

绝望者的呻吟

愤怒的青年

新的时代呼唤新的文学 “愤怒的青年”产生背景

第二次世界大战给欧洲带来了毁灭性的灾难。战后的欧洲满目疮痍，一片废墟。政治和经济的重建是人民所面对的首要问题，以社会作为反映对象的文学所面对的是一个新的、变化发展的世界。在这种状况下，新的文学表达模式和新的主题在欧洲文学界大量涌现。尽管与欧洲大陆相比，英国更多地受着传统的影响，但也无可避免地受到新的文学形势的冲击。不过，当代英国作家们除了少数例外，并未在形式方面进行多少探索，他们的主要兴趣在于当今的具体社会问题，在于文化和社会方面的问题。换句话说，他们更倾向于以传统的文学表达方式来完成传统的文学使命：面对社会，把握人生。“愤怒的青年”作为英国第二次世界大战后规模最大、影响最深远的文学流派，就产生于这种社会氛围中，因此，要对“愤怒的青年”作深层探讨，则不得不对社会政治、经济、文化背景有所了解。

殖民体系的瓦解：帝国的衰落

二十世纪的英国所经历的一个最大变化，就是它苦心经营几个世纪的殖民体系的瓦解。英国曾号称“日不落帝国”，喻其帝国的繁荣与强大永远如日中天。它也确实盛极一时。第一次世界大战前，英国统治着世界人口的四分之一，其疆域扩及欧洲、亚洲、非洲、北美洲和大洋洲，占全球陆地总面积的四分之一。两次世界大战之间，加拿大、澳大利亚、新西兰和南非联邦等一些以白人移民为主组成的殖民地取得了与英国平等的自治领地位。但实际上它们在政治、经济和军事上仍处于英国的影响和控制之下。英国仍是无可争议的世界头号帝国。

无奈时势的发展并不总是尽如人意，“日不落帝国”也无力保持自己永远的荣耀。席卷欧亚大陆的第二次世界大战严重动摇了英帝国殖民体系的基础，导致了战后英帝国的迅速解体。战争期间，英国在远东地区的部分殖民地被日本军队占领。当地人民组建队伍，进行抗日武装斗争，为战后争取民族独立创造了有利条件。在另外一些殖民地面临敌军入侵的威胁下，英国政府不得不作出某些让步，以换取他们人力物力的支援，同法西斯作战，甚至许下了战后允许其独立的诺言。战争中，英国本身的力量遭到严重削弱，给这些地区战后摆脱殖民羁绊提供了客观条件。另外，美国为了扩大自己的影响和控制范围，利用英国实力严重削弱的机会，竭力打入英国的殖民地和势力范围。战后，美苏两国出于各种不同目的和利益的考虑对各殖民地反抗压迫和剥削、争取独立和自主的斗争给予一定的同情和支持，无疑也促进了英帝国的解体。

随着各地区民族解放运动的兴起和发展，英帝国的殖民体系逐步瓦解。英帝国殖民体系的瓦解，给英国的政治经济发展带来了深远的影响和后果。英国作为典型的殖民帝国主义，其整个历史发展和它在世界上的地位，在很大程度上是同它对英帝国范围内许多国家的居民的剥削和对其自然资源的掠夺分不开的。当年，英国作为一个大帝国的宗主国，可以任意驱遣世界四分

之一的人力和物力资源。殖民地提供的大量超额利润和赋税支撑着整个英国的国民经济。正是凭借其全球性的帝国体系及其经济军事实力，英国才在一段时间内可以在世界上享有与美苏并驾齐驱的地位。然而随着殖民体系的解体，英帝国再也不能对广大的殖民地发号施令，不能随意动用他们的人力和物力。英国的资本和商品已无法再享有当年殖民地当局为其提供的别国所无法得到的那种特权和垄断地位，以前殖民地所取得的收入也大大减少了。英国再也不能指望他们提供进行战争和军事冒险的军队，也失去了它在国外的具有举足轻重地位的军事基地。英国已不再拥有把自己的意志强加给其它国家和民族的能力。“日不落帝国”已成昔日黄花，其辉煌的时代一去不复返。英国成为一个与法国、西德和日本并列的中等国家，论其经济实力，还落后于法国、西德和日本。

福利国家：问题依旧

贫困问题久已存在。英国资产阶级工业革命基本完成后，社会上的贫困问题就更加严重了。社会或国家是否应对人民生活 and 福利负责任，成为十九世纪以来英国人当中的一大论争热点。

二十世纪以来，在社会各界的压力下，英国统治集团开始逐步完善立法，改善工人阶级生活和工作条件。

第二次世界大战仍在进行时，首相邱吉尔怀着战争必胜的信念，委托贝弗里奇起草一个将在战后实施的社会保障计划。贝弗里奇总结了十九世纪以来的社会改革经验，制定了一个以消除贫困、疾病、肮脏、无知和懒散为主要措施的广泛的社会保障计划。这个计划一发表，立刻在英国引起轰动，人们争相购买，很短时间内就售出 60 多万份，邱吉尔也发表了电视讲话，许诺战胜法西斯后，英国将建立起一整套“从摇篮到坟墓”的福利制度。同一年，工党在其年会上也提出了它的社会福利纲领：第一，实行全面的社会保险；第二，对因各种意外事故而陷入困境的公民提供社会保障；第三，实行家庭和儿童补助；第四，实行免费的国家医疗保健制度。

1945 年，欧洲战场上战事结束后，英国举行大选。保守党对贝弗里奇报告实际上兴趣不大。它以为实施这项计划所需费用太大，战后英国经济力量未必承受得起，在保守党看来，战后的英国社会生活基本上应恢复到战前那种状况中去它没有看到欧洲战后所发生的普遍左倾的变化。这种左倾在英国表现为人民对改革的强烈要求，这种要求把工党推上了战后政治舞台的中心。

对大多数英国人来说，尤其在年轻的一代人看来，工党在大选中获胜，这意味着按照现代社会主义的思想建立一种新的社会秩序的开端。工党许诺，要通过对主要工业实行国有化给人民创造充分的就业机会。尽管保守党和工党都赞成建立一个福利国家，但选民们感到，对国家的社会机构进行重大改革的愿望、对教育机会均等以及减少贫富之间不平等方面的要求，在工党执政下比在邱吉尔的保守党执政下更容易实现。

工党执政后，确实也推出了一系列改革举措，致力于福利国家的建立。它制定并通过了一系列重要立法。在这些法律一一生效后，首相艾德礼 1948 年宣布，英国已经建成了一个福利国家。

福利国家的核心是社会保障，但又不仅限于社会保障，还要包括文化、

教育设施、交通、环境保护等项目。社会福利事业的发展改变了战后英国社会生活的面貌，但也存在一些问题。贝弗里奇在其报告中提出的所要消除的五大社会病害中，居首位的是消除贫困，但这一目标并没有实现；教育、医疗卫生等事业有很大发展，但要根除疾病、无知等社会现象是不可能的。既然阶级依然存在，贫富悬殊的现象也将存在下去。穷奢极欲、一掷千金的富豪与冻饿街头、乞讨为生的穷人同在。工党在建立福利国家时所鼓吹的实现一个“人人享有同等机会的社会”也只是一种幻想。福利国家的建立还造成另一后果：让国家财政背上了难以承受的包袱。

不久的发展表明：工党所唤起的巨大希望只不过是乌托邦式的梦想，经不起实际考验。诚然，建立一个福利国家，以及由之而产生的政治上、社会上的后果，是在实现社会主义理想过程中迈出的具有决定性意义的第一步，起先很令人鼓舞。然而，这一步骤并未取得预想的巨大成就，因此，人们失望的情绪变得日益强烈。福利制度的建立确实在一定程度上使赤贫阶层的生活得到改善，也消除了为数众多的人历来所遭受的歧视。但是，立即实施影响更大和更有价值的理想的问题，却很少被提到。工人阶级对整个社会的普遍的冷漠情绪也并无多大改变。

1951年，保守党重新上台后，保持了福利国家的各种特点，随后数年，保守党和工党的观点越来越接近。这无疑证实了人们先前的忧虑：选哪个党实际上都一样。这样，社会上普遍存在的幻灭感更加强烈。这种情绪在年轻人当中大有突出。因为他们感到建立一个新的社会的希望破灭了。他们在社会上愈来愈袖手旁观，在原则上抱不合作的态度，对国家、教会和社会进行严厉的批评和指责，他们对现状无可奈何地承受，不想再提出创造性的建议。这种态度实际上就是“愤怒的青年”对待现实的态度和创作无题。

国际政治风云的变幻，也加深了普遍的怀疑情绪和个人无能为力的感觉。当国家与国家之间采取暴力行动时，一切抗议和道义都失去了意义，显得苍白无力。

在英国本土上，人们不断地对原子武器竞赛提出抗议，最终发展成为在阿尔德麦斯登的首次游行。参加者都以个人名义出现，而不是作为任何政党或政治团体的成员。在他们看来，消极抵抗不失为发泄愤怒的一个合适而切实的方式。这些以及其它一些事件，有助于形成一种舆论的气候，对青年作家的创作发生影响，其作品中浓烈的个人主义倾向就是这些事件的产物和反映。另外，这些青年作家的初步成就显然也得益于此。

断代的真空：对新文学的呼唤

“愤怒的青年”的产生也有其文学自身的原因。第二次世界大战后，老一代作家如詹姆斯·乔伊斯、W·B·叶芝、弗吉尼亚·伍尔芙和D·H·劳伦斯先后辞世，给英国文学界造成暂时的真空。其他一些二战前后就一直在创作的作家由于对时局认识不清，造成精神上的迷惘，失去了创作导向和充沛的创作才智。这一类作家的代表是奥登。

奥登是二十年代后期就在牛津崭露头角的诗人。他在政治上左倾，这使他在后来的西班牙战争中热情地站在革命派一边。第二次世界大战即将爆发时，奥登在失望之余抛弃了共产主义理想。随后，探求成为他作品中压倒一切的主题，即追求未知的、未经探索的未来。在代表作之一《忧虑的时代》

(1947)中，他又把探求的主题扩大到包括整个人类。诗中的无休止地进行探索的流浪汉是个象征性的人物。他对上帝的信仰使他从拯救中获得了解放。总之，到五十年代初止，奥登已由当初的热情的革命诗人演变为对人类心灵、命运、未来等重大主题进行探寻的、颇具哲理意味的诗人。

长期以来，人们对乔伊斯、伍尔芙所首创并提倡的“意识流”小说由新奇、喜欢进而厌倦。英国文坛竟有一种观点，认为乔伊斯的《芬尼根的守灵夜》和伍尔芙的《海浪》给英国文学带来了灾难。由于奥登与乔伊斯等的意识流小说所探寻的主题大致相似，所以，他的作品在当时也并不为人所欣赏。以一种新的文学来刺激受“意识流”控制而形成的沉闷局面，已成为英国文学发展的趋势和要求。在此背景下，“愤怒的青年”的产生就是必然的了。

实际上，“愤怒的青年”对当时的文学创作倾向都是强烈的反驳。它以轻松、明快和现实主义手法进行创作，与“意识流”小说一味地沉溺到心灵的深渊里去相比，更容易为大众所欣赏和接受。在创作题材上，“愤怒的青年”与前代的作家有很大不同。他们表达因国家的文化不能代表他们的社会阶层和他们自己生活的经历而产生的愤怒和幻灭感。他们都强烈地反对“知识分子”文学，认为它们都是虚伪的赝品；他们嘲笑所有形式的文体探索，认为文体太复杂则会闭塞，与实际生活脱钩。他们与“奥登一代”不同，没有强烈的政治信念，而只是因为英国新的社会体系没有给他们带来一个完美、没有阶级、他们能够生活的社会而感到不满和愤怒。

绝望的呐喊，幻灭的呻吟 ——“愤怒的青年”的艺术特征

英国文学是世界文学艺术宝库的一个重要组成部分。像“日不落帝国”一样，它也曾拥有光辉灿烂、群星闪烁的历史。数百年来，许许多多的英国卓越的小说家、诗人和戏剧大师们纷纷登上舞台，独领风骚，演出了波澜壮阔的话剧。他们不朽的著作不仅是欧洲，而且是世界文学长廊里的奇葩，莎士比亚的“说不尽的”戏剧创作，十八和十九世纪笛福、菲尔丁、狄更斯、哈代的现实主义小说，以华兹华斯、柯尔律治、骚塞和拜伦、雪莱、济慈为代表的浪漫主义诗歌，以及本世纪以来的现代派文艺，都给当时及后来的欧洲和世界文学艺术的发展以深远而重要的影响，是人类共同文化的一份绚丽多姿、光彩夺目的宝贵遗产。“愤怒的青年”就是在继承和发扬英国文学优秀传统的基础上，为了适应和反映不断发展变化的时代和社会应适而生的。

二十世纪五十年代，“愤怒的青年”——一个文学流派和文学运动在英国崛起。这个流派的代表作者是一群年轻人，他们或来自小资产阶级、或出身于工人家庭，大多参加过第二次世界大战，在前线渡过了艰难困苦的岁月。但是，战争的结束并未给世界带来和平与稳定，冲突和暴力仍威胁着世界。大英帝国在重要困难和压力下无可奈何地衰落下去，长期以“老大”自居的英国人不得不接受这样一个现实，即国际地位的下降，在外交、家事等方面，处处从属于美国，这种心理失衡是难以承受的。人们在战时憧憬的幸福而美好的新社会并没有实现。因此而产生的幻灭感，对现状无可奈何和个人对命运无能为力的情绪，弥漫整个英国。保守党和工党的趋同，更是激化了这种幻灭情绪。

统治集团对战后年代的种种残酷现实可以视而不见，而只是乞求为自己保存一个安乐窝。年轻一代的反响都截然不同，他们在幻灭和绝望之余，以特有的猛烈势头揭露时代问题，加以抨击。这些对现存的权力机构激烈批判的青年作家们就被称为“愤怒的青年”。不过，他们的抗议往往出于个人的绝望和不满，而且掺杂着某种程度的自我怜悯。他们大多受过大学教育，却发现自己根本没有社会地位。一方面，他们与原先的家庭环境的感情纽带已经破裂；另一方面，他们的教养与性情又使他们不能在一个不同的社会阶层中感到自由自在。因此，他们对顽固坚持阶级差异的社会表示愤怒，对周围的一切都表示不满。他们拒绝接受传统的道德观，因为他们认为这些价值标准使人们看不到自己的潜力，并且阻碍了自我发展。他们还感到，在一个被市场的价值标准和因循守旧的压力所包围的世界中，个人的主动性很少有发挥的余地，这一类作品的主人公极端反对政治，在他们心目中，政党和政治是这可憎的权力机构的组成部分。属于“愤怒的青年”这类文学的小说和剧本，虽然对当前的问题提出了完全幻灭的看法，但由于他们在情感方面具有强烈的感染力而经久不衰。

首先适用文学方式表达自己的“愤怒”与不满的作家是约翰·韦恩。1953年，他出版了第一部发泄“愤怒”的作品《误投尘世》（也译《每况愈下》或《大学后的漂泊》），接着，金斯莱·艾米斯也于1954年发表了《幸运的吉姆》。这两篇作品都被视为“愤怒的青年”的开山之作，1956年，青年剧作家约翰·奥斯本的剧本《愤怒的回顾》在伦敦皇家宫廷剧院上演时，引起强烈反响。观众甚至将帽子抛向空中，向作者致意。上演后，批评家称誉这

个剧本是“力图改变近代许多行之有效的标准”的杰作，是“时髦的骚动”、时代的象征，是戏剧界“近十年中最令人激动的戏剧”。至此，“愤怒的青年”已为广大群众所接受，这个流派也实际上宣告形成。此后，这种“愤怒派”文学在英国便形成了一股锐不可挡的潮流，作家、作品纷纷出现，场面红火、壮观。这时的作家作品有约翰·布莱恩的《上层的空位》（也译《向上爬》，1959）、爱伦·西利托的《星期六晚上和星期天早上》（1957）、《长跑运动员的孤独》（1959）、戴维·斯杞利的《运动员生活》（1960）、基恩·沃特霍斯的《说谎者比利》（1959）、安·杰里考的《我那疯了的妈妈的游戏》（1959）、希拉·德拉尼的《初尝甜蜜》（1958）、彼德·沙弗的《五指练习》（1958）、伯纳德·科普斯的《斯特普尼·格林的山庄》（1956）、阿诺德·威斯克的《鸡汤加大麦》（1958）等。

1957年，伦敦一家出版社把8位“愤怒的青年”作家的8篇文章汇集成册，以《宣言》为书名出版。编辑在序言中说：“一群年轻而多方受到压抑的作家突然冒了出来，他们力图改变近代许多行之有效的标准。迄今还没有批评家对他们加以估价，或者客观地把他们联系起来。”《宣言》中收集的8位作家是：女作家多丽丝·莱辛、科林·威尔生、约翰·奥斯本、约翰·韦恩、坎纳南·泰南比乐·霍普金斯、林赛·安德生、斯图亚特·霍尔洛德、这些人再加上前面所提到的作家，就是“愤怒的青年”的代表作家了。《宣言》无疑是起了一个把“愤怒的青年”组成一个团体的作用。因此，《宣言》也可以说是“愤怒的青年”的宣言，它的出现，标志着这个流派达到了自己的鼎盛时期。

“愤怒的青年”作家们大多是出身于社会下层并受过良好的教育，所以对社会问题的认识有一定深度。战后工党开始的新的社会体系虽然给下层带来了一定的经济保障和受教育的机会，但并没有给他们政治上的权利。在社会上，他们也没有影响事态的能力，对国家重大事务做出决定的权利依然属于上层社会，在文化界占据中心地位的也是来自上流社会的一些人士。“愤怒的青年”们对此愤愤不平，他们要求改变这种状况。所以，他们蔑视传统文化，并对之进行污蔑和攻击，称之为“腐朽的”、“猥亵的”。其实，对于社会应当如何，他们也没有更好的方案。他们的作品只是确切地表达了他们的精神状态而已。他们这种怀疑主义倾向使一些批评家认为，他们的愤怒只是出于妒忌的动机。这些作家之所以愤怒地撞击文化宫殿的大门，并不是为了摧毁它，而是为了弄出更大声响，引起更大骚动，以得到进入的许可，并使自己成为其中的重要部分。可以说，这种评论是有道理的。所以，“愤怒的青年”作家们在出了书，成了名后，“愤怒”换来了荣耀的“桂冠”，不满争来了世人的称许，原有的强烈的“愤怒”与不满也就悄悄消失了。到本世纪六十年代，这一文学运动在英国文学界基本上销声匿迹了。五十年代，在西班牙、法国、联邦德国以及北欧各国也曾出现过近似于“愤怒的青年”的流派。

关于“愤怒的青年”这一名称的由来，有两种观点。一种是认为来自于莱利·阿伦·保罗自传《愤怒的青年》，另一种认为因奥斯本的《愤怒的回顾》而得名，我国评论界一般较倾向于认可后一种观点。“愤怒的青年”这一名称用于当代英国人说，往往指纯粹的外部的表现，指人物的行为。现在有一种倾向，即把作者与塑造的人物在一切细节上等同起来。这种倾向不利于对这些小说家的作品作出清醒的、冷静的、公正的解释。无疑，这些小说

家的作品掺杂着自传的成份，但如果把这一点作为判断的唯一依据，那也是不明智的。

有人认为，“愤怒的青年”作家们在作品中表示的仅仅是不满和牢骚而已，并没有多大的愤怒，所以“愤怒的青年”这一名称并不合适。对之名人尽可以有自己的看法，但他们对当时的时代和人们表示幻灭的观点所产生的广泛影响是无可争议的。我们之所以用这一名称作为对这些作家们的集体称呼，因为他们作品的中心人物都代表“愤怒的青年”这一类型。对这种类型的人物的描述尽管各不相同，但他们都是现代小说中流浪汉式的“反英雄”。他们提出的抗议响亮而强烈，但很容易在无法控制的滑稽情况下消失得无影无踪。而且，这些“愤怒的青年”未能对社会的弊病作出理论上的诊断。

“愤怒的青年”的文学特征是表现于社会现状的普遍的不满，对社会现有秩序的全面的攻击；塑造不满社会现实，努力跻身于上层社会的“反英雄”人物；背景多是外省，特别多是伦敦北部地区的中小城市和乡间；用现实主义的写作手法，但也有受“意识流”影响的痕迹；塑造的男性形象均较女性形象坚实、丰满，但表现性行为的放纵比较常见；作品中多有一种耐人寻味的美的艺术境界。

但是，尽管这些受到大肆宣传的“愤怒的青年”是时代的必然产物，享有持久的声誉，并且与他们的作品一样直截了当，给人以清醒的感觉，但他们并未使文学得到多大进展。他们的作品不乏完整性，表现有力，但未能创造出独特个性。他们把写作的焦点局限于英国社会、英国制度，这样就使小说脱离人类普遍的经验而陷于狭隘的地域性。英国人对等级观念和操纵社会制度的无穷的兴趣产生了这种纯粹以当代英国为背景的文学。这种文学是对社会的批判，但是这个社会仅是一部分读者所熟悉的社会。

无论其成就如何，“愤怒的青年”文学的出现是英国文学史上的重要事件。它是“迷惘的一代”文学的继续和发展，为五十年代声色黯然的英国文坛带来了希望与新的生机，是一支短暂的富于音响效果的战斗乐曲。为了对这一文学流派有更深刻、更全面的了解，下面我们将分别介绍“愤怒的青年”小说家和剧作家。

小说创作：异彩纷呈

1950—1960年是英国文学特别繁荣的年代，小说和戏剧在社会上引起了极大的反响，开始了一场新的文学运动——“愤怒的青年”运动。相比较而言，小说创作更是对这一文学运动起了重大的推动作用。

1950年以后，作家们所关注的问题有了变化，开始对当代各种问题进行描述和分析，而不去回顾历史。他们对于创造新的文学形式不感兴趣，而进行新的主题和题材的试验，用以描述传统观念发生的变化。新奇的内容似乎已成为唯一的共同标准，形式方面的考虑是不受重视的。对形式的漠视向来是英国小说的固有特点。而当代社会及其发展的各种结构、人物和制度则已成为人们认真讨论的题材。“愤怒的青年”作家们在小说中试图说明人在各种社会中所处的地位。英国人对等级观念、教养、行为、态度、习俗、社会变革等方面的兴趣是典型的，这些兴趣在文学中，尤其是在小说中，都有所反映。个人与社会之间产生的众多而变化无常的关系为作家提供了各种各样的主题。而在作品中首先具备了“愤怒的青年”创作倾向的是女作家多丽丝·莱

辛。她的第一部小说是 1950 年问世的《草在歌唱》。虽然她曾进行过多种文学体裁的写作，但她最重要的创作还是小说。1952—1969 年，在个人经历的影响下，她撰写了五卷本的小说《暴力的儿女》，借以探索种族冲突以及统治者与被统治者之间的关系。在第五卷中，莱辛集中探讨了一个更为广泛的主题，即在男性统治的社会中妇女的地位的问题。她深信，对妇女的偏见和对世界上黑人大众的压迫一样，只有用左派的政治行动才能消除。

其后，作家泊·霍·纽贝的创作也显露出“愤怒的青年”的某些特征。如在他的第一部小说《去内地的旅程》（1946）中，涉及了当代小说普遍关注的问题，如有关探索的主题、人物的被迫进行反有以及新的感受在人们内心产生的变化等。有些评论家以“局外人”称呼纽贝，这主要是从他的素材角度来说的，如果就其主题而言，这一称号就显得有些不确切了。

自五十年代开始，以约翰·韦恩和金斯莱·艾米斯为代表的这些探讨当代主题而不注重文学形式创新的作家们开始被称为“愤怒的青年”。与其前期有显著不同的是“愤怒的青年”作家作品中对“愤怒的青年”形象的塑造。他们都是来自于下层的小人物，对于自身的处境和社会的不平表示不满和“愤怒”。但这种不满和“愤怒”又大多在生活有所转机之后而逐渐淡化去。

威廉·库珀所著《外省生活花絮》（1950）中的乔·伦恩也是体现反抗因循守旧的资产阶级传统习俗压力的第一个角色。约翰·韦恩的《及时行乐》（1955）为其他同类作家开了路。“愤怒的青年”小说和剧作就是在这个基础上繁荣起来的。

约翰·韦恩、金斯莱·艾米斯、约翰·布莱恩是“愤怒的青年”的三个最重要的小说作家。他们以小资产阶级的观点，从自己的角度来指责、埋怨现实社会。他们在作品中抗议中产阶级阻止他们地位的提高，抗议英国在国际社会中地位的衰落，抗议他们所不能享有的种种特权。他们以创作推动了这一文学运动的发展。

“愤怒的青年”作家中也有许多是来自于工人家庭的。在 D·G·劳伦斯开始创作以前，作家们对工人几乎没有任何兴趣，工人在文学作品中很少出现。即使有，也大多是作为增加喜剧效果的丑角、或者侵害中产阶级的罪犯出现。战后，一些来自于工人阶级的有才能的作家开始以人性、理解的态度描写从未被当作完全发展的人来看待的工人阶级，表现他们的苦难和困顿、不满和愤怒。在这些作家中，“愤怒的青年”的代表作家爱伦·西利托是最杰出的一位。

1928 年，爱伦·西利托生于工业城市诺丁汉，与 D·H·芬伦斯是同乡。其父是一位普通的制革工人。他从小在贫民窟长大，直到 14 岁时才有机会进了学校，接受教育。但不到一年，他又被迫辍学，到了一家自行车工厂，成为一位不熟练的工人。第二次世界大战爆发后，他应征入伍，被派往马来亚，在皇家空军当无线电发报员。他在马来亚服役两年。在此期间，他记录下了自己在海外的经历。这些都成为他写作时的有用材料。后来，他因患肺病，被送往法国治疗。战后，他移居西班牙在地中海的一个小岛——马佐卡，在这里住了五年，一边教授英文和搞文学翻译，一边开始文学创作。马佐卡岛上的花销很少，所以他希望能通过经常出版小说，赚到钱，维持一般水平的的生活。1958 年，西利托回国。同年，他发表了处女作和成名作《星期六晚上和星期天早上》。他对自己以写作没有太大的舒心，所以看到这一长篇小说很快成为畅销书而感到非常意外。小说叙述的是自行车厂工人亚瑟·西顿的

故事。西顿从 15 岁起就给资本家干活，后来应征入伍，复员后仍是回到自行车厂工作。他愤世嫉俗，憎恨大腹便便的资本家，憎恨维护富人利益的法律，感到自己所生活的世界是一个不公平的“发疯的世界”。由于工资微薄，仅够维持生活，他讨不起老婆。于是，他就在有夫之妇身上打主意，他先把同事杰克的妻子布伦当作情妇。布伦怀孕后，他又去勾引布伦的妹妹温妮，接着又去追求 19 岁的女工多琳。结果被多琳当兵的丈夫发现，将他打了个半死。亚瑟·西顿平常日子象牛马一样在工厂从事繁重的体力劳动，只能在星期六的晚上去酗酒、搞女人，星期天早上去钓鱼，这些就是他所知的生活的全部乐趣。他对于这种生活并不是很满意。他认为生活在这个世界上，活着就是不停地“跟母亲和妻子斗，跟房东和工头斗，跟警察、军队和政府斗”。在他吃了亏以后，心灰意冷，决定跟多琳结婚，但婚后，他的担子更重了，而且还要不断同生活作斗争，直至生命的结束。小说就是通过对比亚瑟·西顿逃避现实生活、只积及时行乐的痛苦与不幸的生活的描写，控诉了资本主义社会的不平等，表达了普通人对现实的愤怒和不满以及渴求美好生活的朴素的愿望。

这部小说的主人公亚瑟是一个“反英雄”的形象。他的经历并不可歌可泣，甚至可以说是庸庸碌碌的，但就是在这种庸碌平常中，透露出真切的生活实感。他了解当代不列颠社会的道德与衰落。在这个国度里，毫无诚挚可言，每人都只玩耍自己的利益而不顾自己的邻居，这种态度聚结成一句人们常说的：“我很好，杰克。”其意思是：“我只在乎我自己，所以别人休想从我这里得到帮助。”小说所用的现实主义表现手法，使整部小说的艺术色调和它所反映的工业区色调十分协调，都是那么平实、黯淡，甚至有点乏味。这篇小说曾获 1958 年俱乐部最佳处女作奖。不久，西利托又将之改编成电影。1960 年，电影公映时，在世界各地都受到欢迎。

1959 年，西利托发表了他的另一代表作——中篇小说《长跑运动员的孤独》。这一作品收入他的同名小说集中。小说的主人公是伯斯托尔教育感化学院的少年犯史密斯。他是一名优秀的长跑运动员，参加了一次长跑比赛。为了对院长进行报复，他故意不夺冠军。小说就是通过这样一个故事，反映底层广大受难者对于统治阶级日益增长的不满和仇恨。

整部小说共分三节。第一节对史密斯进行长跑训练时的心理活动进行了描写；第二节是他对作案被捕过程的回忆；第三节写史密斯在比赛中故意跑慢，让别人夺取冠军，以报复院长。这一小说的显著特点在于它对情节的弱化和对主人公内心活动描写的侧重。小说对主人公关于报复与不报复产生的种种恶果的描写细腻逼真，耐人寻味：不报复，自己就会成为一名老板们赚钱、争名誉的工具，年轻时长跑，得上一身病，30 多岁时退休，从此长年病弱孤独，是够惨的；报复了，他们会狠命折磨自己，即使出院后，要去当兵，若是万一当了逃兵，就会被抓进监狱，也够惨的。考虑到最后，他决定要报复。他这番思索实际上是人生对丑恶的现实无可逃避、无可选择的尴尬境地一种抽象的概括。小说全篇用独白方式，再现了主人公在长跑比赛前后复杂的心理活动。小说使用了幻觉描写，以达到表现效果。如史密斯想象自己长跑时，甩掉了所有对手，只身跑过鹅卵石、沼泽地和芦苇丛，可仍避不开警察从身后射来的子弹，被击毙。这些手法有些近似于意识流，但又没有庞杂、混乱到读者难以理解的程度。这部小说尽管有时间的错位、意识流等。其现实主义因素还是十分明显的。主人公从作案、赛跑到报复，是一个完整的情

