

詩角詩論

267

· 雲海版 ·



袁水拍譯

詩與詩論

雲海出版社發行

目次

詩論

變節的桂冠們 (V. J. Jerome)	一
科勒律治和華茨華斯合論 (Joseph Freeman)	一四
惠特曼論 (D. S. Mirsky)	二四
論當代英國青年詩人 (D. Capetanakis)	五〇
反抗中的詩人 (Stephen Spender)	七二
現代詩歌中的感性 (Stephen Spender)	八五
托爾斯泰對於藝術的見解 (L. Tolstoy)	九五
愛列克·紐頓論藝術 (Eric Newton)	一二五

詩

軍火在西班牙 (Rex Warner)	一三三
眼睛 (失名)	一三四
許斯那 (John Cornford)	一三五
給我們這一天 (James Neugass)	一三七
紅土壤的相思 (L. Hughs)	一六七
荆棘之歌 (L. Aragon)	一七〇
論詩歌中的態度 (附錄)	一七四

詩

論

變節的桂冠們

V. J. Jerome

歷史常常重複這樣的例子：就是智識份子，在人民運動的緊急關頭時叛變了，固然也有許多勇敢地堅持着而始終如一的。在最初的幾個資產階級革命中，當政治變動急速的時候，英法兩國的文化傳播者發生了動搖與退却。他們的徬徨，反映了（即使在它革命的階段）資產階級的半吊子和妥協性。

然而即使他們是不可靠的，智識份子這一集團實在還是資產階級革命的主要角色。因為他們代表了工業發展所招致而來的大量的智識羣衆。十七世紀和十八世紀的智識份子，爲英法的資產階級革命準備了思想意識上的基地。有少數例外的智識份子，甚至對年青的資本主義表示出批判的態度，而更進一步去宣傳空想的社會主義。在另一方面，腐爛的封建主義依舊有足夠的力量，影響一大部份的智識份子去爲牠服務。

爲了紀念克朗威爾這個英國十七世紀資產階級革命的領袖的死，那個尚未變節的約翰·德里頓（註一）寫道：

「他的偉大得諸上蒼，

不靠幸運，他自造了英名……

他使我們成爲大陸上的自由人民，

而從前我們則是自然的俘虜……」

那時德里頓是吉爾伯特·畢克林爵士的祕書，他是克朗威爾庭上的御前大臣，曾經審判過查理一世的法官之一。德里頓爲那反抗封建壓迫者的大叛變（Great Rebellion）而寫作辯護，以及稱頌克朗威爾將國王處死的澈底：

「戰爭是我們的消耗，却是他們的盈利的商業；

我們內心流血，他們却延長我們的苦楚；

他爲我們鬥爭，讓我們停止苦戰，

爲了試驗止血，他割開了自己的血管。」

十八個月之後，也就是這個德里頓，寫了一首詩歌頌斯圖亞特朝的復辟，接着就寫了『加冕頌詩』。可慨的是當『紀念俄立佛·克朗威爾的英雄體詩』的墨跡還沒有乾，緊跟着就是哀念在民主政制期內那年輕的查理的流亡：

「爲了他的遠離，教堂和國家一致悲傷，

教士們瘋顛，朝廷裏發生了內訌；

有閱歷的老者墮入深沉的絕望，

眼看叛徒們跋扈，皇朝遭殃。」

德里頓現在歌頌着反動的保王主義：

「多猜疑的禽類也不再疑心危險，

在我們國王的保護之下，一切都安全。」

擁護封建制度的反動派恢復了最高的顯要官職，雖則這種恢復並不就是封建制度的復活，可是天主教重新又將牠的觸角伸張到四面八方，國王和他們有祕密的默契更是大家知道的事。於是這個革命的清教徒的詩人改教了，開始皈依了羅馬教會（註二）。

在約翰·德里頓的對面站着約翰·密爾頓（John Milton），是位更偉大的詩人，更偉大的人（註三）。當那些被收買了的胆怯的作家們，背棄共和國而諂媚王朝的時候，密爾頓的發言代表着那最進步的，最堅持的革命的資產階級中的一部份，反抗那兇暴的壓制。他用戰鬥的聲音攻擊那批復辟派，就因為他們一回復到最近被若干騙子們所安排的束縛之中去的那種有害的諷刺」。他挺立着決不妥協，爲了民主自由，爲了政教劃分，爲了共和國，他相信假如共和國能繼續生存的話，牠可能把封建關係一掃而光。這時候並不是德里頓，而正是密爾頓代表着十七世紀的真正的，朝前面看的智識份子——這是

些不領乾俸的，和不帶桂冠的人；他們被羞辱，被禁錮，被吊死。和他們同代的，以及後代的真誠的文化工作者，沒有一個人不尊敬密爾頓的堅貞，無論是貧窮，盲目，保王派的嘲罵的箭，都不足動搖他分毫；後世一致讚美他的超絕的勇敢，和赤熱的忠忱——他的不畏死亡的戰到最後的薩姆生式的戰鬥精神（註四）。

法蘭西大革命像電光一樣，劃過了全世界的蒼穹，為每一處地方的被壓迫者照亮了爭取自由的大道。「人權宣言」的發表，召喚了全人類向封建寡頭政治作鬪爭，而這鬪爭正日益擴大着，農民大眾，城市工人，以及資產階級民主派當中的進步份子，四面八方都集合在這個革命運動之下。在英國，以及在舊大陸和新大陸，對革命的熱烈的同情心普遍於知識份子的各方面。卓越的科學家與文學家們都大大地激動了，其造因是伏爾泰的摧朽拉枯的反牧師主義，海爾維修（Helvetius）和霍爾巴赫（Holbach）的哲學的唯物主義，百科全書派對理性的崇拜，以及羅梭的平等觀與民主思想。

這些智識份子的典型代表，是英國詩人勞白特·蘇賽（Robert Southey）。在他的早年，他是一個熱心革命的擁護者。他的同道詩人是科勒律治和洛伐爾（註五），他創造了一種烏托邦的社會計劃，「萬民平等政治」，想把它在新大陸上實現，「在那兒塞斯刻赫那河正傾注着他的未受束縛的水流」。在蘇賽的革命劇：「華德·推動」中，那

被捕的約翰·巴爾被控訴，說他是一個叛亂者，煽動百姓，他便這樣回答他的審判官：

「我是約翰·巴爾；但我不是一個叛亂者，

這個名稱要給與那妄自尊大者，

他用強力來反對人民的政權……。

如果這些是罪惡，

爲了人們宣揚那種你所喜稱作怪誕的想法，

說是人類像兄弟一樣，都是平等的，

具有特權的社會是罪惡和壓迫的；

財產權只是一個騙人的戲法，

欺騙那些你所壓迫的——

那麼我承認我有罪。」

雖然如此，就在這個時候，英國的反動的潮流還是把蘇賽捲走了，他開始攻擊法國大革命的恐怖行動。他的失却均衡的感覺，因爲瑪麗·安托奈脫的被處死刑而刺傷了（註六）。

在創作「華德·推勒」之後，只短短地隔開了兩年，他就這樣稱呼人民：「至於緒

，他們也很像羣衆。」（同樣地，在亞歷山大·漢密爾頓的信仰的誓言中，可以看到美國的保王黨對於人民的同樣蔑視的語言：『你的人民，閣下，你的人民是一隻大野獸。』）由於他，這種對羣衆的下流的概念，他的保王黨的主子們就把他升充桂冠詩人。拜倫合適地把這位『桂冠』和『依斯克里亞脫』同押了一韻（註七）。

從這個超越的地位上，蘇賽回頭去懷舊的說道：『縱使那些封建時代很壞，牠們到底比起現在這種商業時代來，少傷害人得多。那種仁慈而寬大的人性，比現代的崇尚名譽和光榮的主義要好得多了。』給蘇賽最好的評語，恐怕只能像一位著名的傳記家所說的：『他既沒有澈底地做一個雅各賓黨人（註八），也沒澈底地成爲一個保王黨。』

科勒律治曾經眼紅地隔着海峽眺望那新的法蘭西，認爲這是新的英國的典範：

『難道只有法國能夠踢走一個暴君？』

難道只有她能夠誇耀，啊，自由，在你的保護之下？』

——科勒律治曾垂下頭『爲不列顛的英名哭泣』，現在却開始對於英國的主人們感到贊成和歡欣了。

『在我的靈魂裏，沒有一個感情，沒有一個具形，
不是從我們的祖國借來的。』

在英國、在法國、普魯士、奧大利和美國以及別處地方的許許多多的蘇賽們，科勒律治們，他們的變節都正發生在革命的轉變的當兒。無論是城市或是鄉村的羣衆，他們已經充分明瞭大資產階級現在是放棄了對於革命的基本任務。在廢除王權和一七九一年的資產階級與貴族的憲法之後，在一七九二年八月至九月，這些羣衆就廢除了有產公民的立法會議。王權是人民之敵的結合中心，如果不把牠澈底摧毀，民主共和國自然無法實現。結果國王與王后就和外國的元首們商量，一同進行法國反革命的侵略，也是在他們的名義之下，歐洲封建的聯盟就在一七九二年的春天進攻這個青年的共和國；也在他們的名義之下，王政復古派和基隆特黨（註九）的調和派一同陰謀摧毀革命。

『祖國在苦難中！』當時成爲大革命的口號，來反對國內和國外的敵人、前線的勝利需要國內戰線上的勝利。王政的廢除象徵了革命的登場。

詩人的背棄革命，不過是王黨的散文寫成韻文而已。資產階級怎樣打算，詩人便怎樣推諉。不列顛的統治階級看着這新的共和國越來越不順眼，認爲封建主義在法國壽終正寢，就是表現一個資產階級的敵手國家正開始形成。英國被工業革命所推動，她的目的是想從法國奪取要塞的海峽口岸和東方的殖民地，企圖阻礙牠的工業發展和削弱牠的海軍力量。因爲這個緣故，不列顛的資產階級就開始與法國的保王黨以及大陸上的封建

政府狼狽爲奸了。

正像封建的奧大利，普魯士，和俄羅斯一樣，資產階級的英國懼怕着革命的日益緊逼。雅各賓主義風靡於英吉利，蘇格蘭和愛爾蘭。國內的人民對於王黨壓迫的反感，對於政府對法戰爭的憎恨，也日益增長。統治階級被這種恐怖所僞服了，首相威廉·匹特（William Pitt）正像脫下一件寬鬆的袍子，擺脫下他的自由主義，再和革命意識的領導人愛特孟·柏克（Edmund Burke）聯合起來，傾其階級暴政的全力來對付人民（註十）。人身保護律（Habeas Corpus Act）停止實施。同情革命的法蘭西的人士們所舉行的公衆集會，被橫暴地破壞。一切反對王權與貴族的言論，遭到禁止，陳舊的反對一切騷動與危險思想的條律又開始復活。政治犯充斥在監獄之中。

戰爭變成了強制的。英國人民只有用愛國主義的短棒來驅使了，法國國王路易十六的死刑被藉口爲和法國斷絕外交關係的緣由——和誰呢？和法國的資產階級，他們曾經把一個國王的腦袋從坩臺上滾下來，取得了政權！

這一回，『人性』的仁慈之乳汁凝滯在不列顛外交家的血管中。那些『人道主義』的蘇賽們淌下了一瓶二瓶墨水的眼淚，爲最後的路易王悲悼，這種激情只有後一代的蘇賽們爲最後一個尼古拉沙皇的悲悼，才能比擬。

蘇賽們和科勒律治們，瑪金托斯（James Mackintosh）們和華茨華斯們（註十一），他們都和反動者妥協了，爲了這，他們如願地得到寵幸。詹姆斯·瑪金托斯變成詹姆斯爵士；威廉·華茨華斯被選做桂冠詩人，勞勃脫·白朗寧（註十二）在他的『失掉的領袖』一首詩中，暗指着的就是華茨華斯，這首詩用這樣的行句開頭：

『就爲了一把銀錢，他離開了我們，

就爲了他上衣上扣一條絲帶……』

自尊自重的科學家與文學家要溯尋他們的傳統，就得找一些智識份子的領袖如威廉·高特溫（William Godwin），他用他的劃時代的一本『政治正義』答覆柏克的王黨的反動，他勇敢地，流利地爲急進的共和派的『Corresponding society』的領袖們辯護，這個團體在一七九四年反雅各賓主義的瘋狂浪潮中遭到審訊的。這個傳統是如約瑟夫·泊里斯脫萊（Joseph Priestly）這些人遺下的，他在生活中尋找真理，如同他在實驗室中尋找牠一樣；在一七九一年的一個夜間，當他看見那『教會與王家』的伯明罕的暴徒們燒了他的家，他的科學儀器，以及他的寶貴的筆記的時候，他覺得：他即使受到這樣的剝奪，而火星終會能夠爲下幾代點燃起光明的燈來的。他最後逃到了傑佛遜和富蘭克林的美國去。

在一八四八年法國的智識份子們，和大部份的小資產階級，聯合發動了資產階級的民主革命。空想的社會主義者——傅利葉，聖·西門，和卡倍脫（Cabet）的信從者——要求終止王權和銀行貴族的統治。一個紅領巾的波特萊爾（Baudelaire），在六月革命中和工人們一起站在巷戰工事之旁（註十四）。然而那些自由主義的資產階級，耽心着無產者的前進，開始撤退到財政寡頭的章魚式的掌握裏去了。小資產階級害怕工人階級的力量，甚於害怕大資產階級的上昇，於是反叛了六月暴動。他們違背了自己的利益，讓巴黎的無產者被卡凡納克（Cavaignac）的暴徒所殺戮。拿破崙主義的勝利——這一個陰謀的果實，使小資產階級的智識份子變成冷嘲的大儒主義，他們的波特萊爾現在歡呼着『牧師，軍人，和詩人』是社會的主體，他現在信奉了基督教和專制主義。他曾經陶醉在『共和國的香味』之中，現在却誹謗共和主義者為『玫瑰與香粉的敵人』。他曾經被『一切是人民的，一切爲了人民』的口號所燃燒，現在却墮入悲觀主義的迷惘中，慨嘆着：

『快些吧，讓我們熄滅這盞點亮的燈，
讓我們沒入夜的陰黯中。』

可是工人們沒有熄滅他們的燈火。在他們的失敗的廢墟上，重新又生長起來。他們

從六月的死灰中站起來變成公社的『風雲壯士』。

(註一)約翰·德里頓(一六三一——一七〇〇年)，是英國十七世紀的一位大詩人及劇作家。

(註二)英國當時的統治者，本為斯圖亞特王朝，係採取絕對的君主專制政體，對人民壓迫甚烈，因此引起國內之革命運動。一六四五年六月間革命軍大勝王軍，查理一世幾乎被俘，此後革命浪潮繼續高漲，鎮壓了各地的保王黨的活動，一六四九年一月三十日國王查理一世以叛國罪被控訴最高法院，判處死刑，繼而就建立了克朗威爾的共和政體。一六五八年克朗威爾病死，所謂一六四〇至一六六〇年英國的第一次資產階級的光榮革命，也就告一結束，查理二世於一六六〇年後復登王位，反動的復辟時期就又從此開始。它重新網羅了所有的反動份子，並熱烈擁護羅馬的天主教，仰仗天主教的勢力來作君主政體的支持者，對民主力量壓迫也更甚。

(註三)約翰·密爾登(一六〇八——一六七四年)，英國大詩人，著有長詩『失樂園』等。

(註四)薩姆生是『聖經』中的一位頑強的以色列的英雄和力士。

(註五)勞白特·蘇養(一七七四——一八四三年)，是英國的大詩人及音樂批評

家；科勒律治（一七七二——一八三四年）也是與蘇養同時的大詩人，名著有『古舟子詠』。

（註六）瑪麗·安托奈脫是路易十六之後，後上斷頭台。

（註七）依斯克里亞特是那個出賣耶穌的門徒猶大的姓，此處含着出賣了終身的詩人之意。

（註八）雅各賓黨人是法國大革命中最革命的一派，由羅伯斯庇爾做領導。

（註九）基隆特黨人是法國大革命中右派，代表資產階級的利益，後與王政復古派妥協成爲反革命的力量。

（註十）愛特孟·柏克（一七二九——一七九七年），是當時英國的一位政治家，又是反動派的思想的代表人。

（註十一）瑪金托斯（一七六五——一八三二年），英國的政治家及歷史家，華茨華斯（一七七〇——一八五〇）則是當時一位著名的湖畔詩人。

（註十二）白朗寧（一八一二——一八八九年）英國的名詩人。

（註十三）高特溫（一七五六——一八三六）是英國一位著作家，一生爲正義而鬭爭。泊利斯特萊（一七三三——一八〇四年）則是同時的一位大科學家，後被迫害，

逃至美國。

（註十四）波特萊爾（一八二一——一八六七年），法國的大詩人，六月革命係指一八四八年六月間巴黎無產階級的暴動而言，卡芬納克是當時政府中的軍事部長，曾向巴黎的無產者作激烈之進攻及殘酷之屠殺。

科勒律治和華茨華斯合論

Joseph Freeman

法郎西斯·溫瓦 (Frances Winwar) (註) 以小說家的才能，甚至以小說家的方法，敘述了一個魅人而有教育價值的故事，其中主角為兩個詩人和一個女性，他們生活在十八世紀末到十九世紀初的革命和反革命的暴風雨裏面。作者的卓越的傳記雖則主要是寫賽茂爾·推勒·科勒律治 (Samuel Taylor Coleridge)，可是她把範圍擴大到包括詩人的兩個知己朋友，威廉和陶洛賽·華次華斯 (William and Dorothy Wordsworth)，以及別的朋友們——蘇賽 (Southey) 蘭姆 (Lamb) 赫金孫女郎們 (F Hutchinsons)，還加上這些人所活動的整個文藝的圈子。歷史的波濤在不經意中處處流露出來。在背景後面我們瞥見法蘭西大革命的影子，和畢德 (Pitt) 的英國。我們的注意力集中在這『具有一個靈魂的三個人』上演，這個奇特的友誼關係造成了，也是毀壞了科勒律治和華茨華斯夫婦。

科勒律治生於一七七二，死於一八三四。溫瓦小姐的敘述止於一八〇二，那時詩人年僅三十。她認為詩人在精神上死於此時，其後的三十年大部份是痛苦與荒廢。這

是一個浪漫主義詩人的誕生和死亡的傳話。同時也是一個試驗，企圖發現爲什麼這崇高的抒情的天才這樣悲劇地早夭。

這個問題曾經麻煩過好些作者們。多數浪漫主義的詩人死得年輕，無論肉體的或是精神的。華茨華斯的創作生涯繼續至一八一四，其後二十餘年間，他的心像一塊頑石一般活着，這個疑問曾經引起了無數卷帙的著作來解釋。各式各樣的說數紛紛運用出來，解釋這驚人的『頂點倒降』；法國大革命的失望，他對於在法國的安尼特（Annette）和他的女嬰的卑劣的行爲所引起的犯罪的感覺，內分泌腺體的病態所造成，未老先衰，傑弗萊（Geoffrey），氏的刻薄批評，詩人自己的強烈的『自我戀愛主義』——等等，甚至於華茨華斯對於文藝的主張——都曾作爲能解釋他的沒落的種種理由。

溫瓦女士在生動地描述了科勒律治的性格之後，就把他的失敗，歸源於他在華茨華斯面前的自我貶抑，以及華茨華斯對友人的殘酷的自私的行爲。她的材料足夠說服人。科勒律治在華茨華斯面前總是謙卑地匍匐在泥中，他認爲華茨華斯在任何一方面都比他要『好得多，偉大得多，強健得多』。他對於華茨華斯的詩才的態度是十足的卑下的虔敬。他把自己的才能去滋養華茨華斯，激發他去寫作那些他自己所能夠感到，却爲了意志力的薄弱，終於從未實現在紙上的東西。科勒律治把一切送掉，回報他的却真正是一

無所有。對於他的知交們的意見過份敏感，特別是華茨華斯的意見，他依賴着他們的愛好和贊許，可說到一種悲哀的程度。他強制自己在自我貶抑和自我毀滅之中，這些幾乎是他致命的病症。

從溫瓦女士所安排的材料上，一個弗洛依特主義者便可以作出結論，說是科勒律治對於華茨華斯有着強烈的，無意識的同性戀愛，好像魏爾倫（Verlaine）之與韓波（Rimbaud）。他看到他自己被他的朋友佔了先，無論在性格上，詩才上，戀愛和結婚上。科勒律治覺得他自己被他的愛情與矢忠的對象所拒絕了，踢開了他痛切地知道他的自我否定，他被妬忌的夢魔所苦。却毫無辦法。因此之故，他的朋友們更要幫助他，了解他，愛他。精神病者的病情是和周圍對他的同情心正比例而加重的。只要他的朋友們一經疏離，就會把這株『敏感樹』逼到他們所慨嘆的毀滅之途去，溫瓦女士認為，至少在這件事實上，一個人的最壞的敵人可能就是他的家屬。科勒律治認為他的失敗是澈底的，他逃避在酒與鴉片的安慰之中，永遠放棄了詩歌工作。因此，溫瓦女士假設他正當少壯的三十歲時，就精神上已經死了。

這場戲裏的惡徒是華茨華斯，『如此其粗野，如此其蠻橫』。但是華茨華斯固然是惡徒，可不是同時也就是犧牲品嗎？他不是同樣在十年以後，在精神上死亡了嗎？爲什

麼近代歐洲文學史上充滿着這樣多的悲劇的失敗呢？十九世紀的藝術史上鋪滿偉大的殘餘物。在這個世紀的門口，躺着科勒律治的仆跌的身體；在中堂，是波特萊爾，魏爾倫，韓波的屍體，在出口處，是王爾德，史溫朋（Swimburne），和其他頹廢主義者，解釋這些成爲犧牲者的作家的命運，你可以用精神病來對付，可是你仍得解釋，爲什麼他們會有精神病。不論說他們的嬰孩期幼年期，家庭生活怎樣形成了這些悲劇，這些經歷本身還有根源。最小公約數常常就是最大公倍數。科勒律治在他所生活的歷史的年代裏，他撞破了頭顱，正像華茨華斯，拜倫，海茲律（Hazlitt），亨脫（Hunt）和此後數十年中，許多別的歐洲的智識份子一般，他起先被法蘭西大革命的光明的許諾所喚醒，接着年却被那從夢之霧裏顯露出來的資本主義所嚇倒。

這一代文學者有多少能經歷這一場嚴重的考驗而生還的？民主革命的崇高的成就祇能等到新的一代唱出來，他們生得晚了，不會被未經廓清的社會變革的大風暴——繁重細節所壓倒，可是也不太遲，可以直接感覺到牠的創造力，也能看到牠的遠景的重要意義。科勒律治和華茨華斯的故事裏面，法蘭西大革命決不是一個插曲。這個革命一定激盪到他的個人的悲劇的核心中去。當然，也有些人在這一時期中並沒有被大革命의 結局所粉碎。愛德門·柏克（Edmund Burke）把他們的失望變成一本反動的最銷書。塔力

蘭 (Talleyrand) 和佛社 (Fouché)。懂得怎樣利用財產和權力獲得實惠。具有政治的遠見和勇氣的人們，像巴蒲夫 (Babouf)，聖西門，和傅利葉發現了歷史的真實。

多少人在苦惱着，逃避到罪惡中去或是逃避到幻想中去找安慰，還有多少人用自殺來表示抗議？我們不會知道華茨華斯和科勒律治是多麼幸運，假使我們不看到在法蘭西的他們同代人，假使我們不讀到像「亞柏曼」(Oberman)，這些小說。我們不會懂得失望是如何之深，如果我們不懂得期待是如何之切。人們之所以苦惱，就爲了他們的敏感性強於他們的意志力，他們的感覺超過了他們的理解和行動的能力，他們只能成爲詩人，而不能做皇帝陛下下的行政長官。資產階級的諾言和資產階級的現實之間的差異，打擊得他們失魂落魄。可能的，這是因爲他們太信任話語的緣故，活該這樣倒霉，可是不認真把話語當作話語的人也就不可能成爲作家了。還有一點，像科勒律治和華茨華斯，以及他們的法國同代人是中層階級中人，他們的懷抱給革命打翻了——「這些白日夢的雅各賓黨」，在這裏我們觸到了詩人和他們的社會「地位」的限制，也涉及了法蘭西大革命的限製。

