

人格的萎縮與膨漲

● 英美現代文學勘察之二 ●

蔡源煌

葉慈有兩行詩寫道：

身子應和著音樂搖將起來。啊！明亮的眼神，

我們如何從舞認出舞者？

這兩行詩經常被引述，衆說紛紛。我們不妨也試做這樣的解釋：我們是靠舞者——或者說藝術家——的外在行爲，而不是靠他的心靈狀態來認出他。換句話說，舞本身就是一種外現的動作，是克服了主觀隔碍而顯現出來的動作。舞之動作一出，舞者（藝術家）的主觀衝動（音樂的鼓舞）便與客觀的條件（衝動之公開顯現）結合。事實上，兩者是不可分的，舞者的人格祇有在他的舞裏獲得實現；舞本身就成了一個最完美的象徵，因為象徵化過程與被象徵

化的事物已然一致。再用葉慈的一個術語來說，這便是「存在的統一」(Unity of Being)；也就是說個人內心的意向與外在顯現的動作能够同步。兩者能够同步，始為最完整、健全的行爲。個人在社會中的行爲、人格均同以此一觀點視之。

奧梯嘉(Ortega y Gasset)認為，二十世紀的小說，人物本身的心態比重往往較他的冒險行徑來得大。要瞭解這一點，首先應熟記兩個觀念：就小說的結構而言，本世紀的小說結構已經從十九世紀以前的小說裏之梯階結構轉而成爲蜘蛛網狀結構。就小說之動力而言，傳統小說將個人的自我與社會環境刻繪成兩個井水不犯河水的力量，而二十世紀的小說——特別是現代主義的小說——則側重於個人的自我。在小說之蜘蛛網狀結構中心，個人的自我像掉進蜘蛛網裏的一隻蒼蠅，不斷地掙扎，對外在世界無法寄以信任。此一譬喻顯然表示了個人與環境的疏離。事實上，個人與社會兩個範疇可以概括現代文學之題材與精神而無遺。崔陵(Lionel Trilling)教授在「自由想像」一書中曾指出：

小說不斷地追求現實，它所探索的領域乃是社會環境，它所分析之物，則不外乎人物風態，其目的在提供人物心靈的一個指標^①。

小說家運用各種手法將人物心態，意識狀態搬上文字，已是可見之實。本世紀初期的小說，甚至往往棄客觀寫實於不顧，而着重人物之心路歷程，將小說人物的白日夢及夢魘世界原本本呈現在紙上。我們可以發現，現代小說之最顯著特性是，在敘述過程中，時間的順序觀念已經改變；小說情節與其說是循序階式漸進，不如說是循心之所趨而發展的，像萬花筒一樣。

從形構實驗的成績來看，這是現代文學之一大成就。從廣泛的文化形態來看，小說裏之所以將個人的自我視爲社會環境之犧牲品，也是其來有自的。戰前的文學傳播工作不若戰後

普遍，作家有感於文學想像、藝術靈視的困境，便採取語不驚人死不休的作法，刻意提出驚世駭俗的預言。不過，本文所要做的不是形構成就的評估，也不是探討文學傳播與戰前戰後藝術家地位與反應的相互影響，而是據作品中的「自我」、「人格」實質觀察所獲，來探索現代文學之一脈絡。

前文已指出，個人最完整、健全的行爲乃是意向與動作之一致。可是放眼本世紀初期之文學，我們所接觸到的幾乎都是一些可憐、無奈的人物。早先在康拉德的「吉姆大公」(Lord Jim)中，讀者已看到，儘管個人心中充滿無限神聖浪漫的理想，行爲上却永遠無法負擔、實現這個理想。在實習階段，吉姆就一再夢想着將來上船工作一旦遇到船難，一定要表現得如何英勇，奮不顧身去救人。由於意外跌跛傷了腿，他原先服務的船不得不把他留在爪哇附近療傷。一艘破船「帕特納」號出海去。帕特納號載着八百名回教徒前往麥加朝聖，在紅海上觸礁。船上的職員棄八百名乘客不顧，率先偷偷放下救生艇逃了。吉姆在一陣嘈嘈呼呼的吶喊中莫名其妙地跳下去。他們原以爲那艘破船完了，等他們入港時，帕特納號赫然納入他們眼簾。原來一艘法國礮艇及時將它拖回來，八百名回教徒也脫了險。吉姆毅然堅持將此事公開，接受審判。後來，吉姆替史坦先生載運軍火支援巴士山的馬來人，事成後留在當地建設、築水壩，當地的人稱他爲吉姆大公。不久，布朗紳士等歹徒入侵時，吉姆又犯了一次錯誤判斷，而致酋長的兒子——吉姆最好的朋友——被歹徒謀殺。最後，吉姆決定不再逃避，寧被處死。

