

# “爵士戏剧”与神话仪式： T. S. 艾略特《力士斯威尼》的仪式化

林 辰

**内容提要：**T. S. 艾略特的戏剧《力士斯威尼》从韵律和俚语上呈现出浓厚的爵士乐色彩。该剧在内在结构上模拟了弗雷泽在《金枝》中所提出的植物神崇拜仪式，而爵士乐因素则赋予这一结构以外在表现形式。艾略特使用爵士乐因素的原因在于其独特的仪式化戏剧观。一方面，艾略特认为爵士乐脱胎于黑人原始艺术，是现代社会与人类原始意识的连接，更是艺术发生的仪式化起源。另一方面，艾略特认为仪式的目的在于教化当代观众，而爵士乐的流行性使仪式成为连接现代社会、引起读者共鸣的绝佳手段。艾略特通过对爵士乐因素的化用，企图创造一种既能连接历史，又能准确表现现代社会的新型仪式化戏剧。

**关键词：**爵士乐；仪式；《力士斯威尼》

**作者简介：**林辰，文学博士，上海师范大学外国语学院讲师，中国语言文学创新团队成员，主要从事文化研究、英美现代诗学研究。

**基金项目：**本文系国家社会科学基金项目“伊兹拉·庞德诗歌创作与神话研究”（17BWW065）阶段性成果。

1923年8月23日，T. S. 艾略特（T. S. Eliot）在写给阿尔弗雷德·科瑞柏格<sup>①</sup>（Alfred Kreyborg）的信中谈及自己正在构思的《力士斯威尼》（*Sweeney Agonistes*），并称之为“爵士戏剧”（Jazz drama）（Eliot, 2011）<sup>192</sup>。富有节奏感的四重音诗节，无处不在的20世纪初美国南方俚语，以及觥筹交错、纸醉金迷的氛围描写都显示出《力士斯威尼》中浓厚的爵士乐色彩。研究者们多从文化批评的角度出发，将该剧的爵士乐因素与美国爵士乐时代（Jazz Age）相联系，指出《力

<sup>①</sup> 美国早期现代主义诗人、小说家、编辑。著有诗集《撇号》（*Apostrophes*）、《蘑菇》（*Mushrooms*）、《曼哈顿人》（*Manhattan Men*）、《十首美国童谣》（*Ten American Ballads*）、《不要再有战争和其他诗》（*No More War and Other Poems*）和自传《行吟诗人》（*Troubadour*），与埃兹拉·庞德（Ezra Pound）、艾略特等现代主义诗人关系密切。

士斯维尼》背后所暗藏的种族问题（McNeilly, 2000）<sup>25-30</sup>、“美国性”、文化问题（Everett, 1984）<sup>243-263</sup>等等。但如从艺术层面来看，爵士乐因素的运用使艾略特戏剧呈现了什么效果和风格？艾略特又为什么要选用爵士乐这一艺术形式呢？

## 一、爵士乐色彩的具体表现

艾略特对爵士乐艺术的化用，首先体现在《力士斯威尼》中独特的韵律感。

爵士乐的乐曲主要以双拍（2/4拍或4/4拍）为主流，若第二音与第四音为重音（主音），第一音与第三音为轻音（辅音）；而若第一、三音为主音，则第二、四音则为辅音。辅音的主要作用是引入主音，划分节奏强弱，形成鲜明的节奏感。歌词的曲调大多采用对称的、带音韵双行词。然而如果长时间重复有力的节奏，反而会使听众审美疲劳，使乐曲显得单调乏味，故爵士乐韵律的另一个典型特征就是重音的多变。具体做法是使用“切分”（syncopation）技巧。所谓“切分”是指根据需要，通过变换或强调重音而使常规的节奏规律得以改变。节拍重音或先现或延迟，给人一种摇晃不定、灵活多变的感觉，故而爵士乐也被称作“摇摆”<sup>①</sup>（Swing）的音乐。

艾略特利用爵士乐的节奏特征，并结合古英语的四字重音诗节，营造了铿锵有力，节奏分明，具有爵士乐特征的诗剧韵律。例如在第一幕中就模拟了爵士乐的双拍节奏和带音韵双行词，并巧妙地多次利用切分技术：

DUSTY: How about Pereira?

