

文言小说肖像描写浅议

唐 富 龄

我国的文言小说在其漫长的历史发展过程中,积累了多方面的创作经验,在肖像描写方面,就有不少东西值得我们发掘和借鉴。

文学艺术的各个部门,总是互相渗透、互相影响的。当文言小说还处于汉魏六朝雏形阶段,我国诗文、绘画等已出现了不少成熟的作品,并有人从理论上对它们的创作经验加以总结。这样,文言小说的创作,就有可能从它们那里获得丰富的营养;同时,它又以自己的创作实践去充实文艺宝库,并反过来给其它样式的文艺以这样或那样的影响。其肖像描写的基本特色和手法,就是在这样的过程中逐渐形成的。

从神似中求形似,是文言小说肖像描写的基本特色。这特色,与“以形写神”^①、“象物必先在于形似,形似须全其骨气”^②的绘画理论关系密切。但它并不强调外形的工细描写,而是比较侧重于以神衬形,往往用极为经济的笔墨,在轮廓式的勾勒中,表现人物的风采神韵,完成肖像描写。如唐代李朝威《柳毅传》中写龙女:“……见有妇人,牧羊于道旁。毅怪视之,乃殊色也。然而蛾脸不舒,巾袖无光,凝听翔立,若有所伺。”这寥寥几笔,就把一个抑郁伤感,心事沉沉,而又闲静美丽的少妇肖像,逼真地描绘出来了。为了传神地写好人物肖像,文言小说采用了多种有效的表现手法。

一曰具体的动态描写与抽象的静态描写相结合。这手法,在我国古代白话小说中也常运用,但相对来说,文言小说更注重动态描写,在大多数成功的例子中,静态描写一般

都只作极简约的概括。这样处理,比较符合生活实际情况。一般来说,人的外貌,总是处于不同表现的动态之中:喜怒哀乐,歌哭叫号,凝思默想,一蹙一颦……莫不属于动态或相对动态。“形诸外”者,必有其内在依据,所以,准确地把握和写出处于活动状态的外貌,有利于揭示人物的内心世界及其特点,因而能使外貌显得传神。绘画等造型艺术,因要诉诸视觉,必须展示固定的外部形态,但为了表现人物的性格特点,也很注意静中求动,抓住富于包孕意义的瞬间来进行刻划,其道理是与此相通的。作为以语言文字为工具的文学作品,在肖像描写方面,比造型艺术具有更多的自由和更大的灵活性。它可以同时花开两朵,既写动态,又写静态。但最有效的办法是使二者有机结合起来。有静无动,容易板滞,有动无静,难于有明确的规定性。比如,旧题班固所撰《汉武帝内传》对王母的肖像描写:“著黄金搭襦,文采鲜明,光仪淑穆。带灵飞大绶,腰佩分景之剑。头上太华髻,戴真晨缨之冠,履玄璚凤文之舄。视之年可三十许,修短得中,天姿掩蔼,容颜绝世,真灵人也。”这里虽对她的穿戴、身材及容颜都一一写及,但纯属静态描写,缺乏流动美和生动感,因之使人感到不过是尊精致而毫无表情的塑像。前面所举《柳毅传》中的肖像描写,其所以能作到简约而又比较传神,正由于它避免了孤立的静态描写,而将动、静有机结合起来的原故。在这方面,《聊斋志异》中的某些篇章,显得更为突出。比如,《婴宁》中对婴宁的肖像描写,先用“有女郎携婢,撚梅花一枝,容华绝代,笑容可

