

论二十世纪欧美小说中的流浪汉形象及其艺术渊源

李志斌

在那些敏感而善良的欧洲作家看来,流浪汉始终是人类社会的重要成员。正因如此,从《荷马史诗》开始^①,欧洲的许多文学作品,都成功地塑造过流浪汉形象。尤其是十六世纪中叶西班牙流浪汉小说诞生以来,欧洲又有不少后世作家纷纷仿效前人,涉笔于流浪汉文学创作领域。直到二十世纪,一个个血肉丰满的流浪汉形象,还不断地出现在一些欧美作家的笔下。这种经久不衰、繁花似锦的流浪汉文学创作局面,委实值得我们深入思考和评析。本文举其荦荦大端,主要论述二十世纪法、德、苏联、美等国小说中的流浪汉形象及其艺术渊源。

在二十世纪欧美流浪汉文学创作领域,法国作家取得了举世瞩目的成就,而其中成就最大的当推塞利纳和萨巴杰埃两位作家。

塞利纳是二十世纪三十年代崛起于法国文坛的小说天才,他的《茫茫黑夜漫游》(1932)一问世就引起强烈的轰动,继而产生了世界性的影响,被不少理论家和作家视为一部百科全书式

舐我的脸!……钱可以买到一切,买到女儿。啊!我的钱到哪里去了!”最后他孤零零地死在伏盖公寓的阁楼上。高老头的悲剧,说明金钱势力冲垮了人类的正常本性。在“有钱能使鬼推磨”的资本主义社会里,只能是“重资财,薄父母”。金钱异化了人性,巴尔扎克清醒地看到了这一点。“美好的灵魂不能在这个世界上持久的。真是,伟大的感情怎么能跟一个猥琐、狭小、浅薄的社会沆瀣一气呢”。高老头的悲剧,闪耀着现实主义的光芒。

①明·罗伦《戒族人书》,转引自《中国古代名句辞典》,第756页,上海辞书出版社。

②~①④《高老头》,傅雷译,人民文学出版社,1978年。

⑤《淮南子·缪称训》,转引自《中国古代名句辞典》,第754页,上海辞书出版社。

⑥《诗经·小雅》。

⑦巴人:《论人情》,《新港》1957年1月号,第42页。

⑧《马克思恩格斯选集》,第4卷,第462页。

⑨⑩巴尔扎克:《乡村医生》。

⑪《马克思恩格斯全集》,第1卷,第437页。

⑫《马克思恩格斯全集》,第42卷,第120页。

的杰作。“这是一部 20 世纪的流浪汉体小说,它脱胎于一种古已有之的传统的小说形式。”^②具体地说,这部作品在结构框架、叙事脉络和人物塑造等方面,都师承了《小癞子》、《痴儿西木传》和《吉尔·布拉斯》等流浪汉小说的艺术经验。不过,跟原始的流浪汉小说相比,《茫茫黑夜漫游》的结构更宏大,情节更丰富,人物形象的轮廓、线条和色彩也更精细而真切,它充分地说明同一文学体裁是在不断地演化和发展的。

《茫茫黑夜漫游》的主人公巴达缪,毕竟是一个现代的流浪汉。他流浪的方式和范围,已经远远地摆脱或超越了小癞子的原始性和狭隘性,即:小癞子只在家乡附近的一些处流浪,依靠给一个又一个主人当佣仆来维持生计;而巴达缪流浪的足迹则遍布大半个地球——他走出法国,从欧洲到非洲,再从非洲到美洲,最后又回到法国。巴达缪有着深广的人生阅历:他上过大学,打过零工;参军后在战场上卖过命也当过逃兵;进过精神病院;在男女关系中扮演过悲剧角色;被人当成坏蛋;在非洲殖民地做过小职员;体验过各滨逊式的原始生活;在纽约港当过偷渡者;开过诊所;在剧院里跑过龙套;在疯人院里供过职等等。单从这个角度来看,十七世纪德国作家格里美尔斯豪森的流浪汉小说《痴儿西木传》,在叙事结构和人物塑造方面对塞利纳的《茫茫黑夜漫游》影响最大。在格里美尔斯豪森的笔下,痴儿西木的足迹也遍布大半个地球,他同样有着深广的人生阅历:在一对农民夫妇家里,西木度过了童年;十岁左右,由于军队抢劫了他所在的村庄,西木逃入森林,被一个隐士收留;隐士死后,他又卷入混乱不堪的战争,做过科罗亚人的俘虏,当过闻名遐迩的猎兵;他在巴黎体验过放荡的生活,也曾在旧教的队伍中服役;后来他又去了俄国,并经过朝鲜、日本、澳门、印度洋、君士坦丁堡、意大利,终于回到了自己的故乡。我们完全可以说,正是在《痴儿西木传》等流浪汉小说艺术的启悟下,塞利纳用巴达缪的流浪史作为小说的中心支柱,通过光怪陆离的生活画幅,对现代资本主义的物质文明和精神文明进行了淋漓尽致的揭露与犀利尖刻的嘲讽。