节推进过程，既有情节的发生和发展，又有高潮和结局，人物也经过了典型化处理。史密斯聪明、果断、正直，而他对统治阶级的仇恨也是无以复加的，小说还有一个显著特点，即对漫画式笔法的运用。如写院长时常提到他“暴眼鼓肚”，而他的手又白白嫩嫩，象两朵水仙花等。小说还有一种真切的生活实感，像对长跑运动员退休后百病缠身的情景的描写：“32岁就因老退休——由于两肺抽纱窗帘似的尽是窟窿眼儿，心脏乱蹦得像只足球，两条腿静脉曲张，上面象是爬满了一条条豆茎。”这种情景，没有实地体验，是写不出来的。《长跑运动员的孤独》曾获1959年霍桑顿文学奖。这部小说也被西利托改编为电影，1962年上映时也获得了成功。

西利托的前两本书都充满力量和“愤怒”。其对话生动活泼，再现了工人阶级的语言，他展示了工人的生活背景，记录了这一对社会没有义务感和责任心的群体的思想和行为动机。对之他既不颂扬，也不谴责，但读者能从作品中体会到作者对他们的同情，对他们的怀疑和“愤怒”的理解。西利托就是从自身的经历出发，真实地记录下了他所观察到的东西，但他并没有去试图挖掘他的角色的这种反社会态度的原因，也没有对社会问题提出任何解决方案或美好前景。

这种局限也许就是西利托以后的作品销路不如前两部书的原因。有些评论家甚至认为，他的文学创作将以失望而告终。他后斯的一部作品《房门钥匙》（1961）描写了一群在马来亚的憎恶军营生活的英国士兵。他们对于现状怨气冲天，而沉溺于对在英格兰工作时的生活的回忆中，但这个故事到此也就结束了，没有得出什么有目的的结论。在《威廉·波斯特斯之死》中，他对一个来自于工人阶层、对现实不满、而又徒劳地追求满足的艺术家的生活进行了描述。和西利托的大多数作品的主人公一样，他固执、愤怒，反对政党和政府。

自1958年起，西利托共出版了十四部小说和短篇小说集、两部诗集和四部剧本，但后期再没有一部作品具有与《星期六晚上和星期天早上》相媲美的力量。

玛戈·海曼的小说《冒险家》（1960）描述了工人阶级队伍中那些处于革命热情与机会主义者个人奋斗之间的矛盾的人们，其主人公是共产主义知识分子亚当斯和雄心勃勃地矿工的儿子丹尼·丹尼在大学毕业后背叛了工人阶级。他一心要向上爬，以获得金钱和权势。而亚当斯却从伦敦搬到了威尔斯一个矿工聚居的小村庄，与工人们同甘共苦，一直没有动摇对共产主义信仰。海曼明确地坚持，亚当斯在道德上远较丹尼优越。

杰克·林赛的《英国作风的小说》（1953—1957）由四部小说组成，描述了社会和政治方面的冲突，但通观四部作品，几乎都是老生常谈，缺乏真知灼见；人物也几乎没有个人的特性，而反映了工人阶级通常具有的特点。

戴维·斯托利也是来自工人阶层的“愤怒的青年”小说家、剧作家和著名的电视导演。他曾在英格兰威克菲尔德就学，也在伦敦斯莱德美术学校学过艺术，后来成了橄榄球联赛的运动员，业余时间从事写作，斯托利作品中的人物把这个世界看成是充满敌意的、机械的世界在他的处女作也是代表作小说《运动员的生活》中，斯托利把阶级斗争置于约克郡一个矿镇的橄榄球队的缩影中。他象征性地用橄榄球这一行业来强调英国社会中继续存在的阶级差别，自球员到付钱给球队的各色人物都是阶级差别的表现。作为当代第一部“运动为了赚钱”这一主题为素材的“愤怒的青年”小说，《运动员的

生活》所揭示的问题是深刻的，职业运动员就像厂房里的工人一样，是可以买卖的商品，唯一的区别在于球员有可能在一个短期内，成为一批狂热为观众崇拜的对象，可以作为社会的宠儿而公开展览。斯托利对橄榄球这一运动的描绘是直截了当、毫不留情的。人似乎变成了机器，却又像暴怒的老虎那样相互厮杀。动物性取代了人性，体现了“弱肉强食”的自然界法则。

斯托利的第二部小说里《逃往坎姆登》。约克郡的一个矿工离开了自己的天然环境，迁居到伦敦坎姆登。在这部作品中，主人公的内心世界具有象征性的意义。他的另一部小说是以当代工业社会为背景的《拉德克利夫》，以象征的手法描述了一个古老而受尊敬的家庭的衰亡。此后，斯托利将创作转向舞台。《阿诺德·密德尔顿的复原》是他的戏剧代表作。剧中的历史教员密德尔顿沉浸于内心世界，借以逃避自己的职业和家庭的干扰，并越来越深地退居到这个世界中，与小说创作相比，斯托利的戏剧创作影响要小一些，但作为剧作家，他发展了自己特有的名词和独特的戏剧风格。

基恩·沃特豪斯与斯托利一样，既是小说家，又是剧作家，他的作品除了《有一块安乐土》（1957）以外，都以当代的背景，以个人的命运、局外人的生活为题材，愤怒的气息浓厚。他所塑造的第一个悲喜剧角色是《说谎者比利》（1959）中的比利。他生活在小镇的狭小天地里，没有机会自我发展，总是使自己陷入各种尴尬的情景中，不得不生活在一个幻想的世界里。在沃特豪斯的作品中，压迫主人公的不仅仅是环境，他们大多还受到自己内心压力的驱使，比利之所以逃避到梦幻世界中去，是因为他缺乏信心，看到的只是无法克服的困难。这部作品还有独特的情趣。沃特豪斯把标准英语、陈词滥调、习语、技术术语，以及星期日报纸上的语言混在一起，赋予作品一种真切感。在他的另一代表作《爱柏》（1963）中，沃特豪斯塑造了爱柏的形象，爱柏36岁，有裸露癖，喜爱偷看下流场面，生活在社会边缘。缺乏独特个性。这种反常性格的塑造，其实就是对社会的一种控诉。

总之，在小资产阶级的“愤怒的青年”进行了愤怒而无苍白无力的呐喊以后，工人阶级的“愤怒的青年”对社会提出更强烈的抗议和不平。他们没有爱国思想，没有崇拜的偶像。像小资产阶级作家的主人公一样，他们的主角也都是个人主义者自私和自利者。他们迫切地要求得到特权而又不愿帮助他人。在群众运动中，他们也拒绝相互合作。他们反对使他们的生活水平得到了提高的英国社会，因为它还通过税收和劳动力控制的方式限制了他们。他们没有为国家服务的愿望，因为他们将国家机器的组成部分如军队、监狱和政府视作敌人，他们对政治家和政党毫无信心，甚至认为在劳动者联盟内部也不应有什么纪律的约束。他们迫切地要求毁掉整个英国社会，却又不知应以何取代它。

这些也许就是对英国进行现实主义描写的“愤怒的青年”作家们最严重的弊病。他们提出问题，暴露社会的短处，但并没有寻求严肃的答案。一位著名的文学教师，吉尔伯特·菲尔普斯这样以为：“对现存的价值观念以新颖独特的字眼重新评判，或在旧传统腐朽后，热情探索新的传统，是艺术家们的主要任务”，而“愤怒的青年”作家们好象放弃了探索，而屈服于失败和绝望。

戏剧舞台：百花争艳

第二次世界大战以后，英国戏剧界出现了两个不同的方向。T·S·艾略特和其它一些作家继续诗剧的创作。但由于他们欣赏的神话和宗教主题一旦被置入现代剧景，令演员很难表演，观众对之也失去了兴趣，所以诗剧逐渐绝迹了。代替它的位置的里艾斯伯德剧院从法国舞台上搬来的货色，其中大多属于存在主义流派。就象 30 前艾略特等接受的诗剧一样，这些剧作探索和拓宽了戏剧表现力，在一定程度上推进了英国戏剧的发展。

另一个不同方向是一种新的戏剧式样的出现。这种戏剧式样不注重形式的探索。其对下属生活的现实主义描写使之有时被称作“洗涤槽”戏剧。它与在英国戏剧界流行了近一个世纪的“客厅”喜剧形成了鲜明对比。这种戏剧就是“愤怒的青年”戏剧。

与小说家们不同，“愤怒的青年”剧作家没有将题材限制在狭窄的范围内。他们以约翰·奥斯本为代表，抱着与小说家们同样的目的，使戏剧有了新的发展，并促成了一项运动。这项运动的目的在于最终打破长期一成不变的英国戏剧。他们认为：英国戏剧的弊病在于大多数戏剧的语言和动作不能表现当代英国生活，它们所反映的仍是战前中产阶级的生活方式与习惯。

这次新的戏剧运动以 1956 年约翰·奥斯本的剧作《愤怒的回顾》为开端，逐渐形成了一种潮流。这类戏剧的主角大多来自工人阶层，他们反抗中产阶级和上层社会所拥有的特权。而这种特权就是此前的英国戏剧如动作喜剧、社会问题剧、诗剧等的约定俗成的主题。它们在剧中注重表现上层社会、有教养者和达官贵人，而对处于社会下层的英国人民不感兴趣。下层人等即使能在戏剧中出现，也大多是以仆人的身份。奥斯本对传统戏剧进行了反驳，开创了当代戏剧新的潮流，在作品中表现被忽视了工人阶层的生活。随之其他剧作家纷纷效仿，以迎合热情的观众和评论家。逐渐地，这些作家形成了“愤怒的青年”派别。这一流派关注一个共同的主题——人与社会，抱有共同的态度，即对传统的束缚、等级观念、国家利益、现存的教会、工会、家庭、婚姻和私有财产提出抗议。这表达了一种骚动、无秩序和处于两难境况下的心情。

约翰·奥斯本作为这一流派的创始者，其成就是其他作家所无法比拟的。

在“愤怒的青年”剧作家中，成就仅次于奥斯本的当推阿诺德·威斯克。他生于伦敦郊区一贫困家庭，父亲是俄国难民，母亲则是匈牙利人。尽管他从未进过大学，却受过良好的教育。自 16 岁起，他就到一家家具厂当学徒。后来，他还不过书商助手、农场工人、搬运工人、糕饼师，并在一家电影技术学校学习过。二战期间，他曾在皇家空军服役。这些经历为他的创作提供了丰富的材料。他早期的三个剧本《鸡汤加大麦》（也译《大麦鸡汤》）（1959）、《根》（1959）、《我在谈论耶路撒冷》（1960）最初在考文垂贝尔格莱德剧院上演，后在伦敦演出，产生较大的反响。1960 年，威斯克将这 3 个剧本汇编成一册出版，名为《威斯克三部曲》。60 年代初，他与别人合办了“第四十二中心”，旨在与工会合作，促进和发展为工人服务的各类活动，以提高工人阶级的文学艺术修养，用有益的活动充实工人群众越来越多的空余时间，并在一定程度上促进文学、艺术和手工艺的发展。这一“中心”在当时影响甚大。现在，威斯克与妻子、三个孩子一起住在巴黎。

威斯克把文学艺术看作使人们逐步觉悟的一种手段，看作向蒙昧无知的人们真实地道出人类处境的一种方式。他认为，知识分子的任务是揭示人的心理状态，艺术家的任务则在于暴露人所处的困境。所以，在剧作中，威斯克

克总是直面现实，着重描写个人与社会的压力的冲突。他经常选择伦敦东郊贫民区的犹太家庭作为描写对象，这反映了他的社会主义信念，对此，他曾一再利用他的剧作向公众表明。他认为，各种艺术和艺术家的作品是把工人阶级从对文化的不关痛痒和仇恨心理中解脱出来的唯一手段，是把他们引向不仅着眼于工资和福利国家的那种社会主义的唯一手段。但威斯克在他的社会主义观念中掺进了所谓的“人”的东西。他不希望看到戏剧为阶级斗争服务，不希望有马克思主义的戏剧。

威斯克的创作的题材是群众的怠惰和漠不关心以及福利国家的消极作用。他意识到人的困境，说明当前存在的种种问题，并试图寻找答案。

他的第一部作品里《鸡汤加大麦》，于 1958 年首次在伦敦上演。“鸡汤加大麦”是犹太人喜欢吃的一道名菜，在这里指工人阶层应在患难之时互相帮助，互相爱护，创造一个强大而美好的社会。这部有强烈的政治色彩的剧作是以犹太人角度对日益分裂的英国社会的一种愤怒的抗议，整部剧共分三幕，描述了一个姓卡恩的犹太家庭和他们的信仰共产主义的朋友们长达 20 年的生活。第一幕表现了 1936 年贫穷的犹太劳动者之间的稳固联系。对共产主义的信仰和对法西斯主义的仇恨将他们团结在一起，所有家庭之间，不论是父母还是孩子，都彼此有紧密的联系。第二幕发生于 1946 年，表现了第二次世界大战后所出现的变化，这时年轻的一代人开始有不同的思想。与老一辈相比，他们愈来愈倾向于个人主义。第三幕发生于 1955 年。孩子们长大了，其中有些人富裕起来，但变得特别自私；其他人尽管仍然贫穷，但也失去了对社会主义的信仰，他们拒绝支持任何政治活动，只有那些曾在三十年代领导过工人运动的老社会主义者还抱有信念，但他们毕竟已经老弱不堪了。他们请求孩子们改变态度，告诫他们如果不关心整个社会，自我就会消之，但年轻人们对此置若罔闻。这一剧本实际上表现了两个主题：一是家庭的逐步解体，剧中父亲形象的日益衰弱象征着这种解体；二是社会的解体，以及人们对政治的幻灭情绪。两个主题紧密相连，然而个人的事件始终是主要的。威斯克还写了另外两部剧作——《根》和《我在谈论耶路撒冷》，继续讲述直到 1959 年前的那些犹太家庭的故事。《根》描述了比蒂·布莱恩特在三个星期中的生活。比蒂是罗尼·卡恩要娶的姑娘，她从诺福克来到伦敦当侍女。比蒂的父母是农业工人。罗尼试图把比蒂从环境千万的惰性中唤醒过来。他同她的态度作斗争，并试图用他母亲的那种精神使比蒂接触社会主义理想。他要使她信服，当今的娱乐业是浅薄的、廉价的，并训练她的眼光，使她能欣赏真正的艺术。他指点她怎样发现自己的思想，这样她才能摆脱本阶级的无动于衷的态度。《根》最深切地体现了威斯克的中心主题，即唯有社会的关系，就其最广泛的而言，才能使人们得到解救。《我在谈论耶路撒冷》同《鸡汤加大麦》第二幕的一场直接有关。在那场戏中，艾达和戴夫决定离开城市和工业社会，在工地上建立起一种回到自然，从事体力劳动的理想生活，一种与工业大规模生产相反的生活。13 年来，戴夫一直试图使自己立足于新的环境中，但由于环境和个人问题，他失败了。这一剧作就其戏剧效果来说，显得不如前两部那么生动。1960 年，当这三出戏被当作三部曲一同上演时，对英国社会的影响非常强烈。

威斯克在六十年代还写了其它六部与之有相同主题的剧作，有的与犹太人有关，如《厨房》，剧中的一家餐馆的厨房是整个社会的缩影。而大多数是关于一个更大的主题：个人在社会面前的屈服和他们为生存而作的斗争。

如《一切都要付筹码》。

威斯克和奥斯本的剧作相比，有许多相似的地方。他们都有一种强烈的对英国现状的苦涩感和愤怒。他们更多地描写心灵的绝望的状态，而不注重对社会环境的描写。他们的绝望与贝克多的《等待戈多》中的绝望相去不远，但与之不同的是，奥斯本和威斯克的绝望是在现实的境况下提出的。威斯克和奥斯本都没有对社会问题提出明确的解决方案，但他们都作出了强烈而愤怒的抗议，这种情绪很容易引起观众共鸣。

“愤怒的青年”剧作家还有希莱·德拉尼、安·杰里考和彼得·沙弗·德拉尼生于英格兰索尔福德，在故乡就学，17岁时开始工作，但在创作中她流露出与“愤怒的青年”相同的倾向。他很明确自己的愤怒指向何处。18岁时，她就写出了颇负声誉的第一部剧作《初尝甜蜜》（1958）。其中谈到三个基本问题：不同种族之间人们的爱。同性恋和卖淫。在《初尝甜蜜》中，母女冲突导致了反抗的开始，同样，她的另一剧作《恋爱中的狮子》（1960）也以此为起点，然而这一剧作远不如前者那样反响强烈。

安·杰里考是“愤怒的青年”又一女剧作家。她早年当过演员、舞台监督、演技指导和戏剧导演。1952年，她在伦敦创建科克皮特露天剧场，并于1957年在该剧场首次上演了她的代表作《我那疯了的妈妈的游戏》（1957）。剧中没有具体的场景，各种激情代替了真实的关系，一群不受重视的青年深受一位教师的影响，而他又俨然接过了做母亲的责任。后来，他们的关系转变为对抗。他最终以自杀结束全剧。这一剧作尽管情节简单，但由于人物动作的合谐和台词的优美，非常能吸引观众。她的另一剧作《妙计》（1961）也有此特点。《妙计》巧讲的是诱骗少女的手法。三个男性角色中，一个是诱骗少女的老手，第二个想要学习他的这种手段，第三个却觉得他的这些所谓妙计微不足道。

彼得·沙弗把丰富的想象与精致的技巧结合在一起。在《五指练习》（1958）中，他批判了社会的虚伪以及由之而引起的人与社会格格不入的情况。《皇家打猎日记》（1964）是关于西班牙人征服秘鲁的历史剧。它表现了这样的主题，即当两种文明抗衡时，更高尚、更古老的民族都要向野蛮屈服。另外，他还有作品《和人的耳朵和公共的眼睛》（1962）和《黑色喜剧》（1965）等。这些作品充分显示了沙弗的戏剧才华。

总之，“愤怒的青年”剧作家与小说家们一样，都是通过对当代社会的现实主义描写，表达对它的不满和愤怒情绪。但与小说家们不同的是，剧作家们的题材有所拓宽。

方向迷乱的漂泊 ——约翰·韦恩和《误投尘世》

韦恩的生平与创作

约翰·韦恩（1925—）即使不是“愤怒的青年”的第一位作家，也是最早的作家之一。他多才多艺，既是小说家，又有写诗，还是著名的评论家。他出生于英国中部的斯塔福德郡特伦河畔的斯托克，在工业区中度过了自己的童年和少年。1947年，他自牛津圣约翰大学毕业。从那时起，他任里丁大学英国文学讲师。直到1955年他成为专业作家为止。他不但从事文学创作，还曾主编过文学杂志，编选过《现代诗选》、托马斯·哈代的短篇小说集和诗集。他一生勤劳，共创作长篇小说八部，短篇小说集三部，诗歌集七部、剧本一部和大量文学传记及评论等。

他以小说创作为主。长篇小说《误投尘世》（又译《每况愈下》或《大学后的漂泊》，1954）使他名闻于世。它是“愤怒的青年”的代表作之一，韦恩的第二部小说《及时行乐》（1955）同《误投尘世》一样，都是关于流浪汉的故事。作者试图通过小说暴露虚无主义和麻木不仁等现代流行的弊病，但并不是很成功。因为在作品中，情节变成了传奇剧的格式，幽默的情景成了空洞的、往往是庸俗的闹剧，作者原来打算作的批判在令人迷惑的场景变化中被淹没，只有在隐约的影射中才可以被感受到。韦恩的第三部小说《竞争者》（1958）和《误投尘世》比较接近，它对现今的教育体制进行了指责。在作者看来，现行教育体制对年轻人的教育完全是从他们今后将从事的毫不留情的、竞争性的争夺这一角度着眼的。对他们的教育并不是真正的教育，不能从各方面使他们的人格、品德得到协调发展，而只是一种高度专业技巧的训练，目的在于使他们在竞争中居于领先的地位。爱情这一文学的永恒主题在韦恩的头三部作品中仅占次要地位，但《浪迹的女人》（1959）描写的则几乎全是性关系。从文学技巧的角度说，《打死父亲》（1962）是迄今为止韦恩最有趣的小说。也是他最重要的作品之一。韦恩运用现实主义创作手法，塑造了杰里米和他父亲等人物形象，揭示了两代人的矛盾冲突，探讨了当代英国青年的精神危机，表现了他们的迷惘和痛苦。主人公杰里米对现实不满。他出身于高级知识分子家庭，自幼丧母，父亲对他要求特别严格。他希望儿子循规蹈矩，将来成为有用的人。可是杰里米对父亲冠冕堂皇的说教和私立学校刻板严厉的管束极为反感。他认为这种教育束缚了他自己个性的自由发展。他越来越觉得无法忍受，最后终于逃出家庭，与以父亲、学校为代表的旧制度决裂和对抗。不过，杰里米本身并没有明确的生活目标，他的反抗只是一种极为模糊的探求；他的反抗只是以个人的“主观性”即“自我”出发的。这种斗争不可避免地带有极端的个人主义的色彩。杰里米追求的，不外是存在主义哲学的“自我选择”，即是一切只是按自己的设想、计划行动，也即所谓的“对自己负责”的生活态度。这种选择没有任何客观标准（如道德规范、社会现实）作为依据，而只是凭借自己的“主观性”盲目乱闯，因此，它是不可能帮助人们摆脱烦恼、孤独、绝望的状态的。杰里米的“造反”只能以失败而告终，他的路是走不通的。

如果说，杰里米这个形象多少具有“反英雄”的色彩，那么黑人音乐家珀西却完全不同。珀西从小在美国饱尝了种族歧视的痛苦，他对资本主义制

度罪恶的认识要比杰里米深刻得多。他在艰苦的环境中不屈不挠地学习，取得了一定的成就。他性格爽朗，胸怀宽广，对朋友赤诚相见。在杰里米悲观失望、无以自拔之时，是珀西来得明确。他是生活中的强者。韦恩以赞赏与钦佩的笔触描写了珀西那“帝王一般的尊严”的强有力的外形，不止一次地暗示未来属于珀西那样的人。可以说，珀西是书中真正的英雄。这一形象塑造的成功，使这一小说在超越了简单的不满和愤怒的发泄而具有了更积极的思想意义。全书语言贴切而生动，心理活动的描写细腻而真实。在叙述中，韦恩也适当采用了意识流的手法，通过回忆、幻觉等思维表现人物复杂的感情，使人觉得合理而自然。

韦恩的作品此外还有《老屋怀旧》（1962）、《年轻的客人们》（1965）和《小天地》（1967），通过离奇的喜剧，表现个人受到的威胁及紧迫感这个主题。《山里的冬天》（1970）描写威尔士地方的社会生活和人民的不满情绪。此外尚有长篇小说《凯立理国王》。小说写一个安分守己的杂货店搬运工人弗雷德在妻子和弟弟的怂恿下走向犯罪的故事。弗雷德平时生活得也还可以，但他的妻子却觉得受不了。她看看左邻右舍，认为谁家都比他们富裕。弗雷德的弟弟善于交际，要哥哥去当自由式摔跤手去赚大钱。弗雷德违心地同意了。在初次比赛时，弗雷德受不了对方的侮辱与嘲弄，竟把对方打成重伤，成了罪犯，黄金梦刹那变成了镣铐加身。小说通过一个家庭的悲剧，反映了英国社会普遍存在的利欲熏心的精神危机。具有深刻的批判意义。

韦恩的作品典型地代表了“愤怒的青年”流派的创作特点，他不喜欢进行创作上的试验，因此，他的小说具备十八九世纪的作品传统风格的美。读他的作品，很容易让人联想起流浪汉小说，他的主人公在这个不理解他们的世界上游荡。因为这个世界一贯地扼杀旨在解放个性的每一个企图，所以他们要同这样的世界决裂。但他们的反抗往往以妥协而告终，尽管表面上他们获得了自由。韦恩所描绘的这个世界上与人作对的世界。他概不接受任何试图使个人生活符合统一的模式的观点。要寻找真理，内部的和外部的自由都是必不可少的先决条件。韦恩也同样地拒绝集体行动的理论。这在作品中可以明显的看出来。

韦恩除了进行小说与诗的创作外，其文学评论的著作也很有特色，较著名的有《初涉评论文集》（1957）、《塞铎尔·约翰逊传》（1974）和《莎士比亚时代的生活》等，在评论界占有一定的地位。韦恩的作品风格较为朴素、淡泊，语言清新，基本采用现实主义创作手法。作品中不时闪耀着睿智的思想火花。

《误投尘世》

《误投尘世》是约翰·韦恩的处女作，也是他的成名作和代表作。在传统上被以为是“愤怒的青年”的第一本小说，与后来的金斯莱·艾米斯的《幸运的吉姆》及约翰·布雷恩的小说《上层的空位》齐名，在英国文学史上颇为引人注目。如果说以“愤怒”二字来概括整整一代的文学潮流是有些牵强的，但用它来概括本书却是恰如其分的，因为小说的人物是愤怒的，他苦于社会上的不安全感和沉闷的压抑，历尽人生的坎坷，毫不掩饰自己对现行制度的鄙视和敌意；小说的基调也是愤怒的，它对英国社会进行了全面、无情的批判，用讥讽和咒骂等发泄了作者心中的怒火。

小说的主人公查尔斯·拉姆利大学毕业以后，决心同资产阶级武装决裂，不从事这个阶级赞许过的任何职业，把这个阶级的社交礼仪都抛到了九霄云外。他没无目的，独自到斯托退尔去碰运气，开始了大学后的漂泊。在那里他没有找到工作，三周后只好回来，到女友谢拉家去，又被赶了出来。后来，他干起了擦玻璃工。这时，他与大学时的同学弗劳利希相遇，并同他夫妻住到了一起，一个非常偶然的机，他有了一个合伙人厄恩。二人一同劳动，平均分红，查尔斯的心情也沉静下来，但这种平安的日子并没有持续多久。首先，他发现了自己和弗劳利希是被其妻蓓蒂以卖身的钱养活着，厄恩也因偷车案被捕，此后，经泰迪·邦德介绍，查尔斯当了出口汽车运送司机，他与少女维多尼卡·罗德里克相爱。她是一个富有的公司头目罗德里克先生的侄女。

邦德是一个毒品走私犯。查尔斯事先并不知情。当他了解底细以后，已为时过晚。他需要钱，而贩毒可以使他迅速得到大量的钱。所以，他就不知不觉地卷进了这场肮脏的交易中。查尔斯的老同学哈里·多格森是一个记者。他为了跟踪走私犯，希望查尔斯在车中将他带进码头，他还不知道查尔斯已被卷入了走私团伙之中。所以多格森的要求当然被拒绝了。多格森只好自己驾驶摩托车，准备自己寻机进入码头，但又被查尔斯发现，无奈之下，多格森只得接受警察袭击码头。在进袭中，多格森不幸遇害。事件发生后，邦德以为是查尔斯向多格森泄了密，在逃跑途中把他从汽车上推了下来，摔成重伤。这时，罗德里克先生帮助他住院治疗。住院期间，他才知道维多尼卡·罗德里克是罗德里克的情妇而不是侄女。一怒之下，查尔斯与维多厄卡断绝了来往。这一切无疑更增加了他的消极颓废情绪。出院以后，查尔斯当过清洁工，开过汽车，最后进了广播剧院，与一个喜剧演员队签订了合同，才算有了正式职业。不久，他终于和维多尼卡重修旧好，缔结良缘。

查尔斯·兰姆利的愤怒，是一个青年在探索人生道路的过程中对社会上种种不平的强烈反应。在《沿着拉紧的绳索行进》中，韦恩曾这样谈到创作《误投尘世》的出发点：“……当我写《误投尘世》时，我生活中出现的主要问题是这些青年如何适应“生活”的问题。在这里，生活指的是在他们诞生以前就已存在于他们外部世界的秩序……这一切由于我们文明中存在的一些实际情况而复杂化了，因为在我们的文明中存在着教育制度和为我们生活实际基础的种种臆想。我们的公众和私人都为青年的教育花了一大笔钱，让他们学会欣赏文艺杰作；我们养了很多教授来指导青年们学习哲学和其他高雅的学问，然后又把他们推到一个完全不需要这些学问的世界上，推到一个以‘不要尊重物质权力和物质占有以外的东西’为其行动指南的世界……，所以，我自然要写一个人如何受了教育又被人象稻草一样叉起来，擢到世界上。……”

查尔斯·拉姆利就是在大学毕业后“被擢到二十世纪五十年代的丛林中”的。在他踏出“适应人生”的第一步时，他就发现“他的锋艺已被自己的教养和教育有步骤地磨掉了”，使他无法立足在这个现实社会中。因此他为愤怒矛头首先是对着现行的教育制度、教育的机构及教育制度的代表人物。查尔斯一出场，他对英国教育制度的批判也就开始了。在他的眼里，他的母校是他“曾经无休止的演过儿童时代一幕幕可怜的闹剧”的舞台；他上过的大学过去“剥夺了他的一切享受”，“还害得他今天无论怎么煞费苦心也还是无法适应生活”；而“那些占据着（教育）这个虚幻领域的牛鬼蛇神，还

在继续不停地修造行将坍塌的大厦”。他把中学校长说成是“平庸的低能儿”，大学导师罗克伍德是“说话带着笑腔”的学究；他从不放过对大学时代的高材生、一心向上爬的哈金斯的嘲笑和讥讽。他甚至以为大学里养成的谈吐习惯“是昏庸无能的人所共有的”。

