

中国古典小说 美学资料汇粹

ZHONG GUO GU DIAN
XIAOSHUO MEI XUE ZI LIAO HUI CUI



● 孙 逊

● 孙菊园 编

● 上海古籍出版社

中国古典小说美学 资料汇粹

孙 逊 孙菊园 编

上海古籍出版社

中国古典小说美学资料汇粹

孙 逊 孙菊园 编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 常熟新华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 插页 2 印张 12.625 字数 323,000

1991年5月第1版 1991年5月第1次印刷

印数:1—3,000

ISBN 7-5325-0856-0

I·476 定价:5.65元

前 言

说到我国古代小说批评，人们便自然想起金圣叹。一提到金圣叹，人们便自然想起鲁迅先生对他的一段评价：“他抬起小说传奇来，和《左传》、《杜诗》并列，实不过拾了袁宏道辈的唾馀；而且经他一批，原作的诚实之处，往往化为笑谈，布局行文，也都被硬拖到八股的作法上。这馀荫，就使有一些人，堕入了对于《红楼梦》之类，总在寻求伏线，挑剔破绽的泥塘。”（《南腔北调集·谈金圣叹》）长期来，鲁迅的这段话可谓是一锤定音，成了我们评价金圣叹和我国古典小说评点派的基本准绳。从50年代何满子先生的《论金圣叹评改水浒传》，到80年代初徐迟先生《红楼梦艺术论》中对脂砚斋的批判，基本上都是采取否定的态度。其间60年代初虽曾有同志提出过对金圣叹的重新评价问题，但由于当时还缺乏理论的力度和深度，并未从根本上扭转对金圣叹和小说评点派持严峻批判态度的局面。近年来，对我国古代小说批评的理论探讨才名副其实地开展起来，并在许多问题上取得了实质性的进展。今天，可以说多数同志都程度不同地承认了小说评点中不乏精到的见解，但同时又都不同程度地存在着一种偏见，认为我国主要是诗歌的国度，小说在我国古代并不十分发达，传统小说理论更是浅薄落后，决无系统深刻的理论可言，其中即使有一些有价值的东西，也大都比较零碎，谈不上有什么固定的范畴和体系。

诚然，相对传统的诗文理论，小说理论是自明清以来才逐渐成熟起来的相对比较年青的一门理论，其历史的积淀当然远不如前者那样丰厚。同时，和传统诗文理论一样，我国古代小说理论

也是以即兴式的、经验式的点评为其特征，它与西方文论相比，缺乏哲学的思辨。但是，就如同我们不能说传统诗文理论没有体系一样，我国古代小说理论从每个评点家个人来说，所涉及的命题也许是零碎的，不成体系的；但偌多评点家集中在一起，就可看出他们所探讨的有一个大致稳定的范畴，每个范畴之间又有着一种大体一致的联系。特别值得指出的是，我国古代小说批评在理论领域开辟了许多文论诗话所未涉及的命题，从而丰富了我国古代文学理论的宝库。

—

作为我国文学正宗的传统诗文是以表现为主要特征的文学，它侧重表现作者的精神、思辨和襟怀，表现作者对于生活的情趣和感受。正是这样一种特征的文学意识的凝聚和升华，孕育和形成了以讲“风骨”、讲“意境”为主体的我国传统诗文理论。这套理论所侧重探讨的是表现者的主观，而非作为客体的对象；是对象如何表现出自我，而非自我如何再现出对象。但作为异军突起的小小说则不同，它是一种以再现为主要特征，而以生活本身为主要对象的文学，传统的以表现自我为特征的诗文理论已无法回答它所面临和提出的一系列问题。以往被传统诗文理论忽略的对于客体方面的探讨，其中特别是关于艺术和生活关系的探讨，便突出地出现在小说理论之中。

我国古代小说理论的难能可贵之处，在于它从一开始就强调小说创作对于生活的依存性，强调要把小说创作深深植根于实际生活的土壤里，从而在这个新辟的理论天地里牢牢打下了唯物主义的坚实基础。对于这一点，托名李卓吾批的《水浒传》容与堂本上的一段文字说得很精辟：

