

茅盾·艾蕪·胡風等著

談人物描寫

文史出版社發行

談 人 物 描 寫

茅盾 艾蕪 胡風 羅素 辛勤 端木良 李天濟

執 筆 者

陳白塵 公孫炫 戈 徐庸 以懋 田仲濟

文 史 出 版 社 發 行

談 人 物 描 寫

每冊實價 元

著 者 茅 盾 · 艾 蕪 · 胡 風 等
發 行 者 文 史 出 版 社
經 售 者 全 國 各 大 書 店

一 九 四 六 年 七 月 閏 版

談人物描寫目錄

談人物描寫	茅盾(一)
怎樣創造典型人物	艾蕪(四)
什麼是「典型」和「類型」	胡風(一七)
典型人物的描寫	徐懋庸(二〇)
光明面人物的描寫	公孫炫(二三)
人和典型	羅霖(二八)
人物是怎樣來到你筆下的	陳白塵(三三)
報告文學中的人物描寫	以羣(三七)
談人物的描寫與歷史的關係	戈茅(四一)
小說中凸顯的人物	田仲濟(四八)
魯迅創作裏的典型人物	辛勤(五七)
論劇作「家」中的人物創造	李天濟(七三)
寫人物——以安娜·克列尼娜為例	端木蕻良(八七)
果戈里描寫人物	艾蕪(九三)

談「人物描寫」

茅盾

第一個問題：創作先有主題呢？還是先有人物？

從主題的命義上講起來，那它在人物之前就有了的。可是事實上，在創作的過程中，構思的過程，也不一定這麼呆板。譬如打算描寫社會現象中的這麼一種現象，這麼一個方面，那麼當然也包括我們對於這種現象的看法和見解，最初先有這個動機，才來寫的。但反之，我們在構思過程或創作過程中，只想到主題，而沒有想到人物，也是不會的，譬如寫抗戰開始時的現象，那麼一定先有對這種現象的見解，看法，這種現象自然不會怎麼抽象，一定會連帶到人物，雖不明顯，總先有了幾成影子。進一步把和那主題有連帶關係的人物，更詳細的分析起來，那麼人物的影子在作家的腦子裏就更加明顯起來。不過也有些例外，先有一個非常明顯的人物在腦子裏，再從這個人物的身上想出許多同情，再確定了主題。

所以在理論上講起來，應該是主題在先。但實際上也不老是這樣的，差不多在主題已經很成熟的時候，人物十之八九也已經有了，至少主要的人物已經有了七八成的樣子。

第二個問題：重要人物與次要人物在描寫上的比重怎樣？

主要人物與次要人物的分別，有時候也很為難。作品中寫得很多的人物，不一定是主要人物。有些事情在故事的發展中並不起主要的作用，同時那人物也就不是主要的了。次要的人物是寫

附屬主要的人物而設的，他的動作是次要性的，他有附屬的性質，要是這樣的話，他的動作當然要少。少到什麼程度，要看個別情形，並沒有一定的規則，寫到已經够了的時候，當然就可以不再寫了。

每個題目可以與下面一個問題連起來講，（按下一個問題是「次要的人物是否為襯托主要的人物而設，有時此等人物僅出場一二次，是否不必要而成為浪費筆墨？」——記者）

我想次要的人物當然非為陪襯主要人物而設。一個故事當然是描寫一個人的，但不能只有一個主人而沒有輔人。譬如寫一個有錢人家，當然要寫到住人，不過有時也不一定是拿來襯托的，它有一種好像舞台上的小道具一樣的作用，那麼作家事先應該有一個佈置。當然也有一些非常例外的，他們可以一不要，一下子又不要，譬如主人在那兒談天的時候，當茶送茶來，這個當差可以連名字都沒有，以後也不一定要出場。

我的意見，構思的時候應先有人物，然後想故事來，不是先有故事再想出人物來。要使故事服從於人物，不是使人物服從於故事。故事應該是一種有機的配合，拿掉一點，就會損傷到全體，故事與人物的配置，不能不是有機的，故事中不需要的人物，能省則最好省之，在故事發展中人物的描寫也要顧到與事的相稱，在動手以前，作家應先有個佈置。人物寫得多以少，就可以此為標準。

第三個問題：有了創作動機後，如何收集整理材料？（即是說作家對於自己並不十分熟悉的人物應如何去收集材料？）

這個問題應該反過來講，不是先有創作的動機，再去收集材料，而是先來收集材料，然後在材料當中產生出創作的動機。

一個作家，在自己所熟悉的生活圈子以外一定也時常與另外各種生活有接觸，在他的生活圈子的邊緣與其他各種生活的邊緣相接觸之點，就是他的所謂「觀察」。這種觀察，或者是有意識的，或者並不。但因為那些生活時常和他接觸到，不論有意無意，對於這種不同的生活，他總有印象，看法，到了某一時期，想把它們作為寫作的材料的意思，就自然會起來。但在此時，往往會發現，平日的見聞還不夠，觀察還不夠深刻，那時就要有意的再去收集觀察。

用什麼方法？你如果是有意的話，可以特地找這班人去談，或是可憐的話，你可以到這班生活圈子裏去混一下。譬如有些作家，要寫妓女，要寫大賭場，便曾經「經驗」一下的。

還有一種普通方法就是寫札記。不論是體驗或觀察或耳聞，覺得有意思，就把它記下來。這樣一點一點集料很多的時候，也有大用。

另外一種方法就是多讀記載事實的報章刊物。譬如走私，我沒有走過私，但是走私大概的情形，報上也許有記載的，不過如果把這些材料來寫的話，那還不夠，還要找這裏面的人去談。

第四個問題：典型性格是階級性的，為什麼果戈里將同階級的人寫成許多不同的性格？

典型性格是階級性的，這句話有點問題，為什麼呢？因為在「階級性」這個術語以外，我們知道還有一個術語，就是「個性」。某一階級有其典型的性格，這是不錯的，但不能說同一階級的人物的性格就像一個模子鑄出來似的彼此完全相同。

同屬地主階級，除思想意識相同而外，個性不一定相同，風頭主義浮而不實，或糊塗顯貴，心無定規，這班的人並不是某一階級的特產或專利品，由此又可知各階級的人的性格也不是絕對不相同。

再拿「死魂靈」來說罷。果戈里在這書里寫了許多地主的典型，爲什麼是「許多」呢？因爲那些地主之性格，除其基本上之同外，尚有其個別的「異」，因此他們個個都有個性，我們又可說「死魂靈」中的某某人物是個「典型的地主」，爲什麼？因爲此人聚集了凡由地主階級的社會經濟關係及其生活環境所產生的思想意識和習慣癖性于一身，——他是集了地主階級性格之大成，此所以果戈里在「死魂靈」裏所寫的地主階級的人物，有許多不同的性格。

所謂「典型」，包括許多內容，主要還是意識一方面的，意識是有階級性的，我們講農民意識，就是說這種意識是屬於農民的，但我們不要弄錯，地主階級也有農民意識，手工業工人主要的意識是行會觀念，但知識份子中也有行會觀念，而且很濃厚。但是除這些階級性而外，一個人還有其「個性」，沒有個性的典型性格是不可思議的。

有些人一想「階級性」就覺得這是由階級的經濟基礎而來，而「存在又決定了意識」，所以甲階級的人的思想意識中，就不會有乙階級的成份。這也是不對的。

拿阿Q來說，究竟阿Q的思想意識，屬於那一階級呢？當然他主要的是農民的性格，他許多方面，都表現出農民的性格，但也有些意識，不是農民的，不是純粹的農民的。這是中國另一階級的意識影響到阿Q身上，譬如精神勝利，這不是中國農民大多數都如此，這是屬於士大夫階級的。

從前的時代，奴隸的經濟地位形成了奴隸意識，另一方面貴族的意識也在「教育」奴隸，當奴隸們不能擺脫貴族們的思想意識的時候，奴隸們是伏伏貼貼的，一旦，奴隸們不要受貴族的思想意識所籠罩了，這就是奴隸覺醒的時候，于是奴隸反抗了。歷史上，凡統治階級一定要對被統治階級施行其「教育」，使被統治階級的所思所行，都合于治者的利益和需要。被壓迫階

級受長期「教育」的結果，其思想意識當然有統治階級思想意識的成份，文藝作品力量大的地方就是在於把統治階級的意識在被壓迫階級中的影響，逐漸減少下去。

第五個問題：寫作前要不要先有個大綱？

寫作之前要不要大綱，這要看各人自己的習慣，或隨他個人的高興，並無定規，大概寫比較長一點的東西，總有一個比較簡略的大綱。也有人喜歡先來一個詳細的大綱，那是個人的做法。我曾經在一本小冊子上說到巴爾扎克寫作的習慣，但他這種習慣，也是自然形成。他欠了一身債，每天在過年卅似的。因為他尚未成名以前，曾經想做一個出版商人，想把世界名著印成很好看袖珍本，他擔任編輯，人家出資本印，可是銷路不好，虧了本，他欠了許多債，這筆債一直還到他彌斃子。後來他靠賣稿子度日，因為缺錢，老是先拿錢定期交貨。到期非交貨不可，而出版商給他的期也不會長，于是他只好先將小說草率寫成，先踐了約，然後才排印時再加修改。他的原稿第一次排版的時候每行相出很寬，他校對時即以排樣上增加修飾，往往多出原稿一倍。第二第三次改排，都如法泡製，一直到他目視滿足時為止。可是出版商出一次排工，其餘幾次改排的工資都要他負担，所以所得，大半又被印作改版工資了，他的債永遠還不清。

巴爾扎克的第一次原稿，實際上只是一個大綱，西洋許多作家，寫作時是有大綱的，巴爾扎克的習慣却最特別。

第六個問題：特別重要約人物，如何使他凸出來？

這個問題可以和下面的題目「寫人物的方法主要可以歸納為幾種？」連起來。

怎麼使一個人物的形象凸出來呢？這也可以用一句滑頭的話來回答：你寫得很好，他就凸出來了。如果把從前人寫人物的方法來想想，來研究研究，也許可以得出一些方法的，大作家並沒有

定出方法來，但我們可以從作者當中找出一些方法，不過方法是無窮的，今天倘已有了九十九個，也許明天又多了一個，成爲一百。寫一個人物，主要不是拿作者的口氣代替這個人物來說明，不是說這個張三，他這個人怎樣，他的習慣怎樣，他有什麼特點；而是要作者使這個人物在裏面動，在那裏動，我想這是大家都知道的一個最主要的條件，那麼用什麼方法來寫這個人物的行動呢？一個人物應該有一個目的，他要達到這個目的，自然要遇到許多困難，我們就要寫他用什麼方法來打破這些困難。不過他要遇到這些困難的時候，也不是一人老是記着這個目的，他除了有目的動以外，還有一些無目的的行動，譬如一個人在抗戰時期，除了做抗戰工作以外，也要遊玩，也要談戀愛，或者也要上舊貨攤去找便宜貨。我們寫他有目的的行動，也要寫他無目的的行動，這樣，才可以描寫出生動的人物。

有的人同許多朋友來往的時候，脾氣是很好的，在朋友面前對他太太的脾氣，是很好的，但他一個人和太太在一起的時候脾氣又很壞，這樣的人，我們要寫他的兩面，才能寫得有生氣。

有些作家，在一個人物出場的時候，並不把這個人物的性格的各方面，一下子寫完，好比畫一張一筆的面相。譬如說托爾斯太，他的人物出場時只使讀者看見他的性格的一部份，故事發展，性格也慢慢的發展，到這部書寫完，這個人物的性格方才完成。這正像一個人物在動，從遠處朝我們走來，最後，我們只能看見此人穿的衣服是白或黑，其後乃見身材是長或胖，更近一點，我們就可以看見他是圓面或長臉，再近，那就連眉毛旁邊有一個小黑點，他哭的時候，有什麼特點等等都看清了。

寫一個人物，有時常常拿此人的動作上的習慣反響強調起來，以爲可把這人物凸出來，其實還不是很好的方法，寫短篇的時候，反響應用這方法似乎還不怎樣討厭，倘寫長篇，則反響應用

之結果，將使痛紙黑點，毫無可取了。

第七門問題：心理描寫與作家體驗之關係怎樣？

天下事都有兩方面，不能看單本死，譬如生活經驗是重要，但也不可以爲除了自己實實在在「體驗」一的範圍以外。便一字也不能寫，我們要知道「體驗」之外，還有「想像」，有許多心理狀態，作家是沒有經驗過的就要先想像。

體驗是很重要的。但是沒有想像也不行。不過所謂「想像」，也應該有生活經驗的基礎，不是憑空來的。我們男人要寫各種女人心理，當然不能去做一次女人再來寫，所以還是靠「想像」，假使我們生在絕無女人的荒島上，就無從「想像」，你沒有做過賊，沒有偷過東西，但和「偷」相似的心理總會有的。所以也可以寫偷的心理。寫死都是騙人的，因爲直到現在，還沒有一個人死後復活起來證明誰寫得對。

還有類似的體驗基礎，要想像也難以想像。北方人有一生一世沒有到過南方的，如果作者肯游歷江浙一帶河道之多，前門是河，後門亦是河，甚至拿一個水桶可以在後門吊水，他是無論如何想像不來的。勉強要他「想像」一下出來，一定弄成不像。所以當寫作的人要有豐富的生活經驗，換句話來說，就是走的多，交的朋友多，幹過的職業多，但還更加一句：讀的書多。人家都以為高爾基幹過許多職業所以能寫，却忘了高爾基寫以前讀的書更多，因爲書中有幾千年來人類智慧之結晶，有幾千年人類生活經驗的結晶。（林楚記）

「模特兒不用一個一定的人，看多了，湊合起來的。」

——魯迅：「創作怎樣才好」

怎樣創造典型人物

艾蕪

一、創造人物與教育功用

文藝家創造人物，決不是隨便拿社會中一個單獨的人物來模寫，記得他的像貌、言談、舉動、習慣、嗜好、以及特別的性格，就算了事。因為這樣，即使寫得維妙維肖，也不過一幅寫真而已。文藝家不是跟社會中單獨的人物寫真的。他若要使他創造出的人物，不僅叫人只是看見生動，覺得真實，就認為滿足，而是要讀者看了這個人物，都要在讀者身心方面，發生影響，起一番教育作用。比如羅貫中在《三國演義》里面，寫的關雲長，就使哥老會的會員以及南洋羣島的華工，都想效法他的為人，因為關雲長對朋友講義氣，忠實不二，是非常令人神往的。又如魯迅先生在《阿Q正傳》里面，寫的阿Q，使我們看了，發覺自己精神上，也有跟阿Q類似的地方，不禁臉紅，想把這點類似的地方，盡量拋却開去。要這樣，文藝家創造的人物，才算是盡了教育的功用。

這種能盡着教育功用的人物，在文藝的術語上，一般稱作典型人物。

二、真實的藝術作品

本來文藝這種東西，不僅是描寫現實的人生，牠還要站在現實人生的上面，指導現實人生的，不過這種站在現實人生的上面，並非跟現實人生脫離關係，而是從現實人生中許多同類的事實里面，提出精華，再加以描寫，這即是說將典型化了。高爾基在給某青年作家的信上說：「

今有發現實中反覆的全現象反映在一個現象上的時候，才能產生真實的藝術作品。又在「我的文學修養」里面說：「假使作家能夠從二十個、五十個或幾百個小商人、官吏、勞動者中各取其最有性格的階層的特徵、習慣、趣味、身姿、信仰、動作、語言等等——能夠將他們再現，綜合在一個小商人、官吏、勞動者身上，則作家可算由此創造了典型。而這才算是藝術。」從這里可以看見，一個文藝工作者，要使自己的創作，成爲真實的藝術作品，把描寫的人物先與典型化這一點，乃是一件第一要緊的事情。

三、創造典型人物的科學方法

文藝家最重要的任務，既是創造典型的人物，那麼我們初學的人，來研究創造典型人物的方法，當然是頂緊要的工作了。

這種創造典型人物的方法，在世界各國的前輩文藝家，就留給我們不少的遺產，可供我們研究。像上面引的高爾基的話，說是把同一類人中，抽出許多相似的特點，綜合在一個人身上，就是一種最正確的最合科學的方法。高爾基亦是「這個方法去創造人物的。人家問他「作品中的人物，對你是否常常都是活人？」他回答：「差不多常常是的。自然，主人公的性格是好多個別的特點作成的，這些特點，是從他的羣體中，他的行列中各色各樣的人物里取出來的。爲着要正確的去描寫一幅工人、神甫、小商人的肖像，必須好好仔細去其他的千百個神甫、小商人、工人。」應用這種方法，須要訓練一雙善於觀察的眼睛，善於聽取的耳朵，善於判斷的頭腦。對一羣地位職業相同的人，仔細找出他們生活中最主要的特點，並分出哪些特點，是他們這羣人共同具有的。比如「上海的流氓，看見一男一女的鄉下人在走路，他就說：「喂！你們這樣子，有傷風化，你們犯了法了！」他用的中法。倘看見一個鄉下人在路旁小便呢，他就說，「喂！這是不

准的，你犯了法，該押到捕房去！」這時所用的又是外國法，但結果無所謂法不法，只要被他敲去了幾分錢就都完事。」這番魯迅先生在上海觀察出的流氓生活的特點，因而他有這樣的概括說法：「無論古今，凡是沒有它的理論，或主張的變化並無線索可尋，而隨手拿了各種各派的理論來作武器的人，都可以稱之為流氓。一種觀察是復精確的，因為流氓最重要的特點就是如此。自然，我們若要寫出一個典型的流氓時，除了這個重要的特點外，還應該找出其他一些次要的特點來。然後將這些抽象出來的特點，綜合在一個流氓身上，加以具體的刻畫。這一方法的過程簡單說來就是：

觀察許多同類的人——抽象出他們的特點——綜合在一個身上——具體地描寫。

四、創造典型與社會中的典型人物

在社會上有沒有典型人物？我以為是有的。比如一個村子裏面，有一個極端吝嗇的某甲，他吝嗇的故事，又為附近的人知道，且常常引為笑談。那麼無疑的，他會成為橫路幾十里路內的典型人物，人家一談笑某乙有點吝嗇的時候，就必然要拿他來作比譬，如說：他真是某甲一樣呀。而且有時不說某乙吝嗇，只消說他：某甲，人家就明白是譏笑他吝嗇了。這樣的影響，只要一致察，實是很多的。只是他們沒有文字來傳播，僅限於一個地方，加以年代一久遠，便漸漸消失了。

文藝家如果找着了社會中的典型人物，當然於自己的創作，會有莫大的幫助的。過去好些文藝家，會有依據社會的人物，來做作品的模特兒，而且創造出典型的人物，也居然成功了，這便是他所根據的「人」，定然不是一位隨隨便便的活人，而是選着了「一個本來具有典型資格的人物，嚴格地去創造的羅亭，就是以友人已拉爾做模特的。

這里我們有該注意的地方，就是社會中的典型人物，有些不完全的地方，只能一部份作為我們創造人物的憑藉，另一部份則須我們去補充。比如說一個吝嗇的人，除了根據一個顯著的人物以外，並須找許多同樣吝嗇的人來供給參考。如像屠格涅夫拿巴枯甫做模特兒，同時還把自己和巴枯甫相類似的方面，也弄進去，以至蓋爾岑會說：「屠格涅夫是以上帝造人為榜樣，依著自己的形象，創造了羅亭。」

因此，創造典型人物的方法，在這里又算添了一種，而且還是為一般文藝家最愛用的方法。這一方法簡單說來，便是——尋找一個自然的典型人物來作根據——再拿其他類似的人物來補充。

五、創造典型與傳說中的人物

有種人物，憑他行爲的動人，流傳在社會里面，年久代遷，又經人們的附會傳說，他的故事便越發添多起來。這種不見經傳，都為大眾所熟悉的人物，亦很值得拿來跟我們作為創造典型人物的根據的。

例如西班牙傳說中的人物堂璜，(Don Juan)就為歐洲各國的文人運用到作品里面去。只是不同的，是各人拿他作主人翁的時候，都添上新的意思以及時代的精神。

又歌德在文藝作品上，創造出他最成功的典型人物浮士德。這就是作者依據傳說中的人物，把自己的哲學思想體現於形象的東西。

又有一種人物，事蹟難見於正史，但甚簡略，惟經後人引為故事，內容漸次增加，便為大眾十分熟知。這樣傳說的人物，亦可以憑藉他，拿來創造典型的人物。

在我國小說史上，最顯著的例子，莫如羅貫中所寫的三國演義，他寫的時候，並不是僅根據

歷史事實，顯然得於歷代的傳說的。因為在他寫三國演義之前，宋時就有人講三國故事，如老林載東坡說「王彭嘗云，塗巷中小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢，令聚坐說占話，至說三國事，聞劉玄德，頗感憤，有出涕者，聞曹操敗，即喜唱快。」在金元兩朝代間，且把三國的故事，搬上舞台，如赤白旗兵，諸葛亮秋風五大原之類。並有人把三國故事，有系統地寫成話本，如元至治間新安虞氏刊本全相三國志平話。羅貫中必是根據這些，才創造成功他的劉備、張飛、曹操，尤其現今還為人景仰的關雲長。

又如英國莎士比亞所創造成功的哈姆雷特，這位世界聞名的典型人物起初是出現在十三世紀學者薩克梭著的丹麥史。故事亦很簡單，後經展轉翻譯，在英編成劇本，搬上舞台，變成民衆熟知的人物。莎士比亞作丹麥王子哈姆雷特一劇，定然不是只根據托瑪士·帕維爾所譯成英文的哈姆雷特之歷史一書。當必是大部份受有舞台上演出的哈姆雷特影響。而且還有人認爲莎士比亞是依照舊劇本改編的呢。

六、創造典型與新的人物

社會是，常變動的，不斷地有新的 代人出現，帶着新的思想 新的精神。這樣的人物，我們也應該拿他來創造新的典型，即使一時不容易遇見，也要盡量在社會中去找尋 去發現。

屠格涅夫在「父與子」這不傑作里面，創造出的巴沙洛夫，便是拿社會里面發現出來的新人，來做模範寫的。在他寫這本書之前，他在火車遇見一位青年醫生，見那醫生談話的態度，以及所講的話語，都使他得一新鮮的印象，覺得這人正代表在社會上漸自長成起來的新人物的典型。當時他便打算要拿這人來做作品的模範兒。往後，一遇見什麼事情，他就把青年醫生給他的觀察點給出來，他設想 照青年醫生的看法，定然是有不同的意見 做起來，也必另有一番行爲。這

樣，便慢慢孕育成功了作品中的人物。

讀者一定以為這樣來創造典型，是容易的。因為現在在擴大時代中不是到處碰見帶有新的思想，新的精神的人麼？可是屠格涅夫創造巴沙洛夫這個典型人物，不僅單憑一次得來的印象，和一些揣想，虛構弄成功的，而且還取出他的筆記來作補充。（屠格涅夫平常總把接觸的人物，將其言語舉動，記在筆記簿上），他的筆記簿上，曾經記述一個流放到西伯利亞的革命者，他就將這些記述同青年醫生配合在一道，經過一番鍊鍊，才弄成功了巴沙洛夫的。

