

第一章 中国现代作家小说论

第一节 胡适的小说理论

胡适认为创造新文学的进行次序 约有三步 即工具、方法、创造。工具与方法是创造的预备，创造是工具与方法的实践。工具与方法是当时急于需要建设的，而创造因为时机没有成熟，需要后继者的努力。所以在他的小说理论中，只对工具与方法作了比较详细的阐述。胡适认为语言就是文学的工具，他提倡活的语言，而活的语言就是白话文，这是他发难新文化运动最坚定也取得最辉煌战果的革命。而胡适所谓的方法，在小说理论中集中体现在对结构、布局、描写的阐述中。

一、白话文是工具

胡适关于文学的根本主张就是“国语的文学，文学的国语”。他说：“我们所提倡的文学革命，只是要替中国创造一种国语的文学。有了国语的文学，方才可有文学的国语。有了文学的国语，我们的国语才可算得真正国语。国语没有文学，便没有生命，便没有价值，便不能成立，便不能发达。”^①他把中国两千年没有产生真正有价值的文学的原因归结为没有使用活的语言。他认为文言是

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第42页。

一种死了的文字，用死了的文字是不可能产生活文学的。从语言工具性的角度看，语言至于文学的作用在于达意表情，“达意达得妙，表情表得好，便是文学。”^①而中国两千年来所使用的文言是不能承担表情达意的功能的。其工具性已经远远地脱离了生活与时代的实际需要。所以他说：“既不能达意，既不能表情，哪里还有文学呢？譬如那《儒林外史》里的王冕，是一个有感情，有血气，能行动，能谈笑的活人。这都因为做书的人能用活言语活文字来描写他的生活神情。那宋濂集子里王冕，便成了一个没有生气，不能动人的死人。为什么呢？因为宋濂用了二千年前的死文字来写二千年后的活人；所以不能不把这个活人变作二千年前的木偶，才可合那古文家法。古文家法是合了，那王冕也真‘作古’”^②了！

胡适以“文言是死文字”，“死文字不能产生活的文学”作立论基础，以语言发展历史与语言的工具性、时代性以及美学功能等为论据证明国语文学的合理性。他从欧洲各国国语运动历史和中国的白话文学史，横向与纵向两个方面来阐明了白话文运动的必要性。而有关语言的工具性与时代性，综合体现在他对“八不主义”的概括。他把“八不主义”概括为四条：“一、要有话说，方才说话；二、有什么话，说什么话，话怎么说，就怎么说；三、要说我自己的话，别说别人的话；四、是什么时代的人，说什么时代的话。”^③“要有话说，方才说话”解决的是为什么要说的的问题；“话怎么说，就怎么说”解决的是怎样说的的问题；“要说自己的话，别说别人的话”解决的是不模仿，要有个性的问题；“什么时代说什么话”解决的是说话的时代性的问题。这四个问题的提出，总体上解决了小说语言来自于哪里，用什么语言表达，怎样表达，表达什么的问题。胡适白话文理

① 《胡适文存》第1卷，黄山书社，1996年版，第43页。

② 《胡适文存》第1卷，黄山书社，1996年版，第43~44页。

③ 《胡适文存》第1卷，黄山书社，1996年版，第42页。

论关于语言的工具性还表现在对方言的重视。他认为“方言的文学所以可贵，正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文，但终不如方言的能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人；通俗官话里的人物是做作不自然的活人；方言土话里的人物是自然流露的活人。”^①他还说：“小说里最难的部分是书中人物的谈话口气……做小说的人要使他书中人物的谈话生动漂亮，没有别的法子，只有随时随地细心学习各种人的口气，学习各地人的方言，学习各地方言中的熟语和特别语。简单说来，只有活的方言可用作小说戏剧中人物的谈话；只有活的方言能传神写生。”

