

現代英國文學

(續第四十四期)

霍思特·W·德勒謝爾著

郭明善譯

過渡時期的人物

儘管上面談到的小說家、劇作家和詩人在後期發表的一些作品中曾關注過已經改變的世界，他們大半仍屬於二次大戰前那個時期。二次大戰以前，一批年輕作家初試啼聲，在當時並未惹人注目，可是打一九四五年他們推出內涵豐富、意味深長的作品之後，個個始一躍而為過渡時期的主要人物。

威爾斯詩人狄倫·湯默斯 (Dylan Thomas 1914-1953)，英年早逝，他在一九四六年寫就了扛鼎鉅作——「死亡和入口」(Death and Entrances

)。蘇格蘭詩人麥克狄爾米 (Hugh MacDiarmid，生於一八九二年，本名是 Christopher Murray Grieve) 詩采橫溢，他證明：以蘇格蘭的方言寫嚴肅的詩，運用起來也同樣順暢自如。湯默斯在這一方面一如麥克狄爾米，是現代英國傑出的區域主義派詩人。他的詩劇——「醫生與魔鬼」(The Doctor and the Devils, 1953) 和「牛奶林下」(Under Milk Wood, 1954)——他的電影劇本、散文、短篇小說和一本小說的片斷在在都顯示他才氣縱橫。湯默斯的詩忠於自己的經驗，詩中含有特別醒目

的意象和其他別出心裁的語言用法。他自己說過，他的詩是關於人類為追求理解和真理而奮鬥的想法。幾種不同層次語言的組合、擬聲法、同音字或一串字眼、他新鑄的字、達到自嘲效果的神秘象徵，以及標點符號的刪減等種種運用——這些語意曖昧的要素是他作品的一部份。「死亡和入口」奠定他主要是一位宗教詩人的地位；宗教是該詩集中「心象和祈禱」(Vision and Prayer)、「火劫後的儀式」(Ceremony after a Fire Raid)、「羊齒」(Fern Hill)及「婉拒哀悼」(A Refusal to Mourn)等幾首詩的重要主題。

「牛奶林下」一劇自一九五六年搬上舞台以來一直博得觀眾擊節稱賞。它講述一個威爾斯小漁村平凡的一天的故事，可是，它究非一齣舞台劇，而是如作者所稱來自黑暗、來自他家鄉的「聲音劇」(play for voices)。「牛奶林下」描繪一個光怪陸離的世界，在這個世界裏社會認定的價值(normal values)形同虛設。它不僅嘲諷文明，更對人類的無知作詩一般的陳述，整個劇本以愛情為主題。湯默斯寫「牛奶林下」一劇時，一脫前人的窠臼，加進了宗

教和性的主題。從他的作品，我們不難體會出生命、死亡和腐化。他的「詩集」(Collected Poems, 1952)中收錄的晚期詩作同樣表現了自然的慈愛和歡欣。

狄倫·湯默斯不僅是一個藝術家，同時也是位家喻戶曉的人物。他喜歡在大庭廣眾之前朗誦自己的詩，欣賞他的人和批評家一致認為他是個謎一樣的人物，因此，有關他生前的種種，自然就形成了一種傳說。有人說他是天才；也有人說他是個走江湖者。湯默斯有些作品確實平淡無奇，但是他較大的成就令他躋身於這個時期的佼佼者。

二次大戰結束以來，「詩的危機」的論調時有所聞。這倒不是因為當時缺乏優秀的年輕詩人或聲譽卓著的老一輩詩人，而是由於詩的銷路奇慘，沒人願意掏腰包買它。因為詩的讀者日漸減少，一批重要的詩評家也就應運而生：威廉·安普森(William Empson，生於一九〇六年)、艾德文·繆爾(Edwin Muir, 1887-1959)和恩萊特(D. J. Enright，生於一九二〇年)。如同他們的詩一般，他們的批評文章業已反映出他們追尋新方向和新解說所作的努力。

