

# 【第一辑】



## 古典小说人物创造漫谈三题

### 前 言

很久以来就想探讨一下有关中国古典小说人物创造的表现方法问题，但一接触这问题就胆怯，因为这要涉及到文艺理论上的大题目——文学的民族性的问题，或者叫做文学的民族形式问题。而对于这样一个问题，我是完全无知的，尤其是近来看到一些从诗歌形式、格律讨论到民族形式问题的文章，就更觉复杂。当然，也有人说文学的民族形式问题，实质上就是文学的民族语言问题。如果我们完全同意这种说法，那么，去探讨文学语言的特色也就够了；但似乎问题又并不这样简单。一个国家或者一个民族的文学作品，在艺术形式、人物创造上，总表现有它自己的特色，为它自己的人民所熟悉、所喜爱，恐怕这即使不算是什么“民族形式”，也应该是这个国家或者这个民族的（有时还并不限于一个国家或一个民族，而是同一文化系统的民族和国家）艺术传统的独有的特色。譬如说，有许多青年同志，尤其是工人同志，

总不太习惯阅读外国古典小说，甚至外国当代作品，也觉得读起来很吃力，而他们对于中国的古典小说却又非常喜爱。甚至从另一种情况也可以看出来，那些对传统的艺术表现方法有所继承的作品，总比那些洋腔洋调的作品（这自然不包括在自己传统基础上吸取外国文学艺术表现方法的优点的作品），要拥有更多的读者。其中也许有一个民族生活的内容问题，但从后一种情况看来，又显然还有一个艺术欣赏习惯问题。我自己有过这样的体验，在刚一接触外国小说的时候，很不习惯它们的艺术表现方法，就以读起来比较亲切的俄国小说来讲，我对冈察洛夫的《奥勃洛莫夫》，甚至托尔斯泰的《战争与和平》，远不如读《水浒》和《红楼梦》来得痛快。我也曾主观地认为这些作家对于他作品中的人物“介绍、叙述性”的笔墨用得太多，心理描绘太“冗长”，人物形象不能在一瞬间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赏的习惯问题，我是用自己读惯了中国古典小说的艺术习惯来要求这些作品的。但是，在这种艺术欣赏习惯的后面，是不是也有养成这种艺术习惯的本国文学传统的表现方法的特色呢？我以为是有的，而且非常鲜明。当然，这里的所谓艺术表现方法，并不是指的广义的艺术创作方法——像现实主义的或者是浪漫主义的——而言，在艺术创作方法上，无论中外古今，其基本规律却都是一致的。譬如说属于现实主义的古今中外的作家，无论他们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绘，表现出人物和环境的关系。人物生活在特定的社会环境里，特定的社会环境给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。这无论是在施耐庵的《水浒》、曹雪芹的《红楼梦》，或者是巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》、冈察洛夫的《奥勃洛莫夫》里，都是没有根本区别的。然而，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》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象的社会联系”，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·葛朗台》里，那新兴资本主义的社会环境，像编年史一样，被一层层地详细描写着；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，为他们的主人公勾

画出浓重色调的社会环境和自然环境，这种环境描写在中国的古典小说里确实是找不到的；就以写环境写得最好的《红楼梦》来说（虽然第二回《冷子兴演说荣国府》具有介绍环境的性质，但那是并不成功的），作者并没有单独描写过荣宁二府的豪华景象（只有“秦氏出丧”算是写得比较全面的），就是那维系着整个青年一代命运的大观园，也只是通过贾宝玉的“题名”，作了一次简要的介绍，也“缺乏全面展开的整体的画幅”。大观园究竟是什么样，人们在小说里所看到的，确实不能像身临其境那样，可以历历在目，正因为这样，才引起一些红学家绞尽脑汁为大观园实拟了不少想象图，以期帮助读者进一步认识大观园的风貌。而熟读《红楼梦》的人，又非常不满意他们的构图，觉得这样倒反而破坏了人们对于大观园景色的丰富的想象，破坏了那种在若隐若现的意境中的轮廓画的美感。

