

华中师范大学文学院教授文库

中国文学批评的解码方式


——王先霈自选集

王先霈 著

华中师范大学文学院教授文库

中国文学批评的解码方式

——王先霈自选集

 华中师范大学出版社

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

中国文学批评的解码方式——王先霈自选集/王先霈著. —武汉:华中师范大学出版社,2010.1

(华中师范大学文学院教授文库)

ISBN 978-7-5622-4133-1

I. ①中… II. ①王… III. ①文学批评—中国—文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 009833 号

中国文学批评的解码方式

◎ 王先霈 著

责任编辑:龚琼芳

责任校对:方汉交

封面设计:新视点

出版发行:华中师范大学出版社

编辑室:文字编辑室

电话:027-67863220

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

邮编:430079

电话:027-67863040(发行部)

027-67861321(邮购)

传真:027-67863291

网址:<http://www.ccnpublish.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

印刷:湖北恒泰印务有限公司

督印:章光琼

字数:320千字

印张:17

开本:710mm×1000mm 1/16

印次:2010年1月第1次印刷

版次:2010年1月第1版

定价:39.00元

印数:1-2000

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321

目 录

性格与环境	(1)
小说的叙述角	(10)
形象思维过程中艺术与政治的关系	(17)
《现代小说技巧初探》读后	(28)
资本主义生产同艺术和诗歌的敌对性	(35)
“非自觉性”与艺术规律	(43)
形式情绪初议	(57)
封建礼教与小说艺术的敌对性	
——蒲松龄与纪昀对艺术思维的不同认识	(67)
批评家的困惑和文学批评的出路	
——倡导开放性的社会历史批评	(74)
建设“圆形”的文学批评	(82)
中国文学批评的解码方式	(95)
创造性思维中“有意义的空白”	(105)
文学理论基础的广泛性与本土性问题	(114)
中西文学理论对话中概念的可对应性问题	(122)
读明清话本集序文札记	(128)
胡应麟的小说理论	(135)
“剪灯二种”与明初文人以文为戏的小说观	(142)
研究中国古代小说理论的意义、途径和方法	(150)
兴论新释	(161)
中国古代文学中的“绿色”观念	(171)
中国古人对文学的几种基本态度	(180)
“吾省吾”与“吾丧我”	
——两种艺术心理活动路径	(187)
陶渊明的人文生态观	(197)
中国古代叙事文学发展迟滞原因之探讨	(203)
论诗体小说《长恨歌》	(213)

脂砚斋参与《红楼梦》写作一证	(220)
追韩信与回故乡	(223)
烦恼的职业	(227)
《山里人山外人》序	(231)
刘醒龙的“新感觉”	(233)
评论者如是说	
——致方方	(237)
邓一光《红色贝雷帽》序	(240)
陈应松的遇合	(242)
向历史题材文艺要求什么	(244)
“金黄鹤文丛”序言	(252)
“新时期湖北文学大系”总序	(257)
“文学理论批评建设丛书”总序	(260)
在海峡两岸历史文学研讨会上作的学术总结	(262)
在美国诗歌研讨会开幕式上的致辞	(264)
附录 1 王先霈著作目录	(266)
附录 2 王先霈单篇作品简目	(267)

性格与环境*

在典型塑造中，怎样认识和处理性格与环境的关系，是一个有关键意义的问题。马克思、恩格斯在现实主义理论上进行的彻底革命的一个重要方面，就是他们把正确表现性格与环境及其相互关系，作为现实主义创作方法的核心内容。马克思、恩格斯关于性格与环境关系的精辟见解，是历史唯物主义在文艺理论上的运用，是他们革命现实主义理论的极为重要的组成部分。

在美学理论中应用马克思主义的哲学观点，对性格与环境的关系作出的准确表述，最早是由恩格斯完成的，这就是他在致玛尔加丽塔·哈克奈斯信中的名言：

据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。

恩格斯把描写人物性格、正确处理人物性格同社会环境的关系问题，典型性格和典型环境的问题，作为现实主义的核心问题，这在美学史上具有划时期的重大意义。文学的表现对象是人，而人的社会本质乃是他的一切社会关系的总和，要真实地深入地写出人物，必须在社会关系中描写他，在具体的历史环境中刻画他。所以，很自然地，性格与环境的问题，成为文学作家和理论批评家们注意的重点。各种不同的流派在运用各种不同的创作方法的时候，从不同的角度和侧面接触到这个问题。但是，以前的理论家、文艺史家不能从文学理论上深刻认识到这一点，他们对于各种创作方法概念的阐释常常是直感式的描述。例如，有人企图以“理想”和“现实”的起伏来解释各种创作方法的消长，这当然很难构成精确的理论。他们说，古典主义是现实的，继之而起的浪漫主义是理想的；现实主义当然是现实的，其后出现的现代派又是理想的。这并没有触及问题的实质。恩格斯突出性格与环境的问题，这才使创作方法理论成为严密的科学。由这里可以比较清楚地看到各种创作方法的区别。古典主义离开环境刻画天生如此的性格；积极浪漫主义描写奇境中的奇人，抗议现实环境的压

