

王尔德全集



Oscar Fingal O'Flaherty Wills Wilde

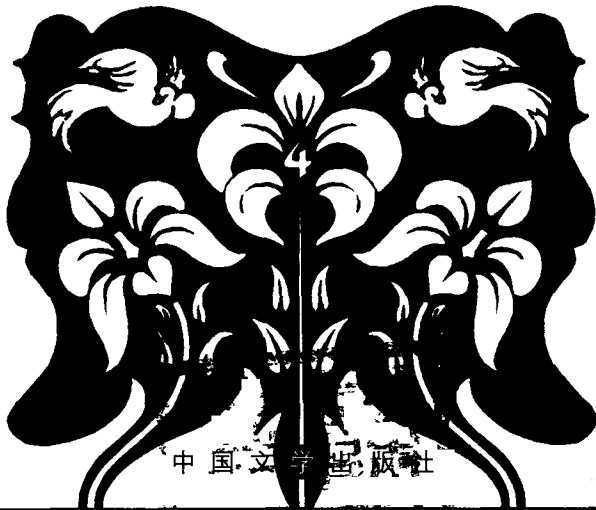
中国文学出版社



王尔德全集

评论随笔卷

杨东霞 杨 烈等译



中国文联出版社

引言：王尔德，作为艺术家的批评家

理查·艾尔曼

王尔德是九十年代的这样一位作家，他至今还在被人们阅读，或者更确切地说，已被人们阅读。他生涯中轻浮和感伤两相结合，这在今天仍吸引着我们的注意力。他那自我结合的生涯，表现在他自己的这一用语之中，即“作为艺术家的批评家”。

在1914年，亨利·詹姆斯还有怨言，说没有足够的批评家来指出小说家的作风。然而此后，T·S·艾略特和索尔·贝娄却以不同的理由并用不同的语调表示遗憾，说现在的批评太多了。今天批评家所处的似乎强行闯入的地位，与旁的学科显然也重视方法论有关。但是王尔德却是第一个具有这种见解的人：艺术家的提高需要批评家的相应提高。如果艺术应该有一节特别车厢的话，那么批评家必须在其上保留一些座位。

王尔德达到这个结论，是经过其他两个结论的。第一是，批评在创作过程中具有重要的作用。如果这有点儿像T·S·艾略特忠告马修·阿诺德的话，那么王尔德在约三十年前已经说过了，也是作为对阿诺德的忠告。第二个是，批评是文学独立的一枝，有它自己的程序。王尔德说，“我时常被今日的作家们和艺术家们的愚蠢虚荣所逗乐了，他们似乎想象：批评家的首要功能便是对他们的次等作品闲谈阔论。”他又抱怨说，“那些可怜的评论者显然已降格为文学警察法庭的记者及艺术惯犯的罪行记录者了。”

王尔德在宣称批评的独立性时，他的观点有如诺思罗普·弗莱^①或罗兰·巴特^②的先驱。这些奇特的比较在交往中确有功效，而且这类应用方式还可扩大。安德烈·纪德在读了王尔德之后，便发现尼采不那么动人了。托马斯·曼在他最后一批的某一篇论文中，几乎用惋惜的口吻说，尼采的很多警句本可能由王尔德说的，而王尔德的很多警句本可能由尼采说的。我认为，足以激励王尔德的事情，是他用自己的理由和自己的方法奠定了许多批评立场的基础，这些立场至今仍以极相同的术语在讨论，而我们今天极愿把这些换成更生疏的名词了。

王尔德形成他的理论公式时，当时公众比现在更敌视批评，王尔德当时展示出他的破旧主张，对他同时的不值得考虑的、因而批评无力的热忱加以蔑视。事实上这是他的态度：不为维多利亚时代的人说话，不为那些过熟的老作家说话——他们诚惶诚恐认为他们是一个时代的终结，好似他们必然随十九世纪而毁灭。王尔德打算为青年人说话，甚至过分积极，他自己的年龄似乎对他总有一点妨碍，因为他上牛津大学时已在都柏林三一学院花去三年了。在这一点上他一向念念不忘。1877年二十三岁的他寄呈一首诗给格莱斯顿，附有一封信，信中说“我比一个男童稍大一点”。在同年写的一首诗中他谈他的“儿童的感情”，并把自己描写为“只刚刚看过几个二十岁的夏天的人”。就是这一行，他又写在《斯芬克斯》这首诗里，而写这首诗的时候他已四十岁了。甚至在法庭上他也随便证明他比实际小两岁，因此他说话有点像福斯塔夫在抢劫发生时向巴道夫大叫“他们恨我们年轻人”。

