

美国的文学

The Literature of the United States

(英) 马库斯·坎利夫着

Marcus Cunliffe

目 录

序	- 2 -
作者简介	- 10 -
第一章 殖民时代的美国 (Colonial America)	- 10 -
第二章 美国与欧洲——独立带来的问题 (America and Europe - The Problems of Independence)	- 23 -
第三章 独立——最初的果实 欧文、库珀、爱伦坡 (Independence - The First Fruits)	- 32 -
第四章 新英格兰时期 爱默生、梭罗、霍桑 (New England's Day)	- 53 -
第五章 梅尔维尔与惠特曼	- 78 -
第六章 其他新英格兰作家 绅士派诗人和史家 (More New Englanders: The Brahmin Poets and Historians)	- 98 -
第七章 美国幽默和西部的兴起 马克·吐温	- 114 -
所有欧洲王公大臣达官贵人	- 123 -
第八章 地方情调的文学 狄更生和其他作家 (Minor Key: Emily Dickinson and Others)	- 130 -
第九章 美国小说中的现实主义 从豪威尔斯到德莱塞	- 143 -
第十章 旅外作家 亨利·詹姆斯、伊迪丝·华顿、亨利·亚当斯、格特鲁德·斯泰因	- 165 -
第十一章 新诗	- 183 -
第十二章 第一次世界大战后的小说	- 202 -

第十三章 美国的戏剧	- 225 -
第十四章 第一次世界大战后的诗与批评 (Poetry and Criticism Since World War I).....	- 239 -
第十五章 一九四五年以后的美国与作家	- 260 -

序

以这样一本小书讨论大题目，是有困难的。许多美国作家至少值得一提。但只把他们的名字全部开列出来，简单评价一番，并没有什么意义；像《牛津美国文学辞典》那样高明的参考书，做这样的工作效果要好得多。我没有那样做，而只集中讨论少数几个工作，可是，心里却一直很不踏实，因为沙滩上的小鹅卵石还不只是这些。入选的是最大或最有代表性的鹅卵石，结果别的作家(这里只略举数位)，如托马斯·杰斐逊、菲利普·弗瑞诺、威廉·卡伦·布莱恩特、贝阿德·泰勒、约翰·惠蒂埃、厄普顿·辛克莱、埃德娜·圣文森特·米莱、埃伦·格拉斯哥和康拉德·艾肯，不是完全没有提到，就是一笔带过。然而我对作家的选择，和对他们着墨的多寡，都按照当前写美国文学史的通例。

这里还有另一个困难。纵然一个美国读者会认为我的安排和评述并不背谬，可是一个英国读者会觉得有点奇怪，如果他不能接受我的某些基本看法的话。我的第一个观点是，英美文学是可以恰当地加以区分的。马修·阿诺德就不这样认为，他写道：

我看见有人刊登《美国文学入门》的广告。想一想，菲利普或亚历山大听到有所谓与马其顿文学入门，脸上会有什么表情罢！.....我们都是为一个伟大的文学——英国文学——写作的啊。

可是这话是在八十年以前说，就在当时，他的比喻也不大恰当。没有疑问，在广义上，只有文学这一普遍性的领域，作家都用大家公认的那个难以驾驶的媒介，即文字，在勤奋写作。不过正如阿诺德讨论英国文学时所承认的，文字有许多种，通常每一个民族都有自己的文字；那些没有自己的文字的，一定会想办法去发掘

或创造一种。他们的尝试与纯文学无关，如果确有所谓纯文学这种东西的话。那往往是一种笨拙可笑的尝试，就像一个决心丢掉旧箱子的人，却抱着箱子里乱七八糟的东西，在大部分店铺关门以后，上街到处搜购新的箱子。英国人的各色行篋一应俱全，而且做工考究，比其他欧洲人更体谅美国人在文字上的困难(他们对邻近的国家就不这样，比如说阿诺德就非常同情彭斯的困难，彭斯使用方言比使用文雅的英文顺手)。然而对美国人而言，需要认真寻找一种适当的语言来表达他们自己的经历。不首先了解这个问题，就不能充分了解美国文学。爱尔兰人和美国人在一起觉得无所拘束，其中一个原因(除了爱尔兰全国有一半人移居美国这个原因之外)是两国人民都深知在文化上和在政治上被伦敦统治的滋味如何。

英国读者可能会接受我的看法，认为是有美国文学这种东西的，他也可以承认美国作家，像爱尔兰作家那样，把他们那种混杂的遗产处理得非常漂亮。可是他依然会为纯粹的文学价值(或者至少是为英国人所谓的文学价值)操心，因而抱怨说，强调继承美国文学中的美国特色，有产生文化上的沙文主义的危险。他很可以说，美国人反来覆去说美国幽默、美国民主如何如何，就像这些东西是美国发现的，只有美国才有这些美德似的。他可能想到，英国人对自己所固有的反理性主义、重商主义等弊端也持同样态度。我在这种地方，在一定的限度内，同意这个假设的英国读者的看法。美国的文学史家，也许把他们国家里的景象看得过于偏狭了，很容易把自己的特点误认为举世无双的东西。他们夸耀本国的文学，特别是较次要的作家，的确有点过分(这应该都分归咎他们的研究生学制。研究生饥不择食地需要原始资料，而资料却少得可怜，不能满足每一个人的要求，以至最不足取的散文作家，最无出息的劣等诗人，都被抢去作为博士论文题目，后来还要出版。就像普法战争期间巴黎受围，甚至老鼠和麻雀都被拿来充饥)。而且美国人确从过分夸耀自己的文学，又不幸转为百依百顺的模仿。但是另一方面，英国人评价自己的文学，也不免有偏狭处。而且，在他们并不出色的艺术部门——例如绘画和音乐——也是时而夸耀本国作品，时而模仿欧洲大陆。有不少英国绘画想让人看起来像是巴黎出品；但我们又读到许多文章，说这些绘画代表地道的“英国传统”。

因此，我们讲美国文学，并非说它完全不像欧洲文学。概括地说，美国和欧洲是步调一致的。旅游者随时可以在美欧两地看到同样的建筑，同样的时装；书架上摆着同样的书籍。各种思想也像人和商品那样自由横越大西洋，虽然有时比较慢些。当我提到美国习惯、美国思想之类事物的时候，我想在美国一词前面作些限度，因为美国和欧洲(特别是英国)的区别，往往只是程度上的，有时区别很小。从总体上说，分歧极其微妙，易使英国人观察美国时感到困惑。他看到的美国，在几个重要方面，是从他自己的国家脱胎而出的，在某些地方，还像他自己的国家——可是它又是一个外国。两国之间有部分奇妙的巧合，又出人意料有明显的差异；亲缘关系突然中断，就像和对街的人打招呼，见他毫无反应，才知道把生人看成了朋友了。

这就是说，英国读者看待美国文学，需要采取一种双重态度。他应该别那么骄傲，应该撇开在我看来像是遗传性的轻蔑，在他自己和美国的经历里寻找共有的东西。如果他像我一样来自工业地区的英国，事情就比较好办。生活在煤烟弥漫的北部和生活在工厂区和住宅区的人，他们的先人来自农村，可是他们对于乡村毫无记忆；几年以后他们大概还要搬进另一处房子，另一个城镇；他们熟悉奥登活灵活现描写过的那种荒凉景象，荒野里工厂矿井东倒西歪，既非城市，又非乡村，既像近代，又像荒邈的远古。对于千百万这样的人，他们的时间观念、脱离社会的潜在意识(不管多为微弱)，和对于丑恶的看法，都比较接近美国的经历，而不同于圣诞贺卡上描绘的英国。只要不忘记这些事情，一个能够欣赏阿诺德·本涅特的英国读者，也就懂得德莱塞小说中同样精辟的见解了。

然而他读这些小说总有一点见外。如果他了解这些小说的异国情调，承认它有根有据，他就可以开始进一步欣赏美国作品。对亨利·詹姆斯和托马斯·斯特恩斯·艾略特之类的作家也是这样，他们不像德莱塞那样“美国化”。不怎么了解他们国家的人也可以读他们的作品。对于他们和情况类似的作家，我并没有特别强调国籍问题。我的划分是武断的，比如说我没有给艾略特多少篇幅，因为大西洋这边的人已很熟悉他的作品。对移居海外的美国作家，我只想说，了解他们出生在美国，可以帮助我们了解他们的作品，研究这些作家，可以帮助我们更充分地了解整个美国文学。

换句话说，我们认为，美国文学把我们所熟悉的陌生的东西奇妙地结合起来了。美国当然是欧洲向外扩展时期的外延，欧洲人是主要的移民。非洲被强迫而来的移民——黑奴——是个例外，这些人的到来使美国社会有了变化，不过大体上美国是按照欧洲，特别是英国的先例建立的。就文化而言，美国可以说是欧洲的一个殖民地。这样说是要人们注意到美国社会的复杂性。其它殖民地的居民成分没有如此复杂，政治上脱离欧洲也没有如此长久。没有一个起源于欧洲的国家，像它这样敏锐地意识到要和欧洲文化分家，而且要超过欧洲文化。贯穿美国历史的，也就是贯穿美国文学的，是一种双重意识：既眷恋旧大陆的文明，又憧憬新大陆的前程。昨日已成过去，但也值得留恋；明天已经在望，但也令人惴惴不安。这不是一个最适合文学创作的环境。作为美国人，不相信欧洲；可是作为作家，又羡慕欧洲同行丰富的遗产。无论如何，就文艺术创作而言，小说、诗歌和戏剧在美国长时期没有得到发展。一般来讲，批评、历史和辩论文章，美国人写起来比较容易。

也许在我的叙述里可以看出造成这种情况的原因。殖民地时期新英格兰的加尔文教派，和这件事有一点关系。因此，从广义上说，整个殖民过程和它都有关系。移民来美，并不是个个都为了崇高的目标。殖民地时期，有些移民来美是从生意上着眼，而非为宗教。在十九世纪，有些人移居美国，是为了逃避本国的兵役。不过即使如此，移民渐增的过程，对于大部份美国人，还是意味深长的，几乎有不可思议的影响。西奥多·罗斯福说过，不管他们的动机如何，来时都坐的是统舱——走的是艰苦的道路。远涉重洋，把一家人搬到美洲来，可不是一件容易的事。没有信心是不行的，神话也就此开始了。在神话里，欧洲使他们想到过去，想到康科德的英国兵，在外地的地主，王朝的尊严。想到饥谨，穷困，压迫。对比之下，美国代表的是将来：富饶，繁荣，自由。就是现在，美国还是喜欢使用将来时态，比如有一个作家在一九五二年七月二十七日的《纽约时报杂志》上这样安慰读者："不管怎样，现在还是春天的开始，还是黎明时分。"我想一个欧洲作家就不会说这种朝气蓬勃的话；在英国，我们顶多只能希望来一个"新的伊丽莎白时代"，无逊于前朝就是。

美国自有史以来大部分时间是一个忙碌、紧张的地方，热中创新，而无意于守旧。它的人民非常乐观，非常重视个人克服困难的能力，个人有权期望成功。爱默生在《论自助》那篇文章里，说过一句意味深长的话："知道一定有饭吃的孩子们对于什么都不在乎.....这原是符合人类本性的一种健康态度。"或者像梅尔维尔说的那个自以为了不起的美国人，一旦遇上内战，他自认为是"自然界的罗马人，战争永远折磨不了他。"爱默生所表现的那种信心，在美国到处可见，而梅尔维清醒的看法却从未得到大家的同意。我们可以看到"健康的态度"有各种不同的后果。过高的期望受到挫折，可以使自负的人陷入失望的深渊。乐观和悲观可以在美国作品里奇妙地结合起来，马克·吐温就是一个显著的例子。或者，个人可以标新立异，以戏剧性的作法显示他和社会的关系——当无政府主义者，虚无主义者，甚至像普罗米修斯那种人。我们在这里会想到梭罗《我不是工程师的儿子》；诗人鲁宾逊·杰弗斯(《照耀吧，毁灭中的共和国》)；海明威(《我们不再参战》)，此外还有惠特曼、托马斯·沃尔夫、亨利·米勒。我们也可以看到美国作家(不管他表面上多么超然)很容易受到思想潮流的感染；过去五十年来，他几乎每隔十年好像就要在精神上蜕皮一次。

美国作家之所以能独立于社会之外，部分原因是社会本身远未成形，在不断变化中，以至不能他严加约束，社会只希望个人在总的精神上效忠社会，而没有更密切的联系。说到小说家，我们从霍桑的例子可以看到，社会基础不稳固，带来了不少严重问题。那就是说，小说家没有一个结构固定的社会作为他写作的题材；大概更为重要的是，他心中没有明确的读者作为写作的对像。美国作家很难找到全国性的方向。他们之间的大部分人，尽管对于美国持保留态度，确实相信美国比其他地方美好，到今天还是如此。它的公民享有辉煌的平等，除了黑人，都能昂首阔步。可是怎样使社会平等与作家所需要的社会各阶层的鉴赏和赞助结合起来呢？这个困难自然并不限于美国一国。可是对于某些热爱民主而作品广受公然嘲笑的作家，的确是一个严重问题。梅尔维尔在他的小说《白外衣》里提一个解决办法，这个办法既不能使读者满意，也不能使他自己满意。两个水手正在谈话，一个是老百姓杰克·蔡斯，另一个是诗人莱姆斯福斯。

"真是的，杰克，他们所说的公众是怪物，就像我们在奥希希看见的那个偶像，长着公驴的头，狒狒的身子，和蝎子的尾巴。"

"我不喜欢这个，"杰克说，"我上了岸就成了公众之一。"

"对不住，杰克，你不是，那时你只是人民的一部分，就像你在这艘巡洋舰上一样。公众是一回事，杰克，人民是另一回事。"

"你说对了，"杰克说，".....公众和人民，是啊，小伙子们，我们讨厌公众，我们拥护人民。"

像梅尔维尔那样的人物，不仅觉得容易受到公众的攻击，而且和人民有感情上的联系。十九世纪在美国是个相信文以载道的时代，在英国也是如此；小说流于说教，不仅限于美国一国。不过美国有一种说教，不只谴责奴隶制度和酗酒放纵。最近，人们常把美国拿来和苏联比较，这种作法，一般来说是愚蠢的。不过一百年前的美国和现在的俄国，或者更正确地说和二〇年代的俄国，的确有部位相似。两者都是又新又猛的试验。其他国家都认为他们起的是破坏作用，至少他们那种粗暴、固执己见的作风使人难堪。两者都由于反对其他国家的立国原则，因此对它们多少都抱着敌视态度。凡是过激的意识形态，都需要有另外一个丑恶的制度作对比，才能衬托出自己的善良。以苏联而论，资本主义是坏蛋，以美国而论，坏蛋只能是欧洲——这一直是欧洲对美国的用处之一(虽然欧洲对美国也有别的作用，几乎抵销了前者。这一点，容后详论)。此外，俄国和美国都把实现他们黄金时代的希望寄托于未来(这有助于解释何以二〇年代和三〇年代的美国知识分子，对共产主义那样向往。他们对自己国家的前景感到失望以后，就寄望于别的国家。林肯·斯蒂芬斯访问俄国以后说，("我看到了未来，它很成功")。在这两个国家，作家有促使主义获胜的道义责任，而不能详细讨论人性和他们国家究竟还有什么缺陷，这样做就会暗示黄金时代可能永远不会到来。

这就是影响文学的美国特有的说教。人们所说的美国"官方"意见，不是明显的暴政，而是一种微妙的强制，压在作家心灵上，比生意人的口号"不要赚钱，要发财"略胜一筹。美国的这个词和它的涵义，妨碍了美国作家，有点像黑人这个词妨碍了黑人作家一样。你必须向人解释美国，不仅向不懂美国的欧洲人解释，还得向其他美国人，甚至向自己解释。美国是为了实现理想而建立的国家，它发觉

理想与现实之间有时相抵触；而无论如何理想与现实又必须互相印证。在文学方面，这种美国式的说教把应当如此与实际如此勉强扯在一起。结果是，纵使作家经常脱离实际，美国文学中称得上神秘主义的作品并不多见(唯灵主义的作品倒不少；跟美国的神话一道，宗教有重要的影响)。实际的和实用的，否定了空想的和先验的东西。想要当美国神秘主义者的人，和美国总统一样，在修行时经常被人打搅，不得出去和一个个代表团握手；我们还可以打个比喻，电话也在不停地响。有时这种结合貌似轻率，实际上非常认真。我们可以在艾米莉·狄更生或者梭罗的诗里找到这种表现：

伟大的主，求您赐给我的财物
不要次于可能使我失望的东西，
再求您发善心，给我点值钱东西，
可以使我的朋友大失所望。

这不是一首普通的滑稽诗，题目是《祈祷》，梭罗不是在插科打诨。然而美国式的幽默，尽管程度不同，有一部分是对说教的反应：从这里可以察觉实际与理想之间的差别。有一本正经的"官方"意见，就有另外一种玩世不恭的意见。既有冠冕堂皇的《国会记录》，又有某位杜利先生或是威尔·罗杰斯揶揄国会议员或其他发言人。幽默是美国作家迎合群众的一种手段，即使他在幽默中咒骂群众也无所谓。幽默也是一个处理方言和其他不能以严肃态度处理的文学素材的办法。为了表现美国言谈举止中真正不拘礼节的地方，就形成了以马克·吐温为祖师的一种轻快流畅的文体，不是英国作家所能仿效的。不仅散文文体得益于此，美国歌词也有明白易晓的诗味，生意盎然，这主要应该归功于黑人。

此外，和欧洲必然有经常不断的联系：欧洲在意识形态上毫无可取，在灵感上却是不竭的源泉。欧洲的影响，欧洲的卓越才华，曾被他们否定、接受，又曾使他们烦恼。他们一再预言美国终将称雄于世；他们要美国人忘记欧洲，做本乡本土的作家。可是欧洲终久还是紧紧缠着美国人的心，耿耿难安。有些美国人的确比任何欧洲人还要欧洲化：从班杰明·弗兰克林和朗福德伯爵到艾略特和埃兹拉·庞德，卓越的相信世界主义的美国人一直没有断过。由于英国人自认为是美

国的主人，对于美国与欧洲大陆之间千丝万缕的关系，并没有清楚的认识，比如说他们并不知道有多少美国人曾在德国大学里读过书。

如果欧洲对美国起到一种复杂的神话作用，美国作为一个新鲜、粗犷、富庶、狂暴和想象中的国家，也作用于欧洲，只是不那样复杂而已。美国人对他们特征的这幅写照也极神往。但是他们也有一点神经过敏。许多批评家说过，美国文学里优雅的欧化文学和本土文学之间，一直是有分野的。一位批评家把这两种文学的作家分别叫做"白面孔"和"红皮肤"，拿亨利·詹姆斯和沃尔特·惠特曼当做两派的代表人物。英国读者可以把这个简单有用的说法记在心里。另外一种常见而有用的(虽然并不尽同)分野，存在于像爱默生和惠特曼那样表现上述黄金时代乐观主义的作家，和其他作家如霍桑、梅尔维尔、亨利·詹姆斯之间，后面这些人不相信本国同胞满怀信心的进取精神。这两种区分在理论上过于极端，实际上没有一个美国作家可以恰如其分地归入这类那类的。

美国文学虽然显示了某些较持久的趋势，它并不是静止的。它的风气每隔十年就有变化；十九世纪初和十九世纪末的风气就大大不同。对于未来的信念，虽然还很坚强，却已经遭受过一系列强烈的震撼；"官方的"看法受过猛烈的抨击；公众受到某些人蔑视(或漠视，最显著的是受到美国现代诗人的漠视)，人民被当做伤感的虚构。南方文学的成长在某一方面标志着这种改变了的情绪。为了向美国神话挑战，南方纠缠于极端保守的反神话倾向，对创作活动很不利；完全证实了戈登·库格勒有名的对句说得不错：

呵，可怜的南方，诗人寥若晨星
她从来不曾以文学见称。

可是到了二十年代，南方作家，虽然还心安理得地保持着某些区域性的保守色彩，已经可以用相当超然的态度观察南方困难的处境，利用上好的材料从事写作了。作家没有必要到欧洲去寻找过去，他们完全可以随时随地在美国本土找到过去。

这就是我在本书各章讨论的一些主题。我希望读者和我同样确信这样做是适当的。我也希望能把我从美国文学里得到的乐趣与你们共用。我们很容易以不屑一顾的口吻来议论美国的抱负，这原是我们全国消遣的话题。同样，我们也容易把

美国作家形容成受苦受难的人，在文化上流离失所，就像南非土著一年之中必须在欧洲人的工厂围墙内工作半年一样。如果我让读者产生这样的印象，那不是我的原意。每一个国家都有它的文学问题、并不是每个作家都知道有问题存在；对于某些作家，知道有问题只能对他们有利，不会对他们掣肘，因为问题可以为他们决定努力的方向。每人能做什么就做什么；既然各国都有自己的文学，每一作家在本国外也还有他的世界，在那里，他可以像赫尔曼·梅尔维尔那样歌唱：

任凭珍珠宝石堆积如山——

变得像波斯王那样豪华

而我只要从艺术之海里

撷取一个滴着水珠的奖杯。

作者简介

马库斯·坎利夫(Marcus Cunliffe)，一九二二年生，现任英国萨塞克斯大学“美国研究”教授。曾先后就读于牛津大学、战时的桑赫斯特学院，以及耶鲁大学。毕业后历任曼彻斯特大学讲师、教授、哈佛大学客座教授。其他著作有关于乔治·华盛顿的论著，美国十九世纪初叶历史，《美国总统职位》(*The American Presidency*)与《军人与平民，1775—1865 间美国的尚武精神》等书。他的美籍妻子是雕刻家和设计师。

第一章 殖民时代的美国

(Colonial America)

詹姆斯敦和约克敦虽然在空间上相距才二十英里，时间上却隔了一百七十五年。一六〇七年，英国人在詹姆斯敦建立了他们在北美洲的第一个有成就的殖民地。一七八一年，在半岛另侧的约克敦，康沃利斯麾下被围的军队向华盛顿将军投降，

管乐队奏起震耳的"天翻地覆"乐曲。我们都知道，这并不是英国势力在美洲的终结。往日的影影响多得没办法消除'美洲大西洋沿岸的十三个英国殖民地，在语言、制度和思想方法上，仍然脱不了霍桑在美国独立七十年后还称为"我们的老家"的一些特色。

然而，殖民者共有的经历，使他们脱离了英国和欧洲。他们要适应陌生的气候和农作物，对付印第安人，绘图测量，开垦种植，建设和适应环境。到了殖民末期，环境已经不那么生疏，而是比较舒适。往日拓荒者脚踩的泥地或只铺着光秃秃的木板、一走就格格作响的地方，有的已经好像是或真的铺上地毯了。不过，最初的那几年，一切还不稳定，生活凄惨到了极点。威廉·布雷德福曾这样概述一六二〇年在普利茅斯港登陆的清教徒的艰苦情形：

就这样渡过了浩瀚的大洋，经历了筹备远航期间无尽的困苦……，现在没有朋友来迎接他们，没有小旅馆让他们歇一歇饱历风霜的身子，没有人家更没有小镇可供投靠求助极目所见，只是野人野兽普遍有的蛮荒，而野兽和野人究竟有多少，他们无法知道。在当时的情形下，他们也不能登上皮斯迦山顶，眺望荒野以外是否有什么更好的土地，可以满足自己的希望。不论他们向那方眺望(除了仰首向天外)，所见景物，无一使他们感到欣慰和满意。夏天过去了，面临的是风雨凄凉的一片荒芜。……

在这种环境下，早期的殖民者自然无暇阅读或创作典雅的文学。威廉·佩思在一六八五年忠告当时希望移居新大陆的人说："不可存奢望，收获靠劳力，先付代价再得益。"就文学方面而言，他的话适用于大部分殖民时期。美国没有培养出像弥尔顿、德莱登、波普、斯威夫特、斯特恩、菲尔丁一类的作家，致力于宗教的人士当中，也找不出布尼安或泰勒。这时期的美国也没有指望产生这类作家。惠特曼的《美国告旧世界里的批评者》说：

这里要先顾到当天的职责，实实在在的课程，
财富、秩序、旅行、住所、物产、丰饶——

但在美国革命前，旧世界的批评家并没有提出苛评，那时也没有合众国，只有在荒野边缘与世隔绝的殖民地，忙着巩固与扩大既得利益。他们不是没有教化，尤

其在新英格兰，哈佛大学早于一六三六年成立了，一所印刷厂也于一六三九年在附近设立。大体说来，新大陆愿接受旧世界的文学作品，如果他们有余暇阅读或者作品还合乎他们需要的话。不过，虽然欧洲来的每一艘船都运来书籍，大多数殖民者最初的文学趣味是相当朴实粗浅的。

新英格兰的情形可以用"清教主义"一词来概括。人们一再认为信奉清教的新英格兰区诅咒文学和艺术，使美国至今仍受其害。依照二十年代流行的指责来说，清教徒是郁郁寡欢的伪君子。门肯及其它批评家喜欢说下面一类笑话：

清教徒登陆后，便跪地祈祷——然后就向土著进攻。

清教徒苦苦研究上帝旨意，每每成为批评家的笑柄：例如，温思罗普(**John Winthrop, 1588—1649**)说老鼠在他儿子的书房里，单单啃掉英国国教的祈祷书而不咬别的东西。他们喜欢讥笑殖民时代的"清教徒法规"(其实大部分是英国国教牧师塞缪尔·彼德斯在一七八一年杜撰的)。殖民时期的新英格兰没有小说和戏剧，也没有真正的清教徒的诗，因此他们断言美国文学诞生之日便几乎被扼杀了。

二十年代以后，在哈佛大学学者塞缪尔·埃利奥特·莫里森、佩里·米勒、肯尼思·默多克的领导下，以更为同情的态度，深一层的观察了清教徒的生活和思想。他们认为就新英格兰殖民区当时的艰苦情形而论，已经在文学上(如果把神学、历史、编年史、私人日记等均列入文学的范畴——我们也应该如此)有了数量惊人的作品。爱德华兹(**Jonathan Edwards, 1703—58**)更被视为学识渊博的作家。过去反清教徒的言论未免过火。可是现又有小小的危险，学者专家们可能在相反的方向犯错误，虽然不如过去那样过火和不负责任。先前的攻击是要"揭穿"祖先的面目，但如今对殖民时代的文学——尤其是新英格兰文学——则大加颂扬，不是有崇拜祖先之嫌吗。美国的文学史家，在探索"可用的过去"(这是布鲁克斯的名句)的时候，自然要将文学系谱，尽量向前推溯，坚持它的完整性。他们还要树立清教传统。在许多方面，需要他们对殖民时代文学作品重作解释。这方面最好的学者，都很小心谨慎，不说过头话。从历史观点来看，殖民时代的写作，是有其引人入胜之处的。但有一点要指出，作为文学而论，它的价值就没有那么高了。这样说法，并非否定清教徒精神中值得称赞的特质(暂且抛开新英格兰以南的殖民

地不论): 勇敢、热诚和意志。我们也不否认有清教徒传统: 新英格兰有独特的道德与社会准则, 其影响播及美国的大部。不过, 对于作家来说, 革命迄今, 这个传统的影响似乎并不是一股强大积极的力量。除了霍桑(Hawthorne)以及哈里耶特·比彻·斯托(Harriet Beecher Stowe)、约·格·惠蒂埃(J.G. Whittier), 可能还有洛威尔(J.R. Lowell), 或多或少受过这种传统的影响, 十九世纪的主要作家中, 又还有谁呢。朗费罗过了六十岁后, 承认自己虽然很想读乔纳森·爱德华兹的作品, 却一直没有读过。朗费罗虽然有点生性疏懒, 却是一个博览群书的人。总之, 他和大多数的同代人物一样, 更倾心于往昔的欧洲文学, 而忽视了本土文学。同样, 殖民时代的某些作品所以要等得那么久才问世, 也许就是造成这种传统没有延续下来的原因与结果。老约翰·温思罗普的《日记》到了一七九〇年才出版, 直到一八二五至二六年间才出齐, 以《新英格兰史》为书名。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, 于革命时期遗失, 后在富勒姆宫的图书馆内发现, 至一八五六年始全部出版。萨拉·肯布尔·奈特(Sarah Kemble Knight, 1666—1727)的日记迟至一八二九年方才问世, 塞缪尔·休厄尔(Samuel Sewall, 1652—1730)的日记是在一八七八至八二年间出版的。爱德华·泰勒(Edward Taylor, 1644-1729)的诗集, 直到一九三七年才有一部分出版。

说到新英格兰作品质量, 一般认为清教的气氛产生不出富于想象力的文学。这种说法其实也不可过分强调, 因为在第一批殖民地建立后的一百年内, 清教的教规已宽大多了。新英格兰以外的殖民地并没有实行严格的神权统治, 即使在那些地方, 十七世纪末叶前也看不到什么比较自由的文学作品, 甚至根本没有文学可言。但就新英格兰本身来说, 在最初几代中, 麻省和康涅狄格两州加尔文派统治下的镇区内, 找不出纯消遣性的作品。他们把自己当作上帝使者, 奉"创造奇迹的神"之命, 替上帝的子民安置家园, 让印第安人 "那批可怜的得救者"——皈依上帝(要不然就消灭他们), 而科顿·马瑟(Cotton Mather, 1663—1728)更断言印第安人"或许是受了魔鬼的引诱, 希望主耶稣基督的福音, 永远都不会传布到这里来消灭或骚扰魔鬼所建立的绝对王国。"这些人以圣经和自己的良心作指标。

这种以神为中心产生的早期文学，在题材与风格上，都有浓厚的宗教色彩。凡使一般教徒能充分认识内在的邪恶和本身在俗世须受上帝考验的作品，才算是最佳作品。由于清教徒谴责罗马教会顶礼膜拜、歌功颂德的做法，所以他们在文学上反对粉饰。他们提倡平铺直叙，不作不必要的修饰和引喻，以免文化水平不高的人读了不解。当然新英格兰的作家并非永远严守他们自己的戒条。纳撒尼尔·沃德(Nathaniel Ward)的《阿格瓦纯朴的鞋匠》(*The Simple Cobbler of Aggawam*, 1647)即是一例。他这本生动的小册子专谈妇女时装，下面是一段摘录：

可是当我听到一个卑不足道的名门淑女，打听女皇这个星期穿的是什么衣服，宫廷妇女的裘服又是什么样式的时候.....我认为她是一个小得不能再小、毫无价值、一无是处的人物。如果她经得起一脚，你踢她一脚倒比尊敬她或是迁就她更加适合。

科顿·马瑟的《新英格兰宗教史》(1702)中，也用了无数典故。不过，这些都是特殊的情形。沃德(约 1578—1652)是五十几岁才移居麻塞诸塞州的。清教时期的一些学者虽然滥用典故(而且还要玩弄字谜等文字游戏)，但科顿·马瑟在日记里承认"我最佳的成就被傲慢的思想玷污了"，他所表现的，是很特殊的学究气，在殖民时代，甚至他那饱学的父亲英克里斯·马瑟(Increase Mather, 1639-1723)，也望尘莫及。

在其他方面，新英格兰作家大体以圣经为依据。他们不仅引述圣经的章节来立论，还把他们的境遇附会于圣经故事，把自己比做犹太人，把他们的敌人当做犹太人的敌人：

于是，当一些德高望重的人完成了上帝特选的子民移居美洲荒野的伟大计划后，这位德高望重的人，经大家同意后，被选作摩西人的首领，他必须做这项伟大事业的领袖.....

科顿·马瑟以这样的话称道温思罗普，似乎是很合理的。圣经为他和同代人物提供了适用于每一个场合的人物和实例。它是他们著书立说的蓝本，正如奇彭代尔和英国的名匠的家俱样品表，多少变成是殖民地家俱匠人的样本。在某些方面，圣经的作用是圣洁的，使本来平淡的著述面目一新。例如，布雷德福风格刚健的

散文便显示出圣经文字的痕迹 (他的《历史》(*History*)一书,是殖民时代的最佳著作之一)。另一方面,圣经又限制了清教时期的作品,使它们显得晦涩沉闷。作家动不动就引用圣经上的华丽辞句,更因这些辞句有其攻不倒的尊严,所以被用之又用,终于流于陈腐。

圣经至高无上的影响,也许把殖民地的文学与英国文学在年代上的差距加宽了。韦奇伍德(G.V. Wedgwood)在他的《十七世纪的英国文学》(*Seventeenth-century English Literature*)一书里,认为一六一一年出版的钦定圣经译本,其中的语言已落后了一个世纪。要是这样的话(如果我还可以说,钦定译本不久就取代了日内瓦版本,圣经在殖民地的影响比在英国的影响更大),这可能便是殖民时代作品在时间上落后的一个原因。新英格兰的作家,虽然不乏博学之士,却不尽熟悉当代的英国作品。他们的情趣与风格都是古老的。殖民时代美国的最佳诗人泰勒(Edward Taylor),在玄学派的诗不复盛行于英国后,还在写它。弥尔顿和马韦尔在世时,他们的作品很少为同时期的新英格兰读者读过。埃德蒙·沃勒的诗直到他死后十二年的一六九九年,才由波士顿的本杰明·柯尔曼博士介绍到美国。哈佛大学校长英克里斯·马瑟似乎不知道有莎士比亚和本·琼生其人,更使人惊奇的,连布尼安也不知道。艾边生和斯蒂尔的全盛时期过去许多年后,在美国还有许多人细心模仿他们;而且,美国人在十八世纪后半期卷入政治争论时,还读十七世纪的思想家洛克等人的作品,这也是造成当时美国文风不合时宜的一个因素。

另一个影响和限制清教时期作品的因素是相信事无巨细都是上帝或魔鬼的旨意。有时也会产生一些感人的文章,或写逆境求生,或讴歌正义,如塞缪尔·休厄尔的一本小册子中有下面一段动人描写,写他对于启示录的冥想,其间特别提及纽伯里港:

只要鲑鱼和鲤鱼还在梅里麦克河中游乐;.....海鸟还知道按季节飞来, 拜访朋友的居处;牛羊还在土耳其山脚下低头啃食青草;...自由驯顺的鸽子还在白橡树或郡区内别的树上栖息、筑巢;只要大自然一日不衰老、不忘培植起行行的玉蜀黍;基督徒即生于斯息于斯,先在此聚会,再由此升天,接受圣光。

休厄尔的《日记》(*Diary*)是清教时期文学中最吸引人的作品之一，明显地流露出他对乡土和生物之爱；他把纽伯里港比做天国中途的一程，这似乎是传统上的老套。但在其他许多新英格兰作品中，尤其是十七世纪的，我们只能记起像温思罗普的老鼠，或科顿·马瑟在失去了几篇讲稿以后断言“冥世的鬼魅或者使者都是强盗”等类的文章；其中对人类的动机只有粗略的分析。真实的感情偶尔出现，但跟着便被正统的虔诚挤跑了。因此，安妮·布拉兹特里特(**Anne Bradstreet, 1612—72**)为了哀悼亡儿，会写出下面的诗：

树长大了自然要腐朽
熟透的李子和苹果自然会坠落，
玉蜀黍和草到了季节就要收割，
岁月把强壮高大的拖倒了。
但新植的花木被连根拔掉，
刚出的嫩芽横遭摧残，转瞬即逝，
只有他的手把自然和命运引导。

最后的一行殊欠工整。放在感慨深沈的前两行之后尤觉如是。尤里安·奥克斯(**Urian Oakes, 1631—81**)的力作“托马斯牧师”(Elegy upon the Death of the Reverend Mr. Thomas, 1677)一诗也寄托了哀思：

我最亲爱的，最知己的朋友去了！
去了，我可爱的伴侣，灵魂的慰藉！
如今我在这纷乱的人群中感到孤寂，
'几欲向整个人世告别——

至此文情痛切极矣，但加了下面两行，顿觉索然寡味：

愿主保佑你！上帝永在：
他是我一切的一切。

还有一位牧师的妻子玛丽·罗兰森(Mary Rowlandson, 1635—1678)，一六七六年被印第安人俘下，后来她追述这段经历，下笔严谨简洁，可是对上帝何以准许印第安人屠杀，却加了一段曲折的分析。

即使以寓言的形式写的小说在新英格兰也没有地位。除了赞美诗或民谣，诗也是不重要的。只有三位清教时期的诗人值得一提：安妮·布拉兹特里特、爱德华·泰勒、及 可尔·威格尔斯沃思(Michael Wigglesworth, 1631-1705)。威格尔斯沃思的长诗《判决日》(*The Day of Doom*, 1662)，彻底论述了加尔文派教义；但跟他的其他有关神学的议论诗一样，不比拙劣的打油诗高明多少。《判决日》中最拙劣的一节，也许是上帝对那些"没有受过善恶熏染的"夭折者的判决：

这是罪行，因此进入天堂

你们是休想了；

但我允许你们

住入地狱里最舒适的房子。

伟大的主既如此回答，

他们就不再哀求：

他们的良心必须承认

主的理由更充足。

布拉兹特里特的散文《冥想集》(*Meditations*)和诗集，如《美国新崛起的第十位缪司女神》(*The Tenth Muse Lately Sprung Up in America*)，则比较有趣。她的诗集于一六五〇年第一次在伦敦出版，较之英国第一位女诗人"无与伦比的奥琳达"凯思琳·菲利普斯还要早一年。作为殖民时代的美国家庭主妇，她的成就可能较奥琳达更显著。温思罗普描述这位年轻的清教徒贵妇时，说她在—六四五年，

因长期致力于读书和写作，写了许多本书，以致身体虚弱，理解力和才智逐年衰退...如果她操持家务，做一些妇女份内的事...她就不至于才思枯竭。

布拉兹特里特对于杜·巴塔斯(Du Bartas)的作品和圣经很有研究(纳撒尼尔·沃德说她是纯正的杜·巴塔斯姑娘)，是一位稍逊一筹的女诗人。她从未写出足以

压倒泰勒的诗来。泰勒二十几岁到美国，大半生在麻塞诸塞州的边境当牧师。他的诗几乎湮没，最近才被人发现，其精巧的隐喻，使人联想到夸尔斯与克劳肖：

乘着传谕上帝法令的马车，
如果不受虚伪的诱惑，
他们就轻快地驶向
灿烂幸福的天国。

读者不时会以泰勒的作品中，发现与后来另一位新英格兰隐居的女诗人艾米莉·狄更生(**Emily Dickinson**)有些相似之处：

谁愿意
用他的血洗去我的污渍？
用这器皿装饰他的架子和金色食橱？

不知为什么泰勒没有受环境束缚。虽然他承认某些事物不过是"俏皮话"，可是他还是兴致勃勃地罗列了一堆怪诞不经的事物：

施特拉斯堡的钟，德累斯顿的瓷器，
莱格萨蒙飞去的铁鸟，
特里安的在飞翔中的木雀，
阿奎那圣者杀死的假人，
马克·斯卡里奥塔的锁、钥匙和锁链
被一个跳蚤拉着，在我们贝蒂皇后治下....

这是诘屈聱牙的诗，但其中也有几段颇富想象力：

谁用翠玉丝带般的河川
把地球编织得这样好看？
谁为海洋装饰上织边
像银盒内绣球般的璀璨？

谁为它覆上华盖？织好垂帘？

谁在这滚球场中把太阳滚转？

其他美国的清教徒作家在词藻运用上，没有一个比泰勒更丰富的了；偶尔也写点诗的科顿·马瑟，或许可与他相比。不过，假若大部分新英格兰作品沉闷乏味，至少烦琐浅薄的还不多。即使诗的作者沉迷于错综复杂的教义或编年史，他们从未完全迷途。麻塞诸塞州的威廉·斯托顿(William Stoughton, 1631-1701)说"上帝已经选择了一个国家，让他可以把精选的谷粒种植在这片荒土上"。与此相似的信念，普遍见于十七世纪和十八世纪初期的作品。塞缪尔·休厄尔在他的《天候现象》(*Phaenomena Quaedam Apocalyptica*, 1697)中预言新英格兰将是新耶路撒冷的所在地。传教士紧紧抓住经文，尽力说服听众；编年史家把每件琐事都记了下来，相信最终都是珍贵史料。这种生气勃勃的劲头，便是请教时期写作的主要动力，因此，现代读者读到像科顿·马瑟《新英格兰的宗教史》之类累赘、艰涩，甚至荒谬的史料时，觉得其中还有可取之处：

我写基督教的奇迹，逃脱了被欧洲褫夺圣职的厄运，飞到美利坚的海岸.....

一场决定性的战争在进行中，上帝注视着它的结局，后代的子孙也将谈到它。科顿·马瑟(欣然以幽默的口吻)叙述了一六八八年至一六九八年与印第安人的战争：

作者假定著名的特洛伊战争发生在我们这场小小的印第安战争之后；因为最好的考古学者已经将荷马驳倒了；特洛伊的城墙似乎全是用诗人的稿纸建造的；特洛伊的被围和木马的悲剧，只不过是一篇诗。我们与一小帮印第安人之间的战争，在外人看来，纵使是《蛙鼠之战》，但就我们本国人来说，它的重要性已足以写一部历史了。

从世俗观点来看，清教徒对新世界的态度就是上述对未来的信念。清教徒思想还有另一面——相信康涅狄格州的胡克(Thomas Hooker, 1586—1647)所说的"罪孽之邪恶实难想象"虽在霍桑的作品中明显地表示出来。但对美国人的思想影响较弱。

其实，到了十八世纪初，控制新英格兰的达种思想已有所减弱。最初粗糙地刻在墓碑上的骷髅与交叉的大腿骨图形，已为带翅膀的天使所代替，有的甚至换成了肖像。唯有比科顿·马瑟晚一代的爱德华兹仍力图说服自己和北安普敦的教民，去挽回和重振祖先日趋没落的伟大思想。然而，他所激起的反应狂热有余而深挚不足。爱德华兹是有力的宗教复旧派，他最有名的作品是一篇警世之论，名为《罪人在发怒的上帝手中》(*Sinners in the Hands of an Angry God*, 1741)；他也是一个典型的十八世纪哲学家，陶醉于大自然中，带有泛神论色彩：

上帝似乎无所不在；在日月星辰中；在云霞和蔚蓝的天空中；在花草树木中；在江河大海中；在所有自然物体中……我时常连夜仰望月祝；白日花费许多时间观察云层和穹苍，观看上帝在这些东西中的艳丽光辉……

爱德华兹的《意志自由》(*Freedom of Will*, 1754)虽然可以称为一篇严峻之作，但他晚年的《两篇论文》(*the Two Dissertations*, 1765)中却不乏慈爱宽容之心。

马瑟和爱德华兹童年早熟，直到暮年，始终是多产作家。他们也过着忙碌的社会生活，但这只是频繁的私交。自我反省和写日记的习惯是清教徒共有的特点。从温思罗普的《日记》(1630—1649)，到亚当斯的自传《亨利·亚当斯的教育》(1907，不公开发行)，这类作品，不论当初是否打算出版，都是新英格兰文学的珍品至于塞缪尔·休厄尔的日记，已见前述。在格调上迥然不同的是一位四十岁的寡妇萨拉·肯布林·亲特(*Sarah Kemble Knight*)的日记，记述她在一七〇四至一七〇五年间从波士顿到纽约的旅行。读了她的自述，真有从温思罗普与马瑟等人的世界走进另一境界之感：

在商人家中时，一个高个子的乡下佬走了进来……；他走到屋子中央，笨拙地点了一下头，身上散发出一股浓味，鞋子像铁铲，脚在地板上一挪动，留下了一小铲土，然后，站定了，双手夹在腋下一动不动，四下打量，活像一只从篮子里出来的猫。

这便是十八世纪新英格兰作品的语调，轻松而不避尘俗。我们在科顿·马瑟的外甥保守派牧师马瑟·拜尔斯(*Mather Byles*, 1707—88)欢畅的韵文中，也可以找出类似而更优雅的语调；他的诗句可以用作他舅父那个世界的墓志铭：

地球对着位于中心的太阳，
年复一年绕了一百圈，
自从载着粗野的文人的第一条船
经浩瀚的海洋来到达野蛮的岸边……
它屹立着——坚固、庄重、简朴、粗犷、严峻。

新英格兰以外的地区也有典雅的作品。宾夕法尼亚州的威廉·佩恩(William Penn, 1644—1718)以教友派冷静宽仁的特性写作，而南部殖民地仍免不了根据宗教立论。但到了十八世纪中期，教友派的费城，开始变为生气勃勃的商业和艺术都市了；在这里或其他地方，英格兰教会、学校以及市民大会三者一体，这种形或独具一格。罗伯特·贝弗利(Robert Beverley, 1672—1722)的《佛吉尼亚的历史与现状》(*History and Present State of Virginia*, 1705)以及韦斯托弗的威廉·伯德(William Byrd, 1674—1744)的作品，明显地表现了英属佛吉尼亚殖民地的世俗气息。伯德是富有的庄园主，曾在英国受教育并且住过很久。他有一所在殖民时代堪称府第的大宅子，藏书四千册(比科顿·马瑟的书多一倍)，在他家的墙壁上，四处悬挂着英国贵族的画像。他写了许多有关佛吉尼亚的生动的记事，直到一八四一年才出版。他还以速记写日记，最近才印出一部分。伯德曾被人形容为“美国的佩皮斯”(几乎每个美国作家都一度被人加上这项讨厌的帽子)。人们也想起了博斯韦尔。伯德的《秘密日记》一如博斯韦尔的《伦敦日记》，显示出他是个时而刻薄、时而机敏的人。当然伯德不能算是清教徒；他在《分界线史》(*History of the Dividing Line*, 1729)中这样谈到佛吉尼亚最初的殖民地：

他们从吉古坦扩展到詹姆斯镇，在那里就像真正的英国人一样，不用五十镑就盖起一所教堂，不用五百镑就盖起一间酒店。

伯德一七三三年拜访一些邻人后写道：

我被引入一间镶着雅致壁镜的屋子……一对驯鹿无拘束地在室内跑来跑去，一头鹿拿我当生人来打量。但不幸它在镜中窥见了自己的影子，起身跃过镜下的茶几，将镜打碎，碎片落在茶几上，打翻了上面的瓷器。这件事使我惊讶，使斯波茨伍

德夫人吓了一跳。但是，能看到她对闯下的这个大祸面无温色，损失再大也是值得的。

与此相反，温斯洛普在《日记》中记述了九十年前波士顿莱家庭内发生的不幸：

一个敬神的女人……，有时住在伦敦，这次带了一包精致值钱的亚麻布织，刚刚洗好，仔细烫过、折好，放在客厅里过夜。她有个黑人女仆，那天晚上回来很迟，不小心将烛花掉在包上了，第二天早上床单全都烧毁。……但这是上帝的旨意，损失对她是有好处的，一方面使她的心灵摆脱了世俗的享受，另一方面可使她对更大的痛苦有所准备，因为不久后，她的丈夫果然在普罗维登斯岛被人杀死了。

两段文字显然大相径庭。其差距，部分地可比拟为清教徒的麻塞诸塞州和殖民者的佛吉尼亚州之间的距离，但也是前后两个世纪的距离。革命前夕，殖民地已立于不败之地。丹尼尔·布恩曾登上阿巴拉契亚山脉的毗斯迎山顶，从那里看到了肯塔基。马瑟家族最后的一位塞缪尔·马瑟，死于一七八五年，被称作“第四代”(借一句后世的用语)的美国人。此时已有了雅致的上等房屋，虽则为数不多；有了诉讼程式和奴隶制度；有几所很好的大学和学校。在波士顿、费城、纽约和查尔斯顿(还有新奥尔良港——初属法国、当时属西班牙，直到一八〇三年才加入美国)，都市生活带来了都市的文化享受：报纸、杂志、图书馆、俱乐部、社交团体、音乐会、戏剧。殖民地文学可能从此与母国文学在发展上有了一定连系，因为我们似乎无法将它从英国文学中分离出来。它比较粗陋；缺少大都市的激情；用字方面有一些是新的、有些印第安名称很不协调地掺杂在经文和典故中。但是它的模型却是英国的，可见“情趣高尚的爱迪生”、“欢畅的德莱顿”、尤其是“神圣的波普”的风格。我们可以说殖民者已经变成了本地人；像威廉·伯德和马瑟·拜尔斯等，明明是典型的本地人，却渴慕伦敦及其一切繁华。不过，他们既然还是英国人，热中于大西洋彼岸就不足为奇了；直到革命将他们划分在新的旗帜下，才变成了美国人。他们在革命前夕正转变为另一个民族。例如，英国圣公会在北部殖民区的传教工作，就遇到坚强的阻力。纽约方面的反抗者，有威廉·利文斯顿和他的几个朋友，他们在十八世纪五十年代出版一种论战的刊物来宣扬自己的观点，刊物的名称是《独立反映》。这个杂志完全仿照英国前一代的《独立辉格党》杂志，易言之，以正人君子与英国辉格党的风度大胆发言。利文斯顿创办的杂志

名字妙含两层意思。或者有人说，要"反映"就不能"独立"。这种诡辩并没有把利文斯顿和他的朋友难倒。他们在精神上还远不是革命家，三人之中，有一个其实还一直效忠英国王室。至于殖民地的反映者如何不同于英国的原型，将于下章探讨。

第二章

美国与欧洲——独立带来的问题

(America and Europe - The Problems of Independence)

革命时期的政治事件，和我们有关的，只是那个时代的文学大部分具有政治色彩。其中有些人所尽知，无须再作讨论：人人都知道一七七六年的《独立宣言》是篇极其生动有力的散文。以修辞和口才论，很少作家能和托马斯·派恩(Tom Paine)媲美的：

现在是大陆团结、信心与荣誉的播种时期。现在极轻微的挫伤，恰似用针尖刻在小橡树嫩皮上的名字，创伤随树身长大，子孙后代将看到斗大的名字——

但几乎人人都和派恩一样相信那场斗争非常重要。保皇党和美国爱国者都迫不及待地要揭露对方的愚蠢和不义，以争取读者。不管作家是着眼于鼓动情绪(如派恩和菲利普·弗瑞诺的某些诗作)，或嘲笑敌人[如约翰·特朗布林的仿史诗《马芬戈尔》(1782)]，还是以理服人(如汉密尔顿、麦迪逊和杰伊三人写的联邦主义者的文章)，就是我们今天读来，依然感到这些作品是当务之急。争论本身并不能产生好的作品，可是它往往大大有助于此。

对于刚刚出生的美国而言，战争与共和原则的胜利，是使人鼓舞的开端。美国是崭新的或者几乎是崭新的国家，摆脱了旧日的错误和诱惑，新的历史要从头写起。过去清教徒对未来的信心，还保留着，这一点我们可以在派恩的著作里看到；虽然清教徒的乐观并不包括人性，可是欣然信奉自然神教时代的重点已经转移，由义务转到权利，从天赋邪恶转到天赋德性。邪恶已转嫁给欧州比较轻松的读物，就像波士顿人罗亚尔·泰勒所说的，已代替了研究对"某些人阴郁的末日审判"。美

国似乎在迅速地进入庄重的成熟阶段。第一流的美国艺术家脱颖而出；本杰明·韦斯特接替雷诺兹出任皇家美术学院院长，科普利和斯图尔特都是极孚众望的肖像画家。在别的艺术和学术部门，美国人也开始引人注目。

最受重视的人物也许是名扬波士顿、费城、伦敦和巴黎的本杰明·弗兰克林 (Benjamin Franklin)。劳伦斯和另外几个批评家认为，弗兰克林似乎是个喜用格言警句的道学先生。他的《致富之路》(*Way to Wealth, 1758*)一书以及"穷理查 (Poor Richard)"的警句，是跟霍雷肖·阿尔杰白手起家的故事和戴尔·卡内基的《如何交友与影响他人》之类启示性作品并列的。弗兰克林的文学才能可能被某些崇拜者过高估计。他的格言，大半是从别地方借来的，这一点他自己从来没有否认过。他未完稿的名作《自传》(*Autobiography*)，虽然朴实有力，有时饶有风趣，也不像某些美国人极力宣扬的那么出众。斯威夫特的文笔有时同样朴实，同样喜欢讽刺。事实上弗兰克林从来没有以文人自诩，他为别的事情忙得不可开交，正因为他的活动范围极其广阔，才使美国在文化上的声望大为提高。出版家、编辑、发明家、科学家、外交家，不管做什么，他几乎无所不能。他在英国担任殖民地代表那几年，交往的朋友中有伯克、卡姆斯公爵、休姆和亚当·斯密。担任美国驻巴黎首任公使时，声誉极盛。他衣着朴素，态度和蔼，毫不矫揉造作，人们把他当做返朴归真的表率；足以证明世界的得救，有赖于边陲地区的森林地带(虽然弗兰克林一生几乎全在大城市度过)梅尔维尔把他描写成雅各布长者一类的人物："在阿卡迪亚人式的淳朴下面.....隐藏着世故的机智和义大利人工夫到家了的圆滑。"他若有知，定会哑然失笑。在这一方面我们可以把他当做美国早期的幽默大师。因为有一个美国"笑话"(亨利·詹姆斯曾提到过)，它那种讽刺性的幽默味来自美国生活，其中把世故和野蛮妙不言地融为一体。欧洲人更喜欢美国生活中原始的一面，如果说美国神话中有粗鲁和凶恶的成分，我们大可以说那是欧洲人加进去的。美国笑话是向欧洲人(和东方人)吹嘘西部的传说。正因为如此，边疆上的人按卢梭自然之子的说法，自称"小子"；；"野牛比尔"把自己的冒险故事写成廉价小说，芝加哥歹徒大概喜欢看强盗电影；再回过来说"好训人、喜谐谑的"弗兰克林，可不动声色地使欧洲人相信鲸鱼像鲑鱼那样跳过尼亚加拉瀑布，真可谓蔚为大观。克里夫科尔的《一个美国农民的书札》(*Letters from an American Farmer, 1782*)，特别是这本书的法文版，更加深了欧洲人对美国人的

错觉，认为一般美国人都是受过教育的农民。杰斐逊在一七八四年继富兰克林之后出使巴黎，更加强了佛兰克林所造成的良好印象。

费城的教友派教徒和植物学家威廉·巴特兰姆(William Bartram, 1739—1823)笔下的美国，也是欧洲人喜欢听的。巴特兰姆在“按捺不住的好奇心驱使之下，为了寻觅新生事物”和研究印第安人的风俗习惯，到南部作了一次长时期旅行。游记于一七九一年出版，书名很长：《南北卡罗来纳、佐治亚、东西佛罗里达、切罗基族聚居地、穆斯科古尔格的广大领地，又称小湾邦联与查克陶族聚居地旅行记》(*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*)。这本书描绘的是个奇异偏僻的世界，草木青葱，野兽遍地。这个世界里的居民，用卢梭的语调交谈：一个移民

躺在一张熊皮上，熊皮摊在一棵生意盎然的橡树荫里，吸着烟斗，站起来向我招呼：“欢迎你，异乡人，我刚刚游猎回来，正恣情听命于本能的吩咐，休息一会儿。”

这样的段落与植物名称以及新品种的详细描写交替出现，读后令人神往。巴特兰姆和许多别的旅行家不同，他对于个人的痛苦，毫不在意；独自在沼泽地露营，周围是骇人的爬虫，又有蚊虫滋扰，一夜未曾合眼，他以欢呼迎接黎明，如释重负，然后兴高采烈继续勘查。像下面这样的段落，既平淡，又那么不可思议：

....如果不是有那些闪闪发光的池塘和湖泊，.....在我们前面四下的林木隙间粼粼然.....我们就要把这一切当做幻景.....它们是那样的整齐划一，我们终究还有点半信半疑，犹豫不决，它们大部分呈圆形或椭圆形，几乎都在绿茵环抱中，而且总有一片美丽如画、郁郁葱葱的橡树、木兰、香橘林，环绕着一个为岩石遮着的碧水潭，在池塘或湖泊旁边；不用借助富有诗意的神话，我们也会认为这是个仙人久居或托足的所在，但它实际上却是一条庞然大物——鳄角——独占的住所。

美国诗人玛丽安·莫尔说过，诗人要“直写想象”，而且“写想象中的花园，必须让人看到真正的蟾蜍”。这些时常被人引用的话也可以拿来形容巴特兰姆铿锵有

声的散文。荒原的诗情：我们也许会想到这是美国作家写作的一个主题。它确曾使欧洲作家着迷；华兹华斯、柯尔律治、骚塞、坎贝尔、夏多勃里昂都读过和借助过巴特兰姆的作品。坎贝尔把他的《怀俄明的格特鲁德》(*Gertrude of Wyoming, 1809*)一诗中的人物安置在诗情画意的宾州山谷中，夏多勃里昂写的三部美国传奇也还是源起遥远的南方，其中之一就在“穆斯科古尔格人”之中；这两位作家都对荒原著了迷。

对美国边疆地区的另一种看法，见于休·亨利·布雷肯里奇(*Hugh Henry Brackenridge, 1748—1816*)生动的小说《现代豪侠》(*Modern Chivalry*, 从一七九二到一八一五年连载出版)之中。布雷肯里奇的作品中毫无浪漫色彩；这是威廉·伯德所称“懒汉乐园”的那种边疆，这里，大自然的儿女对于生存的魅力一无所知，只热衷于贩卖马匹和私酒。巴特兰姆的观点又体现在詹姆斯·费尼莫尔·库珀身上，布雷肯里奇的影子可以在马克·吐温身上找到。然而在十八世纪九十年代，一个爱国的美国人只要对美国文坛粗略地看上一眼，可能会发现本国作家之多，可谓琳琅满目，美不胜收。例如查尔斯·布罗克登·布朗(*Charles Brockden Brown, 1771-1810*)，在一个短时间内写过不少神怪小说，都以美国为背景。《威兰》(*Wieland, 1798*)、《阿瑟·默文》(*Arthur Mervyn*)、《奥蒙德》(*Ormond*) 和《埃德加·亨特利》(*Edgar Huntly*) (都在一七九九年出版，那年布朗才二十八岁)，好得足以使济慈和其他英国作家为之动情。布朗不取神怪幻想小说之怪诞，乐于描写心情，而不愿意描写“无聊的迷信，尖拱式的堡垒和妖魔鬼怪”。他创造的角色一为口技演员，另一是梦游者。奥蒙德相信自己有权为所欲为，想去强奸女主人公。布朗虽受英国小说中人物的影响，可是他写的主题和故事背景都是美国的。他的故事固然有点故弄玄虚，变幻无常，巧合迭起，仍可谓独具匠心。至于戏剧，早在一七八七年罗耶尔·泰勒(*Royall Tyler*)就写过一部叫做《对比》(*Contrast*) 的喜剧。他在开场白里写道：为使每个爱国者欢天喜地，

今夜演出的

是一部完全有理由说是我们的戏。

他有理由这样骄傲；这部戏尽管有谢立丹的味道，可是很有水准，很有趣味，今天一个定期换演剧目的剧团，若是演腻了蒂兹夫人的戏，演演《对比》也不至于吃亏。

这是我们的美国爱国志士在十八世纪结束时可以感到欣慰的理由。但是也有使他们感到惊慌或者至少不安的原因，虽然当时并不十分明显。根本原因是政治独立并没有带来文化独立，正因为有了前者，人们才大声疾呼要有后者。传说大陆会议里一个过激的民族主义代表动议从此不再使用英文，另一名罗杰·谢尔曼的代表提出修正案，说美国应该保持英文，而迫使英国人去学习希腊文。美国革命后，文学领域里也发生过联邦主义者和杰斐逊派之争。在政治上取得权势的是杰斐逊派，在文学上保守的联邦主义者似乎人才辈出。派思一度是殖民地英雄，后来受排斥冷淡，一八〇九年在美逝世后，不准在奉为圣地处安葬。罗杰·谢尔曼的康涅狄格州同胞，哈特福德的才子们不喜欢文化上或政治上的过激主张。这些人约翰·特朗布林、乔尔·巴洛、蒂莫西·德怀特等率先在美国反对那些思想自由的无知群众践踏和破坏准则，这样做的，以后还大有人在。和以后各代的反对者一样，他们被人们骂为摆绅士架子：在美国，尽管保守主义分子在理论上多无懈可击，他们的日子并不好过，也许根本站不住脚，仿佛是债权人孤立于一群负债者之间。这真是一件憾事，因为有思想的保守主义者可以对美国作许多贡献。哈特福德的才子们比他们的后继者更自信，蒂莫西·德怀特(乔纳森·爱德华兹的外孙)在一七九八年写了下面这句话，他并不认为自己不合美国精神：

无论何处，以财富、礼貌、才智、地位促进美德固有的效益，它的影响必然成比例地增加。

恰巧相反，他是想拯救美国的灵魂。费城《卷宗》杂志(*Port Folio*, 美国早期最好的文艺刊物之一)编辑约瑟夫·丹尼(Joseph Dennie, 1768—1812)非议弗兰克林时，并不踌躇，他说弗兰克林是

一帮寒酸文人的祖师爷，公然想使文学沦为俗流，用乱七八糟的方言、粗野的土话、难登大雅之堂的文法以败坏现今出版物中典雅的文字，使之不伦不类，就是不像英文。

我们可能认为可笑的倒是丹尼，可是也并非全然如此。他写这段文字的时候，人们嘲笑的是那位执意要废弃英文的代表先生。除非为了想说明问题而不惜篡改历史，否则我们便不能说弗兰克林的散文促进了美国的通俗文体，更谈不上创造通俗文体了。我们会看到确有这种文体，可是它从来没有完全排斥优雅的笔法。如果说后者欠缺本土色彩，也不能说它是外来的。

语言只是美国进退维谷的一个方面。所谓官舱与统舱文体之争，不会是孤立的，广义上说，这两种舱位的言外之意是指，今日左右为难的处境，源起自大洋彼岸。德怀特和丹尼与他们的对手同样以美国为荣，不过双方争论的结果似乎只能是一剂苦药。假如美国竭力模仿英国和欧洲式文学，结果必然失之偏狭。如若美国另辟路径，又必然流于粗俗。大体说来，英国人(兴趣自然大于欧洲大陆国家)后来愿意读美国本土文学；可是在美国独立初期，英国人对美国大部分文学作品，不分良莠，一概弃之如敝屣。即使你对美国人一再解释，英国批评家甚至对本国作家也极苛刻，他们也未见得就此释然：冒犯了美国人，他们是要生气，要记在心里的。假如一个美国人写道：

在美国想当职业作家，前途比在爱斯基摩人中间发表一篇美学论文，或者在拉普兰成立一所科学院，好不了多少，

那只是一个愁得心力交瘁的文人的看法。但是当西德尼·史密斯一八一八年十二月在《爱丁堡评论》里写下这段话时，情况又自不同：

美国人没有文学——我们是说他们没有本土文学。他们的文学都来自外国。他们有一个弗兰克林，说不定靠他的声誉就可以过上半个世纪。还有那一位德怀特先生，教名蒂莫西，写过几首诗。杰斐逊写过一篇关于佛吉尼亚的短文，乔尔·巴洛写过一首史诗——欧文先生写过几篇打趣的文章。可是在只要航行六星期就可以把我们的文字、智慧、科学和天才成桶地运给他们，美国人为什么要写书呢。

对这种质问的反应经久不绝，假如西德尼·史密斯没有得到听取回答，每一代的美国作家都觉得有必要给他一个回答。爱默生一八三七年在那篇出名的《论美国学者》讲演里宣布："欧洲那种御用的诗才，我们已经听够了"，这篇讲演被奥利弗·温德尔·霍姆斯誉为"美国文化独立宣言"——这句话也同样脍炙人口。同样的

快语还多得很，爱默生的讲演只是其中最最有文采的一篇。革命时期的诗人菲利普·弗瑞诺就曾绝望地问道：

难道我们永远不能被认为
学识渊博、文辞优美，
除非是从那个该死的地方
转运而来。

该死的地方是指英国。威廉·埃勒里·钱宁(William Ellery Channing)在《论本国文学》(*Remarks on National Literature, 1830*)一文中主张"没有文学，也比一味依傍外国文学的好"。不久艾德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)称："我们终于到达了这个时代，我们文学的存亡可以而且必然取决于自身的优缺点。我们已经摆脱了英国老奶奶的管教了。"这只是少数几例；爱默生前后的十几位作家也有类似说法，可以轻而易举地列举十数例。

且不说爱国情绪和英国人的漫骂，不幸这一时期的美国文学，恕我直言，都是移植的劣等货。诺亚·韦伯斯特一七八九年对美国同胞说，"英国不能再作我们的标准，因为英国作家的情趣已经日见低劣，英国文字也在没落。"假如韦伯斯特说得不错，那也简单，可是过了一代人，依然不见欧洲的腐败使其文学受害。难道文学像珍珠那样是国家内部有了杂质而产生的分泌物。是这样吗。考虑过这个问题的惠特曼和其他人，都会斥之为不屑一驳，并断言美国定会产生一种新型的文学。一八二一年伦敦的《新月刊》说："美国人"不同于其他人，

他乞灵于预言，一手持马尔萨斯的人口论，一手拿着边远地区的地图，大胆向我们挑战，问我们敢不敢和将来的美国一较高下。他一想到人口以几何级数演变的辉煌前景，不觉得得意地笑出声来。

不过当时美国作家还不得不面对现实。他们不得不在英国疑忌重重的监护下使用英文。(爱德华·埃弗雷特一八二一年在《北美评论》里抱怨道，"指责我们喜用新文体是恶意中伤"。)他们一定得与英国和欧洲大陆名副其实的优秀作家比个高下。埃弗雷特在同一篇文章里写道：

谁都知道我们儿童读的是英国书，.....舞台上演的是英国戏；拜伦、坎贝尔、骚塞、司各特，这些名字我们听起来和他们本国人一样熟悉；爱丁堡印的新小说，最后一页还未印得，最初几页已到我们手里；凡是优秀的英国著作，在英国墨渍未干，我们已经翻印好了；大部分美国人的文字修养，主要得益于英国版圣经。这样说来，我们的英文岂至于不纯正呢。

最后一问，其情可悯。可是不管这番话是否合乎逻辑，前面一段分析却是十分精确。美国本土作家，在销路上自然无法和同时代的英国作家竞争。更由于各国之间没有合用的版权法，情况就更糟了。一八九一年的蔡斯法案制定前，美国人可以任意翻印英国和大陆作家的作品。费城出版商马修·凯里雇用快船去迎接载有司各特新作《威弗莱》的海船，以便赶快翻印，比同行抢先几个小时出版。司各特和后来狄更斯作品的翻印本充斥全美各地，尽管狄更斯一八四二年初次访美时，对这种不法行为大发雷霆，也没有用处。美国作家的书在欧洲被盗印的要少些；他们可因住在英国或从前在英国出版过书取得版权，这对美国作家又是一种诱惑，让他们去迎合英国趣味和英国出版商。他们自己的出版商既可以不付版税轻而易举翻印欧洲作品，自然不会花钱买他们的著作；真是令人不胜扼腕。

不过，美国作家又有什么好写的呢。他们不得不违心作态去博得旧世界的青睐，不敢轻易写本国的题材。斯蒂芬·文森特·贝尼特(**Stephen Vincent Benet, 1898—1943**)谈到美国殖民时期这样写道：

他们打算给你配上一支英国歌
把你的话删节成一篇英国故事，
可是一开始字里行间就漏洞百出，
猫声鸟居然把夜莺啄得铍羽而归。

话虽不错，且慢在夜莺身上做文章，美国诗人不知过了多少年才不在严肃的诗里写猫声鸟。最初在欧洲有口皆碑的美国诗里面，有一首是威廉·卡伦·布莱恩特(**William Cullen Bryant, 1794—1878**)在一八一五年写的，歌唱常见的水鸟。贝尼特在另一首诗中写道：

我爱上了美国名称，
活灵活现的名称永远不会呆板，
写在蛇皮上的矿权地契，
医师帽插了羽毛的战盔，
塔克森、枯林和失骡滩。

我们同意他的说法，时间一久，那怕最粗俗的名字也变得体面了，说不定倒是因为粗俗才给钱塞勒斯维尔或葛底斯堡这样的地名加了点伤感色彩。不过在一八〇〇年美国的地名都显得荒唐可笑 --

芬香的大泥河滚滚流过的平原，
还有茶壶，有朝一日也会在歌谣中身价百倍.....

难怪布莱恩特之流平庸的作品，莫名其妙地连个地名、人名都没有，却一味追求华丽的词藻。

难道美国作家只得认可苏格兰评论家的批评吗.他应该像美国画家或雕刻家那样到欧洲去吗.在国内真没有什么可写吗.难道真的没有"本国题材". 难道荒原的魅力不是美国题材而是以美国为背景的欧洲题材的影子吗.《布莱克伍德杂志》在一八一九年直言不讳地说：

到处是单调的现实，没有可使人浮想联翩，发思古之幽情，没有值得可探究历史的遗迹，没有纪念丰功伟迹的碑碣可使人为之热血沸腾，肃然起敬，也没有传统、野史、寓言可作诗歌和传奇文学的资料。

这种议论在美国屡见不鲜。霍桑在《玉石雕像》(*Marble Faun*) 的序文里发表过这种意见，亨利·詹姆斯在霍桑传记中也有这样一段话："我们可以一一列举别国高度文明的产物，而在美国的生活结构里根本不存在，最后只能使我们对自己的贫乏为之愕然。"他在结尾中写道：

这一骇人听闻的结论意味着没有这些东西，我们就一无所有了。美国人自以为给他留下的东西比比皆是；究竟有些什么，可以说，那是他的秘密，聊以自慰罢了。

美国文学在共和国成立之初对这些问题感到大惑不解。不过与此相对的，是美国雄心勃勃的进取心，这种信心使作家和土地投机商同样感到鼓舞。作家恳切地说：给我们时间。事情并不那样顺当，作家虽然有些失望，可是始终相信时间对他有利；这不是推诿的话，而是预言。可是时间不断前进，情况却有好有坏。好的一面是美国人的作品在数量和质量上都有提高，坏的一面是文化上的完全独立还遥遥无期。惠特曼激励美国之鹰凌空翱翔，这是对于美国文人至关重要的一件大事。一八七二年，亨利·詹姆斯年轻时写的信里说，“当个美国人，命运何其复杂，他要以反对盲目崇拜欧洲为己任。”己任和反对都是偏激之词。这厢是喋喋不休、秃了顶的美国鹰，那厢是被盲目崇拜的欧洲，何去何从，请君自择。幸而重要的美国作家都能躲开这一难题，可是人人都受过影响。也许谁都没有成熟后的詹姆斯看得清楚，这个难题本是假想的，美国和欧洲在不准离婚的教堂里结为伉俪，给这个崭新而又古老的国家的后代留下了一个意想不到的课题。

第三章

独立——最初的果实

欧文、库珀、爱伦坡

(Independence - The First Fruits)

华盛顿·欧文 (Washington Irving, 1783-1859)

生于纽约，长老会富商的幼子。攻读法律，但受其兄威廉和彼得的影响，更爱好文学，在彼得主编的报上发表过《绅士乔纳森·奥斯泰尔的信札》。一八〇四至〇六年因病去欧洲旅游。后和两个哥哥、姐夫波尔丁创办代表联邦主义观点的《萨尔蒙冈迪》杂志。第一部成功作品《纽约外史》(*History of New York*, 1809)，以迪德里希·尼克博克(Diedrich Knickerbocker)笔名出版。一八一五赴欧，协助家里在利物浦经营五金生意。留欧十七年，遍游各地。以《见闻札记》(*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, 1819—20)蜚声文坛。后来的作品如《布雷斯勃列奇田庄》(*Bracebridge Hall*, 1822)，《游客谈》(*Tales of a Traveller*, 1824)，《哥伦布传》(*Biography of Columbus*, 1828)，《攻克格拉纳达》(*A Chronicle*

of the Conquest of Granada, 1829)与《阿尔罕伯拉》(*The Alhambra*, 1832), 亦受读者欢迎。一八三二至四二年在英国, 着手写美国题材, 作品有《草原漫游记》(*A Tour on the Prairie*, 1832)等。一八四二至四六年重去欧洲, 初任驻西班牙公使。回国后, 以其余年致力写作传记(《哥尔斯密传》与《穆罕默德传》等), 最后完成卷帙浩繁的《华盛顿传》。

詹姆斯·费尼莫·库珀 (James Fenimore Cooper, 1789-1851)

父亲是大地主, 在纽约州奥茨戈湖畔建立了库珀斯城。曾就读于耶鲁大学, 但未毕业。一八〇六至一一年当水手; 自海军退役后, 与望族德兰西联姻, 过着乡村绅士生活。三十岁开始写作, 但无意以此为生。第一本小说为《戒备》(*Precaution*, 1820), 接着又写了多部小说和历史著作。一八二六至三三年住在欧洲。后来在库珀斯敦屡以诽谤罪控告敌视他的报界, 几乎次次胜诉。其后声望渐衰, 此与好讼之恶名不无关系, 但继续写作至逝世。著名作品有:《间谍》(*The Spy*, 1821),《拓荒者》(*The Pioneers*, 1823),《舵手》(*The Pilot*, 1823),《最后的莫希干人》(*The Last of the Mohicans*, 1826),《大草原》(*The Prairie*, 1827),《红海盜》(*The Red Rover*, 1827),《欧洲拾零》(*Gleanings in Europe*, 1837-38),《归途》(*Homeward Bound*, 1838),《家乡面貌》(*Home as Found*, 1838, 英国版题为《伊夫·埃芬厄姆》(*Eve Effingham*))),《探路人》(*The Pathfinder*, 1840),《杀鹿者》(*The Deerslayer*, 1841),《萨坦斯陀》(*Satanstoe*, 1845)。

艾德加·爱伦·坡 (Edgar Allan Poe, 1809-49)

生于波士顿, 父母为流浪艺人。一八一一年父母双亡, 由佛吉尼亚州里士满富商约翰·爱伦收养。爱伦夫妇把他带往英国, 一八一五至二〇年在英国读书。返回里士满(Richmond)后与爱伦反目, 始终没有和解, 后者一八三四年逝世时, 遗嘱中对坡只字未提。曾入佛吉尼亚大学, 未几辍学, 投效美国陆军, 升为军士长, 后入西点军校。故意犯过被开除后, 在巴尔的摩、里士满、纽约与费城以卖文为

生，受雇于若干期刊，其中包括《南方文学使者》。一八三六年和十三岁的表妹佛吉尼亚·克莱姆结婚，十年后妻子死于肺病。其后精神日益失常，终至于神智昏迷，死于巴尔的摩一沟渠里。出版过三本诗集：《帖木耳》(*Tamerlane*, 1827)，《艾尔·阿拉夫》(*Al Aaraaf*, 1829)，《诗集》(*Poems*, 1831)。后来的大部分作品——诗、短篇小说、评论文章——均先在杂志上发表。短篇小说最初收入《述异集》(*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840)里，余者收入《故事集》(*Tales*, 1845)。其他作品尚有研究创作心理的文章《我得之矣：一首散文诗》(*Eureka: A Prose Poem*, 1848)与《阿瑟·戈登·皮姆的故事》(*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838)。

第三章

独立——最初的果实

华盛顿·欧文

(Washington Irving)

华盛顿·欧文和詹姆斯·费尼莫·库珀是美国最早享有国际声誉的作家。本章论及的第三位作家爱伦·坡，也可以说举世闻名，只是他在世时声望远不如欧文与库珀。爱伦·坡的情况比较特殊，不过他也和别人一样，显示了美国人的复杂性。

且说欧文：

他不是学者，学术性题材，只能偶一为之，且还得借助既有的成果，可是他才思敏捷，但凡见到与某一主题密切有关的知识，可轻而易举地化为己有……他那支生花妙笔能点石成金，而篇页间又可见其温文尔雅、光彩熠熠的秉性。

这虽是欧文对奥利弗·戈德史密斯(Oliver Goldsmith)的评语，很可能也是当时欧美人士对他本人的评价，他们常称他为“美国的戈德史密斯”，或是近代的艾迪生或斯蒂尔。多数见过欧文的人全都喜欢他；司各特、莫尔和许许多多其他人都对他文绉绉的谈吐举止颇有好评，都说他文如其人。和查尔斯·兰姆那样，他的某

些感染力死后定会烟消云散。他生时，并非人人都把他看得很高。一位讽刺家叫他"欧文女士"；另一位作家称他为"柔情脉脉的艾迪生"；玛丽亚·埃奇沃思说他的《布雷斯勃列奇田庄》："技巧胜过作品本身。过于雕琢琐事"。现代读者很可能同意对他的批评而不同意那些恭维话。不过研究一下他何以能在生前名噪一时也还是值得的。

爱伦·坡一语破的，这样说：

对欧文的评价是太高了。对他的赞誉，似乎可分开哪些恰如其分，哪些是溢美之词，哪些又是机缘巧合，这就是说，要分清对先驱者欧文和作家欧文之间的不同评价。

值得注意的是先驱者一词。像欧文这样一个人，再借用爱伦·坡的话，"循规蹈矩，文笔谨严"，和先驱有何干系。他的散文虽不如某些评论家所说那样古奥，却也无新意(以后再详加解释)，何以称他先驱呢。要解答这个问题，首先引用欧文传记作者斯坦利·威廉斯的一句话："这是一个手持羽箭，而非帽插羽饰的人"：他是新世界的产品，出自商人之家，登上乳臭未干的纽约文坛，居然能取悦整个文明世界；一个能使各有苛求的本国同胞和英国人都心满意足的作家。要知欧文何以能够如此，可以研究一下他的成名之作。

《见闻札记》，包括"作者自述"和"出使"在内，凡三十四篇。大部写的是英国风物如"旅舍厨房"和"威斯持敏斯特教堂"等。茅舍以稻草为顶，教堂上攀满长春藤，行礼时以手揪额发。其中只有两篇可引起争论。一篇是"约翰牛"的画像，另一篇是"英国作家论美国"。欧文说，约翰牛有他的缺点："他要费尽口舌把每一个缺点说成优点，公然自以为是世上最诚实的人。"可是欧文又把它文饰得和蔼可亲，光泽可人，这岂不是说约翰牛到底是个"心地善良的老家伙"。英国作家和书评家笔下的美国遭致不少物议，欧文对此而发的指责倒也令人心平气和。他说英国绅士可谓不偏不倚，"对美国指手划脚者只是些破落商人，诡计多端的冒险家，流浪技工和曼彻斯特、伯明罕的经纪人"。这算不得一篇好文章，却也写得面面俱到。

《见闻札记》中只有少数几篇谈到美国。其中《印第安人的特性》描写对这种高贵野人的传统看法：每天打完猎，“置身于熊、豹、水牛等猎物间，在轰然的瀑布声中安然入睡”。全书最有名最隽永的一篇，讲的是瑞普·凡·温克尔的奇遇，那个着魔困在卡茨基尔山中的荷兰人，沉睡二十年后，回到本乡，成了老人，往日故旧都已作古。在欧文努力下，新世界的神话和传说流传到了旧世界至少他的同代人有这种看法。实际上欧文悄悄暗示过，这一题材借鉴于德国故事，有几段是逐字逐句搬过来的，致有剽窃之嫌。后来他还写过一些短篇，虽然保存了原来的西班牙背景，也受到同样的指责，据说他只是把情节从一种文字搬到另一种文字，作了些无关紧要的润饰。

这些指责并无损于广大读者对他的尊敬。他如何得以立足，并被誉为先驱呢。必不可少的第一步是前去欧洲。第二步是取得欧洲读者的赞许而不失其美国本色。这是个难以两全的问题，欧文却几乎两全其美，还给后来的作者点明了诀窍。首先是风格应该力求优雅。欧文懂得美国实际上无自己的风格，只有模仿英国文体。他逐渐形成的文体比英国的样板还要流畅高雅，顺顺当当从十八世纪进入十九世纪。其次是题材。如果专写欧洲，他就失宠于本国同胞。事实上，他不在美国的十七年间，他们时时提醒他莫忘归来。他所写的不限于即时即景，还发掘民间传说。别人也在这样做，他心仪的好友司各特，就曾充分利用过苏格兰与英格兰交界地区的民谣，司各特说不定还鼓励过他去研究德国民间文学。欧文相继研究了德国和西班牙的民间传说，热心开发了这批丰富的宝藏。本国缺乏这种资料，他只能像蒂克纳、埃弗雷特、朗费罗那样到欧洲去寻找。就像后来的美国人孜孜搜购古书画那样，这些先驱人物辛勤搜寻被忽视了的欧洲民间文学。

欧文缺乏创作才能，需要现成的故事情节。在气质上他像霍桑，喜欢陈年往事。不过他不如霍桑深邃，光着眼于略带伤感色彩的光怪陆离的故事——既含蓄地暗示变革，又不能过于露骨。如果说美国出生在大白天，欧文尽力给它着上一层外来的朦胧的暮色。例如，在《布雷斯勃列奇田庄》里，他按照《鬼船》的情节，虚构了美国式的“风雨舟”(**the Storm-Ship**)。欧文并非有意独创一套美国传统，他只是想同时取悦大西洋两岸的读者。他在世时，刚好没有被民族主义强大的影响所左右，而且他心平气和，不因为说纷纭而坐立不安。美国题材有用，不妨利

用之。他跑进印第安人地区，回来写了《草原漫游记》。一旦对开发美国西部有了兴趣，又写了本说得过去的《阿斯托里亚》(*Astoria*, 1836)。可是他不是边疆人，城市气息过于浓厚，成不了边疆人。跟他作对的人甚至说《阿斯托里亚》一文不值，只证明他一心想托百万富翁皮货商约翰·雅各·阿斯托的恩庇而已。

事实上，如爱默生之所见，欧文和同时代的美国人都“绚丽多彩”，但是缺乏更深厚的东西。他的开拓只给后人立下一个榜样。他找到了入门的快捷方式，翻译和改写。为了满足民族自尊心，他才成为个伟大的作家。最后，他苦心经营总算写成卷帙浩繁的《华盛顿传》，不过还不失为巧匠。尽管在处理上毫无新奇之处，文笔总算流畅，偶然还有使人解颐之笔。纵然盛誉渐衰，他总比布莱思特和菲茨—格林·哈勒克之辈多苟延了一些时日，那些人不是销声敛迹，就是为人所厌弃。

欧文是否把人引入歧途，确是如此，假如把欧美关系看成是一幕警察抓小偷(更确切地说，是势利眼对爱国者)的闹剧，这出戏里，文学英雄该是留在国内提高美国辞汇修养的人，如后来的门肯，而其中的坏蛋就要溜到欧洲去学英国口音或钻研法国功能表了。我们可以说欧文有点势利眼的味道，或者他所谓的绅士。他喜欢攻击的物件是“面色苍白脾气暴躁的”酒吧间的煽动分子，此等人处心积虑，非把约翰牛的老家或彼得·施托伊弗桑特的纽约闹个天翻地覆不可。他也容不得文坛上的这类脚色。一八一七年他在日记里写道：

