

• 长安学人丛书 •

世界文学探究

马家骏◎著



陕西师范大学出版总社

长安学人丛书

世界文学探究

马家骏◎著



陕西师范大学出版总社

图书代号 JC16N0394

图书在版编目(CIP)数据

世界文学探究 / 马家骏著. —西安: 陕西师范大学
出版总社有限公司, 2016. 9

ISBN 978-7-5613-8494-7

I. ①世… II. ①马… III. ①世界文学—文学
研究—文集 IV. ①I106-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 128688 号

世界文学探究

SHIJIE WENXUE TANJIU

马家骏 著

责任编辑 / 梁 菲

责任校对 / 李彦荣

封面设计 / 浥林品牌设计

出版发行 / 陕西师范大学出版总社

(西安市长安南路 199 号 邮编 710062)

网 址 / <http://www.snupg.com>

经 销 / 新华书店

印 刷 / 西安市建明工贸有限责任公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

印 张 / 20.75

插 页 / 2

字 数 / 356 千

版 次 / 2016 年 9 月第 1 版

印 次 / 2016 年 9 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5613-8494-7

定 价 / 75.00 元

读者购书、书店添货或发现印装质量问题,请与本社高等教育出版中心联系。

电话:(029)85303622(传真) 85307864

长安学人丛书编委会

名誉主编 霍松林

丛书主编 张新科

编 委 (以姓名拼音音序为序)

党怀兴 樊列武 高益荣 胡安顺

柯西钢 李 斐 李继凯 李西建

刘锋焘 刘生良 苏仲乐 孙清潮

尤西林 邢向东 赵望秦 赵学清

赵学勇 周淑萍

总 序

陕西师范大学今年迎来 70 年华诞,中文系(现在的文学院)与学校的发展历史同步,也是 70 年。

中文系的前身是 1944 年成立的陕西省立师范专科学校国文科。此后随着学校的几次调整,先后经历了西北大学师范学院国文系(1949—1953)和中文系(1953—1954)、西安师范学院中文系(1954—1960)、陕西师范大学中文系(1960—2000)和文学院(2000 年成立)几个阶段。在 70 年的发展历程中,中文系几代学人薪火相传,勤奋耕耘,在师资队伍建设、专业建设、学科建设、人才培养、科学研究、社会服务等方面取得了令人瞩目的成绩,并且涌现出了一大批蜚声海内外的著名学者,他们在不同的学科领域做出了杰出贡献。

由于种种原因,文学院一批德高望重的先生生前撰写的著作没有能够出版,还有一批健在的先生在退休后仍然笔耕不辍,进行学术研究。为了展现文学院老一辈学者的学术成果和学术精神,借 70 年校庆之际,文学院筹划出版“长安学人丛书”。这套丛书,是文学院宝贵的精神财富,既体现了老一辈学者的学术思想、学术追求,也将给后来的青年教师树立榜样,鼓励青年教师崇尚学术,追求理想。

陕西师范大学地处古都长安,随着学校事业的蓬勃发展,文学院从雁塔校区搬迁到了长安校区。近年来,为了发挥中文学科的优势和特色,文学院以“长安”为名,展开一系列的学术研究和学术活动。国家“211 工程”三期重点学科建设项目“长安文化与中国文学”以其独特的风貌赢得了学界的好评,并以优秀的成绩顺利通过验收,但我们对长安文化的研究并没有停止。面向全校师生的“长安大讲堂”

从2004年创办以来,一大批海内外学者登台讲学,目前已超过100期。面向研究生和高年级本科生的“长安学术讲座”汇集各家思想,目前也已接近200期。以文学院教师作为主讲人的学术讲座“长安学人讲座”,不仅为“长安”品牌增添了绚丽色彩,而且教师把自己最新的研究成果介绍给学生,也开阔了学生的视野。文学院创办的学术刊物《长安学术》到目前也已出版八辑,以此为媒介与外界进行广泛的学术交流。本次编纂“长安学人丛书”,与文学院的其他学术研究、学术活动合为一体,仍以“长安”为名。我们期望通过这一系列的努力,打造属于我们自己的“长安”品牌,凸显我们的学科特色。

“长安学人丛书”的编纂得到文学院老一辈学者及其亲属的积极响应和大力支持,我们表示诚挚的谢意。丛书的出版得到陕西师范大学211办公室、陕西师范大学出版总社的大力支持,在此一并表示衷心感谢。

学术之树常青,学术生命永恒!

