

# 小说叙事学

《京》新登字030号

责任编辑：陈 新  
责任校对：林福国  
封面设计：鹿耀世  
版式设计：李 勤

文艺新学科建设丛书

小说叙事学

Xiaoshuo Xushixue

徐 岱 著

出版  
中国社会科学出版社 发行  
新华书店 经销  
太阳宫印刷厂印刷

---

950×1168毫米 32开本 12.5印张 2插页 297千字

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

印数1—3 000册

ISBN 7-5004-0998-2/I·104 定价：7.35元

# 目 录

绪 论 小说的叙事学研究.....	1
第一章 叙事的理论发展 .....	26
第一节 中国古代叙事思想 .....	26
1. 双子星座.....	27
2. 三驾马车.....	31
3. 四大范畴.....	40
第二节 西方当代叙事学说.....	45
1. 俄国形式主义.....	45
2. 法国结构主义.....	50
3. 英美修辞学派.....	63
第二章 叙事的本体结构 .....	65
第一节 叙事的深层结构.....	65
1. 叙事主体 .....	66
2. 叙事客体 .....	76
3. 叙事文体 .....	84
第二节 叙事的表层结构.....	99
1. 叙述者 .....	99
2. 叙述接受者.....	110
3. 叙述话语.....	118
第三章 叙事的构成要素.....	127
第一节 叙事的内容要素 .....	127
1. 主题.....	127
2. 人物.....	137

3. 故事	147
第二节 叙事的形式要素	155
1. 媒介	155
2. 手段	167
3. 结构	177
第四章 叙事的基本模式	187
第一节 叙事的结构模式	187
1. 全聚焦模式	188
2. 内聚焦模式	199
3. 外聚焦模式	209
第二节 叙事的功能模式	217
1. 情节模式	217
2. 情态模式	228
3. 情调模式	236
第五章 叙事的控制机制	246
第一节 叙事的时空机制	246
1. 时间机制	246
2. 空间机制	260
3. 景物机制	268
第二节 叙事的人称机制	274
1. 第一人称	275
2. 第三人称	283
3. 第二人称	288
第六章 叙事的修辞方面	297
第一节 叙事的修辞手段	297
1. 叙述语链	298
2. 叙述语段	305
3. 叙述语篇	323
第二节 叙事的修辞品格	333

1. 叙事与幽默·····	334
2. 叙事与讽刺·····	355
3. 叙事与隐喻·····	376

## 绪 论

### 小说的叙事学研究

#### (一)

曾几何时，一代文学巨星爱弥儿·左拉在他那被称之为自然主义文学宣言的《自然主义与戏剧舞台》中断言：每个世纪的递嬗变化必然会体现于某种特定的文学形式，如果说十七世纪是戏剧的世纪，那么十九世纪将是小说的时代。春秋代序，岁月荏苒，昔日的英雄早已随着流逝的时间相继退场，新的枭雄不断地纷至沓来。然而历史的发展不仅严丝密缝地验收了大师的上述这番许诺，而且还令人敬佩地证明了这个结论的超前性：无论是从先锋派小说在精英文化孤岛上的独树一帜，还是从武侠、侦探、言情等小说在所谓通俗文艺阵地上的常盛不衰，都让人想起左拉当年的一句话：“今天，小说家成了文坛当今的宠儿。”伴随着小说创作实践的这种空前盛况，由批评与研究所构成的小说学全方位展开、大面积崛起也就在情理之中。一部世界小说发展史再次证实了杜夫海纳提出的在创作与批评之间总是存在着一种同步关系的说法。然而耐人寻味的是，倘若说这种关系在小说沦落风尘之际，曾使得关于它的批评和研究同受其辱；但在小说掌执了文坛牛耳之后，却并未使之分享到一视同仁的光荣。这方面的一个突出证据是，时至今日，不仅那些崭露头角的小说家们，常常高举着“有各式各样的作者，有各式各样的小说”的旗帜，对小说理