個人意向與行動之差距，構成英美現代文學的一個重要課題，細心觀察頗爲有趣。歐立德的「普魯弗洛克情歌」是一首衆所週知的詩，許多人給普魯弗洛克封的一個頭銜是：現代的哈姆雷特，意思是說他總是猶豫過度而無法將意向付諸行動實現。他乃是本文所謂人格萎

縮的最佳寫照。普魯弗洛克代表一種高度敏銳而智慧的意識，他的內心愈是充斥了優雅藝術的意象，聽了愈多關於米開蘭基羅的討論，愈是無法使內在的自我付諸於外。他最大的努力不外乎如何使自己接受外在世界，並且鼓起勇氣來發問，但是他辦不到。他那份過於敏銳的意識使他深陷於「自我」之中而不可自拔。到頭來，他甚至懷疑：他敢不敢行動——例如捲起褲管、吃桃子——而騷擾到整個宇宙？內在活動過度活躍，終使外在行動呆滯。

直到戰後，貝克特(Samuel Beckett)的「無名小卒」(*The Unnamable*)仍舊還有這種衝突。無名小卒不是傳統的浪漫英雄，而是一個反英雄——反自我。他完全不明白自我是怎麼回事：「那不是我，不是我，我在哪裏，我在做什麼，這一陣子，彷彿那很重要。」發生在他身上的一切似乎都不是屬於他的。「他沒有故事，他不在故事當中，不太確定，他是否在自己的故事裏，無法想像，不可言喻，那不重要，總得要嚐試，在那些不可理喻的我的故事裏，去尋找他的，一定在什麼地方，一定曾經是我的，在成為他的之前。」這個反英雄與他的自我、與顯然發生在他身上的事情均格格不入。上引文字裏的「他」並非別人，可是，他却莫名其妙地與他的故事裏之事件搭不上關係。他可能還會問下去：「人們會相信講話的是我嗎？……要讓我相信我自己有一個本我，而且能够述說它，就像人們述說他們的自我一樣。」

如果自我原先是一個正值，經過如此一再折扣，都已經變成負值了！對貝克特而言，人不再是小說裏唯一的英雄，而祇是小說家藉以透視周遭的中心點：他所看到的乃是一片猶豫不決的廣闊領域，其中，人也祇不過是滄海一粟迷失在芸芸衆生當中。也許一般人喜歡將此一論點和存在主義相提並論，不錯，然則，就作品所呈現的實質現象來看，貝克特筆下的無名小卒無疑是人格萎縮的極端例證了。「無名小卒」是貝克特三部曲的最後一部，全書於一

九五九年始譯成英文，是公認的一部反小說。換句話說，假設這一部小說篇幅不斷擴增，延長到無限大，它的內容實值愈接近「零」。無名小卒一連串的自問自答，結論是「不能」、「要」、「必須」的綜合，他說：「我在哪裏，我不知道，我永遠不會知道，在靜謐中你會知道，你必須繼續，我不能繼續，我要繼續。」

貝克特三部曲的英文譯文於一九五九年付梓。我們再後推二十年，看看奧登的早期作品。奧登與三十年代英國作家——包括 Christopher Isherwood, Edward Upward, Stephen Spender, C. Day Lewis——塑造了一個小學生的世界，個人幻想的世界，稱之為 *Mornere*，藉以與外在現實世界抗衡。他早期的詩作裏，說話者的人格也同樣大有問題。在「演說者」(*The Orators*)裏面，多少已可看出三十年代政治的混亂局面；而該書中人物的立場則是模稜兩可，無所適從。在「演說者」裏，第一首賦一開頭便寫道：