萨巴杰埃(Robert Sabatier, 1923—)是法国当代著名作家,他的主要小说有《阿兰和黑小伙》、《流血鸭》、《瑞典火柴》、《野胡桃》、《会歌唱的少女》、《夏日的孩童》与《大街》等。其中,发表于 1956 年的《大街》,是作家集中笔力展现流浪汉生活的一部小说。在这部作品里,萨巴杰埃为读者刻画了一个栩栩如生的流浪儿乔治的形象,也刻画了二十世纪中叶法国底层人物恶劣的生存环境。

乔治是一个约摸十五岁的流浪儿,因为家庭生活的悲剧,他流浪于巴黎的克利希大街和吾东街一带。在乔治很小的时候,母亲加米鲁娜就去世了。他的后母拉·玛丽是个“五毒俱全”的女人:“她不喜欢乔治,乔治也不喜欢她。像是狗和猫总合不到一块儿。孩子小心地老远躲着她。他们之间,有着旁人不知的私仇:用抹布打大腿,把猪油往作业本上涂,不小心就是一巴掌……”^③正是由于不堪忍受后母的虐待和父亲加斯塔尼的自私,乔治才离家出走,四处流浪。在流浪过程中,饥饿使乔治痛恨自己的家庭,痛恨现代资本主义社会的城市文明,甚至厌恶那些闪现在他眼前的啤酒广告牌。他已经意识到,如果自己不能抵御诱惑,就会像飞离树木的昆虫,“自焚于那诱惑着它们的地方”^④。但是,饥饿又使他不能不渴望食物,而当这种渴望无法得到满足之时,乔治便感到无限苦恼。作为流浪儿,他连自己的温饱问题都无力解决,所以他的精神生活更是没有保障。比如:他喜欢去影剧院,但这一可怜的愿望有时也不能实现,只有在他帮大学生们卖报赚了点钱的那段时间里,他才能随心所欲地看上几场电影。乔治其实是很聪颖的,

他常常谈论电影,也十分了解一些电影明星,如意大利著名女影星劳洛勃丽吉达,美国影星 G·库珀、B·兰开斯特、J·韦恩、R·斯科特等,他们“都成了他的伙伴和榜样”^⑤。不幸的是,冷酷、悲惨而又变化莫测的现实生活,不容许他永远保留自己的爱好。至于爱情,对他来说,那更是痴心妄想。乔治曾经爱过洁妮和玛丽塔,但这两个女人都投入了别人的怀抱。为此,他感到极度伤心和愤怒。他和夺走舞女洁妮的流浪汉狄克展开过殊死搏斗,又想狠狠地揍一顿夺走玛丽塔的“那条鱼”。他已经对生活感到彻底绝望。在百无聊赖之际,他只能从天窗爬上楼顶,一次次地“嗅着天际、夜色和整个巴黎”^⑥。后来,乔治开始讨厌那些附庸风雅的人喊他“先生”,对父亲给他的钞票也不屑一顾。心理的失衡,使他和传统的流浪汉一样,采取了以恶抗恶的生活方式。他不仅称呼后母为“婊子”,而且在后母打他一记耳光时,他毫不犹豫地回敬了她一记耳光。再后来,我们发现乔治只想杀人,想看到鲜血,想砸碎高楼大厦的玻璃窗,甚至想捣毁他眼前的整个世界。然而,他又是无能为力的。正因为无能为力,他不愿再看到现实社会的乌烟瘴气,不愿再与那些地道的行尸走肉同流合污,于是他从头到脚干干净净地洗了一个澡,带着对人事淡淡的依恋与梦想,也带着对人事浓浓的怨恨与讥嘲,跳楼自杀了。可以说,乔治是求生不成方才求死,而他求死的方式是简单的,求死的心理却是复杂的。作家用他的如椽之笔,出色地表现了乔治的生存状态与死亡意识。

