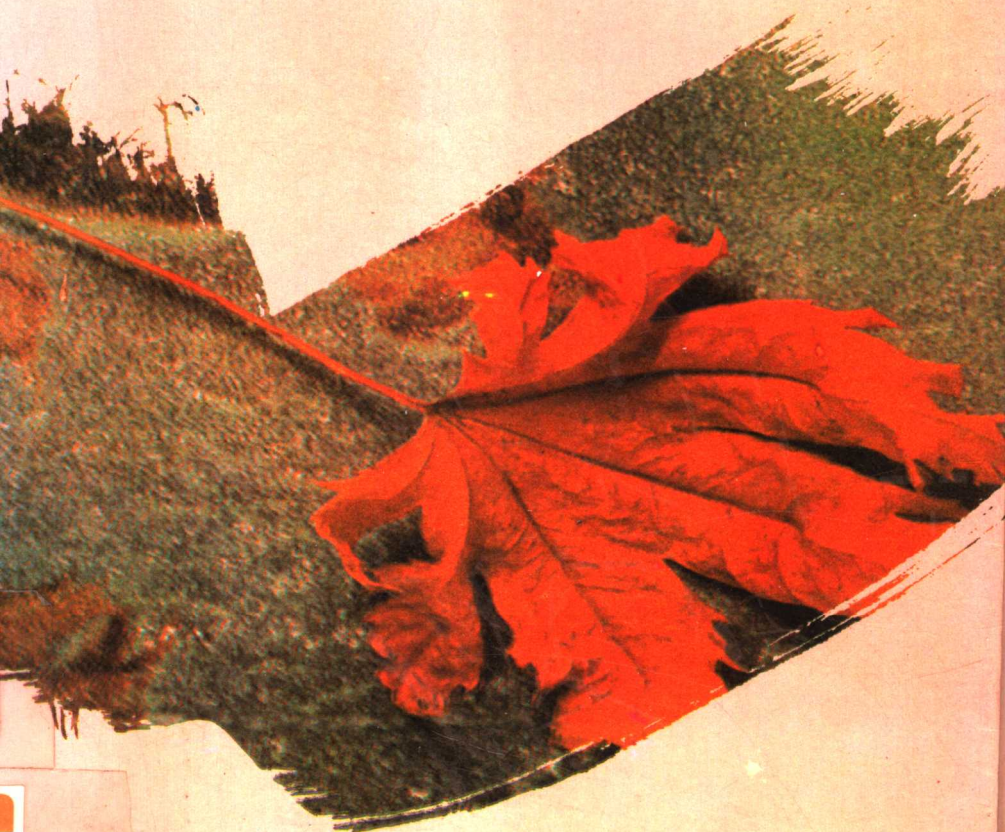


当代潮流：后现代主义经典丛书

# 脱衣舞的幻灭

——外国后现代主义散文随笔

魏 萌 选编



敦煌文艺出版社

# 脱衣 舞的幻灭

——外国后现代主义散文随笔

魏 萌 选编

敦煌文艺出版社

书 名: 脱衣舞的幻灭

——外国后现代主义散文随笔

---

作 者: 魏 萌 编著

责任编辑: 刘兰生 刘铁薇

封面设计: 刘惠星

版式设计: 高剑峰

责任校对: 周 顿

出版发行: 敦煌文艺出版社(兰州第一新村 81 号)

印 刷: 兰州新华印刷厂

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 15 插页 2 字数 345,000

1996 年 5 月第 1 版

1996 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—15,000

ISBN7-80587-314-3/I·276 定价: 18.60 元

---

(敦煌文艺版图书若有破损、缺页可随时与本社联系更换)

版权所有·翻印必究

## 当代潮流：后现代主义经典丛书编辑委员会

### 国际顾问

拉尔夫·科恩(美国)      杜威·佛克马(荷兰)  
伊哈布·哈桑(美国)      林达·哈琴(加拿大)  
沃尔夫冈·伊塞尔(德国) 弗·詹姆逊(美国)  
诺曼·霍兰德(美国)