编委会

2014年7月



文艺理论

马克思恩格斯论戏剧	(2)
从马克思、恩格斯评《济金根》看戏剧的“意识到的历史内容”	(12)
亚里士多德的悲剧性质论	(18)
是批判现实主义的纲领、理论与宣言吗？ ——谈司汤达的《拉辛与莎士比亚》	(21)
试论杜勃罗留波夫的文学观	(26)

亚洲文学

崔致远和《桂苑笔耕集》中的诗	(38)
松尾芭蕉俳句的艺术特色	(46)
“心境小说”的范作 ——志贺直哉的《到网走去》	(51)
诗意隽永的《两亩地》	(54)
巴基斯坦现代文学的典范 ——伊克巴尔的诗歌	(58)

欧洲文学

古希腊悲剧的嬗变	(68)
----------------	--------

《神曲》——第一部闪耀着人文主义光辉的宏伟巨著	(71)
莎士比亚的“商籁体”论略	(76)
关于欧洲浪漫主义的几点思考	(87)
海涅《诗歌集》的浪漫主义特色	(93)
凄风苦雨哀幽兰	
——谈巴尔扎克的《比哀兰德》	(103)
裴多菲最美丽的诗	(107)
至美不朽的安徒生童话	(112)
《玩偶之家》的艺术结构	(122)
里尔克和他的象征主义诗歌	(128)
评安德里奇《泽科》的叙述风格	(133)
存在主义文艺与萨特的戏剧	(138)

美洲文学

朗费罗的爱情诗	(144)
奥尼尔《琼斯皇》的表现主义特色	(152)
聂鲁达和《诗歌总集》	(159)
魔幻现实主义文学的杰作	
——墨西哥作家鲁尔弗的《佩德罗·巴拉莫》	(166)
结构现实主义的典范	
——秘鲁作家巴尔加斯·略萨及其小说	(172)

俄罗斯文学

奥多耶夫斯基诗歌的艺术	(180)
普希金的小说体诗	(190)
从人物登场看泼留希金形象的描写	(197)

一首深沉的叙事抒情诗

- 涅克拉索夫的《大门阶前的沉思》 (201)
- 俄罗斯诗人尼基丁的诗歌 (209)
- 《前夜》的艺术创造性 (214)
- 陀思妥耶夫斯基与小说艺术之发展 (223)
- 托尔斯泰戏剧创作的艺术特色 (231)
- 契诃夫的短篇小说艺术
- 兼及《苦恼》赏析 (240)
- 流浪汉文学的高峰——高尔基的《在底层》 (243)
- 未来派和马雅可夫斯基的早期诗 (252)

比较文学

- 东西欧 19 世纪现实主义小说之比较 (256)
- 欧洲小说中人物的圆扁问题 (259)
- 歌剧《奥涅金》与诗体小说《奥涅金》的比较 (263)
- 中国鉴赏学与海涅的诗歌艺术 (271)
- 评查译《欧根·奥涅金》 (279)
- 俄罗斯文学经典在中国现当代创作中的映射 (284)
- 试论吴宓先生的戏曲 (292)

书序书评

春风又绿江南岸

- 《留春集》序 (298)
- 《海明威：一个现代神话》序 (301)
- 《俄罗斯象征主义》序 (304)
- 论谭绍凯的学术著作
- 给老同学的一封信 (306)

高品位的优秀著作

——评《东方文学名著鉴赏大辞典》 (314)

