

刘岸 著

小说家的技巧

研究与探索

XIAOSHUO JIA DE JIQIAO 上册

克孜勒苏柯尔克孜文出版社
新疆电子音像出版社

研究与探索

小说家的技巧

(上)

刘岸 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

克孜勒苏柯尔克孜文出版社

新疆电子音像出版社

图书在版编目(CIP)数据

研究与探索:小说家的技巧 / 刘岸著. 阿图什:克孜勒苏柯尔克孜文出版社, 乌鲁木齐:新疆电子音像出版社, 2008.2 (2009年11月重印)

ISBN 978-7-5374-0706-9

I. 研… II. 新… III. 文艺研究—文集 IV.
0632.0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 020004 号

研究与探索 小说家的技巧

作 者: 刘 岸

责任编辑: 文 昊

出版发行: 克孜勒苏柯尔克孜文出版社
新疆电子音像出版社

地 址: 乌鲁木齐市西虹西路 36 号

邮 编 830000

电 话 0991-4690475

印 刷: 北京市铁成印刷厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32

印 张: 12

字 数: 250 千字

版 次: 2008 年 10 月第 1 版

印 次: 2009 年 11 月第 3 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5374-0706-9

定 价: 59.80 元(上、下册)

目 录

序 章 小说的定义、源起与流变	1
导语	1
一、小说的定义	2
二、小说的源起	4
三、小说的流变	8
第一章 小说的故事	17
一、故事与小说故事	18
二、故事与人物	23
三、故事的原则与要点	25
四、故事情节的设置及技巧:	29
五、故事的来源与特性	40
六、故事的写作	43
第二章 小说的情节	47
一、情节及其作用	48
二、情节和故事	50
三、情节的类型	52
四、情节的特性和构成要素	54
五、情节设置的原则	57
六、提炼和构建情节	62
七、构造故事情节的出发点	65
第三章 小说的细节	70
一 细节的概念及其它	70
二、艺术细节的审美功能	72
三、细节写作的作用	79
四、细节描写的要求	83
五、细节写作的种类和方法	86
第四章 小说的人物	93
上、认识人物	94
一、认识我们自己	95

二、小说中的人物之存在	101
三、正确理解小说人物	102
四、人物性格	104
五、小说人物的两种类型	106
中、构思人物	108
一、人物在何处	108
二、构思人物的要点和步骤	110
三、有吸引力的人物	114
下、描写人物	119
一、描写人物的原则	119
二、基本描写手法	123
三、现代小说塑造人物的观念变化	132
第五章 小说的结构	134
上、结构的概念、要点及分类理论	135
一、结构及其要点	135
二、潜结构的形成	137
三、剪切的思考方向	138
四、显结构时期的整合	141
五、结构的分类理论	142
下、结构的审美及模型分析	143
一、质朴简约的线和线的变化	144
二、圆的发散与闭合	146
三、二维空间里的面	148
四、从散点开始的块、片	149
五、立体的嵌套与捆绑	151
六、奇妙的多维空间及其它	153
第六章 小说的叙述	158
一、叙述的概念	159
二、叙述者(谁在说话)	160
三、怎么叙述	163
四、经典叙述方式	166
五、现代叙述方式	168
六、终止叙述	179

序 章

小说的定义、源起与流变

导 语

鲁迅是说过“不相信‘小说作法’之类的话”，但他也多次给文学青年复信谈自己创作小说的经验和体会。我也不相信“小说作法”，但却在各种文学讲习班上大谈小说创作的方方面面。

小说肯定是没有“小说作法”之类秘诀的，但它有规律。对这些规律的把握和研究，归纳起来就是小说创作的方法和技巧。

这本书就是探索小说创作的方法和技巧的。当然，所有的方法和技巧都是小说家的方法和技巧（车尔尼雪夫斯基把它称之为“小说家的诡计”）。

有人说，小说写作的最高技巧就是无技巧。还有人说，搞清楚了什么该写，什么不该写，就搞清楚了小说的技巧。另有人说，小说就是说话，想怎么说就怎么说。事实上，谁也不能否定这类观点的正确性，因为它确属小说创作的某种经验之谈，是悟得小说某一本质的说法。但对于一般的小说写作者而言，它有些大而无用，使人茫然。

