

周立人 周 闻 著

FICTION AND ITS AESTHETIC ELEMENTS

小说与小说杂论

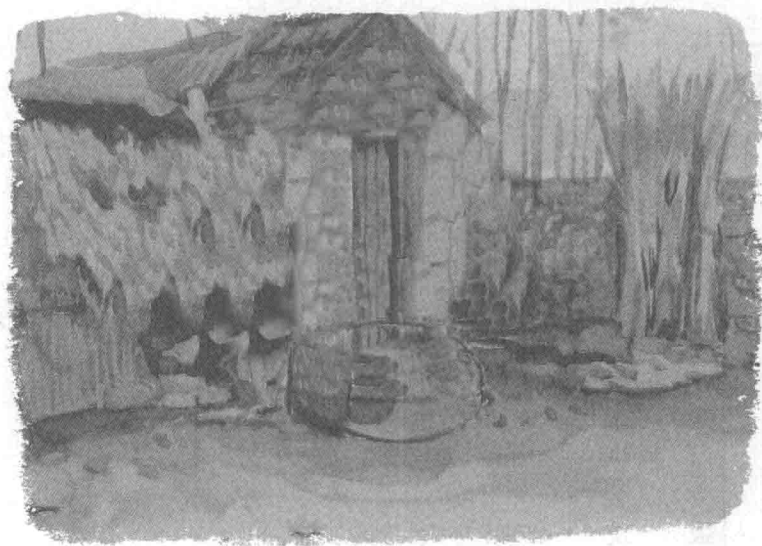


学林出版社
www.xuelinpress.com

周立人 周 闻 著

FICTION AND ITS AESTHETIC ELEMENTS

小说与小说杂论



学林出版社

www.xuelinpress.com

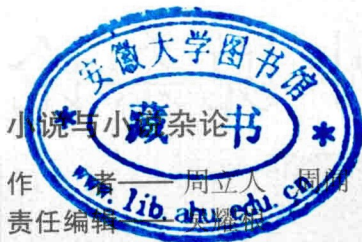
图书在版编目(CIP)数据

小说与小说杂论/周立人,周闻著. —上海:学林出版社,2014.12

ISBN 978-7-5486-0781-6

I. ①小… II. ①周… ②周… III. ①小说评论—中国—当代—文集 IV. ①I207.42-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 230221 号



作者——周立人 周闻
责任编辑——周剑峰
封面设计——周剑峰

出版——上海世纪出版股份有限公司学林出版社
地址:上海钦州南路81号 电话/传真:64515005
发行——上海世纪出版股份有限公司发行中心
地址:上海福建中路193号 网址:www.xuelinpress.com
排版——南京展望文化发展有限公司
印刷——上海叶大印刷有限公司
开本——710×1020 1/16
印张——13.5
字数——22万
版次——2014年12月第1版
2014年12月第1次印刷
书号——ISBN 978-7-5486-0781-6/I·103
定价——28.00元

(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。)

前言

近年来，我一直想将自己在探讨小说原理方面的体会与文学创作实践中积累的一些感悟结合起来，写一本书奉献给广大文学爱好者，和他们一起分享小说带来的愉悦，或者增进人们对小说这一文学体裁的认识和理解。在经过一段时间的构思与酝酿之后，便有了现在这个选题。

该选题在阐述小说及其审美元素的过程中，主要立足于理论层面的解说与分析，同时配有一定数量的操作层面的例子，期望通过给读者一些感性的或直观的印象来加深他们对有关内容的了解。与此同时，又能让抽象的理论不至于变得艰涩难懂或枯燥乏味。

在筛选例子的时候，我还尽量考虑到它们之间在内容上的关联性，以便使读者能从散见于文本里的例子中拼出“一幅画”来，也就是在自己的头脑中勾勒出相关作品的大致轮廓或者组成一个完美的故事片段，不会因为信息残缺的缘故而感到过于困惑。