但是，抗残青年的教育制度并不是孤立存在的。家庭、社会及各种习惯势力都构成对青年的沉重压迫：父母、亲戚、朋友、还有女房东都想“开导”他，要他“上进”，连那个自己在大都市里上当受骗的“自由经营先生”也要送给他一个“忠告”。由于他不肯“上进”，师长们摇头，父母亲不满意，同学们责怪他，女朋友的亲戚指着鼻子教训他。而“上进”的标准仅仅是举止要温文尔雅，衣服要穿得合时，打牌要输得体面，还要“参加橄榄球这类体面的运动”——总之，处处要带上中产阶级的“身份证”。查尔斯痛恨社会上“人为地把人类分成一些叫做阶级的板球队”，因此决心要寻找一个“无阶级的神龛”，开始新的生活。

当然，在那样的社会里，“无阶级的神龛”是永远找不到的，但就在追求“新生活”的过程中，查尔斯把读者带到英国社会的各个角落，给我们掀开了“福利国家人人机会均等”的面罩。他旁听了草菅人命的巡回法庭的审判，了解到收买司机、盗窃汽车的犯罪事件；他亲身参加了黑社会的走私贩毒活动，目睹了犯罪集团杀人灭口的惨状。查尔斯到过的地方卖淫活动比比皆是。这里有了为了“支持丈夫的创作事业”而暗地里出卖肉体的女大学生蓓蒂，有穿着奇装异服在酒吧里拉客的公开妓女，即使是查尔斯心目中那位端庄美丽的化身——维多尼卡也不过是一个现代的摩尔·弗兰德斯。为了生活，不得不沦落为已过中年的资本家罗德里克的情妇。

英国国际地位的削弱，美国势力的渗透，在这部小说中有所反映。我们看到，好莱坞的电影充斥着英国电影界，英国青年以模仿美国式的穿戴为时尚，更有讽刺意味的是，萨塞克斯的农村姑娘竞争爱到“那些美国机场攻击距离以内的牛奶冷饮室当招待”。

由于“误投尘世”给读者呈现了一幅幅英国社会的真实画面，有人称它是“一个观察敏锐的作家”写的“象万花筒般”的小说。

查尔斯探索人生的过程既是认识社会、批判社会的过程，又是认识自我、解剖自我的过程，在方向迷乱的漂泊中，他所经历的各个生活阶段，遭遇的各个事件，可以归纳为一个周而复始的循环；这个循环是失败和成功的交替。他每次对生活环境的否定，都把他推向重新适应社会的新行动。例如，在和萨克斯夫妇闹翻以后，他虽然到酒吧喝得烂醉，但还是“感到一种新的升华，新的解放，决心抛弃自己的阶级，自己所受的教养，”“让过去的一切就此结束，让自己来一个新生……”这以后，他就干起了自食其力的擦窗门工。在罗德里克到医院向他披露了维多尼卡的真正身份后，他虽然处于昏迷状态，仍然感到罗德里克的口信“给他还来了一阵又一阵的苦痛，并且在他的脑中冲击、爆炸、烧灼着”。但在本质上，这意味着解放，意味着新的力量。“原来维多尼卡只是代表着他对社会的虚渺的幻想”，现在他彻底幻灭了，也就获得了自由。后来，他和女工罗莎之间的关系发展又破裂了，他兴致勃勃地到百万富翁家当汽车司机又灰溜溜地辞职出走，以及应聘到“金桃”夜总会把门又猝然离去，都是重新认识和否定“旧我”的过程，也是他试图冲破或者摆脱社会及现存制度对他的压抑的过程；在否定“旧我”的同时，他也否定了传统的价值观念，如教育、教养、法律、阶级、婚姻等。这就是查

尔斯所谓“和社会长期斗争”的具体内容。

他“和社会长期斗争”的结果是找到了克利尔尼先生所说的“中立地位”。这到底是意味着斗争的胜利还是失败？查尔斯自己说是“打成平局”。其实，这只是他一厢情愿的结论，是一种自我欺骗，自我安慰，他自己经过冷静思考就否定了这种结论。他认识到，“长期以来，他给自己定了一个又一个目标，到头来都没有一个能达到”。他为了适应社会，结果还是发现自己在老地方没有前进一步。他的“长期斗争”的对手“社会”还是那样的社会，一成也没有改变。如果说斗争的结果使什么有所变化的话，那么变化的只是他自己，而且是往坏的方向变化了。当他当上广播公司的下流笑话的编辑时，他已经沦落为资本主义社会所允许的、需要的麻醉人民的一种工具。他妥协了，而作为他多妥协的报偿的是“社会”给特他殊的地位并提供经济支持。也许我们可以把他追求维多尼卡的努力看成是对罗德里克们的挑战，而且他最终得到了维多尼卡，但这时的维多尼卡已经不是他过去心目中的理想情侣，在他们再次相会时，他是因为爱她才“把她连同灾难和死亡一揽子接受下来的。”这样，在他未来的生活中就含有新的危机。从卷末他们两人“困惑和疑问的神色”中，我们仿佛看到新的死亡——再生同期的开始；今后的反复不是不可能的。

在每一次反复中，查尔斯都不免有功败垂成之感。不论是做一个“无阶级”的擦窗工人还是与外界隔绝的破阁楼寓公，不论是对富家女子维多尼卡的追求还是和女清洁工罗莎的交往，查尔斯起初都幻想着人类初期那种天真无邪的世界。但每当他感到自己已经进入伊甸园的极乐世界时，他却突然发现毒蛇的存在，使他象亚当和夏娃一样受到诱惑，不知不觉地沉沦到痛苦又罪恶的尘世。这条毒蛇既存在于外界，也存在于查尔斯本身，而且主要存在于他本身，即他对社会上各种传统价值观念的矛盾态度。在他批判旧的价值观念的同时，他自己的思想又往往囿于这些价值观念中。小说中反复出现过的那么一行被歪曲了的诗句：

“我是反复无常的人，我爱我所憎。”

这行诗句恰恰道出查尔斯的矛盾心理。在对待家庭、婚姻、金钱等问题上，他的态度都是矛盾的。他憎恶表面道貌岸然、满腹男盗女娼的萨科斯们和罗德里克们，但为了追求他们家的姑娘，他又愿意迁就他们，容忍他们；他立志清高，但为了跻身到维多尼卡所属的社会，他不择手段去赚钱；他怨恨别人冷漠无情，但一想到婚姻会带来家庭的羁绊，他就毫不犹豫地抛弃了罗莎。这种矛盾态度决定了他愤怒和反抗的结局。他愤世嫉俗，发泄的是个人的不满，尽管这种不满是普遍的，进行的是个人盲目的抗争，甚至没有象弗劳利希、道格森等人那样有自己的理想情趣。他直到布利尔尼向他指出后才知道自己寻求的是所谓的“中立地位”，因此，他象一片枯叶到处飘零，想要归根又找不到根，最后落到哪里，哪里就是他的归宿，这个归宿必然就是妥协。这里查尔斯的悲剧之所在，也可以说是他的局限性：在幻灭之余，他找不到理想的出路。

从愤怒开始到妥协告终并不是查尔斯一人的遭遇，而是一种普遍的社会现象，几乎所有“愤怒的青年”的小说和戏剧反映的都是这个主题。有一位英国文艺批评家在谈到五十年代的英国小说时曾说过，在“愤怒的青年”当中有不少人其实只是在赶潮流。但无论如何，韦恩和其他青年作家的“愤怒”作品冲破了英国社会沉闷压抑的空气，发出了愤怒的呼声，把英国的五十年

代变成“愤怒的十年”，在英国文坛引起了巨大的反响，也引起其他国家批评家的重视，其成就是不可抹杀的。

《误投尘世》已出版 40 年，英国的“愤怒”潮流在六十年代后逐渐低落，但它所表达的英国青年的愤怒并没有平息，它所反映的社会现实也没有根本改变，在今天读来仍然有一定的现实意义。

在生活的夹缝中挣扎的“幸运儿” ——金斯莱·艾米斯与《幸运的吉姆》

艾米斯的生平与创作

金斯莱·艾米斯，英国小说家、诗人、评论家。他的成名得益于 1951 年的第一部小说《幸运的吉姆》的发表。在这部小说中，他为我们推出了新型的喜剧“反英雄”角色。在五十年代里，他的名字家喻户晓。

作为“愤怒的青年”派文学活动中影响较大的作家之一，他的生活经历并无多少传奇色彩。1922 年 4 月 16 日，他默无声息地来到这个世界，在伦敦郊区长大，他自幼喜爱文学。在巴黎一所相当不错的中学度过几年光阴后，他进了牛津大学。第二次世界大战的爆发中断了他的教育。他参加了皇家通讯兵部队，退伍后，他又重返学校，在牛津大学圣约翰学院专攻英国文学。并于 1949 年毕业，当时他已是 27 岁，接近而立之年了。

1949—1961 年的 12 年中，艾米斯在威士斯旺西大学和学院任英文教师。其间，他还曾还普林斯顿大学聘为研究员。正是在这一时期，他创作了《幸运的吉姆》。其主角就象他本人一样，是一个来自下层、在外省的一所大学任教的老师。这部书确立了艾米斯的在文学界的地位。从此以后，他被称为是“社会讽刺喜剧大师”。有人把他的作品与艾弗利·沃的作品相比较。在沃的作品中，幽默和滑稽下掩盖着愤怒和苦涩的情绪，但不同的是，沃把英国社会的顶层作为他讽刺的对象。而艾米斯所面对的层次则要低得多。他讽刺的是那些自以为是、假充有知识、摆架子的外省人和他们的捧场者。这些人被艾米斯称为“可笑的骗子”。同时，他竭力表明，即使真正的文化本身也是过时的和毫无意义的，对当代社会不会有什么贡献。作为“愤怒的青年”运动的积极参与者，艾米斯还进行了诗歌的创作，这一运动的作品选《新诗行》（1956）就收录了他的作品与他同时发表作品的还有菲利普·拉金、唐纳德·大卫等。和他们一样，艾米斯的诗是理智的、没有浪漫色彩。“愤怒的青年”的文学倾向是不注重新形式的探索，而是转向平常、直率的英国文学传统。这与艾米斯对“知识分子”文学的反对是一致的。一位批评家曾以这样的字眼来描述艾米斯的诗：“粗鄙、温和、实感。”这种评价同样适用于他的散文。

艾米斯的第二部小说是《那种捉摸不定的感情》（1955），其主角与吉姆相似。但在这部小说里，主角的身份是一个外省图书管理员。他希望通过与富有的女人的联姻来提高自己的社会地位。这个主题在艾米斯和其他“愤怒的青年”小说里反复出现：来自于劳动者阶层的主角，或者是与一个他原以为高不可攀的中产阶级妇女结婚，或者与之发生某种联系。起初，他很高兴，但天长日久，他就逐渐厌倦了这种关系。在她的社交环境中，他像被抛离了水面的鱼，她在他的社交环境中也是同样的不能适应。他们因不能较好相处而互相指责。但艾米斯在对这种现象进行剖析的同时，也暗示了这些聪明、受过教育的年轻人只能在较高的阶层中才能找到合适的妻子。

1961 年，艾米斯来到剑桥大学，执教两年。他经常得益于他所处的新环境，交之转化为自己小说的材料。他曾利用他在一次文学奖中所获得的奖金到葡萄牙去旅行。这次旅行的结果是，与《幸运的吉姆》相比，《我就喜欢这里》（1958）较为逊色，缺乏完整性。然而，这两部作品也显示了他善塑

造喜剧性人物的才能。不足的是某些场景一再重复，使喜剧失去了生动的气氛。最后，人物都变成了漫画，整个戏剧结果变成了丑角的插科打诨。

《找一个像你这样的姑娘》（1960）没有他前几部作品那样鲜明的喜剧性。女主人公为保持贞洁所作的斗争仅在表面上与王政复辟时期的喜剧相似。这部作品没有幻想，性只是家庭内的事。人物对事物的反应颇为简单；作品中经常涉及的问题是一个怎样能无牵无挂地尽情作乐。对于艾米斯来说，詹妮和帕特里克是典型人物，代表了福利国家的社会，其中什么都是千篇一律，这种社会把一切区别统统铲平，并强迫人们顺从传统习俗。1963年，他曾以访问学者的身份在美国普林斯顿大学教授了一年写作，这使他写成了另一本成功的小说《一个胖英国人》（1963）。

在《我现在就要它》（1968）中，艾米斯再次与当代社会处于矛盾之中。作品中出现他一贯强调的风趣、讽刺甚至是离奇的成分。他成功地使隽永的娱乐和尖刻的讥讽水乳交融，巧妙地和为为一体。

艾米斯的作品与其它“愤怒的青年”作家相比，“愤怒”与不满的气息要浓一些。但他并没有将这一特点坚持下来。他六十年代以后的作品中，“愤怒”几乎已消失得无影无踪。他的作品把讽刺矛头指向了那些反对传统与现状的人，把这些人当作机会主义者加以尖刻的嘲讽。

作为一个评论家，艾米斯喜欢摆出“反知识分子”的姿态。他之声称宁可看科幻小说和伊恩·弗莱明（1908 - 1964）的以詹姆士·邦德为主角的作品，正是这种姿态的表现。他反对那种自以为清高而凌驾于大众文化之上的态度。

除了以上提及的作品外，艾米斯的属于“愤怒的青年”流派的作品还有《礼品盒》（1956）、《地狱新地图》（1960）、《我的敌人的敌人》（1962）等，但很可惜，这些作品现在还没有中译本。

自创作中可以看出艾米斯的主要文学观点。在他的第一部作品《幸运的吉姆》里面，他就开始恰如其分地讽刺那些自以为很有教养的外省人的虚伪。后期的作品则对那些与传统文化有某种联系的目标进行全面攻击，但是由于他所攻击的势力太过分散，没有一个明确而强大的力量与之对抗，所以，他的作品的最显著的价值是他本身的“愤怒”和尖刻的讽刺，而不是他反英国文化思想的持久影响，但在作品中他确实表达了战后英国社会中下层人的不满足和幻灭感。

艾米斯的作品具有喜剧色彩，深受读者欢迎。他的这一创作特色受到了当时英国评论界的重视，并形成了一些专业术语，如“艾米斯风格”、“艾米斯的人物”、“艾米斯的艺术技巧”等，就创作方法来说，艾米斯基本上属于现实主义范畴，受菲尔丁的“流浪汉”小说影响较大。

就风格而言，艾米斯在当时的作家中是独树一帜的。为了与以前作家的那种精致的、深思熟虑的风格相对抗，艾米斯在作品中故意表现得漫不经心。他曾宣称他是风格的敌人。他的喜剧色彩来自于可笑而又可鄙的环境。他唯一感兴趣的是语言本身”，他不注重小说的形式，并经常批判那些试图通过运用不同形式来拓宽小说的表现领域的作家。

艾米斯现在已是英国卓有成就的作家与评论家。但文学界普遍认为他最好的小说是他的第一部小说。他在当时文坛的重要性就在于他以《幸运的吉姆》的创作与韦恩一起掀起了“愤怒的青年”运动。

《幸运的吉姆》

《幸运的吉姆》是艾米斯创作的第一部小说，也是他的代表作，写于1954年，并于1957年拍成电影。当小说于1954年问世时，立即成为当年最畅销的书籍。“幸运的吉姆”成了一个家喻户晓、妇孺皆知的名字。现在，《幸运的吉姆》被普遍以为是英国现代文学史上一颗小小的明珠，而加入了经典作品的行列。

小说以战后的英国大学生活为题材。主人公吉姆·狄克逊是一所大学的合同历史教师。他虽然在性格上并不适宜从事大学教育，但为了谋生，却不得不竭力保住这份职业。历史系的主任威尔奇教授是一个不学无术、庸俗透顶而又笨拙的人。吉姆为了博得他的好感，以便能继续留任，竭力与他处好关系。因为他掌握着他去与留的命运。吉姆几次捅了漏子。一次是将一块碎石头踢中了英语教授的膝盖；第二次是在一个教员会议上，他将一把椅子绊倒；以后出了那篇论文的事：一个优等生替威尔奇写了一篇论文，指责一本书的内容，后来才发现那本书是威尔奇教过的学生写的，那位优等生推脱责任，说论文的内容来自狄克逊的一次演讲。过了很久，狄克逊进一步发现，那本书是在威尔奇的倡导下，并且其中有的部分还是在他的亲自指导下写成的。所以，吉姆只有处处讨好威尔奇才能使他不能自己动怒。这位主任大人有时还附庸风雅，举办什么周末文艺晚会，并邀请吉姆参加，尽管吉姆对之讨厌万分，但还是答应了。

吉姆的女友玛格丽特是一个难以捉摸的姑娘。她与吉姆保持一种若即若离的关系。她以前有过一个男友，但他把她甩了。玛格丽特曾经服安眠药自杀，但偶然被救了过来。就是她告诉吉姆，参加威尔奇家周末晚会的人都将参加文艺节目表演，这更使吉姆感到惊惑无措了。

吉姆的室友伊凡·约翰斯是一名业余双簧管手，订了两份杂志。他特别崇拜一位现代作曲家。吉姆有一次搞恶作剧，将一本杂志上的作曲家的肖像给涂改了。他用一只黑色软心铅笔，将他的下唇改成一排颜色污浊的牙齿，在两颊上添了几道与人决斗时留下的伤痕，并给他画上了八字胡，耳上吊几个海盗戴的耳环。这惹怒了约翰斯。他为了报复，几次将吉姆给出卖掉了。

让吉姆畏怯的周末晚会开始了。首先是大家唱歌，一曲曲使吉姆出尽了洋相，威尔奇的大公子伯特兰德也来参加这一晚会，并带来了一位漂亮的姑娘克莱斯廷。她的舅舅戈尔阿夸特是一大资本家，伯特兰德与她交往的目的，就是为了让她的舅舅把她介绍给她舅舅，谋个好职业。吉姆一看到她就知道，她不是属于自己层次的人。吉姆误认为克莱斯廷是伯特兰德原来的女友，所以当两人交谈时产生了误会，导致了吉姆与伯特兰德的冲突。这使吉姆感到特别窝火。于是他独自溜了出去，到外面的酒馆去喝酒。一直到醉醺醺的才回到威尔奇家中去。他要住的房间的门是在浴室里面的。他到达时，有人正在洗澡，无聊之下，他来到餐厅，又喝了许多酒，然后才回到卧室睡觉。第二天早上，当他醒来时才发现，昨天晚上当他抽烟时将床单和毛毯烧了个大洞，也将桌子烧出一道沟痕。这使他惊恐万分。他将破洞周围用剃刀刮干净，仍是无法掩盖。后来还是在克莱斯廷的帮助下，他将床单和毛毯翻了过来，这样破洞就被盖在下面了。桌子则被吉姆藏到贮藏室。他总算躲过了这一关，自此后，他对克莱斯廷有了几分好感。

吉姆曾写了一篇关于造船业的论文，将它寄给多家出版社，一直杳无音

信。在威尔奇的建议下，他将论文给一家新刊物，主编很快给他回了信，说他的论文将近期刊出。这使吉姆感到高兴。但当他打电话向主编卡顿博士打听具体出版日期时，他却又一直支吾其词。

一天，克莱斯廷打电话给威尔奇，威尔奇不在。吉姆就代接了。电话中，克莱斯廷向吉姆打听伯特兰德的消息。吉姆马上想到：她被伯特兰德抛弃了，自己却蒙在鼓里，至少在即将举行的夏季舞会上是如此。克莱斯廷打电话就是要确定一下伯特兰德是否会参加周末的舞会，如果参加，她就邀请舅舅一同来。她与威尔奇太太搞得关系不好，所以没有往他家里打电话相询。吉姆答应帮他的忙，想办法不让威尔奇太太插手，让威尔奇打电话告诉她关于伯特兰德的情况。

吉姆往威尔奇家打电话时，正好是威尔奇太太在家。她听出是吉姆的声音后，马上向他询问关于床单上的破洞的事。吉姆随机应变，假装是《晚报》编辑部的记者，告诉伯特兰德，《晚报》将发表一篇关于他的绘画作品的报道。为了使谎言显得逼真一些，吉姆提及这一主意是克莱斯廷出的，将伯特兰德蒙混过去，然后，吉姆马上打电话给克莱斯廷，以便不露出马脚来。克莱斯廷对吉姆的小聪明很感兴趣，乐意合作。

伯特兰德原打算带他的另一位女友卡洛尔参加舞会，因为这次克莱斯廷要带他去见她舅舅，所以就粗暴地告诉卡洛尔不带她去参加舞会了。

舞会上，伯特兰德极力讨好克莱斯廷的舅舅戈尔阿夸特，向他吹嘘自己的绘画作品，玛格丽特也在一旁凑热闹，其他人冷明显受到了冷落，于是吉姆邀请克莱斯廷跳舞，尽管两人的舞姿并不优美，动作也不熟练，交谈倒是比较投机。

这时，卡洛尔邀请吉姆跳舞，她急于将自己的遭遇告诉一个人，最后选中了吉姆。她再也不愿意让伯特兰德逗来逗去了，她说伯特兰德原来答应带她来参加舞会，后来又变了卦，这样他就可以带上他新结交的女友去见她舅舅了。拒绝她时，伯特兰德的母亲和玛格丽特都在场，使卡洛尔很丢面子。接着那天晚上，伯特兰德又当着克莱斯廷的面想和她重修旧好，又使她感到不舒服。然后他拉她来这儿跳舞，企图将事情一笑了之。但卡洛尔再也受不了这种折磨，讲述完自己的痛苦后，卡洛尔问吉姆准备把克莱斯廷怎么办，因为她已经觉察出二人的关系不同寻常，对此吉姆矢口否认。

两人归座后，吉姆发现克莱斯廷呆坐在那里，一动不动，伯特兰德好像并没有意识到她的存在。克莱斯廷看上去非常难过，吉姆告诉克莱斯廷，他将叫辆出租车送她回去。尽管她开始时表示不同意，但 20 分钟后还是走出了舞会大厅。而这时吉姆叫的出租车还没到，来接另一对夫妇的车先到了。吉姆又略施小计，将车骗到了手。克莱斯廷对此很感兴趣。回去的途中，克莱斯廷向吉姆讲述了他的苦恼。她与伯特兰德在一块时经常吵架，这是她最受不了的，特别是每次吵架，他总是把责任推到她身上。但她已陷得很深了，不可能轻易就结束。吉姆劝她必须尽快与伯特兰德断绝关系，对此克莱斯廷犹豫不决。她接着问吉姆以为她嫁给伯特兰德好不好。吉姆意识到这是他和伯特兰德的战役中他准确地发起猛烈炮击的时刻，可他却偏偏不愿开火。倘若他先有理有节地把伯特兰德痛斥一顿，然后简短扼要地把她最近与卡洛尔的谈话内容叙述一遍，那么他就很有可能在这场战役中取得全面的胜利，至少也会给伯特兰德造成巨大的损失，然而，他感到他并不想那么做，而只是以“对你们俩都不够了解”敷衍了事，克莱斯廷感觉到自己以前确实实地

爱过伯特兰德，但经过今天的舞会，她觉得不是那么确实了。

吉姆将克莱斯廷送到威尔奇的家里。他第一次吻了克莱斯廷。当远处传来威尔奇的汽车声时，他与克莱斯廷约好周二下午四点一块去喝茶，然后从窗子里跳出，离开了。

为了报复约翰斯向威尔奇先生揭穿他的一次骗局，吉姆以一个工厂工人的名义给他写了一封恐吓信，然后坐下来整理他将在公平演讲周所要作的讲演稿《可爱的英格兰》。这时玛格丽特来了，吉姆指责她在舞会上讨好戈尔阿夸特，尽管玛格丽特全力辩解，吉姆还是告诉她，他们之间的关系已经结束了，玛格丽特歇斯底里起来。幸好这时比尔·阿特金森来了，帮助她恢复了正常。吉姆安慰玛格丽特，说他很喜欢她，但仅有喜欢是不够的。并告诉她如有什么他能帮得上忙的事，尽管来找他。他们之间的关系就这样结束了。

公开演讲周马上就要到了，吉姆忙着准备讲稿。但这时威尔奇又找到了他，请他帮忙到城里的公共图书馆去核对一下他论文中的材料。尽管吉姆心里有一万个不愿意，但为了饭碗，只有答应下来。威尔奇为了感谢他，邀请他到家中共进晚餐。吉姆同样无法拒绝，威尔奇太太一见吉姆，马上向他询问起关于床单和假充《晚报》记者的事。对于前者，他只有承认下来，而后者他再次蒙混过头。伯特兰德也向他责问了他与克莱斯廷之间的事。吉姆窘迫之极，与伯特兰德再次发生了冲突。

第二天，吉姆感到没有心思和克莱斯廷一起去喝茶，于是打电话准备取消约会。接电话的仍是威尔奇太太，尽管吉姆假装是从伦敦打来的长途电话，她仍然一下子听出了是吉姆在捣鬼。她厉言斥责了吉姆。这样，吉姆只有去赴与克莱斯廷的约会了。由于他情绪不好，约会不欢而散。他悲哀地想，这也许是他最后一次见克莱斯廷了。

随着演讲日期的临近，他只好绞尽脑汁，尽快将演讲稿准备好，这时，伯特兰德前来兴师问罪了。约翰斯将他与克莱斯廷约会的事告诉了威尔奇太太，伯特兰德告诉吉姆不要再去缠克莱斯廷了。两人发生争执，并动了手。伯特兰德一拳打在吉姆的颧骨上，吉姆则一拳将伯特兰德击倒在地，过了好久才爬了起来。

吉姆演讲的日期来临了。校长、威尔奇、戈尔阿夸特、吉姆四人一起闲聊，以打发所剩无多的时间。吉姆喝了许多酒。校长与威尔奇阿夸特问起了吉姆的工作问题，问起了他许多感触，又喝了许多酒，等他站到讲台上时，他已经醉了。

整个演讲过程对吉姆来说真是一种痛苦的折磨。他不自觉地时而模仿校长的声音，时而模仿威尔奇的声音，尽管他也意识到这一点，但就是控制不住自己，这是个闷热的夜晚，吉姆燥热难当。接着，一种极度沮丧和疲劳的感觉，象一个有形的物体涌现在他的脑子里。在演讲中，他慢慢地加进了一些讽刺、伤感和辛酸的成份，他想表示，他的讲演纯属胡猜、自欺欺人和冗长乏味的胡说八道，除了疯人院的人以外，是没有谁会一本正经地听下去的。下面传来人们的喊叫声、口哨声和喝彩声。他感到受不了，于是用双手掩住自己的耳朵。这时自下面传来一阵更响的吵闹，阿特金森直挺挺地躺在过道里，原来吉姆和他已约好，当吉姆看到演讲无法进行时就举起双手，阿特金森就假装昏倒，演讲理所当然也就结束了。阿特金森看到吉姆用双手捂耳朵，误以为是向他作了暗示，所以假装昏倒，迫使演讲无法进行。

次日早上，吉姆就收到了威尔奇的通知，非正式地告诉他，在学院行政

委员会下周开会时，他无法向委员会推荐让吉姆留任了。他还非正式地忠告他，要他结束在本地区的事情，尽快离开，只要他不在本市找工作，那么不管他申请什么新工作，他都愿意提供他所能提供的证明。

这时他的论文有了最后的消息。他偶然翻阅一本杂志，认出里面的一篇以意大利文写的文章谈的是十五世纪后期西欧的造船技术，及其在什么方面的影响，毫无疑问，这篇文章不是吉姆那篇原文的释义，就是那篇论文的翻译，署名是卡顿。他由此知道了人们是怎样当上教授的。

如今，他再也没有必要忍着恶心去讨好威尔奇主任，可以自由安排自己的生活了。

他与玛格丽特的以前的男友卡奇帕尔约好在今天午餐时会面。当他正在浴盆里洗澡、准备赴约时，有人给他打来了电话。他想不到会是谁，是伯特兰德又来威胁他！还是校长招聘他去出席学院行政委员会的特别会议？却不是。打来电话的是克莱斯廷的舅舅戈尔阿夸特先生。

当吉姆言及他已被校方解雇、准备去一所中学教书时，戈尔阿夸特先生给了他一份工作，请他去当自己的私人秘书，年薪 500 镑。这份工作就是伯特兰德所梦寐以求的，吉姆喜笑颜开，但过了一會兒，他又有些沉默起来，伯特兰德虽然没有得到工作，但他仍有克莱斯廷啊！

午餐时，卡奇帕尔向吉姆提供了一些玛格丽特的情况。他才知道玛格丽特有好几次都骗了他，由于吉姆自知得不到克莱斯廷，近一段时间对玛格丽特又有所动情。卡奇帕尔的话尽管使他受到震动，但玛格丽特在他的生活和感情中已经占据的位置使他暂时还不能将他从心头抹去。

回到住所时，阿特金森告诉他，克莱斯廷给他来过电话，告诉他，她将乘 1 点 50 的火车离开，她有消息要告诉他。如果他想在她离开前见见她，可以在火车开出以前去为她送行。

克莱斯廷会有什么消息告诉他？他想不出，但他决定马上去车站，他赶上了一趟公共汽车，不过倒霉的是，就在公共汽车前面有一辆拉着一节结构复杂的挂车的大卡车在前面慢慢地驶着。公共汽车只能在后面随行。但无论如何，他还是幸运在 1 点 47 分赶到了火车站。这时他才知道，根本就没有 1 点 50 分的车。正当他愣在那里胡思乱想时，克莱斯廷来了。

