# 2025文学批评试题及参考答案

来源：网络 作者：夜色温柔 更新时间：2025-01-30

*文学批评试题及参考答案《批评》部分试题及参考答案(1)一、名词解释(1)二、填空题(1)三、辨析题(2)四、简答题(2)五、论述题(2)六、“批评与实践”文本分析题(2)【参考答案】(6)一、名词解释(6)二、填空题(10)三、辨析题(11...*

文学批评试题及参考答案

《批评》部分试题及参考答案

(1)

一、名词解释

(1)

二、填空题

(1)

三、辨析题

(2)

四、简答题

(2)

五、论述题

(2)

六、“批评与实践”文本分析题

(2)

【参考答案】

(6)

一、名词解释

(6)

二、填空题

(10)

三、辨析题

(11)

四、简答题

(13)

五、论述题................................................................................................................错误！未定义书签。

六、“批评与实践”文本分析题

..............................................................................错误！未定义书签。

《批评》部分试题及参考答案

【题库】

一、名词解释

俄狄浦斯情结集体无意识原型

文学性

陌生化意图谬见

感受缪见

复义

张力

悖论

反讽

隐喻

延异

播撒

踪迹

期待视野

召唤结构

隐含读者

二、填空题

法国艺术理论家泰纳在《＜英国文学史＞序言》中提出、、著名的“三要素”说。

精神分析学派将心理结构分为和两大部分。

精神分析学派将人格系统分为、、三个部分。

弗雷泽在《金枝》中将“交感巫术”分为和两种基本形式。

荣格将原型分为两类：和。

弗莱把神话归纳为种叙事形式。

瑞恰兹认为语言是“指称性的”，而语言是“感情性的”。

认为“诗的语言是悖论语言。”

布鲁克斯说：“我们可以用这样一句话来总结现代诗歌的技巧：。”

提出了解释文学作品的矩阵模式。

“耶鲁四人帮”指的是、、和。

巴尔特在分析《萨拉金》时设定的五种代码分别为、、、、。

女性主义文学批评的两大形态指的是和。

三、辨析题

索绪尔的“语言”和“言语”

索绪尔的“能指”和“所指”

索绪尔的“组合”和“聚合”

索绪尔的“历时”和“共时”

女性主义文学批评中的“天使”与“妖妇”

四、简答题

戈德曼的“有意义的结构”

马歇雷的“文本－意识形态的离心结构”

杰姆逊的“政治无意识”

原型批评的主要理论特征

新批评的“细读法”

罗兰·巴尔特的“作者的死亡”

西苏的“身体写作”

五、论述题

论述.学批评中的意识形态批评

论述精神分析学派的文学批评特色

论述俄国形式主义的文学形式观

论述英美新批评倡导的文学“内部研究”

论述女性主义的“双声话语”

论述赛义德的“东方主义”

论述中国古代文学批评方法中的“追源溯流”法

论述中国古代文学批评方法中的“知人论世”法

论述中国古代文学批评方法中的“意象批评”法

六、“批评与实践”文本分析题

1、试运用形式主义—新批评的批评方法解读《蒹葭》。

蒹葭

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方，溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水.。蒹葭萋萋，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻。溯游从之，宛在水中坻。蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右。溯游从之，宛在水中沚。（《诗经·唐风》）

注释：蒹葭：初生的芦苇

2、试运用.学的批评方法解读《快刀》。

快刀

明末，济属（山东济南）多盗，邑各置兵，捕得辄杀之。章丘盗尤多。有一兵佩刀甚利，杀辄导窾（从骨头缝中削过去）。一日，捕盗十余名，押赴市曹（刑场）。内一盗识兵，逡巡告曰：“闻君刀最快，斩首无二割。求杀我！”兵曰：“诺。其谨依我，无离也。”盗从之刑处，出刀挥之，豁然头落。数步之外，犹圆转而大赞曰：“好快刀！”（《聊斋志异》卷二）

3、试任意选择一种批评方法解读《藏虱》。

藏虱

乡人某者，偶坐树下，扪得一虱，片纸裹之，塞树孔中而去。后二三年，复经其处，忽忆之，视孔中纸裹宛然（完整依旧）。发而验之，虱薄如麸（小麦磨后剩下的麦皮）。置掌中审顾之。少顷，掌中奇痒，而虱腹渐盈矣。置之而归。痒处核起，肿数日，死焉。（《聊斋志异》卷八）

4、试运用形式主义—新批评的批评方法解读《采葛》。

采葛

彼采葛兮，一日不见，如三月兮！

彼采萧兮，一日不见，如三秋兮！

彼采艾兮！一日不见，如三岁兮！

《诗经·王风》

5、试任意选择一种批评方法解读《义鼠》。

义鼠

杨天一言：见二鼠出，其一为蛇所吞；其一瞪目如椒，意似甚恨怒，然遥望不敢前。蛇果腹，蜿蜒入穴，方将过半，鼠奔来，力嚼其尾，蛇怒，退身出。鼠故便捷，欻然遁去，蛇追不及而返。及入穴，鼠又来，嚼如前状。蛇入则来，蛇出则往，如是者久。蛇出，吐死鼠于地上。鼠来嗅之，啾啾如悼息，衔之而去。友人张历友为作“义鼠行”。（《聊斋志异》卷二）

6、试运用原型批评的方法解读李白的《静夜思》。

静夜思

床前明月光，疑是地上霜。

举头望明月，低头思故乡。

7、试运用.学批评方法解读白居易《卖炭翁》。

卖炭翁，伐薪烧炭南山中。满面尘灰烟火色，两鬓苍苍十指黑。卖炭得钱何所营？身上衣裳口中食。可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒。夜来城外一尺雪，晓驾炭车辗冰辙。牛困人饥日已高，市南门外泥中歇。翩翩两骑来是谁？黄衣使者白衫儿。手把文书口称敕，回车叱牛牵向北。一车炭，千余斤，宫使驱将惜不得。半匹红纱一丈绫，系向牛头充炭直。