目前有些作家(幸而并非名家)想把口语和村野习语用在诗里——他们既热中于简单明了，文笔必流于粗俗平凡。诗的语言应精益求精。

就算他说的是诗，不是散文，难道这段话还不足以说明他是个十足的文佻吗。

如果我们用八年前他写的《纽约外交》作为有力的反证，结论就截然不同了。这部书内容不协调，半为事实，半为想象，不过书中那种刚愎自信、玩世不恭的腔调，相形之下，使他后来所写的东西都显得索然寡味了。美国人从何而来，纽约佬欧文说，格劳秀斯认为美国人来自“挪威一个跑码头的剧团”，而“朱弗里达·皮特里”则认为美国人来自“弗里斯兰的溜冰团体”。这很像马克·吐温的笔调，下面一段也是如此：

玫瑰色的晨曦渐渐染红了东方，不久，冉冉升起的太阳，从金紫色的云层中绽现，明丽的光华，洒在康穆尼波的锡制风标上。

不错，只有零零星星的马克·吐温味道，然而这是一八〇九年的作品，比之堪称地道美国散文典范的《傻子国外旅行记》(*Innocents Abroad*)早六十年。诚然，“纽约佬”的滑稽家世是出自年轻人手笔的一篇讽刺文，不过年光流转和心事重重并不足以解释欧文何以要抛弃“纽约佬”和萨尔蒙冈迪，转而写杰弗里·充莱扬，也不足以说明何以新版《纽约外史》断然删去当时他认为是庸俗的败笔。说他在欧洲住过，也不成其理由，把因果关系倒置了。理由很简单，一八〇九年不是一八六九年。情况如无起色，美国散文断不能存在下去；甚至晚于欧文的作家也不认为诙谐文章能够产生严肃的风格。《纽约外史》只是个错误的起点。如果把这本书说成一条死胡同，那也未免对欧文责之过严了。

詹姆斯·费尼莫·库珀
(James Fenimore Cooper)

对库珀而言，做个美国人真是命运何其复杂。库珀和欧文不同——顺便提一句，他并不很推崇欧文——由于出身，特别是婚姻关系，他是美国一个有土地的绅士。他非常爱国，在美国海军军官学校呆过三年是他引以为荣的事。在欧洲时，俨然以同胞的庇护人自居；待到以代言人的身份写了《美国人的想法》(*Notions of the Americans, 1828*)和《致拉斐特将军书》(*Letter to General Lafayette, 1831*)后，见同胞并不感激，未免怫然。虽然他谴责世袭贵族制度，宁要共和政体而不要君主政体，对本国的尚武精神大喜若狂，他却一意提倡以财产、出身、教养为基础的绅士风度，动辄以父老的身份凌驾于乡里。老一辈的美国“绅士”杰斐逊，警告美国年轻人不要受欧洲诱惑：

要是去英国，就会学饮酒、赛马和拳击。这是英国教育的特色。从此爱上了欧洲骄奢放荡的生活，瞧不起本国的淳朴，迷恋欧洲贵族的特权，厌恶国内贫富平等的美德；...一想起欧洲妇女艳丽的服饰，就觉得国内的朴实无华，又可怜又可鄙。

这种情况常见于在英国和其他欧洲国家受教育的人。.....因之，依我之见。去欧洲受教育的美国人，知识、道德、健康、习惯、和幸福都会受到损失。

可是，库珀毫不踌躇地带着儿女去法国受教育。虽然自认为还是个地道的美国人，回国后却对美国生活大为反感。在《家乡面貌》里，刻薄地批评了庶民治国、信口雌黄的报界和崇欧心理等弊端。纽约有个文艺集会误把一个招摇撞骗的船长捧作英国名作家了：

"呵！英国人真是伟大的民族！瞧他吸烟的姿势多美妙！"

"自从上次展出司各特的半身塑像以来，"安纽儿小姐说，"他是到我们这里来的最有趣的人物了！"

库珀对此特别恼火，因为他时常被人称作美国的司各特。这个恭维使他忿忿然，因为那只派给他一个次要的地位，没有人会把司各特高抬为英国的库珀。徘徊两个世界的他，又如何切断与一度唯马首是瞻的英国的联系，而成为美国第一个伟大的小说家呢。他如何去创造一个供小说家驰骋的大千世界呢。又如何在美国社会没有成形时去描写美国社会呢。

只能求教欧洲。库珀的第一部小说《戒备》是以外国小说为蓝本，背景是英国社会；他把这本小说读给妻子听时，觉得写得不好，于是改写一番。他的第二部小说《间谍》的每一章卷首，都引用了坎贝尔《怀俄明的格特鲁德》中的句子。第三部书《舵手》无非要证明他写的航海小说胜过司各特的《海盗》；在序文里他哭丧着脸说还有个对手，"说不定会有人告诉作者，斯摩莱特已在他之先写过这些东西，而且写得远胜于他。"

他的问题和美国的历史不无关系。《间谍》描写美国独立战争时英军占领纽约港，而华盛顿的部队占有纽约周围地区的故事。虽然算不上是部辉煌巨著，读了也还可人意；因为库珀写的是历史胜事，得力于合适的社会背景。换句话说，其中大部分英国和美国角色都是上流社会人物，事实上他们在战事发生前时有交往。这样，库珀可以取中间立场，尽管他已表明出于爱国而同情美国。双方备有英雄，至少是上流人物。英美读者皆大欢喜。虽然到了安德鲁·杰克逊时代矫揉造作的社会风气至少在理论上已为人所厌恶，美国读者并不反对在历史小说中给它一席

之地。基于类似的原因，《舵手》也非常成功，在这本书里，约翰·波尔·琼斯沿约克郡海岸打了一场小型水陆战争，其中也不乏英美的俊杰志士。

《舵手》给了库珀又一条出路。他大胆批评司各特在《海盗》中显然缺乏航海经验时，有人告诉他把海上生活写得过于详细反会使读者看了莫名其妙。为了驳倒这个论点，他甚至另辟蹊径，描写了一个现成的小型社会体制。船上的生活习俗和森严的等级，除了没有女人外，俨然是个完完整整的世界。虽然航海技术的细节会使读者如堕云雾，其他方面的船上生活却写得头头是道。船上生活象征的是整个人生的困境。在这一点上，梅尔维尔(Melville)写得更为生动：

呵，船上的和世上的一切伙伴，我们这些人都受尽虐待。装炮的甲板怨天尤人。我们白白地向长官，甚至向船长诉苦，一点用处都没有。在这条世界战舰上，就是向冥冥中高不可攀的海军大将诉苦也是枉然。大祸临头是我们自食其果。纵然长官愿意帮忙，也动不得它们。

如果库珀没有想到要写得如此深刻，作为个小说家，独特的海上生活倒使他受益匪浅。比较起来，库珀斯敦的社会秩序又写得更为模棱两可，梅尔维尔《皮埃尔》(*Pierre*)中的情节又是何等失实！库珀的海上小说有时因硬加上一个女主角而显得逊色，因为船上难得见到如阿玲达·德·巴伯利那样年轻美丽的女继承人，若非巧作安排，是不可能的。不过库珀的几部海上小说里出现这等人物，无损于绘声绘色的风暴和炮战，库珀写这些场面可谓能手。

和《舵手》同年出版的《拓荒者》，使我们看到库珀另一个较出名的主题——美国荒原。荒原之内安排了另一种社会体制，印第安人的社会体制，尽管他们尚未开化，却具有白人的许多特性。他在奥茨戈湖住过，不久前那里还是印第安人的住区，库珀还把它作为《杀鹿者》一书的故事背景，可是他对印第安人的部落生活，并没有亲身体验。他对印第安人的一些看法(包括对易洛魁人的偏见)，是根据莫拉维亚教派传教士赫克韦尔德的著作。不管他怎样按自己的理想去描写印第安人，欧洲人却比美国人更欣赏这些有浪漫色彩的人物。原野的风光也令人心醉；那些森林和湖泊，还有《大草原》里描写的密西西比河彼岸一望无际的原野，都成了弗朗西斯·帕克曼历史巨著中的背景。白种人带来了剧变，他们闯入印第安

人游猎区，挑动战争，惹事生非以至无恶不作，确信自己终将成为征服者。久别后，库珀重返奥茨戈湖，他在信里写道：附近的森林被砍伐得"满目疮痍"，生动地写出了白人开拓的过程。就是在印第安人还能惨淡经营的小说里，前途也充满了凶兆。阴险和纯朴一交锋，只能有一个结局。这种冲突也不只限于印第安人和白人之间，在《拓荒者》里，冲突双方是代表社会的坦普尔法官和代表荒原的白种老猎人纳蒂·班波，也叫皮袜子。

这是皮袜子故事集第一部，共有五部，写这个猎人的一生。勇敢、善良、目不识丁的纳蒂，徘徊于印第安人与白人世界之间。"红皮肤"精通的山林本事，他都在行，是莫希干族酋长金家谷(马克·吐温说过，"这个名字的读者大概是芝加哥")的心腹之交。尽管他看得惯印第安人的信仰，还保持着白人的某些特点：他不想和肤色不同的女子结婚，虽然他始终陪着金家谷东征西战，从不剥取敌人的头皮。在《最后的莫希干人》里，纳蒂当时还年轻，名叫"鹰眼"，他和金家谷的儿子恩加斯一起闯南走北，整个莫希干族就只剩下这两个人了。一年之后，《大草原》问世，在这本书里，纳蒂已经垂垂老矣，文明的前进把他赶出了森林，在西部平原设陷阱捕兽为生。小说以纳蒂之死告终，结局凄惻黯淡。

但是纳蒂是个理想化的形象，不能就此死去。库珀在《探路人》和《杀鹿者》中又让他复活了。在《杀鹿者》里，纳蒂是个初次出征的青年，在《探路人》里，他和金家谷都在壮年，不过因为故事是倒叙的，我们知道纳蒂命中注定要独自在森林里流浪，直到森林被砍伐后被迫向西迁移。《杀鹿者》结束时，书中的主要情节已是十五年前事，纳蒂重返镜湖，也就是奥茨戈湖。那里以前住着个钟情于他的女郎，而今只剩下一缕退了色的丝带和湖滨木屋的废墟。旧梦重温，读者和纳蒂·班波一样，都感到一种难以状言的凄楚。

时间战胜荒原，是个广阔生动的主题，在库珀的作品里还写得很有气势。马克·吐温在《库珀创作上的大病》(*"Fenimore Cooper's Literary Offences."*)一文中毫不客气地指出过他的缺点。不合情理的地方多不胜数，比如说纳蒂和金家谷每次在森林中相会总是分秒不差。不到千钧一发之际救星绝不出现。对话往往诘屈聱牙，人物一般缺乏深度。库珀的幽默，也有点让人啼笑皆非。林子里本已到处是虎视眈眈的印第安人，他不往下叙述，反让书中人物唠唠叨叨地说些大言不惭

的废话。正如马克·吐温所指出的，库珀的描写缺乏亲切感，场面和人物只能由读者去想象，而不是栩栩如生，呼之欲出。需要直接描写的地方，作者偏要插在读者和情节之间。比如说，纳蒂在侦察坐在营火四周的印第安敌人，

只见许多武士都不在场……可是里文奥克倒在场。坐在最显眼的地方，黝黑的面孔被火光照得通亮，要是萨尔瓦特·罗莎见了，一定乐于把它画下来。……

我们懂得库珀的用意所在，可是我们和纳蒂脱了节，纳蒂必然没有听说道萨尔瓦特·罗莎其人。如果说库珀的文体不够灵活，却很实用。库珀形容过一个人物的步伐，那几句话可以拿来形容他的文体：“他的步伐没有一点弹性，可是他大踏步向前走去，尽管身体向前弯着，并不显得费力，也毫无倦容。”他的文体从来没有严重影响情节的开展；很重要、很根本的一点是他以动取胜。故事的结局尽在人们意料之中，可是谁都知道下一步的变化；命运瞬息万变，令人目眩，仿佛做蛇梯游戏，直到最后铿然一掷才见分晓。

库珀写了那样多小说，为什么只有皮袜子故事集得以传世，今天还摆在青少年的书架上为首先，有些情节似乎没有中心人物。他的故事里有传统的男女主人公，但也有更有趣的人物，形成了喧宾夺主。例如在《间谍》里，哈维·伯奇和其他人物的关系始终不够明确；《大草原》里的男女主人公几乎是多余的。我们再看看库珀这个美国小说家和绅士心目中的社会。库珀不愿意把社会地位低微的人写成正统的主角，有时他用古里古怪方法证明他选择的主角都有一定的社会地位。在《拓荒者》里，伊丽莎白·坦普尔不能和奥利夫·爱德华来往，因为人们认为他是混血儿；后来发现他是老埃芬厄姆少校的孙子，是个十足的白人，于是故事发展到童话般的结局，奥利夫赢得了伊丽莎白的欢心和她父亲在荒原上的半个王国。

处理纳蒂·班波这个角色，困难到了极点。他既是自由人，理应受人羡慕，理应当主角。可是他非印第安社会之一员，不仔细说明他的身份，也不能进入白人社会，这么一来，他永远不能结婚。他有两次结婚机会，在《杀鹿者》里的那次还合情合理。若是朱迪思真心爱他，他之所以几次拒婚，只能解释为他不爱朱迪思。可是在《探路人》里，纳蒂自己倾心于军曹的女儿梅布林·邓纳姆。她被塑造成

德才兼备的女主人公(比如说她比想象中文雅得多, 因为受过一位军官的寡妇的照顾), 可是库珀费尽心机也不能使班波摆脱本色。一个目不识丁, 出身又十分低微的人, 只有遭梅布林的拒绝才是。

纳蒂生活在真空中。他的世界大体说来写得非常有趣。但是虚构的。库珀笔下的绅士令人生厌, 而非绅士型的人物又不能独擅其美, 因为当时, 更由于他的气质, 不文明的社会不能算适宜的小说题材。因此, 纳蒂只得隐遁, 和社会脱离关系。把皮袜子故事集或库珀的海上故事和同时代的作家巴尔扎克的小说相比, 巴尔扎克描写的是实实在在的世界, 而库珀的只是神话中的世界, 从前的骑士倒可以在那里一显身手。这种神秘气氛使班波的传奇没有流于普通惊险小说一路。但是后来, 神秘色彩越来越淡薄, 也就无所谓惊险了。换句话说, 皮袜子必然演变为西部小说里的牧童, 此等人朴实勇敢, 仗义行侠, 但是因为缺乏头衔和封号, 没有社会地位, 十之八九只得在暮色中策马离去, 碰都没有碰一下牧场主人的小姐, 不要说和她结婚了。不过库珀仍可称为大手笔。他对美国荒原的看法, 和有教养的欧洲人, 如上一代的巴特伦, 基本相同。不管是否如此, 他的作品确有经久不衰的魅力。库珀曾借鉴赫克韦尔德的著作, 后者的文笔虽然更"精细", 时至今日, 读者实已寥寥无几了。库珀的作品所以至今还有人读——尽管成年读者不多——就是因为有那么点杜撰的神秘色彩。虽然他的海上小说并不像皮袜子故事那样迷人, 不过也说明库珀能为人所不能。

他的创新精神也令人折服, 虽不如巴尔扎克博大精深, 却也和他一样锲而不舍。他的某些后期小说, 虽则仍运用传统手法, 观点也不够鲜明, 仍可从中窥见不少杰克逊时代美国的社会问题。库珀一如他的同代人, 觉得作民主党党员易, 有民主风度难。他也经历过克里夫科尔的苦恼, 虽然不如后者之深。克里夫科尔在《一个美国农民的书札》中赞扬美国生活简单和谐的那些文章, 已为人所共知, 可是只有少数人才知道他在《书札》中和在《十八世纪美国札记》中, 曾对美国革命的激变表示惋惜:

我们深知野心、权力狂、财富狂、不愿受治于人(有些人美其名曰自由)等动机, 是隐藏在爱国主义, 甚至法治与理性外衣下面的, 它们是这场革命, 也是所有革命秘密而真实的基础。

克里夫科尔《札记》的最后几章用的是对话体裁，是贪婪无知的"爱国志士"和高贵的保皇党或自诩的中立分子(克里夫科尔本人就是此等人)之间的对话。

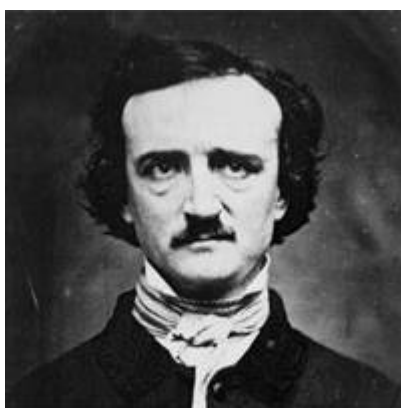
十九世纪四〇年代美国的现状引导库珀用相应的小说体裁，徒劳地去议论大民主过火的地方。直接原因是纽约的反地租战争。有些地主仍拥有大量田产，契约可以追溯到十七世纪。大部分地主并非为富不仁，只要佃户缴少量地租，经济困难时完全免租，佃户们对如此仁厚的地主制度也要反对，决意立时变田产为己有。库珀是个地主，认为这种举动危及财产所有权的根本原则。他在《利特尔佩奇手稿》三部曲 (*Littlepage Manuscripts, 1845—6*)里，叙述利特尔佩奇家族取得土地的历史，从殖民地时期写到他的时代。三部曲中的第一部《萨坦斯托》

(*Satanstoe*)，颇多欢快的轶事。第二部《带锁链的人》(*The Chainbearer*)，讽刺性较强。书中的新英格兰佃户终于把"萨坦斯托"老村落易名为"迪布顿郡"，莫登特·利特尔佩奇忠于爱国志士，倒似乎引起佃户的不满。如果他是保皇党，他们可以名正言顺没收他的田产，据为己有。第三部小说《红种人，真假印第安人》(*The Redskins, or Indian and Injin*)刻薄地描写了这种占有欲。三部曲中有善良的印第安人，质朴而高尚，也有假印第安人，其实是装扮成演杂剧的红种人去恐吓有钱人的白人流氓。莫登特·利特尔佩奇的孙子参加了反地租战争，终难免以失败告终。

克里夫科尔在七十年以前有过同样主张。他想躲开白人腐败的民主政治，生活在善良的印第安人中。他笔下那些煽风点火的政客，诸如蓝皮艾伦之流，卑鄙残忍不下于库珀的抗租者，库珀和克里夫科尔一样，找不出解决办法。开辟荒原是极有价值，荣耀、勇武、正义也至关重要；可是真的正义在什么地方。这些土地到底该归谁所有，说不定土地是印第安人的，不过他们打了败仗，被撵走了。假如强者可以迫使他们交出土地，地主又何能幸免。面对暧昧的局势，库珀只看到事情在向坏处发展，固执地认为盛极必衰，就像百年以后的福克纳。两人不可避免地要埋头探究往事，去寻找答案，寻找昔日漂渺的完美。不管故事发生在利特尔佩奇田庄，还是约克那帕道伐郡，两人都只得上下求索，归咎于今日之世风日下。大部分美国小说最喜欢描写这种变化，除了暧昧的探索外，再加点进步和民主的色彩，霍桑的《带有七个尖角阁的房子》(*House of the Seven Gables*)即是一例。

库珀的这一见解最后见于一八四七年出版的乌托邦小说《火山口》(*The Crater*, 1847)。一批沈船后死里逃生的美国人，在太平洋一个小岛上建立了一个田园牧歌式的社会，后来毁于扩张、诉争、宗教狂，新闻报导和放任自由。小岛是地震后形成的，他又安排了一次地震，把整个岛屿和争论不休的岛民，统统沈入海底，以示惩戒。

艾德加·爱伦·坡
(Edgar Allan Poe)



(American Memory Collection, Library of Congress)

欧文和库珀的作品即或受过奚落，同代的人不得不承认他们是文人中的佼佼者。可是坡(Poe)在短促一生之中从没有像他们那样显赫。他自称"只能算给杂志写点东西"，他处在一大批互相排挤的文人中，力争在幼稚的美国文坛上得一席之地。他在声望稍逊的作家之间，在那些被捧为天才的作家(有时坡本人也是捧场者之一)如西高尔尼夫人、奥斯古德、威利斯、奇弗斯之间推推挤挤。他有几分像欧文笔下令人惋惜的那个"可怜巴巴的作家"，从天才梦堕落为雇佣文人。贫穷也跟他结下不解之缘；他似乎是个好编辑，工作很出色，可是都毁于反复无常的行为；他也写过纯粹为了糊口的东西，大量拼凑而成的书评，哗然取宠的坏幽默小品，贝壳学教科书等。可是他从来没有像奥斯卡·王尔德那样厚颜无耻。王尔德有一次对海关人员说，他除开天才之外没有什么可申报。天才这个词被当时的期刊滥用，他非常珍惜这个词，这显得和他破敝的住所和工作室太不相称了。时间没有

给他同时代的许许多多作家戴上天才的桂冠，甚至欧文和库珀都没有此种荣幸，坡却荣膺这一称号，这是对他那种锲而不舍的精神的奖励。

后人对坡的评价不一。直到最近他的本国同胞还倾向于把他叫做"打油诗人"(爱默生的词)，或者在赞美他的同时，说他不是美国文学的主流(但不管什么叫主流)。可是其他许多人，如丁尼生、叶芝，尤其是从波德莱尔到瓦雷里这些法国诗人，都认为他是名符其实的天才。不少美国人和法国人讨论文学时，发现后者所造的艾德加坡一词既似避邪宝物，又是颂扬之词。事实上，法国人心目中的艾德加坡和英语世界的艾德加·爱伦·坡迥然不同。

英国或美国的普通读者一想到坡就连想到一些扣人心弦的故事：谁没有读过《金甲虫》或《深坑和钟摆》。他或许还记得一两首诗的细节：坡的《乌鸦》(*Raven*)用阴惨的声音预报"永不复返"；也会记得刺耳的《铃》声。他会背诵

昨日希腊的荣光
往昔罗马的堂皇

而不一定知道这两句诗出自坡的《致海伦》。可是如果这个读者重温坡的五十首诗和七十篇短篇小说，他可能同意洛威尔对坡的有名评断"五分之三的天才，五分之二的呓语"。他说不定还会同意惠特曼的意见，说坡的诗是"幻象文学之光，光华耀目但无热量"，"过于重视押韵"。坡的诗也常被人贬为雕琢；凡读过他诗论的人，也许觉得这些批评并无不当之处。这些文章表明它们的作者过于重视技巧，甘心受格律约束；由于他避开"真"——"主张'说教'的异端"——而去追求"美"，"纯"和"音律"，他也时有劣作。坡对别人的批评极严格(他挑剔过布朗宁夫人的诗)，对自己作品的缺点却视而不见。如《尤娜路姆》(*Ulalume*)里，他用 **kissed her** 和 **sister** 押韵，在《献给安妮》(*For Annie*)里，用 **Annie** 和 **many** 押韵。在这几首诗里，他刻意追求韵脚，章法大乱。其他一些诗也是如此，譬如《尤拉丽》(*Eulalie*)：

我独自住在
呻吟的世界里，
我的灵魂是一潭死水，

直到美丽温柔的尤拉丽成了我羞答答的新娘——

直到长着金黄头发的年轻的尤拉丽成了我的盈盈浅笑的新娘。

马拉梅单取最后一句，大加赞赏；英文读者也许不以为然。（近人觉得坡在选用人名方面特别不当。尤拉丽过于悦耳，莉盖娅和普飞罗基尼很像专利药品的名字）。《丽诺尔》('Lenore')头几行几乎和《尤拉丽》的那几行一样拙劣：

呵，金碗碎了！灵魂竟日飘忽！

且让钟响去罢：——圣洁的灵魂漂浮在斯泰基河上

哥德维尔，难道你没有眼泪。今朝且挥泪，莫待来日！

看！在阴森、僵硬的灵车底躺着你的可爱的丽诺尔！

如果我们可以拿音节响亮的诗打趣，可以看出其中不无和后人相似之处。这几行难道不暗合基普林(Kipling)的《苏伊士》('Suez')一诗吗。

西方朦胧深处

善、恶、至恶、至善

都来此长眠——

《艾尔·阿拉夫》('Al Aaraaf')里的对句，也有约翰·贝杰曼的影子：

哪一朦胧的灌木丛中还有罪恶的灵魂

没有听到赞美诗里动人心弦的召唤。

这对坡显然有失公允。即使坏诗里也有补救败笔的句子。《献给安妮》里有

旧时

桃金娘和蔷薇般的激情。

《海中城》('The City in the Sea')有令人萦怀的神秘色彩：

在苍穹下逆来顺受
一泓郁悒的海水。
塔楼阴影交互映衬
一切都似乎高悬空际，
城内岿然的塔尖上，
死神巍然向下眺望。

假如你一点不欣赏《铃》，《乌鸦》，或戏剧《波里生》('Politian')的残稿，也还有精妙的小诗可读。在《十四行诗——致科学》('Sonnet - to Science')里，坡哀叹魔力之一去不还：

你不是已把水精从洪水中赶走
把小妖从绿茵中驱除，又从我这里
把罗望子树下的夏梦逐出？

你也许会挑剔"小妖"('Elfin')一词，不过诗里的呼声是真实的，"情致"('Romance')也同样真实，第二节是这样开始的：

最近，永恒的秃鹰时代
喧嚷嚷嚷呼啸而过
震得太空为之翻腾，
凝视着不平静的天空
我无暇沈缅于无谓的忧虑

可惜的是这首诗跟着用了个拔羽毛的比喻，未尝不是败笔。

它们静悄悄翱翔的时刻
把绒羽投在我心上.....

《孤独》('Alone')和《梦中梦》('A Dream within a Dream')都是好诗。不过他何以被认为是文坛巨匠，还得从他其余的作品中去探究。

说不定他的短篇小说更值得让人怀念。他的那些怪异之作，大部分读来令人厌恶，甚至恐惧(例如《眼镜》(*The Spectacles*)，写一个近视眼爱上了一个女人，这个女人原来是他的曾祖母；在《废人》(*The Man Who Was Used Up*)里，写一个肢体残缺的士兵，“看起来像一大堆非常难看的东西”)，如撇开这些，他的作品大略可分为两类：恐怖小说和推理小说。前者可包括《黑猫》(*The Black Cat*)、《一桶酒的故事》(*The Cask of Amontillado*)、《厄舍古屋的倒塌》(*The Fall of the House of Usher*)、《莉盖娅》(*Ligeia*) 后者有《金甲虫》(*The Gold Bug*)、《被盗的信》(*The Purloined Letter*)等等。两者之间并无严格区别；像《摩格路谋杀案》(*The Murders in the Rue Morgue*)那样，既有恐怖，也有推理。坡的短篇都有他独特的风格。故事大都发生在奇怪的地方——书记的僧院，莱茵河上的城堡——綢緼着微妙、朦胧或恐怖骇人的气氛。(他理想中的房间，如他在《家具哲学》(*The Philosophy of Furniture*)里描写的，都有深红色的玻璃。)故事通常都发生在夜里，或者在黑暗的密室里。男女主人公都是家世渊源的贵族(极少是美国人)，他们博学多才——但是劫数难逃。在这种细节上，坡和套用神怪小说手法、哗然取宠的作家没有什么不同。“猎奇”(‘*tale of effect*’)绝不是坡发明的；他认为刊载在《布莱克伍德杂志》(*Blackwood's Magazine*)上的几篇故事是成功之作，还在《如何写一篇布莱克伍德的故事》里打趣说：

里面有“活死人”，妙透了！——一个绅士没有断气给拖进坟墓的感觉——趣味、恐惧、情调、玄想、学识，包罗万象。你大可发誓说作者是在棺材里出生长大的。

这段话部分说明了坡之不同于俗辈，那就是说，他才气过人，又有自知之明。如波德莱尔所说，他的小说“寓荒谬于才智，且完全合乎逻辑”。虽然阴森的气氛有时写得有点过分，由于他精心构思情节，反倒有梦魇般的魔力。我们不免连想到坡的为人——他在一八四八年的一封信里，居然写道：一个来访的牧师“站在那里对疯子坡一面微笑一面鞠躬！”正是这种明白透彻的笔调使他的小说胜于闹剧。灾难——

像一抹浮云
(飘在一碧无际的长空)
在我的眼里幻变成魔鬼的形相——

是天生的，是注定的，要躲也躲不开。波德莱尔(Baudelaire)的几行诗适用于坡：

我是车辐和车轴，也是车轮
我是囚徒也是刽子手。

— — — —

我是真正的吸血鬼。.....

我是真正的吸血鬼：坡的故事里的男主角常常自我毁灭，但也连累他人，特别是女主角。坡在《创作哲理》('The Philosophy of Composition')里，分析了《乌鸦》的结构，说他写这首诗是根据一套公式，其中有段话经常为人引证：

我自问 —— "各种忧伤的题材中，基于我们对人类的普遍认识，什么最为忧伤。"死亡——是非此莫属。"那么，"我说，"这种最忧伤的题材在什么情况下最有诗意呢。" 根据我已经解释过的.....答案.....显而易见"当死亡与美最密切结合的时候"：那么美女之死，毫无疑问，是世界上最富于诗意的题材了——同样，痛失这位美女的情郎，应该是最适宜叙述这件事情的人了。

这段话也许毫无惊人之处。爱与死在世界文学中总是有不解之缘，亨利.詹姆斯即曾以美人之死作为《鸽翼》(*The Wings of the Dove*)的题材。

但是坡所写的死亡别出心裁。他念念不忘的是生死之间的真空地带，是人鬼之间奇怪的乱伦的关系。莉盖娅和丈夫，罗德里克.厄谢尔和他的孪生妹妹马德琳，《椭圆画像》('The Oval Portrait')里的画家和妻子，贝伦尼斯和她的表兄，莫利拉和她没有名字的女儿——在这些例子里死者都从不平静的坟墓中回到人世，就像坡自己的表妹，他的妻子，从人世遁迹阴间又从阴间还阳。只有在《埃利奥诺拉》('Eleonora')里，死者不再纠缠生者，即使如此，生死间还是息息相通。坡的故事世界中的绝望色彩就在于此：生命倏然无情地走向死亡，而死亡并没有带来平静。对他来说，万事万物变幻无常，无幸福可言；就是他笔下的美人，也如

死尸一般，像是活人身上敷了一层云石，光滑、洁白、巍巍然，可是有点可怕——就像那个时代没有生活气息的雕塑一样。

坡的一些短篇，遭遇一如此等雕塑，已经为人所漠视，甚至令人厌倦。坡自认《莉盖娅》是他怪诞小说中的上品，现在大部分读者认为不过是病态自怜、魔鬼附身、浮华怪诞的大杂烩而已。不过，没有鬼魂，意在描写形形色色苦难的其他短篇，凄凄惨惨，仍令人心悸。坡的想象力颇像聪明而神经不健全的孩子。和儿童一样，他喜欢炫耀，向往通天的本事。可是他也像儿童那样脆弱，不仅惧怕黑夜(灯被吹熄了，窗帘在摆动)，也惧怕巨大的成人世界，那里的房门重得推不动，门锁紧得转不开。(他的许多情节，幽寂恐怖，令人头晕目眩；受害者或被囚禁，或被活埋，或被漩流吞没)我们多少还能适应这些悬心吊胆的情节。坡的《皮姆的自述》(*Narrative of Arthur Gordon Pym*)是通篇富于想象力的记叙文，脱胎于一篇实实在在的南海探险记事。这类绝域奇谈，加上神奇、不可知的凶兆，对当时读者的感官自有很大的影响。坡把他的故事从现实世界引伸到凶险的真实世界。一个年轻的偷渡者躲在捕鲸船上，先被拖进一场叛变，又遭遇到一场风暴，几乎是整船人同归于尽。最后这个年轻人和另一个幸存者驾一叶扁舟，穿过梦一般的景色，驶向南极，进入一个庞然白影笼罩下的白茫茫的神秘世界……故事讲到这里戛然而止。我们依然爱读他的推理小说；虽然有时幼稚可笑地卖弄他的逻辑学和学问，故事的结构却非常美妙；他的智多星奥古斯特·杜平，是侦探小说中诸等万能的刑事侦探的开山鼻祖。

几首诗，几个短篇，就是坡驰誉文坛的本钱。但是要公正地估价他的地位，还得提到他的评论文章。和他的宗师柯尔律治相比，就可以看出坡在文学批评上的不足。他可以写得很尖刻，存心报复，动不动就陷入身边文学圈子里的争论；他的指责和赞誉有时持论不公；对于抄袭来的文章，他的嗅觉如巫医般敏感，且怒不可遏。他斤斤计较文学的精确性，有时到了小题大作的程度；他痛恨别人草率成篇，其实自己也有这个毛病。他大部分理论看来并非无懈可击，《我得之矣》一文的哲理也不过是泛泛之见。然而，他的批评极有见解。(如他批评麦考利："我们同意他的话，往往因为我们完全了解他到底想说什么。")最重要的，他对批评极为认真，标准定得很高。纵然他不能时时都前后一致，他想写的东西自有一套

理论，可供别人参考。诗应力求其美，写作时候应遵守技巧上的严格标准。诗和小说一样，只有篇幅精练才能发挥最大效果。在坡的体系里没有史诗的地位，留给长篇小说的地位也不多。他说历史的趋向是简略、紧凑，直截了当这种看法，也许是他经常向杂志投稿的一个理论借口。十九世纪迭有长篇小说问世，他的预言显然不对。就美国而言，坡有观点和标准，才使美国文学渐入佳境，这是很难得的；尽管他不时对无辜文人苛评，对本国作家未始没有好处，至少告诉他们写作是严谨的行当。

如要充分认识坡的重要性，还必须考虑到为波德莱尔和马拉梅狂热推崇的《艾德加坡》；他们以丰富的感情把坡的作品译为法文。可以说《艾德加坡》实际上是他们创造出来的，在他们的译文里合金变成了真金，浮华的辞藻贴上“纯洁”的标签。给杂志写稿的潦倒文人(用波德莱尔的话说)，成了悲剧性的年轻贵族，孤独地生活在野蛮而幽暗的美国。这样的形象并不完全和艾德加·爱伦·坡相符。可是坡渴望跻身世界文坛，他的作品又有其特色——与其把他列入上一代的神怪小说作家，还不如把他归为后一代的象征派诗人，从这两方面考虑，形象与本人就符合了。正当他同代的英国人和美国人，尤其是波士顿人，力主“文以载道”的时候，他却大唱其“为写诗而写诗”的反调。虽然他说“对我而言，写诗不是目的，而是出自激情”，才智还是能弥补想象的不足。在他浮夸和鄙俗的幻想世界底下，却有一些微妙的、为人所忽略的一致性和说服力。我们现在已经习惯于文学作品中描写感觉上的亦此亦彼，对人类行为往往残酷而无理性的说法也司空见惯了。可是对波德莱尔而言，他在坡的《旁注》(*Marginalia*)中读到“光谱中的橙光和蚊纳的嗡嗡之声……给我的感觉几乎相同”；在《黑猫》里读到“做过一百遍坏事或蠢事的人，又有谁曾经认识到事之不可为呢。觉得顿开茅塞，兴奋不已。在法国人心目中，坡的真知灼见使他成为近代文学伟大的先驱者之一；他们把坡的种种发现捧为至宝，还把他当作偶像来崇拜。英语世界过了好久才用同样的眼光来看待坡。其所以如此，可以说是因为英国诗需要较长时间才能受欧洲大陆影响。波德莱尔的《恶之花》早于一八五七年出版，而同年在英国出版的较重要的诗集只有《奥罗拉·利》。不过总算还有惠特曼懂得坡的寓意，尽管他并不喜欢坡所代表的东西。一八七五年在坡的墓前举行过纪念仪式，马拉梅为此写过一首著名的十四行诗。事后惠特曼谈到他曾在梦里看到

一条华丽的小游艇，常见它停泊在纽约周围或长岛海峡的海面上，扬扬得意，随波荡漾——如今却帆破橹断，在狂风暴雨海浪冲天的夜里失却了控制，一泻千里。甲板上站着个峭瘦，细小、俊秀的人，一个朦胧的身影，显然在观赏这恐怖，这黑暗，这风险，他首当其冲，眼看就要丧生。这个人物.....很可以代表艾德加·坡，他的精神，他的命运和他的诗篇.....

这个梦使我们想起兰波(Rimbaud)的《醉舟》('Le Bateau ivre')，这首诗的意象也得之于坡。坡和艾德加·坡，一如声和回声，实际上是亦此亦彼。我们也许觉得读批评他的文章比读他的作品更有趣味；我们也许不能欣赏他的作品，但是不能忽略它们。坡的著作已成为我们的一部分；我们是他的亲属，正是在这个意义上，美国诗人艾伦·塔特称他为"表兄坡君"。

第四章

新英格兰时期

爱默生、梭罗、霍桑

(New England's Day)

拉尔夫·沃尔多·爱默生 (Ralph Waldo Emerson, 1803-82)

生于波士顿，父亲和祖父都是牧师。毕业于波士顿拉丁学校与哈佛大学。一八二九年在波士顿第二教堂任牧师，娶埃伦·塔克为妻。一八三一年妻死，翌年辞去牧师职务，首次去欧洲旅行(另两次在一八四七年和一八七二年)。回国后住在麻省塞诸塞州的康考德；一八三五年与莉迪亚·杰克逊结婚，开始写作与讲学生涯，逐渐出名。虽常去波士顿并常外出讲演，仍住在康考德，尽量不参与公务，但在康考德是个关心公益的公民。十九世纪五十年代热心于废奴运动。作品有《论自然》(*Nature*, 1836)；在哈佛大学发表的《论美国学者》演说('American Scholar' oration, Harvard, 1837)；《神学院致辞》(Divinity School address, Harvard, 1838)；《散文选》(*Essays*, 共两卷，分别于一八四一年和一八四四年出版)；《诗集》(*Poems*, 1847)；《代表人物》(*Representative Men*, 1850)；《英国人的性格》(*English Traits*, 1856)；《论行为》(*The Conduct of Life*, 1860)；《五

朔节》(*May Day*, 诗集, 1867); 《社会与孤独》(*Society and Solitude*, 1870); 《文学与社会目的》(*Letters and Social Aims*, 1876)。

亨利·大卫·梭罗 (Henry David Thoreau, 1817—62)

生于麻塞诸塞州康考德, 父亲经营商店失败后改行制造铅笔。在哈佛大学读书期间并无过人之处, 但博览群书。毕业后, 当过短时间的教师。与爱默生相契, 一八四一到四三年住在爱默生家里。在斯泰顿岛住过几个月, 当爱默生侄子的家庭教师。不久, 结识了纽约的作者和编辑, 发表过一两篇批评文章, 可是总觉得不快和不安("他们说有一家《妇女伴侣》杂志, 肯出很高的稿费——可是我不写迎合这类趣味的文章")。他终身未娶, 后来一直住在康考德附近。一八四五至四七年在华尔腾湖滨搭了一间小屋, 独自住在那里读书写日记。回康考德后或写日记、讲演, 或在乡间小游和测量。一八四九年出版《在梅里马克河上一周》(*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*)与政论文《论公民的不服从》(*Civil Disobedience*)(原名《抗拒政府》)(*Resistance to Civil Government*)。其他主要作品有《华尔腾》(*Walden*, 1854), 杂文和诗。

纳撒尼尔·霍桑 (Nathaniel Hawthorne, 1804.64)

生于麻塞诸塞州塞勒姆。父为船长, 一八〇八年去世。曾在缅因州博多因学院就读, 与朗费罗和后来当选为美国总统的弗兰克林·皮尔斯相识。毕业后隐居塞勒姆, 写了一本名叫《范肖》(*Fanshawe*)的小说, 在一八二八年匿名出版, 还有一些短篇小说与小品文(辑为《重讲一遍的故事》(*Twice-Told Tales*, 两集分别于一八三七及一八四二年出版)。一八三六年离开塞勒姆去波士顿, 一面写作, 一面在海关任职。一八四一年参加创办布鲁克农场, 一八四二年与有超验论思想(transcendentalist)的索菲娅·皮博迪("爱默生先生是纯音正调")结婚并搬到康考德"古宅"居住, 写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*)里。一八四六到四九年在塞勒姆任港务总监;

后来迁居伯克夏，与梅尔维尔相契。一八五三到五七年任美国驻利物浦领事，后至义大利，一八六〇年回到康考德。第一部成功的小说《红字》(*The Scarlet Letter*)于一八五〇年出版，其后尚有《带七个尖角阁的房子》(*The House of the Seven Gables*, 1851)，《福谷传奇》(*The Blithedale Romance*, 1852)与《玉石雕像》(*The Marble Faun*, 1860)。其他作品有短篇小说集《雪影》(*The Snow Image*, 1851)，儿童故事集《坦格林的故事》(*Tanglewood Tales*)，*《我们的老家》(Our Old Home*, 1863)，英国记事和死后发表的一些残篇。

第四章

新英格兰时期

欧文、库珀和坡都不喜欢新英格兰。欧文在《纽约外史》里把新英格兰描写成利欲熏心的扬基商人群集之地，甚至给他们取了腌鱼之类的名字。库珀反对新英格兰人那付道貌岸然、自以为是的样子。坡更是恨之入骨，他把波士顿叫做“蛤蟆池塘” (*Frogpondium*)，像他那样不喜欢家乡的人实不多见。蛤蟆池塘就是那个“自负的蠢物”《北美评论》(*the North American Review*)的老家，这个刊物自从一八一五年创办以来，影响和权威日增。坡指责它鼓励新英格兰文人互相标榜。他在批评洛威尔的《批评家寓言》时破口大骂：

洛威尔先生一帮人惯于造舆论，企图要人相信没有南方文学这种东西。北方人.....一次又一次地被吹捧.....，而勒加里、西姆斯、朗斯特里特以及其他同样出名的作家却受他们冷遇，洛威尔先生貌似公正的见解把近在南面的纽约都排斥了。他所吹捧的全都是波士顿人，其他作家一概被斥之为村野俗夫.....

抛开地域观念不说，坡之不喜欢蛤蟆池塘的产物，还有更重要的原因。他坚持作家应是艺术家，绝不能当说教者；可是波士顿和新英格兰内地的文学作品却满篇道德情操，甚至连他评价较高的朗费罗的作品也不例外。至于爱默生和其他被坡称为“超验派”的作家，触犯了他的每一条戒律。被对于诗的本质，和爱默生见解各异。爱默生在一八三八年的日记里写道“世界上的好诗从来就是伦理的，现代

的有识之士都写这种诗”。针对坡的“创作哲理”，爱默生在《梅林》(Merlin)里教导诗人说

不能让自己的脑子受累于
纠缠不清的格律和韵律。

坡在《论手稿》(Chapter on Autography)里反击说，“拉尔夫·沃尔多·爱默生先生属于我们无法容忍的那一类绅士，一个纯神秘主义者……”在另一处，他以讥诮的口吻告诉人怎样模仿“超验论的格调”，他说

它的长处在于观察事情的真相远较任何人深刻。这种透视力如果用得其当是极有效力的。说一点天上的一元论，千万别谈地狱的二元论。最重要的是研究转弯抹角的指责。什么事情都要暗示，不要明说。

坡的这些话恰当评价了新英格兰作家，因为他把握住了新英格兰的特色。新英格兰的历史促成了一本正经的文风。过于偏激的清教精神既已消逝，波士顿一带，唯一神教“拯救失足基督徒的羽绒垫”——有了发展；富商和船主关心的是主顾的偿付能力而不是他们的宗教热忱。然而“说教的异端”依然存在。新英格兰的文化仍然是宗教性的，文人在某种意义上仍是上帝的儿女，即使他们宁可称上帝为自然，或像霍桑那样不属任何教会。正如佩里·米勒(Perry Miller)在他的超验论文集中所说，超验论“是一种宗教的表现，这是它最精确的定义”。对宗教的兴趣不仅限于新英格兰，十九世纪的西方世界到处有宗教争论。教义与世俗的冲突，个人在不如意的取舍间犹豫不决，不断发生的明争暗斗：所有这些在欧洲舞台上表演得更淋漓尽致，内涵也深刻得多。在新英格兰，善男信女所关切的并非信念之沦丧，而是它的发扬光大；他们竭力想找到一种境界；一种与美国蒸蒸日上、纷纷扰扰的国情相吻合的看法。

到了十九世纪中叶，波士顿即使不是霍姆斯所说的宇宙中心，至少也是美国的文化中心了。有的城市纽约、新奥尔良、费城——大于波士顿；还有些城市如查尔斯顿——出现了上流社会。不过波士顿有附近的哈佛为后盾，兼有航运带来的财富，仍执牛耳。私人的收入富可敌国；会社、图书馆、期刊、出版社竞相成立。不过远非臻善臻美；亨利·詹姆斯在他写的那本出色的霍桑传里，提到当时波士

顿的上流社会深为文化之匮乏而感到美中不足，弗拉克斯曼的一本蹩脚的但丁版画就可供人鉴赏整整一晚上。正像詹姆斯所强调的，波士顿是个乡下地方。然而它已经有了都市味，波士顿—坎布里奇轴心的“正派波士顿人”——我们将在第六章里从详讨论是不能等闲视之的。

我们这里提到的几个新英格兰人，严格地说并不是波士顿人。这些人确在抵抗城市的影响，然而又同时在本乡本土汲取城市的长处。霍桑一八五二年去新罕布夏州一个与世隔绝的岛上看个朋友，见他家客厅桌上放着一部前一年才在英国出版的拉斯金的《前拉斐尔派》和一本唯灵论小册子。新英格兰其他家庭里，也可以找到同类学术性著作。这个刚从哈佛神学院毕业的年轻学生，带着他的书籍和理想，来到某个清一色白屋的幽静小镇，在讲坛上宣讲的道理，说不定立刻会受到前辈的谴责。如果他想写作，经济上倒不至于有严重困难。波士顿一带，或是其他新英格兰港口附近，生活还很纯朴，有志于写作者若要谋生，几乎无需下什么本钱，只需自耕自食(爱默生、梭罗和霍桑都这样做过)，时而到波士顿去借几本书，会会编辑。偶尔写篇文章，出去讲演一次，就可以赚到几文，又可闻达于公众。

就在波士顿周围抱成一团的文化人圈子里，超验思想应运而生。这个词并不精确，套在当时有影响的人物头上，显得很不相称。爱默生后来回忆这个错误概念时，认为这是几个空谈家企图在“文学、哲学和宗教上建立某种信念，发起某种运动”，他说：

不过就那么三两个自扫门前雪的人，特别热衷于舞文弄墨。他们起先都喜欢阅读柯尔律治、华兹华斯和哥德的作品，后来又爱上卡莱尔的著作，也许这就是他们共同兴趣之所在。除去这点，他们的学历和研究并无惊人之处，反倒有美国人的浅薄；何况彼此又互不通气。

爱默生着重说明这些人各自为政，这一见解可谓精当，“团体”或“运动”之类集体名词似乎不适用于他们。自坡的时代开始，孤独不群始终是美国作家的特色，甚至精力旺盛者如惠特曼，交往的文友也寥寥无几。在新英格兰，撇开波士顿人的圈子不论，更是如此。记叙这个时代的文学活动——如范·威克·布鲁克斯的

《百花盛开的新英格兰》——很容易把同时代的作家写成同一家庭的成员。在某种意义上，的确如此，如爱默生、梭罗、霍桑有一阵子同住康考德；各自的日记和书信中屡屡提到对方和其他某些人物。可是如果认为他们相契甚深而不是泛泛之交，那就大错特错了。每一个人多少自视甚高，对同伴有点挑剔，有点讥诮，不肯轻易推心置腹。爱默生在日记里写道："我们认识的那些人，多么偏狭、多么孤芳自赏呵！"他还写道，无忧无虑的作家睥睨舆论，"永远为不相识的朋友写作"。谈到熟悉者，他说"我和我的朋友都是冷冰冰的人。你要我去挽梭罗的臂膀，我宁可去挽榆树枝。"霍桑死后，爱默生伤感地说他久已盼望"有朝一日能赢得友情"。

如爱默生所说，他们彼此间几乎没有一致的看法。某些源起德国作家的东西，渗入英国后，引起他们注意，成了他们在哲学上的某种框框，不过并没有什么约束力。超验论对他们有所启迪：宇宙是仁慈的，它显示了，或者会显示，日臻完美的过程。用坦尼森的话来说：

但我不怀疑历来都有个日见充实的理想，
人类的思想也随星移斗转而日趋开阔。

这些是典型的欧洲思想；是十九世纪伟大的人道主义思潮的一个组成部分，随之而来的是人们对教育、戒酒、废奴、女权、移民的关注。这个运动在美国的表现，如爱默生、梭罗、西奥多·帕克、玛格丽特·富勒、乔治·里普利、钱宁父子和惠特曼等人所阐明的，是信心，相信他们的国家开创了一种至善至美的制度。摩门教在"这个大陆上"找到了天堂，而超验论者坚信只有在美国"个人"才能充分发展。

超验论有浅薄可笑的一面；其狂热分子，除忠厚、热心外，别无所长。据爱默生记载，有一个人参加了超验论者的集会后说，"他好像坐着秋千上了天"；"在讲演里碰到难点时，一个好心的英国人突然尖声问道，'阿尔柯特先生，我身旁的一位太太想问你全能是否没有个性。'"阿尔柯特者，阿莫斯·布朗森·阿尔柯特是也，路易莎·梅·阿尔柯特的父亲。路易莎自己写过篇有趣的《超验派野人》('Transcendental Wild Oats')；其父出过一辑《秘言录》('orphyic sayings')，其中《诱惑》(Temptation)一篇，堪称佳作：

不受诱惑的人比受过诱惑而能自拔的人伟大。后者只是重新变为前者，而前者从未失足。受诱惑就是犯罪：诱惑为神灵所不容。

这样的信仰幼稚已极，超验论者在布鲁克农场和果园暂时建立的乌托邦也无非如此。在这里讨论这些事情，不尽相宜，不过须得记住，因为这是讨论新英格兰文风。讨论三位新英格兰超验派的作家，爱默生、梭罗和霍桑的作品时必须具备的常识，他们的作品确有一读的文学价值。

拉尔夫·沃尔多·爱默生
(Ralph Waldo Emerson)

"为神秘而神秘"，坡不过是脱口而出。他和许多人一样，把爱默生视为超验论者，人们说他是头头，他就成了头号坏蛋。的确，爱默生把超验论的观点说得比其他同伴更透彻。他年轻时，就在三部作品里表现了他的主要思想：一本叫做《论自然》的小书(十二年间只卖了五百本)。还有讲演《论美国学者》和《神学院致辞》。他在这些著述里声言，人和世界之间存在着完美的和谐，这在自然和人类经验的各个方面已得到验证；他还说只有无视正统、传统和历史，才有利于自身直觉的探索。故而，"书籍是供学者消遣的"；"只有体验了的才是被感知的"。人类唯一的责任是对自己真实，自省非但不会使他孤立，反而会把带进普遍真理的伟大领域：

越深入内心最隐蔽的预感，越发现它原来是最可接受，最公开，最真实的，这使他喜出望外。人人为之欣喜。精神上觉得这是我的音乐，是我自己。

神学院的学生都是"神灵新生的诗人"('a newborn bard of the Holy Ghost')，爱默生鼓励他们"摒弃一切俗尚，直接和神灵交往"。年长的听得此言大吃一惊：神灵一词没有加定冠词，给它的地位在唯一神教教徒看来都不免有悖教义；据说此等教徒只要人们去接受"上帝的慈爱，人类的友爱和波士顿的乡谊"。人生如同觅宝，

线索丰富，各有所获。最孜孜不倦者得之最多；能力、精力和天才几乎成了同义词。绝无仅有的无能之辈——斥之为罪人似嫌过严——是麻木不仁者，或耽于声色、放浪形骸之徒。

这就是爱默生不当唯一神教牧师后终生宣讲的要旨。他说毕生都会神交。他在一八五二年三月的日记里写道：

美——小东西中往往綢繆着伟大的美。雪茄使我们看到身体的呼吸，潮汐只是普遍现象之一例。

他和华兹华斯一样，认为自然是灵感最大的源泉。霍桑一年夏天在康考德附近散步，看见树林里有个身影，

看！那是爱默生先生。他看来十分愉快，因为他说过今天的树林里有缪斯女神，在微风中可以听到她的耳语。

爱默生就是从这类远足中撷取素材，写入他记事丰富的日记。他求之于书籍；虽然他警告自己和别人不要读书，他却在一八四二年十月的日记里告诫自己：

你一定要读荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬、柏拉图、普罗克拉斯、普鲁提诺、伊安布利克斯、波菲利、亚里斯多德、维吉尔、普鲁塔克、阿普列乌斯、乔叟、但丁、拉伯雷、蒙田、塞万提斯、莎士比亚、琼森、福特、查普曼、博蒙特与弗莱彻、培根、马维尔、莫尔、弥尔顿、莫里哀、斯韦登伯格、哥德。

他确曾读过这些人以及柯尔律治、华兹华斯、卡莱尔、和东方哲学家的作品。从他的日记里可以看出，荷马、柏拉图、但丁、拉伯雷、蒙田和莎士比亚给他的印象最深。

爱默生的日记确乎是他的毕生心血。五十多年他一直在日记里写下感想，虽不是天天都写、却极其用心地编有索引，付印出后居然皇皇十大册。那是他写作的素材，这个过程他曾在写给弗雷德里克·赫奇的信里解释过：

我在一年里收集的札记总是这样杂乱无章，待到这里的人有了瘾听讲演的时候（年年十二月总是如此）、我就把这些札记仓促拢在一起，到百科全书里找个内容最广的题目当作包袱皮，足以包容一切极端荒谬的东西。持重的人和渊博的学者起初看了觉得好笑，继而勃然大怒，说我居然敢把那些破布烂絮一一美其名曰英国文学、历史哲学、人类文化，后来见我实在厚颜无耻到极点，也就听之任之了。

日记里出了讲演词，一次次的讲演编成了散文集。诗的创作过程也大致如此，许多原是散文的序诗。他在一八四七年五月二十四日写的日记一

日月加梭，宛如远方友人差来的使者，蒙着头巾，戴着面纱，一声不吭，如果我们不收用他们带来的礼物，他们就要悄悄地带走了。

就成了他的最好的诗篇之一《日子》('Days'):

时间老人的女儿，伪善的日子，
一个个沈默寡言裹着衣巾，如裸足的托钵僧，
排成单行，一眼望不到头，
手捧冠冕和一捆捆柴草，
她们向每人奉献礼物，要什么有什么，
面包、王国、星星、还有包罗一切的天空。
我只顾在枝叶茂密的园子里观看壮丽的行列，
忘了早晨该请安问好，匆匆
摘了些药草和苹果，日子
转过身默默离去。晚矣，我
从她严肃的面容里看出她的轻藐。

其他例子多得不胜枚举，不过大都不如这首诗如此明显地发展了原意。不论是诗还是散文，他只有一个主题，即探索"个人之无限"。有了不变的主题，他似乎可以变化多端，又无损于一致性和连贯性。他二十一岁时的日记里就提到过"所罗门的箴言"('the Proverbs of Solomon') "蒙田的随笔"('the Essays of Montaigne')，特别是"培根的散文"('Essays of Bacon')等名篇，并称它们"集中地

体现了那些时代的智慧，因而是人类进步各阶段的标志”。他说他希望写出部佳作来锦上添花。

按他自己的说法他是成功了。一如他的范本，爱默生也写格言，虽和弗洛里奥的《蒙田》不同，却也同样是个人的心得(他一想到莎士比亚和本·琼森也有过《蒙田》这本书，就恬然自得)。他在日记里有时写点轶事，也写自然界("我和爱德华怎么也无法把那头壮实的牛犊拉进谷仓，可是那个爱尔兰姑娘把手指往牛嘴里一伸，就把它牵进去了")，有时写些转弯抹角的格言式的评论(如关于《日子》的那则札记)。他的讲演通篇格言，言词精练朴实，又不算是"街头语言"，实际上，他认为这种语言要比《北美评论》里的文字"流畅生动"得多。天花乱坠的演讲术使他五体投地，他敬慕他年轻时代最伟大的演说家爱德华·埃弗雷特(**Edward Everett**)。不过他也懂得老气横秋的话常使听众昏昏欲睡("人人想自己的心事，而不去注意讲演的题目")，只有具体的事实和比喻才能使他们醒过来。语言结构的特点简直使他着了迷("字及其内涵合二而一")，他说他很愿意在乡间大学教修辞学。从这句话里可以略知他的气质和写作方法。

爱默生天性腼腆，"血气"不足，在讲坛上是他和群众最接近的时候。这种接触使他高高在上；讲台可以使他和群众保持一定距离。一片人海仰脸听讲，他们是梅尔维尔所谓的人民，善良、慷慨、直率。一旦他置身其间，他们就变成了梅尔维尔所谓的公众，俗不可耐、利欲熏心、虚情假意。正像他所说，"我爱人类，不爱人群"。他喝道："看看骄车里那些人的嘴脸吧！这句话使我们想到艾略特的话："我没有想到死亡会毁掉这么多人"：

且站在波士顿的首府大街上，看看那等芸芸众生；其表情、步态、姿势，无一不表明他们是劫数难逃的幽魂，成天价受着末日审判。

在他忙着写日记讲学的时候，他倒是心平气和。当日的听众很欢迎他，洛威尔在一八六七年给一个朋友写信说：

爱默生的讲演，无头无尾，甚至他自己也会觉得很没有条理；可是.....他所讲的可比作日月星辰的原始物质，假如你耐心稍等片刻，你会觉得星云般的東西到头

来旋转成了行星，整个体系就有了重心。听他讲演，我一直觉得内心深处有个声音在欢呼："哈哈，那真是天使的福音！"

我们体会不到这种内心的喜悦，反倒倾向于亨利·詹姆斯的意见，他说别的作家"似乎已经找到表达的方式"(例如华兹华斯)，"就爱默生而言，我们觉得他还在寻寻觅觅"。他的日记只是文学的胚胎，他成熟的作品难产了。虽然他的句法如卡莱尔所说，"简练有力"，可是他的段落却像个"四四方方、漂漂亮亮的帆布袋，装着打野鸭用的铅弹"。如果题目的范围有限制，如关于乔治·里普利和梭罗的随笔和那本极有见地的《英国人的性格》，就远比无拘束的散文使人满意。他那些别别扭扭的短句诗也非上品；不过不像同期大部分诗作那样过分雕琢而流于陈腐。有时倒也新鲜得可爱：

世事高踞马鞍
驾驭人类。

缺点是寓意不深、不押韵，不然就是说教气太重。

形式上的缺点说明爱默生思想上有个更大的缺陷。他的思想五花八门，和他的文句一样。事事无不矛盾：善与恶、个人与社会、超脱与随俗、理性与直觉、实践与思考如何协调呢。人们指责他并非因为他想解决这些问题，而是因为他把矛盾搞成一个体系而没有抓住其实质。他认为事事无不对立，于是下个结论说它们好像宇宙里的跷跷板，彼此互相抵销。他沈湎于两极观念，故而在《尤里厄尔》(这是他对哈佛神学院小小的报复)里说：

自然没有界限；
个体和宇宙一片浑沌；
放射的光线注定要折返；
邪恶会降福，冰会燃烧。

最后，邪恶也会降福。他还说，"邪恶只是消极的，不是绝对的：就像寒冷，只是缺乏热而已。"这话倒很像出自玛丽·贝克·埃迪之口。在《钱宁赋》里，他先是严厉地批评了蓄奴制，然后又自我安慰：

愚蠢的手既可以揉合也可以破坏；
结果却总是高明、稳妥。
揉来揉去直到黑暗变成光明。

国会腐败吗。有腐败必有能干，两者互为依存。命运只是"捉摸不透的原因"；"不承认宇宙之凌驾万物，必非当论"。坡的蠕虫是最后吞噬我们的征服者；在爱默生的诗里，

努力想变成人，这虫子
爬过了形态的各式尖顶。

在爱默生心目中，不可调和的极端之间没有你死我活的斗争，两者渴望接近而耳鬓厮磨。人类分为推动者与被推动者两类；但是居下风的，甘心情愿居下风，因为他们知道领导者能为他们之所不能。如此说来，离超人说已不远矣；若叫爱默生听了，会吓得魂不附体。

反对爱默生的舆论大有泰山压顶之势。他的文章里使人忿然或困惑的章节屡见不鲜。从这些章节可以看出，他的阳春白雪，像某几个美国人那样，实在有点过分，大多数作家都望尘莫及。霍桑和坦尼森显然逊色，雪莱又在一八四一年被他一笔勾销，一言以蔽之为"对我毫无影响"。雪莱认为诗人是至高无上的，必须热情洋溢地抒发对人类共同命运的认识："别人的痛苦和欢乐定是自己的痛苦和欢乐。"我们想象中那个吹毛求疵的爱默生，虽在理论上赞同，实际上却冷冰冰地站在一边，筑起一道高墙把自己和人类同胞分割开来。"把一切献给爱"，他在枯燥乏味的同题诗里这样劝告人，却不肯施爱，甚至于可以随时放弃所爱的人。他隐晦曲折地称道婚姻(在《幻影》('Illusions')里)，说是最坏的婚姻也能使人受益。蓄奴制曾经触动过他，但只是在某种抽象的意义上而言。

雪莱是个叛逆，他的无政府主义使他见弃于英国，然而他对诗人的责任和写诗的技巧都认识得很清楚。相形之下，爱默生的反叛似无痛苦，他是个形象模糊的美国学者，是预言家(虽然不是先知)而不是诗人。他主要的本事似乎是超然不群；生活在虚无缥缈中，没有听众(爱默生在一八三六年说，"这个国家的文人没有

人批评)，也没有文学上的宗师，何况他也不急于求教，因为他认为艺术家的创作，一如受神灵感动时牧师的讲道，应该是即兴之作。

这一信条为害大矣；如果爱默生是始作俑者，衣钵相传，一直可以传到萨罗杨的《快乐时光》之类娱人耳目的轻率之作。我们也许还可以在五十年代美国抽象表现主义绘画(大笔挥洒)即兴而内在的作品中看到一点和爱默生的关系。他那时代是工业革命的前夕，把东方的超然物外和意气风发的个人主义融合起来，好像也可以接受，洛威尔曾指出过这一点；他还写道："也许我们有些人听到的不仅仅是一言半语，能够感动我们的，比思想要深刻得多"。但是后来宿命论和无政府主义的理论使我们感到不快。懂得了这些，回头去读爱默生，就会发现一些奇怪的相合之处。海明威有句名言，说的是强横之徒的处世哲学；看来温文尔雅的爱默生早有提示，同一性很可能是他的座右铭：

好和坏只是名称而已，随时都以转换；合我心意者曰对，不合我心意者曰错。

无怪乎批评家伊沃·温特斯，一个说话一针见血的人，认为爱默生的中心学说——"情感决定论"——是站不住脚的。"他把所选择的东西，和它依据的价值，都一笔勾销了"。

要为爱默生说几句好话，似乎难以下笔。

他之得以传世，简单地说，在于诚恳；这就是卡莱尔喜欢他的原因。爱默生有扬基人的那份精明，那份单刀直入的耿直。他这样描写诺曼第人征服英国："两万强人在黑斯廷斯登陆"。虽然他的思想似乎难以捉摸，他却毕生努力不懈地按自己的办法寻求真理。他是新英格兰的先知，又是探索者，既接受，又扬弃，秉性娴静而又终日碌碌；喜欢"古板严肃，正言厉色"。他为人谦逊恭谨，而又野心勃勃。他既厌倦于孜孜矻矻的追求，又不甘罢休，于是，只得叹息："竟日里，天才只落得为出人头地疲于奔命。"他又说，"碌碌无为和酗酒一样荒唐。"

更难令人理解的是爱默生何以故意不承认"邪恶势力"。牛顿·阿尔文指出爱默生不得不奋力拚搏才得以达到清静境界。现实世界还有邪恶，他所宣扬的精神舒畅，经常得打个折扣。这并非悲剧性的哲学，虽几近虚无，却并不浅薄，是他仔细研

究了柏拉图和新柏拉图学说，长期冥思苦想的结果。他并没有说人性是善良的，只要求人比实际高尚些——更正直，更平心静气，更能辨别是非。约翰·杰伊·查普曼说过，“爱默生抗议的是民主暴政……假如有人被民主压得大声呼号，这呼声就是爱默生的。”虽然我们从这句话里看到的是勇敢倔强的查普曼而不是爱默生，到底也是个重要的提示。爱默生确是笃信于民主。“灰色的过去，洁白的将来”；他想必相信人可以从自己的虚伪中解放出来，脱胎换骨，成为完人。如果这个信心落了空，一切皆空。可是人生历程谈何简单，好和坏不可能分开。钱是祸根，但又是进步的标志。变动使人心烦，可是又少它不得。美国的扩张是贪婪的表现，但也有其道理。杰克逊式的民主，尽管在某些方面为人所不齿，然而未始不是一种高尚的信仰。哪有什么绝对的、一成不变的美德。詹姆斯·库珀拚命想解决这些问题，最后不得不怒冲冲地认输。爱默生的苏格兰朋友卡莱尔，一度是劲头十足的过激派，后来也垂头丧气：政治民主之推广，就像坐着水桶滚过尼亚加拉瀑布。爱默生在风烛残年心境趋于平和，实属可喜，他终于赢得了真正的宁静。他再也不能使我们像洛威尔那样激动，可是不了解拉尔夫·沃尔多·爱默生，就不能了解十九世纪的美国。

亨利·大卫·梭罗
(Henry David Thoreau)

乍一看，似乎没有另两个作家比爱默生和梭罗更近似了。两人都住在康考德，出于同样的冲动而情不可遏。那个读了《论自然》深受感动的年轻人，也和爱默生那样开始写日记，然后引章摘句，拿出去发表。和爱默生一样，他宣讲的也是独立和大自然的福音。他也只关切一项“事业”，即废奴运动。两个人甚至长得都很相像。因此，梭罗自然被公认为爱默生的弟子。爱默生自己虽然不想有这种难为情的师徒关系，却觉得梭罗继承了他的思想。对梭罗批评得最严厉的洛威尔，说他在爱默生的果园里捡拾被风吹落的苹果。

实际上，两人个性不同，抱负也多少不同。可以说，正是他们相同的地方反倒使他们日益疏远。越到后来，更难接近。梭罗在一八五三年五月的日记里说他曾和爱默生"谈过话，或者说想要谈话"：

浪费了我的时间——岂止如此，我这个人几乎根本不存在了。在毫无分歧的问题上，他装腔作势表示反对，既言而无物，又好为人师。我只得苦苦思索，幻想自己是反对他的另一个人。

大约在同时，爱默生也在日记里抱怨道：

韦伯斯特不逢对手绝不开口，而亨利(梭罗)不当反对派就浑身不舒服。他需要谬论供他批驳，需要错误让他嘲笑，更需要一点胜利的气氛，一阵鼓声，以便最大限度发挥他的本事。

这两则日记说得淋漓尽致：这两个专门说"不"的人自负已极，简直到了步步设防、执拗、顽固的地步！无怪乎他们两个都不喜欢小说，都把友谊当成纯理想的、以自我为中心的东西。谬矣，正直的人如何能以自我为中心。

然而梭罗自有其独到之处，这是爱默生的著作所没有的。如果说他更任性，他也更执着。爱默生羡慕普通的技能和手工做出来的东西，但只是发发感叹而已；梭罗却亲自动手，测量员、农人、木匠，干得和康考德任何人一样出色。爱默生对大自然可谓一往情深，可是和梭罗比起来，就不那么热情洋溢，过于"文绉绉"了。爱默生在一八五一年写道，"好像我们本世纪的美国青年男女，都成年成月躺在草地上观看'夏日天空中云彩的奇伟变化'。"这句话形象地总结了一代自然爱好者的所为，也大致适用于梭罗。然而梭罗并不是以专业博物学家的身份进一步探索自然的奥秘的——人们说尽管他观察入微，对当地的动植物并无新发现——而是进入了一个大部人不能到达的境界，像古代神话里的牧畜之神，或是老练的本波，和自然合而为一了。

他阅世很深，给他添了不少麻烦。他是个有学问的人，为超验论者办的刊物《日规》(*Dial*)写过文章，参加了——至少说出席过——超验论者的"俱乐部"。他的问题是一个复杂的人如何返朴归真。他必须谋生，但又要不受拘束；他必须直

陈己见，但又要不引起麻烦。和爱默生一样，他也关心个人与社会的关系，不过做法不同。问题不在于如何进入一个严峻的排他性社会，而是如何避开一个随便到可以妨碍他人的社会。他在《华尔腾》里说，"不论到哪里，人们总是跟着你，用他们那套下流货色纠缠不休，要是可能，还要强迫你参加他们无可救药的畸形社会"。

他对这种棘手的事毫不妥协。他终身不娶，没有义务赡养别人。既然是社会同类中的一员，他觉得没有必要再去取得什么资格。他的身份反正很明确，他叫亨利，约翰·梭罗的儿子，从来没有安家立业的念头。邻居虽然不赞成他为人怪癖，却也不像对生人那样敌视。换个地方，他绝不能把生活安排得这样称心如意。他住在一个文明的村子里，有爱默生、霍桑、阿尔柯特那样的人可以来往，在村外仍可找到他心爱的旷野。他在华尔腾湖畔搭间茅屋，离康考德只有一哩半路。他在一篇富于同情心的评论中说卡莱尔

提到自然，不知不觉有点伤感。.....我们在新英格兰读他的书，这里有的是马铃薯，人人都可以像小鸟和蜜蜂那样平静而欢乐地生活.....似乎他所说的世界，往往是指伦敦.....地球上最令人痛心的地方。.....说不定南非洲的村落可能有一批更有作为、更严肃认真的听众，或者在静寂的.....沙漠里，他倒更能够推心置腹地对真正的听众——后世子孙——讲话。

对于他，康考德不是伦敦，就是沙漠，要看他自己走的路子而定；后世子孙就是他在意的听众。

这就是梭罗的处境，他不得不抵抗各种压力，但是压力再重，他也没有感到局促不安。厌恶梭罗的人，所以对他生气，似乎是因为他不费吹灰之力便把问题解决了。他们都像史蒂文森或洛威尔那样，称他为"逃兵"，说他该像别人那样生活，不该隐蔽在有利地位，貌似遁迹人世，实为伺机以待。他们认为他以政府无道为理由，拒付人头税被关进康考德监牢，实际上对他毫无损失，因为一个朋友替他付了税，立刻把他保了出来，让他马上回去摘越橘。他们说他在华尔腾湖畔茅屋里住上一两年根本算不得不食人间烟火，他母亲就在咫尺间举炊，饭香扑鼻而来。

对他在《论公民的不服从》('Civil Disobedience')一文中某些显而易见的诡辩，他们颇有反感，比如他说：

我按照我的方式向国家不宣而战，尽管我还是要尽量从它身上弄点好处，碰上这类事情，总是这样的。

梭罗知道他的立场很容易为人非议。“我没有可取之处，”二十四岁的他就这样自白，“只是对某些事物的爱之甚切……”这些事物指的是大自然的万物。他爱得如此执着，竟至于忘却了一切俗念。他在一头山鼠旁边坐了半个小时，对它讲话：

它的面貌有点温和。我亲切地对它讲话，把鹿蹄草伸向它嘴边。我伸出手去摸它，它抬起头，牙齿咬得有点儿咯咯响。……如果我有点可吃的，一定可以慢慢抚摸它。……一只笨手笨脚的打地洞的大松鼠。我拿它当本地人看待。……它的祖先比我的祖先来得还早。

他对缅因林中的两头受惊的麋也有这种感情：它们是荒原理所当然的主人。在这篇记叙文里，后面还有一段好文章，他惋惜人们恣意捕猎和毁坏树林：

凡生物，活的总比死的好，人、麋、松树莫不如此。我同情的是树的生机，是它治好了我割破的创口，而不是松节油的疗效，它像我一样不朽，可能也会升入天堂，在那里它还是巍然屹立。

洛威尔主编的《大西洋月刊》接受了这篇文章；因为怕读者认为最后一句话是放肆的异端邪说，印出来的时候把它删去了，这使梭罗勃然大怒。这是梭罗对超验论的注解；假如说他和人类接触不多，不能成为富有想象力的作家，至少他和自然的密切关系使他摆脱了超验派文人常见的缺点。存心传世的著作，往往不为后世子孙和当代人士重视。作家若是摆出一付未卜先知的架势，很容易变得玄妙深奥而不能自拔，或者会像爱默生那样，绞尽脑汁使每一象征性的句子都有所蕴藉，而流于造作。梭罗没有这个毛病，因为他写他熟悉的东西：自然和自己的性格。大自然内在的节奏使他的作品自有一格，如春夏秋冬之周而复始，无须凝结在一系列“思想”的周围。梭罗最有名的作品《华尔腾》就是如此。书里记载的是日常生活——他的一日三餐，他的几个谈得拢的朋友，华尔腾湖和野生动植物的详细

情况：所有这些，都是他攻击随俗者的立论所在，他有一篇文笔犀利的警世文，可媲美爱默生的佳作：

让我们安定下来工作，踏过舆论的污泥浊水.....踏过巴黎、伦敦、纽约、波士顿、康考德，踏过教会和国家，踏过诗歌、哲学和宗教，直至踏上我们称之为现实的坚实的土地和岩石，说一声"就是这个地方"绝没有错。.....

有些旁证十分有力，就像牛奶里找到鲟鱼那样。

让大地长豆子而不长杂草，这就是我的日常工作。

有时他的文章富有隐喻，这是梭罗得力于托马斯·布朗之类作家的地方：

甚至在神乎其神的西印度省份里都有自我解放——废奴主义者来此有何贵干。

有人说——除了诸如上文的那些段落——梭罗的文章娓娓动听。不过，他和爱默生一样，写的不是白话。他虽然留意过口语，但是并没有像马克·吐温那样去模仿。他的文章有自己的风格，某些方面可以说时代使然之。梭罗这样评论卡莱尔的著作："它们是像犁、玉米碾碎机和蒸汽机的艺术品，而不是绘画和雕像"；他似乎也想把这句话用于他自己的著作。他的文体有一部分像旧日英国散文册子里的文章，他在《麻塞诸塞州的蓄奴制》('Slavery in Massachusetts')或《为约翰·布朗队长请命》('A Plea for Captain John Brown')中就有这种铿锵有力的句子；他说约翰·布朗"最近死于克伦威尔时代，不过又在我们这里再生"('died lately in the time of Cromwell, but he reappeared here')。

说到他为数不多的几首诗，和爱默生的一样，使人不能满意，并没有完全从日记中的散文体转变为诗。这些诗的韵脚硬邦邦的，像两人各把一条腿绑在一起参加三腿竞走那样笨拙。像他在短促一生的全部著作，这些诗也写得谨小慎微。不过它们的不足应归咎于康考德文艺界的贫乏。爱默生说梭罗的诗，"麝香草和牛至草都还没有酿成蜜"，其实他们是半斤八两，都是没有讲坛的教士，非议学问的学者，提倡无忧无虑的无政府主义，而又有严肃的正义感的人。梭罗是上过哈佛大学的哈克贝利·费恩(Huckleberry Finn)，他的这一半和那一半没有完全化为一体：我们谅解他的生活和他所表达的那种生活，可是我们也觉得他是一个典型而

坚决的超验论者，主张无即为有，有即为无。正如爱默生希望把"默从与乐观"结合起来，轮流采取被动与主动态度，梭罗也忽而东，忽而西，以致我们也得同意洛威尔的意见。洛威尔批评他的《在梅里马克河上一周》说"我们是被请来参加游河，可不是来听道的啊"。可是梭罗的讲道何等动人，游河又何等快活啊！梭罗写的几乎是情不由己的好文章。《华尔腾》和其他著作，堪称美国某时某地隽永的写照；那个时代的人有些人认为附近的森林中可能有神，或者自认为是堕落以前的亚当，他们的骄傲，似乎因为谦逊而更加咄咄逼人。这种看法始终在激发美国人的幻想，我们既要认识其荒谬——自以为和永恒的运动与点金石(误把驱风药当作点金石)不相上下又不能忽视它是人类抱负中永不消失的一个方面，一如其他种种的探求。

纳撒尼尔·霍桑
(Nathaniel Hawthorne)

一八四二年一天下午，霍桑迁居康考德后不久，和梭罗泛舟河上，学习驾驶从梭罗手里买来的一条船。他实在没有这种本事，虽然

梭罗先生要我放心，说是只凭意志就能叫船听话，就像它受了舵手的精神感染一样。对他来说可能如此，对我而言实非如此。那条舱像是着了魔，忽而东西，忽而南北，就是不去该去的方向。

这段逸事正好刻画两人的性格：梭罗，坚决而能干，用自己的双手做了那条船；霍桑则半是高兴，半是后悔，时时都记得生存的恶作剧。

他与梭罗或爱默生之不同是人所周知的。对梭罗和爱默生而言，自然才是人类真正的家；对霍桑来说，自然尽管千姿百媚，却对人类漠不关心。梭罗和爱默生认为，没有必要为因袭的原罪、宿命论、地狱而烦恼；这些东西，犹如爱默生在《论超灵》('Spiritual Laws')里所说的，"如不去寻找它们，永远不会遮蔽人的道路。这些东西都是灵魂的流行性腮腺炎和麻疹"。对霍桑而言，它们一旦进入人的生命——这是很可能的——便没有办法躲避了。

去研究他和他们何以不同是无谓的。爱默生一打开窗子，就可以听到受禁锢的邻家疯妇在尖声喊叫；他又有丧偶折子之痛；然而他到处都可以看到和谐。霍桑一生没有什么悲剧，然而他却看到周围是命运的重重魅影。老一套的说法是指爱默生为超验论者，而霍桑因为不能接受超验论者的解脱说法，便又循原路去寻找昔日更严峻的新英格兰。这种解释当然过于简单。霍桑至少还在布鲁克农场住过几个月，尽管他在《福谷传奇》中批评过这个农场的目标，也在《通天的铁路》('The Celestial Railroad')中批评过广义地蕴藉在超验论中的东西。他也不是永远忧郁、即使他日日夜夜想到他驱巫的先祖，塞勒姆的约翰·霍桑，他也喜欢特罗洛普小说中的现实世界。况且，他和爱默生以及其他的超验论者在思想上也有相通之处。和他们一样，他也求大于小，就像爱默生看到雪茄的烟雾连想到海潮一样，霍桑总是在某些重要事实或现象中思索深一层的意义：

关于大城市里总煤气管的冥想——如果供应断绝，会出什么事呢……那可能是某一事物的标志。

标志、象征、寓意、比喻、典型、形象：都是霍桑喜欢用的名词，他一定会同意爱默生的这一说法："每一自然现象都是某些精神现象的表征"。

但是尽管有这些类似之点，爱默生和霍桑在几个重要方面却不同。第一，霍桑经常用社会人的观点观察世界，而非自然人的；虽然他的主题总是个孤独的人，可是近处总有一群人。第二，尽管拿霍桑的笔记和爱默生较精炼的日记相比，未免失之公允，然而霍桑的笔记在语气上确是大不及爱默生之有把握。霍桑也提出问题，可是很少解答：他在暗中摸索，对结果毫无信心。第三，前面已经说过，他所关注的问题比爱默生所承认的阴暗得多，凄凉得多。第四，他是个小说作家，对写作技巧，远比爱默生留意。他写的是小说，再加上气质方面的原因，他是个犹豫彷徨的作家，小说的主题思想很隐晦。

他能不能多几分自信呢。这是亨利·詹姆斯在他的霍桑传里所提的问题。一个新英格兰人——或是那个时代的任何美国人住在一个几乎无艺术传统的地方写作，且又要写那个地方，作品能让人满意吗。霍桑的工作确是困难，是不是根本办不到呢。在他以前，库珀和欧文写美国和欧洲多少还有成功之作，和他同时代的坡也

创造了一些虚幻世界，虽然不真实，却很迷人。詹姆斯曾给雷桑笔下的美国所欠缺的东西开列过一张单子，也许他过于夸大了题材之贫乏。因为，霍桑的笔记说明他有构思的题材。如果说新英格兰的社会过于单调，也比马克·吐温的密苏里(Missouri)充实得多。霍桑缺乏自信是因为他无所适从。库珀和欧文不是小说家，无可师承，查尔斯·布罗克登·布朗对他也无帮助。事实上急于表现自己的新英格兰人，可以用当时流行的布道讲稿、诗和日记等形式，小说反倒是一种还不为人所肯定的形式。霍桑在《红字》序言里，说他的先人曾说道这样的名言：

"这个家伙是干什么的。"一个祖先的鬼魂悄悄问另外一位祖先的鬼魂。

"一个写小说的!这算个什么职业，在他那个时代干这一行能算是赞美上帝服务人类吗。败家子，还不如当个提琴手!"

