

韩世琦 谭习朴 著

实用写作技巧新编





实用写作技巧新编

韩世琦 谭习朴 著

1991·北京

ISBN 7-5074-0544-3/G·195

定价： 3.20 元

实用写作技巧新编

韩世琦 谭习朴 著

中国城市出版社

责任编辑：刘德远 曲学民

责任校对：闵 莉

实用写作技巧新编

韩世琦 谭习朴 著

中国城市出版社出版发行

(北京东城区西总布胡同58号)

新华书店经销

北京北苑印刷厂印刷

开本：787×1092毫米 1/32 印张：8.125 字数：136千

1991年4月第1版 1991年4月第1次印刷

ISBN 7-5074-0544-3/G·195

印数：00001—14600 定价：3.20元

自序

写作水平，取决于作者的生活基础、思想感情和艺术技巧。生活是写作的唯一源泉，这是为古今写作实践所证明了的客观真理。写作依赖材料，材料来自生活。中外名家、名篇所以取得艺术上的光辉成就，其共同经验之一就是作者有丰富的生活积累和对生活深入、独到的观察与体验。相反，脱离生活，闭门造车，作品就成了无本之水，无源之水，必然没有血肉和生命。但是，写作过程不是纯客观的自然再现。有了丰富的生活积累，还必须有娴熟、高明的表现技巧。这就是作者要把掌握的材料经过一番艺术酝酿，加工改造，重新组合，细心缀连，使之集中、凝练，更加典型，然后寻求恰当、巧妙的表现形式，用生动形象的语言把构思的结果表现出来，才能成为真正的艺术作品。

近年来，随着我国改革开放的不断深化，写作领域新人新作辈出，许多新作不论是题材、主题，还是语言、结构、手法和风格，都摆脱了封闭、狭隘、单一、简单的模式，呈现出五彩缤纷的多样化格局。大大拓展了写作艺术的新天地。然而，对于初学写作者来说，踏踏实实地对中外一些传统的基本写作技巧和经验，进行一番认真的学习和研究，还是十分必要的。这些技巧和经验，是前人写作实践的结晶。它符合艺术反映生活和人们认识生活的规律。我们学习、借鉴这些技巧和经验，不仅有助于提高自己的写作修养和启迪

创作思想，而且有些仍然可以运用于我们今天的创作中。值得注意的是，学习、借鉴前人的经验决不是机械地模仿和生搬硬套，而应该是有所探求和创新，金人王若虚在谈到文章写作时说：“定体则无，大体须有。”元人郝经也说：“文有大法，无定法。”这就是说，写作必须遵循一定的规律同时又须妙运从心，随手多变，不为固定的成法所束缚。尤其是文学艺术创作，贵在创新。它既不能重复别人，也不能重复自己，它以创造为生命的标志。实际上，大凡优秀的作品都是具有创造性的。例如同是写吝啬鬼，吴敬梓在《儒林外史》中写严监生，人物临死前因桐油灯里多点了一根灯芯而“总不得断气”，着力写人物的小气；巴尔扎克在《欧也妮·葛朗台》中写老葛朗台，人物临终前还金圈抢夺为他做法事的教士手中的镀金十字架，着力于写人物的贪婪，契柯夫在《磨场外》中写磨场主，人物手中拿给母亲的一大把钞票和银币最后从箱缝里漏得只剩下十来个戈比，着力写人物的冷酷。……尽管作家们都把人物的吝啬刻画得入木三分，但他们却是从不同的角度和以不同的艺术手法而使笔下的人物成为不朽的典型的。这说明任何一篇优秀文章或作品，总是在创新中才放射出自己的艺术光辉的。清代诗人袁枚曾经说：“不学古人，法无一可。竟似古人，何处著我！字字古有，言言古无。吐故吸新，其庶几乎！”（《小仓山房诗文集》卷二〇）这正是说读书、学师都要得法，所谓“师其心而不蹈其迹”。所以，学习传统贵在消化、转化，古为今用，推陈出新。

“诗文随世运，无日不趋新”。现实生活是丰富多采、千变万化的，反映生活的写作艺术也应该不断发展变化。因此，学习、借鉴前人的技巧和经验而又有所超越、有所突破、有所创新，应该是每个习作者都应该为之努力的。

目 录

自 序	巧出新意..... (62)
博采厚积..... (1)	崇曲忌直..... (85)
广闻博见..... (4)	反弹琵琶..... (67)
入微体察..... (6)	露美遮丑..... (71)
江郎才尽..... (9)	相反相成..... (74)
面向生活..... (11)	相映益彰..... (77)
知人知心..... (13)	以反求正..... (81)
胸有成竹..... (16)	情景相融..... (83)
活现人物..... (18)	以少胜多..... (84)
弄假成真..... (21)	细节不细..... (87)
由熟返生..... (24)	由“声”识人..... (89)
神形兼备..... (26)	痴情傻态..... (91)
先人后事..... (30)	繁而不芜..... (94)
拂尘敷新..... (34)	旧调新弹..... (96)
化陈为新..... (36)	妙联趣对..... (98)
最佳角度..... (45)	合理引申..... (99)
风头豹尾..... (48)	箭要上靶..... (101)
文如看山..... (53)	着色生辉..... (103)
欲擒故纵..... (55)	巧比善喻..... (108)
一点之美..... (58)	斟字酌句..... (111)
以情感人..... (60)	文贵简洁..... (114)

回味无穷.....	(116)	罚人吃肉.....	(158)
话说生动.....	(120)	异曲同工.....	(161)
悦耳动听.....	(124)	自尊自爱.....	(164)
砂中珠宝.....	(127)	文须有益.....	(166)
打破常规.....	(130)	得心应手.....	(168)
精密雅洁.....	(134)	泛泛之作.....	(170)
一词之瑕.....	(136)	文不厌改.....	(171)
一筐“琵琶”.....	(139)	精益求精.....	(175)
标点救命.....	(142)	勿弄玄虚.....	(177)
惜墨如金.....	(143)	见仁见智.....	(179)
文不在长.....	(145)	真情实说.....	(182)
角度种种.....	(148)	虚怀若谷.....	(184)
话说文风.....	(150)	攻苦食淡.....	(185)
感同身受.....	(152)	后记.....	(190)
群芳吐艳.....	(155)		

博采厚积

刘勰《文心雕龙·神思篇》里有一句名言：“积学以储宝”。意思是说写作首先要认真学习，积累知识，以储备写作材料。这对每一个习作者来说，都可以作为座右铭。蚕不吃桑叶吐不出丝；蜜蜂不采百花酿不出蜜。同样，写作不采集丰富的材料，任你脑子如何聪明也是写不出好文章来的。因此可以说，材料是写作的基础，材料是作者的财富。平时材料积累丰厚了，下笔就会披沙沥金，左右逢源，写出色彩绚丽、气象峥嵘的好文章；反之，孤陋寡闻，知识浅薄，腹内空空如也，下笔必然文思枯竭，一筹莫展。黑格尔就说：“单纯的心血来潮并不济事，单靠有心要创造的意念也召唤不出灵感来。谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动，……不管他有多大才能，他也决不能单靠这种意愿就可以抓住一个美好意思或思想，产生一部有价值的作品。”所以说，每个习作者必须养成善于体察、积累生活和知识的习惯，做生活与写作的有心人。

古人说：“好鸟枝头亦朋友，落花水面皆文章。”浩繁纷纭的现实生活中，“处处留心皆学问”。诸如鸟兽虫鱼、花草树木、山川江海、日月星辰、饮食起居、婚丧嫁娶、人情事故、风土习俗，凡此种种，作为一个习作者都应当有比较深广的了解，处处留心观察，事事注意研究，并且还要把观察、体验的认识、感受记录在笔记本上，或者存储在记忆之

中，以备不时之需。俗话说，积少成多，聚沙成塔。生活和知识之塔是靠点点滴滴集聚而成的，是日复一日，年复一年不断辛勤劳动的结果。我国古代学者对此深有体会。荀子说：“不积跬步，无以至千里，不积细流，无以成江海。”老子说：“合抱之木，生于毫末，九层之台，起于累土，千里之行始于足下。”李斯也说：“泰山不让土壤，故能成其大，河海不择细流，故能就其深。”这些话对我们丰富生活，积累知识都很有启发意义。历史上许多积累写作资料的能手，更是我们学习的榜样。象东汉的王充、唐代的李贺、宋代的苏东坡、海尧臣、明代的陶宗仪等等。他们博采厚积、锐意穷搜的志趣，日积月累、持之以恒的精神，今天仍然是值得我们效法的。人们常常赞叹这些文学艺术大家的作品博大精深、意旨深远、叙描生动、论说精辟，殊不知作者为积累这些名作巨著的原始材料曾付出了多少辛勤的劳动啊！因此我们立志学习写作，前人关于“积学”的精辟认识和实践经验必须记取。

据说清代席佩兰原拜袁枚为师，袁教导她写不出好诗先不要露面，因此席许久不为人知道，而孙源湘出生名门，博览群书，尤爱诗词，口成诗癖，平时生活用语都离不开诗。每天起床便是“春眠不觉晓，处处闻啼鸟”；坐上饭桌便是“谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”。别人认为他着魔，席佩兰的父亲认为他有出息，便托人去说媒，结果吃了闭门羹。后来袁老师出了一计，写了个招亲广告：“家有小女，但非诗人不嫁，有能诗者，可登门议亲。”一日孙源湘气宇轩昂地跑来议亲。袁枚便同他谈起来，孙从屈子、宋玉到三曹，讲李杜，论三苏，口若悬河，滔滔不绝。当听见环佩响过，袁枚便说，这就是小女。孙想，写诗是我的专长，她看了我的

诗稿便知一二，忙把诗稿递了过去。席佩兰不经意地翻了翻说：“窗外积雪正消，万物复苏，围炉论诗，不如凭窗联句有趣”。孙以为凑几句联句有什么难处，连连答应。席佩兰看看窗外两个狮子身上的雪正在消融，便脱口而出：“雪消狮子瘦”，起句一出，急坏了孙源湘，前想后想，想不出一句现成的对句，因羞愧，回家便一病不起。

这急坏了孙源湘的父母，求医无效，病情日重一日。于是去问袁枚，袁枚说了底细，孙源湘父亲又老着脸皮去见席。席说：“好办，今天正是十五，晚上扶他出来赏月。你从旁边说：‘今夜月亮真圆，月亮里的桂树真茂，树下兔子真肥。’他听了病一定会好。”晚上，孙老人半信半疑地将席的话重述一遍后，孙源湘哈哈大笑，大叫“有了，有了！”老人以为儿子发烧说胡话，不料儿子却说：“‘雪消狮子瘦’的下句不正是‘月满兔儿肥’吗？要让我早赏月，何至害得如此苦呢？”结果孙源湘的病好了，二人遂结为夫妇。这个故事生动地说明，写作不仅要熟读群书，平时还要观察体验，积聚丰富的具有切身感受的材料，这样才能意到笔随，应变自如。我国著名作家老舍曾经勉励青年作者说：

“你要仔细观察身旁的老王和老李是什么性格，有哪些特点，随时注意，随时记录下来……要天天记，养成一种习惯，刮一阵风，你记下来，下一阵雨，你也记下来，因为不知道哪一天你的作品里就需要描写一阵风或一阵雨，你如果没有这种积累，就写不丰富。”这段话不正是“处处留心皆学问”的最精妙的注释吗？可见古人所说的“积学如储宝”，确实是经验之谈。只要平日储备了丰厚的写作材料，一旦提起笔来，自然会左右逢源，何患无米难炊呢？

广 闻 博 见

写作离不开生活，社会生活是写作的唯一源泉。这已是古今中外文学现象所证实了的真理。我们要想写出思想深刻、内容充实的优秀作品，就必须热爱生活、投入生活，深入实际，掌握丰富的原料和素材。唯其如此，动笔时才能做到“博观而约取，厚积而薄发”（苏东坡语）“博观”和“厚积”，是“取”和“发”的基础。生活“观”得愈“博”，材料“积”得愈“厚”，就愈能进行充分的比较和选择，也愈能达到才思横溢、灵感涌动的境界，象苏东坡在《文说》中形容的：“文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。”

传说明朝马铎中了新科状元，皇帝宣他上殿面试。皇帝手执一把别致的纸扇，轻轻摇着，顺口道出上联：“纸扇画梅时时迎风花不谢”马铎听了，随即对出下联：“缎鞋绣菊朝朝踢露蕊难开。”皇帝听了对他敏捷的文思、出众的才华赞赏不已。事后，有人问马铎对对子有何诀窍，马铎笑着回答：“我长在农村，一天晨读山间，见农女踩露而过，鞋头菊花绣得别致，给我留下了深刻印象。启发了我的诗思。”这个故事点出了一个真理：文艺作品离不开生活。马铎文思敏捷并不是他天生的智慧，而是他随时留意，善于观察的结果，是生活给了他以灵感和智慧。由此想到现在的高中学生，为了能考上大学，家长、教师和他本人，硬是把活泼的青年人封闭在狭窄的课堂里，“两耳不闻窗外事，一心只钻教科书”，对于课堂以外的丰富知识，沸腾火热的生活，激动人

心的改革浪潮，五光十色的大自然奇观，发人深省的各种事件，光彩照人的英模形象，一概无暇问津，犹如桃花源中人，与世隔绝，“不知有汉，无论魏晋”。有一年某地参加预选高考的一位学生在作文卷上这样写道：“我家不远就是集市，但我从未踏进去一步。妈妈不让去。她说：‘妈比不了孟母，没法子三迁，可妈妈能管住你，不许逛市场，别学坏了，考不上大学。’真巧，今天偏偏却写《集市见闻》，这真是哪壶不开提哪壶。我这次要是考不上，就得怪她。”按说现在城乡农贸市场，其中不乏各式各样的有益见闻。比如反映三中全会以后，祖国欣欣向荣，百业兴隆，前程似锦的崭新面貌；描绘经济繁荣，购销两旺，人民生活水平大幅度提高的灿烂现实。可许多考生对这些却“视而不见，充耳不闻”，只能写出“烤羊肉香味扑鼻，吃上几串好不快活”，“菜市上黄瓜、辣子、西红柿、洋芋、笋子、西葫芦随处可见”，还有的写：小贩们为争好地盘，大打出手，搥耳光、揪头发，咬鼻子，丑态百出。诸如此类，仅写出一些非本质的表面现象，主题既不深刻，格调也不高雅。如果做一个勤于、善于观察的有心人，从中可以汲取许多新鲜有用的素材。俗话说：

“处处留心皆学问，勤于观察出作品。”传说古时，有一座名叫十佛寺的庙里面住着一位老和尚，每到科考之时，赴京赶考的书生都要经这里食宿。一次老和尚想考考这些书生们，看他们的才华究竟如何，便以十佛寺为题，写了一副对联的上联：“万瓦千砖百匠建成十佛寺”贴在寺院的墙壁上，看谁能对出下联。许多书生看了后，苦思冥想，没有一个能对上的。一日有两位风度潇洒的书生看了大半天，也没对上，便乘一条小船，穿湖而去。不一会儿，小船行至一座古老的石拱桥边，一书生好奇地观看一番，便向船夫询问这

座桥的名字。当船夫随口说了名叫“四仙桥”时，这位书生欣喜若狂地跳了起来，“有了！”马上叫船夫拨转船头，驶向寺院。他一跨进院门，就挥笔在墙上写了下联，“一舟二橹三人摇过四仙桥”。这下联对仗工整，用词确切，读后情趣横生，回味无穷，一时轰动了整个寺院。这则故事生动地说明，漫不经心的佳作，是经心至极的必然；出人意料的巧妙构思，正是观察生活的必然。要想机警地捕捉偶然，就务必扎根于必然。写文章或从事文学创作，只要我们象那位有心的书生，深入实际，善于观察生活，克服那种坐在房子里空想，关起门来写作的作风，丰富多采、情文并茂的文章就会出现你的笔下。

入微体察

古建筑学家陈从周，早在少年时代就酷爱大自然的一花一草，一树一石。有一次他画了一只小鸟，长长的鸟喙，圆圆的眼睛，还有一个长长的尾巴。他兴冲冲地拿去请教一位教美术的先生看。先生摇摇头，说：“这鸟画错了！”并语重心长地告诉他，“世界上没有喙长尾巴也长的鸟儿。喙长的鸟儿，尾巴必定要短些；尾巴长的鸟儿，喙必定要短些。如若不信，你可仔细观察观察鸟儿。”听了先生的话，他将信将疑。后来，他认真观察各式各样的鸟儿，果如先生所说。从中我们可以悟出这样一个道理：有些看来十分简单的东西，其实包含了极深的学问；有些看来十分平常的事物，其实并未被我们所真正认识。

画画需要认真观察，对于一个写作者来说，这同样是至

关重要的，不观察就不能获得丰富而新鲜的印象，不能扩大见识，不能积累材料，不能得到真切的感受和体验，自然也就不会有敏感的领悟和灵感。因此说，敏于观察，勤于观察，善于观察，培养观察的能力和习惯，对提高写作能力是绝对不可缺少的。古今中外的大文学家、大文章家都具有惊人的敏锐深刻的观察力。许多千古传诵的佳章名句，令人叹服的妙字诗眼，无不是诗人细心观察的结果。韩愈的名诗：“天街小雨润如酥，草色遥看近却无。”遥看远处地面上浮起一层浅绿色；近察身边的绿色反倒不见了。这里诗人对早春景色的特征捕捉得如此准确而细腻，是诗人潜心观察的结果。杜甫的诗句：“芹泥随燕嘴，蕊粉上蜂须”。从紫燕嘴上粘带的芹泥、蜜须上粘带的花粉这些极细微而又极富诗意的现象中，强烈地感到春天万物复苏、欣欣向荣的生机。这些现象是一般人不易注意，或是虽然注意了但未深切感受的，而杜甫不但能注意它们，还深深地被它们打动，发掘出它们的意义来。

巴乌斯托夫斯基说得好：“我当然知道有毛毛雨、晴天雨、淫雨、梅雨、疾雨、牛背雨、斜雨、骤雨，最后还会有暴雨（倾盆大雨）。但抽象地了解是一回事，而亲身观察体验这些雨，弄清楚每一种雨都包含着诗意，独有的不同特征，却是另一回事。这是经验之谈，我们都知道暴风骤雨是形容风雨来势猛烈，但如果没有亲身经历，是难以写出这四个字所包含的丰富内容的，就是几个人一同遇到了一场暴风雨，也会因年龄、性格、经历的不同而感受不一样，我们只有写出了这“独有的不同特征”，才会给人深刻的印象和具体感受。同样是写泉水，托尔斯泰写道：“水从山涧流出来，闪烁着阳光甚至微光，但因此更显得清澈和新鲜。”

陆定一在《老山界》中写道：“银子似的泉水流下山去，清得透底。”柳宗元在《小石潭记》中写道：“潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下彻，影布石上。”这些文字，寥寥数语，却都生意盎然，情趣横生，却又都有其独到之处。第一句，开始没有道出泉水的清澈，只说水上的浮光雪白耀眼，连平常肉眼也难以看清楚的细微的灰尘，在它的映衬下也清晰可辨，真可谓维妙维肖；第二句，只用了一个精巧的比喻，不但使我们看到水“清得透底”，还使我们听到它流动的淙淙的美妙之音；第三句写水，通句不着一个“清”字，可是却把它无色透明的特色表现得淋漓尽致！试想，如果不是泉水非常清冽，怎么能够看出鱼群象在空中浮游？当阳光照射时，又怎么能够看到游鱼的影子散布在水底的石头上？这里，三支妙笔之所以都能把“泉水”这个笼统的概念化为形象的描绘，具体真切、历历在目，就在于作者深入生活，精心观察，从而写出对事物的独特感受。如果作者对所描写的对象缺乏细致的观察和深刻的了解，笔下描写不真切，甚至失实，不免就要发生错误，甚至造成笑柄。比如，一位作者歌颂炼钢的现场写道：“巍峨的高炉啊，飞溅着钢花！”这就成了笑话。因为高炉只能炼铁，炼钢用的是平炉、转炉或电炉。而且作者在这里还用了“钢花飞溅”，殊不知“钢花飞溅”正说明钢水里含的杂质太多，并不是一件好事。有人赞美海防战士“蘸着海水磨刺刀”，却不知道海水是咸的，刺刀蘸着海水就会生锈，海防战士决不会做这种蠢事的。造成这种描写失真，以数闹出笑话的事，原因不外有两个：一是观察不够，生活经验不足；二是读书不广，知识贫乏。

老作家严文井曾指出，儿童作家胡景芳的《苦牛》里有个细节写得不真实，那就是作者写狗与驴赛跑时竟累得浑身

冒汗，作者竟不知狗没有汗腺是不可能冒汗的。英国大作家狄更斯曾指出另一位作家把一种百嘴鸦的眼睛写成灰色不合实际情况。俄国大作家托尔斯泰曾指出高尔基在小说《三十六个和一个》中描写面包炉的火光照着工人脸不合实际情况。

上述这些作家之所以能觉察到这些描写上的细微错误，都是和他们细微的观察和丰富的知识分不开的。因此说，每个习作者首先必须具有观察的素养。没有观察，写作就成了无本之木，无源之水。

江郎才尽

我国南北朝时期有个诗人叫江淹，青年时期很有才气，可是到晚年，才思却大不如前，文章写不好了，诗也写得不美了。这是什么原因呢？人们传说这样一个故事：

有一次江淹路过禅灵寺，住在庙里。夜里梦见一个人，对他说：“从前我有一匹锦缎寄存在你这里，今天还给我吧！”江淹便从怀里取出几尺来，还给了他。从此以后，江淹的文章就越来越写不好了。

还有一次，江淹住在冶亭，夜里梦见一个人，自称郭璞，对他说：“我有一只笔，在你这儿放了很多年了，现在还给我吧！”江淹从怀中掏出一只五色笔，还给了那个人，从此以后，江淹再也写不出华美的诗句了。世人谓之“江郎才尽”。古人对江郎才尽的解释自然荒诞不经。那么，江郎为什么起初才华横溢而后却绝无佳作了呢？

原来，当他在仕途多舛，甚至身陷囹圄的时候，能正视

现实，对黑暗的社会有所认识，在思想感情上和人民有着种种不自觉的联系，在他的诗赋中就表现了一种忧谗畏讥的哀怨和怀才不遇的感慨，也融汇了当时无数贫贱者的血和泪、怨和恨，这就使其作品有了思想的光辉和艺术的生命。但当他逐步进入仕途，做了醴陵侯的时候，便安于高官厚禄，养尊处优，于是逐步脱离生活以致文思枯竭，最后，只好宣告“才尽”了。

与此相反，屈辱的地位和丧乱的际遇，使与江淹差不多同一时代的六朝诗人庾信，一反当时绮丽浮泛的诗风，写出了具有苍凉雄健风格的动人诗篇。再如：杜甫、高适、岑参等，在安史之乱前三年曾经同登长安东南的慈恩寺塔，各人皆有诗作，为什么唯独杜诗出类拔萃，深沉感人？原因就在于杜甫关切人民的疾苦和国家的前途，他无心留恋自然景色，思绪在“感时忧国”上，因而能对唐玄宗的纵情声色提出批评：“昔我瑶池饮，日晏昆仑丘”，且以高远眼光，预见到安史之乱即起，山河破碎的局势，“泰山忽破碎，泾渭不可求，俯视但一气，焉能辨皇州”。再如，安史之乱中，杜甫在战乱不休的中原地区流离转徙，李白则在较安静的南方。虽然他们都关注国计民生，但由于这种各自生活经历的差别，他们的诗作便展开了不同的想象。李白只能写想象的幻景：“俯视洛阳川，茫茫走胡兵。流血涂野草，豺狼尽冠缨。”杜甫却写亲见亲历，显得更为真切沉痛：“所遇多被伤，呻吟更流血”，“夜深经战场，寒月照白骨”。

当代著名作家魏巍，“因为抗美援朝的伟大斗争给他的感触太深了”，“生活和斗争的激流掀起了作者思想感情的浪花”，所以写出了《谁是最可爱的人》等以抗美援朝为题材的优秀散文、报告文学和长篇小说。当代人民歌手李季，由于

他一直生活在取之不尽、用之不竭的文学创作的源泉中，所以写出了《王贵与李香香》这样具有深远意义的作品和大量以三边、玉门为背景的诗歌。他曾说：“离开了三边和玉门，我几乎连一行诗也写不出来。”可见诗人所说的三边和玉门，就是生活的代名词。

生活，是创作的基础；感情，是创作的“酵母”。一个作家必须植根于斗争生活的土壤，接受时代光辉的照耀，和人民呼吸相通，血肉相连，才能永葆艺术的青春和创作的活力。这就如同是一粒豆种，豆芽根须单一，细杆寸身，豆箕却能茁壮茂密，果实累累。其结局所以迥异，就在于前者以水为命，以日为年，薄积却图厚发；后者以根扎沃土，浴光饮露，所以春华秋实。江郎才尽，不正是由于脱离了生活，把自己囚禁于个人功名利禄的小圈子里，因而得不到时代光辉照耀的结果吗？一切初试锋芒的文学青年，应当立志永远生活在人民中间，置身于时代洪流之中，才能写出具有浓烈的时代生活气息的佳作来。

面 向 生 活

茅盾曾经讲过一个古代人杜撰的施耐庵写《水浒》的故事。大意是这样的，施耐庵先请高手画师把宋江等36人画了图像，挂在一间房内朝夕揣摩，久而久之，此36人的音容笑貌在施耐庵的想象中都成熟了，然后下笔，故能栩栩如生。茅盾认为，这一则杜撰的施耐庵的创作方法，显然有它附会的地方，它所强调的朝夕揣摩却是有道理的。不过，准确地说，“朝夕揣摩应该面向生活，面向活生生的人物，而不应当

是面向挂在房内的画师的图像。这一故事很自然使人联想起《壮悔堂文集》中写马伶竞演失败，负气出走，三年体验磨砺，转败为胜的故事来。

有一天，徽州帮的富商同时雇了南京的“兴化”、“华林”两个戏班子到一块来开演唱会，并邀请了全南京的头面人物、诗文作家以及贵妇人等。富商安排兴化班在东边的戏台上，华林班在西边的戏台上，让两个班子对台演唱《鸣凤记》。戏中扮演宰相严嵩的，西边华林班是个姓李的演员，东边兴化班是个姓马的演员，在座的客人，戏开始后没多久就被西边戏台上李伶的表演吸引过去了，有的朝西边移动座位，有的向西边靠近，东边的戏没法再演下去了，兴化戏班主角马伶感到羞辱换下戏装逃走了。过了将近三年，马伶回来了，向徽州帮的富商提出：“现在希望再为我们摆场酒席，把那年赴宴的客人全都请来，我们愿意和华林班再对台演唱《鸣凤记》，供你们乐一天。”演唱会又办起来了，当演到争论该不该收复河套那场戏时，马伶又扮演相国严嵩出场了。李伶不禁为马伶的绝妙表演惊讶得叫出声来，一下趴在地下，自称弟子。兴化班这一天的演出，大大超过了华林班。当晚，华林班的人走访马伶，问道：“您是从哪儿得到传授，居然盖过了李伶？”马伶回答：“的确，过去全国还没有人能代替李伶演严嵩，他自然不会教我。我是听说当今的相爷顾秉谦是严相爷一流的人物。我便跑到京城去，请求当上了他的跟班，一泡就是三年。每天侍候相爷，体察他的行为动作，琢磨他的语言；日子久了，自然就掌握了相爷的特征，这就是我所拜认的师傅。”

马伶转败为胜的故事，不仅说明艺术创作要面向生活，亲身体察，而且也提供了有志奋发，不断实践，定能成功的

范例。演戏如此，写作更须如此。只有深入了生活，面对形形色色的人物事件作深入细致的观察、了解，具有鲜明个性的人物才会一个个在作家脑子里出现。茅盾同志谈《子夜》创作时说：为写《子夜》，我曾不止一次到交易所、丝厂、火柴厂实地考察。至于人物，则因我的亲戚故旧中就有类似吴荪甫等等的人物，我与之往来既久，观察积累丰富，所以能典型地刻划他们的性格。

现在为什么我们有些作品中人物的脸蛋模糊，雷同化的毛病比较普遍呢？主要的原因就是由于这些作品的作者生活基础薄弱，缺乏丰富的生活积累，因此对自己笔下的人物并不熟悉，他们下笔之前，心中无底，人物形象并未酝酿成熟。这类作品的作者从预定的概念、框框出发，去虚拟人物形象，这种闭门造车地写出来的人物自然不会有血有肉，必然出现雷同化、公式化。所以我们说，只要是现实生活中的人，谁没有生活呢？谁不在生活中接触各种各样的人？但这并不意味着每个人都可以成为作家。从实际生活到文艺作品，把实际生活中的人变成文艺作品中的艺术形象，这既不神秘，但也不是唾手可得的。这里需要的是面向生活，深入实际，善于观察体验，善于概括、提炼，这可以说是艺术创作的普遍规律。

知人知心

陀思妥耶夫斯基曾说，作家“要研究一个人的脸庞，揣测到他脸上的这个主要思想，虽然在他描写的时候，脸上并没有这种思想。”这里告诫我们，作家在观察时要进行积极

的探索性的思考。比如观察人，不仅要仔细观察人的外貌、神态、动作、服饰，还要能窥见人们在想什么，窥见他们内心的秘密。竹潜民同志曾在谈作家如何观察生活时，举过一个很生动的例子：某单位新的领导班子成立，召开了一个干部大会。新老领导班子的成员都在主席台上就座。主席台上分三排，你就得注意，为什么同是老干部，有的坐在第一排，有的坐在第二排、第三排呢？

这位老同志，也许感到自己年纪大了，力不从心，应该放手让年轻人挑重担了。今天这个会，是年轻人当主角的时候了，我就坐在后面吧，看着他们能把这台戏唱好，我就心满意足了。

那坐在第一排的老干部，他也许在想，今天是我最后一次坐主席台了。大庭广众面前我得最后一次亮相，不要以为我退休了就什么名堂也没有了。新干部上台难道就不用听我们的话了？他们走一步也得向我们瞧一瞧呢。

那位坐在最后一排捧着茶杯的老同志他在想什么呢？也许，他三十几年一直在第一线挑重担，甜酸苦辣什么味道都尝过，几乎没得到过一天休息。今天总算退居二线，可以松一口气了。那些新上来的干部，还没有尝过做官的“苦头”呢！所以，他两眼朝天，漫不经心，连主席在讲什么也听不清楚了。

同是新班子的成员，为什么有的人衣冠楚楚、潇洒自如，神采飞扬，而有的人却衣着普通，面带羞色，甚至不敢正视台下的群众呢？

那位潇洒自如的同志，可能今天开会前离开家门时，妻子特地为他换了件高级的料子服。他感到自己进入了领导班子，今天第一次在群众面前亮相，那就得有一点现代化带头人

的样子，不能给人畏畏缩缩、土里土气的样子，当上级领导介绍到他的时候，他会很有气派地站起来，向台下的与会者点头。

而那位而带羞色的同志呢？他也许在想：我资历浅，水平也不高，今天进入领导班子，实在是惭愧哪！至于穿的衣服，普通一点好，与民同甘共苦，先天下之忧而忧，后天下之乐而乐嘛！……

我们从生活中捕捉人物形象，只有象这样，对形形色色的人物透过外表，深入人物内心作深刻细微的挖掘，才可能塑造出形形色色的人物形象来。如果一个作者对你所写的对象没有一个熟悉、了解、思考认识的过程，粗粗一看，凭表面印象就贸然下笔，那是写不出有价值的艺术品的。法国著名小说家莫泊桑在《羊脂球》中对“羊脂球”、葡萄酒商人、天主教修女等形象的描绘，既真实地显现了他们各自的年龄、身份、职业等特点，又蕴含着对他们心灵的透视，达到了形神合一的境界，表达出了艺术描写的深刻内涵，主要就得力于对人物外形的观察和内心的窥探。法国的巴尔扎克在短短的20年的创作生活中，给我们留下了近百部作品，两千多个人物形象，而且每个人物都“能够真正站立起来”。这种本领是天生的吗？不是。他自己多次谈到：他经常深更半夜还在剧院门口、大街路旁尾随着各种各样的人物。巴尔扎克听着这些人的谈话，就能深深体会他们的生活，了解到他们的欲望和要求。巴尔扎克每观察一个人的时候，都力求使自己的思想感情处于那个人的地位，过着那个人物的生活，使作家的心灵和人物的心灵融而为一。巴尔扎克的老朋友达文曾经这样讲：巴尔扎克常常到每个家庭、到每一个火炉的旁边去寻找，去到那些外表看来千篇一律、平平常常的人物身上进行

挖掘，从而挖掘出了许许多多既复杂又自然的人物性格。

俗话说，“知人知面不知心”，你对某一类人物不“知人”、不“知面”，肯定就难以“知心”了。作家特殊的本领，应该说首先是一名“观察家”，“知人知面”还要“知心”。如果不善于洞察各种各样人物的心灵世界和性格特点，不善于捕捉生活中活的形象，你就失去了作家认识生活的特殊的艺术感受能力，创作也就将是一句空话。

胸有成竹

古时候有一位国王，他很喜欢马。一天，他要一位画家为他画一幅骏马图，画家立刻回答道：“可以，不过要请您等一段时间。”国王从此等啊，等啊，眼看一年快到了，他再也等不下去了，便亲自到画家那儿去察看。

画家迅速地拿出笔，铺好纸，不到五分钟便画了一匹奔腾的骏马。国王怒斥道：“你可以在不到五分钟的时间画好一匹马，为什么偏要我苦等一年？”

“请跟我来！”画家将国王领进了画室，指着那一堆堆画满了马的画稿对国王说：“这就是我让您等了一年的原因。”

这个故事说明，任何产品的生产，都有一个从材料准备到制出成品的生产过程，而且精神产品往往比物质产品要复杂得多。清代郑板桥认为画家要画好竹子先要有“眼中之竹”，次要有“胸中之竹”，后要有“手中之竹”。三者中关键是“胸有成竹”。诗画同理，写诗作文也要“胸有成竹”。就是说，作者在落笔之前，先要确立主题，结构谋

篇，统筹全局，对刻画人物的音容笑貌、姿势神情，对所叙述事件的来龙去脉，对描绘的山山水水、草木虫鱼，都要了如指掌，一清二楚。所有这些，如果没有考虑成熟，不要轻易落笔，必须多花些时间和精力，细细揣摩，打好腹稿。

初唐的王勃不但善诗，而且会写一手好文章，曾受到杜甫的赞扬，“王杨卢骆当时体”，“不废江河万古流”。传说他写文章之前，先在端砚中磨上几升墨，然后蒙着被子躺在床上，不一会儿跃起疾笔，拂纸如飞。原来他蒙被而卧是在打腹稿，所以到时候作文如行云流水，一气呵成。

据说有一次，王勃上南方去探亲，路过洪州，正遇上都督阎伯屿为请人撰写《滕王阁序》而大摆宴席，出席者百余人，皆地方名士。席间论到写文章都装得很谦虚，互相推让，最后推到末座王勃。王勃却毫不推让，挥笔就纸作了起来。阎伯屿看了不高兴，觉得这个陌生年轻人太不讲礼貌了，但又不好意思直说，便暗暗吩咐从吏，看王勃写些什么，即来告他。不一会儿，一个小吏报告说：“南昌故郡，洪都新府。”阎伯屿轻蔑地说：“这是老生常谈！”一个小吏又报告说：“星分翼轸，地接衡庐。”阎伯屿不以为然地说：“俗套。”又一个小吏报告说：“襟三江而带五湖，控蛮荆而引瓯越。”阎伯屿心中略有所动，觉得有些文彩，但表面上却不露声色。片刻，小吏又报告说：“物华天宝，龙光射牛斗之墟，人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻。”阎伯屿感慨地说：“他说到了我的心中。”又一小吏报告说：“雄州雾列，俊彩星驰，台隍枕夷夏之交，宾主尽东南之美。”阎伯屿喜形于色，心想这个年轻人的才学不一般。他又听小吏的报告，愈发感到惊奇；待听到“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”时，按捺不住高兴的心情，拍案叫道：“落笔如

此高妙，奇才！”于是，阎伯屿走下台阶，对王勃说：你的文章真是好极了，敬邀他坐上座，说：“有了这篇大作，使我们这次宴会，夺得沽名声留传于后世。”这就是留传至今、脍炙人口、千古不朽的名作《滕王阁序》。

《滕王阁序》是王勃在宴会上一气呵成的，这次虽然没有蒙被躺到床上构思，但与他平日善于观察、潜心研究文章，写前打好腹稿很有关系。这个故事告诉我们，打腹稿也是写好文章的重要步骤，我们应该养成打腹稿写文章的良好习惯。鲁迅写文章就喜欢打腹稿。他每次写文章前，总是躺在藤椅上，一面抽着烟，一面进行构思，待到构思成熟，连每一句话，以及用什么词都想好了，便坐到桌前，铺开稿纸，一挥而就。

由此可见，打腹稿是构思的一种方式。

“胸有成竹”这句话，深刻地说明了写作与生活的辩证关系。每当你提起笔来写作的时候，应该想一想“是否胸有成竹了？”如果你还达不到这点的话，那么你就要暂缓落笔，再到生活的“竹林中”仔细观察、体验、酝酿一番。等到你对所写的东西确实非常熟悉了，并且有了腹稿，感到文思汹涌，不吐不快的时候，你再来写，那你就一定能写出文情并茂、感人肺腑的好文章！

活 现 人 物

传统剧目《三岔口》可说是引人注目的一出好戏。情节很简单：抗辽大将焦赞杀死奸臣王钦若的女婿谢金吾后，被发配充军沙门岛，途经三岔口误宿黑店。店主刘利华是一

个颇具肝胆的好汉，他敬爱抗辽名将。为了保护焦赞，与暗中保护焦赞的任堂惠发生了误会，经过一场摸黑恶斗，误会消释，言归于好。

凡看过《三岔口》的观众，都会深深感受到演员时时处处始终不忘这是在伸手不见五指的黑夜中的一场特殊搏斗。每一个细节，每一个动作都体现了“黑”，并且始终不脱离生活基础，不脱离人物特点。台上明明是灯光通亮，演员通过精湛准确的演技，却让你深信这里处在半夜深沉的黑暗之中。台上明明是虚空一片，但你就是感觉到某处有墙、有门，敌对双方明明是紧挨在一起，但你就是相信他们在黑暗中互不觉察。一拳猛击过去，明明没有接触任何物体，但你就是相信他一拳碰到了墙壁，而且碰得疼痛难忍……演员用身段、手势、步法、表情、眼神并让它们有机配合，来充分体现角色的处境、意图、感受、情绪等等。演员不用一句语言就把这信念传达给观众，引起观众的共鸣，并为角色的命运欢呼或惋惜。文学作品怎样才能把人物写活，让血肉丰满、个性鲜明的人物形象同武打演员一样站在读者面前？一个先决条件就是，作家在孕育创作的过程中，人物已经活在了心头。许多著名的作家都这样强调：只有当你象熟悉自己的亲友那样，听得出人物走路的声音，才能提笔创作。赵树理在和工人习作者谈写作时说过：要写好人物，就要“把一个人从内心到外表、从外表到内心都非常熟悉了解，甚至连他走路的声音都听得出来”。在这样的情况下，“一动就知道他想干什么，在什么会上他会站起来，说什么样的话，估计会后他会到哪里去，假如要找他，一定可以在哪里找到。你要熟悉到这样程度，你才能把他写得活起来，才能动人。”俄国作家屠格涅夫也这样朴实地介绍过自己的创作经验：

“你感觉在你身旁有谁站着，和你一同走着——就这样，一个活生生的人物形成了。这有点象梦。你在小说中的人物中走来走去，看见自己在他们中间……直到他成了我熟悉的老友，我看见他并听到他的声音，我才动笔。”这些经验说明：作家对自己所要描写的对象是熟透了。他们在动笔之前，人物形象大体已在心中酝酿成熟，他们熟悉这些人物的行动和音容笑貌已有如熟悉自己最亲近的朋友和亲人，好象已经看到这些人物正在向自己迎面走来，因而激起了他们强烈写作的欲望。正因为如此，这些作家笔下的人物才能个性鲜明，栩栩如生，产生强烈的艺术感染力。艺术之所以为艺术，其特征是能感染人，打动人心。《红楼梦》所反映的那个时代离我们已有二百余年，为什么我们读到“林黛玉焚稿断痴情”时会唏嘘落泪？因为林黛玉的不幸命运感动了我们。这就是文学名著强大的艺术魅力。而艺术性的关键就是要把人写活，使人物不仅有血有肉，还要彼此性格不同，达到典型化。托尔斯泰笔下的女性如安娜·卡列尼娜、吉提、玛斯洛娃·喀秋莎等之所以栩栩如生都是由于作品里一个个具有鲜明个性的人物的面影、举止动作在作者头脑里出现以后，才动手下笔的结果。因此，“当你读他的作品时，他刻划的形象巧妙到这样的程度，他会感觉到仿佛他的主人公的肉体的存在；他仿佛站在你的面前，你想用手去触摸他。”（《高尔基选集·文学论文选》第135页）可见，作家要把人物写活和武打演员把人物演活一样，必须时刻不脱离生活基础，处处不脱离人物特点。一言以蔽之，就是要对你所写、所表演的对象做到透彻熟悉的地步。