掬”十八字轻轻托出；紧接着写她对其追求者王子服“注目不移”的反映——她走离王子服数步之后，便“顾谓婢曰：‘个儿郎目灼灼似贼！’遗花地上，笑语自去。”文字虽少，却把这个冶丽天真的少女，勾画得如见如闻。可是人们又很难说出她是衣裙朴素还是穿著华丽，是身量苗条还是体格丰腴，是肌膚白皙还是红润生辉，是水灵灵的大眼，还是虽然不大，却很匀称地长在脸上富有迷惑力的眼睛……虽然如此，它不仅不影响，反而增加了人们的美感。这种美感，主要是由简洁准确而又互相关联的动态描写启迪出来的：撷花而笑容可掬，使人感到她的纯洁与和善可亲；遗花而笑语自去，使人感到她的天真和乐观开朗；王子服与她偶然相遇，就一见倾心，“注目不移”，则旁衬出了她的丰仪魅力。不过，这些描写，实际上只是写了她的气质美，并不具体说明其外貌美的程度，因为外貌不一定很美乃至极为一般的人，也可能因其特具风度的言谈举止而引起人们的美感或好感。也许正是基于这种对生活的观察与认识，作者便用“容华绝代”四字作抽象的静态描写，使其外貌美的程度具有明确的规定性。这样一来，她的音容笑貌所给予人的美感，便无形中升华到了一个绝色女子的水平；而“容华绝代”这种用得滥俗了的字眼，也就在与动态描写的有机结合中，显出了点铁成金，化腐朽为神奇的妙用。又如《青梅》中写青梅之母与程生相见时的情貌：“宛转间，有女子从衣后出，掠发微笑，丽绝。”这里，“丽绝”是静态描写，只有当它与其他动态描写相结合，才显出了“丽绝”之神。《陆判》中对陆判威凛凛的外貌，也是将“绿面赤须，貌尤狞恶”的静态与“赤髯生动，目炯炯如电”的动态相结合描绘出来的。对这种手法的运用，在古代诗歌中早已屡见不鲜，《诗经·卫风·硕人》中写姜庄外貌的那一章就很突出。它先用形象的比喻，将其手、肤、颈、齿、眉等等进行规定性很强的静态描写：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如

瓠犀，螭首蛾眉”。如果仅有这种描写，充其量是一具解剖学上的模型，所以在一系列静态的形象比喻之后，笔锋一转，化静为动，用“巧笑倩兮，美目盼兮”来描绘其动态。这二者结合，就产生了顾盼有神，观之可亲的生动美感。古典诗歌中这种肖像描写手法，对文言小说是有影响的。不过，后者更多地是通过个性化的动态描写，去追求传神的艺术效果。

二曰正面描写与映衬描写相结合。不少小说中，对被描写对象的外貌，往往只作极简略的正面静态概括，而主要通过旁人的反映或其他烘托来映衬出人物的风采神韵。

这种映衬，有时从初次感受或猛然发现的角度去写。在现实生活中，人们初次感受或猛然发现的东西，往往印象很深。辛弃疾在其《青玉案·元夕》中写道：“众里寻它千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”寻她千百度而不得见，忽然在稀落的灯火处发现了，这印象肯定是很深刻的。有些文言小说的作者，很懂得这种奥妙，常运用它来作“蓦然式”的肖像描写。唐代杜光庭《虬髯客传》中写红拂的美貌，便是从李靖猛然见到她时的情景来着墨的：红拂本是“权重京师”的大官僚杨素的家妓，因看准了李靖的英雄本色，便毅然离开杨素，女扮男装，夜奔李靖。李靖毫无思想准备，与之交谈，“观其肌膚，仪状，言词，气性，真天人也，公（李靖）不自意获之，愈喜愈惧，瞬息万虑不安。”这里，并没有具体细致地去写红拂的外貌，但从李靖感到美从天降，喜惧交织，不知所措的情绪中，便把她的美丽与胆识，异常突出地映衬出来了。《聊斋志异》中的有些作品，也常运用这种手法。如《林四娘》中，只用了“艳绝，长袖宫装”六字描绘林四娘的外貌，却从陈宝钥夜间独坐，忽然发现这位素昧平生的女子褰帏而入的角度来写；《汾州狐》中写狐女的美丽，只用“容光艳绝”四字，却从朱公旦猛一抬头，竟感到这是一位从未见过面的绝妙好女的角度来写，都能使读者产生难以

言传的新鲜感受，似乎也象书中的陈、朱那样，因是初次相见，而且是徒然间发现了她们的美丽，留下深刻印象。在这里，作者是把本来可以写得很具体的外貌，提炼成富有感受力的描写，以突出其“神”，并启发读者的想象，以捕捉其貌。

