

現代美英資產階級 文艺理論文选

上 編



現代美英資產階級 文藝理論文選

上 編

中国科学院文学研究所西方文学組編

江苏工业学院图书馆
藏书章

作 家 出 版 社

一九六二·北京

編輯說明

一、美英資產階級文學是在第一次世界大戰以後，亦即在十月革命以後，開始進入了通常所謂“現代”階段。本書從第一次世界大戰前後到1960年左右形形色色的美英資產階級文藝論著當中選譯重要的文章或章節，借此提供現代美英資產階級文藝理論的一個簡括的面貌。

二、現代美英資產階級文藝理論，情況複雜，但複雜之中還表現出這樣那樣的共同傾向。本書大体上按照共同傾向將文選分編成輯（各輯內容代表怎樣的共同傾向，請參閱後記）。最後一輯是雜家，並不代表共同傾向。這些共同傾向的開始出現或發生影響的時間大致可分為二十年代、三十年代、四五十年代這三個時期。本書各輯選文次序編排也照顧這三個時期的先後。

三、三十年代（嚴格說是從二十年代末尾到三十年代後期）美英資產階級文藝理論有一個特殊的情形。當時許多中、小資產階級文人，在1929年經濟危機和法西斯威脅的陰影下，積極關心了政治，在一定程度上表現了左傾。其中有些作家認真走向了馬克思主義；他們的文藝論著，不管見解是否成熟、看法有無錯誤，應該說基本上已經超出了資產階級的範疇，因此不選入本書。另外有更多作家或者別有用心，或者只是一時投機，或者經不起考驗，不久便原形畢露，有的消極頹廢，有

的積極反動；他們當時搬弄馬克思主義詞句的文藝論著，有的偶然提出了具有表面價值的一些說法，有的似是而非，有的故意歪曲，就性質說，形成了資產階級文藝理論的一個變種，本書選入一些篇章編成一輯（從威爾遜到派靈頓一輯，見下編）。

四、各文作者，有的本是美國人後來入了英國籍，有的本是英國人後來入了美國籍，本書標明作者國籍一律以原籍為準。

五、原文或原書中作者或編者的注釋，繁瑣處本書作適當刪節。本書中凡屬原文或原書作者或編者的注釋，都附有“作者”或“原編者”字樣；未附說明的，都屬譯者或本書編者所加。

六、本書編選曾經得到許多有關單位和個人的幫助，翻譯也得到各方面協助分擔，在此合併致謝。

七、本書短期編成，選題、譯注、后記（袁可嘉撰寫）、作者簡歷（徐育新編寫）各方面有不恰當、不正確的地方，希望大家提出意見，以便改進。

1962年3月

目 次

上 編

編輯說明	(1)
------------	-------

1

論浪漫主义和古典主义	〔英〕托·恩·休姆 (1)
严肃的艺术家	〔美〕艾茲拉·龐德 (23)
傳統与个人才能	〔美〕托·史·艾略特 (46)
批評的功能	〔美〕托·史·艾略特 (56)
文学与現代世界	〔美〕托·史·艾略特 (69)
想象	〔英〕艾·阿·瑞恰茲 (79)
語言的两种用法	〔英〕艾·阿·瑞恰茲 (93)
論含混	〔英〕威廉·燕卜蘇 (105)
文学与社会	〔英〕福·雷·李維斯 (114)
《探索集》序	〔英〕萊·查·奈茨 (130)
純屬思考推理的文学批評	〔美〕約·克·兰色姆 (133)
現代世界中的文学家	〔美〕艾倫·泰特 (159)
心理与形式	〔美〕坎尼斯·勃克 (173)
語言即姿勢	〔美〕理·彼·布拉克墨爾 (187)

嘲弄——一种结构原则〔美〕克利安斯·布鲁克斯 (215)

2

文学批评的本质〔英〕赫伯特·里德 (234)

《意识流》导论〔美〕梅尔文·弗拉德曼 (257)