弄假成真

有人曾经这样说：天下文章皆虚假。的确，文学也好，艺术也好，都离不开假想、假设、虚构、夸张，而人们在欣赏文学艺术作品时，往往明知是假，却要信以为真；明知是以假乱真，却要以假当真。一部《红楼梦》，一部《西厢记》，历代迷醉了多少读者观众，魅力经久不衰。这生动地说明，越是优秀的艺术，假得越高明，越有乱真的力量。

鲁迅先生说得好，艺术并无绝对的真，不然到哪里去找画地球的大纸呢？可见作家从事艺术创作实际上是“弄假成真”。

我国文学大家曹雪芹就是一个“弄假成真”的行家。他“披阅十载，增删五次”的《红楼梦》，不正是将“真事隐去”的“假语村言”吗？假借一个四大家族的兴衰的故事，真说一代封建王朝的覆灭崩溃。妙就妙在它虽假犹真，贵就贵在它以假胜真。艺术宜真不宜假，太假了不能服人；但艺术又宜假不宜真，太真了，不能感人。所以说艺术的真只能是假中求真，艺术的假只能是真中有假。任何作品中的典型人物，都是作者以现实生活为蓝本，加以合理虚构、想象、概括、提炼而成，虽未存在，却可能存在或应该存在。比如绍兴城里有个“阿桂”，鲁迅笔下有一个“阿Q”，从表面上看是假，从本质上看是真，这便是真中有假，假中求真。高缨同志谈他创作的体会时曾经说，拿《达吉和她的父亲》来讲，生活中哪有这样一个完整的故事？但其中有真实生活的影子，经过了虚构加工后，又返回真实。人们看后都说是真

的，实际上是弄假成真。他又说：

1957年我到西昌深入生活，那时凉山正处于民主改革时期，我顺便去了一趟。看到和听到了许多夫妻重逢、父子团圆的动人故事。但这些不足以激起创作冲动，觉得题材没多大份量和价值，可是有一点打动了。就是看到了我们很多干部，整天为翻身奴隶操劳，为他们寻找亲人。我想到，我们共产党员确实有别于其它政党，因为她确实是全心全意为各族人民的解放和幸福而奋斗的。后来我到昭觉附近的一个村子住了下来，当时也没准备写东西。我住的是一个土房子，上面是瓦板，那时刚办合作社，这个土房子是合作社的所在地。我和合作社干部住中间屋；左边屋里住着个十八、九岁的彝族姑娘，名叫尼古果果，是合作社社长；右边是间空房，挖有一个火塘。我无意中发现每天吃饭时要来一个老头，他很苍老、矮小，名叫马黑木呷。而果果每天给他煮饭，他吃饭后也不说话，又干活去了。后来我问果果和他是什么关系，果果说：“什么也不是。”

我又问：“什么也不是怎么和你一起吃饭？”果果说：

“刚解放，他没有家，我不管他哪个管他？”就这么平平淡淡的话，但可以领悟到这种不寻常的关系更比一般父女关系深厚，而且只有在奴隶翻身后才可能出现这种新的关系。不过单凭这一点也不足以构想成一个有份量的作品，所以也没有打算写它。后来，在临近离开凉山时，我召开了一次彝族青年的小型座谈会，大家纷纷给我讲他们的身世、遭遇。其中有个小姑娘，名字叫达吉，她给我讲：“我是个汉人，五岁时卖到彝族奴隶主家的，最近不久，有个自称是我爸爸的人来找我，我才不认他呢，谁知道他是不是我的爸爸呢？我就是不认他！”我问，“他怎么办呢？”她答，“他看了看

我就走了，后来又给我送了些布，我退给他了。”这真是个悲剧啊！明明是亲爹，她就是不认他。就是这么一个最简单的小事，就这么几句简单的话，忽然在我头脑里起了作用，这时候才感觉到有点东西了，这个题材的社会价值和创作余地都逐渐清楚了，以前那些认为没什么价值的东西，在这个时候都活动起来了。于是在我头脑里一个达吉的彝族爸爸（其原型就是果果给他煮饭的马黑木呷），一个我没看见的汉族爸爸，再加上达吉的遭遇，便展开了一个有声有色的故事。随着阶级矛盾的解决，民族矛盾也随之解决了，悲剧也就变成幸福的喜剧。故事就概括成这么个主题：民族团结。

这里生动地说明任何一篇作品的产生，都有一个“真——假——真”的过程。即真实的生活反映到了头脑中之后，要带有一个假设性：提炼、概括、想象、虚构，最后又返回于“真”，给人以似曾相识的感觉，但又不是生活中的原型，这就是说经过艺术加工后，它仍然给你以非常强烈的实感。这种艺术中的真实感来源于艺术家真的思想、真的品格、真的情感、真的素材、真的技巧。每当你运用艺术规律得心应手之时，要有一种身临其境的感觉写人物悲愤时你也在悲愤，写喜悦的时候你要忍不住想笑。也就是说作者要把自己放在描写对象的地位上进行心心相印、感同身受的描写，就象演员“进入角色”那样。鲁迅、托尔斯泰、巴尔扎克、郭沫若、梁斌等许多名家，都有这样的切身体会。他们同笔下的人物同命运，共呼吸，爱其所爱，恨其所恨，或为之失声痛哭，或为之开怀大笑。这样，想象力必然驰骋不绝，人物也定会栩栩如生。所以说作家生活愈广，观察愈细致，体验愈深切，想象力愈丰富，作品就愈有真实感，其作品就愈能打动人心，愈鲜明确切地显示出社会生活的真实面貌。

由熟返生

清代周亮工在《读画录》中说：陈洪绶十岁时到了杭州，看到宋朝大画家李公麟的《七十二名贤》石刻画，赞叹不已，就闭门花了十天时间临了副本，友人们都认为临得逼真，不禁拍案叫绝。然而，陈洪绶只是稍稍欢喜，觉得不甚满意。当他回家又临摹了十天，将画出示友人时，大家反而认为临得走了样。但是，陈洪绶却为此感到高兴。他对友人们说：

“我一遍一遍地临摹，从不象到象，又渐渐脱离了原稿，形成了自己的作画风格，所以你们才觉得不象。”

这则轶事，集中概括了一切绘画艺术家的基本技能逐步走向成熟的共同道路：“由生到熟，并由熟返生”。

岂止于画，写作亦然。

文学史上的许多事例表明：模仿，是学习创作必须经历的阶段；独创，则是艺术上成熟的标志。写作技巧，作为文学创作的一种基本技能训练，初期主要是通过模仿，在这个基础上进一步做到“熟能生巧”、“得心应手”。可以说，离开了模仿和在模仿基础上的独创，写作技巧的学习和掌握是完全不可能的。

孩童学话学步，由模仿始；工业上也有仿制品、复制品。临摹是美术的一个品种，有一种画就叫临摹画。但这绝不意味着允许原地踏步，提倡依样画葫芦。允许模仿，只能把它当作一种学习，当作达到创新的一个中转站。记得《解放军报》曾经登了一篇《新一代最可爱的人》的通讯，里面用了“亲爱的同志，当自卫还击的战斗在祖国的南疆打响以后，

你一定十分惦念我们的边防战士……”接着用“亲爱的同志，你可曾记得”；“亲爱的同志，你一定为……”；“亲爱的同志，你肯定不会忘记……”等等，这类话开头的作文、书信、稿件，不在少数。象这种机械因袭，一味模仿，毫无新意又有什么意思？

王安石有一首《读史》的诗，其中有这么两句：“糟粕所传非粹美，丹青难写是精神。”这首诗，一方面说明，要反映事物的本质很难，因为前人传下来的东西并非都是精粹美好的，也有不少糟粕。另一方面说明，我们学习前人，要批判地继承，取其“精华”，去其“糟粕”，师法其“精神”，在学习前人“精华”的基础上加以创造和发展。

清代的袁枚，在他的《随园诗话》里也谈了许多很好的学习与创作经验。“不取亦取，虽师勿师”就是其中很重要的一条。

“不取亦取”，是指取其精华，去其糟粕；“虽师勿师”，是指师法其长，勿学其短。启示我们在学习问题上，既要“钻进去”，又要“跳出来”。要学有新理解，学有新体会，学有新创见。这样，才能“青出于蓝而胜于蓝”。决不能依样画葫芦，照搬照套；决不能人云亦云，人行亦行。书法家刘石庵的经验是“师承各家，发展个性”；画家郑板桥的经验是“熔铸古今，独树一帜”。

现在有些初学写作者由于生活技巧功底差，不习惯以“新意清词易陈言熟语”（《昭昧詹言》），却习惯因袭别人的题材，机仿别人的构思，袭用别人的词句，表现雷同的主题。这不是创作的正路。那种“诗中取诗”的创作态度，定然是没有出息的。一切文艺创作如果没有发展、创新，谈何赶上和超过前人呢？

神形兼备

据传唐代画家韩干和周昉，曾先后为赵纵画肖像。两幅画都画得很象，挂在一起，众人都分不清哪一幅更好些。为此大家争论不休。于是把擅长绘画的赵夫人请来，让她评论。

赵夫人指着韩干画的那幅画说：

“这一幅，只是象我丈夫的样子。”

她又指着周昉画的这幅画说：

“这一幅，不仅样子象，神气也象。看到这幅画，我就想到了丈夫的性格、神情，好象听到了丈夫的说笑声。比较起来，还是这幅更好些。”

大家根据赵夫人的评论，再仔细对比两幅画，果然发现周昉画的更生动耐看些。因为它不仅能画出一个人的模样，更能画出一个人的性格，艺术创作上把这种形象和意蕴的完美结合叫做“形神兼备”。同样，一篇文章或文学作品有神无形，赤裸裸地说教，没有美的形象，读者是不爱看的；反之，一篇文章或文学作品只有美的形式而缺少意蕴，有形无神，也只能是一盆没有生命的塑料花而已。比如唐代张打油曾写过一首咏雪诗：

江山一笼统，
井口黑窟窿。
黑狗身上白，
白狗身上肿。

这首诗写得确实很不高明。后人把信口胡诌的诗叫打油

诗即出于此。诗里状物摹态，缺少具有社会内容深层次的意蕴。就雪写雪，淡而无味。唐代柳宗元也写过一首咏雪诗：

千山鸟飞绝，
万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，
独钓寒江雪。

这首诗描写了江畔雪景，但在“寒江独钓”形象背后，却透露出一个历经宦海浮沉和身受压抑的封建士大夫只身孤独而又桀骜不驯的人格，读来使人产生联想和共鸣，可见深层意蕴在文章或文学作品中的重要。清人王夫之在《姜斋诗话》中说得好：“意犹帅也，烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”文艺作品是一种精神产品，决定作品价值的首要因素是思想意蕴。作品的思想价值，作为一种社会精神财富，会保存在历史文献里，积存在人民的文化心理结构中，发生久远的影响。因此，写咏物的作品必须具有深隽的寓意，力戒浅薄，摒除抽象说教，把理性的内容溶解为感性形象，“在读者心灵中激起一种深厚的兴趣”。（《歌德谈话录》）这就要求作者在作品中通过生动的艺术情境表现作者的个性，寄兴言外，把有限转化为无限，在平凡中渗透着崇高，让深邃的事理中流溢着生活的情趣，使读者每每“与之俱化”，思之余味无穷。

我国古代不少借物抒情言义的优秀诗文，其所以脍炙人口，千古流传，就因为每一篇中都有一个象征性、比喻性的形象，让人可见、可闻、可亲、可感，而且在每个形象背后又都蕴藏着具有社会内涵的高尚、美好的“意”。这个内涵或则为人的某种崇高的精神气质，或则为某种符合人性的感情，或则为人生的哲理。它们是文章的灵魂和生命。比如王

安石的《梅花》：

墙角数枝梅，
凌寒独自开。
遥知不是雪，
为有暗香来。

这首诗看似描写梅花的自然品性：开花季节，“寒”，冬天；“独”百花匿迹；色“雪”白；味“暗香”。可是，我们感受到作者着重表达的是梅花的坚贞不屈的品格，以花喻人，赞颂人的品格。因为诗人写梅花突出的是“墙角”、“数枝”、“凌寒”、“独自”，不畏严寒，不甘寂寞，超群拔萃；写其色白用的是“雪”，这不仅暗示了梅花的开花季节，更是以“雪”暗示着梅的贞洁不俗。“暗香”在这儿似乎也是一种顽强的生命力的默默传达。再如，他曾以大千世界中的区区小鱼为题，写过一首七绝：

绕岸车鸣水欲干，
鱼儿相逐尚相欢。
无人掣入沧江去，
汝死哪知世界宽。

诗的开头两句，是写眼前之景，溪岸的水车在不停地车水，车鸣之声不绝于耳，溪水即将被车干了。但溪中的小鱼还不知死期将至，仍在其中追欢逐乐。三、四两句由眼前之景发出议论，没有人把溪中的小鱼捞起，放到大江大河中去，让它们见见世面。因此，它到死还不知道世界有那么宽广。鱼本是无知之物，诗人也不是为鱼写鱼，诗人只是把鱼作为阐发生活哲理的媒介，借鱼喻人，以鱼喻理，指出现实生活中那些浅薄自大的可怜虫和那些心胸狭窄、坐井观天的孤陋寡闻的人。他们只知盲目乐观，有如涸辙之鱼，这是十分可

悲的。诗人借鱼寄意，把一个立身处世的朴素哲理，附寄于小鱼的形象，言理成趣，蕴藉深刻，启人深思。

叶绍翁的七绝《游园不值》是一首记叙游园观花的小诗，形象鲜明，诗味浓郁，寓理于诗，耐人咀嚼，

应怜屐齿印苍苔，
小扣柴扉久不开。
春色满园关不住，
一枝红杏出墙来。

诗的前两句是写诗人访友不遇，园门紧闭，这样的际遇往往容易使人产生失望情绪。但是诗人却从探头出墙的杏花上窥出了诗意，写出了“春色满园关不住，一枝红杏出墙来”这样流传千古的锦言佳句。诗人对眼前之景作深入思考，并独具匠心地采用了拟人化手法把它化为绝妙好诗，以其哲理之光照亮读者心坎，使读者从中领悟到：“关不住”的岂止是春色，人世间一切新生的美好的事物都是锁不住的，禁锢不了的。这就是说，要让世界上一切美好的事物，按照它们本身的规律去生存发展。

再如：周敦颐的《爱莲说》，作者从莲的生性、长势诸方面，着意刻画莲的高尚、正直、纯洁、尊严，誉之为“花之君子者”，明确地表示独爱，从而表白了自己的思想情操和胸怀志趣。

从以上举例中可以看出，每篇中的“意蕴”，都是借一定的美感形象而存在的。为使读者更好地感受蕴藏在景物中的情志，领会到“言外之意”，“弦外之音”。作家十分重视选择典型的美感形象，或取其形，或取其质，或取其貌，或取姿，并且要取得准确，表里相宜，蕴藉自然，使人读之动

心，味之不厌，收到与作者“血脉贯通”的效果。

初学写作者，往往描写皮相，文字浅露，缺少意蕴，使人读来没有回味的余地。要克服这一弱点，写作中，应该学习运用比喻、象征手法，引进客体形象，以丰富和加深描述主体的社会内涵。值得注意的是，这类咏物诗文，描写客体形象不是目的，它只是作者抒情、言志、议理的媒介而已。因此，取媒宜切，要使主体与客体相谐适；托媒宜深，要用炽热的感情打动人心；寓意宜新，要写出“人人心中有，人人笔下无”的新意。这可说是前人写咏物诗文一般规律的概括。

先 人 后 事

一切文学作品都是通过塑造人物、叙述故事的艺术手段来体现作品的主题、表达作者的思想感情的。

所有的自然现象：风、雷、雨、雪的本身不能产生文艺作品当中的故事。动、植、矿物的生长、繁殖、衰老、死亡过程也不能算是故事。

一块岩石，本身没有故事。但可以产生岩石经过工匠开采，把它变成建筑物的故事。这故事是工匠和岩石发生关系以后人物的行动构成的。景阳岗出了老虎，不算是故事，因为深山里到处可能有老虎。问题在景阳岗老虎伤人，行人又必须经过景阳岗，因此产生了人打虎的故事。这故事是打虎人与老虎发生关系以后人物的行动构成的。

这两个例子说明：故事是因人物而产生的，是人物的行动构成的。可是人物的行动，又是受人物的性格支配的。要

有武松那样坚强、大胆和见义勇为的性格，才会有打虎的行动。若是换成“水浒”第一回里的洪太尉，胆小怕死，见了老虎直吓得浑身打颤，躲避都来不及，当然就不会有打老虎的行动了。所以说，故事是人物的行动，人物是故事的主体。

因此，人物和故事不能分开。离开了人物，就没有故事；离开了故事，人物也就成了空架子了。

初学写作者，在创作的时候，尽量追求曲折离奇的情节，想单纯依靠没有活生生人物的故事吸引读者，生编硬造地把故事框子做好了，不管三七二十一，把一些人物往框子里装，也不管是否与人物的性格符合。这种“比着箍箍卖鸭蛋”的办法，不但写不出活的人物，故事本身也就不合情理了，读者自然不会相信有这样的事情的。

另外一种情况，是丢掉故事内容，光是笼笼统统地去介绍人物性格，照这样写出的所谓人物性格，实际只是一堆概念，看了过后印象模糊，不能说服人，感染人。这是因为，一篇文艺作品不能象登报寻人一样，光把人物的外貌特征写出来，或者象填鉴定一样，把人物的作风、态度，笼笼统统说一大摊，如“思想开拓、品行端正、工作认真、态度严谨”就算了事。写人物要通过具体事实，不然就永远是“寻人广告”或“鉴定表”，不能算做文艺作品。

由此可知，把人物和故事分家的作法，一定写不出人物，同样也写不出合情合理的故事。如前所说，故事是因为人物而产生的，那么人物也就通过故事而表现出来，人物和故事是不能割裂的。

每个人有每个人不同的性格，每个人有每个人所处的不同的环境。人物是按照自己的性格在自己所处的环境中生活

着的。人物在社会生活中，又必然要和周围的许多人物，许多事物发生关系，也就必然要产生矛盾、冲突和斗争——新与旧的、先进与落后的矛盾与斗争。故事就是人与人、人与事情在特定的环境中发生的关系和矛盾斗争。要有合情合理的故事，就得以实际生活为基础，让人物在特定的环境中，按照他自己的性格与周围的人物、事情发生特定的关系，按照他自己的性格去行动、说话。

《水浒》第九回“林冲棒打洪教头”一章故事生动、感人。读过的人，都说它入情入理，就是因为这个故事是合乎人物性格发展的。“棒打洪教头”一章中共有三个主要人物，他们的性格、遭遇和环境各有不同，他们之间的关系也各有不同，因此，他们对待事物的态度也就不同。林冲，教练禁军枪棒的教头，封建统治的法制长期约束着他，使他不得不处处小心谨慎，于是养成他谦恭、忍让的性格。他当时是被人陷害，发配充军，沿途受尽公差们的折磨，险些送了性命，他的遭遇可说是到了山穷水尽的地步。洪教头，江湖流浪客。他自不量力，目中无人，其实并无真正本领。骄傲、狂妄、狭隘，他新到柴进庄充任教师，处处受到人们的尊敬，正好得意忘形。柴进，封建统治者的后代。在封建统治阶级中他爬不上去，便对现实不满，转而接近社会下层，同情罪犯。又因爱好枪棒武术，喜欢结纳江湖人物。他是一个慷慨、爱面子、重义气的人物。

这三个人物，各有各的处境和遭遇，当他们碰在一起的时候，就发生了各不相同的关系。

林冲是一个谦恭有礼的人，当时又处在九死一生的时候，得遇柴进万分殷勤地款待自己，使他由仰慕进而感激柴进。这感激表现在他对柴进的招待，曾经几度谦辞，并进一步表

现对洪教头的一再忍让主。但是一个谦逊的人，并不等于一个懦弱无志气的人，他对洪教头的一再忍让，还有格外的原因：第一是他和柴进的关系，碍于柴进的面子，怕“打了丫头，伤了小姐”，其次是因为自己是个罪犯，犯不着再惹事生非，所以在比武上产生了顾虑。

洪教头对林冲的态度，一是因为“卖石灰的见不得卖白面的”，一是嫉妒林冲夺了柴进对他的宠爱，怕占去了他的位置。他本来的性格就是骄傲自满的，又见林冲对他的几度忍让，就更得寸进尺地轻视林冲。他对柴进厚礼款待林冲，说同情林冲的话，认为是长了林冲的志气，心里很是不满，想显显本领，给东家见识见识。

柴进久已慕名林冲，会面后见他十分谦逊，更加深了对林冲的仰慕，因此，破例殷勤地款待他。这时突然出现了一个违背自己心愿的洪教头，对林冲一再傲慢与讽刺，觉得伤了自己的面子，因而对洪教头生产了厌恶的情绪。他便由仰慕敬重林冲到同情支持他，一再暗示林冲与洪教头比武，一来要看林冲本事，二来要林冲打败洪教头。

这故事中的三个人物，都是按照自己的性格在特定的环境中说话、行动的；按照自己的性格在和别的人物、事情发生关系的。当别的人物和事物要他表示态度的时候，他所表示的态度也是合乎自己性格特点的。如果把这三个人物的性格变换了，把特定环境变过，把人与人的关系变过，他们并未同时碰面，碰面也不是在林冲犯罪、洪教头充任教师的时候，也不是为了比武这个事件，或者柴进对林冲并无好感，洪教头对林冲并无恶感，故事也会是另外的样子。因为环境不同了，人与人的关系不同了，人物按照自己的性格在另一特定的环境中表示另外的态度，可能林冲的谦逊就是另一个

限度，洪教头的骄傲将会是另一种方式。处理故事的时候，要不把人物放在特定环境中让他按照自己的性格去表示态度，写出的故事就会牛头不对马嘴，不能使人信服。

“棒打洪教头”这故事的结局，是洪教头吃了败仗，林冲赢了洪教头。这结局是必然性的：一个谦逊待人，有真本领的人，和一个狂妄自满，外强中干的人比武，结果胜利一定归于前者。又因为类似后者性格的人物，在现实生活中也可以找到，作品便有了它的教育意义。

通过以上分析，我们也就可以明确人们所喜爱听的、喜爱者的那些故事，都是因为它们是按照人物性格而发展的，所以生动感人，合情合理，而要使故事合情合理，只有从人物出发，尊重人物的性格，设身处地地替人物着想，让他按照自己的性格在特定环境中去说话、行动，按照自己的性格去和别的人物发生关系，表示态度，这样才能写出合情合理的故事，表现出有血有肉的人物。也只有这样的人物故事，才能深刻地感染读者、说服读者、教育读者。

拂 尘 敷 新

传统戏《玉堂春》写的是妓女苏三（亦名玉堂春）和王三公子（王景隆）之间悲欢离合的故事。该剧不但情节曲折，高潮迭起，极富戏剧性，而且具有蔑视门第、金钱和违抗父母之命的反封建传统的进步思想性，这或许正是它直到今天还在上演的主要原因吧！

这出戏中的《苏三起解》一场，抒发了一个良家女子沦落

风尘，身陷囹圄的悲切之情，并且用寥寥数笔，勾勒了一个机趣善良的老解差崇公道的形象，多少年来获得了观众的喜爱。新编蒲剧《苏三起解》，作者把崇公道的性格，在机趣善良的基础上，发展了他憎恶扶善的一面，在情节上把他对苏三的案情由知情改为不知情，从而把戏集中到这两个本来互不相干的人物心灵深处。由于这个见惯了人间不平、嫉恶如仇的老解差对眼前这个“谋害亲夫”的女犯人的处处为难，使苏三不得不把因父母早亡被人骗入烟花的苦难；在妓院结识了王景隆，二人情深意切、誓结百年的恋情；后来又被老鸨卖到洪洞县遭人陷害、屈打成招的冤情和盘托出。苏三的苦情、恋情、冤情叩开了老解差火热的心扉，使他顿释前嫌，老泪纵横，惻隐骤添，甘为苏三背枷行路。行程中，苏三关切地询问崇公道的家境，两人对唱推心置腹，朴素动人，当苏三唱到“老来无后把谁靠！”崇公道唱道“死在炕头没人瞧”时，由此触动了这个老解差孤苦的心弦，自然而贴切地引发出崇公道心底的意愿：要有你这样的女儿多好！意外的天伦之情，使苏三悲喜交集，正要称呼崇公道为爹爹时，猛然想到自己这次去太原会审凶多吉少，不忍心老人为自己凭添悲伤，于是她欲呼又止地犹豫了。这时崇公道辛酸地宽慰苏三，并满怀义愤地表示，即使苏三冤不得申，他也要为苏三置棺堆坟，“白发人送黑发人”。这段认女的情节波折，既出乎意料，又在情理之中，细腻地刻划了这两个封建社会最底层的弱者的善良美好的心灵，唤起人们无限的同情。因此，当我们看到，一个犯人，一个解差，经过一场戏剧性的冲突，以父女相称，披枷牵锁，相依为命，向生死未卜的前程走去时，人们心酸了。这是改编者善于引情入戏，以情动人所取得的艺术效果。

由新编《苏三起解》，联想到我国传统剧目里，有好多均反映出古代人民的朴素感情，以及他们对生活的认识、理解和愿望，虽然里面掺杂着许多封建糟粕，但只要我们善于去发现，有时可以从他们朴素感情里得到一种启示、一种全新的素材，由此而得到一个完整的新剧目。

现在的传统剧目，有许多都演了几百年，从宋元明清到现在，什么才子佳人，风花雪月；书生小姐，老爷夫人，各种角色已经成了型。解放后，虽经整理，但改来改去，总是跳不出老一套，传统剧目要出新，就必须有一个新颖的艺术构思，把传统戏里的传统写法、传统的思想逻辑推倒；找出新的“局式”来。就象对《苏三起解》的改编那样，本着深化主题，拓宽剧作内涵，提高审美价值的精神，致力于拂尘数新的改革，不能不说是有益于振兴戏曲的一种可喜尝试。

化 陈 为 新

纵观文学发展的历史长河，各个时代的文学艺术无不是在继承本国和外国文学遗产，在吸收其精华的基础上，进行革新和创造而得到发展的。那么今天要发展社会主义新时代的文学艺术，让它不断闪耀出新时代的艺术光辉，也只有认真地继承本国和外国文艺遗产，以优秀艺术传统为构架，以现实生活为内涵，按照新时代的需要进行革新创造才能获得健康而迅速的发展。

列宁曾经指出：“无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的。如果是这样，这完全是胡说，无产阶级文化应当是人类在资

本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识发展的必然结果。”这段话就是说建设新文化，创造新文艺，必须批判地继承和利用以往一切时代文化中的积极成果，才能达到丰富新文化，发展新文艺的目的。鲁迅先生也说过：“新的艺术没有一种是无根无蒂、突然发生的，总承受着先前的遗产。”因此，毛泽东同志在谈文化艺术发展的历史继承性时，要求我们尊重历史的辩证的发展。他说：

“中国现实的新政治、新经济是从古代的旧政治旧经济发展而来的。因此，我们必须尊重自己的历史，决不能割断历史。”这里既是讲新文化与旧文化的继承关系，同时也说明了文化艺术发展中继承前人遗产的规律。清代乾隆三大家之一的赵翼曾在《论诗》中十分精辟地道出了文学艺术发展的这种规律。他说：“满眼生机转化钧，天工人巧日争新，预支五百年新事，到了千年又觉陈。”历劫不磨的传统是往昔之新，今日之新势必成明日之传统。前有古人，后有来者，永远不会中止。新从旧来，并超过旧，然后新又变旧，又有更新的超过它，诗人通过文学艺术随时代的发展和社会生活的演变，内容和形式必然发生变化的道理，说明了新时代文学艺术和前代文学艺术密切联系，由此我们说，文学艺术的发展过程实际上是一个以继承为基础的革新创造的过程。这种革新创造对于文学艺术的发展有着重大意义。当代诗人李季同志的叙事长诗《王贵与李香香》就是学习继承民歌传统获得重大成就的一部优秀诗作，成为新诗发展道路上的一个显著的里程碑。陆定一同志曾赞扬这部诗在内容和形式方面都起到了开路先锋的作用。它在继承民歌优秀传统，吸收民间文学养料上，为我们提供了丰富而宝贵的经验，并且诗人又以自己的艺术特点和技巧，丰富着民歌的内容，提炼着民歌的形

式，给民歌的发展以积极影响。

首先表现在长诗既运用有信天游的原诗句，又有创造性的变化发展上。例如信天游唱“紫红犍牛自带犊，出门喜欢回家愁。”只不过是表现个人的辗转愁肠，无限哀怨，但在长诗中翻新为“紫红犍牛自带犊，闹革命的心思人人有。”同样的比兴形象，而它所表达的意义更确切鲜明了，信天游唱：

“只有革命能成功，牺牲了我男人没要紧，你当你的红军我守我的寡，军命成功再到一搭。”而在长诗中，诗人却翻新为：

不是闹革命穷人翻不了身，
不是闹革命咱俩结不了婚。

革命救了你和我，
革命救了咱们庄户人。

一杆杆红旗要大家扛，
红旗倒了大家遭殃。

这是说明了闹革命不仅只关系到一两个人，而是所有被压迫、被剥削的人都起来解放自己，才能创造自己幸福美好的生活。

其次是运用传说轶事补充发展情节。在长诗中我们看到诗人为了情节的需要，运用了六百年前管夫人与赵子昂的爱情轶事，把一节简单的传统信天游“情哥是水妹是土，和来捏作一个人”发展为：

沟湾里胶泥黄又多，
挖块胶泥和咱俩个；

捏一个你来捏一个我，

捏的就象活人脱。

摔碎了泥人再重和，
再捏一个你来再捏一个我；

哥哥身上有妹妹，
妹妹身上有哥哥。

捏完了泥人叫哥哥，
再等几天你来看我。

诗人通过改造翻新轶事，表现李香香与王贵的纯真爱情，生动形象，真切感人。

再次，作者成功地运用了群众语言，读来清新明快，隽永自然，音韵响亮，节律和谐，没有丝毫矫揉造作的痕迹。此外，作者运用传统的比兴手法，也有较大的突破，既朴素、贴切，又新奇巧妙。比如对李香香的描写：

山丹丹开花红姣姣，
香香人材长得好。

一对对眼睛水汪汪，
就象那露水珠草上淌。

羊肚子手巾包冰糖，
虽然人穷好心肠。

红瓢子西瓜绿皮包，
妹妹的话儿我忘不了。

这些比兴诗句中，由于注入了作者强烈的爱憎，大大增加了诗的艺术感染力。

长诗在结构上也是倾注了作者匠心的。故事几经波折之后，最后以团圆结局。这个安排既是人民愿望的反映，也是故事情节发展的必然结果，它十分符合我国传统的创作、欣赏习惯。这是与作者学习借鉴我国章回小说以及民间说唱文学的传统写作手法分不开的。

通过以上简要分析，可以看出作者既重视学习传统，更着眼于创新。长诗虽然吸取了信天游的丰富养料，但它不是机械摹仿，而是融入了信天游的一切营养，取得了创造性的突破。

其它象贺敬之的《送参军》、《回延安》，张志民的《死不着》，严辰的《新婚》等，也都是继承民歌传统，吸取了民歌的营养，才使自己的作品闪放出奇光异彩，产生了感人的艺术魅力。

同时，我们还可以看到许多作曲家，继承民间音乐的艺术传统，努力学习民歌曲调的结构、表现手法以及词曲结合的规律，创造出了许多深受广大群众所欢迎的优秀歌曲和戏曲。象聂耳的《大路歌》、《打长江》，冼星海的《黄水谣》、《河边对口唱》、《保卫黄河》，张曙的《芦沟桥》都是采用了民歌的体裁、旋律、节奏，植根于民歌曲调的传统之中的。这些歌至今唱来，仍是非常亲切。

近年来，一些音乐工作者，采用民歌素材创作和改编了一些由多种风格“杂交”而成的新作品，广泛吸取，博采群芳，融南腔北调于一炉，突破了原民歌的单一的地方色彩。象大家熟悉的《在希望的田野上》、《在那桃花盛开的地方》、《牡丹之歌》、《塞北的雪》、《月亮走我也走》、《十五

的月亮》、《妈妈的吻》等等都具有民歌开朗、明快、舒展、抒情的普遍特征。听起来近似民间音调，又非民间音调。清新朴素，流畅动人。每首歌突出反映了时代的风貌和人民群众共同的思想愿望，具备着民歌的传统艺术形式和浓厚的生活气息，因而极大地吸引着广大歌手与听众，受到群众的喜爱。它们象历史上许多传统民歌一样，点燃了人们心中炽热的感情烈火，产生着强大的社会宣传效能。因此我们说，这些歌是新形势下产生的新民歌。

文学艺术的发展和作家们的创作实践告诉我们：

一、传统并不是一成不变的，前一代的东西传到后一代，在传的过程中或在传到后一代的手中之后，随着社会生活的变化，其中一些成分被扬弃，而另一些成分被发现、保留、吸收，融入新的创造之中形成具有内在的统一性的体系。如果只传不变，它就不成为其传统。因此我们说，传统和出新犹如一对敌手和净友，它们在厮打和拥抱中共存。

二、学习传统贵在消化转化，要化古普未有，今时独具的新而，使作品既有民族特色又有艺术独创性。比如学习民歌传统，决不能把它当作描红的蓝本而无休止地去复制或重唱“宝塔高”、“延水长”；更不是“优孟衣冠”，翻来复去地改编“走西口”、“赶牲灵”。

三、学习传统必须立足于现实。现在许多新民歌之所以能在群众中充满活力地流行，它生动地表明了随着社会的不断进步，科学技术的飞跃发展，人们的思维方式、生活节奏、审美要求有了巨大变化。因此，作者要不断增强现代求新意识，开阔创作视野，才能满足广大群众多层次的审美要求。

以上说明：传统是客观存在，出新势所必然。古今中外一切伟大作家，所以能取得超越前人的成就，除了具有符合

社会生活发展的新思想、善于观察和分析社会生活外，同时还具备充分的文化艺术修养，掌握了历代文学创作的丰富经验和艺术技巧，善于在继承和发展本民族文学艺术的优秀传统的基础之上，才创造出了第一流作品来的。

歌德曾经说：“如果我们不是对前人视而不见的话，我们身上的独创性才会很好地保存下来，并取得很快的进展”。司马迁正是创造性地继承了先秦史传文学和其它优秀文学传统，才创作出了《史记》；唐代伟大的现实主义诗人杜甫就主张“转益多师”，承认对前辈诗人的继承关系。前人评价他的诗“浑涵汪茫，千汇万状，兼古今而有之。”正是对他的传统师承关系的肯定。象这样严肃认真地学习前人创作和继承前代遗产的精神，在古今文学艺术大家中是不乏其例的。作家们的创作实践充分说明，优秀的传统艺术是通向出新的跳板，我们应当不薄传统思出新。丁玲同志在西安谈文艺创作自由时，曾指出：“作家要注意继承、发扬民族传统和中国气派。”并且说“外国喜爱我们的艺术，视为珍宝，而我们有些人自己反倒瞧不起自己，丢掉自己的珍宝去拣别人的东西。”就象有的同志主张离开民族的诗歌传统去提高新诗，并且认定在古典诗词和民歌的基础上创造新诗艺术，不可能有突破和创新，进而嘲笑学习、借鉴民歌传统，创造新诗艺术形象的诗人是“沉溺在小生产歌吟者的汪洋大海之中。”认为民歌是“起承转合的老调”、“诘屈聱牙”等等，在这些偏见的影响下，有的青年诗作者象躲避瘟神一样地躲避民歌，怕把他们的创作染上俗尘，这是应该值得深思的。实际上，连有些外国人对中国的文艺遗产也十分重视，而我们一些人却盲目崇洋，热衷于西方现代派，轻视、反对继承和发扬民族的宝贵遗产，这不是视鱼目为珍珠，弃鼎彝

若废铜吗？

当然，我们并不是一概否定或拒绝外来的东西，只要我们善于学习，只要它有助于更好、更真实地反映我们的时代风貌、民族生活，我们就不应该排斥它。我国和世界文学艺术的发展历史都证明：任何时代、任何民族的文学艺术的发展繁荣，都与各国之间的文化交流、各民族文学艺术的相互影响和融合分不开。因此，社会主义新文化同样要继承本民族的文学优秀传统。在不断革新中获得生机，而且还要学习、借鉴外国文学的先进经验加以滋养。但对外国文学过份地颂扬，生搬硬套，机械模仿，不分国情和民情的“洋化”倾向，否定自己民族的文学传统的错误观点，则是应当加以反对的。一个民族有一个民族的文化传统和欣赏习惯，试想，作品丢掉了自己的民族传统和民族特点，一味学习西方，虽然“雅”了，“洋”了，结果人民群众只能敬而远之，所以，要说丢弃的话，不应是民族优秀传统，而应该丢弃的是对民族优秀传统采取的简单粗暴的虚无主义态度和不思进取的陈腐保守观念。

唐代诗人元稹曾经说“多闻全受益，择善颇相师”。这可以说，是诗人对历代作家继承文学传统的经验总结。所谓多闻，就是说不但要了解现实，而且要了解传统，不只是了解中国，还要努力了解外国。善择就是在了解古今中外的基础上，择善而从，寻创新的路子，盲目排斥是愚蠢的，不加鉴别亦非智者所为。今天我们无论是学习民族文学传统，或是借鉴外来文化，元稹的经验无疑是值得记取的。

生活在发展，时代在前进。当今随着人们对现实认识的不断深化和丰富，新的生活，新的思想感情更需要我们用更多更好的手法、技巧来表现。这就需要我们立足于当代文化

建设的基点上，根据现实生活的要求与时代发展的需要，吸收融合民族文艺遗产中一切有用的手法和技巧，进行革新和改造，更好地表现现代广阔沸腾的生活，进而显示出鲜明的民族风格。比如近年来流行的《信天游》，它反映了80年代黄土高原人们的精神世界以及复杂、细致、深刻的心理。作品为掀起感情波澜，在原民歌基础上，揉进了摇滚乐，歌曲中出现了许多越出常规的旋律和语言组合的崭新花样，既有流行歌曲的特色又保持了浓郁的地方特点，听来给人以新鲜的时代感。其它如《我家住在黄土高坡》等歌曲都有这样的特点。这里说明了学习传统虽不是创造新文艺的依据，但它却是发展新文艺的必要条件。如果割断历史，“砸掉”一切文艺遗产，完全从头开始，另起炉灶，那就不可能有文学艺术的发展，也谈不上什么革新创造，何谈民族风格与特色呢？一个民族的文学艺术如果丧失本民族所具有的鲜明独创的民族风格与特色，是很难具有真正的艺术生命而受到群众欢迎的。所以说，继承民族文艺遗产，是为了创造民族新文化，只有认真地继承，才会有利于创造，也只有按新时代、新文艺的需要分析择取，才会做到真正继承。尽管民歌容量不大，形式变化不多，对表现现代人物的思想感情，不论是形式还是技巧，都有明显的局限，然而它节奏明快，手法简洁，语言丰富、精粹，形式生动活泼。许多诗人学习民歌的语言，借鉴民歌的艺术形式而使作品显示出鲜明的民族风格和气魄，独树一帜，自成高峰的先例，充分说明研究诗歌传统，借鉴古典诗词、民歌的艺术技巧和经验，将有助于丰富民族诗歌的优秀传统，拓宽民族文化个性的特点，自然对新诗的补养、发展也不无裨益。

今天，我们处在新的历史时期，人民迫切需要与自己的

生活节奏合拍的文学艺术，文学艺术面临着一个新的变革、新的崛起，这种不可遏止的变革潮流，必然会赋予文学艺术的内容和形式以新的风貌。因此，我们在继承传统的问题上，必须立足于现实生活，立足于革新改造，勇于探索，不拘旧套，继承传统，突破传统，超越传统，这样才能创造出适应新时代要求的文学艺术作品。

