

石 磊 著

理 性 与 激 情

LI XING YU JI QING

(上)小说的可能性

贵州人民出版社

理性与激情

LI XING YU JI QING

(上) 小说的可能性

石荔著

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

理性与激情/石荔著. —贵阳:贵州人民出版社,
2004. 11

ISBN 7-221-06747-3

I. 理... II. 石... III. ①小说—文学理论—文学研究②中
短篇小说—中国—当代 IV. ①I054②I247.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 109898 号

理性与激情(上)
小说的可能性

石荔 著

出版发行 贵州人民出版社

社址邮编 贵阳市中华北路 289 号(550001)

责任编辑 陈茂荣

封面设计 学实

印 刷 贵阳天马彩印有限公司

经 销 全国新华书店

开 本 850×1168 1/32

字 数 350 千

印 张 15.25

版 次 2004 年 11 月第一版第一次印刷

印 数 1—1000 册

书 号 ISBN 7-221-06747-3/I·1399

定 价 (全二册)36.00 元

内 容 提 要

本书是女作家石荔耗时多年,精心研究、著述的文学理论专著及小说作品。其理论部分《小说的可能性》对中外文学史上小说的源流、文体的发展、相关的流派以及小说创作的方法作了系统的、很有见地的评介、阐述。作品部分《八月天高》则以细腻、委婉的笔调,生动地描写了社会中下层民众的生活,他们的挣扎、奋斗、爱情、追求与向往。作品刻画的一系列人物形象呼之欲出,栩栩如生。

目 录

前言	1
第一章 小说的起源与发展	23
第二章 小说的虚构特征与现实性	83
第三章 小说的要素	128
第四章 小说的人物	197
第五章 小说的情节	263
第六章 小说的环境	306
第七章 小说的人称与视角	337
第八章 小说的叙述结构	380
第九章 小说的语言	431
后记	480
主要参考书目	482

前 言

当诗歌的辉煌衰微,戏剧的盛名不再的今天,被称为史诗与悲剧这两种伟大文学形式共同后裔的小说,却仍然表现着一种生生不息的生命力。在 21 世纪,小说作为一种迄今已算高龄的文学文体,仍然拥有着最广泛的读者。在人们拒绝诗歌的矫饰与晦涩时,当人们在日常生活中难于再与戏剧相聚时,小说以令人感到亲切的平凡面容停留在人们的阅读视野里。尽管有影视的逼迫,有新闻对于生活零距离的再现,古老的小说却以一种令人钦佩的倔强姿态,在以现代机械和手段制作的声画影像之旁,找到了自己的一席存身之地。

小说的顽强,来自于它对人类生命是有益的,以及它能灵活地表现这种益处的方式。从对最形而下的日常生活的关注,到对最形而上的人类心灵的剖析,小说都在尽着自己的绵薄之力,表现着对人性无微不至的抚慰之情,使小说成为人类精神的需要。卢卡契认为:“小说作为一种形式,它是在现代试图取得某种史诗叙事质量的尝试,这种质量即物质与精神的和谐,生活与本质的和谐。在史诗不可能产生的条件下,小说是史诗的替代物,‘它是被上帝抛弃了的世界的史诗。’”^①卢卡契对小说的认识,指出了小说作为一种文学形式在当代精神生活中存在的必然性。反过来也可以说,也正是人类精神对小说的需要,使小说成为人类精神的必然伴

^①《二十世纪外国美学文艺学精义》,江苏文艺出版社,1995 年版,第 170 页。

侣,从而表现出某种无法替代的特征。也正由于这种关系,小说自身的生命才源远流长,小说才表现出创作上的不拘一格、变化万千的可能性。而正是在这种人类与小说关系密切相关的前提下,小说的可能性才是必然的,也才有必要来探索小说的可能性。

小说的可能性,是指小说的不确定性。这种不确定性,既来自于对小说历史的追寻和总结,是历史性的;也来自于对小说未来的某种憧憬和构想,是预设性的;还来自于对当下小说创作的分析和阅读,是即时性的。总之,回顾小说的总体和历史,从小说最早的萌芽期开始,这种不确定性就伴随着小说,这种不确定性就一次次地创造着可能性。从小说的过去、现在、未来,都可以看到小说的不确定性提供着小说的无限可能性。