8、试运用神话原型批评方法解读张九龄《望月怀远》。

望月怀远张九龄（唐）

海上生明月，天涯共此时。情人怨遥夜，竟夕起相思①。

灭烛怜光满，披衣觉露滋。不堪盈手赠②，还寝梦佳期。

注释：

①遥夜：长夜。竟夕：终宵,即一夜。

②盈手：双手捧满之意。

9、试运用新批评理论评论下列批评文字。

萧涤非、郑庆笃解读杜甫《登高》“万里悲秋常作客，百年多病独登台”时说：“十四个字中便含有八九层可悲的意思：他乡做客，一可悲；经常做客，二可悲；万里做客，三可悲；又当萧瑟的秋天，四可悲；重九佳节，没有任何饮酒或赏菊等乐事，只是去登高，五可悲；亲朋凋谢，孤零零的独自来登，六可悲；身子健旺也还罢了，却又是扶病去登，七可悲；而这病又是多种多样的，八可悲；光阴可爱，而人生不过百年，如今年过半百，一事无成，只落得这般光景，九可悲。真是包含无限酸辛！真是再概括再经济没有！”

10、运用.学批评方法解读于坚的诗。

0档案（节选）于坚

卷一出生史

他的起源和书写无关他来自一位妇女在２８岁的阵痛

老牌医院三楼炎症药物医生和停尸房的载体

每年都要略事粉刷消耗很多纱布棉球玻璃

和酒精

墙壁露出砖块地板上木纹已消失来自人体的东西

代替了油漆不光滑略有弹性与人性无关

手术刀脱铬了医生４８岁护士们全是处女

嚎叫挣扎输液注射传递.涂抹

扭曲抓住拉扯割开撕裂奔跑松开

滴淌流

这些动词全在现场现场全是动词浸在血泊

中的动词

“头出来了”医生娴熟的发音证词：手上全是血

白大褂上全是血被罩上全是血地板上全是血

金属上全是血

证词：“妇产科”“请勿随地吐痰”“只生一个好”

调查材料：患感冒的往右去得喉炎的朝前走

“男厕”

Ｘ光在三楼住院部出了门向西走１００米外科

在３０５

打针的在一楼排队缴费的在左窗口排队取药的排队在右窗口

挤满各种疼痛的一日神经绷紧的一日切割与

缝合的一日

到处是治病的话与患病的话求生的话与垂死的话到处是

治病的行为与患病的行为送终的行为与接生的行为

这老掉牙的一切黏附着那个头胎那最初的那第一次的那条新的舌头那条新的声带那个新的脑瓜

那对新的睾丸

这些来自无数动词中的活动物被命名为一个实词０

11、运用形式主义－新批评的方法解读普希金的《歌手》。

歌手

你们可曾听见树林后面那深夜的歌声?

那是一位爱情和哀伤的歌手在歌唱。

当清晨的田野一片寂静，那忧郁、朴素的声音在鸣响，你们可曾听见?

你们可曾在林中荒芜的黑暗中遇见他?

那是一位爱情和哀伤的歌手在歌唱。

你们可曾看到泪痕和微笑，看到那满含忧愁的静静的目光?

你们可曾遇见?

你们可曾叹息，当听见那静静的歌声?

那是一位爱情和哀伤的歌手在歌唱。

当你们在林中看到这个青年，遇见他那暗淡无神的目光，你们可曾叹息?

12、试运用某种文学批评方法分析李煜的词《相见欢》或《清平乐》。

相见欢李煜

无言独上西楼，月如钩，寂寞梧桐深院锁清秋。

剪不断，理还乱，是离愁，别是一般滋味在心头。

清平乐李煜

别来春半，触目柔肠断。砌下落梅如雪乱，拂了一身还满。

雁来音信无凭，路遥归梦难成。离恨恰如春草，更行更远还生。

13、阅读下列材料，运用神话原型批评方法对此加以阐释。

《闲话闲说－中国世俗与中国小说》（节选）阿城

到了魏晋的志怪志人，以至唐的传奇，没有太史公不着痕迹的布局功力，却有笔记的随记随奇，一派天真。

后来的《聊斋志异》，虽然也写狐怪，却没有了天真，但故事的收集方法，蒲松龄则是请教世俗。莫言也是山东人，说和写鬼怪，当代中国一绝，在他的家乡高密，鬼怪就是当地世俗构成，像我这类四九年后城里长大的，只知道“阶级敌人”，哪里就写过他了？我听莫言讲鬼怪，格调情怀是唐以前的，语言却是现在的，心里喜欢，明白他是大才。

八六年夏天我和莫言在辽宁大连，他讲起有一次回家乡山东高密，晚上近到村子，村前有个芦苇，于是卷起裤腿涉水过去。不料人一搅动，水中立起无数小红孩儿，连说吵死了，吵死了，莫言只好退回岸上，水里复归平静。但这水总是要过的，小红孩儿们则又从水中立起，连说吵死了吵死了。反复了几次之后，莫言只好在岸上蹲了一夜，天亮才涉水回家。

这是我自小以来听到的最好的一个鬼故事，因此高兴了很久，好像将童年的恐怖洗净，重为天真。

14、运用新批评的“细读法”解读张爱玲的诗歌《落叶的爱》

落叶的爱张爱玲

大的黄叶子朝下掉；

慢慢的，它经过风，经过淡青的天，经过天的刀光，黄灰楼房的尘梦。

下来到半路上，看得出它是要，去吻它的影子。

地上它的影子，迎上来迎上来，又像是往斜里飘。（下文接右）

叶子尽慢着，装出中年的漠然，但是，一到地，金焦的手掌

小心覆着个小黑影，如同捉蟋蟀——

“唔，在这儿了！”

秋阳里的，水门汀地上，静静睡在一起，它和它的爱。

【参考答案】

一、名词解释

俄狄浦斯情结

弗洛伊德儿童在稍懂事的时候，由于.道德、禁忌和法律的规范，使欲望得不到随时满足而被压抑，在无意识中形成“情结”，这是一种带有情感力量的无意识情结。儿童身上发展出的恋母情结，这种心理驱使儿童去爱异性双亲而讨厌同姓双亲。文学创作与“俄狄浦斯情结”相关，而且文学欣赏和文学批评也与作为性的本能欲望相关。泛性论。

