

湘潭大学
湘潭师范学院
吉首大学

写作教研室 编著

XIANDAI XIEZUOXUE JIAO

湖南大学出版社

现代写作学教程

徐中玉题

CHENG

责任编辑：杨艾湘

封面设计：易 心



ISBN 7-314-00282-7/H·22

定价：4.50元

41.238
X.DV
0-1

湘潭大学
湘潭师范学院 写作教研室 编著
吉首大学

现代写作学教程

顾问：羊春秋

编委：（姓氏笔划为序）

刘业超 刘植先 朱顺祥

余永祥 李国珍 吴恭俭

周森甲 高梁 彭建明

湖南大学出版社

内 容 提 要

本书根据写作客体、主体、载体和受体四种要素互相作用的系统机制，融汇现代思维科学、现代传播科学，建立了以思维为主导，以表达为重点，以接受为目的的现代写作学学科体系。绪论，阐述写作的本质与现代写作学的特点。上编，就写作的过程与思维、写作的准备、写作的构思、写作的行文、写作的接受与反馈进行理论阐释，并解决写作实践中的一系列方式方法问题。下编，从适用出发，对新闻报道、文学创作与议论文、应用文中的常见文体的构筑方法和写作中的关键问题，作了明确的论述。

本书具有理论阐述的系统性和指导写作实践的适用性，文体研究多样而典型，既是高等院校中文系的写作教材，也适于中等文化水平的同志自学。

现代写作学教程

编著：湘潭大学、湘潭师范学院、吉首大学写作教研室

责任编辑：杨艾湘

湖南大学出版社出版发行
(长沙岳麓山)

湖南省新华书店经销 湘潭大学印刷厂印刷
787×1092 32开本15.125印张 340千字
1988年9月第1版 1988年9月第1次印刷
印数：0001—8000册

ISBN 7-314-00282-7/H·22

定价：4.50元

序 言

羊春秋

湘潭大学、湘潭师范学院、吉首大学中文系写作教研室的同志，有感于“写作学”虽然有着源远流长的历史，但至今还没有建立完整的科学的新体系，思欲根据写作的主体、客体、载体和受体相互作用的机制，融合现代的思维科学、文艺心理学，建立以思维为主导、以表达为重点、以接受为目的的新的科学体系。余嘉其志，赓其言，喜其行，而乐为之序。

“写作”的理论研究，在我国有着悠久的历史。《尚书·毕命》的“辞尚体要”，《周易》的“言有物”和“言有序”，《礼记·表记》的“言欲信，辞欲巧”，就把体制、内容、真实和技巧作为写作的基本要求和重要标准。其后陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》进一步全面而深刻地从理论的高度，探讨了写作的基本规律，包括观察生活、积累素材、艺术构思和开创新境等一系列的写作艺术问题，以及情与景、意与辞、作者的个性与文章的风格等一系列的辩证关系问题，给“写作学”的奠定，提供了初步的基础。自唐以来，学者逐步把注意力放在分体文学的研究上，皎然的《诗式》，司空图的《诗品》直到叶燮的《原诗》，是对诗的写作艺术的系统研究；张炎的《词源》，陈廷焯的《白雨斋词话》直到王国维的《人间词话》，是对词的写作艺术的全面探讨；陈骥的《文则》，归有光的《文章指南》直到刘大櫆

的《论文偶记》，是对文的写作艺术的基本总结；王世贞的《曲藻》，王骥德的《曲律》直到李渔的《闲情偶寄》，是戏曲写作艺术的经验汇编；李卓吾、金人瑞的评点《水浒》，夏曾佑的《小说原理》及其他改良主义者的小说理论，直到王国维的《红楼梦评论》，是小说写作艺术的规律认识。这些都为“写作学”的建立作出了历史的贡献，可惜它们大都还停留在低层次的结构论、词藻论和技巧论的水平上，还没有进入深层次的写作思维、写作心理和写作全过程的动态研究方面，这是历史的局限，我们是不可以以此来苛求古人的。解放以后，人们刚刚在前人研究的基础上，把眼光投到写作的方法和写作的基础知识方面，为深入研究准备必要的条件，不料十年浩劫，竟把“写作学”推入“批判术”的深渊中，让不少从事写作的人，沦为“四人帮”篡党夺权的帮凶，这是时代的不幸，也是“写作学”的不幸。党的十一届三中全会以来，套在写作脖子上的绳索被斩断了，写作在大学的讲坛上恢复了固有的地位，“写作学”也在学术界得到了广泛的认同，一时研究写作理论和写作技巧的，有如雨后春笋，不断从地平面上冒了出来，呈现出一片繁荣的景象。有的吸取心理学、思维科学的成果，为写作开了新生面，加速了写作现代化、科学化的进程；有的在继承与发展，理论与实践方面，打破了旧框架，建立了新体制，为“写作学”的进一步完善，打下了坚实的基础。这是一个飞跃，一个里程碑。我们就是把这些里程碑作为起跑点来起跑的。大辘始于椎轮，增冰成于积水，我们前进的方向，飞跃的速度，都要直接或间接地受到这些里程碑的影响。没有“椎轮”，就没有“大辘”，没有“积水”，就没有“增冰”，因此，我们决不能因为“前修未密，后出转精”而固步自封，而骄傲

自满。“不积跬步，无以至千里；不积小流，无以成江河”，这是一切事物发展的规律。没有前人的小小跬步，就没有我们今天的千里之行；没有前人的涓涓小流，就没有我们今天的江河之大。这是我要向写作学界的编著者们进一言的。

写作，是一门应用很广的学科，是一切学科的基础，没有它就不能互通信息、交流思想；没有它就不能总结经验，记录成果；没有它就没有现代的科学，现代的文明。所以曹丕把它看成“经国之大业，不朽之盛事”（《典论·论文》），把写作提到了与事功并立的地位。刘勰也说，“一朝综文，千年凝锦”（《文心雕龙·才略》），又认为写作不须凭借任何外力，而可以使声名永垂不朽。白居易还说，五帝三皇之治，全靠“揭此以为大柄，决此以为大宝”（《与元九书》），即把写作看成治国平天下的武器和法宝。这些言论，也许过分夸大了写作的社会功能和作用，但写作在人类社会发展的历史长河中所起的促进作用则是全世界所认同的。而近世学者，视写作为启蒙之学，薄而不为，鄙而不究。于是不少学子在进行写作时往往“意不称物，文不逮意”，至于干预生活，补察时政，就更加谈不上了，这是一种值得忧虑的趋势，应该引起我们极大的重视。我希望生活在我们社会主义社会的青年，努力积累生活，积累知识，在写作这个多姿多态的艺苑中，发挥自己的才能，为国家、为民族创造出优异的成绩。要达到这个目的，就要好学不倦，不耻下问。号称“才具八斗”的曹植曾经说过，“仆尝好人讥弹其文，有不善者，应时改定”（《与杨德祖书》），据说生下来三个月“便识之、无二字”的白居易，不但刻苦学习，读到“口成疮而舌成疔”，而且愿意把自己的写作拿去征求“老妪”的意见，直至“老妪能解”了，而后把它誊正

过来。这是虚心向别人学习的典型。还有一种人，反复修改自己的写作，不达到“毫发无遗憾”的境界决不罢休。象“苦吟诗人”卢延让、贾岛的“吟安一个字，撚断数茎须”，“两句三年得，一吟双泪流”，这样艰苦地对自己的写作反复推敲，反复修改，一直在文坛上传为佳话。欧阳修是宋代的大文豪，但他在成名以后，还是好学不倦，往往读至夜深，他的夫人笑着批评他说：“难道你还怕先生骂吗？”他却很严肃地回答说：“不怕先生骂、只怕后生讥。”他还往往把写作的成品，贴在桌子上，自己反复地朗读，反复地修改，直到稿纸的角都被抹掉了，才肯定稿。这种严肃的写作态度是值得我们学习的。“谦受益，满招损”，那些认为“世无孔子，不当在弟子之列”的狂言，那些宣称“吾文章当得屈、宋作衙官，吾笔当得王羲之北面”的恃才傲物者，虽然造诣很高，成就很大，也是我们所不取的。这是我要向从事写作的人进一言的。

以上两点，都是老生常谈，既无新义，也非高论。《现代写作学教程》的编著者，把书稿送给我，乞余一言为之序，余读其书，觉得内容充实，观点新颖，自铸伟词，自成体系，当能对高等学校的写作教学起到巨大的推动作用，因书数言以弁其端，以表示我对这本书的支持与爱好，非欲徒托空言，贡献谀词，以取悦于编著这本书的同志。知我罪我，非所计也。

1988年9月

于湘潭大学之迎旭轩

目 录

序言

绪 论 写作·写作学·写作课	(1)
第一节 写作的本质	(1)
第二节 现代写作学的科学体系	(15)
第三节 写作课的使命	(30)

上 编 基础理论

第一章 写作的过程与思维	(43)
第一节 写作过程中的系统运动	(43)
第二节 写作思维的特点及其认识格局	(51)
第三节 开发写作思维活力的途径	(63)
第二章 写作的准备	(80)
第一节 写作客体的形态及制约	(80)
第二节 写作主体的定向选择	(94)
第三节 积累材料的方式	(104)
第三章 写作的构思	(117)
第一节 构思的过程与创新	(117)
第二节 主题的提炼与显现	(133)
第三节 结构安排	(142)
第四章 写作的行文	(158)

第一节	行文的心态	(158)
第二节	记叙性行文	(167)
第三节	议论性行文	(177)
第四节	说明性行文	(184)
第五节	抒情性行文	(191)
第六节	行文的语言技巧	(196)
第七节	文稿的修改	(206)
第五章	写作的接受与反馈	(213)
第一节	作者的读者意识	(214)
第二节	读者的接受效应	(227)
第三节	读者的反馈作用	(236)

下 编 文体构筑

第六章	文体构筑概说	(249)
第一节	文体的选择与运用	(249)
第二节	文体的演变与分类	(262)
第七章	新闻写作	(276)
第一节	新闻写作概说	(276)
第二节	消息	(283)
第三节	通讯	(294)
第八章	文学创作	(303)
第一节	报告文学	(304)
第二节	散文	(313)
第三节	杂文	(328)
第四节	小说	(342)
第五节	诗歌	(360)

第六节	戏剧文学·····	(374)
第七节	影视文学·····	(388)
第九章	议论文体的写作·····	(402)
第一节	议论文写作概说·····	(402)
第二节	新闻评论·····	(413)
第三节	文学评论·····	(421)
第四节	学术论文·····	(433)
第十章	应用文体的写作·····	(445)
第一节	应用文体写作概说·····	(445)
第二节	机关应用文·····	(449)
第三节	调查报告·····	(460)
第四节	总结·····	(468)
后记 ·····		(473)

绪 论

写作·写作学·写作课

本书在这开宗明义的绪论里，要着重阐明的是关于写作、写作学和写作课的总看法、总认识。——这是我们编撰本书的基本出发点。

第一节 写作的本质

一、对写作本体研究的简要回顾

人类写作的历史，少说也有五六千年之久了。但是对于“写作”自身即本体的认识和研究，却似乎至今还很朦胧。

在我国古代，探究写作的著述多得难以精确统计，但大都不注重写作本体的深入探究，忽略了对写作本质的科学把握。只有刘勰，以其对写作博大精深的全面研究和天才的直感，在其伟大著作《文心雕龙》的《序志》篇里，开门见山，一语中的，寥寥数字便道破了写作的本质所在：“夫文心者，言为文之用心也。”这“为文之用心”，用现代的说

法即是：写作必须用大脑进行认真、专一、精细、周密、巧妙的思维。要言之：写作的本质乃是人的一种思维活动。但刘勰的说法还不是周严的科学界说或定义，而只是自发地踏在科学门坎上的一脚。

历史进入新时期，新的写作学著作纷纷涌现，对于“写作”的认识在逐步加深和推进。有的认识到写作是一种“脑力劳动”或“精神劳动”，有的认识到写作具有“综合性”、“独创性”或“创造性”，有的把信息观念、系统方法引进了写作领域；越来越多的人开始注意思维跟写作的联系，有的更辟专节专章来阐明思维跟写作的关系，认为“写作是创造性思维的体现”或“写作是思维的艺术”。这些都是前所不足的大进步。但是这大进步还远非大突破。写作的本体研究和写作本质的科学把握，依然普遍受忽视，不少写作学著作只对“写作”作一般性解释，而未深入探讨。思维在写作中的主导作用，依然未被普遍认识，开始重视思维作用的人也仅仅是把思维置于同感受、情感、想象等并列的地位。有的还把写作说得玄而又玄，难以捉摸。还有认为写作只是“借助文字表达思想”，或只是一种“书面表达方式”和“一门技术”，而忽视思维的。还有忽视写作的全社会性，而在新近仍给写作定性为“先进阶级进行革命斗争的重要武器”的。这后一种看法，在今天特别显得与现实不相适应。在今天，全中国各行业各部门都用得着写作，全世界各阶级各阶层都不可缺少写作，除了革命斗争以外的其他活动都一一要用写作，而写作之作为一种特殊的社会实践活动，其基本规律是凡从事写作的人全都遵从的。无论古今中外、高低贵贱，都是如此。它是全民性的，不为哪个阶级所独有。谁掌握了它，它就为谁服务。打上阶级、民族、时代烙印的是

写作倾向、写作目的、写作方式、写作内容和写作成品——文章。其实这一方面也不能一概而论，而要区别对待。自然科学著作基本上不留什么阶级、民族的痕迹，留下的主要是历史即时代的前进性和局限性。就是富有阶级性的社会科学著作也有全民性的一面，它们是全民性与阶级性的统一体。否则，所谓继承优良传统、借鉴外国经验就无从谈起。

但是问题还不止这些。问题还在于目前，在写作学尚未获得普遍承认的情况下，许多从事写作教学和写作研究的同志，还没有深切地认识到着重揭示与阐明写作自身本质在确立写作学和提高写作能力中的重要性和紧迫性，还没有要迅速对写作本体作科学解剖让人们看个究竟的急切感。因此，我们要试着在这里先集中探讨一番，希望在解决写作本质这个根本问题上能朝前再迈一步。

探讨前，先要作两点说明。第一，要始终明确：这里所探讨的“写作”，泛指一切可自成文体的写作实践活动，包括写作启事、广告、假条、通知、会议记录等等文体在内。有的写作学专著把“会议记录员的‘记录’工作”等同于代人誊稿的“抄写”行为，认为“不能算是‘写作’”，而是“对‘写作’的亵渎”，将“写作”高贵化，实在是太言重了。会议记录是公文的一种，不是随便什么人都写得好的，怎能将它革出“写作”的殿门之外呢？

第二，要始终明确：写作有简单与复杂的不同，有以形象思维为中心和以抽象思维为主体的区别，但是它们都属于写作。明乎此，也许就不至于把较为简单的会议记录摒弃在写作的殿门之外，也不至于会把套用《文赋》论证的只有文学创作才可能具有的“三级飞

跃”^①之类当作整个写作都具有的重要特征了。

以上两点必须始终明确，不然，我们就不能克服将文学写作等同于整个写作，或视文学写作为整个写作唯一正宗的习惯性思维的羁绊。

那么，写作的本体状况到底怎么样，写作的本质究竟是什么呢？让我们顺着由远而近、由表及里的线索，从写作的产生开始来作一番考察吧。

二、写作的产生和制约写作的诸因素

关于写作的产生，古今中外都有人探究、论及：

（1）古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文及地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。（《周易·系辞》）

（2）上古结绳而治，后世圣人易之以书契，百官以治，万民以察。（同上）

（3）模仿出于我们的天性，……起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌。（亚里斯多德《诗学》）

（4）我们的祖先的原始人……假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，都想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学……（《鲁迅全集》1981年版第6卷第94页）

① 三级飞跃：指“瞻万物而思纷”的感受，到“耽思傍讯”的想象和“考辞就班”的表达。

(5) 生产往前发展，出现了阶级，出现了文字，出现了国家的萌芽，国家进行管理工作需要比较有条理的文书……（斯大林《马克思主义与语言学问题》）

这些记载和论述告诉我们：第一，写作是人类社会发展到一定时期，经社会整体需要的强烈呼唤而孕育、产生的；第二，写作是同文字一起孕育、产生的，结绳记事是写作的前奏，绳结是文字的先驱，是人类最早的“大事记”或“备忘录”；八卦代物是写作的萌芽，八卦是文字的胚胎，是人类最早的“哲学”和“科学”；文字的正式问世标志着写作的正式产生，在此以前出现的口头讲述属写作的史前准备形态；第三，写作是人的思维有了相当发展后的产物，是创造性思维的产物与体现，并在其发展过程中同思维互为因果，互相促进，那“易之以书契”的“圣人”，“比较有条理的文书”的制作人，“杭育”歌的首唱人，富有天资并“口占而作出了诗歌”的人，更是人群中创造性思维最突出的人，思维在写作一开始就起着主导作用；第四，写作的产生主要是为了实用，着重反映外在的客观世界，实用文是古代文章的主体，如甲骨文、《尚书》等皆是如此（其实直至今天，写作数量最大的仍然是实用文体）；但同时也有了着重反映主观世界的抒情写作产生；第五，写作在开始是比较幼稚、简单的，但不能否认它是写作；第六，写作的水平不能超越时代、社会的水准。

考察远古的写作的产生，理清今日的写作的各种关系，可知写作活动受下列因素制约：

其一，写作客体（写作所处的时代与社会，写作所反映的客观对象与材料）的因素。首先，社会、时代的总体发展需求和客观现实存在，是制约写作最大和最基本的因

素。它既制约文章的具体写作过程，也制约整个写作的发展流向（即刘勰所谓的“时运交移，质文代变”），还制约其他制约写作的各因素。马克思主义的认识论即反映论认为：

思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。（《马克思恩格斯全集》第3卷第29页）

写作的全部发展史都表明，每个具体的写作过程，整个写作的发展流向，其他制约写作的因素，全是人们的物质关系、社会关系的产物。所谓现实主义、浪漫主义、象征主义、魔幻现实主义、荒诞派等等，所谓伤痕文学、反思文学、改革文学、寻根文学、朦胧诗等等，还有科学论著、通用公文、专用公文、日常应用文等等，其中包括许多经典著作与历史文献如《物种起源》《资本论》《关于建国以来党的若干历史问题的决议》和党的十三大报告等等的写作，是无一不在社会、时代种种关系的影响、制约之下的。在未来社会，“比以往更需要具备基本的读写技巧”^①，社会、时代无疑将对写作以更强的刺激和约束，牵引着写作的发展。其次，写作的直接对象（客观内容与材料），因其性质、特点的不同，要影响、制约写作主体对写作受体与写作载体的选择与确定，而且通常都是起决定作用的。

其二，写作主体（进行写作的人）的因素。这是制约写作又一方面的决定性因素。（1）写作者的动因与目

^① 约翰·奈斯比特《大趋势》第18页。

的：有的以写作进行革命斗争，有的以写作为日常工作与生活服务，有的是总结科研成果，有的欲追求不朽，有的为抒发喜怒哀乐、爱憎敬鄙之情，有的为寻求寄托和安慰，有的为求存谋生，有的为升官发财……凡此种种又都有一个共同的目的：为了相互交流。这些往往要决定写作作品的思想倾向与深刻程度。（2）写作者的思想、感情与个性：写作者的世界观、人生观、政治观、伦理观、审美观、写作观等等，都要影响、制约写作；写作者的感情与个性要或明或暗或强或弱地渗透到写作过程和写作成品中去，尤以文学作品为甚。一些看起来毫无感情、个性可言的文体如会议通知、产品说明的写作，其实也能找到情趣、个性的分子。亚里斯多德甚至认为，“比较严肃的人模仿高尚的行动，即高尚的人的行动，比较轻浮的人则模仿下劣的人的行动”^①。《周易》里也有相关的论述（第二节有引文）。（3）写作者的生活经历、知识水平和所处环境：一切文学写作，几乎都发源于写作者的所为、所见、所闻、所感、所思，与其知识水平、所处环境也密切相联；一切非文学写作，也都这样那样地反映出作者的经历、知识和所处环境。写作者若正踌躇满志或遭极大不幸，落笔行文，其情必渗透字里行间，如屈原之作《离骚》，司马迁之著《史记》，恩格斯之悼马克思，毛泽东之发进军令。而一切科学著作须仰仗知识的滋养，有的文学作品如冯骥才的《三寸金莲》和凡尔纳的科幻小说也以知识为主要原料。若知识贫乏，写作就要出偏差、受阻梗。连恩格斯也曾感到自己自然科学知识不足而影响了写作，他说：“如果我在这方面常常找不到确切的技术用语，如果总的米说我在理论自然科学的领域中表现出一定程度的笨拙，

① 《〈诗学〉〈诗艺〉》第12页。

那末这是极其自然的。”^① 所处环境既是写作者经历的一部分，也可视为写作客体的一部分，自然要制约写作的进行。

(4) 写作者的观察、感受、分析、综合、选择、想象、论辩等思维能力和语言运用表达能力，对于写作活动的流畅度与成效率，对于写作成品的质量、效果与销路都要产生直接的决定性的作用，从特定角度说，这是最具决定性的制约因素。

其三，写作受体（读者）的因素。读者对写作的个人需求、接受能力、接受心理与读者对写作成品的信息反馈，也是制约写作的极重要因素。写作主体一定要有自觉而明确的读者意识，及时了解不同读者层次的需求、能力和心理，随时注意并搜集读者对自己和别人的写作成品的反映。社会、时代的需求要通过读者的需求来体现，写作者若没有读者意识，实质上是无视社会、时代的整体需求。一切好的写作成品至少要为某一有相当数量的读者群所需求和欢迎。有些本当为社会所急需的论著竟无销路，其原因在于不顾读者的接受能力和心理。有自称是写给数千年后的读者读的诗，其生命力也许达不到几个月。生搬外国形式、无视民族特点的所谓“创新”，其读者意识也近乎零。毛泽东早在《反对党八股》中就尖锐而深刻地批评了这种毫无读者意识的现象：“党八股的第三条罪状是：无的放矢，不看对象。……共产党员如果真想做宣传，就要看对象，就要想一想自己的文章、演说、谈话、写字是给什么人看、给什么人听，否则就等于决心不要人看、不要人听。……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？做宣传工作的

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第13页。

人，对于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。”这是多么强烈的读者（听、观众）意识。但树立读者意识并非为了迎合、讨好读者，更非为了愚弄、哄骗读者，而是为了尊重、影响、征服读者，为读者真实而正当的利益服务。这是要特别明确的读者意识的根本出发点和核心内容。至于读者怎样对写作成品再创造，那是需要在别处另作专门探讨的问题。

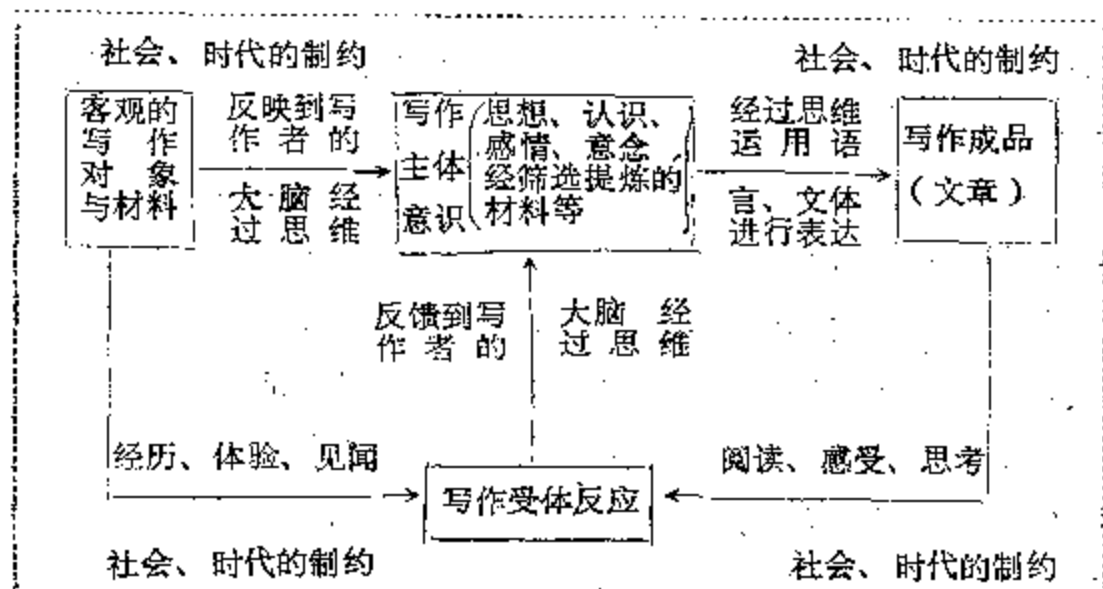
其四，写作载体或介体包括录记符号、表达方式方法、文章体裁格式等的制约因素。录记符号主要指用文字表示的书面语言，而语言通过不同的词汇、句式、修辞手段表现出来的规范与紊乱、生动与呆板、文雅与通俗、庄重与诙谐、雄浑与纤细、壮丽与平实、华美与质朴、含蓄与率直、涩奥与明快等等风貌，对于写作内容的表达、文章体式的确立均有重要制约作用。而不同的表达方式方法，对于内容、体式、语言等都有不同程度的适应性和选择性，有不同质的效果。同样，不同的文章体式对于不同的内容、方式方法、语言也有某种选择性、适应性和不同的效果。此外，同风貌的语言对于不同的内容、方式方法、体式，同一的方式方法对于不同的内容、语言、体式，同一的体式对于不同的内容、方式方法、语言，又一定会产生种种相联系又相区别的影响。

制约写作的因素是多种多样、错综复杂的，它们相互影响、互相渗透、相互制约、有机结合，其中的多数要上升为直接构成写作的因素。

三、写作的构成·写作的本质·写作的定义

要把握写作的本质，在了解制约写作的诸因素之后还必须用唯物辩证法、用毛泽东的矛盾学说去探索写作运动的矛

盾和构成。从前面的考察中，已知制约写作的因素是多种多样、错综复杂的，但它们又是按一定的秩序集中、连接、融合在一起不断深化其制约作用，从而构成一个有机的写作运动系统的。这系统可用图表示如下：



这是一个完全处于社会、时代制约之下的开放系统，这是一个从客观物质存在，通过写作者大脑这个中介，依照客观的需要和可能，转化为精神成品文章的思维过程，这是一个客观与主观、物质与精神、存在与思维的矛盾。它有三个分支：

(一) 由原始、无序的写作对象或材料经过写作者大脑思维转化为初步有序的写作主体意识（包括思想、意念、感情、经筛选和提炼的材料等等）的矛盾与过程；(二) 由写作主体意识经写作者大脑思维转化为完全有序的用恰当语言与文体体现出来的写作成品文章的矛盾与过程；(三) 与前两个相衔接的矛盾与过程交织一起的，还有一个由读者阅读文章后产生的写作受体反应反馈给写作者，经写作者大脑思维转化为写作主体意识作为写作全程参照系统的矛盾与过程。这(一)是基础，(二)是关键，(三)是参照、调节环。三

者结合一体，构成完整的写作系统。当写作者不明写作对象，或写作材料非常贫乏时，解决写作对象、写作材料的问题，就成了矛盾的主要方面；写作者虽拥有丰富的写作材料，但苦于构思不出优秀的写作成品来，这时提高其认识、思维能力就成了矛盾的主要方面；写作者对写作对象有充分的认识 and 把握，但对将它表现为可读的完善的书面成品感到困难，这时解决书面表达能力问题便跃居首要地位；而有的写作者藐视、鄙弃今天的读者，或只想赚钱而毒害读者，或为谋权徇私而骗吓读者，他就应该把树立正确的读者意识摆在优先地位。如果写作过程中的各个矛盾和矛盾的各个方面的问题都解决了，写作运动也就全面完成了，合乎理想要求的文章成品也就诞生了。而对写作运动的全面、深入、系统的研究，便构成了写作学；对运动中各大小矛盾和矛盾各个方面的专门研究，便构成了写作学的许多分支。

透视写作运动系统的情况，我们可以了解到写作的有机构成。从横向看，构成写作有四个因素：（一）目的因：社会、时代的需求，读者的信息反馈，写作者的动因与目的；

（二）质料因：写作对象、写作材料，写作者的思想、感情；（三）创造因：写作主体的写作思维与写作行为（用写作符号按一定体式将思维成果录记下来的制作活动）；

（四）形式因：写作符号、写作文体与表达方式方法。由写作者围绕目的因，运用大脑指挥自己的各个器官，利用与开辟各种渠道，去接触、了解、感受、认识、把握尽可能丰富的写作对象与材料，融进自己的思想感情，进而形成明确的认识，或鲜明的形象，或某种情绪，选择和运用恰当的语言符号、方式方法和文章体式，尽可能完美地将其表达出来，形成完美的文章，这就是我们常讲的写作。这是一个以

目的因为核心、以创造因为动力向外扩展的核心外延写作运动。

从纵向看，写作构成可分四个阶段：（一）准备阶段：有常规或间接准备，如指导思想、社会生活知识、科学文化知识、思维能力、书面表达能力等准备；有直接准备，即带着一定目的和任务而广泛搜集、了解、掌握尽可能多的写作对象、写作材料，尽可能深入研究、深切感受与准确把握写作对象、写作材料的工作，通常说的写作准备阶段均指此而言，这是写作的基础阶段；（二）构思阶段：这主要是形成与确立写作成品的基本框架或蓝图的阶段，事关全局，是写作的关键阶段，务须苦心孤诣，尽善尽美；它有时虽与准备阶段或表达阶段难以划清界限，但作为写作运动中的一个发展层次或等级，是始终存在的；（三）行文即表达阶段：这是写作的落实和显现阶段，即将构思一落实为书面语言，二落实为一定文体，三要将原先的构想完善化，并通过语言与文体显现化和稳定化，因而又是构思阶段的延续和完成；

（四）反馈阶段：这是写作的检验阶段，写作者在这一阶段密切注视自己的文章成品问世后在社会上的作用，在读者中的反响，以检验其优劣成败，总结经验教训，以便修改、提高原作或改进新的写作。这里必须指出，写作者不应只注意自己文章的信息反馈，还应注意他人文章的信息反馈，以便更有效地提高写作能力。这四个阶段紧密相连，大体上是一个交叉递进式的写作运动。

透视写作运动系统的情况，我们还可以了解到写作的基本与派生的属性。

（一）天然的全方位的开放性：写作始终是运动的；它从酝酿、产生时开始就天然地处于跟环境、跟社会、时代息

息相通的状态中，所以是一个天然的全方位开放的动态系统。

(二) 灵活的适应性或可调节性：写作是动态的，构成写作的各因素、各阶段也常常处于变动之中，写作者可以随着其写作能力的扩大与提高，不断调整写作的结构状态以适应不同的需要，达到最佳的效果，直至“从心所欲而不逾矩”的境地。

(三) 逐层深化的有序性：写作是一个从无序到有序、从有序性弱到有序性强的递进过程。文章内容从混沌状态的客观现象转化为写作主体意识，再转化为基本框架或蓝图，又转化为成品文章，就是有序化的第一、第二、第三步；若据读者反馈信息再加修改，则先转化为新的无序，而后进入新的有序。

(四) 无限的兼容性：这主要指间接而非直接的兼容性。无论多么宏大的著作的直接兼容性都是有限的，而间接的兼容性则可无限扩大。无论广阔的社会生活、曲折的人生经历、丰富的书面知识，无论哲学、自然科学、社会科学，写作都可无限地兼收并蓄，容纳其中，从而显示出它的广度、深度、厚度和力量；有时一两句短话也显得极有分量。这或许叫做有限的直接兼容性与无限的间接兼容性的统一，更恰当些。

(五) 目的确定性：只要是神经正常人的写作，都是有确定目的的；具体目的各不相同，但追求表达的最佳效果则人人一样。无任何目的的写作是不存在的。无目的的所谓“写作”不能叫写作。但目的性只能包括而不等于功利性，如若有人视目的确定性为功利的确定性，那是莫大的误解。

(六) 历时的伸缩性：每个写作产品的实际所耗时间都是长短不一的，我们不能机械地给写作规定生产指标和生产时间。但预估与计划一个大体的进度，则是可以的。

(七) 反馈的多重性：写作在准备与构思阶段便要参照读者对他人文章和作者自己以往文章的反馈信息；在自己的文章完成后又要将读者对它的反馈信息广为搜集起来。

(八) 实践形态的主辅并存性：写作实践的基本形态是个体生产，以形象思维为主的文学创作尤其如此。可是以抽象思维为主的写作则可以有集体的形态，如有的公文写作采用了领导、公文起草人（或小组）、群众相结合的形式，有的论著采用若干人组合编写的形式，某些文学创作也有集体的形式，如集体创作或改编剧本等。这就形成了以个体为主、集体为辅的两种写作实践形态并存的局面。值得注意的是，采用集体形态也应注意发挥个体、特别是核心人物的作用，要有合适的主编、统稿人或执笔者，要防止压抑他人积极性与创造性的文人相轻的现象；采用个体形态也要注意吸取群众的智慧。此外，出版部门，尤其是编辑，为写作成品的问世而付出的辛勤劳动，也含有集体合作的性质。

(九) 思维的综合性、创造性和主导性：写作是一个将无序的客观写作对象与材料转化为有序的精神产品（文章）的思维过程，这思维是综合的而非单一的，是创造性的而非刻板重复的，它贯穿和支配着写作的各个环节和全程，在写作的准备阶段称为写作基础思维，在构思阶段称为写作构思思维，在表达阶段称为写作显现思维。写作以及写作属性的存在，都直接有赖于写作主体的这种思维的综合性、创造性与主导性的发挥。舍此就无所谓写作，更无所谓写作属性。人脑有感受、动力、思维、控制、整合五个系统，思维

系统当处支配地位；人有观察、记忆、思维、想象、实践五大能力，思维能力要起指挥作用。因此，思维的综合性、创造性与主导性乃是写作运动系统最基本的本质属性。

这样，我们可得出结论：**写作是一种用书面语言和一定文体反映主客观世界的创造性的思维并使之显现化的系统活动。**这是对写作的本质的认识，也是给写作下的定义。

当然，若变换角度，还可获得许多新认识：写作是一种物质运动形式，是能动反映人认识世界、改造世界成果的创造性精神劳动，是为广泛、长期交流思想文化、推动社会进步提供书面材料的基本手段，等等。但这些都不能在这里详论了。

第二节 现代写作学的科学体系

一、写作学的发展脉络

有人认为：“写作”无“学”。写作学也自惭形秽，它面对着学术界的连连白眼，面对着自己丰富的古典遗产被文学理论一概名之曰“古典文学理论遗产”囊括而去，简直成了被子女赶出家门的软弱母亲的局面，未哼一声，好象默认了文学理论的霸主资格和自己确实无“学”的卑贱地位。

事实真是这样的吗？当然不是。这里且不说别的，只要指出，把我国最具完整体系的古代写作学经典《文心雕龙》当文学理论来看待是多么荒谬的事实也就够了。《文心雕龙》诚然孕含着文学理论的因素，但比重不大。它主要是讲

当时流行的一切文体的种种写作规律的。“写作”自古有“学”，写作的开放性、兼容性综合性决定了写作学的综合性和母体地位，文学理论只是其腹中的胎儿之一。古代文论多从“为文之道”、“为文之法”的写作角度来泛论各种文体，是古代文章写作学。把它仅仅视为古典文学理论，这不是对古代文论的抬举，而恰恰是贬低了它的价值。

为恢复写作学在历史上的本来面貌和应有地位，进而更好地把握现代写作学的科学体系，有必要先在此回溯与勾画一下写作学的发展脉络与轮廓。

就我国而言，写作学大致历经了五个时期：

（一）萌生时期（先秦、两汉）

这一时期，写作学的论述多是零散的经验概括和心得体会。在先秦主要有：

《尚书》的写作论：1.《尧典》：“诗言志。”这是我国现存最早的诗歌写作论；2.《毕命》：“辞尚体要。”这可能是现存最早的文章写作论。

孔子的写作论：1.内容形式统一观：“文，犹质也；质，犹文也”（《论语·颜渊》）；“质胜文则野，文胜质则史；文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）；2.要求内容真实，表达完美：“情欲信，辞欲巧”（《礼记·表记》）；“言之无文，行而不远”（《左传·襄公二十五年》）；3.认为语言的职能只在于充分表达内容：“辞，达而已矣”（《论语·卫灵公》）；4.强调阅读对说话与写作的意义：“不学诗，无以言”（《论语·季氏》）；5.认识到写作成品的社会作用：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨……多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）

墨子的写作论：1.主张“先质而后文”（见孙诒让《墨子

闲诂》)；反对“以文害用”(见《韩非子·外储说左上》)；2.提出“上本之于古者圣王之事”、“下原察百姓耳目之实”、“废(发)以为刑政，观其中国家百姓人民之利”(《墨子·非命上》)的“三表”写作原则。

《周易》的写作论：1.写作发生论：如第一节所引；2.写作基本原则：一“言有物”(《家人》)，二“言有序”(《艮》)，三“修辞以立其诚”(《乾》)；3.写作效能观：“鼓天下之动者存乎辞”；“出其言善，则千里之外应之”，“出其言不善，则千里之外违之”(《系辞》)；4.写作者品格、性格与文章表达风貌一致观：“将叛者，其辞惭；中心疑者，其辞枝；吉人之辞寡；躁人之辞多；诬善之人，其辞游；失其守者，其辞屈。”(《系辞》)

以上写作论，为后世写作理论之本源，《周易》之论更近乎整体意义上的写作学。

在两汉，《毛诗序》对诗歌的产生、作用、分类与表现手法有较深入的阐述；司马迁关于写作理想、人生遭际给写作以重大影响的精深、感人见解，给后人以启发和激励；扬雄“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”，“事胜辞则伉，辞胜事则赋，事辞称则经”的原则对写作也有指导意义；王充尚实用、贵实诚、疾虚妄、反因袭、倡通俗的写作观，虽较分散，却颇详尽，很有现实意义和借鉴作用。

(二) 确立时期(魏晋南北朝)

这一时期，写作学专著叠出，其成就与水平居当时写作的顶端，为古典写作学的成熟、确立和高峰期。

曹丕的《典论·论文》：它扼要而独创地论述了写作主体的写作理想、品质修养、才能气质及其对写作的影响，写作用文体对写作的制约，写作成品对社会的作用等问题，是我

国写作学的第一篇专论，是它进入成熟、确立时期的第一个标志。

陆机的《文赋》：它首先表明全文主旨在“论作文之利害所由”，接着指出写作要解决的关键问题是“意不称物，文不逮意”的表达问题，而问题要解决的关键在能力，在“能之难也”；然后它精确而全面地描述、阐明了主要是文学写作的全过程和过程中可能遇到的各种问题。它是道地的写作学杰作，是写作学进一步成熟的里程碑。

挚虞的《文章流别论》：它阐述了当时通行文体的起源、性质、特点、区分和发展变化等问题，是最早的文章体裁学专著。

刘勰的《文心雕龙》：书名即标明了它写作学专著的特质。它是以往写作论的集大成者，是写作学完全确立的体现，是具有完整体系的古代写作学高峰。它全面、深刻地阐述了整个写作的基本原则、发展历史、文体流变与特点，写作的全过程以及全过程中的一切问题，是一有机、完美的典范性写作成品，至今尚无企及者。

锺嵘的《诗品》、任昉的《文章缘起》和萧统的《文选》：它们都是对写作学完全确立的很好补充。

（三）发展时期（隋唐——“五四”运动）

这一时期，写作学主要是分多种线索向前发展。1. 诗歌论线索：如杜甫的论诗之诗，皎然《诗式》，白居易诗歌论，历代诗话，元好问的论诗之诗，叶燮《原诗》，等等。2. 词曲论线索：如李清照《论词》，张炎《词源》，历代词话，王骥德《曲律》中的填曲部分，等等。3. 戏曲论线索：如徐渭《南词叙录》，王骥德《曲律》中的编剧部分，李渔《闲情偶寄》中的编剧理论，等等。李渔重结构、立主脑、

密针线、减头绪等的编剧原则、方法与技巧，还触及接受心理，比《文心雕龙》前进了一大步，对整个写作都有意义，是更纯碎的写作学理论。4.小说论线索：先有李贽、冯梦龙、金圣叹、曹雪芹等人的不系统看法，稍后有夏曾佑讲“小说当如何下笔”的《小说原理》等专论。5.散文论线索：这条线论著特多，有唐宋古文运动理论、皮日休《文薮》、陈骙《文则》、王若虚《文辩》、宋濂《文原》、归有光《文章指南》、刘大猷《论文偶记》、唐彪《读书作文谱》等等。另外，尚有刘知几、章学诚的史传写作研究，吴讷、徐师曾、刘熙载等人的综合、全面性写作研究等。

（四）变革、异化时期（“五四”运动——党的十一届三中全会）

蕴含文学理论、语言学、文字学、逻辑学、修辞学、新闻学、公文学、秘书学等多种学科因素的写作学母体，随着写作本体的日渐发展而逐个分娩出了腹中的胎儿，演变成相对纯正、单一的独立学科了。这就是变革。这变革使写作学连连失血，变得遗产全无，虚弱异常，没有学术地位，好象从未存在过，但它意志顽强，生命永恒，一直生存着，发展着，终将收复遗产，再返青春，成为体魄健壮的科学巨人，巍然屹立在学术之林。

变革至“五四”前后明朗化了。早在1907年刘师培等就在国粹学堂开了“文章学”课，梁启超于清末民初讲授过“中学以上作文教学法”。“五四”前后《新青年》有“怎样做白话文”的讨论。1920年有戴渭清等的《白话文作文》，1922年有陈望道《作文法讲义》，1924年有叶圣陶《作文论》，1926年有夏丏尊、刘薰宇《文章作法》，1930年有周侯宇《作文述要》，1933年夏丏尊、叶圣陶合著《文心》，

1938年又合著《文章讲话》，1942年有毛泽东《反对党八股》等。它们大都是不容置疑、文学理论无法占有的写作学专著。这是变革明朗化的一大标志。标志之二是写作学增添了新内容，如《作文法讲义》讲“文章的构造和美质”，《作文论》讲表达方式与技巧，《文章讲话》讲层次结构，等等。过去的写作学从未这样集中论述过。

解放后，写作学本应有个飞跃，但因种种原因，虽出有《写作方法》、《作文讲话》、《写作基础知识》等书，充实了一些新内容，竟未能获得大的发展。十年动乱中，写作学异化为“大批判术”。直到党的十一届三中全会以后，写作学才终于有了转机。

（五）写作学的科学化时期（党的十一届三中全会以来） 这一时期虽刚开始，但活跃空前，概述在下一部分。

外国的写作学大体经历了类似的过程，但在具体时间上有很大差异。

事实表明，写作之学是人类社会处处要用的一门大学问。人类知识的积累与掌握，自从有了写作以后才得到可靠的保证，而写作学又使写作得以沿着正确的轨道前进。到如今，学科千百种，有哪一种离得开写作和写作学呢？进入信息社会，电子时代，写作学将更成为各学科、各部门进行信息处理的首要依据，是人民不可须臾离开的东西。它将通过自己的努力，回到它应有的科学地位上来。

二、现代写作学的形成与科学构成

（一）现代写作学的形成

党的十一届三中全会将我国推上了振兴的轨道，新的时代迅速对写作提出了空前广泛、繁重、复杂的紧迫要求，写

作学照老样子迈步是越来越艰难了。旧写作学缺乏用科学思想与方法对写作进行全面、深入研究作基础,注重末节而忽视根本,直感性与直观性强,以对写作成品文章的静态研究来代替对整个写作系统的动态考察,重文学轻应用的倾向不断增长,知识重复、老化的比重日渐加大,其体系反不如《文心雕龙》完美,这些都与现实要求发生了尖锐矛盾,写作学面临危机。写作学界有感于此,纷纷为振兴写作学行动起来。他们召开会议,成立组织,创办刊物,开展讨论,介绍国外动态,引进外国论著,用新思想新方法、从新角度新方向去进行研究,撰写、编著、出版自己的写作学论著……努力使现代写作学早日形成,成绩十分可观。

1979年出北师大刘锡庆等的《写作基础知识》,1983年出刘锡庆、朱金顺《写作通论》,二书内容基本相同,是对五四以来的写作知识的充实和系统化。1982年出李景隆《作文法概要》,在传统知识外吸取了外国新东西,增加了新内容“作文过程”,加强了写作训练的比重。同年出的路德庆主编《写作教程》,是写作基本知识加写作训练,着力将知识传授与能力的培养相结合。1983年出朱伯石主编《写作概论》,是传统写作学完善化的标本。1985年以后出现质的变化。这一年,刘锡庆《基础写作学》、林可夫主编《基础写作概论》、吴伯威主编《基础写作教程》先后出版。刘书首先升起了“写作学”的旗帜,分“总论”与“过程论”两大部分,开始注重写作本体的研究,这是一个转折和飞跃。林吴两编吸取了心理学、思维科学的成果,设计了训练项目,侧重于智能培养,为写作开了一新生面。1986年出朱伯石主编《现代写作学》,1987年出裴显生主编《写作学新稿》,加快了写作学现代化、科学化的进程。朱编先剖析写作本

质，然后分客体论、主体论、总体论三部分进行阐述，突破了知识型旧框，开辟了建立写作学科学体系新路。裴编提出本质论、过程论、技巧论、文体写作论四大块的框架，注重继承发展相结合、理论与实践相联系和能力培养，为构筑写作学新体系作了新探索。1987年出版的程福宁著《文章学基础》等书，从文章学角度开拓了写作学的研究领域。但目前，现代写作学还只是初步形成，还须再努一把力才得完全确立。

外国写作学现代化、科学化起步比我国早。不过似偏重写作思维、写作技能的研究与训练，而对系统理论建设相对有所忽视，现代写作学的完整体系似乎也未完全确定下来。

为此，我们尝试从写作思维主导性的新角度，借助现代科学的理论与方法，建立一个现代写作学科学体系的雏型。

(二) 现代写作学科学体系的构成

建立现代写作学科学体系的科学依据：这有事实和理论两方面的科学依据作为前提和基础。

1. **事实依据：**写作运动的客观规律性。客观事物都有规律、都是可知的，写作也如此。古人云“文章千古事，得失寸心知。”这话好象完全否认了写作客观规律性的存在，其实不然。列宁的《哲学笔记》指出：“规律是现象中巩固的东西”，“是现象中同一的东西”。文章既可定“得失”，就说明存在着公认的衡量写作文章“得失”的标准，也即“现象中巩固的”“同一的东西”，也即客观规律。“得失寸心知”，意思就是写作规律是写作者自己能清楚认识的（其实不限于自己），这就恰好证明了写作规律的客观性和可知性。第一节说到的写作本质诸问题，都是写作规律性的表现与证据。一门科学依据其研究对象的客观规律性来

建立其科学体系，这是一个基本前提与原则，是无例外的。

2. 理论依据：建立科学体系还必须要有科学理论为依据，否则就只能在丰富、复杂、多变的写作实践面前束手无策，难以认识其规律性之所在。

首先要以马克思主义的认识论即反映论为指导。写作是人类认识和改造世界的必要手段，只有用马克思主义的哲学去认识、反映它，才可能纳入完全科学的体系。列宁说：

“从生动的直观到抽象的思维，并从抽象的思维到实践，这就是认识真理、认识客观实在的辩证的途径。”^①恩格斯说：“人的智力是按照人如何学会改变自然界而发展的。”^②样种观点就可作为建立现代写作学科学体系的指针。

其次要以系统科学的理论与体系为参照。依照杰出科学家钱学森的构想，系统科学体系由四个层次组成：最高层次系统观，带世界观性质；次高层次系统学，属基础理论范畴；次低层次系统方法学，属技术科学范畴；最低层次系统工程学，属应用科学范畴。建立现代写作学科学体系须以此为参照。

再次要以现代生理学（特别是脑科学）、现代心理学和思维科学为借助。以写作思维为写作运动和编写本书的主导线，就是借助它们的成果确定的。

现代写作学科学体系的结构层次：依据有关的科学理论和对写作客观规律性的把握程度，对现代写作学科学体系的结构层次，提出如下初步构想。

现代写作学科学体系下分两个系统：写作运动系统论和

① 《列宁全集》第38卷第181页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第551页。

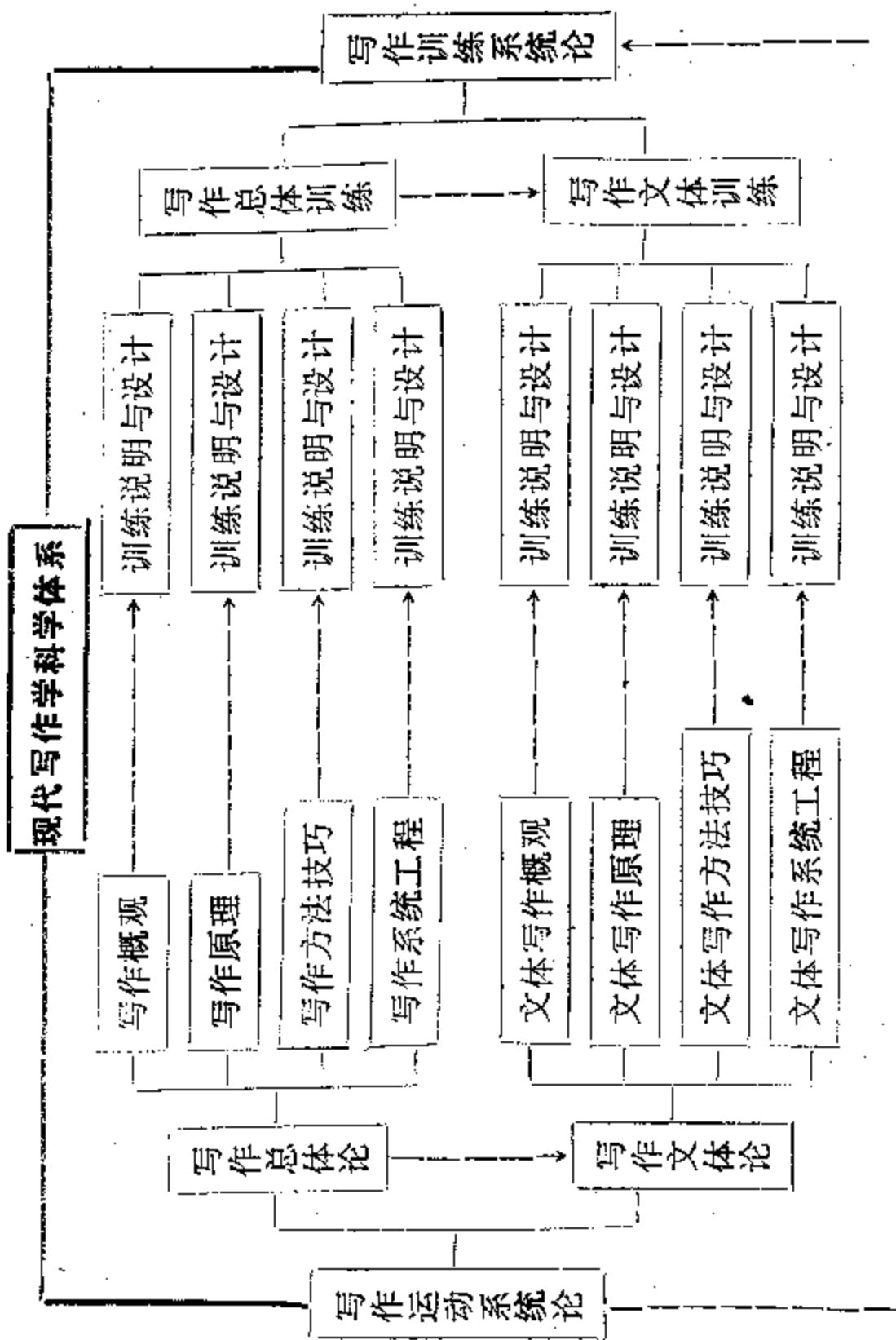
与之相对应的写作训练系统论。两系统又各分写作总体和写作文体两部分。

写作总体论分四个层次：（一）最高层次写作概观，包括写作的构成、本质和发展史略，写作学的构成、性质、特点和发展史略，写作美学等内容；（二）次高层次写作原理，属基础理论，包括写作思维、写作心理、写作过程、写作语言等内容；（三）次低层次写作方法技巧学，包括写作过程中各个方面的方法技巧；（四）最低层次写作系统工程学，根据实际的需要与可能，反复推敲、探求出最佳的写作方案来供需要者运用。

写作文体论以写作总体论为前提，归总体论统管，相应也分四个层次：最高层次文体写作概观；次高层次文体写作原理；次低层次文体写作方法技巧学；最低层次文体写作系统工程学。

写作训练系统论与写作运动系统论相对应，接受写作运动系统论的指导，依照写作总体论和文体论各个层次的主要特点和基本要求，分别提出相应的训练说明与训练项目设计。

以上构想的要点，可用简图表示如下：



本书编写体系的基本框架：本书依据对写作本质的认识和对现代写作学科学体系的构想，按如下实施方案编写：

1. 指导原则：以写作思维为主导，以写作表达为重点，以培养、提高写作能力、促进思想感情交流和社会进步为目的。

2. 具体布排：全书贯穿写作思维的主导性，主要分绪论、基础理论、文体构筑三大部分阐述。绪论主要阐明对写作、写作学、写作课的总看法，对全书作了全面介绍。基础理论先揭示、阐述写作思维的性质、特点与规律，然后依写作过程的四个阶段，将写作原理、写作方法技巧、写作系统工程三方面的内容融合在一起加以阐述，以构成写作总体论的完整的有机体系。文体构筑以写作总体论为理论前提，先阐述概观，提出文体写作的基本观点与基本原则，然后按新闻、文学、议论、应用四大类别的顺序，将文体写作的一般原理、方法技巧、系统工程三者的内容融合一起阐述，以构成文体写作理论的完整体系。本来还应有与全书三大部分相对应的写作训练系列的内容，但因篇幅有限，容纳不了，拟另编《现代写作学教程训练系列》一书配套，使本书臻于完善。

三、现代写作学研究的任务、对象与范围

（一）现代写作学的研究任务

现代写作学研究任务的根本点就在于培养与提高各种需要从事写作的人的写作能力，以满足现实对写作的各种紧迫需要。具体地说，就是要科学地探寻、总结出写作的基本规律、基本方法与基本技巧，用以武装各种需要从事写作的人们，让他们去创造性地从心所欲而不逾矩地运用，写出需要写出的任何文章，以促进社会的发展。对于当前来说，就

是要普遍培养与提高我国各层次人民的写作能力，以加速社会主义的物质文明与精神文明的建设。

（二）现代写作学的研究对象

现代写作学的研究对象与传统写作学有很大差别。传统写作学的研究对象虽不局限于，但主要或基本对象却只是写作成品（文章）。传统写作学基本上是文章学，是写作学的一个分支。现代写作学则不同，它要研究的是以写作运动为主干的全部写作现象：1. 作为一种物质运动形式的整个写作运动系统：写作的产生、构成、本质、功能、运动过程和运动机制等等；2. 写作运动各子系统：写作的客体系统、主体系统、受体系统和载体系统等；3. 写作文体系统；4. 写作训练系统；5. 写作运动、写作训练及其各子系统的发展变演过程；6. 前人对写作的研究；7. 其他的有关写作现象。

（三）现代写作学的研究范围

依据现代写作学的体系构成、研究任务和研究对象，可确定它有如下极为广阔的研究范围：

1. 写作的一般理论的研究：这包括“写作总体论”的大部分内容，如写作本质论（写作哲学）、写作过程论、写作美学、写作思维学、写作心理学、写作语言学、写作人才学、文章学、写作环境学、写作材料学、写作素养学、写作构思学、写作结构学、写作技法学、写作工程运筹学、写作社会功能学、写作信息及反馈学、写作未来学等等。

2. 文体写作理论的研究：这包括文体写作概论、新闻写作学、文学写作学、应用写作学、文体语言学、文体风格学及其各个分支。

3. 写作训练的理论与实践的研究：这包括写作总体与

写作文体的各单项训练与综合训练的理论与实践，写作教学法等等。

4. 写作、写作学、写作课的历史研究：这有中、外写作史，中、外写作学史，中、外文体演变史，中、外写作教学史，中、外写作训练史等等。

随着社会的发展，写作学的研究范围将跟着扩大，许多新的写作和写作边缘学科将不断产生。

四、现代写作学的界说与特点

有了对现代写作学的纵向考察和横向剖析，又明确了它研究的任务、对象和范围，给现代写作学作界说和把握其特点，便是水到渠成之事了。

（一）现代写作学的界说

现代写作学不是时髦地在“写作学”前面粘上“现代”二字作标签便大功告成。给现代写作学作界说不能简单地界定为“现代的写作学”完事。这应以揭示其体系的现代性、科学性、独立性和完整性为前提。名符其实的现代写作学，一要有现代的科学理论为依据，二要有对写作的较全面、深入的研究，三要有能体现整个写作规律性的独立而完整的体系。现代写作学跟传统写作学的主要差别就在这里。给现代写作学作界说就应当而且必须体现这差别，揭示这特性。据此，试对现代写作学界说如下：

现代写作学是以马克思主义哲学、系统科学以及现代生理学、现代心理学、现代思维科学等理论为依据，对以写作运动为主干的一切有关写作的现象作全面、深入研究的科学，是用科学方法研究写作规律、写作方法与写作技巧的科学，是以研究写作思维以及如何将写作思维成果转化为完美的书

面文章为中心内容的理论科学与应用科学相统一的科学，是包含有写作总体论、写作文体论在内的写作运动系统论跟与之相对应的写作训练系统论有机统一的独立科学，是哲学、自然科学、社会科学有关因素相互交叉、融合一体的边缘科学。

（二）现代写作学的特点

探寻现代写作学的特点，一要以之跟传统写作学作比较，二要以之跟其他学科作比较。经比较，初步认定它有以下特点：

1. 强调写作的客观规律性和写作规律的可知性。这是建立现代写作学的客观基础和基本出发点。传统写作学对这一点不明确，不强调，现代写作学首先明确、强调这一点。

2. 突出写作的主体性和写作主体能动思维的主导性。现代写作学遵循辩证唯物论，一方面承认存在对思维、客观现实对写作的决定性制约作用，另一方面又认为，从特定角度说，贯穿写作全过程的写作主体能动思维对写作的存在与发展，更具有决定意义。所以它突破传统做法，把研究的基点从写作成品文章转移到写作本体、写作本体中的写作主体、特别是写作主体能动思维的主导作用上，把它放在极为突出的地位。

3. 科学的有机整体性。前面阐明了的现代写作学科学体系的构成，可以充分证明这一点。而这是传统写作学所欠缺的。

4. 全面的开放性。这是由写作运动系统的全方位开放性和无限兼容性所决定的。基于这一点，现代写作学同社会生活与各个学科都息息相通，产生别的学科少有的双向交流的全面开放性。

5. 宽泛的边缘性和高度的综合性。这是统一在一起的

一个问题的两面。现代写作学跟哲学、美学、文艺学、语言学、修辞学、文字学、社会学、系统科学、数学、生理学、心理学、思维学、逻辑学等一切学科都有密切联系，形成哲学、自然科学、社会科学相互交叉、融合一体的难与比拟的宽泛边缘性和高度综合性，并不时产生新的边缘学科。

6. 理论性与实用性的紧密联系性。当前偏重实用写作研究的书居多，对于理论建树不太重视。但也有偏重理论建树而疏于实用的。真正科学、完整的现代写作学是既有理论性又有实用性的，是二者紧密联系、高度统一的结晶体。

现代写作学，现在还只是一个雏型。要使它早日成长、壮大，还须我们着实的努力。

第三节 写作课的使命

学习写作、教授写作学，要有写作课。写作课究竟应该是个什么样子呢？众说纷纭，有必要在此探明。

一、写作课的历史与命运

写作课向来是受轻视的。但现实需要却日益垂青于写作课。因而它虽步履艰难，却终于在今日开始稳住脚跟，初步地站起来了。

可写作课的历史依然模糊。由于写作学长期被关在学术的大门之外，由于认为写作不可传授的传统观念和习惯思维的深远影响，写作课不仅地位低下，其历史更乏人问津。我们在此极其粗疏地描述一下它的发展轨迹，为的给历史以应有的尊重。

按理推论，写作活动一经出现，就会有写作经验的传授，但具体始于何时，今尚无从考证。但我国夏代已有传授知识的“校”。古代学校课程，据《周礼》记载有礼、乐、射、御、书、数等“六艺”。而这“书”讲的文字及其运用，相当于现代的“国文”或“语文”，是“国文”或“语文”的萌芽，其中必定包含写作教学的内容，或者说其中的一半是写作课性质。夏代学校是否同周代一样“六艺”俱全，不得而知，但考古发现夏代已有文字，则“书”课程必定已经开设。这就是说，我国从夏代开始就有了写作课的萌芽了。春秋孔子办学，授课也是“六艺”，自然也教写作。孔子当是我国知名的最早写作教师。秦代实行消灭文化教育的愚民政策，但又有“若有学法令，以吏为师”^①的规定，这里面当然包括进行法令等公文写作教学在内。现实需要使写作教学得以独存，只是采取了师徒私下单线传艺的形式。以后各代，无论官学私学，当教学进入较高阶段时就免不了要加进写作教学的内容，并逐步深化。唐代开始科举，习举子业者要靠诗文获取功名，求师指点更为积极。童子练对，举人进士“温卷”，都是学、练写作，请人指导写作之举。明清以八股取仕，天下举子无不苦习，写作课的比重增大特甚。私塾学府，无不以传授八股的“制艺”之学为重点。然而在漫长的古代，写作课从来没有独立过，而只是作为文章讲读的连带成分而存在。古代写作教学的基本方式是以读带写，以练代教，不给学习写作者以系统的理论、方法与技巧的指导，用点滴经验的积累来代替对普遍规律的学习掌握，强调下蛮劲苦练、独自领悟，加上学习目的多为应付考试获取功名，一

^① 《史记·始皇本纪》。

味生搬硬套，单纯模仿，不求创造，因而见效甚慢甚微，令人对写作头痛，视为畏途。苦习八股，不仅无实用价值，而且扼杀写作者思维的创造性，这与今日写作课的根本目的是背道而驰的。写作课的发展远远落后于写作学。

写作课很可能到了20世纪初叶才以独立的姿态在课堂出现过。1907年刘师培等在国粹学堂开“文章学”课，清末民初梁启超在大学讲授“中学以上作文教学法”，或许就是独立写作课的开端。但它的独立地位并未从此稳定下来。从小学到中学，从中学到大学，写作课还是长期附属于国文或语文课，而且由于沿袭了传统的格局与方法，效果也一直不佳。叶圣陶先生早在1942年指出：“国文教学几乎没有成绩可说。……现在学生能够看书，能够作文，都是他们自己在暗中摸索，渐渐达到的；他们没有从国文课程得到多少帮助”^①。原因何在？在于学校里“唯有国文一种，所做的工作包括阅读和写作两项，正是旧式教育的全部”，这种教育可以培养出“活书橱”、“人形鹦鹉”、“儒学生员”，可就是不能培养出“善于运用国文这一种工具来应付生活的普通公民”^②。这种根本不管发展个人“必要的知能，使个人终身受用不尽”^③的旧教育模式，实际上从建国前一直延续到建国后。“文革”前，大学中文系开设独立的写作课或“文选及习作”课，基本上也还是旧模式，效果仍不明显，地位十分可怜，几乎无人重视。“文革”中，写作课专学“大批判”，濒于毁灭。

新时期了，尽管仍有阻力重重，独立的写作课终于逐渐扩展了自己的阵地，而且有了若干写作课的分支，地位在持

①②③ 《叶圣陶语文教学论集》上册第86页、87—88页，87页。

续上升，写作教师的状况也随之有所改善。1983年、1984年教育部先后颁发了委托华中师范学院和湘潭师专等单位分别编写的高等师范院校汉语言文学专业的《写作教学大纲》，全国各地都相继出版了一批各有特色的教材。所有这些，都为写作课确立自己在文科教学中的不可代替的地位奠定了基础。由于全国同行们的共同耕耘，写作课成了深受学生欢迎并且具有广泛的社会影响的课程。但是还有以文章学等同写作课的写作课在，还有以类似解放前“大一国文”的“大学语文”来取代写作课普遍开设的倾向，传统模式还有相当的影响，写作教学有待于进一步改革，写作教师队伍有待于切实地巩固和加强，对写作课的认识有待于进一步加深，写作课的地位有待于进一步稳定和提高。不过无论如何，写作课的命运在不断好转。

二、写作课的认识与设想

写作课开设有年，但在目前的一些写作教材里，似乎还没有谁认真、深入、集中地探讨过它，更谈不上建立关于写作课——写作教学的系统理论。而写作课要改革好，就要对它有科学的认识。这迫使我们不得不对写作课的目的与任务、性质与特点、内容与方法等问题提出一些看法与设想。

（一）写作课的目的与任务

在社会主义中国的大学开设写作课，其目的就是为了培养与提高学生为人民、为社会主义服务，同时也为自己实现崇高理想、创造美好前程服务的写作能力。

写作课承担的任务就是传授写作理论，并集中力量将写作理论转化为写作能力，使学生合格地并力争出色地写出需要写作的各种已经学过的通用文体的文章，进而能迅速掌握

需要掌握的各种未学的通用文体。

有人以为写作课的目的、任务都只是为了传授写作理论知识。这是表面看问题。写作课决不能为传授知识而传授知识，决不能认为讲完写作学理论就可宣告任务完成。写作课固然不能缺少这一部分，但那只是为了指导学生的写作实践活动，达到更好地提高写作能力及写作效果的目的的手段。对于师范院校的学生来说，熟知写作理论还有另一根本目的，那就是为了将来走上教学岗位，能有效地指导自己的学生的写作实践活动。

有人以为学生高中毕业就应当而且可以写作过关，大学开设写作课系“补课”性质，最终肯定要“取消”。这是不明形势所致。一是不明现实生活的发展形势，二是不明写作学的发展形势。当前，现实生活对写作的要求越来越高，要求写作为其服务的范围越来越广，而中学里无论学生还是老师，都既无精力也无时间来满足这种根本无法满足的需求。而写作学呢？它不仅本身正日益充实和发展，日益现代化和科学化，而且许多新的写作学分支和边缘写作学科在一个个产生，单一的写作课早已不能适应这种发展势头，怎么还能“取消”呢？不，大学的写作课不是“补课”性质，一点不能削弱，更不能“取消”。大学写作课还应有一个大发展。

（二）写作课的性质与特点

1. 写作课与写作、写作学是三个不同的范畴。在现实生活里和某些论著里，往往将三者混为一谈，当成同一的东西。这实在是一个缺乏科学分析所造成的疏忽。

写作，它是人类的一种社会实践活动，是人类运用思维和语言文字反映其所为、所见、所闻、所感、所思的事物的创造性精神劳动，是写作学最基本的研究对象，是写作课的

中心所在。

写作学，它是人类创立的一门科学，是以写作为基本研究对象、以培养与提高写作能力为中心目的的系统理论，是写作课内容中的一个组成部分。

写作课，它是高校以及中等专业学校开设的一门课程，它既讲授写作理论，更进行写作训练或实验，是具体实行理论与实践相结合、将理论知识转化为实践能力的专门场所，是运用、检验、发展写作学理论的实验工地，是培养写作人才、发展写作功能、繁荣写作事业的一线疆土。

就三者的关系来说，写作是自然状态的东西，写作学是对自然状态写作的认识即反映，是理论成品，写作课则是传授与运用写作学的教学活动，是一种计划性的运动，三者是决不能等同划一的。

2. 高校写作课具有专业性和基础性两种性质。高校写作课作为一门独立课程，它最基本的性质就是专业性。因为写作课传授科学的写作学理论并以之作为指导整个课程的理论基础，又专以培养与提高写作能力为目的，而写作学是以写作现象为特定研究对象的独立科学，因而其专业性是显而易见的。

基础性也是写作课的基本性质之一。世界上没有哪一学科、哪一部门不需要写作，写作能直接为任何一个学科、任何一个部门服务。于是写作学对一切学科、一切部门的写作现象都进行研究，以便服务得更好。于是写作课成了可以为各学科、各部门打下写作基础、提供写作服务的具有最深广基础的课程。

写作课的专业性与基础性是不可分割、统一在一起的。不过对于不同的学习对象应有不同的侧重点。对于中文、新闻等系科，应突出其专业性，应学得深一些、广一些，学习时

间应长一些。对于其他学科一般应突出其基础性，学得相对浅一些、窄一些，时间相对短一些。

3. 写作课的四个重要特点：

第一，理论的指导性。写作课不以传授写作理论知识为目的和主要任务，但是为了取得最佳效果，必须以科学的写作理论作为指导。有了理论指导，写作训练才会大见成效。专讲写作理论而不用以指导实践，或只顾盲目训练而无理论指导，都不是我们所说的写作课。

第二，实践的关键性。写作课最中心最主要的部分是写作训练（实践）。它是使写作理论知识转化为写作能力的关键，是决定写作课成败的关键，是写作课或优或劣的主要体现和标志。有了好的写作理论指导，却不把写作实践放在中心、主要的地位，无论理论传授得多么全面、完整、生动、深刻和富有创见，都不能认为是很好的写作课。相反，理论讲授虽不怎么动听，但能很好地用以指导实践，富有成效地紧抓实践这个关键，就是好写作课。

第三，讲练的一致性。这是前两个特点带来的必然结果。讲就是讲授写作理论，讲评写作训练；练就是进行写作训练；讲为了练，指导练，练体现讲，验证讲，讲和练一致追求最佳的实效，在目标一致的前提下克服矛盾，走向统一。

第四，实效的可见性。它通过理论指导，使写作训练不再是盲目的；它通过以实践为关键，使写作理论不再是空洞的；它让实践即训练遵循科学理论的指导，向着预定的目标，反复进行，不断校正和改进，逐步强化和深化，其效果一定会是明显的，可见的。我们认定：有无可见的实效和实效的大小是检验写作课成败的最后标准。

有人会说：应用文体写作还好说，文学写作怕不能这么说吧？不，也可以。诚然，写出的文学作品是否优秀，主要确实不决定于课堂，但写得象不象则是可以决定于课堂的。经过专门学习，学小说的写不象小说，学诗歌的写不象诗歌，这样的写作教学只能认为是失败，写得象就可以说是成功。如果教学十分得法，对于创作优秀作品也肯定是有补益的。

（三）写作课的内容与方法

写作课的内容与方法要服务于写作课的目的与任务，要体现写作课的性质与特点。

1. 写作课必须彻底改革旧的教学传统。传统写作教学的弊病，归结起来，主要有四：一是不以培养“终身受用不尽”的写作能力为目的，而以应付考试、获取高分与文凭、端上“铁饭碗”、加官又进爵为目的；二是训练内容脱离现实或学生实际，逼迫与鼓励习作者说套话、空话、废话、假话，大搞八股翻新，繁衍八股子孙，应用文体撇在一边；三是教学方法不科学，“读派”单纯地强调读、读、读，“讲派”总是老师讲、讲、讲，“练派”一味大搞作、作、作，而读、练是模式化，讲是架空化；四是效果极差，许多学习者还被训练成马二先生、范进举人一类的人物。直至今日，写作课仍改进不大。学中文的不会写请示、报告，学经济的起草不好经济合同，学理工的写不好学术论文，学医的不会写疫情报告……都大有人在。以现代写作学为理论指导的写作课，自然不能再这样继续下去，而要来一个带根本性的改革，彻底打破旧传统的束缚。

2. 写作课的内容组成。写作课的内容，要在依从日益发展的客观现实需要、继承传统的长处、剔除传统的病根、

总结近年的革新经验教训的基础上组成自己的系统。

第一，首要项目：系统地传授写作理论。这首先要克服下列做法：不讲理论，只讲范文，然后苦练的做法；或讲些零碎知识，加上分析几篇范文，再出几个大而无当的题目让学生去写的做法；或既忽略理论又忽视阅读，单纯搞技能训练的做法；或讲些难以把握和训练的玄奥理论就宣告任务完成的做法等。对于有初步写作基础的大学生来说，在强调加强课外阅读的条件下，应系统地向他们传授写作理论，并以之指导他们的写作训练和其他写作实践，让他们切实加以掌握，以便取得事半功倍的效果。

第二，中心项目：科学地进行写作训练。目前，看清这一点的人还为数不多。为此，一必须广泛宣传写作训练对提高写作能力的关键作用，明确规定它在写作课里的中心地位；二必须克服盲目性，科学地进行训练，即在写作理论的指导下，依照接受规律，有计划、有步骤、有目的地进行设计好的基础训练和文体训练，循序渐进，多方开拓，务使最佳效果得以实现。

第三，探索项目：适当地进行写作实验。这可以与常规训练结合起来，也可以单独进行，目的在于寻找更有效的写作规律、写作方法与写作技巧。

第四，总结、提高项目：有针对性地讲评写作训练与写作实验。这是写作课增强成效、完善自身、发展写作学的重要环节，是总结经验教训，补充、深化与提高理论指导作用的重要环节，必须有针对性，有理论高度，有开拓性和说服力，必须对改进和深化下一步的教学起良好作用。

3. 写作课的主要方法。基于写作、写作学都具有全面开放性的特点，写作课的教学方法也应具有开放性才行。由

是确定“课堂为主，全面开放”的总原则，具体方法主要取以下几种：

第一，在课内实行讲授理论、进行训练、讲评训练的讲、练、评相结合的方法。

第二，在教师方面，实行上课下课相结合的方法。教师在完成课堂教学的任务外，对学生的课外写作以及阅读也要进行指导。教师还应加强自身的写作实践，并把体验告诉学生。

第三，在学生方面，实行课内课外相结合的方法。学生不能只限于课内学习，还要自觉地把课外的其他各种写作实践活动（包括写日记、书信等等）当作提高写作能力的写作训练来对待，还要在课外加强写作的语言表达基础——阅读。

第四，在校内实行写作课同其他课程相结合的方法。写作课同其他任何一门课程都结下了不解之缘，需要相互配合与支持。写作课要从其他学科中广为吸取养料来充实、发展自己；其他学科的各种写作实践活动都要按写作训练的要求来进行。

第五，在社会上实行校内校外相结合的方法。为了最佳效果的取得，写作课应走向社会，让学生到社会中去运用学过的理论，进行各种写作实习。如有可能，还可以开展为社会服务的写作业务，开创写作课的新局面。

本《现代写作学教程》，总设想是建成写作学理论体系、写作课教学体系、写作训练实践体系三大系统有机结合的统一体，但因时间短促，精力有限，一时难以遂愿，容以后陆续奉献。这是必须在此说明的。

三、写作课的前途展望

写作在迅速发展，写作学在加速前进，写作课的影响在日

益扩展,其使命也随之不断加重,其前途将越来越显得光明。

写作课,它是最注重并最能够培养学生能力的课程之一,是最符合以培养能力为主旨的现代教育要求的课程之一,因而是最有生命力、最有前途的课程之一,应优先加强,而不应歧视和贬低。

对写作课的重视程度,是一个人的真愿意成为创造性人才的标志之一,是一个学校是否真正以培养创造性人才为目标的标志之一,是一个国家、民族、社会是否有战略眼光,其教育是否能迅速走向发达的标志之一。

写作课在外国受到的重视很值得借鉴。如在美国,有的一流的理工学院也在各专业全都开设写作课,许多名牌大学都设有写作系,还有专门的写作学院,有写作学的硕士、博士;更有“一些大学提出一个‘学习通过写作’的口号,把写作看作全面训练大学生思维能力和学好其它课程的基础和最佳途径”^①。这是何等的战略襟怀。

写作课在我国境遇,目前虽不能同先进国家相比,但总的趋势也是越来越受重视的。随着现实需要更迅猛地增长,随着有关方面观念的不断更新和写作教师的加倍努力,写作课只会日益兴旺,在不久的将来开出奇异、绚丽之花。

肩负起愈益重大的时代使命的写作课,它登上光荣席的时刻,为期不会太远了。

^① 《写作》1986年第5期第5页。

上 编

基 础 理 论

第一章 写作的过程与思维

第一节 写作过程中的系统运动

一、写作运动的系统机制

写作来源于人类对客观世界的能动反映和改造客观世界的愿望，而写作手段的书面性，使这种认识与愿望得到了鲜明持久的外在表现，并获得了交流效益。写作活动遵照着马列主义反映论的一般规律，却又有自己独特的系统机制。写作运动的系统机制，是由客体、主体、受体、载体四者的辩证统一关系所构成和制约的。

客体指的是写作的对象。人类的认识无一不来源于实践，现实生活是写作的唯一源泉。但是，这种认识并不是一种照相式的反映，它必须经过人的大脑的加工制作，它是大脑对信息进行选择性接受与定向性加工制作的结果。加工制作，是写作主体的功能。西方的写作理论家们常用三棱镜的折射比喻写作过程中客体和主体的辩证关系，我们不妨借用苏轼的诗来形容：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”道理并不复杂，客观世界是多侧面、多层次、千姿百态、丰富多彩的，人的认识又是多角度、多途径、无穷无尽、不断发展的，因而体现这种主客观关系的写作活动才这样艰难复杂而又大有可为。

写作主体的能动性来源于人类社会实践的广阔性和深

刻性。思维是“万物之灵”的人类大脑特有的功能，它的功率大到“生命的每一分钟能收到10项新信息。”^①但大脑之所以会思维，是以人类改造世界的实践活动为基础的。如果人没有改造世界的活动的能力，象其他生物那样任凭天命，就不会去思考了。恩格斯说：“人的思维的最基本和最切近的基础，正是人所引起的自然界的变化，而不单是自然界本身；人的智力是按照人如何学会改变自然界而发展的。”人只有在改造世界的实践活动中，才会有认识，有体会，有疑难，有预测，有希望，才有思考的必要，从而发展和完善思维能力。应该说明的是，我们所指的思维，既指抽象思维、形象思维，也指直觉思维和灵感思维。

大脑对信息的储存、加工与转换的速度的差别，来源于主体的素质秉赋的异差，更来源于后天的实践有所不同。在实践中形成的感受强度，记忆结构，经验积累，理解能力，审美情趣，气质性格等，凝聚成对生活对世界的基本态度和心理活动的独特性，形成了各不相同的思维角度和思维方式。因而写作思维也就具有个性特征。

写作主体与写作客体的结合，构成认识与被认识的关系，再造与被再造的关系，表达与被表达的关系。这种关系，是写作运动的基础和中心环节。但这种认识、再造与表达的关系是凭借特定的手段并按照特定的目的进行的，因此在写作关系中除了主体和客体的关系外必然还包含着认识与形式的关系，以及表达与接受的关系。

写作运动中的认识与形式的关系以及表达与接受的关系

①（美）《读者文摘》，《脑和它的功能》，安徽科技出版社1987年版，第51页。

都是通过写作载体来这现的。载体是主体认识与再造客体的媒介和工具，又是主体、客体、受体三者之间的物质纽带。它在写作的系统运动中具有三种功能：思维的物质外壳；表达的物质手段；传播的运载工具。由于这种特定媒介和手段，人类对客观事物的认识与理想地改造客观世界的愿望才具有了可表、可见、可传的物质形式，写作系统运动才获得了坚实的机体。

受体对于写作系统运动的意义主要表现在两个方面：一是因为有了受体，写作活动的成果——文章才进入流通领域，才具有了社会意义。读者既是文章的思维内涵的接受者，又是将思维内涵转化为实践内涵的实现者。文章从“理想地”转到“现实地”改造客观世界，主要是通过广大读者去进行的。二是受体的作用也间接地表现在孕育、构思与行文的过程中。读者的接受心理通过反馈影响作者的意识，进而制约作者的写作思维。随着时代的进步，随着作者与读者水平的同步提高，作者与读者的认识落差、心理间隙会越来越缩小，受体在写作系统机制中的作用会越来越明显，写作事业的发展会因而愈益迅速。

客体、主体、载体、受体，四者通过写作关系互相联系又互相制约，组成了写作的系统工程。这是一项开放性的工程：它来自客观世界，最后又走向客观世界，把主观与客观，物质与精神，个人与社会，认识与实践构筑在这以四大基石为基础的一座宏伟而又坚固的大厦里。它又是一项浓缩性的工程：它把宇宙和历史，共性与个性，爱与恨，是与非，浓缩于小小的大脑，凝聚于千变万化的笔端，流泻为五光十色的文字，熔铸为突破时空局限的篇章。

写作运动的系统机制，清晰地表明写作是一种特殊的精

神劳动。写作是一种劳动，因为它有劳动的主体和劳动的对象；它有劳动的工具——书面语言及其录记符号；它有劳动的行为——观察、调查、阅读、行文、修改等的外部行为和感受、构思、交流、转化等的内在行为；它有劳动的成品——文章；它有劳动成品的市场关系——读者的接受与反馈。恩格斯指出的劳动要素它无一不具备。写作是一种精神劳动，因为它对劳动对象的加工（认识，再造与表达）是靠思维去进行，所使用的工具是语言这种“思维的直接现实”；其劳动的成品是思维的结晶，劳动的市场关系是精神产品的交流关系与思维的转化关系。写作是一种特殊精神劳动，因为它和其他的精神劳动相比，存在明显的特殊性。工具的特殊性：它以有严格的结构秩序的书面语言符号为载体；目的的特殊性：它不仅是认识客观世界，而且要将这种认识广泛地交流以求获得广泛的接受；过程的特殊性：它与一般认识过程不同，它不是结束于从感性到理性的飞跃，还必须将思维外化才能算最后的完成。爱因斯坦发现了相对论的规律意味着认识的完成，而对写作来说，还得把它写成论文才算真正的结束。文章就是在这种复杂的系统机制中所进行的精神劳动的精粹成品，它确是“世界上最美丽的花朵——人类智慧之花！”（恩格斯）

二、思维在写作系统运动中的主导地位

千百年来，人们一直在探索着写作的规律，研究着写作的过程和成品，总结着写作的方法和技巧。但是，写作活动最深层的秘密——写作运动的核心究竟是什么，至今仍是人们非常感到兴趣而又最具有开拓价值的问题。1987年荷兰提尔堡国际写作专题讨论会对这个问题明确地进行回答：“研

究报告认为，写作并非只是一门课程。在写作与思维之间存在着共生的关系。”^①写作与思维共生的理论，成功地揭示了写作的深层秘密；写作的过程同时是一个思维的过程。写作运动的核心是写作思维。写作思维导引着写作系统向前运动。

写作运动的全过程是由准备、构思、行文、反馈四个阶段所组成的。

（一）写作准备阶段的思维（思维的孕育阶段）

写作的准备阶段就是接受外界刺激，积累信息，触动思维的阶段。客观世界向主体发出的刺激有两种形式：第一性刺激与第二性刺激。第一性刺激指直接来自客观世界的直觉刺激，也就是列宁所说的“生动的直观”，“影响人的现实对象和现象”，它是人类获得外部信息的主要来源。第二性刺激指间接来自客观世界的折射刺激——符号刺激，它是人类获得外部信息的补充来源。人类通过观察与感受接受第一性刺激，通过阅读与调查接受第二性刺激。大脑神经系统把刺激以信息的形式储存在大脑器官的记忆仓库里。这就是人类进行思考以认识客观世界的原始依据，是思维的起点，也是写作的起点。外部世界的刺激纷至沓来，暂时未能构成清晰的理性蓝图，却能摇撼作者的心灵，强烈刺激着作者的情绪，推动作者锲而不舍地探索它的理性意义，并不可抑制地萌发出一种表达的强烈冲动。歌德在谈到《少年维特之烦恼》的创作体会时说：“使我感到切肤之痛的，迫使我进行创作的，导致产生《维特》的那种心情，无疑是一些直接关系到个人的情况。原来我生活过，恋爱过，苦痛过，关键就在这里。”^②这种“切肤之痛”的强烈感受，是作家进行写作

① 见1987年9月3日《中国教育报》。

② 《歌德谈话录》第18页。

的心理起点。歌德用“关键”二字，特别强调出了感受——思维的孕育对于推动写作的决定性意义。写作思维的孕育给写作提供了动机和趋向。

（二）写作构思阶段的思维（思维的序化和深化阶段）

写作的构思阶段就是筛选素材，提炼主题，布局谋篇的阶段，也是对信息进行整理加工的内在的理性飞跃阶段。

人类的大脑具有思考运算的功能。所谓运算，就是指为最优化“解决问题”而进行的筹划与计算。这种功能是通过信息的处理和加工来实现的。选择与组合，就是大脑的具体工作。选择就是对信息进行鉴别：弃伪存真，弃劣存优。组合就是将经过选择而具有系统意义的信息，由此及彼，由表及里，按照一定的程序进行组合，构成有机的系列。新的组合构成新的系列，新的系列带来新的认识，步步走向对事物本质的理解。这一复杂的运算过程，是从人类能动地认识客观世界和理想地改造世界的意愿出发，遵循人类共同的思维逻辑，一直到寻求出最优化的认识和表达。主旨的确定就是通过信息的由表及里的排列组合以求质——从由现象到本质的纵向开拓中寻求事物的本质意义，规定表达和接受的方向（定性与定向）。题材的熔裁是通过信息的由此及彼的排列组合以求度，在横向开拓中使我们对客观事物的认识更加充实丰满，使表达和接受达到思维的具体性（定度）。结构的经营是通过信息的综合排列以求序——在多维开拓中确定事物各部分的内在联系，同时规定表达和接受的思路，使我们对客观事物的认识凝聚成完整的系统（定序）。思维本质的抽象性，思维内容的丰富性具体性以及思维路线的系统性，即有质有量有序，标志着写作由集材到设计的飞跃。就象马克思所说的，建筑师在建筑楼房之前，

“已经在自己的头脑中把它建成了。”“大脑中的建筑”，或者说“大脑中的文章”，就是通常所说的“腹稿”，“胸有成竹”。

（三）写作行文阶段的思维（思维的物化和强化的阶段）

“文果载心，余心有寄”（刘勰），“心”就是思维，“心之官则思”。“文”就是书面的录记。写作的行文阶段就是书写成文的阶段，也就是运用书面语言把构思中形成的系统思维录记下来组成文章的阶段。这个过程既使思维在稳定的可见性的系列组合中走向强化，又将思维的结晶准确地予以定型与外化，使它具有坚实的躯体。

思维的“可见性”，大大强化了作者与文章的思维效益。这是因为：一、思维外化为篇章，要求构成明确的思想系列或形象系列。不深不透的思考，不确定的意念和意象，会在外化过程中经受考验，或转入深透确定，或被扬弃排除，或引起思维的转向等。思维的外在化给作者提供了审视自己思维的机会，由文章所固定下来的思维不再是稍纵即逝的心理活动，它可以前后照应，上下勾连，慢慢咀嚼，细细推敲，从容纾缓地清理、比较、验证、调整，进行反复推移以获得最优化的处理。二、内在思维转化为视觉符号传递的思维，由于视觉符号具有鲜明性与持久性的储存效益，会带给作者以新的刺激和兴奋，这种刺激给作者提供了一个新的客体，有利于作者带着兴奋的心情，从比较客观的角度重新进行更加全面的思考。三、写作思维中包括感知、理解、表达与对接受的预测等多项内容，它们都是在同步运动的紧张状态下进行的。“一心不可二用”，作者在进行内在思维中不可能使它们获得同步完善。定型的行文过程中，动态的思维

转化成了静态的形式，有利于作者分阶段地单目标地进行分步调整，使它们一一完善，达到局部的精细，整体的完美，局部与整体的和谐统一。凡此种种，都使得文章更加精美，文章中的思维结晶更加精粹，可接受性进一步增强。曹雪芹所说的“字字看来都是血，十年辛苦不寻常”，就是“披阅十载，增删五次”，不断将思维外化和强化的结果。

（四）写作反馈阶段的思维（思维的交流与转化阶段）

读者的阅读过程，就是感受和认识文章的思维内涵并进行反馈的过程，也就是作者与读者的思维与实践双向转化的过程。就读者来说，他对文章的思维结晶的接受（正反馈）会转化为社会实践的调整。他对文章中的思维结晶的拒绝（负反馈）会导致从相反的方面去思考和寻找结论，最终也会给社会带来影响。就作者来说，读者的反馈会带来思维与写作实践的调整：读者的正反馈会增益写作的信心，鼓励他按照相同的方向继续去认识与表达；读者的负反馈会促使他改弦更张，对自己的思维与表达重新进行修正与调整。

以上就是写作运动的全过程，也是写作中思维运动的全过程。其程序表现为准备——构思——行文——传播；其内涵表现为孕育——深化——外化——转化。全过程以实践为起点，以走向实践为归宿。在这一多层次、多侧面的系统运动中，思维是核心，写作是思维的一种特殊的表现形式——强化序化和外化的形式。思维与写作共生共存，连体导引。因此，提高写作能力的问题，只有在同时提高思维能力的过程中才能得到解决。也因此，“教师在进行写作教学时，要帮助学生发展写作能力及相关的思维能力”，“要着重强调创造性的写作，不要太多地把注意力集中在纠正拼写与语法错

误上。”（《国际写作专题讨论会研究报告》）^①这种见解，代表着当代世界对写作及其理论的最新认识，它严肃地召唤着写作观念与写作理论的更新，提醒着人们根据写作运动的系统机制与特殊精神劳动的内在规律，以创造性思维为核心来建立写作学的理论与训练体系。

第二节 写作思维的特点 及其认识格局

一、写作思维的特点

思维是人类独有的。写作思维更是人类思维活动中一种高级、综合的特定形式。写作中的思维具有哪些特性呢？我们认为它主要具有定向性、系统性、创新性、外化性、多维统一性等特点。

（一）定向性

写作思维是一种定向性的思维。首先，因为它有明确的自觉的目的：完整地认识客观事物，并实现系统地表达与交流。这使得它和直觉性思维活动和实践性思维活动有所区别。直觉性思维活动是不自觉的，非逻辑的；实践性思维活动不追求表达与交流。而在写作活动中，不管是对信息的选择与输送，不管是运算与决策，始终都瞄准着最优化的认识与最优化的表达这一统一目的去求质、求度、求序，最后组成文章中的思想系列或形象系列。这一程序的最高指挥层次就是对

^① 见1987年9月3日《中国教育报》。

生活与对世界的整体信念，也就是人们常说的人生观与世界观。因此，写作思维必然按照一定的方向运动，遵循统一的指挥，去实现一定的目的。

写作思维的定向性，也与它的表达手段的确定性有关。文章体式的序列性，使得每一个信息都鲜明地固定在确定的系统位置上，构成一个“决定性的结构”（瑙曼），^①因而全部思维活动都有具体指向。古人常说的“言之有物”，“有本可依”，“有章可据”及“言之有序”，“言之有文”，实际上即是使外化的“言”，表达一定思维内容的具体性和逻辑性。没有思维的指向，则“物”与“本”，“序”与“文”，无权衡的准绳。

写作思维的定向性，集中表现于文章的主旨。主旨就是写作主体通过材料的选择与组合所表现出来的一种贯串全文的意向。它由整个系统的“决定性结构”所支撑，指挥着写作思维的定向运行，实现着主旨与材料、内容与形式、表达与接受的同步运动。王夫之说：“意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合。”如果没有统一的指挥，没有统一的方向，材料的组合就会失去依据。文章有主旨，这是写作思维固有的特性——定向性最鲜明的体现。

（二）系统性

写作思维的系统性是通过它的层次性、有序性和连贯性体现出来的。写作首先要获得对客观事物的较完整认识，而客观事物从来都是多侧面多层次的，因此必然是一个由此即彼、由表及里的思索过程，这就决定了认识的层次性、各个

① 见《接受美学与接受理论》第13页，李泽厚主编，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社1987年版。

层次的连贯性和序列性。这种认识由点到线，由线到面，由面到体，构成了一个严密、完整的思路系统。这种思路系统的外化形式就是文章的结构。结构就是作品内容的组织和构造，是作者依据认识与表达的目的对材料所做的有机组合与安排。结构的外在形式包括层次和段落、过渡与照应、开头和结尾等。段落和层次标示着思维的阶段和顺序，过渡与照应标示着各思维阶段的联系与相关；开头和结尾则标示或暗示出思维的意义、范围或思维运行的气氛、背景与趋势。于是，众多的材料有机地组合在一个统一的框架里，每一件材料都在自己的特定的位置上体现着定向思维的系统意义，实现着统一的系统功能——对客观事物的完整的认识和这种认识的完整的交流。下面，举出元人马致远的小令：《天净沙》。