DORIS: What about Pereira?

I don't care.

DUSTY: You don't care!

Who pays the rent?

DORIS: Yes he pays the rent

DUSTY: Well some men don't and some men do

Some men don't and you know who

DORIS: You can have Pereira

DUSTY: What about Pereira?

<sup>①</sup> “摇摆”这一概念十分微妙，很难给予一个精准的定义，是爵士乐中颇具争议的词汇。比较公认的说法是，“摇摆”代表一种特定的节奏韵律；其次，也表现爵士乐在演奏（创作）过程中，表演者和听众、观众之间的互动关系，通常包含点头、脚踏等肢体动作。

DORIS: He's no gentleman, Pereira:  
 You can't trust him!  
 DUSTY: Well that's true.  
 He's no gentleman if you can't trust him  
 And if you can't trust him--  
 Then you never know what he's going to do. (Eliot, 2015) <sup>115</sup>

首先，艾略特在这段对话中模仿了爵士乐中常见的“对答”和带韵双行词的表演形式，每一句的韵脚都是最后一个词（文中用下划线标记：如 *Pereira*、*care*、*rent*、*who*、*him*、*do*），两句一韵，韵脚整齐，朗朗上口；韵脚的重复用词也形成了循环往复的美感。其次，在诗节的重音方面（由着重号标出），前五句是非常整齐的 4/4 拍，以第一、三音节为重音；第六句则以“*Yes*”为切分音节，对下两句诗节进行了 4/8 音节的转换，重音落于第四、八音节；其后的九到十二句则由平滑地过渡到原先的 4/4 拍，以第一、三为重音。伴随着偶有变化的切分技巧，这种双行押韵的韵律结构构成了兼顾整齐和灵动的效果。为了加强节奏感，艾略特曾希望在演出时，演员的对话之间伴随着轻微的鼓声（Bennett, 1933）<sup>786</sup>，这显示了本剧在创作和演出过程中与爵士乐的紧密联系。而事实证明，因为独特的爵士乐韵律结构，本剧完全可以利用爵士乐进行配乐。1965 年，《力士斯威尼》在伦敦寰球剧院上演时，就实践了艾略特用爵士乐作为本剧伴奏的设想。由英国爵士乐作曲家约翰·达克文<sup>①</sup>（John Dankworth）担任艺术指导，其妻子、著名的爵士乐表演艺术家克罗尔·莱恩<sup>②</sup>（Cleo Laine）饰演达斯蒂（Dusty），使用了爵士乐伴唱。

另外，本剧中使用了许多爵士乐歌曲中常用的俚语，使这部发生在英国伦敦的戏剧像是发生在美国南部，充满着奔放狂野、轻浮撩人的美国 20 年代的爵士乐时代风情。典型的短语有：You said it、do in、all right；典型的单词，如：swell、slick、gotta、gona、pinched；语法上，对 be 动词和其他助动词的省略：如 what you going to do、I seen that、that don't apply，省略连词，如：going to 改成了 gonna，want to 改成了 wanna。此外，如 out of 改成了 outta，kind of 改成了 kinda，sort of 改

① 英国著名爵士乐作曲家、萨克斯手，于 20 世纪 50 年代组成“The Dankworth Seven”乐队，深受乐迷支持。曾发行《生命轨迹》（*Lifeline*）、《月亮谷》（*Moon Valley*）等二十多部专辑，20 世纪 60 年代之后，为多部电影作品创作背景音乐，担任音乐总监。

② 英国著名爵士乐表演艺术家，因其在爵士乐中的即兴花式演唱和超高音域而著名。据称，她可以发出高 C 以上的 G 音，是唯一一位在古典和流行爵士乐领域获得格拉美奖提名的女歌手。