集体无意识

荣格。指普遍地存在于每个人身上的一种深层心理结构，它得自于世代遗传的结果，包括生理结构，行

为规范，心理感应和情感体验等。集体无意识不是后天经验积累的结果，而是先天存在的于每个人心灵深处的一种普遍心理。文学是集体无意识原型的表现。

原型

“原型”一词最早出自希腊文。柏拉图用这个概念来指称事物的本源，认为现实事物只不过是理念的影子，因而理念乃是客观事物的“原型”。荣格认为这个词用处极大，因为它表明了集体无意识的内容与古代或是原始的型式有关，与那些远古就已存在的宇宙意象有关。荣格自称他对“原型”概念的贡献在于指出原型并非仅仅由传统、语言和移民传播，而是自发地，不论何时何地不需任何外部影响的重现。荣格所说的“原型”具体含义是什么？在《集体无意识的概念》中有具体的说明：“原型概念对集体无意识观点是不可缺少的，它指出了精神中各种确定形式的存在，这些形式无论在何时何地都普遍地存在着。在神话研究中它们被称为‘母题’。”在另一篇文章中，荣格又指出：“原始意象或者原型是一种形象（无论这形象是魔鬼、是一个人还是一个过程），它在历史过程中是不断发生并且显现于创造性幻想得到自由表现的任何地方。因此，它本质上是一种神话形象。”

文学性

雅各布森。“文学性”是形式主义批评流派的核心概念，它是指文学之所以能够成为文学的独特性质，也是文学能够与其他的学科区分开来，成为一门独立自主的系统科学的显著标志。文学性不存在于文学作品的内容及与之相关的外在.因素中，而是存在于文学的艺术形式和形式构造之中。

陌生化

什克洛夫斯基。“陌生化”是与“文学性”直接相关联的俄国形式主义的另一核心概念。“陌生化”又被译为“奇特化”，它是使人感到惊异、新鲜和陌生的具有审美特征的语言。是与“无意识化”、“自动化”相对的。基本原则是“对日常语言进行有组织的强暴”。通过扭曲、变形、拉长、缩短、颠倒、强化、凝聚等方式使日常语言变成为新鲜的、陌生化的语言，其目的是为了通过增加读者对语言的感知难度而延长读者的审美感受。

意图谬见

维姆萨特和比尔兹利合写的论文《意图缪见》“将诗和诗产生的过程相混淆”，研究意图，即将作者意图中的世界等同于作品所表现出来的世界。作者的创作意图与作品意义是两码事。对作者意图的认识既不可能也不必要，一个批评家无法去搞清楚诗人写作的真实意图到底是什么。“意图缪见”的矛头主要指向传统的传记批评、.批评和心理批评。

感受缪见

维姆萨特和比尔兹利合写的论文《感受缪见》。根本症结在于“将诗和诗的结果相混淆，也就是诗是什么和它所产生的效果相混淆”。新批评同样认为作品提供的是一个世界，而读者感受的是另一个世界，二者不能混为一谈，否则就会导致感受谬见。读者的感受是文学活动中最不可靠和最易变动的因素，世间有各种各样的不同心理的读者，感受式的批评必然导致相对主义的无政府状态。

复义

出自燕卜荪《含混七型》，又译为模糊、含混，晦涩等，原指语言的多义所形成的复合意义。复义现象在日常语言中存在，尤其对于诗歌的表现具有重要的意义。燕卜荪给复义下的定义是“任何语义上的差别，不论如何细微，只要它使同一句话有可能引起不同的反应”，就形成了语言的复义现象。传统批评家习惯于认为诗的意义是单一的，纯粹的，一首诗的解读只有一种方式是正确的。燕卜荪通过大量的研究和分析表明，一首诗的意义是多种多样的，每种解释都有合理性，不能独断地加以排斥。复义本身“可以意味着你的意思不确定，意味着有意说好几种意思，意味着能指二者之一或二者皆指，意味着一次陈述有多种意义。”诗性语言具有多义性，模糊性和不确定性，诗意的复杂性和多义性正是诗的特

殊魅力所在。

张力

艾伦·退特在《论诗的张力》中提出了张力的概念，它取自两个英文词内涵（intention）和外延（extention），是去掉前缀后的核心词（tention），意谓紧张关系。在形式逻辑中，内涵是指一个概念所反映的本质属性，外延是指这个概念所确指的对象范围。退特根据语义学解释这两个概念，退特说：“诗的意义就是指它的张力，即我们在诗中所能发现的全部外展和内包的有机整体。我所能获得的最深远的比喻意义并无损于字面表述的外延作用，或者说我们可以从字面表述开始逐步发展比喻的复杂含义：在每一步上我们可以停下来说明已理解的意义，而每一步的含义都是贯通一气的。”可见，外延是指一个词的词典意义，即字面意，指称意；内涵指暗指意义，或附属于文词上的感情色彩，即暗示意，比喻意。张力即语义学意义上的外延与内涵的协调，它强调的是诗歌语义结构的复杂多样性。诗歌语言既要有内涵，也要有外延；既要有明晰的概念意义，也要有丰富的联想意义，是两种的统一体所构成的张力。新批评认为没有张力的诗是没有诗韵和诗味的诗，不能打动读者的心灵。退特十分推举玄学诗，认为它逻辑层次分明，又蕴含着各种各样的矛盾和复义。

悖论

悖论(paradox)也译为诡论、反论、自否、似是而非，古典修辞学术语，原意是指表面上荒谬实际上却是真实的陈述。布鲁克斯《悖论语言》中认为悖论语言不仅仅是语言的修辞格或者运用于诗歌语言中的修辞技巧，而是诗歌区别于其他文体的最根本的特点。“诗的语言是悖论语言。”悖论正符合诗歌的用途，是诗歌不可避免要使用的语言。科学家表述的语言必须清除一切悖论的痕迹，诗人要表达的真理却只能用悖论语言。创造悖论的方法是对文学语言进行反常处理，将逻辑上不相干或者语义上相互矛盾的语言组合在一起，使其在相互碰撞和对抗中产生丰富和复杂的含义。