菲罗克忒忒斯：创伤与巨弓〔美〕艾德蒙德·威尔逊 (280)

3

艺术与仪式〔英〕杰恩·赫丽生 (299)

哈姆雷特与俄瑞斯忒斯〔英〕吉尔伯特·墨雷 (311)

悲剧诗歌中的原始模型〔英〕莫德·鲍特金 (325)

俄狄浦斯王——悲剧的行动旋律

.....〔美〕弗兰西斯·费格生 (350)

神话的宇宙观〔美〕菲利普·费尔拉特 (372)

論浪漫主义和古典主义

(1915?)

〔英〕托·恩·休姆

我要坚持說，在一百年的浪漫主义之后，我們面临着一种古典主义的复兴，这种新古典主义精神的特殊武器，应用于韵文中，将是幻想。在这种意义上，我是指幻想的优越性——不是一般的或绝对的优越，因为，那样会成为显然的无稽之談，而是指在这样的意义上的优越，正如我們在經驗倫理學中用“善”字一样，我們說对某事而言是善的，对某事而言有其优越性。那么，我必須証明两件事：第一，一种古典主义的复兴来临了；第二，幻想对于其特殊的目的而言将比想象更优越。

“想象”、“幻想”这些术语已經变得如此陈腐，以至我們認為它們自古就已存在在語言中了。在文学批評的辞彙中，它們被当作两个不同的术语来看待的历史是比較短的。最初，当然它們意味着同一的事物；第一次开始把它們区分开的是十八世紀德國的美学家。

我知道在用“古典的”和“浪漫的”这些詞时，我是干着一樁危險的事情。它們代表着五、六种相反的含义，而当我在这种意义上用它們时，你很可能用另外一种意义来解釋它們。

在現在這篇文章里，我是在一種完全確切而有限的意義上應用它們。我確實應當製造一對新詞，然而，我寧願用我過去用過的詞，因為，這樣我就遵從了那群參加過論戰的作家們的習慣，在今日他們最常用這些詞，並且幾乎把它們變成政治性的時髦語了。我指的是莫拉斯、拉賽爾和所有與法蘭西行動^①有關的那群人。

在現在，對這個特別的一群人來說，這兩個詞的區別是最關緊要的。因為它已經變成了一個黨派的表徵。假如你詢問某一派的一個人他選擇古典主義還是浪漫主義，由這個你就可以推論出他的政治主張是什麼。

逐步轉入談論我的術語的固有的定義的最好辦法，是首先從那群準備好為它戰鬥的人開始——因為他們是不會含糊的。

（別的人都採取具有一般的鑒賞力的人的那種二者皆取的不名譽的態度）。

大約一年以前，有個我想是叫福丘阿的人，在奧台翁作了一次關於拉辛的演講，在演講中，他對後者的枯燥無味、缺乏創造和其他一切進行了毀謗性的批評。這事當時就引起了騷動：滿屋各處展開了爭辯；有幾個人被逮捕和被監禁了，隨後幾次的演講，都是在四周布滿數百名憲兵與偵探的情況下進行的。這些人打斷了演講，因為對他們來說古典主義的理想是一件活生生的東西，而拉辛就是偉大的古典主義者。這就是我所謂的文學中的一種真正重要的興趣。他們把浪漫主義看成一種可怕的疾病，法國剛把這種病症治愈不久。

① “法蘭西行動”是1899年以莫拉斯（Charles Maurras, 1868—1952）為首而建立的一個極反動的政治組織。其機關報就叫《法蘭西行動》，1899年創刊，1944年停辦。這個集團在文藝上和政治上都是帝國主義的代言人。

由于以下事实，这件事从他們的立場来看是复杂的：即是浪漫主义造成了革命。他們憎恨革命，所以他們憎恨浪漫主义。

在这里插进一些政治，我并不表示歉意；因为在英国和在法国，浪漫主义都是与某一些政治見解有关联的；并且举一个具体的例子說明一个原則如何在行动中展开，你才能了解它的最恰当的定义。

