

## A

**阿波罗-狄俄尼索斯两重性**(Apollonian-Dionysian Duality) 尼采提出的观点,以此来阐述从希腊戏剧到现代戏剧艺术不断发展的原因。尼采认为,希腊悲剧之所以有吸引力,是因为人类具有酒神式的和日神式的两种相反互补的基本气质。正是这两股相互抵触的冲动交织在一起才促使了艺术的产生和发展。参见“阿波罗精神”和“狄俄尼索斯精神”。

**阿波罗精神**(Apollonian) 尼采在《悲剧的诞生》中将“阿波罗精神”这一术语与“狄俄尼索斯精神”并列使用,以指出导致悲剧经验的两个对立的组成部分。日神阿波罗主宰青春和光明,代表冷静、清醒、人类的理性、文明和道德上的正直。他的宗旨是创造一个宁静和睦的世界;酒神狄俄尼索斯则象征狂烈的自然力量,代表无理性、狂乱、人类的野性本能、过度的纵乐和悲伤。这两个对立的术语意指古典主义和浪漫主义。尼采否定被人们广泛接受的观点,即古希腊悲剧展示了“高尚的纯朴和宁静的壮观”这种传统价值。他认为狄俄尼索斯精神是悲剧经验的真正根源。尼采还认为,阿波罗精神所具有的宁静与和睦的价值被误解了;悲剧必须由两种神力的密切结合来体现。悲剧是狄俄尼索斯精神通过阿波罗精神的具体体现,即阿波罗精神(冷静理智的形式)仅仅提供了外壳,狄俄尼索斯精神(洞察能力和精

神力度)才是灵魂。这两者对于人类生命的存在都是必不可少的。尼采坚持认为,以狄俄尼索斯精神为中心的悲剧导致的结果是,“国家和社会以及人与人之间的鸿沟让位于一种团结一致、回到自然的强烈情感”。在评判一部文艺作品时,强调其形式、技巧和理性作用的一种批评方法即称为“阿波罗精神的批评”。参见“阿波罗-狄俄尼索斯两重性”和“狄俄尼索斯精神”。

**阿多尼克诗**(Adonic Verse) 与古希腊语和拉丁语韵律学相关的一种诗体。诗体名可能来自于希腊神话中“阿多尼斯节日”一词。这种诗体要求诗的韵律由长短短格和长长格(— — — — | — — —)或由长短短格和长短格组成(— — — — | — — —)。

**阿尔基洛科斯诗行**(Archilochian Verse) 一种诗体名称。由古希腊讽刺诗人阿尔基洛科斯首创。他将不同的韵律融合于诗行或对句中,其诗体的主要形式成为:大阿尔基洛科斯诗行——长短短格四音步加长短格三音步;小阿尔基洛科斯诗行——长短短格三音步,结尾音步缺少非重读音节。他也使用过结尾音步缺少非重读音节的长短短格四音步诗行。这种诗体曾对贺拉斯产生过较大的影响。

**阿尔克曼诗行**(Alcmanic Verse) 由阿尔克曼倡用并据此命名的一种格律形式,由一长短短格的四音步诗行组成。它常见于古希腊戏剧、诗歌之中,偶尔也见于拉丁戏剧、诗歌。这种格律形式兼容了长短短格六音步诗行和阿尔基洛科斯诗行的特征。

**阿卡狄亚**(Arcadia) 古希腊一个风景如画的高原地区,著名的田园诗歌之乡。维吉尔等田园诗人曾将此描

述为充满宁静的田园生活的理想之地。在西方的文化传统中,阿卡狄亚象征着和谐、淳朴和幸福的田园牧歌式生活。这一术语也可用来指具有这种理想生活的地方或人,如牧羊人等。在文艺复兴时期,描写田园牧歌式淳朴生活的散文作品有了发展,菲利普·西德尼曾用阿卡狄亚作为他著名的田园浪漫故事的书名。阿卡狄亚又与“牧歌”、“田园诗”同义,可视作这两者的代名词。

**阿克梅派**(Acmeism; Акмеизм) 一译“高峰主义”。俄国的一个诗歌流派。代表作家主要有尼古拉·古米廖夫、奥克斯普·曼捷尔施塔姆、安娜·阿赫玛托娃等。这些作家曾于20世纪初以《阿波罗》杂志为中心,发起一场新的文学运动,其宗旨是反对俄国诗歌中的象征主义倾向,但是又不放弃这种倾向。他们在诗歌创作实践中提倡阿波罗式的明晰性和精确性风格,提倡描绘“有形式、有重量、有时间的音响、色彩”的世界,注重诗歌作品的结构和组织,带有唯美主义倾向和象征主义中特有的宗教神秘感。作品和理论文章大多发表在《阿波罗》杂志上。这一运动持续时间不很长,至20年代已趋衰落,但它的影响很大,女诗人阿赫玛托娃至今仍被认为是苏联最重要的抒情诗人之一,作品经久畅销不衰。

**阿拉伯风格**(Arabesque) 一译“奇异风格”。原指摩尔人喜爱的一种以花叶、果品和动物构成精美繁复图案的装饰风格,后在德国浪漫主义文学批评中用来表示一种浪漫主义的小说创作风格。沃尔特·司各特把这种风格看作是怪诞风格(grotesque)的近义词。他在《论小说作品中的超自然

现象》(1827)文章中对这种风格所作的解释是:“与采用最奇异和复杂的怪兽以及其他浪漫想象的产物的阿拉伯绘画风格相似。”爱伦·坡为其小说选择题材和素材时,注重奇异性,要求它们能够引起惊奇感,他把自己的小说的这种风格就称为阿拉伯风格。他还在《怪诞与奇异故事集》(1840)中对这两种风格作了区别:怪诞风格具有恐怖的成分,而阿拉伯风格则只具有令人惊异的成分。参见“怪诞风格”。

**阿里斯托芬喜剧**(Aristophanic Comedy) 戏剧批评术语。古希腊戏剧创作中的一种喜剧风格,也称“旧喜剧”,因古希腊雅典戏剧家阿里斯托芬的喜剧创作风格而得名,同米南德的“新喜剧”风格有区别。参见“喜剧”。

**阿里乌斯学说**(Arianism) 古代的一种学说,由公元四世纪希腊亚历山大城一个名叫阿里乌斯(Arius)的神学家阐述的一种宗教观点。阿里乌斯认为上帝是绝对单一的、不可知的和孤独的,基督是由上帝创造的,只具有人的身形而没有人的灵魂,因而既不是人,也不完全是神。这一学说曾受到谴责,被控为“异端邪说”,并为罗马帝国所取缔,但因其与正统观点相悖,十分吸引人而仍被流传了下来。密尔顿曾因在《失乐园》中解释上帝与基督的关系时倾向阿里乌斯学说而受到指控。

**阿那克里翁诗**(Anacreontic Poetry) 诗歌批评术语。指一般具有古希腊抒情诗人阿那克里翁式情调和风格的诗。此类诗以专写恋情和吃喝玩乐为特征,每句诗由三个长短格音步和末尾一个长音节构成。英语诗歌中许多模仿阿那克里翁诗体的作品

