



A
Dictionary
of
Modern
Critical
Terms

现代
西方
文学
批评
术语
词典

四川人民出版社

A
Dictionary
of
Modern
Critical
Terms

首都师范大学图书馆



21117241

〔英〕罗吉·福勒 主编

袁德成 译 朱通伯 校

现代西方
文学批评术语词典



四川人民出版社

1117241

责任编辑：张世翔
封面设计：邱云松
技术设计：凌志云

现代西方文学批评术语

【英】罗吉·福勒著

袁德成 译

朱通伯 校

四川人民出版社出版
四川省新华书店发行
攀枝花新华印刷厂印刷

（成都盐道街三号）

开本787×1092毫米 1/32 印张 10 插页 4 字数 220 千
1987年5月第一版 1987年5月第一次印刷
书号：10113·1043 印数：1—5.500

定价 2.24 元

译者前言

本世纪以来，西方文学批评出现了前所未有的繁荣局面。批评家们从十九世纪印象式鉴赏批评的辙道解放出来，纷纷转向哲学、社会学、人类学、语言学 and 心理学等其它学科，从中吸取新的观点、方法并建立各自的文学理论体系。新的批评流派不断涌现，各门学派林立，蔚为大观。

新的批评理论必然会导致新的批评术语和概念的产生。如果想理解、掌握以至于运用这些理论，弄清楚这些术语和概念的涵义就成为重要的前提条件。为了达到有选择地吸收现代西方文学理论，繁荣我国社会主义文学批评的目的，也为了给国内的文学理论工作者、高校文学专业学生以及广大的文学和文学批评爱好者提供一本这方面的参考书，我们翻译了这本《现代西方文学批评术语词典》。

这部小型词书是由英国学者罗吉·福勒主编，其它二十六名英美专家参加撰稿，共同编写而成的。它初版于1973年，以后曾数次再版，是一本较有影响的著作。本词典的词条选择精当，覆盖面广。有限的词条既包括文学思潮和批评流派，又涉及文学的各种体裁和种类，此外还收有很多与文学批评和技巧有关的术语。在写法上本词典的编撰者采用了叙议结合的方式，一方面较客观地给出术语的定义，并介绍术语的来源和发展，另一方面又提出了自己的看法和见解，在许多问题上往往点到即止，这样既节省了论述的篇幅，又

促使读者积极思考，并激起他们进一步探索的兴趣。词典中的每一个词条都是一篇独自成章的文章，这些词条合起来则构成一幅现代西方文论的完整图景。以上特点使本词典有别于那一类仅仅给读者一个粗略定义的术语词典，成为一本既可供查阅，又可供研读的工具书。

本词典涉及面广，引证文学作品及文学批评原著较多，很多引文迄今尚无译文，译者只能试译。凡有现成译文的，译者都尽量采用，有时在个别地方略作改动。由于本书是词典，所以不可能用脚注的形式一一注明借用译文的出处。译者在此特地向各位原译者致谢并表示歉意。

考虑到我国读者的实际需要，译者删削了原书中极个别过于繁复的词条，并增译了“未来主义”等原书未收的词条。增加的条目均取自卡登(J. A. Cuddon)所著《文学术语词典》。书后所附《英、美、法等国主要文学奖》，系一资料汇编，目的在于给我国读者提供这方面的情况。

本词典所有条目均按英文字母顺序排列，可按英文原名查阅；在全书末尾附有中文索引，索引按照汉语拼音顺序排列，以便读者从中文译名查阅。此外，译者还根据词条的内容编排了词目分类目录，便于读者按主题性质查找词目。

译者学识谫陋，水平有限，译文不妥和错误之处在所难免，切盼专家和广大读者提出批评，以便将来改正。

在翻译过程中，译者曾请教哈佛大学英文系罗伯特·凯里(Robert Kiely)教授，并得到了他的热情帮助；朱遁伯老师在百忙中抽暇审校了译稿，译者谨向他们致以诚挚的谢意。

译者

一九八五年十二月

目 录

词目分类目录.....	(1)
词典正文	(1)
【附】：英、美、法等国主要文学奖.....	(300)
词目索引.....	(304)

