

论中国古典
小说的艺术形象

論中國古典小說的藝術形象

上海文藝出版社

1961

論中国古典小說的艺术形象

著 者 李 希 凡

*

上 海 文 艺 出 版 社

上海永嘉路25弄8号

上海市书刊出版业营业許可証出094号

上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行

*

开本：850×1156毫米1/32 印张：7 1/2 插页：平2 精5 字数：153,000

1961年4月第1版 1961年6月第2次印刷

印数：7,001—12,000册（内精装501—1,000册）

统一书号：10078·1719

平装定价：（九）0.80元

精装定价：（九）1.25元

目 次

古典小說人物創造漫談三題	1
性格、情節、結構和人物的出場	24
——談古典小說中几个人物出場的艺术处理	
古典小說的細節、具体描写	47
历史人物的曹操和文学形象的曹操	57
——再談《三国演义》和为曹操翻案	
《三国演义》里的关羽的形象	82
一个深刻、丰滿的智慧的典型——《三国演义》里的 諸葛亮	103
《水滸全傳》的思想、情節和人物	124
《水滸》中宋江的悲剧形象和义軍的悲剧結局	149
《西游記》的主题和孙悟空的形象	175
猪八戒是一个什么样的“典型”	189
《西游記》的演化及其神話浪漫精神的特色	209

談《紅旗譜》中朱老忠的形象創造 223

后記 235

古典小說人物創造漫談三題

前 言

很久以來就想探討一下有關中國古典小說的人物創造的表現方法問題，但一接觸這問題就胆怯，因為這要涉及到文藝理論上的大題目——文學的民族性的問題，或者叫做文學的民族形式問題。而對於這樣一個問題，我是完全無知的，尤其是近來看到一些從詩歌形式、格律討論到民族形式問題的文章，就更覺複雜。當然，也有人說文學的民族形式問題，實質上就是文學的民族語言問題。如果我們完全同意這種說法，那麼，去探討文學語言的特色也就夠了；但似乎問題又並不這樣簡單。一個國家或者一個民族的文学作品，在藝術形式、人物創造上，總表現有它自己的特色，為它自己的人民所熟悉、所喜愛，恐怕這即使不算是什麼“民族形式”，也應該是這個國家或者這個民族的（有時還並不限於一個國家或一個民族，而是同一文化系統的民族和國家）藝術傳統的表現方法的獨有的特色。譬如說，有許多青年同志，尤其是工人同志，總不太習慣閱讀外國古典小說，甚至外國當代作品，也覺得讀起來很吃力，而他們對於中國的古典小說卻又非常喜愛，甚至從另一種

情况也可以看出来，那些对傳統的艺术表现方法有所繼承的作品总比那些洋腔洋調的作品（这自然不包括在自己傳統基础上吸取外国文学艺术表现方法的优点的作品），要拥有更多的讀者。其中也許有一个民族生活的内容問題，但从后一种情况看来，又显然也有一个艺术欣賞习惯問題。我自己有过这样的体验，在剛一接触外国古典小說的时候，就很不习惯它們的艺术表现方法，就以讀起来比較亲切的俄国古典小說來說，我对岡察洛夫的《奥勃洛摩夫》，甚至托尔斯泰的《战争与和平》，远不如讀《水滸》和《紅樓夢》来得痛快。我也曾主观地認為这些作家对于他作品中的人物“介紹、叙述性”的笔墨用得太多，心理描繪太“冗长”，人物形象也不能在一瞬間就使人直接感受到它的性格特色。这自然并非这些作家的作品本身有什么使人不能接受的艺术缺陷，而是我自己的艺术欣賞的习惯問題，我是用自己讀慣了中国古典小說的艺术习惯来要求这些作品的。但是，在这种艺术欣賞习惯的后面，是不是也有养成这种艺术习惯的本国文学傳統的表现方法的特色呢？我以为是有的，而且非常鮮明。当然，这里的所謂艺术表现方法，并不是指的广义的艺术創作方法——象现实主义的或者是浪漫主义的——而言，在艺术創作方法上，無論中外古今，其基本規律却都是一致的。譬如說属于现实主义的古今中外的作家，無論他們彼此有着多么不同的艺术风格，仅仅从塑造人物这一个方面来看，就有其基本一致的共同点——即典型环境中的典型性格，艺术家用活生生的描繪，表现出人物和环境的关系。人物生活在特定的社会环境里，特定的社会环境給予人物的思想行为以强烈的影响，人物的性