常用长短格的四音步诗行组成。

**阿西斯(Arsis)** 诗歌批评术语。在当代诗韵学中,这一术语通常用来表示一个强音节,然而在古希腊、拉丁诗中则表示一个弱音节。

**哀歌(Elegy)** 在古希腊和罗马文学中,这一术语泛指采用哀歌韵律体写作的诗歌(六音步和五音步诗行交替),同时也指在这种诗歌形式中经常表现的主题,特别是指关于爱的诉说。文艺复兴时期,延伸出各种用法,或指爱情诗歌,如约翰·堂恩的《哀歌》;或指一种通篇哀悼死者(安慰亲人)的诗歌,如丁尼生为亚瑟·哈勒姆的逝世而写的《悼念》和W·H·奥登的《悼念W·B·叶芝》;或指忧郁的沉思,如古英语“哀歌”(《漫游者》、《水手》)和格雷的《乡村墓地哀歌》。这些诗作大多描写诗人所尊重的人和事物的消亡。

**挽歌(Dirge)**也表达诗人对某人的死亡所表示的哀痛之情,它与哀歌的区别在于较短小,不及哀歌正规,又常常谱曲吟唱。如莎士比亚的《你的父亲躺在整整五呎之下》和威廉·柯林斯的《来自莎士比亚的〈辛白林〉的歌》。葬歌(Threnody)现主要作为挽歌的相等形式来使用。挽诗(Monody)则是指某人单独表达悼念之情的哀歌或挽歌。如马修·阿诺德把他哀悼A·H·克劳夫的哀歌称为《赛西斯,一首挽诗》。

哀歌的重要分类之一是牧人哀歌(Pastoral Elegy),其中哀悼者和被哀悼者(通常也是诗人)被写成牧羊人。这种形式的哀歌由古希腊诗人泰俄克里托斯首创。维吉尔也创作过这类诗作。文艺复兴时期这一形式在欧洲各国有很大发展,并在19世纪广泛

流行。英语诗中著名的牧人哀歌有密尔顿的《列西达斯》、雪莱的《阿多尼斯》和阿诺德的《赛西斯》。从古希腊至文艺复兴时期的牧歌诗人发展和确立了详尽复杂的牧人哀歌创作规则。以《列西达斯》为例,除了把哀悼者和被哀悼者都写成看护羊群的牧羊人之外,我们还可以找出如下规则:

1. 诗人首先祈求缪斯女神,接着频繁地提及古典神话中的其他人物。

2. 写整个自然界都哀悼牧人的死(强调诗歌起源于神话和宗教仪式的现代批评家宣称,这一特征来自于悼念泰穆兹、阿多尼斯和其他在秋天死亡、到春天重又复生的草木之神之早期哀悼诗)。

3. 哀悼者指责居于山林水泽的神仙和其他已亡牧羊人的保护神的疏忽。

4. 诗中出現一长列身份相同的哀悼者。

5. 诗人对于神圣的天意是否公道提出疑问,并谈及他那个时代的腐败状况(这样的诗节尽管有时被称为“离题话”,但在《列西达斯》中是与哀悼者的思想发展完全融为一体的)。

6. 文艺复兴以后的哀歌中常常夹有描述用相宜的鲜花来装饰棺木的精美诗篇。

7. 最后有一节抚慰诗。在基督哀歌中,哀歌诗人突然领悟到在这个世界上的死亡其实是进入一种更为高尚的生活,因而诗句从悲痛绝望转向欢悦与自信。

塞缪尔·约翰生对近代诗歌中的牧歌风格和神话题材持反对态度,他在《密尔顿传》中称《列西达斯》这篇作品中显露出“固有的不可能性”,因而

贬低这首诗。但对于密尔顿和其他重要的作家来说，古代的宗教仪式是创作动力的源泉。牧歌的一些创作规则尽管在后来为了适应工业化时代和非基督世界的观点而有所改变，但仍在华尔特·惠特曼为林肯写的著名哀歌《当最后的丁香花在庭院开放时》中显而易见。

**哀歌体对句(Elegiac)** 诗歌批评术语。指用在哀悼或纪念死者的对句中的一种音步，由扬抑抑格六音步韵诗后接一首五音步韵诗组成。古代诗人不仅把哀歌体对句用于挽歌，而且用于战歌和情歌。挽歌体音步在德国很流行，但在英国和美国很少采用。在英美文学批评中用作形容词，指悲伤或哀悼的诗歌，或类似挽歌的作品。

**哀歌体诗节(Elegiac Stanza)** 指押韵为abab的抑扬格五音步四行诗诗节。以格雷的《乡村墓地哀歌》(1751)得名，因为这首挽诗都是用这样的诗节组成的。虽然这种诗节在格雷之前早已有之，但直到18世纪后半期和19世纪，诗人们才开始模仿格雷，常用这种诗节创作表达悲伤或哀痛的诗歌。

**哀诉故事(Jeremiad)** 或译“怨诉故事”。一种以出于悲哀而以对世道、对时运、对人的地位、对上帝的抱怨和抗议为内容的故事。《旧约全书》和莎士比亚的《雅典的泰门》中都有这类例子。这类故事的特征是连续不断或无休无止地叙述说话人的不幸遭遇和内心的不满。

**埃达(Edda)** 一种叙事诗体裁。原先是用古斯堪的纳维亚语写成的两部集子。原意为“曾祖母”，暗示它们是由古代的故事构成的。冰岛诗人和历史

学家斯诺里·斯图鲁松(1179—1241)创作的《埃达》(即《散文埃达》或《新埃达》)被称为有关神话和诗学的教科书。整部诗集由四个部分组成，共有一百零二个诗节，采用了一百种不同的韵律，诗中另有以散文体写的评论，故名散文埃达。另一部诗歌《埃达》(又称《老埃达》)是一部古老的诗集。根据语言和文学形式的考据，可以推测出这些诗歌创作于公元870年以前。《老埃达》中的诗分为两部分，即神话叙事诗和英雄叙事诗。神话诗包括以各种韵律格式分别描写上帝事迹的诗篇，具有说教性质；英雄诗是曾经在北欧流行的一种诗歌形式，由竖琴伴奏吟唱。它们与史诗有所不同，往往篇幅较短，描写的内容不是有关英雄的一生经历，而是生活中的一、二件事情，常具有悲剧的特征，以情动人。

**埃斯库罗斯风格(Aeschylean)** 古希腊著名悲剧作家埃斯库罗斯的风格或手法。其特点是诗句庄严、思想崇高、气氛抑郁、语言华丽和比喻奇特。参见“悲剧”。

**艾尔凯诗(Alcaics)** 诗歌批评术语。源出于古希腊抒情诗人艾尔凯斯首创的一种颂歌风格的诗。此诗一般由四个诗节组成，每个诗节又由四行诗组成，前二行各有十一个音节，第三行有九个音节，第四行有十个音节。由于这种诗是依据音节的长短短格和长短格组成的一种古典形式，因而用英语作完美的表现很困难。最著名的英语艾尔凯诗是丁尼生的《密尔顿》。

