

世界文學全集 121

何 索

索 爾 · 貝 婁 著 鍾 斯 譯



世界文學全集

何 索

索爾·貝婁著 鍾斯譯



遠景出版事業公司

何 索

世界文學全集 R⑫

著者	索爾·貝	婁斯恩
譯者	鍾登	
發行人	沈遠景	
出版者	遠景出版事業公司	
	台北郵局 26—1451 號信箱	
	郵撥：0765255—8	
發行所	遠景出版事業公司	
	台北市敦化南路 505 號 5 樓之 1	
	電話：705—3195	
	傳真：706—9880	
總經銷	嘉興書局有限公司	
	台北市樂業街 125 號	
香港	田園書屋	
總代理	九龍西洋菜街 56 號 二樓	
印刷所	海王印刷廠有限公司	
	台北縣中和市中正路 800 號	
裝訂	嶸興裝訂有限公司	
	台北市赤峰街 77 巷 7 號之 1	
定價	新台幣 150 元 港幣 50 元	
初版	中華民國 78 年 10 月	

行政院新聞局登記證局版台業字第 0105 號

遠景版權·翻印必究

ISBN 957-39-0022-X

「世界文學全集」出版緣起

一九七八年三月，遠景開始計劃出版「世界文學全集」，籌劃初始，我們曾在「出版緣起」中，寫下遠景的心願：

一開始，文學便以大江注海之勢，流入了生民的命脈裏。一篇作品一個里程，一部書一個高峯，知識的原野在那裏拓展成豐碩的文明。

改革、革命、烽火戰亂，人類在其意志的伸張與扭曲中，建立了文明——而真正使文明茁壯的，却是和平的土壤。

因此，就如同和平是一樁心願一樣，我們選編「世界文學全集」也是這樣的一樁心願。古人說：「溫故知新」，這樁心願使得我們在讀完「青楓蒲上不勝愁」以及在斤斤計較了知識人的種種偏執之後，懂得如何去回頭，去環顧四周，更而着手去整理這套「世界文學全集」。

選編這套書的過程，如見百花爭妍——我們時而勉為其難、時而深感情不可却，而大部分時候，我們的態度是義不容辭的。

它使我們學那星子般的，用力、閃爍、發亮。它更使我們似花朵一樣，盡心、開放、吐芬芳。

願「世界文學全集」這一個回顧的工作，能有拋磚引玉的作用，帶來更爲遼闊的遠景。

而今，八年歲月驚馳而去，一百部世界文學在我們的經營中確實有了遼闊的遠景。我們眼文學作品普及社會各階層，這些偉大的著作內容雋永，耐人尋味，永遠感動著每個時代的性靈，任何家庭都渴望把它們擺置在自家的書櫥裏。

然而，站在一百部文學名著築起的高峯中，嶄新的里程逼人正視，在不盡的生民命脈裏，我們却看到了浩瀚的世界文學名著，如江海之滔滔，取用不盡。一百部書才只是一個開始。

在先進的國家裏，有許多不休不眠的偉大心靈，日夜思索、創作；在亞非地區、第三世界中，有太多光芒奪目的珍貴作品埋於敗絮之中，等待世人的發現、禮讚。

今天，我們再度出發，遊走文學的五湖四海，繼續出版「世界文學全集」第二輯一百種，我們知道仍不能涵蓋滔滔江海的文學名著於萬一。我們希望廣大的讀者、作者、文學先進，不吝提供我們各方的信息，使得這一個開發世界文學的工作日益有進，爲建豎文明的浩大工程，添沙增石。

