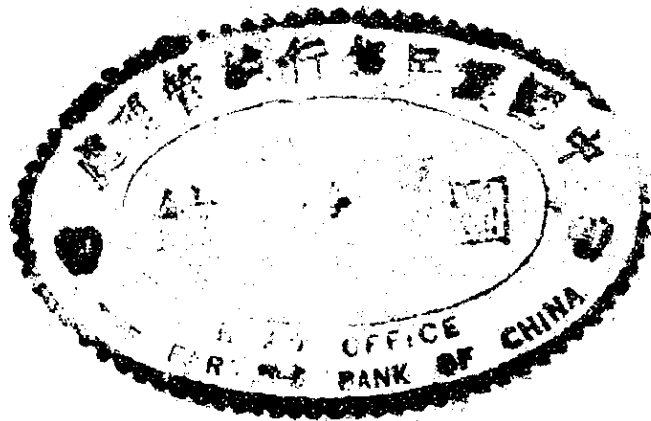




現代文學叢刊

世紀末英國新文藝運動

蕭石君編



中華書局印行

現 代 文 學 叢 刊

蕭石君編

世紀末英國新文藝運動

## 序言

往日編者讀世紀末英國文學，知道它受法國文學的影響極大。年來讀法國象徵派的作品，心中更多印證，遂着手編譯本書。英籍中啓發編者最多的是 *George Moore: Confessions of a Young Man*. *Arthur Symonds: Symbolist movement in Literature*. 一書而日人矢野峯人所著的近代英文學史亦常爲編者所借鏡。

世紀末英國文學有人說是青年人的文學，夢魘者的文學，這評語極爲編者所同意。至同意的理由則本書已替編者說明了。

一九三〇，九，六。石君記於巴黎郊外。



# 世紀末英國新文藝運動目錄

## 序言

### 緒論

- 第一章 裴德的哲學思想……………一九
- 第二章 世紀末英國文壇概觀……………三七
- 第三章 世紀末英國文學的特色……………六五
- 第四章 狄卡就的意義……………八一
- 第五章 王爾德昆阿慈里及詩人俱樂部……………一一二
- 第六章 賽孟慈與新文藝運動……………一三二
- 第七章 新文藝運動的反響……………一五一
- 第八章 葉慈與愛爾蘭文藝復興……………一六九



# 世紀末英國新文藝運動

## 緒論

世紀末英國文學呈出歷史上未曾有的變動，在這時代所稱的新文學大都含有異國的 (Alien) 成分。這時代的作家却非無意識的盲目的向這方面進行，在某程度上大半是有意識的不謀而合的希望新文學的建設。一種事實發生常有主要思潮作它的背景，文學也是一樣，我們且看一看英國文學史上的主要潮流和它的蛻變的途徑。

大家知道構成西方文化的是希伯萊主義 (Hebraism) 和希臘主義 (Hellenism) 兩個成分。英國文學自然是從這兩大成分派生的。一個支流。希臘主義注重識覺的自由生發 (Spontaneity of Consciousness)，他們歎賞形體的勻整遂產生彫刻，讚美心性的無限便有敘事詩和劇曲。希伯萊主義保持良心的謹嚴 (Self-



iciness of Conscience) 他們對於創造萬有的神表示無限的崇敬，於是有聖經和抒情詩。前者注重智慧，後者注重道德。前者產生世間極燦爛的哲學，後者產生世間極虔誠的宗教。這兩大成分不消說根本是不同的。但是往後無論在某民族、某時代、某個人，這兩者往往有彼此會通，彼此蛻嬗的時候。比方羅馬教會便在亞里士多德 (Aristotele) 的哲學中找神學的基礎。柏拉圖 (Plato) 所說的自強不息和基督教的淨化自己亦有相通之點。而史家所稱的發見自我的文藝復興 (Renaissance) 祇是對於中世紀否定自我的宗教空氣所生的反動，換句話說，祇是希伯萊主義和希臘主義的蛻嬗。

在這裏，我們應當注意的乃是穆爾 (Sir Thomas More 1478—1535) 柯列特 (John Colet 1467—1519) 等所倡導的英國的文藝復興。那時候英國的文藝復興運動，比起南歐的來，其中道德的成分仍佔優勢，這也可以看出英國的國民性。從好的方面說，英國人心性健全，凡事注重躬行實踐。從壞的方面說，英國人頭腦頑鈍，不大能創造或容納靈活的思想。

英國最初的大詩人覺叟 (Geoffrey Chaucer 1340?—1400) 雖亦受文藝復興的影響，然發見自我的色彩不甚濃厚，他的著作以描寫人情風物爲主。直到伊麗查伯 (Elizabeth 1533—1603) 后時代，在斯賓塞 (Edmund Spenser 1552—1599) 馬羅 (Christopher Marlowe 1564—1593) 尤其在莎士比亞 (William Shakespeare 1564—1616) 的身上才收穫文藝復興的豐滿的果實。這三人的著作自有多少不同的地方，至於脫離一切束縛以滿足追求無限的自我的願望，在萬有中發見自我等，却是相同的。但是這種外延的離心的態度經過一個時期又不免發生反動。比方文藝復興後發生宗教改革 (Reformation)，便是內包的求心的態度的擡頭。在英國，文藝復興過後便有清教 (Puritanism) 時代。

清教徒克林威爾 (Oliver Cromwell 1599—1658) 深憤政府對於清教徒的迫害，統率武裝同志 (Roundheads) 將王黨 (Cavaliers) 擊破，殺斃國王查爾士一世 (Charles I 1600—1649)，並逐其子於國外，這即是英國史上所稱的內戰 (The Civil War 1642—1649)。克林威爾執政時代清教成爲當時文學的特色，

他的拉丁文祕書彌爾敦 (John Milton 1608—1674) 的著作在這時代中有巨塔摩天之感。如果我們將莎士比亞喚做文藝復興的佳兒，我們也不妨喚彌爾敦為宗教改革的佳兒，雖然彌爾敦的著作中也有不少的文藝復興的成分。

王政復興，查爾士二世即位，空氣為之一變。查爾士二世個人既極圖歡樂，而一般人民對於清教的極端嚴肅的風尚亦致不滿，上行下效，當時英國的習俗頗近於荒淫。可是心性健全的英國人不致樂而忘返，他們將歷代積下來的常識哲學代替清教徒的熱烈的理想，事事講條理，講法則，力戒奔放不羈以免有背於中庸之道，在文學上則產生了擬古典主義 (Pseudo-Classicism)。就詩壇論，杜萊敦 (John Dryden 1631—1700) 和頗蒲 (Alexander Pope 1688—1744) 二人可算這時代的代表人物。他們的詩都側重技巧，缺乏深思和熱情。如果將這時代的文學和前兩個時代的文學比較，莎士比亞時代的文學是熱情的文學，追求美與歡樂的文學；彌爾敦時代的文學是意志與信仰的文學；這時代的文學乃是理智、教訓和譏諷的文學。

十八世紀後半期已有人對於擬古典主義表示不滿，例如瓦爾敦（Joseph Warton 1729—1800）在他的論頗蒲於天才和著述（Essay on the Genius and Writing of Pope）中即發『頗蒲是一個詩人嗎？』（Is Pope a poet?）的疑問。一七八九年法蘭西發生大革命，要求解放的呼聲瀰漫於全歐。在英國文學史上大抵以在一七九八年出版的華茲華司（William Wordsworth 1770—1850）和考老芮齊（Samuel Taylor Coleridge 1772—1834）合著的抒情歌謠（The Lyrical Ballads）為劃分擬古典主義與浪漫主義（Romanticism）的界石。

浪漫主義的詮釋極為廣泛，而其影響亦極悠久。總括此派文學的特色有下列數項：一、描寫神異的事物，後成為超自然主義（Supernaturalism）。二、對於往昔的追懷發生中世紀風尚（Medievalism）。三、愛慕異國的景物產生異國情調（Exoticism）。四、皈依自然。五、要求解放的呼聲。六、對美的渴仰。在這時期中俊秀輩出，就中尤以狂呼解放邁往前進的擺倫（George Gordon, Lord Byron 1788—1824）、佇立塵世要求光明和美的雪萊（Percy Bysshe Shelley 1792—1822）

主張官能的享受而不忘人道主義的箕茨 (John Keats 1795—1821) 爲翹楚。

文學是人類精神的反映。十九世紀因科學的進步，物質精神兩方面都生出莫大的變動。所謂維多利亞 (Victoria 1819—1901) 后時代的文學其中因有心安意得高唱樂天主義的人，然亦不乏因思索許多問題而陷入疑淵的。世紀末的十年前後這種懷疑、煩悶的色彩，更加顯著。這不僅英國是如此，全歐洲幾乎一樣。單論英國，華拉迭 (Michael Faraday 1791—1867) 在一八三一年發見磁電的定律。萊耶爾 (Charles Lyell 1797—1875) 在一八三三年完成他的名著地質原理 (Principles of Geology)。一八五九年達爾文 (Charles Darwin 1809—1882) 刊行種源論 (Origin of Species) 更惹起思想界的波瀾。關於實際問題有亞丹斯密士 (Adam Smith 1723—1790) 的原富，馬爾薩斯 (Thomas Robert Malthus 1766—1834) 的人口論，釐卡多 (David Ricardo 1772—1823) 的經濟學等。此外哲學亦有考老芮齊的唯心論和邊沁 (Jeremy Bentham 1748—1832) 的穆勒 (James Mill 1773—1836) 等的功利說。代表樂天主義的

人物有詩人丁尼孫 (Alfred, Lord Tennyson 1809—1892) 和歷史家馬柯列 (Thomas Babington Macaulay 1800—1859)。

丁尼孫可算十九世紀中葉英國國民的喉舌。他的中心思想是不背中庸之道，篤信神的存在，人類進步和靈魂不滅的。一八三二年他刊行兩卷詩集，其中滿載他的佳作。他的友人雖嘖嘖贊賞，而當時的文壇却加以酷評，他憤而閉戶自修。在倫敦賃居樓頂小屋，鑽研不輟。緘默十年，至一八四二年方刊行兩卷詩集，往日下午酷評者此時亦噤若無聲，全英國奉他爲詩壇第一人。他很知道待時。少時他和一女郎相戀，因家貧不能迎娶，約婚歷十餘年，及至他繼華茲華司爲欽選詩人，領得年金時，才舉行婚禮。這種堅忍前進的性格亦足代表英國的國民性。

馬柯列的評論曾風靡一世，因爲一八三二年議會通過選舉改革案 (The Reform Bill)，中產階級得勢，自由黨漸握政權，物質方面有急激的進展，人多歌誦太平。馬柯列適是一個實際的中庸的思想家，而文筆又犀利無匹，雖其持論祇顧實際的利益，從現在看來不免淺薄之譏，然在當時確與多數人的心理相符合。

他在他所作的彌爾敦論一文中相信詩定隨文明的進步而消滅，頗足代表當時尊重事實的精神。

在另一方面反對淺薄的樂天主義和物質文明之聲甚盛，因當時刊行的源論認猿爲人類之祖，在這塵世中優勝劣敗適者生存，至於維繫人羣之仁愛等說均屬囈語，於是有對宇宙人生抱懷疑、絕望的態度的詩人。卡萊爾（Thomas Carlyle 1795—1881）介紹德國的理想主義以針砭流俗。繼之羅士金（John Ruskin 1819—1900）發揮箕茨的美即真，真即美（Beauty is truth, truth is beauty）之說。詩人兼批評家的安諾德（Matthew Arnold 1822—1888）亦引吭高呼，警告世人不宜忘却生活中最有價值的真善美。此外牛曼（John Henry Newman 1801—1890）所領導的揭發信仰掃除疑霧的牛津運動（Oxford Movement 1837—1843），白朗寧（Robert Browning 1812—1889）的本其所信高瞻遠矚的抒情詩歌，和羅塞蒂（Dante Gabriel Rossetti 1828—1882）等七個美術家所組成的滌除拉華耶爾（Raphael 1483—1520）一派的積習，回到拉華

耶爾以前的純樸的情調的「拉華耶爾前派」(Pre-Raphaelite Brotherhood)等，紛然雜陳。許慈柔拉爾(Edward Fitz Gerald 1809—1883)所譯第十一世紀末葉波斯詩人莪默伽亞謨(Omar Khayyam)的魯拜集(Rubaiyat)充滿「處世若大夢胡爲送其生」的悲嘆。這書於一八五九年出版，其時無人過問。翌年爲羅塞蒂所見大加驚歎，繼由斯溫朋(Algernon Charles Swinburne 1837—1909)白耳登(Richard Burton 1821—1890)推許，便不脛而走，這足證明當時懷疑思想的流行。詩人克那嫻(Arthur Hugh Clough 1819—1861)說：『他甚麼都疑，乃至對於戀愛。』(Il doutait de tout, même de l'amour) 雙人的夜城(The City of Dreadful Night)的作者托姆森(James Thomson 1834—1882)亦說：『信仰、愛、希望、果眞都死了，人還能活下去嗎？』(When Faith and Love and Hope are dead indeed, can Life still live?) 這種絕望愴痛的呼聲不外由上述的背景產生。

所謂維多利亞后時代的文學，大抵以丁尼孫去世之年，即一八九二年爲界。



在世紀末的十年前後文壇風氣大變。一部分敏感的青年既不滿意於丁尼孫等樂天安命的文學，而因科學所破壞的信仰一時無從建設，關於實際問題如社會主義、社會政策等又囂然塵上，結果對於過去全人類的努力不得不發生根本的疑問。在這時候介紹外國文學之人甚夥。這種風氣倡自卡萊爾介紹德國文學和安諾德讚賞法國文化，而唯美派大師裴德（Walter Pater 1839—1894）亦致力闡揚希臘主義和意、德、法等國的文藝。就中裴德的思想和法國文學二者給與英國世紀末文壇的影響最大。現在試借賽孟慈（Arthur Symonds）對於法國世紀末大詩人魏爾倫（Paul Verlaine 1844—1896）所下的評語來約略襯出英國世紀末文人的根本態度。他的魏爾倫一文結尾說：『外表非常錯雜實是一種偉大的純樸，這點正給魏爾倫的詩以特殊的價值，他讓詩本身總括人性的一切矛盾，尤其總括了柔脆的熱烈的不安定的苦惱着的我們的時代，我們的時代歷史所未有的這麼多的懷疑、否定、苦悶，彷彿至少是向一個精神的慰安的理想奮鬪着。魏爾倫是這些缺點和這種理想的詩人。』（It is just this apparent compli-

cation of what is really a great simplicity which gives its singular value to the poetry of Verlaine, permitting it to sum up in itself the whole paradox of humanity, and especially the weak, passionate, uncertain, troubled century to which we belong, in which so many doubts, negations, and distresses seem, now more than ever, to be struggling towards at least an ideal of spiritual consolation. Verlaine is the poet of these weaknesses and of that ideal.)

一個人的思想走到絕徑的時候沒有不皇皇然求新路的，那時祇要見到一綫光明就會拼命地追趕，英國世紀末敏感青年的心情亦是如此。於是異教色彩非常濃厚的裴德所倡的精微的刹那主義撼動了一般青年的心絃。他的傑作之一，文藝復興時代研究，最爲當時青年所寶愛的一部書。據葉慈 (Yeats) 記他第一次和王爾德 (Oscar Wilde 1856—1900) 見面的一晚，王爾德向他激賞這部書，說無論旅行到甚麼地方沒有不帶在身邊的。葉慈自己也說『爲尋求我們的哲學我們有意地往裴德的方面走』 (We looked consciously to Par-

ter for our philosophy) 裴德在文藝復興時代研究的結論中已顯然表出他的刹那主義。該書再版時他曾將結論刪去，後來仍然補上。由他註在結論下的話可見它的影響之大。他說：『這篇短短的結論在本書的第二版裏會省略過，因為我覺得它落到一些青年人的手中或許會引他們向錯路走。但從全體看來，我想最好是將它重印在這裏，略加更改使更近於我的本意。我已將這篇文所暗示的思想更充分地發揮在快樂主義者梅里優思中了。』(This brief "Conclusion" was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning. I have dealt more fully in Marius the Epicurean with the thoughts suggested by it.)

裴德的文章非常駘蕩美妙，讀去使人心悅神怡，這也是撼動青年心絃的一個要素。莫耳 (George Moore 1853—) 在他所著的一個青年的告白 (Con-

essions of a Young Man) 第十二章中關於裴德的梅里優思有以下的評語：  
『……在我未讀梅里優思以前，英文——散文——於我正如法文之於我國大多數讀者。我讀它祇要得到意思，其餘都不顧了。我覺得英文本身鄙陋凡庸，在我心裏喚不起美感，也喚不起興趣。而梅里優思乃是領我體會國語的神髓的津梁。』  
(……Until I read Marius the English language-English prose was to me what French must be to the majority of English readers. I read for the sense and that was all; the language itself seemed to me coarse and plain, and awoke in me neither aesthetic emotion nor even interest. Marius was the stepping-stone that carried me across the channel into the genius of my own tongue.) 邊松 (Benson) 亦贊裴德婉麗的文筆。他下梅里優思的評語是『這種文體純然是新奇的，為歷來所未有，它表出英文包含着詩的散文的可能性』(The style of it is absolutely distinctive and entirely new: the thing had never been done before; it is a revelation of the possibilities of

poetical prose which the English language contains.) 賽孟慈讀文藝復興時代研究時亦說：『我感到了散文也能成一個精美的藝術』(I realized that prose also could be a fine art.)

裴德的思想 and 法國文學二者固給與英國世紀末文壇以莫大的影響，而當時文人對於雪萊、箕茨乃至「拉華耶爾前派」的藝術亦極端愛敬。比方莫耳雖因他得名甚早難列入世紀末文藝運動者之中，然他介紹大陸的新文藝，從局外幫助這運動不少，他即是渴慕雪萊的一個人。他在他的一個青年的告白中曾說：『這個名字有魔法，有啓示，雪萊成了我心靈的上帝。』(There was magic, there was revelation in the name, and Shelley became my soul's divinity.) 而景仰箕茨的人亦非少數，他們從藝術中看出生命的永劫。

王爾德、昆阿慈里 (Aubrey Beardsley 1872—1898)、道森 (Ernest Dowson 1867—1900)、賽孟慈 (1865—) 等自是英國世紀末文藝的代表人物。王爾德和莫耳相似，投身文壇較早，晚年因不檢下獄，亦有不將他列入世紀末新文藝運動

者之中的，其餘三人均屬此運動中之重要人物。他們爲這運動刊行的重要雜誌，是黃皮書（*The Yellow Book* 1894—1897）和沙渥（1896），而保持最後的餘燄的是多姆（*The Dome* 1897—1900）。然因王爾德入獄的事件頗失去一般人的同情。一千九百年王爾德客死巴黎，此派更一蹶不振。王爾德在獄中記中說：『我對於我這時代的藝術和文化是立在象徵的關係上』（*I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age*）我們不能看作全是誇誕之語。同時葉慈等所倡導的愛爾蘭文藝復興運動，在反抗近代物質文明的跋扈，主張想像的馳騁情緒的解放諸點上和世紀末新文藝運動一致。

此外亨列（*William Ernest Henley* 1849—1903）等所領導的一派，正統色彩非常濃厚。自入現世紀以來其勢力日漸擴大。然而亨利對於新藝術亦具特識。他曾先人贊賞彫刻家羅丹（*Rodin* 1840—1917）和畫家惠士勒（*Whistler* 1834—1903）。描寫印度和歌頌帝國主義之吉布林（*Rudyard Kipling* 1865—）

在現今英國文壇亦有幾許勢力刊行修洛蒲州少年 (Shropshire Lad 1896) 之霍斯曼 (Alfred Edward Housman 1859—) 不僅如亨列 吉布林發揮英國的正統精神，其詩集修洛蒲州少年還保持着英詩的正統形式。一言以蔽之，他們的著作和世紀末文藝立於對抗的地位。現在試將世紀末英國文壇的派別概括於下：

- 一、以黃皮書和沙渥爲樞紐之新文藝運動。
- 二、愛爾蘭文藝復興運動。
- 三、亨列、吉布林各人所揭櫫的新旗幟。
- 四、正統派。

第一派新文藝運動以藝術爲極境，謀個人生活的深邃，可說根於個人的意識。第三派尊重英國的正統精神，從窄狹的個人意識的小屋子走出而着眼於社會全體，可說根於社會的意識。惟詩人多屬於前者，而小說家、劇曲家多屬於後者。但個人意識的深邃，也就是社會意識的深邃，這個例證我們可以在愛爾蘭文藝

復興運動中看出英國人的心性始終是健全的。健全和平凡有別，它是知情意三者最高的均衡的發展。在這點上，三四兩派有殊途同歸之概。前二者是情緒的文學，後二者是心意的文學。我們已知道科學在近世有顯著的成績。如自然派對於自己之過度解剖固爲人情所難堪，而唯美派之張眼作夢亦爲事實所不許，於是在現世紀有新寫實主義 (Neo-Realism) 和新理想主義 (Neo-Idealism) 之發生。以後我們且就世紀末英國新文運動作詳細的記載，俾見近代英國文學之異彩。





## 第一章 裴德的思想

前已述過裴德的思想給與英國世紀末文壇的影響最大。他對於人生和藝術始終是靜觀的。既不像卡萊爾和安諾德之憤時砭俗，亦不如羅士金之專心社會問題。他生於一八三九年，歿於一八九四年。他的一生可說是在是書齋中度過。現在我們單述他的哲學思想和世紀末英國新文藝運動的關係。

最顯明地表出裴德的人生觀的當推他的文藝復興時代研究 (The Renaissance) 的結論。他深悟希臘哲學家赫拉克奈多思 (Heraclitus—535?—475?) 所說『萬物流轉而不停留』的妙諦。生命在他看來祇是刻刻變化又刻刻消逝的東西。介在無可挽回的過去和茫無把握的未來之間的現在，等於電光的一閃，等我們要喚它爲現在的時候，它已經成爲過去的了。我們所喚做的生命，祇是這不斷地消逝的現在，除却現在我們再不知道有我們自己了。那末，這如螢火明滅的一刹那，不得不認作我們生命活動的唯一可靠的形式。他引法國詩人雨

果 (Victor Hugo 1802—1885) 的死囚之末日 (*Le dernier jour d'un condamné*) 第三章中的名句：『我們誰都受了死刑的宣告，不過還有着一個不定期的執行猶豫，』 (*Les hommes sont tous condamnés à mort avec desursis indéfinis*) 表出他的命如朝露的椎心之痛。他愈感到死的威脅，愈尊重當前朝露般的一剎那。既認當前一剎那為唯一的實在，於是他排斥對於過去的追悔和對於未來的希冀，祇一意勇猛精進求當前一剎那的充實和擴大。他的態度是積極的而非消極的，他將全我集中於一剎那。他說：『經驗的果實不是目的，經驗自身才是目的。』 (*Not the fruit of experience, but experience itself, is the end.*)

『要過手段和目的一致的生活在用藝術的精神去處理生：鼓勵這樣的處理乃是藝術和詩歌的真正的倫理的意義。』 (*To treat life in the spirit of art, is to make life a thing in which means and ends are identified: to encourage such treatment, the true moral significance of art and poetry.*)

爲甚麼裴德以爲詩歌和藝術能成爲我們生活的最高的理想呢？乃因他認

真的生活單存於生命的潑辣的體驗，其餘均屬睡眠和死亡。要獲得生命的潑辣的體驗，唯有賴諸熱情。現在試將他的文藝復興時代研究的結論的末段譯出，即可知道他的本意。

『旺盛的熱情可以給我們這個生命的覺醒，戀愛的狂熱和悲哀，各色各式的熱誠的活動——不論是有打算的或無打算的——它們自然而然地走到我們許多人的跟前。祇要深信這是熱情——熱情給你這一個覺醒的繁複的意識的果實。詩的熱情，美的願望，爲藝術而藝術的愛最有這樣的智慧。因爲藝術來到你的跟前公然說明它甚麼也不給，祇當你的那些瞬間過去時，將最高的品質給與你的那些瞬間，並且祇爲那些瞬間而給。』(Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion—that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the

desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you, proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.)