这种映衬，有时是带有夸张性的。通过夸张，往往能使被映衬者的美，显得更为鲜明突出。希腊杰出诗人荷马，在其史诗《伊里亚特》中写海伦的美，并未过多地直接写其外貌，而是着力夸张渲染希腊军队为了把她从敌人手里抢救回来，历经九年战争，付出很大牺牲，却认为这是值得支付的代价。这就把海伦的美映衬得无以复加，她简直成为希腊人爱美的象征了。我国著名的汉乐府《陌上桑》对罗敷的描写，除用“秦氏有好女”一句抽象的诗来直接写其美外，主要是通过对其穿戴的夸饰，特别是通过对行者、少年、耕者为其外貌所倾倒，以至于忘乎所以的夸张描写映衬出来的。这种手法，在文言小说中也被广泛运用。比如，晋人王嘉所撰《拾遗记·薛灵芸》中写薛灵芸之美，只有“容貌艳绝”四字作正面描写，而着重于用夸饰的笔墨来写其被选入宫时的情况：她恋恋离故乡，饮泪别父母；魏文帝为了迎接她入京，大摆排场，沿途灯火不熄，车徒咽塞道路。通过这种描写，她那倾国倾城之貌和眷顾贫穷父母之情，便很好地衬托出来了。《世说新语》中写潘岳之美，先以“美姿容，好神情”六字作面描写，继以“少时挟弹弓出洛阳道，妇人遇者莫不连手共萦之”为正托，再以“左太冲绝丑，亦复效岳遨游，于是群姬共乱唾之，委顿而返”作反托。于是，这个被封建时代誉为美男子的潘岳，便似乎使人感到具体可触了。《聊斋志异》中更有不少这类描写。《阿宝》中写阿宝之美，主要是通过写她外出时，来看她的人“环堵如墙”，“众情颠倒，纷纷若狂”，追求她的孙子楚更是为之“痴立若失”的衬托来完成的。《小梅》中对小梅外貌的直接描写，只用了“姿容秀美”四个抽象而又俗套

的字眼，作者却突出地写那些平日不屈于打骂的奴婢，只要青梅说一声，“无不乐于奉命，皆曰：‘并不自知，实非畏之，但睹其貌，则心自柔，故不忍拂其意’。”见其貌便能如此心悦诚服，那么，她那讨人喜爱的性格及其“姿容秀美”的程度和所具有的魅力，便不言而喻了。他如《婴宁》、《小翠》、《陆判》等也都兼用此法进行肖像描写，这里就不具体分析了。刘熙载《艺概·诗概》中云：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。”文言小说中肖像描写所用的映衬法，与诗歌中这种以烟霞写山之精神，以草树写春之精神的手法是相通的。它所获得的艺术效果，正如莱辛所说的那样：“诗人啊，替我把美所引起的喜爱和迷恋描绘出来吧，做到这一点，你就把美本身描绘出来了。”③

三曰轻云蔽月，遥观相隔。所谓遥观相隔，是指把被描写对象置于一定距离和某种屏障之外进行描写，以造成视觉的仿佛感，犹如轻云蔽月，烟笼寒水那样，使人于似见非见中产生遐想，增强美感，以达到突出被描写对象风姿韵采的目的。俗话说：“远看美人近看猪”，意谓对猪的膘壮要就近细看，才能掂出分量；而站在一定距离看人，察其轮廓，会觉得比近看更美，因为太近了，本来可以忽略的微疵也将被发现，从而损害美感。古代有些作家，正是从这种审美感受出发进行肖像描写的。曹植《洛神赋》中写宓妃之美曰：“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙；荣曜秋菊，华茂春松；仿佛兮若轻云之蔽月，飘飖兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出绿波……”这里有近镜头，也有远镜头。远镜头描写，正是从遥观的角度来制造那种飘飘仿佛的美感的。白居易《琵琶行》中“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”的诗句，也是在一定程度上运用“相隔”感来描绘风尘憔悴的琵琶女形象的。

