

人物描写手册

赵增锴 吴野

四川省社会科学院出版社

人物描写手册

赵增锴 吴 野 著

四川省社会科学院出版社

一九八六·八·成都

责任编辑：陈文洪

封面设计：贾 梅

人 物 描 写 手 册

赵增锴 吴 野 著

四川省社会科学院出版社出版

四川省新华书店发行

西南冶金地质勘探公司测绘队制印厂印刷

787×1092毫米

1/32印张： 7.625

字数： 1774

1986年8月第1版

成都第1次印刷

印数： 1—30500

书号： 10316·36

定价： 1.15元

目 录

第一辑

独特的途径

——文学创作中的人物描写…………… (1)

作家和他笔下的人物

——作家的追求和人物描写…………… (9)

关于“他”的故事

——叙述角度和人物的描写…………… (19)

“我”和“你”的故事

——叙述角度的变化与人物描写…………… (33)

人物描写的多种可能性

——人物的型式…………… (45)

第二辑

“骇人之事”与“近人之笔”

——情节的传奇性、现实性与人物描写
…………… (56)

偏要提一提

——讽刺文学与人物描写…………… (66)

写出灵魂中的秘密

——人物描写要揭示人物内心奥秘…………… (76)

白日作梦说写人

——生活积累、想象与人物描写…………… (87)

新的探索与追求

——文学的新观念与人物描写…………… (96)

第三辑

写好人物个性化的语言…………… (106)

以形写神…………… (111)

沉默——富有表现力的动作…………… (117)

以一目尽传精神…………… (121)

从对比中显示人物个性…………… (126)

反面人物形象塑造杂谈…………… (130)

梦境——思想的变形图画…………… (135)

乐极生悲 破涕为笑…………… (140)

第四辑

哭的艺术…………… (146)

笑也不容易…………… (151)

骂出个性来…………… (157)

打中出性格…………… (160)

出场——表现性格的极好机会…………… (163)

有“神”则灵…………… (169)

以背传情…………… (173)

手姿——艺术的哑语…………… (176)

步态琐谈…………… (180)

人物“结局”小议…………… (184)

运用多种彩笔描绘爱情…………… (187)

人物牺牲的个性描写.....	(194)
----------------	-------

第五辑

人物的感情·个性·思想.....	(199)
英雄肝胆亦柔情	(205)
从马克思和孩子交换小刀说起	(209)
坚持性格丰富与明确的统一	(214)
社会主义新人形象的本质特征	(220)
给欣赏者以想象的引线	(234)
后记	(238)

独特的途径

——文学创作中的人物描写

“海——在笑着。

在热风的轻轻的吹动之下，它在抖动，一层细密的皱纹，耀眼的反映着太阳的光彩，盖住了它，而几千个银光灿烂的笑涡向着蔚蓝的天空微笑。……”

在小说《马尔华》中，高尔基这样生动地描绘了海给他的印象。但是，也有人在海水中品尝到了泪水的苦涩。洛尔迦在他的《海水谣》中悲哀地唱道：

“乌黑的少年，你带的什么，
和你的血混在一起？

——先生，我带的是
大海的水。

这些咸的眼泪。
妈啊，是从哪儿来的？

——先生，我哭出的是

大海的水。

心儿啊，这苦味儿
是从哪里来的？

比这苦得多呢，
大海的水。”

自古以来，多少文人墨客用各种各样的文字，描绘过海给他们的不同的印象。我们在文学作品里看到过笑着的海，安详地睡着了似的海，也看到过愤怒的海，疯狂地咆哮着，残酷地吞噬了绝望的渔人和旅客。当然，还有许多人写到过海的神秘，它的瞬息万变，它的深不可测，都笼罩着一种既吸引人而又使人心悸的神秘气氛。无怪乎海明威在《老人与海》中说，有人把海当作男性，有人却把海视为女性，有人则干脆把海当作一个地方、一个竞争者、一个敌人。借范仲淹描绘洞庭湖的名句来说，海真是“浩浩汤汤，横无际涯，朝晖夕阴，气象万千”。

然而，世界上还有比海表现得更五光十色，更气象万千，给人的印象也更为庞杂多样的，那就是由人组成的社会。如果说，比陆地宽广的是海洋，比海洋宽广的是蓝天，那么，比蓝天宽广的是人的心灵。由无数各不相同的心灵组成的人的海洋，比任何大海大洋都更加浩浩汤汤，波诡浪奇。元代文人姚燹在小令《喜春来·失题》中，无限感慨地叹道：

“笔头风月时时过，眼底儿曹渐渐多。有人问我事如何？——人海阔，无日不风波。”

年轻时，拈笔弄墨，吟风月，嘲花草，对人生感受不深。

随着年龄增长，阅历渐丰，摔了若干个筋斗，进入了中年，才深深感到人海波涛难描难绘，远胜于海洋。这种感受绝不会仅仅是姚薏个人的。波特莱尔在《恶之花》中，也曾经同样地感叹过人和海的相似：

“无羁束的人，你将永远爱海洋！

海是你的镜子，你照鉴着灵魂

在它的波浪的无穷尽的奔腾，

而你的心灵是深渊，苦涩也相仿。

……

你们一般都是阴森和无牵羁；

人啊，无人测过你深渊的深量；

海啊，无人知道你内蕴的富藏，

你们都争相保持你们的秘密！”

当然，人类社会、人的心灵的复杂情况远远超过了作为自然之物的海洋。它是历史和现实的融汇，心灵和心灵的交织，始终处在不停息的运动之中，色彩缤纷，变化无穷。文学就是要来反映、再现这样的社会生活的。但是，任何一部具体的文学作品的容量总是有限的，那末，文学将怎样来表现社会生活呢？

去记述一些重大的历史事件吗？国与国的冲突，皇帝与大主教的勾心斗角，绵延许多年的战争，成功的或被挫败了的政变？文学创作当然可以把它们作为材料。但如果停留在对历史事件的忠实记叙上，那么，它就在不知不觉间侵入了历史的领地。历史科学的严谨性质，使不能离开想象和热情的文学感到拘束。它迟迟疑疑地不愿继续朝前走，担心在这个严峻的国度中迷失了自己——丧失了文学的特性。

那么，去描写或者捏造一些富于传奇性的故事吧！象契

河夫嘲笑过的那样：写某某人坐上船，“到北极去探求静心养性之道，同时，他的爱人发出悲惨的哭声，从钟楼上跳下来”。或者象那些供人们坐火车长途旅行时解闷的小说一样，靠描绘暴力、犯罪、色情等富于刺激性的故事来吸引读者。但是，人们早已发现，恰恰是这类作品最不能吸引读者。富于传奇性的故事是可以引起人们的兴趣的，也是文学创作可以采用的形式，但单纯依靠它，文学的影响既不持久，也无以深入人心。因为“在生活里人们并不是时时刻刻都在开枪自杀，悬梁自尽，谈情说爱”（契诃夫语，见《外国名作家谈写作》北京出版社1980年版，第240页）。至于那些把希望寄托在对读者某些感官的刺激上的作品，就更是只能引起人们的反感，使人不但在心理上感到不愉快，甚至在生理上也感到不舒服，就象偶然吞进了一个苍蝇那样。

经过一代又一代的摸索，经过千千万万作家的尝试、创造，人们终于找到了文学反映社会生活的独特的途径。

这就是写人。

文学通过描写人，通过描写一系列人物之间的关系，来反映社会生活，来表现历史的进程，来表现作家从生活中获得的难以言说的复杂丰富的感受。这样做之所以是可能的，那是因为人是社会生活的主体，人组成了社会。社会形成了人的千差万别的性格，人创造了历史，历史记载了人的成长。就是自然的美，也只是因为同人这个主体所发生的关系，才能被发现，成为审美的对象。写出了人，你就写出了这个社会，写出了这个时代。写出了人，你就有可能把那不断变动着的广阔无垠的社会生活生动地仿佛可以触摸到似的保存在你的作品里，做到福克纳所说的“艺术家的宗旨”，即“用艺术手段把活动——也即是生活——抓住，使之固定不动，而到一

百年以后有陌生人来看时，照样又会活动——既然是生活，就会活动。”（《福克纳评论集》第272页，中国社会科学出版社1980年版）文学作品把无限无际和连绵不已的生活凝聚在自己的人物形象中，就能象勃莱克所说的那样：

“一颗沙里看出一个世界，
一朵野花里一座天堂，
把无限放在你的手掌上，
永恒在一刹那里收藏。”

如果离开了这一点，文学就将永远停留在“记实”、“志怪”的幼稚阶段，而不能成长为真正的艺术——能帮助人把握世界，并能帮助人改造世界的奇妙的精神力量。如果离开了这一点，文学就会在门类众多的意识形态之林，丧失了自己的独特性，也就是丧失了自己。

如果不是作家把人物写得那么鲜明、生动，让翻滚在他们心中的欢乐与痛苦，在我们心中激起了强烈的共鸣，那么，《罗密欧与朱丽叶》这部作品又怎么能跨过三四百年的时间，一直活在读者的心中。象这类男女相爱受阻、殉情而死的故事，在我们国家的历史上，甚至在我们自己的生活经历中，都可能听到过许多。但是，这一对几百年前生活在维洛那城里的青年男女的命运仍然深深地打动了我们。人物，文学作品所描写的人物，在这里显然起着关键的作用。

《水浒传》反映了北宋时期尖锐的社会矛盾。贵族、地主和官僚横征暴敛，敲骨吸髓，使广大贫苦人民走投无路，不得不拿起武器来进行反抗。这部作品之所以能帮助千百年后的读者真切地认识到这一切，并不是依靠资料的罗列，而是得力于艺术典型的塑造。没有林冲、鲁智深、武松、李逵这样一大批个性鲜明的艺术典型，《水浒传》绝不可能成为！

部脍炙人口的杰作。

人们也许会说，古典文学作品所反映的社会矛盾，早已在历史的进程中得到了解决，这些作品并不因此而失去存在的价值，这当然同作家在人物塑造上的成功，有着莫大的关系。但是，一些当代文学作品却可以以它的“当代性”取胜——它能敏锐地反映当代生活的脉跳，及时地提出为广大群众所关注的重大社会问题，从而在广大读者中间激起强烈的反响。是的，这种情况是曾经出现过的，今后也还有可能出现，尤其在历史发生急速转折的关头。比如，在刚刚粉碎“四人帮”之后，当一些作品突破多年来人们裹足不前的一个个禁区，喊出了人们心头早就想说的话时，尽管它的艺术形式还比较粗糙，在人物描写上还存在着公式化概念化的缺点，也能在读者中激起强烈的反响。在话剧演出中，一句在今天看来已不足为奇而在当时还显得大胆、尖锐的台词，会从观众席中激起一阵热烈的掌声。但是，短短的几年过去了，生活在急速地向前发展，时间在无情地筛选淘汰着众多的作品，一些在当时曾经使人耳目一新的作品，现在开始被人淡忘了，而另一些作品却在时间的磨擦下闪现了新的光泽。二者的差别在哪里？很多情况下，仍然在于人物刻画的成功与否上。如果我们希望自己的作品不象丹纳说的那样与当年的树叶一道成长，一道黄落，而是能更深刻地揭示生活的底蕴，更长久地在读者的心上发挥独特的作用，那么，在人物描写上付出最大的努力是完全必要的。

这就联系到了对所谓“问题小说”的看法。有人认为，一部作品，特别是及时反映现实生活中的重大矛盾冲突的作品，它所提出的尖锐的社会问题本身就使作品获得了存在的价值，而不一定要在人物描写上对它提出过多的要求。这种看

法既不符合文艺创作和文艺欣赏的实际，也是不利于文学对重大现实矛盾的深刻反映的。大家知道，人们之所以在有了调查报告、政府文件、新闻报道等等之外还需要文学，就因为文学能够活生生地再现形形色色的人物，并通过他们各自的命运和相互间的复杂关系，把包含着复杂的矛盾而又浑然一体的社会生活生动地再现出来，给人以独特的审美的愉悦与教育。社会生活并不是一个个抽象的“问题”相加的和，而是由一个个具有独特性格、具有丰富的内心活动的人用最复杂的方式组织在一起的。写不好人，就说不上用文学的形式深刻反映尖锐、重大的社会问题。谁能把《阿Q正传》、

《唐·吉珂德》的艺术价值归结为一个抽象的“问题”？《人到中年》的价值也并不仅仅在于提出了一个中年知识分子的工作条件和生活待遇问题。它们对人物形象的刻画，他们对人心中那复杂微妙的情感活动的描绘，他们对人与人、人与现实的关系的描写，使它们具有了远远超过某一个问题的价值。

从古至今，没有哪一部堪称为艺术品的小说、电影、戏剧文学作品，是仅仅依靠记述事件或叙述故事得以流传至今的。就是象《西游记》、《聊斋志异》这种以神佛菩萨、山妖树精为描写对象的作品，那里边也分明存在着现实的社会的人。孙悟空是人，猪八戒也是人，而不是一个作为自然之物的兽。《聊斋志异》所写的“花妖狐魅多具人情，和易可亲”

（鲁迅：《中国小说史略》）。正因为这样，它们才可以使读者为之喜，为之悲，为之深扼腕，为之长叹息。

柏拉图曾经浩然长叹：“美是难的”。描写人物，创造具有独特个性的艺术典型，是文学创作必须呕心沥血去完成的美学任务，这也同样是难的。一个人就是一个世界。他的内心世界是丰富复杂的，而又是完整统一的。他生活在现实

的社会关系中，他有着许多同其他人共同的方面，但每一个方面又无不浸透了他的独特的个性。世界上有几十亿人，而绝对没有两个内心活动完全一样的人。作为现实的人，“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”（金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传序》，见《中国历代小说序跋选注》第44页，长江文艺出版社1982年版）。文学作品描写人物就是要“于一个心中讨出一个人的情理”（张竹坡：《金瓶梅读法》），要写出普遍性浸润于其中的独特性。文学描写人物、再现社会生活的唯一材料是语言。它不能象绘画、雕塑那样，通过直观的形式把形象直接呈现在读者面前，更不能象戏剧、电影那样，让人物连同他们活动于其中的环境，连绵不绝地在读者面前展开，让他们直接感受到人物思想感情的发展变化。文学直接提供给读者的，只是一种文字符号。这增加了文学创作对人物描写的困难，也形成了文学创作的一些特殊的规律。独特的困难带来了独特的机会，克服这些困难，文学在人物描写上就有可能取得不同于其他艺术部门的独特的成就，文学作品所创造的人物形象就可能获得文学的这种特殊性质赋予它的奇光异彩，而在读者的心灵感受与想象中占据独特的位置。千百年来，无数伟大的、优秀的文学家给我们留下了宝贵的经验，理论家们进行了卓有成效的探索。近几十年来，文学创作和文艺学、美学的新发展，又给我们提出了许多新的、饶有兴味的课题。近年来，其中不少问题在我国文学界和学术界引起了热烈的讨论。这些方面的条件，都将帮助我们开阔视野，活泼思路，从新的角度去探讨我们将要讨论的问题。

这是巨大而困难的工作，但也是十分引人入胜的，我们愿和大家一起来探索。

作家和他笔下的人物

——作家的追求和人物描写

你当然知道，人物描写决不仅是按照你看到的样子，把人物“描写”出来的意思。文学创作中的现实主义，不是如某些人所理解的那样把生活现象如实地记录下来。文学艺术诚然来自生活，但是，把生活重复一遍并不是艺术。就象托尔斯泰说的那样：“如果直接写某一个真人，那写出来的决不是典型的——结果会是个别的、特殊的、索然无味的某种东西”（《外国理论家作家论形象思维》第115页，中国社会科学出版社1979年版）。文学创作中的人物描写，要求透过人物的外部特征，深入他的内心世界，刻画出具有典型意义的性格。要达到这一要求，显然不仅同描写对象有关，而且同作为艺术创造的主体的作家、艺术家有关，同他的内心世界的状态有关，甚至应当说，后者才是问题的关键。

大千世界，茫茫人海，各种各样的性格无所不有，作家不可能采取一种超然物外的冷漠态度，逐一地去研究他们。他毕竟不是为描写人物而描写人物的。他要写的不是一部《动物志》，无所爱憎地逐一列出每种动物的属系、特征。他是沾着自己的血和泪去写人的，这里的每一笔每一划里都浸润着他的炽热的情感与顽强的追求。杜勃罗留波夫曾经说过：

“一个感受力比较敏锐的人，一个有‘艺术家气质’的人，当他在周围的现实世界中，看到了某一事物的最初事实时就会发生强烈的感动。……而最后，终于创造了典型。”（《杜勃罗留波夫选集》第1卷第272页）但是，只要稍微留心观察一下，我们会发现，象其他人一样，作家艺术家的“感受力”具有某种指向性。这种指向性在不同时期、不同条件下，可能发生变化，但它确实是客观存在着的。他并不是对任何事物都会同样“发生强烈的感动”。许多事物不曾引起他的注意，某些事物也许曾使他发生过短暂的兴趣，但并不能使他感动，而“某一事物的最初事实”，却使他得到鲜明、强烈的感受，受到强烈的感动，萦绕于怀，反复追索，有时甚至长达几年、十几年，非把他写出来不可。这就不能不同作家内心世界的状态有关了。

屠格涅夫曾经谈到过引起《父与子》这部小说的创作冲动的情况：

“主要人物巴扎洛夫的基础，是一个叫我大为惊叹过的外省青年医生的性格（他在一八六〇年以前不久逝世）。照我看来，这位杰出人物正体现了那种刚刚产生、还在酝酿之中、后来被称为‘虚无主义’的因素。这个性格给我的印象很强烈，同时却不太清楚；起初我连自己也不能透彻地了解它，于是我就聚精会神地倾听和观察我周围的一切，仿佛要检查自己的感觉是否真实似的。”（《外国理论家作家论形象思维》第101页）

一开始，“某一事物的最初事实”——在这里，是作家知之不深的“外省青年医生的性格”，使作家产生了强烈的感动。这种在作家心中激荡不已的感动，象一颗充满生命潜

力的胚胎，经过一段时间的酝酿、化育，终于长成了一棵大树——一部被完成了的杰作。这种感动，当然是由“外省青年医生的性格”这个客体引起的，但它并不是这客体本身。接触过这青年医生的人，当然决不会只是屠格涅夫一个，但只是屠格涅夫才在他的性格中敏锐地看到了、捕捉住了某些新的属于未来的东西，尽管他当时对这一切还不太清楚。这就准确表明，这种感动的产生除客观存在的对象外，还有一个重要的来源：作家的特定的内心世界。如果不是由于这个原因，那么，他也会同其他人一样，对这个青年医生虽有所接触，而无所感动。屠格涅夫把自己对这个青年医生性格的感动告诉过自己的朋友阿波隆·格里弋里耶夫。后者指出，他在《罗亭》中已经塑造出这样的性格了。但屠格涅夫并不因此而释然于怀，他仍然为这个性格中显现出来的某些“刚刚产生、还在酝酿之中”的新的东西所激动，仍然情不自禁地在相当长的一段时间里苦苦探索，直到创造出巴扎洛夫这个与罗亭具有不同品格的新的典型。罗亭是语言多于行动的“多余人”的典型。他厌恶现实，向往未来，但却脱离实际，意志薄弱，缺乏实际行动，成为一个“聪明而不中用的人”（赫尔岑语），“一个耽于幻想、与世浮沉并用言词代替行动的人的典型”（皮沙烈夫语）。俄国十九世纪五十年代的现实，已经不再满足于指出“谁之罪”，而是开始产生对切实、勇敢的行动的要求。巴扎洛夫内心虽然还存在着新与旧的激烈矛盾，但他毕竟是作为一个既有理想又敢于斗争的民主主义新人的典型。从最初那个微小的胚胎，到这个形象创造的成功，表现了作家对生活的追求，也表现了作家对艺术的追求。

在讨论人物描写的种种细节之前，有必要强调地指出，

人物描写并不是一种单纯的技巧性的工作，不是照葫芦画瓢，而是一种创造。作家不仅仅用眼睛来观看他的描写对象的音容笑貌、言谈举止，而且更要用“心”来体验、探究人物的内心世界。著名川剧表演艺术家彭海清幼年学演《荆轲刺秦王》，排演后，老师问他：“你刚才是用什么刺秦王的？”他回答说：“用刀呀。”老师说：“不对，你再想想看。”第二天，老师又提出这个问题，他想了想回答说：“是用的棒棒。”（排演时用来代替刀的道具木棒）老师告诉他说：

“你如果只是这样想，那你将来就只能在棒棒上用功夫。你是用你的心去刺秦王呵！你还没有上台时，你的心就一个劲地在谋刺他；上台以后，心就只能更集中在这一点上了。你是用你的整个的心去行刺，不是用什么棒棒呵！”（见《艺苑趣谈录》第303页，北京大学出版社1984年版）这里讲的是演员创造人物必须深入人物内心世界、体验人物内心情感的道理。作家在生活和艺术中对于理解和描写人物的追求，还包含着比这更为广泛、复杂的内容。他为什么要含着热泪去描写这个人物，他为什么会对某些事物发生强烈的感动，这些都同作家对生活的理解、希冀、眷恋、憎恶……有着千丝万缕的关系，也寄寓着作家在艺术上企图创造某些新的东西的强烈愿望。曹雪芹在举家食粥的窘迫之中，仍然含辛茹苦，非要写出自己平生所见的几个女子不可，而且不愿意采用那些庸俗之作的滥调，坚持要按自己愿意采用的方法去描写这些人物，当然不能简单地归结为人物描写的技巧问题。事实上，同一个人映现在不同作家头脑中的形象绝不会是相同的。作家在现实生活中的爱恶和追求，他的思想倾向和他所受到的社会历史局限，不能不反映在他对人物形象的描写中。作家绝不是象镜子一样被动地再现摆在它面前的事

物。他事实上是在用他自己的眼睛观看，用他的感情冶炼各种生活素材，首先在心中构成一个带有他的思想感情印记的，因而是仅属于他的意象，然后才谈得上用语言或其他手段来刻画人物形象。当然，在实际创作过程中，形象的酝酿和描绘两种步骤不是截然分开、一先一后的，而可能是反复地交叉进行的，是螺旋式地上升的。但作家主观世界的状况总是对他的人物描写有着决定性的意义的。英国数学家、物理学家麦克斯韦从幼年时起就爱好数学，对几何图形有着特殊的敏感。当他面对着一瓶菊花进行写生时，物的映象经过他的心灵的冶炼，呈现在画面上的，竟是一连串巧妙地组合在一起的几何图形。这确实是他看到的吗？应当说，是的，这是他看到的，而不是任何别的什么人看到的。

作为奸诈、虚伪的典型的曹操和作为仁爱宽厚的典型的刘备，是《三国演义》的作者所看到的历史人物。他们的艺术形象，自然有着历史的影子，也是现实生活中某些典型性格的集中表现，同时，也是作家自己的主观世界的投影。浓厚的封建正统思想积极参与了人物形象的酝酿工作，浸透了形象形成的整个过程。按照正统思想看来，自从刘邦斩蛇起义，开基创业以来，这天下就只能永远是姓刘的天下。这不但是不可怀疑的至高无上的律条，而且似乎它本身早已成了不可违抗的自然规律。曹操非刘氏而欲与刘氏宗室的刘备一竞短长，自然就只能给他戴上一顶奸雄的帽子，并且让他在戏曲舞台上落得一张粉脸壳，白惨惨的，看来好不令人厌恶。

孙悟空的形象反映了作家内心世界的深刻矛盾。这个美猴王不怕玉皇大帝，不怕阎罗天子，啸聚群猴，占山为王，甚至喊出了“皇帝轮流坐，明年到我家”的口号。佛祖如来

把他压在五行山下五百年，饥餐铁丸，渴饮铜汁，挣扎出来后，他仍然气宇昂昂，威风不减。这样一个无拘无束的英雄，却仍然不得不皈依佛法，尊懦弱的唐僧为师，万里跋涉，去西天取经。从作品对人物的描写中，我们可以清楚地感受到作家内心的激烈斗争。封建社会的黑暗现实，残酷的压迫，无情的高压，使他感触至深，悲愤满腔。在《二郎搜山图歌》中，他激愤地呼号：“野夫有怀多感激，抚事临风三叹息。胸中磨损斩邪刀，欲起平之恨无力。”他满腔热情地注视着那些敢于进行反抗的倔强性格，坚定地相信“救日矢救月弓，世间岂谓无英雄”。他用浪漫主义的手法，在现实的基础上，塑造出了孙悟空这个逗人喜爱的典型人物。但是，同其他人一样，他毕竟不能超越历史的阶段，他的最大胆的幻想也不能不在历史划定的思想疆界上折回头来，仍旧去寻求被封建社会意识和社会制度所认可的正果。那个取不掉、扯不烂的紧箍儿，其实就是历史和现实强加在作家头上的。

认识人、理解人，当然是人物描写的前提。但是，正确地认识一个人，深刻地理解人，却是一桩非常复杂、困难的工作。人们常常感慨说：“画虎画皮难画骨，知人知面不知心。”这里涉及到了现象与本质间的复杂关系。在封建时代被尊为“大成至圣先师”，似乎应该无所不知的孔夫子也曾感慨地说：“始吾于人也，听其言而信其行，今吾于人也，听其言而观其行。”他指出了人的言与行可能存在的矛盾。白居易《放言五首》中说：“周公恐惧流言日，王莽谦恭未篡时。向使当时身便死，一生真伪复谁知。”他提出的是局部与全体的矛盾。可见认识人、理解人，除了作者的思想感情的性质、水平外，也还存在着一个角度和方法的问题。

坐在飞机上从空中俯瞰黄河，你会感到它象一条窄窄的

布带子，被造化小儿懒洋洋地一扔，弯弯扭扭地落在山峦与平原之间。当你蹲在风陵渡岸边，逼近凝视黄河时，你才会惊心动魄地感受到它那一泻千里的氣勢和深沉粗犷的活力。如果你只在宜昌以下观赏过长江，你会觉得它的性格是开朗而洒脱的，开朗中又带着几分妩媚，洒脱中又揉和着无限温柔。你会想起苏轼的名句：“清风徐来，水波不兴”，

“白露横江，水光接天”。只有当你从山城重庆“买舟东下”，过瞿塘，穿巫峡，走了几个来回之后，才会认识长江性格的另一个侧面，幽、奇、险、绝几个字，才会深深地刻进你的心坎。

黄河依然是那条黄河，长江依然是这条长江，前后两种不同感受的出现，反映了观察角度和所接触的侧面的不同。这种差异，使输入观察者脑海的信号发生了变化。这种信号作为外在于观察者的客观事物的映象输入人的头脑，似乎是被动的，偶然的，但实际情况却并非如此。当人张开双目纵眼看去时，视野之内的纷杂事物都被囊括在内，各种声音也不由选择地涌入他的耳廓。但就在这一刹那之间，人脑这个比任何电子计算机都要快速、灵敏得无可比拟的“机器”，根据以往的生活经验和当时的情感倾向，迅速地作出了选择和判断。它削弱了某些信号，不让它们进入意识领域，使人对它们视而不见，听而未闻；同时，它又加强、放大了某些信号，让它们在这一刹那间在意识领域上占有突出的地位。这些被筛选出来的信号，利用这一有利态势，最大限度地发挥能动的作用，主动地触发、串通沉积在观察者记忆仓库中的以往的某些生活体验、形象记忆、情绪记忆，并使它们相互纠结推移，相互渗透、串通，凝聚成一个新的意象。

就个别的人来说，他既有见诸于外的语言和行动，也有诚于内的思虑和感情，也可能有隐秘的欲望与冲动。他有在办公室内、会议桌旁处理公务的一面，也有在家庭内、在餐桌旁处理家庭生活的一面。从纵的方面说，他不仅有自己的童年、少年、青年、壮年时期，有处于顺境或逆境的不同体验，而且还有他的家族的遗传、家庭的熏陶和个人的遭遇与有意识的努力对性格形成所产生的影响。就作家对他的认识、理解来说，则既要把他作为一个独立的个人、一个独特的性格来考察，又要把他放在一定的社会横断面中，放到历史发展的过程中去加以观察。只有在这种宏观和微观的结合，纵向和横向的交织中，才可能较为准确地把握住一个独立的性格，并且发现其中某些有意义的独特的东西。

如果把《玩偶之家》中的娜拉从特定的社会历史的坐标图中抽出来，我们就无法理解她的性格，看不出她的性格中那些应和着时代脉搏的跳动，表现着历史发展动向的东西。前几年，当这部话剧在电视上播映时，有个别青年——正在焦思苦虑地为结婚寻找房子、购置家俱的青年，对于娜拉毅然从海尔茂家出走感到大惑不解。在他看来，娜拉的生活优裕，房屋宽敞，家俱齐全，海尔茂也很爱她，还有什么必要要出走呢？显然，他把生活在十九世纪七十年代挪威社会中的娜拉以及她所面临的问题，同生活在二十世纪七十年代中国社会中的自己，以及自己所面临的问题完全混淆起来了。这种认识上的混淆，堵塞了他欣赏这部名著的道路。如果作为文学作品的创作者也这样混淆了人物活动和情感形成的社会历史背景，那么，他也就无法理解并描写他的人物。

一八七三年，当托尔斯泰开始构思《安娜·卡列尼娜》时，他只是想写一部关于一个高等社会中“失了足”的已婚

妇女的长篇小说，一个不忠实的妻子以及由此而发生的全部悲剧。出现在小说初稿中的安娜·卡列尼娜（她曾先后被叫做塔姬雅娜·谢尔盖耶芙娜·斯塔弗马维奇，娜娜，阿娜斯塔西雅·阿尔卡季耶夫娜·普希金娜），同我们现在在小说中看到的人物形象是完全不同的。初稿中的安娜·卡列尼娜是个趣味恶劣的女人，智力低下，毫无心肝，外表和行动中充满着感官的成分，卖弄风情，品行不端。在其后的四年间，作家反复地、认真地甚至是痛苦地重新思考他的人物和他对人物的描写。在这段时间内，修改这部未完成的小说稿，并不是吸引他注意力的唯一一件事。他曾投身于救援萨马拉省因旱灾而陷入饥馑的农民的工作，他对加弗里洛夫卡村十分之一的人家的财产状况进行了调查，用以证明农民正濒于饥饿而死的边缘，痛斥政府对此采取的官僚主义态度，呼吁“一切俄国人”都起来援助灾民。他曾花很多精力去研究教育问题，为拟办的农民讲习班编写《新启蒙课本》和文法。作家越来越强烈地表明对已写成并已部分发表的初稿的极端不满，认为“那里面全部都很恶劣，全部都应当改写，再改写”。作家对人物和整部作品的构思发生了根本性的变化。如贝奇柯夫所说的那样：“《安娜·卡列尼娜》这本书，从最初命名为《两段婚姻》、《两对夫妻》的描写一个‘不忠实的妻子’的小说，变成了一部很大的社会长篇小说，用鲜明而典型的形象反映了俄国生活中整整的一个时代。”托尔斯泰“这位愈来愈无情地反对现有秩序的正直的艺术家，在创造这部小说的过程中，不得不改变了自己对小说里那位中心人物的态度。一反他原来想要惩罚安娜，把她刻画成一个破坏家庭的妇女的愿望，他最后反而为她辩护，表明有罪的乃是那种剥夺妇女的人类权利、使她精神上遭受奴役的制度本

身”（贝奇柯夫：《托尔斯泰评传》第309、332页，人民文学出版社1981年版）。

当时托尔斯泰已是享有盛誉的大作家，但他对自己的作品仍然采取这样严肃的态度。这不但表明了这位伟大作家对文学事业的高度责任感，而且也表明对于作家说来，人物描写的过程必然就是认识生活的过程。把初步把握到的人物的性格、命运，放在当代重大社会问题的背景下加以严肃的思考和深入的领会，深化了作家对生活现实的认识，也促进了作家对人物形象的描绘。托尔斯泰的例子当会给我们以启示。

关于“他”的故事

——叙述角度和人物的描写

小说是什么？从本源上说，小说不外乎是作者为他的读者（最初是听众）叙述的一个故事。这个故事来自于人类的社会生活，具有现实性的品格，因而能吸引读者，使他关心作品中人物的命运，但它又不受真人实事的局限，全由作者根据他的意愿来加以编织，情节变换如波澜起伏，变化不定，能紧紧扣住读者的心弦。清人金丰在为《说岳全传》写的序言中说：

“从来创说者，不宜尽出于虚，而亦不必尽由于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心。事事皆实，则失于平庸，而无以动一时之听。……故以言乎实，则有忠有奸有横之可考；以言乎虚，则有起有伏有变之足观。实者虚之，虚者实之，娓娓乎有令人听之而忘倦矣。”（《中国历代小说序跋选注》第137页，长江文艺出版社1982年版）

小说就是这样一个由作者讲叙的娓娓动听的故事。这故事中所包含的一切：人物，情节，细节，场面，气氛，情感，议论，品评……都无一不由作者的笔下叙述出来。人物形象就将在这个叙述过程中获得自己的生命，活生生地

站立在读者的眼前。社会生活不是一个人的独来独往。任何一个事件、场面总是建立在人与人的相互关系上的。从每一个人各自的眼中看去，同一事件、同一场面在他们各自的眼中、心中所呈现的情形、唤起的感受，都是不尽相同的，甚至是有很大差异的。作者从什么角度来叙述他的故事，从局外人还是当事者的角度，从这个人物还是那个人物的角度来叙述故事，显然将直接影响他笔下的人物形象。不同的叙述角度会向作家提出人物描写的不同要求，也会给人物形象带来不同的色彩与情调。显然，叙述角度是小说创作首先要遇到的一些基本问题中的一个。当作家由于某种机缘，触发了创作的冲动，准备来写一部新的小说时，他不得不首先把叙述角度问题提到日程上来，给予优先的考虑。

“阳光照在他脸上，把他弄醒了，可随即又使他闭上眼睛。”奥地利作家伊尔斯·艾青格这样开始了短篇小说《被捆绑的人》的叙述。接下去，作家告诉我们，他躺在坡地上，发现自己被捆住了。他试着站起来，蹦跳着前进。他因此获得了自己的价值——成为马戏团里名传遐迩的演员。作家告诉我们，他在绳索限制之内，反而感到自由。他坚决拒绝别人解开他身上的绳子。作家接着告诉我们，后来发生了由一只狼引起的故事。故事结束时，他身上的绳索被人解开了，但他却愤怒地也是悲伤地从马戏团中逃走了。这一切都是作家在讲到“他”时所说的。整篇作品（当然不仅是开头）都是从这个角度叙述的。

高尔基的《二十六个和一个》，讲的是一些面包工人的故事。他们象囚犯一样地终日被关在地下室里，汗流浹背地工作着。穷困的生活，低下的社会地位，仍然扑灭不了他们对美的热爱和追求。但是，沙皇俄国的社会现实竟然连这一点

权利也不给他们，对美的热爱遭到了现实的粗暴的蹂躏。出面把这一切讲述给我们的，不是作家本人，而是这些面包工人中的一个。他告诉我说：“我们是二十六个人，是二十六台活机器，被关闭在阴湿的地窖里。”他叙述他们所处的恶劣的环境，沉重的劳作，苦闷的心情，以及那个叫做妲尼娅的少女的出现，以及后来所发生的一切、一切。

这就是作者对作为读者的“你”所叙述的，关于“他”的故事，或者是关于“我”自己的故事。它们构成了小说的基本的叙述方法：第三人称的叙述方法和第一人称的叙述方法。它们使作者和人物的关系发生种种变化，它们会对人物描写采取一些不同的方法。它们自己当然还会有变化，它们之间也会有交叉。现在，让我们来逐一地加以讨论。

叙述角度体现了作家和人物之间的某种关系，它对人物描写所提出的要求，就是建立在这个基础上的。诚然，叙述角度并不是决定小说成败的关键，小说毕竟不是按照某些死板的规定、机械的技法写成的。但作家和人物的关系有着复杂的性质，具有多种可能性，这就为叙述角度的选择和变换，提供了客观的依据。一般说来，人物是作家创造的。当人物还没有被某种物质形式（如语言）固定下来时，他就已经活泼泼地存在于作家的胸中了。作家依据深厚的生活积累，凭借丰富的想象和透彻的洞察力，缩短了他和外在于他的人物之间的距离。在形象的酝酿过程中，作家深入到人物的历史发展和内心世界之中，切身地体验到了他的一切隐秘的思绪与感情，透彻地了解他的现实处境和内心冲动。正如法国十九世纪著名作家福楼拜所说：

“写字时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活，真是一件快事。比如我今天同时是丈夫和

妻子，是情人和他的姘头。我骑马在一个树林里游行，当着秋天的薄暮，满林都是黄叶，我觉得自己就是马，就是风，就是他俩的甜蜜的情话，就是使他们的填满情波的眼睛眯着的太阳。”（转引自《朱光潜美学文学论文选集》第80页，湖南人民出版社1980年版）

在这个时候，作家和他正在描写的人物几乎融为一体了。他可以毫不困难地准确表明人物采取某一行动时，潜藏在他心中的隐秘的动机，甚至可以体验到人物生理上的感觉。象福楼拜在创作《包法利夫人》时，写到爱玛·包法利服毒自杀，作家感到自己嘴里也有着砒霜的味道，竟然引起了呕吐。在这个意义上，作家几乎可以说：我就是他。作家会觉得自己有权说明、解释、品评有关人物的一切。

但是，事情还有另一个方面。作家毕竟不是他所描写的人物。人物，如果确实是一个有着特定个性的血肉丰满的人物，那么，他就有权按照自己的性格逻辑进行活动，并不甘心情愿听任作家的支配。他完全可能违背作家的主观意图，自行其是，而使后者无可奈何。人物的“突变”，是许多伟大作家都曾体验过的。列·托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》这部不朽著作中，创造了一个美丽而不幸的女人的形象，最后并以她卧轨自杀来了结她的一生。有人认为作家这样处理他的女主人公，未免太残酷了，难道不可以让她获得另外一种结局吗？托尔斯泰无可奈何地回答说：

“这个意见……使我想起普希金遇到过的一件事。

有一次他对自己的一位朋友说：‘想想看，我那位塔吉雅娜（《叶甫盖尼·奥涅金》的女主人公——引者）跟我开了一个多大的玩笑！她竟然嫁了人！我简直怎么也没有想到她会这样做。’关于安娜·卡列尼娜我也可以说同

样的话。确实，我那些男女主人公有时常常闹出一些违反我本意的把戏来，他们做了实际生活中常有的事和应该做的事，而不是做了我希望他们做的事。”（转引自《艺苑趣谈录》第276页，北京大学出版社1982年版）

关于安娜的情人渥伦斯基开枪自杀的情节，托尔斯泰也感到出乎意料。他说：“关于渥伦斯基在和安娜的丈夫会面后怎样扮演他的角色的一章，我早已写好了。我开始修改，可是渥伦斯基完全出乎我的意料之外，毫不迟疑地开枪了。”（同上）在这种情况下，作家在说“我就是他”的同时，也许还会强调地指出：“他不是我”。因此，作家完全可以采取另外一种叙述方法来描写他的人物，从而使出现在他作品中的人物形象乃至整个作品都获得另外一种色彩与情调。

这就使得小说创作中传统的第三人称叙述方法发生了一些微妙的、但却是重要的变化。

传统的小说叙述方法，都是作者采用第三人称的角度，以一个知晓一切的叙述者的身份，向读者讲述一切的。无论是中国的还是外国的古代小说，无不如此。直到现在，这种叙述方法还仍然保持着它的有效性（虽然它已经发生了许多变化）。之所以如此，因为从根底上说，小说不外是人与人之间交流思想感情的种种方式之一。它之不同于其他方式，则在于作者总是企图通过叙述他自己虚构的一些人物以及他们之间发生的种种事件，来传达他对社会生活、对人生的某种情感与见解。英国小说理论家佛斯特在他那本被誉为“二十世纪分析小说艺术的经典之作”的《小说面面观》中，直截了当地承认：“小说是说故事。故事是小说的基本面，没有故事就没有小说。”虽然他紧接着就强调小说的价值并不

仅仅在于故事，“小说除故事外还有其他较高贵的面”。小说既然总是包含着一个故事，至少包含着一些故事的因素，即通常称之为情节性因素的东西——人物间的相互关系、事件、场面，等等，就总是需要由作者把它们告诉给读者的。因而，第三人称的叙述方法就永远会在小说艺术之国中保有自己的地位，只是它必然并且已经随着时代的发展、文学的变革而发生变化。

在传统的用第三人称叙述的小说中，作家是知晓一切的局外人。他不是这一切事件的参与者，没有被卷入人物之间的矛盾纠葛，但他知道这里所发生的一切，因而他能够公正地客观地讲叙这一切。他知道人物出场前的家庭生活和人生经历，他知道他和其他人之间的复杂关系。人物采取了某一行动，但这行动却是违背他的真实感情的，由于某些原因，他不愿或者不能说出这一点，但作家统统知道，并且一清二楚地告诉了我们。人物沿着既定的目标朝前走去，在他前进的路上设有陷阱，在道路两旁的树丛里埋伏着凶狠的敌人，这一切他都不知道，但作家却是了如指掌的，并且在事先就把这一切告诉了我们。甚至这个人物的品格是高尚的、还是卑劣的，他的动机是纯洁的、还是肮脏的，我们应当对他作出什么样的评价，所有这些，作家都干脆自己站出来，一是一、二是二地告诉给我们。这种作法在传统小说创作中是随处可见的，而且中外皆然，概莫能外。西方文艺批评家把这种叙述者称之为“全知全能的叙述者”。

《水浒传》里，高俅刚刚出场时，还仅仅是一个无业游民，是一个依附在别人家里勉强混碗饭吃的“干隔涝汉子”，还没有做出他后来干的那些伤天害理的坏事，作家便断然宣布：“这人吹弹歌舞，刺枪使棒，相扑顽耍，亦胡乱学

诗、书、词、赋。若论仁、义、礼、智、信、行、忠、良，却是不会，只在东京城里城外帮闲”，是“一个浮浪破落户子弟”。一来便给了读者一个明确无误的概念：高俅是一个小人、恶棍。他在以后的所作所为，无非是不断地证实着作家的这一判断，加强着读者从作家那里事先接受下来的对这个人物的看法。就象出现在戏曲舞台上的奸臣恶棍，就凭着他鼻梁上的那一方“豆腐墩墩”，不等他开口、行动，观众就已经判定了他是一个坏人。

同样，当作家所肯定的英雄人物出场时，作家也总是毫不迟疑地直接向读者说明他的崇高的品质。《水浒传》第十四回，郓城县步兵都头雷横下乡巡捕中，抓住了赤发鬼刘唐，来东溪村保正晁盖家中“讨些点心吃”。这使晁盖第一次出现在读者面前：“原来那东溪村保正姓晁，名盖，祖是本县本乡富户，平生仗义疏财，专爱结识天下好汉，但有人来投奔他的，不论好歹，便留在庄上住；若要去时，又将银两资助他起身。……江湖都闻他名字。”同高俅出场时作家的交代相对照，可以看出，作家对人物的褒贬好恶，在作品中不仅是通过人物自己的语言、行动，而且往往是首先就通过作家自己的语言，直截了当地说出来的。

不仅对个别人物的评价是如此，有时，在情节发展的某些关键地方，作家还直接站出来提醒读者注意某一点，指出它在今后的情节中具有某种特殊的意义。《三个火枪手》这部流传广远的小说是以主人公达尔大尼央骑着一匹黄马往巴黎去开始的。小说叙述的第一个情节是这个年轻人的坐骑，遭到了客店里一个陌生人的嘲笑，因而引起了一场打斗。在描绘了这位陌生人的模样后，作家突然站出来告诉读者：“无疑地，他出于本能地感觉到了这个陌生人对于他未来的生活

有一种巨大的影响。”其实，应当说，达尔大尼央这个十八九岁，刚刚离开家门，毫无处世经验的年轻人是不可能有这样未来先知的本领的，谁也没有这样的“本能”，这实际上是作家在提醒他的读者：注意这个傲慢的陌生人，他在达尔大尼央今后的遭遇里将会扮演一个重要的角色。

中国古代小说由于是供“说话人”使用的话本，或至少是按照话本的规范写成的，因而作家直接站出来说明一切的时候，用语总是比较简洁，洗炼，总之不能超越瓦舍、茶铺里的听众的忍耐限度。西方古代小说，由于主要是文人创作的直接供案头阅读的作品，有时作家对人物、时代、政治历史事件、社会地域风俗……等等，大发抽象的议论，唠唠叨叨，达数页之长，使人难以卒读，不能不减弱了小说的形象感染力。

但更重要的是作者以全知全能的叙述者的身份，向读者交代一切、解说一切，越来越不能适应现代读者的心理需要了。古代小说普遍采用这种叙述方法，同他们普遍采用的题材、所描绘的人物——远离普通人日常现实生活的神仙、帝王、王子、公主、大臣、将军、圣哲，以及他们经历过的那些远非普通人可能亲历的奇特遭遇——有关，当然，也同作家对小说的看法——借小说以讽喻世人、教化群氓——有关。作家讲述这一切，似乎并不是为了引起读者的思考，而是要他们通过这个故事接受作者准备灌输给他们的见解与观念。因此，读者在读这类小说时，几乎不需费多大心思去辨别、思考，而是只要作家讲叙的故事能引起他的兴趣，他就准备接受作家灌输给他的一切。

随着社会的现代化，从十九世纪后期起，文学创作越来越把它描绘生活的彩笔转向普通人的日常生活，读者也越来

越渴望在文学作品中看到象自己一样的平凡的人物，看到他们充满种种矛盾和困扰的日常生活，并且要求由自己去判断这些人物的所作所为，去思索他们的生活遭遇提供的教训，而不再愿意象个孩子一样目瞪口呆地倾听作者讲解一切。顺应着时代的变化和读者的要求，小说的第三人称的叙述方法也发生了深刻的变化。作家不再企图充当全知全能的叙述者，而宁肯对人物和生活作较为客观的叙述。他们不再负责解释人物内心隐秘的动机，而宁愿让读者透过人物的行动去自行分析。他们更难得直接对人物作出褒贬分明的评价，不对人物作出热情洋溢的赞颂或连篇累牍的诅咒，而把这一切都留给读者自己去作。契诃夫非常明确地表示过这样的见解：

“人可以为自己的小说哭泣、呻吟，可以跟自己的主人公一块儿痛苦，可是我认为应该做得让读者看不出来才对。态度越是客观，所产生的印象就越有力。”

（《致阿维诺娃》）

恩格斯也曾经从理论上给以明确的归纳：

“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特地把它指点出来。”（《致敏·考茨基》）

“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”

（《致玛·哈克奈斯》）

我国近代小说创作和小说理论也已经注意到了这个问题。在1903——1904年发表于《新小说》的《小说丛话》中，有名浴血生者就讲过这么一段意见：

“社会小说愈含蓄愈有味。读《儒林外史》者，盖无不叹其用笔之妙，如神禹铸鼎，莫遁其形，然而作者固未尝落一字褒贬也。”

《儒林外史》虽然不象《水浒传》、《红楼梦》那样描写了人物一生中最重要的阶段，甚至几乎写出了某些人物的传记，但它所写的一个个人物的故事、情节也还是比较完整的，发生了什么事情，人物对此持什么态度，作出了什么样的反应，读者还是可以看得一清二楚的。所以，尽管作家“未尝落一字褒贬”，读者也会对人物的忠奸善恶作出大致符合作家本意的判断。到了最近几十年，小说艺术发生了许多前所未有的变化，第三人称的叙述角度仍然还广泛地被采用着，但不少作家却把自己更深地隐藏起来了，也不再精心地去编织戏剧性的情节，以便把某种倾向性暗示给读者。他们描写了人物在特定情势下不得不作出的一些行动、语言，渲染了某种气氛，描绘了某种生活画面。这里边，也许发生了某种值得称之为事件的事情，也许并没有发生什么事情，只是出现了一些人们似乎熟稔又似乎感到有些新鲜的生活画面。从这里面可以领悟出一些什么样的人生哲理，那就完全是读者的事了。读者不是被告诉、被注入了什么观念，而是在被诱导、甚至是在被逼着去进行思考。他清楚地感觉到，作家不再是全知全能的了，他正在同读者一道进行着紧张的思索。

美国著名作家威廉·福克纳的短篇小说《干燥的九月》就是这么一篇作品。引起作品中所描写的那场对黑人威尔·梅斯施以私刑的所谓白种女人明妮·库柏被强奸的事件，究竟确实发生了还是根本没有此事，纯粹出于这个老处女企图引人注意的变态心理，作家并没有认真地去给予对待。对黑人实施残酷的私刑，当然是作家所厌恶的，但他也没有直接谈论这一点，更没有停留在这个问题上。在这个乱烘烘的闷热的星期日夜晚，理发师霍克肖、私刑的狂热煽动者麦克伦登，以及成了这件事的主角的黑人威尔·梅斯和所谓的受