论权威的说三道四不以为然；而且有为数众多的小说读者也每每带着轻蔑的表情，对评论家们的惨淡经营不屑一顾。当然，引经据典地对这种态度加以批驳并不困难，记得契诃夫在其《对艺术法则的探求》里就曾指出：“人们可以把各个时代艺术家创作的最优秀作品搜集起来，放在一起，使用科学方法来理解其中有一种什么共同的东西使它们彼此相近，成为它们价值的原因。这种共同的东西就是法则。”那些伟大的作品固然如马雅可夫斯基所言，是替我们在审美的海洋中开辟出一条新的航道，但这项开辟多少仍得以现有的海图作为参照。根据现代符号美学的观点，一部新的作品如同“言语”，其产生一方面修正和补充着作为系统的“语言”，另一方面也得遵守语法的要求，求得其认可，否则它就会被排斥在流通领域之外，丧失作为一种交际媒介的功能。事实上，对于我们来说重要的是通过对这种否定之否定现象的反思，来进一步促进小说理论的真正发展。而这就需要我们对导致这种现象的原因首先有一个把握。

这种起因无疑是多方面的，但在众多原因之中，我们不能忽视以往小说研究自身的不足。概括地说，现有的小说理论大多从两个方面展开。一是从写作学的角度，对小说创作手法与艺术技巧的研究，具体包括题材处置、结构安排、主题提炼和语言的润色等。近年来，随着小说修辞学，小说语言学、小说文体学和小说心理学等新学科的迅速发展，这方面的研究有了长足的进展。不仅研究视野被大幅度地拓展，研究成果丰富多采，而且也更加贴近创作实践。例如威耶姆·布斯在《小说修辞学》里通过对小说魅力机制中主体性内涵的剖析，令人信服地对极端化地强调作家退场的观点提出批评；罗杰·福勒则在《小说语言学》中通过对小说文本的语言成分的研究，得出了一篇好作品需要在名词与动词的使用上多下功夫的结论。这些都给人以启迪。再是从审美

学的角度，对小说本体特征的探讨。这种探讨具体又可以划分出两个阶段。在前一阶段，这方面的研究基本上是一般艺术哲学的组成部分。所以，反映在形式上，它常常并没有独立发言的场所。更多的只是被裹夹在一些大部头的美学专著里，作为其中一个逻辑环节而存在。黑格尔的《美学》是典型的例子，在这部著作里，小说是放在艺术的分类形态里得到阐述的，其目的是为了对他所提出的总的美学原则提供佐证。这种情形在第二阶段得到了很大改善。在这个阶段，小说的审美研究不仅在形式上正式从总体美学的阵营中脱离出来，确立起自己的目标，而且在实践上也取得了很大成功，使人们对小说的艺术本质规定性的认识更为深入。例如阿尔贝·蒂博代在其所著的《小说美学》中提出，小说的本质是它的作为一种相对隐秘的交流方式。以中国古典小说名作《金瓶梅》为例，这部作品所表现的人生经验内容中有许多极其猥亵的因素，对这种因素的妥善处理既能真实地展示出一个时代的风貌和一种制度的弊端，也能深刻地揭示一种人生的悲剧和一种人性的缺点。然而对于这种内容，诗歌的抒情性显然不适宜于表现，戏剧的公众性也同样使它无法很好地予以再现。相形之下，小说的个体阅读方式有利于作者最大限度地对这种现象加以曝光。因此，从小说接受方式的“隐蔽性”来把握小说的审美特征，这较之于那些泛泛之谈无疑要更切近小说文本的实际面貌。这方面的研究近几年随着小说发生学、小说形态学、小说社会学以及小说语义学的兴起，同样也得到了更进一步的发展。