格也是由环境和人与人之间的社会关系来决定的。这无论是施耐庵的《水浒传》、曹雪芹的《红楼梦》，或者是巴尔扎克的《欧也妮·葛朗苔》、岡察洛夫的《奥勃洛摩夫》里，都是沒有根本区别的。但是，在现实主义的创作方法的范围里，每一个民族的文学，究竟以什么样的艺术特色丰富了现实主义的大花园，这却是一个需要单独讨论的问题。由于《水浒传》和《红楼梦》，一部是长篇小说的开拓者，一部是达到古典小说艺术高峰的范本，在这里，我想就从自己阅读这两部作品的点滴感受上，试着作一些探讨，看看是否能说明中国古典小说在创造人物方面的现实主义艺术传统特色上的一些问题。

性格、环境、意境

有人在评论鲁迅小说创作的时候，把他的作品的风格称做“叙述的诗”，说这种“叙述的诗”的局限性，是“缺乏描写”、“缺乏写景”、“缺乏全面展开的整体的画幅”，因而“常常不能获得完整的生命形象与具相的社会联系”，这除去说鲁迅的小说在人物创造上，缺乏所谓“全面展开”的“生活相”的描写以外，也是在指摘鲁迅的小说的典型环境的描写不足。其实这所谓“局限性”，恰恰是鲁迅从中国古典小说的传统里继承下来的（当然鲁迅写的多数是短篇小说）；如果依照这位批评家的要求，去看中国的古典小说，无论是平话也好，章回小说也好，大概也都是缺乏描写，缺乏全面展开的整体画幅，也都是“常常不能获得完整的生命形象与具相的社会联系”。举一个例说，譬如在巴尔扎克的《欧也妮·葛朗苔》里，那新兴资本主义的

社会环境，象編年史一样，被一层层地詳細描写着，高尔基的《母亲》的第一章，也是首先全面展开对于工业城市的描写，为他們的主人公勾画出濃重色調的社会环境和自然环境，这种环境描写在中国的古典小說里确实是找不到的；就以写环境写得最好的《紅樓夢》來說（虽然第二回《冷子兴演說荣国府》具有介紹环境的性質，但那是极不成功的），作者并没有单独描写过荣宁二府的豪华景象（只有“秦氏出喪”算是写得比較全面的），就是那維系着整个青年一代命运的大观园，也只是通过賈宝玉的“題名”，作了一次簡單的介紹，也“缺乏全面展开的整体的画幅”，大观园究竟是什么样，人們在小說里所看到的，确实不能象身临其境那样，可以历历在目，正因为这样，才引起了周汝昌同志在他的《紅樓夢新証》里，絞尽脑汁为大观园构思了一个平面图，想帮助讀者进一步認識大观园的风貌，而熟讀《紅樓夢》的人，又非常不滿意他的构图，覺得这样倒反而破坏了人們对于大观园景色的丰富的想象，破坏了那种在若隱若現的意境中的輪廓画的美感。

这样說起来，中国的古典小說是不是就真正完全缺乏环境的描繪呢？如果我們不是有一种先入为主的固定艺术标准和尺度，而是从中国的文学傳統出发，就会找出中国小說創造环境的艺术表現方法的特色来。

在中国古典小說里，从来就很少离开人物性格作孤立的环境描写，环境往往是展現在适应于表現人物性格的故事发展和情节变化里，这似乎还不仅仅是小說上的特色，而且是民族艺术上共有的特色，譬如中国的戏曲几乎完全没有受時間、空間限制的背景（这也自然表現了它的历史条件所造成的缺

陷)，但是，却不能說它完全沒有环境描繪，《打漁杀家》里的蕭恩父女在江中打魚的动作，黑夜中摸索上船的情景，以及“船行在半江中，尔要掌稳了舵”的动作的模拟；《三岔口》里在黑夜中摸索着进行战斗的情景，虽然都是一种象征性的动作的模拟，但都何尝沒有通过人物的动作，意境的創造，深刻地表现了环境的真实。

当然，在环境描写里，最主要的首先是典型环境的描写，即那位批評家所謂的“全面展开的整体的画幅”，“完整的生命形象与具相的社会联系”。从《水滸》来看，我們几乎說不出在哪些章回里有过单独的社会环境的介紹性的描写，但是，我們又从来没有感到水滸英雄人物不是典型环境中的典型性格，相反的，使人感受到它的环境和性格达到了这样高度的融合——离开了这样的环境，就不可能形成这样的人物性格。从《水滸》人物的几个英雄“傳記”的描写来看，是如此；从《水滸》的整体艺术形象的創造来看，同样是如此。