另外還有一個問題，發現新一代的人物，必須有正確的認識和理解。否則，不易找着真正的新的人物，即使找着亦易寫來歪曲。像「父與子」中的巴沙洛夫，亦有不妥的地方，如新的一代人提出不滿的批評，便是一個證明。

七、創造典型與思想

假如我們心里先有一種思想，想把這種思想，附麗在人物身上，使這人物成爲典型。這是不可能的呢？我以為這是可能的，但必須有條件來做基礎，否則就易於失敗。像我們的思想，第一必要從多數的人那里得出來的正確認識。如魯迅先生作阿Q正傳之前，就從朝野人士和留學生身上看，他們處在帝國主義欺凌侮辱的環境中，還以封建的精神文明，自誇自傲，因此深知精神勝利，乃是當代人士最大的病根。這一認識是絕對精確的，所以具體化在一個人物身上時，便能成爲不脛而走之典型了。同時，這也正合於高爾基說的一個創造典型的原則，將現實中反覆的全現象反映在一個現象上。

又另外一種認識，雖不是從全般現象看出來，但他是根據科學的宇宙觀、生觀，觀察出社會中最有某種潛伏着而又正在滋生的現象，在不遠的將來，必爲會要普及化的。那這種認識也可

使他具體化在一個人身上。使他成爲典型。高爾基在和青年們談話一文內說：「我不是自然主義者；我贊成文學站在現實之上，多少從上而下來俯視現實，因爲文學的任務，不僅是在於現實的反映；同時還必須不是一味描寫現存的事物，而是聯想希望的事物和可能的事物」。那麼把社會中將來定會普遍化的現象，具體化爲一個典型，當然不會是不合理的了。再拿一點平常的事情來做個譬吧。比如獵人打飛着烏兒。他舉槍瞄準的時候，絕不是指着烏的，因爲你剛一指着烏，烏已飛開了，槍彈射去的時候，就更加隔得遠了。他一定瞄準着烏要飛去，而槍彈發出又可能射着的空虛地方。這是必然需要精確的觀察和豐富的經驗，我們把握可能發展的現象，創造典型的人物，是比打烏更爲複雜的事情。就當然更離不了精確的觀察和豐富的經驗了。高爾基在「我的文學修養」內說：「觀察的廣博，生活經驗的豐富，常常以克服藝術家對事物的個人態度及他的主觀主義的選擇力量。來武裝藝術家」。這是我們創造典型的時，與不正確觀念鬥爭的一種最好的指示。

八、創造典型與誇張的手法

創造典型人物，是不是可以使用一點誇張的手法？這在高爾基便有肯定的答覆。他在「文藝談話」內說：「真的藝術，是具有擴大誇張的法則，黑拉克列斯，普羅米修士，唐·吉訶德，浮士德等——不俱是「空想的果實」。而且是客觀的諸事實底合法則的和必然的詩的誇張，這是我們的作家們還沒有理解着的」。一些呆板地理解現實主義的人，定然會對這樣的話，表示詫異吧？殊不知事實上，我們讀過去傑作中「典型人物，便常常有這樣的感想：社會中同哈姆雷特一樣猶豫懷疑的人，是到處都有的，但逃不他那麼顯露錯亂。跟唐·吉訶德，那樣熱於理想的人也是有的，但不及他那麼熱昏瘋狂。和河Q一樣精神勝利的人，更見其多，但都不及他那般鮮明

埃露。這裏，*de la* 微微藏有一點誇張的手法；有人說過，在爲了使像貌容易注意起見，不妨將牠的特點，如下巴翹起之類，更盡突出一點，但太過火，又是不行的。因那就失真了。我們使用誇張的手法，亦必須使用到恰好這一點。還是要向傑作學習和長期的寫作訓練，才能辦得到的。

九、創造典型與個性

創造典型是從許多人那里求其類似的特點。綜合了一個人身上，亦即是把全般的現象反映在一個現象上面。律里有該注意的就是在具體形象化的時候，應將這創造典型人物，藏與個性，使他們社會的人物一樣，有生命有血肉，不然的話，他就容易成爲觀念的人物。十七世紀到十八世紀，法國古典主義的作家，因爲偏重冷靜的理想性，崇敬古代帝驢羅馬的古典作品，遵守亞里士多德在「詩學」中的主張（如寫戲劇須遵守三一律等）所創造出的人物，往往並非具有個性的個人，而是表現一個觀念或一個傾向。

高爾基亦注意到這一點，所以他說：「備備附以『階層的特徵』還是難以把握活生生的，完全的人，還是不能描寫出藝術地形成『性格』。」我們知道人類是多方面的，有的人是饒舌的，有的人是沉默的，有的是執拗者而利己的；有的是胸有文竹的，文學者，恰如生活在鄙吝漢、俗物、狂熱者、野心者、空想者、陽氣者、勤勉者、怠惰者、良善人、惡人，以及任何事無所關心者的圓舞的輪中」。這就是說明文藝家創造那典型人物，應該注意的地方。

總之，典型是求其同，個性是求其異，將這「同」與「異」的矛盾，統一在一道，則能創造出一個活生生的人物，既具典型，又有個性了。

十、創造典型的多樣性

觀察無數同類的人，是否只能創造一個典型？我想讀者，會這樣問的。其實人的生活，是有

許多差異的，在大的相同中，還顯分出一些小的相同來。因此，在地主這一類的人物里面，就可以找出好幾個不同的典型地主。我們看果戈里的「死靈魂」吧，里面就有四個不同的地主典型。瑪尼羅夫好幻想，而不務實際，對人彬彬有禮，樣子甜膩膩，却不爲人所喜歡。同他坐久了，就恨不得要離開，不離開，便無聊得要命。梭巴開維支事事講求實際，對人毫不放鬆自己，動物本能極強，桌上的好菜，別人剛要動手，他已經吃他一大半了。行動異常粗笨，同他一遭走，包會踏着你的足。羅士特萊夫隨便扯淡，行爲放蕩，人一碰到他，就給看成親熱的不得了，知已，但亦從他那里得到侮辱和謾罵。你脫上一會當，便永世不同他來往了，可是他見着你，還是熱沖沖地跑來同你握手，甚至拿嘴親你的額角。發留布金則吝嗇了不得，家里廣有田地，奴僕成羣，自己則穿着破爛衣裳，井水有什麼人汲水掉了桶，他檢了回來，就再也不肯還人，瞎神發咒，都是他的。

在這四種地主典型之外，在我們中國還可以找出一個：像自奉甚豐，待人刻薄的就是媳婦女僕頓頓吃素菜，油卻不准多放，自己則天天吃鷄吃肉，妹子女兒在外頭戀愛結婚，就認爲放蕩敗壞的風，不准回家，自己則三妻四妾，還要玩女戲子娼妓，生一身的楊梅瘡。

又如知識分子的典型，有能說不能行的羅亭，有能說，逼到不得已也能行，但却事事懷疑，太多思慮的哈姆雷特，也有能行，贊成革命也參加革命，但到緊要關頭，就行逃跑的美斯克。如果再發揚還能創造出來。

總之，生活是多樣多端，不斷地變動的，因爲人的典型，也是複雜的，而且各時代必然有新的典型產生的。我們止也不必擔憂，過去許多文藝家，已把人類的典型概括寫完了，沒有什麼典型，再等我們來創造。其實，許多新的典型，正在等我們去觀察、研究、創造！

什麼是「典型」和「類型」？

胡風

文學描寫工作底中心是人，即所謂「文學的典型」，這已成了常識。

偉大的現實主義作家們，都成功地寫出了特徵的人物，隨便舉出一些民間熟悉的例子：沙士比亞底哈孟萊特，西萬提斯底吉珂德先生，弗羅貝爾底波羅利夫人，屠格涅夫底羅亭，巴札洛夫，施耐庵底李逵，曹雪芹底賈寶玉，林黛玉，魯迅底阿Q，孔乙己……。

這些人物實際上是存在的，但也不是作者憑空的創作，實際上存在的人物，雖然和他們相似然而沒有他們那麼完整，性格沒有他們那麼明顯或凸出，作者爲了寫出一個特徵的人物，得先從那人物所屬的社會的羣體裏面取出各樣人物底個別的特點——習慣，趣味，癖好，信仰，行動，言論等，把這些特點抽象出來，再具體化在一個人物裏面，這就成爲一個典型了。

這創造典型的過程，我們叫做綜合（GENERALIZATION）或藝術的概括一個典型，是一個具體的活生生的人物，然而却又在本質上具有某一羣體底特徵，代表了那羣體的，有一位批評家曾說過偉大的作家所描寫的人物是比現實更現實的，那意義就應該在這裏面得到證明。

所以，說到「典型」，主要地是包含了下面幾種意義：

第一、它含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念，然而，所謂普遍的，是對於那人物所屬的社會羣體的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於那的社會羣體或別的社會羣體

的各個個體而說的，就半爰前後以及現在的少數落後地方的農民來說，河Q這個人物底性格是實屬的；對於商人羣地主羣工人羣或各處商人各個地主各個工人以及現在的在不同的社會關係裏的農民而說，那他的性格就是特殊的了。

第二、說是從一個特定社會羣裏的各個個體裏面抽出共同的特徵來，那意思也說，得從現象裏面剔去偶然的東西，把社會性的必然的特徵浮鏽在他底人物裏面，河Q底特徵並不在於他底纖瘠，人們對於他底癩瘡疤所加的那種特殊的態度和他自己對於他人底態度所發生的那種特殊的反應，才構成了他這副形象底一部份。然而，有的作家却用身體上的一個特點（如高個兒，鉤鼻子等，）或一個特別的習慣（如口吃，抓頭，獨特的用語法等，）當作他底人物底主要的甚至唯一的特徵的描寫了。

第三、所謂綜合或概括內涵括，都是有一定的條件即歷史的限界的，譬如說，我們不能從纖細經濟發展不同的地方取出特徵來概括成一個環境，因為它們在本質上（不是在偶然的現象上）是各不相同的。同樣，我們不能把一些商人，醫生，農民底特徵概括成一個人物，也不能把偏僻市鎮的雜貨商和大型會的錢商概括成一個人，作家能够做的是從在大同小異的社會環境下面的三四十以至一百兩百個同一社會羣內個人裏面抽出本質的特徵來概括成一個特定的典型。

第四、所以，一個文學上的典型同時一定是這個人物所由來的社會的相互關係之反映，「人是社會（係）底總和」這一真理，是屹立在藝術創作的工作裏面的，年來似乎有人討論到「典型的」和「現實的」這中間到底有沒有相關的間題，但由我看來，如果「典型的」而不是「現實的」那所謂「典型」到底能够取得怎樣的內容就很不容易想像了。

第五、然而，社會生活是發展的，人也是發展的，新的性格不斷地產生，舊的性格不斷地滅

亡，費式庚底卑涅金（EVGH, ENIK ONYE, GHIN）出版的當時，批評家們都說卑涅金這樣的人物在現實的俄羅斯是並不存在，但在幾年以後的俄羅斯貴族社會裏面，却隨處可見。魯兒和奧涅金相似的人物了，父與子出版以後，作者屠格涅夫也受到了許多的非難。說「凡希夫（PAZ ABO）是作者主觀的偽造，想用來誹謗那些「有教養的人們」，但數年以後底俄羅斯青年裏面，巴札洛夫（虛無主義者）普遍地出現了。

由這我們可以知道，藝術家在創造「典型」的工作裏面，既需要想像和直觀來協助他從人生裏面取來的一切印象，還需要認識人生分析人生的能力，使他從人生裏面取來的是本質的真實的東西，這樣創造出來的「典型」，才能使我們既認識「擴大」「深化」。

然而，對於一個凡庸的或「小有聰明」的作家，這工作並不是能夠容易達到的，在他底故事裏出現的人物，只有表面的「配號」，並不能向我們顯示出靈魂深處的特點，在一些舊式小說裏面，一定有一個窮途潦倒的才子，「才高八斗」，但幸而給一位小姐愛上了，然而「好事多磨」，又有一個壞人從中攪亂，於是分散，終於才子中了狀元，「有情人都成眷屬」我們可以把這一本小說裏面的才子或佳人隨便掉到另一本裏面，沒有什麼關係，在現在的戀愛小說裏面，甚至連愛的小說裏面，我們可以把這篇裏面的女主人隨便送進別一篇裏面，也不會有什麼矛盾，甚至在進步的作家裏面，也有寫老太婆就只能得懶惰神，愛嘮叨，寫知識份子就用了大部份的氣力使他臉色蒼白，頭髮長長的，寫改革者就一定使他滿口熱烈，英氣凌人。

不用說，這樣的人物是沒有個性的，雖然作者在他們身上安上了一些，我們熟悉的配號，還叫做「刻板的」人物，即所謂「類型」了，借用的英文字 STEREOTYPE 本來的意思就是鑄版，由這轉化成的 STEREOTYPY 是病理學上的「常同症」，稱復發之一是反復同一的運動，叫做「常同姿態」我想，這種種病的作家是並不在少數的。

典型人物的描寫

徐懋庸

有的人說，一個作家的任務，是創造典型的人物。莎士比亞之所以偉大，就是因為創造了哈姆雷特那樣的人物；塞萬提斯之所以不朽，就是因為創造了唐吉珂德那樣的人物；而且洛夫創造了奧勃洛莫夫，陀羅賓勃創造了貝裏陀爾夫，屠格涅夫創造了維寧等等。曹雪芹創造了林黛玉和薛寶釵，施耐庵創造了三十六個「人無同面，人各一心」的英雄，所以都成了偉大的文學家。

倘說作家的終極目的，就是創造典型的人物，那是不對的。人物描寫也只是作家的一種手段，藉此表現出社會的教訓的意義罷了。不過這手段却十分緊要，文學作品，尤其是小說，因為目的是在表現人生的真實的意義；所以必須以人類的活動為題材，所以不能沒有人物描寫。

作家描寫人物的時候，好比一個介紹人，要把作品中的人物介紹給讀者。在這時候，作者應該負一種責任，就是所介紹的人物，必須是他所分明知曉的有價值的人物。我們在實際生活上，常常區別有價值的人和沒有價值的人，而人既不願和沒有價值的人交接。當我們的朋友介紹他的，一個熟人給我們的時候，我們常是這樣想：一定是因為我們的朋友相信他的朋友和我們做朋友是有益或有趣，所以執了介紹之勞的。所謂作家便是站在將他自己的知交介紹給讀者的介紹人的地位。因此，作家在作品裏所描寫的若不是對於讀者確有知道的價值的人物，那末讀者對於他的信用，便會失了。讀小說讀報，不外是我們走去會見那作家所要介紹給我們的人物去。我們總希

望作家所介紹的是有意義的人物。這裏所謂有意義的人物，不一定便是善良的意味。便是惡劣，也不要緊的，只要是明白地表明那形成這人的性格的社會的要害，只要是徹底地代表人生的任何一面，那就於我們有益了。

作家描寫人物當然須根據他所實際地看見過的人物的實際，但他並不要替某一處實有的人物特別寫那。作家是要創造「典型」。假如作家能够從二十個五十個或幾百個小商人、官吏、勞動者等類的各種人中，各抽出最性格的階層的特徵，習慣，趣味，身姿，信仰，動作，言語等等然後將它們再現及綜合於一個小商人，官吏，勞動者中的話，那麼，這作家就創造了一個「典型」了。

魯迅自述他的作品中的人物說：「沒有專用過一人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的腳色。有人說，我的那篇是罵誰，某一篇又是罵誰，那是完全胡說的。」所以阿Q並不是某一個頭上有癩瘡的人，他乃是許許多多中國人的「典型」。

多數主人公們的有性格的姿態「被抽象」，被分解，分解出來的諸特徵又「被具體化出來」——而以一个主人公的形象把它普遍化出來。各個商人，貴族，農民中所有的最自然的特徵被分解而普遍化於一個商人，貴族，農民之中。這樣，「文學的典型」就出來了。一個「典型」是「包括多數」(Contain Multitude)——這是惠特曼的話)的人們的。因此，所有的勇往直前的夢想家，都可由唐吉訶德代表，所有的吝嗇者，都可用亞爾巴公(莫利哀戲曲中的人物)代表，所有的偽善家，都可由他爾傑夫(莫利哀戲曲中的人物)代表，所有的感傷家，都可由同卡(巴雷小說中的人物)代表。林黛玉可以代表一切多愁善病的封建時代的中國貴族小姐。李逵可以代表豪爽粗直的莽漢。

上面所舉的那些人，實際上並不會有。所有過而現在也還有的，乃是與他們相似的更渺小的

沒有那樣完全的人物。恰像城堡或鐘表是從一塊一塊的磚石做出來的一樣，作家們從這些渺小的物中中間，把人的普遍化出來的經典——活活的典型想像出來了。

在實際生活上，我們要理解同樣意義的事件，非經過很長的歲月不可，但在小說裏讀着，一次或兩天便了事了。若是質朴的人物，我們要清楚地認識他，非有好幾年的不斷的交際不可，但在小說裏，則不用多少時候，我們便能完全認識一個人物。因為這樣，我們讀小說的時候所得到的教訓，比接觸實際的人物的時候所得到的，更為迅速而明白。所以作家描寫人物時特別應該當心，不要歪曲了意義。

我們在小說裏遇到的人物，通常有兩種。一種可說是「靜」的人物，「一種可說是「動」的人物。」前者在故事裏，從頭至尾，都沒有任何變化與發展；後者則因了四圍的境遇，自己的意志或他人的意志的影響而有消長。中國的舊小說中，寫善人一味為善，惡人一味作惡，無論何時，人物的性格常是停滯在一點，毫無進展，這就是所謂「靜」的人物。「把人物寫成這樣，是不正確的。人類的意志並不是天賦的，自由的，獨立的，它必然地跟着社會生活的變化而變化。一個「典型」人物的性格，好像固定，但那正是反映着「一種固定的社會生活的，那種生活倘有改革，那麼人的性格也要改變無疑。聯合聚夫的黨評級（見譯文二卷一期）裏寫一個頑劣不堪的流氓兒在少年教養院的新生活中改變過氣質來，這就是動的人物描寫。現在正值社會多變的時代，許多的人們正從光榮的黃金時代沒落，而將轉變成滅亡，許多的人們正從黑暗的地獄生活中覺醒，而將鬥爭和創造，各種的人物，動或靜最劇烈，我們的作家正不乏新的「典型」人物可以描寫呢。

★

★

★

★

光明面人物的描寫

公孫炫

(一)

在文藝創作中，如阿Q，華威先生……等病態人物遺像的作品，數量較多，刻畫成功的也不少；可是，對於善以、進步代表光明面人物的描寫，如屠格涅夫「父與子」中的巴莎洛夫，「前夜」中的伊林娜，勃莎洛夫；高爾基「母親」中的伯惠爾，綏拉菲摩維支的「洪流」中的郭如鶴；齊同「新世代」中的陳學海、巴金「家」中的覺慧，「滅亡」中的杜大心，曹禺「蛇變」中的梁專員與丁大夫，「北京人」中的北京人與袁圓；矛盾「清明前後」中的黃夢英，「傷寒」中的小昭，K與萍……為數既寥寥，刻劃成功的也不多。

大概因為我們現實社會黑暗而太過光明面的原故吧，生活在這樣環境中的作家，日常所接觸到的，什九是黑暗面的病態人物，對於他們，有入微的觀察，深沉的憎惡，所以作品中表現出來的，是那寒具體，那麼生動。現實社會中光明面的人物，在黑暗彌漫中，已被壓抑得透不出氣來，作家難于從生活的圈子中見到他們，憑自己腦子的幻構，創造出來的光明面的人物，遂呈現出了那麼浮光掠影，蒼白無力，缺乏現實環境的血肉。

黑暗面的人物，如阿Q，華威先生，陳國瑞先生的一羣……等，代表齊落伍、倒退、扭轉歷史車輪後退的一羣。在新社會的建立中，作家用藝術形象，把這些阻攔歷史前進人物的嘴臉描繪出來

，顯示給廣大人民，喚起人民改正的覺醒，叫人民檢驗一下，在自己的身上是否有這些人物的成份，自己的周圍，是否生活有這些病態人物，而集中起力量，對着每一顆病菌鬥爭，加速黑暗勢力的滅亡，這功績是不可滅沒的。

然而，作家的任務不能限此為止。新寫實主義作家，不但要批判舊時代，主要的還要從舊時代的廢墟上，建立起嶄新的社會。因此新作家不止要咀咒陳腐，倒退與落伍，還要歌頌光明，新生與進步，光明的角落有無數從鬥爭中成長的人物，纏綿纏綿的黑暗面，也不乏有堅強犧牲的鬥士，作家應當寫下代表進步的一筆，寫下黑暗裏的火苗，他們正是代表着人類的新生與希望，他們是歷史的核心，是千千萬萬爭自由人民的典範，他們的存存使我們對快樂自由的遠景，增加下不少的信心。

(二)

光明進步的人物，不能超乎社會存在。他們是從社會的泥土中長大起來的。因此，這些人物不是神仙，而是凡人。革命者不是粗暴不堪、不通人情的鬧騰者，相反，他們有着人類共通的人性。屠格涅夫「前夜」裏的伊林娜，那麼殷切而熱烈地愛上了梭莎洛夫，當梭莎洛夫在回鄉途中不幸喪志而逝時，也是何等的悲傷，終於又鼓起勇氣隨着愛人的未完事業前進，寫保加利亞的革命工作獻身。光明面的人物一樣有這愛，有光有熱，把代表光明面的人物寫成超人或神仙，反變成四不像的蜘蛛蟻。然而，光明面人物，也有不同於凡人之處，他們有更崇高熱烈愛人類的感情，他們懂得堅強，犧牲的戰鬥，磨滅個人主義的傷感，把個人的利益，超過個人或家庭的利益，把真理當做利劍，不惜與黑暗勢力短兵相鬥，魯迅先生便是最現實的例子。

代表光明面的人物，不高高地居于動民之上，而是生活在人民之中，離開了人民，就離了羣

業，便毫無作爲；得不到人民的擁護，便不能成就任何事業。可是，不少文藝作家，往往在他的作品中，強調了新型人物的作爲，把他寫成「包公式」的人物，反而不著邊際地把人物懸空了。曹禹的「妮兒」已够動人，可是當我們靜下心來，細心察看代表光明面的人物梁專員與了大夫時，不禁使我們發生懷疑，而感到了。著對主人公的刻劃不够健全。作者祇能以梁公仰個人爲中心，靠個人大刀一斧使西世界「妮兒」，這裏看不出見下層羣衆。傷兵的力量。在陰霾密佈的境域中，這二個人的力量，是否有如作成就，大成開頭。作者過於珍愛自己的人物，反把人物從現實中懸空了，便他或爲了「圖式觀念化」人物。事實上，「在新社會中，大衆成爲社會的主人公，個人的支配的力量是不存在的。頭、腦得渺小了；然而在集體中，個人却可以無限度的創造力來幫助集體，表現自己。他們每一個都具有充分的條件來這樣做，而且必能這樣做。」（黃繩）「洪流裏的郭如鶴是最好的例子，洪流作者會自白道，「郭如鶴是英雄，也不是英雄，因爲如果羣衆不把牠作成自己的領袖，如羣衆不注入他以主意，那麼郭如鶴正一個最平常的人。但是同時他也是一個英雄，因爲羣衆不但注入他以主意，而且追隨着他。假從他好似服從領袖一般……如果你要由他手裏把羣衆奪過來，他就完全成了最平常的人了。」

