

茅盾论小说的艺术技巧

“小说教程”和“小说作法”之类，是不可信的，因为世上绝无仅仅依靠这类所谓“真经”而有所成就的小说作家。鲁迅在《答北斗杂志社问》一文中，就曾经把“不相信‘小说作法’之类的话”当作他的重要经验之一。茅盾也有类似的看法，他说欧洲的学者“写过不少这一类的书，例如‘小说作法’，‘诗作法’等等。这些‘作法’，其中比较高明的，还能够从古典作品中归纳出若干条‘基本的艺术经验’，等而下之的，那就矫揉造作，其结果是繁琐而且庸俗。”既然如此，对小说的艺术技巧问题，是不是就没有必要进行专门的研究了呢？当然不是。小说创作没有固定的、一成不变的“模式”，但作为文学反映生活的一个主要形式，小说也自有它内在的、独特的规律，也就是说自有其法规。所以茅盾同时又指出：“古典文学的大师们以及现代的杰出的作家们，事实上已经做出了艺术地表现生活真实的光辉的范例，这些范例所包含的基本的艺术经验，形成了艺术技巧的一些惯用的原则；研究这些原则，并进而掌握这些原则，是可能的，也是必要的。”^②

茅盾是现代文学史上的一位语言艺术大师，尤其在小说创作的领域里，取得了公认的、突出的成就。他不仅是一位驰名中外的作家，同时也是一位卓越的文艺理论家和文艺批评家；不仅有丰富

《关于艺术的技巧》。

的创作经验，而且对艺术创作的规律进行了深入的研究和探索。关于小说的艺术技巧问题，茅盾就根据前人和自己的创作实践，提出了许多精辟的、独到的见解。认真研究茅盾关于艺术技巧的论述，不仅对今天的文学创作有借鉴的意义，而且为我们研究茅盾的小说艺术提供了一把钥匙。

技巧依赖着思想

茅盾一贯主张文学为人生、为社会，反对没有深切的人生意义和社会价值，仅仅把文学作品当作发泄个人情感的产物，更反对彻头彻尾以游戏的态度去观察人生而且写成的文艺作品。从现实主义的这一基本原则出发，茅盾一再强调“技巧是依赖着思想的”^①，反对把文学作品的内容和形式、思想和技巧割裂开来、对立起来的观点。在他看来，某些学者撰写的“小说作法”、“诗作法”之所以不足为法，就在于他们孤立地看待技巧问题，似乎一个作家技巧上的成熟可以依赖一条一条的“规则”来解决。殊不知技巧不同于技术，虽然技巧中包含技术，但掌握了技术不一定就有技巧。这是一个艺术家和工匠的根本区别之所在。对于一位作家来说，艺术技巧既不能单独从艺术实践所积累起来的经验中求得解决，也不能单独从学习古典文学来求得解决，虽然这两者都是重要的，甚至可以说是必不可少的。艺术技巧的高低，茅盾认为首先取决于“作者的人生观的深度和他的生活经验的广度”^②。

复杂纷纭的现实生活，必然要在作家的头脑中激起各种各样

《关于艺术的技巧》。

的反应：或者接受，或者排斥，或者喜欢，或者憎恨。“一位作家对于社会人生种种色相既有所爱憎，即有所取舍，有所取舍即有所解释，有所解释即有所褒贬。”一般来说，凡是唤起作家的想象并且进而引导他作推论的，都是受其身世、教养、生活方式等等所形成的思想意识所支配。作家总是按照自己的世界观去观察和分析现实，从中找出自己认为是主要的、能够说明他的思想的东西（也就是题材），经过综合、改造、发展的一系列程序，加工成为文学作品，这样写出来的作品，已经不是生活本身简单的重复和再现，而是注进了作家自己对生活的主观解释。也就是说，指导作家的整个创作过程的，包括他在现实中拣取什么和运用艺术手段来表现什么，都不是别的东西而是作家的世界观。无论是在现实生活中看出问题、发掘到本质，还是塑捏现实（虚构故事）、创造人物，总之“这种属于技巧范围的本领不可能是游离自在的，而是从属于他的挖掘现实的本领。”^②