害者明妮·库柏，还有其他一些人，都陆续登场了。他们按照各自的性格、身份、心理，做了各自所能做的事情。这个夜晚过去了。作品的意义何在呢？作家企图告诉我们什么？霍克肖反对不问事实，滥用私刑，但他又为什么跟着麦克伦登一伙去抓捕了威尔，并亲自动手打了他，尔后又不顾一切地从奔驰着的汽车中一跃而出？麦克伦登狂热地鼓吹并且亲自对这个黑人施行了私刑，但回到家后却狂暴地、毫无理由地打了熬夜等待他归来的妻子？所有这些问题，都在强烈地刺激着读者的神经，使他读完这篇作品之后，不能轻松地把书一扔了事，而被迫去进行一番思索。读着这样的作品，你会觉得，现实生活纷纷扰扰，其间的美丑、善恶、正邪，并不是早已判然，只等着你去照单全收。这纷纷扰扰的生活在你周围展开，形形色色的人物也同你自己一样各自在忙着自己的生活，要想了解他们吗，作品只给你提供了一些线索，其余就得靠你自己去探索了。

第三人称叙述方法虽然发生了许多变化，但却并不因此失去自己的表现能力，它们仍然是不可贬斥的。只要你能控制得住自己，给予分寸恰当的运用，它们也能在描绘人物方面给你以许多方便。

首先，它使作家可以自由地安排情节，多方面地展示人物性格。作家既然是人物活动的客观的叙述者，他当然没有必要死死跟着人物的脚步往前走。他可以在人物即将采取某一关键性的行动时，插入一些经过选择的具有启示意义的情节或细节描写，来形象地揭示人物不得不如此作的心理因素。他也可以在客观地描绘这一人物与另一人物的交往（比如说一种显得十分亲热的交往）的场面的同时，采用形象化的手段，揭示人物内心的复杂活动（比如说，人物内心可能恰

好是十分厌恶正与之打交道的对方，只是由于某些原因，他才不得不强颜为欢，虚与应酬）。作家也可以平行地描写一两个人物的行动，而后在某一点上使他们碰到一起，造成一种特定的情势。常见的，如短篇小说《麦琪的礼物》。作家首先分别叙述了丈夫和妻子各自都在秘密地为对方准备一件圣诞礼物，企图让她或他在惊喜的愉悦中度过节日的夜晚。这时，小说的调子是轻快的。到最后，两人的行动碰头了，卖掉了心爱的手表为妻子买礼物的丈夫得到了一根表带，忍痛卖掉了美丽的金发去为丈夫买礼物的妻子得到了一把梳子。场面使人十分尴尬，充满了凄怆与悲凉。能使人得到一点慰藉的，是这两个共度时艰的患难夫妻的诚挚的爱情。特殊一点的，如秘鲁作家马里奥·巴尔加斯·略萨的长篇小说《胡利娅姨妈与作家》。作家别出心裁地用单数章节来描写年轻的作家和他的姨妈之间的惊世骇俗的恋爱经历，用双数的章节（除个别例外）来平行地描绘另外一些人的故事。后者虽然同前者没有直接的关系，但却形象地烘染出小说主人公性格形成的时代气氛和社会环境，形象地表现了主人公的行为同特定的社会条件、历史背景的密切关系。当然，用不着去机械摹仿这种让单数章节和双数章节分担不同任务的作法，第三人称的叙述角度给作家提供了采用多种手法来达到这一目的的广阔天地。

其次，第三人称的叙述角度，使作家可以站在远处从外部去描写他的人物，也可以钻到人物内心世界里去，从内部来描写他。近年来有一种强调完全客观地再现人物的外部行动，贬低描写人物内心矛盾的看法。其实，我们对问题的看法不必如此绝对。小说创作千变万化，任何一种表现手法，只要对刻画人物性格、造成特定情境、传达某种感情、表达某

种题材有益，作者就都可以自由地加以运用。这是无法也不必事先做出规定的。如前边提到过的《干燥的九月》，作家只客观地描写了人物的语言、行动，并没有对他们充满矛盾的内心活动有所议论。这种写法适合这篇作品的要求，是成功的，但是，另外一些作品，如巴金著名的长篇小说《家》，则对人物的内心矛盾进行了细腻、鲜明的刻画，作品不但通过人物的语言、行动来表现他内心的矛盾，而且有时作家就生动地写了他内心的痛苦与骚动。第六章，对觉新的内心矛盾的描写，第二十六章，对鸣凤的绝望心境的描写，难道不也是感人肺腑的吗？

再次，第三人称的叙述角度在人物描写上给了作家一个特别的便利，他可以在保持这种叙述方法的同时，轻易地变换观察的具体视角。就是说，他可以描写从自己眼中看到的人物，也可以通过另一个人的眼睛、心灵的感受去表现这个特定的人物，从而使读者真切地感受到人物的特定性格。这种表现手法的恰当运用，有时会使一个平凡的故事显现出不平常的意味来。奥地利作家茨威格的短篇小说《家庭女教师》，讲的是一个充当家庭教师的年轻姑娘，被这个阔绰人家的少爷所勾引而后被抛弃、被驱赶的故事。这是一个被许多人反复写过的古老的故事。如果用一般的第三人称的叙述方法，平铺直叙地讲来，恐怕是很难获得理想的艺术效果的。作家换了一个视角，不是叙述他所看见的，而是通过这个家庭教师的学生——两个十二三岁的小女孩的天真无邪的眼睛和心灵的感受，来叙述这一切的。这就使事情变得很不一样了。孩子们的好奇、激动、不解、悲哀和恐怖感，不但使那卑鄙的显得更加令人厌恶，使可怜的显得更加孤独无助，而且，孩子单纯的心直接感受到了事件的全部含义：“她们

现在什么都知道了。她们知道别人对她们说假话，知道所有的人都可能是坏蛋和小人。她们不再爱父母，不再相信他们了。她们知道，任何人都相信不得。现在，生活的全部骇人的重担已经压在她们脆弱的双肩。她们仿佛从童年无忧无虑的幸福之岛跃进了无底的深渊。”

这种第三人称的叙述方法使作家一直处在同读者的直接交流之中。这就是说，除了在人物、场面、景物、气氛等等的描写上，他需要考虑到读者的欣赏心理活动规律外，他还有可能直接同读者交谈。他可以提出问题，诱导读者的思索朝着某一方向发展，也可以抒发自己对所描写的人物和事件的看法或感慨。简言之，作者站出来发表一点议论，在采用第三人称叙述方法的小说作品中，并不是绝对禁止的。这里的关键在于适时和适度。时机的选择，应当是在作家确信他已经抓住了读者的时候。人物的命运，情节的跌宕，矛盾的展开，细节的刻画，已经使读者不自觉地进入了形象的世界，同时也在不自觉地运用形象进行着思索。这时，分寸适度的精炼的议论，不但不致于败坏读者的兴味，也许还可以加深读者的印象，帮助他们沿着形象思维的轨道，向作品展示的生活场面的纵深处探索下去。在作品中，作家对所写的人和事多少发一些议论，往往在所难免，许多作品也正是这样做的。但切忌不可自以为比读者更聪明，唠唠叨叨，一发而不可止，也不可油腔滑调，说上一堆俏皮话。诚恳地同读者交心，说你不得不说的话，并且紧紧地控制住你的笔，就会使读者乐意倾听你的意见，并把这些意见溶入他们由人物形象引起的思考中。

“我”和“你”的故事

——叙述角度的变化与人物描写

用第一人称的叙述角度写小说，会给人物描写带来一些不同于第三人称叙述角度的要求。

如果说，第三人称的叙述角度是传统的小说创作方法，是自从人们有意为小说以来就被普遍地运用着的，那么，从第一人称的角度来叙述故事和人物，则主要盛行于现代的小说创作。古典小说几乎都是采用第三人称写成的，这是显而易见的事实。但“几乎都是”并不等于“百分之百都是”，不能排除古典小说也会有个别或少数采用第一人称的作品，或在第三人称的框架中部分地采用第一人称的作品。古代阿拉伯文学珍品《一千零一夜》中的许多故事，都是用第三人称叙述的，但象航海家辛伯达讲的故事却是以第一人称角度叙述的。比如，他讲述第二次航海旅行时，他搭上一只商船，途经一个孤岛。他上岸游玩，不觉在树荫下睡去。“我一觉醒来，举目不见一个人影。原来商船已经带着商人和旅客们开走了，只剩下我一个人被扔在岛上。我转头左右前后观望，不见一个人类，也不见一个神影，内心恐怖到极点。我忧愁、苦恼、绝望，几乎吓破了胆囊。”接着，他叙述了令人难以置信的冒险经历，终于获得大批钻石安全归来。整个故事严格地顺从着“我”的自叙展开。

指出上述这点，并不是想说第一人称这种叙方法述“古已有之”，而只想借此强调说明，第一人称的叙述角度之所以出现在小说创作中，并不是某些作家凭空杜撰出来的。同第三人称的叙述角度一样，它的存在取决于小说固有的性质。在上一篇中，我们曾经说过，说到底，小说就是由作者叙述给读者的故事。作家可以向读者讲起另外一个人——“他”的故事，当然也可以讲讲自己——“我”的某些值得一谈的经历或“我”的所见、所闻、所感。作家这样做过，我们每一个人都可能这样做过。这种种情形，就是小说创作中第三人称和第一人称的叙述角度的最初萌芽。

当然，当第一人称被作为小说的一种叙述方法时，它就同日常生活中，我们向别人讲起“我”的经历、见闻，有了很大的不同。小说中的“我”有可能就是作家本人，但更可能完全不是这么回事。辛伯达故事的作者大概不会是确有如此这般经历的航海家，这位航海家辛伯达其实也是子虚乌有，这一切都只存在于作家的幻想之中。从现代小说看来，粗略地说，可以把用第一人称叙述的小说分成这么两类。

第一类小说，带有明确的自传性质或自叙经历的性质。作品中的“我”基本上就是作家自己。作品以作家本人的亲身经历为线索展开情节，引出其他人物，展现一幅幅社会生活的图画。在这类小说中，有的是以作家的“我”作为结构的轴心，一切都围绕着这个轴心展开。在另一些作品中，作家的“我”却停留在故事的边缘，成为某些事件的独特的观察者和叙述者，故事是围绕另外一个或一些人物的命运展开的，但却都是通过“我”的眼中看出来的。前者，如艾芜《南行记》的第一篇《人生哲学的一课》。一九二五年秋天，年轻的艾芜孤身一人来到了昆明，人地两生而又身无分文，

在昆明等待着他的的是饥饿与冷漠。跟随着“我”踏进昆明，我们逐渐地看到了店老板、黄包车夫、生着疖疮的流浪汉……，看到一幅幅悲怆灰暗的生活画面。后者，如鲁迅的《祝福》。这篇作品虽然也采用了第一人称来叙述，也是从“我”回到鲁镇，见到已沦为乞丐的祥林嫂而引起后来的种种情节，但整个作品却显然是以祥林嫂的遭遇和命运为主轴展开的。祥林嫂的遭遇和命运当然都是透过“我”的见闻而得倒描写的。凡是越出“我”的视野的东西，便用听说、回忆等来加以补充，使其连贯、完整。但是，需要强调指出的是，即使在上述前一类作品里，也不可以把作品中的“我”完全等同于作家本人。因为它们既然是文学作品，是小说而不是传记，那么，其中的“我”仍然是作家心灵的创造物，被写入作品中的一切，尽管可能同作家的传记资料具有某种一致性，但也都是经过重新组织、改造，溶入作品的整个结构之中，而不再是原来意义上的生活素材了。这一点，对于从事文学创作的人说来是不难理解的。

在第二类小说里，第一人称的“我”则显然不是作家自己，作家不过是借用了故事中某一个人物的身份，从他的嘴里（通过他的观察和体验）讲出一切。在这类小说里，同样有上述两种情形，一种是“我”只是这个事件的目击者，或同这个事件的关系较浅，并没有卷入矛盾的漩涡之中，“我”只是以这个身份来叙述“我”所能看见、听见的事实经过，“我”并不是这一场矛盾冲突的主要当事人。英国批判现实主义作家约翰·高尔斯华绥1911年发表的短篇小说《品质》，热情地歌颂了一个倾注全部心血为顾客做出最好最结实的靴子的小手工业者，描写了他在现代化的资本主义工商业的挤压下必然的悲惨下场。作品是用第一人‘称叙述

的。“我”从小就认识这位制鞋匠格斯拉，直到他死之前，曾经目睹了他对自己的工作、对顾客的高度的负责态度和每况愈下的生活状况。“我”的存在对格斯拉的悲惨遭遇并没有发生什么影响，既没有加剧他的困窘，也无法解除贫困给他带来的痛苦。但“我”却是这一场社会悲剧的目击者，一个对这个地位卑微的制鞋匠充满了尊敬与同情之感的目击者。格斯拉的悲惨故事从这样一个“我”的口中叙述出来，便自然带有了特定的情感色彩，而这正是作品采用第一人称的叙述角度所必然导致的效果。

在另一种情形里，作品中的“我”就是这场矛盾冲突的主人公。他是亲手创建了丰功伟绩的英雄，或者是悲惨命运的承担者；他是亲身体验了奇特经历的冒险家，或者是正在失恋的痛苦中辗转呻吟的妙龄男女。“我”仍然不是作家本人，但作家用“我”的名义，通过“我”亲口的叙述，却可以把人物内心独特的感受、体验，以亲切、自然的形式娓娓道来，使读者如直接面对其人，促膝谈心，别有一种亲切之感。被称为老舍先生创作上的里程碑之一的《月牙儿》，就是成功地采用第一人称写成的一篇杰作。这是一个不幸沦为妓女而又不甘堕落的年轻女子的自述，整个作品充满了浓郁的抒情意味。由于是当事者自己对往事的回顾，因而作品对情节的组织没有呆板地按照事件的进程逐一叙来，而是以人物感情的起伏为线索，有详有略，繁简适度，显得活泼自如。作品省略了某些事件的具体经过，突出了人物的内心感受。比如，“我”的父亲之死，从得病、治病，到断气、丧葬，种种具体过程都被省略了，突出在前景上的是“我”——当时才七岁的一个小姑娘的内心体验，是她第一次记住的那个“带着寒气的月牙儿”，“它那一点点微弱的浅金光

儿照着我的泪”。从此，月牙儿进入了她的内心，进入了她的感情。月牙儿体现着她的孤立无援的处境，象征着她的“光儿微弱，不大会儿便被黑暗包住”的命运。第一人称的叙述角度赋予了这篇作品一种特定的韵味，一种非此不可的形式。

就人物描写而言，第一人称的写法同第三人称的写法一样，都不能违背文学创作的共同规律，这自然是不用多说的。但需要注意的是，第一人称的叙述角度在人物描写上还有着自己独特的要求。首先，在运用第一人称写成的小说中，人物的描写，故事的叙述，显然都不能离开了“我”的“主观镜头”。作品中所叙述的一切，都必须是在“我”所能叙述的，而不能象运用第三人称时可以充分自由地组织情节、分头描写不同人物在不同时间、地点的活动。这使第一人称的叙述方法，给创作带来了一些限制。当然，这些限制也不是不可克服的。例如鲁迅的《祝福》，便是运用第一人称叙述方法的极好的范例：“我”回到鲁镇，见到了拄着竹棍乞讨的祥林嫂。次日，“我”又听到她的死讯，由此而引出了她悲惨的一生。于是，小说一开始，作家便以凝重的笔触，木刻似地雕出了已经沦为乞丐的祥林嫂的形象，接着以满腔悲愤之情描写了她的死讯传来后人们的不同反应：四老爷的怒斥，短工的冷漠，“我”的无限感慨。在烘染出这浓郁沉重的气氛和设置了使人揪心的悬念之后，作家才转过笔锋写道：“冬季日短，又是雪天，夜色早已笼罩了全市镇。……我独坐在发出黄光的菜油灯下，想，……然而先前所见所闻的她的半生事迹的断片，至此也联成一片了。”祥林嫂两次来鲁镇帮佣的经历，便自然地被叙述出来。至于她被婆婆卖到贺家坳去，被迫与贺老六成婚、生子，以及其后夫死、子亡这些居

住在鲁镇上的人们无从得知的经历，却都是由做中人的卫老婆子口中叙出。这样就使整个作品既简洁明快，而又符合小说的叙述角度，读来不觉有一丝勉强之处。

其次，如果说小说是作家向读者叙述的故事，那么，在用第一人称写成的小说中，作家却隐藏起来了，他把一切都推给这个“我”去承担。人物和人物的遭遇，人物相互间的关系，人物对周围环境的反应，都由“我”的口吻叙出，因而都不能不染上“我”的感情色彩。第三人称的叙述本来就不可能是冷漠的无动于衷的叙述，第一人称的叙述就更其如此。但这种感情色彩却必需吻合于“我”的身份、性格，

“我”在这个事件中的处境以及“我”与其他人的特定的关系。作家无论如何也不能忘掉了这点，凭着一时的冲动把自己的感情、见解强加给这个承担着叙事责任的“我”。法国作家左拉的短篇小说《陪衬人》，用第一人称讲述了一个发生在巴黎的荒诞的故事，对资本主义的社会现实展开了无情的揭露和讽刺。出现在这篇作品中的“我”，约略相当于作家自己，同时又是这一虚构事件的目击者。因而作品直言不讳地表达了“我”的愤慨之情，而且直截了当地使用了与作家本人的水平相称的口吻与见解。作品是从“我”的充满愤慨与嘲讽的谴责之词开始的：“在巴黎，一切都能出卖：愚笨的姑娘和伶俐的女郎，谎言和真理，泪水和微笑。”在故事的发展过程中，“我”不时站出来发表议论。他正话反说，对工业家、百万富翁杜朗多施以无情的嘲讽。他直抒胸臆，对被挑选出来作为陪衬人的姑娘寄予无限同情：“我不知道人们是否能理解陪衬人的境遇。她们有在太庭广众间强装愉快的欢笑，她们也有在暗地里悲伤涕泣的泪水。”在小说的第一节和最后一节里，“我”都直截了当地抒发议论，

语言深沉，感情炽烈，鲜明地表现了作家的爱憎。1850年，狄更斯创作了《穷人的专利权》这个短篇小说。这篇小说是以一个文化水平不高的穷苦工人——“我”的叙述角度写成的。作品中的“我”对于申请专利权而受到官僚机器的愚弄，十分愤慨，然而，他所发表的议论，他所表达的感情和感情的表达方式，无不符合他的身份。他搞了一项技术革新，申请专利权，结果在各个衙门之间跑来跑去，经过了三十多道手续，花了一大笔钱，事情还没有办成。他说：“经过申请专利权这件事，我已经厌倦了生活。不过，我要这么说，一个人搞了一件巧妙的技术革新总是桩好事吧，可是竟弄得他象是做了什么错事似的，这公平吗？一个人要是到处都碰上这种事，他不这么想又叫他怎么想呢？……你倒帮我算算着，花掉的钱多达九十六磅七先令八便士哪。不多也不少，是花了这么多钱。”语言是质朴的，没有什么比喻、暗示，活泼泼地传达出了一种既愤慨而又有点哭笑不得的情绪；同《陪衬人》中的“我”所抒发的情感和使用的语言有着明显的区别。

从理论上说，小说创作既然可以采用第一和第三人称的叙述角度，那么，也应当可以采用第二人称的叙述角度，但事实上完全是第二人称写成的小说是极少见的。因为，既然小说从本源上说，是作者向读者讲述的一些人和事。从小说的作者这方面说，就是我给你讲故事。我向你讲关于“我”的故事，这就是第一人称；或者，我给你讲一个关于“他”的故事，这就是第三人称。在这种情势下，我是很难甚至无法向你讲一个关于“你”的故事的。当然，在叙述“他”的故事或“我”的故事的过程中，我可以不时直接同“你”进行交谈，议论我们正在谈到的人物和社会历史条

件，发表这样那样的感慨。在中国古代话本小说中，由于这种小说是说话人直接面向听众叙述的，因而这种情形较为明显。冯梦龙编的《古今小说》中，《新桥市韩五卖春情》一篇中，作家以第三人称叙述临安富户吴家在灰桥市上开了一个丝绵铺，由少主人吴山经管。吴山“干事朴实，不好花哄”。某日，因商店主管让一户人家搬进店后空屋住宿，吴山得知后不禁发怒。搬进来的人中有一个小娘子“敛袂向前”，婉言相求。吴山转怒为喜，不但同意他们住宿，还亲自去帮他们搬了几件家什。叙述到这里时，作者插入一段直接面向听众（读者）的议论，形式上却是由作者代读者提出一个问题引起的：

“说话的，你说吴山平生鲠直，不好花哄，因何见了这个妇人回嗔作喜，又替他搬家伙？你不知道：吴山在家时，被父母拘管得紧，不容他闲走，他是个聪明伶俐的人，干事活动，又不是一个本头的老实；况且青春年少，正是他的时节，父母又不在面前，浮铺中见了这个美貌的妇人，如何不动心？”

“说话的，你说……”一句中的“你”，是对说话人的称呼。下文“你不知道……”中的“你”，便是指这篇作品的读者。对作者说来，这便是在作品中直接使用第二人称了。当然，也有不直接呼出这个“你”来，仍然是直接面向着作为“你”而存在的读者的。如《汪信之一死救全家》叙述程彪、程虎来到洪恭家，洪恭意欲以四匹绢相赠，老婆细姨执意不肯，在屏风后面恶言相骂，二程愤愤而去。写到此处，作者插入一段议论：

“大抵妇人家勤俭惜财，固是美事，也要通乎人情。比如细姨一味怪吝，不存丈夫体面，她自躲在房室

之内，做男子的免不得出外，如何做人？为此愚变为仇。招非揽祸，往往有之。所以古人说得好，道是：‘妻贤夫祸少，子孝父心宽’。”

这一段议论是作者直接向作为读者的“你”说出来的，他引导读者同他一道来分析人物的行为，对人物作出某种评价。但是，上述两例都并不影响整篇作品所采用的第三人称的叙述角度，严格说来，它们还不能算是一种独立的小说叙述的角度。

完全采用第二人称写成的小说也还是有的，如法国当代新小说派作家米歇尔·布托尔1957年发表的长篇小说《变》。这部小说也有一个大体清楚的故事。它叙述某意大利打字机公司巴黎分公司的经理，决定与妻子分居，把在罗马的情妇叫来巴黎共同生活。他乘火车去罗马，途中经过种种回忆、思考，车抵罗马时，他却改变了主意，决定不找他的情妇，而要去闭门写作。小说所写的就是主人公从登上火车、进入车室，到火车抵达罗马、走出车室为止的经过，从头到尾完全采用第二人称。小说的第一个句子就是：“你把左脚踩在门槛的铜凹槽上，用右肩顶开滑动门，试图再推开一些，但无济于事。”小说的结尾是：“你站起身来，穿上大衣，提起箱子，拿起你那本书。……走道是空的。你瞧瞧月台的人群。你走出车室。”据译者桂裕芳同志在《译后记》中介绍：“这个‘你’曾引起连篇累牍的争论”。这个“你”当然不是第三人称的“他”，也不是第一人称的“我”。那么，又为什么不干脆用第三人称或第一人称？作者自云：“由于这里描述的是意识的觉醒，所以人物不能自称‘我’，用‘你’既可以描述人物的处境，又可以描述语言是如何逐渐在他身上形成的……”。作者立意如何，尚难

予以评论，但译者就作品本身所作的分析是比较切合实际的，“那就是这个‘你’好比是一种邀请，使读者置身于小说之中，与主人公同呼吸，共命运，这个‘你’也好比是种命令或指责，要主人公去回想不愿重提的往事，从而有所提醒。”“新小说派”认为现实是混乱而不可认识的，反对传统的小说形式，强调潜入人物内心世界的深处，表现意识的、下意识的活动。《变》的作者之所以采取现在这种手法是同这种艺术主张相关的。即使撇开对这种艺术主张的评价，仅就作品而言，这类小说读起来也总难免使人觉得有些别扭、不自然。

小说创作中既然客观地存在着第一人称和第三人称的叙述角度，那末当然也就会出现把这几种叙述角度错杂起来使用的想法，这就出现了被称为全人称的叙述角度。这种新的叙述方法的出现，反映了当代人对文学与生活的关系的一种看法。现实社会生活是立体的，多侧面的，每一个人都在按照着自己的愿望与可能活动，形成了一条条各不相同的轨迹。这些轨迹互相交错，重叠在一起，构成了令人目眩的复杂图形。同一事件在不同的人眼中呈现出不同的侧面，在不同的人心中激起不同的反应。现实生活不是按照某人主观设计的一条主要线索来展开的。文学应当力求传达出生活实际的多面性与复杂性，使人确切地感受到生活的多层次多侧面的立体性质。这种多人称的叙述方法，为同一部作品提供了窥见生活真相的多种角度，给艺术表现开拓了更为广阔的空间。1949年诺贝尔文学奖金的获得者、美国作家威廉·福克纳的长篇小说《喧哗与骚动》就是采用多种角度的叙述写成的。这部作品讲的是杰佛生镇上一个没落了的簪缨世家里发生的故事。作家从各个不同的角度把这个故事反复写了几

遍。他说：

“我先从一个白痴孩子的角度来讲这个故事，……可是写完以后，我觉得我还是没有把故事讲清楚。于是我又写了一遍，从另外一个兄弟的角度来讲，……我就再写第三遍，从第三个兄弟的角度来写。还是不理想。我就把这三部串在一起，还有什么欠缺之处就索性用我自己的口吻来加以补充。然而总还觉得不够完美。一直到书出版了十几年以后，我还把这个故事最后写了一遍，作为附录附在另一本书的后边，这样才算了却一件心事，不再搁在心上。”（《福克纳谈创作》，见《福克纳评论集》第262页，中国社会科学出版社1980年版）

生活在康普生家的人，以及围绕着他们所发生的事，在几个叙述者——先天性白痴班吉、情绪低沉、终于自杀的昆丁和复仇狂、虐待狂杰生的眼中看来，显然有着不同的色相与情调。如同法国哲学家让—保罗·萨特在谈到这本书时所说：“在经典小说中，故事都有一个焦点，例如卡拉玛卓夫家父亲的被害，或者《伪币制造者》中爱德华和伯纳德相会。在《喧嚣与骚动》（即《喧哗与骚动》——引者）中找不到这样的焦点，……每一个情节，刚被抓住，又引起其他情节——事实上，所有其他的情节都是跟这一情节相联系的。”（同上书，第158页）人物的性格特征、精神面貌，都在他们自己的叙述、他们的自白和自我辩护中，随着深层心理结构的展现，而清楚地生动地被表现了出来。这当然需要深厚的艺术功力。福克纳之所以采取这样的叙述方法，还是为了刻画人物，让读者直接面对由这些人物按各自的活动所构成的真实的生活。作为一个作家，他当然充分肯定技巧的意义，但他并不主张在作品中卖弄技巧。他曾明确地说

过：“作家假如要追求技巧，那还是干脆去做外科医生、去做泥水匠吧。”他进行文学创作，有他自己的抱负。用他自己的话来说，就是：

“艺术家的宗旨，无非是要用艺术手段把活动——也即是生活——抓住，使之固定不动，而到一百年以后有陌生人来看时，照样又会活动——既然是生活，就会活动。”（同上书，第272页）

这种多角度、多人称的叙述方法，近年来在国内小说创作中，也被不少作家所采用。除中、短篇小说外，曾经引起广泛争议的戴厚英的长篇小说《人啊，人》，就是让几个主要人物各自以第一人称，从自己的独特的角度，去叙述围绕着他们发生的事情，去叙述他们之间的恩怨、爱仇，比较充分地表现了人物内心世界的复杂性。这种叙述方法是有表现力的，它将同第一人称、第三人称的叙述方法一道，为文学画廊描绘出许多生动的人物形象。

人物描写的多种可能性

——人物的型式

在进行人物描写时，作者常常会在两种情况的夹击中感到为难。一方面是他所面对的现实生活中的真实的人。他们中的任何一位都具有独立不羁的性格，都具有复杂的社会联系和复杂的内心活动。从早到晚，从春到冬，他们都一直在忙忙碌碌地进行着性质不尽相同甚至具有相反性质的活动，并且因应着具体处境的变化不断发生复杂的甚至是自相矛盾的情感活动。另一方面是在作者头脑中已经初步获得了某种形式的小说构思。这里存在着一定的结构，有一些已大致确定的情节，这个人物已被安排同另一些人保持某种性质的关系，他将表现出的态度与情感的性质与力度也已经大致设定。这两者之间的矛盾是显而易见的。作家作为不同性格的热心的研究者，当然承认人物有权按照自己的性格逻辑行事。尽管是他创造了这个人物，他也准备尊重人物个性的相对独立性。但同时，作为这个形象世界的设计者，他又不得不人物个性施以某些限制，不可能听任他笔下的人物都去自行其是，因为如果发生了这种情形，他将无法完成他已经开始了的创作，而只能永远沉浸在种种设想之中。

这个问题的解决，当然只能依靠作家自己——激起他去写这些人物的创作冲动，他的美学追求，以及他对于人物、

生活的理解和把握能力，都将在其中发生作用。但这里有一些带共同性的问题却可以提出来略加讨论，以促进我们对问题的思考。

佛斯特在《小说面面观》中，曾经提出了“扁平人物”和“圆形人物”的概念，对这方面的问题进行了有意义的探讨。他认为，在小说中，这两种型式的人物都是存在的，而且都是有用的。扁平人物是“依循着一个单纯的理念或性质而被创造出来的”，“他就是理念本身，他的生命即发射自此一理念的边缘，或发射自此一理念与小说中其他因素冲撞时所产生的火花之中”。“他们的性格固定而不为环境所动”。圆形人物则无法以一句简单的语句、一个单纯的概念将他描绘殆尽。他与他所经历的场面血肉相连，这些场面使他不断改变。他“复杂多面，与真人相去无几，而不只是一个概念而已”。显然，佛斯特认为圆形人物是有“真真实实思想感情的人物”，“扁平人物在成就上无法与圆形人物相提并论”。但他并不否定扁平人物在小说中的地位。他认为：“一本复杂的小说常常需要扁平人物与圆形人物出入其间。两者相互衬托的结果可以表现出……人生复杂真相”。

佛斯特指出这两种人物型式的存在，并承认他们在小说中各自踞有的地位，是入情合理的，但他对扁平人物成因的分析，则似还可斟酌。讨论这些问题，对探讨人物描写也会是有意義的。

扁平人物在小说中的存在，尤其是在古典小说中的存在，是一个显而易见的事实。文艺理论著作中往往把他们称为“类型”，以区别处于较高层次的“典型”人物（其实，其中某些人物也具有相当的典型意义，不应当把他们排斥在艺术典型之外）。确实如佛斯特所说，这类人物的性格基本

上或大体上是固定不移的，因此，难免给人以这样的感觉，似乎他们出场的目的，就在于表现这一性格在作品所描写的这场冲突中的必然的反应，并进而使人觉得，这似乎只是为了体现作家的某种既定的意图，表现某种理念，而并不是对真真实实的人物性格的描写。但这不过是一种现象，一种初步的印象。文学创作千变万化，实在无法用一两个概念来囊括一切。在大致可以称之为“扁平人物”的人物描写中，情况也是千差万别，成就之高下也是极不一致，甚至势如霄壤。有的人物描写粗粗看来，似乎不过是一个地道的“扁平人物”，是某种“理念本身”，但深入品味，却又远非如此。如《水浒传》的黑旋风李逵，他在这部作品中的一切作为都凝聚在一点上，即对宋江的盲目崇拜和顺从。从在江州酒楼上初次见到宋江，“扑翻身躯便拜”，直到在楚州，按宋江的安排，吃了皇帝所“赐”的毒酒，还毫无怨言地叫道：“罢！罢！罢！生时伏侍哥哥，死了也只是哥哥部下一个小鬼。”真是始终如一，不因环境的变化而变化。同时，除了被突出的这一面外，他性格中的其他因素都被略而不提。比如，他也是一个正当青春期的男子，他心中曾否有过爱情的萌动，他在这个方面或其他方面，有什么富有性格特征的外在或内在的表现，这些都被搁在一旁，不被列入描写范围。人物性格的多层次、多侧面的立体结构，被展现为一个平面，宛如佛斯特用夸张的语气所作的比喻：“扁扁的与一张唱片无异”。但是，事情还存在着另一个方面。数百年来，《水浒传》的读者、批评者和研究者，几乎无不为其所创造的各具特点的性格所倾倒，几乎没有谁能不感受到李逵形象中那充满生命活力的独特的性格。正如金圣叹在《读第五才子书法》中所说：

“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格，都写出来。”

“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。”

他尤其赞赏《水浒传》对李逵的描写：

“李逵是上上人物，写得真是一片天真烂漫到底。……”

“只如写李逵，岂不段段都是妙绝文字……”。

（引自《中国历代小说序跋选注》第54——55页，长江文艺出版社1982年版）

给予李逵形象以高度评价的，当然不会仅仅是金圣叹一人。人们普遍认为，李逵的性格是真真实实的社会的人的性格，而不是一个理念或一个概念的图解。在从理性上加以分析的时候，我们可以承认这是一个扁平型的人物。他的性格是单一的，而且从出场之时起，就已经是固定的了，不因环境（包括与他发生种种关系的其他人物）的变化而所有变化。但在阅读这部作品，沉浸到作家创造的那个形象世界中的时候，我们就会忘掉这一点，只觉得这个“黑凛凛大汉”活生生地站在我们面前。我们透过他外在的语言、行动，似乎直接看到了他质朴的内心，体验到了他那有着特殊节奏的情感起伏。他也在对变动着的环境作出反应，虽然我们几乎可以猜到 he 必会作出这种反应，但这并不使我们感到失望，反而使我们感到高兴，感到痛快淋漓，深获吾心，似乎这反应不仅是他作出的，也正是我们自己可能要作出的，我们心理上要求作出的。这就是说，象李逵这种被描写得十分成功的扁平型人物，之所以能保持强大持久的生命力，关键在于他的性

格体现了我们——千千万万读者性格中的某些因子。这也正是佛斯特谈到狄更斯的作品时，一方面认为他笔下的人物几乎都是扁平人物，但另一方面又承认这些人物“却又不失人性深度”，甚至“饶富人性深度”。这显然不能归之于理念或概念，不能说这种人物就是理念本身。作家从对人的现实性格的透彻了解中，根据他的创作冲动和美学追求，抓住了并且以浓重的色彩，响亮的音符，戏剧性的情节，突出了人物性格中的某一侧面，对人物性格的其他方面，他并没有加以贬低或否认，只是存而不论。他在自己创造的特定情境中，使这一性格特征获得了普遍性的品格，达到了典型的高度。正是因此，扁平人物才在小说中获得了自己的地位。

当然，古典小说的人物也不会全是扁平型的。古代杰出的小说艺术家对人的心理状态的复杂性质，对人的性格会随着客观情势的变化而产生相应的变化，不会毫无所知。他们也在运用他们所掌握的艺术方法，在他们的美学原则的指引下，努力创造出活生生的、独特的性格来。《红楼梦》自不必说了。处在错综复杂的现实矛盾中的贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤、花袭人等一系列人物，他们的内心世界无不充满了复杂细腻的矛盾，他们的性格也无不复杂多面，“饶富人性深度”，使这部作品成为艺苑中的精英。仍以《水浒传》来说，它也塑造了一些其性格与所经历的场面血肉相连、消长互见的圆形人物。豹子头林冲的形象就属于此类。初次出现在东京大相国寺中的林冲，满腔怒火地抓住调戏他妻子的流氓，一看却是“本管高太尉的螟蛉之子”，不由得“先自手软了”，打不下去。到被高俅赚入白虎堂，发配沧州时，他已明白“今去沧州，生死不保”，对现实社会不再存有幻想，但充塞胸臆的是浓重得化不开的悲哀，还不是反

抗的意向。直到沧州草料场一把大火，才点燃了他心中郁积已久的一腔怒火，从此一发而不可收拾，成为使官府闻之胆寒的勇猛斗士。正如作品中写到这场大火时所说：“看这火，能教烈士无明发；对这雪，应使奸邪心胆寒。”清闲斋老人序《儒林外史》，说这部作品的人物描写做到了使“人之性情心术，一一活现纸上”。金圣叹说：“水浒所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”（见《中国历代小说序跋选注》第168、44页）。可见，古代作家、理论家也是重视人物性格的浑然一体的表现的。当然，他们对人的性格、心理的复杂性质的把握能力，不能不受到历史发展阶段（包括文学发展的历史阶段）的限制，只能登上历史条件所允许的高度。此外，也还要考虑到其他一些因素，象《水浒传》这样的小说，由于是从话本发展而来，从若干民间传说发展而来，因而在表现手法上不能不侧重通过人物的行动来刻画人物的性格。作家一般会让情节发展停顿下来，去进行人物心理的分析，一般也极少采用大段的独白来表达人物的内心活动，当然更说不上采用现代小说的手法来展现人物的潜意识。这就是说，我们要从中国古典小说的实际出发，去分析它的人物描写，从中汲取有益的经验。

在我国当代文学的人物描写中，人物类型的分野和演化，也是显而易见的。这里也包括了扁平人物和圆形人物的问题，但又难于仅仅用这组概念来说明一切。

有的文章和议论，往往把扁平型人物同公式化、概念化作品中的人物描写混同起来，其实这是两码事。诚然，二者之间存在着某种表面上的相似之处。概念化人物出现在作品中，粗粗看来，似乎也是某种性格因素的表现者。他们的

“性格”也并不随场面的变化而变化，他们的全部行动也可以用一句话来加以概括。比如，在一篇立意表明某种技术革新、改革措施的重要意义的小说中，人物A的语言、行为可以用一句话加以概括：“A是这项技术革新或改革措施的坚决的拥护者”。人物B的语言、行动则只是为了表明：“B是这项技术革新或改革措施的顽固的反对者”。两个人物的所作所为，他们之间的冲突以及这场冲突的必然结局，都仅只是为了“形象地”表现在人物形成以前已经存在于作者头脑中的某种观念。这就表明，概念化人物所赖以诞生的，它们所表现的，并不是某种真实的性格，而只是一种抽象的概念。它们被赋予了姓名、职业和作为现实的人的某些外部特征（如特定的习惯用语、手势等），因而也可能具有一丝生活气息，但却显然还没有独立的生命，因为他们缺乏真实的性格，而只是理念的化身。由此可见，这种概念化人物同扁平型人物的区别，不在于人物性格的复杂程度，而在于他们是否有真实的性格。我们所说的扁平人物——如佛斯特所说，可以“饶富人性深度”，可以表现“人生复杂真相”，是有着真实的性格的人物。只是当作家把他置于小说所规定的情境中时，有意识地调动某些艺术手段（比如，设置尖锐的矛盾冲突，安排戏剧性较强的情节，造成具有紧迫性的客观情势等），有力地突出了这真实性格的某一侧面，或者使这一侧面在真实性格的诸侧面中，处于突出的、引人注目的地位。作家对人物性格中这一侧面的把握，以他对现实性格的全部复杂性的深刻理解为基础。作家对人物性格某一侧面的突出表现，以他对现实生活矛盾的深刻理解为基础。他笔下的人物仍然是按照着自己性格的逻辑在活动，而并不是作家可以任意驱遣的工具。象前边提到过的狄更斯的作品和《水

浒传》中的某些人物就是如此。他们性格的单一、一贯，出现在复杂多变的社会背景上，不但不曾使我们觉得不可信，反而使人更鲜明地感受到他的性格的独特性，更加强烈地感受到这个性格的可爱或可憎。公式化、概念化作品中的人物的致命弱点，并不在于他们也具有单一、一贯的特点，而在于他们本来就不是真实的性格。这类作品的整个构造不是奠基在真实的性格的基石上的，而是建筑在一些抽象的概念上的。出现在这些作品中的人物之所以是必要的，只在于他们可以充当表达这一概念的一种道具、符号。人物不是按照自己的性格逻辑在活动，而完全是根据作者的意图去扮演某一个角色的。他始终在全神贯注地倾听作者的吩咐，不大在乎周围环境的变化，不会由于场面的变化而在自己身上激起相应的变化。说到底，圆形人物和扁平人物并不是水火不相容的生死冤家，不是要肯定前者就非得否定后者。它们只是作家在描写人物、刻画性格时可以选择使用或交错使用的两种方法而已。扁平型的人物更不是（至少不会必然是）概念化的人物。把扁平人物同概念化的人物描写混同起来，是不符合文学创作的实际的。这种概念上的混乱，有可能给创作带来不利的影响，它会诱使我们漫不经心地一笔勾掉古典文学和六十年来我国现当代文学人物描写的许多宝贵经验，以否定某些人物型式为代价去肯定另一些人物型式，结果反而会导致人物型式的单一化。这对文学创作显然是不利的。

在我国当代文学的人物画廊中，我们看到人物的型式正在越来越丰富多样，很难用一两个概念加以区分。在情节型的小说中——这类小说大都依托一个相当完整的故事，设置一些具有某种社会意义，或对人物说来具有一定紧迫性的矛盾冲突，让人物对此作出反应，包括外在的语言、行动和内

在的情绪、思虑上的反应在内，从而完成对人物性格的刻画——有的比较明确地采用扁平型的人物，让人物某一特定的性格因子得到突出的表现，并使之同复杂多变的现实生活构成强烈的对比，使人物描写获得浮雕式的效果。《高山下的花环》中的靳开来，《乔厂长上任记》中的乔光朴，都在头绪纷繁、复杂多变的现实社会生活的背景上，凸现出了他们粗犷、悲壮的性格特征，给了读者以特定风味的强烈美感。当然，应当看到靳开来和乔光朴的性格中都蕴含着深刻的矛盾，作家决没有把他们的性格简单化、平面化。但作为这两部作品的艺术特色，作家在刻画他们时，却有意以浓重的色彩，有力的笔触，着重突出了他们性格中的某一侧面，使读者阅读一过，立即获得了一种性质明确而又特别强烈的感受。同阅读诸如《黑骏马》、《北方的河》、《流逝》等作品所获得的感受是分明不同的。另外一些作品则在复杂的情节线索中，细腻地刻画人物性格的内在矛盾，不断揭示随着场面的变化，人物内心深处所发生的细致隐秘的变化。《流逝》对欧阳端丽的描绘，似乎并没有直接把人物置于激烈的风口浪尖，尖锐复杂的现实矛盾只被作为人物内心活动的背景，作品着力描写的则是人物性格中的矛盾因素，使性格从一个平面发生弯曲趋向圆形。在非情节型的小说中——这类小说也不排斥一定的情节性因素，但它的力的支点却不在故事的完整程度上，作者力求从人物心理的深层结构去揭示特定性格的内核，或者从历史与现实的交织中去探索新的性格特征。《布礼》、《黑骏马》、《北方的河》等一批中短篇小说杰作，为我们开拓了人物描写的一个新的广阔天地。情节是有的，但人物却不仅仅是为了完成情节的递进才被写到的，他以他自己的独特的性格吸引着读者。他的性格是复杂

的、深沉的，但又不是象某些小说那样为了追求“性格的复杂化”而人为地使性格“复杂”得违背人情常理。情节表现性格，但不是把它的发展表现为一条直线；性格决定着情节的发展，但不是违背生活逻辑的任意造作。如果说，小说的人物塑造中确实存在着扁平人物和圆形人物这两种型式的话，那么，它们在我国当代文学创作中实际表现出来的面貌，却是五光十色、繁复多彩的，而决不是单调的。

文学创作先行者的经验告诉我们，在描写人物时，要用心处理好两重关系。一重关系是：现实性格固有的立体性、复杂性与作家的美学倾向、创作冲动的相互关系。另一重关系是：人物性格中被强调着的某一侧面与可能存在的其他侧面的关系。就前一重关系说，现实性格固有的复杂性，是存在于作家意识之外的客观事物，不受作家主观意志的支配。它具有整体性，个别部分如从这一整体中割裂出来便无法独立存在，只有当它被作为这一整体的部分得到认识时，它的内涵和特定的表现形式才能为人所确切把握。作家一般的审美倾向和特定的创作冲动，则是作家的主观世界与客观世界相撞击、相拥抱，在作家主观世界上引起的反响、变化和体验。它吸收了某些客观性因素，但从整体说，它显然具有强烈的主观色彩，具有浓重的个人的情感活动的印痕。这两者之间存在着矛盾是完全正常的现象。社会上有能强烈吸引作家的无数活生生的性格，但没有（至少极少有）不多不少恰恰是作家后来写成的那个样子的性格。文学写作之所以被叫做创造，就是因为作家要在现实性格的基础上去重新铸造出一个独特的性格来。因此，在人物描写中，作家没有必要压抑、回避属于自己主观世界的要求，没有必要回避表现自己的生活体验的要求。他有权从自己对生活的体验认识与追求出发，从自己对

人物性格的深刻把握出发，放手去进行自己的（而不是模仿某种流行款式的）人物描写。同时，作家又要清醒地意识到，自己的描写对象毕竟是存在于自己的意识之外的，有他们自己的实际情况与客观规律，自己有责任去真正地熟稔他们，透彻地理解他们，而无权去任意杜撰。作家要尊重人物的客观存在，又要忠于自己对生活的真实感受，这就要求细致地处理好人物性格中被强调着的某一侧面与可能存在的其他侧面的关系。每一个真实的人的性格都有着丰富的内涵，每一个人的心灵都是一个波光变幻的大海。作家承认这一点，但他并不准备机械地去描绘这一切，因为这不但是不可能的，而且是不必要的。作家创造一个人物，不是要为客观存在着的某一个张三李四写“起居注”，他总是有所为而为的。他描写这个人物和其他一些人和事，是为了要通过这一切表达在他胸中翻腾不已的某些感受、激动。因此，他对于保留在他的记忆仓库中的一个个真实的性格，总是要挑挑剔剔，进行熔化、冶炼，直到铸造出一个全新的性格来。这就表明，作家在进行人物描写时，总是不可避免地要强调、突出人物性格中的某一个侧面、某一些因子、某一种特征，而不可能是纤毫不爽，巨细毕陈。但从一个整体中突出某一部分，是一件需要细心处理的工作，如果只顾及自己所要突出强调的一面，毫不顾及人物性格的多面性、整体性，就有可能使人物变得苍白、单薄，甚至成为某种概念的化身，而失去真实性的品格。但这种改造、重铸的工作是必需的，否则作家就无法创造自己的人物。既要敢于按照自己的美学倾向去创造带有作家个人印记的人物形象，又要尊重社会生活的客观性和人物性格的整体性，使二者交相融汇，凝聚成一个活生生的人物形象。

“骇人之事”与“近人之笔”

——情节的传奇性、现实性与人物描写

人生的历程犹如蜿蜒万里的长江。进入三峡，两岸奇峰耸立，怪柏古猿，使人视听一新；江中险滩迭起，水深湍急，使人心惊魄动。但更多的时候，却是清风徐来，水波不兴，两岸连绵不绝的都是大同小异的平原与丘陵，使人觉得平静而安适。人生历程的这两种状况，反映在小作创作中，就有了以情节的富于传奇性取胜的小说和以情节的现实性见长的作品。这两类小说的存在，又给人物描写带来了不同的要求。

有人认为，既然一般说来小说主要是通过描写人物的行动来刻画人物的，那么，比较而言，传奇性强的小说在刻画人物上应当较为容易一些。在传奇性的小说里，人物经常置身于险象迭生、变生意外的环境里，突如其来的危险，紧迫的形势，逼得人物不停地采取激烈的非常的行动。往往一波未平，一波又起，人物以及作品的读者刚以为渡过了这道难关可以松一口气了，不料平地一声雷，风云突变，始料不及的变故陡然降临眼前，迫使人物不得不打起精神，立即投入激烈的行动中。读者也由此而获得一种对人物的鲜明、强烈的印象。相形之下，侧重情节的现实性的作品就显得平淡朴

实得多了。这类作品中的人物就象你和我一样，读书，工作，娶妻，生子，经常遇到一些这样那样的矛盾，经常有一些这样那样的欢乐与烦恼，都在情理之中，不出生活常轨。作者娓娓道来、似乎无意组织富于戏剧性的情节，读者耐心地听着，似有所感，似又觉得这类事本也平常，它当然难以造成传奇性小说那样强烈的效果。

这种情况多少是存在着的，虽然并不总是如此。有的以“惊险、曲折”招徕读者的作品，读来使人索然乏味，昏昏欲睡，对其中的人物留不下什么影响。真实抒写普通人的日常生活的作品，有的却能紧紧揪住读者的心，使他哭，使他笑，使他恨、使他怕。可见形成作品在读者心灵上的效果的，是多种因素的综合作用，并不取决于某一点。但即使就上述那种对比鲜明的效果而言，它们也只能表明不同样式的小说作品可能激起不同的审美感受，而并不能说明人物描写的难易。因为人物描写成败的关键，本不在于情节的是否富有传奇性。

文学作品的人物描写要求由外及内，通过描写人物外在的语言、行动，形象地揭示他内在的情感活动。简言之，就是要写出他的个性的独特性，创造出一个既不重复前人，也不可能被别人重复的活生生的性格来。无论传奇性的作品还是非传奇性的作品，都应当在这一点上用出十分的力气，方可有成功的希望。如果离开了这一点，仅仅在情节的传奇性上打主意，必然会事与愿违。