世上先有《水浒传》一部，然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出，若夫姓某名某，不过劈空捏造，以实其事耳。如世上先有淫妇人，然后以杨雄

之妻、武松之嫂实之；世上先有马泊六，然后以王婆实之；世上先有家奴与主母通奸，然后以卢俊义之贾氏、李固实之；若管营、若差拨、若董超、若薛霸、若富安、若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉？此《水浒传》之所以与天地相终始也。（《水浒传一百回文字优劣》）

这段评语在我国小说批评史上占有特别重要的地位，因为它第一个以明确的语言，对小说和生活的关系作了鞭辟入里的论述。它明确地告诉我们：生活是第一性的，艺术是第二性的，作为作家笔墨写出的小说，不过是作家在实际生活的基础上艺术创造的产物。“非世上先有是事”，那么即令作家“面壁九年，呕血十石”，也不可能写出好的小说。可以说，这则批语为我国整个古典小说美学奠定了唯物主义的基础。

正是基于李卓吾的“先有”说，我国小说评点集大成者金圣叹提出了“十年格物而一朝物格”的命题。虽然我国古代对于“格物致知”这一认识论的命题有着唯物和唯心不同的解释，虽然金圣叹评点《水浒》在许多方面，其中包括在具体解释“格物之法”上，表现了陈腐的观念，但金圣叹所提出的总的命题，却是唯物的和正确的。这里的“十年格物”，是指长期观察、揣摩和体验各种人的生活；而所谓“一朝物格”，则是指在长期观察、揣摩和体验的基础上，一下便把握了“人情物理”，把握了人物的性格特征，所以作家便能以一笔写百千万人而不为难也。在金圣叹看来，《水浒》所叙一百八人之所以能“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”而“各自入妙者”，“无他，十年格物而一朝物格”（《水浒传序三》）。这种看法很有见地。

也正是基于作家生活经验对于小说创作的重要性的认识，金圣叹之后的又一个重要评家张竹坡进一步提出了“入世”说：“作《金瓶》者，必曾于患难穷愁、人情世故，一一经历过。入世最深，方能为众脚色摹神也。”（《金瓶梅读法》）这里所谓“入世”，用现在

的话来说，就是深入生活，探索人生。在评者看来，作家唯有“入世最深”，“方能为众脚色摹神”，即塑造好典型人物。在张竹坡的“入世”说中，包含了重视作家亲身经历的成分，但同时评者又正确地指出：“作《金瓶梅》者，若果必待色色历遍，才有此书，则《金瓶梅》又必攸不成也。何则？即如诸淫妇偷汉，种种不同，若必待身亲历而庶知之，将何以经历哉？故知才子无所不通，专在一心也。”（《金瓶梅读法》）后来鲁迅先生对此作过更透彻的说明：“作者写出创作来，对于其中的事情，虽然不必亲历过，最好是经历过。诘难者问：‘那么，写杀人最好是自己杀过人，写妓女还得去卖淫么？’答曰：‘不然。我所谓经历，是所遇，所见，所闻，并不一定是所作，但所作自然也可以包含在里面。’”（《叶紫作〈丰收〉序》）张氏的“入世”说和鲁迅的上述论述已相当接近，它出自一个数百年前的古人之口，应该说是很不简单的。

到了评点《红楼梦》的脂砚斋，则又继承和发展了李卓吾、金圣叹和张竹坡的思想，更进一步强调了以作家亲身经历过的生活作为创作基础的现实主义原则。脂砚斋一再强调“亲睹亲闻”，所谓“此亦余旧日目睹亲闻，作者身历之现成文字”（庚辰本第77回批），所谓“余三十年前目睹身亲之人现形于纸上”（庚辰本第17—18回批），所谓“句句都是耳闻目睹者”（甲戌本第25回批），所谓“谁曾经过？叹叹，西堂故事”（甲戌本第28回批），……诸如此类，从小说所写人物、事件、语言乃至细节，评者都一再指明“非经历过，如何写得出”（庚辰本第17—18回批）、“作者与余实实经过”（甲戌本第25回批）。这一切，不仅揭示了《红楼梦》本身高度的写实性，而且在我国古代小说批评史上，比以往任何时候都更强调了作家的生活经历对于小说创作的重要意义，从而使作为艺术的小说与生活更紧密地拥抱在一起。