成了 sorta。这种“非正式”的黑人英语俚语，一方面展现了与现代生活息息相关的日常化、生活化的语言，不仅有着正式英语无法表达的某种确切感，同时也使当代观众有一种潜意识的亲近感；另一方面，一定程度上模仿了爵士乐的音韵美和节奏感，并为该剧在现实的基础之上涂抹了一种迷幻的爵士乐时代色彩。

## 二、爵士乐的仪式化效果

《力士斯威尼》在内在结构上模拟了詹姆斯·弗雷泽（James Frazer）在《金枝》（*The Golden Bough*）中所提出的植物神崇拜仪式的“生—死—重生”（birth-death-rebirth）模式，而爵士乐因素（如韵律、俚语等）的利用，则使这一仪式的内在结构具有了外在的表现形式。

弗雷泽在《金枝》中提出，基于“相似律”，原始人认为人与大自然之间存在共通关系，人与神是同体同质的，部落的统治者的身体健康与自然的繁盛和丰产相关。故一旦统治者的身体初露衰弱迹象，就需立刻将其杀死。在其因能力衰退带来灾祸之前，让另一个具有旺盛精力的人来继承他的灵魂，以确保其身体内寄居的神性不受损失，从而维持其国家、臣民、土地的兴旺和繁荣。新的祭司继任即为“生”（birth）；当其能力衰退，这位祭司将被处死，或在争夺王位中死去，即为“死”（death）。然而祭司，即人神肉身的死亡并不代表其真正的消失，他的灵魂将在新继任者身上重生，即“重生”（rebirth）。艾略特也在《力士斯威尼》中用了“生—死—重生”原型模式的变体：献祭与国王有亲缘关系的妻子（王后）或儿子（王子）来代替国王的死亡。斯威尼先是开玩笑地说要把另一个女性角色多丽丝（Doris）做成焖肉吃掉，后来又给大家讲了杀妻的恐怖故事：一个男人将他的情人杀死，并将其尸体保存在装满消毒液的浴缸里。

首先，艾略特用典型的爵士乐的节奏模式——带韵双行词点明了“生—死—重生”的内在结构：

There wasn't any joint  
There wasn't any joint  
For when you're alone  
When you're alone like he was alone  
You're either or neither  
I tell you again it don't apply  
Death or life or life or death

Death is life and life is death (Eliot, 2015) <sup>126</sup>

同爵士乐的带韵双行词类似，在押韵方面，每一句的韵脚是最后一个词（文中用下划线标记：如 joint、alone、either、neither、life、death），两句一韵。在诗节的重音方面（由着重号标出），前三句是非常整齐的 4/4 拍，以第二、四音节为重音；第四句则为切分句，其后的四句则由原先的 4/4 拍平滑地过渡到 4/8 拍，重音分别落于第二、四、六、八音节。这几句诗用爵士乐鲜明的节奏表达了弗雷泽的“生-死-重生”的植物神崇拜仪式。肯定 be 动词“是”（is）直接而准确地表达了“生”与“死”的对应关系。而“生命”与“死亡”各重复了四次，通过重复造成了诗节节奏上的对称，强化了对应关系的强度，同时也造成了一种修辞上循环往复的美，从而巧妙地由音韵方面强化了生与死对应关系的力度，又将生死循环的观念注入诗句之中。

其次，爵士乐中俚语的运用也增添了该剧仪式化的隐喻色彩。以 do in 在文本中的应用为例：

I knew a man once did a girl in.  
 Any man might do a girl in  
 Any man has to, needs to, wants to  
 Once in a lifetime, do a girl in  
 Well he kept her there in a bath  
 With a gallon of Lysol in a bath (Eliot, 2015) <sup>124</sup>