克里斯朵夫·傅萊 (Christopher Fry, 生於一九〇七年) 為詩劇場注入了新生命, 他的第一部詩劇「永遠的長生鳥」(註一) (*A Phoenix Too Frequent*, 1946) 是根據彼脫羅尼亞 (Petronius) (註二) 的 *Satyricon* 中的插曲——以弗所 (Ephesus) (註三) 的寡婦——所寫成。從 *The Lady's Not for Burning* (1949) 開始, 傅萊嘗試寫一部四聯劇, 這部詩劇應合著四時的轉移來描繪人生的過程。*The Lady's Not for Burning* 是齣令人激賞的作品, 但背後却隱藏著嚴肅的涵意, 它象徵

註一: 長生鳥 (Phoenix), 相傳此鳥於活五、六百年後, 自焚為灰, 然後由灰中復生, 活潑而美麗。故借用長生不老的形象。

註二: 彼脫羅尼亞 (Petronius), 全名大概為 Titus Petronius Niger (d. AD 66), 是 *Satyricon* 一書的作者。此書描寫公元一世紀的社會, 咸認為西方的第一本小說。

註三: 以弗所 (Ephesus), 小亞細亞之一古城。

春季。接下來的兩齣詩劇分別是「維納斯眺向前方」(*Venus Observed*, 1950) 描寫秋天, 「黑夜破曉時」(*The Dark is light Enough*, 1954) 代表大自然的冬天以及人生的風燭殘年。經過一段長時間之後, 描寫夏天的詩劇「一碼陽光」(*A Yard of Sun*, 1970) 最後終於問世。

傅萊描寫四季的詩劇使懨懨無生氣的倫敦西區劇場變得活潑起來。他語言的戲劇性力量和天馬行空的想像力似已驅散了佳構劇 (the well-made play) 的單調。真實與想像的世界一併活現在雙關語及意象曖昧的詞句後面——這點與寫實的幻想劇 (the realistic theater of illusion) 不同。他之所以會為人詬病乃是由於他過份強調語言而損害了情節和戲劇性的張力。但是其他的人覺得在他的劇本中, 語言終將在舞台上獲得它應有的地位。就某種意義而言, 他繼承了伊麗莎白時代劇作家的衣鉢。

傅萊的劇本像狄倫·湯默斯的一樣, 全憑個人的經驗寫成, 因此不可解釋為現代生活的翻版。他教我們遠離毀滅性的混亂, 令我們想起大自然治療創傷的力量, 而他的宗教劇則肯定宗教的慰藉力量。他的主

要興趣並不在於實驗戲劇形式；他喜歡提出一種世界觀。對傅萊而言，藝術就是一種觸媒，藉着它我們便可超脫現實的要求。

傅萊替劇場帶來了生機，但是在一九五〇年代早期他却是個例外。當時輕鬆的娛樂性作品依然支配著倫敦西區的舞台，甚至今日一般的觀眾還是喜歡看社會喜劇與輕鬆的問題劇。戴倫西·拉提根(Terence Rattigan，生於一九一一年)是寫問題劇最出名的代表者。「溫斯羅的男孩」(*The Winslow Boy*，1946)，微帶傷感的筆觸，是他在戰後第一部最成功的作品。「深藍色的海」(*The Deep Blue Sea*，1952)是舉世皆知的好劇本，它和以勞倫斯(T. E. Lawrence)的一生為題材的「羅斯：一個戲劇性的畫像」(*Ross: A Dramatic Portrait*，1960)一樣名聞遐邇。拉提根的近作「國家的遺產」(*A Bequest to the Nation*，1970)講的也是一個

歷史人物——納爾遜勳爵——以及在特拉法加海戰發生不久以前環繞他、他的妻子和漢彌爾敦夫人周遭的一切。他掩飾了史實和日期。他筆下的人物心理非常單純，人物邂逅在一起與彼此互相諒解所表現的高雅

舉止是既誠實又容易明瞭的。「國家的遺產」並沒有正確地描述歷史事件，但是它的確很吸引讀者，而且娛樂性也高。

一九四五年以來的英國小說因着伊芙林·渥(Evelyn Waugh，1903-1966)、安東尼·鮑威爾(Anthony Powell，生於一九〇五年)、史諾(C. P. Snow，生於一九〇五年)、哈特利(L. P. Hartley，生於一八九五年)和亨利·葛林(Henry Green，生於一九〇五年)等人的社會性及心理小說而蓬勃發展起來。這五位作家早在二次大戰以前便握管為文，但重要的作品結集出版却是一九四五年以後的事了。