在中外文学史上，作者的思想观点影响了他的技巧的发挥，或者不同思想的作家写同样的题材而艺术效果悬殊很大，这种例子是屡见不鲜的。茅盾曾举元稹和白居易同样是新乐府又是同样题材的《上阳白发人》为例，说明由于白居易不但替上阳白发人说话而且抨击了“后宫三千”的不合理制度，所以作品生动、形象，充满了愤怒的控诉，而元稹则不过是借上阳白发人来慨叹“肃宗血胤无官位，王无妃媵主无婿”，因而作品显得苍白无力。元稹写的《莺莺传》，虽然在唐代传奇中算得上是一篇优秀作品，表现了作者相当高的艺术技巧，但在人物描写上显然又不及王实甫的《西厢记》。这也是因为元稹对男女关系乃至对莺莺的

① 《如何辨别作品的好坏》。

② 《关于艺术的技巧》。

观点，决定了他不能创造出红娘这样一个性格鲜明、可爱的女性形象。

有些作者写来写去老是那一套而不能提高，茅盾认为主要也是个思想水平的问题。生活的车轮总是滚滚向前的，当社会已经前进了一大段，而作者的思想水平还停滞在原处的时候，就会失去对新事物的敏感，从而产生创作上的“危机”。要改变这种状况，也只有努力提高思想水平和继续深入生活，单单乞灵于“技巧”是无补于事的。如果本末倒置，结果往往会适得其反。所以茅盾谆谆告诫青年作家们说：“思想基础，进步的宇宙观，尤为必要。没有了这，其他皆不足贵，或且适足以产生误人的东西罢了。”^①

要提高思想水平，茅盾认为学习并掌握社会科学知识是很有必要的。他说：“一个做小说的人不但须有广博的生活经验，亦必须有一个训练过的头脑能够分析那复杂的社会现象；尤其是我们这转变中的社会，非得认真研究过社会科学的人每每不能把它分析得正确。”^②丰富的人生经验对于一个作家来说当然是重要的，但切切不可误以为有了丰富的人生经验就一定能写出好的作品，主要的倒是在于作家对于他的经验有怎样的认识。由于一切人为的艺术品（其中包括小说）之创造都要依靠形象化的手段，所以有些作家往往忽视社会科学知识的作用，甚至认为学习并掌握社会科学会妨碍艺术形象的创造。这是不对的。在这个问题上，茅盾提出了一个十分精辟的见解：“思想和经验是交流作用，思想整理了经验，而经验充实了思想。”^③他认为一个作家

① 《对于文坛的一种风气的看法》。

《我的回顾》。

《思想与经验》。

如果没有社会科学的基础，就不知道怎样去思索；然而对于社会科学倘只一知半解，也就只能机械地、死板教条地去思索。茅盾用生动的譬喻论证二者之间的关系说：“不会思索的人去‘搜集形象’只是盲子摸死蟹；不先有个见解去‘搜集形象，只是乡下人游大世界；有了正确的思想而没有丰富的生活经验，写不成好的作品；有了丰富的生活经验‘而后，去思索，譬之有了材料尚待开矿采铁打成刀斧；未曾下苦心思索过，而去‘搜集形象’，譬之身入宝山，不知道拿那一样好。”由此可见，正确的思想观点，社会科学的理论知识，不仅不会妨碍创作，而且有助于作家认识和反映生活，其功能就好比是作家观察生活时用的显微镜和望远镜。自然，如果只有思想的骨架，也无补于形象的欠缺，所以又绝不能把社会科学的理论当作一种公式，那样反而会妨碍作家的思想，使作品产生公式化、概念化的毛病。茅盾指出：“凡思想上陷于公式化的人，最主要的原因还在学力不够，生活经验不丰富。”所以顶要紧的是把思想和经验有机地统一起来，互相“交流”。只有在这个坚实的基础之上，才能构制出精美的小说艺术。

那么，又怎样才能求得思想和技巧的统一呢？茅盾认为：就创作过程而言，作品的思想和技巧应当是同时成熟的。技巧是形象思维的构成部分，贯穿整个创作过程的始终，而不仅仅是作家在构思成熟之后外加上去的手术。文学作品的技巧，包括生活素材的分析、综合、提炼，以及文字（用字、造句）、结构、人物、背景等等。作品中生动活泼的人物、事件、情境，在作者下笔以前就鲜明地存在于他的头脑中，经过反复酝酿、成熟之后敷