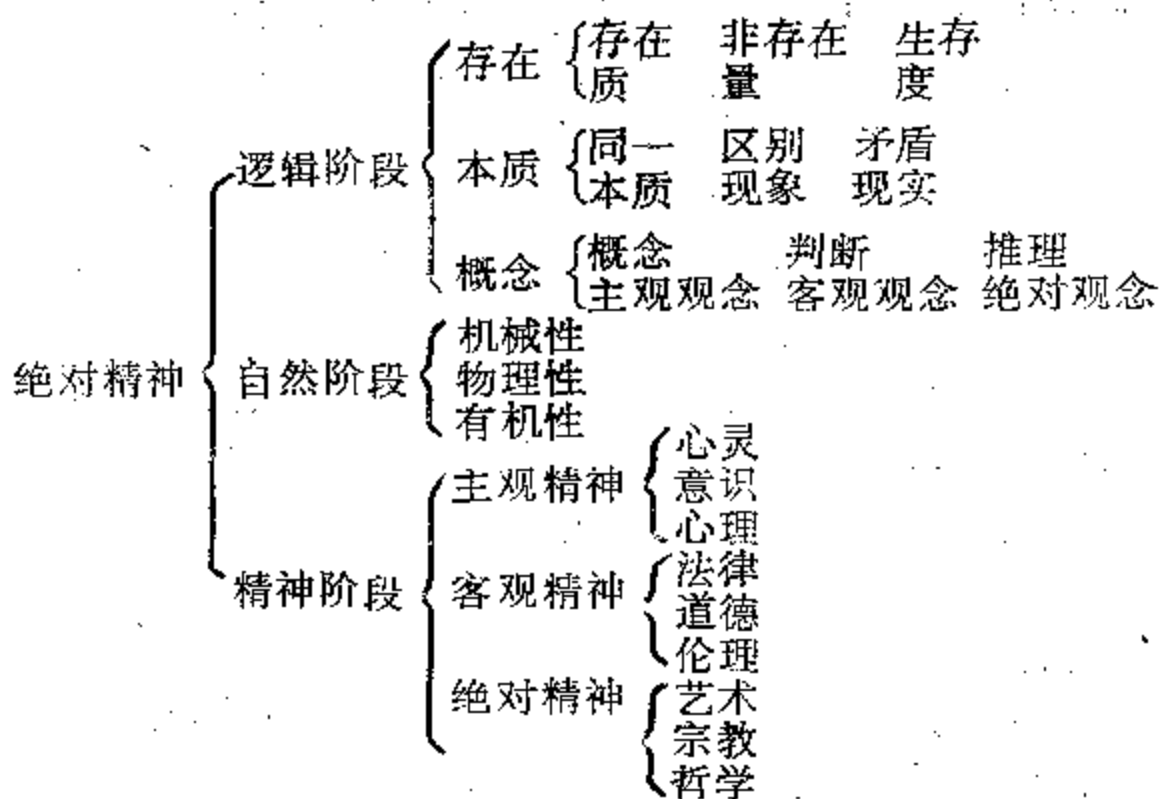
枯藤老树昏鸦
小桥流水人家
古道西风瘦马
夕阳西下
断肠人在天涯

这首小令几乎全是用名词所组成，粗看东鳞西爪，似乎是互不相干的信息堆砌。细读才领悟每一信息都服从于一个总的目标：游子天涯飘泊的悲惨境况与凄苦心情。每一个名词都展现出一幅凄怆的天涯景物，景物中正蕴籍着天涯游子寂寞悲凉的心态。众多的心态画面（意象）从各个不同的角度组合成了心灵的立体形象（意境）——对天涯游子的境遇与心情的整体认识与感受。这种完整的形象认识，是按照清

晰而又严密的序列运行的。它由自然（枯藤老树昏鸦）到人间（小桥流水人家），然后到自己（古道西风瘦马），由形到神（瘦马夕阳——其形可睹；断肠人在天涯——其心可知）。层层渲染，步步加深，由远及近，由人及己，由景及心，向读者放射出定向的集束信息流，使人获得强烈而又鲜明的整体认识。这种认识效果，是内蕴在文章结构中的写作思维的系统性所带来的。

议论文章也同样如此。让我们看黑格尔的《逻辑学》这一巨大的理论著作的内部结构情况。黑格尔认为，在自然界和人类社会出现以前，客观地存在着一种“绝对精神”。他认为“绝对精神”的发展，经过三个阶段，即“逻辑阶段”，“自然阶段”和“精神阶段”。在其发展的“逻辑阶段”又经历了三个阶段，即“存在”、“本质”和“概念”。在其“存在”阶段的发展过程则是这样的：先经过“存在”、“非存在”、“生存”三个阶段，再经过“质”、“量”、“度”三个阶段，便结束“存在”阶段，进入“本质”阶段……黑格尔的思维体系中，“绝对精神”还经过一长串的三个阶段最后达到自我认识，又回到了原来的开端——“绝对精神”。如果我们撇开黑格尔所竭力标榜的“绝对精神”的唯心性质而单看他展开思路的具体过程，我们就不能不为该著作的思维网络的周严细密而惊叹不已。这个思维网络由点到线，由线到面，由面到体，上下勾连，左右贯通，有条有理，有纲有目，将一个非常抽象的概念阐述得条分缕析，构筑成如此宏伟、牢固的思维工程，简直可以说达到了天衣无缝的境地，甚至使得他的对手都为之倾倒。

黑格尔这一天才著作的思维体系，可以用下面的图象来表示：



①

由此可见，黑格尔的这一论著将各种概念组成为一个序列，象锁链一样，一环扣一环。这著作的内在结构关系和外在结构形式，展现了写作思维的系统性。

（三）创新性

列宁有一个著名的公式：“人的意识不仅反映客观世界，并且创造客观世界。”^② 写作思维就是这样一种富有开拓精神的创新思维。

写作思维的创新性，首先来自写作客体——客观世界的

① 列宁《哲学笔记》，《列宁论文学与艺术》第1卷第46页，人民文学出版社1980年版。

② 参见林先发，司马志纯的《论思维形式与思维方法》第37—39页，湖北人民出版社出版。

丰富性和变异性。客观世界的变化必然会引起主体思维素质与思维方式的常变常新，也必然要求着与形成着写作成品的常写常新。

写作思维的创新性，也来自写作主体的思维个性。感物吟志，“出自性灵”。人的思维方式与思维途径千差万别，即使面对同一事物，也因为“人人都有一个‘我’在”（叶圣陶），所得的认识都会带上个性的独特色彩而立异标新。同样是一根手杖，巴尔扎克雕上的铭言是“我粉碎了一切困难”，而弗洛伊德雕上的铭言却是“一切困难粉碎了我”。叶圣陶先生有一段精辟的论述：“凡是有‘自我’的作家，即发挥得烂熟的题材也可产出鲜花似的作品来，因为精神所寄不同于强为，一定是新鲜，一定是创作，决不是烂熟的陈套。”^①个性，是创新的内在依据。独特的认识角度，独特的认识方式，必然带来文章面貌的千差万别。

写作思维的创新性，同时也来自读者的求新心理。“新者见嗜，旧者见厌，物之恒理”。（明·江盈科）求新，是客观世界运动性的心理折射，它与接受外界刺激的生理机制有关。为着实现接受的效益，写作思维的孕育、深化及外化阶段都必须尊重和满足受体的这种求新的心理，使自己在思维的内容、思维的方式、表达的方式等各个方面，都具有新颖独特的地方。

写作思维的创新性还和它的载体的性质有关。人类的语言除了基本的语法之外，都是趋时而变的，特别是其中最敏感的部分——词汇，更是时刻都处在变动和创新之中。认识的发展，必然带来认识手段和表达手段的发展，推动载体的表现

^①见《叶圣陶谈创作》第33页。

能力日臻完美，为文章形式的创新开辟天地。

运用已有的知识和经验，通过新的组合、联想、想象，产生新的思想、新的艺术境界，并赋予它以新、美的表现形式，这是写作思维创新的丰富内涵。社会生活生生不息，写作思维新新不已，文章大业永无穷时。

写作思维的创新性，是文章生命力的根基所在。“昔老子欲死圣人，庄生讥毁孔子，然至今其书不废。荀卿言性恶，亦得与孟子同传。何者？见从己出，不曾依傍半个古人，所以他顶天立地。今人虽讥汕得，却是废他不得。”

（明·袁宏道）文章能够千古流传，秘密就在这里。

（四）外化性

写作思维与一般的思维活动相比，除了具备“感性认识——理性认识”这两个阶段之外，还必须成熟到可以外化的地步。郑板桥有云：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔皆作变相。手中之竹，又不是胸中之竹也。”（《画竹》）郑板桥所说的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的区别与转化，就是写作思维“象——意——文”三级生发的形象解说，而“手中之竹”就是写作思维外化性最确切的比喻说明。

写作思维具有两重目的：认识与交流。认识是一个“使自己明白”的内在过程，它通过感性到理性的飞跃来实现。交流是一个“使别人明白”的外在过程，它通过表达与传播来实现。因此，写作思维不能只是为认识而进行的内在思维，必然是将这种认识进行表达和显现的外化思维。内在思维是外化思维的基础，但两者有很大的差距。苏轼说：“求物之妙，如系风捕影，能使物了然于心者，盖千万人而不一

迂也。而况于口于手者乎？”（《答谢民师书》）陆机说：

“恒患意不称物，文不逮意。”（《文赋》）写作艰难，就在这里。

但是外化思维并非只有“不逮”的一面，更重要的是它还有使认识强烈化、深刻化、精确化、序列化、整体化、稳定化的一面。这就是文章的效应。从写作思维与文章的关系来看，外化思维的物质形式就是文章。所谓文章就是思维外化为符合一定体式的独立成篇的书面语言系列。文章是内容与形式的辩证统一体。就其内容而言，是作者通过具体材料表现出来的对客观世界的能动的认识与改造客观世界的愿望，是写作思维的最后的结晶；就其形式而言，是作者用来承载这种思维结晶的由字、词、句、段所组成并具有一定的体式规范的篇章。文章的书面语言的规范性保证了思维的确切与精密，文字符号的稳定性使思维具有了不可移易的定型性，篇章的系统性更使思维具有了不可分割的整体性。以写出文章为目的的思维，不仅提高了思维本身的质量，而且使它获得了穿越时空的交流效益。即使殷商时代的人的思维结晶，至今还清晰、准确、完整地展现在用甲骨文录记着的短小的篇章里，向现代人发射着几千年前的信息。

随着电子时代的到来，写作受到了录音带、收音机的强大挑战，然而它的地位始终不可动摇。写作思维的外化性所获得的定型传递效果，远非其它方式与手段所能比拟。传真电报是当代最佳的传递手段，它仍然是一篇文章。

（五）多维统一性

写作思维是认识与表达，内容与形式，主旨与材料，以及形象与哲理，思想与感情的多维统一。

写作思维的完成表现为对客观事物的认识找到了完美的

表达方式，在载体中固定了下来；也就是我们平常所说的达到内容和形式的统一，认识与表达的统一。认识与表达，内容与形式有相对独立的一面，也有相辅相成，相倚相生的密切联系。只有认识，才能表达；只有表达，才能更好地认识。内容之所以能成为内容，是因为它有形式承载；形式之所以能成为形式，是因为它有内容包容。它们互相渗透，互相促进，达到思维成果的精深与纯粹。

写作思维中的多维因素的关系，在我国历史上曾进行过长期的争论。《周易·系辞》引用孔子的话说“书不尽言，言不尽意”，因而“圣人立象以尽言”。王弼又进一步说，虽“言不尽意”，但可达到“得象忘言”的境地。于是写作思维中的言、象、意被弄得玄妙莫测了。欧阳建针对王弼的说法，从“名”与“实”的一致性出发，提出了“言可尽意”的正确见解。而真正对写作思维诸因素的复杂关系获得了系统认识的是刘勰：“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。”（《神思》）“情动而言形，理发而文见”（《体性》），“心生而言立，言立而文明，自然之道也”。

（《原道》）这就是说写作思维的内容因素（心、象、情、理）与形式因素（言）是一致的。情离不开象（物），理离不开情，心离不开言。象是写作思维的起点，情是象与理之间的纽带，理是写作思维的升华，言是它们共同的媒介。诸因素的系统运动，构筑成心物交融，情理共进的思维工程，达到思维的精深与表达的纯粹的辩证统一。具体从说理来看：思考成熟，情理交融，“理定而后辞畅”（《神采》）；为了言语通畅，必须想透想深，“心与理合”、“辞共心密。”（《论说》）在这里，内容与形式，认识与表达，是一种抽象的推理方式的统一。从文学创作看，“情以物兴，

物以情观”（《诠赋》）；“情以物迁，辞以情发”（《物色》）。诸因素的系统运动，都围绕着“情”进行，以形象的直觉深入事物的本质，以言语固定下来的意境与典型形象曲尽其理。在这里，内容与形式，认识与表达，是一种非抽象非推理方式的统一。

单就文章的内容来看，文章的内容包括材料和主旨。材料指的是容纳在篇章中的人、事、景、物、理；主旨就是通过对这些人、事、景、物、理的表述所揭示出来的一种整体意向，包括人的思想感情、态度、趣味。在这里，材料与主旨、形象与哲理是统一的。这不仅仅是指一般性的观点与材料的统一，形象景物与情意的一致，而是说在写作思维过程中，材料的突破（如找到了新的证据）可以带来观点的飞跃，观点的更新（如采用新的认识方法，站在新的理论高度）可以发现材料中蕴藏的新的意义。特别是形象塑造的成功和抒情境界的完美所包含的思想内容是难以穷尽的，以致《浮士德》、《汉姆莱特》、《红楼梦》可以研究几百年。而思想的博大，生活经验的丰富，感情世界的深广，想象能力的活跃，创作方法的成功，又是成功地塑造形象和完美地创造诗境的保障。

二、写作思维中的两种认识格局

人类认识客观世界的方式可分两种类型：抽象思维与形象思维。适应着这一总的规律，写作思维中存在两种不同的认识格局：艺术型的写作思维与科学型的写作思维。

世界现代心理学奠基人 $\mu \cdot \pi \cdot$ 巴甫洛夫在他的学术名著《二十年经验》中明确地宣示：“生活明显指出两种范畴的人——艺术家与思想家。他们在思维方式上有明显的区

别。作家和艺术家能从整体上全面地、完满地把握现实，毫无割裂地、毫无分离地把握生动的现实。思想家则恰恰是把现实分割开来，并且仿佛以此消除现实，把现实造成某种暂时的骨骼……”^①

由此可知，艺术思维与科学思维的认识格局的根本区别，首先在于它们“把握现实”的不同方式，也就是它们关注世界的不同角度。艺术思维关注以人为中心的现实整体，注意研究有血有肉的人生；科学思维关注以“物——理”为中心的现实的局部，注意研究“没有血肉的骨骼”——从总的联系中分解而出的局部现象。

关注世界的不同角度必然决定认识世界的不同途径。艺术思维通过生动直观的形象去认识整体的世界，而科学思维则通过抽象的概念去认识局部世界。形象和概念是认识手段的等价物。二者能动地认识世界和理想地改造世界的总目的并无二致，不过一个是用形象去再现，于再现中去启示真理，一个用概念去推理，于推理中证明真理。

形象，总是具有个性特征，它必定是独特、个别的存在。那么艺术思维也能进行归纳与概括，分析与综合，以求得对本质的普遍性认识吗？它又是怎样进行这一抽象的推理过程的呢？回答是肯定的。“艺术思维的力量不仅在于认识完整的東西，而且在于抓住本质的东西，看出人们社会心理生活现象体系中最有特点的东西。”^②艺术思维既然同样是一种能“抓住本质”的思维，那么，它和抽象思维的“等价过

① 俄文版第380页，莫斯科，国家医学书籍出版社，1951年版。

② 〔苏〕A·科瓦廖夫《文学创作心理学》第28页，福建人民出版社1983年版。

程”又是什么呢？这就是：通过选择与组合达到最广泛的概括。

作家、艺术家的观察与感受永远是有选择的。他们凭着独特的职业敏感，选择那些特别引人注目的生动直观的东西，选择那些别人没有发现的新鲜东西。选择的过程就是一个去粗取精、弃伪存真的求质过程。他的选择服从于组合。他在选择个别事物时，也利用信息库中丰富的储存去充实它，让它更加完整，更加丰富。经过选择和组合，塑造特定的“这一个”，同时又是“很多个”的代表。通过个性去认识共性，通过典型去认识本质，通过选择与组合去获得概括、归纳、综合、分析的效果，通过审美判断去代替是非判断，这就是艺术思维的认识格局。它把外在的推理过程巧妙地隐藏在形象与形象的关系中，事件和事件的联系里。

科学思维以铁的逻辑表达着清晰的思辨，艺术思维以美的含蓄内蕴着清晰的思辨。这两种认识格局在写作中构成了基本思路的差别，语体的差别，语言风格的差别，最后形成了两大文体群的体裁格局的差别。只有掌握了这些差别，才能在文体的选择、方法的选择与思路的运行中，形成优势的认识格局，收到优化的认识效果和表达效果。

表现在这两种格局中的才能虽然因人而异，但对于某些伟大的作家来说，却都能发展得相当充分。鲁迅，他的小说、诗歌和散文证明了他卓尔不群的艺术思维能力，他的论文和杂文则证明了他出类拔萃的科学思维能力。就象世界上一切事物都不是绝对封闭的，两种认识格局的差别也并不是绝对的。这并不仅仅是因为艺术思维本身就内蕴着理性的因素，科学思维本身也不能脱离表象的基础；也不仅仅是因为任何一种思维格局都需要多种语体、多种方法的运用，就象《战争与和平》中就有大段的议论，

而《共产党宣言》的开头和结尾就是相当精采的抒情语言；而且也不仅仅是因为现实生活中已经存在着两种认识格局互相融合的“边缘性”文体，如杂文，文艺随笔，科幻小说，知识小品；更重要的是：“科学能帮助艺术家们拨开虚假和臆测的迷雾，用真理的眼睛去看世界。而艺术则……使科学家得以从另一个高度上去看待自己的使命，为探索之美而倾倒。^①也就是说，真理，是美的光芒；诗，是真理的预感。两者既有相异性，又有相含性。

因此，对于青年作者来说，应当牢记高尔基的一句名言，“无论是科学还是文学，其中起主要作用的是观察、比较、研究；艺术家也同科学家一样，必须具有想象和推测——洞察力”，综合培养自己的写作才能，训练两种认识格局，使自己认识世界的主体能力得到全面的发展。

第三节 开发写作思维 活力的途径

写作思维活力，来自大脑的整体活力。大脑的整体活力，是在实践中获得并在实践中发展的。写作思维遵循着思维的普遍规律，同时按照自己的系统机制展现其活力。

一、客体优势的发挥

客观世界是信息的源泉。写作思维失去了客体，就会成

^① 见(苏)苏霍金：《艺术与科学》第263页，三联书店1986年版。

为无本之木，无源之水。拥有生活的优势，是提高写作思维活力的第一关键。

古往今来一切有成就的作家，无一不具有生动丰富或者坎坷曲折的生活经历。他们在自己的经历中广泛而深刻地接受着直接来自客观世界的第一性刺激，给他们的写作思维提供了最富有活力的能源。第一性刺激的意义，首先在于它形成着和影响着作家的主体素质：感情结构、气质结构、价值结构、审美结构以及其它的素质要素。这些素质要素正是形成作者的世界观及整体思维趋势的基本依据，也是形成具体作品的主旨与思路的具体依据。

“当我回首往事的时候，连我自己都不敢相信，我们的俄罗斯竟是这样……

但事实却确实是如此。”（高尔基：《童年》）

热爱俄罗斯，又为她“铅一样沉重的丑恶”感到痛苦，是高尔基三部曲共同的思维趋势。作者说得非常明白，“由于‘令人苦恼的贫困生活’对我的压力，还因为我有这样多的印象，使我不能不写。”^①这一思维趋势是“事实”本身所形成的。“事实”从他童年起，就在他的心灵深处留下了“刻痕”，这些“刻痕”是高尔基思维整体趋势的现实基础，又给他在写三部曲时提供了具体的思维素材和具体的思维指向。“噢，心的记忆啊，你比理性的悲哀的记忆还要强烈。”

（俄·巴狄士柯夫）“心的记忆”只能来自生活，这是任何“理性的记忆”所无法代替的东西。所谓“身之所历，目之所见，是铁门限。”（清·王夫之）其道理就在这里。

如果我们对客观事物不了解，又没有掌握间接的材料，

① 《高尔基论文学》第166页，人民文学出版社1978年版。

单靠“主体放射”，写作思维就会失去活力。且看下面这一则报道：

一位参加评阅今年高考语文试卷的教师最近告诉记者，他在评阅今年高考语文作文题《有感于50年前的今天》时，虽发现一些质量较好的文章，同时也发现不少考生对50年前的抗日战争的历史知之甚少，以致闹出许多笑话。下面摘录的是一些考生写的原文：

“50年前的今天，中华人民共和国的抗日战争全面爆发了。”

“1937年7月7日中国共产党成立，中国人民在党的领导下在芦沟桥打响了抗战的第一枪。”

“7月7日中国人民解放军百万雄师过大江，占领南京，赶走了日本帝国主义。”

“著名抗日将领陈化成不顾年迈体弱，率军坚守吴淞口，直到生命的最后一息。

……

这些考生观点的模糊，判断的错误，推理的荒谬，叫人瞠目结舌！何以致此？一个考生在考卷中吐露了真情：“……今天要我对50年前的今天发表感想，心中一点底也没有。因为我了解得太少了。”

（1987年6月8日《中国教育报》）

“尔果欲学诗，功夫在诗外。”（陆游）写作思维的活力来自生活。“把手伸入人类生活的深处吧！”（歌德）否则，“再好的才能也会枯萎。”（高尔基）

但是，生活转化为写作思维活力，是依靠主体的“消

化”去实现的。这就是积极地对待生活，热情地参与生活，真挚而强烈地感受生活，严肃冷静地思索生活，真正做到“体物入微”，“物我一体”，实现客体的主体化和主体的客体化。古人常说的“世事洞明皆学问，人情练达即文章”，就是这种消化的最高境界。这种境界只能属于“以战士的姿态推动生活前进”（高尔基）的人。

对“不公道的世界”大声喊出“我控诉”的巴金，就是由于“以战士的姿态”积极地参与生活，认真地消化生活，因而获得了写作思维活力的。

1927年春，23岁的巴金怀着寻找社会之路、探索人生真谛的理想，来到了法国巴黎。一天，他从一本书上读到了这样一段话：“我希望每个家庭都有住宅，每张嘴都有面包，每个心灵都受到教育，每个人的智慧都有机会发展。”巴金感动得流下了泪。这本《我的生活的故事》是一个意大利的鱼贩子樊宰底写的自传。他和他的伙伴鞋匠萨柯被美国政府诬陷为“抢劫罪”判处了死刑。这件事引起了巴金的深切同情，他积极投入了援救活动，并怀着敬意给美国死囚牢中的作者写信，诉说自己的悲哀和希望、同情和支持。不久美国政府悍然把鱼贩和鞋匠处死，巴金愤怒地写了整整一天的信，寄到世界各地去控诉那个“金圆国家”的暴行。在郁闷、痛苦、愤怒的心情下，巴金立定了与不合理的世道战斗到底的决心。他激情飞涌，文思如潮，在一连串不眠的日日夜夜中，一口气写完了处女作《灭亡》。从此巴金走上了写作的道路。他把樊宰底称作自己思想道路上和写作道路上的引路人。①

① 请参看《巴金和一个异国死囚》，《文摘周报》第364期第四版。

二、主体建设的系统设计

写作思维终究是通过主体去进行的，因此主体的建设对于写作思维活力的发挥就不能不具有特殊重要的意义。所谓主体建设，就是指作家的思维个性与思维能力的基本素质的培养和训练。

苏联学者A·科瓦廖夫院士在《文学创作心理学》中提出了对作家主体素质的系统认识。我们据此扩而充之绘出了主体建设的系统设计蓝图。

（一）强烈的感受性： 感觉的聪灵和敏锐；感受的深刻和持久；感情的丰富细腻和富有同感的力量。三者所构成的系统能力，是推动作家“彻底深入这种生活并且从最近处窥探生活”（俄·库普林）的生理基础和心理基础。

感觉是感受的前提，感受是思维的起点。“眼观六路，耳听八方”，则信息灵通，感情丰富，思维通达。“充耳不闻，熟视无睹”，则信息闭塞，反应麻木，思维窒息。契诃夫在很小的时候就对人的语调和情态非常敏感，善于捕捉到它们的细微之处，并且模仿得维妙维肖。他五岁时候化装成小乞丐到姑母家去“乞求施舍”，以乞丐特有的语调与神态唱着“要饭歌”，居然使姑母难辨真假，噙着怜悯的泪花“慷慨地”进行了“施舍”。他的这种超常的感受性和天赋有关，也和训练有关。他很小就喜欢看戏，更喜欢演戏，常常和小哥哥安东及邻居的孩子自编、自演、自看。表演需要进入角色，进入角色依靠同感的力量，同感依靠观察的细致、感受的敏锐和感情体验的细腻。这种超常的能力，使他能把俄罗斯的社会和自然都“活生生地”装在自己的脑海里，推动他在自己的作品中创造了如此众多的栩栩如生的人物，再现了如此绚丽多彩的俄罗斯风光。

超常的感受性不仅属于以艺术思维为主要工作方式的文艺家，同时也属于以科学思维为主要工作方式的政治家、思想家和自然科学家。马雅柯夫斯基形容列宁的眼力是：“他一眼看尽了整个世界，看透了被时间掩盖着的一切。”列宁对事物之间的本质联系和内在的逻辑关系具有特殊的敏感，反应极为迅速强烈。在十月革命的准备阶段，他从一张小报上看到了季诺维也夫等人的声明，马上“嗅出”了其中的政治含义和资产阶级的动向，立即召开紧急会议，决定起义提前，“延迟就是自杀！”达尔文平时遇到表面上微不足道，又与当前的研究课题没有关系的生物现象，无论是古生物的一块化石，或者原野上一朵刚开的畸形的花，都能及时抓住以此作为重大发现的突破口。毫无疑问，列宁的洞察力，达尔文的敏感性，是从政治斗争或科学研究中锻炼出来的，也是他们的感受功能时刻在“满负荷”地紧张搜索的独特效应。

(二)博闻强记的信息库存：思维是在信息的基础上进行的。作为对客观事物进行完整认识和系统表达的写作思维，更需要丰富的信息库存。正如马雅柯夫斯基所说：“诗歌好比/镕锭的精华/一克的金属/成吨的矿砂”。“成吨的矿砂”是靠记忆的手段去贮存的。记忆的精度和强度决定着信息库存的数量和质量，信息库存的数量和质量制约着写作思维的精度和广度。

作家信息库存的多、牢、细三个量的范畴的特点，从属于“保真”和“保鲜”的储存效益。那么“保真”和“保鲜”的储存效益，又是依靠怎样的储存手段来实现的呢？这里有什么窍门吗？

雨果年青时曾目睹过这样一个场面：一个姑娘因犯所谓的“仆役盗窃罪”，在巴黎广场上遭受火刑。一个壮汉撕开

了她的上衣，抄起一把通红的烙铁向她裸露的肩头烙去。

“啊！”姑娘一声凄厉的惨叫。雨果晚年回忆说：

在我的耳朵里，虽然隔了40年之久，仍然响着那被暴行折磨的女人的惨痛的呼喊。这是在我心灵上永远不能磨灭的呼喊。（龙协涛编著：《艺坛趣闻录》）

雨果对无辜少女被火刑烧死的情景的记忆，保存了40年之久依然新鲜如故，是由于当时留下了“心灵刻痕”。“心灵刻痕”是一种感情的记忆，是人类大脑中最持久、最保真、最保鲜的信息库存。作家记忆的巧妙之处，就是充分利用了这种心理机制，将“情”与“象”同位储存。感情是一种最灵敏最强烈的心理体验，一受触发就汨汨涌出，带动着相关的物象同步运动。巴金谈关于《家》的写作体会，也证明了这点：

书中的人物是我所爱过和我所恨过的。许多的场面都是我亲眼看见或者亲自经历过的……我一个字一个字地写下去，我好象在挖开我的记忆的坟墓，我又看见了使我的心灵激动过的一切。（见《巴金文集》第14卷）

“情”与“象”的同位储存，是自然记忆，它与机械记忆有最根本的区别。同位储存的保鲜效益不只适用于形象思维，同时也适用于逻辑思维。如果二者有什么不同的话，那就是逻辑记忆将“情”与“象”的同位储存抽象为“情”与“理”的同位储存而已。在逻辑记忆中，由于对客观事物的充分理解的喜悦，或者由于真理的烛照带来豁然开朗的激

动，同样会加深记忆。

(三) 内在视野的鲜明，它指的是一种高度发达的心灵再现能力和创造性的想象能力。“凭借内心的视力来看所描绘的对象，来创造作品，这是作家的法则。”（A·托尔斯泰）①

“内心再现”来自对事物表象的记忆，想象则是表象记忆的重新组合，它使“内心视力”向着理想和未知的领域伸延，构成更加开阔的视野。记忆与想象互为表里，相得益彰，共同构成着新的形象体系、新的设计，完成着创造性思维的使命。刘勰所说的“寂然凝思，思接千载；悄然动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。”（《文心雕龙·神思》）就是内在视野的形象说明。作家构思，科学家推理，甚至农民种田，无一不需要内在视野。如果一个农民没有对秋收的内在视野，他就不会插秧。列宁说，如果没有想象力，“就不可能发明微积分”。马克思说，想象力是“十分强烈地促进人类发展的伟大天赋”。黑格尔说：“最杰出的艺术本领就是想象。”可见培养创造性的想象能力，是主体素质建设中最重要内容。

就其认识意义来说，想象就是将构成事物的诸要素“打碎”重新进行组合，构成新的系列，或者将事物与事物的常规联系的链条打断，构成新的联系，以获得新的形态和意义的认识活动和审美活动。这一活动主要通过辐射、换元、反向、串连、变形和假设、换位等七种方式进行。

1. 辐射思考：从某一事物或事物中的某一定点出发，向四面八方展开联想，上挂下联，左通右达，组成多维网

① 《A·托尔斯泰论文学》第271—272页，人民文学出版社1980年版。

络，无拘无束，自由驰骋，使事物在与其它事物的多元组合中出现新貌和新意。苏轼的《水调歌头》就是以明月为定点，上连广宇，下接人间，以月光为线，串起人间万户，将人生与宇宙组成了整体；以自己的感情为动点，伴随着月光的辐射在无穷无尽的宇宙空间运动，天上人间，任意遨游。这样，永恒与短暂的矛盾，自由与必然的矛盾，理想与现实的矛盾，出世与入世的矛盾，便显得格外尖锐，使读者对人生的意义就不能不进一步思索。

2. 换元思考：在组成常规系列的诸元素中换掉一个元素，就会构成新的系列，使事物出现新貌与新意。“高个子女人和她的高丈夫”是常规组合，“矮个子女人和她的高丈夫”也是常规组合，都不会引人注目。但是“高个子女人和她的矮丈夫”的组合，却是一件非常新鲜的事情，不能不引起人们格外关注。在这种打破常规的组合中，人性的底蕴才显现得格外清晰强烈。这就是冯骥才的小说《高个子女人和她的矮丈夫》的构思的起点和巧妙之处。新闻写作也往往在不平常的事物中发现新闻价值，道理相同。

3. 反向思考：就是在并不更换元素的条件下，将原来的思路反一方向，同样会使事物出现新貌与新意。莫泊桑的短篇名作《项链》的基本思路是：将假项链当作真项链——→为此付出了沉重的代价——→而这代价又换来了人生价值观念的转变。

他的《假珠宝》是上面思路的反向思维：将真珠宝当作了假珠宝——→为此获得了极大的利益——→荣与辱的冲突带来了心理的紊乱和人性的异化。

议论文中的反证法，也是反向思路的体现。

4. 串连思考：将两个异面的存在连接在一起，思考和

揭示它们隐秘的内在联系。杨朔的《荔枝蜜》就是这样做的。蜜蜂与人是异面存在，但蜜蜂酿蜜与人酿造生活在本质意义上却是相同的。将二者串在一起，使蜜蜂与人都出现了新貌，提炼出了新鲜深刻的思想。议论文中的喻证法也是串连思考。

5. 变形思考：不机械照搬生活素材或简单仿造客观原型，而是融进强烈的个性色彩，以主观折射的夸张方式打破客观生活的局限，创造出新鲜的形象和作品。如夸张、通感、拟人等修辞手法。鲁迅《狂人日记》中关于狂人心态的描写，加西亚·马尔克斯的《巨翅老人》中的变形描写，则是整体变形。以这种方式开拓想象领域，给读者提供了许多新颖独特的东西。

6. 假设思考：提出一种假想的情况，推想其结果或人们对它的反应，以此扩大视野。如议论文中的设问，假想论敌；《红楼梦》的《枉凝眉》中的名句：“若说没奇缘，今生偏又遇着他；若说有奇缘，如何心事终虚化”；雨果的“如果可以，我要命令地上的每块石头，掷向王位上的暴君。”这是就局部假想。有时整体构思都建立在设想上，如普希金的《假如生活欺骗了你》，谏容的小说《减去十岁》，等等。

7. 换位思考：改变时空条件，让事物在某种非常规的条件下出现新貌和新意。如但丁的《神曲》，我国蒲松龄的《考弊司》，都是借助天堂地狱的特殊环境来认识事物的本质的。议论文的类比论证也是这种思考方式。

（四）对语言的高度敏感：对待语言的审美态度是作家个性的基本表现。作家从来都是用欣喜的态度去记住和揭示语言的色彩，并把它当作宝贵的财富加以储存和使用。

“如果说诗人有什么素质的话，那就是指他对生活的感觉特别新鲜，和对语言的感觉特别亲切。”（艾青：《诗论》）

对语言的敏感，首先表现在对生活中的语言现象的浓厚兴趣和善于从生活中学习语言。这一方面要广泛接触人民群众，从人民的口里学习生动活泼的语言；另外，还要加强对生活的观察和体验，真正了解语言的丰富内涵。列夫·托尔斯泰为了学习生活和语言，经常走门串户，或者四处漫游。有一个寒冷的冬天，他漫步在彼得堡大街上，一盆洗碗水浇头盖脑泼到了他的身上，接着传出了一个老妇人的大声的咒骂：“幸福的家庭永远是相同的，而不幸的家庭却各有各的不幸。”托尔斯泰立即被这句话吸引住了，无暇顾及可怜衣领和脖子，如醉如痴地呆立在那里，细细品味这句话的深刻含义。这句话后来成了《安娜·卡列宁娜》的开头，一个“踏破铁鞋无觅处”的最精采的开头。

我国当代作家赵树理曾经谈到过他的体会：“广大群众就是话海……他们每天每时都说着为我们所欣赏的话。我们只要每天在这些人群中生活，那些好话，和那些好的说话风度、气魄就会填满我们的记忆。”（《语言小谈》）

向丰富多彩的大自然也能学到生活和语言。“要经常接触牧场和森林、湖水、多年的柳树、鸟儿的啁啾和每一朵在榛丛下微颤的小花”，用“感觉、味觉、嗅觉”去认识反映大自然的词汇里的“无穷无尽的生动的形象”。这是苏联作家巴乌斯托夫斯基在《金蔷薇》中所谈到的新鲜见解，这实际上就是孔夫子所说的“多识鸟兽草木之名”。也就是说将“名”与“实”实地结合，通过“实”去领会“名”中的丰富内涵。就以一种最常见的自然现象“雨”来说吧，我们就知道有毛毛雨，小雨，大雨，霪雨，斜雨，暴雨，骤雨，雷

雨，梅雨，夹雪雨这些名词。“但抽象地了解是一回事，而亲身体验这些雨，弄清楚每一种雨都包含着独有的诗意，独有的不同特征，却是另一回事。”（《金蔷薇》）只有亲自看到了现场的情景，只有对大自然进行了“消化”，这些词才能获得活力，充满了表现力。

我国古代诗人，就是这样让“雨”在自己的诗句中闪烁光辉的：

“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。”（王维）

“细雨湿衣看不见，闲花落地听无声。”（刘长卿）

“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”（杜牧）

这些“雨”，都是特定的“雨”，是蕴含着作者的独特发现的生活。只有这样的“雨”，才是真正美丽而富有诗意的。如果诗人没有对大自然的 actual 观察和感受，决不可能单凭一个概念达到此种清新隽永的境界。

对语言的敏感，同时也表现在对书面语言的兴趣和善于从阅读中吸取书面语言的营养。书面语言是一种规范化的语言，必须依靠长期学习和临摩才能熟练运用。白居易就下过苦工夫：“昼课赋，夜课书，间又课诗，不遑寝息”，“以至于‘口舌成疮，手肘成胝’”。（《与元九书》）现代作家巴金，在学生时代就读熟了《古文观止》，“并能顺口背出来”，由于“有两百多篇文章储蓄在我的脑子里面”，“也就能慢慢地摸到了文章的调子。”（《谈我的散文》）

科学家、政治理论家注重“名”“实”相符，悉心研究词语所表达的概念，很注意从阅读中吸取书面语言的营养。据李卜克内西的回忆，马克思“差不多每天都读歌德、

莱辛、莎士比亚、但丁与塞万提斯的作品，认为他们是他的“语言教师”。（《回忆马克思》）

（五）谨严细密的运算能力 不管是抽象思维还是形象思维，都是通过对信息的选择与组合求出最优化的解答，追求着最大的认识效益。写作思维还进一层，追求最优化的表现效益和交流效益。

人类的认识活动从来就不是一次完成的，它总是经历着不断地选择、组合、比较、决策、检验的反复推移的过程。人类的一切认识都是为解决问题而进行的运算结果。写作思维“炼意”、“炼字”、“炼句”、“炼篇”，在某种程度上说，“炼”就是“运算”的同义语。柯蓝在写作《事情发生在今天》这篇报告文学时，对主旨的运算就是一步步深化、优化的。

1963年，柯蓝在浏阳乡下采访，收集到了这样一些素材：不少村庄迷信活动盛行。一位将军的母亲死了，村里人要请客吃酒，烧钱纸，做道场，连流水席的桌子都摆好了。将军奔丧回家，耐心地说服了群众，制止了这一迷信和浪费的活动。

第一次运算 { 事与事的横向组合（迷信盛行）
人与事的异向组合（将军抵制迷信）

认识结果：在社会主义社会里还盛行着迷信活动，是很不应该的。将军制止了这一活动，体现了共产党人移风易俗的高尚风格。

显然，这种认识是缺乏高度的。既不新鲜，也不深刻，缺乏动人的力量。

第二次
运算

事与事的异面同向组合(旧习惯的各种表现)
人与事的异向组合(将军对旧习惯不妥协)

认识结果：将军敢于和新社会中的不正之风作斗争，体现了一个无产阶级老战士对于旧习惯势力不断进行冲击的自觉性。

和第一次认识相比，它有了两处深化：批判的指向由简单地对准封建迷信进而指向一切旧习惯势力；歌颂的指向由简单的赞美移风易俗进而赞美将军不断进击的自觉精神。

但是，这就是最优化的解答吗？那些站在旧习惯势力方面的究竟是些什么人？怎样改造他们？这是需要继续运算和开拓的领域。

第三次
运算

人与人的共同点的横向组合(归纳)
事与事的相异点的纵向组合(对照)

归纳：今天搞迷信最力的人，都是30年前跟着将军闹革命，在庙里砸偶像最坚决的人。

对照：30年前反对封建迷信，30年后自己搞封建迷信。

认识结果：每一个革命者都面对着一个不断革命和自我革命的问题。如果忘记了这点，就会成为自己的对立面。只有不断革命和自我革命，我们的生活和自身才能变得更加美好。

无疑，第三次认识是对事物本质的揭示。文章发表后，收到了很好的效果。

(六) 坚定正确的人生信念 信念是作家认识生活及其运动的导航器，它影响着主体的思维个性，制约着写作思维的基本倾向。在新的历史时期，面对新陈代谢、光影交错的现实，要使自己在写作上有所作为，导航器应以四项原则

为指针，在写作中遵循“两为”的方向。

坚定、正确的人生信念，科学的世界观，是开发写作思维活力的重要保证。

三、载体优势的发挥

载体是写作思维的物质外壳和运载手段。要想使写作思维具有活力，必须充分发挥载体的优势。这就是说，无论是词、句、段、体、篇，一切表达方式和表达技巧都必须精粹圆熟，恰如其分，真正具有运载思维的能力。

试以鲁迅《藤野先生》开头一句话为例：

“东京也无非是这样……”

“东京是这样”是一个简单的陈述式判断，思维的空间相当窄小。加上了一个“无非”，就说明这是反复比较的结果，除了表达出判断过程的长期性和审慎性之外，还渗透出作出判断时特有的失望情绪，带上它的感情色彩。又加上了一个连词“也”，将思维伸延，暗示出这种反复比较中的参照物——自己先前经历、并曾寄予过希望的一切地方。载体对写作思维的运载力，由此可见一斑。“因字而生句，积句而成章，积章而成篇。”（《文心雕龙·章句》）按体式构成的文章，其效能可以表达世上的一切事物和情意。

巴黎一个盲人站在地铁出站口乞求施舍，他挂在胸前的纸盒边写着这样几个字：

“可怜可怜我这个双目失明的瞎子吧！”

盲人听见人群默默地从身旁通过，却没有一个人施舍。他无可奈何地拦住了走在最后的一个旅客：“先生，可怜可怜我这个双目失明的瞎子吧。”这个人停住了：“对不起，我没带钱。我是一个作家，也许我的笔能为您做出点什么。”

瞎子听到了铅笔书写的沙沙声。

不久，下一班地铁出站了。他的纸盒里立即响起了叮叮当当的投掷声。

“先生，请您告诉我：我的纸盒上写的是什么呢？”

过路的人颤声地告诉他：

“外面已经是春天了，

可是我再也见不到它！”

盲人捂着自己的眼睛失声地痛哭起来。

同样一个意思，效果大不相同。这里有一个感情的表达方式与技巧的问题。作家运用的是诗的体式，诗的意境，诗的语言，诗的技巧，以情为关注点将盲人的痛苦鲜明而强烈地展现了出来，借助载体的优势将一个有关博爱的思想送进了每一个过路人的心里。

四、受体优势的发挥

作者在进行写作思维时，要考虑到或预测着读者的反应，据此，调整着与设计着自己的思维内容、思维指向、思维方式和表达方式。尊重受体的反馈并把它转化为主体的能动性，是开发写作思维活力的必不可缺的环节。

曹植说：“世人著述不能无病。仆常好人讥弹其文，有不善，应时改定。”（《与杨德祖书》）他很善于将反馈纳入自己的思维轨道。白居易也表达过同样的见解：“凡人为文，私于自是……必待交友有公鉴无姑息者，讨论而削夺之，然后繁简当否，得其中矣。”（《与元九书》）白居易自己就是这样做的：“白乐天每作诗，令一老奴解之。问曰：‘解否？’答曰：‘解’，则录之；‘不解’，则复易之。”①（见79面注①）

除了作者与读者的直接对话外，更重要的是作者的读者

意识的活动，也就是基于对读者的接受需要及其心理状态的充分了解，在内容和形式上进行超前设计来加以适应和满足的自觉活动。

针对读者的接受需要与接受心理的超前设计的主要内容有：对接受后果的预测；对内容及思路作可接受性的规划；对表达方式作可接受性安排。在进行具体设计的时候，既要考虑到社会的普遍需要和普遍心理，又要考虑到各种层次的读者各自不同的需要与心理。凡此种周密细致的思考，都会给写作思维带来新的视点和视角，使写作思维的视野更加开阔。

对于直接用于宣传的文体来说，发挥受体的优势具有更加重要的意义。中共十三大的文件之所以能获得如此良好的接受效果并被称为“历史性文献”，这与在文件起草过程中的各方代表的多次讨论与反复磋商以充分发挥受体的优势分不开的。列宁在写政论的时候，脑海里浮现的是他的整个“进攻的阶级”，他觉得自己是在直接和自己的阶级对话，写成文章就能很快为千百万无产者所接受。

① 彭乘：《墨客挥犀》。

第二章 写作的准备

写作的准备阶段主要解决感受与材料积累的问题。就整个写作过程而言，写作主体和写作客体会发生一系列的互相作用，难免你中有我，我中有你。但相对下面将研究的构思与行文阶段来说，写作准备阶段中的写作主体和写作客体，它们各自更多地带有原生的、相对独立的性质。因此，在这一章里不仅要研究写作主体和写作客体联系的方式（中介）进行研究，而且把写作客体对写作的制约，写作主体作用的发挥单独抽取出来进行考察。

第一节 写作客体的形态及制约

一、两类写作客体与不可以进入写作的材料

两类写作客体的涵义 写作客体指的是客观存在，即有关自然界、社会现象中的一切写作材料。诸如天上的云、城市、道路、唐山地震、罗马奴隶大起义、古老的长城、新建的葛洲坝、婚姻生育、中秋赏月、开后门、总统就职演说、外交家谈判、电话书信、雷锋塔、伞、米酒、负数、磷光画、太阳风的发现、星期天、政治运动、米老鼠和唐老鸭……其中有些是可以直观地把握的，可以作直接反映的，它们作为物质世界而存在，包括人的物质生产与生活，表现为一种自然的客观形态和力量，我们叫第一类写作客体。但

客观存在特别是社会现象既然涉及人的能动的活动，便不能不涉及人的思想、感情、意识，或者干脆是一种反映具体事物的意识形态，或者是物体上体现了阶级的、民族的、历史的意识，反过来说，是打上了人的精神烙印的物体，这便是第二类写作客体。对写作主体来说，世上的精神因素、意识形态也是一种客观存在，它直接进入作者的视野，影响作者的写作思维。它们已经是人的一种反映，写作主体对此可以作再反映。鲁迅《论雷峰塔的倒掉》中的雷峰塔，老百姓挖塔砖，这是第一类写作客体。祖母讲的法海与白娘娘的故事之类，则是第二类写作客体。而且雷峰塔本身也是意识的物化，老百姓挖塔砖放到家中保平安的迷信活动，又有精神因素的作用。在人类文明的今天，人们对客观世界的精神掌握和实践掌握是无处不至的。因此许多事物需要我们作两个层次的把握，既把握其自身，又把握人对它的精神影响。

要特别注意对第二类写作客体的把握 首先，我们对第二类写作客体的认识要区别于机械唯物主义和唯心主义。马克思说：“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感情活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。所以结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了能动的方面，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然不知道真正现实的、感性的活动本身的。”^①我们既不愿作唯心主义，也不愿作机械唯心主义，就应正视第二类写作客体的存在，给精神的能动

① 马克思《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯全集》第三卷第3页。

作用以反映论的解释。

其次，文章作为精神产品，是人的主体能动精神的继承和发展，必然要和第二类写作客体发生种种联系，对那些专以第二类写作客体作为材料的文体来说，没有此类材料，也就没有作品。卢梭以他本人的心理材料写成《忏悔录》，别林斯基以普希金的诗歌为对象所写的一系列评论，恩格斯以柏林大学讲师杜林的思想写成的《反杜林论》，鲁迅以中国的传统因袭为对象写成他自成一体的杂文，就是如此。文学以情感为材料，舍此便不成其为文学。

你是路，我们不走；
你是水，我们不喝；
你是太阳，我们不晒谷子；
你是佛，我们不拜。（傣族民歌）

歌中说的拜佛，是宗教精神活动，而走路、喝水、晒谷子则是日常的物质生活或生产。这民歌的集体传承者们唯有超越这些物质生产、生活活动本身，用明喻改变它们原有的性质，才表现出那种强烈的恨的情绪来。

第二类写作客体的重要性，突出地表现为一切评论、学术论文、文学作品的写作，都与以往的哲学思想、科学知识、传统文化意识、思想方法、审美情趣、甚至观念、风俗习惯等等有着直接的联系。我们不能想象爱因斯坦写相对论的论文不对牛顿的经典物理学作深刻的研究。即使先秦的《离骚》也是更古的文化和当时的精神状态的结晶。写作的目的是为了指导实践，但其本身是对世界的精神的把握，因此第二类写作客体与写作有着更直接的关系。

上述两类写作客体如果在写作的准备阶段没有进入写作者的意识，形成映象，写作就不可能进行。事实上，写作对象的客观层次和结构，写作的历史条件以及写作的客观规律等，都体现写作客体对写作的制约。有些材料不可以进入写作，正是这种制约的具体表现的一个方面。

不能真实地反映对象的材料 反映过程有三项基本因素。“在这里的确客观上是三项：（1）自然界；（2）人的认识=人脑（就是那同一个自然界的最高产物）；（3）自然界在人的认识中的反映形式，这种形式就是概念、规律、范畴等。”^①这三项基本因素也就是认识客体、认识主体及认识主体的反映形式。因此，如果它的反映形式是不能符合对象的客观层次和结构的，在写作思维时就要加以甄别否决。新闻报道的失实或文学作品的感情虚假，虽写成了文章，但最终要受写作客体制约律的惩罚。

不能产生积极的社会效果，而于社会、国家或个人具有危害性质的材料 此类材料本身不存在是否真实的问题，但由于写作的社会的历史的条件使然，它得接受社会效果、法律等的检验。略举数端：

泄密——违反国家保密法规。我国政府于1951年公布的《保守国家机密暂行条例》即规定：“凡报刊公布、电台广播的新闻、论文、资料等，内容均不得涉及国家机密。”

侵犯公民权——侵犯公民人身权利、民主权利。1986年有家药材公司，在一个杂志的封底刊登了一则补肾药广告，说京花牌阳春口服液，主治肾阳不足，肾精亏损引起的失眠、健忘、肾虚腰痛、阳萎、早泄。这则广告以某著名男电影

^① 《列宁全集》第38卷，第194页。

演员半身像做背景。这演员持理提出诉讼：做广告的单位 and 那杂志未经同意便使用他的肖像，是对肖像权的侵犯。在写作中，非法披露私人信件、私人生活等也属这一类。

伤害风化——犯罪淫猥等行为的细节，一经纳入作品便产生消极的副作用，积累材料时，不应当把好奇心放在这上面。

不能符合某种文体的特殊要求的材料 材料是构成文体的一种制约因素，也是写作客体对写作的一种制约。

二、写作材料的分类

写作材料可大致分为事实材料、人物材料与环境材料。

事实的涵义与形态 人的所作所为或遭遇都叫做事。它泛指人的一切活动和自然界的一切现象。它是真实存在的和实际发生的，具有时间、地点、前因后果等因素。事实的形态有具体事实、概括事实和数据几种。

51059部队从去年冬天到现在有58名家属来队，都请了客。其中花二三百元，请5次以上客的有19人，花四五百元，请10次以上的占39人。有一个姓孔的排长，家属来队一个月，共花去560元，请了10多次客：上级有关领导一次；连队干部一次；左邻右舍的同行一次；班长骨干一次；老乡一次……有一次请客，竟花了七八十元。为请客的事，小夫妇俩常常发生口角。妻子生气地说：“我在家又带孩子又种地，有时还要照顾老人，辛苦了一年，就盼着来部队松快松快，谁知到了部队比俺在家还累，真受不了。”妻子虽然说得在理，但排长也有难言的苦衷：其他干部家属来队都这么请，咱

不请会让人怎么看！不仅干部是这样，战士家属来队也是如此。有位姓王的战士，家属来队一次竟花掉300多元，家属离队时欠债100多元，至今压力很大。（据《解放军报》1987年8月8日）

具体事实往往生动、典型，因为它把事实的不同侧面，前因后果的许多细节都显露出来。上面引文中排长请客的具体事实即如此。概括事实从许多相同的事实中抽出某一点，突出某一点，由点到面，具有普遍的含义。数字把事实的概括精确化，其中表示概率和比例的数据显示相关事物所具有的普遍含义。

事件与事实 事件也是事实。和一般的事实有三点不同，其中人与人或人与自然的关系处于矛盾激化的状态；有明显的运动过程；后果常显得重大，不能忽视。

把握事件，首先应该把握人在其中的作用，人与人的关系。在甲骨、金文之中，“事”与“吏”是同一个字，既指从事某种事情，也指从事某事情的人，强调了事与人的联系。本来，事因人生，人因事显，社会事件如此，自然事件亦如此。把握自然事件，要了解人在其中的作用，是诱发还是制止，是回避还是进攻，是主动还是被动。1987年大兴安岭特大森林火灾的酿成与某些干部的作风和体制存在的问题就不无关系。抓住了事件中人与人的关系，也就抓住了头绪，有助于把握事件的本质。其次，把握事件要了解它的全过程。事件的开始、发展、高潮、结局不仅显示出事件的阶段性内容，而且显露各种矛盾的相互关系及其转化。事态发展的曲折是事件复杂内容的表征，事件的悬念说明矛盾尚处于初始阶段，它们都不是写成文章时才有的东西，常常在事

件材料中就看得出来。写作者大都有这个经验：事件的某一阶段会唤起进一步去探索其奥秘和过程的欲望，而且常常成为体察读者需要的一种契机。

客观事实与科学事实 客观事实指客观实在的现象、事件、事物本身，这是“本体论”意义上的事实。客观事实不以人的意识为转移，但能为意识所反映。因此，除客观事实之外，人们还在认识论的意义上使用事实概念。人们通过观察和实验，对其结果作出经验陈述或判断，这就是科学事实，科学文献上的事实多具有这种含义。科学事实既不依赖于表达它的观念而存在，又以某种方式同观点和理论联系着。科学事实是对客观事实的反映，二者具有同一性，但由于反映过程的复杂性，认识水平的局限性，二者往往并不能一致，故二者不应混同和代替。但这并不是否定或贬低科学文献的价值，查阅文献资料成为积累材料的一个重要方面。马克思写《资本论》花了25年时间在大英博物馆阅读研究大量资料，仅第一卷就引用了一千多种文献资料。

人物材料对非文学性作品来说，可称为“人物”，因为作为材料的人物和文章中的人物没有本质的区别；对文学作品来说，则不如用“模特儿”、“人物原型”来表达。

人物的形与神 在生活中，人的“形”包括脸部表情、体态、服饰、风度、动作、语言等，凭我们的感官就可以感觉到。“神”指人的内在世界，包括性格、脾气、气质、心理、情感等等。人物外形无不打上人物的经历、职业、身份、年龄、阶级的、民族的印记。“柳妈打皱的脸象核桃”（《祝福》）而郭老娃的脸却皱得如风干的香橙（《长明灯》），线条、色彩、质感都明显地不同，因为前者是一个劳动者，即使是女的，那脂肪也已转化成肌肉，折

皱又粗又深，呈红褐色；后者是个男性，年高德韶的绅士，不需出体力，脑子动得也少，饱食终日，脸上的脂肪便沉积在那里，皱纹又细又密，呈老黄色。

人物的动作、言语的差异反映出人物的精神、性格的差异，成为感知人物内在世界的外在标志。有孩子掉在水里了，有的观望，有的回去喊人来救，有的立即跳下水去，还有那样的摄影爱好者举起了摄影机……这里我们看到的是神形的统一。生活中还有大量神形不统一的复杂情况，增加了把握对象的困难。

人物的真善美与假恶丑 为人处世，表现出一个人的哲学的、政治的、心理的、审美的种种面貌来。契诃夫对他生活过的那个病态社会了如指掌，在《契诃夫手记》这本写作备忘录里，记录着各种人物的灵魂，以假而论，便有许多条：

有一个思想进步的妇女，半夜里划着十字，暗地里又有许多偏见，是个迷信大家。她听说要得到幸福，就得在半夜里煮只黑猫，于是她偷了一只黑猫，预备在晚上煮。（1）

一个记者在报纸上写了谎话，但他以为写的是真话。（2）

他是个老实人，所以没有必要就不撒谎。（3）

他这样地梦想：妻子断了腿，站不起身而躺着，他为了怜悯服侍着她……（4）

乙替殡仪馆打火把，是个理想主义者。（5）

有人说：“真理终将获胜。”然而这句话本身就不是真理。（6）

某四等文官眺望着美丽的景色说：“这是何等绝妙的自然的排泄作用啊！”（7）

（1）为人全假；（2）不辨真，自欺欺人；（3）忠厚地作一次假人；（4）假到了自我欣赏的地步；（5）说Z是假，不如说他麻木；（6）片面性和绝对性——假的认识论的根源；（7）装腔作势，假斯文中露真相。现实主义文学家契诃夫是按原样描述生活的，但读他的作品，“你感到了生活的本来面貌外，也有生活的应有面貌。”因为他的写作的“每一行都渗透着明确的目的性，象充满了液汁”。①生活的本来面貌当然不只包括假恶丑，也包括真善美。有时真善美与假恶丑在某个人物身上混杂着。写作的目的是为了张扬真善美，但不能用写作的目的性去代替对生活本来面貌的把握。失去坚实的生活基础，作品会流于夸饰。

· 人物的平常和特殊乃至反常状态 杜甫听到收复河南河北的消息，可以回到洛阳去了，于是“漫卷诗书喜欲狂”，这是常态。“近乡情更怯，不敢问来人”是特殊心态。“上轿闺女哭是笑，落第秀才笑是哭”，则是反常状态。人物的常态当然是能说明问题的，而特殊乃至反常状态则是常态的扩充，表现着人物的多种侧面；有时它们更能显示一个人的本质。平常温和胆怯的人到了战时可能刚烈勇猛，沧海横流，方显英雄本色；而平常气壮刚愎的人到了关键时刻可能懦弱退缩，一事当前，毕竟看出是只软蛋。因此我们不能忽略对人物常态以外的其他状态的把握。在观察生活时，我们要重视经验，但不能局限于经验。人物的常态、

① 转见《世界电影》1987年第4期第62页。

特殊乃至反常状态都是环境对人作用所致。一个人不同于他周围的人，不合潮流，则不只是环境的因素使然，还是人对环境的怀疑意识、自主意识发挥作用的结果。

人物的过去和现在 我们常常满足于把握人物的现在，而忽略他的过去。直接接触某个人，了解更多的是现在的东西。现在是过去的发展，不了解人物的过去，就难得把握现在。写作者应该象《黑骏马》中的人物白音宝力格对另一人物索米娅的了解那样：“我长久地观察她的一举一动。我觉得自己似乎看见了她过去的日子，也看清了她未来还要度过的生活。”不管是那种情况，都应遵循着同一原则，即人物自身发展的客观逻辑。文学创作中经常出现“人物对作者的叛变”现象，也可以说明这个问题。

环境的涵义 环境即人物的活动或事物发展的空间和时间。它包括自然环境和社会环境。社会环境无所不包：政治的、经济的、文化的、农村的、城市的、家庭的、现实的、历史的等等。在积累环境材料时，不应忽视文化背景特别是民间传承文化。这是一片可供开垦的富饶土地。风俗的：岁时节序、衣食住行、婚丧喜庆、农林渔猎、行商坐贾；技艺的：谜语、谚语、民歌、民谣、舞狮子、唱土地、神话、传说、故事、戏曲；信仰的：灵魂和冥世、精、怪、鬼、禁忌、预兆、卜相……都有它的事象。环境也是一个发展的概念，我们不是常说物换星移、沧海桑田么？要注重对环境作整体的把握，注重它的历史感、时代感、民族感。来到一个新的环境，我们明显地感到某种色调和氛围。环境是具体的，它是由许多事实材料和人物材料所构成。阿Q生活的环境，是由王胡、小D、尼姑、赵太爷、钱太爷、假洋鬼子以及革命军进城，钱秀才盘起辫子，举人老爷与把总呕气等人和事所

构成的。我们之所以把环境从人物和事实材料中划分出来，那是因为当有的事物或人物处于主体的地位时，相对来说，其它的事实和人物就处于背景，衬托的地位，这是就空间而言。就时间而言，环境既具有历时性，也具有共时性，但更多的是强调它的过去时态。

三、不同文体取材范围不尽相同

材料作为构成文体的一个制约因素，反映写作客体对写作的制约是双重的，除了材料本身的客观性外，便是写作的客观规律性所致。文体在形成过程中，材料和文体格式的相互作用成为内容和形式的相互作用的一种表现。久而久之，它凝固在读者的阅读意识和作者的写作意识中；初学写作者，应该在准备阶段就学会根据文体的需要去积累材料，如果等到构思阶段再考虑，那就得走回头路了。

新闻史传文体的材料及其特点 新闻史传文体的材料主要是事实，不能有任何虚构。事实是新闻文体的主要材料，那末，环境材料和人物材料在新闻文体中的地位、作用如何呢？我们说人物和环境材料是次要的。报道中为阐明事件意义、追述事件的前因条件与发展或为补充消息来源提供的不足等等而出现的材料等都是背景（环境）材料。有这种材料，一篇报道的旨意更显豁，比只有单一“现在时”的事实更丰厚，但从整体来看，新闻文体可以有环境材料，也可以没有。人物材料在新闻文体中虽然重要，但必须作为事实出现，强调人物作为事实的涵义。因为在新闻文体中，只有人物已成事实的行动才有价值，人物的美好愿望、幻想、计划、日记、豪言壮语等等，如果没有既成事实为前提，是没有新闻价值的。也就是说关于人物的一切必须组织在事实之中，此

其一。第二，新闻文体更多地注重人物的职业、身份等外部特征及人在社会事务中的政治、经济、文化等方面的功利作用。第三，新闻文体中作者不直接把他主观感情投射在人物身上，记者对人物的褒贬一定要从事实中表现，而且往往是以客观的公众的口吻来下赞词或贬语。这些都与文学中的人物材料有所不同。消息是新闻文体的标准样式，写人的人物通讯应该向消息靠拢，而不是向文学靠拢。时下有些人物通讯在材料选择和材料处理上酷似小说，把一些个人生活的鸡毛蒜皮和人物的梦幻或高谈阔论及作者的主观猜测、评价直接营构成篇，而忽略了新闻文体的本质。这种材料上的偏颇，是违背了写作客体制约律的。

文学的材料及其特点 文学的材料主要是人物，是人物的外在形象和内在生活（思想感情）。“文学就是人学”，文学作品不可能不以人物作为主要材料。虽然某些自然科学、社会科学，如生理学、经济学、伦理学，也以人作为研究的对象，但它们是从某一方面或某一部门来研究人的，而文学则是把人及其生活当成一个活动整体来研究的。文学对象的整体性使得文学在以人物材料为主的同时，也把事实材料和环境材料囊括进来。叙事文学中如果没有事实（事件）就不可能构成情节，而没有环境，则使人物失去生活的土壤。环境在文学材料中的地位还由两种特殊情况显示出来，一是特定文学样式、题材的需要。鲁迅的叙事散文《朝花夕拾》，沈从文写湘西人事景物、风俗习惯的散文、小说，以知识性取胜的秦牧的散文，近年来汪曾祺、邓友梅、韩少功等具民俗学风味的小说，可以说着重写出环境之“水”，然后才养活了人物之“鱼”的。以历史生活为材料的历史小说创作，以民间文学为材料的改编、再创作，也

极重环境渲染，作者务必在环境材料的掌握上下工夫。一是现代小说风格的需要。由于小说观念的发展，事实、人物、环境依次有所侧重，现在有了淡化故事情节、淡化人物而用环境的职能来取代的倾向。文学作品的材料还有第二个特点，即材料的感情化。“以‘冷加工’来对待人，是不会有什
么好处的，那只会损害他，因而作家应该稍微爱他的材料——活的人，或者哪怕把他作为材料加以欣赏也好。”^①而科学家对他的研究材料，比如说医学人体解剖者对尸体就没有这种感情。文学对事实材料，环境材料也是如此。海明威的小说“描写事实，而不表现事实本身”。它的涵义正在赋予事实以感情色彩。“人物赋予他所看见的一切事物以自己的人的性质、并加以想象，把它们放到一切地方去——放到一切自然现象、放到他们的劳动和智慧创造出来的一切事物中去。”^②托尔斯泰更是明确地宣称，情感就是文学的内容、材料。第三，文学的材料强调它的形象、感性、细节。“形，见也”（《广雅·释詁三》）据此《易繫辞传》有“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，即看不见的本质是“道”，看得见的外形是“器”。《易繫辞传》又有“象也者，像此者也，”象，即模仿事物的形状。文学材料的形象性不仅只是现实世界的外在形象，也包括人的内心生活的形象表现。

“那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在

① 高尔基：《我怎样写作》，见高尔基《论文学》，人民文学出版社第262页。

② 高尔基：《我怎样写作》，见高尔基《论文学》，人民文学出版社第161页。

界，才可以通过实在界的外在形态而显现出来。”^①第四，文学的材料强调差异。科学研究、科学发现所关注的是不同现象中的“同”（规律、规则、普遍性），而文学材料不仅要注意“同”，更多地要注意差异（个性）。因此文学材料的积累，不排斥偶然的東西。第五，艺术的真实。由于文学可以虚构，因此文学的材料不仅是实有的事实，也可以是可能发生的。可以说，只抓住一桩事实的真实不是文学的真实，文学材料的真实和新闻材料的真实的区别也就在这里。

论说文体的材料及其特点 和文学比较最能说明这类材料的特征，因为评论和文学分属两种不同类型的思维。

“在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的丰富，而不是抽象的普泛观念的丰富。在艺术里不象在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象……”^②黑格尔在这里拿文学的材料与哲学的材料相比较，这哲学的材料，当然也指论说文体的材料，它是“普泛观念”、“思想材料”。显然，它是离不开概念的。概念是论说文体的材料，但它的最原始的材料还是事实。客观事实反映在写作者的头脑里，在积累并用语言陈述记录的同时就已对事实进行初步的概括，纳入了概念体系。试举一例说明：

暗示学，原本是研究人和环境之间的信息交流，激发人的潜力为主体内容的新兴学科（1）。

然而，在社会生活中，一些“聪明透顶”的人用暗示学的部分原理，为钻营谋私和歪门邪道服务（2）。一句模糊的语言可以使家属和子女得到提拔（3）；一个简单的

①② 黑格尔：《美学》第1卷，第348页。

手势，可以搞回大量珍品（4）；一个动作可以使非法变为合法（5）。有这样一个例子，某地一位什么“长”的儿子，在他父亲的下属单位当工作人员。一天这位“长”对他下属单位的“长”说：“某某（他的儿子）最近在你那里表现怎样，要多多批评教育哪！”就这么一句放之四海皆正确的话，其效应非凡之大。没有多长时间，这位“长”的儿子就兴高采烈地走上了“副处长”的岗位（6）。（《文汇报》1987年8月5日，屈超耘：《话说“暗示学”》）

（1）是对一个概念的解释。（2）、（3）、（4）、（5）皆为对事实的概括。作为具体事实的（6），也已经是一种概括。两位“长”已抽掉了个性和具体性，他俩的活动已不显示场景和细节。论说文体陈述事实所运用的语言，并不重视表述事实的表象，只是作为概括的基本形式，使客观事实与概念相联系。“钻营谋私”、“歪门邪道”、“手势”、“批评教育”、“效应”都是一些具有普遍抽象意义的概念。评论写作属科学认识，不仅陈述、判断、评价，而且推理，因此所涉及的事实都处于“个别”与“一般”的逻辑关系之中，纳入概念系统，而离原始的事实越来越远，（1）甚至已明显地成为一种论点。

第二节 写作主体的定向选择

认识写作客体对写作的制约，其目的是为了更好地把握写作客体，发挥写作主体的作用。那末，写作主体的作用表

现在什么方面？发挥写作主体的作用应具有哪些条件？

一、发挥主体的选择作用

认识与选择 认识的全称涵义包括主体对客观世界的反映（复写）、选择、评价、预期决策、创造。认识过程中的这些环节表现为多次的反复推移，不是一次就完成了的，但反复推移中具有阶段性。在写作的准备阶段有这样一些普遍性的现象：写学术论文要阅读并且整理文献资料，或剪报，或作索引、卡片，这主要是在确定了论题的大致范围内积累材料，而对材料的进一步筛选、分析、综合则要等构思、行文阶段再去进行。文学创作也大致相类似。法国著名作家普鲁斯特说作家积累素材只是构成一种储备，就象种子里面保存着滋养植株的各种成分一样，素材是积聚起来了，但他并不明白它有什么用，甚至不知道它能否生存下去。这是因为创作比一般写作的准备阶段要长，积累素材时目的不那么具体，对其价值的认识也更模糊。有的文体如“情况反映”、

“内部参考”，即使到了成品阶段也还是接近材料的原始面貌。这些现象说明，在写作的准备阶段，写作主体感受客体和积累材料的能动性、自觉性，主要表现在定向选择方面。

选择是认识的一个重要环节，是在反映的基础上体现认识能动性的一个基本因素。对于写作的准备阶段来说，选择包括：（1）写作对象的选择。即以文体需要为依据，对不同的写作对象的不同方面、不同规定的选择；（2）对积累材料的方式的选择；（3）对加工、整理材料的思维形式和方式的选择。苏联著名散文家巴乌斯托夫斯基在《金蔷薇》中涉及素材的积累时说，每一个偶然投来的字眼和流盼，每一个深邃的或者戏谑的思想，人类心灵的每一个细微的跳

动，同样，还自白杨的飞絮，或映在静夜水塘中的一点星光——都是锻成金蔷薇（作品）的金粉。当然应该补充一句，在大千世界，万象纷纭面前，作者究竟写什么呢？这最后的决定，归根结底是选择的结果。

三种选择：科学选择、价值选择和审美选择 同一写作客体，究竟成为哪种认识对象，取决于它和主体所处的关系。主客体处于怎样的关系之中，客体就显露出怎样的对象性。主体和客体处于理性认识关系之中——客体成为科学认识的对象；主体和客体处于价值认识关系之中——客体成为价值认识的对象；主体和客体处于审美关系之中——客体成为审美认识对象。科学认识选择的是事实本身的确定性，价值认识选择的是事实对人的意义，审美认识选择的则是事实的感性形状。且看三则材料：

（1）在塞内刚比亚，富有的黑人妇女穿着小到不能把脚完全放进去的鞋子，因而走起路来很别扭。然而正是这种步态被认为是极其诱惑人的。

它怎么会这样的呢？

要了解这个，就必须预先看到，贫穷的和劳动的黑人妇女是不穿那种鞋子的，所以走起路来就是一种普通的样子。她们不能象卖弄风情的富有女人那样走路，因为这会使她们浪费很多时间。然而富有女人的别扭的步态之所以是诱惑人的，正因为她们用不着珍惜时间，她们没有劳动的必要。自然这样的步态本身是毫无意思的，仅仅由于与劳累的（因而也是贫穷的）妇女的步态恰恰相反，所以才获得意义。

“对立的原理”的作用在这里是显而易见的。但是

要注意，它是社会原因所引起的，即塞内刚比亚黑人中间的财产不平等所引起的。（普列汉诺夫：《没有地址的信》）

（2）“口语堤”是上海外语爱好者对黄浦江一段堤岸的昵称。许多外语爱好者在同堤岸上散步的外国人的“闲聊”中，提高了口语水平。还有一些人企望遇上可以帮助其实现“出国梦”的绅士淑女。上海某大学的一女研究生，在“口语堤”上结识了一个西欧男子，那男子得知她渴望出国的想法后，便趁机对她提出了非份的要求。结果，女研究生失了身，而那男子却扔下100马克跑了。（据《劳动报》1987年8月4日尹抗美文）

（3）一位跳芭蕾舞的主角，醉心掌声，
真不愿意走下舞台，
最后还要淘气一下，高高翘起她的脚趾，
露出擦着胭脂的云似的绛红内衣——
在正厅头等座位一片敌意的嘟哝中。

〔（英）休姆：《落日》，见《意象派诗选》〕

在（1）中，普列汉诺夫研究的是审美意识中的“对立原理”，他从这个角度对富有的黑人妇女穿很小的鞋子的现象进行理性认识，为此也考察了劳动黑人妇女的鞋子和走路姿势。作者对材料的考察和处理是为了确定事实的本质，无疑地，它是科学选择的结果。在（2）中，作者兴趣不在发现某种本质规律，虽然有对女研究生思想品质的确定，但主要是提供一个善恶教训，主件材料和背景材料的取舍显然是道德价值选择的结果。（1）、（2）

这两个材料，虽或从科学选择，或从道德价值选择，而其中事实的审美涵义则都未得到显露。审美包含着对客体的了解，但不仅仅是求知，而是重在体验，它是情感、想象和理解的共同展开；审美认识虽然受价值观念的制约，但带有非功利的性质，它超出物欲，完全是一种精神上的渴求与愉悦。相应的，审美强调材料的感性形式。（3）写的日落景象，这里虽没有直接写夕阳晚霞，但诗人从日落的直观印象联想到芭蕾舞演员谢幕的形象。从这一感性形状引出另一个感性形象，似乎是以芭蕾舞演员比喻日落，却又可说日落是一个生动的比喻，两类形象互相作用，产生意味丰富的内涵。诗人对景象的审美观照，内情与外景得到有意味的结合。这是审美选择的结晶。

从以上三例可以看出主体的选择并不是先验的、抽象的，而是实践的、具体的，这就和康德主体性的先验论有了区别。在进入写作以前，写作主体的选择已经表现为心理定势，也就是心理有了作特殊反应或系列反应的准备。造成心理定势有哪些条件？主要来自两个方面，一为早先的经验与理解水平、审美情趣、价值观念等；二为当前的需要、情绪、态度及一些其他个人因素。人们倾向于看见自己感到亲切有美感享受的东西，尤其是那些最适合于我们当前对于世界所全神贯注的和定向的东西。这些条件，无论是主体的早先经验、理解水平、价值观念、审美情趣，还是主体的需要和动机，情绪和心情等，都与实践有关。下面着重谈谈写作实践对心理定势的作用。

两种写作实践 间接的写作实践指的是个人以外的写作实践，它的写作经验、技艺、理论用文化知识的形式凝固下来。我们经常看到一些作家对间接写作实践的否定，

虽然最后他们不得不陷入逻辑的困境。海明威向一个初学写作者（A）传授写小说的经验，其中有一段对话：

A：大学里可不是这么教的。

海：我不知道这一些。我从来没有上过大学。哪个狗崽子自己能写作，就不用上大学去教创作了。

A：你正在教我。

海：那是我傻了。……

个人的直接的写作实践无疑比间接的写作经验更为重要，一些作家表面上否定间接的写作实践的合理内核也在这里。没有个人的直接写作实践，是很难造成合理的主体结构和心理定势的。（1）作家强烈的感受性；（2）观察力的敏锐；（3）记忆的特点；（4）内在视觉的鲜明性；（5）创作想象的威力；（6）对自然和人的态度；（7）美学趣味；（8）信念；（9）对自己的严格要求；（10）工作能力^①等等。它们从哪里来？没有个人的直接写作实践，书本上的、间接的写作经验不仅不能化为自己的东西，而且会起束缚创造精神的作用。但也正是在这个前提下，间接的写作实践必不可少。写作是进行精神产品的生产，这种产品的内质与外形是发展的，有长期历史积累的因素，即使是一般性的技能技巧，也是数千年经验的总结；更何况写作是一种创造性劳动，既有内容的创新或思想观点的创新，或形象意境的创新，又有形式上的创新。因此，不通晓前人写过什么及怎样地写过，便不能完成一般写作任务，更难取得新的突

① 参阅科瓦廖夫：《文学创作心理学》。

破。有人对《外国名作家传》（中国社会科学院文学研究所编）上下集中的293名作家作过统计，其中几乎没有受过教育的只占0.04%，而且随着时间的推移，受过高等教育的人在增长，18世纪以来受过大学教育的作家就有122名。这种趋向性在另一调查统计中得到印证：我国近年来在文坛产生过较大影响的97名作家，其中小学文化程度3人，占总人数的3.1%；中学文化程度的48人，占总数的49.5%；大学文化程度的46人，占总数的47%，其中文学专业的23人，占总数的23.17%，文化素养对写作的必要是显而易见的。王蒙提出作家学者化，也是对间接写作实践的强调。总之，两种写作实践相辅相成，形成个人写作的选择基础。

写作实践的社会性内涵 上面的所谓间接的写作实践，仅就某个写作者所领受的具体的、直接的影响而言，如果从写作总体来看，这种间接的写作实践对形成写作选择的基础的作用更重要得多。写作的动机、对象、范围、文体、技巧等，无一不具有社会的、历史的内涵，从而影响主体的社会心理与精神结构。写作者形成某种思想，采用某种技巧，偏向某种艺术风格，归根结底是社会的需要。

二、写作准备阶段的心理定势

以实践为基础的选择内化为主体的心理定势，反过来，心理定势又外化为选择的进行。那么，心理定势包括哪些具体内容？它表现在下述四个方面。

外倾与内倾的差异 外倾是一种客观的心态，内倾是一种主观的心态。外倾心态把客观的外部世界，把客观的人、事和环境，把政治的、经济的、社会制度的世界以及一切物质条件的世界作为自己关注的对象。内倾心态使意

识定向于对内部主观世界的体验，它从自身的精神世界、心理活动出发，去探究客观对象，使之化为自己的心灵体验。对那已经定型的人来说，通常是其中一种占优势，因而我们说他是内向型或外向型的，但又往往在某个时候或面临某个写作任务而改变心理倾向。为了造成心态和感受生活的同步协调，自觉地把握和培养自己的心态就很有必要。据巴甫罗夫斯基的《回忆屠格涅夫》，屠格涅夫说他创作《父与子》时，同时为主人公巴扎洛夫写日记。倘使他读到一本新书，倘使他遇到一个有趣味的人，或者当时发生了一件重大的政治的或社会的事件，他就依据巴扎洛夫的观点把这些全记在那本日记里面。屠格涅夫是位内倾的小说艺术家，所以时刻不忘记探索人物的灵魂的工作。

感知的差异 感觉是由外界事物对感官的刺激而引起的直接反映，具有形象性。不同的人的感觉心理功能是不同的。一个印染工人对黑色可以辨别出二三百种，大大超出一个常人所能分辨的黑色种类。当有人问俄罗斯画家列宾“雪是什么颜色”时，列宾回答说：“除白色以外，什么颜色都有。”事物的形象在人的记忆里保留下来，便成为表象，实际上作为写作材料的是表象，所以感知形象在记忆中保留的强度和持久对作家来说特别重要。沈从文在童年时，除了读用文字写成的小书外，也读那本色香俱备的用人事写成的书。他各处去看，各处去听，还各处去嗅闻，死蛇的气味、腐草的气味、屠户身上的气味，烧碗的土窑被雨以后放出的气味都能辨别。那蝙蝠的声音、一只黄牛当屠户把刀刺进它的喉中时叹息的声音、藏在田塍土穴中大黄喉蛇的鸣声……直到二十年后还记得那么清清楚楚，使他半夜里无法安眠，唤起他的创作欲望。（《从文自传》）

情感与思维走向的差异 表象的差异不只是感知形象在记忆中保留时间和强弱程度的不同，与之相联系的是走向情感与走向思维的不同。一方面，表象可以发展成为概念，这是思维的走向。“思维由彼此联系的观念组成，以便形成一个总的概念，或形成一个解决问题的答案。它是一种渴望理解事物的理智功能。”论说文体的写作，常常是从事实入手，经过思维，从理论上阐释问题，表明观点。在文学创作中，感知形象也要向理性提高，在这种提高过程中还进一步发生理解能力的差异。另一方面，表象也可唤起感情上的对事物的肯定或否定的态度。“情感则是一种价值判断的功能。它根据一种表象唤起的是愉快的体验还是不愉快的体验而决定接受还是排斥这一表象。”一个十四岁的少年（父亲）要随一位传奇英雄的队伍去伏击日本人的炮队。“父亲对奶奶的夹袄里散出的热烘烘的香味，突然感到凉气逼人，他打了一个战，肚子咕噜噜响一阵。……父亲眼前挂着蓝白色的雾幔，只闻队伍的脚步声，不见队伍形和影。父亲紧紧扯住余司令的衣角，双腿快速挪动。奶奶象岸愈离愈远，雾象海水愈近愈汹涌，父亲抓住余司令，就象抓住一条船舷。”（莫言：《红高粱》）这里，夹袄里散出的香味和雾的感知形象（表象）明显地走向了情感。作为情感，第一，它虽是暗示出来的，不可言传的，但却使你感受到一种复杂的韵味。第二，它是在表象中展开的，不离具体的形象。第三，它有许多孪生物，比如说联想、比喻、象征。由于创作的需要，作家把储存在记忆中的感知形象（表象）放在特定的情境之中，因此作家的表象记忆是与情绪记忆同步的。情感型的积累，较多地将事物情化，也将情绪对象化，即或触景生情，或融情入景。如果是思维型积累，则比较多地把事物

抽象化，也将自己的理念框架在事物面前具体化，即既把具体上升为抽象，也把抽象化为具体。写作的准备阶段，主要是积累表象但又不止于表象，把握表象的两种走向即情感和思维的差异，以及与之对应的写作材料及积累材料的方式是很重要的。

直觉的差异 直觉有时候又叫做第六感官或超感知觉。感觉有明确的刺激物，直觉却并不明白刺激来自那里。它是对经验进行了无意识的筛选后的直接领悟，是不用推理得出的判断。其基本特点不外是直接性、不见逻辑推理、解决任务的定向性等。直觉有科学直觉和艺术直觉之分。思维与直觉的结合是科学家和哲学家的领悟优势，而情感与直觉的配合则是艺术家的本领。达尔文、爱因斯坦是前者的典型事例；据苏联马兹马尼扬 60 年代对 60 名杰出的歌剧和话剧演员、音乐指挥、导演和戏剧家的创作进行的调查研究，这些人全都谈到直觉对他们创作的重要性。

直觉天赋的发展与直觉能力的培养成为现代教育的一项重要内容。“在我们向学生揭示演绎和证明这种更传统和更正式的方法以前，使其对材料能有正确的理解，可能是头等重要的。”^①美国著名心理学家布鲁纳在这里谈的是直觉能力的培养在早期阶段对人才成长的重要性，无疑地，它也适用于写作的准备阶段。

① 《教育过程》第70页。文化教育出版社1982年版。

第三节 积累材料的方式

积累材料的方式也就是感受生活的方式，是把主体和客体联系起来的中介。由于主体和客体的多种关系，积累方式亦有多种。它们不仅有自身的特点，且因之所获得的材料亦不相同，由此也就适应于各种文体的特定需要。相对说来，积累材料的方式可概括为五种：调查、采访、集录、观察和体验。它们之间有必不可少的交叉、延伸，但又相互区别。

一、调查方式

调查方式及所获得材料的特点 调查，是直接或间接地接触访察对象，从而认识事物、获得写作材料。以调查对象范围的宽度为依据，社会调查有三种基本的方式。①第一种是普查，即对所有调查对象一个不漏地进行普遍调查，如人口普查。此种调查所得的资料完整性强，结论的可靠程度高，但项目难得很细，全面深入性差，且调查的周期长，调查的成本也高。第二种是抽样调查，即从调查整体（母体）中抽出一部分有代表性的对象（子样、样本）进行调查，并且将结果推论到整体。其中问卷法越来越多地为研究者所运用。问卷法是用问卷向调查对象调查。问卷常以表格形式列出所要查问的项目，故也称“问题表格”或“访问表”。事先得设计调查项目，确定调查总体及抽样方式，最后再进行样本的统计与分析。抽样调查大大缩小了调查范

① 参阅费孝通：《社会调查自白》，知识出版社1985年版。

围，周期短，获得的材料概率高，给对事物作整体的把握和结论的科学性提供了保证，但它仍未解决调查的深入性问题。第三种是典型调查，即俗称的“解剖麻雀”，与外国的“个案研究”大体相似。此种调查方式的对象只有一个或尚不足以构成“样本”的少数几个“典型”。通过对“典型”的全面的纵深的考察，达到对事物性质的深刻了解。怎么知道调查对象是典型的呢？为此往往先得做探索性的调查。

调查方式所获得的材料具有定量化和逻辑理性内容。

量化：调查讲求量的测定。普查和抽样调查不仅调查对象要求有量的规定，其结果也要求达到量的测定。应联合国教科文人口处的约请，由中国社会学会研究会于1979年组织完成的“中国青年的生育意愿”的调查，其中北京城乡收回的问卷人数4528个，占调查总体的2.8%。经过统计分析得出北京青年生育意愿的均值，城区为1.315人，农村为1.777人。^①由此不难找出生育意愿与生育计划的距离。有量的测定才有概率，而概率有助于自然科学、社会科学、人文科学的一些研究结论的精确化。关于我国近期离婚率上升的原因，理论界有人把它归结为受西方性解放思潮的影响。据量化的调查材料会得出什么结论呢？调查人从天津市河西区人民法院1984年审理的589件离婚案中任意抽取100例做为样本，从伦理道德的角度加以分析，发现封建意识仍是造成离婚的主导因素。（据苏晓康的报告文学《阴阳大裂变》）

逻辑理性的内容：调查全过程有明确的目的，后期必有分析，要得出一定的结论，因而它所获得的材料具有逻辑理性内容。调查方式作为一种严谨的科学方式，定题、计划、

① 《中国青年的生育意愿》，天津人民出版社1982年版。

设施和总结这四个环节环环相扣，且产生双向作用。如费孝通在《社会调查自白》中所说，现在分析的方法虽多，象典型分析、统计分析、比较分析、历史分析、结构功能分析等等，但调查后期的分析都是围绕着“点与面”、“质与量”、“因与果”这三个关系展开的。那么，对于追求明确结论的调查来说，这三种逻辑关系不可避免地要影响调查的出发点、目的性，它强化调查实施阶段以前的那些逻辑理性因素，从而使所获得的材料具有相关的内容。

调查方式的适应性 没有调查就没有调查报告的文体写作。凡是需要量的测定和属于逻辑思维文体的写作，也免不了要兼用调查方式去获得材料，应用文以及报告文学、评论文体就是如此。有一本《水浒艺术探胜》，它注重在数据统计的基础上进行定性分析，从而有助于进行整体的系统研究，避免了传统的“举例法”的片面性。

二、采访方式

采访方式及所获得材料的特点 采访是一种特殊的调查方式。作为新闻工作的一个重要环节，它在目的、任务、方式和难点方面都有其特殊性。记者采访的目的是为了向大众传播，大众和传播制约着采访的内容要求。采访的基本任务是要获得有新闻价值的事实材料。为此，记者要发现事实、追踪事实、了解事实、选择事实、核对事实，最后才报道事实。采访的最基本的方式是访问。采访的难点在于要在很短的时间内面对广泛的题材以适应广泛的读者对象的需要。这些，使采访成为一门专门的学问——新闻采访学。①

① 参阅艾丰：《新闻采访方法论》，人民日报出版社1982年版。

通过采访方式获得的材料具有以下特点：

新闻真实性：材料所涉及的人和事，包括细节，都是实有的，具有材料的真实。但是材料有第一手材料，第二手材料，第三手、第四手材料等的区别，不同材料的真实程度是不一样的。关键在于把握材料和事实的关系。材料并不等于事实，材料是事物（事实）的各种形态、性质的表象、表现和记载的总称。它既包括事物的表象这类第一性的材料，如物证材料，也包括它的记载、转述等这类第二性材料。不仅第二性材料可能有不准确之处，就是第一性的材料中，也常有假象。只有事实才是认识事物的本源，是各种材料的唯一的原始来源。

事实

——→ A ——→ B ——→ C ……

（起点）

（第一手）

（第二手）

（第三手）

第一手材料——不经过任何中间环节直接从事实那里得来的材料，包括采访者目击所得和物证材料。第二手材料——在采访和事实之间存在着一个中转环节的材料，如从当事人或目击者那里得来的材料。第三、第四手材料——有两个以上的中转环节的材料。采访获得的材料不可能全是第一手材料，这就得全面地分析。有中间环节的间接性材料难免失真，越是靠近事实的材料其真实程度也就越强。第一手材料具有实证性，无疑可支持新闻、科学论文等的写作。但也有其局限性。根据第一手材料去判断现象上的有无是较为容易的，而据此作出前因、后果、联系上的推断则要谨慎；根据第一手材料作出否定的回答，一般比较容易，而据此作出肯定的回答则要谨慎。因此，在使用第一手材料时，有必要参照第二手、第三手、四手材料，借用间接材料。间接材料经过

中间环节的加工,如果这种加工是科学的话,则会使报道更精粹,更能反映事物的本质。如果采访对象是权威人士,他所提供的事实便具有权威性。而且虽说采访对象所提供的事实是第二手材料,但他对事实的谈论态度及认识对记者来说却是第一手材料。

客观性:采访所得,是一种记录的东西。它忠实于事实,忠实于采访对象所提供的材料,要力求客观地反映,绝不把个人的感受添加到材料中去。

采访方式的适应性 对新闻文体来说,没有采访就没有写作,这包括报告文学的写作。

就一般文学创作来说,采访作为材料的积累方式,其局限性是很明显的。因为采访注意的中心是事实、事件而不是人物;它强调客观而不强调感受。而且采访的目的性和自觉意识太强,几乎排斥偶然,手段和目的太近,常常把获得材料的机缘和范围定得太死、太窄。因此邓友梅说他“一向不依靠采访写小说”^①。高晓声也把为文学创作而熟悉生活的方式跟一般社会调查、访问加以区别:文学作品是要写人的,到生活中去了解社会、了解生活,应该抓住人这根线索,而不应该象采访那样抓住事件的线索^②。即使是写报告文学,不论是以写人物为主还是以写事件为主,都要突破访问的局限。因此有经验的报告文学作家注意扩大采访线索,常把采访的重点放在人物关系和人物个性上,热心于捕捉细节,等等。

① 《〈寻访画儿韩〉篇外缀语》,见《小说选刊》1982年第2期。

② 《创作谈》第108—109页。花城出版社1981年版。

三、集录方式

集录方式及所获得材料的特点 集录也是一种特殊的调查方式，专指对书面文献或口头文化的收集、记录。对书面文献，以阅读的方式进行；对口头文化，以田野作业的方式采集。前者主要用于评论和学术论文写作的材料积累；后者本是民俗学、民间文艺学的一种科学方式，但从事文学创作，也可以用这种方式积累材料。果戈理专门有一本取名为《琐碎或手头百科全书》的写作备忘录，其中集录的许多材料进入了他的作品之中。他请他母亲帮他搜集婚礼、圣诞节祝歌、精灵和家神以及各式各样的笑话、传说、故事；他从别人的谈话中吸取大量的情节、用语；他参阅历史和关于生活习俗的著作。通过集录获得的材料包括语汇、趣闻轶事、民间文学等等口头文化，以及据此整理成书面作品的说唱话本、地方志、笔记等。这些材料具有历史品格、客观性和口头性的特点。

历史品格：集录材料大都是历史遗迹，有反映自然发展史（如达尔文从集录的古生物化石发现生物进化规律）和历史文化（如语言学家集录各地方言的语汇因而发现语言发展的规律）的品格。口头传承文化材料中体现了民众的传统的生活内容与观念、信仰、心理，具有稳定的历史感以及强烈的民族性和地方色彩。

客观性：因为集录时讲究忠实的记录，不把个人的主观感受掺杂到材料中去，从而保留了材料的客观面貌。即使对那些明显地粘附着民众的精神观念的东西，也应如此。它也是一种客观存在。集体的创作和流传，使其中的观念更具普遍性。比如传说，它不是史实的历史，却是民众观念的历史。

口头性：因为民间传承文化大都是口耳相传的东西，以

口语为媒介和诉诸听觉，故具有口语化、生动、传奇性以及丰富而又单纯等特点。

集录方式的适应性 写学术论文、图书评论等，集录书面文献必不可少。一般记叙文和文学创作也少不了要集录书面资料和口头文化材料。然而作为文学创作积累材料的方式，它的局限性却很明显：第一，所获得的材料虽然具有历史文化品格，有助于作品的历史感、民族性和地方色彩，但主要是环境材料。第二，集录强调客观而忽视感受，如果没有直接的生活经验作为基础和依托，集录材料会加大积累与构思、材料与题材之间的距离。甚至设下鸿沟。果戈理在发挥集录方式的同时，努力突破它的局限。他具有一种巴尔扎克称为“回溯深入”的能力，实际上也就是惊人的感受、联想的能力，赖此把集录得来的各种材料化为活的细胞，化为果戈理精神世界中的一部分。

四、观察方式

观察方式及所获得材料的特点 观察是通过有目的、有辨析的看和听，去认识事物、获得写作材料的一种方式。观察并非停留在感性阶段，简单的看和听不是观察，有目的、有辨析的看和听才是观察。“不是简单的观察，而是引起共鸣而又经过作家透彻理解的那些观察，才能使作家创造出非常真实的、能够表现社会面貌的、典型的人物。”

（伊里亚·爱伦堡：《谈谈作家的工作》）文学创作的观察还应该讲究多种角度，因为文学的视点、叙述人称是多样的。第一，既可以是观察别人（外观察），也可以是自我观察（内观察）。竭力主张客观反映的屠格涅夫认为作家应该“消失在他的主人公们的身后”，“作家应该把他笔下的人

物与他自己之间的脐带切断”，但这不妨碍“他绝对应该始终不渝地观察自己和观察别人。”^①第二，既可以是全知作者的观察，也可以是从某种职业乃至具体人物的角度去观察。丹纳的《巴尔扎克论》中说在巴尔扎克“身上有一个考古学家、一个建筑师、一个织毡匠、一个成衣匠、一个化装品商人、一个物价专员、一个生理学家和一个司法公证人；这些角色按次先后出台，各人宣读他最详细精确的报告；艺术家一丝不苟地专心地听着，等着这一大堆文件堆积如山，形成火源，他的想象才燃烧起来”。