不少人懷疑伊芙林·渥創造的小說世界的價值，因為它堅持社會地位和階級區分。它屬於英國中上和上流階級的世界，而渥本人正是出身於這個世界。他的作品可以分為兩個時期：第一個時期的作品從「衰微和墮落」(*Decline and Fall*，1928)到「揚起更多的旗幟」(*Put Out More Flags*，1942)為止；第二個時期從「與仁嶺重臨記」(*Brideshead Revisited*，1945)到他最後一部偉大的作品「無條

件的投降」(*Unconditional Surrender*, 1961)爲止。他在這個時期還寫過一本自傳性很濃的作品「吉伯特·品浮的考驗」(*The Ordeal of Gilbert Pinfold*, 1957)。

無論在題材上、技巧和風格上，渥第一個時期的小說彼此十分相似。反諷(Irony)和諷刺(satire)扮演極重要的角色。小說的背景總是不離倫敦西區的俱樂部、倫敦西區的上流社會住宅區和聖詹姆士皇宮等高尚的社交場合。渥嘲弄這個上流社會，然而，他却欣賞一九三〇年代早期青年的活潑又歡樂的行爲。他的人物是魅力十足的無賴漢，堅信自己發現唯一可接受的生活方式；儘管本性消極，他們仍是滿腔同情心。

他第二個時期的小說顯現了一種迥異於前的特質。這個時期的小說僅在諷刺社會方面和前一個時期的小說雷同。對渥而言，諷刺依舊是文學作品的力量。在「興仁嶺重臨記」一書裏，他首次討論一個縈繞於懷的主題——英國天主教的教義。書中那股恩鄉的回憶令他返回到一個寧靜而有序的世界。「興仁嶺重臨記」的小標題是「查理·賴德上尉的神聖、褻瀆的回

憶」(*The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*)。賴德描述過去的經驗，也是小說的第一人稱敘述者。故事的情節以倒敘法來陳述，而渥的筆觸有時轉向遙遠的曩昔，敘述比故事中的過去更久遠的事件。因此，敘述者和他經驗過的事件的距離往往並不是靜態的，而是不時在改變著。

雖然渥個人的天主教信念在他寫作的第一個時期結束時變得明朗化，他却在「興仁嶺重臨記」一書內對他的遭遇作了一番清晰又深刻的勾劃。渥表現的媒介是賴德，而賴德的意向是傳達渥對小說中其他人物的觀察和看法以及他們行動的意義和目的——換句話說，就是他在小說裏爲自己定下的特殊目標。誠如他在小說序言中所強調的，他渴望展現現在一小撮人身上神聖的恩寵發生的作用。小說結尾的變化，即賴德的心靈皈依真實的信念——在渥看來，是天主教的信念——已引起大家對這位不可知論者的賴德突然改信天主教的動機持著批評和保留的態度。但是，「興仁嶺重臨記」仍然模仿蒲魯斯特(註四)的風格，欲藉着

註四：蒲魯斯特(Marcel Proust, 1871—1922)，是

法國小說家，以「往事回憶錄」一書聞名於世。

第一人稱敘述者的回憶生動地將一個時期活現出來。

渥的才華並不表現在形式的創新，而是他能牢牢掌握社會喜劇和諷刺的技巧。「榮耀之劍」(*The Sword of Honour*)的三部曲——「攜帶武器的男人」(*Men at Arms*, 1952)、「軍官與紳士」(*Officers and Gentlemen*, 1955)和「無條件的投降」(*Unconditional Surrender*, 1961)

——就整體來說，是他最重要的文學成就。實際上，這部大作的全部計劃和一系列人物的描述並沒有特殊的創意。不過，在這三本小說裏，渥非常詳盡的描寫武裝部隊和現代戰爭。這個三部曲是一位出名的保守派作家（指渥而言）的佳作，它無情的撻伐軍國主義的一切傾向以及相關的價值。書中的主角——蓋·克洛乞貝（Guy Crouchback）——目睹自己戰前的幻想化成極度的失望，而這種失望源于戰爭利器無名的力量。