这是在第二幕酒馆聚会时，斯威尼给大家讲的恐怖故事——一个男人将他的情人杀死，并将其尸体保存在装满“来苏儿”（Lysol）消毒液的浴缸里的故事。do someone in 在英语中是非正式的用法，意为“对……造成很大的伤害，常常是指谋杀、杀死”。然而相对于意义更为明确、用法更为正式的“杀死”（kill）、“谋杀”（murder），这个俚语给观众一种更为含蓄暧昧、隐晦复杂的观感。艾略特选用这个意义含混的俚语，有两个原因，一是为了营造 20 世纪 20 年代爵士乐时代的时代感，二是因为这个故事本身隐含着仪式化意义。在这里，谋杀这个行为并不具有法律或刑侦学上的含义，而是作为某种仪式化的“献祭”（sacrifice）。在斯威尼的故事中，杀人犯将自己的情人杀死，并保存在消毒液中，与此同时，他独自继续生活了好几个月，交房租、买牛奶，没有人知道他的罪行，也没有人来揭发他。在这个过程中，杀人犯“并不知道自己是活着的，女孩却死了 / 还是自己

死了而这女孩活着 / 他不知道也许是两个人都活着，或者是两个人都死了”。这个故事表面上可以理解为一个杀人犯受到良心谴责后，失去理智、发狂的精神状态；但也可以理解为一个两性之间的超自然隐喻。斯威尼说，“每一个男人，在这一辈子，都必须，需要，想要，杀死一个女孩”，这里的“杀死”也许并非真正意义上的杀死，而可以理解为“伤害”或者是其他含义。联系艾略特在斯威尼组诗中对两性之间“暴力”“性关系”的阐释，我们也可以将这种伤害理解为性关系上的相互占有。“杀死一个女孩”（do a girl in）这个行为本身似乎是男性的宿命，其仪式意义大大超过了其真实意义，男性杀死一个女性的行为，并不具有真实的生活层面上的含义，而是一种关于成长的献祭的仪式，男性通过对一个女性的占有 / 伤害 / 杀害，来完成自我的救赎。故而相较于 kill、murder 等词，使用 do someone in 更突显了该故事仪式化的隐喻意义。

### 三、爵士乐与艾略特的仪式化戏剧观

艾略特之所以选择爵士乐作为其戏剧仪式化的表现手段，是因为爵士乐符合其仪式化的戏剧理想。其仪式化的戏剧理想具有历时性和共时性的双重性质。从历时性的角度上看，艾略特将目光转向历史上与戏剧仪式化起源联系密切的艺术形式，并从中汲取营养。起源于原始黑人艺术的爵士乐，具有独特的韵律感，在仪式化的戏剧中具有重要意义。这是艾略特选择爵士乐作为其戏剧仪式化手段的原因之一。而从共时性的角度上看，这种“面向过去”的目标不仅仅是复活逝去的艺术仪式，更重要的目的是“面向未来”，其关注点更在于当今文坛。戏剧仪式化的目的在于对当代观众的教化。利用仪式与观众的天然联系，艾略特企图创造一种更能准确表现现代社会的新型戏剧形式。

#### （一）“面向过去”：爵士乐与原始黑人艺术的联系

首先，艾略特认为爵士乐中的“韵律”（rhythm）脱胎于原始黑人音乐，是人类对“韵律”模仿本能的体现，与戏剧的仪式化起源相联系。不少研究者也关注到《力士斯威尼》的韵律与仪式的关联，并将此与艾略特早期的崇尚仪式化戏剧的艺术追求相联系（Bush, 1983）<sup>81</sup>，实际上，艾略特这一思想的来源可以追溯到其对弗雷泽、弗兰西斯·康福德（Francis Cornford）等人类学家对原始仪式的反思。