通过观察获得的材料具有直观性和客观现实性的特点。

直观性：由于观察直接用感官感受对象，事物的那些可见可感的属性、形状、声音、体积、质感、色彩、运动等连同细节一起展现在观察者面前。

客观现实性：观察永远是眼前展现的事物，故所获得的材料具有现实性的品格。这现实性也可叫对象性、客观性。因为观察以客观的人、事、环境作为对象，即使是自我观察，也常常超越自我。这很有点象电影演员在银幕上观察自己的演出那样：好象不是发生在自己身上，而是别人的了；他只是梦见过；他灵魂出窍，把鼻子贴在玻璃上从外面观看自己。

观察方式的适应性 观察方式对写作对象作理性向感性介入的过渡及所获得材料的直观性、客观现实性等，无疑地它既是科学研究的一种重要手段，也是文学创作积累材料的一种主要方式。直观性是构成文学的形象性必备

① 转见安·莫洛亚：《屠格涅夫的艺术》，见《世界文学》1981年第5期。

的条件，特别是叙事作品，它不可能没有外在形象的描绘，如人物的外貌、表情、体态、动作、景物的时序变换，场面的空间感等等。材料的客观现实性的品格对作家为什么重要？“要是他只能表达他自己的那一点主观情绪，他还算不上什么，但是一旦掌握住世界而且能把它表达出来，他就是一个诗人了。此后也就有写不尽的材料，而且能写出经常是新鲜的东西，至于主观诗人，却很快就把他内心生活的那一点材料用完，而且终于陷入习套作风了。”^①歌德同时说到他的诗所显现的客观性（或译对象性、现实性）要归根于极端地注意眼睛的训练。对文学创作来说，观察是一门基本功。故鲁迅说“懂得创作第一须观察”，契诃夫则说“要把自己锻炼到让观察简直成为习惯……仿佛变为第二性了。”

观察方式也有局限。它不仅不能代替调查、采访与集录，即使作为文学创作的一种积累方式，它也不能代替体验方式。

五、体验方式

体验方式及所获得材料的特点 体验是主体对客观事物的态度的一种心理反应，也即进行情感活动。体验有自我体验和人物体验。

自我体验是每个人都有过的。谁都有过爱和憎，有过欢乐和痛苦，有过同情和藐视……但并不是所有的人都自觉去体味自己的感情，或者发展这种自我体验的能力的。积极投入生活的弄潮儿，他的情感该是丰富的吧？也不一定。因为有的停留在对于对象的兴趣上，而不侧重在对象所引起的自

^① 《歌德谈话录》第96页，人民文学出版社1978年版。

我情感的活动上。有的把认识当成情感，而情感和认识是有区别的。后者反映的是事物本身，前者反映的是人对事物的态度。

人物体验，也就是设身处地地去经历某种情感状态、过程。鲁迅曾想喝醉酒到马路上去打警察，让自己去坐牢，以便感受阿Q坐牢的心理，即作人物体验。如果把自我体验叫做自然体验的话。人物体验则可以叫做艺术体验。人物体验要符合人物的身份、地位、教养、趣味等等，要遵循特定情势下的发展层次、过程。这就不容易了。或者说不好理解，比如作家作反面人物的体验就使有的难于接受。事实上如爱伦堡所说：“所有的人，包括作家在内，都是教育自己并受到环境的教育，战胜自己身上他们认为是卑鄙的那些情感或感情的萌芽。作家应有很多内在记忆……”^①因此，虽说有的很难有人物体验，而只有自我体验，但是人物体验的能力却是可以培养炼就的，关键在于掌握它的途径。比如通过观察进入体验。人的情感变化时，除内部生理变化外，外部亦有各种表现：面容的变化，身体姿势的变化，声音的变化等。这就可以通过对外部表现的观察，设想人物的情感活动。象茨威格的《一个女人的二十四小时》中的C太太那样，由入神地观察一个赌徒的手指动作而进入人物的体验。何况我们可以以自我体验作为基础、桥梁，来达到人物的体验。列夫·托尔斯泰早期的日记是他的探索、迷误、追悔、痛苦的自责以及追求新的道德上的自我完善的编年史。托尔斯泰研究了自身的精神生活的奥秘，这才有了研究整个人类生活，探索性格和行为的动机、情感斗争也即人物体验的坚实基础

① <“冰山”理论：对话与潜对话>第242页，工人出版社1987年版。

础，成为能展示“心灵的辩证法”的圣手。

体验方式的适应性 作为文学创作积累材料的方式，没有比体验更重要的了。观察通过感官获得外部的可见的生活材料，体验则通过情感活动获得内心的生活材料。如果说，观察获得的材料为文学形象的构成提供了必不可少的条件的话，体验获得的材料就是文学的特定的内容本身。车尔尼雪夫斯基在评论托尔斯泰的几本小说时说：“人类行为的规律，情感的变化，事件的交错，环境和社会关系的影响，我们可以仔细观察别人而加以研究；但是，如果我们不去研究极其隐秘的心理生活规律——它们的变化只有在我们的自我意识里才公开地展现在我们面前——那么，通过观察别人的途径而获得的一切知识，就不可能深刻和确切。谁要是不在自己内心研究人，那就永远不能达到关于人们的深刻认识。”^①可以有客观的或主观的两类作家，相应地以观察或体验作为主要的积累方式，但如果没有任何体验而只有科学观察，则不可能写出真正的文学作品来，顶多只是亚文学、准文学。不少武侠小说就是因为没有体验而成为这类东西。体验方式对文学创作来说实是一种具有本质意义的积累方式。

略作归纳，便可看出五种积累方式的趋向。它们因主体对对象的态度，与对象接触的角度以及主体介入对象的程度不同所致而显示其差异与趋向来。

第一，主体对对象的态度有客观与主观的区别及程度的不同。调查、采访和集录三种方式都讲究客观地对待写作对

① 《俄国作家、批评家论列夫·托尔斯泰》第32页，中国社会科学出版社1982年版。

象，而观察和体验则加重了主观的因素，特别是体验。体验时，写作者既是主体，也是对象，这种双重性质使客体主体化，或者说主体客体化，促成了主体和客体的融合。福楼拜在创作《包法利夫人》时说：“爱玛——这就是我！”他的确把很多属于他自己的东西放在爱玛身上。马尔克斯在《百年孤独》中运用个人体验去描绘一个独裁者的兴衰成败。不管作者和他的人物区别有多大，当体验的同感超出功利、道德的评价而作审美选择时，便使作家的主体性和客体性趋于一体。在对待写作客体的态度上，观察介于调查、采访、集录与体验之间。观察固然有其客观性，但即使是科学的观察，也不能排除主观目的性，所以列宁说：“掌握观察方法最正确的是正确处理观察的客观性和理论指导作用之间的关系。”对艺术观察来说，作者的视角视点特别是人物的视角视点都必然会带上主观的感情色彩。屠格涅夫对巴甫罗夫斯基说：“也许您已经注意到我的巴扎洛夫是金黄色的头发。我从我的观察里得到结论：金黄色头发的人总是比棕色头发的人值得同情，例如别林斯基、赫尔岑和别的人……”在艺术观察中，我们看到了情感的诱导和渗透。

第二，主体与写作对象的接触角度有直接和间接的区别及程度的不同。调查和采访方式更多的是通过与调查、采访手段，如座谈会、表格记录等去接触写作对象的，中间环节的存在，使它们可能丧失第一手材料所具有的特点，获得写作对象的直观形象和细节往往成为不可能。观察、体验方式则因为直接接触写作对象，而可以获得关于写作对象的直观形象和细节方面的材料。在这方面，集录方式介于调查，采访与观察、体验之间。集录直接接触书面文献，史迹实物或口头文化，它们虽然都已经是文化成品或历史遗迹，明显地表

现中间环节的加工创造和时间的隔阂，但它们既然就是写作对象，便带有第一手材料的性质。

第三，主体介入写作对象的感受方式不同。调查、采访、集录作理性介入，观察则处于理性向感性介入的过渡状态。观察面对直观的感性事物，常作感性介入，故容易获得形象直观的材料。但观察也有理性介入，因此才有它的概括力、洞察力。屠格涅夫的经验是“必然通过意外的偶然性达到典型——不管怎样，要永远忠实于真实性，不要满足于表面的研究，避免一切印象与虚伪。”^①可见典型并不等同于普遍性，它不是数量统计的结果。文学上的许多典型人物从统计学的观点来看就不算典型，这就使观察方式的理性介入和调查方式的逻辑理性（概率）介入有了不同，它总是和个别的形象联系在一起因而趋向体验。

五种积累方式之间并不存在谁优谁劣的问题，其价值在于对各种文体写作的适应性，相互不可替代。从写作整体来说，十八般武艺，应该件件皆能。从具体的文体写作来说，则要把握与之相对应的积累方式，精益求精。

① 《屠格涅夫全集·序言》第78页，新文艺出版社1957年版。

第三章 写作的构思

写作准备到了一定的程度，有了写作的冲动或写作的需要，写作的构思就从此开始了。所谓构思就是对文章写什么、怎么写进行深入的酝酿。其基本任务有三：一是确定文章的基本材料、基本观点、基本题旨、基本样式；二是营构文章的思想观点系列或形象系列，搭起谋篇布局的框架；三是找到内容与形式相统一的基本途径。这是写作在行文前对文章成品的整体面貌，进行预想与安排的创造性思维过程。

第一节 构思的过程与创新

在整个写作过程中，构思虽然在准备阶段往往能找到踪迹，要到文章成品最终完成时才能宣告结束，但它有一个集中的占主导地位时期，有一个处于量的积累到质成熟的飞跃阶段，这是“外在”的客体“外化”为文章成品之间的“内化”蕴酿阶段。在实际的写作中，尽管有在收集具体材料之前先定下主旨、框架的作法（如厂长写生产总结、教师编写教案等），有边构思边写作的作法（如写日记、家书、简单的通知或消息，旧式文人“联句”，即兴作诗等），有在行文后期补充、修正构思的情况（如阿Q“大团圆”一类“没有料到的变动”，王蒙《相见时难》的核心的形成等），都不能否认整个写作的运动

全过程中有一个以构思占主导地位的相对独立的阶段存在。

一、构思的基本过程

就单篇文章的写作来说，构思可分萌发、展开与节制三个环节。

(一) 构思的萌发 写作构思的萌发首先是出于需要。写作需要有两种情况：一是外在需要，例如组织生产的需要，宣传教育的需要等。但这种外在需要转化为作者构思的能动性和现实性，要有两个条件：首先，作者要明确写作课题的意义，其次作者必须了解、熟悉写作客体。也就是说，要把外在需要转化为作者的内在欲望。二是内在需要，一些文学作品的产生并无明显的功利需要，而是“追求情感形态的自我实现”。①作者的艺术想象，艺术凝聚，就是那些积累于胸的感受和情感的意象表现。

需要转化为构思的进程，必须要找到突破口，凝聚点。这突破口、凝聚点是进行具体构思的“起蒂”，也是材料凝结成篇的外在依据。因为构思首先要解决“截取”与“凝聚”问题：客观世界是无边无际的，文章是有限的，思想网络是连绵浩茫的，而文章的思想只是这网络上的很小一部分，这便是“截取”的问题；截取之后，反映在文章中的事物应是个自在自圆的艺术天地，文章中的思想应是一个自在自圆的相对完整的体系，这便是“凝聚”的问题。突破口、凝聚点就正是解决这个问题。

先看文艺作品。在抒情散文和诗歌中，突破口和凝聚点的作用表现得十分清楚。例如杨朔久在异国他乡，他对祖国

① 见高楠《艺术心理学》第二章第二节

热爱之情积蓄得很深厚，他写《茶花赋》就以昆明的茶花作为抒发这种感情的突破口，截取他感情流程中这一部分，尽情抒发。同时他的深情厚意也向这里集中，以赏茶花的过程构成圆满的意境，使其情感具有了凝聚的形态。曹靖华的《小米的回忆》、茅盾的《白杨礼赞》、吴伯萧的《记一辆纺车》、冰心的《樱花赞》都是这样。

诗人李松涛谈他创作《时装模特的话》一诗体会时，充分说明了找突破口、凝聚点对构思的意义。党的十一届三中全会以后，中国大地上鼓荡着思想解放的春潮，诗人为每一个中国人在春风吹拂中苏醒而高兴。他以《我终于苏醒了》为题写了一首长诗，直抒心臆，洋洋洒洒，一百多行。但缺乏诗味，诗稿只有扔掉。但诗人的感受和激情仍在激荡。一次，他出差经过上海，看到南京路商店橱窗里陈设着形形色色的时装模特，这些模特都是微笑着的。此时，诗人心中没法抒发的感情到了突破口，那没有找到形式的内容被重重地触动。诗人就以模特儿作为抒情的媒介，作为构思的依托，很快写出了意境完美的《时装模特的话》。

王蒙在《谈短篇小说创作技巧》时说：“我觉得短篇小说的构思主要在两个方面。一个是选材，选取题材。就是说，从广阔的、浩如烟海的生活事件里，选定你要下手的部位。……这个过程叫做从大到小，从面到点，你必须选择这样一个‘小’，这样一个‘点’，否则你就无从构思，无处下笔，就不会知道自己写什么。”这个“小”就是突破口，就是凝聚点。它很小，不包罗万象，却是一个核心，既可构成完美的艺术小天地，又可以点见面。如鲁迅的《风波》以张勋复辟为背景，写的却是江南一个小小的农村的土场上的一场“风波”，时间只是一顿晚饭的工夫，但几乎让农村中

所有阶层的人都在这土场上亮了相。这就是成功的截取与凝聚。用通常的话说，确实做到了从大处着眼，从小处着笔。这也就是高尔基所说的“应该采取微小而且有特征的事物，制成巨大的典型的事物——这就是文学的任务”。^①这是一条很重要的经验。构思要从大处着眼，要积累很厚。从大处着眼，就站得高，看得远。积累很厚，就有深邃的思想力量和丰富的形象联想，宏伟的气势。但是又必须小处着手。不从小处落墨，就难于构成有独特审美价值的形象系列和完美的作品，缺乏个性，写不出典型，就会流于空泛和概念化。

王蒙在同一篇文章中说，选择的这个“小”，要是确实打动了你的。“如果没有打动你，那么，不论这一点有多么合乎时宜，合乎‘行情’，合乎某种意图或某种需要，你也不要硬着头皮去写。”前面所举的例子，杨朔写茶花，茅盾写白杨，李松涛抓时装模特，鲁迅对农村关注，都是因为确实触动了心灵。从这个意义上说，构思，触发，要求作家有敏锐的目光，敏锐的感觉，更重要的是有一颗敏锐的心，否则，他的深厚积累找不到引爆物。冯骥才一次乘火车，看到一对个头不相称的夫妇，触发他的灵感，构思了短篇小说《高个子女人和她的矮丈夫》，寄托了深厚的悲剧性的美好情思。戴晴看到她养的一只大白猫，寂寞得很，拿一块水果糖当老鼠玩。她触发了情思，写出了短篇小说《雪球》，表达了年轻一代对于广阔天地、对于美好的人际关系追求、期待和希望。这样的触发点，是在“长期积累”基础上“偶而得之”。王蒙听乐曲《如歌的行板》触发了他写短篇小说《如歌的行板》，其人物、情节、感情是积累了达四

^① 高尔基《论写作》，第16页，文学出版社1955年版。

十年之久的，其代价是血和泪，更有14610个日日夜夜。

同样，议论文章也有突破口、凝聚点的问题。这主要表现为论述的角度。《人民日报》社论《回答一个问题》，要论述党中央提出的到2000年我国国民经济翻两番的设想有实现的可能，而这个问题牵涉面很广，作者便选择了这样一个角度：把这一宏伟设想与1958年的“大跃进”、1978年的“新冒进”进行比较。这个角度既回答了实际问题，澄清了糊涂观念，使论述有了针对性，同时，又使论述有个指定的方向，对观点、材料的截取有了依据；文章以回答这个问题为目标，观点材料都围绕这一点来谈，便能形成自在自足的凝聚状态。

但是并不是每一次艺术触发、每一个思考角度都能得到成熟的果实。这里还有一个关键：看是否能找到一种联系，一座桥梁。就文学作品来说，“是把你瞬间强烈的感受与你的一生相联系起来的那座桥梁，这是现实和经验之间的一座桥梁；这是现实和艺术、直觉的与幻觉的美相联结的一座桥梁，又是现实和理想、和思考、和民族的与人类的悠久深厚博大的文化传统相联结的一座桥梁”。^①简单地说，在文学作品创作中要找到突破口转化为形象体系的转折点，在非文学作品中找到适应论述角度的入手点。马克思的《资本论》从资本主义社会的一个细胞——商品入手，就是找到了通向他的构建庞大而严密的理论体系的桥梁。

（二）构思的展开 构思的展开是由小到大，由点到面，由表及里，从入手点展开去。对文学作品来说是想象生发开去，营构一群人物、一组事件或一片景象，搭起有声有色有情有意的艺术境界的架子；对议论文章来说是演绎发挥

① 王蒙：《谈触发》。

开去，说明事理中的种种关系，由抽象向理论的具体上升，搭起有条有理有证有据的理论体系的架子。

先说议论文的抽象向具体上升。例如恩格斯的《论权威》，文章是为了击溃巴枯宁无政府主义者煽动的反无产阶级权威原则的反动思潮而写的。作者深知无产阶级革命运动需要就“权威”问题发表意见，他对权威观念的理解和他对谈这个问题的针对性的认识，使他定下了论述的角度。构思就这样萌发。构思的展开就是要形成一个论证过程。恩格斯是这样进一步展开构思的：先摆出反权威主义者的荒谬言论及其反动行径，接着对“权威”这一概念作简要的解释，然后根据资本主义发展趋向，分析其社会经济关系，找出权威原则的社会基础，证明权威的必然存在与重要性；接着以充分的事实和深刻的道理，进一步证明即使变资本主义所有制为社会主义所有制以后，权威原则也不会消失，只会改变形式，而且还将日益扩大其作用范围；最后，专从国家问题上，论证反权威主义者与马克思主义者的根本分歧，揭露其反动本质。这样，无产阶级权威原则就不是一个抽象观念，而有了具体的内涵；无政府主义者的反权威思潮的反动性也得到了具体的证实。论述性文章就是为了使概念或规律得到具体的阐释，使抽象概念变为具体概念，使人们对观念、判断有具体深刻的理解。毛泽东提出“反自由主义”这个命题，就是从自由主义的表现、阶级基础、思想根源、危害性等方面使这一判断得到具体的证实，使读者对这一命题有具体的理解。这种从抽象向具体上升的过程，各层次有一定的逻辑关系，有一定的逻辑组织形式，或层层演绎、或步步归纳，或辩证分析，或历史的方法与逻辑的方法相结合。因此，我们说，议论文的构思的展开是一种理性的分析（并

不排斥形象思维的渗透，但目的是为了更明白与透彻地说明事理），既要找到使中心命题得到具体解决的各个分论点、各个论据，又要理出事理的逻辑关系。分论点和各层次的合乎逻辑地展开，就是这类文章展开构思的具体内容。

下面谈谈文学创作的构思展开问题。文学创作始终是从具体到“具体”，即将具体表象、感受、体验，经过艺术概括、集中、重构，达到典型化的“具体”。这是形象思维展开过程，虽然也有抽象思维的渗透，但其目的是服务于形象思维，为了更好地塑造形象，构成意境。文学作品多种多样，基本类型有二：一是抒情意境型，二是人物故事型，它们的构思又各有特点。

抒情意境型作品的构思萌发先要有“情与境遇”的触发点，构思的展开则是围绕这触发点进一步“取象”，把“境”的审美特质渲染出来，把“情”的种种内涵融铸进去，使之达到境美情浓的艺术状态。茅盾的《白杨礼赞》的构思是在他的西北之行积累了大量感受的基础上萌发的，其触发点在这段话中道出：

然而刹那间，要是你猛抬眼看见了前面远远有一排——不，或者只有三五株，一株，傲然地耸立，象哨兵似的树木的话，那你的恹恹欲睡情绪又将如何？我那时是惊奇地叫了一声的。

那就是白杨树，西北极普通的一种树，然而实在不平凡的一种树。

显然，这是作者西北之行的大量感受附丽到白杨上去，于是情思的抒发有了凝聚点和突破口。但这种“情与物

汇”在作者心中还是直觉性的触动，作者只说出这种直觉是不够的，尚无审美境界与情意抒发的具体性。于是作者一方面“因枝振叶”，在感情的辉照下变形地提纯地写景物，如写白杨丫枝向上，倔强挺立，是树中的伟丈夫；同时，强化景物关系，如以黄土高原的雄壮而又单调作白杨的背景，以贵族化的楠木与白杨对比。另一方面，“沿波讨源”，借景物来融汇情意，本篇主要是发挥白杨的象征意义。这样写，作品便构成为“情与景汇”的初境（白杨象哨兵，我不禁惊叫了一声），“景中有情”的拓境（写白杨努力向上的美质），“由此及彼”的凌境（以白杨是树中的伟丈夫过渡，转到它象征北方农民，守卫家乡的哨兵），审美境界的开拓与情意的升华，极有层次。总结一句，这种文章的构思的展开就是沿着情感的线索，有层次地开拓境界，生发情意。

人物故事型的作品有种种不同。这种作品构思的展开，都离不开生发与重构。艺术的想象是必备的条件。展开构思的能力也就是虚构的能力。民间有句俗话：“真《三国》，假《封神》，《西游》哄死人。”其实作为“历史小说”的《三国》故事里也有不少掺假的地方。鞭打督邮是刘备干的，但是作者却把它搁在张飞身上，这是根据小说中张飞的性格推测出来的。“草船借箭”的发明者本属孙权，却被移植到诸葛亮身上，以突出他的足智多谋和神机妙算。斩蔡阳、诛文丑，并非关公所为；华容道义释曹操，历史上无案可稽，但为了突出关公的勇武、忠义的性格，作者特地为他编写了这些情节。这些“移植”和“编造”，令读者可信，充分显示出作者生发和重构的创造才能。

这种生发和重构的艺术想象力，是主体思维的主动精神的体现，但也要受到一定的制约。

第一，要遵循生活逻辑性。罗贯中的移植和编造就合于张飞、诸葛亮、关羽这些人物性格的规定性。另外，人物关系、人物与环境的关系的处理，情节的安排，也要合乎生活的规定性，合乎生活的发展趋向。文学家为了把握人物的性格，在心中形成操作人物性格的定势，要用各种各样的方法，最常见的是对照自己看过听过经历过的细节，从中寻找某一性格的种种表现方式。在第二章所说的屠格涅夫在构思《父与子》时，为了把握巴扎洛夫的性格，把他“带”到身边，时刻想着他的存在，甚至代他记日记，这是一种心血灌注的孕育方式。最不可靠的是根据常情常理去主观地推断并安排人物性格，这样，往往造成概念化。写作主体对必然的社会关系和生活总的发展趋向的把握，并不限制艺术想象的自由，因为整体情节应是产生于构思之初，在构思具体展开过程中，偶然性的场景会随主体对人物关系的直觉判断纳入艺术构筑之中，艺术想象有灵光的迅疾飞动。这种艺术想象不是历史公式的图解，也不是“轻车熟路”的模式。

第二，要受作者情感和思想观念的支配。在构思展开的过程中，写作主体的情感和观念有一种特殊力量，对生活逻辑进行情化的改造，使客观性模糊，而主观的东西体现得很鲜明。这是构思展开过程中主观能动性的发扬。例如突出、强化人物的某些性格特征，而忽略另外一些方面不写；例如简化、紧缩人物性格的变化发展过程，把多种因素决定的长期发展的性格发展，借助于一两组矛盾、一两场冲突、一两个转折点，简捷而醒目地完成了；例如简化人物关系，在人的社会关系网中，选取一两种关系加以强调和突出；例如强化人物关系的选择性，在人物关系的不同层决中突出地写出

某一层次。①

第三，要受制于写作主体的艺术趣味。作家对表象材料的集中概括，移植对接、扭曲变形等处理，总按照他的艺术修养、艺术趣味的心理定势去进行。有的侧重于现实主义的以真为本，有的侧重于浪漫主义的幻想境界；有的追求故事情节的曲折多姿，有的追求抒情意境的浓郁缠绵；有的讲究性格的复杂浑厚，有的喜爱形象淡雅透明；有的对含蓄之美很珍视，有的觉得明朗的风格很可贵；有的好用象征手法，有的快意于直剖人生；有的习惯于写正面英雄，有的善于从暴露丑态中表现自己的理想……。

（三）构思的节制 如果说构思的萌发是找到一个作为核心的浓缩物，构思的展开是这浓缩物的溶化、丰富、充实的话，那末构思的终点就是节制。“浓缩——展开——节制”，是密不可分的，使作品形成为一个精美的整体。

当然，节制既是构思的终点，也是构思的艺术要求。从艺术要求的角度说，它的含义是以少胜多，留有余地。叶绍翁的《游小园不值》：“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。”掩其全体，露出一角，深沉含蓄，引起读者的遐思。最后两句，因其特别节制，已成为带有象征意义的哲理名句，这是作者当时没有料想到的。唐代诗人刘禹锡说：“片言可以明百意，坐驰可以役万景，工于诗者能之。”就是说要以少胜多。鲁迅的小说、散文诗、杂文以及《朝花夕拾》中的散文，都是篇幅不大，不追求须眉毕现，更不求全求多，却让读者有思索的余地，因而显得含蓄而深刻。全面铺开，样样讲到，虽多等于

① 参见高楠《艺术心理学》第十章。

无。以少胜多，虽少实多，这是辩证法在构思艺术上的体现。近几年来，有不少中、短篇小说在构思上缺乏节制，显得庞杂。毫无节制地纵容自己的情绪，滥用想象，缺乏一种内在逻辑，这是不足取的。

节制也是写作美学的要求。含蓄美、精炼美，几乎是古今中外一切写作实践的律条，节制正好达到这一境地。有所节制，必然在具体构思中讲究有虚有实，有隐有显，有详有略，有疏有密，讲究象外之象，言外之言，旨外之旨，无疑可以增强作品的审美效能。节制，对于一切文章都是适用的。简练、精深、晓畅，经济，是实用文章的起码要求。拖泥带水，隔鞋搔痒；高谈阔论，离题万里；炫耀才学，卖弄技巧；平添蛇足，不忍割爱等等弊病，就是背离了“节制”的要求。

以上讲的是写作构思阶段的大致过程和所要考虑的主要问题。在写作实践中，构思阶段形成的框架要到行文阶段去丰富、去验证，因此还有许多问题要不断思考、不断揣测，行文阶段要求情绪体验更强，思想注意力更集中。所以构思的整体完成，实际是在作品打上最后一个标点的时候。有时，文章写完了，可能推倒重来，或大规模修改。这又得进行再构思。

从人类写作活动的整体角度来看，一篇文章的构思是一个大系统中的一个小系统。人们不断地进行写作实践，构思系统以螺旋式的上升运动形式进行。一个作家的写作活动也是如此。一位理论家前一篇文章是后一篇文章的基础，后一篇文章可能开辟了新领域，总体现为前一篇构思的延续。如果论述的同一课题的不同侧面，这种延续性体现得更明显，如“一论”、“再论”……鲁迅曾就“文人相轻”写了七篇文

章。在文学创作中这种延续性体现得很明显。一是散漫性的延续，如鲁迅《呐喊》、《彷徨》，在不同时期写的，但我们今天来读，可看到有旧知识分子系列（如孔乙己、高老夫子等）、有新知识分子系列（如魏连殳、涓生等），有农民形象系列（如阿Q，闰土等），有妇女形象系列（如祥林嫂、爱姑等），有辛亥革命问题系列等等。二是社会风貌系列的延续，如巴尔扎克的“人间喜剧”的创作构思。三是“三部曲”式的构思延续。四是写作反馈形成的人物形象的构思延续，如高晓声的有关陈奂生一系列短篇。最后，还有文体转换的构思延续。如杜鹏程写过周大勇事迹的通讯、报告文学，最后进一步扩大这些材料，构思长篇小说《保卫延安》。现实生活的发展是无穷无尽的，不管是人类的整个写作活动还是某个作者的全部写作活动，都不可能达到最后完成的“终点”，构思的延续和没有终极就成为必然的了。但是作为螺旋式上升的写作道路上的每一个环节，它又是完成了的。

总之，广义的构思可以分为触发孕育、深化完善、最后定型这么三个阶段。整个构思过程表现为构思的完成与延续的对立统一运动。它们之间的关系是紧密联结，互相渗透的辩证统一关系。由于每个作者的写作个性千差万别，构思的方式各不相同，因此要将它机械地作阶段性的划分，在实际上几乎是不可能的。

二、构思的创新

写作最讲创新。写作思维是最富于创新性的思维。写作的创新性，在构思方面表现得特别突出。

构思的创新，首先是如何去认识与发现客观世界的问

题。有了新的认识，新的发现，然后才能谈得上如何去表现这些新认识、新发现的方法与技巧的问题，而且后者决定于前者。离开了内容去孤立地谈方法、技巧，不仅解决不了问题，而且也是危险的。鲁迅的全部作品，包括杂文和学术论文，首先由于那十分深刻、新颖、独到的见解深深地打动了我们。他的杂文《春末闲谈》，从细腰蜂屁股上的毒针能置小青虫于不死不活的境地，为它们的幼虫提供了新鲜的食物这种自然界的奇异的现象，联想到反动阶级对人民的残酷统治。作者辛辣地讽刺说：如果他们有一根象细腰蜂那样的毒针就好了，既能让劳动大众不死，好供给他们玉食；又能使劳动大众不活，好服从他们的作威作福。这种奇妙的联想真是令人拍案叫绝。作者构思之妙，首先得力于他的认识的深刻和学识的渊博，方法和技巧还在其次。

但内容也有赖于形式的完美和方法技巧的精妙，才能得到充分的艺术的表现，而且在一定的条件下，形式也能起决定性的作用。明白了这一点，我们就可以放手去研究构思创新的方法与技巧，而不致于陷入机械唯物论的片面观点。

（一）翻与变 所谓翻与变，就是善于翻旧变新。谑容的短篇《减去十岁》所描写的那个中心事件，实际上是不可能有的。但作家在对这些反常的生活现象和反常的心理状态的描写中，揭示了生活发展的某种逻辑。这种对荒诞的描写和作品中透露出的“荒谬感”同我们的社会生活、民族文化心理是相联系的。整个小说的奇突、夸张、入木三分而又富于幽默感的手法，使我们联想起我国的相声艺术——甩包袱的圆熟技巧。如果这篇小说是以一种习惯了的白描的朴素手法，如实地表现当今的人们对于年龄这个既敏感、又无法超越的最现实的问题的各种心态，恐怕很难收到这样的效

果。

创作上的翻与变，不只是方法与技巧问题，首先是内容问题。这里最主要的是作者思想的深刻、敏锐、活跃，以及感情的浓郁、强烈、持久。不具备这些条件，只是在技巧上追求花样翻新，是没有出路的。所以古人说：“情新因意胜，意胜逐情新。”^①“文章有众人不下手而我偏下手者，有众人下手而我不下手者。”^②这些话都是强调写作首先需要的是富于创作性的异向思维。王安石的《读〈孟尝君传〉》，不到100字，却能流传后世，就是因为作者以严密的逻辑推理，驳斥了“孟尝君能得士”的说法，论证了他只不过是一个鸡鸣狗盗之徒的首领罢了，从命意上翻了 这个千百年的“公案”，使人感到耳目一新。

（二）精与巧 所谓精就是精炼、精深，包括两方面的意思：一是对生活要挖得深，吃得透，能抓住最本质的东西；二是给这个内容选择一个最鲜明、最经济的表达形式。

在文学作品里，一句对话，一个细节，人物的一举一动，都应当经过仔细的推敲。《史记》里写到刘邦见到秦始皇时说：“大丈夫当如是也！”而项羽见了却说：“彼可取而代也！”画龙点睛，活脱脱地勾勒出两个人的不同性格的特征：两个人都有野心，但一个世俗企羡，一个却率直无畏，作者写得多么经济，而又多么准确。片言明百意，一字传精神。这就是“精”。

俗话说，无巧不成书。在中外传统小说和戏剧里，艺术的巧合俯拾即是。《错斩崔宁》里的那个有关“十五

① 范晔文：《对床夜话》。

② 魏际瑞：《伯子论文》。

贯”的情节，果戈里的《钦差大臣》里的真假钦差，其中的误会、巧遇、曲折、颠倒，的确是巧而又巧的了，但我们觉得非常真实，因为它们符合现实生活的逻辑。当代的叙事性文艺作品，主张淡化情节，少用巧合，着重揭示生活的潜在矛盾和人物的内心活动，尽量向生活靠拢，这有它合理的一面，但如果强调得过头了，就是陷入另一个极端，把创作引向歧途。艺术的巧合，其“偶然”里面一定包含着“必然”。如果不是这样，就不会有艺术的真实，因而也就不会有生命力。许多武侠小说，情节惊险，场面热闹，颇能博得某些人的欢心，但经不起推敲，因为它们的情节奇和巧是建立在虚假的基础上的。

议论文的构思也要求精巧。有一篇批判江青的杂文，题目叫《过河卒子》，它用过河卒子只进不退，可以横行，可以取“帅”三个特点，来影射江青一伙的反动本质和嚣张气焰，设譬巧妙，比喻贴切，议论层层深入，具有强烈的战斗性和讽刺性，收到了一针见血，致敌于死命的效果。

（三）角度与手法 有些被人写烂了的题材，有时变换一下角度和手法，往往能取得很好的艺术效果。例如关于吝啬鬼这样的题材写的人很多，而且吴敬梓、巴尔扎克、莫里哀等大家已创造了这类角色的最高典型，在这个题材范围内作点突破，似乎是很难的。但是，有一地民间文学作者却很聪明，他不去写吝啬鬼生前的丑行，因为这已经被前人写够了。他变换一个角度，写这个人死了，到了阴间地府，阎王将他下油锅，这人赶忙哀求道：“阎王爷，您快不要把我下油锅，最好是放在那烧红了的干锅底上，慢慢地烙。”阎王问：“你这又何苦来着？”他又马上回答说：“省下那一锅油吧，叫我家老大人担回去点灯用。”用的笔墨不多，却抓

得尖，刺得狠，使人读来觉得新鲜有趣。

冯骥才的《高个子女人和她的矮丈夫》，对小说要求给人一种贴近感，如闻其声，如见其人的写法提出了挑战，他采取的不是贴近的而是疏远的，不是工笔的而是写意的，不是心理分析而是致力于外观再现的写法，使小说留下了很大的一块空白。正是这种写法，使作品产生了耐人寻味，引人入胜的效果。

非文学作品的写法，也讲究新的角度，新的手法，如能做到这一点，便会高人一筹。

（四）各种样式的融合 文学艺术的门类是众多的，但又都是通过形象思维来艺术地再现现实生活的，因此各种艺术门类之间就必然互相借鉴，互相促进，从文艺发展史的角度来看，不同门类的艺术样式，越来越有交叉、渗透、融合的趋势。小说一门，现在也出现了什么散文小说、诗化小说、影视小说等。姊妹艺术的互相渗透，不仅丰富了、完善了、提高了各种艺术门类的表现方法和技巧，同时也为题材的扩展开辟了更多的可能性。1987年9月6日《光明日报》的一篇杂感：《“斩马谲”与“打黄盖”》，写得有风趣，全得力于那种新颖的结构形式——杂文与戏剧融合为一的形式，把当今对官僚主义姑息同情、处理不力的现象鲜明地突现出来了。这是不同样式的融合，给构思创新带来的活力。

一切创作都来自生活，不论作品面貌多么奇特都是来自生活的，包括各种手法，也同样来自生活的启示。真正的构思的创新必须是，也只能是来自现实生活的启示。

写作的最终目的是向社会传递信息，并求得社会的承认，发挥它的社会作用。因此作者在写作过程中总是力图保持住他和广大读者有共同语言，想尽一切办法，寻求一座沟通他和

广大读者间的精神桥梁。从这个意义上看,构思的本质既是一种求异思维,又是一种求同思维,作者总是要在最大限度地读者中寻找尽可能多的“知音”。这是一个问题的两个方面,构思的求异求新和写作目的“求同”“求通”的对立,最终统一于写作实践。有这种对立统一,构思的创新不致脱离现实,脱离社会,矫揉造作,凌虚蹈空,大搞形式主义。

而且一切文章在一定程度上反映出时代、社会的要求,写作构思的创新也就必然要受到时代、社会的制约。

总之,写作构思从本质上说是要求创新出奇或标新立异的,但这种创新出奇或标新立异,又必然有现实依据,一定是来自客观存在和现实生活的启示,要受到许多客观因素的制约。否认前者就否认了构思的作用和目的,实际等于取消了构思;否认了后者就否认了“本体论”,会导致神秘主义、非理性主义、唯我主义和形式主义的产生,使写作走上了歧途。

第二节 主题的提炼与显现

主题,也就是文章的主旨,也叫主题思想或中心思想。

写诗作文,如何选择主题、确立主题、提炼主题,是至关紧要的一步。这一步完成了,可以说取得了一半成功。峻青曾经说过:“有些人以为有了材料还是写不出,写不好,单纯是技巧问题,其实也不完全如此。在创作过程中,技巧不是没有作用的,但重要的问题还是主题思想问题。”^① 秦

① 峻青:《主题的选择与表现问题》。

牧在谈到散文创作时也说：“思想象一根线串起了生活的珍珠。没有这根线，珍珠只能够弃散在地。”

构思具有一种“凝聚力”，把生活提供的素材重新加以提炼、熔化、分解、组合，使它们按照新的思想渠道流动起来。而这新的思想渠道，就是我们所说的主题思想。没有这个主题思想，就不可能使作者大脑库存的一切原始材料活动起来，构成有机的艺术生命的整体。因此，提炼主题是整个构思过程中的中心环节。

鲁迅谈到自己的创作经验时曾说过：“选材要严，开掘要深。”所谓开掘要深，就是指要在提炼主题上多下功夫。这和作者的思想修养是分不开的，其中思想修养更占主导地位。因此，写作者必须加强自身的思想修养，自觉地运用马克思主义的立场、观点、方法分析材料，提炼主题。

具体地说，确立主题应遵循以下两个原则：第一，对写作客体来说，文章的主题应该是客观上必然的和必需的。所谓“必然的”，是指从客观事实出发，得出事物的本来的本质的意义，不能歪曲、贬低或故意拔高；所谓“必需的”，是指文章的主旨是客观世界（社会生活、生产）所需要的，不是无的放矢，不是钻牛角尖，更不是有害于社会人生的。第二，对写作主体来说，文章的主题应该是作者有所感受、有所理解的，就是说不要写自己没有心得体会的人云亦云的东西，更不能不懂装懂写自己都不知所云的东西。

提炼主题有些什么具体要求和标准呢？我们认为提炼主题主要应做到“深”、“新”、“纯”、“贯”四个字。

一、深，就是深刻

怎样才能做到深刻呢？

首先要杰思多思。所谓杰思就是指要有创造性的异向思维；多思即要深思熟虑。这样才能见人所未见，言人之未言。鲁迅先生在介绍他翻译的《死魂灵》时，用《几乎无事的悲剧》为题来称赞果戈里的艺术才能，指出那独特之处，“是在用平常事，平常话，深刻地显示出当时地主的无聊生活。”“人们灭亡于英雄的特别的悲剧者少，消磨于极平常的，或者简直近于没事情的悲剧者却多。”鲁迅对果戈里艺术才能的评论，是很深刻的，将其艺术的伟大恰如其分地揭示出来了。从这段话中，也可见作为艺术家的果戈里在选择材料、提炼主题的过程中，显然是经过惨淡经营、煞费苦心的。

杰思多思，就是要不断深掘材料的本质意义，能使主题得到升华。《追求——记社会主义实干家，优秀知识分子栾菲》这篇获得1981年国家奖的著名通讯，第一稿的主题定为：通过栾菲的坎坷遭遇，揭露“左”倾路线是怎样摧残人才的。这样的主题虽有意义，但不新鲜。第二稿改为：“癌症不能征服的人。”这主题也不深刻，没有抓住问题的实质。于是第三稿确定为：通过栾菲的事迹，表现一位追求光明、追求进步、追求共产主义远大理想的知识分子的崇高精神。这一主题是针对当时出现的信仰危机作文章的，具有很强的时代性和现实指导意义，比前两稿的主题要深刻得多。

杰思多思，还意味着在开掘材料时不要就事论事，要把思想的触角伸向更广更深的领域，这样才能给人以强烈的震动。通讯《“一厘钱”精神》的主题开始定为“一厘钱精神”，计划用三个材料，即节约一厘钱、一克纸浆、一滴药水。后来发现这三个材料，表现主题的角度重复，单一，讲来讲去，还是在节约财物这个圈子里转，便改用“一根火

柴”和“一分钟”两个材料，分别从重视质量和节约时间方面去表现主题，从而使主题扩大和深化了一步。最后经过作者反复斟酌，才把主题定为：“伟大的事业从最小的事情做起。”这就跳出了就事论事、就节约论节约的圈子，而把它同伟大的民族精神联系在一起了。

其次要深入生活，烛隐发微。作家不仅要掌握第一手资料，而且要在反复的观察、体验的基础上，进行研究、分析，使思想认识产生质的飞跃，提高到一个新的高度。刘宾雁采访《人妖之间》的材料时，王守信的贪污案“已经破案十个月了，那些同志没有想到已经报道了的东西里还有许多未知的东西，而文学的任务就是要解决这个未知的世界和问题。这点和科学是一致的，虽然手段不同”。通过深入生活，作者不但有了新的发现，而且认识到“存在决定意识”这个唯物主义的基本原理在很长时间内被我们忽视了，“光讲人的主观意识，一切客观的问题都归结到主观，如何解决呢？还是要到主观世界去挖根源。”①《人妖之间》，就根据这个指导思想去开掘题材，提炼主题，使它显得深刻。

再次，寓哲理于平凡。如描写爱情小说，有一个时期简直可以说是泛滥成灾，使人对这一类题材的作品产生一种厌烦感。但是张弦的《被爱情遗忘的角落》，却使人感到耳目一新。它用艺术形象向我们证明一个真理：爱情不是“空中楼阁”，不是幻想的产物，而是建立在一定的经济基础之上，并受其与之相适应的上层建筑——政治、文化、伦理、道德的制约的。在一个生产力十分低下的贫穷落后的山区，人们的精神生活也一定是十分贫乏的，自然也就不可能孕育

① 刘宾雁：《谈谈报告文学及〈人妖之间〉》。

出真正的高尚的爱情。因此，存妮妈由一个反封建买卖婚姻的斗士而退化为它的卫道士，存妮和小豹子的爱情成为悲剧，荒妹在爱情上会近乎麻木。这篇小说的思想、艺术价值，正是在这一点上超越了当时同类题材的小说。

非文艺作品也是如此。有篇评论影片《芙蓉镇》的文章——《道德的批判不应有损历史的批判》（作者贾磊磊）指出《芙蓉镇》中具有浓重伦理意识的人物创作方法，带有历史主义和伦理主义两种哲学观念上的某种对立。并得出结论：“至少对人物伦理道德意识的描写，不应当扩大到足以解释人物社会政治动机的意义上，即‘批判不是建立在“个人”的道德判断上’（列宁语），而是建立在历史哲学的高度，才能够真正完成影片揭示社会历史本质的使命。”①文章充满着哲理的思辨性，高人一筹。

当然，文学作品和非文学作品的“哲理化”，目的是要宣传历史唯物主义和辩证唯物主义，而且是从生活出发，从社会实践出发，从作者对生活实践的真情实感和理性思考中酝酿出活的人生哲理，而不是从书本或僵死的教条中抽象出假、大、空的所谓带有哲理性的“艺术形象”或干枯的议论。

二、新，就是新颖独到

李渔说：“意新、语新而又字句皆新，是谓诸美皆备，由武而进于韶矣。然具八斗才者，亦不能在在如是。以鄙见论文，意之极新反不如词语稍旧。尤物衣敝衣，愈觉美好且新奇。……如其意不能新，仍是末等事……”②李渔在这里

① 见1987年12月12日的《文艺报》第5版。

② 李渔：《窥词管见》。

说的是填词赋诗，应以意新为最佳，其实这一标准对一切文体都是适用的。求新，是与作者的思想分不开的。当科举制度还处于鼎盛时期，吴敬梓就已洞察到它的全部不合理性，无情地揭露了它的腐朽性。当封建制度还处在由盛转衰的转折关头，曹雪芹就凭他的艺术直觉预见到它必然灭亡的命运，将封建社会的政治、经济、文化制度，及其伦理道德、宗法观念的一切腐朽性暴露在光天化日之下，我们今天读来还觉得耳目一新，叹服作者思想的深刻、独到。刘心武的《班主任》、蒋子龙的《乔厂长上任记》、高晓声的《陈奂生上城》，以及古华的《芙蓉镇》、谌容的《人到中年》、张承志的《北方的河》、柯云路的《新星》等小说，都是由于及时地捕捉到一个具有时代意义的新的主题，并对它加以提炼、升华，用艺术的形式第一次展现在读者的面前，才如此强烈地引起了社会上的巨大反响。

三、纯，就是主题思想要单纯集中，不可群龙乱舞，旁逸斜出

刘勰在《文心雕龙·附会》里说：“是以附辞会义，务总纲领，驱万途于同归，贞百虑于一致，使众理虽繁，而无倒置之乖，群语虽多，而无棼丝之乱；扶阳而出条，顺阴而藏迹；首尾周密，表里一体。”这里谈的正是修辞炼意，要做到单纯集中，如百流归海似地趋于一个思想渠道，无论是文艺创作还是一般写作，都应当如此。但是文学创作不可免有命意的多义性，首先，大部头小说有所谓正主题和副主题之分，特别是古今中外的名著，它们的主题往往不是一两句话能说得清楚的。《红楼梦》、《哈姆莱特》等作品的主题思想历来引起人们的争议，这与作品含义的多层性有很大

的关系。就是一些短篇小说和散文如高晓声的《陈奂生上城》，鲁迅的《藤野先生》及《野草》中的一些篇章，其意义也是多面的。在诗歌创作中，更有命意的多层并列的现象，在作品发表以后，可以从不同角度出发作出不同的理解。白居易的《赋得古原草送别》，从古至今有两种绝然对立的解释：一说野草象征的是谗佞小人；另说野草象征一种坚韧不拔的精神。而且这两种理解都可以按诗境作自圆其说的解释，我们很难绝对排斥某一种。这固然因为文学作品的主题思想不是赤裸裸地表现出来的，文学形象有多义性、模糊性、象征性，也因为它们所概括的社会内容太丰富繁复，自然表现了生活的多种联系，多种意义。

文学作品的主题既要明确，又要含蓄，二者既有区别，又有联系。前者是指作者对客观事物本质的清醒认识和对创作活动的自觉把握，后者是指艺术表现上的一个规律性的美学要求，即文艺作品要努力避免境平意浅，一览无余的毛病。这里存在着隐与显、单纯与复杂的关系问题。它们之间是辩证统一的关系。我们所说的单纯不是简单、单调，单纯里面有复杂。单纯引出复杂，复杂体现单纯，你中有我，我中有你。当前，艺术讲究塑造圆形人物，多角度、多层次地反映社会生活，甚至新闻写作也提倡对事件、人物作全息的报道。这样，单纯与复杂的辩证统一，更是写作者必须悉心加以研究的了。

四、贯，就是要一贯到底，不要中途易辙，或别生枝节

古人说：“主意要纯，一而贯掇。”^①就是说要按照主

^① 刘熙载：《艺概·经义概》

题思想的需要去统摄选材、剪裁、布局谋篇，否则就会乱套，或气理不顺，影响严整。

做到主题思想“一而贯摄”，是和主题的单纯、集中密不可分。清代刘熙载说：“凡作一篇文，其用意俱要可以一言蔽之。扩之则为千万言，约之则为一言，所谓主脑者是也。……主脑既得，则制动以静，治繁以简，一线到底，百变不离其宗，如兵非将不御，射非鹄不志也。”^①“可以一言蔽之”，就是高度的单纯、集中；“一线到底”，就是要以它贯串始终，不可枝蔓横出，杂然并陈，否则就势必“意多乱文”，陷入不可收拾的窘境。清代魏际瑞在《伯子论文》中指出：“文主于意而意多乱文。议论主于事而事杂乱议。然亦有意多事杂之文，必有法以束之。不然，则如蒙师离塾，叫喊跳踢，哄然一屋矣。”这里所说的“必有法以束之”，即在文学作品中要确立正主题，在议论中要确立中心论点，突出它们的统帅地位和贯串作用，把一切“意”与“事”统统置于它们的管辖之下。如鲁迅的《论“费厄泼赖”应该缓行》一文，除“题解”和“结束”两节外，写了这么一些内容：“论‘落水狗’有三种，大都在可打之列”、“论叭儿狗尤非打落水里，又从而打之不可”、“论不打‘落水狗’是误人子弟的”、“论塌台人物不当与‘落水狗’相提并论”、“论现在还不能一味费厄”、“论‘即以其人之道还治其人之身’”，从历史到现实，从“狗事”到人事，内容丰富繁复，或讥评时事，或针砭世俗，或揭露坏人，或批评幼稚，海阔天空，汪洋恣肆，真是掀起瓜棚树叶动，纷然杂呈，大有不可收拾之势。但其中又贯串着一条

^① 刘熙载：《艺概·经义概》。

十分清晰的思想脉络，即标题所揭示的“费厄泼赖”应该缓行，说得通俗一点，就是要发扬痛打“落水狗”的精神。这一中心论点，统帅全部内容，把它们纳入思想渠道，因此读来并不感到庞杂，而是相反，觉得文章主题鲜明突出，集中有力，给人以痛快淋漓之感。

文章主题的“深”、“新”、“纯”、“贯”的体现，有赖于材料的典型性和材料安排的逻辑性，同时也有赖于调动一切艺术技巧。艺术技巧的使用是由主题所决定而又服务于主题的。例如采用衬托、抑物、悬念、对比、呼应等手法，都会使主题表现得更深刻、更强烈，也更显得集中和连贯。毛泽东的《改造我们的学习》中将主观主义学风与马列主义学风对比，主题就表现得很精深、很鲜明；鲁迅的《范爱农》中用抑扬手法刻画人物，文章的主题显现也就更突出，更集中。

最后，我们还要介绍一种保证文章主题深刻而又纯、贯的方式，那就是“立片言以居要”的作法。立片言以居要，既能使文章的主题得到升华与深化，又能使文章气脉一贯，做到“前注”、“后顾”。有人把这看作文眼、诗眼，不管这种看法是否全面和准确，但其中确实包含着部分真理。范仲淹的《岳阳楼记》，以“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”为核心，这句话使前面的大段关于洞庭湖的天光水色、气象万千的情景交融的描写，有了明确的意念指向。因这一句话的点化，一切描写升腾起来，百流归大海似地形成一种磅礴的气势和强大的凝聚力，而构成一个意境深远的艺术世界。许多散文、诗歌，由于有了闪光的“片言”，主题升华了，深刻了，而且也照亮了全篇的形形色色的描绘，使人感到形成了一意贯之的整体。当然，一切文学作品中的“片言

居要”式的警句，必须是从整个描写、叙事、抒情、议论的水乳交融中自然而然地流露出来的东西，是作者思想的“光点”，感情的“燃点”，而不是外加上去的尾巴和口号，否则就画蛇添足，只会起破坏艺术美的副作用。

第三节 结构安排

一、结构的实质

结构，指文章的组织形式和内部构造。构思结构，是对按什么组织形式与内部构造来进行文章写作的预想、设计、安排。从组织形式看，安排结构要解决层次处理、段落划分、开头结尾、过渡照应等问题；从内部构造看，安排结构是解决材料之间的关系问题。这是写作文章在形式方面应考虑的核心问题。李渔在《闲情偶寄》中说：

至于结构二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无定局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。

结构使“五官百骸”相关，“血肉”相联，文章有了“全形”，文章的“灵魂”也就得到了活生生的体现。因此，安排结构是写作构思的一个重要方面。

安排结构有一定的技巧，作者要匠心经营，才会达到结构稳妥精当。但并非纯技巧性的问题。从写作客体说，结构

是客观事物各种属性之间的外在的与内在的联系在文章表现形式上的体现，事理、事物的种种联系，是结构安排的依据。从写作主体说，结构又是作者“思路”在文章表现形式上的体现。作者对事物的感受、理解、评价，在写作思维中要理出一个或由始至末、或由浅入深、或由局部到整体之类的端绪来，这个端绪就是安排结构的依据。总之，结构的实质是客观事物本来面目以及作者对客观事物认识理解的思路在文章表现形式上的体现。因此，无论写哪种体裁和哪种内容的文章，如果作者对事物认识、理解透彻，思维脉络清楚，就不愁找不到较好的结构方式。也就是说，文章结构的好坏，首先取决于思路是否清晰严密，是否正确地体现了事理固有的关联性、条理性和逻辑性。

但是，思维方法不能代替文章的结构方法。文章的结构有它自身的规律。

二、结构安排的基本原则

事物纷繁复杂，人们对事物的认识千差万别，决定文章不会也不应有千人一面、千篇一律的“模式”。写作主体与写作客体的普遍差异性，使得“文无定法”。但是客观事物有共同的基本规律，人们的认识方式和心理也有一致性，因而安排文章结构也有基本原则可遵。这些基本原则是：

（一）文章结构要体现写作客体的发展规律和内部联系 拿记人叙事来说，人物事物可能非常曲折，反映在结构上会有不少穿插交织，有种种波澜起伏，但总要体现事物发生、发展的过程。拿议论文来说，见解的深刻微妙，论证的详尽周到，反映在结构上有纵向的递进推究，有横向的条分缕析，但这种纵横铺排，应该是事物深层本质和种种联

系的体现。

(二) 文章的结构要服从表现主旨的需要 写作客体的结构不能直接转成文章的结构，因为写作还受主体、受体和载体的制约。主体和受体的意愿和要求首先体现在主旨上。为了表现主旨，写作主体往往打乱事物的结构，变为一种有主观意向的、体现主观情趣的、便于吸引读者感染读者说服读者的结构。经营文章结构，实际上是变事理结构为一种意向结构、交流结构。也就是说，写作中之所以要采取各种积极的、行之有效的结构手段，如开头结尾之点题结穴，如层次的渐进，如倒叙插叙的使用，如“文眼”安排等等，都是为了突出主旨。可以说一切结构技巧的产生和运用都是出于表现主旨的需要。离开了这一根本意图，玩弄倒叙的把戏，搞牵强附会的穿插衬映，是毫无意义的，那正如《文心雕龙·情采》所说“翠纶桂饵，反所以失鱼”。无关宏旨的花样，反失去了主题。

(三) 要适应载体的特点，保证载体的自身完美 文体的规定性，制约写作主体的思维方式和材料的开拓、运用方式，也直接影响读者的期待心理和理解方式。因而结构安排必须有“文体感”，做到“得体”。例如文章的步骤性，议论文表现为提出问题，分析问题，解决问题的步骤，思路严密；记叙文大体表现为发生、发展、结局的线索，却又不宜平铺直叙，讲究穿插变化，抑扬起伏；诗歌按情绪发展线索来展开，意象的跳跃性很明显。这种步骤性的外在标志也不同：议论重视段落层次的划分；小说戏剧重视场景的划分；诗歌重视诗节的划分。

写作思维的创造性，不仅表现为创造了形象和观点，创造了思想形式和情感形式，而且表现为构筑了一个完整的载

体。载体使思想观念和审美形象成为一种客观现实。载体本身也有独立性，也有自身的审美价值，自身构成的基本要求。从文章自身说，它要求结构完整精美，以求动人耐读。因而要做到三点：其一，集中，完整：即不枝不蔓，没有赘瘤，没有游离的东西；不残不缺，没有漏洞，没有脱节之感，做到有头有尾，完美齐备。其二，严谨，周密：即不仅全部材料纳入了结构之中，而且衔接严密，互相配合；不仅有头有尾，而且前呼后应，有机联系。其三，自然、和谐：即不仅完整统一，而且能给人以“天生如此”的感觉；虽有苦心经营，却无斧凿做作的痕迹。苏轼说“行于所当行”，“止于所不可不止”，行止自如，层次推进象泉水一样自然流淌。同时，还应使文章匀称饱满，做到动静交错，张弛有致，浓淡得宜，疏密相间，给人一种多样统一的和谐感。

归纳地说，文章自身对结构的要求是：得体而且完整，在多样繁杂之中求条理，在条分缕析中见周密，在周密严谨中有波澜，而波澜起伏又来得十分自然和谐。

三、文章组织形式的基本要素

线索、层次、段落、开头、结尾、过渡、照应等，是构成文章外在面貌的基本要素。线索、层次、开头、结尾是写作构思阶段必须考虑成熟的。至于过渡、照应及自然段的划分则可以在行文阶段逐渐解决。我们在此一并来谈。

（一）层次 层次是指材料在文章中的次序和地位。一个层次体现事物或事理的一个阶段或一个侧面，也体现思路中的一个环节。事物事理的阶段和侧面的划分是相对的，一个大阶段可包括若干小阶段，一个侧面可能有若干小的方面。思路的步骤也有大步骤与小步骤的包容关系。因此层次之

间不仅有先后关系，也有主从关系。大大小小的层次的有机组合，便构成内容全部。因此划分并组织层次是文章构思的中心问题。

（二）线索 线索，是文章展开的脉络。这种脉络在各种文体中都具有。在记叙文中比较具体、明显而且复杂，而在议论文中可能只是抽象的思路，也比较单一。线索是贯串全篇的，串头贯尾，一通到底。它或现或隐地串结在材料之中，或是事理的某种联系或某种顺序的体现，或是作者思路或情感过程的体现。线索是安排文章层次顺序的依据。

有些文章只是单线展开，有些却交织着复线。如鲁迅的《藤野先生》就交织了怀念藤野和总结作者人生道路两条并行的线索，茅盾的《子夜》则以民族资本家与金融资本家的矛盾为主线，交织了工人与民族资本家、农民与地主的矛盾等副线；鲁迅的《药》正面写以人血馒头治病的过程，这是明线；侧面透露革命者夏瑜的活动和壮烈牺牲，这是暗线，暗线往往是副线。主线是描述的重点，往往体现正主题，副线补充、丰富主线，每条副线体现事物的一个侧面，它们又各自体现一个旨意。在行文中，多条明线交织总是以“花开两朵，各表一枝”的方式分别叙述，有先有后，交叉穿插。暗线与明线的关系却不同，暗线总是草灰蛇迹，时断时续，它必须依赖于明线。所以明暗线的结合，实际上是单线展开的特殊形式，它兼有单线的集中统一和复线的深广复杂。议论文大都是单线展开的，但也可能有复线。毛泽东的《别了，司徒雷登》就有两条线索，一方面揭露白皮书的欺骗性，另一方面教育民主个人主义者，作者是沿着这两条线索展开议论的。

文章是循着一定的线索安排层次的。其主要方式有下列

两大类：

第一类，按客观性的线索安排层次：1. 以时间的推移为线索，使层次安排有时间标志；2. 以空间位置变化为线索，使层次安排有方位标志；3. 以人物的行踪或见闻为线索，层次安排有对某人行踪和见闻的依附性；4. 以某一事件的发展变化为线索，层次安排或体现为故事的阶段性，或体现为主要人物的行动轨迹。5. 以某物作为安排层次的线索，在故事性强的文章中，物的来龙去脉是层次的连结线，如莫泊桑的《项链》；在抒情性较强的文章中，物是串结材料的一种形式，如曹靖华的《小米的回忆》。

第二类，按主观性的线索安排层次。1. 以主观感情的发展变化为线索，层次安排与感情起伏转化同步；2. 以主观的联想为线索，如鲁迅的《雪》、秦牧的《社稷坛抒情》，层次安排随联想的跳动而跳动；3. 以主观认识的逻辑性为线索，层次安排体现为一种认识方式和分析过程，议论文大都如此，一些通讯、调查报告把材料按性质分类，也属逻辑线索。4. 以科学知识体系为线索，如说明文的层次安排就往往按知识体系进行。5. 按交流的习惯或程式来安排层次，如某些公文。

实际行文中，层次安排是很复杂的。有以时间空间互为经纬的；有围绕一个客体写，却又按主观认识来划分材料的，新闻报道大都如此。

（三）段落与场面 段落是体现层次划分的结构单位。《文心雕龙·章句》中说：“积句而成章，积章而成篇”。种个“章”就是段落。一般把段落分为“意义段”、“自然段”。意义段，又叫“部分”（可以推到“节”、“章”、“编”、“卷”），表示较大的层次（卷、编、

章、节、部分……，构成层次网，它们是这层次网的外在标志）。自然段以行文提行为标志，在议论文、说明文中，它大都表示一个层次，但所表示的层次的地位不确定，可以是一个大层次，也可以是一个大层次中的一个小层次；同时，一个自然段中还可以有更小的层次。有些“特殊的自然段”，例如总冒过渡段，总收过渡段，抒情提行语句，强调提行语句，并不表示一个层次。

划分段落体现层次，使思维的步骤性，思维体系中的递进、转折、平行、跳跃等关系有个外在标志，便于读者有所停顿，有所思考、概括、反顾，也暗示读者注意强调的重点，注意波澜起伏的变化，注意转折、跳跃、总分等情况。从读者心理看，提行划分也是无言的弥合。划分段落，一般要做到段旨单一而又完整，并适当考虑通篇分段的匀称和谐。

在诗歌中，提行不是分段，它是以空行为标志来划分诗节，一个诗节是一个意象或一组意象组成的意境单位。在剧本中，是以幕、景（场）、场面来标志层次网络的。场面，是最小的单位。场面，是指一定的人物在一定的时间一定的地点构成的画面。人物、时间、地点，是构成场面的三个因素，其中任何一个因素变了，就换了场面，情节就有了发展。在小说中，作为结构的基本单位也应该按正面描写的人物、时空的变化划分。只是小说中的场面有更大的容量，可以随主人公的联想把其他时空发生的事情带进正面描写的场面中来，而且常常有许多没有人物的写景场面，有概括叙述的“过场”。写小说，剧本，行文时也要提行，但这种提行不具有“自然段”的意义。在这里，具有结构意义的是“场面”，构思小说、剧本，必须有明确的场面感。有经验的小说作者和编剧者，在情节没有发展、性格没有变化的情况

下，不轻易地调出或调进场景中的人物，也不轻易地切分时间或移动地点。

（四）开头和结尾 开头与结尾是两个特殊的层次，或者说两个有特殊作用的段落与场面。其特殊在于：首先，它们意味着在复杂广阔的客观事物或思想体系中的截取范围，开头结尾在截取的起迄点上，截多截少，钝锯快刀，关系着文章的整体面貌；其次，它们是文章体态的标志，完整的标志；第三，它们是吸引读者的彩门，是握别读者的要津。

开头要注意的是：第一，寻找一个理想的端绪，拎起全文的线索，便于下文顺利开展；第二，要能统摄全篇，既定下调子，渲染气氛，确立全文的风格韵味，又提示主题，为下文作好背景性准备或提供展开论证的依据；第三，要能吸引读者，以精彩新颖的面貌把读者带进华堂大殿的门坎。最后，要简洁，既不能绕弯子，说废话，搞漫无边际的题解，又不能唐突入题，一下子把中心材料甩出来，挡住思路。

开头的方法多种多样：有开宗明义，直接揭示主题的；有开门见山，落笔点题的；有从介绍情况、描写环境入手的；有突出矛盾，以制造悬念或提出问题起笔的；也有从交代写作目的和动机引入正文的，等等。

结尾的基本要求是：第一，要完成和突出主题，并收住全文；第二，要耐人寻味，引导读者寻求更深的内涵，用想象去填补没有写出的东西，推测事态的发展和最后的归宿；第三，要简洁有力，“如截奔马”，干净利落，切不可拖泥带水，画蛇添足，或者草草收兵，软弱无力。

结尾的方法自由灵活，可照应开头，求首尾圆合；可本位收束，自然煞尾；可归纳全文，末尾总结；可结穴为文眼，卒章志章；可提出希望，展示未来；可用联想生发开

去，结尾处意境升华，等等。

(五) 过渡与照应 事物事理本是连绵的整体，写入文章的材料只是选择其中的一些片断，这便需要有使之上下连贯、前后勾连的措施，除了线索与主题的自然贯穿外，还可采用关联词语、接前搭后的句子或承上启下的语段作为过渡手段。需要过渡的往往是内容上的转换、跳动之处，表达方式变换之处，或运用穿插等表现手法的地方。

过渡是达到相邻两个层次的勾连，照应则可显现相隔很远的层次的相关。照应是行文时对前面内容的顾及和回应。它体现后文是在前文基础上的有机发展，反映了事物事理的连续性、相关性。照应不是重复，是借回顾以出新意，在回顾中领悟事物内部的一些奥妙。它表现了作者对事物认识的深透和结构安排的严谨。

有后文的照应，就有前文的交代。交代是指为了下文的顺利展开预先所作的某种形式的提示或暗示。它可以是为了情节的展开或阐述的深入而布下的简略的“伏笔”，也可以是情节展开过程中或阐述过程中的“伏线”，开始它只是作为情节的一部分或阐述的一个层次出现，但到了后来出现的情节或新的层次，人们才发现正与前面有密切关系，这是“龙脉”的前露后现。

照应可以首尾相呼，赋予文章以圆合之美；可以与标题相照，既是扣题，又可突出立意的中心；可以在行文中照应，使文章脉络清晰，增强各层次的向心力。

四、文章内部构造的一些表现手法

文章内部构造是指材料与材料之间、观点与观点之间的关系，或者指形象体系中这一形象与那一形象、这一场景与

那一场景、这一冲突线索与那一冲突线索之间的关系。

文章内部关系十分复杂，下面作举隅式的说明：

首先，从文章的气势节奏考察，文章讲究疏密相间，详略互补，张弛相济，冷场与热场交替，闹场与静场轮番……只有这样，才会波澜起伏，富有节奏感，显现其多样统一之美。

再从文章的内容表达考察，材料之间有顺向衬托关系（如杨朔的《海市》中以海市蜃楼的幻景衬托长山列岛的美好），有相反对照关系（如鲁迅的《从百草园到三味书屋》前后两大部分的对比），有抑扬关系，有并列关系，递进关系及象征关系等等。一篇文章中材料之间的结构关系非常复杂，而这些结构关系正有表达思想的重大作用。如鲁迅的《故乡》中的人物安排网络，就十分讲究：少年闰土与中年闰土有对照关系，杨二嫂与闰土有互衬互补关系，水生与宏儿为友与闰土和“我”为友是同中求异，这些结构关系正暗示了作者对农民问题的理解。《红楼梦》中众多的人物，人物之间的结构关系多种多样，如林黛玉与晴雯、薛宝钗与袭人都有顺向衬托关系，而前两人与后两人又有对照关系，刘姥姥对贾母既有衬托关系又有对照关系。处理文章内部构造，不只是设计情节、安排人物场景而已，而且要使情节、人物、场景存在一种结构关系，不只是通过对生活现象的描写反映生活，表现倾向，而且要通过种种结构关系暗示作者的意向。

最后从叙述的方式看，有单线的顺叙结构、平叙结构，倒叙结构、插叙结构；有复线的平行式结构，交叉式结构、粘连式结构、多视角式结构、穿云破雾结构、蒙太奇式结构等。这些结构如果用图表示，设实线为现在时空，“A”表示现在时空区域；虚线为过去时空，“B”表示过去时空区

域；箭头，顺时针方向表示顺叙，逆时针方向表示倒叙。

(一) 顺叙结构 如图一所示，故事的开端、发展、高潮、结局，完全按现在时空的推移和转换为顺序，时间和空间表现为高度的统一。



图 一

(二) 平叙结构 如《红楼梦》第九十七回、第九十八回写“黛玉死”、“宝玉嫁”。如图二所示。无论是“黛玉死”还是“宝玉嫁”，作者都是按时间顺序来叙述的，所以单独看来，它们都是顺叙结构。但是二者相对来说，“宝玉嫁”的故事已完，作者又回过头去叙述“黛玉死”的故事，从客观时间顺序来看又表现为一种倒叙结构。反过来说，黛玉死了再从头叙述宝玉嫁，也是这样。“两大块”表现为相对应的关系。



图 二

(三) 倒叙结构 如鲁迅的《祝福》，先写结局：祥林嫂的死，这是现在时空。然后再回过头去叙祥林嫂“半生事迹的片断”。叙述祥林嫂半生事迹的片断之后，又回到现实的时空，作结处紧紧照应开头。由“结局”始，至



图 三

“结局”终，现实时空衔接紧密，弥合无缝，如图三所示。

(四) 插叙结构 是指在整个故事叙述的现在时空中，由于表达的需要，中断了原来的叙述线索，现实时间在这里停止了运动，插入另一段叙述。这段插入的叙述结束以后，再接上原来的叙述线索，继续按现实时间的顺序写下去。如鲁迅的《风波》中写七斤嫂突然“看见又矮又胖的赵七爷正

从独木桥上走来”，“心坎里便经不住突突地发跳”，至此现实时间的运动暂时停住，引进两段文字来介绍赵七爷的身分、为人，以及七斤嫂的心理状态。此外，还有补叙、追叙、逆叙，其实这些也都是插叙。这种结构形式基本上是按现实时间的顺序进行叙述，只是其间插入了一段逆现实时间的运动方向而进行的叙述，如图四所示。

(五) 平行式结构 两条几乎同等重要的叙述线索，同时展开，并列而行，或为对比，或为映衬，或为因果，了了分明。如刘兆林的短篇《雪国热闹镇》（1983年第7期《解放军文艺》），用“现在—过去”、“现在—过去”的排列形式，把两条叙述线索平列在一起。从“现在”到“过去”，是用突然切入的办法，没有交代，缺少过渡，和传统的叙述方式不一样。如图五所示； A_1 带出 B_1 ， A_2 带出 B_2 ，它们之间有一种内在的因果关系。但从时空的运动形态来看， A_1 和 A_2 ， B_1 和 B_2 是紧相联结的，而在叙述时分别将它们切断，显示出一定的时空距离，而成平行状态向前运动。



图 四

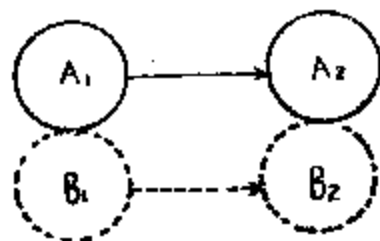


图 五

(六) 交错式结构 也有两条几乎同等重要的叙述线索，但它们是交错进行的，主人公的回忆、梦幻、联想，错综复杂，回环往复地穿插在现实时空的叙述里，时空顺序完全被打乱了。它用的是切入法，但不作任何交代、说明或标志，

“出”和“入”突兀而又自由，时空交错，跳跃性大，给读者留下了广阔的想象、思考的余地。如邓刚的短篇《龙兵过》，父亲的肉身驾驶着钢壳船在现实时空的领域里驰骋，而灵魂却在那回忆、联想与想象的更为繁复广阔的时空领域里飞翔。如图六所示：A圆是现实故事的框架，虚线是由现实故事所发出来的回忆、联想和想象，它是一种非定向的运动形态，可顺向，也可逆向。带箭头的实线是现实故事的叙述线索，不时被回忆、联想、想象所切断，故表现为两条叙述线索的相互交织，相互穿插，相互切割。

（七）粘连式结构 以“今事”为主，按“今事”的发展组成主要叙述线索，往事的回忆与穿插，紧紧地粘合在“今事”这条主线上，前后连贯，因果分明，衔接紧密，叙次井然。如金河的《打鱼的和钓鱼的》，从整体上看用的是对比、映衬的写法，把过去和现在的两条情节线交织起来，由远而近，由人及己，过去和现在、联想和现实的界线划分得

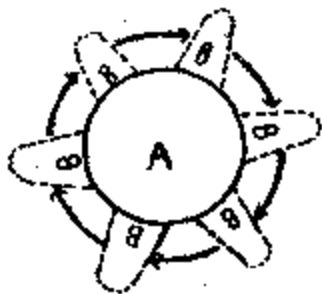


图 六

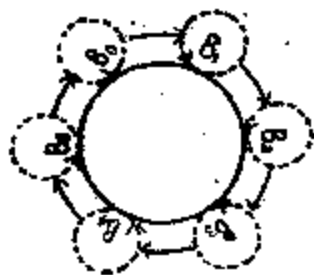


图 七

清清楚楚，尽量把回忆、联想拉到现实上，把过去纳入今天，形成强烈的对比、映衬，既打破了时空的限制，使文章含蓄深厚，耐人咀嚼，发人深省，又不使人感到眼花缭乱。这种方式较多地继承了我们民族的传统叙述方法，但也有“意识流”的影响。它着重写人的意识、心理活动，以它为依据去安排结构，组织材料，具有灵活性、跳跃性、条理性、逻

辑性的和谐统一。当前短篇小说所采用的复线叙述法，绝大部分都有这样的特点。如图七所示：中心圆和实线、虚线所表示的内涵与图六相同。

（八）多视角结构 从作品中多个人物的视点出发，把他们各自看到的生活面组成一个立体的生活体，以便更深广地反映出较为完整的客观世界，这种叙述方式，兼有“焦点透视法”和“散点透视法”二者之长处，使人读来既感到亲切又感到开阔，艺术感染力同艺术的深度和广度达到了和谐的统一。如海波的《彩色的鸟，在哪里飞徊？》通过四个女人用第一人称的口吻来叙述，很有点象电影里的“主观镜头”。通过这些“主观镜头”，把人物的内心活动细腻地表现出来；同时也从多侧面、多层次、多视角对周围人与人之间的关系作了生动细致的描写，艺术地构成了我们现实中的某一幅生活立体图画。如图八所示：中心圆为现实时空，虚线代表过去时空，A、B、C、D代表四位女主人公。现实事件只构成一个故事（有的只是一件事）的框架，并不能囊括故事的大部分内容。由作品中的人物对现实的感受引出大量的对往事的追忆，并将二者穿插、交织、揉合起来，构成作品的主要内容。



图 八

（九）穿云破雾式结构 回忆、联想、梦幻的穿插成分占了主要的地位，往事如云重雾叠，遮掩了构成叙述线索的“今事”。现在时空非常狭小，且时隐时显，忽离忽合，但过去时空却无比广阔，转换频繁而迅速，“过去”压倒“现在”，回忆淹没现实，而且往往弄得人们眼花缭乱。现在时空（场面）是一个定点，时间表现为横剖面，是从时间的链条

上截取一个点，横向地展示人物与事件的某一个片断。过去的时空千变万化，海阔天空，没有定点，时间表现为纵剖面，从较长的时间链条上截取多个点，纵向地展示人物与事件发展的历史。如陶正的短篇《逍遥之乐》，写的是一个老汉在大年三十前去赶集这样一件很简单的事，却没完没了地切入大量的回忆和联想，就象乱云飞渡，四面袭来，弄得人们眼花缭乱，目不暇接。如图九所示：中心圆A是叙述的“端点”，即主人公的心灵；带箭头的实线代表今事的叙述线索；虚线代表回忆、联想、梦幻的时空，它们一个接一个地生发开去，向四面八方放射出去，最后又都回归到“端点”上。所以，又有人称它为放射式或辐射式，正如王蒙所说的：“满天开花，放射性线条，一方面是尽情联想，闪电般地变化，互相切入，无边无际；一方面，却又是万变不离其宗，放出去的又都能收回来，所有的射线都有个共同的端点，那就是坐在1980年春节前夕的闷罐子车里的我们的主人公的心灵。”（《关于〈春之声〉的通信》）如他的《春之声》、《风筝飘带》、《海的梦》等短篇，就是这种叙述方式的典型代表。这种叙述方式，显然是借鉴了西方“意识流”小说的某些手法，但又具有我们民族的“国货土产”特色，不能把它同西方的“意识流”等同起来。

（十）蒙太式结构 这是从电影艺术里借用来的，十分简洁，巧妙，多种多样。它在段落与段落的过渡上，在前后文的衔接上，在时空的转换上，只需要按照事物的内在联系，把两组不同的镜头连接起来，而不要作任何交待说明，简洁洗练，含蕴无穷。如通讯《为了六十一个阶级弟兄》，把北京——平陆发生的事情，按照时间顺序来组织。图十所示：中心圆A为摄影机取象的角度，实线表示北京的时空，虚线

表示平陆的时空，箭头表示叙述的时间顺序（是倒或是顺）和时间度数（同一个时间就表现为同一个度数）。这篇通讯共15节，前面还有一个“引言”。我们将一个圆分成16分，15节各占一分，留下一分空白，算作“引言”所占的地方。

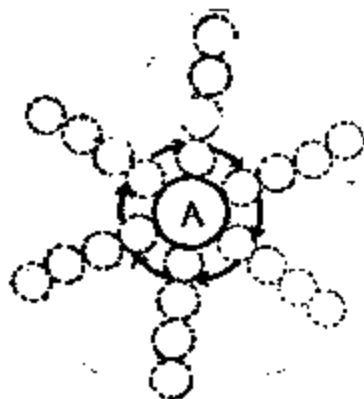


图 九

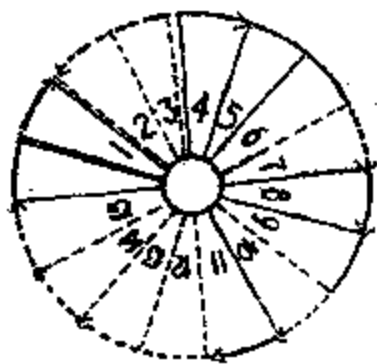


图 十

以上前四种为单线叙述法，后六种为复线叙述法。复线叙述法主要表现为时序颠倒，地域无定，跳跃幅度大，频率高，现实时空的叙述框架不但不能包容回忆、联想、梦幻的叙述内容，反而被它们切割、突破，造成一种无限制地扩张、放射的态势。因此，它就成为一条时断时续、忽合忽离的叙述线索，是一种多含义、多层次、多侧面、多视角的叙述方法。它的特点是：逻辑性大于情节性，心理性大于叙述性，在表现事物规律方面有很大的时空自由。这种新的叙述方式打破了传统的结构方式，扩展了作品的艺术容量，更有利于表现人物的内心世界，乃至潜意识活动。弄不好容易使人眼花缭乱，不得要领，在编织情节、刻划人物性格方面还有待于进一步探索。

第四章 写作的行文

行文是写作过程中的落实阶段，是作者将构思凭借语言手段外化的过程。完整的哲理思想，精密的实用性说明，美妙的诗境，精采的故事，鲜明的形象，是不能凭借内心构思和纸上的提纲显示于人的，只有通过行文外化，打好最后一个标点，思想或形象才获得系列化的可感的客观形态，定向交流才成为可能。因此行文有三个明显的特性：第一，思维循着明确严密的系列发展；第二，构思落实到载体之中，取得客观化的固定；第三，交流意识加强，读者宛如就在眼前，甚或进入对话状态。

第一节 行文的心态

一、行文时的心理负荷

行文阶段，写作者进入紧张、连贯的工作状态，其心理负荷极大，其思维能力、作业经验、以及注意力、记忆力、想象力、意志力等都得发挥到最高水平。此时，作者必须同时考虑多方面的问题：

第一、要“全局在胸” 写一段一句甚至一词，都要服从整体的旨意以及思想系列或形象系列，保障文章意脉贯通，气势流畅。

第二、要使局部明朗化 构思过程重在全局设计，对局部只有大体的方向性的规定，行文则要把每层每段的细微末节，都确定下来。

第三、要找到适当的载体 作者的思绪、情意、以及对形象等等的蕴酿，是一种内隐性的东西，行文则由隐而显，不仅要概念明确，形象清楚，思路通畅，而且还要从无限丰富不同的表达方式与表达技巧中选择最佳方案，要从变化多端的语法现象中选择最适宜的句式，要从庞大的词汇中选择最稳当、生动的词语。同时，要考虑载体自身的完美诸如结构完整、样式得体、语调统一、文风雅正等等形式问题。

第四、要考虑读者 构思阶段大致设计了读者对象及与之相应的内容深广度与文体形式。这种设计落实到文字上往往十分复杂：要区分读者的已知与未知决定交待性文字的取舍详略；要摸透读者的接受习惯决定概念的表达方式，材料的叙述方法及各种技巧的运用；要估计读者的理解程度决定推理的节奏或意境的格局以及词语句式的选择；要体贴读者的审美情趣在笔调风格、循循善诱等方面用心思；还要考虑使读者既有明确的印象、领会，又有想象、思考的余地。

以上各点是就在构思成熟的基础上而言的。若是只经粗略思考之后就动笔，行文时往往还要修正、补充观点和材料，调整思路和层次，甚或改换体式（如诗改为散文，请示改为报告）、改换手法（如改见事明理为托事寓意），其心理负担便更重。

总之，在行文阶段，一切内隐性的思维和表象，都要外化为明朗的言语形态。外现性言语思维不通畅，行文条件便不成熟。说不清，大部分是因为没想透，需要非常清醒地

对事理进行积极思考。当然也可能是语汇记忆迟钝，技巧调动不活脱，这便更要恢复精力，改善心态。宜于行文的最佳心态是写作热情正旺、精力正充沛、思路最活跃而准备工作又基本就绪的时候。

二、最佳心理状态的特点与功能

最佳心理状态是非常亢奋的，要调动各种思考方法，配合使用。例如既要有收束性思考，使文笔聚向自己要表述的观点系统或所要刻划的形象系列；也要发散性思考，使思路伸向事理、观点的方方面面，估量大大小小的材料，挑选形形色色的细节，度衡各种句式，斟酌各种词语。

最佳心理状态是敏锐的，既是搜肠括肚的苦思，也有突发性的灵感来潮。有时一处受阻，似乎文路顿断，山穷水尽；但苦思之后突然有神来之笔，或为警辟之句，或为精采细节，或为奇特比喻，便又文思畅通，柳暗花明。

最佳心理状态是情理复合的，是“神动情摇”与“精思熟虑”的统一，既动情，也理智；既迷妄也清醒；既如身临其境，又要超然物外。托尔斯泰、巴尔扎克、福楼拜尔写作时都为自己的小说主人公（安娜·卡列尼娜、高老头、包法利夫人）的遭遇而眼泪汪洋，进入了神痴意迷的幻象世界，但他们的行文都严格地按生活逻辑展开。在“控引情理、送迎际会”的行文过程中，清醒、理智是主导面，激情和迷妄状态是因为高度清醒的理智的思维而进入情境的结果。这里有两点要注意：第一，进入情境是很宝贵的时刻，这时主观思维与所表现的客体非常合拍，神与物游，正宜迅速行文。苏轼说：“情景一失后难摹。”如在这良好时机停顿，日后要进入如此情境又要费一番蕴酿；且时过境迁，所续之情境不一

定与前次相同，会造成行文情调不一。第二，现实生活中面临某种实际问题而大悲恸或大欢乐的时候，是不宜就这实际问题进行写作的。因为这时或因感情太浓，思维不能散发开去，往往执着于一点，片面渲染，会忽略许多要紧的观点或形象体验；或因欠缺理智，使文路的跳跃太急，变形的描写太大，失去事理逻辑性或情理逻辑性。因此，经历大悲恸或大欢乐，要稍“冷却”，才能恰当地把它表现出来。

最佳心理行文有创造性工作的美意和畅达地表意抒情而带来的快感，可以废寝忘餐，不知疲倦。创造性欲望的满足，出自对自己独创的思想系列和形象系列的珍重；对自己的情意得以完美外露的愉悦，即写作中的“不吐不快”的渲洩效应。在这种效应下，作者有似乎与读者对话、并且赢得了读者的感觉。

在最佳心理状态行文，作者的主观能动作用得以充分发挥，他的思路能超越于事物自然程序或事理逻辑程序之上。这种超越对写作来说是非常重要的。只有超越，大脑的整体工作效能才能协调，大脑各个部位的功能才能配合得上，即表象性记忆、理念性记忆、形象思维、理性思维、联想、想象、感情等等，一同跃动起来。这时，思维摆脱了物象、事理或逻辑的束缚，不至于写甲物心中只有甲物，说乙理心中只有乙理，散不开，收不回。行文时的跌宕、抑扬、对比、牵连、附会、穿插、通感、比兴、象征、闲笔逸趣、变形描写、情景交融、夹叙夹议等，都只有在主观超越客观之上，发挥大脑各部位功能协调时才有可能。例如毛泽东在《中国社会各阶级分析》中论述小资产阶级的特性时，在理性推论中，夹有“这种人对赵公老爷礼拜最勤”的语句，即理念思维中含有表象性记忆。又如“王孙游兮不归，春草生兮萋

萋”（《楚辞·招隐士》），如果作者的思路不超越“游”与“不归”这一具体表象，行文就会非常滞塞、呆板，不会把“春草”与“游不归”联系起来。还如“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”（刘禹锡《金陵五题》之二），把燕子与五百年前的王谢士族联系起来，是超出了眼前飞燕归巢这个场景。从心理学角度看，这叫“统觉”，即把当前事物引起的知觉同已有的知识经验相融合，从而更深层地理解事物意义。以上三例极为简单，尚且表现出需要发挥大脑的“多功能性”，至于长篇议论，大块文章，便更要把记忆功能、思维功能及情感对联想、想象的鼓动功能等等，全面调动起来。

以上是对最佳心态的特点与功能的综合性分析，我们还可以从心理因素的各个方面去考察。最佳心态能使思维张力增强而又应付自如。写作心理始终在“选择”与“集中”中运动。行文的“选择”过程，尤其需要发挥思维的广阔性、批判性和敏捷性。写作思维的广阔性，指善于抓住问题的整体又不忽略其重要细节；既注意问题本身，又不忽略有关的条件和陪衬。写作思维的批判性，指能有效地衡量进入思维中的材料，善于严格地检验自己的观点、提法、表现手法的正确程度和交流效果，不人云亦云，也不自以为是。写作思维的敏捷性，指善于在纷杂的事、理、情、意面前，在繁多的表达技巧、语句之中，迅速作出决定，既不草率也不迟缓犹豫。在“集中”过程中，尤其需要发扬思维的深刻性、逻辑性和灵活性。写作思维的深刻性，指善于从要害处着笔，以形传神，直透事物的本质，在众多的联系中能利用枝节烘托主干，不流于平铺直叙的肤浅、泛泛而谈的一般化。写作思维的逻辑性，指能把握事物规律，善于明确有效地提出问题，分析问题，解决问

题，行文避免概念模糊，层次混乱及推理中的漏洞。写作思维的灵活性，指不囿于原来的构思和传统的表现习惯，能根据行文发展中的实际情况，迅速调整，开创新意和新手法，不死板地恪守思路程式、生活原型、文体框架以及语言习惯等等。写作是一种创造性思维，只有在最佳心态下，才能自如地调动已有的知识经验，使它们建立新的联系，进行奇妙的综合。

为此，在行文过程中，要很好地控制思维定势。思维定势有积极的一面，它能保证行文沿着一定方向展开，前后一致；也有其消极的一面，那就是可能导向刻板、惰性。知识越丰富，思路越活跃，写作经验越多，对各种文体及语体比较熟悉，就越易产生积极的思维定势；相反，知识贫乏，写作体会少，则容易被消极的思维定势牵着走。行文时反消极思维定势的方法是适当地接受“干扰”。古代文人说，在文思艰涩时，“必有江山、书卷、友朋之助”（蒋敦复），即通过看风景、读书、赏画、与友人交谈等方式，从另外的领域、另外的观点、另外的表现方法中受到启发，打破僵局。托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》时，其开头写了十次，都不如意，他偶尔翻开普希金的《别尔金小说集》，刚念完第一句：“客人们纷纷来到别墅……”便象得了天启一样，立刻跑进书房，写道：“奥布浪斯基家里，一切都混乱了。妻子发觉了丈夫和他们家从前的一个法国女家庭教师有暧昧关系……”这路子就是借鉴普希金而来，即接受了普希金的“干扰”。

写作中的另一个心理因素是注意力。最佳心态，使意识心理具有定向性，并且注意的广度大，注意的功能充分发挥。行文时要发挥注意的定向选择力，保证文字语句符合旨意，抑制排除那些与写作目的无关的无意义的想法，促成文

章的纯美、简洁。首先，要发挥注意的维持功能，不见异思迁，三心二意。有些人在闹市之中在战争环境下能写作，就是注意力集中。其次，要发挥注意的调节监督功能，能及时纠正偏离写作目的思维和兴味。注意功能的发挥对构思也许并不重要，对行文却十分要紧。因为构思阶段不妨左顾右盼，作各种尝试；而在构思定下来之后，注意力就要定向集中，使思维深入沉静下去。但注意功能的重要性还不在此，而在于行文时必有跌宕逸散之笔，如果不在注意的监督之下，文章可能偏题跑野马。

最佳心态，能使记忆心理活跃，表象不断泛现，联想浮翩，精骛四荒八野，神驰千载百代。联想是开拓意境、创造新意、升华主题、丰富形象的关键，不论写论说文还是写文学作品，都离不开联想。联想可以成为全文构思的基础，如茅盾的《白杨礼赞》；也可成为文章转折进展的桥梁，如秦牧的《土地》；更可成为修辞造句手段：如“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”、“感时花溅泪，恨别鸟惊心”、“朱门酒肉臭，路有冻死骨”等语句，都是联想的结晶。

最佳心态，还会使意志加强，情绪活跃，感情控制适度等等，不再一一阐述。

最佳心态可以使人发挥最大的写作效率。但写作的质和量，首先决定于一个人的立场、观点、思想方法、知识结构、理解能力、感情品质、记忆强弱、意志毅力等品质。最佳心态仅仅是使这些品质充分发挥出来而已。

三、为进入最佳心态创造条件

一般说来，只要端正写作态度，养成良好的工作习惯，把写作看作普通的必要的劳动，便不需费多大力气就可以进

入正常的心态。记者、政治家、军事家，可以在人声嘈杂、百事纠缠甚至炮火连天之中急就新闻稿、演说词或电文。古人的“立马可待”，毛泽东诗词的“马上吟成”，并没有特别讲究写作环境和条件。固然，写“满城风雨近重阳”的潘大临，诗兴被摧租人破坏了；但也有象涅克拉索夫似的，房东警告：“如果过两天还不交房租，就给我滚蛋。”他为“还有两天可以写作”而庆幸，更加抓紧地写。当然，这要有个锻炼过程。平常写作，为了迅速进入最佳心态，可以从下述方面创造条件：

（一）排除内外干扰，集中注意力 首先自己要“用志不分，乃凝于神”（《庄子》）。要克服对写作的畏难情绪和高深神秘的感觉；要注意检点自己，不要无谓地自寻烦恼，自找麻烦；要养成良好的生活习惯，保持作息的规律性。其次要选择清静安宁的环境。马雅可夫斯基写《列宁》时，足不出户，闭门谢客，把自己关在家里三个月。

（二）明确意义，增强迫切感 写作是为了某种社会需要。深刻地认识自己的写作课题对社会的意义，对学科的贡献，能增加写作的自信心和立即成篇的责任心。

（三）抓紧时机，抢住写作的优势动机 有时对自己的文章的整体意义尚不清楚，只觉得有感想要抒发，有意思非讲不可，或者有问题要回答，有稿件要完成，甚或只是为了参加比赛等等，都可以成为写作的优势动机，促成一挥而就，立即完篇。

（四）触发诱因，增加握笔命篇的兴趣 行文是一种很有美意的创造性劳动，勉强去硬写往往难以凑效，可以通过散步看风景、随意看图画、听音乐等，触发美意，蕴酿情绪，达到“兴来落笔如风雨”（袁枚）的境界。

四、行文的工序

行文是写作工程的正式施工阶段，其工序可以灵活处理。一般来说，短篇文章宜一气呵成，长篇也宜每次把一个问题或一个场面写成，以求气势连贯，情调一致。边写边改的也有，尤其是开头处，要确定角度、定下基调、提出问题、拎起线索，此处不改好，匆匆写下去，往往走不通。有些人喜欢先改好前一章，增加美意，再写下章，这也是按部就班的好办法。

行文大都是步步渐进，一层层地写下去。但也有先突破关键环节再补写其他部分的作法。写专论可先把难点突破，写剧本、小说可先把高潮部分写出来。这样，能更好地把握全篇，做到前注后顾。

长篇巨制，如大型教材、辞书，需要分工合作。事先要约定全书旨意、提纲细目、行文的体例和风格及各章节的大致篇幅，然后分头执笔。这种分工合作，往往需要经过多次程序：各人先写初稿，集体讨论后再作修改，最后由一人或几人统稿。

