

红楼梦人物对话艺术

朱邦国 著

树倒猢猻散···

百足之虫死而不僵···

没有不散的筵席···

宝玉，你好···

女儿是水做的骨肉···



红楼梦人物对话艺术

朱邦国 著

(新) 新登字 001 号

红楼梦人物对话艺术

《红楼梦》人物对话艺术

朱邦国 著

新疆人民出版社出版

(乌鲁木齐市建中路 54 号 邮政编码 830001)

新疆新华书店发行 淮阴新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 6.25 印张 150 千字

1995 年 4 月第 1 版 1995 年 4 月第 1 次印刷

印数:1-1000

ISBN 7-228-03365-5/I · 1174 定价:7.80 元

目 录

第一章(代绪论):小说的一个重要部件——	
作为载体的小说人物对话	1
第一节:社会身影的折射	2
第二节:人物内心世界的底片	4
第三节:情节链条上的环扣	7
第四节:作家心路的轨迹	12
第二章:呈现众星拱月的天宇	15
第一节:经济形态的凸现	15
第二节:封建宗法制度的折射	22
第三节:七层之塔的投影与生命流波的反射	30
第四节:世情风俗的托染	36
第五节:呈现不可逆转的异化趋势	44
第六节:哲学种种	46
第七节:几个比较	48
第三章:人物深层心理的透示	50
第一节:假作真时真亦假无为有处有还无	51
第二节:冷与热	57
第三节:浊与清	66
第四章:断续	73
第一节:穿珠法	74
第二节:楔入法	83

第三节:悬念法.....	85
第四节:自然法.....	87
第五章:流动.....	90
第一节:流向的选择.....	97
第二节:明流和暗流.....	102
第三节:流波和流速.....	105
第四节:潮汐现象及其他.....	110
第六章:皴.....	115
第七章:和谐.....	130
第一节:言皆合拍(一).....	131
第二节:言皆合拍(二).....	134
第三节:言皆合拍(三).....	138
第四节:变态和谐.....	142
第八章:飞白与空白中所显示的空灵.....	153
第九章:氛围的皴染与趋归的预示.....	162
第十章:一言玄机.....	184
后记.....	197

第一章

小说的一个重要部件—— 作为载体的小说人物对话

把一个完整的艺术体肢解是愚蠢的。然而，正像人体解剖一样，对于人的把握与研究又是不可少的。

随着时代的推移，旧有的艺术形式常常会遭到不可避免的挑战，以前被认为必不可少的部件常常被新形式的探求者毫不足惜地抛弃。比如，对于小说，就有人说：“这种形式往往省却了情节和动作，有时甚至还省却了对话。”^①因此，在某些人的头脑里，小说就成了“无定形的文体”，“很难具有什么确立的惯例。”^②但是，即使在这些勇敢的四处寻求“突破”的探索者面前，“情节和动作”虽然“往往”被省却，但对于“对话”，却只能“有时”，而且还要加上“甚至”。这就勉强得多。

并非是他们不想，实在是不易。因此那试验、探索的次数就只能少到“有时”，而且还要加上“甚至”。他们之所以对“对话”不敢像对“情节和动作”那样肆无忌惮，实在并不是没有道理的。因为要想在小说文体中省却对话，实在很难。语言的创造，对于人类来说原本就是为了“对话”。“言为心声”正是对它的高度概括。文学是“人学”，乃是人、人生、人类社会的再现与表现，因此它离不开人、人生、人类社会。而人、人生、人类社会又很难离开“对话”，因此，作为

文学形式之一的小说也就很难离开人物对话。这是简单的逻辑。中国最早的小说定义便是“街谈巷语、道听途说者所造也。”^③这定义的本身就决定了人物对话在小说中的地位。美国的万·梅特儿·阿米斯说：“一部小说就是一种人生”^④人生中能少得了对话？美国的W·C·布斯又说：“小说中的对话，是小说全部经验的中心”^⑤事实也正是这样。一百万零七千字的《红楼梦》单人物对话就占四十一万零三百四十六字，占全书总字数的百分之四十强（依人民文学出版社四卷本统计），和作品中的叙述语言、景物、环境描写、肖像描写、心理描写、动作、细节描写诸元素中任何一种相较，无疑都占压倒优势，而海明威的《白象似的群山》，二千六百四十四字中对话就占了一千八百一十八字，占全文百分之六十八强（依《英美短篇小说荟萃》统计，上海译文出版社1986年版。）当然，这种量的抽样统计不一定能说明全部问题，但就各种形式各个时期的小说总貌来看，大体不会有太大的偏差。