——一九八六年三月

遠景創立十二周年

索爾·貝婁及其作品

鄂爾·洛茨

· 索 何 ·

自從二次世界大戰以來，大概達到成熟的最重要的美國小說家便是索爾·貝婁。在早期生涯中他發表了結構優美的「擺盪的人」(*Dangling Man*, 一九四四年)和「犧牲者」(*The Victim*, 一九四七)，因而受到批評家的喝采，到一九五三年他更因「阿奇正傳」(*The Adventures of Augie March*)而獲得全國的愛戴。接着他發表了「抓住這一天」(*Seize the Day*, 一九五六)、「雨王韓德生」(*Henderson the Rain King*, 一九五九)，還有暢銷書「何索」(*Herzog*, 一九六四)，於是擴大了這種普遍為人愛好的廣度，同時也鞏固了他成為高出羣倫的小說家的聲譽。在猶太裔的美國作家中，他是擁有廣大讀者且不曾背離猶太裔的美國詞語的第一位作家，貝婁的鋪路工作，功不可沒，受他助益的其他作家有伯納·馬拉末，以撒·辛格，和腓立普·羅司。但這種成就單靠它本身價值而論已是給人印象甚深；他曾發展出一種怪誕的寫實主義，其風格極為伸縮自如，而此一風格又無時不在反諷感之下變調。但他说成功之處，其本身反而也許使他所關切的高度道德嚴肅性受到損失，使它應得的注意力受到分散。在我企圖整體揭露隱在他作品之下的實質時，我也許有時顯得像是貶抑他成功的美名，但實

際上決非如此。在我看，貝婁的成就給人印象極深，並且非常切合我們當代的需要，所以只有最嚴格的分析與評價，才能够提示出我認為是他最持久的品質之基本重要性。他的作品具有此類品質：這一點就是以下我將試圖指明的。

「誰也不再能真正在生活中佔有一個地位。人們大都覺得佔據了正當地屬於旁人的地位。到處都是離開原位而被取代的人。」講這些話的，碰巧是貝婁筆下的被移位的百萬富翁尤金·韓德生，不過它們也可能由任何貝婁人物所講述。或者，就此點而言，由貝婁本人所講述。當然，如果當作斷言來看，此一陳述恐怕很難加以證明，但依我看，無可否認的，韓德生的觀察不失為被我們時代普遍接受的「真理」之正確表達方式。我們今日的歷史，一直是在傳統社會模式的規畫中不斷發生巨大的脫節現象；我們經常發出的抱怨就是嘮叨的焦慮而不安全的感覺。不管從社會學或心理學觀點研究，這些由於被移位取代的人或人格所引起的問題，已經變得越來越普遍而迫切了。就大體而言，我們可以說，過去五十年所發生的事已把無比的自由之偏傾重擔壓在人的肩上，但並未伴隨着可以作有意義選擇的平衡力量。一般公民已獲自由，不再像獸類似的每日勞役，有太多傳統式的奢侈生活供他儘量享受；可是他發現自懸空吊在新的妥適之中，看不出應該享有此類生活的理由或權利。像這樣，說來也許頗有反諷意味，他新獲的自由反而加強了他責任的壓力，絲毫不曾提高他對權力或控制力的薄弱掌握。在那種可能耗損活力被取代之移位感的壓力下，發展出一種規則不變的挫敗韻律，間歇性地為凶暴的突發所打斷——這些陣陣突發幾乎總是和刺激它們的導因大大不成比例的。在此一情勢下，不論是理性分析抑或憤然指責似乎都不怎樣