瞧，在午夜一個夢遇見我，我在幻視看到。

生命像海鷗、像間諜、像被狗怨恨的清潔工那樣過去。

這裏最有意思的莫過於「間諜」一詞。在奧登早期的作品裏面，說話者往往是一個多重身分的人，他既是一個小學教員，又是一個間諜，既同情無產階級，本身却出身中產階級。在一九三〇年詩集「裏有幾首詩，更充分地表現出此一衝突。該詩集的第一首與第十二首，描寫一個間諜蒐集了情報後，祇待跨越邊界，便可交差；然而，他走不了。因為他

從女人接受了椅墊而

反背壯烈殉難之初衷（第一首）

第十二首並且說得更具體：

我們做好了一切可能做的準備，

整理好所有公司的名單
一再校正我們的計劃，
並且分辨出農莊的位置，

發出了在這種情況下
的適當指令。

儘管如此，他還是走不了：他陷在一座死城，染上了和女人有關的疾病，而無法自拔。好不容易在「漫遊」(“The Walking Tour”)一詩中，這個間諜身份的說話者才現身說法，指出來一條脫越之道。他覺得，一個人的意志、決心這時候是最管用的。他以為祇要「拋開鑰匙，走開」，一切就會好過來，不待你對「痛苦有所告解」。

奧登這裏所揭櫫的，是英美現代文學作品中關於自我人格最微妙的一個問題。意志、決心是否誠如奧登所說的那麼管用？在環境外在因素的擠壓之下，個人的人格往往因而遁入唯我論的窠臼，思想太活躍，而致外在行動遲滯。奧登所說的意志決心庶幾為最困難的工夫；一個人靠自己的意志或決心來脫越心裏困境，固然也是一種自我治療，談何容易。奧登說祇要有自我治療的決心，不必透過「痛苦的告辭」便可祛除心中之困頓，言下似乎說：一，痛苦的告解似為自我糾正或發洩的一個直接辦法；二，然則這種自我發洩却較自我決心還間接。這裏最值得玩味的乃是：奧登已指出「告解」是一個出路——儘管它比奧登所相信的決心還不直接。姑且不必考慮在心理治療上究竟何者較為直接，光就本世紀的文學現象來看，一般作者似乎寧可選擇告解來做為出路。

戰後的文學作品所揭櫫的人格問題，仍未褪去此一陰霾色彩。英國的女作家萊興(Mrs.

Doris Lessing) 的「黃金札記」便是一個例證。理想與意志經常發生齟齬。另一個小說家艾密斯 (Kingsley Amis) 更以喜劇手法處理這個問題。他的第一部小說「幸運的吉姆」(Lucky Jim) 中，一個巨見的現象是，吉姆·狄克森 (Jim Dixon) 企圖以內在活動來彌補外在生命的缺失。關於這個觀念，甘迺迪教授 (Alan Kennedy) 借用 Proteus 的典故 (根據希臘神話 Proteus 能夠隨意志所趨，任意變換外形)，說現代小說中人物的自我都是 the Protean Self，意思是說，人物想塑造一套較能夠將個人意願藉實際行為表現出來^②。

吉姆是一所大學歷史系的試用講師。他在系裏擔任中古史的課程，可是很矛盾的是，「經院哲學」和其他許多類似的術語究竟是怎麼回事，他一概不知道。他說，中古史是他最弱的一環；當初，申請這個職位的時候，他就把大學時代修過這門課大事吹噓一番，竟然被聘用了。但是，由於他必須試用，而且看情形是凶多吉少，捲鋪蓋走路的成分居多，他必須盡力巴結他的系主任威爾茨教授，然而，骨子裏他却恨透了這位教授。他甚至和系主任的兒子爭搶一個小姐；小姐的伯父是一個巨賈，不僅贊成姪女和吉姆交往，還給了吉姆一個秘書職位，吉姆之所謂幸運便是指此而言。當然這部小說乃是對某種成規制度的攻擊，箭頭主要還是衝着學院的無聊、腐敗而發。吉姆的一篇文章投到一個雜誌去，久久沒有結果，後來才發現，雜誌的編輯竟然將他的觀點佔為己有發表出來。

海尼斯 (San Hynes) 將這一部小說歸類為「窮小子」(“Poor Sod”) 派的作品，他說這種小說是感性小說；探討人的情感活動；探討的是人物對事態的主觀反應而非事態本身^③。無論吉姆如何想找到能够表現他內心的恰當表情或行動，老是辦不到。所以，一回到住處，獨自一個人的時候，他便告訴自己說，下一次要裝個什麼表情，一定要裝得像一點。