裴德認上述的熱情的瞬間可使我們從卑淺的現實解放，走進觀照的世界中去。他在華茲華司論中又說：『生之極致不是實行而是觀照，卽和「行動」有別的「實在」，這在某種形式上是一切高尚道德的原理。在詩歌和藝術中，假若你分享它們的真意，你當多少觸着這種原理。這些東西，因它們不結甚麼果實的原故，是純爲觀照的享樂而存在的觀照的典型。』(That the end of life is not action but contemplation—being as distinct from doing—is, in some shape or other, the principle of all the higher morality. In poetry, in art, if you enter into their true spirit at all you touch this principle, in a measure: these, by their very sterility, are a type of beholding for mere joy of beholding.)

裴德在快樂主義者梅里優思中闡明藝術不單是享樂的對象，而且是使人

達到「智力的圓滿」(intellectual completeness)的一要素。他所求的「不是快樂而是生的充實，(Not pleasure, but fullness of life)即是有活氣的多變化的選擇過的經驗；包含高貴的苦痛與悲哀的戀愛；道德生活的真摯熱烈的風範」。他「願意精鍊內部及外部的直觀的一切器具，發展它們的能力，在它們中試驗而且訓練自我，直到我們的全人格成爲接受這個世界中真實的體驗的影象——「祝福的影象」，假若我們真正有意使它這樣——的一個複雜的媒介物」。(The desirableness of refining all the instruments of inward and outward intuition, of developing all their capacities, of testing and exercising one's self in them, till one's whole nature became one complex medium of reception, towards the vision—the 'beatific vision,' if we really cared to make it such—of our actual experience in the world.)

他的所謂「內部及外部的直觀的一切器具」，當指感覺、知覺、情緒、想像等而言。我們要精鍊它們如同一面不染纖塵的明鏡去透視流動的生命的本相。我

們切不可爲那些不開痛癢的理論和無謂的偏見所囿。我們當求自己生命的實感和各刹那的特有的意義。他說：『爲着我們不能身入其中的利害打算，或爲着我們不和自己一致的空議，或單爲着習慣，要求我們犧牲這經驗的某部分的理論、思想、學說，實無加諸我們的權利。』(The theory or idea or system which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract theory we have not identified with ourselves, or of what is only conventional, has no real claim upon us.)

實感祇是生命的火燄，如果我們真愛生命，真想使我們的生活豐富而且深刻，那我們須『永遠燃燒着這個強烈的寶玉似的火燄』。(To burn always with this hard, gemlike flame.)我們內部的世界刻刻變化，刻刻搖動，刻刻消逝，可是每一刻都有新的印象，我們須帶着好奇心去追求它。刹那主義的成功全賴官感的新鮮和銳敏。他說：『祇因爲眼睛的粗鈍所以才把隨便兩個人，兩件東西，兩個

境地，看成像是一樣。』(It is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike.) 他告訴我們應當追求的是『一個多樣而且揀選過的實感的生活。』(A life of various yet select sensation.)

他這樣着重實感乃因他承認「知識的主觀性」(Subjectivity of knowledge)，既承認知識的主觀性便不得不肯定個人的孤立。人與人的心靈始終隔着一層牆壁，我們自己體驗的世界，祇是關在所謂個性的那間牢獄中的囚人所織成的夢。比方對於同一的事物各人所受的印象不同，加上各人用呆板的言語告白，已經和經驗的內容距離甚遠，所以他說：『這些印象每個都是孤立的個人的印象，每個精神如同孤獨的囚人各保有着自己的一個夢的世界。』(Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world.)

他尊重每一剎那的特殊印象，尊重知識的主觀性，這便是他主張印象批評的理由。他認『如物象本身那樣地去看物象。』(To see the object as in itself



it really is) 不攙雜絲毫成見，是有志於真實批評者所應遵守的規律。一個有本領的批評家不在他能建立精微奧妙的理論，而在他立於物象之前有捕着物象核心的天稟。他不主張批評家拾別人的唾餘，如根據美學上的理論去估量一個藝術品，他贊成批評家分析自己直接所得的印象藉以明瞭藝術品的特質。所以印象批評祇是批評家自身體驗的告白，其中固有創造的成分，同時也不免有濃厚的主觀的色彩。但裴德常用『想像的理性』一語似可防止印象批評陷於淺薄和武斷的危險。他在喬基阿勒畫派 (The school of Giorgione) 一文中說：『藝術既非純然訴諸感官，又非純然訴諸理智，乃是藉感官而訴諸想像的理性。』(Art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the 'imaginative reason', through the senses) 所謂『想像的理性』乃是複雜的能力，一切思想和感情對於它是與它們的有形的模擬或象徵同時孳生下來的。('imaginative reason' that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.) 換句話說，想像的理性不單

是感覺和悟性，也不單是感情和想像，它分有兩者的性質而立於兩者之上。

裴德的生活態度是尊重實感的，而他的藝術批評亦尊重作品中肉感的要素。他在爾基阿勒畫派一文的開端說：『普通批評以爲詩、音樂、圖畫——種種藝術作品——都祇是同一的幻想譯成各種不同的言語，藉助於技藝的特質，如顏色之於圖畫，音調之於音樂，有節奏的言語之於詩，這實在是一種誤解。照這樣看法，藝術中肉感的成分，差不多一切藝術之所以成爲藝術的東西，都被認爲無關重要了。其實每種藝術的肉感的材料都帶有一種美的特殊的質相，不可譯成任何其他形式，一種彼此截然不同的印象的範疇。明白這個與上面相反的原理是一切真正的審美批評的始基。』(It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting—all the various products of art—as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In

this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference; and a clear apprehension of the opposite principle—that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind—is the beginning of all true aesthetic criticism.) 這即是裴德所倡的形式即內容的一元論，最能實現這種原理的藝術，裴德以為是音樂，所以他在同一文中說：「最圓滿地實現這藝術的理想，這內容和形式的完全一致的是音樂藝術。在它的極圓滿的瞬間，目的不能從方法區別，形式不能從內容區別，題目不能從表現區別；它們彼此黏附彼此完全飽和；因此，我們可以想像一切藝術不斷地嚮往音樂，嚮往這音樂的完美瞬間的境地。那末，完美的藝術的真正的典型，真正的尺度，與其說在詩中找到，毋寧說在音樂中找到。因此，各種藝術雖有它彼此不能相通的成分，它不能翻譯的印象的範疇，它掀動「想像的理性」的特有的方式，然仍可說一切藝

術不斷地追求音樂的法則，音樂的原理，祇有音樂才能圓滿地實現一種境地；而研究新舊藝術品的審美批評的主要職務之一，即是本諸這個意義，評量每個作品接近音樂的法則有多少程度。』(It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. In music, then, rather than in poetry, is to be found the true type or measure of perfected art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode of reaching the 'imaginative reason', yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely

realises; and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches, in this sense, to musical law.)

裴德的文章頗饒微妙的色彩，他的唯一目的在盡量表出自己心中所得的剎那印象的深淺度數，因此他的文章從全體看來，很少一氣呵成的。有不少人非難他過於雕琢，但不如美國的批評家亨列克（J. Huneker）說的中肯。他評裴德是：『音節繁複的散文音樂的作曲者，令人想起從窗隙漏出異樣陽光的哥西克式禮拜堂奏樂場中所奏的曼調』（the composer of the polyphonic prose-music that recalls the performance of harmonious adagio within the sonorous spaces of a Gothic cathedral, through the windows of which filters alien daylight.）

在英國受裴德的影響的人甚多，賽孟慈即屬其中之一，現將他的文學上象徵主義者的運動（Symbolist movement in literature）一書的結論中一段譯出於下，我們即可知道，同時亦可闡明裴德的哲學思想。

「……因此爲忘却死，在我們間，有一個大大的沉默的異圖；我們的一生乃因忙於忘却死而度過。這就是我們對於那許多明知不甚重要的事也去活動的理由；也就是我們何以這樣怕孤寂，而有我們的同類作伴何以這樣感謝的理由。我們的大多數都祇漠然覺得我們生涯的巨大的不安，我們從這荒涼的烏有的現實逃往夢的世界，卽宗教、熱情、藝術的世界；這些東西各是一種忘懷，一種創造的象徵；宗教創造新的天國，熱情創造新的塵世，而藝術則混融天國和塵世，在地上創造天國。這些東西各是一種崇高的自私，聖者、戀人和藝術家，各有各的認作理想的極致而不能傳達於人的至樂之境，姑無論在他的飄零的時候實行伺奉神，或去迎合自己的愛侶的意旨，或表出少許的美以給世人。但他們所求的總之是一種解脫；而贖世界的罪孽的預言者，美化世界的藝術家，蘇醒世界的脈搏的戀人，無論他們自己意識到與否，實從一個確實無疑的思想逃避；卽是我們無論誰祇有我們的一日；而且又從另一個令人戰慄的思想逃避；卽是這一日無論怎樣利用，結局定歸空費。

怕死不是膽怯；這怕寧可說是對於那從來供給我們的而祇當無須解決時才能解決的謎的一種心理的不滿。凡我們之考問死正是生的意義，我們的一生實爲追求此疑問而等候着。如通常所謂人生應該是幸福的或不幸的，本來沒有多大意義；而人類一般福利的增進或減少，對於個人其意義也等於零。幸福中有近於鄙陋的東西，並不成爲歡悅，而歡悅乃是一種陶醉，它在我們心中極少保留到瞬間以上使我們認它不是悲哀的東西。祇有年輕人才求幸福。我們最需要的，是確信用我們認爲最好的方法，最精醇的力量，可以得到值得我們生存的某物；所謂某物是在那滿足我們一種內心的論理（這論理也許全然錯誤）的而且基於非常危險的假定得到求幸福的妙計的單純事實以上。』(And so there is a great, silent conspiracy between us to forget death; all our lives are spent in busily forgetting death. That is why we are active about so many things which we know to be unimportant; why we are so afraid of solitude, and so thankful for the company of our fellow-creatures. Allowing ourselves, for the most

part, to be but vaguely conscious of that great suspense in which we live, we find our escape from its sterile, annihilating reality in many dreams, in religion, passion, art; each a forgetfulness, each a symbol of creation; religion being the creation of a new heaven, passion the creation of a new earth, and art, in its mingling of heaven and earth, the creation of heaven out of earth. Each is a kind of sublime selfishness, the saint, the lover, and the artist having each an incommunicable ecstasy which he esteems as his ultimate attainment, however, in his lower moments, he may serve God in action, or do the will of his mistress, or minister to men by showing them a little beauty. But it is, before all things, an escape; and the prophets who have redeemed the world, and the artists who have made the world beautiful, and the lovers who have quickened the pulses of the world, have really, whether they knew it or not, been fleeing from the certainty of one thought: that we have, all



of us, only our one day; and from the dread of that other thought: that the day, however used, must after all be wasted.

The fear of death is not cowardice; it is, rather, an intellectual dissatisfaction with an enigma which has been presented to us, and which can be solved only when its solution is of no further use. All we have to ask of death is the meaning of life, and we are waiting all through life to ask that question. That life should be happy or unhappy, as those words are used, means so very little; and the heightening or lessening of the general felicity of the world means so little to any individual. There is something almost vulgar in happiness which does not become joy, and joy is an ecstasy which can rarely be maintained in the soul for more than the moment during which we recognise that it is not sorrow. Only very young people want to be happy. What we all want is to be quite sure that there is something which makes it worth

while to go on living, in what seems to us our best way, at our finest intensity; something beyond the mere fact that we are satisfying a sort of inner logic (which may be quite faulty) and that we get our best makeshift for happiness on that so hazardous assumption.)



## 第二章 世紀末英國文壇概觀

在敘述世紀末英國文壇以前，我們應得注意大陸文藝給與英國著述家的影響。一八七三年果斯（Edmund Gosse）在兩週評論（The Fortnightly Review）上激賞易卜生（Henrik Ibsen 1828—1906）的劇曲，以後英國文壇對於易卜生的興趣和研究逐年增加，現在已有英譯的易卜生全集。而負一世盛名的劇曲家蕭伯納（Bernard Shaw 1856—）在一八九一年亦發表易卜生的精蘊（The Quintessence of Ibsenism）詩人哲學家尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844—1900）給與英國文藝界的影響亦甚大。一八九六年邁理斯（Havelock Ellis）在沙渥（The Savoy）第二三四等號發表的尼采論可算是英國最先詳細介紹尼采的一篇論文。他在篇首說：『然而現在我沒聽到有從英國人的見地討論尼采的，這就是我勉力闡明他的人物和影響的原因。』（At present, however, I know of no attempt to deal with Nietzsche from the British

point of view, and that is my excuse for trying to define his personality and influence.) 宣傳尼采個人主義哲學的雜誌有一八九八年刊行的鷹與蛇 (The Eagle and the Serpent) 這雜誌的名稱即係用尼采的查拉圖斯特拉如是說 (Thus speak Zarathustra) 中語。它的宣言是『獻身於尼采，斯迪爾列爾 (Stirner)』蘇洛 (Thoreau 1817—1862) 歌德 (Goethe 1749—1832) 所說的人生哲學的「鷹與蛇」乃為政治學社會學文學藝術上的新理想的認識而努力。』 (Dedicated to the Philosophy of Life enunciated by Nietzsche, Stirner, Thoreau and Goethe. The Eagle and the Serpent labours for the Recognition of New Ideals in Politics and Sociology, in Literature and Art.) 此外附有以下數語：

博愛主義者必是奴種 (A Race of Altruists is necessarily a Race of Slaves)

自由人必然是主我論者 (A Race of Freemen is necessarily a Race of

Egoists.)

偉大東西之所以偉大祇因我們跪拜的原故。讓我們起來吧。(The Great are only great because we are on our knees. Let us rise.)

這雜誌至一九〇二年才停止刊行。德國之霍布德曼(Hauptmann)俄國之托爾斯泰(Tolstoi 1828—1910)屠格涅夫(Turgeneff 1818—1883)陀斯陀益夫斯基(Dostoietski 1821—1881)等人的著作亦大為英國批評家所讚賞。例如安諾德(Matthew Arnold 1822—1888)在一八八七年十二月份兩週評論上即詳論托爾斯泰，而王爾德亦批評屠格涅夫，托爾斯泰，陀斯陀益夫斯基諸人之文體。就中給與英國小說詩歌繪畫三方面最大的影響的仍首推法國。

法國小說家中如左拉(Emile Zola 1840—1902)佛羅貝爾(Gustave

Flaubert 1821—1880)莫泊桑(Guy de Maupassant 1850—1893)三人都是寫實派乃至自然派的大師。他們的著作均受着科學的洗禮，凝視人生的真相，對於傳統極端破壞，適合近代人的心理。首先介紹左拉到英國的，恐怕要算維茲特里

(Henry Vizetely 1809—1894) 他在一八八四年譯出娜娜(*Nana*) 一八八五年譯出家計 (*Pat-Bouille*) 第二年因譯生的歡悅 (*La joie de vivre*) 被處徒刑。死後他的第四個兒子耶爾列斯特·阿爾胡列德·維茲特里(*Ernest Alfred Vizetely*) 承他的遺志翻譯左拉，並著左拉留英記(*With Zola in England*)。一九〇四年又刊行小說家和社會改革家之左拉 (*Emile Zola, Novelist and Reformer.*)

受左拉的影響最深的小說家，除莫耳外，有莫里森(*Arthur Morrison*) 穆亨(*W. Somerset Maugham*) 惠亭(*Richard Whiteing*) 等。黃皮書第一號所登載的阿爾塞渥(*Arthus Waugh*) 的文學的含蓄法 (*Reticence of Literature*) 即是攻擊這派的代表文字。克拉康蘇爾布(*Hubert Crackanthorpe*) 有英國莫泊桑(*English Maupassant*) 之稱。唯美派大師裴德的文體，其修辭鍊句亦多取法佛羅貝爾、王爾德、道蓀等亦頗受法國作品的影響。如王爾德的杜連格萊的畫像 (*The Picture of Dorian Gray*) 竟有人說如無優絲曼(*Joris Karl*

Huysmans 1848—1907) 的逆行 (A Reboours) 恐怕他不會寫這樣的一部書。

法國畫界印象派 (Impressionists) 的主張和作品，亦與英國小說和詩歌以很大的影響。法國畫家馬列 (Edouard Manet 1832—1883) 迭卡 (Degas 1834—?) 穆列 (Monet) 芮洛哀 (Renoir) 等在一八六二年所開的「落選畫展覽會」 (Salon des Refusés) 它的着眼凡人生一切姿勢，無論怎樣不美，均得爲藝術的題材。英國的印象派畫因此產生自不待說，而世紀末詩人所常用的印象一字亦導源於此。

至與詩壇最大的影響的自然是波特萊爾 (Charles Baudelaire 1821—1867) 馬拉梅 (Stéphane Mallarmé 1842—1898) 魏爾倫 (Paul Verlaine 1844—1896) 諸人。英國世紀末詩人不獨效法他們的作品和思想，連他們的日常生活也效法起來，於是英國也有所謂「狄卡就」 (Décadent) 了。

最初介紹波特萊爾到英國詩壇的是斯溫朋。他在一八六二年九月司佩克



特 (Spectator) 刊物上批評波特萊爾的詩集「惡之華」 (Les Fleurs du Mal) 並附有寫給波特萊爾的信，但是他沒有收到波特萊爾的回信。後來畫家惠士勒到巴黎見到波特萊爾問他爲甚麼緣故不回斯溫朋的信。波特萊爾說他自己並不知道，於是在一八六三年十月十日給了斯溫朋一封長信，託去倫敦的友人交給斯溫朋。碰巧這位友人忘記了，信仍退回到波特萊爾的手中，直到波特萊爾死後信才發表。一八六七年四月英國報紙誤傳波特萊爾逝世，斯溫朋撰了一首輓詩。其實波特萊爾是那年八月三十一日逝世的。斯溫朋開始想將這首詩毀棄，然經過十一年後，即一八七八年，仍將它收錄在他的詩集詩與歌謠第二卷 (Poems and Ballads: Second Series) 中。

往後介紹波特萊爾的人甚多。其中如斯都阿特 (F. Stuart) 的波特萊爾與坡之類似點 (Charles Bandelaire and F. Poe: A Literary Affinity) 格雷 (John Gray) 的詩集中擬波特萊爾之作，斯托姆 (Sturm) 司各特 (Scott) 賽孟慈等所譯的波特萊爾的詩與散文詩，均爲一時讀者所注目。

最初介紹魏爾倫給英國讀者的恐要推法國詩人曼迭 (Catulle Mendès) 所作的晚近的法國詩人 (Recent French Poets) 一文。其時尙不甚爲人注意。莫耳在他的印象與管見 (Impressions and Opinions) 中題爲大詩人 (A Great Poet) 的一文開首說：『我現在要記一位詩人，這詩人的詩，他的名字，和他的生活是爲我們英國人所不知道的。』 (I write about a poet whose verse, whose name, and whose life are unknown in England) 在他的一個青年的告白中明說關於魏爾倫晚年的作品。他知道的很淺。但其後格雷和賽孟慈都翻譯了魏爾倫的一些詩。一八九六年一月八日魏爾倫在巴黎笛卡爾街 (Rue Descartes) 逝世後，其年四月賽孟慈在他所主辦的雜誌沙渥 (Le Sillon) 出了一個魏爾倫追悼號，於是英國讀者對於魏爾倫的興趣一天一天地增加了。

至於馬拉梅，果斯在一八九三年即著有象徵主義與馬拉梅 (Symbolism and Mallarmé)。莫耳在一個青年的告白中亦讚賞馬拉梅，並譯出馬拉梅的散文詩秋悲 (Plainte d' Automne) 和冬日的凜冽 (Frison d' Hiver)。賽孟慈亦譯

有馬拉梅的嘆息 (Sourpir)、海廳 (Brise Marine) 等，並且有評論馬拉梅的文字（見他所著的文學上象徵主義者的運動）

其他如廉布 (Arthur Rimbaud 1854—1891)、拉浮格 (Jules Laforgue 1860—1887)、梅特林 (Maurice Maeterlinck 1862—)、羅甸巴克 (Georges Rodenbach 1855—1898)、威拉朗 (Verhaeren) 等亦經人先後介紹於英國文壇。

統觀大陸文藝給與英國文壇的影響有二：一促作者個人意識的覺醒，一促作者社會意識的覺醒。前者產生藝術至上主義，後者產生針砭社會的文學。詩人多屬於前者，而劇曲家小說家多屬於後者。如蕭伯納、阿朗 (Grant Allen) 及女作家耶柔頓 (George Egerton) 等即為後者的代表人物。末爾多克 (Murdoch) 謂世紀末英國文學的目標是「生」(Life) 是「自由」(Freedom)、甲克生 (Jackson) 亦謂世紀末英國文藝運動是重生 (Regeneration) 而非衰落 (Degeneration) 均屬批評得當之語。

一八八〇年左右英國文藝界已有新的醞釀，如詩人布里詹士 (Robert Br-

idges 1844—1930) 小說家哈代(Thomas Hardy 1840—1928) 吉辛(George Gissing)等均蜚聲一時。稍後有吉布林、蕭伯納等之出現。繪畫有沙樊特(Sargent)霞龍(J. J. Shannon 1826—)，彫刻有馬克吉里浮列(MacGillivray)音樂有馬克康(Me-Cunn)等，而一八八一年王爾德所刊行的詩集不久即售至五版，足徵讀者甚衆。第二年王爾德赴美演講他的審美哲學，回英後倡言「美的宗教」(Aesthetic Cult)，其時亨列亦鼓吹新藝術不遺餘力。

但王爾德的詩仍不過承繼「拉華耶爾前派」的餘緒。布里詹士在他的性情上仍係伊麗查伯后時代的詩人。吉辛等的描寫方法亦未全脫維多利亞后初葉的傳統的色彩。這個時期如借用末爾多克的話：「與其說是革命爆裂的時代，毋寧說是革命準備的時代。」(a period of simmering for revolt rather than of actual outbreak.)