作如是观，我们无疑应该对现有的小说研究表示极大的敬意。但当我们抛开党同伐异的吹毛求疵和印象主义的先入之见，对历史作一番尽可能客观的审视时，不能不看到这种研究在格局上的一个最大弱点，那就是缺乏一个能够联结微观透视与宏观显影的中介环节，而这种匮乏显然已使得传统的小说理论在对小说的



把握中显得疲软。具体讲，一方面，在人们从写作学的方位对小说的创作技巧作出分析时，常常会由于缺乏更为内在的本体性把握而流于肤浅琐碎；另一方面，当人们从美学的角度对小说的功能特质与社会价值、艺术规定性等问题加以阐述时，又每每会因为缺乏感性具体的本文观照而失之空洞与粗糙。在这个问题上，那些小说新学科的参与也同样无能为力。因为无论是偏于形而下的诸如修辞学、文体学和心理学，还是偏于形而上的象发生学、语义学和社会学，作为现代美学的方法论基础，它们并不仅仅属于小说学领域，同样也为其它文艺科学所拥有。它们的那种“公分母”性质固然使其能够立竿见影地在小说学中引入各种新思维，替已经陷入困境的小说研究打开局面，但毕竟难以深入到小说艺术的深处，对症下药地使小说探讨中的一些积重难返的问题得到澄清。从这个意义上讲，传统的小说理论可以说是既丰富又贫乏。前者表现在其数量上的汗牛充栋，后者主要反映在其质量方面不够深入。诚如罗杰·福勒所说：“直到最近，小说批评及小说理论尚处于比诗歌理论和诗评原始得多的水平。”<sup>①</sup>

因此，小说理论在以往历史上一直不为作家与读者所真正重视，这在很大程度上不啻乃其咎由自取。在它的浅尝辄止的创作谈与大而无当的审美论中所留下的理论盲区，不可能不进一步助长小说作家们的傲慢与偏见，使小说学在小说世界里沦为三等公民。当然，自福勒说出上述这番话至今，时间又过去了不多年。在这期间，小说学也随着整个现代文学理论的突飞猛进而相应地获得了长足的发展，一改昨日靠捡取诗学的边角余料来谋生的形象，一跃而成了在当今文艺学家族中独领风骚的一门学科。使小说学时来运转的一个重要契机是叙事学的勃兴。因为人们看到，叙事之于小说犹如旋律节奏之于音乐、造型之于雕塑、姿态之于舞

<sup>①</sup> 罗杰·福勒：《小说语言学》，第1章，伦敦，1977。

蹈、色彩线条之于绘画，以及意象之于诗歌，是小说之为小说的形态学规定。因此，如果说传统的小说理论已经通过技巧谈与审美论而创造了自己的业绩，替小说学的从无到有立下了汗马功劳，那么现代小说研究必将借助于叙事学的发展而再创新的功勋，从而为小说艺术的进一步繁荣兴旺推波助澜。唯其如此，“叙事学”作为“文学学”家族成员的资历虽浅，但却显得后来居上，很快为理论家们所瞩目。美国著名文论家阿伯拉姆指出：“这些年来，批评界对于叙事小说的理论和技巧有着极大的兴趣，兴起了‘小说学’或者（用一个日益广泛地被采用的术语来说）‘叙事学’。”<sup>①</sup>华莱士·马丁也在其于1986年出版的新著《当代叙事学》里，开宗明义地写道：“在过去十五年间，叙事理论已经取代小说理论成为文学研究主要关心的论题。”<sup>②</sup>

## （二）

那么，什么是“叙事学”？顾名思义，这应该是“对叙事现象的理论研究”，在这里，为理论家们所重视的研究对象是“叙事”。那么，如何理解“叙事”？正是在这里，概念之争常常使得对问题的实际探讨变得有名无实，以至于使华莱士·马丁甚至作出这样的断言：“理解叙事是未来的计划。”<sup>③</sup>马丁的这一断言自有其理由，但在我看来，我们至少可以给“叙事”作一个纯属文学范畴的界定：所谓“叙事”，也即采用一种特定的言语表达方式——叙述，来表达一个故事。换言之，也即“叙述”+“故事”。在此，作为言语行为的“叙述”，和作为该行为的“语义”