反讽

源于古希腊文，原为希腊戏剧中的一种角色类型，即佯装无知者，在自以为高明的对手前说傻话，最后证明这些傻话都是真理，从而使高明的对手大出洋相。苏格拉底在柏拉图《对话录》中就是这种角色。可见，反讽原本是一种语言的修辞术，即所说的话与所表达的意思完全相反，实际的意义与字面意义的对立。后来，这个词变成了“讽刺”和“嘲讽”。新批评将反讽概念发展成为诗歌语言的基本原则，他们认为诗的语言就是反讽的语言。布鲁克斯在《反讽——一种结构原则》中将反讽定义为“语境对于一个陈述语的明显的歪曲”，在诗歌语言中，由于词语受到语境的压力造成意义的扭转和变形，发生转义，从而形成的所言与所指之间的对立现象。反讽使一个符号的能指不再指向确定的所指，而指向另一个能指。这恰恰是是诗歌语言的特点。诗歌需要依赖言外之意和旁敲侧击使语言具有新鲜感。这也说明了文学语言本身的难以控制性和经验表现的复杂性。

隐喻

隐喻是比喻的一种，是一种语言的修辞格，高度重视比喻，尤其是隐喻是新批评语言研究的一大特色。布鲁克斯说：“我们可以用这样一句话来总结现代诗歌的技巧：重新发现隐喻并充分运用隐喻。”隐喻的特点是通过类比的方法使人在意念中观照两种事物，用诉之感官的意象去暗示无法理解而诉之感官的意象，从而使人的心灵向感观的投射。维姆萨特在《象征与隐喻》中提出了关于隐喻的精辟见解：“在理解想象的隐喻时，常要求我们考虑的不是B(喻体,vehicle)如何说明A(喻旨，Tenor),而是当两者被放在一起并相互对照相互说明时能产生什么意义。强调之点可能在相似之处，也可能在相反之处，在于某种对比或矛盾”。维姆萨特在此提出了隐喻的两种不同方式，其一是强调类比的事物之间的异中之同，这是传统文学批评普遍认同的方法，其二是强调类比事物之间的同中之异，这是新批评所推崇的隐喻的“异质原则”。新批评认为，要使比喻有力，应该将非常的不同语境的事物联系在一起，强调类比事物之间的矛盾性和异质性，用比喻作扣针，把它们扣在一起。维姆萨特提供了有趣的例子：“狗像野兽般嗥叫”，这个比喻无力，语境太近。“人像野兽般嗥叫”，就比喻生动；“大海像野兽般的咆哮”，就很有力量。新批评认为相互比喻的两个事物之间的距离越远越好，如果它们之间的联系完全违反逻辑，含义就更丰富。

延异

“异延”一词，系德里达将法语中名词“差异”（difference）一词的词尾-ence，改拼为-ance而成。实际上两个词只有一次字母，即e和a之差。中文中有人译作“分延”、“延异”、“衍异”等等，但不外是合而为一的两个意思：一是异，即差异，区分；二是延，即延宕，延搁。“异”是指空间上的不同，一个词的意义是从这个词与其它词的不同、差异中产生。“延”则是指词的能指的出现是在其所指的事物不在场的情况下才出现，这是一个被无尽地推衍的过程。

解构主义认为，词的意义在句子中是确定的。但是，由于所指也能卷入区别的游戏中，而且这种区别的延伸没有一个终点使之停顿，不断延伸和循环，即词每一次出现在一个新句子中的时候，它都会或强或弱地被改变，进入符号系统的游戏场中。因此，对于词的意义来说，不可能有最终的、根本的、一劳永逸的确定。德里达使用“异延”来指称这种现象，既指区别又指延搁。在“异延”中，语言并不追求一种意义的确定性，因为语言本身无法得到一种确定的意义。要确立语言的意义，只有在不断的“异延”中，在与别的词的关联中，在一串能指中去追索。因此，在异延中，语言的终极意义和结构被一种无限性所包围，而意义也正产生于这种无限的异延之中。

不难看出，“异延”其实就是横亘于能指与所指、作者与文本、文本与读者、主体与在场之间的障碍。究竟为什么形成了这一障碍呢？德里达没有明确阐述，也拒绝给异延下一个明确的定义，因为一旦定义就必然形成一个超验的概念、一个本源、一个中心，这就又堕入了形而上学的渊薮。

播撒

据德里达本人解释，播撒和一词多义不同，一词多义的意义可以被集中并整体化，而播撒的意义总是片段的、多义的和散开的，像撒播种子一样，将不断延异的意义“这里撒播一点，那里撒播一点”，播撒瓦解了语义学，因为它产生了无限多样的语义效果，因而它不受作者支配，而且其多种意义不能被整体化而构成作者意图的一部分。但是同延异一样，播撒是积极的：它不是意义的失落，而是肯定了意义的无限数量。播撒最引人注目的特征之一是“不可确定的”这一术语的出现，它彻底搅乱文本，使人无法最终判断其意义。播撒可以是文本在不同的语境中显示截然不同的意义，并得到互相矛盾的解释。于是，中心、结构、根源、本质都被德里达剥离出去，只剩下延异和播撒。

踪迹

从发生学的角度看，婴儿不仅呀呀雪域，而且胡乱涂抹或划道道，划出的“道道”就是“踪迹”（trace）。在海德格尔那里，踪迹是指向“在场”和本源的，这种认为踪迹意味着本源的说法，在德里达看来是必须消解的。在《论文字学》中，德里达明确指出，踪迹并不意味着存在着一个本源，而表达了充分的、在场的意义的缺乏：意义是差异性的，从一个词到另一个词不断向前指引，每一个词的含义都来自它与其它能指的必然区别，在此范围里它是由一个踪迹网构成的。在《延异》一文中，德里达又详细地描写了踪迹及其悖论。它是“在场的幻影”，通过它“当下变成一种符号的符号，踪迹的踪迹”