新詩壇的曉鐘當推一八八九年賽孟慈刊行的晝與夜(Days and Nights)，其時賽孟慈還祇二十四歲。同年葉慈在愛爾蘭刊行他的阿哀辛的漂泊(The

Wanderings of Oisin) 亦屬當時文壇的彗星。一八九〇年葉慈剛二十五歲，在愛爾蘭力說愛爾蘭的新文藝運動應基於國民的意識。當時作家如蔣生 (Lionel Johnson) 辛姑 (Synge) 等受他的作品和行動的刺激，多注意本國的神話和傳統。

是年道蓀及霍士曼 (Laurence Housman) 均二十三歲，畫家康達 (Charles Conder) 二十二歲，克拉康、蘇爾布及女作家耶柔頓均二十歲。至天才畫家昆阿慈里還祇十八歲。他們都同心協力從事世紀末新文藝的運動。「詩人俱樂部」 (The Rhemers Club) 亦在這時期醞釀成功的。一八九五年賽孟慈、道蓀、昆阿慈里、康達、西卡特 (Walter Sickert) 等，在假期中常結伴遨遊法國北部海岸狄耶浦 (Dieppe)，一面賞玩那地的風光，一面交換對於文藝的心得。

爲英國文藝開闢一新境地而且在英國文學史上成爲一個不可思議的金字塔的是黃皮書。這聳動一世耳目的雜誌，據發行者列恩 (John Lane) 撰的昆阿慈里與黃皮書 (Aubrey Beardsley and the Yellow Book) 一文所說

是：一天，他，昆阿慈里和哈蘭德（Henry Harland）三人偶然聚會在荷卡磁俱樂部（Hogarth Club），談到辦雜誌的事情，三人都在抽煙，祇有半個鐘頭便把事情議妥了。文藝部主任（Literary Editor）由哈蘭德擔任，繪畫部主任（Art Editor）由昆阿慈里擔任。創刊號是一八九四年四月發行的。昆阿慈里剛二十二歲，雜誌全體是黃色，彷彿象徵世紀末彷徨無主的思潮。所以近代英文學史（English Literature: 1880—1905）的著者康列第（Kennedy）在該書第一頁上說：『稱這時代最代表的產物之一為黃皮書，單單這個稱號貼切得令人驚訝。這時代全體空氣是黃色，好像患了黃疸病。』（The mere title given to one of the most typical productions of this period, The Yellow Book, is startlingly apt. The whole atmosphere of the time is yellow, jaundiced.）

黃皮書預定為季刊。每回的封面畫及其他裝飾，由昆阿慈里擔任。昆阿慈里的畫筆非常奇拔，創刊號剛出世，對於英國文壇如同投了一個巨大的炸彈。泰姆士（Times）報評黃皮書的內容是英國式的粗暴和法國式的淫蕩（English

nowdyism and French Inbricity) 結合而成的。同時贊許的人亦多。在這毀譽的漩渦中最爲人所注目的是昆阿慈里。發行者方面毫不爲外界的毀語所動，自第二號起又請一女子名耶拉達西(Ella D'Arcy)的爲副編輯。昆阿慈里亦宣言以後黃皮書的封面畫更當努力創造新形式。

但是在昆阿慈里本身，無論怎樣，有一個掩飾不來的缺點，就是他太年輕了。他在圖畫方面，編輯方面，都歡喜惡作劇。讀者看他的畫，有時幾乎要用顯微鏡或者非倒轉來看不可。加以他替王爾德作的劇曲沙樂美(Salome)年畫過幾幅插畫，世人以爲他和王爾德一樣是一個變態性慾的讚美者。不幸一八九五春天王爾德因男色事件下獄，世人將攻擊王爾德的話對他攻擊起來。其實他們兩人的性格絕不相同，並且他們兩人的私交也極壞。外面的非難還不甚重要，最致命的是雜誌內部對於他的攻擊。而攻擊最甚的是自黃皮書創刊號起便投詩的威廉瓦特遜(William Watson)。那時瓦特遜受一班崇拜他的人的慫恿向發行者提出嚴重的抗議，以爲昆阿慈里的畫敗壞英國的道德。渥德(Humphrey Ward)

夫人並給哈蘭德一信說：以後黃皮書如果還登昆阿慈里的畫，便請不登瓦特遜的詩。彼時發行者列恩因自己的商務正逗留在美國，感到四周的空氣不利，使用電報解除昆阿慈里繪畫部主任的職務。電報未到以前，黃皮書第五號已經付印，其中有昆阿慈里的四幅畫，臨時將它們撤去，改版發行。該號首頁所登的是瓦特遜的一首詩。昆阿慈里這時剛二十三歲，他因失望和憤懣，漸漸自暴自棄起來。他的好友都對他表同情，據葉慈說：許多知道昆阿慈里的人不替昆阿慈里說公道話，其原因無非以流俗對於藝術家的誤解爲樂，這當是那時的實況。

昆阿慈里解職後，黃皮書頓形減色。賽孟慈說：『已不是表示一種運動，結果和書店的圖書類報相差不遠。』(ceased to mark a movement and had come to be little more than a publisher's magazine)另一方面，也由於編輯主任哈蘭德不能給這雜誌以特殊的個性。黃皮書遂於一八九七年四月第十三號宣告停刊。計自創刊以來剛滿三年，正如一位夭折的絕世女郎將供後人永遠的悼嘆。可是我們應當留意世紀末英國新文藝運動，決未因黃皮書的停刊而中止。



當昆阿慈里解職黃皮書失掉特色的時候，已有少數真愛藝術的人想另刊行純粹的藝術雜誌，以與世俗對抗。一家見機最早的書店主人斯密薩士（Leonard Smithers）遂請那時和葉慈同居在倫敦的顛蒲爾（Temple）的賽孟慈籌辦一種可與黃皮書相匹敵的雜誌。賽孟慈提出的條件是：繪畫部主任須請昆阿慈里擔任，斯密薩士允諾了。於是一八九五年夏天賽孟慈去狄耶蒲訪昆阿慈里，他們見面不久諸事便都議妥，雜誌名稱，昆阿慈里提議用沙渥。再經半年，即一八九六年一月沙渥誕生了。卷首所發的編輯者之語（Editorial Note）係賽孟慈的手筆，茲譯出於下。

沙渥想成一個純粹的文學美術的雜誌，目的在供給讀者以有文學價值的文章，有美術價值的插畫。爲要達到這個目的，我們祇能賴諸自己最善的勞力，和那優秀的文藝家想使自己的作品足與優秀的文藝家的比肩的信念。單爲找尋最有名的或最無名的人物來翻閱新雜誌的讀者，自不得不令他們失望。我們對於值得享盛譽的名家，或不曾常發表東西使人認識的無名之士沒

有什麼異議。我們對於寄稿者最盼望的是佳作，我們最想貢獻讀者以佳作。凡這裏所登載的作品大抵有幾分自信。我們沒有何等定則，我們願意形式或內容上沒有荒謬的一致。我們也不創造什麼新見地。我們不是寫實派，或浪漫派，或狄卡就。優秀的藝術在我們看來終歸是優秀的藝術。我們希望訴諸識者的批判的不是那為新奇而故作新奇，或為廣告自己而故作膽大，或為迎合老年人而畏首畏尾的作品。我們不願登載與真正的詩沒有什麼密切關係的韻語，或毫未表出現實界最精微的實感的創作，或在判斷上沒有什麼知識、辨別和誠意的評論。我們再沒有什麼可說了，我們相信所要說的都在這裏。（It is hoped that 'The Savoy' will be a periodical of an exclusively literary and artistic kind. To present Literature in the shape of its letterpress, Art in the form of its illustrations, will be its aim. For the attainment of that aim we can but rely on our best endeavours and on the logic of our belief that good writers and artists will care to see their work in company with the

work of good writers and artists. Readers who look to a new periodical for only very well-known or very obscure names must permit themselves to be disappointed. We have no objection to a celebrity who deserves to be celebrated, or to an unknown person who has not been seen often enough to be recognized in passing. All we ask from our contributors is good work, and good work is all we offer our readers. This we offer with some confidence. We have no formulas, and we desire no false unity of form or matter. We have not invented a new point of view. We are not Realists, or Romantists, or Decadents. For us, all art is good which is good art. We hope to appeal to the tastes of the intelligent by not being original for originality's sake, or audacious for the sake of advertisement, or timid for the convenience of the elderly-minded. We intend to print no verse which has not some close relationship with poetry, no fiction which has not a certain

sense of what is finest in living fact, no criticism which has not some knowledge, discernment, and sincerity in its judgement. We could scarcely say more, and we are content to think we can scarcely say less.)

「昆阿慈里時代」(The Beardsley Period)的著者白迭特 (Osbert Burdett) 很讚賞賽孟慈的這篇文章說：『敘述新創刊的文藝美術雜誌的計畫和抱負絕非易事是我們所經驗的，但我不知道再有如上文介紹沙渥這麼完美扼要的沒有。』其實這篇文章仍然惹起許多非難，雖有少數識者極口稱贊，其數究不敵毀者之多。主因是沙渥比黃皮書更帶狄卡的色彩。但賽孟慈毫不因外界的毀語而退縮，他在沙渥第二號卷首有以下的話：

當這沙渥第二號出版的時候，我願向曾給本誌創刊號以歡迎之辭的各種報紙的批評家致謝。其歡迎即令大抵是非好意的仍然使我們歡喜。任何新的企圖，它的長處和短處，同樣容易引起大多數人的不滿。有些盛氣的非難我們常可叨教，這當非難者意料所及。我樂意告白我從報紙對於沙渥第一號的批

評明教甚多。我堅信將來我可讀到的對於這次新刊的批評又能給我不少的教訓。(In presenting to the public the second number of 'The Savoy', I wish to thank the critics of the press for the flattering reception which they have given to No. 1. That reception has been none the less flattering because it has been for the most part unfavourable. Any new endeavour lends itself, alike by its merits and by its defects, to the disapproval of the larger number of people. And it is always possible to learn from any vigorously expressed denunciation, not perhaps, what the utterer of that denunciation intended should be learnt. I confess cheerfully that I have learnt much from the newspaper criticisms of the first number of 'The Savoy'. It is with confidence that I anticipate no less instruction from the criticisms which I shall have the pleasure of reading on the number now issued.)

由上文可以看出作者的挑戰的態度，於是毀者益多，自創刊以來，剛滿一年，

沙渥便宣告停刊。在最終的一期，文藝欄的文字由賽孟慈一人擔任，美術欄亦祇發表昆阿慈里一人的作品。卷尾有賽孟慈作的一文敘述停刊的理由，茲譯出於下：

我應斯密薩士君之請，組織刊行新雜誌，是去年秋天的事。這雜誌所包含的不僅文藝，並且有繪畫，我馬上去找昆阿慈里君，他是我認為現代最有特色又工於表現的圖案家，得到了他的誠心的贊助。隨後我會合幾位作家，尤其是青年作家，他們的作品我認為最有個性而且最成功的，從許多「流派」中盡力小心挑選他們。許多未經請託而寄給我的材料，差不多沒有什麼價值，然而其中有些原稿和圖畫我也採用了。我願在這裏掬誠致謝，凡以不渝的情誼，至貴的助力贊襄我的作家和藝術家。

許多打算要做的事我沒有做，同時做了一些我不會想做的事。對於這些失敗，一半責我自己，一半責在環境。在這世界不會容許誰成就一椿全滿己意的事，祇有願望不奢的人或者可以。而我所望太奢了。

誠然，我承認在創刊號卷首所敘述的那些計畫，曾經各報那麼嘲笑過的，確是我的計畫；我並竭力將它們實現。現在要記取我們初受人歡迎時的那種可怕的喧嚷——這喧嚷除開人性免不掉有吵鬧外再找不出其他理由——有一點兒困難。我有時在發行所的瑣物簿上看見一些舊報的批評，又讀到同一的報紙。現在給我們的親切溫和的批評，二者比較起來，我覺得很有興味。因為我們自身毫沒改變，單走我們自己的路，可是現在世人都說我們有了穩固的地盤，有了受人歡迎的貢獻等等，而我們因為朋友的援助過於貧乏，不得不宣告停刊。我們的第一個錯誤是頁數太多而售價甚廉；第二個錯誤是將季刊改成月刊。斯密斯父子書店因沙渥復製了蒲萊克的畫拒絕它在店頭陳列，也是晦運之一。還有最壞的，是我們臆斷世間有不少的人真愛藝術，而且真為藝術而愛藝術。

我愈審量愈覺得不是這麼一回事。祇有比較極少數的人對於藝術多少加以注意，而這種人之注意藝術又大半將藝術誤解為別事。音調尙美的沿門

歌者剛纔還向我擔保「你愛藝術你不會成富翁」不真的藝術品能成爲流行物那是由於它自身的缺點；藝術終不能訴諸大衆。當藝術不作這種想時是聰明的；當它情願走一條窄路，當它去辨別而且一心去辨別向甚麼方向進行時是聰明的。

好，我們有一個時候，希望爲衆人所歡迎的好運會落到我們的身上來，實在是太傻了。在我最初的計畫上原不容許有這樣意外的事。在對於我們自身確有不少的教訓，不少的興趣的一種試驗之後，我仍回到當初的明見。那末，當對沙渥，現在結束它的一年的生涯的，致最後之辭的時候，我願聲明我們下次的圖謀決不想投衆好。一年將祇出兩次；頁數比前增加，作品比前豐富，而定價將稍貴。這樣，我們便可訴諸那尋求我們所尋求的東西的少數人士；他們尋求藝術，真的爲藝術而求藝術。我們並不希望大的成功；我們確信滿可得到幫助，使我們做我們認爲值得做的事。既沒有月刊那樣忙碌，我們當有餘暇把我們認爲值得做的事更做到我們認爲應當完成的地步。（It was in the autumn



of last year, that, at the request of Mr. Smithers, I undertook to form and edit a new magazine. As this magazine was to contain not only literature but illustration, I immediately went to Mr. Beardsley, whom I looked upon as the most individual and expressive draughtsman of our time, and secured his cordial cooperation. I then got together some of the writers, especially the younger writers, whose work seemed to me most personal and accomplished; deliberately choosing them from as many "school" as possible. Out of the immense quantity of unsolicited material which came to me, very little was of any value; a few manuscripts and drawings, however, I was able to make use of. I wish here to return thanks, most gratefully, to all those writers and artists who have helped me, with such invariable kindness, and with such invaluable assistance.

Many things that I had hoped to do I have not done; I have done a

few things that I did not intend to do. For these failures I blame partly myself, partly circumstances. It is not given to anyone in this world to achieve anything entirely to his satisfaction; or only to those who aim low. I aimed high.

Yes, I admit it, all those intentions which were expressed in my first editorial note, and which the newspapers made so merry over, were precisely my intentions; and I have come as close to them as I could. It is a little difficult now to remember the horrified outcry—the outcry for no reason in the world but the human necessity of making a noise—with which we were first greeted. I look at those old press notices sometimes, in my publisher's scrap-book, and then at the kindly and temperate notices which the same papers are giving us now; and I find the comparison very amusing. For we have not changed in the least; we have simply gone on our own way; and

now that everyone is telling us that we have "come to stay", that we are a "welcome addition", etc., we are obliged to retire from existence, on account of the too meagre support of our friends. Our first mistake was in giving so much for so little money; our second, in abandoning a quarterly for a monthly issue. The action of Messrs. Smith and Son in refusing to place "The Savoy" on their bookstalls, on account of the reproduction of a drawing by Blake, was another misfortune. And then, worst of all, we assumed that there were very many people in the world who really cared for art, and really for art's sake.

The more I consider it, the more I realize that this is not the case. Comparatively very few people care for art at all, and most of these care for it because they mistake it for something else. A street-singer, with the remains of a beautiful voice, has just been assuring me that "If you care for

art you don't get rich'. No, it is for their faults that any really artistic productions become popular: art cannot appeal to the multitude. It is wise when it does not attempt to; when it goes contentedly along a narrow path, knowing, and caring only to know, in what direction it is moving.

Well, we were unwise in hoping, for a moment, that the happy accident of popularity was going to befall us. It was never in my original scheme to allow for such an accident. I return to the discretion of first thoughts; after an experiment, certainly, which has been full of instruction, full also of entertainment, to ourselves. And so, in saying the last words in connection with "The Savoy," which now ends its year's existence, I have the pleasure to announce that in our next venture we are going to make no attempt to be popular. We shall make our appearance twice only in a year; our volumes will be larger in size, better produced, and they will cost more.

In this way we shall be able to appeal to that limited public which cares for the things we care for; which cares for art, really for art's sake. We shall hope for no big success; we shall be confident of enough support to enable us to go on doing what seems to us worth doing. And relieved as we shall be from the hurry of monthly publication, we shall have the leisure to do what seems to us worth doing, more nearly as it seems to us it should be done.)

文中說因沙渥複製了蒲萊克的畫，書店不願將它陳列，這事的源委據葉慈的追憶錄中說：沙渥第三號曾登載葉慈的蒲萊克論，同時複製了蒲萊克的一張水彩畫。書店管理人原意想看看昆阿慈里的文章和圖畫是怎樣着筆的，不料看到蒲萊克的這幅畫，便不願代售沙渥。賽孟慈向管理人列舉許多事實說明蒲萊克並非不信神的人，管理人說：『不錯，賽孟慈先生，你要記住我們的顧客有不可知論者，也有年青的太太們』(O, Mr. Synons, you must remember that we

have an audience of young ladies as well as an audience of agnostics.) 賽孟慈將出門的時候，管理人補說：『如果不如我們所料，沙渥很暢銷，回頭我們儘可商量。』(If contrary to our expectation 'The Savoy' should have a large sale, we should be very glad to see you again.)

葉慈因為關於自己論文的插畫發生問題，不得不作一文申辯，文中提及昆阿慈里。作好後送給一家報館去登載，不料該報館的主筆回信說：該報規則不准登昆阿慈里這個名字。由此可以知道昆阿慈里在當時是一個很不名譽的藝術家，彷彿和王爾德一樣。葉慈因為和昆阿慈里在一個雜誌上作文章常受他的親友詰責，甚至有人認沙渥是『妖魔鬼怪的機關。』(Organ of the Incubus and the Succubus) 年青的昆阿慈里受到這些不分皂白的毀謗，於是咯血。有一次他對着鏡子看見自己蒼白的面孔，向葉慈歎着氣說：『我雖不好男色，可是我的面孔真像 Sodomite 了。』

賽孟慈在沙渥最後的一期卷尾所預告的一年祇出兩次的純粹的藝術雜

誌，後來一冊也沒有出。一八九八年十月創刊的多姆季刊到第二年十一月又停刊了。在這時候世紀末英國新文藝運動將近告終，因此多姆停刊並無多大影響。最能表出世紀末英國新文藝運動的特色的第一數沙渥，其次是黃皮書，所以白迭特說：『假若沒有這兩種季刊，當時的藝術運動對於後世將無明確的概念。』

(Without these two quarterlies, the artistic movement of the time would lack definition to posterity.)

## 第三章 世紀末英國文學的特色

英國文學史上之所以產生世紀末文學，乃是對於維多利亞后時代沾沾自滿漸失生機的文學的反動。這時代的青年作家大都渴望新奇的美和理智的亢奮，我們不能因他們有些偏頗的嗜好和人生如夢的悲嘆，即用從惡的意義解釋的狄卡就一字將他們完全抹殺。他們決沒有失掉求生的意志與活力，或者反可說祇因他們活躍的生命不安於四周沉悶的空氣，故發生了好奇和求知等慾望。裴德在他的鑑賞論（Appreciation）的跋中即有這層意思。他說：

構成藝術上浪漫的特質的是對美添加珍異的分子；美的願望在一切藝術的組織上既屬固定的要素，構成浪漫的氣質的是對這種美的願望添加好奇心……假若好奇心過度的時候便有離奇的藝術；假若珍異的分子和美，在艱難而且複雜的狀態下能結合爲一，或結合得圓滿時，那末，由此產生的美是非常微妙、非常動人的。渴望美的那種浪漫的精神以爲不先履行珍異的條件



便不會有美。它希求的是用一種深奧的鍊金術，或用一種難於作到的祕傳，或用那甚至自可怕的事物中掬取美的魔術，從許多未必成功的原素產生出來的一種美。而牽強或離奇的痕跡，也許作爲表現的添加的要素留在它的極度的優雅上……它的最有特色的表現，在法國文學可以找到……浪漫的精神可以說是一個特殊時期的產物。這種精神的暴發，自然而然地隨着特殊時期以俱來——即是指那人們接近藝術和詩，好奇心作領導的時候，人們沉悶許多時以後，或者對於外界實際的事物的緊壓生出反動，渴慕理智的亢奮走向藝術和詩的時候：例如中世紀的後半期即是這樣，所以集中在但丁的中世紀的詩往往和希臘羅馬的詩相對峙，正如浪漫派的詩和古典派的詩相對峙。(It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art; and the desire of beauty being a fixed element in every artistic organization, it is the addition of curiosity to this desire of beauty that constitutes the romantic temper…… If there is a great over-

balance of curiosity, then, we have the grotesque in art: if the union of strangeness and beauty, under very difficult and complex conditions, be a successful one, if the union be entire, then the resultant beauty is very exquisite, very attractive. With a passionate care for beauty the romantic spirit to have it, unless the condition of strangeness be first fulfilled. Its desire is for a beauty born of unlikely elements, by a profound alchemy, by a difficult initiation, by the charm which wrings it out even of terrible things; and a trace of distortion, of the grotesque, may perhaps linger, as an additional element of expression, about its ultimate grace.....It is in French literature that its most characteristic expression is to be found.....It may be said to be the product of a special epoch. Outbreaks of this spirit, that is, come naturally with particular epochs—times, when, in men's approaches toward art and poetry, curiosity may be noticed to take the lead,

when men come to art and poetry with a deep thirst for intellectual excitement, after a long ennui, or in reaction against the strain of outward, practical things: in the later Middle Age, for instance; so that medieval poetry, centering in Dante, is often opposed to Greek and Roman poetry, as roman-tic poetry to the classical.)