此外 胡适还提倡“活的语言”独特的美学功能。他说：“文学有三个要件 第一要明白清楚 第二要有力能动人 第三要美。”而“文学的基本作用 任务 还是‘达意表情’ 故第一个条件是要把情或意明白清楚的表达出 使人懂得 使人决不会误解。”而用来表达文学的语言自然就承担着使人明白这个功能，这个功能就叫“懂得性”。“懂得性”只是语言的第一个层次，其第二个层次就是要有“逼人性”所谓“逼人性”就是“懂得了 还要人不能不相信 不能不感动。我要他高兴 他不能不高兴 我要他哭 他不能不哭 我要他崇拜我，他不能不崇拜我；我要他爱我，他不能不爱我。这是“有力”。而文学的美就是建立在“懂得性”与“逼人性”的统一上的，“第三是‘美’。我说 孤立的美 是没有的。美就是‘懂得性’（明白与‘逼人性’（有力二者加起来自然发生的结果……美在何处呢？也只是两个分子：第一是明白清楚；第二是明白清楚之至，故有逼人而来的影象。除了这两个分子之外，还有什么孤立的‘美’

《胡适文存》第3卷 黄山书社 1996年版 第365页。

《胡适文存》第3卷 黄山书社 1996年版 第379页。

吗？没有了。”^① 所以 要想获得美的文学 必须要用美的语言 活的语言 既然文言连‘懂得性’都难以做到 怎么可能达到‘逼人性’ 甚至达到‘懂得性’与‘逼人性’的统一而臻于‘美’的境界呢 胡适从语言的实用性、功能性以及美学特征进一步证明了他的白话文理论的合理性。他重视语言的美学功能还表现在他对北方评话的语言的赞同上 他说：“《儿女英雄传》的价值全在语言的漂亮俏皮，诙谐有味。旗人最会说话 前有《红楼梦》 后有此书 都是绝好的记录”，这种诙谐趣味乃是北方评话小说的一种特别风味’^②。显然，诙谐也是美学功能的一个方面。

胡适提倡“国语的文学，文学的国语”这个文学的根本主张的同时，也提出了实现这个文学主张的具体步骤。他说“我以为创造新文学的进行次序 约有三步：（一）工具；（二）方法；（三）创造。前两步是预备，第三步是实行创造新文学”^③。在这里，他明确地提出，所谓工具就是白话文。白话文是文学活动的基础，是一种预备。没有这个基础，没有这个预备，讲文学都是空话。那么这个预备应该如何做起呢？他指出了两个方法，一个是“多读模范的白话文学”另外一个是用白话文作各种文学”。这是从吸收与实践两个方面来预备文学的工具。

胡适竭力倡导白话文运动，取得了丰硕的成果，开创了一个文学的新纪元，功不可没，也正是他的倡导，才使白话小说从底层被压抑了两千年以后得以见到光明，得以正名。使小说得以与诗歌、散文、戏剧并列，成为四大文体之一员。

① 《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第158～159。

② 《胡适文存》第2卷 黄山书社，1996年版 第219页。

③ 《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第47页。

二、材料、结构、布局的方法

在胡适看来，光有工具还不行，还得有方法，没有规矩成不了方圆。而不讲究方法也正是近代小说不发达的一个重要原因。在胡适看来，所谓的方法，主要是指收集材料的方法、结构的方法以及描写的方法。

（一）材料的方法

材料是构成小说情节的内容，内容的丰富与典型直接影响小说的内涵与价值。所以胡适把它作为很重要的一部分进行论述。有价值的内容应该是言之有物。而言之有物的“物”有两个含义，一是情感，二是思想。情感是文学的灵魂，文学如果没有情感犹如人没有灵魂，美感也是情感的一种，而思想就是指见地、识力、理想；思想不必赖文学而传，而文学以有思想而益贵也。思想之在文学，犹脑筋之在人身。人不能思想，则虽面目姣好，虽能笑啼感觉，亦何足取……文学无此二物，便如无灵魂无脑筋之美人。”^①