因此，在任何地方，任何國度，人民的聲音，要成爲暗夜的光，尤其多苦多難時代的大衆，才是負負。從泥坑中驅轉向光明的人物。偉大作家的筆觸，一定要指向他們。杜思退益夫斯蓋小說裏所有的人物，幾乎全是被幽害被侮辱的人，作者用他偉大的筆，寫出了一抹布中發光的靈魂，他們才是黑暗中的光。雖然那光是那麼微弱無力，而黑暗的巨浪又那麼瘋狂。高爾基的作品裏，幾乎全是流浪漢們，帶着超人的力量，強烈的感情，然而却有頑強的意志，藐視法律和秩序，有自己的個性，強烈的自尊心。憎惡傳統的道德，高爾基的每一部小說幾乎全在歌頌這

一羣痛苦的人，他明白道，「我們不會懂得去讚頌人是我們星球中最美麗最奇異的東西時，我們決不能把我們自己從生活的泥沼與虛偽中解放出來的，我懷着這個確信入世。我又將懷着這個確信離世。當我離開這世界時，我將堅決相信，有一天世界會認識，塵中的最偉大的乃是人。」

這裏所謂「人」，無疑便是指在敲碎鎖鏈從泥沼中輾轉尋求光明的廣大人民。

新型的人物不是一蹴而就，而是從千錘百煉中誕生。一個人成長的道路，往往不是若直綫，而是繞着「錘」，從不斷挫折，矛盾，走向光明。高爾基「母」中的母親，首先祇有那麼單純的母愛，但從兒子的命運中了解了他的事業，從兒子的苦難中，使她們認識兒子的「工作」是如何崇高而偉大，以致當兒子受難日子到臨時，她竟能繼承他的崗位獻身給偉大的工作，並堅強起來了，老太婆的口中竟喊出了——。

「兄弟們！我們時代已經到來了，我們要咀咒這充滿了貪婪，仇恨和黑暗的生活，在這生活中，民眾是被蹂躪了，在這生活中，我們是沒有立足地的，我們是不當人待遇的。」

讀着「鐵流」時，我們可以看出，「游擊隊和蘇民開始行動時是一種人，可是到達日子時候，就已經不像原來的樣子了。」作者寫出羣衆們鬥爭成長的過程，在曲折生活的泥床中，從微塵走向集體，從愚昧走向光明，是十分成功的。

(三)

屠格涅夫的「前夜」發表之後，大批評家杜勃柳甫夫寫道，「不管我們的生活如何壞，可是在這裏面已經露出了如伊林娜這種人物的可能性，而且已為藝術意識所吸收，在文學中形成一種典型。伊林娜——這是一個理想的人物，但她的特性為我們所熟知，我們瞭解她，同情她。這是甚麼意思呢？這是說，她的性格的基礎是在於對受難者與被損害者的愛情，為善的願望（不他地

尋求如何富善的指導者——這一切終究在我們社會的最好一部分裏面感覺到。此種感覺這樣強烈而接近實質，以致它不能和過去一樣地不是為炫耀的而為無用的聰明與天才，不是為正直的甚而良善寬人的美德，而為冷靜的心胸所可誘惑的了。爲了滿足我們的感覺與渴望，更需要如脫莎洛夫這樣的人。」

今天，獨立、自由、民主的新中國已在戰鬥中誕生，千千萬萬光明人物已在戰鬥中成長，在各個黑暗的角隅中如春草般地茁長起來。

爭取民族解放的英雄，爭取民主自由的戰士，時代的號手，覺醒了的人民大眾，沉默無聲地艱苦幹工作，呻吟在血泊又掙扎起來作戰的鬥士，……已到處可見，有了他們，使我們相信中國總有希望，黑暗的夜晚有陽光，光明是要到來的。爲此，作家們應當格外用懸擊的心觀察他們，熱愛他們，擁抱他們，並變革自己，投身到他們的行伍中去。

拿起我們的筆，寫；新生命明的人物，寫出他們的生活，思想與事業，寫出人類的前途與希望。

「所有狄史斯人物的最高塔就是所舒適的房子，有一個漂亮的花園，和一棵跳躍的樹的孩子。巴爾扎克小說中的人們，就是一所皇宮，一個尊貴的官衙，和數百萬金錢。杜思陀也夫斯哉小說中的人物有那一個有這樣需要呢？——沒有一個人；沒有一個人有任何要求舒適或富裕至乎幸福的欲望。每一個人都急切的要求更往前進。每一個人都得天獨厚的有一顆「崇高的心」，這和心靈被愛倫斯忒忒了。」

——斯帝文·茨維須

人和典型

羅 蕪

茅盾先生在「八月的感想」中寫着：

「一位年青的朋友曾經問我道：『現在我們的生活豐富極了，可寫的東西太多；究竟寫什麼好呢？』」

我的回答是「寫人」。

是的，這個回答是非常正確而肯定的，文藝作家的主要工作就是要怎樣地來描寫人，刻劃人。文學的任務就是要把現實的現象典型化，因為文學是通過了具體形象來表現思維，來認識客觀世界的。所以創造典型（寫人）便成爲文藝作家的工作中心了。我們可以從文學史上看到，任何一個偉大作家的成就，都是依賴於他底創造典型這一功績上的。

近來常常聽到一些人誇：爲什麼缺少好的小說？許多文學雜誌的編輯人，也都有着這末一個感覺，但他們更多着一些負擔，因爲他們還常常會收到一些文學青年的來信，而多半是問怎樣寫呢？寫什麼好呢？是的，前面向已經回答了這個問題：就是要「寫人」，要「創造典型」。

創造典型既然成爲每一個文藝作家的主要工作，那末，在學習和研究中間，需要觀察的對象就是「人」。自然，我們日常生活所接觸最多的就是人，然而問題却在怎樣地從「人」中間選擇「典型」。因爲並不是每一個個人都可以取來做爲你要寫的「典型」的模範兒，所以要選擇，就

必須觀察得深，觀察得廣，而從這廣，深的社會的羣體裏面汲取各樣人物的特徵，再具體地集會於一個人物裏面，這人物是現實的，但不一定是在這社會裏真有那末個人，因為那是通過了藝術的加工，比社會上有的物更爲完整，更凸出。

所以「典型」的創造，也就是藝術的概括，這人物是綜合了某一羣體裏的人物的特徵以及習慣、風貌、語言、行爲等等，雖然是一個活生生的人物，却也必然代表了那所屬的某一羣體的特徵，這就是如恩格斯所說的：「典型的環境裏的典型性格」。

上面所指的「某一羣體」，須注意它所代表的時間、空間、職業和階層諸生活關係的差別。因爲你，能從商人，農民，工人裏面綜合成爲一個「典型」，而要從一個有共同性質的羣體的人物裏面，抽出那特特徵而加以概括。

要使你所創造的人物，活生生地凸出在你面前的，是一個非常完全的具象的人物。這就有賴於作家對於人物的觀察，要生活得嫺熟的在你所要選擇的人物的羣體裏面。高爾基曾論到典型的創造，說：

「文學者好像是一個生活在吝嗇漢，卑劣漢，犯罪者，空想者，野心家，快活的人，陰鬱的人，動怒的人，懶惰的人，寬大的人，陰險的人，對一切事物冷淡的人——輪迴舞蹈的中心。……把這些人物的一種性質加以深化，加以擴大，賦予敏銳性與明顯性」。

這種人物性格的發掘，是幫助人物的更爲具象化，更爲完全的一過程。但是我們必須記住，這人物必然是它所屬社會的相互關係的反映。

由於時間、職業、階層的各種差異，作家所要抽取的社會羣體的共同的特徵，就必須受到上述的諸限制。比如先以時間來講，我們便不能從幾個不同時代的人物裏綜合一個人物，五四和五

卅已然有着顯明的差別，而辛亥革命時期的人物和今日民族革命的抗戰時期的，物，其間所有的距離是多麼遙呵。由於時間性的影響於人物的差別，一個作家在羣體中間所付予的觀察必須有深刻而週到的眼力的，空間也是同樣的有着差別，雖然它所附着的社會關係有着一個決定的共同的特徵。但是在文學的典型上，則必須分析出一個後方的農民和一個在淪陷區的農民所受到的影響及其反映的思想是有着差別的，階層與職業的差異，則更有着本質上的不同，我們不可能把十個商人，十個農夫，十個官僚底特徵概括成爲一個人物。

同樣，如上面所說的，我們更不能把「一個人」做爲文學典型的模特兒，因爲文學的任務是要表現出比現實更爲完全，更爲凸出的形象，比現實更爲高的事物。高爾基曾寫道：「文學的任務，不僅僅是在於現實的反映，同時還必須不是一味描寫現存的事物，而是聯想希望的事物，和可能的事物」。在這里我們必須說明，所謂比現實更高的事物，並非是那些超現實主義者們的空想，也不是一味地把現實事物無條件的予以美化，乃是作家在現實的社會生活裏面所發見的新的發展，新的性格，新的萌芽，新的路途，而從可能的現實的發展裏面，給以藝術的生命，公開在社會上，而寫一「預言者」。這例子很多，如屠格涅夫、契訶夫裏面的巴扎洛夫，在剛發表的時候，受到極大的攻擊，認爲是作者爲遠來誹謗「有教養的人」的一個虛構，但是幾年以後，在俄國的青年裏面，巴扎洛夫式的虛無主義者大量地出現了。如高爾基的「海燕歌」，所賦予的革命的形象，而成爲預言，都是由於作家對於人類發展的深刻觀察，所能抽取出來的可能的新的性格與新的形象。

在創造典型這一意義上來講，在抗戰文藝活動的諸方面來看，是比較薄弱的。有些作家因爲看見了或者經歷了許多偉大的場面，轟轟烈烈的悲壯的事件，他們想到：應該描寫事呢，還是描

寫呢？有時候，或者過份的認為，是附屬於環境的，與其寫人，不如寫事，茅盾先生曾給予過一個肯定的回答。他說：「人雖然依着時代向前進，但決不是完全機械地被動的，人亦推動時代而進得更快些；人的活動受環境的限制，然而人的主觀的努力也可以改造環境。人是時代舞台的主角，寫人怎樣在時代中鬥爭，就是反映了時代。我們應當從各種各樣人的活動中去表現時代的面目」（八月的感想）。

其原故，就由於單單看到了轟轟烈烈的悲壯的事件，而沒有看到在這轟轟烈烈的事件中開的人。只見樹木不見森林，固屬錯誤，但只只見森林而不見樹木的作家同樣是錯誤。我們從綏遠非摩維支的一鐵流一里面，也看到了悲壯的轟轟烈烈的事跡，但是假如一鐵流一里面沒有郭如鵬及其堅毅戰鬥的農民隊伍中的那些典型的人物，我們將看到些什麼呢？但使我們看到了落後的農民怎樣地參加到戰鬥的隊伍里來；也便我們看到了那悲壯的環，怎樣地影響着沒有武裝，意識落後的農口羣衆。

戰鬥的中國，在各方面都有着或多或少的進步。自然，我們不會忘掉，我們是半封建，半殖民地的國家，舊的素質，落後的意識，還有些人們意識中生着根。但是他們却不能不（或多或少地）受着這一大環境的變動——民族革命的抗日戰爭——的影響。他們在這舊的素質和新的生機的交互的鬥爭過程中，逐漸地變了質。在這轉換的契機中，我們的作家，也從中選擇了人物，他們看到了那影響，但很少看到那矛盾鬥爭的過程。因而那人物往往是脫節的，往往是公式的，往往就成爲浮光掠影式的一幅照像。我們所看到的例子常常是：前半段寫一個落後的商人，他如何地不參加抗戰，怎樣地使自己的兒子逃避兵役，而後半段變成了一個勇往直前的戰士。中間也許加上一點偶然的因素，比如敵人打來了，自己的產業被掠奪，妻子被殺，可能是可能的，假

是這人物並不「活生生地」，因為作家沒有把他從負到正之間的矛盾的鬥爭，瑣細的過程描寫出來。這是需要作家更精細的，更深入的分析人。這環境中間所受着的影響，及其變化的過程。這一個「心理的、化學的轉換過程」，是有賴於「精神技師」的藝術家的精密的工作了。

要使所寫的人物更為完整，更為凸出，不但要寫出偶然的因素，更必須要寫出必然的因素；為什麼不去更深入的理解我們底戰爭的本身所在人物中間的必然的影響呢？

革命的任務是要使好的、新的向更好的理想發展、生長，要使腐敗的、陳舊的、有害的消滅。走向好的、消滅壞的，這是革命進程中的必然的情勢，這情勢也必然的影響着在這環境中間生活着的人。

文藝的任務也是如此。這里再引用一次高爾基的話吧，他說：「藝術的效用，是在誇張好的，使之成為更好，誇張壞的，有害於人類的，使之激起不滿和要毀滅給予人類卑賤與羞恥的熱望。藝術本質的地是戰鬥，不是擁護，便是反抗」。藝術的擴大與誇張，都是完成典型的必要的手法。然而却不能游離了現實而入「幻想的境界」。

我們也看到了另外一些被描寫成爲極其樂觀的人物和事件。這些作品，往往把事件與人物美化了，沒有矛盾，也沒有鬥爭，革命變成了一命定」的專業。然而這是事實麼？那些英雄們，逐漸回到了傳奇小說裏面的一天。轉世」的容現而出現在今日的革命戰爭中了。那些英雄們，都說掉了原有的個人的意識，成爲了神話似的設置了。但是這是一定命論」的近於幻想的描繪，是損害了藝術對於現實所應負的任務。這里允許我寫一段插話吧：我在一家小飯店裏看到一幅對聯，它的下聯寫着：「勝利終屬我」怕小醜舞虛虛意西來談談心」。這真是十足的命論者。有些「自相論」的論客們也往往流於這種定命論的形式里去，能够自信「勝利終屬我」固是好的，然

而遭勝利並非命里註定而會從天上掉下來，如果是真的話，那末我個的筋線以及後方許許多多在戰鬥中間的戰士們也可以「管地娘的」，「拿杯酒來談談心」了，把英雄寫成神話，把鬥士寫成無一疵的完人，而在革命過程中，把路途寫成坦坦蕩蕩的直路，美好是美好了，然而那危險不僅是使人掉進幻想的泥潭，而且會養成了那種註定的命運的心理。這是海離了現實而過份用幻影來誇張人物事件的一例。（下略）

人物是怎樣來到你筆下的

陳白塵

人世間活生生的人物，是經過怎樣一種歷程才又從作者筆下栩栩如生地復活起來的呢？——這是一個頗有興趣的問題。

在這問題下面抄錄一些名家的意見作為答案，都是件極容易的事，比如舉高爾基氏的話吧：從二十五個，五十個，一百個商人，工人，公務員當中概括出一個商人，工人，公務員來；並且對於你的人物給以特殊個性等等，就是。但是背熟了這些名句有什麼用呢，你並不能根據這些創造出什麼人物來。我們有時看見過上百的同樣人物，但我們並不能概括出一個典型，而且也不想概括出一個典型來，這是為的什麼？有時即使勉強概括了出來，也很像一個人了，但仔細一看，那不過是贗像陳列館裏的標本似的沒有生命，這又是為的什麼呢？

我想：高爾基氏所謂的從五十人一百人當中祇選出一個典型云云，那不過是對於人物創造的範圍中的一個分析說明而已。這正如魯迅先生所謂：‘獨在北平，才子在浙江，眼睛則又從廣州取來的云云是一樣的。’但不能因此便取一個北平才子，浙江的才子，廣州的眼睛而企圖創造一個典型呀！同樣，概括了五十個，百個人而創造出來一個人物，如果只說明他的職業，階級，個性等等，則這一個靜止的人物，對於讀者有什用呢？——這不是典型，不過是一個人物的軀殼而已。

人物還有他的靈魂！

人物內靈魂是怎樣產生的呢？——產生於那將被你創造的那人物與你的第一次會晤中。

一個人物之被描寫，或企圖描寫他，那必然是在也和那第一次會晤中，就有什麼深深地打動了你的心的。這打動你的心的，許是他一生或一個片段的歷史，更普遍的，却是他的一個小小的行動，一個很小的念頭，甚至是一個很小的動作。——雖然是很小的事情，却確定了這人物與你的關係。假若沒有這一點，那也許根本就不會和他發生什麼交涉。

但牠為什麼會打動你的心呢？這也許是那人物的靈魂和你的靈魂相接觸的緣故。

人的心，對於自己也經常是關閉着的。只有在發現別人的奧秘之際，才會會心一笑。這一笑是什麼？是你對於那人物心理上的徹底了解。這時候，你自己像是鏡子，那人物內靈魂被你一照，原形畢露，你便感到大快樂。可是在第：利那間，你便又感到那人物內靈魂像鏡子，在那裏，也發現了你自己靈魂的影子了。——就在這時候，你的心呼然而動，你的心之扉打開了，感覺到那時，有閃電一閃似的，你和那人物的靈魂相接觸了。

抓住這一接觸時的靈魂！

就在這一接觸之際，鏡子裏照出的什麼呢？這里固然有慈悲的心腸，人的熱情道義責任，

俠，忠誠，正直，等等；却也有卑鄙，虛偽，奸詐，欺騙，自私之類。當兩個靈魂對面的時候，每個作者是否都開誠相見呢？看見自己善良的時候，！然可以感德流下；但看到自己的醜惡時，如何了呢？——有的羞憤於見到自己的真面目，便緊緊關上心扉，拒而不見。有的發誓於自己的醜惡，偷偷地改變了一下自己的面目。有的却無情地揭開自己的瘡疤，看個究竟，不惜以自己做標本去作一次解剖。在這裏，文藝之宮如果是天堂，則忠實於自己靈魂的有福了，只有他可以進入天堂。

當你和你的那人物靈魂接觸的時候，只有用你忠實的良心去抓住你的靈魂，加以深思，研究，反省，你才可能得這人物更深的奧秘，你才能獲得這人物的真實所在，你才能賦予這人物以生命，以靈魂！

忠實於自己的靈魂的人，才能給予他的人物以靈魂！

★ ★ ★ ★ ★

但一個典型人物也絕不是這末靈魂一接觸，心心相印之後就可以完成的。那一接觸，不過是人物與作者的初次訂交而已。不久，當這人物從你身邊離開之後，你也許會一時忘了他，假如不再給你機會，你也許永遠地忘了他。但有一天，你偶然碰到另外一個人的時候，而這個人又和你的一個人物一樣打動了你的心的時候，你會脫口大叫：「這和某人是一模一樣呀！」於是這個人和靈魂又和你打了一個照面。接着還有第三個，第四個，第五個……一模一樣的人被你遇見，你便恍然大悟了：他們有一個共同的靈魂的！到這里這典型人物的條件具備了；你不僅可以發現他們的共同的靈魂，你還可以發現他們每是屬於同一階層而且幾乎有一大致相同的個性，甚至

有一相似的外形，這時候你將它概括起來，便是你所創造的典型人物了。——在這裏，高爾基氏所謂從若干人當中概括出一個典型人物來的說法，也可以得到一個注腳了。

★

★

★

★

★

不過，在這裏說了半天的靈魂接觸云云，是與那唯心論者所謂靈感之類的東西絕沒有姻緣關係的。而忠實於自己靈魂，也絕不是替浪漫主義作家描寫自己靈魂作解釋。浪漫主義作家喜歡分析自己，描寫自己，表現自己，他們把自己的情感，思想，語言，填進任何一個人的軀壳裏去，這好像孫悟空拔下一把毫毛，變成千千萬萬跟自己一般的猴子一樣，這是「以己度人」。而我們所謂的忠實於自己的靈魂云者，只是從不同的客觀人物裏，個別的發現自己的靈魂，忠實於這種發現的靈魂，再讓他歸還到原有的每個人的軀壳裏去，好像是把自已的血液注射進每個人的心臟，而使他復活起來，這是一批「己及人」。而這血液注射，却又絕對寫實主義，尤其是自然主義作家所不取的，他們對於事物和人，都是取着「隔岸觀火」純客觀態度的。所以浪漫主義作家只看見自己，不看見別人；自然主義作家是只看見別人，不看見自己；而我們這裏所謂的靈魂接觸，只是要從別人靈魂裏看見自己，從自己靈魂裏看見別人，讓自己主觀的情感和客觀的觀察獲得統一吧了。

但不能不強調指出的：是對於人物的一切概括，歸納等工作，只是人物的軀壳創造，而使每一個人物在作者筆下栩栩如生而復活起來的，却在於作者與人物靈魂相接觸時，對於靈魂的忠實的捕捉。

所以我敢於再一次地說：忠實於自己靈魂的人，才能賦予他的人物以靈魂！

報告文學中的人物描寫

以羣

報告文學應該以人物為作品底基本主人公，因此，對於人物的處理底當否，就可以決定一篇作品底成敗。上面已約略說明了處理人物的原則，然而要使作者對於人物的認識和理解圓滿地傳達給讀者，則非借助於完美的語言（文字）底描寫不可。

高爾基說：「文學底根本材料是語言——給一切印象。感情，思想等以形態的語言。文學是藉語言來雕刻描寫的藝術。」所以，沒有語言，就不能有文學，而沒有鮮明正確的語言，自然也不能有生動，明快的文學。

然則，報告文學者應該怎樣地使自己對於人物的認識形之於語言（文字）呢？即怎樣地描寫人物呢？現在且以上舉的兩篇作品——「楊可中」和「第七連」為例，來作一個具體的分析。

通常，對於人物性格的描寫，大抵都從下列幾個側面來進行：——

1. 概括的敘述——通常，我們遇到一個新朋友，往往需要別人作一番簡單的介紹，這種介紹的意義，就是從他底歷史或環境來說明這個人底性格的特徵，我們往往可以從這種介紹來開始認識一個人。文學上也需要這樣的介紹，這就是概括的敘述。這種敘述以簡單明白，扼要為原則。楊可中是這樣地被作者介紹出場的：

「但據熟悉可中的身世的人告訴我，他的家庭並不窮，哥哥是公安局長，父親還在做另外的

更高的官。但不知怎的，他叫鄉下人起來抗捐，省裏從此要捉他。他逃亡出去了。到了北平，一面讀書，一面鬥爭，後來到了上海，便在一個電影公司裏工作。公司欠了他的薪水，他不向他們要，說長由他們去。甯可沒有衣服穿，向朋友去東拖一件，西拉一件的。「八一三」爆發，他和其餘的三個一起加入了別動隊——」