在文言小说的肖像描写中，很成功地运用了这种手法。《薛灵芸》中在直接写灵芸“容

貌艳绝”之后，曾用“邻中少年夜来窃窥，终不得见”来衬托其美，这实际上是把她和人的视觉“相隔”开来，这一“隔”，犹如说书时卖关子那样，倒使人们非要知道她倒底美在哪里，从而在联想中产生一种仿佛朦胧的美感。另一种情况是，先以不见为“隔”，造成悬念，然后推出一个近镜头，以满足悬念。比如，唐裴铏《裴航》中，先写裴航与具有天姿国色的樊夫人同舟，“言词间接，帷帐昵洽。航虽亲切，无计道达而会面焉”，这样一“隔”，便造成一种“同为胡越犹怀想，况遇天仙隔锦屏”的美感悬念。然后再写裴航在袅烟的帮助下见到樊夫人的情况：“……及褰帷，而玉莹光寒，花明丽景，云低鬟鬓，目淡修眉……”这类比喻，本无太多特色，但因前面用“隔”的手法造成了悬念，然后揭开帷幕，露出真容，便使它突然飞扬增色，很好地表现了樊夫人的美丽。还有一种情况是先以“隔”造成悬念，然后倏忽一现，满足悬念，随即又“隔”起来，造成新的悬念。比如，《聊斋志异·绩女》中写费生慕绩女姿容，不惜倾产求见。当她具香烛前往，入门长揖时，绩女先是隔帘与之谈话，然后“忽见帘幕之中，容光射露，翠黛朱樱，无不毕现”，满足了费生的悬念；然而，这不过是瞬息即逝的满足，当他“意眩神驰，不觉倾倒”之际，复又“厚幕重重，闻声不见矣”。这种描写，含有对渔色者的讽谕之意，这里不去说它。但从表现手法来看，它所安排的由相隔到不隔终于又隔起来的程序，很能引起一种在似隔非隔，可见难见间的美感，从而使肖像描写更具神韵与魅力。除以上几种情况外，更多的是一种属于通例的隔写，如《拾遗记·甘后》中写甘后之美：“先主召（甘后）入绡帐中，于户外望者如月下聚雪……”“后与玉人洁白同润，观者殆相感乱”。玉人虽然洁白美丽，但在人们的近观和直观中，总可以把它和人区别开来。作者却从遥观的角度来写，又以绡帐为屏，造成视觉的“相隔”，因而能使人产生玉人与甘后“相感乱”和“如月下聚雪”

的美感。作品通过突出甘后外貌美的描写，更好地表现了她劝刘备不要以“妖玩经怀”，以免“玩人丧德，玩物丧志”的主旨。《拾遗记·夷光》中写夷光与修明之美，也运用了这种遥观法，但作品所宣扬的女色亡国的观点是错误的。

文言小说中肖像描写的手法还有其他一些地方值得总结，比如用传神的比喻来勾勒人物的姿容，便是一种传统方法。在《世说新语》中就有不少这类例子。如对嵇康的描写是“肃肃如松下风，高而徐引”，其“为人也，岩岩若孤松之独立，其醉也，愧若玉山之将倾”，几个形象的比喻，便传神地勾勒出了他的外貌与潇洒风度。写刘伶则“身長六尺……悠悠忽忽，土木形骸”，这一比喻，不仅写出了他那壶中日月长的生活，也写出了他放浪于形骸之外的形态。写裴令公与王安丰则用画龙点睛的比喻：“裴令公目，王安丰眼，烂烂如岩下电”。他如《西京杂记·司马相如》中对卓文君的外貌描写，《聊斋志异·胡四娘》中对胡四娘的外貌描写等等，都较好地运用了比喻法。又如，分层次皴染，也是屡见不鲜的写法。在《婴宁》中，写婴宁的笑貌，便根据不同情境，分成笑容可掬，隐隐而笑；嗤笑不已，狂笑欲堕；吃吃而笑，浓笑不顾，放声大笑；笑处嫣然，狂而不损其媚等多层次来加以表现。《聊斋志异·花姑子》中，对花姑子的外貌，也是分两次皴染完成的。

以上各种手法，在很多情况下都是交叉使用的。仅此种种，也不难看出文言小说作者在肖像描写中善于撷取美和表现美的本领。这种本领又可归纳成两个方面：一，为了用极省俭的笔墨传神地写出肖像，作者很善于从不同角度启发读者的审美能动性与创造性，使他们根据自己的见闻，调动生活经验，对作品中写而不尽的地方进行合理的联想与补充，从而使有限的肖像描写，获得“无中见有，质中见妍”的艺术效果。二，善于通过肖像描写去表现人物的精神气质，使

之成为性格描写的有机部分。清人冯镇峦曾针对《聊斋志异·小梅》中对小梅的肖像描写评曰：“写其美，又似写其神，一笔作两笔用。”这评语，在一定程度上也概括了文言小说肖像描写的这一共同特征。