这样说起来，中国的古典小说是不是就真正完全缺乏环境的描绘呢？如果我们不是有一种先入为主的固定艺术标准和尺度，而是从中国的文学传统出发，就会找出中国小说创造环境的艺术表现方法的特色来。

在中国古典小说里，从来就很少离开人物性格作孤立的环境描写，环境往往是展现在适应于表现人物性格的故事发展和情节变化里。这似乎还不仅仅是小说上的特色，而且是我们的民族艺术共有的特色。譬如中国的戏曲几乎完全没有受时间、空间限制的背景，但是，却不能说它完全没有环境描绘。《打渔杀家》里的萧恩父女在江中打鱼的动作，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，但都何尝不是通过人物的动作、意境的创造，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，即那位批评家所说的“全面展开的整体的画幅”，“完整的生命形象与具象的社会联系”。从《水浒》来看，我们几乎说不出在哪些章回里，有过单独的社会环境的介绍性的描写，但是，我们又从来没有感到水浒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《水浒》人物的几个英雄“传记”的描写来看，是如此；从《水浒》的整体艺术形象的创造来看，同样是如此。

《水浒》是一部描写农民起义的小说，如果按照那种外来的“环境描写”的固定观念来要求，它必须首先全面展开农民苦难生活的整体画幅；但是，《水浒》作者并没有这样写，它除去在《智取生辰纲》一节里，通过白胜的嘴唱出宋代封建社会的罪恶：“赤日炎炎似火烧，野田禾稻半枯焦。农夫心内如汤煮，公子王孙把扇摇”，几乎就没有着重写过这方面的环境。这样一来，水浒起义英雄是不是就失去了他的典型环境的真实呢？事实上并不然，譬如几百年来，人民中间一直流行着一句口头禅，叫做“逼上梁山”，用来形容在忍无可忍的时候，只有铤而走险。而实际上这一句话却正是对于水浒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，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，展开了这个时代社会生活的整体画幅。在这里，我们确实找不到像《欧也妮·葛朗台》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，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，像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，屈沉在小人之下”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，也一心一意诚恳恳地去干，但是，在腐朽的封建王朝里，就连这样“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……类似这种人物的“传记”，在《水浒》里何止几十个。难道在这一组组的画面里，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》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画里。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、探春的干才和性格不能分开的；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华糜费的生活面貌，揭露了封建社会人和人之间关系的不合理，而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画里。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融的独特的艺术境界。譬如《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像人物一样活动着。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，都像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”。这诗一样的悲剧意境和悲剧性格的交融，在读者的心目中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，描写环境的艺术表现方法却是各自不同的。当然，我没有意思说，我们文学传统中的环境描写，就比外国文学高明，就不必去吸收外国文学环境描写的优点，而且这种环境描写也未必完全适合表现现代的复杂社会生活，我只是说，中国古典小说的环境描写的高度概括性，高度精炼和集中，以及把它交融在故事情节和性格刻画的变化和发展里，这绝不是它缺乏什么“全面展开的整体的画幅”，而是它的艺术表现方法的特有的传统。它是以这个特有的传统丰富了世界文学的现实主义宝库的。

### “形似”和“神似”

也是同一位批评家，在他那篇评论鲁迅创作的文章里，对于鲁迅小说人物的创造，提出了另一个指摘——鲁迅的小说，缺乏“对于人物形象的血肉描写”。他举例说：“关于著

名的典型‘阿 Q’，我们只知道他是一个‘懒洋洋，瘦伶仃’，‘黄辫子’，‘在头皮上 颇有几处不知起于何时的癞疮疤’。”这种要求，也同样是一种看惯了外国文学的标准和尺度。实际上这也恰恰是表现了鲁迅对中国艺术传统的继承，这并不是什么艺术缺陷，而是一种独特的艺术表现方法。鲁迅自己就曾明确地提倡过：“忘记是谁说的了，总之，是要极省俭地画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。”确实是如此，中国文学艺术的传统，总是在“形似”的基础上，特别强调“神似”，强调特征的概括，突出重点。

