學的或道德的標準。"

同樣的精神也可以在肯塔基的詩人、批評家兼小說家羅伯特·佩思·華倫的作品中看到，雖然就他而論，他能夠使用口語，能夠全神貫注於是非善惡問題，因而使他與別的作家有所不同。他的小說《國王的人馬》(*All the King's Men*, 1946)，影射休伊·朗，講的是一個南方政客政海浮沈的故事。它對於道德問題的處理比較複雜，善惡混在一起，難以區別。在他有名的《比利波茨曲》('Ballad of Billie Potts')裏，善惡問題也是這樣處理的。這首詩在結構上很像艾伯特·加繆的劇本《被誤解的人》(*Le Malentendu*)。(加繆在他的小說《異鄉人》(*L'Etranger*)裏也提到過它。把加繆的存在主義的涵義，拿來和華倫的南方遊子回家後，只在他們殺害了他以後才喚起父母對他的愛的意念相比，倒是一件有趣的事。)

然而華倫寫起文藝批評來，可要明確得多了。甚至比他還要精確的是他的朋友兼同事克林斯·布魯克斯寫的文學批評。布魯克斯也是南方人，雖然不是詩人，卻把大部生涯用於解釋詩歌。在《現代詩與傳統》(*Modern Poetry and the*

*Tradition*, 1939)和《精緻的骨灰甕》(*The Well Wrought Urn*, 1947)兩部書裏，他討論的主要是一首偉大詩篇成功的方法。他說一首詩的成功，用科爾裡奇的話說，在於：

平衡與調和了相反與不和諧的質素：同中見異；籠統配合著具體：觀念配合著意象；個性配合著共性；新穎配合著古老與熟知的事物；一種不平常的情緒狀態配合著不平常的秩序.....

布魯克斯說，這是一連串矛盾的語句，詩篇的最高境界(就像玄學詩人達成的境界，布魯克斯和蘭賽姆，當然也和艾略特一樣，對玄學詩人極為欽佩)，是用比喻把明顯的矛盾聯接起來。在這個意義上，詩本身很可以被當成是美國知識份子對於本國所作的一種比喻。他絕對孤立的處境，鼓勵他特別重視藝術。布魯克斯的《精緻的骨灰甕》，使我們想起了沃利斯.斯蒂文斯的《甕的軼事》('Anecdote of the Jar')，這首詩是這樣開始的：

我把一隻甕放在田納西州  
它是圓的，我把它放在山上。  
它使那片不整潔的荒野  
圍繞住那個小山。

布魯克斯和奠定"新批評"的其他作家都認為，藝術品是遺世而獨立的。我們有時可以推論，這大概就是現代人所追求的絕對事物，那些超時間的本體。

如果"我們把詩拿來強為己用"(用布魯克斯的話說)，結果可能是，我們所做的研究是夠透徹的了，可是不免過於狹隘。這便是別的批評家反對"新批評"的所在。也許精細的作家如伊沃.溫特斯、布萊克默、肯尼思.伯克或斯坦雷.埃德加.海門所寫的批評，很容易流於過度形式化，對那些直接間接影響文學的非文學因素漠不關心。不過這些人的感性極高，分析能力也強，只有到了碌碌庸才的手裏，所謂新批評看起來才會呆板枯燥。同時，新批評也不是美國僅有的成熟的批評；按照他們不同的路線，像馬西森、佩裡.米勒、埃德蒙.威爾遜、萊昂內爾.特裡林等人都有過輝煌的貢獻。實在說，有抱負的文學批評多如山積，使有些美國人覺得文學批評幾乎要把文學創作壓垮了。它的數量確有點驚人，不過還沒有損害到創作。

在詩歌方面，老一輩詩人還在生產卓越的作品。理查德·埃伯哈特和另外六七個詩人可以證明這話沒有錯，而有些炫耀一時的青年詩人的聲名卻未能保存下來。不過詩人的持久力似乎大過小說家；當代美國詩歌，我們將在最後一章提出討論，確有許多不凡之處。

這樣倉猝的敘述難免掛一漏萬，有好多強調美國意義的批評作品都未提及，如範·威克·布魯克斯的卓越貢獻。一如人文主義者和重農派，他一貫認為傳統是重要的。不過在他早期作品裏——《清教徒的酒》(*Wine of the Puritans*, 1908)，《美國的成年》(*America's Coming-of-Age*, 1915)，《文學與領導》(*Letters and Leadership*, 1918)——他一面敦促美國人認真看待文學，另一面他又竭力說明美國文學十分貧乏。在《馬克·吐溫的嚴重考驗》(*The Ordeal of Mark Twain*, 1920)和《亨利·詹姆斯的巡禮》(*The Pilgrimage of Henry James*, 1925)裏，他企圖用心理分析方法說明這些作家由於壓制和逃避他們鄉土的題材而迷失了路途。最近他修正了他的看法。從一九三六年到一九五二年，他連續發表了五部很有風度的著作，總名叫《創作者與發現者：美國作家史 1800—1915》(*Makers and Finders: a History of the Writer in America, 1800-1915*)。他沒有把美國寫成文化的荒原，卻把它寫成一個充滿才氣、個性和抱負的國家，前幾卷最為成功，後幾卷由於創作者與發現者名字太多，顯得過於雜亂。五部書裏的珍聞軼事，其動人之處，有一點像艾薩克·迪斯雷利的《文學獵奇》(*Curiosities of Literature*)。末卷只寫到一九一五年，辛辣的地方可以幫助我們瞭解何以詹姆斯·法雷爾把布魯克斯和麥克利什聯在一起，說他們是“嚇得要命的市儈聯盟”。

綜覽全局，美國在詩和文學批評上，在歷史與其他文學研究上的成就，令人十分驚歎。說到這裏，劉易斯·芒福德、哈里·萊文、艾爾弗雷德·卡律、理查德·霍夫施塔特和另外一二十個人的名字，不禁湧上心頭。我們討論現代美國文學，可能過於偏重小說而忽視其他文學形式，而且我們往往從小說和短篇小說裏得出一般性的結論，彷彿所有美國作品一概都是粗暴、過了活潑和缺乏才智的。其實，不論是誰，只要涉獵一下許多有才能的美國人在其他方面的著作，就可以發現，美國文學有很大一部分恰恰與此相反，是含蓄的、精緻的、成熟的。

## 第十五章

### 一九四五年以後的美國與作家

#### (America and the Writer since 1945)

最近幾年，美國並不平靜。一九四五年表面上恢復了和平，實際絕未恢復，非但沒有能鬆一口氣，享受一下勝利果實，倒反面臨歷史迄今最嚴重最難處的問題。不錯，美國也確較過去任何時候更為富強，不過伴隨繁榮而來的是高度的緊張和分裂；要一個長期以來以不介入舊世界的縱橫擺合而自負的國家，去領導世界，可不是一件容易事。明智的美國人敦促他們的同胞負起這個新的責任來。稍欠明智而生性頑固的美國人，認定已故麥卡錫參議員為代言人，要想尋求一個簡單的答案。他們跟著麥卡錫相信他們是中了世界性共產主義陰謀的奸計，這種陰謀在美國生活的所有核心部分如聯邦政府、學校、好萊塢，甚至教會，無處無之。於是政治迫害和密查的狂熱橫掃全國，謹小慎微和唯命是從一時成為疫症。這種風氣盛行之日，作家和其他知識份子很難維持他們的尊嚴。有人說(或許略為過甚其辭)他們受到迫害，有人說他們的電話肯定被偷聽了，言者鑿鑿，幾乎成了值得驕傲的事。有人爭先恐後公開宣佈他們過去思想上犯了錯誤。還有些人不知不覺放棄了政治思想，把興趣轉向非政治的保守主義。整個國家陷入劍拔弩張、驚慌失措的氣氛中。人們不勝懷念那一切似乎都有定則的建國初期，懷念內戰時期那有聲有色的年代(成百成千本的書曾以此為題)，懷念一九二〇年代輕鬆灑脫的風貌，懷念三十年代的專心致志的事業感。在回想起來，過去每一時代無不安詳自得，令人企慕，但往者邈矣，現在美國人覺得和他們自己的歷史失去聯繫了。