期待视野

姚斯在海德格尔“前结构”和伽达默尔“视野”的影响下提出的一个新概念。读者在阅读活动之前并不是空白，当他面对一部文学作品时，即刻生成的阅读经验和存留在脑海中的阅读记忆，会立刻参与到阅读活动中，使自身沉浸在一种特定的情感状态，并且产生阅读期待。阅读期待对于阅读活动的展开方向具有指导意义。在某种程度上，它决定了阅读活动所产生的意义。据姚斯描述，在阅读过程中，作品会对阅读期待产生有力的回应和反弹。阅读持续展开的时候，这种期待或者得到顽强的保持，或者发生变化和转移。阅读期待和阅读实际或者一致、和谐或者偏离、矛盾，巨大的张力将使得阅读过程生气勃勃，读者也不再是一个受动的角色。

召唤结构

这个术语是伊瑟尔提出了的。他像所有读者反应批评家一样，认为作品的意义是由读者决定的。但是，这并非一劳永逸地解决了一切问题。批评家必须面对阅读过程中的相近或相似的解释。这意味着作品本身具有一定的暗示作用。所以，在肯定作品意义不确定性的同时，也在寻找意义“相对”的“确定性”。

在他看来，文本中的“空白”是“一种寻求连接缺失的无言邀请”。空白虽然指向文本中未曾实写出来的或未曾明确写出来的部分，但本文已经确实写出的部分为它提供了重要的暗示。这种空白的现象的存在，就不是虚空性质的，而是具有一定功能的结构。伊瑟尔把它称为“召唤结构”是具有传神性的。一方面，空白吸引、激发读者进行想象、填充，使之“具体化”为具有逻辑性的意义；另一方面，这些空白又服从于作品的完成部分，并在已经完成的部分的引导下，使作品实现意义的建构。伊瑟尔认为，它不是消极的限制，而是一种对读者有益的指导。

隐含读者

伊瑟尔在文学结构中发现的一个阅读因素。他说：隐含读者“体现了文本潜在意义的预先构成作用，又体现了读者通过阅读过程对这种潜在性的实现。”“隐含读者”的概念的提出，对于理解阅读行为，是一个重要的贡献。伊瑟尔指出：隐含读者不是实际读者，而是作者在创作过程中预期设计和希望的读者，即隐含的接受者。它存在于作品之中，是艺术家凭借经验或者爱好，进行构想和预先设定的某种品格。并且，这一隐含读者业已介入创作活动，被预先设计在文艺作品中，成为隐含在作品结构中的重要成分。显然，这个“隐含读者”排除了许多干扰因素，更符合作者的“理想”，甚至可以说，是第二个作者，即作者自言自语时的聆听对象。隐含读者与本文结构的密切关系，无疑也对实际读者的阅读阐释提供了一种参照。

二、填空题

法国艺术理论家泰纳在《＜英国文学史＞序言》中提出种族、环境、时代著名的“三要素”说。

精神分析学派将心理结构分为意识和潜意识两大部分。

精神分析学派将人格系统分为超我、自我、本我三个部分。

弗雷泽在《金枝》中将“交感巫术”分为模仿巫术和触染巫术两种基本形式。

荣格将原型分为两类：形象的型式和情境的型式。

弗莱把神话归纳为四种叙事形式。

瑞恰兹认为科学语言是“指称性的”，而诗歌语言是“感情性的”。

布鲁克斯认为“诗的语言是悖论语言。”

布鲁克斯说：“我们可以用这样一句话来总结现代诗歌的技巧：重新发现隐喻和充分运用隐喻。”格雷马斯提出了解释文学作品的矩阵模式。

“耶鲁四人帮”指的是保罗·德曼、杰奥弗雷·哈特曼、希利斯·米勒和哈罗德·布鲁姆。

巴尔特在分析《萨拉金》时设定的五种代码分别为行动代码、阐释代码、能指代码、象征代码、文化代码。

女性主义文学批评的两大形态指的是妇女的阅读和妇女的写作。

三、辨析题

语言和言语

索绪尔将人类语言活动区分为言语和语言两个层次。所谓言语，是指在具体日常情境中进行的个体语言活动，比如说出来的话和写下来的句子，它是一种个人行为。而语言，则是指存在于人们头脑中的词汇系统和语法体系，它是语言活动的.性部分。在语言活动中，这两个层次相互关联，互为前提。一方面，要使言语能为人们所理解，首先必须有一个被参与言语活动的各方共同掌握的语言系统，否则言语活动就无法进行；另一方面，要建立起一种语言，又必须有言语实践，语言是言语的产物。索绪尔指出，语言和言语虽然相互依存，但绝不能混为一谈。语言超越和支配着言语，而又在言语中获得自己的具体存在，这种关系，就如同象棋中下棋规则同一盘棋具体棋局的关系一样。

索绪尔对言语和语言的区分，突出了语言系统的结构性质。它告诉人们，任何具体言语都不具有独立的意义，它们之所以能够表情达意，都是由于那个超越其上的语言系统的作用。这一思想直接启发了法国结构主义文论家列维-斯特劳斯的神话模式研究。

能指和所指

在确立语言系统在语言学研究中的重要性的同时，索绪尔进一步论述了语言符号的性质。索绪尔认为，我们不能把语言符号系统只看成“一份跟同样多的事物相当的名词术语表”，那样，便无法真正认识它的性质。索绪尔指出，作为语言结构基本成分的语言符号，“连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象。”他将前者（概念）命名为语言符号的“所指”，将后者（音响形象）命名为“能指”。而且，索绪尔还认为语言符号的能指和所指之间的联系是任意的。也就是说，从符号的生成过程看，人们用某个音响形象指称某个概念，除了文化上的约定俗成外，它们之间没有任何内在的联系，并不是某个概念本身决定着它一定具有某个音响形象。可以设想，如果符号的能指和所指之间有什么内在联系的话，那么相同的概念在所有的语言中都应该用同一个音响形象来指称，而事实并非如此。