華茨華斯的傑作是「序曲」。他祕密地創造這作品化了三十年工夫。這作品是科勒律治提議寫的，他鼓勵他的朋友「用無韻體寫一首詩，獻給那些由於法國大革命的失敗

而拋棄了所有的改善人類的希望，以致於墮落到近乎口腹之徒的自私自利中去的人們」。『序曲』寫到詩人的心靈的生長；這生長的中心是革命。科勒律治的提議是十分顯明的；華茨華斯把這一點更加說得明白。爲了革命並不能滿足他們的浪漫主義的期望，因此放棄了革命，華茨華斯和科勒律治一起變成了保王黨。在一個偉大的社會變革中，那些幻想他們能夠永遠騰空在鬪爭之上的人們，像華茨華斯所聲言的，他們早先的期望被摧毀，可是他們的理想還是一樣真實而有效，對於這樣幻想的人，這裏就是應得的懲罰。華茨華斯從世界的革命中退出，焦急地想保持他的民主之夢的完整無損，不再接近，甚至掉轉來反對在歷史所課予的限度之內，這個革命所應該完成的若干部份。他打疊起來變成一個反動的桂冠詩人。科勒律治也開始爲貴族派的「晨郵」報寫社論。雪萊比較他們有頭腦。只要看他寫的「依斯蘭的叛變」的序文，牠作於一八一七年，那時華茨華斯和科勒律治依舊在創作，旁拿波特放逐在聖海勒納島上，一個波旁王族重登了法蘭西的大寶。

一個大規模的社會變革，如像法蘭西大革命，牠的到來，超越了所有的個人的想望和失望。不管文學上的虛榮和政治上的愚蠢，怎樣使華茨華斯墮落到保王黨的陣營裏去，他還是不能不幫助了民主革命的某一方面，如果他真正繼續保持他的創作生活的

話。他確乎在現代英國文學的園中帶來了平常人與平常口語的那種觀念。再講科勒律治，不管他怎樣自卑自賤，破碎的愛情生活，他的唯心論的形而上學，他的那些社論——同樣，科勒律治如果一天真正創作，他就始終是法蘭西大革命的兒子。試想想他的創作的多產，他習慣地紡織他的理想，却不能把牠們實行。計劃着許多著作，却不能寫出來。這是他的個人的缺憾，可笑亦復可悲；可是這也就是他所活着的那個偉大的革命的時代的特徵。在任何這樣一個大時代，無限制的遠景展開在人的眼前，一切東西好像都能夠即時完成。古老的監獄，已經大開了牢門，解放的心靈想要立刻做成一切事情。等待着人們去工作的，是這樣的豐富，等待着改變的又是這樣的繁多，而無邊的想法是不受時間的局限的。那創造的精神，面對着一個新的世紀，望見了遙遠的一切的可能的輪廓，像達·文西一樣夢想到四個世紀之後的飛機，或是像米開郎吉羅一樣，繪製了巨大的計劃，而永未完成牠們。法蘭西大革命是文藝復興的一曲頌歌。我們能不能因為新時代的遠景灌入了他的富於容受性的頭腦，可是沒有給他實現牠們的條件，而責備科勒律治呢？

遠景在當時的確存在着，這是瞭解科勒律治的鑰匙。我們能不能說，除非人在三十三以後繼續寫抒情詩，他就不再活着呢？我們知道在一八〇二，科勒律治踏進的一個世紀

正常工業革命改變了悠久的農業文化，牠已經做了人類生活的基礎五千年之久。這一個大風暴搖撼了每一只文學的小船，好些就這樣被打翻。但在科勒律治，他的前一部創作生涯終了時，他的後一部份又開始了。這裏是一個顯著的分別：作爲一個詩人華茨華斯，同樣在他的少壯時候就死亡，可是他整個精神生活就在此時結束了；他不再有作品出來；他變成一個小小的地方保王黨，一個頭帶官方所賜的桂冠的活屍。科勒律治死亡之後，便又蛻變，他爲他的創作的天才發現了新的道路。

首先，他成爲一個偉大的導師，影響了新的一代英國作家，恰如他影響過華茨華斯一樣。他的學生們並不全是感謝他的；拜倫和別些人剽襲了他，而沒有公正地認識他。那些明瞭他們受到科勒律治恩惠的，也是習慣地像過去對待每一個偉大的師父一樣，被後代所遺忘；如果不被釘上十字架，那還算他的幸運。然而遺教畢竟留傳下來，他的意見浸入年輕的一代的創作的心靈中，影響了他們也終於影響了英美文學。

其次，科勒律治在他最後經三十年中成爲一個偉大的批評家。在那時候，批評依舊是藝術中一個年輕的部門，爲英國人所不重視。法國知道得較多；有些最好的著作，便是批評家——聖愛佛芒特（Saint-Evremond），蒙田，伏爾泰，狄德羅。在這一方面，科勒律治又是一個開拓者和創造者，他的著作需要我們在今天重新估價。

最後，科勒律治在另一個部門也是一個開拓者。他的個性被壓抑，他開始研究個性問題，他意志被打碎，他開始考察意志的本質；他對於自己不滿，他深深地向自我發掘。於是他成爲現代內省心理學的前驅者。在他的痛苦之餘，那失敗的詩人發現了我們的過失在誤會把願望當作現實；他發現了我們的文明生活中，矛盾與鬭爭一直擴展到愛情與友誼上：「我們要求得過份，才能獲得。」他還把握到了這樣深刻的真理：「任何偉大的智慧會變成一無價值，如果牠把我們從行動中引退出來，引我們到思想中去，想呀，想呀的一直到行動的時間已經過去，我們什麼也做不出來。」

此外，他深入地考察了想像的某些原則，想像是一切創造性的藝術的基礎。在這一方面，英國批評家阿歷克·魏斯脫（Alex. West）曾經表示，這是科勒律治思想中最重要的一端。牠包含兩個概念：個別部份所自出的有機的統一體，以及在這個統一體內部的矛盾與鬭爭的運動。科勒律治的觀念論的法則使他支持了他所處的時代的英國政治，正像黑格爾一樣；但是我們如果依據了科學的法則，把科勒律治的文學批評倒轉過來——站在科學的基礎上——我們就會發現牠的主要的見解是部份地用社會的運動的術語來說明的。科勒律治認爲，想像是：寫詩的才能和欣賞詩的能力，這兩者的根源。並且，如魏斯脫先生所指出的，他再認爲想像具有兩種作用：牠使我們能夠意識到在社會

矛盾的前進中，我們的運動；以及牠能夠給與這個運動以社會的地有價值的形式。

（註）本文作者係當代英國批評家。所批評的是一九三九年出版的一本科勒律治的傳記，叫『Farewell the Banner』，著者 Frances Winwar

惠特曼論

D. S. Mirsky

惠特曼——民主之詩人

一

瓦爾特·惠特曼是資產階級時代的最後的一個詩人，是自從但丁以後那一系列的詩人中的最末一個。在但丁的國家，當時正好是封建主義的堡壘開始遭受最初的打擊，他的出現就歌唱了一個偉大的時代的黎明，它的自由與進步，惠特曼出現在世界各主要資本主義國家中最年青的一個國家裏面，也是標記了資本主義歷史的末期，在這時候，人們依舊相信資產階級的理想和人類的理想是合一的，而這『合一』便成爲產生偉大詩歌的源泉。

在這開初的時候，資產階級社會的興起，一方面表示人類從中世紀的奴隸制度中獲得解放，以及對於自然的逐漸加強控制；在另一方面，表示了一種新的剝削，新的經濟的奴隸制度的建立與鞏固。祇是在這些過程開始的時候，資產階級的偉大的詩歌種下了

根苗。祇有當資產階級是一個進步的階級的時候，即是在勞動者開始意識到自己是一個階級以前，偉大的詩歌才能夠產生。在年老的資本主義國家裏面，包括德國在內，那些最後的大詩人——拜倫、雪萊、濟慈、雨果、海涅——都生在法蘭西資產階級的革命時代，一直等到他們發展為成熟的天才，接着是里昂暴動和大憲章運動的爆發，好似宣言了資產階級進步的所有的通道現在已經關閉，而將來的時代則是屬於新興階級的了。

美國却不同，資本主義在阿美利加以巨大的步伐行進着，可是這個資本主義的含意依舊是民主的『阿美利加的』資本主義。這巨大的民主的力量，是屬於那些從來沒有知道過封建領主的農民們的，他們佔有了新的廣大的土地，覺得他們自己是不可征服的。

勞動者雖則在數量上已經很多，但這個階級還沒有脫離許多中間階級，他們之間還沒有顯著的深刻的界限。今日的勞動者是明日的拓荒者和農民，歐洲的民主經歷了一八四八年的失敗以後——特別是德國灌輸了新的血液到美國的民主的脈管中，其後經常的移民的流入，隨之而迅速地增，加了產業後備軍使這種特殊條件逐漸失去，使美國和其他的資本主義國家的分別幾乎泯滅。但是在五十年代，這種情形尚未發生，歐洲的新人口的流入祇是使美國的民主對於一切戴冕者和封建領主始終燃着憤恨之火而已。

在六十年代，美國爲了這資產階級的國家的統一而爭鬥，美國的民主向擁有奴隸的各州宣戰，結果是勝利了。在這次內戰中，農民們替他們自己贏得了在資產階級統治的國家中所能見到的最民主的農業制度，並且在西部開拓了廣袤的領土，非但爲了他們美國人自己，而且還爲了一般移民。當若干在紐約發財的資產階級與南部串通一氣而反叛的時候，林肯總統的政府能夠把完全來自新興階級的軍隊來應付事變。如果我們除開那天折的法蘭西雅科賓專政不說，那末，這一時期所產生的，是歷史上一個最完全的民主的階級社會了。這是毫不足怪的，在卡爾領導之下的第一國際在那時曾通過了一個決議，擁護北方政府，並且將舊世界的勞動階級許爲該政府之後盾，向奴隸主作殊死的鬥爭。

然而那時民主之勝利是不穩定的。即使在內戰時期，權力並沒有完全操在民主手中，它與紐約，本薛爾文尼亞和新英格蘭的金融資本，工業資本，共同掌握着。內戰以後，民主的勝利，彷彿是完成了，奴隸制度取消了，農民階級增強了，迅速地獲得了新的土地，可是不到一刻仍是資本——不是民主——開始宣告了他自己才是真正的勝利者，在七十年代，這件事實更爲明顯，民主甚至於再也不能和它的敵人對壘了。在先，

民主曾經撫育了資本，可是後來做了資本的順從的僕人。

在七十年代，北方各州的民主的農民，於一八五四年所創立的共和黨，開始變成身無限制的資本的獨裁的主要工具，美國政治從此逐漸墮落下去。而同時美國的勞動者終於以一種明顯的，獨立的階級的姿態出現，如同歐洲一樣，美國不再是一塊資產階級進步發展的地方了。民主的樂觀主義，變成了一方面唯欺詐是尚的制度；在另一方面則流於架空的幻想。

五十年代和六十年代的民主的樂觀主義，固然是建築在若干空想之上的；可是在當時，這種空想到底還是真摯與進步的呀。民主的樂觀主義若是不對將來說，而僅是對於那時講，還包含着真理的核心。和過去試一比較，那麼當時的美國真是一個偉大的進步的地方。美國產生了一種新的人類社會，凌駕所成就的一切，而對於自然的控制也更多了。如其後之來者要非難他們的先輩，那麼要知道這一事實，即在當時的美國的歷史上，勞動者還沒有意識到自己是一個獨立階級。

這美國的高漲時期似乎比他的先輩，法國資產階級，要有更多希望與可能。美國的敵人，不能和革命的法國的敵人相比。而且美國佔有了很廣大的領土，物產豐饒，安處兩洋之中，不怕異族的侵凌。但是美國的民主僅是法國民主革命的一個蒼白的反映而已。

。法國革命的民主是世界的先鋒。它所擔負的，發動的使命是全人類的使命。當歐洲的資產階級不再是一個進步的階級的時候，當人類的革命的先鋒的責任傳授給勞動階級的時候，美國的資產階級民主剛好到達了它的青春期。

法國大革命是國際性的。美國的民主是局限的，地方性的。這是美國的和法國的民主的第一個巨大的差別。法國的民主站到前列來向封建主義鬥爭，不論所遭受的審判是怎樣的嚴酷，它把資產階級帶到了這頂點。再要超過這頂點，祇有新興階級能夠做到，一七九三年到一七九四年的雅科賓的專政，以迄一八七一年的公社，是人類政治生活進展的最高水位。

一八六〇年以前的美國北部的民主，消滅了一切封建主義的殘餘。這是一部份主要的資產階級在靠近一百年以前所得到的安慰的優越地位，西北各州的民主的農民所以獲得力量，並不是從君主與封建領主取來的，而是從劫奪印地安人的土地，與印地安人鬥爭所取來的。

這種異於革命及解放的資產階級的特殊性，比法國的民主中所存在的成份更多。客觀地說，取消奴隸制度是一個革命性的目的。但是，農民們敢於與資本聯合以暴力消滅奴隸制度，是因爲殖民者強迫他們的手去做的，他們威脅着整個國家的統一。一八六一

年到一八六五年的戰爭並不是對奴隸制度的戰爭，這是爲了資產階級國家的統一而發動的戰爭。

二

惠特曼是美國的民主的詩人，如同五十年代，六十年代美國的民主一樣，他有他的氣魄，也有他的限制。他是民主的幻想的詩人——信仰新的人性已經誕生，現在只消讓他正常地發展下去就行。他給予這種幻想以詩的表揚，但是，即使是他的偉大的天才，也不能使他不帶有無可消除的反革命性質和他的地方性。

惠特曼的詩的源泉，接受了彷彿奇特的互相矛盾的那些過去的天才的精神，他捕捉的題材，爲前人所絕對夢想不到的，他不能和他們同樣觀察事物，他有他的地方性的素樸。祇有地方主義可以解釋爲什麼他能夠和過去的文化，卓然地不相類伴，爲什麼作爲一個預言者，說教者，他有他自己的堅定的信心。這種地方主義深深地浸透了宗教的派別主義的親密聯繫，使惠特曼把美國的民主創造了一種哲學，照他的意見，是能夠立足在歷史上的過去的各種宗教派系之中的。假使，在一方面，他和但丁以及歌德有血緣

的關係；那麼，在另一方面，他和這些人物也是親族的關係，如勃烈汗姆，楊——摩爾孟教之父，以及倍格·埃地夫人——「基督教科學」的創立者。

作爲一種偉大的幻想系統化，這種是想證明着將來比現在要光輝，充滿着生命與力量，惠特曼的哲學很自然地包括了唯物主義與神祕主義的成份。雖則惠特曼把他的時代，以及這時代的日常生活整個的觀察，把它當做真正的崇高的現實來把握，可是他終究不能看見它的真實的革命的發展他的樂觀主義並非建築在對其中潛伏的力量有正確的實際的認識之上。他必須從一個「較高超」的來源上去獲得他的樂觀主義。於是他的原始唯物主義發展到神祕的多神教裏面去。他需要那無所不在的上帝——那一切物質的「靈魂」。這個靈魂保證了任何事物總在走向光明的將來，保證了世界是沒有錯誤的，由於事物的原來的天性，任何事物，總是在最適宜的發育條件之下。惠特曼的神祕的多神教，非但表現了他的空想的性格，而且說明了他的意識的反革命傾向。進步爲自然的自發力量所保證。

然而，我們要知道，惠特曼的多神教是民主的，因爲牠的基礎是尊重每一個人，這是他的詩歌的基調，我們不能說惠特曼是這種民主的多神教的創始者。他處在十九世紀，和二十世紀的民主的（和華民主的）理想家之中也並不孤獨，這種樂觀的多神教和

那衰老的宗教主義的宗教相矛盾。雖則亦必然是宗教的東西，對於世界的概念必然是神祕的，可是它本質上是資產階級民主的一般哲學，牠恰好與中等階級對於社會主義的傾向相合，在今天我們更發現大部份的中等階級對於這種思想的更甚的庸俗化，在蕭伯納的『聖女貞德』中便能找到更有說服力量的說明。

惠特曼的哲學的神祕的印記在他的那首『瓦爾特·惠特曼』的第五節中，得到了充分的註釋，他所用的表現的風格對於曉得一些一般的『古典的』神祕主義的人們，是非常熟悉的。

但是惠特曼的神祕主義距離唯物主義的程度並不比他的民主的幻想對於目前民主的真實的距離來得更遠，牠是一種從正確的唯物主義的前提所引出的武斷的，觀念論的結論，如同那種民主的空想也是從真正的現實所引導出來的忽促的樂觀的結論。惠特曼毫不含糊地歌頌科學，以及由科學所得到的對世界的認識。然而，他以爲光是科學並不能算完全。科學仍須輔有一種『更高級的知識』來做背景，這就是他在一八七六年所寫的『愉快地接受近代科學，忠貞地毫不猶豫地皈依它，可是世界仍歸存在着衆所公認的更高級的宇宙，更高級的現實，那人類永恆的靈魂（和一切其他的靈魂），那永恆的精神與宗教』。

他的反革命傾向和神祕主義同樣不可忽視。在美國各種民主主義的主張中，惠特曼並不屬於極端的左翼。如果說那企圖以極少數的信徒來發動一個反奴隸制度叛變的約翰·白朗是一個出類拔萃的孤獨者，在內戰的惠特曼非但與約翰·白朗沒有站在一起並且和那些溫和的主張用和平方法來達到目的的解放奴隸主義者毫不相關。

惠特曼的民主觀念在他的基本精神上是有民族性的限制的。對於他民主是特殊的美國式的，他看見一件東西已經孕育在美國民衆中間，只消等待揭露好了。起初，他相信出版『草葉集』，可以把這基本存在着的民主帶到表面上來。其後，在七十年代，他承認了他那時候的美國距離他的理想還遠，可是他依舊的繼續堅信：『美國的政治和社會的病態僅是一種偶然的現象，僅是那無限的生展的大動力的狹小的片面——肥沃的田疇上的莠草——而非那主要的延續性的多年生的植物。』同時他說：『新世界的真正的茁壯的性質發揚在崇高的藝術與宗教的思想中，不在乎那共和國的形式：普遍的投票與時常舉行的選舉制』。

如此惠特曼把『更高的價值』與政治相比，覺得政治始終是低級的。他得出了和雪萊相同的觀點——這種觀點是典型的，非革命的民主的人道主義。

惠特曼對於宇宙和歷史的看法很簡潔地表現在下面這幾行詩裏面，這首詩有奇特的

副探題叫『讀黑格爾後』：

『我的思想漫步全宇宙。我看見少量的善安定地趨向永生。

那大部份的叫做惡的東西很快的顯露他們自身，開始消散而死亡』。

在美國『少量的善』已經產生了效力，人們可以安心地讓事物自己去走牠們各自的道路了。至於別的國家呢，如同美國的民主主義者同情於他們的反君主主義政體，反封建主義，他歌頌革命的法國，他歡呼一八四八年革命的流亡者，（在惠特曼的詩中即他所指的『諸邦的第七十二年_一和第七十二年_二』），但這同情完全是被動的。革命鬥爭在惠特曼詩中沒有地位。南部的奴隸所以會變成他的敵人，並不因為他們是奴隸主，而是因為他們不再想做美國人啊。

博愛對於惠特曼具有兩種絕然不同的意義。一方面，它是澈頭澈尾具體的，社會的，有深厚的情感的博愛，存在於『一般的』『平民之間』，然所日常接觸的美國人民之中。在另一方面，既然對於人類有博愛之心，那對於一切生物，一切物質，自然也應該有同樣博愛之心，他就具有這種多神教的感覺。這第二種感覺是極端被動的，為要爭取人類的博愛而連帶引起的。對於他的美國的弟兄們，惠特曼具有實際的『同志愛』他把這一點表現在他的抒情詩中，甚至用實際的行動，在一八六一年至一八六五年中間充

當醫院辦事員這件事來表現。他對於一般人民的愛，或是對於異邦某一階級（如奴隸）的愛，祇是一種感覺，一種『內心的經驗』。他同情那逃亡的奴隸，對於他發生愛心，他真實地把自己易地以處地竄到那個逃亡奴隸的身心之中去（見詩『瓦爾特·惠特曼』），在這個題材上他所寫的詩是他所有的最好的作品之一。但是僅僅數行之後，他正在說給他和他一切人一切東西的同等，同在的時候，他以同樣的『莊嚴』把自己和奴隸主人融合在一起：

『一個北方人，很快的又是個南方人。——』

我是一個冷淡而客氣的農業經營者，我住在亞康尾』。

在同樣的一首天才的詩里，『我歌唱電力的身體』，他說到一個被拍買的奴隸：

『一個人的身體在拍賣：

我幫助那拍賣者：——這傢伙毫不懂他的生意經。

諸位先生。請看看這奇貨！

不論唱價的開口多少，這價錢總不夠高』。

一個人的貶值並不足以使惠特曼不見他的自然的偉大性，可是他的看法使這貶值消解了，不再存在了，因之也不再需要鬥爭。惠特曼在這裏走到了基督教的觀點。依此

則『根本沒有所謂束縛，也沒有所謂自由，沒有希臘，也沒有希伯萊，大家都是天帝的孩子，大家都是他的榮光的默禱者』。

這些矛盾在惠特曼的天才裏面，是一切資產階級的民主觀念的有機的，不可洗刷的矛盾，惠特曼的哲學至今依然是自由主義者，和各式各樣冒牌革命者的可靠的武器。所以我們一定要採取非常批判的態度來付他的哲學。假使我們把他的反革命的，神祕的成份曲解了，把惠特曼當作高瞻遠矚，看見了無產階級以後，建設了一種消滅階級對立的社會制度的將來，那末我們將犯極大的錯誤。不管他的哲學是怎樣民主，他的民主無論如何是澈頭澈尾資產階級的。

但是我們對於一個作家和思想家，決不能從他們的哲學來判斷，不能從他們必然的僅僅被一個時代限制去看，我們要從他的作品中的進步，與不朽的部份去看。惠特曼的進步與不朽的部份就在他的詩篇之中。

三一

惠特曼的詩可以說已經擊潰了浪漫主義，使它一敗塗地。

浪漫主義發源於抗議法國革命所持的趨向，反對資本主義之發展，企圖在智識和理

想之間，在庸俗的和『現實生活高級的實現』的詩中間，設立一道牆。在它的影響之下，詩開始離開了當時的物質的現實，不是變成空洞的東西，就是變成懷舊的東西。這一種詩中的浪漫主義的態度不限於浪漫主義者本身，而且，事實上，風靡於一般十九世紀的詩壇中。當代的生活形之於政治，經濟和工業上——祇能以象徵的轉形在詩中出現，或多或少用前資本主義的風格喬裝着，即使像在『浮士德』中，那裏詩歌表現了當代社會的根源的動力，也從具體飄浮到了抽象。祇有在諷刺這一方面，詩歌保持了現實的風格，並沒有和現實主者的散文作品相離婚。

惠特曼和十九世紀的詩歌完全訣絕，肯定現實，創造一種歌頌現實的近代抒情詩。主要的由於這個，所以他是社會主義詩歌的前驅者。當然，惠特曼的肯定現實的詩不能和他的民主幻想分開來看，他是詩和哲學的孿生子，可是他們的價值完全不同。他的哲學對當代的現實以及將來，給予一種錯誤的抽象的一般化。他的詩却具體真實地反映了那同樣的現實。他在哲學的對於資產階級民主政治中內在傾向，估計錯了。然而他的詩在資產階級的民主主義底下，發現了這一事實，即真正的人性祇有在社會主義條件下才充分發展。雖則因為是抽象理論的一般化，而變成虛偽的東西，但在他的藝術的具象中依然保存了真實。

惠特曼所肯定的現實是資產階級的現實。但他所肯定的並不是那被限制的，屬於資產階級的一部份而是創造的進步的一部份。他把這些創造性，進步性誇大到超過了比例級；但是如果他的哲學膨脹到某一程度以至現實的遠景被粗野地歪曲了，那時候他的詩也僅是藝術上一般認為合法的遺傳性的那種誇張。

惠特曼再三歌唱他自己。革命家惠特曼氣蓋萬世的最大的魄力，表現在他用自己姓氏所作的抒情詩中（『瓦爾特·惠特曼』）雖然如此，惠特曼在事實上是一個最不個性化的詩人的完整的典型。他並不屬於那種『抒情的英雄』一類的人。他是一個沒有抒情詩的個人自體的詩人，他的表現感覺和意象的『合唱』並不直接和任何個人的目的有什麼關係。

惠特曼的詩接觸整個現代的生活，牠的日常的，庸俗的瑣碎事物，牠們一切的污穢與變故。

這些事物被昇高和一般化在詩裏面，不是被抽象化或潔淨化，而是把它們典型性的具有特徵的微細低級的部份擴大到象徵的體積。

惠特曼的詩有深厚的現實性。像別的現實性的藝術一樣，他的主要的傾向是在個別之中啓示了典型性。但是惠特曼的現實主義不是我們從現實主義說的古典作品裏面，我

們所看到的那種典型環境和典型性格。他的現實主義仍具有各個個別的特色，對象和動作既沒有被敘述也沒有被描寫，祇是被挑選列舉出來，雖則他所用的方法依舊是非常具象性的，這種特色的累積產了惠特曼的詩的主要內在的動機，這也是美國民主的動機。