胡适强调小说内容的开放性，他指出近人小说取材“只有三种：一种是官场，一种是妓女，一种是不官而官，非妓而妓的中等社会，除此之外，别无材料。最下流的，竟至登告白征求这种材料。做小说竟登告白征求材料，便是宣告文学家破产的铁证。”^②针对这种题材的狭窄性，他提倡小说内容的兼容与宽广，任何与人生休戚相关的问题都可以拿来做小说题材，“官场、妓院与龌龊社会三个区域，决不够采用。即今日的贫民社会，如工厂之男女工人、人力车夫、内地农家、各处大负贩及小店铺，一切痛苦情形，都不曾在文学上占一位置。并且今日新旧文明相接触，一切家庭惨变，婚姻

《胡适文存》第1卷，黄山书社，1996年版，第4~5页。
《胡适文存》第1卷，黄山书社，1996年版，第49页。

苦痛 女子之位置 教育之不适宜 ① 种种问题，都可供文学的材料。

胡适还提出了小说材料的获取途径应该注重实地的观察和个人的经验。他反对闭门造车，认为“真正文学家的材料大概都由‘实地的观察和个人自己的经验’做个根底。不能做实地的观察，便不能做文学家，全没有个人的经验，也不能做文学家。”实地观察和个人的经验固然重要，但也不能全靠这两件，文学家的经历毕竟有限，不可能为了写什么小说就去体验什么生活，所以，小说还必须有一定的虚构成分，所谓虚构，其实就是要发挥作家的想象力，“个人所经验的，所观察的，究竟有限。所以必须有活泼精细的理想，把观察经验的材料，一一的体会出来，一一的整理如式，一一地组织完全：从已知的推想到未知的，从经验过的推想到不曾经验过的，从可观察的推想到不可观察的。这才是文学家的本领。”② 所以他在比较《三国演义》与《水浒传》的文学价值时，强调《三国演义》因为拘守历史的故事太严，想象力太少，创造力太薄弱而影响其文学价值，而《水浒传》全是想象，故能出奇出色。《三国演义》大部分是演述与穿插，故无法能出奇出色。合理的想象与符合逻辑的虚构用在历史小说的创作上，则要求“不可全用历史上的事实，却又不可违背历史上的事实。全用历史上的事实，便成了‘演义’体，如《三国演义》和《东周列国志》没有真正‘小说’的价值。若违背了历史的事实，如《说岳传》使岳飞的儿子挂帅印打平全国，虽可使一班愚人快意，却又不成‘历史的’小说了。最好是能于历史事实之外，造成一些‘似历史又非历史’的事实，写到结果却又不违背历史的事实。”③

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第50页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第50页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第102页。

总之，材料的方法必须建立在取材的宽广，作家的精细观察和个人经验，作家的合理想象上。

（二）结构的方法

胡适特别强调小说结构，“适以为论文学者固当注重内容，然亦不当忽略其文学的结构。结构不能离内容而存在。然内容得美好的结构乃益可贵。”^① 所谓的结构，在胡适看来也就是材料的剪裁、布局。剪裁要看材料 要选择得当 文学的技术最重剪裁 会剪裁的 只消极地描写一两件事 便能有声有色。《三国演义》最不会剪裁 他的本领在于搜罗一切竹头木屑 破烂铜铁 不肯遗漏一点。因为不肯剪裁，故此书不成为文学的作品。”^② 剪裁的第二步就是布局了。他说：“体裁定了，再可讲布局。”有剪裁，方可决定“做什么”；有布局，方可决定“怎么做”。胡适评论“《世说》所记都是事实，或是传闻的事实，虽有剪裁，却无结构，故不能称做‘短篇小说’。”^③ 事实与原材料的堆积不可能产生有价值的文学，“近来文人全不讲求布局：只顾凑足多少字可卖几块钱；全不问材料用的得当不得当，动人不动人。他们今日做上回的文章，还不知道下一回的材料在何处！这样的文人怎样得出有价值的新文学呢！”^④ 在胡适看来 结构是非常重要 甚至影响体裁的合理性，“合之可至无穷之长，分之可成无数短篇写生小说”^⑤ 之类的小说不能算是“全德”的小说 他所谓的“全德”就是完全意义。