应该说明，索绪尔这里所说的语言符号能指与所指之间联系的任意性，是针对语言现实中能指与所指之间没有任何可论证的自然联系而言的，强调的是最初形成时期。但是，当一个符号的能指与所指关系在一个语言系统中被确立以后，在一定的文化环境中，人们便不能随意对它们的关系加以改变了。在汉语中，人们只能用“树”来表示木本植物整体的概念，否则，它就无法被人理解。

索尔尔的这一思想十分重要，它告诉人们，任何一个符号的意义，从本质上看，都是由它所归属的那个系统所决定的，用索绪尔的话说就是：“语言不可能有先于语言系统而存在的观念或声音，而只有由这系统发出的概念差别和声音差别”。正是由这系统发出的概念差别和声音差别，决定了语言符号的意义。

组合和聚合索绪尔认为，在语言状态中，一切都是以关系为基础的。这种关系表现为两个向度：语言的横组合关系和纵聚合关系。

横组合关系，即语言的句段关系。它是指构成句子每一个语句符号按照顺序先后展现所形成的相互间的联系。语言的存在和表达方式总是时间性的。人们不可能在同一个瞬间完成多个符号的语言传达。无论说话者还是听话者，对于一个句段的传达和理解，总是依水平方向一个字一个字顺序运动完成的。譬如“春风又绿江南岸”，我们只有在一个字一个字读完以后才最后明白它的涵义。这意味着，在一个句段中，一个词的意义，总是部分地由它在句子中的位置以及它同别的词构成的语法关系所决定的。一个词在一个句段中“现在”的意义，一定程度上取决于该词与它前后的词的不同。

纵聚合关系，索绪尔也称之为“联想关系”，它是指特定句段中的词与“现在”没有出现的许多有某种

共同点的词，在联想（“记忆里”）作用下构成的一种集合关系。这是一种垂直的共时的关系。这一关系虽然没有在现时话语中出现，但它存在着并决定着现实话语中出现的词的意义。例如“春风又绿江南岸”中的“绿”，便与诗人造句时曾考虑选用的“吹”、“来”、“经”、“到”、“过”、“满”等构成一种聚合关系。这种聚合的意义在于，这些词具有共同点，可以替换使用；但这些词又有差异，在对比中可以择优使用。

从语言的横组合和纵聚合关系，我们可以看出，在索绪尔看来，语言符号的意义并不是它们本身的内容所规定的，而是在一个纵横交织的关系网中，被语言的结构所规定的。在语言中，任何一个要素的意义都取决于它与前后上下各要素的差异与对立，用索绪尔的话说：“在语言里，每项要素都由于它同其它要素对立才能有它的价值”。

历时和共时

索绪尔注意到了时间因素会改变语言的事实，他指出，我们“处在两条道路的交叉点上：一条通往历时态，另一条通往共时态”，“共时态和历时态分别指语言的状态和演化的阶段”，研究使语言从一个状态过渡到另一个状态的现象的称为“演化语言学”；而与它相对的研究语言状态的叫做“静态语言学”。“但是为了更好地表明有关同一对象的两大秩序的现象的对立和交叉，我们不如叫作共时语言学和历时语言学。有关语言学静态方面的一切都是共时的，有关演化的一切都是历时的”。索绪尔还进一步阐释：“共时语言学研究同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系。历时语言学，相反地，研究各项不是同一个集体意识所感觉到的相连续要素间的关系，这些要素一个代替一个，彼此之间不构成系统”。

在19世纪，大量的语言学家们最感兴趣的方法是历时分析法。他们以此方法去研究语言自身是如何发展，如何随同历史的变化而进化。但结构主义者相信，在这两种方法中，共时分析是优于历时分析的，共时分析法也是他们最喜欢用的分析方法之一。因为在他们看来，研究某词过去的意义无助于现时对这一词的理解。历史无关紧要，重要的是“现时”的关系。例如，在研究某一语言、某一.或人类心灵问题时，最好的方法是在某一特殊的时间中去考虑它们部分与部分之间的关系，部分与整体之间的关系，而不是研究它们在历史中的如何发展。

女性主义文学批评中的“天使”与“妖妇”

美国吉尔伯特和格巴的女权主义名著《阁楼上的疯女人》（1979）研究了西方19世纪前男性文学中的两种不真实的女性形象——天使与妖妇，揭露了这些形象背后隐藏的男性父权制.对女性的歪曲和压抑。在女性主义批评者看来，传统文学作品尤其是男性作家的作品所刻画的妇女形象多是一种虚假的形象，这种形象与现实生活中的妇女形象并不相符，而只是反映了男性作家的性别偏见和置妇女于从属地位的愿望。如女人不是被描写为温柔、美丽、顺从、贞节、无知、无私的“天使”形象，就是被描写为.荡、风骚、凶狠、多嘴、丑陋、自私的“妖妇”形象。无论是希腊神话中的珀涅罗珀、安德洛玛刻，莎士比亚笔下的苔丝德梦娜，理查逊笔下的帕美拉，还是莫泊桑笔下的约娜，托尔斯泰笔下的吉提与娜塔莎，这些生活于不同时代、产生于不同国别的女性，都有一些共同的性格内涵：她们都是西方文学中的“高尚淑女”和“家庭天使”，她们是一切，是女儿，是妻子，是母亲，但惟独不是她们自己，她们成为男性奉献品或牺牲品。作者认为这把女性神圣化为天使的做法实际上是将男性的审美理想强加在女性身上，剥夺了女性形象的生命力和创造力，把她们降低为男性的附属品，而满足了父权文化机制对女性期待和幻想。另一类“妖妇”的形象则与“天使”形象完全相反，她们是不肯顺从，不愿放弃自私，不恪守妇道的女人，如希腊悲剧《俄瑞斯忒亚》中的克吕泰墨斯忒拉王后，《美狄亚》中的美狄亚，莎士比亚悲剧《麦克白》中的麦克白夫人，《哈姆雷特》中的乔德鲁斯等等。这类女性形象包括三类：如失贞者：充满.，缺乏理性，.荡.，是欲望的化身。男性化的女人：具有男性智慧，有着男性般的顽强意志和坚定意志，野心勃勃，心狠手辣的女人。悍妇形象：长得丑恶，刁钻古怪，泼辣凶悍，喋喋不休，俗称长舌妇、泼妇。这类女性形象对男性而言是一种威胁和挑战，也是男性所厌恶和恐惧的，它表现出男性文学的“厌女症”。但在女性主义看来，这些形象实际上恰恰是女性创造力对男性压抑的反抗形式。