在密苏里，提琴手对于社会很有用，像马克·吐温那样在报上写文章的幽默家，在西部社会是受人欢迎甚至受人敬重的。可是霍桑相形之下是默默无闻。新英格兰习惯于在文学里说教，可是一味说教，小说就要完蛋；而霍桑所服膺的两位宗师，布尼安和斯宾塞，对于一个未来的小说家(就十九世纪所谓的小说家而言)，却是最坏不过的范例。他既有半个身子已经进了寓言世界，就永世无法脱身了。

另外半个身子仍旧留在"普通世界"(他常常这样说)，密切注意人类的行为与动机和新英格兰社会的形形色色。霍桑的这一半缺了几分想象力，他的笔记中的人物素描显得呆板。他记下了一些人物的所作所为；可是对之无深刻认识，像个分配角色的，把应演出人员召在一起，让他们站在那里等着念指定的对白。

霍桑的问题在于怎样把两半合而为一，找"一个中立地点使现实与想象碰头"。由于他不愿两者在阴暗的地方会面，问题更趋复杂。他相信美国的美德，还有它的活泼，它的新异(说也奇怪，在这方面他比爱默生或梭罗爱国得多)。他的出版商和不少读者劝他站到阳光普照的地方来。可是他倒反而不知所措，因为几乎他所有的象征都借助于用梅尔维尔评论《古宅青苔》的话来说"加尔文教派的人性恶和原罪的说法.....思想再深邃，也不能完全摆脱"。霍桑在《玉石雕像》里谈到罗马的建筑：

监狱一般，装了铁条的窗户，宽阔而阴暗的拱门，.....可能使[艺术家]认为这远比他——如果他是美国人的同胞居住和发迹的松木小屋更值得描写。但是我们有理由怀疑：当他们的生活迷惑了诗人的想象或是画家的眼睛时，他们就要逐渐衰败，逐渐毁灭了。

他否认自己的国家已经如此衰败。它是这样一个国家，他在《玉石雕像》的序文里说，"那里没有阴影、没有古旧、没有神秘.....只有光天化日下普遍的繁荣"。于是他尽其所能培养"一种半开玩笑半认真的心情"，为的是使加尔文和当时美国的生气勃勃一致起来。例如他一八五〇年在笔记里说想写一篇关于墓地的文章，里面要有各种各样"诙谐或严肃的箴言"。事实上，他的一些作品某些短篇小说和小品文、《福谷传奇》和《带七个尖角阁的房子》里的插笔、《我们的名家》中关于英国妇女的有趣记载，和他写的儿童读物等等都达到了他所希望的轻松境地。但是他不能同时亦庄亦谐，在必须有所抉择的地方，自己作不得主。他几乎总是被拖进他所不承认的"我亲爱的国土"上的阴影和过去。

他的笔记里到处都有"故事题材"，现实的和想象的交替出现。一边是亨利·詹姆斯觉得有趣的那类情景：

一个善良可惜轻浮的姑娘想开一个男人的玩笑。他知道她要干什么，千方百计使她完全陷入他的掌心，她给毁了——都是闹着玩的。

另一边是这样的笔记：

一个人捕捉萤火虫，想用它们点燃家里的火炉。这说不定有所象征。

或者像

把形形色色的风拟人化。

这种写法又彻底回到想象。其他类似的还有疯狂的改革家，从未陷入情网的英雄，月下的幽魂，乱哄哄的孤寂，被两个鬼魂缠住的人，镜中影像的重现，血里的冰，一个公开的秘密，血脚印，菜中有毒的餐馆。其中有些像恐怖小说中常见的素材；他知道自己随时都有"从荒谬悬崖的尽头"掉下去的危险。

年复一年。他在塞勒姆平静而单调地渡过青年时代，对于自己的才能没有多少信心，也不大知道该做些什么，他根据笔记里归纳起来的東西写了一些短篇小说和小品文。有时他会把写好的东西毁掉；假如印了出来，往往用的是笔名。尽管畏缩不安，以无可奈何的幽默来自我解嘲，他毕竟开始有了一点名声。坡在一篇写得很出色的书评里祝贺霍桑，甚至说他相信短篇小说会成为文学的一流。《重讲一遍的故事》与《古宅青苔》也使其他人认为这个“无害的霍桑”(借用梅尔维尔的说法)写出来的东西的确有些份量，和坡的看法不谋而合。他的作品既有传统的随笔(《拜火》('Fire Worship'), 《蓓蕾与鸟声》('Buds and Bird Voices'))；又有讽刺性的游记(《通天的铁路》)；各种各样的故事，从幻想到新英格兰的历史场面，无所不有。这些作品中，有些显得强健有力，他那优雅的文笔说不定加强了故事的效果。例如在《温文少年》('The Gentle Boy')里，一个教友会的孩子，在敌视他的新英格兰村落里，被别的孩子用石头打了，被一个受过他的恩惠的孩子出卖了。在《自我——心之蛇》('Egotism; or, The Bosom Serpent')里，一个和妻子疏远的男人相信体内有一条活蛇常常在咬他。只有和妻子重聚不再有邪念的那会儿功夫，蛇才离开了他。在他最好的短篇《小伙子布朗》('Young Goodman Brown')里，霍桑写了早年的新英格兰，故事主人公去出席在半夜举行的魔鬼聚会，发现在座的不仅有镇上所有德高望重的人，甚至还有他的妻子费思。骄傲、嫉妒、悔恨折磨着他笔下的人物；没有思想的社会把异乎寻常的人拒之门外。然而也有品德兼优的人，他们的唯一不赦之罪，即故意与世隔绝。结果造成了伊桑·布兰德的自杀；使拉帕西尼丧失了女儿；使鲁本无意中杀死自己的儿子，以抵偿早年让罗杰·马尔文死去的罪过。霍桑只要能找到一个可用的表征就会把它编成故事。

有一个这样的表征永远不能使他忘怀。早在一八三七年，他在《恩迪科特与红十字架》('Endicott and the Red Cross')里就提到过在十七世纪的塞勒姆芸芸众生之中有

一个年轻貌美的妇人，命中注定要在胸前长袍上佩带一个 A 字.....这个迷途的女人对自已的丑事毫不在乎，把一切置之度外，用金色的线和最精细的绣工，把那

个要命的标记用红布绣在胸前；因此那个大写的 A 字让人看起来似乎代表可敬，或是其他什么东西，但绝不表示她是个淫妇。

七年后，他又在笔记里提到这个表征，从一八四七年起，他开始写这部后来成为名作的《红字》。这类的字，在殖民地时期的新英格兰确有人佩带过，据记载，曾用 D 字代表醉鬼，甚至用 I 字表示乱伦。它们正好给霍桑提供了他能够运用自如的东西——寓意加题材。这里面有个具体化了的"典型"，也有"公开了的秘密"。可是尽管有了一个几乎完美的结构，很少有伟大的著作像他这部小说那样迟迟不能成书。经济上的烦恼，使他不能全力以赴。他还担心这本书会形同一把"地狱之火"，为了更吸引人，还在书前写了一篇描写塞勒姆海关的长序。此外，除了不成熟的《范肖》，他从来还没有写过比登在杂志上的短篇更长的作品。若非出版商不时去催促他，很可能《红字》永远不会完成。

然而，这部完成了的作品确是杰作，《玉石雕像》看起来像一篇过于冗长的小品，而《红字》却是一部极其精炼的长篇。它只有三个主要人物——即使把小女孩珍珠计算在内，也不过四个。这三个主要人物是珍珠的母亲、犯通奸罪的海斯特·白兰；她的丧失人性的老丈夫罗杰；和珍珠的生父，虔敬的青年牧师阿瑟·狄姆斯台尔，他因为没有公开认罪，一直为罪民的苦恼折磨着。那犯通奸罪而做了母亲的海斯特，由于勇于赎罪，终得安度晚年；但那两个男人却倍受折磨，一个受良心谴责，另一个一心想报复。在这部紧张而又难以捉摸的小说里，霍桑的问题几乎全部解决了。他没有陷于美国优越论(他在《玉石雕像》里曾把美国的优越和欧洲的堕落做过不高明的对照)，把故事安排在殖民地时期的波士顿。他能够把往事写得比美国的现实还要逼真；当他面对美国的现实时，"光天化日"似乎使他感到棘手：正是写往事，才救了《带七个尖角阁的房子》。在这部书和《福谷传奇》里，他对现代问题竭力闪避，一口咬定它们都是"罗曼史"，现实不过是镜中的幻影而已。

《红字》虽然精妙绝伦，还是有些小缺点，这和运用象征手法有关。坡和后来的亨利·詹姆斯(更不用说霍桑本人了)，都指摘过这个根深蒂固的缺点：把人物装扮起来说明一个主题，而这个主题往往和现实格格不入。爱默生的批评略有不同，他说："霍桑把读者拉进来了解他的研究，做得到了过火的地步；他把操作过程

公之于众，就像个点心商向顾客说，'看我给你们做饼，'。他在《红字》序文里就是这样做的；在正文里他乐而不倦地寻找表征。海斯特胸前佩带的符号已经是神来之笔，可是霍桑忍不住还要在夜空中或是在狄姆斯台尔的肌肉上刻上一个大A字。霍桑难得自信有表达能力，他一定要刻意雕琢，力求明白。例如在《温文少年》里：

那两个女人，每人握着伊伯拉罕姆一只手，这是个很实际的比方；理性的虔诚和没有拘束的狂热在争夺这个少年的心田。

顷刻间一个动人的故事成了挂在嘴边的陈词滥调。最糟的是这个毛病破坏了他的小说。《胎记》('the Birthmark')就是毁于荒谬的现实加幻想。《德劳思的木偶像》('Drowne's Wooden Image')也是如此。《玉石雕像》里多纳泰罗长了一对变幻莫测的毛耳，读者既不把他当人，也不把他当象征。《福谷传奇》虽是一部较好的作品，令人厌烦的象征未始不谓瑕疵。齐诺比亚的外国花和韦斯特维尔特的假牙，像霍桑常用的其他题材一样，可能使读者想起《潘比得》里的鲜鱼闹钟。

《带七个尖角阁的房子》比《红字》略为逊色；不过他是用小说家而非寓言家的笔法去描写那座倾颓的老屋和狠心的品奇昂一家。他和库珀或后来的福克纳一样，无法断定美国对自己的历史究竟是自视甚高，还是不屑一顾。不过，他同情笔下可怜的人物，鄙夷可憎之徒。他最善于描写受害者和暴徒。品奇昂法官的缺点，他的自负，他的厚颜无耻和自私，完全不是出自虚构，因而也是霍桑笔下最真实的人物。(并不是说只有写实际才是出路；假如他刻意虚构，像《雪影》那样，有时也非常成功。)

霍桑还有一大不足，那和他对"普通人"的看法不无关系，幸而《红字》不曾受此影响。他崇尚普通，对非常之举心怀疑忌。他觉得人类不应互相干预——奇林沃斯的罪过，和伊桑·布兰德的一样，在于"冷酷地褻渎了人类心灵的尊严"。浓厚的兴趣或强烈的感情，对霍桑来说，都几近疯狂；霍林斯沃斯热衷于改革，只差一点就变成拉帕西尼之疯狂。然而一个小说家和艺术家不就是打听他人之事的非常人物吗。霍桑似乎否定了自己的职业；至于他之不喜欢"普通人"，使观点变得更模棱两可。他对知识份子有戒心，但是更瞧不起乡下人。不管怎样说，读者还是喜欢伊桑·布兰德而讨厌故事里那些土头土脑的乡民。

霍桑是在无可借鉴的情况苦苦摸索如何写小说的，这些缺点自属必不可免。他和爱默生及梭罗一样挚诚——这一评价不可谓不高——他对人类命运的认识比他们深刻，作为个作家，任务也更艰巨。我们可以这样说，爱默生和梭罗在写作上没有形式，表明老一派说教性的表达方式已在走下坡路；霍桑在写作上举棋不定，表明一种新的表达方式已在开始。说起来有点矛盾，他却利用了他们所摒弃的过去，一分不多，一分不少。对霍桑而言，即使是他笔下那个阳光普照的美国(理论上是如此)，也不是新的开始。正像奇林沃思对海斯特所说的，

我旧日的信心.....又回到我这里，给我们所作的事情，所受的痛苦，一一作了个解答。你第一步就走错了路，因而播下了罪恶的种子，可是从那时起，这颗种子尽管见不得人，却必然要发芽、生长。

第五章 梅尔维尔与惠特曼

(Melville and Whitman)

赫尔曼·梅尔维尔 (Herman Melville, 1819-91)

生于纽约。父亲经营进口生意，起初业务兴隆，后破产，卒于一八三二年，遗下妻子儿女(后移居纽约州奥尔巴尼)。在亲戚的援助下，勉强维生。梅尔维尔曾在银行工作，也教过书。一八四一年搭捕鲸船阿库什尼特号去南太平洋以前。曾以船上侍者身份去过一次利物浦。一八四二年他在马克萨斯岛弃船潜逃，碰到吃人的野人，后来搭澳洲捕鲸船离开群岛。其后他又到塔希提岛和檀香山闯过一阵子江湖，于一八四四年乘美国号快速带帆战舰返美。开始根据航海经历从事写作：《泰皮》(*Typee*, 1846)，《欧穆》(*Omoo*, 1847，他于是年结婚)，两书均受欢迎；《玛地》(*Mardi*, 1849)、《雷得本》(*Redburn*, 1849)，《白外衣》(*White-Jacket*, 1850)，《白鲸》(*Moby Dick*, 1851)，《皮埃尔》(*Pierre*, 1852)。其中《玛地》使人感到迷惑，《白鲸》不受欢迎，《皮埃尔》彻底失败。其后逐渐放弃写作生

涯，但也完成若干短篇，其中六篇收集在《广场故事》里(*Piazza Tales*, 1856)，和另外两部小说，《伊斯雷尔·波特》(*Israel Potter*, 1855)和《骗子的化装表演》(*The Confidence-Man*, 1857)。他随后转而写诗，其中大部分包括长诗《克拉瑞尔》(*Clarel*, 1876)在内，系由私人出版。一八六六至一八八五年在纽约任海关检查员；终于退休，静度余年，临终前数月写成《毕利·伯德》(*Billy Budd*)，直到一九二四年才出版。

华尔特·惠特曼(Walt Whitman, 1819-92)

生于纽约长岛，是荷兰人和美国北方人的混合血统，父亲是木匠。一八二三年，从曼哈顿越过东河迁居日趋繁荣的布鲁克林镇。一八三〇年辍学去做印刷学徒；一八三八年到三九年在长岛教书，一八四一年到四五年做新闻记者；一八四六年到四七年任《布鲁克林鹰报》编辑在政见上与民主党发生争执；被人认为是一个懒惰的编辑，结果去职。一八四八年小游新奥尔良。一八五一年到五四年在布鲁克林当木匠，用笔记本随手记录诗篇，这些诗于一八五五年结集出版，题名《草叶集》(*Leaves of Grass*)。这些诗篇受到爱默生和另外几个人的赞扬，也受到一些评论家的诋毁，但一般来说，不大受人注意《草叶集》一八五六年再版；一八六〇年三版。一八六三到六五年在华盛顿任公务员及医院看护，照顾内战伤兵。一八六五年出版《桴鼓集》(*Drum Taps*)。《草叶集》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、一八九二年连续再版。惠特曼继续在华府供职，直到一八七三年中风，半身瘫痪，终生未愈。一八七一年出版散文《民主远景》(*Democratic Vistas*)。一八七九年到美国西部和中西部旅行。一八八二年出版自传式笔记《典型的日子》(*Specimen Days and Collect*)。晚年有弟子环侍左右，在文人之间甚为知名，但仍未为一般人所知。一八八八年出版诗歌散文集《十一月的枝桠》(*November Boughs*)。死于新泽西州的坎登。终身未娶。

第五章
梅尔维尔与惠特曼
(Melville and Whitman)

赫尔曼·梅尔维尔
(Herman Melville)

爱默生和霍桑虽然都到过欧洲，但他们像梭罗一样，都只从身边找拾文学上的写作素材。新英格兰纵然不免孤陋，毕竟养育了他们，一如其他新英格兰人，他们确实也从本乡本土摄取了某种灵气。可是梅尔维尔多年在海上漂泊，这就使他远离了纽约和奥尔巴尼那个熟悉的世界。把海洋当做猎取比喻的丰富源泉，当时不只梅尔维尔一人。和他同时代的福楼拜尔(**Flaubert**)就曾在一八四六年说道，"人世间有三大杰作：海洋，《哈姆雷特》和莫札特的歌剧《吉欧梵尼先生》"。要是霍桑当年接受邀请，前往南太平洋作一次航海旅行，在写作上说不定会对他大有裨益。无论如何，梅尔维尔和上述诸人不同。他真的航过海，因此他能够用亲身经历支援他离奇的想象。如果说海洋是种象征，同时它也是一条谋生之道。实在说，在梅尔维尔早期几部作品里，他注意的是写实，但是富有浪漫色彩的写实。《泰皮》给读者描写了一个新鲜而富有刺激性的场面，用自传方式叙述，使看厌了旅游随笔和海上奇谈的读者，观感一新。事实上，虽然有一部分材料是梅尔维尔想象的产品，但他似乎并没有把这本书当做小说看待。他在序文里说，他"急着要把丝毫未加渲染的实际情况叙述出来"。他在那部小说里插印了一幅地图，还加了一些文件式的篇章。(在英国出版时，书名叫做《马克萨斯群岛山谷与土人同住四月见闻录》(*Narratives of a Valley of the Marquesas Islands*)，或《波利尼西亚人生活一瞥》(*A Peep at Polynesian Life*)，就凭这个书名，保证不能把它列入小说一类。)它的文体，大体上说，正是一位旅人在抒发其妙笔文思：

初次来到南太平洋的人，在海上见到那些岛屿，对于它的外貌，一般都会感到惊讶。从那些描写群岛美丽景色的模糊记载里，许多人往往只是想起一幅加了油彩的画：徐徐高起的平原，有清幽的林荫覆地，有溪流萦带.....

《泰皮》是一篇用第一人称自述的记载，写的是一个美国青年的冒险。他和同伴托比私自离船出走。二人爬过一座大山，进入山谷，碰到一些吃人的泰皮人。托比逃脱了，他本人被迫与土人同住。使他吃惊和安慰的是，土人待他很好。这个故事的结尾，写他从野人处逃走，野人一路追他追到海里，一条大船上放下小艇把他救了起来。这个简单故事的要点，在于文明社会的邪恶与野蛮人的美德之间的对照。那些野蛮人，具有内在美，全都无忧无虑。那个美国青年还和其中一个发生了纯朴的但非十分生动的爱情。《泰皮》在创作上固然没有什么重要，不过梅尔维尔在后期比较成功的作品中所表现的主题，几乎具体而微地都可以在这篇东西里找到。在这部书里，他叙述的是旅途和航程中的经历；他谴责白人文明(没有什么独创的见解，引用了卢梭的话)和它那一堆道德法规。他暗示那个流浪的年轻人，不论在自己人中间，还是在野蛮人中间，都不可能得到满足。托比虽然是个快乐而外向的人，梅尔维尔依然说他是一个"你在海上有时遇到的漂泊者，从不吐露他的出身，从不提到他的家，似乎受了什么无可逃避的神秘命运的驱使，在世界上到处流浪。"寥寥几笔，勾画了他在《白鲸》中又提到的那种人物巴金顿，惊鸿一瞥，但使人难忘。

《泰皮》以主人公逃亡结束，在《欧穆》里，故事从这里开始。在这里，梅尔维尔安排了一个更加不祥的环境，那个年轻的美国人现在置身于一艘旧得不能再用的捕鲸船上，船员心存叛乱，船长软弱无能。死了一个人以后，有水手预言，三个星期以后，活在船上的，不会多过四分之一了。这条船显然在劫难逃了。可是紧张局势终于缓和下来，叛变演变成滑稽歌剧的场面，唯一严肃的地方是把塔希提岛奚落了一番。这个岛上的居民身体受到白人疾病的戕害，文化受到善意的传教士的摧残，只有等待绝种的份儿。他们唱着旧日的预言：

棕搁要成长，
珊瑚要伸张，
可是人啊，却要死亡。

轻松愉快的场面又插了进来。叙述故事的人，在他的奇形怪状的老友长鬼博士陪伴下，在岛上到处漂流，直到他打定主意坐美国捕鲸船离开塔希提，故事也就这样一走了之了。

《欧穆》进一步使读者认识到梅尔维尔是个长于描写愉快而生动的回忆的作家。但是紧跟着出版的《玛地》，却是另一回事。《玛地》开始时平铺直叙，虽然文字比较华丽：

我们出发了！下桁大横帆和中桅帆均已扬起；挂有珊瑚的锚在船头吊着晃来晃去；三支最高的桅帆给轻风吹动，轻风像猎犬的吠声一路跟着我们。船桅上下的帆均已张开，帆杠向两边伸出，加上许多副帆，使我们看起来像只张开两翼的鹰隼，将帆影撒在海面上，摇摇摆摆地劈开海水。

在这短短一段文章里，他用了两个直喻和一个新创的副词，在这里可以看到后期的梅尔维尔的影子。不过《玛地》的笔调是活泼的。虽然叙述故事的人抱怨这次出海捕鲸，旅程单调乏味，可是在书中他仍然是个精力充沛、无拘无束的青年。他的教育程度高于同伙，可是同他们并不见外。不久以后，故事叙述人塔纪——在大半部书里他都叫这个名字——决定逃跑，用捕鲸船上一只小艇来行事，带了一个老水手和他同行。他们向西驶向太平洋中一系列岛屿；他们的冒险事迹真够刺激，可是完全合情合理。

跟着形势变了。塔纪在海平线上看到陆地的时候，也看到一条当地土人使用的小船，船上有几个年轻的武士，后来才知道他们都是老祭司的儿子。老祭司坐在船上看守着一个名叫伊拉的可爱的白种女郎，女郎就要给他们拿来祭神了。塔纪为了拯救这个女郎，杀死了老祭司。在这里梅尔维尔突然把故事改变了，把文章写成热闹的通俗闹剧了。

可是他又转了笔锋。塔纪一行到达玛地群岛以后，土人对他敬如神灵。在伊拉失踪以前，他们一直过着神仙般的日子。他打定主意要踏遍群岛寻找伊拉，于是带着四个玛地人(其中有哲人白巴兰札)，踏上征途。大半部书记述的就是以塔纪为中心的旅程，伊拉只不过是他们旅行的借口，故事重点只在他们所看到的事物上面。当然，有时也提到伊拉，也叙述老祭司的三个儿子如何一直在追踪他们，还把两个作者认为多余的人物干掉了。但所有这些，都被洪流般的讽刺和关于玛地世界的思索淹没了。讽刺深度不同，层次也不一样。有些海岛代表人类的愚昧(宗教上的教条主义，对于出身的骄傲)，别的岛屿象征实实在在的国家(多敏诺拉指

英国，韦文札指美国)。沈思默想也同样在严肃与滑稽之间上下波动。塔纪在叙述时与作者合而为一，但是他们会被长时间摆在一边，反而让白巴兰札和其余的人去争论生存的意义。偶然悔尔维尔一塔纪私下也沈思默想，或写些古怪的抒情式的幻想：

梦!梦!金黄色的梦，金黄而无止境，像野花遍地的草原，从里约萨克拉门托向外延伸.....；草原好似没有棱角的永恒：踏扁了的黄水仙叶；我的梦多得像水牛，吃草一直吃到天边，吃遍世界，我用长矛向其中一只刺去，想在它们逃散以前，刺得一个。

他写东西，就像他在同一章里说的，好像一个有神灵附体的人，一心一意去寻找——像他让白巴兰札所说的：

事物的精髓：未知世界里的奥秘；笑声引发的眼泪中的内因，表相下面的真实；粗糙的牡砺壳里的珍珠。

书要收尾的时候，那几个航海者找到了宁静岛，那里充满了真挚的爱与和平。他们请求塔纪放弃对伊拉徒劳的追寻；可是当他发现她已淹死在老祭司给她安排的漩涡里，就独自驾船离开平静的礁湖，驶往汹涌的大海；祭司的儿子们还在追他。开始时的海上船歌，如今成了痛苦的呼声了。从马利亚特或是库珀的理性世界，我们进入了很容易让人想到的爱伦·坡《阿瑟·戈登·皮姆的故事》的世界(这个故事开始时也很合情合理，但以怪异的灾难结局)。霍桑描写这样的场面，会在灾难之前悬崖勒马，对是梅尔维尔和爱伦·坡一样，总有一点欲罢不能。就梅尔维尔而言，是他旺盛的元气，在爱伦·坡，是他的才智，引起了歇斯底里。《玛地》是一部写得歇斯底里过度紧张的书，在创作意图上混乱到无可救药。可是它们不失为一部挺好的坏书。在读精彩的《白鲸》以前，把这本书研究一下，是非常有趣味的。

梅尔维尔写了《玛地》以后，继续写作，几乎没有间断。可是在这个阶段，也许他已经觉察到他把自己和读者搞得过于吃力，便多少回到了《泰皮》和《欧穆》的格调。在《白外衣》里，他写的据说是他在美国战船“美国号”上的经历。《雷得本》详细叙述了他初次来回航行于纽约与利物浦之间的经过。在这本书里他又

以直率的叙述者的身份出现，好像不敢信任自己有虚构的能力似的。文笔也简练了，虽然比起《泰皮》来要柔和。下面是他在《雷得本》里用儿童的眼光对于一幅油画的描写：

上面画着一条看起来很臃肿的喷着烟的船，船上有三个戴着红帽的大胡子，卷起裤脚，正把拖网拖上船来。一角画着一块像是法国风光的高地，上面有一座破烂的灰色灯塔。波浪是烤得焦黄了的，整幅图画看起来古老而圆熟，我常想吃它一块，味道可能不错。

除去"大胡子"这个词以外，这段写得很好的描述，和《玛地》那种华丽浮夸的文字，毫无相似之处。

如上所述，他在短短几年内，写了五部书，可是都不大好列为小说。前三部写的是南太平洋；船上发生的事情虽然不少，是真正使梅尔维尔着迷的，主要还是那些岛屿，或者不如说是那个地区的整个热带风光。另外两部，《白外衣》和《雷得本》，写的不是热带，在《雷得本》里虽然有一段很长的陆上插曲，两部作品对于把船员当做人类缩影，把航程(而非着陆)比喻为人类的命运，表现了极大的兴趣。梅尔维尔在开始写作的那几年，读书既广且深，他的作品里有狄更斯的痕迹，也许在他较晚的《录事巴托比》('Bartleby the Scrivener')之类的作品里最为显著，其中所描写的法律和律师世界里那种沉闷的非人性格，似乎反映的是《荒凉山庄》的情调。人们也不知道梅尔维尔有没有读过英国人内德·沃德所著于一七六〇年最初出版的一本轻快而胡调的小书。这本书名叫《从一条战船看麻木的世界》。它对船长的描写是这样开始的：

他是个巨无霸，或者海神，可怜的水手们崇拜他就像印度人供拜魔鬼一样。由于恐惧而非出于敬爱，甚至有人说他比魔鬼更可怕。

抛开这些可能的根源，显而易见，托马斯·布朗等虽然使梅尔维尔发生兴趣，莎士比亚给他好处却最多。

此外，在他写完第六部著作初稿的时候，他特别钻研了有关捕鲸的事，和它结了解之缘。在上一部著作里，有许多地方看出他对于传统性的记载并不满意，他

希望他的冒险故事有更大的意义。在阅读和结识霍桑以前，没有人鼓励他去注意他所谓的"本体论的中心人物"。可是他在霍桑身上找到了另一个美国作家，关心"表面以下的内涵"，并以小说为表达形式。使梅尔维尔遗憾的是，后来二人的交情日疏。可是在他写《白鲸》时，这段友情对于他却是十分重要的。说不定促使他把这本书改写，获得更深一层的意义，也是由于这段友情。

在《白鲸》中，他选择了一次乘捕鲸船到南太平洋的航行为背景。这次他把焦点始终放在船上，而不是遨游于真的或假想的岛屿之间，这样，他就给自己找到了一个坚实的社会与职业构架。有了现实的根据，他可以任由他的想象驰骋。哲学上的玄想出自实际情况(不像霍桑那样把本末颠倒)。《白鲸》的初稿，很可能在处理上过于偏重记录——有些章节，现在还是这样——模仿的是欧文·蔡斯的著作。在定稿里，把捕鲸的事集中在一条鲸身上——白鲸莫比·狄克和船长埃哈伯对于莫比·狄克的着了迷似的仇恨上面。小说具有极大的力量。它气势磅礴地周旋于刺激与平静之间，在追逐白鲸的三天里，场面达到了几乎难以忍受的紧张程度，最后出现不可避免的灾难——白鲸杀死了埃哈伯，然后像欧文·蔡斯的艾塞文斯被撞毁那样，"佩阔德"号捕鲸船也被白鲸撞毁了。关于动作的描写没人可以超过他，梅尔维尔的功力仿佛在这里找到了适当的表现。他笔下的航程、水手、捕鲸船、船长、那条鲸，都写得栩栩如生：它们都有份量、幅度和色彩。此外再加上丰富的内蕴，这可不像《玛地》里古怪的说教和牵强的探索人生的意义。比如说，伊希梅尔、伊莱贾、加布里埃尔、埃哈伯等小说中人物，都起了圣经上的名字，可是一点都不牵强，这在书中所讲的新英格兰，是自然不过的事情(就像古德曼·布朗的妻子名叫"信仰"一样自然)，这样一来，梅尔维尔就可叫顺理成章地到圣经中去找类似的人物了。

埃哈伯倒有几分像霍桑笔下的典型人物。我们在霍桑的《大红玉》('The Great Carbuncle') 里，看到一个年老的寻宝者，他在山中徘徊，寻找那件宝贵的东西，可是没有希望。

从中得到快乐，那种痴心妄想早已消逝了。我一直在寻找那块倒楣的石头，因为我青春时代的狂想野心，已成了我暮年不能摆脱的命运。追逐是我力量的来源，元气的寄托，和血液里的热，骨头里的精髓!.....我就是放弃了寻找大红玉的希望，

虚度的年华仍然一去不返了！找到它以后，我将把它带到某一个岩洞里，在那里，我将紧紧抱住它，躺下死去，要它和我永远埋葬在一起。

这是一个离群索居的人，被魔鬼迷住的梦想者，像海德格医生和伊桑·布兰德那样，命里注定要过妄自尊大的孤独生活。由于霍桑描写这些人物是误入歧途，他们的邪恶往往难以置信，而且你对大红玉之类的目标，也不能过于认真。然而我们用不了多久就被埃哈伯的性格和他的问题迷住了，他这个“庄严的、不敬神的、神一般的人”，“虽然受了创伤”，还“有他的人性”，而且他的目标是可以让人相信的。埃哈伯像梅普尔神父在他动人的讲道里所讲的约拿一样，是故意造孽，因为“如果服从上帝，我们就必须违抗自己”。可是在同一篇讲道里告诉我们，勇气和骄傲，都是美德：“愿那些反对现世界的骄傲偶像和船长及永远坚持不动摇本性的人们得到喜悦。”霍桑觉得一切过分的举动都是可悲的；梅尔维尔对于人类的潜力有比较宽容的认识，认为无论善恶都是由于把事情做过头一些。这么一来，埃哈伯既是英雄，也是恶人，塔纪决定的只是自己的命运，而埃哈伯却决定了许多别人的命运。

《白鲸》是世界上一部伟大的小说，越读越觉得它有味道。它的一些小毛病，使我们想到梅尔维尔多产时代的作品。在《玛地》里，虽然塔纪被认为是讲故事的人，可是我们不知道到底是谁在讲故事。在《白鲸》里，混乱也很明显。小说开头第一句话，“我名叫伊希梅尔”，响亮地预先通知我们谁是叙述人。然而伊希梅尔采取的是闹着玩儿的态度，吊儿郎当而非锲而不舍，他好像与梅尔维尔过去作品中作者兼叙述人的人物没有两样。“上帝什么事都不让我做完”，他在第三十二章中这样喊道。“这一整本书只是一杯酒——不，只是杯中的一口。啊，时间，力量，金钱，忍耐。”这当然是作者的旁白。土人鱼叉手奎奎格对他很好，伊希梅尔确曾透露过和他的名字比较符合的复杂性，他说、“我的破碎的心和发狂的手不再抗拒达豺狼似的世界”；可是以后在小说中并没有任何情节证明这个青年是那样一种人。一般来说，他很像《泰皮》中的叙述人，他所以和奎奎格相好，也是为了要强调原始的道德价值。然而他把这个主题抛弃了。梅尔维尔似乎发现伊希梅尔是个讨厌的人。前二十八章由他叙述故事。跟着的三章(由“埃哈伯登场，斯塔布跟来”开始)故事显然并未由他叙述，因为他不可能知道别人的独白。后来

虽然又重新让他叙述，但常被弃而不用。我们可以说梅尔维尔犹豫不决到底由谁来负责这部小说，他也不能决定它该是一本什么性质的书。他之竭力模仿莎士比亚武的独白，我们可以认为，他是想借此来给小说开拓一些宽度(只是手法有欠高明)，把它从伊希梅尔的狭小天地中挽救出来。故事一路发展下去，的确《白鲸》很快有了改进；我们可以说塔纪已经分成两个部分，即伊希梅尔和埃哈伯，不过伊希梅尔和梅尔维尔仍在抢着叙述故事罢了。

我们必须重复一遍，这些只是无关紧要的缺点。话虽如此，把这些缺点拿来和梅尔维尔的下一部作品《皮埃尔或者是暧昧》对照观察则仍有其重要性。梅尔维尔写完《白鲸》不久就写《皮埃尔》，他在完成《白鲸》时，心里一定有了《皮埃尔》。和《玛地》一样，《皮埃尔》失败得非常惨，可是出奇地让人难以忘记。在这部小说里，梅尔维尔初次离开海洋和遥远的地方，而用第三人称来写当代的美国。皮埃尔是一个得天独厚的青年，命运给了他一副漂亮的仪表、良好的家世、才能，甚至一个美丽的未婚妻。后来另外一位女郎进入他的生活。她说她是他所敬爱的亡父的私生女。他非常喜欢这个女郎，知道母亲永远不会承认她，也不会容忍丈夫的过失。经过一阵子哈姆雷特式内心煎熬——那时皮埃尔读的书里面就有哈姆雷特——在近乎愚蠢的宽宏大度驱使之下，他把他的异母妹妹借到纽约，让人相信，他由于突如其来的迷恋而娶了她。他这种行为的确惊人，母亲活活被他气死，未婚妻也让他打击得一蹶不振。他一文不名，把异母妹安置在破蔽的寓所里，开始以写作为生。但是他在绝望中写作的，写出来的是一本疯狂的书，哪个出版商都不肯碰它。故事以流血惨剧结束，所有主角全都死亡。《皮埃尔》大部是赶时髦的闹剧，中间夹杂一些对了当时文坛和社会改革分子滑稽可笑的讽刺。像爱伦·坡笔下的许多主角一样，皮埃尔其实是作者的一个投影，他也同样透露了作者和美国疏远的程度。过去梅尔维尔是个狂热的民主主义者，譬如说他也像惠特曼那样，反对他所谓的莎士比亚对于贵族阶级的奉承。然而渐渐的他的民主信念有了限度，公众的愚妄(一部分表现在对于他自己作品的态度)，和人类邪恶的表露，使他的乐观情绪受到打击。他把皮埃尔写成一八〇〇年型的贵族，生活在一八五〇年时的美国，只有痛苦和无依无靠。以前他还可以设法辨别人民与公众的不同，现在只能用一个名叫“普洛蒂努斯·普林利蒙”的人写的小册子来安慰皮埃尔了。这本小册子说普通人可以达到的最高的目标，只是一种善良的权宜

之计，即使是最为杰出的人，他能达成的善，也不会比这个更加严密：整个看法都被一种超然的态度缓和下来了。这本小册子对于皮埃尔也没有产生任何好的影响，因为他信手一放，不知道把它放到了什么地方，反正他也不会比塔纪和埃哈伯更有理性。然而这正足以证明梅尔维尔的垮台，因为三年以前他还能在《雷得本》中说

高于这个世界的世界，哥伦布时代以前虔诚的人所馨香祈求的，在新世界里找到了；首次碰到这些地方的深海探测锤，把地上乐园的土壤带了上来。

梅尔维尔在《皮埃尔》问世以后，慢慢放弃了写作生涯。他继续写了几篇散文，包括一部异常枯燥的历史小说《伊斯雷尔·波特》，叙述故事的美国人，无原无故在伦敦过了四十年流亡生活；还有《骗子的化装表演》，在这部小说里，梅尔维尔坐了密西西比河上比较平凡的轮船出去航行。约莫在这个时候，梅尔维尔的朋友霍桑说他，“他既不能相信，又不能任令自己不信，因为他为人诚恳，敢作敢为，他在二者之间必须有所选择。”《骗子的化装表演》显示的就是这种百分之百的困惑。故事中的每一样东西可能是另外一样东西，一种假托，一种前后矛盾的事物。在这个例子里，梅尔维尔所写的航行，是在万愚节那天进行的，乘坐的是挖苦地命名为“诚实号”的轮船。船上有一连串坏蛋或是骗子——看上去是以各种形相出现的同一个人。美国人动不动就想骗人还是被骗，是一个大有可为的题材，跟着我们就会在马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》里看到那一对旅游中的无赖。但是梅尔维尔并不以逗乐为满足，不管它有多可笑。因为他对真实与幻影念念不忘，他让读者看了他的故事，像“诚实号”船上那些旅客那样莫名其妙。有信心是聪明还是愚笨。我们对待信任，应该全部相信，还是全不相信。如果说自己骗自己是快乐的一个先决条件，难道骗子不是一个非常必需、甚至万万少不得的人吗。酒醉之后是使现实模糊不清，还是更加接近现实了呢。这部小说的用意，一如《伊斯雷尔·波特》和梅尔维尔在一八五〇年代写的几个短篇，好像都是“普洛蒂努斯·普林利蒙”小册子的变种。南方各州酝酿脱离联邦；继梭罗宣布脱离社会，废除奴隶主义者加里逊当众焚毁美国宪法以后，梅尔维尔在这里暗示，我们说不定可以看客的身份逃过这场劫难。脱离并非永远可能，谁都不能像梭罗脱离得那样干净利落：“班尼托·西兰诺”陷在邪恶的网里，完全为心术不正

的黑奴巴博所控制，他只能"跟随他的领袖"照样死亡。或者，就是逃脱了，我们也会像《录事巴托比》那样死去。这并不是说梅尔维尔已经江郎才尽，或者他在这个时期写的短篇都是失望消极的。事实上有一篇《苹果树桌》，就用了一个有希望的象征，"强壮而美丽的甲虫"，木料虽已制成家俱，它还是从里面钻了出来，梭罗的《华尔腾》，也是以美丽的甲虫结束的。有些短篇虽然很好，然而它们所表现的是梅尔维尔已经不再愿意和他的环境奋斗了。

一八六一年内战爆发的前几年，梅尔维尔由散文转向诗歌。等到他死的时候，写成的诗足以印成一大厚册。长诗《克拉瑞尔》尚不包括在内。这首长诗写的是参加圣地来去的情形，既写实又有象征性。我们可以把爱默生批评梭罗的话拿来用在梅尔维尔的诗人他的天分要比他的才能好得多。梅诗在技巧上是拙劣的，或者只有十几首诗和《克拉瑞尔》的某些片段，读了让人觉得十分满意，就是这少数诗在音韵上也不是完全无懈可击的。其中写得最好的是有关内战的几首。在梅尔维尔的眼里，一如在惠特曼的眼里，内战是一件十分悲惨的事，就某一点而言，证明他没有看错：

自然的黑暗面现正倡狂
(啊!乐观者的欢呼在失望中逡巡逃避)

不过他对美国留下来的信心，始终没有完全消灭，使他悲哀地揣测，即使得到胜利，也会像人的最后堕落：

开国元老的梦想将会逃逸无踪。
将来世世代代如此
正如过去世世代代一样。

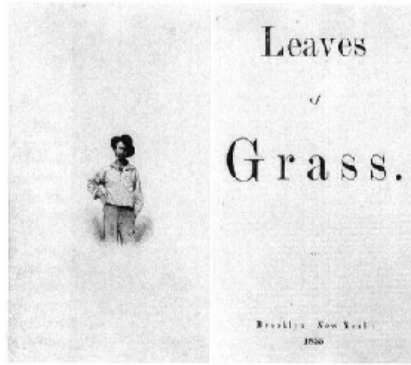
不过这场冲突使他恢复了他的人类尊严感。战争结束以后，在七十和八十年代，梅尔维尔的诗主要是劝人接受现实。有时，比如在《大冰块》('The Berg') 和《马尔代夫之鲨》('The Maldive Shark')中，有了沉重的忧郁，有时它又提升到幽怨的挽歌或的情调：

何处是我们漂泊过的世界，内德·布恩。

梅尔维尔最后一部作品是《毕利.伯德》(*Billy Budd*)，一篇相当长的短篇小说，似乎是梅尔维尔一生中的一个尾声。在这篇小说里，他又回来叙述船上生活，和船上从上到下严格的纪律与生活中诗一般的情趣。同时他又回到他在早年爱好的一个构想，一个伊阿戈型的坏蛋(如《白外衣》中的布兰德和《雷得本》中的杰克逊)，这种人的动机纯粹是邪恶的，因之他不像一般小说中的反派人物，他固然应该受人憎恨，但更应该受人怜悯。纠察长克拉加特诬告纯洁青年毕利.伯德鼓动叛变，被毕利打死；毕利必须偿命。克拉加特是邪恶的，不过他对于毕利的憎恨，是一种用细微的笔触处理的感情冲突。不过人们把毕利的基督般的本性和维尔船长慈父般的性情，说得未免过火，为了要证明这一点(根据一个解释)，梅尔维尔终于在基督教义里找到了安息的地方。无论如何，毕利被认为是无辜的，维尔是公正的。然而要毕利来负担晚近批评家对于他所作的诸般解说，他就显得过于单纯了；也许梅尔维尔好高骛远的日子已成过去，这时宁愿用一个历史寓言来说明无辜的牵累，寓言讲的是在过多的平等之后，要强加一点秩序。秩序是不大公平的，不过对于疲倦的人都是一种安慰。难道毕利.伯德没有一种消极的、被虐待的性格。梅尔维尔似乎在说，失败为人人所不能免，为什么还要像塔纪、埃哈伯、皮埃尔那样去奋斗呢。我们宁可像毕利那样，振起一种悲哀的不可了解的尊严，像《欧穆》中那些塔希提人的尊严，

"就只把那些腕上的镣铐解开，
让我好好地翻过身，
我困了，带着湿泥的海藻缠绕着我。"

华尔特.惠特曼
(Walt Whitman)



(American Memory Collection, Library of Congress)

和梅尔维尔同时代的华尔特·惠特曼，也是纽约州人。二人之间有一些相同之处：有热情洋溢的一面，也有退缩的一面；有男性的精力，也有女性的(或者同性恋爱的)沉静。惠特曼的《曼纳哈塔》('Mannahatta')写道：

匆匆的和闪耀的流水的城市！塔尖与桅樯耸立的城市！蹲在海湾里的城市！我的城市！

听起来很像《白鲸》第一章里的"海岛城市曼哈托斯，周围一带尽是码头"。在同一本书里，梅尔维尔也像惠特曼那样歌颂民主的尊严，"一条挥舞十字锹或者敲打铁钉的臂膀"。他们两个对于海洋都有无尽无休的兴趣：惠特曼认为它是伟大的有节奏的脉搏，波涛放荡，像他的诗的那种格调。在梅尔维尔的作品里，也有惠特曼诗里那种超验论的说法："啊自然，啊人的灵魂！" 埃哈伯喊叫，"你们之间的相像是多么难以言传啊！最小的原子也不活动，也不依赖物质而生存，然而，却与人心心相印。"

当然梅尔维尔和惠特曼(两个人仿佛没有见过面，对于彼此的作品也漠不关心)在别的方面是不相同的。虽然梅尔维尔像惠特曼一样具有一种新英格兰气质中所缺乏的热情和活力，但在心智方面，他和他的朋友霍桑的关系，似乎比对惠特曼更加密切；在阳光照射着的波浪下面藏有妖怪，和沉船的威胁。我们在惠特曼的作品里就找不到这种隐藏着的灾难；惠特曼在对比之下比较接近爱默生，虽然他后来不大愿意承认，早年他受爱默生作品的影响非常之深。下面这两段话都是从他们的笔记里采摘下来的，从里面可以看到二人的近似。先看爱默生：

二三十年来我写的和讲述的东西，有人一度认为新奇，而我现在并没有一个弟子.....我乐于把他们从我身边赶开。如果他们缠在我身边，我还能做什么呢。他们会妨碍我，打搅我。我因为没有门生而感到自豪。假如学派不能创造独立见解，那么我便要说它的洞察就不怎样纯洁了。

惠特曼是这样说的：

我不愿意做一个伟大的哲学家，树立任何学派。.....不过我愿意把你们之中的每一个人带到窗前.....我用左臂搂着你们的腰，用右手把无止境无源头的路指给你们看。.....我不能——上帝也不能——替你们走这条路。.....

这些话当然并不尽同，可是极其相似。有过一阵子，批评家惯于赞扬霍桑和梅尔维尔能够"辨识邪恶"，以不屑的神气指责超验论者，特别是爱默生，说他们缺乏这种能力。我们并不反对对辨识派礼遇有加，可是难道我们同时非把非辨识派赶出后门不可。说不定文艺批评永远是对某些人有欠公正，对另外一些人又过分偏袒了。可是好像值得遗憾的是，最近有一本很有份量的书，为了称赞霍桑，骂惠特曼不论"在哪一方面"都是霍桑的对头，说他"败坏了美国的诗歌和散文，比美国任何一方面的影响败坏得都厉害。"事实上，惠特曼，一如所有伟大的作家，都是独一无二的；从严格的意义上说，他不是任何人的对头。然而惠特曼的作品确实极不平衡，一般而言，新英格兰超验论者受人攻击的地方，也正是他受人攻击的地方。"超验论的意思是，我们的有学问的太太说(说的时候还把手一挥)，稍稍超出人世以外。"我们可以把爱默生在一八三六年写的这段札记，和惠特曼的解释(见于他匿名对自己诗的批评!)加以比较，惠特曼说那些诗句仿佛永远"没有写完，没有定稿"，"永远余意未尽，暗示世外还有一点什么"。像爱默生一样，他被人指责过分乐观和不拘形式。他的目标，用他自己那句出名的话来说，"主要是.....自由、充分而真实地记录一个人(生活在十九世纪下半世纪的美国的我)"。他要做一个"人的诗人"，为全体美国人(为全人类)说话，因为他知道所有的人基本上都和他一样。桑塔亚纳反对他，认为这个学说过于幼稚，说惠特曼的直觉里没有内涵。..劳伦斯在许多方面都称赞惠特曼，唯独谴责他对于超验论自命不凡，他居然能说(使用的字句使我们记起爱伦.坡的"天上的合一")"我是万

物，万物是我，所以我们都是一存在中的一个东西，像那个'尘世蛋'，它已经坏了好久了。

有的人不喜欢惠特曼的另外一些方面，这些，人们在爱默生的作品里是找不到的：例如他的沸腾的爱国主义(这也许是家传，他的父亲给他三个长兄起的名字是乔治.华盛顿，托马斯.杰斐逊和安德鲁.杰克逊，这种做法，当时并不罕见)，以及他把量和质等量齐观等等。南方诗人拉涅尔认为惠特曼的论调似乎是说，"因为草原辽阔，所以放荡值得钦佩，因为密西西比河长，所以美国人个个都是上帝"。拉涅尔想到的大概是下面这样的文字，这一段是从《草叶集》一八五五年版序文中摘下来的：

这里不仅是一个国家，而是许多国家丰富的总合。这里的行动，幕后没有指挥，冲破一切繁文缛节，一大片一大片地浩浩荡荡向前进。

或者这一段，见惠特曼一八五六年《致爱默生书》：

世界上现有巨大的两对、三对、四对圆筒印刷机二十四部，由蒸汽发动印刷，其中二十一部在美国。

这些话使我们记起塞缪尔.巴特勒的批评，他说美洲不应该一下子就被发现了，应该一块一块地发现，每块都有法国或德国那样大；也使我们记起爱默生的感想，"我期待惠特曼歌颂国家，可是他只开了一个清单，似乎就心满意足了。"

这些清单曾再三受到人们的揶揄和讥笑。他使用的辞汇也是一样，爱默生说他的辞汇是《薄伽梵歌》和《纽约先驱报》奇妙的结合。他过分使用某些词语如丰饶的、圆满的；他闹过大笑话(心里想用种子的，却用了犹太族的)。他创造一些奇怪的字尾；他借用外国文字，特别是法文。他使用骨相学的字眼。其结果往往极其好笑：

他们的相貌新鲜坦诚，他们的骨相丰饶坚决。……

在你的灿烂的蒸蒸日上的学者阶层，在你的声嘶力竭的讲演家里面，
在你的信奉圣洁的诗人和广人无边的学者里面。

他以同样值得怀疑的热情，赞扬一幅描绘卡斯特最后一役的油画，在同一行诗里用了可爱的与可笑的词藻，在以后的版本中他也不肯把它们删掉。他经常修改他的诗篇，但并非每次都有改进。

事实上，惠特曼最坏的诗，坏得让人难以想象。他对他的奇怪的文体，就像一个野人对于他从别人的垃圾桶里取出来的礼帽那样夸耀。到了晚年，他装腔作势，瞎吹乱夸，留了一把大胡子，一派做过木匠的基督神气，这正是使许多人反胃的那个惠特曼，而环绕他左右的弟子们，和他一样古怪。但是那些不怕麻烦设法和他接近的人，便会发觉他的缺点反而衬托出他的成功。这个平凡的记者，这个发表文章说明"劳动人民的显然命运"，并为他们争取一个"象样的住所"的人，不知道怎样会想到了一个主意，用他自己认为一定会成为一种绝对新颖与适当的形式，来歌颂人类和美国。所有他的各种爱好和经验都获得发展：母方的教友会思想；莎士比亚与歌剧——在公共场所听到唱说其辞句后心里的兴奋；使他对于自己的性情感到安心的骨相学；远比骨相学体面的其他科学，在这方面他和爱默生有点相似，从里面找到了宇宙的哲理；马丁·塔珀流动的诗体；乔治·桑的小说《康素爱萝》(*Consuelo*) 及其续篇《鲁城的伯爵夫人》(*the Countess of Rudolstadt*)，这可能和他自命为人类的发言人有点关系；爱伦·坡，他向他指出长诗的无当；百老汇的人群，或是布鲁克林渡船上的人群；从大西洋上涌来的浪潮；乡间可爱的季节变换；大陆的辽阔，从他居住的地方一直向西海岸不断延展：所有这些以及许多别的东西，他全写进一八五五年他三十六岁那年七月间在纽约出版的初版《草叶集》中了。它收集了十二首诗，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话极其类似)和诗一样，坚持类似爱默生阐明的真理：平常人的神圣，和他们神奇的循环不已的形形色色的生活。不过它们的风味完全和爱默生的不同。后来经过修正、增补、迭次出版的《草叶集》也是一样。不错，它们是表现了爱默生似的自满，特别是在最初几版里。可是表现的方式并不相同：有时声音比较粗糙，有时语气又过分欢乐，几乎和爱默生冷冰冰的说教，同样使人生厌，然而在感觉上给你一种热情，使你不能对它置之不理。惠特曼最好的诗篇远比爱默生的灿烂：惠特曼某些诗句里有一种早晨的欣悦，爱默生就没有能够把它注入自己的诗篇：

看那东方的破晓!
些微的光使无边的疏稀的黑暗渐渐消失,
空气的味道很好。.....
我听见鸟在聒噪,麦在习习摇风,火舌低话,树枝毕剥着烧我的早餐。.....
我在街上走、我在河上过、看到和听到的最小的东西上都挂着晶莹如珠的光华——
—

谁能抗拒这样的诗句,还去斤斤计较这能不能称为诗. 这样的句子,我们觉得惠特曼说得不错,正是"分得平均的丰餐,这正是可以疗饥的肉食".

即使我们同意说这些诗的寓意没有霍桑的深刻(虽然事实上并非如此),这一类的诗也只是惠特曼的一个方面。马克斯.比尔的漫画中的滑稽的惠特曼改了样子,变得微妙起来了。然而就是在最初几版里,他也远不如攻击他的人所说的那样喧嚣。他是有一点落落寡合,"不论在局内,还是在局外"。在他那个时代,有些批评家说他最喜欢宣扬家丑,果真如此,他又显得过于躲躲闪闪了。"暗示"这个词,他说最足以说明他的诗情,在他的待里,"每一句每一节都有往往在表面上看不到的内蕴。"可能因为他本能上想遮掩他的同性恋倾向,某些地方显得有些晦涩;无论如何,这和传说中外倾性格的惠特曼并无关系。试看下面这些奇异而可爱的诗句:

永远是坚实的不沈的土地,
永远是吃的吃,喝的喝,永远是日出口落,依然是大气和不停的潮汐,
永远是我我和我的邻人,爽快、邪恶、真实,
永远是古老的不能解释的问题,永远是那刺痛的手指,是那心痒和渴望的气息,
永远是使人厌烦的枭鸣!枭鸣!直到我们找到那阴险的家伙藏身的地方,揪他出来,
永远是爱,永远是生命啜泣的泪水,
永远是额下的绷带,永远是死的抬架。

我们可以从《自我之歌》中找到五十节诸如此类使人迷惑的诗句。他也没有在这首诗里，或者在他的全部作品里，坚持说世上没有不公道与痛苦。他说："痛苦是我换洗一次衣服。"他也会痛诋他的祖国：

除了让你想到苦役以外不能想到别的！

谁也不能朝着他的目标前进！

— — — —

让日月去罢！让风景接受观众的欢呼！让星辰之下只有冷漠！

上面这几行诗摘自《回答》('Respondez!')，这首诗在以后几次出版的《草叶集》里被他删去了，但是这首诗里所表现的愤怒和沮丧，也可以在别的诗篇和《民主远景》里找到。

不过，沮丧并不是惠特曼主要的诗情。把喜乐分散在人生 "爽快、邪恶、真实" 的特性里，这才是他对于死后求取永生的看法：

极小的嫩芽表明世间其实并没有死，

即使有死，它也导致了生，而且并非到了最后死亡才终结，

一有生命，死亡就终结了。

— — — —

什么东西都走向前，走向外，生生不息，

死并不是想象中的那个样子，而要幸福些。

惠特曼年事渐长，越来越想到死的问题——不过他认为死只是一个生命与另外一个生命之间的插曲。对他而言，死亡没有痛苦，说真的，他在十分年轻时已开始向生命告别了。他在四十几岁写的那首《裹伤者》里，就曾说过：

像个弯腰的老人，我来到新的面孔之间。

说不定是内战中那一段医院生活，加速了这个进程。正像一位希腊史家所说的，平时父死子葬，战时子死父埋。在当时的美国作家里，只有惠特曼与梅尔维尔充

分了解内战的悲惨意义。他觉得自己是个父亲，当他看见整个美国，在饱尝战场上的苦难之后，躺在外科医生的刀下，他把他的感情宣泄在凄惋而庄严的诗句里：

话最重要，像天空那样美，
美到战争和所有杀戮行为到时都已完全消灭，
死亡与黑夜一对姊妹的手一而再再而三地不断轻轻洗揉这个污秽的世界。

同样宁静的炉火纯青的意境，也表现在他悼念林肯之死那首伟大的《上次丁香在门前庭园盛开的时候》里。

惠特曼在一八五五年版《草叶集》的序文里写道："在所有人类之中，伟大的诗人是心气平和的人。"这句话在《蓝色的安大略湖滨》又出现过一次；心气平和最足以总括惠特曼特别的性情。他觉得骄傲之中可以、也应该带有谦逊。民主的地位最为崇高，但是在惠特曼的诗中是以自然界中最卑微的草来象征的；他心目中的新人，说的是"草一般简单的话"。他认为，说人生一如古典建筑那样精确，是子虚乌有的事；它毋宁像自然界的一个物体：自有其有机组成，不过形式是意想不到的，不对称的，甚至是任性的。他在一次关于剧作《阿伯拉罕·林肯之死》的讲演中说：

主要的事件，谋杀的发生，就像任何最平常的事件那样平静，那样简单，比如说植物生长时蓓蕾或是豆荚的进发。

他在这里一点都没有咆哮——在那样的场合有多少人能够不咆哮呢。——他解释那个事件有如讲解自己的诗，"在诗里，事情的发生，一如在自然界中，好像没有照顾到部分，也没有特殊的目标"。他还在另外一个地方谈到他自己的时候说，诗人把"他的韵律和均一藏在诗的根底，本身是看不见的，而是像花丛中的丁香一簇簇四处怒放，终于结为浑成一体的东西，如西瓜、栗子或梨。"他对于和他同时代的诗人缺乏自发性和真实的敏感，感到惋惜，例如对坦尼森的诗：

英国社会生活的气息.....像一种看不见的气味弥漫在篇页之间：那种懒散、传统、奇癖、庄严的无聊；爱的饥渴，就像深藏不露的脊髓；.... 古老的房屋和家俱.....

到处是发了霉的秘密；那些青青的草木、墙上的长春藤、壕沟、英国户外的风光，窗子里面晒着太阳嗡嗡作声的苍蝇。

我们从他这段批评诗无生气的精采论述中，可以看出惠特曼对于诗人的看法，他认为诗人不应该像"法官断案那样来看待事物，而是应该像太阳之临照软弱无力的东西"。

像任何一个诗人讨论诗人作用的理论，惠特曼的看法也只是他个人的看法。但是他这个看法传播得比较广。我们可以同意惠特曼的批评者的说法，如果他鼓励未来的美国诗人完全依靠发狂似的诗人的直觉，接受他的忠告是有危险的。在他大谈诗人，比如说他在新旧世界之间提出对比，极力歌颂拓荒者，或是假定普通美国人将一致起来欢迎他们"声嘶力竭的讲演者"时，必然最不受欢迎。他笔下那种朋友和同志的美国可能让人看了有点难为情；说来真有点讽刺意味，目前他的诗篇里面最为大众所熟知的一首诗，反而是那篇完全守旧的《哦船长！我的船长》('O Captain! My Captain!')。不过，假如说他的最"大众化"的诗是他最弱的诗，他曾竭力向群众呼吁，那倒是典型的美国作风，一点都不错。他在这一方面的失败并没使他感到难过。假如一个诗人不能向人类说话，他至少可以为人类说话(如果他做得好的话)；这正是惠特曼所做的，而且做得非常出色。

第六章

其他新英格兰作家

绅士派诗人和史家

(More New Englanders: The Brahmin Poets and Historians)

亨利·沃兹沃恩·朗费罗 (Henry Wadsworth Longfellow, 1807-82)

生于缅因州的波特兰，在博多因大学读书，与霍桑同班。一八二六至二九年在法国、西班牙、义大利和德国旅行。回国后任博多因大学近代语言学教授，直到一八三五年。是年再赴欧洲，返国后继蒂克纳出任哈佛大学法文及西班牙文教授。随后因不满教书生涯，一八五四年辞去教授职位，专心致志于文学。那时他已以

下列诗文作品蜚声国际：《海皮里昂》(*Hyperion*, 1839)，《夜吟》(*Voices of the Night*, 1839)，《西班牙学生》(*The Spanish Student*, 1843)和《伊凡吉林》(*Evangeline*, 1847)。《海华沙之歌》(*Hiawatha*, 1855)，《迈尔斯·斯坦狄什的求婚》(*The Courtship of Miles Standish*, 1858)与若干后期作品出版后，声誉日隆。他两次结婚，两个妻子都在悲惨的境遇中去世。

詹姆斯·拉塞尔·洛威尔 (James Russell Lowell, 1819-91)

生于麻省塞勒姆的坎布里奇。哈佛大学毕业。一八四四年娶热心社会改革的玛丽亚·怀特为妻，在她的影响之下，写了多篇反对奴隶制度的文章。早年以《写给批评家的寓言》(*A Fable for Critics*)和《比格罗诗稿》(*Biglow Papers*)初集(两者均于一八四八年出版)，知名于世。玛丽亚·洛威尔死于一八五三年，此后他对于改革的兴趣逐渐降低。一八五五年继朗费罗之后任哈佛教授，数年后开始大量写诗与散文。他是《大西洋月刊》(*Atlantic Monthly*)的首任编辑，也曾为《北美评论》(*North American Review*)工作。一八七七至八〇年任美国驻西班牙公使，一八八〇年至八五年任美国驻英公使。

奥利佛·温德尔·霍姆斯 (Oliver Wendell Holmes, 1809-94)

生于麻省塞勒姆的坎布里奇。哈佛大学毕业。曾去法国学医，返国在达特默思执教后，于一八四七年出任哈佛解剖学及生理学教授，直到一八八二年。在波士顿与坎布里奇文化及社交活动中声名卓著。起初以善讲故事与写诗在国内为人见重，随着《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)，《早餐桌上的诗人》(*The Poet at the Breakfast-Table*, 1872)以及其他著作的陆续出版，其中包括三部小说和几本诗集，使他的名声也传到了国外。其子小霍姆斯，亦为哈佛杰出人物，声誉不在乃父之下。

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

生于麻塞诸塞州塞勒姆镇。哈佛大学毕业。一八一五至一七年在欧洲旅行，开始致力于历史研究。其呕心杰作《费迪南德与伊莎贝拉史》(三卷, *History of Ferdinand and Isabella*, 1838)出版后一举成名——朗费罗说他是"一个显著的例子，恒心与毅力可使人大有成就"。继而着手编写《墨西哥征服史》(三卷, *History of the Conquest of Mexico*, 1843)，跟着又出版《征服秘鲁》(两卷, *Conquest of Peru*, 1847)。去世时出版了三卷《菲利普二世传》。

约翰·洛思罗普·莫特利 (John Lothrop Motley, 1814-77)

生于波士顿，哈佛大学毕业。在德国进修两年后回波士顿攻读法律。写成两部小说《莫顿的希望》(*Morton's Hope*, 1839)与《快乐山》(*Merry Mount*, 1849)。开始研究荷兰史。结果出版了《荷兰共和国的兴起》(三卷, *The Rise of the Dutch Republic*, 1856)，《统一尼德兰史》(四卷, *History of the United Netherlands*, 1860, 1867)，与《巴内韦尔德的约翰传》(二卷, *Life and Death of John of Barneveld*, 1874)。一八六一至六七年出任美国驻奥地利公使。一八六九至七〇任驻英公使。旋被召返国，但并非由于他的过错。

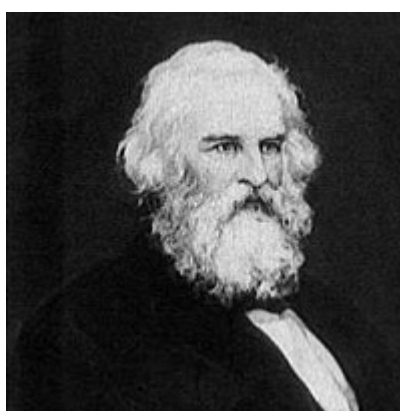
弗朗西斯·帕克曼 (Francis Parkman, 1823-93)

生于波士顿。哈佛大学毕业。一八四三年到四四年在欧洲旅行，一八四六年到美国西部旅行，过分的劳累损害了他的健康，不过也使他写成了《草原千里》(*Oregon Trail*, 1849)。尽管健康情况恶劣，他还是专心致志于编写一系列的英法在殖民地美洲斗争史。《庞提亚克谋反始末》(*History of the Conspiracy of Pontiac*)首先于一八五一年出版。经过一段时间休息以后，又出版了《法国在新

世界的拓荒者》(*Pioneers of France in the New World*, 1865), 其后继续写足了六卷, 以《半个世纪的冲突》(*A Half-Century of Conflict*, 1892)结束。他也写过一部小说《家臣莫顿》(*Vassall Morton*, 1856)和一部关于园艺的书, 他在哈佛还当过园艺学教授。

第六章

其他新英格兰作家



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

内战过后那几年里, 如果问起美国当时的大作家有谁, 很少人会提到梅尔维尔和惠特曼的。他们一定会提到爱默生, 说不定还会提到教友会诗人惠蒂埃, 两个都是麻省人。然而地域观念会使他们想到上面所列的那些人: 他们不仅和麻省有关, 而且和波士顿(与坐落在附近的坎布里奇的哈佛大学)有关。他们的声誉, 在他们那个时代, 实在大得惊人: 像朗费罗的《生命颂》(*Psalm of Life*)那首诗, 波德莱尔对它非常熟悉(这我们可以在他的十四行诗"Le Guignon"里看到), 一个在克里米亚作战的英国士兵对它也一样熟悉, 有人听见那个士兵在塞瓦斯托波尔临死以前背诵《生命颂》中的句子。

今天完全不是那么一回事了。即使我们对那几个文学家还存有敬意, 他们的著作(可能帕克曼的除外)已不再受到广泛的阅读。那些名噪一时的诗人, 在今天的教

科书里，已被毫不客气地挤在一起，列为短短的一章。不管是史家还是诗人，全都黯然无光，连明智派和非明智派都比不上了。爱默生不是在他的日记(一八四一年十月)里说过"国家街对于超验论的看法是，它可以使合同失效吗"。几年以后他又在日记里写道：

如果苏格拉底在此地，我们可以去找他同他交谈；至于朗费罗，我们就不能找他和攀谈；他那里是一所宫殿，奴仆成群，美酒罗列，衣饰华丽。

朗费罗不是在一八四〇年十二月也写过"整个坎布里奇如今只剩下一个超验论者了——而他只不过是个助教！在神学院一位也没有了；那班受影响的，一去不返了"这样看来，我们看到的不是康考德单纯的世界，倒有一点像惠特曼幻想中的坦尼森时代的英国。那是一个商人或绅士派文人充斥的波士顿(绅士派这个词是绅士之一奥利弗·温德尔·霍姆斯首先采用的)。这些绅士们生下来就有一根银羹匙从嘴里伸了出来，一般是在哈佛读书(或者是教书，通常是读了又教)，讨厌民主和边远地方，也讨厌当代问题；他们都只向欧洲和往事中去寻求慰藉；对于他们的时代和国家则了无所知；他们过于文雅了。

这样的指责川流不息，正如佛农·巴灵顿所施加于绅士派文人身上的那样。巴灵顿的"杰斐逊主义"倾向是人所共知的，不过有那么多美国学者同意他的看法，以至使攻击这派文人成为当今美国一种全国性的娱乐了。说是娱乐其实也没有什么好玩的，过去把他们捧得太高，如今又成了坐待攻击的目标。这种游戏一直受人欢迎，一定还有别的原因。就是绅士派这个观念——正是这观念！——和这件事有点关系！我们在前面说过，美国缺少一个自信的保守主义的传统，绅士这个字成了受人诅咒的名词，意思和势利鬼不相上下。对于非波士顿的美国人来说，绅士派文人不仅势利眼，而且心地偏狭，过于沾沾自喜，在精神上太过奉承英国(格威尔和莫特利还做过驻英公使)。宾夕法尼亚大学的帕蒂教授说得不无道理：巴莱特·温德尔的《美国文学史》，实在应该改名为《哈佛大学文学史兼论美国次要作家》。到了一九〇〇年，这类强调性的著作开始显得有些荒谬可笑了；这些著作使非波士顿人看了生气，倒不是因为它们荒谬，而是因为它们写的大部分都很真实。波士顿在十九世纪大半时期是美国的文化中心。第一流的文人都聚集在那里或是邻近的新英格兰地区。它有良好的出版社，和出色的刊物——《北美评

论》创办于一八一五年，《大西洋月刊》创办于一八五七年。只有波士顿——坎布里奇勉强可以和遥远的英国文化中心牛津或康桥相比；也只有在波士顿你才可以举出一些名门世家(如诺顿、洛威尔、亚当斯、霍姆斯、洛奇等家族)值得和比如说英国维多利亚时代的特里维廉、赫胥黎、韦奇伍德和斯蒂芬斯等望族相提并论。《大西洋月刊》登载的文章有一大部分出自波士顿文人之手：爱默生在一八六八年讲过一个故事，"一次，大西洋俱乐部开会时，有人把《大西洋》新出的一期送了若干份进来，每人抢着站起来拿了一本，个个坐下去捧读自己的文章"。我们可能认为这是典型波士顿人的个性。不过《大西洋月刊》编辑除了向波士顿还能向那里去征稿呢。《大西洋月刊》刊载了蒙威尔斯的处女作，一首诗；它选用了朱厄特一篇小说的故事，那年她才十九岁；他们把园地开放给年轻的亨利·詹姆斯，也开放给马克·吐温。如果说他冷落了梅尔维尔和惠特曼，其他的美国杂志，也几乎莫不如此。除此以外，在内战以后那几年，美国的杂志只要是美国作家文章就照登不误，但好的实在不多。事实上波士顿是个使人恼火的目标。在美国它最像一座学院，然而它没有学院这两个字使人联想到的那么反动那样麻木不仁。许多对于它的攻击，包括巴灵顿的攻击在内，都是不公平的，而且还有点时好时坏，譬如说，巴灵顿对于奥利弗·温德尔·霍姆斯的缺点一味攻击不肯放松的时候，他反而把霍写成既可爱又风趣的人物了。

反对波士顿的人们有一个难处，他们的敌人善于先发制人，解除他们的武装。波士顿人深知自己的缺点。晚一代的亨利·亚当斯替一八二〇年到七〇年的作家辩护道：

上帝知道我们多么了解自己缺乏知识！对于自己缺少信任会促使自己自省——神经质的自觉——内心烦躁地不喜欢美国，憎恨波上顿。……我们都是些半生不熟的欧洲人——皇天在上——我们多么单薄呵！

对方做了这样的忏悔，你怎么能够还说他"自鸣得意"呢。况且，绅士派文人虽然一般说来都是富有的人，可是他们在意向上并不轻浮。像巴灵顿所承认的，他们十分勤奋，甚至从小就很勤奋。虽然朗费罗能够在哈佛大学当上现代语言教授是出于幸运，他谨慎施教，对于这个职位是胜任的。如果说他不是伟大的学者，那他也是个有教养的人，对几种文字涉猎甚广，并能在相当程度上运用。接替他

出任这个教职的洛威尔也极其称职。霍姆斯是个有本事的医生，他在哈佛医学院做了三十五年的解剖学教授。普雷斯科特、莫特利和帕克曼这三位史学家，都有远大的抱负，而且都已尽力完成了他们的计划。事实上，绅士派文化抵抗了懒惰的诱惑，其英勇处并不亚于他们的祖先躲开魔鬼的陷阱。普雷斯科特和帕克曼，由于视力衰弱，严重影响了工作，可是他们和别人一样，当得起朗费罗在《生命颂》中所描绘的崇高情操：

以一颗承受任何命运的心

让我们起立而行：

不断成就，不断追求，

学会埋头苦干和耐心等待。

指责绅士派文人过于文雅，其实也并非完全得当。批评家们喜欢攻击他们在饮食上过于挥霍，彼此互相标榜，还拿他们文学上的细腻作风和马克·吐温与惠特曼豪放的风格相对比。人们时常提到马克·吐温在波士顿一个晚宴上所受到的冷落，当时他是想善意地开朗费罗、爱默生和惠蒂埃的玩笑。但是这个对比虽然在某些方面说得不错，却也不能过分夸张。洛威尔彻头彻尾是个绅士派，就曾以他的方言写成了《比格罗诗稿》，成为美国“本土”文学一个重要的范例。鼓励印第安那州小说家爱德华·埃格尔斯顿描写荒凉的山林地帯移民生活的就是洛威尔。朗费罗有时也写得强健有力，例如在他的小说《卡瓦纳》(*Kavanagh*)中，描写屠夫威尔默丁斯到达新英格兰一个村庄的情景：

屠夫威尔默丁斯先生站在车子旁边，有五只猫环绕着他。……威尔默丁斯先生每天不仅供给这个村子新鲜的肉食，他还秤过庄上所有的婴儿。几乎没有一个婴儿不曾用丝巾裹着在他的提秤下面吊过。……他新近娶了一个女帽商，她卖的是邓斯特布林十一瓣透雕细工彩色草帽，他们的蜜月旅行是到邻近一个城镇去看一个谋害妻室的人接受绞刑。一对巨大的牛角，分开挂在他屠宰房的三角墙上，屠宰房旁边有几个制革的大坑，小学生们认为大坑里完全是血！

或者，让我们来提一提一切都和霍姆斯相反的马克·吐温吧，霍姆斯在一八六一年出版过一部小说《艾尔西·文纳》(*Elsie Venner*)。在这本小说里，男主人公为了自卫，一脚把一条野狗踢了出去。

它像包裹似的从学校敞开的大门里跑了出去，发出极其可怜的哀号，它那半截尾巴紧贴在身后，紧得像它的主人把大折刀粗短的刀刃折迭起来那样。

在马克·吐温的《汤姆·索亚历险记》(*Tom Sawyer, 1876*)里，有一条卷毛狗在教堂做礼拜的时候蹲到一条甲虫身上，“慌忙逃上教堂座位中间的走道”。这段描写最初后面还接续着“尾巴夹在腿中间像个纺锤”，不过马克·吐温的朋友兼顾问豪威尔斯为这句话在底稿边缘空白上写道：“好得很，只是有点不雅”。这句惹厌的话被删去了；就是豪威尔斯没有挑剔，马克·吐温自己也可能把它拿掉的，因为他在讲究“风雅”方面比起绅士派人来有过之无不及。

总而言之，巴灵顿关于绅士派文人之只在吹毛求疵、没有美国气派的说法是歪曲的，即使我们接受巴灵顿的某些批评标准，我们也不能只一味责备绅士派文人而不去责备别的许多作家。他们之中虽然没有一个是彻底的废奴主义者，但是他们也非常关心这场斗争的结果。朗费罗在日记里赞扬过那个无法无天的约翰·布朗：他和霍姆斯都有儿子在内战中受伤。至于说到“本土”文学，甚至不喜欢群众的帕克曼，也推崇过像《大卫·克罗克特传》和《阿肯色的大熊》等富有本国色彩的作品，他说这些著作都是“来自没有受过教育的人民，或者是为了迎合他们而写的”，反过来说，。在那些比较高雅的作品里，我们看到的只是优雅的文体，很少看到独创的思想，这样的文章很容易让人认为是英国人写的而不是美国人写的”。

但是，为了替绅士派文人洗脱罪名，我们也有犯错误的危险，有可能走向巴灵顿的反面。老实说，就这派的诗人而论，他们的作品很少是经得起时间考验的。话虽如此，我们也不能把这种贫乏完全归罪于波士顿。难道诗人的不合时宜，在十九世纪的英国，不是和在美国几乎同样显著吗。朗费罗、洛威尔与霍姆斯在英国很受欢迎，并非因为他们有意用不是美国的方式写诗，而是因为他们对于诗的看法，和英国以及美国的高级人物对于诗的看法十分接近的缘故。像坦尼森这样的

人，与时代脱节，表现在他的诗和他的行为之间有鸿沟：他的诗写得非常文雅，而他的生活却粗鄙地填满了烟草、啤酒和粗语。这并不是说坦尼森或绅士派文人都为了不能像说话那样写文章而发起愁来，请问又有哪个文人能够像说话那样写文章呢。然而就绅士派文人而论，他们碰到我们在第二章约略谈到的那种麻烦，文雅的辞句和一般用语对于他们都不怎么合适。我们可以这样说，这是一个全国性的问题：波士顿的特别困难也许在于他们新英格兰一本正经的传统，使他们过分文雅。在这一点上，我们同意巴灵顿的看法，绅士派文人留给我们的整个印象是过于精美：这是当时英美的共同缺点，再加上波士顿特有的精细，使得绅士派诗人在他们的那个时代曾风行一时，但在我们这个时代里却不能流传。

他们中最成功的文人是朗费罗，可是他又给我们提供了一些什么呢。散文有《海皮里昂》与《卡瓦纳》之类的浮浅小说，除了偶尔有些有意思的常识以外，在整体上矫揉造作得很。在诗歌方面，他留下了大量作品，从短歌到抱负不凡的巨作：《伊凡吉林》，《海华沙之歌》和但丁的英文翻译。爱伦·坡和惠特曼两个人都有保留地说过，朗费罗有丰富的才能，可是他的诗没有韵味，因为诗中的含意已由辞汇和韵律囊括尽了。和他相反，梅尔维尔在技巧上是个最拙劣的外行诗人，可是诗的内蕴却要深厚得多。朗费罗也不是缺乏独创性，不过才华不大。他在欧洲文学的阁楼里忙着翻箱倒笼，找到了不少有趣的东西。和欧文一样，他尽其所能给美国提供本国的民俗。他在一八四〇年一月写道：

我已经开辟了一个新的园地民谣，从《金星号遇难》开始，这条帆船两周以前在暴风雨中在诺曼愁地方触礁。……我想我还要多写一点。美国民谣在新英格兰这里还是一块处女地；有的是上等的资料。

他的确写了许多，结果非常满意：举一个例子，很少有美国学生没有读过《保罗·里维尔的夜奔》的。可是他对美国的民谣并没有真正的兴趣；当时人们对于是否需要一种美国文学争论不休，他觉得好笑，也表示怀疑。问题不是美国和欧洲孰轻孰重，而是“我的理想的诗的世界，还是外面实在的散文世界”。我们从那段引自《卡瓦纳》的文章，可以看到他对散文也有兴趣。不过他更喜欢写诗，不管他写的是欧洲还是美国，他并不怎么想去追求真实。他从未去过美国西部，他看不出有去西部的必要（以他的条件而论，谁也不能怪他）。当他在《伊凡吉林》中想

描写密西西比河时，他只是走去看看班瓦德的密西西比河全景油画就已心满意足，那幅画那时正巧在附近展览。《海华沙之歌》的素材，取自斯库尔贞拉夫特的和别人的作品，那首诗的韵律，来自芬兰，虽然有人对那种韵律提出不利的批评，他还是固执使用。他在《我逝去的青春》中写他的童年，他对于缅因州波特兰的回忆，是由但丁的诗句引起的。"**Siede la terra dove nato fui / Sulla marina**"，成了"时常我想起那个美丽的镇子 / 那个坐落在海边的镇子"。还有那诗中的迭句：

男童的意志是风的意志，
少年的思想是悠长、悠长的思想——

来自赫德译成德文的一首拉普兰歌：

青年的希冀是风的希冀
少年的思想是悠长的思想

像这样改编别人的作品本来没有什么不对，对于某些近代诗人，这是一种天赐的机缘。不过就庞德和艾略特而论，改写(甚至直接引用)是为了要取得联想的效果，而在朗费罗，则仿佛是他文学杂碎堆中的一个组成部分。通常读者并不觉得那是借来的东西、纵然如此，也还是可以闻到来自朗费罗的一种轻微的杂烩的味道。比如在《海华沙之歌》里，他笔下的印第安人显得不真实，不是因为他没有见过真正的红印第安人，而是因为他们不是出自创作的想象，而出自浪漫的想象。因此，他们往往因为"过时"而显得可笑，就像过了时的时装图样一样。模仿别人的诗文，把上边这些文人淹没了，可是它没有能够淹没像惠特曼那样的诗人：

他杀了高贵的穆乔奇维斯。
用皮给他做了一副手套
做的时候把有毛的一面放在里面，
把里面的皮面放在外面。

时间对朗费罗是无情的，不是由于他绅士派文人的作风，而是因为他只能满足他那一代的需要，而不能超越这些需要。正如爱默生用他那有礼貌的锋利的笔谈到

《海华沙之歌》："读你的作品永远给我一种最高的满足——我有安全感。我读过各种各样的巧妙的作品，不过最重要的是使我能够感到安全的作品。"

洛威尔也退色了。但是并不是所有的作品都已失去光彩。《写给批评家的寓言》(1848)对当时的美国文人，就曾说过一些机智而聪明的话，比如他说惠蒂埃：

满腔热忱不能分辨

单纯的兴奋和纯洁的灵感

(还有批评他自己的那些话，因为按照典型的新英格兰作风，人人都是自己最好的批评者。)《比格罗诗稿》中有些部分由于内容对于人类有机警、愤怒和幽默的批评，所以现在仍能保持不败。有些文学论文写得很好——例如讨论乔叟和爱默生的文章——其中大部仍然可读。他的作品十分流畅，措辞巧妙。诗文中有的是简洁的短句，读来清新可喜——

[华兹华斯]是华兹华斯郡的历史学家

[梭罗]注视自然像个谨守岗位的警探

虽然它们往往经不起进一步的审查。到了晚年，他成了美国最显赫的文人，牛津大学请他去教书，他是艾德琳·斯蒂芬(后来以佛吉尼亚·伍尔夫的笔名闻名于世)的教父。

今天，他所以受人注意——可说特别受人注意——主要是因为他的一生可以说明美国文学的各个方面。年轻时，他热烈信仰民主，主张废奴。到了壮年，任哈佛大学的教授，也协助过《大西洋月刊》和《北美评论》的编辑工作。晚年他似乎保守起来了，成了一个绅士派的文人，他可以写信给亨利·詹姆斯，这样说道："我见过的最好的社会，总的说来是麻塞诸塞州的坎布里奇。"他瞧不起惠特曼，对于华兹华斯"未能及早学习古典文学的优雅"深感惋惜。"正是这种优雅使兰道的无韵诗那样肃穆庄严，那样强健有力……而华兹华斯从未到达这个高度。"作为一个有教养的绅士，洛威尔喜欢四海一家的感情。他对于欧洲的著名作家最为熟悉，就像他熟悉欧洲最好的旅馆和最好的地方佳肴一样，他的诗文满是文学典故。

他觉得建立美国本国文学的念头非常可笑，朗费罗也有这种想法；比如说他用这样的话讽刺过美国二流诗人詹姆斯·珀西瓦尔：

如果涓涓细流如阿冯河能够产生莎士比亚，雄壮的密西西比河该孕育出多么伟大的巨人来呵！地理形势第一次发挥了它正当的作用，成为第十个富有启迪性的缪司女神。

但是作为一个美国人，洛威尔从不怀疑他的国家能对别人有所贡献。他在内战中写的《比格罗诗稿》二集，对约翰牛说话的口气，可没有一点亲英的味道：

何必夸夸其谈，约翰，
把荣誉说得天花乱坠，
你根本不把它放在眼里，约翰，
看它不值一个小钱。

在他的《外国人的某种谦逊》一文里，他清清楚楚说他是美国人，虽然他引用起欧洲文学的章句来易如反掌。事实上，像若干其他绅士派文人(像他以前的库珀)一样，他不得不向本国同胞为出身教养辩护，对欧洲人为本国比较粗犷的性格辩护。年事渐长之后，他加入了霍姆斯等人的绅士派文人行列，他们相信波士顿—坎布里奇是新旧两个世界最好的东西荟萃的地方。但是作为一个作家，他对于双方都没有充分领略到，因之也从未找到完美的表达方式，比如说，他在《梅森和斯赖德：一首扬基牧歌》里写道：

陌生的新世界呵，它从来没有年轻过，
逼人的需要把青春从你那里抢去了，
森林里褐色的弃儿，他的小床周围，
有印第安人劈啪的脚步声踱来踱去……

这几行诗是由一首较早的诗《声音的力量：一篇有韵的讲演》改写而成，原句是：

陌生的新世界呵，从来没有年轻过，
残暴的需要把青春从你那里抢去，

森林里褐色的弃儿，张着干瘪的眼睛
千年百代的孤儿和继承者。.....