如此想着，便不自覺地陷入幻想當中，愈想愈離譜。他想像把系主任修理了一頓，然後拖到廁所去沖水，用衛生紙塞後者的嘴。（這一幕祇是一齣暴力狂想曲。）小說中，吉姆第一次裝對了表情是在「十點鐘」插曲一節。吉姆的前一個女朋友瑪格麗特（也是歷史系的講師），天生是一個愛做作假冒的人，成天神經兮兮。吉姆與她並沒有實質情感可言。除了吉姆之外，瑪格麗特還有另一個男朋友凱齊波（Catchpole）。有一天，瑪格麗特「決定」要自殺，於是同時約了吉姆和凱齊波當天十點鐘到她住所去。可是，尚未到原先預定的時刻，她就犯安眠藥吃了。自殺的時候，她覺得房子裏冷清清的，便把收音機的聲音開得特別大。她說，當她要「走」的時候，總得有點聲音陪她。樓下的人衝上樓來抗議收音機聲太大，不意發現她一副狼狽的樣子，將她送去醫院急救。後來吉姆見了她時，吉姆的確是「眼窩下陷，表情憂鬱」。吉姆對這一次裝對了表情甚為得意。小說描寫道：

吉姆再度回味那次「十點鐘」的美妙時刻，在黑暗中，一抹夢幻般陶醉的微笑掠過他臉上。那是技巧十足，對人有好處的真切表情，一種嚴肅的、心移神馳而幾乎虔誠的得意。

「幸運的吉姆」顯然是嘲諷喜劇，其嘲諷成分主要來自吉姆的內心世界與外在世界之齟齬。他一方面想裝出一個像樣的姿態或表情來面對周遭的人，一方面却對自己和別人的所作所為均表示憤懣不屑；徒幻想以暴力加諸他的「敵人」，陶醉在想像的勝利當中。因此，一次裝得恰到好處的表情，就會令他得意忘形。其實，面對着自殺未遂（當然未遂）的瑪格麗特時，他那一臉嚴肅的表情雖然號稱真切，實際上是指假得逼真而言。這一回，他總算是要裝什麼樣子就裝得很像樣，對他來說是一大勝利，是回報這些愛作假的人最有效的方法——以其人之道還制其人！其實，Protean Self 若指人物的創造衝動，意圖給人格賦以恰確的

表現，難免會遭遇到吉姆同樣的僵局與衝突。不過，至少吉姆已給我們一次成功的例子。

當代美國小說家中，巴斯（Fohn Barth）的作品可以算是有名的艱深了。他筆下的人物也同樣有人格萎縮的現象，比如說，「迷失歡樂居」（*Lost in the Funhouse*）的第一篇「夜裏的泳者」，敘述者一開始便自問道：

我自己存在嗎？或者這不過是一場夢？……假如我存在，我又是誰呢？

稍後，這個自我詰難的「我」又變成了一個戲劇性的「反自我」。書中最有名的一篇當為「自述」（“Life Story”）。敘述者哀聲歎息道：「又是一個故事，關於正在寫一個故事的一個作家」，他自我解嘲說：「他的小说是『自我意識，令人暈眩的拱門，很時髦的唯我論，毫無創意——事實上這也是二十世紀文學的一個傳統』。至此，讀者或已發現，整部小說實則是一個不滿自己作品的作家之內省，因而不免涉及主觀心志。」

當主觀心志成為作品探討之主要對象時，作家本身勢必以現身說法的方式向着讀者，所以自我的人格也就注入作品之中，作家之情感與動作成為小說情節之主要成分。換言之，作品裏所呈現的外在世界成了個人意識的投影。（依佛洛伊德的說法，個人行為動機必得從下意識層面去探索；果如是，這樣的作品所呈現的個人人格與現實生命都有問題。）可是，話說回來，作品之完全主觀也不太可能。語言文字本身也算是一種客觀存在，理應有別於作者之主觀反應。主觀世界與客觀世界之衝突並不是一個新鮮的課題，新鮮的是：許多當代作家已轉而倚重主觀表現——庶幾可算是一種告白。