震撼一個接一個衝擊六十年代的美國。一個危機還沒有消逝，另一個危機已成為報上的頭條新聞。英勇善鬥的民權運動不斷加強；有節制但決不妥協的黑人摩斯林運動以及他們領袖馬爾科姆被殺；人們不得不認識到社會富裕與日漸加深的普遍貧困化確實共同存在；甘迺迪總統在稀奇古怪的混亂情況下遇害；牽連入越南事件之中：所有這些發展都遠遠超出人們想像的範圍，其步調之速，習於把二三十年歸為一代的歷史分期法似乎非代以遠較短的年月不可了——比如，以五年為一期。這樣便產生了一個後果：人們強烈地想知道，這到底是怎麼回事。美國

人人都在探討他們個人的和國家的"認同"問題，這種情況是過去所罕見的。他們應該怎樣解釋自己的時代呢。社會學提供了一些解答。其中有兩部著作影響極大，一部是戴維.裡斯曼、內森.格拉策和魯埃爾.丹尼三人合著，一九五一年出版的《寂寞的群眾》(*The Lonely Crowd*)；另一部是小威廉.懷特的《組織中人》(*The Organization Man*)，一九五六年出版。裡斯曼等寫的書有一個意味深長的副題叫《變化中的美國國民性的研究》，美國人從他的書中得到這樣一個結論：他們就要變成一個"外因指揮"的遵命的國家了，而他們的先人則是"內因指揮"的；這個國家的人民沒有確定的標準或信仰，只是力求生活得和他們的近鄰一樣就是了。依據小威廉.懷特的看法，一個普通的美國人不管怎樣在感情上還緬懷過去的邊疆人、拓荒者、"硬漢子"，現在很可能在為一家家長或管理的大公司工作，而這公司對其自己和家人的行為，都具有一種陰險的雖然未必存心不良的影響。但是，並不是所有的社會學家都像裡斯曼和懷特這樣平心靜氣。賴依.米爾斯在《權勢人物》(*The Power Elite*, 1956)裏怒斥統治美國的是一小撮互相勾結的大老闆和軍事頭子。保羅.古德曼在《越來越荒唐》(*Growing Up Absurd*, 1960)裏認為少年犯罪所以在美國蔓延，有一個簡單而不容忽視的原因：美國社會的目標實在不成體統，所以美國的青少年不願意成為這個社會的成員。邁克爾.哈林頓的《偶然的世紀》(*The Accidental Century*, 1965)，對現代工業秩序的"沒落"，作了一番立論激烈的全面批評，說它不該管的亂管，該管的又不管。無論這類書的觀點如何，總是證明瞭當代美國確實瀰漫著不安和自覺的情緒，也證明美國人民有和他們自己的過去失去聯繫的感受。

人們一邊尋求解答，一邊對於講事實的、有資料的、可靠的、帶分析性的東西產生了新的興趣。諾曼.波道雷茲認為近年來作家最好的文學，大都採取了高水準的新聞報導形式。不只他一個人，寧取諾曼.梅勒的《總統文件》，而不取其《美國夢》；讀詹姆斯.鮑德溫的散文，比看他的小說感動。也有人發現瑪麗.麥卡錫的評論文字寫得又漂亮又尖銳，而她的小說《那一群》(*The Group*)卻讓人覺得只是絮絮叨叨的閒談。波道雷茲本人是雜誌編者，他的看法。並非每人都同意。已故的蘭德爾.賈雷爾在《超級市場的傷心人》(*A Sad Heart at the Supermarket*)裏說：

我們這個時代是個文章充斥的時代，我們在鋪子裏買文章，看雜誌裏的文章，在文章的縫隙裏，在專欄、訪問記、圖片文章、記錄文字，在縮為標題或擴展成非小說暢銷書的事實裏，在真人實事的夾縫裏求生存。

賈雷爾還可以補充說，我們讀的書，和他自己的著作一樣，是由先在雜誌上發表的文章編纂而成的。或者我們還可以代表他說，賈雷爾是個很好的詩人，說不定是一個更好的評論家。他同波道雷茲一起注意到次要文種的數量，無疑是正確的。雜誌文章受人注意也是常事。新鮮的是，訪問記(interview)也成了一種文學形式了。訪問記提供的，用六十年代常用的字眼說，是"快速"文學。如果不是因為編者和讀者隱隱約約覺得它確能滿足一種需要，一種追求現實、追求見識的需要，他們對於訪問記那種鬆散、自以為是、藏頭露尾的性質，原是不會那樣喜歡的。

至於"資料性文字"，那也並不完全是新鮮事。詹姆斯·艾吉的《讓我們來表揚名人》(*Let Us Now Praise Famous Men*)，是一部關於一九三六年南方佃農生活極有才華的記錄，雖然重要，但未受到注意。六十年代再版發行，它和奧斯卡·劉易斯的《桑切斯的兒女》(*Children of Sanchez*, 1961)一起，被譽為社會觀察中的傑作，忠實而富有同情心。《桑切斯的兒女》是墨西哥城一個家庭的"自傳"。杜魯門·卡波特的《兇殺》(*In Cold Blood*, 1965)，如果不是因為出版情況觸怒了某些批評家，大概也應該受到同等的賞識的。卡波特這本關於兩個兇手在堪薩斯城謀殺四人的記載，書還沒有出版，就被宣傳得天花亂墜。有些書評人覺得他機巧太甚，利心過重，使他終於成了百萬富翁。批評家堅決反對所謂"非虛構小說"是卡波特所首創的說法。他們說得有理：托馬斯·德·昆西早在一百多年以前寫的《被看成是一種藝術的謀殺》('On Murder Considered as One of the Fine Arts')，就探究過同樣的題材。然而卡波特編寫的工夫，的確不同凡響。他對兇手和被害人一概沒有同情。算他走運，找到了一個故事，其中細節如果出以小說體裁，原是難以讓人相信的。

談到公認的小說，這幾十年出版的數量實在驚人。一九四五年以來，總有十幾個極有名氣的作家和小說潮流，問世不久便成了過眼雲煙。譬如，有一陣子保守主義非常當時，赫曼·沃克投合時好，寫過兩部暢銷小說：《凱恩號叛變記》(*The Caine Mutiny*, 1951)和《馬喬裡·莫寧斯塔》(*Marjorie Morningstar*, 1955)。可

說以社會學的謹嚴態度，描寫了五十年代早期美國中等社會人士的心情。可是它們把美國小說中的典型環境顛倒過來，因此不免冒犯了美國的知識份子。在《凱恩號叛變記》裏，沃克雖然好像把一位海軍軍官寫成顛預無能的神經病，卻仍然竭力宣揚"海軍"自有道理，包括下級絕對服從上級之類——要是早一時期，就是美國中等水平的小說，也不致於得出這樣的結論來的。在《馬喬裡·莫寧斯塔》裏，沃克竭力說明兩點，一是女主角不應該拋棄猶太教傳統；二是她應該拋棄知識份子和波希米亞式的精神世界，而嫁給一個生意人，去享受舒適的正當生活。在結構上它可以和辛克萊·劉易斯的《大街》(*Main Street*)比擬，可是卻有一個重大區別：沃克在維護資產階級的標準方面，態度要明確得多。