以大家熟知的古典文学作品为例。《水浒传》中有着丰富的传奇性的情节，这同这部作品能够强烈地吸引广大读者，造成这部作品特有的审美效果，当然是有着密切的关系的。但在从《水浒传》产生直至今日的数百年间，类似的富

于传奇性的小说，真如过江之鲫，不可胜数。尤其是后来充斥书店的公案、武侠小说，其情节之诡异离奇，早已远远超出了传奇性的范围。但是，除极少数优秀之作外，绝大多数都不过是千人一面，千部一曲，读来味同嚼蜡，根本说不上有什么文学价值。它们所写到的人物，也不过是被安上了姓名、身份的模糊概念而已，远不能如《水浒传》那样，为我国文学的人物画廊增添具有独特个性的人物肖像。其间的奥秘，我国古代小说评点家也曾以他们特有的方式加以探讨。金圣叹在《读第五才子书法》中，就曾经把《水浒传》同其他平庸之作加以比较，并明确指出了前者远胜于后者的根本原因。他说：

“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八人性格都写出来。”

“《水浒传》一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。”（《中国历代小说序跋选注》第54页，长江文艺出版社1982年版）

金圣叹明确提出“性格”这一概念，并且着重强调人物性格的独特性，是很有见地的。传奇性的情节固然能醒人耳目，激动感情，刺激想象，造成悬念，但如果没有独特性格这个核心，传奇性的情节便成了一个内容空洞的外壳。由刺激引起的好奇心一经满足，作品对读者心灵的影响也便宣告终结，怎么能象金圣叹读《水浒传》时所得的感受：“无晨无夜不在怀抱”而又“只是看不厌”。可见，情节富于传奇性，并不能保证人物描写的较易成功。关键仍然要在人物独特性格的刻画上下功夫。试看《水浒传》写了鲁达拳打镇关西，又写武松拳打西门庆，写了武松惩治淫妇潘金莲，又写

石秀惩治淫妇潘巧云，虽然情节都大开大阖，曲折紧凑，但作者下笔用力，却都处处落在人物独特性格的刻画上，因而才显出了同中之异，让人百读不厌，在读者心灵上产生持久的深刻的影响。

同《水浒传》相反，《红楼梦》是以日常的现实生活为题材的。青年男女间真挚的爱情，不得不牺牲于家族政治、经济利益的考虑。这是中西古典文学作品中常见的题材。这部作品涉及的只是一个贵族家庭的日常生活，主要是一群青年男女的日常生活。作品写到的青年女性主要是深锁闺中的少女，宝玉还是未曾实际进入社会的青年公子。他们既没有直接掌握巨大的财富，也不曾身居要津，参预军国大事。他们的生活内容，从外表看来，也无非就是上私塾读书，深闺刺绣，结社吟诗，庭园中的散步，垂钓，闲聊，嬉戏，以及为自己未来的婚姻发愁。这里没有发生过什么传奇性的故事（除木石前盟、太虚仙境这一个神话的框架外），没有什么刀光剑影，生死拼搏，然而，谁能否认正是透过对这样普通的日常生活的描写，作家创造出了一个个令人难忘的独特的性格？《明斋主人总评》称赞《红楼梦》“以家常之说话，抒各种之性情”（见《中国历代小说序跋选注》第231页），正是看到了这一点。当然，要达到这个地步不是容易的，但它的存在令人信服地表明，文学作品人物描写的成败，并不在于是否具有传奇性的情节。

当代文学创作主要以当代人的现实生活为描写对象。作品描写的生活情景，除少数特殊的情况是多数人难以亲见亲历的外（如高层领导的决策活动，科学家去南极考察，运动员远涉重洋去参加国际比赛，等等），多数是我们大家都可能有所了解，有所接触的，甚至写的就是我们自己亲身经历

过的社会生活进程。这类作品的现实性、当代性都是显而易见的。那么，它们的故事情节是否还可能拥有传奇色彩呢？这就要看我们如何理解传奇性这一概念了。如果我们不是狭隘地把传奇性仅仅理解为非人间所有的、超现实的、非常人能办到的奇行异事，而是把它理解为现实的矛盾冲突，在某种特定条件下所采取的特别尖锐、集中的表现形式，某种多少逸出常轨的富于戏剧性的表现形式，那么，在我们每天所经历的现实生活的基础上，也完全可以提炼出具有鲜明当代生活色彩的传奇性的情节。在由这些情节构成的作品中，或者人物与环境存在着尖锐的矛盾，或者人与人之间的关系随着冲突的展开而发生急剧的变化，情节大起大落，变故生于意外，故事的发展超出了普通生活的常规。而究其实，种种偶然性的机遇毕竟是人物的性格逻辑和现实生活逻辑的必然性的显现。但是，文学创作最忌落套，任何一个对生活和艺术有真切感受和独特追求的作家，总是力图在对生活的艺术把握中创造出新的形式。在当代小说创作中，我们看见有的作品虽然所写题材本身潜存着富于传奇色彩的情节，但作家却特意从中撷取看来最普通不过的生活图画，在二者所构成的鲜明对比中，揭示人物性格的独特性。短篇小说《西线轶事》，写的是硝烟弥漫的战场，还写到了刘毛妹的壮烈牺牲。这里潜藏着多少生死系于一发的紧张、特异的情节。但对刘毛妹的牺牲，作者满足于小战士质朴、简短的叙述，把主要的笔墨用来精细地刻画作为一个普通青年的刘毛妹的心灵——那有着创伤，也有着信念与追求的复杂的心灵，而刘毛妹的牺牲又是作为陶珂她们这一群女电话兵在半个多月的战争经历中的一个插曲，作为陶珂心灵成熟的一个催化剂。她们参加了这场战争，很好地完成了任务，除陶珂经过

一番搏斗抓了一个俘虏外，似乎也没有遇到过多少奇特非常的事件。作品写的是超出日常生活范围的战争生活，但作家却力求从中挖掘出人物性格中最具现实性的因素，因而，对读者说来，整个作品就显得分外亲切、自然，使人对它不能不产生一种信赖感。相反，有的作品虽然写的是极普通的日常生活，所涉及的事件也不会对人物的切身利益产生实际的影响，但作者朝着人物心灵深处挖掘下去，揭示出了一些对人物说来带有紧迫性的或强烈刺激性的矛盾因素，使作品所描写的普通日常生活顿时显示出了一种特殊的浓烈的色彩。王润滋的短篇小说《内当家》，写的是一个农村妇女接待一个回乡来参观的华侨。就这件事本身而言，不管怎么说，也就是那么一天半天的事，过了也就算了，不会对秋兰夫妇的生活发生什么实际的影响。但作家却从这里边挖出了大大小小的许多矛盾，形成了一种能够紧紧抓住人心的力量，使人读开了头就不能不一口气读下去。这里当然没有什么传奇性的情节，但人物心灵感受到的压力与激动传达到读者的心灵上，造成了几乎类似的效果。

最近几年来，历史的急遽转折，使我国社会生活呈现出一派生机勃勃的活泼景象，文学创作也从僵死的模式中挣脱出来，进行着活泼的自由创造和有意义的尝试，取得了许多可喜的成就。许多作品避免采用过于戏剧性的情节去再现生活，力求逼近生活的真实面貌——在普通人的日常生活中，富于戏剧性的场面毕竟是比较少见的，更多的倒是琐琐碎碎的日常生活事件，是某些乍看起来带着偶然性的遭遇，显得凌乱、芜杂，漫无头绪。创作这样的作品，作家不是避免了提炼和组织情节的任务——这是无法回避的。他只是更深深地把自己隐藏起来，巧妙地引导读者直接面对活生生的人物形

象，促使他、甚至逼迫他对生活进行思考。这类作品中的优秀者，为文学的人物描写提供了新的经验，值得学习写作者认真地加以玩味。谌容的《人到中年》、王安忆的《流逝》以及其他一大批优秀作品，都具有这方面的价值。《流逝》对“文化大革命”时期社会生活所发生的剧烈动荡的反映，视角是独特的，而它对主人公欧阳端丽形象的描写，在手法上也是独具匠心的。在这十年间，中国曾经发生了许多使整个世界都感到惊愕和惶惑的重大政治事件。但在这篇作品里，从作者所选定的视角望去，它们退而成为一个五色斑斓的背景，清楚地呈现在前景上的是欧阳端丽的琐屑平庸的日常生活。作为一个民族资本家家庭的一员，欧阳端丽在这十余年间的坎坷经历，当然都可以直接同某些重大的政治事件挂起钩来，她本人当然也可能被生活的风暴卷进某些事件中去。作者没有这样去描写她的人物，尽管那样作可能会给她的作品提供一些富于戏剧性的情节。她截取的是已经成为一个普通家庭妇女的欧阳端丽的日常生活情景。挎着菜篮一大早上市场去买菜；一分钱一分钱地计算着每天的开支；当保姆的独特的体验；为女儿、弟妹的操劳；妯娌间的怨怼；邻里间的闲聊……等等。在这一连串确实是琐屑平凡的日常生活活动中，作者细心地探索着这个妇女心灵中发生着的种种细微的变化。她的这些变化是由实际的感性的接触带来的，始终带着特定的感性经历的痕迹，而并不表现为理性的认识。这些变化乍起乍灭，多次反复，并不巩固，但积累起来又逐渐在她内心形成了一种带有特定指向性的情感活动，并由此而开始引起了她的朦胧的思索。作品结束时，生活的运动仍在继续，就象作品开始时那样，并不是一切矛盾都解决了，人物已经明确地登上了一个新的精神高度。但是，人物的形象

已经活生生地站立起来了，因为她的心灵世界的独特性质已经透过得到细致描绘的日常生活情景为我们所确切把握。读者感到满足，他把握住了这个性格，他会在自己的生活经验中去继续作品没有写完的故事。《人到中年》自发表以来，已经得到了高度的评价和充分的讨论，它为文学创作提供的新的经验，包括人物描写方面的经验，已经有许多文章作过深入的探讨，这里就不再重复了。我们只想提醒大家注意这么一个事实：由《人到中年》引起的几乎牵动了社会各阶层的热烈议论中，集中的突出的主题当然是知识分子问题，尤其是中年知识分子问题。他们的才华和抱负，他们对社会所作出的贡献，同他们的社会政治地位、同他们的工作和生活条件之间，存在着尖锐的矛盾。这不能不激动许多人的心，引起他们的感慨和议论。但是，在今天，在这篇作品问世几年以后的今天，党已经明确地提出了尊重知识、尊重人才的问题，并且已经采取了一系列切实有效的措施，在条件允许的范围内尽可能地改善着知识分子的处境。人们深信，随着左的影响的进一步清除，随着经济建设的发展，知识分子的处境必将得到更大的改善。尽管如此，这篇作品却并没有因此而失去它的艺术魅力，重读一遍仍然会使我们心头发热，心潮澎湃。这是为什么呢？这表明，作家在截取陆文婷这个普通中年知识分子的日常生活片段，来结构她的作品时，她并不是意在写一篇“问题小说”。她倾全力以赴的仍然是对人物的描写。作品中写到的一切，都只是为了写陆文婷，写她的丰富、复杂的内心世界，写她内向的独特的性格。正是为了写出这样一个性格，作家才选择、提炼了这样一些主要属于普通人的日常生活的细节、场面、情节，而摒弃了也许在别的作品中较为适合的作法。在《人到中年》里，没有出现戏

悲剧性的场面，没有激烈的行动，没有谁对陆文婷进行迫害、打击，陆文婷似乎也不曾执意要为实现某一个特定的目的去奔走呼号。她只是象所有普通知识分子一样，上班、下班、工作、照料丈夫和孩子。她象牛一样默默地苦干着，人们也习惯了象对待牛一样去对待她，似乎也并无特别的恶意，某种具有悲剧性质的美就蕴含在这些被质朴无华地写出来的日常生活场景中。从这样的日常生活中去写出人物的性格，是一条艰险的小道，但当作家终于走过这条崎岖的道路时，你会发现她贡献给了文坛一个真实的生命。

情节的传奇性可以同情节的现实性融汇交织，在反映当代社会生活时，这不但是可以做到的，而且也是应当做到的。我们大家都生活于其中的现实社会，由于种种原因，完全可能产生富有传奇性的情节。有时当某种真实的事件发生在我们周围时，我们会听到这样的感慨：“如果把这种事情写成小说，别人大概反而会认为是不真实的”。但生活中的这类事件，不管多么奇特突兀，只要我们进行了充分的了解，进行了透彻的分析，就会发现，不但它的产生具有现实的基础，就是它的具体表现形式，也是具有强烈的现实性的。比如，几百年后，假如我们的子孙听到有关“文化大革命”的传说，他们会感到愕然不解：为什么林彪、江青等几个坏蛋竟然能在长达十年的时间内，把一个有几十年革命历史、有十亿人口的大国搞得如此狼狈不堪？为什么那么多革命几十年的开国元勋一夜之间就都成了“反革命”，而一小撮跳梁小丑竟然沐猴而冠，大权在握？他们会觉得这几乎是不真实的，是太富于传奇性的故事。但是，我们这一代人从自己几十年的生活经历中，都明白了事情是怎样一步步演变到这般地步的。就连林彪、江青一伙“语录不离手，万岁不离口，当面

讲好话，背后下毒手”这种进行阴谋活动的具体形式，也是同特定时代的社会历史背景分不开的。不了解事情的这一面，就无从了解事情的另一面。人们常说文艺创作要从平凡的事物中，写出它的不平凡之处来，这是符合文学创作的实际的。如果仅仅把平凡的日常生活重复一遍，那算什么艺术创造呢？但是，还需要注意事情的另一个方面，即要从不平凡的事物中写出它的平凡的符合规律的一面来，写出非常事件、传奇性事件的现实性来。没有前者，不足以通过文学形象揭示生活的底蕴；没有后者，不足以通过文学形象了解现实生活的复杂性、多变性。金圣叹评点《水浒传》时，称赞作者善于以“极近人之笔”写“极骇人之事”，就比较接近于这个要求。对这两个方面，要求有一个辩证的理解，在创作中，既服从于具体作品的创作意图，特定的风格、样式的要求，又适当处理上述两个侧面的关系，对于人物描写是会有好处的。

偏要提一提……

——讽刺文学与人物描写

讽刺是文学创作的一种表现手法，讽刺文学作品是文学之林中的一种体裁，两者当然是有联系的，但又显然不是完全等同的。有公认的讽刺小说，也有更多的小说是不能被称为“讽刺小说”的。在非讽刺作品的小说、诗歌、戏剧、电影文学作品中，讽刺手法的运用，仍然是随处可见的。因此，在讨论文学创作中的人物描写时，不能不对讽刺这一表现手法与人物描写的关系作一些考察。

说来奇怪，人们常常会忽视讽刺手法对于刻画人物的作用，或者说，忽略讽刺性文学作品对于人物刻画的需要。他们往往轻率地认为，讽刺不过是通过一个简单的故事情节，尖刻锐利地指出某人的悖谬或可恶之处，其意并不在于刻画人物。表面看来，情况似乎也确实如此，讽刺作品往往采用较为集中的情节，或把若干不相干的现象组织在一起，透过事情的外表猛然显示出人物的某种可笑之处。因而，讽刺的情节往往避免繁琐、冗长，要求简洁、明快，具有出人意外的突发性。在这里，人物描写似乎就有意识地被“省略”了。不少流传了许多年的讽刺性的笑话更助长了这种看法。例如，《笑林广记》这部流布甚广的书中，记载了这样一个

故事：

“车胤囊萤读书，孙康映雪读书，其贫不辍学可知。一日，康往拜胤，不遇。问家人：‘主人何在？’答曰：‘到外边捉萤火虫去了。’已而胤往拜康，见康立于庭下。问：‘何不读书？’答曰：‘我看今日这天色，不象下雪的样子。’”

“囊萤”、“映雪”是晋朝以来流传不绝的佳话，家长、老师往往用以激励青少年发愤读书。《笑林广记》所载的这则笑话，是一个虚构的故事，用以嘲讽那些欺世盗名的人。出现在这个故事中的人物，只是一个符号，连姓名都是借用他人的，故事短小，情节单一，集中在两次对话上，通过他们所负的“盛名”与实际之间的尖锐矛盾，猛一下揭露出他们的可鄙可笑之处。故事虽然也提到过“捉萤火虫”、“看天色”这样一些行动，但毕竟全凭作者的直接叙述，缺少生动的刻画。而且康、胤的行动也未免过于造作，近于自我嘲讽，使人一笑之后，不易留下多深的印象。

这种讽刺性的笑话，不但见之于《笑林广记》、《广谈助》、《古今谭概》、《谐史》等书，而且更常见于在人民群众中广泛流传的由他们自己创造的反映现实社会生活的小故事中。搜集、研究这些材料，对于我们的创作是非常有益的，完全必要的。但是，我们显然不能把讽刺性文学作品的创作停留在这个水平上，而应该同其他文学作品的创造一样，在人物描写上下足功夫，力求创造出具有普遍意义的文学典型来。把这类小故事（即使是其中的优秀者）同文学名著《儒林外史》以及《死魂灵》、《巡按》等一对比，不难看出二者的根本区别正在于刻画人物、创造典型上。

讽刺并不是编造出一个离奇的滑稽的故事来嘲弄、挖苦

人，不，讽刺同样是对社会生活的真实反映。鲁迅曾经强调地指出：

“‘讽刺’的生命是真实；不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。”

他对讽刺的解说是：

“一个作者，用了精炼的，或者简直有些夸张的笔墨——但自然也必须是艺术的地——写出或一群人的或一面的真实来，这被写的一群人，就称这作品为‘讽刺’。”（《鲁迅全集》第6卷第258页，人民文学出版社1958年版）

讽刺的生命在真实，讽刺的力量也在真实。那些编造出来的奇闻异事，往往缺乏力量。倒是从那些公然存在着的、人们习以为常、不以为奇的日常生活现象中提炼出来的讽刺，才能做到透骨的尖锐，具有入木三分的力量。因此，可以补充说，讽刺的力量在于真实，也在于提炼——别具只眼的作家对生活素材的改造、提炼、重新组织。正如鲁迅在同一篇文章中所说，材料本是极平常的真实事件，但作者在某种特定情境下，却偏要特别地提一提，使被论及者不能不感到尴尬。“有意的偏要提出这等事，而且加以精炼，甚至于夸张，却确是‘讽刺’的本领。”即要求真实，又要求精炼，这就向文学写作者提出了熟稔人物、善于描写人物的要求。

讽刺文学之所以优胜于一般挖苦人的小故事，就在于它不是停留在人物的外部特征上，而是深入地把握住了人物性格固有的矛盾。作家准确地抓住了人物内在的矛盾以及他与环境的矛盾，通过再现他的言与行，内与外，今与昔，此与彼的尖锐对立，强烈地揭露出他的可鄙、可恶之处，使读者

觉得一针见血，痛快淋漓。在著名短篇小说《华威先生》中，作家张天翼并没有对华威先生进行简单的丑化，更没有故意在他的生理特征上做文章，硬给他派上一副鹰嘴猴腮或脑满肠肥的怪相，而是集中笔力，生动地而又朴实地勾画出了此公那种“无实事求是之意，有哗众取宠之心”的神态。通过作者的简洁洗炼的朴素叙述，通过对几个场面的生动的描绘，华威先生的俨乎其然的抗战要人、忙人的外表，同他那庸俗、卑下的内心世界，都生动地呈现在我们面前。二者之间存在着尖锐的对立，但又统一于这位“永远挟着他的公文皮包，并且永远带着他那根老粗老粗的黑油油的手杖”，永远在这一个会议与另一个会议之间来去匆匆地奔跑着的华威先生的形象之中。读完这篇作品，人们几乎可以直觉地意识到这是一个具有普遍意义的典型。不但在抗战时期，曾经有过华威先生这样的人物，就是在今天的现实生活中，我们不是还可以见到他在各个会议之间匆匆忙忙地奔跑着，到处担任各式各样的职务，到处发表空空洞洞的演说，只是不会再坐一路响着铃声的包车了。这个人物形象塑造的成功，使这个短篇杰作获得了独特的价值。这个讽刺文学作品中的典型形象之所以能获得较大的深度和长久的生命力，根本原因就在于作家准确地抓住了深藏在人物性格内的矛盾。华威先生的内心世界是完整的，是包含着尖锐对立的矛盾的统一体。他并不是明知自己于人于事毫无裨益而故作要人状，他恐怕倒是真正认为，即使是战时保婴会、难民读书会这样的组织，如果不请他担任委员，不把他供在领导的地位上，是绝对弄不好，甚至连合法性都会发生问题的。在担任了五花八门的委员之后，他势必就只能整天奔波于各个会议之间，而这又正好成为他不能“专门去做某一种工作”的

合适的借口。他是水面上的一滴油，借着水势的升涨，不停地滚动着，闪着光，似乎颇为引人注目，但它毕竟不过是一滴油而已。

说到这里，我们可以发现有三种可能的情况摆在面前。一种是写坏人有意识地做坏事，这是揭露、谴责，而不是讽刺。第二种是写坏人做坏事而又有意识地做出一副伪善的面孔以作掩饰。如莫里哀的著名喜剧《悭吝人》中的答尔丢夫。在这里，揭露和讽刺可以兼而有之，哪一个因素占的比重较大，则须视具体情况而定。第三种情况是所描写的人物真心诚意地认为正在采取的行动是正确的、必要的，对于他所从事的事业、他所坚持的信念是有重要意义的。但在这一层心理外壳下，隐隐跃动着的是另外一种性质的东西，是私利，是情欲，是忌妒，是那种见不得人的，甚至是他在心里对自己都不敢公开承认的东西。抓住这一点，讽刺文学就能把人物写得活灵活现。鲁迅先生的著名短篇小说《肥皂》、《高老夫子》就是在人物冠冕堂皇的语言、行动中，巧妙地勾出了在他内心深处蠢动着的卑劣情欲，从而给了道貌岸然的学究夫子以出其不意的沉重的一击。《肥皂》里的四铭——被友辈尊称为“四翁”的，从其所作所为看来，似乎真是一个古道热肠的道学先生。他们痛心疾首于“世风不古”，组织“移风文社”，而且正儿八经地在报上刊登广告，发布征文题目：“恭拟全国人民合词吁请贵大总统特颁明令专重圣经崇祀孟母以挽颓风而存国粹文”，似乎真是忧时忧国，古道热肠，即使买肥皂“一气看了六七样”遭到了店伙计的白眼，也还不失为一个正派的迂腐学究。但偏偏就是在他对“孝女”——一个十八九岁的讨饭姑娘——的极口称赞和对调笑这姑娘的光棍的愤怒呵斥中，隐隐地透露出了在他心底深处

蠕动着卑劣情欲。这一点一被抓住，前边所描写的一切便突然闪现出另外一种意义。原来写得极正经的，现在看来极无耻；原来写得平淡无奇的，现在才透出了作者的匠心。但说到底，四铭毕竟没有承认这一点，不但对别人，就是在内心深处对自己也没有勇气这样做——这更加使人感到他的卑劣怯懦。他只是觉得有些“存身不住”，“他很有些悲伤，似乎也象孝女一样，成了‘无告之民’，孤苦伶仃了。他这一夜睡得非常晚”。这里的讽刺是尖锐的，但也是有分寸的，恰如其分，更使读者感到回味无穷，人物形象才能真实地活动起来，完全靠着他自己的性格去行动。

前辈作家的经验告诉我们，即使在讽刺文学作品中，也切不可使人物的行动脱离了他的性格逻辑，不能为了达到讽刺的目的而驱使人物的去进行自我嘲讽，自我丑化，把人物变成解释作者主观意图的工具。在体现作家审美倾向的作品里，被讽刺的人物具有否定的质，但就他本人而言，他不是为了否定自己、嘲弄自己而出现在作品所描写的生活场面中的。他按照自己的信念行事，是其所是，非其所非。他之所以采取这样的而不是那样的行动和行动方式，也有其不得不如此的原因。不深刻地理解自己所要描写的人物，不精炼而又准确地表现出使他不得不如此的情势和性格依据，以为他既然是一个被否定的人物，他一出场就先在他鼻子上抹上一团白，然后又驱使他不断地挤眉眨眼，出乖弄丑——象某些舞台演出所做的那样——是肤浅的，不能给对象以尖锐而又沉重的讽刺。高明的讽刺应当既是尖锐的，锋利的，又是沉重的，有力的。绣花针的一刺也可以是尖锐的，锋利的，但却缺乏力度，不够沉重实在。文学的讽刺却可以既具有银针似的锋锐，从一点突入，无可阻挡，又具有雷霆般的威力，使

闻之者汗流浃背，心惊魂骇。鲁迅的《阿Q正传》还在报刊上连载时，有一些人就已经感到坐不住了，纷纷跳出来，说鲁迅写《阿Q正传》是在骂他，自动地公开承认了自己的阿Q相。让人物按照自己的性格逻辑和现实处境，去做在他看来是非做不可、非如此不可的事，才能使讽刺文学作品的人物描写建立在实实在在的基础上，使作品获得讽刺文学应有的强大力量。马识途的短篇小说《学习会记实》（《四川文学》1982年第6期，《新华文摘》1982年第8期），仅仅通过某省级厅局领导干部学习会的场面，就生动描绘出了几位厅局级领导干部的各具特征的精神状态，满腹牢骚而又欲言又忍，反话正说，含讥带讽刺的一把手常书记，以对一切都“不满意”闻名的雷局长，滔滔不绝的张副书记，胆颤心惊的吴副局长，利用学习会静坐练气功的汪副局长，交头接耳，专心研究关系学的陈副书记和丁副局长，等等，都形神毕肖地呈现在我们面前。我们对这样的人，或者说对具有这样的精神状态的领导干部，都是熟稔的，类似这个学习会这样的场面，我们也曾多次见过。联系着我们对三十多年来我国社会生活的经历和干部状况的了解，读着作家的描写，我们会毫不犹豫地肯定，常、雷、张、吴、汪、陈、丁等人必然会是这样的。他们也只能是这样，而不能是别的样子。他们之间当然有许多共通的地方，但这仍然不能抹掉他们之间的差别，而这些差别又使得那些共通的东西在各人的身上表现出来时，必然具有不同的形式。雷局长不同于常书记。他“资格”很老，却屈居于“最末一个副局长”。他是个粗线条的人物，又有着一副洪钟般的嗓门，因此，他对于十一届三中全会以后社会生活所发生的种种变化感到的不满意，便有恃无恐地象放机关炮似地大声发泄出来。他对社会生活的看法

是揉和着浓重的个人的委屈感涌出来的，因而对一切的一切都显现出一种鄙夷的“不满意”的神态。常书记心中恐怕也有着许多同雷局长类似甚至相同的看法、情绪，但他的性格不同，他的处境不同，而且，他对于“一把手”这个位置的眷恋之情也使他在言谈举止上，不得不有较多的顾忌，因而，他不得不采取与雷局长颇为不同的形式来发泄类似的感情。这篇小说的构思给作家带来了一个难题，学习会的场面是单调的、缺少变化的，每个人都定定地坐在沙发上，只能动动嘴皮，而不能采取其他行动。要通过这种近似静态的描写，托人物的神态活灵活现地表现出来，确非易事。作品所取得的成功，主要得力于作家非常熟悉他的描写对象。他知道他们在什么场合才可能说什么做什么，他懂得他们每一个细微的手势、眼神以及那些不完整的语句里面包含的意思。他把这些人物写进自己的讽刺作品，当然是要给他们以尖锐的讽刺，但他却不动声色，不加褒贬，似乎放开手让他们各行其是，说自己愿意说的话，做自己不得不做的事。他们决不是在自我嘲讽，而是在极力表明并且真诚地相信自己言行的正确性。就在这个过程中，人物性格内含的深刻矛盾，人物和环境的矛盾，自然而然地呈现在读者的眼前。

当然，我们在这里谈的人物描写，侧重于讽刺文学作品内作为被讽刺对象的描写。讽刺文学作品往往以这个具有否定的质的人物作为作品的主人公，但又并非全部如此。由于文学作品中的事物具有典型性，因此，即使在以这种人物作为主人公的作品里，被作家施以讽刺的也往往是某一种带普遍性的社会现象、社会思潮，而决不是特定的某一个人。讽刺文学作品的创作或文学创作中讽刺手法的运用，都不是揭人隐私、宣泄私愤的手段，这是不言自明的。但也还存着

另外一种型式的讽刺文学作品。它们不以某一个特定的反面人物作为作品的主人公，也不把讽刺的锋芒集中指向某一个特定的对象。它们往往以某一个应该得到肯定的人或事作为作品的中心，通过叙述此人的遭遇，此事的兴废，把讽刺的锋芒指向更为广泛的社会现象，或某种社会制度。前边曾经提及的狄更斯的短篇小说《穷人的专利权》，是以一个穷苦而肯动脑筋，好钻研，搞出某种发明创造的工人为主人公的。作品通过他申请专利权的遭遇，尖锐地嘲讽了英国统治机器的腐朽、昏庸，正在无情地扼杀着人民的创造才能。陆文夫的短篇小说《围墙》（《小说选刊》1983年第3期），写的不是一个人自身的遭遇，而是一桩事在不同的人中所激起的反应。通过重建被风雨淋垮的围墙这一桩平平凡凡的小事，作家给我们提供了若干具有典型意义的人物形象，象浮雕一样地把他们的神态生动地凸现在我们眼前。某建筑设计所的吴所长慎而重之地召集会议，研究重建围墙的方案。对他说来，这桩事的意义却“在围墙以外”。他借这个机会，熟练地表演着他高明的领导艺术，发动群众，充分讨论，从容自若，慎重从事，似乎确实有着某种值得推崇的风度。但在这层庄严的外壳下掩盖着的，却是无胆无识，拖拖沓沓的官僚作风和唯恐泄露自己无能本相的卑微心理。在“现代派”、“守旧派”和“取消派”高谈阔论的过程中，一个从来不被领导放在眼里，甚至觉得不老成、不可靠的小办事员马立之，经过两天两夜的奔忙，就已经解决了人工、材料、方案诸种问题，使新的围墙出现在争论不休的诸流派的面前。作品写了马立之，也写了吴所长和相持不下的各派“将帅”。但讽刺的锋芒却并不是集中落在某一个特定的对象身上。作家所揭示给我们看的，实际上是普遍地存在于我们社会各个方

面，特别存在于行政机关中的一种老化病，一种沉重地拖住了人们脚步的惰性。在这种呆滞沉闷的空气里，平庸就是老成，无所作为就是持重，空谈就是工作。而实干者，特别是讲究效率的实干者则往往被认为是令人担心的，会“豁边”的。不揭露这种社会病，不扔掉这个压在我们精神上的沉重包袱，怎么能求得高效率，求得现代化事业的快速发展。作品达到了这样的效果，仍然应当归因于作家对“世态人情”的深刻观察，归因于成功的人物描写。

闲斋老人1736年为《儒林外史》写的序言中，曾经强调地指出，《儒林外史》之所以能成为一部杰作，人物塑造上的成功是其重大的原因。他说这部作品“摹写人物事故，即家常日用米盐琐屑，皆各穷神尽相，画工化工合为一手，从来稗官无有出其右者”。画工指人为的刻意雕琢，化工指天然质朴、不假雕琢的天工。要达到“画工化工合为一手”，使人物的“性情心术，一一活现纸上”，讽刺文学的创作难道不需要在人物描写上付出极大的努力吗？

写出灵魂中的秘密

——人物描写要揭示人物内心奥秘

文学的描写对象是人。文学作品写人总是力求把人写活，让人物从一个个文字符号中现出他独特的音容笑貌，使读者简直觉得如闻其声，如见其人。怎样才能达到这一要求呢？只靠精细地描写人的眼、耳、口、鼻、身材、装束，是难以办到的。一张普通的照片也可以纤毫不爽地再现出人的这些外部特征，但在帮助我们把握这个人的内在的精神面上，它却往往不如漫画家用几根线条勾成的图画。人们常说：“画虎画皮难画骨，知人知面不知心。”文学作品写人，难也就难在写“心”——揭示人物心灵的秘密，写好他的内心世界。列夫·托尔斯泰说过：“艺术的主要目的——如果世界上有艺术而艺术也有目的的话——就在于表现、说出人物灵魂中的真实，说出那种无法用简单的语言说出来的秘密。”人的内心世界是异常丰富复杂的，所谓“人心不同，各如其面”就指明了这种情形。因此文学创作者要塑造出有血有肉、鲜明动人的艺术形象，就不能不付出最大的努力去观察、理解和生动地表现人物的内心活动，揭示人物灵魂中的秘密，发掘人物心灵深处的情感潜流。作品对人物丰富的内心世界展示得越具体、细腻、充分，它的人物刻画就

能做到以一当十，以少概多，富有强烈的艺术感染力。

写好人物内心世界，写好人物的情感活动，并不仅仅是描写出人物对某一特定事物的情感态度。比如，一个科技人员经过长期的刻苦钻研，成功地完成了一项新技术的设计，他的心中充满了喜悦之情；一个男青年经过长久的犹豫，终于鼓起勇气向他钟意的姑娘表示爱慕之情，得到了肯定的回答，他不由得心花怒放，兴高采烈；一个高中毕业生首次参加高考失利，心中充满了懊丧之情；一个中年妇女突然听到丈夫死于车祸，震惊和痛苦使她一时之间目瞪口呆，不知所措。类似这样一些情感活动，当然是文学作品经常会写到的，也是应当努力把它写好的。但是，这些情感活动的性质比较单纯，人物情感激感的强度虽然比较大，但方向是单一的，情感的表现形式也比较外露，易于掌握。对于文学创作说来，写好人的这类情感活动不是很难。比较困难的，是要深入人物的内心世界，发掘出那些包含着丰富的内容、具有矛盾的性质，而又并不一定具有相应的明显的外部表现形式的情感活动。他们是隐藏在人心深处的某些互相冲突的情感因子的纠结、萌动。有的是由于人物在复杂的现实矛盾中所处的特殊位置而引起的复杂的心理活动，只觉得酸甜苦辣一时涌上心来，却又剪不断，理还乱。人物自己意识到了这一点，但却无法理清这一团乱麻似的东西，无法明白表述在他心中翻腾着的、互相冲突的各种性质不同的情感。这样一种复杂难言的感情，正是集中地、感人地揭示人物内心世界秘密的关键所在。抓住它，并且给以细致的分寸得当的描写，人物性格的独特性就能被读者真切地感受到。还有另外一种更为复杂的情形，由于人物的性格和他在现实社会关系中的位置，他的内心深处已经萌生了某种感情，这种感情已

经在影响着甚至左右着他的行动，但他自己却并没有意识到这种情形的存在，或者由于某种心理原因，他不但对别人甚至在自己内心也极力否认有这种感情的存在。这种情形说来似乎有些玄妙，其实在现实生活中是经常可以遇到的。一个矜持、自负的姑娘对某一男青年萌生了爱慕之情，但这种刚刚从地平线上冒出头来的感情是微妙的，隐蔽的，甚至是以变形的姿态出现在她的内心的。她对他的态度在这种隐蔽的感情的影响下，已开始发生了某些细微的变化，她或者比平时更愿意接近他，或者恰恰相反，显得特别憎恶他，不必要地用冷淡的态度、尖刻的语言去对待他。此时此际，她也许并没有意识到自己对他产生了爱慕之情，如果有人指出这一点，她还可能予以否认，而这种否认（至少在当时）也可能是真诚的。又如，拿近年来常发生在某些人中的“红眼病”来说，在一些人中，可能是明显的忌妒心理在作怪。他看见他的同事、同学，特别是原来被他瞧不起的人，现在在工作上取得了成就，或被委以重要的行政职务，或经过正当的途径勤劳致富，便心怀醋意，肆意诋毁。但也有一些人，他也同样总是在获得成就的人身上看到这样那样的（往往是被夸大了的，甚至是不存在的）毛病，痛加贬斥，而却自以为事实就是如此，他不承认自己患上了“红眼病”，认为自己对他毫无忌妒之心。当他受到这样的批评时，可能还会感到委屈。其实，忌妒之心在他内心深处确实是存在着的，并且已经在影响着、左右着他的行为，但由于舆论对于这种错误的批评，他自己也知道忌妒决不是一种拿得到桌面上的理由。因此，从一开始起，忌妒这种褊狭的卑下的感情就以一种变形出现在他的内心深处。文学作品如果能够透过人物见之于外的语言、行动，深深地发掘出人物心灵深处的秘密，才有可能真

正把自己的人物写活，使他具有独特的情感反应和情感的表现形式，使读者获得强烈的、鲜明的印象。

人物的情感活动是“诚于中”的，它必然要通过各种途径而“形于外”，那些为隐蔽自己的真实感情而采取的行动，也是内心情感“形于外”的一种途径。因此，要深入揭示人物心灵的秘密，写出在他内心深处激荡翻滚的情感潜流，虽然是困难的，却不是不可能的。古今中外的文学前辈和当代许多著名的作家都在揭示人物内心活动和心灵秘密上付出了辛勤的劳动，给我们留下了许多杰出的范例和宝贵的经验。

通过人物独具个性特征的语言揭示人物的内心世界，是文学创作通常运用的一种手法。语言是思想的直接现实，是人物心理活动的直接表现。人物的语言是受人物心理和思想支配的，有时它甚至逸出人的理智的控制，更直接地反映出人的心理状态，成为人物内心隐秘的情感活动的一种外泄方式。有什么样的心理状态，就有什么样的语言。心理恍惚的人，说话常常颠三倒四，前言不搭后语；有投机心理的人，说话常常模棱两可，含混暧昧。有的人心上堆积着许多焦虑的事，猛然间脱口吐出只言片语，听来似乎茫无头绪，仔细想来却恰好是他的特定心理状态的表现。金圣叹对《西厢记》中张生一句台词所作的精彩分析，有力地揭示了语言在揭示人物内心秘密上所具有的巨大能量。《西厢记》写张生在普救寺中与崔莺莺邂逅之后，回到旅舍，梦绕魂牵，终夜不眠。次日一早，急匆匆赶到庙里，见到法聪和尚，劈头就是一句：“不做周方，埋怨杀你个法聪和尚”。从法聪的角度来看，这句话来得突兀之至，没头没脑，似乎毫无意义。但从此时此际张生特定的心理状态，却又特别地显得贴切、准

确，而又表达得极为精炼，富有效果。因为从这一句极简短的话里，我们可以想见，昨夜张生一夜未能成眠，左思右想，认定要接近崔莺莺，只有设法到普救寺租赁一间房子住下，才有可能，舍此之外，决无他法，而能否住进普救寺，就完全在于法聪应允与否。如果法聪因为寺里已经住着故相国的夫人和千金，不肯让一个单身青年男人混迹其间（这是非常可能的），则一墙之隔，咫尺天涯，张生的一切幻想都失去了实现的可能。因此，千言万语并成的这么一句没头没脑的话，被金圣叹赞为“异样神怪之笔”，认为它不但写出了“今朝张生”，而且写出了“昨夜张生”，是“一笔作百十笔用”。通过人物的语言来揭示人物心灵的秘密，就是要力求达到这种以少胜多的境界，在语言中蕴含着人物特定的心理活动，对现实的独特的感受与追求，而不是千人一腔，更不是“人物张口，作者说话”。

金圣叹从张生这句台词中挖掘出来的，是这句话本身不能完全表达的人物的心理活动，是比这句话本身丰富得多的潜台词。用语言来揭示人物的内心世界，要求我们锤炼出那种具有丰富潜台词的语言，而不要让人物把什么都说完、说尽。其实，那种把什么都说完、说尽的语言，往往并不是人物自己要说的，而是作者企图借他的嘴告诉读者一些事情——如这个人物对他所在的单位和周围同事的看法，他对正在从事的工作的态度，或他现在的心境，准备干什么，等等，类似古典戏曲中人物上场后的“自报家门”，这当然是不符合语言性格化的要求的。事实上，在日常生活中，人们所使用的语言往往是有很多省略的，包藏着或多或少的潜台词的。或者交谈的双方非常熟稔，许多话本来就不必从头说起，或者对于正在议论着的人和事，彼此看法有许多一致的

地方，互相也都明了，自不必一一道来，或者虽然明知自己的某种看法同对方不一致，甚至正好尖锐对立，但现在还不必或不便当面点穿，只好隐约其辞，点到即止；或由于双方的身份、意图，相互关系和矛盾发展所处的阶段，某些话还不能、不宜或不愿说得太过直露，估计对方自能从我的语言中体会到，因而语言含蓄得体，富于暗示性。把握住这些与人物特定性格和人物特定关系相关联的具体情状，精心地提炼人物的语言，就可以增大语言的容量，使对话语言包含着引而不露的矛盾，具有一种动的态势。在曹禺的《原野》中身负不白之冤的仇虎越狱归来，寻找焦阎王。焦阎王杀了他的父亲，夺了他家田产，把他妹妹卖进窑子，把他的情人娶为儿媳，又把他关进监牢。他要来报这血海深仇，要来杀掉焦家满门。他的归来使他昔日的情人花金子心潮翻滚难平，使焦阎王的妻子、现在当家主事的心狠手毒的焦氏胆颤心惊。但仇虎的父亲过去曾和挂着一张笑脸的焦阎王交过朋友，仇虎幼年时也曾拜焦氏为干妈，焦阎王对仇虎一家的迫害是采取阴谋手段暗中下手的。现在焦阎王已经死了，仇虎蹲了几年大狱，刚刚回来。他还不想让他的仇人痛痛快快地死去。因此，在他和瞎老太婆焦氏之间就出现了一种特殊的对话——表面看来平平静静，甚至充满了恳挚之情，但每一个字里都蕴含着仇虎烈火一般的深仇大恨，每一个字都表现着焦氏忐忑不安的惊魂。第一幕临近结束时，仇虎迈进焦家，同焦氏相见。焦氏问：“虎子，你来干什么？”仇虎答：“给干妈请安来了。”焦氏问：“请安？”仇虎答：“嗯”。在第二幕中，焦氏再次同仇虎“谈天”，威胁、欺骗、软化，但得到的仍是这种“恭谨”的回答：

“焦氏：那么，你到这儿来干什么？”

仇虎：我说过，给您报恩来啦。

焦氏：哦！报恩？虎子，我听说你早回来了，为什么你单等大星回来，你才来？

仇虎：小哥俩好久没见面，等他回来再看您，也是图个齐全——

焦氏：齐全？

仇虎：嗯，热闹！热闹！

焦氏：哦，这么说，你是想长住在这儿？

仇虎：嗯，侍奉您老人家到西天。您什么时候归天，我什么时候走。

焦氏：好孝顺！我前生修来的。”

这是一段极精彩的对话，看来似乎平淡无奇，但却被作家运用得十分恰当，获得了超过字面意义的力量。这里没有滚烫的激烈的词语，但却造成了一种比磨拳擦掌更紧张的气氛。这里没有尖锐的诅咒与呵斥，但却能使读者、观众的心直接感受到沉重的压力。

在文学创作中，通过人物语言揭示人物奥秘的内心活动，是一个基本的手段。与此同时，也还存在着多种多样的艺术手段，来帮助文学创作完成这一任务。

当然，除语言之外，人物围绕着某一事件所采取的行动，是最能直接表现出他的内心活动的，但这行动却必须是吻合人物特定的性格和身份，分寸恰当，具有暗示意义的。契诃夫在短篇小说《一个官员的死》中，描写了一个职位卑微的小公务员在剧场看戏时打了一个喷嚏，把唾沫星子溅到了前排一位将军的脑袋上。小公务员当即连声道歉，回家之后，彻夜惊惶不安，次日，又专程登门道歉。回家之后，仍然放心不下，再次登门道歉。将军不堪其扰，生气了，不再接见

他。小公务员陷于更深的恐惧之中，终于惊悸而死。在这里，人物只采取了一个行动，充满恐惧地再三再四地道歉，而这个多次反复的行动却仅仅是那样一件微不足道的小事引起的，这就活生生地刻画出了在沙皇俄国庞大而冷酷的官僚机器的最底层苟活着的小公务员的可悲的精神状态。小公务员的心理状态是卑微的，不正常的，但更可悲的岂不是造成这种不正常的心理状态的社会现实。这一切，都在人物所采取的那个切合他的身份、富有暗示意义的行动中得到了生动的表现。

梦境和幻觉是人物心理活动的一种特殊方式，它是人物心理化了装的形象反映，是思想意识变形的图画。它曲折地透露着对往事的回忆，对未来的企求、憧憬和向往。安徒生的《卖火柴的女孩》，写了一个在圣诞节之夜，又冷又饿的卖火柴的女孩的悲惨命运。作家通过女孩每擦亮一根火柴就展现一种幻景的手法，推开人物心灵的窗子。她看到了暖烘烘的火炉，丰盛的食物，可爱的圣诞树和温和、慈祥的奶奶。最后作家写她擦亮了整把火柴，跟着奶奶“飞到那没有寒冷，没有饥饿，没有痛苦的地方去了”。幻觉里所显现的一切都是女孩所追求而又不可能得到的东西。作家对这些幻觉的描写，成了冷酷现实的强烈反衬，揭示了深刻的社会主题。话剧《救救她》中，李晓霞梦幻似的倾听着仿佛从天外飘来的琴声，这悠扬的琴声是如此深情，这不正是她日夜思念的恋人徐志伟弹奏出来的心弦吗？剧作者细腻地描绘了她此时此境复杂的心理状态，使观众受到强烈的感染。影片《小花》通过小花的幻觉，兄妹相见又被敌人冲散，在恶梦中惊恐的挣扎和回忆哥哥出走、她紧紧追赶等镜头，十分真切、自然地展现了小花纯朴、真挚的性格，强烈的复仇心理和波澜起伏的内心世界。

对人物的心理描写，还可以通过对人物的动作、表情、手势、步态等的描绘来实现。人物不同的心理决定着不同的动作，人物内在的情感活动决定着外在的表情、姿态。只有把内心活动和外在表现统一起来，才能使被描写的艺术形象血肉饱满、生动感人。这种统一指的是事物内在的一致性，而不是指外在的一致。内心的痛苦可能表现为痛苦的表情、姿势，但也可能表现为强装的欢笑、木然的平静，它同内心的痛苦仍然是具有一致性的。在夏洛蒂·勃朗特的著名作品《简·爱》里，有一个不大为人注意的细节。罗切斯特的妻子伯莎·梅森是一个具有精神病史的家族的一员，她放荡、乖戾，终致于发了疯。罗切斯特不能同她离婚，无法摆脱这终身的痛苦。他把她秘密地关在桑菲尔德的庄园里，雇了专人严密看守。经过了几年痛苦的生活，他同清贫而纯洁的家庭教师简·爱建立了感情。他们准备结婚，他给她买来了结婚礼服和一条“象王子般浪费地叫人从伦敦送来的面纱”。在这天半夜，经常处于疯狂之中，但时而又是清醒的伯莎·梅森瞒过看守人溜了出来，悄悄地进入了简·爱正在酣睡着的寝室。简·爱被窸窸窣窣的声音吵醒，满怀恐惧地看着伯莎·梅森的无言的动作和姿势。“她拿起蜡烛，举得高高的，看着从旅行皮箱里垂下来的衣服”（这是简·爱的结婚礼服）；她拿起简·爱将在婚礼上戴的面纱，“把它举起来，久久地盯着它看，然后把它披到自己头上，转过身去对着镜子照照”。然后，她把面纱扯下来，“从上到下撕成两半”，“扔在地上，用脚踩踏”，然后，她走到简·爱的床前，用“火一样的眼睛瞪着”简·爱，缓缓地吹熄蜡烛。在这里，没有一句道白，作者也没有作任何解释，但通过人物的动作、姿势，这个乖戾的也是可怜的、处在疯狂与清醒的交

界处的妇人复杂的心理状态，剧烈的情感起伏，却被刻画得清晰可见，形象可感，象用雕刻刀在木板上刻出的线条一样。

用描绘人物的眼睛来刻画人物的心理活动，以一目尽传精神，历来被认为是人物描写中“极省俭”的做法。所谓“画眼睛”，也就是写出对象的精神特征。鲁迅先生在《祝福》中描写祥林嫂在封建宗法制度重重迫害下悲惨心理的变化：在祥林嫂遇到一连串打击后，又回到鲁四老爷家做工，“她仍然头上扎着白头绳、乌裙、蓝夹袄、月白背心，脸色青黄，只是两颊上已经消失了血色，顺着眼角上带些泪痕，眼光也没有先前那样精神了。”最后，鲁迅写她临死前的表情，

“五年前的花白的头发，即今已经全白，全不象四十上下的人，脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠，间或一轮，还可以表示她是一个活物。”对祥林嫂眼睛的表情并结合装束的描写，形象而概括地反映了她悲惨的遭遇和心理。

文学作品对景物的描绘，往往也是为了抒发人物内心感情，帮助刻画人物形象的。有经验的文学家从不轻易放过景物的描绘，使情寓于景，景为情用，达到情景交融的目的。

“感时花溅泪，恨别鸟惊心”；“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪”；“大雪压青松，青松挺且直”。在这些景物的描写中，无不溶入诗人心理和感情的潜流。

