

現代英國文學

(續第四十六期)

霍思特·W·德勒謝爾著

郭明善譯

戰後小說的新聲音

一九五〇年到一九六〇年這段期間是現代英國文學的一個大豐收季。雖然奧斯本的「憤怒的回顧」揭開了受人側目的劇場新運動的序幕，可是小說却更進一步地促成了一九五〇年代的文學趨勢。那些在一九五〇年以後首次嶄露頭角的作家竭盡所能地描寫並分析現代的問題，而很少回顧二次大戰及戰前的種種。

一羣新讀者恰好因着作家注意力的轉變而興起。由於他們受到暢銷書單和書籍推銷員的巧妙推銷術

的指引，他們遂變成文學的消費者了。他們一味地跟着現代的文學思潮跑，缺乏以往作家希冀於讀者的教育水準。

大多數新作家的主要特徵即是他們不願創造新的文學形式。他們嘗試新鮮的主題和題目，以便敘述傳統觀念的轉變；標新立異的內容似乎已成爲唯一的共同標準。沒有人再考慮形式了；作家運用垂手可得的東西，稍微加以潤飾即能使素材更進一步地切入主旨。任何一個人均不能聲言這種態度必然會導致小說品質的降低。不過缺乏形式上的試驗依然是英國小說的

特色，萬一它廣續下去，到最後可能會致使小說的壽終正寢。無論如何，目下的英國小說仍不斷地展示生命和再生的驚人能力。

現代社會、它發展後的結構、生存其中的人們和它的組織已經成為大家熱烈談論的話題。無論是小說也好，戲劇也好，詩歌也好，它們一直企圖闡釋個人在諸多社會關係制度下的地位，大抵說來，這種關係被認為是冥冥之中硬加在個人身上的。典型的英國人對階級區分、教養與行為、禮節與習俗、社會變遷和權力在握等等的興趣一五一十地反映在文學上，而小說裏更是俯拾皆是。個人和社會之間衆多和改變中的關係孕育了變幻無窮的主題，很少有作家自認能不從其中汲取靈感的。

安格斯·威爾遜(Angus Wilson, 生於一九一三年)的文學批評，特別是迭更司那部分，替這位小說家的作品作一詮釋。他從事寫作稍嫌晚些，起初，他出版了兩冊短篇小說集——*The Wrong Set* (1949) 和「可愛的渡渡鳥」(*Such Darling Dodos*, 1950)——在小說裏他描寫英國中產階級的世界。繼此之後他又發表「松科長青樹和樹後的世界」

界」(*Hemlock and After*, 1952) 及「盎格魯·撒克遜族的態度」(*Anglo-Saxon Attitudes* 1956) 兩本小說。這兩本小說的風格頗像他的短篇小說，人物的刻劃也格外生動。不過，就小說而論，它們缺少統一性。「松科長青樹和樹後的世界」一書的人物將近三十位，有些是中產階級，有些是寄人籬下的下層階級，他們的自大和腐敗使他們戰勝了中產階級。

「盎格魯·撒克遜族的態度」是一大夥人物組成的社會衆生相，有些人物的行跡非常古怪，但是比「松科長青樹和樹後的世界」一書更具有統一性——以情節廣泛的接觸面和許多不同的場景來說，它勾起人們對迭更司早期的懷念。在「盎格魯·撒克遜族的態度」一書中，威爾遜採用了他短篇小說的重要主題——批評遭人誤解和危害社會的自由主知主義(*liberal intellectualism*)。除此以外，他還描述人與職業的衝突迸出火花的情形，這種情形唯有藉着完全嚴厲的自省，經過痛苦的自我發現的途徑才會迎刃而解。由於內在的動機與外在的環境或兩者相互的影響，有一個老頭子眼見自己不得不替換他目前在社會上扮

演的角色，或者改頭換面重新做人。改變舊習慣和獲得新觀念均會影響個人及他的職業，令他遭逢極大的艱難和痛苦，而且必須犧牲部份的個人生活。

威爾遜著的「艾麗奧特太太的中年」(*The Middle Age of Mrs. Eliot, 1958*) 一書的書名正確地指出了女主角的年齡，由於艾麗奧特的丈夫意外喪生，使她面臨著全新的環境。她只有依靠自己，從她目前的混亂情勢中找一條出路。經過一連串錯誤的嘗試之後，她終於打定主意另起爐灶。本書的結構整齊劃一，不像「盎格魯·撒克遜族的態度」。書中不同的場面彼此並非不相關，而是結合為一個整體的。雖然「盎格魯·撒克遜族的態度」一書中的許多人物都有破壞情節的傾向，但是在「艾麗奧特太太的中年」一書內却沒有一個次要的人物及得上梅柯·艾麗奧特 (Meg Eliot) 的重要性。