詹姆斯·古爾德·科曾斯的情形，比較複雜。他是一個很有才幹的作家，早在一九二四年即已出版第一部小說。他的《儀仗兵》(*Guard of Honour*, 1948)，是寫美國一個空軍基地的生活，受到普遍重視。《為情所迷》(*By Love Possessed*, 1957)問世之後，更是聲名雀起，這是一部又長又複雜的小說，其中有些性格非常鮮明的人物。有些冷靜的批評家讚揚《為情所迷》是一部傑作，有一兩個還說，人們久盼的真正偉大的美國小說，終於出現了。反對的批評家則推翻上述看法，指出這部小說浮誇、累贅，在評斷人類行為上軟弱無力，不成熟。我覺得反對意見是對的，雖然也許對作者過於不敬了。那麼，最初何以把他捧得那樣高呢。部分原因似乎是，美國人依然在嚮往一部真正偉大的美國小說。有些人預言，科曾斯會產生那樣一部作品。他們硬說科曾斯這部小說偉大，因為它合乎規格，合乎一九五〇年代的規格。這部小說篇幅很長，氣勢不小，情調上稍近頹唐，寫的是上流社會和有教養的人(雖然他們某些行為很激烈，又可以迎合趣味較低的人)。這樣說來，科曾斯不就是美國的托馬斯·曼或馬塞爾·普洛斯特嗎。這還不能夠證明美國小說家足以凌駕海明威的生硬和福克納的邪惡嗎。難道美國的評論家看到美國小說裏的硬漢公式還不覺得難為情。不管原因何在，有些評論家繼續要求小說家寫偉大的小說；有些小說家竭力想自拔到評論家要求的高度，結果是力不從心。威廉·斯泰倫就是一例。他的《在黑暗裏躺下》(*Lie Down in Darkness*, 1951)是一部佈局文筆均屬上乘的小說，只是寫得太長，過於刻意求工。他的《燒掉這所房子》(*Set This House on Fire*, 1960)，也犯了同樣毛病。我們還可以列舉一些其

他作家的作品——長得可以，自命不凡，描寫細膩，頗有詹姆斯和沃爾夫的風格，但就是經不起時間的考驗。

有幾年光景，戰後那一代的聲音，彷彿是只出於《麥田捕手》(*The Catcher in the Rye*, 1951)和很少幾篇短篇小說作者傑羅姆·塞林傑一人。塞林傑的作品，其中大部分都刊在《紐約客》雜誌；討論最多的兩篇在一九六一年以《弗蘭尼與佐伊》(*Franny and Zooey*)的書名重印發行。塞林傑寫的是城市中產階級家庭出身的子弟。在他的世界裏人們沒有捱餓的，也不大理會什麼社會問題。他筆下人物的行為法則，雖然和海明威的同樣精明，可是沒有英雄主義。一如海明威，他所羨慕的人物主要好處在於為人真誠(不過真誠這個字眼除開在嘲笑人的時候，他們大概都不大使用)。塞林傑惱恨的是虛偽。他的理想人物是兒童，其偏愛不下於任何維多利亞時代的女性小說家；其次是有少年，懼他筆下的成年人卻沒有幾個在成長的過程中不曾腐化的。實在說，他們不是在成長而是在敗壞。塞林傑在《麥田捕手》裏透過一個名叫霍爾登·考爾菲爾德的思想混亂、語無倫次，但是十分可愛的青年的眼睛，觀察美國社會，他只對一件事情有把握，識辨偽君子。不過他對他一生中遇到的幾位誠懇人，則熱情洋溢，愛護備至。描寫格拉斯(玻璃)一家人的那幾個短篇——這一組故事被人開玩笑地叫做玻璃動物園——情況卻比較複雜：這家兄弟姊妹在智力上要高超得多，可是他們碰到的困難也和霍爾登·考爾菲爾德碰到的性質相同。他們厭惡日常生活的虛偽矯飾，他們討厭自充代表某種信仰體系的動聽口號。他們具有詩人的洞見，也感到近乎宗教意味的歡忻，這是基督教的神秘主義和佛教的禪宗折衷混合的結果。塞林傑看準了——還幫助著把它解釋成一種風氣——美國現代社會的一個側面，它的傲慢，它的求全慾望，它的任性。然而他的失望，跟格拉斯那一家人的失望一樣，讓人看來有點想入非非，顧影自憐，甚至有點過時。在晚近讀者和批評家的心目中，塞林傑的成就，說起來也許過於不客氣，已經是屬於過去的了。對於他的定論，是他的《麥田捕手》，那是一部現代的《哈克貝利·費恩歷險記》。接著，他就像一道閃光嘖的一聲消逝了。

另外一種主要與五十年代有關的文學，是“垮掉的一代”(Beatnik fashion)作家的產品。雖然他們和塞林傑有共同的特徵——看不起“循規蹈矩的”(那就是說習俗



的，無感覺的)行為，懷著一種深沈的急躁不安的情緒，對於過去(特別是最近的過去)漠不關心，瞧不起美國本身任何"循規蹈矩"的東西，追求真理、生活、愛、經驗等等，相信他們隨時可以從禪宗那種哲學，那種隨便而任性到沒有教義的教義裏學到好處。他們把"垮掉的一代"運動宣傳得這樣厲害，我們很難分辨其中真假，或很難分辨哪些派別來自本國，哪些派別是國際性的。這運動起源於西岸，首先是舊金山地區。"垮掉的一代"青年的服飾，語法傳染及紐約和其他大城，它的文學風格蔓延得也挺廣泛。

在小說方面，最出名的作家是傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac)。他的第一部小說《在路上》(On the Road, 1957)，極為流行，其後又寫過性質相同的另外幾部。所有這些顯然都是自傳性的作品，文體鬆散而富有感情。這些書寫的是一群年輕人的經歷，他們不接受固定職業，怕受束縛，也竭力躲避別的連累，如婚姻。凱魯亞克筆下的人物生活簡單，行動隨便。他們開車走很遠的路，算是一種解放和陶醉，因為重要的只是在路上載欣載奔，高速度而無所謂動機。他們也靜坐，花許多時間談天，引用禪宗語錄，縱論世上的賞心樂事。

這種"垮掉的一代"的作風，自有其可愛處。根據艾爾弗雷德·卡津的說法，當代美國是"沾沾自喜之輩的天堂"。美國的文明，繁榮而無生氣，凱魯亞克和他的夥伴對它作了真正的抗議。我們可以認為，他們繼承了是美國的悠久而了不起的抗議傳統，其淵源至少可以上溯到梭羅，當然少不得有惠特曼。被認為與"垮掉的一代"的運動有關的作家之中，有些人資歷較深，如詩人肯尼思·雷克斯羅思，技巧極為熟練。他們那種文風，也有傳統可循。和惠特曼一樣，凱魯亞克等人喜歡用第一人稱單數：用我自己作文學的合適主體，認為我自己對於事物的自發印象具有無上價值。凱魯亞克有時確能傳達那種惠特曼式的神韻。