理论伴随着实践的发展而发展。如果说，在我国小说发展史上，从《水浒传》到《金瓶梅》，再到《红楼梦》，体现了现实主义在

我国的不断深化，代表了我国古代现实主义文学三个不同的发展阶段；那么，在我国小说批评史上，从李卓吾的“先有”说、金圣叹的“格物”说到张竹坡的“入世”说，再到脂砚斋的“亲历”说，则标志着我国古代现实主义文学理论的不断进步和高度成熟。

不仅如此，即便是写妖魔鬼怪的神魔小说，作为其基础的，同样只能是人类的社会生活。所谓“事无可稽，情有可信”（钟伯敬评《封神演义》第100回批），“说鬼说魔，皆日用平常之道”（陈忱《水浒后传论略》），“妖魔反覆处极似世上人情”（李卓吾评《西游记》第76回批），都是说的神魔小说的生活真实问题。其中“即如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人，各一性情，各一动止，试摘取其一言一事，遂使暗中摩索，亦知其出自何人，则正以幻中有真，乃为传神阿堵”（睡乡居士《二刻拍案惊奇序》）。这“幻”中之“真”，正是作为神魔小说基础的生活真实。没有这个真实作为基础，则孙悟空一个筋斗翻得再远，猪八戒九齿钉耙舞得再神，也不会象现在这样深入人心。鲁迅先生说过：“小说里面，并无实在的某甲或某乙的么？并不是的。倘使没有，就不成为小说。纵使写的是妖怪，孙悟空一个筋斗十万八千里，猪八戒高老庄招亲，在人类中也未必没有谁和他们精神上相象。”（《〈出关〉的“关”》）

小说离不开生活，但不能照抄生活；历史必须是“实录”其事，而小说则不能没有虚构。这些道理，在我们今天已是常识，但在我们这样一个经史一直占据着统治地位的古国，在理论上理直气壮地确立起这一原则经历了一个艰难的过程。在我国古代，小说长期被贬为“小道”，以为这都是“街谈巷语，道听途说者之所造”（班固《汉书·艺文志》），这种把小说视为“小道”而加以鄙视的看法，长期影响着中国古代小说的发展与研究。以后虽然小说不断地有所发展，但人们总习惯于按照“实录其事”的史传文学的审美标准来衡量其存在的价值，常常喜欢提出诸如“当时果有是人

乎？果有其事乎”之类的问题，并动辄“笑其不经”，指责其“事迹欠实”。直到明代中叶前后，随着小说创作的繁荣，小说的虚构原则才得以确立。

明代中叶，天都外臣在迄今所能见到的第一篇《水浒》序文里提出了“此其虚实，不必深辨，要自可喜”的观点，这一观点在稍晚谢肇淛的《五杂俎》中发挥得更为详尽透彻：“凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔，亦要情景造极而止，不必问其有无也。古今小说家，如《西京杂记》、《飞燕外传》、《天宝遗事》诸书，《虬髯》、《红线》、《隐娘》、《白猿》诸传，杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词，岂必真有是事哉？近來作小说，稍涉怪诞，人便笑其不经；而新出杂剧，若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，则看史传足矣，何名为戏？”这里，明确提出了小说创作“须是虚实相半”，只要“情景造极而止，不必问其有无”、不必“真有是事”的观点，这对把小说和我国传统的“实录其事”的史传文学彻底分离开来无疑起了重要的作用。

类似的意见，以后许多小说评家都说过，只是各人的表述不同。李卓吾曰“本情以造事”，“原不必取证他书”（《水浒传》袁无涯本卷首“发凡”），无碍居士云小说不必“尽真”，不必“尽赧”，也不必“去其赧而存其真”（《警世通言叙》），金圣叹讲“因文生事”，“七十回中许多事迹”“都是作书人凭空造谎出来”（《读第五才子书法》），刘廷玑说“《外史》之妙，妙在有无相因，虚实相生”（《女仙外史》第98回批），以及脂砚斋讲“真事隐去”、“假语村言”（庚辰本第1回批），都是说的虚构在小说中的地位和作用问题。要而言之，虚构原则的确立，是我国古代小说批评的一次质的飞跃，它标志了我国古代小说理论的日趋成熟。