结构也是胡适评论小说重要标准之一。胡适欣赏吴沃尧在小说创作中对结构的重视。他认为吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》受了西洋小说的影响，开始脱离旧小说的没有布局的弱点，呈现出

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第29页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第542页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第99页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第51页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第29页。

一定的布局 因为全书用‘我’这个主人公贯穿到底 把故事情节串联起来，“他的小说都有点布局，都有点组织。这是他盛过同时一班作家之处。但还不够成熟 在体例上还是流于散漫 因为受《儒林外史》的影响，里面还有很多情节是可有可无，是勉强穿插进去的。到了作《恨海》与《九命奇冤》时 吴对小说的布局与结构才算是真正掌握了，这两篇小说正因为具有了结构与布局才称得上是全德的小说。当时的讽刺小说都有着共同的缺点，那就是太露，太浅薄；专采骂人材料，不加组织。而《九命奇冤》便完全脱去了恶套；他把讽刺的动机压下去，做了附属的材料；然而那些附属的讽刺的材料在那个情节之中，能使看的人觉得格外真实，格外动人。另外，《九命奇冤》还使用了倒装的叙述方式 注意了布局的谨严与统一。“中国的小说是从‘演义’出来的。演义往往用史事做间架 这一朝代的事‘演’完了 他的平话也收场了。《三国》、《东周》一类的书是最严格的演义。后来作法进步了，不肯受史事的严格限制 故有杜撰的演义出现。《水浒》便是一例。但这一类小说，也还是没有布局的；可以插入一段打大名府，也可以插入一段打青州；可以添一段破界牌关，也可以添一段破朱仙阵；可以添一段捉花蝴蝶 也可以再添一段捉白菊花……割去后 仍可成书 拉长了，可至无穷；这是演义体的结构上的缺乏。《儒林外史》开辟了一种新体，但仍是没有结构的……所以这一千年的小说里，差不多都是没有布局的。内中比较出色的 如《金瓶梅》、《红楼梦》 虽然拿一家的历史做布局，不致十分散漫，但结构仍旧是很松的……《九命奇冤》就不同了，他用中国讽刺小说的技术来写家庭与官场，用中国北方强盗小说的技术来写强盗与强盗的军师，但他又用西洋侦探小说的布局来做一个总结构。繁文一概削尽，枝叶一齐扫光，只剩这一个大命案的起落因果做一个中心题目。有了这个同一的结构，又没有勉强的穿插，故看的人的兴趣自然能自始至终不致厌

倦。故《九命奇冤》在技术一方面要算是最完备的一部小说了。”^①

结构的方法用在短篇小说中则要求情节的集中，也就是胡适所谓的“最经济的的手段”与“最精彩的场面”。他在定义短篇小说时特别提出了“经济”与“精彩”的说法：“短篇小说是用最经济的文学手段，描写事实中最精彩的一段，或一方面，而能使人充分满意的文章。”^② 胡适所谓的“经济”与“精彩”其实质就是集中。短篇小说特别讲究集中，因为篇幅短小，要在有限的篇幅中展示出情节的最大限度的内涵，必然要求情节无条件地集中，达到窥一斑而见全豹的效果。他认为一个人的生活，一个国家的历史，一个社会的变迁，如果要解剖它，可以有两种选择：要么做纵剖面，要么做横截面。纵剖面虽然全面，但不是文学所能达到的，横截面才是文学所能够做到的。如果横截面的位置选择得当，甚至可以起到代表全部的作用。所谓的选择得当就是精彩的、集中的。衡量一篇短篇小说的情节也就主要以精彩而论了。要表现最精彩、最集中的情节必须依靠最经济的文学手段。怎么样的文学手段算是经济的？胡适认为：“要不可增减，不可涂饰，处处恰到好处，方可当‘经济’二字。因此，凡可以拉长演作章回小说的短篇，也不是真正‘短篇小说’，凡叙事不能畅尽，写情不能饱满的短篇，也不是真正‘短篇小说’。”^③ 为此，他评论宋朝的“杂记小说”，因为没有用全副精神气力贯注到一段最精彩的事实上，东记一段，西记一段，如一盘散沙，如一篇零用账，全无局势结构可言，所以不能称之为短篇小说。