在塑造流浪儿乔治与其他流浪汉(如狄克)的形象时,萨巴杰埃成功地运用了下列艺术手法:

首先,萨巴杰埃和许多批判现实主义作家一样,注重刻画典型环境中的典型人物。在表现乔治的性格发展脉络时,萨巴杰埃既刻画了人物生存的小环境——家庭,又刻画了人物生存的大环境,即二十世纪中叶的法国首都巴黎。在这儿,旅馆、饭店、集市和超级市场如雨后春笋般涌现;夜总会里在表演脱衣舞;商业招牌与广告牌交相辉映;城市的霓虹灯炫耀着人世间最为露骨的裸体,而青年人也在翻阅色情杂志里的裸体照;身穿毛皮服装的姑娘等待着米客……可是,在这种“繁荣”的假象背后,一大群流浪汉、失业者和孤寡老人却在死亡线上挣扎。乔治,就是巴黎成千上万流浪者的代表,具有典型意义。正因为巴黎的流浪者不计其数,所以,面对睡在乔治房间里的狄克,“玛丽塔不禁想起寒冬腊月里那些躺在地铁入口的流浪汉”^⑦;正因为如此,作家才在小说中一再写道:“每天清晨,地铁出口处总有一位躺着的女流浪者。”^⑧如果用符号学家们的话来说,乔治便是一个标示性人物,是一个具有暗示性与影射性的人物符号。他载负着某些信息,“他的言行不完全说明自己,而是说明别人(甚至包括作者或读者),具有外延性。”^⑨的确,我们已经看到,在乔治的周围,有性格孤僻的“男爵”,有聪颖美丽的洁妮,有自欺欺人的罗森萨尔,有好吃懒做的佩纳西大妈,有浑浑噩噩的狄克,有好高骛远的比托尔,有忍气吞声的杜立叶,有戴了绿帽的弗莱多等等。乔治生活在一个庞大而独特的人物系统之中,同时也代表着这个人物系统。

其次,萨巴杰埃善于运用戏剧性场景,表现人物的行为与心理。美国学者里昂·塞米利安(Leon Surmelian)曾经指出:“小说有两种写法:场景描绘和概括叙述。场景描绘是戏剧性的表现手法,概括叙述则是叙事陈述的方法。一部小说的写作既不完全是场景描绘,也不完全是概括叙述,而是两者兼而有之。如果全是场景描绘,那就成了剧本;如果全是概括叙述,那就成了故事概要,而不是小说。”^⑩这也就是说,一部小说的真实感与生动性,既离不开概括叙述,又离

不开场景描绘。尤其是场景描绘,最能让读者产生共鸣。萨巴杰埃是一位深谙现代小说美学的作家,他在《大街》中运用的戏剧性场景,可以激起我们强烈的审美情感,并加深我们对小说人物的认识与印象。例如在《大街》的第三章,作家通过流浪儿乔治前往画手比托尔家里请他吃饭却遭误解的戏剧性情景,巧妙地反映出两个人物不同的行为及心理。乔治本来是去请比托尔吃饭的,但比托尔误以为是他又要敲诈钱财,便先发制人,大肆哭穷,声称自己“囊空如洗”。当乔治说明“我是想请你吃饭”的来意时,比托尔简直不敢相信自己的耳朵。直到乔治亮出一叠钞票,比托尔才半是惊喜半是愧疚地称乔治是“可爱的孩子”,并接受了他的一番美意。在这里,萨巴杰埃虽然没有浓墨重彩地描写人物复杂的心理变化,但读者已经充分认识了作家表现的内心宇宙。此种艺术效果,完全取决于人物的戏剧性对话以及由戏剧性对话支撑着的戏剧性场景。