《思想与经验》。

《杂谈思想与技巧、学习与经验》。

衍成篇，犹如十月怀胎，一个健康的孩子呱呱落地。假若脑中只有一个概念（主题），进入写作时再忙于搬弄技巧使之“形象化”，则无异于是把鲜花插在枯枝上，未有不失败的。在这里，问题的关键是形象思维和逻辑思维交错地进行，而且这种“交错”从开篇到结尾一直反复进行着。两种思维是相辅相成而不是对立的，它们是统一的构思整体的两面，缺一不可。一般来说，对生活素材进行分析、综合、提炼，确定主题思想，主要是逻辑思维在起作用，但伴随着也有形象思维；至于塑造典型环境中的典型人物，人物性格细节的描写，社会环境和作品主角活动场所的具体描写等等，则主要是形象思维在起作用，但伴随着也有逻辑思维。茅盾认为只有掌握了逻辑思维和形象思维的辩证关系及其反复交错运用的规律，才是抓住了技巧问题的根本，“应当从这样的高度来看待技巧问题并由此锻炼写作的技巧。”^①

像座大于本身

生活素材的搜集、分析、综合和提炼，是小说创作的第一步。所以茅盾说：“‘创作’的最重要条件是题材的成熟。”^②

那么，搜集什么样的题材，换言之，什么样的题材才有价值呢？茅盾认为：“只有那些能够表现出社会动乱之隐伏的背景的人生材料才有价值。”^③文艺是社会现象的反映，或者说是社会现象通过了作家的意识，经过分析、整理后的再现。形形色色的

① 《漫谈文艺创作》。

② 《创作的准备》。

③ 《致文学青年》。

社会现象，既是文学作品的原始的素材，也是作家研究和创作的对象。因此，一位小说家在他创作过程的第一步，“就必须从那形形色色的社会现象中‘选择’出最能表现那社会的特殊‘个性’——动态及其方向的材料来作为他作品的题材。”^①茅盾特别提出了选材的两个标准：一是材料是否具有普遍性，“凡属人人切身利益所关者，也即是使人人看了以后发生同感，觉得自己也就是书中人物之一，觉得作者正写到了‘自己’，因此而跟着书中人物同笑同哭，同悲同喜”^②。凡能做到这样地步的，可以说材料具有了普遍性。其二。材料是否具有典型性，“凡在这个时代中，具有决定的影响的（或使时代前进，或使时代倒退），凡是在这个时代中，最大多数人虽未出之于口，但确是人人心中所有的希望和理想，以及最大多数人感觉到成为问题的，就是所谓典型性。”^③

这样的材料当然绝不会是唾手可得的。一个小说作家，必须要有渊博的学识、丰富的生活经验和锐利的眼光，才能选择出具有普遍性和典型性的有价值的题材。

首先，“作家的视野应当广阔”，其“作品的角度也应当广大”。^④对于初学写作者来说，一开始先写自己所熟悉的事，一般来说容易奏效，但仅仅这样还是很不够的。要使自己的作品反映生活既有广度又有深度，就必须放开脚步，走向生活的海洋。切勿仅仅埋头于生活的一角，每天只接触一定的人物，乃至只和自己同样生活的人们往来，而对一角以外的生活全无所知。孤独、单调的生活，茅盾视为是作家的致命伤，他主张“既要深

《谈题材的“选择”》。

②③ 《从思想到技巧》。

《创作的准备》。

入一角还要了解全面”^①因为“对于全面茫无所知，就不可能深入一角。”^②尤其是应了时代的需要而写作时，就不能不探头到自己最熟悉的生活以外，努力把本来不熟悉的生活变为熟悉的生活。要象一位警觉的哨兵一样，无论走到哪里，都要竖起耳朵，睁开眼睛，时时留意处处留意，特别是要找自己生活圈以外的人做朋友。在深入生活的基础上，丰富的积累自然产生了题目，而且在写作时自然会奔涌到你的笔下。也正因为作者的视野广阔，看见了“全体”，所以他写的题材即使只是部分的现象，也能说明了全体。否则，就会犯“蚂蚁的错误”了——茅盾曾用“蚂蚁爬石像”作例子，说明“惟能见全体者为能认识客观的真实”。人们之所以觉得维纳斯石像“美”，是因为我们看见了石像的全体，而一个蚂蚁从这女像上爬过时，由于它只能看见石像的部分，所以全无所谓美感，只是高低不平的石路而已。社会生活是庞大复杂的，一个人置身在浩瀚的生活大海中，犹如一只小小的蚂蚁在巨大的石像上艰难地爬行。如果一个作家也只象蚂蚁似的看见了社会生活的一小部分就妄下断语，其作品肯定谬误百出。一个小说家如果不想使自己成为一只可怜的蚂蚁，要从生活中发现“美”，视野就必须尽可能广阔，以便能看见“全体”；作品的角度应当尽可能广大，以便能表现——至低限度也要能说明——“全体”。