小说不能没有虚构，而这些虚构的人物情节相对生活真实来说，它无疑都是“假”的。但是，一个高明的小说家，不仅在于他

有深厚的生活经历作为创作的基础，也不仅在于他善于在生活的基础上进行虚构、想象和创造，而且更在于他能够通过自己的艺术描写，把虚构出来的“假人假事”，“说来却似逼真”。由“真”到“假”，由“假”返“真”，我国传统小说理论正是以它在这个问题上的完备论述，显示出它的精到过人之处。

也是在《水浒传》容与堂本上，有署名李卓吾写的两条批语：“《水浒传》事节都是假的，说来却似逼真，所以为妙。常见近来文集，乃有真事说做假者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作奴。”（第1回批）“《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可与天地相终始。即此回中李小二夫妻两人情事咄咄如画，若到后来混天阵处都假了，费尽苦心亦不好看。”（第10回批）这里所说的“假”，便是指小说中经过虚构缀合的人物和事节，他（它）们相对生活真实来讲，自然是“假的”；但《水浒传》的妙处，在于它能把这些“假的”“说来却似逼真”。这“逼真”便是指艺术真实而言。

在我国古典小说美学中，“逼真”是在艺术和生活关系这一范畴内，评价小说最基本的标准之一。我国古代小说序跋评点中随处可见诸如“情状逼真”、“情事逼真”、“语与事俱逼真”、“小小情事都逼真”、“种种逼真”等批语，它们都是指的艺术真实而言。在我国古代小说理论的语汇中，“真”有着两种不同的内涵：一种是指生活真实，所云“真有是事”、“实有其人”，即这种“真”；另一种是指艺术真实，所云“逼真”、“真情”，即这种“真”。同样，与“真”相对的“假”也有两种不同的含义：一种是相对生活真实而言的“假”，它实即艺术虚构，于小说创作是不可避免的，上引李卓吾批语中“《水浒传》事节都是假的”、“《水浒传》文字原是假的”，便是指的这种“假”；再一种是相对艺术真实而言的“假”，是要不得的艺术虚假，上引李卓吾批语中“乃有真事说做假者”、“若到后来混天阵处都假了”，就是指这种“假”。我国古代小说理论肯定和

区别了两种“真”(生活真实,艺术真实),肯定了其中相对生活真实而言的“假”(艺术虚构),否定和摒弃了相对艺术真实而言的“假”(艺术虚假)。

那么,如何才能使“假的”“说来却似逼真”呢?也就是说,如何使艺术虚构的东西上升为艺术真实呢?对此,我们的古人同样作了要言不繁的点拨,其要领就在于:合情合理。情理即通常所说的“人情物理”,其中“人情”是指人与人之间的相互关系和受这种关系制约的人的思想、性格和感情,“物理”则是指事物发展的客观规律和必然逻辑。一切艺术虚构只要“合”这个“情理”,则自然就会成为“逼真之人”、“逼真之事”、“逼真之文”。李卓吾所云“《水浒传》文字不好处在说梦、说怪、说阵处,其妙处都在人情物理上”(容与堂本第97回批),无碍居士所说“事真而理不赅,即事赅而理亦真”(《警世通言叙》),金圣叹所谓“未必然之文,又必定然之事”(《水浒传》第22回批),张竹坡所讲“做文章不过情理二字,今做出一篇百回长文,亦只是情理二字”(《金瓶梅读法》),以及脂砚斋所云“事之所无,理之必有”(甲戌本第2回批),“《石头记》一部中皆是近情近理必有之事,必有之言”(庚辰本第16回批),都是讲对必然的把握亦即合情合理的问题。小说可以而且不能不描写实际生活中没有发生过的事,但只要这种描写合乎必然之情理,就能假的也说成是真的,使作品达到“逼真”的艺术境地;反之,即便写的是生活中确曾有过的事,但若违背了情理,也会“真事说做假者”,给人以虚假的感觉。