运用色彩来表现人物心理状态也是一种有效的艺术手段。《红楼梦》中的林黛玉只可能被安置在千竿翠竹，一片绿荫，凤尾声声，龙吟细细的环境里，而决不可能让她住到怡红快绿的怡红院中去。杜甫经过安史之乱，千辛万苦逃到成

都，得到朋友们的帮助，在成都西郊修置草堂，住了下去，生活较为安定，心情也颇为轻松，这从他下边这首诗对色彩的选择与运用上是可以看得出来的：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”黄、翠是暖色，白、青是冷色，冷暖相映，构成了一种轻松、跳荡的色调，诗人的愉悦平和的心情从字里行间直浸入读者的心脾。

文学写人，当然要写人的行动，写人们之间发生的事件。但是，文学之所以区别于新闻报道而具有独特的感染力量，却不是由于它能够反映事件本身，而恰恰在于它能够形象、感人地表现人物丰富复杂的内心世界。有的作品不着力于对人物内心世界的探索，而把注意过分集中在事件过程的描写上，或者在诸种外在因素上花费过多的精力和笔墨，这是它们难以赢得读者的喜爱和不能以情动人的一个不容忽视的原因。周扬同志在第四次全国文代会的报告中指出：“作家主要是描写各种人物的生活和命运，刻画人物的复杂性格，表现人物的丰富的内心世界，描绘人们在为现代化斗争中的精神面貌的深刻变化。”我们在文艺创作中要大胆地探求人物内心世界的奥秘，展现四个现代化建设中劳动英雄们的心灵的美，塑造出更多的、有血有肉、生动感人的社会主义的新人形象，鼓舞、激励人们奋发图强，以推动四个现代化建设的宏伟事业迅猛向前。

白日作梦说写人

——生活积累、想象与人物描写

艾芜同志曾经这样谈到过他写作中的体会：

“我感到开头最困难，因为要从自己所处的环境，进入作品中所写的环境，是不容易的。首先是一开始就要设法吸引自己进入作品所写的环境，以后就很容易了……就是要使自己忘记自己所处的环境，完全梦游似地到作品所描写的境界中去”。（《创作经验漫谈》第328页，人民文学出版社1979年版）

其实，不仅艾芜如此，许多具有丰富创作经验的作家都曾以不同的方式表明，当他们进入自己构想出来的情境时，真如白日作梦一般。他的构想当然是以他直接的生活经验、长期的生活积累为基础的，但又不是过去某一段生活经验的简单的回忆。从童年到他进入创作时所曾有过的种种生活经历、形象记忆、情感体验都活跃地揉和在一起了。他通过其他途径（如谈话、阅读）所获得的间接的生活经验也积极地投身到这众相毕集、万绪千头的想象之中。他对于生活的审美评价，他的向往和追求，也在其间对各种感性材料发挥着串连、发酵、改造、重铸的工作。在这纷纷扰扰、不断变动着的想象活动中，作为核心的是人物的形象。当作家忘乎所以，

步入他所构想的特定情景时，他准备要写的人物就活生生地出现在他的眼前。他清清楚楚地看见了这个人物的容貌、衣着，听到了这个人物的谈吐、笑声。他随着人物进入了另一个世界。他同人物进行着倾心的交谈，参与这一人物与其他人物之间的种种纠葛，同他们中的这个或那个进行激烈的争辩，同他所钟情的人物一道欢喜或忧愁。他忘记了自己本来所在的时间和空间，甚至忘记了自己的存在，如醉如痴、似梦非梦，确实犹如大白天进入了梦境。如果不是这样，人们就无法解释福楼拜写到包法利夫人之死时，会觉得自己嘴里有股砒霜味。汤显祖写到“赏春香仍是你旧罗裙”时竟会弃笔于地，掩面失声。托尔斯泰谈到《安娜·卡列尼娜》的创作冲动最初袭来时，曾经这样描述过当时的情形：

“这件事的发生正象现在一样，是在吃罢午饭，我一个人躺在沙发上，吸着烟，我不知道，我是否在想着什么，还是在打瞌睡。突然，在我的眼前闪现出一个袒胸露臂的优美动人的贵族女人的手肘。我不由自主地谛视这个幻影。于是，肩膀、脖子、一个穿着舞衣的漂亮妇女的完整形象逐渐清晰起来。她仿佛用忧郁的眼色端详着我。幻影消失了，可是，我已经无法摆脱这个印象，它日日夜夜地追踪着我。为了摆脱这个印象，我应当设法把它体现出来。这就是《安娜·卡列尼娜》的发端。”（引自符·日丹诺夫《〈安娜·卡列尼娜〉的创作过程》第212——213页，内蒙古人民出版社1980年版）

最初出现在作家眼前的，是这么一个美丽而又忧郁的女子的形象。当她进入作家的脑海，白天黑夜盘旋在那里的时候，她就不会再是一个孤立的形象了。她引出了一系列的各式各样的形象，她是这个形象系列中的一分子，她是同这个

形象的世界分不开的。正如托尔斯泰夫人索菲娅·安德烈耶夫娜后来所说的那样：“他刚一想出这个典型，所有人物和业经构思出来的一些男人的典型立刻找到自己的位置，聚拢在这位妇女的周围。”（康·洛穆诺夫《托尔斯泰传》第193页，天津人民出版社1981年版）他们形成了一个生动的形象的世界，作家如痴如梦地生活在这个世界里，逐步完成了他对这些人物的刻画。

从这里，我们看到，出现在作家的白日梦中的人物，既是现实中曾经有过的，是作家既有的生活经验的结晶物，又是现实中不曾有过的，作家想象的创造物。它似真非真，似假非假，似曾相识而又新鲜别致，前此未见。脂砚斋在谈到曹雪芹创造的贾宝玉时，曾经有过一段极为精彩的议论，正好说明了这个道理。他说：

“按此书写一宝玉，其宝玉之为人，是我辈于书中见而知有此人，实未目曾亲睹者。又写宝玉之发言，每每令人不解，宝玉之生性，件件令人可笑。不独于世上亲见这样的人不曾，即阅今古所有之小说传奇中，亦未见这样的文字，于辈儿处为更甚。其固固不解之中实可解，可解之中又说不出理路。合目思之，却如真见一宝玉，真闻此言者，移之第二人万不可，亦不成文字矣。”

（转引自《中国美学史资料选编》下册第348——349页，中华书局1980年版）

脂砚斋（据说是曹雪芹的叔父的笔名）在为《红楼梦》所写的批语中，曾一再强调指出，曹雪芹之所以能写出这部作品，之所以能把这些人物描写得如此生动真实，就在于有着作者本人“身经目睹”，“亲历其境”这个扎实可靠的基础。他一再指出：“非经历过，如何写得出？”“试思若非

亲历其境者，如何摹写得如此”！但在上引的一段议论中，他又辩证地指出了事情的另一面，作家的人物描写毕竟不是现实中确实存在过的某一真人的机械摹写，而是一种创造。世上并没有贾宝玉这样一个人，“今古所有之小说传奇中”也不曾有过这样一个人。他产生于曹雪芹的想象之中，他是作家的生活经验与主观世界交溶汇合，重新铸造出来的一个全新的艺术形象。他不可解而又可解，可解而又让人觉得一时“说不出理路”，是一个独立的、完整的、崭新的性格。

在作家的记忆仓库里，当然应当储存着丰富的人物形象的素材，但他由某一事物的触发而产生创作冲动时，这些形象积累便纷纷活跃起来，在作家的形象思维的过程中扮演着重要的角色。但是，形象的重现却并不是象我们翻看别人的家庭像集那样，一个个陈旧的形象以原来的样子呆滞地再次呈现在眼前。不，形象的重现总是同促使其重现的作家此时此际的心境、情绪、新鲜的生活感受、意识到了的或没有意识到的生活追求联系在一起，是被后者所照彻、所贯串的。因此，储存在记忆仓库中的各种形象素材，是否都可能以及各自将以什么样的强度、亮度重现在作家形象思维的过程中，并不是机会均等、被一视同仁的。同时，重现也不会是冷漠地机械地进行的。形象的重现总是同形象的串连、生发、渗透、演变同时进行的。出现在作家脑际的某一人物的形象，可能是作家过去曾经接触过的某个真实的人的形象，但同时这个形象中又已经被渗进了另外一些形象给予作家的感受、体验；同时，它也还反射着作家此时此刻心境、情绪、愿望的闪光。这个过程不是直线的、单一的，而是有许多线索交织在一起，有许多反复、回旋，螺旋似地上升，逐渐达到形象的重铸——一个崭新的人世间还不曾有过的、其他一切作品中也

不曾有过的形象的诞生。

由此可知，对于文学创作者说来，作为人物描写的前提的必然是对于形象素材的积累，是对各种各样的人的精细的观察和深入的理解，是对他们内心活动的体验与探索。没有这个前提，仅仅凭藉一点文字技巧，是不可能栩栩如生地描绘出人物的形象的。在这里，尤其要强调观察的意义。观察是创作的第一步，是有志于文学创作者所不可缺少的基本功。观察的对象当然包括社会生活和大自然的一切，但其核心的内容却是要观察人，从他的外表直到他的内心。苏联十月革命前，高尔基和安德烈耶夫、布宁一道流亡到意大利的那不勒斯。一天，他们在饭店里玩过这样一个游戏，要求每个人在三分钟内说出自己对外面进来的一个人的印象，并分析这是怎样的一个人。高尔基观察后说：“他是一个脸色苍白的人，身上穿的是灰色衣服，还长着一双细长的发红的手。”安德烈耶夫没有观察到独特的东西。布宁观察得很仔细，甚至连这个人的指甲有些不正常，脸上长着一个小红点都注意到了，并指出：“这是一个不正派的人”。莫泊桑曾经谈到过福楼拜指导他进行创作时的情形。福楼拜告诉他：“对你所要表现的东西，要长时间很注意去观察它，以便能发见别人没有发见和没有写过的特点。”福楼拜还向他的这位弟子提出了这样的要求：“当你走过一位坐在他门口的杂货商的面前，一位吸着烟斗的守门人的面前，一个马车站的面对面的时候，请你给我画出这杂货商和守门人的姿态，用形象化的手法描绘出他们包藏着道德本性和身体外貌，要使得我不会把他们和其他杂货商、其它守门人混同起来，还请你只用一句话就让我知道马车站有一匹马和它前前后后十来匹马是不一样的。”（《外国名作家谈写作》第161—162页，北京

出版社1980年版)这是一个高难度的要求,也是对年青的莫泊桑的严格训练。同时,对于每一个准备从事文学写作的人来说,这也同样是有益的忠告。

对于一个有着丰富的生活阅历和创作经验的作家说来,当然并不是每次写作都必须要有特定的模特儿。但对于一个初学人物描写的人来说,有一个特定的模特儿作为直接观察的对象,显然会好办一些。这些模特儿是他比较熟稔的,他具有就近观察这个对象、甚至同他进行交往、谈话的便利。这样,在写作过程中,他可以不断补充、修正和加深自己对人物的印象,逐步准确地把握住描写对象的外部特征和特定的精神面貌。这是一个使自己的观察由粗疏到精细,由漫无边际到能抓住要害的过程,也是一个使自己的人物描写逐渐精确起来、鲜明起来、并能逐步做到简洁洗炼的过程。当然,这工作是艰难的、费力的,有时甚至会弄得人心烦意乱,但练好这个基本功是绝对必要的。在文学创作的长途上,这是一个不可跳越的阶段。

创作离不开想象,描写人物,塑造典型当然也离不开想象。就是在以一个特定的模特儿为描写对象的创作活动中,对观察所得的种种素材仍然需要加以筛选、改造,而不能机械地一枝一叶地照葫芦画瓢。既然是文学创作,作者对于自己所要写的东西总是有着某种感受、体验,或是更为明朗一些的意图、打算。人物描写虽然是文学作品中重要的一环,但它并不是孤立自在的,它是体现作者从生活中获得的某种感受的一种手段。作家写什么人,不写什么人,写这个人身上的什么,不写他身上的什么,以及怎样去写这些,都是取决于作家整个美学倾向的。作家可能没有清醒地意识到这一点,但他却毫无疑问地知道自己是在创造,而不是在纤毫不

漏地照描对象的一切。人物脸上长着一个瘰子，要不要写到作品里，要不要给以强调，这并不取决于他脸上确实长着一个瘰子这个事实，而取决于作家对人物、对整个作品的想法。这就告诉我们，为了搞好人物描写，既要强调对现实的各式各样的人的精细观察和准确、生动的描写，又要强调人物描写不是机械地照抄生活，而始终是一种艺术的创造。

就拿较为明显的人物外部的生理特征来说，赋予人物一副什么样的外貌，强调他生理上的哪一些特征，是同作家对人物性格及其命运的深刻理解，对整部作品的完整构思联系在一起的。不是可以轻率地任意涂抹的。正如巴尔扎克所说，描写人物应当具有医学上的精细，不能把“只是对棕色头发的人才合适的热情和思想、风习或个人特殊反应，赋给一个金黄色头发的人”，也不能“给一个体弱的人安上粗大的肩膀和一个硕壮的上半身”。（见《外国作家谈创作经验》上册第262页，山东人民出版社1980年版）圆圆的面庞，丰腴的身躯，只能是对《红楼梦》中的薛宝钗形体的描写，不可能被放到林黛玉身上。林黛玉这个形单影只，寄人篱下的姑娘，生活在“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”的冷酷现实的千钧压力之下，她不能不是多病的、瘦削的。对人物形体的这些描写，显然是同作家对人物内在性格的把握，对人物在现实矛盾中的具体处境的透彻了解分不开的。

文学来自生活，但是文学不是对生活现象的摹拟。有一个模特儿摆在眼前，当然有利于练笔，可以帮助我们锻炼出一副能把人物写得维妙维肖的笔力，但是，真正要把人物写得维妙维肖，却不能停留在人物外部形态的逼真描绘上。文学创作的人物描写，当然是要求做到形似，把李逵写成了一个文弱书生，满口之乎者也，犹如把一个天真烂漫的少女写

成了一个谙于世故的中年妇人一样，会使人哑然失笑。但仅仅达到了形似，人物的神气索然，却也不是文学创作上的要求，因为那是任何一张拙劣的照片都可以达到的。我国古典美学理论中曾经有过一番关于形似与神似的关系的争论。苏轼在《传神记》中提出，作肖像画要达到“传神”的境地，并不在于“举体皆似”，而在于“得其意思所在而已”。他有一首诗这样说：

“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新；边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀；谁言一点红，解寄无边春。”（《苏东坡集》前集卷十六《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一）

明代文学家杨慎认为苏轼的说法虽然包含着真理，但却失之偏颇。诗、画所贵者诚然在神韵，但神韵之所以能通过语言文字或线条、构图而为读者心领神会，却不能不借助于具体的描写手段。无形则神无从表现，形尚不似则更难求神似了。他在《画品》中说：

“东坡先生诗曰：‘论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定非知诗人’。此言画贵神，诗贵韵也。然其言有偏，非至论也。晁以道和公诗云：‘画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态’。其论始为定，盖欲以补坡公之未备也。”（引自《历代论画名著汇编》第242页，文物出版社1982年版）

我国戏曲表演艺术家们总结人物创造的经验，曾提出一个简洁而准确的说法：“不象不是戏，太象不是艺。”上述这些资料虽然是从绘画、诗歌、表演艺术等角度来谈的，但对文学创作中的人物描写，显然有着启发的意义。写张三，

不象张三，当然不能达到人物描写的要求。但写张三就是仅仅写了一个张三，甚至不过是仅仅写了张三的一些枝枝节节的外部特征，抓不住张三这个人物特定的精神面貌，更不能透过对这个人物的描写去揭示更深、更具普遍性的东西，显然也没有达到文学创作的要求。

在现实与理想的交界线上，在真（具有客观性的素材）与假（具有主观性的想象）的重合点上，作家进入了人物创造的“白日梦”。在梦中，他看见了许多似乎在现实中见过多次，而又确非客观存在的人物。在这些人物身上，读者又会看到作家自己——他的某种情感体验与情感倾向。对梦进行心理学研究的创始者弗洛伊德认为梦是被压抑的愿望的变形的满足，梦的意义就在于愿望的满足。对于这个说法，学术界有过许多争论，这里且不去说它。作家为创造人物而作的“白日梦”，他的想象和虚构，也确实是体现着作家的愿望的满足，这个愿望可能不是被压抑的，但可能是作家自己也没有清醒地意识到的，这就是他对现实的人和生活的审美判断，他对于人和社会生活的美学追求。

新的探索与追求

——文学的新观念与人物描写

近十年来，文学的发展获得了十年前难以设想的速度与规模。“四人帮”在思想文化领域设置的重重铜墙铁壁被十亿人民的怒火熔毁后，积蓄已久的文学艺术创造的潜力便以火山爆发之势迸发出来。一时之间，群芳争放，万紫千红，十年动乱后重新降临的文学的春天格外妖艳动人。这些情况，人所共知，这里不去说它。我们准备着重提出来加以探讨的，是在冲破极左思潮的禁锢，恢复现实主义传统，并且恢复了同世界文学的接触与交流的情况下，我国文学创作的新情况、新经验，以及给人物描写带来的新课题。最近几年来，许多新的优秀作品从地平线上冒了出来，吸引了整个文学界的注意。这些作品以它们对现实生活的独特观察和真切感受震撼着读者的心，也以它们独特的艺术形式和新颖的表现手法，引起了人们浓厚的兴趣。它们的出现以及由此引起的深入而热烈的讨论，确实促使我国文学在观念上开始发生了一些变化。于是，文学的新观念这个概念就经常地出现在这些讨论之中。但是，对于什么是文学的新观念，论者则各有其解释，各有其侧重，纷纷纭纭，呈现出讨论初起，头绪纷繁，尚待深入的景象。这场讨论涉及到许许多多的问题，

其中,当然也涉及到文学创作中的人物描写、典型塑造等问题,这正是我们准备在这里加以讨论的。

在进入本题之前,我们想说明这么一点:在文学创作中;反对公式化、概念化的倾向,在人物描写上,反对使人物模式化、定型化,反对把英雄人物神化,把反面人物脸谱化,强调在真实地再现现实矛盾中刻画人物性格,等等,这些都不是我们在这里所说的文学的新观念。它们本来就是现实主义创作原则固有的要求,是文学创作自身的客观规律的要求。近几年来,人们着重地提出这些问题,反复地强调这些问题,是为了恢复和发扬现实主义的传统,是正本清源,是拨乱反正,而不应当是文学的新观念。

文学的新观念在文学对生活的反映上,注重现实性,注重于探索人的隐蔽、复杂的内心世界,而不在编织故事上下功夫,不倾向于依赖富于戏剧性的情节。有的作品离开了传统的以叙事为主体的情节性结构,转向以人物心理活动为主体的心态结构。有的作者则尽量把自己隐蔽起来,通过一系列琐碎平凡的生活场景的刻画,探索人物内心世界的复杂变化。总之,在人物描写上,他们都避免勉强地把人物投入作者人为地编织的戏剧性冲突中,让人物去扮演硬派给他的某种角色。他们认为,在现实生活中,大多数人的经历都可能是平凡的、日常可见的,但在这些日常的生活现象中,同样可以发掘出撼动人心的、体现着时代精神的东西。能不能写出这样的东西来,关键不在于强迫人物去做大多数人不可能那样做的事,甚至也不完全在于他做了些什么,说了些什么,而在于深入人物的内心世界,倾听并生动地揭示由于时代的脉跳而引起的回响。这种认识和表现手法的出现,对于我国的文学创作有着积极的意义。它们也是符合文学创作自身的

规律的。

大家都知道，在文学的发展史上，虽然很早就出现了现实主义的萌芽。在欧洲，有赫拉克里特、亚里斯多德等人提出的“摹仿说”，在我国有“诗言志”，“饥者歌其食，劳者歌其事”等说法。但是，文学反映社会生活的深度，文学的内容和它的描写对象，则是随着社会的发展，随着人们对于文学功能的认识而逐步向前发展的。在奴隶社会和封建社会，文学描写的多是帝王将相的业绩和公子王孙的悲欢离合。正如高尔基所说：“王子与公主的神奇历险，骑士与英雄的无数战绩——这一类永无结局的故事，便一篇接着一篇出现了，构成那个时代的诗文的全部内容。”（《俄国文学史》第65页，新文艺出版社1956年版）在这样的文学作品中，由于其所描写的人物被作者认为是非凡的、神圣的，他们的生活经历迥异于成千上万的普通人，充满了常人终身不得一遇的奇谲遭际。因而，作品对人物的描写就必然完全依靠富于戏剧性的甚至是充满传奇性的情节，普通人的日常生活的实际情形倒恰恰是要被他们排斥在外的。在我国宋元之际出现的话本小说，除“讲史”仍是演述历代杰出的帝王将相、英雄豪杰的事迹外，就是较能反映当时市民生活实际的“小说”，主要仍然要依靠“烟粉，灵怪，传奇”以及“搏刀赶棒，发迹变态”等富于戏剧性的矛盾冲突和传奇性的情节发展，来吸引听众。尽管其中一些优秀的篇章有着较浓郁的生活气息，但作者对人物的刻画主要还是通过人物不寻常的奇特经历来完成的。通过普通人的日常生活来描写人物，揭示生活底蕴，则还有待于文学的进一步发展。《金瓶梅》、《红楼梦》、《儒林外史》等长篇小说的出现，标志了我国小说创作的巨大发展。它们通过对平凡的日常生活的精心提

炼和反复的细致的描绘，如实地再现社会上各式各样人物的本来面貌。《明斋主人总评》说《红楼梦》“乃以家常之说话，抒各种之性情”；闲斋老人说《儒林外史》通过“家常日用米盐琐屑”，描写人物“穷神尽相”，都正是指的这一点。戚蓼生说《红楼梦》“无一落前人窠臼”，鲁迅说：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了”（《鲁迅全集》第8卷第350页，人民文学出版社1957年版），也正指明了新的创作手法的出现必然要引起文学观念上的变化。自《红楼梦》出现迄今，二百多年了，社会生活已经发生了无比深刻的变化。我国文学自“五四”以来也发生了深刻的变化。从“五四”到现在，六十多年了。在今天，随着形势的发展，文学创作上出现某些新的写法，提出某些新的观念，为人物描写开拓了新的可能，这自然是符合规律的现象。

若干年来，在左倾思潮的束缚，特别是在林彪、“四人帮”的反动路线政策的摧残下，我国文学创作被逼进了一条脱离社会现实生活的死胡同，我们一贯倡导的现实主义不仅没有得到应有的发展，反而遭到了歪曲和变形。在现实社会中，人们“年年斗，月月斗，天天斗”，在文学创作中，也充满了这种人为的尖锐激烈的斗争。于是，在人物描写上也就形成了一成不变的格式。不论所描写的是和平环境中的建筑工地、工厂、农村，还是弦歌不辍的学校，也不管被描写的是白发苍苍的老人，还是天真幼稚的少年儿童，一律被推到阶级斗争的“风口浪尖”上去亮相，去说他们不可能说的豪言壮语，去做那些他们不可能做的英雄行为。这种拙劣的作法给文学创作带来的损害是不可低估的。时至今日，在某些具有较深刻的思想内容和较高的艺术质量的小说中，有时仍能发现这种“余风”。在这些作品里，当矛盾展开到一定

程度时，作者不耐烦通过平凡的日常生活去完成对人物的描写，匆匆忙忙地制造出一场火灾或其他惊心动魄的事故，让人物在这场突如其来的变故中完成性格的转变，让作品所揭示的具有相当深度的社会矛盾一下子得到了圆满的解决。这种作法妨碍了文学对现实生活的真实再现，也妨碍了文学的人物描写。它的存在从反面促使文学创作去寻求描写人物、再现生活的新的手法。于是，在我国文坛上，就陆续出现了一大批不那么注重戏剧性情节的编织，侧重于通过人们平凡的日常生活去探索人物内心世界隐秘变化的优秀作品。从较早的《人到中年》，到近年来获得高度评价的《流逝》，《黑骏马》、《北方的河》、《兰屋》等等，就是其中的佼佼者。

文学的新观念要求再现在文学作品中的生活，保持着实际生活所固有的偶然性与凌乱性，反对把生活整一化、抽象化，这当然也包括了对人物描写的要求在内，小说的传统写法总是以一个人物遇到的某一具体矛盾冲突为主要线索，来组织情节，敷演故事。出现在作品中的一切人、一切事都不和这个主要人物与主要矛盾有着直接的关系，其他一切与此无关的或者仅仅是没有直接关系的生活现象，都被删汰干净，呈现在读者面前的社会生活都是围绕着这一根主轴被严密地组织在一起，按照一种预先确定的顺序秩序井然地逐步展开。被这些作品所描写的生活，总是那么整一、单调、机械，因而也总是带着明显的斧凿痕迹，呈现出一副不自然的人为的状态。过去，在小说、电影、戏剧文学作品中，我们曾经反复地看到过这样的描写：一个公安人员追踪一个逃犯或是潜藏的特务，于是呈现在我们眼前的这个人物乃至整个社会的全部生活内容，就只剩下这一桩事，其他的一切都被删汰了。在城市的大街小巷、茶楼旅舍，在跨越几省的长

途旅程中，都只剩下了他和他，以及他们之间的这种矛盾冲突。复杂的五光十色的社会生活突然变成了单调、平板、整齐划一的东西。在一个工厂，当一个技术人员（或者青年工人）努力进行着某一技术革新方案时，呈现在作品中的主人公和他们的生活也顿时失去了原来的生动性和复杂性，变得单调起来。他在实验室或车间里，做的是这桩事，在会议上争论的还是这桩事，在家庭的餐桌上，在寝室里，同妻子、儿女、朋友谈的仍然还是这桩事，甚至在陪着女朋友逛公园时（如果他是一个正在热恋中的青年），唠唠叨叨地说着的也仍然是这桩事。在前些年问世的一些短篇小说中，我们也还能看到这种人为地把生活单一化的作法的“余风”。如果一个青年在十年动乱中心灵受到了某种创伤，那么，从此以后，作品对整个社会生活的描写就命定地被焊死在这个角度上了。政治、经济、思想文化领域中发生的种种巨大的直接影响了亿万人民的思想、情感和物质生活的变化，对于这个人物说来，被写成似乎是不存在的。生活在前进，在变化，人物却被人为地钉死在原地。如果他终于发生了什么变化，也只是由于出现了某种同他的伤痕有着直接关系的东西。在这样的作品里，生活总是被迫按照某种事先规定好的线索展开。但是，我们都知道，事实并不是这样的。现实社会生活是由千千万万人的生活轨迹错综复杂地交织而成的。这些人相互之间可能终身也不会相识，不会对对方直接发生某种影响，但由他们所有的活动构成的现实社会生活却在强有力地影响着他们中每一个人的生活。每一个人的思想、感情、情绪、愿望、言语、行为，都离不开他所处的特定的社会历史背景，而这个特定的社会历史背景，在现实生活中不是表现为抽象的条文，而是表现为从表面看来显得凌乱、芜杂，充

满了偶然性的实际生活情景。必然性就潜藏在这下面，透过它而得到表现。现实生活的这种凌乱性、偶然性，也正是符合社会生活客观规律的。没有对生活风貌的这种描写，人物就不成其为一个完整的独立的性格。没有这些，作品所描绘的生活就不可能是五光十色、纷纷扰扰、千头万绪、交互影响的社会生活的真实写照。完全抛开这些，就等于把人物从特定的社会历史背景中抽出来，强行接入一个体现作家某种抽象意图的模子，从而堵塞了通过人物描写揭示生活真谛的可能性。

文学的新观念要求保持人物性格的斑驳杂色，拒绝人物性格的单一色调。鲁迅曾经指出：“……从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的……”（《中国小说的历史变迁》）无论中国和外国，古典小说传统的写法都是如此。小说的男主角总是既英俊而又刚强，才华横溢而又慷慨大方。女主角则是既美丽而又聪颖，仪态万千而又温柔可亲。反之，反面人物则总是把卑鄙、自私、狠毒、吝啬等恶行全部集中到自己身上，甚至连他们外部的生理特征，如相貌、声音、皮肤、身材、都是丑陋狰狞，看了就叫人恶心。总而言之，这两组对立的人物几乎不象是现实生活中真实的人物，而仅仅是某些德行或恶行的容器。在当代文学创作中，这种单一色调的人物描写，就更难以适应当代社会生活的斑斓色彩和当代精神生活的复杂性。诚然，好人和坏人，过去有，今天也同样是有的，但在今天的时代条件下，他们实际的存在形式却远较“好人完全是好，坏人完全是坏”这种公式复杂得多。由于社会经历的曲折复杂，由于社会信息传递的快速纷繁，当代人的精神生活拥有较之他们的祖辈远为丰富庞杂的内容。他们的性格中也往往蕴含着矛盾的因素，并且应和着社会的时代的矛盾冲突，他们性格中的这些矛盾因素几乎

处总是在激荡之中，翻翻滚滚，推动着他们个性的深化，很少呈现出僵死的“宁静”。把握住这个特点去观察、体验和描写人物的性格，就不能不表现出他们性格的复杂性，呈现出五色交错的“杂色”来。近年来一些小说、电影、戏剧文学正是在这方面做出了独特的贡献，因而获得了文学界的重视和广大读者的好评。蒋子龙创造的乔光朴这个艺术典型和他在《赤橙黄绿青蓝紫》等作品中，对人物性格复杂性的精确表现；王安忆在《流逝》中对欧阳端丽这个民族资产阶级家庭的少奶奶在十年动乱中复杂而微妙的心理变化的精雕细刻；以及《西线无战事》、《燕儿窝之夜》对心上有着伤痕的青年男女在时代的洪流中艰难地成长起来的动人描写，都给文学创作提供了成功的、可资借鉴的经验。

文学的新观念不是一些固定不变的条文，它们所反映的，是一场正在展开的艺术探索，是一场方兴未艾的理论探讨。它的前景是广阔的。但已提出的许多论点还只是刚刚提出的一些课题，尚待进行深入的多方面的探讨。因此，本文无意也不可能精确归纳文学的新观念对人物描写的要求，而只是想提出这个问题，促使文学写作者在学习、继承前辈作家珍贵的创作经验的同时，及时地注意到文学领域的这个可能有着远大前途的新动向，留心文学创作提供的新的经验和新的问题，以开阔眼界，活跃思路，在人物描写上创造性地去进行自己的探求。

此外，还需要说明一点，近几年来，有人借口文学观念的革新，把现实主义斥为蒸汽机时代的产物，在当今这个被称为原子时代、电子时代的世纪里，已经是“过时”的创作方法了。还有人借口文学的新观念，认为叙述情节、描写人物、塑造典型等现实主义的创作方法，不过是巴尔扎克、

托尔斯泰时代的玩意。他们提出了无情节、无人物、无主题的主张，直截了当地宣称小说不必注重于人物描写，当然也更用不着去塑造典型了。对于这些论点，我们是不敢苟同的。把文学的某种创作方法——人类精神活动领域的一种创造，同某一种特定的物质生产力直接挂起钩来，这种经济唯物主义的观点显然是不能成立的。它既无科学性可言，又得不到文学史实的支持。事情正好和它的论断相反，在中国，从宋元直到明清，现实主义的文学创作给我们留下了许多至今闪烁着奇光异彩的文学珍品，也给我们留下了具有中国民族特色的现实主义理论。尽管在这个历史时期里，中国还没有进入“蒸汽机时代”。巴尔扎克、托尔斯泰是伟大的现实主义作家。他们在文学上的成就极大地丰富了现实主义创作方法，但现实主义并非到此为止。在他们所丰富了、发展了的现实主义文学基础上，随着时代的发展，在一代又一代新的杰出作家的努力下，现实主义仍然在以无穷的活力向前发展着。它的这种活力并不是来自某一个伟大作家的声望，而是来自它符合人类艺术地把握世界的要求，符合作为生活主体的人类的心理活动规律。小说对于客观世界的反映，当然是通过作家的独特的感受而得到实现的，作家的“自我”不可避免地要在他的造物上打下自己的烙印。但当小说家要把自己对生活的这种独特感受倾诉给他的读者时，他总是情不自禁地要通过一种感性的形式，即通过他创造的各种各样的人物，以构成一个既有作家的艺术个性特色，又有现实生活的客观性质的艺术的世界，作家透过他所创造的这个形象的世界，同广大读者建立联系，共同去探索和把握现实。美国理论家苏珊·朗格认为：“艺术家表现的决不是他自己的真实情感，而是他认识到的人类情感。”“艺术品是将情感（指

广义的情感，亦即人所能感受到的一切）呈现出来供人观赏的，是由感情转化成的可见的或可听的形式。”（苏珊·朗格《艺术问题》第24—25页，中国社会科学出版社1983年版）在音乐里，这种形式表现为可听的乐音与节奏。在图画里，它表现为可以直观的形象与构图。在小说里，它表现为人物和人物的活动，可以通过读者的想象重新活动起来的一个艺术的世界。在小说和读者的关系上，人物描写有着多重作用。首先，它关系着小说是否具有吸引人的力量。读者并不是受到某种义务的束缚才迫不得已来读小说的。他也没有必要来听一个与他毫无关系的人唠唠叨叨地叙说他个人的生活感受。在多数情况下，他是被人物的命运所感动。他爱或者恨这个人物，或者对人物之间的关系、矛盾，产生了兴趣，因而才愿意一页页地把一部小说读到底的。其次，它关系到小说反映生活的真实程度。人物描写的真实性是小说真实性的核心，这是不言自明的。再次，它关系到小说反映生活的深刻程度。成功的人物描写和典型塑造可以使一部取材于日常生活的小説获得震撼人心的力量，远远胜过那些仅仅以情节的曲折离奇、炫人眼目的小说，这是读者都可能有过的读书体会。抽去了人物描写和典型塑造，小说里还会剩下什么呢？单纯的“自我表现”吗？然而，正如苏珊·朗格所说，人们企图从艺术品里得到的，是作家所认识的具有一定普遍意义的人类的情感，而不是单纯的自我表现。“一个嚎啕大哭的儿童释放出来的情感要比一个音乐家释放出来的个人情感多得多，然而当人们步入音乐厅的时候，决没有想到要去听一种类似于孩子的嚎啕的声音。假如有人把这样一个嚎啕的孩子领进音乐厅，观众就会离场，因为人们不需要自我表现。”（同上书，第23—24页）

写好人物个性化的语言

在文学作品中，人物的对话语言是作家借以表现人物独特性格的一个重要的艺术手段。人物通过对话表明自己对他人和事的独特的看法与感受、独特的情感与心境，读者则通过人物的对话来把握人物的独具特征的性格。“对话就是人物的性格等等的自我介绍”（老舍《我怎样学习语言》，见《创作经验漫谈》第307页，人民文学出版社1979年版）。因此，为自己笔下的人物提炼出个性化的语言，几乎是每一个作家都曾为之绞尽脑汁，孜孜以求的事。

老舍先生是我国著名的语言艺术大师。他的作品中的人物对话，洗炼、生动，既具个性特征，又有着浓郁的京味，使人读之如饮美酒，不觉陶醉。他在上引文章中曾经指出：

“假若我们是写小说或剧本中的对话，我们的语言便决定于描写哪一个人。我们的人物们有不同的性格、职业、文化水平等等。那么，他们的话语必定不能象由作家包办的，都用一个口气，一个调调儿说出来。作家必须先胸有成竹地知道了人物的一切，而后设身处地地写出人物的话语来。”

人物的对话应当和人物独特的性格相贴切，相吻合，互

为表里，相得益彰，而不应当脱离了后者，似乎由其他人说出都可以。金圣叹盛赞《水浒传》人物语言的个性化，“一样人，便还他一样说话”。他在《水浒传》第五十七回鲁智深的一段对话后批道：“……非鲁达定说不出此语，非此语定写不出鲁达……”人物语言的个性化，正是要达到“非此人定说不出此语，非此语定写不出此人”这样的要求。

怎样才能写好人物的语言呢？老舍先生曾经强调地指出，人物“说什么固然要紧，怎么说却更重要，怎么说必须洞察人物性格，要有掏心窝子的话”。“说什么”表明了人物对面临的现实矛盾的具体态度，表明了他的所爱，所恨，所欲，所惧，这对于帮助读者理解人物，当然是重要的。但是，如果停留在这一步，则还不能帮助读者确切地把握住使这一人物区别于另一人物的独特的性格。他们在“说什么”——对待事物的具体态度上，可能是一致的，几乎没有什么差别，但由于性格的不同，他们在“怎么说”上则可以表现出种种的差异。“掏心窝子的话”是发自肺腑之言，是体现着独特性格的特定的语言，而不是任何人都可以使用的一般化的空泛的语言。

人物语言是性格的“外衣”。要想写出活生生的、有个性的人物，就要有具有人物特色的语言。鲁迅说过：“如果删除了不必要之点，只摘出各人的有特色的谈话来，我想，就可以使别人从谈话里推见每个说话的人物”（《花边文学·看书琐记》）。只有这样才能把那些非性格化的空话、废话、假话删除掉，提高人物语言中红细胞的浓度，从而使人物性格鲜明地显示出来。鲁迅曾称赞陀思妥夫斯基描写人物谈话的工夫，说：“他写人物，几乎无须描写外貌，只要以语气、声音，就不独将他们的思想和感情，便是面目和身体也表示

着”（《集外集·〈穷人〉小引》）。鲁迅在小说中也正是这样描写人物语言的，听听《故乡》中杨二嫂的话：“啊呀呀，你放了道台了，还说不阔？你现在有三房姨太太，出门便是八抬的大轿，还说不阔？吓，什么都瞒不过我”。从这富有特色的尖利的语气、声调的话中，一个舌尖口利、夸张做作的小市民妇女的形象活现在我们面前。“窃书不能算偷”，“君子固穷”，“不多，不多，多乎哉？不多也！”这类文白夹杂的话，不是出于穷愁潦倒而又始终放不下读书人的架子孔乙己口中，是谁也掏不出来的。

个性化的语言有着极大的容量，能揭示人物内心丰富复杂的活动，反映不同时代的特殊风貌，又富于感情色彩，有着强大的感染力，能产生“不是蜜，但可以粘住一切东西”（高尔基语）的艺术效果。老舍在《神拳》中描写青年农民于铁子在义和团大师兄高本义的指挥下，攻打勾结教堂神甫的大恶霸张飞虎的寨子时，受了重伤。当义和团从郊区进入北京时，于铁子流着鲜血，忍着剧痛，毅然前往。他在临终前说了这样一段话：

“于铁子：（要摘下红包头，自语）不能摘这个！我要头裹着红布闭上眼，好叫阎王爷认出我是义和团！（解红腰带，对高秀才）把这个交给妈妈吧！告诉她，这不是一条腰带，是一股气！有这股气，挺得起腰板来，我们就不再受欺负！”

于铁子是一个普通的农民，他有着当时广大农民都有的满腹苦水和无限仇恨。他又是一个义和团的战士，在斗争中认识到了劳动人民中蕴藏着的伟大力量。他还年轻，但他又快要与世长辞。他对前途充满信心，并不因自己快要死去而垂头丧气。这一段“掏心窝子的话”，强烈地表达了他对地

主、官僚、帝国主义的仇恨和对人民斗争、人民力量的自信、自豪，生动地反映了挣扎在千钧重压下的中国劳动人民的坚强性格和战斗精神。这种坚韧、倔强的性格，当然不只是某一个人所特有的，但当它通过于铁子特有的语言表达出来时，却鲜明地表现了仅仅属于这个青年农民的个性特征。当它出现在董存瑞身上时，我们又听到了与于铁子完全不同的，只有董存瑞才说得出来的语言。

影片《董存瑞》中，董存瑞要求参军不成，同连长进行了一场争辩：

董存瑞：你要不要吧？现在是一言为定！

连长：好，一言为定，再长两年再说。

董存瑞：再长两年？再长两年日本鬼子早完蛋了，我参军就白吃饭了。

连长：可你现在参军还不是白吃饭哪！

董存瑞：干什么？要不要拉倒，用不着寒碜人。告诉你吧，八路军有的是，你们这个连哪，就是用八抬大轿请我，我都不来了！……”

董存瑞的坚韧与倔强，是掺和着焦灼与急躁表露出来的，又带着少年特有的负气与委屈，表现得十分真诚，十分动人，有着董存瑞这个独特性格的鲜明标记，使你不可能把这段话误认为是别的什么人的语言。

个性化的对话要求简洁、精炼，恰如其分，恰如其人，而决不是要毫无必要地堆砌形容词、生僻的行话和方言土语等等。鲁迅在《我怎么做起小说来》中说过：“我力避行文的唠叨，只要觉得将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。”“对话也决不说到一大篇”。《祝福》中祥林嫂念叨着“我真傻，真的”，可谓简洁、精炼之至，它蕴藏着丰富

的潜台词。在这被压迫的农村妇女的麻木、自责的独特语言中，言简意赅地反映了深藏的牵肠挂肚的母子之情，传递了她惨遭打击的内心的痛楚，表达了她精神上的空虚、迷惘和失望，它深深地唤起读者对这个逃避不了黑暗社会压迫而终于被吞噬了的劳动妇女的同情。简洁不是简单，不是仅仅要求着字面上的简短，而是要求通过人物的对话，富有表现力地精确地揭示人物特定的性格和心理状态。在《阿Q正传》中，阿Q在闹了一场“恋爱的悲剧”之后，再没有人来叫他做短工了，迫于生计，他进城去了。当在这年中秋之后，再次出现在未庄时，“却与先前大不同”了。这种不同以及阿Q此际的神情，作家仅通过人物的一句话便生动地表现了出来。鲁迅写道：

天色将黑，他睡眼朦胧的在酒店门前出现了，他走近柜台，从腰间伸出手来，满把是银的和铜的，在柜上一扔说，“现钱！打酒来！”

听听这句“现钱！打酒来！”是多么的响亮，多么的干脆，这确实不是从前的阿Q，而是“中兴时期”的阿Q。不是“打酒来”——这太平淡，也不是“打酒来，我给现钱”——这只能说明现时的阿Q腰间挂着一个沉甸甸的搭连。“现钱！打酒来！”这句话中，却既有现在的阿Q的神气，也还映射着过去没有现钱，经常在酒店遭到白眼的阿Q的愤慨，这副口吻、声调，真是极其洗炼而又精确地刻画出了阿Q独特的性格和此时此际特定的心理状态。

在我们有些创作中，人物语言存在着缺乏个性化的贫血现象，不切合人物的身份；有些人物语言空泛、一般化，仿佛是作者作的化装演讲。因此，认真学习前辈作家在人物描写上，提炼、运用个性化语言的经验，是非常重要的。

以形写神

每个人物都有各自不同的个性与性格特征，而这种个性与性格特征，既表现在人物对客观事物的不同态度所产生的不同行动、语言与心理上，也表现在人物的面容、身形、体态、服饰等外形上。同时，有经验的文学艺术家在塑造典型形象时，从不忽略对人物外形肖像的描绘，不管它是详写或略写，浓写或淡写，正写或侧写、单独写或对比着写。

人物的外形总是一定的心理和情绪的流露与表现，没有不具任何内在意义的外形。古语说：“人心之不同，各如其面。”“形而得，神自来矣”。这不仅说明了神与形的一致性，而且还说明了人物不同的内心状态，必然在外形的特征上得到相应的显示。鲁迅先生在谈到阿Q这个形象塑造时说过：“只要在阿Q头上戴上一顶瓜皮小帽，就失去了阿Q。”就是这个道理。

对人物外形的描写不能采取自然主义的方法，从头到脚、面面俱到的平均铺叙，而要突出人物的个性与性格特征，抓住最能表现人物的精神的主要方面，只有这样才能把人物的阶级、职业、身份、境遇、性情、脾气、心理、习惯、风度等特征表现得更充分与鲜明，使读者既忘不了外形，也

忘不了其内心。《红楼梦》中有一段描写林黛玉的外形是“两弯似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁，娇袭一身之病，泪光点点，娇喘微微。闲静似娇花照水，行动如弱柳扶风，心较比干多一窍，病如西子胜三分”。在这用词赋体裁的外形肖像描绘中，林黛玉那娇嫩、羸弱、纤细与多愁善感的个性与性格特征，浮雕般地活现在眼前。鲁迅用对阿Q头上那块癞疮疤的描写，来突出揭露阿Q忌讳别人揭短的性格与心理状态。用对孔乙己那件又脏又破、似乎十多年没有补也没有洗的长衫的描写，来突出表现他好吃懒做、穷困潦倒的境遇与寒酸。《青春之歌》中，通过对林道静服饰的描写，突出“白”的色彩：“这女学生穿着白洋布短旗袍、白线袜、白运动鞋，手里捏着一条素白的手绢——浑身上下全是白色。”来映衬小知识分子林道静的文雅、纯真、恬静的性格特征。

由于现实生活与人物性格的丰富、复杂，决定了人物外形描写的手法也是多种多样的。最常见的是作者直接、正面地进行勾画与描绘。有时虽寥寥数笔，也能使人物形象鲜明、逼真。鲁迅《药》中对小栓的外形描写“小栓坐在里排的桌前吃饭，大粒的汗从额上滚下，夹袄也贴住了脊心，两块肩胛骨高高凸起，印成一个阴文的‘八字’。”活画出一个少年肺病患者的形象。在《故乡》中对杨二嫂的外形描写：“却见一个凸颧骨，薄嘴唇，五十岁上下的女人站在我面前，两手搭在髀间，没有系裙，张着两脚，正象一个画图仪器里细脚伶仃的圆规。”一个泼辣、刻薄的小市民妇女的形象活现在面前。刘心武《班主任》中对宋宝琦外形的描写：“他上身只穿着尼龙弹力背心，一疙瘩一疙瘩的横肉，和那白里透红的肤色，充分说明他有幸生活在我们这个不愁吃不愁穿的社会里，营养是多么充分，躯体里蕴藏着多么充沛的精力。唉，

他那张脸啊，即便是以经常直视受教育者为习惯的张老师，乍一看也不免浑身起栗。并非五官不端正，令人寒心的是从面部肌肉里，从殴斗中打裂过又缝上的上唇中，从鼻翅的神经质的扇动中，特别是从那双一目了然地充斥着空虚与愚蠢的眼神中，你立即会感觉到，仿佛一个被污水泼得变了形的灵魂，赤裸裸地立在了聚光灯下。”作者运用描写与议论相结合的手法，把一个受“四人帮”毒害的畸形儿的形象特征准确、生动地勾勒了出来。

如果说直接、正面来描写人物外形常常带着作者主观的感情色彩，那么借助别人的眼睛、嘴巴或通过回忆、感受的间接、侧面的描写与叙述，则可避免作者直接出来说话，使之更加客观、自然和增强感染力。汉乐府诗《陌上桑》对罗敷的描写是侧面勾画的范例：“行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。”采桑女子秦罗敷的惊人外貌从旁观者眼中、神态中的虚摹，维妙维肖地表现了出来。姚雪垠《李自成》中对红娘子的英雄外貌的描写，通过目击者对她的装束、面容、眼神、步态介绍出来：“她们看见这位巾帼英雄是高条身材，上身穿一件藕荷色紧身短袄（没人想到她内穿锦甲），束一条鹅黄丝绦，腰系宝剑，外披紫羔皮猩红斗蓬，头戴紫红贡缎出风风帽，前缀一块碧玉，脚穿黑绒双梁云粉底马靴，面貌端庄，眉眼英气照人，神态大方，步履矫健，与汤夫人和丫环、仆妇们原来所想象的人物大不相同。”形象壮美，跃然纸上。

为了让读者或观众对人物的面容、体态、服饰等外形，在一瞬间能获得一个较为集中的认识，以便留下完整的印象，作者常常采用概括、细致的静态的描写，把读者或观众

的感觉限制在一个特定的时间与空间里，犹如戏剧中人物在紧锣密鼓中的一个亮相一样。但是，由于这种静态的描写容易离开情节、人物的行动与语言，用得过多常常会产生与事件、环境脱节而显得呆板，所以对外形的描写，通常多数是采用把人物放在具体生活场面中，结合着行动、情节的发展，给以动态描写。这种事例，俯拾即是。例如高尔基《母亲》中描写敌军官的狡猾、残忍的外形时：“‘你们等的不是我们吧？’说这话的是个瘦长的军官，脸上长着稀疏的黑胡子。军官用又白又细的手指很快地抓起书，一页页翻动着，抖了抖，敏捷地扔到一边。母亲听着军官微弱颤抖的嘶哑声音，恐怖地望着他那蜡黄的脸，感觉出这人正是个冷酷残忍的敌人，他们心里充满贵族老爷轻蔑老百姓的那种感情。”正是结合着人物行动的。