### 国内顾问

王 蒙 谢 冕 郑 敏 乐黛云

### 策 划

周伦佐      刘兰生      刘铁巍

### 主 编 王 宁

周伦佐(执行)

### 副 主 编 张颐武

刘兰生

## 后现代主义运动：从西方到东方(代序)

关于后现代主义的理论争鸣始于五十年代末、六十年代初的美国文化界和文学界，七十年代后期，兴起于欧洲思想界的利奥塔德—哈伯马斯之争使得这场局限于北美文化艺术界的讨论带有了哲学思辩的色彩。大约在十年前，也就是关于后现代主义的理论争鸣达到高潮之际，“后现代”这一术语也在西方逐渐“成为一个家喻户晓的用语。它为哲学家、社会学家、艺术批评家和文学史家所使用，而且最近已成了宣传广告和政治学语言中的一个陈词滥调了。”<sup>①</sup>毫无疑问，这一术语和概念的普及加速了理论争鸣的白热化。到了八十年代末，学者们虽未对后现代这一概念的定义、内涵和外延达成某种共识，但大都认为，这是战后西方后工业社会的一个泛文化现象，它的涉及面之广泛、穿透力之强大，根本无法用传统的现实主义或现代主义的概念来描述，于是便在论者之间达成了某种相对的共识：有诸种后现代主义；它们在文化、文学和艺术上有着不同的表现形式；因此对后现代主义的考察可从不同的角度来进行。

据我们理解，后现代主义不外乎下列六种形式：

一、作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象，也即一种后现代氛围。在这样一种氛围下，传统的东西、甚至现代主义时期盛行的一些价值观念均受到挑战，人为的等级制度被颠倒了，所

---

<sup>①</sup> 佛克马：《走向后现代主义》“中译本序”（王宁等译），北京大学出版社，1991年版。

谓“张扬主体”、“拯救人性”、“启蒙大众”、“寻找自我”等现代主义的理想统统被现实击碎，主体成了某种破碎的、不完整的幻象。

二、作为一种观察和认识世界的观念，也即一种后现代世界观（Weltanschauung）。这种观念意在打破“一体化的世界”这一神话，以一个多元的世界取而代之，也就是消除当今社会的种种专制和集权，张扬更为无度甚至“狂欢”的个性自由。

三、作为一种产生于西方并波及全球的文化思潮和运动。这一运动伴随着现代主义的衰落而崛起，因而与现代主义有着某种程度的继承关系；但它一开始就以从内部向现代主义发难为其宗旨，因此在更大的程度上拒斥了现代主义的陈规旧俗和美学原则，它自崛起以来曾一度取代现代主义而成为当代西方文学艺术的主流。

四、作为一种叙述话语或风格。这种话语表现出对“伟大的叙述”或“元叙述”的不信任，其表现特征是无选择技法、无中心意义、无完整的乃至“精神分裂式”的结构，叙述的过程呈发散形，故事的发展呈“增殖”状，意义的中心完全被消解，散发到文本的边缘地带，对历史的表现成为某种“再现”（Representation）甚至“戏拟”（Parody）。

五、作为一种不受文学史分期原则制约的阅读符号代码，也即所谓“后现代性”（Postmodernity）。它的使用并不局限于西方，也可用来解释过去的以及西方世界以外的文学艺术文本。

六、作为结构主义发展到极致并盛极至衰之后的一种批评风尚。其特征表现为崇尚语言文字游戏，强调读者的建构性参与，以拆除和分解结构为其宗旨，也即后结构主义批评。

那么后现代主义究竟与现代主义有何区别呢？

我们都承认，后现代主义出现于现代主义之后，但这二者在哲学基础上、美学倾向上和艺术形式的表达上以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件都有着根本的差异，虽然在受影响

于非理性主义哲学这一点上,二者多有相通之处,但现代主义的哲学基础主要是叔本华、柏格森、尼采、弗洛伊德等人的思想和学说;而后现代主义则更多地受惠于存在主义者海德格尔、克尔凯郭尔、萨特以及(晚期的)尼采、(拉康所阐释的)弗洛伊德、富科等人的思想和学说。表现在一些具体问题上,即:

现代主义在破坏了现实主义的美学原则之后,还试图创造出另一个假想的中心;后现代主义则存心要消除这个“中心”,破坏乃至摧毁现代主义所精心建构的规律。

现代主义的美学仍是一种崇高的美学;后现代主义的美学则无不和当代社会的商品经济和消费者文化相合拍。在艺术形式上,现代主义者有着明确的精英意识,甚至达到“为艺术而艺术”的极致;而后现代主义文艺则注定要指向通俗,即要把那些“不可表现的事物”突现出来,<sup>①</sup>即崇尚某种经验的直接性。

现代主义沉迷于种种人为的等级制度,乞灵于既定的宁静和秩序;后现代主义则像个永久的“不安分者”,不停地制造混乱和无政府状态。

现代主义者所信奉的是所谓“伟大的叙述”或“元叙述”;后现代主义者则致力于“稗史”(Les Petites histories)的创造。

现代主义的本体论是确定的;后现代主义的本体论则是不确定的。现代主义者致力于世界模型的建构;后现代主义者则致力于世界模型的分解。

现代主义者对世界和人生充满了形而上的沉思;后现代主义的文本则以颠覆和互文性为其特征,以拆除文本的深层结构为其目的。

现代主义者认为历史的发展是线性的;后现代主义者则出于反历史的目的,致力于某种历史事件的叙述,甚至创造出一个新的

---

<sup>①</sup> 利奥塔德:《后现代状况:关于知识的报告》,英译本,明尼苏达大学出版社,1984年版,第79页。

历史,在后现代主义那里,历史与虚构的界限是完全模糊的,整个世界都处于多元的、无序的状态。

如果再推演下去,我们还可以找出后现代主义与现代主义之间的更多差异,但这八个方面已足以表明,后现代主义与现代主义的差别大大超过相同。那么,后现代主义究竟只是一种西方社会的独特文化现象,还是已经成了一场国际性的文学艺术运动?这是我们需要正视的问题。

诚然,关于后现代主义的理论争鸣已经有了三十多年的历史,几乎西方学术界和文学艺术界的所有主要学者和批评家都或多或少地有所介入,纵使他们的学术观点分歧甚大,但在这一点上都是大同小异的,即后现代主义只能出现在(包括拉丁美洲在内的)西方社会。詹姆逊认为它是“晚期资本主义的文化逻辑”;<sup>①</sup>王尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”;<sup>②</sup>林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”;<sup>③</sup>佛克马则根据中国的文化传统,价值观念和语言代码而断言,“在中国赞同性地接受后现代主义是不可想象的。”<sup>④</sup>如此等等。

我们首先应该承认,就文学本身来看,后现代主义之所以只能出现在西方,与其文化传统和文学史分期有着必然联系。在经历了文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等历史分期之后,西方文学几乎穷尽了所有的风格技巧和叙事模式,进入了其自身发展的极致,而后现代主义则使得“西方文化史上由来

---

① 参见詹姆逊的论文:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》(Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism),载《新左派评论》(New Left Review)(1984),第146卷,第53—92页。

② 艾伦·王尔德:《一致的视野:现代主义,后现代主义与反讽想象》(Horizon of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination),巴尔的摩:约翰·霍普金斯大学出版社,1981年版,第12页。



已久的”被置于主流之外的一股潜流的全面复兴成为可能,因此后现代主义的崛起,“意味着被现代主义‘废除’了的艺术风格的‘复活’”。<sup>①</sup>而在东方和广大第三世界国家,则缺乏这样一种循序渐进的发展演变的文化传统和文学观念更新的背景,文化土壤的稀薄和接受环境的局限,更加剧了这些地区出现后现代主义的种种不可能性。

其次,在西方社会,“文学上对无选择性的偏好与丰裕的生活条件所提供的某种‘选择的困扰’是相符的,这使得不少人可以有条件选择”;<sup>②</sup>而在中国、印度等经济相对落后的第三世界国家,文学在相当程度上带有某种社会功利性和认识作用,因此在这样的条件下侈谈“无选择技法”无疑会使西方学者难以想象。