所有1789年的其他原則的背后的積極的原則是什麼呢？在这里我談到革命是把它仅当作一种思想；我撇开物質原因不談（它們只能产生暴力）。那些很容易抵抗或引导这些暴力的壁壘早已被这些思想破坏殆尽。在成功的轉变中似乎永远有这种情况；特权階級被打倒只有在它对自己失去信心的时候，也就是当它本身为反对它的思想所渗透的时候。

那不是人的权利——是一个很好的、可靠的、实际的政党的口号。产生热情的、使革命实际上成为一种新的宗教的那种东西，比这个更積極。所有階級的人、那些坚持拥护它而遭受損失的人都对于自由的思想抱着積極沸騰的心情。一定曾有某种思想使他們認為在本質上这么消極的事物中会出现某种積極的东西。在这里我找到了我对浪漫主义所下的定义。他們曾被盧騷教导說人天生是善良的，只是由于不好的法律和不好的風俗習慣使他受到压抑。取消了一切以后，人的无限的可能性可以得到發展的机会。这就是使他們認為在騷动中能出現某种積極的东西的理由，这就是产生宗教热情的根据。一切浪漫主义的根子就在这里：人，个人是可能性的无限的貯藏所；假若你們能摧毀那些压迫人的法律，这样重新整頓社会，那么这些可能性便会得到一种發展的机会，那么你們就会进步。

与这个針鋒相对，人們能很清楚地給“古典的”下个定义說：人是一种非常固定的和有限的动物，它的天性是絕對不变的。只是由于傳統和組織才使他具有任何的优点。

这种看法在达尔文时代有些动摇。你們記得他的特殊的假設，認為新种的产生是由于許多小的变化累积的效果——这似乎承認未来进步的可能性。但是，在今日，相反的假設，称为德維利的突变的理論流行着，認為每个新种的产生不是由各个小步驟累积的結果，而是突然一跃而成，是一种变种，它一經存在就从此絕對固定不变。这使我能以表面上科学的支持来保持对古典主义的看法。

簡單地說，有两种看法，一种看法認為人本質上是善良的，而为环境所毀；另一种看法認為人本質是有限的，但是由于法律和傳統的訓練可能变得相当好。对前一派人來說，人的天性象一口井，对后一派人來說象一个水桶。把人看作一口井、一个充滿可能性的貯藏所的，我称之为浪漫派；把人視為一个非常有限的固定的生物的，我称之为古典派。

在这里人們可能看出来，自从打倒了意志自由說的异端而采取了清醒的原罪說的正統信条以后，教会总是采取古典主义的看法。

認為古典主义的看法与唯物主义是同一的，那是錯誤的。相反地，它与正常的宗教态度是絕對相等的。我願意这样說：人的固定的天性的那一方面就是对上帝的信仰。这对每个人來說是与相信物質的存在、相信客觀世界一样的固定而真實。它是与嗜好、性的本能和所有其他固定的品質平行的。在某些时代，通过武力或雄辯，这些本質已受到压制——在佛罗倫斯被薩服那洛拉^①压制，在日内瓦被加尔文^②压制，在英国被圓顛

党^③压制。这样的一个过程的不可避免的结果是这些被约束的本能向着某种不正常的方向爆发。宗教也是如此。你的天然的本能受到理性主义滥用了的雄辩的约束，你变成不可知论者。正与其他本能一样，天性要报仇。在宗教中找着它们正确和适当的出路的那些本能必然会用别的办法出现。你不信上帝，于是你就开始相信人就是神。你不信天堂，于是你就开始相信地上的天堂。换句话说，你就接受了浪漫主义。在它们本身范围内是正确而恰当的概念被传布开来，这样就使人类经验的清晰的轮廓混乱起来、变成不真实的和模糊不清了。就象把一瓶糖浆倒在餐桌上一样。这样，浪漫主义就是溢出了的宗教，这是我能给它下的最好的定义。