茫然不好，自己茫然不好，把别人搞茫然更不好。所以我的这本由讲义修订、扩充而成的书稿保持了它的基调：从小说最明晰有用的部分开始，对小说的构成诸元素逐章分析。它们大体上是小说的人物、故事、环境、结构、语言等十多个元素。

当然,小说是个有机体,人为地进行分割有悖有机体的生命原则。而我之所以还采取这样的分割法,是因为:一、目前我还没找到更好的分析方法,迫不得已;二、在我看来,它还算是一种明晰的、实用的方法,至少不会把人搞茫然。

以上可以理解为是导语。

一、小说的定义

什么是小说?想要给小说下一个精确的定义是困难的。小说在“小说”这一概念确立之前,西方人更多的时候把具有小说特质的文学作品称之为故事、史诗、传奇、虚构作品等。如古巴比伦的《吉加美士史诗》、古希腊的《荷马史诗》、北欧的“萨迦”以及欧洲中世纪的亚瑟王传奇等。而在中国,小说的概念则随历史的演进而先后被称之为故事、传奇、志怪、话本等。如先秦散文中的寓言故事,汉代史书中的人物传记,魏晋南北朝的志怪、志人以及唐传奇、宋话本等。

这就是说,小说的含义从来就是动态的、发展的。它没有一锤定音的理论,甚至没有典范意义上的小说文本。

有趣的是,许多人虽然无法给小说下定义,但他们都知道什么是小说。而一个小说家一辈子所努力的也正是这样一件事:按自己对小说本质的理解去写小说。换言之,每个真正的小说家都是在按自己不同时期认定的好小说标准在写小说。

小说的本质是真理性的,只能无限接近,不能彻底抵达。

显然,作为观念的小说,对大多数读者来讲是没有意义的。与其刨根问底追究小说的定义和意义,不如把时间花在多读几本像样的小说上。

然而,作为一部讲义性的文稿,我不该回避对小说的定义,不管它有多大意义。

小说是什么?在中国比较常见的理论定义是:小说是作者对社

会生活进行艺术概括,通过叙述人的语言来描绘生活事件,塑造人物形象,表现作品主题,从而艺术地反映和表现社会生活的一种文学体裁。

还有:小说是通过典型的人物形象、典型的社会生活环境和完整的情节的具体描写,用以反映现实生活的一种文学体裁。

还有:小说是叙事性的文学体裁之一。以人物形象的塑造为中心,通过完整的情节和具体环境的描写,广泛地多方面地反映社会生活(《辞海》)。

这些说法在不同时期会有所增删,它大体上没错,只是误导过一些人。

事实上,从艺术本体论的角度来界定小说可能是靠不住的。各类“文学概论”以及百科全书上都有关于小说的定义,但你很快就会发现你所见到的小说尤其是现代小说都不是按照文学原理的定义来写的。

这事可能让理论家们有些尴尬,但也反映了小说的本性:小说的本体是一个流动的范畴,具有历史性。因此,在不同的历史阶段有不尽相同的定义。

汉语“小说”一词最早见于《庄子·外物篇》:所谓“饰小说以干县令,其于大达亦远矣。”(干,追求;县令,美好的名声)。从“小说”一词最初的本义来看,它和今天我们所说的小说的含义是相差甚远的。

到了东汉,班固在《汉书·艺文志》的九流十家之末列出了小说家,认为小说是“街谈巷语、道听涂(同“途”)说者之所造”,是“闾里小知者之所及”。应该肯定的是,班固也强调了孔子的观点:“虽小道,必有可观者焉,至远恐泥,是以君子弗为也。”

“所谓小说者,野史之流也。”也是影响甚广的一种观点,认为小说是靠不住的野史。史者,事也。就是说小说是“野事”,连“正事”都不是。

总之,中国古代文人对小说虽有论述,但莫衷一是,且基本态

度是轻蔑的，不是认为小说是小知、小道，就是界定其为“野史”、“野事”。

到了戊戌变法前后，西方观念引进，以梁启超为主要倡导者和组织者所发起的“小说界革命”，直接推动了“新小说”的繁荣和发展，小说地位空前提高，甚至被奉为“正史之根”、“文学之最上乘”，小说从文学的附庸，一跃而成为文学的主体。这时的小说理论也面目一新，有了和今天的概念大体相似的定义。