由這幾句簡單的介紹，我們已可以了解楊可中這人物底一些性格的特點，例如——不願做官，同情裏被壓榨的農民。熱中于救國運動，不看重錢，不講究服飾等等。這簡單介紹——概括的敘述寫得扼要，可以補充描寫所不及的地方，同時將描寫襯托得更鮮明，因為它首先畫出了人物底概括的輪廓。

2. 外貌的描寫——一個人底外表的狀態（相貌、服裝），一方面可以表明他底性格的特徵底一部分，同時還足以證明他底社會地位和生活的習慣。描寫外貌無異寫一個人底動的肖像，縱使是簡潔的幾筆，也必須寫出他底風度神韻。楊可中底肖像，作者這樣地描寫着：——

「可中的臉是陰冷的，彷彿是深冬的嚴寒的冰塊。眼皮是單的，年紀輕輕，鬍鬚却很長，總愛朝着別人傲慢的看。」

這裏總四十幾個字，已經把楊可中底最基本的神情鮮明地畫出來了。他外表的陰冷，不修邊幅，傲慢，正說明着他底環境——社會給他規定的性格底一側面。

3. 心理的描寫——心裏描寫是表現人物底心的活動，這種活動最容易說明一個人底被社會階層地位所決定的思想、觀念、感覺、感情等等複雜的性格的特徵。這種特徵可以用第一人稱的自述來剖白，也可以用第三人稱的敘寫來說明。是「第七卷」就是用第一人稱的例子，作者在道齋作品中如次地敘寫主人公底心的活動：——

「一種不必要的情感主義着我，我除了明白自己這時候必須渡關之外，對於或關的恐怖有着非常複雜的想來。這使我覺得驚異，我漸漸懷疑自己，是不是所有同學中最胆怯的一個，我是否帶着在大繩上作起跳來呢？」

「我不會覺得壯健，我只反問自己到底成不成爲一個戰鬥員，當下當得出一個連隊，不能達成戰鬥的任務？任務佔據了我的生命的全部，我不懂得怎樣是勇敢，怎樣是懦弱，我只記得任務，除了任務，一切那與我無關。」

「我這時候的心境是痛苦的，我真切地盼望在敵人的無敵的砲火之下，我們內弟兄連隊留存了五分之一的人數，而我自己，第七連的靈魂，必須還是活着的，我必有視察到一幅比一切那鮮血的畫景；我們中華民國的勇士，如何從毀壞不堪的壕溝裏躍出，如何在陣地前而去迎接敵人的鮮血的畫景。」

這幾段描寫主人公——丘俊底心理活動的文章，不僅毫無褒貶地指出了這青年軍人底性格的特點，而且也說明了他底心之成長底歷程。

4. 行動的描寫——在性格描寫中佔着比心理描寫更重要的地位的，是人物行動（動作）底描寫，行動是一個人底性格之最具體最明確的表現，因之，行動底描寫在文學作品（因而在報告文學）中也佔着最主要的地位，一篇作品底最大部分的篇幅往往都用在人物行動底描寫上。我們且看「第七連」底作者怎樣描寫他底主人公行動吧：——

「我立時一個人跑到我們陣地的右端，這裏有一架重機槍，叫這重機槍立即開放。
「右側的陣地是無望了，我決定把我們的陣地當作一個據點扼守下去，因此我在萬分危險中開始整理我們的殘破的陣容。而我們左側方的友軍，却誤會我們的陣地已經被敵人佔領

，用密集的火力對我們的背後射擊。爲了要聯絡左側方的友軍，我自己不能不從陣地的右端向左端移動。……

「我開始在破爛不堪的陣地上向左挪進，第二次剛剛抬起頭來，一顆砲彈就落在我的身邊。只聽見頭上的鋼帽嗚的響了一聲，接合最沉了約莫十五分鐘之久。……」

「我叫兩個弟兄把我拖走，他們拖了好久，還不會使我移動一步。這時候我突然發覺自己還有一付健全的眼，自己還可以走的。……」

從還不多的行動中，已經完整而有力地說明了這主人公是怎樣的人物。

5. 對話——人物底對話可說是廣義的行動底一端，在文學作品中，對話是傳達人物底思想、感情、態度、意見、習性、性格底諸側面的主要手段之一，藝術的巨匠——例如巴爾扎克、托爾斯泰等往往可以不寫人物底聲音笑貌，而單由對話傳達出人物底聲音笑貌乃至等級地位等等，由此可知對話在文學作品（報告文學）中作用底巨大，「第七連」中有着這樣的對話底場面：——

「我們底團長給了我一個電話機，他直接用電話對我發問：

——你能不能支持得住呢？

——支持得住的，團長。我答。

——我希望你深切地了解，這是你立功成名的時候，你必須深明大義，抱定與陣地共存亡的決心！

我彷彿覺得，我的團長是在和我的靈魂說話……而我對於他的話也是從靈魂上去發生感動，我感動得幾乎掉下淚來，我不明白那幾句僵尸一樣的死的辭句爲什麼會這樣的感動

——剛長，你放心吧！我自從穿起了軍服，就決定了一生必走的途徑，我是一個軍人，我已經以身許給敵門。」

從這幾句對話中，我們可以清楚地領悟到：說這話時局面是怎樣地嚴重，而在這嚴重的局面中能說出那樣的話，又是怎樣的人物。

6. 襯托——關於人物性格描寫，除了從上述的各點直接地描寫指定的人物之外，還有一種間接的性格描寫，即由主人公周圍人物或環境底描寫，而襯托出主人公底性格，這就是中國藝術裏所謂「烘雲托月」的手法，因為人底生活並不是孤立，而是由許多關係交織起來的，周圍的環境和物的環境影響某一個人，而某一個人也影響周圍的環境，所以描寫周圍的環境也能夠襯托出主人公底性格。再以「第七連」底一隊來做例吧：——

「雨繼續在下着，還未完成的壕溝裝滿了水，兵士們疲勞的身體再也不能支持，鏟子和鐵鍬都變得鈍而無力，有一半的工事は依附着竹林構築起來的，橫行地下的竹根常常絆落了兵士們手中的鏟子。中夜十二點鐘左右，我在全線的壕溝裏作一回總檢閱，發現所有的排長和兵士都在壕溝裏睡着了。我一點也不慌亂。我決定給他們熟睡三十分鐘的時間。三十分鐘過後，我一個一個的搖醒他們，攙起他們。他們一個一個都混得滿身的泥土，而且一個一個都變成了死的泥人，我能够把他們搖醒，攙起的只有一半。」

又如「楊可中」裏也有這樣的描寫：——

「但後來有人告訴我，可中的暈厥，是另有緣由的，說是他的動盪遺了別人的忌——他在被窩裏收到了匿名的信件，除了把他包辦收容所的教育工作外，還給他惡毒的辱罵。他一看，氣得要命，劑度本來很高，臉孔頓時發白，暈了過去……而且接連是兩次。」

「是這樣的嗎？……我對於可中格外的不安，但也終於給我獲得了那封匿名的信，一看，真是這樣的！我想，有些人真如奇蹟的無知，他總辦不清他的對手是敵人還是朋友。」這兩段都不是直接描寫主人公的文章，然而由於那周圍環境底渲染，把主人公襯托得更為鮮明了，這間接描寫底作用，有時是會勝過直接描寫的。

以上，將人物描寫分做幾點來說明，完全是爲了便於解釋，實際，報告文學者當然不必——也不能機械地按照那樣的排列去描寫人物，那一切都是可以錯綜地交和在一起的，寫對話也可夾寫動作，寫動作也可夾敘心理，報告文學是並沒有一定的格式的。

談人物描寫與歷史的關係

戈茅

無論戲劇或小說，其中心內容都 是寫人物活動，由人物活動而構成文學作品的寫作題材，並從人物活動的描寫，反映出人的真實生活。所以偉大的文學作品，也就是代表人類生活的真實的史蹟。過去的歷史，便是現在和將來的種子，因而從事文學創作的作家，不僅是當了解現在，和明白將來的前途，更應當熟悉過去了解中國民族的正確歷史發展。因爲倘不能正確了解過去，便不能正確的了解現在。只有熟悉歷史，明白現實的情況，看出未來的發展前途，能於掌握主要的歷史環節，能於找出有決定意義的重大現實事件或歷史事物的輪廓，方能創造出真實的作品和典型的人物來。然而，在我國有些作品對於人物的描寫，實不免令人失望，我們儘可不必說出那一

部作品的名字來，總之不少的作品當描寫人物的時候，我們所看到的只是相似的類型，並無真實的典型，他們人物形象有很多被寫成一模一樣，實在看不出每個具體人物的特點來。從作品中我們往往僅得到一個人的空洞的概念，而不是真實的有血有肉的人物的形象。作品應當是一部活的歷史，它的內容應當表現出活的人，活的事來。這樣對於讀者看一部作品才有意義。作家描寫一個壞人，也許比較容易一些，如果真地去描寫一個好人，却很少是成功的。可是我們的要求恰好是希望作家肯定正面的好人，因為這樣才能表現出構成歷史事件的主題或中心，不然整個的歷史便毀滅了；我們人生活着也就沒有什麼前途了。好人是現實生活的希望，表現正確革命真理的堅強信念，也是現代人應如何做人的典範，壞人的典型，應是表現歷史發展階段的障礙，或革命進程中的攔路者，背叛者，破壞者，革命的軍旅一時所遭遇的困難和損害，這種典型在某一定的歷史階段決不能夠出於好人之上。現實主義的作家應特別強調好人的典型，因為這是我們人類最崇高的願望，誰若違犯了這個崇高的願望，那便是對於革命真理的褻瀆。

然而，事實怎樣呢？當我們看了有一些作家的作品時，姑無論其詩小說也好，戲劇也好，對於好人的寫法，實不免令人大大失望，至少是引不起什麼興趣來；當然，我們可以從常識上來判斷出這還是一個好人，一個英雄，一個革命家，一個正直無私的人，我們自然同情他，對他略具好感，但不是衷情地感激，心底深處的愛。相反，對於壞人的描寫，因為他是一個滑稽的丑角，却往往希望能夠引起一般小市民的極大興趣。這是作品的成功呢？還是它的失敗呢？無疑是失敗了。作者的企圖原是希望要寫一個好人給大家看看，作為人的榜樣的，可惜他弄糟了，一切趣味都像一個人，結果好人反而被冷淡，一切趣味都集中到壞人那裏去了。譬如：當寫一個革命者的時候，總不把他當作一個真正的人來寫，革命者的為人總被描寫成非常粗魯，莽撞，毫無情感，不

通人情的關禍者，或者寫成一個慣於說大話的侏儒，忍受歷史命運的犧牲者，教條主義的宣傳家，育勳主義的英雄，或者是一個呆呆板板的阿木林，不懂得愛，不懂得做人的道理，成為人們嘲弄的笑料等等。不管作者在主觀上怎樣企圖把他的主人翁寫成一個值得讚美和誇耀的人物，然而客觀的表現由於公式化或形式主義的擊根未除，對人物的觀察和了解不深入的緣故，結果反而給歪曲了，這實在是令人痛惜的事！

為什麼會得出如此的結果來呢？原因是當作者描寫一個革命者或英雄的時候，沒有把那個革命者或英雄當作真實的人來寫，沒有把他們當作活在廣大羣衆中間的真正的人來寫，而是作為抽象的或幻想的意念人來寫了，自然這寫的人，這樣的革命者或英雄，是沒有血肉沒有靈魂的，是離開了活的人羣，活的現實，只是從作者頭腦裏反映出來的一縷幻影；無疑即使用了怎樣美好的詞句來裝飾，總究不能把幻影寫成活的人，離開典型的創造那就更加遠而無從追溯了。我們所生存的世界，和眼睛所看到的一切事物，俱是活的人，活的事，因此一個作家必要深入到生活中去，了解親近活的人，活的事，從這當中去採集和選擇文學的題材，使這一切在你的作品中真實的再現和復活起來，這就是作家所應當完成的任務。作家對於自己所描寫的人物，要能和他們一起感覺一起生活，並能從這種實際的感覺和生活中超脫出來，創造真實的人物典型，讓瞭解到作品的一切人，也都像作家一樣對那些人物喚起親切的感覺和認識。文學作品的中心意義在於表現人的生活，所以在作品中描寫人物乃是極端重要的，離開了活的人，我們必然也失去了文學。怎樣把人寫得更為生動，更為活躍，而成為真實的典型的人物，那就必須把握人物的性格，思想，行為，情緒的特點，更不要忘記了人所處的環境，正如恩格斯說的：「典型環境裏的典型性格」。倘不從把握「典型環境」着眼，而人物典型便亦無從產生。

所以作家對於真實藝術的創造，首先要有現實生活的實感，自己對自己所描寫的人物，不要熟悉他們的生活，習慣、為人，言談，舉止，個性，心理，趣味，並且對他們要能深深地感動，和他們一同生活，一同呼吸。故創作單有正確的觀點是不夠的，更重要的是要有切實的感覺，與真實的生活情緒，而且這種感覺和情緒，決不是純個人主義的。乃是經過了客觀現實生活所陶冶過的感覺和情緒。設若無此生活實感，倘有其正確的理论概念，那是永遠寫不出一個活生生的人物來的。

當我們讀歐洲的古典文學作品，以及十九世紀以來的俄國許多偉大的作品，已經過去好久的每部作品，每個人物，仍舊生動的活在我們的心上，歷久不忘。就拿中國的舊小說來講吧，一提到「水滸」上的武松，李逵，宋江，一提到「紅樓夢」上的賈寶玉，林黛玉等等人物時，誰人不知，那個不曉，他們至今也一樣活在我們的心上，而且還仍舊不斷地談論他們，幾乎成爲一般市民和民間生活趣味不可分割的一部份了。我們不能不說「水滸」和「紅樓夢」的作者，在描寫人物，真是獲得了很大的成功。可是，在中國的新文藝作品中，這樣成功的作品確實太少了，當然這是由於歷史條件和社會環境諸種因素所構成的實際情形，因不能一味對於今日的作家過求苛責。「阿Q正傳」是值得驕傲的，此外也還有一些值得稱頌的新文藝作品，但這些還不能真正在廣大人民中間佔有他主要的地位，以新的力量完全代替了舊小說的傳統影響。爲此我們就應當鼓勵人們作更大的努力，讓新的作品佔有更大的勢力，以新的影響代替舊的影響。於是，當作家從事創作時候，就不能不研究中國社會現實的特點，以及中國人民生活，風俗，習慣，趣味的特點，養成作家分析與概括社會事物和生活歷史的能力。自己先能深入生活，並能真正的感覺有一種激動和該睡的情緒，具體地了解在生活中所接觸的各種不同的人，仔細地分辨他們的面貌，他們生活的

內心。這是把握和描寫現實人物使之成爲栩栩如生的真實人物典型的重要關鍵。

在民族解放戰爭的時代，在抵抗法西斯侵略的戰線上，中國正有着千百萬的民族英雄，爲着自由祖國，在流血，在搏鬥，這是作家需要描寫的現實人物典型和新的英雄，可是，描寫現在自然重要，同時如何復活，歷史上的偉大英雄，以鼓舞新的鬥爭，也是很有意義的。在「彼得大帝」的譯者後記裏所引證的真理報上有一段話說：「爲着爭取未來，必須熟悉過去……歷史是公民教育的強烈的武器……也只有真實而正確的歷史，使人知道自己的祖國，對祖國的往昔發生興趣，誇耀祖國的光明英雄的史籍，增強侵略與追討。才正是熱愛自己偉大而自由的祖國」。這正是新英雄主義精神的發揮。所以我們研究歷史作品，或描寫歷史人物，應視爲教育中國人民的一種「強烈的武器」，發揚光榮的英雄，以鼓舞人民鬥爭的情緒，對「祖國的往昔發生興趣」，對祖國的未來懷抱崇高的熱望，這「才正是熱愛自己偉大而自由的祖國」表現。

關於處理歷史題材的方法，伯林斯基曾說：

「歷史只是從表面上，即從舞臺面對我們寫出事件，但這舞臺上所搬演的的事件發生的根據，散文的日常生活領域中的全盤形相，後台所發生的事件，即藏在帷幕後面不給我們看見。小說摒除歷史事實一般的記述，只作成爲小說內容的特殊事件的關聯上，處理歷史事實。因此小說在我們的面前，暴露歷史事實的內幕，背景，引導我們走進歷史人物的私室和臥房之中，讓我們清楚的看見他們的家庭生活，私人祕密，不僅是打扮着很漂亮的歷史偽裝，而且也讓我們看見或着腰帶，披着睡衣的姿態。國家時代的色彩，以及特殊的風土習慣，雖不是歷史小說的終極的目的，但必須在這些方面把歷史烘托出來。所以歷史小說可說是歷史的科學與藝術的調和。」

但這仍是一般說法。描寫歷史人物，首先要正確的了解歷史，發現歷史事件和歷史人物的真

實性使那個時代的活的人，活的事，復活起來，讓人們可以感覺，可以親近。正確地描寫歷史人物的活的思想，性格，使之具有現實的基礎，而不能把古人當作神話來寫。古代英雄應具有真正人的性格，以及與羣衆相互聯結的關係等等，他不是超人，而是那個時代的現實的人。表現英雄主義的精神，應透過時代生活的具體感覺。不是空洞抽象的死人，而是活的有血肉的古代歷史人物。若果描寫古代英雄的意義，在於激發今日中國人民反抗法西斯主義的戰鬥情緒，那麼，作家在選擇題材和選擇人物時，必須具有更強烈的鬥爭情緒，並使這種情緒在作品中全神貫注地燃燒起來。愛憎分明，描寫對於敵人，侵害，醜惡，深惡的憎，描寫對於正義，光明，真理，深深的愛。把愛和憎的情緒貫串於歷史人物所代表的光明與黑暗的搏鬥中，這樣來把握歷史題材，認識歷史人物，對於今日的世界方有意義。

現實要求作家須要更進一步。因此，在創作上，不管是描寫現實人物也好，描寫歷史人物也好，必須擺脫掉過去所殘留下來的那種公式化和形式主義的描寫影響，在人物，背景，事件上的描寫上，必須加強深度，把握特點，有新的發揮，使全盤的描寫，力求深刻，生動，活潑，如此方是真實的藝術創造，而博得人們的熱烈愛好。

「比如說有一個人物在我面前，所憑藉那些表現于外的種種，而要探索他內部的情感，要探索得深刻，那我就得去體會他的那種情感。換一句話說，就是我自己也要動情感。我要觀察到那個人物的深處，那麼我也得從我自己的深處出發。

「這也是俗語所說的——「將心比心」地去看一看」

——張天翼：「談人物描寫」

小說中凸顯的人物

田仲濟

讀過一篇小說，留在腦子裏的影像不過是幾個人物；過後回想起來，能以記得的，也是那幾個人物。讀紅樓夢，讀水滸傳，和其他的無論什麼小說，都是這樣，讀過後，對於書裏寫的事件大半就模模糊糊配不清楚了，只有幾個人物，如賈寶玉，林黛玉，武松，李逵，活躍在面前。這種比活人更生動的活躍在讀者面前的小說中的人物，就是常說的凸顯的人物或是典型。能以寫出這種凸顯的人物或典型的，就是成功的作品。「璩·吉克德」是寫出了夢想家的特性的代表，璩·吉克德。「羅亭」是寫出了說空話的特色的代表，羅亭。「鐵流」是寫出：由革命培養出來的農民的代，郭如鶴。「阿Q正傳」是寫出了五四前後中國浮浪性農民特性的代表，阿Q。抗戰以來被稱為成功的作品，也全是因為多少的寫出了幾個凸顯的人物或典型。「華威先生」是寫出了舊時代的渣滓的某幾種性的代表，華威先生。「差半車麥精」是寫出了肩負起時代的新的農民特性的代表的差半車麥精。那些比這些更多的讀後不能給人一種影像，隨着時代消滅，過時就被人忘記的許多作品，也可以說是完全失敗在沒有寫出凸顯的人物或典型上。詹姆士（James T. B.）在他的「本 Partial Portraits」里批評屠克遼夫說：「在他，一篇小說的胚胎，並不是結構，——（結構是不管的）是幾個人物的顯現。」其實何嘗祇屠克遼夫這樣，所有的小說都不過是寫了幾個人物，和這幾個人物作了些什麼事情。——小說的任務就是「寫人」，典型的人。

騎了瘦馬，持了長矛，以英雄自居，見了風車以為是魔鬼的環。吉克德，是時代的典型；只會說滿口漂亮的空話，一點也不能去實行。好似美麗的劍鞘，好看而沒有用處的羅亭，是十九世紀四十年代俄國的典型；只求精神勝利，實際上處處吃虧的阿Q，是二十世紀初葉中國農民的代表。作家同樣的把這些時代的典型發現出來，但對他們的態度可完全不同；有的是取着一種自高處對作品中的人物下賤的態度，純粹是客觀的，且有的解剖作品中人物的心理，「簡直可以說是——位確切的生物學家，對他的試驗材料所作的行為。」有的和作品中的人物立在同等的地位，同時給他滿路的同情，甚而還有對他崇拜得五體投地的。羅亭就是屬於前一種的，作者解剖開他的內心，在解剖台上呈現出了一個言行不一致的人物。作者對他是超然的，讀者也。略不會給他同情，給他的只有指恨。又如華威先生，一個時代的渣滓，作者是殘酷的把他解剖給讀者看，好像有些惡恨恨地說，「你看，這就是毒害人類的病菌！」至於作者對於阿Q的態度就完全不同了。阿Q雖然愚笨，「屢進，流落成小偷，被捕去遊街槍斃，未莊上都說他不是好人，但作者仍然是對他同情的，作者在這里不是拿着羨慕嘲笑的態度客觀地解剖了別人，而是殘酷地解剖了他自己所屬的時代。和這相似的，是牛車麥槽，雖寫他愚笨，可也一點沒有玩笑的意思，作者對他也是同情的，愛好的。陀思妥夫斯基，「他把小說中的男男女女，放在萬難忍受的境遇里，來試煉它們，不但剝去了表面的潔白，拷問出藏在底下的罪惡，而且還要拷問出藏在那罪惡之下的真正的潔白來。而且還不肯爽利的處死，竭力要放牠們活得長久，而這陀思妥夫斯基則彷彿就在和罪人一同苦惱，和拷問官一同高興着的。」這作者和他的人物也是站在同等的地位上。一些浪漫主義的作品，作者對他自己想像出的英雄或美，就又不同了，常是有一種五體投地的崇拜狂。中國舊小說里「野史雜言」中的「居一人之下，在萬人之上」的文人素臣就是一個例子。作者的心目

中對他只有佩服，是看不出有一點缺點的；「天雨花」里面作者對於「文曲星落凡」的左維明，也是這末一個態度。新小說里也有不少的這種例子，尤其是對於女主人公顯得厲害，後改名蔣光慈的蔣光赤，對於他的小說「野祭」中的女主人公，「衝出雲團的月亮」中的女革命黨人，都是傾倒的。