小说之所以离不开人物对话，主要是由小说人物对话的功能所决定的。它的功能就是它的载体性。这种载体性大约可分如下四类：

1. 社会身影的折射；
2. 人物内心世界的底片；
3. 情节链条上的环扣；
4. 作家心路的轨迹。

第一节：社会身影的折射

人是社会的人。社会是人的社会。生活在一定社会中的人在与人对对话时很难不涉及社会。一涉及社会，社会的身影就会在人物的对话中折射出来了。

《中国艺术精神》的作者徐复观先生是很知道这点的，为了证

明“气”与“韵”应各为一义，他就求助于《世说新语》，他说：“《世说新语》中，有许多气字，大约共有十九个韵字；除卷下之上《任诞》第二十三有‘风气韵度’一语外，其余没有气韵连用的。而‘风气韵度’本应为两词，即‘风气’应为一词，‘韵度’应为一词。”（《中国艺术精神》第139页）《世说新语》是当时的“街谈巷语”，要寻觅当时的文化精神、风俗习惯，当然就得到它里面去找。《阿Q正传》中阿Q对人说：“你们可看见过杀头么？”“咳，好看。杀革命党。唉，好看好看，……”这固然是阿Q在卖弄他的见闻，摆他的优越性，但于阿Q的话中我们难道不能看出辛亥革命对农民的宣传与发动不够么？“造反了！造反了！”这是阿Q在酒醉后的呼号，然而，正因为他这一呼，赵太爷却不得不改口叫他“老Q”，而且是“怯怯的迎着低声的叫”。阿Q的呼喊固然是因为不平，因为酒醉，但一呼之后却产生了那么大的后果，可见当时辛亥革命已经有了很大的威势。由于革命威势的影响，阿Q不仅嘴上说，而且行动上也真的干起来了，去尼姑庵里“革命”了，老尼姑对他说：“你不知道，他们已经来革过了！”当阿Q问是谁的时候，老尼姑说：“那秀才和洋鬼子！”革命党被杀时，人们当新闻谈，甚至幸灾乐祸，但革命党一胜利，则不但阿Q要革命，秀才和洋鬼子也革起命来了，后来革命失败的祸根难道不正植于此么？《世说新语》言语第二载：

孔文举，年十岁，随父到洛。时李元礼有盛名，为司隶校尉。诣门者，皆僦才清称及中表亲戚乃通。文举至门，谓吏曰：“我是李府君亲。”既通，前坐。元礼问曰：“君与仆有何亲？”对曰：“昔先君仲尼与君先人伯阳有师资之尊，是仆与君奕世为通好也。”元礼及宾客莫不奇之。太中大夫陈韪后至，人以其语语之，韪曰：“小时了了，大未必佳。”文举曰：“想君小时，必当了了。”韪大踉蹌。

乍一看去，这篇小说似乎是在写儿时的孔融言谈敏捷，才智过人，似与社会、时代无涉，其实无一处不与社会、时代有关。魏晋士大夫

好尚清谈，讲究言谈容止，品评标榜，相扇成风，一经品题，身价十倍，世俗流传，以为美谈。凡是得到好评的人都可以做官甚至做大官。因此，人们在这方面肯下功夫就不足为奇了。孔融所以能作如上之对答，固然与他资质聪颖有关，但与时代风尚的熏染，家庭的潜移默化绝不能无涉。面折陈黜不仅可以表现他聪明机智，而且实在是博取前程的一个很好的机会。有此机会岂能放过？因此，列维·布留尔才说：“我认为，所与社会集体的思维的本质特征应当在它的成员们所操的语言中得到某种程度的反映。集体的智力习惯终究不能不在它们的表现方法上留下自己的痕迹，因为这些方法也是社会事实，只不过它们是在极小的程度上受个人的影响，如果一般说来有这种影响的话。”^⑥

社会身影是由当时的政治、经济、宗教、文化等多种因素综合而成，在“街谈巷语”、“道听途说”之中不可能不涉及这几方面的细节，政治家、经济家、历史家们的著作往往抓大处而遗细处，重抽象而遗具象，因此才有恩格斯之叹：“在这幅中心图画的四周，他汇集了法国社会的全部历史，我从这里，甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”^⑦这是恩格斯对巴尔扎克的赞叹。对于一个小说家，评价是够高的了。正因为有小说家对“街谈巷语”、“道听途说”的拾遗，正因为有小说家具象细节的补充，被社会科学著作抽象化了的社会瘦影才丰满圆润起来。而使枯影、瘦影丰满圆润鲜活的血液、肌肉乃至生命营养之光正是由人物对话中凸现出来的。