告白文學本身無可厚非。作家無法否定外在世界的現實，但是他可以去發掘這些現實；一方面想辦法接受它們，一方面將這種經驗表現在作品裏。「歡樂居」一書顯示個人經驗範疇已經擴大，敘述者可以深入他的想像世界去省思自我與外在世界的關係。

小說人物的告白，揭示人格挫折之一條通路，可是由於這種告白多半是以反自我的冷酷分析或獨白來進行，內斂性仍然非常顯著。談到告白文學，勢必要提一提當代英美詩壇——特別是美國——新近蔚起的告白詩。「告白詩」一詞之緣起，始自羅森索教授（M. L. Rosenthal）——一九五九年婁爾（Robert Lowell）的「傳記研究」（*Life Studies*）付梓後，羅氏曾為該詩集作評，第一次用「告白詩」一詞。其實，從告白詩的特質來看，它並不是一個新現象：波特萊爾、里爾克、甚至美國的惠特曼都有顯著的告白成分。不過，通常還是把婁爾「傳記研究」的出版年代（一九五九）當成一個明顯的分水嶺。

如果拿歐立德的兩段話來參酌對照，告白詩的鶴的就更顯而易見了。歐立德說：

詩不是情緒的放縱，而是情緒的逃避；詩不是個人性的表現，而是個人性的逃避。

（「傳統與個人才具」）

此外，又在「論哈姆雷特」一文中指出：

以藝術形式表現情緒的唯一方法是找出一種「客觀的相關事態」；換句話說，找出成為那種特定情緒之公式的一組物體，一種情況，一串事件；也就是當一些勢必以感覺經驗結束的外在事實被呈現出來時，情緒隨即被喚起的那種公式。

進一步觀察，當不難了解何以歐立德在為英國詩人瓊斯（David Jones, 1895—1974）的第一部詩集 *In Parenthesis* 作序時，大言不慚地指出：最擅長運用神話方法的四位現代大師乃是焦易士、龐德、瓊斯和他本人。如果說神話方法便是一種「客觀的相關事態」，也未嘗不可。綜合上引兩段話，意思是說，詩裏不宜注入詩人的主觀人格。因此，為了便於歸乃是詩人在詩中運用了一個代言人（文學上稱之為 *Persona*），如此，個人的情感表現便不至於流露出來。二十世紀詩壇，歐立德的論點一直被視為寫經典、奉為主臬，可是，並沒

有因此而堵住了其他的詩流。葉慈可以算是面具詩最早有成就的詩人，然而，我們不可以忘記勞倫斯幾乎也和他同時在寫，而且寫的是露骨的告白詩。

綜觀當代告白詩的特質與意義，可以歸納出底下幾個論題：

一、告白詩是主觀的——它表現個人人格，而非逃避人格表現。

二、它是一種自我治療。

三、詩人的自我成了一種象徵，環繞着這個象徵的是個人的挫折——詩中人物大抵是心理失去平衡、痛苦、疏離的角色。

四、個人的失敗與精神疾病是較受偏好的題材。④

有了這些基本認識，再來評估個別作品就容易多了。斐爾的「傳記研究」既然是告白詩的一個里程碑，自然是值得一提。該部詩集乃是詩人對自身一生——包括他的童年、父母、祖父母、家庭、以及他的婚姻、朋友，甚至他自己一度入獄的經過——的自述。該書第二部是一篇散文自傳「瑞維爾九十一號」，對他父親以及他童年的生活圈頗有微詞。「傳記研究」一書中，最常被引用的是最後一首「臭鼬時分」(“Skunk Hour”，案 skunk 俚語意指卑鄙之徒)。斐爾對父親的不滿，到了成年以後才緩和了些。羅森索教授認為一個兒子竟然如此公然凌辱自己的父親，他本身的人格必定也曾遭遇極大的打擊。因此，斐爾對父親大撻伐，實則是針對自我人格殘缺而發的一種憤恨的發洩。「臭鼬時分」裏面有一段作者做彌爾頓「失樂園」(第四書七十五行)裏撒旦的心態自剖道：