再次,萨巴杰埃在突出小说人物的视角与心理时,借用了电影艺术中特写镜头的转换与组接等手法。例如,同是在《大街》的第三章,作家这样描写玛丽塔的身段慢慢映入流浪汉狄克的眼帘:“狄克睁开双眼,惊奇地看到头顶上出现了一双女人的脚,接着就是小腿,膝盖,大腿,像一把降落伞似的张开的裙子,最后,出现了整个身躯。”^⑩这种描写简洁有力,不露声色,却又带有强烈的画面感与动态美,恰到好处地凸现出了一个流浪汉的特定视角和微妙心理。

毫无疑问,厚实的生活体验,卓越的小说才能,丰富的艺术技巧,这些都是萨巴杰埃获得成功的重要条件。同时,我们还必须看到,萨巴杰埃广泛地吸取前人的创作经验,这也是他的小说得以大放异彩的重要因素之一。而《大街》所受的影响,则主要来自十九世纪法国文豪雨果的《悲惨世界》。除此之外,十九世纪英国作家格林伍德《流浪儿》与法国作家埃克多·马洛的《苦儿流浪记》,也在情节结构与人物形象塑造方面,分别为《大街》提供了一个有价值的艺术参照系。限于篇幅,笔者在此着重谈谈《悲惨世界》中流浪儿形象塑造手法对萨巴杰埃的艺术启迪。

从总体上讲,《悲惨世界》当然不是流浪汉小说,但是在这部作品中,雨果却花费一定的笔墨,表现了巴黎广大流浪儿(即所谓“野孩”)的悲惨生活,并着力塑造了他们的代表——伽弗洛什的形象。

伽弗洛什是一个年仅十一二岁的男孩,由于得不到一丝父爱与母爱,他看上去“有如地窖中萎黄的草”^⑪伽弗洛什经常在巴黎的大庙路和水塔一带地方流浪,虽然脸上带着少年常有的笑容,但他的心里却是绝对的苦闷和空虚。当他偶尔回到家里时,“他感到的只是炉膛里的冷气和亲人们心里的冷气”^⑫。雨果用满含同情的笔调描绘道:“那孩子确也笼着一条大人的长裤,却不是他父亲的,也披着一件妇女的褂子,却不是他母亲的。一些不相干的人由于行善而替他穿上了那样的破布烂衫。”^⑬正是因为“他的父母早已一脚尖把他踢进了人生”,所以他只好在巴黎的大街小巷“去去,来来,唱唱,丢铜板,掏水沟,偶尔偷点小东西”^⑭。不过,在“没有住处,没有面包,没有火,没有温暖”的境况下,伽弗洛什却养成了可贵的品格,这是令人惊奇与赞赏的。他对无家可归的儿童,怀着长辈般的关心,有吃同吃,有住同住;而他对那些欺凌弱者的人则狠狠地加以惩罚。他酷爱自由,毫不犹豫地加入了起义的行列。他在政府军的枪口下出入街垒,如入无人之境,并且敢于从被打死的政府军身上搜集子弹。面对敌人的枪林弹雨,他唱起了战斗的歌曲,嘲笑敌人,鼓舞战友,最后英勇地牺牲了。由此可见,伽弗洛什的身世、经历、命运、心地与反抗精神,跟乔治何其相似!只不过,乔治生活在二十世纪中叶,是一个当代的伽弗洛什。