从音乐学的角度上说，“韵律”主要指每音节的两个重音之间的间隔。换言之，声响及尾随其后的空白构成了“韵律”，也就是通俗说法中的“节拍”。爵士

乐的创作在很大程度上依赖于艺术家的乐感和本能。即兴创作(improvisation)是爵士乐的重要特征之一,大多数爵士乐在演出之前只有由“韵律”所构成的简单和弦(chord progression),跟随由钢琴、电子吉他、贝斯以及架子鼓所合奏的基本韵律节拍,乐队中的歌手,或是萨克斯手需要负责独奏旋律(solo melody)的即兴创作。爵士乐中的即兴创作从根本上说是基于人类对韵律的独特感知和原始本能<sup>①</sup>,艾略特也强调了这一点:“原始的爵士乐韵律是一种迷幻狂喜(ecstasy)的简单直接的表达”(Eliot, 1944)。ecstasy一词来源于古法语 extasie,更早的词根则来自希腊语的 ekstasis,意味“自身之外”,引申为由于自身之外的宗教、情感或药物引起的知觉感情上的极大迷狂状态。这一由艺术创作所引起的迷狂状态类似于柏拉图的“灵魂回忆”“神明凭附”,或是荣格的人类“集体无意识”,前者将这种突然而来的、似乎并不由自身所发现的灵感归因于缪斯的显灵,后者则认为其来自自由遗传保留的无数同类型经验在心理最深层积淀的人类普遍性精神。

艾略特对此的解释则更偏向于亚里士多德(Aristotle)的“模仿说”(mimesis),他肯定和赞同了亚里士多德所提出的,艺术(这里尤其指代戏剧艺术)来源于人类对生活中各种“韵律”的模仿本能,“正如亚里士多德所指出的,戏剧的主要组成部分是诗歌、音乐和舞蹈,它们的共同因素就是通过韵律节奏来模仿生活,这种韵律可以通过语言、声音、甚至是身体动作来表现”(Eliot, 1923)<sup>12</sup>。同时,他借鉴了著名人类学家康福德<sup>②</sup>的《古希腊喜剧的起源》(*The Origin of Attic Comedy*)中戏剧起源于对仪式“韵律”模仿的说法:“人类的原始模仿本能,同对平衡和韵律的天然知觉……用即兴创作的方式创造了诗。”(Cornford, 1914)<sup>135</sup>既然人类对韵律的模仿本能同时也是戏剧的起源,那么,爵士乐“韵律”与戏剧的仪式化起源就有天然联系,“韵律”在仪式化的戏剧中就具有极其重要的意义:“戏剧原初是仪式;由一系列重复的行动所构成,并往往有舞蹈的加入。”(Eliot, 1923)<sup>12</sup>艾略特所指的“韵律”不仅仅指的是音乐层面上的“节拍”,还包括了语言(即诗歌、戏剧作品中的节奏)、舞蹈(即舞台动作上的节律),这与爵士乐将音乐演奏、歌曲演唱、舞台表演相结合的表演方式也是统一的。

① 根据科学调查显示,对韵律的感知是人类的本能之一。比如,人类在中风之后,可能会丧失语言能力,但却不会丧失对韵律的感知,还有生物学家声称,大猩猩和其他动物都不具备同人类一样的韵律感知能力。

② 英国古典学家、翻译家、人类学家。著有《修昔底德:历史与神话之间》(*Thucydides Mythistoricus*)、《从宗教到哲学:西方观测的源头》(*From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation*)、《对微型学术世界的调查》(*Microcosmographia Academica*)等。

其次，爵士乐中鼓的运用，加强了“韵律”感，也增添了其仪式化的色彩。爵士乐中构成其韵律的重要配乐乐器是鼓。早期爵士乐批评家吉尔伯特·塞德斯<sup>①</sup>（Gilbert Seldes）就曾在其《永远的爵士乐》（“Toujours Jazz”）一文中阐述了爵士乐与原始仪式之间的关系。塞德斯认为爵士乐的韵律，特别是由鼓这一乐器营造的韵律是“富有细节感、启发性、多元性的”，并将爵士乐中所表现的黑人原始艺术与古希腊音乐艺术相比较，认为二者在仪式、原始特性方面有相似之处（Seldes, 1924）。艾略特曾经称赞塞德斯的见解，并期望将这一设想付诸实践，特别是在戏剧中使用爵士乐的配乐乐器——鼓：“我十分欣赏你对爵士乐的评论文章，如果你写戏剧的话，希望不仅仅只停留在纸质文本上，期待由鼓和其他乐器组成的乐团来表演。”（Eliot, 2011）<sup>268</sup> 艾略特则进一步提炼了“鼓”与原始艺术的联系，认为“鼓”是现代社会与人类原始意识的连接物，更是艺术发生的诗性化起源：“诗歌开始于丛林中野性的鼓声，鼓提供了（艺术发生所需的）敲击声和韵律。”（Eliot, 1933）<sup>155</sup>