百科全书的伸延与补充

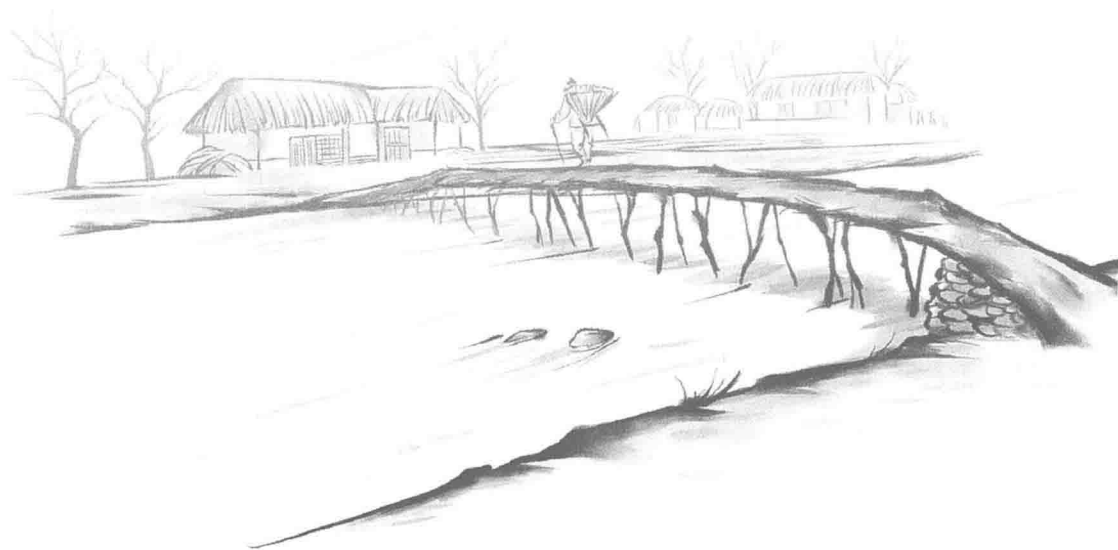
——评《外国现代派文学艺术辞典》 (316)

建设中国化的外国文学教材

——评新版《外国文学简编》(欧美部分) (319)

后记 (324)

文艺理论



马克思恩格斯论戏剧

马克思主义产生以前的时代,欧洲曾有过不少杰出美学家和评论家,探讨过戏剧原理的各种问题,阐释了许多有益的思想。亚里士多德根据希腊戏剧积累的实际材料,第一个较为系统地把戏剧理论作为一门独立的科学,对它进行了研究。亚里士多德从“模仿”的对象、方法和手段的不同,考察悲剧的构成与独特性,建立了自己的悲剧理论。古代罗马的诗人贺拉斯在他的《论诗艺》中也谈到了戏剧学的一些原则。不过这些古代的戏剧理论虽然有完整的体系,但一般说来,尚处于初期阶段。

文艺复兴时代,戏剧受到了进步人士的注意,被看作是宣传人文主义、反映社会生活和表达新生资产阶级的理想与愿望的工具。英国的莎士比亚的剧作和西班牙的洛卜·德·维加的剧作,就是人文主义思潮对戏剧要求的典范体现。

法国古典主义戏剧理论,集中反映在布瓦洛的《诗的艺术》一书中。布瓦洛根据唯理主义美学,建立了‘三一律’原则。马克思说:“毫无疑问,路易十四时期的法国剧作家从理论上构想的那种‘三一律’,是建立在对希腊戏剧(及其解释者亚里士多德)的曲解上的。但是,另一方面,同样毫无疑问,他们正是依照他们自己艺术的需要来理解希腊人的,因而在达西埃和其他人向他们正确解释了亚里士多德以后,他们还是长期地坚持这种所谓的‘古典’戏剧。……被曲解了的形式正好是普遍的形式,并且在社会的一定发展阶段上是适于普遍应用的形式。”^①古典主义戏剧理论在崇高理性方面给予了艺术理论中的封建无政府状态和教会学说以打击,但是绝对美的观念和僵化的教条主义,使艺术失去再现真实历史冲突的能力。