作为巴黎广大“野孩”的代表,伽弗洛什这个典型形象也包孕着丰富的社会内涵与美学意义。一方面,雨果在描写“野孩”时指出:“巴黎是人类的天幕”,“巴黎是宇宙的同义词”,“野孩说明巴黎,巴黎说明世界。”^⑥另一方面,雨果又看到了巴黎野孩的希望与病态,认为他们是在黑暗的社会环境中产生的复杂人物,而要想使野孩与巴黎都回归正常,就必须采取医治的手段:“野孩是祖国的荣光,同时也是祖国的病害。必须医治的病害。怎样医呢?利用光明。”^⑦这就是说,只有首先驱散现实社会的黑暗,才能从根本上改变巴黎的野孩形象以及其他不合理现象,而驱散黑暗的最有力的方式便是暴风骤雨般的革命。雨果为何在《悲惨世界》中气势恢宏地描写共和党人的起义?原因皆出于此。令人遗憾的只是,他的革命思想并不彻底,受到了资产阶级人道主义思想尤其是阶级调和思想的干扰。然而,雨果毕竟满怀激情地描写了巴黎的革命风暴,并让流浪儿伽弗洛什也加入了革命的队伍。从这个角度看,伽弗洛什的死比乔治的死更积极更有力更值得讴歌也更具美学意义。

客观地说来,二十世纪德国作家的流浪汉文学创作成就,远不及十七世纪德国作家格里美尔斯豪森。但是,我们依然不能忘记这样一个名字——贡特·格拉斯。

贡特·格拉斯是西德最著名的三大作家之一,和伯尔、阿尔诺·施密特齐名。1979年,贡特·格拉斯曾经访问中国,并在北京大学的一次讲话中自称是“流浪汉小说的继承者”,是“格里美尔斯豪森的继承者”^⑧。他的成名作《铁皮鼓》(1959)“是一部现代流浪汉小说”^⑨这部作品沿袭流浪汉小说的传统手法,以主人公——侏儒奥斯卡·马策拉特——充满传奇色彩的流浪经历为情节主线,将1918年以来发生在德国与欧洲的许多政治、经济和军事事件展现在读者面前,继而揭示了从魏玛共和国到纳粹统治这个过渡时期内德国小资产阶级的腐臭气息和机会主义思想,以及战后这个阶级在政治上的新官从、在经济上的复苏、在本性上的依然故我^⑩。

在《铁皮鼓》中,虽然贡特·格拉斯大量地运用了怪诞的虚构和富有讽刺意义上的夸张,并让第一人称叙述者奥斯卡和全知叙述者不断地交替出现,但作家以主人公的流浪生活为轴心来串缀故事情节的叙事方式,则完全是传统流浪汉小说式的。正如贡特·格拉斯所言,他继承了流浪汉小说作家尤其是格里美尔斯豪森的艺术经验,这就使得他的作品的主人公奥斯卡和格里美尔斯豪森笔下的痴儿西木一样,在冷静地观察现实生活和深刻地揭露社会弊端的同时,始终保持着若愚似痴而又天真未凿的本性。而这种憨拙和纯朴的本性,正是流浪汉们所共有的,主要取决于他们来自社会底层的身份。只不过,恶劣的人情世态也常常使他们怀疑甚至否定自己良知的存在价值。在这种情况下,他们就会自然而然地采取随波逐流、玩世不恭甚至厚颜无耻的生活方式,以此获得病态的轻松与满足。

苏联作家高尔基,可以说是欧洲流浪汉文学创作领域的又一位大师。早在十九世纪末叶,高尔基就曾在许多短篇小说、素描、速写与特写中塑造过一系列流浪汉形象。当人类历史跨入二十世纪之后,他表现流浪汉生活的兴致依然不减当年,只是文学体裁发生了变化,这方面的代表作品首推他的剧本《在底层》,其次是他的自传体三部曲《童年》、《人间》和《我的大学》。而他的剧本,又具有小说的容量。

《在底层》上演于1902年,当时获得了空前的成功与强烈的反响。这个剧本有着厚实的生活基础与时代内涵,生动地表现了俄国底层人物恶劣的生存境遇。谈到《在底层》时,高尔基曾经写道:“这是我对‘过时人物’的世界将近二十年的观察的总结,被我列为这类人物的,不仅是