对比是塑造艺术形象的一种有效的表现手法，它自然也被运用于对人物外形的描写上，通过对比使彼此的性格区别得更加鲜明、突出。鲁迅《故乡》中：“虽然我一见便知是闰土，但又不是我这记忆上的闰土了。他身材增加了一倍；先前的紫色的圆脸，已经变作灰黄。而且加上了很深的皱纹，眼睛也象他父亲一样，周围都肿得通红，这我知道，在海边种地的人，终日吹着海风，大抵是这样的。他头上是一顶破毡帽，身上只一件极薄的棉衣，浑身瑟索着，手里提着一个纸包和一支长烟管，那手也不是我所记得的红活圆实的手，却又粗又笨而且开裂，象是松树皮了。”鲁迅正是通过闰土的脸色、毡帽、衣服和手等外形变化的对比，表现出人物思想、性格的变化，从而揭露了封建社会对劳动人民从肉体到心灵的摧残。

其实，在对人物外形的塑造中，无论是直接、间接、正

面、侧面、动态、静态，或对比等描写，常常不是孤立而是结合着被运用的。不过根据特定情境与人物性格的发展的需要而有所侧重罢了。

值得注意的是在艺术描写的通常逻辑下，人物外形与内心的美丑、善恶是和谐地统一在一起的，所谓表里一致、形神兼备。但是，这决不应该成为公式、框框：凡是好人外形都写成五官端正、相貌优美；凡是坏人外形都写成青面獠牙，鼠眼鹰腮。好人坏人，只要看外形便一目了然。这是对生活的简单化与庸俗化。其实，在丰富的现实生活中，人物外形的美丑与内心的善恶，有时常处于反常的矛盾的状态之中。美的外形却赋予恶的心灵，丑的外形却有着善的内心。《红楼梦》中描写贾雨村的外形是：“生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻方腮”绝不象一般奸人相貌。有着“粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻”的王熙凤，却有一副“明是一盆火，暗是一把刀”的冷酷、残忍的心肠。日本影片《人证》中八杉恭子是一位服装设计师，有着“体态端庄，风度高雅”十分出众的美貌，但她竟是杀死自己亲生儿子的罪犯。法国影片《巴黎圣母院》的主要人物的外形与内心更是处于尖锐的对立之中，除吉卜赛女人埃斯美拉达有着使人倾倒的美丽外形，同时也有着优美、纯洁的心灵外，敲钟人卡西摩多是一个驼背、聋哑、独眼、外形丑陋得吓人的人，但他的内心却是十分高尚、纯朴。国王侍卫队长菲比思有着很漂亮的外貌，而心灵却非常卑鄙、龌龊。影片编导正是通过这些人物的外形与内心所呈现着的尖锐的对立状态，加强了艺术的映衬、对比的力量，从而塑造出有着独特个性的，有血有肉的典型形象来。

任何事物都有着它固有的本质特征，人物内心的美或丑，不在于所下笔墨的多少，而在于能否对本质特征的揭

示。《红楼梦》中薛宝钗一直给人一种端庄、凝重，温柔的感觉，然而当她在花烛之夜，装聋作哑，任凭宝玉误认她是黛玉而不露声色，当宝玉发现真情时，她竟说“林妹妹，她已经死了。”作者正是在这一点上深刻地揭示了她卑俗、虚伪、刻毒的本质特征。戏曲影片《七品芝麻官》中那个唐知县，尽管他外形粗陋得使人联想到可恶的贪官，但却有着不畏权势、为民作主的优秀的本质，恰如外形粗糙的岩石之中包藏着莹洁的美玉一般。

人物的外形是社会现实生活中人物的思想面貌与性格特征的一种反映，因此，要写好人物外形除了学习借鉴古今中外优秀作家人物外形描写的成功范例外，更重要的是要注意对描写对象有着细致入微的观察，特别是注意观察人物的面部特征。这是因为：“人的面部通常被看作是灵魂的唯一镜子；面部眉目的动作，我们认为是精神生活的唯一的流露。”

（《罗丹艺术论》）只有这样才能写好人物的外形，才能达到以形写神，形神兼备的艺术效果。

沉默——富有表现力的动作

您以为沉默只是一种沉默吗？不，沉默也是一种动作，一种不动的动作，一种潜在的动作，一种富有表现力的动作。它能诱发人们联想起许多没有直接出现在画面、舞台或银幕上的东西。

沉默是人物性格的流露，情绪的表现。大家熟悉的比利时画家麦尼埃的作品《女仆的早餐》，画面上是一个还没有解下围裙的姑娘。她半垂着头，坐在一张条凳上，手里拿着一块并不想吃的面包，身旁放着半碗凉水，带着疲乏而忧郁的神情在发呆。这个女仆的沉默的画面，不能不令人唤起对她的身世、处境、遭遇的思索和联想，从中窥视到画家对被压迫、被凌辱的劳动妇女的同情。

沉默，决不就是消极、低沉的情感的表现，它常常还是一种深沉、刚健的性格的流露和显示。“西安捉蒋翻危局，内战吟成抗日诗。楼屋依然人半逝，小窗风雪立多时。”叶剑英同志在1979年4月12日雪天视察西安，访问他在四十三年前工作过的八路军西安办事处旧址，触景生情写下了这首七绝。尾句“小窗风雪立多时”，不也是以一种沉默的动作写出了汹涌澎湃的心情吗？诗人伫立在旧址的小窗前，望着窗外飞舞的风雪的情景。使我们自然地联想起弹指飞逝的往

事，联想起周恩来同志以及许多老一辈无产阶级革命家几十年来的战斗历程，联想起全党、全国人民同林彪、“四人帮”的斗争，联想起我们祖国正在实现四化的伟大事业和壮丽的前程。这种令人产生无限感慨的沉默，包含着多少言语也难以表达的丰富、深刻的思想感情啊！

任何事物在发展过程中都有种种表现形态，相对的静止和间歇即是运动的一种表现形态。正因为这样，当剧中人物某些微妙、复杂、难以言传的感情需要表现时，聪明的编导和演员常常舍弃语言而借助于沉默。

苏联影片《列宁在1918》里，列宁正在办公室紧张繁忙地工作着：看战报，在地图上研究前线的军事形势，布置秘书发电报。突然出现了一个小女孩，并且还在列宁办公桌的抽屉里找糖吃。别人要把她赶走，而列宁却把她留在身边，给她糖吃，给她铅笔、纸头，教她画画。当她告诉列宁说：“我没有妈妈。爸爸和妈妈都饿死了……”的时候，列宁立即把报告推到一边，接着是一语不发的沉默和轻轻地在办公室里来回走动。这突然的沉默，正是人物激动的心理状态的外形化，它使观众联想到列宁对年轻的苏维埃共和国经受着饥饿的困境的焦虑，对投机商们囤积粮食、不顾人民死活的仇恨和对革命下一代严肃的责任感。最后，列宁才打电话要克鲁普斯卡娅来安置这个小姑娘，并要捷尔任斯基把照顾革命下一代的事交给肃反委员会来负责。

沉默不是人物行动的中断、截止，而是表演的继续和延伸。斯坦尼斯拉夫斯基说：“最重要的表演片断，往往不在台词中而在台词间隙的停顿中。”可见，沉默决不是一种省力的表演，它应是一种艺术的创造，它还应该调动起观众欣赏活动的积极因素，用观众自己的生活感受和想象力对他的

观赏对象进行丰富和补充，从而共同投入对形象的再创造之中。话剧《丹心谱》中，老中医方凌轩夫妇接到周总理在深夜里打来的电话后的沉默，表达了他们对周总理亲切的关怀的感激心情，在这沉默里观众分享了剧中人物的激动和喜悦，同时由于演员对这沉默的动作的成功表演，感染了观众，唤起了观众对于周总理的无限美好的记忆和深深的怀念，从而使这段戏收到用千百句台词也难以收到的艺术效果。

矛盾或运动是一切事物发展的规律，静止、均衡都是暂时的、相对的。但是，这种相对的静止、均衡却可以反映出事物矛盾或运动的来龙去脉，从中识辨到过去的部分和将要发生的部分。细心观察生活的人们都可以发现这种现象到处存在：两只正在打着架的公鸡，它们各自怒目盯着对方，以寻找袭击的突破口猛扑过去，这种处于势均力敌的对峙状况，是最耐人观看的，不正是这种暂时的沉默，诱发着人们联想到激烈的搏斗的来临吗？到过战争前沿阵地的人们都有这样的感受，在猛烈的炮战中，那震撼大地的轰鸣固然壮观，但当那长长的炮身，硕大的炮口威严地排列着，面对敌人的阵地，昂首待发的沉默时刻，不也可以使人感受到“于无声处听惊雷”的慑敌的威力吗？浓云密布时的沉寂，预示着暴风雨的来到。一个无声的眼色，可以传递出无限的深情。当周总理的灵车缓缓地驶过长安街的暮色里，广场肃穆，长街沉寂，千山默哀，万水波息，万民伫立，痛泣无言，在这哀伤的沉默里，凝聚着多少对周总理的哀思、痛悼、爱戴和崇敬呵！包含着多少对林彪、“四人帮”的憎恶、鄙弃和仇恨呵！

现实生活多姿多采、气象万千，人物的精神世界也是姿百态、互不雷同的。作为艺术表现手法，也应该是多

种多样、无穷无尽。人物性格的特征，不一定都表现在其行动或语言之中，也表现在静止或沉默的时刻。当静止、沉默作为人物行动的一种表现形态，作为行动进展的一环而出现时，有时更能生动、深刻地反映出人物的丰富的内心世界。

然而，多年来在文艺创作中存在着严重的公式化、概念化倾向。“四人帮”统治文坛的岁月里，更是满天符篆咒语，表现英雄人物的内心世界，只能用“豪言壮语”即是其一。对这样一些符篆咒语，只能嗤之以鼻。要永远记住：生活是创作的唯一源泉。生活变化无穷，典型形象无穷，塑造人物的手法无穷。

正如一切事物都有两面性一样，沉默作为刻画人物性格的一种动作，也只能在特定的情景、条件下才能够发挥它的作用，而决不是随处可用的万灵丹。这是不言而喻的。

以一目尽传精神

眼睛是灵魂的窗牖，人们的各种思想感情都可以从眼睛里得到准确、鲜明、生动的表露、显示与传递。由于眼睛有着这种无声语言的作用，因此，一切优秀的文学艺术家在塑造形象、刻画性格、表现内心世界时，都不忽视对人物眼睛的描绘，以获得“以一目尽传精神”的艺术效果。我国古代文论中有所谓“胸中不正，则眸子眊焉”，“眼乃神光所聚，故有通体之眼，有数句之眼，前前后后，无不待眼光照映，若舍章法而专求字句，纵争奇竞巧，岂能开合变化，一动万随耶”（刘熙载《艺概》）。“角色的精神世界的内部形象是通过外表——通过眼神来认识的，因为它们直接反映着内心世界”（斯坦尼斯拉夫斯基语）。我国古代杰出的画家顾恺之非常重视把描绘眼睛作为表现人物神态的手段，传说有这样一个故事：东晋时代的建康（今江苏南京）要修建瓦棺寺，寺内主僧要向京城中的士大夫们募捐，顾恺之在寺内一堵粉墙上画了一幅维摩诘像，当这幅画快完工时，为了更好地体会画中人物的精神气质，他迟迟不给画像点眼珠子，到正式接待观众的那天，顾恺之才当着大家的面，为画上的人物点了眼珠，顿时画上的人物神采焕发，光照全寺，看画的人大为赞赏，不多时，为寺内捐来了很多钱。这故事虽有点夸张，但说

明了顾恺之是十分擅长并重视给人物点眼睛珠子的功夫的。

通过对眼睛的描写与表演，可以反映人物喜怒哀乐等丰富复杂的思想感情之细腻微妙的内心活动。这不论在绘画艺术、语言艺术或表演艺术里，都是屡见不鲜的。文艺复兴时期的意大利画家达·芬奇的著名肖像画《蒙娜丽莎》，那对充满信心和蕴含着对新时代生活的喜悦，和那表露人物微妙的心理活动的一刹那间微笑的表情，正是由于画家抓住了动人的眼睛的描绘，而获得如此传神的艺术效果的。作为绘画的姊妹艺术的诗歌也常借眼以抒情。“回眸一笑百媚生”（白居易《长恨歌》），表现了杨玉环的风姿神态的迷人魅力。“冷眼向洋看世界”（毛泽东《七律·登庐山》）抒写了对帝修反的反华逆流的坚定、冷静的神态。“羊羔羔吃奶眼望着妈。”（贺敬之《回延安》）表达了一种敬慕、感激的深情。“炯炯的目光，凌厉而坚定。”（李瑛《一月的哀思》）显示了周总理光明磊落、坚韧不拔的丰姿。“回眸时看小于菟”（鲁迅《答客诮》）流露了他对革命后代的深情厚意。鲁迅先生善于寥寥几笔、而神情毕肖的描写人物的突出的特点，其中一个手法就是“画眼睛”，这就使他用很精炼笔墨，便使人物跃然纸上，呼之欲出。《药》中，华老栓去买药时看到一个样子不甚分明的人“但很象久饿的人见了食物一般，眼里闪出一种攫取的光”，“一个浑身黑色的人，站在老栓面前，眼光正象两把刀，刺得老栓缩小了一半。”这就淋漓地写足了刽子手的凶恶和贪婪相。《故乡》里写闰土因年景不好、为生活操劳时也抓住了眼睛进行刻画：“眼睛也象他父亲一样，周围都肿得通红。”此外，在《明天》、《弟兄》、《肥皂》、《白光》、《在酒楼上》、《幸福的家庭》等篇中，也都用对眼睛的不同的描写来表现人物的心理、神

态与精神状况。鲁迅先生在《我怎么做起小说来》中有这样的话：“忘记是谁说的了，总之是，要极省俭的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。”当然，鲁迅这里所说的“画眼睛”是一个形象化的比喻、典型化的手段和艺术的概括，也就是用经济的笔墨，揭示人物最传情、最富表现力的心理特征与精神风貌，以达到生动地、本质地反映、描绘人物性格的目的。

对以视觉形象为主要特征的电影来说，坦露人物内心世界的有力手段，莫过于运用眼神的表演。特别是电影中微相学的发展，提出用细微的面部表情的变化来揭示人物的性格特征与心灵的秘密，充分运用眼神，就更有其广阔的驰骋的天地。由于眼睛是人物脸部最显著、最灵活的部位，人的气质、个性等内在一切活动，往往都能通过眼睛的神态的表露来达到。演员眼神的运用，虽只在很短的一瞬间，却能很集中地表现人物一定的心情、神态及其丰富的内心奥秘。影片《红色娘子军》中演员祝希娟用无声的眼神深刻而生动地表现了琼花的内在性格与思想：琼花投奔娘子军后，连长问她为什么要当红军，她扯开衣襟喊道：“为什么？就是为这个！”这时，她那一双火辣、黑亮的眼神里闪耀着一股抑制不住的怒火与报仇的决心。导演谢晋同志就是发觉了祝希娟眼神中可贵的激情而决定让她担任琼花这个角色的。影片《法庭内外》中饰演女法官的田华同志在办公室里看到走进来的是罪犯的父亲，自己原来的上级夏主任时，她先是搭下眼皮，向他一瞥。当她告诉夏主任问题严重时，便又抬起了头，用坚定、沉着的眼神，看着夏主任，表现了女法官在国家法律面前守正不阿的决心。

通过对眼睛的描写与表演不仅可以生动地反映在特定情

境下人物的思想感情与心理活动，而且可以表现人物整个心理变化的复杂而微妙的过程，以至人与人之间的相互关系。鲁迅在《祝福》中塑造祥林嫂的典型形象时，曾二十次描写祥林嫂眼睛的变化，表现她不同时期的几次不幸的遭遇，来揭示她悲惨的一生。当祥林嫂再度到鲁家后，她“眼光也没有先前那样精神了”。她听柳妈讲了阴间的可怖之后，第二天她“两眼上便都围着大黑圈”。当她捐了门槛后，以为可以解脱了，她的“眼光也分外有神”起来。可是，当冬至祭祀，鲁四爷仍不许她来装祭品时，第二天她“不但眼睛窈陷下去，连精神也更不济了。”最后，她沦为乞丐，她的脸上“瘦削不堪”，

“只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。”鲁迅先生正是通过祥林嫂眼神的变化，细腻、深刻地表现了吃人的封建旧礼教在她内心深处所留下的沉重的鞭痕，入木三分地勾勒了祥林嫂从悲苦、衰老、绝望、挣扎直至死亡的坎坷的生活历程。影片《巴山夜雨》，在一条航行着的江轮的三等十三号船舱里，通过诗人秋石深沉的眼神，姑娘杏花忧郁的眼神，老大娘痛楚的眼神，女教师愤懑的眼神，青工宋敏生揶揄的眼神，京剧演员关盛轩恐惧的眼神，“解差”李彦冷漠的眼神和刘文英高傲的眼神，进行着人物的心灵的交流，反映了他（她）们不同的身世、职业、年龄、遭遇、处境、个性，及其矛盾冲突。特别是影坛新秀张瑜同志扮演的刘文英，通过她眼神的微妙的变化，深刻地反映她从骄矜、自信、固执、气愤、孤独、怀疑、动摇、惊愕、迷惘到觉醒的过程，生动细致地描写了她的感情的复杂变化，从而真实感人地完成了这个“红卫兵小将”的典型形象的塑造。

能否描绘与表演好人物的眼睛，关键在于对生活与描写、表演对象的了解与熟悉的深度。只有对人物的音容笑

貌、言行举止、思想感情以至性格特征“烂熟于心”，对人物的内心深处有了具体、细致、深切的洞察与感受，才能为生动地描写与表演人物眼睛的特殊表情作好准备，从而准确地捕捉与创造人物那一闪而过的微妙眼神。因此，任何离开生活、离开人物性格特征与心理依据，单单从形式上设计出来或从“表情术”上装扮出来的眼神，都是不真实的，也是无法感动人的，它最终必然陷入庸俗的装模作样的形式主义的泥沼之中，这也是不言而喻的。

从对比中显示人物个性

对比是塑造性格鲜明的典型形象的一种艺术表现手法，它是对立统一的辩证规律在艺术创作实践中的具体运用。在创作中，把互相对立的事物合乎规律地联系在一起，突出矛盾双方最本质的特征，以构成强烈的对比，可以使作品的形象更加鲜明，使人物性格更加突出，使作品的主题思想更加深刻，使艺术的感染力更加增强。

革命领袖恩格斯在一百多年前就揭示过这种对比的艺术表现方法，并把它作为刻画人物的一种主要方法。他在评论拉萨尔的《济金根》一剧中指出：“我相信，如果把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些，剧本的思想内容是不会受到损害的。”马克思在赞扬莎士比亚的悲剧作品时说，莎氏悲剧的特点之一，“就是崇高和卑下，可怕和可笑，英雄和丑角”这些尖锐对立的两个方面，“奇怪的混合”在一起来塑造人物的本领。毛主席则从哲学角度论述过这种对比的意义：“真的、善的、美的东西总是同假的、恶的、丑的东西相比较而存在，相斗争而发展的。”鲁迅先生也是常常运用对比手法的能手。他说：“优良的人物，有时候是要靠别人来比较衬托的，例如上等与下等，好与坏，雅与俗，小器与大度之类。没有别人，即无以显示这一面之

优，所谓‘相反而实相成者’，就是这”。

在艺术创作中，在绘画、音乐、诗歌、小说、戏剧、电影等艺术创造中，对比的表现手法都被广泛地运用着。绘画中的明和暗、浓和淡、藏和露；音乐旋律中的强和弱、高和低、缓和急；诗歌中的刚和柔、朴和丽、曲和直；小说中的情和景、言和行、理和情；戏剧中的动和静、虚和实、悲和喜；这些矛盾着的对立因素常常同时呈现在一个整体中。它们相互依赖、衬托、对照，产生强烈的艺术效果。

对比，首先用在这一事物和另一事物之间的对比上。看齐白石的绘画，粗犷的意笔与细腻的工笔，常常交相辉映地结合在一幅画中，那用大毛笔蘸饱墨汁，寥寥几笔浑洒而成的莲叶，树丛与那刻意求工、精细至极而描绘成的蚱蜢、螳螂，历历可辨的小动物纤细的触须、翅膀的脉纹、虫脚上的钩齿，使辽阔的背景与清晰的事物彼此得到衬托、对照，使画面显现出蓬勃的生机。杜甫的《绝句》：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”前两句的细致与后两句的雄浑结合在一首诗的整体之中，以达到相得益彰的艺术效果。“窗含西岭千秋雪”，以窗之“小”能含千秋雪之“大”，这“小”与“大”的对立因素溶于一句，更显得境界阔大、形象集中、突出。陈毅同志的《题西山红叶》一诗中：“西山红叶好，霜重色愈浓。”“叶”的“红”与“霜”的“白”相对比，霜重不但没有冲淡红叶的颜色，反而更显出红叶的光采、色泽的浓艳，表达了“斗争见英雄”的真理，显示了革命者的本色。这些都是运用对比手法所达到的艺术效果。清朝笪重光在《画荃》中说：“山本静，水流则动，石本顽，有树则灵。”更是从绘画（诗歌也是相通的）理论上阐述了对比发生的效果。

对比不仅用在互相对立着的事物上，也常常使用在同一事物、人物的描写上。以人物性格而论，有时表面上冷漠的人，却有着满腔的热忱；胸怀火样热情的人，却给人以冷静的感觉；外表粗鲁的人，却往往心细如发；而笑声不绝的人，却有满腹悲愁，对比的手法在揭示人物的复杂的性格中可以显示它的功力。在《红楼梦》中，一生以泪洗面的林黛玉，在生命绝望之际，不是哭泣流泪，而是浮现着笑容。她听到贾母一番“好话”的安慰，报之以“微微一笑”；听到紫鹃的谎言“劝说”，也是“微微一笑”。作者让“哭”与“笑”这两种对立的因素出现在同一对象上，使之形成强烈的对比，突出了林黛玉的个性特征，深化了作品主题和加强了艺术的感染力。林黛玉以“笑”结束了“哭”的一生，表面上这种反乎常情的“笑”的描写，正是她内心极度痛苦的折光和对痛苦生活的醒悟。

把众多的典型人物的性格、心理及其言行放在错综复杂的矛盾冲突的情景中，进行多种关系的对比描写，在大型的戏剧、电影中是一种屡见不鲜的表现方法。由法国和意大利联合拍摄的彩色影片《巴黎圣母院》，编者以浪漫主义色彩、浓烈的笔调，不仅描绘了巴黎城市壮丽图景和中世纪阴暗的生活面貌，而且在运用多种对比手法、塑造各自有着鲜明性格特征的人物上，也是颇出色的。影片编者深深地懂得生活是复杂的，人物的外形与内心之间，现象与本质之间，往往存在着矛盾。有时美的外衣掩盖着丑的灵魂，有时丑的外相却包含着美的内心。外貌丑怪的卡西摩多却有着一颗高尚的心灵，而外貌庄重的菲比思却是一个残忍的人，富洛娄外表道貌岸然而内心毒如蛇蝎，艾丝米拉尔外表单纯幼稚而内心优美纯洁，美貌的艾丝米拉尔与丑陋的卡西摩多却都有着

纯洁高尚的感情。卡西摩多的纯朴，菲比思的虚伪，富洛娄的阴冷，艾丝米拉尔的热烈，形成了对比。卡西摩多的善良、谦卑和富洛娄的狠毒、高傲形成了对比。艾丝米拉尔的奔放、热情和菲比思的拘严、酷冷形成了对比。甚至在环境描绘上，巍峨壮观的教堂与流浪人居集的神秘的场所，教堂里的肃穆、森严与教堂外的热闹、欢嚣也形成了对比。编导者正是把主人公鲜明的形象放在错综复杂的矛盾冲突中，运用多种对比手法揭示中世纪封建专制主义和教会势力统治的猖獗、野蛮与残暴的本质，给了人们深刻的思想教益和艺术享受。

运用艺术对比手法必须从生活出发，从人物性格发展的逻辑出发，只有深入到人民群众的斗争生活中去，用对立统一的规律，观察、分析一切人，遵照艺术的规律与创作的特点，才能把生活中各种对立的现象典型化，才能更好地表现新的人物、新的世界。

反面人物形象塑造杂谈

我们都有这样的感受、体验，当观看斗棋时，双方棋手势均力敌，常常处于难解难分、相持不下的局面，这时最能引人入胜，看出弈者的水平和胜者一方的真正本领；如果双方棋艺悬殊很大，胜者一方稳操胜券，双方没较量几手，败者一方就无法招架，连连败北，观者也就兴味索然。这启示着我们在文艺创作中要用棋逢对手的写法，这是生活本身要求的，也是艺术欣赏者所要求的。

文艺创作要深刻地反映生活和斗争，在着力描写好正面人物的同时，不能忽视对反面人物形象的塑造。这不仅是由于正面人物和反面人物相依赖而存在，没有反面人物，也无所谓正面人物，而且因为生活是在矛盾冲突中前进，正面人物是在和反面人物作斗争中成长，只有充分地、有声有色地写出双方在反复较量中如何竭尽全力、智慧进行着生死的斗争的艰苦历程，才能显示正面人物思想性格的光辉和放射出精神品质的异采。

在客观现实生活中，反面人物决不是有些作者所想象的既傻又呆的草包和不堪一击的懦夫，它们是作为反动势力的体现者、敌对营垒的代表而存在的。高尔基深刻地说：“要

知道，反面人物和正面人物，是不同阶级的两种英雄。”（《文学论文选》15页）他还说：“把同志描写得非常光辉夺目，以至你完全认不出他的面貌；但对于敌人却总是用一种黑的颜色来描写，而且差不多总是把他描写成一个傻瓜。我不认为这是正当的。”（同上）正因为此，一些优秀的作家总是在写好正面人物的同时，决不放松对反面人物的刻画。《红楼梦》中的贾母、王熙凤；《红岩》中的徐鹏飞；《红日》中的张灵甫；《于无声处》中的何是非；《丹心谱》中的庄济生等等，不正是作家呕心沥血创造的各具个性特征、强烈地反衬着正面人物的反面形象吗？郭沫若的名剧《屈原》中，屈原周围的敌人十分残忍、毒辣，秦国的丞相张仪是当时“连横”路线的代表人物，他施诡计威胁郑袖与之合谋，而国内政敌靳尚，充当郑袖与张仪的走狗，腐朽、昏庸的楚怀王却被郑袖控制着直接迫害屈原；屈原的学生宋玉又叛变投敌，矛盾异常尖锐激烈，在这样众多、强大的敌人面前，屈原舌战群魔、从容对敌，屈原的性格就在这冲突和撞击的火花中得以鲜明的表现，从而在我们面前站立起一个顶天立地，不可屈服的正面英雄形象。

客观事物无不在一定条件下互相转化着，正面人物和反面人物的位置，也是随着条件的变化而变化，在讽刺文学作品中，反面人物要处于比正面人物更加主要的地位。影片《抓壮丁》占主要地位的几乎全是反面角色，但透过这些反面角色，却使我们看到旧社会正面临着“忽喇喇似大厦将倾”的危机。《枫叶红了的时候》，对帮派体系的反动本质和丑恶面貌进行了淋漓、辛辣的揭露，说出了人民的心里话，这是和作者对奸刁、顽固的反面人物的着力刻画分不开的。

的。

事实上，把反面人物写成不堪一击的草包、笨蛋，不仅不能真实地描写反面人物，同时也使正面人物失去了对手和用武之地，而直接影响到正面人物的真实、深刻的塑造。由于对反面人物形象塑造的简单化、模式化，还会造成人们对复杂的社会生活的错误理解，无法提高人们对反面人物面目的认识，以至麻痹斗争意志、失去警觉。因此，要真实地、正确地写好反面人物形象，这也是文学反映客观现实的本质性的要求。

在现实生活中，反面人物也是活生生的、有血有肉的人。他们各有自己的个性和性格特征，有自己的喜怒哀乐的思想感情。他们的外貌不都是面目可憎的丑八怪，他们的举止行动不都是唯唯诺诺、愚蠢无知的白痴。他们的反动行为也是互不相同的：有的明目张胆，猖狂进攻；有的隐蔽起来，暗中捣蛋，有的面似忠厚，内藏奸诈，也有的狡猾残忍，穷凶极恶……因此要真实、深刻地写好反面人物形象，就必须写出反面人物鲜明的个性和性格特征，用性格化战胜脸谱化。这是因为“天下没有一个无性格特征的人，就象世上没有两个象两滴水珠那样无差异的人一样。”（斯坦尼斯拉夫斯基语）同是贪婪成性的金融资产阶级人物，在巴尔扎克笔下，没有一个是完全相同的。高布赛克是这样的金融资本家，他一味地积聚着财富，在他的二楼、三楼的密室里，堆满棉花、咖啡、甜酒、糖和物主未能赎回去的各种贵重抵押品、家具、银器、古画、古董以及长满蛆虫的食物，是一个只要有利可图，哪怕是拔下别人身上一根毫毛，也不放手的人。葛朗台这个金融资本家则是一个在巴黎金融市场翻着筋斗的公债买卖者，他把黄金视为生命，为了它，他可以不顾妻子

死活和独生女儿的终身大事，他生活中的唯一乐趣便是单独躲在密室里欣赏那黄澄澄的金子。银行家纽沁根则又是另一类典型，他的信仰是“有了一千万，就得捞它三千万”，他象赌场里红了眼睛的赌徒一样喜欢孤注一掷，恨不得把整个法兰西当做一块肥肉吞下肚去。

要真实、深刻地写好反面人物形象，必须写出他们具体的思想感情，反面人物也如正面人物一样，有着复杂的精神生活和具体的思想感情。生的欢乐，死的悲伤，对亲人的眷恋、对离别的惋惜，作者应赋予他们以真实的思想感情。那种不讲人情，不近情理，用浇铸的方法来描写反面人物是说服不了人的，那种简单化、漫画化、皮相式的表现手法，是起不到“反面教员”作用的。《红楼梦》中的贾母，这个迫害贾宝玉和林黛玉的主要凶手，恰恰正是一个平时搂着贾宝玉直叫“宝贝”、“心肝”的“慈善者”。如果作者曹雪芹避开对贾母和宝玉之间这种细致、深刻的内心描写，抛却他们之间痛苦的感情的撕裂、斗争的过程的刻画，也就无法把这一封建制度的压迫者的典型代表，塑造得这样栩栩如生，呼之欲出。

要真实、深刻地写好反面人物，必须写出他们的反动的阶级本质和丑恶的灵魂，写出这类人物赖以滋生的社会条件及历史原因。这是因为反面人物是作为他所属阶级的代表，成为斗争的一方而存在着，作者犀利的笔触只有深入到人物的灵魂深处，探索其社会、历史的原因才能揭其本质、鞭其灵魂、才能显示出其腐朽性和没落、灭亡的必然性，和激起人们与之斗争的坚决性，才是真实、深刻和可信的。《李自成》中崇祯的“朕非亡国之君”的面貌，是通过对他“宵衣旰食、刚毅有为、力图振作”的外表描写和对他用人决策，与

人下棋等深入的刻画，才揭示其刚愎、自信、专断、凶暴的内心世界，反映出其反动阶级的腐朽、丑恶的本质的。《红日》中的张灵甫这一反面形象的深刻之处，也正是通过对他外表的残暴、奸诈、阴险，狠毒和内心充满惊惶、恐惧、怯弱、迷惘的深刻描写，和面临灭亡的残局下的心理状态的具体刻画来显示的。

因此，只有从实际出发，从人物性格发展的逻辑出发，真实地反映生活和斗争，才是创造好反面人物典型的可靠基石，而在这点上，正是我们文艺创作中必须花大力气努力实践、再实践的。

梦境——思想的变形图画

梦境是人物内心活动的一种特殊方式，是思想意识的变形的图画，是被梳理过、扬弃过的感觉与印象。文学艺术中的梦境是人物心理的化了装的形象反映，它曲折地透露着人物的喜、怒、哀、乐和命运、际遇，反映着人物现有的生活，以往的回忆和对未来的向往、憧憬与追求，梦境的描写可以提供展示人物精神世界的广阔天地，更深地揭示人物心灵的秘密。有些梦境虽近似荒唐，但却十分真实地表现出现实生活的矛盾，深刻地袒露了主人公的性格与意念，显示人物的处境与复杂、微妙的心理。特别是文学创作上提出要向人物心灵深处突进的今天，注意对人物梦境的描写，不失于一种有力地表现人物心灵世界的手法。

通过奇妙的梦境的描写，抒情言志，表达主人公的理想、愿望、追求与抱负，这在我国古典诗词、戏剧中也屡见不鲜。“我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月。”李白在《梦游天姥吟留别》中，借想象的翅膀在梦幻中经历瑰丽、美好的神仙世界，寄托自己渴望自由与个性解放的思想。“僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台。夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”（陆游《十一月四日风雨大作》）。诗人用梦境来抒写自己对收复北方失地的盼望心情与爱国的壮志、宏伟的胸怀。

“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营，八百里分麾下炙，五

十弦翻塞外声，沙场秋点兵。”（辛弃疾《破阵子》）诗人通过梦境抒写了自己深沉的爱国热情及壮志未酬的抱负，表现了不可屈服的民族激愤与精忠意志。王实甫的《西厢记》在描写人物的心理活动上相当出色，其中《惊梦》一折，通过梦境抒写了莺莺对理想的追求：冷静的秋夜、在“旅馆歇单枕，秋蛩鸣四野”的寂静环境中，莺莺在梦中出现了，她私奔出城，追赶张生，要实现她那“生则同衾，死则同穴”的心愿，作者通过这一现实生活中无法实现的梦境的描写，表达了自己的愤懑、怨诉之情。这种带着浓厚的浪漫主义的梦境起到了对在现实中不能实现的祈求与理想的一种暂时的精神慰藉作用，也是对封建礼教与婚姻制度的间接的控诉与抗议。汤显祖的《牡丹亭》，让一对陌生的青年男女在梦中相会，接受爱情，由梦生情，由情而病，由病而死，死而复生。作者通过这异于寻常的梦境，塑造了杜丽娘这一叛逆的性格。特别是在《惊梦》中，更是创造了迷人的戏剧场面：

〔步步娇〕袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿，没摘菱花、偷入半面。拖逗的采云遍，步香闺怎便把全身现！

〔皂罗袍〕原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱！

作者通过梦境细致、生动地描绘了含情脉脉的少女微妙的心境，透露了她对春光的叹惜与爱情的苦恼。“寻梦”是她反抗性格的发展，在现实中寻不着梦中的爱情，终于忧闷而死。通过这一寻梦，表现了理想与现实的深刻矛盾，杜丽娘的死的悲剧正是这一社会矛盾导致的结果，也正是在

这里显示了作者独特的艺术构思与创作的才能。契诃夫的脍炙人口的名著《凡卡》，写的是一个九岁的孩童，由于生活所迫被送去当鞋店学徒的故事，他孤弱无助，受尽折磨，在一个圣诞节前夕，他偷偷地给乡下爷爷写信，乞求爷爷把他带回乡下去。然而，这是一封无法投递的、没有地址的信。契诃夫在作品结尾写道：

“过了一个钟头，他怀着甜蜜蜜的希望睡熟了，他在梦里看见一铺暖炕，炕上坐着他的爷爷，搭拉着两条光腿对厨娘们念信。……泥鳅在炕旁边走来走去，摇着尾巴。……”

作者通过凡卡的梦境的描写，再现了他熟悉的生活、与他爷爷收到信后的欢快心情，反映了幼小儿童天真、善良的心灵。由于这是一封永远无法让爷爷收到的信，因此这场梦境的描写，加剧了凡卡悲惨的命运和结局，反衬了沙皇专制制度的罪恶、冷酷与黑暗，不能不使人为之颤栗和悸动！

近几年来，随着西方文学流派的引进与借鉴，“意识流”手法在创作上得到了较广泛的运用。作为“意识流”的表现之一的梦境，也成了电影创作中常用的一种手段，影片《小花》中通过小花梦中兄妹相见，又被敌人冲散，在恶梦中惊恐的挣扎，和回忆哥哥逃丁出走，她紧紧追赶等镜头，真切、自然地展现小花纯朴、真挚的性格，强烈的复仇心理与波澜起伏的内心世界。影片《苦恼人的笑》中描写傅彬的苦恼情绪，不少是通过他的梦幻来达到的，如在公共汽车上，就有这样一场梦境：他看见许多人在啃死人的骨头，又感到自己也因为说真话而遭到雷轰电击，最后在“我是人，我不是狗”的呓语中醒来，这就把傅彬在正常情况下难以表达的苦恼情绪，借梦境而得到生动的反映与表现。这样，傅彬

的潜意识与内心秘密也便活脱脱地浮现在观众面前。这里，梦境的描写对塑造形象、刻画性格与表达主题，都起了不可忽视的作用。

梦境不是人物的胡思乱想，作者不能海阔天空地随意挥洒。它虽不是现实，但要有现实的心理依据。唐朝李公佐的《南柯太守传》写的是淳于棼做梦到大槐安国做南柯太守，享受荣华富贵，醒来才知是一场大梦，原来大槐安国就是住宅南边大槐树下的蚁穴，作者把现实人生压缩于一梦之中，深刻地揭露了当时知识分子阶层追名逐利的种种世态。它写的虽是梦境，似乎又都是生活的真实、是幻境与现实的交织，不给人以迷离、恍惚的感觉，作品的结尾，更是表现了现实的人生成了梦境的继续。元稹的悼亡诗《梦井》，写他梦中在高原看到一口井，一只落井的吊桶在水上浮沉，井架上却没系住吊桶的绳子，他怕吊桶沉没水底，便在井边大哭；醒来时，只觉得落井的吊桶仿佛就是埋在深塘下的亡妻的化身。诗人这一梦境虽很离奇，但却有着事实与心理的依据，因他的亡妻埋在三丈深的坟塘里，这正是诗人悼念亡妻的深情的形象化装。然而，有些梦境的描写不大符合现实的人物的心理依据与人物性格的发展逻辑，因此给人不真实之感。影片《今夜星光灿烂》中杨玉香的婚礼的梦境，就有着这种缺陷，作为一个在旧社会被迫害得家破人亡、刚被解放军从死里搭救出来的贫苦的农村姑娘，她热爱和向往革命队伍里的新人、新事、新风气、新关系，却在梦境中出现凤冠霞帔的成亲拜堂的辉煌场面，这是不大符合玉香——一个对地主官僚怀着深仇大恨的贫农女儿的心理依据与性格逻辑的。这一俗套之笔，不能不使人产生失真的感觉。

因此，梦境的描写只是，也仅仅是为了更真实、充分地

反映人物特定情景下的思想与心理；以更好地刻画性格、塑造形象和表达主题服务。它要完全纳入人物形象的总的构思与设计之中、作为有机的部分而存在，任何游离人物心理依据与作品主题思想的梦境描写，都是无意义的和无价值的。

乐极生悲 破涕为笑

悲与喜相结合是文艺创作中一种避免简单地表现事物的有效方法。它们互相对比、溶合、渗透、映衬、反映事物复杂的相互作用与因果关系。起到渲染气氛，强化性格，升华主题、增强艺术魅力的作用，获得一般描写所不能达到的艺术效果。

在日常的生活中常有这种情况：人们在极度高兴时，表现出来的往往不是笑，而是哭；而在极度悲哀时，表现出来的往往不是哭，而是笑。这种乐极生悲，破涕为笑的现象，从表面上来看似乎是反常的，但从内涵上来看，却又是正常的。这是因为“事物在现象上往往颠倒地表现出来。”（马克思语），“自然界（精神与社会也在内）的一切现象和过程都含有互相矛盾、互相排斥、互相对立的趋向。”（列宁语）因此，在文艺创作的体验中有所谓“嬉笑之怒，甚于裂眦；长歌之哀，过乎恸哭。”（柳宗元）“以乐景写哀，以哀景写乐，倍增其哀乐。”（王船山）

中外古今许多优秀的文学艺术家在创作中、在需要表现人物悲或喜的时候，常在“悲”中加入“喜”的色彩，使之

增加“悲”的因素；在“喜”中加入“悲”的色彩，使之扩大“喜”的容量。通过对立因素的加强，突出其内在的统一，以特殊的矛盾形式揭示人物在特定情境下的复杂思想感情的变化。悲与喜结合的具体写法不外两种：以“悲”入手，以悲衬喜，使喜更喜。“喜心翻倒极，呜咽泪沾巾。”（杜甫）“妻孥怪我在，惊定还拭泪，世乱遭飘荡，生还偶然遂。”（杜甫）欣喜之极，表现出来的却是老泪纵横。

“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。”（杜甫《闻官军收河南河北》）安史之乱中诗人全家流落在外，忽听官军收复大河南北的捷报，遽家还乡，欢乐之极，引起“涕泪满衣裳”，从忧到喜的剧变，禁不住流下泪来，准确而深刻地表达了诗人、也是当时人民的巨大喜悦的感情。“忽报人间曾伏虎，泪飞顿作倾盆雨。”（毛泽东《蝶恋花·答李淑一》）忽听到人间传来捷报：中国人民革命胜利了，烈士们激动、兴奇、欢乐到了极点，不禁一齐涌出热泪，顿时化作倾盆大雨，纷纷撒向人间。以“喜”入手，以“喜”衬“悲”，使“悲”更“悲”。“强将笑语供主人，悲见生涯百忧集。”（杜甫《百忧集行》）诗人在仕途上过了三十多年，到晚年感到一事无成，不得不“强将笑语供主人”，以维生计，这里的“笑”饱含着辛酸的泪。《红楼梦》中多愁善感、一生以泪洗面的林黛玉，在临终前得知宝玉与宝钗结婚的消息，她不但没有流泪，而是以相反的“含着微笑”的感情轻声呼着：“宝玉、宝玉，你好……”而死去。这是她濒临生命与理想绝望的边缘的惨笑。这是她内心极度痛苦的折光，这是任何号啕大哭都无法代替的强烈悲痛的反常表现，它象铁钩虎爪般地揪人心肠、摄人心魄。作家曹雪芹以“喜”的表象，写出了“悲”的实质，取得了如此富有魅力

的艺术效果。日本影片《生死恋》的编导为了制造与渲染夏子死亡的浓厚的悲剧气氛，先从“喜”笔入手，写足夏子与大宫的欢乐与幸福，使对立的两极得到互相衬托、对照，使悲哀大大加强，达到撕裂人心的程度。

为什么悲喜结合的手法能达到一般描写所不能达到的艺术效果呢？这是因为把“悲”与“喜”的矛盾提高到了顶峰，可以造成强烈的对比，加深与拓宽了“喜”或“悲”的领域，这是因为从相反的现象中可以透出更加深刻、本质的东西与揭示出人物的思想和性格特征来。

悲与喜结合可使人物性格与心灵得到更具体、鲜明的表现与袒露。鲁迅的《阿Q正传》中的阿Q，可说是世界艺术长廊中一个不朽的典型人物形象，阿Q的一生遭遇具有很强的悲剧性，但在他身上所表现出来的精神胜利法却充满着喜剧的因素。鲁迅先生正是运用了“悲”中含“喜”而更“悲”的艺术手法，有意识地把两种对立的因素和谐地统一在人物身上，深刻地表现了阿Q性格中隐藏着的腐朽、落后、愚昧、麻木以至荒唐的特征，进行了淋漓的揭露与讽刺，并寄予了深深的同情。影片《月亮湾的笑声》中的江冒富，在文化大革命的浩劫年代，一会儿被捧为“大红人”，一会儿又被贬为“黑典型”。影片的编导从悲剧素材中发掘出喜剧因素并加以发展，从而成功地塑造了“这一个”憨厚、淳朴、勤劳、心地善良的普通农民的艺术形象，反映了在农村政策朝令夕改下，农民群众备受折磨、愚弄、遭受屈辱、打击和饱含惧怕的心理状态与性格特征，表达了对极左路线下那种反常景象的愤懑情绪。

悲与喜结合可以突出事物的本质特征，加强作品的思想力量。亨利的短篇小说《麦琪的礼物》写了一对穷困的夫妇

在圣诞节前夕各自购买了一件礼物赠送对方，既表示互相的敬爱，又可使节日过得更愉快，这该是多么充满欣喜的场面。然而，当互相交换礼物时，却发现丈夫买的妻子日思暮想的整套发梳，竟是卖掉自己心爱的祖传金表，而妻子买的丈夫梦寐以求的金表链，却是卖掉了自己的金发。作家通过这个使甜蜜成了辛酸、喜剧变成了悲剧的故事，深刻地揭露了在资本主义社会的剥削与压迫下，劳动人民生活的贫困与悲惨，使作品具有惊人的思想力量。喜剧大师卓别林的许多作品以“含泪的笑”作为自己的创作的主要方法，来表现资本主义社会普通人的境遇与不幸，不论是他塑造的夏尔洛、兰胡子凡尔杜先生或老喜剧演员卡弗洛。这些挣扎在生活线上的小人物，是何等地令人捧腹大笑，然而又无不带着浓重的悲剧性，人们对他们发笑，却是浸透着泪水的，这种喜剧中的悲剧因素，包含着多么深邃的社会批判力量！

悲与喜结合可以使情节跌宕、气氛加强、造成引人入胜的艺术效果，给读者（或观众）留下思索、回味的余地。奥地利作家茨威格的小说《看不见的收藏》，描写了一位名画收藏家海尔瓦特，他以一生的节俭收藏了二十多卷世界名画，他惜之如命，可是不幸他得了眼疾，失明了。由于世界大战爆发，物价飞涨，家中生活十分困难，在无可奈何的情况下，海尔瓦特的女儿只得瞒着父亲出卖这些名画来维持生活，因为海尔瓦特曾交代过妻子、女儿：“只要我一天不死，那就一张画也不许离开我的家。”但每出卖一张名画，就以同样大小、纸型相同的随便什么画放入卷内，就这样，最后被卖个精光。一天，有位古画商人慕名而来，要观赏收藏家海尔瓦特老人的名画了，这事使家中人十分担忧，而老人却为自己所收藏的名画被远道而来的商人所赏识十分兴

奋。作家把一则以悲、一则以喜的场面紧密地结合起来进行描写，使情节引人入胜，气氛大大加强。为了不致使老人知道名画已不存在带来精神上无法忍受的打击，就把底细告诉这位商人要他保守这个秘密。小说十分生动、细致地描述了这位盲人收藏家如何从卷中拿出一张张废纸，凭借当年按画卷自然的顺序与记忆，兴高采烈地讲着一张张名画的情节、构图、线条与色彩。作者愈写出海尔瓦特的高兴、快乐，就愈透露出令人压抑不住的浓重的悲哀、沉闷，从而引起读者深深的思索。

如何才能运用好悲与喜相结合的艺术辩证法为塑造人物服务呢？首先，要明确悲或喜的社会内容，因为不同社会、不同人物、不同情况下对悲或喜会有不同的理解。同是笑，反映在不同时代、不同社会、不同人物身上，有着完全不同的意义与效果。《红楼梦》中林黛玉临终前的笑，是对封建礼教的迫害的抗议与控诉，是对封建道德、规矩的鄙视与嘲笑，是对封建腐朽制度的大胆的叛逆与否定。影片《啊！摇篮》中，描写了炊事员罗桂田，由于负伤与过度劳累，在中秋节为孩子们做完月饼后，在孩子们愉快、纯真的歌声中含着笑，离开了人间。罗桂田同志临终前的笑，则是对自己职责的完成的满足，是对革命下一代信赖的表示，也是对无产阶级革命事业坚定信念与必胜信心的表示。其次，要加强人物与所处环境的对立因素，使之互相映衬、对照，使悲中的喜，或喜中的悲，益发显示其威力。鲁迅小说《祝福》中，描写祥林嫂的悲惨遭遇与她的死讯，是在完全对立的喜庆的、爆竹声连绵不断的幸福环境与气氛中传来的，这就使祥林嫂的悲剧命运渲染得更加令人感到战栗。第三，要选择典型的细节使悲与喜的对立统一及其转化得到集中、具体的反映与体现。京剧《杨

门女将》中“寿堂”一场可说是运用以喜衬悲的典型事例，剧作者先是极力渲染天波府内为在边关领兵作战的杨宗保庆贺五十大寿的热烈场面与喜庆气氛：堂内张灯结彩，大摆宴席、红烛高烧、喜气洋洋，当年巾幗英雄穆桂英沉浸在如海深情的幸福回忆之中，杨宗保母亲柴郡主，也是“人逢喜事精神爽”，忙着寿宴的准备工作。当焦、孟两将传来杨宗保噩耗的消息后，穆桂英与柴郡主顿时“恰好似万丈高崖坠身汪洋”，由于担心佘太君年迈经受不住这突如其来的打击，暂时对她隐瞒，穆桂英抑制着内心的极度悲痛，又不能不强迫欢笑，剧本通过她簪花、摘花、闹酒、遥奠的典型细节，使悲喜相衬、集中，突出体现了艺术的辩证法。

艺术的辩证法是以生活的辩证为源泉与依据的。因此，只有作者把自己的血管牢牢地连接在生活的心脏上，才有可能从纷繁多样的生活现象、变幻复杂的思想感情、各种对立统一的情状中，获取、掌握与运用诸如悲与喜的艺术辩证法。