其次，观察某一特定的生活，还“必须从社会的总的联带关系上作全面的考察”。^④文艺作品是要反映真实的人生的，但一

① 《漫谈文艺创作》。

② 《茅盾选集 自序》。

③ 《“蚂蚁爬石像”》。

④ 《创作的准备》。

篇小说只能把片段的人生描写了进去，不可能面面俱到，万象尽包罗其中。“一个有眼光的作家他会‘选择’出那些最能集中地表现了一个社会动态的材料来作为小说或别的什么”^①，这样作品中具体描写的虽属片段的人生，但这片段的人生乃是社会生活全体的缩影，其暗示的幅度广阔，其透视的程度深远。所谓“像座大于本身”，就是这个意思。文艺作品的最高实践是所写者虽属片断的人生，然而所表现者却是普遍的。所以说从总体上，从社会的总的联带关系上观察社会生活，是绝对必要的事。

为此，就必须小题大作，取精用宏。尽量采集凡与题目有关材料；同时又十二分严格——几乎吹毛求疵般地选用这些原料。茅盾主张采集之时，贪多务得；选用之时，百般挑剔。选择的原则，又必须是主题至上，一切服从主题；小巧之处，则从严取缔。也就是说，应当从所采集的丰富的材料中间，拣选出那些最能表现某一特定的“人事关系”的性质的东西，凡不合此用者，都毫不可惜地予以摒弃。事实上，一般的材料好比是矿石，只是一种生料。要想从这中间得到合用的原料，就必须提炼，用茅盾的话来说，就是要象“蜜蜂采百花之精英以酿蜜”^②一样。一个小说家的苦心往往花费在对于生活素材的提炼上，而这类功力的高低，将在很大程度上决定作品的成败。

由人物生发出故事

茅盾一再强调对于一位作家来说，“试要写作的第一义的准

① 《谈题材的“选择”》。

② 《有意为之》。

备，最好是先找出‘人物，来。”在人物和故事的关系上，他认为应当是由人物生发出故事，人物是本位，故事不过是具体地描写出人物的思想意识，换句话说，就是人物的思想意识决定人物的行动，而人物的行动构成故事的情节。所以，一篇作品要使故事服从于人物，不能使人物服从于故事。

在构思过程中，茅盾认为人物和故事是同时出现的，不可能设想人物形象会单独出现而不伴随着他的活动。事实上有了人物而没有故事的情况绝少发生，相反，倒是有了故事却没有人物的情况经常会遇到。其原因就在于没有弄懂人物和故事的主从关系，只注意搜罗故事而不注意观察和研究人的缘故。其实，离开人物怎么会有故事？作家总是把这一个或那一个人的性格中的某些相似之点集合起来，组合成一个人物的性格；把社会生活中同一类事情的特点集合起来，组成一个新的故事。人物和故事，不仅是同时产生，同时成熟的，而且在整个作品中应当自始至终有机地统一在一起。写故事不能离开人物的塑造，而人物的塑造也有赖于故事方能完成。

小说主要是一种叙事文学，总是会有一个故事的。故事无论怎样复杂，又总有一个中心，这个中心，从“事”这方面看，它担负有透过现象说明本质的任务；从“人”这一方面看，它又是表现着某一宇宙观，或两个以上的不同的宇宙观之间的冲突。茅盾指出：“‘事’与‘人’的关系，不是平行的：‘事’由‘人’生，故二者又在‘人事关系’中统一起来。”^②