克莱斯廷告诉吉姆，她恨透了伯特兰德家里的那一帮人。她已经和伯特兰德吹了，因为她知道了他与卡洛尔的关系。克莱斯廷不在意伯特兰德在和她发展关系以前干了些什么，但如果他试图把她和卡洛尔两人都拾掇，那就错了。克莱斯廷还要说下去，吉姆阻止了她，对他来说，这已经够了。

克莱斯廷还不知道吉姆已被学校开除，她舅舅又给了他新的工作。当吉姆告诉她他将从事的新工作就是伯特兰德所希望得到的那个工作时，她哈哈大笑起来。他们一同向前踱着。走近茶馆时，威尔奇一家从里面走了出来，挡住了人行道。感到路上有人走来，威尔奇一家让开了路，吉姆和克莱斯廷从他们中间穿过去。吉姆在他们面前终于昂起头来，不必再去设法讨好他们中的任何一个人了。他发出几声狂笑，继而又装出几声呻吟。就在他的呻吟声里威尔奇一家钻进汽车，走了。

《幸运的吉姆》是战后英国文学最重要的收获之一。评论界一直认为这部小说有着浓郁的 50 年代的气息，是一部杰出的幽默小说。在这部作品中，艾米斯捕捉到了第二次世界大战后整个英国社会所弥漫的不安定情绪。尽管它具有一定的社会意义，也并未失去它的趣味性和生动性。书中的“反英雄”

角色吉姆·狄克逊是一个来自外省的中下层阶级的年轻人。他任何一个方面——魅力、外貌、学问、金钱都无出众之处。他忽然走了红运，得到在一所大学历史系任低级讲师的职位。他身上有一种叛逆的气质，并常常以貌似笨拙的形式冒出来，影响了他做好先生和保住自己饭碗的愿望。他的系主任是个头号大傻瓜，却很喜欢举办什么周末晚会，大唱情歌，搞得大家兴味索然。就是这样一个人，吉姆却必须处处陪着小心，强抑愤怒去讨好他。除此外，吉姆还有一些别的苦恼必须忍受。

应该说，吉姆在生活上的要求并不高。只要有几个钱够他喝啤酒、抽烟，再有一个蛮不错、不添乱的女朋友就行了。但社会连他这样小小的要求都不满足。他所能得到的，实际上是人家硬塞给他的，都是战后关于社会目的的强意识、教育、文化、进步这些方面的伪善套话。他和其他对战争和战后艰苦生活感到厌烦的英国人一样，希望能过最低限度的舒适生活，可是人们给他的却是虚伪的理想主义。他要面包，人们却给他石头。

吉姆是个激进分子，可是他的激进主义是在血管里面不是在头脑里。他顶撞了一下特权阶层和虚伪的上层社会的价值观，发现这些东西集中地体现在伯特兰德身上。但事情更糟糕的是，伯特兰德的女友克莱斯廷恰恰是吉姆痴心妄想的单相思的对象。但结果相当不错：吉姆达到了自己在生活中的所有目的，他向假冒伪善、夸夸其谈、等级森严的英国社会的美丽的外衣做了小小的冲刺，但是他不够强大，没有奏响预告它死亡的前奏曲。他的声音是一种正直的抗议，而对于一个自满、稳健的社会来说，这种声音它是宁愿听而不闻的。

吉姆在生活中的挣扎固然值得同情，但并不值得读者为他的困境流泪。他的困境，正如书中所描绘的，主要是由他自己的过错造成的。他绝不不是一个勤劳的人，所关心的也只是自己的事，而且在这方面也是很勉强的。他抱的态度是消极地等待。他周围的世界既不真实，也不诚实，是建筑在虚假的基础上的，因而事前注定要给人带来失误。而当吉姆发现自己所处的是这样一个世界时，他自己实际上也患着同样的病症。他本人是个骗子、机会主义者，他提出不合理的要求，并企图用伪装的德行来感动别人，他千方百计地利用社会需要有人赞许的心理达到个人目的。他十分清楚，自己与这个社会并没有什么不同。他对上层社会的盛气凌人感到愤慨，就象他对自己的缺点感到愤怒一样。在私人生活方面，他同样不得不承认，他完全是依靠矫揉造作来取得地位的。

在这出涉及多方面的喜剧中，吉姆对他的伙伴判断是尖锐的，他的自我分析与之相比也不稍为逊色。他吹毛求疵，冷嘲热讽，但并不感情用事。而对于识别虚伪，他有万无一失的直觉。通过这部小说，艾米斯意在描绘英国这个福利国家的文化及社会的脆弱外表以及当代文化产业的毫无意义。有人陡然向往“欢乐的古老的英国”，对此他嗤之以鼻，以为那是昨日黄花，一去不复返了。

《幸运的吉姆》中有某种自相矛盾的成份，这在艾米斯的其它作品中也能找到。作者与他的“反英雄”角色一样，是反对文化的。因为在他看来，文化和一些恶劣的因素比如威尔奇教授与别的伪君子一一联系在一起。这在作品中可以找到许多佐证。例如在吉姆去威尔奇家赴宴的路上，他想到将威尔奇的脚“塞进便池里，扯着放水的拉手拉一次，两次，三次，同时用手纸堵住他的嘴”。在威尔斯硬放出协奏曲给他听时，吉姆合着节拍配上了词：

“你是草包为吃饭，你是傻瓜才混蛋，你是胡言乱语、胡喷胡吐的大笨蛋……你是啰嗦肮脏的老粪土，你是泄肚漏气的老屁股。以此发泄他对威尔斯的愤怒。在写到卡顿博士剽窃他的论文出版时，吉姆知道了人们是怎样当上教授的。总之，艾米斯对当代文化是持否定态度的。但在强烈的反文化的气氛中，艾米斯又无法掩盖自己的书生气和音乐癖。他笔下的人物往往是以转售文化为生的人（教员、图书管理员、新闻记者或出版家）。正是这种对文化又爱又恨的态度渗进了作者的散文节奏，使《幸运的吉姆》所带给读者的不仅仅是一场让人放松的哈哈大笑。

现代社会的“蒙黑尔·于连” ——约翰·布莱恩和《上层的空位》

布莱恩的生平与创作

约翰·布莱恩是“愤怒的青年”派的主要作家之一。1922年，他出生于英格兰约克郡的一个工人家庭。所以在他的作品中，有许多人物是以约克郡为背景的，他曾就学于布雷德福德，初中毕业后，他曾在家俱店、书店、化学实验室、图书馆工作过。在此期间，他还曾进过函授学校。1957年，他发表了第一部长篇小说《上层的空位》（也译《向上爬》），一举成名。这部作品被认为是他的代表作。其主题为工人阶级的青年乔·兰普登在社会上的发迹以及随之而发生的性格上的变化。1962年，他又出版了小说《上层的社会》，作为《上层的空位》的续编，但其成就远远不如前部，所以没有引起多大反响。这两部作品典型地代表了布莱恩的创作风格和好恶。他总是以当代社会为反映对象，剖析福利国家中的各种社会、文化问题。与金斯莱、艾米斯相比，他的小说不如艾米斯的小说那样情节曲折，也远不如艾米斯那么幽默风趣。在塑造人物时，他喜欢将之置于当今一片混乱的生活中。在作品里他对社会现象进行了深刻而尖利的批判，以至有些评论家将他纳入左派社会批判主义这一类作家中去，实际上这一分法太过勉强。因为他更关注的是个人问题。他的人物与事件之间的关系异常复杂，很难找到一个合适的判断来评价他的人物。比如在《上层的空位》中，乔·兰普登体现了一个为名利而不择手段的人；而在另一部作品《沃迪》（1959）中的“反英雄”相反地是另一个模样。他随波逐流，尽量利用机遇给自己带来好处，而只有在割断了与别人的密切联系之后才产生新的意志力。

布莱恩在《妒忌的上帝》（1964）中的主旨里表现知识分子的局限性和小城镇传统习俗的狭隘性。然而，他感兴趣的仍是主人公的个人发展。《引人注目的游戏》（1968）明显地具有社会和政治的涵义，但他同样看重于探索人物个性，而较少地对当今问题进行剖析。所以，就总的倾向来说，布莱恩不是社会批判主义作家。他与其他“愤怒的青年”作家也有显著的不同。他对社会的批判明显地不同于他们，至少对社会的批判的表达方式不同。

总的来说，布莱恩的小说多表现中小知识分子对自己所处的地位的不平以及改变这种境遇所进行的正当和非正当的努力和斗争。平实、通俗，多用日常生活中底层人民的口语是他语言上的特点。

此外，布莱恩的作品还有《上帝要求他的信徒绝对地忠实和崇敬》（1964）、《道貌岸然的代理人》（1975）、论著《小说的创作》（1974）以及关于J·B·普里斯特里的评著等。他后期的作品已不再具有“愤怒的青年”特征。

《上层的空位》

这篇小说写于1959年，发表时引起国内外文学界的强烈反响。在作品中，布莱恩引用了一个古老的主题，给它披上现代的外衣：一个乡下青年到城里寻找发财的途径，经历了种种变化，损害了他的性格的健康成长和发展。

小说的主人公是乔·兰普登。他生于约克郡，就学于达夫顿中学。二战

时曾在英国皇家海军服役，被俘后关于集中营。战后，他在当地的市政府当会计，由于痛感自己家乡生活、环境的枯燥无聊，他离家来到沃利镇，寻机发展。他的好朋友查尔斯也到伦敦去碰运气。乔既痛恨贫穷，又嫉妒富有，不安于自己的贫贱地位，一心要爬到社会的上层。到沃利镇后，他成为一名查帐员。他的房东太太汤普森夫人曾有一个和乔长得特别相像的儿子，但在皇家空军部队服役时战死。所以她对待乔很好。后来，在汤普森夫人的帮助下，乔加入了沃利的一个戏剧团体。在剧团活动中，他结识了伊娃、鲍勃等。乔的英俊潇洒的外表是他的财富。因为凭借它，乔可以取得异性的欢悦。伊娃就曾经为他外表所惑而试图勾引他，但因乔对她没有多少兴趣而作罢。

在一次剧团演出时，劳珊激起了他的心中波澜。劳珊的父亲是本地要人。据传说，劳珊的父母已为她订婚，以取得与另一家大工业的联合。所以乔只好放弃打她的主意。乔参加了剧团的演出。演出中他结识了艾丽斯，二人在戏中配合默契。演出结束后，他们一起到酒馆喝酒。二人说得特别投机，关系迅速发展到了白热化状态。

艾丽斯家庭生活很不幸福，丈夫对她特别冷淡。这也是导致她与乔发展关系的原因之一。此后，她与乔频频约会于一朋友家中。一次偶然的机，乔得知艾丽斯曾因生活所迫，为一画家作过人体模特。这引起了乔的极大厌恶而与她断绝了关系。

在此期间，乔在艾丽斯的帮助下结识了苏珊，两人很快堕入爱河。苏珊是一位敢爱敢恨的可爱的姑娘，虽然她对乔一往情深，但当她知道乔和艾丽斯两人同时保持关系时，毅然决然地写信同乔提出分手。乔对苏珊虽然也有一定感情，但他之所以追求苏珊，其实主要是因为对他所认为的苏珊的男友忌恨。所以在与苏珊分手后，他又深深地怀念起艾丽斯，并写信向她道歉，很快两人又和好如初。乔在艾丽斯身上除了得到了肉体的欲望的满足外，精神上也得到寄托。他们又多次在朋友家中约会，两人的灵与肉都得到了极大的欢娱。

乔远在伦敦的朋友查尔斯写信给他，请他先到海边去为他及另一朋友先照看几天房子。乔和艾丽斯在那里呆了四天。他们不必要担心朋友会突然回来（象原来约会时那样），也没有必要急匆匆地来去。所以，在这里他们的情与肉的交融达到了巅峰，以至于当艾丽斯回去以后，乔仍迷恋他们原来曾度过快乐时光的一景一地。

乔与查尔斯重逢后，相互谈到各自的状况及对女人、婚姻的看法。查尔斯向乔分析了乔的愿望——让艾丽斯与丈夫离婚，自己与之成家——的利害后，问及他与苏珊关系的进展。乔告诉查尔斯。他们二人之间的一切都已经结束了。查尔斯责备他没有设法使之回心转意，并劝说他给苏珊写了一封悔罪的信。天真的苏珊其实对乔仍然一往情深，而丝毫没有感觉到乔在感情的背后所隐蔽的真正目的。她很快又回到乔的身边。在他们第一次见面时，苏珊要求他立即前去告诉艾丽斯，与她断绝关系。而这时艾丽斯已病重入院，所以乔没有答应苏珊的要求。苏珊大怒起来，近乎失去理智地扑过来对乔又抓又打，都被乔挡开。乔利用情绪激动的时机与她发生了性关系。这样倒正使苏珊特别满意。她以为他们之间既然已发展到这种地步，乔就决不会再离开她而去追求艾丽斯了。

两个月后，在艾丽斯出院前一天，乔接到苏珊的父亲布朗先生的电话，请他共进午餐。乔对之惊恐不安。他以为以前霍伊莱克威胁他不要和苏珊来

往没有成功，这次布朗先生可能要直接给他难堪了。所以，当他刚见到布朗先生时，竟认为她是一个专门判人绞刑的法官。布朗先生请求他不要娶自己的女儿，如果他同意，便可以得到一笔巨款。乔断然拒绝了布朗先生的建议。这使布朗先生特别赞赏，认为他是有前途的年轻人。后来，布朗先生承认他的建议是一种对他的试探。这时苏珊已经怀孕。布朗先生答应把女儿嫁给兰普登，还在一城镇的会计公司买了股份送给他。

至此，全书的笔洞有了一个大转折，由明快、轻松到低沉、绝望和灰暗。在他们经常约会的朋友家里，乔告诉艾丽斯要同她一刀两断。艾丽斯无法承受这一残酷的打击。她来到与乔第一次倾心长谈的酒馆，酗酒至深夜，大醉后驾车回家撞到一堵墙上，受了重伤。她钻出车来，在路上向前爬了很远才死去，身后留下一条长长的血迹。她的死对乔来说是一个极大的震荡。他完全能想象得出艾丽斯在和他于朋友家分手后干了什么以及她真正的死因。尽管乔为了前途和利益的考虑而选择了苏珊，实际上他真正爱的还是艾丽斯。所以他心情沮丧，驱车来到酒馆，打算以酒浇去艾丽斯的死所给他带来的复杂情感。他感受自我人格正在逐渐分裂。

回住所的路上，乔受到一位老朋友的愤怒斥骂：“你这猪猡，你这下贱糟透的淫棍，你这凶残的小人——你怎么做得出来？她多爱你，乔，你怎么做得出来？”乔无力辩解。实际上，他对自我的谴责已经够重的了。他原本没有想到艾丽斯会死去。所以，尽管在归途中他又邂逅了一位姑娘，并与之发生了性关系，他仍不能摆脱良心的谴责。他栽倒在路上。当伊娃找到他时，他正在哭泣，并说：“我真的害死了她。我不在场，但我害死了她呀。”高位也并没有给他带来幸福，他仍处于极度的迷惘、冷漠之中而不能自拔。

《上层的空位》全书就是这样以第一人称形式描绘了乔·兰普登向上爬的故事，故事本身并不复杂，它之所以取得了这样高的成就，主要在于其中的主人公乔·兰普登形象为成功塑造。

乔对自己所处的社会环境十分不满，所以当他离开“死气沉沉的达夫顿”时，自言自语到“不会再碰到行尸走肉了”。“行尸走肉”是他和查尔斯对当地的一切“官员”和“要人”的称呼。在那里，象他和查尔斯那样的年轻人只能将精力消耗在制订所谓“兰普登——查尔斯爱情表”等诸如此类的无聊事情上面。达夫顿的一切都不能勾起他含有丝毫美好情感的回忆。那里的象脓液一样滞积的河水流过阴暗的街头，泛着五颜六色的污浊；沃利的河水可以游泳，可以钓鱼，但达夫顿的河的唯一特点就是会淹死人。……对于社会的不平等现象，他即便不是愤怒，至少也是忌恨。上层人士从来不必为自己的生存而奔波，他们所需要的一切都有了。而他为之“高兴不已的这份薪俸，对他们来说犹如微薄的津贴”，他“赞赏不已的身上这套衣服”——他最高级的衣服，对他们来说则“平庸的便宜货”。造成这种强烈的反差的，不是由于各人勤奋程度的不同，而是生来就被决定了的。无论如何，这是至少会使人感到愤愤不平的。另外，兰普登对国家也缺乏义务感和责任心。在服兵役期间，他是一个胆怯的步兵，冲锋总是落在别人后面。当他被俘时，他的感觉是这样的：“我被俘时十分高兴。我不想在逃跑时被打死，也不想再去驾驶飞机被人打死。我不喜欢当俘虏。但当俘虏比死好得多。”在敌人的战俘营里，他从来没想到过要逃跑，而只是忙于学习，以便被释放后能通过国家的会计考试等。

乔还生活放荡。他见到女人的第一个念头就是能不能和她性交。当他和

伊娃交往一段时间后，尽管他清楚自己没有爱上她，但仍直觉“可以和伊娃睡觉。”第一次与苏珊约会，他就有性的要求。他与艾丽斯的交往刚开始时还有一些精神上的高尚的东西，但过了一段时间后，即使他感到艾丽斯“脸色苍白”、“下巴松弛下垂”，毫无女人魅力，仍和她保持了长时间的性关系。当然，他之所以这样做，除了自然的冲动以外，还有其它原因的考虑，如功利等。这尤其突出地表现在他与苏珊的交往上。一旦他把她征服，“她就是我的了，我可以对她随心所欲……我必要时可以使她怀孕而后娶她，她的父亲得给我一份好差使，我便不必再斤斤计较几便士了。”“我对待苏珊并不把她当成苏珊，而是当成第一等级的美女，当成工厂老板的千金，当成开启藏着神灯实现我雄心壮志的阿拉廷山洞的钥匙。”由此可见，他之所以接近女人，只是将她们当成一种工具，一种他可以获取实利的工具；一种阶梯，一种他可以在社会上提高自己地位的阶梯。目的以外的其它东西，在他看来却是次要的。

但我们不能因此就将他当成十足的恶人。实际上，他身上也不时闪现出善良本性的光辉，只是环境使他改变了许多罢了。比如他对汤普森夫人的尊敬，对自己姨妈的爱都是真诚的。当他清查帐目，发现雷偷走了15先令时，他知道他当时有权决定雷的一生，他能使他在现在的位子上继续干下去，也可以使他马上沦为苦力。看到雷的“沾上红蓝墨水，指甲参差不齐的手”，“还有那双破破烂烂的鞋子”时，他感到心酸；他很清楚：“和雷一起上小学的好朋友都快一周挣五、六镑了，他才挣两镑”。所以，他自己拿出15先令来替他补上了漏洞，他对爱情的看法也有一些高尚、真诚的东西。在他和查尔斯驱车来到海滩时，他不愿“让别人来打扰自己对于三四小时前在那儿发生的事情的回想”，在那里，他与艾丽斯度过了他们最美好，最自由的爱情时光，那海湾是属于艾丽斯和他的。由此可见，在他的思想里，还留有一些对爱情的浪漫的认识，当查尔斯问及他与艾丽斯的关系时，他说：“我爱艾丽斯，她爱我，我和她在一起感到幸福，不只是在床上睡觉时才感到幸福。我相信他说的是真话，因为在查尔斯面前他没有必要撒谎，所以，在艾丽斯因为失去他的爱而自杀后，他才会感到对他的打击是如此的沉重，以至于无法摆脱对自己良心的谴责。乔·兰普登为了向上爬，改变自己的处境丢弃了许多自己原以为宝贵的东西。在他看来，人生是没有什么原则的，只要能带来切实的利益，他可以做出任何选择。他的处境应归咎于根深蒂固的等级观念，这也反映了作者对等级观念的态度。但是，乔对这种等级观念的态度与其说是愤怒，不如说是嫉妒，他用自己的行动证明了这一点，而是还夹杂了一些机会主义的成分。

故事完全是从主人公的立场来叙述的，这就使我们较容易地知道他对世界的看法和他的种种偏见，在他看来，那些对生活抱着片面的看法、与环境脱节、缺乏人性的人是一群惹人讨厌的家伙，是一堆行尸走肉。他对这些人的态度实际上就是他对整个社会的认识，这种态度是促使他行动的动力之一。但历史往往表现出它的悖论：他奋斗的目的是为了摆脱这群行尸走肉，但当他爬到了社会的上层，也就同样变成了缺乏个性的因循守旧的人，成为新的行尸走肉。

读这部小说，总使人想起因批判现实主义作家司汤达的“1830年记事——《红与黑》。我们完全可以说，《上层的空位》就是现代的《红与黑》。两篇小说表现的是同一主题：一个乡下青年到城里寻找发展的途径，经历了

种种变化,损害了他的性格的成长。两部作品的主人公乔·兰普登和索里尔·于连一样,都是出身低微(乔的父亲是工厂的监工,于连的父亲是木匠出身的锯木厂老板),都对不合理的社会感到不满或“愤怒”,却又渴望能挤进上层社会,都凭借自己的英俊外表和不凡的举止赢得了女人的欢心,满足了自己的虚荣心,也因此得到了晋身上层社会的机会(乔赢得了商人太太艾丽斯的爱情,又征服了大资本家布朗先生的女儿。年轻貌美但头脑简单的苏珊;于连则赢得了维立叶尔市市长夫人德·瑞那夫人的爱情,后又征服了德拉·木尔侯爵的女儿玛特尔。更妙的是,他们遇到的第一个女人都是已婚女人,是他们所挚爱的,第二个都是年轻貌美、头脑简单、具有浓烈的浪漫气息的上层社会的姑娘)。

《红与黑》通过描写于连野心勃勃的短暂一生,鲜明生动地勾勒出一幅查利十四统治下(1824—1830)的社会画面,让我们看到了封建贵族政治上的反动、生活上的糜烂和精神上的空虚,看到了教会的无比黑暗和教士们的虚伪卑鄙;《上层的空位》则通过主人公乔·兰普登在沃利的短短几年的经历,为我们提供了一幅资产阶级的腐败、社会环境的庸俗无聊、金钱对人的命运主宰等。这是作家从现实生活中取材,真实地刻画各自所处时代的阶级关系和时代趋势的必然结果。资本主义社会人际关系的物质化这一法则在两部作品中都被刻画得淋漓尽致,但又各具鲜明的自己所处时代的特色。

《上层的空位》和《红与黑》的不同则在于主人公最后结构的不同。于连最后向德·瑞那夫人开枪射击后,在牢房中对自己的命运进行了深刻的思索。如果说在此以前他曾不择手段向上爬的话,那么自从入狱以后,他又重新找回了自己的尊严。他决不会再将自己送到牢房来的阶级乞讨,这导致了他最后走上绞架。但他致死的关键,是他在法庭上那篇关于“我没有荣耀属于你们阶级”的演讲。在那种状况下,他的演讲无异于自杀,但正是这次演讲完成了于连生命的最后辉煌,给他短暂的生命罩上了一层悲壮的色彩。而乔·兰普登则终于实现了自己向上爬的目的,娶了全城最美丽的姑娘,岳父是百万富翁,自己一开始年俸便有1000镑,还有专用的轿车。但他为得到这一切所付出的代价也是惨痛的。他最终泯灭了自己身上闪耀的最后的“善”的火花而成为新的“行尸走肉”。司汤达在作品中虽然对于连的遭遇赋予同情,并对他向上爬的愿望给予了几分肯定,但对社会的批判却是辛辣无情的。而《上层的空位》对于乔·兰普登极端自私的可耻行为和社会的批判都是软弱无力的。尽管乔·兰普登最后对艾丽斯之死感到内疚,怀念不已,可还是于事无补,掩盖不了他最终放弃愤怒,放弃人格,与社会妥协的实质。乔最后对艾丽斯之死的忏悔和自责实际上表达了作者自身思想的迷惘;他不知道对于乔·兰普登应予肯定还是应予否定。

在艺术成就和文学地位上,《上层的空位》远不如《红与黑》。究其原因,批判性的削弱是值得考虑的。批判性的强弱,主要取决于主人公的命运。乔·兰普登的成功与索黑尔·于连的失败相比,其感染力和表现力远不如后者。这形成一种有趣的玩笑:主人公的成功使作品不成功。

这部小说和其它“愤怒的青年”代表作一样,采用了现实主义的手法,甚至带有自然主义的痕迹。口语化的语言使整部作品通俗易懂,明晰、流畅。

生不逢时的“英雄” ——约翰·奥斯本与《愤怒的回顾》

奥斯本的生平与创作

奥斯本的一生是困顿而曲折的，至少在其剧本《愤怒的回顾》发表以前是这样。

1929年12月12日，奥斯本生于伦敦，其时正是经济大萧条的开端。他父亲是一位商品图案设计家，母亲是一家酒吧间的女招待。在他年仅12岁时，父亲不幸辞世，但由于他已在一家保险公司投保，定时交过费，所以在他死去以后，其家庭得到了一大笔赔偿金。为了使奥斯本的一生能有个良好的开端，他们用这笔钱将他送到国内相当有名气的德文郡贝尔蒙特学院求学。但奥斯本憎恨这所学校，所以在打了专横的校长一耳光后回到了伦敦母亲身边，开始自己谋生。他最初在一家商业性的报馆里当记者，也曾社会上苦苦觅职而不得，但不久他发现了自己真正的才能，这是在他加入一家年轻演员的旅游公司以后。他觉得剧院才是自己一展自身的场所。他先是在台上演出，以后成为外省多家剧院公司的演员经理，最后他才试着写了几部剧作。

他的第一个剧本《心里的魔鬼》（1948）是在他19岁的时候写成的，并且当时还得到了上演的机会，但这个剧本很快地就被人们遗忘了。

作为一个演员，奥斯本显然并没有什么成就。十多年的演员生活一直都非常潦倒。他不但始终只能依靠一点极微薄的收入勉强维持生活，而且还常常遭到失业的痛苦。

1956年，奥斯本发表了剧本《愤怒的回顾》。同样5月8日在伦敦皇家剧院首次上演轰动全城，获得极大成功。奥斯本一夜之间成为伦敦戏剧舞台上的明星，随后又在欧洲各主要城市和纽约军地上演，因而闻名世界剧坛。剧本道出了战后一代人的心声。

由于《愤怒的回顾》登上舞台以及随后具有类似主题的剧作出现，公众和评论家都意识到剧作家们已经形成了一种新的派别，他们关注一个共同的主题。所以这些作家抱有共同的态度，即对传统的束缚、等级观念、国家利益、现存的教会、工会、家庭、婚姻和私有财产提出抗议。人们无视这些作家所表达的各种不同的思想，而把《愤怒的回顾》与艾米斯、韦恩的小说相提并论，并且感到“愤怒的青年”这一名称同样适用于奥斯本。然而这个标签正如小说创作的情况一样，用得太多，有点不分青红皂白。

轰动的浪头中，奥斯本又陆续写了30多部剧本和电影剧本。

《卖艺人》（1957）是奥斯本的第二部剧本。也是在伦敦皇家剧院演出的。它表达了人们对战后英国社会的单调乏味、毫无爱国思想、人人自私自利的愤怒。奥斯本选择音乐厅和一个下层家庭的三代喜剧演员来象征这种状况。奥斯本写到：“音乐厅正在消亡，随之而去的是英国的辉煌，英国人共存的一些品质已经一去不复返。因为这（音乐厅艺术）确实是一种民众的艺术。”音乐厅包括许多不同的小幕，例如歌曲、舞蹈、杂技等，也总有喜剧演员。但战后，这些都变得堕落了，竟然出现了诸如裸体女人一类的东西。

这出戏的痛景是1956年的苏伊士运河之争。对英国来说，这是一个不光彩的事件。奥斯本没有将戏分成场，而是用“序数”表示，就好像这是一场

真正的音乐厅演出一样。

戏中，老一代以比利·顿斯以代表。他是音乐厅艺术普遍受人尊敬时的一个出名的喜剧演员，他深为旧的优雅传统而自豪。但现在他又老又实，只有租赁波兰和爱尔兰家庭的多余的房子，被当作社会底层的人。儿子阿尔奇·赖思同他一起生活。

阿尔奇是音乐厅娱乐方式已经衰落后的一名喜剧演员，他是一个粗俗的机会主义者，代表英国当代的失败。他是本剧的主角。象《愤怒的回顾》中的吉米·波特一样，他意识到自己是一个失败者，只是他的抱怨不如吉米那样尖锐刻薄。在这一剧本中，奥斯本放弃了严格的现实主义和自然主义的传统，而在实验上一试身手。阿尔奇是个失业的音乐厅卖艺人，他的故事是以一连片的舞台手法，穿插歌曲和音乐厅的插曲而叙述的。《卖艺人》把音乐厅的演唱和以客厅为背景的自然主义戏剧融合在一起。阿尔奇一会儿是个演员，用陈腐的笑活和粗俗的比喻使他假想中的观众发笑，一会儿在家中的小层里和家人在一起，每日不停地吵吵闹闹。他一面做着绝望的挣扎，企图重返舞台，一面得对付家里发生的种种不愉快的事。阿尔奇属于垮掉的一代。新时代推毁了音乐厅，也毁坏了他的生活方式，但他仍在竭力挣扎着。

琼是阿尔奇的大女儿，在伦敦工作，其男友为一中产阶级青年。他希望琼与自己原来的底层生活彻底分离。琼对祖父很欣赏，对父亲则持批评的态度。

迈克里阿尔奇的小儿子。他被鼓动起来参了军。当幕启时，他已因在苏伊士运河战争中的表现而成为英雄。在大部分戏中，他的家庭一直不知他是死是活。弗兰克是阿尔奇的另一个儿子，他拒绝参军，因此被送到监狱。然后作为惩罚，他被送到一家医院中去当锅炉工，每天干着又脏又累的活，重复着将煤铲进锅炉中。