這時代的青年作家受着實證的精神的洗禮，絕不願委身於單純的空論，或神遊於抽象的世界。他們均欲躬嘗人生的滋味。王爾德說：『生在這可驚的時代末尾的我們，太有教養，太有批評的精神，太狡猾，太想精緻的快樂，任怎樣的人生觀，也不能拿來和人生本身交換。』(But we who are born at the close of this wonderful age are at once too cultured and too critical, too intellectually subtle and too curious of exquisite pleasures, accept and speculations about life in exchange for life itself.)所謂妥協或調和，是爲他們所夢想不到的事。就是含忍自重等，他們亦祇看作不徹底的態度。他們的「舉一動在他們周圍的人看來，純

屬破壞法則，甚至違反自然。

由上述的意義，他們亦游泳在浪漫主義的潮流中，不過他們所尋求的對象和十九世紀初葉的詩人們所渴仰的迥然不同。這也毋怪其然，因為他們畢竟有半世紀以上的隔離。若單從態度上講，他們同樣反抗傳統的謬見，同樣和環境挑戰，同樣想尋求或創造某物。但是想尋求或創造的某物，其內容實質，二者相差甚遠。在他們看來，「自然」已經是衰老的東西，毫無動人之點。「自由」亦是有名無實的幻影。他們讚美「戀愛」，但是他們血輪的鼓動不如前人盲目，至於「信仰」「希望」「光明」或野史中常載的甜蜜的故事，在他們力求實證的心中均屬可嗤的囁語。他們所走的路比前人的更窄更險，所探尋的花的色香不得不屬於異常的一類。

事事矜奇，也是近代人的特性。脫列爾 (H. D. Trelor) 在他所著的新創作 (The New Fiction) 的卷首竟說：『在今日作品不新便一無所有。』 (Not to be new is, in these days, to be nothing) 世紀末作家努力開拓詩的領域和

創造新藝術，即由於矜奇的一念。王爾德說：『現在想以創作打動我們心絃的人，不給我們以嶄新的背景，定須露示心靈的最隱微的活動。』(He who would stir us now by fiction must either give us an entirely new background, or reveal to us the soul of man in its innermost workings.) 他並舉吉布林爲前者的代表，白朗寧和梅列狄斯 (George Meredith 1828—1909) 爲後者的代表。但是我們可以把他的話看作說明世紀末作家創造新藝術的根本態度。世紀末文藝中所謂新的背景，即是象徵近代文明的都會。所謂心靈的最隱微的活動，即是複雜微妙的戀愛心理，潛在意識下的罪惡意識，近代人特有的異常纖細的懊惱、苦悶、悲哀、倦怠等情緒。

批評家阿爾塞渥在黃皮書創刊號所登的文學的含蓄法，檢查世紀末文藝的寫實的傾向，他分寫實派文藝爲二類：一失掉活潑的生氣而陷於柔弱。一粗率放縱而成爲野獸的。在柔弱方面玩弄肉感的快樂的微妙情緒，在獸的方面他找不出適當的形容詞，便用「外科的」(Chirurgical)一字，他喚一些小說爲外科

的小說。他所非難的是否得當，姑不具論，但由此文可以知道寫實的傾向實爲當時文藝的特色，而這特色多少爲舊時代的人物所不滿。

阿爾塞渥謂寫實派作家藉口「忠於人生」(True to Life)，把人生的黑暗方面描寫得淋漓盡致，不知藝術有它的界域，有些地方應該含蓄，作者實不能將自己所經驗或觀察的縷述無遺。因此，他評寫實派文藝缺少由藝術的道德的氣質所生的真的純樸。但依我們看來，世紀末作家之陷於極端的寫實的傾向，一方固受着科學的實證精神和當時大陸寫實派自然派文藝的影響，一方由於反對傳統的文藝而自矜獨創。他們有些認新即是獨創，獨創即是發見，於是前人所不能或不致摘發暴露的，他們都摘發暴露出來。他們的藝術既與傳統的不同，批評他們的藝術自不應用傳統的標準。他們的功績不僅在小說方面，連詩也開拓無數新的領域。

裴德在快樂主義者梅里優思第三部再思(Second Thoughts)一章中，讚美倫敦的詩趣。他說：「近代的倫敦生活，就在夏季沉悶的熱光中，對於青年的新

鮮的想像儘有建設丁尼孫所謂「藝術之宮」的材料。』(Life in modern London, even in the heavy glow of summer, is stuff sufficient for the fresh imagination of a youth to build its Palace of Art? of Tennyson.)這種讚美都會的風氣由王爾德等提倡更形得勢。於是都會在近代的英國新文學中成爲不可缺少的要素。賽孟慈評亨列歌詠倫敦的詩集稱爲詩中的近代性 (Modernity in verse)。

但是世紀末所謂都會文學的意義和從來的都會文學有別。他們決不是被外表的美所引誘，實因他們不可遏抑的好奇心走進都會的中心去。前期浪漫派詩人求慰藉於荒涼的大自然，或中世紀的追懷裏，可是近代人看自然過於單純而且粗野，自難療治他們的好奇求美的熱望。昆爾朋 (Max Beerbohm) 在他的有名的凝粧辯 (Defence of Cosmetics) 中說：『使我們歡迎人工物的新機運已經成熟了。』(We are ripe for a new epoch of artifice) 既讚美人工物，都會是極人工的，自必讚美都會。所以甲克生說：『都會之所以被崇拜，與其說因爲它

的本來的特質，毋寧說因它係人工的原故。』(Town was adored for its artificial rather than its natural characteristics.)

人工的都會諸現象中最發揮人工美的是夜的都會。那時一切事物的形態，不假自然的光而藉人工的燈火，如彫刻或圖畫般投射於人們的眼中。濃豔的色彩，柔曼的音樂，富於變化的舞臺歌榭等釀出一種特別情調。他們追求某物的好奇心和都會給與的新的刺激互為因果，於是他們不啻禁鬱不止。他們所歌詠的不是表面的都會美，而是都會的黑暗面。他們事事注重實證，注重自身的經驗，因此他們關於抽鴉片、喝酒、狎妓，乃至閨房的祕事等，都大膽地歌詠出來。從前羅塞蒂公表一短曲題為新婚的假寐(Nuptial Sleep) 昆卡朗(Robert Buchanan) 卽作肉感的詩派(The Fleshly School of Poetry)一文痛責羅塞蒂、斯溫朋等人的詩的肉感的傾向。但是假若拿來和賽孟慈諸人的詩相比，我們不得不說後者比前者膽大多了。賽孟慈不能在他本國博得詩人的盛名這也是一個重要的原因。現在將蔣生作的一首題為不可救治(The Incurable)的小詩抄錄於下，



這詩他原模擬賽孟慈的詩體來嘲笑賽孟慈的，他不知不覺的也寫得很猥褻，由此可以略見當時文壇的狀況。

Sometimes, in very joy of shame,

Our flesh becomes one living flame:

And she and I

Are no more separate, but the same.

Ardour and agony unite;

Desire, delirium, delight:

And I and she

Faint in the fierce and fevered night.

Her body music is: and ah!

The accords of lute and viola,

When she and I

Play on live limbs love's opera.

世紀末的作家擴大了藝術的領域，前人認爲不宜作藝術的材料，他們都拿來藝術化。每次發表作品定惹起許多議論，而議論的中心點，即是舊而又新的藝術對於道德的問題。

他們的生活態度乃是實行裴德的哲學，他們寶愛轉瞬即逝的一剎那，他們所歌詠的是「在消逝的情調」(a fleeting mood)。旁人死灰般的抽象議論既無意義，他們便本諸自己的好奇心去追求新的印象和經驗，結果他們官能上的經驗流於纖巧，產生所謂神經的藝術。世紀末英國詩壇受着法國象徵派詩的影響，雖亦不乏美辭佳句，然大半纖巧淫靡，遠不及法國象徵派詩之深刻雋永。當時

很活動的詩人現在多被認作「無甚重要的詩人」(minor poets)，其原因不外於此。

上述的現象，不獨詩歌，小說，劇曲等也是這樣。當時流行表現生命最緊張的一剎那的作品。王爾德的沙樂美即是好例。另一方面，他們貪求異常的刺激和興奮，極端讚美人工物，所以他們的作品難免病的不健全的訾議。賽孟慈在他的第二詩集影像 (Silhouettes) 再版時添加的序文，即是爲答辯這種訾議而作的。這文最能說明他們的態度，特譯出於下。當時批評家評賽孟慈的詩所用的 Patchouli 一字含有人工的 (artificial) 人工美 (artificially charming) 等意思，這字原指由印度產生的唇形科植物之一種所製成的香料，所以賽孟慈的文章開首卽就這字申辯。

Patchouli 好，爲甚麼不能詠 Patchouli 呢？假若胭脂調製的精美的玫瑰色能引動我們的心，我們也藉口於愛天然不得不專詠天然的玫瑰色嗎？天然物和人工物兩者都存在，我想兩者各有各的美，而後者作爲藝術的題材畢竟更新

穎些。假若你們愛草野中割下的新草，而我也可愛香水瓶，爲甚麼我個人的任興就不能和你們的一樣將它表現呢？我歡喜草野大概不讓於你們；不過我也歡喜與這全然不同的另一種芬芳，前者我覺得不用說，爲變化計我所以歌詠後者。一首詠籬花的佳詩和一篇詠香囊中香料的名什，在藝術的價值上兩者並無本質的差別！讀詠鄉村景物的佳詩我常感到美。祇是我個人愛都會過於愛鄉村；在都會中我們盡力找出足與山村大自然的裝飾相匹敵的都會的裝飾。在這裏所謂人工美便進來了；假若有人在人工的光的效力中，在千變萬化最人事的而且最人工的都會景色中，看不出絲毫美，那我祇有憐憫他，我依然走我自己的路。(Patchouli! Well, why not Patchouli? Is there any 'reason in nature' why we should write exclusively about the natural blush if the delicately acquired blush of rouge has any attraction for us? Both exist; both, I think, are charming in their way; and the latter, as a subject, has, at all events, more novelty. If you prefer 'new mown hay' in the hayfield, and I, it may be, in a scent-

bottle, why may not my individual caprice be allowed to find expression as well as yours? Probably I enjoy the hayfield as much as you do; but I enjoy quite other scents and sensations as well, and I take the former for granted, and write my poem, for a change, about the latter. There is no necessary difference in artistic value between a good poem about a flower in the hedge and a good poem about a scent in a sachet! I am always charmed to read beautiful poems about nature in the country. Only, personally, I prefer town to country; and in the town we have to find for ourselves, as best we may, the décor which is the town equivalent of the great natural décor of fields and hills. Here it is that artificiality comes in; and if any one sees no beauty in the effects of artificial light, in all the variable, most human, and yet most factitious town landscape, I can only pity him, and go on my own way.)

賽孟慈持論的要點是說藝術的目的在創造美,它的題材不能有所限制,一

個藝術品的價值決不因題材的不同而有所增減。他酷愛新奇的表現，極端讚美人工物。這不獨他一人是如此，當時作家的生活和藝術大半從平衡的狀態（*in proportion*）移向不平衡的狀態（*out of proportion*），因此，他們的藝術被稱為狄卡就的藝術。



## 第四章 狄卡耽的意義

王爾德在杜蓮格萊的畫像第十章結尾，敘述杜蓮格萊看到由亨利卿送來的黃色的書，剛拿起來看幾行，就不由他不聚精會神的看下去。『這是他從未讀過的奇書。他覺得世間的罪惡穿上精緻的衣裳，伴着微妙的笛音，靜默地在他面前經過。他從前模糊地夢想過的事情忽然變成真實的了。許多從未夢想的事情漸漸地顯露了。』(It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed.)

『這是一本沒有情節而單有一個人物的小說，實際祇是研究一個巴黎少年的心理，這少年在十九世紀努力去實感那些屬於過去一切世紀的所有的熱



情和思想，就是說，在他自身總括了塵念所經驗的種種情調，單因愛人工的原故，便愛世人愚昧地喚作美德的遁世，也愛聰明人至今喚作罪惡的自然的背叛。」

(It was a novel without a plot, and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a certain young Parisian, who spent his life trying to realise in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin.)

『官能的生活用神秘哲學的名辭描寫出來。讀它的人幾難辨別是在讀中世紀高僧的禪悅祕錄呢，還是在讀近代有罪者的病的懺悔錄。這是一本有毒的書。沉重的香氣似乎黏在書頁上，使人頭悶。文章的聲調及其有節奏的微妙的單

音，充滿着精心運用的錯雜的疊句和雜韻，當這位少年一章一章讀下去時，遂引起他心中的一種幻想，一種夢症，不知日已西下而夜影漸來。』(The life of the senses was described in the terms of mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediaeval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that make him unconscious of the falling day and creeping shadows.)

『幾年間，杜蓮格萊未曾免掉這部書給與他的影響，或者說他並未求免掉這種影響，恐怕更正確些……這書中的主人公，這可驚嘆的巴黎少年，浪漫的

性情和科學的性情這麼稀奇地混合在一身，對於他成爲一種他本身的預擬的形像了。』(For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it..... The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself.)

王爾德並未說出這書的名字和這書的著者，但現在大都知道他指的是優絲曼的逆行。賽孟慈稱逆行爲「狄卡就的菁華錄」(The breviary of the decadence)現在試將這書的梗概摘述於下，我們由此可以知道狄卡就的意義。

逆行的主人公讓迭才撒特 (Jean des Essintes) 是一個領有法蘭西嶼 (Ile-de-France) 和蒲梨 (La Brie) 地方的名門的子裔。這個有名的家族，兩世紀以來，因爲血族結婚的原故，子孫的身心兩方面顯出異常頹廢的徵候。讓迭才撒特的幼時常爲瘰癧 (Scrofula) 和熱病 (Fievre) 所苦。幸得新鮮空氣和小

心調護的幫助才治好他的痼疾。到青年時代他的身體已很健康。他在十七歲時候，父母便先後死去。

他對於雙親沒有感謝，也沒有愛情。他的父親常在巴黎，他很少和父親見面。他的母親也不去照料他。他的父母親見面的時候彼此祇交談數語。因此這一家中的空氣十分孤寂。雨天他一人關閉在房裏讀書，晴天他在野外散步以遣心中的愁悶。

他在耶穌會徒（Les Jésuites 天主教之一派）的學校時代，生活比在家庭中快樂得多。學校的神父們都鍾愛他聰穎過人。但是他們無論怎樣致力不能使他從事有規律的研究。他最得意的功課是拉丁語。但希臘語全然不會。對於現今流行的語言亦少興趣。科學的初步知識在他頗難理解，神父們祇好讓他自己去自由地研究了。

當他成年的時候，他的保護人表兄孟協美列爾伯爵（Le comte de Montchevreil）將他應承繼的所有財產交還給他。不久，他便和與他不甚相契的人們

斷絕交際，單和與他自己年齡相若的人們往還。最初往還的是他在耶穌會徒的學校時的同學友。他們大半是愚魯之輩，往日他們學課的答案常使神父們生怒。另外一些是受過國家高等教育的學生，偽善者的色彩不甚濃厚，精神比較常人超脫。可是他們歡喜呼盧喝雉，鬥鷄走馬，一年以後他對於這班人又不禁厭倦起來。

往後，他接近一班頗負時譽的文學家，也與他所預想的相差甚遠。他們估量一本書的價值，純依銷數和稿費的多少而定。所謂批評，單拿一些不相干的事情互相辯罵，同時，他遇到許多自由思想家，他們的教養連一個鞋匠都不如，貪得無厭，不識人間有羞恥事。

讓迭才撒特愈和人們交際，愈增加他對於人們的蔑視。他竟說這個世界祇是無賴漢 (Sacrilegians) 和低能兒 (Imbeciles) 組合而成的。他了悟在別人的心中無論怎樣，找不出和自己同樣的渴慕與厭惡，在作家與學者間，找不出和他同樣銳利的智慧。

他心中甚感不平，因為他和人們所交換的意見都無意義，於是他極想逃到一個寂寞無人的境地，在那裏他可以自遣，可以遠眺人類無量數的愚昧行爲。

可是現在他心中所存留的還有一種熱情，即是色慾。但這於他也祇是無可奈何的消遣。他便常和舞女歌伎攪在一塊。官能愈受刺激，愈易麻痺，不久他爲滿足自己已失常度的慾情，又去漁獵饒有經驗的中年私娼。結果他的健康完全毀了，他的手即拿一隻小玻璃杯也要發抖。

他找醫生診察。醫生勸他不要再縱慾了。他平靜了一回，隨後他的神經異常亢奮，正如在月經時的少女特別喜食酸物，他遂試行了許多變態的歡樂。所有消耗精神的事他都試過。他的肉體更加疲勞，他的精神陷於昏睡的狀態。有時他蘇醒過來，又感到異常的孤寂和倦怠。他好幾次希望死，他自己沒有自殺，是得力於由他的衰憊的肉體所生的怯懦。

他再想找一個地方躲避，不聽到外界的喧擾，路上像鋪着稻草，沒有甚麼聲音來擾病人的耳鼓。加以這時候他的家產因他種種的浪費已耗去大半，剩餘的

已少得可怕，更堅定了他隱居的志願。

他將他的充滿懷念和悔恨的舊居賣去，處分了其他的一些財產，然後收買許多國家公債券，計每年收入仍可得五萬佛郎。另外存留一筆款作購買新居和佈置新居之用。

他在巴黎附近尋找了一回。後在玫瑰村 (Fontenay-aux-Roses) 發見一所極愜人意的幽居。這幽居在城堡旁邊，四周沒有鄰舍，都會的喧擾決不致侵入這裏。他慶幸自己可以享受這個清寂境界。他雇了泥木工人收拾新居，事前沒有把他的計畫告訴任何人。一天，他突然賣去他的舊家具，遣散他的許多用人，新居的地址也沒有通告門房，他一個人悄悄地離開了那裏。

在他陶醉於肉的饗宴的時候，爲招請美麗的女子，曾費多金佈置一間精美的閨房。其中的家具是用日本的樟木 (Camphrier du Japon) 彫斲成的。此外掛着薔薇色印度綢的帳幔，壁間嵌着瑩徹的玻璃鏡。女子的肌膚沐浴在這燦爛的光海中，愈形奪目。

他爲追憶他的黯淡的幼小時，在房頂板上掛着一隻銀絲的蟋蟀籠。每聽到蟋蟀的叫聲，他便想起他的寡言的亡母的影像，想起他過去的青春煩惱。爲排遣一生的積悶，他願嘗盡肉感的歡樂。

有時天陰下雨一個人坐在房裏心情很不快暢的時候，便輕輕地撥動這隻銀絲籠子，看它的影子反映在玻璃鏡中不停地蕩漾，看到眼花撩亂，他覺得房子也在跳舞。

他把客廳隔成幾間小房，掛着各色各樣的壁毯。他偶爾在這些小房中翻閱他愛讀的拉丁和法蘭西書籍。他使這些小房的裝飾和這些書的內容配合。他又爲出入家中的商人佈置一間教會式的客廳，當他們來時，他坐在桌比椅上向他們作時服新裝的說法。如鞋匠、裁縫師等不照他吩咐的如法泡製，他便威嚇他們說不付一文。

他穿着白文鵝絨衣服，繡花小背心，用花球代替領帶，接待當代的文人學士，他的狂名一時傳遍人口。其中最使人驚奇的是他杜撰的喪席。喪席設在全體黑



色的食堂中，面着突然改變了形式的園圍。彼時園中的小徑鋪滿黑灰，小池圍着玄武岩(Basalte)，其中注滿墨水。罩着黑布的食桌上放有堇花(Villete)山蘿蔔(Scabiense)和許多枝吐綠燄的蠟燭。隱在僻處的樂隊在奏喪曲。裸體黑女數名穿着帶喪的銀白色拖鞋替來賓斟酒。

食碟的邊緣均係黑色。來賓喫的是龜肉汁，俄國麥麵包，土耳其的熟橄欖，醃魚子，佛蘭克福爾(Francfort)的臘豬腸，滷着甘草色醬油的獸肉。暗色的玻璃杯盛着世界各地有名的酒。讓迭才撒特在那類似訃文的請帖上記着這種筵席乃爲告別一時死去的生殖力而設。

但往日他的這些自鳴得意的妄舉，在現今飽嘗哀樂的他看來祇是一場可笑幻的幻夢。他以後決不再想使別人驚奇，他祇想佈置一個好好的隱居爲自己消遣。他裝飾玫瑰村的新宅最使他費心思的是色彩問題。他願意看到的色彩是由人工的燈光表現出來的。至由日光映襯出來的他覺得無甚意味。因爲他的生活的興趣單在夜間。夜間萬象黝玄，他感到祇有他自己一人時不禁意興飛越。當看

到四周的房屋都埋在黑暗裏，祇有他自己房裏的燈光特別明亮時，他便如晚歸的工人一般，捲起窗簾，看看外面靜默的夜景，亦嘗到一種奇樂。這種奇樂裏也許攙雜着一點虛榮心。

他把自己所愛的顏色精選一遍之後，便決定用山羊皮（maroquin）裝飾住室的牆壁，如同用來裝幀書籍一般。他帶到玫瑰村新居的僕人祇有從前使用的一對老夫婦。男僕打掃房屋和購買各種物品，女僕專任烹調。他令他們住在樓上。爲得免聽到他們的腳步聲和開門的響聲，於是在門腳上塗了許多油，在地板上鋪了厚的毛毯，並且叫他們穿着氍履。他們依他按鈴時間的久暫便知道他需要甚麼東西。每月出入的帳簿，當他已就寢的時候才送到他的辦事的桌上，結果他差不多沒有時間和這對男女僕人見面或談話。

然有時這老女僕到儲藏室取柴不得不在他的窗前經過。他爲免使自己討厭起見，特爲這女僕製一套佛蘭特爾（Flandre）絹的衣裳，白帽，黑披巾，宛如比利時幹（Ghent）城修道院的女人。他在黃昏中看見這披巾影子在他眼前經過，

他覺得自己如同住在修道院裏，使他想像埋在紅塵萬丈大都會一隅的死街和淵默無聲的虔誠的村落。

冬季，他常在午後五時夕陽西下的時候用早膳。他的胃非常衰弱，除極清素的食物外便不能消化。因此，他的早膳祇兩個半熟的雞蛋，烤麵包和茶。夜十一時喫正餐。夜中喝咖啡。有時喝茶和葡萄酒。早晨五時就寢。以前再喫點零星食物。

他的食單預先一一排定，每季開始的時候交給僕人。食堂設在書房對面的一小室中，中間隔有走廊，食堂的窗戶宛似船窗（Holds），全食堂亦像船室。緊接有一間更大的食堂，壁上有兩個窗戶。一個用有彈力的機關開閉，隱而不現。另一個正對着小食堂的窗戶。在這牆壁和窗戶的中間佈置了養魚器（Aquarium）。投射到大食堂中的日光，通過窗戶，同時通過這養魚器。當秋季日沒的時候養魚器中的水仍帶着餘輝閃耀。

讓迭才撒特有時午睡醒來啓開養魚器的水管，掉換新水，隨意放下兩三滴色素。其中的水或綠，或棕，或銀，或蛋白色，正同河水倒映着天空，或晴或雨，跟隨季

節或空氣而變。

於是他想像自己立在小帆船(Brick)的甲板上，細玩那伴着人工的海藻如發條般昇轉的魚。或當聞到瀝青(Goudron)的臭味時，彷彿置身於船客招待室裏，凝視掛在壁上的航行各地的輪船圖表。看倦了的時候，又轉眼到放在桌上的羅針盤(Boussole)、經緯儀(Compas)、六分儀(Sextant)、望遠鏡(Tunnelles)等物。此外還有昆姆冒險譚(Les aventures d' Arthur Gordon Pym)的精裝本。有時又看看堆積在廚房門邊的釣竿、網、帆、錨等。這樣他便感到長途航行的快樂，却不感絲毫疲倦。

他以腦中的空想代替現實的俗事，譬如坐在火爐旁讀遠地的旅行記，他可嘗到探險的樂趣。在塞納(Seine)河中澡堂裏沐浴，他像洗了海水澡。他相信技巧是人類天才的特殊標記。天然景物引動人的時代已經過去了。它們形式的一成不變實足使人生厭。例如草木、原野、海洋等有什麼生氣呢？凡自然所創造的，人類天才都可以創造。巧妙的舞臺佈置可以作出逼真的森林和月光。瀑布因水力

學的進步亦可由人造出。總之真正的藝術家已經不會贊賞衰老的自然，現在是人工代替自然的時代了。

他本着這個信念杜撰一種「口中音樂」。他將各色酒瓶排成一列，酒瓶下各置小杯。板壁（Boiserie）上裝置一個使各酒瓶的塞子同時關閉的機關。將機關一按，塞子迴轉的時候，酒便一滴一滴地落在酒杯中。他在酒瓶上記有橫笛角笛等字。酒傾出後，他在此處飲一口，彼處飲一口，因此他感到「胸中的交響樂」（Des symphonies intérieures）。這種音樂在他喉頭所感到的和他用耳所聽到的沒有分別。