行文宜从容就篇，但往往因形势所逼又不得不“急就章”。急草时，思维主要放在提炼观点、整饰材料上，至于技巧的运用和语句的组织，则依赖平时对文体感与语感的修养了。

下面从表达方式的角度，研究行文中的一些具体问题。

第二节 记叙性行文

记叙性行文是指对具体事物的叙述或描写。客观世界的存在都是具体的，人们的思维和情感也都有具体的一面，因此记叙性行文是最常用的，即使论说文章也要用它来陈述事例。

一、记叙性行文的特征和功能

记叙是以具体事物为表述对象的，不外乎是记人叙事写景状物。人事景物可以是确有的客观存在，也可以是虚幻的天堂地狱，但这种虚幻的东西，也无非是我们已有表象的重新组合。因此，记叙的第一个特征是：有思维对象与表述对象的具体性。

人事景物，其自身都有多方面的实际价值和意义；且人类社会生活、人的审美观照与心理联想又赋予它们另外一些价值和意义，例如人与事的新闻价值，史学价值、典型意义，物与景的象征意义、衬托意义等等。记叙往往只侧重于揭示事物某一方面的意义，但这并不能完全抹煞另外一些层次的意义。因此，所有记叙的含义不是单一的，即使是《狼和小羊》这样简单的记叙，也有物象层意义（狼与羊的生物学意义），与哲理层意义（一个人要作坏事，不愁找不到借口）。而且，这些含义并没有在行文中直接抽绎概括出来，而是让读者从事实中去体会，读者还可以领悟出一些新的意义。所以记叙的第二个特征是：有表意的间接性和含义

的多层次性。

有的记叙只是对事物存在和发展的概况进行记载和述说，不构成个体性的场景；有的记叙是对人事景物进行具体的摹写、刻划，构成个体性的画面。这便区分为叙述和描写。

叙述是以具体事物作为思维对象，其基本功能在于对某一具体表述对象的概述。这种概述有两种方式：一是对事物的发展过程作阶段性概述，一是对事物的存在和属性特征作方面性的概述。因此把握事物的阶段性或方面性，是展开叙述的前提。

描写是在较纯粹的形象思维引导下进行的，它重视感知印象的再现，因而它的词语运用侧重于词义的指物性，即利用词语对物象的符号固着职能，刺激读者泛起表象记忆。它与叙述的区别在于它能构个体性的具体的场景，而叙述只是概括表述。这样，描写的最明显的功能是对事物绘声绘色的形象化的展现。描写还有一个重要功能，即它有凝聚力。描写的凝聚力表现在三个方面：一、有以少总多、以形传神的概括力，即以精简的行文写出属性无限丰富的客观对象。如用“大漠孤烟直，长河落日圆”显示广袤草原的无限风光。二、有此中溶彼、点上见面的包容力。行文写的是此时此地，场景中却渗透了彼时彼地的信息。如孙犁的小说《荷花淀》开头写水生回家与水生嫂的一段对话，这场景中透露出整个白洋淀抗日战争的形势和水生一家的情况。或行文打破事物的时空关系凭主观联想把上天下地、古今中外的事情迭合为统一体。三、有融铸主观情意的汇合力，即缘情写景、以景传情，主观情意与客观物象相融。如巍巍《谁是最可爱的人》中写马玉祥“象秋天田野里的红高粱”，传神之笔中融入了对人物的赞美之情。

由于描写有凝聚功能，因而在记叙文中可以由一个场面跳到另一个场面，一些过程性的东西，背景性材料，可从场面本身透露出来。但是描写的凝聚力往往只沿着一定表意方向去发挥，没有必要面面俱到，因而还有一些材料和过程需要借助叙述去交代、去衔接。所以记叙性行文往往是叙述与描写配合使用，点以线串，而线性流程中又有立体性的呈现。

二、叙述的种类与叙述的展开方法

从叙述者与叙述对象的关系去看，有的叙述者似乎是“全知的局外人”，以对事态全部了解的口吻来陈述，这便是“全知型叙述”，即通常所说的“第三人称叙述”，“他称叙述”。有的叙述者似乎是叙述对象的“关系人”，以参与其间、或目睹耳闻其事的口气叙述所感知到的事实，这便是“不全知型”或谓“半知型叙述”，即通常所说的“第一称叙述”，或叫“自称叙述”。应该指出，“第二人称叙述”，或叫“对称叙述”，可能是“半知型”是自称叙述的变形，它好像是“我”在向叙述对象叙述，但由于被叙述的内容是叙述对象的经历，故不出现“我”。

您由于不完全肠梗阻，已经几天没有吃东西了，妈妈强颜欢笑地为您切了一片薄薄的面包。为了安慰她，您忍着巨痛一口口地把面包强咽下去。……（陶斯亮：《一封终于发出的信》）

这段话虽然全用对称“您”，却明显地是“我”在行文，充溢着“我”对叙述对象的情怀。但“第二人称叙述”也可以是“全知型”，实为他称叙述的变异，如刘心武的

《楼梯拐弯》、巴金的《真正的战士》。

从叙述的指向看，有“实指型叙述”与“泛指型叙述”之分。实指型叙述有明确的对象，时间、地点、事件、人物等因素单一确切。泛指型叙述的对象有模糊性，或时间、或地点、或人物、或事件是泛指型的，这种叙述有人叫“类叙”。

从反映事物的方式看，有正面地陈述事物情况的，叫“正叙型”；有侧面地反映情况的，叫“婉叙型”。清代李绂在《秋山论文》中把婉叙叫借叙，他说：“不用正面，旁经出之，为借叙。”婉叙有两种方式：一种是借事物的这一部分情节暗示出另一部分。另一种是借旁边的事来加强要叙述的事。

叙述的行文方式多种多样，通常有下列几种：

1. 顺叙法（或叫直叙法）。即循事态发展过程展开叙述。李绂《秋山论文》说：“顺叙最为拖沓，必言简意尽乃佳。”因而要善于抓住事态进程的主要之点，扬弃鸡毛蒜皮的细节，避免处处提及、寸寸移动的滞笔。顺叙的行文先后已意味着时间的发展，因此可以尽量省去“这时”、“之后”之类字眼。

2. 倒叙法。即先把故事的某一部分或结果说出来，就是李绂《秋山论文》所说的“事未至而逆揭于前”，然后再从头说起。其优点在于使人产生悬念，引起阅读的兴趣；同时也能使叙述的眉目清楚，要点明确。如鲁迅的《论雷峰塔的倒掉》中先说：“白蛇娘娘就被压在这塔底下。”然后回过头来，从“有个叫做许仙的人救了两条蛇”讲起。

3. 逆叙法，先把最近的事讲了，再讲以前的，使叙述保持“现在感”。

衍太太现在是早已做了祖母了，也许竟做了曾祖母了；那时还年青，只有一个儿子比我大三四岁。（鲁迅：《琐记》）

4. 插叙法。即在顺叙中插入故事情节起点以前或故事线索以外的事情，其优点在于能突出叙述本体：

刘禹锡回到洛阳，裴度和白居易都感到非常高兴。裴、白两人经常举行“文酒之会”，以写诗联句为乐。刘禹锡一到，正好加入他们行列。（卡孝萱、吴汝煜：《刘禹锡》）

因为行文是以刘禹锡为叙述本体，所以把他到洛阳之前的裴白文酒之会的事作插笔处理，以突出本体。

叙述事物的属性和人物的品格一般采用分项叙述法。项目的排列讲究逻辑关系和类属关系。在一项之中可以由外形到内质，或由内质到外形；可由概述到具体，或由具体到概述。

事物的形态与发展及人们对它的认识都是没有定式的，因而叙述的方法也灵活多样。其行文的基本要求是：语句简洁而富有流动感，条理清楚，意向明确。为此要注意如下两点：一、把握叙述重心。把一件事叙述出来，总有一定意图，能体现这意图的部分就是叙述的重心。面对多种属性、多方面关系的事物，要根据意图决定着重写哪一方面；面对一件事的全过程，也要根据意图决定着重写哪个环节。二，处理好跳与连、断与续的关系。事物有其整体性，事态发展有其连续性，但叙述必须大步地跨进，不能点点照录、步步

寸移。在叙述中，“跳”是绝对的，“连”是相对的。不把握跳连之法，就不能展开叙述。要做到跨跳适度，关键在于体现事物阶段性或方面性的间隔。只有这样，行文才可避免繁琐零碎，防止疏漏不周。叙述虽是跳着展开的，但它又最能给人以连贯感。这种连贯来自这样三个因素：其一是意贯，即步步循着主线进行；其二是事贯，即跳跃之处体现事件发展的步骤性和事物属性的逻辑关系；其三是词语过渡，即句子间有词语的顶接、关联。叙述难于“跳”不难于“连”，过分考虑“连”，会使行文拘泥滞塞，缺乏疏朗流畅感；做到“语不接而意接”，则显得活脱。

叙述进行中会因插入描写、议论、抒情、说明等语句而中断；或因多头并进，各方叙述，线索会交替切断。那末，在何处中断为宜？应把断点安排在两个阶段或两个侧面之间。这样，不仅不会有断裂感，而且会使事物的面貌更清楚，行文的层次更分明，更自然活脱。古人说：“文不难于续而难于断”。这话应该这样理解：断之难就难在断时要考虑续。断后续法很多，主要方法有四：其一，由于断在两个环节或两个侧面的转换处，断得自然，续也自在，可以不必在行文上格外经营。其二，顶承断前的词语续过来；或断前伏笔，续时照应；或在始续时重复断前末句词语。其三，从造成“断”的插语中续过来，借插语起过渡作用。其四，用承接语句，进行强续，例如用“前面我们说过”之类的话。

三、描写的种类与描写的展开方法

描写出来的东西，都是作者感知到了的东西。从所传达的信息看，如果作者用写实之笔，偏重于传达感性直觉，照实再现事物的本来面貌，这便叫“具象描写”。如果作者用

写意之笔，偏重于传达事物所引起的主观联想，试看下例：

“这么严肃的脸，有如昆仑耸峙，这么郁怒的脸，有如雷电之将作；……而皮肤简直是百炼的铁甲。”（叶圣陶：《五月卅一日急雨中》）不是从物理属性，几何形状上着眼，而是通过情意折射来描绘这些“脸”，这便叫“意象描写”。

从描写的视角去看，可分成“外视角描写”和“内视角描写”。外视角描写是指以站在作品场景以外的全知者的语气进行的描写。这种描写有统一的基调。内视角描写则是用作品中的人物的眼光去描绘事物。这种描写有一箭双雕之效，既显示了被描写事物，也表现了“描写者”（作品中人物）的观点、意念和心情。内视角的运用，意味着作品中的各种人物都在互相观察，互相评价，因而使作品具有复调性质，其涵蕴成倍地增大。

从描写对象的自在程度看，有“讲述性描写”与“呈现性描写”。讲述性描写中的人物、事件受“权威性的无所不知的”故事讲述者的支配，行文处处有讲述人的语气，除用“话说”、“按下不表”、“话分两头”等词语外，人物出场、人物说话都要一一交代：“这时某某来了”，“某某道”。呈现性描写则宛如人物事件自动呈现，讲述人隐蔽到“后台”去了。在这种描写中，人物场景都有了“主动性”，它能使描写的展开摆脱故事线索的束缚，因而描写笔法自由自在，不仅扩大了描写的幅度，也便于借描写抒发情意，它是内视角描写的基础。

从着笔浓度看，描写有“细描”与“白描”之别。细描有两个特征：一是写实之笔细而密，对表现事物形状、动态的中心词修饰得微而详；二是常常插入陪衬性的写意之笔。白描则是从勾勒事物最突出的最主要的特征着手，用质朴的

文字，较径直地反映事物的轮廓和事物发展的基本过程。白描的特征不体现在形容词的多少上，而在于怎样形容。既是描写，就免不了要形容，不过这种形容是径直地写出事物的模样，是对事物作轮廓性的勾勒，平涂般的点染。因此“径直地反映（即少用或不用写意之笔）”与“平涂勾勒般着墨”是白描的主要特征。有人说“白描跟叙述没有什么区别”，“白描是用叙述进行描写”。不对！无论白描怎样简朴，它与叙述还是有着明显的区别。这种区别就在于是否构成具体性的场景。

从对事物的反映方式看，有“正面描写”与“侧面描写”。对事物进行直接描摹刻划的是正面描写，它使读者对事物有明晰确定的印象。正面描写的内部关系多种多样，其表意效果也不同：有意念单一的描写，即作者的意念放在一个描写对象上；有对比性的描写，即同一语段中描写两个互相对立的实体，互相对照，使两者的面貌、本质表现得更突出；有陪衬性的描写，即描写两个事物，其中一个是为了陪衬另一个，通常是利用移情作用、联想作用使两者间有烘托关系、兴起关系、比喻关系、象征关系等；有因果性的描写，即把前后或左右的事放在一块描写，揭示事物的前因后果左牵右连等等。

侧面描写是指通过描写有关旁物对主要描写对象的反应来显示主要对象。事物是互相联系、互相影响的，侧面描写就是抓住这种联系和影响，以彼物来显示此物，写宾体以突显主体。这种彼与此、宾与主的关系，与正面描写中的烘托、比兴、象征等关系是不同的。虽然陪衬性描写的行文很讲究笔在此而意在彼、讲究以宾拱主，但其中的彼物与此物、宾物与主物没有必然内在联系。而侧面描写中的此物与

彼物，主物与宾物，即主要对象与旁物，有起影响与被影响、被介绍者与介绍者等内在关系。“五月西施采，人看隘若耶”（李白：《子夜吴歌》），西施去镜湖采莲，围观西施的人挤得若耶溪的流水都受阻塞，以众人围观反映西施之美。反过来说，是西施之美影响众人。两者有内在联系。侧面描写的内部关系有两种情况，一是宾主型，写旁物纯粹为了显示描写主体；一是兼写型，写彼物既是为了显示此物，也是为了显示彼物的本身。侧面描写的“旁物”可以是现实的，也可以是虚幻的。毛泽东的《蝶恋花·答李淑一》以“寂寞嫦娥舒广袖”、“吴刚捧出桂花酒”来显示杨柳忠魂的高尚感人，就是虚幻的浪漫手法。侧面描写一般都有一箭双雕的表达效果，大大增加了行文的容量。“这些人打扮的桃羞杏让，燕妒莺惭。”（《红楼梦》第二十七回），写桃羞燕妒之类，纯粹是为了表现这些人的美丽，但也因此点出了这些人在大观园玩耍的季节。

在写作实际中，能灵活地从不同侧面去表现描写对象，一方面可以充分揭示事物间的关系，另一方面可以使行文左右逢源，富于变化，同时留给读者较多的想象余地，读来饶有兴味。作者甚或出于自己对事物的具体细节不熟悉，不便于正面刻画，于是走侧面渲染的捷径。但是侧面描写毕竟不象正面描写给读者以确定的清晰的形象，因此，最好是与正面描写结合使用。

描写性行文的展开方式多种多样，其基本要求有四点：

第一、绘声绘色，具体可感 成功的描写以引起读者形象观念活跃为先决条件。描写除了以形象化的词语传达事物的姿态、动作、音色、香味等直观特性外，还可通过类比、通感、比拟、夸张等手法，强化行文的可感性。

第二、传神写意，抓住特征 人的注意有自觉或不自觉的指向性；人的思维都是尽力把表象进行分析、综合、比较、鉴别，常常在不自觉的心理状态下就抓住了此物与彼物的不同的主要之点；专业性观察更是这样，地质学家进山一眼就看出了岩石的特点，而生物学家进山一眼就注意到花草的种类和生态。同时，人们的审美知觉也都有选择性，赏花时可能忽略了叶子的形状，欣赏某人可能注意了“美目盼兮”而没有留意其衣饰。描写实际上就是写出人们认识过程中、心理感受中或审美活动中对事物的最突出的印象。所有成功的描写都是“突现”对象的某些特征，这既是形似与神似相统一的途径，也是使物象与心象相谐、反映客观事物属性与抒写主体情意相融的途径。

第三、把握总体，多样统一 事物的属性十分丰富，事物间的联系极复杂，人们对事物的感觉也是多方面的。因此，尽管是抓住主要特征去反映事物，但构成的“画面”依然丰富多采。要使这“画面”统一和谐，首先固然是应遵照事物的本来面貌进行描写，无论使用什么笔法，都不能乖违事理。但是客观事物与描写毕竟不是一回事，描写性行文要受作者情意的支配。因此，传达作者感受、情绪的一致性，又是实现描写语段和谐统一的内核。除此之外，还要注意一些技术性因素：如定下统一的角度；讲究顺序；注意整体性的交代和笼括之笔等。

第四、情意浓烈，目的明确 成功的描写应该在一定情调、意图支配之下，或悲或喜或鞭挞或赞美，使物象情化，意在象上，或意在象与象之间，或意在象外。为描写而描写，罗列五颜六色，是无聊的涂鸦。

第三节 议论性行文

议论性行文是以抽象概括的语言对事物的本质、内在联系及作者的见解、主张的阐释和证明。

一、议论性行文的特征

(一) 以抽象思维为基础 议论文的目的 在于揭示事物本质和事物之间的关系，或者通过已知判断证明新的判断。这样，就形成了一系列的概念、判断和推理，离开这些思维形式，议论就无法进行。这一点是议论的基本特征。

(二) 表意的直接性 议论不象记叙文字把事物的意义和作者的看法隐蔽在所描写、叙述的形象和情节之中，而是直接地揭示事物的内蕴和作者的见解、主张。

(三) 词语的抽象、概括性 议论语句中的词，大都是表示一个明确的概念。如：“人是社会关系的总和。”这句话中的“人”、“社会关系”所表达的是概念。概念是从无限丰富的具体形象之中抽象出来的，排除了感觉、知觉、表象的生动直观，仅意味着一般的共同的属性。在议论中列举事实，也是概括地点明事实中的与论点有关的那个侧面而已。

二、议论性行文的类型

议论性行文是用一系列有逻辑联系的语句去调动读者的思维，使之认识事理，跟随作者的思路去接受作者提出的观

点和主张。它有两种形式：一是推理性行文，一是阐释性行文。

（一）推理性行文 它表述的是由一个、两个或更多的判断过渡到另一个新的判断的思维形式。从逻辑学角度看，它包含着论点、论据和推理过程这三种要素。在行文中，一般要说出前提，道出结论，同时有表达前提与结论之间逻辑关系的关联词语。按其内部逻辑关系，可分为下列几种情况：

1. 归纳推理行文，它表述的是这样一种论证过程：对一系列个体一一考察从而得出反映全体共同规律的结论。如果只从一系列个体中举出一二以证实结论，则是“典型归纳法”这便叫“举例论证行文”。在全面归纳行文中要注意交代特例、反例，而在举例论证行文时则要注意事例的代表性。例如在举例论证“真理不因人的意志为转移”，举了自然科学方面的例子还不充分，因为读者还可能怀疑社会科学方面的真理是否会“公说公有理，婆说理更多”，因此还要举社会科学方面的例子。

2. 类比推理行文，它表述的是两个或两类事物的属性并行地相同，进而根据其中一个或一类已知的其他属性，推断另一个或另一类可能也有此种属性。科学的类比，对进行类比的两个事物的相同性要求很严格，如把地球与火星类比、把林彪与托洛斯基类比。而且这种类比不能得出必然判断，因为两个事物虽有共同性，但毕竟有差别，行文时还必须印证其他条件，才能作结论。为了以简捷的行文说出显豁的道理，可以将两个相去甚远的事物进行类比，这便是“喻证性的行文”，例如墨子《公输般》中先述说富人偷盗穷邻居的东西（前件），作出“必有窃疾”的判断（后件），然

后述说楚国之富庶强大，宋国的贫穷弱小，而楚王却还要攻打宋国，这样，便得出结论：楚王的举动与那“必有穷疾”的富人一样，是不仁不义的。喻证法，大前提可以是虚拟的，但其中的后件与前件有因果上的必然联系，因此得出的结论是必然的。而且作喻的大前提往往是生活中常见的事实或者是生动的故事，因而行文生动有趣，道理显豁易见。如毛泽东用洗脸照镜子喻证批评与自我批评，用小老虎与黔驴的关系来喻证八路军与日本帝国主义的关系。喻证法不是事实上的类比，而是事理关系上的类比。作喻，为的是晓之以理。

3. 演绎推理行文，表达的是从普遍规律出发，对具体事物所作的深入的研究。演绎推理前提与结论具有逻辑的必然性，只要前提真实，行文时遵照思维规律，必然得到正确的结论。但这种推理只有具体认识性，缺乏根本的创造性。

（二）阐释性行文 有两种形式，一是对概念的阐释，一是对判断的阐释。

1. 阐释概念的行文，其任务是揭示事物的内涵外延，显示事物的属性特征，或指出事物间的同一、矛盾、对立、并列、交叉等等关系，能使读者把握事物的本质，从整体上从事物的联系中去认识事理，从而建立明晰的概念。“正名”，历来被认为是思想、理论的基石；概念不明确，就意味着对事物没有本质的认识，对事物的内部关系尚不清楚。同时，“正名”也是议论的前提，“名不正则言不顺”，没有明晰的概念，议论无法展开。以往人们谈议论表达方式时，只研究“论”，不研究“说”，重推理，轻阐释，甚至不提阐释。这不符合议论这一文章现象的实际。

阐释概念，可以有多样性的行文方式：（1）可以用下定义的方式行文，或构成科学定义，或构成通俗定义，或构成

发生定义，或构成描写定义，或构成词语定义；（2）可以用解释限定成分的方式行文，如毛泽东在《新民主主义论》中通过对“民族的”、“科学的”、“大众的”这三个定语解释，来论证新民主主义文化的性质。（3）可以用描写特征或列举特点的方式，以揭示事物的属性。如赵紫阳在《沿着中国特色的社会主义道路前进》中对我国社会主义初级阶段的特征的阐发。（4）可以对事物进行划分，帮助读者了解事物的各个部分；其中较为特殊的是二分法，把属概念划分为一对矛盾的种概念，如把“非马克思主义思想”划分为敌对思想和错误思想。（5）可以把外延窄的概念过渡到外延宽的概念，更高层次地概括它的本质，如毛泽东的《反对自由主义》一文指出“自由主义是机会主义的一种表现……”；或者相反，把外延大的概念落实为外延小的概念，使观念向具体上升，如毛泽东的《改造我们的学习》论述学风中的“马克思主义态度”时就从各个侧面把这种态度具体化。（6）可以通过对两个概念的种种关系的解说方式来明确道理，如周恩来论述有同一关系的法西斯主义与蒋介石的新专制主义；如毛泽东论述有对立关系的“普及”与“提高”等等。

2. 阐述判断的行文，是指对提出来的论断，不用推理证明，只围绕这个论断从各个角度加以阐释；或解释其含义，或提供一些可供思考的事实与原理原则，或进行知识性的说明，或引申其意义，或描写其表现。这样的阐释是提醒读者怎样去理解这一论断，即通过开拓读者的思路和视野，从而强化这一论断，使这一论断鲜明化。它同样有论证性质，如：

我们要提高人民教师的政治地位和社会地位。不但学生应该尊重教师，整个社会都应该尊重教师。我们提倡学生尊敬师长，同时也提倡师长爱护学生。尊师爱生，这是师生之间革命的同志式的关系。对于优秀的教育工作者，应该大张旗鼓地予以表扬和奖励。（邓小平：《在全国教育工作会议上的讲话》）

这五句话都是围绕着提高教师地位来谈的，它们不存在推理关系。第一句是论旨所在，后面四句从不同角度强化这论旨。

三、议论性行文的领句、结句和中心句

议论是对抽象思维成果的表述。对事理的研究、思考，也许有过多次反复，绕过弯路；但在表述时只是径直地说写已经成熟的观点，精粹地把结论和理由联系起来。从议论的行文看，作者似乎是个“先知先觉”者，他提出的观点下文恰好能证实；或者他提出几个论据，都一齐指向一个统一的论点。马克思说：“说明的方法，在形式上当然要与研究方法相区别。研究必须搜集丰富的材料，分析它的不同的发展形态，并找出各种形态的内部联系。不先完成这种工作，便不能对于现实的运动有适当的说明。不过，这一层一经做到，材料的生命一经观念地反映出，看起来我们就好象是先验地处理一个结构了。”^①正因为如此，议论性行文具有论点、论据的明确性，材料与观点的一致性，以及思路的径直性。

①、马克思：《资本论》第1卷，第17页

一段议论，有个明确的旨意，这就是行文的中心句。这中心句大都放在一段议论的开头或结尾，叫起句或结句；起句与结句往往配合使用，前后角度稍有不同，却首尾相呼。当然，也有放在议论语段中间的，大致有三种情况：一是在多项论据中，先用一、二个论据引出中心句，再用一、二个论据从不同的侧面补充证明，二是先作必要的交代再提出中心句，然后证明；三是根据论据得出中心句，然后稍带有所发挥、限制或补充。

四、灵活多样的行文方式

一段议论的行文不等于逻辑学的公式。按公式，必有前提和结论，且先前提，后结论。但行文时前提或结论可省略，其顺序也可变化。如“共青团员应该起模范带头作用，你们应该做到这一点。”也可以说成“你们是共青团员，应该起模范带头作用”。还可以这样说：“共青团员应该起模范带头作用，你们是共青团员呀！”

除了省略和顺序变化外，议论语段还有一些特殊的行文方式：1、记叙文中的议论，是从所记叙的事实中引申出来的，只需直接提出表观点，起“点睛”的作用，使记叙的意义显豁。2、在议论中抒情，一般用反问句，排比句或褒贬词语使议论具有某种气势和情调，也有通过对论据和逻辑关系的艺术处理，使议论幽默化、讽刺化的。3、在议论文中夹杂一些顺带成分，使行文丰富多采，陪衬论旨。

不过我以为先生所谦逊地放在末尾的“好政府主义”却还得更谦逊地放在例外的，因为自三民主义以至无政府主义，无论它性质的寒温如何，所开的究竟还是

药名，如石膏，肉桂之类——至于服后的利弊，那是另一个问题。独有“好政府主义”这“一副药”，他在药方上所开的却不是药名，而是“好药料”三个大字，以及一些唠唠叨叨的名医架子的“主张”。不错，谁也不能说医病应该用坏药料，但这种药方，是不必医生才配摇头，谁也会将他“褒贬得一文不值”（“褒”是“称赞”之意，用在这里，不但“不通”，也证明了不识“褒”字，但这是梁先生的原文，所以姑仍其旧）的。

（鲁迅：《好政府主义》）

这个语段包含一则比喻论证，其逻辑关系是：医生开的药方要用具体的药，至于是否对症是另一回事，若是处方写个“好药料”，便等于零；提出政治主张也一样，三民主义、共产主义、无政府主义，都是具体的方案，至于是否解决中国问题是另一回事，但提出“好政府主义”则是空洞无聊的。这里鲁迅用药方来比政治主张，使逻辑推理趣味化；加上语言的艺术处理，使行文讽刺化。文章中还顺带挖苦了梁实秋的文字“不通”，陪衬他那“好政府主义”的“不通”。

阐释性行文变化最多，如把科学概括与形象描述结合起来，或把正面论述与比喻解说结合起来，使行文趣味横生，见理见情见形象。这里着重指出一种特殊的形式：作者根据某个概念，由此及彼，活剥出另一个概念。如鲁迅的《头》

（见《三闲集》）借梁实秋批评卢骚“借刀杀人”之说，剥出梁实秋本人是借头示众，顺笔联系当时湖南军阀杀了共产党员郭亮还“挂头示众”的行径，深刻地揭露了国民党反动派及其帮凶的本质。其行文转折变化，眼疾手快，显得机智而有趣。

第四节 说明性行文

说明性行文是用简明准确而且客观的语言对事物的各种属性，诸如发生、发展、结果、特征、性质、状态、功能、关系等，进行解释、介绍、阐述。

一、说明性行文的特征

(一) 以关于客观事物的文化知识因素为表述内容

说明可以表述具体事物(如“梅”)、心理活动(如“联觉”)、认识成果(如“进化论”)或想象出来的东西(如“未来的机器人”)。但它不象叙述、描写那样讲究指定性和具体性，如述说“梅”，不是“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的“这一个”，也不是“寒心未肯随春意，酒晕天端上玉肌的”主观抒情物。《辞海》是这样说明“梅”的：

梅，果木名。学名 *Prunus mume*。蔷薇科。落叶乔木。叶阔卵形或卵形，边缘有细锐锯齿。叶柄顶端有二腺体。芽为落叶果树中萌发最早的一种。花单生或两朵齐出，先叶开放。多为白色和淡红色，具有清香。核果球形，未熟时为青色，成熟时一般呈黄色，味极酸。加工用的梅果常未熟时采收，依采收时果色不同可分白梅(青色)、青梅(绿色)、花梅(带红色)等类型。性喜温暖湿润，对土壤适应性强。多用嫁接、播种繁殖。原产我国，多分布于长江以南各地。果除少量供生食外，可制蜜饯和果酱等。

未熟果加工成“乌梅”，供药用和饮料用。花供观赏。

它是按“生物学”、“果品制酿学”、“药材学”的观点，抓住梅的共性进行表述，有科学的全面性、精确性。

说明要对事物作概括。它与议论的区别在两个方面：第一、说明以传授文化知识为目的，使人们“知道”事物是这样的，事理是这样的；而议论是对主张、见解的证明，为了确立新的观念、新的判断，使读者“信服”事物有如此本质、事理有如此关系。第二、说明的行文序列体现为陈述、解释的过程，而议论的行文序列是推理、证明过程。如《辞海》介绍“进化论”仅使读者知道它是怎么回事。尽管行文中陈述了一系列观点，但没有论证。当然，说明语段也回答“为什么是这样”的问题，具有论证形式，但这并非确立新的判断，而是介绍人们已经证实了的事物、事理之间的联系。

（二）用科学语体或公文语体进行表述 说明以传播科学知识和实用信息为目的，语言客观、严密。行文时或用严格的科学语体，或用通俗科学语体，或用公文语体。严格科学语体，广泛使用科学术语，句法严密完整，句子中不作任意省略，且充分利用各种复杂的句法结构，利用扩展句子成分和从属句网，力图使语言确切地讲出有关事实与认识。通俗科学语体，行文讲究深入浅出，通俗易懂；语言较生运，较形象；有时具有故事性、趣味性。科学语体中常夹用科学符号和公式，有时还附图示与表格。公文语体的特点在于平实、严谨，简洁、明确，常有程式化的句子词语。

（三）表达方式的凭借性 说明事物事理时的思维是对“已然”、“已知”的归纳，既超脱于个体性的见闻，也

超脱于针对性的论辨。但由于人的思维总离不开具体性与抽象性，因此，这种超脱是有限度的，至少在表述语言上要借用表述具体事物的叙述、描写方式和表述论辨的议论方式。如说明蝉的幼虫脱皮过程的这段话：

蝉的幼虫脱皮是从背上开始的，外面的一层旧皮从背上裂开，露出淡绿色的蝉来。先出来的是头，接着是吸管和前腿，最后是后腿和折叠着的翅膀，只留下尾巴尖儿还在那层皮里。这时候，它腾起身子，往后翻下来，头部侧挂着，原来折叠着的翅膀打开了，竭力伸直。接着，用一种几乎看不清的动作尽力把身体翻上去，用前脚的爪子钩住那层旧皮。这个动作使它的尾巴尖儿从那层旧皮里完全脱出来了。那层旧皮就只剩下空壳，成了蝉脱。从开始到完全脱出来，大约要半个钟头。（见张传宗：《怎样写说明文》）

这里没有讲某时某地某一只蝉，超脱了个体性；但表述时完全是“叙述”的格调。

二、说明的类型和方法

说明不外是回答这样三个问题：事物“怎样？”是“什么？”是“为什么？”因此说明可分为介绍性说明，解说性说明，阐述性说明三种类型。

（一）介绍性说明 它直接地陈述事物的性质、特征、功能、存在及发展状态等属性，如前面所举关于“梅”的说明。如果是对事物作概括性的陈述，便是概括性的介绍，既不举例，也无具体描述，只归纳出总的特征或进行数

字统计。如果是把事物分解为一项项陈述，便是列举性介绍。关于“梅”的说明就是从它的生态、功用、习性等方面一一介绍的；“旅客须知”等也属这种。列举的过程，就是对事物进行分解的过程。分解当然不等于分类，分类要按事物的固有的类属关系进行，如何分类，分多少类，讲究类族、类次的周密。分解，可同时从不同的角度进行，层次的划分和顺序也不太受约束。

从笔法上看，有叙述性介绍，它是使用叙述表达方式介绍事物的存在形态、发展过程。如前面所举对蝉脱皮过程的说明即是。人物历史、场地布局的简介，也属这一类。有描摹性介绍，是借用描写方式来陈述事物的特征。

走进大礼堂的人放眼一望，从屋顶到地面，上下浑然一体，并不感到怎样空旷。屋顶是穹隆形的，天花板上纵横密排着近五百个灯孔。灯光齐明的时候，就象满天星斗。顶部的中心挂着红宝石般的五星灯。灯的周围是七十条瑰丽的光芒和四十瓣鎏金的向日葵花瓣。这是全国各族人民万众一心、紧密团结在中国共产党周围的象征。它的周围，有三颗层次分明的水波形暗灯槽，同周围装贴的淡青色塑料相映，形成“水天一色”的奇观。（《雄伟的人民大会堂》）

这里不仅介绍了大礼堂结构、布置，而且把它的美感、象征意义等也介绍了。它借用了描写方式，但并不等于描写。描写是写直觉感受，但走进大礼堂的直觉感受并不能肯定灯孔五百个、光芒线七十条、葵花四十瓣这些具体数字。可见说明中的描摹不仅超脱客体的个体性，还要超脱主体的个体性的

感受。描摹性的说明可以用比喻、比拟等修辞手法，如白居易是这样说明荔枝的：“树团团如帷盖。……壳如红缃，膜如紫绡，瓤肉莹白如冰雪，浆液甘酸如醴酪。”（《荔枝图序》）应该指出说明语段中对事物的形容、比喻、比拟，只求说明问题，不象记叙文那样讲究意境的和谐统一。

（二）解说性说明 主要用来对事物类属或构成关系的规定性作说明，或用于对概念外延、内涵的规定性作说明。常用“分类”、“归类”、“下定义”、“举例”、“注释”等方法。分类，把一个事物各种表现形式说出来，揭示事物的下属品种。一个事物可以从不同的角度去分类。如“方块汉字”可从结构的角度分为象形、会意、指事、形声等四种；可从形体演变分为甲骨文、金文、大篆、小篆、隶书、草书、楷书、行书等。行文要注意分类角度的统一。归类，是上溯事物的所隶，如“胃癌，是一种恶性肿瘤”。下定义，是用精密的语言揭示的本质属性，如“词是能够独立运用的最小语言单位”。举例，是用特征鲜明的有代表性的例子使解说具体化，更容易被读者所了解。注释，有解释词义、句义、文义的，叫诠释，有对字、词、句的出处和源流作说明的，叫注释。解说性说明的行文，最能体现说明表达方式的特征，很少借用叙述、描写、议论的等表达形式。

（三）阐述性说明 它主要用于对事理进行揭示，回答为什么事物会这样，为什么要这样做等问题。只有理解了的东西，才能真正掌握它，自觉地运用它。阐述事理不只是要求读者“记”，而且更要求读者“想”。例如《社会发展史》阐述“资本主义社会为什么会发生经济危机”，《几何学》阐述角的平分方法，都要讲出理由，行文中有“因为”、“所以”等关联词，具有“议论”的形式，但它

只是把早就证明过了的东西再模拟地证明给读者看。阐述方法多种多样，常见的有：（一）分析阐述法：直接说出事物之所以具有某一属性的原因或依据，它要揭示事物的某一属性与本事物的其他属性或与其他事物的某些属性的关系。产生经济危机是资本主义社会的一个属性，要阐述这一属性，就要联系资本主义社会的另一个属性——社会化大生产与生产资料私有制的矛盾来谈。（二）比较阐明法：将此事物的属性与另一事物的相近或相反的属性进行类比和对比，寻找它们相同点与区别点。将同一事物的前期和后期比较，叫纵比；两事物间的比较叫横比。横比可以是对等的两物相比，如抽象思维与形象思维的比较，湖南的地理特征与江西的地理特征的比较；也可以是一物与多物比较，如把水与酒精与豆浆与石头比较，得出“水是无色无味的透明的液体”。所有的比较都应该是“同类”的，但这“同类”的标准很灵活，如水与酒精，同是“液体”，水与石头，同是“物体”。用比较的方法阐明事理，有化难为易的效果。

以上我们介绍了说明性行文的三种类型，顺便谈了一些说明的方法。应该指出，有些方法对各种类型都是适用的。例如比喻，它可以用于描摹性介绍，也可以用于解说。爱因斯坦在回答一群青年学生关于什么是相对论的问题时说：

“当你和一个友好的姑娘坐了两个小时，你会感到仅只坐了一分钟，但是，当你在滚烫的火炉上坐了一分钟，你会感到坐了两个小时。”相对论是关于物质运动与时空关系的理论，比较深奥，这里用一个风趣的比喻说出了它的大致意向。从这里也可看出，比喻只能作为解说的辅助工具，它不能直接说明实质性的内容。

说明的方法还有很多，如利用“提问”以引起读者的注

意；利用“引文”增强说明的权威性或显示人们认识事物的历史和分歧。说明中的引文要善于抓重点，要客观地介绍。另外，还经常利用“数字排列”、“表格”、“照片”、“图示”等，令读者一目了然，能直观地显示语言文字难以表达的东西。

说明性行文的风格，有严肃的公文体（如法令公告），有平实的实用体（如教材），有形象的文艺体（如科普故事）。

三、说明的要求

（一）抓住事物的特征，把握事物的本质，揭示事物的规律性

任何事物，都有能鲜明体现它的性质、形态、习性、功能等的一些特征，这也是它区别于其他事物的明显标志。因此说明事物时，必须抓住它的特征。但这不同于描写中的抓特征，既不是“神”中见“形”，也不是“境”中露“意”，而是从科学认识的角度出发，对事物进行分析、比较、综合的结果，也就是说要按科学知识的基本要点去抓。如说明某一植物，对其叶、枝、干、根都说明了，而没有说明它的花形、花序，就很不科学，因为花形花序是最能显示植物所属“科”的标志。任何事物有本质属性和非本质属性，在说明时必须抓住最本质的。例如要说明人类起源的问题，必须抓住制造工具并使用工具从事劳动这一点；要说明花朵为什么有各种颜色，必须说清植物细胞液里的葡萄糖变成花青素时的酸碱反应关系。

（二）明确受体，解疑答难

不同的读者，知识水平、理解能力不同，因而说明的方

法和内容的深度广度也就相应不同。

要注意解答疑难和特别性的交代。例如介绍农药，对使用范围、使用方法就应着重讲清楚，药品兑水比例除用简明公式表示外，还应举例说明，或列出调配剂量表格；对人、畜有毒害的，更要特别说明。

（三）态度客观，清晰易懂

说明有很强的实用性，从公文到志书，从工具书到教材，从科技资料到普及读物，……到处都有“说明”因素。读者对“议论”文字，可信可不信，而对“说明”文字只是期于“了解”，不存在怀疑。因此说明文字必须注意科学性、客观性。作者必须尊重客观实际，参阅资料要考虑其可靠性。不能想当然，更不能感情用事。对尚无定论的见解，尚不明确的事物，未作特别申明，是不能用说明表达方式传播的。

说明性行文必须大众化，清晰易懂。首先，是概念明确，例如“块根”、“地下茎”不能相混，“尺、升、斤”，要标明公制、市制。其次，是条理清楚。条理性对任何表达方式的行文都应十分重要，但在说明性行文中的条理有其特殊之处，是以事物本身固有的次序或科学体系作为其依据。

第五节 抒情性行文

抒情性行文表述的是自我情感的抒发和流露。

一、抒情性语段的特征

（一）表达对象（情感）的自我性 情感的抒发、表

露总是以主观形态出现，即所抒发、表露的情感一定是“说话人”自己的。对别人感情状态的表达，是把它当作客观存在的东西来叙述或描写的。当然抒情的自我性并不等于它只表达作者的感情。一些写作教材说：“抒发和表露作者的感情，这就是抒情。”这是片面的。在文章中，固然有作者感情的抒发、表露，也有人物感情的抒发、表露。例如郭沫若《屈原》中那段惊心动魄的雷电颂，是剧中屈原的抒情；王实甫《西厢记·长亭》中那段摧人肺腑的送别唱词，是剧中人崔莺莺的抒情。要说它们表露了作者（郭沫若或王实甫）的感情，则是另一层意思了。

（二）感情体现的具体性与表达方式的依附性 感情的产生和表现始终有其实践性、具体性，离开对生活实践的依附和辐射，就无所谓感情的抒发和表露。情感，是主观的，是意识形态里的东西，它的体现又是客观的，具体的。这是抒情的根本特性。即使直抒胸臆的语言，如“祖国，我爱你！”“我赞美白杨树！”也体现这一特性，主观的“爱”、“赞美”是对客体（祖国、白杨）的依附和辐射。

内容的依附性，决定抒情行文大都依附于描写、叙述和议论。也就是说，抒情大都是在叙述、议论、描写中加一层主观感情色彩，使它们成为流露、抒发感情的工具。

（三）语言表达的“现在”时态感 由于抒情表现为自我主观意识对客观的依附或辐射，因而它都是流露、抒发“现在”的内心状态。回忆往事中的抒情，所抒情是“现在”回忆时的情；如果是对以往感情的抒发，行文则必定是以往的“现在”时态。文章中的抒情插语，表达的是记叙到某事，议论某问题时的不能自禁之情，也是“现在”时的东西。

二、抒情的方法

抒情大都依附于其他表达方式。在记人叙事说理状物的行文中一旦附丽了感情因素，便会影响叙述的繁简、顺序、快慢，影响议论的气势、趣味，影响描写的形象构成等等，使之成为情化了的叙述，情化了的议论，情化了的描写。这种“情化”还会在词义的褒贬上、句式的安排上、修辞手法的运用上得到体现。抒情性行文的特殊性就表现在情化造成的记叙与议论的变异上。作为行文方式的分类本应着眼于对这种变异的研究，由于过去写作理论界对许多基础性的问题，例如行文节奏论，行文情趣论，行文气势论等等，研究不够，同时也因为对情感思维的外化方式缺乏深入研究，这就给我们留下了一个值得深入探索的空白。下面从感情依附对象的角度谈四种间接抒情的方法。

（一）叙事言情 即通过叙述事态以流露感情。在这种抒情性行文中，内容的融裁、行文的顺序与快慢，受感情导致的联想活跃程度的制约。例如在某种情感的作用下可能会对一些琐事絮絮叨叨，而在另一种情感状态下又可能是有话难说、欲言还止的。叙事言情的行文讲究质朴，真切，材料的选择与情感的性质、程度合拍。行文往往以情绪波动过程为线索。词语的褒贬、修辞手段的运用，要适应感情色彩。

（二）记人言情 即通过对人物肖象、言行、心理刻画流露感情。可精心地选择细节，运用丑化或美化笔法（如比喻之类），在语言上运用复沓、排比等手法来抒情达意。

（三）写景言情 即通过对景象的描写来流露、抒发感情。这种抒情方式有两种情况，一是把景象描写当作文章的主体，一是把景象描写当作插笔。为体现情感，这两种情

况都是凭借感情倾向选择景物，都会给景物涂上主观色彩，从而采用比拟、幻化之类手法。但全篇写景以流露感情的，写景重视整体性的渲染；而插笔性的写景，重视与文章的人物、场面的合拍。

（四）述理言情 即在议论中流露、抒发情感。这种抒情方式也有两种情况：一是在完整的议论中流露情感；二是在配合记叙的议论性插笔中抒发情感。这两种情况都需要通过修辞手法造成议论的气势和趣味，在气势和趣味中见情。但后者的行文必须切合叙事，往往要兴会于前后文的形象。

直接抒情是直接说出自己的爱憎心情，这种抒情有两种形式：

第一、直吐胸臆。如上文所说的呼告式直抒：“祖国，我爱你！”宣告式的直抒：“我赞美白杨树！”以及感叹式的直抒：“战士的襟怀多么宽广！”这些抒情语句只不过是上文的“总结”，或下文的“领起”，它必须与上文或下文的具体记叙紧紧结合在一起。

第二、曲吐胸臆。如鲁迅的《纪念刘和珍君》中有这样的话：

……我也早觉得有写一点东西的必要了，这虽然与死者毫不相干，但在生者，大抵只能如此而已。倘使我能够相信真有所谓“在天之灵”，那自然可以得到更大的安慰，——但是，现在，却只能如此而已。

可是我实在无话可说。我只觉得所住的并非人间，四十多个青年的血，洋溢在我的周围，使我艰于呼吸视听，那里还能有什么言语？长歌当哭，是必须在痛定之

后的。而此后几个所谓学者文人的阴险的论调，尤使我
觉得悲哀。我已经出离愤怒了。我将深味这非人间的浓
黑的悲凉，以我的最大哀痛显示于非人间，使他们快意
于我的苦痛，就将这作为后死者的菲薄祭品，奉献于逝
者的灵前。

行文象是作自我心境分析，实际上是迂回曲折地说出自己记
念刘和珍等烈士时的悲愤心情。这种抒情要善于在语言的正
反转折中曲尽情感的波澜。

感情状态有种种不同，如含蓄、袒露、明朗、强烈、淡
薄等等，抒发的方式、方法以及风格也就多种多样。

三、抒情的要求

首先，要抒发真挚的、健康的感情 矫揉造作的感慨，
言不由衷，不仅不能取得引起读者共鸣的效果，而且还会使
人产生厌恶的情绪。当然我们要求的真情实感，还必须是健
康的，与时代精神、广大人民的思想相通的。

其次，抒情要具体、生动、贴切 感情是抽象的，却又
是在实践中产生的，行文时要有所提炼，但不能因此失去那
些情感所依附的血肉。抒情失去了依附就会变成空泛的标语
口号式的东西，没有感染力，不能打动读者。在依附之物的
选择上、在修辞的方法技巧上，应力求新鲜生动，不要老是
用“光荣之至”、“吃了只苍蝇一样作呕”之类抒情套
话，或因袭陈旧呆板的抒情公式。要防止这些缺点，关键在
于贴切。感情与事理是相伴产生的，抒情要成功在于情缘事
生，情切于事；情随理至，情切于理。牵强附会，情与事理
相乖就会很别扭。

最后，抒情的语言要朴素、精粹 抒情贵自然，贵适量，在语言表达上也就不宜花花哨哨，罗里罗嗦。抒情的目的在于以情动人，在这种以感情呼唤感情的交流中，语言的纯美是十分重要的。

第六节 行文的语言技巧

遣词造句的方法与技巧是与文章的主旨、材料、构思相辅相成的。意不明则辞不畅，辞不达则意不确，材料不具体不生动，语言也会干瘪；语言不活脱，则活生生的材料也会显得索然寡味，构思不灵巧完美，语言难以闪光；没有驾驭语言的能力，开承转合无法展开。

遣词造句的基本规则，语言学修辞学有详细研究。词法、语法、修辞格的基本规律我们必须掌握并加以灵活运用。下面就词语的锤炼、句式的选择、句群的安排、美言的技巧、模糊修辞等一般规律作举偶式的说明。

一、词语的锤炼

（一）具有丰富的词汇是锤炼词语的前提 词语是概念的外壳，也是物象的符号，即是引起心理活动的第二信号；词语还是语言的建筑材料。要认识世界发展智力，提高听说读写的能力，没有词语是不可思议的。撰写一般文章，大约三千来个词就够用了，但要写出内容丰富的文章，却非掌握大量的词不可。我国的古典文学作品《江赋》、《海赋》、《三都赋》，不啻词海。曹雪芹的《红楼梦》，当代语言大师毛泽东和鲁迅的著作，几乎运用了他们生活的那个时代的

绝大部分活生生词语。

(二) 词语平行的同(异)义结构的选用 本世纪50年代以来,有的语言学家把同(异)义手段作为研究重点,丰富了修辞学的内容。其中,平行的同(异)义结构句式的选用直接关系到词语的锤炼。

所谓平行的同(异)义结构就是表示相同或相近意义的两种或两种以上在表达效果上具有细微差别的不同语言格式。换言之,有 a_1 a_2 a_3 …… a_n 个表示基本相同、相近或相反的语言格式,它们都可以表达“A”这个意义,我们就称它们为平行的同(异)义结构。掌握平行的同(异)义结构规律,有利于遣词造句的最佳选择。鲁迅修改《铸剑》把“国王首先焦躁起来”改为“国王首先暴躁起来”,从同义材料中选择“暴躁”,不仅表现了国王内心的焦躁,而且表现了他外在的残暴行动,这样便取得了最佳表达效果。“敌人一天天烂下去,我们一天天好起来”,利用“烂下去”、“好起来”的反义结构,加强了意义的表达。

(三) 词语的锤炼必须切合语言环境 语义是在语言环境中确定的,只有结合上下文去炼词,才能看出一个词的表达效果,“春风又□江南岸”以“绿”字嵌入最佳,但“到”、“过”、“入”、“满”诸字入其它语句中,又是最佳的,张继的“夜半钟声到客船”中的“到”字,就用得恰到好处。杜甫的“身轻一鸟过,枪急万人呼。”(《送蔡希鲁都尉还陇右因寄高三十五书记》)这里,赞美蔡希鲁驰骋疆场的矫健雄姿,用一“过”字,顿即跃然纸上,并恰好呼应“枪急万人呼”这一句。

岱宗夫如何?齐鲁青未了。

造化钟神秀，阴阳割昏晓。

荡胸生层云，决眦入归鸟。

会当凌绝顶，一览众山小。（杜甫：《望岳》）

“决眦入归鸟”句中的“入”字，显得十分传神，写出了鸟儿向山飞，目随鸟去的情态。

天街小雨润如酥，草色遥看近却无。

最是一年春好处，绝胜烟柳满皇都。

（韩愈：《早春呈水部张十八员外》）

那如烟的柳色笼罩全城，弥漫环宇，春色无处不在，自非“满”字不能形容，加之“满”同“绝胜”二字相呼应，益发衬托出“一年之计在于春”的寓意。若改用它字，怎样显现如此丰富的美感？

二、句式的选择

善于选择句式可以增强文章的表现力。汉语的句型复杂多样，它既是人们多层次全方位思维的直接反映，又表明它具有丰富的表现力——一种句式常可以变成一组同义句式。这就有了多种选择的可能性，使之能更好地为表达文章的思想内容服务。例如，“我们粉碎了‘四人帮’。”——这一句可以变换下列句式：

我们把“四人帮”粉碎了。（把字句，原来的宾语成了状语的组成部分。）

“四人帮”被我们粉碎了。（被动句，受动者“四人帮”充当主语。）

难道我们不是把“四人帮”粉碎了吗？（反问句，表面否定，实质肯定。）

这一组句子是同义句式，尽管意思基本相同，但语义的侧重点和感情色彩也各具特色。

词序、虚词、词性和语调是汉语用以表达句子内部词与词之间的语法关系的主要语法手段，有利于形成句子的多样化，也为句式的选择提供了可能。而汉语语法结构是比较与思维结构相适应的，句子形式往往与思维逻辑相关，因此句式选择很重要，选择句式应考虑下述原则：

第一、根据语义的强调重点选择相应的句式，以“我们粉碎了‘四人帮’”一组同义句为例，试看强调重点的变化：

如果强调我们的主动性，可用一般主谓句——陈述句：

经过反复较量，我们粉碎了“四人帮”，取得了决定性的胜利。

如果强调处置“四人帮”的结果，可以用“把”字句。如果强调“四人帮”的被动性，而且强调动作的发起者是“我们”，可用被动句。如果针对“四人帮”不甘心自己的失败，或者有人怀疑这个事实，可以用反问句。如果强调“四人帮”逃不脱被我们粉碎的命运，而且加强语气，用可双重否定句：

尽管“四人帮”猖獗一时，可是“四人帮”不能不被我们粉碎，因为我们的行为合乎人民的利益，得到人民的支持。

第二、选择句式要同上下句式相协调，保持连贯性。

他们把我放下来，把李春生的手也解开了，让我们吃饭。（《潘虎》）

三个分句用了同一主语“他们”，后两个分句承前省略了“他们”，各句式十分协调，前后连贯，简炼而准确。

第三、根据语境，为了取得整齐美或参差美而选择相应的句式。

有时需要求同，则选择相同的句式以取得“整齐美”又

朋友，当你听到这段英雄事迹的时候，你的感想又如何呢？你不觉得我们的战士是可爱的吗？（魏巍：《谁是最可爱的人》）

这个句群用了两个疑问句，是为了求同以加重语气，旨在取得“整齐美”。

为了搭起滑道，他们翻越了多少陡峭的悬崖绝壁，为了寻找水路，他们踏遍了多少曲折的幽谷荒滩。（袁鹰：《井冈翠竹》）

这个句群用了对偶句，仍然是为了求同以加重语气，旨在取得“整齐美”。

有时需要求异，则选择相异的句式以取得“参差美”。

这就是白杨树，西北极普通的一种树。然而实在是

不平凡的树。（茅盾：《白杨礼赞》）

三句话，意思递进，长短不齐。“实在是不平凡的一种树”是肯定句，但在下面用的却是否定句：

这就是白杨树，西北极普通的树，然而决不是平凡的树。（同上）

一是肯定句，一是否定句，同中有异，使得语言的运用生动活泼而不单调乏味。

三、句群的安排

句群，也叫句组，或称语段，是前后衔接连贯的一组句子。一个句群有一个明晰的中心意思。在写作实践中，掌握句群的技巧，可以说就是掌握了行文的技巧。在语言实践中，一个句群可以连用几个辞格，也可以融合不同的辞格在同一语言现象之中。

（一）融合辞格句群 这类句群中兼有几种辞格。例如：

几百人的队伍，脚步轻得就象蚕咬桑叶，小伙子们背着满袋手榴弹。鼓鼓的子弹袋，脖子上挂一条干粮袋，皮带上系一双草鞋，一个个那么轻便，敏捷，一双双眼睛是那么机警而深沉；闪烁着投入激战前的焦灼和快乐，迫不及待的复仇意志，可以忍受巨大考验的刚毅火花。这部队可是每分钟都可以跳起来、扑上去的夜老虎。（魏刚焰：《船夫曲》）

比喻兼夸张融合在一起，大大增强了文章的感染力。

(二) 组合辞格句群 在这类句群中，同类辞格或异类辞格的连用。

人说你是“小飞蛾”，怎么一见了我就把翅膀搭下来了？我是狼？（赵树理：《登记》）

连用几个比喻，语言很形象。

一堆堆乌云，象青色的火焰，在无底的大海上燃烧。大海抓住闪电的箭光，把他们熄灭在自己的深渊里。（高尔基：《海燕》）

比喻和比拟连用，语言很活脱，有多姿多态的美感。

(三) 融合组合辞格句群 这类句群中既有辞格的融合，也有辞格的组合。例如：

六月十五那天，天热得发了狂。太阳刚一出来，地上已经象下了火，（老舍：《在烈日和暴雨下》）

“发了狂”是比拟和夸张的融合，“象下了火”是比喻和夸张才融合，前后两句合起来，则是异类辞格的组合。这样写，增涨了语言的渲染效果。

四、模糊语言修辞

辞格修辞是美言的技巧的重要组成部分。非辞格修辞自然也是美言的技巧的组成部分，比如以上所举词语的锤炼、

句式的选择和句群的安排等。在语言表达上，最基本的要求是准确、生动、精炼。语言准确，就必须注意模糊语修辞。

恩格斯在《自然辩证法》中指出：“辩证法不知道什么绝对分明和固定不变的界限，不知道什么无条件的普遍有效的‘非此即彼’，它固定的形而上学的差异互相过渡，除了‘非此即彼’，又在适当的地方承认‘亦此亦彼’，并且使对立互为中介。”^① 世界上的各种客体，绝大多数没有一个精确的界线，因而反映客观事物的词语的含义也是外延含糊的，也只是有这些外延模糊的词语才能够担负起反映大千世界的任务。如“等了你半天”中的“半天”一词所指的客观内容显然是模糊的。语言中就有不少这样明显的模糊性词语：基本上、比较、一些、大概、也许、可能、有时、差不多等等，其意义均不确切。另外，还有一些在具体语言环境中含量极大而语义显得模糊的词语。用模糊词语进行修辞，就叫模糊修辞。

（一）新闻写作中的模糊修辞 由于客观事物不间断的矛盾运动以及不同事物之间的兼容性，新闻写作必须使用模糊语言进行修辞。例如有些新闻要在较大的时间跨度上去揭示事物的某种趋向，便不可避免地要使用“连日来”、“近年来”、“党的十一届三中全会以来”等模糊性语言。同理，也就有“东海之滨”、“天山南北”、“长征路上”之类表示模糊空间界限的词语。

作为反映模糊性思维的模糊性用语，还可反映事物发展的随机性，出现在一些预测性报道中。如一则《全国电子产

^① 见《马克思恩格斯全集》第20卷，第554—555页，人民出版社1971年版。

品社会需求量将继续增加》的预测性报道：

据最近无锡市召开的全国电子工业经济分析会预测，今年我国电子产品社会需求量将继续增长，名优产品仍供不应求，而一些滞销产品却难以消化。

这里“继续增长”，“供不应求”，“难以消化”虽都是模糊性用语，但却揭示了各类电子产品未来的销售趋向，起到精确性用语所起不到的修辞作用。

新闻中的事实常是概述的，不追求场景的具体性和个体性。因此形象的描述也是模糊的：如通讯《抢财神》中写道：

农民抢不到人就抢他的被子，说“我们把你的被子抢走了，看你上哪儿去睡觉！”于是在队与队之间发生了被子争夺战。从抢被子发展到“抢财婆”——抢他老婆。农民说，有了“财神婆”，就不愁“财神”不回来。

这篇通讯描绘的“农民”、“队”以及“抢被子”、“抢财婆”都是一种“泛指”，并无场景的特指性，但由于采用了形象信息的模糊组合，把农民渴求科学人才的情景烘托得活灵活现。

（二）文学创作中的模糊语修辞 模糊语修辞是表达形象思维的重要手段，诸如双关、婉曲、象征、暗示等模糊修辞手法，往往可在塑造人物、展开情节、烘托环境、渲染气氛等方面，起到不可估量的作用。例如鲁迅在小说《药》中写道：

他的母亲端过一碟乌黑的圆东西，轻轻说：——
“吃下去罢，——病就好了。”

这“乌黑的圆东西”的说法，当然是模糊的，也是形象的。准确的说法应是“人血馒头”。但在作品规定的典型环境用这模糊语修辞正微妙地表达了主人公华老栓一家的心态。

又如朱自清在散文《荷塘月色》中写道：

我爱热闹，也爱清静；爱群居，也爱独处。象今晚上，一个人在这苍茫的月下，什么都可以想，什么都可以不想，便觉得是个自由的人。

这是作者画龙点睛的一段议论。其中“想什么，不想什么”就是模糊语修辞，表现了作者无法排遣的乡愁和对时世的愤懑而又无法倾诉的感情。

（三）论说文写作中的模糊修辞 按照常理，议论文和说明文的写作强调科学性，力求用准确的语言表达。但有的客观事物因受干扰而产生随机性；有的客观事物因处于运动状态很难定形；有的客观事物的形成系一果多因、一因多果、多果多因或多因多果，有的则因人的认识水平所限，只见树木，不见森林，难免主观臆断，无法做到准确的定性定量，因此，学术论文写作中运用模糊语修辞也并不罕见。例如：

当信号的前后之间存在相关性时，从理论上讲，接受了信息的某一部分之后，总可以对其后一部分作出一

定的预测。（蔡长年：《信息论》）

这里，“从理论上讲”一语具有限制性，其另一涵义是尚未经过实验证明，因而它的可靠性是有限的，模糊的。如：

韩非……约生于公元前 280 年（秦王政十四年）。

（任继愈：《中国哲学史简编》）

这里，对于韩非的生年用一“约”字，是为模糊语。因年代久远，古人的生平难于准确地查考，这样写合乎实际。

第七节 文稿的修改

一、修改的意义

修改是行文中的完善阶段，是对已经草拟的篇章、语句进行更换、调整、删削、增补的活动。

人们对事物的认识往往不是一次完成的，尤其是对比较曲折、复杂的事物。虽然，我们是在对事物、问题有了较多的了解的时刻才动笔写文章，但是，在实际行文过程中，一层层严密地思考下去，又可能发现许多原先考虑不周的地方，这就需要边写边改；或者在初稿拟定之后，会发现观点上、材料和文字表达上的某些不妥，或者把初稿请别人阅读，他会指出自己看不出的毛病，这就需要修改原稿；或者通过社会检验发现必须修正的地方，便可以在再版时修改。修改文稿，首先是对事物、问题进行再认识。毛泽东在《反对党八

股》中说：“现在的事情、问题很复杂，有些事情甚至想三四回还不够。鲁迅说‘至少看两遍’，至多呢？他没有说，我看重要的文章不妨看它十多遍，认真地加以删改，然后发表。文章是客观事物的反映，而事物是曲折复杂的，必须反复研究，才能反映恰当；在这里粗心大意，就是不懂得做文章的起码知识。”更全面地说，某些实用文章不只是想三四回，还应去开几个座谈会，甚至在实践中考验一番，再进一步修改。

把问题想明白，把事物看透，这是成功地表达出来的基础。但是了然于心，并不等于了然于手、于口；即使写清楚了、写准确了，也可能不够生动，不够简洁。因此，对已草就的文章，必须从遣词造句、标点符号到结构布局进行修改，使表现形式精益求精。写作实践一再重复这样一个事实：经过仔细认真的修改，会使文章增色。马克思写《资本论》，从计划到草稿完成，经过了多次修改。第一卷完成后，他又进行文字上的修饰。他给恩格斯写信说：“我从一月一日开始誊写并琢磨风格，这事进行得很轻快。这自然就象生小宝宝一样，在一阵剧烈的产痛以后用舌头舐遍那活宝宝，多愉快呀。”文章经过修改，表达形式更完美，使读者能够更容易地、更透彻地理解它的内容，是向真理的传播负责，向读者负责。

修改文章是一种创造性劳动，对作者来说，不仅是一件愉快的事，而且是积累写作经验、提高写作水平的重要途径。文章写出来之后，冷静地分析研究，发现其中的毛病，然后百般探索、尝试，使毛病得到克服，这不仅锤炼了思维能力和思想方法，而且能获取一些教训和经验，领悟到如何写好文章的道理。人们常说，好文章是改出来的；我们还可

以进一步这样说，写文章的技巧是修改过程中掌握的。许多作家就是通过对处女作的反复修改，从而迅速掌握写作技巧的。对习作者来说，随随便便地涂写十篇、八篇，写来写去在一个水平上，倒不如认认真真写好两三篇，在修改完善过程中步步提高。

二、修改的范围和具体内容

修改是为了使文章的内容正确些，深刻些，形式完美些，精粹些，达到内容与形式的和谐统一，既要重视思想内容上的问题，也要注意弥补形式方面的缺陷。但是首先要着眼于思想内容。如果思想内容消极，从整体来说是错误的，就报废，用不着去修改了。

从题旨内容方面看，下列情况应该加以修改：1、旨意无积极意义，或者不明确，不突出；2、概念模糊，判断不准确，推理、论证不合逻辑；3、意象混乱，形象系列不清晰，细节无生活依据；4、材料失真或不典型，不能说明观点，或不足以显示情意；5、行文不当，辞不达意，或歪曲了原意；等等。从形式方面着眼，下列情况就应该修改：

1、结构不严谨、不完整，行文散乱；2、层次、段落，过渡、照应、开头、结尾等不恰当；3、叙述、描写、议论、抒情、说明等不适应内容或文体的具体要求；4、字、词、句运用不当；5、不讲究修辞和文采；6、标点符号使用不当；7、书写不合规格，等等。

在修改的具体内容中，主旨、观点、材料、结构和语言方面的问题尤其突出，下面分别谈谈。

（一）完善主旨 主旨是文章的灵魂，这方面有问题，应该首先进行修正。主旨方面的问题常见的有这样一

些：第一、文章主旨不符合客观事物的实际，如考虑欠细，有所歪曲；如只持一端，有点偏颇；如深度不够，只及表面；如牵强附会，引申不当；如玄虚空泛，无的放矢；等等。第二、主旨不集中，如牵扯太广，谈论太杂；如边谈边移，行文走题；如节外生枝，分散注意；等等。第三、主旨不鲜明，如因堆积材料而湮没观点，如轻描淡写而不能突出情意，如因过分含蓄而隐晦不明，如因转折过多而丧失本意等等。第四、主旨表达太直露、太陈旧、太浅俗等等。

上述种种毛病的修改，显然应该对症下药。这里只指出两点：主旨的确立决定于作者的思想水平和他对事物的熟悉、理解程度，因而提高思想，加强调查研究是基本功夫。不只是一是要研究反映的对象，更重要是调查研究社会的需要。此其一。其二，主旨是统帅全篇的，改动主旨势必牵动全局，因此往往不是加几句话、或删去一段就能解决问题的，即使有时看来只要加上点睛之笔，就会全文生辉，但实际上为了妥当地安进这一笔，要对前文、后文进行调整，使之有“前注”、“后顾”的效果。

（二）订正观点 完善主旨是对全篇基本观点的斟酌。这里说的“订正观点”，是指对行文中某些提法、概念以及各个分论点、各层次的具体引申、各场景的视角与内涵等的修改。首先要考虑这些提法、概念、分论点、具体引申和场景安排自身的准确性、科学性、贴切程度、艺术真实性等；其次，考虑它们与全篇主旨的关系。例如，草稿中不贴切的引申与全篇主旨相适应，但经过修正之后，恰当的引申可能与全篇主旨关系不大了，这样，就要考虑整段文字的改写或删削了。

（三）增删材料 在材料问题上，首先要检查材料本身的构成情况，看它是否是真实的，合情合理的。如果材料

本身不可信，就必须删去，换上可靠的新材料。其次，要检查材料与旨意的关系：看材料的性质是否适应于表现旨意；看对材料的叙述是否突出与旨意有关的那个环节或侧面。第三，在几项材料中，比较它们的典型性程度，考虑它们是否重复，是否有逻辑上的内在联系。对不适应旨意的要删换，性质重复的要删减，要根据旨意突出材料的重心。

(四) 调整结构 首先看文章的思路是否通畅，层次的安排是否体现了逻辑推理的先后顺序，是否反映了事物发展的先后过程；其次要考虑倒叙、插叙，提前说明、推后补说等安排对突出主旨是否起作用，是否适宜。对阻碍思路的横梗段落要作处理；交代不清、跳跃过大的地方要架通；多余的“帽子”、拖沓的“结尾”要去掉。

(五) 锤炼语言 文章的语言要反复推敲，千锤百炼。修改语言要细心，要逐字逐句地考察。最有效的办法是进行朗读，遇到不顺口或不够味、太罗嗦的语句，就坚决改好。在语言修改中首先要注意那些可能产生歧义的语句。

三、修改的方法和态度

修改文章没有固定的方法。就修改程度而言，有两种情况：一是修改量较大，需要全篇重写，或部分章节段落重写；一是文章大体可以，只需采取“增、删、换、移”等办法进行修改。

就修改的过程说，首先应该综观全篇，从大处着手。把整体面貌矫正就绪了，然后再逐段、逐句、逐字地进行润饰。

就修改时机而言，一是“趁热打铁”，写完就改，保持起草时的饱满情绪和明晰思路，改起来迅速有效。自己有十足把握的文章常采用此法。一是经过“冷处理”，把初稿搁

一段时间再改。有时因思路阻塞或激情过旺，把初稿搁一搁，时过境迁，思维的角度、思维的广度有所变化，头脑冷静下来，修改时才能发现问题，有所突破。有些作者故意把初稿搁一搁，使自己变成自己作品的读者，看能不能达到预期的说服效能、有不有预期的感人效果，这是自我评判，自我检验的好办法。

文章草就之后，带着问题读读书，与友人交谈，到生活中去体验，拿书卷之观点与技法、友人的意见、大千世界的活生生的事实对照自己文稿中的观点、材料、意境、形象及种种表现手法，自然还会发现一些不足之处，激起修改的欲望，找到修改的途径。

修改文章是一个艰苦的过程，要有积极的进取精神。有时我们对原稿不满意，修改多次，但起色不多，这便要有决心和毅力，勇于探求，坚持到底。欧阳修“平昔作文章，每草就纸上净讫，即黏持斋壁，卧兴观之，屡思屡改，至有终篇不留一字者。”^①杜鹏程在1950年完成了《保卫延安》的初稿，然后进入修改阶段，他“一年又一年把100万字的报告文学改为60万字的长篇小说，又把60多万字变为40万字，再把40万字变为30多万字……在四年多的漫长岁月里，九易其稿，反复增添删削何止数百次。……那些被我涂抹过的稿纸，可以拉一车”。^②古今文章家、作家这种反复磨炼文稿的精神是值得我们学习。

修改文章要保持良好的思维判断力，要珍视原来作文的初衷，要有思想感情的坚定性，否则，就愈改愈杂，愈改愈

① 陈善：《扞虱新话》。

② 杜鹏程：《〈保卫延安〉及其他》，载《延河》1979年3月号

没有生气，甚至把有锐气的有新意的东西删去，使文章变成四平八稳、面面俱到的老生常谈。这样，文章就改坏了。曾经有些作家在再版建国以前的作品时，为了趋时，把原来的作品改动一些词句，故意拔高，既失去了历史原貌，也破坏了原已和谐的思想体系和形象体系，反而成了一笔糊涂帐，这是不足取的。

把文章改好，是作者的社会责任感的体现，要有严肃的态度和实事求是的精神。从全篇的意境到每一个标点，都要仔细审视，一丝不苟，不放过任何已经发现的毛病。要注意克服“不忍割爱”的心理和“打马虎眼”的作风。文章中的“骈枝赘瘤”，不论它如何有趣，既无关于旨意，就应该忍心的割去。有缺陷就应该认真弥补，避难就易，敷衍塞责，用含糊的手法去蒙混读者，终会被人识破。

为了改好文章，往往先要请别人提意见。征求意见时要诚恳，接受意见要虚心。把征求意见当作走过场，甚至为了表现自己，是令人讨厌的。对各方面的意见要认真消化，不要因为意见提得刺耳就拒绝其中的合理因素，也不要故作谦虚而迁就不妥当的意见。

第五章 写作的接受与反馈

写作是以读者的接受为目的的。在写作过程中，读者处于什么地位，起什么作用，这是本章要讨论的中心问题。

写作，不只是作者单方面的事，读者也是间接或直接的参与者。作者在写作的准备阶段，需要储存大量的信息，这中间就有读者的信息，特别是读者的反馈信息；作者进入构思和行文阶段，不仅要具体地选择、处理读者的信息，在一定程度上受读者的制约，而且有时要直接或间接地借助读者的功力，特别是第一读者的权威性的指导与修改。写作成品问世，进入传播、接受阶段，表面看来，写作过程似乎结束了，实质上，并没有结束。要说结束，也只能说暂告一段落。写作成品要成为现实性的阅读对象，审美对象，或应用对象，就要靠读者接受；写作成品的潜在功能，社会价值也要靠读者实现。没有读者接受，就象商品没有消费者一样，名存而实亡，写作成品也就失去存在的价值。读者接受，不仅受写作成品的影响，更重要的是对接受对象进行再评价，再创造。读者通过信息反馈的方式作用于作者，促使作者进行自我调节，或对问世之作进行修改，控制；或转化成新的控制因素，新的合成因素，影响作者新的写作成品。从这个意义上讲，读者的接受与反馈，既是写作的终端，又是写作的新起点。写作是一个闭环系统。可以说，读者的接受与反馈，是写作过程中不可缺少的一环。

第一节 作者的读者意识

所谓读者意识,是指作者有为读者服务的写作意向,自觉地把读者的需要、接受能力、接受心理和审美趋向纳入自己的写作思维活动之中的心理形态。作者具有读者意识,实质上是读者用自己的言行影响作者的结果,是读者间接对写作发生作用的具体表现。一篇写作成品,想占有一定的读者市场,具有一定的竞争力,形式必须为读者所喜闻乐见,内容必须满足读者的某些需求,尽可能多地给读者新的未知的信息。所谓信息,美国数学家、控制论的创始人诺伯特·维纳的解释是:

“信息是人们在适应外部世界并且使这种适应反作用于外部世界的过程中,同外部世界进行交换的内容的名称”。^①通常说的音信、消息、情报、知识,就是信息的基本内涵。信息载体要佳,信息量要大,新颖度要高,传输要快,这些都需要作者具有自觉的读者意识,如果作者缺乏读者意识,与读者联系切断,信息不灵,是很难写出受读者欢迎的文章的。当代报刊杂志,出版社强调面对读者,以读者为中心,以读者为生命,这正说明读者意识对写作来说,是不容忽视的一个问题。

一、写作中构成读者意识的诸要素

作者的读者意识是有其具体内容的,这主要体现在对以

^① 姜庆国《信息论美学初探》,见《当代文艺思潮》1985年第1期

下几个问题的考虑：

其一，读者层次 读者作为文章服务的对象是一个多层次的总体概念。读者因职业、年龄、性别的不同，文化素养、思想水平、政治经济地位的差异，形成了不同的读者层。毛泽东同志在《反对党八股》中关于“做宣传，就要看对象”的论述已为大家所熟知。著名作家赵树理在《〈三里湾〉写作前后》曾说过：“写作品的人在动手写每一个作品之前，就先得想到写给哪些人读，然后再确定写法。”作者写作考虑服务对象，就是要对自己的读者心中有数，有个大体的预测，尽可能地使写作有的放矢，收到最佳的社会效果。早在战国时期，宋玉在《对楚王问》中就将听众分为三个层次。他说：“客有歌于郢中者，其始曰：《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳春薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，国中属而和者不过数十人。”读者同听众一样，也可以分为许多层。当今读者学，传播学兴起，对这个问题会有更深入的研究。但从写作的角度来看，对写作发生较大影响的，大致有如下三种分法：

一是按阅读水平来分。大体可分为三个层次：

1. 专业性读者层。这是一个阅读水平最高的层次。其文化水平高，专业理论较深厚，天赋较高，智商较高。他们阅读自己专业领域里的文章，不仅能看懂弄通，而且能分析、评判文章的是非、优劣，能提出自己的见解。他们往往是读者，也是作者。这个层次的人数不算太多，但对文章的质量要求高，需求量大。其中的许多人是作者文章的第一读者，有时对文章的形成、发表、传播起关键性的作用。这个层次的群体意识往往对整个读者、作者有深刻的影响。

2. 中间性读者层。这是一个中等阅读水平的层次。其读者大都受过中等教育，这是一个复杂的层次：人数多，对文章的需求量大，但对阅读对象的要求不尽一致。对专业读物，有的爱基础的东西，有的则喜欢高深一点的东西；对文学作品，有的近于雅，有的近于俗，有的则无所用心。其中的不少人注重学习、吸取、储备，求发展、求提高，也有人安于现状，以掌握中等程度的文化为满足。这个层次的读者信息量大，他们的反馈信息，在一定程度上对作者的写作起制约作用。

3. 普及性读者层。其读者大都处于初中、小学文化程度。有许多人正处在摘文盲帽子的阶段。他们需要比较浅显的普及性读物。一般来说，这个层次的读者，好奇心和求知欲比较强，但缺乏辨别力，理解力，鉴赏力。其中的许多人因文化水平低，生活经验和科学知识储备不足，易被浅薄、粗俗的东西所迷惑。整个层次的读者有待于普及、提高。

二是按政治标准，将读者分为敌、友、我三个层次。这在新闻写作中特别重要。新闻作品要讲究宣传效果，就要讲究政策和策略。报道什么，不报道什么，怎么报道；哪些话不当说，哪些话必须说，说到什么程度，这在一定程度上要看读者。对三种不同的读者，要内外有别，守机密，讲分寸，顾后果。

还有按读者的性别、年龄、职业来分层次的。当代许多报刊杂志就明确地规定了自己的服务对象：有为老年读者层的、有为青年读者层的、也有为少年或者中、小学生读者层的，还有为妇女读者层的。总之，工、农、兵、学、商、文、教、卫、体、财、法都有专门为其服务的报刊图书。作为报刊来说，服务的对象不同，对文章的内容、写法也就要求不

同。作者写作，向什么样的报刊投稿，当然就要明确这些要求，适应其特殊读者的需要。

其二，读者需要 文章要在一定程度上满足一定读者的某些需要，收到最佳的社会效果，作者写作就要考虑读者的需要。一般来说，文学作品供读者阅读、欣赏，就要在一定程度上满足读者的审美需要、认识需要；应用文在于适用，就要适应读者交际的需要，社会实践的需要；科学论文在于揭示规律，阐明真理，传播科学知识，就要满足读者求知的需要，攻关的需要。当然，读者有各种层次，读者的需要也多种多样，一篇文章不可能满足所有读者的各种需要，更不能迎合少数读者低级趣味的需要，这就要求作者站在正确的立场上，根据文体特点，写作内容，对可能拥有的读者群的需要，作定向考虑。《关于当代青年工人文艺审美倾向的考察》^①提供的青工欣赏目的调查统计材料表明：为了“增长见识，丰富人生经验”和“提高思想文化水平”的占绝大多数，“消磨时间”或“寻找刺激”的也有一定的比例。作者写作就要注意掌握这类信息，对自己的写作作出相应的调整。对读者正当的需要，提供选择的自由；对读者中不正当的需要，进行正面的引导。

作者写作不考虑读者需要，写作成品完全不与读者的需要发生联系，是毫无价值的。一首诗，要给人美的享受，如果连行家都不知所云，很难说作者心中有读者的地位，也很难说这样的诗有什么审美价值；一篇科学论文，要给人新的理论，如果它所论证的观点是别人早已证明了的，即使正确，也是劳而无功。当代有的文学评论之所以受冷落，虽然原

^① 见《当代文艺思潮》1984年第4期

因很多，但有一个重要原因：就是作者缺乏读者意识，没有想到读者需要。比如有的以书信方式写的文学评论，评论者信马由缰，扯一些与创作不相干的事，不能满足读者对有关作家、作品了解的愿望，这样的东西读者不欢迎是必然的。

其三，读者心理 这里说的是读者的接受心理、审美心理。主要包括读者的注意、兴趣、感知、想象、情感、理解等心理活动。作者写作、考虑读者的心理，首先就要考虑自己的写作成品如何在众多的写作成品中更能唤起读者的注意，不至于被读者视而不见；接着要考虑怎样激起读者的阅读兴趣，不至于看了头痛，读不下去；怎样拨动读者的心弦，引人思考，引人想象，共鸣，不至于使人感到索然无味，一无所获。当然，正反两方面的情景，不是由写作成品单方面决定的，在很大程度上，取决于读者自身的条件。但从写作的角度来说，作者自觉地把读者的心理因素融进自己的写作成品之中，使写作成品适应读者的心理需要，使写作成品具有激发读者，吸引读者阅读的魅力，却是重要的，这正是主体能动精神的体现。

作者要使自己的写作成品在读者中占心理优势，获得更多的读者，就要想方设法发挥读者的心理作用。一般来说，富于刺激性的；突出醒目的；新颖、奇特的；生动、别致的；迫切需要、适用的；都能唤起读者的注意。注意是心理活动对一定对象的指向和集中。作者要想使写作成品在读者的大脑皮层的有关区域产生优势兴奋中心，就要巧妙地运用这些因素。特别是有意义、有价值的内容，这是唤起读者注意的最基本的因素，也是使读者坚持注意，直到阅读目的完全实现的稳定因素。作者在讲究写作成品的题目、开头、款式、语言、色彩的刺激效果的同时，更应该注重内容的深与新。

与注意相关的是兴趣。它是人们力求认识某种事物或爱好某种活动的倾向，这种倾向是和一定的情感联系着的。^①写作成品能不能引起读者兴趣，最基本的因素是写作成品能不能在一定程度上满足读者的某些需要。这就要求作者根据读者直接的或间接的需要，增强写作成品的思想性、知识性、趣味性。或者说，增强文章的可读性。当前评论界，强调评论多姿多采，强调评论的艺术性，就是为了增强文章的可读性。有些作家强调作品的幽默、诙谐，要有生动的比喻，这都是有针对性的一些主张，有助于提高读者的阅读兴趣。

感知，包括感觉和知觉。感觉是人体感官对事物个别属性的反映；知觉则是对事物各种属性的整体性把握。根据现代心理学中的“差异原理”，^②读者既不喜欢作者提供的“图式”与自己心中熟悉的“图式”雷同，也不喜欢两种“图式”完全无关。这就要求作者熟悉一般读者心中的“图式”，着意创新，提供读者可以感知的审美对象。读者的感知活动是与想象、情感和理解等活动交互为用的。感知的中间就有想象、情感、理解的参与。要引起读者的想象、情感活动，写作成品就要有与读者心理结构契合的潜在功能，有激发读者想象的艺术空白；要让读者理解，不至于永远是一个谜，写作成品就要有一定的确定性、指向性。无论是象征、隐喻、通感、变形、分割、跳跃，都要有可供读者感知的基本形态。

当然读者的心理是变化复杂的，强调读者心理，决不是要求作者迎合、俯就那种庸俗的阴暗的心理，而是现代写作中的一种正常适应。

① 伍实棣等主编《心理学》第53：167页，人民教育出版社1952年版

② 腾守尧《审美心理描述》第60页，中国社会科学出版社1985年版。

二、读者意识在写作成品中的体现

作者具有自觉的读者意识，不只是停留在观念上，更重要的是贯穿在写作成品中，这主要体现在题目、内容、形式三个方面。

(一) 题目 俗话说，看书先看皮，看报先看题。对读者最先发生作用的是题目。题目是文章的眼睛，是灵魂的窗口。有的题目，之所以能产生吸引力，除了切合文章的内容、主旨之外，还在于具有博得读者青睐的特殊因素。具体来说，主要有两点：

一是特别适应读者的审美需要。题目或典雅，或通俗；或含蓄，或袒露；或幽默，或讽刺，总要给读者一定的美感。平淡寡味，重复老套的题目是引不起读者兴趣的。陆文夫的一篇小说题目由《无为而为》、《哑剧》改为《门铃》就在于通俗而有寓意；叶文玲用《心香》，不用《水壶的故事》作小说的题目，就是想脱俗，以典雅见长。一般来说，文学作品的题目雅俗共赏能适应更多的读者的审美需要。同一本书，知道《红楼梦》这个名称的人，远比知道《风月宝鉴》、《情僧录》、《金玉缘》、《石头记》、《金陵十二钗》的人多，其原因虽然很多，但是，“红楼梦”这个名称雅俗共赏，不能不说是主要原因。据说，明末冯梦龙有本书，原名为《古今谈概》，未引起人们注意，到清初，朱石钟三兄弟将其改为《古今笑》，结果，购之唯恨不早。

适应读者的审美需要，特别要注意求新，尽量避免重复老套。题目新，有的新在内容。罕见少闻的内容，在题目上标示出来，特别引人注目。比如新闻标题《杀鸡取蛋，一斤三两五》，《两千年前古铜镜‘透光’奥秘被揭开》、《陨

星巧落夜航船》等等；有的新在手法。建国前，有则新闻标题叫《前方吃紧，后方紧吃》，揭露讽刺国民党官僚在大后方过着醉生梦死生活的新闻标题很多，这则标题在读者中独占心理优势，使读者至今不忘，就在于巧妙地运用对比、回文的手法。建国后，有些新闻标题也是这样，比如《沉轮“东山”再起》，双关语就用得巧。有的新在角度。比如以“革命青春红似火”为主题的文章，如果标题老在这几个字上颠来倒去，读者就厌烦，而《把兴旺时期的历史写好》这个标题，选择的角度就新，避免了重复。读者最讨厌重复，有的作者不理解这一点，见有一个好的题目，就竞相模仿、套用。本来《生死恋》，《一代风流》，如第一个用花比美人，给人新鲜感，后来以“恋”“风流”为时髦，套用的题目接踵而出，就使读者望而生厌，倒胃口。

古往今来，文章的标题完全不重复是不可能的，问题是要设法同中求异，题目常标常新。在这方面有两则广告标题给人启示。比如“质量第一，信誉第一”，这是广告中少不得的内容，可是千篇一律用这八个字作标题，就成了套话。据说建国前，上海梁新牙刷店的广告画冠以“梁新记牙刷一毛不拔”为题，盛名不胫而走。不久前，有家打字机公司，避俗求新，以“不打不相识”做广告标题，就很吸引人。这类题目幽默风趣，于重复中见出不重复来，社会效果好。

二是把读者最关心的问题，迫切需要了解的信息，醒目地提示出来。这类题目虽然平实，也能引起读者注目。比如消息标题《北京酱油为啥脱销》，通讯标题《世界冠军的婚礼》，报告文学《他没有得过一块金牌》，纪实小说《公共汽车咏叹调》。这类标题好就好在与读者生活相通，能在共同关心的问题上诱发读者的阅读兴趣。毛泽东曾特别强调新闻、论文标题必须

有内容，否则不能引人注目。他曾将新闻标题《华北召开中等教育会议》，改为《华北中等教育会议决定改善中等教育诸项制度》，将论文标题《中等教育问题》，改为《恢复和发展中等教育是当前的重大政治任务》，就具体说明这个问题。

当然，文体不同，对标题的要求是不同的。科学论文的标题，就不能象广告那样标，要讲究科学性，这是不言自明的。这里必须说明，标题讲究读者的接受效果，注意考虑读者心理因素，是以正确为前提的。那种追求感官刺激而违背客观事物的真实，不讲语法逻辑的作法是不可取的。

（二）内容 一篇文章的内容如何，写什么，怎么写，这在一定程度上反映作者的读者意识。

从新闻作品看，如果作者的读者意识强，就会讲究新闻的真实性、针对性，讲究新闻的宣传效果。毛泽东修改新闻《冀南我军自卫战大捷 高树勋将军所部八军起义，拒绝国民党反动派进攻命令》，就是这样。原送审稿注重向人民报告胜利的喜讯，这是对的，符合我方军民的心愿。但是忽略了其他的读者层。修改稿特意针对才起义、受降的官兵，欲降未降的国民党官兵，还有那国民党顽固派这几个读者层，进行了重大修改。一方面增加了肯定高树勋将军起义的一些评语，删去了容易引起敌对情绪的刺激性用语，并将高树勋等部向冀南解放区进攻，改为“在严令督责下”进行，强调他的被动地位，这就在一定程度上安抚了才起义、受降的官兵，消除了这个层次读者的思想负担和心理压力；另一方面增写了结尾，正面报导我军对起义将士的慰劳，对受降官兵的优待，并对起义、受降官兵在抗日中所起过的历史作用，作客观评价。显然，修改稿顾及不同层次的读者是做得很好的。它生动地宣传了我党我军的政策，起到了争

取、团结大多数，孤立打击少数，分化瓦解敌人的作用。这篇修改稿是体现作者的读者意识的一个范例。

从文艺作品看，如果作者的读者意识强，就会从维护大多数读者的利益出发，考虑作品可能产生的社会效果，决不会迎合、俯就少数读者的低级趣味，决不会不惜弄脏笔墨，去津津乐道地描写一些读者难以卒读的情景。作者揭露丑恶，暴露阴暗面，不会采取欣赏的态度或所谓纯客观的态度，而会采取批判的态度，把感情的砝码放在真善美这一边。对假丑恶的东西，不会作自然主义的展览，而会用自己的过滤器进行必要的过滤。作家王蒙谈“性文学”，就注意从读者角度考虑问题。他说：“我今天的意决不是说这种作品该写不该写，这种作品好或是不好。我想说的是按照中国目前的社会、文化等状况和教育条件，性题材写得过分会使作家脱离广大群众，引起教师、家长、政法部门等等的^①不满”。^②可见，写什么，不写什么，怎么写，读者意识强的作者是会主动地接受读者的制约的。

从应用文看，应用文的价值在于交际、适用。特别要求制作者有读者意识。比如一个印刷厂，它向外单位寄发的承接业务的公函、征订单上错别字、病句随处可见，印刷质量低下，这会造成什么后果？有家客户是这样对待的：“本来，我们对该厂印刷的资料的质量并不抱特别怀疑态度，但仔细看这份订单，心理着实不踏实。于是，这订货之事只得暂不考虑了”。^②

（三）形式 文章的形式是为内容服务的，是与具体内容相联系的。美的形式是真善美内容的外在表现，是一定

^① 转引自《当代文坛报》第1987年第3期第58页。

^② 《语文月刊》1986年第3期第16页。

的自然、社会的物质形态的历史积淀，是与人的生活、实践密不可分的。它给人美感，具有相对独立的审美意义。

对读者来说，具有特别吸引力和感染力的是美的形式，而不是所有的形式。文章的形式要美，必须符合形式美的规律。具体来说：

一是多样和统一。这是形式美的最基本的规律。从文章形式的构成要素来看，具体表现为：其一，语言的丰富性与语体风格的一致性。单调贫乏，死板老套的语言，不通顺，不达意，不伦不类的语言，都是不美的。语言必须准确、鲜明、生动、简洁、得体，具有声音美，色彩美。作者所追求的应是语言的丰富多彩，自成一格。语言既富于变化，又富于表现力。其二，手法多样，文脉畅通，笔墨变化，有序有度。或记人，浓墨重彩与白描、速写相济，详写略述，虚实相生；或叙事，顺叙、倒叙、插叙、补叙，交互为用，相辅相成；或明理，有破有立，有褒有贬，分析、综合、演绎、归纳、类比、反证、相得益彰，贯通一气。手法不单一，不死板，多而不滥，杂而不乱，既多样，又统一。其三，结构多变而又完整。全文组织严谨，血脉贯注，是一个变化多样的有机整体。正如美学家朱光潜在《选择与安排》一文中所说：“一个艺术品必须为完整的有机体，必须是一件有生命的东西。有生命的东西第一须有头有尾有中段，第二是头尾和中段各在必然的地位，第三是有一股生气贯注于全体；某一部分受影响，其余各部分不能麻木不仁。”

二是整齐和均衡。整齐，实质上是一种秩序反复持续的相对稳定。在文章的形式上，常常表现为：采用叠字、叠词、对偶、排比、层递、反复等修辞手法，讲究呼应、对比、起伏等表现方法，采用排比段落，重章叠句等结构形式。整齐

一律运用得当，能使文章形式协调一致，产生整齐美。但是整齐一律常常需要和其他形式美的规律配合使用，孤立地静止地追求整齐一律，就会给人死板、单调的感觉。均衡，实际上是一种心理体验，一种重力平衡。与整齐一律相比，作者更注重均衡。因为客观对象的物质外形更多的不是严格的整齐图式，而是差异以一致的方式相结合的形态。与此相应，文章的形式常表现为平衡、均称的特征。元人乔梦符有“凤头、猪肚、豹尾”之说，实际上就是要求文章结构要均衡。开头要漂亮、精悍；中间要丰满、充实；结尾要简洁、有力。文章的三个主要组成部分要保持重力均衡。同样，语言要参差有致，疏密有度。句子的长短，音调的高低，节奏的快慢，语意的隐显，都要讲究平衡、均称、和谐、协调。在技巧上，要讲究量体裁衣，自然得法。处理好开阖、宾主、繁简、虚实、张弛、断续、正反、抑扬、曲直、藏露等辩证关系。

对称和对比是整齐均衡中的特殊形式。对称分整齐对称和平衡对称。前者实际上是一种形态对等，后者是一种重力平衡。魏禧在《日录论文》中曾举过一个例子：“譬如作屋，左砂高耸，右砂低卸，必须培高右砂方称。拙者举土填石，人一见知为补右砂之阙。巧者只栽竹树，令高与左齐。人一见只叹赏林木幽茂之妙，而不知其意实补右砂低卸也”。这中间，举土填石，使右砂与左砂高度对等，就是整齐对称；栽竹树，补右砂之低，就是平衡对称。文章形式，既需要对仗工整的骈俪句，也需要参差相间，大体匀称的散句；既需要结构部位对等重复，也需要结构重心平衡协调。两种对称各有其用，贵在巧妙自然，给人和谐美。对比，这是差异事物之间构成的一种联结关系。对比得当，能使对立差异产

生不协调的协调，不一致的一致。使审美效果鲜明强烈。清代龚贤在《画诀》中视对比为画诀：“二株一丛，必一俯一仰，一欹一直，一向左一向右，一有根一无根，一平头一锐头，二根一高一下。”文章中的语义、语音、技巧、结构的巧妙使用，亦可实现色彩、声音、形象等方面的对比。作者常根据红、黄、兰三原色及其调合色给人的视觉效果和情感意义，在词句修饰上进行浓淡、明暗、冷热、悲喜的对比；根据汉语音韵和节奏给人的听觉效果和情感意义，进行宏细、高低、长短、疾徐、刚柔、清浊、哀乐的对比；在形象系列和思想系列的组合上，可进行对比的方面就更多。