显然，在胡适看来，剪裁与布局、情节的集中、手段的经济，都是结构小说时注意的方法。

① 《胡适文存》，第2卷，黄山书社，1996年版，第225页。

② 《胡适文存》，第1卷，黄山书社，1996年版，第96页。

③ 《胡适文存》，第1卷，黄山书社，1996年版，第97页。

（三 描写的方法

胡适主张小说要讲究方法 特别是在描写的时候 更要讲究方法。描写首先要强调个性。他认为描写方法不管怎么样的千头万绪,千变万化,始终逃不出四个方面 即写人、写境、写事、写情 而在这四个方面的描写时始终不能背离的原则就是要突出个性,一切的描写都必须是有个性的;“写人要举动、口气、身分、才性……都要有个性的区别:件件都是林黛玉,决不是薛宝钗;件件都是武松,决不是李逵。写境要一喧、一静、一石、一山、一云、一鸟……也都要有个性的区别:《老残游记》里大明湖,决不是西湖,也决不是洞庭湖;《红楼梦》里的家庭,决不是《金瓶梅》里的家庭。写事要线索分明,头绪清楚,近情近理,亦正亦奇。写情要真、要精、要细腻婉转、要淋漓尽致。”也就是说 描写必须忠实于小说的逻辑真实与艺术真实。除此之外,这四个要素有时还会互相交叉,互相作用,也就是所谓的景为情设,景中寓情,情景交融;有时须用境写人,用情写人,用事写人,有时须用人写境,用事写境,用情写境。”^①

在描写的方法中,胡适特别强调人物的描写方法。人物是小说的形象主体,人物是小说形象的中心,作家的思想感情通过人物的塑造来完成。一篇小说中,最能打动人的往往是书中的人物。最可贵的是,在胡适的小说理论中,他给予了人物自己的个性空间,人物具有了他自己的独立的文学地位,脱离了载道的工具性,人物的可爱与深刻在于他的个性的表现 他评论“《七侠五义》描写人物的技术却是不坏,虽比不上《水浒传》,却也很有个性的描写。他写白玉堂的气小,蒋平的聪明,欧阳春的镇静,智化的精细,艾虎的活泼,都很有个性的区别。”^②正是基于这样的认识,他认为做小说的人必须要“用全副精神替书中人物设身处地,体贴入微”。

《胡适文存》第1卷 黄山书社,1996年版 第51页。

《胡适文存》第2卷 黄山书社,1996年版 第220。

塑造成功的人物往往具有了他在作品中不可更改的性格特征，有时候作家都不能改变他的言谈举止，音容笑貌。作家只能跟着书中人物走，不能随便出来指手画脚，颐指气使。如果作家“带点迂气，处处把‘本意’点破，便是把书中事实作一种假设的附属品，便没有趣味了。”^① 胡适批评唐以前的小说的缺点就在于人物塑造的不够丰满，形象模糊；“无论散文韵文，都只能叙事，不能用全副气力描写人物。”^②

胡适所谓人物的个性主要表现在两个方面，即“有我”与“有人”。胡适认为：“大凡文学有两个主要分子：一是‘要有我’，二是‘要有人’。有我就是要表现著作人的性情见解，有人就是要与一般的人发生交涉。”^③ 在这里，胡适所谓的“要有我”，其实就是要求在人物身上赋予一定的作家的思想与感情，不至于偏向自然主义，或把小说看成是休闲消遣品。而所谓“要有人”，就是作家的思想以及作家塑造的人物不能脱离人生，必须要反映人生的真实面貌，具有一定的现实主义意义。他的这个见解，在一定程度上廓清了文学目的是“为人生”还是“为艺术”，小说的功能是“载道”还是“消遣”的模糊认识。