而完整的小说，既用以说明前面的某些杂论，又让读者在阅读的过程中有所体验和发现，进而拓展杂论中所提及（甚至是没有提及）的内容。例如，《爱之墙》里有一些对话，初看起来似乎有点“掉书袋”的味道，好像故事的叙述者在故意卖弄学问，但实际上是在帮助说明别的内容。比如说，第六节里出现的郑绍良与蔡晓露的交谈，是围绕着“雨”、“愁”、“自然主义”等构建起来的，其中还引用了毛姆的《雨》以及《月亮和六便士》；粗心的读者可能会觉得这些都是多余且毫无意义的，而细心的读者则有可能读出另一番意蕴：两人交谈时外面正下着雨，这样，谈话的内容不仅和人物的内心（包括潜意识），而且还和谈话时的氛围建立起了一种微妙的关系，点化出“如同雨一般倾泻的春情是不可抗拒的自然

力”这一主题。即叙述者在将现实世界中的“雨”同毛姆作品中的“雨”融为一体时，把抽象的命题隐藏于其中。而《月亮和六便士》中的“如果一个人坠入了情网，就可能对世上的一切事物都听而不闻，视而不见了。那时候他就会跟古代锁在木船里摇桨的奴隶一样，身心都不是他自己所有的了。”在故事的结尾得到了照应：“仿佛她的身子早已不再属于她自己的了。”它从一个特定的心理层面诠释了女主人公李秋如的毅然殉情。也就是补充说明了郑绍良所讲的“这句话也可以从自然主义的角度来分析”（意谓人在包括爱情在内的自然力量的面前，往往显得无助和身不由己）。

另外，本书在提供小说分析与批评方法的同时，也顺带地讲解了小说的写作技巧，希望对初涉小说创作的人以及高校中文系的学生有所帮助。

最后是本选题的结构。本书的结构分为上下篇两个部分。上篇1—6篇由我执笔，7—11篇由周闻执笔；下篇小说由我执笔，作品述评由周闻执笔。当然，第二作者只是在我的指导下撰写文稿，只是给她一个学习与磨练的机会。最终，一切都要交给读者来检验与评判。

此外，吴耀根先生对书稿提出了不少宝贵的意见，在此特表真诚的谢意。

周立人

2014年9月29日

写于上海理工大学

目 录

上篇 小说杂论

- 小说：存在的意义及分类 / 3
- 小说：想象与虚构的艺术品 / 11
- 小说的背景、氛围和基调 / 18
- 小说的情节和结构 / 28
- 小说人物的塑造 / 33
- 小说的叙述视角和叙述体 / 40
- 小说的对话设计 / 47
- 小说的语言 / 60
- 小说中梦的设置 / 65
- 小说中的心理描写 / 74
- 小说的构思、细节、分布态与主题 / 78

下篇 小 说

- 爱之墙 / 91
- 黑枝上的花瓣 / 168
- 略谈解读小说(代后记) / 199

上篇 小说杂论



村景 陶华华 作

小说：存在的意义及分类

美国作家诺里斯曾经说：“我们的时代是小说的时代。无论在哪一种艺术中，时代生活从来也没有得到如此充分的表现。……小说之所以重要，是因为它表现现代生活比建筑、比绘画、比诗歌、比音乐表现得更好。”^①

他所说的，主要是自然主义和现实主义的小说。这些小说的确以其经久不衰的、独特的魅力展现着我们生活于其中的世界。它在为人们提供一种休闲和娱乐方式的同时，也为他们创造了更好地了解自身、了解社会、了解自然的途径。

而更为重要的是，小说家通过自己的作品找到了自体感，实现了自身存在的价值，读者通过阅读其作品发现在这个物理的世界之外还有一个灵性的价值王国，里面居住着被舍勒定义为“类似神的人”——这些人不仅仅是小说家，还包括小说家笔下的优秀人物，他们赋予人类的存在以某种意义，使人们在审美化了的“对象世界”中肯定自己。