再者,既然后现代主义是伴随着现代主义的衰落而崛起的,而在广大东方国家,现代主义作为一场文学艺术运动只是(在日本和中国)匆匆掠过就因其种种政治的、经济的、社会的和文化的因素而平息了下去,因此很难想象在这样一块薄弱的文化土壤上产生后现代主义文艺。由此看来,西方学者的看法是不无其道理的。

但是我们在承认这一点的同时,切不可忘记,在当今这个“知识爆炸”的时代,后工业信息社会的天体力学、量子物理学、电子技术、计算机工艺、外层空间的开发等各种高科技的迅速发展,加之新闻媒介的日益更新,大大缩小了人为的时空界限,致使相对开放的东方国家(如日本等)和长期处于文化封闭状态的第三世界国家(中国和印度)不可避免地带上了某种“后现代”色彩,追求时尚的新一代知识分子不可能不自觉地产生某种超前意识;西方后现代主义文化的输入和文艺作品的释译介绍,更是给了渴望文学观念

---

① 迈克尔·科勒:《“后现代主义”:一种历史观念的概括》(“Postmodernismus”: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick),载《美国研究》(Amerikastudien),第22期(1977),第13页。

② 参见《文学史,现代主义和后现代主义》,第55页。

更新和致力于叙事技巧实验的先锋派作家以精神上的鼓舞。因此后现代主义对东方文学的影响往往更多地表现为一种强有力的精神“激素”，它对解放艺术家的想象力产生了巨大的作用。正是在东西方两种文化的相互撞击、相互交合的大背景之下，第三世界国家的先锋派文学应运而生，成了这种文化渗透和交合的产物。因此，后现代主义虽产生于西方社会，但它有可能在向一些物质文明相对落后的第三世界国家或文化土壤相对贫瘠的东方国家发散时与那里的本土文化发生交合作用，并在那里的先锋派文艺中产生后现代主义的变体。例如，在中国当代文化和文学艺术界，就至少有着四种后现代主义的变体：(1)先锋文学的激进的叙述话语实验；(2)新写实小说的反驳和对“经验的直接性”的吁请；(3)消费者文化和文学的充斥以及其代表“王朔现象”；(4)以德里达、富科等人的后结构主义理论为背景的具有解构倾向的先锋批评。这四种变体的出现既有着西方后现代主义思潮影响的因素，同时更带有本土建构的色彩，它使得对后现代主义的研究突破了“西方中心”的模式进而越来越国际化了。现在，后现代主义的理论争鸣虽已趋于终结，后现代主义文艺在西方虽已发展到了极致，但作为一场国际性的文学艺术运动，后现代主义仍然有着顽强的生命力。它虽不能成为东方文艺的主流，但它的存在本身就足以引起我们比较文学研究者的重视，因为正是在这同一层面上，我们开始了同西方学者的真正的对话。

当代潮流：后现代主义经典丛书编委会

1994年12月8日

## ● 魏 萌

## 充满诱惑的书写

读散文是愉快的，编散文也不难；编“后现代散文”却无异是冒险了。就算从二战结束算起，热热闹闹辉煌了 50 年的西方后现代主义，在毁誉参半的争论中，人们谈到了博尔赫斯、品钦、约翰·巴思、卡尔维诺等人的小说；贝克特、尤奈斯库、让·热内、品特等人的戏剧；罗兰·巴尔特、苏珊·桑塔格、朱丽叶·克利思蒂娃、哈特曼等人的批评；德里达、福科、利奥塔德、哈桑等人的理论；金兹伯格、普拉斯、勃莱、汉德克等人的诗歌，却没有人谈到过“后现代散文”，这使编选没有依据，很难进行。但是正因为如此，这又是一件充满诱惑的事。后现代学者们没有论证过后现代散文，并不等于没有后现代散文。散文<sup>①</sup>这一书写形式自蒙田、培根以来，经过艾迪生、帕斯卡尔、卢梭、欧文、爱默生、卡夫卡、劳伦斯、纪德、斯坦倍克列卡内蒂、帕斯、博尔赫斯、罗兰·巴尔特，虽然题材范围不同了，叙述方式也有些改变，但作为一种言说方式的散文这一体裁并没有中断书写。不仅如此，许多当代作家正是在这一书写形式中找到了如罗兰·巴尔特所说的“文本的愉悦”。