通过对男性作者的女性形象的分析可以看出，历来男作家笔下的女性形象，无论是天使还是妖妇，实际上都是以不同的方式对女性的歪曲和压抑，这反映了父权制下男性中心主义的根深蒂固的对女性的歧视和贬抑，男性对妇女的文学虐待或文本骚扰。男性通过把女人塑造成为天使，表现了自己的审美理想和愿望需求，并将这种歪曲的幻象强加于现实的女性身上去对妇女进行塑造，压制了妇女的自由意志的发展。男性对妖妇的诅咒，是对女性的生命力和创造力的厌恶，也在一定意义上压制了女性的自我觉醒。文学形象在性别意义上的虚假性，揭示出其中隐含的性别冲突和性别歧视的历史、.和文化根源，暴露了现有权力结构的诸多不合理之处。

四、简答题

戈德曼“有意义的结构”

法国批评家戈德曼提出。文本结构，个人结构，.结构。三种结构各自有独立的价值，但又相互连接：三者之间有着同构关系，从而导致意义的发生。而这三者在精神结构上是同源的、一体的。

马歇雷的“文本-意识形态的离心结构”

对艺术性专门和深入研究的是马歇雷。他是阿尔都塞的学生，但是，他对文学意识形态性质作的专门研究，是阿尔都塞学派里最具有代表性的。他的基本立场是：艺术作品是一种独特的形式结构，这一结构与.意识形态的结构处于一种复杂的关系之中，它受制于意识形态，但是又与它有所偏离、离心，保持着一段能够审视意识形态、甚至瓦解意识形态的距离。人们把他的这个理论称为“文本-意识形态的离心结构”。马歇雷的观点集中体现在《文学生产理论》（1966）一书中。

杰姆逊的“政治无意识”

“政治无意识”是杰姆逊在《政治无意识》一书里提出的一个重要概念。从1971年开始，杰姆逊写了三部影响重大的理论著作，它们分别是《马克思主义与形式》（1971）、《语言的牢笼》（1972）和《政治无意识》（1981）。这三部著作被学术界称为“西方马克思主义美学思想”的代表性著作。其中的核心思想构建了杰姆逊的辨证阐释理论。

《政治无意识》的副标题是“作为.象征行为的叙述”，试图揭示阐释行为的各种动机和因缘。在理路上，这个命题的前提是艺术结构中的意识形态与日常生活中的意识形态关系问题。不过，杰姆逊对这个传统悠久的命题做了新的诠释。他认为，任何阐释都是建立在对文本改写的基础上的，一切批评理论都预设了一个处于优先地位的主要代码，以此来对文化对象进行转义重述。他在马克思主义的.历史的基本立场上消化吸收和广泛运用20世纪各种批评流派的阐释方法，尤其是运用弗洛伊德和拉康的精神分析方法，对阿尔都塞和马歇雷的意识形态二元存在学说进行了重新阐释。在他的阐释中，日常生活的意识形态体现为政治的存在，表现为.制度、政治学说和种种文化设施，这种意识形态构成了对人们深层无意识的压抑。杰姆逊把这种现象称为“政治无意识”。他提出，马克思主义阐释学应该研究文本的意识与政治无意识之间的关系，研究作为这一关系基础的生产方式、意识形态、文化和艺术文化等因素。在这个关系链条中，艺术文本实际上是作为.政治无意识的象征结构而存在，为现实.矛盾提供一个想像性的解决。

杰姆逊提出的“政治无意识”概念对于文学批评来说，具有重要的意义。他认为，“批评的过程与其说是对文本的内容的阐释，倒不如说是对内容的显示，是将被各种无意识压制力所扭曲的原初信息和原初经验重新揭示出来，恢复其本来面目。这种显示所要解释的是内容为什么会受到这样的扭曲，因而不能把对这一问题的回答与对无意识压制力机制的描述分割开来。”

原型批评的主要理论特征

第一，注重对文学作品进行“远观”研究。

第二，原型批评特别重视文学创作与文学传统的关系。

第三，原型批评从神话、仪式出发研究文学创作及文学作品的内在结构，显示出注重原始文化形态的研究方向。

原型批评在“新批评”等形式主义文论占上风的背景之下，异军突起，形成了一种浩大的理论声势，并努力把这一理论运用于批评实践，取得了世所公认的成就。它的出现使得文学研究的思维空间得到较大拓展。它使文学研究不再局限在自身狭小的圈子里，就文学研究文学。原型批评注重把文学作品放到整个文学传统中加以分析研究，特别是对文学中文化因素的探求更有助于挖掘潜伏在文本背后的深层意蕴。

原型批评对当代文艺理论尽管做出了较大贡献，但也存在不足之处，主在表现在：

其一，原型批评总是力图将丰富多彩的文学现象，归为一种或几种不变的模式，不利于文学创作，也不符合文学本身的实际。同时，把作家的创作完全看作传统的延续极易抹杀作家的创作个性。

其二，对文学的审美特性重视不够。文学固然需要从多角度来审视，文学研究当然可以从文化学、人类学、心理学等角度进行研究，但文学毕竟还是文学，它的最重要的一个特性就是审美。对文学审美特性的研究恰恰是原型批评的一个弱项。