* 原载《华中师范学院学报》1979年第1期。

迫，歌颂英雄对现实环境的反抗和对理想的社会环境的追求；消极浪漫主义也写奇境中的奇人，他们逃避现实的社会环境，缅怀和美化梦幻中的往日环境；自然主义写环境决定性格，他们理解的环境只是生物环境和地理环境，如此等等。从性格与环境的关系研究创作方法，就能够把作家的创作方法同他的哲学观点、社会观点联系起来，把作家的美学观点同他的创作实践联系起来，并且突出性格描写这个艺术创作的中心，抓住问题的关键。

中外文学史上，现实主义的形成为什么时候，是有争议的问题。但是，无论如何，稍为严格一点的现实主义概念，同性格描写、同性格与环境的关系总是关联着的。至于自觉地用极大的注意力研究作为文学描写对象的人同他所处的社会条件的关系，努力表现出在一定社会环境中的一定性格的形成、发展、变化的过程，这是从欧洲19世纪批判现实主义作家开始的新的气象。被拉法格称为“环境论的天才代表”（《左拉的〈金钱〉》）的巴尔扎克在文学史上的独创之一，就是通过生活环境的详细描写，体现一定时期社会政治经济状况，以此作为人物性格形成和演变的根据。在巴尔扎克创作生活的初期，当时流行的可供他选用的创作方法有古典主义和浪漫主义。他曾试用这两种方法写过一些作品。但是，当巴尔扎克踏上自己创作的的正路之后，他放弃这两种现成的方法，而去作了新的开拓。为什么呢？巴尔扎克说：“理由如下：我不相信十七、十八世纪的严峻方法描绘得了现代社会。”（《拜尔先生研究》）又说，浪漫主义作品的情节“难以令人信服”，“性格虚假，人物的行为违反常识”（《〈欧那尼〉或卡斯提的荣誉》）。

古典主义作家是注重性格描写的，优秀的古典主义作家创造了许多典型，例如“伪君子”、“怪吝人”、“恨世者”，等等。当然，优秀的古典主义作家已经不是“纯粹的”古典主义者，他们的创作实践已经不是古典主义理论所能范围得了的。即令如此，这些人物总还多少像是一些性格类型，他们的性格特征突出，但性格的时代风貌则不那么鲜明。在古典主义作品中，人物出场之时，他们的性格已经安排好了，在整个作品中再也不会增添什么、减少什么，不会发生什么明显的变化。至于他为什么有这样的性格而不是别样的性格，那只能由作者的思想和人物的愿望来解释，而无须探究客观的社会的原因。古典主义者认定自己的宗旨是表现与生俱来的不变的“本性”，自然就不去探求人物性格与社会环境之间有什么深刻的紧密的关联。古典主义者的这种看法，同封建时代社会发展的缓慢以及等级界限森严不是没有关系的。法国记者腓力克思·达文在他那篇由巴尔扎克授意并修改的文章《巴尔扎克〈十九世纪风俗研究〉序言》中，把中世纪与19世纪作了一个对比。他认为，“过去一切都是鲜明凸出的，而现在一切都是凹的”；过去从农民到贵族“都是确定的，线条分明的存在着”，现在一切人都被投入社会混合体，人们之间的区别不是那么容易识辨了。达文

从文学表现生活的角度所作的对比，大致是符合实际的。马克思、恩格斯则以明确的语言指出：“生产中的经常变革，一切社会关系的不断的震荡，永远的不安和变动，是资产阶级时代与过去一切时代不同的特点。”（《共产党宣言》）时代不同了，反映时代的文学的创作方法也必然要不同。古典主义，作为“十七、十八世纪文学的严峻方法”，反映不了19世纪动荡不安和错综变化的社会生活。不变的性格类型和急剧变动的社会环境怎么能够协调呢。

浪漫主义和古典主义不同，在浪漫主义作品中有时也可以看到人物命运和性格的巨大变化。这种变化的原因在哪里？浪漫主义者认为，人物性格变化的原因不在客观环境，他们从精神方面去寻求这个原因。例如，维克多·雨果的小说用许多篇幅描述人物内心善恶两种观念的搏斗，以此作为人物性格发展的动力。而这种内心斗争的现实基础，社会条件对人们思想的促进与制约，却很不容易从小说中看得清楚。《悲惨世界》批判了资本主义的罪恶，这种批评带有作家强烈的愤慨，但却并不深刻。它从人物的遭遇控诉了资本主义的冷酷，但不能从性格与环境的关系上揭示各种罪孽的深刻的社会根源。恩格斯说过：“旧的社会主义，虽然批判了现存的资本主义生产方式及其结果，但不能说明它，而只能简单地把它作为邪恶来摒弃。”（《反杜林论》）这里当然不是在谈论创作方法问题，但是，这句话对于我们认识雨果的浪漫主义创作方法的局限性很有启发，因为雨果的浪漫主义的哲学基础，同空想社会主义者的历史唯心主义有相通之处。