这方面有代表性的例子可以举出很多：罗兰·巴尔特虽然是

后现代批评的主要代表，但他更多时候是作为随笔作家而被人们了解的，由于书写了大量文笔优美、形式新颖的散文随笔而被人们推崇为新文学中的“文体学家”。散文随笔在博尔赫斯的创作中也占据着重要的地位，是介于博尔赫斯的小说与诗之间，但又相关二者的独立组成部分，也是他创作中被人广泛阅读、产生重要影响的书写形式。纳波科夫和罗伯—格里耶引起争议的自传作品同是文体独特的散文，其每一章、每一小节都是可以独立成篇的；卡尔维诺生前最后一部、也是他所有作品中最奇特的一部著作《帕洛马尔》本身就是由相互对位、不同语调的随笔片断拼组成的；拆开来，每一部分都是独立成篇的散文。另外，获诺贝尔文学奖的作家中，一些人的获奖作品便包括散文随笔在内，如米沃什的《被禁锢的思想》、《威罗士土地》（这后一部散文被评论家们视为米沃什创作的最高成就）以及帕斯的《孤独的迷宫》、布罗斯基的《小于一》等等。

这些事实增强了我编选这本后现代散文的信心。

一张白纸，可以随便涂抹什么图画。美倒是美妙，但这样一来，可能性有了，也增大了任意性。这后一点是严肃的治学者始终要警惕的。这便牵涉到散文随笔的“后现代性”如何确定的问题。并不是当代作家的散文随笔都可以入选，也不能因为利奥塔德说过“在我看来，小品文（蒙田）是后现代性质的”，我们便从蒙田开始，把所有蒙田，把所有蒙田式的散文随笔都包括进来。即使我们不需要搞清楚利奥塔德这句话的上下文意义，而把它视为权威之论，它也不足以作为划分后现代散文的标准，因为从理论的要求来看，这句话起码还缺乏什么是所谓的“后现代性”的必要说明，还有这种“后现代性”需要具备哪些条件等等。如果我们想图省事，也可以从比如哈桑的《后现代转折》这类权威著作

中搬出许多现成的标准，然后削足适履，硬套一番。但是，除了完全按照某种理论规范而制作的蹩足作品之外，任何一部真正的创造性作品都是不可能完全符合某种理论要求的。更何况适合于小说、诗歌、戏剧的标准并不就完全适用于散文（当然，这之间会有某些联系）。我只能把视点放到散文实践中去。现在我可以谨慎而放手地开始我的工作了。所谓“谨慎”指的是严格，有标准，少一些任意性和主观性；所谓“放手”指的是不要太多依赖权威们的某些只言片语，在这方面它们是不会给我提供太多帮助的。没有标准这本书的编选便失去了意义；标准太严则又无法进行。我只能在这二者之间择其中而行之。

在“后现代主义”这个大语境之下，我为自己设立了三条标准：第一、编选范围限定在当代。不管专家、学者们怎样热衷于大谈某种不受文学史分期原则制约的“后现代性”（他们谈得也是有道理的），我始终坚持认为：后现代文学主要是二战结束以后的事，特别是六十年代以来的文学事件。如果我选出一本包括蒙田这类古典散文作家在内的“后现代散文”，肯定会成为一个笑话，不管我有多么充分的理由和依据。第二、以有定评的后现代作家为主。既然关于后现代散文尚难定出一个公认的标准，而又要使所选作品基本上符合要求，这实在是一个简单但又比较稳妥的办法。著名的后现代作家如博尔赫斯、巴塞尔姆、马尔克斯、科塔萨尔、昆德拉等，虽然是以独具一格的小说、戏剧著称的，但都写有大量的散文随笔。罗兰·巴尔特作为散文作家的名声更是几乎压倒了文学批评家的罗兰·巴尔特。散文虽不是这些作家的主要书写方式，但作为他们每个人文学世界的组成部分，必然要体现他们的艺术观和写作风格，作为整个后现代文学组成部分的后现代散文便自然而然生成了。这部分散文随笔便成为本书的主体