其实,就小说的文体形式而言,某种同一性是存在的。比如,作为一种叙事文体,从最古老的古代小说,到当代最现代的实验小说,小说都是叙事的,是对人或事的叙述,都有叙事者、叙事角度及叙事方式。正是这些因素,构筑出小说独有的文学风貌。时至今日,虽然经过成千上万的小说家的创造,叙事,仍然以绝对的姿态主宰或控制着小说,仿佛这是小说家无法摆脱的宿命。

但是,小说之所以能保持今日的地位根本却在于小说的变化,即小说的独创性。从小说诞生的那天起,小说家们为人类创作的小说何止万千? 但不言而喻的事实是,留存在读者记忆中的小说都是独特的、别具一格的、是不可替代的。在遥远的小说历史长河中集结而成的小说群落,无论它是参天巨木还是秀逸树丛,当它以某种小说的具体形态从群落中脱颖而出,直观地呈现在我们的记忆中时,都会带着一种卓尔不群的标志。而这种标志的含义,与罗兰·巴特在其论著《叙事作品结构分析导论》中使用标志时的含义一样,表示它“使人想到一个所指”,而在这里,这个所指正意味着它本身就是一个带着不同于一般特征的独特创造物。

而我们则可以把这些符合标志定义的独特创造物,视之为展

示小说各种可能性的代表之作。

从历史的纵向上看,这些代表之作具有里程碑式的意义。从历史的横向上看,有的小说往往是我们在进行当下阅读时绕不过去的障碍物;而到后来,很多的障碍物也会衍变成里程碑式的作品。前者的代表有巴尔扎克、托尔斯泰、曹雪芹、紫氏部、塞万提斯的小说,后者的代表则有普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、福克纳及罗布·格里耶的作品。

小说的可能性来自独特性,小说的独特性来自何处?真要说清楚这个十分复杂的问题,似乎是很困难的。

因为,“每一部小说都是一个过程,在这个过程中,叙述的可能性开始于真空,不具备任何已经取得的要素。”这段话描述了小说家进行创作的最普遍的状态。小说的创作实践证明,这意味着没有一个小说家能按照某种刻板的程序去进行小说创作,小说的创作总是处于某种不确定的状态,处于这种状态的小说家常常自己都明确感到无法控制它。

比如法国作家、诺贝尔文学奖得主克洛德·西蒙在谈到关于灵感存在的问题时说:“我不相信灵感。你同文学打交道,文字反过来也会主动找上门。而我则努力以文字组织混乱的思绪。写作,犹如面壁射击,子弹回返的方向无法预料,因为墙上遍布着不怀好意的危险的凸凸凹凹。”^①

文字,是小说家叙事的根本,但文字,事实上是文字及其系统,有时并不会遵循小说家的意愿,去表现小说家期望的存在。小说家的创造,除了文字的反抗之外,小说家与自己的小说相处的情况也并不相同。有时,小说家与自己的小说血肉相连,比如福楼拜写《包法利夫人》时,写到女主人公服毒,感到自己嘴里也有了砒霜

^①《20世纪世界小说经典理论》(下),吕同六主编,华夏出版社1996年版第450页。

的味道。而有的小说家则使小说人物违背了自己的初衷，自己发展自己的生命，比如托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜，由一个不道德的妇人，变成了一位闪耀着圣洁人性光辉的女性形象。

但是，即使小说家创作的状态如此不同，各自的独创性却由其中产生了。英国女作家维吉妮亚·伍尔芙在《论现代小说》中，精辟地分析了这一点。

她在对英国小说家菲尔丁、威尔斯、贝克特、康拉德的小说进行评论后，谈到了俄国小说，指出了俄国小说家具有的一种人格力量。她说：“他们中最微不足道的小小说家却天生就有一种对于人类精神自然的尊崇……如果对于别人所受苦难的同情、对他们的爱、对于寻求某种值得心灵竭力追求的目标的努力造成的是一种圣洁，那么，在每一位伟大的俄国作家身上，都似乎能看出这种圣徒的特征。”“英国的小说，从斯特恩到梅瑞狄斯，都在证明着我们对于幽默和喜剧，对于尘世之美，对于智力活动和人体壮观的一种天生喜爱。”^①但伍尔芙在对英国作家与俄国作家进行比较时，并不是想推论出两者谁更好，而是想指出：“这种比较仅会使我们充分认识到艺术的无限可能性，并且提醒我们这艺术的地平线是绝无止境的，除了虚假和做作以外，没有任何东西——没有任何‘方法’、任何‘实验’，甚或是最为荒诞不经的‘实验’——是禁忌。恰当的小说材料并不存在，一切都是恰当的小说材料，每一种情感，每一种思想，每一种大脑和心灵的特征都是取材的对象。”^②