各種酒味在他看來適合各種樂器的聲音。例如居拉蘇酒（Curacao）此酒係西印度（Curacao 島所製造）有似豎笛（Clarinette）的音。它的音雖帶酸味，但天鵝絨般溫軟，不滯喉舌。處美爾酒（Kummel）有似木笛（Hautbois）的嘹亮香味。噴鼻薄荷酒（La menthe）和茴香酒（L'anisette）都似橫笛，甜而又辣。櫻子酒（Kirsch）帶着喇叭的響聲。杜松子酒（Gin）和威士忌酒（Whisky）如唧子號

筒 (Tiston) 和特龍朋 (Crombone 喇叭之一種) 的喧囂，刺激口蓋。白蘭地酒 (Eau-de-vie) 如大喇叭 (Cuba) 之震耳。希窩酒 (Chio) 如銅鼓鑄鉞在口中轟然作聲。

他由這種比較進而發明口中音樂的四部合奏曲，即以白蘭地酒代表四絃提琴，糖酒 (Rhna) 代表中音部管絃器 (Alto)，健胃酒 (Vespéro) 代表四絃低音大提琴 (Violoncello)，苦味酒 (Bitter) 代表大胡弓 (Contrebasse)。

他作了種種試驗以後，果然在舌上奏出寂靜的音樂，無聲的葬歌。在口中聽到薄荷酒的獨奏，健胃酒和糖酒的聯奏。不僅這樣，他聽到實際的音樂馬上轉移到味覺上去，因配合或對照各種酒，可以捕捉作曲者的意思。有時他飲着肉桂酒 (Cassio)，自作牧歌，這酒在他的喉頭迴轉，他覺得有如珠圓玉潤的鶯聲。

讓迭才撒特在住室中安置蒸發器 (Vaporisateur)，注射安蒲洛哀齊

(Ambroisie) 拉汪德 (Lavande) 連理草等香水，另外添加夏水仙 (Onberuse)

香櫞花 (Fleur d'orange) 日日杏 (Amande) 等可以開出人造的紫丁香花

(Artificial lilas) 同時菩提樹葉微動，有似倫敦所產的菩提樹，發散幽香。在這種情景下，他閉目冥想，彷彿嗅到女人裙帶的香味。在這種人工樂園中再添上一股山梅花(Seringa)香氣，如同看到室外的自然景物。但因有通風機(Ventilateur)，隨後他覺得青草綠波和女人的倩影漸漸地消去，不可思議的地平線上浮出許多工廠，並矗立火星照眼的煙筒，他手中摺扇的微風好像帶來了工廠中的炭氣。於是讓迭才撒特燃燒一顆安息香(Sassafras)，這種悶人微妙的香氣充滿室內，一切工場又從他的眼前消去。他再投下新割下的乾草香料數滴，似見紫丁香花瓣紛紛地墜落，郊原中有草墩，展出首夏清和的妙景。

這種風景看倦了的時候他又散播異國的名香。於是在這熱燥的佳室空氣中浮出一種病的崇高的自然——熱帶的藥味，中國檀木的噴鼻的香氣，混着法國的素馨山楂子(Aubepine)等香氣的自然。他不分季節與氣候，使各種不同的草木帶着互相對峙的色香同時出現。

迄今他在自作的人工樂園中神遊於一切空想。可是現在忽然耐不住這種

寂寥的生活，他拿狄更斯（Dickens）的小說來鎮靜神經，結果適得其反，他對於外界更感興趣。於是他決定往英國旅行去。他乘馬車馳向火車站，在霧雨泥濘和羣衆間經過時，他覺得自己好像到了倫敦。因等候火車出發，他走進一家酒店，那裏面有許多英國人飲酒高談，他坐在旁邊一面自己飲葡萄酒（Toro），一面看英國人談笑，便想起狄更斯的小說中所描寫的人物。這室中雖籠罩着煙酒的氣味，但他飲完葡萄酒後又叫了一杯阿蒙笛拉多（Amontillado）坡（Edgar Allan Poe 1809—1849）的奇思幻想，他此刻深能體會，這室中的英美人在他看來均屬奇思幻想的具體化。

他取出錶看已經七點，正是晚餐的時候，距離火車開駛還有一點多鐘，他又走進一家飯店。他左右的食桌上圍滿了英國婦人，她們都是健啖的。他許久以來不振的食慾受到這種刺激，亦感覺飢餓，於是啖了許多酒肴，這差不多是他數年以來所未有的事。餐後他靠着椅子抽香煙，又喝着滲入兩三滴杜松子酒的咖啡。外面的雨繼續地落。室中沒有一人走動，都在談話。從外表看來他覺得自己也變



成了英國人。再取出錶看還須半個鐘頭才是火車開駛的時候。他在這時間想起世界上的國土最使他神往的祇有荷蘭和英吉利。

他愛慕荷蘭祇是因為斯坦(Steen 1626—1679)蘭勃朗(Rembrandt 1606—1669)阿斯達德(Ostade 1621—1657)等人的藝術。但實際當他旅行荷蘭時所見的風景和人物，也祇平平無奇，與別國的沒有什麼差異。現在他要向英國出發了，旅行荷蘭的這種幻滅之感在他的心內蘇醒起來。他自己想：這裏的人物食品用具都是英國的情調不等於到了倫敦嗎？何苦定要到倫敦去。如果真到了倫敦恐怕所得的也祇是一種幻滅之感罷了。他本有時間去火車站的，但是他已經不願旅行了。從東裝離家起一直到現在他已嘗到英國的生活，於是他抱着遠遊歸來的心情將一切行李向家中載去。

回到玫瑰村的隱居後，他對於那些裝訂精美的書籍如久別重逢的舊友一般，常常翻閱。但因天氣炎熱損壞了他的健康。他的食慾已等於零，有時喫少許東西亦須嘔吐。視力完全減退，一件東西常看作兩件東西。桌上的一隻杯子他覺得

和自己距離有一里遠。他笑自己是感官錯覺的玩具 (Le jouet d'illusions sensorielles)。整日身心搖蕩正和暈船沒有分別。一次他想添加精神飲了一杯酒，久病的胃受不住這種刺激，週身發熱起來，他便由住室走到園圃中去。這次到園圃是他遷居玫瑰村以來的第一次。他坐在松蔭下看僕人所種的菜蔬，忽然看見籬旁有數小孩爲爭一片麵包毆打。那麵包上面塗了乾酪 (Fromage)。他的食慾被它引起了。他馬上走到廚房命僕人替他作幾片和小孩們所爭奪的同樣的麵包。他因剛纔看見人類慘酷的生存競爭的縮影便涉想到許多事情上去，暫時間忘掉了肉體上的苦痛。及至僕人將麵包弄好送給他的時候，他心中又作惡起來，因爲他的病的食慾已經沒有了。

有一早晨他命僕人送一面鏡子給他，他一看幾乎不認識他自己；面如土色，唇枯舌槁，得病以來未曾梳剪的鬚髮襯着骨顯高聳的面龐和滯澀不動的兩眼更令人生懼。他以爲自己沒有醫治了，竭力從床上爬起，在十分喪氣的中間寫好一封信叫僕人送交巴黎一位他舊識的醫生請他速來診察。

僕人出門後讓迭才撒特又從失望的深淵裏飛躍到希望無涯的光明世界。這位醫生是世界馳名的神經病專家。他想就是比他病重幾倍的人也可給這醫生治好。隨後他又想起現在醫生能够辨別神經病的極少，他這次所請的醫生從前也叫他服過許多並無效力的藥，不禁又陷於悲觀。可是他勉強安慰自己，從前服藥之所以沒有效力或許自己沒有遵照醫生所指定的分量。這樣一想他的憂慮輕鬆許多。但他又就心萬一醫生出去了，他的僕人遇不着怎麼辦呢？他以爲找到醫生他的病馬上可以醫好，找不到醫生他將死去，他的心在這種毫無根據的希望和失望間彷徨。最後他發惱了。他想他的病如果沒有挽回的希望祇能責僕人和醫生沒有如時而至。不久他又責自己爲甚麼不早請醫生診治，祇要從昨晚起請醫服藥細心調養，安知現在不痊愈了呢？

他這樣地一喜一懼弄得腦經非常疲倦，亟想睡去，可是一閉眼又被許多不相關聯的夢纏繞。於是他的狀態在半醒半睡間。當醫生進來的時候，他神志已失，不知道驚訝，也不知道歡喜。醫生從僕人的口裏得悉病症的經過，隨後將病人的

脈和尿檢查一遍，開好一個藥方去了。藥方是叫他每日服三次百布頓的滋養灌腸劑 (Lavement nourrissant à la peptone)。這是使他非常滿意的，因為他平日歡喜人造物，再沒有東西比這灌腸劑更人造的了。

數星期後他的胃的機能漸漸回復，四肢較前有力，藉着手杖可以在房中行走。可是他又忘掉了過去的苦痛，譴責醫生用些無效的藥以致自己的病不能從速痊愈。有時又不滿意自己的書房，因為書房中的一切色彩原為映襯燈光而配置的，現今在白晝中看去覺得十分凌亂。他打算重新更換。一天早晨他正在書房中研究今後採用的色彩，醫生來了，他把想佈置書房的事告訴醫生。醫生力加阻止。說他如果想醫好神經病非回到巴黎過和常人一般的生活不可，否則病將無挽回的希望，這是他的生死的分界線。

醫生去後他決定遷移。當他在房中聽到僕人釘閉箱籠的槌聲好像釘在他的心上一般，他祇得將耳塞蔽。他想起往日的平凡生活比現在所患的病還要痛苦。醫生說他不宜獨居，但是他想修道院的高僧，過的純粹獨居的生活，他們既沒

發狂也沒患肺病，那末，自己再繼續以前隱居的生活也許沒有妨礙，一天，他便將這個意思和醫生商量。醫生堅持前說，並宣言如他不願轉地療養以後不再來診察了。

讓迭才撒特又從速到巴黎另請許多醫生診察，將自己的意見說明。結果這些醫生都贊同從前那位醫生的意見，勸他遷居巴黎。他沒法仍然回到玫瑰村命僕人收拾行李作遷移的預備。

他一人坐在房中懊惱。現在他要離開這個隱居走向他所厭惡的俗人中去，覺得一切幸福都失掉了。一切未來的計畫都已化爲烏有。醫生勸他行樂，但是有甚麼樂可行呢？世俗中難道還有理解馬拉梅、魏爾倫輩的深邃的思想和精微的藝術的人嗎？舉世失掉了高貴的趣味，事事商業化，就是寺院現在不也變成了交易所嗎？

可是他想往還的仍不外寺院中人，他雖不能得到確實的信仰，然他的信心未泯，有時他努力忘却科學所發見的一切，讓心波自然流去。有時他愈思索愈覺

彷徨無主，眼見世界日趨墮落，他想說不定會如創世紀所說的再有神火來焚却這些充滿罪惡的都市。

讓送才撒特看見搬運夫到他的書房中搬運書籍的時候，便躺在椅上嘆息。——「再過兩天我又在巴黎了；什麼都已完結；塵世庸俗的波濤，好像海嘯，直冲天際，並且吞去了我的隱居，這隱居的隄防是我違背己意抉開的。呀！我失掉了勇氣，我的胸也漲了！——神吶，請憐憫懷疑的基督教徒，想得信仰而又懷疑的基督教徒，請憐憫這在黝黑的夜空下，沒有昔人引為慰藉的希望燈臺，獨自在海中飄遊的人生的囚犯！」(Dans deux jours, je serai à Paris; allons, fit-il, tout est bien fini; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu' au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j' ouvre, malgré moi, les dignes. Ah! le courage me fait défaut et le coeur me lève! — Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l' inéducable qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s' embarque seul, dans la mirt, sous un firmament que n'

éclairer plus les consolants fanaux du vieil espoir)

以上是優絲曼的名著逆行的經緯。有人評『它是一個模範的狄卡耽的故事』(A Rebours is the history of a typical Decadent) 它的主旨是對於一切生活方式極端讚美人工性(Artificiality) 讚美人工即是讚美人工對於自然的挑戰。所謂文明不外是由人智所征服的自然的面目，所謂文明史乃屬人與自然的爭鬪史。

但是人達到某時期對於日夕薰染的現代文明又感不滿，以爲它和自然同樣單調無趣。凡事側重眼前實利的唯物的傾向，實是現代文明應有的結果。有一種人認這侵犯了自己的心靈十分難受，於是不得不發出反抗的呼聲。

他們反抗現代文明，却不是主張回到自然，回到原始的生活去。他們知道自然本身是粗野的，斷不能滿足他們精練過思想和感情。他們也常以文明人自誇，不過他們又認自己是高貴心靈的所有者，不願與環境妥協。妥協一字在他們看來，無異敗北。所以他們以不同於流俗自喜。他們攻擊現代流俗的文明是似是

而非的文明。他們要求變化和複雜，要求新奇的事物。從這個意義上說來，他們讚美人工性畢竟是主張人類心靈的解放。換句話說，是對於精神文明的渴仰。有時他們讚賞原始時代的事物祇是一種反動精神。他們讚賞這類事物的心情決非如原始人一般淳樸，却很類似飽啖油膩的人想藉清湯來洗滌腸胃。他們之所謂美，大半指不平衡的狀態。本來培根（Francis Bacon 1561—1626）說過：『銖兩悉稱而無變化的東西便無出奇的美。』（There is no excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion）可是從尊重平衡狀態的人看來，他們的心性確是變態的，病的，乖常的（Perverse）。他們的實際生活也是這樣。這便是狄卡就派的特色。

他們的乖常（Perversity）是從厭倦自然（naturalness）而起。凡自然所不能滿足己意的使用人工補充，因此，他們尊重人工性（Artificiality）。而這種心情的根基是強烈的自我意識，即是以自我君臨外界一切事物。對於法則的反抗或破壞，在有強烈的自我意識的人，常得到一種祕密的快感。所以王爾德在杜蓮格



萊的畫像第四章中說：『值得我們去觸的祇有神聖的事物。』(It is only the sacred things that are worth touching.)

去觸神聖的事物也是一種好奇心。這一種好奇心滿足後，又產生另一種好奇心，經歷許多階段，攝取許多經驗，於是他們的感受性更加精練，結果如要滿足他們的感受性，非纖巧異常的事物不可。他們所注意的與其說是色彩，毋寧說是色度；與其說是顯明的輪廓，毋寧說是流動的空氣；與其說是思想，毋寧說是情緒。狄卡就派爲表現他們新奇的經驗不得不創造新奇的文體，新奇的字句。他們的描寫方法是象徵的。法國詩人小說家兼批評家哥迪耶(Théophile Gautier 1811—1872)爲波特萊爾的詩集惡之華所作的序文其中闡明狄卡就的作風頗爲扼要，特彙譯於下。

『惡之華詩人歡喜那稱呼並不適當的狄卡就的作風，而這作風祇是衰老而餘光燦然的文明所產出的成熟期的藝術；即是巧緻、複雜、典瞻、富於色度又工於推敲，常擴大語言的領域，借用一切術語，攝取一切調色板上的色彩，一切鍵盤

(Clavier) 上的音調竭力表出難於言說的思想，渺茫蕩漾的輪廓，有意表現神經病者微妙的低語，老大頹廢的熱情的告白，和近於瘋狂的固定觀念的離奇的幻想的作風。這種狄卡就的作風是被指定表現一切而且被推至極端的「言辭」的最後言辭。關於這種言辭令我們想起羅馬帝國末期已帶腐爛的澀味的大理石般的言辭，昆簪汀派複雜的精巧，已解體的希臘藝術最後的形式；但這樣乃是一種人與文明必然的無法避免的熟語，文明用人工的生活代替了自然的生活，在人心裏發達了未知的慾望。況且被假學者所蔑視的這種作風，實非容易的東西，因為它用新的形式和以前未曾聽過的新的言語表現新的思想。與古典派的作風相反。它容許陰影，容許迷信的精靈，不眠者的猙獰的幻象，夜的恐怖，極輕微的聲音亦使之畏縮的悔恨，祇有懶洋洋的人才能捉住的怪夢，白晝所詫異的幽暗的幻想，及其他靈魂在自己的最深邃處所隱藏的黑暗，畸形和茫然的恐怖，在陰影中錯綜地動搖着。』(Le paite des Fleurs du mal aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé

à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques, les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans a qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se deprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verbeurs de la décomposition, et comme faisandée du bas-empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence; mais tel est bien l'idiome

nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus. Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore.

A l'encounter du style classique. Il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible.)

狄卡耽的藝術非古典的，亦非浪漫的。如果古典派文學的特徵是完整、勻稱、健全，那末狄卡耽的文學是一種新奇美麗而且有趣的病。(a new and beautiful

and interesting disease) 賽孟慈說這種藝術的理想境界是在『捕捉最幽微的韻趣，事物的真髓……成爲一種無形的聲音，但是人類心靈的聲音。』(to fix the last fine shade, the quintessence of things;……to be a disembodied voice, and yet the voice of a human soul.) 英國世紀末文藝達到這種境地的，繪畫方面有昆阿慈里，小說劇曲有王爾德的杜蓮格萊的畫像和沙樂美，詩有賽孟慈等。

## 第五章 王爾德昆阿慈里及詩人俱樂部

『他和一八九〇年的人一同過活，但他不是一八九〇年的人』(He was with the men of the nineties, but not of them.) 這是梅迪曼(Muddiman)批評王爾德的話。他對於世紀末英國新文藝運動可以說是一個先導者，也可以說是殉其所守的戰士。所以他在獄中記中說：『我對於我這時代的藝術和文藝是立在象徵的關係上』。他肩着藝術至上主義的旗幟反抗因襲的見解，他的著述、談話、生活，無不以驚世駭俗爲主。年少得名後，他撒播許多不利於己的種子。千九百年十一月三十日午後死於巴黎美術街阿爾薩斯旅館(Hôtel d'Alsace)的一陋室中，身旁無一親友，死後送葬的祇有七人，然均未送到墳場即返。在以穩健自負的英國人看來，或可說這是他自己應有的收穫。

藝術家本容易被羣衆誤解，尤其是在英國。浪漫派詩人擺倫、雪萊都不容於本國，卽其明例。王爾德具有一切浪漫派詩人的長點與缺點，他的失敗自然是意

中事。但在另一方面，他的 Posit 的臭味也太重了。所謂 Posit 即是裝腔作勢的人。這種人的胸中大抵有一個理想的標準爲自己極願達到的，可是常容易把現實的卑微的自我和理想的崇高的自我混淆，示給別人看的不是他本來的面目，而是他願意達到的理想的自我。於是他的態度在別人的眼中極不自然，並生出一種滑稽之感。單就創造理想的自我一點上說，自不失爲一個理想主義者或夢想家，因爲他獨自遨遊在理想的世界或夢的世界裏與旁人無涉。最可怕的是他肯定理想的自我強迫別人承認，他以爲自己的一舉一動都有大過人處，別人雖不耐煩，他仍然誇耀不已，這在別人的眼中真所謂豈有此理了。一個人愈強迫別人承認自己的優越，愈使別人生反感。我們遇見這類的人最初大抵同情，繼而憐憫，繼而冷淡，繼而反感，最後不得不憎惡起來。其實這種人我們如果超越好惡的感情去看他，也沒有大不了的壞處。

這種態度的來源多由於缺少反省。一個人缺少反省往往自負過分，不將別人放在眼中。裝腔作勢的人，他的生活的根本態度是自負，不僅誇示自己的優越，

而且非強迫別人承認自己的優越不止。他有一定的型，這定型是由他自己不斷的注意養成的。他的言行好像非通過這定型不可，因此，這種人自始至終有裝腔作勢的臭味。

王爾德也不免如上所述的缺點。比方他對人說：『天幾乎將一切東西都給我了』，即是擡高自己，即有意表示自己的優越。由他的談話更可看出這種態度。他喜作反面的議論。結果這些議論多無意義。但是我們也得留意他畢竟與一般 Poser 不同。他的動機我們不能說他全無反省，也許發自他的虛榮心，也許由於熟思的結果。生活藝術化既是他夢寐禱求的，那末，他這種生活態度也許是一個藝術的創作。

他的藝術全然注重人工性，由他所倡的生活即藝術的一元論無怪他有很濃厚的 Poser 的色彩。賽孟慈評他是『態度方面的人』(Man in attitudes)。他非聖者而有聖者的態度，非詩人而有詩人的態度，非藝術家而有藝術家的態度。他傾倒裴德的剎那主義的哲學。但他解釋裴德的哲學是本諸他自己的性格去



解釋的。性格真是一種運命。裴德的性格是內傾的求心的，王爾德的性格是外驚的離心的，所以兩人雖同以刹那的享樂主義爲中心，而裴德的靈的修養，王爾德始終沒有學到。

裴德不重經驗的果實而重經驗本身，這是說藝術家與其着重藝術品毋寧着重產生藝術品的內心的過程。私淑裴德的王爾德因此努力使生活藝術化。他曾向他的法國摯友吉德(Gide)說：『我把我所有的天才放進了我的實生活；放進我的作品裏的祇是我的才能。』(J'ai mis tout mon genie dans ma vie; je n'ai mis que mon talent dans mes oeuvres.) 而吉德評他的作品也說：『就是他最佳的作品不過是他光芒四射的談話的貧弱的反映』(Le meilleur de son ecriture n'est qu'un pale reflet de sa brillante conversation.) 他追求新感覺和新印象，不認內面生活有統一的必要，好像蝴蝶在花叢中翱翔，雖不免浮華輕薄之譏，但在他本人是沒有懊悔的。他說過爲得快樂雖祇活一瞬間他也不悔。他固然希望知道一切，希望「生的充實」，可是他沉溺於官能的快樂，祇形成人生的

半面對於人生最有意義的苦難和悲哀他不曾劈面相視。他的新生活可說是在獄中才開始的。

替王爾德作的劇曲沙樂美畫過幾幅奇異警拔的畫因而惹起一般人的非議的昆阿慈里是一生和死爭鬪的薄命的天才。他十一歲時即患呼吸不良的病，雖則他在預備學校時代即特別歡喜繪畫，然那時惹人注目的是他的音樂的才能。他常和後來成爲有名的歌女的阿姊一同出席於音樂會。他對於演劇亦有興趣，有時和他的姊姊同演伊麗查伯時代的脚本。一八八八年七月出學校後便進倫敦某建築師事務所當事務員。隨後轉到火災生命保險公司當書記。當他在學校時代替人畫圖案即得少許報酬。一八八九年秋天他開始咯血，於是他不能多工作，暇時唯以繪畫和讀書消遣。他爲搜求他所愛讀的書常出入書店，因此，他認識一家書店主人名耶汪士（Evans）的，這人激賞他的畫，推薦他爲許多人的作品插畫。他的阿姊亦勸他專心畫業。一八九二年他遂辭去火災生命保險公司的書記職務，以插畫家立身。自此以後他常公表他的作品。美國的畫家貝列爾（Bell）

seph Pennel) 於是年冬天和他相識。第二年四月即在何爾姆 (Charles Holme) 主辦的美術雜誌創刊號作文推獎。他的名聲一時鵲起。及爲黃皮書插畫更爲世人所注目。他擔任黃皮書繪畫部主任將近一年，這一年中英國交際界幾乎以他的插畫爲談話的資料，喚他所畫的女人爲『昆阿慈里式的女人』。他雖負如上所述的盛譽，但他對於畫事絕不稍懈，反更求精進。名高毀來。是古今天才家時常遇到的事。一八九五年春天王爾德因男色事件下獄，世人不明真相，誤會他和王爾德同樣是一個變態性慾的讚美者，突被解除黃皮書繪畫部主任的職務。他的精神和肉體兩方面都受莫大的打擊，他不得不離開倫敦往法國北部海岸狄耶蒲養病。稍後賽孟慈爲請他擔任沙渥的插畫特往狄耶蒲訪他的時候，已預感到他難永年了。