可是大部分時間，他只是述事不立言，談論而不寫作，發表的東西太多，修正的東西太少。到了最後，凱魯亞克和他周圍人物的自我陶醉，不覺使人厭煩。一如過去像他們那樣過流浪生活的人，他們在創作上的努力，都消耗於努力刺激創作了。他們的創作就跟烹調一樣，做出來的東西當天就吃掉了，剩下來的只是一縷餘香。而且他們重視"自然流露"這個以前差點毀掉惠特曼大部詩作的風氣，使嚴肅的創作難於有成。他們那種文體可能有助於美國俚語的發展，而對美國文學貢

獻不大。那種文體既貧氣又不清楚——是一種個人的，散漫的，冷言冷語而感傷的文體。如果說凱魯亞克的文章中詞語反覆而不準確，同樣的毛病在艾倫·金斯堡和格雷戈裡·科索的詩裏也屢見不鮮。他們的詩兇猛異常，追求的是超現實主義的效果。不過他們所表現的是暴躁而不是憤怒。那是一錘子買賣的詩，只是顯示了一下自己而已——因此，這種詩，對於許許多多想當大作家但除了年輕(可惜又年華易逝)並無才華的美國青年而言，吸引力很大，可是十分危險。

對"垮掉"作品無休止地加以指責，就會誇大它的重要性。毫無問題，它的重要性永遠會被人誇大的。他們終於在文學史上佔一席之地，因為它像是一種"運動"，因為它一說便懂，因為它到底代表了一九五〇年代的一個側面。所以這個年代在文學史上說不定會被人叫做"垮掉的十年"。果真如此，那就像稱一九二〇年代為爵士舞時代，同樣使人誤解。一九五〇年代作家所引述的並不只是禪宗的教義，就像三十年前的年輕人，並不以跳查爾斯登舞為唯一消遣一樣。

有些作家走的是他們自己的道路，勝任愉快而不阿附時好，在文學隊伍的名單中卻每每遺漏了他們。比如賴特·莫裡斯(Wright Morris)，就是一個難以確切歸類的作家。寫作上極其內行的埃德溫·奧康諾(Edwin O'Connor)也是如此。人們常說，約翰·奧哈拉(John O'Hara)在一九三〇年代最為出色，寫了《薩馬拉會合》(*Appointment in Samarra*)、《巴特菲爾德八號》(*Butterfield 8*)一類的小說。加以長篇小說而論，這話大概沒有說錯。可是他在一九六〇年代發表的短篇，都是觀察入微的妙品。在美國小說界，南部作家雖然已經不能名列前茅，可是弗蘭納裡·奧康諾、彼得·泰勒和另外幾個南方作家的名字，仍然獲得人們的敬重。弗蘭納裡·奧康諾(Flannery O'Connor)生不永年，愛德華·劉易斯·華蘭特(Edward Lewis Wallant)也是如此，一九六二年逝世時才三十六歲，留下四部小說，或在印刷之中，或已準備出版：《人類的季節》(*The Human Season*)、《當舖朝奉》(*The Pawnbroker*)、《大門口的兒童》(*The Children at the Gate*)和《"月花"的房客》(*The Tenants of Moonbloom*)。這些小說都很好，寫的是住在北方城市貧民窟裏的粗鄙的外國人。小說的快樂時光(靈光顯現)，雖寫得略嫌雕琢，不過完全是出於同情，沒有一點感傷的意味。此外，還有一位非常富於個性、以寫半社會學小說知名的作家是保羅·古德曼(Paul Goodman)。他斷斷續續寫了二十年的

《王城》(*Empire City*, 1959)是一首內容豐富佈局混亂的幻想曲，沒有正式的結構，書裏人物都是些傑出的無政府主義怪物。它的文體混雜得出奇，從伊迪絲·華頓拘謹的風格，霍雷肖·阿爾傑的陳腔濫調，到美國都市中的市井俚語，一應俱全。它寫的是紐約，寫的是所有城市，現代生活的恐怖，知識份子和他們的希望與惡夢。《王城》雖然不容易讀，卻是一部非凡之作。

拉爾夫·埃利遜(**Ralph Ellison**)是黑人作家，只寫過一本小說，他在這兩方面都曾經過批評家的分析。他的《看不見的人》(*Invisible Man*)出版於一九五二年，其後十四年間他只出版過一本散文集《陰影與動作》(*Shadow and Act*, 1964)。

《看不見的人》在一九六五年被一個由二百位作家和批評家組成的委員會評定為一九四五年以後出版的小說中最可能傳世之作。杜皮指出，這部小說的想像所以那麼豐富，部分原因可能是因為出版時黑人抗議運動還沒有爆發。"有哪個浪漫小說作者或普通小說家，"杜皮問道，"能夠把阿拉巴馬州塞爾馬城吉姆警長的面貌和語言寫得更好，有哪個能夠製造比在密西西比州費拉達爾菲亞地方由於連殺三人所引起的紛擾還要兇暴。"如果在一部比較近期的小說，幾乎一定會加上一點說教的口吻的，但埃利遜在性格上的說教氣味不像詹姆斯·鮑德溫那樣濃。從他行文中可以看出，他是極力想避免翻來覆去一味用民權運動的口吻指控所謂"白傢夥"。可是《看不見的人》中並沒有一點和解的氣氛。那是一部狂怒之作，其中最後關於哈萊姆區暴動的一段描寫，其強烈有如伊格內修斯·唐納利(**Ignatius Donnelly**)和傑克·倫敦(**Jack London**)的啟示性小說，以及理查德·賴特(**Richard Wright**)的《土生人》(*Native Son*, 1940)(這部小說的主要人物比格·托馬斯，是個敢於反抗的普通人)。可是《看不見的人》比起這幾部小說來，氣氛要神秘得多，有野心得多，也微妙得多。過去的預言作品大多跟著時代成為過去，只有這一部可真的應驗了。

伏拉狄米·納伯科夫(**Vladimir Nabokov**)是另一位有獨到之處的作家；《羅麗泰》(*Lolita*, 1955)的作者，原籍俄國。納伯科夫兼為學者，文體家，富於談諧機智。把他說成"美國"作家，在某些方面對納伯科夫不免有諷刺意味，不過，我們只要知道他用英文寫作，在美國住了二十年，有些最好的作品是取材於美國的，也就夠了。《羅麗泰》出於誤會，普遍認為是淫書，其實它只是寫了一個少女對於一

個中年人可能具有的性感。《羅麗泰》使人們在趣味上起了一次"革命"，無論如何這並不是作家的原意；如今亨利.米勒的作品在美國已經不是禁書，對於看慣威廉.巴勒斯《赤裸裸的午餐》(*Naked Lunch*)，特裡.薩瑟恩的《糖果》(*Candy*)，或小哈伯特.塞爾比的《到布魯克林的出口》(*Exit to Brooklyn*)的讀者，這部書可能已經古板得有點過時了。可是《羅麗泰》這部小說寫來有點固執，作者用一種深入而微妙的筆法，始終抓住主題不放，那種作法也許會使讀者反胃。然而正像萊昂內爾.特裡林所說的，這本書把愛情寫得很美，男主角最後碰到墮落了的羅麗泰，發現她雖然下賤，還是非常愛她。此外，這還是一本充滿驚人的機智和活力的小說。寫美國社會中的粗俗面，誰都比不上納伯科夫。比如說，美國汽車旅館的骯髒和荒謬，這是一個非常豐富的寫作題材，最後總算找到一個詩人兼社會學家的納伯科夫，把它寫得淋漓盡致。同樣無情的嬉笑，外人眼裏同樣細微的見識，還可以在納伯科夫另外一部小說《普寧》(*Pnin*, 1957)裏見到，這部小說寫的是一個在美國大學教書的老年俄國移民的故事。《微暗的火》(*Pale Fire*, 1962)把美國、放逐生活、學府風光、學術、炫學、和私人的縈心之念，一古腦兒寫在一起，高超的技巧使大半當代小說家相形之下好像一無所成似的。納伯科夫才華橫溢，手下絕少敗筆。