特別適宜，因為所強調的重點其本身全是非理性的。根深的被取代的移位感，似乎才真是我們這時代不變的表徵，而不是居於這時代之前的歷史事件。

我認為本世紀中期的每一位嚴肅的藝術家均曾直接或間接從事探討這一個中心問題，帶來他自己的詮釋策略與特殊的術語。他們所用的標題字詞迭有增加，比如：焦慮的時代；富裕的社會；上帝已死；傳統的中斷；自我的喪失；反英雄；犧牲者與叛徒；惡漢式的聖徒和荒謬的丑腳；極端純真和不可寬恕的罪惡；疏離和適應的反應。關於此點，貝婁的特殊立場是他那不可動搖的信念，認為人的命運與變為高貴的機會在今日根本和過去兩千年沒有多少區別，而對一位小說家而言，他的成就在於處理被取代的移位感這一中心主題時具有耐心，而不曾被誘隨波逐流染上歇斯底里症，他既未採用聖經啓示錄式的修辭，亦未落入懷鄉病的情調，他自己經常關切的是：一心一意去注意闡明現代生活中之有生機的人性——闡明在創造性與道德上一個具有移位感的現代人所可能是的那個樣子。在他的「犧牲者」一書中，劇評家施羅斯堡曾宣稱：「不够人性，是很糟的；超出人性也很糟。……好的演劇是恰好合乎人性。如果你認為我是一個固執的批評家，你的意思就是說我對於合乎人性的事物會給以高的評價。這便是我全部的想法。如果超出人性，你還能把人生派上用場嗎？如果不够人性，那也不行。」

正如施羅斯堡一樣，貝婁對「人性的」事物極為重視。（「這種偉大的樂器是什麼？如果演奏錯誤，為什麼它受到如此重大的損失？演奏正確，它何以會有如此的成就，甚至傳到上帝那裏？」）但是，把問題孤立處理，這和發現解決方法是兩回事。對於「恰合人性」的追求，可以直

接跳入我們當代神秘事物之隱晦的中心。歸根而論，也許只有求知的欲望與需要其本身才是人性的。「當他明知他交替地也是一個獵物（被獵者）時，誰還能認真作自己的獵食者？」「擺盪的人」一書中的約瑟夫問道。或者，像阿薩·李文賽爾在「犧牲者」以不同方式提出問題：「有一件特殊的事引起他的注意，那就是，在自然界所有的事物都受到限制；樹、狗、螞蟥的生長，不能超過某一特定的大小。接着他想：『可是我們却能往任何方向走動，沒有什麼限制。』」貝婁作品的總量達到六部小說，幾部劇本，還有小量短篇小說和散文，由他這些作品的組成可以看出他在企圖闡釋當代人所能生活居住的限度，在此限度內他能够安全棲息，並且仍然能够靠了部分力量以及他運用那種力量的責任而把握住他生活的現刻。

人在傳統上曾覺知他們的限度，這是靠了宗教，社會，或對某一秩序的神化信仰之禁制約束，而是脫離人類而獨立的，只能在自然與自然的進程中可以發現。當這些禁制正當發揮作用，人類不必一定快樂，但至少他們不難體認出他們的義務與自由之間計精細的平衡。不過，對一個具有像貝婁那樣氣質與背景的人而言，這種幾乎自發的覺知却是不可能的。貝婁於一九一五年出生在魁北克的拉奇諾，是四個孩子中最年幼的一個。他的雙親兩年前從俄國移民至加拿大。他是在蒙特婁的拉赤爾商場區受扶養的。一九二四年全家遷移到芝加哥之後，他在當地公立中小學接受教育，以後就讀芝加哥大學，一九三七年任在西北大學獲得學位，人類學與社會學成績特優。就家庭和童年背景而言，貝婁的背景乃是多重脫節的樣例——從東歐猶太社區的小鎮生活到蒙特婁又到芝加哥。幼小時他接受正統宗教的教育，但他又在投入美國大學系統後浮現而出，獲得社會

科學家的預備訓練。他成長之重現的特徵似乎是一種不斷變化、中斷、和流動性的特徵。東歐猶太社區小鎮的正統宗教之傳統拘束力，在那古舊的蒙特婁太人居留區中也許曾靠人爲的因素逗留過，但那些拘束力在一九二〇年代和三〇年代迅速熔化於芝加哥的世俗主義與比較繁榮之中了。