《文心雕龙》的《熔裁》篇就说过“裁则芜秽不生，熔则纲领昭畅”；中国历代的绘画理论，也是特别强调“神似”。鲁迅所说的“要极省俭地画出一个人的特点，最好是画他的眼睛”，宋朝许多评论绘画的人，就都曾经强调过。苏轼说：“传神之难在目。”赵希鹄也说：“人物鬼神生动之物，全在点睛，睛活则有生意。”所谓“画龙点睛”者，实际上就是强调“神似”。为什么绘画要强调“神似”呢？清沈宗骞的《芥舟学画编》的《传神总论》说的特别仔细：“……不曰形曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦，即数十人之中，且有相似者矣，乌得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之或不能相识，即而视之，必恍然曰，此即某某也，盖形虽变而神不变也。故形或小失，犹之可也，若神有少乖，则竟非其人矣。”当然，“所以为神之故，则又不离乎形”，然而，“传神”，却是绘画要求中的最主要之点。所以五十七岁的齐白石，为了使自己的创作达到更高的传神境界，而不惜大变自己的风格：“获观黄瘦瓢画册，始知余画犹过于形似，无超

凡之趣。决定从今大变之。人欲骂之，余勿听也，人欲誉之，余勿喜也。”（见《老萍诗草》）

强调“神似”，用现代文艺学的术语来说，就是强调典型特征的概括，所以阿 Q 的肖像尽管不够“形似”，却由于它的性格特征的概括，达到了高度的“神似”，并没有影响到它成为伟大的典型。在中国有些古典小说里，确实是缺少形似肖像的细致的描写，但是，在许多成功的典型性格的创造上，却又是取得了传神的艺术效果。人们并不详细地知道鲁智深、李逵、武松、贾宝玉、林黛玉肖像的极微细处是什么样子，不过，无论何时何地，人们都能辨别出哪是鲁智深的性格特征，哪是林黛玉的性格特征，而且造成了极端的敏感，使得人们在现实人生中随时可以指出，哪个人像鲁智深，哪个人像林黛玉。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，在尖锐的生活冲突里突出一个人物的性格特征，像《水浒》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，像《红楼梦》里的林黛玉、贾宝玉，他们的复杂而丰富的性格内涵，都是反复地在不同情节里得到了深刻的表现。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，都并不追求过度的“形似”，而是要求在“形似”的基础上高度的“神似”。

譬如《水浒》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，回头指着郑屠户道：“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，却多么生动地刻画出一个朴实、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，惟一值得顾虑的，是无人送饭，既然无人送饭，就不如及早撒开，要及早撒开又必须走得机警，免得被人拖下，要走得机警，首先必须“一头骂，一头大踏步去了”，然后再“一溜烟似的跑掉”。这是多么“神似”鲁智深的性格，人们一眼就能抓住他的特征，不会把他误认做李逵或者武松，尽管他们都是来自下层人民的水浒英雄，在反抗封建统治者的品质上，有其共同的特点，而这种传神的性格特征，却是混淆不得的。

林黛玉的性格特征，完全是用细致的工笔画描绘出来的，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塑造得如此完美的被封建礼教虐杀的悲剧形象。她的性格创造，真可以说达到了登峰造极的“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。当然这里所谓的“形似”，并不单单是那位批评家所强调的人物肖像的形似的血肉描写，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绘。