两节诗哪一节好.很难说。前面用方言写的那一节比较随便，逼人的比残暴的更加有力，然而用方言写总有些格格不入。印第安人劈啪的脚步声改得并不好，整个看来，用方言写的诗听起来总有些牵强。说话的人过了一会不用方言了，文雅地提到"属于海的鬃毛"，又赶快回到方言上来。两节诗都很巧妙，但是都没有力量。另外的绅士派文人，同样也都有双重性格，只是比较不大明显而已。我们选择其中一个，历史学家普雷斯科特。他的父亲、祖父和曾祖父都住过他在哈佛的那个房间，家用食具上都刻有盾形勋章；他的风格和英国人没有两样，可是他并非英国人——他是一个绅士派文人，看到英国的风景会使他想念"粗糙的篱笆，一个老树桩.....从那里可以看到大自然的头并没有经人的手用力爬梳过。我觉得我不是在自己亲爱的荒凉的美国。"

如果洛威尔才华较高，他说不定可以克服"婆罗门"派文人的风格给他带来的障碍。按照他的实际情形——说不定从上面所引的书里可以看到一个苗头——写诗对他来说太容易了。一节一节写下去，他那颗灵巧的心还是没有把主题说完。他那首大受赞扬的《哈佛纪念会上朗诵的颂歌》，过分典雅，措词过于巧妙，也写得太长了些。诗句非常典雅，但其中所写的痛苦与胜利，写得过于明显。洛威尔知道他这个毛病；差不多在二十年前他写信给朗费罗说，《写给批评家的寓言》完成后，一段时期内他将放弃写诗，因为他不能"慢慢地写"。

一般地讲，洛威尔的朋友霍姆斯也有同样的毛病，他写起诗来也毫不费力，对于语言和方言问题极有兴趣，热爱双关语和警句，并且认为自己是个绅士。此外，他也是个科学家：他写过一篇有关产褥热的重要论文，以他这个身份，他有一点鄙视浪漫主义的想法。他最喜爱的诗人是波普、戈德史密斯和坎贝尔；他们那个时代直率文雅的作风颇使他向往。他把"神秘主义"当做谴责之词来使用。他说，"有想象力的作家追求的是效果，科学家追求的是真实。"这并不是说他不容一点想象，他认为想象应该是附属于科学的幻想。他笔下的霸主说道，"生命是靠呼吸氧气和情感来维持的。"他的作品正是这样的混合记录。他一方面偶尔写点诗为茶余酒后或校友聚会助兴，有时说点俏皮话("整个爱的艺术可以在百科全书中

'筑城'——'fortification'——项下找到");另一方面,他很喜欢把科学发现应用到人类行为上面。因之在他的小说《艾尔西·文纳》(*Elsie Vinner*)、《守护天使》(*The Guardian Angel*)和《致命的反感》(*A Mortal Antipathy*)里,他把轻松的地方色彩掺入可能具有重大意义的主题:所有这些小说里的人物,对他们的行为到底应该负多少责任为艾尔西·文纳是个坏人,不过她的邪恶是由于遗传(正如霍桑的短篇故事,邪恶莫名其妙地来自进入母亲血液中的响尾蛇毒),所以不应对她的行为负责。另外那两部小说的主人公,他们的行为同样也已前定。这样说来,我们应该为我们的行为负责吗.社会应该惩罚我们吗.这样的怀疑,加上社会是虚伪的想法,使十九世纪末伟大的自然主义作家们绞尽了脑汁。然而对霍姆斯而言,社会就是波士顿,他是在这个城市里的桂冠诗人。私人之间的笑话,讲究饮食和谈吐,一点自满,甚至还有一点与生俱来的(当然也是有教养的)谄意:这些特点在牛津与康桥也并非罕见。说不定这些都是知识份子社会的副产物。无论如何,我们好像不应该过分责备霍姆斯和他的波士顿,特别是因为他喜欢那个地方,我们常听人们说,美国作家过于喜欢模仿惠特曼,不去亲近一个比较小的地方而去亲近整个美洲大陆。然而,可惜得很,不论我们怎样为霍姆斯平反,我们也无法使他成为一个伟大作家。他的作品没有永久性。即使他的最好的诗《副主祭的杰作;或奇妙的"单马车"》(*The Deacon's Masterpiece; or, The Wonderful "One-Hoss Shay"*),也不过以轻松活泼取胜;至于他的成名之作《洞穴里的鹦鹉螺》(*The Chambered Nautilus*),和朗费罗的《生命颂》一样,也无非是劝善规过,音韵和谐,一篇平淡之作而已。霍姆斯的那些小说都不够精炼;它们显示了一颗追根问底的心,在向四方探索。《早餐桌上》那一系列的书有同样缺点,读了几章,我们难免感到不耐烦,纳闷这些书为什么写得不如皮科克或《特里斯特拉姆·香迪》好。它们似乎和马洛克的《新共和国》水平不相上下,可是你又得不到猜想书中人物代表什么人的乐趣。在《早餐桌上》那一系列的书里,书中人物是霍姆斯本人和与他争论的朋友,他百无一失会把他们打倒在地,就像问答游戏中的专家一样。

朗费罗、洛威尔、霍姆斯三个,都不失为他们那个时代的伟人,后来却大为退色了。他们的作品没有份量。要找有份量的作品,我们得转向普雷斯科特、莫特利与帕支曼等绅士派的历史学家。他们家道富裕,无须勤苦工作,可是他们好像抵

抗不住新英格兰迫人勤劳的气氛。(据说波士顿有一位女主人接待过一个英国来客,访者说美国没有有闲阶级,那个女主人回答,"有是有的,只是我们把他们叫做流浪汉罢了。")新英格兰的气氛,也可能还把他们引向研究历史。莫特利本来很想写小说,试了两次不成功,改写文学批评也不怎样出色,他才断定历史(它需要的是"工兵和矿工")比写小说(那是"枪骑兵"的工作)更适合他的才能。帕克曼也尝试过小说写作(《家臣莫顿》1856年),那种硬邦邦的自传效果,显然证明他不是写小说的材料。不管新英格兰缺少什么,结果使文艺创作窒息,我们几乎可以说这缺少的东西正好鼓励了学者和批评家。就整个美国文学说,几乎最动人的东西都不能说是"创作性的"文字。而游记、政论、传记、回忆录、历史等在美国却都有过杰出的作品。

上述三位历史学家都生逢其时。新大陆正需要史家。斯帕克斯和班克罗夫特等历史学者,歌颂的是美国民主的发展。可是作为绅士派文人,普雷斯科特、莫特利和帕克曼三个人却并不想写美国的政治史,那样做会使他们看起来很像为政党雇用的文人。在他们四处寻找题材的时候,前两位倾向于西班牙史,这一方面的研究已由欧文和蒂克纳的帮助引起了普遍的兴趣。蒂克纳曾指导过普雷斯科特早期的研究,欧文还把科尔特斯征服墨西哥这个题材转让给他;普雷斯科特自己虽已着手研究菲利普二世时代的历史,也帮助过莫特利搜集材料写《荷兰共和国的兴起》,等于让人把"我的题目中的精华"撇了去。帕克曼另有选择。他在大学读书时,就特别喜爱户外生活,他打定主意要写法国人在加拿大的早期活动。后来随着兴趣的发展,他说:我把计划扩大到包括法国和英国在美洲发生冲突的整个历程,换句话说,我要写美洲森林史,因为这就是我对于英法冲突的看法。我的题材把我迷住了,日夜都有荒野的景象萦绕脑际。

三位史家就这样选择了自己的题材,不倦地工作起来。在三个人的心目中,历史是文学的一个部门。真正吸引他们的,是题材中的戏剧成分——西班牙在十六世纪的向外扩张,民主主义和暴君政治在荷兰的冲突,"美洲森林史"等。事实上他们三人都用戏剧来描写他们的目标。虽然他们力求翔实并勤于搜集资料,在布局的安排上,还是以讲故事为主,希望读起来像司各特的小说那样有趣。其中有几章写的是社会史,但只要有可能,他们就要把他们的叙述和某些显赫人物如科尔

特斯、沈默的威廉、庞提亚克联系起来。普雷斯科特在他最好的著作《征服墨西哥史》序文里，讨论到他把戏剧性从墨西哥的陷落延长到科尔特斯的死亡，是否犯了"过早收场"的毛病；他相信他保持了"兴趣的统一"。

三个人使学识和戏剧性趣味发生联系，在这一方面他们是成功的。当然，我们可以提出某些保留意见。作为新教教徒，三个人对于处理天主教会方面，态度上容易不大温和——帕克曼比较好点。普雷斯科特虽然在日记里写"讨厌的谐音"，可是他写文章的风格还是有点油腔滑调，胸部气得肿胀，对于人物有时大量采取对比手法，如把"文雅的国家"拿来和"野蛮的国家"对比。讲到莫特利，他把他的坏人写得过于无赖，把他的英雄写得过于英勇，看了使人厌倦。他和普雷斯科特(他比较好些)在处理资料来源时有时有点潦草。帕克曼间或在文章里流露了高傲的态度。不过这些缺点，比起他们笔下动人的故事和他们叙述的技术来，就微不足道了。

帕克曼是三人之中最了不起的。他最初引起人们的注意的是《草原千里》，这本书现在仍以这个名字而知名，里面写的是他刚从哈佛毕业，和平原上的印第安人住在一起的经历，他在一八四六年去访问他们的时候，那些印第安人还很强大，虽然他们已经与白种猎人和移民篷车有了接触。他还不知不觉地泄露了自己的性格。他显示他自己是个充满自信、不怕吃苦(几乎是自讨吃苦)的人，有一点瞧不起印第安人，更瞧不起他在途中遇到的那些赶着运货马车走向西部的粗野白人。那些高贵的野人在他看来至少有一半是神秘的，但并没有因为神秘而失去我们对他们的兴趣。我们可以称之为君子的品质引起了帕克曼的钦佩；他宁愿荒野上住着有教养的人。可是这些人必须坚强：他最喜欢用的一个词就是大丈夫气概。

在帕克曼的主要历史著作中，也可以看到他的这些偏爱，虽然不太明显。他的这类著作，如按年代排列，应从《法国在新世界的拓荒者》(*Pioneers of France in the New World*)到《蒙卡目与沃尔夫》(*Montcalm and Wolfe*)。《庞提亚克谋反始末》并非正式属于这一系列的巨著。他尊重真实并不下于大丈夫气概，放心他批评朗费罗把阿卡迪亚人(在《伊凡吉林》里)和印第安人(在《海华沙之歌》里)写得过于多愁善感，他讥诮库珀故事的布局过于牵强。他在自己的著作里竭力避免这些缺点。一方面他熟悉自己的写作背景——他认为这是史家必须写本国

历史的一个原因——一方面他又到公文档案中去寻根问据，因之他的叙述是建立在稳固的事实基础上的。晚近学者发现他偶然有错，或者不无歪曲，尽管如此，帕克曼仍然是一个非常优秀的历史学家。他对于历史的解释不像莫特利那样牵强。作为一个新教教徒，他相信英国殖民地远较天主教加拿大殖民地开明，因之也是远为成功的社会。但由于他对拉萨尔、法朗提那克、蒙卡目等主要人物的勇气极为倾慕，便将上面那种信念抵销了。实际上使他陶醉的，正是这些人在事业上的哀怨，而这些东西也使他的著作有了感染力。他的著作中有一种隐藏的自传成分，说不定所有生动的历史著作也都是这样的。帕克曼笔下的人物都很寂寞，他们在荒原上奠定了他们的事业，而广阔无际的天地既使他们的成就显得渺小，也显得崇高。像拉萨那样的人物并不受人欢迎，他们的部下就不服从他们的领导。他们的结局往往是受辱，被人出卖，或是死亡。美洲对塑造美洲历史的贵族一概加以扬弃，这是帕克曼的《法国英国与北美洲》的一个隐蔽的主题，可是他对这个主题出以冷静的态度，处理得极其谨慎。他的文章滔滔不绝，稳健有力，紧密细致。在我们斥责绅士派文人华丽纤弱以前，必须对帕克曼情感的改变加以考虑，他曾把他梦想中的荒野和科立奥雷那式的英雄末路感写成了一系列记述性的辉煌巨著。

第七章

美国幽默和西部的兴起

马克·吐温

(American Humor and the Rise of the West

Mark Twain)

塞缪尔·朗荷恩·克列门斯(马克·吐温)

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

生于密苏里。父名约翰·马歇尔·克列门斯，是个没有定性的、事业无成的律师兼土地投机商人。一八三九年定居于密西西比河上密苏里州的汉尼巴尔镇。一八四七年父死后辍学，到印刷店当学徒。一八五三至五四年在东部和中西部城市从事

印刷工作，一八五六年到新奥尔良，打算赴巴西去成家立业，但随后放弃这个计划，做了密西西比河上的领航员。这一段早年的生活给他最好的著作《汤姆·索亚历险记》(*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876)、《密西西比河上》(*Life on the Mississippi*, 1883)和《哈克贝利·费恩历险记》(*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884)提供了基础。内战期间，短期参加南军为志愿兵，大部分时间在内华达和旧金山度过，用马克·吐温的笔名给报纸写些幽默小品，逐渐以讲演成名。他的《异乡奇遇》(*The Innocents Abroad*, 1869)，获得极大成功，一八七〇年与奥利维亚·兰登结婚，不久和她在康涅狄格州哈特福德定居。写了许多书，均受欢迎，其中包括《苦行记》(*Roughing It*, 1872)；《镀金时代》(*The Gilded Age*, 1873，此书与哈特福德邻人华纳合着)；《浪迹海外》(*A Tramp Abroad*, 1880)，《王子与贫儿》(*The Prince and the Pauper*, 1882)；《在亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》(*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889)，《傻瓜威尔逊》(*The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*, 1894)，与《冉·达克》(*Personal Recollections of Foan of Arc*, 1896)，还有许多短篇小说，随笔等。

第七章

美国幽默和西部的兴起

美国绅士派文人，在写作和做人方面，拿给欧洲人看的，是一个温文尔雅的美国。欧洲人在他们那一方面也有反应。按照惠特曼在《诗人与其计划》('The Poet and his Program', 1881)中引自伦敦《泰晤士报》的话，说著名的美国诗人"已经完全掌握到了英国的情调、态度与心情，那些阅历不深的英国知识份子简直要把他们看作是土生土长的英国人了"。他们的作品读起来颇为有趣，"可是从头到尾都严重地缺少一种新鲜的风味"。比如说洛威尔，"当政治激起他的诗兴时，他的作品洋溢着美国人的幽默；但是在纯诗的领域里，他的美国气质还不如一个地道的英国人"。《泰晤士报》在这里讨论的是美国需要一种本土文学，其热情并不下于美国人自己，不过也同样缺乏始终一致的观点。他们认为朗费罗和洛威尔是新英格兰人(所以是美国人)而非英国人，而且他们写起歹徒来本事也并不比斯蒂芬和

阿诺德大(偶有例外,比如《比格罗诗稿》)。当一个真正的美国歹徒出现时,英国人会对他愉快地表示欢迎,认为他是一个真正的美国人(而在美国人心目中却是存心侮辱),相形之下,洛威尔和朗费罗倒有点像是假货了。一八七〇年继莫特利之后出任驻英公使的是一位申克将军。莫特利是个学者,绅士风度,公使做得不错。可是申克将军由于把换牌扑克游戏带到伦敦,使他成了社交场上的红人。玩这种游戏需要胆量,他多年的实践使他有的是胆量,所以玩得很好。不幸的是,他同一个可疑的采矿生意有牵连,使几个英国朋友着实破了钱财。他罢官回国,又一次证明了英国人一贯的看法:美国人有点怪,也很有趣,但是都没有教养。

可是英国人比大多数美国人还要着急,很想能够早日看到真正的美国本土文学的苗头,有时,那怕只能满足他们对于美国生活的想象也行。惠特曼的作品,由于罗塞蒂的推荐,在英国所受的欢迎比在美国还要普遍。在美国内战期间和战后,英国人对于真正美国文学的向往,总算得到了满足。阿蒂默斯·沃德的讲演和他在《笨拙》杂志上发表的文章;"俄勒岗的拜伦"乔奎因(又名辛辛纳特斯)·米勒的人品;布勒特·哈特描写西部矿区生活的诗歌与短篇小说;乔希·比林斯的箴言和马克·吐温的作品这些篇章以崭新的活力闯入伦敦文坛,其气势有如近年的美国音乐喜剧。和《俄克拉荷马》与《飞燕金枪》一样,它们并不能适合所有读者的胃口。苏格兰批评家约翰·尼科尔在他的《美国文学》(1885)一书中,反对某种美国幽默的"堕落风格",他特别指出,马克·吐温"败坏了英语国家的文风,甚于任何一个当代作家。"不过大体说来,英国批评家对于新兴的"西部"幽默,态度要比美国本国东部人士和缓得多。豪威尔斯这样解释:西部在文学上初露头角时,可以完全不管比较古老比较文雅的外部世界,但我们东部却总是怀着恐惧的心情瞧着欧洲,一方面急于要出人头地,一方面要描写自己。

"西部"或"边疆"幽默,其实不只限于西部。它的某些特色,在新英格兰和"南方东部"幽默中也可以找到:比如说夸张的习惯(洛威尔描写一间木板屋"漆得真像云石,一下就沈到水里去了"),是由东部人首先养成然后才传到西部去的。沃德和几个别的幽默作家都来自东部。哈特是在布鲁克林和纽约长大的,他是一个花花公子,对于他所描写的矿场生活一无所知,或所知甚少。乔奎因·米勒,正如《泰晤士报》评论中所说的,一点都不粗鄙,虽然他在衣着和态度上给人以粗鄙的印

象，"他的诗句谐和流畅，可是谈到思想，他那些歌颂高山的诗，就是在荷兰也可以写得出来"。东部和西部在意念上的不同，就像他们区域地位的不同；在这方面东部有一点反对西部作风。海约翰出生于西部的印第安那(许多西部人来自那里)，老年时期那个温柔娴雅的海约翰，实在不像青年时代那个以《派克郡的民谣》(*Pike County Ballads*, 1871)受到美英读者宠爱的海约翰。纽约作家斯特德曼在一八七三年对一个朋友说"整个国家.....已经淹没、泛滥、沈浸在俚语、庸俗.....鄙野和并非机智的插科打诨的浊流里了，"几个批评家对于海约翰的《派克郡民谣》的幽默，也不比斯特德曼客气。三年之后，一个东部的写书评的人把印第安那一位作家写的一本书说成"从山那边侵入的哥特人"的作品。

这句话透露了不少消息，虽然那位书评家大概并没有影射他所代表的假罗马文明已经注定要毁灭。为了要了解哥特人的头子马克.吐温，值得我们去把这个哥特人盘踞的地方检查一下。美国的哥特人区域包括了几个完全不同的地区：旧日的西南部、边境矿区、和太平洋沿岸，只举马克.吐温熟悉的这三个地区就够了。但是我们可以概括地把这些地区整个称做西部或边疆，来形容某些仍在定居过程中的美国地方。其中大部分是荒野，在初期移民到达以前，这些地方只有印第安人、白种猎人和设陷阱捕兽人散居。生活非常艰苦；他们所以能够活下去，完全靠的是自力更生，这样一来，他们就养成了一种藐视法律、文雅的谈吐和社会习俗的态度。在一八四二年游历美国的狄更斯，在一条驶往匹兹堡的运河船上首次碰到西部人：一个奇特的出言不逊的人，对别的乘客说：

俺是从密西西比黑树林里来的，俺在太阳晒着俺的时候，太阳有时也晒到一下.....俺是黑林子里的人，俺是.....俺那里没有皮肤光滑的人。俺们都是粗人。

这样的人凑合了一些新的字汇，其中尽是"开小差"、"吓得够呛"、"火冒三丈"之类的话；和"设备"、"想法"、"作法"之类空泛无边的词儿，几乎在任何场合都能使用。

边疆生活不用说是空虚寂寞的。孤独滋生了忧郁。尼科尔觉得"来自大西洋彼岸的幽默.....是一些经常严肃的人发出来的罕见的花朵，他们的见识清沏而不深奥，它主要依靠的是夸大和庄谐的揉合，这就产生了像黑人唱歌时用悲调唱滑稽

歌词那种效果”。换句话说，西部的乐观主义，虽然只是那种说说笑笑幸福生活的产品，有时却是勉强的，几乎濒于绝望。失败，因为是可能的，也就成了不可思议的东西。一个位于边疆的零落荒村，假如我们不设想它已经成了一个城市，如何能够存在下去呢。林肯的新塞勒姆就没有能够存在下去啊。

康斯坦斯·鲁尔克在她的《美国幽默》(*American Humour*, 1931)里说：“边疆人民征服了印第安人，印第安人也征服了他们”，把他们变成有一点差不多的野蛮人，也揭别人头皮，也为迷信害怕。这话说得不错，不过垦殖工作进展得快：按照托克维尔的说法，每年平均移动十七哩。铁路轮船深入不毛之地。前不久还是边疆荒村，很快的就有了报馆(马克·吐温的汉尼巴尔镇有七家之多)、学校、教堂、律师事务所。爱默生以为是宗教把“钢琴这么快的带到那些小屋”：哈特对他说，不对，把钢琴带到那里去的是罪恶：“是赌徒把音乐带到了加利福尼亚。是妓女把纽约的时装一股脑儿带到了那里。”毫无疑问，二者都发生过影响。美国妇女随时都想有所贡献，那是必然的，男人当然也不去阻止她们。狄更斯虽然不喜欢美国人的态度，也不得不承认在他整个旅程中从来没有看见“一个女人受到任何那怕是极其轻微的粗暴、失礼和怠慢的待遇”。如果说西部为它的粗野莽撞自鸣得意，它也急于要想温顺优雅。狄更斯碰到一个乔克托族酋长，说他极其欣赏《湖畔贵妇》和《马米扬》。骯脏污秽的矿城也都建起歌剧院，花钱听王尔德宣讲风雅。汤姆·索亚的那群强盗发现他们抢的是星期六举行的“主日学校野餐会”，因为强盗的父母不许他们在安息日出去玩。

康斯坦斯·鲁尔克的说法，应该用托克维尔的话加以补充。他说，边疆居民，“一举一动都很粗鄙，不过他自己也是十八世纪劳动与经验的产物。”他的边疆移走了；森林开辟成平地了，猎物被人疯狂地滥捕滥杀。什么事情都变了；在这意气风发急若狂飙的过程中，不时使人有极度悲哀之感。有一阵子，平底船和用马拉的驳船是内陆河上最好的运输工具。随后汽船代替了它们。旧的一切都不复存在了，留下来的只有平底船船夫之王迈克·芬克的传说和他的呼声：“进步有什么用处。那些欢乐、嬉戏、打斗都到哪里去了。完了，什么都完了！”沃德在他的《航程日记》里所表现的也是同样心情，“当时我还年轻(青春年少，不知有虚伪这个词)，我在沃巴什运河上航行。”他在结语里说：“那是唱《当年的好时光》这种

歌的时代，汽船锅炉破裂了，把人抛到空中比纸鸢还高.....那些日子真快活....."汽船的时代虽然比较长些，还是一种朝不保夕的工具。撒克里把它们叫做"纸板船"，其中只有"一部引擎和值一万块钱的浮雕细工"，这样的船不能持久，很容易撞上沙丘而突然完蛋。

西部的人对于环境的反应是极其自然的，假如对于那些人为的、转瞬即逝的东西不能致以正式的哀悼，就只有对它加以嘲笑。虽然边疆上没有神话，却很容易编造出来。这些传说中的英雄都是超人，可是他们也没有什么惊人的地方：他们是些可笑的人物，像迈克·芬克一类人物，吃得喝得比平常人多，也比别人能打斗，射得准。西南部英雄人物克罗克特，也是这样一个人物：他是"老肯塔克的一个旁支，据说老肯塔克能够吃一只美洲豹，比水牛还能喝，一枪可以射穿月亮。"克罗克特传奇的发展最足以证明，心知其不实甚至伪造的边疆面貌都会有人相信。现实生活中的克罗克特是一个平庸的边疆居民，当过一阵子国会议员，后来对他那一党的总统安德鲁·杰克逊甚感不满。民主党的敌对党自由党，急于争取边区选票，对克罗克特大加拢络，替他写了回忆录——把当时许多荒诞不经的故事统统写进他的回忆录里——把他捧上天去，说他是"半马半鳄"，几十年来边疆居民都说他们是这样的动物。幸而他在德克萨斯争取独立的战争里在阿拉莫英勇战死，因而获得不朽。关于他的故事虽然是捏造的，但它适应一种需要，传说一定要有一个中心人物才行。如果克罗克特被人描绘成神，你也不能怪他。其他如水牛比尔和野比尔·希科克，都是这个样子。尊贵的头衔——如法官、少校、上校甚至将军——都是编织神话时有用的饰物。有时这些衔头都是真的，有时真假参半，像基特·卡森在印第安人打劫过的篷车中找到一本描写印第安侦察员基特·卡森的廉价小说一样。

说真的，当时渗透在美国生活中的尽是些假货，它也是美国幽默中明显的成分，那是从贩卖木头肉豆蔻的美国北部小贩，到哈特诗中写的袖里藏有二十四张杰克牌的中国异教徒那儿来的。当时美国的生活竞争性很强，欺诈的机会太多了。狄更斯说"精明"是受人欺骗之后得来的。特罗洛普也有同感，有人对他说，"你要明白，一个生活在边疆上的人非精明不可，否则他趁早回到东部去，说不定还得到欧洲去。在那些地方他可以生存。"人们把欺骗的丑恶编入笑话，甚至认为欺

骗非常好玩。幽默减轻了欺骗的丑恶，就像月光把西部城镇横七竖八的街道美化了一样。假如人人都是主持演出的人，最终就不会有人上当了。你不可能老是欺骗所有的人，因为他们自己也正忙着尔虞我诈。这是当时的理论，似乎还能行得通。巴纳姆骗人的玩意，使他越来越受人欢迎；只要他经常变换花样就行。乔奎因·米勒说他给印第安人用箭射伤了，比尔斯挖苦他有时用那条好腿一瘸一拐走路，那也只能证明在装假上还需要练习。要说米勒在做作上的确非常认真；他在晚年穿着一套克朗戴克人的服装跟着一个杂耍团到处跑，那是一套皮衣，缀着用金块制成的钮扣。说不定听众里面没人知道他一度学过拉丁文和希腊文。或者就是知道也没有关系，这也只是美国人前后不符逗人好笑而已。例如有些城镇根本就不存在，可是他们用画片宣传说它们存在已久，这情形怎不令人好笑呢。奥利芬特就曾在威斯康辛州访问过这样一个城镇：

在地政局看过这个城市的规划图以后……，我们出去选择地皮……；我们特别喜欢某几块地的适当位置，它们离开银行只有两个门口，位于一家大旅馆的转角处，面对码头，前面有一大片广场，后面通到汤普森街——事实上就在城里商业区最繁盛的地方，我们开始用钩镰在密茂的森林中开辟道路……这片林子叫做第三街……，直到我们到了一条小河的河床，我们沿河穿过纠结的短树丛(名叫西街)，树丛尽头有一个沼泽，就是那主要的广场，沼泽那边长着几乎不能穿越的灌木丛，那正是我们地皮的所在地。

还有，谁能看到美国那些滑稽的地名而不发笑呢(除非是马修·阿诺德，美国人曾经得罪过的)。比如说林肯，当他出发参加黑鹰战争(他在国会中嘲笑过这场战争)时曾经划独木舟一直由北京(Pekin)划到哈瓦那(Havana)；两个地方都在伊利诺斯州境内。

西部幽默当然会反映这些滑稽可笑的东西。荒诞不经的故事。在殖民地时期即已风行美国(到一八二五年，曼昌森的故事在美国已经出过二十四版)，一路向西延展，到达了虚伪的极度，例如说有一个猎人，受到熊和麋的夹攻，向岩石尖端开了一枪，子弹裂成两半，同时将两只野兽杀死，岩石碎片还把近处树上的一个松鼠打了下来。猎人本来站在河边，枪的后坐力把他抛到河里，等他从水里爬了上来，发现浑身上下全都装满了鱼。

重要的是，这样的故事到处都在讲。这种事情需要一个讲故事的人和一批听众——要说也真巧，西部人就是喜欢听人讲话，不管讲话的人是叫卖商人、出风头的人、幽默家、牧师、国会议员，还是作家。爱德华·欣斯顿是英国的剧团经纪，不用说他对讲演这件事情也是很感兴趣的，他说：

美国全国是个极其庞大的讲演厅。讲坛从波士顿起，经过纽约、费城到华盛顿连成一条直线。阶梯看台的第一层是阿勒格尼斯山脉，楼座则设在落矶山顶。

有人夸张的说，英国军队早晨击鼓，声音不停地传开去，响彻全球，这句话也许有几分真实；不过更真实的是，在美国，讲演者的声音永不止歇。

沃德也叙述过：

俄亥俄州某地有一天执行死刑，绞索还没有套到谋杀犯的脖颈上，警长问他有没有话要说，这时当地有一个出名的演说家，从拥挤的人群中挤上绞台说，"假如他没有话说，假如我们这位不幸的同胞不想说话，而又不急的话，我倒想利用这个机会讲几句，说明何以我们需要新的保护关税。"

政治演说，尤其是充满华丽比喻、宣扬国威的那一种，发展到可笑的程度，就成了荒诞故事的变体。边疆幽默有一大部分是由口头传述的。沃德、马克·吐温，还有许多别人，都是极其成功的演说家(至少是表演家)，这一类型的滑稽民谣和故事有很大比例显然是写在纸上的独白。

这些独白通常是用方言写的；如果那件作品不是口述的记录，它就故意把字拼错。幽默家故意装成没有受过教育的平民。有时他要尝试一下拉丁文的滥调，可是写得乱七八糟；他也会引证几句莎士比亚，结果同样糟糕。引语的可笑既然要依靠读者对于原文的知识，幽默就不能过于拙劣。即使如此，它完全没有同类英国幽默中暗含的那种阶级意识。这种作品大多无永久价值。双关语用滥了看了令人生厌，荒诞不经的故事有一点千篇一律，错误的拼音使人读起来特别吃力。今天，读者记得哈特，主要是由于连他自己也瞧不起的那几首诗和几个短篇；沃德、比林斯和许多别的作家能够留传下来的只是些幽默的残章断简。尼科尔这样批评美国：

许多次要作家，由于急于要使自己乡土化起来，不免显得滑稽好笑。为了避免像英国人那样走路，他们爬着行走；...他们不去使用艾迪·生和斯蒂尔的语言，而用一种莫名其妙的口语自娱。

关于幽默作家故意规避英国作家的语言一点，尼科尔说得不对，不过他这篇苛评不是完全没有道理的。那些莫名其妙的口语时常用类似的语法向爱德华·利尔、路易斯·卡罗尔和詹姆斯·乔伊斯讲话：他们也闯入那个荒谬的世界，如希拉伯笔下帕廷顿夫人("美国的马拉普罗普夫人")的感想：

我年轻时，一个女孩子只要懂得加减乘除和公分母规则，知道河流和支流，共约和自治领，省分和帝国，就算受过很好的教育了。可是现在她们还得学习植物学、代数学，还得会演算圆周线和切线、平行四边型的对角线，更不用说氧化物，腐食剂，和深奥的三角。

美国的诙谐作家满嘴双关语，逗乐话，以不敬的态度把他们的作品填满报章和软性杂志。一如同时代的英国作家(我们记得撒克里就用迈克安吉洛·蒂特马什的笔名写过文章)，他们都选用怪诞的笔名。大卫·罗斯·洛克冒充"石油·纳斯比"，罗伯特·纽厄尔变成了"裘哲之"(和求职者谐音，当时求职者最使历任总统头痛)。每一作家都有自己的切口——沃德把它叫做堡垒——不过他们合力产生了称之为西部的幽默。藉他们的嘴和笔，普通崇尚官能的美国人把自己表现了出来——精明，好挖苦人，有时又极庸俗，正如霍桑在一八五五年厌恶地说过，这个国家"完全给胡乱涂鸦的女人占领了"。

他们给马克·吐温铺平了道路：他是从他们的行列里崛起的。在他未从事写作以前，他的幽默的成分已为美国读者所熟知。除了拼音之外，沃德关于迫在眉睫的内战所说的几句话，倒像是马克·吐温说的：

我说过危机不仅自己来了，还带来了他全家的人。他来了显然有意在 我们这里长期住下去。他将把行李放下和我们同住了。

下面这句话是马克·吐温说的：

让我们感谢那些傻子。如果没有他们，我们就不能成功。

不过比林斯早已有了同样的想法：

愿上帝保佑傻子！不要让他们绝种，没有他们聪明人就无法谋生。

这是抄袭吗.这个问题没什么意义。通过交换制度，一家报纸想从别的报纸上转载什么就转载什么。一则有趣的文字往往流传到谁都不知道它的出处。它很容易在讲演里出现，经过修改又印了出来。马克.吐温在年老时说过，自以为在少年经历过的事情，原来已见于克罗克特的《自传》，那当然也是从别处借来的。无可否认的是这种大为幽默非常受人欢迎，林肯就以酷嗜这种幽默而知名。林肯的朋友和敌人都喜欢引用据说是他的一句口头语："这使我想到一个小笑话....."说不定他比嘲笑他的人更知道，像美国那样大那样复杂的国家，民间幽默是一种团结的力量。

马克.吐温的幽默，大多与沃德和别人的幽默不同，只因它更可笑。他在内华达和加州做记者时，他刚刚开始使用他的笔名(原意两噶深，是密西西比河上测深员的术语)，孜孜不倦地模仿别人的技巧。他那篇《吉姆.斯迈利》(Jim Smiley)和他出名的《跳跃的蛤蟆》(Artemus Ward)，等成名作，所以那样成功，应该间接归功于沃德。他在加州讲演，又非常成功，用的噱头也是模仿沃德的。沃德的演讲广告有一次是这样写的

阿蒂默斯·沃德讲演的时候

所有欧洲王公大臣达官贵人

根本还没有想到要讲演

马克.吐温这样宣布：

门于七点半打开，烦恼于八时开始。

使他愉快和放心的是，纽约听众同样喜欢他的讲演。其后他以记者身份参加了包船到地中海的旅行，寄回国内的通讯集合而成《异乡奇遇》，立刻获得极大成功。马克·吐温并不是第一个揭发旧世界短处的美国人，可是他却是第一个作得这样有声有色：他说加州的塔霍湖要比义大利北部的科莫湖美得多；阿尔诺河要是水再多点才可以称为河流，人们把许多古代大画家评价过高，他们"对于提倡艺术的王公大人谄媚得令人作呕"，实在不大民主；他还说外国人应该把话说得正派点。他的箭头并非全都对准欧洲；他的本国同胞也受过他的揶揄。不过这本书也道出了那些按照旅行手册两眼昏花腰酸腿痛走遍欧洲的美国人的心声；它说美国除了文雅还有别的东西，看了欧洲也觉得没有什么了不起，自己起码不那么感到不知所措了。几年以后他又写了《浪迹海外》，不像前一本书那样心地狭窄了，但是同样把居住在欧洲的美国人当做笑柄。

他的某些幽默文字也不能持久，但都胜过纳斯比(Nasbys)和比林斯(Billingses)的作品。书籍和文章从马克·吐温那里源源而来，每一种都能增加他这个美国最伟大的幽默作家的声誉。《苦行记》写的是他在美国极西部的经历，其中有些十分可笑的插曲，《镀金时代》是一部讥刺内战之后人们急于发财的小说。书中主角塞勒斯"上校"，是个耽于幻想的米考伯，永远在策划百无一失的致富术，使自己和朋友成为百万富翁。马克·吐温对于不正派的国会议员攻击甚力，但是塞勒斯太像著者自己(和著者的父亲)，对他攻击不能过于猛烈，虽然他比那些参议员和华盛顿的游说政客诚实不了多少；塞勒斯有一种几近疯狂的魔力，正因为他的计划过于庞大，它们才能使人相信：一切都合乎西部的标准(我们可以顺便提一句，狄更斯最后把米考伯送到澳洲去完全做对了，他的乐观主义需要空旷的边疆来发展)。可是除开给了我们塞勒斯以外，《镀金时代》是一本混乱的小说，恶棍和英雄都勾画得不够清楚。

《在亚瑟王朝廷里的康涅狄格州美国人》也同样瑕瑜互见，可是谈到新颖的滑稽，什么都比不上这本书里的那几个插曲，一个康涅狄格州的现代青年，配备如脚踏车、电报机、柯尔特式左轮手枪之类现代工具，去和一个封建主义的乌有之乡搏斗。马克·吐温打算拿美国的民主、光明磊落的畅旺的精力，来和旧世界的残忍、愚蠢和迷信作一对照。他想嘲笑他那个时代的英国，特别是马修·阿诺德所代表

的那种英国优越感。他想表现工业技术所具有的神奇的解放力量。当然他也想逗人开心。马克·吐温的同胞认为他已经完成了这些目标。有些人，包括给他画插图的丹·比尔德在内，还认为《康州美国人》是对杰伊·古尔德那一类下贱的近代贵族强盗的讽刺。英国的批评家没有这样热心，那是因为他们的国家体面受了损伤，不过他们也容易看到马克·吐温的矛盾。书里的戏谑成分使严肃部分受到损害。马克·吐温一如他许多同时代的人，在赞扬工业文明的时候，有点三心二意。有些时候，他非但没有去谴责亚瑟王朝时代的英国，反而对它有了怀念之情，就像他怀念少年时代的密苏里州那样。二者都是朴素、香醇、碧绿可爱的世界，失去了的乐园。书中主角汉克·摩根到了最后悲痛欲绝，因为他无法回到亚瑟王时代爱人的身边。在另外的时候，也许是无意的，他暗示工业文明粗鲁贪婪、具有破坏性。此外，摩根越来越瞧不起芸芸众生，这也破坏了世界历史上有进步这桩事情的观念。

假如我们把马克·吐温当做一个单纯的幽默作家看待，我们得转回头分析他的技巧。他的写作中有的双关语：他对于报纸事业“了如指掌”。其中有的是说了脸都不红的夸张，重复和前言不对后语的措词，比如说“有一个人鼻子上长着一颗痣，死的时候希望能够光荣的复活”。所有滑稽和骂人的技巧，他无不精通。

可是说到这里，我们还是没有触及马克·吐温幽默的深处：它的动机、它的范围和它蹊跷的失败。一个方面是他深挚的悲观主义。幽默和悲哀自然是可以相容的——如约翰·尼科尔提到的黑人歌曲(马克·吐温之至爱)；它和忿怒与憎恨也能相容并存——如斯威夫特的讽刺文章。美国其他说笑话的人并非都只是滑稽角色。美国报人早就是一个特殊集团，在公共舆论的宫廷里可以对人冷嘲热讽；他们都是新进作家，含苞待放的作家，成名作家；深夜喝咖啡、抽雪茄，唱放荡歌曲之辈；他们是大梦初醒的人，专门挑剔谎言和陈腔滥调；对于他们所观察的世界保持一种冷眼旁观的态度。他们在写作上喜欢简洁机智的词句；他们往往心存不满(如比尔斯和拉德纳)，但他们对于人类虚伪的忿恨，却须加以伪装，出之趣笔。结果他们的作品经常显示一种奇怪的不平衡状态；他们的才能越高，主题与媒介之间，所说的与想说的话之间，距离越大。

马克·吐温作记者幽默家的时间虽然不长，但是他有记者的观点，又比大部分记者富有才华。他喜欢与人来往，憎恨欺骗与炫耀，酷爱精巧的机器和工艺上的新发现，对于写作技术极感兴趣，他爱人民，而厌闻公众。由于他是作家而非学者，他讨厌他认为耐人思考的作品。詹姆斯使他厌烦，乔治·艾略特与霍桑也是一样，因为他们“琐碎的分析”。他不愿意读简·奥斯丁的作品，还说除非有人付钱，他是不肯读爱伦·坡的作品的。

关于马克·吐温与爱伦·坡之间的不同，我们无须喋喋不休。然而二人之间有某些相同之点——乍一听仿佛有点荒谬，但可以帮助我们说明马克·吐温悲观的本质。作为一个“杂志写稿人”，爱伦·坡的生活圈子和报界十分接近。他的大都作品都是匆匆写成的；特别是那些幽默短篇，目的在博取读者喜爱。一般的说，它们写得很坏，而引起我们注意的正是它们坏的素质。这些作品尖酸、牵强、怪诞、甚至阴惨可怕；它们故作恢谐，显示作者特别喜欢暗码与愚弄（如《汽球骗局》与《欺骗被认为是一种精确的科学》）。在这些作品的表相下面，含有作者对于读者的蔑视。他比他们聪明，出现一种刺激，他确切知道他们会起什么反应；他们又坏又容易受骗。坡在他的故事里不止一次引证钱福特的话支援自己的看法：“所有公众的观念，所有公认的社会习俗，因为它们适合大多数人的需要，所以是愚蠢的”。同时，在这种轻蔑态度的下面，藏着坡的深刻的悲观。人非但不可爱，而且也是孤苦无助的。他在《知道了》里坚持宇宙所显示的是一个十分谐和的整体，而这种谐和，一如他的故事布局，是一种可怖的谐和。爱默生说过：“原因和结果……种子和果实是分不开的；因为结果早已在原因之中开花，目的早已预存于手段之中，果实就在种子里面。”爱伦·坡说：“第一事物最初的统一体就存在于后来一切事物的次要原因之中，含有它们终必灭亡的因素。”这里显示从同样的前提出发，却为生了完全不同的结论。爱伦·坡说人是早已为他设好的陷阱的牺牲者。

比起乐观的爱默生来，马克·吐温和爱伦·坡要接近得多。马克·吐温在幽默中也很激烈；他几乎以远非圣洁的快乐心情描写流血，对于尸体的气味都要加以戏谑，令人毛骨悚然。有时他的作品含有对于故事情节完全没有必要的夸大：使人气恼地把读者的鼻子按下去嗅闻不愉快的气味。说这是粗鲁的西部人的缺点是解释不

通的；虽然他的趣味从快快活活的亵渎神灵到一丝不苟的一本正经(比如他看见蒂希安画的裸体女人，或者读到那个"无耻的好色之徒"阿贝拉德，会吓得叫了起来)，范围极广，马克·吐温是一个非常敏感的人，他和爱伦·坡一样，对于声音和颜色的反应极其灵敏。他也和爱伦·坡一样，喜欢玩噱头。他同样善于操纵情节。他羡慕那些能够骗人的足智多谋的人(比如善于说谎的哈克贝利·费恩)，或者是不畏暴民的坚强的人(他在《私刑合众国》里写道："暴民碰到以果敢勇毅著称的人就无勇可鼓了")。两者都暗含有对于人类的藐视——他早在一八七一年事业开始时就把自己描写成"这一堆小爬虫"。在这种藐视的下面，有一种他不能驱散的阴郁。那是"倒楣的人类"，这样说并非只是感叹的意思。他在短篇小说《败坏了赫德莱堡的人》里，讲到一个极其可怕的鬼把戏，证明整个城里的大人物都是些骗子，他们没有答辩，只说"那是天定的，一切都由天定"。在他死后出版的《神秘的陌生人》(*The Mysterious Stranger*, 1916年)里，他又把他持之已久的、自由意志只是一种幻觉的信念，加以发展。他的最后资讯是，世人非但没有美德，而且一切都是虚幻的。人类只是在"空虚的永恒中孤独地流浪着"。荒诞不经的故事发展到这一步，我们可以说(正如内华达的原子弹)已经达到它的极致了。

马克·吐温甚至在写《哈克贝利·费恩历险记》以前，就是一个宿命论者。然而他从未停止谴责人类。爱伦·坡和他一样，在批评中永远在挑剔别的作家——一个乖僻而专心致志的教师，他凭经验知道，他那一班学生都是傻瓜(还有不如傻瓜的)，不过还是谆谆教给他们一些基本知识。马克·吐温也有点像愤世嫉俗的学究，虽然他在旧金山有一个绰号叫"平原上的野幽默家"，他也以"道学家"知名，他再三坚持他的工作不是谐谑而是教导(甚至是说教)。两个人在创作方法上南辕北辙，差别很大，不过二人都以专业作家的骄傲强调经过仔细推敲才取得想望中的效果。在这种地方爱伦·坡避免说教，求取一种空虚的美。马克·吐温选择了戏谑：他要哄着逗着大为获得了解。

难怪他的作品那样不平衡。他一半轻快，一半阴沈。他一半喜爱西部生活的混乱，正如豪威尔斯所说的，

他的语法有西南方、林肯式、伊丽莎白时代的阔度.....他用大胆的想象所写的猛烈攻击等级的那些信件，我总是把它们藏起来。我不忍烧掉它们，可是看了一次之后，我也不愿再看它们。

这就是自由思想、自由发言、极其民主的马克·吐温，他嘲骂奴役、贵族和偏狭。然而为了躲避偏狭，他不能不到东部去。他在一八七六年从康涅狄格州写信给密苏里州的一个友人，讨论南方政治：

我想我了解他们那边的立场——有充分的选举自由，条件是你必须投票选举别人挑选的人，否则在社会上就会遭受排斥。.....幸而人类的许多经验使我能够明智地选择居处。我住在国内最自由的角落里。

换句话说，他住的是朗费罗和洛威尔的新英格兰。不过"东部的"马克·吐温竟可以严谨到一本正经的程度。如果推翻贵族政治之后取而代之的是暴民政治，为什么要去推翻它呢。既然大家都是环境的牺牲者，鼓励推翻又有什么用处。吐温这个笔名在英文里含有双重的意思，那倒合适，说不定这个双重性引起了他的兴趣，使他在故事结构上使用了孪生子和认错人的手法(如《王子与贫儿》和《傻瓜威尔逊》)；又使他声称父系的祖先是弑亲的法官，母系的祖先是德拉姆子爵。

他的困难在于使美与谐谑相结合，在于一方面享受贵族的排场，一方面又要攻击它社会性的不公不平，也许他想用描写过去的办法来解决这些困难。书评家和他住在哈特福德的邻居都鼓励他这样做，他们说《冉·达克》比《汤姆·索亚历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》美，后面两部只是滑稽而已。他有点同意他们的意见。可是他的故事的背景，虽然和爱伦·坡的一样不真实，并没有爱伦·坡的那种凝练的气氛。它们经常变化，由滑稽转为讽刺，甚至转为感伤，一个有技巧有天才的幽默作家的产品总是好玩，总是值得一谈的。不过那种幽默越来越少新意，目标趋于分散，就像卓别林后期的电影一样。有时我们嚼的是一块糖，有时是包着糖衣的药丸，有时根本连糖衣都没有。

可是优秀的马克·吐温，正如早期的卓别林，却是一个极有把握的伟大艺术家。后代记得他因为他写过几部既不胡闹也不阴冷的书，其中既有热情，又有切实的知识。这几部是《汤姆·索亚历险记》，《密西西比河上》，最重要的还有《哈

克贝利·费恩历险记》。他把他的热情和他最熟悉的生活，少年时代河上小镇和那条河上的生活，写进这本书。狄更斯认为密西西比河是条“流着泥浆”的浊流，“除了每天夜里有无害的闪电向漆黑的天空闪耀以外，没有一点愉快的东西”。可是对于马克·吐温而言，不论在他的童年，还是在他的回忆里，那条河是整个生命。不知道它的人觉得它靠不住，是知道它的人(如哈克贝利·费恩)，它既安全又慷慨，密西西比河在马克·吐温的篇章里被写成人生旅程的象征。《汤姆·索亚历险记》有点过分描写“一个淘气的孩子”(他有成年人的灵巧)，读起来还不能使人酣畅，《密西西比河上》开头几章写得有声有色，结尾那几章不免逊色。可是《哈克贝利·费恩历险记》，除了汤姆索亚式的营救吉姆以外，是十全十美的，那真是一幅令人难忘的边疆少年的画图。宿命论是不是一种健全的哲学，姑且不论，它对于小说家却具有很坏的影响，因为小说家处理的是普通人，不管小说家为他们的命运作怎样的安排，他们总觉得他们的命运不是预先注定了的。如果他坚持成见，他笔下的人物就变成恹恹没有生气的傀儡。但是《哈克贝利·费恩历险记》里的人物，用惠特曼的话来说，“清新、淘气，逼真”。诚然，其中有些人物摆脱不开冷酷无情的贫穷，小城的残忍，毫无意义的殴斗、或者(像吉姆)作为奴隶的束缚。但哈克贝利本人却是自由的，环境想把他变成一个文明人，而他仍然是一个没有环境塑造、让环境败坏的纯朴的人。他能够把吉姆从奴隶制度的直接祸害中拯救出来，但是无法使他摆脱黑皮肤加在他身上的梗桔。然而到了最后，像纳蒂·邦波一样，哈克贝利如要拯救自己，必须离开文明社会。这又是美国的遁世主义，虽然就哈克贝利而论，并没有伴随着比如说像梭罗所选择的那种苦行主义。只要你能溜进荒野，像野兽那样靠五官生活，新世界还是新的。不然的话，造化就要开始捉弄人了，那是悲惨而无可挽回的。商业兴起了，教会和道德法律建立起来了，文字与讲坛上的谎言，芸芸众生形成了平民之群、暴民之群和军队(爱默生说，“一队士兵是个可厌的景象”)。马克·吐温躲开了其中的一些东西：在内战中当了几个星期的兵，他溜往西部的内华达地区——和别人联手想使那块沙漠开花，只落得后悔自己的所作所为，有一点掠夺了超验论者的纯真，像所有拓荒者一样。

海明威是另外一个千辛万苦竭力想忠实地描写亲身经验的美国作家。他正确地称赞了《哈克贝利·费恩历险记》和他无意中获得的伟大成就，在这部和其他作品

里，创造了一种符合美国民族精神的散文文体。欧文一度试过，洛威尔也曾试过，在报纸上写幽默小品的人都曾试过。他们的办法都是通过幽默；美国人只会在轻松不矫揉造作的作品中才能传达本地语言那种随便和不拘形式的特点，才能避免通常用来写作的古典文体。诺亚·韦伯斯特早已呼吁创造一种纯粹美国的文体。可是到了马克·吐温的时代，他下面这段话才有了事实的根据(稍有夸张，却无伤大雅)：

没有什么叫做"皇后英语"的东西。这笔资产已由一个合资公司接收了过来，我们是大部分股票的持有人。

在他的手里，谈谐的方言、俚语成了完美的文字武器，轻灵、具体、看起来极其简单，像口语而不是口语。像威尔斯说过，一般文学大师所写的正统英语"有学者风度而不自然；一望而知其渊源何在"。以马克·吐温而论，内容——和西部生活一样——是杂乱无章的，但其形式却一脉相传直到海明威。

第八章

地方情调的文学

狄更生和其他作家

(Minor Key: Emily Dickinson and Others)

锡德尼·拉涅尔 (Sidney Lanier, 1842-81)

生于佐治亚州梅肯，在该州奥格尔索普大学就读。参加了内战，在内战中被俘，损及原已很坏的健康。从事音乐事业的志愿因而破灭。这段经验产生了一部小说《虎斑百合》(*Tiger-Lilies*, 1867)。在贫病交迫之下献身于诗歌与音乐，做了巴尔的摩交响乐团的笛手。他的《诗集》于一八七七年出版，部分学术讲演汇集成《英诗学》(*The Science of English Verse*)，于一八八〇年间世。

乔治·华盛顿·凯布林 (George Washington Cable, 1844-1925)

生于新奥尔良。内战时在南军服役，退役后从事写作。初期的小品散见于报章杂志，有些收集在《路州旧日》(*Old Creole Days*, 1879)里。小说《格兰迪赛姆斯

家族》(*The Grandissimes*)出版于一八八〇年。其后虽定居北方，还写了不少描写南方生活的短篇。

乔尔·钱德勒·哈里斯 (Joel Chandler Harris, 1848-1908)

生于佐治亚州，曾为南方若干报纸工作。从一八七六到一九〇〇年一直为《亚特兰大宪法报》(*Atlanta Constitution*)服务。初期的《雷摩大叔》(*Uncle Remus*, 1879)即由该报出版。后来连续发表了许多短篇，极受读者欢迎。逝世时曾有雷摩大叔纪念会社之建立。他也写过不少小说和短篇，描写其他方面的南方生活。

哈里耶特·比彻·斯托 (Harriet Beecher Stowe, 1811-96)

生于康涅狄格州，一八三二年随父移居辛辛那提，四年后与乃父主持的神学院教授斯托结婚，强烈反对奴隶制度。在缅因州居住时写成了《黑奴吁天录》(*Uncle Tom's Cabin*, 1852)，获得极大成功，这使她写了更多的书，包括另一本反对奴隶制度的小说《德雷德》(*Dred, A Tale of the Great Dismal Swamp*, 1856)。有几年她住在康涅狄格州哈特福德镇，与马克·吐温比邻而居，其后对佛罗里达州的地产甚感兴趣，在南方这个州里也住过一些时候。

萨拉·奥恩·朱厄特 (Sarah Orne Jewett, 1849-1909)

生于缅因州南贝里克镇，十几岁时就已开始写作。初期写的短篇，收集在《深港》里(*Deephaven*, 1877)，出版后反应良好，其后又写了一些短篇，几部小说和诗歌，大部写的都是缅因州的生活。一八九六年出版的《针枰之乡》(*The Country of the Pointed Firs*)是她最著名的作品。

艾米莉·狄更生 (Emily Dickinson, 1830-86)

生于麻省诸塞州的阿默斯特镇。她除在霍利奥克山女子神学院住过一年以外，一生都在阿默斯特度过。父亲是个富裕的律师。她和父亲住在一起，逐渐与世隔绝。在她不多的朋友中，包括哈佛文人希金森，他曾请他对她所写的话发表意见。他在她死后为她编集诗稿。

第八章

地方情调的文学

假如我们抛开惠特曼和梅尔维尔的诗，以及一些次要著作如德福雷斯特的《罗渥奈尔小姐从背叛国家到忠于国家的转变》(John W. DeForest's *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*, 1867)——其实这是一本好书，只是书名吓人——整个南北战争期间可以说没有产生什么有价值的作品。美国重要作家中只有极少数曾经参与过战争。比尔斯参与过，拉尼尔也参与过；不过马克·吐温、豪威尔斯和詹姆斯都是被门肯讥诮地叫做“逃避兵役的人”。这时期在诗歌上固然产生过一批尚武和歌颂战争的作品，如洛威尔的《哈佛颂》和南方青年作家亨利·蒂姆罗德的《人种创世纪》。不过这类作品不论美国人读起来多么动人，却不能外销。同时，我们想象得到，内战也重新激起美国要求本土文学的呼吁，要用墨水来歌颂美国的品德，就像最近美国的品德是用鲜血写成的那样。名牧师布希内尔一八六五年在耶鲁大学就发表过一篇题名《我们对于死者的义务》的演说。他觉得一个义务是“从今以后……不要写英文，要写美文。我们已经有了地位，我们现在要有自己的文化，想自己的思想，写自己的诗。”

几年以后，马克·吐温就用“美文”写作了，不过他的榜样没有立即得到仿效，实在说，有些美国作家从来就没有仿效过他，不承认那种文体适合他们的目的。一般来说，这个时代的美国文学无意中表现了相当大的焦虑。比较年轻的作家被老作家遮得黯然无光。爱默生和朗费罗都活到一八八二年，洛威尔、惠蒂埃、霍姆斯和帕克曼都活到九十年代，声名十分显赫。在战后重建惴惴不安的那些年月，关于《镀金时代》，一个怀有恶意的批评家可以得出结论说：布希内尔所呼吁的那种文化还没有迹象可寻。可是一个比较善意的观察家则可以看到像拉涅尔那样孤立的人物，注意到南方、新英格兰和西部都有一种次要的文学在繁荣滋长，那是一种以方言描写地方风物、富于地方色彩的文学。

南方一直狭隘地为奴隶和州权问题纠缠不清，战前把精力完全花费在争辩上了。除开爱伦·坡，那个偶一为之的幽默家和几个二流作家和西姆斯(这个人受有双重

地方性的侮辱，原来，库珀先已被称为美国的司各特，他又被叫做南方的库珀)之外，南方简直没有创作的传统。年轻的诗人兼乐师拉涅尔渴望友情和支援，他给一个北方朋友写信说，"你想不到我们这里的人都多么愚昧。虽然他的诗已开始受到褒奖，并将在北方出版，拉涅尔和较早的爱伦·坡一样，被一种可怕的坐立不安的情绪折磨着，两个人在生活中都没有安全感。他们耽于幻想。侠义的作风，纯洁而不动情的女人，超自然的美：这些南方的幻想占有了他们。他们作诗都有自己的理论。拉涅尔在《英诗学》(1880)——书里主张，音乐和诗大致一样，因为诗和音乐的法则相同。他相信诗的韵律应当听从音乐中的节拍；重要的是节拍，不是重音。他用精巧的辞句竭力把诗写得听起来像歌。结果和爱伦·坡的诗一样，常常好听得过了头：

呵，在沼泽的外面瀛海的尽头有些什么啊。

不知道怎样我的灵魂忽然得到了解放

从命运的重压下和罪恶的讨论里，

被汪洋一片的格林沼泽烟波荡漾。

拉涅尔写过一些可爱的诗句，可是他还算不上第一流的诗人；他的缺点仿佛在于过分放纵了自己的敏感性。可是他和爱伦·坡给南方创立了一种文学态度，这种态度虽然不时地遭到南方浪漫主义的破坏，但在我们这个时代却产生了许多优秀的诗篇。

别的南方作家虽然没有如拉涅尔富于想象，博学多才，文质彬彬的品质，却成功地掌握了南方的气氛：它的天气闷热，草木茂盛；它的在没落中的社会秩序，以及黑人。这是南方文学发展的另一主流，这一条线索在马克·吐温的作品里已经可以看到(就其作为南方人而言)，说不定在爱伦·坡的幽默小品里也可以看到，在朗斯特瑞特(Augustus Longstreet)的《佐治亚风光》(*Georgia Scenes*, 1835) 和凯布林与哈里斯的作品里是一定可以看到的。(现代的南方作家福克纳(William Faulkner)、沃伦(Robert Penn Warren)、韦尔蒂(Eudora Welty)、麦卡勒斯(Carson McCullers)、奥康纳(Flannery O'Connor)等能够把这两个主流，美丽的文辞和低调的生活融合起来，最低限度是合并起来。)凯布林，一个有着北方母亲的南方人，对于路易斯安那州的生活的错综复杂了解很深；他的《路州旧日》

(1879)、《格兰迪赛姆斯家族》(1880)把新奥尔良法国古老家族和黑白混血儿复杂的、处处提防别人的处世态度写得维妙维肖，使这些人看了非常生气。(凯布林还有另外一面。虽然他曾在南军骑兵中服役，战后他相信奴隶制度是件坏事，南方继续虐待解放了的黑人也不见得算是进步。他在这个重大主题上写过几篇出色的文章，遭到诋毁，说他出卖了他那一部分人的利益。)凯伦尔以路易斯安那州为背景的小说有些有点油腔滑调，而路州的方言也是一重障碍：总是因为色彩过于浓厚使人辨不清所在地。同样的批评也适用于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里，地方性变成普遍性。向白种少年解释世界的老黑人雷摩大叔，是一位不朽的人物，那个压制不住的兔大哥，那个恶毒的遭到挫败的狐狸大哥，以及他的动物寓言里的其他角色也都是不朽的。虽然他在读者的劝说之下写了太多的关于雷摩大叔的故事(前后共有十部之多)，虽然他显然是个南方人，但他并没有把雷摩大叔写成一个进行宣传的人。因为他记得"战前、战时和战后"的那些日子，雷摩大叔原很容易成为南方自怨自艾的代言人，或者是佩奇最喜欢描写的那种古怪的黑人老头儿。但是，正相反，他是一个对被压迫者具有深刻同情的精明的老头子，最喜欢描述被压迫者想方设法战胜那些有势力的人。因为哈里斯说得好：

你不必进行多少科学研究，就可以知道，黑人何以要选择最软弱最无恶意的动物作为他的英雄，让它在斗争中战胜熊、狼和狐狸。使它胜利的不是好品德而是孤立无助，不是恶意而是淘气。

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讲故事人的方言。然而，使这些故事流传下来的，还是其中所含的哲理。那是弱者贫者的哲理，也是创造者的哲理。哈里斯最喜欢的书是《韦克菲尔德牧师传》(*The Vicar of Wakefield*)。他说"它的纯朴和绝对奇妙的气氛"使他终生感动。依哈里斯看来，文学以普通人为描写物件，才能发挥它真正的功能。詹姆斯批评霍桑笔下的新英格兰生活过于贫乏和单调，气得霍桑对詹姆斯的批评进行了狂怒的否认。在哈里斯居住的环境里，黑人的存在的确给生活带来了一种特有的深度。他是最早以细腻的笔法处理这种题材的作家之一。

雷摩大叔，马克·吐温的吉姆，和斯托夫人最为成功的作品《黑奴吁天录》中的汤姆叔叔，是美国小说中最有名的三个黑人。相形之下，汤姆叔叔是个漫画中的人物，他这样虔敬，这样忠心，他好得难以令人相信。的确，一个南方人就曾说道，《黑奴吁天录》对于黑人的了解还不如《海洋年鉴》。没多久以前，黑人作家詹姆斯·鲍德温(James Baldwin)批评它是“每一个人的抗议小说”——一本基本上带有偏见的书，目的是使白人自由主义者看了生一点无伤大雅的气。哈里耶特·比彻·斯托不能完全摆脱她那个时代隐蔽的偏见，鲍德温并没有说错，“抗议小说”是美国特有的一种艺术形式，其目的只在叫读者安心，让他知道自己是慷慨好义的，即使别人不是那样。不过他对斯托夫人责备未免过严了。在奴隶制度之下，有些黑人迫于环境不能没有“汤姆叔叔”那种作风，那一类型的人确实存在过。她也没有诡称，虐待和误解黑人的事只限于南方。那个坏蛋工头勒格里虽然起的是南卡罗利纳州的名字，却是一个弗蒙特人。书中还有一幅奥非利亚小姐的尖酸性格的写照，这是一个诸般挑剔的新英格兰老小姐，她不让黑人碰她一下。斯托夫人为她那个时代写了一篇论文，希望能够激起公众的情绪。按理说，她这本书应该和其他无数反奴隶制度(或拥护奴隶制度)的小说一样拙劣。但是因为作者热爱她的题材，并以无比的精力、好奇心、叙述能力和“标准观”去处理她的题材，因此它比同类的作品要好得多。这就是帕默斯顿读了三次的那部书，它还使格拉德斯通感动得流下泪来。在一百年以后的今天，读者的反应要缓和得多了。即使如此，它依然不失为一部有力的小说。如果说汤姆叔叔的美德太多，我们也可以用同样的话去批评狄更斯笔下的许多人物。《黑奴吁天录》中的其他人物——托普西、圣克莱、谢尔比、甚至西蒙·勒格里，都使人难以忘记，虽然使戏剧形式的《黑奴吁天录》极其受人欢迎的那些俗套——伊莱札在冰上逃亡，小伊娃的死亡，等等——只适合上一代人的胃口。

斯托夫人的“标准观”，也可以在她另外一些不大出名的小说里看到，她那些作品来自她的新英格兰的背景，写的是紧张的小城社会，主要的生活基调是宗教仪式和互相辩论。书中人物都很严肃，那是说他们认为生活中某些方面是严肃的。他们的问题并不都能引起我们的同情；例如在《牧师求婚记》(*The Minister's Wooing*, 1859)里，女主角因为她的爱人(据信是淹死了)死时没有得到上帝的恩宠，心里非常难过。她笔下的坏人，如这本书里的艾伦·伯尔和《古城居民》

(*Oldtown Folks*, 1869)里的达文波特，都是罪孽深重，世故到了荒谬的程度。可是她并不缺少幽默和兴致。虽然她从小阅读了科顿·马瑟(Cotton Mather)的《美国风物志》(*Magnalia Christi Americana*)，"使我我觉得我所践踏的这块土地是经过上帝特殊安排的圣地"，虽然她那身为牧师的父亲只许她读司各特的小说，他带她们出去玩的时候还是可以忘记他的尊严，甚至可以爬到一棵长在悬崖上的高大的栗子树上面，"然后在悬崖上把身子转来转去给下面的儿童敲打栗子"。不过这样的场面在她的小说里并不常见；她的笔调是严谨的，就像霍桑的作品一样，她对于清教徒传统的了解也不下于霍桑。然而就她对新英格兰生活和清教徒性格的描写来说，上述各书(和一八六二年出版的《奥尔岛的珍珠》(*The Pearl of Orr's Island*)与一八七八年出版的《坡加拿克人》(*Poganuc People*))，除了使人喜欢以外，还有一种更加重要的东西。的确，书中最接近描写和分析的部分写得最好：作为小说，算不了什么，作为环境的素描，真写得不错，她对新英格兰有深刻的了解，不像在《黑奴吁天录》里写南方所根据的只是传闻。

斯托夫人这一方面的作品，可以说是地方色彩作品，这些作品肯定给了朱厄特不少灵感，朱厄特是描写新英格兰地方色彩最好的作家。她小时就爱读《奥尔岛的珍珠》，那是一部描写缅因州海岸生活的小说。朱厄特在那里长大，不久之后开始把它写进小说，起初写的是短篇，后来又写长篇。她写作的范围很窄。一般来说，她写的都是滨海农庄和小镇里的纯朴居民。她描写的人物，大半都是妇女，彼此终生相识。他们对于爱默生所说的"经历相同的人在一起并非好搭档"，纵然不表同意，可是他们很少交谈，让人看了难免有唐突的感觉。这就给朱厄特小姐带来了一个无话可说的课题。她觉得"很难报导新英格兰的大事，人们不大说话，就是把感情深厚时刻无意中说出来的那些话写在纸上也显得贫乏得很。"他们的大部分生活是回忆，他们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还多。(有一个岛整个没有人烟，因为农民都带着家属到西部淘金去了。)对于一个小说家来说，这显然不是一个有利的局面，但对于朱厄特小姐温婉简约的才能倒是非常合适。她最好的作品《针枰之乡》(1896)是一系列关于一个名叫邓尼特的虚构市镇的素描，那是一个"充满海水咸味和白木板房子的小镇"，叙述故事的人也可以说是朱厄特小姐自己。通过她的女房东托德夫人，故事叙述人谦虚谨慎地进入镇中居民的生活。有些人曾经到过很远的地方，利特尔佩奇船长去

过赫德森湾，在那里和一个神经错乱的老苏格兰人住在一起，这个老人相信他已经找到了一个北极炼狱；另一位福斯迪克太太小的时候坐着她父亲的船出去航行，"你该看看我小时在南太平洋岛上看到的那些纹身的野蛮人：那时人们喜欢旅行，就是当年捕鲸的那些日子.....回来以后往往觉得泄气、跟不上时代，那是真的，.....不过真够刺激，而且我们总是大有收获，上了岸觉得自己很富足。"不过他们现在都老了；他们的生活圈子日渐缩小，甚至那些旅行过的人都觉得，没有什么地方比得上他们缅因州自己的老窝的。

朱厄特的文笔简洁大方，就像她笔下人物的房舍一样，然而也像这些房舍，她的文笔有时也会显示装饰性的华丽。它很平易，但不琐碎；它在悲哀地承认衰落与新英格兰的生气勃勃之间取得了一种平衡，这就使它和描写另一衰落地区——南方的地方色彩文学明显地不同：

高坡上有一所老房子，面向南——只是一所废置的老房子的躯壳，窗子空在那里像是瞎了的眼睛。经过霜冻的草像棕色毛皮那样长在房子周围，有一条弯曲的丁香枝在门旁发出新绿。

"我们来好好吃一片牛油面包，"托德太太说"然后把面包篮子挂在房里的钉子上。免得让羊吃掉。....."

从她的作品可以看出她是这样一个作家，虽然热爱缅因州，却深悉外间世界的各种事，比如说她读过巴尔扎克、左拉和福楼拜的著作。她的文笔坚定、纤柔、有趣而成熟，立刻使读者想到威拉.凯瑟(**Willa Cather, 1876—1947**)，虽然她写的是远远离开缅因的内布拉斯加和新墨西哥。说真的，我们在这里可以看到，从斯托夫人到朱厄特，再到威拉.凯瑟是一脉相承的，凯瑟把《针枰之乡》与《红字》和《哈克贝利.费恩历险记》同列，说这"三本美国书是最可能传世之作"。三人前后相承，立刻使我们想到女作家对美国文学有特殊贡献，其中有一部分是曾使霍桑人发雷霆的含有毒素的那一种，例如以苏珊.沃纳(**Susan B. Warner**)的《宽阔的世界》(***The Wide, Wide World, 1851***)和《奎奇》(***Queechy, 1852***)为代表的赚人眼泪的爱情小说，这些小说与霍桑最好的作品同时出版，但要畅销得多。但是即使最好的妇女作品，如威拉.凯瑟和埃伦.格拉斯哥(**Ellen Glasgow, 1874—1945**)

所写的，由于这些作品热衷于写地方、传统和家庭，正像陋室中的钢琴一样，给美国散文中那种户外的、豪迈的、大男子气概的倾向，添了一点必要的相反的色彩。

我们还可以举出另外一些女作家——比如说玛丽·弗里曼(Marry Wilkins Freeman, 1852—1930)——像斯托夫人和朱厄特小姐一样，写的都是新英格兰的光辉气息。隐居在麻塞诸塞州阿默斯特小镇的美国最伟大女诗人艾米莉·狄更生，说不定也是如此。只有在新英格兰小城那样的地方，一个女人才能这样烦闷，这样孤独，同时又这样充满生气，这样表达明确，对于尘世与天国之间的接近和相互关系又这样清楚。或者我们还可以加上一句，尽管她有那样的才华，写出来的东西又那样不均匀，那样未经推敲。因为在这里看到的是对于地方色彩的礼赞——描写的范围已经缩小到一所房子的界限以内，房子四周的花园，和在草地上或是从窗子里望出去的景色。在这里看到的隐居生活如此彻底，看起来像是故意的——一方面是几乎使她感到痛苦的达尔文主义，另一方面表现的是来自人和自然交融之后得到的至高无上的喜悦。

艾米莉·狄更生死时留下一千多首未经发表的诗。只有少数几个朋友知道她写过这些诗，其中有许多只是一些诗的意念，信手写在纸上的，有些则修改得相当仔细。全部都是短诗，大多分成四行一节，全都清清楚楚带有作者个人的特征。它们都被压缩到像是电报文字。它们都像神谕，但很机智，有时极其轻快，有时又濒于怪诞。它们都有自己的尺度，遥远和重大的事物都用低调和熟悉的意象来表示，或者正相反。在她缩小了的世界里，面包屑成了盛筵：微小的动物——苍蝇、蜘蛛、蜜蜂、知更鸟、蝴蝶——可以在眼前化为巨物。于是：

蟋蟀唱歌

太阳西落

工人们一个个

结束了日课

短草驮着露珠

黄昏像生人那样站着

手里拿着帽子，恭敬而怯生
仿佛欲留还去。

浩瀚像邻人走来
是没有面孔或姓名的智慧
像家庭范围内的宁静
黑夜就这样莅临。

这不是她最好的诗之一，但是可以说是她的比较典型的诗。就诗体而论，有点古怪，也许互相矛盾的隐喻也太多了些；说不定在结尾里她惯于把一个及物动词压成一个不及物动词——显得过于突然，有虎头蛇尾之感。即使如此，一如我们在这一首诗里所看到的，她的作品特别华丽而灵活。蟋蟀、工人、陌生人、邻人，她就用这些家常小人物来处理黑夜的来临。可是到了最后一节，渺小的成了"浩瀚"，一种巨人而神秘的东西——"没有面孔或姓名的智慧"。我们也要注意艾米莉·狄更生在心情的感受上特别灵敏，特别是在受到光的变化的影响时。事物的细微变动，人生的狡猾，倏忽无常，一一都在光中显露出来：

预感是草地上长长的阴影
暗示着落日的西沉；
也在通知惊慌的小草
说是黑暗就要到来。

这四行是一首完整的诗。另外一首分成四节的诗是这样开始的：

冬日的下午往往有一种
斜落下来的幽光，
压迫着我们，那重量
如同大教堂中的琴响。

这样结束：

当它来时，四野都倾听，
阴影都屏住呼吸；
当它去时，远得像我们
遥望死亡的距离。

遥望死亡：她一心一意在考虑死的问题，看成是通往另一生界的大门，她认为死是一种特殊的光荣，有一点像，纵然并不全像，当年在颂诗和传道中所说的，和她最爱读的《启示录》中所看到的传统的天堂。死意味着悠闲、庄严，意味着对往日的认可；死意味着和少数杰出的人到了一起，而你在世上对于这些人是无法深知的。房屋只是坟墓的一曲前奏：

我们停止在一幢
像是小丘的房前；
几乎看不见屋顶
飞檐只是一个墩。

在坟墓那里，经过"白色选举"，上帝主宰着一个富裕的王园。狄更生使用紫色、王气、特权、翡翠、王冠、朝臣、波托西、希玛勒之类的字眼形容它的显赫。所有这些都有助于加强她对于不朽的看法。人生大半是在死亡的前厅里忍受痛苦；作为"髑髅地的皇后"，她大可以同意惠特曼所说的：

死与任何人想象的不同，要幸运些。

在这种情况下的诗人一定是敏锐的观察者，他尽可能使他的生活不受干扰；他

伸开狭窄的双手
去摘取天堂，

捕捉尘世天堂的无论什么线索，都会在永恒的世界里得到赏赐。

自然提供了一些暗示，不属于超验论，但是要迷人得多，短促得多；

我们窥视森林和群山，
那是自然展览的帐幕，

我们把幕外误作幕里，
谈论着看到的事情。

她注意的正是"幕里"，正是凡人似乎要刺穿幕纱的那一瞬间灵光的闪现。这情形几乎发生在风暴来临以前光的变化里，或在季节变换之际("一年年的这些现象几乎像音乐那样使人刺痛")；或者特别是有人死去的时候。在这种时候，她都会觉得

我知道的消息
只是每天从上帝那里
发布的公报。

在《正当我得救时又迷失了》那首诗里，大病初愈对于她似乎是一次无结果的探索：

因之，像归来的游子，我觉得
有些奇异的秘密要说！
某个水手，沿着外国海岸航行，
某个苍白的记者从不祥之门那里
在死亡的大门之前！

然而，艾米莉·狄更生对于死后世界的看法，又受了她本身奇妙的索居心境的影响，那种在她的性格中被正确地形容为"纤巧"而非"雄伟"的品质。虽然她一再说到她在世界上的孤独感，她可不是像圣特里萨那样的神秘主义者，或是像圣约翰那样的宗教诗人。倒不如说她在调戏永恒，在向上帝献媚，饶恕他的口是心非，有时在上帝前面又害羞得使人心烦，像在这首早期的诗里所描写的：

我希望天父
能举起他的小女儿——
她是老派的，顽皮的，还有别的——
举过珍珠的天梯。

上帝在她的作品里的确是个使人迷惑的人物。造物主说不定不知他何以要造物，他是"窃贼、银行家、父亲"，绅士、公爵、国王：有时显然被她化为"死神"的一种存在，在别的时候又被叫做爱人。说不定这些人都是她曾经暗中爱过的人的翻版，也许就是她自己的父亲。在和男人的通信中，包括和她私人教师托·温·希金森的信件在内，都用了华丽的词藻，暗示复杂的、短暂的求爱之情。有时我们猜想那是新英格兰幽默的锋利之处，有时又怀疑那是敏感而无人怜惜的儿童们的轻率例证。无论如何，她确曾任意篡改神圣的主题。无怪乎克里斯蒂娜·罗塞蒂对艾米莉·狄更生的诗大加称赞之后，跟着又为"某些与其说是宗教诗毋宁说是轻视宗教的诗"而表示惋惜。说不定缺点倒不是轻视宗教，而是不成熟，过于注意身边熟悉的小事因而容易流于庸俗平凡的古怪念头——例如她写信时用"你的侏儒"来签名。

但是她的作品最后留给人的印象，却是惊人的完整和富于独创。尽管她对死亡问题有兴趣，但她对周围的世界和处理本行题材时却十分敏锐。在技巧上，她算不上一个好诗人，她把辞汇随心所欲拿来苦苦折腾，但效果很好。她从各方面——法律、几何学、工程——借用名词来适应自己的目的。极其平凡的字会出现在新奇的文句里，对于改变词性，她从不迟疑：

王国有如果园

枯叶地掠过

有时她把诗句精简得像新英格兰的成语：

那真像午夜，有点儿——

这个简洁的有点儿，只有美国诗人才写得出来。

她不是没有朋友，只是她有意疏远他们，以便她可以用诗人的抽象意识来讨论自己的事(就像梭罗在一封信的结尾里写的，"你可以看得出来，我跟你说话的时候，大约也在自言自语")。而她写出来的又是怎样的信呵!"草地上尽是南方气息，杂味纷陈，"她在写给一个朋友的信里这样说，"今天我第一次听到树中有了河流。"还有，"假如我在身体上感觉到仿佛有什么揭去了我的头顶，我知道那就是诗了。

"一个文艺批评家拿她和惠特曼比较，说他们两个人"写诗，就像过去从来没有人写道诗一样"。这既是一句公正的批评，也是她受之无愧的褒语。在她最好的诗句里，大诗人的神奇她无不俱备：

比鸟儿还要深入夏天，
那来自青草的悲哀啊，

这只是几百行里的一个例子，这样的诗美妙得难以分析，但是由这两行引出的诗，却使人失望。她有片断的天才，却往往写不出整首的佳作来。霍桑向我们耳语，仿佛他是个聋子，梅尔维尔大声喊叫，仿佛怀疑他的听众都是聋子，艾米莉·狄更生也不知如何为自己的作品调音。然而她也像两人一样，能从人的寂寞感中吸取力量。

第九章

美国小说中的现实主义

从豪威尔斯到德莱塞

(Realism in American Prose

From Howells to Dreiser)

威廉·迪安·豪威尔斯 (William Dean Howells, 1837-1920)

生于俄亥俄州，父亲是贫苦但受过良好教育的印刷工人。全家几经迁徙——其中一次的情况写入了《一个孩子的城镇》(*A Boy's Town*, 1890)——后在哥伦市定居。在这里，豪威尔斯继续一面自修，一面为报纸撰稿。曾为共和党工作，被任命为美国驻威尼斯领事(1851—1865)，在任时大力研究欧洲和欧洲文学。回国后，很快成为美国第一流小说家、散文家和编辑。起初在波士顿，后来到纽约工作。

哈姆林·加兰 (Hamlin Garland, 1860-1940)

生于威斯康辛州，早年曾在爱阿华州和南达科他州住过。中学毕业后赴波士顿，决心描写他熟悉的地区，《破碎的偶像》(*Crumbling Idols*, 1894)一书中的写实

手法即是一例。也许他从未全心全意皈依现实主义，故渐而抛弃了它。晚期作品转向唯灵论。

斯蒂芬·克莱恩 (Stephen Crane, 1871-1900)

生于新泽西州，在该州和纽约州居住。没有受过正规教育，偶尔为报纸撰稿。第一部作品《街头女郎梅季》(*Maggie*, 1893)是自费出版的。在以《红色英勇勋章》(*The Red Badge of Courage*, 1895)成名前，很少有人注意那部处女作。他短促的一生最后几年行踪无定，在墨西哥报界工作过，曾去古巴采访(1896)，在希腊和古巴当过战地记者，在英国度过一段热热闹闹的乡村生活，最后因肺病死于德国。

弗兰克·诺里斯 (Frank Norris, 1870-1902)

生于芝加哥，一八八四年随父母迁居旧金山后，先去巴黎攻读中世纪艺术，后回国进加利福尼亚大学。在加州大学时逐渐放弃早年爱好的浪漫主义题材，改而从事现实主义小说的创作。从一八九五年到九六年去南非任驻外记者；一八九八年在古巴报导美西战争；后来在纽约一家出版公司审稿，写过不少小说；一九〇二年突然去世。

杰克·伦敦 (Jack London, 1876-1916)

生于旧金山，身世不详，在港口长大，幼年即向往冒险生涯。在各地流浪和去克朗代克地区淘金期间(1897)，断断续续受过些教育。他的短篇最初收集在《狼的儿子》(*The Son of the Wolf*)里，于一九〇〇年出版。他以后的作品，不管其题材是社会主义，还是荒野生活，或是二者兼有的，都为广大读者所爱好。

西奥多·德莱塞 (Theodore Dreiser, 1871-1945)

生于印第安那州，父亲是个贫苦的德国移民，笃信宗教，他对此极为反感，又因其父不得理财，促使他一心发迹致富。中年以前，在美国几个大城市的报馆和杂志社工作，所写小说，不为人所注重。

第九章

美国小说中的现实主义

安布罗斯·比尔斯(Ambrose Bierce)——我们那位先于门肯的愤世嫉俗者——在他《魔鬼词典》(*Devil's Dictionary*)一书中，给读物下的定义是：

供阅读的东西的总称。在我国通常包括关于印第安人的小说，用方言写的短篇小说和用俚语写的幽默作品。

其实，他说的是地方色彩作品，这些东西只能使他觉得滑稽可笑；而现实主义则是另一回事，他说现实主义是：

用蟾蜍的眼光来描写自然的艺术。鼯鼠所作的风光旖旎的画幅，或是尺蠖写的故事。

这是污蔑之辞。事实上，这正是对自称为现实主义者最有代表性的谩骂。而现实主义者则发表声明回击，通常用的字眼是"现实性"(以别于理想主义，浪费主义，伤感主义)、“真实”(往往不事粉饰)、“诚实”和“准确”。他们自称是如实描写生活的真相。以这些说法作为定义，实难使人满意，因为究竟什么是“生活”和“现实”尚待解决。小说家对题材的取舍，可以使我们更清楚了解什么是“现实主义”：

耐心的读者，请再宽恕我一次，如果我写的既不是上流社会的悲剧，也不是时髦和有钱人家的风流韵事，而只不过是一个不配当主角的女子的小故事。

这段话说得非常谦逊，可以推断是出自早期作品。原来出自一八六一年出版的一短篇小说，作者是新英格兰的罗斯·特里·库克。一二十年后，这类说明作者用意的话越来越多，语气远非如此谦恭。这么说来，现实主义要求作者写他熟知的环境，严格注意这个环境在语言、服饰、风物、行为上的特点。在某些方面，应有美国特色。詹姆斯同意比尔斯的看法，他也认为“美国时下的小说中”使用方言太多，而“英国、法国和德国的同类作品”则不然。不过，在他看来，“最近也有一