单只注意到了“人”还不够，还必得有人和人的关系。茅盾认为正是人和人的关系（纠葛、矛盾、冲突）构成了作品的主

《创作的准备》。

《有意为之》。

题，并由此生发出人。一部作品的主题思想，归根结蒂是通过人物的活动，运用形象思维来表现的，而不是由作者用抽象的说教的方式来表白。差不多在主题已经成熟的时候，人物（至少是主要人物）十之八九也已经有了七、八成的样子。作家们总是“从那些活生生的人身上，——从他们相互的关系上，看明了某种现象，用艺术手段来‘说明’它。”所以在研究人物的时候一定要触到事，即从人物的行动中研究人物的性格，而在研究问题的时候，也不能离开人物及其相互关系。不过两者之间的关系也应当有个先后，即首先应当研究人物，以人物为线索，进而研究作品中所提出的问题，在此基础上确定作品的主题思想。如果一个作家关在书房里冥思苦想，悟得了一个主题，然后依此设计“故事”，再配上“人物”，甚至在构思过程中只想到主题，而没有想到人物，这样写出来的作品即使没有怎么离开生活实际，也难免甚至一定会是概念化的东西。经验证明：“作家在构思过程中，人物的形象和故事的安排好象是同时成熟的；但事实上，一定是心目中先有了呼之欲出的人物，才组织故事来。”^②而读者阅读一篇小说，印象最深而又最为感动的，也恰恰是人物而不是别的。一个故事，日久天长读者也许会淡忘。但刻画得成功的人物形象，却总是栩栩如生地浮现在他们脑际。正因为如此，所以茅盾把“人”当作“写小说时的‘第一目标’”。^③

刻画典型性格是小说创作的中心问题

茅盾不仅阐明了人物和故事、主题的关系，而且明确指出：

《创作的准备》。

《关于艺术的技巧》。

③《谈我的研究》。

“典型性格的刻画，永远是艺术创造的中心问题。”^①他根据中外优秀文学大师和他自己的创作经验，就如何塑造人物问题提出了许多值得借鉴的艺术手法和技巧。

一、“努力探求人们每一行动之隐伏的背景，探索到他们的社会关系和经济的基础。”^②人，不是抽象的、孤立的，人总是生活在社会之中，与周围的人们发生种种的纠葛，而其思想意识又受经济基础的支持。茅盾以《水浒》里的林冲、杨志、鲁达三个人物为例，他们原来都是军官，都有一身好武艺，最后都走上了落草的路，但各人落草的原因却很不相同。林冲出身枪棒教师的家庭，富有正义感，但苟安现状，逆来顺受，结果吃了冤枉官司，直到高衙内又派人来害他性命，被逼得走投无路，他这才杀人报仇，落草求生。杨志是“三代将门之后，五侯杨令公之孙”，一心不忘做官，博个“封妻荫子”。只要有官做，就连梁中书这样的赃官也是他的好上司。但结果是赔尽小心，依然落得一场空，只得亡命江湖，落草了事。只有鲁达，无亲无故，也没有产业，大概是贫农和手艺人出身而由行伍提升的军官。正因为如此，所以他从无顾虑，敢作敢为。《水浒》从这三个人不同的遭遇中刻画了三个人的性格，又从三个人不同的思想意识上表示出他们不同遭遇的必然性。林冲、杨志、鲁达三个人的思想意识有何有所不同？显然又是由他们不同的社会关系、经济地位所决定的。由此可见，要描写好人物，尤其是具有典型性格的人物，必须把人物放在特定的社会关系的总和中去考察，去研究。也就是如茅盾所说：要“善于从阶级意识去描写人物的立身行事”^③。

