

托·史·艾略特论文选

周煦良等译

托·史·艾略特論文选

上海文艺出版社

1962

T. S. Eliot
Selected Essays (1917—1932)等

本书根据 Faber and Faber Ltd., London, 1932年版本译出

托·S·艾略特论文选

上海译文出版社

上海北京路25弄3号

上海市书刊出版业营业许可証出094号

上海市印刷五厂印刷 新华书店上海发行所发行

*

开本：787×1092毫米 1/32 印张：4 字数：75,000

1962年1月第1版

1962年1月第1次印刷 印数：1—1,500册

统一书号：10078·1859

定价：(十)0.40元

内部发行

出版說明

托麥斯·史登斯·艾略特，当代资产阶级反动文学的主要代表之一，一八八八年生于美国圣路易城一个大商人家里。他在美国哈佛大学、法国巴黎大学、英国牛津大学学过哲学。一九一四年移居倫敦，一九二七年改入英国籍。他做过教师，银行职员，編輯过《利己主义》（1917—1919）和《标准》季刊（1922—1939），后来参加法倍与法倍出版社編輯部工作。一九三二年回到哈佛大学做过一年詩歌教授。一九四七年，获得了英王的“劳績勳章”，一九四八年获得“諾貝尔文学奖金”。

艾略特自称“政治上是保皇党，宗教上是英国天主教徒，文学上是古典主义者”。他从二十年代开始，扯起了所謂反对浪漫主义，拥护古典主义的黑旗。他自命为“西方文化”的闡揚者；鼓吹中古时期的西欧封建文化就是西方文化的正統，要历史开倒車，回到黑暗的中古时期；根据所謂西方文化正統論，宣揚排斥民族特点的統一的西方基督教文化，主張“宗教复兴”，企图借此挽救垂死的壟断资本主义；在提倡“宗教复兴”的同时，鼓吹所謂“古典文学”教学，借这个幌子以灌輸基督教文化思想；披着所謂古典主义的外衣，販賣反动的

现代主义，散布颓废文学的毒素。艾略特这种来自中世纪的极端反动的天主教神学的荒谬理论，正是现代天主教法西斯主义、腐朽的帝国主义文化的反映。

艾略特的主要作品有论文集：《圣林》（1920），《纪念兰史洛特·安特鲁斯》（1928），《诗的功能与批评的功用》（1932—1933），《追随奇异的神明》（1934），《何谓古典作品？》（1944），《诗人和诗人》（1957）。诗歌：描写资本主义衰落时期上层知识分子的精神恐慌悲观绝望的《普罗弗洛克及其它》（1917），全面的歪曲和恶毒诅咒现代社会的《吉隆辛》（1919），《荒原》（1922），《空心人》（1925），提倡回到“真正的宗教”的《灰色星期三》（1930），一九三四年为征集教会基金而写的合唱诗《岩石》（1934），宣扬历史周而复始和固定的永恒的《四个四重奏》（1943）。剧本：以一一七〇年英国反动主教托麦斯·勃克特为教会殉难的事迹为背景的《大教堂凶杀案》（1935），散布“活下去就是受苦，真正的行动就是放弃自己的意志，忍辱服从天主意志”的《一家团圆》（1939），宣扬“原罪”论的《鸡尾酒会》（1950），传布在职业中寻快乐就是贯彻天主意旨的谬论的《亲信秘书》（1954）等。

艾略特用他自己的一套神话，加上了中世纪的蒙昧主义，把自己打扮成一个所谓西方正统文化的“继承者”，而在他的文化思想、文学理论、创作实践中散布神秘主义、虚无主义、悲观失望等种种毒素。他公开攻击古典和现实主义的文化传统，在帝国主义摧残民主自由上起了密切配合的作用。他在三十年代，竭尽全力破坏英国知识分子的反法西斯活动，

四十年代公开为德、意、法、英、美等国的法西斯分子张目，在美帝国主义一手制造冷战的年代，公然叫嚣要用原子弹进攻苏联，凡此种种，都说明艾略特是以美帝国主义为首的帝国主义集团的一个忠诚的工具。