马克思、恩格斯在性格与环境关系上的见解的正面说明，是在对欧洲现实主义作家，尤其是巴尔扎克的创作经验的分析中作出的。

第一，马克思、恩格斯所说的作品中的环境，主要是指一定的社会阶级关系在作品中的具体显现。正确处理性格与环境的关系，就是要正确反映一定时期阶级斗争的情势对于人们的决定性的影响。马克思称赞巴尔扎克“对现实关系有深刻理解”（《资本论》），恩格斯要求“对现实关系的真实描写”（《致敏·考茨基》），就是这个意思，这也正是巴尔扎克超越前人之处。在他的小说中，人物是环境的产品，通过人物表现了阶级斗争，表现了社会。《幻灭》中的吕西安，从一个幼稚的贫苦青年变成卑劣的小报记者，是怎么变过去的呢？小说让我们看到，他从乌莫的平民社会走进巴日东太太的客厅，又从宁静的外省安古兰末步入喧闹的首都巴黎，资产阶级社会环境的漩涡把他吞没了。《贝姨》描写了一个色鬼在对情欲的无止境的追求中走向穷途末路的历史。于洛·特尔维，这位男爵大人，陆军部的署长，拿破仑的旧部，却在情场一再失意，潦倒不堪。这是怎么一回事呢？就因为他作为贵族，生错了时代，他不幸而生在爵位抵不过法郎的环境中，生在“爱情的代价要三万法郎一年”的环境中。巴尔扎克没有企图去表现什么永恒不变的单纯的情欲，而是让于洛在两大剥削阶级交替的

历史巨浪中颠簸。于洛的情场失意，乃是贵族在政治舞台失意的结果和表现。正如恩格斯指出的，“巴尔扎克把上升的资产阶级在1816年至1848年对贵族社会日甚一日的冲击描写出来”，“他描写了这个在他看来是模范社会的最后残余怎样在庸俗的、满身铜臭的暴发户的逼攻之下逐渐灭亡，或者被这一暴发户所腐化”（《致玛·哈克奈斯》）。《贝姨》里的阿纳丽特，显然是巴尔扎克同情和喜爱的人物，巴尔扎克在这个人物身上渲染了旧日理想的余辉。然而，这个妇道的楷模，最后竟至于决心用自己看得胜过生命的贞操，向老花粉商换取20万法郎现款。阿纳丽特后来不得不勉强地打扮自己，力图战胜淫荡无耻的玛弗奈夫人，博取自己所厌恶的一个男子的欢心，而结果终于成为那个资产阶级女子手下的败将。正如恩格斯所说，巴尔扎克描写了贵妇人“怎样让位给专为金钱或衣着而不忠于丈夫的资产阶级妇女”。在巴尔扎克看来，没有固定不变的所谓“本性”，也没有固定不变的道德观念。对于巴尔扎克，“德行也是一种产品，跟酒和醋没有两样”（泰纳《巴尔扎克论》）。妇女片面贞操的观念，原是封建宗族统治的产物。当银行家、花粉商之流成为社会的支配力量之后，贞操也成了商品。信守封建道德的“圣徒”，在金钱统治的环境中，不是堕落，就是灭亡。

马克思、恩格斯并且认为，现实主义的文学作品处理性格与环境的关系，不仅要写出不同的历史时代有不同的性格，而且还要表现同一社会形态的不同发展阶段，给人物性格染上不同的色彩。巴尔扎克的人物画廊中的资产阶级就是这样。葛朗台开始发财是在1789年，那是资产阶级积累资本的时期。这种环境把葛朗台训练得精于计算。吝啬，是葛朗台性格的主导特征。克勒凡是路易·腓力普的金融家时代的人物。资产阶级事业的迅速发展，使他们的野心大大膨胀，也改变了他们的生活作风。挥霍奢侈，是克勒凡性格的一个重要方面。随着资本主义的发展，资产阶级日益走向荒淫腐化。巴尔扎克写出了资产阶级代表人物的性格随社会环境的发展而变化的这一过程。恩格斯谈到巴尔扎克对法国资产阶级在19世纪初年的上升过程的描写，强调指出其用的是“编年史的方式”。这就告诉我们，再现环绕性格的环境，不能只笼统地写到一个社会形态的时代环境，应该精细地表现每一阶段、各个年代具体的情景和气氛。