当然，我们还可以从其他的层面来谈论小说。例如，司汤达把小说看成是“生命旅途中的一面镜子”，雨果把小说描述为“超出舞台比例的戏剧”，奥洛什科娃把小说比作既能反映出事物的外貌和秩序又能揭示事物最深邃本质的“魔镜”，笑花主人则将小说视为“正史之余”……尽管表述不同，但都触摸到了小说这头“大象”之体的一部分。

尤其值得我们关注的是，巴尔扎克在论及小说时将它定义为“使读者发生幻觉”的故事。他说：“一部小说，头一个条件就是引起兴趣。可是想要引起兴

^① 诺里斯：《小说家的责任》，参阅《美国作家论文学》，三联书店1984年版，第147—148页。

趣,就得使读者发生幻觉,相信书中的事情全真有过。”^①

细心的读者或许会发现,这句话实际上蕴含着“幻”与“真”的辩证思维,即小说家是借助幻觉或幻象来营造一个不同于现实的真实的世界,这是一个虚幻而类真的、向读者提供纯形式的(亦即美学的)快乐的世界^②。歌德在《诗与真》中也指出,艺术家的最高任务即在于通过幻觉创作出一个“更高真实的假象”。^③

《西游记题词》中有一句话似乎更直接、更透彻地道出了“幻”与“真”之间的圆融无碍:“文不幻不文,幻不极不幻。是知天下极幻之事乃极真之事,极幻之理乃极真之理。”

这就是说,不论是小说,还是别的文学体裁,愈是追求“幻”的境界,就愈富有真实感。这种“幻”可以是作品中的幻景幻境,也可以是存在于人物内心的种种幻觉,更是指涉整个作品的虚幻性质。

尼采在《出自艺术家和作家的灵魂》中指出:“他(艺术家)巧妙地助长这种幻觉,把创作开始时那热烈的不安、盲目抓取的纷乱、留神倾听的梦幻等因素引入艺术,当作欺骗手段,使观者或听者陷入某种心境,相信这完美的作品……”^④他在《悲剧的诞生》中用“日神”^⑤来喻指幻觉——“我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉”,认为艺术家正是借助日神的冲动(即制造幻觉的强迫性冲动)来肯定自我并且超越自我的。

当然,小说家在制造幻觉的同时也在享受着幻觉带来的新奇之感。写小说实际上是在调制一种致幻剂,致幻剂的致幻作用能使作为精神流放者的小说家在恍惚中找到心灵的归宿。他们仿佛发现了希望的海岸线,仿佛在茫茫的黑暗中见到了曙光,于是他们奋不顾身地驾着暂借的扁舟朝着远方驶去。失意、悔

① 巴尔扎克:《论历史小说兼及“弗拉戈莱塔”》,《巴尔扎克论文书信选》,人民音乐出版社1985年版,第99页。

② 弗洛伊德将这种“快乐”定义为“直观快乐”和“额外刺激”,认为作家在表达其幻觉时,之所以“向我们提供这种快乐是为了有可能从更深的精神源泉中释放出更大的快乐”。参阅《弗洛伊德论美文选》,张唤民等译,知识出版社1987年版,第37页。

③ 参阅《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第446页。

④ 《悲剧的诞生:尼采美学文选》,周国平译,三联书店1986年版,第175页。

⑤ 日神,即阿波罗,他跟酒神狄俄尼索斯恰好相反,代表着理性与文明的力量。但有时候尼采也用日神代指美的外观的幻觉或制造幻觉。也就是说,在尼采看来,虽然作品的外观(形式)常常给人以虚幻的感觉,而且这种虚幻的感觉又是艺术家制造出来的,但艺术家将各种非理性的要素“引入艺术”(即形成幻觉的表象)时离不开理性。