要确切说明我所指的在韵文中的浪漫派和古典派是什么是困难的，我现在必需躲开这种困难。我只能说那是指这两种对宇宙、对人的看法的结果在韵文中的反映。浪漫派既然认为人是无限的，一定会总是谈到无限；并且，因为在你以为你应该能作到的和人实际上能做到的这两者之间总存在着严酷的对比，因此，这种无限在其较后的阶段无论如何会趋于低沉。我确实不能再往深里说，我只能说这是以下两种性格的反映，我只能举出这两种不同的气质的例子。第一类，我要举象荷拉斯、大多数伊利莎白时代的作家和奥古斯丁时代^④的作家那样各种各样的人；第二类，我要举拉马丁、雨果、济慈的某些方面、柯勒律治、拜伦、雪莱和斯温本^⑤为例。

① 萨服那罗拉 (Savonarola, 1432—1498)，意大利宗教改革者。

② 加尔文 (Calvin, 1509—1564)，法国宗教改革者。

③ 1642年英国内乱时的下院议员，头髮都剪短，故名。

④ 指英国17世纪后数十年至18世纪前数十年。

⑤ 斯温本 (Swinburne, 1837—1909)，英国诗人。

我很清楚当人們一想到韵文中的古典派和浪漫派的时候，象拉辛与莎士比亚这样的对比便立刻会出现在他们脑中。我所指的并不是这个。这样是将我所要画的分界线从真正的中线处放偏了一些。我同意拉辛是古典派的极端，但是，假如你称莎士比亚是浪漫派，你所用的定义是与我所给的定义不同的。你所想到的古典派与浪漫派之间的区别仅仅是严谨与充斥之间的区别。我願象尼采那样說，有两种古典主义，靜的古典主义和动的古典主义。莎士比亚是行动中的古典主义者。

我所指的韵文中的古典派就是：甚至在最富有想象力的、最奔放的思想中也总有一种遏止、有一种保留。古典主义的詩人从来不忘記这种有限、这种人不可越的限制。他总牢記着他与大地是混在一起的。他可能跳跃，但他总要落回地面上；他从来不向周围的空气中飞去。

如果你願意，你可以說：整个浪漫主义的态度好象是环绕着各种与飞翔有关的隱喻在韵文中具体化了。雨果总是在飞翔着，飞过了深渊，高高飞入永恒的大气之中。“无限”这个字充塞在他的詩行中。

在古典主义的态度中，你从来不会好象不停地向着无限的不存在的東西飞旋。假如你說一件沒有节制的东西，它确定超出了你所知道的限制人的那种界限；但是，至終总是通过某种方式传达給人一种印象，就是你是站在它的外边、并不十分相信它，或是有意識地把它表現出来，并且大肆渲染。你从来不会比进入真理更盲目地进入大气中，那种大气是太稀薄了以至人不能在其中呼吸很久。你对于一种限制的概念总是坚信不疑的。这是一个有关音調的高度的問題，在浪漫主义的韵文中你按着某一种修辭学的高度行动，你了解这种高度，比起人的本

来面目要夸张一些。在雨果和斯温本的诗中你就找得到这类东西。在即将来临的古典主义反反驳中这一定会恰恰被认为是错的。为了举一个与此相反的东西为例，举一首具有正规的古典主义精神的诗为例，我可以引《辛伯林》中以“不必再怕太阳的热力”开始的歌：我只不过用这个作为一个比喻。我在这兒說的不是很認真的。拿最后的两行来看：

金髮的小伙子和小姑娘也必然
象扫烟囱的人一样化为灰塵。①

没有一个浪漫派的诗人会写出这样的句子，确实，浪漫主义是这么根深蒂固，这两行诗对它来说是这么该反对的，以致有人断言原诗中沒有它們。

撇开诗中的双关語不談，我認為詩中相当古典主义的是“小伙子”这个字。你們的现代浪漫主义者决不会用它。他一定会用“金髮的少年”，并且，在音調上，一定使它提高两个音阶。