最佳角度

据说北宋末年，宫廷里设立的画院举行“招生”考试，宋徽宗赵佶亲自命题作画，画题叫“踏花归去马蹄香”，前来应试的考生，挖空心思，画了许多画，夺魁者的一幅竟是画的一群翩翩的蝴蝶追逐着奔马的蹄子。要知道“香”是无法画出来的，但是夺魁者却独出新意，通过蝴蝶追逐马蹄的形象，恰到好处地表现了“香”的意境，很有点使人觉得春风吹过画面，散发出阵阵醉人的清香之感。这则轶事启迪我们：最佳的艺术表现角度的选择，可以给创作带来艺术生机。绘画、写作都是如此。这也犹如庐山，古往今来诗人画家吟写了千百年，而千百篇作品却各具特色。道理之一正象苏轼《题西林壁》一诗所述：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，是诗人画家各自所选取的角度不同。我们说对庐山这一抒写对象选取角度的艺术天地很广阔，可以任凭作者驰骋想象。那么，对于生活这座“庐山”，欲写一首诗、一篇评论或一篇小说去表现，作者同样要深入进去，除了正看，更须“横看”、“侧看”、“远看”、“近看”，才会从一个新的角度写出“庐山真面目”来。

一般初学写作往往满足于对事物的皮相观察和肤浅认识，发而为文就不免浮泛雷同，了无新意，甚至反映不出事物的本质。比如有这么一篇评论，说现在“服务明星”不好当，因为一当上“服务明星”，人们都去找他解决问题，有的写信去，有的通过其它办法去纠缠，使得“服务明星”连星期天也不能休息，有的甚至要“服务明星”办一些不是他们份内的事。于是作者提出：对于“服务明星”大家要爱护，如果大家都去找他们，弄得无法好好休息，长此下去会影响“服务明星”的健康，从爱护“服务明星”这个角度去定题，当然不算错，可就是没有定在点子上。“服务明星”固然要爱护，但人们为什么都要去找“服务明星”呢？从这里，难道不正好反映出我们现在的整个服务水平还很低吗？群众需要的一些服务，往往得不到满足，比如要修理一下门窗，往房管所跑多少次也不给解决，这样，群众自然也就把希望寄托在“服务明星”身上了。可见，问题的症结是我们的服务水平需要提高一步，评论的选题也该从这里着眼，这样才抓到了问题的本质。这里说明，任何事物都不是绝对孤立的，总是同其它事物处于某种联系之中。即便是某一事物本身具有多层次、多侧面的特点，文章在表现它时，总不能面面俱到，巨细无遗，而只能侧重于某一特定的角度。这样，从另外的角度去思考，或许会有新的发现，将这种发现写出来，即就是别人已写过的老题目，也会因表现的侧面和层次的意义不同，而醒人耳目，卓尔不群。比如唐朝诗人金昌绪写过一首《春怨》：“打起黄莺儿，莫叫枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”辽西是当时唐朝军队东征的战场。诗中写一位妇女赶走窗外的黄莺儿，为的是不让鸟啼惊破自己的团聚梦，因为只有在梦中才能去战场上同远征的丈夫晤面。作者不从正面去写战争，而

是从大后方的日常生活中撷取了这样一件与战争紧密相关的小事，抓住一个颇为典型的细节，反映出唐朝统治者连年穷兵黩武给人民带来深重灾难这一重大主题。由于角度选得好，该诗脍炙人口，传诵不衰。再如有一篇旨在论述社会主义比资本主义优越的短文。文章开头写斯蒂芬逊首创的蒸汽机刚刚问世时，曾有人架着马车跟它比赛。结果，马车骄傲地跑在前面，而火车却在后面艰难地行驶着。有人因此跟他吵架，有人跟他算帐。火车的怪叫声吓坏了田野上的牲畜，农民也跟他过不去。尽管处境如此尴尬，斯蒂芬逊仍然相信火车一定能超过马车，并且有马车所无法媲美的前景。接着，文章一个过渡巧妙地亮出一个新的更深的思想境界：社会主义刚刚脱胎而生，自然不够完善，要它现在就在多方面赶上发展了二三百年的资本主义当然是种苛求。这同当年火车未能赛赢马车是同样的道理。如今，火车要赛过马车千百倍已是有目共睹的事实，那么，代表着人类社会发展方向的社会社会主义，一经改进完善，就一定把资本主义远远抛弃在后面，这不是历史的必然吗？十分清楚，本文的论点是社会主义远较资本主义优越。这个观点说不上新鲜，可是我们读了，并无老生常谈之感，反倒觉得一股清新之气扑面而来。这是为什么呢？首先，它切合当前人们的思想实际。这篇短文有的放矢，用新生事物的发展规律对问题作了透辟的解释，从而使我们深受启发。其次，材料新颖有力。火车跟马车赛跑的趣谈并不为多数人所熟知，即使懂得的，也未必会跟社会主义好联系起来。所以它极其贴切地引用到本文中，就形成了一个崭新的意境。这个例子表明：即令是老调，只要能新弹，照样不失其新意。就如同一块宝石将它放在不同的光线下，或者观者站在不同的位置上，宝石呈现出来的色

彩也会是迥异的。

综上所述,我们可以认识到,角度的选择决定着文章或作品艺术水平的高下。那么,要选择最佳角度,首先要从新意上着眼,能够找出事物最新的侧面或层次的意义,作为表现主题或论证论点的角度;其次要从深度上着眼,从事物众多的意义中挑选出最深层的本质意义作为表现主题或论证论点的角度。为此,就必须加强思维锻炼,不断提高对客观事物作多角度抽象、概括的本领,面对一个题目或材料,要迅速打开思想渠道,或者从正面、侧面去捕捉;或者从纵向、横向去探索;或者从时间、空间上去寻觅。须知最佳角度的选择,并不是一提笔就能找到,常常是反复多次才能找准。只有选准了角度,写起来才顺手。所以说,角度的选择也不容忽视。

凤头豹尾

写作与阅读实践告诉我们:一篇文章或作品的头要引人入胜;尾要出人意料。头可使人“触目惊心”;尾能使人“拍案惊叹”。开头难,结尾也难,越难,越要下功夫。

我们经常看到,任何一次运动会上,径赛的起点和终点处围观的人最多。这是什么原因呢?因为从起跑和冲刺能最明显地看出一个运动员的水平。写文章也一样,开头和结尾的好坏关系到一篇文章或作品的质量。

高尔基说过,写小说,最难的是开端。好的开端,往往能紧紧抓住读者的心,使得他们爱不释手,欲罢不能,非追着读下去不可。为了要达到这个目的,作者就得煞费苦心。

凡是名家能手，没有不对一篇作品的开端反复推敲，细心揣摩的。

列夫·托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》，初稿的开端是“奥布浪斯基家里，一切都混乱了”。后来才改成现在的样子：“幸福的家庭都是相似的；不幸的家庭各有各的不幸。”两相比较，自然后者比前者高明得多。这句富有哲理性的话，是引人深思和耐人寻味的。

罗曼·罗兰用“江声浩荡”一语作为《约翰·克利斯朵夫》的开端，梁斌用“平地一声雷”一语作为《红旗谱》的开端。两个开头所用的这两句形象的语言，最能表达出这两部长篇小说排山倒海的力量，较之凡手一开始就平铺直叙地介绍主人公的来历，或是写几笔毫不相干的风景，显然是有高下之分的。

有些优秀作品情节复杂，线索繁多，而以片言只语见简义。英国女作家奥斯汀的小说《傲慢与偏见》就是以这种高超的技巧开篇的：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这已经成了一条举世公认的真理”，紧接着是：“这样的单身汉，每逢搬到一个地方，四邻八舍虽然完全不了解他的性情如何，可是既然这样的一条真理早已在人们心目中根深蒂固，因此，人们总是把他看作自己某一个女儿理所应得的一笔财产。”作家开篇的总括，正是情节的提要，线索的所在。

《三国演义》开篇：“话说天下大势，分久必合，合久必分。”也可谓之全书的情节总括，魏蜀吴三国分争天下，直至三国归一晋，不正是沿着开篇的总括发展的吗？还有的作品开篇就引发矛盾，掀起波澜。作家沙汀笔下的《在其香居茶馆里》的开篇：“坐在其香居茶馆里的联保主任方治国，当他看见正从东头走来，嘴里照例扰嚷不休的那么吵吵的时

候，简直立刻冷了半截，觉得身子快要坐不稳了。”小说就是这样以高屋建瓴之势，先声夺人，直接从矛盾纠结处开篇，突出颇有几分威严的邢么吵吵与联保主任方治国的恶狗相咬的矛盾，使全文掀起第一个波澜。

还有的作品开端看来著力不多，语不惊人，但言近意远，平淡中自有深致。如：

“我活在这世上，一辈子只恐怖过三次。”

——契诃夫：《恐怖》

“在人们童年里，什么事物，留下的印象最深刻？”

——孙犁：《铁木前传》

文章开端的写法很多，大致说来，不外乎两类。一是“开门见山”，比较平实的写法。如：“落笔入题”，说明写作缘由；“开宗明义”，揭示文章主题；“言归正传”即速开讲故事；“单刀直入”，针对论敌开战。二是“生动形象”，运用艺术的写法。如：描写环境，引出人物事件；抒发感情，渲染气氛声势；引用故事谣谚，增添文章色彩；远远说起，引出深远意旨。但是不管哪一种方式，每个开端都应该象初展的春云，含苞的鲜花。

开头难，结尾也不易。

俗话说：“编筐编篓，重在收口。”所谓“一篇之妙在乎落句。”它或是一句简炼的叙述，一个醒目的发问；或是一句精粹的对话，一个深沉的思索，文字上必须十分精炼，干脆利落。

小说《三人行》写了两个受伤的红军战士爬在水草地里拖着另一个伤员匍匐前进之后写道：“一长串大雁正排成入字形的队伍……轻盈地向南飞去。它们排得那么紧，那么整齐”。小说《亲人》的结尾是将军喊通讯员：“赵振国，明天在医

院帮我父亲挂个号。记住，挂眼科！”只寥寥数语，就把人物的精神境界又一次地升高了。

马烽的《三年早知道》里最后的对话：“我早就知道要变的。再过三年来看”，“我早知道你是个‘三年早知道’！”作者抓住外号叫“三年早知道”的赵满囤转变前后精打细算，有远谋，“我早知道”这一特点，讲了大大小小许多喜剧性的故事，最后来这么两句对话，不但情趣横生，而且点了题。作品虽然读完，但人们的笑声不止，可谓精彩至极。

大凡好的结尾，都应该是这样，如同咀嚼干果，品尝香茗，令人回味无穷。高明的作者，往往在结束文字之后，还留下延伸的文意，使其在读者心中继续扩展，让人用自己的感受去思而得之。如：我们经常看到很多名篇哪怕是描述平凡事件的小小短篇，也往往在结尾时都有出乎意料的巧妙转折，把主题、艺术感染力推进一步。契诃夫的《万卡》，几乎通篇都是描述一个给富家做佣人的小孩万卡思念自己祖父的心理。似乎很平，但到结尾处，写到万卡好容易挤出时间来给爷爷写了一封信，寄出去才放心了。信皮上写的是：

“乡下爷爷收”，这是异峰突起。故事到了这里嘎然而止，使人要想：这样一封信，爷爷根本不会收到，但小孩自己已经满足了。这是多么悲惨的命运呵！现代优秀微型小说《河豚子》开始以平缓的笔调叙述一个穷苦的农民，困灾年求生不得，瞒着妻子准备让全家吃河豚子致死。当他们吃了河豚子躺在床上等死的时候，读者似乎预测到了小说的结局。可小说情节突然骤转：“毕竟因煮烧多时，把河豚子的毒性消了，一家人还是安安稳稳地挨饿。”这“求死也不得”的结局真可谓石破天惊，它如平地猛雷沉重地撞击着读者的心：旧社会穷苦人民的生路在哪里呢？意外的结局收到了极好的

效果。大家熟悉的外国名篇《他母亲的伙伴》却这样结尾：小说开始写绅士欲买报纸，一个报童立刻兜售生意的场面实属平常，但当绅士向台阶上一个可怜的卖报老妇和她身边的孩子走去时，报童说的话却出人意表：“没有关系，先生！都是一样的——她是我母亲……”这结尾突辟奇径把读者引向一个全新的境界。读者会想到资本主义社会贫富悬殊的阶级对立，会想到劳动人民穷困的普遍性……真是话短情长，含不尽之重于言外。

总之，结尾的方式也是多种多样的。有的总结全文，“卒章显其志”；有的展示未来；鼓舞斗争，有的饱含哲理，发人深思。不管哪种方式，每个结尾都应该画龙点睛，余音绕梁。

从以上所举实例中可以看出，一篇作品如何开头、结尾，取决于作品的内容和表达主题的需要，取决于独特的构思，没有固定不变的模式。我国古人曾讲过一些很为精辟的意见值得我们记取。元人乔梦符说：“作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾是也。”作《乐府》如此，它同样适用于各种文章的写作。头要象“凤头”：漂亮、俊秀（即“美丽”）；体干要象“猪肚”：饱满、充实（即“浩荡”）；尾要象“豹尾”：飞扬、有力（即“响亮”）。明人谢榛讲得更为形象。他说：

起句当如爆竹，骤响易彻；

结句当如洪钟，清音有余。

——明·谢榛《四溟诗话》

就是说，开头要象鼓炮，骤然易响，使人耳目为之一震；结尾要象敲钟，清音缭绕，使人掩卷为之深思。这是讲得非常生动、深刻的。如果我们对这些话能够心领而神会的

话，它将有助于我们克服文章开头著笔太远，故作斯文，结尾节外生枝，画蛇添足的毛病。

文如看山

任何一部作品问世，作者都希望能有更多的读者喜爱它，这是很自然的事情。但是否能如愿以偿，就取决于作品有没有引人入胜、扣人心弦的艺术魅力了。

《左传·曹刿论战》写的是春秋时期曹刿帮助鲁庄公击败齐军的故事。全文共分三段。第一段曹刿见鲁庄公，研究作战的条件，这是战前；第二段写曹刿指挥作战，击败齐军，这是战时；第三段写曹刿论述克敌制胜的原因，这是战后。三段乍看是平铺直叙，但是写得有引人入胜的妙处。文章一开始，只两句话就把时、事交待清楚，既然“公将战”，下面该讲到如何布置作战了，看下去却不是，而是“曹刿请见”。入见前，插入乡人的劝阻；入见后，也不是立刻提出作战计划，而是提出问题。问题提出了，不是马上就获得解决，而是一次又一次地否定了庄公的回答，这就使读者迫切要知道：鲁国有没有条件打这一仗呢？到了第三次回答，问题才解决，读者也感到满足了。接着写战斗情况，庄公一切都听从曹刿指挥，曹刿说不要进就不进，说可以进才进；说不要追就不追，说可以追才追，结果大获全胜。为什么曹刿那样决定呢？读者迫切要知道，但一直到战争结束后，才由曹刿说明那样决定的原因。这样引人入胜的叙述，绝不是单纯技巧问题，而是作者善于观察事物，善于掌握事物的发展规律。比如第二段写战斗，因情势紧迫，不允许也不可能当

时说明进退的道理。

作品要写得有吸引力，使读者爱不释手，从结构上讲，必须曲折回环，有起伏的波澜，而不是平铺直叙，一览无余。景阳岗武松打虎的故事，历来受到人们的喜爱，就因为它险象迭生，波澜起伏。比如，当武松下了景阳岗，在“放翻身体，却待要睡”这种宁静的气氛中，突然一阵狂风，半空里跳出一只吊睛白额大虎，这恰如平地风雷，顿时造成一种紧张局势，一下子攫住读者的心。随着老虎的一扑、一掀、一剪都被武松一一躲过，这种危险局势似乎要解除了，谁料到武松一棒打到枯树上，哨棒断作两截，于是又掀起一层波澜，形成了险上加险的局面，使读者稍稍松懈的神经又重新抽紧。正当读者在为赤手空拳的武松担心时，情节的发展突然来了逆转，武松变被动为主动，跳上前去按住了虎头，这样就出现一个新的高潮——武松同拼命挣扎的大虎展开了最后的搏斗。正因为作者的叙述一波未平，一波又起，自始至终扣人心弦，所以武松打虎的故事千古流传，为人们所喜闻乐见。由此我们联想到梁山好汉——黑旋风李逵也有沂岭杀四虎的一段历史，论打虎数量，比武松多出三倍，论名气，却不能望武松项背。唯武松打虎天下闻名，妇孺皆知。原因就在于李逵杀虎是手起刀落，没有更多的情节。这就启发我们写文章要讲艺术技巧，尽量使情节峰回路转，曲折多姿，复沓回旋，跌宕有致，形成有起有伏的波澜，才能引人入胜，扣人心弦。

欲擒故纵

交通要道宽阔平坦，才能容得下千军万马驰骋奔腾；群山竞秀，溪流回转，才能令人心旷神怡，乐游忘返。而在艺术创造上，则力求在开拓得深的同时，把故事情节写得曲折多姿，复沓回环，才具有引人的艺术魅力。

阿·托尔斯泰曾经说，“不能引人入胜是思想、见解和形象的坟墓”说明艺术只有本身具有曲折变化才能紧紧抓住读者，掀起他们的感情波澜，从而在比较高的层次上满足读者的审美要求。我们古代的传奇、平话、戏曲和明清小说，所以能产生扣人心弦的艺术效果，常常得力于运用曲笔，造成一种层峦迭嶂的胜境，待到山穷水尽处，忽又峰回路转，别有洞天，从而使作品产生一种引人入胜、耐人寻味的艺术魅力。任何一部作品如果没有波澜，没有曲折，没有起伏，正象一座房屋、一个园林，一进门就可以一览无余，不能引人入胜。作品门户洞开，望头而知尾，这是文学结构上的大忌。什么叫引人入胜？“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”就是这种情景。陶渊明的《桃花源记》短短数百字，却有曲径通幽之妙。“初极狭，才通人，复行数十步，豁然开朗……”。因此有人说：只知有直而不知有曲的人，是决不能写出好文章的。

明代著名的戏曲家汤显祖的传奇《牡丹亭》问世之后，由于情节生动感人，吸引了无数如痴如醉的男女青年读者。据说，当时娄江地区的一个女读者，为《牡丹亭》的人物故事所激动，以致伤心得断肠而死；杭州有个演员商小玲在

演这个剧时完全进入了故事和角色，以致弄假成真，把自己当作杜丽娘，悲痛地当场便死在舞台上。于此可见，生动引人的情节结构所起的艺术感染力量之大。

《熊龙峰四种小说》中有一篇《张生彩鸾灯传》，写了一个秀才张舜美同一个女子的爱情故事。小说开篇写一女子上元佳节上街游玩，与秀才张舜美一见钟情。张尾随那女子，“过得众安桥，失却了女子所在，只得闷闷而回。”两人失散后，彼此思念，经过一番波折，又得重会，这次女子丢下一幅花笺纸，约秀才次日赴宴。两人决定私奔，不料行至城门，两人因人挤而失散。尔后又历经曲折，女子流落在大慈庵中，张舜美到京得中进士后，恰好来此歇脚，两人再得重聚，遂结百年之好。可谓曲折迭宕，引人入胜。这种情节的曲折迭宕就是人们平常所说的“欲擒故纵”法。作品情节本应沿其发展线索畅顺而下，甚至可以直入高潮，道破结果，但作家却偏偏设法置遏、旁生枝节，造成情节的波荡不定，从而牵动着读者流动的审美心理，由惊疑、焦灼而出现期待和探寻，由期待和探寻产生新的审美情绪。待到时机成熟，再让情节在原定的轨道上破阻前行，这是“纵”。最后，陡然一转，点明主旨，这是“擒”。这样能使读者在大惊、大疑、大急之后获得更为强烈的大喜、大快、大慰的审美愉悦感。张舜美同这位女子两次失散，这是两“纵”，最后重聚结好，这是“擒”。“纵”是为了更好的“擒”，欲“擒”之前先来个“纵”，所以叫“欲擒故纵”。

金圣叹评《西厢》时说：“文章最妙是觑定阿堵一处。已却于阿堵一处之四面，将笔来左盘右旋，右盘左旋，再不放脱，却不擒住。分明与狮滚绣球相似，本只是一个球，却教狮子放出通身解数。一时满棚人看狮子，眼都着花了，狮子却

是并没有交涉。人眼看狮子，狮子眼看绣球，盖滚者是狮子，而狮子之所以如此滚，如彼滚，实都为球也。”这段话正是对“欲擒故纵”生动形象的说明。《三国演义》中的“七擒孟获”，孔明的目的是要降服孟获，但不是一捉住就把他扣起来，而是捉捉放放，正是一次次捉而又放，才使孟获心服口服，再不反叛。如果一捉就降，就不生动引入了。在戏剧情节结构中，运用这种手法技巧，尤为普遍。比如《三打祝家庄》、《五关斩将》、《三回头》等等。《西厢记》“闹简”一出，写红娘带着莺莺的回书找张生回话。红娘见了张生后并不立即交出回书，反说“不济事了，先生休傻”。张生责怪其“不用心”，她一气之下，转身就要回去。张生焦急万状，流涕下跪求援，红娘才把莺莺的回书交给张生。张生不看便罢，一看顿时破涕为笑。——原来莺莺约他幽会西厢。惊后之喜，备加感奋。如果一步通底，红娘一来就交，情节以及人物的情感就缺乏波澜了，何来以下戏唱？因此，古今中外文学大师都十分注意作品情节结构的复沓回环，曲折多姿，使其具有引人的艺术魅力。

现实生活中大量存在的偶然现象、意外现象、反常现象是文学作品情节产生和表现为曲折多姿的依据，作品情节的复沓回环正是对现实生活一种特殊形式的重复。优秀作品的情节设计之所以曲折离奇而令人信服，关键是情节的安排合乎情理，合乎情节发展，合乎生活逻辑。任何一部好作品，它的情节发展无论多么曲折离奇，都是作品中种种人物性格之间联系和冲突的必然结果。因此，情节结构的安排决不能为追求曲折离奇、故弄玄虚，随心所欲地凭空虚构，或者滥用偶然现象、反常事件，违反生活规律，这样的艺术品只会带来荒诞不经的恶果，是绝没有艺术生命力的。

一点之美

唐代有一首佚名作者的《菩萨蛮》词，词曰：“牡丹含露珍珠颗，美人折向庭前过；含笑问檀郎，‘花强妾貌强？’檀郎故相烦，须道‘花枝好’，一面发娇嗔，碎揉花打人！”大家知道，传统的艺术观点是“美人惜花心，但愿花长在”，而词中这位“美人”因情人开玩笑说她的容貌不如花枝好，竟将花瓣揉碎怒打郎君。这一打充分暴露了这位“美人”狭窄的胸襟，妒忌的心意，从而破坏了真正的爱美情操和诗歌的美好境界。所以说这首词意境不高，不能算作上乘佳作。但是，这首词的风格生动活泼，形象鲜明，并且极富情趣。碎花打郎这一举动，一个泼辣厉害、撒娇任性的“美人”栩栩如生地站在了读者面前，给人留下了深刻印象。由此说明有些人们喜爱的作品，不一定是字字珠玑，句句传神，但它确实写出了—个方面的特色，具有一点之美。

一点之美往往能使全篇乃至作者本人留下深刻的印象。北宋的张先因《行香子》词中有“心中事，眼中泪，意中人”的句子，被称作“张三中”；他又写过“云破月来花弄影”，“娇柔懒起，帘压卷花影”，“柳径无人，堕飞絮如影”，故又被称作“张三影”。贺铸因《青玉案》词中有“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”的诗句，被誉为“贺梅子”。南宋末年的张炎因《解连环·孤雁》一词被誉为“张孤雁”。宋祁官居尚书因《玉楼春》中有“红杏枝头春意闹”的名句而被誉为“红杏枝头春意闹尚书”。这些诗人获得雅号的事实启示我们：文章应该写出人

人心中有，人人笔下无的东西来。也就是说文章要写出特色，要有感人之处，最低也要有“一点之美”。就拿人的长相来说，有的人美在一双眼睛，有的人美在身架，有的人美在嘴口，有的人美在牙齿——正是这一点之美，却让人看着漂亮起来。

我们写文章一定也要争取有一点之美。有一首明代民歌《鸡》：“五更鸡，叫得我心慌撩乱。枕边儿说几句离别话。一声声只怨着钦天监：你做闰年并闰月，何不闰下了一更天！日儿里能长也，夜儿里这么短。”全诗以一个热恋中的姑娘的口吻道出，她不愿跟情人分离，别出奇想，由历法中的闰年、闰月竟想到要“闰更”，由此而怨及推算历法的官吏，一派天真烂漫，似乎荒诞得不近情理，而恰恰是在这荒诞的奇想中，直率而尽情地倾吐了那热烈而淳朴的一片痴情，艺术效果是多么强烈！再如唐诗李频《渡汉江》：“岭外音书绝，经冬复立春，近乡情更怯，不敢问来人。”写久别还家的旅人心情，可谓体贴入微。由于别家日久，音书断绝，家人吉凶未卜，因此快到家了，反生畏怯之情，这畏怯之情正是悬念之情达于极点的表现。假若写作“近乡情更急，频频问来人”这就反而浅了。

又如杜甫的《述怀》：“自寄一封书，今已十月后，反畏消息来，寸心亦何有。”其中“反畏消息来”，假若写作“不见消息来”，或“渴望消息来”就会陷于肤浅和一般化了。“反畏消息来”是因为已经盼望了很久，没有消息，想必是凶多吉少，所以反而害怕有消息，害怕有消息证实了自己所担心的不幸。这样一来，所表现的感情就深厚得多了，这两首诗由于写出了旅人的心理特征，所以耐人寻味。

大凡脍炙人口的佳作都有着一点之美，或有一个好的开

头，出语不凡，有惊人之笔；或有一个隽永的结尾，余味难尽，回味悠长；或构思精巧曲折有致；或描绘事物形象生动；或倾注感情激越感人；或发挥议论鞭辟入里；或语言流畅清新上口。总之，要有一点突出的地方。这样的文章自然不会平淡无奇了。

初学写作者不妨试一试，着意从写好“一点之美”练习。每篇至少写出一个特色，先局部，后整体，练得多了，集腋成裘，整篇文章也就会妙笔生花。

以情感人

古人说“诗言志”，“感人心者，莫乎情”，说明“文章不是无情物”。凡是具有生命力的文学作品，莫不倾注着作者全部的心血和炽热的感情。但是，也并不是一切感情都能形成好的作品，打动大多数人的。英国的罗金斯说得好：一个少女可以歌唱她失去的爱情，但是一个守财奴却不能歌唱他失去的财产。艺术表现的感情愈真切，愈有普遍性，就愈能引起更多人的共鸣。没有感情，为文造情、言不由衷的文章或作品是令人生厌的、短命的。

唐代诗人张祜的诗作《宫词》：“故国三千里，深宫二十年，一声《何满子》，双泪落君前。”就写得情真意切，曾使人感动得肝肠寸断。传说有一次武宗皇帝要听乐人唱歌，歌手就演唱这首宫词。当唱到“一声《何满子》”句时，由于触动歌者情怀，曲未唱完就气绝昏死过去了。张祜的诗如果不是蕴含着无限的深情，怎能产生如此强烈的共鸣，打动深受

宫中寂寞之苦的宫女的心灵呢？

诗人张继的《枫桥夜泊》也有着这种艺术力量。诗曰：

月落乌啼霜满天，
江枫渔火对愁眠。
姑苏城外寒山寺，
夜半钟声到客船。

诗人张继这首《枫桥夜泊》，写于唐朝天宝年间，距今已传诵1200多年，可谓脍炙人口的千古绝唱。全诗只有28个字，但诗人组织到诗里的景物有残月初落，寒鸦夜啼，秋霜染空，红枫荡叶，渔火点点等等。这些景物给我们组成了一幅瑟然冷寂的秋江夜泊图，展现在眼前。

张继在江南做客，农历九月初七路过苏州，船停枫桥。夜晚，当空的上弦月冉冉沉入乌啼桥；大地上铺满了银霜，在月光余辉的反射下，闪闪烁烁明灭不定；清风徐来，对面的江畔，一株株枫树叶，萧瑟作响；运河里帆樯林立，渔家灯火倒影于轻轻波浪之上；远处的寒山寺影影绰绰，巍峨耸峙。可是诗人没有心思去观赏眼前这幅夜间风景图画。是什么搅得诗人的心绪不宁呢？原来他上次来苏州，正值天宝之乱，他从阊门登上了城墙，本想观景抒情，没想到映入眼帘的却是人民流散，田野荒芜，一片凄惨景象。今夜诗人路经此地，那情景又浮现在眼前，搅得他难以入眠，正在诗人“愁眠”之际，寒山寺的钟声响了，“当！……当！……”深沉、肃穆的钟声，打破了寂静的夜空。一声声送到客船，一阵阵敲击在游子的心上，这怎能不使诗人更增添一层离愁别绪呢！况且那静谧寂寥的环境气氛，有了这钟声，也就更加衬托出它的冷寂和宁静了。这钟声同样敲在

读者的心上，拨颤了读者感情的心弦，使读者产生了强烈的共鸣。

艺术是通过具体的形象来拨动人的心弦而达到动情的效果的，而这个拨动，有时是“正拨”，有时则为“反拨”，从反面加强效果的方法就是一种“反拨法”。反拨法是对立统一矛盾法则在艺术创作中的具体运用。动与静，美与丑，哀与乐，爱与恨等都是相互比较、相互依赖而存在的。“反拨法”就是强化这种比较，牵动这种依赖关系而加强艺术对感情的冲击的。王夫之《姜斋诗话》中所谓“以乐景写哀，哀景写乐，一倍增其哀乐”正是从一个侧面，对这一艺术手法的总结。《枫桥夜泊》在谱写了一幅瑟然冷寂的秋江夜泊图以后，突然反拨一弦，写起钟声来，以“静”的对立面“动”来渲染“静”，而倍增其静，使其更加有效地烘托了人物怅惘忧思的羁旅之情，产生了奇特的艺术感染力。所以一千多年来，被人们击节而歌，叹为绝唱。当然，诗人在这首七绝中，所抒发的那个时代一个失意知识分子的冷寂的心境和羁旅的哀愁，在我们今天的社会里已不是典型的了，但在写作技巧上的反拨方法，却是值得我们继承和借鉴的。

巧出新意

名厨师会烹制各式鸡宴，会收到色香味俱佳的效果。叫化子得到一只鸡，既无法盐渍、白切，也无法清炖、红烧，便别出心裁地在鸡身上糊一层泥巴，放在火上一烧，竟成了脍炙人口的“叫化子鸡”。如果他墨守成规，那会有这道新鲜佳肴，饱人们的口福？因此说，要创新，必须反对墨守成

规。

写作上的创新主要在于创意和创辞。创意就要塑造客观事物与作者感情和谐统一的意境，这种意境是为人们心中所有而笔下所无的，任何的意境，只有通过鲜明独特的语言才能表现出来，这两者的完美结合便显现为作品的独特美。所谓独特美，就是巧出新意，手笔脱俗。

生活中常有这样令人哭笑不得的事情：你去商店买白糖，可售货员却误给你食盐；你满心喜悦去照相馆照了一张相，而照相馆寄来的却是别人的照片。于是，你把这类事情写进文章，批评某些服务部门工作不认真，马马虎虎。这个主题不乏积极意义，然而，生活中类似的事情和同样的作品多如牛毛，若不厌其烦地泼墨于此，不免要落入俗套。

比如描写爱情的题材，往往因其常见、多见而被摒弃为不新。但是角度选取得新，构思精巧，也会于平中见奇，获得出人意料的效果。《约会》就是这样一篇短小别致的作品。月光下，一对新近结识的青年男女在公园相会，互相试探是否可以拉开爱情的帷幕。因为男青年反对往椅子前丢瓜子皮，他们争辩起来，使融洽的交谈嘎然而止，爱情的帷幕似乎无需再去拉动。于是，巧就巧在他们即将分别时，姑娘说出自己是清洁工，青年也说自己曾经做过清洁工。原来姑娘在试探对方是否尊重她的职业，青年则是为了尊重他入大学前的职业。这对情投意合的青年寄希望于未来，纯洁的爱情再不需要违心地试探和欺骗，新的道德风尚会普遍树立。作品在点出人物希望以后结束，便在巧中更寓有深意。

铁凝有一篇小小说《意外》，写的是一个山村姑娘第二次进城照相，收到的却是一张误寄的照片，上面是一个陌生的姑娘的情影。作者没有就事论理地写照相馆工作人员责任

心多么差，而是根据生活中的“可能性”，从实处着笔，使这篇易落俗套的文章绝处逢生，醒人耳目：山村姑娘看了照片，先是一愣，接着乐了——多美的照片啊！她把照片镶在镜框里挂起来，告诉别人说，那是她没有过门的嫂子。寥寥数笔，山村姑娘的纯朴、善良与对美的追求，对美好生活的向往跃然纸上，令人难以忘怀。

有人说，诗人只有到沸腾的生活群山中去勘探、采掘别人不曾发现过的、不曾开采的诗的矿石，然后经过冶炼，才能写出具有浓郁的生活气息、闪光的思想内容的好诗。这就要求诗人有勘探队员的慧眼，善于识宝；要有采矿工人的精神，勤于挖掘；还要有冶炼工人的本领，精心提炼。上述小说的巧出新意，不是脱离生活追求奇巧，不是坐在屋里凭空捏造，而是作者对有深刻感受的生活的升华提炼，是多次写作的技巧娴熟的结晶。

有些习作者在发表欲的驱使下，赶时髦，随大流。人家写“伤痕”，他就写“泪痕”；人家写爱情，他就写恋爱，总是亦步亦趋。鹦鹉学舌，这怎不失败呢？《乡场上》、《乔厂长上任记》、《灵与肉》等作品之所以成功，同作者熟悉生活，独立思考，深入挖掘，精心提炼是密切相关的。

创新是发展社会主义新文艺的需要。因此，我们“要不断追求新东西，写那些应该写而人家不曾去写的题材、典型；别人不去的地方我去，前人未开垦的处女地，我去开垦。只有这样，我们的文学才能兴旺发达，新颖多样。”作家王汶石的这段话是值得我们铭记的。

崇曲忌直

“崇曲忌直”是我国文学的优良传统。历来有影响的古文学名家，都很重视“曲笔”的运用。他们不仅是长篇的巨匠，同时也是短章的圣手；他们不仅有星移斗转、雨复云翻之功，也有尺水兴波、俯仰用笔之妙。他们善于运用宛转曲折的手法，“深文隐意，余味曲色”（刘勰《文心雕龙·隐秀》）。唐代著名散文名家韩愈的《送董邵南序》，就写得一波三折，气象万千。董邵南考中进士之后，因为连连不得志，决定离开都城长安到古代燕赵一带谋求生路。于是韩愈写了这篇序送他。开头一句便说：“燕赵古称多慷慨悲歌之士”，这句话正符合被送者董邵南的心境，因为韩愈所盛赞的“燕赵”正是董邵南要去的地方。接着，作者申诉了董邵南其所以要去河北，实属迫不得已，其同情、怜悯之情流于字里行间。作者既是预祝，也是肯定，认为董邵南此行必然如鱼得水，于是深情鼓励“董生勉乎哉”。继而，作者又以为董邵南的“不遇时”必然会得到仰慕仁义的人的深切同情，况且河北一带的人还富有“仁义”的“传统”呢！本来送行之意已经写尽，可是作者又用一“然”字，从“古称”二字发出了“风俗与化移易”，“恶知其今不异于古”的疑问，又廓出一层新意。那么，董邵南此行会不会与那里的人志趣相合，实属尚不可知，因此，愿以董邵南此行“卜之”。微言大义，已在其中，却又故意含糊其辞；尤其是作者再次要“董生勉乎哉”！表面上还是鼓励董邵南前去，言外之意却是要他三思而后行。作者笔意犹觉未尽，又从第二层生出第

三层：假如你董邵南还执意而去，那么，就替我在乐毅墓前祭奠一番。再到街市上看一看，还有过去那些埋名隐姓的贤能之士没有？假如有，就代我告诉他们一声，当今皇帝很英明，可以到都城长安来做一番事业了。作者送董邵南从长安去河北，却又偏偏要董邵南劝告那些有才能而仍然过着隐居生活的有志之士到都城长安来做官，言下之意，董邵南不当贸然去河北的意思，不是昭然若揭了吗？文章达意婉曲，跌宕开阖，具有一种奇妙的吸引力量。再如：唐代诗人王建的《新嫁娘词》，写得更为奇巧：“三日入厨下，洗手做羹汤。未谙姑食性，先遣小姑尝。”诗中巧赞新嫁娘的聪颖灵慧，但不直言，而是抓住心灵写她的手巧；新媳妇入门，其“首场演出”——做羹汤能否成功？能否由此而博取婆母的欢心，在夫家立稳脚跟获一席之地，从某种意义上说，这将决定着她未来的命运。人们不能不为这位初来乍到的女主人公捏一把冷汗。但幸运的是，新媳妇很懂得做媳妇的诀窍——她懂得“知母莫如女”，于是选准小姑为突破口，从侧面了解到“姑食性”，以避免一场与婆母的正面冲突；又通过“先遣小姑尝”，而取悦了舌馋嘴尖的小姑子。这就争取了主动，在未来可能的麻烦纠葛中，她已以二比一对婆母占得了优势。诗抓住人物的心灵写手巧，结果二者全写了出来，写活了一个聪慧过人的新嫁娘。这其实是诗人王建自身表明他初入宦途，陪着小心对下司、对同僚曲说的妙用。本意明明在东，落笔却偏偏在西，这种指东道西隐喻暗示的宛曲达意手法，被诗人运用得入微入理，妙绝入神。它使读者饶有兴味地从作品描绘的生活画面走向作品“本身之外”去领会捕捉到作者需要读者“意会”而不便“言传”的主题，再三读之，余味无穷。

我们在写作中要运用这种曲折委婉、闪烁迂回的方式，写出“言外之意”收到让人心醉、感奇不已的效果，首先必须锤炼“言内之功”。试想，假如王建对新嫁娘的举止行动、心理活动缺少反复观察、揣摩，是不可能在此时此地运用这些细节来美化自己的心理活动的。韩愈写《送董邵南序》，如果没有对古今社会风俗人情透辟深刻的了解，认真捉摸董邵南当时的沉郁忿懑心情和具备渊博的历史知识及心理学常识，是难以写出在委婉曲折中达之以情、喻之以理的感人肺腑的好文章来的。古人说：世事洞明皆学问，人情练达即文章。它告诉我们：写文章要善于体情察物，透辟地认识客观事物，具备渊博的社会科学知识，还要懂得人情世故，具有敏锐的透视生活的能力，才有可能写出“含不尽之意，见于言外”的优秀作品。

反弹琵琶

“煮豆燃豆其，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急？”

这是曹植的《七步诗》，这首诗千百年来广为流传，人们对釜中之“豆”寄以深切的同情，而对“豆其”则无不抱怨、指责。然而，郭沫若先生却想到了问题的另一面，他认为：“站在豆的一方面说，固然可以感觉到其的煎迫未免过火；如果站在其的方面说，不又是富于牺牲精神的表现吗？”于是，他打破了人们的传统看法，反弹琵琶，别出心裁地写出一首《反七步诗》：

煮豆燃豆其，豆熟其已灰。

熟者席上珍，灰作田中肥。

不为同根生，缘何甘自毁？

郭老的《反七步诗》启示我们：大凡名言警句，都有一定的道理，流传日久，人们习以为常，往往形成一种思维定势。其实，前人的说法，即使是真理，也只能是相对的，尽管它可以为大家所接受，但由于立场不同、理解不同、条件不同，所以因时、因地、因人的不同而起不同的作用。这样，对于前人的某些似乎无庸置疑的说法，我们不仅可以而且应该从新的对间、地点、条件出发进行再认识。其中如有不妥之处则予以修正，提出与众不同的见解或观点，其结果便有可能达到推陈出新的目的。写文章用这种逆向思维方式去立意，打破由习惯或经验形成的心理定势，不苟同于传统观点，可以使文章写作摆脱惯常立意的局限，正中求反，异中求深，使人耳目一新。如一篇短文《马识伯乐》写道：

“伯乐识马”一说历来是被用作夸奖知人善任者的。这在封建社会相当确切，因为那时，当权者是主人，被统治者，都不过是他的奴仆或者牛马。这个比喻很好地说明了官（伯乐）与民（马）的关系。前不久，我们在谈论人才问题时，“伯乐识马”一说也曾被广泛使用。按说，在我们社会主义国家，人民是主人，干部是人民的公仆。那么今天使用“伯乐识马”这一比喻，其含义就与过去相反：它应指人民来识别和挑选干部，而不应指干部在人民中发现人才。事实恰恰相反：有些驽马以“伯乐”自居，把主人当成马，对主人评头品足，而人们对于这种“马识伯乐”的现象不仅不以为怪，反倒堂而皇之地加以宣扬。可以毫不夸张地说，这是封建社会官民关系的流毒至今尚未肃清的一种表现。