马克思、恩格斯还谈到，处理性格与环境的关系，在抓住了一定时代以及一时代内一定阶级的本质特点的同时，还应注意民族和地域等方面的特点，使性格在这种特殊环境映衬下，显现其民族的、地方的气质。恩格斯在致敏·考茨基的信中，将伦敦、巴黎、柏林、维也纳四个城市的环境加以比较，指出伦敦的特点是“气候条件所造成的门窗紧闭的室内生活”，“社会生活中的互不往来和等级森严”，说维也纳“具有把南欧和东欧的各种因素混合在一起的独特的国际性质”。恩格斯肯定《旧与新》对盐场工人和对维也纳社交界的描写，说“对于这两种环境里的人物，我认为您都用您平素的鲜明的个性描写手法给刻画

出来了”。恩格斯这里所说的环境，首先是指不同发展阶段上不同的社会关系，但同时也包括民族和地域的特点。巴尔扎克在《幻灭》中写了代表两种不同时期的资产阶级的人物。印刷厂厂主尼古拉·赛夏所以败在另一家印刷工厂厂主兼高利贷商人戈第安兄弟手下，就因为赛夏老头是过时的人物，他的经营方式还是早期资本主义手工工场方式。戈第安兄弟与巴黎的金融资本相勾结，是新时期的人物。但是，安古兰末的戈第安兄弟和巴黎的药材商玛蒂法、绸缎商加缪索也并不同，他们不会像后者那样拿出几万法郎来养女戏子；他们迅速地聚敛财富而绝不放弃祖传的吝啬，他们懂得借用政治局势的风云变幻来进行投机，同时也乐于亲自出马玩弄一些小阴谋。一句话，他们是外省商人而不是巴黎商人，巴尔扎克在他们身上写出了外省环境的特色。

总之，文学作品中的环境描写，不但要以社会关系的再现为中心，而且要力求展开广阔的画面，要提供丰富多彩的风俗画、风景画。恩格斯谈到巴尔扎克对法国阶级斗争情势的真实表现之后说，他“在这幅中心图画的四周，汇集了法国社会的全部历史”（《致玛·哈克奈斯》）。我们对于典型环境的理解，应该更广泛一些。

马克思、恩格斯肯定了巴尔扎克等人处理性格与环境关系的成功经验，在理论上予以阐发，又指出了当时一些作家在这个问题上的错误，以作为反面的鉴戒。马克思、恩格斯一再严厉批判19世纪前叶喧嚣一时的“真正社会主义者”。恩格斯说，他们“不可能把要叙述的事实同一般的环境联系起来，并从而使这些事实中所包含的一些特出的和意味深长的方面显露出来”，他们只能“枯燥无味地记录个别的不幸事件和社会现象”（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。我们看到，巴尔扎克的作品也叙述了许多不幸事件和社会现象，比如高里奥老头被两个女儿遗弃，查理对表姐欧也妮·葛朗台的负心，腓力普对母亲和弟弟忘恩绝义，加缪索小姐和她母亲对邦斯舅舅白眼相加。巴尔扎克把各种人物性格放在特定的环境中，把作品中环绕人物的具体环境同社会一般的环境联系起来，引导读者到社会历史中寻找人物命运的答案，寻找罪恶和不幸的根源，从而引起人们对于资本主义制度永久性的怀疑。这也正是巴尔扎克成为“比过去、现在和未来的一切左拉都要伟大得多的现实主义大师”的原因。

第二，按照马克思、恩格斯的观点，在现实主义的文学作品中，一方面应该表现出环境决定着人物性格；另一方面，社会环境的体现，主要不能依靠作者直接的概述、介绍，而要通过人物性格的描写。离开人物性格、人物关系，无所谓典型环境。巴尔扎克说过，《人间喜剧》中“这些人物是从他们的时代的五脏六腑孕育出来的，全部人类感情都在他们的皮囊底下悸动着，里面往往掩藏着一整套完整的哲学”（《人间喜剧·前言》）。所以，这一个个人物本身就是时代的镜子，时代的缩影，就体现着时代环境。《高老头》写到伏盖公寓的主人

伏盖太太时说：“她整个人品足以说明公寓的内容，正如公寓可以暗示出她的人品。监狱少不了牢头禁卒，你想象中决不能有此无彼。”这是用文学描写的语言，对于人物性格与所处环境之间的关系所作的一个很好的说明。