股偏好粗俗的潮流在英国文坛上风靡一时起来，来势汹汹，竟使拉迪亚德·吉卜林其人应运而生，顿时身价百倍”，而滥用方言恰为这股潮流的一脉。

以入世情怀为特征的美国现实主义似乎是起源于地方色彩文学的一个流派，后来又让位于自然主义——自诞生之日起，一直和浪漫主义派小说家争论不休。浪漫和现实是对立的；表现为上层社会生活和下层或中层社会生活，异国情调和乡土风味，耽于幻想和面向现实，伤时感世和豁达务实之间的对立。这虽有急功近利之嫌，但也并非完全不对，因为当时的小说家如豪威尔斯等人，都信誓旦旦地自称是现实派，向他们的对手宣讲自己的信条，支援自己的盟友，并使用诸如阵地战、散兵战、阵营、战役之类的比喻来论战，一好像真在打一场文学战争。其中也有像克劳福德那样的作家，即使不曾以浪漫派自称，也明目张胆反对豪威尔斯和他的门徒。他们之间确有分歧：伯内特(**Frances Hodgson Burnett**)的《小方特洛男爵》(*Little Lord Fauntleroy*)与豪威尔斯的《小阳春》(*Indian Summer*)，同在一八八六年出版，但观点与情调判然有别；翌年出版的佩芝(**Thomas Nelson Page**)的《在古老的佛吉尼亚》(*Ole Virginia*)和柯克兰(**Joseph Kirkland**)的《朱里，斯普林县最卑劣的人》(*Zury, the Meanest Man in Spring County*)，亦复如此。

但是仔细观察一下，这场战斗——套用文学史家与豪威尔斯最喜欢用的比喻——只是一场同室操戈的混战，参战者并非人人全付武装，也不是个个都明确作战目标。如若必须分个清楚，比尔斯该算哪一方。詹姆斯最初与豪威尔斯鼓吹现实主义，可是一八八六年那时住在英国，写了《卡萨玛西玛公主》(*The Princess Casamassima*)，他又该算在哪一边。一位批评家说，马克·吐温(他的《哈克贝利·费恩》已于一八八四年问世)"他的《镀金时代》帮了现实派一个大忙之后.....又和浪漫派作家打起交道来了"，我们可以同意他的见解吗。这位批评家还说和马克·吐温合写《镀金时代》的华纳(**Charles Dudley Warner**)，是位"态度温和的评论家"。此话可谓恰如其分，那么，我们又该怎样来评价华纳呢。拿他来和道斯·帕索斯 (**Dos Passos**)相比，似乎可笑；可是他确像道斯·帕索斯那样写过一部三部曲，描写攫取不义之财的悲惨后果。此外，还有浪漫派的首领克劳福德(**Marion Crawford**)，他以十五世纪的威尼斯和十四世纪的君士坦丁堡为背景编写过三十

多部小说；不过他也以当时的美国为背景写过七部小说，其中之一《一个美国政客》(*An American Politician*, 1884)是写镀金时代的腐败；而且，尽管他没有始终如一，还是在一八九三年对一位采访者说，美国为小说家提供了全世界最丰饶的笔耕园地。假如说要做浪漫派作家，就必须写过去的事情和遥远的地方，难道我们就该责备斯蒂文森(R.L. Stevenson)和吉卜林(Rudyard Kipling)吗。豪威尔斯倒对这两位的作品推崇备至。或者，我们再举个例子：当时有西德尼·卢斯加('Sidney Luska')其人，豪威尔斯在一八八八年说他"非常讨人喜欢，是最热心皈依现实主义的人"。卢斯加是青年作家亨利·哈兰(Henry Harland)的笔名，他的小说描写纽约的犹太移民。谁料到他几年后不再隐名埋性，竟跑到欧洲去住，还在那里主编《黄皮书》，大写其优雅的消闲之作如《灰玫瑰》(*Grey Roses*, 1895年，此书名最足以概括被称之为十九世纪九十年代颓废的一面)，《红衣主教的鼻烟壶》(*The Cardinal's Snuff-Box*, 1900)和《我的朋友普洛斯帕罗》(*My Friend Prospero*, 1903)。这是怎么一回事呢。是皈依之后又叛变了。还是新兵(且借用一回比喻)叛逃去了敌方。

不错，在某种程度上确实如此，可是如果我们夸大其词称之为胜利或背叛，那就会忽略了现实主义的本质。现实主义是一个必不可少的标签，有助于归纳十九世纪后期一大批小说的某些共性。然而和别的标签一样，很容易被人包揽下来，说得天花乱坠。具体一点说，反而会引导我们去寻找文学上最微不足道的共性，而忽略了或非难更重要的因素。也许这就是豪威尔斯何以要推崇克莱思的《街头女郎梅季》(一部谁都不屑一顾的正统派自然主义小说)，而不喜欢他的《红色英勇勋章》的原因(这部小说要好得多，深受读者欢迎，只是难以给它贴上个什么标签)。也许是因为豪威尔斯急于向战友道谢而不及仔细追究他们参战的目的。如果他认真一番，大概就不会那样相信哈兰了，因为他所写的纽约犹太人，基本上并非受压迫的穷人，而是把他们当做异族，用来增添几分美国所渴求的色彩和想象力。

其实现实主义和浪漫主义都是他们那个时代的表现。豪威尔斯在为诺里斯辩护的一篇文章里，说他的小说是为迎合时代而作："小说家之生于某一时代，必有其道理"。他随之否认这一道理也适用于"异想天开"的历史小说家；可是他错了，

他的追随者就曾有意或无意地在他们的作品里这样说过。诺里斯也认为真正的浪漫主义寓于现实主义之中，他这样说并非仅仅在玩弄文字。

豪威尔斯的评论，表现了那个时代特有的自我意识，这种意识在美国比在西方其他地方更明显，尽管在以艺术上的新感受和新见解为特征的"现代思潮"方面，美国实际上还在欧洲领导之下。一八八六年，《小方特洛男爵》(*Little Lord Fauntleroy*)问世，狄更生悄然去世，芝加哥发生了秣草广场惨案，就在这一年钢铁大王卡内基(**Andrew Carnegie**)出版了《得意洋洋的民主》(*Triumphant Democracy*)，书里写道："地球上的老国家像蜗牛那样爬行，而咱们这共和国则像火车那样隆隆急驰。"

美国当时正以惊人的速度发生变化，这一点他没有说错。从一八六〇年到一九〇〇年，美国人口从三千一百万猛增到七千六百万，并开始从农村向城市集中，城镇在一夜之间兴起，不到十年就扩建为大城市。芝加哥最引人注目：一八三三年还只是个仅有三百五十人的村落，到一八七〇年，已增至三十多万人；一八八〇年又增至五十万；一八九〇年竟超过百万大关，发展速度之惊人，似乎已无法以常规来衡量。庞大的工业才一兴起，就被更庞大的工业吞并，置于千头万绪的金融资本控制下；少数几个豪富如卡内基、弗里克、范德比尔特、洛克菲勒等显然是靠别人养肥了自己，加剧了亨利·乔治在《进步与贫穷》(*Progress and Poverty*, 1879)一书中所说的"贫富之间的悬殊"。无依无靠的无产阶级移民拥进纽约、匹兹堡、芝加哥、底特律等十几个城市的贫民窟，其中有许多人来自中欧和东欧。义大利来的纯朴的农民和波兰贫民区来的犹太人，乍一来到新世界，茫然不知所措。拉札勒斯(**Emma Lazarus**)在她那首铭刻在自由女神基座上的十四行诗里，欢迎欧洲来的疲顿的贫民，"大批渴望呼吸自由空气的群众"。自由移民一词听起来冠冕堂皇，实际上并非如此，这也是难免的；美国土生土长的人也不能对此泰然处之。种族如此复杂，国家又如何能统一。人口必然会有个饱和点，美国人口难道还没有到达这个饱和点。长期旅外的詹姆斯(**Henry James**)，在一九〇四到一九〇五年间重返美国时，见移民入境后暂时集居的埃利斯岛，大吃一惊，说它"显然是我们国家和社会贪婪无餍的明证"。"外人竟然大言不惭要求平起平坐

"，使詹姆斯顿生"喧宾夺主"之感，不禁感叹"瑞士人和苏格兰人那种亲切、融洽、统一的国家意识着实令人神往。"

像詹姆斯那样吹毛求疵的人，很可能认为过去那个理想的美国已经荡然无存了。美国的暴发户把女儿嫁给欧洲贵族，眼花缭乱的移民把选举大权交给操纵选举的当地政客的时候，民主的理想也就无非是挂羊头卖狗肉而已。贪污腐败并非仅仅是地方当局的通病，在州政府甚至联邦政府里同样猖獗。在美国农村，农民和城市贫民一样不满现状，且农民不断涌往城市，贫民人数递增。一度被杰斐逊奉为英雄的农民，昔日俨然是男子汉大丈夫，而今却一落千丈，成了乡下人、庄稼汉、乡巴佬。农业漫无节制地发展，甚至发展到了雨水稀少的洛基山脉一带。干旱、蝗虫、草原上的野火蔓延，运费的昂贵，粮价的低贱，信贷的紧缩，更加剧了民不聊生的程度；弄得有田产的人无不怨声载道。到了十九世纪九十年代，美国人发现昔日人烟稀少的大片边疆地区已不复存在了。当美国西部边境还是以密西西比河为界的时候，杰斐逊就曾恭贺他的同胞"有了一块得天独厚的国土，足使千百代的子孙享用不尽"。然而不到百年，似乎就没有发展余地了，至少已不能无限地向西开拓了。

美国人对于本土的迅速变化大感迷惑，他们在寻根究底并设法补救。他们的有些想法可以从乌托邦小说中看出来。人们现在还记得贝拉米的《回顾：**2000—1887**》(*Looking Backward: 2000-1887*)，这本书为广大读者所称道，其中包括马克·吐温；书中的主人公睡了一百一十三年，在波士顿一觉醒来，发现一切愚昧和苦难已经一扫而空，生活合情合理，世风淳正古朴。不过这本书颇有远见，厚道中对当时(一八八七年)的社会上的积弊也颇多针砭，比如说把旧社会比作坐驿车旅行，富人是乘客，穷人是拉车的夫役。西元二千年的波士顿，下雨时人行道上有防水布篷遮雨。女主人公说：

父亲最喜欢以私人的雨伞来比喻过去人人只关心自己和家庭的那种生活方式。美术馆陈列着一幅十九世纪的油画，画面是一群人遇雨，人人都在自己和妻子的头上撑着伞，却让他人去领受从伞上流下的水滴。他说这张画的用意，在了讽刺作者所处的时代。

男主人公被拉去参加一个晚宴，赴宴者人人自鸣得意，喜形于色。有人问他最近去过什么地方，他大声说：

我到过基督被钉死的地方，看见人类被钉在一个十字架上。难道你们竟没有人知道太阳和星星在我们这个城里看到了些什么，还这样若无其事，顾左右而言他。

贝拉米的小说在一八八八年出版，洛威尔在同年发表这一首诗，在抚今追昔的诗句里，流露出更忧郁不安的感伤情绪：

人们觉得旧制度在分崩离析；
生活黯淡得成了一个谜，
宗教曾把谜底揭开，但它已经
失掉了——科学找到了吗。——解谜的秘诀。

许多人认为，科学在达尔文的进化论中找到了解谜的秘诀。经过斯宾塞的解释和推广，公众和青年作家，如加兰、杰克·伦敦和德莱塞，对进化论的印象特别深刻。它并不是使人人都安心的启示，但至少好像很切合事实。生存竞争的自然现象除了适用于工商界和熙熙攘攘的城市街道外，还解脱了人们的内疚心理。如果人类行为取决于遗传和环境，那么犯罪就不再是罪恶。当然也没有必要把斯宾塞的达尔文主义解释为悲观消极的学说。如果进步是必然趋势，那进步的方法是预定了的说法，也就无关紧要了；只要适者确能生存，在试验与失误后确能臻于完美，就可以承认达尔文主义在科学上证实了朗费罗《向更高处攀登》一诗中的真理了。

说真的，对大多数美国人而言，不管是否求助于斯宾塞，他们的时代的特征确是生气勃勃，不平则鸣，除旧布新。破产农民和待遇菲薄的劳工光景最差，但也不低于欧洲社会里同类的人，而且对子女的前程也是有指望的。然而变化太快了，固然令人兴奋，也使人不安。“共和国像火车那样隆隆飞驰”：抢到了美国人的前头，甩下了他们儿时宁静的农村，剥夺了他们心中的遗产，展现了更动荡的明天。对某些人而言，反倒更缅怀起往事来，既快慰，又伤感。在许多地方色彩作品中都流露出这种情绪；人们也显然立意要把转瞬即逝的此日此景描绘下来。美国南

部几乎长期眷恋着"战前时代"(托马斯·纳尔逊·佩奇著有同名小说),但也引起了全国共鸣,念念不忘昔日的闲情逸致,耿耿难忘黑人的悲惨遭遇。

依然眷恋昔日的田园

怀念故乡的老人。

这是斯蒂芬·福斯特(**Stephen Foster**)写的歌词。他是北方人,只去过一次南方,而且时间不长。但是他可以深深感觉到黑人的哀愁,从被遗忘了的非洲发配到了美国(就像美国白种人从被遗忘了的欧洲发配来一样),现在他们第二次被流放,远离肯塔基老家,前往陌生地方。往事就像从卡内基的快车瞭望车厢看出去的景色,不断消逝;美国人对此不无眷恋,他们喜欢浴室里的现代味,但也留恋书室中的旧世界。至于说到美国,住在偏远西部的则迷恋和羡慕新英格兰,既抱怨这个国家因循守旧,又暗自庆幸总算还有一些自己的古迹文物。

豪威尔斯的一生体现了现实主义成长的各阶段,但并不讳言早期对新英格兰的向往。他生于俄亥俄州,小时便爱读书,决心要当诗人。二十三岁东游波士顿,当地的《大西洋月刊》刚发表了他的一首诗。编辑洛威尔请他吃晚饭,在座的有霍姆斯和出版商菲尔兹,都挺喜欢这个年轻人。豪威尔斯高兴极了,写信给父亲描写饭桌上的情景:

这顿饭吃了四个小时,.....我喝得酩酊大醉,脸色绯红,像莱茵河的葡萄酒。洛威尔和霍姆斯对我循循善诱,到喝咖啡的时候,那位出版界的巨子竟谈起如何衣钵相传来了。明天晚上他请我去吃茶.....

豪威尔斯受宠若惊,当然仿照恩师的口吻,对菲尔兹学舌道,"没有比波士顿再好的地方了——愿上帝赐福给它!"事实恰好相反,东游途中,他越熟悉纽约,"越讨厌这个地方。"

内战时期,他在义大利当美国驻威尼斯领事(这是犒赏他在林肯竞选总统时为他写了一篇传记)。尽管他直接接触到了当时的欧洲文学(此后他毕生都在注意欧洲文学的发展),欧洲还是使他吓了一跳。过去他很欣赏狄更斯、海涅等欧洲作家,新的看法却使他的敬意大大打了折扣。一八六二年他在威尼斯写信回国说:

书上说.....欧洲的生活更轻松愉快，欧洲人也更喜欢交际应酬，这些全是谎言，也可以说是傻话，都不对。.....我们从美国无拘无束的社交生活中得到的是纯正的乐趣，在欧洲就成了罪恶；虽说有见识的男男女女对此略有所悟，不过他们本人也并不干净。.....我对这些问题考虑了好久.....我衷心祝祷，美国千万不要越来越像欧洲就好了。回国后我想在俄勒冈州住——尽量住在欧洲文明影响达不到的地方。

豪威尔斯写这封信的时候，一定非常想家；因为这封信是写给姐姐的；可是他回国后并没有住在俄勒冈，而是去波士顿，当《大西洋月刊》的助理编辑。不过从中可以看出豪威尔斯笃信美国道德。他认为美国人杰地灵，最了不起的是美国女郎，乐观而明达。例如，他见到俄亥俄州有一位温女士，当他起身告辞时，这女士对他说：

"别走啊，豪威尔斯先生，我正打算给你唱歌呢，尽管你并没有请我唱。" 她是位好歌手。我曾在史密斯博士家里听她唱道《向更高处攀登》，大受感动.....于是她坐下唱了起来.....

我们可能会觉得可笑，而豪威尔斯确曾说过一段贻笑大方的名言"我们的小说家.....所关心的是生活中笑盈盈的一面，那正是美国的特色。.....如实描写富裕的现实，即使被认为平淡无奇，也是值得一读的。"门肯把豪威尔斯贬为"专事粉饰之徒"，说他是"穿上长裤的艾格尼丝·莱普丽儿"。然而十九世纪六十和七十年代正是豪威尔斯的主张在逐渐成形的时候，这番话确出于至诚，对他而言，简单得很，这些话就是真理。

这些话还是他为现实主义立论的依据，从而将当时欧洲小说家令人厌恶的高谈阔论，和他由衷赞同的基本原则加以区分。由于美国社会的性质比较单纯，比较"平凡"，现实主义描写的物件无非是日常的芸芸众生。这些非凡而又普通的美国人，当然不是杀人凶手、诱奸犯、小偷、妓女，也不是假扮的王子和福从天降承袭了大宗财富田产的嗣子。在他们生活中巧合的机缘并不多得，即使有一两次，也是顺理成章的，绝非一味虚构。既是年轻人，当然要恋爱，往往由相爱而结婚。但并非情投意合的一对会白首偕老。相反，豪威尔斯费尽心机描写也可称之为

男女主人公的缺点。他的主人公既可相恋，也可失恋，如《邂逅》(*A Chance Acquaintance*, 1873)，他们的婚姻可以陷入悲惨的结局，如《一个现代的例证》(*A Modern Instance*, 1881)，也可以像《明目张胆的阴谋》(*An Open-Eyed Conspiracy*, 1897)里一场成功的婚姻却反使夫妻双方的朋友感到气愤。除开恋爱与结婚，豪威尔斯觉得周围的美国人还为职业和地位担忧——因为他从来没有骗人说美国不存在阶级：《邂逅》的情节是一个年轻的波士顿男子，不能脱出他的生活圈子去和一个他称为乡下人的姑娘结婚。他笔下的美国人，都有真正的道德问题需要解决，尽管是形形色色家庭琐事。女子应不应该有自己的事业为从《布林医生》(*Dr. Breen's Practice*, 1881)和《一个女子的理性》(*A Woman's Reason*, 1883)来看，显然不该有。年轻女郎《小阳春》(*Indian Summer*, 1886)应不应该嫁给中年男子。结果是，她抛弃了他，找了个年龄相当的伴侣。

豪威尔斯一旦打定主意要写小说，他笔下的世界就是如此——主要是女人世界。他写小说好像不费吹灰之力，其实他无论写什么都轻而易举：他时有诗作：又写戏剧；涉猎甚广，书评和论文也洋洋可观；在《大西洋月刊》刚工作了五年，就升任主编。他最初出版的两本书，是义大利游记；最初的小说也都是写游客的，或写美国人与威尼斯人的关系。他在这个阶段和詹姆斯过从甚密，两人终生相契，也能互相批评。一八八〇年，他们被人称做“一对不相称的连体孪生兄弟”，他们“专写洲际爱情”。

可是豪威尔斯不久就专写起美国的风土人情来了，甚至还委婉地和詹姆斯争论，说他不该以欧洲为家。十九世纪八〇年代初，豪威尔斯所提倡的那种现实主义，在某些方面已经定型。凡是自称为现实主义者的人，他一概支援。尽管他说过，“左拉的作品，只要能搞到手的，我都一一拜读，”却又在一八八二年写道：“新小说在形式上是受了法国小说的影响，……但只是取法于都德的现实主义，而不是风靡一时的左拉的现实主义，它有自己的精髓，不是像法国小说家那样主要去描写兽性勃发的男人如何去追逐女人。”他对不能向家人朗诵的小说一向心存芥蒂，因此觉得没有必要去解释何以不模仿左拉：美国生活和美国趣味要比巴黎高雅多矣。他的写作手法是选择几个人物，不靠情节渲染，而是提出并解决问题(他坚信，现实主义小说的首要原则是诲人而不是娱人)，干净俐落地阐明主题，用

对话，但不要像萨克雷那样过多以作者口吻插进来对读者讲话(他对此极反感)，尽力如实刻划背景和人物的言谈举止。所有这些，使豪威尔斯成为最精通本行的作家和宽厚的批评家，只是有点儿婆婆妈妈。除了他，还有谁能与气质各异的马克·吐温和詹姆斯都成为莫逆之交呢。这样一个人——才气横溢而又热心提携新进，关心本国的道德水准——必然对美国的罢工和贫民窟不能熟视无睹。

他最成功的小说《塞拉斯·拉帕姆的发迹》(*The Rise of Silas Lapham*, 1885)，写于创作能力最旺盛的时候，当时美国工业化的景象还没有引起他的反感。拉帕姆是个白手起家的生意人，跟妻子和两个女儿(佩内洛普和艾琳)住在波士顿。拉帕姆绝非世家，虽然论教养和风度，两个女儿更胜过父母。科里一家则是波士顿名门，父亲是个有风趣的艺术爱好者，母亲有点装腔作势。儿子汤姆是个“精力充沛的青年……有那么一点点灵气，刚好使他不流于平凡”。(豪威尔斯喜欢用平凡这个词，他视之为尺度，而不是批评。)进入商界的汤姆到拉帕姆的公司任职，后来又爱上了拉帕姆家的一位小姐，两家就结为亲家。不同的门第正是豪威尔斯最理想的题目；拉帕姆一家参加一次晚宴，初次跻身科里的社交圈子，他把这雅俗对照的场面写得妙趣横生。但另一段情节就逊色了：汤姆大献殷勤，艾琳误以为汤姆爱的是她，因而以心相许，其实汤姆只是钟情于她姐姐。在这里豪威尔斯有点执泥于他所谓的无损于形象的现实主义手法；他认为这样做并无大碍。实际上这是画蛇添足，不大能使人信服。即使人们对此略有微词，豪威尔斯却一口咬定这些人是少见多怪。

这部小说还有另外一个主题，豪威尔斯在书名中也有所提示，即拉帕姆在经济拮据时的内心斗争。在濒于破产之际，他是否该把一份自己明知不久将不值一文的产业，卖给蒙在鼓里的对方，藉以自救。结果他战胜了诱惑，保持了道德上的清白，自己却破了产。或者说，这一回他因对往事有愧而幡然悔悟了，原来他妻子曾屡屡告诫他，使他不胜内疚。

不过光谈这部小说的主题，还不足以看出它的技巧的高明。说它高超，绝非过誉，确是大家手笔：行文流畅，观察精细，语重心长。霍姆斯当年爱才，说他可以继承衣钵，可谓独具慧眼。因为在豪威尔斯身上体现了接近黄金时代的波士顿。在

当时的条件下，豪威尔斯具有波士顿佼佼者的各色特点：博学多才(少年时代除工作外，同时学会了五种语言)，热心创作，为人信实，明于知己。

可是豪威尔斯竟在十九世纪八十年代辞别波士顿去了纽约。卡津(**Alfred Kazin**)称之为"美国现实主义早期历史上一件象征性的大事"，因为豪威尔斯的出走表明波士顿已不再执美国文坛的牛耳了。纽约已后来居上。《北美评论》于一八七八年迁往纽约出版；当地的报章杂志和出版社十分兴旺；豪威尔斯对一个朋友说，纽约"有许多有意思的青年画家作家，那地方可自由哪!" 身为《哈珀杂志》(*Harper's Magazine*) 编辑又是杰出的小说家，豪威尔斯可以随心所欲发议论，洗耳恭听的大有人在。

他继续作为现实主义的代言人，抨击浪漫主义和一个新的敌人——资本主义。浪漫主义只是美国生活优越性的一层薄薄的面纱，他大可心安理得地去揭露它。可是，难道资本主义也是一种优越性吗。当年在费城进行的宪法辩论，既动听又深刻；后来关于蓄奴制的争辩，也曾使整个美国冷静思考道德和社会价值问题。可是内战结束后，豪威尔斯开始认为崇高的动机已经消失；"当时没有什么大问题；能够激发理想主义者的想象和道德主义者的良心的，只有改革文官制度之类的小事。战后，我们有了可以专心做生意、贱买贵卖的机会；这是世界上其他国家的人所没有的。早年激起他提倡现实主义的那个纯洁、简单的美国，已是弊害丛生了；，现在美国的生活，已经成了"一场人自为战，以寡敌众的战争和赌博"。当时的大工业凶相毕露(如一八九二年之镇压霍姆斯特德罢工)，这使他十分反感；而在秣草广场惨案中，以莫须有的罪名，就把无政府主义者枪杀了，这是"一件疯狂的暴行，将使我们在历史上永远蒙羞"。他成了一个社会主义者，师事托尔斯泰。他在力作《新财富的危害》(*Hazard of New Fortunes, 1890*)里，描写了竞争性社会中道德沦丧，并且发展了托尔斯泰的观点，认为在逆境中人人都是"同谋犯"。《安妮·基尔本》(*Annie Kilburn, 1889*)一书的主题就是这个，他称之为"正义的呼声"，他在同一类型的乌托邦小说《来自奥尔特鲁利亚的旅客》(*A Traveller from Altruria, 1894*)里倡导社会主义；可是正如这一理想国的名字所暗示的，倒还不如说他的目标是利他主义，不是光靠赞成某一政治方案所能实现的。

豪威尔斯从不否认向往社会主义；他谴责一八九八年美西战争的帝国主义性质，甚至在一九〇七年他还写过另一部乌托邦小说《穿过针眼》(*Through the Eye of the Needle*)。但是他并不喜欢当时的思想，和产生这些思想的社会不安。他喜欢用托尔斯泰的口吻振振有辞说，“归根究底，作家只不过是个工人”。一个作家开始为自己的职业辩解时，他的前程也就有限了；不过豪威尔斯亦没有对自己的职业始终如一。正如他在评论中有所流露的，作为美国最有名气的现实主义者，他为身负重任而忧心忡忡。他虚构了好得不能再好的普通美国人的形象。在十九世纪九十年代的一片混乱中，这个普通美国人好像失踪了；文学作品所描写的现实，是贫富两极化，掠夺者与被掠夺者之间的悬殊。他对于两个集团都无计可施。他是有教养的人，而书中描写的人物大多缺乏教养，不过这种缺乏教养，只是缺陷，绝非不可改变的本质。达尔文的比喻对他的震撼是很大的，然而并没有激发他照此写作。一提到为现实主义奋斗确似乎浑身是劲，但一想到人生是场搏斗，就又免不了丧气起来。

豪威尔斯于是取中庸之道，按自己闯出来的路子走——他迁居纽约后写的大部分小说都与达尔文的斗争无关——同时提携后进，尽管他们开出来的药方是一剂苦药，也照吞不误。但情况并非永远如此：现实主义之兴起，从多种意义上说，使年轻作家欣喜若狂。如从社会角度说，现代和美国的道德观念大相径庭，但见诸于文学的，却是拥护这种道德观念的。美国作家，如前所述，一向主张应以自己的语言写自己的国家，可是在实践上却没有做到。文字似乎不大对头，时代又过于一般，谁都不愿意以天下为己任，只身去冒风险。地方色彩的小说曾力挽狂风即使如此，在一个重要的方面，十之八九未能真实写出美国的典型形象。他们费尽气力也不能把男女主人公写成惠特曼笔下的小人物。男女主人公可以是家境贫寒，但是必得受过教育，一副文质彬彬的样子；库珀之后五十年了，这个传统依然得势。

现实主义却打破了这一传统。这一方面由于它跳出了要有正式情节和正式男女主人公的框框。的确，现实主义—自然主义几乎是强制作家去研究穷人和受压迫者，研究芸芸众生中的卑微者。如此丰富的素材终于成了作家的题材，难怪豪威尔斯要代表他的弟子额手称庆了。自然主义者既可以写城里的穷人，又可以写农民，

甚至还可以写他人浅尝辄止的大西部。然而，现在推动作家去创作的，反倒是不满，也许加上过度的沮丧。他的作品有好有坏，怒目而视和热情洋溢兼而有之，连他自己也说不清是为革命喝采呢，还是为大厦倾圮唱挽歌；也不敢决定主题是人民呢，还是公众，或是受制于无情命运的人类。

哈姆林·加兰(**Hamlin Garland**, 人称"西部的易卜生")也是一位这样的作家。他来自大草原的农家，中学毕业时以霍勒斯·格里利的训谕"年轻人，到西部去"为题，发表过讲演；可是当他能够去西部时，却东去波士顿，走了豪威尔斯的路子。他经历了少年时代的粗犷生活，对古老而有趣的新英格兰大为倾倒。可是他在东部自修以来(看来讲演是主要的方式，边学边卖)，兴趣所在不是浪漫主义，而是斯宾塞、亨利·乔治、惠特曼、泰思、马克斯·诺道等人栩栩如生的作品。他在二十五岁左右开始写文章和短篇小说，思路不清，忽而遐想，忽而评论，忽而抨击时弊。当时他认为豪威尔斯和詹姆斯流于浅薄，又讨厌"洛威尔，霍姆斯以及其他古典主义的顽固派"。二十七岁那年他计划写一部歌颂平民的巨著，名曰《文学的民主》(**Literary Democracy**)。那时他对豪威尔斯已改变看法；后者以朋友的态度对待这个有点狂妄的年轻人，鼓励他凭一时灵感之所至，去描写自己的故乡——写它对城市的夙嫌，写它的一贫如洗，写它未老先衰的女人。他并不是第一个以清醒的头脑观察西部生活的美国人。前此已有爱德华·埃格尔斯顿(**Edward Egglestone**)的《印第安那校长》(*The Hoosier School-Master*, 1871)，加兰幼时读过这本小说，印象很深。另外还有埃德加·豪(**Edgar W. Howe**)的《乡镇纪事》(*The Story of a Country Town*, 1883)。豪是堪萨斯城的报纸编辑，三十岁时出版此书，读起来倒像是出自万念俱灰的老年人之手，只心怀一个愿望，就是尽情诉说生活的单调苦闷。在这部奇特、辛酸、怨天尤人的小说里，豪让书中的一个 人物问道：

你难道没有注意到，西部人赚够了钱就搬到东部去住吗。究竟道理何在。还不是那点赚钱的小聪明告诉他那里的社会比我们这里好……发了财的人……不到西部来，来的都是不幸的人，两手空空的穷人、病人——一句话，都是下流社会的人——既不能在所来的地方立足，只好到我们这里来谋生了。

几年后，加兰对一个采访他的人说：

自由土地有一种神奇的性格，不断吸引人去西部。我曾想证明它是荒诞无稽的。

一八八七年他返乡探亲时，见到西部农民正处于有史以来最困难的时期。豪笔下的农民至少还算殷实；加兰的农民则被债务压得喘不过气来。他的写作才能胜于豪，在早期作品里，他深切同情农民的遭遇(他本人侥幸逃脱了这种厄运)，醉心于运用现实主义手法，这倒也未始不是藏拙之道。他把自己的现实主义，叫做"真实主义"，以示他是介于豪威尔斯的现实主义和使他愕然的左拉的自然主义之间的一派。他的文笔粗俗，虽则一心留意他人的对话，特别是高雅的谈吐，可惜鉴赏力不行。不过在由六个短篇组成的《大路》(*Main-Travelled Roads*, 1891)里，他倒以真挚严肃的态度写出了他父母那个阶层的人伤心乏味的生活气氛。譬如有一个农民说，"像我这样的人真是无可奈何，就像掉在糖锅里的苍蝇.....越挣扎，越容易折断大腿。"

加兰在以后出版的著作里——他是个多产作家——宣扬了民粹主义或亨利.乔治的单一税论，这反倒使作品逊色了。不过后来他对这类事业兴趣也逐渐淡薄了。他的书销路很坏；尽管他尊重豪威尔斯和其他现实主义大师的意见，还是渴望成功。而且，到了一九〇〇年，他和豪威尔斯一样，对于新的美国，虽未全部妥协，但也习惯下来。现在西部在"引诱"他，但不是爱阿华州或南达科他州的平原地带，而是洛基山以西的奇景。如果说那不过是神话，他也承认，还写了不少这方面的东西。他也写自己的少年时代，一部比一部写得光明，但终究笔力日衰。也许，他和豪威尔斯都不该活那么大的年纪，这反倒对他们有利。平静的晚年，虽说是份内应得，总比不上盛年笔力雄健的作品。相形之下，后起的作家中，有的只度过了短暂的一生，克莱恩死年二十九岁，诺里斯三十二岁，杰克.伦敦四十岁，弗莱德里克 [至少凭《塞伦威尔的毁灭》(*The Damnation of Theron Ware*, 1896)一部书，就可以和这些人齐名] 四十二岁。

克莱恩在一八九三年写了一部凄惨的中篇小说，单是《街头女郎梅季》这一书名便引得文艺界议论纷纷，褒贬不一。被克莱恩尊为"文学前辈"的豪威尔斯和加兰，站在他一边，并尽可能支援他。豪威尔斯和他谈到狄更生最近发表了一些诗作，他也接着写了几首，倒还富有节奏性和个性，比喻寄兴，遣词造句，不乏惊人之

笔——好像把狄更生和比尔斯的新闻界人士的机智融为一体似的。事实上，克莱恩确是新闻记者，在一首诗里还谈起过：

报纸是个法庭

人人都在仁义和不公平之中

受一伙正直而卑鄙的人的审判。

可是比起倡导自然主义来，这些都是次要的事情。克莱恩死后，豪威尔斯认为《街头女郎梅季》是他的最佳作品。克莱恩曾说，此书“意在说明环境对人生至为重要，往往可以塑造人的生活。”这本书之所以重要，主要因为它是自然主义发展史上的一页。它像原始影片那样过时、粗放和可笑；而它最显著的特色——如他诗中栩栩如生的文字——却又与正统的自然主义毫不相干。

可是豪威尔斯不喜欢克莱恩短篇小说中和关于内战的杰作《红色英勇勋章》里的这种特色。美国现实主义作品到那时止尚无以战争为主题的。战争恐怖，罪恶，和它所揭示的人类内心的残酷，都已经使它成为现代文学的主题——当然，二十世纪以来许多人对战争都有了点经验，也是一个原因。克莱恩写《红色英勇勋章》的时候，对于战争毫无经验。可是同时代的人和后来的美国人，对于南北战争都极感兴趣。那是他们的战争，是欧洲人所不知道、不了解的一场战争；何况又是一场现代战争，有照片为证；胜负取决于工厂和铁路，参战者多半是平民，而不是职业军人。它又是一场长期、残酷、愚蠢的战争，没有一点浪漫气息，正如梅尔维尔所说，“像烧焦了的花边和皮革”。

克莱恩这部惊人的中篇小说，就是取材于战争，而非取材于农民的疾苦和大城市的罪恶。书中的对话写来不加雕饰(如“我们把他们打退了，不然就糟了”)；亨利·弗莱明是行伍中的普通青年，没有受过教育的农家子弟，小说直到一半才提起他的名字。他和战友在其他方面也和孤零零住在纽约的梅季同样无依无靠。这场战争谁也没有获胜，只有混乱。所谓英雄主义的全部内容，无非是集体的骄傲、兽性、疯狂。如把这部小说当作自然主义作品的范例来看待，那就误解了它的情调。克莱恩一心一意描写一个人对恐惧的反应。就弗莱明的谈吐论，他是粗人，可是内心感情的起伏却表明他是一个敏感的人(成书以后，这种矛盾不如原稿明显)。

克莱恩对战争场面也感兴趣，他以画家和诗人对色彩的反应以及过分夸张的感情来描写战争。负伤是"红色勋章"；恐惧是"又红又绿的怪物"。在他笔下，一切鲜明、生动，玄妙得得近乎怪诞：

他仰视.....头上的树叶，在当天传达资讯的风中移动.....军号像鼓噪的斗鸡那样刺耳。.....每一簇远处的丛林都像长了火刺的豪猪。.....

《红色英勇勋章》结尾的论点似乎难以令人信服，他说战争虽然可怕，但是那个年轻人终于克服了恐惧心理，直到战争结束，没有再胆怯。不过这部才气横溢的著作的中心思想是，世界是一片混乱，唯一可安慰的，是人与人之间还有一点微薄的友谊。这一结论在他的最佳短篇小说《海上扁舟》('The Open Boat')里，又一次强调发挥，《海上扁舟》是根据他本人沈船的经验改写的，其中偶尔出现这样可笑句子，不免逊色：

这位记者一接触到船底冰冷而舒适的海水.....尽管牙齿还在演奏各种流行乐曲，却酣然入睡了。

然而这本书未始不是动人的实例，说明人能够同舟共济，当时他们正向一处海岸漂去，那里"仅有的设备"是两盏孤灯。"除此以外只有海浪而已"。它也说明了大海的无情与残忍，正当他们得救之时，其中一人却淹死了。

从引文可以看出克莱恩的浪漫主义气息，它是和新闻文字的淋漓尽致和冷嘲热讽融为一体的。克莱恩在古巴和希腊奔走采访的那几个月份里表现了这两种风格。因为报人生涯是美国作家典型的经验，在陌生和危险地方出入的记者，经验就更加特别，"时而陷身局内，时而置身局外"，不像惠特曼或梭罗那样在一个不熟悉的环境里苦心孤独埋头写作。

法兰克·诺里斯也在古巴和南非当过战地记者；也没有人能一口咬定说他是现实主义兼自然主义的作家。他题赠妻子的那本《章鱼》(落款是"诺里斯先生(小左拉!)")；可是他又对一个朋友说，那部小说是"我浪漫气息最重的一本"。他首次出版的作品，是一篇讨论古代盔甲的文章，那时他当然不会因比尔斯给盔甲所下过的定义是"铁匠缝制成的衣服"而哑然失笑。不过他初期的小说《麦克提格》

(*McTeague*, 1899), 《凡陀弗与兽性》(*Vandover and the Brute*, 1914, 死后出版), 和《莱蒂夫人号的莫兰》(*Moran of the Lady Letty*, 1898), 却不乏自然主义的印记, 文中尽多"生气勃勃的"、"真实的"、"自然力的"、"兽性的"之类的形容词。书中人物都是环境的产物, 本性残忍, 一受压迫就暴露无遗。

在诺里斯没有完成的巨著《小麦史诗》(*The Wheat*)三部曲里, 体现了达尔文主义乐观与悲观互相转化的文学主张, 还有一点诺里斯与亨利·哈兰之类的人物赖以联系的异国情调。三部曲的第三部没有着手; 第二部着力描写芝加哥小麦市场, 在他死后于一九〇三年出版, 题为《深渊》(*The Pit*)。第一部《章鱼》(1901), 写的是加利福尼亚州的小麦种植, 和农民与铁路之间的斗争, 铁路扼杀了农民(书名即本于此)。铁路完全控制了农民的生活, 谁敢阻挡它, 就剥夺谁的财产, 杀死谁。农民联合起来反对铁路, 但是被毫无人性的机器打败了, 毁灭了。小说结尾时, 一个农民的寡妇, 带着小女儿, 在家蒙蒙的夜晚, 徘徊旧金山街头, 不名一文, 冻饿而死。在她倒毙之际, 就在同一个城里, 某位铁路大亨正在大开筵席。作者用简短的场面写了这个对照。

所有这些都是火辣辣的过激之作。可是小说的力量, 却被宿命论冲淡了, 后几个章节尤为明显。例如, 有一段年轻诗人和铁路总裁的稀奇的对话, 后者竟轻而易举说服了前者(作者是想说服读者):

你提到小麦和铁路的时候.....你说的是两种力量, 不是人.....一是小麦, 一是铁路, 同时还有一个法则支配着他们——供求法则。人在这件事上是无关紧要的。

然而诺里斯持较温和的观点, 他歌颂了发展的力量; 在一个次要的情节里他就是这样做的。一个久久不能忘情于亡妻的神秘的牧羊人, 却在女儿身上找到了她。因此牧羊人认为世上没有死亡, 推而广之, 无垠的麦田就可以作证:

普天之下那股没有七情六欲, 坚不可摧, 洁白无疆的巨大力量, 那个国家的滋养者, 六根清净, 漠漠然浩浩荡荡, 沿着既定的轨道前进, 势不可当。.....

修辞并非诺里斯之所长，只引证《章鱼》中比较夸张的段落并不能说明他铺陈的本事。他虽然没有克莱恩那样高的天赋，确也值得一读，无须介意他那套混乱的空论。他有年轻人的精力和热情，也许正因为他固执，我们才这样爱惜他们。

杰克·伦敦(诺里斯的加州同乡)精力更充沛，但不如诺里斯通达人情世故。尼采和马克思的思想每每在他的著作中发生冲突，但苏联读者仍然称他和辛克莱是美国最伟大的小说家。他短促的一生，经历极其丰富，干过海上营生(有些是非法的)，参加过社会主义运动，去克朗代克淘过金，栖身于伦敦贫民窟，还替赫斯特系报纸采访过日俄战争的消息。这些经历都写进了他卷帙浩繁的著作。超人与受压迫的人，阶级战争和狼群的法则，北欧人的天职和资本主义的劫数：他用如水泻地的轻快笔调，把这些看起来不大相称的题材，处理得井井有条，就像个文艺界的杂技演员，身手灵巧，刺刺不休。他的社会主义小说《铁蹄》(*The Iron Heel*, 1907)的男主人公，就被写成“超人，尼采笔下那种碧眼金发的野兽，再加上浑身一团民主烈火”。这听起来好像荒谬可笑；可是这部小说文笔虽欠细致，却有一种咄咄逼人的说服力。它和另一部预言小说，唐纳利(Ignatius Donnelly)的《凯撒的纵队》(*Caesar's Column*, 1891)，都以描写启示性的、略现凶兆的大规模破坏见长。两本书的目的都在警告世人：社会弊端如不及时纠正，社会就要灭亡。杰克·伦敦的那一部略胜一筹，因为它所描写的凶兆大致上顺理成章，而且不像另一部那样悲惨。书里的主人公，与其说在长期的阶级斗争里取得了胜利，毋宁说是主义的牺牲品。如果说伦敦是个巡回演唱者，那也是自我欺骗的那一流；他是个最不事雕琢的作家，尽管用了许多新闻记者的调调，大谈其男子的臂力和雄伟，作品仍清新可读。即使在最草率的作品里，也有种种诗情画意，只是没有加工而已。这样的例子可以信手拈来。他在克朗代克淘金时为了糊口写过一篇《雪地儿女》(*A Daughter of the Snows*, 1902)，其中写到一个人被顺流而下的大冰块所困，难道还能有比下面这段文字更奇特的吗。

彩虹般的冰墙，纸轴般地卷起，旋绕过程中，像钻入层层美丽的兰花瓣的马蜂，汤姆失踪了。

汤姆确是个卑鄙的懦夫，死有余辜，但是谁能料到他的下场竟如此精妙绝伦呢。

豪威尔斯呕尽心血才能使自己和读者信服后期的现实—自然主义的价值。说不定伦敦之着意刻划部落氏族坚韧的本能，或诺里斯之有意强调摒去邪念的性行为（如《麦克提格》），都是出于挚诚，是地道的美国特性。但现实主义发展到这个阶段，已经和豪威尔斯恪守的庄重的道德规范相去十万八千里了。事实上它已大致取代了道德上的概念。现在写的不是善与恶，而是强与弱。少数特别优秀的人可能不受环境的制约，而大部分人都是环境的奴隶，女人尤甚。尽管如此，由于诺里斯欣然就范，所以还能蒙蒙威尔斯另眼相看，而在伦敦的身上尽管还有传统道德观念的痕迹，他却是极端赞许强者，鄙视弱者的。不为豪威尔斯所容的德莱塞，则又作别论了。诺里斯为一家出版商审阅德莱塞的处女作《嘉莉妹妹》(*Sister Carrie*)，竟大为赏识。可是出版商变了封；一九一〇年该书在英国出版，而过了七年才见在美国问世。直至那时，德莱塞还说，“激烈反对的人远比赞成的人为多”。他后来出版的著作，遭遇也是如此，所以直到二十世纪二〇年代德莱塞才成为知名作家，那时他已经人到中年了。由于所谓内容有伤风化，反倒掩盖了他是否有真才实学的问题，一如卡贝尔的《朱尔金》(*Jurgen*, 1919)。门肯和他的同事，会替任何一本书的出版权利辩护，哪怕一无是处。攻击的人越不喜欢，越可以证明书的价值。

《嘉莉妹妹》是一部自然主义小说，因为有常见的自然主义特色。嘉莉是个美丽的乡下穷姑娘，来到芝加哥，先后被一个行商和一个餐厅经理诱奸。第一章名为“磁铁石长生吸引力，飘零女偏堕是非窝”。嘉莉和她的两个情人都放荡不羁，第二个还因为偷钱把她带到纽约而毁灭了自己的前途。正如德莱塞在《金融家》(*The Financier*, 1912)中所强调的，“人只是些化学成分，我们为自己的气质受苦，而气质并不是我们创造的；我们为自己的缺点和弱点受罪，而缺点和弱点并不是我们的意志和行为所能控制的。”我们都渴求爱情和权势；有些人——如《金融家》及其续集《巨人》(*The Titan*, 1914)中的主要人物——生来就有权势，不过他们只是些例外，绝大多数人都落入生活陷阱。德莱塞在《美国悲剧》(*An American Tragedy*, 1925)中，照例罗列了许多事实，把这一点解释得非常详细。书中主要人物是个梦想飞黄腾达的穷小子，为了跻身富贵，想谋害挡住他进路的一个已有身孕的女孩子。虽然也可以说那个女孩子死于意外，他还是因为杀人未遂而被处决了。

这并不是说被处决的克莱德·格里菲斯本该无罪开释。德莱塞自己也不知道如何处理他才是；只能解释事物均非绝对。人人都有过，但无人该受过。德莱塞认为，美国的道德与社会准则误解了人性的真实，传统的小说也如此。嘉莉并没有因为她的堕落而受到惩罚，而当时的读者却希望她受到惩罚，嘉莉和德莱塞自己的妹妹一样，得到了姘夫的厚待。另一个“堕落的女人”《珍妮姑娘》(*Jennie Gerhardt*, 1911)，行为比书里其他人物都端正得多。

作为小说家，德莱塞的地位向来众说纷纭，褒贬不一。批评者说他文笔沉闷而夸张，是长期受雇于人的记者手笔，又说他思想卑之无甚高论(尽管他是蓄意为之的)，还说他写的都是些不成体统的货色，格调低沈阴郁。巴比特虽然承认《美国悲剧》是一部令人伤感的小説，可是不承认它是一部悲剧；“我们是无谓的伤感”。特里林在题为《美国的现实》的文章里，说巴灵顿一伙把德莱塞的严重缺点都拿来夸奖，因为他们对那些不以文人自居的美国作家一概恭而敬之，其实这是不应该的。另一方面，赞赏德莱塞的人说他的粗陋可以容忍，说不定还是一种长处。无论如何，德莱塞(第一个姓名不像英国人的重要美国作家)是第一个掌握了现代美国本土气息的小说家(他在著作中几乎没有提过欧洲)，也是第一个使自然主义的家世小说具有悲悯色彩的小说家，这一特色不见于同类的作家。

我们可以说，德莱塞对美国人有特殊意义，不管他们是否喜欢他。欧洲人可以怀着极大的兴趣去读他的小说，不过只有美国人才能完全同意他的说法。他所描写的，好似家里发生的事情(他所写过的大部分事情确实都在自己家里发生过)。他把他们从修辞学里——豪威尔斯笔下道貌岸然的美国修辞学以及诺里斯和伦敦宣扬西部英雄的修辞学——解脱出来。他把他们从繁文缛节中，从读欧洲文学时恍若隔世的烦恼中解脱出来。欧洲文学中的那些陌生人使他们觉得自己粗鄙；这些人既不了解美国人的笑话，美国人只得转而维护自己的生活方式，尽管并非至善至美，但容不得旁人嘲笑。德莱塞是懂得这种生活方式的，它无所不在，也写进了他的作品，真实、生动、实际、复杂：迷宫般的街道、房屋、田野、河流、铁路、店铺、旅馆、嗜好、温度、约会、歌曲、乡音以及一切为人们所了解的东西。福斯特说过，真实有两种，感情上的，和思想上的。德莱塞的作品是感情上的真实，加之情节也真实。可惜他的小说往往和生活一样，不具定形，却是生趣

盎然的。它们所叙述的美国，说不定就是豪威尔斯离开波士顿到纽约时下意识中要寻找的美国。如果说豪威尔斯不喜欢美国，德莱塞也不见得喜欢——只是他对这个国家了解得更深而已。

第十章

旅外作家

亨利·詹姆斯、伊迪丝·华顿、亨利·亚当斯、格特鲁德·斯泰因

The Expatriates

Henry James, Edith Wharton, Henry Adams, Gertrude Stein

亨利·詹姆斯 (Henry James, 1843-1916)

生于纽约，一八五五至五八年留欧期间，以及在罗德岛游憩胜地纽波特居住期间，皆从家庭教师学习。后入哈佛攻读法律，但因欲写文学批评文章和小说，放弃原来计划。经常往返于欧洲与麻塞诸塞州坎布里奇之间。自一八七五年起定居欧洲，其后两度返美：一次在一八八〇年代早期，第二次在一九〇四至〇五年间为写一本游记搜集资料。一八八九至九五年间，专心致志于戏剧，除此时期外，他把精力主要放在小说写作上，但所著仅《苔瑟·密勒》(*Daisy Miller*, 1879)引起了读者兴趣。他在一九一〇至一一年间，最后一次返美。第一次世界大战爆发后，甚为激动，由苏塞克斯移居伦敦，帮助战时工作。一九一五年入英国籍，临终前获英国功勋勋章。

伊迪丝·华顿 (Edith Wharton, 1862-1937)

生于纽约，家庭在纽约社交界极着声誉。成年以前在家中和欧洲受贵族教育。其后出嫁，夫家与娘家门当户对。由于致力写作，对社交生活渐感厌烦。一九〇七年和长年卧病的丈夫离婚，此后大部分时间住在欧洲，四处旅行，写了不少游记和长短篇小说。第一次世界大战期间，在法国全心全意从事救济工作。

亨利·亚当斯 (Henry Adams, 1838-1918)

成长于波士顿附近，在哈佛大学和德国受教育。南北战争期间在英国居住，父为美国驻英公使，派他做秘书。写过几篇规规矩矩的论文以后，放弃了对政治生涯模糊的志向，离开华盛顿到哈佛大学(1870—77)做了七年历史教授，并任《北美评论》编辑。一八七二年与玛丽安·胡珀结婚后又回华盛顿居住。其妻于一八八五年自杀，他坐卧不安，便到世界各地旅行，间或回华盛顿居住。通过大批信件与朋友保持联系。

格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein, 1874-1946)

生于匹次堡一个富裕的德国犹太人家庭，曾在加州、欧洲、莱德克利夫女校(与哈佛为邻)及巴尔的摩城约翰霍金斯大学读书。一九〇二年辍学随兄利奥去巴黎，以后即定居巴黎。她在巴黎创立了一个有名的沙龙，并不断写作，但不是全部都能出版。所著有《地理与戏剧》(*Geography and Plays*, 1922)；小说《露西·丘奇温厚地》(*Lucy Church Amiably*, 1930)；《三幕剧中四圣人》(*Four Saints in Three Acts*, 1934)，为汤姆森乐谱所写的歌剧脚本，《毕加索》(*Picasso*, 1938)；《法国巴黎》(*Paris France*, 1940)；和《我见过的战争》(*Wars I Have Seen*, 1945)。

第十章

旅外作家

在现实主义者道路相传把美国看作真正的散文诗的国家时，有许多美国作家却在走另一条路。我们在前面说过，浪漫主义也在向相反的方向发展。马克·吐温喜欢叙述过去，而正如哈特从伦敦，乔奎因·米勒从华盛顿的木屋中所看到的，西部生活要比他们实际上所了解的要舒适得多。另外一些花花公子(这种人物，就是波德莱尔所向往的"无须工作的大力士"，和左拉与杰克·伦敦之类的人物同属现代文学运动)：如亨利·哈兰，埃德加·索尔培斯，詹姆斯·亨尼克等，写了一些现已过时的狂文狂诗。除此以外，还有另外一些美国作家，和哈兰的《黄皮书》世界没有一点共同的地方，但是也到欧洲去居住，或在欧洲作长期旅行。他们就是那些所谓"旅外作家"，他们显然的背叛行为，开始时使他们的同胞感到十分恼火。

到一九二〇年代时，美国作家移居欧洲已经形成了一种风尚，引得马修·约瑟夫生(他本人也是这路的人物)问道：

知识份子移居国外，是不是会和身强力壮的人迁居美国同样构成问题呢。我们的知识份子买票到一个更好的世界去呼吸更新鲜的空气，这种情况越来越多了。

美国人对于欧洲并不陌生。由于不言而喻的理由，旧世界是永远值得一游的。不过一般说来，直到南北战争结束，美国人并不想在欧洲久住。霍桑曾把英国叫做“咱们老家”，可是在他那本以此为名的书里，却很少表现下一代的亲英热。霍桑在这书的序言里写道，“没有一个英国人曾经为了礼貌的缘故原谅了美国的……；即使我们人人身上都涂满牛油和蜜糖也无济于事。”

甚至在南北战争以后，对大部分人来说，到欧洲访问倒也并不表示对美国“不忠”。那是一个有没有钱的问题，旅行是国家富足的表现；一八九一年有九万旅客通过纽约海关回国，这比什么都能说明美国现在是富庶的国家了。如果谁要显得阔绰一点，那么，搜集搜集贵重的艺术品，找个有头衔的丈夫，打松鸡有猎场，罗亚河上有别墅，又有什么不可以呢。艺术家如沙尔金、惠司勒、玛丽·卡萨特要加入东去的行列，又有什么不应该呢。某些作家——亨利·詹姆斯、伊迪丝·华顿、亨利·亚当斯、弗朗西斯·马里思·克劳福德、霍华德·斯特吉斯、斯图尔特·梅里尔、格特鲁德·斯泰因、埃兹拉·庞德——如果也要这样做，又有什么不可以呢。特别是那些永远在欧洲住了下来的人，他们根本就是四海为家的。比如哈兰，父母是美国人，生在圣彼得堡，返美以前在罗马和巴黎住过；亨利·詹姆斯小时就到过欧洲；华顿、克劳福德、斯特吉斯、和梅里尔多多少少也都是在欧洲长大的。如果兰多尔和布朗宁夫妇可以住在海外而不受谴责，为什么美国人住在海外就要受人非议呢。

事实上，这种非议往往很无聊，约瑟夫森之流所作的反驳也好不了多少。可是事实依然是，你选择到欧洲居住，在一般人的心目中你和别人就是不同阶级的人了，你是一个“可怜的势利眼”，西奥多·罗斯福就是用这几个字形容詹姆斯的。这一类的批评尽管不无粗鲁，可是从狭义上说，并没有错；那些居留国外的人，在许多方面确实是有点瞧不起自己国家的。也许他们对本国的文化，并不比譬如说马

克·吐温、梅尔维尔或狄更生疏远多少，可是，他们的那种高傲的劲头，就要比那些人露骨多了，——因此也就更加招人讨厌了。

然而这样的说法，一点也不能解释这个得天独厚的作家亨利·詹姆斯的情况。他哥哥威廉一八八九年写信给妹妹艾丽斯说，亨利的“英国作风只是一种“保护色”，——我不能说他是一个地道的美国佬，可是他是詹姆斯家中的一员，并无别的国籍啊”。亨利一家都特别长于表达，善感而敏思。老亨利·詹姆斯要孩子们严肃而不阴郁，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严厉的劝告。其结果十分令人兴奋，甚至可以说使他们变得高贵起来了。但是这种教育也构成一种压力，部分表现在孩子们奇怪的烦恼。这些烦恼，至少就威廉和亨利而言，和他们想出人头地的冲动有关，也和他们难于选择理想的生涯有关。一旦选择定了，家庭教育便逼得他们孜孜不倦，一往直前。

亨利选的是文学。一开头他就有献身于现实主义的想法；他的朋友豪威尔斯请他给《大西洋月刊》写稿；和豪威尔斯一样，詹姆斯认为小说是一种艺术，有它严格的形式和标准，并不只是叙述故事，更不是伪装的说教。正如豪威尔斯后来评论詹姆斯时所说的，詹姆斯在小说上与霍桑和乔治·艾略特一脉相承，而与萨克雷和狄更斯那种虽然动人却散漫松懈的作品不同。它是一种以追求心理真相为目标的文学，传达方式务求经济而确切。

那就难怪他要到巴黎去跟着屠格涅夫(屠本人就是留居国外的人)、左拉、都德、福楼拜、和龚古尔兄弟学艺了。尽管他认为这些人的“悲观色彩过于浓厚，写的是些不干不净的东西”，但对于他们的“鬼聪明”和诚实，依然十分敬佩。但巴黎还不能使他满足，他要寻找一个能够应用他的小说理论的社会。

美国在这一方面也不行。他承认美国对别人也许还可以，他羡慕豪威尔斯能够尽量利用手边的材料。可是在他自己看起来，美国人光呆在美国是不够的。他在论霍桑那本书里说，美国缺乏的东西太多了；他为那本书辩护的时候对豪威尔斯说“要有一个古老的文化，小说家才能动笔，”这是不辩自明的真理。他还说，“小说家靠的是风俗、习惯、惯例、习性、形式等等成熟而确立的东西——这些东西才是他写作的素材。”他的意思并不是说(虽然许多生他气的本国同胞和他想法不

同)，一个国家没有贵族的典章制度就没有文化。但他确实认为，至少就他自己而言，他的写作必须立足于欧洲。那只是一个舍小景而取大景的问题。欧洲人可以忽视美国，但美国人不能不把欧洲放在眼里。一个"有观察事物的热情，以研究人生为职志"的人，怎么能够不欧美并举，而只满足于浅陋的美国呢。

他经过慎重考虑打定了主意后，便在英国定居下来。伦敦是"人文荟萃之区，全球最完备的缩影"。它和整个英国社会一样，具有一种欧洲大陆似乎所不及的深度。这当然并不是说他对欧洲的缺点或本国的长处盲然无睹。事实上，他和豪威尔斯一样，从来就有一个观念始终没有完全放弃，这就是，美国比欧洲纯洁。如果讲纯洁，美国可以不战而胜。尽管他珍视纯洁到了极点，但作为一个小说家，他必须表现纯洁是如何被诱惑，被更多的人情世故和残忍而复杂的旧社会制度所攻击，所压倒的。

可是他歌颂和热爱的仍是纯洁，即使他写纯洁受到糟踏时候也不例外。他的男女主角都追求完美，正像詹姆斯在写作风格、写作技巧和周围的生活圈子里追求完美一样。一如他身前身后的美国人，他勾画了一个理想，相信它已经存在或者应该存在。在美国，他发现他理想的目标悬在空虚之中；在巴黎，他找到了艺术上的完整；在义大利，找到了建筑物和风景的外在美；在英国，找到了一个根基稳固的社会制度。但是所有这些都在某种程度上难以使他满足。欧洲大陆正在崩溃，是腐败的，大部英国生活"物质气味过"，"英国的庭园宅邸"、"有时对一个见多识广的美国人，真是难以忍受的平淡无味"。

即使如此，詹姆斯在欧美的结合体里毕竟还是找到了一个有价值的题材。他最早的一部名符其实的小说，《罗德里克·赫德森》(*Roderick Hudson, 1876*)，写的是一个美国青年雕刻家在义大利的毁灭，这个题材，在几个方面可以说是他的前辈霍桑在《玉石雕像》里也处理过而没有办妥的题材。《美国人》(*The American, 1877*)是一部写得远比《罗德里克·赫德森》细致的作品，说到一个美国人怎样同巴黎社会发生正面冲突。百万富翁纽曼(文学中所见暴发户中最值得同情的一个)，到欧洲来寻找欧洲的精华，包括娶妻在内。他找到了一个，但由于她的家人认为他们的结合可能不体面，因而又失去了她。纯洁的纽曼一反常情，放弃了对恶人报复的机会，离开欧洲了事。《贵妇人画像》(*The Portrait of a Lady, 1881*)

是詹姆斯的杰作之一，在这部小说里，他又以美国人在欧洲的追求为题材。美丽聪明的女郎伊莎贝尔·阿切尔在富有的姑姑照顾之下来到欧洲。英国贵族沃伯顿公爵向她求婚，而他的名望、仪表、善良、精美的别墅，都不足以打动她，她之所以拒绝他是因为她相信一种难以言传但是好得很的将来正在等待着她。（这又是埃默森的态度：知道一定有饭吃的好孩子，对于什么都不介意。）后来她碰到一个美国血统的有教养的男人奥斯蒙德，以为他就是那个十全十美的人，便嫁给了他——结果只是在痛苦中逐渐发现他原来是个行为不端无情无义的势利小人，和她结婚只是为了她的钱。现在她只能以镇静自持的态度接受命运安排，如是而已。“国际题材”在这里处理得非常细腻。詹姆斯暗示他的女主人公对于人生过于苛求，对于自己的不幸多少也是有一定责任。但是欧洲与美国的对比依然明显。不管伊莎贝尔，女友亨里埃塔，她的爱慕者古德伍德或是其他美国人有什么小毛病，他们都是好人；而那些不好的美国人——奥斯蒙德和默尔夫人——都是让欧洲带坏了的。这不是沙文主义，而只是詹姆斯提出来的有重要意义的隐喻。禁果已经吃下去了，翩然一现的伊甸园在黑暗中消失了。美德本身就是报酬，此外再没有别的了。

国际题材，对于詹姆斯虽然重要，并不是他仅有的题材。在《华盛顿广场》(*Washington Square*, 1881)这部辛辣的小说中，他写的是纽约的美国人；女主人公和伊莎贝尔·阿切尔一样，忠顺地抛弃了一个逃避悲惨境遇的机会，虽然开始时她没有伊莎贝尔那样敏感。《波士顿人》(*The Bostonians*, 1886)写的也是作者本国的事情，他在书中说出了他对于美国有所保留的地方，正是依他看来美国比欧洲高明的地方，也就是具有无限希望，特别是美国女人具有无限希望这一点。女人对于詹姆斯，像对于豪威尔斯和亨利·亚当斯一样重要，他在一个很大的程度上同意当时某些人的看法，认为美国妇女在勇气和修养上比男人高明。可是在《波士顿人》里，他攻击作为改革者(书里的女校倡导者)的美国女人，因为他讨厌这类运动的那种浅薄地追求十全十美的态度，更严重的是因为她们威胁到“男性性格，男性的敢于冒险、忍耐、求知但不畏真实，敢于正视世界接受现实(一种非常奇妙、一部分也非常卑鄙的混合体)的能力。”虽然这些话是书中兰森说的，我们对以说这些话代表的是詹姆斯的意见，因为他的教条是尽情生活。兰森是南方人，詹姆斯把他的保守主义和波士顿干巴巴的急进主义对立起来。可是兰森的

主张受到贯穿在南方社会组织里那种"闪亮而不值钱的道德金线"和"虚伪的骄傲"的损害。兰森虽然在故事结尾时赢得了一位波士顿姑娘的欢心，詹姆斯承认他们的结合是不大可能幸福的，因为一个过于天真，一个又太疲倦不堪了。

这个违背读者意愿的结局，到底是詹姆斯天才的表现，还是故意在使人捉摸不透，是可以争辩的问题。无论如何我们可以在这部小说里看到一些迹象，即詹姆斯此时已到了放弃美国题材的阶段了。轻微的讽刺和冷静的批评，还没有结合得很好。他还在回忆，还在临时凑合、建立理论。描写欧洲极端激进主义的《卡萨玛西玛公主》(*The Princess Casamassima*, 也于1886年出版)，是一部内容比较丰富比较感动人的小说。对他而言，欧洲似乎具有更多的"真实"，以后写的大部分小说都是以欧洲为背景的。美国还是一个可供他便于和欧洲比较的地方，主角们可以回到美国〔如《悲惨的缪斯》(*The Tragic Muse*, 1890)中的彼得和毕狄·谢林汉姆〕，也可以来自美国〔《鸽翼》(*The Wings of the Dove*, 1902)的米利·塞尔和《金碗》(*The Golden Bowl*, 1904)中的马吉·魏佛〕，随身携带着美国特有的作风。不过舞台是欧洲的，如果我们把詹姆斯的游记《美国景像》(*The American Scene*, 1907)除开不算，直到他逝世那天，所有作品都是以欧洲为舞台的。一度关于詹姆斯有一个时髦的解释，说他是伤心的流亡者，由于他对于故国的记忆越来越模糊，作品的稳定性也就越来越少了。他的作品越来越复杂，那是真的，但是我们无须认为他已经迷失路途。事实上，他在美国作家中最为独特，像他那样在写作上光采了半个世纪之久，是极为罕见的。你也不能从他对于美国的评论里，看出他的无可奈何地眷恋一个实在的国家。恰巧相反，《美国景像》是个明显的证据，如果你要他把美国当小说题材来处理，他将不知如何着手，他的短篇小说《欢乐的角落》('The Jolly Corner')写的是另外那个留在美国的詹姆斯变坏的可怕的幻象。毋宁说，他靠美国支援他辩证观点中的一个因素。那是一块神奇的土地，那里可能出现像米丽·塞尔那样的公主，那是他一度倾心的已故表妹明尼·坦普尔的形象。事实上，詹姆斯一生都在文学的领域里寻找像他们那样的一个家庭，如果他能够在欧洲社会里找到一个类似的形象，他得把这个社会写得比实际的更先进；此外，他还得从他想象中的美国把明尼·坦普尔甚或他的近亲的灵性赋于欧洲社会。

詹姆斯人越老，要说的话越多，而不是越少。他日趋孤独，不是因为他和美国失去了联系，而是因为和读者失去了联系，他的读者一向不多，而且从不以美国人为主。他想通过伦敦的剧院寻找读者，结果非常失望，优秀的作品如《卡萨玛西玛公主》并不受欢迎。他对文学的爱好虽然没有动摇过，但是他的确曾在几篇描写孤独的艺术家的短篇小说里透露了他内心的不安，这使我们想到霍桑对于同一题材的见识。《未来的圣母像》('The Madonna of the Future', 1879)写的是一个住在罗马的美国画家，他终日梦想创造一幅杰作，以致一事无成，死后默默无闻，就像活着时一样。另外几个短篇里，比较直接地写像他那样的作家，成熟，热忱，只为少数弟子所知，一般人对他不是冷漠就是含有敌意。这是《"拜尔特拉费奥"作者》('The Author of "Beltraffio"', 1884)的命运，也是《中年》('The Middle Years', 1895)里那个垂死的邓库姆的命运——詹姆斯后来还把《中年》采作自传中的一个片段——邓际姆说：

我们在黑暗中工作——我们尽力而为——我们有什么给什么。我们的怀疑是我们的情绪，而我们的情绪是我们的工作。其余的是艺术的疯狂。

到末了，詹姆斯身后留了许多短篇、中篇、论文、戏剧、游记和长篇小说，若就他所下的功夫而论，成就是非常可观的。全集中那些增加部分和前言，就费过不少气力，这又是詹姆斯锲而不舍地献身于他的艺术的明证。从前人们对他不大注意，现在声望陡升。像利·特里林和利维斯那样的批评家，都把他和最伟大的英国小说家并列。

可是在他生前，许多人都说他的作品难读，到今天还是晦涩费解，所以许多批评家对他不加重视。他晚年出名的文体所以费解，不只是因为它表达的是复杂思想和见地，也因为他在字句上的安排。詹姆斯往往无缘无故把句子写得非常暧昧。《鸽翼》有这么一句：

米利居然能够把事情处理得在现在非常适当地丝丝入扣实在让人佩服。(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，用字也极简单。但那几个副词短语“在现在”，“非常适当地”把句子弄得极不流畅，‘扣’字不用单数而用多数，有一点使人莫名其妙。当你碰到数以千计的这样的句子时，在效果上就要使人茫然不解了——特别是詹姆斯在别的方面对读者的要求也极繁重。他的主题是重要的，而且也很明显，赫·乔·威尔斯曾批评他的主题过于明显，而且过于突出。可是在詹姆斯的后期作品里，他把他的主题处理得极其到家。那就好像读者给人带着去参观一个长长的画廊，向导的人对于展览品的兴趣远比他大，鉴赏能力也比他高出许多，因之观看每一幅画时间用得更多，看得也比较仔细。有这样的人陪你参观，对你当然有益，不过也使你厌倦，使你自惭。读者在感性上被引入一个竞争的局面，他不是言过其实地说他喜欢和了解这个展览，就是愤然离去，说这个展览会一无是处。即使那个在想象中的忠实读者，两样都不做，有时也会不能忍受那个步调——或者说没有步调：他希望能够走得快一点，纵使有点走马看花也罢。

要是把这件事改变一个说法，那就是说，詹姆斯不是道德论者，也不是思想家，他是作家，对他而言，艺术的真实和人生的真实是一回事。因之，他笔下人物寻求人生意义的过程，也就是艺术家创造的过程。就詹姆斯而言，二者都在转瞬即逝而神秘的(纵然是精心策划的)瞬间到达高潮，所谓瞬间就是他所说的经验。他这个方程式，别的作家觉得很有意思，也能站得住脚，因为那很像他们自己的看法。然而对于一般读者(肯明斯杜撰的所谓“大部分人”)，詹姆斯式的“热情”似乎有点矫揉造作。因为他所说的热情，并不是大部分人了解的热情，他的“经验”中的瞬间，往往也不是大部分人心目中的经验。

无论如何，在詹姆斯的一些小说里，动机似乎把情节掩盖住了，等到事情发生时——纵然有时发生的情况极具爆炸性——由于文体的迂回与暧昧，也很容易使人失望。人物与人物用极其细微的触须互相探索，其间发生了什么事情，不是文字所能传达的，读者以为他自己了解，但是他要是真能了解就好了。“地毯里的花样”是什么。米利·塞尔患了什么病。詹姆斯没有说明。他故意不说，他的晦涩完全不是因为他无能。那是一种高度的技巧，这样替他辩护，是能够让人心服的(正如马西森在《亨利·詹姆斯：主要阶段(Major Phase)》一书中所显示的)。毫无疑问，他的晦涩要比霍桑高明。霍桑描写了一个超自然现象，又给了一个可能的物

质解释，这往往使故事在力量上受到很大的损害。而詹姆斯处理超自然题材——比如在《拧螺丝》(*The Turn of the Screw*, 1898)和《欢乐的角落》里——他的暧昧，正因为不给读者一个俗世的解释，反而产生了巨大的力量。可是如果暧昧的情节使读者迷失在各种可能的迷魂阵中，而人物又难捉摸时，即使是百折不挠的读者也会知难而退，自知无论如何也不能和亨利想象中的詹姆斯一家抗衡了。

我们应该强调，这些说法并不适用于詹姆斯的全部作品，虽然他晚期写作方法的种子早已撒在早期作品之中。像《鸽翼》和《使节》(*The Ambassadors*, 1903)之类的小说，如果说是失败，也只是詹姆斯式的失败，仍然比大部分作家成功作品好得多。它们不是不自然就是有点过分，或者二者都有。不管读者怎样决定，他总可以看到詹姆斯是独一无二的；他的每一部作品，从最佳的短篇到最长最错综复杂的长篇，都表现了对人生前后一贯的、温暖但毫不姑息的正视，正视可以是极端的背叛与罪恶，也可以是不朽的忠诚与善意的人性：他描写这些事物理解之深，不是别的小说家所能比拟的。

"每一部伟大的小说，首先必须有深厚的道德观，然后用古典主义的统一和简洁明快的手法发展起来。"作者必须"处处记得他的职责不在设想需要什么样的环境才能塑造他的人物，而是要设想像他写出来的那样的人物，会怎样利用环境。"这地基本上是亨利·詹姆斯的观点，可是话却是他的密友伊迪丝·华顿说的。她和詹姆斯一样，觉得对美国非常隔阂，和丈夫离婚后，她便一直住在法国。她也和詹姆斯一样，大体上讲，喜欢描写上流社会里的人物（除开《伊坦·弗洛美》(*Ethan Frome*, 1911)和《夏》(*Summer*, 1917)二书）。两人描写的都是个人与社会组织之间的紧张状态。两人都以为社会组织是理想的：詹姆斯，一如我们所看到的，以个人的形象从美国输入他的理想。尽管如此，他的人物对他那个社会的道德法律，无论怎样专横或不惬人意，还是奉行不误。毫无疑问，那些条例还在发生作用。相形之下，伊迪丝·华顿的社会却在崩溃之中。社会压力纵然存在，也只限于下层社会，而且是不平衡的。她笔下的主人公都是一些忿忿不平的人，然而又无力解决不平事。

伊迪丝·华顿从来没有能够像詹姆斯那样超然。如果说詹姆斯属于任何社会，那就是纽约华盛顿广场的社会，然而亨利所描绘的詹姆斯一家，却是既属于任何地

方，也不属于任何地方。而伊迪丝·华顿，由于教养，则的确确实是纽约旧社会中的一员。她在那个社会里出生长大，有一两个季节在纽波特避暑跳舞之后，就成了纽约旧社会中的一个女主人。她是一个极其聪慧的女郎，喜欢文学，觉得她那个社会狭隘得难以让人忍受，而又俗不可耐，它的标准是消极的，虽然十分势利。而有钱的新的贵族阶级一出现，伊迪丝·华顿的世界就垮台了。出身名门望族不无受到重视，但关系不大；更重要的是要有钱，钱可以使那些暴发户在第五街兴建华厦。她对纽约时髦的上层社会的观感，可借用另外一个人在别的地方所说的话作为总结："它不如过去好，更重要的是，它从来就没有好过"。作为一个善感而孤独的孩子，她不喜欢严谨的教养，因为那种教养漠视她急于探索的创造活动。另一方面，代替旧社会的新贵族社会比原先那个更坏。不论怎样说，像她那样的人，总是不合时宜的。

伊迪丝·华顿就在这个不大满意的基础上，根据自己收集的素材，写了不少好小说。她独具慧眼，能够看到社会上荒唐的事情，对于社会变革的受害者寄以同情。在《伊坦·弗洛美》里，她写的不是纽约社会，而是新英格兰农庄上的空虚生活，描绘了一幅震撼人心的图画，说明人类无可奈何的处境。那些以纽约为背景的小说——我们只举其中三部：《快乐之家》(*The House of Mirth*, 1905)，《乡土风俗》(*The Custom of the Country*, 1913)和《搭了架子的哈德逊河》(*Hudson River Bracketed*, 1928)使作者的特殊知识令人信服地得到发挥。《快乐之家》中的莉莉·巴特，虽然放肆而轻佻，到底是个诚实人，在虚伪的社会里，就要吃苦了。

《乡土风俗》中的拉尔夫·马维尔也一败涂地：

拉尔夫有时称他的母亲和祖父为土著，把他们比做因外族入侵命里注定就要灭种的美国大陆居民。他喜欢把华盛顿广场写成留给土著的居留地。……

莉莉和拉尔夫与一些庸俗的人周旋没有成功，她把那些庸俗人的形象勾画得精确而锐利。

不过伊迪丝·华顿，一如德莱塞，很少为难读者，顶多使他伤心一下，即使在这一方面，也往往没有德莱塞彻底。莉莉的下场一点都不悲惨；拉尔夫也一样——作者好像有点不耐烦拉尔夫，就像她不耐烦劳伦斯·塞尔登一样，塞尔登是莉

莉·巴特的无所作为的朋友。伊迪丝·华顿的作品里没有大冲突，新社会轻而易举地就把旧社会赶走了，个人遭受失败，一半由于自己的缺点，一半由于社会压力。她的小说里没有充分发展的冲突，这在晚期作品中更加突出。在《搭了架子的哈德逊河》里，她好像在搜索一个并不存在的标准。男主人公万斯·韦斯顿是一个来自伊利诺州犹夫里亚镇的年轻作家。作者把犹夫里亚镇写得很潦草，好像是从辛克莱·路易斯那里借来的(万斯的父亲和巴比特一样，经营的也是房地产生意)。这样说来，标准如果不在漫画化了的犹夫里亚，究竟在哪里。最初看起来，标准似乎在哈德逊河上的老家里。"那所可笑的房子"，对于万斯而言，"是他过去的化身"：它"对他是长期努力的标志，是沙德教堂，是巴特农神殿，是金字塔。"但后来这所房子对于万斯没有影响了，他忙于过纽约的富足生活，失败了，很想回到旧日所爱的诗歌(伊迪丝·华顿出版过两本诗集)中去，但又不知自己的处境如何——到了故事结束时，除了一点才能感以外一无所有。伊迪丝·华顿在这里暗示，对于她们那一代的人，什么都没有了，甚至连纽约的文坛都特别没有味道。到了一九二八年，连暴发户本身几乎都已消失了，住着"土著"的华盛顿广场甚至人们都不记得了：在《搭了架子的哈德逊河》里，有个市区游览向导用扩声筒这样喊道：

我们现在就要看到第五街上最后一所私人住宅，它属于一个过去的社会领袖，他们那股人就是举世皆知的"四百名人"。

和亨利·詹姆斯一样，伊迪丝·华顿也写国际题材，不过效果没有他好。例如在《乡土风俗》里，来自美国中西部的昂汀·斯普拉格，嫁给一个法国贵族，这个本来以出现一幕很有看头的婚姻，让昂汀讨厌的性格削弱了，她和什么人不能深交，因之她丈夫的道德准则对于读者也就无关紧要了。我们可以说伊迪丝·华顿是"大部分人"的亨利·詹姆斯：类似的预想，类似的题材，只是华顿比詹姆斯处理得更明快浅显。把她的长短篇小说拿来和詹姆斯的比较，可以帮助我们确定二人的功力，她的不可忽视的才华，比起他来，就是小巫见大巫了。这也可以帮助我们了解二人对于文学王国的探索，说是王国一点都不错：因为他们都有高超的行为标准，他们的辞汇，一如艾米莉·狄更生的辞汇，也有了高雅的情调。詹姆斯笔下的米莉·塞尔是个公主，伊迪丝·华顿则谈到"王座"。但是使用这些字样的动机是

庄严肃穆而非趋炎附势，也许他们想用以表达他们的情操的那样干净澄澈的词藻并不存在。

亨利·亚当斯是另一个胸怀大志的美国人，他的崇高的期望在他那个时代和他那个国家是不可能实现的，事实上也没有实现。亚当斯家族甚至比詹姆斯家族还要显赫。亨利·亚当斯的祖父和曾祖父都做过美国总统，他父亲是南北战争时期美国驻英公使。我们有一切理由可以相信亨利是会效法他的先辈的。

但他发现他不能厕身美国政坛，却成了一个最郁郁寡欢的人，他认为自己失败得很惨。他把亚当斯家族的命运看成是美国国家，甚至更广阔地说成是整个世界的命运。亨利的谦虚，在怀有敌意的批评家看起来，似乎是狂妄自大的最高表现，人们对于他究竟是执拗成性，还是对于他时代的分析也不见得比别人深刻这一问题始终争论不休。他的确有一点“帝座我不可得，公爵我不欲为”的神气。可是他，一如他的好友亨利·詹姆斯，脾气非常特别，只按照自己的方式爱他的国家。他中年时在华盛顿研究历史，曾对一位英国老朋友查尔斯·米·盖斯凯尔说，美国是“世上唯一使人甘于为之工作，乐于为之工作的国家”。内战时期，他觉得英国采取了两面手法，深感忿恨。他不断批评英国过于崇拜物质。年轻的时候，他不喜欢法国，虽然后来对于法国生活的某些方面习惯起来了，但法国的普遍堕落却使他对这个国家极为反感。他觉得整个欧洲腐败已极，革命只是时间问题。

虽然如此，亚当斯在美国也并不自在。他在生命最后三十年，不断旅行，好像要避开充满不诚实的野蛮代表的华盛顿似的。他这样描写一八九二年的美国：“阿利根尼山脉以西整个地区，可以在一两年以内扫得于干净净，换上另外一种新鲜气象。”他对阿利根尼山脉以东地区也不见得怎样客气。尽管他发现欧洲在许多方面也好不了多少，但旧世界的确给了他某种慰藉，那不是在国内可以得到的。

可是他在转向欧洲以前，曾尽其所能认识美国。一如其他波士顿人，他的禀赋在于批评而不在创作。他鼓起波士顿人勤奋的真精神，致力于研究美国历史。劳动结晶就是那九卷《杰斐逊与麦迪逊任内美国史》(*History of the United States during the Administrations of Jefferson and Madison, 1889—91*)，其文笔的流畅，资料的丰富，实在不亚于弗朗西斯·帕克曼的著作。他选择这段时期来写，

有各种原因。这段时期夹在他曾祖父和祖父总统任期之间，而他祖宗的政绩当然是不便讨论的。再说那正是美国历史上的形成期，他想把人类事务发展的规律——假如有的话解释清楚。马克·吐温也钻研过去，也许根据的是同一理由，但他和马克·吐温一样，认为没有什么规律可言。杰斐逊、麦迪逊和门罗"只不过是密西西比河中部又踢又做手势的蚱蜢"，历史"只是顺着抵抗力最弱的线路而发展的社会记录"。

然而他在这九卷巨著里，对于人类的异想天开显示了最浓厚的兴趣，加以涉及的幅度广阔，使他这部历史成了经典著作。可是后来他提出了一种历史学说，其极度悲观的观点对他自己非常合适。他把热力学函数定律拿来应用到历史上，证明人类在不断地无可挽回地浪费他们的精力。社会犹如任何一种有机物，会衰弱到停滞的状态。亚当斯说，这个停滞状态并非遥不可及，而是近在眼前，因为现代社会正以惊人步调加速变化。他采用了美国科学家威拉德·吉布斯的"相位法则"，说明人类正以数学方程计算的速度浪费精力。世界史因之可以分成三个时期，其中第三个时期是电气时期，开始于他在芝加哥和巴黎博览会看见安装发电机的时候，即从一九〇〇年持续到一九一七年。将来还可能有一个第四时期，也就是"乙太时期"，将在"一九二一年把思想带到它最后的限度"。

我们直接的反应是，亚当斯在浪费他自己的精力：那个假说不真实，即使他一再阐述，我们也没有理由相信。但是亚当斯喜欢类推法。作为世界崩溃论在文学上的表现，他非常喜欢这个学说。那时人们说历史是一种科学，他听厌了，认为把这个学说拿出来试验一下也是值得的。他这样做和站在海边的卡奴特王相差不多。谁能说卡奴特在他的内心深处没有认为海水可能后退呢。如果海水继续前进，看来大概会的，他就可以痛痛快快地把他的朝臣申斥一顿了。亚当斯对当时的史家也抱着这个态度。他在一封信里说，"你不把历史刺激一下，它是会死掉的，我在我这个行当里做的就是跳蚤的工作。"