四十年来，艾略特在欧美资产阶级文化学术界中散布了极其恶劣的影响，俘掳了一些所谓民主自由主义者的知识分子，形成一股反动的文艺思想和颓废艺术的暗流。艾略特在我国虽未形成什么“气候”，但在四十年代间，国内报刊上曾介绍过他的一些作品。为了配合我们当前反对资产阶级反动文艺思潮和现代修正主义文艺思潮的斗争，我们选了他的有关文化思想和文学理论的一些主要文章，编成这个文选，为国内文学艺术研究者、批评工作者提供一点对立面的材料，以便彻底批判与揭露艾略特的反动的政治面目。

这个文选的开头三篇文章采自《艾略特论文选》(1917—1932)，第四篇译自《诗的功用与批评的功用》一书的绪论，五、六两篇译自《古今论文选》，《何谓古典作品？》一篇据法倍与法倍出版社的单行本译出。一方面限于知识和水平，一方面限于资料，我们在编选上尚有許多不妥不周之处，希望国内专家、研究工作者、读者给予指正。

目 次

出版說明·····	III
傳統与个人才能 (1917) ·····	1
批評的任务 (1923) ·····	13
莎士比亚和西奈卡的苦修主义 (1927) ·····	28
詩的功用与批評的功用: 緒論 (1932—1933) ·····	51
近代教育与古典文学 (1933) ·····	68
宗教与文学 (1934) ·····	79
何謂古典作品? (1944) ·····	95

傳統与个人才能

I

在英语的著作中，我们难得谈到“传统”，虽然为了叹惜它的丧失，偶尔用这个名词。我们不提“这种传统”或“一种传统”；充其量是用这个形容词来说某某人的诗是“传统的”或者甚至于“过于传统的”。除了在含有责备的语句中，这个词儿也许难得出现。如果不是这样，那就是一种含糊的称赞，言外之意，这个作品之妙，只是有点“古趣盎然”而已。如果不是这样相当地提到使人安心的考古学，就无法使这个词儿悦英国人的耳。

我们在评价当代或已故的作家时，当然不大会用这个词儿。每个国家，每个民族，不仅有它自己的創造性，而且也有它自己的批评的气质；只是每个国家，每个民族，对于自己的批评习惯的缺点与局限，比之对于自己的具有創造性的天才的缺点与局限，尤更容易忽视。我们从法语的大量批评著作中，知道了或者认为是知道了法国人的批评方法或者批评习惯，于是乎，我们断定（我们就是这样呆板的民族），法国人比我们“更会吹毛求疵”，甚至有时还不免以

此自夸，仿佛法国人不及我们那样自然。他们也许是这样；但是，我们也该提醒我们自己：批评就象呼吸一样是必然的事情。如果我们读一本书而觉得有所感动的話，我们仍然应该正确地将我们心理的感受说出来，仍然应该评论我们自己在进行批评时的心理。在这个过程中，可能出现这样一种情况，那就是，我们在称赞一个诗人时，往往只着眼于他的作品中与别人最不同的诸方面。我们还自以为在他的作品的这些方面或这些部分找到他的独特方面，找到他的特质。我们心满意足地大谈特谈这个诗人和他的先辈、尤其是他的前一辈的不同之处；我们为了欣赏，力图找出一种可以孤立起来看的東西。反之，如果我们不抱这种偏见来研究一个诗人，我们将往往可以发现，在他的作品中，不仅其最优秀的部分，而且其最独特的部分，都可能是已故的诗人、他的先辈们所强烈显出其永垂不朽的部分。我指的不是易受影响的青年期，而是指完全成熟的时期。

然而，如果传统，这种传诸后世的唯一形式，只是追随上一代的方式，盲目或怯懦地抱住上一代的成就不放，那就应该断然抛弃“传统”。我们已经看到过许多类似的简单的潮流立刻就消失于沙滩中；新奇的东西总比反复出现的好。传统是一种更有广泛意义的东西。传统是继承不了的，如果你需要传统，就得花上巨大的劳动才能得到。首先，它牵涉到历史感，我们可以明确地说，任何一个二十五岁以上、还想继续做诗人的人，历史感对于他，简直是不可或缺的；历史感还牵涉到不仅要意识到过去之已成为过去，而且要