《关于艺术的技巧》，

②《致文学青年》。

③《谈 水浒 的人物和结构》。

二，人物既要有共性又要有个性，做到同中有异，异中有同。茅盾认为：“某一阶级有其典型的性格，这是不错的，但不能说同一阶级的人物性格就象一个模子里铸出来似的彼此完全相同。”大凡刻画得成功的典型人物，总是聚集了某一阶级的社会经济关系及其生活环境所产生的思想意识和习惯癖性于一身，也就是说集某一阶级性格之大成，同时又有其独特的个性。果戈理的《死魂灵》里写了许多地主的典型，他们的性格除基本上相同外，尚有其个别的“异”，因此个个都有不同的个性，个个又都是典型。反之，“各阶级的人的性格也不是绝对不相同”^②。譬如作为阿Q主要性格特征的精神胜利法，就不仅仅在落后的农民中间才有，封建士大夫阶级身上甚至表现得更为突出和严重，尽管其表现的方式和阿Q不尽相同。所以说，一个人除了具有阶级性而外，还有其个性。没有个性的典型性格是不可思议的，正如没有阶级性的典型性格是不可思议的一样。这样说，当然不是意味着典型性格简单地等于阶级性加个性。在人物塑造中，阶级性和个性不是相加的关系，而是阶级性寓于个性之中，通过个别表现出一般。通过个性表现出阶级性，因而成功为一个艺术的典型。所以，仅仅从人们的相互关系上，从他们与自己同一阶级或阶层的胶结和与别的阶级、阶层的迎拒上去观察和描写，并不能保证写出来的人物是立体的、复杂的活人。这个人物也许只是一个标本式的人物，虽然有他那一阶级或一阶层的人们的共性，却未必同时又有自己的不同于他人的个性。

同时，也要防止作品中的人物只成为生活中某一个具体的人物的“模特儿”。有时候选定了某人来做“模特儿”，结果往往成为此人的画像，缺乏了普遍性。成功的人物描写，决不是单依

了某一个人作为模特儿，而是通过综合归纳——也就是典型化的手法——创造出来的。茅盾曾举描写一个木匠为例，指出只观察了张三一个木匠是远远不够的，应当观察各地的木匠，把张三李四许许多多木匠的性格综合、概括起来，集中表现在作品中所要描写的这位木匠的身上，使他的性格包括两个方面：一是木匠这个阶层所共有的性格，二是他自己所独具的性格。这样创造出来的人物，一方面固然是创造，另一方面却又绝不是想当然地造作。说他是生活中实有的人呢，倒又不是，然而“面熟”得很，许多人中间都有他的影子，都有一点儿象他，但又并不是他。总之，必须使“笔下的‘人物’和社会上相当的那一群活人之间：——同中有异，异中有同。”^①各人都有点象他，然而又不完全象他；到处可以碰见他，然而又不能指他就是某某某。茅盾认为这才是创造人物的最上乘。

此外，在描写一些性格不同的人物时，还要注意不要用作者自己的性格去强加在作品中的人物的身上，在这个问题上，茅盾主张要做莎士比亚而不是做拜伦。莎士比亚的人物，一个个都是活的人，在社会中可以找出来，而拜伦写的人物，往往是作者自己的化身。拜伦往往是把自巴性格中的一部分赋予这个人物，又把另一部分赋予那个人物。尽管拜伦自己的性格包括得很广，所以他的作品中的人物也有多种多样，性格并不雷同，然而终究只不过是拜伦一人之化身。茅盾认为要描写一些不同性格的人物并不困难，但要做莎士比亚而不作拜伦，就很不容易。

假如作品中有性格相似的人物怎么办呢？茅盾指出一定要“谨防他们混杂不清”。^②应当是甲虽然有些小地方象乙，但乙有

①②《创作的准备》。

些小地方却实在不象甲，倒是另外有些大地方和甲相象。不同人物的相象之处又不能印板式，而相象的不同人物之间仍然各有各的个性。当然，如果作品中的人物其嘴脸完全不同，没有任何相似之处，是绝对不同的、没有丝毫相似的典型，茅盾认为那也是不成话的，因为活人社会绝没有这么巧。这样描写，作品的真实性也会大大受到损害。《水浒》中一百零八将仔细研究起来，就可以发现他们也只是分属于三、四类，每类中的若干人彼此有相同的地方，又仍然各有各的个性。《水浒》对人物的描写妙就妙在这里

三、“关于人物的一切都由人物本身的行动去说明，作者绝不下一个按语。”^①在作品中凸出人物的形象有许多方法，但茅盾认为最主要的方法，就是不要拿作者的口气去代替人物来说明，不要说这个人物习惯怎样，那个人物又有什么特点，而是要使人物按照生活的逻辑在那里行动。人物描写中如果没有行动，没有表现这些行动的具体的动作，人物便是静止的而不是处于动态之中的，便是死的而不是活生生的。所以茅盾说：“表现人物性格的方法是从行动中来表现”。^②大凡写得好的性格鲜明的人物，都不是靠作者用叙述方法来介绍，而是依靠人物自身的行动来展现其性格的。