作品中的典型有各種樣子，有「人民公敵」，也有「社會棟樑」，有「母親」中的母親，「鐵流」中的郭如鶴，也有「母親」的尼洛芙娜，「鐵流」的連卷軍；有岳飛驃羽，也有樂槍曹操；有差半車麥糟和魏玲，劉時（齊同著蔣生代中人物）等，也有華威先生和郭用涂占鴻（新生代中人物）等。通常一個作家常是把同情給予正義的一方面，對於另外的一方面則是流露出憎惡。

★

★

★

★

無論是屬於那一種的凸顯的人物或典型，雖然都比真實的人物更生動的生活在我們中間，可都不是完全的一個社會上的人物搬進了小說中。就是歷史小說，那里面的人物，也不和歷史上的人物完全相同。現在活在我們心中的楊子岳飛，都不是正史上的，而是「三國演義」和「精忠說岳傳」上的，歷史上的人物都不過這末凸顯的，所以有人說，一部「戰爭與和平」使法國史上的拿破崙無色。

正史上的人物並不如作家筆下的人物更有生命，現在活在人們心中的人物，全是作家創造的人物了。

那末，作家怎樣創造他的人物呢？大概有的是取真實的人物作典型，加上作者增減，或者是說改造，寫進他的作品里去；有的呢，則不是取某一個真實的人作典型，是抽取許多人的特性聚成一塊創造出一個人物來。高爾基所說的研究過一百個商人，才可以寫一個商人，就是指的這種

方法。魯迅說：「作家的取人爲模特兒，有兩法。一定專用一個；言談舉動，不必說了，連微細的癖性，衣服的模式樣，也不加改變。這比較的易於描寫……二是雜取種種人，合成一個……」（夜記；「出處」的一關）他個人是常取後一種方法，不但在這里接續說，「我是一向取後一法的」，在別的文章里，他也常常提到他創造人物的方法說，也許耳朵在北平；鼻子是上海的，眼睛又在另一個地方，這樣把許多相似的人物的特性聚合在一處創造成一個典型的人物。因爲他是聚合許多人的特性而成的，就比真實的人物更典型化，真實的人物和他相像的也就更多。這人物，讀者也就對他更熟悉，在各處也就都可以遇見。我們不是在各鄉村里，在各城市里常常遇見阿Q麼？這小說初出版時不是有許多人爭着說是罵他自己麼？那就是阿Q像他自己了。這種創造典型的方法，比較費力，可也是比較容易成功的一種方法，一些較真實的人物更長久的生活在人們心中的人物，當是這末創造出來的人物。

用前一種方法的也有，而且也比較省力，一個模特兒擺在面前，照着描摹下來就行了。據說，施耐庵寫「水滸傳」就先請畫家畫了一百零八條好漢，貼在牆上，揣摩着各人的神情寫成的。至於寫個人就容易了，學趙子昂畫馬的辦法，把鏡子中照出來的自己的形相寫下來就成了。幾張畫，一面鏡子，就可寫出典型人物來，不也很容易麼？但我想，就算這些傳說可証罷，那成功的緣因還是在「揣摩」上，既然「揣摩」，就不能不借主觀的經驗的力量，主觀的經驗是積了對於若干人的觀察得來的，那末這功效就不能說只在幾張畫和一面鏡子上了。自然，也並不是沒有完全照着真實的人物寫他作品中的人物。所以現在一班索隱家常研究某小說中的某人就是寫的某人，有的說紅樓夢中的賈玉就是寫的作者曹雪芹自己；又有的說，黛玉寫是什麼梅妃。但我總覺得一個真實的人到了作者筆下，總不能說沒有一點改變的。而且，把真實的人物寫進作品中來

的很多，能以寫成凸顯的人物或典型的卻很少。

作者在心中創造出他的人物來了，就可以立刻動筆寫麼？有些作者是這樣，但能以創造出凸顯的人物或典型的，作者是不還未享率的。在「阿Q正傳的成因」中，作者告訴我們「阿Q」的影像，在我心目中似乎確已有了好幾年。」又一次，他告訴別人說，他遇見可寫的人物的特性，並不馬上下手寫，只記下來，等積成一個很生動的人物，然後才寫出來。惟有這樣，所創造的人物才能成爲作者最熟悉的人物罷。他的身世，性格，以及各方面，作者才完全瞭解，才能把他寫成凸顯的人物。舊歐一個作家，在他的作品里有一個奇怪的名子的女主人公。有人問他爲什麼她叫那末一個奇怪的名子，他毫不遲疑地說，她祖父母是做什麼的，她外祖父母是做什麼的，父母是什麼職業，有些什麼特性和癖好，她姊妹幾個，她哥哥，原先的名子是什麼，她在什麼什麼的環境里長大，受過什麼教育，這些對於她的性格和前途有什麼影響，她爲什麼改叫了現在的名子。作者說這些事的時候就好像是那人的鄰居似的那末熟悉。其實這些女主人公家系的人物和她家庭環境及所受的教育等等，作品中是都沒有的，但是作者爲了寫他的女主人公，這些事情他是一調查一得非常詳細而且非常熟悉了。「阿Q正傳」的作者，阿Q的影響在他心中活了好幾年，想不備阿Q的性格，癖好等，作者早已完全熟悉。就是他的父系和母系家庭中的人物的職業，環境，和他們一切的遭遇，作者也一定完全熟悉的，因爲這些都和阿Q性格的形成，以致流落到睡破廟，給人家搗米，當小偷，被搶去槍斃，都是有關係的。

惟有作者完全熟悉他的人物的一切，那人物才可能是凸顯的，是典型的。

當人物在作者心中完全熟悉後，怎樣寫出來呢？描寫人物的方法，若是查出美國人作的小說作法之類的書來，是不下十幾種的，有直接描寫法，間接描寫法，心理解剖法等。雖然這些方法

也不是小說作派家吐出來叫作者遵守的，是從各種小說中歸納出來的，但是我們也不這末去研究各種小說罷。因為這末去研究，實在沒有多大的用處。而且我覺得成功的作者，對於他所創造的凸出的人物，典型，往往不是描寫，而是表現，對於自己的人物，從頭描寫到腳，甚而連他坐的軍，騎的馬，住的房舍，那一筆筆的描寫，一寫就是幾頁，是一種最笨的辦法。人物不能凸顯，並不是由描寫決定的，是要看表現力如何。表現出來的人物才是活生生的人物，描寫的則像石膏像，所以描寫雖不能說絕對不應有，但冗長煩瑣的描寫不是寫小說的上乘的手法。

一個凸顯的人物或典型，他有他獨具的言語行動及在整個故事中的作用和結局，這些是並不用作者賦予他而去精心琢磨的。一位西歐作者會說，他寫他的作品中的主人公時，起初是他叫他動作或說話，以後是他完全受那主人公的支配了；他的一枝筆並不屬於他管，而於完全聽命於他創造的人物，記述那人物的言語和動作了。另外的，一位作家，在初寫了他的女主人公被殺後，他的妹妹從外面進來，他大哭着說：「她終於自殺了！」這可見他是不願意她自殺的，而她的自殺也不是作者教她如此的，是她的性格，是她走的路子，是她處的環境，不能不有這末一個結局。正如「阿Q正傳」的作者對於阿Q該不該做革命黨，該不該「大團圓」所說的：「據我的意思，中國倘不革命，阿Q便不做，既然革命，就會做的。我的阿Q的命運，也只能如此，人格也恐怕不是一個個。」是的，在遺時代裏的阿Q的命運是「只能如此」的，並不是作者使她如此。在遺時代裏的阿Q這種人物自然只有「漸漸向死路上走」，直到死掉完事。所以作者對於「大團圓」的問題又說：「其實「大團圓」倒不是隨意給他的；至於初寫時可會料到，那個確乎也是一個疑問，我彷彿記得：沒有料到，不過這也無法，誰能開首就料到人們的「大團圓」？不但對於阿Q，連我自己將來的「大團圓」，我實料不到究竟是怎樣。」

作者對於他自己創造出來的主人公的自殺或槍斃，連作者自己起初都料不到，死後還悲痛的哭，這似乎是奇怪的事情吧？其實是一點也沒有什麼奇怪的。這些人物已自己帶着他們的「大團圓」。這結局並不是作者「隨意」給他們的，而是時代加給他們的。

但無論怎樣說，一個成功的凸顯的人物或典型，由心中把他寫在紙上，就是說表現罷，也是得有種種方法的。典型不是任何人所能創造出來，同樣的，也不是任何人都能寫下來的。不然時，就不至現在有許多人感到可寫的太多，却都無法下手寫了。

那末有些什麼方法呢？方法是很多的，但這裏只說兩種罷。一種是寫人物的言語，一種是寫人物的附加形。前者是最重要的，後者是比較容易收效的一種辦法。

言語是最能流露出一個人物的性格的。不獨對於熟悉的人，隔壁聽到他的說話會立刻知道那是誰，也會立刻想到他說話的態度 and 神情，就是對於陌生的人，只聽到說話也可辨別出是那一種及那一類性格的人：男人、女人、老人、小孩、太太、姨姨，或是溫和、粗暴、敦厚、刻薄。一個作者若有這種技巧，寫什麼人有什麼人的語言，就不難把那人物的性格表現出來了。這本是極平淡的道理，却往往被人忽略了，以致一個農民一上來就會滿口術語的講出「大套革命理論來」，個小孩子會說大人話，冰心的一超人一中的賣花的小孩子竟會寫出那末婉轉美豔的信。環繞不僅不能表現出人物的性格，就是連人物的真性也沒有了，變成了沒有靈魂，沒有生命的東西。

一個作品中的典型的人物，他的話必是句句都合乎他的身分，句句都表現出他的性格。有人說，雖然李逵和魯智深都是粗野的性格，却仍有他們的區別；把他們說的話掩起上面的名子，也可以看出是誰說的。這種情形，在其他典型的作品里也是一樣。我們「吶喊」中的「風波」；

……：上斤瘦沒有聽完，兩個耳朵早通紅了；便將椅子轉向過來，搖擻八一嫂子的鼻

子說，「阿呀！這是什麼話呀！八一嫂，我自己看來倒還是一個人，會說出這樣昏誕胡塗話麼？那時我是，整整哭了三天，誰都看見，連六斤這小鬼也都哭……」六斤綢吃完一大碗飯，拿了空碗，伸手去攬着要添，七斤些正沒好氣，便用筷子在伊的雙丫角中間直扎下去，大喝道，「誰要你來多嘴，你這偷漢的小寡婦！」

一撲的一聲，六斤手里的空碗落在地上了，恰巧又碰着一塊磚角，立刻破成一個很大的缺口。七斤直跳起來，檢起破碗，合上了檢查，悶，也喝道，「入娘的！」一巴掌打倒了六斤，六斤輪着哭，九斤老太拉了伊的手，連說着，「代不如一代」一回走了。

「八一嫂也發怒，大聲說，『七斤嫂，你狠毒打人……』」

丫正在「讀」吶喊」中會引出這一段說，不過二百餘字，就表現出了這五六個人的口吻和行動，一筆不鬆，一筆不賒，這是極恰當的評語。

人物附加物就是給人物附加上一點東西，以凸出的表現出他的性格。這附加物的種類是極多的，從言語形狀的特點，言語的口吃，口頭語，形狀的過瘦過肥或什麼畸形，以至動作習慣上的特點，譬如老是好搵他的鼻子或是見了人客氣得不得了，或是好用手梳頭髮，及服裝上的特點，嗜好等，譬如好穿什麼樣的衣服，終日刺刺嘴巴巴子青青的，衣服穿得畢直，或是常帶着他的烏龜子；這一些都是附加物，利用這些附加物可以分外容易的寫出人物的性格，把人物分外寫得生動。這是一種比較省力而容易收效的方法。

在「第四十一」中，作者拉甫列涅夫寫中尉郭魯奧特羅就特別着重寫他的「簡直要得像海水一般」的藍眼睛，一開始就說，「中尉的白眼球上的最藍最藍的肥球，藍得好似法國上等的藍顏料浮在潔白的胰子沫內一般。」（「蘇聯作家七人集」二四頁）中聞早也時常的提示到，直到

結尾，馬柳特迦舉鎗把他打死後還寫，「水里邊的玫瑰色的神經纖維上流出來的眼珠還在微動着。藍藍的好似海水一般，……」（同上）（九頁）連馬柳特迦痛哭他時，也是喊着：「你醒醒吧，我的心愛的藍——藍——眼——睛——的！」（同上）（一〇頁）在沙汀的，在其客居茶館里（載「抗戰文藝」六卷二期）中，作者給他的人物附加物，聯保主任方治國是「僵硬人」，他的助手黃毛牛蹄是「毫無顧忌」。方治國到人家和他吃茶，他說不動聽的時候，初而自己解嘲的說「對、對、對，我吃得」（二七八頁）繼而到了更緊急的時候，他還是「佯裝着，佯裝得很安靜的神情」（二八一頁），直到兩個人世成一塊的前一刻，他還是一直佯裝着一種做作的空閒態度，而且嘲弄似的笑着；好像他什麼都不懂，因此什麼也不覺可怕」（二八一頁）。他的助手就不管事情的緊慢，只動他「你不要管他的」（二七七頁）「你就讓他去」（二七九頁）「不要管，這末快縣長就叫他們喂家了麼？」（二八〇頁）在「孔乙己」里，孔乙己的咬文嚼字，滿口之乎者也就是他的附加物，在水滸中用的方法就是每個人給了他一個綽號；阿Q的特點是挨了打好說「兒子打了老子」；老半軍妻孥的特點是老是拿着他那旱烟袋；這些是作者利用的人物的附加物，利用這些附加物，人物的性格就分外容易寫得凸出，在讀者眼中也就分外顯得生動。

我認爲故事是爲表現人物而有的。要是一個主人公——他那驚人的冒險事業，雖然極端曲折而神奇之致，但這些事却不足以表現他的靈魂深處，而他跟他的太太談了五分鐘家常話倒充分表現出他的靈魂深處，那甯願採用後者來寫他。

魯迅創作裏的典型人物

辛 勤

——辛亥前後的中國農村

辛亥革命的巨浪，推翻了滿清王朝的龍廷，這一次的革命有他不可磨滅的歷史意義。可是：因為當時的革命沒有把廣大的羣衆真正的聯合起來，革命和反革命的妥協，以及當時的革命統一戰線的瓦解促成這次革命的失敗。滿清王朝的龍廷，僅僅換取了軍閥的虎皮交椅。

在這掀天大浪的時候，一切好像都被這革命的浪花捲去，將要調換一付新的面目。中國千萬的人民，都希望運新的世界的來臨。可是，革命流產了，狂風大浪過去，一切依然如故；封建的社會仍然存在，封建制度仍然張着血盆大口，在那里吞噬千萬的男男女女。封建制度的基石——農村，當然也受到這洶湧大浪的餘波擊撞，它使秀才老爺把辮子盤在頭頂上一成與維新，它使許多人娶一革這窮媽媽的命……，不久，風波平靜，餘波也沒有了，基石仍舊是以前的基石，秀才老爺之流仍舊是鄉村中剝削者統治者，無數的農民仍舊過他傳統的被壓得喘不過氣來的生活，他們還是那樣的愚蠢無知，得了病，吃腫了人血的鐘頭，嫗婦仍舊被婆婆常商品一樣的買賣。

中國的農村，佈滿了這羣可憎可憐的人物，他們一代一代地千百年的生活着；帝國主義的大砲摧毀了中國的萬里長城，才使上層的智識份子漸漸地起了質的變化，他們所掀起的辛亥革命的大

浪花，仍不能變動這羣可憐人物的生活，一直到下一次的更偉大的革命的時候，才漸漸地撞醒了他們。

中國過去的文人學士，很少把他們的筆墨花費在農民身上的。就是「五四」前後，人們都把眼光和思想集中在「將來」。而能用寫實的手法，熱烈的同情，剝削解剖中國過去和現在的農村的，在「五四」前後只有魯迅先生。也是唯一有偉大成就的一人。

魯迅先生的創作，在一九一九——一九二五年間以農村來做題材的共有十篇：「孔乙己」，「藥」，「明天」，「風波」，「故鄉」，「阿Q正傳」，「社戲」，「祝福」，「長明燈」和「離婚」。魯迅先生一生三十三篇創作中（連故事新篇在內）就有三分之一是寫中國的農民的。魯迅先生何以用這許多的力量來刻劃農村解剖農村的呢？因為是他來自農村，他由「舊的堡壘」中出來，情形看得格外真切，看得格外分明，而且他又是「封建宗法社會的逆子」（何凝階）他的理智極端憎惡他們，冷峻地把他們的一付一付的面孔，畫給讀者，甚至把他們的外衣脫得精光，連皮肉都剝去，使讀者看到五臟內腑。另一方面他的情感又非常同情他們可憐他們給予親切地愛撫。他在吶喊自序上說：

「我在年輕的時候，會做過許多夢，後來大半忘却了。所謂回憶者，雖然可以使人歎欣，有些也不免使人寂寞，使精神的絲線還牽着已逝的寂寞的時光，又有什麼意味呢？而我偏苦于不能忘却的一部份，到現在便成吶喊的來由」。

這就是說：所描寫的都是構成那青年期的夢的一部份。魯迅先生的青年期又怎樣過去的呢？他雖然生長在城市裏，可是在幼年他所接觸的人物很多是中國農民的典型；如長媽媽——幼時帶領他的女僕，閩士——男工的兒子，這許多人他都給他深刻的印象。而且他的外祖母家是住在鄉

村中，他常常在那兒遊玩，所以他的小說中的背景許多就是這些回憶得來的。

在上面的十篇小說裏他用「魯鎮」（孔乙己，明天，風波，社戲，祝福）「米莊」（阿Q正傳）「平橋村」 「趙莊」（社戲）「吉光屯」（長明燈）「廟莊」（誰辦）這些落後村鎮來做故事的背景，這些村鎮都是中國農村的縮影，中國農村的典型。

（平橋村是一個離海邊不遠極偏僻的，臨海的村莊，住戶不滿三十家，是種田，打魚，只有一家很小的雜貨店。）（社戲）

「趙莊是離平橋村五里的較大的村莊」（社戲）

魯鎮，有五篇小說提到它——除知道「早晨從魯鎮進城傍晚又回到魯鎮」（風波）外，關於村中的詳細情形，沒有明白的描寫。但我們可從這幾篇小說裏知道它比趙莊大，在大城市附近，交通便利；那裏有讀者所熟悉的「咸亨酒店」。有門第不算小，說孔乙己抄書的「何家」 「丁舉人」，和向有「書房」的「魯四老爺」，有一大羣的落後的農村中的人物，如七斤，七斤嫂，九斤老太之類的男男女女；還有紅鼻子老拱，藍皮阿王之類的無賴漢。

廟莊也是一個沿海的村鎮，有小河通到附近的村莊，大小是和趙莊差不多。

有社廟有茶店的吉光屯情形是和魯鎮相彷彿的。

這些大大小小的村鎮，這些形形色色的男女，對於摩登的青年是陌生的，對於魯先生有深刻的印象，他就將他的這些深刻的印象構成他偉大的成功作品。

現在再從這十篇小說，六十幾個人物中分門別類，提示幾個典型來研究，可以知道古老的落後的中國農村，是由些怎樣的人物組織成功的。

(一) 封建的沒落的知識分子

這一類的典型由孔乙己這可憐的腳色來充代表，其他如「白光」裏的陳士成，「高老夫子」裏的高爾礎（他已經有了城市裏的流氓氣）。給魯迅先生最深刻地記憶的是孔乙己，讀了「孔乙己」以後，好像遇到阿志巴綏夫所描寫的人物一樣，使人戰慄。這篇作品是在一九一九年寫成的，正當「五四」運動，像孔乙己那樣人物的沒落，在那時似乎是必然的。孔乙己過去的教養，孔乙己過去的生活習慣，以及「八股」的枷鎖，使他成爲一個軟癱。生活鞭打他，正在激變的社會拋棄他，他就像墮入深淵的大石！

雖然，他身上穿著「長衫」，嘴裏說着「之乎者也」，但是他總成爲人們岐弄的對象。他不能和「丁舉人」、「趙太爺」之流比擬，他更不能像阿Q要「革他媽媽的命」；他只有在「咸亨酒店」裏受人奚落，受人嘲笑。「他身材高大，青白臉色，皺紋間時常夾些傷痕；一部亂蓬蓬的花白鬍子。他拿出九文大錢來買碗酒的時間，酒客故意的玩弄他：「你一定又偷了人家的東西了。」他只有報以「你怎麼這樣惡意污人清白……」

他本來不致於這樣的，因爲他「不善勞生」、「好喝懶做」，連靠以維持生命的抄書，都不能做得好；雖然他向人說過「竊書不能算偷……竊書……讀書人的事，能算偷麼？」可是「丁舉人」——鄉村中的統治者——不管這些；終於因爲他偷了東西，「後來打折了腿了。」最後連像一條狗一樣地用手來走路都不能，「孔乙己的確死了」。

還是被「八股」枷鎖住了封建知識分子的沒落的悲哀！

(二) 農村中的統治階級剝削階級

這一類的人物，在魯迅先生的小說中被描寫的很多。「孔乙己」中的丁舉人，「風波」中的趙七爺，「阿Q正傳」中的趙太爺，錢太爺，「祝福」中的魯四老爺，「長明燈」中的四爺，以及「離婚」中的慰老爺、七大人。他們後面還有一羣預備隊，如「阿Q正傳」中的秀才老爺。幾千年來統治中國的農村的就是這批人物，他們是封建制度宗法社會的實際統治者，他們有許多相同的特性。

第一：他們都是智識分子和地主。有的是舉人，有的是秀才，有的是監生，至少也能一字一字的讀「三國演義」背出五虎將的名字。他們和上層統治階級都有瓜葛；七大人和慰老爺是拜過把；趙秀才和城裏的舉人老爺——革命以後做了什麼名目的官——有寄箱子的交情。他們都是或大或小的地主，擁有或多或少的小莊丁。

第二：他們都有「解難排紛」的責任。中國的農村裏，農民和農民有糾紛總是由地主來判決的。愛姑和施家的「小畜生」結為夫婦以後，施家的兒子去耕上一個小寡婦。他們兩夥農民鬧起來了，愛姑和他的父親，告到地主慰老爺家去，不能解決，最後由一個大地主七大人出場解決了（離婚）。

第三：他們都是守舊。辛亥革命雖然過去十年，張大帥也早逃之夭夭，可是在中國的農村裏，仍然有巴望「皇帝坐了龍廷」的趙七爺存在；他用「沒有辮子該當何罪！書上都一條一條明明白白寫着的，不管他家裏有些甚麼人。」（一九二〇年風波）去威嚇目不識丁更不知道世界是什麼顏色的七斤嫂，雖然他預言：「大兵就要到的。你可知道這回保親的是張大帥，張大帥就是燕

