

書叢學文界世光晨

潮思藝文國美代現

On Native Ground

A. Kazin

Vol. II 卷下

譯代亦馮・作靜卡 美



現代美國文藝思潮

美 卡靜作・馮亦代譯

下 卷

—

第十章 自由主義者與新人文主義者

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

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

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

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

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

控制了羣衆，許多人現在已經在咒罵了。

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

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

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

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

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

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

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

除了在文學上，太多的「民族雜誌」批評家滿足這一給予他們地位的時代，而他們的社會批評也決不比門肯的更具有思想。他們是批馴服的自由主義份子，他們對於社會勢力底觀念不是古怪地頹廢便是坦白地保守的。梵·杜倫及劉維松（後者在這些早期的年間，還是在戰時所得的經歷發表他對社會的憤慨鳴於時）對於民主政治有着意識的興趣；但是他們的自由主義而於若干人道主義學者的偶發之論，而且忠實於十九世紀自由主義的傳統。劉維松專心致力於約翰·摩萊（John Morley）的遺行，而他的同伴們則從史潘格勒（Spengler）及海曼·凱塞林爵士（Count Hermann Keyserling），這兩位是戰後最受歡迎的貴族悲觀主義底教訓。在「民族雜誌」中寫得流暢的「不用思想的一幫」承襲馬太·安諾德的傳統較多於因襲門肯的風格。作為法利賽人的敵人，「民族雜誌」的批評家却不是「笨蛋（booboisie）」底意識上的敵人；像當時許多作家一樣，他們都脫離了通常生活與風行的前輩。他們是革命者，但是由於習慣或是文化事業，自然也不是出於深湛的革命信仰；他們是文化底代表者。他們通常相信，如劉維松有次在「民族」上所寫評介約翰·高爾斯華綏（John Galsworthy）的文中所說，「他們證明了人類政治與道德的主張，而發現它們是種混亂與羞辱。」

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

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

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

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

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

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

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

二

路特威格·劉維松是少數冒險人中之一，他堅持創作過程底基本因素的熱情，在大儒主義(Cynicism)及冷淡很容易被當作悲劇感的時候，立刻使得他出類拔萃。這並不是說他反對當代批評思潮底無條例與誇誇其談。相反地，他對於這些是最狂熱的傳道者，因為他把戰後對於性的發現及對於過去的誹謗發展到成為自我嘲笑。但是劉維松決不是個「單純的」人物，而他最壞的品格在於誇張心智，這種心智對於美國成熟批評的成長是不可或缺的。美國的少數批評家極少能運用這一種批評家職責的理想，且頑固地執着這一職責。這祇是一種不幸，因為他對於創作表現——「藝術在整體上是生活的過程」——底高貴與宇宙性的意義具

漸差不多近乎宗教的信仰，實在太強烈了。

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

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

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

到：「他們祇曉得迷信，否則就是鞭子。」

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

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

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

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

①在加入「民族週刊」之前，劉維松做了把現代歐洲文學配合美國批評的先驅工作：一九一五年，他有關現代歐洲戲劇的諸論文；一九一六年，他在威斯康辛主講現代德國文學；一九一八年，他的論法國詩人集。當時他最偉大的貢獻是他有關霍甫曼（Hauptmann）戲劇底定本的編輯與譯譯。這是劉維松的個性傾然，他在一九一九年出版的「現代批評論集（A Modern Book of Criticism）」，是本極有價值的現代批評的選集，在二十四位法德英美批評家之外，包含了更多的他自己的批評。但這本書完全合乎當時美國批評的進展，劉維松應該是第一個人來編寫這本選集。