林黛玉虽然是贾母爱女的独生女，但她却是孤苦无依地来到了贾府。很早就死了母亲，到贾府后接着又死了父亲，过着寄人篱下的生活，而且先天有弱症，整天要和药锅作伴，即使没有爱情上的折磨，已经足够使这个多愁善感的贵族少女陷入悲痛的深渊了。更何况她又热烈地爱上了贾宝玉，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，无处诉说，无法诉说……而大敌偏又当前，那“品格端方，容貌丰美，人多谓黛玉所不及”的薛宝钗，却也忽然来到了贾府。论身世她是一个大富户，还是贾府掌权者王夫人、王凤姐的嫡系亲属；论性格，她“行为豁达，随分从时”，“大得下人之心”。如果林黛玉是一个肯于逢迎俯就的人物倒也罢了，而她偏偏又是聪明绝顶，“孤高自许”。孤苦的身世、傲世的心灵和多愁多病的身体又融合着极其敏感的诗人的气质，这一切都巧妙地集中概括在林黛玉的形象里，就特别突出和强化了这个悲剧性格的复杂性和典型性。真是“笔机与神理凑合”，达到了“天然之妙”的“神似”。但是，细致的工笔画的描绘，并不等于平均对待，而依然是突出那典型的特征。在林黛玉的性格里的“神似”的“睛”，就是那通过不同形式表现出来的复杂的千变万化的悲剧感情。我们只要看看她一生的哭和死前的笑，就能理解作者是在多么形似的基础上，独创地完成了这个悲剧性格的“神似”的创造。大家都知道，《红楼梦》的开头，就虚构了一段神话，赤瑕宫的神瑛侍者，曾经灌溉了三生石畔的绛珠仙草，后来这株仙草也修成了女体，时常想到“尚未酬报灌溉之德”，“五内郁结着一段缠绵不尽之意”；曾说“自己受了他甘露之惠，我并无此水可还；他既下世为人，但把我一生所有的眼泪还他，也偿还得过他了”。如果作者只根据这还泪宿债之说，去创造那悲剧的女主角，那像生命的弦一样颤动在林黛玉形象性格里的悲剧感情，未必有如此深邃的艺术魅力，那神话只不过是现实人生升华出来的虚妄的观念，是作者用以掩盖这悲剧的社会内容的。林黛玉的哭，分明是饱含着现实人生的血肉。哭是她这个贵族少女的悲剧性格的表现形式之一——哭是她对生活折磨的强烈反应，哭是她直接发泄痛苦

的方式，哭是她诗人气质的种种感受的抒发。因此，林黛玉的哭，富有强烈现实生活烙印的悲剧的魅力，震撼着读者的心灵，加强了读者对她的悲剧性格的感受。但是，一生以泪洗面的林黛玉，在生命和理想的绝望的边缘，却反常地浮现了笑容。听到了那逼死她的贾母的无用的安慰，是“微微一笑”；听了由衷同情她的紫鹃的善意的谎言，也是“微微一笑”，林黛玉是以笑来结束了她哭的一生。这笑意味着她对痛苦生活的猛醒，恰如其分地反映了她的彻底绝望和视死如归的复杂感情。表面看起来，哭和笑是对立的两极，而处在不同情况下林黛玉的哭和笑，却是首尾一贯地表现了她的悲剧性格的魅力，使这种具现复杂心理变化的肖像描写，有力地突出了那“神似”的性格特征。

像林黛玉这样一个突出的悲剧典型，我觉得在表面肖像的描写上，倒不必要求她过于形似，而是应该“留有余地”，让读者自己去发挥丰富的想象，她要比那表面肖像描写很细腻的有限境界，高超而有魅力，这大概也有点美学家所谓的艺术的有限和无限的道理在内吧！

有人说，中国传统文艺这种强调“神似”，正是表现了它的现实主义不足的地方。当然，我们并不排斥真实生动的肖像描绘，像《三国演义》里关于诸葛亮、关羽等的简练的肖像画勾勒，《西游记》关于孙悟空、猪八戒性格创造交融着生物性的肖像描绘，以及《儒林外史》里许多人物的富有特色的肖像描写，也是有助于突出性格的，但是，所谓肖像描写并不只是人物外形的“血肉描写”，而且任何肖像描写都离不开表现性格的需要。中国有些古典小说在描写人物外形方面，确实是比较简略，有时甚至只是些“闭月羞花之貌”的陈词滥调，缺乏特征的富有个性的描写，这是它的缺陷。不过，所谓现实主义创作的精神实质，并不仅仅在于精