要而言之,如果说生活真实是小说创作的唯一基础,艺术虚构是作家创造的必不可缺的环节,那么艺术真实则是小说创作的最高追求和最后归宿,而情理则是通向这一追求和归宿的必由之途。在艺术和生活关系这个范畴里,我国古代小说理论中的上述见解不仅在我国文学批评史上具有开创性的意义,而且即便在世界文论之林也堪称独树一帜。论者或谓我国古代文论和西方文论

有重主体与重对象之区别，其实这是因为所论文体的不同而造成的。通常我国古代文论是以文论、诗话为代表，它所探讨的是散文与诗歌；而西方文论则更多的偏重于戏剧和小说，文体的不同，造成了所探讨的理论范畴也不尽相同。如果把我国古代小说理论和西方文论相比，它们似乎就较少这一区别了。而且我国古代小说理论有关这个问题独特而完备的论述，使它足以与西方最优秀的文论相媲美。

二

如上所述，传统诗文以表现为主要特征，它侧重并擅长表现作者的精神和思辨，塑造性格并不是它的使命和职能。因此在传统诗文理论里，有关性格塑造问题基本上是一个空白。但随着小说创作实践的发展，我国古代小说理论则较早就把这个问题引进了自己的研究范畴。

我国古代小说很早就把塑造性格作为自己的中心课题。从创作实践上看，大约产生于14世纪的我国最早的长篇小说《三国演义》和《水浒传》，就已成功地塑造了象诸葛亮、曹操、刘备、关羽、张飞、周瑜、林冲、宋江、李逵、武松、鲁智深等一系列光辉的艺术典型。其中特别是《水浒传》，代表了我国中世纪文学的最高成就。实践需要理论予以说明和总结。明代中叶以后，开评点通俗小说一代风气的李卓吾首先从比较完备的意义上提出了人物性格的个性化问题：

《水浒传》文字妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的。渠形容刻画来各有派头，各有光景，各有家数，各有身分，一毫不差，半些不混，读去自有分辨，不必见其姓名，一睹事实，就知某人某人也。（容与堂本第3回批）

这就初步接触到人物性格的个性化问题，所谓“同而不同处

有辨”，所谓“各有派头，各有光景，各有家数，各有身分，一毫不差，半些不混”，正是独特的“这一个”之意。严格地说，《水浒传》的人物性格基本上还属于类型化的范畴，但这时理论走到了实践的前面，提出了个性化的问题，这不能不说是我国古代小说理论的高超之处。

人物性格类型化，这是我国早期小说不成熟的标志。所谓类型化，就是指小说人物多是某一种类型的代表。例如《水浒传》，“说淫妇便像个淫妇，说烈汉便像个烈汉，说呆子便像个呆子，说马泊六便像个马泊六，说小猴子便像个小孩子”（李卓吾评《水浒传》容与堂本第24回批），这里所谓“淫妇”、“烈汉”、“呆子”、“马泊六”、“小猴子”，便是一种类型的划分。而上引李批所云“如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的。渠形容刻画来各有派头，各有光景，各有家数，各有身分”，则是同一类型中（都是急性的烈汉）不同个性的区分。应该说，我们的古人能在400多年前就注意到这一点，是难能可贵的。

到了清初的金圣叹，更进一步提出了小说“无非”写“性格”的正确命题：“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。”“或问施耐庵寻题目写出自家锦心绣口，题目尽有，何苦定要写此一事？答曰：只是贪他三十六个人，便有三十六样出身，三十六样面孔，三十六样性格，中间便结撰得来。”（《读第五才子书法》）这是我国自有小说和小说批评以来第一个明确提出小说主要是写“性格”的观点，它不仅是对我国古典小说美学的一个理论贡献，而且是对整个传统美学的一次重要突破。