在這裏，可以注意一個也許頗爲有趣的一點，那就是，宗教與家庭在貝婁作品中扮演的含糊不明的角色。在他所有的小說中總有一種通常對宗教指涉的沉默堅持，但是約瑟夫那個擺盪（不上不下）等候召集入伍的主人公（見於貝婁第一部小說），也許正是本書作者拒絕任何積極執着於宗教信仰的代言人：「我不想在驚惶中去抓任何設置物（以圖倖免於禍）」，約瑟夫說。「在我看，那是犯罪的行爲。……出於我自己的力量，我必須宣佈那種判決，因爲我贊成理性，即使並非完全適當，而且即使放棄它會有若干便利我也要反對。」二十年後，何索並非情願地坦白說：「顯然我繼續信仰上帝。雖然我從未承認。」不過，雖然貝婁所有的主人公都這樣信仰上帝，那却僅是他們額外的負擔。它增強他們的羞恥或犯罪的苦痛，本身並未構成苦痛的減輕或者道德力量的來源。他們信仰上帝也許只是稍微勝過宗教上的多情，可是它不能算是闡釋真可稱之爲人性的基本方式。無可爭辯地，宗教儀式已經變得與日常行爲斷然分開，而貝婁的主人公乃被迫需要爲自己的生活找出適當理由——把他的行動硬壓入他自己奇癖的崇拜儀式之中，因爲傳統的法律和他現在的需要不甚相干。（何索曾無法抗拒解釋的需要，把它全說出來，以正常理由辯護，加以透視與澄清，提出補償。」）

「家庭」的持續存在，在貝婁小說的世界中同樣是一種曖昧不明的成分。典型的寫法是，他

的主人公可以看作相當大的家庭的產物；常常是，雙親之一已死者或被納入社教慈善組織之內。在他們成熟時期主人公傾向於跟他們兄弟姊妹分開居住，結婚一次或多次，並且跟他們所有的妻房生育孩子。不過，更中肯的說，他們是「有家庭心向或觀念的人」。勉強接受結婚和父道的義務，他們爲孩子操心，他們有時也努力來理解並改進和妻子的關係，他們在姪子姪女面貌上找尋家族相似之點，他們會突然爲壓倒性的家族愛所捉住，受其支配，可是，以一種違反情理的樣子，他們却設法避開而不親近甚至他們那些最密切的親友。內省的觀點（他的小說往往用這種觀點來敘述），以及任意採取的情節環境，成功地把主人公加以孤立，彷彿他們是真正的孤獨生活的人。約瑟夫差不多整天一個人度過他的日子，而他的妻子艾瓦却在芝加哥公共圖書館工作。李文賽爾的妻子離開家去幫忙她的寡母遷移到查爾斯頓，這時柯比·艾爾彼便來襲擊李文賽爾的薄弱的。安全。阿奇·馬虛經過他探奇的地帶漫遊着，他和那裏風景的關係純屬主觀，而且是終屬偶然的性質。湯美·威廉（「抓住這一天」）合法地和他的妻子和孩子們分開。韓德生一個人到非洲去，何索沉思着他過去的日子——他在紐約的單身公寓，以及現已放棄的在魯德維爾那所房子的寧靜生活。只有在主人公渴望接觸或幫助時，「家庭」才實際存在；否則，除去「犧牲者」裏的次要情節算是例外（在許多方面這都是最不代表貝婁特徵的小說），家庭義務對主人公簡直談不到什麼要求。家庭可以被忽略，或者可以被看作一種穩固的邊際存在，除非主人公要改變情況。

雖然如此，在貝婁創作的主人公的生活中，家庭感仍然是最迫切的佔有物之一。約瑟夫追憶在蒙特婁的聖多明尼克街那段幼年生活時竟是如此活現，所以他結論說：那是「我被允許遭遇到

真實的唯一地方。」以相似的坦白心情，摩西·何索發現他的「心強有力地眷戀着」他童年居住的拿破崙街。「在這裏有幅度很廣的人類情感——他從未再能遇到過這類情感。」這些也並非是靜下來把它多情化了而隨口說說的懷鄉病的論調。在「何索」一書中蒙特婁回憶的一段，還有「阿奇正傳」前面七章（描寫阿奇在芝加哥童年，以及他和勞許祖母，克列姆一家人，和愛因郝一家人的關係），這裏所達成的肌理密度與情感深切，在貝婁其他作品中都不能相比。相似地，也許爲了同一理由，在「抓住這一天」中父子的面對和在「犧牲者」一書「弟兄」（李文賽爾和艾爾彼）間之怪誕爭鬭，都是貝婁所設計出來的最具說服力的戲劇衝突。