一八九六年三月他在比國首都患感冒病，完全成爲病人。第二年三月三十一日由格雷 (John Gray) 領導皈依羅馬舊教。一八九七年七月伴着他的母親往狄耶蒲養病。短期間病勢稍減，又遷居曼登 (Menton)。一八九八年一月二十五

日以後病勢轉劇，卽於是年三月二十五日受着慈愛的母姊的看護溘然長逝，時年二十六。他的遺骸沒有運回英國，葬在曼登羅馬舊教徒的墓園中。曼登本屬法國風景頗佳的地方，他的墓地適在曼登的山腰中，可謂葬得其所了。

依照上面所述的，我們可以知道昆阿慈里這二十六年的短生涯無時不和死對面。他的冷雋的畫筆和文字，亦是胚胎於死的威脅。身體羸弱的人常容易走進冥想的世界。賽孟慈說他歡喜空曠無人的大房子，恐是因爲便於冥想的緣故。一個人獨居冥想往往感到死的威脅，開始祇求外界的刺激將它一時忘却，繼而愈感到生的短促，愈不得不求生的歡悅。因此，不健康的人對於性的渴慕有時過於健康的人。昆阿慈里卽有這種傾向。他因自身羸弱的身體和峻嚴的理智不能滿足他的性的渴慕，於是建設紙上樂園，卽創造他的淫逸的奇特的藝術 (Voluptuous grotesques)。甲克生說：『昆阿慈里愛不經的東西，爲表現他的熱烈的邪惡的興趣他創造了一種生殖器的象徵。』(Beardsley loved the abnormal and he invented a sort of phallic symbolism to express his interest in passionate.

perversities.) 這是有見地的評語。

另一方面他的藝術常喜鋪張過度，使見者生出一種黯淡淒馨之感，這亦由於他感到死的威脅急欲一鳴驚人，不知不覺地陷於離奇險峻的一路。這不僅他的畫筆如此，他的文字亦冷雋無匹。比方他的短篇散文題爲阿胡列森林 (The woods of Aufray) 的，有人評它足與波特萊爾的散文詩比肩。茲譯出於下：

穿過樹林，遠遠地有恬靜的銀色的湖光閃耀着，那脈脈無言的湖水定藏有極狡獪的魚。湖畔的樹，菖蒲和鳶尾花等都一無所驚地酣睡着。

當我眺望湖面，我落在一種奇特的想法中了，因爲我覺得假若我敢用小石頭掠過蒼白的湖面，湖水會說起話來，或洩露幾許新奇的祕密，或發出幾許美麗的聲音。

這時湖帶上許多奇怪的模樣，一下比它的體積大二十倍，一下縮攏成爲一個小雛形，而湖水依舊沒有漣漪並且死一般沉默。當湖水增添的時候我嚇起來，因爲我想像蛙會變成多麼大，我想像它們有巨大的眼睛和巨大的灑水的腳；但

是當湖水減退的時候我獨自笑起來，因為我想像蛙會長得多麼小，我想像它們的腿定比蜘蛛的還細；它們小小的叫聲誰也聽不到。

也許這湖畢竟祇是畫的；我記得在劇場裏看過這樣的東西。無論怎樣這是不可思議的湖，美麗的湖。

In the distance, through the trees, gleamed a still argent lake, a reticent water that must have held the subtlest fish that ever were. Around its marge the trees and flags and fleurs-de-luce were unbreakably asleep.

I fell into a strange mood as I looked at the lake, for it seemed to me that the thing would speak, reveal some curious secret, say some beautiful word, if I should dare to wrinkle its pale face with a pebble.

Then the lake took fantastic shapes, grew to twenty times its size, or shrank into a miniature of itself, without ever losing its unruffled calm and deathly reserve. When the waters increased I was frightend, for I thought

how huge the frogs must have become, I thought of their big eyes and monstrous wet feet; but when the water lessened I laughed to myself, for I thought how tiny the frogs must have grown, I thought of their legs that must look thinner than spiders; and of their dwindled croaking that never could be heard.

Perhaps the lake was only painted after all; I had seen things like it at the theatre. Anyhow it was a wonderful lake, a beautiful lake.

「詩人俱樂部」(The Rhymers' Club)對於世紀末英國新文藝貢獻極大。有人說：詩人俱樂部詩集(The Book of the Rhymers' Club)可以代表世紀末英國的詩歌。由詩人俱樂部詩集發展而為黃皮書，至沙渥更發揮了「詩人俱樂部」的色彩，所以它在英國新文藝運動史上占很重要的位置。葉慈是「詩人俱樂部」的創始者，他和李芝(Ernest Rhys)兩人網羅許多新進詩人，如道森、蒲拉爾(Victor Plarr 1863—)、賽孟慈、蔣生等均屬其中的會員。他們的集會有

時在酒肆，有時在會員的家中，彼此朗誦新著，談論人生和藝術。賽孟慈正從巴黎歸來，常在這種集會的桌上介紹法國的象徵派詩，尤其是魏爾倫、威拉朗諸人的作品。葉慈和蔣生長於吟誦，在集會時兩人誦詩的機會較多，秉性膽怯的道蓀連誦自己作品的時候也幾乎沒有。一八九二年刊行的詩人俱樂部詩集第一卷其中載有道蓀的日暮吟（Villanelle of Sunset）及其他名作，乃是葉慈一次在集會時聽到道蓀向他低誦這些詩後非常感動要求道蓀發表的。

出席「詩人俱樂部」最熱心的是葉慈，他差不多沒有一次缺席。依照葉慈的迴憶錄，開始集會時道蓀亦是常到的一人，其次是賽孟慈、瓦特遜、羅屬會員，但是沒有出過席。托蒙生（Francis Thompson 1858—1907）曾出席一次，但他沒有作會員。

當時王爾德的聲名極盛，有時到會，這些青年詩人有和他交談數語的即引爲一種榮譽。蒲拉爾追憶道蓀的文中說：一晚「詩人俱樂部」開會，王爾德亦在座，蔣生、道蓀等站在王爾德的左右，樣子非常恭敬。王爾德如同一個王者，他暗中



納罕王爾德的魔力真大。王爾德看到詩人俱樂部詩集第一卷中所載的道蓀的幾首詩，大加讚賞，曾請道蓀到一家酒肆聚餐，其時道蓀高興極了。

法國象徵派詩人亦為當時英國青年詩人所推重。本來世紀末英國的詩人文士大半讚美都會，而他們最渴慕的是巴黎的情調，巴黎的生活。他們很想將巴黎的一切搬到倫敦去。比方「詩人俱樂部」即係模倣巴黎拉丁區象徵派詩人的夜會而組織的。他們所景仰的是波特萊爾、魏爾倫、廉布等。蒲拉爾追憶當時的情景曾說：『法國人到會時我們完全用法語談話。有的如女學生一般沉默，有的如諷刺畫家莫里耶（George Du Maurier）所描的女人說些奇怪的法語。』由此可以知道英國青年詩人對於法國象徵派詩人的禮遇。「詩人俱樂部」開會時，也許魏爾倫參加過。蒲拉爾說：『有些放浪的法國人常走進這裏的文壇。我記得見過這樣的一個人，一個在法國人中不常見的粗魯的人，道蓀對於他是非常傾倒的。』我們知道魏爾倫在法國人中是很粗魯的，又知道道蓀愛讀魏爾倫的詩，說不定蒲拉爾所說的這人即是魏爾倫。

「詩人俱樂部」的分裂乃至解散，大抵是在沙渥停刊的前後。這種集合的目的原在發見一個新的途徑，各人有了途徑以後，這種集合自無存在的必要。至葉慈和他的同志回到故鄉愛爾蘭從事愛爾蘭文藝復興運動，道蓀因失戀而天死，格雷之皈依舊教等亦不失爲「詩人俱樂部」解散的重要原因。

「詩人俱樂部」中人後來大有薄福慘死的：如裴特慈（William Theodore Peters）之餓死於巴黎，蔣生之早歲橫死，大衛生（John Davidson 1857—1909）之投海，均爲有心者所嘆息。就中尤以道蓀的薄命生涯發揮了這個時代詩人的特色。末爾多克稱他爲「薔薇之王」（Rosa Rosarium）稱他爲「詩人中的詩人」（The poets' poet）德國文學史家克爾列爾（Kellner）稱他爲英國的海涅（Heinrich Heine 1797—1856）。他是英國狄卡朮詩人的代表，有幾分彷彿法國的魏爾倫。他生來就很羸弱，因此他的神經非常纖細，碰巧嘗到失戀的苦杯，於是他不得不慘死在一位和他差不多同樣貧困的友人家裏。

道蓀的父親是一個饒有文藝趣味的人，流寓法國甚久。道蓀幼時所受的教

育很少秩序。他通拉丁文，而法國文學如巴爾扎克（Balzac）、斯丹達爾（Stendhal）、波特萊爾、魏爾倫諸人的著作恐是他所最愛讀的。回到英國後他在牛津肄業，一八八七年他沒有考學位離開牛津了。往後他常遊歷法國，法國可說是他心靈上的故鄉。他的肺病也許得自遺傳，他有一位弟弟曾因肺病死在美國。自一八九四年以來他給朋友的信中常說他患咳嗽不能外出。他本是不大注重保養的人，尤其是失戀以後，生命對於他似乎是一種累贅，他有時在路上故意激怒旁人和他毆打，被毆打後在鏡中看見自己的鮮血淋漓反覺異常舒服。

他晚年客居巴黎的時候已患極厲害的神經衰弱病。他的住室暖爐臺上放有一個別人的半身像，他怕這半身像跳下來勒死他，常整夜釘視這半身像不敢睡覺。一個人走路的時候他覺得馬上會倒斃的樣子。走進店舖裏不敢說買東西。別人給他的信他不敢拆開來看。他爲要清償巴黎旅館的宿欠和籌回倫敦的旅費寫信給他的故鄉的友人，他的友人回了他一封掛號信，他過四天後才敢拆開來看，在這四天中他躺在床上動也不動。

道蓀回倫敦後依然貧病交集，有一天他的摯友雪拉爾德（Robert Sherard）到他的寓所看他，已經過了午餐的時候他尚未起床，他說已經睡了三天了。雪拉爾德問房主人才知道道蓀欠了不少的房飯錢，現在房主人祇肯給道蓀一點早餐，並催道蓀從速清償舊欠。當日雪拉爾德因有要事無暇照拂道蓀，祇留下一瓶葡萄酒和若干食品便告辭出來。第二天午後再去看他，他依然睡在床上，雪拉爾德便強拉他出來散步。

不幸其時雪拉爾德也十分窮困，整天忙自己的生活還苦不足，自無餘力顧及道蓀。一晚雪拉爾德在一家酒店樓下的房間看信，覺得有一人在他的肩上輕輕的叩了一下，他迴轉頭來，看見一人的面貌如同從墳墓中走出的僵屍，那不就是道蓀嗎？

原來道蓀雖患着重病，但耐不住房主人逼索舊欠，祇得冒病出門，到一家買過他的稿子的書店乞援，恰好書店主人旅行去了，他歸途走進這家酒店，想喝一杯酒壯壯自己的膽子，好回去和房主人說明原委，無意中遇見了雪拉爾德。雪拉

爾德聽過道蓀的告白後，便提議暫時請道蓀到他的家裏去住，道蓀應允了。道蓀悲慘生涯的最後的六星期是在溫暖的友情中度過的。

道蓀遷居雪拉爾德家以後，在雪拉爾德的意思請醫生診察是目前唯一的急務。無奈道蓀堅執不肯，說他的病祇是感冒的餘波，他相信不久體氣可以完全恢復。他並向雪拉爾德說明，任何客人他不願接見。如果要強他見客，他立即搬到別處去。雪拉爾德沒法祇好聽從他。他一聽見樓下有人進來趕忙將自己的房門鎖閉。自從遷居後他沒出門一步。有時他自己從「家庭衛生」一類的書上找出藥方請雪拉爾德買來吞服。

道蓀的肺病雖逐日增加，然沒顯出臨危的朕兆。其時他的食量甚好又喜談話，常和雪拉爾德爭論某種作品的優劣。他本有晏睡的癖，早晨五時就寢後還高聲找雪拉爾德繼續談論。一九〇〇年二月二十三日早晨他咳嗽不止。雪拉爾德便遣人去找醫生，等雪拉爾德往樓下取點東西重進他房來的時候，他滿額是汗，雪拉爾德忙將他抱起替他拭汗，他的頭已僵冷在雪拉爾德的肩上了。因為他死

得突厄，外間不明真相的人有疑雪拉爾德是謀他的財致死他的。後經警察調查，這個疑團才渙然冰釋。

道蓀三十三年的短促生涯可謂薄倖已極，然在他的慘澹的生涯上有一位可憐的少女投他一線美光，給他的創作以許多靈感。這少女名阿迭列德（Adelbert），是一位意大利亡命客所開設的食店裏的姑娘。道蓀常出入這家食店，這少女常踐立在她的母親背後聽瘦削而有菜色的詩人低誦他的纏綿宛轉的詩句。一八九六年道蓀刊行的第一詩集即是獻給她的。及至是年八月賽孟慈在他所主辦的沙渥上沒有提道蓀的名單批評他的詩時，道蓀已嘗失戀的苦痛。別人都不知道他的蹤跡，他一人在異國的海濱徬徨。因為阿迭列德和食店裏堂倌結婚，雖在第二年九月尾，然其時道蓀已知道他們有婚約了。阿迭列爾結婚的時候道蓀曾請他的友人穆爾（Arthur Moore）代他祝賀贈了一個美麗的花圈。

道蓀戀愛食店姑娘的事當時「詩人俱樂部」中人大概知道，但在阿迭列爾本人似乎始終沒有明白道蓀的情懷。道蓀生性膽小又非常驕傲，在女的面前

沒有傾吐過他的苦悶。性格真是運命。這樣性格的人或許免不掉失戀的悲劇。

道蓀的狄卡就生活是在失戀後開始的。他爲得要忘掉往日戀人的倩影，便如受傷的獸一般，在陋巷中漁獵酒色，不獨身體比從前更壞，詩才也日形衰竭，卒致弄到不可收拾的地步。

據最清楚他晚年生活的蘇龍 (Guy Thorne) 說：有人不意問道蓀你戀愛過沒有？(Ernest, were you ever in love?) 道蓀常引服爾德 (Voltaire) 的話回答：你問我愛過人嗎？這是一樁稀奇可怕的經驗！(Vous me demandez si j'ai aimé; oui! c'est une honte singulière et terrible!)

道蓀多愁善感，意志薄弱，對任何方面都無野心，他的詩絕少開拓氣象。里德 (Bliss Reed) 評他的詩與其說是歌唱毋寧說是嘆息 (He sighs rather than sings)。但是他的椎胸的泣訴大可感人，例如：

The one word left unspoken,

It were late now to say.

(譯意：一語藏在心)

說出已傷晚。)

當我們讀這詩時想到他的性格和他失戀的情景不得不爲之悽然。此外如 'O enara, O mors!' 等均屬抒情的絕唱。他的散文詩『幸福之島』(The Fortunate Islands) 亦反映出他的性格。這篇詩的大意是一羣冒險者長期航海歸來和一位青年談話。這青年問他們發見一些甚麼，其中一人答覆：『我們走遍大地甚麼東西也沒發見，所以仍然回到故鄉，現在我們祇等候一樁事的降臨。』最後又補說：『我們告訴你老實話：世間並無所謂幸福之島。』(We tell you the truth: there are no fortunate islands.) 詩中所謂等候一樁事，即是身心俱弱的道蓀覺得自己的前途沒有一線光明，祇有黯淡的死在等候着。看人生如南柯一夢是道蓀的根本思想。

道蓀的生涯是弱者的生涯，失敗者的生涯，他沒有力氣與環境對抗。因此，他不能爲世界的詩人而祇是世紀末英國詩人的翹楚。他的詩境非常狹隘，三反四



覆地訴述失戀的苦痛，宜乎賽孟慈說：『他唱一個調子，唱了又唱，所以沒有人去聽他。』(He sang one tune, over and over, and no one listened to him.)但他  
是純情的詩人，語語自肺腑流出，祇要失戀者不絕跡於世，他的哀曲總可減少同  
病者的苦悶。他的詩集如果我們誇大其辭，不妨說它是失戀者的聖書。

## 第六章 賽孟慈與新文藝運動

我們知道世紀末新文藝運動的重要刊物是黃皮書和沙渥，提到沙渥我們便不能不想起多才多藝的賽孟慈。他是沙渥的主幹人物。他的詩，他的評論，他介紹法國象徵派文藝的功績均超出時流。他生於一八六五年，肄業於私立學校，但無正式的學歷。他通曉數種外國語，大抵因精讀聖經的翻譯而獲得的。他九歲即能詩，少時所崇拜的詩人是丁尼森、白朗寧、斯溫朋等，十七歲以前即研究伊麗查伯後時代的劇曲，翻譯希列爾（Schiller 1759—1805）海涅諸人的作品。

他十七歲時讀到裴德的名著文藝復興時代研究好像發見了一個新的世界。所以他在追憶裴德的文中說：『我迄今祇一意作詩，白朗寧在韻文上給與我的影響，彷彿自十七歲以來裴德在散文上給與我的影響，梅列狄斯乃是在這兩者以後，但是他藝術的風格，我知道很清楚，絕非我所能做到』。（I had been writing verse all my life, and what Browning was to me in verse Pater, from a-

hout the age of seventeen, had been to me in prose, Meredith made the third, but his form of art was not, I knew never could be, mine.)

賽孟慈的人生觀所受裴德哲學的影響極深，我們單看他一八九九年刊行的文學上象徵主義者的運動一書的結論（參看第一章裴德的哲學思想）即可知道。他私淑裴德，而裴德對於這位後進亦推獎不遺餘力。一八八六年他著白朗寧研究入門（Introduction to the Study of Browning）是獻給他平生所尊敬的梅列狄斯的梅氏的答辭是：『你對於這位勇敢的先進者盡了俠義的職務。』（You have done knightly service to a brave leader.）白朗寧自己亦非常感動，回賽孟慈的信說他對於這部充滿讚辭的書不知道怎樣致謝才好，如果承認這部書的價值又有近於讚賞自己的嫌疑。而裴德在一八八七年十一月九日 The Guardian 上作文介紹這部書說：『我們發見賽孟慈君是深思考練而且熱心的文藝研究者——知的問題的研究者，常靜穩地井然地用實在精鍊而且優雅的筆致讚揚白朗寧君所說的許多事情都是這位大詩人的有識的讀者所首

肯的對於他所愛的題目傾瀉一種這麼可敬重的批評的才能，不得不使我們希望他將來發表比這個小冊子更大的著作。」（We find in Mr. Symons the thoughtful and practised and yet enthusiastic student in literature—in intellectual problems; always quiet and sane, praising Mr. Browning with tact, with a real refinement and grace; saying well many things which every competent reader of the great poet must feel to be true; devoting to the subject he loves a critical gift so considerable as to make us wish for work from his hands of larger scope than this small volume.）

賽孟慈和裴德會見是在裴德發表這篇批評後兩年，其時裴德近五十歲了。賽孟慈刊行第一詩集晝與夜（*Days and Nights*）的時候裴德盡力甚多。所謂晝與夜是象徵人生的明暗兩面，賽孟慈在卷首的序曲（*Prologue*）中即說：

Yet, since, of man with trouble born to death  
She sings, her song is less of Days than Nights.

他以為煩惱既與人生以俱來，那末，詩中所詠唱的人生的黑暗方面多於人生的光明方面。道義和罪孽，在藝術前面是平等的。藝術所求的是人性自身。他根據這個原理歌詠都會，歌詠都會的核心。他有左拉一派寫實的精神和波特萊爾象徵的手腕。往日浪漫派詩人所追求的是遼遠的美的世界的幻影，賽孟慈則直抉人生的真髓。他的描寫在見慣丁尼孫的典雅的風格和拉華耶爾前派的華麗的辭藻的人的眼中可謂大膽已極。

一八九二年他刊行第二詩集影像 (Silhouettes)，其中許多詩是他客居巴黎時寫的。第三詩集倫敦之夜 (London Nights) 是獻給法國詩人魏爾倫的。在這時候他很受法國狄卡就的影響，他不單慨嘆着 Too tired to live, and yet too weak to die, (對於生非常倦怠，對於死又非常無力)，他進而追求「寶貴的欺騙」 (dear deceit)，即波特萊爾所謂「人工的樂園」 (Paradis artificiel)。於是他歌詠鴉片，娼寮及其他新奇的享樂。他的心靈既不留於健全的境地而陶醉於官能的世界，他的詩逐漸成爲人工的病的，乃屬自然的趨勢。比方他歌詠的

女性已經不是但丁 (Dante 1265—1321) 所禮讚的 *Beatrice*，也不是歌德所渴慕的「永遠的女性」，而祇是肉慾的對象，如借用他的話祇是肉的妙工 (*The master-piece of flesh*)。他以為除開肉便無戀愛。他歌詠的是爛熟已極的蒼白的薔薇，而非露滴滴的薔薇 (*dewy fresh roses*)。他的蒼白的薔薇 (*Rosa Alba*) 1. 詩中有以下二語：

*The beauty of no woman to my flesh*

*Is intimate spirit if she be not pale*

(譯意：若非蒼白女，我身難與親。)

這類肉感的詩句很惹起世人的非難。往昔羅塞蒂、斯溫朋等有偏重官能的詩句，昆卡朗即作肉感的詩派痛責他們。賽孟慈的奔放的描寫實有驚世駭俗的地方。非羅塞蒂、斯溫朋等之比，宜乎非難之聲四起。但賽孟慈依然雄糾糾地走他自己願走的路，他在倫敦之夜再版的序文中縷述他的見地，茲將其扼要之語譯出於下：

我之受人攻擊全在道德方面，他們非難我的作品不是因為作品寫得不好，乃是因為在他們看來有背於道德，他們却忘記這樣一來是把道德的評判和藝術的評判混在一塊，不獨無裨於道德而且窄狹了藝術的領域。我為藝術的自由而戰，我不承認道德有甚麼權利支配藝術。藝術也許可服役於道德，但藝術絕不能作道德的奴僕。因為藝術的原理是永遠的，反之道德的原理隨時代精神的消長而動搖。讓你們示給我隨便一個你們祖先曾遵守過的因襲的道德的戒律；若不然，祇要你們願意，我可給你們舉出一些破壞它反為合理的例證，這個雖違背你們的本意，然你們會稱讚它的。我難道因這樣一個變化無常的指導者便拋棄藝術的確實永恆的領導嗎？藝術告訴我在人情（熱情、願望、靈性或官能、人心的天堂或地獄）中所發見的一切東西都是永恆的實體的一部，自然把它們粗糙地編織出來，為的使藝術巧妙地團結到美麗的模型中去。我們聽人說過這個可見的世界祇是一個象徵，其所以可見為的使我們可以了解自己，不致如夜間的火焰吹到這裏又吹到那裏。如果我們作鼓正金地忙將這樣那樣偶起的事件或

我們智愚之人的偶起的心情視其足爲「刹那的紀念」的詩題與否而加以賞罰黜陟，那是何等可笑的事！這如同我站在洛塞斯岬的苔蘚的岩石上，灰色的海水不斷地向我滾來，我的脚下浮起一個小泡，有人忠告我與其歌詠那個波浪毋寧歌詠這個波浪，而波浪正和人的心情一樣無限。

人的心情！因此我發見我的題材，藝術的領域亦在這裏；無論怎樣的心情祇要一度成爲我的，無論這心情等於海上的微波而且和微波一樣難於持續，假若我能表現於詩，我有表現它的權利；因此，我希望我的批評家和讀者首先諒解一個心情究竟祇是一個心情，祇是海上的一個微波，恐如微波同樣不能持續。我不公然說這集中的任何詩都是事實的記錄，我願說無論那一首詩都是誠意地打算去表現一度曾爲自己的特殊的心情的，而且當表現它的那一刹那，在自己看來彷彿舉世祇有這一種心情。我不論好壞，歌詠種種心情，既不藉詞掩飾也不偏嗜。如有人非難我其中有些心情以不覺得爲佳，我可馬上答覆也許是的，但我必須補添一句那些心情是甚麼東西呢？它們確是已經存在了的東西，祇要是已經



存在的東西，便有藝術的存在權利。(I have been attacked on the grounds of morality, and by people who, in condemning my book, not because it is bad art, but because they think it bad morality, forget that they are confusing moral and artistic judgments and limiting art without aiding morality, I contend on behalf of the liberty of art, and I deny that morals have any right of jurisdiction over it. Art may be served by morality, it can never be its servant. For the principles of art are eternal, while the principles of morality fluctuate with the ebb and flow of the ages. Show me any commandment of the traditional code of morals which your forefathers once obeyed; or, if you prefer, some righteous instance of its breaking, which you will commend in spite of yourself. Is it for such a shifting guide that I am to forsake the sure and constant leading of art, which tells me that whatever I find in humanity (passion, desire, the spirit or the senses, the hell or heaven of man's heart) is part of

the eternal substance which nature weaves in the rough for art to combine cunningly into beautiful patterns? The whole visible itself, we are told, is but a symbol, made visible in order that we may apprehend ourselves, and not be blown hither and thither like a flame in the night. How laughable it is, then, that we should busy ourselves, with such serious faces, in the commending or condemning, the permission or the exemption of this accident or that, this or the other passing caprice of our wisdom or our folly, as a due or improper subject for the "moment's monument" of a poem! It is as if you were to say to me, here on these weedy rocks of Rosses Point, where the grey sea passes me continually, flinging a little foam at my feet, that I may write of one rather than another of these waves, which are not more infinite than the moods of men.