到了“五四”运动后，小说的定义已和今天的经典定义大体相同：小说的定义里有了虚构的概念，包含了小说“三要素”（人物、故事情节、环境），提出了相应的文体要求。

这样的小说定义，显然已是西方的小说概念了。然而，它是根据西方 19 世纪末之前的那些经典小说而给定的定义。到了 20 世纪，现代主义文学兴起，小说的概念再度翻覆，如何定义小说，又成了莫衷一是的问题。

“小说是一种叙事性的文学体裁，通过人物的塑造和事件、环境的描述来概括地表现社会生活的矛盾。”这是《现代汉语词典》的定义，如果再加上“虚构”的概念，就接近本书需要的定义了，但即是这样，现代派小说家们可能也不会同意。

“小说是用散文体写成的某种长度的虚构故事。”这是法国批评家谢活利给小说下过的定义，它虽然宽泛了点，却是我私下里比较赞同的观点。如果我们置换或者重新界定其中的“故事”这一概念，我想它可能会被现代小说家所接受。

关于小说的定义，就是这样。我们借用了西方人的概念，可概念本身在变化。

二、小说的源起

小说不是永恒的。

这句话的意思就是说：小说不是自古就有的。实际上西方普遍

认可的小说概念,大体是指十八世纪前期开始的近代小说。西欧的理查德森(代表作《帕梅拉(Pamela)》)、笛福(代表作《鲁宾逊漂流记》)、菲尔丁(代表作《汤姆·琼斯》)被认为是其肇始者。不过,还有一些观点也具有权威性,它们让我们看到了小说更悠远的历史:在14世纪的意大利,一个商人的私生子薄伽丘写出了《十日谈》,此书被认为是短篇小说的早期代表。——至于长篇小说,欧洲许多人认为其滥觞于“亚瑟王传奇”,成熟应该得说是塞万提斯的《唐·吉珂德》……

而在中国,我们通常的说法是:中国小说的基本成熟始于唐代传奇,兴盛始于宋代话本。

就是说,在这个时候,中国的小说才具备了今天我们所理解的小说的基本(不是全部)要素。

在那个时期,中国的活字印刷已经趋于普及,书刊得以大量印刷传播,一个虚构的篇幅很长的故事,可以很轻易地变成书本上的文字,在民间流传。而在国外,在没有电视、广播、电影等科技媒介的出现前,公众的阅读兴趣异常突出,而且不断增长,主要便表现在对书刊的需求上。

物质条件的许可,决定了小说的兴起。

这个事实并不说明小说从天而降。实际上,小说的成熟和出现正像一个婴儿从胚胎发育成新生儿的过程。——您可能已经注意到了,在我的叙述当中,已经包含着这样的一种判断:在此之前,小说已经在酝酿和发展。

由于客观物质条件的限制,这一过程漫长而缓慢。

众所周知,在文学史上,最早出现的是诗歌。在中国,《诗经》的出现意味着文学先河的开启。而古希腊的神话和传说,以及《荷马史诗》的出现,则意味着西方诗歌的繁荣。其后,在中国,先秦散文的勃兴,推动着文学的发展。而在国外,法国的《蒙田试笔》则带动了西方散文的繁荣发展。在这期间,小说在哪里呢?它实际上是夹杂和附带在诗歌与散文之中,逐步成长和壮大着。——这并不是

说小说源自诗歌和散文,正相反,小说有自己的源起,无非是附着寄生在诗歌和散文的文体形式上,吸着它们的血而在发展壮大。

小说存在和兴起的理由,源自人类的好奇心和求知欲。

小说的胚胎大约产生于人类野蛮时期,也就是没有文字而已产生语言的时期。那时,先民们以捕鱼狩猎为生。晚上,部落的族人围着篝火,面对着苍茫黑暗舞蹈歌唱,于是,产生了舞蹈艺术和诗歌;同时,他们需要记录下来自己的想象和传说,于是,产生了绘画和文字。事实上,绘画是文字的起源,而在这时候,先民们怀着一种对天的求知欲,猜想着宇宙,于是产生了神话和传说。同时,他们除了古老的神祇崇拜,还有一种欲望,那便是听取部落里的勇敢者讲述自己狩猎和捕鱼的惊险经历,这便是故事和传奇。也就是小说的胚胎和萌芽。

无疑,在舞蹈中,我们更多看到的是先民们的生殖崇拜;在诗歌中,我们更多看到的是对天、地、神的敬畏;而在小说中,我们更多看到的则是先民们对自己身边的人和事的关注和猜想。从这个意义上讲,小说在它源起之初,便是世俗的大众的,具有民间特质的。