伍尔芙的评论，实际上指出了小说独创性的无限可能性。这种无限可能性即具有艺术的宽阔性，又具有发展的长远性。这种可能，包含的可以是一个流派的共同努力，也可以是某位作家前无古人后无来者的横空出世之作，也可以是一种技法的完美表现，也

①《论现代小说》，见《伍尔芙随笔选》，海天出版社 1993 年版第 197—198 页。

②《论现代小说》，见《伍尔芙随笔选》，海天出版社 1993 年版第 198 页。

可以是某种小说观念的具体运作。当然,其中最突出的是作家个人的努力。

比如,当我们以批判现实主义来定位 19 世纪的小说家时,指出的正是他们创作的某种特征。这种特征对于 18 世纪的小说家来说,只是一种可能。但这种可能性又并不完全是由时代决定的,而与小说家有关。比如曹雪芹在 1792 年就写出了《红楼梦》。这部在中国小说史上具有空前绝后意义的杰作,其传达的美学意蕴、表现的小说处理日常生活的技法,至今仍然是中国小说家学习的范本。而比《红楼梦》更早出版的《源氏物语》,这部据称是世界最早的长篇小说,仍然是日本小说家学习民族传统美的扛鼎之作。而这两部杰作,相对于西方同时代的小说来说,则又是一种独创,亦是一种实现了的可能性。

在近代,当普鲁斯特、乔伊斯、伍尔芙、福克纳都使用“意识流”的手法处理着他们的文本时,乔伊斯天马行空式的意识流与普鲁斯特委婉回旋的意识流;伍尔芙间接内心独白式的意识流与福克纳多视点的意识流,虽然都是表现人的内心生活,探索人的潜意识活动,表现意识的流动性、飘忽性、层次性,以体现当代人对生活的心理感受。但由于运用的方式不同,使同为意识流手法创作的小说,表现了不同的美感,具有了小说家鲜明的个性特征。

而同为新小说派的作家,罗布·格里耶与米歇尔·布托尔是新小说观念的积极倡导者,但他们两人的小说创作提供的可能性也是不一样的。比如罗布·格里耶的《窥视者》与米歇尔·布托尔的《变化》,这两部小说前者是在海岛,后者是在火车车厢——都是在狭窄的空间中进行小说的叙述,但二者给人的感受并不一样。这种不一样并不仅仅在于米歇尔·布托尔在《变化》中使用了“你”这个第二人称,而在于两位小说家用自己不同的小说文本提供了对新小说理论的独特理解。

小说要使人感兴趣,被美国作家、评论家亨利·詹姆斯视为艺

术的目的,而“艺术可以达到这一目的(即引起我们的兴趣)所使用的方法是无限多样的,而各种指示、限制和例外,只能带来损害。”^①同时,小说家与生活的关系也是多种多样的,要成功地表现生活,则要保证感觉和表现的自由。“在最广泛的范围里,可以把小说看做个人的和直接生活印象的反映,因为小说的价值首先是由这一点决定的,而价值则因印象的丰满与否而降低或提高。但是,如果不能保证感觉和表现的自由,那么任何丰满以及随之而来的任何价值都是不可能的。”^②所以,“如果我们多少还尊重艺术家,就应当给他选择的自由——全部的、局部的、所有数不过来的,甚至无法选择的可能性的自由。”^③

综上所述,我们可以看出小说的可能性首先是由小说家的创作体现的,这点应是勿庸讳言的。但同时也应该看到,文艺理论家对小说可能性的贡献。

这种贡献,可以说从亚里士多德正式提出“诗学”这一称谓就开始了:“‘诗学’一词在其第一位真正的缔造者亚里士多德那里指的就是关于语言艺术创作的理论。但我们不能把这里的创作理解成是带有浓厚的神秘色彩的某种东西,而应理解为是在众多可能性中进行的一系列选择,是多种可斟酌方法的组合,是由能产生意思的各种形式结合而成的。”^④按这种看法,“诗学”就并不是仅仅关于诗的,正如瓦莱里说的:“从词源学的角度看,即把诗学看成是与作品创造和撰写有关的、而语言在其中既充当工具且还是内容的一切事物之名,而非狭隘地看成是仅与诗歌有关的一些审美规