我現在要說明使我認為我們正逼近浪漫主义运动的尾声的一些原因。

第一个原因可用任何艺术的程式或傳統的本性來說明。艺术中的一个特殊的程式或态度与有机体生命的現象是非常相似的。它总是会变老和衰敗。它具有一定的生命期并且必定要死亡。奏过所有可能的調子后，就沒有調子可奏了；而且，它的極盛时代就是它最年輕的时代。按伊利莎白时代詩的特別的繁盛时期的情况看来，就是如此。人們曾用各种原因来解釋它，

① 見《辛伯林》第4幕，第2場。

如对新世界的發現等等。还有一个更为簡單得多的原因。詩人获得了一种新的手段，就是无韵詩这种体裁。这是新体裁，所以也就容易用它来唱新調。

在其他艺术中也有同样的法則。所有的繪画大师的誕生，都是在他們所开始的特別的傳統未臻完美的時候。佛勞倫斯派的傳統正处在完全成熟的前夕，拉斐尔来到了佛勞倫斯；伯利納斯克派还在年青的時候，提香^①在威尼斯降生了。風景画只不过是游戏性質的事情，或說是一种人物画的附屬物时，忒涅^②和坎斯塔布尔^③兴起而显示了它独立的能力。忒涅和坎斯塔布尔在風景画方面既然登峰造極，在这方面他們的后人几乎不能再作什么了。每种艺术活动的园地，都由于那第一位偉大的艺术家收割了全部丰富的收获而資源耗尽了。

在我看来，浪漫主义也达到了这种竭尽的时期。除非我們获得一种新技巧、一种新程式使我們可能自由运用，我們不会有任何詩的新繁荣。

也許有人反对这一点。他們可能說象一个有机体的个体的那样的世紀并不存在，說我被一个錯誤的隱喻給欺哄了，說我把一群文人看成一个有机組織体或是一个国务部了。一个反对者也許会竭力主張：不管在別的事物中我們可能是什么，在文学中既然我們有一定的地位（既然我們是值得考慮），我們是个人，我們是人，是个別的人，任何一般性的处理并不适用于我們身上。在任何时代的任何时期，一个个別的詩人可以是一个古典主义者也可以是一个浪漫主义者，那全看他自己的爱好。

① 提香 (Titian, 1477—1576)，意大利威尼斯画家。

② 忒涅 (Turner, 1775—1851)，英国風景画家。

③ 坎斯塔布尔 (Constable, 1776—1837)，英国風景画家。

在任何特殊的片刻，你可以認為你能站在一个运动的外面，你可以以一个个别人的立場来观察古典主义精神和浪漫主义的精神，并且从一种純粹超然的观点作出决定，認為其中一个比另一个优越。

对于这一点的答复是：在判断美的时候，沒有一个人能象这样地采取一个超然的观点。正如同在生理上你不是天生来就是作为抽象的实体的人而存在，而是某个个别父母的孩子，在文学的判断上也是如此。你的意見几乎完全是出于过去的文学史，不論你怎么想，你的意見是受这些思想的控制的。举斯宾諾莎的石头落地的例子来看。他說，假若它具有一个有意識的头脑，它一定認為它向地上落是出乎它的自願。所以，在考虑什么是美的、什么是不美的时，你的假装的自由判断也正是如此。人所有的自由的范围是被大大地夸大了。我的宗教信仰或我取之于形而上学的观点，都使我确信我們只在某些罕有的情况下是自由的。有許多在習慣上我們标明为自由的行动，在实际上都是无意識的。一个人很可能几乎无意識地写一本书。我曾讀过几部这样的作品。二十多年前罗伯逊曾記錄了一些关于反射的談話能力的观察的結果，他發現在某些精神錯乱的情况下，人們的推理活动是在无意識的状况下进行着，对于連續發出的有关政治或这类問題，他可以作出很有理性的回答。这些問題的含意不可能为他們所理解。語言在这里是按一种反射的方式进行的。因此某些極端复杂的机能，微妙得足以模拟美的，它們可以憑它們本身来工作——我确实認為关于美的判断也是这种情况。