在他發表的第四本小說「動物園中的老人」(*The Old Men at the Zoo, 1961*) 一書裏，威爾遜試著寫一本未來小說(a novel of the future) (以當時看來)，故事的情節發生在一九七〇年。法西斯黨佔領下的英國儼然成為一個「反面的烏托邦

」(negative utopia)，它與政治沒有直接的關係。不過，將本書視為一篇寓言(parable)的話，它就含有極為深刻的意義。一旦面臨考驗，凡是蕪雜地茁長和不以真正理想為基礎的文明型態將會步入殘酷與野蠻的田地。這不僅對國家是如此，對個人亦然。「動物園中的老人」的故事十分動人，它講述人追求目標時，若能把喜怒哀樂的感情拋諸腦後，自然會有結果。書中殘暴者的畫像栩栩如生。對威爾遜來說，背景蘊涵的象徵意義非此尋常。當英國成為許多利益角逐的舞臺之際，動物園也成了陰謀、鬭爭以及個人衝突的淵藪。動物園管理方式的改變反映了政治與社會的情況。

迄今為止，「遲來的電話」(*Late Call, 1964*) 代表威爾遜最偉大的成就，它是一部以現在為背景，結構嚴謹的少說。故事發生於英國的一個新城，娓娓細述像畫板環境(drawing-board environment)一樣的生活。施薇亞·蓋兒維特(Sylvia Calvert)不得不和他素來陌生的世界妥協，她只有從兩條路中任擇其一，一是向異乎尋常的生活方式低頭——這是為了自我(the ego)而強使自己做的工作，或

是一意孤行，及至人老珠黃的時候方爲自己開創新生活。此書的主題是自我的追尋 (the search for an identity)。「遲來的電話」也觸及雙親和成年的孩子之間溝通意見的障礙。

在那部多少加以掩飾的家庭史——「沒有可笑的事」(*No Laughing Matter*, 1967)一書裏，威爾遜藉着記錄一個倫敦中產階級家庭的故事而綜觀過去五十年來的社會。在這項對時代和社會的觀察中，他揚棄傳統的小說形式，同時將小說與戲劇結合在一起。故事裏包括簡短而富戲劇性的插曲，它們嘲弄現代戲劇的種種不同型式。威爾遜不斷運用內心獨白 (interior monologue) 也達到「小說戲劇化」的特性。

威爾遜的劇本——「桑樹」(*The Mulberry Bush*, 1956) 模仿易卜生和蕭伯納的觀念劇 (the drama of ideas) 的傳統。如同在他的小說中，作者與事件、人物的關係是以反諷的距離 (ironic distance) 爲其特徵。

直到「沒有可笑的事」出版後，威爾遜才擺脫了形式的實驗。他之所以如此做可能是具有刻劃人物的異

稟。某幾種典型——老小姐、自私的母親、因爲家庭和職業而破產的男人、藝術家和作家——一再地出現，而常常周旋在形形色色的人羣裏。威爾遜在小說中安排的人物過多以致受到讀者的指謫。不過，中心主題——人類由於傳統價值的崩潰和以不斷的內省來確認自欺和虛假的藉口等所做的改變——絕不會因爲一大夥人物而混淆不清。人類的悲劇表現在現實與理想的矛盾上面，它賜予人道主義者——威爾遜——取之不盡的題材，好讓他深思及用之於適切的人物刻劃。

杜麗斯·雷欣 (Doris Lessing, 生於一九一九年) 的處女作是「歡唱的青草」(*The Grass Is Singing*)，這本小說於一九五〇年首次面世。從此以後，她的作品更廣含詩、劇本、短篇小說和小品文。但是，總結一句，小說仍舊是她最重要的作品。

雷欣由於受到自己經驗的左右，在羅德西亞長大的她，便以「暴力之下」(*Children of Violence*, 1952-1969) 五部曲 (pentalogy) 來研究種族衝突以及統治者和被統治者之間的關係。這些小說的語氣均由暴力來決定，其中還包括了戰爭的暴力。在第五本小說裏，雷欣注意的焦點集中在涵意更廣的主