另外三個顯然有高超幅度和彈性的美國小說家是伯納德.馬拉默德、索爾.貝洛和諾曼.梅勒，都是猶太人。美國最優秀的小說家，藝術家和批評家中猶太人占很大比例。猶太人，猶如黑人，在美國常是議論對象，少數民族由於種種遭遇，往往難以施展所長。黑人知識份子的處境之難，一向如此，直到近來才有改進。美國猶太人所受的排斥，不如黑人那樣厲害，還能夠保持他們特殊的身份，成為受人重視而非輕視的人，成為代表整個社會發言的人。他們的見解，正適合那都市化了而新近又飽受驚嚇的美國文明。他們提供了博學、警覺、超脫、世界主義和倖存者的智慧一旦美國人認識到猶太人並非外人，猶太人就可以用少數人的身份替多數人發言了。馬拉默德說過："所有的人都是猶太人。"

馬拉默德寫猶太人和非猶太人，同樣有把握，同樣巧妙，但最喜歡寫二者的相互影響。他能像"神奇的現實主義者"那樣把玩壘球的技巧談得頭頭是道(《呆頭呆腦的人》(*The Natural*), 1952)，能把鄉村文化環境中一個猶太教師的錯誤和憂

慮寫得啼笑皆非(《新生活》(*A New Life*), 1961)。他最好的作品《店員》(*The Assistant*, 1957)和短篇小說集《魔柄》(*The Magic Barrel*, 1958), 寫的是窮人、城市猶太人、推銷員和商店老闆, 他們還沒有突破初期移民生活模式, 尚未能過市郊中產住宅區與專門職業者那種較高級的平凡生活。他們都是憂鬱、消沈、溫順而煩惱的人物, 很像華蘭特小說中的人物。如果把他們叫做上帝的選民, 似乎有點滑稽——只有一點合適, 他們覺得自己是被選拔出來的, 即使只是為了來受苦受難。他們的不幸, 賦予他們一種樸實感人的厚道。他們的生存, 靠的是得救的希望, 縱然不是赦免也是饒恕的希望, 即對於罪惡稍加饒恕; 由於服刑良好而縮短刑期的饒恕。

美國當代最好的小說家索爾·貝洛的初期作品《掛起來的人》(*Dangling Man*, 1944)寫的也是這個由腌臢的街道和淒涼的人群組成的世界。它寫的是一個等待奉召入伍的年輕人的生活。他已經辭去工作, 月復一月地等著陸軍部通知入伍報到。人們已經忘了他。他成天在城裏無事遊蕩, 趕著看下午場電影, 自由對他越來越成為一種負擔。《受害者》(*The Victim*, 1947)精密細緻地寫一個心地善良但是喜歡大驚小怪的猶太人, 為一個可厭的、半瘋的而又特別可憐的非猶太人所迫害, 後者靠前者養肥, 硬說他家道中落是前者的過錯。到底誰是真正的犧牲者, 書裏沒有說明。貝洛的第三部小說《奧吉·瑪琪歷險記》(*The Adventures of Augie March*, 1953)比較長, 畫面比較闊, 行文也比較鬆散, 用的還是他那種已經有了改進的風格: 親切、機智、通俗, 但也精緻。貝洛這樣解釋他這部小說: "我信筆寫來, 不依章法, 愛怎麼寫就怎麼寫, 是東打一拳, 西踢一腳的歹徒故事。" 就小說的主人公而論, 《奧吉·瑪琪》的確是一部歹徒小說, 其人來自芝加哥, 年輕, 沒有什麼道德觀念, 對於人性卻有廣泛的興趣。他是一個十分被動的人物, 事情碰到他的身上, 他的反應是起初欣然同意, 跟著就設法擺脫, 準備進行下一次冒險。有時作者筆鋒滯澀, 我們看到的彷彿只是一些細節。本書的結論近於瘋狂。不過奧吉生活得很深入, 很聰明, 一般說來也很大方。作者的文風雖然從頭到尾力避單調, 卻有一點格調太高, 但卻使貝洛能輕易地從市井俚語轉到詩般的文學。它使這部小說有了一種目中無人的狂熱氣概。

同樣的風格和精神也使《雨王漢德遜》(*Henderson the Rain King*, 1959)活了起來。如果可以想像的話，漢德遜是馬克.吐溫的康州美國人在上流社會的翻版，其間只有一個重要的區別，他從頭到尾把事情搞得很糟，自己卻在不斷成長。奧吉和他的塑造者一樣，是猶太人，出身於窮苦的移民家庭。漢德遜卻是一個有錢有勢的非猶太人，也是流浪者，和奧吉一樣，不偏不倚，想在生活中尋找意義。漢德遜到了非洲，漫遊於陌生的種族之間，回國前在他們中間學會了處靜之道。他被慣壞了，可是沒有給毀掉，而這彷彿正是貝洛對於現代社會的看法。尋找個人自由，是尋找社會秩序的組成部分。一個完全由社會塑造的人不過是滄海中的一粟，而想完全獨自行事的人，命中注定要失敗得更慘。反反覆覆講現代人的"異化"的小說家(批評家或道德家)，依照貝洛有識有力的看法無非是舞文弄墨之徒，提倡顧影自憐的人。這並不是假裝說，現代生活像田園風光那樣美妙。不，現代生活大部分是極其可怕的。不過這就是生活。最聰明的辦法，莫過於像漢德遜那樣盡情生活了。這種態度又在貝洛的《赫爾索格》(*Herzog*, 1961)裏重行肯定了一次，寫得挺出色。有些批評家抱怨《赫爾索格》(寫一個博學的美國猶太人在人生旅途中的冒險)行文過於散漫，太像半自傳體的幻想小說了，中間還枝枝節節地穿插了許多談思想的議論。《赫爾索格》是當代知識份子的畫像，人們對書中主角赫爾索格自己的許多懷疑，都能加以善意的解釋。不過他在現代小說人物中是最有趣最使人喜愛的一個。若干年以前，菲利普.拉夫說道，美國小說家不善於寫心智活動和知識份子。說這話時，是大有道理的，但《赫爾索格》現在可說是一個輝煌的例外。赫爾索格其人在現代小說中是最有學問、口齒清楚、確實聰明的人物，不僅是一個概念，還是一個可信的十分有趣的人，他笨拙、執拗，雖然受了創傷、卻活下去，百折不撓，徘徊於憤怒與快樂之間。他活在自己的思想和記憶裏。《赫爾索格》在解析上雖然不如貝洛的中篇傑作《分秒必爭》(*Seize the Day*, 1956)那樣完美，但確實是一部構思宏偉的小說。

第三位小說家是諾曼.梅勒，其作品自第一部小說《裸者與死者》(*The Naked and the Dead*, 1948)出版以來，常是議論的話題。關十一九三九到四五年的戰爭，那是迄今最好一部小說體記錄，雖然詹姆斯.瓊斯的《單薄的紅線》(*The Thin Red Line*, 1963)在恐怖上有的地方也達到了同樣的深度。《裸者與死者》這部小說的成功，給梅勒帶來了特殊問題。它立刻使他成為一個大作家，這似乎逼著他作為