我能以稍稍不同的方式說明这同一事情。象两种技巧一样，对一个問題这里产生了两种态度的冲突。批評家既然必須

承認这种态度变成那种态度的变化会发生，他坚决把这些变化看作仅仅是某一种固定的标准的变体，就象鐘摆会摇动一样。仅从动作来说，我承认是与鐘摆有类似之处，但是对这相似的更进一步的结论，认为有一个标准点，一个静止的点存在着，这个我否认。

我说我不喜欢浪漫主义者，我是把两件事情分开来谈的：一是他们与所有的大诗人相似的部分，一是他们与大诗人不同的部分，也就是使他们具有浪漫主义者的特性的部分。就是这个较少的成份组成了一个世纪的特殊音调，它既使同时代的人兴奋，也使下一代的人烦恼。在蒲伯的诗中他的朋友们所喜欢的那种性质正是我们所憎恶的。在浪漫主义诞生的前夕，任何人有了这种感觉就会预言说有一种改变就要来了。在我看，我们现在恰好就站在同样的地位。我觉得有越来越多的人简直不能容忍斯温本的诗。

我说将有另一个古典主义的复兴，我没有必要指望返回到蒲伯。我仅仅说现在正是这种复兴应当产生的时候。需要具有必要的才能的人们，这可能是一件重要的事；没有他们，我们可能得到一种有些象蒲伯的形式主义。当它真正来临的时候，我们甚至认不出它是古典主义的。即使是古典主义的，它也一定不同于以往，因为它曾经过一个浪漫主义的时期。举一个平行的例子：我记得在看过后期印象派的作品以后，对德尼^①的关于下面事情的叙述感到很惊奇；他说他们认为自己是这种意义上的古典主义者，即他们正企图把从前绘画的素材比较有限时所用的同一法则硬加在为印象主义运动所提供的丰富的新素

① 德尼 (Maurice Denis, 1870—1943)，法国象征派画家。

材上。

在我繼續論述之前，我必須扫清某些东西。我的論点是：虽然实际上浪漫主义已經死亡，但是适合于它的批評态度仍繼續存在。把这一点說得更清楚一些，就是說，对每一种韵文，有一种与之相当的善于接受它的态度。在一个浪漫主义时期，我們要求韵文具有某些性質。在一个古典主义时期，我們要求它具有另一些性質。現在我要說，这种善于接受的态度已經比形成它的那个东西寿命更長了。虽然浪漫主义的傳統已經干涸了，而要求韵文具有浪漫主义性質的人的批評态度仍旧存在。因此，縱使明天会有好的古典主义韵文出現，很少有人能够容忍它。

我反对浪漫主义者中甚至是最好的作家，我更反对这种善于接受浪漫主义的态度。我反对那些心軟感伤的人，他們不把一首詩当作一首詩，除非它是为某些事情呻吟、悲哀之作。关于这点我总想到約翰·威伯斯特^①的一首詩的最后一行，这一行以一項要求作結束，這項要求是我真心誠意地贊成的：

停止你的呻吟，走开吧！

事情搞得这样糟，以致一首完全枯燥和严峻的詩，一首完全是古典主义的詩，簡直不能算作詩。現在有多少人能撫心而論，說他們是喜欢荷拉斯或蒲伯？當他們讀这两个人的詩的时候，他們感到一种寒冷。

在古典主义詩中你所找到的枯燥无味的严峻，對他們來說

① 約翰·威伯斯特 (John Webster, 1580?—1625?), 英国戏剧家。