^① Northrop Frye (1912—)，加拿大文学理论家，其论著《批评的解剖》被视为终止新批评派主导地位的里程碑作品。

^② Roland Barthes (1915—1980)，法国评论家、社会学家和符号学家，是公认的法国战后新批评派杰出代表。

王尔德的态度被认为年轻，他书中的角色经常被更精明的角色所警告，要提防比他们年长者讲话的危险。王尔德的角色经常是无父母的。所允许的最近亲戚是姑妈。

和司汤达一样，王尔德认为他自己是他同时代的声音，而不是正在消失的一代的声音。可是和十九世纪写批评的任何别人一样，他必须服从于任何已往的时代，特别要服从于众人的前辈马修·阿诺德。1881年王尔德出第一部《诗集》，他送给阿诺德时附有一信，信中寻求他的赞助，强调他们在牛津大学的先后同学的关系。推而广之，并谈到他们俩都得过牛津大学纽迪吉特诗歌奖，虽然他聪明地未曾过分强调这一申明。实际上，他们的得奖诗歌呈现出态度的对比，阿诺德的态度坚定确切，显得比他的年龄更老，王尔德的态度则显得比他的年龄更年轻。阿诺德作了礼貌的回答。

但是在1881年阿诺德真是老了，七年后在1888年他便死了。王尔德的唯一的批评集《意图集》就是在阿诺德死后三年中所写成的，并在1891年出版，好似要接过批评的重担，说出阿诺德未曾说出的话。叶芝认为这本书“高明极了”，而沃尔特·佩特则慷慨地称赞这本书，说它能够继续进行“马修·阿诺德的光辉的批评工作，也许比任何别的作家进行得更多”。然而，佩特的高度赞扬乃是一份提醒，叫人别忽略了“他”。在十九世纪晚期，有三个而不是两个批评时期，佩特是阿诺德和王尔德之间的过渡。

1864年阿诺德在牛津诗歌讲座上讲演“现时批评的功能”，他宣布说——这人人都永远记得——“批评的目的就是看到客观事物的真相”。这一说明伴随着他的要求，要把“淡漠的好奇”作为批评家的标志；这种漫不经心的效果，就是要批评家跪在他讨论的作品之前。没有任何人欣赏这种地位。九年之后沃尔特·

佩特为他的《文艺复兴史研究》写序言。他声称赞同阿诺德的有关批评目的的定义，引用了它，然后进一步说，“要达到看到客观事物的真相，其第一步是要知道一个人印象的真相，辨别它，清晰地认识它。”但是佩特的推论微妙地改变了原来的论点；他把注意的中心从客观事物的基础移到观看者的感觉的动向来了。这使得批评家自己的作品更为重要也更为主观。如果观察仍然是观察的话，那么批评家多向自己内心观看，也同样多向客观事物观看了。

王尔德曾经是佩特的信徒，他在十八年后所写的《意图集》中用一篇论文扭阿诺德的鼻子，这篇论文最初发表时题目是《批评的功能和价值：略论无所事事的重要性》。王尔德在这儿攻击阿诺德，主张批评的目的是要看到客观事物的假相。这一目的似乎可以确证罗斯金和佩特的极端的个人批评，王尔德把他们作为例子；但是他的论点已超出他们的实际了；他想把批评家从附属地位解放出来，让他们更大地参与文学生产。当他不禁止他们解释一本书的时候，他说，他们就很可能要去加深这本书的神秘。（这个目标是有趣的，但现已过时；谁能够去加深《芬尼根守灵夜》的神秘呢？）无论如何，他们的文体总会不同于创作艺术家的文体。正如艺术家主张独立于流行的经验（毕加索告诉我们，艺术是“自然所非的东西”），同样批评家也主张独立于流行的书本。照王尔德说，“最高的批评是一个人自己的记录”。他更严密地解释说，批评家必须把全部文学放在脑中，而看待特殊的作品却要从内部联系去看，不是孤立地看。因此，他和我们都要