启蒙运动时代的美学家如狄德罗在《论戏剧艺术》、莱辛在《汉堡剧评》等著作中,表现了资产阶级上升时期戏剧的要求。他们出于第三等级在政治上的利益,在美学上寻求一种新戏剧并反对保守的古典主义戏剧理论。他们要求戏剧的真实性,把戏剧视为进行启蒙教育的讲台。在启蒙运动大师们看来,现实历史是戏剧创作的客观对象,戏剧艺术的使命在于再现历史,其目的就是启发观众,使观众具备

正确的审美判断。莱辛的《汉堡剧评》明白地阐明了启蒙主义的美学观点：“在剧院里我们应该知道的，不是这个或那个人曾经做过什么，而是每一个具有特定性格的人在一定的环境下将要做什么。悲剧的目的远比历史的目的更富于哲理意味。”^②可以看出，启蒙主义的美学理想是美好的，而这里提出的“哲理意味”当然是贯穿了启蒙主义的社会理想的审美判断了。

德国古典主义哲学的大师们是比较清楚地看到戏剧再现历史的辩证特性的。黑格尔不像早期启蒙主义者那样对“理性王国”做出肯定的理解，他发现了资本主义的矛盾性，同时也历史地研究了戏剧体裁发展的本质。然而他认为构成戏剧艺术内容的历史性基础的是“绝对精神”，这样就难以正确解释戏剧艺术的本质了。

综前所述，可以看出，马克思之前的戏剧理论，仅从戏剧内部的艺术规律来做出解释，是不可能彻底揭示戏剧艺术的本质的。这个任务，就落到马克思和恩格斯的头上了。

二

马克思和恩格斯最伟大的功绩，在于他们运用辩证唯物主义观点阐明了社会发展的过程。在此基础上，他们指出戏剧和其他艺术一样，归根到底是由社会的物质发展所制约的。正是马克思主义的经济基础决定上层建筑和社会存在决定社会意识的学说，正确地解决了戏剧艺术的本质问题。恩格斯指出：社会形态构成中的各种因素是相互作用的。但根本的动因在于经济的发展，“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是，它们又都相互影响并对经济基础发生影响。……但经济条件归根到底还是具有决定意义的”^③。由此可见，戏剧的本质不是在于对“理性”的肯定，也不是“绝对精神”的感性显现，戏剧的本质是由经济基础决定的，是在于对基础做艺术的映照，同时又能够对基础起到加固或削弱的作用。马克思指出：“意识必须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释。”^④例如，在论及悲剧所反映的“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间”^⑤的冲突时，恩格斯就曾指出：拉萨尔的《济金根》中的主人公反对诸侯而又不可能“与农民联盟”，同时农民也反对这个领导，于是，他站在“一方面是坚持反对过解放农民的贵族，另一方面是农民”之间，这就构成了他的悲剧。换言之，在济金根身上已然反映了历史的阶级冲突，但他不能实现同封建教会以及诸侯割据政体做斗争的这个历史的必然要求。归根结底，只有马克思主义的创始人，才能用历史唯物主义来解释悲剧产生的社会基础之决定作用。

附带要提一笔的是，恩格斯还对威廉·约丹的唯心主义悲剧观做出过有力的抨击。威廉·约丹的理论是：研究悲剧应“提高到世界历史观点的水平”；他还

认为“历史”的道路,具有“使英雄屈服的铁的必然性”。^⑥约丹的“观点”中只承认一个“世界历史”而看不到历史的现实,认为悲剧的本质在于命定的观念。无怪乎恩格斯讽刺约丹所谓的“世界历史观点”和“铁的必然性”,只是些“自由和自为思想的纯粹以太”,完全是瞎闹和无知构成的抽象观念。