恨、麻木、茫然……一切叫他们消沉的情感元素在此时此刻往往会消弭殆尽。卡德隆·巴尔卡有句名言：“人生是什么？一个幻想，一道阴影，一则虚构。整个人生只是一场梦，而梦呢？梦只是梦。”^①而小说作为虚构的艺术品，则可以看成是“梦中之梦”，即由梦幻人生衍生出来的梦幻。

或许是因为小说家比常人更敏锐地洞见到生命冲动的最终结果是寂灭与死亡，洞见到人在物质层面上的各种享受只是过眼烟云，毫无意义，所以他们有一种紧迫感和使命感，即是要借助小说这种不朽的形式来对抗带有悲观主义色彩的宿命论，使自己有限的生命流向无限的价值王国。这一价值王国，按照舍勒的解释，是永恒的、绝对的，是超然于物质世界之上的领域，也是人与神共生共在、融为一体的领域。它是小说家通过自己独特的情感体验来达到的，用泰戈尔的话说，小说家们的“真正的目的不在于达到极限，而在于臻于圆满的境界，那可是无限的”^②。

诚然，我们在讨论小说存在的意义时离不开对创作动机的更多、更深层次的探究。

鲁迅先生认为，写小说最初始的动机无非和讲故事一样，是为了“消遣闲暇”。他说：“至于小说，我以为倒是起于休息的。人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则休息时，亦必要寻一种事情的消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，正是小说的起源。”^③当然，鲁迅先生并不否认小说的社会批判功能和小说在教育国民、提升国民素质方面的意义。他的一些小说，如《阿Q正传》、《祝福》等，都因有了这样的功能和意义而影响了好几代人。

托尔斯泰认为，小说家之所以要写小说，是为了向他人传递自己的情感。他说：小说家“为了把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。”^④但他同时也承认，小说家应该站在时代和历史的前沿，以思想家和改革家的伟大气魄洞悉与针砭乱象丛生的病态的社会。他的《安娜·卡列尼娜》就是一部典型的批判现实主义作品，而他

① 卡德隆·巴尔卡：《人生如梦》，转引自《发现——迷药》，罗迪亚·米勒著，柏华编译，吉林摄影出版社1999年版，第4页。

② 泰戈尔：《流萤集》，吴岩译，上海译文出版社1983年版，第101页。

③ 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第8卷，人民文学出版社1981年版，第315页。

④ 托尔斯泰：《艺术论》，丰陈宝译，人民文学出版社1958年版，第46页。

的《战争与和平》)则以史诗般的气势,激荡着人们的情感,启发人们对历史和人类命运等重大问题的思索。

弗洛伊德认为,包括小说在内的一切艺术,都是“性本能乔装打扮向外发泄的方式”^①。用罗洛·梅的话说,性本能作为一种原始生命力,“既蛰居在黑暗的地下王国,又高翔在爱欲的超验领域”,而艺术家的任务是以积极的、富有建设性的态度将其整合到个人的意志之中,使其成为灵感与创造的不竭源泉。换言之,本能的激情在一定的条件下完全可能成为一部文学杰作的内生动力。

莫洛亚认为,小说家不仅在用小说别样地展示自己内心的秘密,同时还用它来过滤内心的伤痛:“小说家是世上唯一能够保守心灵秘密而不致感到痛苦的人;他的隐情以化了妆的形式出现。”^②换句话说,小说家为了补偿他对现实人生的反感与失望,在自己的心灵里创造出一个美好的、理想化了的世界。倘若他做不到这一点,“他不单单是停滞不前,而且那长期被禁锢的潜能有可能转变为病态或绝望,最终变成破坏性的行为”^③。

左拉认为,小说家创作的目的在于将自己的真情实感甚至是生命同艺术的个性熔为一炉,进而去展示自然。他说:“除了真实感以外,还要有作家的个人特色。一个伟大的小说家应该既有真实感也有个性表现……在今天,一个伟大的小说家就是一个有真情实感的人,他能独创地表现自然,并以自己的生命使这自然具有生气。”^④

然而,不论小说创作的动机是什么或者创作的目的应该是什么,小说家所创造出来的世界毕竟是想象的产物,是虚构的世界。

那么,以想象和虚构为其特征的小说我们该如何为它分类呢?