能够理解不单是我们自己的生活，还要理解民族的集体精神，以便使我们自己绝对现代化，这个字的真正意义的现代化。因为对于一个人来说，如果现在就只是现存的东西，那

么他这个人对于他生活于其中的时代就毫无所知。要理解十九世纪，就必须理解前此的每一个世纪，对此世纪的形成作过贡献的每一个世纪。

批评家通过知识可以变得比创作艺术家还更富创造性，这是诺曼·波托莱兹^①对当今文学所庄重发表的怪论。

王尔德在他的晚年才得到他这些美学见解的公式。但它们已潜存于他的最早的有名论文中，《历史批评的兴起》，这是他的大学习作。王尔德称赞历史学家的谨严，同时又发现历史的核心欲望不单是画图，而且要探讨法律和倾向。他庆贺那些历史学家们，他们控制事实而不是向事实投降。过后他就说得更为大胆了，“我们对历史的责任就是重写历史”，而且称赞希罗多德为谎言之父而不是历史之父。他的更大概念的一部分就是，我们对于自然、现实或世界的责任（或说得好一点，怪念头）就是改造它。

王尔德离开历史批评而转到文学批评的时候，他首先是乐于跟随佩特。佩特在语言上和生活中都拥护宝石般的热情和高尚品质，这就赢得了王尔德的倾心。佩特之外，阿诺德的声调较为冷静，当他适宜地批评维多利亚主义的时候，他就决不那么维多利亚化。佩特曾经用“印象”这个词来揭示万物，这成了王尔德和稍后的阿瑟·西蒙兹两人的心爱之词，这词在1890年代末又引起了叶芝的注意，因为他忍受不了太多的短暂，坚持一个形而上的基础——宇宙之魂——来作过渡性的调子。就像今天“荒诞”一词一样，虽然背后没有系统的哲学，而“印象”一词却反对过坚

^① Norman Podhoretz (1930—)，美国批评家，屈瑞林和利维斯的学生，因重视批评，故招来艾尔曼非议。

定的假说和成见。

王尔德二十五岁时出版他的诗集，其中第一首中就含有佩特的词汇。这首诗题是《哀哉!》^①，包含很多王尔德的气质，却带佩特的色彩：

我的灵魂随着各种感情飘荡，
直到它成为弦琴，各种风都可把它吹响，
是不是为了这点我就放弃了
我昔日的智慧和严肃的执掌？
我认为我的生活是一篇重写的文章，
在某一个儿童的假日，
将和笛的闲歌和短诗写上，
这只能破坏我全部的秘藏。
确曾有一个时光，我可能踏过
阳光照耀的高岗，而从生命的杂音
弹出心弦的清唱，达到上帝的耳旁：
这一时光是否死亡？呵！用一只小柄
我只蘸了一点点罗曼司的蜜糖——
我就必须丧失我的灵魂的宝藏？

称这首诗为《哀哉!》，用外国语叹息，这就警告我们，此后的忏悔都将沉浸在悔过之中。稍后出现的圣经古语都呈现古色古香的高雅内疚。“飘荡”一词可能令我们泄气示弱；另一方面，“随着各种感情飘荡”却不怎么坏。作为被动的形象，这首诗提供了一只“弦琴，各种风都可把它吹响”。对于浪漫主义者，希

^① 此即全集诗歌卷之篇首诗《唉!》。

腊伊奥利亚的竖琴是一个很愉快的形象，因为它协调人和自然。这儿的风是诱人的和风，不是英格兰西北部多湖地区的狂风。以“是不是为了这点”开头的修辞问句，够有责备的调子，但是，“昔日的智慧”和“严肃的执掌”——王尔德深自庆幸，因为他从不曾有过其中之一——这些词语都很广泛，以致构成庄重而又无力的选择，以代替飘荡。