一部車上收音機呻吟着，

「愛，嘔，無心的愛……」我聽到

我的劣根性在每一個血液細胞裏竅泣，

彷彿我的手挾住了它的喉嚨……

我自己就是地獄。

其他同時代的告白詩人還包括貝里曼 (John Berryman)、斯諾德格芮斯 (W. D. Snodgrass)、瑟柯斯頓 (Anne Sexton)、蒲拉茨 (Sylvia Plath)。其中，筆者尤其偏愛蒲拉茨。蒲的英籍丈夫修斯 (Ted Hughes) 也是當代英國名氣最大的詩人之一。蒲拉茨的「爹爹」(“Daddy”) 一詩可以和婁爾的詩參酌研讀。蒲拉茨對父親倒是虔敬有加，幾乎到了戀父情結地步。蒲的父親十五歲就從波蘭走廊移民到美國，是有名的昆蟲學家、魚類學家、鳥類學家，曾在波士頓大學教授生物學。在蒲的心目中，父親同時象徵着她的情感依歸與成就指標。一九四〇年十一月二日，父親逝世，蒲哀慟欲絕；嗣後，她自殺三次。最後一次是一九六三年二月十一日清晨。蒲開了廚房的煤氣爐自殺，自殺時曾留下醫生的電話號碼；一九六二年英國自聖誕節以後就一直下雪，下到翌年春天，四野積雪隔鄰而居也不易發現。俟醫生趕到後，已施救乏術。

「爹爹」一詩裏，她說：

他們埋葬你時我十歲。

二十二歲那年我想死

而回到，回到你身邊。

我想即使屍骨回去也行。

蒲拉茨的詩與婁爾之不同，完全在於詩裏面說話者的身份。婁爾的詩裏，說話者可能就是婁爾本人；婁爾曾經表示：雖然某些細節是他構想出來的，但是他却要讓讀者覺得正在讀的是一個真實的故事，是婁爾本人的故事。因此，婁爾的角色往往自貶身價，把自身的痛苦

、脆弱和盤托出。職是，詩裏的說話者乃真是在從事一項告白；眼看着這些活生生、赤裸裸的自我控訴，讀者一方面被激怒了，一方面也同時經驗到一種心理淨化作用。反之，蒲拉茨的詩就不同，蒲詩中之人物可能是她心目中所執着的一個人物典型，而不完全是活生生的實際人物，因此往往刻意以自己一偏之見來刻繪這些人物。（事實上，她的自我批判成分也未必遜於裴爾。）上引「爹爹」這首詩，一方面可以與傳記資料相互印證，一方面則仍可視之爲一項告白，所不同的是她以一種誇大的嘲諷來揭示詩中說話者的病態人格。「爹爹」一詩裏說話者所指的自殺經驗以及她的父親，是可以從傳記上找到印證的。

在另一首詩「拉撒勒夫人」("Lady Lazarus")裏，她一再誇大地描寫自己，稱自己是一個「會走路的奇蹟」；說她有九條命可以死；說死亡是最擅長的一種藝術。蒲用這些浮誇的措詞與意象來處理自殺的經驗，無異是對她本人之模擬嘲諷。當詩裏的說話者告訴人家說，復元以後，她將和往昔一模一樣，沒有二致，事實上她是在暗示仍會再度嚐試自殺之意圖；當然，聽者可能誤以爲「一如往昔」乃是指康復而言。可是在說話者來說，指的却是另一回事。我們不妨說，說話者對於自殺、死亡這些觀念有着一種莫名的恐懼，當她把這些恐懼一吐而盡時，她也掌握了這些恐懼。那麼，嚴格說，也許她的詩不是個人的告白，而是對於自殺者的心態之了解。

再回到「爹爹」一詩。當她說「爹，我必得把你殺死」，她似乎意識到一種驅邪祓魔的形式；像是唸咒語一樣，把某種精神壓迫驅趕掉。這完全是一種歇斯底里的表現，想藉此而至自持無懼的地步，否則就註定會毀了自己。她這種簡單的咒語似的獨白，可以說是表現精神紊亂、病態心智的絕佳方式。

第一人稱說話者低沉而消極的語氣，對於疏離感以及精神紊亂的表現、以怪異的角色或

嘲諷寓言來表現最深邃的個人內在生命等特性，似乎意味着：當代詩人已司空見慣了心理上的不良適應以及社會行為的無能。如果歐立德的「普魯弗洛克」是描寫自我的衝擊以及心理真空狀態，那麼，告白詩之主要旨趣也是不謀而合，祇不過表現方式不同而已。許多當代詩人成了個人執着的發言人，轉而處理個人內在生命領域。也許這是人格挫折發洩的唯一出路吧！