由於文質彬彬的軍官蓋·克洛乞貝顯露出從未有的現實態度，渥的貴族和紳士的神話似乎也為之一變。彷彿他終於（雖然有點牽強）找到了應付現實的新

奇而緩和的態度，而這種態度更合乎現實的要求。那個時代的精神一向是反對名門世族的，貴族社會浪漫而理想化的畫面早已不復存在了。克洛乞貝不像「與仁嶺重臨記」中的賴德，他接受這種必然的發展，而且毅然承擔它帶來的後果。就某種意義來說，他是下一代小說家中常見的「反英雄的先驅」（a precursor of the anti-hero）。

「吉伯特·品浮的考驗」證實他的小說對寓言的和怪異的事物有所偏好，它描寫一位成名作家的創造力逐漸衰退的故事。渥的小說都含有自傳性的成份，而關於這位年屆五十的名作家的描述很明顯地是來自他個人的經驗。

在渥的作品中，社會佔有重要的地位，雖然他表現它的形式與十九世紀的偉大小說迥然不同。故事裏真實的衝突難得一見，而作者描繪的社會狀況和它的差別幾乎全用來達到喜劇的效果。我們從安東尼·鮑威爾的作品裏找到類似的喜劇手法；但是史諾的「陌生人和兄弟」(*Strangers and Brothers*)一系列的小說則具備「精鍊小說」(*Bildungsroman*)

(註五) 的，他將喜劇的成份擴展到小說的背景裏。

安東尼·鮑威爾早期的作品差可比擬做渥的社會諷刺作品。鮑威爾停筆了很長一段時間，直到一九五一年他才重新執筆寫作。從他計劃中的十二卷小說連環「隨着時間的音樂起舞」(*A Dance to the Music of Time*)的第一卷看來，他提供一種獨創而更複雜的敘事觀點。「隨着時間的音樂起舞」的前九部小說形成了三個三部曲：(一)「教養的問題」(*A Question of Uprighting*, 1951)，「購物者的市場」(*A Buyer's Market*, 1952)，「承兌世界」(*The Acceptance World*, 1955)。(二)「在莫黎女士的家中」(*At Lady Molly's*, 1957)，「卡沙諾瓦的中國館子」(*Casanova's Chinese*)

註五：精鍊小說：德文意指「教育成長的小說」(*novel of educational formation*)。它是德國小說中的一種，專討論一個人的成長期，一直到成年肩負社會責任為止。它亦稱為「人物發展的小說」(*Entwicklungsroman or novel of character development*)。

Restaurant, 1960)，「仁慈的人」(*The Kindly Ones*, 1962)。(三)「墳塚谷」(*The Valley of Bones*, 1964)，「士兵的藝術」(*The Soldier's Art*, 1966)，「軍中的哲學家」(*The Military Philosophers*, 1968)。第十卷小說「書中別有天地」(*Books Do Furnish a Room*)是最後一個三部曲的第一部，於一九七〇年出版。

我們隨手拿他的一本小說來讀，有時很難看完，因為故事的情節複雜，而且人物的關係也相互影響著。作者期望讀者從前面的小說得知相繼出現的人物的面孔，同時也介紹新人物上場。故事的進展以尼可勞斯·任金斯(Nicholas Jenkins)為中心，他是故事的敘述者與評註者，在許多方面看來，他尤其像作者的化身。任金斯是上一部小說和下一部小說之間的橋樑，連接一個又一個時期。他引導讀者看完整卷小說，一方面他代表社會，另一方面却冷眼旁觀社會隨着時間起舞。