词目分类目录

文学思潮、流派及风格

- | | |
|-----------------|------------------|
| 荒诞…………… (1) | 矫揉造作的 |
| 唯美主义…… (3) | 风格…………… (156) |
| 巴洛克式…… (25) | 玄学派…………… (160) |
| 古典…………… (40) | 现代主义…… (166) |
| 达达…………… (65) | 柏拉图主义… (202) |
| 存在主义…… (88) | 现实主义…… (218) |
| 表现主义…… (92) | 文艺复兴…… (222) |
| 未来主义…… (115) | 浪漫主义…… (234) |
| 哥特式………… (117) | 狂飙突进 |
| 历史主义…… (126) | 运动…………… (268) |
| 意象主义…… (136) | 超现实主义… (272) |

文学的种类和体裁

- | | |
|----------------|----------------|
| 启示文学…… (13) | 喜剧…………… (43) |
| 民谣…………… (21) | 具体诗………… (52) |
| 传记…………… (30) | 双行诗………… (57) |

戏剧……………(72)
哀歌……………(77)
史诗……………(80)
随笔……………(84)
寓言……………(95)
滑稽剧……………(98)
自由诗……………(113)
历史小说……………(124)
抒情诗……………(153)
小说……………(178)
颂诗……………(185)
牧歌……………(196)

流浪汉小说…(201)
诗歌……………(208)
色情文学……(212)
散文……………(213)
传奇……………(233)
农村小说……(238)
短篇小说……(246)
十四行诗……(258)
悲剧……………(288)
韵文……………(296)
书信体诗……(298)

文学批评流派

芝加哥批评派(37)
形式主义……(111)
新批评………(176)

符号学………(243)
结构主义……(264)

有关文学批评及文学技巧的术语

讽喻……………(5)
含混……………(8)
分析……………(10)
拟古……………(15)
气氛……………(16)

作者……………(18)
信以为真……(28)
净化……………(33)
人物……………(34)
歌队……………(39)

比较文学……(45)
奇喻……(49)
上下文……(54)
惯例……(55)
批评……(59)
文化……(63)
得体……(67)
结局……(68)
措词……(69)
感受力的分裂(71)
效果……(75)
寓意图象……(79)
评价……(85)
实验性……(90)
奇想……(96)
情感……(99)
虚构作品……(101)
修辞格……(105)
突出地位……(106)
形式……(108)
体裁……(115)
怪诞……(119)
英雄……(121)
气质……(128)
形象……(129)
想象……(132)

模仿……(140)
意图……(142)
反讽……(144)
语言……(146)
文学……(148)
风习……(157)
隐喻……(158)
韵律……(162)
神话……(168)
叙述……(172)
客观对应物…(182)
晦涩……(183)
有机的……(187)
独创性……(189)
矛盾语……(191)
意译……(192)
滑稽模仿……(193)
拼凑……(195)
感情的误置…(198)
伪作者……(199)
情节……(205)
诗的破格……(207)
视点……(210)
心理……(215)
迭句……(226)
修辞学……(228)

韵	(231)
讽刺	(240)
修辞手段	(241)
感受力	(244)
明喻	(249)
真挚	(251)
社会	(254)
语音	(260)
意识流	(262)
结构	(266)
文体	(269)

象征	(274)
句法	(276)
技巧	(279)
张力	(280)
本文	(281)
肌质	(282)
主题	(284)
传统	(286)
翻译	(292)
变化	(294)

【荒诞】(absurd)