这里，作者从问题的相反方向进行深入探索，然后在探索中，选择新思想，创立新形象，收到了“点石成金”的效果。说明对有些传统观念或旧的观点，我们通过逆向思维，巧用灵思，给人以恰切的解释或翻新，或者反用，都可以有新的突破，求出新的立意，焕发出纷纭多姿的思想光彩。

世界上的事物都是具有两重性或多重性的。文章的立意也应当不拘一格。人人都歌颂的，不见得能使自己生出赞美之情；人人都厌恶的，也未必都能令自己产生同感。如果你只会迎合别人的好恶，那么你也就只能于众人之中埋没自己的个性，写出的文章也就会毫无价值。因此，写文章要写出别人笔下没有写过的意思，从生活中发掘出更深刻的东西，逆向思维和训练对于这种发掘是十分有益的。

现在中学生在老师指导下，有计划地进行着这种可逆性作文训练，并且写出了不少有见解、观念新颖的好文章。这可以说是作文教学中改革的一种可喜尝试。如江西一高中学生写的《人多未必力量大》：

“我国以人口众多著称于世。我国人民也习惯以人多自喜，甚至以人多自傲，在百口交诟的俗语俚语里，就有不少是强调‘人多’的重要意义的。如‘人多势盛’、‘人多智广’、‘人多山倒，力重海移’，甚至还有‘人多为王’的说法，而‘人多力量大，柴多火焰高’，算是流传最广、最有代表性的，说明了‘人多好办事’这个道理。

“一般说来，人多了，积聚的力量大了，就能产生移山倒海的巨大作用。我国几十年来的历史发展，足可以证明这一点。事，是靠人去干的，没有人，哪能成事。但是，世上的事物繁杂，纵即使是那些带真理性的名言警句，也只能在一定

层次上，一定程度上说明或概括，并非放之四海而皆准。

‘人多力量大’的说法，也是有前提条件的，那就是必须充分发挥个人的能动作用，充分调动个人的积极性，否则‘人多’还可能产生相反的结果——‘人多误事，水多成灾’。

“还是让事实说话吧。《文汇报》上曾登了一篇文章，说的是上海市郊一个名为‘曙光’的日用杂品商店，拥有20来个工作人员，因为大锅饭吃得香甜可口，大伙不思进取，服务态度恶劣，业务萧条，年年亏损，最后没办法，只好将店内财产，以4万元的价格卖给个体户鲁南平。鲁南平自当经理后，裁减人员，将20来人缩至7人，并且大力改进经营作风，充分发挥个人的专长，短短一年半的时间内，就向国家上缴利润十几万元。这一事实跟‘人多力量大’唱了反调。其实，‘人多误事，水多成灾’的例子，何止一个‘曙光’。

“我国政府曾三令五申，要实行精兵简政，这是个很有眼光的决策。因为机构臃肿庞大，人浮于事，是造成官僚主义乃至腐败作风的重要原因之一。人多没事干，有事也互相推诿扯皮，把人的有限精力消磨在等待观望或无原则的纠纷之中，还有什么‘力量大’和‘火焰高’可言？如果从事物的‘量’和‘质’的关系来考察，‘人多力量大’未免对‘量’的作用强调得有些过分，而对‘质’的重要意义却估计不足。‘量多’而‘质次’，对任何事物来说，都是不可取的。我们要强调的是办事效率，而不在于人多人少。尤其是今日之中国，‘三个和尚没水喝’的单位太多了，所以说人多未必就是好事，人多未必力量大。”

作者联系现实，“反弹琵琶”，另辟蹊径，从事物的“质”和“量”的角度进行议论，从而翻倒陈语，写出了新

意。其它如：

杀鸡要用宰牛刀

万变要离其宗

弄斧到班门

狗逮耗子，并非多管闲事

三个臭皮匠，不一定能凑成诸葛亮

众人拾柴火焰“低”

“东施效颦”也有可取之处

多栽花，亦多栽刺

有志者事竟成吗

不知足者常乐

有钱不一定能使鬼推磨

“旁观者”未必“清”

近水楼台不得月

老大何必徒伤悲

我们从这些议题上可以看出，进行这种可逆性的作文训练，对于培养青年学生的创造性思维有十分重要的意义。它不仅能活跃思维，开拓视野，训练学生对当代社会生活的敏感度，促使其站在时代变革的新潮流前头，重新认识一些传统观念，而且能够通过写作实践提高他们的驳陈说，抒己见，别出心裁，自创新意的能力。

露 美 遮 丑

众所周知：西施、王昭君、貂蝉、杨贵妃是中国古代的

四大美人，小说里说她们有沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌，鱼雁花月见到她们都动了感情，可见她们美丽到何种程度！

但是，四大美人也是有缺陷的，只不过她们善于借助装饰品弥补自己的美中不足罢了。据说浣沙女西施的耳朵较小，她就让金匠给她制了一幅金耳环戴在耳轮上，借助金耳环的重量使耳轮下坠，人们就不觉得她耳朵小了。王昭君的一双脚长得太长，为了遮掩缺陷，她有意将裙子放长，直拖到地上，这样，谁也发现不了她的大脚了。貂蝉的腋下有狐臭，她就用鲜花捣汁制成香气扑鼻的花露水，喷洒在身上，浓烈的花香就掩盖了她本来的气味。杨贵妃呢？是走起路来声音很重，改也改不了，她就让铜匠制作了许多小铜铃，佩戴在身上，走起路来叮当作响，还增添了一种风韵呢。

这些传闻可靠与否很难认定，但是它生动地说明了一个问题：现实生活中，人们都爱美。但可以使人联想到卢那察尔斯基曾讲过的一个故事。说一个画技高超的画家得了麻疯病，他从镜子中看到了自己过去的漂亮面容被病魔摧残得丑陋不堪，感到十分痛苦。后来他鼓起勇气把这难以入目的丑脸精心画下来，于是奇迹出现了——他的未婚妻看了这幅画，竟然高声赞叹：“这多美！”当然，画家未婚妻赞美的并不是那张麻疯病人的脸，而是进行艺术处理过的画。在文学作品中，为了塑造优美的人物形象，往往先用多彩的笔触，描绘人物的外貌，给人以美的感受。然而有时候，人物的外貌产生了丑的扭曲和变形，如何表现其美呢？作家们则运用遮丑露美的笔法，进行避丑扬美的艺术加工。如贝纳多·吉马朗斯的小说《女奴》，写美丽、聪慧的女奴伊佐拉曾多次抗拒奴隶主莱昂西奥的调戏，莱昂西奥便动用野蛮的刑

具逼她就范。此时的伊佐拉万分无奈，只好痛楚地向受难圣母祈祷。“眼中涌出的泪水沾着她苍白的脸颊串串流下，那半张着的悲切的嘴在颤抖地泣诉，那秀丽的乌发散乱地披在肩上，那诱人的酥胸微微挺起；这一切将为富于灵感的艺术家塑造正在接受祈求的受难圣母的肖像提供一个最美丽、最神圣的模特儿。”这里，作家既如实写出人物悲泣的情态，又“在痛苦中避免丑”，选准审美角度，从秀丽的乌发、诱人的酥胸来描绘其美。倘若此处一味写实，状其如何痛哭流涕，就会真而不美，使人得不到审美愉快，那还有什么艺术感染力而言。再如，正当逃出的伊佐拉在舞会上与阿尔瓦罗爱语交流，没想到她被一个无赖当场认出，并要将其拘捕，送还莱昂西奥。如此意外的打击，吓得伊佐拉目瞪口呆。作家写道：“女奴的脸变得死样的惨白”，这种被厄运涂上惨淡色调的形象自然不美，然而作家独具的审美眼光，透过现象的表层，巧妙地将笔锋一转，紧接着用了两个比喻，“象断枝的百合花将头垂在了眼前……如狂风将精美的大理石雕像掀翻”，使伊佐拉惨白的脸顿时焕发出美的光彩，确有点铁成金，化丑为美的回天之力。以断枝的百合花喻其低垂的、洁白雅丽的脸庞，以大理石雕像喻其冰精玉洁的凝固的身姿，多么精当得体！既描写出人物外表以至心灵的美丽，也引起读者对人物命运的凝重思考。小仲马的《茶花女》以曲折动人的情节，展示了玛格丽特与阿尔芒的爱情的产生、发展和悲剧的结局。阿尔芒为了与含恨九泉的玛格丽特再见一面，掘墓开棺，终于看到了开始腐烂的死者面孔：“一对眼睛只剩下了两个窟窿，嘴唇烂掉了，雪白的牙齿咬得紧紧的，干枯而黑乎乎的长发贴在太阳穴上，稀稀拉拉掩盖着深深凹陷下去的青灰色的面颊。”这段描写岂止无美可言，简

直使人毛骨悚然。为了冲淡这恐怖的气氛，作家又以直接描写的方式，换用回忆的手法，写道：“不过，我还是能从这一张脸庞上认出我以前经常见到的那张白里透红、喜气洋洋的脸蛋。”这样，我们又似乎被作家带到香榭丽舍大街，看到一个绝色女子，迎面向我们走来。她那颀长苗条的身子，乌黑的大眼睛，挺秀的鼻梁，玫瑰色的脸颊，黑玉色的秀发，以及处女般的神态，无不溢露美的风韵。此时，我们仿佛觉得玛格丽特已经复活了，还是那么妩媚动人。采用回忆的写法，以人物生前的娇美掩饰死容的难堪，于丑的极处再现了美的风姿。

遮丑露美，不光是个艺术技巧问题，更主要的是作家审美感情问题。由于作家们对自己笔下所描写的正面形象怀着浓烈的情感，所以才能竭尽遮丑之能事。身患肺病的玛格丽特，将咳出的血吐在盛有清水的银脸盆里，被作家描写为“水里飘浮着一缕缕大理石花纹似的血。”又如《女奴》中，头发蓬乱，面色苍白的伊佐拉走出囚室，又被作家描绘成“如常春藤的枝条垂落在年久失色的大理石塑像上”，这些露美遮丑的曲笔抒写，正是作家感情的浪花跌宕奔涌的结果。

相反相成

现实生活中有许多看来似乎是风马牛不相及的事物，但在实际上却会有千丝万缕的联系；还有许多看来完全相反、相对的事物，但在实际上却会有相似、相同之处。不论是自然现象、社会现象，还是人们头脑中的思维状况，一切矛盾着的双方尽管是互相排斥的，但又互相联结、互相依存、

互相制约，在一定条件下还可以互相转化。古今中外许多有才华的艺术家很善于把这种互相对立的因素巧妙地联系起来，创造出具有丰富内涵的作品来。

且看温庭筠的《过分水岭》：

溪水无情似有情，
入山三日得同行。
岭头便是分头处，
惜别潺湲一夜声。

诗人说，进山三日，溪水每天都陪伴同行；到了快要分手的地方，溪水依依惜别，缠绵絮说竟一夜不停。你看，它待人是多么“有情”！这里实际上是诗人写自己难堪的行旅寂寞之情。山行三天，唯有溪水作伴，可见他是孤子一人踽踽独行；驻宿岭头，通宵耳畔溪水潺潺，可见他思亲念远，一夜未眠。

再如杜牧的《赠别》：

多情却似总无情，
惟觉尊前笑不成。
蜡烛有心还惜别，
替人垂泪到天明。

诗人和他心爱的歌妓分手在即了。他们既不笑语相慰，也不饮泣涕零，只是对酒默坐，如同路人，似乎还不及蜡烛有情，不舍人之离去，一宿垂泪不停。然而诗写的正是这一对恋人的深挚感情。试想，如果是泛泛之交，别前钱行，自会谈笑风生。而情人离别，谁不悲怆，如果挥泪不止，岂不让痛苦的对方格外伤心，可见彼此都强抑着感情。

以上两首诗各具格调，前者把无情写成“有情”；后者却把有情写成“无情”。

宋朝吕本有首词《采桑子》：

恨君不似江楼月，南北东西；
南北东西，只有相随无别离。

恨君却似江楼月，暂满还亏；
暂满还亏，待到团圆是几时？

这也是巧妙地用了一组互相矛盾，把自己对心上人的那种既恋又怨的离情别绪表达得细腻入微，真切动人。

当代诗人流沙河有一首《中秋》诗，更为绝妙：

纸窗亮，负儿去工场。
赤脚裸身锯大木，
音韵铿锵，节奏悠扬。
爱他铁齿有情，
养我一家四口，
恨他铁齿无情，
啃我壮年时光。

诗人因为1957年被错打成右派，1966年“文化大革命”将要开始，他被押送回原籍，在一木器商店里当锯匠。尽管流沙河当时骨瘦如柴，但仍得拼死拼活地锯木板，每天工作完后，把锯子一放，骨架象散了板似的，全身都累瘫了。这种活路，他整整干了6年。过后他写下这首诗，“爱他铁齿有情”，“恨他铁齿无情”，这是多么辛酸的感情，多么使人心怵的语句。铁的锯齿既“有情”，能让作者借以糊口，养家活命；却又“无情”，把一个才华横溢、满怀壮志的诗人最宝贵的时光无情地消磨掉了。“有情”、“无情”，这一对矛盾，就统一在铁齿上，写得形象、生动、富有强烈的感染力量。

以上作品中的“多情”与“无情”，“无情”与“有情”，

“不似”与“恰似”，“爱他”与“恨他”，这些意义都本是相反和相对的，但却通过作者的构思，使它们之间发生了直接联系，而且彼此相通了，也正因为如此，所以能吸引人们去仔细体味它的深刻含义，达到别的语言形式不能达到的特殊效果。这里启示我们：从事物对立统一角度来表情达意，能够更深刻地反映广阔的社会生活和人们复杂的思想情绪。

相 映 益 彰

丰富多彩的现实生活，不仅决定着文章或文艺作品内容的丰富性、多样性，而且决定着艺术形式和表现技巧的丰富性、多样性。对比的手法可以说就是文章或文艺创作最富有表现力的描写手法之一。我们常常可以看到，作家在描写桃红柳绿时，忽又插入凄风冷雨；在描写惊涛拍岸时，忽又插入潺潺流水；在描写轻歌曼舞时，忽又插入哭泣呜咽；在描写金鼓震天时，忽又插入燕语莺啼。……尤其更多、更普遍的是将两种不同的事、两种不同性格的人安排在一起，通过明暗悬殊、正反有别的对比显露出它们的差异，使真者越显其真，假者越显其假，善者越显其善，恶者越显其恶，从而突出事物的本质特点，增强文章或作品的说服力和表现力。《礼记》中记述了这样一件事：

孔子从泰山旁经过，听见一个妇人在悲痛地哭泣，于是就问：“你这样悲痛，莫非你有深切的忧伤？”妇人回答：

“是的，从前我的公公死在虎口里，后来我的丈夫也死在虎口里，现在我的儿子又死在虎口里了。”孔子又问：“那么，你为什么不开离开这个地方呢？”那妇人说：“这里没有苛

政。”孔子听了感叹地说：“年轻人要记住，这苛政比老虎还厉害呀！”

《苛政猛于虎》并没有从正面描写苛政的残酷，只是将虎患造成三代人悲剧的事实跟苛政相比，就深刻地揭示了苛政远比虎患凶恶、残酷的道理，同时又使行文取得异常突出的逼真效果。正由于这种表达手法具有巨大的艺术效果，所以在文学艺术创作中被作家们广泛运用。

唐代伟大诗人李白，有一首七绝《越中览古》，传诵千古，全诗是：“越王勾践破吴归，义士还家尽锦衣。宫女如花满春殿，至今惟有鹧鸪飞。”起句短短七个字，概括了事件双方的当事者，事件的基本过程和结局，可谓一字千钧。越王勾践忍辱含垢，卧薪尝胆，终于打败了吴王夫差，洗雪了国耻，得胜班师。这是何等的豪壮！所有随越王征伐吴国的战士都衣锦荣归，受到恩宠，得到了很大的荣禄。越宫里满殿如花似玉的宫女，一个个都打扮得花枝招展，这是何等的豪华、繁盛！前三句把越王的凯旋、越宫的繁盛写得历历在目，使你感到如亲览其胜，就在这时，诗人笔锋陡转，写眼前所见却又是那样荒凉，那样的冷寞：“惟有”“鹧鸪飞”而已。什么凯旋的越王，什么荣归的义士，什么如花的宫女，这一切都荡然无存了。于是，读者的心随着诗人的笔触，由渐趋炽热而骤然冷却，不禁油然而生今昔沧桑之慨。由于诗人把一千多年前的历史再现在读者面前，浓笔重彩地加以渲染，使之与眼前所见形成鲜明对照，所以才产生了如此强烈的艺术效果。

又如《儒林外史》第三回，写范进要去乡试，因没有盘缠，就去同丈人胡屠户商议，不料被丈人一口啐在脸上，骂了个狗血喷头：“……你不看见城里张府上那些老爷，都有

万贯家私，一个个方面大耳？象你这样尖嘴猴腮，也该撒泡尿自己照照！不三不四，就想天鹅肉吃！……”后来范进中举了，胡屠户180度大转弯，逢人便说：“我的这个贤婿，才学又高，品貌又好，就是城里头那张府、周府这些老爷，也没有我这女婿这样一个体面的相貌……”不仅如此，见了女婿后还替他“扯了几十回”滚皱了的后襟，并阿谀地喊：

“老爷回府了！”作家通过胡屠户前倨后恭的言行对比，淋漓尽致地活画出了他嫌贫爱富、趋炎附势的市侩嘴脸。象这种人物自身的表里、言行互相矛盾的对比，在文艺作品中不乏其例。再比如，法国作家莫泊桑的《项链》，作者让他的主人公用一生辛勤劳作换来的血汗钱去换一条假项链。一真一假，对比鲜明。真者：一生的心血与希望；假者：一文不值的冒牌货。强烈的对比震撼人心，揭露得深刻有力。从以上举例中可以看出，栩栩如生、活灵活现的人物形象的性格塑造，取决于作家敏锐的观察力和高度的艺术概括力。同时也与作家具体的艺术刻画、尤其是巧妙地运用对比手段不无关系。

总之，艺术对比，交相辉映，是为了使文章或作品的形象更加鲜明，更好地揭示事物的本质，传达作品的情感和意念。高尔基就曾指出了对比具有强烈的艺术效果。他说：“为了获得更大的说服力，他必须把他所拥护的思想和他所仇视的思想并列起来。”确实，联系生活实际，把高山与平原一比，就会感到高者奇伟，平者舒展；把瀑布与湖水一比，就会感到飞者澎湃，静者安详。凡事一比，妍媸立见。但是，值得注意的是运用对比，决不能偏于形式上的装饰，更不能浮光掠影地摆一摆对立面，必须尖锐鲜明地揭示出事物的本质。为此，作者要对事物的矛盾有深刻的认识，

对事物的本质和运动过程要有透彻的了解。此外，我们看到习作者写新旧对比或正反对比时，往往写“新”少，写“旧”多，写“正”少，写“反”多，似乎成了格式，没有使对比起到相映相衬的作用。1982年《词刊》上这首歌词就写得很有特色：

如今种田咱当家，
庄稼人心里开了花，
章程自己订，主意自己拿，
人合手，马合套，
政策对心地听话。
哎……
咱们的汗水值了钱，
满地都是金疙瘩，
如今种田咱当家，
庄稼人的干劲打开了闸，
不用吹哨子，不用喊喇叭，
该使风，该唤雨，
自己知道责任大，
哎……
一年一幅丰收画。

这首歌词的作者巧妙地隐去了三中全会以前的农村旧貌，让读者从想象中去推知省去了的笔墨，腾出手尽情抒写新貌。“如今”突出了今天，显然是和过去相对比。这种“明写”与“暗示”的构思收到了言少意多的效果，很值得我们学习借鉴。它起笔精辟，格调别具，克服了新旧对比写作上长而冗的缺陷。

以反求正

写景抒情，讲究情景交融。写人的哀、乐二情，一般总是以美好之景来陪衬快乐之情，以凄苦之景来陪衬悲哀之情。但是，在一些著名的古今诗文中，作家们用乐景写哀，用哀景写乐，情景相悖，互为反衬，其艺术感染力却更为强烈。

我们读《渔笛》吹奏出来的“三部曲”，“起调”悠扬，把读者带进了一个渔业丰收的诗的意境。“主调”却转入“悲怆”，引起一段血泪的悲惨家史。“尾音”则以欢乐幸福的情调作结。全文从“乐”引出“悲”，又从“悲”归结到“乐”，一乐一悲，两相辉映，以乐衬悲则愈悲，以悲衬乐则更乐，互为烘托，相得益彰。

小说中情景相悖的写法，更能映现出人物性格的光彩。在巴金的名著《家》中，鸣凤之死的情节，几十年来震撼了千千万万青年读者的心灵。作者用以衬托人物悲剧命运的，正是人世间的美好景物。在她投湖自尽的那个夜里，“湖水在黑暗中发着光，水面上时时有鱼唼喋声”，“一草一木，在她的眼前朦胧地显示出来，变得非常可爱，而同时她清楚地知道，她要跟眼前的一切分开了。”她多么向往美好的明天呵，但可悲的是，“明天，小鸟在树上唱歌，朝日的阳光染黄树梢，在水面上散布无数明珠的时候，她永远闭上眼睛看不见这一切了。她想，这一切是多么可爱，这个世界是多么可爱。”此情此景的描绘，作家使我们看到一个无限热爱自然、热爱生活的年轻的生命，被残酷的封建统治逼上了绝路，她只有以死抗争，以自己美丽的青春向黑暗的封建制度

作血和泪的控诉！作品以美好的景物，强烈地反衬人物的悲愤感情，加重了悲剧色彩。

欧阳修的《生查子·元夕》也是一首情与景，动与静，乐与悲相互映衬的抒情上品。

原词是：

去年元夜时，花市
灯如昼。月上柳梢头，
人约黄昏后。
今年元夜时，月与
灯依旧。不见去年人，
泪湿春衫袖。

上片的前两句，先点明在一个人们欢庆行乐的节日，接着极力渲染元宵的繁华、热闹、花灯成市，光照如昼这是何等的壮观、华美！接着写黄昏过后，初起的朗月悬挂在柳梢头，一对情人约好相会了。这里情与景互补，物与情相映，虚实结合，完美统一，宛如一幅有声有色有情的画面。

下片，仍从月、灯落笔。“依旧”二字概括了节日的繁华不逊于去年。同样的佳节，一样的良辰，为什么要“泪湿春衫袖”呢？关键一句是“不见去年人”。月与灯虽美好如昔，而人事变化了。回忆旧日情景，怎能不叫人伤心流泪呢？欧阳修抓住这一点，泼墨重笔地写乐而轻描淡写地说悲，抚今思昔，乐就成了历史的忆念，而悲却填满现今的心地。使词意更为凄婉，感染力更为强烈。

情景反衬的写法之所以有如此动人的魅力，是因为作家设置了情和景的矛盾，造成强烈的反差和急剧的碰撞，使喜者愈喜，悲者愈悲，爱者愈爱，恨者愈恨，给欣赏者以特殊的审美印象和感受。

情景相融

蒋捷是宋末的词人，宜兴人。宋亡以后隐居竹山，人称竹山先生。他的词自由、宏肆、洗练、缜密，小词也典雅婉秀。

《虞美人·听雨》可说是一首新颖别致、情景交融的佳作：

原词是：

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，
江阔云低断雁叫西风。

而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，
一任阶前点滴到天明。

词的开头，诗人写了青年时，“软语灯边，笑涡红透”的“深阁绣帘”的景象，这是诗人对当年幸福的爱情生活的回忆。次写壮年，蒙古攻陷临安灭宋后，他以遗民的身份到处漂泊，飒飒秋风中听到绵绵秋雨更使诗人悲凉凄苦。词的下阕，写诗人暮年，感时伤老，自叹没有在青年时有所建树，而不觉“鬓已星星”，只好寄寓寺庙，伴着暮鼓晨钟，清淡地消磨岁月。尤其是结句，更耐人寻味，深深地拨动着读者的心弦。我们仿佛看到了窗外天公落泪，屋内诗人暗泣。深夜，万籁俱寂的时分，一声声滴滴哒哒如泣如诉的雨声，牵动着诗人亡国后的孤苦伶仃和穷途潦倒的愁绪。

这首词，诗人从对美满家庭的回忆，写到国衰政败以及个人形影相吊、漂泊流落所遭受的颠连痛苦。词调虽然沉郁，但在艺术手法上却很有匠心独运之处。

首先是用笔经济。明代吴乔在《围炉诗话》中说：“意思犹五谷也。文，则炊而为饭，诗则酿而为酒。”这个比喻

说明诗歌反映生活的集中、浓缩、凝炼程度远远超过其他文学样式。优秀的诗人，往往把自己多年的、甚至一生的感情体验化为一首诗、一段诗、或一句诗。所以最优秀的诗篇，虽然只有几十行、几行、一两行，却能给读者打开一个完整的宽广的世界。这首词仅用了56个字，就浓缩了作者一生，可谓手法简洁，笔墨经济。

其次是选景典型。意境是文学作品中描绘的自然景物与作者强烈的思想感情，乳水交融、有机统一而形成的一种思想艺术境界。景物描写则是作者抒发感情和映衬心境的有力手段。这首词，诗人精心地选择了最恰当的角度，设置了三个典型环境：歌楼，反映青春时的欢乐幸福；舟船，反映生活的动荡漂泊；寺院，反映只身的孤寂淡漠。由于人物生活和行动的环境典型，从而使人物获得真实感，增强了作品的艺术感染力。

再次是对比鲜明。前面写歌楼欢乐，后面写寺院寂寥；歌楼红烛罗帐，船上江阔云低。一乐一悲，一明一暗，交相映照，强烈而集中地表达了作者的情感和意念。此外，诗人以听雨为主线贯穿全篇，构思精巧，脉络分明，这都是值得我们借鉴的。

以少胜多

初学者最常犯的毛病是一般化地面面俱到。往往笔墨费了不少，给人的印象并不深刻。写人则是什么鼻子，什么眼睛，什么衣服，什么帽子。写小伙子，动辄是“浓眉大眼”，“膀粗腰圆”；写老汉则是“饱经风霜的面容”；写姑娘几

乎全是“水灵灵的大眼睛”、“乌黑发亮的头发”等等。其实，作者不可能也不需要把一个人的一切描写出来，只需要把他最传神、最能体现个性、最有特征的地方写出来就行了，其余的则要依靠读者的想象去补充、丰富。因为依靠语言详细描写得到的美毕竟有限，而读者按照作品的启迪去想象的美则是无限的。

孙犁的《风云初记》中写芒种的婆姨说她嘴上长刺，一说话就要捎带人。用一个普通的比喻，写出了人物嘴尖舌利和泼辣好强的性格。有人写一个活泼的小女孩，人脸胖，眼睛小，说她一生气，好象“山药蛋上戳了两个窟窿。她那头发象一株黑色的蒲公英。”生动而又传神。赵树理写三仙姑，并没有写她什么鼻子，什么眼睛。“象驴粪蛋上下了一层霜”，只此一句，她的形象、性格、作者的感情，全包括在里边了。曾经有一篇习作里写一个人嘴很大，门牙也很大，爱笑，一笑起来还爱晃动脸盘。作者描写道：“他一笑，满脸是牙。”这寥寥几个字，就很确切地画出了此人的神态。这就叫做“传神之笔无须多”。

作家们的实践说明，无论是写人，还是写事，都要注意语言的“厚度”，即含蓄，戏剧术语叫做“潜台词”，不要太直、太露。比如表达爱情，我们的作品中老是“我爱你”、“我属于你的”之类，很俗，也很露。有一部影片，写一个男工程师与一个女技术员互相谈心，但见了面又一时无语，最后，女的说：“我建议你把胡子刮一刮。”男的说：“你就再没有别的建议了吗？”两人会心地笑了。简洁的两句对话，表达出了两人微妙的感情。这个生动的例子说明，写人叙事或表达激越的情感不一定非得使用重词浓墨，也不一定非得连连惊呼感叹。有时也可采用轻巧的笔触，在不显眼的文

字上，或者一个细节上，同样能够描绘神态毕现的人物，表达出复杂强烈的爱憎。再象文学剧本《归心似箭》中写魏得胜在齐大爷家养好病后，在河边挑水时，对精心照料他的玉贞说：“咳，要不是你，我早就喂了黑瞎子了。这可没法报答你的恩情！”玉贞说：“哎哟，我就等你这句话呢？你这人嘴还怪甜的呢！”她指着水桶：“那你就一天给我挑两趟水罢！”魏说：“那容易，我就……”玉贞：“挑到我儿子娶媳妇，女儿出嫁，给我挑一辈子！”魏：“挑一辈子？”玉：“挑一辈子。”这平平实实不显眼的一句话，真挚深沉，反映出玉贞把自己美好的情感交给了“抗联”战士，表露了自己对魏的爱慕，决心终身相依，永不分离。有时作家不用语言，只写一个细微的动作，传达真挚的深情。象电视剧《哑姑》。一次哑姑和男青年划着船放鸭子，岸上，女社员正在收梨，便顺手撂了一个梨给船上的男青年。这男青年伸手还想要一个，岸上人准备给，有人说“不要给，一个梨看他们俩怎个吃法！”船上这位男青年拿出小刀，正要把梨切成两半的时候，哑姑一把夺过梨咬了两口，然后把梨递给男青年。就这一个细小的动作，表达了他们彼此间的深情厚爱。

亚里士多德说过：“艺术家在作品中必须注意适中，不要过多也不要过少。成功的作品必然是增加一分则太多了一些，减少一分则太少了一些。”这里启示我们，写作中用笔恰到好处，读者自然心领神会，获得丰富的艺术享受；反之，用笔过多或过少，就会遏制读者的想象和联想余地，必然倒读者的胃口。

细节不细

细节，通俗地说，可以叫做细枝末节。它是指文学作品中人物的形体动作、音容笑貌、心理活动、手势眼神、服装衣饰；自然界的风云雷雨、湖光山色、草木虫鱼，飞禽走兽；人们生活中的陈设、器皿、家具、物件等等。这些是人物性格、故事情节、社会环境、自然环境的组成部分，虽属一鳞一爪，一枝一节，却是作品的血肉，不可缺少。

《红楼梦》第四十四回《史太君两宴大观园 金鸳鸯三宣牙牌令》，着力描绘了贾母设宴请刘姥姥的情景：

饭菜准备停当，宾主各就其位。贾母说了声“请”，刘姥姥便站起身来，高声说道：“老刘，老刘，食量大如牛，吃个老母猪，不抬头！”说完，却鼓着腮帮子两眼直视，一声不语。众人先还发怔，后来一想，上上下下都一齐哈哈大笑起来。

作者接着用洗炼的笔墨描写了各个人物的笑态：“湘云撑不住，一口饭都喷出来。黛玉笑岔了气，伏着桌子只叫‘嗳！’宝玉滚到贾母怀里，贾母笑得接着叫‘心肝！’王夫人笑得用手指着凤姐，却说不出话来。薛姨妈也撑不住，口里的饭喷了探春一裙子。探春的脸都合在迎春身上。惜春离了座位，拉着她奶母，叫揉揉肠子……”不同身份、性格、年龄，在他们笑的描写中，写得多么细致、生动、形象，其中充满生活的细节。

湘云性格豪爽，所以才敢于笑得“一口饭喷出来”；黛玉一向身体不好，“笑岔了气”，同时趴在桌子上叫“嗳

暖”，合乎情理；宝玉是贾母的心肝宝贝，笑得往贾母怀里“滚”，极其自然；贾母视宝玉为掌上明珠，笑得搂着他叫“心肝”，最为合适；王夫人是贾府里女辈中除贾母之外的“主子”，笑得用手“指着”凤姐儿，不为失态；薛姨妈在贾府中的地位虽不能同王夫人比，但也算得上半个“主子”，因而笑得将饭“喷了探春一裙子”，也是情理之中；迎春跟探春，姐妹情深吃饭坐在一起，被探春的饭碗“合在身上”，那是无话可说；惜春平素与奶妈相依为命，肠子笑痛了，拉着奶妈叫“揉揉”，也十分稳妥。这是“上上”人物的笑状；至于“下下”人物，则另变花样。因为是“地下的”，所以尽管可以笑得个个“弯腰屈背”，却也不能过于放肆。她们或则只能“躲出去蹲着笑”，或则一面“忍着笑”，一面还得“上来替他姐妹换衣”。总之是笑也不能忘乎所以，对奴婢的身份是很自觉的。

值得注意的是，在曹雪芹笔下，即使是着墨不多的人物，其动作形象，也能跃然纸上，令人觉得分外显眼。比如凤姐，作家没有写她的笑态，但是她的不笑之笑的神情却比任何人都突出。作为这场笑剧的总导演，她的本意，正象刘姥姥所说，那是“哄着老太太开个心儿”，所以她的不动声色，是因为她早已成竹在怀。正如说笑话的刘姥姥本身不笑一样，用不着当众凑趣的。因此当众人笑得东倒西歪，不亦乐乎之际，“独有”凤姐儿一本正经，还“只管让刘姥姥”，凤姐儿那种“促狭鬼儿”踌躇满志、洋洋自得的情态，不是就更加引人注目了吗？所以说不写凤姐的笑，正是艺术家曹雪芹别具高明的一招。群笑图中还有另外一个重要人物——和贾母同桌的薛宝钗，曹翁采用的也是“不写之写”。粗粗看去，是因为她没有什么特别举动可写，如果穿表究里，则

可发现正是在那样的场合中没有特别举动，才是这个处处以封建规范律己，深沉内向的贵族小姐独特性格的传神表现。她没有忘记自己的陪客身份，更没有忘记不可在贾母、王夫人面前显露出“不庄重”，加之长期以来练成的善于控制感情、喜怒不形于色的“修养”功夫，所以才能做到众人皆“撑不住”，而她独若无其事。虽一字不着，则其妙无穷！这种“不写”之写，越能引起读者探幽寻胜的好奇心，激发读者追根究底的兴趣，从而高度调动读者的艺术想象力，去丰富人物形象，扩大思想容量。

大凡优秀的文学作品，精彩的细节描写大都“借一斑略知全豹，以一目尽传精神”，起到以小寓大，微中见巨的艺术效果。《红楼梦》里这场“群笑图”，粗一看似乎是一件平淡无奇的生活琐事，但曹雪芹决不是“一个把他的才能浪费在工整地描写小叶片与小溪流上的诗人”。他是写出那封建大树的枯枝朽干，又通过萎黄的败叶来揭示根部腐烂的。

《红楼梦》正是透过象“群笑图”这样一些家常絮说、穿衣吃饭之类的日常生活细节，让我们看到了封建社会必然衰落的生活景象。当我们听到刘姥姥在大观园感慨地说：“这一顿饭，够我们庄户人过一年了”时，不就会深深感到细节描写并不细吗？文学艺术作品中精采真实的艺术细节，它来源于丰富多采的生活。初学写作者必须在生活中熟悉形形色色的人物，洞察各种事物的本质，才能撷取、捕捉到有用的细节。

由“声”识人

鲁迅先生曾说过好作品应能从对话中看出人来。

古人说：“言为心声”，“声”是文艺作品中刻划人物性格的一个重要的艺术要素。它要求人物的每一句话，每一个字，哪怕人物“唉”一声，“叹”一声，都不能没有用场。因此，作品中人物的语言必须遵循着个性化、形象化的原则，反复地加以提炼，使之对号入座，由“声”就可以辨出人。比如《水浒》中写李逵见宋江，对别人说：“他若是宋公明，便给他下跪，他若不是，不是赚我白磕了头？”这便是李逵独有的语言。

对话不仅要体现不同人物的不同经历，还要体现出不同身份。比如，契诃夫的《变色龙》中巡官登场的第一句话就是：“这儿到底发生了什么事儿？……啊？谁在嚷？”这种装腔作势的口吻完全符合他的性格特征和巡官身份。他最后因“变色”遭到人们的嘲笑后，他临时下场时又说了一句话：“我早晚要收拾你！”从而又活画出沙皇官僚的凶残和虚弱的本质，真是画龙点睛，一声传心！

好的作品往往把对话与行动结合起来写。这样，可以使人物性格有“声”有“色”。“声”，就是人物的语言，“色”，就是人物的行动姿态。请看老舍先生的《骆驼祥子》中，一心追求祥子的虎妞的一席话。当她摆好酒菜，引诱祥子，样子却说：“我不喝酒。”此时此地，虎妞应该怎样说和怎样做呢？

“不喝就滚出去！好心好意，不领情怎着？你个傻骆驼！辣不死你！连我还能喝四两呢。不信，你看看！”她把酒盅端起来，灌了多半盅，一闭眼，哈了一声，举着盅儿“你喝！要不我揪你耳朵灌你！”

这语言，色彩鲜明，闪闪发光，掷地有声，活灵活现地传出了人物的心理和性格特点。

可见，写好人物语言难度极大，但只要我们把握好人物性格所处的独特环境，把握好人物语言的基本特征，以及基本特征在某种变化时的变态语言，就能活灵活现地刻划人物性格，达到由“人”定“声”，由“声”识“人”的艺术效果。

痴情傻态

诗人普希金曾说，诗歌应该有点“憋劲儿”。诗人所说的“憋劲儿”，就是指写诗要忠厚、老实、自然、真切，要有个性和特色。诗是诗人思想感情的表露。既然是情，就必须是从心的深处发出的，无法伪装，伪装的都没有真情实感，而没有真情实感的诗，是不会动人的。只有从作者的内心深处流出的感情，才能流入读者的内心。试想你不把真情实感从心窝掏出来，告诉读者，打动读者，读者怎能同你一起喜、怒、哀、乐？诗人张志民的诗《小姑亲事》第一节写，“不是我当嫂的架子大／事到如今／要拿你一把／咱为人就要为到底／送人就要送到家／只不过呀小秀芝／有些话儿得先说下。”诗的这种干脆直率，似气非气的“憋劲儿”，可以说是真情的升华，深情的推进，纯情的再提炼。大凡具有“憋劲儿”美的诗作其所以具有引得你非读下去不可的艺术魔力，是因为它包含天真、痴迷这些人情中最宝贵的成分。也正因为如此，它才成为古今诗人追求的表现对象，捕捉的灵慧之光，而且一经摄入画面，或剪下倩影，便成为具有永久魅力的诗章。如皇甫松、韦庄作品中所描写少女的痴情傻态，比之那些矫揉造作的礼仪、苍白虚伪的尊严，要可亲可

爱得多。且看皇甫松的《采莲子》：

船动湖光滟滟秋；
贪看年少信船流。
无端隔水抛莲子，
遥被人知半日羞。

一位采莲姑娘，正在湖中采莲，忽然发现一个小伙子。这小伙子是那么带劲，越看越爱。于是采莲的手停下来，把橹的手也不动了。船顺着水势漂过去，或横过来；而姑娘全然不觉，呆了。她不但把小伙子看了个饱，还居然作梦似地抓过一把莲子照直地抛过去。这一把莲子的蒙眛含义就是：我看着你哪，傻蛋！你怎么还不知道哩，给你个信息吧。这一抛，船身一歪，水波一荡，荷叶一响，光影一摇，旁边的采莲姐妹发现秘密了。于是连男带女闪电般的眼光便一齐射过来。姑娘这才从梦中醒转，一醒转便处在尴尬境地中，自知失态，违反了封建礼教规范，于是害羞了大半天。

这首小词十分精采，就在于它表现了少女一刹那里流露出来的真情。它是异性青年间互相爱慕的天性的勃发，纯朴、自然，动作全是从心里流出来的，不加任何修饰，全是真的。

再如韦庄《思帝乡》：

“春日游、杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。
亲拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。”

这是写一个姑娘春游时看中了一个素不相识的小伙子，于是走了神。“春日游，杏花吹满头”，烂漫春光陪衬姑娘烂漫春心，从发现“陌上谁家年少”开始，姑娘的思维野马就起步奔驰了。“陌上”，发现小伙子的地点，“谁家”，端详半天不认识。这时，姑娘闪电似的眼光已经把小伙从

头到脚，从里到外看了个够，不止欣赏他年少，还从举止神态上，评价他“足风流”。到这里，姑娘不仅和閤里间小伙子一一作了比较，也和自身的条件一一作了比较，认为是良匹佳偶。“妾拟将身嫁与”，然后又想到即便是婚后，一旦他二三其德，自己被休，则乡人耻笑，也不悔、不“羞”。她想，因为我已嫁过理想的伴侣，比比邻舍同龄姑娘们，我已够幸福了。