The moods of men! There I find my subject, there the region over which

art rules; and whatever has once been a mood of mine, though it has been no more than a ripple on the sea, and had no longer than that ripple's duration, I claim the right to render, if I can, in verse; and I claim, from my critics and my readers, the primary understanding, that a mood is after all but a mood, a ripple on the sea, and perhaps with no longer than that ripple's duration. I do not profess that any poem in this book is the record of actual fact; I declare that every poem is the sincere attempt to render a particular mood which has once been mine, and to render it as if, for the moment, there were no other mood for me in the world. I have rendered, well or ill, many moods, and without disguise or preference. If it be objected to me that some of them were moods I had better never have felt, I am ready to answer, Possibly; but I must add: What of that? They have existed; and whatever has existed has achieved the right of artistic existence.

賽孟慈這篇序文的要旨是主張藝術與道德分離，藝術祇是藝術，藝術的題材絕對自由，創造藝術的動機在使刹那永遠化，創造藝術的時候作者當傾全我於眼前的一種心情不顧其他，假若左顧右盼意識不集中便墮於遊戲，此等信條却本諸他的刹那主義的人生觀。

我們知道賽孟慈私淑裴德，賽孟慈的人生觀祇是祖述裴德的人生觀，試將裴德的文藝復興時代研究的結論和賽孟慈的文學上象徵主義者的運動的結論對照，即知後者完全繼承前者的衣鉢，他們都有命如朝露之感，愈感到死的威脅，愈尊重當前朝露般的一刹那。裴德在他的文藝復興時代研究的結論中曾引過雨果的名句：『我們誰都受了死刑的宣告，不過還有着一個不定期的執行猶豫，』主張人謀當前一刹那的充實和擴大。賽孟慈在文學上象徵主義者的運動的結論中亦說：『我們的一生乃因忙於忘却死而度過，』藝術在他看來不僅是逃避死的一種手段，也是逃避生的一個方法。因為我們日常的生活不得不受物質世界的束縛，如要從物質世界逃脫而使生活自由，唯有訴諸藝術。所謂生活藝

術化即是努力去經驗美的情緒，在經驗美的情緒的瞬間我們才有生存的意義。反過來說：『一個人在一日中沒有經驗甚麼精美的情緒算是枉過了一日，縱然他在這一日中得了許多其他的東西。』(A man who goes through a day without some fine emotion has wasted his day, whatever he has gained in it.) 大多數的人常顛預地度過一生，不容易經驗精美的情緒，一旦經驗這樣精美的情緒，其人雖非藝術家而生活已成爲藝術的了。

要使我們的生活藝術化，不得不努力把形成我們的生活的經驗絕對化，即過手段和目的一致的生活，用裴德的話便是『經驗的果實不是目的，經驗自身才是目的。』賽孟慈愛好一剎那的靈妙的心情和被人喚作感覺的追求者(Sensation hunter)即由於這種觀念。他說人的心情同海中的波浪一樣無限，從那傾注全我的一剎那可以得到新生。真愛生命真望不朽的人當然想使這種生命潑刺的唯一的剎那永遠化。藝術的功用不僅使我們永遠留住這有意義的剎那的影像，而且因這影像使這有意義的剎那再蘇生於我們的心中。至表現這有意

義的剎那的作品的內容並無貴賤邪正之別，最緊要的是作者的真摯態度。一個人單單有志於真摯仍不能稱爲真摯，真的真摯是指一切由「深一層的自我」(deeper self)出發。譬如一個作者說他所寫的東西是根據他所信奉的某種藝術原理，假若他不曾參透這種原理，他所寫的作品定是平凡的作品。我們要得到真有意義的生活和真有價值的作品，須有一種不期而至的靈光四照的境界。達到這種境界迥非易事，而熱情的瞬間經驗這種境界的機會較多，所以賽孟慈和他的同輩常彷徨於罪惡的都市。他們爲獲得這樣靈光突降的一剎那，雖付重大的代價亦所不辭。由上面所述的人生觀出發，他們的生活被稱爲狄卡就的生活亦屬應有的結論。

他們雖歌詠剎那的心情其中却暗示着永遠的色相，韋里亞姆斯 (Harold Williams) 在近代英國作家 (Modern English Writers) 中論賽孟慈頗爲中肯，他說：『如果我們單看他是描寫舞臺歌榭和不義的戀的寫實派詩歌的作家未免不公允，這些東西對於他祇是象徵，正同花草和山陵之於華茲華司，他打算

在日常生活之平凡外觀中感到那以可見的世界爲外裝的理想世界』(If we regard him merely as the writer of realistic poems descriptive of the stage, the ballet, or forbidden love, we do him an injustice, for these are to him symbols, as flowers and hills were to Wordsworth, an attempt to perceive in the common externals of everyday life the ideal of which the visible is only a garment.)

賽孟慈的詩歌以描寫種種人情爲主，就中最使他歌詠不已的是戀愛的心。他在這一方面可謂極端發揮了波特萊爾的精神。密爾列慈(Turquet-Minas)在波特萊爾的影響(The influence of Baudelaire)一文中，分析這種精神的特色有下列數項：

一、在愛潮中分析自己和苛責自己。(The faculty of self-analysis and self-torment in love.)

二、追求那帶着一種猥褻的快樂的慾望，爲滿足自己的官能不顧怎樣重大

的犧牲和怎樣不可避免的結果：一方面是敗德的和癡狂的，一方面帶有神祕的色彩；——創造新的言語。(Pursuit of lust mingling with it a kind of sacrilegious pleasure. Pursuit of sensation at any cost with its inevitable consequences: perversity and madness on the one hand, mysticism on the other;—creation of a new language.)

三、道德觀念的崩潰，喘氣不來的厭世主義和靈魂上的可怕的孤寂。(Moral anarchy, overwhelming pessimism and terrible solitude of the soul.)

賽孟慈的戀愛詩處處表現這類精神。例如：

And I am thinking my own thoughts, and your hand is on my hand,  
And your heart thinks by my side, and it's not thinking of me.

他自己握着愛人的手想自己所想的事，同時以爲愛人雖在自己的身邊而愛人的心並不是想着他，於是他慨嘆着：

You are thinking of one who is near to your heart, and far from your



side; I am thinking, and they are all thoughts of you.

(譯意：你所想的人離你甚遠但和你的心甚近，我呢，我全部心思在想你)。  
有時他也說：

When your lips seek my lips they bring

That sorrowful and outcast thing,

My heart, home from its wandering.

(譯意：當我和你兩人接吻時，我的悲哀無着的心從漂泊的旅途歸來了)。  
但不久他又哀傷着：

Then, ere your lips have loosed their hold,

I feel my heart's heat growing cold,

And my heart shivers and grows old.

(譯意：在我的脣離開你的脣以前我覺得我的心的熱度漸漸地冷下去，我的心戰慄而且荒蕪起來)。

由以上的斷句可以看出賽孟慈的知的內省的態度。在一個意義上，他的詩缺乏真情實感不能打動讀者的心弦。所以阿爾且（William Archer）在新時代的詩人（Poets of the younger Generation）中批評他說：『他寫得很好——流暢，典雅，絕無粗俗的形式；但是他的詩不大能感動我們，鑽入我們的想像裏，或長留在我們的記憶裏。』（He writes very well—fluently, gracefully, without the slightest harshness or vulgarity of form; but his poems seldom take hold of us very strongly, thrill our imagination, or imprint themselves on our memory.）阿爾且在同書中又說：『我覺得賽孟慈君的詩通例缺少真正靈感的標記，貫徹別人胸臆的成分。誰也高興讀他的詩，感佩他的技巧的完整，但是那奇蹟的要素，解釋不來的美的和預定的適合的要素終嫌不足。』（I find Mr. Symonds's verse, as a rule, lacking in that barb, that sting, which is the sign of true inspiration. One reads him with pleasure, admiring the even competence of his workmanship; but the element of the miraculous, of unaccountable beauty

and predestinate fitness, seldom makes itself felt.)

賽孟慈徹頭徹尾是一個戀愛詩人，當他歌詠戀愛的時候他有他的面目，否則便沒有他的面目。(Mr. Symonds is a love poet or nothing; when he sings of love he is himself—not otherwise.) 因此，他沒有一篇發洩國民的感情的詩和歌詠人類博愛的詩，在這點上也可證明他是一個徹底的個人主義者。

賽孟慈原本多才多藝，他不僅是體現世紀末精神的詩人而且是一個銓釋這時代文藝最饒卓見的批評家，除開他的文學上象徵主義者的運動一書闡揚法國象徵派作家的特色爲不朽的名著外，他和葉慈一同讚賞蒲萊克，闡揚蒲萊克的神祕的象徵主義，翻譯往昔希臘拉丁有名的作品以及現代意大利鄧南遮(D. Annunzio)，奧大利霍夫曼斯達爾(Hofmannstahl)等的作品，就中翻譯波特萊爾和魏爾倫的詩與散文詩爲許多同樣的英譯詩中之最傑出者。然他對於世紀末英國新文藝運動的最大功績首須數到他主編沙渥的重任。沙渥的壽命雖祇一年，然比較黃皮書多姆和其他同類的刊物更發揮了世紀末新文藝的

特色。沙渥有這樣的榮譽全在編輯者賽孟慈一人的盡力。他的名聲有時雖爲天才畫家昆阿慈里所掩，然有不少的人仍知道他爲新文藝運動的健將。比方梅迪曼 (Muddiman) 即說：『總之他不僅是時代之子而且是時代之父。』 (He, at any rate, has not only been the child of his time, but in some ways the father of it) 韋里亞姆斯亦說：『賽孟慈君是那些鼓動黃皮書和沙渥的青年作家的思想之代表的有特色的批評家和說明者。不論在批評方面在詩方面，他的那顆心在他的同輩中是最靈活而且富於理解的。他一身充分表現了這新時代各種作家的寫實主義和神祕主義。』 (Mr. Arthur Symonds was the typical and characteristic critic and exponent of those ideas which animated the younger writers of the Yellow Book and Savoy. Whether in criticism or in poetry his mind was the most subtle and comprehensive of the group, and in himself he illustrated admirably the realism and mysticism of different writers in the new period.) 他的浪漫的色彩雖很濃厚，然絕不如道蓀輩完全爲一時的感情

所驅使，所以和他同時的許多作家斃於中途，而他至今健在，且保持他特有的地位。他有學者的意志和藝術家的靈感，有人稱他爲知的浪漫家或由於此。

## 第七章 新文藝運動的反響

自一八八〇年至一八九〇年可算是英國新文藝運動最有光彩的時代。王爾德的唯美主義，昆阿慈里的惡魔主義，賽孟慈的藝術至上主義，撼動一般青年的心絃，他們的作品都被人爭先恐後的購閱。可是這個盛況沒有多久就不見了。最大的原因是他們的藝術對於傳統和民衆隔離太遠。一民族的藝術墨守傳統固不免有單調和退化等危險，然傳統中亦有多少成分是先人的心血凝聚而成的，太不顧及傳統好比無源之水勢必不終朝而竭。優秀的藝術不必定能獲得一般民衆的歡迎，反之，一般民衆所歡迎的藝術不必是優秀的藝術。但藝術和民衆隔離太遠就容易流爲少數人的玩品，況且藝術家因和民衆接觸可使自己的生活豐富而且深邃，藝術和民衆接近未必全是無益的事。不消說，藝術不應當爲民衆的奴隸，然真正偉大的藝術常能受全國民甚至數國民的讚賞，所以有人說偉大的藝術是『無論何人何地何時都要承認的東西。』(Quod ab omnibus, quod

ubique, quod semper.) 世紀末英國新文藝最大的缺點，就在太不顧及傳統和民衆，毋怪入本世紀以來這運動完全告終，而見慣他們離奇的(Grotesque)隱晦的(esoteric)作品的許多青年齊奔向亨列吉布林等所倡導的社會的人生的文藝標幟下去了。

亨列生於一八四九年，他的父親會經營書肆，母親是批評家瓦頓 (Joseph Warton) 的後裔。兄弟共五人，而亨列居長。其中一人名蔣恩 (Edward John) 的爲名優，另一人名瓦頓 (Anthony Warton) 的爲風景畫家。亨列就學於 Cryke Grammar School 的時候，布朗 (Thomas Edward Brown) 正爲該校校長。亨列所受布朗的影響極深，正如賽孟慈之於裴德。他自己曾說：『布朗指示了我思索和表現的方法，因此我才發見自己本來的資質。實際上他於我有益的是在提醒我從未夢想的，生命和性格中那樣的可能性。當我與其要求鼓勵寧肯要求親切的時候，他待我特別親切。』(Brown opened to me ways of thought and speech that.....discovered me the beginnings, the true materials, of myself..... What

he did for me, practically, was to suggest such possibilities in life and character as I had never dreamed. He was singularly kind to me at a moment when I needed kindness even more than I needed encouragement.) 布朗之所以鍾愛亨列，是因亨列的少年活潑氣象和出衆的才能。但這少年自十二歲時起，即患結核病，其時醫學還在幼稚時代，對於這病沒有適當的療法，因此他不得不割去一足。他因跛的原故遂與書籍和夢想爲伴。稍後病仍不愈，醫生爲拔去病根起見勸他將剩餘的一足割去。另有一醫生名李斯特 (Joseph Lister) 的主張用新法治療無須割足。別的醫生都不相信李斯特的療法可以奏效。亨列獨願將他的生命付託於李斯特之手。當亨列請李斯特治療的時候，李斯特問他：『你爲甚麼要來這裏？』亨列率直地答：『因爲別的醫生都說你的壞話。』李斯特默不作聲。亨列受李斯特的診治在病院裏居了一年零八個月之久，病居然全愈，剩留的一足因以保全。他的有名的病院詩集 (In Hospital) 亦在這時期寫成的。

出病院後第二年即一八七六年，亨列剛二十七歲，嘗投稿於倫敦各雜誌，漸



有以文學者立身的志願。一八七七年爲星期評論倫敦 (London) 的主筆。一八七八年他和波伊爾 (Edward Boyle) 之女安娜 (Anna) 結婚。他的父親沒有財產留給他們兄弟，他以一身擔負全家的費用，貧困的滋味他算是備嘗了。據說有一天祇有他和他的弟弟瓦頓二人在家，無錢購買食物，兩人飢餓難堪，其時天色漸晚，亨列便到床上睡去了。瓦頓一個人漫無目的的在街上彷徨。忽然藉着街燈的光看到街上有一枚銀幣，當他等候一個女人過去然後將銀幣拾取的這個期間，他心臟的鼓動完全停止了。他們兄弟因此喫了一頓僥倖得來的晚餐。

一八八二年，亨列三十三歲，被聘爲藝術雜誌 (The Magazine of Art) 的主筆。他介紹彫刻家羅丹和畫家惠士勒即在這個雜誌上。一八八六年被聘爲 Art Journal 的顧問，曾到巴黎遊歷，並會見羅丹，羅丹替他彫了一個半身像。他寫詩的時候甚多，直到一八八八年才正式刊行詩集。一八九四年他主辦新評論 (The New Review) 月刊，乃是他一生最活躍的時代，對於本國介紹了許多新藝術家，對於國外文藝介紹了魏爾倫、馬拉梅等。星期日晚他的家裏常有集會，無論政治

家、宗教家、軍人、遊歷者、文人、畫師等都以親接他的醫效爲快。他們推崇他的作品，尤其敬仰他的奮鬪的樂天的人格。新評論停刊後，亨列又無一文收入，幸得巴爾胡爾（Balfour）的盡力得到一筆年金，生活稍見寬裕，可以隨自己的興致從事著述。一九〇三年頭部爲車所撞傷，釀成極厲害的神經衰弱病，遂於是年七月十一日與世人永訣了。

亨列的作品最惹世人注目的自然推他的病院詩集。這詩集從他進院在待診室等候醫生起，以及施行手術前後的病況，看護婦的姿勢，醫生的言行，藥品的臭味，病夜的不眠，進而至於退院時的一切印象和感想等都紀載無遺。可是他的描寫的態度，絕不是那種毫無抉擇平鋪直敘的淺薄的寫實態度。他使物質精神化，他從醜的深淵發見美。詩的內容全屬他置身於死生一髮之際的悲痛的體驗。病院詩集在最嚴密的貼切的意義上，無妨說是一部空前的「人性的實錄」（documents humains）。宜乎賽孟慈說：「這裏是從他自身的感覺生出來的詩，半生理的詩，病理的詩，而在最佳處却是真正的詩。」（Here is verse made out of

personal sensations, verse which is half physiological, verse which is pathologic; and yet, at its best, poetry.) 固然葉慈曾向亨列說過病院詩集不算是詩，而它的形式和內容兩方面，在英國詩史上，確劃出了一新時期。

他的奮鬪的精神和雄渾的描寫，實爲吉布林美斯菲爾德(John Masefield)等之先導。而謳歌生命的他，讚美那表現人類活躍的生命的都會，乃屬當然的事。他歌詠倫敦至再至三，有一位很理解他的批評家說：『這兒畢竟是一位能拓開詩的領域連倫敦也包括進去的詩人。』(Here, at last, is a poet who can so enlarge the limits of his verse as to take in London.) 不過，他讚美都會和當時所謂狄卡就派作家之讚美都會有一絕不相同之點，即狄卡就派作家祇在都會中獵取新奇的刺激以滿足官能的陶醉，而亨列對於都會的驚嘆係發自他的小兒般的天真。他感歎都會的神奇，乃是感歎使都會神奇的人的生命力。他不歡喜集中生命於內面的觀照生活，他以爲生的妙味是在強烈的競爭裏，所以他歌詠着：

The top of life

Is the passion that burns the blood in the act of strife—

(譯意：競爭場裏使血液沸騰的熱情便是人生的頂點。)

亨列是一個意志堅強的人，如在別人，身體既不健康，處境又不順遂，決不致有他那種雄偉氣概。茲將他的毅力 (Unconquerable Soul) 一詩抄錄於下，可以看出他的積極的態度。

Out of the night that covers me,

Black as the Pit from pole to pole,

I thank whatever gods may be

For my unconquerable soul.

In the fell clutch of circumstance

I have not winned nor cried aloud,

Under the bludgeonings of chance

My head is bloody, but unbowed.

Beyond this place of wrath and tears

Looms but the Horror of the shade,

And yet the menace of the years

Finds, and shall find, me unafraid.

It matters not how strait the gate,

How charged with punishments the scroll,

I am the master of my fate:

I am the captain of my soul.

(譯意)

夜陰四塞同地獄，

從中走出謝諸神，

無論諸神是何屬，

賜我毅力銘諸心。

情境逼人太兇猛，

慨然承之不呼叱，

運數坎坷發深省，

頭被血污終未屈。

憎惡哀矜兩無累，

死影飄忽殊悽然，

歲月推排誠可憐，

而我倔强如當年。

天門窄狹不得入，

鬼神高瞰罰盈冊，

自主之權我仍執，

自主之心無匹敵。）

亨列決非複雜的詩人，他的性格和生活都是直線的，但他始終篤信自己，有着英國人傳統的倔强的風範。當時新文藝因獵取新奇的享樂和尊重人工的緣故，流於纖巧頹廢一境，而亨列的詩歌却充滿着光明和信仰。自入現世紀以來他的追隨者益衆，就中最能繼承他的作風和發揮他的精神的當推吉布林了。

吉布林的成就與其說在詩毋寧說在小說，雖然他入現世紀以來仍在作詩，

英國批評家中亦有人將他列入現世紀新進詩人之內。他的小說多以印度爲背景，描寫非常新穎，王爾德亦爲之讚賞不置。而他的詩歌，規模壯大，讚美物質文明，如機械、橋梁、輪船、海底電線等都放進詩中去，有幾分彷彿比國的威爾哈朗（Verhaeren）美國的惠特曼（Whitman 1819—1892）。一方面固拓開了英詩的領域，另一方面不免有泥沙雜下之感。一八九二年丁尼森逝世，一時風傳他將繼丁尼森爲欽選詩人，雖未成的事實，然可見他當時聲譽之隆。世紀末撼動英國青年的心絃的有二大思潮：一爲狄卡耽思潮，一爲帝國主義思潮。賽孟慈等代表前者，吉布林等代表後者。前者的文藝以神經的纖細和官能的銳敏相矜尚，後者則謳歌人生的筋肉與力。前者頗推崇拉丁和大陸的文藝，後者則努力發揮盎格魯撒遜傳統的精神。吉布林之所以負一時盛譽，半由於當時的背景。他的詩歌在嚴密的意義上，並非上乘的詩歌，然頗能滿足一般讀者的需要。一般讀者對於維多利亞後時代過於中庸的文學既生厭倦，而對於法國式的狄卡耽文學亦感不滿，吉布林適於其時出現，以他的驚人的氣魄和雄勁的筆調感動讀者，自屬意中事。吉



布林確是民衆作家，他將日常的思想感情用明顯的筆調訴之於一般民衆。他絕不取媚於民衆，可是他常將民衆置諸眼中。他的藝術不斤斤於章句之末，現將他的兵營曲（Barrack-Room Ballads）中題爲工場的謎語（The Conundrum of the Workshops）的一篇摘錄數段於下：

When the flush of a new-born sun fell first on Eden's green and gold,  
Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the  
mould;

And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mi-  
ghty heart,

Till the Devil whispered behind the leaves, "Its pretty, but is it Art?"