意识到过去依然存在；这种历史感迫使一个人在写作时，不仅要想到自己的时代，还要想到自荷马以来的整个欧洲文学，以及包括于其中的他本国的整个文学是同时并存的、而又构成同时并存的秩序。正是这种历史感才使得一个作家成为传统主义者，他感觉到远古，也感觉到现在，而且感觉到远古与现在是同时存在的。同时，正是这种历史感使得一个作家能够最敏锐地意识到他在时间中的地位，意识到他自己的同时代。

任何诗人，任何艺术家，都不能单独有他自己的完全的意义。他的意义，他的评价，就是对他与已故的诗人和艺术家的关系的评价。我们不能单独地来评量他；必须把他置于已故的人中间，加以对照、比较。我是想把这作为美学批评，而不光是历史批评的原则的。他之所以必须适应，必须首尾一贯，并不是一面倒的；一件新艺术作品产生时所发生的情况，也就是在它之前的一切艺术作品所同时发生的情况。现存的不朽巨著在它们彼此之间构成了一种观念性的秩序，一旦在它们中间引进了新的（真正新的）艺术作品时就会引起相应的变化。在新的作品出现之前，现存的体系是完整的；在添加了新的作品后也要维持其体系绵延不绝，整个现存的体系，必须有所改变，哪怕是很微小的改变；因此，每一件艺术作品对于整体的关系、比例、评价都必须重新调整；这就是旧与新的适应。谁赞同这种关于体系、关于欧洲及英国文学的形式的概念的，就不会认为：过去之必须因现在而改变，正如现在之必须由过去所指导这种说法是荒谬

的了。凡是对此有所理会的诗人，对于巨大的困难与责任也会有所理会。

在一种特殊的意义上，他也会理会到，他必须不可避免地受过去的标准所鉴定。我说鉴定，并不是指的要受过去的标准的判断，不是那样的鉴定；说他象已故的人那样的完美，或者比已故的人更好或更坏；当然也不是按已故的批评家的种种规则来鉴定。这是一种鉴定，一种比较，是一种两者彼此衡量的鉴定和比较。光是为了适应，反而使得新作品根本就不是真正的适应；它决不会是新的，因此也决不会是一件艺术作品。我们也不一定会因为新的很相适应，而说新的比较有价值；可是，这种相适应却是它的价值的一种测验——其实，这是一种只能慢慢地、小心地应用的测验，因为我们谁都不能万无一失地对适应加以鉴定。我们说，它好象会适应，也许只是个性化的，或者看来是个性化的，也许会适应；不过，我们却不至于认为它是这个而不是那个。

这里，再比较明晰地谈一谈诗人与过去的关系：诗人既不能把过去看成笼统一团，看成一颗不分青红皂白的大丸药，也不能完全依靠一两个私下崇拜的作家来自成一家，或者完全依靠一个喜爱的时期来自成一家。第一条路是走不通的，第二条路是青年人的重要经验，第三条路是一种愉快而极可取的补充。诗人必须充分意识到主要的潮流，主要的潮流并不都是一成不变地通过最为特出的著名作家体现出来。诗人必须充分理会到这个显明的事实，即艺术永远

不会改进，艺术的题材也永远不会完全相同。诗人必须充分理会到欧洲的精神——他本国的精神——一种他必须及时领会到是比之他自己私人的精神更为重要的精神——乃是在变化着的精神，而且必须充分理会到这种变化是一种一路上决不丢弃任何东西的发展，它既不会把莎士比亚、荷马，也不会把马格达利尼安期^①的图工的石画作品当成落伍的作品。这种发展，也许相当优美，而且一定很是复杂，可是，从艺术家的观点看来，却一点也不是什么改进。也许甚至从一个心理学家的观点看来，也不是一种改进，也不是我们所想象的那种程度的改进；也许到头来，只是建立在经济和机械的纷乱上。但是，现在与过去的不同，乃在于意识到现在就等于意会到过去，而且在一定程度上，过去之意会过去是表现不出来的。