“荒诞派戏剧”这一术语源出加缪(Camus)。马丁·艾思林(Martin Esslin)在其所著《荒诞派戏剧》一书中,首次用它来描述五十年代初期涌现出来的一批剧作家的作品(尽管贝克特(Beckett)的《等待戈多》和尤奈斯库(Ionesco)的《秃头歌女》实际上是在四十年代末写成的),从而使它广为流传。在《西西弗斯神话》(1942)一书中,加缪把荒诞定义为一种紧张关系:人类决心在世界上发现目的和秩序,然而这世界却拒不提供这两者的例证。这就使得尤奈斯库和贝克特这些作家认为,人类的一切行动、愿望和激情都具有讽刺意味。拯救的福音不再来自上帝,却来自一位向着一大堆空椅子作讲演的聋哑人(《椅子》,1952);人类的优秀品质,诸如坚毅和勇敢等等,除了对人类的无能为力具有某种嘲笑的作用外,已经变得毫无意义(《欢乐的日子》,1961);作为个人驱动力的本能和反应变成了人的苦难的根源(《无言的行动》,1957)。在加缪看来,人具有一种有限的超越现实的能力,一种能认识自身所处的荒诞状态,而且甚至能在此状态中保持昂扬精神的能力(《局外人》,1944),以及那种能够在坚忍之中寻求到些许安慰的能力(《矛盾重重的计划》,1944)。可是加缪后来还认识到,对世界的荒诞性的承认有可能导致对纳粹暴虐的

宽容，正如持这种观点的人可能会十分轻易地认可个人暴行一样。这样，从考察荒诞的本质出发，他逐步走向了一种开明的人道主义——“荒诞派运动或离经叛道运动的终极目的……是同情……也就是说，归根结底，是爱。”对贝克特和尤奈斯库这些作家来说，这样一个辩证的转变只是谬误的信仰而已。人类生活在一个颠倒混乱的世界之中，在那儿人们的思想感情无法沟通，虚妄的幻觉比现实更受欢迎——这对于“荒诞派”戏剧家们来说已成公理。人没有真正的行动的自由和能力（在《最后一局》中，汉姆坐在椅子上，又瘸又瞎；在《欢乐的日子》中，温妮被埋在齐颈的沙堆中；在尤奈斯库写于1953年，上演于1957年的《新房客》中，剧中主人公被不断增多的家俱所淹没）；他只不过是自己所处的空洞抽象的环境的牺牲品。作为必然结果，荒诞派戏剧家们摒弃了按线索发展的情节、真实可信的人物性格发展、以及合乎理性的语言。和加缪的作品相比，他们的作品的风格、形式更为直接地反映了作品的主题。

马丁·艾思林把“荒诞派戏剧”这一名称用于一些风格各异的剧作家，诸如贝克特、尤奈斯库、阿达莫夫(Adamov)、冉奈(Genet)、阿拉贝尔(Arrabal)和辛普森(Simpson)等，这就使它的精确性受到影响。艾思林表现出一种可以理解，但令人不安的倾向：他罗列了一大批作家，并企图在他们之中找到荒诞派的根源。然而，把这些作家中的一些人划入荒诞派戏剧家的范畴内却不太合适，因为这种戏剧的真正特点是确信愿望和愿望的实现之间有一道难以跨越的鸿沟，承认思想和情感的不可沟通性，以及人与人之间关系的毫无意义。换言之，在区分文体和内容时，艾思林未能做到足够地审慎。

在《荒诞派戏剧》一书的最近修订本中，他强调了这一术语的不足之处——尽管在研究那些旨在创造新戏剧的剧作家们时，它已证明是一种有用的手段；但是，却决不能用它来代替对个别作家作品的严格分析。艾思林这种作法是值得称赞的。

唯美主义(Aestheticism)

“唯美主义”这一术语可以指一种感受能力，一种人生哲学和艺术哲学，亦可指发生在英国的一场文学艺术运动。这个运动在十九世纪九十年代达到鼎盛时期，奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)是它的狂热的倡导者，华尔特·佩特(Walter Pater)是它的公认的哲学家。和唯美主义有关系的另一些作家是“前拉斐尔派协会”的成员，他们是：斯温朋(Swinburne)、阿瑟·西蒙斯(Arthur Symons)、艾内斯特·陶孙(Ernest Dowson)、奈昂·约翰生(Lionel Johnson)、安德鲁·兰(Andrew Lang)、威廉·夏普(William Sharp)、约翰·艾丁登·西蒙兹(John Addington Symonds)以及早期的叶芝(Yeats)。奥布瑞·彼尔兹勒(Aubrey Beardsley)和麦克奈尔·威斯特勒(J. McNeill Whistler)是该潮流在美术界的代表。