作者讲究形式美的规律，是为了使形式完整、和谐、严谨、自然，与内容凝成一个巧夺天工的有机体，给读者美的享受。

作者不仅要追求形式美，还要注意读者的审美需要。尽管不同的读者，有着不同的审美需要，存在着美感差异。但大多数读者的审美倾向却是一致的，不会把美的形式说成不美，也不会把不美的形式说成美的。读者意识强的作者总是注意把握这一点，寻求多数人能接受的美的形式。

当代许多作者对小说、电影、诗歌进行大胆探索，创作了一批较好的意识流小说，“探索片”，朦胧诗，为形式创新提供了一些有益的经验。但是，有的作者不愿用读者喜闻乐见的形式，特别是民族形式来结构作品，以读者看不懂为“高超”，说什么“追求纯诗而把读者遗忘在一边”，“为了读者而写，是大倒退”。^①这显然是与探索、创新的精神不相容的。所谓“纯诗”，实质上无视作品的内容，把作品

^① 野曼《新诗观念更新的是是非非》，见《当代文坛报》1987年第2期

当成纯技巧的组合，这谈不上创新，只是形式主义的老调重弹。无视读者，实质上是为了强调只有作者自我。把作者当成一种自足的封闭系统，名为探索，实际上钻自我封闭的死胡同，实在是一种真的“大倒退”。事实上，你“把读者遗忘在一边”，读者也会遗忘你。据说有一本诗集全国征订只有四本，^①这大概就是遗忘读者的结果。

第二节 读者的接受效应

写作是以读者接受为目的的。文体不同，读者接受的情况也不完全相同。文学作品的接受最复杂。现以文学作品为例，由一斑类推一般。

现代接受理论认为：作者——作品——读者，是一个“动力过程”，在这个过程中，作者赋予作品一定的潜在功能，而潜在功能的实现要靠读者。没有读者的作品是没有生命力的。读者不仅是接受的主体，而且是文学创作的参与者，是推动新的文学创作的动力。

读者接受，是以读者具备一定的接受条件为前提的。马克思说：“对于非音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。”^②一个目不识丁，毫无文学修养的人是很难接受文学作品的。读作品，必须具备一定的文化、政治、思想素养，有一定的生活经

①野蔓《新诗观念更新的是是非非》，见《当代文坛报》1987年第2期

②《1844年经济学—哲学手稿》，见《马克思恩格斯论艺术》第1卷第204页，人民文学出版社1960版

验。

读者接受的过程，实际上是读者与作品相互作用的过程。一方面是作品对读者的影响；另一方面是读者驾驭作品，对作品进行再评价、再创造。因此，读者接受实际上包括影响与再造两个方面。

一、影响

文学作品作为审美对象，它是独立于读者主观意识之外的客观存在。它作用于读者，其影响也是客观存在的。这主要表现在两个方面：

一是读者接受活动受作品潜在功能的影响。文学作品的潜在功能概括起来，大致有四，即审美功能、认识功能、教育功能、交际功能。苏联有的美学家则在此基础上分为十四种：“启迪功用、交际功用、社会组织功用、社会化功用、教育功用、启蒙功用、认识功用、预测功用、评价功用、暗示功用、净化功用、补偿功用、享乐功用和娱乐功用。”^①这些艺术功用，对文学作品而言，有的可能不太明显，但从总体来看，基本上存在的。

法国伟大的现实主义作家巴尔扎克的作品，在法国存在主义文学和“新小说”的冲击下，在“新小说”派作家宣布巴尔扎克式的传统写作方法已经过时的情况下，仍然获得众多的读者，盛传不衰，这说明巴尔扎克的作品潜在功能是巨大的。它的影响无法用别的产品取代。作品的潜在功能愈大，愈能影响读者。作者写作尽可能多地赋予作品潜在功

① [苏]卡冈《美学和系统方法》第167面，中国文联出版公司1933年出版

能是非常重要的。读者在阅读、审美过程中，其思想、情感、认识、行为受作品潜移默化的影响是常见的事。车尔尼雪夫斯基小说《怎么办》有位主人公叫拉赫美托夫，伟大的革命家季米特洛夫就特别赞赏拉赫美托夫“坚强、刚毅、大无畏、忘我”的品格，因此他受到极深刻的影响。后来，他回顾说：“青年时代这个良好的影响帮助我成长为一个无产阶级革命者，这种影响也表现在后来我参加保加利亚国内革命的斗争和莱比锡法庭上的斗争。”^①在中国读者中，文学作品引人积极向上，这样的例子不胜枚举。特别是《钢铁是怎样炼成的》，《红岩》等作品给人的积极影响是众所周知的。

艺术感染力强的作品，常常产生令人意想不到的功能效果。有的读者被作者带入作品中的艺术境界而忘我失态，有的读者被作品中的艺术形象所迷住而产生仿效行为。歌德的书信体小说《少年维特之烦恼》，曾在18世纪西欧青年中引起“维特热”；列夫·托尔斯泰的小说《安娜·卡列尼娜》，曾使俄罗斯上层妇女爱屋及乌，仿效安娜穿“安娜服”，以致使那领黑天鹅绒长袍风靡一个世纪；曹雪芹的《红楼梦》，汤显祖的《牡丹亭》，就曾使一些痴男痴女神魂颠倒，诸如此类效用，举不胜举。随着读者鉴赏能力的提高，自我意识的加强，这类读者，观众失控的极端例子，可能会减少一些，但作品潜在功能的影响，却始终存在的。

二是读者接受活动受作品确定性、指向性的影响。文学作品从内容到形式都具有一定的确定性。人物、意境以特定的物化形式出现，都离不开可以感知的传神显形，表情达意的具体文字。这文字不是作者随心所欲的胡乱组合，它必须

① 《季米特洛夫论文学和艺术》第84、85页，人民文学出版社1958年版

符合人物、意境的特征，符合艺术的真实。人物有它独特的性格逻辑，意境有它契合的特定的内情外物。因此，读者心中产生什么样的意象，在一定程度上受具体文字的制约。不管读者对李商隐的《嫦娥》怎么理解，但不能离开原诗：

“云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉，嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”这首诗因为写得蕴藉曲折，巧妙运用典故和象征手法，在接受方面留有许多再创造的可能性，所以读者对诗有多种理解。有的认为是思念恋人的；有的认为是悼念亡妻的；有的认为是讽刺出家思凡者；有的认为是自悲身世，等等。不管怎么理解，诗的形象、意境仍然有一定的确定性。无论是写“屏风”、“烛影”还是写“长河”“晓星”，诗人用“深”、“渐落”、“沉”确定人物活动的典型环境，读者会想到人物一夜未眠，不会误认为是白天自寻烦恼。后两句转换角度，即从人物思念的对象方面，写那种寂寞、孤单中的思绪，读者不会认为是寻欢作乐。至于蕴含何意，特指什么，象征什么，那就靠读者想象、再创造。但想象不能离开诗中这些意象去胡猜乱想，要按照诗境的规定性的轨迹去展开。

再则，作者记人叙事，不可能是纯客观的，总有自己的认识和评价，流露自己的思想和情感，自觉不自觉地带有一定的倾向性。这对读者接受，爱什么，恨什么，肯定什么，否定什么，联想什么，就具有一定的指向性。看小说《芙蓉镇》，读者为什么厌恶吊脚楼主王秋赦呢？论出身，他不坏，他受过地主山霸的阶级压迫剥削，为什么读者仍恨他呢？就在于作者把他作为一个政治畸形儿来描写，作者给人看到的是一种丑恶，而不是一种美善。这种描写带有作者的感情倾向，因此也影响到读者对王秋赦这号角的认识。

一般文章给人的影响，比文学作品直接得多，不再论述。

二、再造

从整体来说，读者接受并不是被动、消极的，而是主动、积极的。读者作为理解主体或审美主体，作为具有一定智能结构的人，对阅读、审美对象有自己独特的体验、感受、情绪、情感、想象和理解。读者不只是受作品的制约，更重要的是对作品进行再创造。

读者的接受过程，实际上是一个再思索、再创造的过程。就一般文章而言，再造主要表现为对实践的回顾与设想，表现为新信息与自己原有框架的结合。下面就文学作品来谈。

其一，复现 所谓复现，实际上就是读者把文字描述转化显现成直接现实，或者说转化、显现成鲜明生动的现实形象和生活画面。作者写作是由生活到作品，由面到点，以多选少。读者则相反，是将作品还原成生活。读者通过自己感官的积极活动，情感体验，审美想象，由点见面，由少见多，由有限悟无限，复现曾活跃在作者心中的意象，流转在作者体内的思想情感，从而见到作品所再现的生活实景，感受到作品所表现的主观情感。显然，复现是一种二度创作。

复现，读者必须具有一定的文学修养和生活经验。读者的生理机制必须正常。鲁迅说：“是弹琴人么，别人的心上也必须有弦索，才会出声；是发声器么，别人也必须是发声器，才会共鸣。”^①读者复现的主观条件是非常重要的。

复现，作品本身必须提供能唤起读者视觉形象、听觉形象的文字图画，必须提供富于表现力的，能激起读者体验、

^① 《鲁迅全集》第一卷第423页，人民文学出版社1957年版

感受、想象的形象语言。特别重要的是作品必须具有一定的指向性，确定性。这样读者复现才有章可照，有图可循。

复现，对作品“图式”来说，可能是局部的，也可能是整体的。一般来说，读者复现作品中蕴含的现实图景，不可能完全是“本文”的原意或作者原意的照搬，复现是有选择性的，是有读者主观强化的成分的。读者复现的是与自己心理结构相契合的那一部分。读者没意识到的那些所谓“原意”，根本不可能复现出来。

好的复现，是读者的心理结构与作品的“图式”的一种契合。这种契合的自然形态就是共鸣。让读者共鸣，正是文学作品成功的一个重要信息。

其二，同化 所谓同化，就是读者将作品不适合或不确定的部分纳入自己已有的心理结构，使之契合一致。同化，是读者再创造的一个突出表现。高明的读者有他们的接受个性。他们总是根据自己在学习、生活、实践中已经形成的心理结构，主动地用文学与生活的尺子去衡量作品。他们既能入乎其内，又能出乎其外，决不让作品牵着鼻子走。他们弃其糟粕，取其精华，对作品中不适合或不确定的部分，根据自己的体验、感受、想象、理解，采用选择、补充、改造、消化、吸收等方法，进行再创造。

电视连续剧《红楼梦》，其中有些场次就是同化的结果。比如秦可卿的死，探春远嫁就是。电视剧的改编者首先是读者。对原著，要改编好，首先必须接受好。原著中死的人不少，改编者把秦可卿的死作为一个重要场次来写，就是选择的结果。这场戏，改编者没有照搬原著的内容，而是在消化、吸收原著内容的基础上，作了重要的修改，即将秦可卿“病死”改为“淫丧”，并且补充了乱伦、自缢的细节。

这反映了改编者已有的心理结构模式：他们认为一个贾府的重孙媳妇，年龄不过二十来岁，如果是一般的病死，没有特殊关系，公公不可能哭得象一个泪人儿，治丧的场面也不可能那样大。根据这一逻辑，改编者查阅了有关资料，特别吸取了第五回判词后面美人悬梁的画意。结果原著第七回到第十一回被同化成电视剧《红楼梦》中第六集的场景。就同化结果而言，“伤离别探春远嫁”，比“秦可卿的死”得到更多的肯定。

同化，因人而异。读者不同，同化的结果也就不同。这就是国外流行的那句话：有一千个读者，就有一千个哈姆雷特。鲁迅在《看书琐记》中说得更具体：

文学虽然有普遍性，但因读者的体验的不同而有变化，读者倘没有类似的体验，它也就失去了效力。譬如我们看《红楼梦》，从文字上推见了林黛玉这一个人，但须排除了梅博士的“黛玉葬花”照相的先入之见，另外想一个，那么，恐怕会想到剪头发，穿印度绸衫，清瘦，寂寞的摩登女郎；或者别的什么模样，我不能断定。但试去和三四十年前出版的《红楼梦图咏》之类里面的画象比一比吧，一定是截然两样的，那上面所画的，是那时的读者的心目中的林黛玉。①

从1924年梅兰芳在《黛玉葬花》中饰林黛玉起，接踵而来的就有袁雪芬、王文娟、陈晓旭等人塑造的林黛玉形象。不仅演员演的林黛玉各不相同，观众心目中的林黛玉也各不相

① 《鲁迅全集》第五卷第429页，人民文学出版社1957年版。

同。这就是同化的差异性。

同化成败如何，取决于读者的心理结构。读者应在长期的主体认识活动和社会实践中不断发展、完善已有的心理结构。

同化要求作品具有一定的指向性、确定性的同时，蕴含丰富的可能性，留有一定的艺术空白。当代文学创作，许多作家追求形象的复杂性，主题的多元性；注重象征、隐喻、跳跃、分割等手法的运用，注意使用模糊语言，这在一定程度上，为读者同化、再创造提供了更多的可能性，为读者想象、思维留有广阔的空间和余地。

同化是推动写作更新的动力。如果原著重订再版，同化为作者修改提供充分的感性与理性信息；如果原作改编成别种文艺形式，同化直接将读者信息转化成作品的形象体系；如果原作不再更新面世，同化为作者从事新的写作提供新的期待水准。

其三，调节 这里说的调节，是指读者改变自己原有的心理结构，以适应接受作品的需要，平衡自我与阅读对象之间的关系。调节，实质上是读者用新的心理结构同化阅读对象。

读者在阅读、审美过程中，由于主观条件的差异性，有时对作品失去心理平衡，产生认识上的偏差，读者为了纠正偏差，达到心理平衡，常常需要自我调节。

调节因时效不同，可分为瞬时调节和渐时调节。

瞬时调节，发生由局部感受到整体把握的过程中。《红楼梦》中，王熙凤初次露面，有的读者可能很喜欢她，就象看电视剧中的凤姐首次出场一样，不仅感到她是一位模样极标致的美人儿，而且觉得人品也不坏。当读者看到她毒设相

思局，这种感情倾向就有两种可能，一种是动摇，觉得凤姐人虽美，但人品不怎么样，觉得她狠毒或太过分；一种是加强，觉得凤姐就是好，贾瑞活该！读者在很短的时间里修改自己已有的某些认识，这就是瞬时调节。当然要认识凤姐“明是一把火，暗是一把刀”的性格特征，读者还得随着情节的发展、理解的深入，不断地瞬时调节下去，直至读完为止。

渐时调节是指读者经过一段时间的学习、思考，随着主、客体条件的种种变化，改变对阅读对象已形成的总体认识。著名的电影导演谢晋谈过自己对某些艺术形象的感情变化，他说：“我少年时代初读《红楼梦》，爱上袭人，不理解林黛玉；年岁大了，就觉得晴雯、黛玉可爱。读《三国演义》，小时候同学们议论，都愿去投刘备；长大了，觉得曹操其人，实在了不起。”^①。这种变化，就是渐时调节的结果。

调节，因读者主观条件的差异性，其结果有的可能是正确的，有的可能是错误的。写作需要读者正确的自我调节。

调节对写作的作用，主要表现在三个方面：一是读者自我调节，产生大量的反馈信息，有利于作者转译成新的写作成品；二是引起作者的自我调节，省视自己的作品是否与读者、时代、生活脱节、悖离，从而坚持正确的东西，抛弃错误的东西；三是确证作品的艺术生命是否真正存在。有的作品因种种原因，一时受到读者的青睐或冷落，读者渐时调节，可以纠正一时的偏颇，确证作品的客观价值。

^① 谢晋《含泪的笑——影片〈牧马人〉拍摄随感》，见《新观察》1982年第6期。

上面以文学作品为例，谈了读者的接受效应。其基本精神也适用于一般文章（即非文学作品）。就影响来说，一般文章也表现为潜在功能和确定性、指向性这两个方面。不同的是：文学作品重在审美功能，而一般文章重在认识功能、交际功能，两者各有偏重。两者对读者的影响呈现出差异性。自不必说。另一点是文学作品的确定性、指向性不及一般文章。换句话说，一般文章更具有确定性、指向性，不象文学作品那样模糊不定。因而就再造来说，读者阅读一般文章，虽然也存在复现、同化、调节的现象，但再造的主动性要小。

第三节 读者的反馈作用

反馈，原是电子线路理论中的一个概念，意即“回输”。后被控制论借用。这里是指作者通过文章输出信息，读者又把信息作用的结果返送回去，让其对信息的再输出发生影响的过程。反馈，是读者积极主动地接受文章的结果，是间接或直接地参与写作的具体表现。

一、读写系统中的反馈效应

作者写作——作品发表——读者接受——作者写作，这是一个读写系统。作者写作，将自然的、艺术的信息，其中包括读者的信息，输入、处理、加工成写作成品，即为信息储存；文章问世，就是输出信息；读者接受，对写作成品进行鉴赏、评论，即发出一种新的信息，这就是读者信息。如

果这种信息返送到作者那儿，就是信息反馈。如果信息反馈对作者的写作产生影响，这就是读者的反馈作用。

写作成品不同，对读者作用的结果，即反馈信息也就不同。读者的反馈信息对作者的作用、影响，即反馈效应也就不同。按控制论原理，反馈分正反馈与负反馈。

（一）正反馈 在读写系统中，读者接受写作成品，发表肯定性评论或看法，对作者的写作产生影响，这就是正反馈。这在新闻写作中，尤其明显。1985年10月27日辽宁日报曾以《党对干部要严格要求严密监督》为题，发表了一封人民来信。信中对营口市一些部门的干部中存在的以权谋私的不正之风进行了尖锐的批评。结果省市领导赞扬，读者写信叫好。此信所引起的社会反响就是正反馈。据此，报社根据实际情况，及时编发了营口市委认真查处来信所反映的问题的消息。人民日报转载信时，花边加框，转载消息时，配发评论《一封人民来信引起的思考》，由信引起的一系列报道可以看出正反馈的作用。当代系列作品的兴起，也可以明显地看出反馈在写作中的作用。其中有系列小说，系列纪实文学，系列评论。就系列小说而言，它与多部曲小说不同，作者写作之前，并没有想到写多少篇，每篇写什么，没有一个总体构思，总体规划。第一篇小说发表后，能不能发展成系列小说，作者的主观因素固然重要，但读者的信息反馈也非常重要。后一篇小说，往往是作者在接收读者对前一篇小说反馈信息的基础上，实行调节、转换、加工、处理的结果，前一篇小说的反馈信息往往在后一篇小说中得到加强。

高晓声先后发表了《“漏斗户”主》，《陈奂生上城》，《陈奂生转业》，《陈奂生包产》。作者构思《陈奂生上城》时，曾由自己住高级招待所想到让陈奂生这样的人来

住，这种“交换”位置的作法，可能是生活的启迪或灵感所至，原先并不一定有理性认识，结果将人物位置“交换”，收到了很好的艺术效果，有的读者以《奇妙的位置“交换”》为题，特别赞赏“交换”人物位置的方法。作者从读者那儿获得这种正反馈，进一步提高了认识，接着，有意识地采用这一极好的方法，再一次交换陈奂生的位置，让他由农民“转业”当采购员，写出《陈奂生转业》，再次获得成功。可见，正反馈对陈奂生系列小说的形成是起了推动作用的。^①

将作品改编成其他文艺样式，正反馈同样起作用。改编既要忠于原著，又不要机械照搬，要有所创造，这就需要改编者在认真阅读原著的基础上，充分利用广大读者对原著的反馈信息。一般来说，读者在长时间的接受过程中，对原著的评论是有价值的，长短、得失，是看得比较准的。如果改编者不利用读者的正反馈，闭门造车，想把握轻重主次，想把重头戏写好，想把人物的性格准确地再现出来，是很难的。电影《骆驼祥子》由老舍原著改编而成。其中虎妞形象塑造的成功，是与读者的正反馈分不开的。读者不仅把虎妞看成是车厂主的女儿，也把她看成是受害者。这一观点帮助改编者加深了对原著的理解，所以处理虎妞形象没有简单化，人物性格的复杂性较好地表现出来了。

中篇小说《驼峰上的爱》的作者冯苓植，他的第一部长篇小说《阿力玛斯之歌》之所以受到读者喜爱，能在中央人民广播电台全文配乐广播，一个重要原因，就是作品具有独特的风格。这风格的形成，正是作者接受正反馈的结果。人

^① 程文超《从反馈角度看陈奂生系列小说的创作》 见《当代文艺思潮》1984年第5期

民文学出版社韦君宜看了《阿玛斯之歌》的稿子后，批道：“冯苓植的小说是用散文写的诗，象译文一样。但他是写少数民族生活的，这样的语言更贴切，有生活感。要保护他的风格。……”^①作者以及帮助他修改的两位编辑、能保持、发扬作品已有的风格，是与正反馈分不开的。

鲁迅的《阿Q正传》，张恨水的《啼笑因缘》在报纸上连载，都是写一章，发一章。整个小说能写下去，能连载完，也是与副刊主编、读者的正反馈作用分不开的。

（二）负反馈 在读写系统中，读者接受写作成品，发表的否定性评论或意见，对作者写作发生影响，这就是负反馈。《白毛女》能成为优秀的传统剧目是与作家充分地利用反馈信息，特别是负反馈分不开的。负反馈对《白毛女》的不断发展、完善起了重要作用。对此，剧作者之一的贺敬之曾有过详细回顾。他说：

从“白毛女”演出的头一天起，我们就相继不断地收到各方观众的信件。连同“解放日报”转来给我们参考的批评文字，总计有四十余件，约合十五万字。从演出开始到结束，平均每天可收到一封信。这些文章信件的作者，大多数不是专家及批评家，而多数是自称“外行”的人，但他们的意见却有共同之处，一般地是内容注重，形式问题次之。认为：前三幕紧，后三幕松；旧社会描写多，且较深刻，新社会描写少，且较浮浅；几个主要角色写的好，群众角色差；形式上不够完整，有不少细小情节不合理等……——这些意见使我们深感我

^① 《文学报》1983年第121期。

们的社会生活经验不够，而群众的生活是丰富的，我们在可能范围内每天都继续修改。①

贺敬之认为《白毛女》是集体创作。他说：“仅就剧本来说，它所作为依据的原来的民间传奇故事，已经是多少人的‘大’集体创作了。而形成剧本时，它又经过多少人的研究、批评、补充、间接或直接地帮助与参加了剧作者的工作”。

许多名著佳作，一开始并不是完善的，而是在读者的反馈作用下，特别是在负反馈作用下，不断提高、完善的。何其芳同志为《不怕鬼的故事》一书写序言，初稿只强调“战略”上藐视困难，只在“不怕”二字上作文章。毛泽东看后指出：“除了战略上藐视，还要讲战术上重视。对具体的鬼，对一个一个的鬼，要具体分析，要讲究战术，要重视。不然就打不败它。你们编的书，就有这样的例子。……你可以再写几百字，写战术上重视。（《毛泽东之歌》）何其芳同志正是接受了这个意见，才使文章避免了片面性，符合辩证法。

写作成品出世，有正反馈，也有负反馈这是正常现象。关键问题是作者正确鉴别、选择。读者不同，反馈的信息也不同。有的信息是正确的，有的信息则存在偏颇，甚至错误。这就要求作者有主见，择其善者而从之。既不能固执己见，闭目塞听，也不能毫无主见，任人摆布，既要虚心，又要自信，这样才能正确地利用读者的信息反馈，对作品进行有益的调节，使写作成品日臻完美。

① 贺敬之《〈白毛女〉的创作与演出》，见《白毛女》人民文学出版社1952年版。

二、写作中读者反馈信息的处理

读者反馈信息的处理，根据控制论的观点，也有两种方法：一种是他动控制，一种是自动控制。

（一）他动控制 在读写系统中，就是通过信息反馈由读者实行调节的一种控制。对作者来说是借助外力作用对写作活动实行的一种控制。这种控制，有的是作者乐意的，带有辅导性；有的则不由作者自主，带有强干预性。

强干预性的控制，不管作者接受不接受，读者的信息反馈，都要按读者的意志产生影响，发生作用。读者通过反馈形式，将信息强输入，直接调节写作成品的相应环节，对特定的写作活动进行控制。

读者的反馈信息有正确与错误之分，他动控制也有正确与错误之分。如果作者写作出现偏差、越轨、离向，或违背四项基本原则；或损害广大读者的权益；或有害于两个文明建设；或违反艺术规律、美的规律，读者有的放矢地进行强干预是必要的，也是必然的。象对小说《亮出你舌苔或空空荡荡》的批评和采取强制措施，就是突出例子。如果作者写作，并不存在越轨，离向的问题，某种势力出于不可告人的目的，利用读者信息反馈的形式，对作者写作进行强干预，这是不正常的，是错误的，有的则是反动的。“四人帮”及其一伙强行修改《白毛女》的某些情节，把《红日》等优秀作品当成毒草进行所谓“大批判”，就是突出的例子。

难能可贵的是作者乐意接受的辅导性的他动控制。这是一般作者，特别是初学写作者，或者是尚未成熟的写作者所需要的。这类作者从读者的反馈信息中，认识到自己的作品存在的偏差，但进行具体调节，却苦于无从下手，利用读者

的反馈信息，力不从心。在这种情况下，作者需要他动控制。

他动控制，主要靠专业读者。他动控制，实质上是读者参与写作。就具体文章而言，常见的失控现象有：内容有的地方失真，主题有点离向，思想感情不太健康，格调不够高，形象不鲜明、典型，情节不合理，开头、结尾不佳，层次、结构混乱，艺术手法、技巧不适宜，语法、逻辑有毛病等等。读者主动地将这类信息反馈到相应的环节，使之转化成文章的有机部分，有效地纠正偏差，对写作实行具体控制。

鲁迅曾帮助一位青年作者修改短篇小说《生活》，就是范例。鲁迅在给作者的信中，一方面指出小说存在的偏差：“结尾一句‘这喊声里似乎有着双关的意义’。我以为这‘双关’二字将全篇的意义说得太清楚了，所有蕴蓄有被其打破之虑”。另一方面，采用研讨的形式提出两种具体的修改意见，供作者选择：“我想将它改作‘含着别样’或‘含着几样’”，“后一个比较好的，但也总不觉得恰好。这一点关系较大些，所以要问问您的意见，以为怎样？”^①鲁迅作为第一读者，不但发出了新的信息，《生活》的结尾不“蕴蓄”，而且将这一信息反馈到小说结尾的相应部分，直接帮助作者进行具体调节，即帮助作者发现、认识偏差，改正偏差，对文章蓄势进行具体控制。

（二）自动控制 在这里是指通过信息反馈由作者实行调节的一种控制。它是作者凭靠自己的力量，利用反馈信息对写作活动实行的一种控制。是作者通过自我调节，改错纠偏，使写作沿着正确的方向和轨道进行的一种思维活动。

① 《鲁迅书信集·致李霁野1925年5月17日》。

自动控制的过程，实际上是作者利用反馈信息对自己的文章进一步加工、改造、提高、完善的过程。

在写作过程中，作者固然可以在“自我”的范围里，靠自己的水平、能力、悟性，对写作运动，随时纠偏，实行自动控制。但止于此是远远不够的。作者还必须善于利用读者的反馈信息，对写作运动进行自动控制。徐迟同志写报告文学，有越写越长的毛病，是藏克家同志提醒了他，用实例启发了他，促使他重新构思写周培源的那篇文章，对文章长度进行有效的控制；杨沫写《青春之歌》，初稿写得并不好，是她主动接受作家欧阳凡海等许多同志的意见，积极地进行自我调节，小说的人物、结构、语言、思想倾向才得到有效的控制。总之，写作成品要提高、要完善，作者充分利用读者的反馈信息，进行自动控制是必不可少的。

自动控制要得当、适宜，作者必须对读者发出的信息进行正确的鉴别。俗话说，仁者见仁，智者见智，读者的信息是多种多样的。这中间有真有假，还有真真假假；有正确的，有错误的，还有对错相混的。除此之外，信息通道也是多种多样的，传送的过程也是多层次、多环节的。不用说错误的信息，就是一个正确的信息，也可能因一传十，十传百而走样。《新闻战线》就有一个栏目，叫做“究竟信谁的”？就对比转登了许多说法不一的消息。可见，作者有鉴别的接受是非常重要的。另外，作者必须具有自我调节的能力。作者得到了正确的读者信息，还要善于在写作的相应部位进行正确的自我调节。修正、改写、增删、调整、斟换、推敲，都要得心应手，适度，得法。自我调节，要有明确的自我意识，不能错位、脱节、变态。自动控制的最终目的是要纠正写作中出现的偏差、失误，提高写作成品的思想和艺术

水平，使写作成品的内容与形式达到完美的统一。

三、反馈对写作活动的定向与制约

读者信息反馈对作者写作具有控制作用。这作用有两种表现形式：显现与隐现。读者信息反馈，直接对写作的具体环节发生影响，控制作用比较明显，这就是显现。前面说的正、负反馈，他动控制与自动控制，就是这一方面的内容。

下面谈隐现，即读者信息反馈，与具体的文体写作不那么直接，信息源，信息通道不那么明确，可是，确实存在读者信息反馈作用，只不过作用是潜移默化的，不那么明显。有的作用是作者自觉地接受的，有的则是不自觉地接受的。

隐现和显现不是泾渭分明的，两者相互渗透，互为条件。

隐现主要表现为两点：一是定向，一是制约。当然从某种意义上说，定向也是一种制约，这里为了强调定向，特把它与制约相提并论。

（一）定向 广大读者是形成读者群体意识的信息源。读者之中带有普遍性的心理、要求和愿望，带有倾向性的思想和情感，一当凝聚成读者的群体意识，就会成为社会的一种统摄力量，形诸于文字，就是一种社会舆论、舆情。不管作者意没有意识到，他的写作活动总是在一定程度上受这种统摄力量的制约，受读者群体意识的规范。一个时期，某种题材成为热门，某种思想形成浪潮，某种文体样式流行，读者的群体意识，选择阅读对象的趋向性，通过信息反馈，就起了定向作用。伤痕文学、反思文学、改革文学的先后出现，俗文学的兴起，是读者的群体意识通过信息反馈起了定向作用。

有时，作者写作，可能并没有想到读者，也没有意识到读者有什么影响，只有“自我”。但是，这并不说明读者群体意识的影响不存在。因为作者不可能生活在真空。“自我”意识，往往有相当一部分包含在读者的群体意识之中。作者的喜、怒、忧、惧、爱、憎、欲、酸、甜、苦、辣，不可能与他生活的群体分开，他们写作，也就不可能完全超脱他那生活的群体，也就会自觉或不自觉地，或正或反地受读者群体意识的影响。因此，客观条件促使作者在与读者的相互制约、相互作用的过程中，不断地进行自我调节，使写作方向与读者群体意识趋向一致。

（二）制约 读者的存在是作者写作的前提。作家叶文玲说：“‘……培养作家的是生活、养育作家的是读者’。写作者是无法忽视或者轻视与读者的心灵交流的，也可以说，没有这种交流和感应，就激发不了创作的契机。”^①作者与读者进行心灵交流，必须以了解读者为前提，不了解读者，无所谓心灵交流。这中间，作者有主动权，可以根据自己已有的心理结构模式，去选择与自己相合的读者，可以同化。但是，作者的这种主动权是有限度的。这限度就是不能违背读者的群体意识。一旦违背，选择就失去合理性，同化就变成“强加”，一意孤行，“交流”也就不存在。心灵交流要正常进行，就需要作者进行适当的自我调节，主动改变原有心理结构中与学生群体意识不适应的部分。这种自我调节，就是读者群体意识对作者写作的制约。从这个角度说，作者与读者达到“神交”的状态，就是作者接受读者制约的自

^① 鲁枢元、叶文玲《叶文玲创作心理调查十题》，见《当代作家评论》1984年第4期

然形式。

读者群体意识，以反馈方式对作者写作进行制约是多方面的。写作成品的内容与形式；写作的点线、角度、速度、势态、程序；写作的观念、思想、情感；写作的原则、方法、技巧，都在一定程度上受读者群体的审美观、价值观、道德观、政治观以及特定的传统、风格、习惯、心理等等方面的制约。比如读者群体在传统的文化、社会、历史环境下所形成的民族心理、习惯就在一定程度上制约着作者的艺术追求。有的作者写“怪文诗”形象支离破碎，思绪紊乱迷惘、表现诡秘怪诞。这对作者来说，大概是在追求一种新奇的朦胧美，广大读者却不以为然。对这样的诗，读者普遍反映看不懂。如果作者对读者的信息反馈不作出积极的反应，不主动进行自我调节，读者群体最有力的制约就是不看，让它自行消亡。高明的作者，面对这种制约，不是无视、轻视，而是积极主动地接受，只有这样，作者才可能发现、认识写作中存在的偏差，及时调节，对写作进行有效的控制。

下 编

文 体 构 筑

第六章 文体构筑概说

写作的具体实践，都是依据实际的需要与可能，选择好一定的文体进行的。我们在懂得了整个写作运动的一般规律、方法与技巧以后，还必须懂得具体文体写作的特殊规律、方法与技巧。因此，本教程在阐述了写作总体论（包括绪论和上编）之后，又立写作文体论，用下编“文体构筑”来加以阐述。

第一节 文体的选择与运用

人类在最初写作时，还不大知道写作文体。但是随着社会的发展，写作的文体跟着发展并不断衍生，文体的相对独立性日益增强，它便成了写作在形式方面要首先考虑的因素。

“文体”一词，在古代典籍及古代文章理论中包含着两个基本概念：一是指文章的风格，一是指文章的体式。风格是写作经验比较成熟的作家，在文章中体现出来的带有代表性的个性特征；体式则是在具体文章的写作中一种社会约定俗成的写作规范。随着人们认识的深入和语言表达的日趋精确严密，“风格”这一概念在“文体”中析离出来了。

文体，也叫文章体裁，作为写作学的概念，是指文章外在的基本格局和内在的一般规范，是写作思维得以体现的整体形态。它是基于不同的写作目的，对客观事物不同的反映方式，文章产品不同的交际功能及行文上不同的语体运用等因素构成的一类文章的个性特征，是人们在长期的写作实践中的经验积累而成的。尽管随着各种主客观因素的变化，文体也在不断地演变发展，但是在一定的时期内，文体有着相对的稳定性。刘勰说：“名理有常，体必资于故实”（《文心雕龙·通变》），正确地指出了在写作中对一定的体式格局遵循的必要。一方面，只有掌握文体的基本知识，自觉地按照这些基本要求去进行写作实践，写出来的文章才“得体”、“象样”，才能适应社会的交际交流，才会充分地发挥文章的社会作用。另一方面，掌握和研究文体，又是创新的基础。因为只有“继往”才能“开来”，“曲昭文体，然后能孚甲新意”，做到“骋无穷之路，饮不竭之泉。”（《文心雕龙》）

古今文章千姿百态、异彩纷呈，从严格意义来说，每一篇文章都有它独特的写作内容和写作形式，形成它独自的个性，也以此与其它文章相区别。从这个意义来说，是“文无定体”的。但是透过纷繁复杂的文章现象，认真地探求，通过求大同、存小异，可以寻找出体现“类”的东西来，即一类文章共同的规律与特点，从这个意义上说，又是“文有定体”了。事实上，“文有定体”早已是客观存在，而且一直在制约着写作的进行。为使写作获得最佳效果，作为写作主体的作者，不应被动地听其自然地写成什么文体就算什么文体，而应主动地依据需要和可能对文体作出恰当的选择；不应不自觉地受接文体的制约，而应自觉地适应文体的特点和

要求。而这，又要求写作主体对文体所受的制约和文体对写作的制约有一个清楚、明确的了解与认识，进而决定对文体的态度。

文体所受的制约是多方面的。从文章产品的社会功能来说，为着不同的际交流目的，可以使文章有类的差别；从写作的运思来剖析，写作主体在思维方式上的差异，可以使文章有类的分野；从写作的运笔来考察，一定的语体形成，与一定类型的文章构成联系；还可以从文章构成的内容系列来考察，一种文体有区别于它种文体的特殊内容。关于内容对文体的制约我们将在各种具体文体的写作中进行介绍，下面将其余三种因素作一个宏观的认识。

一、社会需求对文体选择的制约

文章写出来不是给自己看的，主要是为着一定的思想感情的交流，满足一定的社会需要而作的，这是文章写作的契机，是写作活动的起点。即如古人中出世的隐者、忧愤的诗人，尽管声称自己的文章要“藏之名山”，但还是念念“传之后世”。司马迁在《报任安书》中清楚地表明他写史的目的是“究天人之际，观古今之变，成一家之言。”因此在动笔写作之前必然要考虑为什么而写，写了给谁看，要达到什么样的目的，采用什么样的形式等等，这样，文章体式的问题就自然地提出来了。例如，要让企业生产的产品赢得顾客需要发一个广告，一项行政性的措施要求贯彻得发一个文件，一项科研成果要公之于众就要写成一篇科研论文，要宣传某单位一个先进典型不妨写成通讯……再从读者的阅读行为来看，读者阅读文章都是基于一定的动机，有着一定的心理期待的（即使消遣、娱乐，也是一种阅读动机和阅读心理

期待)。这种动机和期待体现社会生活的需要，包括衣食住行、生老病死、交往求知、奋斗贡献、审美修养等等在内，都寻找相应的文体的写作成品来得到满足。当我们着手选择恰当的文体来进行写作时，首先应考虑这种社会需求，主动接受它的制约。具体考虑，重点在两个方面：

（一）从实用方面来考虑文体选择

所谓“实用性”，是指写作产品所传达的信息与人们日常生活的关系比较密切，能提供某种具体的生产、生活知识；解决某些实际问题，指示某一方面的具体应用，直接调整调节社会人际关系，规定着人们某些行为和道德原则，一言蔽之，它是“急功近利”的。一纸药物说明书关系到患者服药的安全，一张工程承包合同可约束双方的守信，一篇科学论文也许能马上应用于生产的实际，一则新闻可让人知道万里之外的现实变化，一份公文可以敦促有关者立即行动……实用的多种多样性使这类文章林林总总，包罗万象。

写作成品要充分发挥其社会的实际效果，必须选择与之相应的最佳文体。例如，写一则人工生产食用菌的文章，是向社会介绍其生产方法和过程呢，还是要推销产品，赢得市场，扩大销路？这是两种不同的实用价值。如属前者，得写成一篇完全为指导应用的说明文，准确地介绍生产过程和方法，说明其经济效益，使读者能依法生产；如果是后者就要写成广告和广告性说明书，把产品特征，食用价值，食用方法等作为中心内容。同时，这一类文章除了某些专业性较强的内容外，一般要求文字上平实、通俗、易懂，有较好的条理性，有的实用文章还必须遵循某种结构程式。

（二）从审美性方面来考虑文体选择

审美性这里是指读者阅读中的审美需求。人们的精神生

活是社会生活不可缺少的组成部分。一般说来，读者的审美性要求，首先是为了获得精神上的愉悦和满足，包括情绪上、感觉上的快感和休养，进而在欣赏娱乐中，使心灵得到陶冶，认识获得提高，审美的能力和修养可以得到一定程度的培养。

为了满足社会——读者这种审美性的需求，就应选择与之相适应的最佳审美性即文学的文体来进行写作。在写作这种审美性的文章时，要将所反映的对象心灵化、意境化，要使所描绘出来的东西必须是形象的、生动可感的，塑造的形象要具有某种典型性，尤其要有鲜明的个性特征。它更讲究语言形式的新美，注意语言运用的个性化。但审美性的追求并不排斥功利性的渗透，其中有些文章还很注重实际功利。但是，功利性的渗透必须通过文章的美感作用来实现，这类文章如果不能引起读者情绪上的兴奋愉快或者悲哀激昂，也就丢掉了它的本质，舍弃了它的个性。鲁迅说过：“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者杀出一条生存的血路的东西；但自然，它也能给人以愉快和休息，然而这并不是‘小摆设’，更不是抚慰和麻痹，它给人的愉快和休息是休养，是劳作和战斗之前的准备。”（《小品文的危机》）这段话，阐述了功利性较强的小品文（即杂文）中审美和功利之间的相互关系，强调审美的特性之一是要给读者以“愉快和休息”。小品文如此，一切审美性的文章也应如此。

二、思维方式对文体选择的制约

写作要有思维，而写作主体的思维有种种不同的方式，不同的思维方式孕育着不同的文章产品，是形成对文体选择的又一重要因素。

在现代心理学的研究中，把思维的方式分得很细，诸如仅凭直观材料而获得自然而然想法的“自然思维”；借助动作进行思维而动作与思维可以分离的“动作思维”；运用已有知识经验，通过想象而产生某种崭新思想的创造思维；还有形象思维，抽象思维，情感思维，立体思维等等。这众多的思维形式主要是就思维过程的心理轨迹和思维成果来区分的。倘若从思维的完整性和运用的思维材料来认识，则主要是两种思维方式即抽象思维和形象思维。这两种不同的思维方式在文章的构思、孕育过程中，当然不是可以截然分开的，有些文章写作时，两者有较多的融合和渗透。但是从写作活动的总体认识，一种思维方式必然有占主体地位的文体与之适应，因而造成文体上较为显豁地分为两大类。

（一）抽象思维和它对文体的选择

抽象思维，它虽然也以对对象的感知为思维的起点，但在思维一开始，大脑就对感知的对象进行了一番“处理”：它除去对象的具体形态，抽象成为某种概念，然后以概念为思维工具，运用概念、判断、推理的方式来认识对象。一方面发现“异象”中的“同质”，对事物进行求同；一方面又去寻找“同象”中的“异质”，对事物进行求异。因此，概括、分析、综合是抽象思维中的通常手段。抽象思维能使抽象的信息由个别到一般聚敛前进；也可以由此及彼地发散，去发现、创造不曾感知过的东西。

由于抽象思维的上述特点，当进行以抽象思维为主导的写作时，必定选择与之相适应的文体，如说明文、议论文等，使它们具有下列特征：

第一，思维的外化成果；以论证辩论、说理说明为表现形式，构成类的基本属性。它不反映事物单个的实体，或

者说不以事物单个实体为反映的目的，更不进行具象性的表现。即使有时也涉及一些单个的实体的表述，也是作为对事物认识的正确性、真实性的“证实”和“演示”。也常有一些形象化的词语，但不构成形象系列，只是为了更好地反映事物的本质和内在规律。

第二，因为抽象过程摒除了客观对象色彩绚丽、枝叶披纷的外表，裸露的是对象的内质，而且又进行了类的聚合，这样就失去了个体所具有的空间存在状态和时间发展过程，行文组织上只能根据思维进程上的阶段性和方面性来考虑，讲究逻辑上的严密，不能留下让读者昏头转向的“空白”地段。

第三，抽象思维对事物所包含的无限丰富的内容进行了一番“净化”和“提纯”，在写作思维过程中对所有对象进行了同向性的信息取舍，思维的轨迹是同向的“信息链”所构成的，因此，反映在外化形式上，其表意是直接的、确定的。

（二）形象思维和它对文体的选择

形象思维的工具是表象，即被感知的事物在头脑中的再现的形象。应特别指出的是，写作中的形象思维的工具与音乐图画不同，它是语言符号化了的表象。这种思维，一方面因为它是客观事物的再现，所以具有直觉性和形象性，另一方面，表象并非等同感知的现实，它凭借头脑的记忆功能对事物再现，本来就包含了一定的认识的内容。表象并没有超出感性认识的范围，但是它有了通过现象反映本质的倾向，是由感性认识过度到理性认识的中间环节。头脑中的表象不是静止的、凝固的、孤立的，如果表象活动处于不断深化的过程，便成为一种自觉的表象运动，这使是形象思维的开

始。在形象思维的过程中，具体的表象活动深化了，还可以产生表象的分化、聚合和变异，即产生联想和想象，其中也有集中和概括，但这种集中和概括始终不弃舍具体的形象，而是一种“连皮带肉”的集中和概括，把这种思维成果记录下来，就产生了某一具体的艺术形象。

由于形象思维的上述特征，当进行以形象思维为主导的写作时，必定选择与之相适应的文体，如文学中的各种体裁，使它们呈现出以下特点：

第一，以对客观事物作个体性、场景性的生动反映为形式，强调形象的再现，追求一种栩栩如生、如临其境的艺术效果，对即使不诸诉于视觉形态、色彩的音乐旋律，缥缈得难以揣摩的心理感受也可能通过“意象”的手段来表达。

第二，文章中的形象不是对客观事物的机械描摹，它必须是一定的审美理想和审美趣味的体现，或者是充分“心灵化”的结果。个性化和心灵化乃是这类文章追求的最高境界。

第三，形象思维的写作表现的是血肉丰满的、有声有色的个体，个体性的事物的存在、发展变化构成具体的时间和空间，形成某些外在的轨迹线索，易为读者所感知，因此在组织安排上便于运用各种穿插变化。也因为是对事物进行形象化、立体化的表现，对象内部诸多的信息呈共时性的存在，写作主体渗透于形象中的思想感情是通过间接的方式传达的，加上读者有着阅历、学识、审美经验方面的差异，因此就有“形象大于思想”的反馈现象。

三、语体形式对文体选择

所谓“语体”，是指文体的体态、格调。它是基于交际

目的、任务、范围、方式的不同的语言特点，是构成文章基调的语言情态。语体是一种语言运用的通用体系，而不是为写作主体的个性、修养、审美情趣等决定的个人语言风格。语体和语言表达有相通之处，但语体包括的范围更为广泛。一般来说，语言表达是从句群或语段的角度着眼，偏重于语言功能方面的认识；语体是就文章而言，较多的注意语言的外在形态和整体形态。语体可以从不同的角度进行划分：从语言的时代色彩来看，有文言语体和白话语体；从发表的形式来看，有书面语体和口头语体；从难易程度来看，有学术语体和通俗语体；从表述内容来看，有记载语体、论辩语体、告知语体、抒情语体、描写语体等。

记载语体以叙述为主干，有明显的讲述性，象讲述人在诉说，在报告。其中也插入一定的描写，使部分讲述形象化，部分段落场景化。它是实用性记叙文的通用语体。

论辩语体对观点的表达是直接的、明朗的，词义有高度的概括性、抽象性，涉及到某些陈述的内容，也只点明与观点相关的要点，决不“连皮带肉”。它适用于议论文的写作。

在论辩语体中，有一种特殊色彩的语言，人们称之为“杂文笔调”。它富有形象化，有情趣意味和美感作用，因而适用于杂文写作。

告知语体通常又分解为解说语体（或叫科学语体）和公文语体，二者的特征基本相同。告知语体语气具有客观性，常常构成要点化和条理化的阐释系列，词语精确、明朗、不夸张，用扩展句子成分和形成从属句网的办法，力求确切严密地表达内容，常用一定的习惯用语。它是说明文体、应用文体通用的语体形式。

抒情语体是一种审美语体，它没有相应的语言表达方

式，而是以描写叙述作为主要语言表达成分。这种语体的本质是偏重主观的“表现”，主观的意味强烈，抒情的味道浓郁。它主要以主观感情为表述的对象，以说话人自我感受的姿态出现，词语的搭配，语句的安排有鲜明的主观性，可使主观外情与客观景象相融合为抒情意境；且富有音乐的韵律感。若用之于写科技论文、公文，将显得十分荒谬，若用之于写诗歌等抒情文体则是十分合适的。

描述语体也是一种审美语体，同样以叙述描写为主体，但同抒情语体不同的是，抒情语体重在主观的“表现”，描述语体则重在客观的“再现”。它能表现出时间、地点、人物的具体性，并构成如见如闻的场景，能使人物的行动构成故事情节，保持生活的流动感；能表现心灵化的物象或物象的心灵化，具有表意的多重性；情节、细节和场景构成的故事（审美活动进行的基础）是最基本的意义，还有故事的道德教训、哲理启示、作者的情绪、观点及写作意图等意义。这是一种十分活跃的语体现象，是很多文艺作品共用的语体形式。

四、文体的运用

文体的运用是写作艺术的重要内容。它包括选用哪一种体裁及如何写得“得体”两个方面。

为着反映一定的客观事物，表现特定的思想感情，要选择最合适的体裁。这除了要注意前述诸问题之外，还要充分了解和把握文体本身对写作的制约。各种文体都有各自的特点与要求，都有各自的局限与优势，它们要制约写作的进行。对此，写作者在进入成熟的写作之前，务必仔细加以研究和比较。不然，就不可能选择好恰当的文体，即使选好

了，也不能扬其长而避其短，不能充分发挥它的优势。

写作者在了解、把握了各种文体的特点与要求、局限与优势，并选择好了文体之后而进行写作时，一方面要不随意破坏这种特点与要求，不要扬其短而弃其长，另一方面又要不墨守成规旧套，要敢于发展文体，使文体能不断适应瞬息万变的新形势的需要，从而提高写作的表现力量和反映功能，发展写作本身，这就是文体写作的辩证法。

但是，究竟应怎样来具体运用文体呢？这还得作进一步的说明。

清人吴乔在他的《答万季野问》一文中有这样一段话：

又问“诗与文之辨？”答曰：“二者意岂有异乎？唯体制词语不同耳。意喻之米，文喻之为炊而为饭，诗喻之酿而为酒；饭不变米形，酒形质尽变；啖饭则饱，可以养生，可以尽年，为人事之正道；饮酒则醉，忧者以乐，喜者以悲，有不知其所以然者……”

米通过不同的制作方法，就成为不同的食物，就有不同的用途和功效。这个比喻用它来说明选体的意义是很贴切的。因为文章品类，诗也好，文也好，不论是实用性的文体还是审美性文体，本身并不存在孰优孰劣的问题，但是在具体的作者面临着具体的写作内容时，如何赋予它最佳的表现形式，却是不能不慎重的，有下面一些因素值得考虑。

（一）认识材料的性质特征

不同的文体对材料的质地要求是不同的，有写实与写虚的区别，有具体与抽象的区别，有强调描摹客观内容和重在表现主观心理体验的区别……例如，搞一次参观旅游，获得一

些人事的片断印象或者是陶醉于山水名胜的美景，这些材料比较杂，自然适合于写游记；如获得一些具有新闻价值的材料，写成通讯则更好些。俗话说：“看菜吃饭，量体裁衣。”材料的多少与体裁也有关系。长篇小说，规模宏大，人物众多，反映的生活面广，体裁的容量大；短篇小说则只需要生活的横断面，或一个人的某些材料。鲁迅先生说过，宁可将小说的材料缩成速写，决不将速写拉成小说。这正是量材定体的意思，作为现代文学史上的泰斗，鲁迅写长篇小说的能力是毋庸置疑的。据说，他在1932年曾向在上海治伤的陈赓将军收集过红军在江西革命根据地的革命斗争材料，准备写一部反映红军和根据地斗争的长篇小说，但终于没有写。其原因固然是多方面，但有一点可以肯定，这就是缺乏这方面的大量的感性材料，也就无法构筑起长篇小说的框架。同样，材料的生动与否也决定体裁的选择。文学的写作需要细节，没有细节，便没有文学，一些报告文学作家都遇到过这样的情况：本来选定了一个对象，经过几次接触，感到事件平平，挖掘不到富有个性色彩的细节，只好放弃不写。

（二）要考虑具体的目的和需要

从写作动机来分析，人们的写作动机有主动和被动之别。所谓被动，就是作者并没有产生自觉的写作欲望，而是某种客观需要驱使作者写作。例如，记者奉编辑部的指示采写或调查新闻，文秘工作人员代机关拟写公文、报告、总结等。被动的写作起因，只要认识了写作的重要性，并不影响写作主体积极性的发挥。但在这种情况下，用体大多是规定性的，一般不存在选体的自由。写作动机的主动是作者受到客观信息的刺激，有了一定的写作材料（但不一定完备了的，因为尚有采集、充实的过程），主观上产生了自觉的写作要

求，或者在别人的启发下产生了写作的欲望。这种属于自由写作的情况则大多有用体上的考虑。

首先要考虑读者对象，即文章是写给谁看的。大体说，社会上的读者有不同的层次。一是普通的读者层。他们有中等文化程度，对一般的事和理能够理解，但无法接受过于专门的知识。他们读的是通俗性、知识性和普及性的文章，新闻文体，科普文体，一般的文学文体是他们通常的阅读范围。二是专业读者层。他们的文化程度较高，学有专长。他们除了也读普通读者层所读的文章外，另外要求一些知识层次较高，内容比较专深，有较新颖的内容和新的探索的文章，这个层次的人数比前一层次的人数少得多，但仍有一定的数量。各种专业性的说明文体和学术文体是他们的需要。三是特殊读者层。如儿童读者，少年读者。儿童文学、寓言童话主要是写给这些读者看的。另外还有特定的读者层。这是各种应用文体的阅读对象。按照对象用体，文章就能发挥最大的效果。数学家华罗庚到农村推广统筹法，联系生产实际深入浅出，完全不同于他那深奥严谨的数学论文，实际上是一种通俗的说明文体，就是一个很好的例子。

（三）要考虑自己的主体优势

写作材料的自身虽然有体的要求，但材料毕竟可以加工、改造，因此对文体的制约终究不是主要的。对于较多或者专门从事写作的人们来说，一般是有一定的文体擅长的。这是与作者的气质、修养、思维习惯、工作职业、兴趣爱好相联系的。有的长于散文，有的会写诗歌，有的杂文比较应手，有的小说颇为擅长……这些人，在运用自己擅长的文体时，非常“得体”，能充分将优势发挥出来。

第二节 文体的演变与分类

一、影响文体演变与发展的因素

文体是发展变化的。一是随着社会的发展，一些文体被淘汰了但不断有新的文体产生，文体的品种是在不断地增加；二是即使已经成型的、已经相当完善的文体，也会在新的历史条件下发生变化。

这些文体是怎样演变、发展的呢？分析、概括起来，大约有三个方面的因素。

（一）社会的客观需要

姚华在《弗堂类稿》上说：“夫文章体制，与时因革，时世既殊，物象既变，心随物转，新裁斯出。”客观的社会生活一旦发生变化，有的内容不能再以原先的体式来反映，就必须改造旧的文体或创造新的文体与之相适应。客观需要的变化具体可以从三个角度来认识：一是社会政治生活的需要。如封建王朝要颁布法令、政令，为了显示其至高无上的权威，于是就产生了诏、诰之类；有封建帝王的封泰山、禅梁甫之类，就产生了歌功颂德、点缀升平的封禅文；为了牢笼知识分子，用程朱理学来维护封建统治，就产生了八股文、试帖诗……随着封建制度的灭亡，这些文体也就随之消亡，代之一批满足社会政治生活需要的文体。二是社会经济生产和经济生活的需要，如在自然经济解体，商品经济充分发达，商品流通十分广泛的历史条件下，经济情报、产品说

明书、商品广告之类的文体蔚然兴起。又由于社会分工的日益细密、社会合作日益广泛的需要，又有合同、协议书、委托书之类的文体产生。三是社会精神文化生活的需要。精神文化生活一般是与物质生活同步发展的，随着社会生产力的发展，社会生活水平的提高，为满足人们精神文化生活需求的文体也就不断产生和发展了。唐宋时代小说的日趋成熟，元代杂剧的勃起，近年来各种旅游指南、山水名胜说明文的兴旺等，都属于这种情况。总之，社会的发展，形成了特定的反映需要，是文体产生和演变的客观原因。

（二）科学技术、外来文化、社会思潮等客观条件的影响

一定的客观条件，是一部分文体赖以形成、发展、变化的基础。一是科学技术等社会物质条件的影响。先秦和西汉以竹帛为书写工具，客观物质条件的限制使得社会写作面很窄，文体的种类极少，并且绝大部分是实用性文体，除了《诗经》、《楚辞》等以外，专为审美而写的文章寥若星辰。东汉发明了纸，解决了书写物质的困难，其后的雕版、活字版的发明，都是文体繁衍的物质条件。尤其是新闻文体的产生和繁盛，没有现代化的通讯和交通运输工具，没有现代的印刷术，简直是不可能的。同样，没有电影电视技术，就不会产生影视文学。二是外来文化、社会思潮等社会政治文化条件，包括宗教、哲学、法律、学术等对文化的影响。例如，东汉时佛教的传入，由于梵文的音读导致汉末、魏晋对音韵的研究，音韵学对汉字声调的认识使诗歌由古体向格律化的方向演变，赋由讲究铺饰的大赋变为更讲求语言骈俪的骈赋。特别是五四运动，作为它的实绩之一的文学革命，反对旧文学，提倡新文学；反对文言文，提倡白话文；主张文艺大众化。在这种政治文化条件的推动下，大批旧文体被废

弃，统治了几千年的文言语体寿终正寝，新小说、新诗歌、杂文、话剧、歌剧、相声及各种新闻文体、新的应用文体应运而生，现实主义精神和现实主义创作方法成为写作中的主流。

（三）写作经验和写作技巧不断丰富的推动

“江山代有人才出，各领风骚数百年。”写作主体的求新意识是文体发展的内在因素。为了超越前贤，垂范后世，写作的人们绝不满足原有的文体范畴，总希望创造出鼎新革故的文体来。南朝作家萧子显说：“若无新变，不能代雄。”为了实现“代雄”，就要对旧的文体或淘汰，或改革，或标新立异。这种文体上的超越和发展，必须以适应社会需要为前提，以写作经验的丰富积累为基础。纵观写作史，史传由简单的记言记事而发展为简省的编年体，又由手法和技巧多样的编年体而变为文学性很强的纪传体；诗歌从四言而五言、七言，由古体变为近体，再到词曲和当代的各种新诗；小说由魏晋的轶事志怪的片断到性格复杂、形象丰满、情节完整曲折、体制规模宏大的明清小说，至今天品种更是蔚为大观，令人目不暇给。这些，都离不开写作经验的积累和写作技巧的发挥。还有把某些现有的文体进行“联姻”，创造出报告文学、杂文、知识小品这样一些跨类性的“边缘品种”，它们既不乏实用性的特征，又完全可以进入文学的殿堂，这显然与技巧和表现手法的全面掌握有关。

在文体的发展和创新中，大作家、大手笔有着特殊的贡献。他们站在历史和时代的高度，敏锐地感触到时代的需要，继承前辈优秀作家的经验，勇于开拓，推陈出新，为文体发展奠定了基础。如屈原对骚体诗的独创，司马迁对纪传文学的确立，柳宗元对有独立审美意义的山水散文的发

初，关汉卿对戏剧写作的功绩，鲁迅对杂文的贡献……都是写作史上的典范。

文体的演变和发展的三个方面是互相联系的。例如新闻文体的产生和发展固然要有客观的物质条件，但社会生活节奏的加快，现代的社会结构，社会关系使人们迫切要求了解客观的变化，这就是客观上的要求；新闻工作者的创造性的劳动，是新闻文体形成的主观条件。其它各种文体的演变和发展，也应作为是观。

二、我国文体演变的轮廓与文体研究的概况

文体当随着写作成品文章的产生而产生。但上古时期的文体是混沌型的，而后慢慢地才逐步分化出界限日益分明、品种日益多样的体来。

殷商的甲骨卜辞，很难严格给它分什么“体”。保留有商周历史文献的《尚书》，只能说主要属于实用文体，但具体的篇章也很难断然地划归哪一个更小的文体。到了春秋战国时期，文体就大发展，如多采多姿的史传体，繁荣发达的论辩体和以《诗经》、《楚辞》为代表的诗歌体均大放光辉。至汉魏六朝，史传体登峰造极，应用文品类众多，学术专著连连问世，诗有新的发展，又有赋、小说等新的文体出现。唐宋元明清，诗在唐进入高峰，后又有词曲和抒情散文的产生和发展，小说、戏曲大繁荣。“五四”以后，新文体更是层出不穷，一言难以道尽。

不过，文体尽管越变越繁多复杂，但都是前述三个方面的因素作用的结果。

跟文体相比，文体概念与文体研究晚许多年才出现，它是文体发展到一定阶段后的产物。因为只有从大量的写作实

践中，按照不同的客观需要，出于不同的写作目的，采用不同的体制格局进行写作，文章才显出“体”的差异，才为文体的研究提供客观基础。封建社会的学者崇尚五经，奉之为著述圭臬，认为是集体式之大成。六朝学者颜之推曾说：

“夫文章者，原出于五经，诏、命、策、檄，生于《书》者也，序、述、论、议、生于《易》者也，歌、咏、赋、颂，生于《诗》者也，祭礼、哀诔，生于《礼》者也，书、奏、箴、铭，生于《春秋》者也。”^①其实，先秦的诗、书、易、礼、春秋，在文体上并没有定型，拿最早的《尚书》来说，记载尧舜之事的《尧典》，写周公忠心辅佐成王的《金縢》是单线顺叙式的记叙体。许多《诰》、《誓》，既象公布政令、法典的应用文，又有明显的记事性质。而象记山川、地理、贡赋的《禹贡》，间有关于大禹治水的记事。它们对文体虽有发轫之功，但作为文体来审视，体例并不纯粹，且作者写作时并没有“体”的自觉意识。自然，这时不可能出现文体方面的研究。据现存的文献来看，最早时文体进行分类研究的是三国时的曹丕。他在《典论·论文》中说：

“夫文章本同而末异，盖奏议宜雅、书论宜理、铭诔尚实、诗赋欲丽。”他简洁地从文体风格上对文体进行认识，尽管语焉不详，但在分类和辨体上是有开创性的功绩的。

晋代的陆机在《文赋》中也谈了文体。他将文体分为十类：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮；碑披文以相质，诔缠绵而凄怆；铭博约而温润，箴顿挫而情壮；颂优游以彬蔚，论精微而朗畅；奏平彻而闲雅，说炜烨而谲诌。”陆机基本上承袭曹丕而来，也多从语体风格来认识，只从一个方面认

① 颜之推《颜氏家训·文章篇》

识文体的规范。但象诗的抒情、赋的铺叙的特征是抓住了文体的本质的。

南朝时任昉著有《文章缘起》，把文章分为84体，不仅有诗、赋、歌、骚，也有势、约、图等。既有格局体势上的划分，也有风格特色上的归并，文体的概念庞杂，分类的标准不统一，而且多有重复。

值得重视的是刘勰的《文心雕龙》，这是一部体大思精的文章理论专著，其中有21篇专谈文体，计有骚、诗、乐府、赋、赞、颂、祝、盟、铭、箴、谏、碑、哀、吊、杂文、谐、隐、史、传、诸子、论、说、诏、策、檄、移、封、禅、章、表、奏、启、议、对、书、记35类，对各种文体都进行探源溯流，列举例文指明特征，论述博洽，其承前启后之功甚巨，但有的文体因拘于陈说，多有不周之处。

萧统的《昭明文选》，以文章显示文体分类，共列了37类，类的名称与刘勰的有些不同，其实也是大同小异，但也有不周严、不科学之处。

宋代真德秀的《文章正宗》，所录全为唐代以前的文章，分辞命、议论、叙事、诗歌四类，其续集录宋代之文，仅分议论、叙事二类。真德秀不囿于历代体的名目和前代分类的成说，采用驭繁于简的方法划分文体，有大刀阔斧的开拓精神。其四大体相当于今天的应用文、议论文、记叙文和诗歌，大类划分很是精当。若能以纲带目，大类之下划分小类，则更有益于读者。

明代吴讷的《文章辨体》分文体为54种，其后徐师曾的《文体明辨》在这基础上再加以细分，竟划出137体。每种文体又分正体、变体甚至还有别体，有的分古体、俗体，甚至把墓志按字数分体。所以唐弢称之为“哑子多格，越搅越

糊涂。”（《文章修养》）

清代桐城派古文家姚鼐在编写《古文辞类纂》时，把古代文体分为13类，即论辩、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、赞颂、辞赋、哀祭。曾国藩在姚鼐的基础上略加改变，分为11类，并以“著述”、“告语”、“记载”三门统之。姚氏、曾氏虽然存在把小说、戏剧、诗词排除在文章之外的偏见，但他们的这种基本上以内容和应用为标准的分类，总的来说，是文体研究上的进步。尤其是曾氏的分类，第一次正式建立起文体分类的纲目网络，显示了文体与文体之间远近亲疏关系，这对于认识当时文体和我们今天进行文体研究颇有启迪意义。

三、文体的分类

（一）文体分类的意义

明代徐师曾说得明白：“文莫先于辨体，体正而后意以经之，气以贯之，辞以饰之。体者，文之干也；意者，文之帅也；气者，文之翼也；辞者，文之华也，体弗慎则文庞，意弗立则文舛，气弗昌则文萎，辞弗修则文芜。四者，文之病也。是故四病去而文斯工矣。”这说明辨体与选体对写作的重要性，只是因为文体是一个类概念，在具体写作中“因情立体”之后，便集中精力围绕文章的其它要素来进行构思，因此，各种写作理论中都不曾把它纳入构思的内容。其实，文体是一种约定俗成的规范，一旦失去了这种规范，写出文章就达不到预期的效果，至少要削弱这种效果，影响其社会功能的发挥。有的作者因为头脑里没有式样观念，可能连如何行文也不知道。因此构思必须是“体制为先”。但“设文之体有常，变化之数无方”（《文心雕龙·通变》），

文体并不是僵死的程式，各种文体之间又有着或紧或松的联系，在具体运用上又因人因文而发生变化。初学写作的人，如果不能正确地辨体和选体，则难以登堂入室。要辨体选体，就是要认识文体之间的差异。对文进行分类，正是辨体的手段、选体的基础。具体来说，文体分类有以下几个方面的意义：

第一、分类便于读者阅读欣赏

一定的文体是与一定的思维方式，一定的格局规范，一定的语体方式相联系的。在文体的分类中，掌握各类文体的基本特征，才能建立起比较正确的文体感，培养相应的阅读欣赏方式，才能有效地领会和消化文章，养成读书的自觉性，提高读书的效果。“山如眉黛，小屋恰似眉梢上的痣一点。非常清新，非常自然，我的小屋玲珑地立于山背一个柔和的角度上。”一读便知道这是用描述语体写的散文，它借景而抒发情志，不能用科学的观念去坐实和领悟，要在欣赏中通过对审美感受的分析去把握旨意。“云南的山茶是举世闻名的观赏品种，主要有两种花型：一为牡丹，朵大，瓣阔，色艳，树高；一种为蔷薇型，花色淡雅清新，以盆栽为可爱。”一读便知这是用告知语体写的说明文，重在介绍知识，要着重把握事物的特征。“正确认识我国社会现在所处的历史阶段，是建立有中国特色的社会主义的首要问题，是我们制订正确路线和政策的根本依据。”一念便知道这是用论辩语体写的议论文，必须用逻辑思维去把握论旨，理解论证体系，明确论点的理论意义和实践价值。总之，不掌握文体，不建立起文体感，就会影响阅读的速度和质量。

第二、分类有益于揣摩文章

“文各有体”，对文体分类的过程就是认识文体的过

程。鲁迅说过：“分类有益于揣摩文章。”在文体分类中，认识大类的区别，考察小类的差异，把握各类文体的属性特征，就能达到“囊括杂体，功在论别”，使写文章时“循体以成势，随变而立功”（《文心雕龙·定势》），也就是朱自清在《〈文心〉序》中所说的“仿佛夜行有了电棒”。固然可以借现存的文章名篇为法式，依样而为文，但是那样要花较多的摸索时间，远不如分类和系统掌握一定的文体写作知识可以高屋建瓴，融汇贯通。例如，同样是以真人真事为写作材料，同样是用文学的手法来写作，传记文学就不同于报告文学。二者都是实用性和审美性结合的边缘文体，虽然都要进行审美观照，以形象的再现为写作的中心，但是史传文学是从历史的角度来写人事，着重于对人物、事件的历史认识，有文献方面的价值；而报告文学则强调与现实生活背景的联系，有政论方面的意义。揣摩出文体的特点，写作时就有所遵循。

第三、分类是选体的基础

《文心雕龙·熔裁》上说：“草创鸿笔，先标三准：履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以显要。”刘勰在这里提出的写文章的三个步骤中的第一步就是要根据情理来决定体制，也即是选体的问题。仅仅能“识体”、会“辨体”还是不够的，更重要的是在写文章之先参酌内容，权衡利弊，利用优势，选好合适的体裁，这才真正是“馭文之首术，谋篇之大端”。

第四、分类便于进行现代化的归类、检索和信息处理

图书馆是信息和资料的总汇，图书馆工作人员要将图书分类上架，并编出相应的目录卡片供读者借阅时检索，没有这一道工序，馆藏将杂乱无章，目录卡片是一堆乱麻，书籍

文章的利用率就会很低。将图书进行分类编排的一个重要依据就是书籍的文体性质。各种报纸、期刊杂志尽管可以分类装订，依出版先后上架收藏，但其中的文章内容十分复杂，为了方便读者询查，要定期编写目录索引。目录索引的编写也要依据文体分类。至于公务文书，为了传送、批转、存档备查的需要也要分别文体。在科学技术高度发达的今天，利用电子计算储藏和处理信息，极大地加快了工作效率，如果采用电子计算机进行文献资料检索，文体的分类不仅很重要，而且必须正确、严密和科学。

（二）现行的文体分类

目前，较为通行的文体分类有以下几种：

1. 以表达方式为分类标准 这种分类方式，先从基本文体着眼，把审美文体按表达方式纳入基本文体之中，划分为记叙文、议论文、说明文三大类；有的把日常用来处理生活事务或公务工作的文体从说明文中分离出来，名之应用文，成为四大类。每大类下的小类则运用其它标准划分：

记叙文

新闻类（消息、通讯、特写、新闻性调查等）

史传类（传记、大事记、人物志、回忆录等）

散文类（游记、抒情散文、报告文学等）

小说故事类（小说、寓言、童话、文艺故事等）

议论文

评论类（政治评论、思想评论、文学评论等）

序跋类

学术论文类

杂文类

说明文

介绍型 (如辞书)

阐释型 (如教材)

文艺型

应用文

日常事务文书、专用文书、公务文书

这种分类方法没有把诗歌、戏剧囊括进去。如果视为记叙文，又显得不伦不类。有的还列一类“抒情文”，把诗歌和抒情散文归到其中，但未被社会广泛承认。

2. 以是否排列声律为标准，将文体划为韵文、散文两大类，这是受六朝的所谓“有韵之为文”，“无韵之为笔”的“文笔”之分的影响来划分的。这样，诗歌不仅有了归属，而且独占一大类。从历时文章现象看，韵文从诗经、楚辞起，品类繁多，演变复杂，也足可与“散文”鼎足抗衡。但是作为现代文体的分类方法，则有倚轻倚重之嫌。

韵文

诗、词、歌、赋、鼓词、弹词、板词等。

散文

非文学性散文

记叙文（史传、消息、通讯等）

议论文（评论、序跋、学术论文等）

说明文（阐释性、介绍型）

应用文（日常事务文书、专用文书、公务文书）

文学性散文

故事、寓言、童话、小说、知识小品、抒情散文、报告文学、杂文、戏剧、影视文学剧本、相声等。

这里的“散文”，是广义的，专指语言形式上的散，即不讲骈偶，不求押韵，自由随便的句式组织。它与现代通行的散文概念相距甚远，使用上经常产生歧义，而且其内部的划分显得不大清晰。

3. 从文章的社会功能来划分大类，可以划为实用性文体和审美文体。实用性文体下面再按语言表达作第二级划分，审美文体则按“五四”以来传统的文学四分法。这是本书所采用的文体分类法，它能体现对文体全局性制约的几个因素，便于对当今文体的整体性把握。对于一些常见的跨类性文体，以曲线标示。

实用性文体

记叙文	{	新闻类：消息、通讯， <u>新闻性调查</u> 、 <u>报告文学</u> 等
		史传类：传记、地方志、人物志、大事记、回忆录等
		其它类：案情介绍、先进人物介绍等
议论文	{	按论证方式分：立论、驳论
		按内容性质分：政治评论、思想评论、文学评论、学术论文、 <u>杂文</u>
		按作者身分：团体宣言、社论评论员文章、署名论文等

说明文	按实际用途分：教科书、说明书、解说词、实验报告、书刊电影介绍、科普文章等
	按写作特点分：一般性说明文（介绍型、阐释型） 文艺性说明文（知识小品）
应用文	公务文书：命令、指令、决定、决议、指示、布告、公告、通告、报告、请示、批复、函等
	日常事务文书：会议记录、纪要、简报、计划、总结、书信、公约、章程、条例、调查报告等
	专用文书：合同、协议书、技术鉴定、上诉状、申诉状、辩护词、委托书、判决书等

审美性文体

诗歌（含歌词、弹词、鼓书、快书等）

小说（含故事、童话等）

剧本（含话剧、歌剧、电影、电视剧本等）

散文（文学作品中除三类以外的一切式样）

记叙散文：报告文学、文学传记、人物素描、特写、知识小品等

抒情散文：借景抒情、托物咏志的游记、山水景物记等

议论散文（含杂文）

需要说明的是，以上的分类只是一个静态的大体归并。由于分类标准的多角度性与写作活动的生动性和复杂性，在

文体分类上常常出现交叉的现象，在文体的运用上常常出现互相渗透的现象。如“书信”，既可看成一般的应用文体，有时也可以作抒情散文、小说或文学评论的外在形式。还有用文学的手法来写的实用性文章，如文学与新闻融汇的报告文学，文学与政论一体的杂文，文学与科学结合的知识小品等。这是生活不断前进和文体不断发展的表现，我们需要我们在辨体和用体时进行细致的思辨和灵活的掌握。

第七章 新闻写作

第一节 新闻写作概说

新闻是运用最广泛的文体之一。每天，报纸、电台、电视台不知要发表多少新闻稿件。但是写作新闻稿件的，不只是记者，还有许多读者和听众。每个活跃在生活激流里并有一定文化基础的人，都可以从事这项工作，而且还存在转化为记者的可能，因而最好都能掌握这一方面的理论知识。

一、新闻的定义及特性

新闻，有广义和狭义之分。广义的新闻，泛指报刊、广播、电视上的一切新闻报道。狭义的新闻，则专指消息。这里所讲的广义的新闻，主要包括消息和通讯。

关于新闻的定义，国内外说法不一。现将国内有影响的说法介绍如下：

陆定一在《我们对新闻学的基本观点》中说：“新闻是新近发生的事实的报道。”

范长江认为：“新闻就是广大群众欲知，应知而未知的重要事实。”

王中在复旦大学刊物《新闻大学》中指出：“新闻是新

近变动的事实的传播。”

宁树藩提出：新闻就是“经报道（或传播）的新近事实的信息。”

我们赞成后一种见解。因为任何具体事实都是由物质、能量和信息组成的统一体。在采访过程中，进入记者大脑的，只是事实中隐藏的潜信息和生发出来的显信息，记者并不获取物质和能量。记者是信息的采集者，加工者和制作者，新闻传播物是信息的提供者。所以，新闻报道的只是新闻事实的信息，而不是新闻事实本身。

信息多种多样，新闻具有自己独有的个性。我们说：新闻就是及时公开传播的事实的信息。

信息具有质新性，要求新闻是关于事物最新状态和发展趋势的表述，是接受者预先未知的新情况、新知识、新内容。

信息具有中介性，要求新闻必须保持信息的原型结构，保持现象与知识的中介状态，保持事与理的统一。新闻不能论辩化，小说化。

信息具有矢量性，要求新闻最大限度消除接受者认识上的不确定性。新闻的信息量不能等于零，更不能出现负数。信息量越大，新闻的价值就越大。

信息具有反映、预示、报知、调整的功能，要求新闻能反映、能报知、可纪实、可预示，对社会起调节作用。

新闻除具有信息的一般性质外，还有自己的独特个性：

新闻具有客观性。新闻是客观存在的事实的信息，它反映的必须客观真实，不能虚构。

新闻具有公开性。这是新闻与情报的根本区别。情报的接受对象有特殊的限制。

新闻具有及时性。“及时”有两层含义，一是急传性，

二是时宜性。新闻如不急于传播，就会老化，记者要急于采集，制作，新闻传播物更要急于公诸于世。新闻事业都掌握在一定的政党、团体手中。每个政党、团体对新闻传播都实行一定的控制。这就有个新闻传播的时机的问题，要不早不迟，恰到好处。

二、新闻价值

新闻价值是新闻活动中一个至关重要的理论问题和经常遇到的实际问题。有人打比方说，如果新闻是“细胞”的话，新闻价值则是这个“细胞”的核。只有认识和掌握了新闻价值，才能卓有成效地进行新闻报道。

所谓新闻价值，就是包含特殊素质的新闻事实的信息在传播过程中以社会影响或社会效应方式所反映出来的那种功能。用公式表述为：新闻价值 = 新闻价值因素 + 新闻价值表现。

新闻价值因素包括必备性因素（真实性、新鲜性）和选择性因素（重要性、接近性、显著性、人情味）。

真实性，新鲜性是新闻的本质属性，是新闻的生命，是新闻价值因素中不可缺少的两块基石。

只有忠于事实，才能忠于真理。保证新闻的真实性，是新闻工作者必须严格遵守的基本原则。人类从事新闻活动的目的是为了了解客观世界的变动，以便调整自己的行为，更好地适应环境，改造世界。报道一个人物，如果事实虚假或有不真实之处，不但会损害党和新闻单位的声誉，而且会引起被报道者强烈反对，甚至诉诸于法律。

新鲜性，通常包括两个意思，一是时间近，二是内容新。早已成为历史的任何重大事件，都不能把它们当作新闻

来传播。当前苏美中导条约的签订，两伊战争的结束，以色列残酷迫害巴勒斯坦难民，则是轰动世界的新闻。但光是时间近还不够，还必须富有新意。你今天上了一个班，我今天买了一本书，虽然都是刚刚发生的，如果没有特别之处，不能给人们提供有用的信息，就不能成为新闻。

西方重新奇甚于真实，我们要重真实胜于新鲜。真实性是必须绝对保证的，而新鲜性有时具有相对性。有时出于时机的考虑，本可早发的新闻有意压一压的情况也是有的。特别是与重大政治斗争有关的新闻，有时迟发比早发更有利、有益、有新闻价值。因而，我们不能把新鲜性绝对化。

重要性，是决定新闻价值大小的关键因素。它指在纷繁复杂的社会生活中，那些为许多人所关切、于社会生活影响较大的事件性质。判断一个事实的重要程度如何，主要是看它对人民的教育、启发和鼓舞作用，对工作的指导作用，对社会发展的促进作用的大小怎么样。

什么叫重要，什么叫不重要，这没有一个绝对的衡量标准。全世界所有的人都认为重要的事当然有。在一个国家内，都感到重要的事更多一些；但因利害关系的不同，认识不同的情况也很多，甚至认识截然相反的也不少。比如，城市乘车难的问题，目前很突出，但住在学校的教职工，一定不象“跑月票”上班的工人那样感到紧迫。又如三伏天下场透雨，农民喜在眉头笑在心，建筑工人却叫苦不迭，埋怨老天爷坏了他们的事。

考虑重要性这个价值因素，对于新闻工作者来说，要从当时的具体情况出发，认识和选用那些与人民大众有着生死存亡利害关系的事，与大多数人的利益关系很密切的事加以报道。

接近性，是指“社会类型”相同的人们对于同一事实具有比较一致的性质。它，有地理、职业、年龄接近性之别，有民族、性别、心理接近性之分等。接近性这个价值因素，要求我们根据传播对象的不同，有区别地认识和选用那些与传播对象具有共同利害和心理特点相近的事实加以报道，这是办好各种类型报纸、为各种类型报纸撰稿时所必须遵守的。比如，各种报纸要办出自己的特色，非讲究接近性不可。一则对《工人日报》来说新闻价值很高的稿件，你投往《农民日报》，被采用的可能性很小。

显著性，是指人物、地点、事物的著名性，事件程度的明显性和数量的显赫性，也包括事物突破常规的变化（如久旱不雨，洪水暴涨，重要文物的发掘，首创性的科学发明以及自然界的稀奇现象）。西方爱搞“名人新闻”，三教九流，各色人物，只要他的名气在社会上产生过轰动一时的影响，都可成为新闻的中心人物。我们要高度重视显著性，但不能象西方那样，不恰当地以“名气”论报道，谈价值。

人情味，是指新闻事实具有动人感情的那些素质。如《八旬老人崔兴安夫妇不堪虐待双双自缢身亡》^①的播发，就激起了社会的强烈反响，唤起人们对老人的同情，不少读者投书报界，纷纷要求加强伦理道德教育。社会生活中的许多新闻事实，本来就充满着人情味。如果我们对人情味有了正确认识，采写中开掘得深，报道中表达得好，就能感动教育人，就能大大提高新闻的价值。比如，解放以后的优秀人物通讯，都产生了鼓舞人心，凝聚中华民族努力向上的精神力量，具有带领人们奋然前行的深远影响。原因何在？很浓

^①1930年7月9日《新华社新闻稿》

的人情味增强了新闻作品的价值。如果没有人情味，单凭“开中药铺”，罗列现象，是不可能产生催人泪下、动人心魄效果的。

新闻价值中的必备性因素，反映了新闻价值的内涵。缺少了它们，就成不了新闻。而选择性因素，一是说，作为一种“群体因素”出现在具体报道中，它们的数量可以随要求的不同而有所增减和变更；二是说，每一种选择性因素，自身的意义也是相对的，主客观条件不同，会增强或削弱它在新闻中的价值份量；三是说，每一种选择性因素都具有增强新闻价值份量的作用。一篇新闻，可以具有哪些选择性因素，只能根据事实本身和报道的能力等具体情况来定，不能一概而论，也不能强求一律，只能尽力争取多具备一些选择性因素，新闻报道的实际价值就会大一些。

价值因素，只是新闻价值的客观存在方面。而价值表现，则是新闻价值的主观再现方面。二者不可分割，缺一就不成其新闻价值了。新闻价值，即新闻的有用性，是客观存在的东西，不经交换流通，有用性就得不到显现和发挥。

新闻的价值表现呈现下述三个演化的程序：记者、编辑对新闻事实的选用→广大接受者对新闻报道的关注→新闻报道最终取得的社会效果。为了讲清这个问题，下面结合一个具体例子加以说明。

通讯《纯洁的心灵 高洁的情操》，报道的是农村姑娘冯兰芝因工致残后的情况。事情原委是这样的：冯兰芝随大冶县建筑队到大冶钢厂做副工，做工不到半天，就从17米高的吊篮上摔下来，跌成“高位截瘫”。大冶钢厂党委和有关部门立即将冯兰芝送往厂职工医院抢救，帮她进行了两年多的住院治疗；1976年，因预防地震，厂里将她疏散回家，每

月发给她补助费104元；冬天，厂里为她送去烤火煤、取暖炉；夏天，厂里为她送去西瓜、白糖、电风扇。

记者进行了采访。当记者初次听到大冶钢厂对冯兰芝关怀照顾时，深为感动。心想：要是在旧中国能这样吗？要是在资本主义国家能这样吗？这一事实不是突出地反映了党和国家对人民的关心爱护吗？不是突出地反映了社会主义制度的优越吗？

随着采访的深入，记者进一步了解到：冯兰芝是在准备结婚前五天摔伤致残的。她的未婚夫尹礼义，未因冯兰芝摔伤致残而抛弃她，而是体贴她，忠贞于爱情。冯兰芝虽深深爱着尹礼义，但想到自己是个残疾人，会害对方一辈子，就竭力与尹解除婚约，并设法为尹介绍了许爱莲，力促尹与许爱莲成立了新家，并把自己的嫁妆送给了女方。与尹礼义结婚的许爱莲，非常同情冯兰芝的遭遇，过门后与冯姐妹相称，情同手足。并与尹一起，用两颗火热的心，温暖着一个残疾人的心。

记者了解到这些新情况，深为冯兰芝、尹礼义、许爱莲三个青年的道德、情操所感动。心想：社会上有那么一些年轻人，为了个人的所谓幸福、快乐，不惜愚弄糟蹋别人，连起码的道德准则都不顾。而冯、尹、许的事迹，正是对年青一代进行社会主义道德风尚教育的好材料，正是报纸需要传播的典型。

1979年7月25日，《湖北日报》将通讯放在头版发表。这是记者、编辑发现新闻价值的结果。

通讯见报后只几个月，就有二十几个省、市、自治区的读者寄来了700多封书信；《中国青年报》加编者按，全文转载；中央人民广播电台全文播发；湖北电视台据此改编出

电视剧《鸳鸯曲》；中国青年出版社把通讯编进了《当代青年的故事》一书中。这是新闻价值的进一步发现和表现。这篇通讯引起了社会的极大关注。

通讯的社会效果很好。它在传播过程中呈现出“社会效应链条”的终端和真谛。通讯发表后，“堆积在冯兰芝枕边的物件中，有来自边防哨卡的汇款，有从秦岭山区寄来的草药，有来自新疆吐鲁番的葡萄干……”（《兰花开在春天的大地上》）；原武汉部队某部排长看了通讯后，向《湖北日报》编辑部写信检查自己，想与断绝关系的农村女朋友重归于好；有些人在高尚的情操感召下，从道德堕落的边缘猛醒回头；河北一个残疾人曾想自寻短见，从通讯中受到启发、教育，坚定了做一个有益于人民的人的决心……这一系列社会效果，正是新闻价值在更高一个层次上的发现和表现。

进行新闻写作，发现与表现好新闻价值，是获得成功的关键。

第二节 消息

新闻中最主要的文体是消息。它一般由标题、导语、背景、主体、结尾五个部分组成，其中标题、导语、主体是不可缺的。

这五个部分的写作，都各有各的特点和要求。

一、消息的标题

标题是消息的眉目。精心制作标题，是记者采写消息，

尤其是编辑编发消息的一个极其重要的任务，是增强新闻效果的首要一环。好的标题有强烈的吸引力和感染力。

(一) 正题，又称主题。这是消息必不可少的题目。它的位置处于标题的中心，字号大，是稿件内容的精华所在。常用于概括新闻中的最主要内容和思想。

(二) 副题，也叫子题、辅题。处于正题之后，或正题之下。常用以补充交代事实、内容或问题。

(三) 引题，又叫眉题、肩题。处于正题之前或之上。常用以交待背景，烘托气氛，揭示意义。

消息标题比一般文章的标题复杂。其构成有各种形式：

1、引题 + 正题 + 副题；2、引题 + 正题；3、正题 + 副题；4、正题。

消息的标题还有实题、虚题之分。实题，直指消息的具体事实。正题、副题多为实题。虚题，对消息的内容作抽象的概括，引题多为虚题。

消息的标题，还有单行、多行之别。单行标题，鲜明醒目，能集中读者的注意力。如：

偿还浪费公款 再次出任大臣

多行标题，常见的有两行、三行的。四行以上的标题则不多见。多行标题容量大，有气势。如：

实践宣布了公允的裁判 二十多年的是非终于澄清(引)

党组织为马寅初彻底平反恢复名誉(正)

统战部副部长李贵前往拜访马老通知平反(副)

消息的标题要引人注目、收到最佳的新闻效果，必须注

意三点：一是善于抓住新闻事实的中心、特点来制作标题；二是善于虚实结合，实题与虚题相得益彰，三是巧妙运用各种修辞手法，常标常新。

二、消息的导语

导语是消息重要而常用的开头。

导语要先声夺人，应以极为简要的文字介绍消息中最新鲜的事实或主要内容，引起读者的兴趣。

近代报纸的开创时期，消息是没有导语的。导语的出现，大体经历以下两个阶段：19世纪60年代至20世纪30年代为第一阶段。这个阶段盛行的导语，内容比较多，新闻要素俱全，被称为第一代导语。如被新闻学家奉为经典导语之作：

萨莫亚·阿庇亚 3月20日电 南太平洋沿岸有史以来最猛烈、破坏性最大的风暴，于3月14日、17日横扫萨莫亚群岛。结果，有六条战舰船和十条其它船要么被掀到港口附近的珊瑚礁上摔得粉身碎骨，要么被掀到阿庇亚小城的海滩搁浅。与此同时，美国和德国的142名海军官兵，有的葬身珊瑚礁上，有的则埋在远离家乡万里之外的无名墓地上，为自己找到了永远安息的场所。

它是1889年3月20日，美联社记者约翰·唐宁发自萨莫亚·阿庇亚的消息中的导语。它将何人、何事、何地、何时、何因，怎么样，说得清清楚楚。第一代导语的特点是：将最重要的事实开门见山地介绍给读者，新闻要素齐备；有相对的完整性，可独立成一条简讯。它是当时传播需要的产物。其弊端是：因内容太多（新闻要素俱全的缘故），主次不分，

重点就不能突出。所以，有人称它为“晒衣绳式”的导语。

第二次世界大战至当今，为第二个阶段。这个阶段的导语称为第二代导语，强调消息一开头就要抓住读者，不必交待新闻的全部要素，只要突出两三个要素就可以了。1954年，美国的《纽约日报》总编辑在采访部里贴出如下布告：

“我们认为没有必要，也许永远没有必要，把传统的五个W写在一个句子或一个段落里了。”第二代导语的写作，新闻事实的选择应要中取要，写法为好中取好，功能为横空出世，象磁吸铁一样引起读者的莫大兴趣。

根据表达方式，可分为叙述式、描写式、议论式导语。根据被突出的要素，可分为何事式、何人式、何时式、如何式及为何式导语。根据时间的远近，可分为直接导语、延缓导语。

导语的写作，注意事项如下：

其一，应突出最新鲜、最主要的事实，不能主次不分，新旧不明，不能堆砌材料，罗列现象。

其二，应有实质内容，不能空洞无物；宜实不宜虚，宜清晰明确不宜云腾雾罩。开头应具有吸引力。

其三，应简洁明了，短小精悍。切忌冗长罗嗦，拖泥带水。

其四，防止导语与标题重复，注意采取换位法，即从标题相对的角度来说话。

其五，新颖活泼，生动有趣。

导语写作，虽有一些规律可循，但无固定刻板的拘束。

三、消息的背景

消息的背景，指的是新闻事实纵（时间）的或横（空

间)的有关联系。

消息讲究背景材料的穿插,但无固定的位置。因而,不能把它看作消息结构的必然组成部分。有的消息没有背景,而有的消息则要有背景。若能恰当地运用背景,就能极大地提高新闻价值。因而,运用背景就成为提高消息的新闻价值的重要手段。

背景在消息中,起烘托、对比、说明、解释、深化和充实新闻事实的作用。

背景主要有以下几种:

阐明意义,交代前因的历史背景。它将事物发展的来龙去脉清楚地告诉读者,或纵向地揭示新闻事实的意义。如《十五斤牛肉干成了难题》^①中的背景材料。

详尽说明揭示真相的事物背景。消息的提供(记者方面)与接受(读者方面)之间存在知与不知的矛盾关系。记者披露新闻事实,有的只是表象,要使读者了解真相与实质,还必须补充有关的背景材料。如《海军医学研究所研制成功海上急救用的纸质手术衣》^②,就对纸质手术衣的性能、特征等作了中肯的介绍。

提供资料,开拓视野的知识背景。有些消息专业性很强,记者提供简要的知识背景,就有助于读者理解消息。如《大群蝴蝶南飞并非“不祥之兆”》^③的背景材料,从科学的角度,分析蝴蝶大群南飞同气候变化的关系,起到了开拓读者视野的作用。

① 1982年3月25日《新民晚报》

② 1983年5月7日《新华社新闻稿》

③ 1982年5月22日《广西日报》

勾画概貌，诱人前往的地理背景。有关地理、自然景观的消息报道，越来越受到人民的欢迎和关注。因而，消息涉及到为读者不熟悉的地理情况，就有必要满足读者的渴求。如《威虎山区电灯明》^①就因地理背景的运用，很能吸引读者。

渲染环境，横向比较的社会背景。某些消息的新闻价值往往是与同类事物的比较中体现出来的。如《上海严寒》^②和《“梁山伯”结婚了》^③成功地渲染了一定的社会环境，简要描述了同类事物，提高了作品的新闻价值。

证明身份、介绍简历的人物背景。消息报道往往脱离不了人物的活动，当作品中出现不为读者所熟悉的重要人物时，就应该运用人物背景。如《当年的工读生成了摔跤冠军》^④。有时，即使是读者过去熟悉的重要人物，但时间一久，印象不深了，在报道时也需加上背景材料。如《著名漫画家张乐平光荣入党》^⑤。

消息背景的运用，应注意以下几点：

一要紧扣主旨，忌画蛇添足。主旨是鉴别、选用文章材料的写作通则，消息的写作亦不例外。消息背景与消息事实同属于材料，背景不但为新闻事实服务，而且更重要的是为新闻主旨服务。

二要恰到好处，忌冗长繁杂。如果记者透彻地认识和了解要报道的对象，要说明的问题，就能做到“多言不如少

① 1983年4月5日《人民日报》

② 1957年2月12日《新华社新闻稿》

③ 1957年1月8日《新华社新闻稿》

④ 1982年7月14日《北京日报》

⑤ 1978年4月29日《文汇报》

言，少言不如精言”（林纾语）。所谓恰到好处，是简明扼要，详略适度。

三要灵活运用，忌呆板固定。简讯，不需背景材料。多数消息，背景材料置于主体之中。可独立成段，集中交代。也可天女散花，与消息的新闻事实交叉配合使用。还可根据内容的需要，镶嵌于导语之中。