诗人以敏锐的眼光，在一霎时从姑娘的神态上把握了她的真情，捕捉到了她勇敢、达观、知足的无言心声。由此可见，一时的钟情，也会达到深挚的程度。

明代有一首《错认》的民歌，更为微妙地写出了一位少女在热恋中的心理与情感：

月儿高，望不见我的乖亲到。猛望见窗儿外，花枝影乱摇，低声似指我名儿叫。双手推窗看，原来是狂风摆花梢。喜变作羞来也，羞又变做恼。

这位少女急切地盼望着情郎来到，心驰神往，以致产生错觉：明明是“风摆花梢”，却误以为情郎呼唤，等意识到自己是错觉后，便由喜而羞，又由羞转恼。深刻地揭示出了人物内心深处的情感世界。

表现这种失态、失神的憨劲儿美，往往要从一个动作、一个眼波去猜测心声，仿佛聋人的哑语，这就增加了它的神秘色彩和表意的难度。它要求作家具有精细的观察鉴别力，能从人物的内心及其处境的综合比较分析上，发现秘密，而美就潜存在这秘密之中。生活中，往往人物的一个手式，一个眼波，转瞬即逝，作家如果不具慧眼，许多美便会刹那间永远消失。因此，宋代诗人苏轼说：“作者火急追亡遁，情景一失永难摹。”这确实是经验之谈，值得记取。

繁而不芜

简洁是为文的基本原则，意尽则止。但是，有时由于内容表达的需要，非繁复不足以表达强烈的思想感情；非繁复不足以传达警示的信息；非繁复不足以显示事物之间的复杂关系；非繁复不足以反映人物的典型性格特征时，就应该汨汨滔滔，用墨如泼。这是艺术表现所需要的。故称为繁复之美。

刘勰曾经认为文章应“辞约而旨丰”（言辞简要，内容丰富）。另一方面，又认为“文不灭质，博不溺心”（华美的文辞不至于掩盖作品的内容，繁多的词采不至于淹没作者的思想感情）那也是好的。就是说，形式和内容要统一。总而言之，要把文章写得简炼、生动、言之有物，必须着眼于形式和内容的密切结合，该简必简，该繁必繁。该写的就写，不该写的一字也不写。王蒙的《说容盈门》写道，“在6月21日至7月2日这12天中，为龚鼎的事找丁一说情的，199.5人次（前女演员没有点名，但有此意，以点五计算之）。来电话说项人次：33。来信说项人次：27。确实是爱护丁一，怕他捅漏子而来的，53，占27%。直接受李书记委派而来的：1，占0.5%。受李书记委托的人的委托而来的，或间接受委托而来的：63，占32%。受丁一的老婆委托来劝‘死老汉’的：8，占4%。未受任何人的委托，也与丁一素无来往甚至不大相识，但听说了此事，自动为李书记效劳而来的：46，占23%。其他4%属于情况不明者。”这段文字，看似啰嗦，实际上是细致入微地对拉关系、走后门的不

正之风进行了入骨三分的辛辣讽刺，体现了繁复美。

我们常常看到有些文章或作品中，作者为了强调重点，充分抒发感情，以加深读者印象，有意识地将同一词语或句子反复使用，能够产生一种特殊的积极效果。象鲁迅在《马上支日记》中，描写北洋军阀横冲直撞时写道：“少顷，看见大路上黄尘滚滚，一辆摩托车驰过；少顷，又是一辆；少顷，又是一辆；又是一辆；又是一辆。……”这里用反复句子，写出了敌人的嚣张霸道和群众对他们的厌恶。如果写成“许多辆摩托车开了过去”，情味就大大减弱了。再象林斤澜的《春雷》中写道：“老乡们，咱们盼星星，盼月亮，日盼夜盼的东西，今天盼来了。今天咱们得跟老日子打个招呼，您请吧，再也见不着你了。老乡们，全新的生活，幸福的生活，今天、此刻、脚下，开始了。”这里的“今天”、“此刻”、“脚下”同义，为抒发跟老日子告别，迎接新生活的激情，说话人觉得不这样一唱三迭不能尽情。虽反复三词，读来不觉冗繁累赘。

《战国策·邹忌讽齐王纳谏》中，邹忌逐个问妻、问妾、问客、问的都一样的内容，妻、妻、客阿谀邹忌的话，也是同一腔调，所以有人便认为语嫌重复，笔不经济。事实上，这样写，是有意强调，使人物形象活现纸上，从而收到了较好的艺术效果。这不是繁冗啰嗦，而是繁而不芜。

从以上实例中可见艺术表现上的繁复，显然有别于语句的重复啰嗦。从文章的材料与主题的关系来看，围绕主题表现主题的是繁复之美，而离题、不切题的材料则是啰嗦、废话。因此习作中的啰嗦、废话作为病句，是必须坚决克服的。

旧调新弹

宋代有个理学家叫邵雍，曾用数字写过一首清新淡雅，别有风致的五言诗：

一望二三里，烟村四五家，
亭台六七座，八九十枝花。

这首诗巧妙地将十个数字依次排列在短短的四句诗中，勾勒出了一幅乡村风景画面。读来琅琅上口，历来受人激赏。就是这首数字诗，解放前有人写过一首仿拟之作，诗曰：

一去二三里，停车四五回，
修理六七次，八九十人推。

拟作接连用四个动词，“去”、“停”、“修”、“推”比原诗更生动形象，风趣幽默，入木三分地嘲笑了旧中国交通落后的状况。

象这种根据前人有影响的诗文，从立意、构思、语言等方面着意模仿其某些特点进行写作，叫做模拟、仿作或摹仿。这种仿拟之作尽管在形式上似乎没有创新，有的甚至是雷同，但却赋予了它新的内容，能给人耳目一新之感，而且大都具有风趣幽默的特点和强烈的讽刺效果。因其扎根于名篇肌体之上，极易为广大群众所传诵。

1926年北伐战争期间，北洋军阀吴佩孚的主力被叶挺领导的独立团击溃，吴佩孚只身坐火车仓遑逃往洛阳，行前声言今后不问军事、政治，将以饮酒看花终老。谢觉哉仿拟王昌龄《芙蓉楼送辛渐》，把吴佩孚的狼狈相讽刺得穷尽无

遗。诗曰：“白日青天竟倒吴，炮声送客火车孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在酒壶。”

李白的《早发白帝城》千古传颂，近年有仿李白《早发白帝城》的诗：其一，“朝辞庐山云雾间，千里杭州一日还。群众呼声挡不住，乘兴再游武当山。”其二，“朝辞白鹿彩云间，千里莲花一日还，考察才经两站路，旅费已花一万元。”两诗对某些利用公款旅游者进行了辛辣的批评、讽刺。另有一首仿李白的《赠汪伦》的诗：“局长‘考察’将欲行，忽闻部下阿谀声。长江汉水深千尺，不及‘良友’‘茅台’情。”这对那些送礼拍马者的讽刺，可谓维妙维肖，还有仿杜甫《江南逢李龟年》的诗：“风景点里寻常见，宴会门前几度闻，正是用权好时候，出国观光又逢君。”以及仿杜牧《清明诗》：“某局近日乱纷纷，群龙无首欲断魂，借问局座何处有？秘书遥指度假村。”它讽刺某些利用职权游山玩水、无所事事的领导干部，真是一针见血。

朱庆余有一首《近试上张水部》的诗，有人仿作：“洞房昨夜燃红烛，待晓堂前骂舅姑。妆罢低声问夫婿：‘老不死’的几时无？”虽仅改动几字却能将原诗“点铁成金”、“脱胎换骨”，对某些不讲道义的新婚女子行为的揭露，深刻有力。

唐代刘禹锡的《陋室铭》是脍炙人口的名篇，寥寥82字，通过陋室的记叙和议论，表现了一个身居陋室而襟怀坦荡、洁身自好，不与权贵同流合污的古代文人的高尚情操。近年来根据此文仿拟的颇多，诸如《华室铭》、《会场铭》、《教室铭》、《权不在高》、《决窍》、《尸位》、《徒有虚名》等篇。这些拟作从不同角度揭露了有的领导以“权”谋“房”、醉心文山会海的不正之风；或批评某些学校

校风学风的不正；或指斥某些投机钻营、精通“关系学”、官僚主义严重的干部。语言辛辣，切中时弊，可以说是投向不正之风的匕首，起到了警世砺人的积极作用。

社会生活是丰富多采的，反映生活的诗文也应该万象纷呈。仿拟从形式上看，虽然是旧瓶装新酒，但从内容上说，也是一种艺术的翻新。这样的仿作，较之原作并不逊色。因此，爱好写作的同志要熟练地掌握一些写作的技巧和规律，不妨也可借助于某些名篇仿拟一试。只是运用仿拟要注意被仿拟的现成形式必须是久已通行并为大家所熟悉、所喜闻乐见的。篇幅不宜过长，最好是短小精悍、易读的，切不可滥拟，以此代替更高形式的创新之作。

妙联趣对

对联是我国人民喜闻乐见的民族文艺形式之一。在古代是学生启蒙之后的一种必修课。它是一种实际的语言、词汇和语法训练，同时包含修辞训练和逻辑训练的因素。可以说，是一种综合的语文基础训练，对于提高选词、用词、造句成文的能力，能起积极的作用。如：杭州西湖花神庙楹联：

翠翠红红处处莺莺燕燕，

风风雨雨年年暮暮朝朝。

上联绘景，以“处处”横贯，到处桃红柳绿，莺歌燕舞，呈一派生机勃勃的美丽春景；下联叙时，用“年年”统率，累年和风细雨，朝更暮易，似一曲柔曼委婉的动人乐章。此联“叠字”，读来音韵和谐；而且兼用了“回文”，可

以倒读，能使人产生一种往复不止，回肠荡气之感。

又如清代龚正谦在福州熙春山上所题的名联：

放开眼界，看朝日才上，夜月正圆。

山雨欲来，溪云初起；

洗净耳根，听林鸟争鸣，寺钟响答，

渔歌远唱，牛笛横吹。

上联写视觉形象，下联记听觉感受。作者从早晚、阴晴、喧幽、山水、人鸟等几个方面，把几种似乎不可能同时出现的视听景象，经过典型概括，浓缩提炼，用类似现代电影艺术中的所谓“意识流”技巧，绘出了一幅声情并茂、形神俱佳的风景画。此联除对偶外，还运用了示现、层递修辞手法。上、下联后两句运用了倒装，显得别有韵致。

这两副楹联构思巧妙，选词、用词精当，尤其是运用多种修辞手法于一炉，堪称绝妙。初学写作者不妨运用这一形式练练笔，对提高写作能力当是大有裨益的。

合 理 引 申

《世说新语》里记载着这么一个故事：

孔文举年十岁，随父到洛。时李元礼有盛名，为司隶校尉。诣门下者皆隽才清称，及中表亲戚乃通。孔文举至门，谓吏曰：“我是李府君亲。”既通，前坐。元礼问曰：“君与仆有何亲？”对曰：“昔先君仲尼与君先人伯阳，有师资之尊，是仆与尊君奕世为通好也。”元礼及宾客莫不奇之。中大夫陈韪后至，人以其语语之，韪曰：“小时了了，大未必佳！”文举曰：“想君小时，必当了了。”韪大赧赧。

在议论文中，证明与反驳是相辅相成的。为了证明自己的见解和主张，不仅要从正面论述，还要批驳相反的见解或主张，而批驳时常会用到“归谬法”，即：先假定所要批驳的论点或论据是正确的，然后加以合乎逻辑的引申，推出荒谬的新结论，否定反驳者的原结论。这种论证方法又叫做“引申论证”，如果运用得好，往往比正面论证还要生动，并且具有强烈的逻辑力量，三言两语就可以致论敌于死地。文中“小时了了，大未必佳”一句用现代汉语说出来就是：“如果小时候很聪明，那么长大后就不一定有出息。”这个充分条件假言判断是不正确的，因为前件（前提）和后件（结论）之间，并没有必然的内在联系，也就是说，肯定前件就不一定能肯定后件，否定后件也不一定就能否定前件。但孔文举在反驳陈韡的这个错误论断时，没有从正面论述，而是先肯定是其前件（前提）——“想君小时必当了了”，接着自然是肯定其后件（结论）——如今长大了的陈君“未必佳”，这样就把陈韡推到了十分尴尬的境地。但孔文举却不说出这个新结论，只是让陈韡和其他人去思考，而它又是十分清楚的，难怪“韡大踖踖”了。

江青曾经诽谤“评弹是靡靡之音，听了要死人的”。一位评弹艺人反驳道：“按原江青的说法，如果前线打仗，就不必派军队去作战，也不用飞机、坦克和大炮，只需派一个评弹团就行了。几首曲子一唱，敌人闻曲披靡，一个个自动倒下去，岂不痛快！”这也是合理引申，或者说先让它作充分的自我暴露，（即“纵”），然后在节骨眼上，加以狠狠的一击（即“擒”），对手就再也无法招架了。这种方法能够充分暴露对方的荒谬之处，并且富于幽默感，讽刺意味很强。

运用“归谬法”，关键是对所要批驳的论点加以“合乎

逻辑的引申”。如果引申不当，就不仅会失去反驳的力量，还会给被反驳者以可乘之隙。

箭 要 上 靶

议论文写作，一要论点鲜明，二要论据确凿，三要论证充分有力。如果是有了论点，却没有足资证明其论点正确的充分证据，或者论点与论据分了家，有箭射不到靶子上，都会造成写作的失败。至少，会大大削弱一篇议论文的论辩力量。试看下面两段议论文字：

其一，天才都是天生的吗？不是。天才是在勤奋中创造出来的。有个成语叫“勤能补拙”，意思是说勤奋能弥补愚笨。只需勤奋，即使是愚不可及的人也会成为天才。北宋有名的改革家王安石写过一篇短文《伤仲永》，说的是一个很小的时候就会做诗的“神童”的故事，由于这个孩子的父亲把他当成“摇钱树”，没有让他好好读书，结果，天资聪明的“神童”到十几岁的时候，竟变成了普通人。这个故事启示我们：不勤奋，即使天才，也会变为庸人。

其二，在某些人看来，女性就是弱者的象征，做不了大事，成不了大器。他们断言“女子不如男子聪明”。因此，招工拒收女的，聘请也不欢迎女的，在80年代的今天，这种“大男子主义”思想残余还表现得如此露骨，实在是咄咄怪事。俗话说“妇女半边天”。女性和男人一样，从来就是历史的创造者，社会前进的推动者。你看，代父从军的花木兰，不就是女性吗？那个挂帅出征，把敌人杀得胆战心惊的穆桂英，不也是女性吗？梁山泊108条水浒英雄里，也很有

几名妇女，象顾大嫂、孙二娘，她们使枪弄棍的本领，比起男人毫不逊色。

这两段议论文字中，第一段议论论点是：天才出于勤奋，而论据却说明“神童”是天生的，观点和材料不能统一。第二段议论使用的材料不准确、不可靠，花木兰、穆桂英、顾大嫂、孙二娘都是文学作品中的人物。

证明论点的理由和根据，叫论据。一个论点是否成立，与论据有很大关系。论据不可靠，论点就站不住脚；论据不全面，论点就缺乏说服力，所以说，论据是论点的基础，是论文的支柱。没有真实、准确、充分的材料，论点就象建在沙滩上的大厦，是根本站不住的。可见，要写好一篇议论文，不仅应该注意确立论点，还必须用简明精当的文字阐明论点，以充分有力的论据论证论点。这几个环节应该紧密扣合，相为呼应；如果失落了其中某个环节，就会出现这种有靶无箭，或箭不中靶的现象。初学写作论说文，尤应当心。

我们常常看到一些议论文，其所以不能说服人，论证上的不足或错误是一个重要的原因。论据不足，推理不合逻辑，说理不充分，甚至根本不提事实，反而指鹿为马，强词夺理，谁还相信它呢？因此，写好议论文，论证要充分，并且能足以说明问题；要典型，说服力强；要新鲜，读起来有兴味。那些老生常谈的人云亦云的例子，那些被重复过无数次的~~事实~~，是需要抛弃的，否则论述一般化，议论也将是空洞的。

着彩生辉

黑格尔曾经说：“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们特有的掌握色调的一种能力，所以也是再现想象力和创造力的一个基本因素。”因此，古今中外的艺术家都倾心捕捉大千世界绚丽缤纷的色彩，抒发情感，描绘生活。

唐代自号“烟波钓徒”的诗人张志和曾经模仿当时民间的渔歌，写过一首《渔歌子》：

西塞山前白鹭飞，
桃花流水鳜鱼肥。
青箬笠，绿蓑衣，
斜风细雨不须归。

这首广为流传的诗，其中得益于作家谙熟调色的学问。白的鸟，红的桃花，青色的箬笠，绿色的蓑衣，明丽的颜色巧妙地构成了一幅鲜艳的“江南春图”。诗中有远景，“西塞”、“白鹭”，有近物，“桃花”、“流水”，加上箬笠和蓑衣的装点，风雨的陪衬，使自然景物与色彩和人十分融合，给人以清丽明艳、自由无垠的美感享受。

色彩在绘画上能给人以不同的心理感受。如红、橙、黄，令人产生温暖、热烈的感受，叫做暖色；青、兰、紫，使人具有寒冷、沉静的感受，人们叫做冷色。在文学艺术作品中，色彩的配置，更有着丰富的审美内容，或显勃勃生机，或显颓唐萧条，或令人心旷神怡，或使人忧愁沉郁。不同的色彩，被人们赋予不同的审美意义。绿色，是大自然植物王

国的色彩，是春天的色彩，是生命力的象征。所以唐诗中描绘绿色的诗篇举不胜举。红色，给人一种热烈、激奋的感觉。所以，陈羽用“红旗直上天山雪”表现边塞战士的斗志，很有气势。白色，常常被赋予纯洁美好的意义，如王昌龄的“洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶”。（《芙蓉楼送辛渐》）；黄、黑、紫给人一种浑厚、冷寂、凝重的感觉。

“君不见，走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。”（岑参《走马川行奉使封大夫出师西征》），“黑云压城城欲摧”、“塞上燕脂凝夜紫”（李贺《雁门太守行》），这里用黑、黄、紫色调写尽了悲壮、苍凉的气氛。作品的“旨趣”和“意味”，读者都能直接或间接地从色彩上感受体味出来。

但是敷彩着色毕竟还有技巧问题。作家描写不同事物，色彩的配置不仅要表现出不同事物的独特之处，而且，因为运用语言艺术毕竟不如造型艺术的绘画直接，所以还要充分运用语言技巧的潜在因素，多层次揭示客观世界，表达主观感情。比如“红了樱桃，绿了芭蕉”。红、绿为诗词中常写的色彩，樱桃红，芭蕉绿也是自然的现象，但联系它的上下文“何日归家洗客袍，银字笙调，心字香烧。流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉”就可以领略出这两句是作者久客思归的心声。由于流落在外，看到春天的樱桃又一次红了，春事将残，并且芭蕉又绿了，夏天又将过去，这个“红了”、“绿了”充分表现出作者思家望眼欲穿，不断受到失望的煎熬。春夏都过了，仍是有家归不得。这两句也是“行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声”之意。如果再深入一步研究一下为何有家难归？原来是因为国破家残，“红了樱桃”、“绿了芭蕉”，正是爱国者的心声，这样就更有深广的涵义。

“红”、“绿”既能表示客观事物的特征色彩，又表示时间的推移，还表示观察者的度日如年。由于多层次地表达了主、客观的事物和感情，而且极富诗意，所以令人感到美不胜收。

大自然的气象是千变万化的，敷彩着色的方法也是多种多样的。

诗人有时为了描绘一个全新的境界，用单一色来渲染画面，突出和加强读者的视觉形象。“晴天一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”（刘禹锡《秋词》）用碧色描绘整个长空，可谓清新之至，同时表现出了诗人无比激奋的壮阔胸怀。“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。”（贺知章《咏柳》）杨柳婆娑，碧绿如染，春意十足。“忽如一夜春风来，千树万树梨花开。”（岑参《白雪歌送武判官归京》）玉树琼枝，漫天皆白，多么圣洁的世界！张若虚的《春江花月夜》从“海上明月共潮生”写起，接着是明月当空，朗照大地。皎洁的月光洒在江水、沙滩、芳甸上，一切景物都象是披上了一层乳白色的纱巾。一幅意境优美的春江花月夜的图画，如在眼前。

有时，为使画面富于层次感，诗人还运用多种色调来刻画意境。“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”（杜甫《绝句四首》）全诗四句用了黄、翠、白、青四种色调，由近及远，极富层次感。

“三春白雪归青冢，万里黄河绕黑山”。（柳中庸《征人怨》）仅有两句14字，却有了白、青、黄、黑四个颜色词，一方面加强了诗句对仗的结构美，另一方面增加了画面的立体感。

由于作家的生活经历不同，每个作家的审美情趣也有差

别，表现在对色调的选用上，也各具特色。

杜甫喜爱调和色，笔法明快轻柔，色调鲜艳高雅，他的景物诗如同一幅幅水彩画。“桃花细逐杨花落，黄鸟时兼白鸟飞”。点点粉绿杂着几片粉红，几点黄色又掺着数笔白色，色泽雅致调和，煞是可爱。同时杜甫用色轻重得体：“杨花雪落覆白萍”是细笔轻染密写；“青鸟飞去衔红巾”红绿对比，重笔压轴，相映生辉。

李白性格倔强，心怀坦荡，喜欢用象征纯洁的白色。“白云处处长随君”言高洁；“白云堪卧君早归”言思君之切；“白露重珠滴秋月”言无瑕纯情。还有“白云映水摇空城”、“白酒新熟山中归”、“白云愁色满苍梧”、“白浪高于瓦官阁”、“白发三千丈”、“白兔捣药成”等句。尤其是在《赠黄山胡公求白鹄》中短短四句20字，一连用了五个“白”字，一方面表现出诗人对白鹄无比喜爱之情，另一方面则含蓄地表现出诗人向往光明磊落的襟怀。

王维喜欢用冷色表现其退隐之后的宁静心情。“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。”其间白、绿、黄三色，因“漠漠”而充满水气，“阴阴”而带调，“泉声咽危石，日色冷青松。”一个“冷”字独罩画面，明暗对比强烈，明亮的泉水险岩奔流，幽幽的青松苍然屹立。“明月松间照，清泉石上流。”月光在松、在泉、在石，那薄薄的流水在石上流泻，使人想到画家的笔触在画布上跳动。

李贺对色调的选用又很不同一般。“十二门前融冷光，二十三丝动紫皇”。（《李凭箜篌引》）“画栏桂树悬秋香，三十六宫土花碧”。（《金铜仙人辞汉歌》）“云生朱络暗，石断紫线斜”。（《过华清宫》）这些都是用冷色渲染气氛给人以阴森、冷寂的感觉。李贺的一生是凄苦、悲凉

的，因此，他常常通过奇特的意象和冷色来创造悲凉的意境，从而抒写出诗人惨切的情怀。

苏轼和岑参的诗词，比较豪放，他们爱用黑白色强烈对比。读其诗词，别有壮志。如：“黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船”。大块水墨淋漓中，跳出几许纷乱的白色亮点，对比鲜明，画面生动有节奏感。古人有“墨分五色”之说，这里的“墨”亦有浓淡之分，团团浓云，尚能见山，见船。透明的雨珠曰“白”，可见云之“黑”。一“翻”一“跳”，笔法分明。

岑参的《白雪歌送武判官归京》诗人大胆地以“白草折”，“千树万树梨花开”，“百丈冰”等各种情状的白色写景，气势不凡。尤配上“愁云惨淡万里凝”的背景作衬，极写他的哀怨离愁和慷慨。

值得注意的是，诗人不仅以色彩点染山川平原、草木花鸟、风月云屋、冰霜雨雪，而且还用色彩写人。

白居易的《卖炭翁》，只说“满面尘灰烟火色，两鬓苍苍十指黑”。就把卖炭老头的外貌、身份、处境刻划得入木三分。他在《夜筝》中，以“紫袖红弦明月中，自弹自感暗低容。一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红”。写出一个乐妓的身份和美好服饰，且以“半江红”道出了她心中的辛酸及其血泪身世。

总之，诗词中的色彩可以说是诗人在情感调色板上经过反复斟酌、调配的神奇之色，他比画家更需要用感情的眼光去分析、研究、配置、点染。我国古诗词中蕴含着丰富的色彩知识，我们平时阅读中应该注意学习前人敷彩着色的艺术技巧，同时还要在五光十色的大自然中去观察把握五彩缤纷的色彩，掌握理解色彩词语丰富的修辞功能，以提高我们的

审美情趣和写作中敷彩着色的能力。

巧比善喻

比喻是一种最重要、最广泛、最有效果的修辞手法。它能使抽象变成具体，化平凡为新奇；它能走进人们的心里，一辈子也不会忘记；它在文学写作领域里，就象“水银泻地”一样，无孔不入。因此，有人说它是“艺术中的艺术”。

汉代刘向的《说苑》里载有这样一个故事：有人在梁王面前毁谤惠子，说惠子在讲话时爱用比喻，如果他不用比喻，就无法把事情说得明白。梁王点头同意，当他见惠子时便说：“你以后讲话应当直截了当，不要过多用那些比喻了。”惠子心里不服，却用“比喻”来解答这个问题。他说：“有人不知道弹的形状，而你说弹的形状就象弹，那人会明白吗？”梁王说：“那怎么能明白呢！”惠子说：“如果说弹的形状象把弓，它的弦是用竹做的，是一种射击用的工具。这样说会明白吗？”梁王说：“可以明白了。”惠子说：“凡是用别人已懂得的来比喻他所不知道的，目的是要他懂得，说理也是一样。你叫我不再用比喻，这怎么行呢？”梁王说：“还是你说得对。”这故事说明了古人很早就懂得比喻的作用。并且不乏巧用比喻的高手。据统计，《诗经》三百篇，采用比喻竟达百多处，《孟子》善比，比喻多达150多处。庄子比鸟翼为垂天云，韩非比治国为御悍马，司马迁比生死为泰山鸿毛，李太白比瀑布为银河天降，李后主比愁绪为“一江春水”，苏东坡比百步洪为“脱弦飞箭”、

“兔走鹰落”，嫌不足，又添上两句：“骏马下注千丈坡，飞电过隙珠翻荷”。这些巧喻千百年来人人乐道。这种语言新奇精粹，撼动人心。正如刘向借“惠子”口所说“夫说者，固以其所知喻其所不知而使人知之。”又如沈德潜所说：“事难显陈，理难言罄，每托物连类以形之；郁情欲舒，天机随发，每借引怀以抒之。比兴互陈，反复唱叹，而中藏欢愉惨戚，隐跃欲传，其言浅，其情深矣。”

任何作品只有运用生动形象、活泼有趣的文学语言才能产生强烈的艺术感染力。别林斯基说：“艺术性就在于明确、突出浮雕般的形象，以充分表现思想的形象。”运用比喻就可以使有形之物神态毕现，使无形之物跃然纸上。请读广西流传的这首民歌：“见你生得实在乖，兰衫白衬红花鞋，两眼好比青铜镜，仰头照亮九条街。”尽管“青铜镜”的时代离我们颇为古远了，但这首歌还是经年越代，穿州过省地传唱下来。每一吟唱，不管你是不是民歌爱好者，都要啧啧赞美，这原因就是由于“青铜镜”这个富有劳动者生活特色的比喻，比出了一个“仰头照亮九条街”的眼睛明亮可爱的姑娘。用青铜镜作比的作品也不少，但它出现在“兰衫白衬红花鞋”之下，立刻令人想象起至今还大致如此装束的壮族姑娘来，如果把这个比喻抽掉，那还成其为一首歌么？可见，“无比不成歌”并非一句戏言。所以语言大师老舍先生曾指出，我们的文学需要精辟的比喻，不能长篇大套的叙述。必须使所咏之物形象鲜明突出，所抒之情真切动人。

运用比喻是一种艺术和技巧，并非随意运用就会达到的艺术境界。现当代许多语言大师运用比喻的多种艺术经验，是很值得我们认真学习、借鉴的。比如诗人臧克家在《生命的

零度》中写道：

一夜西北风，扬起大雪，你们的身子象一支一支的温度表，一点一点地下降，终于降到了生命的零度！

作者把睡在风雪中渐渐冻僵的儿童的身子，比喻为水银柱渐渐下降到零度的温度表，无论从外形看，还是从内容看，都没有比这更恰当的了。这个比喻是对吃人的旧社会的有力控诉。

诗人郭小川在《祝酒歌》中，描写林业工人的崇高精神时，写道：

山中老虎呀，美在背，树上的百灵呀，美在嘴；咱们林区的工人呀，美在内。

诗人从深山老林拈来两件美丽的事物，比喻林业工人的心灵美，内在美。一是老虎背上斑斓似锦的花纹；一是百灵鸟嘴头婉转如簧的鸣唱。由于作者用了一桩悦目、一桩悦耳的事物来喻林业工人的无形无声的精神世界，那么工人们的精神美便附丽于生动的外在形象而溢彩流光了。再如《祝酒歌》还有两个描述工人的比喻：

雪上走，就象云里飞；

人在山，就象鱼在水。

这两个比喻写出了林业工人身在深山而壮志凌云、豪情满怀的精神面貌。诗人把地上的快马和天上的雄鹰联结起来，借鹰飞的姿态比喻骏马的奔驰，给人以强烈的新鲜之感。同样，用鱼水关系描绘人们相互间的融洽和心情的舒畅并不少见，但把山里人同水中的鱼这样的两个极端的事物联结起来的艺术形象，却颇为新颖，更富魅力，令人历久难忘。

老舍在《老张的哲学》中对城门洞的风用了这样精彩的比喻：

一。那城门洞的风更与众不同，好似千万只野牛，被怒火烧着，争着从城洞往外挤；它们的利角，刺到人的面上，比利刃多一点冷气，不单是疼。

在这里老舍抓住冷风穿过城门洞时的特点，用描摹入微的比喻，准确地显示了风的声态气势，使人有如临其境之感。再如：孙八气得象被惹恼的小青哈蟆一样，把脖子气得和肚子一般粗。

这些和夸张相结合的比喻，不似真实，又胜似真实，犹如电影里的特写镜头，使人感受强烈，印象深刻。

以上这些巧妙的比喻，无不新奇独特，精彩传神，令人过目不忘。既创造出了生动、优美的艺术形象，又融汇了作者浓烈的思想感情，可以说是这些作家对生活的新发现，是对语言艺术的新创造。他们不拘泥于常人所能听到、看到的星辰都象宝石，月亮都如银盘，歌声都似银铃，历史都比车轮这种直接的、表层的本体与喻体的“相似点”，致力追求超乎生活常识而又合乎艺术情理的深层的“相似点”，把“相隔最远的东西出人意外地结合在一起”，使喻体强烈地烘托、实现本体，刺激和震颤读者的审美心理。作家们的写作实践证明：谁有坚实的生活基础，丰富的生活知识，精辟恰当、丰富新奇的比喻就会流注于谁的笔端。

斟字酌句

小时候，读唐代大作家韩愈的《祭十二郎文》，读到“吾年未四十，而视茫茫，而发苍苍，而齿牙动摇。念诸父与诸兄，皆康强而早世，如吾之衰者，其能久存乎？”心情也为之戚

然，过了许多年，还对这篇情词哀感的好文章难以忘怀。一位生活习惯与情趣和我们相隔很远的唐代作家用文言写的文章，却能在一千多年以后拨动一个阅世不多的少年的感情，这是很不容易的，可见文学语言多么有力量！

高尔基在谈到文学的要素时，指出“语言是文学的第一要素”。又说：“语言是一切事实和思想的外衣。”一切事实和思想要成为人们所感知的东西，就非穿上语言这种“外衣”不可，所以人们又把文学视为“语言的艺术”。

记得有个文学家这样说：“从白桦的圆棒上既可以制造出斧柄，也可以雕刻美好的人像。”可见有了一定的生活材料之后，还须运用一定的技术手段去创作，才能使素材变成完整精美的艺术品。因此，作为一个写作爱好者，如果不准确、熟练地掌握语言这件事实和思想的“外衣”——表情写意的唯一工具，就如同一个画家不会用颜色，一个木匠不会用斧头一样，使人不可思议。所以说努力学习、掌握驾驭语言的能力，显然就成了一件十分重要和有意义的的事情了。

那么怎样才能使语言准确、恰当呢？除了掌握丰富的词汇，具有应有的语法知识外，对于从事创作来说，重要的是要具有广阔的生活知识，掌握客观事物发展变化的规律。我们经常可以看到，有些写作经验少，或者生活体验不深、不广的习作者，开始写作时，在用词造句上，缺乏细心的斟酌，往往是信手拈来，一挥而就。高尔基曾经从一个初学写作者给他的信中摘出这样一个句子：“于是我走开了，象一只挨了打、被开水烫了的狗一样地走开了。”高尔基评论道：“关于狗的话写得很不好。假如挨了打，它不是走开，而是跑开，它决不会等着再挨打；假如已经挨了烫，它决不会等着再挨

打。”再如有一篇习作中，作者写有个人要追赶走在他前头的那个人。他站在岔道上向过路的人问：“有个镶金牙的老头，背着一个麻袋，从这儿过去了吗？”我们说背麻袋和镶牙固然是那个人的特点，但在这个场合说他镶金牙就不恰当。一个人走路不会张口叫人看他的牙齿，只有在特定的条件下，如吵架时他的牙齿才显露出特点，才能加深读者的印象。所以说，即使是人物本身特点，也得看他在什么情形下表现出来才恰当。以上两句话之所以不准确，就是它们不符合客观事物的规律。从客观上说没有准确地表现出事物的基本特点和本质；从主观上说，没有准确地表达出自己应该表达的东西。因此，语言学家巴默曾经告诉我们：

“我们的字句应当配合我们的思想，好比我们的手套应当配合我们的手，不太宽，也不太紧。如果太宽了，这就有了空隙，不能服贴；如果太紧了，思想的活动就受到了阻碍。”

其次，必须清除思想上的因袭俗滥。我们常常看到一些作者只图方便，喜欢从书本、报纸上摘取一些陈词套语来编织自己的文章或作品。象写傍晚就是“苍茫暮色”、“夜幕降临了”；写春天，就是“燕语莺啼”、“鸟语花香”，稍新一点就是“抚面薄纱的春风”；写美人就是“如花似玉”

“艳若桃李”等等。这些语言，在过去的一定时期，是有它的新颖意义的，但年深日久，便失去了鲜活、真切的生命，不能刺激读者新的感觉了。这种人云亦云、依样画瓢，实质上是缺乏创新的精神、正确的见解和真挚感情的反映。我们从大量的文艺作品中可以看出，运用语言成功的作者，大都具有勇于创新的精神，一丝不苟的写作态度，并且善于从群众中，从现实生活中吸取丰富的词汇。

总之，用词造句要达到准确、恰当，决非易事，必须经过淘沥和锤炼的辛勤劳作。唐代诗人有如下形容甘苦的诗句：“吟安一个字，拈断数茎须”；“发任茎茎白，诗须字字清”；“吟成一个字，用破一生心”；“句句夜深得，心从天外来”。诗人们为了用词的准确恰当，所表现出的这种苦心焦思的精神，应该说是值得我们认真学习和借鉴的。

文 贵 简 洁

明代冯梦龙的《古今谭概》中有一首《咏老儒》，

“秀才学伯是生员，好睡贪睡只爱眠。浅陋荒疏无学问，龙钟衰朽驻高年。”

诗中“秀才”、“学伯”、“生员”意思相同；“好睡”、“贪睡”、“爱眠”意思一样；“浅陋”、“荒疏”、

“无学问”都是说知识极少；“龙钟”、“衰朽”、“驻高年”都是说年纪很大。整首诗的内容其实只需用“秀才好睡，无知到老”就表达完了。而作者啰嗦费舌，废话连篇，何成其为诗呢？但是，写文章象这样的啰嗦、累赘、做作的现象在我们的习作中也是屡见不鲜的。诸如：

“开会的人真多，人山人海，黑压压一片。”

“一个党员，只要他一脱离群众，那么毫无疑问，他一定会和群众丧失密切的联系。”

“我望着故乡那碧天如洗，云蒸霞蔚，象蔚蓝的大海一般的天空，心潮的浪花，卷动翻滚，回旋起伏，奔腾澎湃。”

这些只是词语堆砌，前后重复，毫无新意。

俄国著名作家契诃夫说过：“简洁是才力的姊妹。”

我国历来十分推崇语言的简练，而且要求非常严格。清代刘大櫆在《论文偶记》中说：“文贵简。凡文笔老则简，意真则简，辞切则简，理当则简，味淡则简，气蕴则简，品贵则简，神远而含藏则简。故简为文章尽境。”许多文章大家都认为文章必须简练，曹丕不满“下笔不能自休”的写作态度，韩愈作文“惧其杂”，白居易每每“为文患其多”，欧阳修主张文应“纯粹”，鲁迅先生提出文章写完后，“竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。”正因为如此，文学史上多少诗人、文豪为琢磨一字，推敲一词而废寝忘食，穷尽日月，甚至绞尽脑汁，捻断胡须。

这里应该注意的是，我们提倡语言简洁精练，“自然成文”，决不能为简而简。为简而简是苟简，简到连话也说不清楚，使人看不懂，甚至发生误解，这是简而不当。例如“1984年是根据1983年的实际情况拟定的。”1984年的到来是自然的规律，用不着谁“拟定”，显然是作者为简，省去“计划”，以致文理不通。再如“流经村庄前面的小河两岸，也长满了葡萄，姑娘们在葡萄下面洗衣服。”意思不完满，令人费解。如说“在葡萄架下洗衣服”就通顺了，所以说，当用的词不用，该说的话不说，这不是简练，而是苟简。我们要化苟简为简练，力求简而不漏，不要简而不当。

记得老舍先生曾经说过：旧社会饭馆里的服务员，为了拉生意，对客人总是不熟假充熟。客人坐下，他就笑着说：“今天吃点什么？”这“今天”就包含着：你往天也来吃饭，是这儿的老顾主等等。……商店的售货员也是如此，顾客一问价，他便回答：“还是老价钱，一元八角六。”这句话的前边便是说，你是老主顾，常常在这儿买这种东西，我们决不会欺骗你。“还是老价钱”这一句话巧妙地包括了好

几句的意思。虽然浓缩了许多语句，但人们听了很自然地会领悟到服务员所省去的语意，并无含混之处。旧式服务员这种虚伪的作风自然不足为训，但他们浓缩语言的本领却是值得借鉴的。

《诗刊》上曾登过一首《雾》的诗：“你能永远遮住一切？”全诗虽然只有一句，而其言简，其意深。“永远”表示时间，“一切”表示空间。意思是说：即使大雾弥天，它在时间上终究无法永远逞威；它在空间上更不能遮住万物。启示人们，一切本质虚弱，但硬要作威作福，妄图蒙蔽人们耳目的东西，最后总是要以失败告终的。简短的一句话，包含了多么复杂、丰富的意义啊！

总之，语言的简洁、精炼、明白、晓畅是写文章的要求，罗嗦、繁冗、浮饰、雕凿是写文章的禁忌。我们应该学习古今中外语言大师千锤百炼、精益求精的精神，下功夫割去文章中语言的赘瘤，挤掉文章中的水分，不断提高用最关键的语言去表达丰富、深沉的思想感情的能力，使自己的文章或作品焕发出简洁精炼的光彩来。

余味无穷

一切优秀的文艺作品，都是作家、艺术家、通过优美的艺术形象来反映生活、表达思想感情的。所谓艺术形象就是作家通过形象的语言来叙述事件、描绘人物、展现场景、塑造典型，使读者能凭借自己的想象，把作品中的图景、人物描绘得更具体、更动人，宛如亲眼看到、亲耳听到一样。俄国有个文学青年写了一篇小说，去请教作家陀思妥耶夫斯

基。小说写一个吝啬的绅士向乞丐投掷一枚小钱，其中有这么一句：“他把一个钱投到乞丐手里。”陀思妥耶夫斯基看了，摇了摇头，提笔改为：“他把一枚小钱向乞丐投去，钱落在地上，叮叮当当地滚到了乞丐的脚边。”仅把一个叙述句改为描写句，一幅鲜明而又具体的绅士掷小钱的神情、图景便浮现在了读者面前。

但是语言的形象性并非啰嗦繁琐，它要求精炼含蓄，用尽可能经济的笔墨表现丰富的内容，使读者在有限的生活画面中，得到美感享受。作者要以有尽之言见无穷之意，使读者想的比作者说的要多、要远、要深。所谓“曲终情未已”，使人有回味不尽的余地。下面这首小诗不能不令人叫绝。