一般来说,小说按篇幅的长短可以分为长篇小说、中篇小说、短篇小说和小小说。

“长篇小说”一词的英文 novel,源于意大利文 novella,本指流行于中世纪的一种简洁、紧凑、现实性较强的故事或故事集;薄伽丘的《十日谈》便是其中的典型代表。在多数欧洲国家,人们更多的是使用 roman(传奇故事)一词,因而

① 弗洛伊德:《性学三论》,《弗洛伊德言论精选》,农村读物出版社1988年版,第62页。

② 莫洛亚:《艺术和生活——莫洛亚箴言和对话集》,郑冰梅译,上海三联书店1989年版,第12页。

③ Rollo May, *Man's Search for Himself*, New York, W. W. Norton Co., 1953, p. 24.

④ 左拉:《论小说》,参阅《古典文艺理论译丛》第8册,人民文学出版社1964年版,第124—129页。

往往将长篇小说与旧式传奇文学中那些奇异的、富有想象和诗意的题材联系在一起。不少文学理论家和文学史家都认为,长篇小说实际上是从传奇文学的胚胎中衍生出来的,它借鉴了传奇故事的一些创作手法,对现实生活中的人及其活动加以艺术化的再造,对事件或情节的处理、对人物性格的描写等既可以是静态的,也可以是动态的,而且运用后来被称为“叙事美学”的原则,使作品体现出一定的结构性与逻辑性,展示出一定的观念与主题。在中国古代,神话传说、街谈巷语、志怪志人(对怪异之事、怪异之人的记载)以及传奇讲史等都是长篇小说(包括话本小说、章回小说)发展的先河。

长篇小说通常具有结构复杂、人物众多、篇幅较长等特点。别林斯基有句话道出了长篇小说的魅力:“长篇小说更适合于诗情画意地表现生活。的确,它的容量,它的界限是广阔无边的;它比戏剧更不矜持,更不苛刻,因为它吸引人的不是局部和片断,而是整体,包容着这样的细节,这样的琐事,分开看时似乎是不足道的,但和整体联系起来看,在作品的全体上看时,却有着深刻的意义和无边的诗意……”^①

如果按文学流派来区分长篇小说的类型或许还比较容易,但要按题材等对长篇小说进行分门别类,这实属一件很难的事情,因为长篇小说不管是从题材上看还是从别的方面看,都名目繁多,数不胜数。有的界线模糊,不易判明;有的跨类,难分归属;有的因划分标准不一而无法确切地界定。但从总体上看,常见的分类有:政治小说、社会问题小说、历史小说、心理小说、意识流小说、感伤小说、社会风俗小说、流浪汉小说、哥特式小说、家世小说、纪实小说、言情小说、推理小说、地方色彩小说、书信体小说、自传体小说、侦探小说、游侠小说和科幻小说等。当然,这样的分类或许也适用于某些中短篇小说。而在中国古代,曾流行过话本小说(话本原是宋元间说书人讲故事所依据的底本,用通俗文字写成,多以历史故事和当时的社会生活为题材)和章回小说(其特点是分回标目,故事连接,段落整齐;明清时期的长篇小说大都采用这样的形式)。