四、消息的主体和结尾

消息主体是消息内容的主要部分。它对反映主旨具有关键性的作用。其任务是，用足够、典型的具体事实来正确、深刻而又生动地表现主题思想。一般说来，主体对导语提出的最新鲜、最重要的事实、问题或观点，要进一步用事实作具体的阐述和回答，使导语的内容借助于一连串的材料而获得具体的说明和解释，从而更加清晰，新闻要素更为明确和详尽。有时，还要用附加的次要材料来补充导语中未涉及的内容，提供背景材料，更好地说明新闻事件的来龙去脉，使消息充实饱满，主题深刻有力。

消息的结尾，不只是指最后一句或最后一段结尾的外在形式，它应该裹结、凝合、收束内容。结尾要紧扣事实不空泛。消息既然是事实的报道，结尾自然离不开事实。即使有议论，也只能是事实的自然引申。高明的记者，为了在结尾表现自己的思想感情，对问题的看法，就采取引用的修辞手段，借他人之口来议论。这种巧妙的议论，既是事实的自然引申，又是交待最后一个事实，增添了新的信息。结尾要启发诱导不说教。启发诱导，就是让读者在结尾所写的事实中领悟到更多的东西。不说教，是指按新闻规律办事——用事实说话，不要硬灌，不强加于人，摒弃总结式、训诫式的语

言。如《“当官不与民作主，不如回去卖红薯”》^①

一些观众说，这出戏真好，给人以启发。我们一些领导岗位上的同志，是不是可以向唐成学点什么？

五、消息的结构方式

消息的结构方式，是指一则消息的材料组合、段落安排的总体方法和形式。这大体有以下三种：把最重要、最新鲜的事实放在最前面的，称“倒金字塔”式；将同等重要的材料平行排列着，称“并列”式；设置“悬念”，依新闻事件本身固有的时间顺序来组织材料、安排段落的，称“金字塔”式。

（一）“倒金字塔”的结构 它，起源于19世纪60年代美国南北战争期间。当时，人们渴望迅速获得战争的消息，而经济的发展，也促使人们关注经济信息的变化情况。但是，当时的通讯传播设备非比今日，电报、电话经常出现故障。为了便于迅速将最新鲜的消息发出去（尤其是战况），记者往往被迫按材料重要性递减的方式来通话通报。这样一来，即使线路突然中断，先行播出的那些内容，仍可独立成一则消息，而被正式传播出去。随着这种办法的广泛采用，越来越多的人体会到它的优越性。于是，“倒金字塔”式的消息结构，便在实践中、理论上得到承认。过去和现在，许多记者都采用这种结构方法。

它有以下优点：

符合消息写作的特殊需要。首先是快。根据新闻中多种

^① 1979年9月5日《新华社新闻稿》

事实的重要性进行排列组合，易于布局谋篇，报道及时。其次是新。突出最重要最新鲜的内容，能避免一般事实的琐碎的叙述，易于出新。三是短。这种结构的消息，开门见山，抓重点、要点，容不得烦琐语言，篇幅一般比较短小。

符合读者先睹为快的心理。新闻结果在前，读者一看就知道消息的主要内容，产生继续阅读下去的兴趣。

便于编辑及时有效地处理稿件、制作标题和设计版面。由于它的结构简单，材料以其重要性依次降低的顺序排列，编辑对稿件的压缩，就可以从消息的末段开始逆删，即使压缩到只保留第一段的内容，仍然是一则可读的消息。

它也有局限性，主要是程式固定化、简单化；如处理不好，导语与标题，主体与导语易于重复；对于非事件性消息不太适宜运用。

（二）“并列”结构 又叫“双塔”式或“提要”式结构。

有一些消息，报道的是处于并列位置的几个方面的内容，例如，某领导人在报告中阐述的几个问题，某单位取得的几条经验，某会议作出的几项决议。采用这种结构，不能说前面的重要，后面的次要。

这种结构的消息，有具体、细致、完整的特点，可容纳较多的内容。这种结构的运用，应注意：

被列举出来的东西，必须是在对全面情况进行归纳、分析、比较和总结的基础上进行的。提取出来的东西，必须是最能说明问题，具有新闻意义的东西。

采用这种结构的目的是，将新闻事实中的要点或精华集中起来，使之醒目清晰，有利于消息主旨的集中和突出。它，常用于阶段性、综合性报道和经验消息。有时，也用

于新人、新事、新成果、新工艺的报道。

它，还有一种特殊情况：对举出来的内容，形式表现为并列，但实质重在对比，揭示两者的差异，并通过反差来鲜明地表达主旨。把它叫作“对比性结构”也无不可。例如《人民日报》1982年7月18日关于顺义啤酒厂和青岛啤酒厂的报道，就用了这种结构。这则消息的标题是：

两个厂为什么建设一快一慢？ (主)

极力下放争主动——顺义啤酒厂一年建成投产 (副)

婆婆太多难办事——青岛啤酒厂扩建扯皮两年

然后在“对比性导语”下，用了两个小标题，对比两厂情况：“顺义厂：地方有主动权，领导重视，各方配合”，“青岛厂：婆婆太多，公文旅行，相互掣肘”。

(三)“金字塔”结构 它，完全按照新闻事件发生的时间顺序来谋篇布局。这样“编年史”的消息，能给读者以悬念，具有一定的吸引力。有人把这种结构的消息叫作“新闻故事”。

六、不同消息的不同写作要求

消息写作的总体要求是：以叙述新闻事实为主，新闻要素准确齐备而合乎逻辑，行文简洁，按特有的结构方式组织材料，讲究提行分段艺术，有电头和记者姓名等。

除上述要求外，还应掌握不同消息的不同要求。

(一)动态消息 常指一事一报的消息。它的特点是：相对完整地报道一件新闻事实。它报道的多属突发性事件。常以新闻性取胜，强调时效性。由于只叙述一事实，

它的主旨就很集中。一般说来，叙述事实并不写细节，也不阐发议论。选择材料很讲究内涵，以少胜多。写事实，只写事实的实体，具体再现人物的活动、现场和事件的变化。

（二）经验消息 特点是有很强的指导性。它以介绍某地区或某单位在执行贯彻党的路线、方针政策所取得成功经验和明显效果为主。但必须寓经验于具体事实之中。为了说明问题，应适当交待效果和取得经验的有关情况。经验消息有两种类型：介绍一条经验的消息，篇幅短小，中心突出；介绍几条经验或几项措施的消息，并列对举，一一阐述。

介绍经验，首先要权衡经验是否具有普遍意义。其次应具体实在，看得见，摸得着，唯有这样，经验才有可靠性和可信性。三应避免过于专业化、技术性，努力扩大接受面。不能只顾“传”不顾“受”。

（三）综合消息 具有范围广、气势大的特点。它既有面上的形势、规模、特点和趋向的介绍，又有典型事例的具体叙述。

常见的综合消息有两种：一种是横断面的综合，一种是纵深度的综合。前者，将一些地区或单位关于某项工作的成绩和进程进行综合介绍；有时，也综合群众对某一重大社会事件或问题的看法、态度。具体写法为，一按范围来写，二按类别来写。后者，主要报道一个时期以来，某一地区或某一单位开展活动的进程和成就等。

写综合消息，一要处理好全局与局部的关系，从全局来报道局部，以局部来反映全局。二要处理好材料的点面关系。因为，综合消息必须有概括性材料（面的材料）和典型性材料（点的材料）。面的材料，应完整全面，简炼概括；点的

材料，应有个性特点，能反映事物的本质。

综合消息和经验消息一样，一般都超越了一个事实（或事件）呈现“抽象概括”的态势。因而，在容量和意义上，往往超过动态消息；在反映事物的广度和深度上，以很强的透视性见长。

（四）述评消息 是一种兼具报道和评论双重任务的消息。它，既要报道国内外重大新闻事件，又要结合形势、动向对新闻事件进行画龙点睛的分析评论。负有报道新闻事实的任务，这是它区别报纸一般评论文章的标志；叙多于议，这是它区别一般新闻评论的分水岭。就新闻事实而论理，具有理论色彩，这是它与动态、经验和综合消息的分界线。

述评消息的写作，势必夹叙夹议。但议与叙不能等量齐观，平分秋色。叙多于议，占主要地位，这是不容颠倒的。

它还应注意两个问题：报道的事实不得具有随意性，必须是精心选择的国内外的重大新闻事件或具有普遍意义的新闻事实；有的放矢，去解决那些政治上重要的、群众关心的、生活中普遍存在而又亟待解决的问题。

第三节 通 讯

通讯，早年因电报价格昂贵，不得不采用“书信”的形式，全靠轮船来传递，被视之为“通信”。通信因不受字数限制，对人物、事件、场景常有出色描写和议论，很受读者欢迎。后来，通信改由电报或飞机播邮，因而，“通信”改

称为“通讯”了。

通讯是由消息发展而成的，但它与消息比较，又有自己的特征。从内容看，消息大多一事一报，以事件为主，虽也写人，但只粗疏勾勒，且人数极为有限；通讯大大增强了写人物的比重，人物的活动过程、思想感情、性格面貌、矛盾斗争在通讯中都有较充分的表现。工作、概貌通讯与经验、综合消息相比，内容也有明显的不同。从结构表达看，消息大多组织为一导语、二主体、三结尾的稳固格式，表达较单一；而通讯的谋篇布局、落笔、行文则灵活自由得多，且易显个人风格。从篇幅看，消息因概括报道，篇幅比较短小，标题新闻甚至短到只有十多个字，通讯则因材料的丰富，篇幅长得多。从时间看，两者在报道上都要求迅速及时，但消息刻不容缓，不可耽搁，通讯因记者采访深入，思考成熟，见报时间总晚于消息。与消息比较，通讯的特征是容量大、范围广、写法活，它是采用叙述、描写或议论等多种方式，较为详尽和形象地报道现实生活中具有新闻价值的人物、事件、风貌、工作的新闻体裁。

一、人物通讯

人物通讯在通讯中占有重要的位置，具体对象多为具有崇高思想境界的先进人物，也把镜头对向平凡人物，揭示他们的不平凡。

人物通讯依具体对象的多寡，主要分为写先进个人和写模范群体，

人物通讯的写作，不外乎“写什么”、“怎么写”。

（一）写什么 首先，要深入采访，选准人物。这是至关重要的。报道先进人物是我们新闻传播的一项重要任

务。正如列宁所说：“用生活中的生动的具体事例和典型来教育群众……是报刊在从资本主义到共产主义的过渡时期的主要任务。”^①人物通讯的被报道对象，大多既是时代前列新的生产力的代表，又是抵制错误、宏扬真理的楷模。

其次，要理解、把握人物。这就是说：真正理解人物成长、行动的社会背景；要寻找到人物的总体性格特征；要把握住人物在历史背景中的恰当地位与作用；要把人物放在历史大背景中去认识和表现。

人物通讯不是为写人而写人，而是通过传播典型人物来表现先进思想、时代精神，发挥榜样的作用。陆拂为谈到《为了周总理的嘱托》等通讯的写作经验时说：“如果我们写的东西，还象过去有些人物通讯那样，孤立地去表现先进人物的优秀品质，把党的利益与个人利益对立起来，不去反映广阔的时代背景，就很难感动读者，引起共鸣。我认为，现在产生了强烈的社会影响的人物通讯，都在一定程度上写了人物的命运，把人物典型性格和典型环境统一起来，体现了时代精神。”^②

（二）怎么写 人物的个性是人物通讯的生命。要表现人物个性，必须把人物置于非同一般的矛盾冲突中。在现实生活中，矛盾冲突包括三个方面，一是人与自然界的矛盾，二是人与人之间的冲突，三是人物自己思想上的矛盾。先进人物之所以先进，就在于他经历了非同一般的矛盾冲突，在这矛盾冲突中充分显示了他的个性特点、思想境界。陆拂为在《两篇通讯的采写经过》中介绍，1978年1月，新华社山西

① 列宁：《论我们报纸的性质》。

② 《两篇通讯的采写经过》。

分社给总社编辑部发来一篇报道吴吉昌运用辩证法种棉花，掌握了棉花脱蕾落桃和水、肥、土、光等关系的通讯，技术性十分强。这篇人物通讯写的是吴吉昌在科研方面的一般性矛盾冲突，因而，吴吉昌的性格平平，形象苍白。穆青、陆拂为接手重写，抓住非同一般的矛盾冲突写：一方面是“四人帮”想方设法不准吴吉昌研究棉花，另一方面是吴吉昌不顾禁令和迫害而艰苦奋斗，着力表现吴吉昌“啥也别想挡住俺”的不屈不挠的献身精神。从而揭示了人物内心世界，避免了人物形象的一般化、概念化和雷同化。

同时，还要抓住人物在特殊矛盾中形成的特殊观念；人物在特殊矛盾中的典型行动、气质（尤其是典型细节）；人物特有的语言。唯有如此，人物的个性才能力透纸背，人物才丰满、实在、可信。

写人物还要掌握好分寸。人物报道，尤重求实。“美物者，贵依其本；赞事者，宜本其实。”^①要掌握好分寸，一要处理好人物与党政领导、群众的关系。用“水落石出”的方式，把人物写成一朵花，把群众写成豆腐渣，褒一人，贬一群，以及把人物凌驾于党组织之上，这是不好的，有损人物形象。二要处理好人物的现实表现和历史情况的关系。人物的历史情况（如生平、家史、遭遇）往往有助于读者对人物现实表现的理解，可寻找到人物思想性格形成的原因。但历史情况与现实表现不能平分秋色，更不能本末倒置。也就是说，要正确处理好新闻背景与新闻事实的辩证关系。

人物通讯的结构，也有一些规律可循。采用传记式，有利于展现人物的成长、转变过程，如《世界冠军容国团》；

① 左思：《三都赋》。

采用组合式（“二三事”组合式，或为分类组合式），往往以典型事例为单位，来刻画人物个性，揭示时代精神。如《万里长征不停步——记老红军甘祖昌二三事》和《人民的好医生李月华》；缘事显人式，即顺从一件事来写人物，如《一个共产党员的信仰》；还有群象式、印象记、特写式、速写式等。

二、事件通讯

它以叙事为主，比较详尽地报道新闻事件的真相，以揭示事件的意义影响为归宿。

（一）叙事要有明确的目的性 清代刘熙载说，“叙事有寓理，有寓情……无寓，则如偶人矣。”事件通讯的叙事，也是如此。而事中的“理”，即新闻事件本身固有的重要意义和思想影响。认识到这一点，就能“述事而理以昭焉”，就能“以事明理”。

写作中，若叙事足以体现事件的意义，议论就成了多余。倘叙事不能充分显示事件的含义，画龙点睛的议论就势为必要。

（二）叙事要清晰 不论报道曲折复杂的事件，还是报道单一浅显的事件，都要清楚地交代，都要明确地介绍事件的前因后果，来龙去脉。若“语焉不详”，丢三拉四，就会妨碍新闻事件的性质和价值的显示，就会损害报道效果。

叙事要清晰，惟有线索在手。由于事件有自身发展过程和运动轨迹，因而，先叙什么，后述什么，沿着什么线索，这在动笔前就应周密谋划好。

（三）叙事要生动 叙事的生动，固然以材料的充实具体和见解的新颖深刻为前提，而抓住事件的特殊性，运用

新奇的方法进行艺术处理，也是非常重要的。

任何新闻事件都离不开矛盾。矛盾的发展变化，决定了事件的复杂曲折性。抓住了这一点，能增强叙事的生动性。

一个新闻事件，必然存在重点与关键部位，也有一般性的东西。作者处理好主从、徐疾和详略关系，也会产生生动的艺术效果。

（四）在叙事中写好人物 事件，即人物彼此的活动。事件通讯必然牵涉到写人。在叙事中写好人物，有利于事件意义影响的显示。但是，事件为主，人物就不能成为中心，不能以写人代替写事，只能在叙事中将人物带出来。它的人物，常常不是一个，而是一些，不能象人物通讯那样“一头沉”，只能三言两语，点到即止。

人物通讯，事为人服务；事件通讯，人从属于事件的性质意义。

三、风貌通讯

它，又称概貌通讯。可以报道一个地区（或战线、单位）的发展变化，还可报道重要的建筑工程、展览会、陈列馆、革命文物、名胜古迹。写风貌通讯要求：

（一）抓住特点 风貌通讯要写得准确、鲜明和生动，非抓住事物的特点不可。怎么抓呢？“峨眉，至少可以从三个方面去分别把握文章的准确性。峨眉地处四川，从地域角度要区别于天府其它风景名胜。不是有这样的说法——‘峨眉天下秀，青城天下幽，剑阁天下雄，夔门天下险’吗？所以，首先要设法体现这个‘秀’字。其次，峨眉是我国一座著名的观赏名山，从性质角度也要写出它与黄山、庐山和五岳的区别。再次，峨眉与五台、九华、普陀为我国佛

教四大名山，从宗教角度去写其联系及区别，文章则又会别具一格。”^①这段话告诉我们，从不同角度去比较事物，是抓住特点的有效办法。

某地的发展变化，如果别人都报道过，或者几家新闻单位同时报道，就要选取区别于他人的新颖角度，才能抓住特点。

(二) 对比衬托 写事物的风貌，要在“新”与“变”字上作文章。求新与变，要运用对比衬托。

对比衬托有两种：一是纵比，将过去的旧面貌作为衬托，突出今天的新面貌，体现事物的变化；二是横比，即地区单位之间的比较。旧材料应简略具体，新材料要鲜活有力。处理原则是：今主昔从，详今略昔。

(三) 缘物寄情 风貌通讯往往要描写某地的景物风光，景物风光就成了作品的重要组成部分，使作品具有地方色彩，洋溢着乡土气息。

记者经过实地采访，“情有所感，不能无所寄，意有所郁，不能无所泄。”^②因而，景物风光的描写，自然地带有强烈的感情色彩。写作实践证明，风光景物的描写，凡倾注了记者激情的，就具有强大的感染力。

(四) 传播知识和陶冶性情 优秀的风貌通讯都具有情趣美，能开阅读者的眼界，增长读者的知识，陶冶人们的性情，因而，必须处理好穿插。何处安排历史、地理知识，何处镶嵌传说、典故等，需具体问题具体处理，原则是少而精，恰当和谐，为主旨服务。

① 彭子冈：《漫谈游记》

② 陈廷坤：《白雨斋词话》

四、工作通讯

它是直接指导工作的一种重要体裁，通过典型事实反映、研究党的方针政策的贯彻情况；研究各项工作中带有倾向性或规律性的问题与经验；评议各级领导的工作作风、领导艺术、工作方法和思想倾向。因其具有强烈的政治性、政策性和指导性，有人把它叫政策通讯。自40年代起，我党党报开始使用这种体裁。它在四化建设、开放改革中，尤为人们所重视。近几年来《工作研究》、《采访札记》、《记者来信》，都是工作通讯的新品种。写它要：

（一）面向实际，有的放矢 它的质量和效果的好坏，很大程度决定于记者是否提出了具有广泛的社会兴趣、为大众普遍关心、亟待解决的新问题。

有的放矢，工作通讯才有生命力。为此，应着眼于研究新情况，解决新问题。提出的问题要有典型意义，把矛盾突出来，以引起全社会的关注；提出的指导性意见，是正确和切实可行的。如《物价：谁主沉浮》（1988年1月2日《新华社新闻稿》），一开始就提出了物价“涨得大家有点受不了”的尖锐敏感问题，引起大家的关注。接着分析了“物价到底涨了多少”、“涨价的好处到哪去了”的问题，最后提出了“只有知难而进，继续探索搞好价格改革的途径，才是真正的出路”的指导性意见。

（二）用好典型材料，作出富有指导性的切实结论。工作通讯，记者要发表自己的意见并作出中肯结论，而意见与结论来源于对典型事实的分析。因此，首先要在占有丰富的第一手材料的基础上，选用好典型材料。例如改革要深化，必须解决一些不干事、混日子，到一个单位就搞垮一个

单位的“旅游干部”问题，《木器五厂得救了》（1982年12月10日《辽宁日报》）的作者就抓住了抚顺市家具公司木器五厂这个典型材料。

有了典型材料，还要对材料作深入细致的分析，从个别到一般，从现象到本质进行分析，并从分析中得出指导性意见。这是工作通讯写作的关键。例如，《木器五厂得救了》提出了对“旅游干部”不迁就，不外调，就地免职的意见。

工作通讯表述结论的常用方法有：一是引用群众的话作结，二由记者直接推论开来。

（三）评赞驳议，生动形象 工作通讯不是汇报材料，经验总结，不要把它写得象公文，应该生动形象。首先在叙述典型材料时，应写得具体可感。其次应把评赞驳议写得有生气。评赞驳议，是工作通讯的写作优势。记者当评就评，要赞则赞，该驳就驳，需议则议。议论风生，褒贬见情，是工作通讯生动形象的一个重要方面。

第八章 文学创作

文学创作是对现实生活的审美观照。在生活积累上，在思维方式上，在章法结构和语言运用的技巧上，都有区别于一般文章写作的独特之处。这些，在《文学概论》中有较详尽的阐述。

但是，文学创作又是人类写作活动中的一支，它也遵循写作的一般规律。从写作客体来说，它以社会生活作为自己的源泉，离开现实生活就无所谓文学创作了。只是文学创作在感受生活、把握生活时，更注意对生活的整体性观照和对生活中审美因素的发现。从写作主体来说，表面看来文学创作较重视直观、直觉和初感、灵感，但归根结蒂，作者的捕捉才能和表现才华，是与他的思想水平、审美情趣、思维能力分不开的。只是它更重视形象思维 and 情化因素。从写作载体来说，文学创作与一般文章一样，必须凭借语言和语言符号连缀构成篇章。只是它在载体的运用上有更大的灵活性、多样性和创新性。从写作受体来说，文学创作并非自己写着玩玩，它要与读者进行见闻、思想、情趣的广泛交流。只是这种交流是在读者欣赏文学作品的状态下进行的，再引起读者共鸣，要调动读者审美意识的活跃。因而，文学创作需要有更强的读者意识，要更多地考虑读者的审美情趣、审美能力，要留给读者以更多的想象余地。在文学领域里，可以说是通过作者具有规定性与宽泛性的计划与读者具体主动性和活跃性的欣赏来共同完成形象或意境的创造。

文学作品的构成是多样的、丰富的。作品中有情有理，有具象、有意象、有抽象之象，有故事情节，有人物形象，有抒情意境。在创作手法上，有的重于再现，有的重在表现。在体裁上，有报告文学、小说、散文、杂文、诗歌、戏剧文学、影视文学等多种样式。下面我们就几种主要的文学样式，介绍其写法。

第一节 报告文学

报告文学是由新闻与文学“联姻”产生的一种新兴文体，是用文学手段来表现现实生活中具有典型意义的真人真事，并带有新闻报道性质的一种文学样式。由于报告文学内容真实生动，有敏锐的时代感，形式灵活，因此人们称之为“文艺战线的轻骑兵。”

一、报告文学的特性

(一) 新闻性 这首先是指题材具有新闻价值。也就是说，它应该反映生活中发生的为人们所迫切关注、急需了解的事实。如体现时代精神的优秀人物，新的道德风貌和社会风尚，重大的发明创造和科学进步，辉煌的建设成就，大众关注的各种体育文艺活动，还有突发的重大事件，如天灾、战争、劫机、交通事故等等，某些贪赃枉法者的罪恶勾当和他们所受到的惩罚。作者的目光始终注视着现实，捕捉着那些具有认识价值、教育意义，以及与群众生活密切关联、或是人们饶有兴趣的事物。

其次是指必须真实地反映现实生活，即具有生活的真实

性，这是报告文学的生命。报告文学作品中所写的人物、事物（包括细节）、原因、结果、时间、地点都必须是有对象可查的，经得起读者的严格检验。

再次是指必须迅速及时地反映刚刚出现的新事物、新形势、新问题，即具有新闻的时效性。虽然这方面比不上消息通讯，有时由于政治斗争、战争环境或其他种种客观原因，一时无法采写，过了一段较长的时间再采写、发表，但是它仍要讲究发表的时机，需要尽可能地适应读者先睹为快的需要。

（二）文学性 这首先体现在形象性上。报告文学主要通过形象来感染、启迪、教育读者。它虽然不允许虚构，但可以在真人真事的基础上进行艺术加工、精心选材、剪裁、提炼主题、合理布局，并运用人物刻画、景物描写、气氛烘托等多种艺术手段来表现典型人物和典型事件。

其次，体现在艺术构思上，它要求作者再现生活中的真人真事，描绘出具有审美价值的生活图画，写出有鲜明个性特征的形象。报告文学作家必须摆脱就事论事、就人论人的局限，而要善于用个别去揭示一般；同时必须注重作品情节的起伏变化，通过对材料主次详略的处理，矛盾斗争波浪式进展的安排，把动与静、急与缓巧妙地交错起来。

其三，体现在运用优美的文学语言上。报告文学的语言不仅要准确、鲜明、生动，而且要形象、富于个性、富于感情色彩。优秀的报告文学其语言的艺术魅力决不弱于小说和戏剧。

（三）政论性 这一方面体现在主旨和题材的时代性和现实性上，另一方面突出地体现在作者对议论的运用上。报告文学作者除了通过形象来表现自己的政治倾向以外，还

可以直接站出来讲话。在这一点上，它比其它文学样式要来得自由。报告文学的作者，本身是报告员，面对报告的内容，他可以随时发表自己对人物、事件的评价，可以直抒己见。报告文学，实际上是在报告人物事件的本身以及作者自己的感受。作者直接抒发自己的见解和感情，把叙述和评论结合起来，给作品染上了强烈的政治性。基于这一点，报告文学比其他任何文学体裁都能更有效地干预生活，直接服务于当前的现实斗争。

二、报告文学的写作

(一) 报告文学的题材选择 一般说来，报告文学的题材应该具备时代性、新闻性、典型性、形象性。

1. 时代性。指题材能够反映出特定时代的风貌、触及时代的矛盾，揭示时代的本质，蕴含时代的精神。能否体现强烈的时代性，可以说是衡量一篇报告文学作品质量优劣、生命力强弱的首要标准。

一篇报告文学作品要达到鼓舞人民、教育人民的目的，首先必须善于选取能表现时代精神的人和事做题材，报道为广大人民群众关注的重要问题。它应该回答时代最迫切的问题，揭示生活中最根本的矛盾，反映人民最强烈的心声。例如鲁光的《中国姑娘》写中国女排姑娘们的爱国热忱和忘我拼搏精神，正是80年代中国人民革命精神和时代风貌的体现。钱钢的《唐山大地震》表现了中国人民在危难面前的英雄气概，说明中国人民是任何力量都不可撼动的。

2. 新闻性。报告文学的题材要具有新闻价值。对生活刚刚发生的、人民群众密切关注而又不甚了解的新事物、新形势、新问题要尽快、要及时地报道，特别还要注意出

新。例如我国著名的引滦工程，1981年9月动工，到1983年7月，通水在望。作家李延国于8月创作了描绘这一伟大工程的长篇报告文学《在这片国土上》，10月《解放军文艺》杂志便发表，它追随上了时代的脚步，既快且新。

3. 典型性。题材应该蕴含着一定的社会意义，具有一定的代表性，具有一定的教育和认识作用。典型性的把握靠作者目光的敏锐与思考的深刻。如乔迈的《三门李轶闻》这部作品，就显示了作者敏锐的目光和高屋建瓴的胆魄。吉林省怀德县三门李第四生产队的社员，在高高兴兴自愿组织生产作业组时，队里的五名共产党员竟然没有一个组要他们，被群众抛弃了。这样一个事件，是极容易借口“不典型”而被否定掉的。也容易出偏差，例如借此写所谓“信仰危机”，写所谓“小生产者们”气焰嚣张，妄图脱离党的领导等等。但作者对题材吃得透，把握得准，他着眼于共产党人在群众中位置的可悲可喜的大变化。五个党员在震动之余，进行了深刻的反省，他们努力从自己身上寻找原因。不是群众不需要党员，而是他们没起到党员的作用。他们决心在哪里跌倒，就在哪里爬起来。每个党员都用自己的双手、汗水、胸襟、觉悟，重新树立了作为党员的形象。作品的主旨在于表现历史把他们推到了群众的远处，而现实又用有力的手把他们拉了回来。这里面就有一种全新的典型意义。

4. 形象性。报告文学要用形象来反映客观对象，要求选择能构成鲜明的文学形象的题材。柯岩的报告文学《船长》，主人公贝汉廷就是一个事迹动人、个性突出的真实人物。他的经历、他的事迹都富于传奇色彩。组织装卸货物、救援外国遇难船只等等一系列事情，有矛盾冲突、有故事情节、有场景、有细节，所以作者写起来有血有肉。这样的题材文学

内涵是很丰富的，宜于写成报告文学。应该指出，世界上的事物都有自己的特色，题材的形象性也决定于写作主体能否感受得到，抓取得出写作客体的特征。

（二）报告文学的人物刻划 报告文学属于文学的范畴，它必须注重从实际生活中选择典型人物、再现典型人物。写报告文学、刻划人物，不允许虚构，必须恪守真实性原则。作者写人，是在现实生活中有典型意义的材料基础上进行艺术概括的，他突出和强化人物的个性特征，是以不违背真人真事的实际情况为前提的。报告文学可以写故事情节，但不一定要完整；再现典型人物，可以使他鲜明突出，也不一定要完整。报告文学的人物刻划有着自己的独特要求。

报告文学要写出人物的个性，必须着力于显现人物本身所蕴含的某种典型的思想，揭示其社会意义。写人，必须注意勾出人物的灵魂，凸现富有时代感的主旨。报告文学《共产党人》，写的是上海海关关长张超的事迹，作者以独到的眼光，不仅写出了张超克尽职守、坚持原则的品质，更可贵的是认识到了张处在“一张名片可以打倒多少人，老实人却得经常承受道德的重负”的风气之下，能艰难地卫护法纪，表现出一个共产党人最崇高的思想境界。作者抓住这一思想着力显现，人物就具有特别灿烂的光彩。报告文学要刻划出形神兼备、富有个性的人物，触及时代最敏感的神经，在当代读者心中掀起波澜。

刻划人物，还要注重表现人物丰富复杂的感情，展示人物内心世界。作者在描写人物的心理时应特别注意：一是不要把人物的心理活动硬纳入到一个“赶浪头”的主题规范之中，而丧失人物感情发展的自然状态，要符合情节逻辑。二

是不要由作者漫无节制地发挥想象，把自己对人物心理活动的主观臆测和分析揣摩，拿来替代人物自己真实的心理活动。《亚洲大陆的新崛起》写李四光在回国途中的心情，虽有作者的推测，却合情合理。原文是这样的：

此刻，当货轮离开了海岸，李四光看了一下手表：这正是格林威治时间深夜十二时。他朝那遥远的东方看了一眼，计算了一下西欧和亚洲的时差，他欣喜地想到：“现在好了，东方已经破晓，中国已经天亮了！”

这个心理活动，显然是推想出来的。因为李四光那天是怎样走上轮船的，上船后想了些什么，当时没有人与他同行，本人又已去世，所以不得而知。但是，作者的推想合乎当时当地的情理，符合人物的性格特点。

注意选用富有表现力的细节，进行具体描写，这是报告文学写人的又一个重要之点。好的细节描写，真实、具体、能充实故事情节，增强人物的立体感。例如：

1949年九月底的一个夜晚，英吉利海峡的朴茨茅斯港口，有一个身材高大的中国人，快步踏上了一艘开往法国的渡海轮船。当他穿过英伦海峡的迷雾，迎着海风走上甲板的时候，可以看见他的脚步稳重、矫健；他每一步的跨度，总是零点八五米——这是他多年从事地质工作、长期在海外考察养成的习惯；他平时迈开的每一步，实际就成了测量大地、计算岩层距离的尺子。

这位用准确尺寸走路的人，就是李四光。

在黄钢《亚洲大陆的新崛起》一开头就用了一个生动的细节，它对于突出人物形象起了很好的作用，抵得上一个精采的大情节。作者运用这一细节，不仅简炼地道出了李四光的身份、气魄、严谨的工作作风，而且，象征着人物从旧世界跨进新世界，进入了人生的一个新的里程。

选用人物富有个性化的语言，也是报告文学刻划人物不容忽视的一个问题。选用人物语言，必须符合人物的身份、涵养、性格、语言习惯，不能随心所欲，任意编造。必须在真实人物的语言素材基础上提炼加工。如陈景润在李书记带着苹果去探望他时，说出一连串的“很高兴”，这就极鲜明地表现了陈景润不善辞令的内向性格。（《哥德巴赫猜想》）但根据文章主旨或者报道意图，给人物编造“豪言壮语”则是大忌。人物语言必须真实可信，有个性，感人肺腑。

报告文学中的自然环境和社会环境的描写，也是很重要的。它不仅能够揭示人物性格形成发展的历史，而且能够赋予人物时代感和生活气息，突出主旨。

如《正气歌》的开头：

清明节前一天，一股寒潮袭击了沈阳城。

阵阵冷风抽杀着街道两边柳桃的蓓蕾，抽杀着行路人的心。

天是灰暗暗的。没有了阳光，没有了蓝天。也没有春天特有的温馨。

这样的气氛，令人感到压抑、沉痛、悲哀。

接着，作者写了张志新烈士英勇就义。这种描写环境的开头就为作品女主人公张志新惨遇杀害，悲壮牺牲渲染了凝重、

沉郁的氛围，突出了人物形象。

（三）报告文学的艺术结构 报告文学艺术构思的任务就是要从生活本身提供的真实材料中挖掘出美的价值，并通过作者巧妙的剪裁安排，结构成一个完整而又生动的有机体。

报告文学进入布局谋篇阶段之时，面对着大量的丰富的材料，首先是选择表现角度，要选取一个能够最充分地反映事物本质，最有力地揭示材料价值，最合理地利用、表现材料的角度。然后从最佳角度出发进行对材料的筛选取舍。

陈景润的事迹材料是多方面的，但是徐迟选取了他如何向哥德巴赫猜想进军这个角度，因此，他把与此无关的材料，都略去了，与此有关的，都保留下来了。关系特别密切的，哪怕是多少年前的“小事”，也充分展开、着力描写。如陈景润中学时代的两堂数学课，就写得十分具体、生动，使我们如临其境。作者之所以如此不惜笔墨，就因为陈景润正是在这两堂课上初次接触到哥德巴赫猜想这道名题，并暗自下决心有朝一日要攻克它。

材料经过筛选后，就要精心组接。报告文学常见的艺术结构法，有下面几种：

1. 按时间顺序或事物发展变化的顺序来安排。这种结构法一般适用于记叙较为单纯的人或事，文章线索比较清晰。如李延国的《敢立军令状》写的是淮北市棉纺厂一位毛遂自荐当厂长的普通工人，作品就写了他上任以后的“编月史”。采用这种结构法，要注意避免记流水帐的毛病，努力选取典型度高的材料。

2. 按作者认识发展的逻辑顺序或思想感情起伏的变化来安排层次。按照作者认识发展的逻辑，即以作者发现、接

触问题的探索、解决问题的认识过程来组织安排材料，如台湾省近年来获奖报告文学作品《卖血人》即是采用这种结构法。

按作者思想感情起伏的变化来安排层次，即是指把人物事件放在抒情论说中以“议”带叙。事情随着作者感情波涛的起伏而或来或往、或断或续。例如陶斯亮的《一封终于发出的信》，作者截取了陶铸同志生命最后历程中的一些生活片断，写了他如何遭到林彪、“四人帮”一伙迫害的，如何坚持真理，保护老干部的，如何忍受着批斗会的侮辱、坚信群众坚信党的，如何安慰妻子、关心女儿的婚事的……这些生动丰富的材料是随着作者对父亲的深深怀念和感情的起伏而展开的，具有很强的感染力。

3. 断截式结构法，即把一个人的一生或一个事件的过程按一定时期或一定的性质分开，然后按照主题表达的需要，选取其中的几段，组成一个具有内在联系的一个系统，构成一篇文章。这种结构既能突出重点，又能概括全貌；在形式上，有如串珠一般，能给人以美感。如陈祖芬的《祖国高于一切》，把作品主人公王运丰的历史划为三段：“柏林妻子”，写解放初期王运丰为了献身于新生的祖国，不惜同“柏林妻子”离婚，返回祖国；“德国特务”，写王运丰在“文化大革命”时期受迫害，他被诬为“德国特务”，但他经受住了考验；“中国母亲”，写王运丰重新工作之后继续为祖国效力，不愿意离开祖国母亲的高尚情操。这种结构法使主题显得很集中，逻辑力量很强。采用时要注意文章内在的逻辑力量，该断则断，该接则接，造成一种表达文章主题的气势。

4. 电影分镜头式结构法，即借用电影的蒙太奇手法，

将不同时间、不同地点的片断有机地组接起来，构成一个艺术整体，用连续的画面来表现一定的主旨。它的特点是以画面代替繁琐的叙述和议论，能给人以身临其境的感觉，能给人造成强烈的印象，文学色彩更为浓郁。《为了六十一个阶级弟兄》就是一个典型例子。这种结构法与“断截式”结构法有相似之处，都具有一种跳跃性，但它镜头的取舍组接更为自由灵活，不必过于顾忌内容的严密逻辑联系和高度集中。

近年来，报告文学在我国特别受群众喜爱，结出了一批批硕果。它以迅速真实地反映时代为特长，以歌颂光明、针砭时弊、激励未来为职守，题材愈来愈广，开掘生活越来越深，表现手法也越来越多样，正在成为我们这一伟大时代真实而生动的记录。我们应当认真总结经验，使它获得新的发展。

第二节 散 文

散文概念有一个历史发展和演变的过程。朱自清在《什么是“散文”》中，曾有过比较清楚的界说：

散文的意思不止一个。对骈文说，是不用对偶的单笔，所谓散行的文字。唐以来的“古文”便是这东西。这是文言里的区别，我们现在不大用得着。对韵文说，散文无韵；这里所谓的散文，比前一义所包广大，虽也是文言里旧有的分别，但白话文里也可采用。这都是从形式上分别。还有与诗相对的散文，不拘文言白话，与其说是形式不一样，不如说是内容不一样……

按诗与散文的分法，新文学里小说、戏剧（除掉少数诗剧和少数剧中的散文外），“散文”，都是散文。——论文、宣言等不用说也是散文，但通常不算在文学之内——这里得说明那引号里的散文。那是与诗、小说、戏剧并举，而为新文学的一个独立部门的东西。

当代人仍用此说，将散文分成广义与狭义。广义散文，指凡是不押韵不重骈俪的文章；狭义散文，专指同诗歌、小说、戏剧（影视文学）并称的一种文学体裁。

狭义的散文，品种仍然很多。根据表达方式上的侧重点不同，通常分为四类：1. 记叙散文。这是指以记人叙事为主的散文。2. 游记散文。这是指以记叙、描写游览山川名胜为主的散文。3. 抒情散文。这是指咏景托物，侧重抒情的散文。4. 议论散文。这是指采用文学的手段侧重议论说理的散文，也称“文艺性的社会论文”即杂文。这一类将在下节重点讲述。

写散文，要顾及各类散文各自的艺术个性，又都有必须从整体上要处理好的几个问题。

一、散文的纪实性原则

散文的写作，首先需明确一条纪实性原则。“描述真人真事是散文的首要特征。散文家们要依靠旅行访问，调查研究来积累丰富的素材；要把事件的经过，人物的真容，场地的实景审察清楚了，然后才提笔伸纸。散文特写决不能仰仗虚构。它和小说、戏剧的主要区别就在这里。”^①这与古代

^①周立波：《散文特写选·序言》。

讲究散文“记事贵实，不尚虚词”^①的传统观点是一脉相承的。

也有一种意见认为散文可以虚构。峻青说：“《秋色赋》中那个老头是虚构的。”《傲霜篇》里“主要人物老青是虚构的，是个艺术概括了典型性格”。^②

对这一分歧意见应当怎么看呢？我们认为，散文应当遵循纪实性原则，以生活中真实的人和事、景和物、情和义为表达对象，抒写真切的体验与感受。彩笔绘真情，是散文的一个优势。这正体现了散文这种文学体裁的个性，且以此区别于小说、戏剧、叙事诗。然而在整体纪实的前提下，常有局部的虚构成份是容许的。即是说生活中真实的其人其事，其景其物，要基本上保持描述客体的“庐山面目”；但在具体细节上可以依据抒情达意的需要进行适当的加工，人称“大实小虚”，比较切合文学散文写作艺术实践的规律。

冰心的《小桔灯》这个故事里上场的只有三个人，“我”和那个小姑娘还有“我的朋友”，“我的朋友”是虚构的人物。“我”把“我的朋友”的住处，安放在乡公所的楼上，因为“我”去拜访这位朋友，而她又不在，由此“我”才有和那个小姑娘谈话的机会。^③然而《小桔灯》中的小孩一家，以及作者同她的接触，包括女孩父亲的姓氏都是确凿的。就整体而言，散文的题材没有“仰仗虚构”，而又确实作了一点虚构（或者出于立意的某种需要，或出于编织艺术的某种需要）。韩少华的《序曲》，赵丽宏的《雨中》，大都有着相仿的情形。可见，用“大实小虚”来理解散文选材的纪实性原则，既尊重了散文的个性，又符合文学创作艺术

① 刘师培：《论美术与征实之学不同》。

② 《峻青同志谈〈秋色赋〉等的写作》

③ 参见冰心：《漫谈〈小桔灯〉的写作经过》。

规律——想象的发挥，是可以成立的。

正因为这样，散文有别于虚构的小说。老舍说《红楼梦》里那么多姑娘，《水浒传》里那么多好汉，都是文学先辈曹雪芹、施耐庵他们创造的。不是说没有原型，而是和生活中的原型距离很大，到哪儿去找林黛玉，到哪儿去找花和尚，读者不需要也没有理由去追本寻源。而散文则不一样，读者有权利也习惯于把它们看做基本上是真的，特别是怀人忆旧和山水游记之类。如果谁去找当代小说里的改革家去取经，势必有点荒唐；但如果一篇怀友的文章并不存在这个故友，一篇写景的文章并不存在这一景观，未免莫名其妙。

（《桃花源记》习惯上被称为散文，其实应视为小说）。可见散文家的虚构决非等同于小说家的虚构。

再看散文与传记、报告文学的区别。传记大体上可归为历史散文的范畴。这类史传文章虽含有文学的因素，如《鸿门宴》中的樊哙这个人物，就分明是艺术化了的，但从本质上讲，传记忠于历史，“善序有理，辨而不华，实而不俚，其文质，其事核，不虚美，不隐恶，故谓之实录。”^①而作为散文并没有“实录”这个方面的严格要求。至于报告文学，属于文学的报告，具有鲜明的新闻性。它不但不允许象小说那样虚构，也不能象散文那样虚构。与报告文学相比，散文在虚构上有较大的灵活性。

二、散文的剪裁艺术

散文的剪裁艺术，贵在匠心独运，自然得体。一般来说，要注意以下三点：

① 班固：《汉书·司马迁传赞》。

(一) 散文要有一个凝聚点 散文看来似乎漫不经心，终归还是“法度中绳”，有规矩才成方圆。秦牧《土地》上下千年，纵横万里，熔古今中外天南海北于一炉，以“土地”作为凝聚点而铸成篇章。峻青的《万斛珠玑》写去写来，许多美好的画面与情思都围绕着采色的小石子展开：朋友送石子，从小爱石子，借涨潮写石子的圆润以及海浪的创造力，借梦境与神话似的心理幻觉写石子的美感，借叶剑英元帅的诗写游人赏玩石子的乐趣，借退潮写令人眼花缭乱的珠宝世界，最后是将石子带回送亲友，首尾圆合处，又写朋友鉴赏石子，使意境升华。整篇赞美纯洁坚贞，歌颂高山、大海，歌颂可爱的祖国，没有哪一笔离开了石子。可以说，如果《土地》中离开了“土地”，《万斛珠玑》中离开了“石子”，所谓形散也好，神聚也好，就失去了统一材料、组织材料的外在结构手段，没有凝聚点，就缺乏了可接受性，就会成为散马无笼头。在表现的时候能开合自如，迭宕有致，散漫而有边际，这正是凝聚点的妙用。

(二) 散文于取舍之间见精神。 散文的剪裁取舍一方面受凝聚点的制约，一方面受文章的精神所支配。苏轼那幅摄人心魂的绝壁月夜图（《石钟山记》），乃是为得出“凡事不可臆断其有无”这一结论。范仲淹写洞庭那一幅幅对比鲜明的景色，乃是为表达他的“忧乐观”而渲染出特定的情境领域。散文于取舍之中见精神，使形形色色的材料以主旨为内在红线贯串起来，达到内聚。

(三) 散文的断续与繁简艺术 思绪和情绪的不断跳跃流动，行文脉络的若断若续，构成了散文的空灵感和艺术空白。散文剪裁的断续艺术，是为了有利于反映广阔的生活幅度，丰富文章的内涵，同时增强一种流动的节奏感和神

韵。有如刘白羽的《日出》，由海涅从布罗肯高峰看日出，写到屠格涅夫观日出，继而又写到“我”在印度科摩林海角和黄山两次看日出都未能如愿以偿，最后写到飞临万仞高空上看日出的壮观。断与续的配合默契，往往借助于联想架起往返此岸与彼岸之间的桥梁。

“由简到繁繁到简，简内俱是精华点。”梅兰芳的这一艺术见解，讲的是艺术表现的精益求精，体现出艺术家对浓缩和凝聚之美的追求。从散文写作繁与简的辩证法来说，某一局部的繁，恰是为了整体意义上的简，一如绘画，没有浓就没有淡，书法上没有“溶如花”就难以表现“枯如枝”；就好比打仗，局部的以多胜少正是为了整体的以少胜多。如冰心在《樱花赞》中对樱花的反复铺陈渲染，赋予全篇以象征的意蕴，“幻成一片中日人民友谊的花的云海”，正是为了省去许多写实之笔，使行文有空灵飞动之美。繁有繁的必要，它能使文章生动，血肉丰满，整篇没有一处具体逼真的描写，是不可思议的。简有简的好处，如果一味求繁，见龙描龙，见凤描凤，那也会令人眼花缭乱。繁简得宜，虚实相生，也是剪裁艺术追求的一种审美效应。

三、散文意境的创造

意境，是指作者的主观思想感情与客观景物融合而成的一种艺术境界。其核心是情景交融。对此，王国维在《人间词话删稿》中说：“昔人论诗词，有景语、情语之别，不知一切景语，皆情语也。”其实王夫之在《姜斋诗话》中早就说过：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。”“景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情也。”散文意境比诗歌意境重客

观，尚真实，讲究如临其境，如见其人的艺术效果，不象诗歌意境那样空灵，那样与现实“不即不离”，追求“水中之月，镜中之花”的美感，但好散文与好诗歌在意境上相通处更多。好的散文，总是诗意盎然。

意境是评判散文美的重要标志。要使散文有优美深邃的意境，要求作者追求散文的画面美、音乐美、诗情美、哲理美。

（一）画面美 散文家理当是一个擅长于对人物和山水素描勾勒的画家。写人当能抓住闪光的侧影，一笔两笔，音容逼肖，神情突出；写景当绘形绘神，使人视之如见，触之若及。高尔基的《海燕》描绘在苍茫的大海上，风雨交作，电闪雷鸣的景象，将人带入气势磅礴、诗意浓烈的境界。凤章的《雨绿江南》，便是一组诱人的江南之春的画卷：船在前进，画在移动，画面不断地变换着，烟雨迷蒙，若隐若现，若真若幻……。于是“以镜照之，思则便来”，撩拨起人们急于饱览天堂秀色的诗情。

（二）音乐美 这就是说，文章富有音韵感、节奏感。作者的主观情愫与自然音响和谐统一，神韵、气势与音响、节奏妙合无垠。读者读来上口，听来悦耳，视之则情动神移，为之陶醉。例如，冰心的《笑》：

雨声渐渐地住了，窗帘后隐隐的透进清光来。推开窗户一看，呀！凉云散了，树叶上的残滴，映着月儿，好似萤光千点，闪闪烁烁地动着。——真没有想到苦雨孤灯之后，会有这么一幅清美的图画！

这段文字虽然没韵，却有一种内在的韵味和节奏，“造成一

种有规律的音流的呼吸”，如同吐纳珠玉的天籁之音，给人以美的享受。

（三）诗情美 散文的每一个画面，每一个流动的音符，散文家都应当将感情的琴弦拨响，因为画面美与音乐美唯有灌注作家诗的情绪，才具有艺术生命的活力。一篇优美的散文，其画面其旋律无不受着诗情的驾驭，决非是单纯闲适的美文。郭沫若40年代写的散文短章《白鹭》，以清水里的白鹭象征美的事物，溶入一片诗情，于是凝铸为一幅“韵在骨子里的散文诗”。矛盾写于北伐时期的散文《雾》反映作家的关心祖国前途的爱国之心，那浓郁的诗的情绪渗透在一种特定的氛围之中。

（四）哲理美 这是善于哲理思考的作家对散文的特别赠礼。诗情在玫瑰丛中，哲理也在玫瑰丛中。这里的“玫瑰丛”是英国作家史密斯为散文所设的精妙比喻，谓之“伦理学在玫瑰丛中，身入其境，芳香扑鼻”。^①人们在欣赏散文时，能够闻到哲理的芬芳。哲理借助于形象通过象征或暗示含蓄地表现出来。俄国作家柯罗连科的《火光》，凝聚着他长期流放生活与斗争生活的深刻感受，凭借“火光在前”的情境，表现出一个革命者对光明的渴望与追求。因而，“火光”在这一特定的情境中，它已成为一个艺术形象，涵蕴着丰富的人生哲理。茅盾在《沙滩上的足迹》中写道：“等天亮再走的念头打消得精光，靠着心火的照明，在纵横杂乱的足迹中，他小心地辨认着真的人的足迹，坚定地前进！”同样焕发出哲理的光芒。

意境给人的这些美感，当然不是决然分开的，往往交互

① [英]史密斯：《小品文作法论》。

融合。

从“意”与“境”契合的因素来看，就是要求作者善于借景抒情，托物言志，因事明理。

这景、物、事既是作者情感的触发物，也是寄寓物；这景、物、事具有那些能唤起人们特定情感的自然属性、特征。作者一当选到这样的客观对象，久蓄于胸的思想情感，就有了依附融注的具体形象。刘熙载在《艺概》中说：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。故诗无气象，则精神亦无所寓矣。”鲜明实在的形象画面，是“境”的显现；形中有神，画中有诗，是“意”的显现。这样借景抒情，则情景交融；托物言志，则物我契合；因事明理，则事理融合。只有作者的思想感情与景、物、事妙合无垠，才会意境天成。

创造意境，强调情感因素是非常必要的。情感与思想（即通常所说的“意”）虽有区别，却相互联系，相互渗透，感情是思想的生动体现。意境中的思想因素是不可少的。表现思想，即显意，有以下几种常见的方法：

1. 一字凝聚法 一篇优美的散文，冶炼出“一个字”来豁现全篇的旨意，或用以编织全文。朱自清的《绿》从题到文凝结在“绿”字上面，意脉贯通，形成了绿意盎然的艺术境界。冰心的《笑》，用一个“笑”字将天使、儿童、老妇人三幅微笑的肖像画绾在一起，“融在爱的调和里”，以表现作家的“爱的哲学”。一字凝聚法，是作家修养成熟之后达到炉火纯青的标志之一。

2. 借物明志法 散文假托于物的抒情述志，是一种寓象征于实物的笔法。女散文家菡子说过，她“仿佛把农村发酵的土地，融合在歌唱着的山溪中，然后又把胸中溢出

来的醇酒洒在纸上。”①即是说，散文家每每将独特的思想感情融入某一物象中，将生活体验转化为艺术经验，激活读者的联想，引起无穷的回味。如杨朔的《荔枝蜜》，贾平凹的《丑石》。这种手法意蕴含蓄隽永，既在描写景物中抒情，同时在抒情中明志，情趣和理趣都渗透在对物象的赞美之中。

3. 形象显意法 散文剪辑生活的断片，在记人叙事之中通过人物形象来显示思想境界。

美国女作家史沫特莱的《记鲁迅》是这样描述她参加鲁迅五十寿辰庆宴时，第一次见到先生的印象：“他的脸和普通中国人的脸没有什么两样，可是他在我的记忆中，却是我从前从未见过的语语动人的脸。一种富有生命的智慧和先知正从这上面流露出来。”“他的举止，他的语言，以及他的每一姿态，都放射出那种为最完整的人格所独有的一种无法解释的和谐的魔力。”②可知史沫特莱心中的鲁迅何等伟大崇高。

散文通过对人物的描写抒发所感所思，人物则象慧星划空而过，然而把光留给人间。

掩护过去了，闯过了一关。这时，一个四十多岁的人，从苇塘打苇回来，被敌人捉住。敌人问他：“你是八路？”“不是！”“你村里有干部？”“没有！”敌人砍断他半边脖子，又问：“你的八路？”他歪着头，血流在胸膛上，说：“不是！”“你村八路大大的！”“没

① 《生命赋予的使命》

② 《记鲁迅》

有！”

妇女们忍不住，她们一齐沙着嗓子喊：“没有！”

“没有！”

敌人杀死他，他倒在冰上。血冻结了，血是坚定的，死是刚强！（孙犁：《采蒲台的苇》）

闪光的人，闪光的情，构成散文壮美的意境。

4. 曲径通幽法 凡意蕴深邃、丰富，在表达上而又水复山重，使其诗情诗意或哲理在千呼万唤时方透露出来，皆可称之为曲径通幽的显意手法。如戴善奎的《峨眉寻秀》，开笔便引出天下许多名山蔚然可观，为何唯独“峨眉天下秀”呢？于是作者踏遍峨眉去寻访秀色，寻寻觅觅却未能如愿以偿，但后来终于发现了“一种轻清窈窕的美感，一种飘逸鲜润的丽质”，突然得着灵感，认识了峨眉之秀。最后挑明之所以要峨眉寻“秀”，是因为不愿穿“皇帝的新衣”。

5. 细节传神法 以细节的描述反映出对象的特征，以点亮主旨，增强艺术的感染力量。散文勾勒出人物一两处传神的细节，能给人以深刻鲜明的印象。《背影》着意渲染了“父亲”蹒跚地走到铁道边，穿过铁道，爬上月台的细节，以致“我的眼泪很快地流下来了”；结笔的时候，“我”还在晶莹的泪光中仿佛看到了那个画面。可谓情深意笃。

6. 烘云托月法 烘托原指一种中国画技法，即用水墨或淡彩在物象的轮廓外面渲染衬托。散文创作中亦往往借用这一手法，从侧面着意描绘，如杨朔的《海市》，借对海市蜃楼的描写，衬出家乡的令人惊奇的变化；以历代人们

的幻想来衬托社会主义现实的美好。这种手法，通常又称之谓绿叶扶花。它可以丰富散文的层次，增强散文立体的美感。在散文创作中动与静，虚与实，人物或画面中景物的主次，都存在着一个烘托点染的艺术道理。

散文显意的手法多种多样，阐释的角度不同又会有不同的提法，如写意法、兴波法、指点法，等等，而且呈现屋瓦毗连、相互渗入的状态。这里不再一一尽述。

四、散文的基本结构形态

结构属于形态美的艺术范畴。散文的结构形态有种种的不同。

（一）板块式结构形态 这种形态往往体现为一篇散文中有着若干相对独立的组成部分，每一部分有它相应的指向性。各个部分之间用某种胶合剂粘在一处，于是形成为一个艺术整体。如魏巍的《谁是最可爱的人》中的三则英雄故事，毛岸青、邵华的《我爱韶山的红杜鹃》里的四幅象征性的画面，茅盾的《风景谈》所表现的六片情境领域，刘白羽的《长江三日》中三日的纪游。这种结构法可以是纵式，即按照时空顺序或观察顺序；也可以是横式，即按事物的某些特征，某些内在联系来布局，把零星的材料分片编织起来，然后再组合成为一个有机的艺术生命。

（二）滚雪球式（或轮辐式）结构形态 一篇散文由一个小小的内核不断发展，不断扩大，越滚越充实，越丰富，围着核心滚下去，写出一篇内容充实的散文。这是一种既向外扩展又向内集中的方法。如秦牧的《土地》，尽管作家艺术的大千视界无边无垠，思维活动如同脱缰奔驰的野马，但它总是“抱”住“土地”这个核心在滚雪球。

（三）包含式的结构形态 有的散文是以通过创造一种氛围，表达一种思绪，从而含蕴着诗情和哲理。比如方纪的《挥手之间》，捕捉那一具有永恒的美学价值的特写镜头，展示出时代风云和那史诗般壮美的历史画卷。又如朱自清的《匆匆》写的便是一瞬间的感受，自己对人生的思索与追求，全包含在对时光的咏叹里。这种结构形态，鲜明地体现出一种情感的流动，意与境浑然天成。

（四）物我式结构形态 广义来讲，散文虽然可以统称之为物我交融式，而在这里我们仍把它作为一种结构形态。这种结构形态的特点是主体与客体融合，借自然写人的风采与情态。李乐薇《我的空中楼阁》借对一间小屋的描绘，以及写出与小物对应的风物，表现一种韵味，将“我”的情致渗透进大自然的诗情画意之中。这种结构形态的特点，表现为着意对某一物象的描述和渲染。一如茅盾写白杨，陶铸写松树，大体上属于这一结构类型。

（五）双线交叉式结构形态 散文有外在情节线与内在思想线。外在情节线的贯穿（或按时空线索，或依观察方法和角度）使散文散而有序；内在思想线的贯穿，使所描述的客体均有所归附，有一种牵引力。吴周文在《杨朔的散文艺术》中谈到：《蓬莱仙境》，在以自己的行踪叙写故乡巨大变化的情节中，断续地穿插了解放前婀娜表姐的悲剧故事，正是以抑垫扬地强调“社会主义蓬莱胜仙境”的内在思想线，相反相成地强化了抒情的主旋律。正由于外在情节线与内在思想线交织，散文得以环环相连，丝丝入扣。

五、散文的文采

（一）质朴的文采 散文的质朴是富有文采的表现，

是属于一种“清水出芙蓉”的美。黑格尔说：

既简单而又美这个理想的优点毋宁说是辛勤的结果，要经过多方面的转化作用，把繁芜的、驳杂的、混乱的、过分的、臃肿的因素一齐去掉，还要使这种较利不露一丝辛苦经营的痕迹，然后美才自由自在的、不受阻挠地、仿佛天衣无缝似地涌现出来。^①

形成散文质朴的文采，从表达上看普遍有这样的特点：少用甚至不用形容词语，擅长于白描技法，即不渲染背景，不着色彩。柯蓝的《迷途者》，全篇仅三百来字，将荒漠中迷路后得救的情景，逼真地勾划出来，十分质朴感人。文中两次对一只倒毙的山羊进行白描，极富于立体感和流动感，仿佛电影里的两个特写镜头，然而笔墨十分经济，总共不过才用了二三十个字。在结尾的地方，感情的分量格外凝重，没有半个字的渲染：

我在一边沉思：一个在沙丘绝境中得救的人，看见毁灭在沙丘的生命，他会想些什么呢？我想，不是恐惧死亡，而是一定要战胜死亡吧！

（二）华美的文采 我们肯定质朴，但不否定华美。华美的文笔，能表现出散文的另一种文采。素雅的白菊固然美，但浓艳的牡丹同样美，二者并行不悖，是散文家族里美丽的姐妹。我国古代散文中的名篇如《滕王阁序》、《岳阳

① 黑格尔：《美学》第三卷上册。

楼记》，都是巧妙地运用多种技巧，多种色彩，或象油画光彩照耀，或如水彩绚丽夺目。在现代散文中，如朱自清的《荷塘月色》和《绿》就以华美取胜。还有何其芳的《秋海棠》，其开头与结尾，写得多么优美：

庭院静静的。仿佛听得见夜是怎样从有蛛网的檐角滑下，落在花砌间纤长的飘带似的蓝叶上，微微的颤悸如刚栖定蜻蜓的翅，最后静止了。夜遂做成了一湖澄静的柔波，停滞在庭院里，波面浮泛着青色的幽辉。

.....

就在这铺满了绿苔，不见砌痕的阶下秋海棠茁长出来了。两瓣圆圆的鼓着如玫瑰颊间的酒涡，两瓣长长的伸张着如羡慕昆虫们飞游的翅，叶面是绿的，叶背是红的，随生着茸茸的线毛，朱色的茎斜斜地从石阑干的基础下击出，如擎出一个古代的甜美的故事。

诗人将难以揣摩的夜的氛围，绘形绘色绘声地进行工笔细描，渗透了幻觉、想象、博喻等艺术技巧，细腻传神地写出夜的幽静和柔美，渲染出一种特殊氛围，把读者引入一个特定的情境领域。结尾对海棠花富于象征意义的描写，给人一种丰富的美感享受。可见散文华美的文采同样富有艺术的魅力。

第三节 杂 文

杂文原属于散文的一个支派。广义的杂文无所不包，凡议论而兼叙述的文字，统谓之杂文。狭义的杂文则专指现代“文艺性的社会论文”（瞿秋白）。现代散文中，凡侧重于评说事理而又具有形象生动，精悍灵活，风趣幽默等特点的，都称为杂文。杂文的“杂”，究竟有怎样的含义？就广义而言，正如鲁迅所说：“凡有文章，都有类可归，如果编年，那就只按作成的年月，不管文体，各种都夹在一处，于是成了“杂”。^①就一篇作品而言，杂文的“杂”，还在于内容上的丰富多采，旁征博引，天南海北，无所不谈，它是“感应的神经，是攻守的手足”，总是有感而作。

杂文在我国源远流长，但做为一种独立的文体则开始于“五四”运动前后，成熟于鲁迅的杂文时代。借用唐弢的话来说，是鲁迅“建立了文学史上睥睨一代的文体——以独创的形象构成个人风格的战斗的杂文”^②。杂文是在尖锐的斗争中发展起来的。以鲁迅为代表的中国文化革命的前驱者，将杂文作为匕首投枪，以黑暗社会为标的，评述政治，揭露时弊，声讨凶顽，宣传群众，推动着革命事业向前发展，也促进了杂文的成长，使它成为一种具有鲜明的时代内容、犀利的战斗风格和精警的审美特色的文学体裁。

建国以后，社会主义革命和社会主义建设的新时代，赋

① 鲁迅：《且介亭杂文·序言》。

② 唐弢：《鲁迅的美学思想》。

予了杂文新的历史使命，扩大了杂文的视野和表现范围。在新的历史条件下，作为时代“感应的神经”的杂文，具有了多重表现功能和新的基调，即歌颂光明和抨击时弊，评判是非和介绍知识，发表随感和讨论政事，情趣探幽和美学抉微，都为当代杂文所兼容并蓄。随着当代社会民主化进程的加速及社会成员“参与意识”的不断增长，随着整个社会文化心理层次的变化和审美要求与审美能力的提高，杂文和当代社会的生活将更加密切。今天的杂文已经不再附属于散文，赢得了与文学“四条河流”平行的地位，它的发展将获得更为有利的条件，它的繁荣是可以预期的。一如鲁迅先生所盼望：“我还更乐观于杂文的开展，日见其斑斓。”①

杂文文体需要有高度的艺术技巧。《唐弢杂文选·序言》指出：“正因为短小、直接、集中，就愈是要求我们的作者能够写得深刻、生动、有味，一下子吸引住读者；愈是要求这种艺术的表现形式能够适应它的思想内容，通过广泛的社会、历史知识以完成其灵活和多采。”

杂文写作，要掌握以下一些要点。

一、选取类型进行形象化思辨

选取类型进行形象思辨，以揭示事物的本质，是杂文写作所遵循的一条最基本的艺术准则。

一般说来，杂文不可能象小说那样各方面地去刻画人物，但需漫画式地勾勒出活脱脱的形象，以叙事、抒情、明理，揭示事物的思想蕴涵。即是说，选取类型是为了使议论形象化，并加重思辨的力度。杂文贵在析理精辟，却不限于

① 鲁迅：《且介亭杂文二集·徐懋庸作〈打杂集〉序》。

运用抽象的概念、判断、推理，而更借重于形象来显示论证意味。

首先，杂文形象具有社会认识效应 杂文的形象“常是一鼻，一咀，一毛，但合起来，已几乎是或一形的全体”^①鲁迅杂文中的形象的典型性极为鲜明，即使表现为某一个，也可以看作一群。例如那“哲中、公允、调和、平正之状可掬，悠悠然别个无不偏激，唯独自己得了‘中庸之道’似的脸来”的“叭儿狗”；以及“走在胡羊的前面，脖子上还挂着一个银铎，作为智识阶级的徽章”，领着胡羊走向屠场的“山羊”。它们“寄托着某些名公、巨卿、学者文人的相貌和性格。这些人读了文章之后，自己对着镜子一照，越看越象，越象越恼，气得暴跳如雷，而不幸连这暴跳如雷的姿式也很象。”^②可见，杂文一旦以漫画式的笔触勾勒形象，得其神髓，画出灵魂，借以概括某种社会现象，便能引起强烈的震动和反响。乃至人们说，鲁迅塑造的“叭儿狗”形象，或许不亚于先生小说里的“阿Q”。杂文中的形象在本质上体现某一群体的共同属性，具有普遍的认识意义。乍一看，似乎是信手拈来，实际上是作者理性思维和形象思维的智慧结晶，是“绞了许多脑汁，把它锻炼成精锐的一击”。

其次，杂文形象具有现实感与时代精神 杂文应当紧密跟随时代。杂文中的形象，即便是写历史也是为了着眼于现实，从历史的人和事照出现实中的影子；即便是写外国的人情世态，也是为了照映周围的人和事。因为，杂文的核心是有感而发，即是对社会现实的敏锐感受发而为文。《切

① 鲁迅：《准风月谈·后记》。

② 唐弢：《鲁迅的美学思想》。

尔维亚科夫死于一个喷嚏……》^①。把契诃夫的短篇小说《小公务员之死》里的主人公作视角的窗口，窥探当代世人的心理病态，指出这类人，把本来与职务、权利、地位毫不相干的东西，偏偏拉来主宰自己的灵魂，作为自己待人处事的“筹码”。于是给现今与切尔维亚科夫相类似被扭曲的灵魂扎了一大针。

杂文形象的生命力在于引起人们对现实社会的关注。河南省丘北县商业局总支委员朱家平逼一农民为狗披麻戴孝，《杂文报》发表《震惊于狗案》^②，操起解剖刀狠挖封建主义的毒瘤，愤慨地指出：“若问，阳光下有无罪恶，这就是。”显然，它引起了世人心灵的震撼，因之具有一种强烈的生命力。

人们说一篇杂文是一个发现，即需对现实的人生百态运用脑髓，且放射出自己独特的眼光。杂文作者必须增强时代意识与社会责任感，笔下的形象应为两个文明“摇旗呐喊”，为改革大潮推波助澜，同时对社会弊端形成冲击波，“在时代的精神里完成他自己”^③，使杂文具有“牵引力”，发挥它固有的生命光泽。

第三，杂文形象的展开体现一种特殊说理过程。杂文的形象将生活经验转化为艺术经验。运用形象说理往往采取联想、对照、比附、影射、引申等方式进行。这些方式互相交织，形成一种复合状态，在读者心坎里产生由此及彼的连锁反应，引起理性的思考，便产生了说理的功用。运用形象

① 参见《杂文报》第126期。

② 参见《杂文报》第150期。

③ 《唐装杂文选·序言》

说理常借助比喻、暗示、象征等技巧，达到具象与抽象相融合。

且看柳宗元对小爬虫蝜蝂的描述：

蝜蝂者，善负小虫也。行遇物，辄持取，卬（昂）其首负之。背愈重，虽困剧不止也。其背甚涩，物积因不散，卒蹶仆不能起。人或怜之，为去其负。苟能行，又持取如故。又好上高，极其力不已，至坠地死。（柳宗元：《蝜蝂传》）

文中生动写出蝜蝂贪得无厌、好向上爬的习性，并以这种小虫为中介，形成拟人与拟物的复合化，似类比而非类比推理，然而尖刻地讽刺那帮贪图高官厚禄的腐朽官吏。

杂文形象的说理功效的发挥，也表现于作者在选取形象时开掘出了其中深藏的底蕴，赋予了它以人生和时代的哲理，只不过是言在此而意在彼罢了。所以一经点破或暗示，深化与升华，便能够使读者顿悟真谛。

二、美丑判断替代真假判断

杂文有别于一般的议论性文章。议论文的目的在于“明是非之分，审活乱之纪，名同异之处，察名实之理”^①，而杂文曲折地表现现实生活，机智幽默，夸张地开掘着美与丑，达到审美与明理的统一，让人在美丑判断中把握作者的审美意向，领会思想内涵之美，从而产生一种潜移默化的审美效应。

^① 《墨子·小取》，转引自《古人论写作》。

雨果说过“丑就在美的旁边”。杂文现出丑来，是利用美与丑的反差进行对比，是为了让读者从丑的事物，丑的咀脸，反过来认识美，感受美。杂文的着眼点，主要不是通过说理明辨是非曲直，以便直接起到“定从违”的作用，而是以形象的传神描述来诱发读者从中进行美丑判断。“鲁迅先生在《一点比喻》中，以挂着小铃铎的山羊带着胡羊走向屠场的画面设喻，接着写挂着‘智识阶级’的小铃铎的人群中的‘山羊’，引导青年走向绝路。作者渲染胡羊跟着山羊走的滑稽可笑，是为了调动读者的审美情感，而把胡适、陈西滢等御用文人置于可笑可鄙的境地，该者自然在感情上厌恶他们，否定他们。这是引起丑感以代替理性判断，以感情的厌恶代替理性否定。”^①

美丑判断是一种审美情感。大凡优秀的杂文，无不艺术化地凝聚社会与人生的体验，调动读者的鲜明爱憎，让人作出美丑判断，从中感悟出生动而深刻的哲理。

杂文写作应树起一面艺术美的旗帜，将审美追求作为高层次的追求，努力做到形象性与逻辑性，诗情与哲理的有机融合，以审美判断加强真假判断。这样便比较容易克服说理偏多、较空，形象化和艺术性不足的缺陷，而使杂文真正成为赏心悦目的美文。

三、杂文笔法的兼容性与杂文味

杂文笔法是杂文作者在行文中所创造的语言境界和氛围，体现为一种文体特色，以增强杂文整体的表现效能。

杂文的笔法具有抒情诗的情感与哲理意味的内涵，如：

① 彭建明：《杂文与审美》，见《杂文报》第139期。

石在，火种是不会绝的。（鲁迅：《“题未定”草》）

愿意做培养天才的泥土的人，愿意做点燃社会主义熊熊大火的火柴的人，是纯粹的人，真正的人。（马铁丁：《火柴颂》）

同时杂文的笔法并不排斥情节的生动性，请看刘征的《关二哥传》里的对话，象是写小说：

二哥，您一向可好？”我笑着招呼。

“你是谁，我们素不相识。”

“真是贵人多忘事哪！”

“有话照直里说，你也是来跟踪我，调查我的吗？”

“看你关二哥，说到哪儿去了？我是给二哥写传的。”

杂文笔法还具有寓言或戏剧的讽刺与幽默的风格。

但杂文并非是诗，也不是小说、寓言或者戏剧，只是借用多种文学形式的表达技巧来为形象化说理服务。杂文笔法的兼容性，即是杂文笔法在表现形象时的灵活性。

杂文并不存在任何固定的所谓笔法，但由于论辩性和文艺性的巧妙结合具有了其它文体所不具备的特色。换句话说，杂文笔法兼容众体之长而形成自己独特的风味。“有了这种味儿，才算是杂文，这种味儿越浓，杂文的质量也就越高。”①

① 吕文源：《杂文及其写作》，见《写作范文丛书·杂文卷》。

四、杂文写作技法举隅

杂文写作巧妙灵活，不落套路，用形象说理的技法多种多样。

（一）大中取小，以小显大。

杂文固然以内容博杂为美，而一旦为文，则需从大千世界的万花筒中截取某一点，发现其丰富的内涵，就好象那武陵渔夫进桃花源，初进的时候，入口很狭小，进去之后才豁然开朗。歌德说过，独创的一个最好的标志就在于选择好题材之后，能把它充分地加以发挥，从而使得人家承认压根儿想不到会在这题材里发现那么多的东西。我以为这番话对于杂文写作尤其具有宝贵的价值。

如刘征的《从宫廷糕点说起》，题材好象是信手拈来：“心想，万岁爷吃的，定然是只应天上有的美味，打开来一尝，却大失所望。”由此逐渐地展开联想，拓宽拓深，最后揭示出历史转折时期一条颠扑不破的真理：

……过去神圣，今天仍然神圣的，需坚持；过去神圣的，今天因条件不神圣的，要改变；过去神圣，今天已经证明那本来就不该神圣的，要抛弃；过去不神圣，甚至视为异端，今天应奉为神圣的，要让它神圣起来。

的确，杂文是富于思考的文字，杂文家必须善于思索，既具备真知博识，又有一双敏锐而深邃的慧眼，才能以一目尽传精神。

在以小见大的笔锋里，由于联想自然奇妙，还能达到既指人以深刻的域悟，又能“给人愉快和休息”的效果。

艾思奇在《再谈面子》一文里，把“猴子戴上花花绿绿的面具，在冬冬锵锵的锣鼓声中耍戏”，称做“五分钟英雄美人”。随之化开笔墨，写希特勒曾挂过一块英雄脸，落得很凄惨的下场，慈禧太后也曾带上了美人脸，同样落得连她的面具一同完蛋的结局。再将笔锋转到“人民欢迎的是真正的英雄”，以及辨别英雄美人的真假之方法。行文一波三折，妙趣横生，然后将笔锋引向“喜欢把缺点当宝贝一样深藏起来的人”，说他们也可能是进化不够，在身上遗留了某些猴性，难于发扬脸上真正的光彩。

而老烈的《尾巴在哪里》一文，则从看《长短录》落墨，说是其中有一篇文章引了一则民间神话故事，讲到一个大狮子偷吃了西王母的蟠桃，让王母娘娘捉住了，吩咐用快刀把尾巴割去，以后它生下小猴子来，便没有了尾巴，身上的毫毛也逐渐退去，慢慢地变成了人。尔后生发开去，并引申出“有人往往看别人吃了几餐饱饭，手里有了几个零用钱，便胆颤心惊，以为资本主义的尾巴又翘起来了。结笔语重心长，发人深醒：“哪有共产党人害怕人家劳动谋生的道理呢？”

运用这种笔法极需博杂的知识与深邃的眼光，借助巧喻，形象入微，常在灵活自在的笔调中饱含严肃的人生哲理。谈起来觉得亲切而有兴味，能拨动你感情的弦。同时也表现出杂文家的睿智与功力。

（二）出其不意，旁敲侧击 事先将意向荫蔽起来，仿佛若无其事，王顾左右而言他；但在这若无其事之中，包含着深藏的用意，并绕着圈子旁敲侧击，一步一步地达到目的地。古代讽谏一类杂文，常常是运用这皮里阳秋、绵里藏针的技法。

用这种旁敲侧击、出其不意的手法，常常使杂文的揭露与讽刺变得更加辛辣，鲁迅的《药渣》就是此中的典范。它先从“药渣”的故事谈起，淋漓尽致地向读者展示了统治者“以人为药”的荒淫与“以人为药渣”的残酷。结尾处轻轻一点，将“药渣”与吴稚晖的现在与未来联在一起，说明无行文人的必然下场。这种先喻后正的手法常常能将揭露的对象禁锢在“无形的墙”中，虽左冲右突而无法解脱，只有听候真理的裁决。

当今的许多杂文继承了这一传统的手法，秦牧的《鬣狗的风格》就是一个例子。它“明修栈道，暗渡陈仓”，先从有关“鬣狗”的知识介绍起，对其“模样、行藏和风格”进行了妙趣横生的描述。待布好了“十面埋伏”的阵势之后，笔锋一转，将“鬣狗的风格”轻轻地贴附在“鬣狗式的人物”身上，将绵里的藏针深深刺入这些“震派”、“风派”、“溜派”的丑恶的灵魂。运用这种手法，收到了很好的战斗效果。

这种手法的运用需求贴切自然，不宜牵强附会，且当把握分寸，看准火候，事先要不露蛛丝马迹，一旦见出分晓，确能让人拍手称妙。

（三）借题发挥，触类旁通。 他山之石，可以攻玉。诸葛亮火烧战船，巧借东风相助。借题发挥，这是杂文常常采用的技法。

老烈的《马派艺术》，作者从以著名京剧演员马连良领衔的马派艺术为“由头”，引出另一种马派，“介于人、马之间的一种行为上的概念——拍马屁之派。马派艺术也者，拍马屁的艺术之谓也。”乍一看荒诞不经，其实是别出心裁的借题法。尔后议论风生，谈马的贡献，韩干画马，韩愈说马，杜甫咏马。接着，引出一篇《拍马图》的游戏文字，并

从《风赋》论楚大夫宋玉高超的拍马艺术。随之笔锋一转，

“这马派，虽则‘古已有之’，却实在是‘于今为烈’。”于是鉴古观今，数落“四人帮”马派艺术的时代特征。进而指出他们倒台之后，马派艺术又有了新的发展，提醒大家“共同欣赏马派艺术的新表演”。

这类技法需找到勾连之点，然后左右逢源，繁简奇正，各得其度。杂文中用巧立名目，指桑骂槐，借古讽今，触类旁通之法者，大多可属于这一类。好处在于由此及彼，纵贯古今，铺陈渲染，以发人深思。

（四）寓庄于谐，闹中现丑 将社会现实生活中的弊端，以喜剧的形式撕破给人看，在嬉闹中画出人的心态，在谐趣中寄托理性的否定，让读者在捧腹之后对人生作出深刻的观照。

一篇苏联讽刺小品：《首长学步》写首长格里戈里·伊万诺维奇原本会走路，由于他一天到晚都坐办公室里，而且上下班都有汽车接送，久而久之连路也不会走了。于是作者勾画了首长学步的滑稽场面：

首长鼓足了最大的勇气，用手推，离开了长椅，象一只企鹅那样，摇摇摆摆地倒换着双脚，歪歪扭扭地在林荫道上走了起来。科长在前面奔跑着，不断地轰赶着过路的行人。

“会走了！会走了！”响起了一片欢呼声。

“真是奇迹！首长会走路了！”女秘书不禁大声哭起来，那声音整个街心公园都能听到……

杂文运用于讽刺的手法，通常是以漫画式的夸张，虚拟

典型的细节，并通过前后对比、言行抵牾，以闹中现丑。讽刺的美学原则是以假喻真，以恶喻善，以丑喻美。《首长学步》是一篇讽刺官僚主义和社会上“吹喇叭，抬轿子”这种庸俗习气的绝作。首长走路是正常的倒成为反常现象，首长不走路是反常的倒成了正常现象，似乎只要当上首长就非“抬着走”不可，这便是某些人的锢弊。表面上看来这个讽刺小品有悖于常情常理，实质上恰好将形象内蕴的社会意义和某些人的人生哲学揭露无余。这种喜剧式的讽刺是含蓄的，“借着笑的幌子，哈哈地吐他出来”，然而含蓄的讽刺也便是深刻而尖锐的讽刺，从而增强了艺术感染力。

（五）含而不露、点石成金 讲究曲折与含蓄，是杂文艺术美的一个重要标志，又是一种可贵的表现手法。含蓄并非是吞吞吐吐，故意作出的一副姿态，而是蕴蓄着深刻丰富的内涵，言有尽而意无穷。

刘征的《骏马和骑手》采用活报剧形式，起笔极为风趣幽默，耐人寻味。

时间：由你去想。

地点：台上也包括台下。

人物：骑士甲、乙、丙，他们的外表看不出差别。

布景：舞台正中，站着一匹高大的骏马。

接下来以三个战士的言行举止，象征三种类型的人的精神境界，三种迥然不同的思维定势，丑美互现，给人以丰富的审美愉悦。

结尾意境得以升华：

观众：犹疑什么？还不赶快追上去？再晚就来不及了。愿意骑马的人不会遭到拒绝，那马背宽得很呢！

骑士甲、乙（猛然一惊）：等一等，来啦！（跑下）
后台传来一串急促的马蹄声。

幕落，但也可以说幕刚刚拉开。

纵观全篇，寓难尽之意尽在言外，对祖国振兴大业的一片赤心，完全寄托在战士与骏马的形象之中，富有鲜明而强烈的时代感和深刻的哲理。而“幕刚刚拉开”寥寥五个字，恰如仙丹一粒，点石成金。

杂文技法因人而异，因文而异，难以尽述。有人谓当代写杂文有三十六法，亦如古代战术有三十六计。一切技法，均可借鉴来为我所用，以提高杂文写作的本领，只是贵在能够出神入化。

五、杂文的语言艺术

杂文的思想与艺术最终依赖于语言表现，语言表现是一种创造性的外化活动。杂文语言既不同于一般的文学语言，又不同于一般的评论语言，人们称为杂文式语言。它宜用白描和透视法，又常要巧用修辞手法，机智地运用文字上的关联变化，常常是巧着一字，入木三分，而又意趣无穷。杂文的语言精炼、贴切、传神，在叙事、描写与思辨中，“笔尖常带感情”，无处不显出一种以形象感人的力量。

自然，“喜怒哀乐，人之情也”。然而穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王哪会知道北京拣煤渣老婆

子身受的酸辛；饥区的灾民，大约总不去种兰花，象阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。
(《“硬译”与“文学的阶级性”》)

语言中饱含着哲理与诗情，然而不是诗，有无可置辩的说服力；亦并非评论，它有着丰富的生活容量与形象感染力，很少那种有着严格的概念限制和明确逻辑层次的句型，然而感情凝重，析理警辟，且含蓄蕴藉，足以启迪人们的心扉。

有的语言很美，又颇为幽默，甚至不失为一种辛辣的讽刺，就好比玫瑰有刺仍然是花。刘征有一篇题为《○○○○○
○……》的杂文。题中的“○”是首长画圈的象形化。作者为“在一排领导人的名下画着一连串圈儿”作了如诗如画的描写：

这些圈儿画得珠圆玉润，如龙眼，如葡萄，如出蚌之珍珠，如中秋之满月。

作者为什么用这么优美的笔触描绘出首长画的圈儿呢？先不忙作结论。请再读篇末的点睛之笔吧：

在你们的圈儿下，小事化大，大事恶化，事无大小，一律拖垮。呜呼，怎么得了？！迅速改变这种恶劣的官僚作风，老百姓幸甚！四化幸甚！

可谓笔锋犀利，语言泼辣，痛快淋漓。而回头来再读那对圈儿诗画一般的描绘，便觉得意味深长，令人拍案叫绝。

杂文语言求变异，求鲜活，多样化，蕴藏睿智，富于色彩，讲究独特的风味。

第四节 小 说

小说是群众性最强的一种文学体裁，想尝试写小说的人也极多。

现代意义的小说，是指以写人为中心，以人物、主题、情节、环境为基本要素，运用多种表现方法，特别是现实主义的典型化方法，注重刻画人物性格，塑造艺术典型或描写内心世界的一种叙事性的文学体裁。

小说是一个大家族。根据人们现在的叫法，小说的称谓归纳起来，大致有如下几类：

一是按体式分：有日记体小说、书信体小说、传记体小说、章回体小说、童话体小说、寓言体小说、神话体小说、笔记体小说、回忆录小说、报告小说、纪实小说等等。二是按题材分：有历史小说、推理小说、侦探小说、武侠小说、科幻小说、爱情小说、问题小说、知青小说、军事小说等等。三是按流派风格分：有现实主义小说、象征主义小说、

“黑色幽默”小说、魔幻现实主义小说、表现主义小说、未来主义小说、存在主义小说、“愤怒的青年”小说、“垮掉的一代”小说、新小说派、意识流小说等等。四是按篇幅分：有长篇小说、中篇小说、短篇小说、微型小说（小小说、一分钟小说）。

写小说，要获得成功，固然条件很多，但一般来说，处理好以下几个问题却是很重要的。

一、主题的提炼与形成

小说的主题是通过人物、场面和情节自然而然地流露出来的一种总的思想倾向。它是作者对描写对象的独特发现和感受。提炼主题，就是要求作者对题材的本质意蕴进行正确的发掘，对形象进行深入的刻划。提炼主题，并不是去随心所欲地拔高，附会，任意贴标签；也不是离开形象，游离于题材之外，去进行冗长的说教，越俎代庖地站出来作味同嚼蜡的议论。恩格斯曾指出：“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。”^①

小说主题的形成是复杂的。归纳起来，常见的大致有三种情况：

其一，主题是由生活触发的，是作者在对题材的开掘中逐步形成的。中篇小说《苦夏》的作者为孩子升重点初中的事，度过了一个十分烦恼的夏天。由于考试中出现了漏题和作弊的情况，家长分成了重考与反重考两派，家长之间因此发生了新的排列组合，原来的亲疏、远近、冷热的关系发生了微妙的变化。他们亲身体会到了这种不正常的生活。因此作者想到：“我们想表现人们之间这种脆弱的，以实利为转移的，过分轻易地结束和开始的关系，借以抨击当今社会的一个不良风尚——实用主义。连小说题目都想好了，《仲夏之盟》。”^②随着作者对这件事的认识不断深化，主题发生了转移。他们把目光从考生家长们身上转向目前教育制度以及有关的社会问题上，认识到：“教育上出现这些问题，有

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷第347页。

^② 汪浙成《主题的提炼》，见《文学报》1982年第85、86期。

的责任在家长，有的责任在社会，有些责任则在教育部门本身，需要通过总结经验教训，加以改进完善。”“由于主题的这一变化，作品中的人物也相应作了调整，由原来主要是描写几位家长，变成现在这样集中在沈金一一家，既写家长又写孩子了。”^①可见《苦夏》的主题是作者对学校生活的一种独特感受，一种本质的认识。主题是离不开生活的，离不开具体形象的。它是在作者对题材的开掘中逐渐形成的。

其二，“主题先行” 不过，这和“四人帮”鼓吹的“主题先行”有本质的区别。“四人帮”所说的“主题先行”，完全是从主观臆想的概念出发，不顾客观实际，任意用捏造的事实来图解概念。根据先行的“主题”去按图索骥，去剪裁生活。这就完全颠倒了创作与生活，主题与题材的关系。我们说的“主题先行”，这“主题”实际上是高尔基说的“经验”，是长期生活积累的结果。作者根据这个先明确了的主题，去生活中选择题材，处理题材，并根据实际生活，对先行主题进行实事求是的补充、修正。这种主题先行的作法是不应该否定的。关键是作者要把自己感受到的主题转化为形象，用形象把它表现出来。这个转化的过程是一个很艰巨的过程。转化不好，就会失败，转化得好，就可以写出好作品。^②

其三，“形象先行” 即作者动笔时，只是感到某些形象动人，便竭力抓住最能感动人的东西去写，并没有明确的主题。作家高晓声认为他的小说《陈奂生上城》就是这样写出来的。“只有在具体的写作过程中，我才自以为理解

① 汪浙成《主题的提炼》，见《文学报》1982年第85、86期。

② 参看高晓声《与连云港市业余作者和教师进修学院学员谈创作》。

了自己作品的意义，才意识到哪些情节应该发展，哪些情节应该抛弃，以求得感情的充分表达和意义的完整深化。^①作家王蒙也有类似的情况。他说：“有时一个细节先行，有时一个故事先行。如《说客盈门》就是故事先行。我先了解了这么一个故事：为了解雇一个工人，或是为了处分一个工人，在短短几天内就有二百多人来当说客。而实际素材还超过了这个人数。我写的是一百九十九人，这是因为《人民日报》的编辑说，超过两百好象显得太多了。那咱们就一百九十九吧！那时，我完全不了解一百九十九个人是什么样子。我去构思了，从中找它的思想意义，找它的笑料，找它的最严肃的和最滑稽的。那么《布礼》是什么先行吧？在我脑子里的胚胎是什么呢？就是那个场面，感觉先行，就是这种心理活动先行。”^②形象先于观念，并不是说没有主题。形象大于思想，只是说形象所体现的主题更复杂，作家认识主题还有个深入感受理解的过程。

二、人物形象的塑造

塑造典型人物是小说创作的一个极其重要的美学目标。恩格斯说：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’。”^③莫泊桑谈到导师福楼拜曾告诉他一个真理：“全世界上，没有两粒沙，两个苍蝇，两只手，两只鼻子是绝对相同的，所以他一定要我

① 高晓声《且说陈奂生》，见《人民文学》1980年第6期。

② 王蒙《在探索的道路上》，见《夜的眼及其他》，花城出版社1981年版第219、220页。

③ 《恩格斯致敏·考茨基》，见《马克思恩格斯选集》第4卷第453页。

用几句话就把一个人或一件事表现得特别分明，并和同种其他的人同类其它的事有所不同。①”通过个性体现共性，这是作者必须遵循的典型化原则。所谓人物的个性，是指人物因生活经历、环境、职业、政治、经济地位，思想、文化修养、个人的习惯爱好不同，而形成的与他人相区别的、独特的鲜明的性格特点。中篇小说《高山下的花环》，其中梁三喜、靳开来、赵蒙生同是英雄，作者写他们三人作战都勇敢，但梁三喜的勇敢，偏于奋不顾身，舍身救人；靳开来的勇敢，偏于见义勇为，无私无畏；赵蒙生的勇敢，偏于愤激，报仇雪恨。这些人物不雷同，都很活，各自具有鲜明的个性，是彼此不可取代的“这个”。

塑造典型人物，作者必须把握人物的性格逻辑。只有这样，作者才能认识人物活动的轨迹，内心奥秘，才能有的放矢地让人物作什么，不作什么，怎么作。托尔斯泰创作《复活》，第一次手稿，让卡秋莎与聂赫留朵夫结婚，最后幸福地侨居英国，后来，作者感到这种结尾不符合人物的生活逻辑，便改写成两人以决裂告终。可见，典型人物都有其自身发展的性格逻辑。作者要表现人物的个性，就要按照人物固有的性格逻辑去想象、去虚构、去安排人物活动。

塑造典型人物，作者还要注意表现人物性格的复杂性，丰富性。要这样，就要开掘人物性格结构中既对立又统一的复杂因素。鲁迅笔下的阿Q，质朴愚昧而又狡黠圆滑；率直任性而又正统卫道；自尊自大而又自轻自贱；争强好胜而又忍辱屈从；狭隘保守而又盲目趋时；排斥异端而又向往革命；憎恶权势而又趋炎附势；蛮横霸道而又懦弱卑怯，敏感

① 莫泊桑《谈“小说”》，见《外国名作家谈写作》第161页。

禁忌而又麻木健忘；不满现状而又安于现状。^①这些矛盾对立的性格因素，有机地统一在阿Q身上，构成了阿Q性格的复杂性，丰富性。

塑造典型人物，常用的方法有三种：一是选用模特儿，或者说生活原型，进行艺术加工；二是“杂取种种人，合成一个”，即“拼凑”法；三是根据某些事实和生活感受，进行创造。

不管采用哪种方法，都需要想象和虚构。小说创作需要想象，就象鸟儿需要翅膀。想象是进行形象思维的基本方式，是作者将材料组合、扩大、融汇、升华，创造新的审美对象的重要方法。想象的同胞兄弟是虚构。“没有虚构，就不能进行写作。整个文学都是虚构出来的。这是因为生活是分散在平面、表面、空间和时间上的。”^②高明的虚构，能使描写对象比实际生活更集中，更典型，更显得真实。

塑造典型人物，现实主义的典型化方法，注重人物性格的外向表现，强调细节的真实，强调典型环境，强调让人物在尖锐复杂的矛盾冲突中去行动。也就是说：细节描写、环境描写、行动描写、外貌描写、现实的心理状态描写、语言描写，在刻画人物性格，塑造艺术典型方面占主导地位。不可否认，外向性写实，仍然是小说创作的极其重要的方法。

下面着重谈一下当代小说中的内向性问题。许多作家由外向写实转向内向传真，由“实体真实”向“主体真实”位移，注意从人物的内心感觉，体验去看外部世界，注重表

① 林兴宅《论阿Q性格系统》，见《新方法论与文学探索》湖南文艺出版社1985年版。

② 阿·托尔斯泰《论文学》第253页，北京出版社，1981年版

现人物内心世界，追求人物的心理真实。与此相应，打破了一些传统的写法，借鉴了西方现代派的一些艺术手法，写出了一些所谓心灵化、情绪化、诗化、音乐化的小说。其中运用意识流手法，影响较大，成效较显著。

意识流这个名称最早是在19世纪80年代由美国心理学家威廉·詹姆士提出的。他认为人的意识如不断地流动的河水，不能用僵硬的“链”或碎片组合的“系列”来表达。奥地利精神病理学家弗洛伊德进一步充实、发展了这一理论。他将人的意识分为有理性的自觉的意识和非理性的无逻辑的不自觉的潜意识（下意识）两部分，并认为性意识是其基本的内容。作家把这一理论引入文学创作，将人物的意识活动和潜意识（下意识）当作流动着的意识河流来描叙，这就是意识流手法。作者以人物意识的流动为轨迹，采用交叉、对立、时序颠倒、溶合、大幅度地跳跃、切割等手段，将人物的内心独白、自由联想、幻想、幻觉、思绪、梦境、回忆、闪念等心理现象熔铸成篇，真实地展现人物的内心世界。西方意识流小说主要描写人物的潜意识活动，把内心描写同现实环境隔绝开来是不足取的。但以现实主义为基础，恰当地而不是过分地描写人物潜意识活动，从流动中描写人物的意识长河，这是必要的。这有利于突破时空的限制，加快节奏，加大容量，真实自然地表现人物复杂的心灵世界。