“飘荡”一词来自 1870 年代的牛津。它在佩特的《文艺复兴史研究》中，特别是在该书的著名结论中，占有重要地位。这个“结论”包括在 1873 年版本中，但在 1877 年被删去了，当时王尔德正在牛津，删去的理由是它“可能误导”青年人，因为青年人已成群地被第一版误导了。这是佩特所写的最大胆的话；他依靠他同时的科学著作以否定客观事物的完整性。他说，物质生活现在已被认为是各种力量的同时发生，而不是一群事物；心思也没有固定性。他想到一个液体的比喻，正如威廉·詹姆斯和柏格森稍后所采纳的一样，即把意识看成是一条大河或小溪；佩特说得更是悲哀，说意识是一个旋涡，这个形象是后来叶芝和庞德都很欣赏的。佩特承认，在我们的物质生活中我们有时会感到暂时的安息；但是，在我们的意识中他发现“不到什么东西而只有中流的竞赛，只有视觉、感情、思想等的行动的暂时飘荡”。那么，飘荡并不是像无可避免地那样变化无常。按照佩特的观点，为了指导我们的飘荡，我们不应该依靠视觉和思想，而应该依靠“伟大的感情”。他再加上一句忠告，“你只能相信那是感情”。他督促他的读者们承认：“目标不是经验的结果，而是经验本身”。“我们的希望之一就是要在既定的时间之内得到尽可能多的震动”。这种经验用可数的数量的震动来表现的企图，其调子有点像《文学批评的原则》，但佩特的调子又不像理查的；他是在吹笛子让青年人跟随他。

佩特最后决定重印这个“结论”的时候（1888），他的调子降低了一点。在《伊壁鸠鲁信徒马利乌斯》（1885）中，以及晚些，“飘荡”一词又重要起来了，但这次是贬义的而不是仅仅描写了。佩特为了适合他后来的更稳重的态度，在评论《道连·葛雷的画像》的时候，他已抱怨这本书的“过分的伊壁鸠鲁理论”了，因为他说：

真正的伊壁鸠鲁主义，其目的在于完全而谐和地发展人体的整个机构。所以，例如，如果失去道德感，那么罪恶感和正义感……就失去了或降低了机能，就变成更少组合性，就从更高级的发展降低到更低级的发展了。

佩特的两种情绪，放浪以及后退，都在王尔德身上有明显的表现；王尔德的作品称赞这两种情绪，平衡它们，或玩乐它们。在他写《哀哉！》的四年之前，即1877年的三月间，他写了一封信给一位牛津朋友，通知他：

近来我却热衷于共济会，并特别地相信它——事实上，如果我从新教徒异说退出时不得不放弃它，那么我就会特别地难过。现在，我同帕金森神父吃早饭，去找圣·阿洛依修斯，和邓禄普谈感情宗教，而我又完全陷入猎人的网罗之中，陷入淫妇的花招之中——我在假期中可以去旅行。我梦想去拜访纽曼，去参加新教的圣餐，以后在我和灵魂中得到宁静与和平。但是，我用不着说：我的思想在瞬息之间都在改变，而我也比以前更软弱更自欺了。

如果我能指望教堂能在我心中唤起某种严肃和纯洁，我也愿意作为一种享受来进行，即使没有更好的理由。但我不

大相信教堂能办到，而且，去改信罗马公教，也会牺牲并放弃我的两位大神：“金钱与野心”。

王尔德在这封信中，开玩笑似地表白了他在《哀哉！》中所显示的严肃渴望，而在以后又在他的喜剧中加以嘲笑。他一半归宗天主教，一半归宗共济会——这两个团体是互不相容的，这并不妨同等地引起他的注意；它们两者都同样具有感人的新领域，都可以任意地和随便地欣赏。正如王尔德以后所声称的那样，如果“抵抗诱惑的最好方法就是向诱惑投降”，那么其理由便在于：这样一来，人们就可以接二连三地干下去，而在全过程中人们可以保存一种长留不断的自由，不必和任何一个诱惑长久周旋。

写这封信和写《哀哉！》之间时隔四年，王尔德在这四年中把天主教和共济会都抛开了。在他这首十四行诗中，他脑中主要还是正规教育和他那浪漫主义的自我放纵的对照。王尔德受古典主义的训练，认为古希腊主义是他的本质的基本方面，但被更现代的模式所遮盖了，就像一张覆画遮盖了原画一样。他温和地责备自己。他的新生命是由“和笛的闲歌和短诗”组成的，这种自责只承认轻浮，不是堕落。而且，这是艺术的轻浮，他进一步地缓和。王尔德记得佩特在他那《结论》中所作的评语：“最聪明的人”并不白活，把他们的生命消磨在“艺术和诗歌”之中。王尔德闪烁其词：如果飘荡是错误的，那么，优美的飘荡就不那么错了。“儿童的假日”也不是消磨时光的最坏办法了，尤其是当人们喜欢儿童的时候。