唯美主义者信奉的教义发源于佩特在《文艺复兴》一书(1873)的结论中所表述的思想。对他们来说，现实不过是具有创造禀赋的人在不断变化着的经验中所捕捉到的一些印象、形象和感觉。这些印象、形象和感觉十分鲜明、深刻，然而转瞬即逝。他们试图将艺术的生活和生活的艺术等同起来，并认为它们是使人达到心醉神迷的纯粹境界的一种理想形式。

而且只有当远离粗俗、平庸、一成不变的现实世界以及正统的哲学体系和僵化的观点时，这种境界才可能出现。唯美主义者认为，人的生命不过是“无限期缓期执行”的死刑，而在此期间，人能为自己找到的最好的消遣方式则是对纯粹美的追求。佩特的名言“为艺术本身的缘故而热爱艺术”（转译自法文*l'art pour l'art*）已经成为唯美主义者的一个共同口号，这标志着对“指导邪说”的弃绝（波特莱尔所谓*l'hérésie de l'enseignement*）。威斯特勒在他的题为《十点钟》讲演稿中写道：“艺术是自私的，只关心她自身的完美”，并且“毫无教海的愿望”。唯美主义在英国一时成为时尚，但由于王尔德在1896年受审，这一运动因此停顿下来。

作为浪漫主义发展阶段之一的唯美主义运动并不局限于英国。随着中产阶级的兴起和民主的扩展，价值观念日趋庸俗化，艺术也日趋商业化（“这个新的阶级在赝品制造中发现了廉价物并预见到自己未来的发迹”。——威斯特勒）。唯美主义运动反映了十九世纪的艺术家们对这种现象愈来愈感到忧虑，它在本质上是一种反抗与抗议的运动。对资产阶级的“进步宗教”（*Religion of Progress*）的敌视（波特莱尔写道：“工业和进步，这些所有富有诗意东西的暴虐的敌人。”）致使与社会疏远的一小部分人沉溺于颓废、崇古与病态之中。上帝的死亡——如同尼采和其他一些人所宣称的那样——促使唯美主义者转向神秘和超自然，以达到用一种彻底精神化的艺术来取代旧的信仰的目的。一些出类拔萃的人物在十九世纪末公开宣扬“新享乐主义”，用王尔德的话来说就是“决不接受任何理论或体系，假如它将导致任何形式的激情经验的牺牲。”

哲学为这一普遍情绪提供了理论支柱。康德在《判断力批判》(1790)中提出了审美判断与利害无涉,以及想象的直觉与概念无关的假定。这些假定被叔本华接受而且加以发展。叔本华认为,“绝对的”艺术把人的思想从可鄙的日常生活上转移开去,并使它摆脱意志的束缚。音乐是与物质世界最无关的艺术,而且它与平庸的现实生活离得最远,因此它是最理想的艺术。叔本华宣称:“变成和音乐一样是所有艺术的抱负。”这种说法不仅在尼采的《悲剧在音乐精神中诞生》(1872)一书中引起共鸣,同时也在保尔·魏伦(Paul Verlaine)的“音乐高于一切”以及佩特的同样著名的论述中反复出现——“所有艺术都向往着音乐的境界。”(《文艺复兴》,1873)。随之而来的是对纯粹或“本原”形式的崇拜,这不仅是象征主义和文学中的印象主义的特点,而且也是上一世纪九十年代整个英国文化的特点。这种情况又相应地导致了贬低题材的重要性、热衷于个人技巧创新以及重视细腻手法等趋向。

讽喻(allegory)

一种主要的象征方式。本世纪以来,它被一些批评家斥为“分离的”、“幼稚的”、“机械的”或“抽象的”方法,因而在文学批评界变得声誉不佳。尽管如此,在讽刺文学、先锋派文学和科幻小说中它还有相当的势力。讽喻常被定义为“扩展的隐喻”,因为其中的人物、行动和景物都具有系统的象征意义,并且影射某些宗教的、政治的和心理的冲突[例如班扬(Bunyan)的《天路历程》和奥威尔(Orwell)的《1984》]。从历史上看,讽喻的兴起是与近古时期和中世纪基督教时期的