惠特曼的詩在品質上是很不平衡的。當他失掉了具象的把握的時候他的詩便流爲一種喧囂的修辭，粗糙而單調的節奏，在音調上更覺得粗糙和單調。像那許多演講式的詩便如此，它們不是詩人惠特曼所發出的，而是作爲預言家的惠特曼所發出的。這話同樣也可以指那些詩篇說，那些惠特曼冒險地離開了他熟稔的美國，開始談論迷信的異邦事物的詩篇。有時僅僅爲了他毫不做作才能挽救這些作品的修辭的粗劣。例如，在他的著名的『向一個世界敬禮』的這首詩中便是這樣，那首詩所用的方法是他最心愛的，即把事物列舉出來。在此，惠特曼顯露了他的地方主義，缺乏修養，他企圖捕捉現代人類社會的全景，却像流水帳一樣祇是堆砌了冗長的漫無標準的事物名目，這種名目是從廉價的地理學中間借來的。

但是那真正的惠特曼——最佳狀態中的惠特曼，寫下了一種足以和世界最優美的詩歌並駕齊驅的作品。這些包括：『瓦爾特·惠特曼』，『我歌唱電力的身體』，『睡眠者』，『過布魯克林渡』，『大斧之歌』，『不息地擺動的搖籃』，『拓荒者！哦拓荒

者！」，「當殘留在院子裏的紫丁香開花的時光」（林肯總統逝世紀念），以及那些短詩，包括「眼淚」這一首非常出色的抒情詩（在「海的記憶」輯中），還有全部獻給一八六一至六五年的內戰的「鑼鼓聲聲」輯。

這些詩都屬於五十年代與六十年代，是在美國民主的高潮期和他其它的大詩人的創作的高潮期所作品，在一八七三年惠特曼的健康遭受了不可挽救的打擊。同時美國也恰好正在進行迅速的資本主義的沒落，前幾代的樂觀主觀觸礁沉沒了。他的生命的最後的二十年對於他的偉大的成就沒什麼更多的貢獻，雖則這一小部份中還有像「鷹的戲嬉」那樣突出的詩，也許這是他所有的一切的天才凝煉的傑作。

惠特曼所歌唱的「惠特曼」並不是一個具有一定的傳記的人。祇是一個類型，一個平凡的人，一個一般的美國人。惠特曼所唱的那種個性最正確地刻劃在他詩集開首的「我歌唱自己」這詩中，這個「自己」——資產階級民主的胚種——便是惠特曼所歌唱。

惠特曼的詩帶來了統一平等，人的價值，進步的消息。我們不能把這些詩的題材的想像的表現和他的哲學的理論發展混淆，也不能夠讓我們在稱譽前者的時候，因後者而使我們偏心。當他在他詩的題材上作哲理的說教的時候，他從他的想像的詩的具象性理面逸去，進入空洞的概念中，把真的詩的意思歪曲了。預言家惠特曼替詩人惠特曼解釋

自己。我們必須記着，預言家的解釋常常錯誤，但並不能困住我們了解詩人惠特曼。

我們也不能在理解統一這主題之時，天真得被這預言家的多神教的解釋所影響。國家的統一，人類的統一，一切生物的統一，在惠特曼祇是他的單純的抒情的對於民主的人民大眾的統一擴大。這個統一的意見包含在統一的『諸邦』的政治意見中，在內戰一輯中，在實際的對美國人民的兄弟似的愛的感覺中，也在『同志愛』的一切民主的主張中。一般的說來，這統一的主題的中心思想——在他的詩裏面以比較抽象的形式貫串着，雖則有時候很生動地描寫出來，如在寫『瓦爾特·惠特曼』中那逃亡的奴隸，及詩人之母的插曲以及『睡眠者』裏面的北美洲的土著婦的時候。

但是在另一個統一的主張的極端，詩人寫了濃麗的抒情的，描繪自然，海洋，宇宙的統一。這種和物質世界統一在一起的感覺，在惠特曼裏面比較在現代一切詩人的作品裏，以抒情的語言表現更爲直接單純和真實。

這種與世界一切的觀念在他的「死」這一題材中，得到了更原始的深刻的發展。以惠特曼的死的觀念看起來，死亡是愉快的，『清靜』的，和物質世界的新結合，那兒沒有腐爛，也沒有衰憊。他完全是樂觀的，因為他是從一種殊途同歸的愉快的感覺發生

的，感覺到各人的道路將由來者繼武，感覺到階級的统一。毫不奇怪的，這愉快的死的主題在當『殘留在院子裏的紫丁香開花的時光』這首傑作非常明顯地表現着（特別是這首詩中畫眉鳥的歌一節），此詩寫美國民主的領袖與英雄林肯之死。

平時這主題和惠特曼的詩是最本質的，最活躍的成份。就是這種平等的見解使他把從來被人們認為『低級』，認為『不夠高配詩神』的東西，容納到他的濃郁的抒情詩裏面來。也是在這點上，產生了惠特曼的現實的革新和他嗜愛的列舉事物的創作。在惠特曼作品中間，平等的見解發成了最激烈的抗議，反對過去讚揚人的『靈』勝過『肉』的傳統。所以平等這主題在他的詩中推演為人類肉體的歌頌。這主題和惠特曼的人的價值的主題不可分開。他的詩的主音之一即是那首『我歌唱電力的身體』裏面著名的第九部，在其中他採了他的列舉的方法，數述着人體的各部，從頭到性器官和脚跟，肯定牠們功能和人的心靈可以等量齊觀。

從這種裏面肯定人體的人的價值的見解和聖西門主義的信徒們所提倡的『返歸肉體』的口號有密切的關係。惠特曼在詩中處理這主題發展了他的真摯的天賦到最高度。惠特曼脫開一切文體上的，技巧上的傳統影響，在他的見解，所謂就是把人的本質放在天光之下；這是把人的價值完全地實現的因素之一。惠特曼的情慾主義的基礎是肉體的

熱情柔和了尊重女性，和女性平等的感覺。這種柔和在世界的詩歌中絕對是獨創的，雖則聖西門和他的一派已經爲這個意見，在世界的觀念領域中鋪好了道路。在『我歌唱電力的身體』中這是一個主要的調子，在『雙鷹的戲嬉』——一顆無可比擬的寶石——它更達到了充分的表現。

惠特曼的第四個主題是展開在人類面前具有無限可能性的自然的征服，和民主的建立與擴展。『大斧之歌』（一八五六年）和『拓荒者！哦拓荒者！』（一八六五年）是這主題的兩首最顯著的例子。

勞動在惠特曼的詩裏面並不是抽象的意義上的勞動，並不是一般的勞動；它被表現得非常現實性，作爲一種特殊的勞動過程，一種技能，一種具體的工作。

在『大斧之歌』裏面，並沒有絲毫譬喻存在。建造房屋不能和建設民主社會相比擬。這首詩裏面的一組觀念是民主在生長中的無數的轉喻。以非常明確非常具體的形象列數着，詩裏面的對象和動作構成了一幅偉大的美國民主的圖畫。

運用惠特曼所謂好的排選事物面列舉出來的方法，『大斧之歌』包含若干連續的環節，逐漸擴大規模。

接着起頭抒情的開場，第三節像標題頁一樣出現，由許多名詞及其定義所組成。惠

特曼拈出了最能夠生動地表現事物和動作的字眼，把它們排列成爲一種抒情的百科字典，這是美國建立民主的工程的象徵。

此後，另外一節列舉大斧所造的各種東西，這個範圍包括最粗陋的草棚帳篷，到曼赫登的輪船，和大海洋中的船隻，從簡單的單音節的字像「棚」「蓬」，一直到多音節的名詞，並以修容詞擴大它們——造成一個偉大的累積。

第三節列舉建築的最高級的形式，表現他們的社會複雜性和特色。開頭只是術語（「工廠，軍火廠私市場」），他用寥寥幾筆的筆觸急速地可是非常能夠表達富於社會意義的事物，梯級和等候着的絞刑架（「給那蓬首垢面的，被銬着手臂的殺人犯」）。

「兒子離開家，離開那扇門，自信而自尊，

他回家，重新走進門，經歷了長遠的荒唐的生活。

害了病，敗壞了身體，失去了天真和生活的手段。」

這一節以美國的手工業——民主和民主所附帶來的「一切東西的」主要的形象「爲結束。在這種方法之下，惠特曼創造了一種民族前所未有的現實的短歌，這些是由非常平凡的散文的現實所引起的感動，却與美國的各方面所表現的多樣性聯結在一起。

至於討論到詩的形式，惠特曼是完全的革新家，他脫離了「封建的歐洲和亞洲」的

舊詩，（和接受舊詩傳統的一部份美國詩）的作風，開始了一種全部新創的風格。當然，在事業的歷史上絕對的新創是不可能的。但是我們可以說惠特曼是歷史上一切的人都比不上他的偉大的真正的獨創者。

惠特曼的形式上的革新，是從他的詩的新的內容所直接產生的。他的主要的獨創是在高超的詩的形式上的傳統所用的洗鍊的語言，和他所處的時代的日常語言之間的隔閡上面，建造了一座橋樑。惠特曼的語言是散文式的，民主的現實的語言，但是他的語言的民主風格和瑪耶可夫斯基不同，如果單單把英語地域來講，也不問於吉百齡或伐基爾·林得賽。惠特曼所用以使詩歌恢復牠的童年的散文的語言，不是街道、工廠、兵營裏面的談話的口語，而是印刷的字眼，報紙上的通俗科學書上的。現在，美國的口語越變越遠離文學上的語彙。同時，牠自己已經在逐漸大規模地滲入文學，使惠特曼和他的同時代者如朗法羅，愛默生等之間的差別比較不大能覺察了。這不但避免鄉土的語言，俚俗的語言，並且避免即使稍稍近乎談話的語法。她的語言新穎，是題材新穎所直接產生的，他介紹到詩的語彙裏面去的新字，大部份是向來認為不是詩意的事物名稱。

除了他的題材的新穎外，他的風格上的主要的基本的一點是拋棄韻脚和音步爲了節奏和調子。惠特曼蔑視這些『封建的玩物』直接以他與民主大眾聯結在一起爲條件。

惠特曼雖則是大衆的發言人，却沒有向大衆發過言。他是爲大衆說話的，並不是向大衆而說話。因爲他不知道爲了大衆而作的詩必須先是容易瞭解，容易記憶的詩，這種詩必須用易明白清楚的有節奏的形式來寫。在英國語言中（像大部份現代歐洲語言，包括俄語在內一樣），這種明白清楚有節奏的形式必須有韻。但是惠特曼——在他自己看來！——先是一個預言家。他以爲大衆記得他的詩的字句是並不重要的一樁事情，可是他們必須瞭解他的主旨。他寫的不是歌，他寫的是福音書。

惠特曼的詩頗難記憶，也只有受過訓練的耳朵才得欣賞他們。所以發生了這奇異的結果，最先欣賞惠特曼的人倒不是如此地接近他和他有機密的關係的大衆，却是一些最有文學修養，最博學的書本的愛好者——在美國是愛默生，在英國是丁尼生和前拉斐爾派。

惠特曼具有一般缺少韻律與調和的「自由」詩的通常的限制：彼推句束縛了手脚，不能把一個思想從一行轉移到另一行，因而獲得種種變化。但是就在這種限制裏面，惠特曼的詩達到了繁雜與變化的美。我們以前已經討論過，惠特曼有一大部份的詩非常粗糙而單調。然而在他的一部份真的詩裏面，有無可頡頏的天才的韻律。有時，當他發展到他的詩的創作力的頂點的時候，他走近了有韻律的有音步的詩，例如在「拓荒者」！

「哦，拓荒者！」或是莊嚴堂皇的「大斧之歌」中，就有金屬的脈搏設跳動的鋤地的韻腳，這種韻腳是由大斧的連繼不斷的敲擊所誘導起來的。

「兵器，堂堂地，光光地，青蒼！」

腦袋得自親娘的心腸！

木質的肉體，一片嘴唇，一隻臂膀！

灰藍色的葉子從火焰之中生長！

撒下的種子小，產生的木柄長！

休息在草中間，休息在草地上，

你依靠我，我依靠在你身上！」

像這樣達到音節韻腳的和諧，在惠特曼的詩中是比較罕見的。但是在他經常的自由韻，與顯然「無形的」詩中間，他做到了同樣的充沛的力量與繁複性。

他的節奏能夠非常有力像臂繞着圈兒的有彈性的鋼條，像在「雙鷹之戲嬉」裏面就是這樣。他的節奏能夠達到高度的屈撓性與柔軟性，甚至像雪菜那樣最流利優美的節奏和他的比起來，也顯得呆板圖式化了——好像「我歌唱電力的身體」裏面的一節：

「愛情的新郎的夜，穩穩地，輕輕地，走到疲憊的大朋；

渡動着，渡動着走過心願的，順從的白天，
消失在緊握的，甘美的，有血有肉的白天。」

同樣地他運用與歌的形式相矛盾的詩體的技巧，創造了這種完整無缺的歌，如像「當留在他子裏的紫丁香開花的的時光」中的夜鶯的歌那樣的一段。

四

卡爾所說的詩歌不容於資本主義時代的話，在惠特曼的遭遇上得到了有力的證實。這偉大的詩人，不論他的作品怎樣深刻地，完整地，忠誠地表現着美國的資產階級的民主政治，然而這個民主政治不接受牠。當然，這還是要責怪他自己，因為他的詩的形式完全不適合大衆讀者。但是惠特曼雖則深刻地親切地瞭解美國的民主，却在這重要的一點上失敗了，這事實，無疑的更進一步地證明他在別的方面和民主有共同的語言，但在詩的方面却沒有。

資產階級的民主沒有辦法有它自己的詩歌藝術。詩歌在資產階級民主裏面，只有像朗法羅那種「標緻」的詩可能存在，它不需要偉大的詩，它不需要活的詩。

假如說惠特曼的詩的形式所以不能普遍，是因為中等階級讀者根本厭惡詩歌，那末

也是因爲他的詩的形式，使勞動階級不能接受。惠特曼竟然不能成爲無產階級所愛好的詩人。到十九世紀末二十世紀初時，惠特曼的逐漸流行和發生影響，一半還是由於帝國主義的勃興所引起了的民主的理想。

惠特曼的詩可以有非常嶄新的東西，可是不能認爲它開創了一個新的時代。自惠特曼以後的詩的歷史是腐化與末落的歷史。魏爾哈崙之於惠特曼，恰如帝國主義時代的歐洲的民主之於內戰時代的美國的民主。惠特曼的幾個門徒——法國的一致主義者，美國的卡爾·桑特堡——取得了他的詩的最軟弱的片面，他的最壞的詩篇的修辭術與抽象性，摛集了這些特色，使那種惠特曼式的東西更不適於作爲通俗的讀物。他們的惠特曼是預言家的惠特曼，不是詩人的惠特曼。

惠特曼不能夠引進一個詩的新時代到資產階級社會裏面，因爲資產階級不能夠有一個新的時代。惠特曼並沒有以一個詩人去接近無產階級，他是經過他的小資產階級的學徒的手去傳佈的，他們只看見他的最沒有出息的一部份。

但是雖則他沒有開始一個資產階級詩歌的新時代，他的詩終究創造了爲過去古典作品中所缺乏的東西，這些東西無疑地接近了無產階級和社會主義時代的人。惠特曼畢竟創造了一種肯定現實的詩，如其說他所肯定的現實是資產階級的現實，那末他所肯定的

是其中有價值而進步的一部份——民主，勞動，和克服自然。他使詩歌具有一種新的具體性，對物質的東西的新的感覺。不是私有財產者的唯美的感覺，而是手工業勞動者生產的感覺。他創造了人的價值的詩歌。這是只有社會主義社會中方始能夠達到的一種完整的的人類的實際的理想。

我們看惠特曼不能當他是一個預言家或是一個哲學家，而是一個藝術家。對於我們重要的不是他的教訓，因為它們多數與他的理論與觀念的虛假攪和在一起的，重要的是他的具體的詩的形象，爲了創造這些，他運用了他的全部的感情的真實的力量以及對於現實的想像的內部的能力。這個惠特曼將在往昔的一系列的大詩人裏面，佔有了光榮的位置，這些大詩人們所曾經撫愛，珍惜的他們的完美的人類的夢，將實現於社會主義的建設者，和被社會主義所創造出來的完美的人類的血肉之軀上。

論當代英國青年詩人

Demetrios Capetanakis

『藝術是工具……』——Herman Melville

一

有些弄不清楚，認為藝術上的新作風就是一種怪異的作品，因此不解爲什麼「新寫作」並沒有刊載什麼特別怪異的作品，竟採用了這個名稱。可是對於一個仔細考察事物的根由的人，這是很清楚的，這個刊物之創立，第一個目標在乎對抗那藝術上的「爲新奇而新奇」的傾向。在第一批「新寫作」出現之前的二三年，牠的創辦者和編輯者曾經寫過一首詩，表示他和他的同代作家都有這樣一個意見，認爲『寫作上的怪異作風』祇能使『病態帶來了另一個病態』，正爲要和這一種他們所公認爲病態的作風鬥爭，三十年代青年作家，他們曾經合作過那本「新簽名」，在一九三六又集合起來，加上一些更多的新作家，出版了一本叢書式的定期刊物。寫作在他們是一件嚴肅的工作。他們所要求於文學上的「新」，並不是「新奇」而是一個較康健的，較人性的世界。他們所希望的，他們所預言的這個世界並沒有到來，但是在失敗常見，一個他們所不曾預料的世

界却在他們眼前出現了。

現在我想記下一些我的感想，因為我看到了這些三十年代青年作家的探求，冒險，失敗和成功，他們的態度是非常嚴肅的，鑽研得深刻，使他們開始跋涉到這條多險而戲劇性的路程上去的原因就是哲學的追求。

其中之一，史提芬·斯班特，他時常達到很深刻的境界當他論詩的時候，在他最近某一篇詩論中他解釋詩人是『通過經驗的解釋來追求哲學』的人。詩人必須被一種哲學的焦慮所驅使而寫詩——這焦慮是：『生活的意義是什麼？我為什麼而生活？我們為什麼而生活？人類必須受苦嗎？』有時候這些問題引導到抽象的思辯上去，變成最狹義的哲學，而在別的時候，這些問題背後的焦慮找到了形之於藝術創造的出路。這種情形在英國是屢見不鮮的。在英國，真正的哲學的焦慮並不一定是在哲學家著作中，反而在詩人，劇作家和小說家的作品中發現得更更強烈。哲學的焦慮在莎士比亞中反比在培根中多，在董恩中反比在洛克中多，在浮及尼亞·華爾美中反比在E·G·摩爾中多。我找不出在近代英國哲學家家中，能夠像浮及尼亞·華爾美在她的小說『向燈塔』中那樣，把一切哲學的主要問題描寫得如此生動：『這是個老問題，永遠橫亘在靈魂的天空，牠又龐大，又攏統，在這個時候更特別顯着起來，那經常抑壓的精神能力此刻弛放了。』

她站在她的上面，停頓在那兒，籠罩她全身。生活有什麼意義呢？就是這個問題。一個簡單問題。她跟着年歲的過去而越將人逼得更緊。那偉大的天啓一直沒有到來。也許這天啓將永遠不會有。代替她的，祇是日常所發現的一些小小的奇蹟，黑暗中突然劃一根火柴；這兒便是一個……生命在這兒站着，萊姆賽夫人道。「萊姆賽夫人！萊姆賽夫人！」她重覆喊叫。但一切是靜寂。」

我想這是和亞里斯多德的見解相同的，當他解釋哲學的問題是只有問而從未答復的時候。答案總是找不到。在我們生活周圍，靜寂包圍着。不過平時她們並不認識這一點。我們總是說得太太多響，以致我們忘記了隱藏在靜寂後面的危機，雖則我們一直在這靜寂之中生活行動。如果我們仔細地聽它一聽，我們一定會深深地被激動了，誰也不喜歡被這個激動所打攪。即使如是，我們有時候仍不免感覺到周圍的寂靜。我們叫喚，沒有答覆。這是什麼意思呢？誰能夠解釋這是什麼意思呢？於是焦慮發生了——就是那哲學家的焦慮。人們一定會三番四覆地發出這個問題來，然而沒有回音，越是感覺到這個靜寂，越是覺得這個問題逐漸地緊逼我們。

很少人明瞭這個焦慮，因為很少人對生活認真地考慮，以及把周圍的環境加以同樣的注意。即使詩人和作家們，他們原應面對生活的一切真實，也並不會經常為任何最後

的最深刻的問題所煩心。因此，當我們發現一位詩人的作品中出現了哲學的焦慮的顫動的時候，尤其當這位詩人是一個當代人的時候，我們當然更加感動了。對真理的熱情是三十年代的詩人與作家中最有才能的份子的特徵。

一一

「真正的詩人必須是真實的」魏爾弗立特·歐溫已經這樣教育他們了，這個詩人的認真的態度使他們特別感動，並且他們聽他的話也比聽別人的話更喜歡。寫作是他們找尋真理的方法。約翰·萊曼在他們較早的詩作中敘明寫作對於他的意義，實際上在某一方面說，這意義也就是和其他的詩人相同的，他們合作過「新簽名」，其後又合作了「新寫作」：

我的願望是穿透那間屋子，

那心靈的終極的頂樓，牠位在

走廊的盡頭的轉彎處。

我的方法是寫作。字句和詩是鑰匙。

愛情是另一個方法（可是並不一定）。

我想，那兒有火箴，那兒一定有真理，

最後在一只木頭的箱子裏……

這幾行是我所知道的最充份表現哲學的焦慮的詩。被這個焦慮所打攪了心靈的人並不能滿足於生活所給與他們的表面的意義。他們總是尋找着另外一個意義，要求一個滿意的，深刻的隱藏在這個世界後面的真正的意義。在他們看起來，在無數爲俗者們開啓的房間之外，那兒一定還有一個『終極的頂樓』，一個真理，在那兒人們可以找到更大的安全與溫暖。在生活的無常的後面，一定還隱藏着一個常道，在這個世界的一切紊亂之外，還有一個秘密的正當的秩序。但是人們怎麼能找到牠們呢？人們被永遠不休不歇地向着的一個問題，被這個焦慮所打攪得失眠：『這一切是什麼意義？到底有沒有意義可以找到呢？』然而誰也不懂得讀這個密碼。不過在充份集中我們的注意力的當兒，在所愛者聯合起來的當兒，或者在藝術創作的當兒，人們有時感到這個密碼的語言快要吐露牠的祕密了。當然，這祕密還是不曾顯現；可是人們已經得到這個印象，如果使自已完全專注於愛情或藝術創作的話，人們和生活的意義的距離就逐漸縮短了。

一切哲學的努力不可避免走向的失敗的情形已經給上面所說的那首約翰·萊曼所作的詩，以及C·台·路易斯的詩「轉形之詩」所描寫了，後者是哲學的焦慮所產生的

一首標本的作品：

有時候我確是近了，

但是一陣陣的風吹熄了火柴，我便迷了路。

有時候我是幸運的，找到一只鑰匙，轉動了

開啓一寸或二寸——可是這時候常常有

一聲鈴響，或是有人呼喚，或是喊「火燒了」，

抓住了我的手，於是什麼也沒有看見，什麼也不知，

重新跑下樓梯，重新嘆息嗚咽。

……那閃電的光，

淒涼地照明了一些陰沉的地面，留下來的

却是更深的黑暗，比牠來的時候還黑些。

可是無論如何，不管怎樣失敗，那哲學的焦慮隨着一次又一次的失敗而增強了，再也

不容許人們放棄牠。在同一詩中我們讀到：『睡吧，你邱陵和幽壑，』

不會有任何物質的風和雨可以做絕緣體

使心靈不受到牠自身所發出思考的閃電，

當那大風暴開始的時候。

只要有一次經驗到必須尋求生活的意義的時候，人們絕不能隨便擺脫那個對生活找尋意義的欲求。人們一定試着去尋找，即使有人說我們決不會找到也罷。那些覺得愛情對於他們能夠藉以走近那生活的意義的人，一定要儘量去愛，盡他們能力之所及。那些覺得寫作對於他們是一個到達「心之頂樓」的鑰匙的人，一定要使他們盡力從事於寫作，用他們所能夠達到的對生活的認真的精神。當然，這兩者對於日常生活的幸福是危險的。愛情和藝術創作一樣，在牠們被認真地視為發現生活意義的方法，而不是那種使人忘記生之煩憂的逸樂的時候，是包含許許多多災禍的。去挑選愛情或者寫作作為一個引導者，人們是必須具有真正的勇敢的，因為牠們雖則可以帶引人們走進一個隱藏着生活的意義的地方——誰能夠說這塊地方不就是「塊死亡的土地呢？在由於哲學的焦慮的推動而寫作的作品裏面，我們常常可以找到那種接近死亡的寒顫。這個寒顫常常出現在我此刻所討論的那些詩人的韻律裏面。我記得奧登有過這幾行：