題上，而它祇在這個五部曲中稍微被人提到，但是在短篇小說中它卻處於最重要的地位——女人在男性為中心的社會中的地位。她堅信人們對女人的看法具有偏見，一如世界上的黑人遭受壓迫一樣，唯有靠採取政治行動始能消除。「暴力之子」中的瑪莎·桂思忒 (Martha Quest) 將她高唱入雲的政治活動、無休止的性活動與完全的婦女自主視為同等之物。

「金色的筆記本」(*The Golden Notebook*, 1962) 使得雷欣加入當今承繼冗長心理小說的小說家羣中，雖然目標不盡相同。(其他的人尚有普里斯特利以及安格斯·威爾遜)。「金色的筆記本」包含四部份，四本筆記本，其中有位設法克服暫缺創造期 (a temporary uncreative period) 的作家摘記下來她一生中發生的事。她以一本暢銷書名噪一時，深信自己能够獨當一面，但是却無法甩掉下意識中根深蒂固的依賴感。她渴欲在不受外界干擾的情況下獨自生活，和她對一位年輕美國作家的愛情之間的衝突幾乎斷送她的一生。

「金色的筆記本」中只有一小部份是用傳統的敘事手法來敘述的，而筆記本却佔用了大部份的篇幅。

在頭一本筆記本裏，女主角講述她在羅德西亞的生活，這是她第一部受到好評的小說中的題目；次一本探討她的政治經驗；第三本描寫她埋首創作一本小說；第四本是像日記一樣的筆記本，以編年史式的條目記載她的私生活。書中有一小段被稱為「金色的筆記本」——它可以用來解釋作者在綜合故事中零散不連貫的片斷所下的工夫。「金色的筆記本」非常刻意地提出了形式和內容的問題。究竟這是一部自傳性的作品抑或是社會學的研究？應當將它評價為政治小冊子還是個案研究的歷史？總之，雷欣的作品已超越以個人為主的窠臼，她一直把寫作當成是尋求意見溝通的新途徑。

概括地說，紐白 (P. H. Newby, 生於一九一八年) 可與雷欣相比，因為兩人均曾寫過殖民地小說 (Colonial novels)。不過，紐白的小說「薩克諾的野餐」(*The Picnic at Sakara*, 1955) 和「訪客」(*A Guest and His Going*, 1959) 却無法與柯瑞和渥等的喜劇性且富嘲諷意味的殖民地小說相抗衡。身為一位喜劇作家，鮑威爾尖酸地嘲弄大城市中的上流社會顯示他的筆鋒深刻有力。紐白的

英埃小說使他擁有一批固定的讀者，但是批評家對此情況却未多加置喙。紐白在他的處女作「心路歷程」(*A Journey to the Interior*, 1946)裏表現了嚴肅的一面，它足以說明紐白的小說除了具有娛樂價值外，還有更多耐人尋味的地方。追尋的主題、紐白筆下的人物被迫內省以及個人清醒後的改變——凡此種種使得紐白的小說和現代小說普遍關切的事物銜接在一起。因此，批評家頒給紐白「局外人的角色」一詞似乎有欠斟酌，因為它主要適合於他的題材而非他的主題。

憤怒的年輕小說家

自一九五〇年以降，那批被公認是「憤怒的青年」的作家以約翰·魏因和金士雷·艾密斯為始作俑者。雖然我們不易將大多數的現代英國作家分門別類，可是憤怒的青年依然表現出強烈的統一性，這種統一性包括劇作家和小說家在內。即使衆所周知的憤怒的青年——他們的作品廣受歡迎、歷久不衰而且有振奮人心的單純力量，對文學却無絲毫的貢獻。他們會因為作品的統一性和它表達的力量而犧牲創造的個性（

creative individuality）。為了將注意力局限在英國的社會及制度上，他們把小說從人類共同的經驗引入到偏狹的地方至上主義裏面。英國人對階級區分和巧妙地操縱社會制度的興緻相當高，這種興緻產生了幾乎以現代英國為背景的文學。此種文學即是社會的批評，不過，這個社會却囿於所希冀的讀者的經驗之中了。