关于“有我”与“有人”，胡适在评论近代小说时有他独到的见解：“北方的评话小说可以算是民间的文学，他的性质偏向为人的方面，能使无数平民听了不肯放下，看了不肯放下，但著书的人多半没有什么深刻的见解，也没有什么浓挚的经验。他们有口才，有技术，但没有学问。他们的小说，确能与一般的人生出交涉，可惜没有我，所以只能成一种平民的消闲文学。《儿女英雄传》、《七侠五义》、《小五义》、《续小五义》等书，属于这一类。南方的讽刺小说

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第101页。

《胡适文存》第1卷 黄山书社，1996年版 第102页。

③ 《胡适文存》第2卷 黄山书社，1996年版 第217页。

便不同了。他们的著者都是文人，往往是有思想有经验的文人。他们的小说，在语言的方面，往往不如北方小说那样漂亮活动；这大概是因为南方人学用北部语言做书的困难。但思想见解的方面，南方的几部重要小说都含有讽刺的作用，都可以算是‘社会问题的小说’。他们既能为人 又能有我。《官场现形记》、《老残游记》、《二十年目睹之怪现状》、《恨海》、《广陵潮》……都属于这一类。”

胡适强调人物描写的个性化，也重视景物描写的个性化。他说：“不但人有个性的差别，景物也有个性的差别。我们若不能实地观察这种种个性的分别，只能有笼统浮泛的描写，决不能有深刻的描写。不但如此，知道了景物各有个性的差别，我们就应该明白：因袭的词章套语不够用来描写景物，因为套语总是浮泛的，笼统的。不能表现某地某景的个别性质^②。因此，他特别赞赏《老残游记》中的描写成就，《老残游记》最擅长的是描写的技术 无论写人写景，作者都不肯用套语烂调，总想熔铸新词，作实地的描画。在这一点上 这部书可算是前无古人了。^③ 要想获得好的描写效果，必须具有精细的观察以及朴素新鲜的活文字。

要想获得成功的小说的方法，胡适主张应该主要以借鉴西洋文学为主，“赶紧多多的翻译西洋的文学名著做我们的模范。第一，中国文学的方法实在不完备，不够作我们的模范。第二，西洋的文学方法 比我们的文学 实在完备得多 高明得多 不可不取例……以小说论之 那材料之精确 体裁之完备 命意之高超 描写之工切，心理剖析之细密，社会问题讨论之透彻……真是美不胜收。至于近百年新创的‘短篇小说’真如芥子里面藏着大千世界 真如

② 《胡适文存》第2卷，黄山书社，1996年版，第218～219页。

③ 《胡适文存》第3卷，黄山书社，1996年版，第409页。

④ 《胡适文存》第3卷，黄山书社，1996年版，第407页。

百炼精金 曲折委婉 无所不可 真可说是开千古未有的创局 掘百世不竭的宝藏。”^①

所以，在胡适的小说理论中，描写的方法的着重点在于个性的充分表现。

综上所述，胡适的小说理论研究主要集中在工具与方法的探索上。尽管胡适认为文学只是他的娱乐，哲学才是他的职业，但他在文学革命中的开拓与创新精神无疑是具有历史意义的。在小说文体理论的探索方面，他所作的努力，超越了此前的梁启超和礼拜六派，只把小说作为载道之器或只作为娱乐消遣的休闲品的偏颇认识，大胆借鉴西方的小说理论，彻底地进行了小说理论的创新。他发表于 1918 年的《论短篇小说》是小说史上较早论述小说体裁特征的文章。除此之外，他的小说理论还体现在他对旧小说的解读与批评的诸多文章中。他的小说理论与他的文学主张是一脉相承的，所以论述他的小说理论，不能不关注他的文学主张。虽然他的小说理论还显粗糙，不够系统与完备，但他的创新的勇气为后来者开辟了一片小说理论全新的园地，为中国现代小说理论的建立与发展描画出了雏形，这也正是研究他的小说理论的意义所在。