除此之外，还有象征、隐喻、魔幻、变形、荒诞等艺术手法的运用。

三、小说情节的处理

情节又称故事情节，它是人物性格形成发展的历史。它由一组以上能显示人物和人物、人物和环境之间的关系的具体

体事件和矛盾冲突所构成。高尔基说：“文学的第三个要素是情节，即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史。”^①完整的情节，包括开端、发展、高潮、结局等部分。有的还包括序幕和尾声。情节的基础是矛盾冲突。情节具有连贯性、曲折性、故事性。好的情节，能充分地展示人物性格，深化主题，使小说产生引人入胜，扣人心弦的艺术魅力。

处理情节的基本要求：一要发掘情节的典型意义。情节小说要具有一定的思想意义，社会价值，作者必须善于从实际生活中寻求、捕捉有典型意义的情节。如果生活中的情节不典型，那就要根据客观可能性，对原始情节进行加工、提炼，创造出演变过程更生动，性格冲突更复杂，意蕴更丰富的典型情节。二是情节符合人物的性格逻辑。事是人干的。事态的发展，矛盾的变化，都离不开人。这就要求处理情节要为塑造典型人物服务。情节要随着人物性格的发展而发展，随着人物性格的变化而变化。三是情节要真实。即情节必须合情合理，合乎生活逻辑，能让人从情节的可能性中看出其必然性。情节可以虚构，但虚构的情节，仍然使人感到真实可信，合乎实际，顺乎事理。

处理情节的方法，常见的有：

其一，抓住矛盾，兴波激澜。情节要曲折回旋，波澜起伏，引人入胜，就要善于编织关系，组织矛盾。象“孙悟空三调芭蕉扇”，在《西游记平话》和杨讷的《西游记杂剧》中，情节都很简单。可吴承恩在《西游记》中，却用了三大回

^① 高尔基《和青年作家谈话》，见《论文学》第334页。

来写这件事。作者在原有情节的基础上，凭借想象和虚构，将人物关系，矛盾大大地复杂化了。原来的铁扇公主无夫无子，关系单一，《西游记》中的铁扇公主成了牛魔王的妻子，红孩儿的母亲，这就扩大了孙悟空的对立面，增加了借扇的阻力。原来孙悟空对铁扇公主只是调戏而已，结怨不算太深，现在孙悟空与铁扇公主有夺子之仇，这就加深了矛盾。这种特殊、复杂、微妙的人物关系，使情节复杂化了。加上铁扇公主夫妻关系特殊，即牛魔王另有新欢，宠爱上了玉面公主，出现了夫妻两地分居的局面，这就为孙悟空借扇提供了可乘之机。作者以借扇为焦点，善于抓住矛盾，把握人物关系，编织波澜起伏、神奇变幻的情节，其艺术手法是值得借鉴的。

其二，利用偶然，以巧取胜。俗话说：无巧不成书。偶然是客观存在的。偶然与必然是对立的统一，二者之间往往有着合乎内在逻辑发展的一致性。作者就是要善于在生活的海洋里捕捉、选取这种能体现必然性的偶然现象，独具匠心地将它编织成曲折回旋的情节，融化为生动感人的艺术形象。巧妙地运用偶然形式，往往能收到“出乎意料之外，合乎情理之中”的艺术效果。伟大的小说家巴尔扎克说：“偶然是世上最伟大的小说家，若想文思不竭，只要研究偶然就行。”^①冯骥才的中篇小说《啊！》，其中吴仲义受审挨整的一场悲剧，全由失掉一封至关重要的信引起。失信是偶然的。但在那样的政治气候下，抓辫子整人是普遍存在的事实。象吴仲义这样的人成为挨整对象是必然的，没有信这条

① 巴尔扎克《〈人间喜剧〉前言》，见《外国名作家谈写作》第117页，北京出版社1981年版。

辫子，总有其他辫子可抓。

处理小说情节的技法还很多，比如：正楔法、獭尾法、宝塔法、倒插法、草蛇灰线法、泼墨法、绰号介绍法、轻描淡写法、绵针泥刺法、背面铺粉法、贤劣进退法、犯中见避法、避难法，等等，这里就不一一举例介绍了。

下面简要地说一下情节淡化的问题。

所谓情节淡化，是指作者注重非情节因素，有意用民情风俗，生活情趣，意识流，自然美，人情美来冲淡故事情节，使小说具有明显的散文化、诗化、心灵化倾向。这种小说决不是无情节，只是情节简单罢了。

彭见明的《那山那人那狗》，就是情节淡化的代表作。小说的情节比较简单，用一句话概括就是：老乡邮员退休时带领接班的儿子第一次走他走过的邮路。作者着意描写的不是乡邮员之间、父子之间的矛盾纠葛，也不是邮路上发生的曲折动人的故事，而是极富诗情画意的邮路情景。老乡邮员的纯洁心灵，父与子的美好情趣，那普通而不寻常的邮路，那令人心旷神怡的山景，那淳厚朴实的乡风民俗，那极通灵性的狗，融汇在一起，形成美妙的意境。那淡淡的情节，恰如意境中的悠悠情思，精美的彩线，将那山、那人、那狗，还有那路，编织成一幅色彩斑驳的图画。这，就是这篇小说不注重情节，仍能吸引人的魅力所在。

四、典型环境的描绘

再现人物活动的典型环境，是塑造艺术典型的一个基本要求。

典型环境是孕育和成长典型人物的土壤，是形成人物性格和驱使人物行动的一切客观条件的总和。人物和环境是互

相依存的。马克思和恩格斯曾说过：“人改造环境，同样环境也创造人。”^①小说写人，就要写出人物是怎样改造自身所处的环境，是怎样依据自身所处的环境来行动的，写出促使人物性格形成和发展的具体的社会环境和自然环境。

先说社会环境。描写这种环境，作者要注意把握典型人物与周围人物之间的关系、矛盾，把握人物所处的时代特征和社会发展的总趋势。何士光的小说《乡场上》，写冯么爸性格的突变，就是通过冯么爸所处的这种社会环境来展现的。冯么爸被梨花屯的一场纠纷卷了进去，他作为证人，身处两难。他初上场显得儒怯、窝囊、怕事，如果联系“回销粮”，“猪杂碎”、“肥皂、煤油”、“管训班”、大年三十修水利来看，就知道他的这种性格，是特殊的物质环境，政治环境造成的，是极左路线和农村经济政策失误造成的。冯么爸迟迟不讲事实真相，是有其典型的社会背景的。然而事件逼得他要面对现实，要他在沉默中权衡利弊作出选择。他终于醒悟了：社会生活正在发生新的变化，随着农村经济形势好转，原来那些令人担忧的问题不存在了。他感到“手里有粮，心里不慌，脚踏实地，喜气洋洋”，他认定了“国家这回是准的”，“政策不会三天两头变了”；他感受到了周围群众中所产生的正义力量。因此，冯么爸猛然挺直腰杆作证，敢于坚持正义、说真话，说公道话。冯么爸由儒怯变得大胆，由窝囊变得正气凛然，由别人眼里的一条狗到恢复人的尊严，正是新旧交替的转折时期所形成的典型的社会环境造成的。

① 《德意志意识形态》，见《马克思恩格斯全集》第3卷第43页。

再说自然环境。田园山川、花草树木、飞禽走兽、时序节令、宇宙空间等等，都是构成自然环境的因素。自然环境是人类活动不可缺少的条件。小说中描写自然环境，不仅是为了点缀、装饰，更重要的是为了表现人物的性格、心灵、气质，反映人物生活的情趣、氛围、背景。小说中写景是为了写人。老舍曾举过一个例子。他说：“如果表现炊事员，光把他放在厨房里烧锅煮饭，就不易出戏，很难写出吸引人的场面；如果写部队在大沙漠里铺轨，或者在激战中同志们正需要喝水吃饭，非常困难的时候，把炊事员安排进去，作用就大了。① 写自然环境，贵在以景写人。

史铁生的小说《我的遥远的清平湾》，其中人物生活的自然环境是典型的。那由水草不丰的山岭山梁，一条条觅食的牛，几棵能记得清的树构成的“拦牛”场景，正是衬托人情美的天然背景。作者着意描写那极通灵性的老黑牛，描写老黑牛同红犍牛“顶架”，叙述老黑牛“顶狼”、让“床位”的情景，都使人领悟到破老汉那特有的情趣、品格、气质。这些描写是景语，也是情语。作者笔下的自然环境是典型的、真实的，是适合人物活动的需要的。

最后，关于风俗画的描绘。风俗是社会上长期形成的风尚、礼节、习惯的总和。它具体表现为婚丧娶嫁、居所陈设、饮食服饰、节令游乐、交往礼俗和禁忌等等风俗现象。曹雪芹在《红楼梦》中写贾宝玉“抓周”，柳青在《创业史》中写郭世富架梁请客，古华在《芙蓉镇》中写山民逢圩赶集，汪曾祺在《大淖记事》中写挑货女郎，都是很精彩的

① 老舍《人物·语言及其他》，见《论短篇小说创作》第97页，人民文学出版社1979年版。

风俗描写。鲁迅笔下的水乡社戏，沈从文笔下的湘西风情，老舍笔下的京师风光，陆文夫笔下的苏地美食，都是极动人的风俗画。

风俗属文化范畴，是一种历史的积淀。它在一定程度上凝聚着特定地域人民的情感、愿望、想象、理解、意志等诸种心理因素。当代小说越来越多地注重风俗描写是可以理解的。但是描写风俗的目的不是为了猎奇，寻找刺激，而是为了增强小说的底蕴，丰富人物的性格，增浓小说的生活气息，增强小说的乡土特色和民族特色。

风俗画的描绘方法，常见的有两种：一是用特写镜头，再现具体的风俗活动。沈从文在《边城》中对端午赛龙舟，水上捉鸭的场景的描写就是如此。二是采用淡出淡入的方法，将风俗画面消融在人物周围。象邓友梅的小说《那五》中的那五，死乞白赖装蒜玩票，就反映了旗人的遗风。一篇好的风俗小说，这两种写法，常常是配合使用的。

五、艺术结构的安排

在小说中，人物、事件、情节、环境，都是组建结构的重要材料。如何命题、立意、开头、结尾、渲染、铺垫、过渡、照应、如何编织人物关系、安排人物活动、处理矛盾冲突，如何运用细节、兴起波澜、设计背景、连接场面等等，都是组建结构的具体环节。法捷耶夫说：“最后，在作家面前还摆着一件可以说是最大的复杂任务：必须把全部已有的，往往是巨大的材料组织成一个统一的整体。……托尔斯泰把这个称为文学作品中‘总体’与‘枝节’的结合，‘总

体’的意思是指概括，‘枝节’——指具体的细节。”^①结构小说是一项复杂而艰苦的创造性劳动，要创造出适合小说内容的最佳结构，是需要下功夫的。

小说的结构多种多样，千变万化，没有固定不变的模式。这里只能谈一下几种常见的结构形式。

其一，情节结构。这是我国小说一种传统的结构形式。作者根据情节发展的几个阶段，或按情节发展的顺序，或有规则地打破这种顺序，对场景进行排列组合。情节结构有串连式、包孕式、重迭式、连环式，等等。

1. **串连式**，就是金线串珠的结构形式。一根情节主线串连着许多互相并列的事情。象《陈奂生上城》，其中就以陈奂生上城一线，串连着三个主要的事实：卖油绳、发病、住高级招待所。

2. **包孕式**，就是故事套故事。作者常常围绕主线，采用倒叙、插叙和补叙的方法，把几个故事组织起来。赵树里的小说《小二黑结婚》就是大故事套小故事。小二黑和小芹自由恋爱是大故事，内面又包孕了十二个小故事，形成了一个情节跌宕的完整结构。

3. **重迭式**，就是情节重复，于重复中显变化，同中见异。中国古典小说，常使情节三次重复，曲折回旋，形成三迭式结构。象《刘姥姥三进大观园》、《刘备三顾茅庐》、《孙悟空三打白骨精》，都是这种结构。

4. **连环式**，即前后情节一环套一环，环环相扣，相互依存，形成连环式结构。《三国演义》中的失街亭、空城

^① 法捷耶夫《论作家的劳动》，见《论写作》第170页，人民文学出版社1955年版。

计、**斩马谡**就是前后连环的情节。

其二，线索结构。这是用人或事，或物为线索，将材料穿缀起来，使之成为有机整体的一种结构。这种结构中的线索不象情节那样具有实质性的内容，因此它与情节结构有别。线索结构又分单线结构和复线结构。

1. **单线结构**，就是只采用一条线，把相关的人事、场面连接起来，形成一个有机的整体。比如罗淑的小说《桔子》就是以桔子为线索，将买卖双方、大人小孩联成一个整体的单线结构。

2. **复线结构**，就是指由几条线索编织而成的结构。复线，常常表现为明线与暗线、实线与虚线、主线与副线的结合。

鲁迅的小说《药》，其中有一明一暗两条线索，明暗相衬，交织成一个有机的整体。叶圣陶的小说《夜》，由一虚一实两条线索穿缀而成，虚实相衬，构建成完整的框架。

其三，性格结构。这是根据人物性格的逻辑发展来组织材料的一种结构。鲁迅的小说《孔乙己》就是这种结构。孔乙己穿长衫而又站着喝酒，穷困潦倒满口“之乎者也”；读书人偷书不算偷，腿被打折，却自欺欺人地说是跌断的，这些原本是零散的生活片断，无时序上的先后联系。这些材料能形成一体，是由于在表现人物的迂腐昏愤，麻木不仁的性格上有着内在联系。这些材料从不同的角度、层次上丰富了人物的性格。人物性格的内聚力将零散的材料凝成一个整体。

其四，心理结构。这主要是以人物的意识流程为主线，打破时空限制，大跨度地对材料进行排列组合的一种结构形式。王蒙的小说《春之声》，就是根据主人公岳之峰的意识

流程来进行结构的。这种小说结构富于弹性，给人以空间的广阔感和时间的纵深感。

六、小说的语言艺术

高尔基在《和青年作家谈话》中说过：“文学的第一个要素是语言。”小说是语言的艺术。小说不能离开语言。没有语言，作者的创作构思不可能形成艺术实体。小说语言一般分为叙述语言和人物语言。

（一）叙述语言 指作者介绍人物、叙述故事情节、矛盾冲突、生活环境等等的语言。小说语言除人物语言之外，都属于叙述语言。小说要传达出描写对象所特有的格调、情韵，或明朗欢快、或恬静优雅、或压抑伤感、或缠绵悱恻、或宏伟庄严、或幽默讽刺，等等。起决定作用的是叙述语言（没有或者很少运用叙述语言的小说例外）。人物语言统一于叙述语言的格调、情韵之中。好的叙述语言，具有以下两个主要特点：

一是生动形象。小说主要是塑造鲜明的人物形象，再现丰富多采的生活画面。刻画人物，要维妙维肖，形神兼备，栩栩如生；描摹画面，要物我契合，动静相宜，活灵活现，没有生动形象的语言，是不可能达到的。语言生动形象，就是要求语言具有动态感、现场感、立体感、质地感，能唤起读者鲜明的视觉形象和听觉形象，给读者如临其境，如见其形，如闻其声的审美感受。试看鲁迅小说《阿Q正传》中的几句话：

天色将黑，他睡眼蒙眬的在酒店门前出现了，他走近柜台，从腰间伸出手来，满把是银的和铜的，在柜上一

扔说：“现钱！打酒来！”穿的是新夹袄，看去腰间还挂著大搭连，沉甸甸的将裤带坠成了很弯很弯的弧线。

句中“满把是银的和铜的”，原来写的是“满把是钱”，后经鲁迅先生更改，不说“银的和铜的”比“钱”更具体形象，富于质地感，而且“银的和铜的”与“满把”相配，显现银铜不分的现场实景，更能表现阿Q那种质朴愚昧，率真任性的性格特征。从整句来看，作者对阿Q眼态、活动、穿著的描叙，历历如在眼前，阿Q打酒那种踌躇满志的神情跃然纸上。

二是简洁蕴藉。简洁就是要求叙述言简意赅，不拖泥带水，没有废话；描写朴实自然，不做作，不雕琢。蕴藉与简洁密切相关，要求辞约意丰，含而不露，言有尽而意无穷。例如鲁迅小说《离婚》中的这句话：

前舱中的两个老女人也低声哼起佛号来，她们握着念珠，又都看爱姑，而且互视，咧嘴，点头。

作者叙述两个老女人对爱姑的反映，可谓惜墨如金，仅用“相视，咧嘴，点头”六个字就把她们相互暗传、品评、会意、默契的诡密神情生动地表现出来了。用“哼”和“握”，就把两个老女人的动态，为人处世的灵魂勾勒出来了。文字虽然简短，意蕴却很丰富。联系爱姑前后的表现及其结局来看，作者不只是勾勒了两个似乎可有可无的旁观者，更重要的是写出了爱姑活动的社会环境。爱姑由反抗到畏缩、屈服于封建统治者，此处可说是一种暗示。

（二）人物语言 指小说中人物的对话、独白和非作

者之“我”的叙述。人物语言主要用于塑造人物，刻画性格，叙述情节。好的人物语言主要具备如下特点：

一是个性化。“言为心声”。要使人物语言成为人物性格的自我介绍，成为人物内心世界的直接袒露，不仅要注意人物说什么，更重要的是注意人物怎么说。作者必须依据人物的身分、经历和气质，赋予人物个性化的语言。《水浒传》第六十八回，宋江和卢俊义相互谦让做山寨盟主，众兄弟来劝说，各人的语言都富于个性。吴用见宋江一味谦让，便劝道：“兄长为尊，卢员外为次，人皆所伏。兄长若如是再三推让，恐冷了众人之心。”这劝词委婉而又明确，有分寸有分量，表现了吴用深思远虑善于应变的性格，不失为“智多星”；李逵则大叫道：“我在江州舍身拼命，跟将你来，众人都饶让你一步。我自天也不怕！你只管让来让去，做甚鸟！我便杀将起来，各自散伙！”言辞激烈，有火药味，正表现黑旋风那特有的鲁莽、火爆性子。武松也发作叫道：“哥哥手下许多军官，受朝廷诰命的，也只是让哥哥，如何肯从别人？”武松虽没有李逵莽闯，但话中带刺，明分彼此，表现了他那直爽磊落的性格。刘唐接着说：“我们起初上山，那时便有让哥哥为尊之意，今日却要让别人！”刘唐劝词，更多的是不满和感慨。鲁智深的话没有李逵的凶，但愤怒之情莽闯劲儿不弱于李逵，他大叫道：“若还兄长推让别人，洒家们各自撒开！”在这里，作者因人而异，以不同的方式和措词，让每个人说出相同的意思，各人的话表现了各自的性格。

二是生活化。这就是说人物语言是从活人嘴上采撷的、有情趣、有生活气息，口语化。例如：

过大爷说：“我推了几十年的船，哪样人没有见过。人身上都有一股气味，我一猜就猜到它八成。就论这脚杆吧，庄稼人腿上是筋包包肉疙瘩，斯文人的皮子就松松垮垮，好汉走路冬冬响，懒汉走路像他妈个癞蛤蟆！”（高缨《大河涨水》）

这带有四川方言（猜即猜）的口头语，贴近生活，表现了过大爷丰富的生活阅历，有生活气息。过大爷说话直率，有情趣，表现了他的爽直性格。

第五节 诗 歌

诗是用强烈的感情，鲜明的节奏，凝炼而富于音乐美的语言，丰富的想象，并通过创造优美的意境来表现社会生活的一种文学样式。

我国诗歌源远流长，诗人辈出，诗卷浩繁。诗歌的品种，按表现内容分，有抒情诗和叙事诗；按表现形式分，有格律诗、自由诗、散文诗。我们所讲的诗歌主要是指自由诗或者抒情诗。

作为一种独立的文学样式，诗歌有其自身的特点：

第一，表现社会生活，形象、蕴藉。

较之其它文学式样，诗歌篇幅显得短小，每一个字、每一行都蕴含着丰富的言外之意。臧克家在《有的人》这首二十八行的诗中，启发人们应该怎样去认识“生”与“死”，应该怎样去做个“大写的人”，其意极为丰富、蕴藉。“问君能有几多愁？／恰似一江春水向东流”（李煜《虞美人》）；

“飞红万点愁如海”（秦观《千秋岁》）；“试问闲愁都几许？
一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”（贺铸《青玉案》）
抽象的愁绪，化作具体的形象，使我们深切地理解了愁的缠
绵，愁的繁多，愁的难以排解。诗人总是避开直接议论，托
物言情，借境达理，其形象是具体可感的。

第二，诗人的主观感情强烈。

在诗的旗帜上写着两个大字：抒情。诗人必须把自己的
生命和情感全部摆进诗中，使自己诗化。没有哪种文学样式，
能象诗这样让人看到作者的自我形象，甚至看到作者跳动的心。
《女神之再生》中写道：“新造的葡萄酒浆，不能盛在那
旧了的皮囊。我为容受你们的新热、新光要去创造个新鲜的
太阳。”从这诗句中我们看到郭沫若当时与旧社会毫不妥协的
创造精神。在诗中，诗人往往通过与自我形象十分接近的“我”
去使千千万万个“我”以外的人，看到自己的思想、情怀和愿
望。“我”对于诗来说，是一个无所不在的抒情主人公。

第三，想象丰富。

小说家、散文家再现现实生活，注重生活的本来面目，
诗人表现现实生活，则注重主观感受的真实，这就使他们触
及的形象变形。变形意象，主要依靠诗人的想象力去构成。
李白闻王昌龄贬官，写诗云：“我寄愁心与明月，／随风直
到夜郎西。”心和明月有了关系，而又能随风而去。诗人的
想象是奇特的：“我的心在中国……／我的心／不仅仅在我的
身上——虽然我躺在医院里面，／但我的心整夜地燃烧着，
／它在同远方的一颗心在谈话。”（希克梅特：《我的心不在
这里——心痛病》）只有大胆地超脱于现实，诗才能最真切地
表达出那产生于现实的强烈的情感。

第四，语言富于音乐美。

诗的内容是感情，诗的形式是语言。诗的语言有异于它种文学样式，是按照音乐的要求加以组织的。“春眠不觉晓”，“床前明月光”这些内容并不复杂的诗被反复吟咏了千余年，恐怕也为音调的动听、韵律的美好所陶醉。可以说，从诗诞生的那一刻起，音乐的血液便流在它的脉管里了。对诗的音乐美起决定作用的不是分行排列，不是押韵，不是表面化的句式整齐，其决定的因素是节奏，是节奏的大体整齐。所谓“大体”即指不必拘泥于古代诗歌那种固定的字数、行数，而要求内在节奏的匀称、和谐，诗句中停顿节拍大体一致。“从远古的墓茔／从黑暗的年代／从人类死亡之流的那边／震惊沉睡的山脉／若火轮飞旋于沙丘之上／太阳向我们滚来”（艾青《向太阳》），六行诗有四行是三顿，由于大部分诗句的顿数是相同的，便形成了和谐的音乐美。音乐美还可以靠排比和复沓形式体现出来，如黄永玉的《说是从丰台来的》：“说是从丰台来的，说是从丰台走着来的”，结尾又出现类似的句型：“说是丰台来的，说是一路走来的”，复沓造成了回环反复，前呼后应的韵味。

学写诗，仅仅停留于了解诗的定义、分类、特点是远远不够的，还必须深入诗歌内部，了解诗歌创作的全过程。

一、诗的发现

诗的发现作为连结生活与创作的桥梁，是每一个诗人都要跨越的。它是诗人在大量的表象贮存与情感积累的基础上，通过创造性的思维和想象而实现的从审美认识到审美创造的一个飞跃。诗的发现，首先要“言前人所未言，发前人所未发。”但丁在《神曲》中展现了地狱、炼狱、天堂的神奇图

景，惠特曼在《草叶集》中讴歌大海、高山、新兴的城市，讴歌民主与自由，这是前人未写过的。发现还应当从他人司空见惯的东西上做出不同寻常的开掘。看到秋风中飘落的树叶，五四时期的刘半农强调的是“留得一刻，还要发一刻的声响”（《落叶》），把落叶作为被旧社会所摧残的新的生命的象征。当代诗人傅天琳的《落叶》一扫刘半农诗中凄怆悲凉的调子，在她的笔下，落叶是那样有情，在丰收的秋天，“跳起旋转的舞蹈”，掉在地上，是因为“它又看见春的召唤”，要“赶快与泥土合作”。不仅唱出了我们时代进取向上的主旋律，而且显示了当代青年诗人新鲜的审美情趣与独特的艺术发现的眼力。

诗的发现，有的得之于外界事物的偶然机遇。机遇的客观事物在熔铸进诗人的主观情感后，就构成一首诗。丘特切夫换下淋湿的衣服时，流淌在身上的秋雨，透过他心灵的特异感受，如同眼泪，多雨的秋天的印象也转化为哭泣的人们的痛苦的形象。“世人的眼泪，啊，世人的眼泪！／你不论早晚，总在不断地流……／你流得没人注意，没人理会，／你流个不尽，数也数不到头——／你啊，流洒得象秋雨的淅沥，／在幽深的夜里，一滴又一滴。”《世人的眼泪》即兴而成，传达了分不清是雨还是泪滴落的感受，字里行间渗透着对俄罗斯人民不幸命运的悲哀。

有的得之于理智性的思考。诗也并非只是感情的宁馨儿，诗是理智指导下的情感的江河，是理智与情感的相互渗透与融合。最有价值的诗篇总表现出人生的严肃的思考和追求。雷抒雁的《小草在歌唱》就是在内心鼓荡的激情与理智的思考相结合的情况下写出的。张志新的事迹发表后，诗人用颤抖的手捧着报纸，义愤在心里燃烧，泪水涌流不止。他

坐不下来，向别人去讲述，去争论，寻找发泄内心痛苦的形式。不过那时还没有发现诗，因为还只有激情，没有思想。当激情冷静之后，代之而来的是思索，也就在思索的同时，诗人找到了形象。

有的得之于脱离思维的惯常进程。一个独创性的人，一般都有较强的求异思维能力。他可以跨越习惯的思维进程，在更广阔的天地中展开联想。看到自来水龙头滴水，一般人的反应不外是：“谁没拧紧水龙头，太浪费了！”；“水龙头坏了，该修一下了！”等等。但是，一位小诗人看到水龙头滴水，却说：“你不停地掉眼泪，谁欺侮你了？”这是多么新鲜的诗啊！缺月，许多人往往只想到不团圆，但在一位儿童诗人的笔下却是：“月儿举起金黄的钩子，钩起了我美丽的梦。”这是多么奇妙的发现！

二、诗的构思

构思与发现是紧密衔接的两个阶段。在发现阶段，强调的是诗人对于世界的观察、感受、体验、理解。在构思阶段，强调的是诗人在基础之上，进行提炼、加工、改造、升华，从而使诗人在前一阶段所获得的诗的意念得以充分的发展，使之明确化、具体化。

（一）炼意 即提炼诗意。意是诗的主旨，是诗的思想、意念、情绪的聚焦点。炼意首先要从宏观去思考，即站在时代的峰巅，揭示社会发展的必然规律，把握客观事物的本质。1946年，智利总工会在首都广场举行大会，警察开枪镇压。这一事实激起了诗人聂鲁达的愤慨，写下了《广场上的死者》一诗。它不是单纯地记录这一血腥屠杀的暴行，而是站在历史的高度揭示了人民身上蕴藏的力量：“倒下去的

弟兄们，你们的声音，／将冲破沉默，／高高升起，／成为自由解放的雷鸣，／那时候，人民的希望将变成欢乐的胜利之歌。”炼意还要避俗。皮日休《咏蟹》云：“未游沧海早知名，有骨还从肉上生，莫道无心畏雷电，海龙王处也横行。”用蟹来象征一往无前的志士。抗战时期齐白石在他画的螃蟹旁边题诗：“看你横行到几时”，用蟹来讽刺日本侵略者，令人叫绝。炼意，离不开一个“真”字。顾城的《一代人》“黑夜给了我黑色的眼睛，／我却用它寻找光明。”真实地表现了身历十年浩劫的一代青年不断追求，不断探索，向往未来，向往明天的心情。

（二）取象 即意象的选择。首先要选取最能表现诗人主观情思的意象。“五四”时期的郭沫若渴望破坏一切陈腐的传统，他选择了“天狗”的意象：“我是一条天狗呀！／我把日来吞了，／我把全宇宙吞了……”（《天狗》）。其次，要选取蕴含丰富的意象。意象蕴含丰富与否，与所反映的客观事物的属性有关。外国的夜莺、玫瑰，中国的梅花、菊花被不同时代的诗人吟咏，不能简单地看作诗人爱追风头，主要还是由于这些意象所反映的客观事物本身有较丰富的意蕴。再次，要选取新鲜的意象。《诗经》中的“黄鸟”、“采芣苢”已不能反映我们今天的现实生活了。今天的读者渴望诗人向他们传递新的信息，提供新的意象。诗人必须把观察的重点指向当代生活，把体现时代精神，反映微妙变化的意象捕捉到手。“北京时间／不再是一纸阿Q撰写的‘社论’／它是特区的效益／它是国库的金钱／它是每秒数亿次的信息／它是飞向太平洋的／准确无误的运载火箭。”刘舰平的《北京时间》中的意象，向读者传递了80年代的最新信息。

(三) 发想 即意象运动。指诗人在情感与理智的作用下，对头脑中已有意象进行加工、改组，而创造新的意象的过程。发想使构思不拘泥于眼前，而得以由此岸向彼岸张帆远举，由经验向未知振翅飞翔，从而开拓出诗的阔大境界。余光中的《乡愁》，用“小小的邮票”、“窄窄的船票”、“矮矮的坟墓”、“浅浅的海峡”四个意象刻划乡愁。诗人按照时间的自然顺序，由远到近把意象组织起来，形成了一条感情流动的轨道，于是撩人的乡愁便能得以充分的显示，并引起人们的共鸣。

(四) 选取角度 一般地讲，有两个大角度：一是直抒胸臆。诗人直接站出来，用形象的语言抒发感情。一是寄托。诗人自己隐藏起来，托物寓意，借景抒情。前者比较显，更带鼓动性，后者比较隐，更带含蓄性。直抒胸臆要忌空泛，要塑造出鲜明的、个性化的诗人形象。如秋瑾的《对酒》：“不惜千金买宝刀，／貂裘换酒也堪豪。／一腔热血勤珍重，／洒去犹能化碧涛。”而闻一多的《红烛》，写的是燃烧着的红烛，实则唱的是诗人“烧破世人的梦”，“烧沸世人的血”的心声，贵在字字是此，字字非此，达到“一笔藏万意”的抒情效果。

结构是诗歌构思的重要一环，是诗歌的内部构造。通过结构，诗人内在的思想感情得以凝固和外化。由于艺术思维的内容不同，方式和程序不同，因此，诗的结构形式也就千变万化。

三、诗的结构形式

(一) 横断式 截取生活之流或意识之流的一个片断，使之凝固在读者面前。“黄昏之后，／在这深深的／深

深的巷子里／寻找我的遗失。／来了一个瞽者，／弹着哀怨的三弦，／向没有尽头的／暗森森的巷中走去！”冯至《瞽者的暗示》只截取瞽者弹着哀怨的三弦走去的一瞬间，表现出诗人在黑暗的旧社会中那种不满现实而又找不到出路的寂寞、怅惘的心情。

（二）纵贯式 以观察点的推进为线索，随着时间的推移或空间的展示，把诗人的所见所闻所忆所感融汇成一体。贺敬之的《回延安》，随着诗人回延安的活动展开：踏进延安——>拜会乡亲——>参观延安——>告别延安……触景生情，情随景移。结构朴实自然。

（三）升华式 诗的前部较为平缓，结尾翻出新意，造成引人注目的突进，全诗的情思与意境因此而升华到一个新的高度。“我祈求炎夏有风，冬日少雨；／我祈求花开有红有紫；／我祈求爱情不受讥笑，／跌倒有人扶持；／我祈求……／我祈求／总有一天，再没有人／象我作这样的祈求。”诗人蔡其矫祈求的，是在正常年代里无须祈求的。在一连串祈求后，结尾处祈求“不再祈求”，先反后合，掀起一个意外的诗的高潮。

（四）反差式 把互相对立的两种事物，或一种事物的两个不同阶段并排地摆在一起，形成强烈的反差，从而表示诗人内心的激情，或显示某种生活的哲理。“当我年轻的时候／在生活的海洋中，偶尔抬头／遥望六十岁，象遥望／一个远在异国的港口／经历了狂风暴雨，惊涛骇浪／而今我到达了，有时回头／遥望我年轻的时候，象遥望／迷失在烟雾中的故乡。”曾卓的《我遥望》把诗人一生的两个阶段对比地放在一起，寄寓诗人的沧桑之感，唤起读者体味某种人生哲理。

(五) 迭印式 打破一般的时间或空间限制，把不同时空的事物交错地放在一起，即略去一般的过程交代，只写出最强烈的印象，加强诗的浓度。高伐林的《一分》，写小珍与小珠这一对好朋友，只因高考成绩相差一分，小珍成了建筑队的学徒工，小珠成了大学数学系的新生。通过建筑队女工劳动与数学系女生学习的镜头迭印，省去了烦琐的交代，造成了情感交叉。

(六) 多层式 此类结构的诗可以从多个角度欣赏，具有多层的含义。江河的《从这里开始》，“我／裸体来到世界”一节，从表层意象看是写初生裸体婴儿的单纯。“我被世界不断地抛弃”一节从表层意象看是写夕阳斜射下，人的影子越拉越长。如果诗人的意思只停留在这一层，显然意义不大。那裸体的婴儿，隐喻十年浩劫中深受其害的一代青年的纯洁的本质和如花的童年，被扭曲的拉长的影子隐喻这代青年，在十年浩劫中灵魂被扭曲的痛苦心境。

诗歌的结构是多种多样的，这里介绍的只是常见的几种。作者应根据自己对生活的独特的艺术感受，灵活地运用已有的结构形式，创造出新的结构形式。

四、诗的传达

构思与传达是诗歌创造过程中相互依存，紧密联系的两个阶段。有了构思之后，需要传达的媒介，即语言。在诸种文学形式中，诗的语言是最有魅力的，它有自己的特性，如音乐性、形象性、精炼性、跳跃性、可感性、多义性等。前两者已有所涉及不再赘述。

精炼性 语言的精炼包括炼字和炼句。炼字最重要的是动词。臧克家《难民》一诗有这样的诗句：“陌生的道路

无归宿的薄暮，／把这群人度到这座古镇上。”难民离乡背井完全是被动的，所以，不说难民“来到”，“出现在”古镇，而说道路和薄暮把他们“度”到古镇。一个“度”字使诗篇神情毕露。别林斯基在《论文学》中说：“精确的语法却永远是缺乏诗意的可靠标志。”①炼句是诗句对准确的语法的大胆的合理反叛，所以诗中常常出现不合“法”的语句。贺敬之《放声歌唱》中的句子残缺：“五月——／麦浪。／八月——波浪。／桃花——南方。／雪花——北方。”《中国的十月》中的句子异常：“每一天，／怎能不牵动／世界人民的心呵，／和我们人民心中的世界？”

多义性 诗歌语言的多义性来自诗人丰富而又多层次的内心世界。它可以借助某些表现手段予以加强。诸如象征、双关、暗示等。象征是利用事物之间在特定条件下的联系，通过联想或约定，用某种象征物去代替原来的事物。在语言的表层结构中只是象征体，而被象征的本体则隐到深层结构中去了。我国古典诗歌中，以“子规”暗示悲伤，以“阳关”暗示别离；在西方诗歌中，以“玫瑰花”暗示爱情，以“百合花”暗示坚贞，以“十字架”暗示人间苦难是常见的例子。现代诗人根据自己的表达需要，大胆地运用了一些独特的象征体，给人耳目一新之感。如艾青的《树》：“一棵树，一棵树／彼此孤离地兀立着／风与空气／告诉着它们的距离／但是在泥土的复盖下／它们的根伸长着／在看不见的深处／它们把根纠缠在一起。”这首诗写于抗日战争进入最艰苦的1940年春，把“树”作为人民的象征。诗的主旨是：人民都有自己的尊严，在社会中都有自己的位置，但

① 转引自吕进《新诗的创作与鉴赏》第110页。

彼此之间有共同的命运，有血肉联系，只要团结起来，就能汇集成一股无穷的力量。

跳跃性 这是由诗人的思维与认识的特殊性决定的。诗人构思的时候，情绪与意识之流并不是死死守住一点而不动的，而是力求使不同时空的、异质的某些东西，归于情绪之流的统帅。诗的跳跃有不同的形式：有时间的跳跃，如李商隐的“此日六军齐驻马，当时七夕笑牵牛。”有空间的跳跃，如杜甫的“朱门酒肉臭／路有冻死骨”。有时间与空间的同时跳跃，如李瑛的《一月的哀思》。

可感性 是指诗的语言给人一种形象的、立体的感觉。好的诗往往具有色彩感和立体感。艾青曾把自己的一部诗集命名为《彩色的诗》。他的作品确实具有引人注目的色彩感。如《跳水》，不用主要笔墨去写动作，却把观察点落在水面颜色的变化上：运动员入水以前，水面“湛蓝”的，入水后则变成“雪白”的，不仅暗示了运动员的漂亮动作，而且诉诸读者的想象，构成一幅色彩分明的画面。当然诗歌的语言着色，不同于绘画，它为的是表现诗人的主观情感。“我们用带血的声音，一万次地呼唤：醒来吧，总理！”在郭小川《痛悼敬爱的周总理》这首诗中，声音被赋予了“血”的色彩，诗人正是通过这异乎寻常的语言着色，发出了痛切心脾的呼唤，令人心肝欲裂。诗歌语言的立体感，是让读者能从不同角度，不同层次来领略诗人的情感。那种具有多层结构的诗，那种视点可以自由变化的诗，其语言也可以给人以立体感。如江河的《纪念碑》，由于抒情主体“我”与客体“纪念碑”不断地交换交融，使读者的视点也不断发生变化，就好象面对一座真正的纪念碑一样，产生一种立体的幻觉。

五、诗歌创作中的艺术辩证法

艺术辩证法贯穿于诗歌的发展、构思、传达的整个创作过程之中。任何一个新颖的发现，一个巧妙的构思，一种高明的技巧，从实质上说，都是艺术辩证法的灵活运用。

(一) 有我与无我 诗人的创作自由状态是自我意识的充分蒸发和释放。在观察和发现阶段，诗人根据已有的生活经验进行折光和改组；在构思阶段，诗人头脑中复杂的意象完全取决于过去的生活印象；在传达阶段，诗人必须受制于他习用的传达手段，即所谓“我有我法。”诗歌创作本质上全是“有我”的。无论是诗人直抒胸臆，还是间接暗示；无论是“我”公开露面，还是隐藏其后，诗中均有“我”在。所谓“无我”当然不是说没有创作主张，也不是取消创作个性，而是指创作过程中对自我的超越。诗人忠于自我，但又不能仅仅固守自我，而是要把自己的思想感情向无限深广的境界中推进，用内在的小宇宙去叩开外在的大宇宙之门，让自我与世界溶合，让自身与万物呼应。诗人一旦从“自我”的天地中走出来，在主观世界与客观世界的邂逅中忘却自我，往往会有新的发现。“采菊东篱下，悠然见南山”，就是诗人陶渊明物我两忘的情况下轻轻拈出的。“有我”才能忠诚，才能有鲜明的个性。“无我”才能不受拘囿，才会有普遍性与历史感。

(二) 单纯与复杂 单纯是诗美的基础。它要求诗人以简约的方式，明洁的画面来传达诗人内心蕴含的丰富感情。单纯不是单调，而是与丰富联系在一起的，是复杂中的单纯。“站住！／是的，我不用走了。／路已到尽头，／虽然我的头发还很乌黑，／生命的白昼还没开始。／小榆树陌

生地站着；／花白的草多么可亲；／土地啊，我的老祖母，
／我将永远在这里听你的歌谣，／再不会顽皮，不会……”

《就义》是极富悲剧性的题材，历来被表现得大义凛然，慷慨悲壮，然而顾城笔下没有豪言壮语，没有眼泪和悲伤，它给人的不是血污，而是对枪口所显示的善良、纯洁和天真。还有什么比幼小的生命被摧残更令人痛苦呢？这首单纯的诗不是也一样能引起人们心灵的震颤吗？社会越来越复杂，人也越来越复杂，但人们在日益复杂的现实面前并不是无能为力的，人的认识受着辩证法的支配，复杂到一定程度，便会由博返约。

（三）虚与实 虚与实对立地统一于一首诗中。实是基础，实规定了虚，没有实就谈不上虚；虚是生发，虚自由地扩大了实，丰富了实。虚实结合可以是化实为虚，或化虚为实。化实为虚就是所谓“化景物为情思”。景物是诗人溶注着激情的载体，是内心情感的某种对应物。雷抒雁这样描写阵雨：“你从灰濛濛的天空，／经过绿树的手掌，终于流进我的心中。”（《阵雨》）客观的“阵雨”与诗人内在的情思紧密结合在一起，并能清晰地看到由景物到情思的转化过程。化虚为实就是把抽象的感情与哲理赋予具体而生动的形象，使读者在不知不觉间受到熏陶与感染。赵恺的《我爱》集中抒发了他对生活的爱恋。“我追求，我寻觅，／我挖出当年那颗珍藏在泥土的泪滴。／时间已把它变成琥珀，／琥珀里还闪动着温暖的记忆。”深深的爱，这种抽象的情绪凝聚为鲜明的意象——泪滴，接着，又让泪滴埋入泥土，变成珍贵的、美丽的、温暖的琥珀。意象的恰当选择与不着痕迹的转换，把无形的情绪寄托在有形的载体上，给人留下新颖别致的印象。

（四）大与小 诗的描写对象有大小之别。“大”有

助于反映人的心灵的宏观的一面。屈原向宇宙、社会、人生发出“天问”，惠特曼“听见拉丁美洲在歌唱”，充满了雄浑的美，壮阔的美，它可以开阔人们的胸襟，引导读者向自然、向历史、向人生的奥秘进行追寻。“小”有助于反映人的心灵中微观的一面。王维借“红豆”来寄托相思，李清照借“绿肥红瘦”的海棠来表现自己的惜春之情，展示了一种轻灵的美、稚嫩的美，从而引导人们走向诗人的细微的内心世界。所以，不能简单地以所写的对象的大小来判定诗之优劣。具有观察力的诗人，既能从全面上把握社会的本质和规律，又能从生活中作深入的开拓，能透过平凡的细小事物的外表，发现有相当深度的诗意。

（五）藏与露 露，是直接表现，是读者感官可以触及到的有形的东西。藏，是间接表现，是读者要通过想象才能捕捉到的无形的东西。藏，不是不表现，而恰恰是为了更有力地表现，而露也不见得都是表现，露得越多，作品的表现力往往反而越小。优秀艺术家，都是熟谙此中三味的。

《哈姆雷特》的结尾借用哈姆雷特的口说道：“此外唯余沉默。”这一片“沉默”可以给人带来多少关于宇宙、关于人生、关于正义、关于道德的遐想呵！朱庆余的《宫词》：

“含情欲说宫中事，鹦鹉前头不敢言”，只露出了宫女们在会学舌的鹦鹉面前不敢说话这一点，宫廷中的黑暗、恐怖，宫女们所受的迫害之深也就可想而知了。某些诗作者提起笔来便洋洋洒洒，面面俱到，不能自己，“露”得太多；某些作者则走到另一端，过分强调“藏”，以致该说的没说，读者很难根据现有的描绘联想出作者思维发展的轨迹。这都是不可取的。研究一下藏与露的辩证法，对于写出藏露相宜，一唱三咏，味之不尽的好诗，会大有裨益。

第六节 戏剧文学

戏剧是一种综合性艺术，它运用文学、音乐、美术、舞蹈等艺术手段以及演员的表演来塑造人物形象，反映社会生活。它以舞台形象作用于人们的视觉和听觉，直接与观众交流。在这里，文学、音乐、美术、舞蹈以及演员的表演成为一个有机的、不可分割的整体。

戏剧文学即剧本，是戏剧的一个组成部分，是戏剧艺术的文学因素和基础。离开了剧本，戏剧艺术就失去了依据。有人说，“剧本，一剧之本”，是很有道理的。

戏剧的种类很多，角度不同，分类的标准与方法也不同，一般有以下几种。

按表现形式分有：

戏曲——中国传统的戏剧形式。包括京剧和三百六十余个地方剧种。戏曲“是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成自己的一种规律。”^①

话剧——以对话和动作为主要表现手段。戏的内容比较复杂，而表现形式则比较简单，与生活相去不远，多取材于现实生活。

歌剧——综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术而以歌唱为主的戏剧形式，其摹拟写实的成分已比原来的歌舞大大加强。与话剧不同的是，戏的内容比较简单，而表现形式比较复杂，非常强调形式美。

① 梅兰芳：《舞台生活四十年》。

舞剧——舞蹈为以主要表现手段，综合音乐、哑剧等艺术门类的戏剧形式。凭借舞蹈推动剧情发展，塑造人物性格。

哑剧——以演员的形体动作与表情为主要表演手段，有时也配以音乐与音响手段，来加强表演效果。

按容量大小分有：

独幕剧——剧情在独立的一幕内完成。它容量较小，严格受时间、场景的限制，情节结构精炼集中，矛盾冲突展开迅速。

多幕剧——容量较大，情节线索比较复杂，可以多方面地塑造人物。剧本分幕分场的原则，是根据生活中事物发展的节奏而来的。

按审美方式分有：

悲剧——是戏剧的主要类型之一，为古今中外剧作家广泛采用。在西方戏剧史上，一般认为悲剧主要表现主人公所从事的事业由于恶势力的迫害以及本身的过错而致失败，甚至个人毁灭。用鲁迅的话说，悲剧是“将人生的有价值的东西毁灭给人看。”恩格斯指出：“历史必然的要求与这个要求实际上不可能实现”是悲剧性的冲突的社会根源与历史根源。

喜剧——以夸张的手法、巧妙的结构、诙谐的台词对喜剧性格的刻画，以此引起人们不同含义的笑。鲁迅说，喜剧是“将那些无价值的东西撕破给人看。”马克思说喜剧是“笑着和自己的过去告别。”喜剧来自笑，换句话说，没有笑就没有喜剧。

正剧——最常见的一种戏剧类型，它兼有悲、喜剧的因素，但悲剧性或喜剧性的因素都是局部的，不贯穿全剧。在

西方正剧又称“严肃的喜剧”或“严肃戏剧”。它往往以代表特定时间的进步力量的主人公在斗争中获得胜利或如愿以偿为结局。

闹剧——又称“笑剧”。15世纪开始就流行于欧洲，以描写市民生活为主。它总是运用滑稽的和夸张的手法刻画人物。

高尔基说，戏剧是最难运用的一种文学形式。写戏虽难，却并非无法可依，无规可循，而是有着基本的方法和要领。

一、戏剧的选材

题材是戏剧创作中一个十分重要的问题。要塑造出鲜明的人物形象和表达出深刻的主题，首先必须抓好题材的选择和处理。

戏剧选材有两大前提：

第一要紧扣观众的审美需要。诗人、小说家可以自由自在地挑选读者，而剧作者则没有这种权利。因为没有观众，就没有戏剧。使观众最受感动的人和事，一定是真正来自现实生活，能说明一个观点，显示生活中的一些什么意义。威廉·亚却在《剧作法》里深刻地论述道：“就我所知，历史上还没有这样的先例：一位剧作家不曾赢得他同时代人的青睐，却能为他的后代所承认和理解。”^①观众决定戏剧，但不是迎合观众的低级趣味和落后要求，而是要懂得观众，引导观众更好的认识社会，提高审美情操，真正实现戏剧的审美功能。

① 《剧作法》，上海戏剧学院戏剧文学系教学参考资料第8页。

第二是适合舞台表现。写戏是为了演出，这是一条铁的法则。这正是它区别于小说、散文、诗歌等一般的文学作品的特征。高尔基说：“剧本要求每个剧中的人物用语言和行动表现出自己的特征，而不是作者的提示。”^①剧作家在选择与处理题材时要很熟悉舞台，充分考虑戏剧的特殊要求。

具体怎样选择戏剧题材，有丰富舞台经验的戏剧艺术家归纳为：

（一）要选择那些有人物行动的材料——剧中人物如果光在那里想，或者光在那里说，不在那里做，就不能写成戏。硬写成戏，演出来也很沉闷。人物的“想”、“说”、“做”若能构成全身心的行为，便能推动剧情的发展。

（二）选择那些行动过程有曲折的材料——选择生活长河里遇到阻碍激起浪花的地方作为戏剧的题材。

（三）选择那些行动不断有发展的材料——戏里的小曲折自然不是一个，并且都要有发展，至于大曲折或根本曲折，一个戏里只能有一个。这个大曲折就是事物的大发展。

（四）选择那些行动可以在舞台上表演的材料——一个戏里不可能把众多人物完成的一件大事都搬上舞台，只能选择那些关键性的“动作”。这里所说的“动作”，包括“心动”（想）、“口动”（说）和“身动”（做），三者紧密联系在一起的一系列活动，构成所谓戏剧行为，突出人物性格，推动剧情发展。

二、戏剧的主题

主题思想对于戏剧，犹如人的头脑对于身体一样。四百

^① 高尔基《论文学》，人民文学出版社1978年版，第57页。

多年前李渔就有极其精辟的论述。他说道：“主脑非他，即作者立言之本意也。”李渔还说：“头绪纷繁，传奇之大病也。”别林斯基说得好：“戏剧中的一切都应追求一个目的，一个意图。^①”贝克在《戏剧技巧》中说：“必须有一个中心思想，或者叫作计划和目的，来给予戏剧以有机的结构。”^②

剧作家应如何体现主题呢？

第一，要通过形象来体现。戏剧的主题要明确、集中、单纯，因为它要在有限的时间和空间里通过演员直接再现于观众面前，作者提倡什么、反对什么、爱谁、恨谁，都要十分鲜明、果断，不容含混、迟疑。我们不仅不同意戏剧“无主题”的主张，而且不同意主题过于隐蔽，使观众无从猜测，百思不得其解的做法。我们赞同马克思的观点：戏剧不能象席勒那样把它当理论的单纯号筒，而应该使其莎士比亚化，使其更现实，更具有情节的生动性和丰富性。

第二，要通过集中的情节来体现。人物是主题根据，而情节是主题思想的具体表现。能充分表现主题思想的情节才在戏剧里有存在的基础。与主题思想密切有关的，应该泼墨如水；与主题思想无关的情节，则要惜墨如金。戏剧文学比起其它文学创作来说，不能不是挑选得最严格的艺术，只有通过严格的挑选，才能达到完整与统一。

第三，主题要通过戏剧冲突来体现。戏剧的主题思想，只可能寓于明确的、深刻的戏剧冲突之中。主题思想随着戏剧冲突顺递、推进，逐渐向矛盾的广度和深度发展，直至高

①、② 转引自陈雷《戏剧创作漫谈》，福建人民出版社，1982年版，第38页至39页。

潮的到来，一层层地逐渐深入地被观众透彻地理解。用劳逊的话说，就是“经常使观众在期望之中”。主题思想最忌一下子交代得清清楚楚，一览无余，平庸呆板。戏剧冲突要有紧张性，扣人心弦，曲折诡奇，悬念迭起。主题思想也要有跌宕，有出人意外而又合乎情理的转折，才能使观众在幕落时，还沉浸在“余音绕梁，三日不绝”的妙境。

三、戏剧的动作性

戏剧就其本质来说，是动作的艺术。动作，是戏剧艺术的基本手段。

在欧洲，“戏剧”一词（拉丁文drama）原意就是“动作”。小说也常常用动作表现人物的性格，但它一般是对动作的叙述、描写，读者通过这些叙述、描写的文字，来启发自己的想象，在眼前浮现人物的动作；而戏剧的动作是人物自身的动作，是人物动作在舞台上的直观再现，以创造“生活的幻觉”。动作，是戏剧艺术的基本手段，是戏剧艺术的基础。

动作一般包括外部动作和内心动作：

（一）外部动作 指观众“看得见的动作”，又称“形体动作”。外部动作具有戏剧性，首先应是构成剧情发展的一个有机部分，又推动剧情的发展。其次是观众通过可见的外部动作洞察人物隐秘的内心活动。那种没有内心动作依据，纯粹机械的外部动作，“满场杀伐”，热闹异常，那只能象一支绢制的玫瑰，徒有其形；某些拙劣的刺激性动作，只会使观众厌恶。

（二）内心动作 在戏剧中，动作不只包含着外部的、形体的，也包含着内部的、心理的；对深谙“戏剧动

作”真谛者来说，更加看重内心动作。所谓内心动作，是指由于思想与心灵的剧烈矛盾而产生的震荡和激动情态，外部动作幅度较小，但动作的底蕴与感情的容量却很大。有时某种静态也是内心动作的表现。贝拉·巴拉兹在《电影美学》中说：“保持沉默常常是一种故意的、生动的、富有表现力的动作，而且它经常代表某种十分明确的心理状态。”在死者灵前，捶胸顿足，呼天号地者未必是痛苦沉重的人；而用反常的沉默去承受内心深处巨痛者常撕人心肺。这就是常说的“此处无声胜有声”。

无论是外部动作还是内心动作，好的戏剧都会为此提供充分的表现机会。

四、戏剧中的冲突

《说文》云：“戏始斗兵，广于斗力，而泛溢于斗智，极于斗口。”我国的戏剧开始就是摹拟猎人与野兽格斗，摹拟战争表演的，并发展为表现社会各种矛盾冲突。因此，古今中外的剧本都是以写冲突为其特点的。英国剧作家亨利·阿瑟·琼斯明确地指出：“冲突是生活中最富于戏剧性的要素之一，所以许多剧本——可能是大多数剧本——里，实际上是采用这种或那种斗争形式的。”①

戏剧冲突的主要表现形态有思想冲突，性格冲突，意志冲突，主客观冲突等等，在一个剧本里，这些冲突常常交叉互用。尽管表现为思想冲突的剧本是大量的，但是，冲突独特的展开方式，内在的、根本的动力在于人物独特的性格。有了性格丰富性，才可能有各种冲突展开方式的多样性。

① 《戏剧的规律》序文。

在戏剧作品中，人物性格是在戏剧冲突发生、发展的过程中展示出来的。剧作家要力求使冲突发展的每一个回合都具有性格的依据，并能使所有的人都承认它是“合乎情理”的。这就要求剧作者在创作过程中从人物性格出发，在把握独特的人物性格的基点与提炼独特的戏剧冲突，把有意义的社会矛盾典型化为具有特色的性格冲突。不着力于把握人物的独特性格，人为地按照某种社会学的概念或作者的主观意愿去制造冲突，勉强激发冲突，往往是镜中花、水中月，甚至造成人物形象的毁灭。

五、戏剧的舞台性

戏剧把生活中的矛盾冲突提炼集中起来加以浓缩和表演，如实地再现现实，使观众作为一场生活事件的目击者而获得异常生动强烈的感受。F·沙珊说：“任何戏剧作品都是为了演给若干人组成的一群观众观赏的，这就是戏剧作品的真正本质，这就是一个剧本存在的必须条件——这都是无可争辩的事实。”^①这就是说剧本不是为阅读而写，而是为演出而写的。戏剧应当适合舞台演出，必须适合舞台的特殊性。

戏剧是一种表演故事的综合艺术，它的完整形象既是由一系列舞台人物的活动构成的，也是由一系列连续出现的舞台场面组成的。剧作家要十分重视戏剧场面的构思，便于导演进行舞台调度的处理，便于演员进行舞台交流与配合，给舞台美术各部门的创造提供条件。

① 约翰·霍德华·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第376页，中国电影出版社1978年出版。

由于戏剧严格受时间、空间的限制，所以剧中的人物要集中。人物太多，笔力分散，难以使主要人物形象鲜明丰满，甚至造成舞台拥挤和混乱。一出成功的戏，总是要以独特的手法，去塑造几个有典型性格的人物形象。

为便于演出和吸引观众，剧本的情节要浓缩，人们读小说、诗歌以及其他叙事性的文艺作品，可以慢慢欣赏，反复品味，而观众在剧场里欣赏戏剧（当然还有电影），却是“一气呵成”的。一般情况下，一出戏要把几个月、几年乃至几十年的事件，浓缩成单纯的情节线索，能够在二三小时之内演完，这就要求戏剧的矛盾非常集中，故事情节不致于头绪纷繁。要尽可能集中时间地点，删去次要的部分，保留最精彩、最重要的部分，并使之富于戏剧性与直观性。

六、戏剧的语言

戏剧的语言是戏剧阐述主题、描绘冲突、刻画人物的主要手段，通常就叫戏剧语言。高尔基说：“戏剧是最艰巨的一种语言艺术形式，因为戏剧深入描绘的、‘造型的’艺术领域的程度要比长篇小说、中篇小说和短篇小说大得多。……剧作家只能利用对话。可以说，他仅仅用语言写作，他不能说明也不能叙述为什么主人公恰恰是这样说话，而不能是那样说话，他也不能用自己的叙述——作者的叙述——来说清楚这个或那个主人公的行为的意义。”^①可见，戏剧语言虽然是文学语言的一种，但却有其特殊性。戏剧语言主要是人物语言，还有少量的叙述、说明语言，其作用是：叙述说明，场面连接，推动剧情发展，揭示人物性格，表达人物

^① 高尔基《文学书简》下集，第262—263页。

的思想感情，等等。这就要求戏剧语言要特别精炼有力，一击中的。

戏剧语言有如下的特性：

第一，富于动作性。 戏剧的特征是冲突，而戏剧语言是表达戏剧冲突的主要手段，所以剧本中最重要的因素——台词，必须富于动作性。劳逊说：“话是动作的一种，动作的一次次压缩和外延。一个人说话，这也是在做动作。”^①斯坦尼斯拉夫斯基把语言称为“语言动作”。这就说明语言自身的性质。戏剧语言切忌平淡的叙述与交代以及静止的描写，而是要有表情、有姿态、有意向、有目标、有内在的冲击的力量。剧中人物的对话，应是两颗心灵的交往；对话的结果，必须使双方关系有所变化，有所发展，成为推动剧情发展的重要组成部分。顾仲彝在《编剧理论与技巧》中指出，有动作性的台词常有：请求、探询、调查、质问、商议、宣誓、讹诈、迷恋、诱惑、谄媚、责备、控告、欺侮、凌辱、挑战、攻击、警戒、劝告、防止、辩护……等等。就是在沉默中也可以表示意图、表示反抗、不屑作答、轻蔑侮辱、掩盖威胁、忍气吞声……等等。这对初学戏剧写作的人来说，是很有启发的。

第二，性格化。 戏剧语言的性格化、个性化是非常重要的。语言总是个性的。人物在台上说话必须根据他自己的性格、思想、感情来说话。根据他的时代、生活环境、教养、传统习惯，说他自己独特的话。好的剧本只要听人物的台词，就能区别出他们之间不同的阶层身份、生活经历、文

① 《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第369页，中国电影出版社1978年出版。

化教养以及社会环境、社会关系所决定的气质和心理的特点。贺拉斯在《诗艺》里说：“如果剧中人物的词句听来和他的遭遇（或身份）不合，罗马的观众不论贵贱都将大声哄笑。神说话，英雄说话，经验丰富的老人说话，青春、热情的少年说话，贵族妇女说话，好管闲事的乳媪说话，走四方的货郎说话，碧绿的田垄里耕地的农夫说话……其间都大不相同。”①李渔则主张“语在肖似”。

要使人物语言性格化，一是要通过语言表现人物心理上的细致变化和反映。二是要口语化。三是用语必须十分明确贴切。四是要注意语言风格、语言手法与人物性格的一致性。

第三，要富于诗意和哲理。戏剧语言文学性的最重要的特征是“诗化”。诗化就是富于诗的因素。莎士比亚剧作中的台词，就有着浓郁的诗的气氛、诗的意境、诗的想象、诗的巧喻。小仲马说：“戏剧家和诗人一样，也是一个语言艺术家。”②劳逊也说：“对话离开了诗意，便只有一半的生命。一个不是诗人的剧作家，只是半个剧作家。”③李·西蒙孙也说，剧作家不能使他的人物“在他们的高潮时刻变得热情洋溢和光彩焕发，其原因在于他不能或不愿使用辉煌热烈的诗的语言。”④

戏剧语言是诗的语言。其主要特征是：感情充沛、形象化、含蓄与精炼。

① 《诗学与诗艺》第143页。

② 转引自陈雪《戏剧创作漫谈》第132页。

③ 《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第337页。

④ 《舞台装置就绪》

戏剧语言要注意哲理性。著名导演黄佐临把高深的哲理性作为理想剧本的要求之一。哲理，就是关于宇宙和人生的原理。文艺作品中的哲理性，则是作家通过对生活的感受和思考，在尽可能高的水准上，对时代、对人生作深刻的挖掘，以提出或回答生活中的问题。剧作家要以自己的慧眼、独特的认识生活的方式，去发掘生活，把人物命运与社会命运交织在一起，使人物的性格与人物的思想熔于一炉。从剧本的开始到结局，表达出一个生活哲理来。人物语言要把高深的哲理与炽烈的感情交融在一起，以情为经，以理为纬，经纬成体，情理交融。

富于哲理性的语言必须富于含蓄，话中有话，耐人寻味，涵意深远，是外延和压缩相结合的语言，是弦外有音、言外有意的语言。有的剧作家称之为“潜台词”。这样的语言，当然会催人琢磨，促人深思。

七、戏剧的结构

戏剧的结构是戏剧动作如何表现的全局问题。戏剧受时间和空间的限制，要在极有限的时间和空间里表现一个完整而又引人入胜的故事，塑造栩栩如生的人物形象，而且要使剧中人物的活动有条不紊，场面衔接紧凑严密，整个作品成为统一的整体，所以古往今来的剧作家，无一例外地都把戏剧结构放在特别重要的位置上。曹禺在写作《雷雨》时，花了五年时间考虑它的结构，费了好大的劲才“把这样一些人物凑拢在一起，使他们发生关系，让他们在一种规定情景下碰见，而时间又不能超过二十四小时。”^①有人干脆称戏剧

① 《曹禺〈谈雷雨〉》

就是“结构的艺术”。

戏剧的结构虽多种多样，却有一定的规律。李渔在“结构第一”一章中说：“至于‘结构’二字，……如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未成，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无定局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之阻矣！”这是他从自己创作实践中所体会到的真知灼见。亚里士多德把戏剧分成“头、身、尾”三段。他们都非常重视结构的整体性和层次性的统一。因此，一出戏必须具有完整的结构，必须包含开端、发展、高潮、结尾四个部分，即使是生活片断，也要有头有尾。

（一）开端——矛盾冲突的开始。这部分要交代戏剧故事的背景、地点、人物、人物关系，并介绍剧情的前因，由此引出戏剧的主要冲突。小说的开头如果不引人入胜，读者可以跳过去。戏剧的开头是不能跳过去的，它必须简洁明快，一目了然，既把时间、地点、人物关系、特定环境交代清楚，又使脉络分明，矛盾集中，造成“山雨欲来风满楼”之势；还要把每个上场人物，特别是主要人物的性格初步显露出来。这种手法，用老艺人的话说，即“第一场就入骨”。

《雷雨》的开端写得非常精彩。这出戏把长达三十年的矛盾集中到一天来表现；为了剧情开展的需要，作者在开端部分就把剧情的前因交代出来，还交代了人物之间复杂的关系，人物的性格也得到表现。

（二）发展——是戏剧矛盾冲突展开到高潮前的部分。一般包括矛盾的进展和转化，是全剧占份量最大、最关键的部分。这部分要写得饱满，矛盾要充分展开。要象导火索一样，在戏的开端部分“点燃”之后，到这里越烧越旺，使观

众的兴趣越来越浓。为戏剧高潮的到来聚集力量，造成一种宏大的、合情合理的情势。小仲马说过：“戏剧是准备的艺术。”①在发展阶段，人物的语言和动作要把剧情推向前进，不能停滞；情节要有曲折，不能让观众一览无余，平淡无奇，一眼望到底；关键性的情节，要有准备、预示或伏笔。

（三）高潮——是剧情发展的顶峰，是全剧中最紧张的一刻，是最有意义的一刻。韦尔特说：“高潮给观众造成最大的印象，也是得到观众最富于感情反映的时刻。这是感情最强烈的时刻。”②“高潮是考验结构中每一个元素的效用的试金石。”③高潮对戏剧是如此重要，但常常使戏剧作家感到棘手。高潮是全剧各种矛盾冲突交织发展的必然结果，是导火索引起的总爆发。高潮要写得水到渠成，没有突兀之感；要写得惊心动魄，又无哗众取宠之嫌；要根据剧情的发展和观众的情绪，处理好高潮的节奏和层次。

（四）结尾——是高潮之后的戏。是全剧问题的总答案。结尾要与开头遥相呼应，首尾相联。剧中的人物要有归宿，事件要有交代，所有的“包袱”都得抖开来。但要记住，从高潮到结局不允许延宕，节外生枝。如果再把戏拖下去，观众会感到不耐烦，会愤然离去。正如威廉·阿契尔所说：“当观众在内心中感到一个戏或一幕戏已经结束，剩余的只是沉默——或者应当是沉默——的时候，如果还把这出戏或这幕剧拖下去，没有比这再危险的了。”④

① 转引自劳逊《戏剧与电影剧作的理论与技巧》。

② 韦尔特《独幕剧编剧技巧》。

③ 劳逊《戏剧与电影剧作的理论与技巧》。

④ 转引自夏光《戏剧的结构技巧》。

戏剧具有广阔的发展前景，但也无庸讳言，近年来我国的戏剧是并不景气的。有人便惊呼：戏剧在危机之中，戏剧会消亡。由于影视的蓬勃发展，以及其它方面的原因，戏剧受到了猛烈的冲击和强大的挑战，这是客观事实。但是，在世界的整体之中的一切危机都相对地孕育着向上的生机和勃发的契机。戏剧是历史发展的产物，它必须和必然随着时代的发展而相应的变革和发展。我国改革和开放的大好形势，给东西方戏剧艺术的交流及多种艺术样式的竞争提供了空前有利的条件。在相互的横向借鉴、学习与吸收中发展本民族戏剧艺术的特质，必将形成新的戏剧传统和具有新的竞争能力，促进戏剧和戏剧文学走向更大的繁荣。

第七节 影视文学

一、影视文学的特征

我们所说的影视文学，特指影视文学剧本和影视小说两种文体。

电影和电视是伴随着现代科学技术和大工业生产的高速度发展而诞生、成熟起来的艺术，它们的发展速度十分惊人。影视文学已经形成了自己鲜明的特征。

（一）视象性 电影、电视是运动的画面艺术，所以，影视文学必然强调和突出视象性。所谓视象性，就是人们所说的银屏感或银屏可见性。如描写人物，要注意肖象、表情、服饰、动作的特点，还要求将不可见的心理活动转化为可见的视觉形象。《早春二月》里的肖涧秋突然听到文嫂自杀的消息时，很激动，很慌乱，他的手颤抖起来，不能把毛

笔插到笔帽里。这个细节，把他内心负疚、痛苦、愤懑的感情充分地细腻地表现出来了。

在影视文学里，凡是不能直接转化为视觉形象的种种叙述和描写，都应当毫不可惜地删掉。如有一个电影剧本，其中有两处对话是这样的：

A：“二虎，把手榴弹给我！”

“干什么？”

“快！”

B：“猛子，你看，那不是刘厂长来了吗？”

“对！咱们去找他！”

“好！”

“走！”

其实这两段对话只需“手榴弹”、“看！厂长……”这么两句就够了，因为通过银幕画面完全能将意思表达清楚，又符合生活中的语言习惯。按照原来的对话排戏，就会大大地抢了画面的戏，这样做是不符合银幕视觉造型的技术规律的。

（二）动作性 影视艺术是一种活动的视觉造型艺术。在影视里，人、物、景都处在不断运动的状态中，因此通过动作去写人，对于影视文学来说就尤其显得重要。请看电影剧本《夏伯阳》中的一段：

和通常发怒的时候一样，夏伯阳额上的青筋跳了起来，眼睛里充满了血丝，他全身的肌肉都绷紧了。

他一下子跳了起来，大声吼道：

“好！你敢取笑我夏伯阳？我枪毙你！！”

他冲上去，抓住挡住去路的凳子，把它高高地举在头上……

富尔曼诺夫目不转睛地看着夏伯阳，微微欠起身来。

夏伯阳从牙缝里迸出一声“他妈的混帐板凳”，好象骂的是板凳似的，于是以罕有的气力把板凳往地板上一摔，板凳摔成碎块。接着，夏伯阳又拖过第二条板凳来，跳了上去，活象一头被追得精疲力尽的野兽，不住地咻咻喘。

碰见了富尔曼诺夫的目光，他扭过头去。

这个场面不仅富有戏剧性，而且画面感极强。作者主要通过对人物的语言动作和形体动作的描写，把夏伯阳的小生产者的片面性、军阀作风和游击习气，而又对党表现出最忠诚的信任和折服的“草莽英雄”的性格特征，写得活灵活现。富尔曼诺夫的坚强和镇定，友爱和喜悦，也被刻划得入木三分。

影视文学强调细节描写的动态可见性。例如《人生》里巧珍出嫁的那场戏，巧珍罩上红纱巾，骑上毛驴要走了，她透过纱巾环视四周热闹的场面，特别是写她对高加林住屋的凝视以及滴落在纱巾上的热泪，这些可见的表情动作，使我们强烈地感受到巧珍内心的悲切和痛苦，我们甚至可以感受到她神经的颤抖。

（三）“蒙太奇”思维 “蒙太奇”源于法文，原为建筑学用语，是“装配”、“构成”的意思。苏联早期的电影艺术家们把“蒙太奇”一词借用过来，成为电影的专业术

语，“组接”是蒙太奇的基本涵义。而广义的蒙太奇，则把它理解为完整的电影艺术形象体系。电影大师库里肖夫关于“蒙太奇”的定义是：“把动作的各个镜头在一定顺序下连接（装配）成一个完整的艺术作品，这就叫蒙太奇。”^①

蒙太奇构思离不开如下的基本原理和依据。第一，人们观察周围世界、感受客观事物时，总是把视觉注意力转向各种不同的空间范围。普多夫金举过一个观察游行队伍的通俗例子：为了得到一个清楚而明确的印象，观察者首先要爬上屋顶，俯瞰其全貌；然后他要下来，从第一层楼的窗口看游行者举的旗帜上的口号；最后，为了看清参加游行者的面貌，他还得跑到游行队伍中去。这个观察者三次变换他的视点，就是为了要从他所观察到的现象得到一幅尽可能完整而无遗漏的画面。^②仅仅把现实分割成不同景别的片断是不能完成一次清楚而明确的观察的，还必须是若干次注意力的各种不同空间范围上的依次转换。这种依次转换是有组织、有秩序的连续。欧纳斯特·林格伦在《论电影艺术》中说：

“蒙太奇重现了我们在一定环境中随注意力的转移而依次接触现象的内心过程。……能准确地重现我们通常察看事物时的方式。”^③

其次，是人们具有将看到的两种东西有机地结合起来思考的能力，即在两种不同事物的冲突和对立中进行概括

① 《电影导演基础》第27页，中国电影出版社1961年版。

② 《论电影的编剧、导演和演员》第52—53页，中国电影出版社1980年版。

③ 《论电影艺术》第61页，中国电影出版社1979年版。

的能力。如在苏联早期默片《罢工》中，爱森斯坦把工人游行队伍受到枪杀和屠宰场里宰牛的镜头接在一起，使观众产生一种联想。这种人类所特具的联想力、思考力、概括力，是电影蒙太奇手法的又一依据。

蒙太奇的作用是多方面的，主要有两点：一是组织的功能，二是创造的功能。它是电影，也是影视文学所特有的结构方法，它相应于文章的章法和修辞。这里面有许多技巧性的问题，但原则只有两个：①符合内容的要求；②符合生活逻辑和人们的思维、心理规律，看上去顺当、流畅、清晰、合理。蒙太奇手法可分三种类型：

其一，叙事蒙太奇（完整的叙事功能）。主要作用在于讲事，展示事件，“探索并确定同一现象的各个方面之间和细节之间的明显联系”（普多夫金语）。叙事蒙太奇又有以下几种形式：

1. 呼应式，亦称叫板式，即人们常说的“说曹操，曹操就到”的连接方法。

2. 错觉式，亦称反叫板式。这是一种欲擒故纵的表现手法，前面故意通过暗示，让观众以为下一步发展必在意料之中，结果恰恰相反，使观众出乎意外。因而给人印象强烈，有曲折多变、突如其来和对比鲜明的效果。

3. 对话式，即把不同人物，不同地点，不同时间的对话连接起来，使得人物、景物、事件的转换显得流畅自如，紧凑有趣。

4. 交替式，亦称并列式。将同一时间、不同空间发生的各场戏，按照剧情发展的逻辑顺序交叉切换，造成气氛，加强悬念。

5. 相似式，用比拟的方法将前后两个镜头连接起来。

这种相似式蒙太奇往往带有夸张的成分，不但叙述了剧情，而且揭示出更深的内涵。

6. 物件式，把两个以上的空间，通过某一物件自然而有机地连接起来，干净洗练，转换自然。

7. 音响式，是以音响为媒介来连接不同画面的。

其二，思维蒙太奇。亦称表现蒙太奇（表现诗情与写意的功能）。这种蒙太奇有一定的叙事作用，但更重要的是起着一种理性作用，即内在分析作用。它通过前后不同画面或段落的互相冲击，造成对比、象征、隐喻和联想，旨在传达某种思想、感情和意境。主要有三种形式：

1. 对比式，把两种截然相反或根本对立的人、事、物、音响、色彩连接在一起，相互衬托，造成强烈的对比。如富与贫、强与弱、伟大与渺小、欢乐与痛苦、文明与野蛮等等，以对比的组接造成寓意。

2. 声画对位式，声画对位也可以说是声画同步的对立物。出于一种特定的艺术目的，有意识地造成画面与声音之间在情绪、气氛、格调、节奏甚至内容等方面的对立、差异，从而产生某种新的含义或潜台词。

3. 隐喻式，它常常省去了“象”、“似”之类的画面，直接地把抽象的概念，用视觉形象生动地表现出来。

其三，节奏蒙太奇（表现鲜明节奏的功能）。电影通过镜头的长短，景别的远近、光线的明暗、色调的浓淡、摄影机运动的速度，以及镜头的组接，转换的技巧，形成鲜明的节奏，不仅对观众在欣赏过程中起调节作用，而且有效地使观众去接受剧情情绪的变化。如《甜蜜的事业》中，五宝和招弟在山坡上追逐，用的是慢镜头；老莫溜烟地穿街闯巷，闹得鸡犬不宁，用的是快镜头，都是为了节奏情绪的

需要。

二、影视剧作与小说、戏剧文学比较

为了进一步说明影视剧本的写作特点，更好地掌握它们的写作要领，我们将它和小说、戏剧作一个简单的比较。

（一）影视剧本和小说

影视剧本和小说的差别是显著的，主要表现在以下几个方面：

其一，阅读性与可见性 小说是供人阅读的。它以语言文字为媒介，引起人们的想象，在读者心灵的荧光屏上显现出的是一种间接的虚拟的形象。影视是给人看的，银屏上出现的形象是具体直观的形象，影视剧本就要服务于这个目的。李宏林将鲁迅的《故乡》开头的四小段描写和电视剧本写作的要求作了比较。小说《故乡》开头四段文字美极了，前两段对萧索景象的描写与后两段对悲凉心绪的抒发融合起来，浑然一体，堪称写景抒情上乘文字。但是写成影视剧本就得把这四段解体，第一段作“旁白”处理，第二段化为画面，第三、四段要借助旁白。通过比较，可以看出小说在描写人物心理活动上有着更为广阔、自由的天地。它可以用大段的旁述和对人物心理的细致分析、描绘，把人物行动的思想依据和人物的复杂内心活动表达得又丰富、又准确。而影视剧作必须通过可以再现的视觉形象，借助人物的形体动作、表情、姿式，以及人物间的微妙关系，语言的巧妙配合，去揭示人物的心理活动状态。

其二，自由性与限制性 “自由性”指阅读小说不受时间、地点、环境条件的限制，很自由很方便。而观看影视要受时空条件的严格限制。因此，小说，特别是中、长篇小

说，它的情节较复杂，结构较庞大，而影视剧作必须背景单纯，线索清晰，情节发展有头有尾，人物不能过多，头绪不可纷繁。

此外，影视文学中含蓄、影射、伏笔等手法的运用，必须一目了然，不得有丝毫的含糊，否则就会使观众失去兴趣。例如影片《伤逝》中有一个镜头：子君和涓生在街上看到一只鸟儿从笼子里飞走，又被捉了回去，用以比喻、象征子君的命运。这一寓意如果不经解说，一般观众是难于体会得到的。所以在影视剧作中，凡是带有关键性的语言、动作和细节，都要调动一切艺术手段加以强调，其中常见的是重复、对比、加议、加白等手法的运用。如为了表现主人公后来触电而死，必须事先反复交代危险区电线跑电发出的火花；为了表现儿童溺水，也要反复出现河深水急、大浪相击的危势；为了表现某人老谋深算、工于心计的性格特征，要安排另一个人跟他作对比，甚至还在人物的行动中加白、加议。

其三，连续性与跳跃性 小说在叙述事件的发生、发展过程时，较少跳跃或中断（但意识流小说完全打破了这种模式），而是连续写下来的。相对而言，在影视剧作中，由于它运用蒙太奇语言，所以在描述事件的始末时，有很大的跳跃性。电视剧《酸辣姻缘》有一个镜头，写梨花母亲来到赵勇家说服赵勇，并拿出一叠十元的票子给赵勇作为酬谢。梨花进屋见了这情景，把钱摔在地下，抱着赵勇的肩膀哭着说：“我爱他！我就是要嫁给他！”紧接着切入梨母躺在自家炕上气病了的镜头。这更显得干净利落；而在小说中就不行，至少要将“中间环节”简单地交代一下。

在情节安排的跳跃性上，影视剧，特别是故事片，处处

都有分割与间隔，其方式千差万别，有时以分钟和公尺计算，有时则以几千公里和几十年计算。一个小男孩正在小学里听老师讲课，可以不到一秒钟的工夫却已成为青年人，正在领取大学毕业证书了。他正在莫斯科与心爱的姑娘告别，可是不到一秒钟的工夫，却已经在海参崴与前来迎接的人们握手言欢了。懂得影视剧作的这个特点，我们就能发挥影视艺术时空的极大自由。

（二）影视剧作与戏剧文学

影视剧与戏剧有许多相似之点：都是视听结合的综合性艺术，都讲究冲突律的结构形式，都要通过演员的表演。但它们之间的差别也是明显的，主要表现在以下三个方面：

其一，两种不同的时空 戏剧受舞台时空的限制，场景表现力有限；而影视剧可以创造自己独特的时空，具有无限广阔的表现天地。例如根据舞台剧改编的电视剧《吉庆有余》共有700多个镜头，而原剧在舞台上演出时只有三场一景，是独幕剧。即使是多幕剧，也只能限定在六七个场景之内，而一部影视剧，至少也有几十或上百个场景，它的时空转换非常灵活自由。

其二，两种不同的表现手段 剧本主要写对话，舞台提示极少。相反，影视靠流动的画面传情达意，主要是让观众看，在通常情况下，总是以视觉为主，听觉为辅，人物的语言应当为人物的形体动作和环境气氛起画龙点睛的作用。我国目前不少影视中人物对话泛滥成灾，破坏了视觉形象的艺术美。这一点是对影视剧的特色忽略所致，应引以为戒。

其三，影视剧作结构的多样化 影视剧作的结构有戏剧式、小说式、散文式、诗式、心理结构等形式。在国外还

出现了“生活流”影视和“意识流”影视，等等。随着影视艺术的不断演进和发展，它的结构形式也越来越趋向于多样化，这是戏剧文学所无法比拟的。

朴实自然，不尚雕饰，是许多文学家、艺术家所刻意追求的。高尔基说：“一切美的东西都是十分朴素的，因为朴素就是美。”由于影视艺术存在更接近生活的可能，所以在进行影视剧本写作时也力求和生活本身一样自然得体，浑然天成。

三、影视小说与影视剧作

随着影视事业的飞速发展，加速了影视艺术和文学的“联姻”，不仅影视从文学中广泛吸取营养，文学也不可抗拒地接受影视的影响，于是便在影视艺苑里开出一朵新花——影视小说，包括电视小说和电影小说。先看电视小说的特征。

（一）电视剧的改编者是从“戏剧的眼光”出发，着眼于发掘原小说的“戏剧因素”，而电视小说的改编者，是从“文学的眼光”出发，着眼于再现原电视剧的“文学因素”。电视剧的主要目的是吸引观众去看“戏”，从“戏”中来领略人生，认识生活。电视小说的使命在于介绍小说，吸引观众去欣赏小说，领略小说中固有的风貌和神韵。前者让人接受戏的魅力，后者则是用文学的感染力去动人情思，唤起丰富的联想。

（二）电视剧和电视小说同样以人物为中心。但电视剧要求每个剧中人用对话和行动表现其个性特征，尽可能展示形象的动作性和可见性，以便引导观众去关心事件的发展和人物的命运，在叙事和表演中一般不用“作者的提示”。电视小说则不然，其中存在着大量的叙述语言，处处充满了

“作者的提示”，具有较强的文学性。在电视小说中，往往有一个抒情主人公，或者出现在屏幕上，或者始终停留在画面外进行叙述。同时还可以出现作者的形象，如《小巷通向大街》、《遗落在湖畔》、《雾失楼台》、《小木屋》都是以第一人称的方式进行回忆，告诉我们作者或剧中人的一段经历或思考，尽量体现出原小说的艺术风格，将观众带到诗化的意境中去。

（三）在与观众的交流方式上，电视剧与电视小说也有所不同。在多数情况下，电视剧采取的是一种间接交流的方式，观众只看到剧中人彼此在说话。而电视小说则采取直接交流的方式，好象屏幕上的人物在对着观众说话，缩短了屏幕与观众的距离，打破了戏剧中的“第四堵墙”，显得更加亲切。

电影小说比电视小说的写作情况一般要复杂些。《电影新作》1987年第1期——第5期共登载了九篇电影小说，其中外国的三篇，有改编的，也有创作的。如《幸福迷人的星辰》，就是肖章根据苏联的一个电影剧本改编的，其目的是为了“读”，而不是为了“看”。这篇小说来源于电影剧本，自然是电影的架子，电影的结构形式，但叙述语言，心理描写成分大大地增加了。

我国作者创作的电影小说《女工会主席》，戏剧冲突性和银幕感都很强，它以镜头和场面为单位来组织情节，结构全篇，显得短小集中，时空转换迅速频繁，既有叙述和心理描写成分，但更多的是戏剧的因素，视觉的造型，符合电影艺术的要求。从已有为数不多的影视小说来看，似乎可以得出这样的结论：影视结构的流动性与跳跃性同小说的叙述和描写的细致性与含蓄性，二者融合为一，这大概就是影视小

说最基本的特征。

四、电影文学与电视文学的异同

电影和电视有着许多共同点：它们都是以视觉为主的声画相结合的综合性艺术；都凭借银幕或荧屏上出现的平面的连续活动的画面来创造不同于实际生活的艺术时空，以塑造总体的银屏形象，都可以采取各种不同的拍摄角度，各种不同的景别；各镜头、段落的组接，都运用蒙太奇手法等。但电视和电影之间是有区别的：即工艺原则的不同；沟通渠道的不同；欣赏条件的不同。这些区别带来了电影文学与电视文学在几个重要的审美特征上的差异。

（一）兼容性不同 兼容性包括艺术样式和艺术手段的兼容。电影相对地说，兼容性小一些，电视要大一些。单是电视剧的种类就有：电视连续剧、单本电视剧、电视短剧、电视故事片、电视戏曲片、风光片、系列片等等。在美国还有象《水门事件》这样根据新闻报道创作录制的“艺术纪录”片，以及在下午和晚间给家庭妇女看的“肥皂剧”

（象舞台上的闹剧或图象化了的广播剧）。其样式的繁多超过了电影。

（二）屏幕的制约性不同 电影通过银幕再现画面，画面大；电视通过屏幕再现画面，画面小。因而电影与电视所描写的，在场面大小、场景多少、人物多少、线索的复杂单纯、矛盾冲突的集中程度等多方面都有显著的不同。电影对于大事件、大题材有更强的表现力，而电视剧更适宜于表现凡人小事、家庭生活等较小的题材，此其一。

其次，因为电视屏幕小，图像小，清晰度低，必须借助听觉效果来弥补视觉效果不足，所以在电视里声音的位

置就显得更为重要一些。因而电视剧台词和解说词比电影中的台词和解说词要多些。

(三) 受家庭性制约的不同 看电影、戏剧，千百人坐在影剧院，常有身临其境的“忘我”之感，或者说容易入戏。看电视条件完全不一样，改换频道，选择节目，没有任何约束，有的还有家务干扰，精力容易分散。相对来说，电视观众的心理状态是比较冷静和理智的。因此电视剧就更需要有好的开头，对好情节的要求度高，以便将观众迅速引入剧情。写好开头，写好情节，对电视剧有特殊意义。而电影因受家庭性制约小，不仅在导演、表演上，而且在剧本写作上也允许更多的探索，可以适度的淡化情节。

(四) 叙述的亲切性不同 电视是一种“家庭艺术”，有一种面对面交流的亲切之感。所以在电视剧中，往往有意让人物敞开心扉进行独白，或者借助“主导演员”跟观众进行理性交流。电视的叙述方式灵活多样，具有别的艺术难以比拟的亲切性。电影则相对弱一些。

(五) 结构的戏剧性处理不同 和电影相比，电视剧对戏剧性的要求更为迫切些。电视连续剧，在结构上与我国古代的章回小说、长篇评书颇相近，每集讲一个故事，结尾留下“扣子”，使观众“欲罢不能”。全剧的主要人物与情节主线一贯到底，大起大落，大开大阖，冲突性很强，完全是传统的戏剧式结构。电视连续剧离开了戏剧冲突的撞击力，悬念的吸引力、高潮的强动力，就很难长久地抓住观众的兴趣。而电影剧越来越要求打破戏剧结构的约束。

此外，还有“蒙太奇的完整性”。电视剧不能象电影那样普遍地大跨度地搞时空交错，也不宜剪辑过碎。因为从电视的欣赏条件来看，它要适应边做家务边看电视的家庭成

员，使他们即使漏看一些情节，也不会失去连续收看的兴趣。

总而言之，电影和电视是很接近的姊妹兰木。电影文学和电视文学是姐妹文学。但仔细区分起来，它们之间的差别也是明显的。我们只有很好地研究它们之间的区别，掌握它们各自具有的特征，才能按它们的内部规律去进行影视剧本的写作。

第九章 议论文体的写作

第一节 议论文写作概说

一、议论文体的特点

马克思指出，人类掌握世界有四种方式：一是理论的方式，二是艺术的方式，三是宗教的方式，四是实践——精神的方式。议论文体是写作主体以理论的方式通过写作载体对客观世界的一种判断或评价。

议论文体，包括新闻评论、文学评论、学术评论等。它的表达方式有：论文体、对话体、书信体、散文体、故事体、剧本体、按语体等。

鼓动性和逻辑性，是议论文体区别于其他文体的重要特征。

所谓鼓动性，是指议论文体的写作在于明辨是非，判断恰当，准确地表达作者的立场、观点，用以启迪和鼓动读者，使之迅速作出反馈。

所谓逻辑性，是指议论文体以逻辑思维为主导，发挥其说理功能。

议论文体重在说理，而说理要透，透就在于话要说到点子上，充分揭示事物的本质，并力求上升到理论的高度。这就要求我们做到言之有理，言之有据，言之有序。

所谓“有理”，是指要有精深的论点和与之相适应的具

体论据，以及合乎逻辑的论证过程。所谓“有据”，就是摆事实，讲道理，所列论据具有充分的说服力，力戒主观片面，武断专横。所谓“有序”，就是论证过程必须层次清晰，周到缜密，具有严谨的思维序列。

议论文体的语言，讲究严密精确。要准确地理解词语所代表的概念，句子和句群要体现思维的逻辑性。

毛泽东指出：“我们必须坚持真理，而真理必须旗帜鲜明。我们共产党所进行的一切宣传工作，都应当是生动的、鲜明的、尖锐的、毫不吞吞吐吐。这是我们革命无产阶级应当有的战斗风格。”^①——这可视为议论文体的总体功能和总体方向。

二、议论文体写作的一般规律和常用的论证方法

要讲透道理，令人信服，就得提出论点，列举论据，进行论证。所以，论点、论据和论证是构成议论文的三要素。

（一）论点 论点也叫论题、命题或论断。它是作者对议论的问题所持的见解和主张。

论点必须准确、鲜明、尖锐。所谓准确，就是要表达正确的思想观点，并在语法、修辞、逻辑方面没有错误；所谓鲜明，即条理清楚，简洁明了，切忌晦涩；所谓尖锐，则要求具有针对性，有的放矢，绝不模棱两可。

论点有中心论点与一般论点（分论点）之分。中心论点是议论文章的统帅，分论点是为中心论点服务的，对中心论点起着论据的作用，是对中心论点的证明、补充、阐述和延

^① 毛泽东《对晋绥日报编辑人员的讲话》，《毛泽东选集》第四卷第1321页，人民出版社1980年版。

伸。

中心论点与中心思想并非一回事。一般说来，中心论点是中心思想的核心部分，前者通常凝聚为一个鲜明的判断，而后者则包括了中心论点、写作意图，有时甚至对内容要点也加以归纳。

论点是议论文的灵魂，其产生和深化的过程可大致概括如下：

提出问题——对某一对象进行抽象思维时，必须确定自己有限的目的。所谓提出问题就是将议论对象的某一种性质从复杂的整体中抽取出来，使之暂时离开整体，以便进行单项的深入研究。这是论证的起点。

明确论点——即抓住问题的实质和关键。在这里要明确自己提出的判断的性质、条件和限度，以确定论证的范围。

证明论点——未经论证的观点，只能使人知其然而不知其所以然，是没有说服力的。证明的目的是根据已经得到的肯定的材料和观点，推导出需要证明的观点的确实性或需要反驳的观点的虚假性。前者叫证实，后者叫证伪。

延伸论点——就是向论点的多层次性多侧面性扩展，向实践的多层次性多侧面性扩展。也就是深入剖析事物的矛盾，弄清何者主要，何者次要；何者是主要方面，何者是次要方面；在一定条件下，矛盾双方又是如何转化的。其顺序是：先对论点进行初步的分析，接着又从论点的另一个侧面提出问题，作进一步的分析；最后，再把这两点结合起来，引出一个新的层次，加以深入的分析，使论点在多层次性多侧面性的分析中逐步深化，对事物获得全面的辩证的认识。

综合结论——分析的目的在于作出正确的结论，即求得问题的解决。一般是借助于演绎、归纳、比较、分析、系统

这五种思维方式（法），力求言简意赅，精粹表述。

（二）论据 凡用来证明论点的事实和道理叫做论据。

论据必须充分、有力。所谓充分，就是所用论据，要能完全证明论点，二者融洽无间，周到无遗；所谓有力，就是材料确凿、典型、无懈可击。

论据分理论论据和事实论据。前者如马列主义经典著作，党和国家的正式文件，经过实践检验过的原理、原则、定义等；后者系指具有说服力的能够论证论点的具体事实。能够作为论据的材料是很多的，关键在于恰当的选择和组合，使之充分为论点服务。

（三）论证 论证是用论据来说明论点的方法和过程。它揭示论据和论点之间的内在联系，证明由论据得出结论的必然性。论证过程中所采用的手段、方式及其系统组合，就是论证格局。

1. 从论点的性质讲，论证的格局可分立论和驳论两大类型。

①立论——作者根据可靠的事实和正确的理论从正面提出的对某一问题的看法和主张

立论文章逻辑结构的骨干，是作者自己的中心论点。其论证方法可分为直接论证和间接论证。

a. 直接论证，即用论据直接阐明并确立自己论点的正确性。常用的论证方法有举例法和分析法。举例法，又叫例证法，用实例证明论点。

分析法则揭示事理关系，如鲁迅在《对于左翼作家联盟的意见》中说：

倘不明白革命的实际情形，也容易变成“右倾”。革命是痛苦的，其中也必然混有污秽和血，决不是如诗人所想象的那般有趣，那般完美；革命尤其是现实的事，需要各种卑贱的，麻烦的工作，决不如诗人所想象的那般浪漫；革命当然有破坏，然而更需要建设，破坏是痛快的，但建设却是麻烦的事。所以对于革命抱着浪漫诗克的幻想的人，一和革命接近，一到革命进行，便容易失望。