一個作家非當眾演出他創作中的矛盾不可。其後出版的兩部小說《巴巴裡海濱》(*Barbary Shore*, 1951)和《鹿苑》(*The Deer Park*, 1955), 題材完全不同, 可是都是嚴肅的嘗試。《鹿苑》把好萊塢的環境寫得很好, 雖然由於梅勒不能確定南加州的淫風究竟是頹廢的表現, 還是最後一道邊疆——色慾邊疆——上的開拓工作, 因而使這部小說不免失色。《為我自己做廣告》(*Advertisements for Myself*, 1959)是一本雜文選集, 其中收集有他寫的《白色黑人》那篇文章, 以及關於計劃中的一部小說裏的一個出色的邊疆人的片斷。後來的一本選集《總統文件》收集了一些關於甘迺迪時代美國的不無誇張但不討人厭的聰明文章。《美國夢》(*An American Dream*, 1964)是一部失敗的小說, 但也和梅勒另外一些次品一樣, 雖壞而尚非一無可取。本書光怪陸離, 色情氾濫, 多處荒謬可笑, 幸而梅勒的精力和好奇心使這部小說沒有全盤失敗。

梅勒的寫作生涯集中說明了今天美國在觀點上的雙重性。這種雙重性往往在"高級"和"大眾"文化的衝突上表現出來, 也往往含有後者削弱了前者的意思。有些分析家認為, 二者之間的區別並不十分顯明。德懷特·麥克唐納就說過, 由於美國"文化"的普及, 中級趣味散佈了——用他的話說, 就是"中間崇拜"。其中牽涉到對於種類繁多的作品, 甚至包括所謂"先鋒派"作品, 通通不加選擇地加以接受, 這就導致了質量普遍降低。"還算好", 是"真正好"的死敵。

這個說法當然使我們注意到當代文化的市場情況。但是它對"高級"文化, 並沒有好好解釋。表現在梅勒作品裏的雙重性有點不同。"現代"藝術已經存在了這樣長久, 用批評家哈羅德·羅森堡的話來說, 就是現在已經有了一個"新的傳統"。藝術家和越來越多的觀眾非常重視創新。人們普遍贊成藝術家應該做一個"開拓者"的觀念, 已經和過去無人欣賞而且屬於"先鋒派"的反抗觀念結合起來了。藝術家跑在前面, 就像賽跑的人跑在前面一樣, 如果慢了下來, 別人就會趕上去把他拋在後面的。所以創新就有競爭的成分。假如一個藝術家放慢步調, 和他競爭的人就要把他打倒。他們參加的是一場競賽, 往往在大庭廣眾之前舉行, 這時批評家的口碑和豐厚的報酬, 幾乎是同義詞。因之, 一九四五年以來, 出現了一個顯著的趨勢: 藝術風格很快就有人在廣告、櫥窗和時裝設計等商業藝術上加以模仿。因之, 藝術風尚在盛行之際雖然風靡一時, 但為期不長, 變化之快有如時裝款式。

"動作繪畫"或稱抽象的表現主義，有一陣子使所有畫廊無不俯首稱臣，可是不久就讓位給"流行(普普)"藝術了，後者跟著又讓位給"光學(奧普)"藝術。在這種轉變萬千的氣氛裏產生藝術作品的人，都是一本正經的藝術家，使用的完全是當時的語言，他們並沒有"出賣"，也沒有"商業化"。可是他們的藝術作為經濟物質，和消費經濟的其他現象有極其類似之處。消費經濟離不開創新，因之也就離不開有計劃的、無論如何也應該是有效力的淘汰過時事物的技巧。

本身過時與藝術風氣改變之間存在著的顯然聯繫，引起了一些批評家的注意。同樣的聯繫是否存在於某些文學形式之中，至少就小說而言，情況好像非常接近。像梅勒那樣的作家，雖然抱怨大眾毀了他們，雖然他們發這種牢騷的時候用"傳統"文字，他們很難假裝他們是由於沒人注意才不行了的。六〇年代時美國作家如果寫出一點可稱"進步"的小說，是絕對不會在閣樓上捱餓的。文學經紀人和出版商無時不在發掘有才無名的作家。只要一本書成功，就能叫有志的青年小說作者相信他已經找到自己的事業。不錯，大部分小說並不賣錢。然而，凡是小說家，都期待以後能夠寫出賣得出錢的小說。他們希望能夠得到批評家的賞識和豐厚的報酬。出版商和書評家也在鼓勵他們。他們被請到大學裏在暑期學校或會議上把寫作訣竅傳授給文藝青年。他們被請到電視上參加討論。專欄作家在他們的雜誌裏引證他們的妙語，最好是荒謬絕倫的話。《老爺》雜誌和《花花公子》雜誌都願意出大價錢購買他們精靈古怪的小說和文章。他們還可能接到白宮的邀請呢！——要不就拒絕邀請，那更可以增加他們的名氣。他們至少可以像諾曼·梅勒和戈爾·維達爾那樣競選公職。總之，人們對於這些人和他們的作品都非常重視。他們紛紛成為名人，就像明星和流行歌手那樣。

要想成名，他們得想出一門與眾不同的"特徵"。要維持地位，他們必須創作新奇的小說，既要"新"，又要是"新聞"。無怪乎有些作家，一方面因受人注意而喜形於色，一方面也覺得那種緊張的心情實在難以忍受。梅勒二十五歲時，人們說他是戰爭小說家，後來他費了很大氣力去寫別的新鮮題材。作為作家，他是非常認真的。不過他和過去的海明威一樣，把自己的際遇看得過重。也過於公開。他認為他的奮鬥好像普羅米修斯所經歷的痛苦。一如海明威，他談到自己的時候，就像自己是個運動健將或拳擊冠軍，不斷有人在想奪取他的冠軍寶座似的。有一個



批評家說——也許說得有點過分——梅勒寫《美國夢》(一本寫罪與罰，或者更精確地說，有罪無罰的小說)時故意模仿一代或百代宗師多斯妥耶夫斯基，甚至模仿到也把小說在雜誌上連載的地步。

梅勒和其他抱負不凡的小說家一樣，當然想寫具有永久價值的作品。可是他的工作環境本身就有過時的傾向。現在是新的東西，轉眼就成了舊的，成了土話裏所說的"玩意兒"。寫作風格跟時裝一樣，很容易模仿，求新的辦法實在有限。盛氣凌人，精靈古怪，放縱色情，是其中幾個方法，但每種各有其限度。瑪麗·麥卡錫在《色情之虐政》('The Tyranny of the Orgasm')一文裏說得好，赤裸裸描寫性慾並不是小說家的好題材。性愛本身是短暫的，不具人格的。梅勒在《為我自己做廣告》裏的那個傑出的短篇《她的最好時刻》之所以有力，就只因為發洩性慾的那一對夫妻並不相愛，在他們，性交只是一場搏鬥。

才華與本領，作家和他所寫的東西，很容易無可救藥地糾纏在一起。收穫是多方面的。一個成功的小說家聲名鼎盛時，有錢，有人到處獻殷勤，為他照像，訪問他，飽享國際聲譽，因為他的作品，和消費經濟中其他商品一樣，在行銷上不受國界的限制，很快譯成外國文字了。他對其他國家的文風也產生影響。在飛機場的商店裏就可能買到他近著的兩三種譯本。平裝本更延長了著作的壽命，使著作的收入有了增加。不過作者的煩惱也多得不得了。競爭確實十分激烈，簡直把作家搞得神經兮兮的。他可能罵他的批評者，或者責備他的出版人不肯出錢登廣告，他對能像梅勒那樣以動人的坦白自吹自擂。不過他的年事日增；而年輕人是裁判員，必須取悅他們才行。他一心一意想當少年；除非他頭腦清醒，或者才能特殊，否則就可能落伍，和他所寫的那類小說一起與時俱廢，像失寵的畫家、歌手那樣，被人棄如敝屣。