关于长篇小说的类型,沃尔夫冈·凯瑟指出:人们曾试图给长篇小说下定义,“诸如:言情小说、家庭小说、社会小说、艺术小说、游记、地方小说、历史小

^① 别林斯基:《论俄国中篇小说和果戈里的中篇小说》,《别林斯基选集》第1卷,满涛译,上海译文出版社1979年版,第154页。

说；所有这些概念都是我们常用的，几乎是必不可少的，但是这些小说类别彼此之间并不互相排斥，仅这一点就足以说明，这样分类只抓住了一些枝节的东西，不能形成真正的小说类型学。的确，为什么一部艺术小说不能同时是一部地方小说或历史小说，而且碰巧还含有一段爱情故事呢？由此看来，除小说外在形式的分类外，我们不可能从题材分类上得到其他突破。”^①他还说：“如果说长期以来长篇小说一直就被看成是一种‘最不定型’的艺术，那么，相当一段时期以来，一些英国和德国的研究人员也一直在为解开小说形式的秘密而努力，而且他们已在此基础上为建立小说类型学做了多种尝试，诸如个人成长小说、人物小说、事件或行为小说、空间小说等很多提法都试图捕捉住小说的各种不同的结构，至少抓住各种不同结构的小说的特征。”^②

另外需注意的是，在把丰富多彩的素材编织进作品时，长篇小说家们努力展现出自己独具魅力的创作个性和自己的专长。有的长篇小说以人物塑造见长，有意无意地弱化事件和情节在作品中的地位；有的注重于将一系列事件编排成故事的情节，让人读来感到身历其境；有的以自然科学所要求的那种客观的、不偏不倚的态度来描写生活的细节；有的着眼于某一特定的社会结构和背景，挖掘出具有时代特征且往往被人忽略的东西；有的如实逼真地展现历史的宏伟画卷；有的将笔触伸向人物潜意识的幽深处；有的把作家自身的生活经历作为作品的素材；有的则以内心独白的方式对经验与情感进行剪辑、重组；有的聚焦于家族的变迁史等等。而从样式来看，有的长篇小说具有史诗般恢弘的气势，全景式地展现历史人物的形象和他们的所作所为；有的以戏剧的模式来梳理素材，其结构看上去严谨得有如一部传统的戏剧；有的呈现出插曲式的、结构松散的特征；还有的是属于反结构、反传统的，内容杂乱无序、情节荒诞离奇，好像是在有意肢解现实。

中篇小说，指长度在长篇小说和短篇小说之间的小说。然而，这只是一个外观上的标准。更重要的是，要看作品如何处理人物与事件、时间与空间等。在长篇小说中，人物可以是在相对宽广的背景里展现于读者面前的，小说里人

^① 沃尔夫冈·凯瑟：《谁是小说叙事人》，参阅王泰来等编译的《叙事美学》，重庆出版社1987年版，第104页。

^② 沃尔夫冈·凯瑟：《谁是小说叙事人》，参阅王泰来等编译的《叙事美学》，重庆出版社1987年版，第106—107页。

物的数量相对来说比较多,时间的跨度也可以比较长,情节也往往富于曲折变化。短篇小说则往往通过有限的时空或压缩的情节来描写为数不多的人物并且揭示他们的心态或性格等。而中篇小说,相对短篇小说而言,人物和情节可以多一点,描写也可以细一点,叙述的内容往往是一组组安排得比较紧凑的事件。不过,这种比对只是粗略的,只是为了方便区分而已。

短篇小说与长篇小说、中篇小说的主要区别在于:作为刻意追求精致的作品,它高度概括人物的性格和人物的处境,善于从“一扇窗户”管窥现实生活的全貌,进而揭示具有“启示”性质的意义。鲁迅先生说:“在巍峨灿烂的巨大的纪念碑底的文学之旁,短篇小说也依然有着存在的充足的权利。不但巨细高低,相依为命,也譬如身入大伽蓝^①中,但见全体非常宏丽,眩人眼睛,令观者心神飞越,而细看一雕阑一画础,虽然细小,但所见却更为分明。”^②英国女作家伊丽莎白·鲍温说:“短篇小说必备的第一个条件是它的迫切性,这就是说,故事之所以发生是因为作者获得一种印象或有一种切肤之感,觉得非写下来不可;至于采取什么形式,则可多种多样,只要它有内在的统一性就可以了。”^③