① 阿伯拉姆：《简明外国文学辞典》，第119页，湖南人民出版社，1987。

② 华莱士·马丁：《当代叙事学·导论》，北京大学出版社，1990。

③ 见马丁：《当代叙事学》，第242页，北京大学出版社，1990。

流的“故事”，是两个重点。这样我们看到，所谓“小说叙事学”，也就是对小说家在具体的创作活动中，如何通过各种叙述行为来述说好一个故事，从而成功地创作出一个被我们约定俗成地称之为“小说”的这么一种言语作品的整个活动，作出洞幽烛微的把握。不难发现，由于小说的文本结构从符号学的角度讲，其实可以被切分为三个层次：即作为“能指”的叙述，作为“第一所指”的故事，和作为“第二所指（即由叙述与故事的复合体作为能指而负载的语义信息）的人生经验。因而，通过对小说的叙述行为与故事现象的把握，我们事实上也就能对小说的内部结构作出深入的观照。不言而喻，这也正是这门学科的意义所在。但对于研究者而言，把握问题的聚焦点乃是“叙述”与“故事”的契合。用阿伯拉姆的话来讲：“叙事学的主要兴趣，在于叙述的‘谈话’是如何将一个‘故事’（简单地按时间顺序排列的事件），制作成有组织的‘情节’形式的。”<sup>①</sup>因此，从理论上真正认识这门新学科的关键，还在于进一步把握叙事（叙述行为与故事文本）在小说中的位置。

苏联当代文艺理论家卡冈曾经提出：“在叙事中，文学获得某种内在的纯洁性，确证自己完全不依赖于其他艺术的影响，显示它的特殊的、自身的、为它单独固有的艺术可能性。”<sup>②</sup>从艺术形态学的角度来看，卡冈的这一见解是言之成理的。有必要再加以补充的是，叙事对于文学艺术的这种重要性，最突出地反映在小说作品中。因为在小说中，“离开了叙述，‘情节和行为’就算不成一个‘作品’。”<sup>③</sup>反过来也一样：小说中的叙述（象热奈特所言）要成为一个名符其实的叙述，也必须“述”一个故事。

对于故事与小说的关系，我们可以从几方面来看。首先，从

① 阿伯拉姆：《简明外国文学辞典》，第119页，湖南人民出版社，1987。

② 见卡冈：《艺术形态学》第406页，三联书店，1986。

③ 见苏珊·朗格：《情感与形式》，第318页，中国社会科学出版社，1986。

艺术的创作学入手。我们知道，一切创作活动都由两个环节构成：启动与推进。一般说来，启动需要有某种心理驱力（动机）作为动力。艺术生产作为一种价值生产，它的总动力是一种审美情感，但在具体的艺术形式里常常又有不同的表现。譬如在诗的创作活动中，这种驱动力主要是一种音乐化了的情感律动。古人所谓“言之者不足长叹之。”<sup>①</sup>马雅可夫斯基在《怎样写诗》中，也曾结合自己的创作实践对此作过形象具体的描述。他写道：“我走着，挥舞着双手，嘴里不停地哼着，只是没有词句，……于是我发现了韵律——这是一切诗的基础，诗正是在这个基础上隆隆驶过的。从这隆隆声中渐渐出现一个个的单词。”<sup>②</sup>但在小说创作过程中，仅仅获得了这种情感律动还是不够的，在此基础上还必须有一个相对清晰的故事形态与构架。例如当二十五岁的歌德失恋于夏绿蒂·布芙时，他获得了一种深刻的人生体验，这种体验使他产生了一种“非把一篇文艺作品完成不可”的愿望，但这种愿望却并未能顺利地转化成小说写作的动机。歌德通过心理反省意识到，妨碍着他的是“还缺乏一件实事，一个小说的情节来充实它们。”直到有一天，歌德在莱比锡大学的同学威廉·耶路撒冷因与朋友之妻恋爱未成开枪自杀。他从这个事件中得到启发，“就在这当儿，我找到《维特》的情节了。”<sup>③</sup>这部作品才终于动工。这表明，如果说诗歌的创作动机是一种抒发动机，小说的创作驱动力则是一种叙事动机。现代深层心理学研究证实了这一点，芭芭拉·哈代指出：“人类的心理意识中，存在着叙事的动机。”<sup>④</sup>这种动机所具有的自娱性使之成为小说艺术的一个重要创作机制。由于这种机制植根于具体的社会生活场景，所以，对一个小说作