拉萨尔的《弗兰茨·封·济金根》不能真实地再现16世纪德意志的典型环境，首先是因为它对于主人公济金根的性格作了不正确的描写。哈克奈斯的《城市姑娘》不能真实地再现19世纪80年代英国的典型环境，首先是因为它对小说中工人的性格作了不正确的描写。马克思、恩格斯批评拉萨尔没有写平民和农民革命分子的代表，恩格斯批评哈克奈斯没有写积极反抗的工人，就是认为他们在人物安排和描写上的缺点，影响到他们对社会环境的正确表现。但是，马克思和恩格斯并没有规定作品中的主人公必须是他那时代的先进人物。他们并不认为，在每一具体作品中，占据时代中心地位的阶级的代表，也必须总是占据舞台的中心；他们并没有说过，只有这样才能创造出典型环境。哈克奈斯的错误，并不在于选择了一个消极的工人作小说的主人公，而在于怎样去写这个工人和其他工人，而在于这个形象和整篇作品的倾向。恩格斯特别指出，《城市姑娘》中的人物，“就他们本身而言，是够典型的”。就是说，写这类人物是无可厚非的，问题在于如何通过时代环境的再现显示出人物形象的深刻社会内容。在每一文学作品中，为了通过人物性格和人物关系的描写，体现出一定时代的社会环境，作家有无限多的可能性去选择自己独有的艺术构思、独特的表现方法。所以，恩格斯在对《济金根》的修改提出了十分中肯的意见之后说：“这一切都不过是可以把农民运动和市民运动写入戏剧的一种方法而已；此外至少还有十种同样好的或者更好的其他的方法。”

写好作品的主要人物，写出主要人物的性格的时代内容、阶级本质，就能真实地再现典型环境。拉萨尔如果能按照历史的真实面貌，正确地表现济金根是作为垂死阶级的代表反对皇权、反对诸侯，写出他必然的覆灭，那样他就能真实地表现16世纪的社会关系。

按照作者的历史观点和艺术构思，特意安排的某些在作品中只占很少篇幅的人物，在体现社会环境上可以起到十分重大的作用。马克思、恩格斯不约而同地要求拉萨尔以农民和市民革命分子的代表构成剧本的背景，也就是这个意思。《高老头》对于荷拉斯·皮安训的描写，《卡迪央王妃的秘密》对于米希尔·克雷蒂安的赞颂，《幻灭》对于大尼埃·大丹士的小团体的介绍，都不过寥寥数处，但是在沉湎于声色犬马和筹划恶毒阴谋的资产阶级男女身边，出现这一群高尚的青年知识分子，大大扩展了小说的历史内容，加强了对时代概括的深度。

恩格斯还特别提出“福斯泰夫式的背景”。恩格斯说，采用这种用人物体现环境的方法，“介绍那时的五光十色的平民社会，会提供完全不同的材料使剧本

生动起来，会给在前台表演的贵族的国民运动提供一幅十分宝贵的背景，只有在这种情况下，才会使这个运动本身显出本来的面目”（《致斐·拉萨尔》）。福斯泰夫是在莎士比亚的一组历史剧中反复出现的人物，这组历史剧以王室、大臣为中心，而通过福斯泰夫却又生动揭示当时下层社会的状况。巴尔扎克在《人间喜剧》的写作中，创造了“人物再现”的方法，就是让一个人物在几部作品中反复出现，这样的人物每每成为五光十色的社会关系的体现者。例如拉斯蒂涅就是这样一个人物。作者在《高老头》中首次介绍拉斯蒂涅说：“倘没有他对巴黎社交界的有趣的观察，没有他在交际场中无孔不入的本领，我们这故事就要缺乏真实性。”他不但成为小说中高里奥老头和伏脱冷接触社会的中介之一，而且成为读者了解1819年前后巴黎社会的中介。在他身上，纠缠着错综复杂的社会关系。由于拉斯蒂涅往来于寒伧的伏盖公寓和爵爷们的豪华公馆之间，作品又通过他表现两种具体环境的强烈对比。作者写道，拉斯蒂涅“在雷斯多夫人的蓝客厅与鲍赛昂夫人的粉红客厅之间，他已经读毕了三年的巴黎法”，我们也就跟着他一起读这部“巴黎法”，了解巴黎的资本主义的社会关系。

在人物性格描写中注进作家的感情和认识，如果这种感情和认识符合客观的社会状况，符合历史的规律，也就能帮助读者通过人物形象正确认识人物所生活的时代环境。《城市姑娘》中，不仅工人们自己没有作出任何企图以斗争求得自身解放的努力，而且作者也没有在这些形象中表现出希望和相信工人自己解放自己的信念。这也是小说中的人物虽有一定的典型性，整个作品却缺乏高度的时代真实感的原因。左拉许多小说中的人物也有不同程度的典型性，但作者以一种冷漠的态度去描写工人的苦难与愚昧。他给我们看了一些逼真的画像，却像一潭死水被沉重的雾霭笼罩，见不到滚滚向前的历史长河，读者不能从作品感受历史的运动，更不用说看到前进的方向。恩格斯说，巴尔扎克对于贵族男女给了空前尖刻的嘲笑，空前辛辣的讽刺，对于共和党英雄则“毫不掩饰地加以赞赏”。这样，巴尔扎克笔下的人物形象本身就能体现“上流社会必然崩溃”的历史趋势。当然，巴尔扎克也仍然是过于冷静。由于他的思想的矛盾，他很难在人物描写中倾注更热烈的感情。