由于《卖艺人》的结构和穿插歌曲，有些评论家以为它与布莱希特（德国戏剧家与诗人，20年代后期，他的创作由现实主义转向表现主义，并创立和发展了叙述体戏剧，他运用叙述、蒙太奇自成一格的分幕场景以及理性的辩论等，在舞台上体现了震撼人心的真切感）的风格有某些相似之处，虽说具有特殊英国风格的音乐厅的作用是不容忽视的。音乐厅既是一种技术上的设施，又是当代生活的一种象征，它拼命地同变迁中的时代作斗争，并力图恢复早已失效的传统。歌曲是个重要的贡献，有些歌曲显然含有批判社会的意味。文学是时代的记录，是对文化和社会的批判，这一作用在这部剧作中以新的形式表现出现；其中对苏伊士危机、英国摇摇欲坠的帝国以及青年一代的辛酸却有所影射。以后，奥斯本又从剧本写作转向电影拍摄。他不但进了电影制作间，而且还将著名作家菲尔丁的名著《汤姆·琼斯》改编成电影。他曾获1963年英国最佳剧本奖。

同时，他几乎每年写一部新剧作。《保罗·斯利基的世界》（1959）是一出通俗音乐喜剧。这是迄今为止奥斯本试图摆脱《愤怒的回顾》那种现实主义而作出的最大尝试。它主要是一出社会讽刺剧。1961年，他的剧作《路德》在美国和英国都引起很大反响。它讲述的是16世纪德国教士路德的生活以及他报导宗教改革的故事。奥斯本无意重新塑造一个真实的历史人物，相反，他集中于一个改革家的心理状态。在12个分幕的场景中，他显示了路德的发展过程。开始是一个新皈依的教徒，经历了求生和了解自己的危机，对怎样才是通向上帝的最好、最直接的途径充满着怀疑和绝望，历来发展成为

一个有魄力、有信心的人，深感自己足以与天主教当局抗衡，而在斗争过程中又获得了更多的力量和信心。剧本成功地将这一人物表现得真实可信。这是因为：他本身就是演员，在写作时能考虑怎样让演员演得更真实。

《路德》作为一部历史剧，比奥斯本早些时候创作的《丑闻和关注的问题》（1960）更为有力。而与布莱希特的《伽利略传》更为接近。但奥斯本并不着眼于忠实于历史事实，而且他对社会历史也不感兴趣。路德的反叛与《丑闻和关注的问题》中霍尔雅克的反抗纯粹出于个人的原因。冲突主要来自个人的斗争，即现代人对自身焦虑和恐惧的斗争。

奥斯本即使在运用历史题材时始终对社会抱批判的态度，其象征性的涵义始终针对当代。与30年代的社会剧不同的是，主人公的发展并不主要依据历史事实或环境影响，而是心理及生理上的因素决定了他的行动或无所作为。主人公所喜爱采用的交流方式——这加强了他的孤独感——不是对话，而是独白。《我心目中的爱国者》（1966）一剧有双重意义。在雷德尔这个奥地利少年军官身上，奥斯本刻画了一个同性恋者无法消除的恐惧心理。这种越轨行为只要是悄悄地干的话，是能为社会所容忍的，但如果公开，那么社会就要狠狠地压迫这种犯有越轨行为的人，这一剧作同时又描绘了被认为是牢固的社会制度的解体，以及纯粹建筑在上层社会特权基础上的社会结构的日益崩溃。

《不能接受的证据》（1965）是奥斯本迄今为止对孤独这一主题作出最有力阐述的剧本。舞台说明把戏剧置于介乎幻想和现实之间的一个世界。奥斯本的意图也就在于此：让观众猜不出舞台上发生的是真人真事，还是梦幻中的人物和情景。这样，戏剧在幻想和现实之间进展，而两者又交融在一起。在《不能接受的证据》中，奥斯本使“单人剧”的技巧臻于完美的境地。主人公的独白给人印象之深超过奥斯本以往所写的任何剧本。此外，他还生平第一次以不断的危机为背景，出色地描绘了个人的孤独。象以前的剧作一样，主人公没有令人信服的对手，观众所看到的一切都是从一个人物的立场出发的。一个人物的观点是全剧的焦点，这并非缺点。因为他是这出戏的唯一代表，他的看法是唯一决定作用的。他不需要对手，因为冲突纯粹来自他本人的性格。

奥斯本最新的剧作《苏伊士以西》（1971）的缺点是对社会的批判过多，而且这种批判在他先前的几个剧作中都已详细地阐述过。它既没有增加新的观念，也没有使以前的论点充实起来。

奥斯本的语言生动简练，态度坦率，情节场面具有很强的表现力，这些都显示了他对戏剧技巧已把握到运用自如的地步。他的剧作恢复了舞台与观众之间久已失去的联系。

《愤怒的回顾》

《愤怒的回顾》是奥斯本的代表作，也是“愤怒的青年”戏剧的最高成就和最大收获。在这部戏中，人们第一次看到了描写的主角是小于30岁、来自于下层社会的英国青年。二战时，他们还都是孩子，但现在他们发现英国是一个破败、无味、令人失望的地方，前途黯淡无光。

故事发生在英国中部地区某市镇。主人公吉米·波特出身微贱，在战后新的教育体系中得到良好的教育。作为年轻人，他有能力从事属于中产阶级

的工作，但他发现这个旧的特权阶级并不能使他爬得更高。他只能靠摆小摊为生。他身居陋室，生活贫困。他娶了一位出身资产阶级家庭、年轻貌美但被生活琐事缠得几乎毫无生活情趣的妻子艾丽逊。这种灰暗，看不见光明前途的生活情趣的妻子艾丽逊。这种灰暗，看不见光明前途的生活使他无法容忍，使他发疯，嬉笑怒骂，变化无常，他终日不顺心，怀着无名的愤怒，怒气冲冲地咒骂一切，仇恨一切，折磨别人，也不怜悯自己。以致妻子离他而去，又无可奈何地与他和好。他为自己的穷困潦倒而愤怒，但又无力摆脱困境；他愤世嫉俗却又没有任何具体的反抗目标，因而最终以悲观的沉沦而告终。《愤怒的回顾》表现了整整一代人所积聚的不满情绪以及被漠视的少数人对过时的社会结构和政治事件的极度失望。这一剧本有一种内在的紧凑，有别于那一时期的大多数其他剧作。这种紧凑感主要是通过主人公吉米·波特来体现的。波特与 50 年代初期人们所设想的戏剧中的英雄迥然不同。

《愤怒的回顾》在素材和语言方面都出人意料，独树一帜。这一剧作不同于通常以“客厅”为背景的喜剧，也不同于脱离日常问题的逃避现实的戏剧。剧作的情景本身就是以表明它的新颖别致：英国中部某一城镇的一个阁楼，陈设简陋，煤气灶、无窗、倾斜的墙壁和一只旧箱子。正中是吉米·波特，读着一份星期日报纸；他的妻子艾丽逊在熨吉米的一件旧衬衣。对很多人来说，这是一幅挺熟悉的景像，但这样的情景就能引起人的不安。

就形式而言，《愤怒的回顾》是一出地道的传统三幕剧，采用传统的现实主义戏剧的手法。全剧主要是主人公的独白加上几句其他角色的话而已。那些角色几乎没有什么戏，仅仅通过不同的关系作为吉米·波特的陪衬而存在。绅士、公主学校、牛津、剑桥等概念与吉米·波特是毫不相干的，他公开声称要使人震惊。凡能使这一意图得逞的机会他就抓住不放。只有当他想方设法地痛骂他的妻子艾丽逊——他憎恨的资产阶级的生活形象时，心里才感到痛快些。

奥斯本曾以不同的方式表明他对感情剧有兴趣。有人指责他多愁善感，他却无动于衷。但假如过多地滥用感情，思维过程和逻辑推理会受到影响，对社会的批判也会失去力量，剩下的只是凌乱的感情。吉米·波特对剧中提出的问题（个人的以及公众的）所持的态度使不少人误解了英国戏剧中这种新的“反英雄”为本质。重要的是应看到，吉米·波特的种种失意归根结底在于他无法应付生活对他提出的要求。

《愤怒的回顾》不是一出宣传剧，吉米不仅仅是抗议的喉舌。如果以这种狭窄的眼光来看待这出戏，那就低估了它的价值。在许多观众眼里，吉米似乎是一个反叛者，但实际上并非如此。吉米到底应如何评价，也话只有他的妻子艾丽逊最有发言权。在剧本中，她曾多次对吉米进行评价。她说：“在现在的这个世界上，已经再没有他那种人的地位了——不管是在性爱上，在政治上或在任何其他方面。这也就是他所以显得那么没作为的原因。有时候，听他讲着话，我感到他简直认为自己是真正活在法国大革命的时代。当然，他确实应该生在那个时候才对。他根本不知道自己所处的时代，也不知道自己该朝哪个方向走。所以他肯定决不会有什么作为，将来也不可能有什么结果的，”一言以蔽之，吉米是生不逢时的“英雄”。他有激情，但在这样一个平庸的时代里，社会是不需要激情的。他之所以愤怒，是因为在这样一个平庸的时代里自己不会有什么作为。他几乎与整个社会都是对立的。他是

一个孤独的斗士，但可悲的是，他这个斗士竟然没有对手。所以，他的愤怒只能表现为不断爆发的无名的火气。他有时也需要有知音，需要有人能对他表示理解，但这个“极不甘心但实际已完全失败的人能找来听他说话的，就只是那么一个年纪很小、心里非常害怕的孩子。”“他那么一个钟头接一个钟头地讲着，把他生命中残存的一切向一个孤独的、惶惑不安的孩子倾吐出来，可那孩子对他所讲的话几乎连一半儿都听不懂。他唯一能感觉到的只是一个垂死的人发出的那种令人昏眩的甜津津的气息。

正是因为生不逢时，他无处发泄对社会的愤怒，无力实现连自己也不清楚的理想。在家庭生活中，他也无时无刻不在发泄着莫名的愤怒。这种愤怒有时表现为急风骤雨式的独白，有时以一种压抑变态的行为表现出来，这种表现比前者更有感染力，如吉米和艾丽逊为逃避人世的一切，彼此以动物的关系相处“我们可让自己变成长着一只昏乎乎的头脑的毛乎乎的小动物。你对我，我对你都充满了无言的、不掺任何杂念的热爱。一对打打闹闹、无忧无虑的生物生活在自己的舒适的动物国里，对于不能再忍受作人的痛苦的人们，这确也是一种尽管愚蠢，倒也有效的共同生活的方法。”让人毕竟是人，他无法使自己重新退回到动物的境地去。所以他发出了呐喊：“我多么渴望能够有那么一点儿普通人的热情。就那么一点儿热情——那就很够了。我多么渴望听到一个温和动人的声音，高声喊出“阿利路亚（原为天主教徒或基督徒对上帝的礼赞之词，后转为欢乐呼声）”！……咱们来假装咱们是人，是真正活着。就装那么一会儿。……让咱们来假装咱们是人。”吉米的呐喊不仅是对自身处境的一种无奈、绝望的嘲讽，而且是对整个社会的一种控诉！

总之，奥斯本塑造的是这么一个人物：生不逢时的“英雄”。他不能适应当前的形势，但对这一形势中存在的各种虚伪的价值标准却有高度的敏感性。他找不到一个知音来分担他的孤立无援。他是个有才智的人，他不能想象自己处于消极状态，让他的才能在这个世界却无用武之地。吉米就是处于这样的困境中。他在愤懑绝望之余，代表他的同代人，向一个敌对的世界发出了响亮、强烈的抗议。他自我怜悯，把普遍性的问题看作个人的问题，而又无法提出其他可供选择的办法。他讲出了现代人的焦虑。这一点就使剧本超越了 50 年代的特殊色彩。

对于《愤怒的回顾》的评价，当时就有许多评论文章，有的报纸对它一味赞成，如《观察家报》称“它是一个小小的奇迹……是近十年中最优秀的青年剧作”；有的虽然提出一些缺点来加以批评，但最后仍倾向于全面肯定，如《新政治家》的一篇评论，一方面认为这个剧本不够完善，一方面又说它是“一出非常令人激动的戏剧，其中充满了生活和活力，而且它所体现的生活，正是此时此地活生生的事实——决非在英国舞台上常见的题材”；一方面指出奥斯本不该采取一种“号叫”的方式来处理这个剧，剧本的收场（指艾丽逊和吉米的重新合好）不够真实，一方面仍毫不保留地推荐说：“不管怎么样，这个剧实在值得一看。”甚至一向“稳重”的《泰晤士报》也评论说：“……一个作家只要能让人感到他在舞台上所表现的苦难是真实的，那不管这受难中是如何意志薄弱也无关紧要。我们已深受感动。”

奥斯本曾写过一篇题目为《性爱和失意生活》为评论田纳西·威廉斯的那几部剧作的文章。他指出，所有那些剧本的内容全都不外是“性爱和失意生活”两件事而已。他认为失意生活是“一切人最感兴趣”的题目，“性爱是和每一个人有关的问题”，所以田纳西·威廉斯的那些剧本的“价值抵得上

1000 个政治家的 1000 篇政治演讲。”实际上，奥斯本自己在《愤怒的回顾》里，着意写的显然也是这类东西。这个剧通过他所谓的“性爱和失意生活”的内容，虽然也反映了英国社会日趋没落的某些现象，但正如阿诺德·凯特尔所说，由于剧中人物“是如此绝望地深陷于小资产阶级个人主义的感受和回顾的泥坑里，以至全然无力发展戏剧行动……他们只是一味在那里唠叨。咒骂、恋爱、抱怨、怜悯自己而又彼此折磨……他们观察所及，只是自己的绝望和空虚，或者是往事。他们从不展望未来……剧本像一只受了潮的炮仗，嗤嗤响了几声，就熄灭了。”但无论评论界对这一剧本如何认识，都不能减其独特的魅力。剧中吉米的铺天盖地的愤怒和呐喊，在今日仍能使读者或观众时时震撼。

垮掉的一代

冲破麻木的文化反叛 ——“垮掉的一代”的产生及其流变

“垮掉的一代”是第二次世界大战后在美国出现的第一个现代派文学流派，兴起于 50 年代初，鼎盛于 50 年代下半期。它是存在主义在美国的变种，在极端发展后，与美国社会现实相结合的产物，它的出现与美国第二次世界大战后的社会政治状况有着密切的关系。

太平盛世：危机四伏

战后，美国做为战胜国，既发了横财，又捞足了政治资本，成为世界经济大国和军事大国。它的黄金储备占世界四分之三，它的军队驻扎在世界许多国家的基地。它耀武扬威，不可一世。然而，这只是一种虚假的表面现象。在太平盛世后面，掩盖着巨大的精神危机和信仰危机，许多新问题开始在美国出现：大战中几百万犹太人遇难，一般美国人开始怀疑人是否还有他善良的一面？在广岛扔下的原子弹杀害了数以万计的无辜日本居民，美国人是否也会遭到同样的劫难？科学技术的发展是否真能造福于人类？新的科学技术的运用将不受人们主观愿望所控制，会不会给世界带来更大的灾难？电子设备的发展和安装会不会测试出人们内心的秘密？此外，电视、新闻、广播事业的发展也从各方面制约了人们的思想和活动。战争刚结束，就出现了一批社会主义国家，40 年代末又成立了中华人民共和国。一种恐惧共产主义的心理笼罩着美国统治集团，他们急不可待，发动了侵朝战争。没想到，这场战争反而粉碎了美国不可战胜的神话。共产党对于他们来说，又成了不共戴天之敌。于是，美国统治阶级在世界上实行冷战、热战，炫耀原子武器，在国内实行高压政策，造成了美国人民“有史以来不曾有过的惧怕和心灵受桎梏的情况。”

更有甚者，美国统治阶级在患了共产主义恐惧病，实行反共高压政策的时候，竟然出现大搞白色恐怖的登峰造极的“麦卡锡主义”。1950 年，美国参议员麦卡锡煽起全国性的激烈反共“十字军运动”。紧接着，它煽起的反共迫害风波及社会每一个角落，间谍审讯，忠诚宣誓和联帮调查听证会等一系列的恐怖活动疏远了人与人之间的关系，使人们孤僻离群，谨小慎微，在不满现实的同时又缺乏勇气去反抗它。美国作家埃伦·麦克斯的短篇小说《忠诚的范契小姐》曾经描写过这样一个“忠诚调查”的故事，可以说明这个时期的情景。

“一天，范契小姐接到忠诚委员会的通知，只好应约会见了委员会的官员。那位官员说，她的忠诚是无懈可击的，但是，她必须注意周围有哪些人不忠诚，发现不忠诚的言行就必须汇报。当然，范契小姐对官员的指示是漫不经心的，她已工作了 30 个年头，再过 11 个月就可以退休了。但是，不久之后，官员第二次召见了她，因为她汇报不出别人的言行，就意味深长地让她明白，一个真正忠诚的人绝不能仅仅只做到自己忠诚而对他人的不忠诚保持缄默。范契小姐开始感觉到事态的严重性，对周围的其他人采取了监视态

度。但是，其他人谈话的内容都是无关紧要的，有的谈最新的电影，有的谈百货商店的大减价，有的谈华盛顿的天气酷热。范契小姐感到焦急，决定设圈套对他人加以引诱。一天，她对贝蒂说，她怀疑俄国是否真象报纸上讲的那样坏。贝蒂没有反应。但是，轮到贝蒂面对忠诚委员会的调查时，处在同样的压力下，贝蒂终于汇报了范契小姐的言论。”

在臭名昭著的麦卡锡主义时期，“红帽子”满天飞，以查“赤色分子”为名迫害了大批的知识分子。这不但弄得老百姓人心惶惶，人人自危，还直接影响到了文化领域。许多进步作家受到政治迫害，一般的文化人也变得谨小慎微。小说、诗歌、电影和杂志不是受麦卡锡主义的影响，就是因为保守的新批评家们学究式的苛责、挑剔而变得毫无生气。文学艺术已经局限在高雅保守的范围里。前美国共产党主席福斯特说：“我国有史以来不曾有过像今天这样害怕，像今天这样心灵受到桎梏的情况。受到威胁的公民一再拒绝在引用了独立宣言词句的请愿书上签名，自由主义的报纸今天已屈指可数，自由主义的广播译论员早成了过去的事。”

青年一代：走向沉沦

美国人历来以为自己的国家是世界上最文明的国家，以为他们享有最广泛的民主和自由，然而，战后美国的现实使他们感到个人自由无时无刻不在受到威胁，个人的权利遭到了无情的践踏，所谓的“美国之梦”已完全破灭。这个时期老百姓恐惧，文坛沉沦冷落，青年一代耽于物质享受，缺乏理想，大学里暮气沉沉。一时间，整个一代青年似乎万马齐喑，见不到愤怒，见不到喧嚣，见不到反抗，当然更没有对理想的追求。学者们连声哀叹，称这一代人为麻木不仁的一代，“沉默的一代”，“等待的一代”。

不在沉默中爆发，就在沉默中灭亡。高压下的沉默是假像，它积聚的爆发力更加巨大。终于，对现实极为不满的一代青年人起来“嚎叫”了。他们身穿奇装异服，头留长发，满嘴粗话，向沉寂可怖的时期发起冲击。如果说第一次世界大战的气候孕育了美国的“迷惘的一代”，那么把50年代逐步形成的“垮掉的一代”运动看成是第二次世界大战的一种产物也颇为理由。然而，卷入这一运动的只是在第二次世界大战中成长并成熟起来的这一代青年中的一部分。

这些青年人只认为战后美国社会腐败，虚伪、自私、自满充塞着人们的头脑，一切都商品化，人追求金钱已达到象吸毒者离不开那样的程度。社会完全被恐惧，陈腐思想所统治，个人的独创性得不到施展的机会。总之，他们认为战后的美国一无是处。但是，他们又没有以另一种制度来代替现行制度的雄心壮志。他们只想脱离这个社会，不受法律约束，任意追求自己喜爱的东西。他们自称是“没有目标的反叛者，没有口号的鼓动者，没有纲领的革命者”。事实也确实如此，这些人对政治毫无兴趣，既不看报，也不听新闻广播。即使偶而看报，也只是为了猎奇或获悉爵士乐消息。他们反对军国主义，压恶战争，逃避兵役，拒绝参战。他们不主张暴力，也不争取群众。他们赞同无政府主义，大家各行其事，互相容忍，互不干扰。他们所反叛的，主要是中产阶级的生活方式。他们称那些有固定职业、家庭生活正常的人为“凡夫俗子”。他们不喜欢固定的工作，甘愿“到处流浪”。他们不想结婚，认为“结了婚像是有了固定的职业”；但是这不妨碍他们热衷于性爱，认为

“性爱是宇宙的创造性的原则”。因此，他们之间性关系极为混乱。他们自称为“明眼人”、“逍遥派”、“神圣的野蛮人”等等。劳伦斯·弗林盖蒂这样描写他们的人生态度：

“狗在街上自由自在快步走
一面观看现实
……
他不恨警察
他要警察没有用
……
他宁可吃一条嫩嫩的母牛
也不去吃一个硬硬的警察
……
狗在街上自由自在地快步走
有他自己的狗日子要过
要思考
要回想
要摸、要尝、要试每一件东西
要调查每一件东西
……
狗是一个真正的现实主义者

这些“现实主义者”、“要摸、要尝、要试的，”就是表现自我，追求刺激。他们是一伙无政府主义者，一伙个人主义者，他们的沉沦与激昂。消极颓废与充满自信、不满与苟安，看来是矛盾的对照，实际上都是从自我出发的，带有缺乏社会理想的年轻人追求个人绝对自由的疯狂色彩。

“垮掉的一代”青年追求的是“只争朝夕，及时行乐”，他们的人生哲学所关注的核心是当代资本主义制度下的个人生存问题。它的思想基础是存在主义。40年代末风靡西欧的萨特的存在主义很快便传到了美国。在美国著名小说家诺曼·梅勒等人的作用下，又形成了美国式的存在主义。梅勒在他的有名的论文《白色黑鬼》中认为，在国家的“集体暴力”面前，一个“嬉泼斯特”（“嬉皮士”的早期名称）可以在任何时候任何场合表现他的“个人的暴力”，也就是说，可以发泄个人的没有一定目标的仇恨与反抗，而无须顾及道德与责任心的约束。于是，他公然号召人们摒弃道德准则，扯去理性和人道的“假面”。进入另一种生存，去做及时行乐的“嬉泼斯特”，通过满足感官欲望来把握自我。梅勒一生的经历和行为，不论在个人生活方面或文学创作方面，按他自己的说法，都由他当时的一时冲动所决定。他一会儿写书，一会儿导演电影，突然间兴致勃发会为竞选州长往来奔波，一转眼又拔刀直刺自己的妻子，等等，这些都是属于嬉皮一类的行为表现。严格地说来，这已是走样的存在主义，或者说只是吸收了萨特存在主义的消极的一面再与美国社会现实相结合的存在主义。“垮掉的一代”正是在这种存在主义的影响下产生的。所以——，在麦卡锡主义横行的年代，“如何生存下去”？他们“选择”了“沉沦就是出路”。“垮掉的一代”的主要人物金斯堡说：“唯一出路是把你的心灵从忧伤中拉出来，享受应享受的幸福，也就是全心

全意地满足你心中的一切。”这样一来，存在主义中那些消极的方面在“垮掉的一代”这里得到了恶性发展。

更为糟糕的是，50年代，美国掀起了一股“禅完热”。这部分青年人中有的受了影响，开始去东方游历，试图了解东方，研究佛教。有的甚至真正信奉禅宗，修行禅定，静坐默想；以求得毫无约束的精神解脱，以求得享受超越思想和社会结构的自由，与广阔无垠的宇宙完全融合的修身养性的自由。于是，“垮掉的一代”在思想上不但深受存在主义消极的一面的影响，还把存在主义消极的一面和美国本土的实用主义以及东方的佛教禅宗和老庄哲学揉合到了一起，使得这些青年不但认为“沉沦就是解放，而且还从“自由选择”推导出纵欲享乐的合法性；并认为堕落就是解脱，就是“涅槃”，就是极乐世界。他们觉得“享乐就是合理”，便认为一切荒唐、淫乱、邪恶的行为都是“超凡入圣”的举动。

表面上，这一代青年无忧无虑，过着放荡的生活，实质上，他们的精神极度空虚。他们借吸毒、喝劣等酒、听爵士乐，搞同性恋，乱搞男女关系来麻醉自己，以求得暂时脱离他们极为不满的社会，在虚无缥缈的世界里寻求灵魂的短暂安宁和欢乐，来减轻精神上的痛苦。他们对警察追捕毒品贩子，切断毒品来源恨之入骨。“垮掉派”诗人的代表艾伦·金斯堡曾说：“在美国，吸海洛因的简直就像在德国的犹太人那么多。”

因此，“垮掉的一代”虽然是对现实社会的一种反抗，但具有极大的破坏性，它不仅猛烈冲击了美国的道德伦理观念，还直接导致了大批青年陷入了精神沉沦。广义地说，“垮掉的一代”就是具有上述思想和行为特点的一批青年。较为狭义地说，“垮掉的一代”是一个波希米亚主义者的集团，由爵士音乐家、作家、艺术家、大学生和一些没有归宿的浪荡汉组成。这些浪荡汉在旧金山、纽约或波士顿搭车游逛，或在墨西哥的村落，加州南部的边界地带，洛杉矶和烟山等地居住生活。其中有爵士音乐家莱尼·特利斯坦诺、莱斯特·扬格、摄影师哈里·雷德莱、哈罗德·费恩斯坦和小说家诺曼·梅勒等。他们经常聚集在波希米亚式的咖啡馆，让一群好奇的围观，随着爵士乐的伴奏、吟诵“垮掉派”诗人和作家的作品。

最狭义地说，“垮掉的一代”就是一批没有组织的作家，他们人数不多，但能量很大。他们在50年代后期和60年代的美国社会和文坛上颇有影响，他们可以说是这场叛逆运动的领袖。“垮掉派”运动在开始时并无一定的组织。早期的“垮掉的一代”被称为嬉皮士，这些人衣冠不整，头发蓬乱，睡在地铁通道里看上去象罪犯似的，逢人便喋喋不休地陈述他们的观点。以巴德·派克、迪捷·吉利斯皮和贝格斯·杰克逊为代表的现代爵士乐是嬉皮士的音乐，到了1948年，嬉皮士分成了两派：冷派和热派。冷派留络腮胡子，说话简短，声音低沉，语气不友好，他们的女友穿黑衣服，不说话，坐在嬉皮士酒吧间，面前放一杯几乎未饮的啤酒；热派嬉皮士是一群疯狂的怪人，目光闪闪，说话滔滔不绝。他们从一个酒吧跑到另一个酒吧，到处找人，喊叫，喝酒，坐不住，站不定。他们开了汽车，到处追逐像威利斯·杰克逊、勒基·汤姆森或丘比·杰克逊那样的大型爵士乐队的疯狂爵士乐。大部分“垮掉的一代”的艺术家属于热派，也有许多兼而有两者的习性。“垮掉派”的代表人物杰克·凯鲁亚克自称他开始是热派，最后安心于佛教的默思，转而成为冷派。

“垮掉派”文人大部分来自东部。他们在《纽约时报》上鼓吹“垮掉派”

文学但在遭到东部学院派势力的压抑后，就向西部发展，去寻求志同道合者，固而在美国许多地方都有他们的人，各地的“垮掉派”尽管外表修饰及衣着方面有类同之处并有着他们自己的行活，但在表现上还是有差别的，甚至还有“半垮掉派”和“周末垮掉派”之别。一般说来，这是一个男性世界，其中百分之十是黑人。女性“垮掉派”的数量很少。“垮掉派”欣赏黑人的爵士乐，羡慕黑人在兴高采烈时表现的放任和隐约可见的反抗情绪。他们对警察无所畏惧，甚至用污秽的语言同警察争论。他们的反抗形式有时是十分幼稚可笑的。他们喝劣等酒和廉价威士忌，这不仅因为他们穷，买不起好酒，更因为法律禁止劣等酒的出售。他们不愿好好工作，宁肯去排队领取救济面包，过贫困生活，以表示他们对美国的物质财富不屑一提。

“垮掉的一代”这一名称来源于凯鲁亚克和约翰·克利隆·霍尔姆斯在1948年前的一次谈话。在讨论“迷惘的一代”和存在主义的含义时，凯鲁亚克首先用了“垮掉的一代（the beat generation）”这一名称，霍尔姆斯表示十分赞同。1952《纽约时报》发表了一篇题为《这就是垮掉的一代》的文章，文中说明“the beat generation”一词是凯鲁亚克在这一代还未见端倪时给它的命名，自此，“垮掉派”运动有了新的发展，尽管“垮掉派”内部对这样的命名持有不同意见。

1955年，艾伦·金斯堡在旧金山诗歌朗诵会上朗诵了他的长诗《嚎叫》，震撼了在座的听众。以后，他又应邀多次朗诵自己的这首诗。1957年，《嚎叫及其它》在英国第二次付印，但在运回美国时被海关查封。此后，警察局受理此事，法院开庭辩论这本书是否属于淫秽低级作品，是否确有文学价值。尽管有不同意见，法院最后肯定了作品，准予出版。此事在当时轰动一时，艾伦·金斯堡也因此一举成名。

1957年，凯鲁亚克的代表作《在路上》出版以后，整个“垮掉派”运动就如火如荼地爆发了，处处可以听到“垮掉的一代”的呐喊声。凯鲁亚克成了新闻人物，他所到之处，不断有人来向他采访，请他解释“垮掉的一代”的含义。归结起来，“垮掉（beat）”这一单词可有三方面的含义：第一、作为音乐术语，指爵士节奏。第二、指穷极潦倒；在社会还没有把这些人当作弃儿之前，他们自己首先站到社会的对立面，以“脱俗”的行为反对整个社会。第三、指极度欢乐并与基督在山上传播的福音（the Beatitudes）有神秘相关的意思。