**艾特兰闹剧(Atellan Farce)** 戏剧批评术语。古代意大利颇为流行的一种喜剧形式。歌舞并举，演员戴面具，扮演俗套人物的形象，具有乡土笑

剧的性质。远在希腊戏剧传统影响意大利之前,艾特兰闹剧就已在古意大利各民族中形成。它的广为流传,并不是因为具有很高的文学价值,而是以表演粗俗滑稽、情节简单明瞭、语言粗鄙和歌舞结合取胜。有些俗套人物的形象,如麦考斯(愚蠢的小丑)、薄柯(贪食者和爱吹牛的人)、派仆斯(傻老头)和唐生奈斯(狡诈的骗子)等,后来都对文艺复兴时期的意大利即兴喜剧的创作产生过影响。

爱奥尼亚音步(Ionic) 诗歌批评术语。由两个长音节和两个短音节构成的一种古典诗歌音步。贺拉斯在他的《颂诗》中采用了这一韵律。英语诗中偶有所见,不过将重读音节代替长音节,非重读音节代替短音节。

爱情法庭(Courts of Love) 为解决涉及到宫廷式恋爱中的各种问题而设立的“特别法庭”。由一位宫女(或装扮成维纳斯爱神的宫女)充任法官,常常听取关于下面一类问题的辩论:“一个情郎可以同时爱两个女人吗?”“情侣之间还是伉俪之间更加恩爱?”虽然人们一度相信,这样的法庭在骑士制度时代的上流社会里确实存在,但现代学术界倾向于认为爱情法庭主要是一种文学惯用手法。爱情法庭这个用语有时还表现在寓言和列队行进的露天表演中,如斯宾塞的《仙后》(第三卷,第11—12章)中关于丘比特化装舞会一节。这个词组有时较随便地用作“宫廷式恋爱”的同义语。

安魂曲(Requiem) 诗歌中的一种形式。是一种祈祷死者的灵魂得到安息的挽歌和庄严的弥撒曲。

案头剧(Closet Drama) 戏剧批评术语。指只供阅读或研究、不适宜舞

台演出的剧本。由于戏剧几乎始终只是为剧场演出而创作的,因此在全戏剧史上,这类案头剧的数量寥寥无几。古罗马剧作家塞内加可以说是创作这类剧本的最著名的作家。他尚存的九部用拉丁文创作的悲剧在文艺复兴时期成为许多剧作家仿效的范本。塞内加也许根本就无意将他的剧本搬上舞台。他的剧本具有一些突出的特征:血腥和恐怖的行为,大段大段的叙事性文字,时间和地点方面有许多不符合情理的地方,等等。这些特征使得要想把剧本搬上舞台几乎不可能。

英国戏剧中,密尔顿的《力士参孙》(1671)就是案头剧的一个例子。19世纪一些重要的文学家也创作了若干这类剧本。许多作家,如罗伯特·勃朗宁的《比芭经过》(1841)和雪莱的《沉西》(1819),宁可写只供阅读的案头剧也不愿写舞台剧,这或许是由于他们对英国戏剧状况的理想的幻灭和对其中庸的娱乐性感到失望。

有些剧本之所以被划归案头剧的范畴,完全是因为它们具有史诗般的广度或冗长的篇幅,这样的剧本是不大可能被搬上舞台的。前者如托马斯·哈代的三部关于拿破仑一世的史诗《君主们》(1904—1908),后者如雨果的《克伦威尔》(1827)。

暗指(Suggestion) 由一个词或词组产生的超出本词意和词音的那些可能的概念、情感和动力。通过文字联想和接受者的主观联想可以获得。许多作品对于不同的人来说具有不同的暗指意义,尤其在作品中使用讽喻、象征和某些形象时更是如此。

奥那加特(Onnagata) 戏剧批评术语。指在日本歌舞伎中扮演女性角

## 6 A 拗

色的男演员。有时这一术语可泛指世界各国戏剧中的同类演员或角色。

**拗体学派**(Spasmodic School) 诗歌批评术语。英国批评家W·E·艾图恩于1854年谈到19世纪40和50年代的一批英国诗人所用的称呼。这批诗人的诗(受雪莱和拜伦的影响)反映不满和不安,而他们的文体特点是

拗口和做作。如西德尼·多贝尔在他的《美国》(1855)这首诗中向“美国”说话,用“您的背小背包的祖先”来暗示美国人的前辈。属于这派诗人的有多贝尔、亚历山大·史密斯、P·J·贝利、乔治·吉尔菲兰等。据说在勃朗宁夫妇的早期诗篇中,以及在丁尼生的《莫德》中也出现过采用拗体的倾向。

## B

**八行诗体**(Octave) 意大利的一种诗节形式,每节8行,押韵为abababcc,抑扬格五音步。意大利诗人薄伽丘是八行诗体的创始人,塔索和阿里奥斯托常用这种诗体写作。英国诗人斯宾塞、密尔顿、济慈和拜伦也都采用八行诗体来创作。在最早的意大利八行诗体中,每行含有十一个音节,前六行交替押韵,后两行另成一组韵脚。但在涉及十四行(商籁体)诗体时,这一术语主要用来指意大利十四行诗中与后六行分隔开来的前八行。在规范的十四行诗中,前八行的韵律应是abbaabba,自成一个段落,以句号结尾。另外,八行诗体有时也可指完整的、不可分隔的八行诗,诗文不押韵,采用抑扬格五音步。

**八音步诗**(Octameter) 诗歌批评术语。指由八个音步组成的诗行。一般的八音步诗往往习惯于写得深奥难懂,在各国诗篇中非常少见。丁尼生所创作的《洛克斯利堂》非常接近八音步诗的韵律和风格。例如其中两行:

In the spring a fuller crimson  
comes upon the robin's breast;

In the spring the wanton lap-  
wing gets himself another crest.