你站在桥上看风景，
看风景的人站在楼上看你。
明月装饰了你的身子，
你装饰了别人的梦。

——卞之琳《断章》

这首诗写什么？也是写美人。可细读全诗，并无一“美”字，连相貌服饰、体态、举止也只字不提。那么“你”这个美人怎样个美？看风景的人发现了“你”，风景不看了，在楼上看“你”，你的形象，“你”的身影，甚而至于“装饰了别人的梦”！细细咀嚼，多么耐人寻味。

再如刘绍棠的小说《小荷才露尖尖角》中这样描写花碧莲：“她长得好看，阳春三月从桃李树下路过，彩蝶纷飞，一拥而上，追她一程又一程，拐了弯，出了村，过了河，折下柳枝子扑打，打也打不散。”花碧莲长得怎么个好看？好看到什么地步呢？连采桃花李花的彩蝶也误以为她是更鲜更艳。

的一朵花，竟不要命地追逐，拐弯，出村，过河，“打也打不散”；青年小伙子对她的爱慕与追求，还用得着说吗？彩蝶追逐姑娘，未必实有其事，但它却给读者想象力提供了广阔的艺术天地，能招引你进入五彩缤纷、神奇玄妙的艺术迷宫！花碧莲的美，作者没有从正面直接描写出来，而是通过客体效应的折光反映了出来。不仅增强了感情色彩、创造了气氛，深化了主题，而且给读者留下了悬念与思索。

《西厢记》写张生初见莺莺，只说：“我跟花缘乱口难言”。一句话，便把张生神魂颠倒的神情描绘了出来。后来张生告辞时，又说：“怎当她临去秋波那一转”，也是一句话，又把莺莺那款款深情的神态跃然纸上。按说莺莺的美貌已写过多次，再写，实在难以为续了。然而作者在“惊艳”一折中，写莺莺满面娇羞，作者又从她的脚写起：“绣鞋儿刚半折”；写她的腰：“柳腰儿勾一搦”；写她的头：“羞答答不肯把头抬”；写她的发：“云鬟仿佛坠金钗，偏宜鬟髻儿歪”。唯独不写她的脸。及至从脚到头都写过了，非写脸不可时，作者别出心裁地写了这样一句：“哈，怎不肯回过脸儿来！”自始至终没有写脸，正是由于她不肯转过脸儿来，才给读者留下无限想象的余地。这正是作者手法的高明之处。

大凡优秀的作品，都不是把一切都说得明明白白，而是善于为读者创视听想象的时空。

画家戴醇士在《习苦斋画絮》中曾说：“画，令人惊不如令人喜，令人喜不如令人思。”诗画同理。思想深刻，意境隽永的诗，让人思之，味之不尽。再如：

“放下又拾起的，
是你的信件，

拾起放不下的，
是我的忆念”……

简短的四句抒发了怀念朋友丰富而含蓄的感情，情理交融，意味深长。

《中国青年报》曾刊一则幽默：
——不少人反映你爱说粗话、脏话。
——你信他们放屁？

这则幽默真是以少少许胜多多许，短短两句，“不打自招”的形象跃然纸上。

作家们丰富的写作实践说明：尽管不同的文学形式对于文学语言的要求不尽相同，但精炼含蓄却是一切文章或作品的普遍要求。波兰一位作家曾说：“一个最简单的名词也能唤醒人们的丰富经验，联翩浮想，收到以少少许胜多多许的艺术效果。”不是吗？“老树昏鸦，西风瘦马”，写出了征夫的离绪；“绿水人家，天涯芳草”，写出了诗人的春愁。“负栋之柱，多于南亩之农夫，架梁之椽，多于机上之工女”，写出了阿房宫的奢侈。“天地者万物之逆旅，光阴者百代之过客”，写出了欢梦中的慨叹。我们从这些简单的词句中，能浮想出多么丰富的意境啊！因此，熟练地驾驭语言，应该是每个初学写作者必练的基本功。为了把文章或作品写得精炼含蓄，就更要善于从丰富的生活素材中选择有特征性和典型性的事物，学会“以一当十”的表达方法，在诗文中给读者提供想象驰骋的广阔天地。

话说生动

语言的生动是指用词造句具体，形象，富有感人的艺术力量。黄同星在《制曲枝语》中说：“论曲之妙无他，不过三字尽之。曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌欲舞，悲则欲泣欲诉，怒则欲杀欲割，生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”这虽是对制曲而言，但也适用于写诗作文。

1979年农历正月初一，河北东部突然下了一场好雪。各地报纸纷纷报道了这一消息。有的报纸说：“好雪！解除了小麦的旱情。”有的报纸说：“农民望着这场好雪，喜笑颜开。”而《天津日报》说得精妙：“冬天小麦盖床被（雪），夏天搂着馒头睡。”作者不说下了一场好雪，而说“小麦盖床被”；不说小麦一定丰收，而说“搂着馒头睡”。这些话由于它是从生活中提炼出来的，所以生动形象，情趣横生。让人看了不枯燥，不死板，不乏味，而是意趣横生。

生动的语言绝不是做作、堆砌，滥用一些美丽的形容词之类的附加成分，而是作者通过对客观事物的精心观察，从生活中体验出来的。

苏联有句谚语：“不是蜜蜂，却能粘住万物。”它十分恰当地说明了语言的作用。世界上一切事物，我们都可以用语言把它粘起来，但是人们用语言粘事物的时候，常常是根据自己的思想感情、生活经验，掺加一些东西在里边。比如说“刘巧儿命乖黄连苦”，说“命不好”，偏把黄连拉上，这是人们从生活经验里知道了黄连也是苦的；把“拼上性命”说成“不是鱼死，就是网破”等等。这些话都是生活中

的语言，原来的意思，只是骨头，经过了生活的孕育，就长满了血肉，变成了活生生的具体形象。人们听了，会感受到浓厚的生活气息，从而得到感染，引起共鸣，可见语言的生动，就是具体地表现了生活，生动地反映了人们在生活、斗争中的一切感情和智慧。那么怎样才能使我们作品的语言既有深刻的思想，又有具体的形象，既有声响，又有光泽呢？除了深入生活，从生活中提炼生动的语言外，还可以通过以下途径：

一、选用具体词语，引起读者的想象或联想，给人以真切的感觉。近年来，随着我国经济改革浪潮的涌现，出现了许多形象化的经济词语。诸如：

再也不能捧着“铁饭碗”吃“大锅饭”了。

“明白人”强烈呼吁“条条”、“块块”的“婆婆”们给予“松绑”。

企业“立下军令状”；“吃不饱”，再找任务；没原料，“找米下锅”，少搞“长线产品”，多搞“短线产品”，打出自己的“拳头产品”。

“自由恋爱”搞联合，组织“一条龙”。

不能够“鞭打快牛”，“一刀切”也会造成“苦乐不均”。

这些话简洁明了，生动幽默，如果换成一般性语言，就索然无味了。1956年上海发了一条新闻，是讲上海的人力车已被近代化的交通工具所代替的事。最初作者准备写成“上海人力车工已转业完毕”，后来感到不具体生动，写成“上海最后两辆人力车，今天送进了博物馆”。这样把抽象的字眼换成具体的词语，生动性就显示出来了，可见，同样的内容，同样的意思，因说法不同，就可以有不同的艺术效

果。

二、描绘刻画形象，把看来难以言表的事理，或者复杂微妙的感情，通过形象的描绘与刻画，准确传神地表现出来。有篇评论写道：“一个时期以来，越南当局掀起了反华排华的浪潮。他们利用报刊、电台等宣传机器，对中国竭尽造谣、诬蔑、攻击之能事。越南当局这种卑劣的行径，不正象蹲在山根下的侏儒，拼命地向站立在山顶上的巨人吐唾沫一样的天真可笑吗！”寥寥数语，饶有风趣，形象地描绘出越南当局的无耻嘴脸，表现了轻蔑、揶揄敌人的情绪。

三、选用群众口语，增加文章的声色。群众口语不仅为人民群众所喜爱，就是历代语言巨匠们，也都从群众语言的海洋里，吸取养料。比如毛泽东同志在《党内团结的辩证方法》中说：“任何一个人都需要支持。一个好汉要三个帮，一个篱笆也要三个桩。荷花虽好，也要绿叶扶持。”这里自然贴切地运用了群众口语，使文章更加生动活泼了。

四、变换多种句式，可以避免文气的平板呆滞，增强语言的美感和表现力。《岳阳楼记》中有一段文字：“嗟夫！予尝求古仁人之心，或异二者之为，何哉？不以物喜，不以己悲。居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君，是进亦忧，退亦忧。然则何时而乐耶？其必曰：‘先天下之忧而忧，后天下之乐而乐’欤！噫！微斯人，吾谁与归？”

这段文字从语气上说有陈述句，有感叹句，有疑问句；从句式上说有排比句，有对偶句，有整句，有散句。长短结合，整散交叉，读来铿锵有力，自然和谐，急缓相间，错落有致，并且起到了壮文势，广文义的作用。

五、巧用幽默风趣，使读者在轻松活泼的笑声中，领悟作者的旨趣，这也是克服语言枯燥、乏味的特殊手段。

美国小说家马克·吐温的机智幽默，享有盛名。有一次，他去某小城，临行前别人告诉他，那里的蚊子特别厉害。到了那个小城，正当他在旅店登记时，一只蚊子正好在马克·吐温眼前盘旋。那个职员面露尴尬之色，忙驱赶蚊子。马克·吐温却满不在乎地对职员说：“贵地的蚊子比传说中的不知聪明多少倍。它竟会预先看好我的房子号码，以便夜晚光顾饱餐一顿。”大家听了不禁哈哈大笑。结果这一夜马克·吐温睡得十分香甜。原来旅馆全体职员一齐出动，想方设法不让这位博得众人喜爱的作家被“聪明的蚊子”叮咬。可见机智幽默的话，能使人产生喜悦满足之感，令人久久难忘。

六、刻意求新。语言的生动形象，从消极方面讲，就是除去“陈言”；从积极的方面讲就是力求“清新”。所谓“陈言”是指因袭俗滥的公式化、概念化的语言；所谓“清新”是指从自己胸中流出的“发人所不能发”，“道人所不能道”的新鲜活泼的语言。比如写愁吧：女词人李清照在《武陵春》中写：“闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟，只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁。”说愁重，船载不动。而贺铸则用“烟草”、“风絮”、“梅雨”比愁多，杜甫用山比愁高，秦观用海比愁深，李煜用水比愁长。这些别出新裁的新意新词，可以说都达到了新颖精妙的境地。这说明没有对客观事物的新见解，自然不会有新意，也就不会有新词，反过来，没有千锤百炼的新鲜活泼的新颖词句，也就写不出“人人心中有，人人笔下无”的新鲜动人的文字来。

七、调动修辞手段。绕梁三月的音乐，是随时间一去不复返的，但是读白居易的《琵琶行》，我们仍然可以听到一千多年前琵琶女哀怨的琵琶独奏。诗人通过精确的比喻，把

转瞬即逝的声音，形象地留在纸上，印入读者的脑海，刻在人们心田。和能听到一样，读了杜甫的《观公孙大娘舞剑器行》，我们还可以看到一千多年前杰出的舞蹈家公孙大娘，矫健快速的动作和稳健沉毅的舞姿。本来舞蹈家的一招一式，一颦一笑，只是在刹那之间，过后便无迹可寻了，然而诗人依赖形象化的力量，运用了四个巧妙的比喻，把公孙大娘舞剑的神手绝技表现了出来。有时为表达强烈的艺术效果，还可以运用夸张，或者以壮词惊人，或者以微言动人，都能给人留下深刻的印象。郭老曾经说：“语言除掉意义之外，应该追求它的色彩、声调、感触。”运用迭词、摹状，正能收到这样的效果。比如：“清水水玻璃隔着窗子照，满口口白牙对着哥哥笑”。这里把“水”迭起来，状镜子象水一样清澈透亮。把“口”迭起来，有着赞美口小、牙密、整齐的意味，能给人以可观可感的立体形象。

此外运用排比、对偶、拟人、衬托等手法，都能增强语言的生动性。

以上只是增强语言生动性的辅助途径，根本问题，如前所说还是熟悉生活。有了丰富的生活，才会有丰富的形象，有了丰富的形象才会有生动的语言。近代黄侃曾说“意立而词从之以生，词具而意缘之以显”讲的就是这个道理。

悦耳动听

唐代安史之乱时，史思明到了东都，正好樱桃熟了，他派人把樱桃送给他在河北的儿子（被封为怀王）及其师傅周至，还做了一首诗。

樱桃一笼子，半赤半已黄。

一半与怀王，一半与周至。

手下的拍马文人大加赞赏。但有一人提出一点意见，希望改为：

樱桃一笼子，半赤半已黄。

一半与周至，一半与怀王。

并说这一改“王”和“黄”押韵，“声势稍稳”。史思明则大怒道：“我儿岂可居于周至下！”

这则故事反映了史思明写诗，由于不尊重诗歌表现形式上的特点和规律，所以传为人们的笑谈。

诗歌在表现形式上，不仅要求语言要高度精炼、鲜明、生动、形象，同时还要求富于音乐美。所谓音乐美，王力先生曾指出：语言的音乐美是指语言“整齐的美、抑扬的美、回环的美”。这就是说通过音节的均匀，语言的对称，达到节奏的和谐；通过押韵和平仄的交替使用，使音调动听，易唱易记，这些是中国文学语言的一大特点。写诗如此，一般文章写作虽不要求有严整的韵律，但要使人读起来顺耳入口，同样必须讲究音乐性的表现技巧。

所谓语言的整齐美，主要指对偶排比的运用。试看下面两段文字：

“我们要掌握高度技巧，既能以金钲羯鼓写风云变色的壮丽，也能用锦瑟银箏传花前月下的清雅；揭露敌人，必须针针见血，歌颂英雄，应字字珠玑；文气既要能象横槊据鞍，千人辟易，也要能象岁时伏腊，欢腾田野；既要能横眉怒目写斗争的艰苦，也要能眉开眼笑写胜利的欢乐；既要善于塑造人物，也要善于渲染气氛；既要能写江山之多娇，也要能写厂矿的雄伟。”

“风格的多样化，显示了事物矛盾的各个特殊性。变幻莫测的大自然，云诡波谲，千奇百怪。论天，或乌云蔽日，或晴空万里；论地，或峭壁千仞，或平视无垠；论海，或浊波排空，或碧波万顷。由此推及到人，既有英雄的浴血沙场，又有美人的柔肠千折；既有荷枪实弹的战争，又有握手言欢的和平；既有严肃的学术辩论，又有轻松活泼的文艺表演。”

以上两节文字前者运用对偶，后者运用排比。对偶两两相对，排比音节匀称，整齐爽目，节奏分明，流畅疏朗，气势磅礴。读之上口，听之有力，能收到“壮文势，广文义”的效果，因而一向为作家所运用的重要修辞手段。

所谓语言的抑扬美，主要指用词造句注意声音长短、节奏强弱、声调高低的变化。老舍先生在《对话浅谈》中说：“‘张三李四’好听，‘张三王八’就不好听。前者是二平二仄，有起有落，后者是四字皆平，缺乏抑扬。四个字尚且如此，那么连说几句就更应该好好安排一下。‘张三去了，李四也去了，王五也去了，会开成了。’这样一顺边的句子不如‘张三、李四、王五都去参加，会开成了。’简单好听。前者是一顺边的四个‘了’，后者‘加’是平声，‘了’是仄声，抑扬有致。”说明一句话内要注意词与词的平仄相交，几句话则要注意尾句平仄相互呼应。

所谓语言的回环美，主要指按照汉语规律运用声韵重复和再现韵脚。韵是诗歌音乐美的基本条件。沈德潜在《说诗啐语》中说：“诗中韵脚，如大厦之有柱石。此处不牢，倾折立见。”可见有人对史思明诗作的修改和评语是极为中肯的。押韵既可以使声音和谐顺口，产生音响上以至意义上的联系，通过韵脚的串联，关上粘下，有助于把跳跃式的多

诗行构成一个整体，增强结构和形象的完整性，因情赋声，以声传情，加强抒情的强烈性，又能使诗歌具有流畅回环的韵律，顺口动听，易记能唱。许多优秀的古代诗歌，今天之所以还有生命力，很重要的就在于它的韵律抓住了人。

传统的语文教学，要学生熟读和背诵一些优秀名篇，加强语言美的训练经验，想来还是应该借鉴的。古人写诗，诗成后总是要有声有色地吟唱一番，这样即可以抒发作者的感情，同时也便于发现其疵点。现在一些初学写作者，写完拉倒，很少对文章的声调、节奏、顿挫、缓急进行推敲，读起来别别扭扭、诘屈聱牙，应该纠正。

砂 中 珠 宝

民间文学是人民的口头创作。它高度的语言技巧就在于不加任何雕琢和装饰，最大限度地表现出生活本身的美，一下子振动人的心弦，使人获得美的享受。请听民间歌手张成同志在十年动乱时说的这段快板吧：

天上下雨地下烂，队上年年大换班。
今年年底又改选，公社派来胡咩山。
胡咩山，生生转，凭的造反当了官；
走进村，脚一弹，不叫书记不言传。
说什么我来四五天，你队情况全了然。
根据群众的意见，这班人手都要换，
大队要把小队管，我初步拟了个字单单。
这单单，黑单单，黑单单上写的心尖尖。
我给大家念一念，有意见尽管往外端，

正队长叫爱烂，外号人叫大咬案，
副队长老笨王栓栓，三张票子数半天，
说话粘得象搅团，派不动人马蜜叫唤，
妇女队长骂破天，骂人骂得嘴唇翻，
会计还叫万虎干，经常上工挟算盘。

.....

这段快板真实地反映了十年内乱期间，农村改选干部，由上级指派，选举不民主，从而造成制度混乱，生产不景气。同时也助长了歪风邪气的蔓延。语言朴素简洁，琅琅上口，有些语句，生动形象，贴切自然。象这类群众口头创作在我国农村经济体制重大改革前，全国各地都流传着。例如宁夏山区流传着这样一首讽刺浮夸风的民谣：“今年盼得明年富，年年都是倒挂户，报表说明收入多，社员穿的没裆裤”。还有一首《得罪谣》，批评了村干部的不正之风：

“得罪支书没有窝，得罪队长派重活，得罪会计笔杆戳，得罪保管掷秤砣”。《诗刊》1979年第二期有首《社员说他是虱子》的小诗：“嘴上挂个油瓶子，脚下蹬个车轮子，一天到晚转圈子，工分写满一折子，秋后分粮几车子，社员说他是虱子。”情趣盎然地讽刺了农村生活中不劳而获的特殊人物。以上这些民谣，俗而不陋，谑而不虐，轻巧自如，活泼灵动，具有着直言易近，风行水上的“美韵”。它们生动幽默地描绘出过去由于农村经济体制的不合理而形成的种种弊病，同时也表现出广大人民群众对歪风邪气的不满和要求社会风气根本好转的良好愿望。

党的三中全会以后，广大农民又以民谣生动地表达对新的经济政策的热烈拥护。山区农民唱道：“联产责任办法灵，能治穷，能治懒，能抗灾，能高产。”还有歌唱干群新

关系的：“过去上门叫，喇叭喊，社员扒在门缝看。你要走我也走，走到地里也不好好干。现在用不着叫，用不着喊，黑夜看不见还在地里干！过去人叫人干人不干。现在好政策能调动千千万”。

以上这些快板、民谣、顺口溜，语言明白如话，言简意赅，就象谚语和俗语，有的只有一两个句子，甚至两三个字就创造出生动的形象，概括出深邃的哲理。这种驾驭语言的本领，一般作家需要刻苦学习才能获得，而在民间文学中则反映出民间文艺家的本色。例如有一首描写吹牛者的诗：“天下文章数三江，三江文章数敝乡，敝乡文章数舍弟，舍弟要我改文章。”诗用了修辞上的顶真法，寥寥几笔将这位吹牛者的狂妄形象刻画得入木三分。确实正如高尔基所说：“语言艺术的开端是在民间文学中”，“你在这里可以看见惊人的丰富的形象，比拟的确切，有迷人的力量，朴素和形象的动人的美”。因此深受民间文学哺育、被誉为俄罗斯语言大师的普希金就多次说过：文学唯有和民间诗歌血肉相连地密切结合，才能够丰盈地发展，作家唯有保持着和民间文艺的密切联系，才能够掌握语言的艺术。任何作家的艺术语言都不是凭空捏造的。他必须接受人民千百年来锤炼的语言的珠宝，才能在自己的作品里显示出它的艺术光辉。所以他曾对青年作家们说：“倾听人民的朴实的日常语言吧！”“你会从这些语言里学到许多在我们杂志里找不到的东西。”不是吗？我国古今许多名家都毫无例外地吸取了民间文学的丰富营养，象《红楼梦》、《水浒传》、《儒林外史》以及《暴风骤雨》、《李有才板话》、《王贵与李香香》等作品中，都成功地运用了民间谚语、俗语、歇后语以及谜语，从而增加了作品的声色。李季的《王贵与李香香》，诗的形式、以致许

多诗句也来自民间歌谣——信天游。所以说，初学写作者即使是作家或诗人也都应该认真地从民间文学中吸取养料，这可以说是文学史上总结出来的一条规律。

打破常规

唐代大文学家韩愈曾在《樊绍述墓志铭》中提出“文从字顺各识职”，要求写文章必须运用合乎语法规律、合乎事理的逻辑语言，宣事达理，表情写意。应该说这只是写作“合格”的一个重要标志。有时作者要表达深刻的思想和复杂的感情，激发人们的思绪，震撼读者的心灵，作者还必须突破习惯性的思路，摆脱常规的语言模式。《羊城晚报》曾报道：旅法教授李治华把《红楼梦》译成法文，初版15000部，在巴黎销售一空。有一位名叫勒纳尔的人买得一部。记者去采访她时，她对记者说的第一句话是：“这部书读不得！”记者一愣，忙问：“这话怎样讲？”她说：“书一到手，什么事也被耽误了。”这句话巧妙的地方，就在于在“伟大著作”与“读不得”之间，造成了一种强烈的反差，所以令人惊疑不解，引起急于听下去以明究竟的心理反应。试想，如果按照普通的常规说法，这部著作引起了“强烈反响”、“大受欢迎”或者“内容浩繁、引人入胜”等等，自然就没有意蕴情趣可言了。可见，运用这种超乎常规的语言和手法，能使事物得到准确突出的表达，能使感情得到淋漓尽致的抒发，收到为一般常规语言和人们惯用的表理手法所达不到的艺术效果。

亚里斯多德曾说：“给平常的语言赋于不平常的气氛，

这是很好的，人们喜欢被不平常的东西所打动。”许多优秀作家正是这样。我们根据自己对事物的独特感受，借助修辞手段，在特定的语言环境中，创造出了种种打破常规的语言形式的手法，读来韵味勃发，使人心动神怡。诸如：

平素日子里，碰到联组或互助组的什么会，他（亭面糊）总是派遣他的二子学文做他的全权代表。

（周立波《山乡巨变》）

“派遣”和“全权代表”是庄重的政治用语，这里被用在父亲和儿子的关系上，用词不伦不类，对亭面糊逃避开会的懒相作了善意的调侃。

给儿子娶媳妇，也就等于给家里定“接班人”，事关重大，非同小可。陶应发夫妇不敢擅自作主。决定召集紧急“内阁会议”，让三个有见识的姑娘给拿主意。

（李叔德《赔你一只金凤凰》）

这里把国家政治用语“接班人”、“内阁会议”移用到家庭事务中，词语的庄重色彩和家庭事务的民俗气息被不相称地撮合在一起。这种色彩上的不协调，除给人一种滑稽印象外，还深刻地表现出娶媳妇这类事件在普通人生活中的重要地位。以上两例是庄词谐用，把本来只适用于某一范围、某种语体的具有庄重色彩的词语移栽到另一范围、另一语体中，让词语和语言环境呈现出一种不协调、不和谐的状态，从而生发出丰富的情趣。

高松年发奋办公，亲兼教务长，精明的真是睡觉还睁着眼睛，做梦都不含糊。

（钱钟书《围城》）

作者为了把此时此地叙述描写的情况加以“夸谬”，它和夸张一样，给常规以变态，把所夸张的事物引申到一种根

本不存在的荒谬程度上去，从而起到强调的作用。

又如：

二楼三楼——厂长书记，
四楼五楼——亲属、“关系”，
工人阶级——顶天立地，
知足常乐——咱不生气。

“顶天立地”原意是形容英雄气概，而这里的“顶天立地”，是说工人们分到的是一般人不爱住的一楼、六楼，六楼最高，所以说“顶天”，一楼最下，所以说“立地”。这是运用词汇手段即“顶天立地”的字面义来赋以新义的。

工农兵，学商。

“工农兵学商”本来是联合短语，这儿却分解成“主谓短语”，意谓工农兵这一些行业都在学习经商，既幽默又准确地揭示了社会上前几年曾刮起一股“全民经商”的歪风。

以上两例用现有的词语来表达另一内容，收到了幽默、风趣的语言效果，可以给读者留下深刻印象。

翰森：“多纳尔，你的儿子外出多年了，想必他很有成就。”多纳尔：“有没有成就不知道，反正政府很看重他。”翰森：“怎么回事？”多纳尔：“警察出了布告说，找到他可以得奖金10万”。多纳尔如果不是痴人，一定懂得警察悬赏缉拿罪犯的道理，他故装糊涂，故说傻话，因而使人忍俊不禁。

父亲：“儿子，你刚学过动物学，你知道鱼为什么生在水中不在陆上吗？”儿子：“我知道，因为陆地上有猫。”

父亲的问题虽然有点毛病，但本意还是在想启发孩子动脑筋，而孩子却根据简单的生活逻辑回答了事，叫人啼笑皆非。

以上两例前者用假装糊涂，后者用深问浅答，构成了幽默诙谐，在善意的微笑中，揭露了生活中乖讹的不通情理之处。

织鱼网啊，织鱼网，织出了一片好风光。

通过特定语境，把“织”和“风光”自然地拈连在一起，变不配为可配，情景交融，意境深远。

大道上滚过匆忙的车轮。

这里以“匆忙”修饰“车轮”，把车轮转动之迅速和大道上人们来往匆忙的情景，一览无余地表现了出来。

以上两例前者是“拈连”而成的超乎常规搭配，后者是运用“移就”给人以新鲜别致，耳目一新之感。

以上这些故意打破常规的创新语言，作者运用在作品中就像一支轻柔的乐曲中突然冒出几个高亢的音符，一幅清淡的画面中意外地皴染出几缕浓重的线条，尽管显得不协调，却呈现出一种别致的艺术情趣，但给读者的不是清一色的单调印象，而是一种复杂的感性体验。这样的语言大都简洁精粹，不同凡响，不仅风趣动人，而且更具有审美价值。只是这种创新的语言虽有出奇制胜的效果，但绝不能滥用，为追求惊人之笔不顾事理范围，而造出一些令人莫名奇妙不知所云的句子来。就象当代流行歌曲中有些歌词：“我缓缓迎向你，以今生的美丽”，“这是多么美丽的约定”、“峥嵘岁月何惧风流”等等。这些歌词生拉硬扯，矫揉造作，作者刻意追求美的词藻，结果不但歌词无美可言，而且有的以词害意，使人无法理解，甚至无法捉摸。我们应当引以为戒。

精密雅洁

上海《文汇报》曾经刊载过一篇题为《安徽姑娘窃金记》的通讯。通讯的内容并未失实，但安徽读者和安徽姑娘对通讯的标题却提出了强烈抗议。他们纷纷投书安徽报刊和上海报刊，指出这是一种“伤害兄弟省市人民感情的事”，因为“一个人决不能代表一个群体。”《文汇报》除在报上作了公开检讨外，并派人专程去了安徽处理此事，向安徽人民表示道歉。

无独有偶，据报载，某年，某著名歌星应邀到株州演出。当第二场演出她唱第三支歌末了时，便有一个里面裹着核桃的纸团重重地打在她的左臂上。她便匆匆下场，没想到掌声如雷，她不得不返场再唱。她一手擎着话筒，一手拿着从台下抛来的核桃说：“谢谢观众给我这么热情的鼓励，下面我再演唱一首我的成名之作《妈妈的吻》。不过请允许我先说几句话。株州的观众是文明的、热情的，但有的观众不文明、不礼貌，缺少教养，要自尊、自重、自爱。株州观众这么弄，那株州留给我的一点点美好印象也会被损害的。不料就是这“株州观众”和“一点点”七个字刺激了观众的情绪，结果酿成了一场严重的群众骚乱事件。

上述两件事产生的原因，从语言的角度讲，就是犯了“提法不妥”的错误。

所谓提法，就是在用词造句上选择一种最恰当的表达形式。采取怎样的提法，有时涉及到说话人的立场、态度、感情问题。在提法上必须下功夫，因为一篇文章，可以引入歧

怀大笑，也可以催人声泪俱下。既可以点燃人们心中的怒火，也可以驱散人们心头的迷雾。比如“安徽姑娘”四字，其概念所指的范围应包括几百万所有的安徽省的姑娘。试想，难道她们都去“窃金”了吗？这样说安徽的读者当然是不能接受的，因此她们要提出强烈的抗议。如果此标题是《安徽姑娘献金记》，一字之改，逻辑上的毛病仍旧存在，但安徽的广大读者也许不会去计较。为什么？因为褒义的东西，话说得不准确一点，关系也不大。而贬义的东西就不行。可见说话、作文必须注意语言的精密。《羊城晚报》上曾发的一条新闻消息，题为《曹大元不敌小林觉》。这个标题的语言就十分高雅简洁。“不敌”一词用得很得体，准确地表达了体育赛场上的竞争性，无论对输者或赢者来说，他们读到北京消息的心情均是愉悦的。“不敌”一词在这里可算是雅洁词语了，如改为“败给”或“输给”也未尝不可，但在情味上却大不相同，显得粗了一点。又如“有人一接触到文革中的某些问题，便‘剪不断，理还乱’。”“剪不断，理还乱”一语，原为李煜词中的一句，作者引入此文，可谓恰到好处。这“剪不断，理还乱”可谓高雅简洁，但又不失批评的尖锐性和严肃性。

但也有的语言粗俗，或不分场合而失态，给沟通感情造成障碍的情况。比如，有一出滑稽戏中，写一位厂长自称眼力好，说道：就是两只苍蝇飞过，我也看得出哪一只是雌，哪一只是雄！”按说意思是明白的，作为滑稽戏的语言，也蛮有噱头。但仔细体味，却粗俗直陋。后来改为“就是有只蝴蝶飞过，我也看得出哪一只是梁山伯，哪一只是祝英台！”这一改就显得光彩焕发，赏心悦目了。因为文学作品中常以双飞蝶、比翼鸟、并蒂莲、连理枝为喻来写夫妻恩

爱，这样一改便增添了语言的美感。传说古时有个叫刘髦的人，其子在京作官，一次儿媳拟入京会夫，刘髦恰好卧病在床，儿媳临行前夜至病榻前辞行，刘髦拍着枕头说：“老年头畏风，速买一帕寄回。”次日儿媳登程，诸亲好友聚会，刘髦也扶病相送，并大声说：“此去勿忘昨夜枕上之事！”众人听了无不骇然，这是因为不分场合，误用词语而说出了有失体统的话语。

从以上举例中可以看出，语言的高雅简洁重在对表达效果的追求。所谓“一样话几样说”就是这种追求的选择过程。近年来出现的“家庭需要你，四化需要你，请注意交通安全”于细微的关照中含有必要的警告，比起早先的“要严格遵守交通秩序”一类指令性语言来，显得悦目顺耳，易于接受了。外交辞令中“表示遗憾”、“感到惋惜”等说法，也是以平和婉转的方式表明态度。这样，既不失说话人的身份，又不致使对方太感难堪。

我们应该努力掌握美化辞色的扶巧。但是准确明白是第一要义，高雅简洁——锦上添花则是第二要义。二者决不能颠倒，否则，将会舍本逐末，甚至弄巧成拙。

一 词 之 瑕

《人民日报》曾发表了萧乾同志的一篇来稿，原文如下：

日前，《人民日报》文艺部给我转来一封成都读者来信，信中说：“你原是我礼重的作家之一。最近，我发觉你在我心中的地位动摇了。为什么？我看了2月14日你在《人民日

报》的《欧行冥想录之五·文明之道》。你文章中的‘残废’一词刺痛了我。我是个失去了左臂左腿的人，但我并不是个‘废人’。我还开着书店，并在卖着你的书。我有残疾是事实，可我是否就‘废’了呢？去年3月，中国成立了残疾人福利基金会，难道你没有看报？”

尽管我那篇小文原是替残疾同志们说话的，可我仍然感激这位读者，并向他道歉。报，我是读的，但读的不仔细。我尤其不曾想到，一个词用错了，可以刺伤别人的心。我撰写此文，一是希望引起更多的人在用此词时加以注意，同时，我更想借此向这位80年代的青年致敬。他尽管不幸成为残疾人，但绝不甘当一个废人，并视“废”为莫大的侮辱。

然而这也使我想到，世上也有身不残而志已残的人，乐得白吃闲饭，甘当废人呢。

作家萧乾因为错用一词而刺伤别人的心的事实，说明了在文章中，词语所处的地位及其发生的作用是十分重要的。

刘勰在《文心雕龙·章句》里说：“人之立言，因字而生句，积句而成章，积章而成篇。篇之彪炳，章无疵也；章之明靡，句无玷也；句之精英，字不妄也。”这里所谓“字不妄”，就是说写作要精心选择词语。

俄国大作家列夫·托尔斯泰要求作家作品中的每一个词都应是精心选择的，不可替换的“金刚石的语言”。他的手稿中有好多地方涂抹得很难辨认，生动地说明这位文学大师正是不厌其烦地在“汪洋大海”般的字眼中选择唯一恰当的词语的认真态度。诗人马雅可夫斯基谈到自己的写诗情景时，饶有风趣地把琢磨字和词比作装牙齿。他说：“牙医将假牙在一颗牙齿上试装一百次，结果还是装不合适，到最后好容易按下去，一下就装合适了，写诗也是这样。”他还说

“当那颗假牙齿装好后，眼里迸出痛苦而轻松的泪水”。作家对字和词的琢磨，就要象医生试装假牙，直到“装合适”为止。我国古代诗人对字词的选择，流传的故事更为感人。诸如：“为求一字稳，耐得半宵寒”；“二句三年得，一吟双泪流”等等，表现出了作家们一股子“语不惊人死不休”的执着劲头。他们对一字一句的不妥，都表示极大的不安，诸如“一字走失，一句为之蹉跎”，“一句不工，则一篇不纯”。列宁也说过：“有时仅仅一句话就能成为毁坏一桶蜜的一勺柏油。”所以我们说，一字、一词、一句是否用得恰当。无论从正面或反面来说，都是有不可忽视的作用的。

著名诗人公刘50年代写过一首《在北方》的诗。诗中云：“中国在笑，中国在跳舞，中国在狂欢！”《人民文学》的一位编辑给他删去了一个“跳”字，这样不但净化了文字，消除了那种轻飘飘的不对头的感觉，并且把诗的音美也明显地推进到一个较为和谐的境界。事后，公刘感激地说：“这真是我的‘一字师’！”

语言现象是十分奇特的。如上所述，减去一个字，有时显得合情合理，神韵倍增。但是，在某些场合下，增加一字则又其妙无穷。

1279年，在广东新会县的崖山，宋、元几十万水军展开了一场空前的决战。结果是，元将张弘范分兵四路大败宋军，宋朝至此灭亡。张弘范父子本为宋臣，倒戈降元后成为凶残的走狗。崖山大战后，张弘范无耻地在岛上勒石记“功”，书曰：“张弘范灭宋于此”。到了明代，新会县有位理学家陈献章请了石工在碑首添刻一“宋”字，变为“宋张弘范灭宋于此。”仅添此一字，妙不可言，活画出了叛徒的嘴脸。它告诉人们，张弘范认贼作父，是可耻的汉奸卖国

贼。

于此可见，写作中往往一词之得可以通篇生色，一词之暇，足以为玷；一词之改，全句精彩。因此，下笔之前，一定要以严肃的态度，深思熟虑，落笔之后，要有耐心，字斟句酌。萧乾同志误用一词刺痛了别人心灵的教训，启示我们说话写文章绝不可看轻一词一句的作用。

一筐“琵琶”

高明的工匠能在普通的石头上雕凿出栩栩如生的飞龙与舞凤；手艺很劣的厨师手中即使有山珍海味也难做出美味佳肴。同样，语言功力强的人可以在一两个字词上做出意味隽永、神采飞扬的文章，语言功力差的人往往因错写或误用一两个字词而闹出笑话，甚至造成失误。

明朝有个知县叫沈石田，有一次收到友人送来的一盒东西及一封信。信上说：“敬奉琵琶一筐，望祈笑纳。”但打开盒子一看却是黄橙橙的枇杷。沈回信说：“承惠琵琶，开奁视之，听之无声，食之有味。”他这位友人很觉羞愧，便做了一首打油诗自嘲：“枇杷不是此琵琶，怨恨当年识字差；若是琵琶能结果，满城箫管尽开花。”

这个故事就是误用同音词闹成的笑话。不过笑声之余，我们应该称许这位友人为自己当年学习不认真而感到羞愧的这种反省精神。说明写作时切不可粗心大意，同时应该认识到在现代汉语里，同音字、词、形近词、一词多义的现象屡见不鲜。在日常生活和写作中，如果能较好地采用同音、双关、曲解、别解、缩解的手法，将某些特定意义进行化解，便能使

语言充满趣味性、生动性、形象性，产生积极的修辞效果。据说在一次婚礼上，彩灯高悬，宾客满堂，新郎新娘在爆竹声中相依缓缓而来。不料一团火星溅到新娘衣服上，顿时窜出了火苗，幸亏有人眼疾手快，上去一把将火捏灭，只烧破了一块衣边，不然就更糟糕了。新娘脸虽红了，但人家并未在意。问题是新婚燕尔烧破了衣服恐怕有些不吉利。亲朋厚友人人都有憾意，却不知怎样摆脱宾主这种窘境。这时一位老者上前对着新娘说：“恭喜你们，新的衣服边没了是个好兆头，它预示你俩今后的新生活一定恩爱美满，幸（新）福（服）无边。”这位老者巧用谐音，一句话化腐朽为神奇，说得新郎新娘转忧为喜，众人也齐声叫好。再比方人们在日常生活中称怕老婆的丈夫是得了“气管炎”（妻管严）病，台湾则更为形象地称作“床头柜”，对不怕老婆则称作“肤（夫）轻松”这里运用了谐音双关的手法，以病名和药名及家具概括了两种夫妻关系，构思奇特，趣味盎然。据说马季曾到上海与李谷一的爱人肖卓能同桌吃饭，肖卓能开玩笑地说：“老马，你来诊海公司当个董事吧？”马季说：“请我当董事，可是我却不懂事啊！”这里肖说的“董事”是指企业的董事会的成员，马说的不“懂事”是指不懂得那件事情。这是不说“不能胜任”，“不懂行”等话，利用同音词别解，从而活跃了两人谈话气氛，缩短了彼此间情感距离。

近年来，报刊上出现了不少谐音成趣妙不可言的标题。诸如《每周文摘》上的《验收“宴收”》，作者巧用“验”和“宴”谐音来讽刺验收时“先宴后收”的不正之风。再如《青年参考》上的《误国误民的“钱”途》，作者将“前途”和“钱”途谐音使用，一针见血地指出，读书无用，是因为读书无“钱”，一味追求“钱”途必将误国误民。题目蕴

含深意，发人深思。1988年《中国青年报》曾刊登了一则关于南朝鲜政治局势的新闻评论，标题是：《全氏谢罪难卸罪，人民不愿卢太愚》。

第一句说已下台的全斗焕迫于压力，终于答应向人民“谢罪”，但全氏罪孽深重，岂能以“谢罪”二字了之？第二句则说现任总统卢泰愚妄图大事化小，为全氏掩盖真是太愚蠢了。标题运用谐音双关的手段，准确地表达了这条新闻的主要内容。尤其是作者用“泰愚”与“太愚”谐音，既表达了新闻标题强烈的政治倾向，又增强了标题的幽默感。其它如《植树造“○”》、《居高“淋”？下》、《以“声”作则》等标题都是运用谐音，言近旨远，妙趣横生，使人忍俊不禁。

此外，我们看到不少商品广告也运用谐音双关手法，精警新颖，让人过目不忘。象某电视机厂的广告：“精心设计，精心制造，精心服务，这就是金星电视。”广告用谐音、排比手法，集中概括，言简意明，再如某橡胶制品厂胶鞋广告牌：“愿足下前程万里”，可谓“言约而事丰”。