马克思恩格斯在唯物主义地强调经济基础与历史过程决定戏剧艺术的同时,又辩证地指出人的精神活动的相对独立性,指出戏剧艺术在社会分工的实际发展中所处的相对独立的发展状态。马克思说道:“关于艺术,大家知道,它的一定的繁荣时期绝不是同社会的一般发展成比例的,因而也绝不是同仿佛是社会组织骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如,拿希腊人或莎士比亚同现代人相比”。^⑦确实,就拿文艺复兴时期的伟大戏剧家莎士比亚来说,他所处时代的社会生产能力,比之垄断资本时代的英国,水平是相当低下的,其社会组织也不完善。可是,大英帝国并不能因其繁荣发展超过文艺复兴时代而产生出超过莎士比亚的伟大戏剧家。又如,恩格斯在说到挪威伟大戏剧家易卜生时,也对同时代的不同生产水平的国家做了比较。他指出:易卜生时代的挪威在经济生产上是落后于同时代的西欧国家的,它很少大工业,商业的海外扩展尚处于保守状态,然而,在挪威却发生了文学艺术的高涨,除了同时期的俄国以外,没有任何一个国家可以比得上。^⑧在这里,马克思恩格斯提出并阐明了“物质生产的发展对于艺术生产的发展的不平衡的关系”的理论。

既然强调了经济基础决定上层建筑,却又指出艺术生产并不总是与物质生产的发展相适应,该怎么来理解这两个看似矛盾的论点呢?其实,它俩是并不矛盾的。戏剧艺术本身的相对独立性从来不否定社会存在对它的决定作用,但基础对艺术的决定作用并不是直接的,它们间的相互作用是复杂的。艺术在它形成与发展的过程中,积累了自己的经验与成果,因而,它在某个阶段的繁荣,除了广泛的社会存在是它的决定因素外,还会有许多别的条件如其他意识形态的影响。况且一定历史阶段的社会存在并不一定就包括经济的高涨。例如,古代希腊的经济生产无疑低于现代,但恰恰就给予了解释自然的神话以丰沛的土壤,也正是希腊神话给希腊悲剧的繁荣准备了丰富的宝库。再以挪威为例,19世纪后半期的挪威,由于它不像资本主义西欧的其他国家那样生产高速发展,因此,挪威的小资产阶级的破产和为资本主义机器生产所桎梏诸问题也就不那么严重。据此,恩格斯指出“挪威的小资产阶级是自由农民的儿子”,正是由于挪威的自由农民没有当过农奴,而且他们破产而成为赤贫的过程缓慢,故而作为自由农民儿子的挪威小资产阶级,才能如恩格斯所说的,是“真正的人”。于是,这就出现了体现小资产阶级的精神特点和要求的杰出戏剧家易卜生。我们还可以用专制农奴制及其残余深重的俄罗斯来说,其社会生产与经济水平远远落后于西欧,然而,它那个时代的“艺术生产”之蓬

勃炽盛可谓举世瞩目。那是由于反农奴制及其残余的思想活跃、政治斗争和社会意识高涨,给意识形态领域提供了发展的可能。也就在同时期的西欧,其资本主义的生产关系腐蚀着文化艺术,社会的堕落和艺术的商品化,当然也决定了他们的戏剧走向颓废、唯美与市井格调,故此,他们是有可能在19世纪末20世纪初如同俄国剧坛那样,出现诸如奥斯特洛夫斯基、托尔斯泰、契诃夫和斯坦尼斯拉夫斯基等戏剧大师。可见,艺术高涨与经济繁荣的关系并不总是同步、一致的,但是,意识形态是从来也不可能超脱于社会存在之外的。