在文言小说中，肖像美与品格美，在大多数情况下是一致的，这符合读者对正面人物一般的审美要求。然而在现实生活中，形象美与品格美并不尽然一致：堂堂仪表者，可能满肚男盗女娼；其貌不扬者，可能才识非凡而品格高尚。《三国志·蜀书》裴注引《襄阳记》云：沔南名士黄承彦“谓诸葛亮曰：‘闻君择妇，身有丑女，黄头黑色，而才堪相配’。孔明许，即载送之。时人以为笑乐，乡里为之谚云：‘莫作孔明择妇，正得阿承丑女’。”孔明妻的才与貌是不一致的，而孔明不以貌取，说明了他的审美标准。类似情况，在古今中外的现实生活中并不罕见。现实生活既然如此，那些愿意向生活开掘，并善于写出生活本身的复杂性的作家，在肖像描写中，也就必然塑造出一些形体美与才识品格美并不一致的形象。《三国演义》中的庞统，具有将相之才而相貌丑陋，刘备差点因此铸成以貌取人的大错；《水浒传》中的黑旋风李逵、赤发鬼刘唐，虽是农民起义的英雄，其外貌则颇狰狞；京剧《徐九经升官记》中的徐九经，虽然五官不正，却具有“为官不与民作主，不如回去卖红芋”的品质。《天方夜谭·巴索拉银匠哈桑的故事》中那位善良勇敢的娘子军首领——老太婆余西娃，是个麻脸、大鼻、缺牙……的丑怪；《巴黎圣母院》中那个聋哑而又奇丑的撞钟人，更是外丑内美的典型。至于外美内丑的形象，那就更多了。

文言小说中的肖像描写，也注意从这方面开掘，在《聊斋志异》中就有不少这种例子。如《乔女》中的乔女，是个“以德自信”，“光明磊落”的女中丈夫，作者却赋予她“黑丑，顴一鼻，跛一足”的外貌，但她给予人的整体印象不是猥贱难堪，而是高洁坚毅；《吕无病》中的吕无病，是“衣服朴洁，而微黑多麻，类

贫家女”的下等姿质，但因作者突出地赋予她以善良美好的品格，因而给人以可亲可敬之感。这正如王朝闻所指出的那样，“在艺术上有时为了揭示美，使美显得更美，偏偏要强调对立因素。”相反，为了使丑显得更丑，在《聊斋志异》中也很强调外美内丑的对立，如《姚安》中的姚安，虽有“美丰标”的外貌，却是个喜新厌旧，害死妻子，又因嫉妒而误杀继室的豺狼之辈。又如，《嘉平公子》中的嘉平公子，因其“风姿秀美”，使一女鬼为之倾倒，纠缠不已。他的父母苦于儿子被鬼所缠，百计驱之而不得去。后来，这位美丽的女鬼发现自己所眷恋的人，原来是个腹内草莽的错别字大王，深悔不该以貌取人。于是，他便根据嘉平公子在一张训谕仆人的便条中出现的错别字情况，编四句以讽之：“何事‘可浪’，‘花菽生江’。有婿如此，不如为娼！”然后不驱自去。作者笔下的这类人物，正因其有美丽的外表，更反衬出了他们灵魂的丑恶或可笑。

在对诸如此类外丑内美或外美内丑的人物进行肖像描写时，作者很注意对立因素双方的比例配备关系，在一般情况下，对于他们的外貌，不作具体的渲染，而将主要笔墨用来突出其行为品质。掌握了这种分寸，就能保证使外貌部分居于次要的和反衬的地位，从而使外丑内美或外美内丑在一种主要倾向支配下获得统一，以达到从反衬中去强调某一方面的艺术效果。了解这一点，对于如何避免肖像描写中的公式化、脸谱化毛病，是有启示的。

在浩如烟海的文言小说中，肖像描写虽然只是一个次要问题，而且也存在一些俗套的或不健康的描写。但是，其中更有不少合乎特定历史条件下人们审美心理的健康描写。拂去文言小说肖像描写的尘垢，总结其中具有民族特色的经验，对于当今的创作，无疑是具有借鉴意义的。

- 注释：① 顾恺之《魏晋胜流画赞》
② 张彦远《论画六法》
③ 《拉奥孔》第二十一章