每夜每夜帶來了雪，死者們嗚咽着

在那岬角之下，他們的括風的居處之中，

因為那「敵人」提出了太容易的問題

踞守在荒涼的路旁。

我再記得「一個純粹的失望」，牠的異常的單純和樸素使我認為它是三十年代若干美麗的詩篇之一：

他死了，並不是爲了對蛆蟲的憎厭，

或是對痛苦的畏懼，或是他頭上的隧道的陰黯，

但是爲了一個純粹的失望，拒絕接受

夏季的太陽爲了仁慈而定出的條件，

把他的對綠葉和花的生長的欲望

轉變成岩石似的黑暗，老早在他死亡之前，

一個寂寞的礦夫，在死亡的新的礦穴內工作。

二二

但是對於三十年代青年作家們，寫作並不祇是使他們作爲個人接近真理的一個方法。他們是在上一次大戰以及戰後的幾年中的紊亂與痛苦中生成起來的。那些紊亂與痛苦追逐他們，從來沒有停止過。在他們早期的作品中，使我感動的倒不單是那種對現世

界感到總是有些不對的那種感覺。這些青年作家再意識到另外一些東西——覺得他們的生活充滿着可能性，希望和前程。這種青年的力量與希望使他們覺得他們有一個使命必須去完成。這世界不是它所應該是怎麼一個樣兒的世界；它必須改變；因為他們覺得強壯有力，爲什麼不盡他們之所能來貢獻給這個變動呢？詩歌是一個力量。爲什麼廢棄牠，不用來改正那些錯誤呢？詩歌必須用來創造歷史。

爲三十年代的青年作家們眼着歷史上的『真止的偉大』而妒羨不置。他們想成爲歷史的創造者，新類類的創造者和新社會的創造者，在這社會中將再也沒有紊亂和痛苦。『寫作』不單能幫助他們自己，並且可以幫助別人同樣來尋找生活的意義。作爲作家的企圖是無限的：他們要求消滅人類的悲愁。

只有不了解三十年代的詩歌的人才會簡單地把它們解釋做『馬克斯主義』或者『弗洛伊特主義』。實則困惑着詩人們的，主要是人間的悲慘，並不是如馬克斯或弗洛伊特所解釋的一樣，而是他們自己所見及的，那新的社會和新的人類也是他們自己所預言的，並不就是簡簡單單的馬克斯或弗洛伊特的轉手貨，而是他們自己的詩的想像所產生的東西。他們要求一個社會的革命，因爲在這個社會中紊亂和痛苦太多太多了。他們還希望人們能夠脫離阻礙與拒斥的束縛，這些是疾病，不幸福 和生活的死寂。他們夢想

一個基於人愛人的根基的社會，希望一個人真正變成一個人。史提芬·斯班特有着有名的詩——『呵青年人，呵青年同志們』——其中他祈求着未來的自由人，從社會的困縛，自己的困縛中獲得解放。

呵同志們，從緊實的圍牆裏美麗地走出來吧，

向前進，去重新建造，和友人住到那山頭上去，

向前進，去叛變，要記住你所有的

是鬼魅所從未有過的，讓他禁錮在他的室內。

這些詩人的心緒都被醜惡，灰暗，悲慘和死寂的人生所攝住了，因此就發生了美麗的光輝的愉快的人性的境界之夢。在若干他們的散文作品中，如約翰·萊曼的「罪惡橫行」裏面，我們就可以看到由於社會的不平所引起的痛苦對於三十年代作家的影響。這便是他們用來解釋生活的意義的密碼之鑰。他們的同情弱小與被壓迫者是他們接觸真實人間的態度所產生的，也是他們生怕自己脫離這個富於意義的生活而引起的。他們具有極大的欲望想探索人性之被壓迫與歪曲，無論肉體或精神上都受到社會的不平的影響，於是三十年代的作家渴求又探索『像需要光，和水一般』。「罪惡橫行」中的英雄覺得和被壓迫者接觸『使他對於詩歌有了一種新的了解』，他願意這樣，『猶如詩歌能夠帶

他走向更真實的生活一般。這一句話可以解釋這些詩人爲什麼對社會問題發生這樣大的熱忱的興趣。這便是他們的哲學的焦慮，這一焦慮鼓勵他們寫作，以便深入更深的真實，使他們試去參加那些飢餓者的生活，去用同情和友誼來接待他們，他們都是相同的人，他們之間並無社會的柵欄來分開他們。

我關心那些哭泣的時日

他們用這樣飢渴的眼睛注視着阿，

這是史提芬·斯班特所寫的；

我被這些形象追逐着，

我被牠們的空虛追逐着。

在「失敗者」裏面，這是C·台·路易斯最激動的一首詩，我們可以清楚地看到他們的哲學的焦慮是和他們對社會的正義的關心相連結的：

我們能夠說些什麼呢，

他們從在子宮中起始已經被遺棄了，

他們的神經從未在行動中試驗過，

他們一開頭就跌倒了，

他們並沒有美好的可以失掉，

他們生得不合時呵！

老早就有鋼鐵的霜霰鉗死了

他們的澎湃的願望。他們立刻失敗了：跌倒，死亡，

在那飛旋的雪風中，困惑，狼狽，

從開頭到末了都是無家可歸的人。

驚慌地我們傾聽他們所說的真實的故事，

他們操勞，只是爲了生存，他們的孩子

從睡夢中驚醒，

向一個比夢魘還壞的世界哭泣。

在「新寫作」剛創刊的時候，詩人們的心靈完全被這些窮苦者，被壓迫者，「失敗者」所說的真實的故事所攝住了。這本新刊物的最初幾期在有些人看來，是澈頭澈尾的革命宣傳。可是實在牠們是有更多的意義的。牠們表達了這些撰稿者的哲學的焦慮，要懂得它們的激動的意義，就必須把眼睛注視在人的受難上。在這些作品中，還有比一個社會革命的需要更多的東西。把「罪惡橫行」的末尾和達維特·加斯可恩的詩比較是件

有趣味的事。那篇小說的末尾是這樣的：

「他心裏總是佔據着這個形象，一個城市近郊的黃昏裏的零亂景象……當他回復記憶中的影子的時候，他發現自己能夠把這景象再現得非常正確：一盞剛纔點燃的燈，在一幢單獨的未完工的屋宇的後牆背後，在這之外是一塊公共的院子，鋪滿了爛鐵與廢物。於是，如同他看電影或是看一齣戲一般，他看見一個人形走過這院子，他別轉着頭；這人形毫無可疑一定是洛地，從他的頭髮和他的走路的樣子看上去……」

下面便是讀了這一節散文使我記起的那節詩：

在一個心靈的

閃電中，我看見那原野變成了神化：

在這個世界和另外那一個世界的中間，

這一塊無人之境，遠離了人們，可是

比任何人類的居住地更爲真實：

一座教堂似的，人站在這空虛的空間，

那智慧之輪在旁邊旋轉。

四

「新寫作」的最初幾期中，最使人發生興趣的並不是其中的革命宣傳，而是牠的作家的哲學的焦慮，他們對真理和正義的渴求停止而集中在那最困擾的密碼，那不平與痛苦的事實。史提芬·斯班特寫道：

沒有安慰，絲毫沒有安慰

在歷史上畫着的那條美麗的弧線之中，

那兒壓迫者

使窮人們飢餓，剝奪一切。

別在這兒畫上失望的垂線，和悲哀的雲彩，

這裏靈魂安歇着，永恆宣示着。

可是讓罪惡像創傷一樣裂開吧，

時間遺忘了牠，永不能醫治它，超越不了它。

史提芬·斯班特在他最近的論文中——即那篇他解釋詩人是「追求哲學的真理」的論文——說：「應該把詩人所感到的那個人類的受難放在圖畫的最前面。這樣倒比談論

什麼「淺紅的年代」，玩弄「左翼」等等的新名詞的爲佳。『如果人們認爲三十年代的青年作家對人類受難感覺更深，過於他們的「左翼思想」的話，人們就會發現這些作家並沒有改變他們往日在革命期間的態度。即使他們已經停止寫作，彷彿代之以左翼的宣傳時候，他們仍未停止往日的革命態度。現在他們憎恨這世界的秩序一定比較他們過去憎恨當時的世界更甚。今天人類的受難一定使他們感到更苦惱，更激動，比以前的幾年還要利害。他們自己的困惑也更深刻，形成了一種可怕的智識。』

看起來三十年代的詩歌好像是一個失敗。牠所祈求和預言的變革並沒有到來；牠所防止的事情，並沒有防止；新人類的夢想只是一個夢想。牠的字句好像化成了虛無。即使是那些詩人們也覺得他們失敗了。

但失敗在精神上是有所收穫的。那些爲了要知道更多的真理，知道生活的意義，知道人的真實的作家們被他們的失敗所教育了。失敗顯示了那可怖的荒原，在荒原上人類行進着。這荒原加深了人類生活的意義。在這些詩人的作品中，人得到了他的深度，不過這里所指的作品是並未墮入邪道的作品，因爲三十年代若干作家已經脫離了他們的正路了。

有時候，當一個人被哲學的焦慮所困惑的時候，他失去了忍耐心，開始認爲那表面

上似覺迅捷而容易到達真理的一條路比那條艱難而遙遠的一條路好些。這一種似覺迅捷而容易的道路之一便是神祕主義，另一條道路便是唯智主義。

第一條路好像最近被克利司多弗·依雪烏特採用了！這是三十年代作家中最有才能的一個作家。神祕主義是生活的一種方法，常常給人有一種取消生命的感覺，在深沉的黑夜之中，消失了一切差異，沒有明確性，沒有區別性，沒有衝突，在其中一切合而為一，在其中任何一個並不和其他一切有什麼不同。這個境界是由否定智性所產生的，智性這一力量可以使人藉以戰鬥，保證他生活在一個光明而有差別的世界之中。放棄這個智性，讓自己沉入黑夜之中，把這個看做唯一的現實，在我想起來，這個達到真理的道路是太容易也是很可疑的。

奧登在他的「新年之信」中，似乎採取了相反的一條道路，可是同樣是一條可疑的道路，即是唯智主義。智性在奧登的詩歌中一直是一個危險，可是當他在最佳狀態時，那寒冷而能動的非現實當中，常常充滿了煥發的結實的感覺的現實。那個時候，他的智性也在跳舞，可是這個舞蹈並不空虛，却飽含了溫暖而痛苦的現實。我個人喜歡這幾句詩，牠的進行是遲緩的，但感覺的結實比智性的跳躍更包含得多：

命運是黯淡而深沉的，

比任何海中的幽谷更深。

人跌到當中去，在春天，

祈望着白天的花朵出現了，

崩雪滑下來，岩石上的白霧，

他應該離開他的屋子，

沒有雲一般的柔手拉住他，女人的阻礙；

但是那個人走着，

經過看守屋子的，經過樹林裏的樹，

總是一個陌生人，對待更多的陌生人，

在乾涸了的海上，在魚的住所，窒息的水，

或者像一隻荒山上的鳥一樣寂寞，

用管狀的嘴啄着，

一只住在荒山的鳥，一只不安的鳥。

不幸，在「新年之信」中，他讓他的智性脫離了熱情而跳舞，當智性自己來來去去的時候，牠的舞蹈是空虛的，沒有現實性的，生硬的，使人討厭而無用的。牠並不能夠

帶我們到什麼地方去。它玩弄着一切哲學家們的字句，用來做抽象思考以找尋真理的工具，可是那玩弄僅僅是一種玩弄，並無其他意義。這句話我是相當痛苦說出來的，因為我在本文之初就說過三十年代青年作家是有認真的態度的，而這一作家正是其中重要的一個。

五

◎ 依雪烏和奧登在這次戰爭之前剛剛離開了他們的英國。那些留在國內的人——我並不以為國內是找尋真理最好的地方——同樣處在艱苦而必要的環境中，他們必須接受這一個。他們接受他們的失敗是具有忍辱而嚴肅的心理的。即便是C·台·路易斯，他是他一代當中最驕傲的詩人，直到最近方始在他的詩中有所示弱，以前他是絕不肯在作品中透露一點失敗的悔恨與軟弱的，好像他以為感覺到軟弱和失敗是不夠英雄氣的，——可是現在台·路易斯也表示了他的失敗與悲哀，在他最感動的，然而不見得非詩的，不男子氣的詩篇中，並不比他歌頌力量與勝利的時候壞：

這是我們這時代的邏輯，
不是永生的詩篇的題材，

而是我們——用誠實的夢維持生活——
保衛那比較壞的，爲了抵抗那更壞的。

接受這樣一種現實所給於一個夢想者的責任，足以證明他的夢確實是誠實的。這是何等使人感動呵！當我們記得這詩人常常要用以歌頌力量的許多形象，而現在讀到了這些：

我們的語言像罌粟花愛那成熟的土地

可是並不產生什麼收成：

可以減輕無罪者的苦痛，或者畫一些夢

在罪惡失掉管束的地方。

黑暗在處處壟斷一切，在一切之上懸掛着

死亡的耐心的張開的口：

語言只是把人們的喜悅和苦惱

凝固成一些星體。

人性常常是C·台·路易斯作品裏的中心，如同其他同代作家一樣，現在描畫在他們的作品中更顯得完全深刻，好像更增加了一個角度，一個形而上的角度：

我們這個時代的鬼似的無常使我
驚悸；我不論碰到誰，

不論我站在那兒，那分離的陰影

延長，舐食着我的腳。

可是現在，那心的分裂，真正的流徙——

千萬人被註定了畜羣的命運

走下哭泣的路，走向空虛——

把我打得啞口無言像生了根的石塊。

在這裏人性被黑暗的無限包圍起來。詩人想擁抱的人，現在發現了他的形而上的深度。對於他們現在的人不單是一個肉體的，心理的，社會的實在；他又是一個形而上的人。這就使他變成無限。像孤獨或是永恆一樣無限。

這個新的人的形象不單在 C·台·路易斯詩中出現，也在史提芬·斯班特的近作裏面出現，如在「野心的兒子」，「命運」和「輓詩」裏面，在約翰·萊曼的最近的詩中也有同樣激動而有力的暗示。在散文詩「齋戒夜」中，所說的人被看見在「那邊，在那黑暗中，在海洋的起伏之沙漠中，」或者「在非洲的黃沙的風暴和白骨之中，」可怕的

空虛包圍着人的生活。這個空虛的地方，人站立在其中顯出無比的偉大，人用他的孤獨和悲哀的無限充實了這個空虛的無限，「夏日的故事」中就有這樣魅人的力量暗示出來。這首詩的末尾是這樣的：

……從衛城中來的同志們

一個充滿灰塵和歌唱的下午

變成了，消失在閃光之中；

可是依舊再會了，雖則很少幾個留下

生長出一片失望的蔓草，

讓我單獨的留下去迎接

（我知道這是必然的），

在那潮濕的屋子裏，在夏日的末梢，

那個從海洋回來的黑軍官。

三十年代的詩歌並不是白費的，因為牠帶到了一片新的土地，牠雖不是這些詩歌所夢想的，却是使人的偉大顯示出來的地方。誰也不會覺得哥倫布是失敗的，他沒有走到中國却發現了阿美利加。這些詩人們在出發航海的時候所希望的，是找到一個新的人

類。他們並沒有找到這樣一個有血肉的人，却在一個晚上，發現他們的船擱淺在必然的岩礁上，一個他們從未夢見過的偉大的人的形象，顯示在他們眼前。他們的失敗就是他們的成功。

(註) 本文作者爲一個青年希臘作家，生於一九一三年，曾在雅典大學，海德拉巴大學，劍橋大學等就學。已有若干論文集出版，現在倫敦希臘使館中供職。本文譯自「新寫作」，文前引語係美國小說家麥爾維爾(1810—1891)所說。

反抗中的詩人

Stephen Spender

寫詩祇是今天生命還活着的一種表示。

每一個人都看到這一明顯的事實，我們今天所生活着的世界太不詩意了。我們處處被逼着去認識，我們的文化是建築在金錢上的，金錢到處能產生一切有效的價值，沒有金錢就不能夠獲得即使是最起碼的一點滿足。

於是，我們現在所處的現實和我們從小從教育中得來的對於詩的理解，大不相同了。

這種期望和這種失望可能都同樣的淺薄，可是它們有它們的影響，因為好許多人，當他們發現這世界並不如他們期望那樣美麗的時候，他們走到大儒主義的路上去了。他們看見詩就別轉身去，認為它祇是一種童年時代的幻想，現在他們已經長大成人，不需要這一套，對於那些始終還喜歡詩的人們，他們就加以輕視，認為他們還沒有脫離青春期，還沒有進入這認真的賺錢與機器的世界。

許多誤會都由於一種教育的殘留的影響，那種教育教給人們，藝術是講求美的，不是講求生活的。固然，藝術可以是美的，不過美祇是一件完成的藝術品的某一特殊效

果，它並不是詩的全部，詩歌不是摩爾凡爾的鹿，吃蓮花過活的，它們是依生活爲生的，生活可以用湖濱的落日做象徵，也可以路邊的廢物做象徵。

然而，假使我們輕視了文學的這兩個相反方面，我們也就忽略了一個實實在在擺在眼前的問題。生活的外部完全是現代化的，因此人們就覺得不能用詩歌來處理這些題材。當我這樣寫的時候，在我的心裏就浮出一幅工廠，貧民窟，圾垃堆，以及無靈魂的工業主義的景象。其次，我就想到在這些事物後面的精神狀態；公司與托辣斯，證券與資本，廣告，市中心與郊外，政治與現代戰爭。

如果我們指詩的美而說，在表面上這些東西不一定是美的。時常在機械中我們看到偉大的美。貧民窟有貧民窟的詩，當它們被轟炸的時候，它使人哭泣；工廠，郊外房屋，凡是人所居住的地方；都能使人發生溫柔之感，快活或者憎恨。要在這些東西裏發現詩的性質，就要看人們怎樣去對待他們。要懂得這個，我們必須先懂得什麼叫沒有詩意。

這些事物之所以缺乏詩，是爲了它們表示財產和勢力的龐大的集中，這些財產和勢力所積極趨赴的是一個物質的，非人性的目的。這也許是一種誇大的說法，說這個政治和商業組織完全是非人性的，因爲它們原是人類自己創造的啊。正確地說起來，卽：仿

佛原先是人類的組織，科學發明，政治，和制度，已經和人的生活脫節了，獲得了一種非人性的，超人的行爲，它全然漠視每一個人的需要和實在的生活環境。

如今我們所處的經濟制度，照着它自己的規律在發展，並不顧全到人類的利益，有時把人們投入職業，有時又把人們拋出職業，發生了繁榮和不景氣的週期循環，以及觸媒劑似的現代戰爭，同時就餵養着一羣寄生人物，他們光接受金錢的遺產而不接受一切社會責任。這些超個人，超人類的規律，並不代表任何命運，任何哲學或人生觀，任何人的意志或上帝：它們祇是管理金錢累積的規則，經濟制度的數學所造成的結果。社會機構依照它自己的自動性而發展，使人無能爲力，職業的經濟學家是這種反上帝的宗教的教主，他們和政府一樣，也好像不能控制這一個自動的機構。那些真正犯罪者就掩藏在幕後，把一切罪惡推諉在經濟制度上。當戰爭發生時，我們幾乎不能恨我們的敵人，也不是說，爲了我們是基督徒之故而不恨他們，而是爲了我們不相信任何個人應直接對這戰爭負責，我們認爲當金錢機器，從社會的軌道上脫出，自個兒去亂闖的時候，戰爭是必然的產物。

人是社會制度的犧牲品，人又是機器的奴隸，人必須服役於機器，而它又和遠方的別的機器發生着複雜而多樣的關係，和整個工業制度發生關係。某一國家的機器從來不

會忘記他們國外的表弟兄。他們之間，有時友愛，有時作對。

為機器所奴役的生活，為經濟制度所吸收控制的生活，他們本身也就取得了這種機構組織的非人性；他們失却了人的歡樂和柔軟，他們失掉了精神上的需要。

在一個為人所統治的社會中，假如我們聽到一個君王，一個大臣，或者甚至一個中世紀的教皇，愛慕虛榮，或者有一個情婦，喜歡詛咒，我們並不十分奇怪。可是當我們聽到一個福特，或一個洛克佛勒，一個卡內其，具有常人的弱點時，我們必立刻驚異，不慣（也許過一回纔有一個感想：「到底，他們也是人」不過這是後來的想法了）。常人的弱點和他們的機器的威力似乎是不能連接在一起的。你瞧，這些工業巨頭在報紙上所登出的照像吧，他們好像在說：「我們有意志力，堅決，權勢，工業，但是我們不需要愛情。我們決沒有心理上的弱點，和需要，也沒有身體上的疾病。正因爲我們肉體上的無所感覺和缺乏精神的性質，使我們成爲這一世代的領袖」。

工業家，銀行家，營營逐逐的新聞記者的生活經常處在事業的中心，獲得了他們所做的工作的神祕的氛圍氣。他們的生活是權力，新聞，金錢，他們彷彿已經老成得不再關心他們的靈魂了，這件事在他們看來竟是孩子氣。這些衣冠楚楚的人物，自覺肩頭壓着重要的事情，還有那些新聞記者，他們知道一件內幕的祕密新聞會影響整個未來的方

向，他們就覺得生命是無足輕重的，寂寞的，孩子氣的，蠢笨而毫無變化的。好像永遠生活在單調的田地上的農民的面顏，即使他們住處靠近大城市也還是一樣。又譬如有一對青年男女，他們在公園的椅子裏談情，或者在鄉間小路上幽會，他們對於倫敦柏林間的來往談話，竟毫無感覺，可是剛剛就是這些談話決定着那些男孩必須從女孩身邊扯開，他必須伏在沙漠上，腦袋裏吃着一顆子彈，同時那女孩也必須在工廠裏製造子彈。詩不能去偵察電報機所知道的重要祕密。

如此我們得到這樣的感想：詩歌，宗教，哲學，心理學所宣說着的真理對於這種超人的機械勢力好像是一種不敬。那些權力與機械世界中的成人們對於這些真理就像大人丟掉孩子時代的玩具一樣。也許這是對的。因為肉體畢竟脆弱，死亡是必然的，而機械却是堅強而可以配換的，同時經濟制度也是比人壽命長，始終統治着之故。

心理學家和詩人們也許指出那些獨裁者和工業家也有他們的軟弱之處，身體上心理上的病態，可是這有什麼關係呢？有許多可能倒在路上，可是這條路不一樣在繼續下去嗎？詩人可以對那行列嘲笑，寫諷刺詩，可是倖存的文學家所代表的生命卻正在被剝奪以至於衣衫襤褸，光着腳板蹣跚而行，眼看權力的行列利用機械作常勝的進軍。

指揮機械的人物雖則犧牲了他們的貧乏的生活，可是也得到了他們的超越死亡的機

概力。在這個文明階段中，任何重要人物降低他們的身份而到生活中來的時候，只可以說這是他們的偶然的疏忽或鬆弛，頭腦的偶然軟弱，或者除非是別有作用，爲了蒙蔽社會，欺騙大衆，表示他們也是活人，證明偉人耍人到底也是有人性的。這些表演就是他們的家庭生活，鄉間生活，打高爾夫球，幾乎像人的微笑，以及抱抱孩子之類。當我們的現代統治者表演他們的人性時，看起來好像他們是在寵幸一下生活。真的，他們是機械時代的聖人；我們不幸沒有看清這點，因爲我們沒有料到這些聖人是專門收穫物質的報酬的。他們是倒立的聖人，物質主義的聖人，他們不要精神上的收穫；這就是他們的「苦行主義」。

我們必須認識，今天的詩歌被別人所敵視，正因爲他在我們的社會生活中具有一定的地位和功用，有些人甚至特別對他發生感情，正像有人對花朵，禽鳥和人體發生感情一樣。

作爲一種工作，詩歌和別的藝術同樣，它不是一種事務，而事務在今天這世界上是唯一的受人尊重的德行。這種德行與它所達到的成果無關，與事務本身性質也毫不相干。當德國人征服法國的時候，當法西斯蒂們侵略任何地方的時候，他們的辯護人常常提請人們的注意，說他們的辦事能力是偉大的，事務已經被公認是一個世界性的絕對道

德力，不管你願意承認與否，都無損於它的尊嚴。

今天要是誰不做事，他就會被人們所看不起，甚至他自己也感到自己的卑微。至於有事情可做的人，不論他所爲何事，他決不會瞧不起自己。沒有正經事務的人是一種「被忘却了的人」，屬於下等階級的失業者，或者就是上層階級的窮親戚，腐化，無聊的寄生蟲。