不仅如此，金圣叹还把“性格”具体分为性情、气质、形状、声口、身分等各个方面，对人物性格的个性化提出了许多中肯的意见。“《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”（《读第五才子书法》）、“《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”（《水浒传序三》）。正因为注意到了人与人之间这一系列的不一样，所以在评者看来，“《水浒传》只是写人粗卤处，便有许多写法：如鲁达粗卤是性急，史进粗卤是少年任气，李逵粗卤是蛮，武松粗卤是豪杰不受羁勒，阮小七粗卤是悲愤无说处，焦挺粗卤是气质不好”（《读第五才子书法》），而同是写大丈夫，又“各自有其胸襟、各自有其心地，各自有其形状，各自有其装束，譬诸阎、吴二子斗画殿壁，星宫水府，万神咸在，慈即真慈，怒即真怒，丽即真丽，丑即真丑，技至此，技已止；观至此，观已止”（第25回批）。一部《水浒传》虽然它在人物性格塑造上未必已达到这样的高度，但理论家们利用它所发挥出来的思想，确在我国小说批评史上留下了灿烂的一页。

长期来，论者多谓我国古代小说有片面追求曲折离奇故事情节而忽略人物性格刻划的弊病。其实，说它们有片面追求曲折离奇故事情节的偏向是对的，而谓其忽略人物性格的刻划则是不符合我国小说创作和理论批评的实际的。事实是：在创作实践上，我国古代小说较早就把刻划和塑造鲜明的人物性格作为自己艺术追求的目标之一，它们那些生动曲折的情节都是为塑造性格服务的，《三国演义》、《水浒传》等都无不是如此。在理论批评上，我国古代小说理论同样是较早就提出了小说“无非”写“性格”的正确命题，并围绕性格的个性化发表了一系列有见地的意见。只是我国古代小说和小说理论在强调塑造性格的同时，同样重视情节的极端重要性，并把情节描写统一于塑造性格之下。

继金圣叹的“性格”说之后，在我国古典小说美学上又一次具有突破意义的是脂砚斋有关人物性格塑造的理论。脂砚斋的主要贡献在于：他率先注意到并提出了人物性格的丰富性和复杂性问

题。当然，理论总是对实践的不断总结。首先是曹雪芹的《红楼梦》，从实践上接触到并在相当程度上解决了人物性格的多样性问题，因而这才使得脂砚斋有关这个问题的探讨成为可能。但不管怎么说，在理论上首先提出这个问题的毕竟是脂砚斋其人。

《红楼梦》第43回，在有关尤氏的一段描写之后，庚辰本上有批语指出：

尤氏可谓有才矣，论有德比阿凤高十倍，惜乎不能谏夫治家。所谓人各有当也，此方是至理至情。最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶！

这一精辟透彻的见解，和后来鲁迅先生所总结的《红楼梦》的价值要点“在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同”（《中国小说的历史的变迁》），真可谓是一脉相承，毫无二致。而它出自一个200多年前的古人之口，就更显得其可贵。确实，我国古典小说从《三国演义》、《水浒传》到《红楼梦》，在人物性格塑造上，正经历了一个从性格单一化、类型化到性格多样化、复杂化的过程。前者如同鲁迅先生所指出的，其“写好的人，简直一点坏处都没有；而写不好的人，又是一点好处都没有”，结果使人物“往往成为出乎情理之外的人”（《中国小说的历史的变迁》），而后者由于破除了“恶则无往不恶，美则无一不美”的俗套，因而所写的人物才是“真的人物”。

如果脂评仅有上引孤峰独出的一段话，那我们还很难说它是真正注意到了这一问题。脂评的可贵在于：它就此写下了大量的评语，这些评语至今还没有失去其美学价值。

宝玉是《红楼梦》里最主要的人物之一，小说写了他性格的诸多侧面，从而使这个人物很难用一句话把他概括得准确清楚。对此庚辰本第19回内有一条批语说得非常贴切：“这皆宝玉意中、心中确实之念，非前勉强之词，所以谓今古未见之一人耳。听其囫圇不解之言，察其幽微感触之心，审其痴妄委婉之意，皆今古未

见之人，亦是未见之文字。说不得贤，说不得愚，说不得不肖，说不得善，说不得恶，说不得正大光明，说不得混账恶赖，说不得聪明才俊，说不得庸俗平凡，说不得好色好淫，说不得情痴情种，恰恰只有一颦儿可对，令他人徒加评论，总未摸着他二人是何等脱胎，何等骨肉。”所谓“说不得贤，说不得愚，说不得不肖，说不得善，说不得恶。……”，正是宝玉其内在性格高度丰富和复杂的表现。