伊丽莎白·鲍温在这里实际上阐述了短篇小说成型的三个条件:一是创作的“迫切性”,也就是作者急需将经验世界提供的素材提炼加工成短篇小说;二是“内在的统一性”,即作者在提炼和加工的过程中不仅要做到去粗取精、详略得当,而且还要讲究设计与布局的严谨和精巧;三是“多种多样”的形式,即在叙述故事方面必须具有高度的灵活性——可以有扣人心弦的戏剧冲突,也可以有恬静或朦胧的诗情画意;可以有深邃独到的哲理畅想,也可以有令人捧腹的搞笑与诙谐。

有学者指出,短篇小说“是一种短线产品,不像长篇创作那样耗工费时。作家获得一种迫切的印象或感觉,加以铺衍罗织,即可及时成文。一般说来,一个重大的社会变动或历史事件总是先在短篇小说和诗歌中得到表现。灵活性和及时性是短篇小说两个鲜明的特点。”^④

而小小说通常撷取生活中的某一片断,用洗炼的笔触反映较深刻的主题思

① 伽蓝:梵语“僧伽蓝摩”的简称,指僧众所住的园林,后指佛寺;意译为“众园”或“僧院”。

② 鲁迅:《〈近代世界短篇小说集〉小引》,《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年版,第131页。

③ 引自侯维瑞:《现代英国小说史》,上海外语教育出版社1985年版,第416页。

④ 侯维瑞:《现代英国小说史》,上海外语教育出版社1985年版,第420页。

想和社会内容。契河夫、欧·亨利等都是写小小说的高手。他们的作品构思精巧,写人写物多用白描;故事虽然显得有点单纯或单薄,像是信手写来的道听途说,但情节生动,而且时常会带给读者意想不到的结尾。跟特写、故事不同的是,小小说一般具有条理分明的情节发展线索及相对稳定的叙述框架,在背景设置、人物塑造、情节安排、语言风格等方面往往显示出较高的统一性和审美性。

小说：想象与虚构的艺术品

韦勒克和沃伦在《文学理论》一书中指出：“小说作为一种艺术形式，正如德语所说的，是一种‘创作’的形式(a form of‘Dichtung’);就它的高级形式而言，它是史诗和戏剧这两种伟大文学形式的后裔。”^①这一对小说的描述涵盖了两个方面。其一是：相对诗歌和戏剧而言，小说产生得较晚；其二是：小说是一种以“创作”(即凭借想象进行虚构)为其特征的艺术形式。

的确，同诗歌、戏剧这些古老的文学体裁相比，小说在西方文学中是18世纪后期才正式定名的文学形式。不过，在古代的传奇故事、民间传说和史诗里都可以见到小说的雏形。

至于“创作”，事实上“小说”一词的英文fiction，其本身就含有“虚构或编造”之意。《韦伯斯特新世界词典》(Webster's New World Dictionary)对之解释道：“A making up of imaginary happenings”(虚构属于想象范畴的事件)^②。柯登编写的《文学术语词典》(还有瓦特所著的《小说的兴起》)对小说作了这样的界定：“An imaginative work, usually in prose”^③，意谓小说乃是“凭想象虚构出来的、通常带有散文特点的故事”。不论这样的界定是否准确，它至少隐含了小说的两个重要的特点：一是散文对小说的发展起了一定的作用——甚至可以说有些散文，如英国散文家威廉·科贝特(1762—1835)的一些作品，本身就是以叙述故事为其主导特征的类似小说的艺术形式；二是小说作为一种新的文

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第236页。

② 参阅Webster's New World Dictionary (Third Edition), New York, 1986, p. 502.

③ 参阅J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Double Day and Co. Inc., Garden City, 1977, p. 270.