## （二）面向未来：爵士乐的流行性

爵士乐在当代的流行性也是艾略特选择其作为仪式化手段的重要原因。

艾略特认为戏剧的起源是仪式，而仪式的本质是社会性，是表演者和参与者之间的沟通交流。仪式化戏剧除了承接人类原始的本源，更为重要的目的是吸引当代读者、表现当代社会生活的本质，在这个前提下，通过仪式化的手段将历史和当代相联系。艾略特希望自己的戏剧能以仪式化的手段反映当代的现实，他想以“有韵律的语言……最好能和鼓声搭配”，来创作一种有关“现代生活（装潢精致华丽公寓内的人们）的戏剧”（Bennett, 1933）<sup>52</sup>。“装潢精致华丽公寓内的人们”特指爵士乐时代追求享乐主义、沉迷于灯红酒绿中的人们。而爵士乐恰好能从两个方面满足艾略特对仪式化戏剧的期望：一方面，正如上文所论述的，爵士乐能够很好地与原始仪式的源头相联系；另一方面，爵士乐是表现 20 世纪 20 年代最适合的手段。

爵士乐兴起于 19 世纪末，至 20 世纪 20 年代后逐渐被美国主流社会接受。在艾略特创作《力士斯威尼》时，爵士乐是一门方兴未艾的新兴艺术，刚刚才被大众所熟知。1921 年一月的《当代评论》（*Contemporary Review*）略带讽刺地形容

<sup>①</sup> 美国作家、文化批评家，美国爵士乐早期推广者之一。曾撰写与爵士乐相关的大量评论文章，并主持 NBC 电视台 1958 年的系列电视节目《今天的主题是爵士乐》（*The Subject Is Jazz*），邀请了当代最负盛名的一些爵士乐表演艺术家，包括埃灵顿公爵（Duke Ellington）、威尔伯德·帕里斯（Wilbur de Paris）等等。

了爵士乐兴起的情况，展现了其在流行之初所经历的带有复杂感情的种族偏见：“‘爵士乐’和黑佬吟游艺人（nigger minstrels）正以其赤裸的野蛮（barbarism）征服我们。”20世纪20年代是一个转折的年代，第一次世界大战已经结束，而经济大萧条尚未到来，传统的清教徒道德已经土崩瓦解，进入转折期的美国等待着新的道德观和社会秩序的建立。爵士乐是黑人文化与白人中产阶级文化折中的产物，它的兴起可以被看作是融合了两种文化的新兴文化类型建立的标志之一。1922年，广播开始在美国普及，同年，F. 斯利特·菲兹杰拉德（F. Scott Fitzgerald）发表了《爵士乐时代的故事》（*Tales of Jazz Age*），标志着“爵士时代”（Jazz Age）的来临。1925年，艾略特在修改《力士斯威尼》的过程中，阅读了“爵士时代”的代表作之一——《了不起的盖茨比》，仿佛被一下子抓住了魂魄，他感受到了强大的震撼和冲击，一口气读了三遍。他写信给其作者菲兹杰拉德：“我被您的评论深深地感染了，它（指《了不起的盖茨比》）比任何一部美国新小说还要使我感到兴奋和激动。”（Eliot, 2011）<sup>813</sup>他其后曾回忆了自己阅读《了不起的盖茨比》的感受：“我在《了不起的盖茨比》问世之初就读了，在那时，我并不熟悉该书的作者，但我却突然找回了对美国小说久违的兴趣，这种兴奋自从亨利·詹姆斯（Henry James）之后就不曾有过。从这以后，我就迫不及待地期待着菲兹杰拉德先生的下一本书，这种迫切之情超过了我对欧内斯特·海明威（Ernest Hemingway）以外的其他同时代美国作家的期待。”（Eliot, 2015）<sup>789</sup>艾略特将菲兹杰拉德与两位英语世界最负盛名的重量级小说家相并列，表明他对菲兹杰拉德的小说，特别是《了不起的盖茨比》的高度评价。早有评论家注意到《了不起的盖茨比》和艾略特的《力士斯威尼》之间的密切联系：两部作品都“使用煲电话粥的形式营造喜剧效果”和类似的偏“异域情调”（exotic）、“亦庄亦谐”（seriocomic）的主人公名（《力士斯威尼》中的Klipstein和《了不起的盖茨比》中的Klipspringer），并且都反映了“枯燥乏味的爵士时代悲剧性的一面”（Smith, 1956）<sup>114</sup>。可能是受到《了不起的盖茨比》的启发，艾略特发现爵士乐因素是结合现代社会、引起读者共鸣的绝好手段，故而他在《力士斯威尼》中也使用了爵士乐的表现手段。