这首十四行诗的最后六行，用新的比喻笔调重新叙述了这一论点。诗人于是矫揉造作地问道：“这一时光是否死亡？”他不愿确切地说出，只再一次美化他的过失：他只用约拿丹的杖柄蘸了一点罗曼司的蜜糖。这最后一个问题是希望多于失望。王尔德觉

得他高于古典主义的和浪漫主义的模式，因为他能控制它们二者：他在论英国文艺复兴的论文中说，这种多变性就是他所属的文化的力量的新兴运动的力量。他认为他的方法具有生理的和艺术的基础，因为“任何强烈情感的欲望，都应由其相反的情感来发泄”。因此，在《哀哉！》以外的其他诗歌中，他都一个音步接着一个音步地在变。在《斯芬克斯》一诗中，开始是女像的迷人的祈祷，而结尾却是她的刺耳的拒绝声。王尔德在他的一封信中总结了他头脑中的状态或流动：

有时候你会发现，甚至如我已发现的一样：根本没有浪漫经验这回事；有浪漫的回忆，有浪漫的欲望——如此而已。我们最热烈的狂欢时刻，只是我们在别处已经感觉过的事情的影子，或是我们渴望某天能感觉到的事情。至少在我看来是如此，而且，奇怪得很，从这一切而来的结果却是激情与淡漠的奇怪的联合体。我自己情愿为一个新的经验而牺牲一切，而我又知道根本没有新经验这回事。我认为，我宁愿为我不相信的东西去死，却不愿为我认为真的东西去死。我会因一时感情冲动而打赌，我也会终生做一个怀疑论者！对我至今仍有限魅力的唯一东西，就是喜怒哀乐等情绪的秘密。做这些情绪的主宰自然很美妙，做这些情绪的奴隶，那就更为美妙。有时候我想，艺术生涯是一个长期而可爱的自杀，我并不因为生命是如此而感到难过。

那么生命就是一个潮湿化解的过程，或者更确切地说，是不断地让自己屈服于生命中相应的诱惑。

王尔德所需要的，不是要避免《哀哉！》中那些珍贵的罪恶机遇，而是要接近更富于想象力的罪恶。但是，1881年出版了《诗

集》之后，他停止了几乎六年。他继续忙着：他到美国去作演讲旅行一整年；他回到英国后继续演讲；他努力想谋得一个像马修·阿诺德有过的学校视察员的位置而未成功；虽仍不稳定，他却在1884年结了婚，而且尽丈夫之职在1885年和1886年先后生了两个孩子。于是在1887年他开始出版他的成名之作。他写了一本小说集，一本童话故事，以及一本批评和五个剧本，此外还从1887年到1889年参加编辑杂志《妇女世界》——这是相当于《妇女的日子》的贵族杂志。看来似乎是：有某件事推动他从婚姻的假巩固和演讲到真的巩固；假巩固对他是逢场作戏，真巩固看来也是对别人的逢场作戏。

这件事出现在《道连·葛雷的画像》初版中，这是发表在《利平科特杂志》上的。王尔德在初版中比在末版中更强调道连对画家贝泽尔·霍尔渥德的杀害；这在道连的经历中是一个转折点：从罪恶倾向的暗示跳入罪恶本身。谋杀事件同时保护了他双重生活的秘密，又表达了他对那要他仍然纯善的人的反感。在《利平科特杂志》上，王尔德指明：“那是在十一月七日，即他第三十二个生日的前夕，这是他以后所经常记住的……”这篇小说过后以书的形式发表时，王尔德改变了这个日子：“那是在十一月九日，即他第三十六个生日的前夕，这是他以后所经常记住的。”