一個人冒著過份簡化事實的危險，也只能道出每一個三部曲是專門講它的敘述者一生的某一個時期。在第一個三部曲裏，那時正值一九二〇年代早期，任

金斯以一個公立學校學生的姿態出現。然後他做了牛津大學的學生，到了一九二〇年代晚期他已經是倫敦的青年了。第二個三部曲緊接著敘述者在一九三〇年代的生活，一直到新戰爭的威脅顯現為止。第三個三部曲的情節發生於二次大戰期間，而截止於任金斯歸隱之時。鮑威爾運用了大量的自傳材料，一如伊芙林·渥所寫的「與仁嶺重險記」是一樣的。

在渥的「與仁嶺重險記」一書中，我們僅能見到連接現在與過去的蒲魯斯特式的方法。然而，在鮑威爾的「時間的音樂」(*The Music of Time*)一書裏，我們在蒲魯斯特式的意義之下便能完全地憶及過去，並將過去織進現在的結構。事實上，鮑威爾並未堅持用他回憶中獨有的個人成份。儘管他在風格上仿效蒲魯斯特(偏重細節描寫的精确性及探求瑣碎的事物和事件的意義)，這種重大的區別仍忽略不得。鮑威爾的十二卷小說連環的隱喻書名「隨着時間的音樂起舞」是取自倫敦華萊士藝術品收藏館中蒲桑(Poussin)(註六)的一幅畫的名稱，而這個畫名

註六·蒲桑(Nicolas Poussin, 1594—1655)，法國畫家。

足以闡釋整個小說連環的結構。任金斯觀察那些參加跳舞的伙伴的動作和行為。當他們凝視外在世界的時候，他却獨自內省。他想觀察個究竟，為何他們會扭來扭去。他是這場隨着時間的音樂起舞的指揮家。同時他選擇了大家熟悉的這些人物(包括他自己在內)的處境，還為他們的反應安排了節目單。惟有在敘述者依照他自己的觀念隨意演奏樂曲的時候，他的音樂會始能順利進行。若是以機械論的、嚴謹的編年史方法重建過去，則違背了鮑威爾的初衷。祇有時間的可能性從時間的嚴格標準(蒲魯斯特的 *temps delivré*)逸出，我們才能憶及往事的微妙之處。也只有如此，頓悟的旋律始會應勢而生，它就是這場舞蹈進行時的伴奏。

書裏的人物先是一一登場，既而又離開舞臺，不久又以新面孔遁入書中。敘說故事的當兒，往昔的情景不斷地湧現。人物的再度出現改變了整個情境，使故事更為生動；人物重又消失，彷彿在舞臺後露面，直到作者再一次將他們置於情節的中心。在第三個三部曲裏，由於戰爭史實的緣故，那些顯然受到時間束縛的事件硬闖入小說原來的自我封閉的世界中。假如

舞蹈真的未受到干擾，它封閉的形式將因此而打開，舞蹈藝術也不再遵循它獨立的規則了。

環境和人物均是鮑威爾描寫社會的史詩故事內舉足輕重的要素，它們彼此相輔相成，時常產生主題的新變奏曲。「隨着時間的音樂起舞」是一部社會喜劇，其中的人物個個具有代表性；但有時他們却不幸落入定型角色的窠臼。縱然如此，鮑威爾的主要興趣仍是刻劃他們個人的發展以及他們結合在一起的人際關係。只有做到這點以後，他才關心外在的問題：歷史事件、宗教、文化和心靈上的問題。

整個故事的重心——任金斯——遠不如渥的「與仁嶺重臨記」一書中的查理·賴德來得複雜。任金斯對過去的看法缺少渥小說裏頭那種隨處可見的濃郁鄉愁。他的態度既不屬於道德家之流，也和神話化的觀察家所抱持的態度背道而馳。即使在不久的將來中上階層和上流社會堅拒與人往來的情形會導致他們的式微，而在鮑威爾的作品中却絕難有類似渥畏懼這些階級的理想幻滅的例子。對鮑威爾來說，這種社會演變並不意味著全盤瓦解，而是一種無可避免的改變和無可奈何的事，失敗者必須光榮地承擔一切。

批評家似乎很難給史諾下一個客觀的評語。很多人不喜歡他那千篇一律的主題、偽科學的背景（the pseudoscientific background）和小說中簡陋的心理學。他致力在科學和文化觀念之間尋找一座橋樑，但也遭人反對。其他的批評家忽略了他的缺點，而極度推崇他的目標。