《力士斯威尼》大胆地使用了当时所流行的爵士乐因素，呈现出了“现代仪式”的先锋性，一方面“面向过去”，回归到戏剧的仪式化起源；另一方面“面向未来”，利用仪式与观众的自然联系，企图创造一种更能准确表现现代社会的新型戏剧形式。从共时性的视角来看，艾略特的仪式化戏剧绝非是特例现象，而是符合20世纪初现代主义革新的大趋势，是现代戏剧流变的一环。1968年，20世纪文化研究的重要奠基人、文化批评家雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）曾在《从易卜

生到贝克特的戏剧》( *Drama from Ibsen to Brecht* ) 中指出, 艾略特同叶芝一起代表了现代戏剧中的“反自然主义”倾向, 与以萧伯纳( Bernard Shaw ) 为代表的“自然主义戏剧”并称为现代戏剧演进过程中的两大主流( Williams, 1968 )<sup>193-222</sup>。

### 参考文献【Works Cited】

- BENNETT A, 1933. The journals of Arnold Bennett [M]. Vols. 3: 1921—1928. Ed, Newman Flower. London: Cassell & Co.
- BUSH R. 1983. T. S. Eliot: a study in character and style [M]. New York: Oxford University Press: 81.
- CORNFORD F M, 1914. The origin of attic comedy [M]. London: Edward Arnold.
- ELIOT T S, 1923. The beating of a drum [J]. *The nation and athenaeum*(6): 12.
- ELIOT T S, 1944. Comments on Mannheim's letter [J]. unpublished paper for the Moot. Edinburgh: New College, Keele Univerisity.
- ELIOT T S, 1933. The use of poetry and the use of criticism [M]. London: Faber and Faber.
- ELIOT T S, 2011. The letters of T. S. Eliot [M]. Vol 1. Ed, Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Yale UP.
- ELIOT T S, 2015. The poems of T. S. Eliot [M]. Vol 2. Ed, Christopher Ricks and Jim MACue. London: Faber and Faber.
- EVERETT B. 1984. The new style of *Sweeney Agonistes*. [C]. *Yearbook of English Studies* (14): 243-263.
- FRAZER J, 1925. The golden bough: a study in magic and religion [M]. New York: Macmillan.
- MCNEILLY K, 2000. Culture, race, rhythm: *Sweeney Agonistes* and the live Jazz break [C]. T. S. Eliot's orchestra: critical essays on poetry and music. Ed, John Xiros Cooper. East Sussex: Psychology Press: 25-30.
- SELDES G, 1924. Toujours Jazz [M] //The seven lively arts. New York: Harper and Brothers, 81-108.
- SMITH G, 1956. T. S. Eliot's poetry and plays: a study in source and meaning [M]. Chicago: U of Chicago P.
- WILLIAMS R, 1968. Drama from Ibsen to Brecht [M]. New York: Chatto & Windus.