①《小说的艺术》,[美]亨利·詹姆斯著,见《美国作家论文学》第43页。

②《小说的艺术》,[美]亨利·詹姆斯著,见《美国作家论文学》第44页。

③《小说的艺术》,[美]亨利·詹姆斯著,见《美国作家论文学》第50页。

④《诗学——文学形式通论》,[法]达维德·方丹著,天津人民出版社2003年第4页。

则和要求的汇编……”^①“诗学”，实际上是对一切文学作品创作的内涵及外延的研究。这样，诗学就不是简单地评价作品，而是对文学创作提出指导性的意见，提出的是文学原理性的东西。诗学也并不是单纯的文学评论。因为“文学评论关注的不是抽象的结构和一般性的原理，而是一些具体的特殊的文本，是要依据某一标准去评价它们，限定其含义，甚至想让别人也一道分享其中的乐趣。从更细的角色分配来看，评论家在对一特定文本进行诠释的同时对它的意义也作了限定。而诗学家则通过其尽可能客观、全面的描述来揭示文本隐含的一些原理，再努力给出严格的定义，使之成为进行分析评论的有效工具，而这些原理曾经常被评论家在不经意间当做参考。”^②

“借用法国诗学研究领头人热奈特(Gérard Genette)的固定用语，诗学不单是‘文学形式的通论’，为文学评论实践作补充，还是一种‘对各种可能的文学阅读进行的探索’。这种文学探索从来都是公开的，原则上是永无止境的。诗学的对象便是浓缩为种种原则及标准的、有着明确的过去而未来却无法预料的、宛如进行永无止境的文学探索。”^③

按热奈特的看法，诗学本身的发展，及其对文学的启迪与研究，亦是具有无限可能性的，这种可能性，在诗学的发展中可以看出。而它的发展，对文学，其中自然包括小说，产生着不可限量的影响。

①《诗学——文学形式通论》，[法]达维德·方丹著，天津人民出版社 2003 年版第 2 页。

②《诗学——文学形式通论》，[法]达维德·方丹著，天津人民出版社 2003 年第 7 页。

③《诗学——文学形式通论》，[法]达维德·方丹著，天津人民出版社 2003 年第 8 页。

亚里士多德的诗学是“摹仿诗学”。他认为“史诗的编制,悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯^①的编写以及绝大部分供阿洛斯和竖琴演奏的音乐,这一切总的来说都是摹仿。”^②亚里士多德的论点中心:文艺是摹仿。而文艺摹仿是人的天性,是与人具有摹仿的本能分不开的。这样,作为小说,虽然并不产生于亚氏所处的时代,却在其中找到了小说与现实的根本关系。小说的反映,可以说是对现实的摹仿。小说反映的现实生活,是对现实生活的摹写。对于19世纪以前的小说来讲,这一点是可以证明的。甚至在今天,有的小说还是对现实生活的摹写,这一点,也是不言自明的。

值得提出的是,《诗学》分析的对象虽然主要是悲剧和史诗,而其中的看法,对后代的小小说可以说产生了巨大的影响。

首先是“悲剧六成分”的提出。悲剧六成分指情节、性格、思想、言辞、歌曲、表演。其中情节对小说的影响最大。亚里士多德认为:“事件(情节)的组合是成分中最重要的,因为悲剧摹仿的不是人,而是行动和生活。[人的幸福与不幸均体现在行动中;生活的行动是某种行动,而不是品质;人的性格决定他们的品质,但他们的幸福与否却取决于自己的行动。]所以,人物不是为了表现性格而行动,而是为了行动才需要性格的配合。”^③亚里士多德关于悲剧情节重要性的论述对小说的创作的首要意义在于:小说是直接描述人的各种品质,而且是通过叙述人在行动中的命运来实现这一点;显然,表现人类的各种品质并不是小说的专利,而是文学的目的。但通过叙述故事中的人的行动,来表现人的品质。这一点,可以说小说最具有优势。