有人容或會議論「憤怒的青年」一詞的措辭是否得當，但是有個不爭的事實却是：我們的時代和生於斯長於斯的人們所抱持之幻夢的看法對社會造成了廣泛的影響。我使用這個片語毫無褒貶的意思，祇是用來一併描繪一些作家，他們筆下的主要人物均代表憤怒的青年的典型。這種典型的人物是現代小說浪子傳奇中的反英雄，他在每位作家的筆下均面目各異。他絕不會是位懷有惡意的叛徒，他的抗議震人心肺，可是在瘋狂又難以控制的喜劇性場面下却極易遁跡（這一點用來形容艾密斯尤其貼切）。這些憤怒的青年未能成功地為現代社會的疾病作一次理論上的審察。

威廉·柯柏（William Cooper，生於一九一〇年）的「鄉居片斷」(*Scenes from Provincial*

Life, 1950) 一書內喬·盧恩(Joe Lunn)大概是英國第一位反對服從和傳統的中產階級習俗的壓力的化身。約翰·魏因的「迅即倒地」一書奠定了基礎，使艾密斯、約翰·布列安(John Braine，生於一九二二年)、吉司·華特浩思(Keith Waterhouse，生於一九二九年)、艾倫·史立脫(Alan Sillitoe，生於一九二八年)和大衛·史托利(David Storey，生於一九三一年)等人的小說以及約翰·奧斯本、安·珍麗可(Ann Jellicoe，生於一九二八年)、錫拉·戴蘭妮(Shelagh Delaney，生於一九三九年)和彼得·謝弗(Peter Shaffer，生於一九二六年)等人的劇本得享盛名。形成這種好光景的主要條件之一便是活生生的運用日常語言。

魏因的反英雄查理斯·盧姆雷自視為社會的局外人。他對政治漠不關心，不信任所有的意識形態，自覺為世人所欺，同時在確立的社會秩序中見到自然的敵人(a natural enemy)。一旦機會來臨，他也不會因為從他摒棄的制度之中汲取利益而心存顧忌。他拒絕接受正常生活中習以為常的秩序，也未從事大學教育為他鋪路的職業，反而做其他的工作，除此之

外，他還幹過玻璃窗清潔工、私人司機和走私進口者。就反喻而言，他的抗議代表他完全捨棄財產和中產階級對財產的追求。他設法逃避這個沾名釣譽的社會的困難要求，並且希望藉此建立新標準。可惜盧姆雷和所有憤怒的青年並無二致，他欠缺能力和堅忍，以致很難讓人產生信心——面對自己和旁人把這個角色扮演到底。因此，他還是需要經濟保證所帶來的舒適。

金士雷·艾密斯的「幸運的吉姆」(*Lucky Jim*, 1954)一書裏的吉姆·狄克生(Jim Dixon)追尋相同的理想，但是這種理想的幻像一經現實的考驗即粉碎。這夥青年是絕難成為自己夢寐以求的革命家了。魏因筆下的查理斯·盧姆雷面對人類困境的挑戰，當他熱戀一位少女的時候，她既不慣於也不準備拋棄某種生活的標準。由於朋友的介入，盧姆雷獲得一份高薪的工作，也因此他重又變成他竭力反對和亟欲掙脫的社會的一部份。總之，他原來的反叛已轉為逆來順受了。

「迅即倒地」的結尾彷彿和「幸運的吉姆」的結局一樣顯得十分牽強。查理斯·盧姆雷沒有尋到他渴

盼的東西：從傳統的桎梏中解脫和解決他對現實不滿、感到被人疏遠等老問題。書中一再用禁錮的隱喻（*metaphors of imprisonment*）來強調個人的孤立，人活在世上猶如他的社會階級的囚犯。以反喻來講，盧姆雷因為歷盡滄桑而經驗更為老到，對自己的處境作更嚴肅的評估，然而却未獲得真正的自由。魏因不僅將它塑成反英雄的新典型，並且還賦予這位主角一副新面孔，他很難與憑着自己的教養和教育便能自由出入的世界達成協議，這就是他的特徵。

魏因的第二本小說「浮生」（*Living in the Present*, 1955）在結構上頗似浪子傳奇式的「迅即倒地」，它企圖暴露當今流行的病態：虛無主義和冷漠，結果却遭失敗。故事的情節變成鬧劇；滑稽的場面化做空洞、低級的笑劇。刻意的批評在令人眩惑的背景改變之下削弱了力量，它唯有從混雜的引述中能够逐一辨認。他的第三本小說「競爭者」（*The Contenders*, 1958）則更接近「迅即倒地」一書了。青年的成長端視他們將來在生活上所遭受冷酷無情的掙扎，他們所受的教養並不如高度專業技術訓練一樣的真正教育，能够使他們在競賽中奪標。在魏因