不过,小说并未自此诞生。上古时代,人类出于对大自然的敬畏,想象出了许多主宰世间的神,在神的面前,人类的好奇心和求知欲都显得微不足道,只能成为神的附属。

但神也庇护了小说。把神人格化的描写,就是神话;将人神化的描写,就是传说。中国的盘古开天辟地的故事,三皇五帝的故事,西方的希腊神话,罗马神话,北欧神话等都是其中的典型作品。它们都孕含着小说的至要因素:想象和虚构;简单的故事情节;有一定个性的人物形象。这正是小说萌芽时所必须的艺术要素。

这也就是说,虽然寓言、史传、宗教故事等都孕育了小说的艺术因素,但主要渊源是神话传说。

小说从神话传说中萌芽后,得以发展成形的主要途径是“史传”。

“史传”对西方初期小说的影响,以古巴比伦的《吉加美士史诗》,古希腊的《荷马史诗》等为集中代表。而对东方的影响则更源

远流长:《史记》改变了以往以编年体或国别体记叙史事的传统,它以人物为中心,以人物的历史活动来说明历史。显然,它为小说文体的形成提供了编写故事情节和塑造人物形象的艺术经验。而魏晋南北朝的志怪、志人小说,实际上就是“史传”的变种。

有趣的是,中国古代小说的最后成熟却是以摆脱了“史传”的束缚为标志的。唐代传奇的出现标志着我国古典小说的成熟:一是开始有意识地做小说,从鬼神灵异、奇闻逸事走向现实生活;二是摆脱了“史传”的影响,小说成了虚构的文学创作,在艺术上有了很大的创造和提高。

与中国相比,西方小说受“史传”束缚则比较短暂。在中国,曾经有相当长的时间,历史不但淹没了神话,同时也淹没了小说,先民们的生活想象被一种历史的叙述文本所替代。因而,虚构的成份和想象的成份被其后的史学发展所淹没。而在西方,虚构的成份则更多的被宗教的情绪和原罪意识所替代。

14世纪末,西方的“文艺复兴”推翻了教会对文学的控制,小说开始快速的发展、成熟,到15世纪末已有了薄伽丘的《十日谈》,塞万提斯的《唐·吉珂德》等人文主义小说。其后以《熙德》为代表的古典主义小说兴起,直到18世纪开始流行的启蒙主义小说……

西方学者普遍认为:“虽然早在荷马和维尔吉尔的时代我们就已经有了讲故事的高手,虽然后来塞万提斯的《唐·吉珂德》和法国的罗曼史(Romance)都颇具小说雏形,但西方人公认的第一本西方小说却是理查德森在1741年出版的《帕梅拉》。”

这就是说,《帕梅拉》的出现,标志着西方小说从起源到成熟的最后形成。到了19世纪,以雨果、歌德为代表的浪漫主义小说,以狄更斯、都德为代表的古典现实主义小说和以陀斯妥耶夫斯基、托尔斯泰、果戈里、巴尔扎克、莫泊桑、夏洛蒂·勃朗特为代表的批判现实主义小说,仿佛是掀起了一场造山运动,为西方小说矗立起了一座座高峰。

此后,卡夫卡和乔伊斯这两颗西方小说的彗星,则以耀眼的光芒,

划开了 20 世纪的小说夜空——现代主义小说由此有了自己的天下。

而在中国,小说从起源到彻底成熟的最后标志则是明代的《金瓶梅》的问世。之后,便是中国小说的巅峰之作《红楼梦》的出现。《红楼梦》的问世意味着一个漫长的小说发展期的结束,也意味着一个新时代的开始。而在这个新时代里,鲁迅无疑是当之无愧的先驱,他的小说至今还影响着中国当代小说的创作。

三、小说的流变

如果我们把中国小说发展史和世界小说发展史作个比较,就会发现,无论中国还是世界,其发展过程大体上都是相似的。从人的角度上看,它是一个和人在距离上由远到近,在感觉上由天到地,在主体上由神到人,再由人到人的心灵的过程,是一个由宏观逐步走向微观的过程。有学者认为是经历了三个大的阶段,并对此作了概括:生活故事化的展示阶段;人物性格化的展示阶段;以人物内心世界审美化为主要特征的多元化展示阶段。