《水滸》是一部描写农民起义的小說，如果按照那种外来的“环境描写”的固定观念来要求，它必須首先全面展开农民苦难生活的整体画幅；但是，《水滸》作者并没有这样写，它除去在《智取生辰綱》一节里，通过白胜的嘴唱出那宋代封建社会的罪恶：“赤日炎炎似火燒，野田禾稻半枯焦；农夫心內如湯煮，公子王孙把扇搖”，几乎就沒有着重写过这方面的环境。这样一来，水滸起义英雄是不是就失去了它的典型环境的真实呢？事实上并不然，譬如几百年来，人民中間一直流行着一句口头禪，叫做“逼上梁山”，用来形容在忍无可忍的时候，只有鋌而走險。而实际上这一句話却正是对于水滸起义英雄的典

型环境的高度真实的概括。《水浒》虽然没有单独描写那个时代的灾难情景，但却通过具体的不同人物的不同遭遇，向整个社会伸展开去，勾画出宋徽宗时代腐朽统治的复杂面貌，通过描绘不同阶层的人物怎样在他的独特的命运里被逼上梁山的不同道路，展开了这个时代的社会生活整体画幅。在这里，我们确实找不到象《欧也妮·葛朗苔》和《母亲》里的那种揭露资本主义罪恶的社会环境的独立的勾画，然而，这却不能说，《水浒》就缺乏揭露封建社会罪恶的全面描绘。难道人们不能理解，由于搭救被土豪劣绅严重迫害的金氏父女，象鲁达那样的英雄必须走向反抗吗？难道人们没有痛感到，委曲求全的林冲，并没有任何铤而走险的预谋，只因为有一个美丽的妻子，就遭到残酷的迫害，走投无路只有反抗，是那个腐朽社会所造成的结果吗？难道人们没有从杨志的走上反抗道路，深刻地认识到那个封建政权已经腐朽透顶吗？杨志并不是一个被压迫者，也缺乏鲁达、武松那种见义勇为的性格特色，甚至连林冲的那种“大丈夫空有一身本事，不遇明主，屈居在小人之下”的牢骚也没有，相反的，他一直是一个“指望把一身本事，边庭上一刀一枪，博得个封妻荫子，也与祖宗争口气”的官迷，所以哪怕使用贿赂，哪怕替害民贼输送“生辰纲”这样的刮地皮的赃物，也一心一意诚诚恳恳地去干，但是，在腐朽的封建王朝里，就连这样的“忠心”的人也没有出路，杨志所遭到的命运，是处处碰壁，处处困顿……类似这样的人物“传记”，在《水浒》里何只几十个，难道在这种一組組的画面里，没有深刻地、多方面地揭露出宋徽宗时代整个封建社会的腐朽面貌吗？只是在这里，这种典型环境的描写，并不是独立的存在，而是完

全交融在人物的遭遇和故事情节的发展里。

在《红楼梦》里，对于荣宁二府腐朽生活的描写，当然要比《水浒传》细致得多，但是，在这里，也从来没有作过独立的环境描写；环境描写，同样是交融在人物性格的刻划里。写贾府排场的《王熙凤协理宁国府》《敏探春兴利除宿弊》，是和写王熙凤、探春的才干和性格不能分开的；写刘姥姥的三进大观园，虽然是通过刘姥姥的眼睛揭露了贫富贵贱的悬殊，揭露了封建贵族阶级奢靡费的生活面貌，揭露了封建社会人和人之间关系的不合理，但是，这一切也都是和描绘出现在这个场面上的各种人物的性格以及刘姥姥的性格、遭遇交融在一起的。

这是从典型环境的整体面貌来看，环境描写是交融在典型性格的刻划里。从小的方面具体到氛围的烘托、景色的描写和人物性格变化的关系来看，也同样是如此。在《水浒传》里，人们认为氛围烘托、景色描写和人物性格变化的关系，写得最好的莫过于《林教头风雪山神庙》了。那是落难的林冲的一个非常具体的生活环境，作者并没有用多少笔墨来描写它，只是通过林冲的感受，林冲的眼睛，写了那严冬的雪天，破落的草料场，颓败的山神庙。很显然，这段氛围、景色的烘托和描写，并没有什么独立存在的意义，而是为了映照林冲的孤寂落难的心情，为林冲在复仇行动中的性格变化，勾画出鲜明色彩的背景。许多中国古典小说，都是这样多方面地运用环境、氛围、景色映照性格的方法，来既写环境又写性格变化的。这种“境”与“人”紧密融合的高度概括性的描写，也同样能达到生动地具现环境和突出人物性格的艺术效果，给读者留下了不可磨灭的深刻印象。