① 《乐记·师乙篇》，见《中国美学史资料选编》，第70页，中华书局，1939。

② 见苏霍金：《艺术与科学》，三联书店，1988。

③ 见《歌德自传——诗与真》，第611—624页，人民文学出版社，1983。

④ 芭芭拉·哈代：《关于小说的诗学》，第8章，耶鲁大学，1976。

家来说，仅仅由一种认识而产生出一种情感是无济于事的。鲁迅在认识到“惟新兴的无产者才有将来”的道理后，仍未能写出一部反映工人生活的小说便是一个例子。他自己曾解释过：现在的产业工人中没有我熟悉的朋友，我不熟悉他们的生活。这就无法产生足以构成一部小说的叙事动机。

创作活动的第二个环节“推进”，主要包括构思与传达两个部分，其中构思是推进的前提与基础，传达是推进的结果与完成。大量成功的创作经验告诉我们，在音乐创作中，作者的主要任务是处理好音符结构与情感形态的关系。因为音乐在本质上乃是以音的运动来表现情感的韵律，所以，音乐家在创作时常常象艾伦·科普兰所说，需要“从纯形式美的角度去检查音乐线条”。<sup>①</sup>与此不同，印象派画家塞尚的经验是：画的时候不想到任何东西，我看见各种色彩，它们整理着自己，按照它们的意愿一切在组织着自己。而在小说家，他们所关注的主要是语言与事件的关系。所谓：“讲论处不滞搭、不絮烦，敷演处有规模、有收拾。冷淡处提缀得有家数，热闹处敷演得越久长。”<sup>②</sup>我们注意到，这个在古典小说中十分突出的原则，同样也反映在现代小说里。不妨以意识流小说为例。众所周知，这类小说的最大特点是，人物的意识代替其性格在作品中成为主角。随着这一战略性的转移，传统小说里那种以故事情节为轴心的范式被瓦解了。例如伍尔芙的《到灯塔去》，这部作品围绕几个人物试图登上一座几英里外的一个小岛的灯塔，反映了某种心态，小说中并无精彩的情节和扣人心弦的故事。但尽管这样，仍然不乏一些被打碎了的事件，象拉姆齐太太向她儿子詹姆斯表示自己想去灯塔的心愿，以及几十年后，当詹姆斯终于如愿以偿地登上灯塔时，拉姆齐太太已经去

① 科普兰：《怎样欣赏音乐》，第14页，人民音乐出版社，1984。

② 元·罗烨：《醉翁谈录·舌耕叙引》。

世等等。这些事件虽然不起眼，但没有它们的支撑，人物心理活动就无法展开，小说也就难以维持局面。对于这一点，著名美国评论家大卫·戴奇斯曾作过十分深入的分析，他指出：“弗吉尼亚·伍尔芙从一个人的意识到另一个人的意识，从一群人的意识到另一群人的意识，探索着他们反应的意义，跟随着他们的思路，精心安排和设计出现在他的脑海中的形象，仔细而又明了地把一些经过挑选的象征性事件汇集在一起，直到完成一种布局。”<sup>①</sup>显然，从这个意义上讲，小说的现代与古典之区分，并不在于是否叙事，而在于叙些什么样的事（内容），与怎样叙述这些事（形式）。在这里，叙事过去是，现在也仍然是小说创作的一个重点。