換言之，在貝婁作品中家庭觀念和宗教一樣強而有力。它是作爲無妨反諷地稱之爲一種「不可用的過去而入侵到現在。它強力促成某種生活方式的記憶——在此類生活記憶中，人格似乎不是分爲斷片，也不是孤立；在此類生活記憶中，人們是愜意的全體之完整部分，能自然而直接地共嚐苦樂，不需把它們繁重地擔在自己肩上。不過，不止是一種記憶而已，它也是道德義務之難以達成的標準。被定位的孩子，乃是被取代而移位者的父親，而孩子則約束成年人要負責。一個成年人必需有榮譽感；他必需是個男子漢。「要選擇尊嚴，」施羅斯堡說。「沒有人懂得多少，可以拒絕考慮它。」貝婁小說的主角渴望得到尊嚴，可是當他們剛剛覺察到他們自己摸索前進，正要達成願望時，他們迅即嘲笑他們自己的企圖，認爲那是徒然可笑。正如厄文·馬林所指出的，在貝婁一切故事中一種壓力與殘廢的意象佔着驚人的優勢。他的主人公似乎永遠在重荷與壓力下作着勞役，只有短短片刻他們才能鬆釋一下。這裏且舉湯美·威廉作爲代表性的情況：「那種

精神，那種他生存的特殊負擔，壓在他身上，像添加了一件重載，一座駝峯。在任何安靜的片刻，當全身疲倦阻止他不能掙扎時，他最容易感到這種神秘重量，這種生計擺脫不掉的無以名之的事物愈來愈繁多。這便是人們爲了它而生活的。」很可能此種重量正好是貝婁主人公注定要忍受的那種生活量的量度，因爲家庭與宗教所支持的結構對他已不再有效了。他別無選擇，只能降服於他那失去的家庭與宗教傳統之無情判斷，即使他徹底遭受被取代的移位已經使得他無法達成這些標準。他孤單、破碎，因爲沒有完整的地方供他生存。他不能支配他的意志，使之不再提出不能答覆的問題，而每一件重申的問題都來刺穿他生活的暫時安全。可是他仍然在孤獨中持有一種不顧一切的需要，企圖實現惟有參加團社生活才能夠提供的愛的確信。所以，無怪在此等重擔之下他的精神被壓得彎曲，非常苦痛。

我以爲，就是在此種意義上，貝婁的主人公可以正確地稱之爲「事與願違」（或志高運壞）型的人。假如他是受犧牲的人物，他只是自己的非感的犧牲者——他自己承當的義務，其自我評價所用的標準將不可避免地顯示他有所短缺。也就是爲了這種理由，貝婁所有的主人公都像約瑟夫一樣，成爲「受苦和受辱的學徒」。用什麼旁的方法他們才能夠回應對他們精神缺陷的發現，而不須虛報道德行爲的可能性呢？美國新教教義，其「板起上唇」的克己禁欲主義，決非爲他們而設。貝婁的主人公劇烈地受苦，並且以唱歌劇的音量來重述他們的劇痛，以便人人聽見。「比較起來，我和痛苦的關係，正如蓋瑞和煙的關係，」韓德生說。「動了世間最大的一次手術。」但若把貝婁主人公這種特有的反應認作自憐的投降之消極哀怨，那又犯了嚴重的錯誤。即使

一半當真一半戲擬的自責時，他仍然堅定相信「人性」一詞意指「不顧它有多少弱點仍然是可以說明的——到最後時刻一定強韌得不會變更。」事實上，到最後貝婁的主人公沒有一個會真的自棄，任憑痛苦擺佈。忍受着痛苦，他們一次又一次從「精神的火山口」爬出，以無情的反諷嘲笑他們的挫敗，沒心準備更堅強的防禦以對抗下次必定會來的襲擊。