在和平時代，我們認爲最高貴的一種死亡，是操勞過度。此外還有一種，當一個事業家退休以後，忽然死了，原因是「他不能閒着不做事」，這一種死亡自然也是高貴的。也祇有這個理由纔使別人覺得他的突患心臟病死去，沒有什麼可笑之處。

詩歌不是「事務」，有兩個理由，第一，因爲即使你是丁尼生或者白朗甯，也沒有辦法每天按辦公時間來寫詩，譬如從九時到六時。第二，讀詩也不是一件事務。事業很得意的人會這樣對你說：「幾年來，我一直沒有功夫翻一頁書」。說這句話，就表示他是一個在社會上有地位的人，他們的心中所說的是：「我不讀書，因爲我有更重要的事情得做」。當我們考慮到這些所謂重要的事情是什麼的時候，我們心中就立刻浮出了當前時代的一幅圖畫了！

批評家們有時候埋怨我們現代的詩歌都是不長成的東西。可能這是正確的。所謂長

成的意思就表示和他所處的時代很協調，並不留在外頭強頭僵腦。今天的成人們已經乖兒地長成在這個制度當中，他把人的真正的世界推在一邊。那些堅持着人需要性愛，野外的空氣，郊外，有意義的藝術……的人們都是不馴之徒，他們的病狀都是幼稚，不成材——都還在青春時期。這一時期是青年對於家庭的權威最反抗的時候。當然，有時候，這種反抗變成僅僅一種反作用，變成另一種相反的物質主義。也許這樣說法是對的，只有當權威表示某些藝術品滿足了他們的價值時，那些詩人和藝術家纔變為成年人。

你也許覺得我在譏諷地暗示，生活中最重要的是詩，其餘一切的財富權力等等的物質價值，都是無足輕重的。這樣說就無異輕視了我們今天最有力量的生活方式了。假使我們把整個生活設想為詩，這首詩是人類用生活的實在情形寫出來的，那麼我們這時代主要的詩表示在物質主義中，假使我們把詩人的工作設想為這樣，就是把生活的詩翻譯成語言的詩，翻譯成一切時代的詩而不是某一特殊時期中某一方面的詩；那末詩人們必須把物質的成就，信仰，現象，翻譯成他們的精神上所表示的意義，和別的時代的生活發生關聯。忽視殘暴忽視醜惡，直接走到現代生活中那些還是屬於精神的和詩的情緒中去的時候，就是走到那已經被翻譯過的東西中去，同時也忽視了今天的四分之三的生活，也就是忽視了一切時代。因為我們今天的生活方式中也包含了過去的成份，以及未

來的一切潛伏性。不管我們喜歡不喜歡，我們一定得明白這個。

因此我們值得來看看今日社會所崇拜的上帝，它所用以統治的信仰，和它對生活中的詩歌成份的態度。在大部份人們的私生活中，他們所崇拜的是成功和金錢。在公生活中，他們崇拜的是權力，爲了權力本身，並不是爲了它代表某一個人的意志或是代表一種人生觀的紀律。人們信仰那些鉄石心腸的上帝們所住居的聖靈殿；這些是經濟力量，國際貿易，競爭，等等，這些東西產生了戰爭，恐慌，繁榮和革命。有些人信仰戰爭，經濟力量。上帝們靠戰爭來分配物質利益；於是，反抗的神們就代表社會中的被壓迫階級的物質利益。總之，今天的政治覺醒的人們相信着人爲的，然而同時又超乎人力的力量，它能夠創造他們的命運，和過去的上帝那樣一般毫無憐惜。

可能的，今天有些詩人認爲一切活的價值都死去了，在人間祇有機械的定律在統制一切，如競爭的定律，強權就是真理的定律。我們說，人完全被機器和制度所統制，或者說生命在從前是活過的，只是現在已經死了，聽起來，這些話好像不通。可是事實上，今天許多人都堅信如此，或者非常害怕着這件事。

他們堅信生命已經被機器所篡奪了，活的價值被經濟的自私自利所代替，人的唯一的避難所是否認生命，自己變爲機器的一部份。

假使我們考察一下剛剛踏進社會的一羣青年的生活，我們一次一次地看到，這一種違反他們原先存在着的人性的現象，特別是在敏感的智識分子中，我們時常看見這種現象突然發生，特別是在戰時，因為這個時候要保持一個對生命的信仰是特別不容易的事情。我們看見青年們原先反抗他的環境，因為他感到這環境使他不能愛其所愛，也不能為同代人所愛，然而不一回忽然他公開地明顯地「出賣」了，活在這世界上再也沒別有的目的，除開成功和金錢之外，於是他歡歡喜喜地接受了「機詐」(Racket)。

在現代生活中，挾着資本與軍火的大組織，他們的歪曲現實的靈活的政治機構，他們的宣傳，他們的報紙，他們的廣告，他們的善於以「已成事實」來改換情勢的技巧，已經深深地浸入了我們的思想當中，以致如果人們不看見除此之外的真相，他似乎是可恕的了。這個謊話之所以可怕，並不是因為它看起來很像真的；而是相反，因為它老老實實，完完全全是一個成功的謊話。政治領袖，新聞領袖和廣告領袖們都清楚知道他們所做是欺人之事。這樣做法已經成爲他們的人生哲學的一部份，對於那些尙未投入機詐懂得生活的祕密的人們，他們有一種不明言的輕蔑。我們常常可以看到一個理想主義的青年起始在從事新聞工作，不一會即轉變成一個自大自信的活躍的投機家，他把說謊和損人利己看做他們發展的最後階段。

但是，我們不想說壞這些人，我祇是說明他的人格而已。那是真的，接受機詐的欺騙，是走向一切腐化的第一階段，其結果是法西斯主義和大屠殺，或者老朽的貝當主義，但是即使如此，那些腐化的新聞記者和政客們在他們自己說起來也有他們的理由的。他們的生活在這個時代的核心，他們並不是目空一切的容易受騙者；即使當他們撒謊的時候，他們自以為也是很忠實的，他們拚命地不顧一切地，接近這時代的真實——這真實就是一個大欺騙，他們輕視那些趾高氣揚者，利他主義者，詩人氣質者和理想家，因為那些人常常在文章當中運用着無數理想主義和詩意的語言，不過有時卻明顯地散佈出一陣偽善的惡臭，於是其輕視也自有其必然性了。他們有時並沒有錯怪那些趾高氣揚者和詩人氣質者，他們也許真是偽君子，末落者，受人愚弄者。可是他們自己却至少認為並不受愚，知道自己所幹的事的真相；他們知道他們做的是明明白白的欺詐，其目的極簡單，只是想滿足他們追蹤這世界這一個蠻幹的慾望而已。他們失敗的地方在他們不會認識，在這個謊話的後面，始終還存在着一個更堅強的真理。

全世界一致公認的，生命的意義到底還存在着，不過被現代秩序的表象所掩蓋了，真正的詩人始終還能夠寫出真正的詩來的原因，也是為此。所以現代的詩歌是向這現代社會挑戰的，爲了這一切的組織蹂躪了個人的感情，忽視了本來所有的人性的一切標

準。這一種挑戰和反抗的記號已經留在我們今天若干詩人的生活上，也留在現代詩歌作品中。

全世界一致的生命意義和現代生活環境和目的之間，存在着一個矛盾，這一矛盾在現代詩歌中留着一個深刻的，常常絕望的印記。這一點可以用T·S·愛略脫的一行詩來表示：

「什麼是生命？生命就是死。」

批評家常常譴議現代詩歌中所充滿的死的主题。但是在我看來，這死的主题幾乎是不可避免的。這是詩人所發現的對於這個環境的認識，並且同時又表示了他對於生與死的差別的堅持，這便是說，對生命的現實性的強調。愛略脫的一行詩同時包含它的相反的一面：

「什麼是死？死就是生命。」

現代詩人對當代文明所抱的態度實在可以說就是把這兩個命題做出發點的。詩人發現這個世界被某些力量統治着，以致生命變成一種死亡；生命投入了一串機械的過程，機械的規律。每一個個人只有兩條路可走，一條是被摧殘，一條是與惡同化。現代詩歌是企圖追求在燬滅腐化之外，還存在着的真率與信仰。

詩人一開頭就認識這個事實，這個文明是死文明。他在這裏首先承認這一點，同時又堅持着生命的真實。我們的文明創造死亡比創造別的商品的數量更龐大。我們面對着死亡，那毀滅的機械的磨石，表面上假裝這裏沒有死亡，可是戰場上的屍體却不斷地密佈着。

假使我們認識死亡，我們更堅持生命。在愛略脫的詩中，死的主题使人獲得了對於生的展望。

在大部份討論現代詩的書籍中，你會得發現詩人被區別為各種派別，老派詩，現代詩，革命詩，等等。多多少少，它們是互相反對的。

我認為今天的詩人們所處的環境是相同的，他們的工作也是相同的，只是他們所觀察的角度有些不同罷了。即使這些角度互相反對，真正的詩人同樣在把現代生活來分析人的處境，他們的企圖是互相補充的。

不論他們被稱做什麼派別，凡是當代優秀的詩人都同樣在反抗着現代工業文明的標準。不同的派別名字加在他們身上，只是表示不同的反抗方式而已。在這一意義上說，雖則不一定是政治的，今天的詩人們同時也就是革命者。

現代詩歌中的感性

Stephen Spender

只要我們讀一讀今天的詩歌批評，就會知道判斷詩歌好壞的標準實在很缺乏。批評家爲了尋求這些標準而迷失了道路。T·S·愛略脫的近作好像已經引起某些批評家的意見，認爲詩歌必須表示一種對於「人類在永恆中的地位」這種哲學的深刻的觀點，同時還要表示出對於作者自己及其同代人的生活的一種中年人的看法。K·T·蘭納女士很認真地讚賞愛略脫的詩，她認爲愛略脫「比他的後輩們要前進」，認爲他的思想已經足以取科學思想而代之。作爲詩人的他，所以超越了別些詩人們的原因，就是爲了他的「偉大、智慧、廣博」，而別人的缺點也就在他們的「不成熟，缺少智識和假冒的單純。」

這種說法——以及博學的註解，解釋愛略脫用作題目的那些村莊名字，關於這些村莊的歷史的敘述——好像在給現代詩歌作一張戲目說明書。這種說明書在超現實派的宣言，和默示錄式的宣言中，早已見到過了。在二十年代的時候，人們着重於「對時代的敏感」。在三十年代中，人們着重了政治意識。

像蘭納女士那樣認真的批評家，雖則她找到了一個批評愛略脫的標準，就是從他的

詩作中抽出作者所企圖宣示的一個真理，她用這個來批評詩的好壞，雖則她這樣做，畢竟自己也覺得不十分自然。像下面這一段描寫：

「東柯格村」這首詩是嚴肅而灰黯的，可是並不悲觀。牠的灰黯是但丁地獄裏的，或是淨界裏的灰黯，牠襯出了天堂的光明與愛。他完全承認那判決死亡，黑暗，變化的律法，具有傳統的權力，這種全盤的承認充滿在詩中。這首詩必然出之於一個相信人是精神生活者的詩人之手。

這樣的寫法，無異於音樂會的說明書，我們只要把「東柯格村」換寫為李斯特的「浮士德交響樂」或者倍遼士的「幻想交響樂」，把最後一句「詩人」換寫為「音樂家」，那麼這段話和音樂會說明書完全一樣了。像這種樣子的說明書，不是贊成便是反對，到處可以碰到，牠們代替真正的批評。書評家。理論家，或同代詩人們，在這些「批評」中，表示他們「同意」着詩人的哲學，政治，或者宗教。他們做着說明書的註釋工作，把詩人所表示的哲學思想作為批評標準，而這一個標準也正是詩人自己所持有的，這樣他們也就把這個標準來批評別的詩怎樣不好。「另一派」的詩歌批評者呢，也就反對這一個標準。

我以為現在非常需要定下一些標準來判別詩歌的好壞，我們不應該採用那些文學

的，政治性的，哲學的或神學的說明書的方法。我們不需要把「比他們後輩們更前進」來評論一個較老的詩人，說是他的生活經驗多，懂得多，並且重述了那些神話中和聖經中的真理，所以比別的詩人好。我希望有一個比較不偏頗的，非派別性的判斷。因為我欽慕愛略脫的近作，所以我認為必須把它們當作詩來批評，而不是把這些詩當做正確的思想的例子來批評。在批評近代詩的時候，如果我們捨棄詩本身不談，光是去找它的「智慧」，「成熟的思想」，「基督教」（假定這些是存在這些詩中的），那是一種容易的，可是同時也是危險的工作。以十九世紀的標準而論，馬太·亞諾德恐怕是比了尼生更深刻的思想家；我們能說詩人亞諾德比詩人丁尼生偉大嗎？法郎西士·湯姆生的人生觀比史溫朋的哲學觀更成熟，更聰明；哈代的哲學觀比夏芝「進步」；以此類推，我們難道可以說因此誰比誰的詩偉大嗎？

如果說詩人T·S·愛略脫比詩人W·H·奧登更好些，因為前者是基督徒，那末要是坎德勃雷大主教也寫詩的話，一定比愛略脫還要好些。如果說奧登比愛略脫更科學些，所以奧登更偉大，那末假使海登教授也寫起詩來，那一定又比奧登好了。

判斷詩歌的成就我以為應該考慮這兩點：第一作者是否能寫好詩。第二他是否能在他的作品中融會貫通着他對生活所抱的態度，這個生活是一種運動或者學運繫着的。

我認爲這兩個看法很重要，批評家似乎不必再在這兩個範圍以外去尋求別的標準了。文字之是否活或死，技巧和形式，這一切問題包括在第一個標準中；跟着是第二個標準，這也是必須考慮到的，我們必需先考慮這一點，然後纔可以看他詩作中包含怎樣一種人生觀。顯然的，具有限制的，或者說是錯誤的人生觀的詩人，可能創作那種令人長久不忘的作品，比起一個全知的，可是沒有能力用他的媒質表達出來的詩人，前者倒反好些。一個劇詩作者，他剛好和一個肥胖的，尋歡作樂的，狡猾的爵爺，名叫約翰·法斯塔甫的相熟，若然他並不能把這一強烈的性格再現在創作中，有血有肉地動人，那末他縱使在作品中，寫到他也還是無用。批評家不能說「劇中這一人物一定成功，因爲任何住居在史特拉福的人民都知道約翰·法斯塔甫爵爺，他是一個著名腳色，凡是寫他的劇本一定是好的」；同樣的，另一派批評家也不能說「這劇本一定是壞的，因爲其中有一個著名的無賴角色約翰，法斯塔甫。」諸如此類，要是人們說某一首詩好，爲了作者 是天主教徒的緣故，這句話同樣是滑稽的。問題乃是在這一個詩人是否能夠在他的作品中重新創造了天主教的傳統的智慧與思想。如果他能夠這樣做得很成功，那麼纔可以把某一詩人作品中的天主教的世界觀與別一個的共產主義的或科學的世界觀比較。

我們必須謹慎地分析詩歌，要避免那種危險的簡陋的方法，如像拿作品的形式與何種風格，以及作品中具有何種意識，來做鑑別好壞的標準。我們要看作者將他所企圖達到的目的，做到了如何程度，我們要看作者是怎樣一個人，然後我們再能把他所創造的境界，也就是他自己的精神境界，來和別人所創造的境界相比，以及和我們所瞭解的現實世界相比。

這樣，我們必須提出一個特性來，這一特性是我們必須在一切詩歌中尋求的。這一特性就是，詩人有沒有這一能力，在字裏行間，以及整篇詩中，融會貫通着他的意識和他的展望，這些意識和展望是由於感性生活得來的。這種完完全全的融合，即意識，經驗，客觀現實，與詩人自己觀察事物的特殊方式的融合，通過他對外界的感受性，藉媒介而表現在作品中，這一種特性就是「感性」。教會藉但丁的手寫出了它的真理和人在永恆中之地位，法斯塔甫藉莎士比亞之手而活在舞台上。我們找一行好詩來看，就會發現感性生活的影響如何作用在詩人的作品中。

「在濟慈的書信中我們可以看到這一顯著的論點——「哦，純粹的感性的生活啊！」「在上帝所創造的生物之中，詩人是最不詩意的一種」；詩人關心到一切外界的東西，一切外界的生命藉其感性的經驗，而活生生地表現在他的作品中。」

所謂「印象派」，「象徵派」及其他派別的詩，只是採取了感性的寫作之某一種特質（即視覺的特性），而企圖利用這一特性來創作。然而感性的詩歌還要進一步，不單單滿足於眼睛的感受，或則象徵之作用於心智。牠能夠作用於各種感覺，牠具有剛健的，動的性質，顯示了生命本身的運動。

感性的寫作不同於感覺的寫作，後者像印象派一樣，只是詩歌的一種特殊的作用而已。丁尼生在他的「公主」一詩中有一段描寫食物的宴會場面，他寫的是一頓不易忘掉的筵席。這種詩歌可以用一時性的集中的想像力，灌注在所描寫的事物上：即美味的食品，就可以寫出來。但感性的詩歌，則一方面作用於我們的感官，等回兒，牠從感情的刺激達到靜默和平的狀態，這種特性不是用一時的意志力可以喚起的，牠是整個人生的果實。

幾乎各種詩的派別表示了各種達到詩歌的捷徑。他們並不是以全生命的對創作的忠誠來寫詩，他們企圖以學院的規律，視覺的集中，政治的意識，或者自動的下意識的寫作來代替那條艱苦的道路。這樣他們把注意力集中在所見的幾個形象上，描寫牠，發明一些奇特而神祕的象徵，培養各式各樣的幻想出來；這些便是他們寫作的祕訣。任何人只要有一些才能和想像力，這些目的便能很容易達到。一個保險掮客，讀了兩三課書，

學會了如何把熟悉的形象分散合併之後，就能夠寫一首「銀行假期」的超現實派的詩了。

好的意識，正確的政治觀點，神學的觀點，「正確的超現實的觀點」，或者「錯誤的超現實的觀點」，這些東西要是並沒有通過了詩人的感官經驗，吸收在作品中，那末牠們對於詩歌還是沒有用處的。

要寫強有力的詩歌，運用感性的語言，在今天必要的是深刻的對人生的忠誠方能辦到。我們可以用這個看法來分析現代的作品。里爾克，史梯芬·喬治，洛爾加，愛略脫，夏芝，凡樂希，他們不單具有感性的才能，而且對於生活非常忠誠。他們的詩歌是一行一行地生活過來的，是從全生命所感受來的經驗，引伸出來的，他們熱忱地追求生活，多多感覺，多多經驗。我們讀愛略脫的近作，就覺得他的每一行詩是感覺過來的。

最近出版的一本詩集，可以解釋我之所謂感性，也許這些詩本身的成就還很有限，但適足以說明我的論點。這本詩集即約翰·萊曼的「四十首詩」。我們在他早年的年輕的作品中，可以發現作者的真正的感性生活（雖則是有限度的），對於美麗的仲夏天氣的依戀。但是在後來的一些作品中，我們發現有一些外來的陌生的東西，勉強拉到詩中

來，拉是拉進來了，可是並沒有像美麗的仲夏天氣那樣深深地爲作者所感受，而變成他們的經驗的一部份：

「在七點鐘的時候，我們看見那巨大的喪儀；

燈火熄滅，千百扇窗戶從活的變成死的；

像憎恨一樣的黑暗，泛濫在這裏。

在屋內呼吸着的是母親和孩子，記起了

一年以前，炮聲的震動，

他們的爭自由的戰士把雪都染紅了。

在崗位的陰影裏，警察們聚攏來，

不安地喃喃低語，等待着」。

在這些詩句中，感情是強烈的，但是牠們超過了表現這些感情的能力。詩人很想感覺得多些，他很想體驗爭自由的情感，如同他能夠肉體地感受到和平的陽光的仲夏天氣一樣的自然。很明顯的，他不能老是寫陽光的田園；雖則這些感覺是由衷的，不過對於他好像不再有重要的意義了。他或者拒斥他自己的感覺，或者寫那些他所認爲有重要意義的，可是並不在他經驗範圍之內的東西。問題是在他能否寫焦慮中的母親，

和記起大砲轟聲的孩子，好像他寫陽光的夏日那樣具有自己的感情，毫無勉強的痕跡呢？在他最近的作品中，他達到了這個成就：

「他給我們寫了信來，我們

在湖邊喝咖啡，讀着他的信，

當我們聽到他所說的那個未來的日子，

他計劃中所想搭的一班特快車，

靜默突然佔有了我們：

我們能相信這些嗎？

在山崖下的水，此刻

好像閃着更深的孔雀毛的藍色了。」

這幾行內所表現的那種矛盾比前面所引的詩更強烈了，因為作者把戰爭與大砲的感覺寫出來，所用的語言是他自己實在所感到的，是和他的感性的經驗關聯的。「閃着更深的孔雀毛的藍色」這一行比「把雪地都染紅了」這一行，來得更銳利刺激，因為前者是詩人所貼切關聯的景色。在前一首當中，詩人只是對於一種痛苦，表示一種姿態而已，而這種痛苦無疑是外在地感到，不是他內在地經驗到的。萊曼在他的近作中，既回復

了他原先的一些詩中的感性，同時又領受到維也納和戰爭的苦痛。這兩者的合拍：詩人以關心他的櫻草和玫瑰的心來關心里比雅沙漠戰爭，這樣就創造了真正的強烈的感性的寫作。外在的鬪爭與內在的情緒整個兒的婚媾，比起意識地把不連續的各種形象偶然地湊合（即超現實派）有意義得多了。

批評家不能單單注意詩人的意識和題材就算了事。他首先必須注意作者有沒有把他的題材和信仰真正地創造在詩歌中。這祇有感性的寫作方能達到，也就是說必須把題材活生生地感覺過來，從詩人的特殊的經驗中引伸出來才行。

托爾斯泰對於藝術的見解

一· 契爾特可夫的札記

一八九四年五月二十日

托爾斯泰：『一件文藝作品中最重要最寶貴，最使讀者心服的東西，是作者自己對人生的態度，以及該作品中所包含的關於這一個態度的闡明。一個藝術品的完整，並不在於概念之統一，並不在於能表現各色各樣的性格等等，而在於作者能否把自己對於人生的態度表現得明晰確實，使牠貫穿了，瀰滿了全書，有時候，作者在若干程度上竟是犧牲了形式的完整，但是假如他能夠把他對於被描寫的事物所具的態度，表現得很明顯而強烈，那末他的作品一樣能夠達到牠的目的的。』

一九〇五年五月底，六月初

演員亞特梅益夫（註一）和他的朋友，請求托爾斯泰寫一個能夠讓他們在俄羅斯的農村裏，如穀倉之類的場所演出的劇本，托爾斯泰這樣說：

「我很懷疑那些所謂爲了人民所寫的我們的藝術。我們不配教他們。他們必須創造他們自己的藝術。」

「可是他們非常喜歡，譬如說吧，你所寫的民間故事形式的短篇小說。」

「是的，不過這些是我從他們那裏拿了來，現在重新還給他們了。還有，我一定要告訴你們，我自己祇是人民中間的一部分，假如世界上有一件事使我不耐煩的，那便是知識分子教育人民的企圖。」

一九〇六年七月

托爾斯泰：「杜思妥也夫斯基——是的，他是一個大作家，雖然及不上一個有偉大的心腸的大作家，但他是深刻的。我對於他的敬重從不衰退。」

常我問他杜思妥也夫斯基的作品中，他認爲最好的是什麼，他說：「我認爲「死屋的回憶」最好，因爲牠作爲一個藝術品是完整的。至於「白癡」，開頭非常好，後面却可怕地糟糕了。他的作品幾乎都有這種現象。」

一九〇六年七月。

托爾斯泰：「我既不明白，我又不喜歡，爲什麼人們對於他們所謂的「現在」這樣注重。我生活在永恆中，所以我應該站在永恆的立足點上觀察任何事物。這是從事於一

切工作，一切藝術的極重要的一點。一個詩人之所以爲詩人，就在於他創作在永恆之中。」

一九〇八年八月十三日

托爾斯泰：『在許多表現的形式裏面，戲劇這一形式是可怕的，甚至比韻文更可怕，由於牠的人爲性。這個形式的有害，因爲下面這個事實而更加增強，卽一個好的演員，我以爲能夠將最愚蠢，最惡劣的東西演得很好，因之更增加了牠們的惡的影響。』
我：『但是，不很久以前，你自己也想寫一些戲劇形式的東西，而且好像你已經開始寫了一些？』