第三，马克思、恩格斯关于性格与环境关系的一系列论断，不仅是对资产阶级优秀作家经验的深刻概括，更是反映着蓬勃发展的无产阶级解放斗争的要求，也是对新型的革命文学的殷切期望。巴尔扎克在认识和处理性格与环境的关系上作了突出的贡献，但他和他那个时代的哲学伙伴、文学伙伴一样，不可能看到改造社会、改造环境的伟大力量。在巴尔扎克所反映的资产阶级给封建势力送葬的历史时期，资产阶级的掘墓人已经开始试验自己的锄头了。虽然，这个劳苦的阶级在《人间喜剧》的几部作品中投下过淡淡的影子；但是，我们即使不去讨论那类形象的真实程度，仅就他们在巴尔扎克作品中的数量来说，

也远远不能与他们的压迫者相比。巴尔扎克真实地写出了19世纪初年法国的历史环境，然而只是写了它的一面。巴尔扎克真实地塑造了许多典型人物，但大都是属于剥削者阵营。他的巨笔无法达到的地方，只能由无产阶级作家来描绘。1888年恩格斯向文学家提出了表现“工人阶级对于压迫他们的环境的革命的反抗”（《致玛·哈克奈斯》）的要求。要求文学作品表现和讴歌人民群众改造社会环境的伟大革命实践，这是马克思、恩格斯关于性格与环境关系的思想的最重要之点，也是革命现实主义区别于旧现实主义的崭新的特点；同时，这又是革命现实主义联系革命浪漫主义的桥梁。历史上的积极浪漫主义者看到了人可以改造环境，他们在总的方向上同人民利益一致，用马克思的话说就是“往往通过无形的纽带同人民的机体联系在一起”（《致弗·阿·左尔格》），但在具体实践上他们同人民是隔绝的。在他们的作品中，改造社会是少数“超人”的伟业。革命现实主义真实地反映人民群众的革命实践，也就能预示历史发展的方向，所以它的性质本身就要求有革命浪漫主义的因素。只是在19世纪，社会条件和文学条件都不成熟，马克思、恩格斯还不可能着重强调革命浪漫主义问题，还只能着重于革命现实主义。

20世纪初，以高尔基的《母亲》为标志，马克思、恩格斯所热烈期望的新型文学举起了自己的旗帜。这种文学的创作方法，后来被定名为社会主义现实主义。高尔基在论述它的原则时，这样说明性格与环境的关系：“我们的现实主义……它的主要任务是通过形象地描绘现实、人物以及人们在劳动过程中的相互关系的方法来确定社会主义。”（1933年《致叶·谢·多宾》）要描写新的性格，要从社会主义建设时期新型社会关系中塑造新的性格。如果说，批判现实主义与古典主义不同，在于它能从社会关系来研究性格；那么，社会主义现实主义同批判现实主义不同，在于它自觉地用动力学的观点而不是静力学的观点看待性格、看待环境、看待性格与环境的关系。如同卢那察尔斯基所说，“我们接受现实，但是我们不用静止的态度去接受它”，而把它“当做一个发展过程来接受”（《社会主义现实主义》）。

1958年，毛泽东同志提出革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。周恩来同志在阐述它的时候精辟地指出，要以革命浪漫主义为主导，以革命现实主义为基础。按照我们的理解，从性格与环境的关系来说，这个创作方法的革命现实主义基础，就是要正确表现革命和建设中的相互关系，表现性格产生的社会条件；这个创作方法的革命浪漫主义精神，就是要写出社会关系的发展变化及其对于人们性格的影响，歌颂人民改造现实、变理想为现实的伟大斗争实践，不仅写出过去的现实和现在的现实，而且写出“第三种现实——未来的现实”（高尔基：《在苏联作家协会理事会第二次全体会议上的演说》）。

高尔基对社会主义现实主义的大量理论阐述，社会主义现实主义的定名，是在恩格斯致哈克奈斯信发现和发表的时候。高尔基等人的意见，是对恩格斯的再现典型环境中的典型性格的原则的阐释、引申和发挥。毛泽东同志提出革命现实主义和革命浪漫主义相结合，也是在马克思主义哲学和马克思主义美学传统的基础上的一个新的创造。在无产阶级革命事业和革命文学的前进途中，马克思、恩格斯的这些理论观点，不断地被丰富和发展。与此同时，资产阶级的文学侍从，修正主义的文学代表们，向着马克思、恩格斯阐述的革命现实主义，向着高尔基在列宁、斯大林支持下奠基与倡导的社会主义现实主义，向着毛泽东同志提出的革命现实主义与革命浪漫主义相结合，一次又一次发动猖狂进攻，在性格与环境关系的问题上，制造一个又一个奇谈怪论。他们经常地变换手法，时而公开打着右的旗号，时而隐蔽在“左”的伪装之下。