第二节：人物内心世界的底片

卡西尔说：“人不可能逃避他自己的成就，而只能接受他自己的生活现状。人不再生活在一个单纯的物理宇宙之中，而是生活在

一个符号宇宙之中。语言、神话、艺术和宗教则是这个符号宇宙的各部分，它们是织成符号之网的不同丝线，是人类经验的交织之网。人类在思想和经验之中取得的一切进步都使这符号之网更为精巧和牢固。”^⑧人一旦创造了语言，便再也无法离开语言。从某种角度说，语言即是人。动作和行为只不过是语言的延伸或不同形式的外观。

但是，正像特伦斯·霍克斯介绍索绪尔时说的那样：“语言是触摸不到的，而且决不会一下子全部显露出来，它只是在个别的说话者全部技能的部分表演中不完全地表现出来。”^⑨正像索绪尔自己所说的那样，语言“既是言语天赋的社会产物，又是一整套必不可少的常规，它为一个社会机构所采用，以便允许个人施展这种天赋。”^⑩索绪尔把“个别说话者”的“语言”称为“言语”，用特伦斯·霍克斯的比喻，是“露出水面的一小部分冰峰”，“语言则是支撑它的冰山，并由它暗示出来，语言既存在于说话者，也存在于听话者，但是它本身从不露面。”这样，语言的共性就只能体现于言语的个性之中，就像共同的人性只能从人的个性中去寻求一样。列维·斯特劳斯说：“谁要谈论人，谁就要谈到语言。”^⑪不用说，我们要研究人，就必须从每一个个体着手，至少要从一些具有代表性的类型的个体着手，因此，也就必须从他们的个体言语着手。

所谓个体，在心理学上又叫“唯一的存在”，荣格是这样阐述它的：“心理学的个体由于它的特殊的，从某些方面说则是独特的心理而颇具特性。个性精神的特殊性格较少表现在它的基本要素中，而更多地表现在它复杂的构成里。”^⑫我们所以要援引荣格的这一阐述，不仅是因为言语与个体的心理有关（所谓“言为心声”正是从这个角度说的），而且还因为它与艺术或干脆说与小说有关。黑格尔说：“由于艺术在本质上是心灵的，这个终极的目的也就必须是心灵性的，那就是说，不能是偶然的，而是自在自为的。如果教训的目的是这样的，艺术作品就应该把一种自在自为的本质上心灵

性的内容摆在意识面前,使它认识。”^⑬又说:“因为艺术作品所提供观照的内容,不应该只以它的普遍性出现,这种普遍性须经过明晰的个性化,化成个别的感性的东西。”^⑭很明显,作为艺术品的小说所提供的观照内容必须既是心灵性的又是“个性化”的感性的东西。这样,作为小说人物的“言语”就绝不是无足轻重的了。因为“言语”就其本质来说是“心灵”的载体。荣格说:“个性化的概念在我们的心理学中扮着不可轻视的角色。大体说来,它指形成和显示个体本质特征的过程;作为一种从普遍的集体心理中分化出来的存在,它尤其指心理个体的发展。因此,个性化是一种分化的过程,它的目的是个体人格的发展。”“个性化的过程必然确定地走向更广泛更普遍的集体的联合一致,而不是走向封闭隔绝。”^⑮既然“不是走向封闭隔绝”,那么,作为个体与个体发生“对话”就不可避免,因而个体的“心灵”就不会不在“对话”中显示。因而,作为文字符号在小说中“记录”下来的人物对话也就成为显示人物“心灵”的底片了。如果把这些底片连缀放映,银幕上便会出现个体完整的“心灵”图像。

高尔基说:“艺术家用文字所创造的形象,只有当它在您面前几乎是能从肉体上感觉到的,并且仿佛是立体的时候,才可以说是逼真的,例如,列夫·托尔斯泰的叶罗卡老汉和波里库世卡就是这样的形象,福楼拜的包法利夫人也是这样的形象,为了达到这种可感触性,应当写得简洁、深厚、大胆,应该相信:您所知道的东西,除你一人而外,谁也不知道。不要害怕朴素,这是许多人的劝告。”^⑯所谓“能从肉体上感觉到的”、“立体的”,其实就是“个性化”的,因为只有“个性化”的,才能是“逼真”的,世界上只有“逼真”的个体的人,而无“逼真”的抽象的人,在高尔基看来,要达到“逼真”的效果,就必须写得“简洁、深厚、大胆”,但是,我们要补充的是:要能写得“简洁、深厚、大胆”,又必须能对个体作准确的把握。而这一把握又主要指对个体“心灵”的把握。只有把他(她)的一切隐蔽复杂的不