托爾斯泰：『我真是這樣做了麼？這一定是我當時還被虛榮所迷住吧。』

一九〇八年八月十三日

我們談論蕭伯納的「人與超人」和附載在書末的「一個革命家的手冊」（大部分談的是後面這個）。

托爾斯泰：『這是一本非常機智而新奇的書。只是「他思想得過分了一些」。』（註二）過去稱爲「上帝」的，他把牠稱做「力，生命力」而已。（至此，托爾斯泰讀了一些蕭氏的作品給我們聽。）所有的差別，就是他把這力量和進化聯結在一起。」

我提醒萊夫·尼古拉也維奇，有一個時候，他曾經反對過麥克唐納博士的研究結果，認為海綿的生活史中包含着「宗教信仰」的原始成分。

托爾斯泰（笑着）：『是的，是的，就是這個，要同意他也行！不過，如其說是在海綿裏面，爲什麼不再探溯源流，說是在造成海綿的那些原始物質中呢？』

一九〇八年八月十三日

托爾斯泰：『在別的藝術部門裏面，總存在着一些具體的東西，惟有音樂裏面是什麼具體的東西都沒有的。』

一九〇八年八月二十八日

托爾斯泰看了許多英國作家簽名送給他的誕辰祝辭（註三）之後，他說：『我不認識他們。現在沒有什麼作家能夠像前世紀末葉時一樣，站在儕輩之中出人頭地了（像羅斯金，喀萊爾）——我非常感謝這些善良的人們對於我的好感。』

一九〇八年十二月十五日

論及繪畫上的新的頹廢主義：

托爾斯泰：『這年輕的一代的藝術家們的自以爲是，愚蠢，粗俗，與無恥是可驚的。在我們的時候，藝術已經是不很莊嚴的了，然而他們要把它弄得更不像樣，更不道

德，更使人憎惡。」

一九〇九年一月末

托爾斯泰（談到阿那托爾·法郎士）：「他的偶然的插角描繪得非常生動：可是那些主角——不夠清楚。各方面都描寫得非常之好。我讀的時候很欽慕他。」

一九〇九年三月中旬

托爾斯泰（談及雨果）：「他是若干最接近我的作家之一。至於一般人所常談論到他的誇張過甚的處所，在我都可忍耐，一點也不覺得，因為我感覺到他的靈魂。維克多·雨果將靈魂赤裸了給你看，而所有的那些安特萊夫們（註四）——你只覺得他們努力在試着：要滿足你，誘惑你，使你發生興趣，使你感動。雨果（註五）則否，他給你赤裸了他的靈魂。」

一九〇九年九月四日

我們坐着車子走過阿爾巴特廣場，萊夫·尼古拉也維奇對於新樹立的果戈里紀念像發生了興趣。因為我們還有一些閒暇，我就關照車夫將車駕近像伴，勸萊夫·尼古拉也維奇下車來看，比較看得清楚些。（L·N·是近視眼，看近物很好，但不帶眼鏡。）當我們走近時，我們解釋雕塑者的心意，他是想表示果戈里立在莫斯科街市的日常生活

的煩囂中，俯首注視他的面前，一直看到人行道上的路人的臉上，眼光像要穿透他們的心房。

『哎，人怎麼能夠做這樣一件不可能的事情，』萊夫·尼古拉也維奇說，『人怎麼能夠把靈魂用鑄鐵表現出來！』

說着，他再仔細地看那造像。當A·B·果爾頓韋塞（註六）引他到一個地方去，從那角度可以更好地看到果戈里的時候，萊夫·尼古拉也維奇表示讚嘆說：

『啊，是的，這裏真的看得更好些。是的，表現得不壞，你懂得那藝術家企圖怎樣表現他的臉。』

一九〇九年九月五日

托爾斯泰：『鮑格洛夫的「孫兒」（註七）很有興味，因為他描寫了他自己的印象。在小說中，作者將他所見到的事物描寫出來，並不是最好的。他應該描寫這個和那個，怎樣影響那些性格。』

餐前的談話轉到藝術上。我說我很高興看見他在日記裏面所寫的關於藝術的見解：『在創造藝術品者和鑒賞藝術品者之間一個共同的「自我」建立了。』（註八）

托爾斯泰：『是的，我想到了一個比以前我所想到的對於藝術的更高級的意義：融

合在一個「自我」之中。」

我：「在藝術裏面，這融合可以在兩種不同的意義下出現，高尚的或低下的意義。」

托爾斯泰：「是的，這是不錯的。但是在一個充滿了愛的生命裏面，這融合必然具有高尚的意義的。」

我：「這樣原來不能在精神上團結起來的人們，可以在藝術中團結起來了。」

托爾斯泰（興奮地）：「這是完全正確的。」

托爾斯泰：「這真是奇怪——對於作家們的態度。現在，雨果和海涅雖則他們有崇高的格調，不知怎麼對於我非常貼近，而哥德之於我，始終覺得是陌生的。譬如說：「浮士德」的第二部——老年的戀愛——那有比這更可厭的呢？啊？素樸——這是一切真誠，莊嚴，及需要的真正的標記。」

一九一〇年五月二十四日

我表示希望他開始創作一個文藝作品，萊夫·尼古拉也維支說：

「我很高興我能夠完成你所希望我做的事情——寫些論藝術的作品。我已經有了一些意象。但是缺少一種內心的要求。無論如何，我們所感到缺少的，並不是好的意志

啊。」

一九一〇年夏

托爾斯泰（特別爲果爾頓韋塞演奏班的譚歌的感動）：

『聽人們演奏時，我對於藝術的凝神一志就給驚醒了啊！這是一種很特殊，很特殊的與人們交流的方法。』（註九）

二。舍爾戒揚可的札記

一八九九年一月十三日，莫斯科

托爾斯泰一直談着契訶夫，並祝福我到聖彼得堡去旅行。（註十）

「好了，現在瑪爾克斯（註十一）專門印行我和契訶夫了。契訶夫比屠格涅夫和龔察洛夫更有興味。我願意是獲得他全集的第一個人。你這樣去告訴瑪爾克斯——我一定
要這樣。」

一八九九年一月二十七日，莫斯科

在托爾斯泰家中。我們在樓下的客廳中閒談。但尼森科（註十二）法院院長也在那裏。他剛從塔剛洛格來。一個愉快的年青的臉，稀稀的鬍鬚。他說得很漂亮，生動，但是說起任何人總有些憤慨。我們詢問他關於法院中的詳情，什麼地方的監獄什麼樣子等，律師怎麼樣，以及獄犯能夠在何時何地接見探監的親戚等等。

萊夫·尼古拉也維奇對於契訶夫「可愛的人」非常熱中。「這是一顆完美的寶石，牠像石蕊試驗紙一樣，能夠產生各色各樣的反應。」

他從記憶中背了一些句子出來。

『他把那電報員的語言把握得何等好啊，在「可愛的人」裏面，我們看到了女人們的真正的愛。』

一八九九年二月八日，莫斯科

托爾斯泰說，契訶夫的藝術的感覺驚人地發展着。

『不管他有多好的技巧和理想，一個藝術家如果不能使觀衆集中注意力在他的圖畫上，他會變得毫無趣味的。一個作家也是如此。』

一九〇〇年三月二十一日，莫斯科

萊夫·尼古拉也維奇很活潑和多言，像一個年老的婦人，一面時常抽煙，一面讚美薩爾維尼（註十三）的演奧賽羅，其時該劇頗爲轟動，萊夫·尼古拉也維奇不會去看過薩爾維尼的戲，大體上，他的心境是很平和，但此刻他開始譏嘲薩爾維尼起來了，說：這個老傢伙應該自己慚愧的，去攪這種愚蠢的玩意兒，裝腔作勢，在戲台上假笑。更糟的，你在莎士比亞中，你可以發現這一類毫無意義的可笑的句子，像奧賽羅認爲「戰爭的燧石與鋼的榻」比「一個絨毛的床」還要柔軟，這一切東西有什麼用處啊。那是何等滑稽而令人憎厭，羅西（註十四）挺出了他的大肚子（此時他覺得這演員非常可笑）開始致其傾慕於朱麗葉，假裝做一個戀愛中的青年，現在誰去管這一套，誰高興

知道這種東西，這完全和弔在橋上一樣。」

「這是什麼意思？」

「這是我爲我自己造出來的一個小故事。有幾個人在河上駛船風浪忽然大起來了。其中一個說：「讓我們攀住這艘船吧」。別的說：「不行，如果我們駛近前面的橋攀住橋樑比較完全」。於是放掉了船，讓船駛過去，自己却弔在橋上，終於他們一個個掉在河裏，淹死了事。」

「你把這船比喻做什麼呢？」

「生命，永遠往前走。人們給自己創造了一個三位一體的神——莎士比亞，悲多芬，和拉斐爾——而他們以爲可以永遠弔在他們身上。」

塔尼葉夫（註十五）：「那末你是贊成新的了，萊夫·尼古拉維奇你不贊成舊的嗎？」

「萊夫·尼古拉也維奇一時無所措手了。」

「當然，我是贊成進步的，而且我等候着。但是假使新的人祇是些愚蠢的人，那末我是不願站在愚蠢者這方面的。」

顯然他要說幾句好話給塔尼葉夫聽，他再加了這幾句：

「那一回你爲什麼要走得那樣快？我正想請你爲我們演奏，發現你已經走了。」

「你根本不想聽賽爾該·伊凡諾維奇演奏，因為你跑開去找別人了，」蘇菲亞·安特萊也夫娜說。

「是的，可是後來就回來的啊，」萊夫·尼古拉也維奇靜靜地答道。

一九〇〇年七月五日，在亞斯納雅，樸麗亞那。

蘇菲亞·安特萊也夫娜（托爾斯泰夫人——譯者）看上去很沮喪，告訴我們那天高爾基忽然發了一個奇特的光光一個字的電報來：「返」！這是發到土拉去的，他們派了專差送來，化了一個羅布五十戈貝。萊夫·尼古拉也維解釋，這電報是由於高爾基的怪癖。他對於高爾基的態度近來變得很壞。

「是的，他有許多生動的有趣的東西，但常常誇張而且有些粗暴。我不知道他是否能創造些真正好的東西出來，我想他不會。他給人們稱讚得太利害了，這會給他壞處的。但是我仍舊喜歡他。別的不說，光是這個也已經使我喜歡，他怎樣容易地和所謂文明同化在一起啊。把他和契訶夫相比儔是錯的，契訶夫是驚人的，使人立刻想起莫泊桑。不久以前，我把契訶夫從頭至尾重讀一遍。他所寫的一切都精美無匹，可是並不深刻，一點也不深刻。在外表看牠們，這些是鑽石，甚至比早期的作家們還勝過些，如屠格涅夫，杜思妥也夫斯基以及我。但是，雖則杜思妥也夫斯基的作品形式使人嫌惡，却

有不少傑出的章節，我完全了解泰涅（註十六）對他的批評，把他重覆又重覆地讀。你讀他，你被吸引了，因為你覺得作者要想告訴你他胸中的最好的東西。他在寫，因為他要做出所有的在他的靈魂裏面的累積釀造成熟的一切，然而看看現在的作家們之中吧，我覺得他們沒有一個有這種想要告訴你一些東西的願望。這特別顯著的是契訶夫。光是他的作風就特別，像那些印象派，你看他用筆桿祇是一抹一抹地塗，毫不費力把隨手所遇的各種明亮的彩色揮上去，這些彩色與彩色光點之間，可能是毫無關聯的，但是那整個的效果却非常美麗，一幅輝煌的不由你不動心的圖畫呈現在你眼前了。

「不久以前，我寫了三篇序文，——兩篇我是記得的。但第三篇是什麼呢？噢，是了，我現在想起了；第一篇我給一本論安那其主義的書作序（註十七）。第二本是兩個被政府派往外國考察歐美經濟學說及生活制度的日本人所寫的著作。（註十八）他們非常仔細的搜集材料有數年之久，現在他們出版了一本極有興趣的書，其中並不受歐洲人的偏見的影響，也沒有把經濟學的權威偶像化，他們表示了好些有趣的，卓越的見識。第三篇序文是給一本德國作家波侖茲所寫的「農夫」（註十九）那是一個不十分出名的作家。我說了這一大篇長長的引言，為的是要告訴你們，我在波侖茲的序文中說，每一個作家的特色是把所看見的生動的事物像用一塊稜鏡一樣，集中在焦點上。如果要叫我

說出波侖茲此書的焦點是什麼，那末我就要說，那是農民生活之詩。由於他特殊地忠實而誠懇，他能夠洞悉勞動農民的生活的光明的詩的一面，使讀者給它吸引。總之，他是有一些東西告訴讀者的。」

我問萊夫·尼古拉也維奇在波侖茲的書中講些什麼，於是他用簡潔的語言的筆觸描繪了幾幕書中的景象，給我們看見一幅生動的圖畫，那幅圖畫，我們雖則不知道，可是我們能夠領會。特別是他感動地告訴我們那幕一個農民怎樣把所拿到的錢去喝醉了酒回家，他回來之後，就睡着了。他的老婆不給他喝酒把錢藏起。他大發怒火，打他的女人。他第二次回家又喝醉，倒在牀上人事不知，他躺在那裏的姿勢很不舒適，那飲泣着的女人，在被打被侮辱之後，抹了抹鼻子，忍不住把他的掛在旁邊的頭移動到一個較舒適的位置。當他講到這地方時，萊夫·尼古拉也維奇抽噎起來了，他以哽嚥的泣聲結束了他的故事，這印象給我們的感動很大，當他恢復了原狀以後，他說：

『當我唸完了這美麗的小說之後，很懊惱着爲什麼自己直到現在還沒有寫過這樣的東西。』

我們表示我們希望他能夠彌補這缺憾，他一點也不反對，並且續繼講格里哥羅維奇（註二十）的農民小說。屠格涅夫在這一點上，也做了不少，在農奴制度下，他把光亮

照在農民生活上，表顯那詩的一面出來。

後來，萊夫·尼古拉也維奇，就提出了批評這東西是否需要這一個問題。

我說，批評是藝術的必需的有機的附屬物，並不是一個贅瘤，應該和其他藝術如繪畫，音樂等並列。但反過來說，我們可以承認音樂與繪畫的歷史之必要，我們却很難說音樂與繪畫的批評的價值如何。後者在我看來，僅僅當牠們能夠直接影響我的感覺的時候，我纔認爲牠們有價值。

果爾頓韋塞不贊同我的意見，他堅持音樂批評的必需。

顯然的，萊夫·尼古拉也維奇，既不完全贊同果爾頓韋塞又不贊同我，他自己只是插入了『噫！』的一聲，這是他的特殊的習慣。當他不同意，但不願意辯論的時候，便是這樣。我對於果爾頓韋塞稍稍讓步，說是公開發表的批評，辯論或解釋某一特殊作品的特殊傾向的意義，是具有若干價值的。但是萊夫·尼古拉也維奇說，他就是不能容忍這種批評。

一九〇一年三月二十二日，莫斯科

我們在談契訶夫的戲劇。萊夫·尼古拉也維奇反對它們，他認爲觀衆對於它們發生熱烈興趣是一種催眠狀態的例證而已。

『這事我看起來是這樣：當某人給波濤飄到浪峯上時，報紙就把他捧上天，誇大他的重要，誇大，誇大，直到把他造成一個權威才能休。』

『那末莎士比亞呢？』有人這樣問。

『莎士比亞也是這情形。啊，他們把他誇張得多麼利害啊！一個劇本是若干人物之間的鬥爭，各人依照他的特殊的立場講話，而隨處均可發現那主要的意見。』

萊夫·尼古拉也維奇要了一本德國諷刺雜誌『Simplicissimus』很熱心地翻譯了一些其中圖畫的說明部分。很讚嘆那些藝術家們的聰明。

『我看見過這張臉。我認得這人。這是一幀完美的畫。』諸如此類。

於是他翻譯了一個少女與青年的對話：『爲什麼你老是站着？你沒有東西可以坐嗎？』『不，我有東西可以坐，但是沒有椅子呢？』蘇菲亞·安特萊亞夫娜說道：『你瞧，托爾斯泰喜歡這種莫名其妙的謔語。』

一九〇一年九月十一日，在克里米亞的加斯普拉。

派尼那的別墅像中世紀的堡壘，裏面全部是顯煥和華麗的，幾條大走廊可以操練兵隊。有一道轉梯通到高層的房屋。爲了萊夫·尼古拉也維奇很虛弱，走不動，抬上去。他看去像一個衰憊的老人。蘇菲亞·安特萊也夫娜告訴我們像發表一件大事一樣，說是

他們在候契訶夫到來。顯然他並不常去訪問他們。從萊夫·尼古拉也維奇的履歷看得出他很疲倦——契可夫來了。空氣驟然活潑起來。他們相見時，萊夫·尼古拉也維奇和蘇菲亞就盛讚契訶夫夫人。契訶夫進門的當兒，我吃了一驚，因為有些像一個純袴公子，穿了很窄的脚管的袴子，「一副寫寫意意神氣，活像一個有軍職的人。」

然而萊夫·尼古拉也維奇却給契訶夫迷住了。覺得他的一切東西都是美妙的毫不猶豫地贊同他的意見，當契訶夫要說什麼機智話之前，他預先就笑了。只有一次他停止了那種什麼都好的語調，那是當他們談及一個劇本的時候，——萊夫·尼古拉也維奇很嚴肅地對契訶夫說，他並不指望他的劇本，雖則後者拚命攪的正是這東西，萊夫·尼古拉也維奇稱譽他的「在峽谷中」，並引誦了幾句。一再地向他表示贊同和好意，甚至對他有些偏心。

一九〇三年十二月九日在亞斯納雅·樸麗亞那。

萊夫·尼古拉也維奇已經完成了批評莎士比亞的論文的初稿，開始動手寫莎氏的傳記，我們圍坐在圓桌上談論劇場，忽然他傾着身子靠近我，放低了聲音，說：

「我一定要告訴你當我寫批評莎士比亞的論文的時候，我自己對自己說：『那是不是差的，去批評莎士比亞的劇本，告訴人家它們怎樣壞法，可是你試自己寫一個看。』」

於是他的眼睛裏充滿着活潑的光輝。我曉得他正在開始一個他久想寫的東西，我說：

『是關於人民生活的東西嗎？』

『不，爲什麼一定要關於人民生活的東西呢？』

我們爲萊夫·尼古拉也維奇購了一架留聲機器，蘇菲亞·安特萊也夫娜說：『已經好久想買一個留聲機，他聲言如果買了，一定要拋到窗外去，可是現在你買了，他也許高興的呢。』

我旋緊發條。他們已經告訴萊夫·尼古拉也維奇這回事，叫他下樓。他聽到之後，一路叫着：『唱歌的來了！』他很喜歡牠，讚它的石英板，他堅持要把擴音器撤去，他非常愛好某些唱片，（老的民謠，「行吟詩人」等等）。但是他聽了「一對栗色馬」之後，大笑了一場，因爲那歌唱的人顯然做作，想要表示感情很激動的樣子。對於亞爾抗格爾斯基（註二十一）的教堂讚美詩，他說：

『美妙啊！你彷彿感覺到那些蠟燭，教士的法衣，香爐裏的烟裊裊上升。』

一九〇四年九月二日，在亞斯納雅·樸麗亞那。

我們在亞斯納雅·樸麗亞那。和史塔索夫，（註二十二），金斯堡（註二十三）一

起旅行。我到遠時，有些心神不定，但萊夫·尼古拉也維奇安慰我說：

「我不久以前剛好想起你呢！」

餐後，我問他目前在做什麼工作。他馬上就談起那新的日歷來了，新加了許多哲人的思想，計分三個部分，哲學，宗教和科學。我說起了羅斯金的豐富以及他的支蔓冗長。

「是的，是的，你的很對。」他說。

史塔索夫在桌邊很謙遜的樣子頻頻搖首，突然發言道：

「我有許多話想跟他談，但是我先不立即接觸正題，先從旁邊說起。」

「好啊，那麼讓我們說吧。」萊夫·尼古拉也維奇說，笑了一笑。

「我聽說你寫了一些莎士比亞的批評。有些人把他和荷馬相比。但是我要說：「胡說」，在荷馬中，人們講話不像是人，當阿溪里開口的時候，就是一百行詩，阿加孟農回答時又是兩百行，我說這是瞎說。而在莎士比亞中，——」

「在莎士比亞，——」萊夫·尼古拉也維奇要想插入一句。

但是史塔索夫像開尼發條的機器，不肯停。

「在莎士比亞中，一切是真實的，平易而人性的，你讀過他的喜劇「屈洛勒司和克

萊雪達」嗎？」

「是的，而——」

可是史塔索夫繼續高唱下去；

「在「屈洛勒司和克萊雪達」中，莎士比亞把人從天上搬下來，他叫他們說話，

萊夫·尼古拉也維奇再也忍不住了：

「你讓我講一句話嗎？」

史塔索夫這纔拋了錨，把頭低下。

萊夫·尼古拉也維奇開頭有些躊躇，語氣時時斷絕，之後安靜地說了：

「當然，你不能把莎士比亞跟荷馬去比，因為荷馬是真的詩人，不能把他比於……

！

「他有整個章篇描寫阿溪里的盾牌。」

「是的，當你讀到這迷人的故事時，讀到這描寫盾牌的一章，牛怎樣耕地時，你得到了詩的氣息，但是當你讀「屈洛勒司和克萊雪達」這種愚笨的東西的時候……」

「啊——啊！」史塔索夫嗟嘆了。

「……這是我被強迫着而去讀些東西，並非我甘心讀而讀的。我所有的感覺便是知道自己去讀它們是浪費了時間。」

史塔索夫迷惑不解了。躊躇着。當這一切都說完之後，我們想到這是萊天·托爾斯泰坐在史塔索夫面前。他是遠遠地走了幾千俄里來訪他的，恐怕此後永不會再見面。可是史塔索夫的辯論的心意還是很強烈，他又打開了靜默的水閘，重新開始了咆哮。他談到了當前的問題。……

他們又談到了藝術上去。史塔索夫問起莎士比亞的批評和「哈傑·莫拉德」等等作品將於何時出版。萊夫·尼古拉也維奇說，一面微笑着：

「我印刷了這麼許多愚笨的東西，總想留下一些真正好的在我死後。」

史塔索夫不以為然。
「但是，不管我們死後，我們的後代比我們生活得怎樣好，爲什麼我們要剝奪？」等等。

然而萊夫·尼古拉也維奇把問題用一個笑話扯開去……

停了一回，辯論又激烈了。史塔索夫顯然已經準備了好些矢石反對萊夫·尼古拉也維奇。他提出了關於藝術的問題。

『你說藝術的目的是傳染。去傳染誰呢？』

『人民。』

『那麼讓我們假定，我在室內奏鋼琴，比平時奏得一般要好，我是傳染了別人嗎？我祇是感染了自己而已，』史塔索夫得意地說。

萊夫·尼古拉也維奇向他直視疑惑不解——這傢伙辯些什麼反對什麼啊？

『當然是你自己。如果藝術不能感染自己，那他是死了。這裏面存在着藝術的祕密，能以某種情感感染自己，這種能力使藝術家和常人有所分別。』

當金斯堡把一份新聞紙遞給萊夫·尼古拉也維奇的時候，後者說：

『別破壞我的清靜吧。』

他不唸報紙已久，尤其小心不去唸有關於他個人的文字。

『最近他們把我和若干事情連帶在一起。如果誰去唸……就會給這些東西引動心，這是極壞的——』

談話又轉到契訶夫。我帶來了我的一篇批評文章的校樣，請他看一看。他指出了一個錯誤。他談到契訶夫的時候，就逐漸心平氣和了。可是有一件事情使他悲傷，契訶夫的不信宗教，加上他的奴隸性地對科學的信仰。

我們談及萊夫·尼古拉也維奇的工作，他計劃得很多寫了批評「莎士比亞和戲劇」，「假票據」和「活屍」，把「哈傑莫拉德」裏面關於尼古拉一世的那章寫成了獨立的一篇。

一九〇五年二月八日，在雅斯納雅·樸麗亞那。

談話全關於最近的新聞，萊夫·尼古拉也維奇說：

「我已經有五個月沒有讀報紙了，這是好事。報紙像香煙，抽煙是討厭的，可是當別人抽煙噴在你臉上時，更壞。」

但不管怎樣，談話自然而然又轉到聖彼得堡最近發生的事情：談到一月九日的事件，我想到了托爾斯泰所說的「噴煙在臉上」的話，我停止了，我說：

「不，我不想把煙噴在你臉上。」「不妨事，不妨事，你儘管講下去，這是極有趣的。」萊夫·尼古拉也維奇，非常客氣地好像真有興趣一樣。

於是我又說下去，繼而停止之後，我問起誰曾在那邊。

「沒有幾星期以前，有一個「晨報」的巴爾丹君在那邊。這是一個無聊人物。他熟悉一切瑣碎的事情，譬如誰和那一個舞女一起住着之類，但是他不曉得巴斯格爾（法哲學家——譯者）從來沒有讀過他的作品——」