有人说：“已故那些作家与我们相隔太远了，因为我们知道得远比他们多。”一点也不错，他们是不及我们所知道的多。

我明白，我为诗歌工作所拟的程序的明晰的部分，往往会遭到反对。反对的是认为我的学说之苛求学识（卖弄学问）竟至于荒唐可笑，认为这是一种即使告到众神殿的诗人的传记里去都会遭到驳回的要求。于是，甚至肯定地认为学识渊博会减弱或者打乱诗人的感情。但是，我们却又坚信，只要不侵蚀诗人的必需的感受性和必需的懒惰性，诗人

① 欧洲旧石器时代的最后期的人。

应该见多识广。当然，也不应该把知识局限于具体应用在试场和客厅中，或者更能公开夸耀的型式。有的人能够吸收知识，资质比较迟钝的人却须辛苦努力始能得到知识。莎士比亚从普鲁塔克●那里，比多数人从整个英国博物馆里获得更多的基本的历史知识。我们所坚持的是诗人必须发展或者获得对于过去的意识，而且，他还应该终其一生继续不断地发展这种意识。

这样，对于一些比较更有价值的东西，诗人便须随时随地准备不断地抛弃自己。一个艺术家的进展便是一种不断的自我牺牲，不断的消灭个性。

这里尚须说明的是这种消灭个性的过程及其与传统的关系。艺术正是在这种消灭个性中，才说得上是接近于科学的地位。因此，我要求你们将下述比喻作为一种足供参考的事实加以考虑：如果拿一块精细的合白金，放进一个含有氧气和二氧化硫的容器里，它将会发生什么作用。

II

公正的批评和敏感的评价并不是对于诗人而是对于诗作本身而发的。如果我们留意一下报纸上那些批评家种种混乱的叫喊和随声应和的普遍的噉噉喳喳声，我们就可以听到许多诗人的名字；如果我们不是寻求蓝皮书的知识，而是欣赏诗，是在找一首诗，我们就难得找到一首诗。我已经

● 普鲁塔克(约46—126)，古希腊历史学家，《希腊罗马英雄传》的作者。

试图指出：一首诗与另一些作者所写的另一些诗的关系的重要性，而且把诗的概念看做是一切曾经出现过的诗的有机的整体。这种“与个人无关的”诗的理论的另一方面，就是诗与其作者的关系。我还用一个比喻来暗示：一个成熟的诗人的精神跟一个不成熟的诗人的精神之不相同，并不就在于对“个性”的任何评价上，并不必然是更有趣，或者更有话可说，而是指一种更完美的媒介物，在这种完美的媒介物中，特别的或者十分相异的情感可以自由缔结新的组合。

这个比喻便是触媒剂的比喻。当上述两种气体碰到一根白金丝而混合的时候，这两种气体便成为硫酸。这种组合只是由于有白金才发生的，然而，新形成的酸却一点也不找到白金，而白金本身又显然一点也不受到影响：它仍然不发生化学作用，是中性的，没有变化。诗人的精神就是这片白金。它可以一部分或者整个地影响于诗人本身的经验；但是，一个艺术家越完善，他本身那种作为感受者和作为创造者的心灵越是完全分离，心灵越是能把热情（材料）加以融会、消化和转化。

人们可以注意到，经验——这种碰到起变化的触媒剂的原素，有两种情绪与感情。一件艺术作品之影响于那个欣赏艺术作品的人固然是一种经验，但是，这种经验在性质上却与任何非艺术的经验不同。它也许是由一种情绪形成的，也许是由几种情绪组合起来的；而各种由于作者的特殊的词儿、词汇或形象而产生的不同的感情，也许可以更加构成最后的结果。不过，即使不直接利用任何情绪，也许还是

可以产生伟大的诗，纯然是出自感情构成的。《地獄篇》（勃魯內托·拉铁尼）的第十五歌显然是逐渐发展那个场面的情绪的，可是，它的效果，虽然象任何的艺术作品的效果一样的单纯，却是得自一些相当复杂的细节的。最后四行给人以一种形象，一种与形象相连的感情，而形象的“到来”，不仅仅是从前面几节发展而来的，而是可能停留在诗人的心里，直等到适当的组合的时刻到来，它便自行附了上去。事实上，诗人的心就是一只贮藏器，捕捉与储藏无数的感情、词汇、形象，把这些东西储存在那里，直等到一切能够结成一种新化合物的各种分子都一起到来。