“足下”既切合胶鞋“脚下”的意思，又是对人的一种尊称。“前程万里”既是恭祝兴旺发达的颂词，又暗示胶鞋经久耐用，穿之可“行万里路”。广告作者能在有限的语言形式中寄寓丰富的内容，读来令人兴致倍增，回味无穷。

以上这些形象生动，意趣盎然的实例，无不以其诙谐幽默而征服读者。因此，写作时，在特殊情况下，可以根据表达需要，利用词语声音上的相同或相近，以及一词多义，构成多种表达方式。或暗移论题，或偷换概念，或谐音巧连，或归谬成趣，使读者在严肃的外表下，领悟诙谐的内涵，在普通的话语里展开风趣的联想，从而获得强烈的艺术感受。

标点救命

传说一位书法家给慈禧太后题扇，写了唐代著名诗人王之涣的诗：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”因为一时疏忽，写时竟漏写了一个“间”字。慈禧大怒，以为欺她没有学识，把书法家问成死罪。这位书法家急中生智，忙解释道：“老佛爷息怒，这是我用王之涣诗填的词。”他当场重新断句吟诵道：“黄河远上，白云一片，孤城万仞山，羌笛何须怨？杨柳春风，不度玉门关。”慈禧听了，无言以对，只好赐银压惊。这真是巧用标点救了命，可见标点的重要了。

标点是书面语言中的有机组成部分。不论写什么文章，标点都是不可缺少的辅助工具。它不仅表示停顿等，而且能帮助准确地传达文章的内容。在文艺写作中，用得巧妙，还有助于刻画人物、抒发感情，增强文章的艺术表现力量。但是如果用错了，会造成语意含混，甚至把文字弄到相反的意思上去。比如：

被告人刘××，于1980年2月，先后为港商梁××买黄金30两；销售走私商品九件；为孙×买古玩八件，从中获利1200元。

这句话在被告人梁××购买、销售物品，和为孙×购买物品中间用了分号。这样，“从中获利的1200余元就要被理解为只是在为孙某购买古玩中所获的利”因为分号是大于逗号一级的标点，而且一般是用以断开并列意思的分句。所以后面的“从中获利……”不能包括前面的内容。而实际上，

作者的本意是包括为梁××倒买倒卖的活动中所获得的非法利润的。说明标点在文章中有着十分重要的作用。

然而近年来，我们在报刊上间或见到有不加标点的文字。湖北潜江中学化谷同志在《请先寄标点符号来吧》一文中援引某权威作家的一篇新作评论，对这种不用标点符号的文字拼凑，很奉送些“褒奖”：其一，省略标点符号有利于更生动形象地刻画人物；其二，省略标点符号能够造成语言的音乐美；其三，省略标点符号能造成荒诞中寓其真实，于幽默中寓其褒贬。……

倘若，实践证明不用标点确实象这位评论家所谓的有许多好处，那么对许多伟大作家及其作品都要重新估价了。因为他们不仅用了标点符号，而且态度十分严肃认真，连一逗一点也从不马虎。运用标点符号在西方早已成为人们的惯例，而在中国则是晚清以后的事，可以说是新文化运动的一大成就。郭老曾说：“标点之于言文有同等重要，甚至有时还在其上。”正因为如此，严格地准确地运用标点符号，已经成为我们写作的规矩，而且这个规矩绝不是任何人的几句胡言乱语所能轻易推倒的。

惜墨如金

记得有篇外国小说，写一花店招牌原为“此处出售鲜艳美丽的花朵”先有人建议删去“此处”，接着又有人建议删去“出售”，第三人主张只写“鲜花”二字；最后有人主张干脆不挂招牌，因为好花本身就能吸引顾客，放在店里就是卖的，挂招牌纯属多此一举。这可真是“不著一字，尽得风

流。”小说的旨意，对我们写作锤炼语言，惜墨如金颇有启示。

我国古代“炼字”的传统，就是要求作家通过反复思考和推敲，选择最精当的词语表情达意，做到言简意深，以一语胜千百语。因此诸如一字增色，一字传神，一字点睛，一字写活，一字传千秋的故事，在我国文学史上可以说比比皆是，其中也不乏精辟的见解。如皮日休说：“百炼为字，千炼成句”。杜甫说：“新诗改罢自长吟”，“语不惊人死不休”。元稹说：“搜天斡地觅诗情”。贾岛说：“二句三年得，一吟双泪流”。孟郊说：“吟成五个字，用破一生心。”

作家们这些写作的甘苦，锤炼语言的经验，道出了遣辞之高妙难得，用字之精密不易。《左传·曹刿论战》全文仅二百多字，竟绘出了一幅激烈的战斗画面。语言精练，详略得宜，曲折有致，引人入胜。《左传·鲁宣公十二年》记载晋楚邲之战时晋军大败的情景，只写了关键的两句话：“中军下军争舟，舟中之指可掬也。”就是说：晋军士兵争夺船只逃命，结果被剥落在船中的手指头，多得可以用手捧起来。只把这个“结果”写出来，前面的过程也就历历呈现在读者眼前了。这两句话的意量是多么丰富啊！《史记·汲郑传》中刻画官场的冷落情态。说翟公丢掉大官后，向来的宾客都绝迹了，“门外可设雀罗”。言近旨远，词浅意深，六个字表达了丰富的内容。

古代诗歌更讲究语言的锤炼。《兵车行》全篇320字，激动入心地描绘了古代兵役和战争给人民带来的颠沛流离之苦。景物历历在目，情感真切至深。古代诗歌的许多脍炙人口的名句，达到了更为惊人的程度。“红杏枝头春意闹”，一个“闹”

字让我们看到了杏花盛开、蜂飞蝶舞的热闹春意：“自把玉钗敲砌竹”，一个“敲”字描写出了一曲清歌的响亮动听；

“细雨鱼儿出，微风燕子斜。”一个“斜”字画出了轻燕在微风中翻飞的形象。所有这些名句之所以千古流传，常读常新，就在于它具有味之者不厌，闻之者动心的艺术力量。类似古人这种严谨的写作态度和苦心锤炼语言的精神，在当代文学巨匠中也是不乏其例的。鲁迅先生写文章总是精心构思，遣词造句再三斟酌，文章写完之后又仔细推敲，苦心删改，

“竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜”。语言大师老舍先生在《骆驼祥子》中介绍祥子的身世，只用了三句话。第一句27个字叙述了祥子的出身；第二句32个字叙述了他进城后拉车前的情况；第三句通过比较，叙述了他拉车的动机，简洁洗炼。赵树理的作品，几乎篇篇都具有干练简洁、质朴平易的特点。他的《田寡妇看瓜》开头写：“南坡庄上穷人多，地里的南瓜豆角常有人偷，雇着看庄稼的也不顶事，各人的东西还得个人操心。”一句话简洁地交代了故事的社会背景，并交待了田寡妇看瓜的必然性。

自然，我们在语言上要赶上历代语言大师，达到增一字则繁，减一字则缺的地步，决非易事，因此我们认为要象改招牌那样，努力把文章中语言的水分挤干。

文不在长

王蒙同志曾经在一篇文章中谈道：

· 据说颇有一些好心人对苏小明唱的《军港之夜》提出异议，说是如果水兵都睡了，军港由谁来保卫呢？看来歌词不

够长，应该加上几句了：“水兵睡着了，仍有人放哨，睡醒一觉后，起床出早操。”

这种不必要的担心，出于一般读者，是可以理解的。问题是有些作者也存在这种不必要的担心，因此在他的笔下，把中篇拉得象长篇，把一般评论文章写成了“万言书”，造成这种现象的主要原因之一，是作者缺乏艺术表现的功力所致。

俄国著名作家契诃夫说过：“写作的艺术就是提炼的艺术”，“写得有才华就是写得短，……”古今中外不少作家，大多数都注重诗文的提炼艺术，他们在文学宝库中给我们留下了多少瑰丽奇特的短章啊！

在我国文学史上，为人熟知的《古文观止》，其中大量是“豆腐干”式的名篇，有些名作仅二、三十句，读来情意无穷。刘禹锡的《陋室铭》18句，便写出了陋室的景色，往来的人物以及主人的意趣和情操。苏东坡的《记承天夜游》14句，情景婉然，文采飞扬。而王安石的近万言的《上仁宗皇帝言事书》，固然也是好文章，但拥有的读者，却远远比不上他88字的《读孟尝君传》。几十字，驳成说，立己见，文字峭拔，言简意赅，堪称“词无冗字，句无冗词，篇无冗句”的简炼佳作。一般选本收入后文不收前文，是这些选家们的聪明之处——否则，会使广大读者为难，甚或反感。可见文不在长，精辟则传。

据载，宋代皇祐五年八月的一天，著名文学家欧阳修护送母亲灵柩归葬，路过清江，当地太守便请人撰写祭文以悼之。文曰：

昔孟轲亚圣，母之教也；今有子如轲，虽死何憾！尚飨。

太守看了祭文，睁大了眼睛，继而连连摇头。他认为祭

文写得太简，赞颂欧阳母未能淋漓尽致，恐引起欧阳修不快。撰祭文者则大不以为然，便把祭文呈给欧阳修。欧阳修读后，竟连连击节赞赏。欧阳修认为这篇祭文言虽简，但意已尽。祭文第一句独具匠心，不赞欧阳母，而写孟母。为了儿子的读书，孟母曾花了不少心血，“择邻而居”。孟轲之所以成为亚圣，是母教有方之故。祭文第二句把欧阳修比作孟轲，便自然使人联想到欧阳修的成长之路：他四岁丧父，家境贫寒。母亲郑氏，以获秆当笔，沙土为纸，教儿子识字。儿子后来终于中了进士，成了北宋文坛诗文革新的领袖。欧阳母恰似孟母，孟轲正隐指欧阳修。祭文将欧阳母与孟母并提，是对欧阳母的最大褒扬；祭文把欧阳修和孟轲并论，是对欧阳修的极高评价。逝者生者各得其荣，言简意尽正显文贵，因此欧阳修赞赏不绝。

再看司马光《资治通鉴》里，曹操给孙权下的一封战书：

“近者奉辞伐罪，旌麾南指，刘琮束手。今治水军八十万众，方与将军会猎于吴。”

只30个字，却说了好多内容：首先打出皇帝招牌，表明这次南下是奉命讨伐有罪之人；接着又树出“典型”——刘琮已经乖乖投降；然后轻描淡写地点明实力——80万大军；最后用了一句漂亮的外交辞令：想和你孙权打猎玩玩，地点么，就放在你的老家东吴吧！

言下之意，不讲自明矣！

关系到千百万人生命的如此重大的一封“战书”，在曹操笔下，只相当于今天的一封电报，而且写得既冠冕堂皇，又气势逼人，曹丞相高超的文笔，不能不令人佩服。

宋朝李涂的《文章精义》，全书用字极省，而见解鲜明。诸如：“韩如海，柳如泉，欧如潮，苏如潮”，只12

字，就将四个作家的风格点明。又如：“子瞻万言书是步骤贾谊治安策，然虚文有余，事实不足，去谊远矣。”只有26字，而苏轼、贾谊的两文的优劣自见。如果这两段见解，让爱用冗词繁文的人写起来，那么用它五千一万字，还是会感到“不足”的。

现代乡土诗人陈所巨在一幅自画像下面有一段题辞：

陈所巨，35岁，安徽桐城人，武汉大学毕业。为人诚实、宽容、性格开朗、喜欢激动。最大特点是酷爱大自然、有韧性、重友情。嗜好：爱文学、爱诗、爱喝茶、爱失眠，但不抽烟。

这实际上是一篇绝妙的微型自传。仅68字，既交待了姓名、年龄、籍贯、习惯、学历，又说明了性格特点和爱好，而且还间接地阐述了文学创作与生活的关系以及作为一个诗人所必须具备的素质，堪称字字珠玑。“爱失眠”三字，道尽文学创作的甘苦和诗人的执着追求，十分风趣幽默，可谓“神来之笔”。

从以上这些言简意深、瑰丽奇特的短章中，古今中外作家们的惜墨如金，可见一斑。范文澜同志曾在一幅诗联中说：“板凳要坐十年冷，文章不使一句空。”长篇巨著不能写一句空话，更何况短章呢？但愿我们今天一些写文章动辄千言万语的作者，能从这些短章中得到深刻的领悟和启发。

角 度 种 种

商子雍同志曾在一篇杂文中写道：

由一个刚刚分配到局办公室当秘书的青年人所写的一份

简讯，被办公室主任斥之为“角度不行，要重写”，但年轻人对为何角度不行却百思不得其解，不知该怎样重写。这时，一位在“局机关连干连不干也有30多年”的王老夫子主动前来指点。于是小青年只将题目稍加改动，将《由于暴雨灾害，全局8月份生产任务减产百分之五十》改为《虽然暴雨灾害，全局8月份生产任务仍然达到百分之五十》，主任当即盛赞“好！好！这几个字改得好，有水平”。这样几个字的改动，在小青年心目中“这不是一样么！”而在主任看来却是“深得要领”，欲知这“要领”之详吗？不妨听听王老夫子私下对小青年的训导：“原题只是单纯的情况介绍，改过来的题目却包含了各级领导的努力，诀窍就在‘仍然达到’这四个字上。不可能达到而仍然达到，上而看了，感觉就会好多了。明白了吧，角度的重要性就在这里，选择角度的奥妙，也就在这里。”这段叙述，是否真有其事，暂且不论，但它确确实实反映了现实生活。

几年前，一位86岁高龄的老工程师曾经批评政府有关部门官僚主义：“解放30多年了，火箭都上了天，抽水马桶漏水却解决不了！”后来，从电台新闻节目中听到了回音：“政府主管局的一位局长，带上新设计的抽水马桶的样品及有关人员，登门听取老工程师的意见。”这当然是件大好事。然而，新闻稿中却强调“局长是冒着凛冽寒风前去的”听来令人颇觉刺耳。因为透过“冒着寒风”的弦外，我们听到了一种陈旧的声音：当“官”的，理应在“衙门”里端坐理事，能够破例出外，屈尊到一个平民百姓家征求意见，便是了不得的事情。因此，类似“冒着寒风”这样的赞歌却到处可以听到。

长期以来，我们太习惯于把公仆视为主人，把正常看作

反常的呼叫。

明明只是做了点份内应该做的事情，偏要冠之以“在百忙中”、“亲自”之类的赞语，仿佛“百闲中”、“不亲自”才是正常的。就以眼前这个实例来说，作为主管局长，在“火箭都上了天，抽水马桶漏水却解决不了”的批评面前，总该有些负疚之情吧，总该当机立断，抓出点名堂来吧。改进是应该的，是职责所在，适当宣传也可以，但完全不必从局长的角度大肆渲染、歌功颂德。如果说选角度的话，从老工程师着眼，这才是最佳角度。

我们的文秘工作者、记者、作家分别用应用文书、新闻报道、文艺创作为社会主义精神文明建设服务，共同的职业道德应当是真实、客观、公正地反映现实生活，生产出纯净、严肃的精神产品。无论是写消息、写通讯、还是打报告、作总结，切忌选择类似上述的这些所谓的“最佳角度”。

话说文风

有个几百人的小单位，年终总结工作时，发动全厂职工评选本单位一年来的“十大新闻”。有位作者为此写了一篇《这个办法好》的评论，称赞这是总结工作走群众路线的一个好办法。其实，这种评选办法带有浓厚的形式主义色彩。总结工作，应本着实事求是的精神，有什么总结什么，为什么要事先规定为“十大新闻”，而发动群众去硬凑呢？其结果无非是凑成十句顺口溜，空空洞洞，好听易记。

文章是社会生活的记录，有着明显的时代印记。十年动乱时期“旭日东升照长空，锦绣河山展新容”的“豪言壮语”就是

例证。这两年在有些单位的公文当中，从过去继承下来的那种“编串串儿”文风仍然很盛。比如一些地区和部门的计划和总结中写着“一个中心”、“两个重点”、“三个认识”、“四个结合”、“五个变化”、“六条措施”；又比如在党风检查当中有的单位提出：围绕一个‘查’字，强调一个‘严’字，实现一个‘变’字等等，真是不一而足。

这些文字，排比、对仗倒是工整，读起来也朗朗上口，但仔细琢磨，却不免使人感到牵强附会，硬性拼凑，以至于有文字游戏之嫌。此外，公文写作中还有“多”与“长”的弊病。滥发文件，照抄照转，这是文牍主义的一种表现。某县下发一个文件，标题是《转发××〈关于加强各类专业技术干部业务进修工作的意见〉的通知的通知》，不用看内容，只看标题就够了。一篇简报动辄就是四、五千字，一份总结有的长达二万多字。开头高谈大好形势，接着，连用几个“在……的领导关怀（或帮助、指导、支持）下”的句式，以示“周到”、“礼貌”，最后是“还有很大的差距，仍需继续努力”之类的陈套，空话连篇，没有具体内容。有个地区召开了农村主导产业开发工作会议，本来已经在地方小报头版头条作了全面报导，并且发了评论员文章，但该报又同时发了行署专员近万字的讲话摘要，又连续发了地委书记近万字的讲话摘要，这就显得有些过分。还有的公文在词语上故意简化，给人们带来了不少麻烦。如“双拥”（拥军拥政）、“挖革改”（挖潜、革新、改造）之类，真使人不知所云。

实用文字要有朴实的文风，旨在明确精当、说明问题，不能要花架子。实践表明，那种“系列”的“多”而“长”的讲话、发言，牵强附会的“编串串儿”公文，看起来长篇

大论，读起来上口好听，其结果是浪费精力，浪费纸张，甚至贻误工作。文风上这些不正之风的存在，说明我们的思想作风还需要进一步端正。起草公文的同志应时刻注意少说一些空话，尤其是要杜绝一切“文字游戏”，努力做到：“有实事求是之心，无哗众取宠之意”才好。

感同身受

古罗马诗人、文艺理论家贺拉斯有句名言，作家只有“你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑容。同样，你自己得哭，才能在别人的脸上引起哭的反应。”这就说明，作者对所描写的生活必须有身历其境的感觉，对你所描写的人物必须有爱憎分明的感情。假如对你描写的对象是不认真，很冷淡的，那么即使熟悉和了解这描写对象，恐怕也刻划不出真实而生动的艺术形象。列夫·托尔斯泰讲过这样的话，一个好的作品必须具备三个条件：一个是有好的内容，即有新意；其次是有高明的技巧；第三是要有作家对作品中所要描写的内容的认真态度。托尔斯泰说，技巧不是最主要的，内容与作家的认真的描写态度，却是决不可少的。高尔基写的《契诃夫回忆录》中有一个故事：

有一次，三个贵妇人去访问契诃夫。一进去，就使他的房子充满了香水味道。她们毕恭毕敬地向这位大作家提问题了，那时正是希腊和土耳其打仗的时候。其中有一位问：“你看战争什么时候可以结束呀？”契诃夫想了一想之后，用很温和的口气回答：“大概总会和平的吧！”其中另一位又问：“那是一定的，但是，您以为哪一边打胜呢？是希腊

人，还是土耳其人呢？”契诃夫回答说：“我看恐怕是哪一边强，那一边就会打胜吧。”其中一位又问：“那么您看这两方面，哪一方面强一点呢？”契诃夫回答“哪一边吃得好，哪一边教养得好，那一边就强。”一位贵夫人称赞说：

“您讲得真聪明呀！回答得真好。”接着她又问：“您喜欢哪一边呢？”契诃夫想了想，就用一种很谦逊的态度说：

“我喜欢吃蜜钱。”他把话岔开了，这一下三位夫人一齐说了：“我们也喜欢呀！”接着就大讲某一家店里的蜜钱有什么特点，某一种蜜钱怎么好，态度活跃起来，谈得很起劲。等这三位走了以后，回忆这件事的时候，契诃夫对高尔基说：

“你看，这两种态度。当开始要谈希腊和土耳其战争的事情时主要是为了要表示她们也关心政治，所以她们的态度是生硬的、装腔作势的、没有感情的，因为她们在这方面没有知识，而且也从来不关心这个问题。但是，一谈到蜜钱的时候，她们就很自然，很活跃了，因为她们对这方面有丰富的知识，强烈的感情，因此一下子就生动活跃起来了，真情流露了。”这个故事，使我们体会到一个问题，假如作家对他要写的这一事物既不熟悉，又没有感情，必然地会很难写，写不好，再进一步，即使熟悉了这一行，熟悉这一件事情，但是没有一种立场，一种爱憎，或者没有一种感情来关心这件事情的时候，那也容易流于概念。我们要写“四化”建设，要写当前的新人新事，必需要有生活、有知识，同时还必需对所描写的对象、所要描写的人，有认真的爱憎分明的态度。假如对要描写的人没有真的爱或憎，写出来之后就一定不感人，一定是装腔作势的。用公式化、概念化装饰出来的就不会是真实的、活的、形象的东西。只有写最心爱的、最熟悉的东西，或最深恶痛绝的东西，才可以写好。

古今中外一些作家在这方面有着丰富的实践经验。鲁迅先生写《阿Q正传》时，写到阿Q被捉进监狱，写不下去了，曾经想“装醉酒汉去打巡警”，“取得一点监牢里的经验”。福楼拜当他描写包法利夫人服毒自杀的情节时，他对自己的女主人公已经共鸣到了这样一种程度——深深地浸透着她的思想、心情，以至于“感觉口里有砒霜的味道。”列宾在画《伏尔加纤夫》时，不仅理解而且深深体验到了纤夫在炎热的夏天拉着沉重的驳船，受着灼人的酷热和疲劳的“折磨”，纤绳紧紧地“咬”着胸脯，“磨出血”的双脚陷入滚烫的沙土的心情。罗曼·罗兰在写《约翰·克利斯朵夫》最后一卷时，使他头发“变白”、“脱落”了，因为他笔下“主人公所经历的一切危机”，把他“震动得象他一样。”巴尔扎克在写完小说《高老头》的时候几乎失掉了知觉，当人家问他时，他回答说：“高里奥老头死了。”郭沫若写《凤凰涅槃》时，感情冲动得象发疟疾，手颤抖着写不下去。姚雪垠写《李自成》，常常热泪盈眶。他向别人讲李自成、高夫人等的悲壮结局时，语声呜咽，潸然泪下。

以上作家们这些轶事生动地说明了，文学的形象和作者的火热感情是凝结在一起的。作品中的人物，如果没有作者饱含的感情倾注在他身上，那就是没有生命力的木偶人，何谈什么艺术价值呢？所以说，作家写作时，只有醉己之激情，才会有醉人之力作。

五

群芳吐艳

文艺作为社会意识形态，无疑是作家意识活动的产物。任何一部作品，都是作家辛勤劳动的果实，是作家创造的世界，是作家的心声，是作家向社会、向人类发出的呼吁。但是，作家所反映的现实生活，丰富多采，犹如变化无穷的海洋，虽然每个作家都在这海洋里游泳，可是都有与众不同的生活感受。因为在他们反映生活的时候，总是根据他们自己的生活经验、审美情趣、以及他们自己对生活的认识和理解去选择适合自己的题材、主旨和表现角度的。即便是面对同一事物，各个作家的所见、所闻、所思、所感也是各不相同的，因而表现他们观感与态度的作品也必然会各呈异彩，互不雷同。

比如我国古典诗歌中，歌咏王昭君的诗词据统计有700多首。就是这同一人物、同一事件，在这几百位作者的笔下，主题思想、人物性格、艺术风格迥然不同。有的从昭君个人遭遇着眼，写昭君在边地的苦寒悲凉，慨叹昭君红颜薄命；有的从民族角度审视，写昭君远嫁和亲的牺牲精神，歌颂胡汉和亲这名垂千秋的历史壮举。真是“妙笔千枝写昭君，意旨格调各不同”。就以唐代三位诗人来说，白居易诗云：

“汉使却回凭寄语，黄金何日赎蛾眉？君王若问妾颜色，莫道不如宫里时。”诗人选择了一个特殊的角度写在胡地的昭君向临别的汉使频频嘱咐，希望汉元帝拿黄金来赎她回去，并且说，如果元帝问到她的容貌，千万不要说已经不如宫里了。白居易把这作为一个爱情故事来处理，用白描的手

法，写了昭君内心的活动。他强调眷恋旧主，不在离愁别恨上做文章，反映了诗人自己的心情。白居易写此诗时17岁，正是追求功名的时候，当然希望皇帝眷顾。

杜甫《咏怀古迹五首》其三：“群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。画图省识春风面，环佩空归月夜魂。千载琵琶作胡语，分明怨恨曲中论。”诗人抚古伤今，概述了王昭君坎坷的经历，充满愤世嫉俗之情，写得沉郁顿挫，严肃深沉。杜甫笔下的王昭君不是白居易笔下的眷恋故主的天真女子，而是一位饱经风霜、傲骨铮铮、充满怨愤之情的女性了。

唐代另一诗人张乔，在《书边事》一诗中却评价昭君：“调角断清秋，征人倚戍楼。春风对青冢（明妃冢），白日落梁州。大漠无兵阻，穷边有客游。蕃情如此水，长愿向南流。”诗人从戍边征人的眼里，对王昭君加强民族团结、避免边塞之苦，加以热情的称颂，充满尊敬、感激之情。同是“青冢”，杜甫眼里是“独留青冢向黄昏”，孤愤之情毕露，张乔眼里却是“春风对青冢”一派和谐安宁景象。

三个唐代诗人，同写王昭君，他们各自按自己的美学思想从三个不同的角度，表现了三个不同的主题，三个不同的王昭君形象，同时呈现出了三种不同的艺术风格。

再如，唐诗中的杨贵妃，有人认为她是安史之乱的罪魁祸首。杜甫在《北征》诗中云：

忆昨狼狈初，事与古先别。
奸臣竞菹醢，同恶随荡析。
不闻夏殷衰，中自诛褒姒。
周汉获再兴，宣光果明哲。
桓桓陈将军，仗钺奋忠烈。

微尔人尽非，于今国犹活。

杜甫非常赞赏陈元礼在马嵬坡的兵谏之举，在他看来，若不处死杨贵妃，就得亡国。

但李益在《过马嵬》中却为杨贵妃鸣不平。“汉将如云不直言，寇来翻罪绮罗恩。托君休洗莲花血，留记千年妾泪痕。”“汉将如云”，即指唐朝文臣武将如云，安禄山的反迹已露，没有一个人敢说出来。当洛阳失陷，长安弃守，逃难开始时，却怪起杨贵妃来，这样公正吗？

李商隐则把酿成安史之乱的罪责完全归到唐玄宗的身上。他的《马嵬二首》之一云：

冀马燕犀动地来，自埋红粉自成灰。

君王若道能倾国，玉辇何由过马嵬？

“自埋红粉”，盖言杨贵妃之死，是唐玄宗自己导致的“自成灰”，指他幸蜀外进而丢掉了帝位，也是自作自受。三、四句进一步指明责任在他自身，如果他懂得女人可以祸国的道理，防患于未然，何至于引起安史之乱？又何至于幸蜀？自然也就不会发生马嵬驿杨贵妃的惨死。

罗隐的《帝幸蜀》则又否定“女人祸国”的观点，为杨贵妃开脱：

马嵬山色翠依依，又见銮舆幸蜀归。

泉下阿蛮应有语，这回休更怨杨妃。

阿蛮是玄宗的小字。这首诗言外之意，是讽刺那些把玄宗幸蜀的过失加在杨贵妃头上的人。僖宗既无杨妃一类的女人，何以也迁到成都去了呢？可见“女人祸国”的说法是站不住脚的。

以上两例说明：生活现象如同一个万花筒，错综复杂，千变万化。有表面的，也有本质的；有暂时的，也有比较长久的。而作家对这些纷沓杂陈，五光十色的现象，总有自己

的认识和感受，并且还要能够敢于表现这种认识和感受。这样才能开拓新的题材领域，并且从他熟悉的生活中或相同的题材中，选择精巧的角度，提炼出不同的主题，塑造不同的典型，表现独特的风格，可以说，这是实现艺术多样化的途径之一。

写作是一种特殊的精神劳动。文章或作品本来就是最富有独创性的精神产品，最容不得千人一面，百部一腔。我们处在伟大历史变革的今天，要使文艺创作更好地激发社会理想，振奋民族精神，提高民族素质，启迪人们的智慧，美化人们的心灵，满足人民群众对文化生活多方面、多层次的需求，它最需要多样化，最需要百花齐放。而充分发挥作者的积极性、创造性，则是形成艺术个性和艺术风格的前提。所以说，文艺创作只有发展立体意识，勇于独创才能打破创作上封闭、狭隘、单一、简单的模式，使题材、主题、思想、感情、语言、结构以及表现手法和艺术风格呈现出五彩缤纷、群芳吐艳的多样化格局，进而促进文学艺术的繁荣与发展。

罚人吃肉

唐朝有个叫做李载仁的，是唐朝皇族的后代。为人十分迂腐，一生很不喜欢吃猪肉。有一天，他准备好去接受上司的召见。刚要上马动身，有两个仆从在那里打起架来。这一下可把他气坏了，于是想把这两个好勇斗狠的奴才，重重地惩罚一下，以明纪律，但又想不出有什么严峻刑法可以施行。心想：吃猪肉是一件世间最痛苦的事，就赶紧派人从厨房

取来**大饼**和猪肉。让这两个好打架的仆从，面对面地饱餐一顿，以示惩戒。接着还警告说：“以后如敢再犯，罪加一等，猪肉里还要加上大油。叫你们也知道知道我的厉害！看你们再敢打架吗？”

这个故事，意在批判那些以自己的好恶来代替别人的好恶的主观主义者。李载仁自己不爱吃猪肉，就以为别人也不爱吃猪肉。把吃肉看做是一件痛苦的事情，竟以吃肉来惩罚打架的仆从。不做调查了解，不尊重客观事实，根据想当然办事的人，就是这样。他们常以自我为中心，对周围的事物，视而不见，总以为我是这样，别人必然也是这样，就不免以自己的好恶来代替他人的好恶。

人们办事情要从客观实际出发，说话、讲演、写文章也必须从听众、读者的实际出发。想一想讲演是给什么人听的，文章是给什么人看的。有的同志往往以为自己讲的、写的人家都听得懂看得懂，其实并不是那么一回事。

格塞罗在《艺术的起源》一书中指出，诗人如果没有想到诗的读者，这是一个大错误。因为那种不考虑读者欣赏的需要和兴趣，不听取群众的反映和意愿，只是“孤芳自赏”地搞创作，必然是没有好结果的。正如毛泽东同志在《反对党八股》一文中说的：“射箭要看靶子，弹琴要看听众，写文章做演说倒可不看读者不看听众么？我们和无论什么人做朋友，如果不懂得彼此的心，不知道彼此心里想些什么东西，能够做成知心朋友么？对自己的宣传对象没有调查，没有研究，没有分析，乱讲一顿，是万万不行的。”

据说1954年周总理参加日内瓦会议，听一位美国记者说：“在日内瓦看不到共产党统治下几亿中国人民的悲哀和怨苦”，便为外国记者举行电影招待会，放映《1952年国庆

节》，全场不时响起热烈的掌声。但是有个美国记者说：“这部影片说明，中国在搞军国主义。”总理说，再给他们放一部《梁山伯与祝英台》（越剧彩色片）。映前工作人员准备了一份长达十五、六页的说明书，周总理批评他：这是“不看对象，对牛弹琴”。那位同志说：“给洋人看这部电影，才是对牛弹琴呢！”总理说：“就看你怎么弹法。你要用十几页的说明书去弹，那是乱弹，我换个弹法，只要你在请柬上写句话：‘请你欣赏一部彩色歌剧电影：中国的《罗密欧与朱丽叶》。’”果然，那天外国记者都来了。放映前用英语作了三分钟说明。观众看得如醉如痴，最后爆发出热烈的掌声。有的说，中国还在朝鲜战争中，拍出这样的片子，说明中国的稳定。后来又在更大范围放映了几次，许多社会名流都赞声不绝。莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》是世界文苑中人们所热爱熟知的艺术珍品，它和我国越剧彩色片《梁山伯与祝英台》一样，具有着鲜明的反封建色彩。强烈控诉了残酷扼杀美好纯洁爱情的封建势力。周总理这一句话的电影说明书，妙就妙在他从电影观众的实际出发，用人们熟悉的事物来类比说明人们不熟悉的事物，简明扼要，出奇制胜，收到了以少胜多的说明效果。说明书如果不从观众实际出发，采用长达十五、六页的说明书，必然是“对牛弹琴”，不会讨好的。写一篇说明书需要从客观实际出发，那么写文章或从事文艺创作就更应该从客观实际出发了。

异曲同工

据说曾经有个别写小说的人看不起写故事的，以为那是通俗文艺，是“下里巴人”，不能登“大雅之堂”。只有写小说才“高雅”，是“阳春白雪”。因此，也有个别写故事的人感到自卑而改了行，追求“高雅”，去写小说了。其实故事与小说虽有雅俗之别，却没有尊卑之分。有一篇讽刺故事《如此恋爱》，大意是：

有一位男子，找对象只讲漂亮。一天，他在公共汽车上看见一位女售票员，十分漂亮，于是便挤了过去。售票员微微点头一笑，很有礼貌地卖给他一张票。售票员这“一笑”便把他的心弦给拨动了。他急忙掏出一张纸，歪歪扭扭地写了两行字，捏在手里。车子靠站了，他赶紧把纸条儿压在售票桌上，然后对女售票员报以热情的一笑——下车了。

后来女售票员发现了那张纸条，只见上面写着：“我叫赵文莲，住在梧桐街柳叶巷22号，有空请来玩！”女售票员心里很恼火，把纸条儿一揉，顺手丢出窗外。

事又凑巧，纸团儿不偏不倚，打在一个骑自行车人的身上。那人抬头一看，见车上一位穿铁红两用衫，卷着头发的姑娘笑眯眯地向他抛来一个纸团，便下车，拾起一看，心里乐开了花。此人也是快到30岁还未找到对象。心想，今天真是天赐良缘啊！

骑自行车的人回到家里，掏出纸条儿一连看了三遍，本想立即去找赵文莲“姑娘”，可又担心，弄得不好把美事儿吹了。还是先写封信，培养培养感情吧。

信，按照纸条儿上的姓名、地址发出去了。赵文莲接到信高兴得象疯了一样。他从头到尾一口气把信读了五遍。信中还最后说：“我住在秋风路流水巷44号，非常欢迎你来做客。”他本来也想马上按信上的地址去找那位他一见倾心的女售票员，可又一想，直接去找有点冒失……便也挥笔疾书，写了一封热情洋溢的回信。就这样，赵文莲和骑自行车的李新珠两人书信往来，越谈越热烈。

半个月双方通了15封信。开始互称“同志”，慢慢直呼“赵”、“李”，后来干脆什么“亲爱的”、“敬爱的”“心上的”全都用上了。

眼看“恋爱”已经成熟，赵文莲便去商店买了块全钢防震手表，配上金灿灿的表带，从邮局寄去。

李新珠收到手表也不敢怠慢，赶紧把他妈遗留下的一只金戒指，也从邮局寄了去。

眼看水到渠成，双方都觉得应该正式见见面了，于是，约定星期天上午九点在新公园春意亭相会。两人各自都戴上了对方相赠的礼物，提早一小时来到了春意亭。

眼看十点钟到了，赵文莲脖子仰酸了，李新珠足尖踮累了，还是没有“她”的踪影，这时候，两个人开始拉起话来。

赵文莲很客气地问：“同志，我看你好象在等人吧？”

李新珠彬彬有礼地答：“不瞒老兄说，我是在等一位女朋友。同志，你呢？”

“我也是在等位女朋友呀！”赵文莲答道。

“那好哇！祝你成功！”

“彼此彼此，祝你成功！”

李新珠说着，伸手看了看表。赵文莲当即发现了对方戴

的手表，心里不禁一惊：咦？这不是我买的吗？但又不好直说，只能兜着圈子问：“同志，你那块配着金表带的手表是买的，还是借的？”

李新珠答：“这表是我女朋友送的哩。哎，同志，你这戒指……”他也愣了一下。

赵文莲说：“这是我女朋友送的呀！”

李新珠说：“不！你这戒指是我送给女朋友的，怎么戴到了你的手上？”

“胡说八道！”赵文莲生气了，“你那块表才是我送给女朋友的哩，怎么你戴上了？”

两人吵得不可开交。后来，各自都掏出对方写来的信件，彼此一看，都不禁“啊”地叫了一声，失魂落魄地跌坐在椅子上，两眼直翻，半天说不出话来。

这篇故事构思新颖、离奇、巧妙，用笔开门见山，引人入胜，巧用误会，妙趣横生；情节的推进跌宕起伏有致，出人意料，矛盾的解决顺理成章，处在情理之中，算是一篇饶富兴味的佳作。

众所周知，写小说，编故事都是以塑造人物形象为目的，通过人物形象铸造人们的灵魂、提高人民的文化素养、道德情操、思想境界，团结和鼓励人民为振兴中华而忘我奋斗。当然还有审美娱乐享受，所不同的只不过是各有独特的艺术途径罢了。读了《如此恋爱》，我们可以这样说，一篇好的故事可以说是一篇好的小说。它能讲能看，而一篇好的小说，不一定是一篇好的故事。它一般说不宜讲只宜看。那么写故事的同志写了一篇好的故事不就等于写了一篇小说，而写小说的同志不妨学点传统技巧，写小说注意故事性、口头性以及趣味性，不就同样可以作为故事讲出，收到阅读和讲述一箭

双骊的效果吗？

自尊自爱

有一位青年作者在近三年时间里，先后在各地刊物上发表了中、短篇小说30余篇。他的创作成绩引起了人们的注意。一些出版社、电影制片厂先后跑来约他写长篇小说和电影剧本，这位作者感到自己目前对这两种文学样式力不胜任，婉言谢绝了。有人对此不理解：“上门来约稿，为什么谢绝呢？‘凑凑数’也能发表嘛！”这位作者摇摇头说：“创作是严谨的事业，怎么能凑凑数呢！”

这位青年作者的态度是可嘉的。然而当今有些同志并不是这样。《讽刺与幽默》上曾刊登了一篇《虫子吃了稿子》的杂文。说的是：某县出产大枣，肉厚、核小、糖分高，畅销海外，国内市场素来少见。但是该县新闻干事外号叫“马靠枣”，每年都有办法按外贸收购价买下千儿八百斤，专门应酬省、地报社约稿又“约枣”的编辑。每逢农历八月十五枣下树，到次年农历端午节，编辑向“马靠枣”约稿“约枣”的长途电话，此起彼伏，接二连三，忙得他放下笔杆子抄起秤杆子。掌握着好枣也就不怕出次稿，马马虎虎，道听途说来一篇，连同“约枣”送给编辑，起码也得登一条简讯，编辑哪怕替他重写，也得叫稿子见报。“马靠枣”就这样靠枣登报，每年见报稿子不少，还得过模范通讯员奖励！

今年又过去快六个月了，“马靠枣”连一次约稿的电话也没有接到，自投几篇稿，因质量太差，也被编辑给“枪毙”了。有个朋友问他：“怎么今年在报刊上见不到你写的

稿子了？”“马靠枣”咬着朋友的耳朵，悄声细语地说：

“去年咱县的枣树普遍发生虫灾，大枣绝产，是虫子吃了我的稿子。”

象“马靠枣”这样无力胜任又要“凑凑数”，把功夫用在写作之外的作者，以及利用工作之便进行交易的编辑，确实是存在的。

据说，有的编辑部竟以拍电视、上稿子为条件，公开“以文换钱”。河北涉县农民企业家刘××致富后，先后有两家报纸和刊物找她，说交出200元钱就可以刊登她的事迹；两家省级文学刊物来信说，交出300元，可派人写她的报告文学；一位“作家”要她拿出1万元，给她写部电视剧扬名，等等。

办报纸、搞创作，都是社会主义精神文明建设的重要组成部分，可偏偏有少数人拜倒在名誉金钱的脚下，脑子里想的不是如何为加强精神文明出力，而是天天琢磨怎样拿党的新闻、文艺工作当筹码，你掏钱，我写稿；你出名，我得利，讨价还价，丧失了“灵魂工程师”的道德、良心和社会职责。

郑板桥曾说：“写字作画是雅事，亦是俗事。”这句话说得十分中肯。书画家为人写字作画，需付出一定的心血体力，得到适当的酬谢是情理中的事。倘若弄书画的人整日价盯着“润笔”写字作画，那字那画未免匠气十足，还有多少艺术价值可言呢？所以说，前边那个谢绝约稿的青年的话是值得我们深思的：“创作是严谨的事业”，我们既不能做“凑凑数”的作者，更不能当“讨价还价”的编辑。我们应该投身于改革、开放和现代化建设的伟大洪流中，编辑、创作出高质量的文稿和作品，唤起人民对民族振兴和社会进步的历史责任感，弘扬中华民族勤劳勇敢、团结奋斗和改革创新的