於是我們談到托爾斯泰的工作，他最近完成了一篇時事論文，又繼續做編輯日曆的工作，那便是「閱讀日曆」。這件事情整個地佔領了他，使他寫作較少，但經常浸在智慧之中。他閱讀得很多，做札記，寫小傳和序言。「閱讀日曆」分日，分週，分月，逢到週，大多數是讓小說佔據了去。他對於狄更斯特別熱心，正在唸第二週，他記得起書中整個的場面。

「你記不記得「唐倍父子」當那傢伙到了唐倍家裏之後，掏出了一些鈔票，他的手錶，一些銀匙，把他們放在桌子上之後，他用手給那些太太們飛吻？」

他一談起狄更斯就起勁起來，用他自己的話說，便是他「永遠愛好它們，非常愛好它們。」

我問他，狄更斯是否給了他影響，他承認這點，「不過，我不是早就告訴你了嗎，影響我最大的是斯丹達爾。」

他聽到過有一次狄更斯在倫敦一個文學集會上的朗誦。

「他朗誦得非常美麗，他的瘦削的可是強健的身體給人一個很有力的印象。當時我有一些話想和他講，我正對於學校這問題發生很大的「興趣」。」

「那你爲什麼不走上跟他認識一下談談吧？」

「因有這還是近時的風向，人們需要什麼，只消走上去，從前不作與這樣的呢！」在他的「閱讀日曆」裏面，萊夫·尼古拉也維奇加入了「可愛的人」爲了牠，他特地寫了一篇優美的序文——雖則如此，「可愛的人」在亞斯納雅·樸麗亞那並不時行。蘇菲亞·安特萊也夫娜不能忍受牠。她故意要着惱萊夫·尼古拉也維奇，她說：

「莎哀也沒有唸「可愛的人」。」

「那是她沒有唸我的序文之故。」

「她應該有她自己的意見啊。」

「那是對的，不過，她根本不明白其中意思呢。」

當談話重又及於狄更斯的時候，萊夫·尼古拉也維奇記得屠格涅夫曾稱狄更斯描寫櫻桃收割是「一節不自然的，狄更斯式的描寫。」

「屠格涅夫有很好的風格，但是有時他犯了錯誤，我認爲那一篇是很好的描寫。」在就餐時，萊夫·尼古拉也維奇給我看他的一本袖珍小摘記本，每葉均有字碼排好，可以抽出。他說他每天要寫一頁日記。他遵守了他的諾言有若干時日，其後漏了幾天。他說這本摘記要儘量保持依日記載。

關於高爾基，他說：「我想爲我的日曆添一些他的作品，無奈他的東西都不怎麼

好，狄更斯就沒有一頁不迷住你的，可是那些聖誕故事就庸俗了，有些像那種陳腐的老調。」

談話轉到那關於他個人的文章，他說道：「嗯，人們要曉得我怎樣喝茶究竟有什麼意思呢？恰如悲多芬一樣——他們畫了他一幅裸體像。他的屁股是什麼樣子，我去管牠幹嗎？」

關於伏爾尼斯基（註二十四），他說：

「他的批評是好的，在不違依常軌反對陳套的時候。可是他的「雷翁拿特·達·文西」並不好。」

關於伏爾尼斯基的「一本憤怒的書？」

「爲什麼揀了這樣一個可怕的書名呢？」

我們又更多地談到那日曆。萊夫·尼古拉也維奇懊悔他沒有記載文章的出處。這對於翻譯者是極麻煩的事情。譬如德國人只有從俄文譯叔本華或是把他的著作全部查檢一遍。有一個短篇小說，「製鍊匠」（比較製鍊匠的工作和人與人間的態度），這篇東西萊夫·尼古拉也維奇重新題名爲「怎樣生活」，加進日曆內。

「不，這還是不得不拋掉的，這是從一封信裏取下來的，不夠深刻……」

萊夫·尼古拉也維奇很謹嚴，他對於那日曆的外觀很注意，仔細閱讀校樣，何處字句應該排斜，一一做下記號，等等。

(註譯)

(一) Ivan Petrovich Artemyev (死於一九一六)，旅行劇團組織者。

(二) 托爾斯泰此處運用了「人與超人」中的石像向董黃所說的話。

(三) 這篇祝辭是托氏八十歲生辰時，外國及俄國各處寄來許多祝辭之一。

(四) Leonad Andreyev (一八七一—一九一九) 俄國頹廢派作家，有強烈的神秘主義傾向。

(五) 托氏終身認自己是雨果的「崇拜者」。他把他當作「歷若干世代而永生」的作家之一(一九〇三，十月二十一日他給 G. II. Jensen 信中語)。他把「悲慘世界」列入「最崇高的藝術品」的目錄中，見「藝術論」第十六章。

(六) Goldenweiser (生於一八七五) 著名鋼琴家，在音樂界負盛名。

(七) 「鮑格洛夫的孫兒的童年」，A. Ksaka 作，俄國小說家 (1791—1859)

(八) 參看一九〇九年九月四日，托氏日記中云：「一件藝術品能夠作為真正的藝術品，只有當人們看牠的時候，好像——不，不但是好像，而且真正地能夠實在醜

起人們的愉快，覺得作品完成了一件美的作品。這在音樂中特別明顯。再也沒有比這個更可說明藝術的要旨了。就是說藝術家的「自我」和鑒賞者的「自我」融合爲一。」（托氏一九九〇年未發表日記。）

（九）這可以從他的一九〇七年七月二十日的日記得到證明：『你要寫作，——！』「住手！」這句話竄到我腦中來，當果爾頓韋塞演奏的時候。」（這是說到他的未成著作，關於革命家的歷史的。這書叫「世界上沒有罪惡的人」，於一九〇八開始未寫成。）

（十）他應契訶夫之請到聖彼得堡去訪出版家 A. F. Mark 討論出版契訶夫全集的版權。

（十一）瑪爾克斯爲他們的雜誌「田野」（*Niva*）出版名著全集作叢書。

（十二）Ivan Vasilivich Denisenko (1851—1916) 諾伏契卡斯克區法院院長，他娶了托氏的姪女。

（十三）Tomasso Salvini (1829—1915) 著名義大利悲劇演員，善演莎士比亞的角色，此時剛旅行到聖彼得堡。

（十四）Ernesto Rossi (1829—1896) 著名義大利演員，善演莎士比亞角色。

（十五）Sergei Ivanovich Taneyef (1856—1915) 俄國名作曲家。

(十六) Hippolyte Taine (1828—1893) 法國哲學家，批評家，歷史家。

(十七) 序文是一封給「安那其主義」作者 P. Elzbacher 的信。

(十八) 序文給 Tentarot Maato 所著「日本對於歐洲的政治經濟的觀感」，未刊行。

(十九) 有俄文譯本，托氏序，一九〇二年出版

(二十) Dmitri Grigorovich (1822—1899) 俄國名作家。

(二十一) Alexander Andreyevich Archangelsky (1816—1924) 宗教音樂作曲家，亞

爾杭格爾斯基唱詩班領導人，頗負時譽。

(二十二) Vladimir Vasil'yevich Stasso (1824—1906) 俄國著名批評家。

(二十三) Ilya Yakovlevich Girsbyry (1859—1939) 俄國名彫刻家。

(二十四) A. Volynsky 是批評杜思妥也夫斯基的書目的作者，該書曰名「一本憤怒的

書」。

以上是托爾斯泰和 Y. G. 契爾特可夫，及 P. A. 舍爾戒揚可的談話錄。我們可以從其中找到他對於藝術一般，和對於某些作家，藝術家，音樂家的見解，以及他對於創作的意見。雖則它們很簡略，都是片斷，但這些談話錄已經可以告訴我們這位大作家的藝術觀的一斑，可以作為他本人關於藝術論著的重要補編。

契爾特可夫（1854—1936），托爾斯泰的一個很接近的朋友，是托氏九十卷全集的編纂人。但是，雖則他認識托氏垂二十七年，他所保存的他們的談話錄竟非常之少。這原因一是他們很少遇到——有時好幾年不碰頭，當契爾特可夫被放逐時，他們之間有十年的閼隔——第二個原因是契爾特可夫以前一直堅持這個意見，認為他不能肯定這些記錄是否絕對與托氏當時所說完全相同，與其誤述他的思想，不如全部不錄為愈。直到托氏晚年最後幾年，契爾特可夫發現了一個他自己認為比較滿意的辦法，他纔把談話摘錄下來，他的辦法是把托氏所說的話，速記了牠們的重要語句的起頭的字母，過後把它們重寫補充。從契氏的謹嚴的態度看去，他的記錄可以說是最完善與可靠的。

舍爾戒揚可（1854—1930），新聞記者，小說家，著有「萊夫·尼古拉也維奇·托爾斯泰怎樣生活和工作」，並其他關於托氏的書籍。他直接在談話之後，把它們記載在他的日記之中，舍爾戒揚可的記憶力很好，他的記錄也是公認為可靠的。（譯者記）

愛列克·紐頓論藝術

Eric Newton

一

每一個時代的藝術家是對他那個時代的遠景（vision）獻出了他們的一份。

二

任何一個藝術家不單要明瞭他的立場是什麼，並且要輔之以他的愛（和恨），以及他的熱忱（和反抗）。

三

藝術以一種媒質來傳佈牠的創造者的聲音。她服務社會。

四

藝術的歷史不僅是創造藝術品的人的歷史，和這些被創造的藝術品的歷史。牠又是這些人和他們同代人之間的關係——那常常是複雜而變化的關係——的歷史。

五

沒有一個工人會生產，除非他得得報酬；因此藝術家也必須有一個雇主。沒有一個雇主會給工人以報酬，除非他（工人）所生產的東西是雇主需要的。一件藝術品不僅是牠的創造者的內心的要求的成策，而且是牠的消費者的需要的滿足。

六

必須奉侍兩個主人，常常是藝術家的難題之一。他必須做出人家的定貨，他還必須忠實於他自己。……在今天（似應加註：在尚未突破「今天」的社會中——譯者）藝術上這兩種相互犧牲的例子實在很多，有商業性的藝術家爲了他們雇主的需要製造一些無味的廢物。也有一種不願被雇或缺乏雇主的藝術家，除了他們的內心以外，他們無所奉侍，而他們的作品只能名之爲心理的展覽主義。

七

不是偶然的，藝術上偉大的時期，常常出現於藝術家密切地服務於一個主人，或一個運動的時候。……他選擇自己的方向，固然比較不十分自由，但他有他的滿足，他知

道他是這個社會中不可缺少的一份子。

八

東方藝術的靜止和出世使我寒心。牠太纖巧，太非人的了。……在中國藝術作品中的人并不是 *Homo Sapiens*（人）。而是 *Homo aesthctious*（美學的人）。

九

在歐洲人看來，笑與汗是藝術中必要的一部份，也是生命中必要的一部份。……我以為藝術家本身，在某一種角度看來，是他題材中的一部份。替興（*Hegel*）在畫他的「酒神和愛里唐妮」時，他自己就是酒神的侍從者人萬神中之一個，於是這一幅畫的一半的力量就發源自他和生活的緊密接觸。任何中國藝術家是不許有這種親切之感的。他使自己高蹈起來，他的作品力量來自他心靈中，虛想起來的一種節奏，然後由指尖傳到筆端。

十

東方藝術往往偏於心靈的低迴默思的習慣，西洋藝術則代之以視覺的好奇心，牠不

斷導引着藝術家在發現新東西，每一新發現孕育於主要的傳統中，擴大牠，改變牠，偏斜牠，但從來不會停頓下來，變成死硬的教條。

十一

西方藝術像一條綿延的大河流，東方藝術像一條一條平行的運河。當一條運河淤塞之後，經過多少年代，在牠旁邊又開一條連河，它和以前的也許有些不同，但不會有本質的差異。

十二

某一時代，某一地方，或某一藝術家的藝術，或許是札根在藝術中而不是札根在生活中的。所以牠是垂死的，因為雖則藝術總是在藝術上建造起來，但除非牠從生活中獲得靈感，牠不會健壯有力，「建造於藝術上之藝術」是一種折衷主義的病的定義，意大利藝術死在折衷主義上。

十三

藝術的作風像一個巨大的鐘擺一樣，在歷史的天空作每一次數世紀的擺動。從希臘的現實主義的藝術逐漸變遷到拜占庭的宗教藝術。這是一次擺動。從奇阿托（Chioti）二七六——一三三六）起始那個鐘擺起頭了；它慢慢地盪到現實主義。其一端偏向於象徵的真實，其另一端偏向於視覺的真實。

十四

在理論上說起來，到達視覺的真實是容易的，因為誰也不會禁止人去模仿自然，可是為什麼時期的不同往往使作品不同呢？答案似乎可以這樣說，眼睛是一條通路的一端，其另一端是頭腦守在那兒，牠不願意讓尚未熟悉的東西跑進來，牠在那裏挑選。視覺是發展的，在利翁那特·德·文西的筆記中，他寫下了極詳細的對自然和顏色和光的分析，如果他能夠根據這些來繪畫，他竟然可以和十九世紀的印象派畫家一樣。然而，不可能，即使是這樣的巨人也不能將他理智所得出的結論加以視覺化。

十五

文藝復興有兩重意義，第一是重發現希臘羅馬，但並不是復古，而是認識文化是一

個繼續不斷延伸到過去的東西，同時也就看見了一個綿長的未來，牠具有無窮的燦爛的一切可能性。第二牠意味着智慧的自由和懷疑的自由。

十六

修辭學是一切表現法中最危險的一種；只是熱情的真誠纔能使它立得住。沒有真誠，牠變成極容模仿的形式主義。

十七

十九世紀終藝術又走到一個轉捩點。也許我估計得太早，但我相信，那曾經被奇阿托帶回頭的鐘擺，向現實主義振盪過來，現在又被塞尙弄停，而盪回去了。

十八

塞尙對於人生的態度是遠離的，他對於對象只是一種考察，像醫生一樣解剖，使對象非人性化。……他是沒有一切社會責任的。……從前買一張西蒙·馬蒂尼，意即買一張聖母像，現在買一張塞尙，僅是買一張塞尙風的作品而已。

本文摘譯自H. C. ZWILLER所作「歐洲藝術與雕刻」。

詩

軍火在西班牙

Rex Warner

這樣，好讓人民永不翻身，當一世的奴隸，
到頭來所希望的小小的幸福糟糕完蛋，
鐵的謊話踐踏幼弱的生長中的活潑的真理，
這些機關鎗來自義大利。

這樣，好讓醉鬼的將軍，基督教的財主
繼續瞎了眼，在黑漆一團中統治，
好讓政令建築穩當，在姦淫擄掠之上，
這些大砲是運來挽救文化的啊。

否則，拳頭舉起來總強過紙頭一張，
否則，人的心，人的靈魂，再也不能用金子稱量，
否則，是愛情——不是炸彈，開花在地上，

來自基督教的義大利啊，這些機關鎗。

好讓理性根除絕滅，否則其中總存在着希望，
好讓人與人之間的親愛變成刻骨的仇恨，
否則，人將作為真正的人。啊，這些鈔票，祕聞，
大砲，坦克車，紳士式的辭令如是云云。