同于一般的独特“心灵”都把握了，才能写得“简洁、深厚、大胆”。这正如一个没有经过严格训练的对人体不能谙熟于胸的外科医生在手术台上绝不可能那么大胆而简洁地把手术刀切入病人的患部一样。所谓“言简意赅”、“要言不繁”都是建立在准确把握上的。只有把人物“心灵”把握准了，才能把他（她）的言语写得准，才能“逼真”。小说中人物写得“逼真”与否，很大程度上取决于人物言语写得“逼真”与否。人物的动作、行为实际上也是受人物的“心灵”指挥的，是潜言语或变形言语。

所谓“朴素”，也是和对人物内心世界把握是否准确有关。只有把握不准的东西，作家才会用华丽的辞藻或“技巧”去掩饰，因此高尔基才在另一处又说：“如果他写得不够朴素和清楚，这就是说他本人还没有看清楚他所写的东西。如果他写得过分奇巧，这就是说他写得不真诚。”^⑩因此，作家要写得“简洁、深厚、大胆”也好，写得“朴素”也好，最要紧的还是把握住人物的“心灵”。“心灵”把握准了，“底片”上的影像清晰度就高，那形象也就会是“立体的”、“逼真的”、“能从肉体上感觉到的。”否则，则完全相反。

第三节：情节链条上的环扣

尽管有的探索小说家、先锋小说家已经在他们的小说中抛弃了故事情节，使小说成了“无定形的文体”，而且，这种小说也的确时行了一阵子，不仅在欧美，而且也波及了我国和日本。但是，从八十年代后期起（我国稍延迟了些）故事和情节几乎又世界性地重回了小说，而且，无论是一般读者还是评论界都以一种欣喜的态度认同了它。美国作家托比阿斯·沃尔夫认为，在高雅，学院式的超小说统治一切的70年代后期，卡佛（新现实主义作家代表）的出现，“给现实主义和短篇小说重新带来了生命力。”^⑪从很大程度上说，这种“生命力”便是故事和情节的回归。在我国，近一两年来新写实

主义之所以受到欢迎，梁羽生、金庸、古龙的新武侠小说之所以受到欢迎，排除一些其他因素，不能不说主要是靠故事、情节。看来，爱·摩·福斯特强调的“故事是小说的基本面”^①并不太容易就被打倒或推翻。

一般说来，我们容易把故事和情节相混，并不作过细的界定，但是福斯特却分得很清，他认为故事“是按照时间顺序来叙述事件的”；而情节，“同样要叙述事件，只不过特别强调因果关系罢了。”

②

在人物对话中，固然可以让一个人大段大段地讲故事、情节，就像《十日谈》中那七位小姐和《一千零一夜》中那位才女史稀罕拉才德那样，但是，我们要讨论的不是这种故事中的故事，情节中的情节，而是一般意义上的故事情节。例如《世说新语》容止第十四：

魏武将见匈奴使，自以形陋，不足雄远国，使崔季珪代，帝自捉刀立床头。既毕，令间谍问曰：“魏王何如？”匈奴使答曰：“魏王雅望非常，然床头捉刀人，此乃英雄也。”魏武闻之，追杀此使。

这就是我们所说的一般意义上的故事情节。在这里，说话人并不是大故事中的人物，也不是“小故事”的讲述者，他并不“双兼”，他唯一的使命便是在单一故事中行动、说话、表现自己。在这个故事里，间谍与匈奴使的对话便成了小说情节的环扣。没有间谍与匈奴使的“对话”，魏武便不会杀匈奴使，对话是因，追杀匈奴使是果。

《世说新语》言语第二：

鍾毓兄弟小时，值父昼寝，因共偷服药酒。其父时觉，且托寐以观之。毓拜而后饮，会饮而不拜。既而问毓何以拜，毓曰：“酒以成礼，不敢不拜。”又问会何以不拜，会曰：“偷本非礼，所以不拜。”