50年代开始，有的大学生没有读完大学就模仿20年代、30年代的波希米亚主义者，过着放荡不羁的生活。社会上青少年吸毒和犯罪率急剧上升。波希米亚主义者在美国大城市中并不是一个陌生概念；留胡须的流浪汉早在西部铁路建成之前就是美国人熟悉的形象；大部分“垮掉派”的骇人听闻的表现和理论很早以前已由虚无主义者、达达主义者以及历来的许多怪人、狂人鼓吹过，但是从未受到如此广大公众的注意并产生如此惊人的社会影响。报章杂志、广播电视对它的报道以及议论持续不断。人们一听到“垮掉（beat）”或“嬉皮士（Hippies）”，头脑中马上可以勾勒出一个眼睛闪闪发光、留着络腮胡子、穿凉鞋的男子形象，或是一个头发蓬乱、穿黑色长统袜、眼圈画得浓浓的女子形象。美国大学中几乎都有“垮掉派”中心，他们的哲学几乎影响了所有的大学生；他们从爵士音乐家、厄古丁瘾者，甚至妓女那儿偷来的片言只语迅速成为美国习惯用语的一部分。他们发行诗歌朗诵会不仅在大城市中风靡一时，而且使诗歌蒙上了一层新的粗犷气息。人们在

对他们的怪癖表示愤怒的同时，还对他们产生了一定的好奇心。嬉皮士酒吧，地窟夜总会、咖啡馆顿时生意兴隆。自我标榜的“垮掉的一代”不仅在美国，而且在巴黎、雅典、曼彻斯特等地涌现，一时间影响遍及西方世界。

“垮掉派”文学：标新立异“垮掉的一代”的

主要人物都来自政治、经济、文化中心的美国东部。其中这一流派的两位领袖人物杰克·凯鲁亚克和艾伦·金斯堡都是东部文人，他们都是在哥伦比亚读书时接受“地下文化”的启蒙教育的。所谓“地下文化”是这样出现的。50年代初，美国“垮掉的一代”对社会现实不满，在东、西部两处集集成伙，有的自愿过着贫困的生活，有的浪迹于都市的底层，有的加入由流氓、妓女、毒品贩子和爵士歌手组成的“地下社会”，由此而形成了与高雅文化分庭抗礼的“地下文化”。除凯鲁亚克和金斯堡外，“垮掉的一代”中年龄最大、也最有影响的威廉·巴勒斯也来自东部。在“垮掉派”青年中，此人很有代表性。一方面，他出生于有教养的家庭，还在哈佛读过研究生；另一方面，他所结交的朋友几乎都是堕落文人、吸毒者和性变态的男女。正是他，把“地下文化”最初传授给了“垮掉的一代”的两位主将凯鲁亚克和金斯堡。在东部还有一位具有典型“垮掉派”特征的人是“垮掉派”的著名诗人科尔索，金斯堡对他颇为赏识。在东部“垮掉派”群体中，还有约翰·克里隆·霍尔姆斯，塞姆尔·克雷姆，加里·斯奈德等。这批人在存在主义思想的影响下，50年代初就开始了“垮掉派”文学的创作。1950年，凯鲁亚克写了《小镇与城市》，1953年，巴勒斯的《吸毒者》接着问世；与此同时，霍尔姆斯也于1952年出版了“垮掉派”小说《去罢》。这三部小说初步形成了“垮掉派”的格局，向社会亮出了一种新的文学形式。但是，当时的美国东部是保守的学院派势力强大的地方，几部小说刚一出土，就被他们的冲击淹没了，没有造成什么影响。凯鲁亚克等人觉得东部没有他们的事业成功的气候和土壤，于是，决定到远离政治、文化中心的西部去寻找根据地和支持者。

几乎在东部“垮掉派”青年兴起“地下文化”的同时，西部也出现了另一批同样类型的年轻人。早在40年代末，加利福尼亚州的旧金山就出现了一个立志“文艺复兴”的反学院派中心，50年代初，劳伦斯·弗林盖蒂的“城市之光”书店又聚集了马尔克·麦克卢尔，菲利普·惠伦，丹妮丝·莱弗托芙，罗伯特·邓肯、菲利普·拉曼第阿和肯尼斯·雷克思罗斯等人。他们有的是“垮掉派”文人，有的是亲“垮掉派”的文人。他们的头目是雷克思罗斯，此人后来成了整个“垮掉的一代”的第一重要的理论家。这批人不但有头目，还有自己的行活。这批“垮掉派”青年后来经常在旧金山的北海滩活动，其方式与东部“垮掉派”青年大同小异。他们出入低级酒吧间、阴暗的街道，过着放荡不羁的生活，组成了另一个真正的“垮掉社会”。在同一州的西威尼斯，当时也有一批以劳伦斯·李普顿为首的类似的年轻文人。后来，这两处的人发现目标、兴趣相同，于是联合起来，结成了著名的西部“垮掉派”群体。他们在一起写诗，写小说，以此来讴歌他们“反叛”现实的特殊形式：群居、吸毒、酗酒等庸俗腐朽的生活。西部“垮掉派”运动的兴起，为“垮掉的一代”这个文学流派的产生和兴盛打下了重要的基础。

1955年，金斯堡带着巴勒斯写给雷克思罗斯的介绍信和凯鲁亚克、科尔索、斯奈德等东部主要的“垮掉派”文人陆续到了西部的旧金山，从而出现

了“垮掉的一代”的最重要的转折。两派会师于旧金山，还有“黑山派”诗人等其他反对学院派保守势力的文人也前来助威。他们济济一堂，于1955年夏天在旧金山第六美术陈列馆举行了一次重要的诗歌朗诵会。在一片狂热的喝彩声中，金斯堡当众脱光了衣服，用喊叫的声音朗诵了他的长诗《嚎叫》，宣告“垮掉的一代”这一文学流派的正式诞生。《嚎叫》被“垮掉的一代”誉为“五十年代的《荒原》”，“袖珍本圣经”。西部“垮掉派”领袖，“垮掉的一代”的首席理论家雷克思罗斯称这首长诗为“将是1965年到1975年统治世界的那一代人的忠实自白”，甚至连学院派的评论家也称“金斯堡为那些人中真正有才能的诗人”。确实，《嚎叫》叫出了“垮掉的一代”的心声。它很快轰动全国，为“垮掉的一代”在全国，乃至整个西方文坛占有一席之地，成为一个重要的现代派文学流派奠定了不可忽视的基础。金斯堡也因此被誉为“垮掉的一代”的桂冠诗人。

两年之后，“垮掉的一代”的另一位作家凯鲁亚克又放出了重磅炸弹《在路上》。又一次引起了全国性的轰动，把“垮掉派”运动推到了极大的热潮之中。大学生和其它青少年们看到这部小说后，为之欢叫。他们奔走相告，说凯鲁亚克讲出了他们的心里话。连《纽约时报》也发表评论，称他是和海明威的《太阳照样升起》一样重要的书。这样一来，金斯堡和凯鲁亚克就成为全国性的“垮掉派”青年的无可争议的代言人和旗手，“垮掉的一代”已不容否定地在文坛上立住了脚。

这两部作品问世后，美国的《常青评论》、《黑山评论》也连篇累牍地发表文章和出版专号，大肆推荐，再加上出版商广为宣传，一时间造成了强大的声势。成千上万的青年接受了“垮掉派”青年的观点和生活方式，他们背着背包到处流浪。他们一边朗诵着《嚎叫》，一边跳着摇摆舞。吸毒、群居、参禅念佛，无所不为，一时成为风气。

此外，“垮掉的一代”的另一重要人物劳伦斯·李普顿也于1955年发表了“垮掉派”小说《神圣的野蛮人》，巴勒斯于1959年出版了“垮掉派”的代表作品《裸露的午餐》，弗林盖蒂的“垮掉派”诗集《精神的康奈岛》和《离别旧金山》也分别于1958年和1961年问世，凯鲁亚克继长篇小说《在路上》之后，又写出了数部“垮掉派”小说：《地下人》、《达摩流浪汉》、《萨克斯医生》、《孤独天使》等。但是，自此以后，“垮掉的一代”的势头逐渐减弱，到60年代初，它便被比较容易被更多的人接受，在文学上也更有成就的“黑色幽默”派所代替。

“垮掉的一代”在文学上虽没有产生很大的影响，但在现实生活中，对六七十年代的美国青年影响很大，随着麦卡锡主义的结束，随着“民权运动”的兴起，他们效仿“垮掉派”，不满于侵越战争，不满于压制民主，采取公开的反叛行动，甚至也象“垮掉派”一样吸毒，留长头发，男女杂居。所以，“垮掉的一代”是一个消极颓废的流派，它是美国腐朽的“文明”和文学艺术的堕落一面的反映。这个流派虽然昙花一现，但它的影响遍及大西洋两岸的欧美各国，是世界文学史上不可缺少的一章，它作为五六十年代这个特殊时期所出现的一个特殊的流派的特殊意义，对美国以至整个资本主义世界的文学、文化和社会发展造成的影响是不容忽视的。

自由、心灵的自我表现 ——“垮掉派”作家及其作品的艺术特征

“垮掉的一代”的核心人员几乎全部集中在纽约和西海岸，尤其在洛杉矶和旧金山，旧金山的北滩被认为是他们的大本营。“垮掉派”作家首先都是社会的叛逆者，他们的主要人物有杰克·凯鲁亚克、艾伦·金斯堡、格里高利·科尔索、威廉·巴勒斯、劳伦斯·弗林盖蒂、加里·斯奈德、肯尼斯·雷克思罗斯等。其中，凯鲁亚克、金斯堡、科尔索为“垮掉派”的中心人物。尽管他们背景不同，寻求生活可提供的一切刺激——美色、毒品、烈酒、爵士乐等。更确切地说，他们要求绝对自我肯定。这种思想源远流长。一直可以追溯到爱默生和惠特曼，爱默生们从个人出发的理想主义是他们对美国文化提出公开批评的理证依据，因为美国文化是由物质享受的教条所统治，而物质享受与爱默生的先验主义的理想是背道而驰的。

作家：斥旧拓新

肯尼斯·雷克思罗斯，生于1905年，是“垮掉的一代”的首席理论家。他本来是写诗的，在文坛上已经有点名气，“垮掉的一代”刚刚兴起，他就为之摇旗呐喊。他向新闻界发表声明，说自己早在20年代已经“垮掉了”，这几十年来“一直过着如同凯鲁亚克描写过的那种生活。”他的论著有：《离异：垮掉的一代艺术》。

1957年，在新版《常青评论》第二期中，肯尼斯·雷克思罗斯这位顽强的无政府主义诗人，街头文艺战士写道：“诗人们到旧金山来，与那么多匈牙利人最近到奥地利，都是出于同一原因。”然而，艾伦·金斯堡、加里·斯奈德、劳伦斯·弗林盖蒂，格里高利·科尔索、杰克·凯鲁亚克等人来到旧金山这个“黄金之国”并非为了躲避斯大林的坦克，而是为了躲避“诗人教授、南方校尉及其一些前左派社会法西斯主义分子的一统天下。”作为补充，雷克思罗斯把《党派评论》的编辑们描绘成“在某家‘常青藤’同盟迷雾工厂里服了过量T·S·艾略特剂的布鲁克斯同人会（指新批评派）”。同年在《新方向》第16期和《新世界作品》第11期中，他再次抨击了旧派作家并赞扬了后起之秀。

雷克思罗斯的文章被他的攻击对象所贬低，但是，他满可以向这群年轻的叛逆们欢呼致意，将他们看作自己的继承人，因为20年来，他一直同美国资本主义和艾略特的审美观争执。不久，他的信徒们被人称为“垮掉的一代”，并且他们迅速地成长，超越了自己拥护的雷克思罗斯叔伯辈的教义。这群年轻人不仅以自己那种夸狂，无节奏的诗句而且以自己的生活方式，在这一被学者们称为“平静的50年代”里，表达了自己同旧习惯势力的对抗。

威廉·巴勒斯生于1914年，比上面提到的三位“垮掉派”主要人物都年长。他有15年的吸毒史，他的作品都是在吸毒后写成，内容涉及吸毒、同性恋和集权主义。巴勒斯在小说探索方面走得很远，几乎走到了美国小说中无论是语言或是形式都再也不能超过的界限。巴勒斯不象其他的“垮掉派”作家，在他自己身上没有浪漫主义的充沛精神，但是，他的机械而枯燥的风格也能够突然成为蛮横的幽默和诗意的幻觉。战后，他在哥伦比亚大学附近定居，成为凯鲁亚克，金斯堡等“垮掉派”作家的指导和朋友。

巴勒斯1953年出版了他的第一部小说《吸毒者》，内容是关于自己吸毒的直截了当的记述。1959年出版的《裸露的午餐》是他最有名的一部作品。

这部作品曾经被指控为有伤风化，在法庭经过好几次辩论后才得以出版。作品是一连串想入非非的插曲，好象一幅印象派的拼贴画，由一个吸毒瘾者以第一人称的滑稽口吻叙述，内容涉及吸毒，同性恋等。他后来的作品朝着科学小说的方向发展。作为一个反文学的美国风格方面的实验主义者，巴勒斯找到了一些深不可测的腐朽的词句，他说：“说话就是撒谎”。在他后来的科学小说里对于技术的经常恐惧中，他换用“剪裁法”，用随便拼贴和剪辑的方法写文章。在“垮掉派”中间，巴勒斯是个深受崇拜的人物。梅勒称他为“当代美国小说家中的天才”，凯鲁亚克誉之为“自乔纳森·斯威夫特以来最伟大的讽刺家”。但认真严肃的评论家多半把他看成是一个次要的怪诞人物，他有写喜剧和描绘怪人的才能，但无论在创作实践或观念意识方面都显得混乱，不能自圆其说。巴勒斯接受采访时故作惊人之语，说几个字就好比是新闻的通栏标题，说一句话就好比是一份宣言书，但这也无助于人们对他的理解。他在历述海洛因、尼古丁、吗啡等毒物给人以一时的快感和刺激时未尝不寓有醒世劝道之意，但把他与斯威夫特相提并论，无论如何是一般读者不能接受的。

劳伦斯·弗林盖蒂 1919 年出生于纽约，1951 年定居于旧金山，通过他的“城市之光”书店对“垮掉的一代”这一新的文学运动做出了有力的贡献，他出版了许多新作家的作品，其中包括艾伦·金斯堡的《嚎叫》。弗林盖蒂诗很通俗，口语化特点明显，无论是以口头用语写的或是以讲演体写的，都使它适合于在咖啡馆里朗诵，并经常以爵士乐伴奏。他说：“我是用‘开放的形式’的印刷格式去表现说话时的停顿和踌躇，就象我在诗中听到的一样……”他自觉参加社会活动，忙于一些政治活动。他以讽刺的笔调，用像《为促进对艾森豪威尔总统的弹劾而设的一次晚宴试描》这样的标题来写诗。在他的一些书，如《无可救药的世界的画面》（1955 年）、《精神的康奈岛》（1958 年）、《自旧金山开始》（1961 年）中，弗林盖蒂是不虔诚、幽默、世俗的。但是撇开小丑式的外表不谈，他能够对虚伪和非正义暴发出突然的忿怒来，以诗歌的权威性的力量暴发出来。像在他以前的一些诗人一样，他能够把过分的机智或是抗议转变为人类对于奇迹和慷慨的知觉。使人不愉快的是，在他身上，有时不文雅的政治家色彩占了优势，弗林盖蒂也写过一本小说《她》（1961 年）和一些小的，试验性的剧本《老一套》（1964 年）。

格里高利·科尔索 1930 年出生于纽约，被他母亲所遗弃，从小得不到家庭的温暖，孤儿院、儿童收容所是他的家。从 13 岁起，他就开始在街头流浪，靠小偷小摸糊口过日子。屋顶房檐、地铁通道是他的栖身之处。第二次世界大战期间，在疯狂的纽约，科尔索尝尽了那里希奇古怪的地狱般的滋味，而他凭着诗人的天赋居然从地狱般的生活中汲取作诗的养料。据他自己说，在他 16 岁时，和两个朋友冒出了要用步话机占领纽约的念头。有关行动的具体细节和分工都说得活龙活现。尽管这个故事十分离奇，其事实性值得怀疑，但事实上，他 17 岁那年，确实被送进了监狱，并在那里待了三年，成了监狱中最年幼的罪犯。

在大多数人的心目中，监狱生活对一个孩子来说是个极大的不公平，然而科尔索的监狱生活却成了他一生中最重要的阶段。在那里，他的年幼并没有成为他前进途中的障碍，他与各种各样的同命运的人打交道。三年中，他读了许多名著，常和被判死刑、缓期执行的罪犯交谈。他从监狱出来后，成

为一个自我教育者，既懂得了人的丑恶的一面，也懂得了人的美好的一面。

科尔索从监狱出来，曾去墨西哥小住，然后又去马萨诸塞州坎布里奇市。他从未念完过中学，但他在哈佛大学的图书馆里贪婪地读书，顽强地坚持自学。他开始大量写作，但他初期的一些诗稿大都已遗失。科尔索觉得写诗十分容易，他本身就是个取之不尽、用之不竭的仓库。可是后来他越写越感到困难，一个月只能写上一首或两首诗。

1955年，科尔索的第一本诗集《拼搏的贞女》出版。就在那时，他遇见了艾伦·金斯堡和杰克·凯鲁亚克，三个人心灵相通，颇为投机。随后他的其他作品，如诗歌《死亡的欢乐诞辰》（1960年）、《人类万岁》（1962年）；小说《汽油》（1958年）、《美国式的伤感》等陆续发表，这后一部作品是献给“监狱里的天使”的。

科尔索在美国到处朗诵自己的诗歌。他的诗歌新鲜，富有生命力，为美国人民所熟悉和喜爱。在“垮掉的一代”的三位代表中，科尔索是最年轻的一个，然而他却是个最货真价实的“垮掉派”。他从童年起就开始意识到生活对他的残酷，处处与他作对，意识到在这个世界上除了他自己之外无他人可以依靠。但是他把金斯堡看作最亲密的朋友，后来又把出版他的《汽油》的弗林盖蒂看做亲近的朋友。这本书里的一些诗似乎是以“无意识主义”写成的。这种所谓“无意识主义”，作者对他的解释是：“神志恍惚的瞬间，在这一瞬间，思想促成了一个永恒的时刻，这个时刻是思想愚蠢的，思想有才华、思想疯狂的……时刻。”《死亡的欢乐诞辰》中混合着顽皮的预言和死亡的性欲。但是科尔索是在阿飞和野人的外表之下的一个本质上“天真的孩子”，一个忧愁的，从来没有放弃过他对人类的信任的孩子。一首对于生命多样的赞歌《人类万岁》也充满了妄想狂，把他的摇摆着的、尖叫着的自我投影到宇宙的纯粹的能力中去。科尔索更经常陷入原始的无知中苦闷忧伤，成为痛苦中的表现主义者。他在《美国式的伤感》中比在过去的任何一本书中对预言性的真实和历史性的真实都反映得更集中，声音也更洪亮。他的自始至终不变的信条里：“诗歌是对答案的寻找，快乐就在于知道其中有一个答案，而死亡就是知道了那个答案是什么。”

艺术特征：自发表现

“垮掉的一代”有点像世纪初的“达达运动”，虽然“垮掉派”作家叫得很厉害，口号很响，但在艺术上的成就不大。能够称得上其代表作的有凯鲁亚克的小说《在路上》、巴罗斯的小说《裸露的午餐》。劳伦斯·李普顿的小说《神圣的野蛮人》，金斯堡的诗作《嚎叫》、弗林盖蒂的诗作《精神的康奈岛》等，但除了《在路上》和《嚎叫》以外，别的作品基本上没有产生什么世界性的影响。

然而，做为一个文学流派，“垮掉的一代”在艺术上还是有一定特色的，其中最重要的一点就是“自发表现”。他们撇开传统的创作规律，不管作品的内在联系，把个人的思想感情毫无约束地信手写出，因而作品有时显得杂乱无章，时空跳跃。

在“自发表现”中，“垮掉的一代”明显地受到其它现代派的影响。意识流的重要艺术特色之一是“自由联想”。这一流派的作家们以为，表现人们的意识流动主要依赖这个手法。因此，同一般文学作品中讲究事物之间的

联系的那种“联想”相比，“意识流”的“自由联想”的特点就在于“自由”，即带有很大的主观随意性、跳跃性和散漫性。当我们讲到超现实主义的艺术特色时，特别提及“无意识的书写”。超现实主义的作家认为，写作应当是纯粹无意识的，不能有艺术上的考虑和任何形式的思维。按照其代表作家布勒东的说法，就是“要摒弃所有笛卡尔式的因素”，即任何理性因素，才能达到他们所谓的“超现实”，即“绝对的真实”。因此，他们强调：诗人在写作时，只要把脑子里涌现出来的东西快速记下来，即可成诗。至于词与词之间，句子与句子之间，则完全去靠一种“偶然的结合”。从“意识流”到“超现实主义”，这里有共同的东西，作者是深受弗洛伊德精神分析学的影响，在非理性主义的指导下进行创作。但也有演变的地方，即“意识流”的“自由联想”虽很“自由”，但还没有完全脱离理性，而且，它又是在传统文学的心理描写基础上发展起来的，其效果是对心理描写起到了深化的作用，因此，“意识流”作家们用这样的手法创作了许多对世界文学发展具有极其重要意义的作品。而“超现实主义”的“无意识书写”则在非理性主义方面，在怪诞、晦涩方面滑了很远的一步。于是，超现实主义的作家们既没有在文学上做出很大的贡献，其作品又大都晦涩难懂。当这种创作方式经过若干代的演变，发展到“垮掉的一代”的“自发写作”时，就得更远了。“垮旧的一代”的作家们也受到了弗洛伊德和厄采等人学说的影响，但他们“全盘否定高雅文学”；他们不但反对学院派的古板艰涩，也反对艾略特的雕琢矫饰；他们不但反对一切传统文学，也反对一切在文学技术上有特色的现代派文学。他们强调“即兴创作”，粗野创作。他们以粗野为通俗，把疯狂视为“激进”；他们把惠特曼的高亢豪放演变的“野蛮人”的“嚎叫”；他们把非理性发展成反理性、无理性。他们不考虑作家的任何社会责任，完全不对题材进行选择 and 提炼，完全排斥道德规范的干预，提倡描述“无意识”的冲动，随兴所至，毫无顾忌地自我发泄，自我表现。“垮掉的一代”著名诗人科尔索说，要在“神志恍惚的瞬间”和“思想疯狂的时刻”去狂写乱涂，也是这个意思。一句话，他们的创作像在没有灯光的黑夜里，在无边的空间中，在超快节奏的乐曲下超快速地扭着屈股的“迪斯科”舞，扭到哪儿算哪儿，漫无目的，毫无控制。艾伦·金斯堡也在一首诗里描述过他们如此的创作方式：

写法一定要最纯的肉
不用象征作装潢，
实际的观察，实际的监狱
过去的印象依然如故。
写监狱，写视觉，
不用渲染
要和阿尔卡特拉兹和玫瑰
一模一样。
赤裸裸的午餐我们吃来很自然，
我们就吃现实的三明治。
但设谗好比莴苣放得太多。
别遮掩我们疯狂的劲头。

1951年，凯鲁亚克在写《在路上》时，就实验模仿爵士歌手即演唱的快速写作法，即在打字机上尽快地记下个人的经历和感受。据说，他的《在路上》原稿就是一条连续打字三星期，长达百余米的滚筒纸。他后来在一篇论文中将这项发明称作“自发式散文写作法”。他的这一方法迎合了“垮掉派”作家追求放任的自我表现心理，尤其适用于服用幻觉剂后的快速写作。巴罗斯把这种“自发写作”发展成自己的创作原则：“作家只有一样东西好写，即写作的出现在意识屏幕上的东西”。金斯堡则完全接受了凯鲁亚克的观点。他的《嚎叫》就是典型的“自发写作”的产物。《嚎叫》中有这样一段：

他们整夜乱涂乱抹摇摆屁股哼着玄妙的咒语，到惨淡的黎明便写成了许多乌七八糟的诗节，
他们做着梦通过意象的并列在时空间造出形象化的裂隙，在两个视觉意象间束缚住灵魂的大天使并同全能之父永生之神的感觉一起跳跃把基本动词和整套的名词和意识的破折号结合在一起，
去重造句掂量人类可怜的散文词句默默无言明智聪慧臊得打颤站在你跟前，虽遭严拒仍把灵魂和盘托出遵照坦荡的心胸和无尽的才思的韵律，
用纯正的心谱写生活的诗篇从他们自己身上割下肉来足够走上千年。

这是作者叙述他们那帮人吸足幻觉剂后“自发”作诗的情景，多么像喝醉了酒的一群青年男女在怪诞的光线下扭屁股跳“迪斯科”的情景。这就把金斯堡的文学主张的付诸实践了。他认为，美国诗人应是社会的喉舌，就是预言家和讲真话的人，主张“依靠头脑的自发活动，毫无顾忌地写我想写的东西。”因此，我们从他们《嚎叫》中看到是带有浓厚的自然主义色彩的自发主义文学。他无视作家的社会责任和艺术的基本规律，一味自我发泄，象潜意识的大堤崩溃，让色情、颠狂、神秘主义等对社会有害，亵渎文学艺术的东西象洪水般涌入文学作品，致使作品粗糙散漫、拖沓重复、污秽色情充斥篇章。这便构成了“垮掉派”文学颓废、腐朽的一面，不可取的，应该批判的一面。

然而，“垮掉的一代”的作家们这样做的目的主要在于，力求突破各类文学体裁的限制，打破诗同散文的界限，把诗写成“亦诗亦文”，并尽量做到废除“知识分子”语言，采用不经加工的底层人物的口语，同时着力表现人物的内部世界，即人物的感官印象、欲念等。他们的这一套方法是和意识流，表现主义，超现实主义等西方现代派文学一脉相承的，只是在荒诞不经的路上走得更远一点而已。他们这样做的目的，是与学院派的艰涩隐晦、狭窄封闭相对抗的。他们提倡大众化、反对象征主义手法和“开放诗体”，这对消除作者和读者之间的隔阂是有好处的，而且深受当时许多新诗人的欢迎。还应当指出，由于“垮掉派”作家大部分出身低微、与下层百姓有着广泛的、直接的接触，他们的作品所反映的许多情形都是真实的事，因此，虽然他们在现代派的另一个极端——荒诞的一面走得很远，但同时，他们的作品在艺术上又带有现实主义的特点，即忽然间又从遥远的天边回到了现实中。

就以金斯堡为代表的“垮掉派”诗歌来说，这些作品把日常用语，甚至粗俗的词汇写进诗里，对打破了正常的语法结构，效法惠特曼的激情澎湃大量运用气势磅礴的长句，开创了第二次世界大战后美国很有影响的一派诗风。由于金斯堡等人坚持“自发创作”，文字随意识的冲动而流泄，他们的诗作大都感情炽热，明快舒展，读起来朗朗上口，朗诵起来具有极强的艺术

感染力。这一派诗歌因为打破了正常的语法结构，可能有时显得杂乱无章，但却以自由的形式表现出一种东方的意象主义和无政府主义热狂的奇异混合的绝妙境界，从而使之产生了一种宏大的气势，而一扫传统诗歌的那种拘谨、小心及无病呻吟。真实的情感得到真实的放肆的流露，人性的丑陋与美好毫无保留得以彻底地展示、渲泄，这使得“垮掉派”诗歌能够在当时的青年中，在当时受压抑的心灵中引起强烈的共鸣，从而也给美国文坛和世界文坛以极大的冲击与启迪。

总之，“垮掉的一代”文学是一种多味素结合的，罕见的怪诞文学。它虽然昙花一现，却在文学上留下不可磨灭的印迹。许多“垮掉派”作品还长期被录音。谱曲或朗诵，在青年中广为流传。如“嬉皮士”就是继“垮掉的一代”之后，受“垮掉的一代”影响，在美国出现的一个现代派文学流派，可以说是“后垮掉派”运动。后来，美国出现的“民权运动”，迅速压倒当时已经基本失去了文学特征的“垮掉的一代”的传统，要求作家放弃颓废的态度，采取积极的政治立场。但这时，此“垮掉的一代”更为年轻的一代作家，即“嬉皮士”派，却及其道而行之，他们接受了“垮掉的一代”的吸毒习惯及其他特点，在美国文坛上兴动了一阵。许多美国社会学家直截了当地认为，“嬉皮士”等于“垮掉派分子”加“吸毒”。许多老“垮掉派”也承认，“嬉皮士”是他们的“子孙”，“嬉皮士”的活动和文学主张是他们的活动和主张的继续、翻版或发展。“嬉皮士”们所实践的正是“垮掉派”作家和理论家所写下的东西。

超越现实的逃遁 ——杰克·凯鲁亚克和《在路上》

凯鲁亚克的生平及创作

杰克·凯鲁亚克（1922—1969），美国当代诗人和小说家，“垮掉的一代”运动的领袖和发言人。在50年代的美国，杰克·凯鲁亚克和他的密友加里·斯奈德、艾伦·金斯堡、威廉·巴勒斯、尼尔·凯萨迪等人在比文学、音乐、绘画以及社会、政治范围更大的领域里掀起了一场运动，这场运动迄今在美国仍留有一定的痕迹。