史諾發表了不受重視的早期作品之後，於一九四〇年出版「陌生人與兄弟」（*Strangers and Brothers*），這一系列小說的第一卷就取名為「陌生人與兄弟」，這一系列小說一直到一九七〇年才寫完，最後完成的是「最後的事物」（*Last Things*）。史諾發表的一系列小說不像鮑威爾一系列的小說那麼富於統一性，每一卷小說只講全部故事的一段，但是它僅在整套作品的內容中佔有合法的地位。和鮑威爾一樣，史諾也採用第一人稱敘述者的觀點。劉易士·艾利奧特（Lewis Eliot）一如尼可勞斯·任金斯，是故事的敘述者和評註者，不過，他積極的去扮演參與者的角色。因此，他也就從純粹講故事的人變成人們與利害團體之間的斡旋者。他搖身一變為友善的顧問，別人在他的面前提出問題，並且珍視他的

意見宛如正義凜然之士的看法一般。然而，史諾賦予敘述者以熱衷名利的聽告解的神父角色未能收到很大的效果。有時它反而剝奪了人物和情節的真實性。

「陌生人和兄弟」的每一卷小說在故事的先後順序上都佔有不同的地位，也因此而使得史諾的每一卷小說可以單獨的拿來閱讀。劉易士·艾利奧特的一生多多少少形成了故事的骨架。但是，一個人仍能分清以他作為評注者和觀察者的小說和那四卷以他的一生為主題的小說的界線，前者就是以他的朋友和相識者的故事為主。

更有意義的一種區分是依據每一卷小說描寫的時期將整套小說做編年史式的排列。雖然故事的情節照着史諾當初擬定的時間表進行，可是小說並未按照事件的順序出版。因此，一個人讀這套小說時不得不牢記情節的順序和每卷小說出版的次序。

史諾利用人物的分析儘可能使人物和情節密切地連接在一起。這個目的是通過敘述者——劉易士·艾利奧特——而實現。艾利奧特不僅報導事件和人物，而且也表達了個人的思想和觀念。再者，史諾對人物的私人態度產生興趣，尤其是他們的態度與外在行為

息息相關；個人的行動和大眾生活裏普遍關心的事物都彼此不分相互依賴著。在史諾看來，那與社會不相關的生活純個人的領域並不存在世上。

誠如「陌生人和兄弟」一系列小說的題目所暗示的，史諾以為人人相逢時彼此均視對方為陌生人和袍澤，他們的生活靠著無數的社會關係來維繫。一旦陌生人變成了兄弟，他們就生活在一起；惟有在那時，共同的瞭解才會有利於個人和社會。但史諾很明白的表示欲藉着他人物主要關切的事物獲致如此的瞭解是談何容易。追求成功、尊敬、財產和權力被視為人類思想和行動的決定性因素。

史諾的小說洞燭了英國的知性和社會生活。他小說的人物包括科學家、律師、政客和行政官；在史諾的閱歷中，這是他十分熟悉的世界。縱使他運用了傳統寫實主義的方法，他多少和他的第一人稱敘述者密不可分。艾利奧特描繪一切的事物，而且透過他的眼睛，讀者才豁然開朗。這句話意指在小說中，凡與艾利奧特的意見和行為相左的人物在史諾的筆下很少出現。他們不是被人看做難以理解及不聰明的人，就是以受人奚落的姿態露面。不過這種觀點的主觀性在第

一人稱的小說中還說得過去，尤其可貴的是史諾把敘述者寫活了。

史諾絲毫不關心如何去發現新的文學形式或技巧。從墨守成規這點看來，他的作品頗像許多當代的作家，其中年輕的一代也包括在內。同時他也熱烈地批評那種日漸脫離美學的趨勢。實驗文學（Experimental literature）——史諾提及喬伊斯（James Joyce, 1882-1941）、吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）、龐德（Ezra Pound）、艾略特（T. S. Eliot）、卡夫卡（Franz Kafka）和貝凱特（Samuel Beckett）等作家——開啓了作者與讀者之間的深淵，而他認為必須橫越這道深淵。