很明显，拜与不拜反映了两个孩子的不同心态与心理，他们各有指挥自己行动的标准。为了探出孩子的潜言语所指挥的行动的內因，

做父亲的才“托寐以观之”，观而后才有问，有问才有答，有答才摸清孩子拜与不拜的原因。这是先果后因。在以上两则故事中，无论是先因后果也罢，亦或是先果后因也罢，其中的人物对话都是情节发展中不可或缺的链条环扣。

《阿Q正传》中阿Q醉后大呼：“造反了！造反了！”、“好，……我要什么就是什么，我喜欢谁就是谁。……”这固然是阿Q受压抑、想往革命以及农民自私心理的投影，但是，它却引起了赵太爷之流的恐慌，是赵太爷怯怯的迎着阿Q低声叫“老Q”的原因。当然，阿Q的醉呼仅是引起赵太爷惊恐慌乱的表层原因，其深层原因，第一是辛亥革命的爆发及其迅速发展。阿Q直觉地或模糊地认识到要想改变自己的境遇只有造反，通过辛亥革命他看到了造反给赵太爷们所引起的恐慌，因此他才有大呼造反以泄心中之郁结的痛快。第二，赵太爷的确压迫和剥削过阿Q，所以不管真假，他都怕阿Q造反，尤其怕阿Q真地投了革命党。但是，也正因为如此，才导致阿Q“大团圆”的悲剧结局。阿Q醉呼既是赵太爷惊惧而不得不对阿Q恭而敬之的近因，又是阿Q“大团圆”结局的远因。而阿Q之所以要醉呼又是因为实在受不了赵太爷之流的压迫与剥削。因果相扣，形成了一个隐然封闭的大环。

福斯特说：“好奇心是人类最原始的一种官能。”^②其实，小说的最原始最根本的美学原理正是建立在人类这种官能基础上的。但是，福斯特又说：“好奇心对我们作用不大，对阅读小说也一样——充其量只想看看故事而已。如要掌握情节的话，那就非加上智慧和记忆力不可”。^③

福斯特后面的话说得并不完全对。因为无论是故事还是情节都要在好奇心的作用下，才能实现其价值。对于福斯特眼中属于较高层次的情节，其实并非不需要好奇心，相反，倒是需要更大的好奇心。那些酸果、苦果、硬果似的探索小说或先锋小说的卒读，难道不正因为我们有极大的好奇心吗？不但要有极大的好奇心，而且还

要有极大的耐心。对于情节，福斯特强调非加上智慧和记忆力不可，其实，读故事又何尝不需要记忆力？没有记忆力能完成对故事的阅读吗？能获得美的享受吗？好奇心的满足便是一种美的享受。假如读了后面忘了前面，再好的故事也等于零。剩下的便是智慧了。

福斯特说：有智慧的读者常常用这样的方法来阅读小说，即先将小说中的事物孤立地看，“然后再同前面看到的其他东西联系起来。也许他还不明白，但并不急于马上弄清楚，往往许多事情是错综复杂、互相呼应的，即使很有水平的读者也要到读完全书才能居高临下，鸟瞰全貌。小说中的这种令人惊奇的，也可以说是神秘莫测的成分——有时人们空洞称为推理成分——对情节的发展是至关重要的。它会随着时间的推移设下悬宕，如：“王后为什么死去？”这是一种比较粗糙的表达方式。要是用暗示或对白的手法则较为高明，待再写若干页以后才让真相大白为好。”^②

由此看来，对话不仅是情节链条上的环扣，而且还是“较为高明”的“环扣”。在福斯特看来，除了“对白”是较为高明的情节环扣，还有“暗示”。其实，最高明的“暗示”往往正潜藏在“对白”中。这样，“对白”便是“兼美”了。《红楼梦》第三十一回，晴雯摇手对宝玉笑道：“罢、罢！我不敢惹爷。还记得碧痕打发你洗澡啊！足有两三个时辰，也不知道做什么呢，我们也不好进去。后来洗完了，进去瞧瞧，地下的水，淹着床腿子，连席子上都汪着水。也不知是怎么洗的。笑了几天！——我也没工夫收拾水，你也不用和我一块儿洗。今儿也凉快，我也不洗了，我倒是舀一盆水来你洗洗脸、篦篦头。才鸳鸯送了好些果子来，都湃在那水晶缸里呢。叫他们打发你吃不好吗？”这一段“对白”中便充满了“暗示”。它暗示了宝玉和碧痕的不洁，暗示了晴雯的洁身自爱，更暗示了她“抱屈夭风流”的悲剧结局。干净的人在卑污的社会中是很难生存的。这一暗示隐藏得很深，要待读完了第七十七回晴雯之死之后方能明白。前两个“暗