部分。第三，也选一些作者虽不是后现代作家，但其某一篇（或几篇）作品符合“后现代散文”要求的。这部分散文在本书所占比例不大，主要有爱·摩·福斯特、奥·赫胥黎、乔治·奥威尔等。前一位是著名的小说家和批评家，其《小说面面观》一书被评论界誉为“20世纪分析小说艺术的经典作品”，大概可以归入现代主义作家之例，这里选的两篇散文却显然具有后现代写作的许多特征；后两位是所谓“反面乌托邦”小说的主要代表。赫胥黎所著的《美丽的新世界》和奥威尔的《一九八四年》都是很著名的。如以现代主义在写作中有着对某种乌托邦的或隐或显的执信而言，则这两位消解乌托邦的“反面乌托邦”书写者应被归入后现代作家之列。但如以所谓后现代写作是一种非寓言或反寓言的写作方式而言，那么这两位“政治寓言”作家又当属于现代主义。好在我们这里选的不是小说而是他们的散文，只要作品大致符合要求，其作家属于什么主义或曾被贴上何种标签也就不是很重要了。

这样，本书便包括了18位当代作家的70篇散文随笔作品，就这些文本所呈现的后现代写作特征，大致可划分为四种书写类型。

第一种类型：解读式写作，片断的激情。这是罗兰·巴尔特的主要方式，从其最早的写作开始，罗兰·巴尔特的随笔便显得与众不同，或者说带有一种批评家的色彩。通过对写作对象的分解式阅读，在解读中展开写作，可以说是他最具个性的书写方式。从一开始他就是厌弃整体性、连贯性的，而表现出少有的对片断的狂热。解读对象被他分解成一个个互不相关的名词，再做出私语式的解释，似乎只有这样才能满足他那“写作的愉悦”之欲望。因此，我们在这里读到的纪德日记已是被罗兰·巴尔特改写之后的片断和几个孤立词语的“战栗”了。《献辞》、《想象之逃亡》等

几篇散文更是他片断激情的杰作，他对那些只言片语的专注，让人联想到一位棋手摆弄他手里棋子的情形。罗兰·巴尔特并不想掩饰他对片断的嗜好，他自己后期的一本随笔作品干脆就命名为《情人话语片断》。属于这种片断性解读散文的还有米兰·昆德拉。他的《七十个词》也是这一书写类型的典范。他着力于对人类意识中的“二元对立”结构的消解，而常常在两个绝对之间的空白地带，努力于对某种未完成性的寻求。此外，他感兴趣的词汇还有：可能性、因果性之外、混合、剥离、游戏、玩笑，等等。

第二种类型：不确定写作，迷宫的玄思。不确定写作在博尔赫斯这里还有点近似于故弄玄虚、有意设置陷阱，让读者把握不定，回过头再看还是同样的情形。而这种似是而非的所谓不确定分明是作者刻意为之，故意设置的，带有点智力游戏的味道。所以我说过，谁第一次读不懂博尔赫斯，就永远也读不懂。重读于事无补，因为他面对的永远是同一个玻璃圆球，并且是滚动的。这种故弄玄虚确实是博尔赫斯的特长。《作家博尔赫斯谈博尔赫斯》是博尔赫斯很有名的一篇散文，一看标题我们就知道他又在故弄玄虚、设置陷阱了。尽管带着警觉阅读，我们还是要身不由己地跟着他恍兮惚兮。“他写作，如果不写作的话，我就会感到不幸”。（谁说话？谁写作？）“他从不在自己的生活中寻找创作题材，我从来没有这种想法”。（谁的生活？谁的想法？）“他不是神秘主义者，也不认为自己受到天启。我只是一介文人”。（到底谁是谁？）到最后连博尔赫斯自己也弄胡涂了，“我不知道我们两人之中是谁同你说话。”当然这又是他玩的一个花招，但明明白白，你仍要一次又一次上当。这后面一项与人类的生存形式相关，套用一句熟语便是：每个人都有他自己的迷宫。博尔赫斯的迷宫主要是由时间组成的，他的玄思便是在时间中对时间的思考，或如他自己所说的：