宝钗、袭人也是小说的两个重要人物，他俩既有“女夫子”的本质一面，何尝又没有轻俏娇媚的一面？脂评云：“要知自古及今，愈是尤物，其猜忌妒愈甚。若一味浑厚大量涵养，则有何可令人怜爱护惜哉？然后知宝钗、袭人等行为，并非一味蠢拙古板，以女夫子自居。当绣幙灯前，绿窗月下，亦颇有或调或妬，轻俏艳丽等说，不过一时取乐买笑耳，非切切一味妬才嫉贤也。”（庚辰本第20回批）既有“蠢拙古板，以女夫子自居”的一面，又有“或调或妬，轻俏艳丽”的一面，这不正是宝钗、袭人性格丰富多样的具体表现吗？

即便是人物的外形描写，脂评也处处表现了对“恶则无往不恶，美则无一不美”的强烈不满和反对。写美人，它反对“满纸羞花闭月，莺啼燕语”，认为“殊不知真正美人方有一陋处，如太真之肥，飞燕之瘦，西子之病，若施于别个，不美矣。今见‘咬舌’二字加以湘云，是何大法手眼，敢用此二字哉。不独见陋，且更觉轻俏娇媚，俨然一娇憨湘云立于纸上，掩卷含目思之，其爱厄娇音如入耳内，然后将满纸莺啼燕语之字样填粪窖可也”（庚辰本第20回批）；同时它也“最恨野史有一百个女子皆曰聪明伶俐，究竟看来她行为也只平平。今以‘呆’字为香菱定评，何等妩媚之至”（庚辰本第48回批）。写坏人，它则反对那些俗套小说中“凡写奸人则用‘鼠耳鹰腮’等语”（甲戌本第1回批），凡“形容妬妇必曰‘黄发黧面’”（庚辰本第80回批）的公式化、概念化倾向。诸如此

类，这些评语都无不显示了我国古典小说美学所包含的丰富而深刻的内蕴。

除去围绕塑造性格我国古代小说理论有着一系列精到的见解之外，对于人物性格的典型性问题也发表了不少独到的看法。李卓吾讲：“施耐庵、罗贯中真神手也，摩写鲁智深处，便是个烈丈夫模样；摩写洪教头处，便是忌嫉小人底身分。”（容与堂本第9回批）又曰：潘金莲一段可“当作淫妇谱看”（容与堂本第24回批）。所云鲁智深是“烈丈夫模样”，洪教头是“忌嫉小人身分”，潘金莲可“当作淫妇谱看”，实都是讲的人物性格的典型性问题，亦即人物性格的个性和共性的统一问题。个性越是体现了普遍的共性，那人物就越是具有典型性、代表性。像鲁智深、洪教头、潘金莲，就是烈丈夫、忌嫉小人和淫妇的典型。金圣叹对此说得更加确切：“《宣和遗事》具载三十六人姓名，可见三十六人是实有。只是七十回中许多事迹，须知都是作书人凭空造谎出来。如今却因读此七十回，反把三十六个人物都认得了，任凭提起一个，都似旧时熟识，文字有气力如此。”（《读第五才子书法》）这里所说“任凭提起一个，都似旧时熟识”，可以说是对典型人物一种深入浅出的解释。它和后来脂砚斋对于宝玉这个典型所作的分析：“按此书中间写一宝玉，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奇传中，亦未见这样的文字。”（庚辰本第19回批）合起来正是熟识的陌生人之意。其中金圣叹强调的是典型的代表性，脂砚斋突出的则是典型的独创性。

正是由于典型具有深刻的代表性、真实性和独创性，因而我们的古人既重视典型的“镜人”和“自镜”作用，又反对把典型人物一一加以坐实。古人云：“慎毋读《儒林外史》，读竟乃觉日用酬酢之间，无往而非《儒林外史》。”（《儒林外史》卧闲草堂本第3回批）