细入微的肖像描写，更重要的，是在于典型性格的创造，而这是有着多种多样的特色的。鲁迅所说的“要极省俭地画出一个人的特点，最好是画他的眼睛”，中国的优秀古典文艺传统正是以这种“传神”的特色见长，它不仅不违背现实主义的创作原则，而且以它的典型创造的高度概括、高度凝练的特色，丰富了世界现实主义文学的艺术传统。

### 动和静

作家描写和突出人物性格，当然并没有什么固定的表现方法，一切决定于反映现实生活和性格发展的需要。但是，如果我们比较一下中外的作品，也还是可以看出，它们在艺术表现方法上却是各具特色的。譬如说，在某些外国小说里，为了突出人物性格，往往有长篇的介绍性的描写，或者是带有作家的主观分析的抒情描写，它们和小说故事情节的发展，没有直接的关联。其主要作用，是通过作家的分析，把人物性格的特征介绍给读者。像冈察洛夫的《奥勃洛莫夫》，上卷的第一部，几乎都是在介绍奥勃洛莫夫性格的形成及其各种表现。在这样的艺术表现方法里，人物性格往往不是通过故事情节的发展逐渐显示给读者的，而是在作家主观的静态解剖里被刻画出来的。在陀斯妥耶夫斯基的《白痴》、《地下室手记》、《卡拉马佐夫兄弟》里，就更侧重于灵魂的剖析。当然，他们这些作品的这种艺术特色是和那个时代和生活的特点分不开的。根据这种作品的复杂的内容和人物的复杂的精神状态的特点，这种灵魂的剖析，确实也达到了特别强烈的艺术效果。人们通过那类似被窒息的精神压力，深深地感受到，罪恶的封建主义的和资本主义的旧制度，是在怎样地毁灭人，毁灭人的灵魂。

中国的古典小说，即使在人物心理变化和精神状态表现得比较复杂的《红楼梦》里，也很少有静态的心灵剖析的描写。虽然在创作方法上，它们也像其他国家的现实主义作品一样，塑造人物是通过抓住他们的个人性格和社会环境的矛盾，来突现他们的个性特征。但是，现实主义的这种创作方法上的特色，在中国的古典小说里，往往是通过性格的富有行动性的特征描绘表现出来，心理变化也是具现在人物的行动上。在这里，很少有对于性格的静态的介绍性的描写，很少有作家的主观的抒情，有的只是对行动着的人物惟妙惟肖的白描。性格是交融在故事情节的发展里一起展示出来的。有人称它是动画式的表现方法。这种说法也许是不科学的。不过，无论是在《水浒》，或者是在《红楼梦》里，那些突出的人物性格，都是通过和社会生活激流的有机联系被描绘出来的。确实是像欣赏那些富有动作性的画面一样，读者只能透过人物的丰富的行动性把握他的性格。这种艺术表现方法的特征，在外国文学作品里当然也有，像在果戈里、托尔斯泰和契诃夫的作品里就表现得很突出，但在中国古典小说里，这却是它们的共同的特点，而且把这种艺术表现方法发展得非常有特色，非常丰富。

在戏剧中不能反映生活矛盾，就没有情节，没有动作，也就不能生动地刻画和表现性格。同样的，在长篇小说里，如果不能展开波澜壮阔的生活冲突的描写，不能提炼富有戏剧性的情节，也就不能使小说的故事情节具有紧张的激动人心的性质，更重要的是难于使人物性格具有鲜明突出的魅力。因为只有在社会生活的各种矛盾冲突的错综复杂关系里，才会有生活的发展，人物的成长，性格的形成。而生活中的矛盾冲突，又只有通过人的行动才能表现出来。因此，文学作品的对于矛盾冲突的描写，也就是关于人物性格的最富有行