人張翼德的後代，他的丈八蛇矛就有萬夫不當之勇！誰能抵擋他？」

這是一羣留着「豚尾」的「遺老」，一羣已經崩潰的社會的小基石！

第四：他們都是貪圖小利。雖然他們都是地主，都是剝削階級，都有或多或少財富，可是他們能佔一文的便宜，便佔一文的便宜。阿Q典當寶鏡以為陪禮之用的香燭，趙太爺留爲太太拜佛了，「那破布長衫是大半做了少奶奶八月間生下來的孩子的襁尿布，那小半破爛的便都做了吳媽的鞋底。」（阿Q正傳）趙秀才和錢洋鬼子到靜修庵去革命，除了革掉莊裏一塊「皇帝萬歲萬萬歲」的龍牌而外，還革去觀音娘娘座前的一個「宣德爐」。

在上面這許多老爺之間，又可看出身份的高低，七大人趙太爺，要比趙老爺趙七爺高一等的。

（三）勤懇無知庸愚的農民

這一批人物，是構成中國農村的基幹，由古至今他們是被人剝削，被人欺壓；他們自己是終身勤苦，無知，庸愚，麻木。在魯迅先生的小說裏被刻畫出來的有華老栓，華大媽（藥），七斤，七斤嫂，九斤老太（風波），閩士（故鄉），莊木三（離婚）這羣成千成萬的男男女女；以及後補上來的水生（故鄉）小栓（藥）之流。

「多子，饑荒，苛稅，兵，匪，官紳，」（故鄉）那苦得他們像一個木偶了。

「我問問他（閩士——筆者）的景况，他只是搖搖頭。」

「非常難，第六個孩子也會幫忙了，却總是吃不够……又不太平……什麼地方都要錢，沒有定規……收成又壞。種出的東西挑去賣，總要捐幾回錢，折了本；不去賣，又只能爛掉；

……（故鄉）

這是他們自己悲慘的自供。

「周士已經不是過去瓜田裏手執胡叉，見獵便刺的小英雄了，現在他身材增加了一倍，先前紫氣的圓臉，已經變作灰黃，而且加了很深的皺紋；眼睛也跟他父親一樣，周圍都腫得通紅……那手也不是我所記憶的手，却又粗又笨，而且開裂像樹皮了。」（故鄉）

有了瘡病要吃「那紅的」還是一點一點往下滴」的人的鮮血壓過的饑頭。

「吃下去罷，——病便好了」華大媽拿清華老冷用洋錢買來的血饅頭輕輕地對他的兒子小栓說。

「結果華大媽還是「在右邊的一座新墳前面，挑出四碟菜一碗飯哭了一場。」（藥）

這是中國農民醫病的方法，也是中國農民醫病的結果。無數的生命被「仙姑」的「靈丹」吃死；無數的生命，被人血所蘸的饅頭所誤；還有更多的生命被「何小仙」所騙的「賈家濟世老店的保嬰活命丸」所送終。（明天）

他們還有特性地守舊，迷信，井底觀天，像趙七爺一樣，希望皇帝再坐龍廷的「同志」到處皆是。辛亥革命後十年了，七斤剪了辮子，雖然張大帥沒有來過，人們還時常叫他囚徒，村人環顧避他，不再聽他從城內傳來的新聞（風波）。所以阿Q不滿意城裏人「將長髮稱為條髻，而且煎魚用蔥絲。」（阿Q正傳）社廟裏的長明燈如果吹熄了的話，怎樣得了呢？

「那不是梁九弟（梁武帝——筆者）點起來的燈？那燈不滅，這裏就要變海，我們就都要變泥鰍麼？……」（長明燈）

他們之中能够坐在「咸亨酒店」裏打到新聞的脚色，已經是被人尊敬的了；如果進過城更是

不凡。像九斤老太這樣永遠不平，始終沒跨出魯鎮的不知幾許！

(四) 封建社會裏最悲慘的人物——婦女

中國農村的婦女，曾經幾千年來在層層的重壓下生活着，她們「在家從父，出嫁從夫；」她們不但管家務，生男育女，還要在田角裏像牝牛一樣的勞動着。尼克拉索夫曾經用詩詠嘆了俄國農婦的命運：

「命運有三副重担：

第一——是和奴隸結婚；

第二，是做奴隸的兒子的母親；

第三，是服從奴隸直到進棺材。」

這正是中國農村婦女的寫照。可是還有比這悲慘的命運，是結了婚死了丈夫的或是被丈夫遺棄的婦女。他們還常被人家擲擲，被人戲弄，被人嘲笑，被人憎惡，更還要像商品一樣的被人買賣着。辛亥革命的浪濤沒有擊撞到她們；這種命運是到了一九二七年以後才開始變動的。

魯迅先生描寫這種人物的小說，有「明天」，「祝福」，和「離婚」。單四嫂（明天）祥林嫂（祝福）愛姑（離婚）正是這種悲慘的命運典型。

單四嫂是「前年一死了丈夫的寡婦，不幸她唯一的三歲的孩子又害病死去了。在孩子有病的時候，鎮上的無賴漢葉皮阿五藉口幫助她與機戲弄她一下。隔幾「咸亨酒店」裏的酒鬼紅鼻子老拱晚上又唱的小曲來引逗她，她只有在這引逗戲弄的環境中度着寂寞的歲月，等待暗夜變為明天。

單四嫂的命運還不可知，因為年紀還青，將來悲慘到如何的程度作者沒有交代。可是祥林嫂

的結果作者是告訴我們了。

「五年前的花白的頭髮，即今已經全白，全不像四十上下的人，臉上瘦削不堪，黃中帶黑，而且消盡了先前悲哀的神色，彷彿是木刻似的；只有眼珠或一輪，還可以表示她是一個活物。她一手提著竹籃，內中一個破碗，空的；一手拄著一支比她更長的竹竿……她似乎是一個乞丐了。」（祝福）

這樣還不够折騰，終於在該寡家「祝福」的時候「死了」。

「什麼時候死的？」

「什麼時候？——昨天夜裏，或者就是今天罷——我說不清。」

「怎麼死的？」

「怎麼死的？——還不是窮死的。」（祝福）

祥林嫂在二十六七歲時就守了寡，出來做女僕，勤快，勝過一個男工。可是不久被她的婆婆偷偷地抓回去以八十千錢的代價嫁給賀老六；祥林嫂不依，婆婆用繩子捆了塞在花轎裏。本來這種「抬到男家，擦上花冠，拜堂，關上房門就完事了。」可是祥林嫂真出格，在轎裏哭鬧到賀家的時候，喉嚨全啞了；拉出轎攔住拜天地，一不小心，她一頭撞在香案上碰了一個大窟窿。

「後來呢？」

「……她到年底生了一個孩子……」

一年後祥林嫂的第二個丈夫死去，孩子又被狼野去了。結果仍出來做女僕。祥林嫂這時沒有當年的神采了，被人嘲弄，被人憎惡，被人忌諱。在極度的悲哀以後，花了十二千大錢去捐土地

廟的門檻以爲贖罪。這樣還不能安定了心，竟問：「一個人死了以後，究竟有沒有靈魂的？」終於被主人辭退流爲乞丐，窮死在他鄉了。

另一個婦女的形象就是愛姑。她是在封建社會裏被男子像一雙舊鞋子似的遺棄了的千萬個婦女中的一個。

莊木三的女兒愛姑，憑了媒妁之言，父母之命，嫁給另一個姓施的農民的兒子，（愛姑稱他爲「小畜生」的）不久她的男人和一個小寡婦辦上了，她就吵鬧，在古老的農村裏，當家長的遇到這樣的媳婦，是認爲不賢慧的；愛姑一氣回家，莊木三替女兒交涉，也沒有結果。按照農村的規矩，農民們不能解決的事，只有請地主判斷了，起初請慰老爺解決，可是他受了施家一桌酒的路，不說公道話，愛姑的哥哥們跑到施家去折灶，也沒有結果。後來由一個大地主七大人來判斷，愛姑滿想七大人來說公道話，「他不想慰老爺們的不通，只說是「走散好走散好」，我倒要對他說說我這幾年的艱難，且看七大人說不「錯」！可是七大人判決了，施家拿九十元給愛姑，愛姑就離開施家。

封建的勢力安排了圍狩的形勢，等候着愛姑，愛姑和它搏鬥，以一個鄉村帶有野性的無知的婦女，以自發的朦朧的爭「人格」的出發點，來和幾千年根深蒂固的宗法社會封建意識鬥爭，結果只有屈服，只有失敗，只有以九十元的代價，買得寡婦的地位。雖然辛亥革命的餘波已擊掠到鄉村，「七出之條」的古訓，已不能順利的運用；但是農村中的婚姻大事，婚姻糾紛的解決，還是用着古老的法度來衡量。愛姑的失敗是當然的。

愛姑以後的情形怎樣呢？作者雖然沒有告訴我們，可是一個「棄婦」，在農村中是够人譏笑揶揄的了。愛姑以後的命運，比祥林嫂強多少是誰也不敢斷定的。

(五) 鄉村中的遊蕩漢

中國的封建社會延長了二千多年，因為生產方法沒有改變，一直停留在農村經濟的階段。鴉片戰爭，帝國主義的大砲轟破了中國的「閉關自守」，中國的一切都跟着變動了；演變的結果成爲半封建半殖民地的命運，民族資本家成爲帝國主義的買辦西崽，吮吸農民的血液，鄉村貧窮化，這種現象從辛亥革命後，一直擴大着，作消滅的加深和量的增加。農村的破產，使小地主變爲佃農，佃農降爲僱農，農民破產後，鄉村中造成大批的遊蕩漢。

所以魯迅先生說：「用舊有的古磚和補漆的新磚，造成了城壁將人們包圍。」這包圍的結果，就只留了在新磚與舊磚之間一些夾縫可以通過；在夾縫中通過的人物，正是魯迅先生小說中的遊蕩漢。

這些鄉村遊蕩漢的典型，在魯迅先生的小說裏被刻畫出來的有阿Q——阿Q不單是鄉村中的遊蕩漢，他也是中國民族的形象化。魯迅先生的小說和雜文，不過是阿Q這人的註脚和引申。筆者另有專題來討論這位典型人物——小D，王鬍子（阿Q正傳）紅鼻子老拱，藍皮阿五（明天）這些人物。

有許多人物是農村破產的結晶，他們由佃農跌成僱農，他們更受地主的加深的剝削，市場殘酷的操縱，高利貸的直接壓榨；還由於生產範圍的狹小，不能大量的生產；更甚的再由僱農降爲破了產的農人——成了打雜的幫閒的農人；同時也是鄉村中的遊蕩漢。他們的工作當然也是打雜和幫閒。一沒有固定的職業，只給人家做短工，割麥便割麥，舂米便舂米，撐船便撐船（阿Q正傳）。還有東北大批的移民，南洋大批的苦力，都市大批的勞工，軍隊中的大批士兵，都是這

些人物的化身。

他們既由自給自足風平浪靜的生活，跌進泥濘污穢的池沼中，當然不能自拔；既沒有固定的職業，更養不起妻兒，也談不到家室。所以阿Q沒有家，住在「土穀祠裏」。

他們養不起家室，同時也就無牽無掛，得業且樂，除了工作，終日就陶醉在吃酒賭錢上頭；他們更重打架，看人打架，調戲婦女，唱小曲來消磨他們餘剩的生命。

看他們的生命怎樣過的吧！

「老媽毆了打。彷彿很舒服似的喝了一大口酒嗚嗚的唱起小曲來」。(明天)

「阿Q以如是等妙法克服怨敵之後，便愉快的跑到酒店裏喝幾杯酒，又和別人嘲笑一通，口角一通，又得了勝，愉快的回到土穀祠放倒頭睡覺了。」(阿Q正傳)

「自己也覺得漸漸的得意起來，爬起身，唱着小孤孀上墳到酒店去」(阿Q正傳)

其次就是賭錢：

「假使有錢，他便去抽牌寶，一堆人圍在地面上，阿Q卻汗流滿面的夾在這中間，聲音他最響。」

「青龍四百！」

「咳——聞——噫——」樁家揭開盒子蓋，也汗流滿面的喝：「天門啦——角四啦！人和穿堂坐在那裏啦！」——阿Q的銅錢拿過來！——

他們還有的消遣是打架和調戲婦女：

「單四嫂子在過時候雖然很希望降下一員天將，助他一臂之力，卻不願是阿五。……終於得了許可了。他（藍皮五——筆者）便伸開臂膊，從單四嫂子的乳房和孩子中間，直伸下去，抱

去了筷子。單四嫂子便覺乳房上發了一條熱，剎時間直熱到臉上和耳根。」（明天）

「這時紅鼻子老拱的小曲也早經唱完，踉踉蹌蹌出了咸亨，卻又提尖了喉嚨，唱道——」

「我的冤家呀——可憐你，——孤另另的」（明天）

「小尼姑全不睬，低了頭只是走。阿Q走近伊身旁，突然伸出手去摩伊新剃的頭皮！就笑着說：

「禿兒！快回去，和尙等着你……」

「你怎麼動手動腳……」尼姑滿臉通紅的說，一面趕快走。

酒店裏的人大笑了。阿Q看見自己的勳業得了賞識，便愈加興高采烈起來：

「和尚動得，我動不得！」他扭住伊的面頰。

「酒店裏的人大笑了。阿Q更得意，而且爲滿足那些賞鑒家起見，再用力的一擰，才放手。

「（阿Q正傳）

還有一次阿Q向趙太爺家的女僕吳媽調戲，更跪在伊面前說：「我和你睡覺，我和你睡覺！」打架也是他們的家常便飯：

「王爺似乎不是君子，并不理會，一連給他碰了五下，又用力一推，至於阿Q跌出六尺多遠，還才滿足的去了。」（阿Q正傳）

「於是只得撲上去，伸手去拔小D的辮子。小D一手護住了自己的辮根，一手也來拔阿Q的辮子，阿Q便也將空着的一隻手護住了自己的辮根……四隻手拔着兩顆頭，都彎了腰，在錢家粉牆上映出一個藍色的虹形，至於半點鐘之久」（阿Q正傳）

(六) 革命的小資產階級的智識份子

到辛亥革命為止，中國的啓蒙運動，還是第三次。鴉片戰爭失敗後，引起了地主官僚們的洋務運動。所謂洋務運動，是因為外力壓迫侵凌，統治階級不能不奮起抵抗；所以封建統治不可改變，而「法制」，「機器」，「工業」則不能不變，不變就無以自存，亡國了。他們以為造船，練兵，發展商業，振興工業，就可以國威大振了。他們的目标是「富國強兵」，他們的口號是「中學為體，西學為用。」這就是李鴻章、張之洞輩的洋務運動。在提倡者的主觀上雖然不過想來鞏固岌岌可危的地位，可是在客觀上却是中國啓蒙運動的發軔。以後甲午之役發生，他們的紙老虎戳穿了，接着就是士大夫等級的「公平上治」，梁啟超頗有為羣勇舉起政治改革的旗幟來。一方面他們提倡洋務，一方面希望滿清帝王仿效日本明治維新新史例，實行君主立憲，來一次「自上而下」的民主革命；但是他們的民主革命僅僅建築在少數的開明的士大夫階級基礎上，結果是被慈禧太后所領導的保守的反動的勢力壓倒。維新運動的「戊戌政變」終於失敗了。維新運動雖然失敗，但是這種思想激動了比較進步的開明的人物，成為當時另外一種意識形態。這種不羈如縷的波動，漸漸的終於激成辛亥革命的巨浪。

辛亥革命在前面已經說過，雖然有它偉大的意義，可是它的結果仍然是和舊勢力妥協，不過是新粉，一座將要倒塌的舊土牆而已。這原因還是歸於不能發動廣大的民衆。僅僅是一批革命的小資產階級和智識份子。

魯迅先生描寫中國農村的小說中，像這樣的人物，只有一個夏瑜而已。這也可以說明，在辛亥革命前後，廣大的鄉村（或者城鎮）中還找不出進步的革命份子，四周都是些庸愚的眾生，就

是有，也不過是少數的英雄。

夏瑜（據孫伏園先生的意見是影射清秋瑾）是「藥」裏面的一個人物。在一家小茶店裏，坐着幾個茶客，談論夏瑜「造反」的案子，這是他的叔叔夏三爺首先去報官的，得了二十五兩賞銀；他在牢裏的時候，獄卒紅眼睛阿義，向他「盤盤底細」，想「榨點油水」不料夏瑜竟勸他造反，說「這大清天下是我們大家的！」阿義便打他兩個嘴巴。

夏瑜當然是死刑。以後他的母親去上墳的時候，發現她兒子的墳上「有一團紅白的花」圍着那光圓的墳頂。「她不認得花圍着墳頂，」這是怎麼一回事呢？」

這可以告訴我們辛亥革命勢力的單薄了。革命者爲了羣衆，犧牲了自己，愚昧的羣衆，不知道他是爲誰犧牲，還要用種種香火的見解來說明他是「瘋」了。更要請他來擦油。

「紅眼睛原知道他家裏只有一個老娘，可是沒有料到他竟會那末窮，榨不出一點油水，已經氣破肚皮了。他還要老虎頭上搔癢，便給他兩個嘴巴！」這是他所關懷的民衆所給他的酬報。

他的叔叔夏三爺把他出賣，得了二十五兩賞銀，連他的母親也不能了解他：「我知道了。」——瑜兒，可憐他們坑了你，他們將來總有報應，天都知道；你閉了眼睛就是了。」可是，不是全沒有人了解他，這花園就是瞻仰禮拜革命者的人所放的，如果沒有這批了解夏瑜的人存在，武昌起義怎會推翻中間幾千年的帝王的寶座呢？怎能再接再厲的鬥爭下去呢？

上面六類的人物說過了。但是，在這十篇小說中，人物很多，所舉的類型還不能完全包括在內；例如：「祝滿」裏面的衛老婆子她是中國封建社會裏人身上所負的負擔，也就是「媒婆」，她會花言巧語，從中取利，但不知送葬了幾多婦女的生命。又如「阿Q正傳」裏面的趙司晨趙白眼，他既不是地主剝削階級，也不是被人欺壓剝削的農民，又不像阿Q之類的遊蕩漢，他頗有幾

分「清客」的氣味。再如「藥」裏面的半卒紅眼賤阿義這類人物，他與破了產的遊蕩漢也不十分相同，他是專門想榨點油水，敲點竹槓的「惡棍」，他是惡勢力得力的爪牙。

魯迅先生替我們畫了一幅偉大的圖畫，把中國廣大的人民的嘴臉動人的深刻的刻畫出來。這許多嘴臉，我們走到每一個村莊，每一個城鎮，大部份至今依然存在；怎樣使這些人物漸漸改變，怎樣運用潛伏著的這些偉大的力量，這責任是要放在我們肩上的！

四九二，五一在一，，重慶

當你們真實地「描寫生活」的時候，應該不僅只拿出來每個人都看得見的特點，而應該表現出為平常的眼睛所輕于注意的特點。假設你們的人物長得醜，你就畫成醜的。但是你要把內在的，不很明顯的，然而對於我們的人是很典型的特點的影描出來。例如，對於祖國的愛，它在各色各樣的人在各種各樣的形式裏表現出來。應該從每個人找到，表出這個愛，不是推論地，而是具體地表現它。

——高爾基

「我永遠沒有從我的幻想創造過一個人物。我必須要一個活人來做一個角色。」

——屠格涅夫

論劇作「家」中的人物創造

李天濟

巴金先生的小說「家」是有了定評的巨作，它大膽無情地揭開了舊社會的瘡疤，作為舊制度的輓歌，新時代的讚頌，為無數苦悶彷徨的青年所熱愛。它曾經安慰了他們，撫育了他們，甚至可以說領導了他們。現在雖時隔十年，中國社會亦已進入更激變動盪的時代，但是一個社會，一個制度，一個階級的死滅，却不會在這種短短的十年內宣告完結，抗戰中的中國仍然有許多家庭是「實盜底下一羣豬」的。何況舊社會死滅後還會轉化出許多細菌；許多僂屍，重新飛揚活躍於人間呢？舊社會的生活習慣及其意識形態等，都是阻礙抗戰進步的因素。在今天，「家」之被改編為劇本，自應有其強烈的社會意義。

「家」裏的全部人物，可以分別為兩種，一是正在成長的新的英雄典型，一是走向死亡的不凡真實的人物。而作為全劇發展線索的是新與舊的鬥爭，一連串地貫穿了愛情與受難，歡樂與悲苦，興奮與頹喪，鬥爭與屈辱，死亡與生長。在這一一切的根基裏的，是曹尚先生對人類的衷心之愛。但是這種愛並不是毫無原則的。對於那些護道者「正人君子」，那些防阻人類進步的渣滓，曹尚先生以同樣強烈，不，更十倍強烈的感情號召反抗！他愛正在生長的年青人，意識到並且堅信，他們，這些舊社會中的新胚胎，是撲滅根絕舊社會的力量，可是他沒有能够更深更廣地了解他們生長的社會條件與過程，生活限制了他，他有情有愛，有不可撼的信念，可是對於新的，他

欠缺真實之理解。

「家」的劇作對於小說，在人物性格的處理上，存在有顯然的不同之處，在這裏，問題絕不單是因爲「劇技術」關係，這是由於曹禺先生對人類的愛憎之心，對命運生活的不可動搖的希望與信念，與對現實生活之深切的理解，因之一切人物故事才又一次更明銳地活在「家」的劇作裏，如鳴鳳對學慧的愛情及其自殺，高老太爺過壽中風的一場戲，那人物性格的創造，那結構上的安排，是絕不能單單用作者熟練的編劇技術來解釋的，他之所以那樣是因爲他愛，他同情那些無辜受害者的靈魂，他洞見了舊社會不可挽回的滅亡。

曹禺先生對新舊兩種人物的創造，有着全然不同的成就，他對舊人物的理解是深刻而真實的，但對新的，却是浮面表象的，他對舊典型的創造是平凡現實的，對新的則是頗羅涉諷刺的。從這兩種人物的創造上，我們可能換到一點曹禺先生的創作方法及其思想看法。

曹禺先生生活於舊的社會中，對封建的宗法社會有着全面的具體而深入的理解，他了解他們，同情他們更恨他們，他仍正確地寫出了歷史的真理，宣示了舊社會之必然的潰滅，誠如另一個作家所說過的——「我自舊的壁壘中來，反戈一擊，可以立刻致之死命。」

首先，曹禺先生提出了一種舊社會的典型產品——奴才！暴露了封建宗法社會的醜惡，剝脫了大家族的虛偽而華麗的外衣。克定，克定，是兩個除去吃喝嫖賭什麼也不會幹的大家子弟，整天地過着荒唐無恥的生活，在家裏却擺出家長面孔，要子弟服從他們，在第一幕鬧房的那一場戲裏，作者更無情地表現了他們醜惡的情感，及其可憎可憫的奴才根性，他們可以當着子弟們對一個無告的女人放肆調笑，可是一見到父親，又必恭必敬的俯首稱命，他們就是這樣以自己的父兄做奴才，也要求自己的子弟做奴才的。這一點表現在克定身上，特別明白尖銳，他可以在兵變的