亚当斯总算受了他的理论的驱使，写了两部优秀的著作。历史是从统一到多样性的一种活动；就人类幸福来说，统一所带来的一切全让多样性抢走了。一八九五年他在法国北部休假，发现当地的气氛特别吸引人。乡村教堂和大寺使他看了心里充满喜悦。他埋首于十二三世纪的音乐、诗歌和哲学，找到了宁静，他把那种

宁静归之于统一，体现在圣马利亚的雕像上以及为她兴建的教堂在形式上所表现的"精力"之上。女人长久以来对亚当斯有强大的影响力量。在他的两本小说《民主》(*Democracy*, 1880)和《埃丝特》(*Esther*, 1884)里，女主角要比男主角重要得多。他喜欢和女人在一起，更甚于多数男子，他认为和女人在一起，可以保持人生是优美有秩序的那种幻象，一看到她们的在烦恼中的丈夫，这个幻象就消失了。

亚当斯把他这种感觉和他对于法国北部教堂的敬意，统统写进了《圣米塞尔山和沙德教堂》(*Mont-Saint-Michel and Chartres*, 1904)。人类从表现在圣米塞尔山建筑的十一世纪男性美，进入十二世纪，变得更加文雅更加阴柔化，这种风格表现在浪漫文学和哥德式建筑上，尤其是沙德教堂上。亚当斯认为这个时期是历史上最好的时期。他喜欢说他的祖先来自诺曼第，一个远比波士顿相宜的发祥地。在诺曼第，他可以歌颂女人(他说除了惠特曼，美国人很少这样做)，可以从法律，从清教徒的神，从机械论的宇宙中解放出来。《圣米塞尔山》是一部纯粹是感情的著作，说它是亚当斯寄居海外的表现，只是在强调像他那样有才华的美国人是多么热情洋溢地在寻找那块壮美的地方——没有想到居然如愿以偿。

另外一个极端是《亨利·亚当斯的教育》(*The Education of Henry Adams*)。这本书虽已在一九〇七年由他自己印刷出版，迟至一九一八年才公开问世，《亚当斯的教育》旨在研究二十世纪的多样性。这是用第三人称写的一本自传，它企图用亚当斯自己的生命史，显示比较宁静的机械时代过后继之而来的电气时代的混乱。这里没有圣母，人们面对着的只是不能安慰人的发电机。什么事物都在火热的转变之中。如果《亚当斯的教育》只在感伤过去，一定会使人厌烦；最后那几章，亚当斯只解释理论，不提自己的生活，一般读者一定觉得枯燥无味。不过整个说来，本书却是一部辉煌的文献，态度谦虚，文笔美丽，介绍了不少观念，品评了许多人物。亚当斯是不是有点故弄玄虚呢。我们无须为此事自扰。他描绘的图画就像艺术品那样真实。它是时代的不朽写照。

我们还可以从亚当斯的书信里得到同样的乐趣和洞见。他是一个用英文写信的名手。不管他写的是南海还是北极，刚刚读过的一本书还是方才兴起的一念，都用他特有的表现方法，出以简洁机智的文笔，使我们对于他的悲观态度也就浑然忘

记了。他是一个最生动的悲观预言家，最有才华的失败者。如果说他的作品不是他那个时代美国的典型产物，那么，谁的也不是了。亚当斯与豪威尔斯、德莱塞、詹姆斯同样重要，我们一定要把他放进这些人的行列，不管他本人如何不赞成。

法国对于格特鲁德·斯泰因，和对于亚当斯同样重要，虽然情况完全不同。亚当斯说他是劫后之身来到法国的；而她来时则是一位先驱人物，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，她当时是一个伶俐的富家少妇，学过心理学(她是威廉·詹姆斯的学生，伟大的威廉是伟人的亨利的长兄)。她那时还不是成名的作家，尽管她早期有些题材已经显示了她有某种独创才能。她作品中有一篇写一个年轻人拉着父亲的头发把父亲拖过果园。"住手，"老人说，"我拖我的父亲也只不过拖到这棵树边。"亚当斯觉得两代之间没有联系；格特鲁德·斯泰因觉得每一代人是注定要和上一代人发生冲突的，这种想法使她极为满意，因为她跟亚当斯不同，认为将来充满希望。她要借助心理学揭发真理。以前的美国作家也有过这个志向，有时候她虽然也使用比如说豪威尔斯的辞汇——"我力求平易近人，"——"她和早期那些现实主义作家不同，就像立体主义和印象主义不同一样。"

用绘画来比喻是重要的。因为她对于心理学的兴趣，主要是对于语言的兴趣。创造了"思想流"(后来又改称"意识流")('stream of thought')这个名词的亨利·詹姆斯，突然注意到在某种心情之中，文字的力量胜过理性的意义。在笑气影响之下，他写下了这样惹人注意的无聊话："除了不同程度的不同与没有不同之间的程度不同外，便没有不同。"这是哲学家思想摆脱了束缚的结果。格特鲁德·斯泰因决意要使她的思想摆脱束缚。她在巴黎，通过兄弟利奥，结识了一些当时默默无闻后来成为一代大师的青年画家。他们——毕加索、勃拉克、马蒂斯——用彩色所画的，正是斯泰因想用文字表达的东西：摆脱传统的羁绊，让手法胜过主题，力求简洁。当时的音乐界也在发生同样的事情。在巴黎，所有艺术部门共同发展，那种情况和亚当斯的波士顿、或斯泰因小姐的故乡匹次堡完全不同。

只就简洁而论，对于艺术精神的背叛，对她一如对毕加索而言，只有两个意义。第一，艺术的目标在于追求最大限度的简洁。它一定要有条不紊，简洁明快，像迪福的散文(对于这种文体格特鲁德十分佩服)那样不动感情，但是要更抽象些。

(现代运动有一个特点，对于外在的题材一贯没有耐性；比如说这种态度使美国诗人威廉·卡洛斯·威廉斯最近说道这样的话：作为艺术形式，小说不如诗歌，因为小说在本质上不能达到"基本上的赤裸状态"。)第二，无意流畅，崇拜生硬。这有一部分是他们所尝试的新事物中所固有的：

她说：的确像帕布罗(毕加索)有一次说过的那样，你做一件东西，做起来这样复杂，做出来难免丑陋，不过后人做起来就不必发愁怎样去做的问题，他们可以把它做得很美，于是人人都会喜欢别人所做的东西。

生硬有一部分也是自己定下来的条件，那是拒绝把任何事看成理所当然的自然结果：

于是我说我要重新开始。过去我认为什么事都知道，现在觉得什么事都不知道了。

这就是格特鲁德·斯泰因作品的背景。她要创造一种显示"事物内幕"的新文学。在她的某些作品里，用字时不用它们通常的意义，而把它们安排得像立体派画家安排物体一样，完全为了趣味的缘故

我看见典型的错误和玻璃杯，我看见尊重的难民的整个面貌。我不问演员我问珍珠，我没有去问火车，我对大名鼎鼎的赎金感到满足。

在另一些作品里，她描写人物和场面所用的文字，充满重复和陈腐的字句，就像是从没有受过教育的人日常语言中抽出来的。她想借此表现人生中的"亲切感"。的确，在她那部冗长拙劣的《美国人的形成》(写于一九〇六至〇八年，直到一九二五年才出版)里，她认为她把人性的每一个层面均已写遍了。她引起朋友圈子以外人士注意的第一部作品叫《三个人生》(*Three Lives*, 1909)，这是她读过福楼拜的《三故事》以后写出来的。其中有两个故事—背景都是美国——写的是老年的德籍仆人，第三个写的是一个名叫梅兰克沙的黑人女郎。《三个人生》是她一部最容易读的书，作为写作方法的一个实验，一般而论也很成功。梅兰克沙复杂的一生，她渺茫的渴望，她的不幸，主要的都是用对话表现出来的，没有一点装腔作势。格特鲁德·斯泰因另外一部名著，写得非常有趣，是关于友朋交往的珍贵记录，叫做《艾丽斯·托克拉斯自传》(*The Autobiography of Alice B.*

Toklas, 1933)。这是一篇通过她的秘书兼伴侣托克拉斯小姐的眼睛写的自我写照。

可是她的其他作品，大部分都很难读，那倒不是因为写得晦涩——格特鲁德·斯泰因目的何在，通常我们都是能看得明白的，她那种机械的描写，间或也很好玩——而是因为重复。从来没有一个作家对于定义和解释像她那样随便，有些写得很聪明，有些想入非非，而且专断。她强调的是集中和深入。在她笔下，名词只是“名字”，能省则省；一句话里最重要的是动词。标点也是一个累赘，她根本就不用问号、冒号和分号。但结果不是清楚明白，而是支离破碎和不易了解。在限制用字方面，她偶尔写一些清新可喜的短句(虽然往往是从别人的话里推衍出来的，其中包括她的弟弟里奥，他提到托克拉斯小姐健忘的时候说，“如果我是将军，我不会打败仗，我只会把它放错地方”)。可是一到长篇说明，她必败无疑。她设想叙述事情应该像电影那样把一连串不同的情景不露痕迹地连贯起来，就像动作是由一长串影片组成的那样。可是她忽略了最紧要的速度问题。虽然一卷影片是由许许多多形象组成的，如果一次只看一个形象，那就难以忍受了，要收到全面效果，你得一下子把它们看完才行。格特鲁德·斯泰因事实上过于着重制作的程序，以至忽略了作品本身。从几方面说，她是作家中的作家，正因为这样，她才在美国文学里占有重要地位。

因为美国文学吃亏在自信和专业知不足。爱默生徒然眷恋波士顿“咖啡馆的友好气氛”，那是一个作家们可以碰头的地方；在五十年以后，德莱塞并不知道有其他作家和他志趣相同的，可以对他的《嘉莉妹妹》有所帮助。过去在这方面不足，现在加上了格特鲁德·斯泰因的过份自信，认为《美国人的形成》是“现代写作的开始，真正的开始”。许多人觉得这是笑话，可是有些青年作家却认为她是值得信赖的人，至少在写作技巧方面。欧战结束后，他们见她忙于巴黎的文化生活，亲切温和，博闻广见，是个很有用趣的美国人。过去她对美国士兵热情照顾，丝毫不以为意，现在她又要对美国步兵表示关切了；她看《前锋论坛报》的巴黎版，不看法国报纸(使年轻的毕加素尝到卡曾詹漠小伙子们(Katzenjammer Kids)的味道)；柏兰特将军是她心目中的英雄；她喜欢在留声机上听《寂寞松林山道》('The Trail of the Lonesome Pine')，因为她懂得。她以内行的口气和他们谈作家

所面临的问题。她提高了方言的地位，泰然相信美国乡下地方的笨拙最接近世界文学的新情绪，在某些方面还处于世界文学的前列。她向尤金·奥尼尔、向舍伍德·安德森、向厄内斯特·海明威(他替她阅读校稿，在一九二三年他写道："她的头脑惊人。")以及别的学习写作的美国人，提出珍贵的保证说，马克·吐温和美国报纸上不加雕琢的文字，经过一点改变，一定可以成为先锋派文学的理想形式。她自己应该和马克·吐温并列为对现代美国散文影响最大的人。我们甚至还可以诙谐地说马克·吐温是现代美国散文之父，她是现代美国散文之母。想起来真稀奇，密苏里州的汉尼巴和法国的巴黎居然是构成美国现代写作的必要因素，最不自觉的文体却需要最有自觉的确证。然而，格特鲁德·斯泰因拿美国人和西班牙人相比的时候说得好：美国人

没有像大部分欧洲人那样和土地有紧密的联系。他们的物质主义，不是生存和占有的物质主义，而是行动和抽象的物质主义。

行动和抽象：《哈克贝利·费恩历险记》和《美国人的形成》：为了要了解它，需要留在家里，也需要离开家。或者说"美国是我的祖国"，(斯泰因小姐解释自己妥协态度的说法)"巴黎是我的故乡"。这种两面周旋的态度在整个寄居海外运动中极为明显，它使大部分美国文人不可能长期留居海外而不受良心谴责，或面对欧洲的影响而能使个性保持不变。早期作家，甚至在南北战争以前，谈到这个问题都要瞠目结舌，前后矛盾。一八五四年霍桑从利物浦写信给朗费罗说，"如果我处在你的地位，我想我应该住在海的这一边——虽然永远会有抱着一个遥遥无期，永难实现的愿望，回去死在本乡故土。"然而在别的地方，特别是在比较公开的谈话里，霍桑讲的话就完全不同。这些发自内心的旁白，就他和别人而言，只是故事的一面。有趣的是，只有美国更加美国化的时候，美国才敢于欧化。从一方面看，亨利·詹姆斯和格特鲁德·斯泰因的解决方法对于一体的美国是背叛，但从另外一方面看，那正是美国人有信心的表现。霍桑(或欧文，或朗费罗)不安的窃窃私语，在这些后期人物身上，变成了一种相对平静的假定，即：美国人可以兼备两个世界的最好的东西——或者，无论如何应该努力这样做。

第十一章

新诗

The New Poetry

埃德温.阿林顿.罗宾逊

(Edwin Arlington Robinson, 1869—1935)

卡尔.桑德伯格

(Carl Sandburg, 1878—1967)

尼古拉斯.韦切尔.林赛

(Nicholas Vachel Lindsay, 1879—1931)

埃德加.李.马斯待斯

(Edgar Lee Masters, 1869—1950)

罗伯特.弗罗斯特

(Robert Frost, 1875—1963)

威廉.卡洛斯.威廉斯

(William Carlos Williams, 1883—1963)

埃兹拉.庞德

(Ezra Pound, 1885—1973)

沃利斯.斯蒂文斯

(Wallace Stevens, 1879—1955)

第十一章

新诗

临到一九一〇年左右，豪威尔斯在四十年前参与开创的写作中的现实主义运动，已成强弩之末。克莱恩、诺里斯和其他有希望的作家都去世了；德莱塞则显然已遁迹于庸碌无文的新闻生涯(虽然他在一九一一年出版《珍妮姑娘》，又以作家

身份出现了一次)；豪威尔斯深知，在一般青年作家心目中，自己作为一代宗师，“不免已是过时了”。好些日子以来，人们把很大精力转移到了“暴露”文学作品，如古斯塔夫斯·迈尔斯(**Gustavus Myers**)的《美国豪门巨富史》(*History of the Great American Fortunes*)和简·亚当斯(**Jane Addams**)的《赫尔家族二十年》(*Twenty Years at Hull House*) (描写芝加哥移民工人定居的事)，两书都是一九一〇年出版的。

但是，如果说当日美国小说的发展呈现了沉寂一时的局面，其他艺术形式却生机洋溢，如奥·亨利正在大量发表“地下铁道中的巴格达”(*'Bagdad-on-the-Subway'*)型的聪明伶俐的短篇小说。同时，就在纽约市，摄影家艾尔弗雷德·施蒂格利兹在第五街二百九十一号建立了他那名噪一时的沙龙，而早在一九〇八年就已经把格特鲁德·斯泰因和她兄弟在巴黎发现的画家介绍到美国来了。也正是在那年，美国画家中的“垃圾桶”画派在纽约举行了一次画展，目的在向公众说明，现实主义并非只限于印出来的文字。批评家詹姆斯·亨尼克向人们介绍了底格里列和俄国芭蕾舞的革命性成就，介绍了斯特拉文斯基和德彪西。关于伦敦“意象派”的传闻也越过大西洋来到了美国。纽约在一九一三年有幸在后期印象派艺术的“武库展览”中看到了罗杰·弗赖伊三年以前在格拉夫顿画廊介绍给伦敦的那些画家的作品。这一系列值得兴奋的事情，不只限于纽约一地：比如说，“武库展览”也在芝加哥和波士顿举行过。这里，一些可敬的美国妇女也作出了她们的贡献：这时，尽管格特鲁德·斯泰因还住在海外，梅布林·道奇·鲁汉却在卜居义大利十年之后于一九一二年定居纽约，决意在美国开展启蒙活动。艾米·洛威尔在波士顿也很活跃，在芝加哥有哈里特·门罗和马格丽特·安德森急于为文化奋斗；来自旧金山的舞蹈家伊莎多拉·邓肯则醉心于别人认为丢脸的启蒙活动。鼓吹新风尚的刊物纷纷问世。一九一二年，哈里特·门罗创办了《诗刊：诗的杂志》(*Poetry: A Magazine of Verse*) (看起来有点累赘的刊名显示她的主要兴趣是诗，而不是关于诗的论述)。一九一四年，玛格丽特·安德森创办了她的《小评论》(*Little Review*) (和《诗刊》一样，也在芝加哥出版)。同年，《新共和》(*New Republic*)创刊；门肯和乔治·琼·内森联合主编《时髦圈子》(*The Smart Set*)。正如叶芝(**J.B. Yeats**)所说的，琴弦调好音了。一九一二年比哪一年都更足以标志美国诗史上一段兴旺时期的开端，随后并未因一九一四年欧战爆发而中断。虽然美国在一九一七年四月参

战，美国诗人却能把他们在战前那些重要年代里着手进行的工作继续下去(虽然散文作家在某种程度内不能不在战后重头学起)。

我们可以用一首黑人歌曲的歌词说明一九一二年的情况：

好时候就要来了，就在眼前——

它已经走了好久，好久，好久……

一九一二那年，几个就要出名的诗人，等待这个时刻已经好久了。其时，埃德加·李·马斯特斯四十三岁，罗伯特·弗罗斯特三十七岁，卡尔·桑德伯格三十四岁，韦切尔·林赛和沃利斯·斯蒂文斯都是三十三岁。“新诗”的来临，比散文中类似的发展迟了好多，因之孕育时期也长：新诗并不是早熟天才的平地一声雷。几乎所有新诗的实践者，在找定适当的辞汇与形式以前，都曾经有过一番仿徨探索的。

有些诗人从来不曾把写诗的必要作料配得好好的。西德尼·拉尼尔就是人称吊在两个世界之间的诗人；另一个是更出名的人物埃德温·阿林顿·罗宾逊，此人是新英格兰人，与埃德加·李·马斯特斯同时代。他终于未能成为第一流的诗人，这或许因为他在成年时代过于孤立，过于默默无闻，或许也因为他性格上的不足，对于时代的反应犹豫不决，诸多挑剔。他起初对左拉和哈代极感兴趣，想写小说，后来尝试了；失败了；逐渐脱离小说，而在琢磨的过程中形成了自己的诗风。对他而言，那是一个痛苦而受屈的过程，虽然他的第一本诗集早于一八九六年自费出版，但迟至一九二〇年代人们才对他加以推崇。那时，他的成就已经相当可观，前后得了三次普立兹奖。也许这个事实正足以说明他没有能真正成大器的原因。他在这二十多年内没有多大变化，以一般读者的趣味，这时还不能接受其他“现代”诗人，但已经大致可以接受他的诗了。他的忧心、苦思、悲观的诗篇和习见的作品差不多，但好得多。他早期有许多诗，写孤独、任性、无所适从、缺乏安全感的人，行文极其细致，有时能够恰如其分地获得新英格兰那种淳朴口语的真趣。这样的诗如《艾萨克与阿奇博尔德》('Isaac and Archibald')，《米尼弗·契维》('Miniver Cheevy')，《爱罗斯·特兰诺斯》('Eros Turannos')和《弗洛德先生的酒会》('Mr. Flood's Party')——一只举选家最常用的四首好诗——表现了机智和问题的关键，蕴藏着对于“徒然”的深切领悟。他显示了人类的处境表面尽管光润，

其实复杂而乏味。甚至在《米尼弗.契维》里(从某些方面看，这是一首滑稽诗)

米尼弗爱上了梅迪奇家里的人，
虽然他从来没有看见过一个；
如果他能够做其中一个，
他大概会不断犯罪。

即使在这里，最后的调子也是失败的调子：

米尼弗.契维，出生过迟
抓抓头皮，继续思维；
米尼弗咳了一声，说一切是命，
喝得他大醉酩酊。

埃米莉.狄更生，一如杰拉德.曼利.霍普金斯，给人的感觉是：生不逢辰，超越时代了；可是罗宾逊，却似米尼弗.契维，又显得出世过迟了。我们猜想不知道什么地方出了毛病；可是不论他的牢骚，和他的补救方法，都不能完全使人满意。新英格兰的淳朴，是他的一大长处，使他的文字不致过于华丽，然而这也可能是他的缺点；这正如我们读弗罗斯特的诗，有时怀疑他的沈默并不是沈着果敢，而是单调乏味，隐藏在下面的不是深沈的失望，而是空无一物。罗宾逊的诗，缺少一种对于时代的理解——不是说畅销小说家笔下那种转瞬即逝的应时东西，而是诗人的真知灼见。他好像不能使主题与思想配合。他的诗篇虽然庄严巧妙，却有猜谜之嫌，而且(特别是在最为流行的阿瑟王三部曲中)谜面又拖得特别长，可是不等人读完第一景，已经猜出谜底来了。因为他对自己所做的事情没有完全确切的把握，又找不到适当的方法，因此写得冗长散漫，只靠熟练的文字技巧，把他的观点一再重复。这种不安的情况，也可以在同时代其他作家的诗里看到，如英国乔治王朝的诗，以及美国诗人如威廉.沃恩.穆迪和特朗布林.斯蒂克尼的作品。后两位诗人偶尔也能获致现代风格，但往往又陷入文字迷阵，得而复失。

新诗运动来临时，领导这场运动的是芝加哥。德莱塞的《嘉莉妹妹》，诺里斯的《小麦交易所》，亨利.富勒(Henry Fuller)的《悬崖住客》(*The Cliff-Dwellers*,

1893), 罗伯特·赫里克(Robert Herrick)的《美国公民回忆录》(*Memoirs of an American Citizen*, 1905), 或厄普顿·辛克莱(Upton Sinclair)的《莽丛》(*The Jungle*, 1906)——他们写的无不是粗暴残忍的城市,同时也是它的市民引以为荣的城市。芝加哥乃美国的第二大城,谁说它不能在文化上一如在人口上赶上纽约呢。它在一八九二年已经建立了一所大学,第二年,规模宏大的哥伦比亚博览会在那里举行;一九一二年它出版了哈里特·门罗的《诗刊》。使人满意的是,它的内地也在开始生产作家了。那依利诺斯州的三大诗人,卡尔·桑德伯格、韦切尔·林赛、埃德加·李·马斯特斯,都将要为现代诗中足以称为美国的运动(不同于世界性的运动),作出贡献。他们三人是在离开大西洋海岸一千哩的内地出生长大的,因此人们认为他们更能代表美国。他们全都热烈崇拜林肯(他也是依利诺斯人)。林肯是个神化了的平常人,殉道者,忧伤的人——总之是美国的缩影。桑德伯格给他的英雄写了一部长达六卷的传记;林赛生在春田市,这是林肯极为熟悉的一个市镇、马斯特斯的父亲和威廉·赫登合开过律师事务所,而威廉·赫登是林肯做律师的时候生意上的合伙人。

"我在童年时代从来没有听说过新英格兰,"林赛这样写道。马斯特斯和桑德伯格(他是瑞士移民的儿子)基本上也和林赛差不多。不论在情感上还是在地缘政治上,密西西比河流域都是他们的心脏地区。芝加哥是他们的都会,他们想在诗里捕捉以芝加哥为首府的中部地区的气氛。特别是桑德伯格和林赛,总想解答美国公众的大难题,把寻常事物变成非凡事物,从普通事物里寻求意义。

做这种工作,风险很大。诗人很容易陷入讲演台上惯用的辞藻,过于注意所谓大丈夫气概,过于赞美美国西部的拓荒精神,以至让群众掩盖了个人;一句话,用一般描写代替了一己的远见。把市井言语写进诗里也不是一件容易的事情。俚语方言很容易过时,或者看不懂,或者只是理解上有障碍,或者只是假"通俗"。桑德伯格和林赛起初尽可能要和人民打成一片;事实上,桑德伯格的确是普通人民出身,在从事写作以前,当过临时工。

他们努力的方向是要创造一种属于群众及为群众写的诗。他们的事业受到许多方面的支援:一、现代运动对于反对旧诗所用的题材与字汇所抱的同情的态度;二、美国通俗语言纯真的生命力;三、黑人的特殊贡献,那种久居人下者热情澎湃富

于忧伤的人生哲学，和黑人对于用节奏来表现情绪的天赋才能，这些因素都巧妙地表现在爵士乐里了，使之成为独具一格、无拘无束的音乐形式，其来源，诚如一个黑人所说，不是"醇酒、妇人、雅调"，而是"暴饮、纵欲、哀歌"。

有了这些帮助，卡尔·桑德伯格的诗诞生了。他最早的一些诗，发表在一九〇四年，没有受到注意。十年后，读诗的人能够欣赏他的诗了。他的《芝加哥》一诗得了奖；这首诗所以能够得奖，也许是因为它登在哈里特·门罗的杂志上，而且是歌颂芝加哥的。可是几年后他的《芝加哥诗集》问世，读者对于桑德伯格才真正表示了热烈的欢迎。显然他是以惠特曼为师的，不过观点尽管相同，他却没有模仿惠特曼。他的诗，虽然也有像长长的散文的，一般说来却是简短、精炼、口语化。这些诗赞美芝加哥轧轧的市喧，阳光普照的草原，朴实的人：

我说的是新城市和新人民。

我告诉你过去是一桶灰烬。

我告诉你昨天是消逝的风，

是西方降落了的太阳。

我告诉你世上没有旁的东西

只有浩瀚无际的明天，

长空万里的明天。

和惠特曼一样，桑德伯格在这些诗里承认，世上有的是丑恶和不幸。不过，他叙述世上的不平像个旧日的激进派；不公平的事固然使他愤怒，可是他并不沮丧。他基本上是个满足的人，因为他爱他的世界，在极寻常小事里——如垒球比赛，在劳动中的"南欧"和"南欧下层"工人，草原上的农民生活，城市里的妓女，和黑人爵士音乐的心醉神迷——找到诗趣。

四十年后，并不是所有桑德伯格的诗都经受住了时间考验而历久不衰，不过大体上还是生气勃勃，亲切可喜的，绝非罗宾逊的诗所能比拟。这些诗富于温情，但不涉伤感。诗中所用的俚语是纯正的成语，融合着桑德伯格对于人类的眷恋：

随便那一条街上熙攘的人群，在买衣服和食品杂货，向英雄欢呼，或在投掷五彩碎纸，吹铁皮喇叭.....告诉我，爱人的人是否是失败者.....告诉我，还有谁比爱人的人得到的更多.....化为灰尘之后.....在清凉的坟墓里。

桑德伯格想要证明，我们就是在最没有诗意的事物上也可以写出象样的诗来，也可以在严肃的主题上运用俚语，使主题深刻化，而不流于滑稽。比如他第三卷诗集《烟与钢》(*Smoke and Steel*, 1920)中的一首《奥沙瓦托米》('Ossawatimie')写约翰·布朗，由于不拘形式而收效大佳。且看其中最后一节：

他们把他抓住

那些愚蠢的杀人者如愿以偿

私用绞刑做得非常成功，我的天。

他们把他抓住他就完蛋了。

他们把他打得粉碎他却站了起来。

他们把他埋了他却走出坟墓，我的天，

还在问：这血是从那里来的。

韦切尔·林赛写的诗则有点异想天开，或者过于慷慨激昂，可是其中也有几首好的，在气势上足以和桑德伯格匹敌。他年轻时，既不善歌，又不能诗，但是志气很高，要做“青年会救世军伟大的歌手；要既有书卷气，又有男子风度；要当一九〇五年芝加哥最伟大的人物”。可是芝加哥在一九一三年以前对他毫无所知，直到那一年，哈里特·门罗的杂志才刊载了他的《威廉·布斯将军进天堂》，这首诗证明，他那三个天真的愿望，前两个已经达成。在中间那几年里，他在美国到处流浪，“用音韵换面包”，拿自己和别的漂泊者相比，把自己说成是漫游中西部遍撒果园种子的“约翰尼·苹果种”；横越阿帕拉契山首先进入肯塔基的丹尼尔·布恩；巴纳姆型的马戏班人物；到处游说劝人戒酒的人；吉卜赛人；复兴会的布道者，特别是那些“口吐烈火，心坚如石”的基督弟子。这些人组成了他的美国圣徒传，此外还加上(除了林肯之外)约翰·布朗、安德鲁·杰克逊、依利诺斯州长阿尔提吉尔德，民主党领袖威廉·詹宁斯·布赖恩等人。这是一本奇怪的英雄谱，里面还容纳了一些电影明星和济慈、爱伦·坡、惠特曼、马克吐温、奥·亨利。他为这些人设计了一种音节沉重后来被他称为“高级杂耍”的剧诗。这种诗要高声朗诵，

让听众也参加进来，就像在野外集会上布道士引导会众一起唱诗那样。《威廉·布斯将军》是这类诗中适合高级读者趣味的第一首：

布斯用他那浑厚低沈的声音大胆带头——

(你们在基督的血里沐浴过吗.)

圣者庄严微笑，他们说道："主来了。"

(你们在基督的血里沐浴过吗.)

如果这些诗的用意是闹着玩的，如果里面有一点恩赐的意味，那就让人受不住了，然而这里的用意是严肃的，所以林赛可以让它包含一点可喜的滑稽：

他的情人和他的母亲是基督徒，为人温顺"

她们每周为达赖厄斯洗烫衣服。

一个星期四他在门口迎接她们：

照常付给她们报酬，但是态度不好。

他说："你们的但尼尔是个死了的小鸽子。

他是个勤勉的工作者但他总谈宗教.....。

和桑德伯格一样，他从黑人那里学到不少东西。他的父亲曾把《雷摩大叔》大声念给他听。他们住在春田的时候，家里有黑人仆人，他永远认为自己是半个南方人："那种不可解释的梅森—狄克逊分界线，森严可怕，一直穿过我们的心田"。他最好的诗里，他描写的是一般人看见演员们鲜艳的服装，听见赞美诗的节奏和牧师与政客的演说时感动的情形。从他们光彩夺目的吹奏乐团的身上，从他们近乎欺骗和疯狂的演出中，他写下这样一首卓尔不群的诗：

马戏团中所有可笑的丝绸

临风招展着政治的旗帜，

蜜糖心儿浪漫色彩黄澄澄的大鸭梨，

还有那沿街而下的火炬，直到世界尽头。

空谈和闲话里有了永恒的真理。

夸夸其谈和高声吵闹里真有人被打穿头颅。

西部——那个充满了明天、充满了美国神话的世界——以狂想的形象进入林赛的想象，那种狂想是美国一般人的狂想。他的想象在澄明的时候有一种天赋的纯洁，使他为儿童写了几首迷人的诗歌(《月亮是北风的点心》，《可是那头秃鹰很温柔》)，使我们想起了杜安尼埃·卢梭的绘画，把粗俗的现实和理想世界结合得天衣无缝。

桑德伯格和林赛走的是绷紧的钢索；假如他们的诗在张力上一放松，就要摔到两个极端去，不是平淡乏味，就是无病呻吟。

我是贫苦者的梦，
我是黄金色的梦。

林赛的马戏班英雄诗女神这样歌唱。在他许多首诗里，那种奇妙的结合破灭了。同样的情形也逐渐在卡尔·桑德伯格的诗里出现，纵然他的才气较大，事业也较久。他一看到普通人的动人场面，一听到他们的谈吐和歌声，就会激动起来。他把这些东西全都写入他那动人的不朽的林肯传(前两部出版于一九二六年，后四部一九三九年)；他的《美国歌集》(*American Songbag*, 1927)是一部有用的歌谣选集。在《人民，是的》(*The People, Yes*, 1936)诗集里，他相当成功地表达了他对普通人的信心，用的是交织在一起的谚语和俏皮话。然而逐渐地，由于淡化的过程，由于寻常生活盖过了诗的灵感，桑德伯格的写作不再像过去那样令人难忘了。早期诗中那种坚实的精炼，让位给了咒语般反复的语句，在《记忆石》(*Remembrance Rock*, 1948)里，甚至让位给关于美国大事的水肿似的枯燥记录了。可是他是众生中最诚实的人，后期的失败，只是因为他想办一件最难的事情而已。

说到埃德加·李·马斯特斯，也有一点失去联系的情况。马斯特斯是“芝加哥文艺复兴”(说“复兴”是错误的，因为那正是芝加哥文化上的初生)期中第三个本地诗人。他年轻时一直致力于写旧体诗，后来忽然找到了新声。希腊选集中的简短隽语和墓志铭式的诗文，使他获得了灵感，灵感也来自因为依利诺斯州小城居民未能充分享受人生而产生的一种沈痛感；此外他还从别人——特别是桑德伯格——写自由诗的经验中，获得灵感。一九一四年他开始写作后来收入《匙河诗集》(*Spoon*

River Anthology)的那些诗篇。这些都是埋葬在一个依利诺斯州墓地里的居民自己诉说的墓志铭式的诗文，情调上有挽歌的哀愁，间或也有对生命的礼赞，但整个印象是对人生中的耻辱和失望的总暴露，笔调清瘦而感伤。夫妻、父母和子女都用自己的观点诉说"发生过的事情"。因为这种缘故，墓志铭式的短诗互相重迭，构成了这个社会的一幅复杂的图画，个人是孤立的，却又和别入牵涉在共有的罪衍里，无可幸免：

啊!有多少次我和欧内斯特·海德
争论关于自由意志的问题，
我爱用的比喻是普里克特的牛
用绳子拴着去吃草，你知道它自由的限度
就等于绳子的长度

可是有一天普里克特的牛挣脱绳子——把说话的人用角抵死了。就诗论诗，现在看起来，《匙河诗集》就像上面所摘的这一段，并不怎样出色。它对人性的评论，一般说来也不怎样深刻。不过在他那个时代它却是新诗中流传最广的诗集，就是在今天它还保有足够的力量和诚恳的态度让我们看出它当时何以受人欢迎。尽管他后来的作品由于一种令人不愉快的诽谤人的观点(如在他那部"揭穿内幕"的传记《林肯这个人》中所表现的)而受到损伤，但马斯特斯却在《匙河诗集》中巧妙地完成了哈姆林·加兰和别人在散文中所要完成的工作。马斯特斯用他的方法，像桑德伯格和林赛那样，帮着扩大诗的领域达到了前人所不敢想象的地步。

同时代另一个获致盛名的诗人是罗伯特·弗罗斯特。他出生加州，却一直以新英格兰为家，几乎所有的诗作都以新英格兰为背景。在一九一三他三十八岁那年，他的诗终于引起一位出版商的兴趣。这事发生在英国，一年前他搬到那里住，准备"写诗，过穷日子，不再使家里生气"。他的第一部诗集《少年的意志》出版后，立即成名；第二部诗集《波士顿以北》(*North of Boston*, 1914)，比第一部还要成功。他第二年回国，在新罕布夏州一个农场定居，继续写作，声誉日隆。

许多人说，弗罗斯特是本世纪美国最伟大的诗人，可是和前面几位比起来，显然不像他们那样完全是现代运动的产物。虽然他的韵律形式变化多端，但乍看之下

也挺合乎正统。他用的是新英格兰的语言，然而不是用来使读者坐立不安的土话。他那个时代的作家无不醉心描写城市，但城市在弗罗斯特的作品中却没有地位。他是乡下人，有乡下人显而易见的保守性；因为乡村生活有它季节性的生长与衰落的沉重节奏，凡是住在乡间的，都逃不开它春来冬往的连续性。不过弗罗斯特的调子却是"现代的"：你永远不会把他误作惠蒂埃，另外一个写新英格兰乡村生活的诗人。弗罗斯特绝不摆架子；他明白表示他决意不想具有诗人气质。诗的成分必须来自诗人描写的情景，是一种额外的不请自来的思酬。桑德伯格和林赛虽然也坚持要有日常生活经验，可是他们和惠特曼一样，认为他们是诗人，至少是行吟诗人。而弗罗斯特却是农民，诗可以说是他在无意中赚来的东西。农村是他的一大组成部分，是他对于现实的依傍，并不是用来增加地方色彩或是消磨周末的。

他的诗是在这个农民的世界里产生的。他对这农民世界，了如指掌，知道怎样把它用文字轻而易举出色地表现出来。他的沈默寡言、贫困而尊严的新英格兰人，出现在独白里，有点像罗宾逊或罗伯特·布朗宁语中的独白，但别有妙处。他笔下的人物在沈默中说话谨慎，字字都有份量，口若悬河不合他们的本性。他们不像罗宾逊那样絮絮不绝，也不像布朗宁那样突然迸发。他们的寂寞田庄，寒冷冬日，过于短促的夏景，逼人的穷困，逼人的荒野，逼人的死亡——这一切都给人以人们在紧张中生活的感觉。这种紧张也表现在诗里，片刻松弛相形之下几乎成了无度的狂欢纵乐。达里，再重说一次，那种艰苦，是新罕布什尔州生活中的艰苦，不是诗人生安硬造的，当然弗罗斯特描写时自有其生花妙笔。

但是这里有一个区别。在说明这个区别的时候，我们可以看到弗罗斯特虽然写得很美但不能成为第一流诗人的理由。用他自己的话来说，诗"从得意处开始，挟着冲动的倾向，沿着第一行确定了的方向，碰到一连串幸运的事情，结束时对人生作一番澄清，未必是重大的澄清……而是于一瞬间对混乱的抑制……一路写去诗情悠然，写到最后一行，发现佳句正等在那里，既明智，又悲哀……"最后一行并不是教训，而毋宁是面包的硬壳：如果读者想做夹心面包，得自己动手去切。另外一个间接的说法(或者说弗罗斯特所羡慕的一种态度)见于他的《灶头鸟》一诗的最后几行：

这只鸟将如其它的鸟
要不是它知道唱着的时候就是不唱。
它差点儿用文字提出的问题
是如何理解一件减缩了的事情。

我们又在猜谜了；因为他讨厌为写诗而写诗，一般认为是诗人的素材和功能的東西，大部分都给他否定了。就弗罗斯特而言，事件的经过是无可比拟地表现出来他立足于本土之上，你是打他不倒的。不过，他所说的澄清——那是诗人必须表露他之所以为诗人的时刻，不管多么不着痕迹的表现有时是不足的：过于轻描淡写，过于躲躲闪闪，耸肩了事。碰到弗罗斯特比较用心进行澄清的时候，我们的怀疑也没有减轻，因为他的澄清似乎表示对于混乱的抑制，转瞬即过，而且表示他重视朴素的事实胜于深奥的真理。尽管如此，弗罗斯特毕竟是个重要诗人，写过一些完美的诗——这当然是一句十分难得的称赞词。

就弗罗斯特和中西部诗人而言，如果我们过于强调他们与世界动态的距离也是不对的，可是他们确乎和具有都市和世界观点的东部诗人有所不同。东部诗人和伦敦、巴黎有联系(弗罗斯特在英国时住在乡下，不住在伦敦)。纽约城里格林维治村那个区域、比芝加哥更能给他们一种奔放不羁的气氛，同时也使他们有机会熟悉艺术、音乐与戏剧平行发展的趋势。然而他们和芝加哥诗人也有一些共同之点，尽管彼此解决的方法不同，遇到的问题却是相同的。他们的诗作都可以在哈里特·门罗的《诗刊》上发表。威廉·卡洛斯·威廉斯的诗里就反映了一些这些相同和不同之点。

威廉斯生于新泽西州，后来一面行医，一面作诗人。他的诗取材于新泽西州鲁德福镇的生活，不管素材多么粗糙，多么实而不华，他都能通过诗的想象力，化腐朽为神奇。另外一个诗人沃利斯·斯蒂文斯这样评论威廉斯："他对不能入诗的东西的狂热，是流在血液里的狂热"，可是我们可以在他的诗里找到"空幻与真实的结合，多情善感与不能入诗事物的结合，两个极端经常在相互作用"。在这种地方，威廉斯和弗罗斯特不同，威廉斯在生活 and 诗里，承认内涵与外铄经验之间(或者说解释与实际经验之间)有极大的距离，而弗罗斯特应该按部就班做事的时候，

却不给后做的事情(来世学)以任何地位。在这里我们又碰到那个美国之谜了，而威廉斯并不是永远都知道怎样解答的。他有一首最受称赞的诗：

这么多的事
依靠
一架红色的
手推车
给雨水擦得
晶亮
旁边有些
白色鸡雏

这诗闪耀着儿童眸子里的亲切感，而结构又拙中见巧。可是如果诗人只是一味写这样的印象，读者对他的表现就要厌倦了。但威廉斯和弗罗斯特不同，一直在求改进，他处理题材的时候，有一种诗人对诗的强烈关切。他坚持诗有解释的必要。他虽然多少年来一直都为默默无闻的小杂志写稿(那些小诗刊，用一句名言来说，是为了争取诗的自由而死)，他一方面拒绝简化他的反应，一方面还保存了对于周围环境的清新感。他对人类有深切的认识和感情，但从不作溢美之词。对他而言，他们从未成为"人民"，所以作为对于现实的一个说明，他说：

我们这些不足取的
人物的可怕的面孔
的美

这比桑德伯格的许多诗，比某些弗罗斯特的诗，都深刻些。他写一场垒球比赛的那几行诗，也一样：

那群人欢呼的
是夏天，是夏至
那群人在笑
详细地

永远地，严肃地
漫不经心

"除开事物本身，别无其他观念，"威廉斯这样说道。可是虽然他在一九一七年以前热心于把诗从说教与雕琢中解放出来，却不让事物冒充是诗的最终目标。因此他在近年以来便开始给那个谜寻找一个出奇的有效解答，这可以在他的长诗《佩特森》('Paterson')(他给新泽西故乡起的名字)最初几节中看出来，但随后的几节并没有保持住最初几节的气势。威廉斯有时是个笨拙的诗人，看见什么新的观念便马上抓住，有一点摆脱不掉自由诗的旧作风(这个毛病弗罗斯特就不曾犯过)。他的简短跳动的诗行和朦胧的遣词，不是美国以外的读者容易了解的。但他毕竟是个好诗人，视野广阔。

他在宾夕法尼亚州立大学攻读医学时，结识了两位年轻诗友，其中一个是不久前来自爱达荷州莫斯科镇的埃兹拉·庞德；另一个叫希尔达·杜利特尔，是天文学教授的女儿。他们始终要好，这友谊给了威廉斯不少好处。庞德是个极其早熟、容易生气的青年，把志趣完全放在文字与观念上面。他这种献身精神把他带到伦敦，希尔达·杜利特尔也一样。在伦敦，他们和一个由哲学家休姆领导的一群人联合起来，自称意象派诗人。这群人宣布了一种新诗，用休姆的名言来说，就是要"愉快，平淡，而精致高雅"，所谓作诗"不折不扣是文字上的细工镶嵌，字字都须十分确切"。细工镶嵌正好可以形容意象派诗所追求的品质；因为镶嵌工作需要极大的细心与技巧，可是它又能产生一种印象派的大胆的效果——说得更确实些，那种"点彩派"大胆的效果，像在修拉的绘画里所表现的那样。或者采用庞德的解释，"意象主义的要旨，在于不把意像当作装饰，意象本身就是语言。"由于他们十分关心精简和浓缩，过去被认为是装饰的东西现在要纳入诗中成为一个整体；正式的韵律要为"音乐诗句的连续出现"所代替。在这个阶段里，庞德和别的诗人(庞德永远是一个没有私心的强者，不久就成为那群人中的盟主了)所受到的主要影响不是印象主义，而是东方诗。他们在中国和日本诗里(他们认识中日诗篇依靠的是朱迪思·戈蒂耶的翻译和波士顿东方学家欧内斯特·芬纳洛萨的著作)"找到了完美的含蓄：精炼的字句。在这个紧要时期，在伦敦一如在芝加哥，什么事都像新的。他们在无比兴奋中，准备在自己的诗里炼成至高无上的精纯。

庞德写好一首三十一行诗，写好就毁掉了，说它"不够强烈"。半年以后，他用同一个主题——"在巴黎地下铁道车站看见一些美丽的面庞热情迸放的一刹那——又写了一首十五行的诗。又过一年(时间因素在这里似乎很远要，宛如酒之醇化)，他终于把那首诗压缩成两行：

人群中这些面孔的幽灵，
一根潮湿的黑树枝上的花瓣。

庞德还写过几首"强度"与此类似的诗。希尔达·杜利特尔(她的作品部署名 H. D.，连自己的姓名也压缩了)也写过一些密实可喜的意象派小诗。

这一运动不久又吸引了另外一位美国诗人，波士顿的艾米·洛威尔小姐。她在一九一四年夏天到达伦敦，带着她的深紫色汽车和两个穿着深紫色制服的司机。没有多久，她就成为庞德(他这时已把兴趣转到别的方面)所称"艾米主义"的领袖了。起初她忠于她的主义，随后她又抛弃了它，转而去写多音散文。她奔放的热情不容许她受意象派待那样严谨的格律的拘束。她后来写了一本济慈传，长达一千一百六十页。

意象派诗只是一个中途站。它的局限性从上面引述的庞德那首诗里就可以看到。那首诗已经超过最大强度的顶点，使它有一半成了只有自己才能了解的暗示。那个意象的本身，写成诗的可能性不大，如果诗人没有最熟练的技巧，那就只是破坏诗意的装饰性词藻。它也许并没有它的创造者所设想的那样新奇，也许也不如他们所希望的那样富于革命性，但毕竟是一个重要的中途站。在诗的世界里，它是改革的象征，也是改革的力量。这一运动具有那个时代特有的热情和振奋，它坚持简约，拥护自由诗的路线。它的影响，即使在意象派诗人分道扬镳之后，依然发生作用。意象运动兴盛的时候，传回美国，由庞德通过门罗小姐的《诗刊》宣扬他的主张。

庞德在意象期过后不久，也利用过玛格丽特·安德森的《小论坛》，把它当做现代主义的一个堡垒。这件事情是他在欧洲做的，那时他已决心在那里定居下来。也许只有美国人才有他那样的胃口，只要对新诗有用的，他无不亲尝一番，使新诗能够从早期兴高采烈地打倒偶像和试验阶段过火的作法，转入成熟的境地。法

国的象征主义，纪元前罗马诗人塞克斯塔斯·普罗帕提亚斯的挽歌，法国东南部古州的民谣，东方写诗的技巧，中古英文，所有这些还有别的形式，统统被庞德吸收到他的新诗之中。他的博学使一般读者气结，有时也被专家提出质疑。他的高傲，在第一次世界大战之后，使他陷入一种庞德式的法西斯主义。他个人的乖僻行为，虽然不很光彩，但并不因此减低他在探究方面的重要性。他对于美国诗人的影响(且不说他对英国诗人的影响了)，可以在他的好友威廉·卡洛斯·威廉斯的自传之类的书里看到。庞德对这样的同时代人贡献极大，并不是因为他痛诋美国，而是因为以自己的行径表明，专业诗人如果有勇气拒绝阿附时好，即使出生在爱达荷州莫斯科镇那样偏僻的地方，也可以驰骋于天下的。

沃利斯·斯蒂文斯的诗，甚至比威廉斯的诗，更具有庞德悬为目标的那种卓越技巧。斯蒂文斯在一家保险公司工作，做到高级职员：可是这份工作对于他的写作，只起到相反作用。他说他是个浪漫诗人，他用浪漫这个形容词来解释他和周围世界复杂微妙的关系。用他自己的话说，他“仍然坐在象牙之塔里，可是他坚持，如果不是因为他从塔顶上可以清清楚楚地看到公共的垃圾堆和广告招牌，那种生活就难以忍受了……他是一个单独与日月为伍的隐士，可是他执意要看肮脏的报纸。”他不喜欢他那个时代，但是他又不想去控诉它(除非间接)，更不想提出一套新的社会秩序。他的批评文字格调很高，很有个性，一如在他最初发表的诗(一九一四年《诗刊》)里所表现的，看了没有一点令人生厌的地方。他属于现代运动，并不是“紫红十年”(这是托马斯·比尔给一八九〇年代的封号)的残存人物。这是他写的《十点钟的觉醒》：

那些房子里
都有穿白睡衣的幽灵出没，
没有绿色的，
也没有紫色镶了绿边的，
或者绿色镶了黄边的，
没有一个奇怪的，
穿着绣花锦袜
和珠绣色带。

人们并不要
梦见狒狒和玉黍螺。
只有这儿那儿一个老水手，
醉了穿着靴子睡觉，
在红色天气里
捕捉老虎。

一九二〇年代初期有一个批评家引用这首诗把斯蒂文斯严肃地教训了一顿，说他把文字当琐细的装饰品玩弄。我们可以同意，把这首诗和桑德伯格、林赛、马斯特斯、甚至和威廉斯的诗放在一起，是有一点不伦不类。我们看得出，斯蒂文斯喜欢颜色，颜色表示活力和想象，和白睡衣所象征的沉闷的拘谨形成了显明对照；他用的意象也可以说是牵强不自然的；所描写的景并不"真实"，甚至那个老水手也不是一个真水手，说他是芭蕾舞中的水手倒还说得过去。

在后来的诗里，斯蒂文斯有时把读者带得晕头转向，走过生疏的街道，到了几乎胡闹的程度(譬如他选择的题目《叔父的单眼镜》、《下贱的裸体女郎开始春航》，和诗的内容并没有显然的关系)，实在说已经接近达达主义和超现实主义的"不连贯性"。超现实画家梅里特·奥本海，用毛皮造了一个杯子(配上杯碟和茶匙)。斯蒂文斯有些诗，我们可以说，和那个茶杯具有差不多的效果。毛皮茶杯式的诗句，想象丰富得出奇，可是"没有用处"，因为它对读者既无忠告，又非慰藉，有的只是一种过于精微的喜悦。或者说它们像某些十八世纪的诗，或者是史迪威兄妹的某些诗，叙述经验用的是——我们姑且这样说——一种高度文雅的感性的绕光镜。

可是这些说法完全没有接触到斯蒂文斯的要义。公共垃圾堆的景象对他非常重要，它代表的是"诗和现实永远不停地在进行基本性战斗"。他所说的现实，往往不是每一个人的现实：

乌鸦是现实主义者，可是那样说来，
金莺也可能是现实主义者。

现实和想象，以及二者交互的关系，是他的一个重要的主题。他不佩服超现实主义，因为它"只有发明，没有发现。要蛤蚧拉手风琴是发明，不是发现"。他认为诗能够(也许必须)用最不大可能的途径接触现实，但是不能用跳入黑暗的方法。各种香气和火花都合乎需要，只要诗人知道不能入诗的平凡事物中的垃圾堆就行。按照这个看法，《十点钟的觉醒》显然不像他初期被批评家所说的那样，只是一种颜色游戏。它经得起仔细的研究；这是一首完整的诗；写的时候毫不费力，不像某些同样长度的意象诗，是辛辛苦苦用各种技艺挤出来的。它虽然具有舞台布景那种平庸乏味的明亮气氛，但又远胜于此。它是有意义的，它是一篇优美的寓言，讲的是平凡和诗的现实。他在后期一些诗集里，例如《秋天的黎明》(*Auroras of Autumn*, 1950)，持论有一点过于露骨——兰德尔·贾雷尔说过"就像乔治·莫尔弹奏键琴似的"。这仍然是那个美国谜，诗人想在里面寻找"拉丁文圣经的胡言乱语"，想"用一种特殊的语言诉说"

一般事物特有的力量

把想象的拉丁文

和混合语言搀在一起。

不过那个谜从来没有像这样讲究地处理过。沃利斯·斯蒂文斯是我们这个世纪中一名最有成就的诗人。正如第一次世界大战以后开始写诗的马里安·莫尔一样，他已经不再理会有关人民和大众等粗浅的说法了。他认为，使梅尔维尔心里充满罪戾和失望的艺人的孤独，原是理所当然的事，他以成年人的平静心情追求他的微妙的目标。他和他的比较喧嚣的同事一起，表明美国诗业已成年。和欧洲比起来，文化已不落后。的确，像庞德和格特鲁德·斯泰因那样的美国人在欧洲先锋运动中站在最前列，还在招引别人前进。虽然一大半美国人远远拖在后面(甚至比英国或法国的公众还落后)，几乎也没有引起这个神奇时代诗人的不安。他们可以通过小型杂志彼此交流。他们也可以沈溺于嘲笑权威这个美国的老把戏。艾米·洛威尔是詹姆斯·拉塞尔·洛威尔的旁系后代，一生都把老人家奉为圭臬。有人告诉她，她的诗其实比她的前辈写得好，她开心得不得了。虽然很少有人能够像她这样和前一代有如此令人敬畏的关系，大家都和她具有同样的信心：一场革命确实正在进行之中。

第十二章
第一次世界大战后的小说

Fiction Since World War I

舍伍德·安德森 (Sherwood Anderson, 1876—1941)

辛克莱·刘易斯 (Sinclair Lewis, 1885—1951)

欧内斯特·海明威 (Ernest Hemingway, 1898—1961)

斯科特·菲茨杰拉德 (F. Scott Fitzgerald, 1896—1940)

约翰·多斯·帕索斯 (John Dos Passos, 1896—1970)

詹姆斯·托马斯·法雷尔 (James T. Farrell, 1904—)

约翰·斯坦贝克 (John Steinbeck, 1902—1968)

威廉·福克纳 (William Faulkner, 1897—1962)

托马斯·沃尔夫 (Thomas Wolfe, 1900—1938)

第十二章
第一次世界大战后的小说

一九一八年第一次世界大战结束，一九一九年签订了和约(同年美国国会通过宪法第十八号修正案，使美国在理论上成了禁酒国家)，美国作家从此进入了一个新的离经叛道的时期。在某些方面，这只是一些早期运动的继续，可是作家们并不这样想。他们不承认和战前作家有任何关系，也许只有德莱塞是例外。亨利·

亚当斯说过，美国历史上并不代代相传，后代人不向前代人学，也不能向他们学。亚当斯同时代的人，很少同意他这种见解，但是他的《教育》在一九一八年出版普及本后，立即受到年轻人欢迎。他们坚信，如果他们还不曾找到问题的答案，无论如何也已经找到了一些父辈从未发现的线索。论年纪，亚当斯可以做他们的祖父，他们既从他那里学到了东西，那似乎证明他自己的说法不能成立。如果有人提出异议，大可以这样反驳，说亚当斯所以能够和他们发生联系，只因他和他的时代脱了节的缘故。战后那一代，所谓“迷惘的一代”——又有谁像他们那样有强烈的自我意识呢。迫不及待地发掘过去埋没了的人物。他们使诸如梅尔维尔等人的作品又流行起来，他们为前辈人的愚昧表示遗憾。

他们认为自己这一代非常特殊，遇到的问题也如此。我们很难估计，这种信念受战争多少影响。毫无问题，战争是件大事。欧洲人最难以了解的，是战争对美国所起的超乎比例的巨大影响。就参战时间或代价(包括生命、金钱和精神)而言，相对说来，美国的损失原本不算很大；美国兵参加西线作战，也只打了四五个月。可是对于战争的憎恶，厌而远之的心情，在美国却是普遍的；小说家伊迪丝·沃顿之所以失宠，就是因为她在《马恩河》(*The Marne*, 1918)和《战地英雄》(*A Son at the Front*, 1923)里把战争说得好像是一种有意义的斗争。不仅富有的共和党人反对威尔逊的凡尔赛合约，《新共和》的知识份子对他攻击得尤其凶。美国人当初以十字军精神(“拉斐特，我们来了”)参战，至少是希望花政府的钱到欧洲来乐一阵子，干点轰轰烈烈的事业。他们离开时，却深感受人愚弄了，因为那毕竟不是他们的战争。诚然，许多欧洲人也体验过，描写过这种希望之如何成为泡影，不过美国人的反感要尖锐得多。敏感的美国兵，其感情一夜间就从鲁珀特·布鲁克的意气风发，转变成威尔弗雷德·欧文的愤世嫉俗；不同的是他们不像欧文那样悲观守命，他们觉得那几乎是对自己的侮辱，因而忿怒万端。二十年代的美国作家，在第一次世界大战期间的遭遇不外两种：有的在美军到达前已投笔从戎(福克纳投效英国皇家空军，海明威、约翰·多斯·帕索斯、爱德华·埃斯特林·肯明斯参加野战救护队)，身临其境，他们觉得战争是一场恶梦，根本就不应该参加。有的像斯科特·菲茨杰拉德(或如“斯塔茨·朗尼根”，或如福克纳《士兵的报酬》(*Soldier's Pay*)中那个年轻的军校学员)一样，没有赶上派往海外，在这种情况下他们倍觉受骗，因为只经历了幻灭的余波。在诸如多斯·帕索斯的《三个士兵》

(*Three Soldiers*, 1921)、肯明斯的《巨大的房间》(*The Enormous Room*, 1922)、海明威的某些著作里,主人公都是美国人,冷眼看别人打仗,而在他们这些超然的旁观者看来,一切口号都是虚伪的。

人所共信的东西都是虚假的,"艺术家"和社会是隔绝的:一般而言,这是迷惘一代的作家信奉的原则。这都是些否定的说法,正适合那个否定的时代,然而也无非是些无伤大雅的否定。作家并不像他们所声称的那样与世隔绝,至少小说家不是那样。因为他们既和小杂志(这些小杂志似乎总能找到新的赞助人)心有灵犀一点通,又从被他们所痛斥的公众那里,得到大量支援。事实上在大方向上,小说作者和读者并无严重分歧。许多美国人也同意战争是劳而无功,恐怖骇人的,禁酒是错误,性生活是重要的,巴黎和里维埃拉的日子比美国更有刺激。他们喜欢阅读以清新明快的散文体描写这类题材的读物。作家本人也在竭力掌握这种文体。他们发现辛克莱、刘易斯或欧内斯特·海明威的文体和他们的日常谈话并没有多大距离,和他们所喜欢的体育记者所写的文章也没有什么不同。(二十年代的作家中有许多是新闻记者出身;林·拉德纳还当过体育记者。)

但作家们仍然坚持:真伪之间,有阅历的人和门肯所谓的"群氓"之间,大有区别。战后那几年,作家要求的是自由,表现个人的自由。对于这一时代的思想,弗洛伊德的贡献大于马克思,虽然马克思的主义好像也并非全然凿枘不入。弗洛伊德(按一般解释)给小说家和戏剧家心里想说的话找到了一个科学根据。此外,他还帮传记作家把权威从宝座上拉了下来,使打倒偶像的传记风行一时。过去和现在赫赫有名的人物给揭穿了,原来也不过是可怜的落水狗。自由人必须觅取自由,这是梭罗的信条,也是二十年代的信条,只是重点不同。人一定要有性的自由,"清教徒"(这是信手拈来送给那些讨嫌的老前辈的雅号)过的都是畸形生活,因为他们拒绝肉欲。"维多利亚时代的人物"也是如此。像豪威尔斯那样缺乏性感的作家,二十年代可饶不了他(交接(*intercourse*)这个词,对威尔斯而言,指的是社交,在他们则指性交)。在性事或社交方面不能使人满足的婚姻必须解除。一个人必须光脚走路,这不是比喻,实际上也应当如此。这个时期的作品里有的是脱了鞋,说不定还脱了衣服,在草里走、在地上躺着的人物。文明使人窒息,相形之下人们转而崇尚原始。黑人的"凄然一笑",使人景慕不已,因为他们深得白人

已经失去了的生活艺术的三昧。梅布林·道奇·卢汉出身名门巨富，战前在义大利，战时迁居纽约，后来到新墨西哥第四次结婚，丈夫是个名叫安东尼奥的塔奥族印第安人。的确，美国妇女(她们也像英国妇女一样有了选举权)对于那个时代的解放运动贡献极大。她们越有钱，行动越果断，因为财富可以使她们随心所欲。

战后是美国小说作家多产的年代，作品多用散文体，因其最适合表达思想和感情。他们第一位的主题：超脱社会，久已为美国作家所钦注。以前，这可以说是美国的乡土主题，现在也非常适合欧洲情况了，欧洲作家都在模仿。和爵士乐与鸡尾酒一样，它代表的是美国特色。这个主题生气勃勃，不受拘束，率直而灵活；既意气风发又阴郁忧伤，扩大了满目疮痍、疲惫不堪的欧洲视野。对于美国作家，这真是一个了不起的时代。

在这些作家中，超然派中的佼佼者要数舍伍德·安德森。他是俄亥俄州的商人，婚后因患神经衰弱，抛弃工作，离家出走，定居芝加哥，开始写作。四十岁时，在卡尔·桑德伯格和芝加哥作家弗洛伊德·德尔鼓励下，出版了《温迪·麦克弗森之子》(*Windy McPherson's Son*, 1916)，写一个和他相仿的人，为了"追求真理"，放弃了自己的事业。在某种程度上，这正是安德森后半辈子事业的写照。他的长篇和短篇小说，万变不离其宗，写的无非是自己的生活，所以笔下《讲故事人的故事》(*A Story-Teller's Story*, 1924)、《中西部的童年》(*Tar, a Midwest Childhood*, 1926)，有意把自己写成乱世中的艺术家。卡尔·桑德伯格和格特鲁德·斯泰因都在他的作品里出现过。在桑德伯格的影响下，他喜欢描写故乡中西部的人物，因为他熟悉这些人的一言一行，懂得他们的思想感情。从斯泰因那里他学到不少写作技巧。她的《三个人生》(*Three Lives*)和《新诗集》(*Tender Buttons*, 1914)使他懂得了写真实可谓复杂已极，必须有润熟的技巧。重视技巧是当时的风气。他写的题材基本上没有连贯性，但技巧往往补救了这个缺点。他虽然喜欢斯泰因，一九二一年游巴黎时，和她成为知交，不过他却独具慧眼，能够看出她笔力不到的地方。他在一九二二年写道：她的重要，"不是对读者而言，而是对那些以文字进行创作的艺术家"。

他技巧上的造诣，见于第一部成功之作《俄亥俄州瓦思斯堡镇》(*Winesburg, Ohio*, 1919)。这是个短篇小说集，或者可以说是素描集(有人始终否认安德森写的是短

篇小说)，主题是童年就已熟悉的小镇。其中有些人物是失意的老人，执拗而古怪，好发牢骚，也有浮躁不安的青年。这些人物一年轻的，年老的，不老不少的——无不生活在困惑中。他们被人误解，又想了解他人，既渴求爱也指望众人赏识，要不就沈溺于耿耿难忘的幻想里，明知别人不会听他们，还要说说自己的主张。这些人都生息于瓦思斯堡镇，如死者之长眠于羹匙河墓地。街上暮霭四合之际，他们就梦思悠悠起来。因为背景相同，瓦思斯堡的居民大都彼此相熟，故事之间就有了统一性。然而也正因为彼此认识，更足以显示他们彼此隔膜之深。有一位名叫乔治·维拉德的记者常在故事里出现，时而是局中人，时而又是可以推心置腹的局外人。有这个人穿插在故事里也可以补救安德森脱离中心情节的缺陷；在结尾，他乘早班火车离开瓦恩斯堡去城里，于是把他笔下一概的产生相全都归结到这个年轻人遁世的念头。

《俄亥俄州的瓦思堡镇》中的故事瑕瑜互见。年轻人和窘态百出的谈情说爱都是妙笔，因为安德森也是抱着那样嚶嚶求友的情怀的。有些年龄较大的人也写得惟妙惟肖——比如在《哲学家》里，那个半疯的珀西瓦尔医生说："世界上人人是基督，都被钉在十字架上了。"就医生周围的环境论，这个说法虽然滑稽可笑，却含有普遍的真理，故事的份量即见于此。

瓦思斯堡虽然写得很信实，却不是安德森对小城生活的写照。这部书是他在芝加哥公寓里写的，他说"几乎每一个人物都取材于公寓里的住客，其中许多人根本没有在农村住过。"他认为，不论实际上住在那里，美国人全都一样，都是萍踪不定、无家可归的流浪者，很少有人找到他们要我的东西。他接连用好几部长篇和短篇，探索这个寻求真理的主题。一般来说，他的短篇胜于长篇，因为安德森总是以插话形式在探求，所以他的长篇小说往往只能从冗长的问答中得到片刻的领悟。在他最好的作品如《鸡蛋》('The Egg')和《我要明白为什么》('I Want to Know Why')里(均见短篇小说集《鸡蛋的胜利》(*The Triumph of the Egg*, 1921)，对无能和痛苦都刻划得入木三分，同时他又揭示了生活中某些感官上的愉快。安德森的缺点在于未能充分开展渴求自由这一主题。他笔下的人物永远在追求，一再声称生活和思想都是乱糟糟的一团，这会使读者厌倦；似乎安德森内心也是如此混乱。弗洛伊德·德尔在评论《温迪·麦克弗森之子》的时候说："一问"为什么，，

一切皆了；美国文学几乎还没有提过这一问题。"他的那一代人喜欢发问，问了解算，从来不管答案如何，因此他写的东西对年轻的追随者极其重要。

艾尔弗雷德·卡津说得好，舍伍德·安德森拿小说来代替诗歌和宗教，辛克莱·刘易斯却把小说当做一门高级新闻学。安德森强调的是生命的不可捉摸，刘易斯则用优秀记者的讽刺笔调和技巧记录了生活细节。一九二〇年，他的《大街》(*Main Street*)出版，似乎给了"群氓"致命一击。两年后出版的《巴比特》(*Babbitt*)也有同样的效果。第一部写的是小城生活，揭露了明尼苏达州戈弗草原生活的平庸乏味，芸芸众生的固执偏狭和安于现状。第二部揭露了美国"天顶市"的种种和城里自鸣得意的生意人，只有门肯才有这样的魄力来攻击愚蠢和庸俗。门肯和内森在一九二四年创办了《美国水星》(*American Mercury*)杂志；刘易斯的小说，是趣味盎然的说教，和门肯欣然在《水星》美国文学专栏里发表的文章极其类似。在爱阿华州、内布拉斯加州，或是阿拉巴马州，只有一两个大城市里少数有教养的人还没有到俗不可耐的地步，其他各地蠢得出奇的大有人在，有待讽刺家去揭发。这是门肯的口头禅，而刘易斯的讽刺则见诸文字。在《阿罗史密斯》(*Arrowsmith*, 1925)里，他写一个老实人在愚昧和堕落的美国社会中到处流浪。在《埃尔默·甘特利》(*Elmer Gantry*, 1927)里，他集中攻击了全国迷恋虚伪的宗教运动。《多兹沃思》(*Dodsworth*, 1929)叙述一个汽车制造商初次旅欧受到的痛苦，在这里刘易斯约略改变了一下，拿美国去和欧洲对比(美国小说家常用的题材)。他的创作源源不断，一九三〇年获得诺贝尔文学奖金(美国作家的第一人)。后来的著作笔力渐衰，对于美国的批评也草草从事了。去世前不久，他对欧洲读者说"我写巴比特，不是恨之深而是爱之切，"不免使听者为之愕然。

在《大街》和《巴比特》初版后这么久重读这两部小说，可以看出刘易斯本人在许多方面就是他针砭的那种人。他写了天顶市的地产商乔治·巴比特，爱乎·恨乎，甚至他自己也不甚了然。他把戈弗草原和天顶市痛斥一番，力图使读者相信那里的居民愚蠢无比，对于外人非常残酷；话虽出口，却又舍不得就此了结，于是又把说过的话收了一半回来。比如说在《大街》里，卡罗尔·肯尼科特离开了讨厌的丈夫，要是舍伍德·安德森，小说可能就在这里结束；但是刘易斯又让她重回肯尼科特医生怀抱——让读者能够接受这个结局，这样做只能暗示她的丈夫毕竟

是个坚定笃实的人，而卡罗尔却是软弱而自私的。和门肯与林.拉德纳相比，总的说来刘易斯更爱美国。美国质朴无文，他到耶鲁读书，和东部那些油腔滑调的大学生相比，也显得质朴无文。他对美国可说很熟悉了，然而亲昵既可产生感情，又可流于轻薄。佩里.米勒说刘易斯崇拜狄更斯，可是这又和格特鲁德.斯泰因等人的推崇无关。不过二十世纪二十年代美国社会的讽刺材料，也许少于狄更斯那个时代的英国。无论如何，狄更斯虽然有缺点，却从来没有把波兹纳帕先生打扮成匹克威克先生。但刘易斯却想这样做，而目标又是分散的，因此在总效果上就逊色了，尽管每一部分都像西尔斯.罗巴克邮售公司的物品目录那样精确。《纽约客》在一九二五年创刊时，直率地说它的对象是"懂得阳春白雪的入世者"而不是"内地小镇上的老婆子"。刘易斯意中的读者和他的目标都没有这样明确；小市镇上俗不可耐的人可能是他的亲戚，他自然是喜欢他的亲戚的。

欧内斯特.海明威的办法是避开美国社会的正统，笔下的人物，即使是美国人，也不把他们放在正统的社会里。这个办法倒适合他自己的生活经验，战时驾驶救护车，战后替一家加拿大报纸采访希腊土耳其纠葛的新闻。我们谈到史蒂芬.克莱恩的时候曾说过，当战地记者，除了按时把报导寄给远地支付他薪水的报馆外，没有别的义务。他是以文字为工具的手艺人，不是城里的知识份子，他是自有其禁律和特权的世俗团体的一员。海明威早期所选择的职业，使他逐步发展成为小说家。他一九二二年到巴黎，带着舍伍德.安德森的介绍信去见格特鲁德.斯泰因，当时他还是文坛上的无名小卒，她和埃兹拉.庞德替他修改早期作品(有些是诗)，使他感恩不尽。据斯泰因小姐说，西班牙斗牛的事，还是她第一个讲给他听的。直到一九二六年，他才模仿舍伍德.安德森的《苦笑》(*Dark Laughter*)写了令人捧腹的《春潮》(*Torrents of Spring*)，里面还有许多"文绉绉"的东西。那篇小说是献给门肯的，加了许多引自非尔丁的话，书里时常提到亨利.詹姆斯、《美国水星》、辛克莱.刘易斯等等。他写的也是美国——主要是密西根州北部森林地带，他年少时常去打猎钓鱼的地方。他早期有几个短篇都拿这个地方做背景。他还不能长篇大论地去描写耿耿难忘的战争。他的第一部重要作品《太阳照样升起》(*Fiesta*, 1926)，把战争写成恶梦初醒的一场恶剧，虽然主人公在战争中负伤而失去性爱能力，其他人物也多少受过伤害，可是人人都噤若寒蝉。

故事的叙述者兼主角杰克·巴恩斯，是个在巴黎工作的美国记者。他爱上了贵妇勃雷特·艾希利，一个美丽而放荡的女子，她也尽可能回报他的情意。另外的主要人物有勃雷特的破了产的未婚夫迈克(苏格兰人)、杰克的作家朋友比尔以及另一个叫做罗伯特·柯恩的美国人。杰克、比尔、迈克和勃雷特形成一个意气相投的小圈子，柯恩终因生活观不同而被排斥。这种为人处世的态度，虽然难以说清，对于海明威却非常重要，正如勃雷特所说，“这是我们用以代替上帝的东西”。海明威的大部分作品写的不是恪守某种生活准则，就是与之背道而驰。在这种地方他有点像拉迪亚德·吉卜林。吉卜林小说里的人物，往往以行动来摆脱几乎带有神秘色彩的约束力。从表面上看，杰克和他朋友所受的约束并不算过分，你可以说他们的行动愚蠢而不负责任；比如说，他们酗酒。然而凡属志同道合者，彼此只消一顾，使心领神会。他们在某些方面造诣很深，可是从不装腔作势。他们从不言过其实，海明威喜欢某些英国人——《太阳照样升起》里的哈里斯，《弗朗西斯·麦康伯短促愉快的一生》中的猎人——因为他们既能干，又不讲大话。他所喜欢的人物结成了一个意气相投的圈子，自有一套风趣的行话；其中最主要的一词是“热情的献身者”，此处指对斗牛有丰富知识的人。杰克和他的朋友在潘普洛纳见面去看斗牛，杰克有热情，“凡是热情的献身者，虽然旅馆客满也可以找到房间”。

柯恩站在这个着了魔似的圈子外面。他太好讲话，爱谈自己的心情。他和勃雷特好过一阵子，失恋后，不能雍容大度地面对现实，却去打了被勃雷特美色所迷的一个年轻斗牛士，可是那个人不知道用什么方法在精神上战胜了他。的确，海明威认为失败比胜利更有意思。人迟早终归要失败的，失败之后怎样面对现实，可以判断此人的气度。这并不是说海明威不会玩乐。他书中的人物都非常爱好吃喝玩乐，又喜欢钓鱼、滑雪、射击等等。不过这些都是男子气概的人的试金石，也是热情的试金石。海明威在自传性的《非洲的青山》(*Green Hills of Africa*, 1935)里，天真地承认，他觉得自己人格的完整与否，完全要看当天打猎的收获。对于他，一如对于史蒂芬·克莱恩，最后的考验在于死亡。海明威在大战期间受过重伤，当时觉得生念俱消，后来不论碰到什么事情都觉得不真实了。他只得竭力寻找近乎真实的东西。因此，生死攸关的斗牛，便在他的想象中占有极重要的地位。

他把斗牛的惊险和美感写得出色极了，《死在午后》(*Death in the Afternoon*, 1933)通篇写的就是这个题目。

人们时常批评海明威有很大的局限性，说他只写人的莽莽撞撞，不写人的深谋远虑，又错误地把外露等同于虚伪。的确，他好像特别善于描写说话不多的人物。他的标准有时几近荒谬，在他写得不很成功的小说《过河入林》(*Across the River and Into the Trees*, 1950)里，学识蜕变为待人接物的学问——如何付小费打发侍者——勇气和男子气混为一谈。《太阳照样升起》和后来的《战地春梦》(*Farewell to Arms*, 1929)中的虚无主义，令人信服地表现了战时和战后的普遍情绪。二〇年代那种敢闯敢干的精神，值得我们同情，可是《有与无》(*To Have and Have Not*, 1937)中哈雷·莫根的麻木不仁，在三十年代，就引不起我们的同情了。他的文体以简洁著称，但有时难免失之过于单调。海明威写的对话，也有点卖弄口才的味道：

"这个，他们有办法治。"

"瞎说，他们什么也治不了。"

《你追我赶》('A Pursuit Race')

然而海明威确实是才华横溢的作家。早期作品如《在我们的时代里》(*In Our Time*, 1924)，《没有女人的男人》(*Men Without Women*, 1927)和《打不败的人》(*Winner Take Nothing*, 1933)，对别的作家影响极大。模仿他的人多不胜数，以至连他本人的作品都读来乏味。可是重读他的早期小说和最好的短篇，仍然觉得新鲜有力。他严格限制自己只写手边的题材，绝不借助于华丽的词藻，他在叙事时，笔调一转，或寓情于景，或情景并茂。比如说在《战地春梦》里，春去秋来与战争之进展巧合，而又不露痕，作者也没有特别加以解释。春天带来了胜利，到了秋天就不同了：

军队也在攻夺那座山，然而不甚得手，秋雨来时栗子树枝叶雕零，树枝光秃秃的，树干被雨淋成黑色。

下面这简练的一句也是惊人之笔，描写救护车的担架上躺着个奄奄一息的士兵，鲜血一滴一滴落在担架下面的男主人公身上：

血滴得很慢，像太阳下山后冰柱上滴下来的水。

海明威是个严谨的作家，从来不草率出书。他在《非洲的青山》里说他可能被人误为艺术家，自己觉得受之有愧。他认为自己只是个军人，需要慢慢地勤学苦练，就像学钓鱼和其他技术一样。（不过对书名的取舍表明了他的文学素养，也可能订阅过文学杂志，事实上他确订阅了《同路人评论》。）他可能因为重视形式而有伤内容，不过对自己的表现手法始终是执着的。他自有别具一格的意境，在这一点上是当之无愧的大师。例如他擅长写非英语国家人民的语言[《战地钟声》(*For Whom the Bell Tolls*, 1940)是典型的一例，书里写他和西班牙农民在一起]，他巧妙地用了一种“翻译过来的”英语，提醒读者他们实际上是用西班牙语在交谈。在《战地钟声》里，还显示出他能得心应手地状写思想感情复杂的知识份子。这本书虽然有些地方写得极好，可是这并不是他最好的作品。海明威在作品中经常把自己写进去，混迹于普通人之中，这一点我们很难苟同。那个侍者真是他的朋友，农民真的如此敬重外国人，还是这个美国式的外国人写得失实。他离开自己的国家，自己的工作，到底在于什么。在一个陌生地方当新闻记者，不可能对当地社会有深入的研究。当兵也不行，他在前方时格斗厮杀，休假时寻欢作乐，过的是浮光掠影的生活，说的是洋泾滨英语。

不管海明威是否考虑过这些问题，在他的中篇小说《老人与海》(*The Old Man and the Sea*, 1952)中，“热情的献身者”的处境已真实可信。他写的是个古巴渔民，虽则淳朴，但绝非愚蠢。古巴人和鲨鱼的斗争，有几分符合海明威的信条中最纯正的东西，书中已看不到那个硬充好汉的运动员的影子，也没有大部分作家在描写中南美穷人生活时的那种伪善腔调。《过河入林》出版后，海明威在一篇访问记里说：

在写作上，我已经经过了算术，平面几何和代数的阶段而进入微积分。

当时这句话听起来像出自妄自尊大的人之口，陷于自我陶醉的境界而不能自拔，颇有一点格特鲁德·斯泰因的味道，说明这两个人一味追求技巧，就好像光凭技巧就可以点石成金似的。可是《老人与海》证明海明威并非故作惊人之谈。最初，他和舍伍德·安德森一样，从超然物外，终于犹犹豫豫地(如《有与无》和《战地

钟声》)转向写人的团结。在《老人与海》里，他讲了一个独力奋斗的人的故事，用一个人来比喻全人类。然而这绝不是传闻中他在写的那部巨著。他在晚年——抑郁苦闷，最后自杀了事——作品只有几篇结构松散、矫揉造作的东西，描写西班牙斗牛，几乎可以说是出自他人的赝品。他身后出版过一本薄薄的遗着：《不散的筵席》(*A Moveable Feast*, 1964)，写的是二〇年代早期巴黎的回忆。这是一部力作，写得生动、准确、严谨。人物描写很紧凑，爱憎分明。他把埃兹拉·庞德等人写得很好，把格特鲁德·斯泰因和斯科特·菲茨杰拉尔德写得非常可笑，有一点恶意中伤。海明威以这样一部小书结束写作生涯，未免可悲。他好像是一员年老的运动冠军，翻阅旧日的功劳簿，既有安慰，又有伤感。文体还算"中规中矩"，像个勉强保持年轻人形相的老年人。

一如安德森、刘易斯和海明威，斯科特·菲茨杰拉尔德也是在中西部长大的。他和刘易斯一样，到东部读大学，只是他选择了普林斯顿大学，而不是耶鲁。他发迹于中西部，至于归宿，则是一处富丽、豪华、高贵的地方，人人(都像他和他妻子一样)年轻、漂亮、机智、自由自在。他的作品和他的人生经验极其相似，二者都记录了一个年轻人疯狂追求并不存在的完美，他渴望能有一个稳当的立脚点，既可观察世界又不受其害。因此他进了一所为东部富人子弟所设的大学，努力在同学之中出人头地。在军队里他羡慕那些打过仗的人，因为他们涉足过险境。他在短篇小说《海盗》(*The Offshore Pirate*)里，写男主人公在观看一群从战壕里爬出来的士兵，"他们身上的汗水和污泥，似乎只是他无法弄懂而又不可言喻的一个贵族的象征"。

菲茨杰拉尔德既然不能有这些象征，只好一心一意去找别的门路，特别是有钱的贵族社会。他告诉过海明威，在《阔少年》(*The Rich Boy*)中也说过，"特别有钱的人和你我不同，他们占有得早，享受得也早，这多少对他们有点影响。"这些影响不一定是好的，也不一定讨人喜欢。菲茨杰拉尔德明白这一点，他懂得所谓的美国贵族在很大程度上是虚有其名，部分由于美国生活中没有传统的贵族形象，这种生活"没有准则，甚至以往是否有过准则也还是个问题"。尽管如此，他还是像伊迪丝·华顿那样，死死抱住特权阶级观念，又像她一样认为这个阶级没有什么可称道的。可是她的特权阶级是理论上的典范，集温文尔雅之大成，足

可用以衡量社会上道貌岸然的伪君子；菲茨杰拉德并不想拿两者相比。他只是财迷心窍，被财富能买到的特权——不与圈外人为伍——迷住了。有了钱——同时还要年轻、漂亮、成功，这些也是贵族所不可少的——就可以轰轰烈烈做一个"热情的献身者"了。所有的大门都会为你打开了，所有的侍者领班都会对你必恭必敬，配合船期的列车、邮船、班机、豪华的汽车、套房、府第都可以垂手而得；一路阳光照耀，无往不利。贫困是可卑、阴郁、拮据的，有了钱，人就会大方，慷慨，挥洒自如。生活中小小的不幸——如遗失戏票，假日天雨，住处狭窄——都能一一补救。"慷慨大度"一词，既是箴言，也是一种生活方式。

这种永保青春的生活方式，或许菲茨杰拉德始终没有能够完全摆脱。毫无问题，他早期的作品，短篇小说集如《姑娘们与哲学家们》(*Flappers and Philosophers*, 1920)，《爵士时代的故事》(*Tales of the Jazz Age*, 1922)和长篇小说如《人间天堂》(*This Side of Paradise*, 1920)与《美与丑》(*The Beautiful and Damned*, 1922)，和后来的作品相比，显得不够成熟。其中的人物显然都是自己的投影，想得高，败得也惨。《人间天堂》的主人公，凄惨地回顾了他二十四年的人生，说道"我认识了自己，仅此而已。"仅此而已！这个主人公和别的青年男女，几乎都是幼稚得任性。刚刚从时髦中学和大学毕业，他们不想再发展，因为发展意味着催人易老，他们紧紧抓住二十几岁的芳年，好像年逾三十就不堪设想了。他们的恋爱是狂热的，可是没有真情；他们都讨厌生儿育女：怎么能有比他们更青春年少的一代呢。

然而，菲茨杰拉德的作品，那怕是幼稚的少作，也都文笔流畅，结构谨严。他的初衷就是要当作家。他笔下的人物举止轻浮，正如他本人的生活，而他仍然认为自己是个职业作家。我们可以说他轻浮的同时又保持头脑冷静，就像海明威表面上看来恣情狂饮和游猎，实质上仍然严肃认真。"我认识了自己"，并不完全是自吹自擂。他有一种能在耽于声色之娱之际冷静观察的惊人本事：