如果在最伟大的诗中，拿几节具有代表性的诗章来比较一下，就可以看出组合真是多种多样，也可以看出任何一种半伦理的“崇高”批评标准实在真是枉费气力。因为诗的价值并不在于情绪这一成分的伟大，强度，而是在于艺术过程的强度，也可以说是在于发生混合时的压力强度。保祿和弗兰采斯加^①的插曲固然使用了一定的情绪，可是，诗的强度却很不同于假设的经验中所能给人的印象的强度。而且，它也跟第二十六歌中攸利赛斯的漂泊的强度不一样，第二十六歌并没有直接仰仗于情绪。在情绪变化过程中，当然可能有巨大的不同。阿格曼农^②的被谋杀；或者奥瑟罗的痛苦所发生的艺术效果，比之但丁作品中的情景显然更

① 但丁《神曲》《地獄篇》中的一对恋人。

② 阿格曼农是希腊征特罗亚联军的盟主。古希腊悲剧家埃斯库罗斯和古罗马作家西奈卡都曾写过悲剧《阿格曼农》。

有可能近于原型。《阿格曼农》中的艺术情绪接近于一个亲受目覩的情绪；而《奥瑟罗》中的艺术情绪则接近于剧中主人公本人的情绪。可是，艺术与事件之间的不同往往是绝对的；阿格曼农的被谋杀的那种组合也许跟攸利賽斯的漂泊的组合同样的复杂。这两者中一直有一种因素的结合。济慈^①的抒情诗包含有许多跟夜鶯一点也没有什么特殊关系的感情，但是，这种感情，也许一半是因为它的诱人的名称，一半是因为它的声誉，就把夜鶯凑在一起了。

我正在竭力攻击的观点也许是所谓灵魂的具体统一的那种形而上学的理论，因为，我的意思是，诗人并没有一种可以表现的“个性”，而只有一种特殊的媒介物，而且只是一种媒介物，而不是个性。在这种媒介物中，印象与经验便以特殊而意想不到的方式组合起来。对于诗人说来，具有重大意义的印象与经验，也许在诗歌中毫不发生作用；而在诗歌中却变得很有重大意义的印象与经验，也许在诗人，在个性中只是起着一种颇不足道的作用。

我要引一节很不熟悉的诗，按照这种看法——或者不正确的看法——以新的注意力来对它加以考察：

如今我甚至要責怪我自己
不該那样醉心于她的美貌，

① 約翰·济慈（1795—1821），十九世紀英國優秀的青年抒情詩人，与拜倫、雪萊齊名。

尽管她的死不是随便可以报复，
 花儿何尝为你吐丝作茧，
 为你而耗尽她自己的生命？
 男人何尝为女人而出卖尊严，
 只为了消受刹那间的迷醉？
 为什么那家伙要拦路行劫，
 让自己的生命听法官裁决，
 想借此来美化这件事——还派出
 人马来为她一显骁勇？……①

在这一节诗中(就文气看来十分明白)有正反两种情绪的组舍，对美有着极其强烈的吸引力，对丑也有同样强烈的魅力，两相对立，两相抵销。这种对立情绪的平衡乃在于台词得当的戏剧场面上，可是，光凭这种戏剧场面也不足以使其平衡。这可以说是由于戏剧所提供的有组织的情绪。但是，整个效果，主要的音调都是因为有许多浮泛的感情对于这种情绪有一种亲和力，而这种亲和力表面上并不很明显，但是一经和它结合起来，却给人以新的艺术情绪。

诗人之所以引人注意，引人感到兴趣，倒不是由于他的个人的情绪，由于他自己生活中的特殊事件所激起的那种情绪。他的特有的情绪可能是简单的，或是粗糙的，或是平庸的。他诗中的情绪却该是一种十分复杂的东西，不过又

① 原诗出处待查。