亨利·葛林（Henry Green）站在現代小說的外圍，他有些類似福斯特（E. M. Forster, 1879-1970）、喬伊斯、吳爾芙、湯瑪斯·曼（Thomas Mann）以及本世紀其他的大作家。但是，葛林的作品和他們的迥然相異，他並未替他們的人物創造過去，也很少談起他們生活的故事，即使有的話也是零散不全的。葛林的興趣主要是探討外在的行為。

葛林的小說很難加以分類。鮑威爾的「承兌世界」同樣也可以適應目前的情況，從這點看來，葛林倒和安東尼·鮑威爾牽扯上一些關係。葛林設法表明唯有依賴共同的瞭解與互愛才能使內心的孤寂緩和下來。可是人却無法和他人溝通，一切的努力終歸枉然。葛林的小說結構嚴謹、平鋪直敘、極富詩意，這點可以從以分詞做小說書名中看出：「生活」（*Living*, 1929），「赴宴」（*Party Going*, 1939），「進退兩難」（*Caught*, 1943），「一見鍾情」（*Loving*, 1945），「散場」（*Concluding*, 1948）和「溺愛」（*Dotting* 1952）。雖然「歸鄉」（*Back*, 1946）和「一無所有」（*Nothing*, 1950）兩部小說沒有採用分詞形式的書名，可也同樣簡潔有力。

「生活」是葛林根據個人經驗所寫的一本小说，它描述英國中部地區以金屬工業為生的工人生活。他運用自然主義的手法講故事，並未添加任何技巧。然而，他象徵地將工人與他們養在屋頂籠子的鴿子聯想在一起——自由自在，却局限在他們熟悉的環境裏。「生活」和「赴宴」是窮人的小說，均屬於自然主義

派；不過在「赴宴」一書中，象徵的使用更為繁複，可謂匠心獨運。

在「進退兩難」和「一見鍾情」兩本小說裏，葛林將二次大戰期間英國的各個社會階層並排在一起。「歸鄉」講一個參戰的退伍軍人故事，書中滿是詩意盎然的情趣，一點沒有不同的社會階層敵對的場面。「散場」、「一無所有」及「溺愛」描寫福利國家對個人和社會的影響，因此，它們完全討論現代的事物，並未滲入「歸鄉」一書中詩一般的內容。這些小說裏流暢對話的語氣必是屬於一位慣用此技的藝術家。

哈特利將象徵和心理上的領悟合而為一。在他的「尤斯特和希爾達」(*Eustace and Hilda*, 1944-47)的三部曲裏，他描寫一個姊姊對弟弟施以暴虐的影響。主要的象徵出現在第一部小說「小蝦與海葵」(*The Shrimp and the Anemone*, 1944)裏，尤斯特觀察一隻海葵如何吸光一隻小蝦。他無法決定自己應當擁護那一邊。當最後他和姊姊設法放開小蝦的時候，他們却在放小蝦的當兒殺了海葵。在這種

姊弟的關係中，尤斯特扮演小蝦，而希爾達則扮演海葵。他們在孩提時代就難分難捨，後來長大成，彼此在共同的毀滅中互相依賴著。在「中間人」(*The Go-Between*, 1953)一書中，哈特利以更顯著的象徵發展一個同樣的主題。

由於「表面的公平」(*Facial Justice*, 1960)一書問世，哈特利便更接近赫胥黎的「美麗的新世界」和奧威爾的「一九八四年」兩書鼓吹的哲學。「表面的公平」的情節發生在經過一次世界原子大戰洗禮後的英國，那時人們已逐漸忘却以往他們被迫所過的山洞生涯。行為的一致，甚至於外表的一致，均是團體生活所不可或缺。女英雄因為容貌出眾為人選拔出來；可是她還得和凡夫俗子往來。很明顯地，哈特利小說中的未來世界有好幾處與現今的世界雷同。在「磚廠」(*The Brickfield*, 1964)和「背叛」(*The Betrayal*, 1966)兩書中，哈特利回到心理小說的路子，再次展露他暗示的力量。

(待續)