哭 的 艺 术

目前有些电影、电视或戏剧，在表现人物悲痛的心情时，往往只有号啕大哭的形式。有时，他们哭得很凶、很久，甚至声嘶力竭、涕泪纵横、捶胸顿足，哭得一塌糊涂。这种单一肤浅的表演手法，令人发腻、生厌。

艺术创作与表演中表达人物不幸的遭遇和痛苦心情，哭泣、流泪是其常用的方式，然而它绝不是唯一的、最好的方式。它应该而且也必然随着人物不同的个性与性格特征，随着他们所处的不同时间、地点、处境与情景的变化而变化，它应该象生活那样呈现出丰富多彩、千姿百态来。

如何才能准确地、深刻地、恰如其分地表现好人物悲哀的形体动作？白杨在谈她表演祥林嫂的内心悲哀时体会到，一定要“化入角色，进入规定情境，有了角色的感情，通过角色与角色交流合作，去找形体、语言、心理的准确动作”；使“人物的形体动作和心理动作有机地结合”，“如果缺乏角色此时此境的内心活动的根据，即使动作起来也是

无力的虚动，动作的功能，动作的表现力就发挥不出来。”

（《电影表演探索》）祥林嫂是一个受尽封建政权、族权、神权、夫权残酷迫害与蹂躏，一生中充满悲惨遭遇的劳动妇女，当她窃听到婆婆背着她对小儿子阿根说要卖掉她，等钱到手再给阿根订亲的话时，她心中十分紧张与恐惧，先是悲伤地哭了，但马上警觉到婆婆会听见，便赶快离开门边扑向自己的床上，捂住自己嘴巴抽搐、呜咽，呆坐床头很长时间。这里祥林嫂没有出声的捂嘴抽泣就比号啕大哭或一个劲地叫喊更能反映她此时此地的处境与心情。这种连哭都不敢哭的心情，不是更深刻地反映了她悲惨、低贱的命运了吗？当祥林嫂在荒山里发现阿毛的鞋子和石头上的一片血迹，知道儿子被狼叼走了，回家后又惊见老六断了气躺着，在这沉重的打击下，她内心的痛苦早已不是一般的哭泣所能表示。白杨在表演时，以天昏地暗的内心视觉与呆若木鸡的外在动作相统一，表现了祥林嫂“哀莫大于心死”的悲痛心境，十分动人心弦。

人物内心痛苦所表现出来的哭泣、流泪的方式，由于他们的身份、地位、职业、教养、年龄、气质、性格等的不同而呈现其多样性，即使同一个人物，也由于他所处的特定情景、场合的不同与性格的变化、发展而互不相似。在影片《啊！摇篮》中扮演李楠的祝希娟，表演剧中人物的悲伤心情与流泪的几个场面，都有其独特的方式：当李楠听到亮亮的母亲为革命献出生命的消息后，她悲痛不已，但又不能轻易哭泣，只有默默地悼念着；在黄河畔李楠读着肖汉平的信，触动了内心的隐痛，由于有其他同志在，不能当场哭泣，只是热泪盈眶；当可爱的年轻女战士湘竹牺牲时，她十分痛心，但她感到护送孩子的责任尚未完成，为了不把这悲伤的

情绪传给同志们，只能暗暗流泪，当亮亮向她提问：“我妈妈是不是和湘竹阿姨一样爬不起来了”时，李楠再也忍受不住感情的激荡了，她点着头，眼泪就象洪水般地夺眶而出。

能否巧妙地运用多种艺术技巧来深刻反映与揭示人物悲哀与痛苦的内心，是衡量一个演员有否表演才能与素质高低的标志之一，著名演员廖静秋在川剧《李甲归舟》一折里表演杜十娘的绝望、悲哀、怨恨与埋怨自己认错了人时的复杂心情，就是通过以背部的抽动来表现的。事实证明，这样比面对李甲和观众哭泣其效果更强烈、更动人。有这样一个故事：莎士比亚有一次要挑选他剧中的主演者，他给前来应试的人们出了一道小品题目《悲哀》，让他们各自表演。许多应试者在台上都是面向观众，施尽力气放声痛哭。坐在台下观看的莎翁，没有选中他们中的一个人，最后有一位应试者走上台后，背朝着台下，没有哭声，只见他的后脑勺与背部在不停地颤动着。这一演员的即兴表演感动着莎士比亚，因而被选中了。莎翁这样说：“我从他不住颤动着的后脑勺上看到了无法形容的巨大悲哀。”

艺术不是生活的翻板，它需要典型化，需要沿着“美的规律”作变形的处理。著名的拉奥孔雕象群描写拉奥孔和他两个儿子被巨蛇缠死前所忍受的极度的痛苦，只是小口微呻，但它却使我们感到人物高贵的单纯和静穆的伟大。莱辛在《拉奥孔》的著作中总结这幅雕象的成就时提到：“有一些激情和某些程度的激情，它们经由极丑的变形表现出来，以致于将整个身体陷入那样勉强的姿态里，使他在静息状态里具有的一切美丽的线条都丧失掉了。因此，古代艺术家完全避免这个，或是把它的程度降低下来、使它能够保持某种程度的美。”他指出：“巨匠必须把痛苦降低些，他必须把狂

吼软化为叹息。”“使激烈的感情受到伟大心灵的节制”，因为那种“顶点的顷刻是最不能产生效果的”。我国著名表演艺术家金山，在谈到如何表现人物内心痛苦时曾提出“哀而不伤”的主张，要使人物的哀情表演得含蓄些、内在些、不要完全外露，要让观众想象到、领会到这种哀情的由来以及产生的经历，不能完全依赖与贪图省力的哭泣与眼泪，这是有见地的经验之谈。不正是吗？那些有才能的、聪明的艺术家总是给观众、读者提供充分的想象和联想的天地与引线。他们在表现人物内心悲伤时，常常把眼泪留给观众。影片《巴山夜雨》中扮演杏花的演员张闽，在表演杏花投江自尽前的内心悲痛时，开头她以失声的痛哭来表示，导演分析了杏花此时的心境是她的精神已麻木，心已死了，一般的痛哭、流泪不足以表达她的痛苦，在导演的启发下，张闽终于找到准确的，足以表达杏花内心世界的形体动作：她拖着两条沉重的腿、缓步走向船舷，呆滞的目光直愣愣地望着浪涌水漩的江面，观众看后不能不激起感情上的共鸣，并为她洒一掬同情之泪。美国影片《居里夫人》中居里夫人在丈夫突然死亡后，以一人长时间的沉默独坐来表现悲痛心情，这已成为脍炙人口的出色镜头。这种以外表的镇静来曲折地反映内心剧烈痛苦的表演技巧，比起那些直露的平庸的哭泣，不知要高明多少倍。

生活中存在着丰富、生动的辩证法，它也反映在艺术创作中表现人物内心痛苦上。所谓“喜笑之怒，甚于裂眦；长歌之哀，过乎恸哭，（柳宗元）“以乐景写哀，以哀景写乐，倍增其哀乐。”（《姜斋诗话》）“世间有些微笑比眼泪更悲惨”。

（屠格涅夫）这种痛苦时反以喜笑来表示，其实却是十分合理的。高明的艺术家常常把它作为成功的经验而运

用着。罗贯中在《三国演义》第五十回“诸葛亮智算华容，关云长义释曹操”中，就出色地运用着这种哭笑易位的艺术辩证的手法，赤壁一战，曹操八十万大军溃败不堪，曹操也死里逃生，险些丧命，处在如此逆境中的他，不但没有一丝痛苦、悲伤，而且也毫无悔恨之情，出现在我们面前的这时的曹操，却在逃跑中“仰面大笑”起来，他笑周瑜无谋，诸葛亮少智，他笑他们是无能之辈。这种反常的、以笑来描写内心痛苦的艺术手段，十分生动、深刻地反映了曹操刚愎自用，不轻易认输和不忘处处显示自己高明的性格特征与心理状态。

笑 也 不 容 易

笑是刻画人物形象、揭示性格特征的有力的艺术手段，它是感情的舒展和奔流，寄寓着作者的爱憎和褒贬。

人民需要笑的营养，需要笑这只奇妙的手来搔动我们精神上的夹肢窝。透过笑声来认识事物，有时会比正常的认识更加深刻、鲜明、强烈。笑，有时象烈火，让一些丑恶的东西在其中焚烧；笑，有时象清泉，让我们的灵魂在其中涤荡。笑，还可以使人们增加生活的情趣。生活中充满着笑，它以各种不同的笑声、笑貌、笑态来表示人们对客观事物的态度。列宁说：“生活中可笑的东西大概不比可悲的东西少。”

在优秀的文学作品中，作者对人物笑的描写也如丰富多采的生活那样呈现着千姿万态。《红楼梦》作者曹雪芹对凤姐的笑的描写就是这样。她“忙笑道”、“冷笑道”、“假笑道”；有时是开心地笑，有时是带着杀机的笑，有时在笑她自己，有时是因不高兴而笑，有时是先笑后说，有时是先说后笑，有时即使不写“笑”字，也可感到她是在笑。《聊斋志异》的作者，通过笑来描写婴宁达二十多次，但都不重复雷同，有“浓笑不顾”，“孜孜憨笑”、“狂笑欲堕”、

“微笑而止”、“笑不可遏”、“忍笑而言”“嗤嗤笑不已”、“笑不可仰”等等。作者对这些笑的描写，伴随着场景的不同而笑姿各异，从而刻画出一个活泼、爽朗、憨态可掬的少女形象来。

作家对笑的不同描写，常常是作为表现人物各自不同个性和性格特征的一种手法的。《红楼梦》第四十回中写刘姥姥在大观园赴宴时，凤姐拣来一碗鸽子蛋放在刘姥姥桌上，刘姥姥说了：“老刘老刘，食量大如牛，吃个老母猪，不抬头！”之后，所引起的哄笑情景的描绘，活灵活现地写出了人物各自的性格特征：湘云掌不住，一口茶都喷出来。黛玉笑岔了气，伏着桌子只叫“嗳哟”！宝玉滚到贾母怀里，贾母笑着搂着叫“心肝”！王夫人笑得用手指着凤姐儿，却说不出话来。薛姨妈也掌不住，口里的茶喷了探春一裙子。探春的茶碗都合在迎春身上，惜春离了座位拉着他的奶母叫“揉揉肠子”。地下无一个不弯腰屈背，也有躲出去蹲着笑的，也有忍着笑上来替他姐妹换衣裳的。作者正是通过这些不同的笑姿、笑态的描写，十分微妙地反映了他们各自不同的身份、年龄、气质和他们之间的复杂关系。如湘云的男儿性格、黛玉的纤弱、宝玉的娇骄、贾母的溺爱，以及主奴尊卑的不同身份，不正是通过不同的笑的描写显示了吗？

不能认为笑与严肃是不可调和的。对我们无产阶级英雄人物来说，笑，常常是对共产主义的崇高事业无限忠诚和充满着必胜信心的表现。歌剧《江姐》中，江姐面对特务头子沈养斋妄图用叛徒哲学进行“感化”的阴谋时，先是几声轻蔑的冷笑，接着发出一串锐利的嘲笑，使心境卑下的特务莫名其妙地惊讶：“你笑什么？”，“我笑你们，象你们这样把杀人放火当作终身职业的刽子手，怎么能理解我们共产党

人！”在这淋漓的斥责和辛辣的嘲笑声里，展示了江姐“蜂儿酿成百花蜜，只愿香甜满人间”的共产主义胸怀与理想，在这笑声里，敌人施尽一切卑劣的企图和手段，都被化为灰烬。

对着死亡我放声大笑，
魔鬼的宫殿在笑声中动摇。

——陈然《我的自白书》

何等坚贞的气节，壮烈的气概！

更喜岷山千里雪，
三军过后尽开颜。

——毛泽东：《长征》

何等磅礴的境界，宽广的襟怀！

通过这些朗朗的笑声，英雄人物、革命领袖的革命乐观主义精神跃然纸上。

对于喜剧作者来说，笑更是一种最基本、最普遍的手法。可以说，没有笑就谈不上喜剧，而不同性质的喜剧，使人发出不同的笑：有辛辣的嘲笑，它表现人们对敌人的蔑视、愤恨和厌恶，如《枫叶红了的时候》、《怪客人》，有善意的笑，它是对人民内部有缺点的人发出善意的规劝和亲切的帮助，如川剧《评雪辨踪》，有赞美的笑，它表现人们对先进人物的肯定、对新人新事的喜悦，如《今天我休息》、《五朵金花》。因此，笑既可用来赞颂先进、光明、美好，也可用来鞭挞落后、黑暗、丑恶，把笑仅仅作为讽刺喜剧的特点是不全面的。讽刺喜剧所引起的破坏性的笑，这是冷笑、嘲笑，它把笑的锋芒直指反动的事物，鞭答、揭发、埋葬它，并把那“无价值的撕破给人看”。（《鲁迅全集》第1卷267页）由新时代的新生活所产生出来的歌颂性的喜剧的

笑，这是积极的、健康的笑，它是对真、善、美的事物的喜笑颜开的赞颂。在我们社会主义社会里，占主导的虽是先进、光明、美好的事物，但落后、黑暗、丑恶的事物始终不会轻易地退出历史舞台，有时还会逆居上风。因此，作为鞭挞假、丑、恶事物的讽刺喜剧仍有着广阔的用武之地，并且将存在下去。毛主席曾说：“我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。”只是对敌人、对同盟者、对人民内部有不同就是了。因此，和讽刺喜剧伴随在一起的笑也将永驻人间。我们要用笑的烈火焚毁横亘在我们革命事业道路上、阻滞我们前进的荆棘和陷阱，诸如封建意识形态的残余：特权思想、门阀等级观念、人身依附、恩赐主义、闭关锁国论、现代迷信观念等等思想糟粕和垃圾，让它们在哈哈大笑面前俯首就擒。“因为没有任何东西比意识到恶习已被识破因而对它发出嘲笑更能挫折恶习了。”（萨尔蒂柯夫·谢德林语）这也就是为什么革命导师列宁热情地称赞马雅可夫斯基讽刺诗《开会迷》“毫不留情地嘲笑会议”的原因所在。

世界上万事万物都是处于对立统一的状态之中，它们都包含着矛盾的两个方面、互相依存、斗争和在一定条件下互相转化的辩证法。笑也一样，在特定的条件下，它却以其对立面——哭而表现出来，这种以哭为笑、或以笑为哭的现象，正是事物发展到极端后发生的转折状态。这种特殊的表现形式是特殊的条件所形成的。杜甫《羌村三首》中“妻孥怪我在，惊定还拭泪。”在《闻官军收河南河北》一诗中“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳”。都是用泪写喜，用悲写乐，用哭写笑，而显得更喜、更乐、更令人欢笑，反之亦然。

《红楼梦》中林黛玉焚稿断痴情时的“笑”和《祝福》中祥林嫂因柳妈的逗趣暂时忘记了自己的不幸的“笑”，都是

一种极度悲哀的反常的表现，深刻地反映了他们悲剧性格的发展，它比正常情况下的情绪表现，不是更揪人心肠、撕人肝胆吗？正如柳宗元在《对贺者》中说的：“嬉笑之怒，甚于裂眦；长歌之哀，过于恸哭。”看过卓别麟的影片《淘金记》、《都市之光》、《摩登时代》等，他的喜剧性的表演令人捧腹大笑，但笑后使人感到泪水的苦味。卓别麟正是用这含泪的笑，来作为征服观众的武器，用这含泪的笑来完成他充满着对受压迫、剥削、欺凌的人们的怜悯和同情的，特别是他表演中有时脸部表现出真正的笑，可是笑脸突然收敛了起来，希望成了失望；有时表现了讨好的假笑，跟着就是不幸的厄运。这种笑与哭的情绪的急速变换，是很能显示人物命运和性格特征的，它使我们感受到的是比单纯的悲和哭更深沉的哀伤。看过安徒生童话《卖火柴的小女孩》的读者，是不会忘记小姑娘卖不出火柴最后冻死的场景的：

“在一个寒冷的清晨，这个小姑娘却坐在一个墙角里；她的双颊通红，嘴唇发出微笑，她已经死了——在旧年的除夕冻死了。新年的太阳升起来了，照着她小小的尸体！她坐在那儿，手中还捏着火柴——其中有一扎差不多都烧光了。”

这是一个多么催人泪下的悲剧，但作者没有写她临死前忍受不住寒冷的痛哭，却用相反的笔法写她的微笑。它反映了这个小姑娘临终前还在天真地向往着自己能有一个不受饥饿、寒冷的温暖的家，而这都是无法实现的梦想。这反常的微笑，更加深刻地揭露了资本主义社会的罪恶，这真是“世间有些微笑比眼泪更悲惨”（屠格涅夫《散文诗》）。

在四人帮”形而上学文艺观的流毒影响下，我们有些创

作不能“喜笑怒骂皆成文章”，感情的闸门被关闭，不能和读者、观众进行情感的交流，失去了文艺的教育、娱乐、休息的作用。周总理一九六一年在《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》中说：“文艺的教育作用和娱乐作用是否是统一的？是辩证的统一。群众看戏、看电影是要从中得到娱乐和休息的，你通过典型化的形象表演，教育寓于其中，寓于娱乐之中。”笑，不正是一种娱乐和休息的手段和方法吗？它是完全应该被列入文艺创作所应达到的欣赏效果之中的。

当然，笑决不是目的本身，它只是一种手段，通过笑表示对事物的态度。因此不能为笑而笑，不能离开人物性格逻辑、离开生活真实、离开有一定意义的内容，搞笑料，故弄噱头，追求低级、庸俗的趣味。油滑的廉价的笑声和插科打诨，即使是讽刺敌人，也是不足取的。因此“讽刺文学是能死于自身的故意的戏笑的。”（鲁迅语）

我们社会主义事业的骏马在新的长征路上，在激越、高昂的四个现代化的凯歌声中迅跑，随着科学堡垒的一个个被攀登，随着胜利捷报一张张在飞传，随着四个现代化的宫殿一座座被建立，我们将笑得比以往任何时候都好。让我们在爽朗的欢笑中“愉快地和自己的过去诀别。”（《马克思恩格斯全集》第一卷457页）

骂出个性来

怒骂也同喜笑一样，是人物思想感情的自然流露。作家通过对人物的怒骂的描写，来体现其鲜明的个性特征，以达“闻其声，如见其人”的艺术效果。

“喜笑怒骂，皆成文章”。对于善于深刻洞察人物内心世界的文学里手来说，从不轻易放过人物在怒骂——感情激化时体现其性格的契机。曹雪芹在《红楼梦》“惑奸谗抄检大观园”中，对探春的怒骂的描写，就很出色。王熙凤带着王善宝家的一帮人搜查大观园，当搜查到探春时，凤姐刚说明来意，探春就先发制人笑嘻嘻地回答：“我们的丫头，自然都是些贼，我就是头一个窝主。既如此，先来搜我的箱柜，他们所偷了来的，都交我藏着呢。”当王善宝家的当真拉起她的衣襟察看时，探春“啪”的一声给了王善宝家的一个巴掌，并连珠炮似的骂道：“你是什么东西，敢来拉扯我的衣裳！我不过看着太太的面上，你又有几岁年纪，叫你一声‘妈妈’，你就狗仗人势，天天作耗，在我们跟前逞脸。如今越发了不得了！你索性望我动手动脚的了！你打量我是和你们姑娘那么好性儿，由着你们欺负，你就错了主意了！”探春这一番激将式的骂话，使她那机灵利落、极善应变的性格

和在贾府的特定地位得以充分表现。

写好人物的怒骂，必须要有个性化的语言，让读者感到只有“这一个”人，才能骂出这样的话来。长篇小说《李自成》中描写张献忠有一次假说要在关公庙演戏并提出“不如把台子搭在庙后。”那些人误认为是真的，说是好主意。张献忠听后大声怒骂道：“你们全都是混帐王八蛋，家里开着高帽子店，动不动拿高帽子给老子戴，不怕亏本！……照这样下去，咱们这支人马非砸锅不成，打个屁的天下！”从张献忠的怒骂声中，一个喜爱受人抬举而又切望有人给他出点计谋的独具个性的人物跃然纸上、呼之欲出，只有此时此地“这一个”张献忠，才能骂出这样的特定的话来。

鲁迅先生笔下的人物语言，是高度个性化和十分传神的。在对人物的怒骂的描写中，更是各具异彩，十分出色。其中一个成功的原因是得力于对比手法的运用，这就使不同人物“彼此区别得更加鲜明”。在《阿Q正传》中，富于个性化的怒骂描写使人物不同的出身、教养、处境、性格特征的差异鲜明地表现出来。“阿Q，你这浑小子……”这是以“上等人”自居的赵大爷对阿Q的骂法；“癞皮狗，你骂谁？”“你骨头痒了么？”对王胡来说，就只能是这样粗野的骂法；“记着吧，妈妈的”，“妈妈的，记着吧！”这是势均力敌的小D和阿Q的对骂；“这断子绝孙的阿Q”，这是过着古佛青灯庙宇生活的小尼姑对阿Q最狠心的诅骂了。通过这些互不相同的个性化的骂法，体现出了不同人物的不同社会地位和精神气质，并深刻揭示了“阿Q精神”的可悲性。

能否“骂”出个性来，关键在于作者对自己所描写的人物是否熟悉并有深刻的了解。如果作者能准确把握住人物的身份、精神和气质，深刻洞悉和剖析出人物的心理状态并用

独具生命的语言，就一定能写出富有个性的“这一个”的骂话来。

当然，怒骂的描写也非目的本身，高明的文学家是要使人物在骂声中丰满和站立起来。

打 中 出 性 格

在文艺作品中，通过人物激烈动作的描写也是揭示人物思想感情、内心活动与性格特征的一种有力手段与方法。

“摔打”便是一种激烈动作，从摔打中可表达与显示人物激化了的感情，“打”出人物的性格特征与个性来。

在我国优秀的古典文学作品中，通过人物的摔打描写来刻画性格、发展情节、揭示主题的事例很多。《儒林外史》中“范进中举”一节，写范进发疯后，其丈人胡屠户在众人建议下，凶神似地走到范进面前，说道：“该死的畜生，你中了甚么？”一个嘴巴打过去。这一“打”，不仅打醒了疯癫的范进，也“打”出了胡屠户的感情与性格。《西游记》对孙悟空大闹天宫的描写，是全书的一个精华部分，作者通过孙悟空到天宫的激烈的打闹动作，集中地、充分地描绘了孙悟空机智勇敢的反抗性格，创造了有着无限生气与乐观精神的叛逆者的英雄形象。孙悟空的打闹动作，也揭露了天宫统治的腐朽与无能。至于《水浒传》中对武松景阳冈打虎的精采描写，更是“打”出了人物刚烈、果敢的勇士的典型性格。

人物的摔打描写是剖露人物潜藏的感情与心灵的奥秘的

有力之笔。日本影片《生死恋》通过大官与野岛在特定环境下的一场摔打的强烈动作，很成功地揭示了他俩各自不同的内心活动。大官与野岛是好朋友，野岛由于失掉了自己所爱的夏子，内心十分痛苦，想借打架来发泄一下自己的痛苦感情，而憨厚老实的大官则为了让野岛能发泄一下内心痛苦，当野岛向他提出打架的建议后，他爽快地答应了。这一摔打，打出了两人在同一规定情景下的不同心境与感情，用其他一般动作就不一定能达到如此的艺术效果。

人物的摔打动作的描写，有时常与人物的语言结合着进行，以达到彼此补充、互相映衬。鲁迅在《阿Q正传》中对阿Q的被打有十分生动、传神的描写：

……阿Q在形式上打败了，被人揪住黄辫子，在壁上碰了四五个响头，闲人这才心满意足的得胜的走了，阿Q站了一刻，心里想，“我总算被儿子打了，现在的世界真不象样……”于是也心满意足的得胜的走了。

……此后每逢揪住他黄辫子的时候，人就先一着对他说：“阿Q，这不是儿子打老子，是人打畜生。自己说：人打畜生！”阿Q两手都捏住了自己的辫根，歪着头，说道：“打虫豸，好不好？我是虫豸——还不放么？”但虽然是虫豸，闲人也并不放，仍旧在就近什么地方给他碰了五六个响头，这才心满意足的得胜的走了。

这里，鲁迅十分出色地写出了阿Q既处于被人欺侮之下，又不完全屈服的性格特征。因为阿Q知道当畜生太下贱，就认为当虫豸要好一些，为了不屈于别人对他的侮辱，他就不承认自己是畜生，只承认是虫豸。形象地突出表现了他的精神胜利法。

不是随便什么时候和随便什么地方都可以使用这一激化了的动作——“摔打”来描写人物思想感情的。只有当摔打的动作成为情节发展的有机一环，成为人物性格逻辑发展必然的时候才是必需的与必不可少的。也只有这样，人物鲜明的性格才能从摔打中显示与流露出来。影片《吉鸿昌》中，吉鸿昌举起抗日旗帜后，立志要抗日的李万雄跟随哥哥李万彭来投向吉鸿昌部共同杀敌。当吉鸿昌得悉李万雄是一位摔跤能手后，勾引起吉鸿昌这位老摔跤手的兴致，提出要与李万雄比摔跤。这时，李万雄提了一下裤子，腼腆地答应了。此时此地此情境下，作为将军的吉鸿昌与作为士兵的李万雄的一场摔跤，就成为故事情节发展与人物性格逻辑的必然。通过这一不同寻常的摔跤场面的描写，不仅表现了李万雄质朴与憨厚，也写出了吉鸿昌平易与豪爽。小说《三国演义》中鞭打督邮的描写，在史实上原是刘备干的，但由于作者从张飞性情莽撞，嫉恶如仇的性格特征出发，按人物自己行动逻辑的必然性，让张飞干了这桩事，这样描写虽不符合史实，但从艺术创作角度来看，却更真实、更可信。

能否写出与写好富有特色的摔打动作，来刻画人物个性与性格特征，关键还在于作者对所描写的对象的熟悉程度，只有深刻了解对象的思想感情，内心活动，了解人物之间的矛盾冲突及其行动的必然规律，才能写好“摔打”。

出场——表现性格的极好机会

在艺术创作中，人物给读者（或观众）留下的第一个印象是十分重要的。正因如此，那些有才能的、卓绝的文学艺术家，总是不轻易地放过人物出场的机会，对它进行精心而巧妙的艺术构思与设计，以期得到最大艺术魅力的产生。

人物出场是作为艺术形象的整体创造的有机部分而存在，是藉以表现性格的极好机会。因此，对人物出场的描写总是结合着对人物性格的认真刻画而进行。人物一出场就进入性格的刻画，出场的描写交融在人物性格的表现里，使人物一开始就给读者（或观众）以鲜明的印象。话剧《东进！东进！》中陈毅同志的出场，就带着鲜明的性格特征。序幕中身穿白绸裤褂，头戴巴拿马草帽的陈毅同志从芦苇丛中走出，两个荷枪的新四军战士上：

战士：（问）谁？

陈毅：江南陈毅！

战士：（敬礼）陈总指挥！

紧接着第一场陈毅同志匆匆上堤，夺下司号员的军号，第一句台词是：“吹号，命令部队停止前进！”这时赵勇思想不通，在这千钧一发之际，陈毅斩钉截铁地说：“违令者杀

头！”在这简短的话语中，不仅反映着烽火连天、夜雾茫茫、事态严重、斗争残酷的紧迫环境，构成了一幅“东进伊始，砥柱江南”的画面，而且描绘出陈毅同志指挥若定，临危勇往，胜利在握的政治家、军事家的风度、气质，生动地揭示了他刚直、爽朗、利索、坚决的性格特征，成了剧中陈毅同志全部性格的缩影。老舍的《骆驼祥子》中虎妞是在打趣、挖苦祥子的声中出场的。话语中，一个粗野、泼辣的典型性格，跃然面前。小说《高山下的花环》中雷军长的出场，更是鲜明、突出。在对敌斗争十分尖锐、激烈的前沿，在指战员即将出征，大家情绪激动、气氛紧张的特殊时刻，“雷神爷”驾到了，作者是这样描写他的出场的：

……只见他脱下军帽，“砰”地朝桌子上一甩，震得麦克风动了一下。仅此一甩帽，会场便骤然沉寂，静得象无波的湖水，连片树叶落下也会听得见。

“我们千军万马就要去杀敌，就要去拼命！就要去流血！——奶奶娘，什么贵妇人，一个贱骨头！她真是狗胆包天！”

“我雷某不管她是天老爷的夫人，还是地老爷的太太，走后门，谁敢把后门走到我这流血牺牲的战场上，没二话，我雷某要让她儿子第一个扛上炸药包，去炸碉堡！去炸碉堡！！”

这里，刚出场的雷军长以按捺不住的激愤，炸雷般的喊声在骂娘。他骂的正是在战争年代救过他的恩人，现在他的上级首长的夫人，因为她从几千里外挂电话来找他为儿子赵蒙生开后门，从前沿调到安全的后方去。雷军长出场的描写，使他特有的风度，刚直不阿、嫉恶如仇的精神与坚毅不拔、铁面无私的形象跃然纸上。

在人物出场前，通过其他人物的眼睛、话语的反映，先

作侧面描写，这是人物出场描写的另一种描写手法。这样可以逐步地、有层次地深入展示人物性格特征，以达到引人入胜的艺术效果。话剧《曙光》中贺龙同志是在第三场才出来的，但在第一、第二场中编者就是通过侧面虚写，来表现贺龙的性格特征的：岳明华对他斗争历程的回顾，岳老根对他最敬仰毛泽东同志的介绍，江占元、刘雨斋对他战略、战术和坚定立场的反映，金莓英、赵安宝对他置生死于度外的担心，以及幕后表现他通令林寒放回岳明华的描写等等，都为贺龙同志的正面出场作了充分的烘托和准备。在全剧中贺龙同志三次出场，台词不过三十多句，但却给人们以难忘的印象，这正是由于多次虚写的艺术表现已起到了虚中见实的作用的缘故。优秀小说《内当家》中女主人公李秋兰的出场也是通过对“内当家”称呼的由来的生动叙述，透露她那刚强、泼辣、精细的性格特征，来为人物的正式出场作好充分的铺垫的。

人物总是在一定的具体环境中存在着、活动着，通过对典型环境的生动描写，为出场的人物制造气氛、渲染情势，是人物出场描写常见的一种手法。这样，人物的典型性格就在这典型的环境中得到更加充分的表现。话剧《报童》中周副主席的出场，便是很好的一例。在山城的国民党反动派扣压《新华日报》揭露“皖南事变”真相的文章后，制造停电事故，妄图阻挠《新华日报》的出版，在这紧急时刻，设在山洞里的报社印刷厂因断电陷入一片漆黑之中。正在这时，山洞口传来了亲切、坚定的声音：“同志们，要沉着！”随着一根延安火柴的光亮，划破了黑暗，照亮了同志们的脸，这时，周恩来同志手举光明，站在大家面前。《新华日报》的记者、报童辅导员李大姐送来一支蜡烛，周副主席立即

把它点亮了，大家看到和蔼、亲切的周副主席，惊喜地喊了起来。周副主席说：“我们早就料到国民党会用停电来阻挠我们出报，可是山城的工人给我们带来了发电机，小何同志，快安装吧！”随着马达的声响，电灯通明，印刷机转动起来了。山洞里停电后的黑暗，反映着所处环境的险恶、危急，周副主席手中的火柴，显示着党的光辉，隆隆而起的马达声，象征着工人阶级的力量。周副主席就在典型的环境中得到了很好的表现。优秀小说《乔厂长上任记》中的主人公乔光朴的出场是在会议“卡壳”的关键时刻，在百废待兴的复杂环境中，伴随着他出场的是矛盾冲突的高潮。这里有政治落伍者们的嘲笑、讽刺，有老战友的误解、疏远，还有投机钻营者的覬覦。面对这样的情势、环境，乔光朴迎难而上，以自己的胆识、气魄，披荆斩棘，为振兴中华进行着改革。小说作者正是通过对典型环境的精心设置与塑造，来揭示主人公的英雄性格，使这一形象具有强烈的时代感。

有时，出于某种需要，人物不直接出场，但读者（或观众）仍感到他们的存在，仍如闻其声、如见其人。曹禺的话剧《日出》中的“活阎王”金八，在剧中并没有出场，但观众们仍感到他仗势依钱的淫威的存在。《杜十娘怒沉百宝箱》中的李甲的父亲，是迫害杜十娘致死的罪魁，虽也没有正式出场，但作为封建势力的魔影仍到处闪现着。影片《蝴蝶梦》中德文特的前妻丽贝卡也没有在银幕上露面，却使人处处感到这个幽灵在游荡，给人带来惶惶不安与沉重的压力感。易卜生的《群鬼》中造成阿尔文太太家庭悲剧命运的阿尔文上尉，在戏开始时，已死去十年了，但在十年前，他造下的罪孽，却形成了戏剧的中心事件与矛盾冲突的基础。优秀话剧《丹心谱》中的周总理没有在舞台上出现，但在方

凌轩、李光、郑松年等同志的身上，我们看到了周总理教诲的力量，感到总理仿佛就在身边，特别是在那寂静的深夜里，周总理从医院里打来电话，仔细了解“〇三”新药试验情况，关怀老中医方凌轩一家，更是使观众们感到周总理伟大的形象浮现眼前。此外，如鲁迅小说中的贺老六（《祝福》），丁举人（《孔乙己》），夏瑜（《药》）也都未出场过，但作者通过对洋林嫂命运、遭遇的描写，通过对孔乙己的悲剧的反映，通过对人血馒头事件讨论的叙述，仍然使读者感觉到他们的存在，并使人们对他们产生同情、憎恶与崇敬。

人物的出场描写是与作品的题材、主题的不同，与矛盾冲突、故事情节、典型环境、人物性格、结构布局与作者艺术构思、修养、艺术风格、美学追求等为不同，而呈现出千姿百态。因此，它没有也不可能有固定的格式、框框可循。然而，在左的文艺思潮泛滥的岁月里，在唯心主义形而上学文艺观的桎梏下，要求正面人物出场一定要霞光万道、金鼓喧阗、一片光明，所谓“不出场则已，一出场则光彩照人。”并要用“最好的语言、最美的音乐、最挺拔的表演动作、最重要的舞台位置和最突出的灯光，”而对反面人物的出场则完全相反，这种模式化的出场描写，不可能塑造出性格鲜明、个性突出的艺术形象来。因此，人物出场的描写决不单单是艺术技巧的问题，什么时候出场，以什么方式出场，出场后做些什么等等是根据其在作品整体艺术结构中的地位、作用与思想意义来决定的，是按照作品内容、风格、样式、情节发展需要与塑造典型环境中典型性格的要求而精心设置的。因此，只有作者独具匠心地进行创造性的劳动，才能使之在庞杂的艺术形象的整体塑造中发挥它应有的作用。同时，人物出场的描写，总是烙印着文学艺术家对人物的爱憎感情与

对社会、生活的评价，以及对人物、对生活的本质的揭示的程度的，总是带着时代阶级的印迹。列夫·托尔斯泰在他的名著《复活》中的卡秋莎的描写可以得到说明，卡秋莎的出场，作者曾经修改过二十次，直至找到了能揭示事物本质的钥匙为止。因此，对人物出场的描写，决不能生搬硬套，只有从生活出发，从人物性格逻辑出发，历史地、辩证地进行处理，才能获得正确的反映与表现。

有“神”则灵

一切优秀的文学艺术家在塑造典型形象时都十分注意写神、传神；他们不单只追求对象外貌的形似，更注重于对象精神的神似。这里所谓“神”是指事物对象的内在生命，心灵；传神，也就是文学艺术家把人物在特定的环境、条件下的富有特征与个性的性格、思想、感情与内在心理活动，简炼、深刻、栩栩如生地描绘与表现出来。

我国古代优秀的画家可以说都是传神的能手，他们非常讲究追求对象的神韵，追求对象的内在本质，精神特征，从察言观色中捕捉对象的性情，画龙点睛地描绘，传递其神态、神情。我国著名画家齐白石的画，不论是葫芦上一只停歇着的瓢虫，莲蓬上竖立着的一只蜻蜓，老母鸡背上站着的一只小鸡，正在仰头瞅着油灯的小耗子，两只同时争夺着一条蚯蚓的小鸡，在水中活蹦乱跳、神态各异的虾群，俯在桌上入睡的孩子等等，其神态无不维妙维肖，活灵活现，跃然纸上，充满艺术魅力，这正是由于画家继承发扬艺术的重要特质——写照传神的结果。可以说，传神是我国绘画理论与美学的一个中心思想。这在一千五百年前东晋顾恺之就提出“传神”的学说，认为神是艺术的最高要求，神与形辩证统

一，以形写神，强调不满足于外形的描写，而要去捕捉对象内在的灵魂、生命，写出神来。所以，苏东坡书鄢陵王主簿所画的折枝诗中说：“论画以形似，见与儿童邻。”也是强调“神似”的重要。

与绘画艺术一样，许多优秀的文学家也深刻地体会到写“神”的重要，在他们的作品中十分注意深入人物内心世界的描写与刻画，赋以传神之笔。鲁迅在谈到塑造阿Q形象的经验时说过，他要通过阿Q“写出一个现代的我国国民的魂灵”。因为，人是社会关系的总和，透过人的灵魂的窗户，可以窥视到环绕着并且形成了他的性格思想和感情的整个社会环境。小说《人到中年》里，描写陆文婷病得沉昏迷溺时她耳畔听到的还是病人的呼唤，眼里望到的还是病人的眼睛，直到她在恍惚中隐约意会到自己快要在死亡的凶涛中沉没时，她心底泛起了澎湃的激情。

“永别了，门诊的病人，住院的病人！十八年来，我生活中最重要的部分属于你们。无论我行、走、坐、卧，回旋在我脑际的是你们，是你们的眼睛！”“……你们不知道，每治好一只眼睛，你们给予我一个医生，多么巨大的慰藉和快乐。”

作者通过这些人物内心独白的描写，把陆文婷大夫忘我为病人的崇高心灵刻画出来了，把她以自己的心血、青春、生命献给病人的意志与信仰表现出来了，把她作为自己精神支柱的内在力量也表露出来了。

绘画、小说讲究对象的神态描写，作为以视觉形象为其主要特征的综合性的表演艺术更是如此。它决不应该只停留在对象的外表形似上，而更要追求对象的内在的神似，要

形神合一，逼真传神。汤显祖要求演剧应以“意趣神色”为主，也即这个意思。特别是电影艺术，常常需要通过人物的特写镜头，细致地、纤毫毕露地显示人物的神态，把是否逼真地传递出人物内心的感情、神色作为衡量艺术造诣高低、深浅的一个主要标志。有些演员在表演时不能说是不卖劲，可是仍不能使观众倾心、动容，这和他只在追求形似上努力而没有或缺少在神似上下功夫有关。由于我国传统艺术（如绘画、戏曲等）都十分重视和追求写意、传神的特点，所以一些有成就的表演艺术家都不放松从中学习、借鉴。梅兰芳画得一手清雅绝俗的梅花，赵丹的书画传世，名满海内外，他常常是一边忙于排剧，一边勤于绘画，从中取得塑造人物形象上的启发。著名演员白杨深有体会地说：“很有必要向戏曲、绘画等方面去好好地学一点遗貌取神、形神合一的艺术手段。塑造人物得讲究丰于神，哪怕一举、一动、一思、一语，都要追求准确、美妙、生动、精到，使得角色动作在每个镜头里都能够象射箭一样箭箭中的。”（《电影表演探索》）这确是经验之谈。

在表演艺术中如何才能获得传神的目的？通过富有性格化的语言来传神是常见的一种手法。这是因为语言是人们交流思想感情的工具，也是揭示人物内在的精神世界的主要艺术手段，在戏剧中、电影中写好人物的语言（对话、独白）至为重要。话剧与根据话剧而拍摄的影片《陈毅市长》，可以说是运用性格化的语言给人物传神的一个很好的例子，如第一场陈毅入城前夕在丹阳的讲演便是：

“……好了，好了！我看大家还是不要鼓掌，不要这么高兴！今天我肚子里有火、有气，我要克人……”接着象大河奔流似地一口气讲到“……帝国主义反动派他们还说，上

海是个大染缸，要叫我们红的进去，黑的出来。我这个人倒不怕什么染缸，我倒要让他们看一看，到了上海之后，究竟是上海把我陈毅染黑了，还是我陈毅把上海染成个红彤彤的。”在这一场开场白的戏里，陈毅足足讲了八分钟、几百句话，观众却不觉得冗长、乏味，而是听得兴趣盎然，这是什么原因？又如陈毅在访问资本家傅一乐时说的：“……我这个人从来不搞糖衣炮弹，要么是糖，要么就是炮弹，你千万不要惹得朋友对你打炮弹。”观众也会感到这话就是陈毅的，又是为什么？这是因为这些火辣辣的、风趣、自然的、性格化的语言，准确地传递了陈毅的直率、幽默、平易近人，豪放坦荡的精神，达到了神态逼真的艺术境界的缘故。通过人物生动、强烈的动作来传神也能获得很好的艺术效果。影片《天云山传奇》中的“板车之歌”一场，通过人物具体可见的强烈动作：在白雪皑皑的山野上，朔风怒号，冯晴岚拉着一辆板车在雪地上艰难地行进着，她那俯伏向前的身影，停车后给罗群掖被子，以及罗群摘下冯晴岚被雪花蒙住的眼镜藏入怀中，都十分传神地描写了这对在患难与共中的情人的深情，给观众强烈的感染。通过描绘人物各种情绪变化的微妙过程与不同色彩来捕捉人物的内心活动与心理特征，也是达到传神的成功的途径。

熟悉生活，熟悉人物是获得传神的根本途径与方法。所以，石涛说：“笔非生活不神。”演员白杨也说：“我们首先要对所演角色好比已经看见是那么个人了，熟识了才可能传其神。”（《电影表演探索》）那种对表现的生活与人物缺乏应有的深切认识与感受，勉强地去寻找笔墨的变化与缺乏内心根据的表演，就必须出现走神、散神和貌合神离的现象，当然不会有传神的形象诞生了。

以 背 传 情

通过对人物正面的脸相、表情、身姿、装束、动作的精细描绘是文学艺术家塑造人物形象表达人物感情的常见手法，它可以使形象清晰、性格鲜明、个性突出，人物栩栩如生地站立在你面前。然而，还有一种突破常规的笔法，那就是通过人物背部的描写来塑造形象、传递思想感情的。这种“如遥远而非逼视”（钱钟书《管锥篇》）的取象方法，是一种不求形似，但求神似的传神写照的艺术，它可以加强形象的魅惑力、感染力，可以激发欣赏者（读者或观众）的想象和给人们提供充分联想的空间与天地，使之获得即虚为实，以无为有的艺术效果。朱自清的《背影》可以说是众口皆碑的佳作，在这篇只有一千多字的散文中，作者三次写到父亲的“背影”：第一次是父亲为“我”买桔子时的“背影”，第二次是父亲离开车站混入人群的背影”，第三次是收到父亲信后，“又看见那肥胖的、青布棉袍，黑布马褂的背影”，集中地传递了父子之间深厚、真挚的思想感情。作者的文笔是朴中见巧、平中存深，拨动着人们的心弦：“我看见他戴着黑布小帽，穿着黑布大马褂，深青布棉袍，蹒跚地走到铁道边，慢慢探身下去，尚不大难。可是他穿过铁道，要爬上

那边月台，就不容易了。他用两手攀着上面，两脚再向上缩；他肥胖的身子向左微倾，显示努力的样子。这时我看见他的背影，我的泪很快地流下来了。”通过这一“背影”的白描，父亲劳碌、奔波、孤独、寂寞与对儿子无限眷恋的感情、心理，得到了淋漓尽致的表现与抒发，引起读者心灵的共鸣，《背影》成了父子之间真挚、深沉感情的赞歌。

作为以视觉形象为主要特征的绘画艺术也很注意运用这种表现手法来塑造人物，以获得高远的意境与诗的韵味。苏联画家科斯马切夫的《前夜》描绘了1917年列宁在彼得格勒附近的拉兹里夫湖边避难的神情，出现在画面上的是披着大衣站在一只小船头的列宁宽大的背面形象。他昂首眺望着前方，水手蹲在他身旁，也是背面形象，朝着列宁远眺的方向张望，这里列宁的高瞻远瞩，勇往直前的神态，精神抖擞，胜利在望的神情与那对革命的意志、信心、决心，正是通过这一挺立着宽大的背部与高昂着的头颅概括与生动地表现出来。我国画家石鲁的《转战陕北》与钟涵的《延河边上》也都是通过背部的描绘塑造毛泽东同志的英雄形象的。《转战陕北》中，充满画面的是叠嶂的山峦，在山岩的一端，站立着毛泽东同志的背影，他双手安叉在腰部，昂首仰视翻腾着的云雾深处。这样，领袖的胸有成竹，指挥若定的神态，跃然纸上。《延河边上》中，画家描写了毛泽东同志当年在延河边与一位劳动归来的农民一起漫步的情景，出现在画面上的是夕阳照耀下两个紧密相挨在一起的身影，深刻地表现了领袖与人民亲密无间的关系，给了观众以丰富、广阔的联想与回味的余地。青年画家王国俊的油画《晨曲》是一九八一年第二届全国青年美术作品展览的获奖作品，它就是以画背影取胜的，在这幅画面上画着一位在晨光沐浴中的拉提琴的

少女的背影，她那匀称的身躯，被风吹动着的衣裙，手臂运弓的优美的姿态，无不活跃着青春的气息。这里画家所表达的主题是深邃的，创造的意境是高远的。

与绘画有着密切联系的表演艺术的戏剧，也同样习用这种以背传情的方法，借以更有力地表现人物的丰富、复杂的思想感情，让观众从演员的背部的动作中，从这无声的“台词”里来窥视人物内心活动的秘密。著名演员廖静秋在川剧《李甲归舟》一折里表演杜十娘的绝望、悲哀、怨恨和埋怨自己认错了人时的复杂心情，就是通过背影来刻画的。她的体会是：“用背的抽动来表现杜十娘暗中的哭泣，我认为这样比面对李甲和观众哭泣，更为有力、更为动人。”曹禺同志的话剧《日出》第四幕，当幕一拉开，陈白露独自立在窗前，她背朝向观众，手扶窗前帷幕向下张望：下面是马路，行人如织，近处是潘月亭已抵押掉的房地产，建筑工人正在上面施工、打夯。这时，她的心境里充满着矛盾。由于青年时期的好友方达生的劝说，使她有所苏醒，她确实已厌倦自己这种交际花的无聊、沉沦的生活了，加以小东西已被金八派人来夺走，更使她心灰意懒。扮演陈白露的演员在表演中用斜侧的肩背与撩帷幕的手臂姿态，背朝观众的造型，表露了她身心交瘁、精神疲乏与不愿再过这十里洋场的糜烂生活的内心沉思、以及走投无路和面临被生活所毁灭的恐惧感。陈白露这种站在窗前，充满着戏剧矛盾的背影，是多么富有艺术感染力量！

生活与斗争错综复杂，人物形象千姿百态，人物感情丰富多采，人物性格千差万别，作为积极、能动地反映生活的艺术，应该也必须从内容出发，多方面地寻求表现的方法。以背传情，不正是给了我们这样一个深刻的启示吗？

手姿——艺术的哑语

手姿是启开人物心灵内室的一把钥匙，文学艺术家通过不同手姿的表现和描绘，可以显露人物的隐衷，传递人物丰富、细致的思想感情；通过这“能说会道”的手姿的刻画，表达人物在特定情景下的焦虑、紧张、热烈、坚定、果断、沉着、迟疑、急躁、惊讶、绝望和喜怒哀乐等复杂情绪。由于手姿有着这种状物、绘神、言志的特殊本领，所以一些文学艺术家称手为“人体最敏锐的、最丰富的表情器官之一。”因此，一些优秀的文学艺术家从不轻易地放过这“艺术的哑语”来刻画人物的性格特征。我国古典名著《儒林外史》中描写严监生临终前的手是“伸着两个手指，总不肯断气”，直到赵氏把点着两根灯草的油灯拨去一根灯草，他才“把手垂下，登时就没气了。”这里作者通过对监生手姿的寥寥几笔描写，十分深刻、生动地表现了人物无比吝啬的性格特征，给读者以不可磨灭的印象。手姿描写在戏剧表演艺术中更是丰富多采，它对揭示人物微妙的心灵活动，点染环境气氛和深化主题等方面，起了重要的作用。

法国画家德拉克洛瓦说：“手应当象脸一样地富有表情。”在优秀画家的作品中确是如此。德国版画家凯绥·珂勒惠支就是一个善于通过手姿的描绘来表现人物丰富感情的女

艺术家，她常常在画面上突出手的地位与形态，表达人物的感情，增强形象的感染力。在她的《反抗》中，那振臂高呼着的妇人自信、有力的手；在《暴动》中那执着火炬、充满着坚强决心的妇人的手；在《被践踏者》中那被用来表示绝望、无力的手；在《母亲与死去的孩子》中那充满着悲切感情的手，都十分深刻地表现了人物的性格。画家凯绥·珂勒惠支正是通过这些最能集中表现人物思想情绪的手姿，来传递人物潜在的心声，达到耐人寻味的艺术效果的。