“四人帮”把马克思主义经典作家、无产阶级文艺旗手们在美学上的建树一笔抹煞，而捧出他们发现的“伟大的真理”——“三突出”原则。“三突出”拾取古典主义的余唾和消极浪漫主义的糟粕，反对在社会关系中刻画人物，反对真实地描写现实关系，“四人帮”鼓吹反动的庸俗的浪漫主义，给我们的文艺创作造成极大伤害。现在，要清除他们的这种影响，只能靠正确阐释和运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，绝不能对革命浪漫主义本身有任何动摇，更不能退回到旧现实主义的道路上去。

我们有理由相信，深入研究马克思主义经典作家关于性格与环境的论述，将会促进我们的文艺创作，以一批一批新颖、丰满、深刻地反映时代的文学典型的出现为标志，无产阶级文艺创作的新高潮即将到来！

小说的叙述角*

“何从而闻见之？”

清代的纪晓岚，不仅是个大学问家，主持编修了《四库全书》，同时也是一位有名的文学家，他写过一些小说，后来由他的弟子盛时彦合刊为《阅微草堂笔记五种》，在中国古代笔记小说中有重要地位。大概就因为学问家的脾性太重的缘故吧，这位小说作者对于他的前辈小说家蒲松龄的写作技巧和手法，提出过多少带有迂腐气味的批评意见。这些意见被盛时彦记载在《阅微草堂笔记五种》的跋语里。纪晓岚说，《聊斋志异》描写恋爱故事的时候，男女主人公“燕昵之词，媵狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理，使出作者代言，则何从而闻见之？”他并不是否认《聊斋志异》中艺术形象的生动具体，也不是对蒲松龄笔下人物的语言和行动的合理性有什么怀疑，他只是要问，这种种情景是由什么人讲述出来的？——是人物自己吗？这些隐秘的私情，他们唯恐外人知道，哪里还有主动宣扬的道理？是小说作者吗？作者又是从哪里得知这些或从什么地方窥察到这些的呢？

对于纪晓岚作为蒲松龄创作中的缺陷提出质疑的地方，《聊斋志异》的著名评论者清代的冯远村却作为长处加以赞扬。冯氏在《读聊斋杂说》中引了苏轼题画雁诗句：“野雁无人时，未起意先改。君从何处看，得此无人态。”野雁见到了人，怡然自得之态就变成警惧惊惶之态。冯氏所说野雁无人之态，也就相当于纪氏所谓“燕昵之词，媵狎之态”，而冯氏认为这才正是“文家运思入微之妙”。

对于同一作者所用的同一项技巧，两个评论者一褒一贬。不论是贬也好，褒也好，“何从而闻见之”、“君从何处看”，实际上都是提出了同一个问题，即小说创作中叙述角（angle of narration）的问题，这是小说和所有叙事作品写作技巧中一个很重要的问题。

一篇小说的题材和人物确定之后，创作中接着面临的问题是，由谁来讲述

* 原载于《随笔》1979年第三集、第四集。

故事呢，用谁的眼光来描画场面呢？小说的叙述角，也叫小说叙述的观点，它关系到作者从哪一种人的地位去看待写进作品中的社会生活现象，所以，它对作品的主题、对作品的思想境界和艺术境界可能产生重大影响。例如，在法庭上，原告、被告和证人陈述同一案情，即使基本事件经过说的大致相同，给人的印象也往往相差很远，甚至完全相反。这是因为，他们每个人都是从自己的亲身感受和理解出发来说明事情的经过，每个人都有自己特殊的观察角度。假若有作家要用这个案件做材料写小说，那么，他就必须作出选择，从什么角度来叙述故事——原告的角度还是被告的角度？证人的角度或者法官的角度？