关于马克思恩格斯如何将经济基础决定上层建筑,而后者又有着自己的相对独立性的历史唯物主义的基本论断,用来说明戏剧发展的规律;同时对于马、恩的这个课题,我们还可以做进一步的研讨,那便是:文学艺术在它们对基础的相对独立性中,不可忽视它们对基础的反作用。懂得了马克思主义的基本观点,才能避免把历史唯物主义做庸俗化的理解。马克思说:“……困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是,它们何以仍然能够给我们以艺术享受,而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”^⑨他还指出,希腊悲剧之所以保持其艺术魅力,在于它反映了“人类社会的童年”,反映了当时的人对现实世界的认识,这也是因为希腊悲剧对于经济生产而言,是可以用自己独立的形态去对自然世界和社会历史做出审美的认识的。

综上所述,戏剧艺术是各个民族、各个时代的戏剧艺术家们,在世世代代的创作经验的积累、消化、创造的基础上,不断发展完善的。这是一条相对独立的道路。戏剧艺术在它的制作过程中,经济生产的触角并不总能伸进它的领域之中。当然,恩格斯同时又指出,这种思维的过程,并不是在纯粹思维的范围之内,而是经济存在的事实通过曲折复杂的途径在意识形态上的折光或反映。

把握了上述马克思主义创始人的辩证唯物主义文化史观,才能正确理解戏剧艺术的本质,才能在此基础上理解戏剧艺术的各种美学问题。

三

既然戏剧艺术是受社会历史制约的,在阶级对抗的社会里,艺术对现实的反映常常带有它的阶级性。统治阶级总是力求让其他阶级接受自己的思想,因此,统治阶级的思想,如马克思主义的创始人指出的:在任何时代里,它都是占统治地位的思想。那么,被统治阶级的思想,也就会在压制中使自己发扬光大了。戏剧艺术,无疑地,也总是这样或那样地、直接或间接地与阶级斗争相联系的,故而,在社会发展过程中,随着一个阶级在历史上的作用和地位的变化,它的戏剧艺术这一意识形态的内容倾向的性质也是会发生变化的。而且,艺术家作为一个人,他是带着自己阶级的观念与理解去思索周围世界的变化的。对于社会历史与现实生活甚至自

然世界所提供的一切素材,他常常是直觉或不自觉地透过阶级的观感去看待、去组织、去思索的。同时,又总是有目的地维护着这种或那种道德观念、社会理想、政治立场或阶级利益。毫无疑问,戏剧艺术也必然有它的社会倾向性。

马克思恩格斯在分析戏剧和文学的阶级性以及作家的世界观在艺术创作中的作用时尤其注意倾向性的问题。恩格斯十分赞赏“有强烈倾向的诗人”如“悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬”,热烈肯定“席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧”。^⑩他盛赞18世纪德国戏剧中高涨的战斗精神。他说:“这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆精神。……席勒写了《强盗》一书,他在这本书中歌颂一个向社会公开宣战的豪侠的青年。”^⑪在论及文艺复兴这个伟大的时代时,恩格斯更是热情洋溢地评说那个时代的人们:“他们的特征是他们几乎全都处在时代运动中,……一些人用舌和笔,一些人用剑,……”^⑫确实,我们会在洛卜·德·维加的《羊泉村》中,为它所表现出来的人民斗争的那种热火朝天的场景所深深激动。这说明了,当社会对抗愈益激烈的时候,戏剧的倾向性也会更加趋于鲜明。

应当看到,马克思恩格斯同时也坚持反对那种“拙劣的倾向性”。这种所谓的“倾向性”是指从外部给形象贴标签,使之成为“时代精神的单纯的传声筒”。马克思和恩格斯分别谈到拉萨尔的悲剧《济金根》时,几乎不约而同地做出了对戏剧艺术中这种标语口号化的“倾向性”的批评。可见马克思主义创始人在戏剧艺术的倾向性问题上,对与左、右两种不良表现做斗争的重视。