我以为讲阶段有割裂之嫌,应该讲持续的发展时期。准确地说,我认为小说发展到今天,从主体上来说,应该是已经历了三个大的发展变化时期,而且每个时期对主体的认识都发生过两次观念性变化。

第一时期:神性的传奇化故事化时期。主体是故事,主体观念的变化是从神的故事到人的传奇。

第二时期:人性的性格化生活化时期。主体是人物性格,主体观念的变化是人的性格——从单一到多元的性格。

第三时期:心灵展示的多元化时期。主体是人的内心世界,主体观念的变化是人的心灵——从秩序化到非秩序化。

当然,以主体划分出的小说三个时期,只是小说发展变化的一个大体轮廓和主流状态,并不意味着每个时期之间有截然界线,也不意味着小说一定是有了“进化”——事实上,每个时期都有自己

的小说高峰是后人难以超越的。

第一时期：神性的传奇化故事化时期

这一时期的最大特点是故事性。小说的主体是动作性很强的故事情节。整个作品发展的动力是故事情节。在西方，它是“神的传说和英雄的传奇”，而在东方，则是以神话(上古)和传奇(唐)为代表。

这时的小说(或许应该叫准小说)作品中虽然也有角色，但角色只是展开故事情节的工具，角色处于为故事服务的被支配的地位。有意思的是，就是这个处于“配角”地位的角色的变化，带来了萌芽期的小说观念上的流变。

这个变化就是从“神”到“人(不是普通人)”，这是小说观念上的变化。

我们回想希腊神话、荷马史诗、罗马神话就会发现，它们都是“神的传说”。而这一时期的中国神话、寓言、史传、诸子散文、“野史”传说、宗教故事等都在叙说“神圣鬼仙”的故事。《精卫填海》、《女娲补天》、《夸父逐日》是神话，主角是神；春秋战国时期诸子百家典籍中的寓言故事，多数是神化的人和物；《穆天子传》里的穆天子、西王母都是神圣；东方朔所撰的《神异经》、《十洲记》以及魏晋南北朝三百年间所出现的“志怪”书(如干宝的《搜神记》)，表现的也是神怪；就连司马迁的《史记》一开篇，也是上古神圣……

“小说到了唐时，却起了一个大变迁。”鲁迅先生说的对，这个变化就是故事的主角变了，不再只是神，而是有了“人”。当然，这个“人”还不是普通人，在西方它是“传奇英雄”，在中国则是具有传奇性的神奇人物或者神仙。

“唐代传奇”和“宋代话本”应该是这方面的代表。正如鲁迅所言：这些小说尽管“叙述宛转、文辞华艳”，文学性得到加强，但是仍“不离于搜奇记逸”，讲的是传奇故事，人物是传奇性的人物。

好在后来有了《莺莺传》、《柳毅传》、《错斩崔宁》以及冯梦龙的“三言”和凌蒙初的“二拍”等作品，中国小说才从鬼神灵异、奇闻逸

事走向现实生活,人物也走进了普通社会。

但中国小说以动作性很强的故事情节为核心的特点,甚至到了十九世纪(那时欧洲批判现实主义文学已经走向高峰)后,还在中国占据着主流地位,没有大的变化。

“泰西之小说,书中之人物常少,中国之小说,书中之人物常多;泰西之小说,所叙者为一二人之历史,中国之小说,所叙者多为一社会之历史。”苏曼殊的这一看法,的确是点到了中国小说的要害和特点上。西方小说特别是十九世纪的批判现实主义小说,都是以人为表现中心,而中国小说大多数却是以表现社会历史事件(受史传影响)为中心。

西方人在这一点上是幸运的,虽然它们在小说发展的第一时期,也经历了重故事、轻人物的阶段,但他们较早地出现了荷马史诗,出现了杰出的悲剧作品,因此也就较早出现了俄底修斯、阿喀琉斯这样的英雄性格的人物。

所以,西方比较快地进入了小说发展的第二时期。

第二时期:人性的性格化生活化时期

这是一个因成熟而获得了巨大审美价值的时期,主体特征是人物性格的展示。

具体表现有三方面:首先是小说家把创作智慧放在了人物形象的塑造上,把人物性格的发展作为了情节发展的基本动力;其次是小说自然就不象过去那样热衷于故事,而是进入了人自身。人成为了小说艺术的表现中心,而故事则成了塑造人物性格的手段;三是主要人物形象,一般都不带传奇性了,他们成了现实生活中“真实”的人。小说真正成了人学,小说家也有了真正的艺术发现——在最平常的人身上发现不平常的东西。