在以视觉形象为主要特征的综合性的电影艺术中，聪明的编导和演员也常常借助人手姿的刻画来表达思想感情的变化，而舍弃过多语言的运用。这是因为“面部表情与手势比之语言文字更是内在冲动的直接反映。”（匈牙利电影艺术理论家贝拉·巴拉兹《电影美学》）“手势不仅是感情的外部表现，而且是感情的触发者。”（同上）我国影片《边寨烽火》中铁匠格达那只萎缩的、扭贴在一起的、手背上皱成一团肉疙瘩的畸形的左手，触发着人们憎恶的感情。这就使人联想到他因为干了坏事致伤，不敢外出求医所形成的残疾；并从他这只手的形状、动作，窥视到他丑恶的内心。

通过手姿的不同变化、对比的描写，来揭示人物的性格发展、变化与人物内心活动的过程，是出色的文学艺术家所经常运用的手法。鲁迅先生在《阿Q正传》中描写阿Q中兴发财时，那手拿银钱的姿态是“从腰间伸出手来，满把是银的和铜的，在柜上一扔说：‘现钱！打酒来！’”这“一扔”的手姿，传神地反映出阿Q得意、阔绰和随便的心情，但及至他被抓后，在枪决前画花押时的手“捏着笔却只是抖”，“一抖一抖的……画成瓜子模样了。”从“扔”到“抖”的手姿描写，反映了阿Q内心的变化与性格的发展。

在《药》中，华大妈拿钱的手是“在枕头底下掏了半天，掏出一包洋钱，交给老栓”，老栓接钱的手是“抖抖的装入衣袋，又在外边按了两下”，而康大叔的手的动作，则是“抓过洋钱，捏一捏，转身去了”。通过这“掏”、“按”与“抓”的手姿的对比，表露了华大妈、老栓、康大叔三人不同的心理活动。在《孔乙己》中，孔乙己到酒店要酒时，用“排出九文大钱”的手姿，来表现他炫耀有钱的心理；用教人写“茴”字“指甲蘸了酒，想在柜上写字”的手姿，来表现旧知识分子的优越感的心理；用和孩子们嬉戏时，“伸开五指将碟子罩住”的手姿，来表现他的仁慈和穷酸；在他被打断腿后来酒店要酒时，用“满手是泥，原来他使用这手走来的”手姿，表现他在旧制度残酷迫害下的鄙相和被侮辱、损害的心理。通过以上不同手姿描写，一个旧知识分子的典型形象及其心理变化，跃然纸上。

准确地、传神地描绘手姿并不是一件轻而易举的事，它不仅依赖于文学艺术家敏锐细致的观察力，还需要有着爱憎分明的思想感情。最近看到关伟显同志的雕塑象《彭大将军》，就有这样的感受。《彭大将军》是一尊凝聚、含蓄、浑然的艺术品，它颇有发人深思的艺术力量。在一块粗犷的未经琢打的巨石上刻凿出彭大将军忧国忧民的庄严的面容，一只苍劲有力的大手，振臂高举着，其他一切都被艺术家省略了。正是这只引人注目的大手，使你缅怀起他为人民、为革命事业出生入死、浴血奋战的光荣历程。在这尊手与面部得到和谐统一和令人肃然起敬的庄严的雕像中，我们深切地感受到雕塑家对彭大将军的崇敬和深厚的无产阶级感情。

与形体的其他部分一样，人物的手姿也不是孤立于整个形体之外的，它不能、也不应该成为游离整体而存在的独立

物。这是因为人体的任何部分都是联系着的有机体。法国雕塑家罗丹在塑造巴尔扎克雕像时，曾抡起大斧砍断了那双被学生称之为“举世无匹的完美的手”的故事，就是因为这双手被塑造得太突出了，突出得已不属于这个雕像的整体之故。罗丹曾意味深长地告诉他的学生说：“记着，而且好好地记着：一件真正完美的艺术品，没有任何一部分是比整体更加重要的。”这是他的经验之谈，也是比较符合艺术的辩证法的。

步 态 琐 谈

走路是十分平常的动作。然而，在文学艺术创作中，特别是在以形象为视觉主要对象的戏剧、电影中，这平常的走路动作，却常常蕴藏着丰富的内容，从步态中可以点染出特定的环境、气氛，显示出人物的性格特征，从而起到深化主题的作用。

步态是人物特殊的语言，认真观察生活的人们，可以发现在特定环境下的人物不同的心理状态，如急躁、慌乱、怯弱、迟疑、坚定、徘徊、欢乐、悲伤等，都可以在步态上找到它活动的轨迹。有经验的文学家、艺术家是不会轻易放过对人物步态的细致描写与表演，以揭示人物丰富的内心世界的。悠闲的信步是人物自信的表现，稳重的步态反映着坚韧的毅力，慌乱的脚步是心灵动荡的外露，沉重的步伐意味着沉重的心情，懒散的步伐是缺乏意志的显示。……

从步态中可以深刻地反映人物的性格特征和内心世界的变化，引起人们对人物命运与际遇的关注或同情，诱发人们产生强烈的悬念。歌剧《白毛女》中，不愿忍受地主蹂躏的白毛女往深山荒野奔跑的步态；《红色娘子军》中，被打得遍体鳞伤的琼花，挣脱南霸天罪恶的毒手逃跑的步态，不都

深刻地反映了她们的性格特征，并使我们产生对她们命运、前途的强烈同情与关注，从而引起的灼人的悬念吗？她们跑到哪里去？等待着的将是怎样的命运？在老舍同志的名剧《茶馆》里，扮演掌柜王利发的于是之，用变换着的不同的步态，深刻地表现与反映了这个一心想做顺民却终于摆脱不了悲剧命运的人物不同时期的心理特征，与茶馆由盛而衰在他性格上所起的变化。开始时演员用悠闲、轻快的步履来表现茶馆兴隆、顾客盈门、应酬不暇的欢快心情；接着用沉重、迟缓的步姿来表现茶馆几遭挫折进入艰难的逆境在王利发身上产生的郁闷心情；最后，则用蹒跚、颠撞的步态来反映茶馆濒临倒闭的绝境以及王利发残年末路的悲凄、苍凉的心情。这里，不同的步态不仅表现着年龄的变化，更主要的是环境的变迁、遭遇的不同而带来人物内心世界的变化。有些戏剧或电影中，人物在到处奔走，急忙地穿街过巷、上楼又下楼，从这些初看好象无目的的步态中，不正包含着人物的希望、失望、期待、寻求与焦灼的心情吗？卓别林的《摩登时代》结尾处，夏尔洛与流浪姑娘被警察追逐，从卖唱的那家餐馆逃出后，俩人不知所措，孤独地、带着蹒跚的步态沿着大路走去，向何处去呢？哪里是他们的归宿？通过对这步态的描写，反映了主人公的走投无路，揭示了资本主义社会的罪恶。

对比是揭示人物性格、塑造典型形象的一种有力的表现方法，它也同样适用于对步态的描写上。影片《一江春水向东流》中把张忠良和交际花在舞厅紧紧依偎、翩翩起舞、寻欢作乐的悠闲步态，与素芬和儿子流落街头，相扶相挽、挨门求乞、在泥泞中跋涉的艰难步态，形成十分强烈、鲜明的对照，揭示了不同的人物性格及深刻的社会内容。在戏剧中

这种对比着的步态也是屡见不鲜的。

步态也象人物脸部表情那样，表现着人物喜、怒、哀、乐等丰富、复杂的感情的。著名话剧《玩偶之家》中拉娜最后出走的步态是坚定、急促、愤然的，她向丈夫说了声“再见”就从门厅走出去，最后在楼下砰的一声响，传来了关大门的声音，这步态与声响，表达了女主人公义无反顾的决裂的最大决心与压抑不住的愤怒的心情。影片《跟踪追击》中，特务林永贵在我公安人员面前惊慌地否认自己曾在深圳扔掉一辆玩具小汽车，并急忙地上阁楼去拿广州买的玩具小汽车充数。这时，银幕上响起林永贵上木板楼梯的“冬冬冬”的脚步声，通过这急促而杂乱的步态，把林永贵慌张害怕、做贼心虚的内心坦露无遗，这步态的描写与表演，较之在外形上表现他“浑身发抖”或“满头大汗”、“张口结舌”，不是都更富有艺术魅力和显示人物内心感情的神似的效果吗？

沉着、庄严的步态，常常是作为表现人物坚定的信仰和战无不胜的威力的。它能起到鼓舞人们斗志，给人带来信心与力量的作用。话剧《于无声处》的结局，在梅林的一声“出发”口令下，欧阳平、何芸、何是非、刘秀英、梅林挽手迈着坚定、沉着、充满自信的步伐前进！他们要到监狱里、到法庭上去和“四人帮”一伙作最后的斗争去！去“跟那些人算总帐去”！这最后“出发”的庄严步态，就象区区细流汇集起来的大海巨涛，给人以压倒一切的力量感觉，它预示着，惊雷必将炸响，胜利必将来临！描写南斯拉夫人民反法西斯民族解放斗争为主题的南斯拉夫故事影片《瓦尔特保卫萨拉热窝》，在认领游击队烈士尸体一场中，德寇妄图通过认领的骗局来捕杀游击队员及其家属。在敌人

枪口威胁下，地下游击队领导人瓦尔特为了避免无谓的牺牲，在群众中传话说：“谁也不要过去！”，“别过去，会打死你的！”但当游击队老战士谢德因女儿牺牲而无法忍受满腔的悲愤时，他挺身而去了。这时，瓦尔特就紧跟着走出人群，在场的群众见状也一个个地迈出了步伐。银幕上瓦尔特和群众的面容与镇定、沉着的步态，配以庄严的旋律，十分感人地揭示了南斯拉夫人民能够挫败法西斯强盗的大无畏的革命精神与战无不胜的慑敌的威力。

此外，通过步态变化的描写来说明时间，岁月的推移、年龄的增长等，更是常用的手法，这里就不多作赘述了。

生活与斗争是无比丰富、多样、复杂和变化无穷的，人物的步态也如人物的性格一样，没有固定的格式、框框，正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“每一个角色在其外部结构上都不可能和另一个角色相同的步态。因为每一个角色精神结构（它有时是和步态截然相反的）的整个节奏都是不可重复的，完全不能搬来作为另一角色的适应。”因此，要写出足以反映人物不同性格特征的步态，需要有一双善于洞察人物心灵的慧眼，需要我们“献出巨大的劳动。”（斯坦尼斯拉夫斯基语）只有从生活出发，从人物性格逻辑出发，深刻理解人物内心世界与人物彼此之间的关系、态度，并把对人物步态的具体描写作为整个情节发展的链索中的一个有机环节，作为人物心理活动的外部动作的时候，才能找到正确的、能够揭示人物内心秘密的步态。

人物“结局”小议

星期日，同一位朋友聊天，话题落到曾经在文艺界引起热烈讨论的短篇小说《伤痕》上。这位朋友在赞扬了小说真切、生动、感人之余，惋惜地说：“《伤痕》的结局太悲惨了，有损于老干部的英雄形象。”言下之意，王晓华的母亲不应死去，应让其母女俩团聚才好。我不以为然地说：“果真写成团圆的结局，恐怕也不成为现在的《伤痕》了！”自然，谁也没有说服谁。

这位朋友走后，我陷入沉思，想着、想着，当年的一连串噱头仿佛又在耳边轰鸣起来：

“塑造一个英雄形象，却让他死去，那是修正主义！”

“不许写牺牲的英雄！这是违背革命乐观主义的！”

“四人帮”钳制文坛时，在文艺创作中，对英雄人物的描写所发出的禁令，设置的“禁区”可谓多矣：

“英雄人物不能纵情大笑——那是有失严肃性的！”

“英雄人物不能发脾气——那是缺乏涵养的表现！”

“英雄人物不能流泪——那是小资产阶级感情的流露！”

“英雄人物的缺点、错误不能写——那是往英雄脸上抹

灰！”

“不能写英雄人物的艰苦奋斗——那是宣扬战争的苦难！”

“不能写英雄人物的失败——那是悲观主义！”

当然，更不能写英雄人物的死了！

我这位朋友的那番心愿完全是善良的，是人之常情。但是，从另一方面看，是否也正是说明“四人帮”唯心主义形而上学的文艺谬论的流毒还远远没有肃清呢！因此，我认为还有“肃”的必要。

在文艺创作中英雄人物结局的描写是不应该有什么禁忌的。

因为，写一个人的死和活，是不能从作者主观随意性出发的，应根据作品中的矛盾冲突，和人物性格发展的逻辑必然性而定。这是由于作品中的人物性格一旦形成，他就要顽强地按照他的社会地位、生活环境、思想情况、个人气质、秉性来思考、行动、说话、做事，作者只顺着作品的主人公的性格逻辑的要求前进。这是因为人物性格发展逻辑是社会生活规律的一种表现，作者尊重人物性格的内在逻辑，就是尊重现实生活客观规律，也即是尊重文学创作典型化的规律。法捷耶夫在写《毁灭》时，最初构思美谛克应该自杀，但写到后来，似乎是美谛克自己出来说服作者，他不应该自杀。巴尔扎克在写《高老头》时，事先没有想到高老头要死去，可是写着、写着，高老头却无法避免地死了，这使巴尔扎克大为悲伤，他感到自己也象得了重病一样地垮下去了。

一般人物是如此，英雄人物也同样如此。小说《伤痕》中王晓华母亲的死的结局，正是作者根据现实生活斗争，把思考的镜头对准生活中感受最深的一角来提炼主题，

从而充分地、深刻地揭露、鞭笞祸国殃民的“四人帮”对革命老干部的残酷迫害，反映了历史和生活本质的真实。这一死的结局，犹为雷鸣空谷、千峰回响、江水出峡、惊涛裂岸。它有一股能使弱者强、怯者勇的巨大冲击力量；它加深了作品的感染力，升华了主题，增强了作品的思想力量；它使人们更加激起对“四人帮”这些丑类的残忍暴戾的刻骨仇恨；它写出了人人心中所有，笔下所无的生活真实；它悲壮、高昂而不使人失望、消沉；它牵动起千百万读者情感的心弦，掀荡起千百万读者思想的波涛，一起汇集到揭批“四人帮”的洪流中去。因此，一概否定、排斥、封禁作品中英雄人物的死的描写，是十分荒谬的。如果按照我的那位朋友那番善良的避免死的结局的描写，编造一个大团圆的尾巴，并不困难，但这样一来，又如何反映出现实的严峻、时代的脉搏、生活的真实、敌人的凶狠和作者深刻思想呢？因为“我们需要的，不是作品后面添上去的口号和矫作的尾巴，而是那全部作品中真实的生活，生龙活虎的战斗，跳动着的脉搏，思想和热情，等等。”（《且介亭杂文末篇附集·论现在我们的文学运动》）

当然，我们主张可以写英雄人物的死的结局，决不是提倡每写英雄，都要写牺牲，或只有写了牺牲，才算深刻、真实，而是说，作者在需要写英雄人物死的时候，不要心有顾虑和余悸。我们要在描写英雄人物的结局上，冲破思想牢笼，排除种种迷雾，还生活以本来面目，还英雄人物以本来面目。

运用多种彩笔描绘爱情

在文学艺术创作中，爱情是一个不可忽视的题材，这是因为爱情也和其他社会现象一样，它反映着时代的面貌。在阶级社会里，爱情从来不是孤立的行为，它和一定的社会制度、政治斗争、生产关系、道德风尚等紧密地联系着。如果说人类的整个生活象海洋，那爱情就是一簇浪花、一股急流，它总是顽强地表现着海洋的气势、风貌。因此，优秀的文学艺术家，都重视对爱情生活的描写，并努力去发掘其中所包涵的丰富的社会内容。从古今中外留下的许多以爱情为题材的名篇佳作来看，它们或揭露了封建社会的尖锐矛盾及其必然走向没落崩溃的历史趋势，或控诉了旧社会的腐败、黑暗、统治阶级的残暴，或戳破了资本主义文明世界面纱下溃烂的脓包，或描绘了在剥削制度下被奴役、受凌辱的劳动妇女的悲惨命运和她们对独立、民主、自由的向往，或反映了新时代、新社会人们的优秀品德、高尚的情操和崭新的关系。总之，透过爱情的窗口，我们可以看到人物的心灵、社会的面貌和时代的风云。因此，文学艺术家对爱情的描写必须有明确的目的性，不应为写爱情而写爱情，更不应把爱情的描写当作“佐料”以此来招徕观众，迎合某些读者或观众的

庸俗、低级的情趣。当作品涉及描写爱情的时候，作者不但要向自己提出为什么要写它，而且还要提出如何去写它。

在优秀的文学艺术家的笔下对爱情的描写是丰富多彩的，这不仅由于受生活本身的丰富多彩所决定，而且还由于人物的经历、出身、地位、职业、教养、个性、感情、气质、文化、爱好、风俗、习惯以及他们所处的特定环境的不同而千差万别。它符合作品主题的需要，也是情节与人物性格发展的必然逻辑。

语言是思想的直接现实，通过符合人物性格、富有鲜明个性特色的语言，是抒写人物思想感情、展示心灵世界极为通常的手法。我国优秀影片《归心似箭》中“泉别恋情”一场，玉贞对魏德胜诉爱传情的对话，十分细腻地表达了人物真挚、委婉的感情。当魏德胜对玉贞说了“要不是你，我早喂熊瞎子啦，这恩情可是俺没法报答的恩情！”之后，引出了玉贞深情的对答：

“哎哟，我可就等着你说这句话呢！你这人的嘴还怪甜呢！那你一天给我挑两趟！”

“那容易，我就一天给你挑两趟！”

“挑到我儿子娶媳妇，挑到我闺女出门子，给我挑一辈子！”

魏欢喜地问：“挑一辈子？”

玉贞连羞带笑地：“挑一辈子！”

接着，“炉前话别”一场，玉贞挽留不住魏德胜后，她便掏出心底话：“要走，就早点走，不是我撵你，眼看天就要冷啦，北风烟雪的，道上难走啊！”，“我当着灶王爷说，三年、五年，十年、八年，我等着你！”寥寥几句明快、满富深情的话语，表达了玉贞这一个贤惠、温顺、感情

内涵、气质朴素的北方农村妇女所特有的恋情。日本影片《远山的呼唤》民子表达自己恋情的语言描写，也是很富有个性色彩的。当民子对田岛产生爱慕后，为了表示自己的感情，她叫儿子去问田岛：“叔叔叫什么名字？”在她与田岛直接讲话时，也总是借儿子口气说：“武志想问问，你能在这儿住多久？”“武志听了一定很高兴。”这种含而不露的传情诉爱方式，完全是东方妇女的性格特有的。

动作是人物性格的具体表现，是受思想感情支配的，一般来说，有什么样的思想感情，就会有什么样的动作。凝结着思想感情的动作，是最能活灵活现表达人物喜怒哀乐的情绪的。这种“不仅表现在他做什么，而且表现他怎样做”的人物的动作上，是塑造典型形象和揭示内心世界所不可缺少的艺术手法，也是描写爱情的有效手段。影片《从奴隶到将军》中，彝族奴隶娃子出身的罗霄和女奴隶索玛邂逅相遇，由相爱而成亲。结婚之日，由于受到那帮自视高贵的旧军官的鄙视、冷薄，使索玛十分痛苦，她决心不“连累”罗霄而离他出走，罗霄为此更加激起阶级的深情，他一把拖住索玛跳起了彝族的舞来。这一特定情景下的跳舞动作，十分强烈地、充分地表达了罗霄对索玛的真挚的爱情，给人留下很深的印象。法国和意大利联合摄制的影片《巴黎圣母院》中对敲钟人卡西摩多与艾丝米拉尔的爱情描写，不少场合都是借助人物的动作来显示的，其中有这样一组动人的镜头：早晨，卡西摩多拿了一块红色方巾准备送给艾丝米拉尔，当他轻步走进屋里，俯身凝视着沉睡的艾丝米拉尔时，艾丝米拉尔醒了，她被吓了一跳，惊叫起来。这时，卡西摩多无地自容，他直向钟楼奔去，用手和头敲撞着大钟，表达自己心情。艾丝米拉尔走出屋子听到钟声，她拿着卡西摩多给她的红色方巾跟上钟楼，

卡西摩多看到艾丝米拉尔来了，他用全身力气撞响圣母院所有的钟，表达自己对她的爱慕之情。艾丝米拉尔没有说什么安慰的话，而是挥动着红色方巾为他翩翩起舞。我们从这些强烈地表达着真挚的爱的动作中，看到了受着封建宗教恶势力迫害的两颗善良、纯洁的心紧紧地联在一起。

眼睛是人物心灵的窗户，通过对人物眼神的描写，可以表达出人物丰富的思想感情与内心的隐秘，正如鲁迅先生所说的：要极省俭地画出人物的神态，最好的办法是画他的眼睛。一切有经验的文学艺术家，都不轻易地放过这种直接揭示人物心灵秘密的手段来传情诉爱。这样的例子很多，无须一一列举。

实物、道具是刻画人物性格的一个条件和某种感情的象征代表。所谓红豆寄情，物以情迁便是。通过视而可见的实物、道具达到睹物生情，可牵动起人物心弦，引起对人物的怀思和眷恋。因此，在文艺作品中、特别是在以视觉形象为主要特征的电影戏剧中，那些“有生命”的实物、道具常常是典型环境的组成部分。它在揭示人物性格、推进剧情发展以及传情达意上都是重要的艺术手段。影片《乡情》描写翠翠对田桂的爱情，是通过数鸡蛋来计算相会的日子，以赠送一双双布鞋来表明忠贞不渝的情意，不仅真实、感人，而且洋溢着清新、纯朴的乡土气息与充满着田园诗般的韵味。

幻梦是人物心理状态的形象化了的反映，也是现实生活的一种化妆，它是以人物在特定的处境下的感觉、认识、情感为其根据的，既反映着人们已有的生活，也反映着人们对未来生活的憧憬与理想。因此，通过对梦幻的描写，可以曲折地、真实地透露人物的内心活动及其潜在的情怀、隐衷。

《红楼梦》的“病潇湘痴魂惊恶梦”一回，就是通过林黛玉幻

梦的描写，表露了她对宝玉的一片深情。林黛玉的这—幻梦，正是她更加强烈地追求婚姻幸福的迫切意愿，和唯恐爱情可能幻灭的心理状态的真实显示。这一幻梦的描写，既表露黛玉对宝玉的爱，也是她以后痴情的发展基础。影片《今夜星光灿烂》中杨玉香对战士小于的爱情与思念，也是借助幻梦着结婚而表现得十分浓烈。

通过对人物密切关联着的事物的具体描写与渲染的艺术手法来表达人物思想感情，往往能收到用正面、直接描写所不能获得的动人效果。影片《啊！摇篮》中对肖汉平与李楠的爱情描写就是借助与人物有着密切联系的马来表现的。肖汉平把李楠作为同志，从体贴、关怀而把自己骑的马让给李楠骑，后来在黄河渡口，双方即将分别时，李楠对肖汉平产生了爱情，影片描写李楠在夜里走过马棚，这匹火龙马，向着李楠嘶鸣着，李楠用手轻轻地抚摸着火龙，深情地把脸贴在马的额头上，这匹马仿佛成了肖汉平其人。接着在黄河渡口李楠带着孩子跨上了木船，这时，火龙马向着渡口跑来，对着已离岸的木船上的李楠鸣叫，编导者借助马，并通过马的人格化来描写李楠与肖汉平的爱情，可说是别出心裁的动人之笔。

运用“意识流”的文学手法，打破时间顺序的结构，通过人物内心独白、旁白、对白、自由联想，对以往的回忆，对未来的向往、憧憬等“心声”的描写，来展现人物胸臆，坦露人物的感情潜流，把不可见的内心隐秘变成直接从形象上可以体验的感受，是一种很有感染力的传情诉爱的艺术手法。日本影片《生死恋》正是成功地运用了这种手法，生动地描绘了夏子与大宫的爱情。当热恋着的夏子和大宫暂时分手后，影片展示了他俩一面焦急地盼望着相遇，等待着幸福

的婚期的到来，一面克制着自己，勤奋地工作着的矛盾心情；影片截取横切面，运用“心声”描写了他俩在同一时间里的思想活动是多么亲切、真挚，特别是他俩各自在计算着相遇日期的内心独白，更使人仿佛听到他们炽热心声的转动。影片通过夏子与大宫的心声的交流和呼唤，既强烈又亲切地描写了他俩水晶般纯洁的爱情。

此外，还有通过歌声（如影片《冰山上的来客》中战士阿米尔和真古兰丹姆是以“花儿为什么这样红”的歌声来相认和表达爱情的）；通过书信（影片《列宁的故事》是通过描写列宁向小护士叙述他如何用书信向普鲁斯卡娅表达爱情的）；通过表面上是诅骂实则是亲热的反语等来表达爱情等等，这里就不一一列举了。

粉碎“四人帮”后，我们打掉了文艺创作在描写爱情上的种种桎梏，恢复了革命现实主义的优良传统，产生了许多来自现实生活又对生活作了提炼和概括的、思想性与艺术性结合得较好的爱情题材的好作品，给文坛、舞台、银幕带来令人振奋的清新气息。但是，值得注意的是近年来在一些戏剧、电影中，对吸收外来的文学艺术流派、风格、形式、手法上，存在着盲目照抄、机械模仿现象。如一些影片中，描写爱情的场面，不是男女在鲜花丛中相追逐、拥抱，就是在蓝色的海滨相互泼水、打闹、嬉戏。有些影片违反生活真实，不顾情节发展与人物性格的逻辑，不顾民族风俗习惯，千篇一律地配上慢动作镜头，洋味颇浓，看了别扭。这种把丰富多彩的爱情生活机械地套入单一的新的公式化的框框，实在不足取。为了提高文艺作品中对爱情生活描写的思想与艺术水平，通过对爱情的描写，深刻地揭示其社会与时代的内涵，克服目前创作中单一呆板，枯燥乏味的现象，就

必须强调作者、编导和演员在创作、导演和表演时从客观的生活真实出发，从人物性格发展逻辑的必然性出发，从民族的风格与特点出发的同时，强调运用多种彩笔来描绘爱情，只有这样，才能使爱情生活的描写发出绚烂多姿的光彩，从而达到更好地感染人、启迪人、教育人和培养人们的心灵美的潜移默化的艺术效果。

人物牺牲的个性描写

从辩证的艺术观点看来，文艺创作中人物的牺牲和死亡的描写，也如其他社会现象一样决不是偶然、孤立的现象，它是与全部作品有机地联系着的一部分，是作为作品情节发展的一环而出现的，并为**体现**、表达作品主题服务的。因此，对人物的牺牲与死亡的处理和描写，必须写出它的**具体**的典型环境与人物性格发展的必然逻辑。

在文艺创作中，没有特殊就没有一般，典型人物的共性总是通过鲜明、独特的个性表现出来的。一些优秀的作家，艺术家对人物死亡的处理，总是和人物性格、个性特征相联系而显示它的独创性，对人物死亡的描写也是一样。曹雪芹在《红楼梦》中对林黛玉的死的描写是很富有个性的，作者用环境、气氛的描写来衬托她的个性特征。林黛玉死时住在潇湘馆，这里竹子映衬着她品性的耿介、孤高的性格，黛玉是在热闹的音乐声中死去的，门外是竹梢风动、月影移墙、凄凉冷淡，在这强烈的对比描写中，反映着主人公的悲惨命运，寄托着作者对死者的同情。鲁迅先生在《阿Q正传》中描写阿Q死前在“行状”上画押的场面也是很富有个性的：“阿Q伏下身去，使尽了平生的力画圆圈。他生怕被人

笑话，立志要画得圆”，他羞愧自己画得不圆，结果“画成了瓜子模样”的神情，是多么令人惊叹！这种独一无二的阿Q死前的画押，深刻地表现了他的落后、麻木和无知以及他的精神胜利法。

死有重于泰山，有轻于鸿毛。那些为了劳动人民的自由解放，为了共产主义壮丽事业，不惜赴汤蹈火、见义勇为地献出自己宝贵生命的英雄人物，是令人肃然起敬的。董存瑞、刘胡兰、林祥谦等革命先烈，不正是这样吗？当我们看到董存瑞手托炸药包和敌人、碉堡同归于尽的时候；当我们看到刘胡兰踩着铡刀，昂首挺胸、从容就义的时候；当我们看到林祥谦被反绑在电杆上高呼“无产阶级万岁！”而慷慨捐躯的时候，怎能不为英雄们崇高的革命精神，笑对顽敌、视死如归的壮烈形象而深深感动，获得巨大的鼓舞力量，从而在心中耸立起巍峨的丰碑呢？正如阿·托尔斯泰所说的：“原来，死的恐惧对人来说，归根结底同样也是有条件的，它同样是由一定的社会关系决定的。”“而在新的人那里，死的恐怖已为对创造性生活的热爱所代替了。”

在艺术上处理英雄人物死的时候，是如何对它进行个性描写的呢？几种常见的手法是：

通过主人公自己的言辞，直抒胸臆，表达自己的感情。影片《永不消逝的电波》中李侠牺牲前发出“同志们永别了！我想念你们。”的电波，这句向延安首长和同志们最后告别的话语，充分表现了李侠这个共产党员高贵的品质，准确地刻画了他在对敌斗争中毫无惧色、镇定自若、从容不迫的性格特征。

通过环境渲染、衬托，来表现主人公纯洁、伟大，诱发人们产生崇敬的感情。影片《大河奔流》中，在描写宋敏负

伤牺牲时，编者使她负伤的池旁，出现朵朵洁白的莲花，象征着女战士纯洁无瑕的精神境界，当她在李麦怀中闭目死去，银幕上出现了依依杨柳，编者借用毛主席的诗词《蝶恋花·答李淑一》，象征着英灵要象杨柳轻飏直上重霄九，这种诗化了的描绘，把观众带到一个崇高美丽的境界，从而使对烈士牺牲的痛惜之情升华到对她革命精神的永生的歌颂。

借物抒情，表达对主人公牺牲的怀念，勾引起观众睹物思人的效果。《渡江侦察记》（改拍前的影片）中，吴老贵的牺牲的描写即是。吴老贵随身带着一支装酒的军用水壶，打起仗时，喝上几口，直到牺牲时，水壶被子弹打穿，酒在汨汨地流淌，编者让观众看到这流淌着的酒就象流淌着的血一样，催人落泪。

通过对烈士牺牲的强烈反映，传达浓烈的感情。影片《冰山上的来客》中，杨排长看到一班长紧握钢枪冻僵牺牲在暴风雪中，剧作者没有一般地描写流泪、悲伤，而是通过杨排长的鸣枪大呼这一强烈的感情的反映，表达他压抑不住的对阶级敌人的愤怒和对战友的热爱，十分准确而强烈地传达杨排长的浓烈的阶级感情。

用象征的手法来赞颂革命烈士的牺牲，以唤起观众的深深敬仰、爱慕、怀念的感情。影片《瓦尔特保卫萨拉热窝》中钟表匠的死，表面上是那样的平常，编者描绘他死前只是把钥匙交给他的学徒，吩咐他的学徒要学好手艺，将来是有用的。接着他被带向刑场，在枪声中倒下了，这时银幕上一群白鸽，惊飞而起。编者用这热爱和平象征的白鸽来赞颂这个为和平而献出自己生命的英雄，多么朴实、平凡，令人可敬。

用沉默无言和空镜头的黑暗的描写，来寄予对革命烈士逝世的哀悼、追思。苏联早期影片《列宁的故事》中描写列

宁同志逝世时，影片中正在朗诵着杰克伦敦小说的克鲁普斯卡娅突然停止了声音。杰克伦敦的小说，象石头似的落在地上，接着银幕上是一片黑暗。编者没有给这伟大革命家列宁同志的逝世，设置震天撼地的狂风暴雨、乌云蔽日或海浪汹涌、松柏耸立等一般常用的镜头，却更使观众强烈感受到列宁同志是一个伟大的然而也是一个平凡的人。他死得宁静、安适，他是多么充满着旺盛的生命力啊！他是在听着朗诵的读书声中闭上眼睛的，他多么热爱着生活、热爱着学习啊。银幕上出现的一片黑暗的空镜头，不仅给观众带来肃穆、悲痛的感觉，仿佛令人坠入痛苦的深渊，而且给观众留下沉思、哀悼的空间和时间。这种富有独创性的艺术处理，是编者把观众当作艺术的共同创造者的一种表现，是尊重观众的一种表现，它所获得的艺术效果是那些低估观众的鉴赏力，自以为聪明的编者所料想不到的。

在“四人帮”形而上学文艺观的桎梏下，是不准作者描写英雄人物死亡的，他们曾责怪说：塑造了一个英雄人物为什么让他死去？即使在创作中必须接触到英雄人物的死亡描写，也是不顾人物个性特征和人物性格发展逻辑，从主观随意性出发，按千篇一律的公式、框框来套，不论是那个英雄的死亡，不是狂风暴雨，就是烈火严霜，再不就是海浪拍岸，或松柏耸立，仿佛除此以外，再也没有别的处理手法了，而对真正从生活出发，从人物性格逻辑出发富有个性的描写，却进行扼杀或篡改，如深受群众欢迎的歌剧《白毛女》中，将一个普通的农民杨白劳忍受不了地主恶霸迫害而服卤水而死的真实描写，硬改成为一个拿起棍子揍打黄世仁的英雄，完全失去了人物的个性、特定环境和人物性格发展逻辑。

现实生活丰富绚烂，艺术形象多姿多态，人物性格各呈异采，这也可以说是文艺创作须遵照的一项规律，当然也包括对英雄人物的牺牲的描写在内。

人物的感情、个性、思想

文学是以人作为表现与描写的对象，离开人也就不成为文学，所以，高尔基说：“文学即人学。”人是有感情的。文学写人就必须袒露人物具体、丰富的思想感情。失去了它，也就不成为好的文学作品。古今中外优秀的文学艺术家总是饱蘸激情之笔，把从现实生活中感受与积累起来的爱情、哀乐、悲喜的感情，灌注在用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的、由形象组成的作品之中，赋形象以生命，以达到“使人惊醒起来，感奋起来”的艺术效果。可以说，感情是文学艺术的血液，没有感情的作品，就象缺乏血液的肌体一样，必然苍白无力。“感人心者，莫先于情”（白居易），“诗缘情而绮靡”（陆机《文赋》），“为情而造文”、“登山则情满于山，观海则意溢于海”（《文心雕龙》），文艺作品要有“跳动着的脉搏，思想和热情”（鲁迅），“没有感情——这个品质，任何笔调都不可能打动人心”（狄德罗《论戏剧艺术》），“一个人只有在他每次蘸墨水时都在墨水瓶里留下自己的血肉才应该进行写作”（列夫·托尔斯泰），高尔基说到人物塑造时认为“对于人来说‘冷静的处理’是一个也不行的”，“没有热情，……小

说、艺术都是无用”（巴尔扎克《〈人间喜剧〉前言》），“艺术就是感情”（罗丹），《牡丹亭》作者汤显祖在填词到“赏春香还是旧罗裙”句时，不觉伤心地伏倒在柴堆上痛哭起来；《红楼梦》作者曹雪芹谈自己创作体会时深有感触地说出“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”的话；《保卫延安》的作者杜鹏程谈到写该书的经过时说过：“写到那些激动人心的场景时，笔跟不上手，手跟不上心，热血冲击胸膛，眼泪滴落在稿纸上。”所有这些无不证明文艺创作始终离不开感情。无情必非真文学，有些作品之所以缺乏吸引力、感染力，其原因固然是多方面的，但其中缺少激动人心的感情力量，不能不是一个主要因素。

正如世界上“没有两个事物是互相同一的”（列宁《黑格尔〈逻辑学〉一书摘记》86页）一样，由于人们的阶级地位、生活态度、思想修养、气质禀赋、旨趣爱好等不同，人物的感情也是丰富多彩、千擅其秀的。有的热烈，有的冷漠；有的开朗，有的抑郁；有的粗野，有的细腻；有的鲜明，有的晦黯；有的深厚，有的肤浅；有的深沉，有的轻浮；有的充实，有的空虚；有的高尚，有的卑下；有的健康，有的荏弱；有的乐观，有的颓废。即使同一个人物，由于时间、条件、环境、情景以及对不同事物的不同感受而呈现出互不相同的感情。因此，对文艺创作来说，不仅要写出人的一般感情，而且要写出富有个性的、独特的感情。只有这样，才能反映出千姿百态、五彩缤纷、无限丰富的社会生活。同是写离愁别恨的感情，在不同的诗人笔下，各有其特色和个性。“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情”（李白），“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”（李煜），“岭树重遮千里目，江流曲似九回肠”（柳宗元），“泪眼问花花不语，乱

红飞过秋千去”(欧阳修)，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”(杜甫)，“花自飘零水自流，一种相思，两地闲愁”(李清照)，“山将别恨和心断，水带离声入梦流”(罗隐)，即使是同一诗人表达同一感情，也由于所处的具体环境不同、情景不同、感受不同，表达感情的方式也不同。“却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂”(杜甫《闻官军收河南河北》)，“喜心翻倒极，呜咽泪沾巾”(杜甫《喜达行在所》)，“晓见红湿处，花重锦官城”

(杜甫《春夜喜雨》)同是写欢乐的感情而各呈异采，要是用单一的言辞、单一的方式来又怎能真正表达出内心的感情呢？“饰貌以疆类者失形，调辞以务似者失情。”(王充《自纪》篇)其实，表达感情的方式方法的天地，犹如生活本身那样无限广阔，完全可以赋予人物以各自的个性和特色，譬如说通常一般作者是借助人物面部的描写、刻画来表达其感情的，但近代散文家朱自清却借助人物的背部来传情，写出了散文名篇《背影》，收到了独特和微妙的艺术效果。“我看见他戴着黑布小帽，穿着黑布大马褂，深青布棉袍，蹒跚地走到铁道边，慢慢探身下去，尚不大难。可是他穿过铁道，要爬上那边月台，就不容易了。他用两手攀着上面，两脚再向上缩，他肥胖的身子向左微倾，显出努力的样子。这时我看见他的背影，我的泪很快地流下来了。”再以电影为例，通过独特的动作可以表达强烈的感情，影片《巴黎圣母院》中相貌奇丑的卡西摩多无意中贴近了他救出来的美丽的吉卜赛姑娘埃斯美娜达的脸庞，正当他欣赏她的美貌时，把她惊醒了。这时，内心善良、正直的卡西摩多感到十分羞愧，他直奔钟楼楼顶，用头猛撞铜钟，以令人颤动心弦的响亮的钟声，来表达自己的感情。此外，通过思想的直接现实——语言可以表达，通过心灵的窗口——眼神可以表达，通过心理形象化

的幻梦可以表达，通过歌声、舞姿可以表达，通过书信也可以表达。总之，只有在描写和传递人物的感情赋予它各自的特色和个性的时候，人物感情的“火焰山”，才会被扇得更加炽烈和旺盛！

并不是一切表达了感情的艺术都能成为引起人们共鸣的好作品的，这是因为好的文学艺术作品，既表达了丰富的感情，又表达了深刻的思想。因此，重要的是要发掘出感情中所能包含的深刻的思想。当然，这里所谓思想，绝不是外贴、强加、离开艺术形象而孤立存在作品中的抽象物，而是指得到了比较完美的艺术表现、包孕在艺术形象中的生活真理。作品中的这种思想性或思想意义，也即古人所谓“理”。情与理两者是统一和谐地交溶在作品之中的。情中含理，理中有情，离开情的理，就会使文学艺术作品成为干巴巴的抽象说教；离开理的情，也会使文学艺术作品成为无根之木而缺乏思想与真理的光泽和火花。

思想境界的高尚、平庸或卑下，决定着感情的高尚、平庸或卑下，同是写旅宿的诗，由于思想境界不一，表达出来的感情也迥然不同。“客舍并州数十霜，归心日夜忆咸阳。无端又渡桑干水，却望并州是故乡。”（刘皂《旅次朔方》）仅个人思乡之情罢了。“僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台。夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来。”（陆游《十一月四日风雨大作》）洋溢着为国效劳，驰骋战场的豪迈的激情。生死是最能检验一个人的思想与感情的。“死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。”（陆游《示儿》）垂暮之年的陆游在这首遗嘱诗里充满着的不是个人生死的悲哀而是祈望着全国统一的爱国主义的深情。“断头今日意如何？创业艰难百战多。此去

泉台招旧部，旌旗十万斩阎罗。”（陈毅《梅岭三章》）没有树立坚定的革命思想，又怎能写出这样充满战斗激情的豪迈诗篇？

近年来，随着林彪、“四人帮”的文艺枷锁的被砸烂、禁区的不断被突破，文艺创作中感情真切了，也浓烈了。这是十分可喜的现象。但是，在强调写感情的同时也强调思想，却显得不够。有些作者认为文艺创作只要写感情就行，忽视了作品在思想上的探索与追求，在一些电影、戏剧中，感情的浓度有了，而思想的深度则不足。譬如在日益增多的以描写爱情为题材的影片中，如何把笔触深入到社会生活深处，延伸到更为广阔的社会范围，通过对爱情的描写，看到联结着广泛、复杂的社会关系和时代风云，从而概括、挖掘出巨大的社会内容，值得考虑和研究。

思想是感情的根基，它是支配感情的。没有正确的思想，感情就会坠入盲目的陷阱里去。只有思想认识深化了，感情才会更深切，理愈深则情愈烈。这样，作品才不仅有很强的艺术感染力，而且有巨大的思想内容与深度。所以，别林斯基说：“艺术没有思想就如同一个人没有灵魂，不过是一具死尸罢了。”革命导师恩格斯也曾深刻地指出：“同诗的艺术一起而来的还有思想。”因此，可以说没有较大的思想深度，也就没有真正伟大的艺术。试想，如果《红楼梦》写的只是宝玉、黛玉、宝钗之间的爱情关系，而不把笔触深入造成宝玉与黛玉悲剧的根源——封建主义的旧礼教的统治，又怎能成为反映了以贾府为中心的四大封建家族由盛而衰的历史与封建大厦将倾的征兆的不朽名著呢。基于这种认识，我们才特别强调艺术在要表现感情的同时，必须闪现出饱和着感情的思想的光芒。

对于一个文学艺术家来说，没有进步的、顺应历史潮流前进的思想，也就无法摆脱琐碎的、狭窄的个人感情的蜘蛛网；只有登上思想的山峦，高瞻远瞩，才能获得健康的、高尚的、与人民相通的感情，反映出人民的愿望、要求、理想与心声。伟大的文学艺术家总是通过与人民相通的感情来反映现实生活与斗争的。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的感情，既是屈原个人的，也是“哀民生之多艰”的人民的感情；“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”的感情，既是爱国诗人杜甫个人的，也是反映了人民的共同的愿望与要求的。

“诗言志”，提高艺术作品的质量，既要重视表现丰富的感情，更要重视表现出深刻的思想，也只有有了思想的深度，才能更好地表达感情和不断向艺术的高峰迈进！

英雄肝胆亦柔情

在文学作品中描写革命领导者的爱情生活，在“四人帮”肆虐文坛的时候是被视为亵渎神灵、列为禁区的。其实，革命领导者在处理爱情关系中，他们的感情也是十分丰富的。马克思对燕妮、列宁对克鲁普斯卡娅的纯真、高尚的无产阶级的爱情，不正是早就见之于传记、回忆录和银幕，而成为我们共同的表率，给我们以积极的熏陶和教育吗？

马克思是一个感情十分丰富的人，他曾对燕妮倾注了澎湃的爱情的巨涛，他给燕妮写过充满着炽热的、深沉的爱情诗：

“燕妮，即使大地盘旋回翔，
您比太阳和天空更光亮，
任凭世人把我无限责难，
只要您对我爱，我一切甘当。”

“要知道世上只有您一人，
对于我，是灵感的泉源，
希望之光、慰藉的天仙，
它彻底照耀着我的心灵。”

您的名字显得灿烂辉煌！”

马克思的女婿保尔·拉法格曾表述过马克思为何热爱他的妻子燕妮。说：“马克思夫妇被深厚的爱情联系在一起。马克思非常欣赏他妻子的温柔和热忱，使他在一个革命的社会主义者所不可避免的贫困的生活中得到了安慰。”

革命领导者是人，不是神。他们的感情领域是广阔的，他们的内心生活是丰富的，精神世界是饱满的。他们除了战斗、工作、开会、决策外，也有家庭、爱人、孩子，也需要散步、聊天、谈情、说爱。他们的先进思想、高尚情操、崇高品质，既表现在政治上、表现在阶级斗争、路线斗争中，也表现在日常的、家庭生活、爱情生活里。因此，要塑造出有血有肉的革命领导者的艺术形象，就不能回避对他们的爱情生活的描写。

描写革命领导者的爱情生活会不会影响人们对他们的崇敬？回答是否定的，看过苏联早期优秀影片《列宁的故事》的人们，都不会忘记影片中有这样一个生动的情节：正在患病住院休养的列宁同志，由一位小护士陪随在花园里散步。他们边散步、边谈心，谈着谈着，话题转到爱情问题上来了。小护士天真地问列宁同志开头是怎样认识克鲁普斯卡娅的？于是列宁就坦率地讲了他同克鲁普斯卡娅认识与了解的过程。最后列宁亲切、风趣地告诉小护士说，后来我发现没有她，我简直生活不下去了，于是我就给她写了一封信，信的开头把民粹派大骂了一顿，结尾部分热情地写着：“亲爱的，做我的妻子吧！”这正是列宁同志性格的一个侧面。在这里，列宁同志那平易、质朴、坦荡、纯真的思想作风和对克鲁普斯卡娅充满着深沉、诚挚、热烈的爱情，自然而充分地流露了出来。它使我们更加全面、深刻地认识列宁，更

加对他产生由衷的热爱与崇敬。

描写革命领导者的爱情生活会不会冲淡他们的革命性？回答是否定的。话剧《杨开慧》，写了青年时代毛泽东同志的革命实践以及家庭生活、爱情关系。剧中第一场有这样的场面：杨开慧的同学黄亚南问她和毛润之先生的关系，定了没有？杨开慧毫不犹豫地说：“定了！”这里谈的既是恋爱婚姻的事，也表明了她已选定了跟随毛泽东同志干革命、把一生献给革命事业的决心。在第七场，叛徒黄亚南带着何键逼迫杨开慧同毛泽东同志脱离夫妻关系时，杨开慧坚定自豪地说：“毛泽东的妻子共产党员杨开慧是你们永远也不能征服的！”由于大革命失败，革命处于低潮，毛委员决定去农村组织暴动，杨开慧同志要求跟他一起去，说：“我们生要生在一处，死也要死在一起！”当毛委员向他说明让她先回板仓的意义后，她即表示同意，并说：“我们就是相隔千山万水，我也要在你指引的路上走下去！”在这里，真挚、深沉的爱情与革命的、坚定的信仰是如此水乳般地交融在一起。革命的信仰激励着爱情的专一，纯真的爱情使革命更加坚定。

描写革命者的爱情会不会减弱革命斗争的严肃性？回答也是否定的。看过《刑场上的婚礼》的读者，谁不为大革命时期广州起义中的赤卫队总司令周文雍和陈铁军真挚的爱情、壮美的襟怀所深深感动？广州起义失败后，这两位同志被捕了，在国民党法庭上被判处死刑。在堂上，周文雍把围巾从自己脖子上解下来围到陈铁军的脖子上并亲吻了她一下。1928年3月在广州红花岗畔，周文雍和陈铁军举行了亘古未有的刑场婚礼，他俩面对死神的威胁，向群众高声宣布：“当我们就要把自己的青春和生命献给党的时候，我们就要举行婚礼了，让反动派的枪声来作为我们结婚的礼炮吧！”这

种以枪声为礼炮，借刑场作洞房的高尚、纯洁的爱情，不正是对敌斗争的无比壮丽的颂歌？敬爱的周总理在《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》中，用这两位同志的爱情故事来说明“革命者是有人情的，是革命的人情。为什么不要这样优秀的品质呢？”并批判了那种认为英雄人物临危时只能说“共产党万岁”，否则就是动摇的奇谈怪论。

因此，描写革命领导者的爱情生活，不会影响对他们典型形象的塑造。这是因为从爱情生活的窗口不仅可以窥视到革命者纯洁、优美的心灵、高尚的情操、丰富的精神世界，而且在我们这个时代，人们的家庭、爱情都和政治斗争的风云直接间接地联系、影响着，所以，问题不在于能否写革命领导者的爱情生活，而在于为什么写？为何写？和在什么时间、场合对象来写更合适。