在小说的种类中,有两大类,即有人称之为写人的和写事的小

①参看《诗学》,商务印书馆1996年版第252页解释。

②《诗学》,[古希腊]亚里士多德著,商务印书馆1996年版第27页。

③《诗学》,[古希腊]亚里士多德著,商务印书馆1996年版,第64页。

说。从传统的观点看,写人的小说的文学价值超过了写事的小说。比如当我们提到一些很典型的人物形象或称之为典型形象时,往往认为小说是写人的。比如巴尔扎克的《高老头》中的人物,《红楼梦》中的贾宝玉等等。但是,这样的分析与亚里士多德关于情节的定义是不相符的。可以说是把情节与人物分离,仅仅是肯定了情节作为事件的作用;而忽视了情节是人的行动,是人的行动使人活起来,生动起来,情节是与人同在的。后代的小小说家及评论家是认识到这一点的。比如,当谈到“情节”时,亨利·詹姆斯说:“难道可以说小说的一部分是情节,而另一部分——由于某种神秘的原因——便不是情节,难道事实上在这两部分之间存在着一条明显的分界线,那么,就很难理解哪一部分应当承担怎样的任务了。”而情节到底该怎样理解,亨利·詹姆斯显然是把它当成了作品的灵魂,与我们通常认为思想是小说的灵魂那样。他说:“但是情节做为小说的思想、本质的同义语——只是在这个意义上才能在作品的有机的整体中分析出情节来;规定并渗透在作品里的思想,赋予作品以意义,并使它运动起来,直接涉及每一个字和每一个逗号;而当情节变得像一把可以轻易地从刀鞘里抽出的刀子时,我们便不再感受它了。”^①亨利·詹姆斯的议论,正与亚里士多德关于“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂”的论述一样,指出的是情节与小说的整体血肉相连。所以,当亨利·詹姆斯对“惊险情节”提出质疑,他说:“我认为,这样我们就把小说的丰富内容引向纯技巧了,因而破坏了它同生活的无限的、非常多样的联系。”^②亨利·詹姆斯的这段话和前面他关于情节像把出鞘的刀的

^①《小说的艺术》,[美]亨利·詹姆斯著,载《美国作家论文学》,三联书店 1984 年版 54 页。

^②《小说的艺术》,[美]亨利·詹姆斯著,载《美国作家论文学》,三联书店 1984 年版 55 页。

论断结合起来看,则可以看出过分惊险的情节所切断的,正是小说与生活的关系。

亚里士多德的《诗学》,对小说的另一种影响还包括他对思想的认识。他认为:“思想包括一切必须通过话语产生的效果,其种类包括求证和反驳,情感的激发(如怜悯、恐惧、愤怒等)以及说明事物的重要或不重要。很明显,在事件中,当诗人需要引发怜悯、恐惧,说明事物的重要或事发的可然性时,也应该使用同样的成分。差别只有一点,即事件本身即可产生上述效果,无需话语的解释;而对话语,产生这些效果须通过说话者和他的言论。若是不通过话语并能取得意想中的效果,还要说话者干什么?”^①

亚里士多德虽然是在谈思想,其实细究,他谈的是表达思想的方式。这种方式与创作者的情感有关,即创作者有表达情感的力量话语才有力量;要不然,则是事件本身有力量;但是话语的力量是最终的,因为是说话者最终决定话语的效果。这一看法,在亚里士多德的《修辞学》中有特别的论述。修辞学最先的定义是:“一种能在任何一个问题上找出可能的说服方式的功能。”^②是为表达政治主张、司法辩论、聚会上的颂词而使用的。但随着时代的发展,最先是为说话服务的修辞,其言辞美的本身被看重。“因为它(指颂词)并不企图一上来就要听者去作什么具体决定,更不是要他们这样那样去做事情,它只是欲在听者心里产生某种效果,用其唯一的美感特点来打动人,让听者自己去获得乐趣。修辞学在这种情况下与其说是要说服人,还不如说是要吸引人。而语言在此作为一个目的像是意识到了自身的存在,一下子变成了文学。”^③当亚