再从艺术发生学来看。在规范化的教科书中，文学史家们通常总是将小说的起源追溯到神话与英雄史诗。这种概括的好处是，它与我们迄今为止对人类史前活动的考证相吻合，缺点是过于笼统。因为事实上不仅是小说，还有诗歌、戏剧、音乐、舞蹈等整个艺术家族成员，几乎都曾在其童年时代汲取过这两种文化形态的养料。而按照发生学的观点，任何一个事物在其产生过程中，都存在两个方面：总体的发生学源头与具体的发生学雏型。小说自然也不例外。概括地来讲，它的发生学源头是和其它文艺样式分享的神话传说与史诗，它的发生学雏型却是由其独占的历史记事与新闻纪实。例如英语中“小说”一词“novel”源自古法文“nouvelle”和意大利文“novella”，而后面两个词又都是从拉丁文“novellus”衍化而来，意指“新奇之闻”。显而易见，这也正是小说与古代英雄史诗在发生学上的联系的一个重要原因。因为在当时，史诗这种文化样式不仅反映着人类征服自然的愿望，而且也直接记载了那个时代的历史。十九世纪七十年代，德国人

---

<sup>①</sup> 转引自罗伯特·汉弗莱：《现代小说中的意识流》，第132页，湖南人民出版社，1987。

亨利·谢里曼仅仅凭着一部荷马史诗的描述，在古特洛伊城遗址进行的震惊世界的考古挖掘工作的结果完全证实了这一点：他从那儿的土层下不仅发现了许多类似史诗里所描写的武器与物品，而且还找到了一个如史诗所反映的城市。所以，哈利·勒弗因认为：“小说的一端起源于古代的英雄传说，另一端连接着现代的新闻记事。”<sup>①</sup> 相同的见解，也表现在我国古人的许多论述中。如汉代的班固说过：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说之所造也。”<sup>②</sup> 明代绿天馆主人在其《古今小说序》中也指出，在中国，“史统散而小说兴”。深入地来看，史书之所以成为小说的先声，主要原因在于它所具有的对人生事件的记载与讲述的功能。《左传》与《史记》，这两部中国史著之所以同样历来受到中国小说界人士的推崇，无非在于它们所记之事具有高度的艺术性，读来让人觉得饶有兴味。而这在很大程度上自然要归功于其作者的叙事才能。在古人看来，所谓“史才”也就是“叙事之才”。班彪《史记论》评司马迁：“善述序事理……盖良史之才也。”《晋书·陈寿传》中也如此称赞陈寿：“时人称其善叙事，有良史之才。”<sup>③</sup> 所以，可以认为，小说与历史在发生学上的联系的实质，在于小说对不乏某种人生真迹的故事的依凭。因此，当亨利·詹姆斯提出：“小说乃是历史，这是唯一相当准确地反映着小说本质的定义”<sup>④</sup> 时，他所强调的无疑也是对故事的一种叙述。人在根本上是通过认识世界来对世界实行征服与占有，在这种实践活动中获得最大限度的满足。这种需求如此之强，它使得人类所有那些认识活动在某种意义上都程度不同地带娱乐的性质，而不是枯燥无味的劳役与惩罚。显然，这也正是故事

① 乔治·布鲁斯东：《从小说到电影》，第10页，中国电影出版社，1982。

② 《汉书·艺文志》第1745页，中华书局，1962。

③ 均见《中国美学史资料选编》，中华书局，1980。

④ 詹姆斯：《小说的艺术》，见《美国作家论文学》，三联书店，1984。

最终被选定为小说这种艺术样式安身立命之本的原因所在。因为新闻纪实固然可以为我们提供对人生的了解与认识，按照卡西尔的阐述，历史同样也并非各种已经风化了的现象的记录，同样也是人类认识自己的一种手段，它对各种人间悲欢离合之事的记载与对社会兴衰发展规律之昭示，不仅具有“意义”而且也具有“意味”。这样，当故事通过对各种道听途说的接纳和筛选而建构起一种独特的文学体裁时，它能得到艺术女皇的首肯也就不足为奇了。