一切无产阶级的敌人，总是千方百计地攻击我们无产阶级革命者是禁欲主义者，是没有感情和不讲感情的。在“四人帮”钳制文坛的黑暗岁月里，革命领导者的形象不是被神化成‘完美无缺’的‘超人’，就是被丑化成革命的对象——“走资派”，至于他们的爱情、家庭生活更是被“扫地出门”，在作品中男的女的差不多全是空喊口号：干、干、干。严重地歪曲了生活。我们不主张把爱情当成文学创作中的“永恒的主题”，也反对“禁欲主义者”拒绝对爱情生活的描写，妄图使文艺成为离开生活真实的虚假的东西。我们一定要解放思想，敢于闯过“四人帮”设置的爱情的禁区，在塑造革命领导者艺术形象时，不回避对他们爱情生活的正确描写，以充分展现无产阶级的人情美，并用革命领导者对待爱情的正确态度来教育青年一代树立起无产阶级正确的恋爱观，这不也是我们文艺工作者一项光荣的任务吗？

从马克思和孩子交换小刀说起

读革命导师的传记，见有这样一个故事：一次，马克思在回家路上，一个十来岁不相识的孩子，迎面拦住了他。

“来吧，把小刀同我交换一下！”孩子说道。

“什……什……么？”

“交换小刀！”孩子郑重其事地把小刀握在手里，同时向马克思伸着手。

起先，马克思不理解这是怎么一回事，但随即对这突如其来的儿戏，表现出了浓厚的兴趣。

“那么，让我瞧瞧吧！”马克思说着掏出了自己的小刀，“我们可以交换了。”

“先给我瞧瞧你的！”

马克思欣然把自己的小刀给孩子看，也看着对方的小刀。

“只有一个刀片，我的却有两个。”马克思望着孩子挑战似地说。

“可是，你这两个刀片，完全是钝的。”孩子回答。

经过很长时间的争执，终于双方交换了小刀。由于这位“严厉”的国际领袖的刀子已经很钝，他还付出了一个“便

士”，给孩子作为补贴。

当时已有五十多岁、留着一大把胡子的、被许多剥削者的报刊描绘成“一个最危险的革命者”的马克思，竟和一个年仅十来岁、稚气可掬的、顽皮的孩子在交换小刀，粗看起来，你不觉得有点惊奇、怪异、可笑吗？但细细想来，却颇感马克思的可爱、可敬、可亲。从这个故事中，使我们从一个侧面窥视到伟大的革命导师马克思的内心蕴藏着丰富情感。

这里，使我们联想起在文艺创作塑造革命领导者艺术形象中，通过领袖与孩子关系的描写，是真实、生动、深刻地展示他们丰富的内心世界的重要一笔。因此，一切革命的文学艺术家在塑造革命领导者的艺术形象时，都不轻易地放弃在与孩子——革命下一代的关系的描写上，并在这块丰富的心灵的国土上，辛勤地耕耘着。苏联早期影片《列宁在一九一八》，描写了一个八岁上下的小女孩走进了克里姆林宫人民委员会的走廊，有人想撵走她，却被列宁同志发现了，并把她带到自己办公室内来的故事。在办公室里，列宁一边繁忙地工作着，埋头阅读战报、向前线发指示、拍电报给斯大林、伏龙芝，向图书馆借书，一面和这个不懂事的小女孩攀谈，问她叫什么名字。他从办公桌旁边站起来，走近这小女孩娜塔莎，还坐到沙发背上，从小女孩子身后看她画画。

“这上面画的是什​​么呀？”他问道。小女孩解释说：“房子。”“房子”，列宁肯定地说。他没有笑，继续说道：“青蛙在天上爬”，“是小鸟”娜塔莎生气地反驳。“小娃娃，这不是这样画的”。列宁说着，并用自己的铅笔在图画上画了几只“小乌鸦”。娜塔莎专心地看着。当列宁同志看到小女孩衣服破了，问她妈妈在哪里，她说：“妈妈饿死

了，家里一个人也没有了”时，列宁同志抱起娜塔莎，看到她瘦弱、黄白的脸，再也压抑不住内心的激动了，他把娜塔莎放到沙发上后，断然走到桌边，拿起电话发出命令：“枪决大粮食投机商，照管无家可归的儿童。”影片中这个女孩子的活动同整个故事情节的发展虽然没有必不可少的联系，但通过列宁与这个女孩子关系的具体描写，却从另一个方面十分深刻地反映了列宁同志对革命下一代的热爱、关怀，表现了列宁同志平易近人、和蔼可亲以及同人民群众保持着鱼水般的联系的高贵品德。

话剧《东进！东进》在运用多种手法塑造陈毅同志典型艺术形象上作了可喜的尝试，其中对陈毅同志抱着孩子指挥战斗的一场描写，不失新颖别致，生动独特，一个总指挥不拘身份地从一位战友的爱人手中接过婴儿，这时婴儿的母亲正冒着熊熊烈火跑进屋里来，衣服已被火烧焦。

陈毅：把孩子给我，你去北门参加战斗！

张琪：你——能哄孩子？

陈毅：千军万马我都指挥了，还指挥不好一个吃奶的娃娃（接过婴儿）快去！

这段细节虽是虚构的，但在这样特定的典型环境中，却是符合陈毅同志的性格特征的。它反映了陈毅同志豪放坦荡、幽默风趣的个性，反映了他沉着老练、指挥若定、胜利在握的战斗风貌，正是陈毅同志“靠人民支援永不忘。他是重生亲父母，我是斗争好儿郎”的形象写照。

话剧《曙光》对贺龙同志和小高的关系的一段描写，深刻、生动地反映了贺龙同志和群众的鱼水般的联系。

贺龙：高兴，真正让人高兴的大事，你还不晓得哩！

小高：（背着三支枪挤过去）老总！什么高兴事呀？

贺龙：什么高兴事！小高，你缴了几支枪呀？

小高：（一侧身子）三支！

贺龙：好得很！背着不重？

黄喜子：老总！他背了好久了，就是为了让你看上这么一眼！

贺龙：啊？（笑了，捋了一下胡子）来！让胡子扎扎你！（贺龙热烈地在小高脸上亲吻了一下）场上人快乐地哄笑起来，小高这才把枪放下来。

这是多么真挚、深沉的阶级感情呀！这种朴素的、没有丝毫伪饰的思想感情，正是贺龙同志性格的一个侧面，它深刻地揭示了贺龙同志胜利的根基，力量的源泉。

从上述这些优秀戏剧关于革命领导者与孩子关系的成功描写中，我们可以看出有着几个共同的特点，这就是：一、把革命领导者对孩子的爱护、关怀与对敌人的憎恶、仇恨的描写密切地结合起来，爱反衬着恨，恨加深着爱，使剧本的主题得到更加深入地开掘；二、把革命领导者对孩子的爱护、关怀的描写与剧情密切结合起来，成为推动剧情发展的有机的一环；三、把革命领导者对孩子的爱护、关怀的描写作为刻画人物性格特征的得力之笔加以运用与渲染。

生活和斗争是丰富、复杂的，真正动人的人物形象塑造的艺术手腕，也应该是绚烂多姿、多种多样。革命领导者的远大理想、广阔胸怀、忠诚、乐观、坦率、智慧等优秀品质，表现在严酷的斗争的战场上，也反映在日常的、平凡的生活里，它既可以通过大的斗争场面来描写，也可以通过小的生活细节来刻画，它们互为补充、交相辉映。在某种场合、情景下，侧面的生活描写（譬如一个动作、几句对话等）也有助于人物性格深度的发掘和崇高的精神世界的揭示。

当然，在塑造革命领导者的典型艺术形象中，选取对孩子的关系的描写，仅仅只是刻画形象的一个侧面，即使是对这个侧面的描写，也必须从生活出发，从人物性格逻辑出发，遵循历史唯物主义基本原则，正确处理好领袖与群众的关系，才能写出真实、可信、活生生的典型形象来，一切离开这些原则，都是无足取的，也是无助于形象的成功塑造的。

坚持性格丰富与明确的统一

人物性格的描写是文艺创作中的重要课题，是文学艺术家呕心沥血所追求的一个目标。古今中外的文学名著中，凡是塑造得成功的典型人物形象，其性格莫不是丰富深刻的、鲜明突出的、千姿百态的、真实感人的。这是因为文学艺术所描写的人物及其性格来自绚烂多姿、错综复杂、千变万化的社会生活的缘故。人物性格是由人们的出身、教养、才智、经历、气质、情操、社会地位、时代风尚等构成的溶合体，通过对人物性格的描写，可以显示时代风貌、展现社会环境、描绘生活图画、揭示作品主题。因此，人物性格描写的深度就成了作品思想与艺术深度的一个标尺。许多优秀文学作品，其成功的一个主要奥秘，正是由于人物性格的出色描写所产生的艺术魅力。林黛玉的多愁善感，凤姐的泼辣狠毒，诸葛亮的智慧，曹操的奸雄，张飞的鲁莽，阿Q的自夸自慰，孔乙己的迂腐穷酸……无不以鲜明、突出的性格而脍炙人口、流传于世。

人物形象的典型性格应该是具体的、丰富的、复杂的、立体感的与有着多层次结构的，而不应该是抽象的、贫乏的、单一的、纯粹的、模式化了的。黑格尔曾把人物性格的

丰富、复杂看作是典型人物创造的第一要素，认为“每个人都是一个整体，本身就是一个世界。”（《美学》第一卷三〇三页）马克思与恩格斯谈到斐·拉萨尔的剧本《济金根》中强调人物塑造的“莎士比亚化”而反对“席勒化”，并把它作为文艺特征与美学原则提出来的主张，也正是要求人物性格描写的丰富、多样，反对贫乏、单一。在我们近几年来的一些优秀作品中，不乏这样有着丰富多彩的性格的人物。《乔厂长上任记》中的乔厂长，《天云山传奇》中的罗群，《人到中年》中的陆文婷，《李顺大造屋》中的李顺大，《西线无战事》中的刘毛妹，《高山下的花环》中的赵蒙生、梁三喜、靳开来等等，他们带着喧闹的生命的声浪向你奔来，是那样的血肉丰满、光彩夺目。

然而，在以往的“左”的文艺思潮泛滥之时，文艺创作中受到形而上学模式论的影响，在人物性格的描写上，出现了纯粹化、单一化、标准化的倾向，人物丰富的性格，受到了程式的“过滤”与“净化”，性格的描写被限制在某种品性的框框里进行，对正面人物性格的描写要绝对的完美，没有一丝缺点，对反面人物性格的描写必须一无是处、单一黑色，人物性格的“个性完全消溶在原则里去”了，违反了现实生活中人物性格的真实状况，背离了创造性格的正确途径，导致人物的类型化，概念化。在十年浩劫期间，这种现象更是走上了极端，人物性格的描写一律按“阶级斗争为纲”的原则与方法进行背离生活的捏造，千人一面，正面人物神化，反面人物鬼化，成了“寓言式的抽象品”，完全失去了应有的丰富多样的真实性。粉碎“四人帮”后，特别是党的三中全会以来，批判与纠正了“左”的思想，拨乱反正，恢复了革命现实主义的传统，一大批栩栩如生、性格丰满的典型人

物形象被塑造了出来。因此，继续防止“左”的思想及其影响，防止庸俗社会学的入侵，坚持塑造出血肉丰满、性格丰富多样的人物形象，仍需注意。

但是，不必讳言，近几年来我们的文艺理论与创作中，也出现了另一种极端，这就是片面地、过分地强调人物性格的矛盾性、复杂性，甚至认为愈复杂愈真实，愈矛盾愈感人。有的作者为了追求这种矛盾性与复杂性，主张在反映“真、善、美”的性格时，加点“假、丑、恶”的东西，人为地制造与凸现所谓“复杂性”、“矛盾性”，有的作者单纯摹仿西方现代派的创作方法来写人物这种复杂、变态的性格与心理，把人物性格写得十分阴暗、神秘，还有的作者去追求“不好不坏、亦好亦坏”的“中性性格”。因此，在某些文艺作品中，在人物性格的描写上出现性格模糊、混乱与性格内核分裂的现象，成了恩格斯所批评的“恶劣的个性化”（《致斐·拉萨尔》）。这种人物性格的缺陷，即使在某些被人们视为优秀的作品中也未能避免。

但是，人物性格作为一个完满而富有生气的整体，决不是一些孤立的性格特征的机械排列与杂乱的凑合，而是受一种主导的、基本的性格特征作为其核心的各种性格因素的向心汇集与有机凝聚。因此，不论人物性格表现得多么丰富复杂，甚至充满矛盾，仍不失其明确性、真实性，离开性格的丰富多样，孤立地追求明确性，固然会造成人物性格的单薄、苍白，失去生气与活力；反之，离开明确性而去片面地追求丰富、复杂，也必然会造成人物性格的庞杂、模糊、分裂与不可捉摸，只有既写出人物性格的丰富复杂，又表现其主导、重点，把两者水乳交融地统一与结合起来，才能既防止描写中的“净化”，又可防止“杂化”，才能既丰富、复

杂又鲜明、突出，才能获得人物性格描写的明确性与真实性。《三国演义》中的张飞，作者既写他粗犷、勇猛，也写他细腻、用心，但两种性格的侧面不是平分秋色，而是把勇猛、粗犷作为人物的主导性格，作为性格中的主要特征，把细腻、用心作为次性格，作为性格中的次要特征，并把这对立着的性格特征有机地统一在张飞身上，使他的粗犷、勇猛在细腻、用心的映衬下，更显其粗与勇来。《红楼梦》中许多典型人物性格被描写得深刻而复杂，以凤姐而言，她是一个“两面三刀，明是一盆火，暗是一把刀”的女人。作品除写她自夸、自尊，骄矜得意的性格外，也写了她自晦、谦恭、温柔的另一面，这就使凤姐的阴险、毒辣、虚伪的主导本质特征在自贬、谦逊、温和的假象的映衬下，更显其“胭脂虎”的性格特色。《阿Q正传》中的阿Q，是一个充满着矛盾的复杂性格的典型形象。他既自尊、自大，又自轻、自贱；既敌视强者，又欺凌弱者，既有朦胧、不自觉的反抗性，又有愚昧、麻木的屈从的奴隶性，而作为阿Q性格的主导方面，显然是后者，作家把这些相互对立着的性格特征的主要与次要方面和谐地统一在阿Q这一个人物身上，使人物的“精神胜利法”的性格特征，得到了具体的、入骨三分地表现与揭示。

我们强调在人物性格描写中要有主导的、重点的特征，当然不是说以此来限制或挤掉其他次要特征，或让次要的性格特征去机械地、单纯地为主导特征作“补充”或“添色”，而是要让它们互相渗透、交织、统一在一起，使之达到人物性格单纯与丰富的统一，重点与复杂的统一，主导与多面的统一，当代优秀小说《在没有航标的河流上》中盘老五性格的塑造，可以说达到了这种要求。盘老五是一个出身低微的

放排工，旧社会黑暗、漂泊、穷困的生活环境，养成了他江湖游民的习性与心理。他的语言是鄙俗的，他津津乐道“露水夫妻好”，还动辄骂人，他的行动是粗鲁的，竟敢当着男女社员，脱掉短裤去下水，他的眼光是狭隘的，活一天算一天，不曾有过什么理想。这些性格特征是他坎坷命运与苦难遭际的折光，但作者没有把人物这种次要的性格特征孤立起来进行描写，而是把它和谐地溶入对他主体性格的描写之中。作者以充分的笔触热情地描绘盘老五性格的主导面：他忠厚、诚笃、善良、纯朴，对老区长赤诚，对石牯与他情人的关切，对长工的恻隐，在暴风狂浪的危境中显现的献身精神等。这就使人物性格的主导性与丰富复杂性获得统一。不仅无损人物形象的完整，相反地，为刻画人物性格增添了色彩浓重的一笔，人物的主导性格在次要性格的衬托、对照下，相得益彰，更显其独特的丰韵，更感到真实、可爱。

许多优秀的文学艺术家在创作实践中，提供了有关人物性格描写的宝贵经验，它给了我们不少有益的启示，这里最基本的有如下几方面：首先，人物性格描写要有明确的目的性，性格描写不是目的本身，它是为塑造人物典型形象，以反映客观生活与揭示社会关系的某些本质方面服务的。因此，不能为描写性格而描写性格，更不能单纯地追求人物性格的复杂、矛盾性。莱辛在《汉堡剧评》中曾说过：“有些人身上集中着更糟糕的矛盾，世上这种人并不缺少。但……他们不配作诗艺摹仿的对象，因为他们没有教育意义。”其次，要把人物性格描写与对生活的深入认识与思考结合起来，这是因为人物性格的深度，常常取决于作者对生活感受、理解的深度，只有对生活有深入的把握，对所描写的人物有着深入的了解，才能写出有着丰富内涵的性格来，脱离

生活，离开生活的丰富、多样性，是决计不可能有人物性格的内涵光彩与深度的。鲁迅笔下的人物形象深刻、丰富、概括力强，不正是由于作家对旧中国社会各种尖锐、复杂矛盾的洞察与把握的结果吗？当代作家高晓声十分熟悉与了解农村社会生活，并对农村中在“左”的路线下所遭受到的种种挫折，走过的弯路，有着历史经验的深刻反思，才能在他笔下诞生出李顺大、陈奂生这样烙印着历史痕迹的典型性格的农民形象，再次，紧紧把握人物独特的性格逻辑。人物性格一旦在作家头脑中形成与成熟，就要顺应人物性格发展的线路，人物怎么说，怎么做，都应从性格出发，按照人物性格的逻辑进行，这样才能体现人物性格的逻辑力量，显示人物的“这一个”。因此，那种出于某种主观意图任意摆布人物的命运或改变其性格的发展轨迹的做法，都是违反艺术创作规律的，最后，要善于在矛盾中，在斗争中刻画人物性格。在生活中，人物与环境、人物与人物、人物自身之间，都处于不断矛盾冲突之中，只有在矛盾斗争中，人物性格才能形成与发展，只有在冲突的撞击下，人物性格的光辉才能显现。当代作家蒋子龙许多成功的作品，都是坚持从生活矛盾斗争中刻画人物性格、塑造典型形象的，并把社会变更与历史动荡影响下人物性格的变化作为观察的中心。因此，他笔下的人物性格，不论是乔光朴、车蓬宽、路凯、解净等，不仅强烈、鲜明、突出，而且能从性格的光辉中折射出时代的色彩来，这些都是值得我们学习的。

社会主义新人形象的本质特征

生活里的中心是人，艺术里的中心是人物形象，古今中外一切进步的、革命的文学艺术家，总是倾注着自己的激情去塑造体现时代精神的新人形象。这是因为时代的新人代表着社会前进的力量，历史发展的方向，人民的愿望与理想，他们能陶冶、培养人们高尚的道德情操，坚定人们对美好生活的信念，成为人们学习、仿效的榜样。在我国漫长的封建社会中，许多优秀的文学艺术家都在不同历史阶段塑造了诸如窦娥、莺莺、杜丽娘、李香君、武松，孙悟空、贾宝玉、林黛玉等一大批不羨功名利禄、蔑视荣华富贵，敢于冲破封建羁绊，向旧制度、旧礼教挑战，要求变更现实，大胆追求自由、理想、幸福、爱情的封建制度的叛逆者和邪恶势力的反抗者的新人形象。在西方资产阶级上升时期，一些杰出的文艺家也无不以艺术的魅力，通过所塑造的时代新人表现对真理、知识、友谊、爱情的追求与对民主、平等、正义、博爱的向往。

在无产阶级的伟大革命斗争中产生的社会主义文学，是人类历史上崭新的文学，她更是自觉地、公开地把塑造时代新人作为自己庄严的使命。无产阶级文学的奠基者高尔基在

《母亲》中所塑造的巴威尔形象就是一个无产阶级先锋战士的英雄形象，他追求真理，有着大无畏的献身精神，能带领群众一道前进，对革命事业无限忠诚，在这个时代新人身上深刻地显示了工人阶级在掌握了马克思主义后的迅速觉悟与成长。因此，列宁称颂《母亲》是“一本非常及时的书”。此外，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金形象、法捷耶夫的《毁灭》中的莱奋生形象等，都是典型的无产阶级新人。新中国诞生前后在我国文学创作中也曾涌现出一批时代新人形象：《太阳照在桑干河上》中的张裕民、《暴风骤雨》中的赵玉林、《董存瑞》中的董存瑞、《三里湾》中的王金生、《山乡巨变》中的邓秀梅、《创业史》中的梁生宝等，通过对这些新人形象的塑造，生动地表现了劳动群众的伟大斗争，展现了他们的历史命运与生活道路，反映了时代新人的思想、感情和愿望。《爬在旗杆上的人》中的耿开山、《组织部新来的年青人》中的林震等形象，则是社会主义建设开始后出现的一批与人民内部官僚主义作斗争的新人，通过对他们的描述，发挥了文学的批判战斗作用。

粉碎“四人帮”以后，我国的历史跨入了社会主义现代化建设的崭新时期。塑造社会主义的新人形象，以推动社会发展，是当今时代和人民的要求，也是一切革命的、进步的文学艺术家具有战略意义的重大课题与义不容辞的职责。邓小平同志在全国第四次文代会的《祝辞》中说：“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力，取得更丰硕的成果。要塑造四个现代化建设的创业者，表现他们那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新人形象，

来激发广大群众的社会主义积极性，推动他们从事四个现代化建设的历史性创造活动。”我们兴奋地看到广大文学家已满怀激情地把塑造社会主义建设创业者的光荣而艰巨的任务放在了自己的肩上，写出了不少好作品。从这些作品中，我们看到了一个闪闪发光的社会主义新人的画廊；同时，也使我们从中看到了社会主义新人形象应具有的本质特征：

社会主义新人形象具有共产主义理想、道德和为祖国四化事业献身的精神。

在他们身上流泻着昂扬奋发的革命精神，闪耀着理想的光辉。他们是共产主义运动的模范实践者，脚踏实地的实干家，他们舍己为人，忘我劳动，先天下之忧而忧，后天下之乐而乐。小说《天山深处的“大兵”》中的郑志桐就是这样的社会主义新人。郑志桐远离喧闹的城市、温暖的家庭、相爱的亲友，为着边防建设，他冒了生命危险，在无尽的崎岖的雪岭冰峰上攀登。当他的爱人劝说他回城市时，他以崇高的情操战胜了卑下的私念，坚守岗位、忘我劳动，因为他懂得“有坐车的，就得有修路的”。他在向爱人诉说衷肠时，有一段感人至深的话：“我作为新一代的革命军人，为了国防现代化，为了不让侵略者的坦克开进来压我们，就是把自己的身子铺在这条路上也心甘情愿。”这充分表现了郑志桐为四化、为理想可以牺牲个人一切的可贵的献身精神。具有共产主义觉悟的社会主义新人，也最能正确理解并掌握党的方针政策。小说《内当家》中的李秋兰就是一个顾大局、识大体，懂得与掌握党的政策的农村妇女。解放前曾欺压过她的地主刘金贵将以爱国华侨的身份回乡观光了，这时李秋兰正打算在家中打一口井，而她住的家正是土改时人民政府分

给她的这位地主的房子。孙主任对政策理解偏了，不让李秋兰当着刘金贵的面打井，锁成老汉也吃不准，感到怕。在这个新时期阶级关系变化后的新的矛盾面前，李秋兰坚信“天能塌下来，共产党的龙墩也倒不了”。她坚定地站在党的政策立场上，以国家主人、也是房子主人的态度，既血性刚烈又识大体，一边顶住孙主任的压力继续打井，打成了一口“争气井”，一边不亢不卑地接待了这位特殊的外宾，表现了新时期农村妇女的政治觉悟与高风亮节。

社会主义新人形象具有爱国主义与集体主义的精神。

社会主义新人在工作、劳动、战斗中始终不忘祖国、集体，他们总是把个人的命运、荣誉与祖国、集体的命运、荣誉结合起来，为了祖国，为了集体，他们不惜牺牲个人的一切。电影《沙鸥》中的沙鸥无疑地有着这种明显的特征。沙鸥把“争夺冠军的球赛”不是看作个人的事业，也不是看作十年浩劫后为落后的体坛争口气，而是把它与振兴中华、让祖国自立于世界民族之林的重大意义联系起来，即使是面临比赛失利、爱人牺牲的重重打击，也仍然顽强奋进。这种祖国利益高于一切，为着振兴中华而忘我拼搏的爱国主义精神就是沙鸥美丽崇高的精神境界。我们看到在她身上始终回荡着爱国主义的激流，掀动着民族自豪感的热浪，闪耀着集体主义革命精神的光芒，因此，沙鸥这一社会主义新人形象，对提高人们的精神境界与道德情操，确实有着强大的感召力。小说《西线轶事》中所描写的刘毛妹、陶珂、路曼、吴小娟等是一群有着崇高的爱国主义精神的社会主义新人。特别是刘毛妹，他在反击越军入侵祖国领土的战斗中，英勇无畏，身负重伤四十多处，忍受着牙床与下巴骨被砸烂的巨痛，用缴获的敌军报话机，向我军指挥部发出他最后的报告

而壮烈牺牲，这种为了祖国利益而忘我献身的高贵品德与爱国主义精神，不能不激起人们对他的敬意。

社会主义新人形象具有宽阔的眼界与博大的胸怀。

社会主义四化建设是人民群众的伟大事业，需要各行各业的人们共同努力奋斗。因此，高瞻远瞩、大公无私，以求贤若渴的心情去培养人才、爱护人才、选拔人才，调动起千千万万的人才大军，为加速祖国社会主义建设贡献力量，使无产阶级江山更加瑰丽、富饶，千秋万代永远延绵，这是社会主义新人应有的宽阔眼界与博大胸怀。小说《公仆》中的双凤河农场管理局局长顾星辰在五十年代曾一度受极左思潮影响，把青年技术员刘运飞错误地划为右派。粉碎“四人帮”后，他以共产党员知错即改的坦荡胸怀与宽阔的政治视野，主动让贤。他积极进行机构改革，并举荐精通农业技术的刘运飞到领导岗位上来，而他自己却下到基层去当人民的公仆，表现了新旧交替着的新时期的新人应有的优秀品质与思想风貌。这种高瞻远瞩，大公无私的视野与胸怀在小说《牺牲》中的农村党支部书记高山兰身上，表现得更加鲜明突出。文化大革命中，马庆娃这个“造反派”曾夺过高山兰的权，批斗过她，后来马庆娃在担任施工组长时缺乏经验造成修渠山涧的塌方事故，带来高山兰儿子的不幸死亡。高山兰在这种残酷的打击下，曾一度陷入悲伤之中，但当她意识到有“更重要的事情在等待着她”时，便马上振作起来；而当马庆娃认错后，又立即宽大为怀，不记前嫌。在高山兰的教育、帮助下，马庆娃心中象注入一股暖流，顿觉“胸怀里冒着热气”，“整个身体象一座小锅炉”，于是积极投身到四化建设中去。我们时代多么需要象高山兰这样具有宽阔眼界与博大胸怀的新人啊！社会主义四化建设是一场深刻的社会变

革，它必然反映到家庭中来。电影《家务清官》通过老市委书记梁羽离职退休后引起家庭中的轩然大波，深刻而生动地反映了封建特权思想与干部制度改革的尖锐矛盾。梁羽面对着权欲熏心的夫人杨青蔚施展种种手段反对，宁可“众叛亲离”也要让权扶贤，他说：“真正的共产党人，不要说意识到自己起到挡道作用，就是他意识到自己已经丧失率领群众冲锋陷阵精力的时候，他都应当荐良才以自代。”表现了老一辈革命家的政治远见和无私的内心世界，给人以启迪与教育。

社会主义新人形象具有国家主人翁的责任感、光荣感与紧迫感。

实现祖国四个现代化是亿万群众的根本利益所在，是国家的前途所在，它反映了时代和人民的共同而迫切的要求与愿望。这一宏伟事业所激发的肩负历史使命的主人翁的庄严责任感、光荣感、紧迫感，是社会主义新人的一个共有的特征。话剧《报春花》中党的基层领导干部李健就是这样的新人。他有着火一般的工作热情，他激动地说：“解放三十年了，国家还这么落后，人民还这么穷困，我们能坐得住吗？”正是这种对党、对国家、对人民建设事业的责任感、光荣感、紧迫感，才使他在冲破种种阻力的艰难中经受得住各种考验，在恐吓、警告、打击的压力面前，愈发变得更加成熟与坚强。他说：“万一有一天我也有她（指他的爱人——引者注）的遭遇，我引以为光荣，因为我把这老骨头扔在了新长征的路上。”这种对社会主义四化建设的责任感、光荣感和紧迫感也同样表现在普通的群众身上。小说《上铺与下铺》中同住在一个房间的两位普通女工——年近退休的老工人季玉妹与青年女工杨小敏，平日常为区区生活琐事而拌嘴、呕气，四化建设的热潮溶解了她俩隔阂着的心，激起她

们当家作主的共同责任感。杨小敏为掌握“投梭”新技术，半夜起床到车间练习操作，季玉妹知道后，不仅不再埋怨她妨碍自己安睡，而且还常常主动唤醒小敏同去车间帮助她尽快学会新技术。听听她俩深夜的一段对话吧！

“小敏一把抓住那只梭子说：‘不，我现在一定要学会，你不知道人家心里多着急！’

‘你急？现在啥人不急？……你懂得着急，这就好啦！’”

这发自心底的由衷之言，深刻地反映了她俩、也是广大群众为加速实现祖国四化而忘我劳动的共同心声。

社会主义新人形象具有勤奋学习、刻苦钻研、埋头苦干、积极创造的精神。

实现四个现代化的关键是科学技术现代化。因此，树雄心，立壮志，坚持独立自主、自力更生，破除迷信、解放思想，为掌握现代科学文化、攀登科学技术高峰而勤奋学习、刻苦钻研、埋头苦干、积极创造，为加速四化的早日实现而贡献自己的聪明才智，是社会主义新人可贵的精神品质。小说《锁王传略》刻画了一个技术革新闯将锁王的战斗风姿。他有着一股子虎劲与韧劲，在创造新锁面前，不畏艰难，不顾保守思想的嘲笑、反对，虚心学习，刻苦研究，终于闯开了革新之门，创制了消耗少、成本低、原料来路多的新产品。报告文学《船长》中的“汉川号”远洋货轮船长贝汉廷更是一个有着顽强毅力，敢于攻克科学难关的创业者。他在运载进口化纤设备过程中，带领全体船员以科学态度、严谨的作风、创造的能力，不仅把成千上万个设备部件的尺码、重量、体积掌握到手，绘出了“配载图”，而且还将海洋上各种特殊因素摸得一清二楚，使原来不相信中国海员能掌握到

如此精确的科学数据的德国同行惊服不已，反映了社会主义新人在困难面前所显示的智慧、毅力和求实精神，大长了中国人民的志气。不论哪个平凡的岗位，都有自己需要攻克科学难关或技术堡垒。小说《人事厂长》中的高盛五把政治思想工作当作一门科学来钻研，他翻资料、学理论，钻研心理学、教育学、人才学，总结出一套适应四化建设发展的政治思想工作经验。小说《窗口》描写的车站售票员韩玉楠，由于她勤学苦练，终于掌握了过硬的技术，准确地知晓全国大小车站的里程、票价，流利地回答旅客们提出的各种问题，在平凡的岗位上做出了不平凡的成绩。

社会主义新人形象具有为实现四化敢与一切困难、阻力作斗争的决心、毅力和勇气。

在实现四个现代化这场波澜壮阔的划时代的大变革中，必然遭到来自各方面的种种阻力和困难，有林彪、“四人帮”的流毒在继续影响、干扰；有封建主义思想残余，诸如专制主义、家长作风、特权思想、守旧观念、裙带关系等旧思想、旧习惯、旧道德、旧风尚的抵制与反对；有外来的资产阶级思想的影响，特别是官僚主义对党和人民政权的腐蚀与瓦解，对四化建设的妨碍与破坏，更是不可忽视。站在这个斗争前面的社会主义新人有带领群众一起克服困难、冲破阻力、排除障碍的勇气、决心与毅力，以推动四化建设的发展，而新人也在克服这些消极现象和同旧势力的搏斗中，更加放射出夺目的光彩。小说《乔厂长上任记》中的乔光朴就是这样一位带领群众冲破现代迷信的精神枷锁，勇于同阻挠四化的人物与事件作坚决斗争，大刀阔斧、泼辣有力的企业领导者。自从他毛遂自荐去担任电机厂的领导后，遇到不少阻力，摆在他面前的是“千奇百怪的矛盾，五花八门的问

题”，特别是遇到了象冀申这样审时度势、投机取巧，封建遗毒十分严重，而掌握了一定权力的领导者的攻击和诬陷，更加重了他肩上的担子。然而，他却以革新家的气魄、实干家的精神，义无反顾地与之进行坚决的斗争，终于把这个老大难的烂摊子整顿过来，表现了一个新时期企业领导新人所具有的魄力、远见和胆略。封建主义余毒弥漫、恶化着社会的风气，所谓“关系学”就是其余毒之一。小说《说客盈门》可贵之处就是通过浆糊厂新任厂长丁一坚持原则，反对人事上的不正之风的细致生动的描写，塑造了一个对四化建设事业认真负责的基层企业领导者的新人形象，给我们很大教益。小说描写了浆糊厂的一位合同工龚鼎，仗恃他是县委第一把手的表侄，在厂里破坏劳动纪律，侵犯人权，胡作非为。丁一要求大家讨论处理意见，在他再三催促下，工厂组织上才决定解除龚鼎的合同，但接着在短短的十二天内，却招来一百五十九点五人次和六十起信函的“说情”，真是“说客盈门”。在这些特殊关系面前，丁一敢于逆俗流而上。作品深刻地揭示了封建主义裙带风是如何腐蚀着人们的心灵，阻碍着建设事业的顺利发展，以及与之作斗争的必要性。这篇小说的确有着很强的现实意义。

那么，以上这些社会主义新人形象是怎样被塑造出来的？我们应该从中获得哪些启示呢？

从现实生活出发，不回避矛盾斗争，遵循革命现实主义创作原则，赋予社会主义新人以真实的生命是这些新人形象塑造上获得成功的一个主要原因。

在描写英雄人物上，我们曾有过一种错误的倾向，那就是把英雄人物描写成完美无缺、飘浮在云雾中的“高、大、全”的神人，和“脚穿厚底靴，头绕灵光圈”，战无不胜、攻

无不克、逢凶化吉、遇难呈祥的超人，而上面列举的作品中所塑造的社会主义新人，则彻底打破了以往唯心主义、形而上学的文艺观的框框，摆脱了人物描写上神化、偶象化的倾向。他们是有血有肉、亲切感人、来自生活、饱含着可以使人触摸的真实感的活生生形象。小说《高山下的花环》正是以严谨的革命现实主义态度，恪守着真实性的原则，直面现实中尖锐的矛盾，认真地剖析时代心灵世界的奥秘，展现性格迭变的艰难历程与前进的轨迹，不遮掩、不歪曲，就象是“从生活的大书里扯下几页来”（别林斯基语）。在雷军长、梁三喜、靳开来、赵蒙生等形象的塑造中，没有丝毫虚假的造作与矫揉的虚情，正因为它真实，才获得如此回肠、气、震撼心灵、催人泪下的巨大艺术效果。作者李存葆在总结自己经验时感慨地说：“这是生活的馈赠，是现实生活中不可尽数的、可歌可泣的事迹感动了我，促使我写，我不比别人多具才气，从我拿起笔的那天起，我便紧紧地依赖生活！”社会主义新人是普通劳动者，他们生活在群众之中，与群众保持着血肉的联系，他们象普通人一样有着自己的喜怒哀乐、七情六欲，他们有自己的经历、职业、气质、志趣、爱好、禀赋和从具体环境中形成的不可代替的个性与性格特征。报告文学《船长》中的贝汉廷，作为一个在新中国成长起来的航海专家，他的性格特征，他的智慧、学识、才干、自信心和稳健的作风，是在他同大自然风波长期搏斗的环境中以及他与各国海员、专家频繁的交往中形成的。作品描写他在外国专家面前不亢不卑的态度和他经常说的口头禅“我们行！”，正是他特有性格的真实自然的流露。由于社会主义新人来自现实生活，因此他们自身除各有不同的优点外，也不可避免地有着缺点、弱点以至缺陷、错误。乔光朴既有

大刀阔斧、敢想敢干的优点，也有鲁莽、急躁、简单化的缺点；而石敢却是带着“政治衰老症”出现在我们的面前，后来他终于点燃起向时代前进的火把，仍不失为社会主义新人形象。

把描写命运、遭遇作为途径，努力刻画人物的独特个性与丰富、多样、复杂的性格特征，是这些社会主义新人形象塑造上的一个鲜明的艺术特色。

不同的人物有自己不同的经历与成长过程，作家抓住人物命运的变化，才能展现人物性格与个性特征，使之鲜明、突出。话剧《报春花》中描写的白洁是个“历史反革命”、“右派分子”的女儿，她独特的命运与遭遇是形成她性格的主要根据。白洁在人们轻蔑与不信任的目光下工作、生活，忍受着精神上的痛苦，在这种人的尊严遭受到很大损害的环境中，烙下了她谦逊到近于自卑，为了别人安全而愿意牺牲个人的荣誉与爱情的性格印记。小说《长刺的兰草》中的兰子，是一个从经历了灾难的道路上走过来的令人敬仰的农村基层干部的形象。兰子的丈夫在修渠中因岩石塌方而死亡，她的公爹在“四人帮”横行时被打成“二地主”，她由于把相恋的、出身地主的同学陈大保招进家来，更是受到政治、舆论的压力与谴责。她在生活的湍流中游弋着，逐步形成了倔强、坚韧的性格和更加成熟起来的思想。粉碎“四人帮”后，她激发起全部的劳动热情，敢于毛遂自荐担任生产队长，获得群众一致拥护。作品通过对兰子独特的命运、遭遇的描写，塑造了一个备尝艰辛，朴实、高尚而富于理想的农村妇女的新人形象。由于各人经历与遭遇的不同，就有千差万别的人物性格与作风。同是开拓者的形象，乔光朴雷厉风行、热烈激昂，车蓬宽（《开拓者》）则敏锐果断细致周

到，同是老干部的形象，有的刚直不阿、威武不屈，有的则嫉恶如仇、粗中有细。这样塑造的人物形象必然是鲜明的、丰满的与亲切感人的。在塑造社会主义新人形象上也还有一些作品存在着新的公式化的毛病，例如描写科技人员搞四化的先进事迹，不是废寝忘食，连家都不顾，就是情人失约，或捧着书本对爱人讲科学技术等，之所以造成这些现象，主要是由于作者忽视了对人物个性深入发掘的结果。在这里，我们千万不能忘记一个普通的常识，现实生活中的人物的个性，都是十分丰富、多样与独特的！

这些社会主义新人形象塑造的成功，与作者努力描写与充分展现新人的内心世界，发掘其心灵美与高尚、纯洁的感情分不开。

社会主义新人“新”就“新”在他们的心灵里，精神上。作者要塑造有血有肉、真实感人的新人形象，就必须把艺术的笔触深入到人物丰富的内心世界里去，探索其心灵的秘密，展现其精神境界与感情的潜流，只有这样才能掀动起读者情感的波涛，拨响读者心灵的琴弦。小说《人到中年》里的陆文婷形象之所以刻画得成功，是和作者对她心理的出色描写直接联系在一起的。作者紧紧地围绕着人物性格发展的逻辑来展现其波涛汹涌的心理变化。小说在描写陆文婷病危时告别丈夫的内心活动，十分生动、感人：

“永别了，家杰！你为我付出了一切。没有你，我的生活寸步难行。没有你，我活在这个世界上索然无味。啊，你为我作了多大的牺牲！如果允许我忏悔，我将跪倒在你面前，请你原谅，原谅我没有能报答你对我无微不至的关怀和体贴，原谅我对你照顾得那么少，给你的那么少。多少次我想等，等我稍许空一点，我要多尽

一点妻子的责任，我要按时下班回家，让你吃上一顿现成的晚饭，我要把三居室让给你，给你创造条件，写完你的论文。遗憾啊，晚了，我再也没有时间了。”

读着这些披肝沥胆的心灵的剖露，不能不使人的心弦为之颤动而共鸣。

这些社会主义新人形象塑造得鲜明、突出，还得力于作者注意艺术对比手法的运用。

对比是一种塑造性格鲜明的典型形象的有效表现手法，它是对立统一的辩证规律在艺术创作实践中的具体运用；在塑造人物上，通过互相对立的性格的对比，可以揭示人物性格的特征。《乔厂长上任记》中的乔光朴的忠心耿耿、大公无私、泼辣有力，在困难面前勇于挑重担的进攻型性格，是同冀申的圆滑世故、极端自私、投机钻营、在困难面前袖手旁观、畏惧退缩的卑微灵魂进行着对比来描写的，从而达到了使他们各自的性格“彼此区别得更加鲜明”的艺术效果。小说《山道弯弯》由于有力地运用了对比、烘托的艺术手法，才突出了金竹这一新人形象的舍己为人的美丽心灵。作品从开头到结尾都是把金竹置于与凤月的对比下描写的。对凤月的卑微、庸俗、自私和追求金钱虚荣的婚姻观的细致刻画与渲染，就把金竹的高尚、纯洁、无私和助人为乐的心灵与情操，烘托得晶莹耀目，豪光照人。从而在我们面前站立起一个脱尽世俗、为人敬仰的社会主义新人的形象。

可以预言在沸腾的社会主义现代化建设的现实生活中，必将产生并不断涌现出一批接一批的社会主义新人。我们的作家、艺术家只有努力学习马克思主义，以共产主义思想武装自己，投身到波澜壮阔的新长征的火路云程中去，观察、体验、熟悉时代新人的思想感情、理想愿望、性格心理，把

握他们思想精神的深刻变化，并运用多种艺术表现手法，才能为我们文艺画廊增添千千万万闪耀着共产主义思想光芒的社会主义新人的光辉群像，以鼓舞、激励全国人民同心同德、振奋精神地去努力创造祖国辉煌灿烂的明天。

给欣赏者以想象的引线

文学艺术家与广大欣赏者(读者或观众)有着互相依存的密切关系,他们共同创造着艺术,那些内容深邃、艺术隽永的作品或表演,不仅提供了可以感知的形象,而且能引导与诱使欣赏者深入到艺术作品或表演活动中去,调动与激发起他们想象的积极性来,因此,要使一部作品或一出戏能获得好的艺术效果,常常需要有修养的作者、演员与有修养的读者、观众互相合作,共同进行艺术的创造,才有可能。这是因为艺术作品或表演的客观价值必须首先被欣赏者所认识与领悟,不然它不过只是一种潜在的价值;还因为欣赏者欣赏艺术是通过感受、想象、体验、联想、理解等思维活动,始终活跃着主观能动性,他们能以自身特殊的生活经验给艺术形象作无形的补充,使艺术形象蕴藏的内涵得到更好的发掘与显示,从而“丰富”了艺术本身。屠格涅夫在《贵族之家》的结尾描写女主人丽莎在修道院里和她往日的爱人拉夫列茨基重逢时的那一霎间的情感,写道:

……当他从一个歌唱席走到另一个歌唱席的时候,她曾经从他底身边经过——用着沉默的、然而轻捷的修道女的步

态，她一直向前走去，一眼也不曾望他，只是她底睫毛却几乎不可见地起着战栗，她底消瘦的面颊也更为向下低垂，而她底绕着念珠的、紧握着的手指，也互相握持得更紧。他们两人思想的是什么，所感觉的是什么？谁知道？谁能说？人生里面，有些瞬间，也有些感情……那是我们只能意会，却不可言传的。（丽尼译《贵族之家》文化生活出版社第348页）这里，屠格涅夫没有直接描写丽莎此时此地的复杂微妙的心理活动，而把它留给了读者去体验与想象她的整个命运，她的过去、现在和将来……这种能给读者以想象的引线的笔法，不是比和盘托出更为传神与富有艺术魅力吗？

给欣赏者以想象的引线是艺术能发挥其潜移默化的特有作用与获得巨大魅力的奥妙所在。凡是优秀的文学艺术家都十分注意这一点，通过想象的引线，使欣赏者联想到没有在文字、图画或表演中直接出现的东西。小说中的虚笔、戏剧中的暗场、绘画中的空白；此外，影片中的旁白、乐曲中的休止、说唱中的停顿等等之所以能有诱惑力、能引人入胜、令人回味无穷，便是其原因。

给欣赏者以想象的引线，是文学艺术家相信与尊重欣赏者（读者或观众）对艺术有着接受、鉴赏能力的表现，也是对欣赏者负责的态度。这是因为对一部作品或一场演出来说，它的质量高低、效果好坏，最终是由广大欣赏者来判别与鉴定的，所以马克思说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众。”常常有这样的情况，有些编导由于低估了观众的审美、感受的能力，唯恐观众不了解角色及其行动的意义，脱离角色处境的具体性，外加一些注解式的表演来“说服”观众，形成欣赏与表演的矛盾，殊不知这种不留给欣赏者以想象引线的做法，限制了观众想象力的发挥与艺术“再

创造”的努力，观众只能感到索然乏味。因此，对一个文学艺术家来说，他们的艺术创作或表演，必须充分考虑并相信广大读者或观众的艺术欣赏能力与水平，给欣赏者以想象的引线。

要给欣赏者以想象的引线，就必须善于抓住足以诱导欣赏者适当发挥想象和联想的关键性的东西，必须规定出想象、心理活动的目标与线索，使欣赏者心理活动能沿着规定的方向与途径前进，在接受艺术家所提供的形象时，能有所发现与“补充”。这里，既不能包罗万象、面面俱到、不给欣赏者以展开想象的丝毫余地，也不能用形象残缺、主题模糊的东西去迷惑欣赏者，使他们失去借以展开想象的根据与可能。戏剧对观众情绪有最强烈的、直接的感染力，观众在戏剧的演出中不但欣赏着，也在“创造”着，有意识地利用观众这一心理活动的积极因素，使演出能获得更好的艺术效果。聪明的编导常常不轻易地放过给观众以充分想象的机会，以吸引观众们的注意力。话剧《陈毅市长》之所以能引起观众的兴趣和获得较好的艺术效果，正是编者出于这种考虑。编剧沙叶新同志在总结经验时曾说过这样一句话：“永远记住：你的戏是给今天的观众看的。”以该剧的开头与结尾的艺术构思来说，剧作者曾考虑、琢磨过：在《第一场》中陈毅一上台就要作报告，如何使他的三言两语就能一下子把观众们吸引住，使观众有兴趣地听下去、看下去？作者预想着，陈毅一“亮相”，观众可能会报以热烈的掌声，假如针对观众的掌声，让陈毅先声夺人地指着台下观众说：“好了、好了！我看大家还是不要鼓掌，不要这么高兴！今天我肚子里有火、有气，我要克人，要批评在座的一些同志！”观众们势必大为惊愕，立即停止鼓掌，鸦雀无声地静

听着，并且不得不忍耐陈毅一上场这一无名怒火究竟从何而起。这样就会将观众带进戏剧情境中去，兴趣也会油然而生。正是由于剧作者不但从塑造角色上努力，而且从观众心理活动上进行探索，使陈毅一出场在台上做报告长达八分多钟之久，观众不但有耐心地而且兴致盎然地听下去、看下去。在戏的结尾部分，剧作者也预想到在演出已进行了三个小时之后，可能有些观众会不耐烦的提前离座，作者从剧情与人物性格发展的逻辑出发，安排了陈毅把住剧场出口处的大门，不让听交响乐的观众中途退场，让他说：“一个也不让走！”“要尊重艺术家的劳动嘛！”这种有意识地把观众情绪变化考虑在内的艺术构思与设想，正是尊重欣赏者的表现，也是使演出获得很好艺术效果的一个主要原因，这就启发我们，把广大读者、观众不但看作是艺术的接受者、欣赏者，而且看作是艺术的参与者、创造者，给他们以想象的引线，对加强艺术创造与欣赏者之间的情感交流，增加对读者、观众的艺术感染力，使艺术作品能获得更大的潜移默化的教育作用，十分重要。

当然，艺术欣赏者（读者或观众）的需要、兴趣、水平与接受能力是不一致的，强调创作与表演要从广大群众的艺术欣赏的要求出发，给欣赏者以想象的引线，决不是单看群众一时的、直观的感性印象，或是满足部分群众的“热门”以至去迎合、俯就少数群众的落后、低级与庸俗的艺术情趣，而放弃了社会主义文艺应有的培养广大群众的审美能力，丰富他们的精神生活与提高他们的思想境界的功能与作用，这已是本文以外的课题，自不待言了。

后 记

我们都曾和许多爱好文艺、爱好文学写作的青年接触。交谈中，每当话题涉及文艺创作中的人物描写、形象塑造时，谈话往往就变得格外热烈、活跃起来。从理论到创作实践，从古代到现代，围绕着文艺创作中的这个问题，大家总是谈得那么津津有味，兴致勃勃，互相给予了许多启迪。写这么一本小书的动机，便植根在同青年朋友的这类交往之中。但这本书能够获得同读者见面的机会，却是应当感谢四川省社会科学院出版社的。编、校者都为这本书的出版付出了辛勤的劳动，他们的工作为青年提供了又一种参考读物。由于作者的水平所限，书中不免会有错谬之处，希望得到广大读者的指正。

本书共分五辑。第一、二辑由吴野执笔，第三、四、五辑由赵增锴执笔，谨于此附笔说明。

作 者

一九八六年六月十日