（譯意：曉日初投射在有金綠顏色的樂園中時，我們的始祖亞當坐在樹蔭下用杖在地上畫圖；這個世界初見到的粗陋的樣稿使他歡喜，直到惡魔藏在樹葉後悄悄地說：『多麼好看，但這是不是藝術呢？』）

They builded a tower to shiver the sky and wrench the stars apart,  
Till the Devil grunted behind the bricks: "It's striking, but is it Art?"  
The stone was dropped at the quarry-side and the idle derrick swung,  
While each man talked of the aims of Art, and each in an alien tongue.  
(譯意：他們建了搖撼星空的高塔，及至惡魔在磚石背後咕噥着：『多麼惹  
眼，但這是不是藝術呢？』石塊拋在石坑旁，閒暇的起重機在輪轉，其  
時各人用各種不同的言語談論藝術的目的)。

The tale is as old as the Eden Tree—and new as the new-cut tooth  
For each man knows ere his lip-thatch grows he is master of Art and  
Truth.

(譯意：這話如樂園的樹一般舊——也如新生的齒一般新，因為各人在未  
有鬚鬚以前都自命是藝術和真理的大家)。

由上面所述數段看來，吉布林對於從來的文藝論的挑戰態度十分明顯。他

詩歌的內容發揮英國的傳統精神，他詩歌的形式却不尊重英詩的傳統形式。他並痛切感到自己的新使命，努力拓大詩的領域和創造新形式。就大體說來，他已成為過去的人物了。他的成績雖不盡如他的預期，然在近代英國文壇却有他的一個相當位置。

亨列和吉布林均屬反對世紀末新文藝運動所標榜的藝術至上主義，謳歌英國傳統精神的代表人物。不過他們的詩歌均不遵守英詩的傳統形式。單就形式一點看來，他們革命的色彩非常濃厚。但這時期有一詩人，不僅內容，連形式亦遵守千年來一脈相傳的英詩形式，這人即是修洛蒲州少年著者霍斯曼。他生於一八五九年，曾肄業於St. John's College，一八九二年被任為劍橋大學的拉丁文學教授。他的詩集修洛蒲州少年是在一八九六年刊行的。集中詩句大半千錘百鍊而出，然又絕無斧鑿痕跡。時人正不滿意於世紀末唯美派的曼聲，而亨列、吉布林的詩歌雖屬豪邁，有時不免銅琶鐵板震人耳鼓。霍斯曼的修洛蒲州少年既無上述二者之病，它的形式與內容又融成一片，所以刊行不久初版即告罄，再版

數次仍不敷讀者的要求。當時一文學雜誌曾說：『這些詩的作風，至少不後於時代，而且作者饒有近代精神。因為它的簡潔、纏綿，和真正抒情的本領，在近年的詩集中是出類拔萃的。』(The poems are not after the fashion of the moment, at least, but yet the modern spirit works strong with him. For terseness, pathos, and genuine lyrical faculty, they stand out very prominently among the verse of recent years.)

這詩集的內容是藉修洛蒲州一少年的眼光看出人生的各種色相，如戀愛、友情、罪惡、英雄、鄉愁、愛國心、死等。死的問題尤為作者所反覆詠嘆。作者有時雖痛感人生如白駒過隙，亟想秉燭尋樂，但他始終保持一種寧靜(Tranquility)的態度。試讀下錄數節詩即可看出他這種態度。

Loveliest of trees, the cherry now

Is hung with bloom along the bough,

And stands about the woodland ride  
Wearing white for Eastertide.

Now, of my threescore years and ten,  
Twenty will not come again,  
And take from seventy springs a score,  
It only leaves me fifty more.

And since to look at things in bloom  
Fifty springs are little room,  
About the woodlands I will go  
To see the cherry hung with snow.

(譯意)

佼佼櫻樹枝，  
嫣紅已滿目，  
佳節臨騎場，  
披我縞素服。

人生七十稀，  
廿歲不再生，  
減去廿次春，  
餘者五十計。

春時看花發，  
五十究有幾，  
小櫻枝帶雪，

我去看未已。

霍斯曼發表修洛蒲州少年後二十六年，即一九二二年，又發表了最後詩集（Last poems），情調和前者彷彿，惟學者的氣味甚重。總之，他在近代英國詩壇不失為有異彩的人物。

## 第八章 葉慈與愛爾蘭文藝復興

愛爾蘭文藝復興的盛業是不是如莫耳所說發自葉慈亦收自葉慈，自當隨各人的看法而有差異。然葉慈在這運動中是一個最熱誠而又最有力的人物，乃屬顯明的事實。一八九〇年前後英本土新文藝運動甚盛，愛爾蘭亦發生同樣的運動，兩者的目的都在創造純粹的文藝，認文藝應當表現「永遠的東西」，不當隸屬於道德科學或其他時代精神之下。換句話說，兩者都主張文藝應保持它的獨立的位置。惟前者不根據本土的傳統習慣，一意努力世界化，不免有舍本逐末之嫌。後者則完全由於民族意識的覺醒，運動背後有國民的絕大的後援，所以後者的成績有水到成渠之概。

十九世紀前半期愛爾蘭的優秀分子專致力於政治方面的愛爾蘭自治問題，無暇顧及愛爾蘭人的複雜的思想和情緒。達衛士 (Thomas Davis 1814—1893) 雖有意於這一方面，無奈在他所主持的國民 (The Nation) 上投稿的許



多詩人，大抵不願以詩人自居，寧願以愛國者自居。愛爾蘭獨立同盟會機關雜誌愛爾蘭人（The Irish People）主筆倭勒阿里（John O'Leary）對於文藝極有理解，亦鑑於四周的情況，不敢側重文藝。其時並非無純粹的詩人，如菲爾格遜（Samuel Ferguson 1810—1886）阿林幹（William Allingham 1824—1889）韋爾（Aubrey de Vere 1814—1902）等都是始終獻身於詩神的，但他們離開所謂運動而創作，他們的詩歌不是純粹的愛爾蘭國民性的結晶。至於葉慈，他不獨實際參加了愛爾蘭文藝復興運動，如對於設立在倫敦的「愛爾蘭文藝協會」和設立在德布林（Dublin）的「愛爾蘭國民文藝協會」均有密切的關係，他的詩歌簡直是色勒特（Colt）精神的具體化，愛爾蘭民衆的喉舌。一八八九年他刊行他的傑作阿哀辛的漂泊便一躍而為愛爾蘭新文藝的代表者。

葉慈生於一八六五年，他的父親是一位有名的肖像畫家，十五歲時他讀雪萊的 *Prometheus Unbound*，如聖經一般尊重，嘗模擬雪萊作詩。又從他的父親聽到蒲萊克和羅塞蒂等人的逸話便去讀他們的詩集。然其時最使他感興趣的

是穆里斯 (William Morris 1834—1896) 的不再笑的人的故事 (The man who never laughed again) 他因愛讀穆里斯不愛讀箕茨曾受他父親的呵責。穆里斯的敘事詩亦爲他所激賞。他說：『這些是我唯一愛讀的書，我不想一氣讀完所以慢慢地讀。』 (They were the only books I was ever to read so slowly that I might not come too quickly to the end.) 不久他有志作畫家，便進了德布林市立美術學校。十七歲時他對於詩的興趣更濃，遵守箕茨的『爲少數人留下傑作』 (to leave great verses to a little clan) 的箴言，終日苦心吟詠。泰朗 (Tyman) 女士說：『他生活、呼吸、飲食、睡眠都是詩了。』 (He lived, breathed, ate, drank, and slept poetry.)

三年後他離開美術學校一心從事創作。同時從蔣斯頓 (Charles Johnston) 研究接神學 (Theosophy)，又聽那囊中帶着一本裴德的梅里優思的年輕的婆羅門的說教。往後他避動就靜的觀照的人生態度和神祕的象徵的藝術觀均導源於此。他又往來於倫敦和德布林之間從事愛爾蘭文藝復興運動。

葉慈說：『世間最偉大的人常有兩個目的，兩個相關聯的熱情的思想，即是祖國和詩歌。』(The greatest on earth often have but two aims, two linked and ardours thoughts, fatherland and song.) 這句話現在可即用來讚美他自身。他愛他祖國的永生的美，他使用詩歌去表現這種美。然他的作品決不落普通愛國詩的窠臼。這因為他自身實是色勒特精神的化身，無怪他的詩歌字字成爲珠玉。試讀他的湖中小島茵尼斯敷栗(The Lake Isle of Innisfree)一詩當能知道這個消息。

I will arise and go now, and go to Innisfree,  
And a small cabin build there, of clay and wattles made;  
Nine bean rows will I have there, a hive for the honey bee,  
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,  
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;  
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,  
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day  
I hear lake water lapping with low sounds by the Shore;  
While I stand on the roadway, or on the pavements gray,  
I hear it in the deep heart's core.

(譯意：我現在就要起身去，去到茵尼斯敷栗，

用籬笆和黏土結一個小茅舍：

植九畦豆，作一個蜜蜂巢，

獨自兒住在那蜂聲嗡嗡然的林中隙地。

我將領略一脈靜味，徐徐浸下，

從黎明的幕幔到蟋蟀低吟的處所；

午夜閃着微光，晝間閃着紫光，

黃昏時梅花雀的羽翼拍拍地響

我現在就要起身去，我晝夜

聽到湖水拍岸的細語；

當我立在灰色的道路時，

我心房的深處仍聽到它的細語。

這詩是葉慈流寓在他所厭惡的象徵近代文明的倫敦時懷想茵尼斯敦栗

的幽靜風光而作的，表面上祇是天涯遊子對於故里之思，然亦不妨看作桎梏於物質世界中的靈魂的哀訴，降謫在塵世中的天使對於天國的懷想。本來愛爾蘭民族是神祕的詩歌的民族，他們大抵有一種憧憬無限世界的幽玄的情緒。他們在物質世界也許是失敗者，往昔既爲盎格魯撒遜人所逐，十七世紀又爲英吉利所蹂躪。然在精神世界他們有優越的天稟。有人說：盎格魯撒遜人征服了物質世界，色勒特人却取得了精神世界的王冠。英吉利對於愛爾蘭的關係，在葉慈看來正是象徵那物質文明對於精神文明的關係。英吉利的勢力在愛爾蘭逐日增加等於物質對於精神的侵犯，如果放任下去，不啻承認精神對於物質的屈從，或精神自身的敗績。從這個意義說來，葉慈尊重色勒特精神不單爲一愛爾蘭，實爲全人類的心靈抗議。因此，他的作品一方面固有濃厚的地方色彩，同時具有普遍和永遠的價值，絕不墮於狹隘的鄉土主義（Provincialism）。

給與葉慈以最大的影響的首推倭勒阿里。倭勒阿里因愛祖國而爲祖國所放逐，抱着如海一般深的悲痛至死無悔，這種悲壯尊嚴的人格不得不使葉慈視

愛國如一種宗教。其次是亨列。一八八七年葉慈旅居倫敦時，他的住所和亨列的住所相隔甚近，遂如當時其他少年文人一般常出入於亨列之門。星期日晚亨列家中有許多知名之士集合，葉慈即在這種集合中認識了王爾德。

葉慈對於亨列的人格和學識雖十分尊敬，但對於他的詩全不同感，尤其是他的病院詩集，葉慈曾劈面說過這不是詩。這完全由於他們兩人個性的差異，即由於他們兩人對於人生和藝術的態度的不同。當時葉慈所要求的理想的詩，須本諸自然流露的想像和熱情，不受何等理性的拘束，時空的限制，而格調須用近於民謠那般樸素的格調。兩人的意見雖不相符，然葉慈說：『我事事和他齟齬，但我敬佩他在言語以上。』(I disagreed with him about everything, but I admired him beyond words.)

再其次，使葉慈感到興趣的是穆里斯。(It was now Morris himself that stirred my interest.) 他不僅常在穆里斯家晚餐，星期日晚穆里斯家所開的社會主義者同盟討論會，葉慈亦常列席。他和俄國無政府主義者克魯泡特金(Kro-

-pokin) 相遇亦在穆里斯家中。他的阿哀辛的漂泊頗受穆里斯的敘事詩的影響。他對於穆里斯的藝術和生活態度都極傾折。他回顧往日的情景說：『現在我對他的詩也不會譽之過甚，除開有時散見的全然奇拔的語句和思想外；然而假若有一位天使問我願意選取自己的或其他人的生活和詩呢，還是願意選取穆里斯的生活和詩，那末我寧願取後者。』(To-day I do not set his poetry very high, but for an odd altogether wonderful line, or thought; and yet, if some angel offered me the choice, I would chose to live his life, poetry and all, rather than my own or another man's.)

葉慈對於人生和藝術全以情緒爲中心，有人把他這種見地比着有許多年輪的木製的圓錐體，沿平面切斷時，表現在斷面中的許多圈輪，即是種種情緒的性質。圈輪與圈輪的間隔即是情緒的強度(intensity)。波紋向內愈密，向外愈疎，這疎密的程度表示精粗的情緒。因爲精純的情緒向內集中，粗陋的情緒向外發散。各圈輪的中心點，即是表示情緒爲人類生活的中心。葉慈認情緒是人與神交



通的唯一媒介物，我們祇有藉情緒的羽翼才能飛躍到永遠的世界中去。因此，他作品中所表現的是理知以上的世界，即一種神祕的體驗。他認真正的詩歌和藝術大半是「彼岸」的消息，其中往往有一種不能分析的想像的本質，決不單是現實世界的模寫或複製。所以他說：『藝術是啓示不是批評。』（Art is a revelation, and not a criticism.）

葉慈置情緒和想像於理知之上，係本諸蒲萊克的神祕說，蒲萊克認理性祇是「基於感官的觀察的推斷」（deductions from the observations of the senses）而感官畢竟是不完全的東西，我們憑藉那得自感官的理性自難走進永遠的世界。我們如欲脫却為感官世界所束縛的小我而與大我相冥合，祇有委身於情熱或想像的一法。葉慈和蒲萊克一樣認想像的世界是永遠的世界。

葉慈的尊重情緒不消說是對於近代異常跋扈的主知主義的抗議。因此他不歡喜被科學精神所支配的寫實主義，自然主義的藝術家，如左拉等，或為尊重科學的真而犧牲詩興的丁尼森等。他極推崇表現永遠的世界的象徵派作家，如

瓊里耶(Villiers de Lisle Adam 1838—1889)和梅特林等。

葉慈既認情緒是文藝的本質，那麼，要表現精微的情緒，決非說明或敘述的方法所能做到，於是他認象徵實是表現本質的唯一可能的方法。(symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence)所謂象徵是以有限暗示無限，換句話說，是給具體的事物以更多的意義。譬如薔薇象徵人類精神狀態之一的戀情，便超過了植物的意義。我們要領會這一境，祇能由直觀的飛躍，不能由理知的分析。所以葉慈以為理解象徵必須一種正當的本能(a right instinct)，因為象徵的意義生於作者與讀者間的一種默契。如果對於象徵的作品，徹頭徹尾用理知去觀察，很容易誤會作者本意之所在。反之，我們看見薔薇發生思慕的情緒，差不多是本能的，這是甚麼緣故呢？葉慈以為這種微妙的心理狀態，即是象徵成立的原因。他把這種心理狀態歸之於「廣大的記憶」(Great Memory)「大心」(Great Mind)「普遍的想像」(Universal Imagination)「普遍的神體」(the universal body of God)等。

所謂「廣大的記憶」「大心」等與他對於魔術的信仰有密切的關係。現在將他所作的魔術(Magic)一文的開始數語摘譯於下：

「我相信我們願意稱爲魔術的這種理論和應用，我雖不知道心靈的本體，但我相信心靈可以召喚，我相信創造魔術的幻影的力，我相信當我們閉着眼睛時浮在心的深處的真實的意象；我相信三條教義，這是我認爲傳自古昔而且差不多爲一切魔術的應用的基礎的。所謂三條教義是——

(一)我們的心境時常移動，許多的心可以說能够滲入其他的心，能够創造或啓示單一的心，單一的精力。

(二)我們記憶的邊疆亦同樣移動，我們的記憶是廣大的記憶，即自然本身的記憶的一部分。

(三)這大心和這廣大的記憶可由象徵喚起。(I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of

creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed; and I believe in three doctrines, which have, as I think, been handed down from early times, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are—(1) That the borders of our minds are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy. (2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself. (3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols.)

葉慈所以有這種信仰因他有許多心靈上的經驗。他說有一次三人同時看見相同的幻影，（見他所作的魔術一文中）他在夢裏預知未來的事，他預先知道一個人的面影，這面影是他後來看書才知道的，他覺得這些事如不相信「大心」和「廣大的記憶」的存在很難說出理由來。他解釋象徵的文藝也用這個

見解。比方詩歌中常用薔薇象徵戀愛，大家都能直覺地感到，這就因為前人的胸中湧出過這樣的感情，而這樣的感情儲蓄在「廣大的記憶」裏。也許前人互訴衷情的時候身旁有薔薇開着，以後看見薔薇便想起愛侶，戀與薔薇二者合而為一了，也許他們為避人耳目用薔薇花瓣或薔薇文字暗通情愫，歷久相傳在人類中成爲一種習慣，而它的原意却儲蓄在「廣大的記憶」裏，以致我們今日看見薔薇可以不假思索的想到愛情上去。我們的想像大抵訴諸「廣大的記憶」，所以差不多是本能的直覺的。他又說我們的想像「普遍的想像」的斷片。藝術家的任務在擴大人們的想像，用藝術的美和靜穆使塵世的哀樂變形，脫去有限的束縛而與普遍的神體一致。因此，他認隸屬於理所產生的科學或道德的藝術，決非最高的藝術，推崇這樣藝術的時代，祇表示藝術的墮落和民衆的墮落罷了。

師事裴德，與賽孟慈、葉慈爲友，又係設立在倫敦的「愛爾蘭文藝協會」會員的蔣生（Lionel Johnson 1867—1902），乃是世紀末英國新文藝運動中別有

個性的人物。他的博學爲世紀末英國詩人所僅見。他的批評的才能有人讚他可比聖博甫 (Sainte Beuve 1804—1869) 或安諾德。他的詩筆端莊沉靜有古代希臘拉丁名家的餘韻。他十九歲入牛津肄業。第二年和裴德相遇備極傾服，就中最使他傾服的是裴德理解他人的力量。他說：『裴德完全是文學上的吸人膏血者，凡和他會面的人他從那人的心吸取詩和生命。』 (He is a literary vampire, sucking the life and poetry out of the heart of every man he meets.)

蔣生的血統，嚴格地說，攙有英吉利人和威爾斯 (Wales) 人的血液，並非純粹的愛爾蘭血統。他的曾祖父曾率兵鎮壓愛爾蘭人的反抗。但是一八九〇年以後，蔣生自稱愛爾蘭人，並嘗以愛爾蘭人自誇。他牛津畢業的第二年皈依了舊教，持身謹嚴，除讀書外無嗜好。不料因讀書和冥想過度患着不眠症，醫生勸他用酒精當催眠藥，不久得了酒癖。他的酒量逐年增加，卒致他不飲酒便無生氣。葉慈原是他最親暱的朋友，因此不免和他疏隔。他能說數國語言，但是他沒有出外遊歷過。他一生沒有娶親。自得酒癖後更帶禁欲的傾向。有一次酒後向葉慈激賞出家

人，並從歷史上舉出許多往例證明去勢的人不會失掉智力。一九〇二年九月二十日深夜他爛醉後一個人在街上步行，被從後面疾馳而來的馬車撞倒在地上。第二天早晨人發見他的時候，他的頭蓋骨已經粉碎，於是忙將他送到病院去，僅兩星期他就死了。基爾美 (Joyce Kilmer) 把他的死和坡的死相比擬就是這個緣故。現將他的有名的抒情詩靜誠 (The Precept of Silence) 抄錄於下，我們由此可以略見他的風采。

I know you: solitary griefs,

Desolate passions, aching hours!

I know you: tremulous beliefs,

Agonized hopes, and ashen flowers!

The winds are sometimes sad to me;

The starry spaces, full of fear:  
Mine is the sorrow on the sea,  
And mine the sight of places drear.  
Some players upon plaintive strings  
Publish their wistfulness abroad:  
I have not spoken of these things,  
Save to one man, and unto God.

(譯意) 我知道你孤獨的悲哀，  
淒涼的情緒，愴痛的時刻  
我知道你顛簸的信心，  
艱辛的希望，褪色的花朵！



風引起我的愁思；

星搖處充滿着恐怖；

我的愁似海深，

荒野亦同我嘆息。

琴師用着哀絃；

公表了他的積憤；

我却沉默不言，

除對我唯一的知交和上帝。）

訂改

# 文藝概論

錢歌川編著 一冊 五角

中華書局發行

本書共分四章，於總論藝術之後，又將文學美術音樂三種姊妹藝術，分別說明；在文學概論中並論及新興文藝，俾便知道我們時代的產物，不致專囚在古人的象牙塔中。全書皆能擇要節繁，敘述簡潔，使讀者於極經濟的時間中，得到一個藝術的輪廓。與坊間出版的文藝概論，內容單就文學一方面而立論的，迥不相同。所以本書不僅為愛好文藝者所宜備閱，即中學校用作教材及補充讀物，亦極適宜。

# 華胥社文藝論集

一冊 一元五角

這是現在幾位著名文藝作家徐志摩、劉海粟、梁宗岱、蕭石君諸先生的作品，關於文學藝術的現代思潮，描繪無遺。內容豐富，共六篇，都十餘萬言，留意現代文藝者，不可不讀。

中華書局發行

# 中國文學概論

陳懷著 一冊 二角半

本書為一簡短之小冊，計分敘論、文性、文情、文才、文學、文識、文德、文時、總論九篇。內容將中國文學之祕奧，宣洩無遺，多發前人所未發，允推中國文學批評之佳構。

標商冊註



民國二十三年九月印刷  
民國二十三年九月發行

圖書雜誌審查證審字第一二二號

現代文學叢刊  
世紀末英國新文藝運動(全一冊)



定價銀五角

(外埠另加郵匯費)



編者 蕭石君

發行者 中華書局有限公司  
代表人 陸費達

印刷者 上海靜安寺  
中華書局印刷所

總發行所 上海棋盤街中華書局

分發行所 各埠中華書局

10  
442211  
(3)

10

442211

(3)