(在春天知更鸟的胸脯变得深红;  
在春天任性的田兔换了一顶冠。)

**八音节诗**(Octosyllabic Verse) 诗歌批评术语。在严格意义上单指由八音节诗行组成的诗。又常指抑扬格

或扬抑格的四音步诗。八音节诗可用于各种诗节形式(包括长韵律和纪念诗)中,但是最常见的是用于八音节的两行诗。拜伦称八音节诗为“至关重要的诗段”。

**巴克斯音步**(Bacchius) 诗歌批评中的诗韵学术语。指一种三音节的音步。其中第一个是非重读音节,第二个是重读音节,第三个是次重读音节。巴克斯系罗马神话中的酒神,即希腊神话中的狄俄尼索斯。巴克斯音步的音韵同其他音步比较起来跌宕起伏幅度较大,而且比较奇特,故以酒神为名。

**巴洛克风格**(Baroque) “巴洛克”一词源出葡萄牙语,意为形状不规则的珍珠。最初用来表示继文艺复兴时期的古典主义风格之后,在16世纪末至18世纪中期以各种形式盛行于欧洲的一种建筑风格,其特点是过分的雕琢,达到奇异甚至怪诞的效果。在艺术创作中,指在严谨、正式的结构风格中混合各种绚丽的(如异样的、狂放的、奇幻的、独特的)成分;强调动感、力度与写实。这种风格既大胆惊人,又带有清醒的逻辑意识。它表现了艺术领域中的一种剧烈变革,尝试改变传统模式和表现形式,转向自我意识。它要求避免恬静、平和、自满的气质,运用非凡的和惊人的手段来达到出乎意料的效果。在过去,这一术语的流行含义指高度奇幻、古怪和颓废,因此,受到艺术史家的批评,后来随着这一风格的进一步发展,其原先带有的轻蔑含义逐渐消失,进而作为一般批评术语,转用于美术、雕塑、音乐和文学等艺术领域。在文学领域,巴洛克风格用于表现复杂的结构、奇特而又模糊的

形象。具有巴洛克风格的文学作品试图通过丰富的想象力和感受性，来表现和消除精神的追求与肉体的冲动之间的紧张关系，表现和摆脱人与时空关系中固有的矛盾，表现和调和人格中的不协调和分裂的倾向。英国诗人堂恩诗作中韵律的中断，玄学派诗人用词的微妙，这些都是巴洛克风格的典型表现。理查德·克拉肖的诗作被认为是按巴洛克风格创作的典型作品。在欧洲文学史中，巴洛克时代是指从1580至1680这一文艺复兴衰落、启蒙运动兴起的时期。由此可见，巴洛克风格是当时环境下自然产生的一种严肃认真的文学艺术风格，以清醒的理智为基础，旨在表现时代的新声。

**巴洛克戏剧**(Baroque Drama) 戏剧批评术语。泛指巴洛克艺术风格昌盛时期(16世纪末至18世纪初)创作的任何一部戏剧文学作品。“巴洛克”一词通常指这一时期的艺术和建筑风格。至于文学风格，则比较多地使用“新古典主义”一词。参见“巴洛克风格”。

**巴斯金靴**(Buskin) 戏剧批评术语。一译“悲剧”。古希腊、罗马悲剧演员在演出时为增加身材高度、表现崇高悲壮而穿半高统厚底靴，喜剧演员则出于表现庸俗滑稽的目的而穿低统平底靴或只穿袜子，因而，“巴斯金靴”成了“悲剧”的代名词。密尔顿曾用“巴斯金靴戏剧”和“琼生的有学问的袜子”来分别表示悲剧和喜剧。“穿上巴斯金靴”是指写或演悲剧。与巴斯金靴同义的另一古希腊术语是“科瑟纳斯靴”。不过这一术语不光表示悲剧，或悲剧演员穿的厚底靴，还指悲剧所特有的悲壮风格。

**跋献诗**(Envoy或Envoi) 诗歌批评术语。指一种出现在某些诗歌结尾处的、已习俗化了的诗节。这种诗节与法国诗的配乐民谣密切相关。这种诗里，作为结语或献词的结尾诗节有以下特点：使用题献说话的口气；重复用于民谣诗里的迭句诗行；一般由四行组成(虽然不必限得那么死)；常采用bcbc押韵方式。

**百科全书**(Encyclopedia或Encyclopaedia) 范围广泛的资料汇编。本词来自希腊语，包括“完整的一系列”和“指导”两层意思。最早的“完整的系列指导”内容是传统的“七艺”。百科全书主要有三种：(1)综合性的，记载各个领域的全部知识，如《不列颠百科全书》(1771年第一版)；(2)涉及范围广泛，但篇幅有限，如《哥伦比亚百科全书》；(3)限于某个专题方面的，如《社会科学百科全书》或《天主教百科全书》。

法国资产阶级启蒙运动时期，以狄德罗为首的人文科学学者编纂《百科全书》，宣传唯物主义哲学思想和资产阶级革命的主张，他们被称为“百科全书派”。

**拜伦式英雄**(Byronic Hero) 仿效拜伦作品中的主人公而塑造的那一类英雄人物。“拜伦式英雄”是一种自豪的向传统的社会准则、宗教信仰挑战的反叛者。他是一个遭到社会遗弃和驱逐的人，但他渴求真理，在一个看来毫无意义的世界里寻求生活的意义。他又是一个具有非凡情感的个人主义者，深深为道德或精神上的罪孽而悔恨和苦恼。他渴望通过在广袤的世界上到处孤独地漫游，来清除内心时常产生的自我毁灭的梦魇般的念



头。尽管他犯有罪孽，他仍是一个令人同情的人物，因为他并非有意识地犯罪。他由于悲伤而显示出令人敬畏的高尚品质，他雄辩的口才证明了他超凡的敏感性。“拜伦式英雄”出现在19世纪欧洲的无数文学作品之中。英国小说家夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》中的主人公罗彻斯特、艾米丽·勃朗特的《呼啸山庄》中的主人公希斯克利夫都属于这一类英雄。

**版(Edition) 或“版本”。**“版”即一次排印、装订成册的书。一次连续作业印制出的数量称为印数。同一版可以有几次印刷。但是，对于旧时的书来说，版和印数实际上是同义词，因为习惯上在印完之后将版子拆掉。“特版”这个术语用于同版书中独特的一批书，这些书在印刷内容方面有所变更，可以与那个版本的其他书相区别。“版本”这个术语也用于在印刷内容相同，但排版方式与同一文本略有不同的一批书，例如，“插图本”、“注释本”，或某位作家的特版，如“爱默生一百周年纪念版”；或特别编辑的版本，如梅里特·休斯版《失乐园》。在描述书本时，应力求精确地使用版、版本、印数和特版这些术语。

**半行诗(Hemistich)** 诗歌批评术语。指一行诗的一半。常见于诗体戏剧的剧中人的对话，主要原因是为了服从诗行的韵律规则。有些诗歌中也有类似情况。

**半机器人(Cyborg)** 科学幻想作品中一种由电子控制的生物体，它由人和机器组合而成。这一概念最早产生在人身上装入人工手指、人工心脏的实验。在科学幻想作品中，特指因这种实验而在手术后丧失人性的人。

**半谐韵(Assonance)** 诗歌批评术语。在诗韵学中指在重音音节中元音相同、音节末尾的辅音不相同的准押韵。半谐韵与押韵的区别在于，押韵须元音、辅音都相同，而半谐韵只是元音相同。在通俗的民谣中常采用这种半谐韵。许多现代诗人也广泛采用这种韵脚。半谐韵也可用于诗行的中间，以增加诗句的和谐悦耳效果。迪伦·托马斯对于半谐韵的娴熟运用，是他在诗歌创作中取得的重大成绩之一。