也許貝婁作品的這一方面最少受到當代批評家的辨識。有人把他全神對苦難者的貫注認為是一種妥協之計，一種「將就」或適應的作法——這種立論的含意是：貝婁毫無理由地把十分本能的生活之英雄式的理想棄置不顧，而在現狀的範圍內姑且鬆軟無力的生存着。依我看，這似乎正好未曾抓住他的道德主旨，誤解了貝婁有意使用的反諷手法。具有人類學知識的訓練，貝婁很樂於把「人」這一族類看成無非是自然過程與自然演進的一種產物，但是他卻決然堅持「人」和他自然界所產生的有感知物之間性質有別。他也許偶爾把「人性」的特點給予獸類；而且他一向謹慎地指明：雖然他的主人公也許會高聲宣稱他們天生「溫馴或具有坦率的善意」，可是獸性却微妙地深深存在於他們的本性之中。人這種動物和獸之間的差別，依貝婁看來，是在於基本類別，而非在於程度上的不同。正如阿奇所發現的，只有「僅係動物才用它們本來的眼睛來看」。因為人也是創造自己的那種動物。他從未具有「本來的眼睛」。他的視力是滲透歷史與自覺的透鏡。就是因為人沒有「本來的眼睛」，所以愛的寬大為懷的視境與惡毒的盲目性便成為我們必需加以解釋的基本的人類特性。因此，無怪讀者發現貝婁作品的主人公一方面可卑地時時意識到自己並且與自然界疏離，而另一方面又必需否定笑聲是人類有效的止痛劑。

在貝婁的小說世界裏，到此為止，自然所扮演的角色並不如宗教或家庭所扮演的角色那樣含義深遠。不錯，它具有某種突出性與壯麗性，但它的存在，和貝婁所關切的努力要項仍然保持一段距離。他的主人公是受城市教養和城市定向的。他們本來的棲息所是現代大都市——其中有高架火車、高度溫暖的公寓、交通發達、大學和博物院、貧民區和郊區、公立公園和不知名的自助餐廳，腳下隆隆響的地下鐵道，污染上空的煙霧。在城市，貝婁的重要人物幾乎像對自己的家一般親切；他把都市認為當然，因為他熟悉它各種方式——它的巴士路線，它的快車出入口，給出租車的恰當小費，對賣報紙小販的恰當反應。他也很熟悉荒謬之美——那就是蓬勃的醜突然免費奉送的副產品。但他對於自然界之傳統吸力至少也同樣會產生反應。對於鳥獸蟲魚的名字與生活習性的知識，他非常勝任。他不僅是動物園和水族館的熱烈支持者，他也是研究花木入迷的人，他追踪着葉生葉落中的節季變化，追踪着天氣的神秘預兆。事實上，在貝婁小說中偶然間也有一些傾向，很近似對某種自然神秘主義的全心接受。我們記起李文賽爾發現「毫無例外地一切都發生了，彷彿發生在單一的靈魂或某一個人體內」。不過我想此種狂喜啓示的時刻在貝婁小說世界中畢竟是附帶的。他的主人公對自然感到極大感官上的喜悅，但自然並未成爲一部生活字典或聖經。自然對貝婁的主人公而言始終留在外邊——作爲一種景色；他那獨一無二的個性永遠不會融化到自然之更廣大的神秘懷抱裏。正如何索遺憾地結論說：「我是覺知力的囚犯，一個被迫的目睹者。」一個最熱切，最善欣賞的目睹者永遠不會完全參加他正在目睹的事。爲了作這件事，他必需具有「本來的眼睛」。這樣，對貝婁而言，自然始終是一種取之不盡的快樂來源，但不會成