我只能把年轻的安森·亨特当做外国人来描写，同时又坚持自己的观点。只要我接受他的观点，我就迷惘了——我所能表现的只是一幕荒谬的电影。

他在《阔少年》里就是这样去描写富豪的。他为金钱所诱，又拚命要保持一种超然态度，这很难，因为他拿不出什么正面的东西来取代富豪目空一切的矜持。说得更确实点，他所能提供的都是在他脑子里和财富混为一谈的货色。诸如寻欢作乐、蜜意柔情这类东西，年纪大了都要烟消云散，因为那毕竟只是青春时期的韵事。

在《了不起的盖茨比》(或译为《大亨小传》，*The Great Gatsby*, 1925)里，菲茨杰拉德表现的是财富与青春的矛盾。杰伊·盖茨比虽然宅第广阔，夜宴豪华，财富的来源神秘而不正当，他所代表的还是青春。不管外在生活多么离奇古怪，他的人生只有一个目标，即重续和苔西的一段旧情，为了实现这个目标，他才聚积了大量财富。可是苔西已经嫁给托姆·布坎南，而他们是"大富之家"。虽然托姆另有新欢，而苔西也从来没有忘情于盖茨比，可是财富的悬殊使彼此无法接近。最后布坎南夫妇仍然生活在一起，而盖茨比却死了——被一个神经错乱的人所杀，这个人不知道他的不幸却是布坎南夫妇一手造成的。于是被骗的碰到了堕落的，一起同归于尽。这个情节有一点像亨利·詹姆斯的《美国人》，其中轻易相信他人的纽曼终于发现面对财力雄厚的贝利加德家族，他纵然略具家财，也是枉然的。詹姆斯这篇小说把意志冲突写得更为生动，因为双方虽然完全不同，可是你不能说他们是铜臭熏天的暴发户，而苔西，甚至于盖茨比都是这类货色。话虽如此，《了不起的盖茨比》是一部篇幅不长的佳作。菲茨杰拉德对那个有钱人的世界可谓了若指掌，不管里面的人物是否富有，他把每个人的外表、神情和谈吐都写得惟妙惟肖，淋漓尽致。故事的叙述者，和菲茨杰拉德一样，若即若离地在小说中出现，这就使情节显得更加客观。而且，最重要的是这本书凄惋动人。就是在最乌烟瘴气场面里，也有不绝如缕的哀怨，待到故事叙述人追忆他中西部的童年时代，以及在故事巧妙的结尾阶段，幽怨暗恨竟如泉水喷涌。最后盖茨比拚命要想把往日追回，带着它进入将来，这又牵涉到旧日的美国人对于新世界的梦想了。早在三百年前：

就在那玄妙的一刹那，人们面对新大陆一定会屏息惊异.....那是人类有史以来最后一次机会面对这种值得欣赏的奇景。

菲茨杰拉尔德在《了不起的盖茨比》以后写了一些还过得去的短篇小说，但在《良宵》(*Tender is the Night*, 1934)以前没有写过长篇小说，三十年代具有社会意识的评论家，认为这部小说是过时之作。这时候大部分留居在外的人都返国了，钱既已用尽，欧洲也就成了不值得留恋的地方。然而菲茨杰拉尔德写的是一个留居国外的美国人狄克·戴弗，由于钱太多、家庭问题太多而精神颓丧，他回到美国来不是为了忏悔，而是为了躲避凄惨的失败。当时的批评家对《良宵》责之过严，虽然近来的批评家已为之矫正。在某些方面，这本书胜于《了不起的盖茨比》；笔势更有气魄，篇页之间不乏睿智巧思。不过这种机巧乃是职业性的智慧。菲茨杰拉尔德擅长构思，形形色色的人物尽收笔底，读他的文章永远是乐事。可是早期的缺点依然存在。贯穿《了不起的盖茨比》的哀怨，在这本书里没有写好。盖茨比的过错未始没有高贵的情操；在戴弗的错误又有自怨自艾的色彩，那好像是作者无意中流露出来的。话虽如此，《良宵》仍是一部才气洋溢的作品。当时有些批评家说他江郎才尽了，我们从没有这种感觉。菲茨杰拉尔德才气并没有枯竭，甚至在未完成的关于好莱坞的小说《最后一位巨头》(*The Last Tycoon*, 1941)和死后出版的《崩溃》(*The Crack-up*, 1945)里，仍可见其才思汨汨然。许多美国小说家，由于题材不充实，又不潜心研究写作技巧，写到后来，都已无可再写。海明威和菲茨杰拉尔德两个在写作技巧上都曾着实下过一番苦工，如果天假以年，菲茨杰拉尔德说不定可以和海明威一起证明，职业上的才智可以使一个作家获得更渊博的知识。

如果说菲茨杰拉尔德和被称为爵士时代的二十年代有关，那么约翰·多斯·帕索斯这一名字就和三十年代有关，因为他是当时美国最杰出的小说家之一。可是他早在三十年代前已经成名。他和菲茨杰拉尔德同年出世，同样早熟，他的第一部小说《一个人的开始》(*One Man's Initiation*, 1917年写成，1920年出版)和《人间天堂》同年问世。第二部小说《三个士兵》(*Three Soldiers*, 1921)出版以后，多斯·帕索斯立时跻身于青年作家(包括已届中年的舍伍德·安德森)之间，这些青年作家正在解释他们那个时代的特征。《三个士兵》的男主人公，约翰·安德鲁斯，是个作曲家，他参军是因为对自由厌倦了，也希望“这一次从实实在在之中，从工作、友情、嘲笑之中重新建立他的生活体系”。可是军队生活(先在美国，后在法国)使他十分厌恶。最后成了逃兵。结局是他从福楼拜《圣·东尼的诱惑》

一书里得到了灵感，正在写一首乐曲，却被宪兵捉去，没有完成的乐曲也被风吹走，并没有像聪明人那样把乐曲带在身边。多斯·帕索斯似乎在暗示，过于敏感的人注定是要在机器的手里吃苦受罪的；因此，本书最后一章名为《在车轮下》('Under the Wheels')。艺术家只有脱离社会之一途——如幸而不为社会所阻的话。人们认为这是二十年代初期的典型，事实上那个时代确乎有一本叫做《超脱》(*Secession*)的小杂志。艺术家(包括哈佛出身的多斯·帕索斯本人)不应受指责，倒是这世界有过失。约翰·安德鲁斯穿了制服行军，借用一句古老的俏皮话，一队人只有他一个步子合拍。

那么，多斯·帕索斯何以能写成被公认为"集体主义小说"的《美国》三部曲。从这个问题的答案里可以看出美国知识份子在"两次大战之间旅行"(多斯·帕索斯写过一本旅行散记，就用这句话做书名)的演变。简单地说，就是以社会抗议代替了艺术抗议。艺术家对美国生活中物质主义的愤怒，一变而为激进分子对于社会不平的愤怒。多斯·帕索斯并没有成为"无产阶级"小说家，他的作品总是有激进主义成分。一开头，他就试图同时描写个人的孤独和群众的激情，如在《三个士兵》里，写了三个完全不同的人，好像要概括美国社会的全貌。后来两个退出了，只剩下安德鲁斯一个人，结果他也放弃了对"友情"的眷恋，转而发出了艺术抗议的呼声。

可是在《曼哈顿津渡》(*Manhattan Transfer*, 1925)里，多斯·帕索斯把集体主义原则处理得更有信心。他想把整个纽约填进一本书里，这种手法后来为写《美国》开了先河。这部书人物众多，各种社会阶层的都有，把二十年上下的生活尽收笔底，有的长大成人，有的逐渐衰老，无不追逐名利，与世浮沈。书中一般的叙述有意不加雕琢，对话力求逼真。不过有的地方也有印象主义的描写。书里也有个中心人物叫吉米·赫夫，显然是约翰·安德鲁斯的后人。在某些地方赫夫的处境更糟。他不再是艺术家，只是想做艺术家，人很聪明，但是一事无成，到了后来他也逃避社会了。就他而言，这种行为有点牵强，因为在情节上，经过审判、定罪，又归结到沈冤昭雪的喜剧性结局。别人都被贪婪的城市吞噬了，赫夫抛弃了职业和破裂了的婚姻，离开城市时袋里只剩几分钱。这是舍伍德·安德森笔下的人物，在德莱塞所描写的城市中迷惘了。

在《美国》(*the U.S.A.*)三部曲(《四十二度线》(*42nd Parallel*), 《一九一九年》(*1919*) 与《巨富》(*The Big Money*), 分别于一九三〇, 一九三二, 一九三六年出版)里, 多斯.帕索斯甚至对超然物外都丧失了信心。他用的是同样的素材, 但是范围更大, 他要把整个美国写进书里。他的笔锋; 实事求是地从一个人转到另一个人身上, 书中三教九流, 一应俱全: 漂亮而诡诈的社会名流, 成功却苦恼的妇女, 借酒浇愁酗酒致死的人, 凭"友情和嘲笑"生活的激进分子, 出卖工人利益的人, 在艺术上装腔作势的人; 多斯.帕索斯以冷漠的笔触把芸芸众生写得淋漓尽致。叙述中夹杂着三种出色的手法, 其中的两种—— "新闻短片"和"传记", 旨在增加故事的真实性——为三十年代的作家所常用, 写真正的花园一定要有真正的癞蛤蟆叫。"新闻短片"罗列的是报纸标题和流行歌曲的唱词片段这类东西: 传记是当时大人物简短生动的逸事。另外一个手法为"摄影机镜头", 是讲求艺术的那个多斯.帕索斯的传统。这些用散文诗写成、读起来有肯明斯和格特鲁德.斯泰因风味的"开麦拉眼光", 在年代上多少和小说其他部分一致, 显然是作者借助第三者表明自己对粗野的社会的看法。

《美国》写的是个人在各方面的失败, 这和《曼哈顿津渡》没有什么不同, 只是书里表现的愤怒和失望更加深刻。有钱都腐化, 纵然他们像厄普顿.辛克莱笔下的某些人物那样, 把自己的一切悉数分送掉了, 加入穷人行列, 他们还是不能得救。因为穷人虽然可能是好人, 却绝不会有所成就。萨科和范赞提奋斗了那么多年仍免不了一死。坏人尽管得胜, 可是对自己的成功又感到厌恶。在这三部曲里简直没有什么快乐的人, 情调越来越低沉。大体上, 这本书狠狠地告了美国一状。假如多斯.帕索斯只是提出问题, 骂骂资本家, 然后描绘一通工人天堂的远景便算了事, 那么, 这本书到了今天也许就不值一读了。可是他没有拿这种海市蜃楼来安慰自己。结尾时, 他反而写了一个无名的流浪者, 不是安德鲁斯, 也不是赫夫, 只是一个普通人, 他在一条什么地方都到不了的公路上伸出大拇指, 想搭一辆便车。

在这方面它虽然不如左翼作家那样肤浅, 可是似乎还是不够妥当。话虽如此, 《美国》总的说来可算得佼佼之作, 不论什么东西, 从小报新闻到深奥的诗篇, 他都想纳入小说。这个办法现在已经有点过时了。再过一百年, 人们会把它当做研究

三十年代的参考资料来读，画面之广阔，描摹之细致，很像弗里思的《赛马日》(*Derby Day*)，只是没有欢乐气氛。它是值得一读的，我们喜欢它那种包罗万象的场面，也喜欢它在小说体裁上的创新。不过也有瑕疵，我们宁愿阅读气派不够恢弘的《曼哈顿津渡》。例如“摄影机镜头”，有的地方非常优美，它的用意——也许在于给大众添点感官效应——值得称赞。可是为什么给主观的手法，起了“纪实”这样一个客观的名字呢。既然是主观手法，何以要偶尔叙述和正文同样的情节来使读者分神。而且他在人物处理上也落人口实。有些人物在读者刚刚对他们发生兴趣的时候忽然失踪，有些人物又像宴会结束后迟迟不肯离去的客人。他仿效乔伊斯把几个字拼在一起——甜酒瓶、水果船、冰灰色——一旦滥用了，就毫无意义可言。总之，《美国》尽管有真实性和种种创新，仍不足以成为一部伟大的小说。可是这是一部好书，胜于多斯.帕索斯后来写的某些小说，那些作品都有一种芳醇的爱国味道，就像枫糖浆成分过重的美国烟草一样。

在詹姆斯.法雷尔和约翰.斯坦贝克的作品中，也有同样的不足之处。他们都是天分很高的作家，最好的作品都是十年大萧条时期的产物。他们都不是马克思主义者，可是和多斯.帕索斯一样，反映了当时激进派的政见。法雷尔写的是芝加哥和信仰天主教的爱尔兰人后裔，他是在这些人中间长大的。这些人虽然穷，但并不住在贫民窟里。他们的毁灭是道德上而不是经济上的。和多斯.帕索斯的《美国》一样，法雷尔笔下的芝加哥是个一开始生活就受到毒害的地方。法雷尔所著三部曲中的主角斯塔兹.朗尼根在生活里得不到满足。他和他的朋友只能通过暴行才能表现自己，有时又自怨自艾，装成一副虔敬的样子。可是法雷尔还塑造了另外一个人物丹尼.奥尼尔，在四部曲里，他战胜了没有意义的破坏性环境。(那个时代本来抱怨詹姆斯的小说过长，现在反而能够接受更长的小说了，在流行小说方面有《安东尼.亚德维斯》(*Anthony Adverse*)和《飘》(*Gone With the Wind*)，比较严肃的有多斯.帕索斯和法雷尔。他们觉得应该和盘托出：好像只要大量增加细节就可以求得真实似的，他们很像城市生态学者，搜集了大量资料来支援一个论点，而这个论点反而被论据淹没了。)要是在前一代，奥尼尔一定会被认为是成功的典型，因为他毕竟征服了曾拖垮朗尼根的危险，然而法雷尔，还有多斯.帕索斯，觉得难以解释成功的个人(他们自己的事业就很成功)何以会在腐败的美国出现，因为他们认为美国一无是处。他们似乎觉得反对社会倒是乐在其中。也

许多斯·帕索斯所说的"嘲笑"是本世纪大部分美国小说作家必须具备的条件。就法雷尔而论，他无疑是在诚恳地嘲笑。小说结构上的技巧也是不容置疑的，只是内容的混乱削弱了小说的力量。同样的话也可以用在约翰·斯坦贝克的身上。他在《人鼠之间》(*In Of Mice and Men*, 1937)和《愤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1939)里极其忠实地记录了萧条年代的某些表面现象，至于说到更深一层的见解，他只是无所适从地徘徊于土地"神秘说"——一种没有核心思想的激进主义——和生物学观点上的人类可卑论之间。

斯坦贝克怀着赤子之心去描写故乡加州，他写的经济萧条，侧重地方主义。在老一套的美国画面上，他写的地点、地区和处于静态中的人物，显得很有个性。也许除了南方，美国根本就没有真正的地方主义，南方尽管辽阔，尽管有许多不同的地区，由于渊源极深的历史关系，始终能团结一致。不过这个时期南方却出现了几种地域观念。其中有北卡罗来纳州查佩尔希尔的社会学者团体，田纳西州西沃尼的文学团体，此外还有威廉·福克纳笔下的密西西比州约克纳帕塔法县(县城在杰斐逊)。福克纳住在密西西比州，他自《萨托里斯》(*Sartoris*, 1929)以后所写小说虽大部以约克纳帕塔法县为背景，地图上却没有这个地方，的确有些南方人还说他写的南方和实在情形毫无相似之处。可是重要的是他能够把南方当做文学的背景。反过来说，南方也利用了他，因为他笔下的南方既自相矛盾，又令人着迷。有时他是南方贵族，骄傲而彬彬有礼，眼巴巴看着他的农庄被暴发户吞噬。有时他又在证明这个贵族和暴发户不过是一丘之貉，所谓南方优秀的传统其实是骗人的。他有时还替目不识丁的穷苦白人、黑人以及白人黑人没有来美洲以前的印第安人讲话。

事实上，福克纳对于南方的看法不仅很复杂，有时候甚至是不连贯、前后矛盾的。不过在每一短篇或长篇小说里，往往他只精心刻画一个方面，那样就可以从大处着手表明自己的立场。我们在下面这段话里可以见其端倪：

有人喜欢悲伤，因为快乐不够刺激，于是他们渴望痛苦。抗毒性的肠胃，须靠有毒的面包喂养，注定要受痛苦的人，没有富贵荣华可以慰藉他们潦倒颓丧的心灵。

这段话很像出自福克纳之口，实际上是引自爱默生在一八四四年写的一篇叫做《悲惨者》(*The Tragic*, 1844)的文章，其中的关键字眼是"失败"(*defeat*)。海明威的人物是失败者，菲茨杰拉德的、多斯·帕索斯的、法雷尔的人物，无不如此。另一个关键字眼是"离弃"(*secession*)。福克纳笔下的人物经历过失败，可是他们绝非离弃，他们的祖先一度想脱离北方，被打得头破血流。南北战争，支离破碎的经济，家庭观念，黑人所引起的爱与憎，所有这些使南方沦为失败的社会，个人绝无可能脱离。就福克纳而言，关键字眼是"劫数"(*doom*)。这样说似乎并不适用于他的全部作品，有些还是写得很有趣，如短篇小说《求爱》(*A Courtship*)，或是《村子》(*The Hamlet*, 1940)中卖马那一段，可是如果我们把"劫数"换成"宿命"(*fatality*)，上面那句话还是讲得通的。("劫数"和"宿命"时常在福克纳作品中出现。)

他描写的人物，彼此间必然有其内在的牵连，这一点，福克纳对读者未作解释。福克纳也有他的信条，就像勇气、荣誉、义务之于海明威。不过如果说海明威对他的信条守口如瓶，则福克纳在某些书里更讳莫如深。我们看一看他最重要的几部小说《声音与愤怒》(*Sound and the Fury*, 1929)，《我弥留之际》(*As I Lay Dying*, 1930)，《圣堂》(*Sanctuary*, 1931)，《八月之光》(*Light in August*, 1932)——就会逐渐领悟他的信条的效应是不得不尔。仆人的言谈举止只能如此，绝无例外，福克纳认为虽然有些行为会引起强烈的反对，但是争论不休的人都能把握一般原则。纵然他的许多人物行事愚蠢、暧昧、邪恶，可是他们绝不犹豫。他们的行为是意志的表现，积极而坚定，那怕是否定的行为也一样，例如短篇小说《红叶》(*Red Leaves*)和《八月之光》结尾时，被播弄迫害的人停了反抗。在福克纳的作品里，的确把暴行和消极奇妙地结合。在最激烈的时刻，福克纳的人物会有机械式行动，好像他们不是戏剧演员，而是身不由己的人。这种僵化的激情，在一段最足以代表福克纳文风的文字里(选自《八月之光》)，表现得最清楚：

他策马徐行，拖踏地转到路上，他们两个，一人一骑，略略僵直地向前倾斜，仿佛要不顾一切向前急驰，其实根本谈不上扬鞭跃马，好像这两个冷静镇定、坚韧不拔、一往直前的参加者都有无所不能、洞察一切的信心，不必有什么既定的目的地，也不必讲求速度。

读者好像是没有经验的法官，审理一件情节复杂的种族虐待案，堂下胡乱提供证据，有些证人则缄口不答，由于诉讼双方和法官的道德标准完全不同，所以法官觉得不论怎样判决都不恰当。这场诉讼是局外人安排的，对诉讼双方，法院只是个发泄牢骚的地方。如果有法律，那也是在福克纳虚构的那个多事的约克纳帕塔法县。法律最早的基础是土地，是他在中篇《熊》('The Bear')里着意渲染的那片荒野。和土地关系最密切的是被白人驱逐前的印第安人。不过当时他们已经衰败了，他们的奴隶和经营不善的农场也是如此。人们开始摧毁原野了，这就在土地上种下了蓄奴制的祸根。以后发生的事情，诸如目空一切的傲慢，畸形的舍己助人，失败的战争，经济上的可悲后果，无法回避的黑白杂处，青春少女的性反叛，她们父兄孕育在心中的愤怒，这一切诚如福克纳所说，都是"在劫难逃"。

南方整个受难的历史都被倾吐出来，有时写得特别明白清晰，不过更常见的是繁缛、铺陈、绚丽的文体，克利夫顿·法迪曼称之为南方的虚饰文体。在《声音与愤怒》里，我们借助白痴班吉混乱的思维认识了康普生家族；虽然福克纳的作品中以这本书最为难懂，可是他常用的手法是把读者推进书中情节，让他自己去设法了解各人在说些什么。这往往不是件容易的事情，因为人人都用绰号，祖辈的名字代代相传，要弄清楚在谈论谁，哪一代的人，就难了，故事发生在很久以前，情节由此展开。虽然你已经知道故事的主要轮廓，你还得从一大堆的情由、暗示、臆测里去寻找重要的细节。读者花了很多工夫，往往得不偿失。

约克纳帕塔法县可说是一个分崩离析、乱糟糟的大千世界，读者置身其间又何以流连忘返呢。部分是因为在他最好的作品如《声音与愤怒》和《八月之光》里，福克纳同情那些含辛茹苦、难以生存的弱者，不忍让他们在他的笔下毁灭。在劫难逃的是那些不可一世的人——萨特利家族，塞德潘家族和康普生家族——而卑微的黑人和穷苦的白人会生存下去的。他的这种为人生开脱的观点并不能使我们完全信服，好像是说人类要生存只有无所用心，像动物那样。可是他在描写富于喜剧性的莉娜·格罗夫的一生时，又超出了这一界限。她不只是个有私生子的无能的穷苦白种女子，她是个张开了情网诱捕男人的女人，不管他们用什么办法都逃脱不了。在迪尔茜身上(迪尔茜是个黑种女人，她侍候劫数难逃的康普生家族，"从头到尾什么都看见了")，福克纳让我们相信尽管黑人给南方带来了灾祸，他

们本身不应该受到指责。在后期作品里(《闯入坟墓的人》(*Intruder in the Dust*) 1948; 《修女安魂曲》(*Requiem for a Nun*), 1952; 《寓言》(*A Fable*) 1954, 写的是一九一七年西线法军兵变的故事; 《小镇》(*The Town*)1957; 《大宅》(*The Mansion*)1959), 他好像承认了接受诺贝尔奖金时讲演中的论点: 作家对于人类的前途必须具有信心。在此以前, 他对南方的看法完全不同。他晚年的小说表明他对律师加文·史蒂文斯这类能言善辩的正人君子发生了浓厚的兴趣。他的好几部小说都写到为人所不齿的斯诺普斯家族, 长是够长的了, 只是没有真正家世小说那种恢弘的布局。可是即使在这部书里, 福克纳娓娓道来(最后在一九六二年出版的《掠夺者》(*The Reivers*)也是如此), 十分动听。他笔下的密西西比, 尽管稀奇古怪, 与事实不符, 和时代格格不入, 他那咄咄逼人而又似漫不经心的口吻, 却居然能使读者着迷。美国作家中有这个把握的并不多。

另一个南方作家托马斯·沃尔夫的写作方法又别具一格。他把南方的浪漫主义, 二十年代艺术家的孤独感, 早期拜伦或雪莱式的性格(像典型的浪漫主义作家, 他只活了三十八岁), 和三十年代的各种事件, 融为一体。此外, 还有点惠特曼、拉布莱, 甚至还有斯温伯恩的风格, 他的自嘲诗《尼非里底亚》('Nephelidia') 可以说明沃尔夫想要表达的思想:

生命是灯的欲望, 追求着我们死去那天晨曦前的幽光。

尽管我们列举了以上种种, 我们还得说沃尔夫毕竟是沃尔夫, 不是别人。他的小说都是倾诉个人经验的连载: 北卡罗来纳州的童年, 大学时代, 努力从事写作(起初想写剧本)的日子, 在欧洲的流浪生活, 回来住在纽约和布鲁克林的岁月。这些小说的主人公, 不管是尤金·甘特, 还是乔治·韦伯, 都无疑是沃尔夫本人在写几乎是没有尽头的人生。沃尔夫有一个雄心, 要写尽整个人生。要读尽图书馆里的藏书。虽然他在去世前的几年已不再如此雄心勃勃, 可是这个缩小了的取材范围还是比其他作家更广泛。只有他才会天真无知到说出下面这段话来(见《一部小说的历史》('The Story of a Novel', 1936)):

熟悉一百个生活在纽约的男男女女, 了解他们的生活, 用某种方法去探索他们本性的根源, 远比与全城七百万居民在街上见面或交谈重要得多。

仅仅一百人：也只有沃尔夫才会在同一篇作品里说一部百万言的手稿只是"一部书的架子"。他当然知道这部手稿冗长已极——比《战争与和平》还要长一倍——不管他的心腹之交编辑马克斯威尔·珀金斯说服了他删去不少，他觉得没有一个闲字。一切都应该保存，因为说不定都有意义。他写过四部长篇小说，其中两部是遗着，每一部都只是洋洋万言的手稿节录，他绝没有留其所有，正如生命本身没有休止似的'他曾对菲茨杰拉德说过"一个伟大作家不仅要能去芜存菁，而且要能相容并蓄"。生命的意义需要一再阐明，这正是他的主题。人——沃尔夫——寻找"一块石头，一片树叶，一道找不见的门"；正如所有的美国人一样，他迷惘了，因为他们是生活在异乡的人，还没有找到个永久的安身之处：

人生最挚诚的探求.....是找一个父亲.....一个自身的需要和渴求之外的力量和智慧的形象.....

沃尔夫追求于热爱和憎恨两个极端之间。他热爱生活，但生活使他恐惧而又回避，作为一个作家，他认为最足珍贵的是自由。他孤独，他想家，在美国如此，在欧洲更如此。然而他珍视毫无慰藉可言的放逐生活，有一点像亨利·米勒。这种生活使他有了极其深刻的自我认识，也给了他好好工作的环境。在那段生活里并不是没有朋友，而是像美国传统上的外交政策一样，不缔结纠缠不休的联盟。说也奇怪，他的孤独反而使他和美国更接近："我在留居海外的那几年认识了美国，因为我最需要她。"

沃尔夫的缺点，恰和海明威相反。海明威字斟句酌字几乎到了吝啬的地步，而沃尔夫的失误则在于累赘冗长；他也喜欢使用永远、永不之类的夸张字眼。海明威感情压抑，沃尔夫却把读者卷进感情的漩涡。有时他没有能够把自传性的素材去芜存菁，我们觉得甘特或韦伯在絮絮叨叨地谈他们的体态、才能，评论"成功"的人物和尖刻的批评家，实在并不合适这么写：我们发现神经质的沃尔夫狠狠瞪着我们，说起话来有一点像罗伯特·柯思。虽然他陷入了海明威从未犯过的错误，在创新上、在对别的作家的影响上也不能和海明威相比，然而托马斯·沃尔夫却非平庸之辈。一旦他忘了自己是被蹂躏被迫害的艺术家，把精力和同情寄于世间万物时，他是一个非常讨人喜欢的作家。辛克莱·刘易斯就是这样认为的，他在接受诺贝尔文学奖金的讲演中对沃尔夫的第一部作品《天使的乡思》(*Look*

Homeward Angel, 1929)大加赞扬。沃尔夫生性敏感、精明、巧于模仿,他善于捕捉人物和场合。人人都知道他嗜好精心烹调、色香味俱佳的美餐,这正足以代表他对一切事物的爱恋。即使他写的是可憎的或是单调的经历,读起来并不觉得枯燥乏味。他也许天真,但那正是作家所不能缺少的纯朴本色也就是说,他确实相信自己说的话都极重要,他掌握的材料即使已经用过一千次,仍然可能像来日早晨那样清新。

安德森、刘易斯、海明威、菲茨杰拉德、多斯.帕索斯、法雷尔、斯坦贝克、福克纳、沃尔夫:这些只是第一次大战结束后在美国崛起的少数几位长篇和短篇小说作家。其中有的已经去世,其地位也已经由别的作家取而代之。当代的一些新情况有待本书最后一章来讨论。过去的人物已经成为历史陈迹,为一般人所接受,几乎成了陈腐的东西,文学上代代兴替,本来就是多么迅速,多么无情啊。可是他们所共有共用的那种文化思想气氛;回想起来,要比我们的新鲜活泼得多,他们的生活环境里有一种轻松愉快的感觉。二十年代是离经叛道的年代,他们享受过不受任何"正统"观点限制的自由。虽然社会腐败,文学本身却生气勃勃。好像凡有火有灰烬,其中必会有一只再生的凤凰振翅而起;重要的是得把腐朽的东西堆起来点把火。二十年代人们的心境虽然比较阴郁,也不是完全没有值得慰藉之处。旅行国外归来的人和未出过国门的人,都觉得要重新体味美国,这是一方面;欧洲对美国的尊重,又是另一方面。从一九三〇年到一九三八年,三个美国作家(刘易斯、奥尼尔、赛珍珠)获得诺贝尔文学奖金,五〇年代又有两个(福克纳和海明威);斯坦贝克在一九六二年也荣获桂冠。欧洲大陆的批评家对福克纳、斯坦贝克、也对厄斯金.考德威尔、达希尔.哈密特,以及别的作家推崇备至,从他们在那些豪放不拘的记述里悟出了微言大义。(他们有时甚至把模仿美国小说那种刚劲坚毅风格的英国作家詹姆斯.哈德利.蔡斯和彼得.切尼也当成了美国人)。不少英国作家纵然不喜欢美国作品的内容,却苦于自己那种古板的文体,不免羡慕美国作家行文既轻松又"现代"化。难道这就是托克维尔预言了许久的普通人时代吗.那么,美国作家是知道怎样以普通人的口吻来说话的。难道这是一个放逐者的时代.那么,美国作家又都是描写放逐生活的老手,他们能够当欧洲作家的导游,因为他们都是过来人。那个时代的毛病都体现在他们的哲理里,只

是现在读来好像不如当时那么摄人心魄和条理分明罢了。但是我们也要知道，他们对那个时代，确实体察入微，很有资格当我们的导游。

第十三章

美国的戏剧

尤金.奥尼尔 (Eugene O'Neill, 1888-1953)

西德尼.霍华德 (Sidney Howard, 1891—1939)

S.N.贝尔曼 (S.N. Behrman, 1893—1973)

菲利普.巴里 (Philip Barry, 1896—1949)

莫斯.哈特 (Moss Hart, 1904—1961)

乔治.S.考夫曼 (George S. Kaufman, 1889—1961)

罗伯特.舍伍德 (Robert Sherwood, 1889—1955)

埃尔德.赖斯 (Elmer Rice, 1892—1967)

约翰.霍华德.劳森 (John Howard Lawson, 1894—1977)

桑顿.怀尔德 (Thornton Wilder, 1897- 1975)

马克.康内利 (Marc Connelly, 1890-1980)

克利福德.奥德兹 (Clifford Odets, 1906—1963)

坦内西.威廉斯 (Tennessee Williams, 1914-1983)

阿瑟.米勒 (Arthur Miller, 1915-)

第十三章

美国的戏剧

十九世纪的美国戏剧之为一种驳杂的艺术形式，更甚于英国。它的通俗剧，和英国的一样，很有活力。比如说，黑人的合唱演出，到了一八五〇年已经固定为包括三个组成部分的形式，此后风行了大约一代的时光。接着兴起的滑稽戏，也由三部分松散组成，各有它的特点和粗俗的形武。歌舞喜剧——这是美国式的维多利亚时代音乐厅表演节目——居然能够保持健全，没有流于滑稽戏那种推推嚷嚷的粗鲁劲儿。可是正规的剧院却极少上演有永久价值的剧本。在那个时代，演员和演出主持人远比剧作家重要。有名望的是那些像埃德温·福雷斯特，或是美籍英国人布思、杰斐逊、布斯考尔德、萨森、巴里莫尔之辈，或者是演员兼经理，“剧本医生”戴维·贝拉斯考等类人物，而剧本本身却是无足轻重的，往往来自欧洲。林肯一八六五年被刺时所看的《我们的美国表弟》(*Our American Cousin*)，就是英国人汤姆·泰勒写的。一部成功的戏剧往往由小说改编而成，譬如《黑奴吁天录》和《镀金时代》，所以它不是为舞台演出而写的。像豪威尔斯那样的作家直接为舞台写作，也没有给戏剧这个艺术形式带来新的东西。正如亨利·詹姆斯在伦敦于苦恼中发现，观众需要的是不惜工本的闹剧，庞大的演员阵容，浪漫的情节，和壮丽的音乐效果。他们虽然为爱国情绪拍手叫好，可是并不一定要看美国戏。一八九一年以前还没有适当的国际出版法，这就使本国剧作家更加吃亏了。同时，联合剧院和巡回剧团的成长，使年轻的剧作家更难找到出头露面的机会。一八八一年易卜生的《群鬼》(*Ghosts*)面世，可是那年的美国戏剧的代表作只是《美丽的俄罗斯女郎》(*La Belle Russe*)，由贝拉斯考把别的作家写的两个剧本拼凑而成。这是一出以英国为背景的闹剧，首次刊登广告，为了体面，竟把它说成“来自法国”。一八八八年斯特林堡发表《朱莉小姐》(*Miss Julie*)，在那一年，贝拉斯考和丹尼尔·弗罗曼合作写成并演出《丘穆利爵爷》(*Lord Chumley*)一剧。贝拉斯考确有戏剧才能——过后不久，他导演索福克列斯的《伊莱克特拉》(*Electra*)，成绩惊人——可是拿他的种种成就来和易卜生、斯特林堡、豪普特曼、苏德曼相比，或者和萧伯纳(他的处女作《鳏夫之家》(*Widowers' Houses*)于一八九二年上演)相比，当然是望尘莫及的。

因此，美国的戏剧比不上欧洲大陆，甚至也不如英国。一九〇〇年前后，还看不出美国戏剧对于世界剧坛会有什么重要贡献。本世纪初年，倒确乎出现了一点生气。一九〇六年，芝加哥开了一家“新剧院”，三年之后纽约也开了一间同名的剧

院，对鼓励实验性的戏剧，是可喜的发展，虽然一时没有什么成效。一九〇五年，乔治·皮尔斯·贝克在哈佛大学开课教授戏剧写作，后来发展成有名的"四十七剧社"。诗人兼剧作家威廉·沃思·穆迪在《分水岭》(*The Great Divide*, 1906)和《用信心医治疾病的医生》(*The Faith Healer*, 1909)里，开始摸索着向成熟的戏剧写作迈进。虽然他在一九一〇年逝世，但当年上演的两出他写的剧，却都清清楚楚显示了他那种灵活聪明的写作方法。其中一个剧是他旧日弟子约瑟芬·皮博迪根据哈姆林笛手那个主题所写的诗剧《吹笛人》(*The Piper*)，由当年新开的"斯特拉特福德纪念剧院"从大批剧本中选中了这个上演。另一个是他的朋友珀西·麦凯的《稻草人》(*The Scarecrow*)，是根据霍桑的幻想小说《羽毛顶》('Feathertop')改编的。

但是美国戏剧的觉醒，并非借助于诗剧或是麦凯式的改编作品，这单靠剧作家的努力是不够的，还得跟商业剧院的演剧传统一刀两断才行。等到第一次世界大战爆发时，断绝关系的必要条件具备了，小剧场运动已经开始，全国各地的小型业余剧团急于试演新戏，越短越简单的剧本越受欢迎。一九一五年，在麻州普罗文斯敦避暑的一些艺术家和作家联合组织了一个"普罗文斯敦剧艺社"，以为消遣。他们最初用的剧场是一所建筑物的前廊。第二年夏天，青年剧作家尤金·奥尼尔到普罗文斯敦不久，便成为剧艺社领导人之一。奥尼尔是一个老派成名演员的儿子，从小熟悉演剧，但直到他海外倦游归来才以戏剧为业。他离开了普林斯顿大学，跑到宏都拉斯去采矿，随后又对康拉德和杰克·伦敦的作品发生了热烈兴趣，激起了到海上冒险的欲望。他上海船当水手，到过布宜诺斯艾利斯、南非，又回到阿根廷；他到了纽约，又从纽约去过几次英国。这之间他害过病，当过海滩上的流浪汉，做过新闻记者。他在一九一三到一九一四年的冬天写了几个剧本，包括《东航加狄夫》(*Bound East for Cardiff*)。其后，他参加了贝克的"四十七剧社"，从那里通过格林维治村到达普罗文斯敦。《东航加狄夫》于一九一六年由剧艺社上演，这是该院上演奥尼尔的一系列戏剧的第一遭。

美国剧坛一个了不起的时代开始了，纽约是活动的中心，虽然别的地方也很活跃。普罗文斯敦剧艺社在格林维治村开了一家小剧院，就是在一九一七到一九一八年美国参加欧战期间居然也还能维持。到一九二〇年，除了因为早期力量不足只

能上演一些独幕剧以外，他们现在已经能把整本大戏搬上舞台了。他们的观众比起商业性的剧院来虽然少得多，可是非常热心。职业剧社要考虑票房价值，他们却没有这种负担，可以尽量实验。有了他们，剧作家就有了安身立命之所了；到一九二五年为止，他们已经上演了四十七位作家写的九十三部戏。这些作家几乎全是美国人，其中有埃德娜.法伯和埃德娜.圣文森特.米莱。

此外，纽约还有其他剧团：华盛顿广场剧团，成立于一九一四年，也以实验为宗旨，上演过许多独幕剧，战时中断了一阵，一九一九年又以戏剧协会的名义再度出现。到了一九二五年，他们已经相当发达，修建了自己的剧院，在戏剧协会逐渐趋向保守以前，曾在这里上演过不少欧洲和美国的好剧本。奥尼尔的《马可孛罗》(*Marco Millions*, 1928)，《哀悼》(*Mourning Becomes Electra*, 1931)，《呵，荒野！》(*Ah, Wilderness!*, 1933)就是这个剧团演出的，奥尼尔本人还是剧团的创办人之一。芳邻剧院也上演过他的戏，这个剧院原来是在一九一五年为一个业余剧团兴建的，后来给职业剧团接收过去了。

别的大城市也有类似的剧团，当然，没有一个能够取代商业剧团的地位。一九二〇年代美国最受欢迎的剧本，毫无问题是《艾比的爱尔兰玫瑰》(*Abie's Irish Rose*)，该剧在纽约演两千五百多场。奥尼尔的剧本在商业价值上差得太远了。可是小型实验剧院间接也影响了百老汇，因为实验剧团的剧作家名气大。很少人记得《艾比的爱尔兰玫瑰》是一个名叫安妮.尼科尔斯的人写的，可是不知有多少人听到过奥尼尔的名字。

作为美国第一流的剧作家，奥尼尔对于美国现代戏剧风格的建立，有过不少贡献。因之，他的作品代表了美国现代戏剧的几个趋向。其中有一个最显著的特色是，故意把单调朴实的现实主义散文和大胆创新的表现主义技巧结合起来。那就好像是亨利.易卜生和伯托特.布莱希特合为一人。在某种意义上，的确如此。奥尼尔开始写作时，美国戏剧还须竭力寻求易卜生早在二十多年以前就已说到过的发现。可是到了世界大战结束时，欧洲戏剧才开始向乔治.凯泽的《煤气厂》(*Gas*)和卡雷尔.恰佩克的《机器人》(*R.U.R.*)之类的表现主义狂想剧的方向发展。尤金.奥尼尔和他的同业，数年之内便完成了整个过程，使美国戏剧几乎在一夜之间便赶上了欧洲。

第一件要做的事，是确立一种易卜生式的现实主义，来代替支配美国剧坛的戏剧传统。奥尼尔用不定期货船的甲板或船头船楼为布景(比如在《东航加狄夫》和《加勒比人之月》之类的戏里)，来代替陈设华丽的客厅和风景布景。他以一个在普普通通死在床上的水手，或者一个毫无情趣的酒色之徒和土女土酒在一起，来代替充满偶合和高尚情操的复杂情节。奥尼尔笔下那些粗鲁的角色，说的是适合他们身份的真实口语，不是装腔作势的对话和胡闹的旁白。那是把"日常语言中的胡言乱语"搬上舞台；虽然奥尼尔自发表《东航加狄夫》以来已经有了长足的进展，他后期发表的以一间下等酒吧为背景的《卖冰人来了》(*The Iceman Cometh*, 1946)，依然显示出善用普通语言是他一个永久的长处，但在使用比较优雅的语言方面，却怎样也没有把握；他在一封谈到《哀悼》的信里说：

它需要雄浑的语言.....我不会这个。为了安慰自己，根据今天发表的东西，我并不以为生活在我们这个支离破碎毫无信心的时代，会有人能够使用雄浑的语言。我们只能用活泼生动而不明不白的语言，力求其动听就是了。

因之，他的剧本，大部分读起来令人失望。它们印在纸上显得平淡无味，乍一看，那些不厌其烦的演出指导——在它们要求与现实吻合的时候——似乎和奥尼尔的父亲所演剧本的指示并没有什么不同。

其实，不同的地方可多了。奥尼尔认为自己是个严肃的剧作家。他的现实主义，有时虽不免显得陈腐，但在为戏剧开辟新天地时，却是一个新鲜的态度。在他早期作品中显示的表现主义倾向也是如此。比如《加勒比人之月》(*The Moon of the Caribbees*, 1918)，本来是一部极其现实的戏，可是幕后的土人歌唱，预示了他在尝试表现主义的雄心。《天边外》(*Beyond the Horizon*, 1920)是现实主义或自然主义剧本，但在同年出版的《琼斯皇帝》(*The Emperor Jones*)里，其中有易卜生，也有布莱希特，虽然在写这部戏的时候，奥尼尔说他从来没有听说过表现主义。咚咚的鼓声，几乎自始至终从幕后传出，有几个景，目的不在逼真，而在于制造某种气氛。有一场戏结尾时，"森林的墙壁缩了进来"，演员里面有一群"没有形状的小恐惧"，看来像是"有爬着的孩子那样大小的黑色蛆虫"，此外还有许多朦胧的黑人身影，在这些身影中间，因恐惧而疯狂的布鲁塔斯.琼斯在时间上又退回到了原始的刚果生活。奥尼尔在后来的几个剧本中也使用过表现主义的

手法。在《上帝的儿女都有翅膀》(*All God's Chillun Got Wings*, 1924)里, 他利用一个对比的街景表现黑人与白人的关系:

人来人往, 有黑人也有白人, 黑人率直地享受春天的情趣, 白人局促地笑着, 在表露内心情感时极不自然。从白人的街道上, 声音高亢的带有鼻音的男高音唱"只是镀金笼中的一只鸟"的合唱部分。在黑人的街道上, 一个黑人唱出"我要打电报给我的小乖乖"的合唱曲。一曲既竟, 从两条街道上传来性质不同的大笑。

一个刚果的面具挂在房里的墙上, 和剧情有特殊关系, 房间不断缩小, 像爱伦·坡所写的《地窖和钟摆》('Pit and the Pendulum')一样, 用以表现住在里面的一对夫妇感情上的压抑。在《伟大之神布朗》(*The Great God Brown*, 1926)里, 主要角色都戴面具, 不时摘下来, 甚且从一个人(从戴恩身上、迪奥尼修斯和圣安东尼在他心里交战)转到另外一个人身上(这个人是布朗, 我们这个新物质时代的没有眼光的半神半人的人物)。在《拉撒路笑了》(*Lazarus Laughed*, 1927)里, 合唱队都戴面具, 代表人生中七个不同的阶段和七种不同型的人, 每人穿着颜色不同的衣服, 这就有了四十九种"时代和类型"的结合。许多小剧院都不能上演这出戏。《奇妙的插曲》(*Strange Interlude*, 1928)也是如此。这戏有瓦格纳歌剧那样长, 虽然没有使用表现主义的手法, 可是还有创新的地方, 剧中人的思想(往往和他们的谈话不同), 不断用旁白加以揭露。在另一个大胆的尝试《哀悼》三部曲里, 奥尼尔把那个希腊传奇搬到美国社会重新叙述一遍, 在意义上开辟了另一种境界。他把南北战争的结束比作特洛伊城的陷落; 阿格曼农就是埃兹拉·曼农准将, 克莱泰尼斯特拉就是曼农的妻子克里斯廷, 他们的儿子奥林就是奥雷斯提斯, 女儿拉维尼亚就是伊莱克特拉等等。他们的有校廊的新英格兰住宅作为那个古典剧的背景, 再适合不过, 本镇居民都可以用作合唱队。

上述各剧只是奥尼尔的部分作品。二十年来, 他以似乎有无尽的精力从事写作。他写过自然主义的剧本如《安娜·克里斯蒂》(*Anna Christie*, 1921)和《榆树下的欲望》(*Desire under the Elms*, 1924), 他写过一些实验性的剧本如《毛猿》(*The Hairy Ape*, 1922)、《马可孛罗》(*Marco Millions*, 1928)和《发电机》(*Dynamo*, 1929)。他有几个剧本不受观众欢迎, 而其他一些剧本的成功大半可能由于演得出色, 这是二十年代表现主义戏剧的一个特色。一九二四年以后, 奥尼尔退入书

斋，虽然在继续写作，却无新剧问世，直到十二年以后，才出版了《卖冰人来了》(*The Iceman Cometh*)。一年以后又写了《私生子的月亮》(*A Moon for the Misbegotten*)，此后得了重病，于一九五三年逝世。他最后的那部剧作生前没有上演。

整个说来，他的作品说明，他是在不断寻找“我们这个支离破碎、丧失了信心的时代”的后面的深刻意义。奥尼尔说过，他对人与人之间的关系不感兴趣——那多半是戏剧处理的肤浅的素材——而只对人与神之间的关系发生兴趣。他说的上帝，似乎有种种不同的意义。但就一般而言，他一直都在关心人类对满足的渴望——舍伍德·安德森所追求的“为的是什么。”和遭受的挫折。他在技巧上的尝试显示他不仅要克服散文语言上的限制，也要克服观点上的限制。因此他的作品有的时候诚恳多于深沈，复杂而不细致。他的早期作品有一种粗犷严肃、动人的庄严相。在后来的作品中，特别是乞灵于自传性戏剧的时候，他依然能够达到那种美妙的灰色和粗糙的画面，就像一张放大照片的质地。写于一九四〇年而在一九五六年演出的《直到夜晚的漫长一天》(*Long Day's Journey into Night*)是一部具有真实力量的戏剧。不过他后期大部分作品虽然在技巧上是上选之作，却好像缺乏一种高贵的气质。在《拉撒路笑了》里，他说人是“那些被鬼缠住的英雄”。不过他笔下的人物大部分都不够英雄，缠住他们的是弗洛伊德和生理上的幽灵。结果是，不知道怎样揭开了他们的画皮，他们便陷入污秽之中。《伟大之神布朗》(*The Great God Brown*)中的人物，举例来说，就不庄严；《奇妙的插曲》(*Strange Interlude*)中的人物也是一样。他的最佳作品之一《哀悼》三部曲，从希腊原剧的意义里取得了一种高超的意味。但是在这里，正如奥尼尔自己所感到的，也有缺点。这是一部美妙的传奇剧，说不上是悲剧。由于他的人物不够份量，他所肯定的东西就不能使人信服。《拉撒路笑了》或是《上帝的儿女都有翅膀》中黑人的大笑，听起来都有一点不够真实。爱情，生命，以及被奥尼尔视为上帝的其他东西，好像并不是无处不在——无论如何，以它们纯正的形式而论是如此——相反却是永远高不可攀的，幕落时依然是一种无法达到的想望。

话虽如此说，奥尼尔毕竟有他伟大的地方。对于改革美国戏剧，他的贡献比谁都多，他的影响远及整个欧洲。毫无问题，他是美国第一流的剧作家，我们把别的

剧作家的成就开列出来以后就可以看到这一点了。比如说，他的作品比其他较为正统、技巧比较熟练的剧作家如西德尼·霍华德、S.N.贝尔曼和菲利普·巴里(以上都是四十七剧社出身)，或者比罗伯特·舍伍德、莫斯·哈特和乔治·考夫曼的作品，都更有份量。霍华德的《他们知道要什么》(*They Knew What They Wanted*, 1924)和《银索》(*The Silver Cord*, 1926)，亲切而仔细地处理了一个年轻妇女用计谋嫁给一个老头子所遭遇的问题，和过多的母爱所引起的问题。贝尔曼的《传记》(*Biography*, 1932)是一部风趣优雅的喜剧，写的是一位放荡而非常受人欢迎的女人，接受劝告写回忆录所引起的反响。菲利普·巴里除了给商业剧院写过极其圆滑的剧本以外，也试过比较难于处理的题材。他的《宇宙旅馆》(*Hotel Universe*, 1930)，写的是居留海外的人和他们的遭遇，其中有一位年长的神秘主义者，他和别人的关系，和T. S.艾略特的《鸡尾酒会》(*The Cocktail Party*)里的心理分析家哈考特·奥赖利相差不多。巴里的《小丑们来了》(*Here Come the Clowns*, 1938)是一部处理善恶问题的寓言剧，写得非常巧妙。至于罗伯特·舍伍德，他的《直趋罗马》(*The Road to Rome*, 1927)是一部脆弱的喜剧，写的是汉尼拔入侵罗马。他的《化石林》(*The Petrified Forest*, 1935)，是一出设计巧妙剧情曲折的戏，也传达了许多资讯。《白痴的乐趣》(*Idiot's Delight*, 1936)写的是战争爆发后欧洲旅游胜地一家旅馆里的情景，剧中人里面有一位和平主义者和一个万恶的军火商。哈特和考夫曼合作得非常成功，他们曾写过这样轻快的喜剧如《你不能带着它走》(*You Can't Take It With You*, 1936)和《来吃晚饭的人》(*The Man Who Came to Dinner*, 1939)。

所有这些剧本都有它们的优点。有几部写得比奥尼尔的作品好，因为对话写得比较干净利落。可是没有一部作品有他那份激烈的情绪。二十年代另外的美国表现剧，不管当年演出多为令人激动，我们仍然可以用同样的结论来批评那些剧本。这样的剧本包括埃尔默·赖斯的《加算器》(*The Adding Machine*, 1923)。九年以前，赖斯还是青年时，写过《审讯》(*On Trial*)一剧，借用电影倒叙手法描写谋杀案件，引起了人们的注意。后来的一些剧本，有些由晨边剧团演出，并没有什么特别。但是《加算器》却是实验气味非常浓的一部戏。戏中主角是个迟钝的小会计员名叫“老零”，其他的角色都以号码命名。老零谋杀了雇主被处决以后，在

天堂使用计算器，剧终时又被打回人间，去过悲惨的生活，如此轮回不已，直到他变成一个听命于机器的全无灵魂的奴隶。

另外还有约翰·霍华德·劳森的《罗杰·布卢默》(*Roger Bloomer*)，与《加算器》同年演出，其中有一出象征性的芭蕾舞剧和抽象画布景。一九二五年劳森在他的《行列圣歌》(*Processional*)里表现了他所谓的"美国生活的爵士交响乐"。吉尔伯特·塞尔德斯的《七种活泼的艺术》(*The Seven Lively Arts*, 1924)，以生动同情的笔触描述了电影、漫画、杂耍和其他受人欢迎的艺术形式。另外的知识份子，其中有肯明斯和埃德蒙·威尔逊，也和塞尔德斯一样，对于这些土生土长的娱乐非常热心。劳森也是如此。他的《行列圣歌》就是模仿杂耍的一件表现主义的作品，明朗有余，但有点不自然。才华出众的舞台设计者如罗伯特·埃德蒙·琼斯和诺曼·贝尔·格迪斯对于现代戏剧的效果，有过不少贡献。

表现主义的技巧并没有跟着二十年代消逝，但是一如戏剧的其他方面，它也受到萧条年代情绪变化的影响。美国戏剧比小说更能跟着时代改变。这时，在美国小说界，弗洛伊德让位给了马克思，美国戏剧也是如此。作家们不再以个人精神上的自由为写作的主题，转而描写经济上的不公平。当然，三十年代美国戏剧在成就上也许赶不上过去十年。有些美国批评家，出之悔罪的反共心情，觉得他们不得不否定他们当年赞扬过的剧本，说它们"有偏见"，"宣传意味过浓"等等。事实的确如此，但要是因而忽视它们的效果，低估罗斯福时代美国戏剧的活跃，那就错了。其实，稍微关心经济上的实际情况，对于正统戏剧是不会有有什么损害的。因之，西德尼·金斯利的《死巷》(*Dead End*, 1935)之所以成功，部分应归功于一台出色的布景：一只大水箱，象征纽约的东河，几个顽童在水里游泳，出水时身上湿淋淋的。这样的铺张浪费是有意义的。金斯利的用心可以在他选自托马斯·派恩的题铭中看到，题铭曰："贫富悬殊，就像把死人和活人绑在一起似的"。

这种悬殊给讽时作品提供了上好的机会。美国剧坛群起回应，产生了一些可喜的佳作如乔治和艾拉·格什文的音乐剧《我歌颂你》(*Of Thee I Sing*, 1931)和时事讽刺剧《针毯》(*Pins and Needles*, 1937)，后者由国际女装工会演出，还在全国各地巡回上演，使全美人民都享受到《给我唱一只有社会意义的歌》之类的辛辣而活泼的歌曲。

商业萧条的另外一个后果是，人们对于美国戏剧素材的兴趣更大了。这可以在几个方面看到：一是面向国内的趋势，比如说小说家兼剧作家桑顿·怀尔德在二十年代写的作品都取材于其他地方和其他时代。那时他写《圣路易里之桥》(*The Bridge of San Luis Rey*, 1927)，现在他写《小城风光》(*Our Town*, 1938)了。后者是一部清新可喜的"实验"剧，写的是本世纪初新罕布夏州格罗弗镇的事。开始时没有幕也没有布景，观众坐好以后，舞台监督出场，安排了道具，才开始介绍剧情。这时预先在观众里安排好的演员问道，"难道我们镇上就没有人注意社会上的不公道和工业上的不平等吗。"——可是显而易见，桑顿·怀尔德不受这类问题的打扰。他的小城不像匙河或温士堡，而是一个沐浴在温暖的怀旧情绪中的质朴小城。(一九四二年的《九死一生》(*The Skin of Our Teeth*)也有同样的优点，可是在大的方面失之纤巧。)

喜欢美国地方性的小城镇，并不能算是什么新东西。"民间戏剧"在二十年代即已成长，以前也有过先例，只举一个例就够了，如弗兰克·默多克的《戴维·克罗克特》(*Davy Crockett*, 1872)。以大学和小剧院为活动中心的民间戏剧运动往往流于琐碎。济慈或 J.M. 沁孤 (J.M. Synge) 可以从古老的民间传说中寻找素材，美国却只能拼凑一点昨天发生的事情。红印第安人很可能被认为是美国的民间题材，可是他们很晚才被选择充当这个角色，还不能很好胜任。弗雷德里克·科克一九一〇年在北达科他大学成立达科他剧团，竭力在这个荒僻的地区发掘材料。他发现在北卡罗来纳州的山地，工作比较容易进行，便在一九一八年转到北卡罗来纳大学任教。他的卡罗来纳剧团，由学生组成，专门上演为他们编写、由弗雷德里克·H. 科克教授制作的戏剧。那时托马斯·沃尔夫正在卡大读书，对戏剧发生了兴趣。剧团最成功的作家是科克的同事保罗·格林，他写过不少关于黑人、庄园主人和贫穷白人的戏剧。其中最出名的一部叫《在亚伯拉罕的怀抱里》(*In Abraham's Bosom*, 1926)，以滥用私刑的场面结束，这种地区性的戏剧运动，比田纳西州的农民改革运动更富于自由主义色彩。

南方的民间传说虽然比别的地区丰富，但是南方并不能垄断民间戏剧。在康乃尔大学，亚历山大·德拉蒙德搜集了一批剧本，都是根据纽约州的历史写的；林思·里格斯根据故乡俄克拉荷马州白人和印第安人的民间生活写了一些剧本，其中

《花落叶犹青》(*Green Grow the Lilacs*, 1931)后来改编成一出极其受欢迎的歌剧《俄克拉荷马!》(*Oklahoma!*, 1943)。里格斯希望能在"一种怀旧的光辉里"恢复"往日民歌和民谣"的气氛毫无疑问,这种气氛在黑人之间(不管南方黑人还是纽约哈莱姆区黑人),最为活跃。在二十年代,纽约曾上演过一连串黑人戏剧(有些由在一九二三年成立的衣索比亚艺术剧团演出)和一些像《巧克力花花公子》(*Chocolate Dandies*)和《从南方到百老汇》(*From Dixie to Broadway*)之类的轻松活泼的黑人音乐剧。然而黑人剧到了三十年代才发展到顶点。人们批评马克·康内利的《绿色牧野》(*The Green Pastures*, 1930)是白人关于黑人宗教情绪生搬硬套的民间剧。纵然如此,由于这部戏全由黑人演出,全用黑人口语,以及和黑人灵歌的关系,几乎可以达到沁孤或加西亚·洛尔卡心目中诗化了的民间戏剧的标准。杜·布斯和多拉赛·海沃德合着的小说《波吉》(*Porgy*, 1925),描写的也是白人心目中的黑人生活,经海沃德夫妇改编为剧本,在舞台上很成功;后来经格什温兄弟改编为民间歌剧《波吉和贝斯》(*Porgy and Bess*, 1935),也极为出名。

上演黑人戏剧是著名但是短命的联邦剧院的一大特色。联邦剧院和联邦作家计划一样,是新政下公共事业复兴署的一个机构,一九三五年成立,目的在减少严重失业的影响。作家致力于编写大量导游手册和民间故事之类的书籍,联邦剧院救济了不少演员。剧作家、演出人以及戏剧工作人员。在联邦剧院协助之下,有才华的青年演出人奥森·韦尔斯排演了他的黑人剧《麦克贝思》(*Macbeth*, 1936),用热带的大海地做背景。随后他又建立了他自己的水星剧院。芝加哥剧院计划排演的黑人剧《摇摆乐天皇》(*Swing Mikado*, 1939),大受观众欢迎,商业剧院在同一年就模仿它演出了《热天皇》(*Hot Mikado*)。联邦剧院的演出,场面往往没有这样伟大。它的分团在全国各地演出,从木偶戏和轻松歌舞剧到莎士比亚和欧里庇得斯,无所不上。有时,看他们演出的观众,从来就没有看过剧团演戏。

他们演出奇迹剧和寓意剧,此外还发明了活报剧,把广播和记录影片的技巧合并加以使用,成了我们可以把它叫做现代寓意剧的剧种。《锄翻农业调整法》讲的是农产品交不出去农民身受的痛苦,《全国三分之一》(*Triple-A Powered Under*)严厉批评了美国的居住情况。其他活报剧也同样有力。可是它们是公开反对资本

主义的，因此整个联邦剧院被人怀疑是一种浪费公款的集体主义的活动。国会经过长时间的辩论以后，在一九二九夏天终止对联邦剧院拨款，这个轰动一时的运动，从开始不到四年就突然结束了。

用阶级斗争代替神鬼交战的现代寓意剧，在纽约戏剧联盟和团体剧院的无暇的马克思主义作品中盛极一时，团体剧院是戏剧协会二十年代结束时从那里边脱胎而出的。旧体剧院发现了克里福德·奥德兹，他或许是奥尼尔以后最有力的一个创作家。他的《等待老左》(*Waiting for Lefty*)和《醒来歌唱》(*Awake and Sing*) (二剧均于一九三五年演出，但后者是较早的作品)，证明他是个热烈而诚恳的作家。他完全同意团体剧院从斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院学来的关于全体演出的主张。《等待老左》虽然只是一个长长的独幕剧，它几乎是无产阶级寓意剧中最典型的例子：舞台是工会开会的讲坛，有慷慨激战的演说，有喧哗吵闹的叫声，有五六个小插曲介绍工会委员的生活，说明他们何以要参加工会。现在看起来，宣传部分好像有一点浅薄，演出指导尤其如此："可能时要尽量使用音乐，因其最能煽动观众的情绪"。不过这出戏，和奥德兹其他上乘作品一样，不知为什么到今天还有动人的力量。戏剧比小说更能容纳说教，只要在演出上不要过于做作就行。奥德兹从不做作。他最大的长处与宣传无关，而是在于能够娴熟运用美国口语，对话写得活泼如生。他笔下的资本家坏蛋现在看起来近乎荒诞。他描写的工人就不是这样，他们的语言——正如爱默生形容他那个时代的工人所用的语言——"流畅而生动"。

相形之下，诗剧方面的实验却显得贫弱。也许我们不应该用贫弱这两个字来形容沃莱士·斯蒂文斯早期写的《烛中卡洛斯》(*Carlos among the Candles*)和《三个旅人观日出》(*Three Travellers Watch a Sunrise*) (分别于一九一七与一九二〇年演出)。但是这些戏永远不会拥有广大的观众。它们是诗，不是剧。我们可以用这两个字来形容马克斯韦尔·安德森的诗剧。他的努力值得称赞，然而就是他的最现实的《冬景》(*Winterset*, 1935)，也没有占到诗的便宜。阿奇博尔德·麦柯勒斯的诗剧，有些是广播剧，在结构上比较完整，在意图上气魄极大。不过较早的戏剧听起来不大能够持久，而近期的《J B》(1958)——根据圣经中约伯的故

事写成，在百老汇演出时极为轰动——尽管作者技巧高超，内容却很空洞。它含有伟大剧作的成分，可是却结合得不大自然。

二十年代的美国戏剧有一种追求"戏剧谈"，也就是舞台效果的倾向，对于剧本文字倒不怎样讲究。到了三十年代，经济萧条和因经济萧条而产生的意识形态浸透了美国剧坛，使美国的口语显得比任何富有诗意的语言更有力量。此后在二次世界大战和战后混乱的日子里，却没有看到有什么重要动态。商业剧院演出一些富丽堂皇的歌舞剧，使英国的歌舞剧相形见绌。可是一般说来，商业总是要扼杀创造才能的。百老汇上演戏剧花费之大，使人不敢轻于尝试。在三十年代开始改名为团体剧院的小剧院，还继续存在，夏季常演戏剧的剧院也是如此。不过，就是值得称赞的帕萨迪纳剧团在精力上也无法与当年的普罗文斯敦剧团比拟。一个有希望的现像是"百老汇外"临时小剧院里上演的戏剧。成功之作中有根据多斯.帕索斯的《美国》改编的剧本和杰克.盖尔伯的《联系》(*The Connection*)，后者是关于瘾君子的寓意尖刻的戏。除了戈尔.维达尔顽皮机智的剧作和帕迪.查耶夫斯基的《马蒂》(*Marty*)和《单身汉聚会》(*The Bachelor Party*)精心描绘的狼狈情况以外，电视上并没有出现宣传已久的戏剧写作复兴。

这时，奥尼尔已经去世了。克利福德.奥德兹有一阵子隐居好莱坞，没有能恢复战前的光辉。纵然他的《盛开的桃花》(*Flowering Peach*, 1955)显示他似乎还有许多话要说。约翰.斯坦贝克把他的才能用在写剧上，但一直不见成功。多斯.帕索斯写过几个有意思的剧(包括《航空公司》(*Airways, Inc.*)1929)；那是萧条初期的事情，以后就没有再写什么了。《美国》的改编，是出自别人手笔。感情洋溢的威廉.萨罗扬写了《我的心在高原》(*My Heart's in the Highlands*)和《快乐时光》(*The Time of Your Life*, 1939)。美国剧坛几乎成了他的天下。不过他在后来发表的剧本里，耽于即兴之作，写出来的东西不是不够真实，就是想象欠丰富。桑顿.怀尔德是个才能非凡有弹性的创作家，可能还有名作问世，譬如说，他那以人生七个阶段为题材的一系列新的独幕剧。

战后人们讨论得最多的剧作家是坦内西.威廉斯和阿瑟.米勒。威廉斯以《玻璃动物园》(*The Glass Menagerie*, 1944)与《欲望号街车》(*A Streetcar Named Desire*, 1947)成名。他的《豪门荡妇》(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1954)之类的剧作，也很

成功，只是不像前两个剧本那样明白清楚。阿瑟·米勒的成名作是《推销员之死》(*Death of a Salesman*, 1949)，其后又以《炼狱》(*The Crucible*, 1953)和构成《桥头眺望》(*A View from the Bridge*, 1955)的两个独幕剧，使他在剧评家之间得以享誉更隆。它们深深地感动了美国观众的心，也许是因为它们描写的角色是那么平凡，或者是因为它们的黯淡的形式揭露了一些美国的"问题"和弊病。把自己和剧中人物视为一体，一方面在情绪上难于抵抗，一方面也觉得不大舒服。《炼狱》的确是经得起考验的一出戏，写的是十七世纪末叶塞勒姆镇迫害女巫的故事。一九五〇年代的观众认为他透过戏在批评麦卡锡主义，后来证明它还有更久远的价值。威廉斯刻画的南方，浪漫气息已经枯竭到只剩下打肿面孔充胖子的可怜糟粕，戏里往往出现以纯洁驰名的南国女儿堕落到乱交的地步，或者到了中年以后为自己没有人爱的女儿随便找一个爱人，结果还是枉然。不过这些剧本虽然让人看了难过，都并非悲剧。在后来的作品里，哀愁已经让位给一种现代的庸俗的杂碎，威廉斯毫无问题真正关心的事情，是阿附时尚的阉割、乱伦、同性恋之类的恶梦。米勒是一位有真知灼见的剧作家，不过他也有他的困难。两个人最近的作品，并非微不足道，却只如萨洛扬的一些没有上演的剧本一般。不过他们的剧本比较容易得到上演机会，因为是介乎诗与散文、平凡与含有隐义之间的东西。我们可以说，这两位作家，像他们许多同时代的作家一样，所知道的，几乎多得对他们没有什么好处。在艾略特的《机要秘书》(*The Confidential Clerk*, 1954)和《政界元老》(*The Elder Statesman*, 1958)里，看起来作者是在力求平凡，但得了平凡，却丧失了意义。像坦内西·威廉斯和阿瑟·米勒等人的剧，看起来走的是相反的方向，但都是想脱离平凡而进入诗境。看来，这两位作家是试图通过他们的野心勃勃的实验性的舞台装置，和不时出现的"优美"的谈吐，使他们的角色能够比他们口里说出来的具有更多的意义，而在智力上，他们也意识到隐藏着的意义。这个难题，现代戏剧还没有能够解决。百老汇最近几年的戏剧季节，演的完全是无关紧要的戏和平平无奇的歌舞剧。有两部作品使实验剧院活跃了起来——如果我们加上黑人作家勒鲁伊·琼斯的"突击戏剧"，那就成为三部。前两部之一出自小说家，另一部出自诗人。索尔·贝洛的《最后的分析》(*The Last Analysis*, 1964)写的是心理分析，嘲弄的也是心理分析。男主角是个年老的喜剧演员，不甘默默无闻，想用重演自己灵魂的经历出个风头。罗伯持·洛威尔的《星条旗》

(*The Old Glory*, 1964)是一个由三本诗剧组成的三部曲，根据霍桑的《恩迪科特与红十字会》('Endicott and the Red Cross')与《我的亲戚莫林诺少校》('My Kinsman, Major Molineus')和梅尔维尔的《班尼托·西兰诺》('Benito Cereno')改编的。诗的格调不高，但用来写剧却非常有效。《班尼托·西兰诺》讨论的是重要问题，可是没有时间性。这些实验说明美国戏剧具有创新的可能，说不定美国可以从欧洲的贝克特、约内斯科、吉尼特和阿陶德那里取得重要的经验教训。

比如说杰克·盖尔伯的《联系》和肯尼斯·布朗《陆军监狱》(*The Brig*)之类的"生活剧场"制作，剧中布局 and 观点都故意减到极小限度，其欧美实验主义的混和是显而易见的。约瑟夫·查夫金的"开放剧场"和"妈妈剧团"，开始在克劳德·范·伊塔利的《欢呼美国》(*America Hurrah!*)之类的创作里使用快速的传统化技巧和超现实——阴惨效果相结合的手法。"街头剧场"则有彼得·舒曼的面包与傀儡剧团上演。在正规剧院里，常常提到的新人是爱德华·阿尔比。他最早的两个剧本《动物园的故事》(*The Zoo Story*, 1958)和《贝西·史密斯之死》(*The Death of Bessie Smith*, 1959)，在柏林首次演出。纽约观众看了他的《美国之梦》(*The American Dream*, 1961)的毫不含糊、切合实际的幻想大吃一惊。他说他这个剧本"反对在我们这个走下坡的国家里一切都极愉快有趣的虚伪说法"。他继又说道，"这个剧本对人冒犯吗。这样才好。我的用意就是要冒犯人，也要使人看了开心，觉得好玩。"他写责备人的互相责备的对话的本事，在《谁怕维吉尼亚·伍尔夫。》(*Who's Afraid of Virginia Woolf.*, 1963)里甚至更加突出。阿尔比对这个剧本作了这样的解释："有哪个害怕维吉尼亚·伍尔夫。意思是'有哪个害怕那条大恶狼。'也就是说'有哪个害怕没有虚假幻想的生活。'"不过，阿尔比的著作有一点像美国先锋派文学，神妙莫测。他所探索的幽境，是低调的，在明朗中略带谑意，倒是特别适合某些观众的胃口，他们寄身浮世，原是准备你随时使他大吃一惊的，如果没有吃惊的事，他倒要大失所望了。

第十四章

第一次世界大战后的诗与批评

(Poetry and Criticism Since World War I)

E. E.肯明斯 (E.E. Cummings, 1894—1962)

马里安·莫尔 (Marianne Moore, 1887—1972)

哈特·克莱恩 (Hart Crane, 1899—1932)

斯蒂芬·文森特·贝尼特 (Stephen Vincent Benet, 1898—1943)

阿奇博尔德·麦柯勒斯 (Archibald Macleish, 1892— 1982)

罗宾逊·杰弗斯 (Robinson Jeffers, 1887-1962)

埃兹拉·庞德 (Ezra Pound, 1885—1973)

T. S.艾略特 (T.S. Eliot, 1888—1965)

欧文·巴比特 (Irving Babbitt, 1865—1933)

保罗·埃尔默·莫尔 (Paul Elmer More, 1864—1937)

约翰·克劳·兰赛姆 (John Crowe Ransom, 1888—1974)

艾伦·塔特 (Allen Tate, 1899—1979)

罗伯特·佩恩·华伦 (Robert Penn Warren, 1905—1989)

克林思·布鲁克斯 (Cleanth Brooks, 1906—)

范·威克·布鲁克斯 (Van Wyck Brooks, 1886—1963)

第十四章

第一次世界大战后的诗与批评

我们在第十一章里叙述了美国现代诗的发端，曾说它的渊源一部分是"乡土性"的，一部分是"世界性"的。美国诗人那时对于约翰·齐阿第所说的"夺得美国的音盒(voice-box)"发生兴趣；正如较早小说方面的现实主义者，美国诗人认为用新奇的语汇表现自己，玩技巧上的新花招，是令人兴奋的事。某些诗人，最显著的

是卡尔·桑德伯格，战后还在强调他们作品中的美国气质。其他诗人也都认为这是不言而喻的事。

现在这个问题已经(纵非全然，亦不远矣)引不起美国诗人的兴趣了。可是在一九二〇年，威廉·卡洛斯·威廉斯却攻击他的朋友埃兹拉·庞德为“美国诗的最大敌人”。他把美国青年诗人 T.S. 艾略特也和庞德归为一类(艾略特过去六年一直住在英国，后来在一九二七年入了英籍)，攻击他们溜到欧洲，吸收了异国的(主要是法国的)灵感，“满足于他们的祖师爷的内涵”，因而损害了美国诗。和他们相反，威廉斯、桑德伯格，还有别的诗人，一直都忠心耿耿留在国内，努力创造用威廉斯所说的“西部方言”来写一种本乡本土的诗。直到一九五一年，威廉斯对他们这种显然的叛离还未释然于怀。他在《自传》里说，本土诗的努力，深受到艾略特《荒原》一诗(*The Waste Land*, 1922)之害，此篇一出，“又把诗交回给学院派了”。

威廉斯是出色的诗人，却不是雄辩家。他拿美国来和欧洲对比的论调，其实一九二〇年时许多诗人便已经没有真正的兴趣，到了一九五一年就更加不合时宜了。他的看法和事实不符。原因之一是，专写本国题材的美国诗人并没有坚持到底。一九一七年庞德对威廉斯提出的话，不无道理，他说美国诗的品质是“嘶嘶、飕飕、用字啰唆”，换句话说，就是过于雕琢，也有一点过于怀疑智慧——这些缺点削弱了桑德伯格作品的力量，就智慧一点而言，也损害了威廉斯本人的作品。自从有了意象派运动后，美国诗显然已经成了一种具有国际性的东西，美国诗坛的牛耳也是欧洲诗坛的硕彦。你要把“美国的”特点孤立起来看，就是误解了美国诗的成就。可是威廉斯的批评也未始没有它的价值。这些批评又一次提醒我们注意美国诗人对过去和未来如何关切，虽然二者往往难于协调。现代美国诗在很大的程度上已经把过去和未来联系在一起了。由于这个原因，说不定诗是美国对于当代最大的贡献，大于它在小说上的贡献(它对小说的贡献有些现在还只有历史上的价值)。欧洲在我们这个时代也不得不考虑依经和叛道这两条分歧的道路；因之美国在诗歌方面的答案特别有力，也特别中肯。美国在文学批评和诗歌方面的认真态度，对于对抗英国在文学上过于喜欢即兴漫议的作风，颇有帮助。美国

诗人在诗的用语和形式上勇于尝试，以及他们之急于给诗寻找坚实的基础的愿望，对于其他国家的现代诗坛运动，也极为宝贵。

事实上，美国现代诗中的对立面，并不是美国与欧洲，而是在创新与保守之间，这两种对立有联系，可是绝不能混为一谈。“夺得美国的音盒”(**'capture of the American voice-box'**)是早期的成就，固然重要，可是早已成为定型。它的成效可以在各种诗里见到，诗的习语已被接受，而且在运用这种语句的时候，已经没有早期那种不自然的感觉了。以下面这首路易丝·博根写的小诗，《一片浮云，种种声音》(*Several Voices out of a Cloud*)为例：

来罢，醉鬼和吸毒的人们；来罢，丧失勇气的堕落者！
接受这桂冠罢，给的虽迟。却是论功行赏，给的是受之无愧的人，
偏狭的无聊人物，随风转舵者，雅人、高贵的名流，
你们都滚开，不要碰这桂冠，它是没有死亡的，也不是给你们的。

诗中的俗语用得有些夸张，目的在使读者吃惊，可是在别处也有数不尽的例证，把俗语用得很有把握，一点也不莽撞的。博根小姐这首诗发表于一九三八年。那时 W. H. 奥登正写对话式的诗，这至少表示这位英国诗人也已经找得了一种音盒。随后他移民美国，并归化美籍，也许可以说明，他觉得美国那种雅俗结合的文字对他特别合适。

美国诗人还有过一些更具雄心的革新，其中 E. E. 肯明斯的创新可能是最壮观的了。他要做的尝试，和他的一般观点，在他的处女作自传性散文《那间大房间》(*The Enormous Room*, 1922)里已经初露端倪，明白表示了他对权威的蔑视，对于个人的尊重。他用一种个性非常突出的文风表达了这些观点，书中充斥了不寻常的形容词，强有力的动词，和文法上的倒置，如：

左边右边通过颜色玻璃削瘦的长方形闯入月光这骯脏的小偷。
我要赶上火车的绝早驶入巴黎的此刻。

他的第一个诗集《郁金香和烟囱》(*Tulips and Chimneys*, 1923)，读起来像浪漫的无政府主义派的文字，新鲜、耀眼、有力。他用丰富的情感歌颂爱和其他属于

个人的欢乐，也用同样丰富的情感斥责一般人对于生活的厌倦和堕落，后来他把这些人贬之为“芸芸众生”：

这些芸芸众生和我们很少共同点，少到比负一的平方根还要少。你我是人，而芸芸众生却是势利之徒。

他也在诗文排印上玩弄花巧，作为计算拍子的方法：

电

唱机在慢慢

停 下， 来 了 电唱机

停了。

“小写的博学先生”——一个虚构的问话人这样称呼他——成了“e. e. 肯明斯”，在另外一些诗集里(包括《四十一首诗》(*XLI Poems*, 1925), 《万岁》(*Vi Va*, 1931), 《不要，谢谢》(*No Thanks*, 1935), 《一乘一》(1944), 他继续在造句和排版上玩弄花样。爱情还是最高的天赋，“奇妙的一乘一”，“绝早”依然是“现在”这个最重要时刻的前奏。肯明斯认定生活是一连串开展的发现：“提出美妙问题的人，总会得到美妙的答案。”他说这一连串的发现就是“生长”。最近有些文学批评家怀疑，尽管肯明斯在技巧方面有不少创新，他的诗到底有多少生长和发展，还是一个问题。过了二十五年，他的诗所提供的东西，尽管外表上非常错综复杂，无非还是那个无拘无束的个人主义简单的意念。可是如果我们说他的诗有趣而不深刻，这应该归功于肯明斯有趣的性格。没有谁能像他那样把世界上各种轻松愉快、巧为抽象化了的欢乐，不断推荐给我们，有如此诗：

任何人性在一座美丽的奈何城

(随着多少钟声飘上又飘下)

春天夏天秋天冬天

他歌颂他没有做的，舞蹈着他做了的。

假如说这是矫揉造作，却也是一种娇媚可喜的矫揉造作。如果说肯明斯的态度还在墨守二十年代的陈规，他带来的却是那时轻松愉快、充满自信、无忧无虑的调子。他之于现代诗，正如美国艺术家亚历山大·考尔德之于现代雕刻，两人谁都没有想标奇立异，却都受到故作滑稽和不够成熟的指责。可是在他们得心应手之际，肯明斯用诗，考尔德通过动态雕塑，真是把艺术表现得像在假日阳光中五彩缤纷、忽上忽下、赏心悦目的旋转木马一样。

马里安·莫尔也是一个醉心独创的诗人。她的诗富有个人和女性气息，但下笔谨严。她走她自己的路子，没有一点随"独创"以俱来的草率、狂热、错乱和怪诞。她的《诗集》(*Collected Poems*, 1951)只有七十几首，多是短诗(有些她不屑于收在这本诗集)，大部分诗都很整齐，每行的音节都曾经过计算。她从诗里小心而坚定地抽出韵脚，用尾韵有时不惜把一个字从中分开：

在这个不以谦逊著称的地区
这个有高唱的蛤蟆、棉花嘴蛇
和棉田的地区最讲究优先.....

诗的含意贯穿在诗的形式之中，就像画在瓦上的花纹。她的题材都是些罕见和想不到的事物：由钟表、宝石、和生物构成的诗人的图片剪贴簿，大都来自像《伦敦画报》之类的刊物。她自己说，她有一种"夸大视觉的趋势"，观察确很精确，就像十八世纪动物学或植物学书里的版画一样。下面是《飞鼠》(*The Jerboa*)中的一节：

五度音程和七音程地，
以两身长短的步伐跳着，
像吉卜赛笛子的不整齐的音符，
它不再在小调味瓶上收集
残剩的东西，它以袋鼠的速度
画出羊齿种子的足迹。

她可以用同样巧妙的言辞，描写鸵鸟和大象。她的注释可以帮助了解，因为她的意思非常精炼，直接引用别人诗文时，往往用一种"混杂法"。人们可以说她这样

做是因为她对原料没有完全消化，实际并非如此。她开拓的正是传统抒情诗所不及的地方；她摒弃容易的"意思"，宁取明确细致的定义。马里安·莫尔的世界满是优美而富于异国情调的物体；她对于这些东西的感情，近乎惠特曼见了"蚂蚁、沙粒、鹌鹑蛋"时心里感到的喜悦，只是她的欣羡之情间接来自她的小心翼翼的注释。人们喜欢拿华莱士·斯蒂文斯的诗来和她比较，一如华莱士，她也是一个难得读懂而又开卷有益的诗人。她极有把握选择那些不大常见的琐细的事物，来衬托一个经过仔细考量的主题，但绝非只作装饰之用。比如说在《那些小手术刀》('Those Various Scalpels')一诗里，她列举细节，目的仿佛只是查问它们的终极价值(在这方面有一点像清教徒诗人爱德华·泰勒)。细心的读者可以从莫尔小姐的作品中汲取到许多东西，对别的诗人如 T.S.艾略特、威廉·卡洛斯·威廉斯、肯明斯和斯蒂文斯而言，她的诗，用 W.H.奥登的话说，"是一大宝藏，所有未来的英语诗人，都可以从中发掘到一点东西"。

因自杀而结束了短短一生的哈特·克莱恩，其目标在某些方面要比马里安·莫尔远大。莫尔第一本薄薄的诗集一九二一年在伦敦出版，那时她三十四岁。玛格丽特·安德森主编的《小评论》(*Little Review*)在一九一六年发表克莱恩一首诗，那时他的年龄只有莫尔的一半。到了一九二一年，他已经是一个有经验的诗人了。翌年，一九二二年，艾略特的《荒原》问世。那时他已熟悉艾略特和埃兹拉·庞德的作品。《荒原》给他的影响很深，一如对于当时所有的诗人，但是也使她，一如使威廉·卡洛斯·威廉斯，心里有点惴惴不安。他知道这是一部巨著，只有大诗人才能具有诗中所表现的那种权威。但是他抱憾的是，诗中认定二十世纪没有什么希望——也就是说，最现代的美国也没有什么希望。他自己要走向"一个更加积极的目标，或是一个(如果在这个怀疑的时代一定要这样说的话)更加狂热的目标。"他在《白色的建筑物》(*White Building*, 1926)那些诗里，显示了他如何认真而野心勃勃地追求那个目标。他在表达他的信念的长诗《桥》(*The Bridge*, 1930)里，想毅然决然地达成那一目标。这首诗主要的象征是布鲁克林桥，那是跨过东河由罗布林父子建造的雄伟建筑物。在他之前，当大桥还没有建成时，惠特曼曾写诗盛赞"布鲁克林渡口"，说这种乐趣在五十年或百年以后还会有人乐之不疲。对于惠特曼，克莱恩在一九二九年写道，"比任何人都能把美国国内那些似乎最难驾驭的力量结合起来，把它们溶化成一个普遍的理想……"。惠特曼是《桥》中

最主要的角色，在"海持拉司岬"那一节壮丽的诗里，克莱思就在对惠特曼讲话。和惠特曼一样，克莱思深受早期移民乘桴驶过的那个海洋的诱惑。不过，他的美国已经和惠特曼的美国不同了，机器时代已经来临，"除非诗能吸收机器，那就是说，除非诗能使机器像树木、牲畜、船只、堡垒，以及人类过去所能想到的所有东西那样自然而随便的表现，诗便不能充分达成它的现代任务"。因之克莱恩所追求的"狂热"，是要把旧的美国和新的美国融为一体，在这个国家里

喷涌而出的柱子追踪傍晚的天空，
在巨大发电厂的高耸烟囱之下
星星以辛辣的含氮的谚语刺着眼睛，

而在这个国家里，赖特兄弟又征服了空间。发电机和飞机必须和能使他得到安慰的美国其他因素结合。有些这样的因素可能是威廉·卡洛斯。威廉斯在散文创作《美国气质》(*In the American Grain*, 1925)里提示给他的。克莱恩开列的因素包括哥伦布、科尔蒂斯、印第安女郎波加杭塔斯、李伯、爱伦·坡、和梅尔维尔。他把这些人物引进他的诗里，并不是要拿他们来和现在作讽刺性的配对，而是把他们当做美国传统中的专案，后来他所说的"有用的过去"中的重要片段。

《桥》是一首很杰出的长诗，其中颇有些壮丽的段落。可是它并不是前后一致的杰作。它常病渲染，流于华而不实。美国的因素种类不同，由于秉性倔强，难以移植，好像彼此属于不同的球会。克莱恩兴高采烈的得意气概和他心灰神黯的孤独心情是不相调和的。在《短胸衣》(*Cutty Sark*)那一节诗里，他可以慷慨言之：

旒旗飘荡，帆索风满
不可磨灭的排列成行的快船之梦，
幸福的汪洋大海上一片奇伟的白色！

而在《地道》(*The Tunnel*)里，在城市下面地道中可怕的猛冲，却使他问爱伦·坡：

为什么我常在这里看见你的面貌，
你的眼睛像玛瑙灯笼——连续不断
在牙膏与去头垢广告下面。

虽然他常常求助于惠特曼，可是在他的大部分诗中看到的，却是那个忧思萦绕、惶惶然无家可归的爱伦·坡的影子。发电机的节奏是恶梦的律动；神气的飞行员失事了——甚至是他自己要失事的，像那个奇怪的移居国外的人哈里·克罗斯比一样。克莱恩在他晚期写的一首诗《致用云变戏法的人》(**To the Cloud Juggler**)里，对克罗斯比说：

把吹牛为合法的东西揭发出来罢
在客气话中打着呵欠说出来的.....