**半韵(Half-Rhyme)** 诗歌批评术语。在诗韵学中，指不完整的押韵。通常为谐韵的结果。但有时也由于半谐韵所致。参见“押韵”、“半谐韵”、“谐音”。

**保留剧目(Repertory)** 戏剧批评术语。广义上指作品目录，在戏剧术语中可指戏剧剧目单，可以是某一个剧团演出的剧目单，也可以是代表一种风格或流派的剧目单(例如“新古典主义剧目单”)。有些剧团名为“保留剧目剧团”，即指定期更换演出保留戏剧的剧团。

**报道性评论(Review)** 介绍新近出版的一本书或新近上演的一出戏的报道性文章，常发表在报刊杂志上。它和严肃的文艺批评有所区别。报道性评论是向读者推荐一部作品，向他们介绍该作品的题旨，分析它的创作方法和技巧，并把它和其他类似的作品相比较，使读者对该作品有一个准确的认识，以便他们判断该作品是否值得一观。严肃的文艺批评所涉及的批评对象，则往往不是新近才见世的作品，而是已有相当确定的地位的作品。文艺批评家在撰写严肃的文艺批评文章时，有时是有意识地把评价作品的

标准向读者清楚陈述出来,有时则只是把他们评价作品的标准暗示给读者。然而,在实际运用中,报道性评论和严肃的文艺批评之间的界限却又很难划清。例如,爱伦·坡所写的《评霍桑的〈故事新编〉》既几乎完全符合有关报道性评论的规定,又是美国文学史上重要的文艺批评论文之一。另一方面,评论性季刊上登载的文章虽然表面上常冠有“文艺批评”的称号,但实质上不过是故弄玄虚,仅仅是一些新闻报道性的文章。

英美的期刊名称中常带有review这个词。这样做的目的是为了告诉读者,这类期刊登载的是批评性文章和时事评论文,如,《北美评论》、《周末评论》、《爱丁堡评论》和《纽约时报书评副刊》等期刊。

**杯碟戏剧**(Cup-and-saucer Drama) 戏剧批评术语。又称为“客厅戏剧”,指流行于19世纪以描写上层社会客厅中家庭现实生活为特色的一类戏剧。其名称来自于剧本中规定的一些现实主义的生活表演细节,例如送茶点等情节表演。英国剧作家托马斯·威廉·罗伯逊(1829—1871)是杯碟戏剧的一个主要剧作家,他的作品有《社会》(1865)和《特权阶层》(1867)等。

**悲怆**(Pathos) 希腊语原意为“受难”,“深沉的感情”,或者“痛苦”。亚里士多德在《诗学》第11章中声称悲怆是悲剧情节中三类必要构成成份之一,其余的两项为发现和突转。他将表现悲怆的事件定义为体现“具有摧毁性或使人痛苦的情节,比如在舞台上死去,出现巨大悲痛场面,使人重创等等”。

现代文学批评中,悲怆是指戏剧中引起读者或观众同情、怜悯或悲伤的感情的诸因素,但这种受难不如真正的悲剧人物来得英勇——就像在剧中情节那样来激发观众的情感。“悲怆的”人物是一种在不该遭受的痛苦面前显得束手无策的人,例如莎士比亚的《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜或《哈姆雷特》中的奥菲丽娅。

**悲剧**(Tragedy) 此词在文艺批评和文学史中有很多不同的意义和用法。在戏剧方面是指一种特定的戏剧类型。在诗歌和虚构的文学类型(特别是小说)方面,是指一批说明“人生悲剧意味”的作品。所谓“悲剧意味”的含意是:人类是注定要受苦、失败和死亡的,不论由于他们自身的失败、错误甚至由于他们的德行,或者由于命运和自然环境等;而评定人生价值的准则是他或她如何对待这种不可避免的失败。悲剧的作品无论采取何种形式来表达,总是推崇一个人在失败面前表现出的勇敢和高尚,并设法描述这种人类精神的伟大。

在悲剧或悲剧色彩的诗歌或散文小说中,常常描写一个重要人物一生中的重要事件,这些事件彼此有因果关系,而最后发展到灾难性的顶点,悲剧作品对所有这一切都严肃和庄严地加以处理。亚里士多德在《诗学》中给悲剧下了标准的定义,他以古希腊悲剧,特别是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为例证,说明悲剧的目的在于激发观众的怜悯和恐惧心,从而使他们产生感情净化的效果。亚里士多德在阐述悲剧的目的时说,壮观场面、结构和事件可以引起恐惧和怜悯,因此情节是“悲剧的灵魂”。情节所涉及的主角

必须是一个出类拔萃的人物，而这个高尚的人必须由幸福转向不幸。这一定义是很宽泛的，几乎任何严肃的、以灾难结尾的戏剧都可称是悲剧，只要主角是有意义的重要人物就行了。可是，对这一定义的阐述和解释常常因各个时代的态度和惯例的不同而有所不同。对于构成悲剧英雄重要性的因素问题，各个时代都根据其特有的重要性概念给以不同的解答。在君主政体时期，莎士比亚戏剧的主角是国王和统治者；在其他时期，主角则是别的人物。在以平等概念为基础的国家里，悲剧主角的原型可以是普通公民——工人、警官、暴徒、农民。但是要成为一个悲剧主角，不论男女，不论那个时代的重要性标准如何，必须具备的条件是性格高尚，能以勇敢和高尚精神凛然冷对自己的命运。关于悲剧中“统一”的基础，常常争论不休。文艺复兴和新古典主义时期的古典主义作家严格遵守戏剧的统一，即所谓时间、地点、情节三者统一，或简称“三一律”。然而在有些时代，艺术家们感到戏剧可以在技巧以外的方面体现统一：严肃和风趣可以相互结合，时间和地点可以自由处理，情节线索可以多种多样，这样，统一效果还是可以达到的，例如文艺复兴时期一些非古典主义作家就取得了这样的成就。古典主义的悲剧和浪漫主义的悲剧都强调悲剧主角所作的选择的重要性，但这种选择又受主角的判断错误所支配。可是，如果一定要将悲剧局限于这种特定的宇宙观之中，那么这种限制是不可接受的。亚里士多德的结构定义指出：悲剧的中心目标很明显是在听众中激发恐惧和怜悯以致产生感情净化，所有其

他因素都是为达到这一目的的手段。由于习惯、宗教、信仰和社会结构是变动的，所以这些因素也是变动的，然而悲剧的目的却始终如一。例如，在19世纪，黑格尔和尼采以很不相同的途径，为了各自的哲学立场将悲剧的定义加以扩展。显然，对悲剧不可能下特定的定义，因为各个时代产生的不同作品，都根据各自不同的习俗和信仰表达了人类对他们生存的悲剧性质，及其对正视悲剧性质的人类精神的伟大和崇高产生了一种永恒感。