流浪汉、夜店住客和一般‘流氓无产者’，而且还有某一部分知识分子——‘泄了气的’、失望的、由于在生活中处处碰壁而受到凌辱的人们。”^{②1}不过，剧本中的一些流浪汉形象依然是最丰满最鲜明的，他们构成了一个引人注目的群体。这些流浪汉沦落到社会的最底层，以“一个像洞穴似的地下室”为栖身之所，忍受着饥饿与病痛的折磨。虽然身陷苦难的深渊，但他们却保留着正直、善良的人性。他们本来希望依靠辛勤的劳动维持可怜的生活，但冷酷的现实社会却不能给他们做人的权利，没有为他们提供诚实生活的机遇。锁匠克列士奇，就是从一个以做工人为自豪的劳动者沦落为流浪汉的。和这个剧本中的布伯诺夫(帽匠)、贝贝尔(小偷)、鲁卡(游方僧)以及沙金等流浪汉相比，克列士奇的人生遭际更具社会批判意义，也藏着更深广的悲剧因素。

高尔基在他的自传体三部曲尤其是《人间》与《我的大学》中，除了表现主人公阿辽沙·彼什柯夫的流浪经历之外，还展示过其他流浪汉的生存方式。只不过，和欧洲传统的流浪汉相比，我们觉得高尔基在这里并没有突出连贯地描绘人物的流浪行径与流浪心理。的确，阿辽沙自从走出外祖母家之后，便成了“人间”的一个真正的流浪儿，他把光怪陆离的社会当成“我的大学”。在流浪过程中，他看到了俄罗斯生活中那些“铅样沉重的丑事”，但却没有沉沦与堕落，而是不断地追求知识与光明。渐渐地，他又在一些可爱的人们中间，看到了“健康和富有创造性的东西”，发现了“善良而人道的东西”。于是，阿辽沙一天天地成熟起来，终于能够在现实生活中辨别善恶美丑是非曲直，并且形成了坚定不移的信仰和不屈不挠的精神。我们知道，高尔基一向认为流浪汉大都是“富有创造精神的”^{②2}，但冷酷的社会现实又让他们常常感到“生活没有意义，劳动也没有好处”^{②3}正因如此，在《我的大学》中，还出现了像职业小偷巴什金这样的流浪汉。巴什金原是师范学校的学生，读过不少好书，但他又觉得，老实对女人来说是一种美德，对男人来说，则是一条锁链。正是在这种思想的指导下，巴什金走上了靠偷窃度日的生活道路。当然，对于这类流浪汉的行为方式，高尔基总是怀着否定与批判的态度，正如阿辽沙(即作家本人的真实写照)在劝诫一个小偷时所说：“偷东西是犯罪的行为。”^{②4}

高尔基毕竟是“由一个流浪汉成为文学家”。^{②5}的，他对流浪汉生活有着深刻的切身体验与独特的审美评价，甚至把流浪汉看成“不平常的人”^{②6}，这些都是他取得流浪汉文学创作成就的重要原因。不过除此之外，欧洲各国尤其是法国的流浪汉小说，也曾给高尔基的文学创作以艺术启迪，正如作家自己所言，他以流浪汉为描写对象，“这里也有外国文学，首先是比俄国文学更为色调鲜明的法国文学的影响”^{②7}。由此看来，高尔基曾经熟读外国的一些流浪汉小说，尤其是法国作家勒萨日的《吉尔·布拉斯》。

值得一提的是，在二十世纪苏联文坛上，除了高尔基之外，班苔莱耶夫也写过一些表现流浪儿生活的作品，其中最著名的有《辽恩卡流浪记》(原名《辽恩卡·班苔莱耶夫》)、《卡尔鲁什卡的戏法》、《肖像》、《表》以及了他和格·别雷赫合作完成的小说《陀思妥耶夫斯基劳教共和国》。这些作品在苏联广为流传，有的甚至还得到高尔基等作家的大力称赞^{②8}。

由于历史的缘故，美国文学起步较晚，而表现流浪汉生活的美国作家更是寥若晨星。十九世纪后期，马克·吐温曾在《汤姆·索亚历险记》和《哈克贝利·芬历险记》中，出色地塑造过流浪儿形象。到了二十世纪，美国流浪汉文学的声誉，则主要建立在威廉·肯尼迪的小说《流浪汉》之上。