那么，又用什么方法来写人物的行动呢？一般地说，一个人物总会有一个目的，他要达到这个目的一定会遇到许多困难。他用什么方法来打破这些困难，换句话说，人物为了要达到自己的目的而采取的种种行动，就是作者应当着力描写、大书特书的。当然，人们除了有目的的行动以外，也还会有一些无目的的行

^①《谈 水浒 的人物和结构》。

^②《怎样阅读文艺作品》。

动。作者既要着力写好人物有目的的行动，也要适当描写他的无目的的行动，这样就可以写出生动的人物出来。这是其一。其二，还要注意行动的典型性。人物性格是否典型，取决于其行动是否典型。因此在“作者支使人物行动的时候，就要尽量剔除那些虽然有趣、生动，但并不能表现典型性格的情节。”^①因为这些东西只不过是多余的“插曲”或“调料”，不仅不能起着加强人物典型性格的作用，反而会破坏作品的完整性和典型性。茅盾指出有些作者为了要表现主人公的所谓“精神面貌”，特地使主人公来一个恋爱场面，或者处理一些生活琐事。这样处理的结果往往并不好，其原因就在于把人物行动中的一部分（例如恋爱和生活琐事）划出来作为表现“精神面貌”的专门材料，殊不知人物的性格是从人物的各种行动（其中也包括恋爱和生活琐事）表现出来的，而且也不可能想象性格的表现不包括人物的精神面貌在内。第三，给予人物的“动作”也不宜太直线式。譬如描写一位爱国志士，如果把他描写成一个天生的爱国者，他的生活除了爱国以外就没有其它，这样描写非但不能强调他的性格，反而会适得其反，把人物写得不真实甚至虚伪了。人物的行动应当是曲线的，波浪式的，有张有弛、有起伏、有反复、有发展的。一味高扬或一味低落，都无助于人物的塑造。

四、性格不要太单纯，要努力写出人物的两面。一个人的性格往往是复杂的、多方面的，小说（其它文学样式也如此）切忌简单化的描写人物的性格。如果以一个小商人作例子，其“两面性”就可谓多多矣：他固然经常在店铺里做生意，但是也和朋友们上馆子；他和客户们做的是一种生意经，同他的老婆和儿女们做的另有一种“生意经”；他在商业上打的算盘，不一定就是他和

^① 《关于艺术的技巧》。

亲戚来往家事纠纷的算盘。他在铺子里做买卖的时候是这样一副面孔，对待伙计学徒却是那样一副面孔。回家跟老婆在一起过生活的时间很可能又是另一副面孔。茅盾指出，要写好这么一个小商人，千万不要只在固定的地点上去观察，一定要跟着他到处跑，从他的店铺里跟他出来，跟他到小馆子里，到朋友家里，到他卧室里，一直跟他到“梦”里。不但要了解清楚他的职业生活，也要了解他的私生活，最隐秘的私生活。只有深入人物生活中的各个方面，从各种不同的场合、不同的角度来观察，才能挖掘出人物的丰富的、复杂的、有时甚至是充满矛盾的内心世界。也只有这样，才能写出人物的两面，写出人物复杂的性格。

描写人物复杂的性格，还要注意不要“单从一些大的特征上描出人物的个性来”，“应当尽量多写一些补充作用的小特征”^①，这样才能使得人物的形象更充实、更饱满，也更富于人情味。描写人物应当警戒那种“好大”的毛病，千万不要以为只需要从几件大事上来描写就够了。文艺作品固然需要从一些大事上烘托出人物的性格，然而也极需要从许多小事上烘托。茅盾主张作者在下笔之时，最好先做一番严格的检查：检查所确定下来的人物性格是否太单纯了？检查为描写“性格”（或者为强调人物的性格特点）而给予人物的动作是否太直线式了？检查是不是专从大事件上去表现人物的性格了？……只要避免了这些缺点，写出丰满的人物形象就有了一定的把握。

五、人物性格要在发展中完成。一个人的性格，本来就不是从娘胎里带来的，也不是从天上掉下来的，性格本身是逐渐形成的，也是逐渐变化、发展着的。固定的一副嘴脸，凝固不变的性格，往往显得单调、程式化，而且脱离生活的实际。茅盾指出；

《创作的准备》，