在中世纪，悲剧这一用语不是指戏剧，而是指任何叙述出身高贵的人由于厄运、罪恶或错误而跌落到社会底层的故事。到了16世纪，由于古希腊悲剧，特别是塞内加悲剧的影响，加上和中世纪戏剧显著的成分相结合，由此而产生了英国悲剧。1559年塞内加悲剧的最初译本问世，1562年《萨克维尔》和《诺顿》上演，这是“最初的正规英国悲剧”。伊丽莎白女王时代所特有的天才演员上演了这种形式的悲剧，这在英国戏剧史上造成了空前繁荣的时期。然而，尽管本·琼生等作家循循善诱，努力使悲剧的发展迁就人意，但当时出现的悲剧并没有成为那种符合亚里士多德定义的古典主义悲剧，而是异端性质的、称为浪漫主义的悲剧——这种悲剧有一种无视戏剧三一律的倾向，而是遵守中世纪的传统，主张悲欢交融，并且不惜一切代价，千方百计利用生动活泼的情节和扣人心弦的场面——包括次要情节和滑稽轻松的场景——来满足观众的需要。莎士比亚的悲剧形式主要有三种：复仇悲剧、家庭悲剧和历史剧。

17世纪上半叶，继承了伊丽莎白

女王时代的悲剧变本加厉沉缅于暴力和震惊场面的描写。但17世纪下半叶代之而起的则是千篇一律地描写爱情与荣誉冲突的英雄剧。到了18世纪,戏剧围绕着中产阶级人物而发展,产生了所谓家庭悲剧,这种悲剧用心良苦,但缺乏深刻意义。随着19世纪末易卜生戏剧的出现,产生了中产阶级的悲剧,探讨各种社会问题。在20世纪,多数戏剧描写中产阶级和工人阶级的人物,常以他们所处的环境为背景,剧作家认为他们是社会势力、世袭势力和环境势力的受害者。在为数众多的作品里,他们往往消极地接受命运的安排而顾影自怜,向隅而泣;这样的人物实在很难达到悲剧人物的高度。

总之,悲剧的内容变化不定,广义的概括也许只能说:悲剧把人类描写成具有上帝般的潜在力量和超越万物的理想,他们既同无法改变的世界斗争,而且也同自身肉体 and 意志的脆弱性进行搏斗,悲剧是记录人类的奋斗事业和雄心大志的艺术品。而在这样的意义上,悲剧与喜剧形成鲜明的对照。喜剧只是描写人类的种种局限性和脆弱性时所表现出的引人发笑的场面。

**悲剧报应(Recoil)** 戏剧批评术语。用于评论悲剧主人公的个人命运,表示主人公的厄运是由他自身的原因造成的,是报应的结果。这是一种宿命论的观念,从古希腊时代的悲剧中就已定下了这种观念,并为后世的悲剧作家所经常袭用。

**悲剧触发力(Tragic Force)** 在一出悲剧中促成下降情节发生的、作为起因的事件。这种事件可能紧接着

高潮之后立即发生,但与高潮事件不相关联;也可能与高潮本身是同一个事件。在连贯的戏剧情节中,构成悲剧触发力的事件表面上往往不引人注目,但是实际上对剧情的进展来说至关重要。参见“戏剧结构”。

**悲剧反讽(Tragic Irony)** 戏剧讽刺的一种形式。例如悲剧中的一个人物讲了一些对他或她是一个意思、而对熟悉真情的人却是另一回事的话,特别是当这个人物看来即将遭到不幸而他却毫无所知时。这些话就称为悲剧反讽。例如奥赛罗提到那个欺骗他的坏蛋时说他是“诚实的埃古”。

**悲剧性困境(Tragic Dilemma)** 在悲剧(尤其是古典主义时期的悲剧)中常见的一种局面。剧中人物被迫要在两种行动之间作出抉择,然而无论选择哪一种,他都不能逃脱不幸的命运。如在埃斯库罗斯的《奠酒人》中,阿波罗命令俄瑞斯忒斯去刺杀谋害父亲的凶手,他的亲生母亲克吕泰涅斯特拉。在希腊人看来,弑母显然是一种亵渎行为,因此,无论他怎么行动,为父亲报仇或不报仇,俄瑞斯忒斯都将因冒犯神而获得罪名。

**悲剧性缺陷(Tragic Flaw)** 指悲剧主人公个人品质或性格上导致自己悲剧命运的缺点。例如麦克佩斯的野心,李尔王的乖张轻信,哈姆雷特的迟疑和奥赛罗的妒忌。

**悲剧主角错误(Hamartia)** 导致悲剧主人公的命运发生突转的错误、脆弱或失误。亚里士多德强调,悲剧主人公“不必是一个出类拔萃的好人或正直的人,他遭受厄运是由于犯了错误或脆弱的缘故”。人们往往把“悲剧主角错误”叫做“悲剧性缺陷”,但是,

这种错误或脆弱不一定是性格上的缺陷。亚里士多德认为悲剧必须是从幸福转向不幸。他说：“正是他们的性格决定他们的品质，而他们的行动使他们幸福或相反。”由此可见，悲剧主角错误可以是愚蠢的，甚至必然是“行动上”的失足，而决不是性格上的错误。判断错误、坏脾气、无知、遗传性弱点、偶然事件或其他种种因素都可能导致悲剧主角错误。然而，这种错误必须通过某一特定的行动或失败的行动的方式来表现。在亚里士多德看来，悲剧主角错误是情节的一个组成部分。

**悲叹诗文(Plaint)** 一种文学作品类型。其中包括：(1)诉说人物内心悲伤或苦难遭遇的诗或散文；(2)单调而重复地表达悲伤心情的咏叹；(3)一种挽歌；(4)通过悲叹的形式来表达哀怨和不满。

**悲喜剧(Tragi-comedy)** 一种将正剧和喜剧题材融为一体的戏剧类型。剧中情节主要适合于悲剧结构，而结局却是大团圆式的。古希腊欧里庇得斯的《阿尔刻狄斯》和《海伦》便是这类剧作的代表。在伊丽莎白和詹姆士一世时期的英国，悲喜剧受到戏剧观众的普遍欢迎，这些作品一般都具备悲剧的全部要素，结局则形成出乎意料的逆转，以剧中人时来运转而结束全剧。莎士比亚在《辛白林》和《冬天的故事》中采用了这一结构。弗朗西斯·博蒙特和约翰·弗莱彻亦运用了这一结构而获得巨大的成功。弗莱彻在《忠诚的牧羊女》剧本的序言中为这一戏剧类型作了如下定义：悲喜剧，并不是因其兼有欢笑与仇杀而得名，而是在于它没有死亡事件，这一条足以使它不成其为悲剧；然而它的情节又十分

接近悲剧，因此又足以使它不成其为喜剧。它必须表现人们熟悉的人物，这些人物之间有纠葛，但决不是生死攸关的纠葛。因此在悲喜剧里，神只是法的象征，如在悲剧之中一样，而众生是卑微的，如在喜剧中一样。

到了20世纪，“悲喜剧”这一概念的含义已发生很大的变化，其部分原因是先锋派戏剧的发展造成的。按照这一术语的现代含义，悲喜剧基本上是一部极其严肃的戏剧，同时兼有喜剧情趣，这种喜剧情趣使观众在纵声大笑之时，感受到最深沉的严肃性。塞缪尔·贝克特的《等待戈多》便是这样一种戏剧。如果现代悲喜剧按照这种方向继续发展，也许在未来的戏剧文学中，悲剧与喜剧之间传统的、历史性的区别将变得毫无意义。