示”层次较浅，也较显豁，即使孤立地看也可看出，后一个“暗示”却需要至少读到第七十七回，甚至要读完全书，而且要“和其他东西联系起来”，作“居高临下”的理性分析才能明白。

福斯特又说：“有些编造情节的作家总希望读者记性好，而读者也希望作家写得有头有尾，十分紧凑，对情节中出现的每个动作、每句话都加以认真考虑，并注意节省篇幅；即使情节复杂也要前后连贯，像个整体，而不是只把死材料堆砌起来。对情节中的言谈或行动写起来有难有易，但都应令人产生神秘感，应让其顺着情节往前发展，不要迷失方向。情节开展以后，这些言行就要不断勾起读者的回忆，从而根据新的线索，即新的因果关系重新加以整理和思考，直到结局为止。”^{②4}

很明显，福斯特一直都是把“言行”作为情节环扣来看的，所谓“情节开展以后，这些言行就要不断勾起读者的回忆，从而根据新的线索，‘即新的因果关系重新加以整理和思考，直到结局为止’”实际上就是强调人物“言行”的环扣作用，一环连一环，环环相扣以至到结局。事实上，高明的作家正是这样做的。例如《红楼梦》第三十一回，宝玉因为晴雯跌了扇子而批评了晴雯，而晴雯不服，偏和宝玉斗起嘴来，这时袭人对晴雯说：“你出去逛逛儿，原是我们的不是”。在这里，袭人无意之间流露了她的内心世界，很有些以主子的配偶身分自居的味儿了，它是那么容易地令人回忆起第六回“贾宝玉初试云雨情”和袭人的特殊关系，果然，晴雯正是抓住了这一点对她进行攻击和嘲讽的“我倒不知道，你们是谁？别叫我替你害臊了！你们鬼鬼祟祟干的那些事，也瞒不过我去。——不是我说：正经明公正道的，连个姑娘还未挣上去呢，也不过和我似的，那里就称起‘我们’来了！”这话明显地告诉我们：贾宝玉和袭人初试云雨之事并没有守住机密，而且很可能一试再试，并已为晴雯窥破，所以晴雯才有是语。晴雯本不应该道破“天机”，一旦道破，就为自己种下了祸胎，而且，她更不应该在和宝玉和好以后又点出了宝玉和

碧痕的事来，在众人皆污、自己独洁的环境中，洁者本已很难立足了，何况又一而再，再而三地撕破别人的面皮？这样，就难免会有袭人的恶人先告状，就难免会有黑白颠倒的事儿出现。晴雯虽洁，但狐狸精的帽子却偏偏让她戴去。含冤而死是必然的。由于袭人的驯顺，由于袭人能忍耐，且善于见机而作，所以才能于不动声色之中置晴雯于死地并为自己挣得内定的“花娘娘”的宝座。真是环环相扣。

假如说人物对话曾经是话剧中的情节环扣的话，那么，在小说中它一点儿也没有削弱它应有的地位。

第四节：作家心路的轨迹

W·C·布斯说：“自从福楼拜以来，许多作家和批评家都确信，‘客观的’或‘非人格化的’或‘戏剧式’的叙述方法自然要高于任何允许作者或他的可靠叙述人直接出现的方法。”^②

但是，“客观的”、“非人格化的”、“戏剧式的”叙述并不等于消除了作家的倾向性，只不过让倾向性隐藏得更深更隐蔽罢了。亨利·詹姆斯说：“莫泊桑先生显然是客观的和非人格化的，但是，如果他要怀有自己已经把自己摒弃于作品之外的信念，那就走得太远了。”^③这就告诉我们：作家在写作品时是很难没有倾向性的。这种倾向性只能加以“变形”或隐藏，但绝不会没有。事实是：作家的创作欲的萌动之初，他的倾向性便同时产生并介入了。甚至可以说：没有倾向性就不会出现创作。尽管有的作家力辨其无倾向性，其实倾向性始终是存在的。所谓“客观的”、“非人格化的”、“戏剧式的”只不过是作家为了“效果”而施的“遮眼法”罢了。所谓“戏剧式的”，不过是让人物自己讲，自己行动罢了。然而，人物如何讲、如何行动还不是作家安排的？也许有的作家会说：我是让人物自己依照他自己的性格逻辑去说话、行动的，没有一点勉强。不错，我们也承认这