眼睛

參加西班牙政府軍的某國際縱隊員作

人們的眼睛，奔跑，跌倒，尖叫，
人們的眼睛，淌汗，流血，呼號，
驚恐者的眼睛，悲傷者的眼睛，
疲勞者的眼睛，瘋狂者的眼睛，

人們的眼睛，思想，希望，期待，

人們的眼睛，詛咒，仇恨，親愛，
受傷者的眼睛被血液塗滿，
垂死者的眼睛，和已死者的眼睛永不睜開。

許斯加

John Cornford

沒有心肝的世界的心啊，
親愛的心，想念你，
就像我胸膈的酸痛，
陰影寒冷了我的視野。

晚上，涼風吹起來了，
提醒我秋天已近，
我擔心會失掉你，
我擔心我的恐懼。

這是到許斯加最後的一程，
它是我們驕傲的最後防籬，
親愛的，我是這樣的想你啊，
彷彿你就在我近身。

如果惡運叫我躺下
那淺淺的墳塋，
記念那一切最好的；
別忘了我的愛情。

（註）作者係英國青年詩人（1915——1936）在西班牙內戰時，參加政府軍作戰，戰死在許斯加前線，此詩可說是絕命詩。

給我們這一天

James Neuss

與其跪着活，不如站着死。

——巴興娜麗亞

深深在橄欖樹林裏面，當太陽落山的時候，
像許多墓碑一樣的樹影子，慢慢地伸長，

長過了巡官們的好記性。

死人們的鞋子重新穿在活人們的腳上開步走。

鞋帶早已丟了，鞋底也早已沒有，

鎗帶不見了，換上的繩子也斷了，

是被許多同志背脊上的汗水磨斷的。

可是，一顆顆子彈照樣親熱地溜進鎗膛。

平射砲砲尾上的機關

已經變成了指印的博物館。

可是，牠們那被疼愛的砲口

照樣發火，只要黑夜遠在這裏，天還沒有亮。

陣地守得怎樣？陣地到了哪兒？

太陽出來以前，帶上大砲，彈藥，和水！

誰說西班牙是富庶的？

哪兒有什麼肥沃的瑞士國裏一樣的山水？

哪兒有什麼舒服的公園一樣的農村風景？

沒有呀！哪兒有豐饒的牧場，夢裏一樣的教堂尖塔？

有裂縫的一座座山頭

只是數不清的一次一次落山太陽的操場，

只是戰雲的動員部隊的操場，

風的手像熟練的佈景師

準備好舞台一樣的风景，上演的總是悲劇。

太陽把野草燒得像液體的火焰，

一直燒到黃昏。哪兒有什麼錢財？

在天堂裏嗎？在起繭的一雙勞苦的空手中嗎？

歷史家所說的美麗、繁華在什麼地方呢？

他們假如在這兒，他們看到些什麼呢？

誰是富貴的？哪兒有什麼錢財？

一片沙漠！只有幾處橄欖樹林算是綠洲，

麥田和葡萄園是希罕的海市蜃樓。

加斯底爾荒廢了的鹽質平原，

阿拉貢寂寞的獨個井泉的小鎮，

泥牆站在土崗子上，

如同一片靜止的紅土瀑布。

把廚房安排在地下，把學校造在深坑裏，

把孩子們送到防空洞最深的地方，掘啊，掘啊。

教堂的寶塔好美麗，

廟宇造得怪堅固，

教堂的牆壁跟堡壘一樣結實。

主教消夏的修道院

像月份牌一樣漂亮，

他把柏樹當柴燒。

單調地，人們在唯一的鍋子裏煮東西，

又在獨隻盤子裏吃。

只有廟宇裏才有幾只火爐。

單調地，我們把剛造成了一半的

共和國的學校當做醫院。

它們的白牆壁是阿拉貢獨一無二的哪！

什麼地方再有那些古代的繁華景象？

金、銀、銅、彩緞、綾、羅，

燦爛光輝的古代在什麼地方呢？

什麼地方有旌旗，大纛，血一樣紅，

金一樣黃？誰也沒有見到過呀！

要末就是那些鐘樓上的聖像：他們低倒頭，

石頭的眼睛照着我們，莊嚴非凡，

照着我們在上昇的朝陽裏，上前線。

留下我們已死的伙伴，但是，拿了他們的鎗桿。

因為有天空，所以沒有後衛，無所謂後方，

每一個育嬰堂和人家是戰壕。

他們渴望着馬德里呀，

一想到馬德里的脊髓就垂澀三尺。

他們的炸彈吃掉了馬德里大馬路上的榴彈砲。

他們要什麼，就把什麼破壞，

他們要衣哈爾城，就把滿肚子的炸彈朝它丟，

差些兒把降落輪和滑輪也拋下來。

他們要該爾尼加，要都蘭戈，要萊里達，
要巴巴斯特羅，加斯貝，阿爾加尼斯，
和所有的西班牙一切的城，鎮，村。

可是，這樣，不是要化好許多時間嗎？

所以他們單單破壞了那些最眼紅的。

用飛機來對付屋頂，和一切行動的東西。

他們要什麼東西，先來通知我們：

這通知就是格格格的鎗彈的鋼鞭，

抽打在大地的腿子上面。

呼叫着的鋼、鐵、錫、鉛、鋅，

從山裏飛出來，

從荒原升起來，繞過山坳飛過來。

我們焦急着要想找到他們的步兵隊，大砲磁準器

嚮望着他們，可是沒有一點兒影踪。

只有土地，岩石，和坦克車做成的牆壁。

炸聲像一口鐘，像地震，空氣給震得發抖，

大砲的眼睛整天對準着前面，

牠餓得慌，瞄準器一刻不停搜索這空虛的地平線。

把個個屋頂用木樁撐牢，把地窖造得更堅固，打開所有的門，
躺在壕溝裏，不要動彈，更不要跑。

國家天天在流血，流到死，

從許多小創口。

每天那外國來的切肉機器

吃掉了一個手指頭兒，一個耳朵，整個的城市。

舊的傷痕佈滿村莊，

可是我們的生命線他們永遠達不到。

他們的銀色的飛機排列成整齊的梯形隊，

像渴血的惡魔一樣飛過來，

盤據了這個流血的天，藍的天。

老百姓一起擠進山洞裏，

爬的爬，掘的掘，一心要鑽進地底下去，

好像甲蟲，皮膚上的蚤子也差不多。

響亮雄壯，那些三發動機的飛機喘着氣來了，

像落山大陽那麼遲慢。

鳥兒駭得在枯焦的白楊林裏亂叫。

一條餓狗無精打彩嗅嗅路旁的綳帶，

沿着那骯髒的小河走，河裏已經結了冰。

小草和一朵長壽花在搖擺。

蛋下的時候，我們躲在洞裏，

泥土落了一身，空氣震動得好兇，

總算沒有受傷，我們奔到受傷呼救的人們那面去。

下午，天氣冷得像冰，可是空戰打得熱烈，

我們的戰鬥機踞高臨下打他們，

機關鎗和引擎降落又升高，

煙和火攪和在一起，成了一匹瀑布，

像雨一樣瀉下來；瀉到乾燥的地上，

過後的空氣才甜蜜而清爽。

他們今天還要來哪，明天也要來，

從毒化的日光裏，傳染病的月光裏。

我們的要求很少：給我們這一天，

給我們麵包，汽油和火藥。

麵包缺少，我們就不吃。

可是那些卡車却整天的饑嘴，

大砲沒有子彈怎麼能夠殺人？

來福鎗把我們彈筒裏的子彈一齊吃光

沒有時間休息，我們就不睡覺，

可是卡車却沒有法子一天到晚奔跑。

砲膛一回兒太熱，一回兒又太冷。

水沒有了，我們就不喝，

可是機關鎗一刻不停想喝水。

不吃，不睡，不喝，我們不洩氣。

那餓肚子的來福鎗越來越冷了，

卡車的油箱已經空了，

那怕志氣挺大，空手總不成啊！

手榴彈和棒炸彈在什麼地方？

路上有障礙嗎？陣地在什麼地方？

火葬堆在黑夜裏，照明了道路。

暴露好久沒有葬的尸體燒成火燄的金字塔，

拳頭、和脚像牛蹄一樣黑。

一夜風雪好像機關鎗子彈一樣

打在卡車的遮風玻璃板上。

累得要死，連咒罵的力氣也沒有。

三個汽車夫擠在一張牀上掙扎着睡覺，

血液浸透了的褥子還沒有乾燥。

天亮以前，許多牀鋪會空出來！

當太陽起身，在麵包和炸藥的香氣裏，

一隊黑色和鐵銹隊

從雪堆裏跳出來。

雪花飄進了卡車頭。

我們把一輛害病的車從路上推開，

一路吃掉背後的雪，我們開車前進。

我們拖着「大蒙天」牌的卡車通過

給羊羣擠住的鄉下小路，

我們把炸壞的電報線當繩索。

開花彈的死灰色的碎片嘶叫，

在滿佈窟窿的路上爆炸。

把冰凍的泥塊填平了炸彈坑，我們繼續前進。

飛機來阻止我們，鐵片，鐵絲，

有刺鐵絲，碎片，跑進了引擎。

汽車夫措掉蒙住眼睛的泥沙，開車前進。

我們像螞蟻一樣剝光一輛被殺害的

汽車尸體，牠的車胎，螺絲釘，鐵絲，

和別的東西，一齊吃光。剩下一架骷髏。

在怒吼的汽車上打退敵人，

戰爭來回交織在德魯艾爾的山嶺中，

水銀一樣快，火簇一樣紅，死亡一樣灰黯。

地上留下幾根香煙頭，

空了的酒瓶子和車輪的

泥印裏熱油的味兒。

我們的歌聲在飄揚，像占達山脈的

冰谷中的鎗聲，

我們繼續前進，繼續前進。

別走錯了道兒，把你的鎗好好擦亮，
省用些兒水，低倒你的頭。

「打得更激烈了，」阿爾說：

這是他最後的一句話。

我們剝下他腿上的止血器。

查理雷根在死的時候說：「他們休想作弄我。」

他年已四十，身經三次戰爭，

可是這回七十五厘的野砲作弄了他。

怎樣對付肚子上的傷呢？

怎樣對付肺部的傷，頭部的傷，肝部的傷？

「我們的方法雖然多得很，可是他們終究活不成。」

「那批飛機整天向我們掃射，子彈發火，

我靜靜的躺，不動一動，可是終究着了一下。」

酒精，咖啡精，各種麻醉品。

沒有希望了，闔上他的嘴巴。

把像樣的紅絲線縫起創口。

一隻膀子上一個老創疤，另一只膀子新掛彩，

粗野的皮爾還在笑，

當我們放下他的担架休息的時候。

「這一回我算是完蛋了。」

給一顆來福鎗打中了，

皮爾把兩個担架手叫到身邊：

「前線怎樣了？我還在淌血嗎？」

誰要我的靴子？前線到了什麼地方？

他最後的一句話：「敬禮！萬歲！萬歲！……」

夏季的娘兒們有一雙迷人的眼睛，

像睡眠一樣安靜潔白，

她們那又大又紅的嘴巴

慢條斯理走下靜悄悄的城裏街坊，

湖邊的一曲曲心醉的夏季小調……

它們什麼地方去了？我們忘記了它們嗎？

橄欖樹枒枝拋在車上做偽裝，

醫院的偽裝是泥土，掘啊。

我們把四個掛彩的同志連走，

離開西格拉山好幾哩路要走，

沒有騾子，只得背在人身上。

背了他們穿過砲火，

整天在老天爺討厭的陽光底下。

我們把傷兵運出來，

用坦克車，卡車，砲車，運輸車，汽車，救護車。

我們駛過飛機狂炸的道路。

替他們按上止血器，紗布，橡皮膏，

替他們記下姓名，代寫遺書，

盤問那些塞足了咖啡，磺鹽，犖經藥，

毒氣潰瘍藥的受傷同志。

徵幸那所醫院只吃了一個蛋，

小炸彈不到十公斤，

我們修補扎碎了的消毒藥罐，

把碎鐵片修補火爐管子，

點上蠟燭，煤油燈，和橄欖油燈，

修補帳幕上的破洞，它也掛了彩。

我們燒汽油，酒精，木柴，

把上好的葡萄糖，鮮血，副腎素，和嗎啡，

裝滿我們的受傷者。

可是，這批傢伙還是要死在我們手裏，

我們只得就近埋了他們，越快越好，

在夜裏頭送葬，既沒有燈，也沒有歌唱。

飛機聽好我們這些談論新世界的人呢，

這些爲文化，和平，進步，自由而鬥爭者，掘啊。

睡覺有鮮花的香味，

像在殯儀館，花是有的，

只是沒有睡覺。我們老想着家，

想起家裏木柴的煙味，煮飯的香氣，

和那邊熱帶的春天，各種好景緻，

只有孩子們的眼睛是清潔的。

我們把橄欖葉和稻草當香煙抽，

我們抽着「除蚤藥」，「平射砲」，「枕頭套」。（註）

我們喫生豬肉，豬油，和野蔥。

摘下月光裏的橄欖，從樹梢頭。

把摩爾人的馬隊當筵席，

從機關鎗掃死的家畜上割下牛排。

我們在金托的橄欖樹林裏面睡覺。

阿拉貢的平原刻劃着

無數刺刀掘成的窟窿和糧食罐頭。

我們蜷伏在塞拉達斯冰凍的泥坑裏。

站着睡覺，靠着羅沙利亞山壁。

半個身子浸在伊斯戈利亞的難受的水溝中。

在勃魯納德附近的山谷裏吃溼泥。

從德魯爾的地窖中蹣着眼睛走出來，

行軍，唱歌，到太陽烘烤的伐爾佛特蟻山……

然而，這裏唯一的問題總歸是關於前線的：

戰壕在什麼地方？人們在前進嗎？

每夜叫砲隊靠攏我們嗎？

黃和紅，是他們的旗幟：血和金，

是他們的政策：更多的血，更多的金和銀。

在炸彈搗爛的鄉下大路上有一家「隊長洗衣作」，

給連根拔起，拔得像牙齒一樣乾淨，

然後再拋落街頭，洗衣作化爲烏有，洗衣姑娘不見了爹娘。

落山太陽淌着血，燃燒着的街市在冒煙，

火焰溫暖了引擎，也溫暖了咖啡，踏碎冰塊，

我們前進，瞌睡得不高興咒罵。

車頭燈驚醒了鷓鴣，它們像瞎了眼似的亂飛，

在我們前面，往前線的路上，

我們正肚子餓，可惜我們的鎗只配打人。

我們炸掉了跌進陷阱的救護車，

我們把看護女郎包紮了繃帶，

放在壕溝中最乾淨的地方。

從來不曾有過這樣的下午，

這樣冷落的阿爾卑士山的夜氣，

這樣靜，山上只有唯一的鎗聲。

他們去打仗，他們的口胃只配吃

戰爭，飛機嗡嗡的聲響安慰他們

飛機唱的歌是他們的安眠曲。

用常鋪的鎗桿武裝自己，用我們爲什麼而來的

意識，武裝起來，用我們過去幾世紀的回憶

武裝我們，我們行軍，

依舊穿了從前的裝束，

穿了我們拋棄職業以前所穿的衣服，唱歌，
用無數種語言高唱同一的歌子，我們前進。

壕溝夠深嗎？乾燥嗎？曲折嗎？

轟炸隊回來了嗎？哨兵在什麼地方？

冬天的阿拉貢只有滿眼荒山，

除了灰濛濛一片，沒有旁的色彩。

只有下阿拉貢才有些水紅，玫瑰色，

像傍晚時候的晚霞，靜靜的，又像夕陽返照的一片雪，

這些是櫻桃園，

當作砲隊的掩護多麼好。

巴興娜麗亞砲隊躲在櫻桃樹底下，

大砲的嗓子像咳嗆，一下子發砲，

像地震剛起，沒有聲音，

緊張的空氣裏只有一個吸水管相彷彿的噓噓聲。

花萼飄散了，但是還有許多剩下來，

這些堅強的份子才變成最肥美的果實。

巴興娜麗亞大砲又開火了，

咳出一朵朵的火花，像特別快車的蒸氣機的力量一樣猛烈，

轟穿了花朵的偽裝。

這時候，飛機來了，用力地俯衝，

放平，再一下子撲擊砲隊，

撲擊那些砲手們、火藥箱和樹木。

帆布套從我們高射砲上卸下，

太陽照得彈藥箱閃閃發光，

一匹大黃蜂似的，引擎吼叫，金屬的死亡唸哨。

樹木滋滋滋叫，新鮮的泥土飛得高高。

三號砲蹲着她的膝蓋。

二號和一號抬起了顛，開火。

他們的飛機降下，又平飛，逃走。

春天的櫻桃汁流出來了，比血液更鮮豔，

燃燒着的花萼飄散在煙火迷濛的空氣裏。

整個下午巴興娜麗亞砲隊開砲，

整個下午飛機隊輪班轟炸，

兇猛地俯衝，投彈，打旋，飛高，回去，

一直到花朵不見，大砲不見，

飛機和櫻桃園和砲手們都化為烏有，

再也沒有櫻桃，再也沒有樹林，

再也沒有土地，再也沒有西班牙！

在冬天的阿拉貢只剩下滿眼荒山，

灰濛濛一片，只有灰塵和血。

帶上高射砲來呀！在坦克車的陷阱裏裝上炸藥！

炸藥萬歲！殺死戰爭！

像海裏的蟲子一樣躲在船骨當中，

四個騎兵竄進泥牆當中，

可是那低低的屋頂沒有橫樑，

「就怕一下打中，」那曉得果真打個正着，

我們把四個騎兵鏟出來，

趕忙帶他們到醫院外邊空場上，

在他們沒有冰涼以前，

我們抽出他們的熱血，

不等血液冰涼，

馬上輸進傷兵的手膀，

四個騎兵的血就這樣活着，

而且要永遠活着，永遠戰鬥。

紅得像卡車上的旗子，

滾過山頂，熱得像

發動機中燃燒的蒸氣，

這就是國際縱隊，牠是從古以來

稱爲軍隊中最極不堪，

最骯髒，飢餓，紅眼睛的「狗蛋」，

可是他們能夠打仗，而且打得的確好。

他們咒罵長官，吵鬧，嘮嘮叨叨，

可是他們能夠守住防線，防線也的確給他們守得像銅牆鐵壁。

好傢伙，每個士兵都自以爲將軍，

可是他們照樣很服從，國際縱隊從來沒有分化的事情，

他們說：「將來哪，同志！我們總有一天……」

有誰說得「將來」這個字眼這樣子的充滿了熱望呢？

沒有一枝軍隊像他們那樣把鎗桿擦得雪亮，這樣小心使用，

又這樣的慷慨，沒有一枝軍隊像他們那樣愛和平。

他們自己什麼都不要，什麼都不是爲自己的私利，

每一座樹林是他們的聖殿，每一座山頭是他們的神龕。

黃金的徽章要被人忘記，

獎狀，勳章，傳令牌

和彩帶，紫綬要被人忘記，

可是他們的史蹟決不會磨滅，

它們將刻劃在大地上，

給那些牽引機所拖的犁耙。

讓最後一顆炸彈慈悲地

饒恕了吧，放過那不合法的

國際縱隊的墳墓！

他們奪不了我們的壕溝，

讓我們捍緊拳頭，高高舉起，

讓我們的正義的手指永遠堅定。

無名兵士嗎？他們全是無名的，

像太陽一樣國際性的。

他們那橄欖樹林底下的墳場裏字跡迷糊的墓碑永遠不會披上什麼花緞，綢彩和永生草，

也不會尊敬地將他們的姓氏懸掛在貴族們的教堂一樣的廳堂之中。

白宮，奧林敦和凱旋門，

決不會爲他們立銅像和大理石像。

每一方里程碑是他們的紀念坊。

請不必在鄉村紀念林的綠蔭下

去尋找他們金罔的姓名罷，

地平線是他們的凱旋門！

寫「已經收到餉，很好。」

寶貴你們的鋼盔和皮鞋。

黃昏裏，祕密機關的辦事人，

鎖好了分類索引的指印檔案箱，

鎖好了護照相片的殞儀館。

在那兒國際縱隊的面目

慢慢地退色了，灰白了，但是他們是不朽的。

像許多墓碑一樣的樹影子，慢慢地伸長，

長過了巡官們的好記性。

深深地在變做戰場的菓樹園裏。

人們曾經把畫眉鳥當做飛機而咒罵。

現在畫眉鳥好渴睡，想找一個地方過夜，

找一根可以安頓的枝頭，

往來在鎗彈打壞的枯焦樹林中。

現在我們的唯一的事情就是堅守陣地！

沒有別的事，

無所謂困難，無所謂痛苦，無所謂私人的怨仇。

把壕溝掘得深些，掘得要曲折，

把砲彈和坦克車和飛機

和燃料和最好的鎗，最好的砲，送到前線去。

讓後方民衆享受那些最好的食糧，

把守好十字路口，保全那些公路的健康，

讓牠們像我們的前額的血液，熱烈蹦跳！

堅守陣地，然後前進！

讓卡車盤旋在山頂，

讓我們的旗幟永遠年青！

高高地舉起來罷！讓它們飄揚在

怒吼的車子上。讓那些義勇軍所唱的

不朽的歌曲永遠在我們喉頭奔放！

（註）劣質香烟的三個綽號。

紐加斯 (James Neugass) 美國詩人，生於一九〇五年。在密契根大學，牛津大學等學校求學。一九三八年參加國際縱隊，充當救護車駕駛員，幫助西班牙政府軍作戰。經歷德魯爾，西加拉，彼爾契特，愛博羅河諸役，在阿拉貢的衣哈爾受傷，現在美國。

紅土壤的相思

L. Hughes

我記掛紅土壤呀，洛特，我
需要牠，我要把靴子觸到牠。
我記掛紅土壤呀，洛特，我
需要牠，我要把靴子觸到牠。
我要去望望喬治亞，因為我
害着紅土壤的相思。

我的脚覺得砌石太硬，我已經
疲倦於這水泥的街道。
我的脚覺得砌石太硬，我已經
疲倦於這城市的街道。
回到喬治亞去吧，那兒的
紅土壤有什麼能比得上？

我要蹂躪紅土壤，洛特，
讓我的腳趾頭感覺到紅土壤。

我要踏到紅土壤裏頭去，
讓紅土壤吮吸我的腳趾頭。

我要回到那小農場去了，
我不管那地主將要怎樣。

我要回到喬治亞去，當那

大風暴開始起來的時候。

是的，我要回到喬治亞去，當那

大風暴開始起來的時候。

我要去看看地主們怎樣奔逃，

我奇怪他們究竟能夠逃到那裏去！

我害着紅土壤的相思。

(註) 此詩與小說家Richard Wright合作

荆棘之歌

我記得一支曲調，我們在西班牙常常聽到，
它使我們的心跳得更快，我們懂得
爲什麼我們頭上的天是這樣的藍，
它每一次把我們的血液重新燃燒。

我記得一支曲調，如像大海的聲音，
又像候鳥的呼叫，在一片靜默之下暗藏，
音波消逝，像塞住在咽頭的哭泣，
這是大海向征服者的反抗。

我記得一支曲調，在夜間唸唱，
這是沒有陽光的日子，這是沒有流浪騎士的時代，
孩子們被炸彈嚇得啼哭，一個光榮的民族

在墓穴中想望着暴君的末日。

牠的名字是神聖的荊棘，牠刺破了

一個神的頭額，當他吊在絞架上的時候；

他的耳朵聽到這支歌，他的身體感動得震顫，
重又裂開了他的傷口，重又喚起了他的悲傷。

誰也不敢將歌詞唱出聲，只能低聲呻吟，

一切的話語都不准，但是我知道

當這世界被頑強的膿瘡所糟蹋，

這是你的希望，這是解放的節日，

我無效地尋覓這銳利剛強的旋律，

可是在這沉默的年歲，大地正吞聲飲泣，
失掉了潺潺的溪水的聲音，

失掉了河流和河流彼此的呼應。

啊，神的荆棘，神聖的荆棘，再起！再起！
從前當我們聽到你的時候我們挺身而出，
可是現在沒有一個人能夠復現你的聖蹟，
樹林靜默，西班牙的歌人已經死了。

我依舊相信這音樂還是有的，
牠響在祖國的心底，隱藏在地下，
啞巴快要開始說話，癱瘓者快要大步行進，
在光亮的日光之下，應着勝利的號角。

這時候，血染的荆冠，那憤恨與悲傷的象徵，
將從人之子的額上卸下，
人類將在這一個愉快的明天高唱，

爲了美麗的生活，爲了梔子樹上的香花。

阿拉貢 Louis Aragon 是法國著名詩人，現住自由法國，這裏譯的是他一九四〇年春的作品。他在自由法國出版了兩本詩集。當此第二戰場開闢，法國和西班牙和全歐洲快要解放，「血染的荆冠」快要卸下來的時候，譯出來給渴求解放者一點興奮，*La Sonta Epina*（聖荆棘）是一支（西班牙）加泰隆地方的歌，係加泰隆詩人 *Angel Guimera* 所作，以反抗加斯蒂列恩人（*Castilian*）之壓迫。這支歌配合着加泰隆地方的土風舞，常在戶外表演，過去和現在都遭到過禁止。阿拉貢作此詩顯然是受到這支歌曲的感應。

論詩歌中的態度（附錄）

——給臧克家兄的一封信——

你的信已經收到，很羨慕你所描寫的歌樂山的生活，「紅塵十丈的淪市」委實像你所說的使人不耐。但我沒有機會上山來拜訪你。僅能遵命寫信給你，我很贊成你所說的「商一討詩些的意見及問題」。現在把一些粗淺的意見寫上，不知道你的意見如何？

上月底讀到你在「戰線」上的一篇論文「新詩，它在開花，結實」。就我看來，你的主要意見是告訴一般對新詩表示輕視和誤解者的一些辯正，一些公允的看法。此外你也不忽視詩人本身在寫作上的許多缺點。我大致同意。只是在文章的後半，當你提出詩歌諸問題，指示詩人應如何，不應如何的時候，你似乎太匆匆結束，沒有接觸到不可忽略的另一面。

你着重的是要求一個「適應新時代新內容的新技巧」，認為抗戰開頭時候，「革命的浪漫情緒」下產生的粗糙作品，而使作者與讀者都不滿意。「熱情隨着時間退了潮」，發展了新的內容，詩人就要用新的技巧來表現它，所以你說「向深處挖是指內容與形式兩方面的」，跟着你要求新詩要有「嚴密的結構，嚴謹的形式，嚴格的格律」，

這三個「嚴」字雖沒有像你所說的「嚇」了我，可是總覺得你太強調了這一面，顯得其他方面的重要性減低了。你再提出應該學習舊詩，西洋詩，民歌等等。所說的，也偏重在怎樣吸收它們的形式與技巧的長處。當然這意思很好，可以警告一下隨便寫寫的人。不過「扶得東來西又倒」，你不怕人家拘泥了你的意見，以為現在寫不好詩，只是單純的一個「寫」的問題嗎？假使從此出發，向偏激的道路走去，發生了像過去新詩中那些專重技巧，不管天塌的唯美是求的東西，豈非也會使你失望嗎？

所以我為你強調追求一個表現新內容的新形式時，還得連帶提到另一方面，更強調另一個條件，就是作者的創作態度，也就是生活態度。托爾斯泰在他的「藝術論」中，強調作品須具三個條件：「內容，形式，態度」。那最後，可不是最不重要的一個——態度——是他特別一再申論的。文章像人一樣。光有了內容，頂多是一肚子廣博的智識，深奧的學問；光有了形式，頂多是一身漂亮的衣服和一個漂亮的相貌。到底分別一個人的好壞，還得從更重要的標準上去看——萬萬缺不得一顆富於人情的心。作品的內容好，就是客觀的現實表現得豐富深刻。這自然是重要的，作品的形式好，那末好的內容才可以更適合，更正確地表現出來，更動人地傳達出來。可是要求於藝術品的不僅如此，我們不單要看到一篇紀錄，一堆材料，一個客觀現實，我們不單要一些形式技巧充分美

妙的作品，我們更要求這個藝術品暗示給人們的是怎樣一種生活態度，作者對待他的題材用的是怎樣的一種態度。

我們希望我們的友伴具有豐富的人情，熱烈的心腸，對於弱小的憫憐，對於強暴的憎恨，他的態度是理想的，也是應有的，人的天性。我們同樣希望作品也具有反映這種人性的態度。如果一個詩人在一切之先，具備了這個態度，那末雖則他見聞智識，並不廣大，他的表現能力薄弱，他還是可以寫一些真實的熱情的血淚文字。反之他有了修養極高的頭腦，有了美妙的文筆，而缺少這樣一顆憫憐的心，慈母的心，憂人之憂，樂人之樂，像把救世人爲自己生活的理由與目的的耶穌的心，人道主義者的心，革命家的心；那末他縱有才華，也決不會成功一個真正意義上的詩人，他的作品也頂多使人爲了牠的內容，新鮮，技巧美妙，而當牠是一種可資賞玩的文學樣式去讀了。

在同一日的「戰線」上，臧雲遠兄的文章「意識，抒情，形像」，你覺得他的意見怎樣？我覺得他對於新詩從注重「意識」，發展到注意「生活」的意見解釋得很對的。

過去，我們詩歌批評注重作品的「意識」，或「世界觀」，後來覺得作品光有一些「說理」並不足夠，就提出了「生活」。這是說我們要多多反映現實生活的內容。上窮碧落下黃泉」地把複雜的生活現象反映出來，這就使作者埋怨自己的生活窄狹，一心一

意思出去搜集材料，客觀地描寫出來，這樣當然避免了一些注重「意識」的毛病：只是寫下些概念他的東西，一些結論，一些口號給讀者。具體表現在理論上的，就是特別要求詩歌要「形象化」，可是真如雲遠兄所仍感到不滿意一樣，我們仍不會滿足於一些「冷靜的客觀的描畫」。我們還是想看到作品中，這些形象——現實——怎樣被處理着，我們之所以被現實感動，是因為作者對待現實時，同樣也不是「事不關己」地像調查戶口的警察，把一些年齡籍貫記錄下來，而是覺得那家的老人和孩子受到欺侮，像拳頭打在自己身上一樣，熱血沸騰，非把這件不平的事實，用忠實的筆，火熱的心，書寫出來不可。其目的不是叫人來欣賞他們的音韻格律，而是借着他的藝術的表現，發揮更多人，贏得更多的同情，以達到打倒這不平的事實的目的。這裏我們就發現藝術家是不能「冷靜」的，「事不關己」的，必須具備一種千萬缺不得的「人」的態度的。有了這態度，我們才能談其他，雲遠兄雖則沒有明確地提出，「內容，形式，態度」中的第三個條件，但他所意味着的情感，我想並無根本上的不同。只是他沒有指出這情感是怎樣的情感。雖則我知道除了和全人類同苦樂的情感之外，再也沒有其他情感——如法西斯的情感——可以允許存在在詩歌或人心中了。

詩歌並不像散文一樣，擅長把客觀現實的前後裏外描寫下來，把現實本身的矛盾與

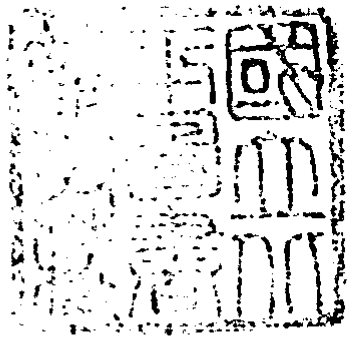
複雜，影響牠的讀者。詩歌是「言簡而意賅」的，他的武器不在博，而在近，牠直接訴諸人心，直接要求行動，因此牠必須親切，誠懇。理智着重在事物的差異，想像着重在人間的共通。所以有人說，科學所窮的地方，正是詩歌起點。科學所企圖改善的是我們的物質生活，可是牠同時也能發展成最爲人痛惡的科學，假如沒有把人做出發點，那末人反而被他所創造的物質所奴役了。詩所企圖改善的是精神生活，所謂人的靈魂的改造，固然，美好的靈魂有待於將來物質世界改善之後，方始能夠普遍產生，可是物質世界不會自動改善的，它還是由一代一代的「不完全」的人去改造的，我們不能空等奇跡的發生，我們必須強調人的力量，精神固由物質產生，但精神還是能夠影響物質的。詩歌和其他藝術一樣就是企圖影響並且改造靈魂，感動人心，並不能完全依靠頭腦的說理與其「教」，不如「感」，主要的還是把自己的心去感動旁人的心，激發人與人的同情心。

要使詩歌能夠把失望和災禍明顯起來，要使它加強人類追求至善的欲望。因循的陳舊的力量，使我們的心失去敏感，對快樂的敏感，對醜惡的敏感。詩歌就是要恢復這個敏感，像刀斧一樣鑿開頑固的岩石，愚昧的鐵甲，使停止了的血的變得流動，使冷淡的野蠻狀態的心靈，發生熱情，使熟悉的變得新鮮而富於意義，使硬化了的心變得溫柔，

使麻痺的活躍，叫懦弱的勇敢，叫退縮的剛強，叫孤獨的得到朋友，叫無可無不可的發生憎恨，叫放棄的把主動權握在自己手裏，叫分開的聚合，叫聚合的緊緊地結成一個整體，使人與人的距離縮短，使人與人的關係不是違反人情的關係，而是的確的人與人應有的關係。

如果我們說詩歌的內容是重要的，技巧也是重要的，我們便應該更強調詩人必須對他的題材，對他的同代人，首先要具備這樣一種生活態度和創作態度。過去的偉大藝術家的思想或世界觀，雖則還沒有發展到和近代新哲學家一樣，可是由於他具備這樣一個富於同情心，把全人類的苦痛當做自己的痛苦的那種態度。所以他的作品至今還能為人傳頌。現在我們既可以吸收健全的科學的思想或世界觀，做我們觀察、思考的指針，再因為我們有一個單純的，平常的，也是千萬人共通的，最崇高的人的態度，來做我們生活和創作的態度、為什麼我們不能充滿更多的信心與希望呢？

三十二年·重慶。



詩 與 詩 論

印翻准不·有所權版

原 作 者 V. J. Jerome 等

譯 者 袁 水 拍

發 行 者 雲 海 出 版 社

上海北四川路北仁智里六七六號

||
中 華 民 國 卅 五 年 六 月 再 版 (滬)

||
每 冊 售 價 二

70.5 /

40731.5