诚然，一种文化形态的早期形式并不能简单地被用来作为我们把握其现代发展的逻辑起点。但发生学的方法论基础在于，在事物的历史发生中，其内在的基本规定性就已经作为机制而在起作用。因此，只要我们能够慎重地把握好事物的历时态演变与共时态发展的关系，就能够从其发生过程中，顺利地提取出对它的基本特性的认识。我们从发生学角度对小说叙事本质的确立，同样也能得到现代形态美学的佐证。譬如在形态学的视野中，小说主要是一门时间艺术，这一观点最早出自福斯特的《小说面面观》。他在书中谈到法国女作家葛楚德·斯坦因试图将小说从时间的暴政下解放出来但未能成功的原因时指出：这条路走不通，“因为一旦小说彻底摆脱时间，它就什么也不能表达了。”大概在福斯特的时代，小说的这一阿喀琉斯之踵还鲜为人知。但时至今日，这无疑已属老生常谈，随便翻开一本小说专著或评论，我们都能见到这方面的大同小异的变奏，然而这种变奏显然又缺乏福斯特曾经具有的超前性。新的困惑来自这么两个方面：一是电影对故事性的依赖。虽然电影也常常和小说一样，被人称为是一门时间艺术，但二者其实并不能混为一谈。在电影里，我们不仅常常并不注意时间的存在，相反，我们对时间的意识十分明显地是通过空间的转换而产生的。与此恰好相反，在小说中，空间的幻象总



是通过时间的逐点前进来实现。如“树叶飘落”这个在日常生活中呈现为连续过程的空间意象，在小说里它只能通过一个线性状态而存在。显然，导致这种区别的是艺术媒介。小说是语言艺术，语言的线性本质决定了其对空间的切割。而电影主要是视觉艺术，对它来说，空间比时间更为重要，是第一位的。因为正如巴拉兹所说：“画面是没有时间性的。”<sup>①</sup>但另一方面我们也清楚地看到，虽然语言先天地被烙上了时间的烙印，但这也并不意味着凡是以语言为媒介的艺术，在对时间的表现上都处于同一个层面。不妨以雨果的两件作品为例。雨果一次外出时，亲眼见到一个孩子被暴徒无辜地用枪杀死。对于这个素材，他曾分别用《一件罪行的故事》和《回忆四日晚上》两个题目，以散文与诗歌两种形式加以表现，读来效果并不雷同。相似的例子还可以举出徐志摩的散文《我所知道的康桥》与诗歌《再别康桥》。导致这种区别的一个重要根源，是诗的分行排列的形式对文本的共时性的突出，通过这种突出，语言的空间因素得到了加强，诸如“象征”、“暗示”与“对比”等效果也随之得以强化，诗味也由此而来。所以，尽管诗与小说都以语言为媒介，但比较起来，诗更依赖于空间而不是时间，小说则相反，更多地依赖于时间而非空间。从上面两个方面来看，人们通常所称的“时间艺术”其实是一个十分模糊的概念，它既可以用来表示“以时间符号为媒介”的艺术，也可以被指称“以时间文本为内容”的艺术。这样，尽管诗歌和电影分别在前者与后者可以同小说为伍，但显然只有小说才是一门名副其实的全方位的时间艺术。即它不仅以时间符号（语言）为艺术媒介，同样也以时间文本（故事）为其艺术构架。显然，使小说最终得以确立起这一形态学特质的文体手段，是所谓“叙述”。

<sup>①</sup> 巴拉兹：《电影美学》，转引自乔治·布鲁斯东《从小说到电影》，中国电影出版社，1982。