第二节 茅盾的小说理论

茅盾的一生中创作了 6 部长篇小说、8 部中篇小说和 50 多个短篇。他的小说创作在中国现代小说发展的长河中，具有里程碑的意义。正是在丰富的成功的小说创作实践的基础上，茅盾写下了大量谈自己的小说创作经验和评论其他作家小说作品的文章。他对小说创作有着独具慧眼的深刻见地，形成了自成体系的理论

主张。他的理论主张体现在对自己创作实践深入浅出的阐述中，也蕴含在他对现代文坛小说作品的切中要害的透辟分析中。茅盾的小说理论哺育了一代又一代作家，也大大丰富了中国现代小说创作理论。

一、人物塑造是小说创作的中心环节

茅盾总结中国古典小说发展的过程 做出了科学的论断 宋以前的所谓小说“大都不注意刻画人物 仅以故事的曲折离奇 引人入胜 作为它的特点”而宋人的话本“大都不长而且大都除了情节离奇曲折、引人入胜而外 也有了人物性格的描写 也就是说 已经知道在故事的发展中表现人物的性格。”^①可见 茅盾是把“在故事的发展中表现人物的性格”作为小说的基本特征的。

把多方面地塑造人物作为小说的重要因素或者说基本特征，这是茅盾的一贯思想。

1923 年 茅盾在《杂谈》一文中谈道 小说的骨干在“有‘人物的个性’和‘背景的空气’。没有这两者 该篇小说的著作是多事。换一面讲，要一篇小说出色，专在情节布局上着想是难得成功的，应该在人物与背景上着想。”

1928 年 茅盾在《小说研究 ABC》中指出 所谓小说“主要是描写现实人生，必须有精密的结构，活泼有灵魂的人物，并且要有合于书中时代与人物身份的背景或环境。”并且指出“我们所要明白的，即小说中不能没有人物；一篇小说能给人以深刻的印象，大抵因为她有特殊的人物的缘故。”

解放后 在《一九六〇年短篇小说漫评》一文中 茅盾又一次强调：“文学作品的主要任务是塑造典型人物。时代的风貌，阶级斗

^① 《试谈短篇小说》，《文学青年》，1958 年 第 8 期。

^② 《文学旬刊》第 65 期。

争之时代的特征 人物的思想变化 等等 都必须通过人物的活动，然后才能获得艺术的形象。”

直到晚年 谈到小说创作时 茅盾仍强调“人物的塑造 是作品的中心问题。一部作品的主题思想，不是由作者用抽象的说教的方式来表白，而必须通过人物的活动，运用形象思维来表现。”^①

可以说，重视人物描写是茅盾小说理论的核心。这是符合马克思主义美学原理和小说的基本特征的。

茅盾不仅反复强调小说创作中人物描写的重要性，而且具体地论述了人物在小说创作构思中的作用、人物的典型化方法与过程，人物描写的手段与表现方法等问题，使他的人物描写的理论形成了完整体系。

（一）人物在构思过程中的作用

既然描写人物是小说创作的核心，那么，在开始构思作品时，人物就应该成为构思过程的中心。“我们读一些伟大作家的自述（谈写作经验的）就知道 当他构思之时 首先抓住他的 是人物的形象，而当人物的形象宛如活人一般出现于他眼前的时候，他然后认为构思成熟。这就是说，应当等候人物形象的成熟。构思之时，应当全神贯注，先求人物形象的成熟。”^② 茅盾再明确不过地阐明了在小说构思中人物形象的本位作用。这是他自己创作实践的生动总结，也是符合马克思主义美学原理的科学论断。