这种把环境的描写完全交融在人物性格的刻画里，有时候真能形成一个情景交流的独特的艺术境界。譬如在《红楼梦》里的环境描绘，就形成了一种特定的艺术境界，环境不仅仅起着映照性格的作用，而且和它的人物形象具有同样的感染力，作者把人物个性的特点、行动、心理活动和环境的色彩、声音交融在一起，使得环境的色调给人的印象也都象人物一样活动着。最突出的，当然是林黛玉周围环境的创造。它的环境的创造，是通过林黛玉的情绪心理的感受来表现的，即使是景色描写，也是紧密地交融在林黛玉性格情绪的变化里，这固然印证了环境给予人物情绪上的影响，但更重要的是通过环境和人物情绪的交互作用，强烈地反映了林黛玉的性格特征。同是一个“如花美眷、似水流年”的大观园，却只是在林黛玉的心目中形成了“试看春残花渐落，便是红颜老死时，一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”的深刻的悲剧感受；而那“凤尾森森，龙吟细细”、“湘帘垂地，悄无人声”的潇湘馆，在那淡淡着色的描绘里，又包含着这个贵族少女的多少柔情和悲哀啊！那鹦鹉，那竹子，那石头，那秋花、秋草、秋声、秋雨，仿佛都带有林黛玉一样的浓郁的悲剧性格，都是那样的多愁善感，都象要和它们的主人一样，为青春、为爱情而哭泣，而心碎，真是“秋花惨淡秋草黄，耿耿秋灯秋夜长，已觉秋窗秋不尽，那堪秋雨助凄凉”，这诗一样的悲剧情境和悲剧性格的交融，在读者的心目里所引起的强烈的反应，丰富的联想，岂是有限的环境描写所能包容得了的。

在现实主义的艺术传统里，环境从来就没有独立存在的意义，描绘环境是由于性格的需要，不过，描写环境的艺术表

現方法却是各自不同的。當然，我沒有意思說，我們文學傳統中的環境描寫，就比外國文學高明，就不必去吸收外國文學環境描寫的優點，而且這種環境描寫也未必完全適合表現現代的複雜社會生活，我只是說，中國古典小說的環境描寫的高度概括性，高度精煉和集中，以及把它交融在故事情節和性格刻劃的變化和发展里，這絕不是它缺乏什麼“全面展開的整體的畫幅”，而是它的藝術表現方法的特有的傳統，它是以這個特有的傳統豐富了世界文學的現實主義寶庫的。

“形似”和“神似”

也是同一位批評家，在他那篇評論魯迅創作的文章里，對於魯迅小說人物的創造，提出了另一個指責——魯迅的小說，缺乏“對於人物形象的血肉描寫”。他舉例說：“關於著名的典型‘阿Q’，我們只知道他是一個‘懶洋洋，瘦伶仃’，‘黃辮子’，‘在頭皮上，頗有幾處不知起於何時的癩瘡疤’。”這種要求，也同樣是一種看慣了外國文學的標準和尺度。實際上這恰恰是表現了魯迅對中國藝術傳統的繼承，這並不是什麼藝術缺陷，而是一種獨特的藝術表現方法，魯迅自己就曾明確地提倡過：“忘記是誰說的了，總之，是要極省儉地畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以為這話是極對的，倘若畫了全副的頭髮，即使細得逼真，也毫無意思。”確實是如此，中國文學藝術的傳統，總是在“形似”的基礎上，特別強調“神似”，強調特徵的概括，突出重點。《文心雕龍》的《熔裁》篇就說過：“裁則蕪穢不生，熔則綱領昭暢”；中國歷代的繪畫理論，也是特別強

調“神似”。魯迅所說的“要極省儉地畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛”，宋朝許多評論繪畫的人，就都曾經強調過。蘇軾說：“傳神之難在目。”趙希鵠也說：“人物鬼神生動之物，全在點睛，睛活則有生意。”所謂“畫龍點睛”者，實際上就是強調“神似”。為什麼繪畫要強調“神似”呢？清沈宗騫的《芥舟學畫編》的《傳神總論》說的特別仔細：“……不曰形，曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌類者有之，至於神則有不能相同者矣。作者若但求之形似，則方圓肥瘦，即數十人之中，且有相似者矣，烏得謂之傳神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后蒼，前無須髭而后多髭，乍見之或不能相識，即而視之，必恍然曰，此即某某也，蓋形雖變而神不變也。故形或小失，猶之可也，若神有少乖，則竟非其人矣。”當然，“所以為神之故，則又不離乎形”，然而，“傳神”，却是繪畫要求中的最主要之點。所以五十七歲的齊白石，為了使自己的創作達到更高的傳神境界，而不惜大變自己的風格：“獲觀黃廬瓢畫冊，始知余畫猶過于形似，無超凡之趣。決定從今大變之。人欲罵之，余勿听也，人欲譽之，余勿喜也。”（見《老萍詩草》）