**背景(Setting)** 一篇叙述作品(小说、戏剧、诗)中的某一情节发生时的物质或精神的现实环境。构成背景的因素是：(1)实际的地理位置、地形、景色以至一个房间里的门窗桌椅的设置；(2)人物的职业和日常生活方式；(3)发生情节的时间或时期，例如历史时代或季节等；(4)人物的总体环境，例如宗教、文化程度、品行、社会以及感情状态。从某一角度来说，大多数小说都可分为四大要素：背景、事件(或情节)、人物塑造和效果。如果小说作品中的背景明显地处于主导地位，或者作家的兴趣主要在于呈现某一地方的风貌和习俗，那么这种作品往往被称为地方色彩小说。舞台布景也常常用“背景”这个词来表示。

**贝尔尼式讽刺(Satire Bernesque)** 以意大利诗人贝尔尼(1490—1536)命名的一种讽刺风格。主要特点是用滑

稽的模仿、怪诞的讥讽、似非而是的语言、奇诡的幻想和怪异的比较等基本手法来讽刺社会风俗。

**本地语**(Vernacular) 作家在创作中所使用的本地(或本国)的乡土语言,与高雅传统的正规“文学”语言相对。作家在运用乡土本地语言叙述作品内容和表达思想感情时,可使读者获得亲切、生动、幽默的感受。马克·吐温的《哈克贝利·芬》是小说名著中使用本地语创作的最好例子。

**本体**(Ontology) 原为哲学术语,指事物的“存在”和“本质”。作为文学批评术语,特指一部文学作品中由它的具体结构和整体结构共同构成的作品意义。如此形成的“本体”,主要指文学作品区别于其他非文学作品的特性,或一种文学类型(例如诗歌)区别于其他种类(小说、戏剧等)作品的特性。

**本义**(Literal) 指不事修饰的词句原义。含有两层意思:(1)直译,指精确地、详尽地表达原作的意义。直译是根据语词的通常含义所进行的翻译,不允许译者随心所欲地表达或增加想象成分,与意译的方法相反。(2)指朴实无华的语言,有别于较多采用修辞手法的语言。朴实语言与修辞语言是一组相对的概念。

**逼真**(Verisimilitude) 指文学作品中忠实于现实生活的描述和表现。在戏剧中,新古典主义尊奉“逼真”原则,要求观众对舞台上表演的情节和事件都应该当作真实发生的事件来接受。因此,逼真说代表了戏剧理论上的一大错误。三一律学说之所以被广泛接受,部分原因与它有关,因为根据逼真说,如果观众知道他们仍然处在原

来的地方——剧院的话,别指望他们会相信剧中的场景已经变换,如由雅典变成了罗马;也别指望他们会接受跨度很长的戏剧时间。

所以,地点的整一性与时间的整一性是信奉逼真说的必然结果。今天我们会觉得这种信仰实属荒谬之极,然而在关于戏剧“真实”的问题上,它实际上主宰了新古典主义思想。

经过漫长的岁月,逼真说才被推翻。17世纪的约翰·屈莱顿是最早对逼真说进行抨击的理论家之一。他强调指出,一部“戏还是一部戏;我们知道将会受骗,并且渴望受骗”(《戏剧诗作法篇》)。过了一个世纪,塞缪尔·约翰逊博士在其著名的《莎士比亚戏剧集》序言中指出:“把表演误认为现实是错误的;认为戏剧情节的实体是绝对可信的,哪怕短时间内是如此,也是错误的。”1817年,塞缪尔·泰勒·柯勒律治以他的一句名言“自愿中断怀疑”(《文学传记》)加入反对逼真说的行列。这就是说,就诗歌而言,人们会自愿地对显然是非真实的东西不加怀疑。

在文艺批评中,逼真指一个作家忠实地创造近似真实的程度。司各特在《斯威夫特传》一书中写道:“斯威夫特具备使艺术逼真的才能。”爱伦·坡将这一术语解释为:“使描写的细节具有真实感,而不管它有多么牵强。”例如在《M·瓦尔德莫案件真相》这篇小说中,爱伦·坡把故事虚构得汪洋恣肆,可是在各项细节上又安排得十分精巧,使读者至少在短时间内能够接受,因此这篇小说可以说体现了爱伦·坡自己提出的“逼真”的主张。

**逼真性**(Vraisemblance) 源出法

语,指表现现实生活的真实程度。17世纪的法国文学批评把“逼真”具体分为“普通逼真”与“特殊逼真”。前者包括行为与动机的恰当性;后者指超越自然的或新奇的情节——即情节中或语言表述中的惊人因素。

**比较(Comparison)** 根据事物的相似特点对不同事物进行考虑和分析。在修辞中,“比较”常和“对比”连用,作为解释或阐明观点的手法。

**比较文学(Comparative Literature)** 指历史地比较研究两种以上民族文学之间相互作用的过程,对比地研究并无直接联系的两种以上民族文学在主题、题材、文体、风格、发展趋势等方面的类同或差异,同时又探究文学与其他艺术形式(如绘画、音乐)以及其他意识形态(如哲学、自然科学)的相互关系的学科。

### 1. 三大学派

在比较文学的发展过程中,由于研究重点的不同而形成了不同的学派,有代表性的主要是法国学派,美国学派和苏联学派。

法国学派代表传统的比较文学研究。它最早提倡用比较方法研究文学现象,主要人物有巴登斯贝格、凡·提根、卡雷和基亚等。他们运用实证主义的研究方法,主张用实际材料考察欧洲各国文学间的关系,强调影响研究,在方法上总结出“放送者—传递者—接受者”公式。研究者或注重一个作家、作品、一种文体、一国文学在国外的影响,或探讨作家和作品的源流,分析所曾受到的外国文学的影响,或研究产生影响的媒介。总之侧重研究确实存在的“事实关系”,而反对进行美学评价或审美欣赏,主张“比较”这两

个字应摆脱全部的美学涵义而取得一个科学的涵义。研究的范围则限于欧洲各民族文学之间的关系。这一派亦称“影响学派”。它在誉与学、渊源学、媒介学等方面都取得了较大的成就。

与法国学派相对立的是50年代兴起的美国学派。主要有威莱克、雷马克、威斯坦因等人。他们反对把比较文学局限于对有直接影响的不同民族文学作实证主义式的分析,主张把文学作品视作一个独立自主的形式实体,从美学角度探讨各国文学的异同,把文学研究与其他文化现象的研究放在一起,但需突出“文学性”,提倡探讨各国文学之间无直接影响的美学关系,研究不同文化体系文学作品的类同现象,注重文学作品的形式分析与鉴赏。又称“平行学派”。