威廉·肯尼迪曾经自称是文坛上的一个“流浪汉”。他的小说《流浪汉》原名为《斑鸠菊》

(Ironweed,有人译作《铁草》,1983),和《小癞子》一样共包括七章,是一部篇幅不大而影响深远的作品。虽然这部小说是用第三人称叙事形式写成,并且明显地运用了现代派小说的艺术技巧(黑色幽默、意识流以及大量地描绘带有梦幻色彩而又与现实生活互相交织的心理活动等),但它讲述的却是流浪汉的故事。主人公弗朗西斯原本是个技工,只因为在一次罢工斗争中扔出一块岩石,不意击毙了一个工贼,他不得不离家出走十余年以逃避法律的惩罚;后来他回到家里,在抱起出生只有两周的小儿子时,不慎将他摔死在地上,于是,弗朗西斯这次为了逃避良心的谴责,再度离家出走。他先后在外流浪了二十二年,虽然打过架、酗过酒、杀过人、与流浪女人海伦姘居过,但天良却从未泯灭,他始终和传统的流浪汉一样,在追求和维护人类的完整。作者正是通过这个流浪汉的经历,大胆地表现了美国梦的破灭,正如索尔·贝娄所言:“弗朗西斯是个传统的战士,一个难逃宿命的人物……杀人是他的命运,他还杀死了美国风格……”^⑨。此外,肯尼迪还借人物之口,在这部小说里深刻地表现出这样一个基本思想,即:“阔人和流浪汉,本来就没什么区别”,“不同的是阔人愿意叫人看着像阔人,流浪汉喜欢叫人看着像流浪汉”^⑩。这一点,也是和传统的流浪汉小说作家相契合的。

在塑造流浪汉形象时,肯尼迪除了受到传统流浪汉小说作家的启示之外,还受到过法国荒诞派戏剧大师贝克特的影响。在《等待戈多》里,贝克特把流浪汉爱斯特拉冈(又称戈戈)和弗拉季米尔(又称狄狄)当作当代人的典型,描写他们在敌对的荒谬世界里如何空等命运的播弄。肯尼迪接纳了贝克特的思想观念,认为流浪汉没有财产和社会地位,常常露宿在野草丛中,有时不得不杀人以求生存了。作家选择这种人作为主人公,不仅能说明当代人的地位和环境,而且能表现出一个人灵魂的丰富性与复杂性,因为流浪汉行踪不定,见多识广,内心世界比常人更丰富更复杂,所以通过流浪汉的典型形象来探索人性人情的奥秘,也就更有意义^⑪。

① 参见拙文:《论流浪汉小说的文化渊源和艺术特征》,载《湖北大学学报》1992年第2期。

② 参见柳鸣九:《20世纪流浪汉体小说的杰作》,《茫茫黑夜漫游》译本序,漓江出版社,1988年版。

③—④ 张新木、怡然译《大街》,载《当代外国文学》1992年第4期。

⑩ 张智庭:《人物符号学之分析》,转引自《当代外国文学》1992年第4期第143页。

⑪ 利昂·塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社,1987年版第6页。

⑫—⑬ 《悲惨世界》第三部,李丹译,人民文学出版社,1980年版。

⑭ 参见李淑、潘再平译《痴儿西木传》译本序,人民文学出版社,1984年版。

⑮—⑯ 参见胡其鼎:《现代流浪汉小说〈铁皮鞋〉》,载《外国文学评论》1988年第4期。

⑰—⑱—⑲ 高尔基:《论文学》,孟昌、曹葆华、戈宝权译,人民文学出版社,1978年第72、198、198页。

⑳—㉑ 陆风译:《我的大学》,见《高尔基文集》第16卷,人民文学出版社,1985年版第33、49、53页。

㉒ 高尔基语,转引自亚·米亚斯尼科夫:《论高尔基的创作》,陈寿朋、孟苏荣译,内蒙古人民出版社,1983年版第5页。

㉓ 参见家骥译《辽恩卡流浪记》译后记,人民文学出版社,1983年版。

㉔—㉕ 参见施威荣《剖析〈流浪汉〉的艺术特征》,王约西、袁凤珠译《流浪汉》代序,北京十月文艺出版社,1988年版。