杰克·凯鲁亚克出身于一个天主教工人家庭，是法国和加拿大联姻的后裔。在童年时代，他喜爱在故乡马萨诸塞州洛威尔城的街头和河畔漫游，也爱坐在房间里写他的小小说。他11岁时写成了第一部“小说”。他还写了大量日记，记述了他杜撰的赛马、各种球类比赛的情景。他也梦想成为一个足球明星，在学校的足球场上不时出现他矫捷的身影。在当地一位青年诗人的影响下，他希望自己在17岁时能成为一个作家。18岁时，他读了杰克·伦敦的传记，又希望自己能象杰克·伦敦一样，当一个孤独的施行者。1940年，凯鲁亚克获得奖学金，进了纽约哥伦比亚大学，不幸在球场上骨折受伤，以致无法实现当足球明星的梦想。第二次世界大战期间，凯鲁亚克在美国海军服役，不得不中断他的大学生活。在文学创作中，他早先受到托马斯·沃尔夫的影响。

凯鲁亚克生活中最重要的经历是他跟一群富有叛逆精神的青年结下的友谊，其中最主要的有诗人金斯堡和格里高利·科尔索。这一群人的组合成为50年代“垮掉的一代”的中心人物，因此获得了“垮掉派”作家的称号。他们以诗人劳伦斯·弗林盖蒂的“城市之光”书店为活动中心。他们在咖啡馆、诗人中心等处向公众朗读自己的作品，凯鲁亚克的成名作《在路上》是一部经常在公众场合朗读的作品。

凯鲁亚克过着极不稳定的生活。他以吸大麻作为试验，藉以培养一路超越真实生活的不平常的先知。为了同一目的，他浪迹四方，从加利福尼亚到墨西哥，从纽约到丹弗、洛杉矶、旧金山。一路上的经历成为《在路上》的素材。无规律的游荡生活和经常酗酒导致了他的过早死亡。

凯鲁亚克的第一部作品《小镇和城市》（1950）是一部按传统自然主义风格写成的作品，但已显示出作者正在改变创作倾向。其他作品有《地下人》（1958）、《达摩流浪汉》（1958）、《梦之书》（1960）、《萨克斯医生》（1959）、《寂寞旅客》（1960）、《孤独天使》（1965）等。1969年，正当凯鲁亚克根据他生活中的最近十年进行一部超现实主义的创作时，他的生命突然中断。作为一个“垮掉派”作家，他留下的作品有待后人作出评论；做为一个诗人，他在唱片中留下了声音，让后世听到“垮掉的一代”的呼声。

凯鲁亚克的第一部小说《小镇与城市》初步显示了“垮掉派”风格。小说不但反映了“垮掉派”青年的精神面貌，在创作方法上也有革新。作者打破小说的陈规陋习，提倡自发的，一挥而就的新写法。这种艺术手法在后来的《在路上》有了更大的发展，金斯堡后来发表的《嚎叫》虽然是诗歌，却采用了这种从意识流和超现实主义那里借用过来的手法。《小镇与城市》是一部自传体小说，作者试图通过对主人公老马丁一家几经周折的故事的描

写，创作出一部家庭及社会的史诗。但是，作品过于强调自我表现，不可能，也没有使作者的想法付诸现实。

1957年，凯鲁亚克的代表作《在路上》问世，为他赢得了声誉，奠定了他在文学上的地位。到这时，他的创作手法已相当熟练，那种“自发的、一挥而就”的技巧已运用自如。所以，作者只花了三个星期就写出了这部长篇小说。继《在路上》之后，凯鲁亚克出版的小说《地下人》描述了一位初出茅庐的作家和一位黑人姑娘的爱情故事，其风格也属“垮掉派”，同年出版的《达摩流浪汉》也是一部自传体小说，描写一批青年“叛逆者”领悟佛教禅宗秘密的过程。这部小说的出现，标志着作者的思想更加复杂化了。他在接受存在主义哲学之后，又迷上了佛教禅宗。自此以后，他又创作了《萨克斯医生》等其他几部自传体小说。他一生创作了18部作品，其中有12部是自传体小说，合在一起称为《杜鲁士传奇》。它们的内容涉及很广，时间跨度也很大，从作者的童年时代一直写到他逝世前信仰佛教禅宗和酗酒为止。

《在路上》就是其中的一部。当作者1965年写出《孤独天使》时，已完全失去了他青年时期到处流浪、放荡不羁、为所欲为的劲头。随着这位“垮掉派”领袖的衰落，“垮掉派”运动也奄奄一息，作者写这部小说时其实已在为这一运动唱挽歌了。

凯鲁亚克，不论在他的生活道路或创作行为方面，都表明浪漫主义精神在50年代的美国重新获得了力量。20世纪初的美国为年轻的冒险家敞开了宽广的天地。他们乘着驿车，骑着骏马，顺着印第安人留下的踪迹，奔驰茫茫原野，跋涉丛山峻岭，浪迹天涯。凯鲁亚克笔下的美国到处是城市、加油站、酒吧间、汽车旅馆。印第安人的羊肠小道已为望不见尽头的高速公路所取代，而作为当今一代进行冒险的交通工具则是高级轿车、卡车、大篷车。他们同自己的父老一样，足迹遍及北美大陆，不同的是他们的父老必须花数周、数月的时间才能到达的地方，对他们来说只需三两天或十几个小时就行了。今天他们在路易斯安那的沼泽地带、明天他们已登上了加利福尼亚的山岭，后天已在纽约传送带似的公路上了。这就是《在路上》所描绘的情景。

这些50年代的美国人不像他们父辈那样是打天下的英雄，而是漫无目标的流浪汉。他们四处逛荡，并非迫于生计，而是出于对生活、对社会、对制度、对一切的不满。他们不承担任何社会职责和义务，他们蔑视法律、制度的约束力，他们没有对未来的憧憬。对他们来说，当前的经历就是一切。他们狂呼乱叫，一切凭意气用事，想干什么就干什么。只要能获得他们一时之间认为绝对重要的东西，他们甘愿忍受贫穷、痛苦和困顿。他们可以欣喜若狂地连续跳爵士舞，可以连续数月以冰淇淋为主；他们可以为了赚几块钱冒着寒风烈日在农场上采棉花、摘葡萄，而一下子又在酒吧间把钱花得精光；他们吸着大麻，在一片烟雾弥漫中跟姑娘们逗情玩乐，还口口声声说自己钟情于每一个姑娘。这就是《在路上》所描写的那个时代的人物。

凯鲁亚克笔下的青年男女，从表面来看是一群道德堕落的人，实际上，他们是以自己的行为方式来表示对50年代的传统精神状况，对教育、事业、婚姻的习俗观念，对中产阶级的唯利观点的憎恶和厌倦。凯鲁亚克把这种行为方式称之为“一种逃遁……对一切世俗观念的厌倦”。这些青年男女自以为比另一些颓废消极的人“幸福”，因为他们找到了一种对金钱、职责、阶级、种族一概不加考虑的生活方式。他们“疯了似地生活，疯了似地闲扯”，他们从不感到疲倦，从不说一句平淡无奇的话，而是“烧吧，烧吧，再烧吧”。

遗憾的是，他们最终把火引到自己身上。50年代的美国生活正是如此。凯鲁亚克个人的结局也是如此。

凯鲁亚克在他的作品中描述了“激烈型垮掉派”（即热派）和“冷静型垮掉派”（即冷派）的理想。前者以尼尔·凯萨迪为代表，他们在一硕大的“当今世界”中尽情纵乐，直至自身的最后毁灭。后者以加里·斯奈德为代表，他们试图在东方的禅宗和与之有关的哲理中寻求慰藉，以修身、养性、默念、互爱等更为精神方面的东西来替代西方文明的实利主义。这种理想集中表现于《达摩流浪汉》一书中。

凯鲁亚克认为文学创作本身就是一种表现，是一种深切感受到的经历的再现，因此很难区分他的作品是文学还是生活。他的人物真假杂处。在叙事时，时态毫无理由地变化。他主张“自发产生的散文”，很少考虑层次清楚、结构严密等方面的技巧。像《在路上》一书，就是他一连几个星期打出来的产物，就像“垮掉派”所沉醉的爵士乐一样，是兴之所至随手谱写出来的，结构松散，一段接着一段，有幽默的笔触，也有怀旧之情，浪漫色彩高低起伏。作品一旦完成后，凯鲁亚克是不屑再做修改的，他认为未经修饰的创作才是名符其实的深切感受。

对于这位生活放浪、行踪不定、最后走向毁灭的传奇式人物，舆论界的褒贬不一。按照评论家杰克·希克斯的说法，凯鲁亚克的一生像一件艺术品、一幅动作画，一首爵士乐曲。凯鲁亚克和“垮掉派”对性生活、吸毒的试验，对精神秩序、社会秩序的惊人的蔑视，对美国生活及写作所写出的大胆而往往是幼稚的希望——都很少得到评论界的一致看法。不论动机如何，出发点如何，凯鲁亚克及“垮掉派”的行为方式是一种颓废的表现，是消极的，是销蚀意志的，因此也是不可取的。然而，作为20世纪50年代美国文化运动的一个中心人物，凯鲁亚克，无论作为作家或个人，在美国文学史或思想上都产生了一定的影响。

《在路上》

《在路上》是杰克·凯鲁亚克以自己的亲自经历加虚构而成的一部小说。小说以第一人称“我”作为叙述者，叙述了一个荒唐而真实的故事。小说的主人公是一个叫狄恩·莫里亚蒂的年轻人。故事就在狄恩所带领的一帮“彻底垮掉而又满怀信心的流浪汉和无业游民”中铺展。这群男女青年，紧随狄恩，驱车游历全国。一路上，他们打短工、偷鸡摸狗、玩弄女人、吸毒酗酒、结识社会渣滓，兴之所至，为所欲为。他们不愿有任何固定的职业，害怕同社会建立固定的关系，蔑视一切社会习惯，像一群与社会毫无关系的局外人，无拘无束地生活在所谓的“真空”中。“我”随着这种人游历，对狄恩佩服得五体投地，成千上万的美国苦闷的青年对他们便是倾心仰慕，为之神往。因此，《在路上》一问世就引起了轰动，成为美国“垮掉的一代”的“生活教科书”。

小说描写了一群“垮掉派”青年，其中着墨最多的，也最有代表性的是主人公狄恩。狄恩是一个性格复杂、思想颓废、神志清醒、举止失常的“狂人”。书中有一段话很简洁地概括了他们形象：“在西部的時候，他把他的時間三分之一花在賭場里，三分之一花在監獄里，三分之一花在公共圖書館里。有人常看到他，光著頭，抱著大堆的書，走過嚴寒的街道，忽匆匆地

赶向赌场，或者爬上一棵大树钻进某一个朋友的阁棚，整天躲在里面读书，或者说是借以逃避法网。”光从这一段话就可以看出，狄恩是一个具有多重性格的人。作者试图告诉我们，他虽然经常出入赌场，虽然因偷盗、破坏、乱玩女人而常被关进监狱，但这不是他的本质，他的本质是：“抱着大堆的书”，“钻进某个朋友的阁棚，整天躲在里面读书”。这就是说，他本来有着强烈的求知欲，本来的人生有着美好的憧憬，只因社会所逼、只因生活所迫，才变成一个精神颓废的“垮掉派”分子。作者笔下的狄恩的身世是很悲惨的。小小年纪，母亲就离开了人世，父亲仅是个穷困潦倒的白铁匠，挣来的几个钱全部用来喝酒，经常喝得酩酊大醉，企图以此来驱赶烦恼，忘却那悲凄的日子。父亲由于酗酒，经常被警察拘捕，刚满六岁的狄恩，就不得不三番五次地到法庭上去哀求法官释放他的父亲。生活无依无靠，小小的狄恩只好在拉里墨墨尔大街沿街求乞，讨得一点钱和食物就赶紧去送给坐在破瓶子堆里的父亲。在这样的环境里，狄恩在慢慢长大，然而他在长大的过程中又一直在做案。首先，他在格里纳姆的赌场里混，接着他开始偷汽车，他甚至创造了丹佛市偷汽车的最高纪录，他又因此常常被送进感化院。从11岁到17岁，他基本上是在感化院度过的。后来，他又和父亲失散。他没有家，没有亲人，常常在某家馆的澡盆里过夜，像他这样一种人，是不可能接受正规教育的，但他对知识有着热烈的追求，“一心一意只想着自己如何可能变成一个真正的知识分子。”他对叔本华、尼采乃至中国道家的“无为”思想都有着广泛的了解。于是，他后来才会把三分之一的时间花在图书馆里。这样，我们可以看出，他性格的两重性在青少年时代就已经显露出来了。

狄恩的生活中充满了矛盾、痛苦、反抗和颓废。他对自己所出生的那个社会充满了反感和憎恶。他的一行一动表明他在试图进行反抗，但由于他的反抗是消极的、颓废的，因此，其结果只能是失败。他所采取的那些行动丝毫损伤不了资本主义社会这个庞然大物。他的行为只能使我们明白，他既是一个资产阶级的叛逆者（或者说他立志作资产阶级的叛逆者），又是资产阶级的浪子（或者说他那种消极的反抗只能使他成为一个资产阶级的浪子）。显然的心灵中常常在迸发反抗的火花，可是那火花太渺小、太暗淡，既引不起燎原之火，也照不亮前进的道路。所以，尽管他有着执着的追求，有着对知识的渴望，有着对美好生活的向往，然而他走的却是一条堕落的道路。他离家和大伙到纽约的一路上的所作所为，要么玩女人、要么酗酒、要么偷鸡摸狗……虽然他视这些为发泄对美国社会现实的不满，以此追求强烈的刺激来抚慰自己的伤痕累累的心灵。但这种方式的发泄只能是折磨人、毁灭人，丝毫也不能给自己的心灵带来宽慰。他虽然很欣赏自己的口头禅：“及时行乐”，“对一切都试探一下”，但他每行一次乐，都使他更加感到空虚和痛苦，越是空虚和痛苦，就越去“及时行乐”，如此周而复始，他，一个本来有着追求的人，就在“行乐”中慢慢毁灭。他，是那一伙同游者的化身，他也是整个“垮掉的一代”的化身。看着这个人物，就完全可以了解《在路上》，就可以了解当时那批“垮掉派”青年的面貌了。那么，现在让我们来浏览一下他们的生活方式，那是狄恩与他的情妇发生性关系之后：

……监牢是你有权利要住就住的地方。狄恩从来没见过他母亲的脸。每结识一个新的姑娘、每娶一个新的妻子，每添一个新的孩子，只能加深他的凄凉困苦。他的父亲呢？——那个当白铁匠的名叫狄恩·莫里亚蒂的老无赖，常常偷搭货车的列车，在火车的厨房里当厨子下手，晚上喝得酩酊大醉，

在路上东倒西歪，在煤堆上没命地喘气，在西部的沟渠里掉下一颗颗发黄的牙齿。狄恩完全有权利跟他的玛丽露为所欲为，在爱情的极乐世界中当个风流鬼。我不想干涉，我只想学习。

卡洛在天亮时回来，穿上了他的浴衣。这一时期他已不再睡觉。“唷！”他尖叫了一声。房间里乱得实在可以，满地果酱，裤子和衣服任意乱扔，还有烟头、脏碟子、翻开了的书——我们在展开大辩论哩。世界每天都在呻吟着，辗转反侧，我们也就拼命钻研着夜的奥秘。玛丽露不知为了什么事跟狄恩打了一架，浑身青一块紫一块的；他的脸上也满是指甲痕。该是动身的时候了。

我们一帮 10 人，全都乘车直奔我家，取了我的旅行袋，然后又到酒吧打了个电话给新奥尔良的铁中李，几年前狄恩到我家来学写作的时候，我们的第一次谈话就是在这个酒吧里进行的。我们所见铁中李的哼哼唧唧的声音从 1800 英里外传来。“喂，你们大伙到底要我拿这个加拉提·邓克尔怎么办？她在这儿已呆了两个星期啦，一天到晚躲在自己的房间里，不肯跟我或者琴讲话。埃德·邓克尔那个家伙是不是跟你们在一起？看在老天爷面上，快叫他来把她领走吧。她睡在我们最好的一间卧室里，身上连一个子儿也没有。这儿可不是旅馆。”邓克尔在电话里又叫又嚷，一再向铁中李保证——还有狄恩、玛丽露、卡洛、我、伊恩·麦克阿瑟夫妇、汤姆·赛布鲁克，以及天知道别的什么人，大家一边喝着啤酒，一边跟着在电话里的昏头昏脑的铁中李起哄，而铁中李这个人最最讨厌的就是混乱。“呃”，他说，“你们要是真的来，那么到了这儿以后，神志也许会清醒些。”我去向我姨母告别，答应在两星期内回来，于是再次向加利福尼亚进发了。

然而，不容忽视的是，这些“垮掉派”青年也还有其好的一面。就主人公狄恩而言，这个具有多重性格的人的善的一面，即能放出火花的一面，它和恶的一面、颓废堕落的一面是在交替出现的。当他几乎要跌进万丈深渊时，他可能又爆发出人性的火花而突然升腾起来。小说中，狄恩和“我”谈及他妹妹时的那段话就是其中一例：

——我从来没有跟你讲起过我的妹妹，可是，你知道我有一个可爱的小妹妹，我也想叫她来，和我住在一起。

——她在哪儿？

——唔，这正是问题，我不知道

——我爸爸正要去设法找她，可是你知道他真正的打算是什么。

——他就是为这个到西雅图去的吗？

——而且直奔到那肮脏的监牢里去了。

——他那儿原在哪儿呢？

——得克萨斯，得克萨斯——所以朋友，现在你应该可以了解我的灵魂、我的境遇、我的地位了吧——你可以看出我变得更沉静了。

——是的，的确是这样。

这看来是很平淡的一段话，可显不了他性格的本质的一面，即具有人性，并非对一切都冷漠的一面。他灵魂虽然已被资本主义社会的腐朽堕落所损害、所污辱，但本质的一面依然存在于深层。他那颗心好像是一块被糊上了煤炭的金子，偶而哪处的煤炭脱离，就会从那里闪出光亮。从他童年时候讨点钱赶紧去送给坐在破瓶子堆上的父亲，到后来他思念不见踪影的妹妹，从他孩童时代就有着求知欲，到后来搬着大堆的书躲起来读，甚至用三分之一的时间去钻图书馆，希望成为“真正的知识分子”，我们应该得出一个结论，即那黑黑的煤炭里包藏的是一颗金子般的心，而且时而闪出点光。他从小就学会赌博，到后来学会偷汽车，到最后玩女人、酗酒、偷盗，兴之所致，无

所不为，我们也应得出一个结论，那层黑黑的煤炭，很早很早就沾到了那块金子上，而且越沾越厚，到最后，也许就死死地缠住它，让它永远放不出光来，它也就永远堕落沉沦了。

通过《在路上》的创作，凯鲁亚克找到了一种适于他所要描写的事件的形式，不是把事件硬套在预先存在的情节和环境里。他像战后许多别的小说家那样，着意于浪漫冒险的体裁，像史诗《奥德赛》似的叙述在社会上的艰险经历，但不向社会屈服。不过凯鲁亚克担任的流浪汉角色观察和回忆多于行动，仿佛堂吉诃德不把桑丘·潘沙而把塞万提斯本人当做侍从，让塞万提斯握着笔听从他的指使。凯鲁亚克并不为他小说中的场景安排多费思索；他置身其中，把自己当作人物之一，使他的看法具有个人特色以后，就更便于歌颂狄恩·莫里亚蒂等的意志自由了。从前面引用的描写狄恩等生活场景小说片断中，我们可以很清楚地看出《在路上》的一些特点。作者不分现实与虚构，不分实际生活中的人物和幻想中的人物，任意处理时间顺序，又没有首尾贯通的故事，只是以一个人物的角度去记述他的经历、观感、思想和情绪，想写什么就写什么，信笔所之乃是文章。这是所谓“路上派”小说的一般形式。他们用这种形式表现“自我”，表现他们“个人的”活动，表现他们颓唐、疯狂而又并不意识到自己处于颓唐、疯狂境地的生活方式。在艺术上他们处于粗糙的自发状态。第一次世界大战后，以海明威为代表的“迷惘的一代”在汲取当时欧洲现代派文学技巧的基础上进行独特的创造，打开了美国现代小说的序幕，而第二次世界大战后“垮掉的一代”的小说在艺术创造上远没有取得类似的成就，其原因就在于“垮掉派”小说家太放任自己——他们自称依靠“头脑的自发活动”，“不顾一切地写下我想写的东西”，甚至把写作叫作“排清肠累”的活动，这也算其一定的特色了。

拆碎幻想的“嚎叫”
——艾伦·金斯堡和《嚎叫》

金斯堡的生平及创作

艾伦·金斯堡（1928—）出生于新泽西州纽瓦克帕特森市一个俄国移民家庭。母亲是个无神论者。思想偏左。早在金斯堡幼年时期，就被送进疯人院住了三年，她的晚年也是在那里度过的，她于1956年病逝，艾伦·金斯堡写了诗篇《凯迪式》来悼念母亲，母亲的不幸给金斯堡的童年带来了阴影。对他来说，母亲不是他的保护人，而是依赖于他的病人；母亲不是爱的源泉。而是怜悯的对象，金斯堡的父亲路易斯·金斯堡是个趋于保守的自由派，是诗人兼中学英语教师，他十分强调他犹太祖先的传统。像艾伦·金斯堡的俄国祖父害怕大屠杀那样，他极其害怕由于他妻子的关系而遭到报复。

金斯堡与杰克·凯鲁亚克一样，都曾在哥伦比亚大学求学。在学期间，他曾在《哥伦比亚评论》上发表过文章，并两次被迫中途退学。1948年，金斯堡从哥伦比亚大学获文学士毕业后，从事过各种工作。他曾到过欧洲、亚洲和南美洲。40年代，他参加后来成为“垮掉的一代”的小组活动，他提倡信仰佛教的禅宗并修行禅定。他曾首先提出“垮掉的一代”是宗都现象的说法。他吸毒，强烈主张同性恋，卷入过民权运动，反对战争，攻击中央情报局，参加过多次示威游行。他这些不同一般的行径使他成为一个公众瞩目的人物。

1949年，金斯堡本人在精神病院住了八个月。在此期间，他结识了对他颇有影响的“垮掉派”人物卡尔·所罗门，金斯堡写的代表作《嚎叫》就是献给他的。从精神病院出来以后金斯堡与诗人威廉·卡洛斯·威廉斯结成了朋友，金斯堡常仿效威廉斯的意象主义手法，写自由诗，形象精确并把美国人说话的韵律运用于诗歌写作中去，形成按照短语群和气群安排的短行格局。但是到了旧金山后，金斯堡突然改变了写作风格，而追随他那罗曼蒂克的灵感，写出了《嚎叫》。尽管如此，威廉斯还是为《嚎叫》写了序言，并赞扬它是一首引人注目的诗歌。

1955年秋，艾伦·金斯堡与威廉·巴勒斯、杰克·凯鲁亚克和格里高利·科尔索等人会集于旧金山艺术馆，反对美国诗歌界的学院派传统，并组织了一次诗歌朗诵会。在会上，他朗诵了自己的诗作《嚎叫》，引起了巨大反响。以后，他又在耶鲁大学、普林斯顿大学和哈佛大学组织过多次这样的活动。他和弗林盖蒂等人以在公众场所朗诵的形式把诗歌带给更为广泛的听众。评论家托马斯·帕金森认为金斯堡是个真正有才华的诗人，如果他继续进行诗歌创作，有可能成为一位很重要的诗人。

金斯堡对“垮掉的一代”的影响远远超越了诗歌的范畴。他是“垮掉派”作家中最彻底的无政府主义“脱俗者”也是60年代反主流文化的主将。早在50年代时，他是“垮掉的一代”的发言人。到了70年代，他还是那些青年人的发言人。他的影响不仅限于美国，还远及瑞典、印度、甚至苏联。

金斯堡到处游历，并与东方各种信仰的智翁交谈。1956年，他在布拉格被誉为“五月王”，后被作为颠覆分子驱逐出境。他在英国时研究了威廉·布莱克的许多手稿，并为布莱克的诗谱曲，灌制唱片，在阿伯特纪念堂举行的诗歌朗诵比赛会上以主要朗诵者身份出现。回美国后，他开始游访美国各大

学，并为学生们吟诗，与他们长谈。他不外出访问时，住在纽约北部自己的农庄里。

1971年起，金斯堡担任了纽约诗歌基金委员会理事、纳罗巴研究所凯鲁亚克诗歌学院院长。他曾先后获得多次奖金。1973年，被选为国家文学艺术学院成员。1974年，他的《美国的堕落》（1972）为他赢得了全国诗歌奖。

金斯堡的其他作品有《空镜》（1961）、《现实三明治》（1963）、《行星消息》（1968）等。像他的先驱惠特曼一样，金斯堡是位多产诗人，他有些作品酷似惠特曼的诗歌，没有中心，表达的感情也不集中，有与任何具体事件毫不相干的抽象倾向。象惠特曼一样，他坚持任何内容都适合诗歌写作的主张，因而也象惠特曼那样，由于庸俗、失体面而遭到攻击，但在青年人中间他与惠特曼和布莱克同样具有吸引力。

金斯堡在诗歌创作中常省略表示关系的前置词，采用从庞德那里学来的并列技巧，这种技巧和危险往往会使诗篇变成一张清单，但对一个想象力丰富、思想活跃的人来说是很有启迪的。他的想象力纵横驰骋，读者常常被他诗中记录的源源不断的感官上、社会上、政治上或思想上的事实材料震撼不已。《嚎叫》和《凯迪式》就给人以这样的感觉。

金斯堡从事过多方面的诗作实验。在《加利福尼亚超级市场》中，他用长诗行来写宁静的抒情诗。在《美国》中，长行与短行相交织，每个韵律单位一气呵成，并采用固定开端来维持诗的流畅。1956年《嚎叫》的出版把金斯堡推上了显赫的地位，该诗广泛地宣传了一个观点：诗歌可以是一种自发即兴的艺术，不需要什么技巧和修改。

《嚎叫》这本由“城市之光”书店出版的13页的小方册子当时在美国成了销售量最大、阅读者最多、最被广泛讨论的诗集。它对艾森豪威尔时期的所有虔诚之物进行抨击的激烈程度，对摧毁现存的文艺标准所抱的猛烈情绪，及其语言对当时来说的汹涌潮头，招致了人们对该作品及作者的群起围攻，也招致了人们对波希米亚叛逆者集团的围攻，因为该集团的叛逆者们常宣称《嚎叫》是他们这代人感到绝望的证明，他们也常宣称金斯堡是他们的前途的先知者。自50年代以来，许许多多感情和表现方面的限制被废弃了，以致现在的人们难以想象这一首今天人所共知的诗歌，在当时的文艺界以外的公众当中引起了多么大的愤怒。《嚎叫》很快就被控告为淫猥作品。然而，学术评论家们纷纷来到旧金山法院，他们依25年前乔伊斯的《尤利西斯》一案为根据，替《嚎叫》辩护，认为该作品作为社会的一种严厉批评是具有补救社会的价值的。因此理所当然，这次被大肆渲染的审讯，对阻碍该作品的流传几乎丝毫不起作用。

文学界对金斯堡的出现而感到的恐惧今日是难以想象的，很显然，《嚎叫》集中的诗歌确实是文学作品，但是它们是以一种不同于当时盛行的诗歌和审美的传统写成的，金斯堡并不掩饰自己的欠缺，而是公开把他们宣布出来。这正如他在《加利福尼亚超级市场》一诗中发现沃尔特·惠特曼“在电冰箱中拨动肉块，窥视着杂货店的堂馆”这两句时所做的那样。在诗集《凯迪式及其他》（1961）中进一步显示了他对文学的忠诚：马克斯·雅各布、特里斯坦·查拉、布莱斯·森德拉斯，让·科克托、安德烈·纪德、弗拉·基米尔·马雅可夫斯基，在《阿波利奈尔墓地》一诗里全都引用了；而在《死亡来到梵高身边》一诗中，伟人祠是为美国的地下诗人、地狱中的灵魂、自杀者和同性恋者而立的——哈特·克兰、维切尔·林赛和爱伦·坡——他们

都对金钱狂的实利主义进行了庞德式的鞭挞。金斯堡很清楚地看到自己处于受诅咒的诗人的浪漫主义传统之中，恰似一种神奇的、受到鼓舞的、疯狂的、有启发性的呼声，正在向着外表华丽而底部腐烂的社会进攻，并且提供了作为替代的感觉方式、表达方式和生活方式。

60年代早期，金斯堡已是个众所周知的人物。事实上，在他环球游行时，金斯堡成了所有不满者的导师；在许多地方受到大批的崇拜者欢迎。在《艾伦金斯堡在美国》（1969）一书中，作者简·克雷默对此做了详细的记叙。金斯堡这样的盛誉——信徒们倾听他的每一个字，将他的谈话和讲课录音抄写下来——也许不可避免地导致他实际创作的松弛，或者也许因为随着中年的来临，他不再感到他青年时代的几乎不能忍受的紧张。不论怎么说，《现实三明治》、《行星消息》和《美国的堕落》等诗集，总体上，或者缺乏早期诗歌的内在结构，或是重复着过去的姿态而缺乏强度。他最杰出的诗发现了它们表达经验的节奏，金斯堡后来只是对他的遭遇加以注释，他从汽车窗子或飞机旅途中看到的一切里作诗。意象的涌现旨在粉碎公认的感觉，改变感情。有时效果就像是被一个快餐厨师塞得太多的一块三明治，但当金斯堡找到他表达内容的内在形式时，结果永远是新奇有效的。

当诗歌主要是个工匠的写作艺术的时代，金斯堡将他带出了书房，带上了乐队指挥台。他成了他的雄辩的、壮丽的诗的富有技巧的公众表演家，在朗读诗文前还念诵上长长一段佛教祷告。金斯堡身上结合着像克里斯托弗·斯马特、布莱克、惠特曼这样充满幻象的诗人的革命性地超验的舞唱诗句，以及《新约》、《旧约》等先知书里的斥责和宣言。金斯堡还吸收并内化了希伯来幻景预言的特点，使他的作品中纵横密布着神秘主义的欢欣的精力。