時候，騙去已妻子的手飾，去過荒蕪的生活，鬧到父親面前的時候，也可以當着自己的妻兒子女，當着全家人的面打自己的嘴巴。爲什麼呢？因爲父親死了他才有錢還帳，從這裏我們可以看出曹禺先生是如何深刻地把握了家長社會之本質。家長們是握有經濟權的，子弟不能不做奴才。

對沈氏、王氏、克安……這批奴才，作者雖然也給他們以憐憫，可絕對沒有超過憎惡。沈家而確切地描畫了他們的令人作嘔的生活，在五世同堂的大幌子下面，他們整天地勾心鬥角，互相嫉妒，互相欺詐，他們是腐爛的舊制度之典型產物。歷史只給他們一條道路，這唯一的途徑在劇裡裏我們可以明白的感覺到——伴隨着生長養育了他們的舊制度一同滅亡！

曹禺先生還創造了另一型的奴才，已經變成了主子的奴才——陳姨太。她原本是馮樂山的丫頭，遭受過和婉兒同樣的苦難，可是待她登上了姨太太的寶座，就一天不害人不安，爲了想保持一點勉自己的統治地位，不惜用一切奸詐卑劣的手段。這裏，作者提出了不變的真理，「奴隸變成的主子，是比原來的主子更狠毒的」。還有在小說裏沒有提到陳姨太姨姑瑞珪服侍老太爺，劇作者添的這一點，不但是到了後來陳姨太逼瑞珪出去生產的具體伏線，而且更凸出地完成了陳姨太這一人物的性格，她怕的不是高老太爺不喜歡她，不需要她，她是怕因此而失去她在家庭中的特殊統治地位。

在高老太爺的創造上，曹禺先生更技巧更有力更真實地完成了「家」的基本命題，舊制度必然滅亡。代表封建宗法社會之最嚴正的一面的高老太爺，具有着封建宗法社會所賴以發展生長，一脈傳下的所謂「齊家，治國，平天下」的精神，還有如資本主義初期的刻苦實驗的精神，是不應一筆抹殺的，他固執地守着一手造成的大家庭，做着五世同堂的美夢，他身上結合着舊社會僅存的優美嚴止的特質，他對人處世也十分拘謹。說他令我們憎恨，毋甯說他令我們同情，可是在

過壽的那一場，曹禹先生以高度的技巧，熟忱地爲他安排了一連串的打擊，他一個跟一個地發現了他的兒子們都是些荒唐無恥的寶貝，不成器的敗家子，而且年青的一代，則走了另一條道路，大阻無情地反抗了他，舊的已經腐爛，新的胚胎正在成長壯大，死亡的條件都已具備，作爲一個嚴正的舊社會之典型的高老太爺，在兩重壓迫下是應該中風死亡了，在這裏，在高老太爺的身上，作者正確地寫出了舊社會破滅的必然性。

曹禹先生對腐爛的舊制度之深刻而現實的暴露，對舊典型之創造刻劃，還不止於上面所說的，一個制度，一個階級的死滅，絕不是件平凡的事，它絕不願壽終正寢，絕不會自動走下歷史的舞台的，作者更深刻地發掘了舊社會的本質，創造了最頑固最兇殘的代表者馮樂山，馮在小說裏真是個龐大的陰影，全部他就沒有說過一句話，可是在劇作裏却當衆揭穿了他的偽善陰毒與自私。在小說裏他要鳳鳴，是指明了要去做姨太太的，可是在劇作裏却說他是因爲鳴鳳有慧根，有靈性，爲了慈悲，爲了不忍看她墜入污泥，爲了自己孝順，要盡去服侍太老太太喻經。就這一點，曹禹先生已經從根本上揭穿了那些一心衛道的偽君子，可是馮樂山並不自覺他是偽善的，他僅僅實實相信自已是一個方正的君子。他敬孔信佛，婉兒給他說出了「一點點」，他就急出滿頭大汗，狠毒地拷問她。覺慧當面罵了他「假善人，偽君子」，他就陷害覺慧，關他進牢，曹禹先生對他們的把握太深了，他們這些封建剝奪自私的人物，是不單單停止在偽善上面的，待到你揭破了，他，待到他意識到自身的危險與滅亡的時候，他們毫不妥協地殺害，聯合一切惡勢力向你進攻，可是，就是在用血腥的手段的時候，他們還是不放棄祖傳的寶貝——偽！他指你是擾亂治安，是亂臣賊子人人得而誅之的，曹禹先生以無比的憎恨刻出了他們的陰險殘毒，使一切人憎恨他們，使一切年青的戰鬥者知道，他們是舊社會中最頑固的一羣，最難攻克的一座堡壘！

劇作者對舊社會及其諸典型的理解與把握，都是真實而且深入，如馮樂山的尊嚴瀟灑與拮据婉兒時的無比狠毒，顯得非常自然，恰如其分。最後，作者對舊的人物也絕沒有描畫成孤立的形象，如克明屈服於一個無識的陳姨太，跟着她鬧神鬧鬼，是爲了怕負不孝的罪名，怕責任。覺新被陳姨太過着把妻子瑞珣送出去生產時，也爲了同樣的理由，陳姨太能給他們以罪名和責任嗎？他們並不是屈服於陳姨太，是屈服於她所代表的封建宗法社會！

曹禹先生從高老太爺的身上體現了舊家庭舊制度之命定的滅亡，更從馮樂山身上揭示了舊制度勢力之險險狠毒與偽善，及其垂死時之掙扎是多麼固執，多麼堅決，多麼無情！天才地預示了新與舊的鬥爭將如何殘酷失銳的發展方向！這比起他對新的典型的創造來，在根基是完全同樣的。

作者對舊社會之現實而深刻的揭露，還不僅止於上面所說的，在幽咽的舊社會裏還有一羣可同情的受難者——奴隸。封建的宗法社會是建築在他們的鮮血與骷髏上面的，曹禹先生衷心地愛憐他們，爲我們写出了奴隸的羣像，寫出了他們悲慘暗淡的生活，也寫出了他們之間的辛酸的奴隸愛、熱情而又冷酷地判定了他們不可避免的結束！

先說梅表妹，她是一個被舊禮教壓碎了的美麗的靈魂，是數千年中國女性之悲慘的縮影，她愛凌哥愛新，但她被嫁另一個，半年，男人就死了，沒有孩子，像被悶閉在墳墓裏面，生命再也不能開化，她只有絕望地訴說着：「夜晚睡不著呢？瞓着等天亮，天亮起來了，又坐着等天黑」。另一個溫柔端淑的女人瑞珣，像被押賣一樣的被出去，總算運氣，嫁了一個「人」，她算是比梅幸福多了，可是奴隸的命運也沒有僥倖的，除去鬥爭，就只有受難，雖然她孝順爺爺，體貼丈夫，對家中一切都忍讓。可是阻礙絕不能獲得幸福，作者絕難於忍心地讓他受難而死，就

是她直到死都關心體貼的丈夫——覺新，也絕沒有因她的忍讓而得到平安，他是比她更忍從於奴隸生活的，但結果是犧牲了別人也犧牲了自己，這是奴隸的命運——願從只有受難。

可是，這於他們的錯嗎？不是的！他們牛一樣的走着倒滿了受難者屍體的荒涼道路，他們不敵反抗，賄命運播弄，痛苦屈辱地過着奴隸生活，直到喘盡最後一口氣，倒斃在堆滿了白骨的荒原上！這些奴隸的命運，是數千年來中國人民的悲慘歷史，而曹禺先生對他們的描寫也絕沒有停止在這兒，奴隸對自己的朋友和親人，是毫不吝吝地捐出自己的，譬如第二幕第三景，瑞珏和梅的一場戲，開始梅還訴說着。

「梅：（辛澀地）我，我也想回去的，大表嫂」。

「梅：（無可奈何地）表嫂，我知道你曉得（低首）可是我要走了（緩緩）並且我以後不會再來的。」

可是，張着你就覺得是不必要的了，瑞珏和她一樣是懂得愛的，是無邪而善良的靈魂，她們乃赤裸裸地擁抱於愛的光輝裏，忘我地互相愛戀，互相體貼，瑞珏爲了她丈夫與梅的愛情，爲了她丈夫快活，要想一個人回娘家去，梅呢？爲了他們倆的幸福，滿懷着希望和哀痛，叫覺新忘了她自己，這裏面沒有自私，沒有卑劣，沒有欺詐。還是最崇高潔淨的愛，奴隸的愛，除去那些不能實現的美麗的空想，這就是他們唯一的安慰了，就因爲這種崇高真摯的奴隸愛，她們才能够從齊受難。

像瑞珏對覺新的愛與體貼，一般的是被當作封建婦女的美德，爲一般「正人君子」所稱道的，馮樂山不是說了嗎？「祇要舍姪孫女日後嫁過來，應對推退都融融和和，像覺新的夫人似的，我就放心了。」對瑞珏付以熱愛和同情，是很容易歪曲成讚揚女性的屈從地位，爲女性以役說教

的，可是作者沒有跌入陷阱，首先瑞珏認為覺新是「真的好」，「他是個人」。她覺得「在這個家裏沒有人能懂得覺新，沒有人真愛覺新，」他和他一樣，是奴隸啊，只有奴隸才懂得這種愛的，其次，瑞珏不但是愛他，體貼他，而且在死的時候還希望他「勇敢」。她不顧和他糊塗塗塗的分開，就爲了要說「任何事情沒有太晚的時候，你要大膽，大膽，大膽啊！」在這裏，作者不是爲舊的說教，這正是寫出奴隸生活中的一點可憐的溫暖，及其無限闊廣的光明的前路，還有，瑞珏之所以能够懂得如上的話，傅禹先生是給她下了注腳的：他讀新詩，她愛生活，愛真理，作者使她從這一點突進了生活的密林，她仍在奴隸的生活裏幸福地看到了另一條光明的道路，可惜她沒有能够爲一個真理的戰士，就死於春天降臨的前夜，帶着奴隸的身子走進了墳場，她體現了整一代女性的悲劇。作者在她的創造上得到了高度的藝術上的完成，可是在她對丈夫的愛上，還存有理想的成分。她不但愛丈夫，而且愛丈夫所愛的人，爲了他們的快樂，他寧可犧牲自己，這裏作者忽略了頗重要的一點，就是當她丈夫爲另一個女人而悲苦憂鬱的時候，在她感情上是應該有不快樂的，這若是能够和上引的瑞珏與梅的戲一樣，有一點感情上的不舒服，再進而克服，那瑞珏這人物一定會更真實、更動人。

通過家的創作，通過覺新，梅與瑞珏的悲劇，曹禹先生寫出了奴隸的真理——善良，順從祇有受難！並且進一步從心底向他們迸出：「要大膽，大膽，大膽啊！」這誠如艾青詩人所歌唱過的：

「我們生長在奴隸的國家。」

「只有反抗，才是我們的真理」——

可是對於新的典型之創造，曹禹先生却露出了明顯的，對現實理解的不够，那些人物初看那

非常動人，在舞台上也可以獲得最好的效果，可是若一深思，就立刻感覺到人物的不真實性，作者衷心地要描繪奴隸反抗的生活圖景，可是他對現實生活的把握不夠，對新的缺少真實深入的理解，最終地，他創造了理想的典型。

婢女鳴鳳，在小說裏是平凡真實的靈魂，在知道要被送給馮樂山以後，她還希望覺慧能夠救她，待到一切都失望了，才跳進冰澈的湖水，曹禺先生所創造的鳴鳳呢？她明白女人的命運，更清楚奴隸的命運，她有深澈的觀察力，她知道在一家一裏，她愛情的將來會給她自己，給她所愛的人，帶來如何重大的災難，她只有把現在的一點幸福當做夢幻，固執地抱着它。待到夢破碎時，她不願給過所愛的人一點麻煩一點苦惱，祇說着「我真希望你……勇敢，奮鬥，成功啊！」她和瑞珣一樣，懂得舍身愛人的道理，雖然她真覺得沒有活路，可是她並不希望覺慧救她，她就把要來的結果瞞着覺慧，「愛一個人是要平平坦坦的爲他鋪路的，不是要成他的累贅的」她意識地安排了自己的死亡，當陳斌太古訴明天就要把靈送給馮樂山以後，死神已經握着她的手，她一再上場，她捨不得覺慧，但是爲了愛覺慧，她終於自己咬齧牙，懷着無限的深情拳愛與留戀，決然地向墓地，曹禺先生對鳴鳳性格的處理，比起上面說過的馮樂山，高老太爺，比起小說上的鳴鳳，是顯然地抬高了，而且理想化了，他創造了崇高的動人心魄的奴隸形象。實則奴婢的命運是比鳴鳳更悲慘的，對於她們，只有馮樂山才是真實的存在，就是遇見覺慧，她們也絕不懂得鳴鳳的「夢」，不懂得「捨身愛人」的。再說，曹禺先生自己也許知道鳴鳳不夠真實，所以爲她的性格做了根據，她「書香門弟的出身，死去的大小姐教過她讀佛經，瑞珣又和她談過捨身愛人的道理，可這一切根據實在無力，「出身」在戲裏祇是作爲一個「傳說」，只由高老太爺提了一次，而且對於一個十歲以下的孩子，出身，能起決定的作用嗎？就是大小姐教她讀佛經，也在十

二三歲之前，這可能對她的性格起一點影響，但絕不能使她看得那麼清楚，做得那麼理想，最後，關於「捨身愛人」鳴鳳固然說「大少奶奶說的」。可是瑞珪在二幕一景裏也說過「她（鳴鳳）有一次跟我談起捨身愛人的道理，講得才透澈呢！」這可以證明在她接編瑞珪之前，她的看法已是很堅定徹底了，這是可能的嗎？藝術作品所要求的是典型的創造，不是欠缺社會根基的，理想崇高個人影像。

覺慧型的新人，是時常出現於曹禺先生的劇作裏的，都是些理想而崇高的靈魂，不過「家裏的覺慧，比起以前是現實得多了。曹禺先生不僅已經意識到舊制度中新人之胚胎成長，並且堅信他們將摧毀舊的制度。對新人的創造，也努力發掘了他們的社會基礎，為覺慧性格的發展與完成，打下了頗有力的注腳，鳴鳳死後，她才冷冰冰的不說話，「他面容瘦削，眼內藏着強壓下去的憤懣的火，一鳴鳳的死，使他冷靜而沉擊了，他「剛才看出鳴鳳死後給我啓發的問題多麼嚴重」。他愛家、愛他的弟兄，可是他發明了更應該服從真理。從軍閥的監獄裏逃出來，他更變了，進一步「漸漸的認識，我們的敵人不是一個馮樂山，而是馮樂山所代表的可怕的制度：……可是我絕不會讓馮樂山和類似馮樂山的遺囑東西終生得意的」。可是不管作者給覺慧性格的發展完成了了如何的注腳，我們總覺得他比起現實來是更接近理想的。首先關於黎明週報，關於覺慧外面的友人，那些「外燄力」都沒有有機的組織在戲裏面，缺少深入凸出的表現。以至覺慧成了孤立的形象。其次，覺慧所說的關於馮樂山的那一段，比起他後來對生活之愛的訴說來顯然令人感到無力。而他最後對生活對愛的訴說，比起他第二幕和鳴鳳在一起所談說的，在其本質上則又絕無發展變化之處，而這其間覺慧的性格已是經過了頗動盪的變化與發展的。一個革命者對生活的愛不可能像覺慧那樣，那在根本上是有着差異的。覺慧只是披了一件戰鬥者的外表，第三，是由於那些「注腳

，例如因入獄而有的改變，那一根據一是表現得不够，因之也削弱了戲的說服力的。當然，以上所說的都可以歸到「技術」方面去，曹馮先生全部的創作說明了他有足够的技術駕馭他的創作素材，而且技術也絕不是從天上掉下來的，技術是為作者的看法，為作者的全部創作方法所決定的。在這兒，主要的是由於曹馮先生對新的了解不够，他沒有能够最真實的突進生活的密林，對那些歡樂着，苦惱着，動搖着，鬥爭着的覺慧型的新人在今日已經不是稀少的，未成長的典型，他們已經而且長成存在的了，曹馮先生可能糊塗地了解他們，所以在覺慧的創造上仍有着某些真實的地方。

覺民和琴，會用不調和的鬥爭獲得了自己的幸福。他們和覺慧一樣是新的人，可是寫的模糊而且單薄，他們對舊的之鬥爭，是具現在他們的戀愛和婚姻問題上的，雖然作者使他們兩人時常一同上場，可是對他們的戀愛，實在缺少深刻真實正面的描畫，而且更重要的，對他們的鬥爭表現得不明瞭，只有覺慧事前一兩句頗為涵蓋的話作為介紹，作者已經把力量集中到覺慧鳴鳳身上去了。他再也無力來創造第三第四個動人心魄的理想典型了，在「家」裏覺民和琴，像是沒有生活的目的，一點力量也沒有，以致於作為背景來陪襯覺慧的任務都沒有做到。

一般地說，作者理想地創出他的人物，用自已天才的技術閃光照耀了而且抬高了人物的時候，是可能有兩種解釋的，其一是作者站在比現實更高的地方。將生活中最美好最典型的東西加以形象化，或是預見到新的典型之成長而創造的，另一是藝術家的良心，他對人類的愛，超過了他現實生活的理解，曹馮先生呢？他越接觸新的就是越傾向於後者，就是上面說過多次的對現實生活之理解不够，比如：覺慧和鳴鳳；瑞珣的創造，則是頗傾向於前者的了。但上述兩種解釋絕不應機械地來理解，它們是互相掩飾，互相轉化，互為表裏的，曹馮先生生活於中國特殊而複雜的

社會中，生活在腐爛的圈子裏，他憎恨他周圍的一切，他想得高，可是他又跳不出去，他愛人類，希望全人類過真實幸福的生活，漸漸地，他看到了正在成長的新人，看到了被壓迫的奴隸，他們有真實悲苦的生活，有為生活而鬥爭的美的性格。他衷心地愛戀他們，從他自己拔不出的污泥中，把一切光明，一切希望都高高地寄托在他們身上，讚頌他們來把污泥變成榮土，可是生活限制了他們，他和他們距離的太遠了，他沒有能夠更深更廣地了解他們，他只看到了一般，沒有看到具體，他創造的是理想的典型。

關於此，還可以從另一個角度來了解，就是作者也許並不是意識地為我們寫新與舊的鬥爭，他只是沉迷於「生」—「愛」—「死」這些人生的大道理之中，人到底是為了什麼活着呢？什麼才是可愛的，才是最可愛的，才是真正好的呢？我們要怎樣愛，怎樣生活呢？他空幻地追求而且探索着生活的真諦，他創造了真正懂得愛，懂得生活的人物，鳴鳳覺醒與瑤珩。鳴鳳不是說了嗎？「只要是真好的，真正好的，不能再好的，我都甘心，不管將來痛苦不痛苦，悲慘不悲慘，我都不在乎。」生活，愛情，受難，勇敢，大阻。曹禺先生孤立地空幻企望着，探索着他們，橫互在這一切的根基裏的，是對人類的衷心之愛。而真正能配得上曹禺先生之崇高理想的，是那些新人，那些新的英雄。曹禺先生在生活中看到了他們，在創作裏創造了他們的影像，可是，問題在頭兒，對於這些新的典型之創造，曹禺先生不是從生活而是從他自己的理想出發的。他是先有了自己的理想，然後才找到那些人物的，他對他們欠缺真實具體的了解，雖然給他們的發展轉變以根據，給他們的性格以注腳，可是那一切根據，一切注腳，在創作裏的力量太微弱了，所以最終地，對他們創造了缺少現實血肉的理想的典型，創造了作者自己的理想的愛的化身！

如上的兩種出發點不同的分析，實則是異途同歸的，因為第一，不管作者的主觀意念如何，

作品的客觀影響却是事實。其次，我們反封建，我們揭露奴隸的悲苦生活，我們歌頌舊社會的叛徒，我們要抗戰建國，不讓正長爲了愛，爲了獲得真實幸福的生活嗎？

若是理想的典型有現實根據，是未來的新典型之預示的話是應該熱烈地讚揚的，可是曹禺先生作品中的理想人物却不是這樣的，他們都是作者本人理想的化身，是些架空的缺少現實基礎的人物，曹禺先生也許見到了，理解了新的人物，可是絕對的，理解得不够，而他創作時就以其並非全部的理解，做創造人物的根基。覺慧是已經存在的了，就是嬾變中的丁大夫、梁專員吧，時至今日，誰都要承認這兩個人物絕不是新的典型之預示了。這對於一個在藝術上已經有了高度成就的劇作家，是應該苛責的。

對於新的典型之理想化的問題，還不能停留在這兒，爲什麼那些並不真實的人物會那麼動人，會蒙蔽觀眾呢？這是由於作者對西洋戲劇的修養，對舞台的極端熟習和高度熟練的創作技巧。通過「家」的創作，進一步，我們可以發現曹禺先生創作技巧上之最大的特質——對人物濃厚細膩的描繪，和戲劇性之極端豐富，它遮掩了人物分析理想的缺陷！它也完成了舞台上的理想的典型！

不管鳴鳳、瑞珣，覺慧等性格上的理想成分，不管他們多少欠缺現實的血肉，可是他們的戲却深深地震撼了觀眾，使你興奮，使你同情，使你悲苦，雖然作者不能最深刻地發掘他的人物與主題，雖然他創造的新人在性格上都是片面的，理想的。但是他緊緊地抓住了人物感情的某一片面，某一段落，某一點。抓住了那最富戲劇性的某一個場面。耐心地，有力地，熱誠地細細細緻的描畫，一次次，層層堆砌，像一桌豐盛的酒席，像一幅細膩濃郁的油畫，壓得你透不過氣來，逼得你屈服於他天才的筆力之下，例如二幕三場，瑞珣丟下海兒一個人回去時：

「悔：（望着她緩緩地搖著頭）那麼，你離開覺新不痛苦嗎？」

班：（驚制）喂！——不。

梅：你家裏看你回來不痛苦？

班：（低着頭）不。

梅：（聲音顫抖）海兒離開了你，不痛苦？

班：（茫然）不。

梅：你離開了海兒，不痛苦？

班：（哀哀哭起來）我是痛苦啊，我是痛苦啊，可是我有什麼法子，我真是忍看覺新那樣痛苦啊！

連環的反復的加重，使得戲又濃又厚。如此的例子很多，像鳴鳳死前的一再上場。覺慧在鳴鳳死後第一次上場時，一連說了四個「不」字。還在別的劇作裏也同樣存在的，「北京人」中，深芳對瑞貞的問話，一連回了五次「不」，還和上面的「不」一樣。再說，上面談過鳴鳳意欲地安排自己的「死」是不真實的，可是如劇作中所安排處理的却是更富戲劇性更動人的，曹禺先生讓鳴鳳在死前說「您，您親親我吧」，讓她第一次也最末一次說出「覺慧」。是一方面讓觀眾知道「她決定死了」。一方面更重要的是讓觀眾為他們的受情人舒一口氣。這時你就是覺得那樣「死」處理的不真實，你也感覺不到了，何況作者運用自然環境的變化，用婉兒，用陳媽太，「若一具僵屍的」陳媽太，用老而瘋顛的打更人，用鳴鳳一再的上場，造成了陰慘的死的氣氛與緊張，他忍心地將層層深層地壓迫觀眾的感情，掩蓋了鳴鳳自盡的不真實性，此種特點在作者另一部劇作「蜆殼」中更易發現，如葉專員上場的佈置、及眾人的反應，作者非常懂得舞臺與觀眾，用戲掩蓋了他人物的不真實。再如魯大海，他的不真實性很容易被觀眾看出，那就