強調“神似”，用現代文學學的術語來說，就是強調典型性格特征的概括，所以儘管象說阿Q的肖像雖然不夠“形似”，而却由於它的典型性格特征的概括，達到了高度的“神似”，却並沒有影響到它成為偉大的典型。在中國有些古典小說里，確實是缺少形似肖像的細致的描寫，但是，在許多成功的典型性格的創造上，確實是取得了傳神的藝術效果。人們並不詳細地知道魯智深、李逵、武松、賈寶玉、林黛玉肖像的極微細處是什麼樣子，但是，無論何時何地，人們都能辨別出哪是魯智深

的性格特征，哪是林黛玉的性格特征，而且能够造成极端的敏感，使得人们在现实人生中随时可以指出，哪个人象鲁智深，哪个人象林黛玉。这种典型性格特征的概括，有时是粗线条的勾勒，通过相互串连的故事情节的发展，用极简练的说故事的笔调，把人物性格的特征突现出来，象《水浒传》里的林冲、鲁达、武松、杨志、宋江的“传”；有的是细致的工笔画的描绘，象《红楼梦》里的林黛玉、贾宝玉，他们的突出的性格特征，都是反复地在不同情节里被描写在那龐杂的故事里。但是，无论是粗线条的勾勒也好，细致的工笔画的描绘也好，这两种表现手法交融在一起也好，都不追求过度的“形似”，而是要求在“形似”的基础上高度的“神似”。

譬如《水浒传》作者写鲁智深的性格特征，仅仅在打死郑屠的一个场面里，就被表现得很突出。原文不长，我们不妨把它引在下面：

鲁提辖假意道：“你这厮诈死，洒家再打！”只见面皮渐渐的变了。鲁达寻思道：“俺只指望痛打这厮一顿，不想三拳真个打死了他。洒家须吃官司，又没人送饭，不如及早撒开。”拔步便走，回头指着郑屠尸道：“你诈死！洒家和你慢慢理会！”一头骂，一头大踏步去了。

从篇幅来看，这不过是短短的一百几十个字的描写，但却多么生动地刻划出一个朴实、单纯而又机警的性格，甚至连他的神态和心理变化都勾勒出来了。无家无业的鲁达，打死人须吃官司，唯一值得顾虑的，是无人送饭，既然无人送饭，就

不如及早撒开，要及早撒开又必須走得机警，免得被人拖下，要走得机警，首先必須“一头罵，一头大踏步去了”，然后再“一溜烟似的跑掉”，这是多么“神似”魯智深的性格，人們一眼就能抓住他的特征，不会把他誤認做李逵或者武松，尽管他們都是来自下层人民的水滸英雄，在反抗封建統治者的品質上，有其共同的特点，而这种傳神的性格特征，却是混淆不得的。

林黛玉的性格特征，完全是用細致的工笔画描繪出来的，不仅在中国文学史上，就是在世界文学史上，也不那么容易找到几个刻划得如此完美的被封建礼教虐杀的悲剧形象。她的性格創造，真可以說达到了登峰造极的“神似”，作者并不是凭空达到这种“神似”的，而恰恰是在形似的基础上，取得了这种“神似”的。当然这里所謂的“形似”，并不单单是那位批評家所強調的人物肖象的形似的血肉描写，也包括促成、培养她的悲剧性格的全部主客观条件的广泛描繪。

林黛玉虽然是賈母愛女的独生女，但她却是孤苦无依地来到了賈府。很早就死了母亲，到賈府后接着又死了父亲，过着寄人篱下的生活，而且先天有了弱症，整天要有药鍋作伴，即使沒有爱情上的折磨，已經足够使这多愁善感的貴族少女陷入悲痛的深渊了。更何况她又热烈地爱上了賈宝玉，而在那样的时代，那样的环境，那样的家庭里，这又是不能表达的爱情。爱情的火苗，只能忍在心里，积在心里，压在心里，无处訴說，无法訴說……而大敌偏又当前，那“品質端方，容貌美丽，人人都說黛玉不及”的薛宝釵，却也忽然来到了賈府，論身世她是一个大富戶，还是賈府掌权者王夫人、王鳳姐的嫡系亲属；論性格，她“行为豁达，随分从时”，“深得下人之心”，如果