王尔德在1886年开始他的三十二岁，如果他对此年龄不曾附有意义的话，那么改变道连的年龄就不必要了。这一段一定是自传性的，这一推测受到罗伯特·罗斯的支持，罗斯自夸说，是他在1886年十七岁的时候首先引诱王尔德做同性恋实践的。王尔德显然把他生活中的这个突变看成关键事件，将像道连谋杀霍尔渥德一样被铸成新的形象。他自己也在移动，从不坚实的婚姻到多年潜在的怪癖的表露，在某种距离上要从“昔日的智慧”和

“严肃的执掌”移动开来，而这些又是他早年宣称是他的基本性质的。传统礼仪经常是敌人，已被摧毁在他家中。新王尔德所写的第一部作品相应地是《亚瑟·萨维尔勋爵的罪行》，在本书中谋杀被奇怪地实行了，也成功地被掩盖了。

那么，从1886年晚期起，王尔德可能想到他自己是一个罪人，如果他要这样想的话，直到那时之前，他可能时常认为自己是清白无辜而被人误会了；现在他却处于这样一个地位，似乎要来确证嫌疑了。他不是只用语言来向维多利亚社会挑战，而是用行动来制造丑闻了。他的天性是轻率的，他的说服方式也是轻率的，他作战是相当公开的。他觉得他的新生活是文学效果的源泉。正如他后来论托马斯·威恩莱特的话：“他的那些罪过似乎在他的艺术上产生了很重要的效果。那些罪过对他的文风给了很强的人格，这是他早期作品所真正缺乏的性质。”他又回到他的本意：“人们可以想象，真正的人格是由罪恶造成的”，而且在《社会主义制度下人的灵魂》中，他认为“罪过……在某种条件之下，可以说是创造了个人主义”。在《W.H. 先生的画像》（1889）中，他把莎士比亚的十四行诗放在同样被禁止恋爱的基础上，使一个演员有罗斯同样的年龄。托马斯·曼的马利奥·克雷格尔说到一个银行家，银行家犯了严重的罪并因此入狱，但他的文学天才却因犯罪而被发现了。艺术家、罪犯在浪漫主义和象征主义的艺术理论中，其意义相当含蓄，但王尔德却在曼和纪德两人的这一问题上预先作了明言，同样他在《他们的开头》中对卡瓦菲斯作了同样的明言，在《关于房子》中也对奥登作了同样的明言：

时间教训了你
有好多灵感

由你的罪恶带给你……

王尔德很可能不曾考虑过他的行为充满罪恶，而且自个运用他自己的格言：“坏事是好人发明的神话，以引起旁人的好奇心。”但他一想到自己有罪，他就非常满意。

现在他达到目的了，他可以把他的自我发现和美学理论联系起来。他的唯一的正式的批评书《意图集》，就和他后来的戏剧和故事一样有相同的秘密源泉。表面上，他一般地说，艺术和伦理的范围是绝对分明而分开的。但他每每公开地或隐蔽地这样说，罪过对于艺术家是有用的，它能输入他的内涵并影响他的形式。组成《意图集》的四篇论文的每一篇，都带某种程度的破坏性，好似要表示：艺术家的意图不是极端高尚的。第一篇和最后一篇，《谎言的衰朽》和《面具的真理》，都称赞艺术，因为艺术反对真理、面孔，也都称赞一切有利于谎言和面具的设施。王尔德这样做，用的是浪漫主义的方法，即颂扬想象，因为他用想象这个字的时候，他有点谨慎；想象本身对他的艺术观点说来是太自然、太本能了。他更喜欢谎言，因为谎言的调子是更有意的，因它不是自我的倾泻而出，而是存心努力误导。王尔德确认，“一切想象的作品都是自我意识的和存心去作的。一个大诗人歌唱，因为他有意要歌唱。”另一方面，“如果一个人说真话，那么迟早一定要被人发现！”“一切坏诗都来源于真实感情”。王尔德称赞艺术，不像浪漫主义者那样奉精灵爱丽儿之名，而是奉说谎者亚拿尼亚之名。

他发现艺术具有两个基本活力，两者都是破坏性的。一个坚持它的离开经验的高贵孤立，坚持它的非现实性，无生育力。他会赞同纳博科夫，说艺术是对自然玩的一种圈套，是人为的非法创造。王尔德宣称，“一切艺术都是毫无用处的”，“艺术除了自