精神，提高广大群众的民族自尊心和自信心。

这样的编辑和作者才能受到全社会的爱戴和尊重。

文 须 有 益

刘征同志在《妙语录音》一文中，照录了某局长在一个会上讲话的开头：

今天嘛，开这个会喽！这个，啊——本来么，没什么讲可的。可是这个，总要讲几句嘛！这风气不正哩！应该反对的。你没有什么可讲，为什么偏要走上讲台来？既浪费时间，又浪费精力，公私两害，所为何来呢？不如放半天假，大家高兴。（——打火机声，啞——深长的吸烟声）

好在，百家争鸣嘛！有了这一条，啊——我的胆子壮了。说错了，我可以收回。你们要揪我，我可以不认帐。

（哈哈，报告人白笑，象孤独的夜鸟拍打着翅膀）当然，百家争鸣不是提倡空谈，不是提倡胡扯淡。你在台上一坐，一支烟，一杯茶，东拉西扯，海阔天空，鸣倒是鸣得痛快，就是有一条，不解决任何问题。清谈误国，是一种公害哩！

（吭吭——嗽嗓子声）

这位局长不打自招，“空谈”、“胡扯淡”误国误人，确实是一种公害。讲话如此，写作又何尝不是这样呢？

顾炎武在《日知录》中有“文须有益于天下”的话，颇有见地。他曾这样说：“文之不可绝于天地间者，曰明道也，纪政事也，察民隐也，乐道人之善也，若此者，有益于天下，有益于将来，多一篇，多一篇之益矣。若夫怪力乱神之事，无稽之言，剿袭之说，谀佞之文，若此者，有损于己，

“无益于人，多一篇，多一篇之损矣。”

顾炎武认为世界上文章所以有存在的价值，是用以说明事物的规律，记述政治的得失，反映群众的疾苦和要求，表彰好人好事。这样的文章，就能“有益于天下”。但是，也有一些专谈神鬼怪异的胡说八道，人云亦云，这些东西是“有损于天下”的。这段话表达了顾炎武的写作目的。潘耒在为顾炎武所作《日知录》而写的序中说：

“事关民生国命者，必穷源溯本，讨论其所以然。足迹半天下，所至交其贤豪长者，考其山川风俗疾苦利病，如指诸掌。精力绝人，无他嗜好，自少至老，未尝一日废书。出必载出数簏自随，旅店少休，披寻搜讨，曾无倦色。有一疑义，反复参考，必归至当；有一独见，援古证今，必畅其说，而后正。”顾炎武由于勤奋好学，博览群书，深入实际，调查研究，终于写出了大量有助于解决当时实际问题，并有益于后世的大量著作，真正做到了写文章须有益于天下。

顾炎武的写作目的和工作方法，是值得后人遵循和效法的。尤其在四化建设的今天，我们要研究新情况，介绍新情况，促使新问题的解决。这就要求我们本着对读者负责的精神，深入实际，深入群众，进行详细的、周密的调查研究，对大量的第一手材料进行分析、综合，从中引出规律性的东西。这样，我们编写的文章，就能废止一切套话、空话、废话，杜绝“客里空”，使它们经得起实践的检验，为群众所接受。写一篇，就多一篇的作用。这里，既需要改变旧作风，振奋精神，又需要勤奋不懈，埋头苦干。这样才能彻底扫除讲话和写文章“清谈”、“胡扯淡”的公害。

得心应手

1950年10月陈毅同志曾亲自题写了纪念鲁迅的诗联，反映了老一辈无产阶级革命家对鲁迅先生的无限崇敬之情。诗联是：

要打吧儿落水狗，临死也不
宽恕，懂得进退攻守，岂仅文坛
闯将。

莫作空头文学家，一生最恨
帮闲，敢于嬉笑怒骂，不愧思想
权威。

这一诗联高度概括了鲁迅的战斗精神。字字经过推敲，句句都有来历；言简意赅，纸短情长；对仗工整，语言铿锵。作者如果没有对鲁迅先生伟大的一生以及光辉建树作深刻的了解与研究，是写不出如此概括凝炼的诗联的。这里启迪我们，生活阅历丰富，知识储备厚实，写诗作文自能左右逢源。

收二川，排八阵，六出七擒，
五丈原前点四十九盏明灯，一心
只为酬三顾；

取西蜀，定南蛮，东和西拒，
中军帐中变金木土革爻卦，木面
偏能用火攻。

这是赞颂诸葛亮英雄业绩的一副楹联。楹联中所写的：收东川、西川、排八阵退敌军，“六出七擒”，取西蜀、定南

蛮，东和孙吴，西拒曹魏等大体上是事实。“五丈原前点四十九盏明灯”，即是《三国演义》第一百零三回《五丈原诸葛亮禳星》的情节。诸葛亮临终时，嘱咐部属在他的灵前点49盏明灯，使天上象征他的那颗巨星暂不陨落，以迷惑那个也懂得天象的司马懿。这是带有迷信色彩的故事，人们编撰出来，为表现诸葛亮“一心只为酬三顾”的忠贞不渝的精神。“中军帐里变金木土革爻卦”出于虚构，意在渲染诸葛亮的神机妙算，为“水面偏能用火攻”制造一点依据。人们一面根据历史的记载去表彰诸葛亮的功绩，同时，也利用“演义”或传说的材料写进楹联，可见，人们对他的感情之深，推崇之高。

这幅对联崇论宏议，雄桀伟美。上联用“一二三四五六七八九十”十个数词，下联取“东西南北中金木水火土”十个名词，上下联对仗严谨，串缀巧妙，自然和谐。诸葛亮的智慧才能和一生的丰功伟绩，囊括其中。如果作者没有丰富的历史知识和对诸葛亮生平的潜心研究，是写不出如此言情意深的联句的。

江苏镇江梦溪园内留有很多名家题咏，其中张贴于正厅的一幅楹联，构思精巧，境界开阔，最为游客称道：

沈酣于东海西湖南州北国之
游，梦里溪山尤壮丽；
括囊乎天象地质人文物理之
学，笔端谈论自纵横。

这幅楹联是评述沈括在科学方面卓越的贡献的。

上联颂扬沈括知识的丰富和研究领域的广阔，下联赞叹《梦溪笔谈》这部科学巨著内容的博大精深。“东西南北”，“天地人物”，这措词用语不但对仗工整，而且气势磅礴，

令人顿觉视野开阔，胸襟宽广。

楹联妙用嵌名手法，上下两联首藏“沈括”二字，腹嵌《梦溪笔谈》篇名。嵌入的文字与前后文水乳交融，浑成一体，不露一丝痕迹。

由以上几副精巧楹联的制作，说明写文章、搞创作的人，都应该成为知识渊博的杂家。不仅要掌握一定的写作技巧，还要通晓自然科学、社会科学、历史、地理等各方面的知识。知识面宽了，生活素材多了，“胸装五洲风云，袖藏四海乾坤”，提起笔来自然左右逢源，得心应手。尤其进行文艺创作，只有当头脑中贮存大量的知识素材时，才能迎接灵感的随时到来，爆发出闪光的火花。

泛 泛 之 作

诗人陆游曾在《冬夜读书示子书》中曰：“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”。这确实是诗人的经验之谈。

韩退之曾有咏桂林山水诗曰：“江作青罗带，山如碧玉簪”。当时人“乐道之”。1963年3月，郭沫若同志到桂林参加广西历史学会成立时，在游阳朔舟中，郭老笑曰：“罗带玉簪笑退之，青山绿水复何奇？”据查韩愈行踪，并未到过桂林，又偏要写桂林山水。其实，江南无山不青，有水必绿，岂只桂林山水独有？退之只道出“青山绿水”四字，何其泛泛，缺少特点。

郭老不作空笑，而是躬身力行地写道：“请看无山不有洞，可知山水贵虚心。”“奇峰八面玉玲珑，深憾吾身只二瞳。忽悟观音千手眼，料应生自碧莲峰。”诗，显桂林山水。

特色；情，为郭老胸中所独有。

三中全会以来，我国从乡村到城市，各行各业都掀起了改革的洪波巨澜。这必然引起人们生活、工作、思想、乃至观念的变化。我们的文学也就面临着变化了的生活和人物。如果仍“以不变应万变”，那么我们的文学则无法反映波澜壮阔的生活，无法认识我们这个瞬息万变的时代。举例来说，过去老一辈的火车司机出车回来，把油腻腻的衣服往床头一仍，就睡觉去了。他的妻子，就过来把衣服拿走了。等他一觉醒来，洗干净的衣服已经迭放在床头上。夫妻之间那样一种淳朴的感情就通过这件衣服传递过去了。现在有了洗衣机，司机出车回来，把衣服往洗衣机里一放，按钮一按。左旋三分钟，右旋三分钟，衣服就洗好了，原来人们传递感情的途径就不一样了。这里人们就有一些感情上、心理上的微妙变化。我们的文学作品需要反映这些变化了的人物，塑造时代的新人形象，就必须到四化建设的第一线去，进行调查、分析、研究、综合和提炼概括。如果我们不熟悉那些改革家们的思维方式，工作作风，语言谈吐；不懂得他们进行改革所运用的科学文化知识和经济管理的专门知识，我们就不可能反映好这些改革家。即使硬写出来，免不了如同韩退之咏桂林的泛泛之作。有何意义？

文不厌改

鲁迅说，下笔时不要一步九回头，写完后，不要一去不回顾。这里是说文章写完后，切不可忽视，而要认真修改。

《诗话类编》记载了这样一个故事：唐代诗人高适任两

浙观察使时，一次路过杭州清风岭，时逢金秋，景色宜人。高适诗兴大发，在寺院墙壁上题诗云，“绝岭秋风已自凉，鹤翻松露湿衣裳。前村月落一江水，僧在翠微开竹房。”第二天他离寺远行，沿途又观赏钱塘江的风光，发现江水比昨晚浅了许多，因为月落时江水随潮退落，只剩半江水了。他想改诗中的“一”字为“半”字。于是，他再次来到清风岭寺院中，正要索笔改诗，和尚告诉他，一月前有一个过路官儿，称此诗佳矣，但“一”字不如“半”字，已改易而去。这首诗并不出名，但是为改一个字不惜往返百里的故事，却成为文学史上称誉诗人创作态度严肃认真的一段佳话。

古人说：“文章不厌千回改”。从某种意义上说，好文章确实是改出来的。清代梁章钜在《退庵论文》中指出：“百工治器，必几经转换而后成，我辈作文，亦必几经删润而成，其理一也。”这是以百工治器的过程作比，证明文章需要修改的道理。

事实上，古今中外的优秀作家都是十分重视作品修改的。不仅是名篇巨著，就是三几千字的短文都是下过修改工夫的。

俄国寓言作家克雷洛夫的寓言诗《杜鹃和雄鸡》，草稿有200行左右发表出来的定稿只有21行。

俄国作家列夫·托尔斯泰有篇题为《为克莱寒尔乐章而作》的文章，写作时手稿多达800页，厚厚一大捆，经过多次修改，印出来的只有5页。

我国作家老舍的话剧剧本《春华秋实》，曾从头到尾重写了10次，手稿达50万字，相当于定稿字数的10倍。

杜鹏程的长篇小说《保卫延安》，积累素材记下的笔记达200万字，初稿写了60万字，二稿压为17万字，后又扩充

成40万字，定稿为30万字。此书出版前大改了九次，反复修改了百多次，历次所改之稿可以装满一马车。

冯志的长篇小说《敌后武工队》，初稿写了30万字，二稿扩大到50万字，三稿删成40万字，四稿又再删去10万字，到定稿时再抹去赘词冗句共10万字。

罗广斌、杨益言合著的长篇小说《红岩》，草稿写了300万字。后又重写了三次，大改了两次，最后定稿出版时全书为40万字。

杨朔的散文《雪浪花》，全文仅3000字左右，发表前反复修改多次，共改动了200多处，到发表时，初稿一字未改的只有15句。

徐迟的报告文学《在湍流的涡旋中》，由于修改多次，手稿已难以看清楚。该文在《人民日报》发表时，他在校样上又修改了120多处。

作家们这种认真负责的修改精神和严肃踏实的科学态度，为我们树立了光辉的榜样。

刘勰在《文心雕龙·附会》中写道，“改章难于造篇，易字艰于代句，此已然之验也。”这是说著文之难，莫过于修改，可见修改文章也不是一件易事。那么究竟难在哪里呢？

难在不知道哪里有问题，难在不知如何改。《诗人玉屑》中曾记载王平甫很欣赏自己的一首《咏甘露寺》的诗，苏轼就诗中“平地风烟飞白鸟，半山云木卷苍藤”两句说：“精神全在‘卷’字上，但恨‘飞’字不称耳。”王平甫沉思好久，找不好可换的字，最后只好请教苏轼。苏轼给他改了个“横”字，王平甫很敬服。由此可见，要知道文章毛病所在难，要改去毛病更不易，因此，就要讲究修改方法。

古人修改文章的方法可供我们学习借鉴的大致可归纳和

为三：

其一曰“搁置”法。就是说文章草就之后，不要急于动手修改，应该暂时放一放，待到头脑冷静之后再改。清代著名诗人袁枚讲得好：“改诗难于作诗，何也？作诗兴会所至，容易成篇，改诗则兴会已过，大局已定。有一二字于必不安，千气万力，求易不得，竟有隔一两月于无意中得之者。”这可说是深知“热时写，冷时改”奥秘的至理之见。

其二曰“长吟”法。杜甫有一句诗，叫做“新诗改罢自长吟”。“长吟”就是大声吟诵。清人何绍基说：“理不足读不下去，气不盛读不下去，情不真读不下去，词不雅读不下去。起处无用意读不起来，篇终不混茫不了结”。在“长吟”的过程中，凡有“沾唇”、“拗嗓”的地方，肯定是有毛病的，就应该重新斟酌修改。

其三曰求友法。李沂在《秋星阁诗话》中说：“诗能自改，尚矣，但恐不能自知其病，必资师友之助。枚必待明镜者，娥不能自见也。”既然看不到自己文章中的毛病，自己就谈不上修改了。因此，文章写成，应该不耻示人，请别人提意见修改。

上述三点可以说是前人修改文章的经验总结。让我们记住列夫·托尔斯泰的告诫：“写作而不加以修改，这种想法应该永远抛弃。三遍、四遍——那还是不够的。”所以说，善作不如善改，好文章是改出来的，改是写的深化过程。许多作家的写作实践已充分证明了这个宝贵的经验。

精益求精

19世纪欧洲古典主义画坛的奠基人安格尔的创作态度十分严谨，他常常拒绝朋友和学生们的善意劝告，二、三十次地重上画架，把自己已经完成的作品擦掉重画，甚至对已经画好十年之久的作品也是这样。因此，他虽然活了80多岁，但留下的作品却为数寥寥，不少作品都是呕心沥血才得以完成的，例如《路易十三的誓言》他画了三年半，《斯特拉托尼卡》他画了四年，他为一个名叫奥尔良的公爵画像，竟不厌烦地整整画了一百次才告完成，真可谓下笔艰难，用心良苦。

其实，安格尔这样反复修改和重画的原因，并不是因为他的画技低劣或者作画速度太慢，相反，在绘画艺术上，他不仅是少有的高手，还是罕见的快手。安格尔一心追求理想的艺术美，希望自己的作品不仅被当代人承认，而且被后人承认，因此，在创作中不是唯求数量多和速度快，而是力求质量高，精雕细刻，锲而不舍。正象他自己所说的那样：“我很有耐心，不幸的是我往往会落入这种境地，即使这几幅要耗去我的一生，甚至直到我死去，我首先感到满足的却是这些画。我从不轻易把我的画，尤其是仓猝从事的画稿拿去滥竽充数，这好象我不愿做一件蠢事那样。”由于安格尔刻意地从事创作，从而在艺术上达到了很高造诣，他的作品虽然不多，却成为有口皆碑的艺术珍宝。

安格尔为了在艺术创作上登峰造极而永不自满，精益求精的精神，对从事文学创作的同志也是很有借鉴意义的。

修改是写作必不可少的重要步骤，反复修改是提高质量的有效措施。前人说：“文章不厌百回改”；“善作不如善改，善改不如善删。”这些话都是颇有道理的。

清人李沂在《秋星阁诗话》中说：“能改则瑕可为瑜，瓦砾可为珠玉……昔人谓‘作诗如食胡桃、宣栗，剥三层皮方有佳味’。作而不改，是食有刺宣栗与青皮胡桃也。”人们知道，核桃最前面有一层十分苦涩的青皮，青皮之下是木质硬壳，在硬壳里面，还有一层是象纸一样的内膜。要吃胡桃，就必须层层剥皮。李沂拿吃核桃和栗子同改文章作比，说明文章若作而不改，粗制滥造地发表出来，就如同让别人吃带刺的宣栗与青皮胡桃，那自然是不会有好的味道的。因此前人有诗云：

爱好由来落笔难，
一诗千改心始安。
阿婆还是初笄女，
头未梳成不许看。

初稿写完，一定要认真修改，再三推敲，反复“梳妆”，不要急于发表。草草发表让读者吃夹生饭或怪味饭，这是一种不负责任的表现。宋代诗人吕本中在《童蒙诗训》中说：“文字频改，功夫自出”，一则说出了改文的重要性；二则说明经过这样多次斟酌、反复修改，写作水平自然有所提高，文章也能越写越精。初学写作者应该从前人这些宝贵的经验中得到深刻的启示。

勿弄玄虚

严秀同志曾在一篇文章中说：“几星期以前，我在一次座谈会上遇见两位鼎鼎大名的理论家，（他们在国际上都有名气或很有名气）谈起这个问题（指有些文章看不懂），他们也都说有很多文章他们真的看不懂。一位说，有的年轻人忽然从哪位外国人那里弄来一点东西我未研究过，虽觉于理欠通，也不敢发言。另一位说，他问过一些年轻人为什么要这么做，他们说如果用你们那套语言、思维方式和论证方式，一下子就被你们打垮了。现在用我的这一套，就是要你们看不懂，你们想要打我们也无从下手。我看这倒象是真话：摆一个八阵图在这里，叫你进也进不来，出也出不去。只好自叹无用。……”

这几年有好些文章实在叫人看不懂，好象在变魔术，而不是想要解决什么理论或实际问题。这类文章从内容到形式，从词汇到语法，从思想“构架”到种种结论，从头到尾，不知所云。有的则是把大家本来都能懂得的东西，换了另外一套系统、构架、层次、观念等等来写，一下子变成了大家都不懂的新理论、新体系、化易为难，化简为繁，化清为混，化理为玄。而且争奇斗胜，愈出愈奇。有些报刊编辑也专喜此道，借以唬人。据云，非此不足以表现“观念更新”云云。

确实，当前文艺理论阵地上遭受着“新名词大轰炸”。有些人的文章中对词汇句子任意组合，读者如入八卦阵，不辨蹊径。随便翻一本文艺理论杂志，都会看到一些含义不

清、令人目眩的新词语，什么“焦灼意识”、“意象密度”、“内心视象”、“视角旋律”等等。本来今天新事物、新观念不断出现，人们的思维和表达必然会产生某些嬗变和飞跃，新名词伴随而来，这是正常现象。问题是有的文章有意摒弃广大读者所熟悉的、还具有生命力的词语，而滥用新的乃至生造的词语，大大增加了读者的阅读困难。这类文章，有的有可观的内涵，但“涩味”十足；有的并没有什么新鲜东西，不过是故弄玄虚而已。例如把“作家要体验生活，生活会影响作家”说成“主体向客体的运动，客体对主体的制约”；把“拟人”写成“抒情主体向抒情客体的移入”；把“物我融合”的境界，变成“‘把诗中之我’的自然化与客观物象的人格化结合起来，把自然意象与自然象征结合起来，在主体向客体延伸与客体向主体推移的统一之中，完成审美的创造，在主体与客体的中间地带实行思与景谐，物我合一”等等。说法虽然怪而新，含义却俗且旧。这样做，也许可以炫耀自己“学问的高深”，“思想的开放”，对读者具有威慑力量，但世人能解者甚少，曲高和寡，很难觅到较多的知音。还有的作者为了追求“文学味”，滥用修辞手法和华词丽句，结果沦入油滑，甚至造成文理不通，弄巧反拙。例如：“主观与客观在物象中拥推，历史与观点在意境里幽会，诗人的思想锋锐搅刺着读者的心房”等等。还有的作品中，本来写“走路”就可以了，偏要加油添醋，写成“挺起丰满的胸脯，迈着矫健的步伐，以超常的幅度和频率，行进在祖国母亲的胸脯里”。至于“胸脯”里能不能走他却全然不管。

谈文艺理论在词语上“出奇”，不等于在理论上可以“制胜”，深入浅出才是正道。刘勰有云：“文以辨洁为能，

不以繁缛为巧；事以明核为美，不以深隐为奇。”贺拉斯指出：“在安排字句的时候……如果你安排得巧妙，家喻户晓的字便会取得新意，表达就能尽善尽美。”作诗是如此，作文也是如此。写诗作文如果只为了立异标新，写些使人不知所云的内容，不知所解的语言，那么还要文章干什么呢？这种让人看不懂的文章不仅对读者无益，对作者自己也并没有好处。除了浪费笔墨就是脱离群众，自讨没趣。俗话说：“真僧只说家常话”，要花架子故弄玄虚，终究只能是“兔子的尾巴”，初学写作者必须引以为戒。

见仁见智

明人李士达画过一幅《三驼图》，描绘三个驼背人相逢、相揖又相笑的场面，充满幽默感。这幅画的上方有三个人的题诗。一是钱允治，诗曰：“张驼提盒去探亲，李驼遇见问缘因，赵驼拍手哈哈笑，世上原来无直人。”此诗于自嘲中实际嘲讽了世人的不正直，并保持了画作风趣诙谐的风格。一首是陆士仁的诗：“可怜同病转相亲，一笑风前薄世因，莫道此翁无傲骨，素心清澈胜他人。”还有一首是文谦光的诗：“形模相肖更相亲，会聚三驼似有因，却羡渊明归思早，世途只见折腰人。”这三首诗，从不同的角度提高了《三驼图》的审美价值，并触发了审美者对画作内涵的思索，使画的思想意境、情趣得到了更充分、更完美的体现。既写出了画中之态又传出了画外之意。为何对同样一幅画三个人会各有所见呢？

鲁迅在谈到读《红楼梦》时曾说：“单是命意，就因读

者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见言闹秘事……”

这说明，对艺术的鉴赏，往往会“仁者见仁，智者见智”。

文学艺术是一种复杂的社会现象，欣赏者在受艺术形象感动的同时，要驰骋自己的想象，给形象以“补充”或“改造”。欣赏者同创作者一样，也会“思接千载，视通万里”；“精骛八极，心游万仞”。不会是简单的听听看看，而是一种“再创造”。但是，人们的这种“再创造”，总是受着个人思想水平、生活经验、审美趣味、知识修养等条件的制约的，由于欣赏的差异性是一种客观存在，所以，读者欣赏那些内容丰富的艺术形象，完全可以从不同的角度加以鉴赏和玩味，用自己已有的生活经验、知识积累、形象记忆、想象、领会和体验，对作品中的形象描绘作一定改造加工和丰富补充。大凡好的艺术总不是“和盘托出”，而是在自己的创作中留给欣赏者以“再创造”的广阔天地，让欣赏者充分展开自己想象的翅膀。

然而，欣赏者的“再创造”，毕竟是一种“被动的创造”，也就是说，他的感兴是由欣赏作品引起的。因而，这种想象的翅膀就不能不受艺术形象的制约。“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”，如果对哈姆雷特的基本特征是把准的，而在一些次要方面有各种不同的理解，那完全可以任其存在。正如当代艺术理论家王朝闻同志所说：“因为每一个欣赏者都具有特殊条件，都有感受的个性，彼此的反应不可能完全相同。主观条件方面的个性，可能有是非、善恶、美丑之区别，但这一切都要作用于艺术欣赏的差别性。如果文艺欣赏没有个性，文艺作品的‘群众性’就是不可理解的。从这个

意义上讲，可以说我论王熙凤，它是‘我的王熙凤’。别人比我早就论过王熙凤，王昆仑同志早就写过专文论王熙凤。但我觉得别的同志先写了，不等于是我心目中的王熙凤。存在于我这个读者心中的王熙凤，不能离开曹雪芹所塑造的这个客观形象。但是，读者对形象的感受，既有一致性也有差别性，所以我谈过：有多少个读者就有多少个王熙凤。”

就以《红楼梦》的主题来说，二百多年来，研究探索者遍及世界。但它的主题究竟是什么？“影射说”、“忏悔说”、“自传说”、“人生痛苦说”、“政治言情说”、“四大家族兴亡说”、“爱情说”、“阶级斗争说”……真是众说纷纭，莫衷一是。这正是文学作品的思想和主题审美的特性所决定的。欣赏者的主观能动作用和创造性的渗入，使欣赏者对作品会有自己独到的发现，甚至会体会出比作者的理解更加深刻的意义。这不仅有助于深刻揭示艺术形象深广的内容，而且也可以使欣赏者得到更大的审美享受。

由于在文学欣赏过程中，欣赏者要通过自己的富有个性的感受和想象去补充、丰富、扩大和改造作品的形象，所以作家在创作时，就不应写得太实太满，应努力以有限的艺术形象，概括尽可能丰富的生活内容，以凝炼精确的笔墨表现出深刻的思想感情，给读者留下由此及彼自由想象的余地，留下补充、丰富、扩大和改造的余地，以使欣赏者能够去捕捉和领会出超越作品形象本身的“象外之形”、“弦外之音”。

真情实说

短篇小说大师契诃夫曾说：“艺术之所以特别好，就因为为在艺术里不能说谎。”他不仅在文艺创作中痛恨虚情假意的编造，而且在文艺评论中也主张真情实说。要求批评家一要识得出优劣长短，一要把所识所感如实说出。

1932年，蔡楚生创作了电影《南国之春》和《粉红色的梦》。《南国之春》描写了一对恋人的故事：男的被迫与他人结婚，女的郁郁死去，流露出了作者一种失望情绪；《粉红色的梦》则描写了一个浪子回头的故事，仍不脱儿女情长和流行爱情片的俗套。

当《粉红色的梦》上映时，左翼电影评论曾给蔡楚生以十分恳切的批评和帮助。许多人写了文章，聂耳也在这年六月出版的《电影艺术》杂志上以黑天使的笔名发表了题为《下流》的文章，批评了电影的错误倾向，恳切希望蔡楚生“能很快走上一条正确的道路，不要再做艺术家的迷梦”，热情地期待他反映下层人民生活的作品早日到来。

作为一个热情向上、具有进步要求的艺术家，蔡楚生同志正确地对待电影工作者对他的帮助。他在一篇文章中表示诚恳地接受批评，认识到《南国之春》和《粉红色的梦》是“两个盲目的制作”，并决心在他以后的作品中，“最低限度要做到反映下层社会的痛苦”。“我还年轻，只要不死，我会以更大的努力来报答你们的期望的。”后来他用自己的作品证明了这一点。他长期地在党的帮助下坚持了自己的进步，在白色恐怖的年代里，在任何艰苦的环境下，他在政治

上从不动摇，在创作上也未走过弯路。后来，他还同批评者聂耳成了莫逆之交。当年文艺批评家对文艺家的批评是否准确，姑且不论，但这种赤诚相见的态度却是感人至深的。

契诃夫同高尔基的交往也是很深的。1898年岁尾，他读了高尔基的短篇小说《草原上》，抑制不住内心的喜悦，立即给高尔基去信称赞。1899年高尔基发表了长篇小说《福马·高尔杰耶夫》，第一次试图用“广阔而内容丰富的画面”描写俄国资本主义发展的进程。契诃夫很快就读了，可是他对这部长篇描写的形象以及人物缺少个性不满意。他在给一位作家的信中坦然地谈了自己的看法。他说这部小说“写得单调，好象一篇论文。所有的人物说起话来都一样，他们的思想方法也一样……”批评显然是很严厉的。

我们说：讲好话容易，讲缺点直率到绝无遮掩的地步，这就不那么容易了。尤其是面对一个颇有名气的作家的作品发表评论，有啥说啥，这是一种十分可贵的品格。若是看风落笔，看人发笔；或左顾右盼，拐弯抹角；或装腔作势，掺假藏真；或套话一大堆，不痛不痒，使人猜谜般去领会，都是批评中的不正之风。记得鲁迅说过：“批评必须坏处说坏，好处说好，才与作者有益。”

今天我们文坛往往一位青年作者写一两篇有影响的作品，说好话的评论就“一窝蜂”地来了，结果给作者背上了“自负的包袱”，这是值得警惕的。唐代文学家刘知几曾指出过一个著名的原则，即：“爱而知其丑，憎而知其善”（《史通·惑经》）。他要求史学家在评论史学时，应象明镜之照物，空间之传声一样，美丑毕现，清浊成闻，不蔽于私人感情，不掺入主观好恶。象这种科学的坦率的批评，同样是我们今天文艺批评所应遵循的原则。这就是批评家要实事

求是，真情实说。肯定，应该是充分的和中肯的，不是无原则的捧场；批评，应该是善意的和切磋式的，不是讽刺和挑眼的。作家也应该象高尔基和蔡楚生这样，严肃认真地对待文学批评，“闻过则喜”不易，闻过不怒即可。我们提倡闻过则思，不断总结创作经验。

虚怀若谷

宋代的岳珂在他所著的《桧史》里，记载了一个大词人辛弃疾虚心听取批评的故事。

在一次宴会上，辛弃疾让歌女们唱他的旧词，歌女唱完之后，辛弃疾便请客人提意见，对他的词“摘其疵”。结果客人们“皆叹誉如出一口”。当时只有岳珂年少气盛，直率地说“新作微觉用事多耳”。岳珂的意见受到了辛弃疾的重视。他当即表示：“夫君实中予瘤！”因为他的词里，一连用了孙权、刘裕、刘义隆、廉颇等人的典故，确实“用事”太多了。辛弃疾在听取了岳珂的批评之后，立即修改，“日数十易，累月犹未竟”。这种对待别人批评的态度，可谓十分认真。我们再从批评者的角度看，年轻的岳珂能够在宴会上当着客人的面，直接批评一位享有盛名的大词人创作中的缺点，这是需要足够胆量的。岳珂这种勇于批评名家的精神，实在难能可贵。尤其可贵的是，辛弃疾没有以自己的名家身份“相轻”岳珂，他们还因此增进了相互的友谊。

古代的学者不仅重视朋友从正面给自己的帮助，而且重视朋友对自己过失的规劝。三国时期，吴国的吕岱和徐原的好朋友。徐原这个人很有才气，他性格直率，不喜欢绕弯子，说

话直截了当。吕岱有了过失，徐原总是不客气地批评他。有人看不惯徐原这种直率、生硬的态度，便在吕岱面前议论徐的不是。吕岱听了却说：“这正是我看重徐原的地方啊！”后来，徐原病逝了，吕岱去吊唁他，哭得十分伤心。他痛惜地说：“徐原是我的益友，不幸早死，从今以后，我还能从哪儿听到自己的过失呢？”

象这种互相切磋，过失相规的逸事，中国有，外国也不少。据说，莫里哀每写完一部作品，都要念给女仆听听，让她提些意见，而女仆每次都赞不绝口。时间久了，莫里哀以为她是顺情说好话，于是故意把一篇不成功的作品读给她听，以此试试女仆是不是拍马逢迎。谁知，女仆听了后直爽地说：“这不是先生的作品呀！”

上述这几段逸事中闪光的东西就在于：被批评者不盲目地听信好话，批评者不阿权贵、不虚假地恭维。这种谦虚谨慎的态度和实事求是的作风，在我们今天的文学艺术的批评中，很值得学习和效仿。

攻 苦 食 淡

美学大师朱光潜教授曾经说：“有钱难买少时贫”，此话不无道理。因为一个有所作为和建树的人物的成功之路，都是一个艰苦奋斗的过程。他们都是在思想、身体、生活、行为各方面经受了一番艰苦甚至是痛苦的磨炼，才得发展智力、锻炼意志，增长才干的。

涅克拉索夫是19世纪俄国文坛的佼佼者。可是，在他的学生时期却是一个十分可怜的“苦命人”。

他出身于一个富有的地主家庭，由于违背了父亲让他在彼得堡进军事学校的意志，因而断绝了对他的一切经济供给，使他成了一个衣食无着的“苦命人”。

为了维持生活，他已经把床铺、褥垫和军大衣都拿去卖了。冬天的夜晚，屋子里象冰窖一样寒冷，没有煤炉，没有炭火。涅克拉索夫冷得浑身打颤，只得使劲地在小屋里来回奔跑，否则会把他的冻僵的。到夜里，呜呜的北风从窗缝里钻进来，直灌进他的脖子。他紧紧地裹着一条小地毯，把身子缩成一团，还是直发抖。好不容易等到天亮，涅克拉索夫就立即起身，围上一条非常破旧的毛织红围巾，设法喝点热水，使身子暖和起来。然后，就拿起书本刻苦学习，或在光线微暗的半地下室里，关上百叶窗（以免窗外过路人的干扰）专心致志地写作。稍后，他跑到莫尔斯卡雅街一家可供顾客看报的餐馆里，坐在吃早点的客人旁边，故意装作看报的样子，以便等客人走了以后，悄悄地拿过盘子，“享受”那剩下的一点面包屑。

据诗人自己回忆，这样的生活，“整整有三年”，他说：“我几乎每天都过着饥饿的生活。不仅吃得差，吃不饱，而且还不是每天都能吃到东西。”为了填饱肚子，涅克拉索夫不得不四处寻找力所能及的临时工做，以换取微薄的报酬。他什么都去干，帮农民写信，写状子，替不识字的签名画押。一次给一位没有文化的姑娘读未婚夫寄来的情书，羞得那姑娘用手绢蒙住脸逃开了。

当时有一位演员常请诗人去帮她抄写台词，她看到涅克拉索夫那狼狈的样子，可怜地称他为“苦命人”，并且把午餐剩下的食物拿给他吃。她曾经这样回忆道：“天气冷了，涅克拉索夫的样子显得很可怜，脸色苍白、衣衫褴褛，不知

怎的直打哆嗦；他没有内衣，畏畏缩缩，手上也没有手套，五个指头冻得通红。”……

谁能忍受得了这样的生活折磨呢！具有惊人毅力和顽强意志的涅克拉索夫，不仅没有被贫穷饥饿的生活压垮，而且到彼得堡后的第二年，18岁的涅克拉索夫就出版了他的第一本诗集《幻想和声音》。从此，他跨进了文学界的大门。

大凡有作为的人物，在他们成功的道路上所满布的荆棘与坎坷，有着许多惊人的相似之处。

杰克·伦敦是美国著名的小说家。他的作品畅销世界各国，被译成十几种不同的文字。但是，就这一位大名鼎鼎的作家，青少年时期为生活所迫，还做过“流丐”呢！

他15岁家就离开了家独自谋生，做过报童、工人、水手。曾经认识过一群大路儿（小偷），听他们谈说五花八门的冒险行径；也曾跟他们一起活动过。不久，他发现这种“流丐”生活毫无意义，于是置身于海上的冒险，到过世界许多地方，见过各种景物，听过许多故事，后来他就产生了一个念头：把自己的见闻写成小说。

为了写小说，回到陆上以后，他一边利用星期六或星期日，去找一些零碎活儿干，如割草、打地毯、卖报、供人差遣等等，来争取一点微薄的工资，一边见缝插针，勤学不辍，广泛地阅读了文学、历史、经济学、哲学等各门学科的书籍，扩大思路，为写作奠下了一块块基石。

他读书的劲头，真叫人吃惊。在床上读，在饭桌上读，在回家的路上也读。他知道，要写小说，不仅要多读多看，丰富知识，更需要不断地实践，提高自己的写作水平。他限定自己，每天必须写上1500字，不完成决不住手。为了掌握大量的、丰富的词汇，他常常随身带着一本字典，读大部

头书的时候，就把书中的字、词写在卡片上，插在梳妆台的镜缝里，以便刮脸和穿衣时记诵；有时用扣针把卡片纸悬挂在晒衣绳上，以便他向上看或走过时加以复习巩固。

他22岁开始文学创作，第一部小说《给猎人》终于在《大陆》月刊上发表了。随后，他的名著《荒野的呼唤》、《海狼》、《马丁·伊登》、《铁踵》等不断问世，畅销世界，誉满全球。

我国北宋著名的文学家范仲淹在童年时期，由于家境清贫，上不起学，十岁时住进长山醴泉寺的僧房里发愤苦读，每天煮一小盆稀粥，凝结后，用刀划成四块，早晚各取两块，再切几根或菜，就着吃下去。这就是后世传为佳话的“断齋划粥”的故事。

庙里的老火头僧，很佩服范仲淹这种精神，时常称赞他。范仲淹说：“一个人如果不读书，只知饱餐终日，贪图安逸，那种生活是毫无意义的。”

范仲淹为了开阔眼界，寻访良师，增进学识，便风餐露宿，千里迢迢来到北宋的南京应天府（今河南商丘），进了著名的南都学舍。在学舍中，他昼夜苦读，“未尝解衣就枕”。在冬夜里，读得疲倦时，他就用冷水洗洗脸，让头脑清醒过来，继续苦读。

同学中，有一个是南都留守的儿子，看范仲淹“忘我苦读”，只吃点粥，很是感动。回家对父亲讲了这件事。留守感慨地说：“这是个有大志、有出息的孩子，你拿些肴饌送给他吃吧。”过了几天，留守的儿子发现范仲淹根本没有吃他送的食物，就责备他。范仲淹答谢道，“我并非不领令尊的厚意，只是多年吃粥，已成习惯，如贪此佳食，恐怕将来吃不得苦。”

范仲淹由于发奋读书，刻苦自学，使他不仅善写散文，也工诗，还擅长填词。他的诗歌创作继承了白居易现实主义传统，给以后的诗文革新运动开了先路。

法国作家巴尔扎克有句名言：“苦难对于坚强的人是一块垫脚石，对于能干的人是一笔财富，对于弱者是一个万丈深渊。”他自己能屹立在文学史上放射出夺目的光辉，正证明了这一点。他白天工作，晚上写作，每天工作十五、六个小时，又要逃避债主的催逼。但终于以惊人的毅力写出了被誉为资本主义百科全书的《人间喜剧》。涅克拉索夫、杰克·伦敦以及范仲淹，他们三人看似弱者，实际上是强者。尽管他们遭遇了那样多的不幸，但他们并没有就此沉沦下去，为了理想和事业，咬紧牙关同命运抗争。正由于生活的贫困，涅克拉索夫终于成了俄国文学史上杰出的诗人，被誉为“高出所有俄罗斯诗人”的作家。杰克·伦敦被誉为美国无产阶级文学之父。范仲淹成为我国北宋著名的学者、政治家、军事家。他们的成功之路，可以说都与他们少时经受贫困生活的磨炼分不开。那些客观环境中的重重矛盾，正是增强和培养他们奋发向上的坚韧不拔的意志和精神的无穷力量。

当然，随着经济的发展，人们的生活会越来越美满幸福，我们也并不希望，更不能提倡人们去过衣不蔽体，食不饱腹的生活，而只是期望人们学习前人的精神，能在艰难困苦的环境中磨炼自己，刻苦学习，深入实际，提高战胜困难的斗争意志，为人们奉献出更多更好的作品。

记 后

本书既不是对写作知识或实用文体写作技巧的全面系统的讲授，也不是专题阐发个人学术见解的论著，而是切合广大读者的实际需要，希望通过这种不拘一格的轻便形式，向青年习作者介绍一些古今中外文章大家、文艺家如何观察生活、提炼素材、构思作品、设计情节、表现人物、描绘情景、运用语言，以及提高修养等方面的基本知识和经验。同时为广大中小学教师提供一些切实有用的参考资料。因此，每篇文章既没有高层次的理论引发，也没有“新潮”概念术语。书中所涉及的几十个大大小小的问题，只是我们在阅读书报杂志、耳闻传说轶事时，关系教学和写作实际，有所感触，便随手缀成文字，取名为《实用写作技巧新编》。书中所引材料，未能一一注明作者、出处、谨表歉意。

现拱手捧出，欢迎读者对本书的缺点、纰漏和错误批评指正。

本书能尽快与读者见面，承蒙中国城市出版社的热情鼓励与支持，我们深表谢意。

作者

1991年1月

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 实用写作技巧新编

作者 =

页数 = 1 9 0

S S 号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 5 7 6 6 5 9 1 2