做为一个有影响的诗人，艾伦·金斯堡确实开创了第二次世界大战后美国文坛上的一派诗风。

诗歌的艺术

威廉斯常在为金斯堡的《嚎叫》写的序言中说：“女士们，拎起你们的衣裙，我们将要走过地狱。”他这样说也许是受了金斯堡“夸张手法”的感染，所以并不显得奇怪。在金斯堡的身上、地狱和天堂在同时起作用。另一位“垮掉派”诗人格里高利·科尔索说过：“我就是我的诗的原料，金斯堡他是这样，他不仅是书写文字的原料而且是朗诵表演的原料。他的许多诗躺在纸上毫无生气，沉睡在一团修辞中，一经朗读便跃然而起，栩栩如生。地狱和天堂都属于他，其表现方法之好，使我们都能与他一道分享他的地狱和天堂。威廉斯说他“什么都不回避，只是尽情地体验。”又说：“我们是盲人，在黑暗中过着盲目的生活。诗人们虽然受人诅咒，但他们并不盲目，他们在看待事物时有着一双天使的眼睛。”金斯堡也对我们说：“我的诗是天使的疯话。”科尔索的话适用于金斯堡的诗，甚至那些最走极端的诗：

四口大麻抽过我便感到飘然
内衣扔在床上
左手拿着白棉，
原形在堕落……

他在《凯迪式》（凯迪式：一种古代犹太人的颂歌。）中描写对母亲去世后的感受时使用了这样的诗句：

真奇怪此刻想起了你，永别时没
有胸衣也没有眼睛
而我在格林威沿灿烂的人行道上，
一个晴朗的冬天中午向曼哈
顿走去。
我通宵未睡，谈呀，谈呀，
大声读凯迪式，听那唱机上
雷查利唱黑人灵歌时的狂呼
节奏、节奏——三年之后对
你的回忆——
阅读阿道耐的最后一段凯旋诗
我哭泣，意识到我们在怎样受苦……

《凯迪式》是金斯堡的杰作，写得感人肺腑，再现了他的童年，他一家痛苦绝望的生活和无可奈何听从命运摆布的苦处，并使人看到他通过自己的幻想能力，超脱于卑劣环境的经历。他可怜的母亲狂想病，在诗句中被表现得既荒唐狂妄又令人害怕，实际上是希特勒迫害犹太人的一个转喻。她的发疯是一个不可忍耐的痛苦，但又是她神秘的幻觉的源泉。整首诗以许多长长的诗段构成，里面充满了一个又一个的比喻：吸收生活经历，富于想象的思想奔流形成了该诗的节奏。在 30 页纸上，金斯堡写下了超现实主义的精神经历，而同样的内容，一个自然主义作家恐怕要用近千页纸方能勉强表面——而且还不能像金斯堡那样，抓住他生活中的感情深处。

金斯堡的早期作品受到威廉斯思想的影响，但没有威廉斯的那种平等的客观性。浪漫式的温柔充分地借用了威廉斯的形式，使它具有感伤性：

温馨的身体
在黑暗中
一起闪耀，
手在移向肉的中心，
皮肤在
幸福地颤动
灵魂喜悦地
来到了眼睛……

后来，他写出《嚎叫》，才改变了以前的风格，并以此成为“垮掉派”的领袖。正是这位最敢于冲破禁区的“垮掉派”赢得了领袖的王冠。在《美国》中，金斯堡写道：

亚美利加，你何时才变得象天使那般模样？
你何时才会脱去你身上的衣裳？

你何时才透过坟墓看着自己的尊容？
你何时才不辜负千百万托洛茨基信徒对你的信仰？……
亚美利加，我在孩提时代曾信奉共产主义，
但我不觉遗憾。
我也从不错过每一次吸大麻的机会，
我日复一日地坐在家中，凝视着斗室里的玫瑰。
这便是金斯堡成为领袖的资本。

金斯堡在写出《嚎叫》之前，写的是“根据散文、日记、随笔写的诗，并把这些东西根据美国口语节奏按语句和呼吸节奏安排成为小巧短行的格式。这是我从威廉斯的意象派理论中捡来的。”他突然开始允许他的浪漫主义灵感找到自己的形式，并且开始用他的“希伯来—福尔维式的吟唱节奏”写诗。关于惠特曼式的长句对长的影响他也供认不讳。他对长句的驾驭主要靠的是奥尔森的“呼吸”理论；音韵效仿的是凯鲁亚克的散文，“取自他自己富灵感的散文诗行”。

金斯堡承认在写《嚎叫》时，“诗中的许多形式都是根据我一次在疯人院里听到的狂欢曲式嚎叫中发展出来的。”这一点毫不奇怪，他写《向日葵箴言》只用了20分钟。“我在桌上匆匆而书，凯鲁亚克在别墅门等我写完，然后去参加一个聚会……。”诗中那朵积满污垢、奄奄一息的向日葵在铁路边被人发现了：“多少苍蝇围着你而没有沾上你的污垢，而你诅骂着铁路上的天空，和你花的魂灵？”他断言，一朵花毕竟是一朵花，火车头毕竟是火车头。“对我的灵魂的训戒”是：“——我们不是我们皮肤的污垢，我们不是我们那可怕、苍白、满身灰尘、没有形象的火车头……我们的内心全是金黄色的美丽向日葵……。”金斯堡的地狱中有彬彬有礼的魔鬼，比他陈腐的天堂更令人神往。他每有过一次痛苦的经历，最终只是为了给他的陈词滥调披上一层镀金的外衣。他的疯话是有份量的，但是他天使般的疯话是肤浅的。他说，宇宙是一朵“新花”——一剂解救地狱的无力的良药。他在《管风琴乐谱》中承认：

我愿人们见我躬腰致意，说他有写诗
的天才，说他曾与造物主会面，
造物主在我面前露了一下面以满足我
的愿望，为了不欺骗我对他的渴
慕
这种幽默是无力的。

金斯堡的第二本诗集《凯迪式及其他》显得平衡，除《凯迪式》外，这本书里的其它诗基本上写的是能够加强感受的毒品和吸毒之后的感觉。1963年在京都与东京的特快列车上他说，他有过一段非常奇怪而狂喜的经历，这段经历使他写下了《变革》一诗。他没有使用他松散的长句，而是回到了讲究格律的节奏上。1965年他回到美国之后写下了《威其塔人的旋涡经》。这首长诗对现实政治的迫切感胜过他早期的含糊的无政府主义态度。其中的一部分是根据他在旅途中谈话录音和印象整理出来的。对于语言更加稳重的掌握给了这首诗一种金斯堡的“嚎叫”永远也不会有的力量：

鹰隼穿过报纸
露出两只鹰爪
翅膀在升腾的热浪中展开
在国会山的上空
发出尖厉的叫喊
凝固汽油和黑烟在报纸上出现
肉象堪萨斯姑娘的一样柔软
被金属的爆炸撕裂——
他正义的愤怒和更加多变的修辞很有一些份量：
战争已经结束——
只有囚在黑人城里的灵魂
仍然在渴望你们柔软的白色身体
的爱情
啊，威其塔人的孩子们！
这种风格在《金斯堡的后期诗歌》中得到了进一步发展。

《嚎叫》

《嚎叫》这首诗是 50 年代“垮掉的一代”的反主流文化的历史记载，它反映了美国青年对资本主义社会感到幻灭以后追求刺激来麻醉自己，以无政府主义来反对一切的思想。诗中影射了“垮掉派”代表人物卡尔·所罗门和金斯堡本人的经历。这首诗可以说是“垮掉的一代”的信条和宣言。

金斯堡在写《嚎叫》时，一味追随自己罗曼蒂克的灵感，使自己的想象力任意翱翔，揭露秘密，奋笔疾出他脑海中出现的传奇诗句，写一些不给任何人阅读而只给自己以及另外一些与他具有同样灵感的人的心灵耳朵聆听的东西。《嚎叫》的第一行诗就是这样产生的，它对这一代中“最优秀分子”的命运表示哀伤。整个第一节充满了疯狂的语汇和毫无意义的形象，纯粹是为了倾吐心灵中抽象的诗歌美。这一节金斯堡只花了一个下午就用打字机打出来，充满了即兴意味。第二节是金斯堡吸毒后处于麻醉状态时获得的灵感。在幻觉中，他看到“莫洛克”变成了机器人。“莫洛克”满面怒容，正从一家大旅馆的楼上瞪眼注视他的窗户。几星期后，他再次处于麻醉状态时，这形象竟然还在。他整夜在街上徘徊，喃喃自语：“莫洛克”、“莫洛克”，最后在一家旅馆的快餐厅里写完了这一节。他借用《圣经》中“莫洛克”凶神这一形象来比喻当今社会，并对它进行无情的讽刺和咒骂，把“垮掉的一代”对社会的不满和憎恨全部集中倾泻在“莫洛克”凶神身上。在第三节中，金斯堡和当时在精神病院接受治疗的另一“垮掉派”人物卡尔·所罗门同呼吸、共命运，他答应给所罗门和所有的人自由，让所罗门进入极乐世界。

诗的一开头便说：

我看见我这一代精英被疯狂摧残殆尽，
饿着肚子歇斯底里赤裸着身体，
黎明中踉跄地走过黑人街四下寻觅
给自己狠狠地打上一针海洛因。

.....

他们穷困潦倒衣衫褴褛眼窝深陷醉醺
醺地坐在没有热水装置的黑暗公
寓里抽烟喷出烟雾飘过城市上空
冥想着爵士乐曲，

.....

他们进了大学睁着尖锐冷峻的眼睛在
研究战争的学者们中间幻想阿肯
色和布莱克式轻浮的悲剧，
他们被逐出学府因为颠狂又因为在校
董事会的窗户上涂抹猥亵的诗文，
他们穿着内衣缩在简陋的宿舍里，在
废纸篓中焚烧钞票倾听着墙外传
来的死亡之音，
他们被警察拘留一丝不挂经过拉雷多
返回纽约还狂抽了一顿大麻，
他们在想象的旅馆里吞吃火焰在天堂
胡同里饮服松节油，要么死去，
要么夜复一夜净炼自己手躯干，做着梦、吸着毒，伴
着苏醒的恐怖、
乙醇，同性恋爱和跳不完的舞会，

.....

他们重新在西海岸露面满脸胡茬穿着
短裤睁大和平主义者的眼睛调查
联邦调查局的行踪黝黑的肌肤泛
着性感分发着莫名其妙的传单，
他们用香烟在胳膊上烫洞以抗议资本主义
麻醉性的烟雾，

.....

诗中，金斯堡把“垮掉的一代”比作“我这一代精英”，而全诗正是通过描写这些“精英”们的生活来发泄对现实的不满。这一代是“被疯狂摧残殆尽”的一代，是“饿着肚皮”、“穷困潦倒衣衫褴褛”的一代。他们只是“因为在校董事会的窗户上涂抹猥亵的诗文”就被学校开除；他们被警察拘留”.....总之，他们是一批受社会压抑、怀才不遇、看不到希望和前途、精神痛苦的昏昏然的年轻人。找不到出路，又没有精神支柱，于是，他们“做着梦，吸着毒，伴着苏醒的恐怖、乙醇、同性恋爱和跳不完的舞会”，他们“歇斯底里赤裸着身体”，“在没有热水装置的黑暗公寓里抽烟喷出烟雾飘过城市上空冥想着爵士乐曲”。就这样，他们靠寻找官能刺激、糟蹋自己来表示反抗和不满。为了“抗议资本主义麻醉性的烟雾”，他们甚至“用香烟在胳膊上烫洞”。这种种反抗的形式都是无力的，无损于整个资本主义制度半根毫毛，甚至连隔靴搔痒的作用也起不到。

《嚎叫》不但宣扬“垮掉”分子们厌恶一切、玩世不恭、放荡不羁、随心所欲的哲学，而且还宣扬无政府主义的观点。诗中说：

他们泪水满脸脱得赤条地在联合广
场散发超级共产主义的小册子
此时警笛狂鸣此起彼落鬼哭狼嚎

这批人在政治上有自己的见解。他们既反对象征资本主义文明的火神“莫洛克”，也反对所谓共产党的“极权主义”。他们称自己为“明眼人”，“逍遥派”，宣扬介乎资本主义和共产主义之间的一种“超级共产主义”。何谓“超级共产主义”，说穿了就是回到原始时代“群居”、“杂居”的野蛮人主义，它的实质是无政府主义，即要不受任何约束、为所欲为，拼命地表现自我，狂热地追求刺激。社会的一切，政治、前途、人类的命运，他们并不关心，他们只关心自己在这个社会中所存在的地位，所以，他们是一批把存在主义发展到极端的沉沦的年轻人。

《嚎叫》在文学形式也存在着和它在思想政治倾向上一致的特色，诗句显得狂荡不羁。诗人模仿或说是发展了惠特曼的自由诗体。诗句不拘形式，借用超现实主义者们用过的“自动创作”法，任其意识自由泛滥。它完全像散文，而且更加惊人。

《嚎叫》依靠固定开端来保持诗的韵律并承上启下，步步深入，每一行诗是一个气群，一个气群构成一个韵律小节，一个韵律小节体现一个思想灵感。金斯堡能一口气就抑扬顿挫地吟诵完毕，而且越诵越疯狂，丝毫不带早期威廉斯给他影响的痕迹。金斯堡写这样的长行诗是为了实验长行诗的正式结构，进一步探索惠特曼的长诗写作，根据：10世纪初期纽约口语节奏韵律来建立庞大的有机结构。

对《嚎叫》的评价有两种截然不同的意见。一派认为它没有什么文学价值，即使有，也是微不足道的，其理由是：一、《嚎叫》在形式上没有创新，仅是惠特曼模式的仿效。二、《嚎叫》是即兴之作，修辞上未推敲锤炼，文字谈不上优美，而且还有许多不登大雅之处。三、从内容来看，诗是献给当时已经不复存在的达达主义运动和这一运动后期的追随者的，似已过时。四、如果说诗是对当时社会的控诉，它也只起了消极作用。有些美国人想到“垮掉派”将来也要做父母，就有不寒而栗之感。这一派的评证家以为有文学价值的作品必须在道德上有一定的伟大之处，而这首诗在这一点上是一极大的失败。

另一派认为《嚎叫》是一部真正的文学作品，反映了50年代动荡不安的社会局面，它使人联想起社会经过巨大起伏后产生的许多文学作品，尤其是第一次大战后的作品。另外，《嚎叫》对当时社会中的阴暗面进行了无情的揭露和控诉，作者感情的激烈程度绝非斯文语言所能表达，而必须像诗题一样地嚎叫才能体现出来。从诗的结构和韵律的运用技巧来说，艾伦·金斯堡作为一名青年诗人，是够老练的。

无论怎样评价这首诗，但有一个客观事实是不容忽视的，那就是：《嚎叫》之后，没有任何作品能如此广泛地吸引公众的注意力。

拥抱自然的超验 ——加里·斯奈德及其诗歌的魅力

斯奈德的生平及创作

加里·斯奈德（1930——）生于旧金山，在华盛顿州西雅图以北的一家农场里长大。自幼醉心于印第安人神话的他在青年时代就对人类学发生了兴趣，并且在俄勒冈城的里德学院取得了人类学学位。后来，他与凯鲁亚克和金斯堡结交，成为“垮掉派”中的“冷派”和著名诗人，50年代初期，他一边做护林员和伐木工，一边在加州伯克利大学学习日语和中文，并对中国的诗歌和道家哲学着了迷，竟然发现了道家哲学和禅宗的共同之处，他认真研究日本禅宗著作和印度佛教的哲学思想。60年代初，他去印度游历、访问了许多印度教和佛教的圣地。以后，他主要居住在日本、并在那里接受正式的禅宗训练，修行禅定。他在1960年发表的《土屋》中有这方面的详尽描写。他写过许多诗歌，如《一列诗》（1966）、《僻乡》（1967）、《关于波浪》（1970）等，其中《僻乡》有鲜明的日本诗歌的风格和节奏。《龟岛》（1974）荣获1974年普利策奖。有关神话的作品有《砌石》（1959）、《神话与文本》（1960）等。他还翻译了许多现代日本诗歌，中国唐代隐士寒山的诗也由斯奈德译成英语。

禅宗精神对东亚艺术有巨大贡献和多方面的影响，无论绘画、诗歌，还是风景、茶道，甚至军事艺术，都具有鲜明的禅宗风格——简朴、恬静，从容自然。在斯奈德的诗歌中，禅宗精神可谓是他的第二天性。他的诗不用比喻，而是描写经历和展现事件，排斥第一人称，因而给人以直接、自发和客观的感觉，既无紧张气氛，也没有戏剧性。然而，诗人也不是始终在静思，他也在自己的农场从事体力劳动。生活的节奏在他头脑中演变成音乐，而音乐也就是他诗作的源泉，因此他诗歌中运用的节奏与他的生活节奏是吻合的。

作为一名文化界人物，斯奈德的影响较为持久。第二次世界大战以来，美国西部有过三次大运动——“垮掉派”运动、50年代的“禅宗热”和60年代的“嬉皮士”。这些运动都已过时，但斯奈德的声誉及影响远远没有消失。在60年代中，他的影响越来越大，他是“垮掉的一代”中许多青年人认识、了解东方的启蒙导师，他曾陪同金斯堡和其他“垮掉的一代”的青年多次去印度游历。他对禅宗的研究影响了许多“垮掉派”作家，包括“垮掉的一代”的发言人杰克·凯鲁亚克，使“垮掉派”运动带上一定的宗教色彩、并具有旨在获得精神解脱的一面。

70年代，斯奈德卷入政治和环境保护思潮，并应加州州长的任命担任加州艺术学会会员。他对生态学和美国地理环境表现的关注并不是为了赶时髦，而是符合他一贯的基本思想的。

如果说艾伦·金斯堡是个城市诗人，那么加里·斯奈德则是大自然的信徒，他在大自然中寻找超验的知识，而且常常是孤独的感受。他们第一本集子的题目是《砌石》，意思是“铺在陡峭的岩石上的小卵石/为山里行走的马指一条路”；标题诗中写出的诗意是绝对的功利主义，是在一个艰难地方的自我保护策略：

在稀薄的土壤中，每块险岩一个字
一块被溪水冲洗的石头
花岗石：源源渗透了
火和重压的折磨
水晶和沉积物火热地联结
所有的变化，在思想中，
也在事物中。

在里德学院学习人类学的时候，斯奈德曾在印第安人的部落中居住。从那以后他就和他们一样对土地和它培育的生命充满了敬意，也感到必须不仅仅将生活奇妙的欲望和精力加以神话化，就像他的《神话和文本》和 1955 年之前所写的《莓子宴席》（见诗集《僻乡》）一样：

因为泥土的颜色，平稳的跑步者
酩酊大醉的老人，一个漂泊者，
赞扬！肮脏的小狼们胖胖的
小崽子自我折磨，丑陋的赌棍
带来伪善者的人。
八月在熊的粪便中找到它……
熊一直在大吃莓子。
高高的草坪，夏末，雪融了
黑熊
吃莓子，娶个
乳房流着血的女人
因为它哺育着半人的小崽子……

如同许多西海岸的艺术家和画家，斯奈德后来转向东方艺术，寻求替代西方的传统。斯奈德既是个信仰调和论者，又是个革命者；像早期的超验主义者一样，他把东方的神秘主义移植在美国的乐观主义上。

在一篇题为《佛教与来临的革命》的笔记里，他“转向一个自由的、国际的、无忧无虑的世界……尊重理智和知识，但不是作为个人权力的贪欲和途径”。他引用了沃布莱的口号：“在旧结构里形成新的社会”，因为他愿意取代“那犹太教的——资本主义的——基督教的——共产主义的西方”，并将来自西方的“社会革命”与东方的“对自虚无的个人洞察”结合在一起。

在另一篇论文《为什么要部落》里，斯奈德激起了“小小的但颇有影响的异教和奥秘的运动”。它表达了一种神秘的延续——“从古西伯利亚的黄教和旧石器时期的洞穴绘画，通过远古时代的巨石碑和奥秘、星相家、仪式家，炼金士、阿尔比根赛人、灵知直觉者、漂泊者直到金门公园延续下来，全无间断。”其他人也许不那么愿意将 1969 年伟大的运动与“欧州的农民巫术、孟加拉的祖教，英国的教友会，日本的立川流（日本花道的一个流派）。中国的禅“联结在一起，或者同意这些互相关联，但对斯奈德来说，它们确实组成了“伟大的亚文化……奥妙的精神与肉体爱的幻象”。他后来在《龟岛》集子中的文章，更是固执己见，显示出在政治、经济压迫的年代里，他是个对生存计划全面考虑的理性主义者。这些思想构成了他诗歌的基础。

早在《神话和文本》里，美洲印第安人的神话已和东方坐禅相互交织在一起，这些特点又在《僻乡》、《关于波浪》、《龟岛》等集子里融合。斯奈德是个世故浪漫的原始主义者，在东方原形中寻找神秘的模式，所有人类生活，无论有知觉与否都与之适应，正如自然界的其他部分互相适应一样。对他来说，诗是“形而上学的险岩上的砌石道”。他说过，“我珍视大地上最古老的价值……灵魂的丰富性，动物的魔力，孤独中的力量幻象，可怕的开始和新生，爱情和舞蹈的狂喜，部落的日常劳作。”如果说关于这些问题的诗有的因为说教而受到影响，他最成功的作品的特点则是向感官的快乐、幽默和持久的人类的关心敞开。他那首《做一个诗人你要知道些什么》的诗提出，要认识“动物作为人”，树、花、草、星的名字，“行星和月亮的/运动。/你自己的六种感觉，以及警觉和文雅的大脑”，掌握一种魔幻的传统和“梦/幻觉的魔鬼和幻觉的闪光的神”。

诗歌的艺术

加里·斯奈德在《了望台边所做之事》一诗中写道：

冷天里裹一条毯子读书
用毛笔练习写中国字
画几幅山水图……

这首诗中表现出来的轻松语调甚至充溢在他写的愤怒诗中。他的愤怒溶化为具有逻辑性的晦涩，就像一篇讽刺文章一样有感染力：

一切
痛苦、欢乐、地狱或
知觉或肉体
逻辑、眼睛、音乐，或
一切领域的混和
和思想都留心这一点：
这富人的豪华公寓
美国的安逸，为它自己

根据斯奈德的哲学，社会的行动是不合适的。因为“自由是一个真空/和平战争宗教革命/无法填补”。斯奈德的激进主义是一种意识上的激进主义，而不是良心上的激进主义，他关心原因胜于结果，企图用恬静填补那“层次繁多的空虚”。在这个空虚中“人类的温情/枯燥地无止境地旋转下去”。这个想法与梭罗在大自然中寻找的境界十分相象。斯奈德的恬静是佛教的“涅槃”，即无忧无虑的境界。在这个境界中，轮回在顿悟的安详之中才能停止。自我超脱有时是可能的。斯奈德讲过一段约翰·米尔在爬时特山里被岩石夹往不能动弹的事：

我的脑海中仿佛充满了令人
窒息的烟雾。这可怕的黑暗仅仅

延续了一瞬，突然生命又迸发出
神异的清醒之光
我仿佛突然间被赋予了
一种全新的感觉。

取消自我是斯奈德诗中反复出现的主题。

他的诗不是建筑在句法、各种词汇以及形象这类语言的正常力量上，因为当他：

与一个单枪匹马的老矿工
一道劳作。他能从
岩石中感觉出
矿脉与缝隙
弥尔顿关于我们迷途的祖先
那吃苹果的人的可笑的故事，
有什么用处？

他像这样大刀阔斧地取消诗的多种含意，是为了能让他的伙伴看懂。这样做有一个问题：他的伙伴愿意读这种诗？斯奈德写的大部分诗都具有直接朴素，明白清晰的特点，它们形象范围有限，形式开放。

斯奈德的诗尽管很平静，没有语言上的强力，但却有叙述以及堪称为戏剧性能力的气势。经验和事件的描写很琐碎，然而，这些碎片都为最终的目标服务。斯奈德曾记过日记，并根据这些日记写成了《土屋》。他的日记一如梭罗和爱默生的日记，不仅仅是日常记事，而且是他的一部分戒律，既是描写性的，又是教诲性的。这些日记，尤其是称之为《护林人日记》的第一部分，记录了1952年夏天斯奈德在克莱特山上作护林员时的生活，揭示了他如何一步步走向他独特的精神境界。7月9日的一则日记写道：

溪中的巨砾从来不曾移动
流水总是一道
沉落！

《砌石》中的诗显然是根据这些日记写成的：

溪谷深处烟雾弥漫
三日的炎热接着五天的雨水
冷杉树的球果闪着光亮
草地和岩石那边
新生的苍蝇挤成一团

佛教的禅宗主张享受大自然的美妙和户外活动。佛教的艺术作品多是用寥寥数笔勾画出来的风景画。它具有含蓄的特点，需要有幻想力。人为的艺术品必定是第二种自然，因而艺术能直观性地非人格化地直接传达经验。斯奈德所追求的正是这种直接性，他放弃了明喻、暗喻和“推理”。启示来自物体

和生物的经验，来自生活，而不是来自书本。他的诗时常表现寂寞的经验，取掉了第一人称“我”：

阳光下坐在岩石上
仰望着那棵老松树
在那
眩目美丽的白色河沙上
婆娑摇曳。

然而诗人并不是始终都在冥想。他告诉我们，“我诗中的节奏任何时候都随着我干的体力活动和生活节奏而变化——我们生活和工作节奏在我的脑子里制造出了音乐，创造出了我的诗行”。从节奏上来看，如果情况真如此的话，我们可以断言说，斯奈德的生活基本上是很悠闲的。《神话与父本》的诗更加恬静温和。这些诗也许是人最重要的诗。他曾在谈到这些诗时说，这些诗写于 1952 年至 1956 年之间，有几首诗的节奏是根据守望时小屋中长久的安静气氛、根据为春暖木材公司运送木材的经历（用绳索在圆木上扣紧，然后将它们挂在履带式拖拉机上，从灌木丛中拖出去）；以及根据大盆地区印第安人部落中的歌谣舞蹈写成的。当时斯奈德常去印第安人部落“闲逛”。《神话与文本》中有 48 首无题诗，分为三部分《伐木》、《打猎》和《燃烧》。这些诗共同发展了毁灭、创造和新生的主题。从这些诗的形式结构来看，庞德的影响明显可见。在《伐木》部分，斯奈德哀叹森林因人类的滥伐乱用而归于毁灭：

雇佣人来砍伐森林的人
杀蛇、建城、铺大路
信仰上帝，但没法
信仰他们自己的理性
更莫提“如来”。让他们撒谎。

“如来”在这里是佛的别称。

《狩猎》部分谈到了猎区的一些必需的典仪，几乎把人与兽混在了一起。美国印第安人的民谣也是这些诗的组成部份。斯奈德在一首诗中说：“并非我们残忍/但是人须得吃喝”。但他的同情心却是各个方面的：

青草小径，天已破晓，万物挂满露珠
睁着眼的兔子
吊挂在桤木树上的圈套里
无力的脚掩在深草中。
蜘蛛在
落网了的兔子耳朵和罗网之间
拉扯一张早晨的丝网……
这一部分以一个婴儿的诞生结尾：
意义：同情。
代表：人和兽。众多的野兽

都具有菩萨心肠
只有
小狼除外

《燃烧》是最后一部分，暗示佛祖的“火训”，强调个人内心的净化和乱世中新生的可能性：“整个往复循环景象……/大全都在沉沦或燃烧……”

浓烟如云，遮天蔽日
令人刺目。
地底下蒸煮的热种子
仍然没有死去。

《山水无涯》（1969）的书名取自一幅中国卷轴画。斯奈德想再次唤起“现代人失去了的”游历空间的感觉。这本诗集的确给了我们一种旅程感、历史感和运动感。尽管这本诗集尚不完整，但它似乎没有早期诗集中的那种必然感。这些诗读起来更象是一篇日记的扩充片断，而不是对日记中那种安谧经验的强化：

拐进一条车道
在冰上滑倒
九个奶瓶全打碎了
或者是：
我来到恒河边
一边等待妻子
一边买几只香蕉。

这种诗并不怎么有趣。没有给人以化腐朽为神奇的感觉，也就是说，没有威廉·卡洛·威廉斯类似的朴素诗所获得的那种效果。威廉斯的诗虽然平淡，但很有深度和广度。

《关于波浪》以轻松明快有明懒惰的风格发展了创作的“整体性”这一反复出现的主题。这是这本诗的基本缺陷。很多诗在纸页上读起来很平庸，需要读者读出声来才有味道。这些诗显得呆滞的原因，一方面是作品明显地浅显，另一方面是节奏和语言缺少内在强力。从艺术技巧的角度来说，毛病是很大的。然而，这种诗仍然是迷人的，至少斯奈德不像禅宗的肤浅追随者那样把佛教当作一种时髦的信仰。他把佛教作为一种修行方式，而不是一种姿态。诗中的轻松语调是他的一部分声音。但在他最近的一些诗中，我们渴望找到像在《砌石》的标题诗中那样更敏锐，语言更生动的作品来：

将这些词语像岩石
置于你的思想面前
用双手放得结实实
选定好地方，置于
思想的身体面前
在空间和时间：

殷实的树皮：树叶或墙

砌石般的东西

银河里的鹅卵石……无论风格如何变，斯奈德始终不离开他的主题。他把这些主题作了描绘：“我想将历史与自然一起记在心中。我的诗也许可以接近事物真正的尺度，并且与我们时代的不平衡与无知相对立。即使不发生一场大战，人类感情的土壤也有可能永远地流失掉”。