已决不表现任何事物”，“实际发生的事情，没有一件有丁点儿重要性”。形式决定内容，不是内容决定形式，这个观点有时奥登也坚持，也每每被象征主义者所采纳。王尔德用这个理论去转移泰纳的头脑；时代不决定其艺术应该是什么，而是艺术给时代以特性。所以，艺术不是回答时代所提的问题，而是在问题提出前先作答案。“正是时代才是艺术的象征”。生活落后于艺术，生活抓住艺术的形式来表现自己，所以生活模仿艺术，而不是艺术模仿生活。据王尔德的说法，“……艺术是照自然的镜子，这句不幸的格言是哈姆莱特郑重提出的，其目的是要使旁观的人相信他在一切艺术事物中的绝对疯狂”。如果艺术是一面镜子，那么我们在其中将看出——一个面具。但是，更简洁地说，艺术不是镜子；艺术是“语言之雾”，是“面罩”。

有时候这面罩被刺穿。由艺术把形式无心地授予生活，这可能产生预料不到的后果，把艺术卷入而不是孤立艺术。在《谎言的衰朽》中，王尔德说到“一些愚蠢的儿童，他们在读过杰克·谢泼德或狄克·特尔平的一些冒险故事后，去抢一些不幸的卖苹果的妇人们的货摊，夜间打进糖果店，并且恐吓一些正从城里回家的老人们，在郊区的小巷中突然跳到老人们面前，自己戴着黑色的面具和没有上膛的左轮手枪”。在《道连·葛雷的画像》中，其影响更为不幸；道连宣称他被一本书毒害了，而亨利勋爵向他保证说，艺术太高远不能影响任何人，这时候道连被认为是对的。那么，艺术可能把犯罪情绪传给听者。像惠特曼一样，王尔德能够而且确曾说过，“我的诗不只会做好事，我的诗也会做同样多的坏事，也许还更多”。

艺术家可能犯罪，并可能把犯罪意识输入作品之中。王尔德在《意图集》中的第二篇论文是《笔杆子、笔和毒药》。他把托马斯·威恩莱特作为艺术家的典型。我们不必去期待发现一个美

丽的灵魂；威恩莱特反而是“一个能力不坏或能力普通的作假的人，……一个细致而秘密的放毒者，现时或任何时代都无人能和他匹敌”。在威恩莱特的有趣的爱好中，他有“对绿色奇特的爱好，这在个人总是一种敏感的艺术家的性格，而在民族国家则说是表现松弛，即使说不上道德败坏”。当一个朋友以谋杀案责备他的时候，他只耸耸肩回答说，苏珊·桑塔格将会称之为“camp”^①：“是的；那是在做一件可怕的事，但是，她的脚关节肿了啊。”王尔德结论说：“一个人做放毒者，这事对他的散文无妨”，“在罪过和文化之间没有什么重大的不协调”。威恩莱特的罪恶生涯反而非常适合他的艺术，保卫它并给它以特性。王尔德说，要判断那个艺术的性质为时尚早，但他深信，威恩莱特的人格达到了足够的罪恶性，以得到伟大的艺术家的前途。

《作为艺术家的批评家》是《意图集》诸评论中最突出的一篇。它也传达这一概念：艺术破坏事物的真相。批评家是艺术家的犯罪同谋，甚至是他们共同制订的计谋的主导者。批评掌握创作倾向而使其重述自己；批评帮助艺术家发现不曾用过的可能性。王尔德说，在根底上批评是自我意识的；批评把我们的最近阶段推远一点，然后我们走向另一阶段。批评解脱我们，使我们在新路上可以重新安排我们自己。

从这一论点出发，王尔德又进而发现：批评和自我意识和罪恶一样都是必需的。“所谓罪恶，就是进程中的重要因素”；他坚决主张：没有罪恶，世界就会停滞，或者老化，或者变得暗然无色！

^① camp 是美国批评家 Susan Sontag (1933—) 所创造出的一个批评术语，指一种只重技巧而忽视内容和意图的文艺。艾尔曼在此，显然对威恩莱特因为一个人害病致脚蹠子肿了而将其谋杀的作为，暗含了一种批评和讽刺意味。桑塔格认为威恩莱特的解释是“故作幽默，但不可信”。