的前三本小說中，愛情僅居次要的角色，不過在「浪蕩女」（*A Travelling Woman*, 1959）一書裏他幾乎全然着重性關係。

從文學技巧的觀點看來，「憶亡父」（*Strike the Father Dead*, 1962）一書算是魏因目前最受人注意的小說。他刻劃父子之間的衝突，這個衝突祇有待父親消釋虛假的榮譽觀念時才會解決。此書的題材不禁令人憶起撒母爾·巴特勒（*Samuel Butler*, 1835-1902）的「人類之路」（*The Way of All Flesh*, 1903）。事實上，一九五〇年代的文人（指小說家）拒絕試驗新形式，他們的小說極富傳統的風味，足可與十八世紀及十九世紀的小說媲美。像布列安、史立脫、艾密斯以及魏因等作家多不用倫敦作為情節的背景，而喜用富有地方色彩的地方為背景，這使人同想到十九世紀末葉的作家；還有，艾密斯和魏因也讓人憶及十八世紀浪子傳奇的傳統。「憶亡父」的故事是以多重的第一人稱觀點來敘述，每個敘述者各司其職，並且依照環境的限制而扮演各種不同的角色。魏因的「咫尺天涯」（*The Smaller Sky*, 1967）一書裏，被壓抑的感情及個人所遭遇的威脅

在怪異的喜劇 (the grotesque comedy) 中佔著舉足輕重的地位。

魏因書中的主角設法脫離那個世界——他們咸信它不會瞭解他們，而且它不分青紅皂白地扼殺個人的發展。即使表面上看起來無拘無束，這些蓄意的脫離總是在妥協下終止。魏因已經勾勒出一個與人為敵的世界。他不接受任何一種將個人生活符合同樣模式 (a uniform pattern) 的觀念。內在和外在此自由都是探索真理的先決條件。魏因也反對所有有關羣衆行為的理論，譬如像集體的形容詞「憤怒的青年」所代表的。他對這個片語置之不理，認為它是明顯的簡化。

金士雷·艾密斯的「幸運的吉姆」一書裏的吉姆·狄克生代表浪子傳奇反英雄更進一步的發展，因為這本書強調幽默及諷刺的要素。不過，吉姆·狄克生不單是位喜劇人物，由於他犯了錯而身陷困境，但是，最後却靠著運氣好而在愛情和工作中找到了快樂。狄克生絕不是個工作勤奮的人：他只勉強做些與他切身相關的事。他的態度永遠是被動地等待。他周遭的世界構築在錯誤的前提下，既不真實，又不誠實，早

就註定要令人大失所望；而且當狄克生面對這個世界的時候，他已罹患了同樣的病症。他本身是個騙子和投機主義者，屢次提出不合情理的要求，然後想以虛構杜撰的能力的特質贏得人緣。他趨迎社會認可的需要，並且竭力用它達到自己的目的。他內心十分清楚，自己與大眾並無顯著的差別。他不僅對上流社會的虛誇感到憤憤不平，同時也對自己缺點感到憤慨。在私生活裏，他還必須承認自己的地位全靠虛假的藉口來支撐。

吉姆·狄克生的自我分析非常犀利，一如他判斷這齣兼容並蓄的喜劇中同行的演員是一樣的：他所抱持的態度是批評的、反喻的、冷靜的，而且具有辨別虛偽的大本領。艾密斯欲描寫英國這個福利國家的文化、社會外觀的脆弱無力以及現代文化事業的毫無意義。他對那屬於曩昔的「快樂的古英國」(“Merry Old England”) 的翹企絲毫不聞不問。

艾密斯的「迷惘的感覺」(*That Uncertain Feeling*, 1955) 和「我喜歡它在這兒」(*I Like It Here*, 1958) 遠比「幸運的吉姆」一書遜色，而且還欠缺統一性。儘管如此，這兩本小說仍然展露

出他在刻劃喜劇人物方面的才華。爲了使書中的喜劇氣氛不斷地延伸，他重覆好幾個基本場景，這是令人爲之扼腕的地方。因此，在小說的結尾每個人物都成了漫畫，而全書在小丑的表演和無謂的舉止中達到最高潮。