他在加勒比海上写的晚期诗作之中，有些足以和《桥》中最好的部分媲美。但是他写了这些诗篇以后不久，便从一艘开往纽约的船上跳海而死，人们说他这个行动足以证明他的努力，就像希腊神话中那个鼓着蜡翼飞行的伊卡拉斯的努力一样，是注定要失败的。

一般来说，其他美国诗人都宁愿强调现代生活中的不调和，而不去寻找调和之道。在那些和克莱恩一样试图描写昔日美国的诗人中，最受人欢迎的是斯蒂芬·文森特·贝尼特。他有一首叙述美国内战的长诗叫《约翰·布朗的尸体》(**John Brown's Body, 1928**)，大受读者欢迎。这诗固然有许多地方值得推荐，但也证明，把美国遗产标准化和感情化，是一件轻而易举的事——它有一套垂手可得的人物和情景。在不景气时期，“社会控诉”成了一种风气。譬如阿奇博尔德·麦柯勒斯，二十年代大部时间都在欧洲，这时带着他的《征服者》(**Conquistador, 1932**)回到了美国，这是一首描写科尔特斯征服墨西哥阿兹特克族人的叙事诗。他写的那些诗剧充满了三十年代的气息。到了一九三九年，在他的《美国曾是我们的希望》(**America Was Promises**)里，早期作品中的优秀品质一变而为空洞的朗诵式的大众诗篇，从这里再演变下去而写《不负责任者》(**The Irresponsibles, 1940**)，原是自然不过而又十分可惜的事；他在这首诗里面指责文友们，敦促他们为民主而战斗。相形之下，罗宾逊·杰弗斯的加州冷冰冰的虚无主义反而给人以清新之

感。杰弗斯热爱海洋与野兽而厌恶人类，他在西部的栖息之所严酷地进行使人难忘的写作，瞻望未来：

城市倾圮，居民少了，苍鹰多了，
河流从源头到河口都清冽，两只脚的
哺乳动物，在某些方面是高贵动物之一，
重新获得多余空间给他的尊严，
稀有物品的价值。

杰弗斯时常写古老的题材，想从那里得到"一种更合理想也更正常的美，因为我们这个种族的神话从来没有得到发展，和我们是疏远的"。

美国诗人这种对于保守的、并非源于美国的标准发生兴趣，是埃兹拉·庞德和 T.S. 艾略特给他们的影响。他们两个都是信奉诗的现代主义的漂零学士，来自文化边缘四出寻找有价值的诗派的青年。欧洲的孤独感影响不到他们，他们变成了神圣文学帝国里的臣民。庞德比艾略特早几年登陆欧洲文坛。两人由于气质和年龄上的原因，学徒生涯的经历有所不同。庞德参加的文学运动——意象主义，漩涡主义——含有偶像破坏的因素，一生不曾完全摆脱。他最初摄取营养的来源——布朗宁、叶芝的早期作品、和维庸等等——在时序上比艾略特稍早。艾略特(正如庞德用赞美的口吻所说)由于所受的教育之故，一方面对古典文学濡染很深，一方面又是一个十足的现代人。的确，他们在第一次世界大战初期结识时，艾略特的学业还没有完成，他要求教于庞德者正多；他把《荒原》献给庞德并不是泛泛的客套：他从庞德最初的探索里得益至深。《荒原》在写作过程中就曾给庞德仔细看过。

临到战争结束，一如庞德后来所述，两人认为

自由诗冲淡了的形式如艾米体，李·马斯特斯体和一般的散漫体，都走得有些过头了。人们必须起来反对这种倾向……结果产生了艾略特先生第二个诗集中的诗和《休·塞尔温·莫博利》。后来又有了分歧。

或者像艾略特在《论自由诗》("Vers Libre", 1917)里所说的，

只有在人为限制之下出现的自由，才是真正的自由。

庞德提到的艾略特的诗作和他自己的《休·塞尔温·莫博利》(*Hugh Selwyn Mauberley*)是在一九二〇年发表的。这些诗篇和《荒原》具有无比的重要性。他们的诗和埃德加·李·马斯特斯的以及“一般的散漫体”迥然不同，诗的情调有的是轻松的讽刺，有的极其严肃。他们对于战争的惨痛，在体会上远比同时代的“本地人”深刻，对于本地人，一如我们已经提过的，战争几乎好像是一种侮辱而不是一场悲剧。庞德和艾略特在他们那些转弯抹角的、经过奇妙压缩的诗句里，把欧洲过去完全不同的低音，拿来和二十年代喧嚣一片、支离破碎的伴音对比。他们有时引用别人的，或外国的诗，来做这件工作。结果人们批评他们滥用典故，故作晦涩。诗中关于欧洲文学广博的知识，不是一般读者所能企及的。然而那不是炫示学问。那毋宁是说庞德和艾略特的现代诗对于过去特具敏感，这就构成了艾略特在一九一七年所谓过去与现在“同时并列”之说。因之，艾略特——庞德大致一样——之借用他人的、另一时代的、别种语言的诗句，自然是无可非议的了。

但是，诚如庞德所说，他们之间也有分歧。艾略特在一九二〇年出版了一部名叫《圣林》(*The Sacred Wood*)的散文集，那篇有名的《传统与个人才能》('Tradition and the Individual Talent')就刊在这本集子里。同年，庞德也出版了一册散文，名曰《挑唆》(*Instigations*)。书名的不同已经足以显示他们各自的性格了。对庞德而言，没有什么神圣的。他在早年要他的书

向庄重的而沉闷的人致敬

用不屑的手势向他们致敬。

虽然他和艾略特随时都准备去探索过去，为的是寻求有用的文学素材和行为的法则，不过庞德的寻求总有一点嘲弄意味和动气使性的成分。我们不妨说他反对宗教而喜欢大寺，或者是一个追求偶像论的偶像破坏者。在艾略特的历史规划中，永恒和须臾是放在一起的；欧洲的思想每代都在变，但是在变的“过程中什么也不抛弃”。在庞德的设想(亚洲也包括在内)中，某些时代特别引人入胜，他便让这些时代在他的诗里——重现。他和布朗宁有一个共同点，都喜欢使用独白——

老是有一人，不是他本人就是一个角色，在说话——他总是立足于一个逝去的年代作亲切语，就像那是今天一样。他有一首好诗叫《荒地》，结尾说，

我在这些路上走道，
我以为它们是活着的。

他对于过去的看法不像艾略特那样有连续性。譬如说，诗人中他只推崇那些创新的诗人(如乔叟)，而不推崇代表某一传统成熟期的诗人(如米尔顿)。他和艾略特对于但丁都推崇备至。艾略特佩服的是但丁的基督世界里精神上的统一，而庞德喜爱的仿佛是但丁世界中的那种新鲜气息。他说，《神曲》是为了要"人们去思想"，但丁好像要用"教唆"作副标题似的。我们可以从名字上看得出来，庞德的《诗章》肇源于《神曲》，完成之后，也和《神曲》一样，有诗一百章之多。《神曲》中的人物如阿诺但尼尔、布鲁内托·拉蒂尼、伯特兰德邦、尤利西斯，也一一重现。可是绝不能认为那是他们在精神上的平行发展。庞德的赎罪主要是经济上的。那就是说，要从重利盘剥的罪恶中解脱出来，用重利盘剥这个中古的罪恶来衡量和解释人类大部分的历史。愤怒在这里代替了谦逊；艾略特说得好，庞德的地狱是为别人而设的。基督教的传统事实上对于庞德并无重大意义，他依靠的是早期美国领袖如杰斐逊和约翰·亚当斯的智慧。表现在庞德诗中和散文里的学识好像是无数零碎的片段，结合起来成为一个庞德选集或是人类经验的总和。漫不经心的读者，不知庞德表面的轻率实际上掩盖着极度的严肃，或者不知那些看似零星而随便的陈述，实际上都是长期研究和思索的结果，用最精练的文字写成的"意象"，可能会忽略这种总合的意义。可是比较细心的读者，会得到这样的结论：庞德纵然有道理有价值，纵然诗才无敌，写出如此丰富的诗章，可是毕竟缺乏连贯性。问题不在庞德创造的是诗人的意境。其他诗人如 W. B. 叶芝也做过同样的事情；而且我们并不要求他们给我们开列一张书单，就像他们的作品要拿去拍卖似的。我们这个时代的创作，似乎都必须具备某种个人的特性；无论如何，他们的"公开"的意境都缺乏强度。我们也不能说庞德轻浮，因为他的信念都是通过半世纪不懈的努力发展起来的。对于别的作家，庞德又有无比的重要性。毫无问题，他确实是一位大诗人。一个作家可以私密到怎样一个程度，没有定规，可

是庞德的私秘有一部分是含有敌意，乖僻无常的。有时他的私产可以任人参观，有时误入他家园地、他就要告你的状。

相形之下，**T.S.艾略特**的诗和批评文字，尽管具有革命的冲力，却永远带有一种炉火纯青的味道。他在哈佛大学、巴黎大学、德国和牛津大学读过书。诗学方面，他仔细研究过法国象征派诗人，特别是朱尔斯·拉法尔戈，和英国玄学派诗人。他从但丁、布莱克、本·琼生、波德莱尔身上学到不少东西。他的智力高超，诗风细腻。因此凡是他写的东西，从早期的诗作如《普鲁弗洛克的情歌》(**'The Love Song of J. Alfred Prufrock', 1915**)开始，无不立即列为现代作品之林，而问世不久就奉为经典著作了。有二十多年光景，艾略特几乎被公认为最伟大的英语诗人。因此，他对于传统的重视，对于和他同代的人具有极大的影响力量。甚至在他早期稍含讽刺的作品里，批评口吻也很克制，丝毫没有歇斯底里和宣言的成分在内。他虽然当时还是青年，却借《小老头》(**'Gerontion'**)诗中的老人和《荒原》中的蒂莱西亚斯，以老人的身份说话。到了一九二七年，他在散文集《为了兰斯洛特·安德鲁斯》的序言里，说自己是“文学上的古典主义者，政治上的保皇党，宗教上的盎格鲁—天主教徒”。在一两年以后发表的一篇文章里，埃德蒙·威尔逊提出异议，认为艾略特“为自己创造的贵族神话”，并不比别人的作法(如庞德的)，更为可信。

但是，一如艾略特在后来的作品中所说的，他和别人不同的地方是，他的作法，轮廓非常分明，凡信奉基督教的人都觉得非常合理。那些不信这个教的人，或者总觉得他严肃得叫人难受的人，也不得不佩服他诗才的与时俱进。他的诗苦涩，但并不枯燥，毋宁像某些香槟酒具有的那种味道。虽然由于他似乎舍弃了出生的环境，不免激怒了像威廉·卡洛斯·威廉斯这样的美国人，可是近年以来他已经做了一些补偿。譬如说，他曾以恢宏的见解讨论马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》，承认他也生于圣路易，在下游离马克·吐温家乡汉尼巴尔不远的地方，也颇眷恋密西西比那条河。同时，他一生都相信诗剧大有前途，说他是一个瞧不起人的冒牌贵族也与事实不符。他在诗剧上所做的实验，从一九二六至二七年在《批评标准》(**The Criterion**)上发表的《斗士斯威尼》开始，又经《盘石》(**The Rock, 1934**)，《大教堂凶杀案》(**Murder in the Cathedral, 1935**)，《全家重聚》(**The**

Family Reunion, 1939), 和《鸡尾酒会》(*The Cocktail Party*, 1950)等作品不断发展, 目的想达成这样一个理想: "在观众与艺术家之间建立合作关系, 这对各种艺术都极重要, 尤为戏剧艺术所必需"。这句话是他远在一九二三年讨论"玛丽劳埃德"的一篇文章里说的。他深知他还没有达到这个理想, 而一种吹毛求疵的教条主义却潜入了他的某些作品, 使这些作品显得过于神圣。其实在他努力的深处——像他在伟大的《四个四重奏》(*Four Quartets*)再度表明的——藏有一种本质上的谦虚。如果说他的著作有时貌似冷酷, 或者有一点神圣不可侵犯的样子, 他却从来没有和人争吵过, 也不曾动气使性。他批评别人时总是力求公平, 因为他对于创作的甘苦, 具有深刻而同情的了解。

对于极有能力的美国批评家欧文·巴比特(艾略特在哈佛时代的业师)和保罗·埃尔默·莫尔, 我们就不能说这么多了。第一次世界大战结束时, 他们已入中年, 自己的主张也都说得清清楚楚的了。但是二十年代的愚昧, 逼着他们加强活动, 肯定了人文主义的价值, 和少数几个信徒一起采用人文主义——有时还在前面冠以"新"字——作为战斗旗帜。人文主义者谈的是趣味、锻炼、标准、希腊文化的美、艺术必须具有的道德内容。他们把他们所赞美的文学说得头头是道, 而攻击科学、浪漫主义和自然主义的现代异端, 这里所谓异端, 一般说来就是和他们自己的信条相反的东西。巴比特曾在《卢梭与浪漫主义》(*Rousseau and Romanticism*, 1919)和《民主与领导》(*Democracy and Leadership*, 1924)两书中, 出色地讨论了这个问题。按照他的说法, 现代已把卢梭——巴比特的头号敌人——煽动起的反权威运动带到了混乱的边缘。浪漫主义强调个人, 因而对所有绝对事物和肯定价值一概加以否定; 自我表现成了正常的标准, 唯一的标准。在文学里, 首先在生活里, 需要回到伦理观念, 在这一方面, 创造性的文学也许应该听从批评家的意见。

人文主义者的议论, 特别是他们关于现代社会弊病的分析, 里面有许多智慧。巴比特谈起饱受谴责的清教主义, 说"敬畏神明与谦卑"等基督教美德的雕零, 在个人和社会上留下了一个空虚地带。"现在日渐消逝的是内在生活和它加在我们身上的特殊控制"。"人们逐渐求助于外来的控制", 来代替内在生活。艾略特对于他们的一些困难表示同情。另外的批评家则嘲笑他们, 他们也拿嘲笑来回答。譬

如说 H. L. 门肯，这时在论战里打了败仗。如果说门肯与其文友过于接近他们那个时代，那么，人文主义者距离他们的时代又太远了。人文主义者不喜欢那个时代的假定，不喜欢那个时代的文学，还把他们的不满大声说了出来，宣布了许多清规戒律，就像牧师们因为人们不上教堂而订立许多严厉的律例一样。新人文主义者所假定的绝对事物，或者是巴比特所说的著名的"内在控制"，似乎是空洞而冷酷的，而二十年代宁愿接受现代主义带给他们的温暖的混乱。他们的诗文集《人文主义和美国》(*Humanism and America*, 1930)，立刻引起《人文主义评论》的反驳，一九三一年又有乔治·桑塔亚那在《陷入绝境的文雅传统》(*The Genteel Tradition at Bay*)里对他提出诘难。曾在哈佛大学和巴比特共事的桑塔亚那认为，人文主义的柏拉图式和基督教标准足以证明，新英格兰文化已到了衰微的地步了。清教徒和超验主义的遗产已经产生了——正如桑塔亚那在他的小说《最后的清教徒》(*The Last Puritan*, 1936)里所暗示，也正如艾略特所说的——"超出了文明限度的优雅"思想。

把新人文主义拿来和新英格兰相提并论而把它加以贬抑的不只桑塔亚那一个人。一九三〇年出版的另外一本论文集《我的立场》(*I'll Take My Stand*)的序文这样说：

人文主义者过于抽象。正确地说，人文主义不是一种抽象的制度，而是一种文化，是我们生活、行动、思想和感觉的整个方式。那是一种存在于一定的社会传统里的想象丰富的平衡生活。具体地说，我们相信，这种真正的人文主义植根于旧日南方的农业生活，和分享这种传统的其他地方的农业生活之中。那不是来源于古典文学的抽象道德上的"控制".....我们不能因为我们采取了一种趣味标准，就可以恢复我们原来的人文主义，因为这个标准只能用来批评当代艺术，而不能用来批评艺术所依据的社会和经济生活。

这本书的撰稿人之一艾伦·塔特在他的一篇文章里说：

新英格兰是一个思想茫然而头脑灵活的商业社会，这种社会必须在两方面依附别人：在经济上依附农民阶级或农业社会，在精神上也同样必须有所依附。新英格兰在经济上依靠南方，在文化上依靠英国。

《我的立场》有一个副标题叫《南方与农业传统》。自称为"十二个南方人"的撰稿人里面有约翰.克劳.兰赛姆、罗伯特.佩恩.华伦、约翰.古尔德.弗莱彻和唐纳德.戴维森。他们表明立场，"赞成南方的生活方式，反对美国的或流行的生活方式"。他们一致认为，"说明这种区别的最好的词句是农业对工业"。他们这些崇尚农业的人，把大营扎在田纳西州那什维尔市范德比尔特大学，以前被人叫做逃亡者，那是因为他们在一九二二与一九二五之间出版的期刊叫过这个名字。在某一点上，他们只在发泄南方对于北方的宿怨：新英格兰被认为是南方的主要敌人，差不多已经有一百年之久。南方一直认为自己的静态的农业经济，优于北方神经错乱的城市物质主义，不过他们的抗议现在有了一个新的论点，这就是，北方也开始对机器时代的后果表示惋惜了。艾伦.塔特认为，他的好友哈特.克莱恩的自杀与现代都市生活难以忍受的压力有关，持有这种见解的不止他一人。正如我们在前面所看到的，北方也随时准备谴责新英格兰。艾略特的大部作品，或是纽约著名批评家刘易斯.芒福德的大部作品，可以作为重农派的上好宣传材料。地域主义，按照重农派的公式，已经不再是偏狭的了，虽然地域主义所使用的还是旧的地域观念的论点。假如说新英格兰在文化上依赖英国，按照艾伦.塔特及其伙伴的说法，南方则不如此。他坚决认为南方一直在不声不响走自己的路子，不是因为它落后懒惰，而是因为它成熟了；"南方可以不必理会欧洲，因为它正是欧洲；那就是说，南方是植根于自己的土地上的。"其他重农派人物也谈这个题目：约翰.克劳.兰赛姆在他的文章里说，"南方在这个大陆上是块独特的地方，因为它建立和维护的文化根据的是欧洲文化的原则。"唐纳德.戴维森说，"主张任何'独立'国家都应该有独立的艺术而无愧于国家的伟大，这种似是而非的学说，可不是南方首创的。"或者如艾伦.塔特一九三九年给《同路评论》一个论文集所写的，只有像他那样的地方作家，才能从全部欧美文学遗产中吸取营养；反观国家主义的作家，"不是天真地只靠观察如桑德伯格，就是用自己的观点把神话注入美国，如克莱恩之所为。"

参加这次讨论的沃利斯.斯蒂文斯，在排斥"虚伪的美国主义"一点上，多少与塔特意见相同。这么说来，南方作家通过偶尔显得可疑的途径，取得了一个十分成熟的非美国立场。他们对于新英格兰的评论，有失公平，因为新英格兰的欧化是有其真实的成分的。而且他们有把南方浪漫化了的倾向，如说南方的庄园主建立的

是绅士政治，而不是贵族政治，又说，假如南方像一些别的地方接受了工业主义，南方历代相传的价值就会受到破坏。实在说，他们的南方就像 W.B.叶芝的爱尔兰一样，有几分不大真实，虽然在文学上讲是一个宝贵的领域。南方的确有它的传统，南方作家特别是南方的诗人，的确有足够的自信，敢把他们地域之美熔入整个文坛。

不谈个人而先谈重农主义，也许会引人误解，以为讲了运动就可以把它的组成分子解释清楚似的。重农派是一个混杂的团体，他们虽然将来可能以南方为归宿，可是现在并不全都住在南方。我们在这里只讨论其中三位：兰赛姆、塔特、和华伦。三人中塔特从未完全献身于重农主义，最近又皈依天主教，找到了另外的信仰。话虽如此，在考虑他们的作品时，记得他们的南方背景是有帮助的。而且他们自己也时时记得这个背景，这仿佛使他们的写作清沏明朗了不少。三人中以兰赛姆年龄最大，他在一九一九年以一部拙劣的诗集《关于神的诗》(*Poems About God*)开始他的写作生涯，但没有把其中任何一首收进后来出版的诗集。这些诗把南方写得不够确实，而且有一点过于雕琢，可是在后来两本诗集——他精心之作的大部分——《发冷与发热》(*Chills and Fever, 1924*)和《在拘禁中的两个君子》(*Two Gentlemen in Bonds, 1927*)里，兰赛姆都巧妙地保持了"结构"与"质地"之间的平衡。他在一九四一年曾说"一首诗是一个含有地方质地的合乎逻辑的结构。"就在出现这个定义的那篇文章里，我们可以看到南方的地域观念给他提供了一个饶有意义的比喻。他说一个批评家借"实体论的眼光"可以看到细节是一个质地问题，整体是个结构问题，在一首诗里二者必须兼备，正如在一所备有家俱的房子里，"油漆、裱纸、挂毡是质地"一样。兰赛姆并不是一个炫丽的诗人，可是挂毡那两个字正是他的特点，我们知道兰赛姆心目中的制度是前一代遗留下来的东西。他在诗中写的是古色古香的事物：老人、旧建筑物、血统、面对秘不可解的死亡的儿童。他用的字汇非常中规中矩("一本正经的罗杰"是他早年使用的笔名)，富丽之处往往在于——而且是故意的使它——饶有古风。在效果上，它表现了四平八稳的才智；这种效果在他的文艺批评里也同样显著。他知道南方是一个崩溃中的地方，某些方面很像罗伯特·弗罗斯特笔下的新英格兰。他写南方，一面觉得好笑，一面又觉得悲哀(在他佳作之一《古老的收割者》中)：

衰微从我们的土地上望了出来，它老了。

可是在这种疲乏和轻微的荒唐意味的后面，他看到了爱和忠，这对于他是非常重要的。《古老的收割者》末尾写道：

不错，人们说我们的淑女，她是老了。
可是你瞧，如果你仔细偷看，她并未驼背，
不要去想她那些衰颓的仆从，
因为我们算不了什么；如果我们谈到死
地球的肋骨也像气息那样衰弱
如果上帝也会疲倦。

艾伦·塔特也是一个颇有才具的诗人，他也曾以审慎而机智的超然态度静观南方和世界。他给"石墙杰克逊"和杰弗逊·戴维斯写过传记，对于受到摧毁的南方和惨遭蹂躏的国家，不胜惋惜。他在一九二七年写给埃德蒙·威尔逊的信札，"一个住在罗马的西拉古斯人"里写道：

一度我们曾使全国感到惊奇，
我的朋友。你知道时光易逝。
城郭连番兴起
在活泼的美男子结扎稻草的地方。

不过，他的惋惜大部分是轻松而古雅的。祸患已成，不和谐的事情越来越多。他虽在优美的颂歌里召唤为南方死难的英灵，可是看到满目荒凉的秋景却无话可说：

我们只能说树叶
翻飞，投落，消灭。

有时诗里有一点刻薄或失望的情绪。例如在《依尼阿斯在华盛顿》('Aeneas at Washington')(见一九三六年出版的《地中海及其它》(*The Mediterranean and Other Poems*)诗集)中：

陷在湿漉漉的泥沼里

离开第九个埋葬了的城市一万二千里

我想到了特洛伊城和我们为什么要建造它。

然而他的古典的优雅风格挽救了他，如果我们可以用优雅这两个字来形容一个过去的重农主义者的话。塔特的文艺批评论文集，从《反动文集》(*Reactionary Essays*, 1936)到《可怜的魔鬼》(*The Forlorn Demon*, 1953)，都证明他和兰赛姆一样，是个非常敏感非常细心的研究文学的人。他在《反动文集》里抱怨："支配我们精神生活的那种批评，犹如那个法国的数学家读了拉辛写的一部悲剧以后问道'它证明了什么'，它什么都没有证明。它按照它的特质创造了全面的经验，它和平常的行动方式并无有用的关系。"他和兰赛姆说他们在批评理论方面属于亚里斯多德派，不喜欢文学中他们称之为柏拉图的形式，因为这种形式不能产生像塔特在约翰·多恩或艾米莉·狄更生诗中所赞叹的那种融和，"他们眼睛里看到的是抽象的东西，心里想到的是具体的东西"。这样一来，他们依傍的虽然是地域观念，他们的思想并未引导他们走向"大众"，反而步步留心地避开了他们。有人说过，他们的标准是"美学和形而上学的标准，而不是社会学的、经济学的、历史的、心理学的或道德的标准。"

同样的精神也可以在肯塔基的诗人、批评家兼小说家罗伯特·佩思·华伦的作品中看到，虽然就他而论，他能够使用口语，能够全神贯注于是非善恶问题，因而使他与别的作家有所不同。他的小说《国王的人马》(*All the King's Men*, 1946)，影射休伊·朗，讲的是一个南方政客政海浮沈的故事。它对于道德问题的处理比较复杂，善恶混在一起，难以区别。在他有名的《比利波茨曲》('Ballad of Billie Potts')里，善恶问题也是这样处理的。这首诗在结构上很像艾伯特·加缪的剧本《被误解的人》(*Le Malentendu*)。(加缪在他的小说《异乡人》(*L'Etranger*)里也提到过它。把加缪的存在主义的涵义，拿来和华伦的南方游子回家后，只在他们杀害了他以后才唤起父母对他的爱的意念相比，倒是一件有趣的事。)

然而华伦写起文艺批评来，可要明确得多了。甚至比他还要精确的是他的朋友兼同事克林斯·布鲁克斯写的文学批评。布鲁克斯也是南方人，虽然不是诗人，却把大部生涯用于解释诗歌。在《现代诗与传统》(*Modern Poetry and the*

Tradition, 1939)和《精致的骨灰瓮》(*The Well Wrought Urn*, 1947)两部书里, 他讨论的主要是一首伟大诗篇成功的方法。他说一首诗的成功, 用科尔里奇的话说, 在于:

平衡与调和了相反与不和谐的质素: 同中见异; 笼统配合着具体: 观念配合着意象; 个性配合着共性; 新颖配合着古老与熟知的事物; 一种不平常的情绪状态配合着不平常的秩序.....

布鲁克斯说, 这是一连串矛盾的语句, 诗篇的最高境界(就像玄学诗人达成的境界, 布鲁克斯和兰赛姆, 当然也和艾略特一样, 对玄学诗人极为钦佩), 是用比喻把明显的矛盾联接起来。在这个意义上, 诗本身很可以被当成是美国知识份子对于本国所作的一种比喻。他绝对孤立的处境, 鼓励他特别重视艺术。布鲁克斯的《精致的骨灰瓮》, 使我们想起了沃利斯.斯蒂文斯的《瓮的轶事》('Anecdote of the Jar'), 这首诗是这样开始的:

我把一只瓮放在田纳西州
它是圆的, 我把它放在山上。
它使那片不整洁的荒野
围绕住那个小山。

布鲁克斯和奠定"新批评"的其他作家都认为, 艺术品是遗世而独立的。我们有时可以推论, 这大概就是现代人所追求的绝对事物, 那些超时间的本体。

如果"我们把诗拿来强为己用"(用布鲁克斯的话说), 结果可能是, 我们所做的研究是够透彻的了, 可是不免过于狭隘。这便是别的批评家反对"新批评"的所在。也许精细的作家如伊沃.温特斯、布莱克默、肯尼思.伯克或斯坦雷.埃德加.海门所写的批评, 很容易流于过度形式化, 对那些直接间接影响文学的非文学因素漠不关心。不过这些人的感性极高, 分析能力也强, 只有到了碌碌庸才的手里, 所谓新批评看起来才会呆板枯燥。同时, 新批评也不是美国仅有的成熟的批评; 按照他们不同的路线, 像马西森、佩里.米勒、埃德蒙.威尔逊、莱昂内尔.特里林等人都有过辉煌的贡献。实在说, 有抱负的文学批评多如山积, 使有些美国人觉得文学批评几乎要把文学创作压垮了。它的数量确有点惊人, 不过还没有损害到创作。

在诗歌方面，老一辈诗人还在生产卓越的作品。理查德·埃伯哈特和另外六七个诗人可以证明这话没有错，而有些炫耀一时的青年诗人的声名却未能保存下来。不过诗人的持久力似乎大过小说家；当代美国诗歌，我们将在最后一章提出讨论，确有许多不凡之处。

这样仓猝的叙述难免挂一漏万，有好多强调美国意义的批评作品都未提及，如范·威克·布鲁克斯的卓越贡献。一如人文主义者和重农派，他一贯认为传统是重要的。不过在他早期作品里——《清教徒的酒》(*Wine of the Puritans*, 1908)，《美国的成年》(*America's Coming-of-Age*, 1915)，《文学与领导》(*Letters and Leadership*, 1918)——他一面敦促美国人认真看待文学，另一面他又竭力说明美国文学十分贫乏。在《马克·吐温的严重考验》(*The Ordeal of Mark Twain*, 1920)和《亨利·詹姆斯的巡礼》(*The Pilgrimage of Henry James*, 1925)里，他企图用心理分析方法说明这些作家由于压制和逃避他们乡土的题材而迷失了路途。最近他修正了他的看法。从一九三六年到一九五二年，他连续发表了五部很有风度的著作，总名叫《创作者与发现者：美国作家史 1800—1915》(*Makers and Finders: a History of the Writer in America, 1800-1915*)。他没有把美国写成文化的荒原，却把它写成一个充满才气、个性和抱负的国家，前几卷最为成功，后几卷由于创作者与发现者名字太多，显得过于杂乱。五部书里的珍闻轶事，其动人之处，有一点像艾萨克·迪斯雷利的《文学猎奇》(*Curiosities of Literature*)。末卷只写到一九一五年，辛辣的地方可以帮助我们了解何以詹姆斯·法雷尔把布鲁克斯和麦克利什联在一起，说他们是“吓得要命的市侩联盟”。

综览全局，美国在诗和文学批评上，在历史与其他文学研究上的成就，令人十分惊叹。说到这里，刘易斯·芒福德、哈里·莱文、艾尔弗雷德·卡律、理查德·霍夫施塔特和另外一二十个人的名字，不禁涌上心头。我们讨论现代美国文学，可能过于偏重小说而忽视其他文学形式，而且我们往往从小说和短篇小说里得出一般性的结论，仿佛所有美国作品一概都是粗暴、过了活泼和缺乏才智的。其实，不论是谁，只要涉猎一下许多有才能的美国人在其他方面的著作，就可以发现，美国文学有很大一部分恰恰与此相反，是含蓄的、精致的、成熟的。

第十五章

一九四五年以后的美国与作家

(America and the Writer since 1945)

最近几年，美国并不平静。一九四五年表面上恢复了和平，实际绝未恢复，非但没有能松一口气，享受一下胜利果实，倒反面临历史迄今最严重最难处的问题。不错，美国也确较过去任何时候更为富强，不过伴随繁荣而来的是高度的紧张和分裂；要一个长期以来以不介入旧世界的纵横摆合而自负的国家，去领导世界，可不是一件容易事。明智的美国人敦促他们的同胞负起这个新的责任来。稍欠明智而生性顽固的美国人，认定已故麦卡锡参议员为代言人，要想寻求一个简单的答案。他们跟着麦卡锡相信他们是中了世界性共产主义阴谋的奸计，这种阴谋在美国生活的核心部分如联邦政府、学校、好莱坞，甚至教会，无处无之。于是政治迫害和密查的狂热横扫全国，谨小慎微和唯命是从一时成为疫症。这种风气盛行之日，作家和其他知识份子很难维持他们的尊严。有人说(或许略为过甚其辞)他们受到迫害，有人说他们的电话肯定被偷听了，言者凿凿，几乎成了值得骄傲的事。有人争先恐后公开宣布他们过去思想上犯了错误。还有些人不知不觉放弃了政治思想，把兴趣转向非政治的保守主义。整个国家陷入剑拔弩张、惊慌失措的气氛中。人们不胜怀念那一切似乎都有定则的建国初期，怀念内战时期那有声有色的年代(成百成千本书曾以此为题)，怀念一九二〇年代轻松洒脱的风貌，怀念三十年代的专心致志的事业感。在回想起来，过去每一时代无不安详自得，令人企慕，但往者邈矣，现在美国人觉得和他们自己的历史失去联系了。

震撼一个接一个冲击六十年代的美国。一个危机还没有消逝，另一个危机已成为报上的头条新闻。英勇善斗的民权运动不断加强；有节制但决不妥协的黑人穆斯林运动以及他们领袖马尔科姆被杀；人们不得不认识到社会富裕与日渐加深的普遍贫困化确实共同存在；甘乃迪总统在稀奇古怪的混乱情况下遇害；牵连入越南事件之中：所有这些发展都远远超出人们想象的范围，其步调之速，习于把二三十年归为一代的历史分期法似乎非代以远较短的年月不可了——比如，以五年为一期。这样便产生了一个后果：人们强烈地想知道，这到底是怎么回事。美国

人人都在探讨他们个人的和国家的"认同"问题，这种情况是过去所罕见的。他们应该怎样解释自己的时代呢。社会学提供了一些解答。其中有两部著作影响极大，一部是戴维.里斯曼、内森.格拉策和鲁埃尔.丹尼三人合着，一九五一年出版的《寂寞的群众》(*The Lonely Crowd*)；另一部是小威廉.怀特的《组织中人》(*The Organization Man*)，一九五六年出版。里斯曼等写的书有一个意味深长的副题叫《变化中的美国国民性的研究》，美国人从他的书中得到这样一个结论：他们就要变成一个"外因指挥"的遵命的国家了，而他们的先人则是"内因指挥"的；这个国家的人民没有确定的标准或信仰，只是力求生活得和他们的近邻一样就是了。依据小威廉.怀特的看法，一个普通的美国人不管怎样在感情上还缅怀过去的边疆人、拓荒者、"硬汉子"，现在很可能在为一家家长或管理的大公司工作，而这公司对其自己和家人的行为，都具有一种阴险的虽然未必存心不良的影响。但是，并不是所有的社会学家都像里斯曼和怀特这样平心静气。赖依.米尔斯在《权势人物》(*The Power Elite*, 1956)里怒斥统治美国的是一小撮互相勾结的大老板和军事头子。保罗.古德曼在《越来越荒唐》(*Growing Up Absurd*, 1960)里认为少年犯罪所以在美国蔓延，有一个简单而不容忽视的原因：美国社会的目标实在不成体统，所以美国的青少年不愿意成为这个社会的成员。迈克尔.哈林顿的《偶然的世纪》(*The Accidental Century*, 1965)，对现代工业秩序的"没落"，作了一番立论激烈的全面批评，说它不该管的乱管，该管的又不管。无论这类书的观点如何，总是证明了当代美国确实弥漫着不安和自觉的情绪，也证明美国人民有和他们自己的过去失去联系的感受。

人们一边寻求解答，一边对于讲事实的、有资料的、可靠的、带分析性的东西产生了新的兴趣。诺曼.波道雷兹认为九近年来作家最好的文学，大都采取了高水准的新闻报导形式。不只他一个人，宁取诺曼.梅勒的《总统文件》，而不取其《美国梦》；读詹姆斯.鲍德温的散文，比看他的小说感动。也有人发现玛丽.麦卡锡的评论文字写得又漂亮又尖锐，而她的小说《那一群》(*The Group*)却让人觉得只是絮絮叨叨的闲谈。波道雷兹本人是杂志编者，他的看法。并非每人都同意。已故的兰德尔.贾雷尔在《超级市场的伤心人》(*A Sad Heart at the Supermarket*)里说：

我们这个时代是个文章充斥的时代，我们在铺子里买文章，看杂志里的文章，在文章的缝隙里，在专栏、访问记、图片文章、记录文字，在缩为标题或扩展成非小说畅销书的事实里，在真人实事的夹缝里求生存。

贾雷尔还可以补充说，我们读的书，和他自己的著作一样，是由先在杂志上发表的文章编纂而成的。或者我们还可以代表他说，贾雷尔是个很好的诗人，说不定是一个更好的评论家。他同波道雷兹一起注意到次要文种的数量，无疑是正确的。杂志文章受人注意也是常事。新鲜的是，访问记(interview)也成为了一种文学形式了。访问记提供的，用六十年代常用的字眼说，是"快速"文学。如果不是因为编者和读者隐隐约约觉得它确能满足一种需要，一种追求现实、追求见识的需要，他们对于访问记那种松散、自以为是、藏头露尾的性质，原是不会那样喜欢的。

至于"资料性文字"，那也并不完全是新鲜事。詹姆斯·艾吉的《让我们来表扬名人》(*Let Us Now Praise Famous Men*)，是一部关于一九三六年南方佃农生活极有才华的记录，虽然重要，但未受到注意。六十年代再版发行，它和奥斯卡·刘易斯的《桑切斯的儿女》(*Children of Sanchez*, 1961)一起，被誉为社会观察中的杰作，忠实而富有同情心。《桑切斯的儿女》是墨西哥城一个家庭的"自传"。杜鲁门·卡波特的《凶杀》(*In Cold Blood*, 1965)，如果不是因为出版情况触怒了某些批评家，大概也应该受到同等的赏识的。卡波特这本关于两个凶手在堪萨斯城谋杀四人的记载，书还没有出版，就被宣传得天花乱坠。有些书评人觉得他机巧太甚，利心过重，使他终于成了百万富翁。批评家坚决反对所谓"非虚构小说"是卡波特所首创的说法。他们说得有理：托马斯·德·昆西早在一百多年以前写的《被看成是一种艺术的谋杀》('On Murder Considered as One of the Fine Arts')，就探究过同样的题材。然而卡波特编写的工夫，的确不同凡响。他对凶手和被害人一概没有同情。算他走运，找到了一个故事，其中细节如果出以小说体裁，原是难以让人相信的。

谈到公认的小说，这几十年出版的数量实在惊人。一九四五年以来，总有十几个极有名气的作家和小说潮流，问世不久便成了过眼云烟。譬如，有一阵子保守主义非常当时，赫曼·沃克投合时好，写过两部畅销小说：《凯恩号叛变记》(*The Caine Mutiny*, 1951)和《马乔里·莫宁斯塔》(*Marjorie Morningstar*, 1955)。可

说以社会学的谨严态度，描写了五十年代早期美国中等社会人士的心情。可是它们把美国小说中的典型环境颠倒过来，因此不免冒犯了美国的知识份子。在《凯恩号叛变记》里，沃克虽然好像把一位海军军官写成颓废无能的神经病，却仍然竭力宣扬“海军”自有道理，包括下级绝对服从上级之类——要是早一时期，就是美国中等水平的小说，也不致于得出这样的结论来的。在《马乔里·莫宁斯塔》里，沃克竭力说明两点，一是女主角不应该抛弃犹太教传统；二是她应该抛弃知识份子和波希米亚式的精神世界，而嫁给一个生意人，去享受舒适的正当生活。在结构上它可以和辛克莱·刘易斯的《大街》(*Main Street*)比拟，可是却有一个重大区别：沃克在维护资产阶级的标准方面，态度要明确得多。

詹姆斯·古尔德·科曾斯的情形，比较复杂。他是一个很有才干的作家，早在一九二四年即已出版第一部小说。他的《仪仗兵》(*Guard of Honour*, 1948)，是写美国一个空军基地的生活，受到普遍重视。《为情所迷》(*By Love Possessed*, 1957)问世之后，更是声名雀起，这是一部又长又复杂的小说，其中有些性格非常鲜明的人物。有些冷静的批评家赞扬《为情所迷》是一部杰作，有一两个还说，人们久盼的真正伟大的美国小说，终于出现了。反对的批评家则推翻上述看法，指出这部小说浮夸、累赘，在评断人类行为上软弱无力，不成熟。我觉得反对意见是对的，虽然也许对作者过于不敬了。那么，最初何以把他捧得那样高呢。部分原因似乎是，美国人依然在向往一部真正伟大的美国小说。有些人预言，科曾斯会产生那样一部作品。他们硬说科曾斯这部小说伟大，因为它合乎规格，合乎一九五〇年代的规格。这部小说篇幅很长，气势不小，情调上稍近颓唐，写的是上流社会和有教养的人(虽然他们某些行为很激烈，又可以迎合趣味较低的人)。这样说来，科曾斯不就是美国的托马斯·曼或马塞尔·普洛斯特吗。这还不能够证明美国小说家足以凌驾海明威的生硬和福克纳的邪恶吗。难道美国的评论家看到美国小说里的硬汉公式还不觉得难为情。不管原因何在，有些评论家继续要求小说家写伟大的小说；有些小说家竭力想自拔到评论家要求的高度，结果是力不从心。威廉·斯泰伦就是一例。他的《在黑暗里躺下》(*Lie Down in Darkness*, 1951)是一部布局文笔均属上乘的小说，只是写得太长，过于刻意求工。他的《烧掉这所房子》(*Set This House on Fire*, 1960)，也犯了同样毛病。我们还可以列举一些其

他作家的作品——长得可以，自命不凡，描写细腻，颇有詹姆斯和沃尔夫的风格，但就是经不起时间的考验。

有几年光景，战后那一代的声音，仿佛是只出于《麦田捕手》(*The Catcher in the Rye*, 1951)和很少几篇短篇小说作者杰罗姆·塞林杰一人。塞林杰的作品，其中大部分都刊在《纽约客》杂志；讨论最多的两篇在一九六一年以《弗兰尼与佐伊》(*Franny and Zooey*)的书名重印发行。塞林杰写的是城市中产阶级家庭出身的子弟。在他的世界里人们没有捱饿的，也不大理会什么社会问题。他笔下人物的行为法则，虽然和海明威的同样精明，可是没有英雄主义。一如海明威，他所羡慕的人物主要好处在于为人真诚(不过真诚这个字眼除开在嘲笑人的时候，他们大概都不大使用)。塞林杰恼恨的是虚伪。他的理想人物是儿童，其偏爱不下于任何维多利亚时代的女性小说家；其次是有少年，惧他笔下的成年人却没有几个在成长的过程中不曾腐化的。实在说，他们不是在成长而是在败坏。塞林杰在《麦田捕手》里透过一个名叫霍尔登·考尔菲尔德的思想混乱、语无伦次，但是十分可爱的青年的眼睛，观察美国社会，他只对一件事情有把握，识辨伪君子。不过他对他一生中遇到的几位诚恳人，则热情洋溢，爱护备至。描写格拉斯(玻璃)一家人的那几个短篇——这一组故事被人开玩笑地叫做玻璃动物园——情况却比较复杂：这家兄弟姊妹在智力上要高超得多，可是他们碰到的困难也和霍尔登·考尔菲尔德碰到的性质相同。他们厌恶日常生活的虚伪矫饰，他们讨厌自充代表某种信仰体系的动听口号。他们具有诗人的洞见，也感到近乎宗教意味的欢忻，这是基督教的神秘主义和佛教的禅宗折衷混合的结果。塞林杰看准了——还帮助着把它解释成一种风气——美国现代社会的一个侧面，它的傲慢，它的求全欲望，它的任性。然而他的失望，跟格拉斯那一家人的失望一样，让人看来有点想入非非，顾影自怜，甚至有点过时。在晚近读者和批评家的心目中，塞林杰的成就，说起来也许过于不客气，已经是属于过去的了。对于他的定论，是他的《麦田捕手》，那是一部现代的《哈克贝利·费恩历险记》。接着，他就像一道闪光嘶的一声消逝了。

另外一种主要与五十年代有关的文学，是“垮掉的一代”(Beatnik fashion)作家的产品。虽然他们和塞林杰有共同的特征——看不起“循规蹈矩的”(那就是说习俗

的，无感觉的)行为，怀着一种深沈的急躁不安的情绪，对于过去(特别是最近的过去)漠不关心，瞧不起美国本身任何"循规蹈矩"的东西，追求真理、生活、爱、经验等等，相信他们随时可以从禅宗那种哲学，那种随便而任性到没有教义的教义里学到好处。他们把"垮掉的一代"运动宣传得这样厉害，我们很难分辨其中真假，或很难分辨哪些派别来自本国，哪些派别是国际性的。这运动起源于西岸，首先是旧金山地区。"垮掉的一代"青年的服饰，语法传染及纽约和其他大城，它的文学风格蔓延得也挺广泛。

在小说方面，最出名的作家是杰克·凯鲁亚克(Jack Kerouac)。他的第一部小说《在路上》(On the Road, 1957)，极为流行，其后又写过性质相同的另外几部。所有这些显然都是自传性的作品，文体松散而富有感情。这些书写的是一群年轻人的经历，他们不接受固定职业，怕受束缚，也竭力躲避别的连累，如婚姻。凯鲁亚克笔下的人物生活简单，行动随便。他们开车走很远的路，算是一种解放和陶醉，因为重要的只是在路上载欣载奔，高速度而无所谓动机。他们也静坐，花许多时间谈天，引用禅宗语录，纵论世上的赏心乐事。

这种"垮掉的一代"的作风，自有其可爱处。根据艾尔弗雷德·卡津的说法，当代美国是"沾沾自喜之辈的天堂"。美国的文明，繁荣而无生气，凯鲁亚克和他的伙伴对它作了真正的抗议。我们可以认为，他们继承了美国的悠久而了不起的抗议传统，其渊源至少可以上溯到梭罗，当然少不得有惠特曼。被认为与"垮掉的一代"的运动有关的作家之中，有些人资历较深，如诗人肯尼思·雷克斯罗思，技巧极为熟练。他们那种文风，也有传统可循。和惠特曼一样，凯鲁亚克等人喜欢用第一人称单数：用我自己作文学的合适主体，认为我自己对于事物的自发印象具有无上价值。凯鲁亚克有时确能传达那种惠特曼式的神韵。

可是大部分时间，他只是述事不立言，谈论而不写作，发表的东西太多，修正的东西太少。到了最后，凯鲁亚克和他周围人物的自我陶醉，不觉使人厌烦。一如过去像他们那样过流浪生活的人，他们在创作上的努力，都消耗于努力刺激创作了。他们的创作就跟烹调一样，做出来的东西当天就吃掉了，剩下来的只是一缕余香。而且他们重视"自然流露"这个以前差点毁掉惠特曼大部诗作的风气，使严肃的创作难于有成。他们那种文体可能有助于美国俚语的发展，而对美国文学贡

献不大。那种文体既贫气又不清楚——是一种个人的，散漫的，冷言冷语而感伤的文体。如果说凯鲁亚克的文章中词语反复而不准确，同样的毛病在艾伦·金斯堡和格雷戈里·科索的诗里也屡见不鲜。他们的诗凶猛异常，追求的是超现实主义的效果。不过他们所表现的是暴躁而不是愤怒。那是一锤子买卖的诗，只是显示了一下自己而已——因此，这种诗，对于许许多多想当大作家但除了年轻(可惜又年华易逝)并无才华的美国青年而言，吸引力很大，可是十分危险。

对"垮掉"作品无休止地加以指责，就会夸大它的重要性。毫无问题，它的重要性永远会被人夸大的。他们终于在文学史上占一席之地，因为它像是一种"运动"，因为它一说便懂，因为它到底代表了一九五〇年代的一个侧面。所以这个年代在文学史上说不定会被人叫做"垮掉的十年"。果真如此，那就像称一九二〇年代为爵士舞时代，同样使人误解。一九五〇年代作家所引述的并不只是禅宗的教义，就像三十年前的年轻人，并不以跳查尔斯登舞为唯一消遣一样。

有些作家走的是他们自己的道路，胜任愉快而不阿附时好，在文学队伍的名单中却每每遗漏了他们。比如赖特·莫里斯(Wright Morris)，就是一个难以确切归类的作家。写作上极其内行的埃德温·奥康诺(Edwin O'Connor)也是如此。人们常说，约翰·奥哈拉(John O'Hara)在一九三〇年代最为出色，写了《萨马拉会合》(*Appointment in Samarra*)、《巴特菲尔德八号》(*Butterfield 8*)一类的小说。加以长篇小说而论，这话大概没有说错。可是他在一九六〇年代发表的短篇，都是观察入微的妙品。在美国小说界，南部作家虽然已经不能名列前茅，可是弗兰纳里·奥康诺、彼得·泰勒和另外几个南方作家的名字，仍然获得人们的敬重。弗兰纳里·奥康诺(Flannery O'Connor)生不永年，爱德华·刘易斯·华兰特(Edward Lewis Wallant)也是如此，一九六二年逝世时才三十六岁，留下四部小说，或在印刷之中，或已准备出版：《人类的季节》(*The Human Season*)、《当铺朝奉》(*The Pawnbroker*)、《大门口的儿童》(*The Children at the Gate*)和《"月花"的房客》(*The Tenants of Moonbloom*)。这些小说都很好，写的是住在北方城市贫民窟里的粗鄙的外国人。小说的快乐时光(灵光显现)，虽写得略嫌雕琢，不过完全是出于同情，没有一点感伤的意味。此外，还有一位非常富于个性、以写半社会学小说知名的作家是保罗·古德曼(Paul Goodman)。他断断续续写了二十年的

《王城》(*Empire City*, 1959)是一首内容丰富布局混乱的幻想曲,没有正式的结构,书里人物都是些杰出的无政府主义怪物。它的文体混杂得出奇,从伊迪丝·华顿拘谨的风格,霍雷肖·阿尔杰的陈腔滥调,到美国都市中的市井俚语,一应俱全。它写的是纽约,写的是所有城市,现代生活的恐怖,知识份子和他们的希望与恶梦。《王城》虽然不容易读,却是一部非凡之作。

拉尔夫·埃利逊(**Ralph Ellison**)是黑人作家,只写过一本小说,他在这两方面都曾经受过批评家的分析。他的《看不见的人》(*Invisible Man*)出版于一九五二年,其后十四年间他只出版过一本散文集《阴影与动作》(*Shadow and Act*, 1964)。

《看不见的人》在一九六五年被一个由二百位作家和批评家组成的委员会评定为一九四五年以后出版的小说中最可能传世之作。杜皮指出,这部小说的想象所以那么丰富,部分原因可能是因为出版时黑人抗议运动还没有爆发。"有哪个浪漫小说作者或普通小说家,"杜皮问道,"能够把阿拉巴马州塞尔马城吉姆警长的面貌和语言写得更好,有哪个能够制造比在密西西比州费拉达尔菲亚地方由于连杀三人所引起的纷扰还要凶暴。"如果在一部比较近期的小说,几乎一定会加上一点说教的口吻的,但埃利逊在性格上的说教气味不像詹姆斯·鲍德温那样浓。从他的行文中可以看出,他是极力想避免翻来覆去一味用民权运动的口吻指控所谓"白家伙"。可是《看不见的人》中并没有一点和解的气氛。那是一部狂怒之作,其中最后关于哈莱姆区暴动的一段描写,其强烈有如伊格内修斯·唐纳利(**Ignatius Donnelly**)和杰克·伦敦(**Jack London**)的启示性小说,以及理查德·赖特(**Richard Wright**)的《土生人》(*Native Son*, 1940)(这部小说的主要人物比格·托马斯,是个敢于反抗的普通人)。可是《看不见的人》比起这几部小说来,气氛要神秘得多,有野心得多,也微妙得多。过去的预言作品大多跟着时代成为过去,只有这一部可真的应验了。

伏拉狄米·纳伯科夫(**Vladimir Nabokov**)是另一位有独到之处的作家;《罗丽泰》(*Lolita*, 1955)的作者,原籍俄国。纳伯科夫兼为学者,文体家,富于谈谐机智。把他说成"美国"作家,在某些方面对纳伯科夫不免有讽刺意味,不过,我们只要知道他用英文写作,在美国住了二十年,有些最好的作品是取材于美国的,也就够了。《罗丽泰》出于误会,普遍认为是淫书,其实它只是写了一个少女对于一

个中年人可能具有的性感。《罗丽泰》使人们在趣味上起了一次"革命",无论如何这并不是作家的原意;如今亨利.米勒的作品在美国已经不是禁书,对于看惯威廉.巴勒斯《赤裸裸的午餐》(*Naked Lunch*),特里.萨瑟恩的《糖果》(*Candy*),或小哈伯特.塞尔比的《到布鲁克林的出口》(*Exit to Brooklyn*)的读者,这部书可能已经古板得有点过时了。可是《罗丽泰》这部小说写来有点固执,作者用一种深入而微妙的笔法,始终抓住主题不放,那种作法也许会使读者反胃。然而正像莱昂内尔.特里林所说的,这本书把爱情写得很美,男主角最后碰到堕落了罗丽泰,发现她虽然下贱,还是非常爱她。此外,这还是一本充满惊人的机智和活力的小说。写美国社会中的粗俗面,谁都比不上纳伯科夫。比如说,美国汽车旅馆的肮脏和荒谬,这是一个非常丰富的写作题材,最后总算找到一个诗人兼社会学家的纳伯科夫,把它写得淋漓尽致。同样无情的嬉笑,外人眼里同样细微的见识,还可以在纳伯科夫另外一部小说《普宁》(*Pnin*, 1957)里见到,这部小说写的是一个在美国大学教书的老年俄国移民的故事。《微暗的火》(*Pale Fire*, 1962)把美国、放逐生活、学府风光、学术、炫学、和私人的萦心之念,一古脑儿写在一起,高超的技巧使大半当代小说家相形之下好像一无所成似的。纳伯科夫才华横溢,手下绝少败笔。

另外三个显然有高超幅度和弹性的美国小说家是伯纳德.马拉默德、索尔.贝洛和诺曼.梅勒,都是犹太人。美国最优秀的小小说家,艺术家和批评家中犹太人占很大比例。犹太人,犹如黑人,在美国常是议论对象,少数民族由于种种遭遇,往往难以施展所长。黑人知识份子的处境之难,一向如此,直到近来才有改进。美国犹太人所受的排斥,不如黑人那样厉害,还能够保持他们特殊的身份,成为受人重视而非轻视的人,成为代表整个社会发言的人。他们的见解,正适合那都市化了而新近又饱受惊吓的美国文明。他们提供了博学、警觉、超脱、世界主义和幸存者的智慧一旦美国人认识到犹太人并非外人,犹太人就可以用少数人的身份替多数人发言了。马拉默德说过:"所有的人都是犹太人。"

马拉默德写犹太人和非犹太人,同样有把握,同样巧妙,但最喜欢写二者的相互影响。他能像"神奇的现实主义者"那样把玩垒球的技巧谈得头头是道(《呆头呆脑的人》(*The Natural*), 1952),能把乡村文化环境中一个犹太教师的错误和忧

虑写得啼笑皆非(《新生活》(*A New Life*), 1961)。他最好的作品《店员》(*The Assistant*, 1957)和短篇小说集《魔柄》(*The Magic Barrel*, 1958), 写的是穷人、城市犹太人、推销员和商店老板, 他们还没有突破初期移民生活模式, 尚未能过市郊中产住宅区与专门职业者那种较高级的平凡生活。他们都是忧郁、消沈、温顺而烦恼的人物, 很像华兰特小说中的人物。如果把他们叫做上帝的选民, 似乎有点滑稽——只有一点合适, 他们觉得自己是被选拔出来的, 即使只是为了来受苦受难。他们的不幸, 赋予他们一种朴质感人的厚道。他们的生存, 靠的是得救的希望, 纵然不是赦免也是饶恕的希望, 即对于罪恶稍加饶恕; 由于服刑良好而缩短刑期的饶恕。

美国当代最好的小说家索尔·贝洛的初期作品《挂起来的人》(*Dangling Man*, 1944)写的也是这个由腌臢的街道和凄凉的人群组成的世界。它写的是一个等待奉召入伍的年轻人的生活。他已经辞去工作, 月复一月地等着陆军部通知入伍报到。人们已经忘了他。他成天在城里无事游荡, 赶着看下午场电影, 自由对他越来越成为一种负担。《受害者》(*The Victim*, 1947)精密细致地写一个心地善良但是喜欢大惊小怪的犹太人, 为一个可厌的、半疯的而又特别可怜的非犹太人所迫害, 后者靠前者养肥, 硬说他家道中落是前者的过错。到底谁是真正的牺牲者, 书里没有说明。贝洛的第三部小说《奥吉·玛琪历险记》(*The Adventures of Augie March*, 1953)比较长, 画面比较阔, 行文也比较松散, 用的还是他那种已经有了改进的风格: 亲切、机智、通俗, 但也精致。贝洛这样解释他这部小说: "我信笔写来, 不依章法, 爱怎么写就怎么写, 是东打一拳, 西踢一脚的歹徒故事。"就小说的主人公而论, 《奥吉·玛琪》的确是一部歹徒小说, 其人来自芝加哥, 年轻, 没有什么道德观念, 对于人性却有广泛的兴趣。他是一个十分被动的人物, 事情碰到他的身上, 他的反应是起初欣然同意, 跟着就设法摆脱, 准备进行下一次冒险。有时作者笔锋滞涩, 我们看到的仿佛只是一些细节。本书的结论近于疯狂。不过奥吉生活得很深入, 很聪明, 一般说来也很大方。作者的文风虽然从头到尾力避单调, 却有一点格调太高, 但却使贝洛能轻易地从市井俚语转到诗般的文学。它使这部小说有了一种目中无人的狂热气概。

同样的风格和精神也使《雨王汉德逊》(*Henderson the Rain King*, 1959)活了起来。如果可以想象的话,汉德逊是马克·吐温的康州美国人在上流社会的翻版,其间只有一个重要的区别,他从头到尾把事情搞得很糟,自己却在不断成长。奥吉和他的塑造者一样,是犹太人,出身于穷苦的移民家庭。汉德逊却是一个有钱有势的非犹太人,也是流浪者,和奥吉一样,不偏不倚,想在生活中寻找意义。汉德逊到了非洲,漫游于陌生的种族之间,回国前在他们中间学会了处静之道。他被惯坏了,可是没有给毁掉,而这仿佛正是贝洛对于现代社会的看法。寻找个人自由,是寻找社会秩序的组成部分。一个完全由社会塑造的人不过是沧海中的一粟,而想完全独自行事的人,命中注定要失败得更惨。反反复复讲现代人的"异化"的小说家(批评家或道德家),依照贝洛有识有力的看法无非是舞文弄墨之徒,提倡顾影自怜的人。这并不是假装说,现代生活像田园风光那样美妙。不,现代生活大部分是极其可怕的。不过这就是生活。最聪明的办法,莫过于像汉德逊那样尽情生活了。这种态度又在贝洛的《赫尔索格》(*Herzog*, 1961)里重行肯定了一次,写得挺出色。有些批评家抱怨《赫尔索格》(写一个博学的美国犹太人在人生旅途中的冒险)行文过于散漫,太像半自传体的幻想小说了,中间还枝枝节节地穿插了许多谈思想的议论。《赫尔索格》是当代知识份子的画像,人们对书中主角赫尔索格自己的许多怀疑,都能加以善意的解释。不过他在现代小说人物中是最有趣最使人喜爱的一个。若干年以前,菲利普·拉夫说道,美国小说家不善于写心智活动和知识份子。说这话时,是大有道理的,但《赫尔索格》现在可说是一个辉煌的例外。赫尔索格其人在现代小说中是最有学问、口齿清楚、确实聪明的人物,不仅是一个概念,还是一个可信的十分有趣的人,他笨拙、执拗,虽然受了创伤、却活下去,百折不挠,徘徊于愤怒与快乐之间。他活在自己的思想和记忆里。《赫尔索格》在解析上虽然不如贝洛的中篇杰作《分秒必争》(*Seize the Day*, 1956)那样完美,但确实是一部构思宏伟的小说。

第三位小说家是诺曼·梅勒,其作品自第一部小说《裸者与死者》(*The Naked and the Dead*, 1948)出版以来,常是议论的话题。关十一九三九到四五年的战争,那是迄今最好一部小说体记录,虽然詹姆斯·琼斯的《单薄的红线》(*The Thin Red Line*, 1963)在恐怖上有的地方也达到了同样的深度。《裸者与死者》这部小说的成功,给梅勒带来了特殊问题。它立刻使他成为一个大作家,这似乎逼着他作为

一个作家非当众演出他创作中的矛盾不可。其后出版的两部小说《巴巴里海滨》(*Barbary Shore*, 1951)和《鹿苑》(*The Deer Park*, 1955), 题材完全不同, 可是都是严肃的尝试。《鹿苑》把好莱坞的环境写得很好, 虽然由于梅勒不能确定南加州的淫风究竟是颓废的表现, 还是最后一道边疆——色欲边疆——上的开拓工作, 因而使这部小说不免失色。《为我自己做广告》(*Advertisements for Myself*, 1959)是一本杂文选集, 其中收集有他写的《白色黑人》那篇文章, 以及关于计划中的一部小说里的一个出色的边疆人的片断。后来的一本选集《总统文件》收集了一些关于甘乃迪时代美国的不无夸张但不讨人厌的聪明文章。《美国梦》(*An American Dream*, 1964)是一部失败的小说, 但也和梅勒另外一些次品一样, 虽坏而尚非一无可取。本书光怪陆离, 色情泛滥, 多处荒谬可笑, 幸而梅勒的精力和好奇心使这部小说没有全盘失败。

梅勒的写作生涯集中说明了今天美国在观点上的双重性。这种双重性往往在"高级"和"大众"文化的冲突上表现出来, 也往往含有后者削弱了前者的意思。有些分析家认为, 二者之间的区别并不十分显明。德怀特·麦克唐纳就说过, 由于美国"文化"的普及, 中级趣味散布了——用他的话说, 就是"中间崇拜"。其中牵涉到对于种类繁多的作品, 甚至包括所谓"先锋派"作品, 通通不加选择地加以接受, 这就导致了质量普遍降低。"还算好", 是"真正好"的死敌。

这个说法当然使我们注意到当代文化的市场情况。但是它对"高级"文化, 并没有好好解释。表现在梅勒作品里的双重性有点不同。"现代"艺术已经存在了这样长久, 用批评家哈罗德·罗森堡的话来说, 就是现在已经有有了一个"新的传统"。艺术家和越来越多的观众非常重视创新。人们普遍赞成艺术家应该做一个"开拓者"的观念, 已经和过去无人欣赏而且属于"先锋派"的反抗观念结合起来了。艺术家跑在前面, 就像赛跑的人跑在前面一样, 如果慢了下来, 别人就会赶上去把他抛在后面的。所以创新就有竞争的成分。假如一个艺术家放慢步调, 和他竞争的人就要把他打倒。他们参加的是一场竞赛, 往往在大庭广众之前举行, 这时批评家的口碑和丰厚的报酬, 几乎是同义词。因之, 一九四五年以来, 出现了一个显著的趋势; 艺术风格很快就有人在广告、橱窗和时装设计等商业艺术上加以模仿。因之, 艺术风尚在盛行之际虽然风靡一时, 但为期不长, 变化之快有如时装款式。

"动作绘画"或称抽象的表现主义，有一阵子使所有画廊无不俯首称臣，可是不久就让位给"流行(普普)"艺术了，后者跟着又让位给"光学(奥普)"艺术。在这种转变万千的气氛里产生艺术作品的人，都是一本正经的艺术家，使用的完全是当时的语言，他们并没有"出卖"，也没有"商业化"。可是他们的艺术作为经济物质，和消费经济的其他现象有极其类似之处。消费经济离不开创新，因之也就离不开有计划的、无论如何也应该有效力的淘汰过时事物的技巧。

本身过时与艺术风气改变之间存在着的显然联系，引起了一些批评家的注意。同样的联系是否存在于某些文学形式之中，至少就小说而言，情况好像非常接近。像梅勒那样的作家，虽然抱怨大众毁了他们，虽然他们发这种牢骚的时候用"传统"文字，他们很难假装他们是由于没人注意才不行了的。六〇年代时美国作家如果写出一点可称"进步"的小说，是绝对不会在阁楼上捱饿的。文学经纪人和出版商无时不在发掘有才无名的作家。只要一本书成功，就能叫有志的青年小说作者相信他已经找到自己的事业。不错，大部分小说并不卖钱。然而，凡是小说家，都期待以后能够写出卖得出钱的小说。他们希望能够得到批评家的赏识和丰厚的报酬。出版商和书评家也在鼓励他们。他们被请到大学里在暑期学校或会议上把写作诀窍传授给文艺青年。他们被请到电视上参加讨论。专栏作家在他们的杂志里引证他们的妙语，最好是荒谬绝伦的话。《老爷》杂志和《花花公子》杂志都愿意出大价钱购买他们精灵古怪的小说和文章。他们还可能接到白宫的邀请呢！——要不就拒绝邀请，那更可以增加他们的名气。他们至少可以像诺曼·梅勒和戈尔·维达尔那样竞选公职。总之，人们对于这些人和他们的作品都非常重视。他们纷纷成为名人，就像明星和流行歌手那样。

要想成名，他们得想出一门与众不同的"特征"。要维持地位，他们必须创作新奇的小说，既要"新"，又要是"新闻"。无怪乎有些作家，一方面因受人注意而喜形于色，一方面也觉得那种紧张的心情实在难以忍受。梅勒二十五岁时，人们说他是战争小说家，后来他费了很大气力去写别的新鲜题材。作为作家，他是非常认真的。不过他和过去的海明威一样，把自己的际遇看得过重。也过于公开。他认为他的奋斗好像普罗米修斯所经历痛苦。一如海明威，他谈到自己的时候，就像自己是个运动健将或拳击冠军，不断有人在想夺取他的冠军宝座似的。有一个

批评家说——也许说得有点过分——梅勒写《美国梦》(一本写罪与罚,或者更精确地说,有罪无罚的小说)时故意模仿一代或百代宗师多斯妥耶夫斯基,甚至模仿到也把小说在杂志上连载的地步。

梅勒和其他抱负不凡的小说家一样,当然想写具有永久价值的作品。可是他的工作环境本身就有过时的倾向。现在是新的东西,转眼就成了旧的,成了土话里所说的"玩意儿"。写作风格跟时装一样,很容易模仿,求新的办法实在有限。盛气凌人,精灵古怪,放纵色情,是其中几个方法,但每种各有其限度。玛丽·麦卡锡在《色情之虐政》('The Tyranny of the Orgasm')一文里说得好,赤裸裸描写性欲并不是小说家的好题材。性爱本身是短暂的,不具人格的。梅勒在《为我自己做广告》里的那个杰出的短篇《她的最好时刻》之所以有力,就只因为发泄性欲的那一对夫妻并不相爱,在他们,性交只是一场搏斗。

才华与本领,作家和他所写的东西,很容易无可救药地纠缠在一起。收获是多方面的。一个成功的小说家声名鼎盛时,有钱,有人到处献殷勤,为他照像,访问他,饱享国际声誉,因为他的作品,和消费经济中其他商品一样,在行销上不受国界的限制,很快译成外国文字了。他对其他国家的文风也产生影响。在飞机场的商店里就可能买到他近着的两三种译本。平装本更延长了著作的寿命,使著作的收入有了增加。不过作者的烦恼也多得不得了。竞争确实十分激烈,简直把作家搞得神经兮兮的。他可能骂他的批评者,或者责备他的出版人不肯出钱登广告,他对能像梅勒那样以动人的坦白自吹自擂。不过他的年事日增;而年轻人是裁判员,必须取悦他们才行。他一心一意想当少年;除非他头脑清醒,或者才能特殊,否则就可能落伍,和他所写的那类小说一起与时俱废,像失宠的画家、歌手那样,被人弃如敝屣。

这是一个残忍的过程。公众是很容易变心的,他们敌视和忿恨昨天的宠儿,恨不得这帮人整日酗酒,身败名裂,自杀了事。"某某人下场如何."从杂文专栏作家这句麻木不仁而并不期待回答的问话里,你就知道某某人已经完蛋了。对于几个有才能的美国艺术家和作家,这个过程更是倍加残忍。因为流行歌手只要没有人请他唱,他就得住口。一个画家或小说家的消灭往往拖得久一些。他还在继续生产作品,或者还在展出,或者还在出版。可是没有多少人去看他的画或者看他说

什么了。他当然也还可以得到一些安慰性的东西，如画家在世时或少年时就有博物院收藏了他的作品，使他落得一个小小的永久名声。作家可以在选集里名垂青史，勤奋的学生可以拿他作论文的题材。凡此种种多少可以安抚他的自尊心，但却不能掩盖这一事实：他已是过时人物，他的作品已属明日黄花了。

但这并不是全军覆没。时髦的作品往往有一种电光似的直接感。在现在瞬间中随潮起伏的青年作家，有时确实闪耀着才华。他们有时垮得快，但成熟得也快。他们一和群众接触，就有了自信，彼此学习得很快。美国的小说充满现时的气息。一般的水准从来没有这样高过。一九六〇年代的品种——流行艺术，黑人喜剧，三十年代风格的仿真，性欲幻影等等——真是花样繁多，生气勃勃。约瑟夫·海勒(Joseph Heller)的《第二十二条军规》(*Catch-22*)，除开最后几章稍为逊色外，简直把现代战争讽刺得到了家。约翰·巴思(John Barth)的《烟草代理商》(*The Sot-Weed Factor*)和威廉·平琼(William Pynchon)的《V》，是直直爽爽冒充博学，伯特·布莱克曼(Burt Blechman)的《多少钱》(*How Much.*)是简洁明快的。特里·萨瑟恩(Terry Southern)的《街饰与金丝细工》(*Flash and Filigree*)是超现实主义毫无表情的作品(其中几个作家，可能从纳伯科夫和纳撒内尔·韦斯特挖苦人的小说里学到不少东西，后者在一九四〇年在加州死于车祸)。有几个科幻小说家，超越小说的常规去展示科幻小说广阔的未来，小库尔特·冯尼格特(Kurt Vonnegut Jr.)就是其中的一个。他的《猫的摇篮》(*Cat's Cradle*)富有惊人的想象力，书里的好观念比五六部预测未来的小说里所包含的还要多。说不定他和时下某些随潮起伏的作家已经和一九六〇年代的艺术情况妥协。好的作品的确并不少见。约翰·厄普代克(John Updike)是一个具有诗人的感性的小说家，写起小说来，才华像是无穷无尽的。他的作品有《贫民院义卖会》(*The Poorhouse Fair*, 1959)、《兔子，跑吧》(*Rabbit, Run*, 1960)、《半人半马》(*The Centaur*, 1963)等。

以上这些看法，只限小说，很难应用到一九六〇年代的诗歌。诗人和大众的接触面不像小说家那样广阔，从长远看，也不像小说家那样容易过时。诗人几乎都是遁世之人，有理由抱怨美国不管他们。他们虽然各为一群，出版同人的小杂志，谨守他们的教条和异端，可是没有形成什么显著的诗风或诗歌运动。这时期出版

的诗很多，和所有时代所有地方出版的诗一样，大部分是糟粕，可是写得非常之好的诗也不少。战后那几年最有希望的罗伯特·洛威尔，声誉日隆，现在被认为是美国现存诗人中的翘楚。他出身波士顿名门，可是对自己大部分的传统采取了抗拒态度：他退出哈佛大学，皈依天主教，战时且以和平主义者的身份入狱。可是过去的清教主义和近世以来洛威尔家族的式微，对他很有吸引力，使他写了不少壮丽而富于启示的诗篇，描写困于风暴的新英格兰海岸和它残旧的内地。最近他好像又脱离了天主教，和波士顿那个环境达成了一种暂时的休战。他的散文自传的片段、和收集在《人生写照》(*Life Studies*, 1959)里的诗歌，都有浓厚的个人色彩，可是又富有超脱和沈思的韵味。他写波士顿及其附近，悲惨、可怕而动人；写诗人的非凡而又普通的经历，从胆小的孩提时代到不安定的成年。他表现了现代美国深沈的绝望，态度温文而有尊严，和“垮掉的一代”诗作中嚣张的例子所表现的浮夸，迥然不同。他用诗翻译的拉辛和其他作家的作品，具有洛威尔的动人风格。收集在《献给联邦死难者》(*For the Union Dead*, 1964)里的诗篇，体现了他那完美的自由性的格调，绝不和盘托出，只说得恰到好处。

另外几个美国诗人的功力也比得上洛威尔的：如前不久去世的西奥多·罗菲克(*Theodore Roethke*)，此外还有伊丽莎白·毕晓普(*Elizabeth Bishop*)和约翰·贝里曼(*John Berryman*)。贝里曼的《梦歌七十七首》(*77 Dream Songs*)和较早出版的《向布雷兹特里特女士致敬》(*Homage to Mistress Bradstreet*)，需要并且值得我们仔细研究。还有一二十个诗人也写过使人难忘的诗篇：理查德·威尔伯、约翰·尼姆斯、莫里斯·英格利希、W.D.斯诺德格拉斯、霍华德·尼莫罗夫、路易斯·辛普森、威廉·斯塔福德、西尔维亚·普拉斯、安妮·塞克斯顿、W.S.默文、唐纳德·霍尔、霍华德·莫斯、卡罗琳·凯泽、乔治·斯塔巴克·戴维·瓦戈纳、罗伯特·克里利、艾德里安娜·里奇、罗伯特·布莱、劳伦斯·弗林盖提、查尔斯·奥尔森。这个名单可能有人嫌长而反对，但也可以再翻一番。

如果说美国当代的优秀诗人是沈着冷静的，那么，在稍微不同的意义上，当代美国文学批评中的某些杰出著作亦复如此。譬如，让我们看一看下列著作的主题和处理手法：查尔斯·菲德尔生(*Charles S. Feidelson*)的《象征主义与美国文学》(*Symbolism and American Literature*, 1953)，R.W.B.刘易斯(*R.W.B. Lewis*)的

《美国的亚当》(*The American Adam*, 1955), 理查德·蔡斯(Richard Chase)的《美国小说与传统》(*The American Novel and its Tradition*, 1957), 哈里·莱文(Harry Levin)的《黑暗的力量》(*The Power of Blackness*, 1958)和莱斯利·菲德勒(Leslie A. Fiedler)的《美国小说中的爱与死》(*Love and Death in the American Novel*, 1960), 这几本书都推崇美国文学, 盛道其独特性: 那些使之有别于欧洲的特色。美国文学史上这个不断的努力, 可说是美国民族主义的一个组成部分。情况的发展必然会产生这样的结果: 最近讨论这个问题的人认为, 美国文学内容之丰富, 实在大大甚于外界一般所看到的。不过他们的话说得比前人婉转一些。他们并不一定明言美国文学如何辉煌, 但指出其性格多样, 乃至近于神秘。查尔斯·菲德生说美国文学富于象征性, 而刘易斯则认为美国文学是一场清白与悲剧之间的辩证的论争, 虽然未必深奥, 却是境界很高。而美国文学的全部内容尚不止此。乐观主义者相信美国有"亚当的性质", 有希望使人类得一新的开始, 悲观主义者则认为, 亚当在美国也堕落得非常凄惨, 人类的苦难是无所谓新的开始。刘易斯在这种看法之间体会到第三势力的存在。他把这支力量叫做"讽刺"派, 此辈拒绝接受那两种死硬的极端看法, 而以令人赞叹的成熟手腕, 抒写人类(和美国)的实况。

就哈里·莱文而言, 美国文学特别而细微的特征在于它念念不忘黑暗面。他那个书名是从梅尔维尔批评霍桑的话里借来的。他考察了坡和其他作家的作品, 用来支援他的论点。理查德·蔡斯也认为美国小说里有一点非同寻常的东西。美国小说最引人入胜的成就, 照他说, 不在现实主义, 而在于把小说当做"传奇"的那个观念, 但他只称赞这点成就到适可而止的程度。对于豪威尔斯、德莱塞或辛克莱·刘易斯的现实主义小说中的想象力, 他倒并不觉得怎么样; 却宁取美国小说主要传统中那点奇妙, 那点象征的本质——这个传统从库珀一直传到海明威和福克纳。

最后, 莱斯利·菲德勒也认为美国小说是一个奇异的现象。他以为美国小说借用和保存了粗野小说中那种狂热的、病态的、怪诞的、在欧洲为时极短暂的浪漫主义。它抱住"死尸多魅力"的幻想不放。它有深沈的, 虽然是隐蔽的同性恋的倾向: 美国小说中著名的友谊——库珀写的杀鹿者与钦格古克, 梅尔维尔笔下的伊什梅

尔与奎奎格，马克·吐温塑造的哈克贝利·费恩与黑人吉姆之间的友谊——都是男性之间，而且是不同种族间的友谊。他说，美国小说没有写过成年男女之间的关系，虽然有的是强奸、乱伦、异族杂交之类的狂热的传奇。和福楼拜的《包法利夫人》最近似的小说，只有刘易斯的文雅而含糊其词的《大街》。根据菲德勒的说法，美国小说有它的光荣，不过那是双重性的文学中的一种奇怪的光荣，在那种文学里，几乎所有事物的含意，都比说出来的多。

你可以反对他这种说法。假如锲而不舍地去追寻秘不可解的东西以及象征和原型，总可以找到它们的。那怕是最顽强的材料，我们也可以从里面挤出隐藏的意义；时至今日，几乎什么东西都能够得到证实。一般读者显然可以看到，在这个过程中里，作品的文学价值，有被认为无关紧要而遭受淘汰的危险，因而失去的反会比发现的多。我们已经看到菲德勒一类的批评家有一种倾向，不仅很不客气地把不合自己心意的作家略而不提，而且自己心爱的作家即使写的作品有毛病，也要聚精会神去研究。另外，还有干犯某种走回头路的沙文主义的危险，那就是说，把本来是国际性的毛病和缺点，一古脑儿加在美国身上，比如他们说，欧洲新教国家一般说来并没有写那么多的色情文学；特别是对英国文学的某些方面，费德勒大概是会举出来作为美国精神遗产的征象的。

我们也许可以在结论里提出两点作为申辩：第一点是，不论怎样说，美国文学(特别是小说，美国现代诗不大容易说明问题)确有其奇妙的特点。这些特点最初在D.H.劳伦斯的《古典美国文学研究》里说得很明白，虽然在这以前也有人暗示过。他们根据的是实际美国社会可以观察到的现象，和被人视为流行的理论。它们在继续影响美国文学，虽然，现在要辨别不自觉的影响和故弄玄虚，是越来越难了，因为每一个初出山的作家都可能在大学里读过一门教这些秘方的课程。话虽如此，美国文学实在说并不像表面上看来那样简单；欧洲人应该对这些隐藏的意义培养丰富的同情，而不要一味认为美国文学只是徒有其表。总之，宁可深入堂奥而"受骗"，不要被摒于大门之外。

第二点是，不管怎么说，文学不能存在于一个不受时空限制的绝对状态之中，宛如藏在保险库里的标准度量衡。过去的写作对现在是有用的。人们今天都到美国过去的文学里去发掘美国经验质素的基本论据。作这种尝试冒有风险，因为努力

的结果有时看来过于不真实了。可是当代美国不乏严肃，独创精神，乃至深刻性，足以显示它是知道人类的困境是没有简单的答案，也没有完善的解决办法的。美国也许仍然相信它有自己的困难，它的情况特殊，不过它已经不再装做似乎世界上唯有美国可以不受人类共同命运的支配了。

后记(1969)

在美国的生活和文学里，最近出现这样一些现象

(一)各种色情文学还在继续不断花样翻新——戈尔·维达尔(Gore Vidal)的《迈拉·布雷肯里奇》(*Myra Breckenridge*, 1968)、约翰·厄普代克的《夫妇们》(*Couples*, 1968)和菲利普·罗思(Philip Roth)的《波特诺的怨诉》(*Portnoy's Complaint*, 1969)等小说，其描绘之露骨，要是在十年以前出版，大概会列为禁书的。

(二)表现在学生抗议和反越战的示威里的愤怒、绝望、缺乏归属感，揭发黑幕的情绪——诺曼·梅勒以非凡的自白式的锐利文笔，把这种种心情一并写进了他的《黑夜的大军》(*The Armies of the Night*)和《迈阿密和围困芝加哥》(*Miami and the Siege of Chicago*, 1968)。

(三)对于黑人文化进一步重视，其中含有强烈的战斗性。它对白人美国以及拉尔夫·埃利逊(Ralph Ellison)和詹姆斯·鲍德温(James Baldwin)著作中表现的黑人作出的让步，一概加以抛弃。这些基本态度，表现在关于威廉·斯泰伦(William Styron)所著《纳特·特纳的忏悔》(*The Confessions of Nat Turner*, 1967)的争论里。这是一个白人根据一八三一年维基尼亚一个领导奴隶暴动的人的实际经历写成的小说。黑人知识份子的看法是，斯泰伦侮辱了黑人美国，因为作者没有把纳特·特纳塑造为英雄形象，反倒把他写成一个苦于折磨、内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/>