马克思和恩格斯还曾从唯物主义美学出发,要求戏剧艺术中的倾向性必须与现实性相结合。他们指出,艺术的特征不依靠理论思维而是借助于形象系统表达一定的倾向与观念的。因此,作家反对什么和拥护什么,必须化为客观的形象载体,由他所刻画的性格本身及其周围关系与逻辑性的必然活动去说明。作家体现理想决不意味着把生活理想化,拿设定的理念之框框条条扼杀并冒充生活真实。一个面对现实的艺术家的理想的表达,不是脱离或歪曲现实,也不是信条和说教,必定是活生生的形象,那种通过一定的观念去组织题材而创造出来的形象,这样,作者表达出来的倾向才能感人而令人信服。恩格斯在1885年写给明娜·考茨基的信中指出:“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来;同时我认为作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者”,作品的“社会主义倾向”应当“通过对现实关系的真实描写”表现出来,达到倾向性与真实性的结合。^⑬马克思批评过拉萨尔的“席勒式”的概念化,恩格斯也指出“不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西,为了席勒而忘掉莎士比亚”^⑭。恩格斯认为,作者在艺术作品里面应当表现作者的社会理想和政治思想,但是,“作者的见解愈隐蔽,对艺术作品来说就愈好。我所指的现实主

义甚至可以违背作者的见解而表露出来”^⑤。在这里,恩格斯讲得很清楚,作者的观点与倾向应该渗透在反映现实真实的过程中,含蕴在他创造的形象本身的活动、图景与人物在观众面前的展现中,自然地流露出自己的观点与倾向。由此可知,在理想与现实、倾向性与具体性的结合问题上,我们既要反对直观地描写生活的表象,那只能是无视艺术的概括、摒弃内蕴的理想光芒;更要反对主观地直接表达倾向,以致抹杀了艺术的特殊规律,使艺术成为观念的图解。可见,马克思主义的奠基人是十分注意人物性格的内在因素的。写现实历史只有通过人物内在性格,作者才能表达一定的思想与倾向,作品才会具有思想深度。

四

戏剧艺术中的思想内容,不是作者的自我表现,而是社会历史与现实生活在作者理想光照下的再现。其人物形象,必须具有深刻的具体性,亦即具有思想倾向和富有时代观念的,又是活生生的有血有肉的具体的人物。这样的人物才称得上典型人物。所以马克思恩格斯在谈到现实主义艺术的具体性问题时,是与典型性相联系的。

关于戏剧艺术中人物性格的典型化问题,早在1850年,马克思和恩格斯就指出,应当写出“人物的真实面貌”。以后恩格斯进一步阐述了不仅要如实地再现一切细节,更要重视典型化,这就是我们熟知的原则:现实主义是“除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物”^⑥。他反对使个性“消融到原则里去”,要求“每个人都是典型,但同时又是一定的单个人”^⑦。就是说,典型人物一方面代表“一定的阶级倾向”,代表一定的思想;另一方面又必须是个性化的,典型是个性与共性高度统一的。同时,这两方面都应该是鲜明的。那么,如何体现出典型性格中共性的内蕴呢?恩格斯指出:应该将人物放到真实的历史背景中,放到他自己生活于其中的现实环境中,以便在他的性格中折射出历史社会烙于其身的印记,这就是我们所说的共性。然而,人物的共性必定依附于其个性之中,唯有展现其独特的个性,才能揭示出渗透于其中的社会的共性。可见,塑造一个典型是断乎离不开鲜明的个性的。那么,又如何表现鲜明的个性呢?恩格斯曾说过:“人物的性格不仅表现在他做什么,而且表现在他怎样做。”^⑧要写出“怎样做”,必得揭示人物行为的动机,而人物行为的动机,既生发于人物的性格本质,又来自社会生活对性格本质的影响。就拿伟大的戏剧作品来说,它们从来都是真实地描写人物的精神生活与个性面貌的,而这个“真实”,也涵盖了人同周围现实以及同社会时代特征的千丝万缕的联系。这样,才能在性格与环境、个性与共性的结合中塑造出典型,并通过具体独特的,然而又是合理的行动,表现出符合他那个时代的、社会生活和心理状态的典型性格。