艾密斯的「娶個嬌妻如儂」(*Take a Girl Like You*, 1960)一書缺少前面幾本小說中明顯的喜劇成分。書中的女主角爲美德所做的奮鬥與王權復興時代的喜劇十分類似，不過這也僅止於表面上雷同罷了。作者在「娶個嬌妻如儂」一書中未採用幻想，却把性視爲家庭中的必需品。因此，人對事物的反應很是單純：司空見慣的問題就是如何儘量自娛，而免除山盟海誓的約定。在艾密斯看來，珍妮(Jenny)和巴特瑞克(Patrick)是社會的典型代表：這個社會具有福利國家統一性的特徵，它消除差別待遇並且驅使人們和平相處。在「我現在需要它」(*I Want It Now*, 1968)一書裏，艾密斯再度 and 現代社會發生衝突，他像往常一樣強調機智的、諷刺的，甚至時常是怪異的成分。「我現在需要它」是一部兼有智慧的娛樂與尖銳的諷刺的成功作品。

身爲一位批評家，艾密斯喜歡擺出反知識份子的姿態。當他聲稱自己偏好科學小說和安·佛萊明(Ian Fleming, 1908-1964)所寫有關詹姆士·龐德的小說時，這種姿態就出現了。他反對一般人視文學優於通俗文化的態度。

湯瑪斯·漢德(Thomas Hinde, 生於一九二六年)的作品中同樣也出現憤怒的反英雄人物。「快樂的拉雷」(*Happy as Larry*, 1957)一書中有浪子傳奇的冒險，封面人物的遭遇和艾密斯、魏因小說中的先驅人物的處境極其類似。

約翰·布列安也可以列爲憤怒的青年之一，因爲他以現代爲題材，而且一再地分析研究福利國家的社會和文化等問題。布列安小說中的插曲只有數段，書中的幽默感也不及艾密斯的小說。他將筆下的人物置於熙熙攘攘的現代生活中。他的處女作「頂房」(*Room at the Top*, 1957)中的主題是指這位工人階級的青年——喬·藍普頓(Joe Lampton)——的崛起以及他的人格隨着崛起而發生的變化。布列安在「絢爛的日子」(*Life at the Top*, 1962)一書裏繼續寫「頂房」未完的故事。

喬·藍普頓之所以有今天的境況，根深蒂固的階級區分得負大部分的責任。他的四周滿是投機主義，因此與其說他行爲的動機是基於憤怒，倒不如說是羨慕。布列安引介了一個古老的主題，但却爲它披上了現代的外衣：一位來自鄉下的年輕小伙子一心想在城裏發財，不巧偏偏遇到一些妨害他人格成長的變化。故事完全以英雄的觀點來敘述，因此我們可以清晰地看到他的世界觀和城府之見。藍普頓心存「還魂屍」(zombie)的觀念在全書中佔了很重要的地位。還魂屍是執一己之見以觀生活的人，他毫不接觸周遭的事物，以致缺乏人性——儼然是具死屍。喬·藍普頓極力反對搞巫蠱崇拜(zombieism)，結果以悲劇收場。有一度他穿梭於上流社會裏，把自己粧扮成一位缺乏個性、固守傳統的人物。世俗的成功終於使他變成一具還魂屍了。

有些批評家將「頂房」列入左翼作家社會批評的作品之中。在這本書中，人物與事件之間的相互關係非常錯綜複雜；喬·藍普頓則扮演一位追求榮譽和成功、我行我素的人物化身。另一方面，布列安的「弗第」(*The Vodi*, 1959)一書裏的反英雄已屈服

認命，凡事儘量作權宜之計。唯有密切的人際關係瀕臨破裂，他才會喚起一股新生的意志力量。

在「妒神」(*The Jealous God*, 1964)一書裏，布列安的主題是小城習俗呈現在知性上的限制和偏狹。雖然如此，他對主要人物的性格發展仍是興趣很濃。「哭泣的遊戲」(*The Crying Game*, 1968)一書內的字裏行間皆是政治的社會的影子。不過，布列安並未分析現代問題，反而熱衷追尋人類的個性。因此，布列安的作品多少和憤怒的青年的社會批評有點差別。

「憤怒的青年」這個名詞應用在現代英國文學上時，往往指的是純粹外表的顯示(purely external manifestations)和他們之中某些人的行爲。我們把作家和各具特點的人物們視爲同等重要將會阻礙我們對這些作品作嚴肅、冷靜和客觀的詮釋。毫無疑問地，大量自傳性的材料已經注入他們的作品之中。但是，假如我們不以此做爲評斷他們的唯一基礎，那將是再聰明不過了。