①《诗学》,[古希腊]亚里士多德著,商务印书馆 1996 年版第 140 页。

②《修辞学》,[古希腊]亚里士多德著,三联书店 1996 年版第 24 页。

③《诗学——文学形式通论》,[法国]达维德·方丹著,天津人民出版社 2003 年版第 14 页。

里士多德在《修辞学》中深入分析了隐喻作用之后,试想今天在小说语言中隐喻的作用,在某个程度上说,隐喻甚至成为了小说语言的文学特征之一;而这一点,亚里士多德当时就为我们指出了。而当亚里士多德在强调语言的首先要求是明晰性时,使我们想到,当后来海德格尔把语言描述为“存在的家”时,清晰地确定事物的面貌,确定其特征,确实是语言的首义。仔细回想,亚里士多德的诗学与后来的叙事诗学可以说是一脉相承的。作为专门对叙事文体(主要是小说)进行研究的叙事学,可以从亚里士多德这里找到入门的途径。

在文学理论与文学创作的关系中,浪漫主义诗学也作出了重大贡献。浪漫主义诗学认为艺术作品不是对自然第二层次的摹仿,艺术品是艺术家的独创。浪漫的根源是对个人充满激情的艺术天赋的肯定。真正的浪漫的禀赋是“一种混合着诗人心灵里变化多端的想像的轻快、洒脱、飘逸的幻想,在同一部作品中将近处和远方、今天和远古、真实存在和虚无飘渺结合在一起,合并了神和人、民间传说和深刻寓言,把他们塑造成为一个伟大的象征的整体——”^①的这样一种能力。这种能力在进行文学创作时,依据的不是所谓的艺术规则,而是倚重作家艺术天赋中的想像力。“……想像是最为重要的,因为它能够把自然形象改变成为理想状态和理想条件的表现。那么,它就是直接受到超自然力量的影响,并由之而获得灵感的,这种超自然的力量是通过艺术家的想像来说话的。”^②“事实上,浪漫主义的各个方面都包含着这样那样的理想因素,甚至那些奇特、异乎寻常的爱情和富有想像力的虚构也表现出

①《十九世纪文学主流》第五分册,[丹麦]勃兰兑斯著,人民文学出版社1997年第27页。

②《十九世纪文学主流·第五分册》,[丹麦]勃兰兑斯著,人民文学出版社1997年版第27页。

一种企图用理想化的观点去重新安排那杂乱无章并经常是琐屑无味的实际生活事件的愿望。在其所有的形式中,浪漫主义都在为我们提供对实际生活的一种理想选择,当一种极度夸张的情绪取代了日常生活的敌对力量或对立品质的相互作用而居于支配地位的时候,我们也就把它看成是罗曼蒂克的作品,或是富有浪漫色彩的事件。”^①想一想以浪漫派代表作家著称于世的法国作家维克多·雨果。在他的世人耳熟能详的代表作《巴黎圣母院》中,他写出了艾丝米拉达和敲钟人夸西莫多那样的人物。他在《巴黎圣母院》的序言中写到:“许多年以前,当本书的作者造访——或者说得恰当一点,当他研究圣母院的时候,他在两座塔楼之一的暗角上,发现了这个用手刻到墙上的字‘ANAT’KH^②这几个因剥蚀而变黑了的,深深地刻在石头上的大写的希腊字,那粗率的形式和姿态,我们不知道是代表什么,好像是为了叫人明白那是一个中世纪的人的手写在那儿的,特别是这些字所封锁着的悲哀与不幸的意义,很快激动了作者。”^③巴黎圣母院阴暗一角的墙面上的字,变成了富有浪漫色彩的事件,维克多·雨果以艺术家敏锐的艺术触角发现了这一点。然后,以非凡的想像力完成了这本作品。当有人来信向雨果问他的新书的内容时,他提到了这部书的优点“是在想像、多变、幻想的方面”^④,而当我们用浪漫主义的标准去衡量这一派小说家时,会发现他们的共同特征:不重视对客观世界的如实描写,而重视抒发主观情感;按照自己的理想去塑造艺术形象,想像奇特,形象夸张,语言情感充沛奔放。这类小说与现实主义小说相比较,可以看出小说家对生活的态度不是摹写,而是凭借着感情的

①《理解文学要素》,[美]理查德·泰勒著,四川大学出版社 1987 年版第 38 页。

②希腊字,意为命运或定命,命数。

③《外国作家谈创作经验》,武汉大学中文系编,1979 年版第 494 页。

④《外国作家谈创作经验》,武汉大学中文系编,1979 年版第 522 页。