爲人類精神的居所。它提供激起的感覺，但不是「真理」；提供無盡的無言之教，但對靈魂的探索却提不出擔保。

貝婁有意地沿着這些路線來構造他的主要人物，這一點不僅從他小說中可以清楚看到，而且也表現在他直接個人的陳述中。在一九五一年一次評論中，他指責美國猶太人作家，認爲他們不願探發他們文化情勢之全部深度：「他〔猶太作家〕不能輕易接受在美國作猶太人這一歷史偶然，而此點却正是他生活中首要事實之一。然而，此一偶然——文化中斷與經常巨變的異樣性——發生於一切猶太人，而且是一般情況。極受局限的十全十美的人，這一小單位恐怕如今已很難找到：即使能够找到，也必定排除於有意義的現代生活之外——所謂現代生活，其特徵是新的，臨時的，常變的，危險的，普遍的。」在旁處他又評論說，「顯而易見，現代喜劇所關涉的是：高尚仁慈的自我，較早時代的小市民英雄——他們分解中的輪廓。」依我看，貝婁的重要性一部分在於他那高貴的假定所引起的結果。他假定：構成他自己特殊個性的那種看法的歷史偶然，是可以推廣，而普遍化爲某種現代人的形象。他所作的此種努力，其長程的成功程度，現在加以判斷恐怕過早，不過，目前他受到的熱烈歡迎，以及他兩次獲得全國書獎，可以暗示他也許自有其自傲的充分理由。

這樣，創造可辨識的人物典型——貝婁創造的主人公，這可說是貝婁的主要成就。這類主人公的面孔與個人境況，出現於幾部小說中都不盡同。富有，貧困；受過良好教育，未受多少教育；他從少年長成到中年，參戰，增添妻和情婦的數目，擴展他和世界奮戰的戰場。但，當我們把

一九四一年他最早期發表的散文隨筆（「兩篇早晨的獨白」）中的人物和他最近期的相比，我們不難看出，主人公的改變，其僅屬表面的程度也許令你驚異。在「擺盪的人」中他的主人公採取的姿態具有俄國小說家杜斯妥也夫斯基的韻律；在「犧牲者」和「抓住這一天」他很拙笨，弱點易受擊中；飾演阿奇時，他作出毫不費力任意滑行的樣子，却不像是哈克芬的化身；最後說到摩西·何索這一角色：何索把以前的各個角色都吸收過來，成為喜劇型的對於絕望的崇拜禮讚。在各個主角間的變異，大部分似乎都是因為他們不同的戲劇背景的權宜設計之故。這些主角中，任何一個都可能「神經」崩潰，在一個陌生人的送葬棺架上突然迸出歡迎的眼淚。任何一個主角都可能以耶利米（揭發邪惡的預言家）的義憤猛烈抗議，而他們所能作出的凶狠之事，決不會比打十五歲姪女的屁股更凶。任何一個主角都會發現自己已被捆束在頹弱挫折之中，拚命祈禱着：「爲了我浪費的一切時間，我非常歉疚。使我擺脫這魔掌，進入另一種生活吧。因爲我現在覺得十分混亂。發發慈悲吧。」貝婁的主人公是所有這種人的混合體，他是卜路姆和狄達勒司的混合，在這，把現代人看成喜劇性的受難者，他被繪成一副模糊相，令人心服。他是猶太人，一個熱切但未受訓練的讀書人，對各色各樣的瑣事與宣講道德的章句具有一種奇癖的記憶力，一個居住城市的人，時而爲發音不易聽清的熱望（「我要！」）所侵襲，時而如上了麻醉劑似枯燥無味，總之是在這兩點之間擺動不停。以一種奇怪方式表現出來，他是海明威小說英雄之內省的倒置，他最直接的芝加哥的較早同型人物。跟他一樣，他孤單得可怕，並且恐懼；跟他一樣，他不斷地奮鬥，想實現尊嚴，並給生命加上一種道德的量度。不過不同的是：他爲一種普遍的反諷感所降禍或