内向的、从心理角度出发阐释问题的倾向同步的〔参见刘易士 (C·S Lewis) 的《关于爱情的寓言》，1938〕。具有讽喻意义的故事的主角是一个典型的无足轻重的人物〔如斯宾塞 (Spenser) 的该昂，班扬的基督徒，《1984》中的温斯顿·史密斯等〕；他实际上是读者的代表，因为讽喻故事的情节是在读者的想象中发生的。主角以外的其他人物很象琼生 (Jonson) 所谓的“气质” (humours)，恐惧、欲望、困窘等象附身的魔鬼一样缠住他们不放。他们常被牵强地解释为善与恶的代表。但当这些人物塑造得成功时，他们的确代表着嫉妬、贪婪和谦逊等品质，并间或以中性形象出现，使得故事进一步发展下去；有时他们也被描写成其他人物的窘境的旁观者。讽喻的本质特征在于：它不仅是一种字面上的象征手法，而且更是一种结构上的象征手法。它是一种长篇叙述，其中的种种问题都被抽象成概念，并被解析为若干部分。这样做的目的是为了便于陈述这些问题，即便不是为了使它们能得到解决。在讽喻的典型情节中，不懂世故、天真纯朴的主人公（如格列佛、阿丽丝、弥尔顿的《考玛斯》中的贵妇人，以及卡夫卡的《城堡》中的K等）常被放进一定的环境中并领略一系列人生经验，诸如考验、圈套、想象中获得的满足等。而这一切汇总起来无非是通过想象的方式对现实世界进行剖析。

讽喻旨在表现作者的主观意图，它强调文学的动情力是可以预先规定和引导的，作品本身不过是达到某种目的的手段，例如拯救灵魂、培养绅士的情操等。所有这些都是与现代派、新批评派的观点格格不入的。庞德对抽象描写的责难（“薄暮中平静的原野”）；理查兹 (I. A. Richards) 坚持认为诗是“资料”，而不是理智主义者的理论支柱；叶芝对纯粹文学象

征的神秘性的强调——这些都似乎表明：讽喻是一种如今已站不住脚的理想主义的产物。但是如果想要明确区分“思想的音乐”（理查兹评艾略特语）和讽喻中“晦涩的比喻”之间的界限，在实践上要比在理论上困难得多。叶芝在《幻象》中系统地论述了他自己使用的象征的神秘性，这与斯宾塞(Spenser)在《仙后》中的作法相仿。在《精制的瓮》中(1947)，克林斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks)把他解释的每一首诗都赋予一定的寓意，这样它们就变成了关于诗歌本质的寓言故事。在《批评的解剖》(1957)中，诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)也概略地论述了这种倾向，并指出所有的分析都具有某种隐晦的寓意。人们在对讽喻和象征进行区分时，通常认为象征具有一种在实际上并不存在的瞬时意义和普遍意义，并且指责讽喻是一种枯燥的理性主义。这种区分实际上是对事实的歪曲。尽管如此，讽喻和象征还是有着根本的区别。

文学作品有其自主性，文学与表现集体意识的、反复出现的“神话”有密不可分的联系，这两种观点在现代主义美学中占主导地位，并使讽喻显得无足轻重。我们常常从这两种观点出发，随意地谈论作品的本文如何体现内容，或者谈论文学的最普遍的神话模式。但当我们处于这两个领域之间的中间地带时，我们就感到不知所措。因为在这里形式和内容常常相互抵牾，歧义和争论也就由此而生。讽喻作家和讽刺作家一样（而且两者常常合而为一），把神话当作一种修辞手段来使用，而不是以恭敬的态度来表现它们。分析讽喻意义的学者（例如那些致力于研究斯宾塞的有关政治和爱情的讽喻意义的专家们）却采取了防卫姿态，因为他们知道，当代的文学理论家否认文学中有可能存在着某种既非来自形式，又不