小说家要确定叙述角，就好像电影导演和摄影师要确定镜头的拍摄角度一样。世界上早期影片的摄制，如法国导演梅里爱拍《灰姑娘》的时候，摄影机是放在固定的地方，后来人们称之为“乐队指挥的视点”。早期的小说，也是由一个确定的叙述者用一致的口气讲给听众听的，中国的“说话”、英国最初的 novel 都是这样，这就是单纯叙事者观点（narrator's point of view）。英国 18 世纪小说家克拉那·丽甫说：“小说将我们每天目睹的事情，我们的朋友或我们自己所遇到的事情，亲切地叙述出来。”小说的起源，如同鲁迅所指出的，本是人们彼此谈论的故事，其内容当然只能在讲故事的人目睹或者耳闻的范围之内。往后的小说艺术不论如何发展，但凡在采用单纯的叙述者这一角度的时候，就不应超越这个人可能目睹或可能耳闻的范围。《红楼梦》第十五回写到宝玉对秦钟说，“等一会睡下，再细细的算账”，后面接着有一段文字：“宝玉不知与秦钟算何账目，未见真切，未曾记得，此系疑案，不敢纂创。”这当然是曹雪芹于云烟渺茫之中不着痕迹地进行艺术剪裁，但同时也是因为采用了单纯的叙事者的角度。《红楼梦》的好些地方是由“石兄”讲故事，“石兄”未见真切者，就不便描述了。

要求各种各样的小说通通采用固定的单纯叙述者的角度，尤其是要求长篇小说自始至终维持某一个单纯叙事者的角度，会给作者造成很大的困难。这也像要求电影永远保持“乐队指挥的视点”一样，成为艺术发展的束缚。小说要写到各种各样的场面和人物，写到人物的各种行动以至心灵深处，这里面有许多都是无人之态，不容旁人随便窥视的。这些地方，作者随时都会遇到纪晓岚的“何从而闻见之”的问题。小说家们就要冲破迂腐的学究式的成见，采用灵活的多样的叙述角了。

“无所不知”的小说家

金圣叹在《读第五才子书法》中说：“《三国》人物事体说话太多了，笔下拖不动，转不转，分明如官府传话奴才，只是把小人声口，替得这句出来，其实何曾自敢添减一字。”他对《三国演义》贬抑太过，并非公正平允之论。《三

国演义》在大体上尊重历史事实的前提下，能以连贯而波澜迭起的情节，独特而鲜明的人物性格吸引读者，以至使途巷薄劣小儿为之嚻促出涕，为之欢喜唱快，它的艺术成就不能低估。但是，如果拿后来的小说，例如《金瓶梅》、《红楼梦》来比较，相形之下，《三国演义》的文笔又确实显得简率、枯淡，有时令人有滞涩之感，确实有些“笔下拖不动”。之所以如此，原因之一，恐怕就是不大放手去写“无人之态”，而多以人物之间正经的并且常常是严肃的对话来推动情节。像“煮酒论英雄”一段，刘备失惊落箸又借闻雷掩饰的复杂心理活动，小说不作直接描写，却由刘备在席散之后向关羽、张飞道出，似乎作者是有意地提防读者发出“何从而闻见之”的质问。

《水浒传》的作者给予自己较多的自由，他常灵活地变换叙述角度。比如，第十七回写曹正、杨志看二龙山，容与堂本眉批说：“是个可据处，少不得这番形容；又在当时看的眼睛里说出来，更与呆呆叙赞者迥别。”“呆呆叙赞”，就是指勉强地株守单纯叙事者观点。

小说离开单纯叙事者观点，写到人物的“无人之态”，如果写得自然逼真，就能够增强欣赏者阅读作品时的生活实感，加强人物性格的生动性和丰富性。作者为什么可以这样写呢？他究竟“何从而闻见之”呢？英国19世纪现实主义作家威廉·麦克皮斯·萨克雷在他的长篇小说《名利场》中一再提到，“写小说的人是无所不知的”。这可以拿来作为对纪晓岚的“何从闻见”的问题的回答。在欧洲某些讨论小说技巧的著作中，把“无所不知”的小说家采取的叙述角，称之为“全知观点”（omniscient point of view）。按照这种叙述角，小说作者有权力假定从任何一个观点上观察人物、描写人物，他无往不在，无远弗届，当然也可以深入人物的精神世界。“传话奴才”成了洞烛万物的神祇，下笔就挥洒自如、得心应手了。

小说作家作为故事叙述者在作品中多半并不直接露面，读者是从字里行间感觉出他的目光所向。姚雪垠的长篇小说《李自成》第一卷，有崇祯皇帝深夜召见总监军高起潜的场面，在仔细记叙了他们之间的对话，描写了他们的表情和动作之后，小说叙述崇祯命跪在地上的高起潜站起来，然后小说写道：

就在这个时候，在明亮的宫灯下边，我们才看清楚高起潜是一个身材魁梧，没有胡须的中年人……

此处所说的“我们”是谁？就是故事的讲述者和他带领来观看种种场景的读者们。崇祯和高起潜密谈，连服侍的宫女、太监都得统统退出，文华后殿召见的房间里并没有第三个人，“我们”当然不可能在场，不可能借着宫灯的光亮去审视高起潜的容貌。但是，读者却接受和相信小说里的这种描写，这是全知观点