其三，弗莱以神话故事所置换来的五种文学类型模式概括出西方文学发展的几个阶段，有其合理之处。

新批评的细读法

“细读法”（close

reading）是新批评创造的一种具体的批评方法，它建立在对文本语义的细致分析的基础上。美国的文森特·B·雷奇对“细读法”作了绝妙概括，他说：

在进行细读时，新批评派的批评家一般要做的是：

挑选短的文本，常常是超验主义的诗或现代诗。

排除“生成”批评的方式。

排除“接受主义”的探索。

设想文本是一个独立自足的、非历史的、处于空间的客体。

预设文本是复杂的、综合的，又是有效的和统一的。

进行多重回溯性阅读。

想象每个文本都是由冲突力量构成的戏剧。

连续不断地集中于文本及其在语义和修辞上的多重相互关系。

坚持基本上是隐喻也是奇妙的文学语言的力量。

避免释义和概括，或明确陈述不等于诗的意义。

寻求一种完全平衡或统一的，由和谐文本组成的综合结构。

把不一致和矛盾冲突置于次要位置。

把悖论、含混和反讽看成是对不一致的抑制。

把意义视为结构的一个因素。

在阅读过程中注意文本的认识和经验方面。

力图成为理想的读者并创造出唯一真正的阅读，把多种阅读归类的阅读。

罗兰·巴尔特“作者的死亡”

巴尔特提出的“作者死亡”，可以看成解构主义反主体性在文学批评领域的具体化。巴尔特没有那么绝对，他在宣称作者主体死亡的时候给读者主体留下一定地位，并在一定程度上强调了读者的作用，虽然他所说的读者只是抽象的、无历史性和无个性的读者，与人文主义的现象学尤其解释学和接受美学所说的读者不一样。随后在美国耶鲁学派的解构主义那里情况有所不同，他们比巴尔特更强调读者主体的作用，有的甚至还强调作者主体的作用。

西苏的“身体写作”

法国女性主义者西苏提出了“身体写作”的女性主义写作理论。西苏认为，在父权制.中，女性的一切正常的心理生理能力和一切应有的权利都被压抑和剥夺了，巨大的男性压力和权威一直将她们隐蔽于

“黑暗王国”之中，她们沉默无语，没有说话的权利，也无法开口说话。只有写作才能使妇女发出自己的声音，改变这种被奴役和被压制的现实状况。“写作。这一行为将不但‘实现’妇女解除对其性特征和女性存在的抑制关系，从而使她得以接近其原本力量；这行为还将归还她的能力与资格、她的欢乐、她的喉舌，以及她那一直被封锁的巨大的身体领域；写作将使她挣脱超自我结构，在其中她一直占据一席留给罪人的位置。”写作使妇女一路打进一直以压制她为基础的历史，夺取能够“讲话”的机会，并依照自己的意志做获取者和开拓者。

但是，西苏所提倡的妇女写作并不是简单摹仿或者重复男性写作的标准模式，例如使用男性的叙述视角和标准语言，套用.主流的叙述模式，这些恰恰是女性作家和批评家想要颠覆和解构的。女性写作是出自妇女并面向妇女的写作，它所表现的是与女性的生理体验相关联的女性经验和潜意识，即如西苏所言，“通过身体将自己的想法物质化，用自己的肉体表达自己的思想”。西苏认为妇女有完全属于她自己的世界，这个世界以对身体功能的系统体验为基础，以对她自己的.质的热烈而精确的质问为保障，其中激荡着奇异的骚动、欲望、.和感性冲动，是一种美的王国的极至。妇女不应该惧怕男性的目光和世俗偏见，大胆地描写躯体，表现属于女性自己的美的体验，“写你自己。必须让人们听到你的身

体。只有到那时，潜意识的巨大源泉才会喷涌。我们的气息将布满世界，不用美元（黑色的或金色的），无法估量的价值将改变老一套的规矩。”妇女写作在文本和肉体的生理愉悦之间建立了紧密的联系，这使她们更容易摆脱男性文化对她们的束缚和要求，回归到与母亲合一的童年的天堂，回归到与自己肉体感受相关联的纯粹世界，不再受到男性的种种价值观念的强行侵扰。“这是一个由飞舞的色彩、树叶和我们哺育的涌入大海的河流构成的鲜活组合。……我们自己就是大海，是沙土、珊瑚、海草、海滩、浪潮、游泳者、孩子、波涛……波浪起伏的海洋、陆地、天空”没有任何东西能够阻挡我们自由的飞翔，这些与男性的秩序、功利、冠冕、价值毫无关系。“每个人都以自己独特的方式施放其无限的、变化的全部的欲望，而不按任何模式和标准”女性写作让女性从专制的“文化彼岸”回到身体，真正回到女性本身，唤起一切与她自己的需要相关联的潜意识体验，感受到充溢着生命.的歌唱和旺盛的创造力的高涨。女性写作具有与男性写作不同的特点，男性依赖着文化传统，运用着语言来写作，女性却“只有身体”，用身体的体验和感受来写作。她们一直不甘于在男性的话语活动之内来活动，她们力图用身体的唯一话语刻画出一部急速旋转和无限广大的历史。

西苏还指出，女性写作有其独特的区别于男性文化的语言，这是一种无法攻破的语言，这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律，它是反理性的、无规范的、具有破坏性和颠覆性的语言。女性所使用的语言与女性的肉体感受直接相联，“妇女的身体带着一千零一个通向.的门槛，一旦她通过粉碎枷锁、摆脱监视而让它明确表达出四通八达贯穿全身的丰富含义时，就将让陈旧的、一成不变的母语以多种语言发出回响。”虽然女性仍然必须在男性的话语内部说话，但是它却以其独特的方式解构了男性语言的秩序性和完整性，她“炸毁它、扭转它、抓住它、变它为己有，包容它、吃掉它，用她自己的牙齿去咬那条舌头，从而为她自己创出一种嵌进去的语言。”这种具有革命性和叛逆性的语言，清除了男性话语中的对女性的压抑因素，使女性的心灵和肉体都在其中得到表达，成为女性表现自我体验的独特的“女人腔”，这对于推动文学的发展具有意义。

本DOCX文档由 www.zciku.com/中词库网 生成，海量范文文档任你选，，为你的工作锦上添花,祝你一臂之力！