這是一個殘忍的過程。公眾是很容易變心的，他們敵視和忿恨昨天的寵兒，恨不得這幫人整日酗酒，身敗名裂，自殺了事。"某某人下場如何。"從雜文專欄作家這句麻木不仁而並不期待回答的問話裏，你就知道某某人已經完蛋了。對於幾個有才能的美國藝術家和作家，這個過程更是倍加殘忍。因為流行歌手只要沒有人請他唱，他就得住口。一個畫家或小說家的消滅往往拖得久一些。他還在繼續生產作品，或者還在展出，或者還在出版。可是沒有多少人去看他的畫或者看他說

什麼了。他當然也還可以得到一些安慰性的東西，如畫家在世時或少年時就有博物院收藏了他的作品，使他落得一個小小的永久名聲。作家可以在選集裏名垂青史，勤奮的學生可以拿他作論文的題材。凡此種種多少可以安撫他的自尊心，但卻不能掩蓋這一事實：他已是過時人物，他的作品已屬明日黃花了。

但這並不是全軍覆沒。時髦的作品往往有一種電光似的直接感。在現在瞬間中隨潮起伏的青年作家，有時確實閃耀著才華。他們有時垮得快，但成熟得也快。他們一和群眾接觸，就有了自信，彼此學習得很快。美國的小說充滿現時的氣息。一般的水準從來沒有這樣高過。一九六〇年代的品種——流行藝術，黑人喜劇，三十年代風格的仿真，性慾幻影等等——真是花樣繁多，生氣勃勃。約瑟夫·海勒(Joseph Heller)的《第二十二條軍規》(*Catch-22*)，除開最後幾章稍為遜色外，簡直把現代戰爭諷刺得到了家。約翰·巴思(John Barth)的《煙草代理商》(*The Sot-Weed Factor*)和威廉·平瓊(William Pynchon)的《V》，是直直爽爽冒充博學，伯特·布萊克曼(Burt Blechman)的《多少錢》(*How Much.*)是簡潔明快的。特裡·薩瑟恩(Terry Southern)的《街飾與金絲細工》(*Flash and Filigree*)是超現實主義毫無表情的作品(其中幾個作家，可能從納伯科夫和納撒內爾·韋斯特挖苦人的小說裏學到不少東西，後者在一九四〇年在加州死於車禍)。有幾個科幻小說家，超越小說的常規去展示科幻小說廣闊的未來，小庫爾特·馮尼格特(Kurt Vonnegut Jr.)就是其中的一個。他的《貓的搖籃》(*Cat's Cradle*)富有驚人的想像力，書裏的好觀念比五六部預測未來的小說裏所包含的還要多。說不定他和時下某些隨潮起伏的作家已經和一九六〇年代的藝術情況妥協。好的作品的確並不少見。約翰·厄普代克(John Updike)是一個具有詩人的感性的小說家，寫起小說來，才華像是無窮無盡的。他的作品有《貧民院義賣會》(*The Poorhouse Fair*, 1959)、《兔子，跑吧》(*Rabbit, Run*, 1960)、《半人半馬》(*The Centaur*, 1963)等。

以上這些看法，只限小說，很難應用到一九六〇年代的詩歌。詩人和大眾的接觸面不像小說家那樣廣闊，從長遠看，也不像小說家那樣容易過時。詩人幾乎都是遁世之人，有理由抱怨美國不管他們。他們雖然各為一群，出版同人的小雜誌，謹守他們的教條和異端，可是沒有形成什麼顯著的詩風或詩歌運動。這時期出版

的詩很多，和所有時代所有地方出版的詩一樣，大部分是糟粕，可是寫得非常之好的詩也不少。戰後那幾年最有希望的羅伯特·洛威爾，聲譽日隆，現在被認為是美國現存詩人中的翹楚。他出身波士頓名門，可是對自己大部分的傳統採取了抗拒態度：他退出哈佛大學，皈依天主教，戰時且以和平主義者的身份入獄。可是過去的清教主義和近世以來洛威爾家族的式微，對他很有吸引力，使他寫了不少壯麗而富於啟示的詩篇，描寫困於風暴的新英格蘭海岸和它殘舊的內地。最近他好像又脫離了天主教，和波士頓那個環境達成了一種暫時的休戰。他的散文自傳的片段、和收集在《人生寫照》(*Life Studies*, 1959)裏的詩歌，都有濃厚的個人色彩，可是又富有超脫和沈思的韻味。他寫波士頓及其附近，悲慘、可怕而動人；寫詩人的非凡而又普通的經歷，從膽小的孩提時代到不安定的成年。他表現了現代美國深沈的絕望，態度溫文而有尊嚴，和"垮掉的一代"詩作中囂張的例子裏所表現的浮誇，迥然不同。他用詩翻譯的拉辛和其他作家的作品，具有洛威爾的動人風格。收集在《獻給聯邦死難者》(*For the Union Dead*, 1964)裏的詩篇，體現了他那完美的自由性的格調，絕不和盤托出，只說得恰到好處。

另外幾個美國詩人的功力也比得上洛威爾的：如前不久去世的西奧多·羅菲克(*Theodore Roethke*)，此外還有伊麗莎白·畢曉普(*Elizabeth Bishop*)和約翰·貝裡曼(*John Berryman*)。貝裡曼的《夢歌七十七首》(*77 Dream Songs*)和較早出版的《向佈雷茲特裡特女士致敬》(*Homage to Mistress Bradstreet*)，需要並且值得我們仔細研究。還有一二十個詩人也寫過使人難忘的詩篇：理查德·威爾伯、約翰·尼姆斯、莫裡斯·英格利希、W.D.斯諾德格拉斯、霍華德·尼莫羅夫、路易斯·辛普森、威廉·斯塔福德、西爾維亞·普拉斯、安妮·塞克斯頓、W.S.默文、唐納德·霍爾、霍華德·莫斯、卡羅林·凱澤、喬治·斯塔巴克·戴維·瓦戈納、羅伯特·克里利、艾德里安娜·裡奇、羅伯特·布萊、勞倫斯·弗林蓋提、查爾斯·奧爾森。這個名單可能有人嫌長而反對，但也可以再翻一番。

如果說美國當代的優秀詩人是沈著冷靜的，那麼，在稍微不同的意義上，當代美國文學批評中的某些傑出著作亦復如此。譬如，讓我們看一看下列著作的主題和處理手法：查爾斯·菲德爾生(*Charles S. Feidelson*)的《象徵主義與美國文學》(*Symbolism and American Literature*, 1953)，R.W.B.劉易斯(*R.W.B. Lewis*)的