沉醉于时间游戏。《在长城与书》中，博尔赫斯把秦始皇修长城和焚书，看成是这位始皇帝希望通过强固空间（长城）和消灭时间（书）以阻挡死亡。《柯尔律治的梦》则把英国诗人柯尔律治梦见元世祖忽必烈汗的宫殿而写成《忽必烈汗》一诗，与500年前忽必烈汗梦见宫殿的图样，然后照此图样建造宫殿一事联系起来，让两个梦（时间与时间）重叠而引出永恒之猜想。谜底还是留给读者自己去解吧。

第三种类型：片断，插入，时空折叠。罗布·格里耶的随笔与他的小说很不相同：由于热衷于事物表象细节的客观描述而使他的小说枯燥难读，但叙述仍是连贯的，这里的散文随笔却表现出与罗兰·罗尔特不同的另一种对片断的偏爱。从《谈论自己……》开始，每一篇都是由互不相关的片断经验不分段落地嵌接成的，我们只要从《重现的镜子》一书正文后面所附目录中选几章提要读读，便能明白他的这种片断嵌接是怎么进行的：“7年后又继续此书的写作。科兰特是什么人？80年代对抗理智的反应”。（1页）“历史的真实。被接纳的思想。生活的经验。一个好儿子。计划。爸爸。上校副官。席勒全集。”（41—44页）“科兰特。罗尔邦。斯塔弗罗金。科兰特在柏林。布拉格的爆炸。科兰特与纳粹头目。37年的展览会。”（160页）我之所以说罗布·格里耶随笔的片断不同于罗兰·巴尔特的片断，是因为罗兰·巴尔特的片断是作为独立书写单位呈现的；罗布·格里耶的片断往往是相互嵌接的，在嵌接中重叠，不同的时间单位被折叠在一起，不同的空间被折叠在一起。此外，对片断经验的叙述常常中断，或被突然插入的无关内容挤开错位。比如在《巴特和诈骗。一个圆滑的思想家。头一堂课——》中，对巴特的叙述突然被横里插入的有关81年法国总统选举的大段评论挤开，等再回到巴特时，已是在谈



另一件事了。本书所选的纳波科夫散文也有这种片断嵌接的特点。与罗布·格里耶不同的是，纳波科夫的散文中没有那种突然的插入，叙述的中断也要少一些。

其余作家的散文构成第四种书写类型，这中间除了卡尔维诺的沉思默想和巴塞尔姆的散文兼有的小说特点之外，其他散文随笔的共同特点是比较随意，缺少文体上的刻意性；或漫谈写作，或回忆亲友，或抒写个人心情，都比较真实，自然，与前面三种书写类型相比，更多几分可读性与亲切感。

在后现代主义的自我阐释中，“后现代散文”是才被命名的，正是一种充满前景的书写方式。希望本书的编选能为喜欢散文随笔的读者提供一本严格意义上的外国后现代散文精品，也为国内致力于散文写作的朋友提供一种新的参照，以使我们的散文在后现代的大语境中独立成熟起来。

充满诱惑的书写刚刚开始。

---

①散文(Prose)这个概念，无论在英语或汉语里都很笼统，一般用于区别“韵文”(Verse)。广义的指一切不讲求韵律的文体。作为一种文学体裁，又可概指除诗歌、戏剧和小说以外的书写形式，包括文论、政论、特写、随笔、杂文、游记、书信等等。这里所说的“散文”是更狭义的，即英语里 essay 这个词，专指“随笔”、“小品文”或“美文”。