苏联学派形成于60年代。这一派强调人类社会历史发展的统一性与规律性,把这一点看作是各国文学进行比较的前提。在这个前提下,主张把影响研究与平行研究统一起来,根据社会经济的决定作用,对有影响与无影响的类似现象作辩证统一认识,着重比较差异,从而发现各国文学的特殊性。他们认为,各国文学独立产生的共同特点正是各民族文学能够互相影响的基础和条件。按照他们的观点,在比较文学中起主导作用的是“类型学”的研究。这派的代表人物是日尔蒙斯基、阿列克谢耶夫、聂乌波科耶娃等。

### 2. 发展概要

比较文学兴于19世纪末20世纪初,但理论渊源却可追溯到古希腊亚里士多德。到14世纪,但丁在《论俗语》一书中将自己的诗与法国三位诗人的作品互相比。17世纪法国古典

主义代表布瓦洛在评论高乃依的作品时,运用了古今比较。18世纪法国启蒙思想家孟德斯鸠比较研究了不同民族语言的不同节奏所形成的不同诗歌格律;伏尔泰就不同民族中各自的史诗类型作了比较。时至19世纪初,歌德提出“世界文学”概念,得出“跳出周围环境的小圈子朝外面看一看”,“环视四周的外国民族情况”的结论。不过,这些只是零星片断,附属于文论或其他学术理论,既无系统的阐发,也无深刻的结论。

“比较文学”一词首先见于1816年诺埃尔和拉普拉斯的《比较文学教程》。1829年,法国巴黎大学教授维尔曼在讲授法国文学课程的引言中,把自己的著述称为“比较文学研究”。另一位比较文学开创者安培把他的课程定名为“各国文学的比较历史”。但直到1865年圣·伯甫称安培为“比较文学的哥伦布”之后,“比较文学”作为专门术语才开始流行。19世纪末,法国文学史家戴克斯特发表法国比较文学的第一篇论文《卢梭与文学世界主义之起源》,对卢梭以及英法两国的文学关系作了详尽的探讨,并解释了文学思想从一国向另一国的发展。路易·贝茨于1897年完成了比较文学的主要参考书目《比较文学目录初稿》,汇编了有关比较文学的书籍与论文以及湮没在报刊中鲜为人知的文章。与此同时,比较文学作为一门学科也正在各著名大学出现。

在比较文学理论方面,第一部专著是英国波斯奈特的《比较文学》。波斯奈特用社会进化论机械地去认识文学发展规律,认为“比较”的涵义是“时刻不忘社会发展对文学生成的变动关

系”,这种关系在观念上的影响“要胜过一国文学对另一国文学的影响”,而比较文学应该从研究外来影响转到比较研究“内在发展”,即在社会和物质因素的演变影响下文学内部的发展。接着,一些专门性的杂志相继创刊,如匈牙利梅茨尔主编的《比较文学学报》,德国科赫主编的《比较文学杂志》。1912年,巴登斯贝格与哈扎创办了具有国际影响的季刊《比较文学评论》,发表了大量比较文学论文,并出版丛书。巴登斯贝格一再强调以实证方法来证明欧洲各国文学的渊源与影响,考察细微的迹象。在上述基础上,出现了凡·提根的《比较文学论》。该书全面总结了近百年来比较文学发展的理论与历史,对比较文学的定义、性质、任务、历史以及方法等各个方面作了系统的介绍。全书共十一章,分《比较文学的形成与发展》、《比较文学的方法与成绩》、《总体文学》三大部分。他第一次把文学研究分为国别文学、比较文学与总体文学三大范畴,认为国别文学是一切文学研究的基础和出发点;比较文学研究两国文学之间的相互关系,是国别文学的必要补充,并在国别文学之间架起桥梁;总体文学则探讨各国文学共有的事实,是比较文学的自然展开和必要补充。提根强调比较文学研究的中心应是各国文学的相互影响。他的后继者卡雷和基亚发展了这一理论,进一步主张比较文学研究应该着重揭示文学与心理状态、思想意识、历史传统和政治经济之间的关系,终极目标是“比较民族心理学”,而否定比较文学中纯粹的文学比较。

第二次世界大战后,比较文学以



美国为中心盛行起来。出现了一系列比较文学杂志。比较文学在美国的发展逐渐离开了法国或研究的轨道,其理论也从单一而趋于多样化。它既着眼于无亲缘关系的、不同文化体系的文学之间的比较研究,又将这一研究与其他学科结合起来。威莱克发表了《比较文学的危机》,认为提根和他的前辈与追随者用唯事实观点看待文学研究,使它局限于探索来源与影响,而忽略了文学整体。他创造了“透视主义”一词,针对两个极端,即“历史相对论”和“绝对论”,认为前者过分强调文学作品的历史背景,后者不切实际地诉诸永恒不变的人性或艺术的宇宙性。而透视主义对作品的研究则既考虑其创作时代的价值,又参考后来每个时代的价值观。雷马克 1961 年发表《比较文学的定义与功用》一文,主张把比较文学的研究重点转到以艺术鉴赏和评价为主的“纯比较”;比较文学可以跨越国界,也可以限于一国之内的不同“表现领域”的比较,只要同文学相比较的其他领域“是系统性的、独立连贯的学科”就行。威斯坦因著有《比较文学导论》(1968 年德文版,1973 年英文版,书名改为《比较文学与文学理论》),认为比较文学主要应以文学为中心,凡与文学有关的各学科都可以列入研究范围,否则不应作为研究对象。同时,他又主张比较文学应限于同一文化系统之内。

50 年代以后,比较文学在苏联得以展开。在理论方面,有日尔蒙斯基的《文学的历史比较研究问题》,聂乌波科耶娃的《有关研究各民族文学相互关系与相互影响的一些问题》,康拉德的《现代比较文艺学问题》等论著。他

们强调,文学的相同与差异受到社会文化发展的制约,因而提倡在一民族文学与其他民族文学进行对比的基础上对各个民族的历史发展加以研究。

进入 70 年代,比较文学研究逐渐摆脱了欧洲中心论和苏联中心论的局限,许多学者日益感到缺少对亚洲、非洲等广大地区文学传统和现状的了解,就谈不上全面的比较研究。东方文学,尤其是中国、印度、阿拉伯的传统文学越来越引起比较研究者的兴趣和重视。至今已召开过多次以中西文学比较为中心论题的国际会议。

### 3. 研究方法

比较文学的研究方法主要是“影响研究”与“平行研究”两大类。前者的对象是各国文学之间、国别文学内部有过实际接触与影响的相互关系,后者的对象是相互无实际接触与影响的不同国家的文学,以及与文学有关的文化现象,通过综合交叉比较,找出它们平行发展的内在规律以及差异的原因。

影响研究的领域大致有誉輿学、渊源学、媒介学与文类学。

誉輿学又称流传学,研究作为放送者的某个作家作品在国外的声誉、成就与影响,是从放送者(起点)出发,目的是找到接受者(终点)。

渊源学研究作品的主题、题材、人物、情节、风格、语言技巧甚至思想感情的来源,是从接受者起始,去探寻放送者,考察作家作品所曾吸收或改造的外来因素。

媒介学研究不同文学产生影响的具体途径和手段,如译者、译本、改编、演出、评介交流等。

文类学研究某种文体如何从一国