崔陵曾經說過，一個講授現代文學的人，果真要表示他對現代文學的心儀，也就必須接受現代文學的某一項基本觀念。對他來說，這一項基本觀念的雛型是：描寫個人失落而至於自我毀滅之地步，或者不顧自我利益或傳統道德而向經驗投降，或者完全逃避社會的束縛，乃是每一個現代人心智上可見的一個「要素」⑤。

另一個批評家拉班（J. Raban）在討論現代小說的技巧時也贊同這個觀念，他說，「如果現代小說有一個凌駕一切的主題，那就是個人感性與外在世界的衝突。處理這樣的一個主題，唯一可行的觀點乃是塑造一個敏感而又經常受苦受難的人物」⑥。惟此，本文中所作的點滴報導，也正能够匯集而成一個磅礴的主題。

回顧一下面具詩的說話者——歐立德的普魯弗洛克，甚至葉慈的老人——在人格呈現是趨於內斂式的，個人往往以幻想來彌補內心意向與行動之差距，久而久之乃墜入自我幻想當中而不自覺。如果說這種人格的內斂是一種行為無能症，也未嘗不可。塞佛敦授稱這種現象為「自我的失落」⑦。

然則，無庸諱言地，行動的主體——個人——一旦成為文學沉思之對象，文學作家對自我加以探測而體會出：在自我解嘲、自我剖析之外，應附帶有自我治療。就本世紀的文學現象來看，奧登所揭櫫的自我治療端在意志決心，意志決心既成，則不待「痛苦的告解」而奏

效。實則難處也是不言而喻。也許告解祇是徒具形式，然而，誰能擔保在外在世界的衝擊下，內心世界尚能做成此一意志決心？平心而論，像巴斯筆下的藝術家的反自我，倒似乎是一種心理淨化作用（像蒲拉茨的咒語式獨白一樣）——雖然他在某個角度看來，與歐立德的普魯弗洛克·貝克特的無名小卒仍然頗為相近。

個人的主觀心態漸而成為文學表現之興趣所在，以詩而言，尤為顯著。然而，告白詩赤裸裸的祖述以及說話者的病態心智，難免矯枉過正而有人格暴漲的現象。當代美國告白詩人中，蒲拉茨、瑟柯斯頓、貝里曼都以自殺來結束他們的性命；他們所要掙脫的，與其說是孤獨的藝術家的負擔，毋寧說是他們自身某一種人格的暴漲。蒲拉茨在一首叫「月亮和水松」的詩裏曾寫道：

這是心智之光，淒冷的，而且是此生此世的。

心智的樹是黑色的。光是藍色的。

草叢將它們的哀怨卸在我腳上，刺痛了我的腳踝，

喃喃低語着它們的悲懷，彷彿我是上帝。

告白詩人的僵局，終於被一語道破！詩人祇有兩個選擇：其一，自比上帝；其二，完全棄絕自我意識，自我醒覺。詩人選擇了前者；於是創作的衝動成了絕大的負擔——由於自比上帝，自我膨脹得超過了飽和點！因此，她不得不設法拔除長久盤踞在心底的創作衝動和成就之象徵——她的父親！

存在的統一性才是完美的！告白的限界與功過，本文無意涉獵之。但願以上所作的文學現象之觀察能為英美現代文學提供一個大略的局部面貌。事實上，從人格的萎縮內斂到人格的外張暴漲，不也是現代文學的一項基本觀念嗎！？

註

- ① Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (N. Y.: Doubleday, 1953). p. 206.
- ② 註繼 *The Pratean Self: Dramatic Action in Contemporary Fiction* (N. Y.: Columbia Univ. Press, 1974).
- ③ Sam Hynes, "The Poor Sod as Hero," *Commonweal* 64 (April 13 1956), 52.
- ④ 註參照 Robert Phillips, *The Confessional Poets* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1973), p. 16—17.
- ⑤ Trilling, *Beyond Culture* (London, 1966), p. 30.
- ⑥ Jonathan Raban, *The Technique of Modern Fiction* (London, 1968), p. 35.
- ⑦ 註繼 Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (N. Y.: Vintage Books, 1964).