在西方,进入第二时期的标志是莎士比亚。虽然他不是小说家,但真正把人的旗帜高举起来的是他。从此,人物的性格无可争议地成了小说作品的主体和决定因素。此后,随着十九世纪的小说

大师们的天才创造,人物性格化的小说被推向了高峰。

在中国,虽然我们从《三国演义》、《水浒传》等小说中也看到了许多对人物性格的经典性的成功刻画,但我以为标志着小说进入第二时期的作品应属明朝后期的《金瓶梅》,而代表性的最高典范则是《红楼梦》。

进入第二时期的小说,在美感上,已不再像第一时期的小说那样只热衷于满足人们的好奇心,给人以离奇的刺激性的低级审美感受,它进入了新的更高级的审美感受,即满足人的情感需要。这时的小说已经能让阅读者在作品人物身上发现自己,反视自己的生活和灵魂状态。阅读者不再是纯粹的旁观者、欣赏者,他还参与作品人物的内心活动,与作品人物的心灵共鸣共振。

当然,由于这个时期的核心主体是人物性格,一部小说的情节,甚至可以说就是主要人物的性格发展史。而小说的艺术价值,也主要表现在人物性格的塑造是否成功上。所以,小说的流变也就由此产生。

首先是典型论。17世纪以前,西方的典型观基本上是类型说;18世纪后,开始了由重视共性到重视个性的转变,形成了个性典型观占主导的时期;19世纪80年代,马克思主义典型观趋于成熟,把人类的典型理论发展到了一个崭新的阶段。

文学典型作为符合人类审美理想的一种范型模式,它是指写实型作品言语系统中呈现的、显出特征的、富于审美魅力的、含有丰厚历史意蕴的性格,又称为典型人物或典型性格。典型的艺术魅力主要来自典型独特的审美效果,基本表现在四个方面:一是以人的生命形式呈现出无穷魅力;二是它的真实性;三是它合乎理想;四是它的新颖性。

其次是“扁平角色和圆整角色”,通常被称为扁平人物和圆形人物,这是爱德华·摩根·福斯特后来提出的两个概念。实际上它与过去的性格典型理论有关,也是小说流变的特征之一。

扁平人物是具有单一或简单性格特征的人物。英国小说家狄

更斯的小说《大卫·科波菲尔》中的米考伯夫人喜欢说“我永远不会抛弃米考伯先生”，这句话就可以把这个人物形象表达出来。因为这个人物的性格是单一的。扁平人物的长处是容易辨认和记忆，特别是有助于产生喜剧效果。特点是在小说的情节发展进程中，扁平角色不改变其固有性格。比如在《欧也妮·葛朗台》中，葛朗台的性格特征是对金钱的贪婪，这一特征直到他死，都没有改变。又比如《西游记》唐僧的糊涂懦弱、《水浒传》中李逵的鲁莽重义等，都是始终如一的性格特征。

但扁平人物如果被高度典型化、类型化后，就可能概念化和虚假。这就是鲁迅批评《三国演义》的人物“刘备似伪，诸葛近妖”的原因。

西方的小说家们可能更早地注意到了这个问题，他们有意无意地开始塑造性格多元的圆形人物。圆形人物是指性格特征比较复杂、内蕴丰富，往往难以简单概括的人物。比如《战争与和平》中的主要人物，陀思妥耶夫斯基笔下的人物，福楼拜塑造的包法利夫人等，都是圆形人物。

在中国，最早成功塑造出圆形人物的当属《金瓶梅》。《水浒传》里的那个恶霸淫棍西门庆，到了《金瓶梅》中，有时也会表现得豪爽，义气，慷慨，在李瓶儿死后他也变得多愁善感……

第二时期的小说除了在人物性格的塑造上完成了对圆形人物的认识和刻画外，更重要的是，这个时期的小说还走进了人的深层的情感世界。

这就走到了小说第三时期的门口。

第三时期：心灵展示的多元化时期

从19世纪末开始，小说就随着人类社会和科技的飞速发展走进了人的心灵世界。到了20世纪，小说家们更加确信：小说应该展示人的内心图景。因为电视、电影、电脑网络的发展不断证明着它们在展示人的外部面貌和外部行为上比小说更具优势。很自然，一些小说家中的先锋，开始了第三时期的小说实践：努力发展小说表