《美國的亞當》(*The American Adam*, 1955), 理查德.蔡斯(Richard Chase)的《美國小說與傳統》(*The American Novel and its Tradition*, 1957), 哈里.萊文(Harry Levin)的《黑暗的力量》(*The Power of Blackness*, 1958)和萊斯利.菲德勒(Leslie A. Fiedler)的《美國小說中的愛與死》(*Love and Death in the American Novel*, 1960), 這幾本書都推崇美國文學, 盛道其獨特性: 那些使之有別於歐洲的特色。美國文學史上這個不斷的努力, 可說是美國民族主義的一個組成部分。情況的發展必然會產生這樣的結果: 最近討論這個問題的人認為, 美國文學內容之豐富, 實在大大甚於外界一般所看到的。不過他們的話說得比前人婉轉一些。他們並不一定明言美國文學如何輝煌, 但指出其性格多樣, 乃至近於神秘。查爾斯.菲德爾生說美國文學富於象徵性, 而劉易斯則認為美國文學是一場清白與悲劇之間的辯證的論爭, 雖然未必深奧, 卻是境界很高。而美國文學的全部內容尚不止此。樂觀主義者相信美國有"亞當的性質", 有希望使人類得一新的開始, 悲觀主義者則認為, 亞當在美國也墮落得非常淒慘, 人類的苦難是無所謂新的開始。劉易斯在這種看法之間體會到第三勢力的存在。他把這支力量叫做"諷刺"派, 此輩拒絕接受那兩種死硬的極端看法, 而以令人讚歎的成熟手腕, 抒寫人類(和美國)的實況。

就哈里.萊文而言, 美國文學特別而細微的特徵在於它念念不忘黑暗面。他那個書名是從梅爾維爾批評霍桑的話裏借來的。他考察了坡和其他作家的作品, 用來支援他的論點。理查德.蔡斯也認為美國小說裏有一點非同尋常的東西。美國小說最引人入勝的成就, 照他說, 不在現實主義, 而在於把小說當做"傳奇"的那個觀念, 但他只稱讚這點成就到適可而止的程度。對於豪威爾斯、德萊塞或辛克萊. 劉易斯的現實主義小說中的想像力, 他倒並不覺得怎麼樣; 卻寧取美國小說主要傳統中那點奇妙, 那點象徵的本質——這個傳統從庫珀一直傳到海明威和福克納。

最後, 萊斯利.菲德勒也認為美國小說是一個奇異的現象。他以為美國小說借用和保存了粗野小說中那種狂熱的、病態的、怪誕的、在歐洲為時極短暫的浪漫主義。它抱住"死屍多魅力"的幻想不放。它有深沈的, 雖然是隱蔽的同性戀的傾向: 美國小說中著名的友誼——庫珀寫的殺鹿者與欽格古克, 梅爾維爾筆下的伊什梅

爾與奎奎格，馬克·吐溫塑造的哈克貝利·費恩與黑人吉姆之間的友誼——都是男性之間，而且是不同種族間的友誼。他說，美國小說沒有寫過成年男女之間的關係，雖然有的是強姦、亂倫、異族雜交之類的狂熱的傳奇。和福樓拜的《包法利夫人》最近似的小說，只有劉易斯的文雅而含糊其詞的《大街》。根據菲德勒的說法，美國小說有它的光榮，不過那是雙重性的文學中的一種奇怪的光榮，在那種文學裏，幾乎所有事物的含意，都比說出來的多。

你可以反對他這種說法。假如鍥而不捨地去追尋秘不可解的東西以及象徵和原型，總可以找到它們的。那怕是最頑強的材料，我們也可以從裏面擠出隱藏的意義；時至今日，幾乎什麼東西都能夠得到證實。一般讀者顯然可以看到，在這個過程裏，作品的文學價值，有被認為無關緊要而遭受淘汰的危險，因而失去的反會比發現的多。我們已經看到菲德勒一類的批評家有一種傾向，不僅很不客氣地把不合自己心意的作家略而不提，而且自己心愛的作家即使寫的作品有毛病，也要聚精會神去研究。另外，還有干犯某種走回頭路的沙文主義的危險，那就是說，把本來是國際性的毛病和缺點，一古腦兒加在美國身上，比如他們說，歐洲新教國家一般說來並沒有寫那麼多的色情文學；特別是對英國文學的某些方面，菲德勒大概是會舉出來作為美國精神遺產的徵象的。

我們也許可以在結論裏提出兩點作為申辯：第一點是，不論怎樣說，美國文學(特別是小說，美國現代詩不大容易說明問題)確有其奇妙的特點。這些特點最初在D.H.勞倫斯的《古典美國文學研究》裏說得很明白，雖然在這以前也有人暗示過。他們根據的是實際美國社會可以觀察到的現象，和被人視為流行的理論。它們在繼續影響美國文學，雖然，現在要辨別不自覺的影響和故弄玄虛，是越來越難了，因為每一個初出山的作家都可能在大學裏讀過一門教這些秘方的課程。話雖如此，美國文學實在說並不像表面上看來那樣簡單；歐洲人應該對這些隱藏的意義培養豐富的同情，而不要一味認為美國文學只是徒有其表。總之，寧可深入堂奧而"受騙"，不要被摒於大門之外。

第二點是，不管怎麼說，文學不能存在於一個不受時空限制的絕對狀態之中，宛如藏在保險庫裏的標準度量衡。過去的寫作對現在是有用的。人們今天都到美國過去的文學裏去發掘美國經驗質素的基本論據。作這種嘗試冒有風險，因為努力

的結果有時看來過於不真實了。可是當代美國不乏嚴肅，獨創精神，乃至深刻性，足以顯示它是知道人類的困境是沒有簡單的答案，也沒有完善的解決辦法的。美國也許仍然相信它有自己的困難，它的情況特殊，不過它已經不再裝做似乎世界上唯有美國可以不受人類共同命運的支配了。

## 後記(1969)

在美國的生活和文學裏，最近出現這樣一些現象

(一)各種色情文學還在繼續不斷花樣翻新——戈爾·維達爾(Gore Vidal)的《邁拉·佈雷肯裡奇》(*Myra Breckenridge*, 1968)、約翰·厄普代克的《夫婦們》(*Couples*, 1968)和菲利普·羅思(Philip Roth)的《波特諾的怨訴》(*Portnoy's Complaint*, 1969)等小說，其描繪之露骨，要是在十年以前出版，大概會列為禁書的。

(二)表現在學生抗議和反越戰的示威裏的憤怒、絕望、缺乏歸屬感，揭發黑幕的情緒——諾曼·梅勒以非凡的自白式的銳利文筆，把這種種心情一併寫進了他的《黑夜的大軍》(*The Armies of the Night*)和《邁阿密和圍困芝加哥》(*Miami and the Siege of Chicago*, 1968)。

(三)對於黑人文化進一步重視，其中含有強烈的戰鬥性。它對白人美國以及拉爾夫·埃利遜(Ralph Ellison)和詹姆斯·鮑德溫(James Baldwin)著作中表現的黑人作出的讓步，一概加以拋棄。這些基本態度，表現在關於威廉·斯泰倫(William Styron)所著《納特·特納的懺悔》(*The Confessions of Nat Turner*, 1967)的爭論裏。這是一個白人根據一八三一年維吉尼亞一個領導奴隸暴動的人的實際經歷寫成的小說。黑人知識份子的看法是，斯泰倫侮辱了黑人美國，因為作者沒有把納特·特納塑造為英雄形象，反倒把他寫成一個苦於折磨、內心惶恐不安的人物了。

-----

此电子书内容来源：美国国务院 电子书由禁书网热心网友制作。

[大陆直连看禁书禁闻禁文禁网禁片禁歌禁曲](#)

[禁书网](http://www.bannedbook.org/) 提供禁书下载阅读，禁书目录，禁书网  
http://www.bannedbook.org/是最大最全的禁书下载基地，  
中国禁书, 大陆禁书应有尽有。

禁书禁闻禁片大陆直连: <http://bannedbook.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>