是因為其時作者在技術上，還沒有達到他現在的高度。「對人物濃厚細膩的描畫，和戲劇性之極端豐富」，是曹禺先生劇作中的偉大特點，它完成了他劇中的基本特質——對新的典型創造之理想化。

總之，曹禺先生對於舊制度的東西之了解把握，遠過於他對新的之理解研究。在舊制度的剝露表現上，他可以算是個偉大的現實主義者，可是越接近新的就越理想，對於新的人，新的事態之描繪創造，他沒有能決定地走出浪漫主義的窠穴。

曹禺先生有崇高強烈黑白分明的摯愛與憎恨，有高度熟練的創作技巧，若是從根基上變換一下他自己的創作方法，首先突進生活的真實叢林，那他一定能為我們創出非常真實的典型，更適合他偉大理想的人物，更光輝的紀念碑的作品！

雖然「家」還存有某些小疵，還有著缺少現實血肉的理想人物，可無疑的它是篇光輝的劇作，具有強烈的社會意義，曹禺先生一方面表現了舊社會之命定的潰滅，和奴隸們的悲慘生活，以深厚的同情含著淚光埋葬了他們，一方面也展示給我們新的胚胎在茁長，舊制度正拚命掙扎，在最尖銳的社會變革時代，新與舊的鬥爭將如何尖銳而殘酷！

「試痛常常是表現特徵——即是說，它誇張——它採取衆多的典型的特徵集中在一個人身上，這樣便給了我們典型，譬如一個吝嗇的典型——有巴爾扎克的格朗岱，普式庚的貪婪的騎士以及果戈里的潑留希金。」

寫人物——以安娜·克列尼娜為例

端木蕻良

渥倫斯基跟管車人走向客車去，在車廂的門口他突然停步讓路給一位正走下車來的婦人。憑着社交界中人的眼力，瞥了一瞥這位婦人的風姿，渥倫斯基辨別出了她是屬於上流社會的。他道了歉，便走進車廂去，但是感到他非得再看她一眼不可；還並不是因為她非常美麗，也不是因為她全部老態上所顯露出來的端莊和溫雅，而是因為在她走過他身邊時她那迷人的臉面的表情上帶了幾分特別的憐愛和溫柔。當他回過頭來看的時候，她也掉過頭來了。她那雙在濃密的睫毛下面顯得陰暗了的閃耀的灰色的眼睛帶着親切的注意盯住在他的臉上。好像她是在認識他一樣，於是立刻轉向走過的人羣，像似在找尋甚麼人似的。在那短促的一瞥中，渥倫斯基已經注意到了一種被壓抑的熱望流露在她的臉上，在亮晶晶的眼睛和把她的朱唇弄彎曲了的輕微的笑容之間掠過。彷彿她的天性是似模似樣溢着某種東西，他，違反她的意志。時而在她的眼睛的閃光裏，時而在她的微笑中顯現出來。審慎的，她隱藏她眼睛裏的光輝，但她却違反她的意志在隱約可辨的微笑中閃爍着。

還個有着一種被壓抑的熱望流露在她的臉上的那個女人，便是安娜，彷彿她的天性是這樣的溢溢着某種東西，他，違反她的意志，時而在她的眼睛的閃光裏，時而在她的微笑中顯現出來。

倘若沒有這種壓抑的熱望的無管是那個女人，都不是安娜·克列尼娜。無管你寫了多少次安娜的嘴唇，安娜的手臂，安娜衣服的颜色，安娜跳舞的姿態，安娜的情思萬種……都是沒有用的，因為安娜·克列尼娜本身便是被壓抑的熱望之流露的化身。寫人物不從這根本來下筆就如吃飯故意不用嘴一樣。

寫人物最主要的事，是把握住人物的本質。先找着樹幹，再尋葉枝。沒有樹幹的樹，不會是一隻活的樹。沒有被壓抑的熱望流露在臉上的女人，絕不會是安娜·克列尼娜，安娜祇是一個符號，不管她叫作安娜，或是叫作林娜，或是叫做安妮，都是一樣的，她的故事不能因為他改了名姓而停止，不管她是誰，祇要她具備了安娜的本質，她還是要碰到涅倫斯基，還要扮演一下悲劇的。

在工人羣裏有工人的安娜，在市民羣裏有市民的安娜，在俄國封建時代有貴族社會的安娜，安娜的本質碰到不同的社會條件，便顯現出不同的社會姿態。安娜的本質碰到了不同的個人生活環境，便有了不同的機會和不同的理由，或者不同的故事的發展。或者在社會的必然律和偶然律之間她遇到了更好的涅倫斯基或者更壞的涅倫斯基，或者演出了更複雜的故事。

我們的世界裏有着千千萬萬的安娜，或者每小時裏都有一個安娜在那裏滅亡。而這些安娜溫柔的心坎裏都隱藏着一种悲劇的酵母——這就是那種壓抑的熱望，把握住含有這種熱望的安娜，再寫出她的社會條件，家庭條件，個人條件，環繞着她眼前的人物。她怎樣受了這些社會條件的，家庭條件和個人條件的影響而同時她又怎樣影響了她當時所處的社會。這便是那特定的安娜 (This one) 而不是別一個安娜。托爾斯泰是寫了封建時代貴族社會的克列甫夫人的安娜，托爾斯泰詳細層層次次的寫出了這個安娜夫人的交際社會，家庭生活，體態笑貌，談吐風情；這一個安娜，站在千萬個安娜之中，也會一眼認得出的是與別一些個安娜不同的。這是十九

世紀俄國封建貴族社會的安娜。托爾斯泰所接觸的安娜。

因為這個安娜是從千萬個安娜之中攝出來的，她才能在千萬個安娜的心裏，魯濱孫是人類的一種生存的精神的化身，這一種掙扎着求生的精神，一種樂觀的求生存的精神，是從人類祖先遺下來的，為每一個人類的兒女所有，所以魯濱孫也能活在每個人的心目中。但是魯濱孫沒有生活在我們的日常生活裏面。在我們的日常生活裏邊，我們很少碰到有那樣獨立求生的真實的魯濱孫，所以魯濱孫又離開我們很遠。但是安娜的被壓抑的熱望却不祇是千萬萬個女人所有，而安娜本身，又是生存在我們日常生活裏面的一個。因此，她的那種要求美要求愛要求調劑的精神不祇是和我們的被壓抑的內心起了一種溝通，而她又生存在我們中間的一個溫柔的姊妹。在中國社會裏，安娜的出現多得很，在封建社會裏，安娜的柔和善，都給狄仁傑那輩混蛋們弄得不能再醜了。他們爲了衛護一個丈夫的尊嚴（宗法社會的家長的尊嚴）不顧一切的向一個有了情的婦人，施以最嚴格的懲罰，這種懲罰超乎人類的想像之外的，這比歐洲中古時代的「紅字」要殘酷得多，那種刑具懲罰、女人的那種變態心理者所發明的刑具（據說就是狄仁傑這狗東西發明的。在現代中國社會裏的安娜，却又被市儈主義的輿論所傷害。使人看不見安娜的真面目。安娜·克列尼娜對杜賈說：「我沒有做甚麼，也做不出甚麼，我常常奇怪人們爲甚麼要聯合一致地來弄壞我，我做了甚麼，我能够做甚麼呢？你的心裏有够多的愛來饒恕：」）安娜沒有作甚麼，而且也不能做甚麼，但是人們却要聯合一致地來弄壞她。多少個安娜就這樣給人弄死，不過有一個安娜（或有無數的）給托爾斯泰看見了，寫下了，成了今天萬人誦誦的安娜·克列尼娜。人們爲甚麼要聯合一致的來弄壞安娜，這才是安娜悲劇的最大原因。這正和欺騙的市儈主義者們聯合起來把林黛玉弄死一樣。市儈主義者不能允許反市儈主義者們（愛美的人，善的和諧的人，真

純的愛慕者們……的聯合。神的社會裏不允許有偉大的人存在的，不管這偉大者的心裏燃燒着多大的愛，在市儈主義的迫害之下而滅亡了，在這個滅亡的過程裏顯露出安娜的戀愛的社會意義，顯露出安娜這人物的社會意義。

在托爾斯泰的驚人控制力之下，安娜是被寫成一個完全的安娜，正如紅樓夢一樣，林黛玉是被寫成一個完全的林黛玉，這種創作的過程是一樣的。我們寫人物要寫一個完完全全的人物，不要寫缺的人物。但完全的人物是需要完整的技能來幫忙的。托爾斯泰在安娜·克列尼娜上面所運用的創作方法和中國的紅樓夢聯繫起來看，更可以看出描寫人物的技能是些什麼，這些偉大的靈魂的天才們，好像他們在事先都互相商量過了似的。

托爾斯泰也用「對照」，安娜的哥哥不忠實，玩女戲子，弔女教師的膀子，喝酒，賭博，不顧自己的事業，站在那兒害倒西歪……安娜的丈夫則是，對妻子忠實的，不賭博，不喝酒，專顧自己的政治事業，站在那兒直挺挺的……列文則是不喜交際的，不會講話的，不會向女人獻殷勤的，不懂漂亮的……涅倫斯基則是會交際的，會講話的，會向女人獻殷勤的，懂得漂亮的……安娜的嫂子則是一個良妻賢母，要求她的丈夫好好的作一個丈夫……吉提則是一個純潔的女孩子，自己以為涅倫斯基真心喜愛她……對於安娜又都是一個聰明的對照。

托爾斯泰也用「反覆」，安娜的哥哥慢慢的把脾氣改好了，和她的嫂嫂和好，過溫暖的日子，吉提後來和列文結婚了，過着幸福的生活，而安娜却淒涼痛苦，而終於死亡……托爾斯泰沒有正面來寫安娜的美，祇是加廣的描寫吉提的裝飾，吉提的漂亮……而在涅倫斯基的眼中捨棄了吉提而來追逐安娜……涅倫斯基眼中的對比，便是托爾斯泰筆下的反覆。

托爾斯泰很少正面寫安娜的美，就如屠格涅夫很少正面來寫織女的語言的美一樣。托爾斯泰

簾下的安娜的美，是在她哥哥的口中，渥倫斯基母親的口中，吉提的眼中，渥倫斯基的冷眼裏描寫出來。而安娜特有的那種本質，都是祇有在渥倫斯基的眼裏才第一次被看出，這就是她們倆個必然要愛慕起來的最大的理由，這個突出的美，在一個突出的奇遇才被提出。

托爾斯泰爲了要襯托出安娜的美，他先不動聲色的來寫吉提：

這是吉提最幸福的一個日子，她的衣服沒有一處不合身；她的花邊披肩沒有髒下一點；她的玫瑰花結也沒有被蹂躪或扯掉，她的淡紅的空心高跟的拖鞋並不夾痛她的腳，而祇使她愉快；金色的假髮一厚堆一厚堆地覆在她的頭上，宛如是她自己的頭髮一樣。她的長手套上的三棵鈕扣通通扣上了，一棵都沒有鬆開，那長手套裹住了她的手，却没有掩住她的線條。她的小金匣的黑天鵝絨帶特別柔軟地纏繞着她的頸項。那天鵝絨帶的確是美麗的；在家裏，對鏡子照着她的頸項的時候，吉提感覺得那天鵝絨彷彿要說話的樣子，旁的地方也許還有可疑之點，但那天鵝絨帶的確是美麗的。吉提對自己裸露的肩膀和手臂感到一種冷澈的大理石的感覺，一種特別喜歡的感覺，她的眼睛閃耀着，她的玫瑰色的嘴唇因爲意識到她自己的嫵媚而不禁微笑了。當她還沒有跨進舞廳，走進那翠滿身是絲綢，絲帶，花邊和花朵，等待別人來請求伴舞的婦人。吉提將不屬於那羣婦人——的時候，就有人來請求和她跳華爾茲舞，而且是一個最好的舞伴，跳舞台的泰斗，

接着從吉提的眼裏再來寫安娜：

……吉提滿臉漲紅着，把她的裙裾從克里文的膝上拉開，於是，微微有點羞怯地向周圍望着，尋找安娜。安娜並不是穿的淡紫色，如吉提那麼切望的，而是穿的黑色的，敞胸的天鵝絨長袍，她那看去好像象牙彫成的咽喉和肩膀，和那手頸細嫩的圓圓的膀臂全露在外面，長袍滿體膚威尼斯的花邊。在她頭上，在她的烏黑的頭髮——全是她自己的，沒有塗一點兒假。中間 有一

個小小的蔥花環，在白色花邊中間東齊的黑絲帶上也有着同樣的花束。她的結髮的格式是並不惹人注意的。逗引人的就是常散在她頭上和鬢邊的她那小小的執拗的髮捲。她那美麗的，結實的頸上圍着一串珍珠。

吉提每天看見安娜；她崇拜她，而且常在想像她穿淡紫色的模樣。但是現在看了她穿着黑色衣裳，她纔感覺到她從前並沒有完全看出她的魅力，她現在才覺得她是一個完全新的意外的存在。現在她才了解安娜可以不穿淡紫色，她的魅力就在於她是不受她的服裝支配的，她的衣服在她的身上決不會惹人注目。她那繞着華麗的花邊的黑色衣服在她身上並不惹人注目；這不過是一個框架吧了，爲人所注目的到是她的本人——單純，自然，華美，同時又快活和殷勤。

用這一段來反襯安娜之美，是非常容易打入讀者心坎的方法。但托爾斯泰寫人物最高明的地方還不在這裏，他的高明，全在他體念到了那人物心裏的最深處。而在最適當的場合把這點兒揪出來給人看。舉一些例來看。

安娜在和她的嫂嫂隨便閒談的時候，安娜說：「每個人的心都有 Skeleton 他自己的 Skeleton (隱私) 如英語所說的。」嫂嫂問：「你沒有甚麼 Skeleton，你有麼，你的心是那麼純潔。」「我有！」安娜突然說，於是意外地在她的眼淚之後，一個狡猾的，譏諷的微笑刻在她的唇上。再如，安娜和一羣朋友閒談的時候，托爾斯泰這樣寫着：

……「不，我想，不是說笑話，要懂得戀愛，人就不能不犯錯誤，然後去改正牠。」培脫西公爵夫人說。

「甚至到在結了婚以後嗎？」公使夫人開玩笑地說。

「改過遷善，從不嫌遲。」外交隨員重說着英國的諺語。

「正身，」培脫西同意；「人不能不犯錯誤，然後改正牠，你以為怎樣？」她轉向安娜，安娜唇上掛着一個幾乎辨察不出的堅定的微笑，正默默的聽着這談話。

「我認，」安娜說，一面在摩弄着她脫下了的手套，「我想……假使有千萬個人，就有千萬條心！自然有千萬付心腸，就有千萬種戀愛。」

涅倫斯基瞪着安娜，心沉了下去似的等待着將要說的話。當她說出了這些話的時候，他嘆了一口氣，像說謊了似的。

而他寫得最謙微的地方，是安娜見了涅倫斯基之後，在彼得堡的車站上，看見了自己的丈夫，她看到他的第一個感覺是：「呵！他耳朵怎樣那樣子呢！」當然他的耳朵還不是第一次才見到過，因為他們的兒子都七八歲了……但是這是第一次安娜的改變。

但是托爾斯泰却從沒有用過「改變」這個字樣。

果戈理描寫人物

艾燕

果戈理描寫人物，不僅把主要的角色，寫得鮮明活躍，就是一些配角，也在他的筆下，得到生命，使讀者看了，不易忘記，甚至在作品中，隨便提到一個人，竟能幾筆就把那個人生動地勾畫出來。像死魂靈內寫乞乞科夫住的旅館，夜深人靜，客人都睡着了，只略山來的一個中尉，還在試他新做的長靴。「好像對於長靴，是有很大的嗜好的，因為已經定做了四雙，現在又在試穿第五雙了。他屢次走到床前去，想說下長靴來睡覺，然而還是決不定；長靴真做得好，他總是蹣跚

了一隻腳，極愜意的看着非常奇樣的靴後跟。「這樣的一個人物，在死魂靈中算是頂不重要的，簡直可有可無，然而經果戈理隨便描繪一下，便將他那雙靴子的可笑神情，活活地畫在我們眼前。果戈理對於社會中的活人，總常常注意他精神上的特點，如他所述：「每個人都有他的玩意兒；有的喜歡獵狗，有的以了不得的音樂愛好者自居，以爲深通這藝術的奧妙；第三個不高興吃午餐；第四個不安於自己的本分，總要往上鑽，就是一兩寸也好；第五個原不過懷一點小希望。睡覺就是夢話，要和侍從武官在園遊會里傲然散步，給朋友，熟人，連不相識的人們都聽聽；第六個手段很高強，至於起了要諷刺一下闊人或是傻子的出奇的大志；而第七個的手段却實在有限得很，不過到處弄得很齊整，藉此討些站長先生或是搭客馬車夫之流的歡喜。總而言之，誰都有點什麼東西的，就是他的個性的……」果戈理就善於捉摸活人的個性，所以來到他筆下的人物，都能給人難忘的印象。

人的性格，有些是顯明的，尙容易看見，另外還有極其微妙的特徵，看起來「若有若無」，那就很難捉摸。果戈理便是格外注意這種微妙的特徵的。他談到他寫乞科夫會這樣說：「如果作者不去洞察他的心，如果他不攪起那瞞着人眼，遮蓋起來的，活在他的靈魂的最底里的一切，如果他不去揭破那誰也不肯對人明說的，他的祕密的心思，「那他就「不會那麼活潑的在我們眼前出現，因此也沒有什麼感動，事後還在振撼我們的靈魂。」果戈理是要將人格性格的深處，平常爲人漠視的，全都顯現出來。這要怎樣才辦得到呢？「倘要這微妙的，若有若無的特徵，擺在眼前，就必須格外的留心，還得將那用鑿蝕人物所練就的眼光，很深的射進人的精神的底里去。」我濟人的微妙的特徵，還須「用了不倦的彫刀，加以有力的剗割，使他分明地，凸出地放在人們的眼前。」我覺得果戈里描寫人物最愛使用的方法，是先將人物的微妙的特徵，由作者的口

氣扼要而又具體地揭示出來，然後再把人物放在故事裏面，用人物自己的行動言辭，將作者揭示出來的特徵，證實給讀者看。死魂靈內的馬尼羅夫，被巴爾維支，羅士特來夫，和登留希金等人的構寫，就是完全用的這一方法，這一方法用得好像能生出幽默的效果。我記得先前學校裏的教員，講話的時候，愛用「現在」兩字，在不該用的地方，也隨口帶了出來。大家不甚注意，但經一位同學，實行記錄之後，說他老先生一點鐘內，要說五六十個現在，這末一來，大家立即留心了，每一聽到那「不該用的一現在」二字，竟然常常脫口而出，就都忍不住笑了起來。我們讀死魂靈，可以說平常極了，彷彿還很單蠢似的，但讀的時候，却令人不禁發笑。原因就是作者在故事進行之前，先將馬尼羅夫那種只事幻想不務實際的特徵，揭示給我們了，便我們死如看見一熟人的弱點而發生的微笑一樣。果戈里在死魂靈中使用這一方法，性格特徵的揭示與乎故事方面的映證，都比較複雜，最單純而又顯得很明白的，是在馬車那個短篇小說里面。馬車中的一位將軍同下將軍官講話，明明聽見了，却故意要問一句：「你說什麼？」以表示他的威嚴，這件裝腔做勢的微妙特異，作者先給我們揭示出來，後來將軍同他的僚屬，一同到一個地主家裏去看馬車，大家紛紛發表意見，你說車好，我說車壞，就在這個時候，一個下級軍官就向將軍說話，這車子怕值不到那個價錢吧，據我看來只不過若干盧布而已。將軍便隨着他問道：「你說什麼？」下級軍官便只好恭而敬之地，再說一遍。我們讀到這裏，便有些忍俊不禁，而將軍裝腔做勢的神情，就更加使人感到活靈活現了。

其次，果戈里用活潑的口氣揭示人物的性格，最值得注意的一點，是不儘扼要而又具體地加以描寫，而且還很深刻地將性格上的特徵，從矛盾方面，表現出來。比如寫馬尼羅夫喜愛好的陳設，客堂裏的家具繡着華麗的絹布，化的錢一定很不少，但兩把靠手椅，因為材料不夠，就永遠

讓牠纏綿繚繞了，客來便警告說不要坐牠，說是尙未完工，而自己兩年多來却一直全不在意。這在陳設方面的矛盾，是可笑的，同時也表現出了主人翁不務實際的特徵來，而且性格的特徵經過這一描寫，就更加使人感到生動了，又如寫乞乞科夫的跟了彼得爾希加，是愛沈默，不愛多言，還有好學的高尚的志向因為他在拚命的讀書。「這是應該令人尊敬的了，他簡直是年青的高爾基一樣。可是他讀起書來，毫無選擇，而且讀時不用懂書的意義，而只在字母拼出音來，就非感到有味。這一來；便使人大大失望了，且不禁有些失笑。再如寫一個人物，說他談話的時候一隻眼睛，常常在變動的神情看來在暗示對方；等一下我們倆到那邊屋裏去私下談話吧。其實，他並不愛搗鬼，也不狡猾，到是非常本份的人，這都是從矛盾方面來描繪人物的性格，使人得到深刻而有趣的印象。

第三，果戈里也愛用同一事件，來表現各種不同的性格。死魂靈裏面描寫馬尼羅夫，梭巴開維支，羅士特萊夫，潑留希。這些性格不同的人物，就是用買賣死農奴這一事情來寫的。這種方法是使人得到對照，更加顯得異樣鮮明。馬尼羅夫客客氣氣，死農奴簡直可以奉送；梭巴開維支則當成奇貨可居，開口就要一百盧布；羅士特萊夫却不在乎買賣，只想和乞乞科夫賭博，趁此大贏一下；潑留希金語說死了農奴，還可賣錢，簡直對買主感覺異常。又果戈里一個中篇小說兩個伊凡的故事，其中有一段講伊凡諾微遞寫打官司，去到衙門裏邊，法官請他喝茶，他謙遜不已，作者將兩人一請一讓的對話，一直寫了一大篇。至於伊凡尼基佛羅微遞去到衙門裏邊，却不同了，法庭的門是開一扇閉着一扇的（閉着的一扇在下面有凹的）他莽撞而過，便擠緊在門框上，前逃不可，退亦不能，鬧得整個法庭裏沸沸揚揚的，這也是運用同一的事件，打官司進衙門，顯出兩個不同的人物來，一個小心謹慎，一個莽撞粗笨，魯莽異常，使人看了，永遠不易忘記。