在小说构思过程中，人物的本位作用具体体现在人物与故事、人物与主题的关系上。对此，茅盾都有一系列精辟地论述。

1936 年 茅盾在《创作的准备》一书中谈道：“应当是由人物生发故事。人物是本位，而故事不过是具体地描写出人物的思想意识。”从现实生活中看到了如此这般的“人”觉得可写 那么 故事

^①《漫谈文艺创作》，《红旗》，1978 年 第 5 期。
^②《文艺创作问题》，《人民文学》第 1 卷 第 5 期。

是不妨‘创造’的。反之，若‘心中无人’却有故事，你为了这故事而造出人物来作为这故事的扮演者，那么，这些人物在读者眼中就成为纸剪的傀儡。”在这里，茅盾阐明了在构思中人物决定着故事发展的方向。

1942年，茅盾在谈到人物在构思中的作用时，发展了他原来的思想。他说：“要使故事服从于人物，不是使人物服从于故事”，“故事与人物应该是一种有机的配合，拿掉一点，就会损伤到全体。”他注意到了在构思中人物和故事的有机联系。

1978年，他更明确地论述了人物和故事在构思中的联系：“我以为人物与故事在作家构思时是同时出现的。不能设想，人物形象会单独出现而不伴随着他的活动。如果有这样的情况，那么，这所谓人物只是概念的化身，而不是有血有肉的活人。”^①茅盾是针对有些小说作者片面强调在小说中表达人的感情和心灵，而不注意浮雕般突起的立体效果而发的。他更辩证地论述了构思当中人物与故事的联系。

把茅盾有关构思过程中人物与故事的关系的论述联系起来看，意在说明在构思中人物与故事同时出现，但人物是本位，决定着故事情节的发展。文学作品的情节是“某种性格、典型的成长和构成的历史。”^②因此，故事情节的发展理所当然地受人物性格的制约。茅盾既反对先有故事而后设计人物的本末倒置的倾向，又反对光有人物而忽视故事情节的形而上学的倾向。因为这两种倾向都违背构思过程中人物与故事情节的辩证关系，都可能导致作品的概念化的弊病。

茅盾强调在构思过程中人物形象的本位作用，这是为古今中外的成功作品的创作所证实了的，也是他自己创作经验的深刻总

^①《漫谈文艺创作》，《红旗》，1978年，第5期。
高尔基《和青年作家谈话》，《文学论文选》第297页。

结。

在构思过程中，还有一个人物与主题的关系问题。茅盾强调，在构思过程或创作过程中，只想到主题而没有想到人物是不会有。差不多在主题已经成熟的时候，人物十之八九也已经有了。至少主要人物已经有了七八成的样子。他反对那种把主题和人物割裂开来的创作方法。他批评有的作家“往往从生活中抓住一些表面现象，抓住一大堆还没有经过头脑消化的材料。来不及等到人物在自己胸中酝酿成熟，就性急地预先为自己规定了主题，然后按照需要去寻求人物，或者按照一种公式去填写人物。”这样的人物性格特征是从外部贴上去的，不可能有明朗的个性和血肉感情，也不会产生艺术感染力量。有些作家“常常花了更多的精力去考虑主题是否正确，这自然是好的，可是他恰巧忘记了如何通过描写人物性格以及性格与环境的关系去表现他的主题，结果使他的主题仍然不能很好表达出来。”

茅盾的论述是符合小说创作的基本规律和美学原理的。从美学的角度说，艺术作品是通过对客观世界的感性具体的反映去揭示生活的本质的。艺术家对事物的本质的把握虽然和科学家一样也是从感性认识进到理性认识，但艺术家对事物本质的思维过程，始终不脱离对事物的具体的形象感受。他对客观事物的审美评价是通过揭示事物本质的典型艺术形象来显现的。拿小说创作来说，作家既要注意对活的形象的把握，这是第一位的，同时又要注意对事物的本质和规律的认识，以活的形象为依据发掘生活的意义。所以，小说的主题思想的提炼，总是和形象血肉相连地进行的。在构思过程中，作家对作品主题的每一次深化，都是建立在对形象的新认识、新创造的基础之上的。