为了论证“我们认为在现在，‘左翼’作家是很容易成为‘右翼’作家的”，作者剖析了事理中相对立的矛盾和矛盾的主次，以及二者在一定条件下的转化，揭示了论点和论据间的因果关系，从而确立了自己的论点。在实际论证中，例证离不开分析，分析离不开例证，二者总是结合在一起的。

b. 间接论证，指通过驳斥相反或相悖论点的错误性，进而确立自己论点的正确性的方法；也指通过打比方来证明论点的方法。譬如，恩格斯在《论权威》一文中抨击“不要权威”这一谬论时，不对这一问题直接回答，而是就“如果没有权威”进行具体论证。这样，“不要权威”这种说法的站不住脚就显而易见了。

此外，还有类比法。

(2) 驳论——驳论是证明对方观点的错误或虚假的一种“特殊的证明”。它的任务是以正确的观点去揭露驳斥论敌的错误，从而达到维护真理的目的。

驳论的论证方法可以从三个方面入手：驳论点、驳论据、驳论证。

甲、驳论点。有直接反驳和间接反驳：

直接反驳，可用诠释法。其特点是开门见山，从分析划清概念着眼，驳斥对方以假乱真，混淆视听等错误。如：以邓小平《“两个凡是”不符合马克思主义》为例，文中在揭出“两个凡是”的具体内涵之后，作者以诠释法与之针锋相对，斩钉截铁地指出：“毛泽东思想是个思想体系……我们要高举旗帜，就是要学习和运用这个思想体系”。^①从而以科学的界说有力地揭露了“两个凡是”的非科学性和荒谬性。

间接反驳，可用归谬和矛盾法。归谬法是从对方的论点中引出荒谬的结论，进而证明对方论点的错误。以《马克思主义和语言学问题》为例，斯大林在驳斥马尔的荒谬论点“语言是生产工具”时，除了运用对比法之外，还运用了归谬法。他辛辣地讽刺道：“不难了解，假如语言能够生产物质资料，那么夸夸其谈的人就会成为世界上最富有的人了。”^②这个结论当然是荒谬的，由此不难看出这个结论的前提同样是荒谬的。

矛盾法是指揭露对方言论自相矛盾之处的方法，“以子之矛，攻子之盾”，从而证明对方言论的虚伪和荒谬。再以《“两个凡是”不符合马克思主义》为例，作者针对坚持“凡是”的人在说法上与作法上的混乱性和矛盾性，揭露了这种论点的荒唐可笑，使其陷入不能自圆其说的狼狈境地。

“按照‘两个凡是’，就说不通为我平反的问题，也说不通肯定1976年广大群众在天安门广场的活动‘合乎情理’的问题。”^③从而使“两个凡是”不攻自破。

① 《邓小平文选》第36页，人民出版社1983年版。

② 《斯大林文集》第573页，人民出版社1985年出版。

③ 《邓小平文选》第35页，人民出版社1983年出版。

乙、驳论据。常用驳论据不相干和驳论据不充分的方法。

论据不相干的错误在于论据和论点之间毫无联系，表现在议论文中就是“文不对题”。比如，“因为我们强调了要节约用药，所以忽视了药物治疗的作用”。这里，“我们强调了要节约用药”，并不是造成“忽视了药物治疗的作用”的原因。驳斥时只需指出论据和论点互不沾边就够了。

论据不充分的缺陷在于论据不是论点的充足理由。比如，“我不想当翻译，何必学外语”。显然，这句话中的论据是站不住脚的。反驳时，只须指出它违背了形式逻辑的推理规则，犯了以偏概全的错误即可。

丙、驳论证。论证必须合乎逻辑。表现在推理的前提必须真实，前提和结论具有必然联系，推理形式正确无误。如果对方的文章不合这些要求，就叫推理不合逻辑。据此，可以揭露其错误，达到反驳的目的。比如，“四人帮”胡诌“宁要社会主义的草，不要资本主义的苗”。这个演绎推理中的选言推理，其前提和结论都很荒唐，驳斥时针对这种荒唐行文。

立论和驳论是议论文体的两种基本格局，往往相辅相成，融为一体。

2. 从论据的特点讲，可分因果法和引证法两种格局。

根据事实，由原因推结果，从结果找原因，是因果法。如列宁《伟大的创举》一文中，在指出劳动生产率是新社会制度的保证之后，先说“资本主义可以被彻底战胜，而且一定被彻底战胜”这个结果，再指出这是“因为社会主义能造成新的高得多的劳动生产率”，便是由果推因。这样，就突出了论证的重点，使人明确“共产主义星期六义务劳动”对

于提高劳动生产率所起的重大作用。接着再由因导果，以这些工人能在艰苦的年代开始这个事业为依据，从而推论出工人在和平时期将会把劳动生产率提得更高；彻底战胜资本主义的前景，是完全可以想象得到的。这样，由果推因与从因推果的论证方法紧密结合，既突出了前后两个论证的主要之点，又显得前后论证的关系协调一致。

引证法，就是引用公认正确的话来证明自己的观点。

3. 从论证的表现手法讲，可分假设论证和比喻论证两种格局。

作者为了证明自己主张的正确，可以从正面假设这种做法必然得到良好的结果，也可以从反面假设如果这样做必然导致的严重后果。这就叫假设论证。如：“不这样，革命就要失败，人民就要遭殃，国家就要灭亡。”（毛泽东《论人民民主专政》）——作者以假设语气，从革命的失败、人民的安危、国家的命运，层层深入地论证了实行人民民主专政的极端重要性。

比喻论证就是用生动形象的比喻进行论证。这很容易理解，无须多讲。

4. 从逻辑推理上讲，可分为归纳论证、演绎论证、类比论证三种格局。（详见第四章）

三、提高论理能力的途径

议论文就是要讲明事理。说理能力是一种系统能力，其核心是运用逻辑论证的方法，构织完整严密的思维网络的能力。这种整体组合的能力，是通过下面的三条途径去实现的。

（一）历史的方法与逻辑的方法的辩证统一

所谓“历史的”，一是指客观现实自身的发展过程，一是指人类对客观现实认识的发展过程。所谓“逻辑的”，则是“摆脱了那历史的外在性或偶然性，而纯粹从思维的本质去发挥思维进展的逻辑过程”（黑格尔：《小逻辑》）。这两个过程是统一的，而不是同一的。所谓统一，是指理论的逻辑行程和客观对象的历史发展过程是一致的，思维的逻辑行程与人类认识发展是一致的，而逻辑实际上是历史经过“修正”的最完备的反映。所谓非同一性，是指二者在认识角度上的差别。历史的方法是事实认识的方法，它从各种事物的具体性上考察对象发展的自然进程，在揭示对象的历史发展的基础上揭示事物的本质及规律。为了再现历史的进程，它无法回避历史发展的曲折过程和具体环节中的偶然因素。逻辑的方法是理论思维的方法。它从对象的纯粹的、概括的状态上考察对象发展的必然性，它必须舍弃历史发展的曲折性和偶然因素，以客观事物的内部联系和结构为依据，通过一系列的概念、范畴揭示客观事物的本质及其发展的普遍规律。要形成完整严密的思维网络，必须实现这两种方法的辩证统一。这就是说当我们以理论的方式去掌握世界的时候，既要反映出客观对象内部结构的层次和有机联系，也要反映出客观对象的历史发展过程，以及人们认识的历史发展过程，实现三个运动过程的有机统一。例如，我们论述社会关系中的某个问题，可以从社会发展的历史着眼作出逻辑的分析；又如我们论述文学的本质，既可以从文学的起源着眼作逻辑的分析，也可从人们在各个历史时期对文学本质的认识着眼作逻辑的分析。同样，自然科学也可作这样的论述。门捷列夫的元素周期表和量子力学理论的阐释，都是合乎逻辑的，同时也反映了人们认识世界的历史。

（二）抽象与具体的有机结合

抽象是逻辑思维的起点。但真理总是具体的。什么是具体的真理呢？列宁说：“真理就是由现象、现实的一切方面的总和以及它们的（相互）关系构成的。”^①也就是说，“真理是全面的”^②，是对具体问题的具体认识，对客观事物的多种规定性的综合认识。抽象与具体的有机结合，是构织完整严密的思维网络以达到对这种“多样性的统一”^③的具体途径。

例如《资本论》，就是遵循抽象与具体的有机结合的途径来构织思维网络，来达到理论上的开拓的。《资本论》是从最抽象、最一般的范畴“商品”开始，一步一步地推演，展开具体的认识的。商品——货币——资本。“商品”是资本主义经济这一具体事物的最简单的抽象规定，以此作为认识的起点。“货币”也是“商品”，它是一种具体的商品，是一种可以作为价值尺度的特殊商品，它使商品的范畴具体化和复杂化了。“资本”是能增值的货币，是能增产商品的商品，它使“商品”这一抽象的范畴又进一步具体化和复杂化。《资本论》由商品到货币，由货币到资本，由资本到劳资关系……如此等等，最后达到了对资本主义生产总过程的论述。资本主义这一具体事物的许多规定性的统一，通过抽象具体的不断伸延，如实地反映在思维的网络里。

（三）认识内涵与审美内涵的结合

在具体的说理中，还牵涉到以文学现象为对象的逻辑思维网络。在构成这种特殊的思维网络时，还要求我们掌握美

①② 《列宁全集》第38卷第210页—212页，人民出版社1985年版。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第103页，人民出版社1972年版。

学的观点和审美的方法。

贯串于文学艺术的美学观点和审美方法，是指作者必须充分注意科学地和艺术地掌握客观世界的多样性。马克思指出：“你们赞美大自然悦人目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢？”^①它深刻地启示我们：精神的存在方式是多种多样的。认识是人类精神活动的一种方式，而在认识的过程中，也必然伴随着感情活动的过程。特别是对于文学现象的认识来说，这种感情活动的色彩就更加鲜明，更具有“个人创造和个人爱好的广阔天地”^②和表达认识活动中的感情色彩的更大自由。这种自由，就使得它的思维网络更加开放，构织网络的方法更加灵活，对真理的认识也更加细致，更加具体。

另外，在认识真假时，同时伴随着美丑感。评论中可用审美判断强化真假判断。

以上三条途径，都是构织逻辑思维网络的系统方法。一切具体的论证方法，只有构织在思维网络中才真正具有系统意义。掌握思维网络的构织方法，是提高评论能力的关键，也是每一个评论工作者在方法上进行自我完善的重点内容。

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第7页，人民出版社1979年版。

② 《列宁选集》第648页，人民出版社1980年版。

第二节 新闻评论

一、新闻评论的地位与作用

我们所讲的新闻评论，是指就当天或最近的新闻发表具有政治性的、面向全社会的评论文章。

我国早期的新闻评论，主要针对国体、政体和党派斗争的重大政治问题，而不是针对新闻发表意见。基本是文人论政、书生清谈，“以政论为主体”。1900年前后，报纸上出现的时事短评，新闻评论才有了现代意义，才真正根据新闻来发表意见。

新闻报道事实，是报纸的主体；评论发表意见，是报纸的灵魂，报纸的旗帜。

新闻评论是报纸不可缺少的重要组成部分。报纸是社会舆论阵地，整个新闻事业的重要职能之一，就是反映和影响舆论。而新闻评论则是最直接地反映和影响舆论的有力文体。缺少了新闻评论，新闻事业的职能和作用就不可能充分有效地得到体现和发挥。只有事实的报道，而无事实的分析，报纸就不能满足读者的需要。

新闻评论的主要作用是：第一，解释、评价新闻。有的新闻比较简单，用不着解释评论，读者一看就懂。有的则不然。例如，1982年10月16日《人民日报》编发了美国总统里根的儿子失业的消息，编发的意图是以此说明美国经济衰退，失业严重，里根鼓吹的“经济复兴计划”不过是吹牛皮、说大话而已。但是，消息发表后，有人产生这样的看法：总统的儿子照样失业，说明美国社会不搞特权；老板对总统的

儿子都敢解雇，反映美国社会风气好，儿子不靠特权生活，显示美国青年有志气。这些看法的产生，是《人民日报》始料未及的。所以，新闻事业需要解释、评价一些新闻，帮助受众正确透彻地认识新闻。第二，反映舆论，影响舆论。舆论是公众的意见。社会舆论对社会生活，乃至整个国家的管理起着重要而深刻的调节作用。新闻虽也反映和影响社会舆论，但那只是间接的含蓄的。因而，新闻机关往往直接地凭借新闻评论来反映和影响社会舆论。第三，宣传主张，表明态度。报纸、电台、电视台历来是各阶级、各政治集团宣传自己的政治纲领和主张的重要阵地。例如，1987年10月2日《人民日报》发表的“本报评论员文章”：《反对分裂祖国，反对破坏安定团结》，就10月1日又一次在拉萨发生的少数分裂主义分子的骚乱事件进行评论，旗帜鲜明地表明了党中央的严正立场和态度。新闻评论是报纸、电台、电视台的公开的政治旗帜和思想旗帜。

二、新闻评论的特征

新闻性、政治性、群众性是新闻评论的特征。

新闻评论的新闻性，一指它的评论对象具有真实性和新鲜性，它评论的是新闻事实或是社会上的当前大事；二指它的意见具有指导性，帮助读者认识新闻和改造世界；三指它的意见具有时效性，能迅速及时地促使社会舆论走向正确。

它的政治性，是指从政治角度去评价新闻或讨论当前大事，要避免评论对象的业务性。比方有关体育新闻，若从业务的角度去评论，虽具有新闻性，但只是体育评论。若从广泛开展体育运动，建设两个精神文明的角度去评论，或从体育新闻体现的某种思想精神方面去评论，那就是新闻评论了。

它的群众性，包括三个方面的含义：它面向整个社会发表意见，而不是面向少数人说话；它以平等商讨的口吻发表意见，而不是用训导者的口气指令别人；它的表达要深入浅出，把道理讲得通俗易懂，不把道理弄得高深莫测。

三、写作新闻评论应注意的问题

新闻评论属于议论文的范畴。议论文的一般规则与要求，对它同样适用。但它的写作是灵活自如的。象广泛使用的编者按，常常只有几句话，一二百字，有的只有一句话，谈不上具有论点、论据、论证三要素。因为是配合新闻事实而发的，论据可以写得极简略，或干脆以版面排列的方式显示。类似的情况也见于短评、专栏评论。就连规格最高的社论，也有不符合议论文规范的。比如《杂文报》1986年元旦社论，标题为《恭贺新年》，正文只有36个字：“一年复始，万象更新，恭贺本报读者新年如意！拼搏，开拓。新年要有新气象，两个文明一齐抓。”全文不过一句祝辞，两句口号。又如1968年4月，美国《明星日报》发表了一篇关于在任总统约翰逊的社论，标题为《约翰逊认输》，正文只有一个字：“妙”。

它的写作，有一些特殊要求，需要我们注意和掌握。

（一）有限的篇幅 新闻评论是在报纸版面的严格限制下写作的，不能象其他议论文那样尽意挥洒。旧报馆，每天付印前，在要闻版拼好后，给新闻评论预留几百字、千来字的空白。主持笔政的人看看大样，哪条新闻值得评论，便在有限的篇幅内挥笔成篇，直接付印。在旧社会，这叫“看完大样写社论”。如今各报的新闻评论，大体也有个字数的限制。大报的社论，一般在二千字以下，小型的新闻评论的

字数则更少。这就给新闻评论的写作，提出了特殊要求。在有限的篇幅内，评论者主要靠提出问题的准确和见解的独特取胜。这就要求评论者具有敏锐的观察力和良好的素质。

(二) 急就篇 它是配合新闻，针对社会现实的急需而写的。因而，绝大部分新闻评论要求“倚马可待”，急就成篇，不可能用很多的时间去推敲。这又是一个特殊要求：评论者平时“厚积”，有心理“张力”，写作时方能“薄发”、“速发”。

(三) 受命而作 相当一部分新闻评论是受命而作的。我们的报纸是党的舆论工具，新闻评论的写作自然要服从党的需要和指挥。受命写作是评论者的一种职责。“受命”有三种情况：一是上级直接拟定了题目；二是中央有了新的政策精神，必须配发新闻评论；三是突然发生了重大新闻事件，受命评论。“受命”是一个有利因素，因为有上面的指示精神，评论方向更为明确，写起来有把握。又是一个不利因素，指示精神是上面的，评论者不一定有切身的感受和透彻的理解。若匆忙命笔，难免带着观点凑材料，论述肤浅无力。要解决这一矛盾，关键在于根据社会实际去深入理解上面的指示精神。

新闻评论有社论、评论员文章，以及短评、编者按、短论等等多种形式，

社论，是代表编辑部就某一重大新闻事件、问题或决策发表的权威性评论。

本报评论员文章。有三种样式：一是本报不署名评论员文章。它既非个人署名的一般性文章，又不代表整个编辑部，多选择一个侧面，展开单刀直入而集中的论述。二是本报特约评论员文章。冠以“特约”二字，以示来头大，外国

报刊叫它为“中共高级领导人文章”。它多侧面、多层次地展开论述，是“超重型评论员文章”。三是本报署名评论员文章，“官方色彩”较淡，论述多真知灼见。

社论和本报评论员文章，由于实践机会不多，使用频率不高，我们暂且按下不谈。

（一）短评的写作

短评，是一种使用频率高的新闻评论样式，多由新闻机关撰写。

它的主要作用就是解释和评价新闻。新闻中包含的重要思想意义，如果报道不能较好地表现出来，大多借助短评去揭示它，发挥深化报道的作用。

当新闻中存在着容易为人忽视，而又是重要的问题时，短评的应用也很有必要。

不与当天新闻相配合而用短评的，有这样两种情况：一是根据政治形势，阐述某一思想观点，运用大型评论来不及的时候；二是针对当前大事，表明新闻机关的态度，不需要运用社论、本报评论员文章来全面阐述的时候。

它的写作，要求如下：

第一，依据的新闻要真实准确，对被报道事物要有透彻的了解。短评，大多配合新闻发表。它依托于新闻，主旨产生于新闻，立论的根据是新闻。因而，写作之先，就应该考察新闻的真实准确程度。除此而外，还要对新闻反映的问题，有一个全面的历史的了解。不了解全面，就会不着要害，泛泛而谈；不了解历史，就会顾此失彼，把握不住当前。

第二，抓其一点，不及其余。短评的篇幅很有限，只能抓住小中见大的某一点来论述。论述的重点，大多为新闻体现的主旨，少数为新闻中的某一事实。也有评论者自立的一

点，即以新闻为由头，借题发挥。抓其一点，不及其余，论述才能集中突出。

归纳起来，短评的特点是：配合新闻发表，时效性很强；篇幅短小，多在500字以内；既依托于新闻，又自拟题目，相对独立；行文庄重，多正面论述。

（二）编者按的写作

编者按是编者关于新闻的一点联想和发挥，说明和批注。它往往是编辑在编发稿件中临时加上去的即事而议。通常一二百字，甚至一两句话（也有较长的）。它是简短、轻便和灵活的新闻评论样式。

编者按没有标题。它有三种形式。按在文首的，往往对新闻作一定的提示或说明。因位置突出，容易引起读者的注意。插在文中的，有如编者与读者之间的心灵对话，显得亲切生动。它的用途较广，可批评，可表扬，亦可就新闻中的某种提法或做法，进行修正和商榷。按在文末的，有点象《史记》中的“太史公曰”。它从具体走向抽象，从感性走向理性，起到帮助读者总结提高的作用。

编者按通常针对新闻报道，旗帜鲜明地表示赞成或反对什么，提倡或限制什么，表扬或批评什么。对一些有典型意义的新闻报道，为了亮出新闻机关的观点来引人注目，编辑通常加按语。

新闻报道如果很重要，具有普遍的指导意义，或者新闻报道中的新事物、新经验、新见解、新问题处于萌芽状态，尚未引起全社会的注意或者不被读者透彻理解，编者就要加按语，向社会推荐或者给予强调，提醒读者去充分注意新闻报道的内涵，便于读者学习和借鉴。

新闻事实是在一定条件和背景下发生的。有时，新闻本

身没有或者不能反映这些情况，而读者又有必要了解这些情况，编者也运用按语的形式加以说明和交待。

编辑在审稿发稿的时候，有时兴之所至，不吐不快，往往用评点的方式来借题发挥，针对当前社会的政治、道德风尚发表较多的议论，宣传正确的政治观和人生观。

它的写作要点如下：

按语的本质属性在于依附性。

它的依附性不等于简单重复报道本身所提供的事实和见解。按语的写作，要善于依托于报道中的典型材料，去深化报道思想，旨在指导一般，把读者的思想认识水平提高到党的思想、理论和政策的高度。

明快犀利而不强词夺理，是按语写作的又一特征和要求。

所谓明快犀利，就是行文要是非分明，短小精悍。如果模棱两可，吞吞吐吐，言不及义，钝刀子割肉，势必倒读者的胃口。而旗帜鲜明，爱憎分明的快人快语，才真正快人心脾，令人振奋。现代编者按，是与新闻报道紧密联系在一起的，与新闻报道融为一体，大多三言两语，十分简短。如果大加发挥，有喧宾夺主之嫌；如果随便生发，就会使读者不得要领。

鉴于按语以编者的名义，以编辑部的身份发言，自然具有一定的权威性。为此，在强调明快犀利的同时，一定要坚持实事求是，平等待人的原则，切忌生硬简单，或者褒贬失度，或者强辞夺理。

按语写作的第三个要求是画龙点睛，片言居要。按语要下在问题的要害处，评论问题要精辟警醒。点睛之笔只能片言居要，微言大义，而不可画蛇添足。

（三）短论的写作

短论，亦称小言论，多刊在专栏中。

短论，内容广泛，大至国家大事，小至个人见闻。

许多内容，发社论，写本报评论员文章，加编者按，用短评都言重了。用个人署名的形式发短论，就比较得体。

短论是时事短评与杂文相结合的一种产物。因而，短论与杂文有不少相同的地方。但是，它与杂文有以下的主要区别：其一，取材的不同。短论一般从新闻中取材，或者以新闻事实作由头和论据，因而短论具有很强的新闻性，讲究时效性，评论者的意见具有一定的现实指导意义。而杂文取材极其广泛，没有什么限制。杂文的时效性较差。其二，文学性的强弱不同。短论虽也讲究文学性，但不刻意追求。为了更广泛地传播，能使低文化层次的人都能接受，短论要注意把道理讲得通俗易懂，清楚明白。而杂文的文学性很强，追求艺术美，没有相当的文化艺术修养的读者，是接受不了或不能很好地接受的。

短论不同于短评和编者按，不与新闻配套发表，它的独立性很强。

短论的说理，必须结合新鲜而典型的事实。短论虽不配合新闻发表，但要借助新闻事实或现实生活中的新信息，来增强自己的新闻性。缺少这一点，短论就不成其新闻评论了。在写法上它不能象大型评论那样全面论证，深入剖析，透彻说理，只是结合新闻事实或具体的现实生活来议论。而具体的新闻事实和现实生活有“胜于雄辩”的作用，有使复杂的问题简单化、抽象的思想观点具体化、明晰化的作用。

短论的说理，很讲究艺术性，方法如下：

，第一种，就事立论。首先将新闻事实摆出来，然后就事

进行议论。这种写法，新闻事实的交待，一般很简要。事实是评论的对象，论由事出，顺理成章，说理显得自然紧凑。写作的重点放在对事实的论述上，说理应十分精辟而具体。

第二种，缘事立论。先较为详细具体地叙述新闻事实，然后从事实中引出道理，得出结论。采用这种写法，选用的新闻事实要十分典型，事实本身要含有深刻的道理或者生动有趣。这样写法，寓理于事，生动有趣，议论少而精，可以避免空洞抽象的毛病，群众也喜欢读。

第三种，借事立论。先简明扼要地叙述新闻事实，然后议论。但是，新闻事实不是议论的对象，只是作为由头，议论则是评论者的自由而必然的联想生发。这种借题发挥的写法，能使文章纵横捭阖，汪洋恣肆。

第四种，以事证论。先提论点，然后运用新闻事实，最后加以必要的论述。这种写法，观点开门见山，容易给读者留下深刻的印象。随着新闻事实的交待和论述的展开，观点就会逐渐具体化和明晰化。

第三节 文学评论

文学评论是在文学欣赏的基础上，以文学理论为指导，对具体的文学现象进行分析、归纳、鉴赏、研究的一种议论体裁。作家、作品、风格、流派、运动、思潮等各种文学现象，都是文学评论的对象。

文学评论的样式是多种多样的。常用的样式大致可分为以下七种：

1. 论文体。即一般的理论文章的体式。如《1848年文

学的一瞥》（别林斯基），《谈〈水浒〉的人物和结构》（茅盾）等。

2. 书信体。这是以评论家、作家、读者之间的书信往还的形式写的文学评论，一般用于对某些问题的研讨和答辨。如《与元九书》（白居易）、《没有地址的信》（普列汉诺夫）等。

3. 对话体。以直接对话的形式评论文学，富有驳难论辩的色彩。如柏拉图的《文艺对话录》，海明威的《和一个文学青年的对话》等。

4. 序跋体。是为文学书籍写的评介文章。如鲁迅的《白莽作〈孩儿塔〉序》，瞿秋白的《〈鲁迅杂感选集〉序言》等。

5. 文艺随笔。这是一种寓评论于知识和故事之中的灵活洒脱的评论样式，浅显生动，富于情趣，颇受读者欢迎。如秦牧的《艺海拾贝》等。

6. 评点体。这是我国的传统作法，是在作品的字里行间写即兴式批语的一种评论样式。虽然缺乏严密的系统分析，却一“点”而中其“穴位”，感受细腻亲切，富有独特领悟。如金圣叹对《水浒》的评点，脂胭斋对《石头记》的评点等。

7. 诗歌体。以诗论诗，是中国传统的评论样式。它精警生动，具有独特的韵味和审美说服力。以杜甫的《戏为六绝句》为代表。

形形色色的评论样式，都从不同的角度完成着一个共同的使命，这就是：揭示艺术形象的深刻内涵和审美意义，总结文学创作的经验和规律，扶植鲜花，剪除败草，推动文学事业的健康发展；帮助和引导读者准确地理解文学作品，培养和提高他们的审美趣味和审美能力。

文学评论的写作，既需要理论的武装，更需要方法的武装。“对于从事分析的人来说，如果他是学者或者批评家，方法是才能的一半。”（契诃夫）^①。当进行具体的文学评论写作时，要采用一定的步骤和方法。

一、多读、精读文学作品

评论文学现象，特别是评论文学作品，多读与精读文学作品，特别是文学名著，是一个起码的前提。一个文学评论家，首先应该是一个能够获得最佳的接受效果的读者。获得最佳接受效果的关键在于善读。这就是：优化的审美心境；精读与多读互相结合的读书方法；阅读、诵读、吟读、朗读互相融贯的全方位审美渠道。

所谓优化的审美心境，就是一尘不染，静心观照的心理状态。静心观照，艺术感受的触角才最灵敏，艺术思维的羽翼才最轻盈，评论者才能体物入微，完完全全进入作品中的艺术境界。评论家只有“用自己的心灵理解了艺术”（别林斯基），才能充分而有效地积累写作的素材，并由此而产生审美评价的冲动和朦胧的思维趋势，这就为选题和立意奠定了坚实的基础。

要使这种冲动和趋势深化，还有赖于精读和多读。精读就是细细领会，多读就是反复消化。恩格斯为了评论拉萨尔的剧本《弗·冯·济金根》，将作品至少读了四遍，“才能发表自己的意见”^②。列宁评论小说《怎么办》，在一个夏天里读了五遍，“每一次都在这部作品里发现了一些令人激动

① 《契诃夫论文学》第78页，人民文学出版社1958年版。

② 恩格斯：《致斐·拉萨尔》。

的思想。”^①多读既是指对同一作品的反复揣摩，也是指对相关作品的广泛阅读。泛读可以取得“面”的优势，有利于对评论对象获得整体认识；精读可以取得“点”的优势，能使自己对评论对象获得透彻的理解，抓住评论对象的要害，真正评到点子上。

要想获得最佳的审美效益，还必须全方位发挥多种审美渠道的作用。视觉的审美渠道——阅读，可以直接从视觉符号快速地感受到文章的内容美和形式美。听觉的审美渠道——声读，可以从有声的语言深沉地感受到文章的音乐美，并加深对内容的接受和理解。特别是对诗歌的接受，更离不开听觉的审美渠道。文章的神、韵、气、脉、眼，只有进行全方位审美才能真正品味出来。

善读，还必须善思。所谓善思，就是善于根据艺术思维的规律，通过对形象的关注，真正“吃透”作品的内涵。也就是说，将自己的审美感受，准确地升华为鲜明确切的理性认识，对作品进行系统的研究和理解。系统地研究作品，系统地理解作品，这是评论家由读者转化为作者的通道，是评论家对作品取得评论权的“许可证”。

二、选题的要领

选题就是要确定评论的对象和评论的主攻方向。它在很大程度上决定着文学评论的社会价值和学术价值。

选题要实现优化，首先应该选择那些主题与题材有强烈的现实意义和重大的社会影响的作品作为评论的对象。瞿秋白1933年在白色恐怖下化名何凝写了《〈鲁迅杂感选集〉序

^① 《列宁论文学艺术》第897页，人民文学出版社1980年版

言》，他选题的目的非常明确：不但因为这里有中国思想斗争史上的宝贵成绩，而且也为了呼唤当时的人们跟着鲁迅的旗帜呼啸着走向战斗，帮助和支持着文学去实现自己的使命。

评论家也可以选择那些对于文学本身的发展具有重要意义、在艺术上具有开拓价值的作品，作为自己的评论对象。文学的发展固然依靠创作的不断更新，也和文学评论的倡导和指引有很大关系。当马雅可夫斯基的讽刺诗《开会迷》受到围攻，讽刺文学的生命即将在苏维埃文坛被扼杀的时候，列宁旗帜鲜明地予以评论，肯定“苏维埃需要自己的果戈里和谢德林”，保护了讽刺文学在苏维埃社会的生存权利，促进了社会主义文学的全面繁荣。

当然，为了社会和文学发展的需要，我们也可以从否定的方面来选择评论的对象。特别在当前社会主义初级阶段，新旧并存、光影交错的现象必然会在文学创作中表现出来，对新生事物的扶植和对消极现象的抵制，就不能不具有更加迫切的现实意义。“好处说好，坏处说坏。”（鲁迅）。歌颂光明和批判陈腐，二者都是社会和文学发展的需要，都是文学评论的选题范围。

此外，选题还要考虑到评论者的主体优势。这就是写自己最熟悉、感受最深的，写自己最感兴趣、有独特领会的，写自己最擅长、最能驾驭的。气质、材料、知识、趣味对路，才能在评论中取得良好的认识效益和表现效益。

“吃透”作品的系统内涵，“吃透”社会和文学的发展需要，“吃透”自己的主体特点，是优化选题的三大保证。

三、评论的基本类型、方法

文学评论的思路虽然千变万化，但根据美国《二十世纪

文学百科全书》（1979年版），大致可分以下三种类型：

（一）社会——历史型 这是一种以文学的社会属性作为透视点的传统方法体系。这种评论格局主要从文学的外部联系入手，从宏观的角度考察文学和社会生活各种因素的复杂关系，探讨文学现象的本质和文学发展的规律。“每一部艺术作品，一定要在对时代、对历史的现代性关系中，艺术家对社会的关系中，得到考察，对他的生活、性格以及其它等等的考察也常常可以用来解释他的作品。另一方面，也不可能忽略掉艺术的美学需要本身……当一部作品经受不住美学的批评时，它就已经不值得加以历史的批评了”^①。别林斯基的这段名言，可以看成这种方法体系的基本要领。

杜勃罗留波夫的评论《什么是奥勃洛莫夫性格》，就是这种方法体系的杰出代表作品。在当时，许多评论家从不同的角度对冈察洛夫的小说《奥勃洛莫夫》进行过评论，作品中的一桌一椅，一嘴一鼻，一言一笑，都得到了淋漓尽致的抉微探隐。其中不乏独特的见解，但对这个“世界上最可笑的懒人”的典型意义和审美价值揭示得最深刻的是年青的杜勃罗留波夫。他大胆地选择了社会——历史的方法体系，从文学形象与社会生活的广阔联系出发，站在当时社会历史发展的高度，着重揭示了作为“俄罗斯生活的产物”和“时代的征兆”的“懒人性格”的社会历史内涵，全面而细致地阐明了这部众说纷纭的作品对于俄罗斯社会变革前夜的特定历史阶段的认识意义和它富有魅力的艺术个性，真正标示出了作品的历史地位和艺术高度。这就使得这篇评论作品，成了世界文学批评史上的典范之作。

① 《别林斯基选集》第3卷第595页，上海译文出版社1980年版。

社会——历史的方法在研究文学与社会的宏观联系方面，有一系列具体的渠道和网络。例如，以阶级分析为核心的时代背景分析，以对作家世界观的把握为重点的作家经历分析，以对人物性格的把握为中心的人物成长过程的分析等。

应该指出的是，我们运用这种方法体系时必须掌握分寸，不能和庸俗社会学混为一体，将肤浅的社会观念和不切实际的社会理想强加于文学，“把文学变成社会的形象插图”。^①我们必须牢牢记住和紧紧把握它的整体规律和系统特征，那就是：站在社会历史发展的至高点上，以尊重艺术及其发展规律为前提，从文学的真实性考察入手，运用一定的社会价值观念和历史发展观念恰如其分地研究、分析和评价各种文学现象的本质、规律和存在价值，从而影响和推动文学向着符合崇高的社会理想和艺术理想的方向不断发展。

（二）文学本体型

这是一种以文学的内在系统作为研究对象的“文内谈文”的方法体系。它把文学现象看成是封闭的独立的精神活动形式，着重对文学的形式和内在结构进行考察。“结构”是这一方法体系的透视点和观察具体文学现象的出发点。

“结构”用于社会——历史方法体系中，专指文章组织的形式因素，而用在以“现代结构主义”理论为根据的本体分析中，却有了特定的内涵。它作为一个系统性的概念，指文学的决定性因素——系统内部各种因素的组合、分离、变化的整体运动。

其具体作法是：

其一，二元对立的分析方法

①〔苏〕柯静采夫：《文学中的庸俗社会学》，《文艺理论研究》1982年第3期。

任何结构整体当中，可以找到两个对立的基本组合元素。二元之间的碰撞和制约，推动着整体结构的运动，从而实现着这一结构的系统功能。二元之间有一个纽结点，是碰撞的中间物。只要我们找准了这三个关键性的点，就可透视出文学作品的结构整体，揭示出它的组合规律和运动机制。运用这种“三点透视”的分析方法，西方的文学评论家对鲁迅的《狂人日记》进行了精辟的评论。他们将作品分解成三个系统因素：“我的世界”（狂人·月亮·太阳），“他们的世界”（家人·路人·与家人有关的人）；对立的中间物——既不属于“我的世界”，也不属于“他们的世界”的孩子。以孩子为纽结点，形成了对立二元素的“吃”与“被吃”的碰撞和运动，展现了作者对历史与现实的冷峻的沉思和“救救孩子”以拯救未来的深沉愿望。^②这种既有整体感又有实质感的认识效果与审美效果，是其他评论方式所不曾取得的。

其二，结构——功能分析法

这是对文学的本体进行综合研究的方法。所谓“结构——功能”，是指文学作品的组合方式对于文学作品的内容具有决定性的意义。它和社会——历史的方法体系的角度相反，它强调形式的独立性，认为不是内容决定形式，而是形式（结构——功能）决定内容。它认为只有抓住文学作品的组合方式，才能准确地把握作品的认识格局和审美格局，揭开文学现象中的许多秘密。

比如说，法国文学中以普法战争为题材的作品多如牛毛，而最脍炙人口的却是似乎与战争无关的短篇作品：莫泊

^① 见乐黛云：《批评方法与中国现代小说研讨会》，《读书》1983年第4期。

桑的《羊脂球》，都德的《最后一课》。这两篇作品的独特的“功能”，就隐藏在它们独特的结构方式里。它们的共同结构方式是：把残酷的正面战争隐向后台，把人物的日常生活推向前台；将战争淡化，将人物的心态画面显化。这种在战争之外写战争的结构，由于审美空间的扩大与画面的浓缩而容纳了远比正面战场更多、更细的生活内容，它突出的是一场远比血与火的战争更加激烈的战争——心理上的战争。这种特殊的战争，因为没有炮声的干扰而能“轻拢慢捻抹复挑”地细细弹奏而出，这就使得它的认识与审美功能比正面战争的画卷更加惊心动魄和富有抒情魅力。

结构——功能的分析方法，日益为世界评论界所重视。影响较大的评论作品有法国艾丹·苏瑞奥的《二十一万种戏剧场面》，他准确地归纳出了戏剧的“六种功能和五种组合方式”。另外还有美国的罗伯特·史柯尔斯关于“七种小说模式”的研究，法国的格雷马斯的关于“情节结构模式”的研究等等。^①我国的评论界运用这种方法是最近几年的事情，黄子平《论中国当代短篇小说的艺术发展》^②对“特定内容的特定形式”的研究，曾繁林《试论形象思维的理性特点及逻辑思维与形象思维的关系》^③对典型形象的结构——功能的研究，都是颇具方法的优势和确有见地的评论作品。

其三，主体结构意识分析法

这种方法主要是根据作品中的语言结构状态，确定其中的时空位置，进而观察时空的组合与转换的运动状态，遵循

① 见袁可嘉：《结构主义述评》，《世界文学》1979年第2期。

② 见《文学评论》1984年第5期。

③ 见《湘潭大学学报》（社会科学版）1979年1—2期。

时空运动的轨迹，归纳和分析作家反映在时空观念上的哲学思想。

例如，陈子昂的《登幽州台歌》。作者赋与作品的语言结构形态，是一种尖锐的时空对立状态。这种不和谐的时空结构，就是作者的结构意识的反映。作者特意把无限的人生压缩为短暂的一瞬，把有限的视野伸延为无限的存在。这样，作者内心的孤寂和悲凉，对生活的失望和突破束缚追求自由发展的渴望，就凭借这一时空结构而鲜明地显现了出来。杜甫的绝句《两个黄鹂鸣翠柳》的时空结构却与此相反。作者赋与作品的语言结构形态，是一种和谐的时空融合状态。这种和谐的时空结构，同样反映了作者的结构意识。在这样的结构里，空间与空间是对称的，时间与时间是对称的，时间与空间是对称的。这种时空结构上的和谐，就是人与自然和谐的哲学折光，也是作者在战乱初平时对生活的希望的心理折光。凭借作品的时空结构，我们对作者博大的胸怀，对生活 and 世界的热爱，对天下太平的向往，就能认识得格外清晰而且真切。

这种新兴的方法虽然目前并不十分完备，但其合理性是不能低估的。黄子平的《郭小川的时空意识》^①，刘再复的《诗人思维结构的新组合》^②，都是运用这种方法取得成功的范例。

（三）心理分析型 这种方法体系侧重于研究文学活动的心理机制和心理过程，力求发现和把握各种文学现象的心理依据和心理规律。作者的创作心理活动，艺术形象的心理活动，读者审美的心理活动，是这一方法体系的具体关注

① 见《文学评论丛刊》第25期。

② 见《读书》1983年第6期。

点。

这种方法的优点在于紧贴“灵魂”进行深层开掘，可以抉微索幽，取得捕魂系魄的效果。金圣叹评点《水浒》，就成功地运用了这种方法，细致地揭出了宋江性格中许多隐秘之处。当代文学评论家吕俊华以现代变态心理学为依据，写出了很有见地的评论专著：《论阿Q精神胜利法的哲理和心理内涵》^①。在众多的有关评论中，吕著以揭示灵魂的深度引人注目。

需要指出的是，这种方法体系在世界范围内虽然影响很大，却并没有取得稳定的成功。这并不是这种方法体系的过错，而是运用这种方法体系的某些西方人士错误的哲学思想造成的。这些人把人的心理活动单纯归结为自然属性而排斥其中的社会因素，单纯归结为潜意识或无意识的本能活动而排斥其中的理性因素，结果发展到以“性爱”为人类心理活动的唯一动力和根据，苦心孤诣地从达·芬奇的教堂油画《岩间圣母》中寻找和发现“婴儿性爱”的表现的荒唐地步^②。但就这种方法体系本身而言，只要指导思想对头，只要不把人类心理活动的复杂性简单化，注意到包括社会因素在内的多种因素对人类心理活动的影响，仍不失为一个观照文学现象的相当直接快速、精巧别致的窗口。

四、行文的要领

文学评论是包含着审美内容的文体。和审美内容相适应，它必须讲究形式美。文学评论的形式美，集中体现在语

^① 陕西人民出版社，1982年版。

^② 见《文学评论》第130页，王先霭、范明华著，华中工学院出版社1986年版。

言美和结构美。

文学评论的语言美，表现在两个方面。

(一) 精警动人 文学评论的语言美，首先表现在它精悍的逻辑力量方面。文学评论不是文学作品，不要求它在语言的形象性方面出奇斗异，~~但它是科学著作~~，它的语言必须闪烁出理性的光辉。这种光辉，不能来自直硬生辟，而只能来自精粹警策。所谓精粹，就是一语中的，一发而贯其本质。所谓警策，就是睿智敏锐，内涵丰富，富于启示，发人深省。精粹警策，是诗歌的语言境界。杜甫的《戏为六绝句》，就是以诗论诗的文学评论，诗与评论融为一体，评论的语言本身就是诗的语言。鲁迅的文学评论同样不乏诗歌境界的语言美：“这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大纛，也是对摧残者的憎的丰碑。”（《白莽作〈孩儿塔〉序》）^①这样精警的语言，只有在最好的散文诗中才能找到。

(二) 富于情趣 文学评论不仅要文学作品作出理性的评价，代表社会发展和文学发展的规律对作品提出高瞻远瞩的见解，而且要传达出文学作品固有的艺术感染力。这就要求文学评论的语言除了闪烁理性光辉之外，还必须富有审美的情趣和魅力。它的语言必须充满对美的敏悟和追求，对艺术的执着和热爱，对人类和生活的欣喜。配合着评论者感情的流动，他的行文错落有致，整散相生，摇曳多姿；音节抑扬顿挫，富有节奏感。流畅如流水行云，亲切如故人絮语。白居易的《与元九书》，袁枚的《随园诗话》，别林斯基对果戈里小说的系列评论，当代艾青的《诗论》，苏联巴

^① 《鲁迅论文学与艺术》上册第346页，人民文学出版社1980年版。

乌斯托夫斯基的《金蔷薇》，无一不是如此。即使是论文式的文学评论，它的语言同样具有感情的色彩，使它和其它类型的论文区别开来。

在篇章的建构上，它要求结构美。文学评论不追求规格化，它适应着审美的需要和感情的流动，在结构上力求新颖自由，富于变化。这就使它在组合艺术上达到了散文的境界。凡是散文行文中所具有的一切妙处，它都可具有。它形散而理不散，将艺术思维的开放性与科学思维的严谨性熔铸在一个统一的框架里，组成有机的生命整体。

总之，文学评论是对文学的评论，是一种既有认识内涵，又有审美内涵的评论。它不仅要有博大精深、鞭辟入里的美的内容，而且要有精粹警策，富于情趣，玲珑剔透的美的形式。只有掌握了科学论文的论证技巧，诗歌的语言技巧，散文的结构技巧，才能说掌握了文学评论写作的全部技巧。

要想获得文学评论的全部技巧，要想写出真正有分量的文学评论，评论者必须具有多方面的才能和知识。这就是：灵敏的艺术感受能力，清晰的逻辑思辨能力，丰富的生活阅历，正确的社会理想，开放的审美观念，多元的知识结构。这六个方面就是一个文学评论家不可或缺的主体素养，也是我们应该追求的目标。

第四节 学术论文

学术论文是在科学研究的基础上，以议论文体的形式对自然现象和社会现象的本质及其规律所作的系统的、专门的书面表述。它完整地录记着科学研究的成果，指导社会实

践，使科学成果迅速地转化为生产力，达到为人类造福的目的。

学术论文的种类很多，按内容的归属来分，可划为两大类型：自然科学论文——天、地、生、数、理、化以及工程科学及技术科学等方面的，社会科学论文——文、史、哲、政、经、军等方面的。按涉及的范围来分，可划为综合型和单一型。按读者对象来分，可划分为普及型和专业型。至于高校学生的学术论文，则按学习阶段与学位的层次划分为学年论文、毕业论文，学士论文、硕士论文、博士论文。

学术论文的写作既是科学研究的一个环节，又是培养独立工作能力和开发智力的综合训练途径。通过这一文体的写作训练，可以帮助人们学会运用已掌握的全部知识去集中地解决一个课题，从而逐步掌握研究课题的系统方法，使创造力和表达力得到充分的发挥。特别是对于提高思维效率，对于创造性思维的深化与开拓，对于年青学者的培养，具有极大的功效。

学术论文具有专门性，但是在思维与表达的基本格局方面却是大体相同的。根据学术论文写作的阶段性探寻可知，大体上都得掌握下面的一些写作步骤和基本要领。

一、课题的优化选择

选择课题就是确定一篇学术论文的主攻方向与开拓范围。一个人能否独立进行学术研究，首先决定于能否找到一个合适的科研题目作为自己攀登的起点。所谓“合适”，就是合乎客观实际，合乎社会需要，合乎主体优势（知识积累的库容总量与兴趣爱好）。合适是优化选择的结果。实现优化选择的前提是：

(一) 需要性原则 “社会一旦有技术的需要，则这种需要就会比十所大学更能把科学推向前进”。（恩格斯：《致瓦·博尔吉乌斯》）这就是说，选题必须根据社会的物质文明与精神文明建设的实际需要去进行，才能真正取得效果。如誉为“杂交水稻之父”的袁隆平之所以选择杂交水稻作为自己的研究对象，就是为了解决当代生活中一个突出的问题：人口的增多与土地有限的尖锐矛盾。由于选题很现实，他的科研成果很快在世界范围内推广，他因此而获得了联合国授与的荣誉。经济学家尹世杰根据发展商品经济的现实需要，确定了消费经济的理论研究的课题。他所主编的学术著作《社会主义消费经济学》在经济领域内推动了改革与开放的深化，他因此获得了我国经济学家的特殊荣誉：孙冶方奖金。

(二) 创造性原则 选题必须新颖，富有独创的色彩。所谓新颖独创，就是说在你研究的题目范围内，前人或者没有接触过，或者虽有接触，而语焉未尽，你能在他的基础上进一步加以研究，提出新的看法，更上一层楼。科学研究是推动社会前进的强大杠杆，唯有创造才有意义。要想在选题中实现创新，我们必须充分了解学术界在这一方面已经下过的功夫和所取得的成就，特别要注意当前争论最多的问题。知己知彼，才能根据自己独立的见解寻找到自己前进的位置和获得开拓的机会。同时也必须对研究对象详加剖析，仔细钻研，反复实验，从中发现别人未曾涉及或涉及不深的领域，以此作为自己的开拓空间。总之，不管是对未知领域的探求还是对已知领域的充实，必须建立在对客观事物的独到的见解上。如马克思研究资本主义，爱因斯坦研究相对论，李四光研究地质力学，姜书阁研究骈文

发展史，查德研究模糊数学，是以对未知领域的探求实现了自己的开拓。贺仲雄根据查德的《模糊数学》写出了《模糊数学及其应用》，毛泽东根据马列主义的基本原理写出了《中国社会各阶级的分析》，是以对已知领域的充实实现了自己的开拓。这样的选题，才是真正具有价值的。

(三) 科学性原则 学术论文的选题必须具有科学性，这是由科学研究本身的性质所决定的。它要求作者在确定自己的研究对象和范围时，必须以辩证唯物主义为指南，严格尊重客观规律和客观事实，不能有任何主观偏见和唯心主义色彩。科学是老老实实的学问，是容不得任何主观唯心的东西的。如果选题不科学，就会愈陷愈深，注定劳而无功。牛顿早年是一个唯物主义者，他在地心引力的研究方面取得举世公认的成就。晚年专门研究神学，结果徒费力气。

(四) 量力性原则 选题必须量力而行。科学领域有如“汪洋大海”，我们只能“穷尽一瓢之饮”。这就要求我们从自己的实际出发，将选题定在自己力所能及的范围内，切忌好高骛远、贪大求全。与其大题小作，不如小题大作。有人追求大题目，由于学力不足，无法深入，结果适得其反。大而空不如小而实。“如果抓住一个重要的小题，学科中关键问题，能够深入其本质抓住要害，从各方面把它说深、说透……那论文就很有分量”^①。“集中优势兵力，打歼灭战”，这点对于初学写科学论文的人来说，就显得更加重要。

二、材料的搜集

^① 王力、朱光潜等著：《怎样写学术论文》第21页，北京大学出版社1981年版。

确定了自己有体会，有基础，又有重要现实意义的课题之后，就要对此课题作尽可能详尽周密的调查研究。课题并不等于论点，更不等于材料。论文的论点和材料都只能从调查研究中来。

调查研究应从搜集材料开始。这些材料包括两方面的内容：第一性材料——自己的观察记录和实验记录；第二性材料：科学文献及其它有关自然现象与社会现象的记载。时不分古今，地不分中外，类不分点面，只要与课题相关，务必“竭泽而渔”，网罗务尽。马克思撰写《资本论》，遍读了当时西方各国全部有关经济的材料。列宁写《唯物主义和经验批判主义》，也阅读了当时西方几百种关于哲学、物理学的著作和论文。达尔文为了撰写《物种起源》，他所做的观察记录以箱作计算单位。竺可桢为了研究“大自然的语言”，从20年代起就开始搜集各种物候资料，每天记载气象，数十年中从未间断；1963年完成了科学巨制《物候学》，为科学种田提供了理论根据。集材有如蜜蜂酿蜜，必先采撷百花。只有“笼天地于形内”，才能“挫万物于笔端”^①。

需要注意的是，搜集材料时，要时时记住自己的目的和任务，时时联系自己的课题，有目的地学习和思考。积累材料是为了充实课题，而不是要淹没课题。既要尽可能博览广搜，又不能过分伸延而丢掉了研究的本体。要有外围，问题才能研究得有广度，但外围必须为主攻方向服务。也就是说，既要博采，又要精敛。博采是以精敛为归宿的。

至于搜集材料过程中要不要做卡片，可根据各人的习惯而行。有人喜欢写笔记，有人欢喜制卡片，都是行之有效的

^① 陆机：《文赋》。

方法。卡片的好处是离合自由，组合方便，缺点是星星点点，很难反映事物全貌。笔记的好处是详尽完整，但一铸而定，查阅费时，组合不便。只要能很好地发挥信息库存的作用，各人可以根据自己习惯，采用自己觉得方便有利的方法。

三、提纲的拟定

拟写提纲的过程，就是对材料进行精鉴，严选，活用的由博返约的组合过程，也是“在大脑里盖房”的内孕思维过程。这个内孕过程，是以提纲的形式来实现的。拟写提纲是思维物化形态的第一步。

拟写提纲的过程，就是对材料的剪裁与组合进行精心设计的过程。它的基本方法是将已搜集到的各种材料联系起来进行比较、分析、研究。去粗取精，弃伪存真，由此及彼，由表及里，组成一个能体现事物各部分之间的有机联系以达到对本质的认识的思维网络。这个思维网络的基础，是由论点、论据和论证过程组成的谨严细密的逻辑系统，它引导着读者按照它的逻辑程序一步一步向真理之宫推进。

著名美学家朱光潜说：“大凡零星片断的知识，不但易忘，而且无用。每次所得的新知识必须与旧有的知识联络贯串。这就是说，必须围绕一个中心归聚到一个系统里去，才会生根，才会开花结果。”（《谈读书》）他的这段话是专就组合的重要性而言的，但对我们如何拟写提纲，也不无启迪。

写作提纲主要包括三项内容：一、论题（即中心论点）的提出；二、阐明论题的层次，即证明论题的各个分论点；三、论据，即证明各个论点的材料。提纲写出来后，不要立即动手写作，必须对全部材料和提纲进行反复的选择比较和验

证，看是否达到了最优化的标准。这一反复组合与最后决策的过程，就是作者的逻辑思维不断严密和最后成熟的过程。经过几次反复推移，作者才能登高望远，具备纵览全局的眼光和驾驭全篇的能力。这时才能动手写作。

四、学术论文的基本结构

学术论文一般都由绪论、本论、结论、注释四部分组成。

(一) 绪论 说明研究课题的缘由、意义、对象、范围。它是全文的开头部分，居高临下，指引方向，领起全文。提出问题是绪论的核心部分，务须鲜明确切，具体扼要，具有广阔的概括力。例如《模糊数学及其应用》第一章第一节谈“精确数学与模糊数学”就是这样开头道：

提起数学来，人们自然就会联想到“精确”二字，但本书却讲的是“模糊数学”，那么什么是模糊呢？它又是怎样和数学联系起来的？①

社会科学论文更是如此。且看列宁的学术名作《泰罗制是用机器奴役人的制度》的开头：

资本主义不可能有一分钟停止不动。它必须不断地前进。在象我国所经历过的那种危机时期特别尖锐起来的竞争，促进了降低生产费用的种种新发明，而资本的统治则把所有这些新发明变成进一步压榨工人的工具。

泰罗制就是这种发明之一。②

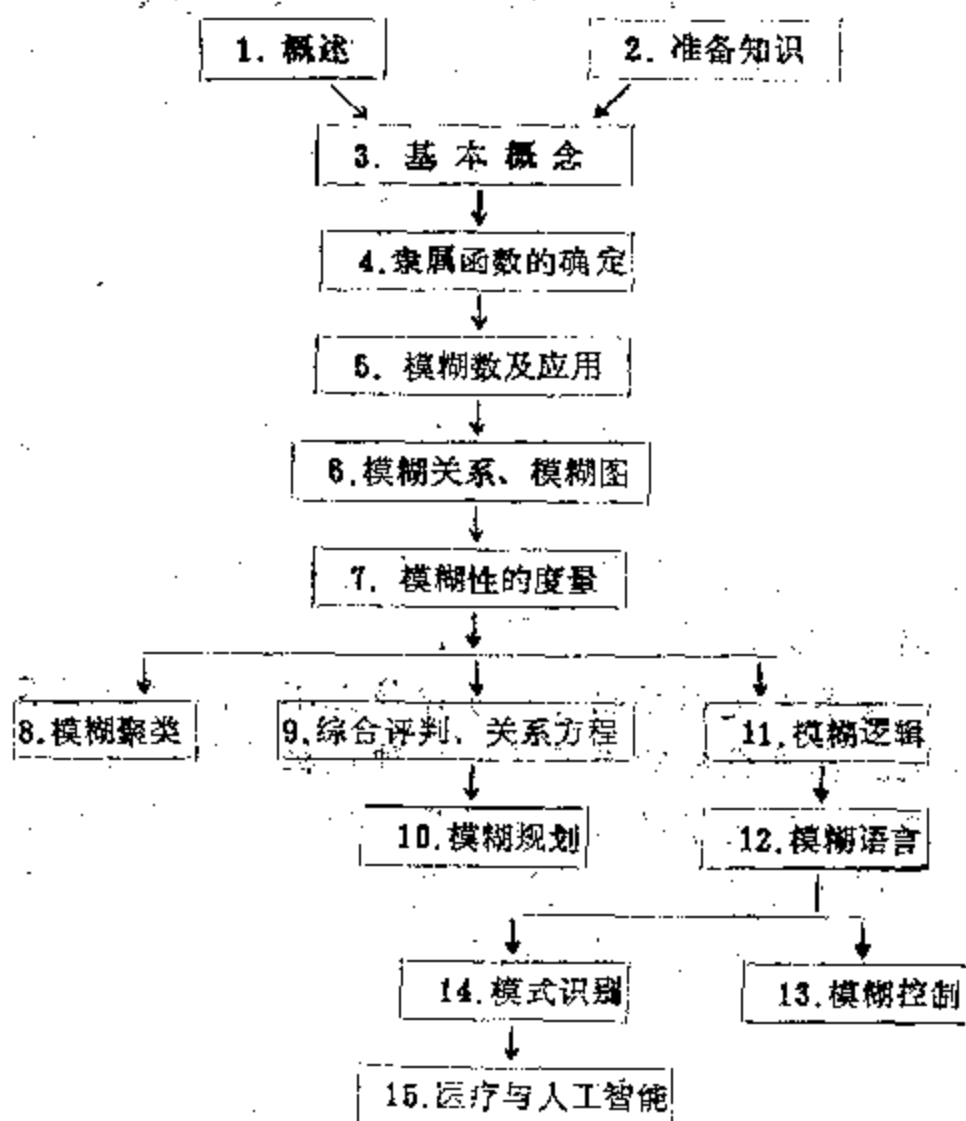
① 贺振雄编，《模糊数学及其应用》第1页，天津科技出版社1983年版。

② 转引自中山大学中文系编《写作基础知识》续编第142页。

(二) 本论 展开论题，表述研究成果的部分，也是学术论文的主体部分。

本论的安排，有递进型，并列型，以及二者相结合的混合型。所谓递进型。是指提出一个论点之后，步步深入，层层展开论述。论点由一点到另一点，循着一条逻辑线直线移动。所谓并列型，是指把从属于基本点的几个下属层次的论点并列起来，一个个分别加以论述。所谓混合型是指递进型中包含着并列分论，并列型中包含着直线推论。

下面是《模糊数学及其应用》的本论部分的结构图：



作者根据模糊数学的科学内容，分别用13个专章进行论述。统观各章之间的内在联系，则既有递进，又有并列，组成了一个立体交叉的复杂结构。^①

(三) 结论 行文的收束部分。它总括全文，将主要论点鲜明强烈地进行浓缩，对课题集中扼要地进行回答。结尾通常完成下述任务：

1. 总结全篇，得出结论。使人看后，对作者的论点有全面清楚的了解。如列宁《资本主义和人民的消费^②》的结尾，

生产的增长和商业的繁荣带给富人的是利润，带给工农的却是人造奶油和奶渣，这就是自由主义的以及官方的学者们所竭力掩盖的资本主义的真相。

2. 继续开掘，深化课题。如李四光的《地质力学概论》的结尾不仅对论点进行高度概括，而且能加以深化，将它提到哲学的高度去认识，给人以深刻启示。

根据上述的看法，我们可以说，地壳的构造运动，是控制地球自转的自动机制，就是说，地球自转加快，就包含着使它变慢的作用，这是对立的统一，是和许多自然现象所显示的一般规律相符合的。^③

① 参见何军、石泉长著《科技写作知识》第74页，辽宁科学技术出版社1985年出版。

② 见《列宁全集》第18卷第217页，人民出版社1959年版。

③ 李四光《地质力学概论》第131页，科学出版社1983年版。

3. 提出问题，指示门径。如列宁《文明的野蛮》的结尾，

资本主义制度下的文明、自由和富裕，常常令人想起饱食终日的富人，他们在活活地腐烂下去，而又不让年青的东西生存。

但是，年青的东西不顾一切地生长，并且一定会占上风。①

(四) 引文和注释 引文力求少而精，旨在很好地为作者的论证服务。不可断章取义，一定要原原本本按原作的本义来引用。如果引用的是反面材料，在数量上必须严加控制，同时必须旗帜鲜明地进行批判。否则，会产生副作用。

引文与作者对引文的解说，界限必须分明。同时，作者对于任何引文都要明确地表示出自己的态度，使读者能辨别是非，在思路上有所遵循。没有正式公布或公开发行的文献资料，在一般情况下不得引用。

说明引文的出处或行文中必要的补充解说都要加注。加注的方式有以下三种：

1. 段中注：又叫夹注。它写在正文中，用括号标明。段中注要严加控制，夹得过多会使正文割裂阻滞，影响接受效果。

2. 脚注：又叫页下附注。它查阅方便，就近对号入座，深受读者欢迎，为当前出版物中所常用。

3. 尾注：它集中附在全文或全书的末尾。宜量少不妨

① 引自《列宁全集》第19卷第389页，人民出版社1959年版。

碍查找，量多了不便于翻阅和对号。

注释要加注码。注释内容的安排顺序是：著者，书名或篇名，页码，出版社，出版年月。

五、朴实行文，谨严平易

学术论文不仅要描述和论证相当复杂的科学道理，而且要将科学道理广泛地转化为改造世界的物质力量。在行文中它既强调严谨细密，层次分明，又要求明白晓畅，易于理解。真理本来就是朴实的，表达真理的语言也应该是朴实的。这就是：准确、严密、精练、平实。下面，我们看看李四光对地壳运动的一般论述：

由于南北向和东西向平衡的和不平衡的挤压或引张运动而形成的各种构造体系，在地壳的结构形成中是占有极为重要地位的。②

这里只有一句话，可它包涵的内容是极其丰富而且确切的。地壳运动的状态（挤压、引张），运动的方向（南北向，东西向），运动与运动之间的关系（平衡的，不平衡的），这种运动的结果（形成的各种构造体系），这种结果在地壳结构形成中的地位（极其重要的地位），各种各样的矢量关系——得到了明晰的表达，构成了一个完整严密，无懈可击的逻辑判断。它内涵的道理相当深奥复杂，而其表达又是如此朴实平易，既不故作高深，也不诘屈聱牙，它自信而不自负，严肃而又平易近人，体现出学术论文语气所特有的朴实

② 李四光：《地质力学概论》，第13页。

美。

六、反复修改，精益求精

推敲修改是学术论文在不断完善中走向定型的最后一道工序。这是一个精益求精的过程。

修改时，先要通读全文，着力审视论文的内容及自我感受的状况。要说服别人首先必须说服自己。要说服自己，必须集中检验以下几个方面：写作意图是否表达清楚；论点的表达是否强烈、鲜明、集中；材料是否精粹，它对于论点是否具有最牢固的支撑力；布局谋篇在体现思维逻辑方面是否属于最佳组合，等等。其次，要尽量改好表达方式。大至篇章，小至字词和标点，都必须恰到好处，获得最大的表现效益。

第十章 应用文体的写作

第一节 应用文体写作概说

应用文是人们在日常生活、工作、生产、学习中用以处理公、私事务时使用的一种文体，是一种具有广泛实际用途的交际工具。它完全以实用为目的，其信息直接引起读者作出相应的反应，这就从根本上决定了它与其它文体的区别。人们通常把偏重于实用并在实际活动中获得了某些规范性标志的文体类型统称为应用文体。

一、应用文的特点

(一) 广泛的实用性 在日常生活、生产、工作和学习中，人们几乎随时随地都离不开应用文这个记录、传递信息和商洽、处理问题的工具。任何人使用应用文都有明确具体的实用目的，都有明确的使用对象，都是为了解决一个特定的问题。应用文的特定价值就由此产生。

(二) 固定的惯用体式 应用文由于讲究实用和实效，为了便于理解和接受，所以在经常而广泛的使用过程中形成了约定俗成的惯用体式。有了体式，眉清目秀，易于理解、易于领会，便于遵照执行，给人们的交流提供了诸多方便。同时，惯用体式还有利于统一管理并作为档案资料保存下来。

应用文的体式应当包括两个方面的意思。一是应用文的语体规范：现代应用文语体是现代白话的功能变体之一；二是写作各类应用文时、必须遵照的相应格式。例如公文的格式包括标题、主送机关、正文、落款（印章）和日期五个基本部分。格式是应用文写作的具体规矩，任何人都不能随心所欲。例如写信不能没有称呼，写公文不能没有标题等等。

值得指出的是，相对固定的惯用体式，并不意味着只能写得死呆八板，而应该在遵守共同规范的前提下，寻求清晰、纯美、流畅的效果，使表述更准确，更简洁明了，更富有说服力。

（三）对话体有特殊要求

应用文以实用为目的，这就决定了它在语言材料、表达方法的选择上有自己的特殊要求并形成独特的语言风格。其一是明确性。对于应用文来说，清楚明确地传达意思，让人正确理解，这是最根本的要求。任何有悖于明确表意的手段和方法都要摒弃在应用文语体之外。明确性至少包含四个涵义：一是词语、句式运用的准确和稳妥；二是具有严密的逻辑性；三是叙述周密而不疏漏；四是结构谨严。其二是简要性。为了加快交流速度，提高应用文的使用效率，又要求应用文言简而意明。简要性包括两个方面：一是对于应用文格式的准确了解和娴熟运用；二是在对词语意义明确把握基础上的用词、造句的简洁洗炼。其三是应用文语体形成了从词汇、语法、语调、修辞乃至章法结构上的一系列特点，显示出平实、明快、庄重的风格。应用文写作不能超出这些语体特点的规范性要求之外。在运用叙述、说明、议论等表达方式进行应用文的写作时，一定要注意适应这些语言的特点与风格。

二、应用文的种类

对应用文进行分类的方法有许多种。既可以从使用范围来分，也可以从内容来分，还可以从名称来分等等。我们按使用范围并结合内容把应用文分为五大类：

(一) 机关应用文 通常把党政机关、群众团体、企业事业单位的管理部门用以交流情况、调查研究、请示汇报工作、下达指令、总结经验等用的文件称为机关应用文，又称为公务文书或公文。机关应用文的种类很多。按照发送对象区分，大体有五类：一是向上级机关报送的，通常叫上行文，主要有请示、报告等等，二是向下级机关或公众发送的，叫下行文，主要有指示、命令、批示、决议、决定、通报、布告、实告、通告、通知等等；三是既可上送也可下发的，如简报、调查报告、工作总结等等；四是用于与平行机关交流情况的，通称平行文，如简报、公函，通知等；五是在机关内部使用的，必要时也可以上送下发，如工作计划、会议纪要、大事记等等。由于机关应用文的种类很多，使用时又有很多交叉情况，所以绝对准确的划分方法并不存在。在机关的实际工作中，常常是根据需要来灵活地决定文件的类属。

(二) 司法应用文 司法应用文是指公安部门、检察院和法院等司法机关在依法处理各类刑事民事案件中使用的文种。它是记载和认定侦察、起诉、审判等活动的书面依据和凭证。司法应用文有三大部分：

1. 公安部门使用的主要有以下一些文种：控告书、检举书、检举笔录、讯问笔录、控告笔录、立案报告、破案报告、提请批准逮捕书、通缉令、起诉（或免于起诉）意见书等等。

2. 检察院使用的主要文种有：批准（或不批准）逮捕决定、起诉（或免于起诉）决定、起诉书（公诉书）、抗诉书等等。

3. 法院使用的文种主要有：诉状（自诉书）、开庭通知书、案件审理终结报告（结案报告）、判决书、裁定书、调解书、法庭笔录、证人具结书、评议笔录、布告等等。

此外，司法应用文中还有执行死刑的命令、执行报告、执行通知书、传票、意外死亡通知书、刑满释放证等等。

（三）外交应用文 外交应用文是在外事活动中形成并使用的一类专用文。主要形成于外交部、使馆、领事馆等外事部门。外交应用文是进行国际联络的一种重要工具，它的格式和用纸要求比较特殊和严格。外交应用文的使用必须遵守对等原则，比如两国大使行文、外交部对外交部行文等。

外交应用文的种类主要有：国书、照会、外交函件、备忘录、条约、外交声明、联合公报、外交电报、全权证书、领事任命书、领事证书、护照等。

（四）经济应用文 经济应用文是国家机关和企事业单位在经济活动中形成并使用的一类专用应用文。经济应用文形诸文字的较少，而大多数以表格的形式出现。根据我国现行经济活动的特点可以把经济应用文分为四类：计划文件、统计文件、会计文件、经济合同（协议书）。

（五）日常应用文（包括私人应用文） 通常指机关、团体或个人在日常生活、学习和工作中使用的一般应用文。常用的有条据、书信、电报、启事、公约、合同、计划、纪录、调查报告、总结、日记、笔记、文字广告、对联、辞书等等类型。这里的每一类型又可以根据内容和写作目的再

分成若干小类别，例如书信可分为一般书信和专用书信。专用书信又包括慰问信、感谢信、贺信、表扬信、介绍信、证明信、倡议书、保证书、挑战书、申请书等。

应用文除了上面列举的五种主要类型之外，还有军事应用文、科技应用文、教育应用文等。由此可见，应用文的使用范围十分广泛。各行各业的机关和组织，在自己的专业活动之中都要使用相应的应用文，作为进行业务活动不可缺少的工具，这就要求我们认真地对待和熟练地掌握这类文体。下面择要地介绍几种最常用的应用文。

第二节 机关应用文

党政机关所使用的应用文有两部分：一是通用公文，即《国家行政机关公文处理办法》中所规定的十类十六种正式公文。它们是命令（令）、指令、决定、决议、指示、布告、公告、通告、通知、通报、报告、请示、批复、函、会议纪要。这类公文有严格的规定格式，在用纸、印刷等方面也有严格的要求。它们的基本格式包括八个方面的内容：标题、受文单位、正文、发文单位、盖印和签署、发文日期、附件、版头及附加标记。二是机关日常工作中使用的机关常用文，亦可称为准公文。如简报、大事记、章程、条例等。这一类公文一般也可以获得与正式公文相同的格式向外发送。

虽然中国历史上不少文人轻视公文而以“无案牍之劳形”自豪自况，但公文从来就是历代统治者施行国家管理的一种重要工具。刘勰说“公文虽艺文之末品，而政事之先务

也”^①。公文是统治阶级意识的外化表现，它对人们的行为方向和范围起规范和指导作用，它关系到统治阶级方针政策的传达贯彻和国家机器的正常运转。因此，公文写作是一件十分重要而严肃的工作。公文的严肃性以公文体式为中介，体现在具体的政策条文和具体材料之中。因而写公文并不是一件轻而易举的事，必须经过专门训练和工作实践，才有可能学会。

一、公文写作的基本要领

公文是由党政机关及其它社会团体和组织发布的，所以公文最本质的特征和作用是具有法定的权威性和行政约束力。这就要求公文不仅在文字表达上简明和准确，而且要保证公文的内容必须符合党和国家的方针、政策、法律、法令和上级机关的有关规定，要符合客观实际、符合业务工作的规律性，符合制发机关的职责权限，合乎规范体式，遵守保密制度。

（一）公文写作的一般方法

1. 弄清楚发文目的和内容性质是写好公文的前提。发文目的是公文写作的思维指向，公文的内容是发文目的的具体体现。例如写一份请示，目的是要请求上级增加文化活动经费，那么整个请示就要围绕这个目的来行文。

2. 根据受文单位确定公文的基调。机关公文的基本去向有三个：对上、对下和平行。不同的行文方向要求不同的语气和叙述方式。向上级请示问题应该用拟定语气，简单明确，不卑不亢而有一定的感染力和说服力。向上级报告情况要实

① 《文心雕龙·书记》

事求是，不含糊其词、闪烁不定。向下级发布通知和通告等要界限明确，语气肯定，所提出的要求要具体可行。即使有所训戒，严厉之中必须含些体恤之意。对平行机关行文要稳妥得体，语气诚恳，并作些适当推崇，含有同舟共济的意思。

3. 正确地使用文种。文种是根据公文的性质和用途所规定的公文名称。公文名称使用得是否得当，直接关系到公文的质量。

4. 娴熟地掌握并运用公文语体。

(1) 词语 公文词语的运用有着较为明确的限制和要求。它要求使用规范的书面词语。公文词语必须准确妥贴，词义精确限定，一般只用词语的直接意义而尽量避免主观理解成分的参入，摒弃言外之意。公文词语所表示的概念都有严格的限定。例如：“扰乱公共秩序、妨碍公民人身权利、损坏公共财产、情节轻微、尚不够刑事处分，按照本条例应该受到处罚的行为，是违反治安管理行为”^①。经过修饰限制把词语代表概念的涵义规定得十分明确。概念的限定和直接意义的运用是公文语体语言表达明确的词义基础。与此相适应，公文语体对不同类型的词语的选用有较严格的要求：从词语性质看，少用口语词、方言词以及土俗俚语；从词语表现特征看，少用或不用描绘性、情感性以及摹状、双声、叠韵词，也不刻意追求词语声调、节律的谐和。公文词语的选择总的说是宁质勿华的。在长期的实际工作中，公文写作已经获得了一些富有表现力和说服力的固用词语。熟练地掌握并运用这些词语，对写好公文很有帮助。同时还要善于运

^① 《中华人民共和国治安管理处罚条例》

用专用词语和文言词语，正确使用“的”字词组、介宾词组和联合词组等。

(2) 语法 公文语体语法手段的一系列特点也服从公文表意的明确和简要。这首先在句式选择的总倾向上明显地表现出来。句类、句型的使用比较单纯，远不如文艺和政论语体中各式俱备、灵活多变。从句类看，公文主要使用陈述句和祈使句。因为陈述句便于直接明确地陈述事务，祈使句要求他人做什么或不做什么，比较直接明确。从句型看，大多运用主谓句、无主句和完全句，少用省略句，即使用也只是承上省略。由于公文词语的限制修饰成分多，所以句型较长，要求在写公文时注意前后的语法逻辑，否则就会出现不完全、搭配不当等语病而影响表意效果，公文语体的语法手段的特点，具体地表现在以下几个方面，

a. 介宾词组充当定、状语的大量运用。公文语体中介宾词组的使用频率很高，在很大程度上保证了公文表意的明确性。如表对象和范围的介词“对于、对、关于”及其介宾词组；表目的和手段的介词“为了、为、按照”及其介宾词组；表依据的介词“在、根据、依照”及其介宾词组等。介宾词组在公文中一般作状语和定语并连续使用，从目的、范围、对象、依据、方式等许多方面对被表述的内容进行限定。

b. 多用联合词组充当句子成分。使用联合词组是为了保证叙述的周全和严谨。例如：“严禁食品在生产、加工、包装、运输、储存、销售过程中的污染。”按“生产”到“销售”的顺序排列，把一定范围内的各个环节都包括无遗，去掉任何一个环节或用“等”字代替都显得不够完备而容易使人产生歧义。

c. 非名词性词语充当宾语。一般说来，能带宾语的动

词大多要求带名词性宾语，但在公文语体中却经常运用一些要求带非名词性宾语的动词。例如“严禁”、“禁止”、“严加”、“予以”、“给予”、“加以”等。由于公文中对事物行为的叙述要求全面，所以动词性宾语往往是数项并列，把表同一范围同一性质行为的词按一定逻辑秩序排列。如“分别予以教育、警告、罚款、行政拘留、直至追究刑事责任”。从轻到重逐步递进，显得十分周全。这类句式，一般适用于自上而下的立足点。在对象无定、泛指的情况下使用更为适宜，很具有庄重的色调。

d. 文言句式的运用。现代公文语体中还保留了一些文言句式，虽然种类不多，但使用频率颇高。如“凡……者”，它具有表“全称判断”的功用，表明所有这一类人（或事）都包括在内，毫无例外，这显然是与公文的严谨要求是一致的。

e. 无主句的运用。有些公文的适用范围和对象是不言自明的，或者公文形式上就已经显示出来了，无须再作说明或特地标出。为了叙述简洁，可以连续使用无主句。

(3) 修辞 公文语体以叙述为主，并不追求语言的艺术化，所以公文主要运用消极修辞。积极修辞手段很少用甚至完全不用。如比喻、比兴、夸张、拟人、象征等辞格基本上不用。公文语体中运用较多的是章句上的辞格，如对偶、排比、反复、递进等等。这与增强文势，显示事理程度上的差异有关。使用不恰当的修辞手段，会破坏公文平实、明快、庄重的格调，甚至影响公文的表达效果。

(4) 章法结构 公文的章法结构是与公文的惯用格式紧密地联系在一起的。

严格的规格性：规格性是公文语体在结构上的显著特

点。公文结构的八个组成部分在每一份具体的文件上都必须有相应的体现。

讲究层次和分项叙述：公文常采用分款项叙述的方式，并且以数码标明段落和层次，显得十分醒目。同时，因省略了过渡性语句，使表达显得更为简洁，直截了当。

讲究款项间的关系照应：分项叙述应该特别注意款项之间的照应，不能前后或彼此矛盾或重复。

5. 掌握公文正文的一般写作程式

虽然不同的公文其正文的结构方法有不同的具体要求，但是公文有一个大体一致的结构形式，这个形式大体包括三个部分：

（1）缘由：这是提出问题。写一份公文是为了解决或说明某一个或某一些具体问题的，而问题的产生总是有一定缘由的，否则，公文的形成就无必要或是盲目的。一般把这一部分放在公文的第一段说明。例如，一份《紧急通知》的开头写道：“据××中心气象台今晨发布的台风警报，今年第八号台风将于明日傍晚前后影响本市。为确保人民生命财产的安全和农业的丰收，特紧急通知如下。”形成公文的缘由多种多样，这是由公文广泛的适用性所决定的。绝大部分公文都必须说明这一份公文产生的背景，否则就很难为受文者接受。

（2）事件经过或事项：这是叙述、说明并分析问题，是公文正文的主体。它紧接缘由之后。

（3）结尾：这是解决问题。这一部分请求答复、回答问题或提出号召和原则性要求。有的公文也没有这一部分，而是以事项要求自然收束。

二、几种常见公文的惯用格式

(一) 嘉奖令 嘉奖令是令的一种，它的行文要庄严、条理清晰、语气要肯定。嘉奖令正文一般包括三个部分。

1. 嘉奖缘由：写明为什么进行嘉奖，包括对嘉奖内容的摘要式概括。紧接着用专用承启用语“特予通令嘉奖”或“特予嘉奖”承启下文。如果下文中有具体的嘉奖决定则不用承启用语。例如中共中央给对越自卫还击战的参战人员的嘉奖令开头写道：“为了保卫我国神圣领土不受侵犯，保卫我国社会主义现代化建设的伟大事业，你们肩负着祖国和人民的重托，对越南侵略者进行了坚决的自卫还击，完满地达到了预期目的，为祖国建立了卓越功勋，特予通令嘉奖”。

2. 嘉奖内容：大致写出被嘉奖者的事迹、成就、体现出来的精神及其影响。行文态度诚恳，感情热烈真挚，用语恰当准确。一般来说，嘉奖的对象是具体的人和事就写得详细具体些，而对象较宽泛时则写得较概括些。嘉奖内容包括对嘉奖对象的评价和嘉奖决定。

3. 嘉奖希望：用明了、带有号召力的短语，写出对嘉奖对象的勉励和要求或是对其他人的要求。

(二) 决定和决议 决定是党政机关解决重要问题、部署重大行动时用的文种，决议是经过会议讨论通过要求有关方面贯彻执行某些重大事项的文种。二者就其内容来说大体相同，它们之间的主要区别在于：决议必须是会议通过，并在标题下注明什么会议时间通过；而决定则不然，它由相应的机关单位作出，虽然也经有关会议讨论，但不一定注明。另外，决议以会议的名义，决定以机关单位的名义，作为第三人称来叙述。

决定和决议在形式上有两种类型，一种是针对某个具体问题或事项的，它的内容具体单一，文字简短，一般是一气呵成不分段落。另一种是对某一方面工作或某一类问题的，它的涉及面广，内容繁杂。正文一般有三个部分。

1. 引言：简述发布决定或决议的目的和依据，即交代作出决定和决议的机关或有关会议及作决定的依据，并给以承启用语“特作如下决定”、“现决定如下”等等。

2. 决定或决议事项：事项简短的往往是一两句话，事项内容丰富的一般采取分点分条叙述的方式。要求条理分明、具体明确、用语严肃准确、界线清楚，便于理解执行。

3. 对决定或决议事项的评价及执行希望：对事项的意义、作用和影响作出适当评价并进一步提出对受文者的带号召性的要求，可以加深人们对决定或决议事项的认识和理解，提高执行的自觉性，增强决定或决议的执行效力。

（三）通告 通告是一种公布性文件，它是在一定范围内，对人民群众或机关团体公布应当遵守或周知的事项时所用的文种。通告正文也包括三个部分。

1. 通告缘由：即通告事项的缘由，为什么要发通告及发通告的依据。

2. 通告事项：即通告知照的具体情况或需要遵守的事项。必须写得具体、通俗易懂，便于领会和记忆。通告事项一般分项叙述并用数字标明项次。

3. 结语：通告用“特此通告”作为结语，不用标点。但如果在缘由与事项之间有“特通告如下”等承启用语，则不写结语。

（四）通知 作为正式公文的通知和作为日常应用文的通知形式上相同，但格式不完全一致。作为正式公文的通知

主要有五类：一般性通知、指示性通知、批示性通知、转发性通知和会议通知。通知的写法依照这五种不同类型而有不同的写法。一般通知与日常通知相类似，用于向一定范围的人告知某一些或某一项具体事项，写清通知事项即可。指示性通知类似指示，正文包括通知缘由，通知事项与执行要求三个部分。批示性通知和转发性通知大体相同，一般是针对某一份文件所作出的。主要写明对所批示或所转发的文件的评价以及对通知对象的要求。通知是典型的知照性公文，所以让通知对象非常明晰准确地知道知事项是它最主要的写作要求，比如会议通知要通知一定范围内的人参加某次会，它必须清楚确切地写明会议的性质和目的、时间、地点、会期、会议议题和议程、与会者应做的准备以及其它一些注意事项等。

（五）通报 通报按内容性质可分为表彰性通报、批评性通报和情况通报三种。表彰性通报和批评性通报在写法上是相同的。首先叙述事件经过，包括时间、地点、人物、过程、相应的细节和数据、结果等等。接着概括指出事件的意义或影响，表明应该学习的经验或应该汲取的教训。最后提出对表彰对象的表彰决定事项或对批评对象的处分决定事项。情况通报一般把事实、对事实的分析综合在一起来写，夹叙夹议。

通报的目的在于以典型事例、实际情况来教育有关人员、指导工作，因而应当写得有说服力和感染力。叙述要有事实根据，要准确，评价要恰当，议论要以理服人。

（六）报告和请示 报告是下级机关向所属上级机关或业务主管部门汇报工作、反映情况、提出建议时使用的文种。主要有综合报告、专题报告和例行报告等。报告是写做

过的或正在做的事，语气要实在，在这个基础上做适当的说明和分析。专题报告和例行报告的内容单一，叙述、议论比较好处理，而且有比较固定的写法。难写的是综合报告。写综合报告主要要处理好这样几个关系：其一，点与面的关系，既要照顾综合报告的全面性，又要有所侧重；既要具体、又不能以偏概全，不能把个别经验事例作为普遍立论的依据；其二，叙述与分析的关系，或者说材料与观点的关系，既要报告情况，又要对情况进行综合分析，这是写好综合报告的关键所在；其三，新与旧的关系，既要报告已经出现的情况，又要在这些情况中发现新趋势，提出新问题。

请示是下级机关请求所属上级机关或业务主管部门对某项工作或某件事情给予指示或批准时使用的文种。请示的正文有三个部分：请示缘由、请示事项和结语。写请示要注意用拟定语气，说明请示缘由时必须简短、具体准确并有一定的说服力。语调要端庄稳重，不能使用过激的或不实的字眼，切忌含糊不清、模棱两可。为了提高请示的时效，一般应该坚持一文一事原则。

请示和报告是两种不同性质的公文文种，在使用时必须严格区分，不能混淆在一起，以保证公文处理的效率和行文的方便。

(七) 函 公务活动中使用的函有两种：公函和便函。便函不列入正式公文，写法与一般书信无异。公函则有较为严格的格式。写公函措辞要得体，要注意分寸和适当的礼貌，戒用命令式语句。公函按其行文方式可分为去函和复函两种。写公函要注意以下几点：

1. 标题：这是一般书信中所没有的，如《关于同意举办中华自修大学的复函》、《关于丰台区食品公司建立食品购

销站征用土地的函》。复函的标题中必须写出“复”字，但不能写成“函复”，而去函则需写“函”字。

2. 受文机关：公函中的称呼要直呼其单位名称，不能加“亲爱的”、“尊敬的”等修饰用语。

3. 结语：公函中的结语比一般书信要求更为严格一些。比如“为要”、“是荷”、“此复”，只用于下行函，“为感”、“为盼”只用于平行函等等。

（八）会议纪要 会议纪要是传达会议议定事项和主要精神，要求与会单位共同遵守、执行的一种公文。它的具体写作要领是：

1. 标题要写得明确：会议纪要的标题有两种写法，一是直接用会议名称作题，如《××市民族工作会议纪要》，二是根据会议中心内容拟出一个文章式标题，然后用副标题的形式标出会议名称，如《今年的党风要有决定性好转——中纪委关于加强纪检工作座谈会纪要》。

2. 会议纪要的正文一般在开头部分扼要地介绍召开会议的机关、会议进行的时间和地点、到会的人员、会议主持人、会议的主要议题以及对会议成果的总评价等。接下来是会议纪要的中心部分，要写出会议的主要精神、讨论意见和议定事项等。这部分根据会议进行的特点结合会议议题情况一般有两种结构方法：一是按照会议进行的程序写出主要情况；二是将会议内容概括为几个问题，分别叙述，会议纪要的结尾也有两种方式：一是自然收束，一是简单地提出希望和号召，要求与会议有关的单位认真学习会议精神、努力完成会上提出的任务。

第三节 调查报告

调查研究活动是人们认识自然和社会最直接、最有效的手段。调查报告则是在调查研究活动的基础上形成的一种社会性文体。换句话说，调查报告是人们调查研究活动成果的概括和总结。因此，调查报告关系到人们认识自然和社会活动的有效性。

一、调查报告的特点及类型

从内容性质上来说，调查报告是一种说明性文体，所以，靠事实材料说话是调查报告的最大特点。调查研究作为一种实践手段，其目的就是要了解掌握客观实际情况。无论是对既定政策的执行情况进行调查研究，还是为制定政策提供依据而进行调查研究，无论是总结经验还是揭露问题，无论是了解自然还是了解社会，都必须尊重客观事实。客观事实也是调查报告赖以存在的基础和生命。调查报告与间接地依靠调查研究的结果，依靠逻辑推理、思维去阐明道理、说服别人的评论性文体有显著的区别，与消息、通讯等新闻性文体也不同。

调查报告的第二个特点是对调查得来的大量事实材料，特别是其中的典型材料有认真的分析、综合并引出自然的结论，从而获得正确的认识。因此，调查报告不能只囿于表面现象，堆砌材料，更主要的是对材料进行深入研究，以期把握住事物的本质和运动规律。这一点与总结相似而又有区别。调查报告比总结更灵活，使用范围更广泛，更有针对性。

调查报告能够站在全局的角度，对调查对象进行了解、研究，作出客观分析，因此调查报告多采用第三人称的叙述角度。总结只是对本部门或本人某一方面或全面的观照剖析，多采用第一人称叙述方法。

调查报告的特点之三是它的叙述必须具有系统性和完整性。调查报告是以从调查材料中发掘出来的事物发展规律，去提高人们的认识，指导人们的行动。因此，调查报告必须具有无可辩驳的说服力。只有完整地反映事物发展的全过程，把调查对象的起因、发展和结果具体地告诉人们，使人了解调查结论的来龙去脉，了解结论的依据，才能达到说服读者接受调查结论的目的。

调查报告的第四个特点是在表述上既要严肃又要活泼。强调调查报告的系统性和完整性，强调它必须严格地按事实说话，并不妨碍它表现形式上的生动活泼。形式上的活泼可以增强它的感染力，使人读后产生深刻印象，更好地发挥调查报告的作用。

调查报告涉及的内容非常广泛，表现形式多种多样。从内容的性质去分，大致可以把调查报告分为五种：重大事件的调查、新生事物的调查、典型经验的调查、历史问题的调查和揭露性调查报告。从涉及的范围去分，大致可以分为四种：政治调查、经济调查、学术调查、专案调查。这些分类方法，都有一定道理，但都不是绝对的。确定一个调查报告的类属，需要对内容从所涉及的范围与调查的目的作全面的分析。确定调查报告的类属很重要，这往往直接决定调查报告的语言基调、文势风格和具体的格式。

二、调查报告的写作要领

(一) 在一定的思想指导下进行调查研究，掌握足够的现实材料是写作调查报告的前提。 调查研究是人的一种行为，这种行为的目的能否达到，取决于三个方面的条件：

1. 调查者的思维方法。调查研究应当有一个正确的立场。立场不同的人，对同一事物会有截然不同的看法。一个人的立场是通过他的思维方法体现出来的。思维方法是随着社会生活的不断变化，它随着人们对客观现实认识的不断加深而变化，因而调查者应当随时间调整自己的思维方式。如果老抱着陈腐的观念是难以面对千变万化的现实世界的。为此，调查研究者起码应该做到：不先入为主，不主观臆断，不粗枝大叶，不以假充真，不以虚代实，不居高临下，不装腔作势，不墨守陈规，不哗众取宠，不偏听偏信。

2. 调查研究的方法。调查研究的对象是不断变化着的现实世界，调查研究的目多种多样，范围有宽有窄，问题有大小，如果不选择正确的调查研究方法，不仅会影响调查研究活动的效率，还会影响调查者获得准确的材料。人们在长期的调查研究活动中，积累了丰富的经验，形成了多种调查研究方法，如典型调查法、统计调查法、专家调查法、问卷调查法、抽样调查法、普查法、蹲点调查法、暗访法等等。每一种调查法都有一定的工作程序和技术手段。这些调查法各有长短。调查者应当根据调查对象的性质、特点及调查研究的目的等选择正确的调查研究方法。否则，就可能在方法上不能保证调查研究的正确性和有效性。

3. 调查者自身的素质。调查者的素质会直接影响调查研究活动的进行，包括调查者的政治素质、道德素质、身体

素质、心理品质、知识、能力等等。比如一个人如果缺少观察能力、谈话能力就很难参与调查活动。一个人如果很呆板、很冷漠、易怒、意志薄弱等等都影响调查研究工作的功效。

(二) 精心整理材料，形成一个与材料一致的中心观点。

这实际上也就是写调查报告的构思阶段。调查所得来的材料是精粗相杂，真假相揉的，必须进行一番整理。这个整理过程实际上是调查研究的继续，是一个加工提炼、去粗取精、去伪存真的分析过程。中心观点的形成不仅应当建立在调查材料的基础上，而且应当考虑现实工作的需要，回答最需要解决的问题，能够体现事物发展的趋势和正确方向。这个阶段对写好调查报告是十分重要的，它直接影响调查报告的质量。

(三) 围绕观点组织材料，并力图体现出作者的思路。

调查报告中的总观点是从调查材料中自然引发出来的，而材料又为说明观点服务。观点是抽象的，必须有详尽、具体和生动的材料来说明它，否则就不会有说服力和感染力。运用材料的多少和程度，以能够说明观点为标准，不必作过多的铺设和不必要的渲染。堆砌材料反而会使人感到罗嗦而影响调查报告的表现力。如果同时使用几个材料来说明一个问题，这几个材料应当有内在的联系，而且能够从不同的角度或不同的程度来说明问题。为了防止以偏概全，要注意概述全面情况。基本统计数字、重要的百分比等都可以全面地反映事物的真实面貌。

调查报告可以先摆材料后提出观点，也可以先提出观点再用材料加以说明，有时虽不明显地提出观点，但可以从叙述、说明和议论中清楚地看出观点。不管用什么方法，都必须做到观点与材料的高度统一。

用材料说明观点，不能图省事地采取观点加例子的写

法，而应该充分照顾调查报告的整体，尽可能地显得活泼一些。例如调查报告《势在必行》中谈到“双包”优越性时，有一个小标题：“精简了各种非生产人员，压缩不合理的开支，减轻群众的负担”，这是一条经验，也可以说是一个观点，如果按照观点加例子的写法，接着就会写上精简了多少非生产人员，压缩了多少开支，减轻群众什么负担。该文没有这样处理，它写道：“三中全会以来，国家调整了我省的粮食征购任务，让农民休养生息，深得人心。但是由于社队各种不合理的提留多，农民的负担仍然很重。文县石坊公社每年的集体提留比公粮任务还多……群众把它叫做‘二公粮’”接下来才是举例。^①这样夹叙夹议就比只写上一些数字显得更有说服力，文章显得更为丰满。

（四）确立合理的结构方式。在材料的基础上形成了相应的观点，接下来就要为表述观点、说明观点确定一个合适的结构方式。调查报告的结构包括叙述角度和叙述程序两个问题。

调查报告的叙述角度主要有两种：一是第一人称的写法，即调查者叙述调查研究的目的，调查经过，调查情况，结论以及调查者的议论和见解。毛泽东的《湖南农民运动考察报告》即是以第一人称叙述的典型。见诸报刊的调查报告多采用这种方式。第一人称的叙述语调能增强报告的真实感和亲切感，使呆板的内容有可能渗入一些感情色彩，进而增强调查报告的感染力。另一种是第三人称的写法。调查者以局外人的身份，客观地叙述调查情况、经过和结果，同时也夹有调查者的说明和议论。比较正式的、重要的调查报告都采用这种形式。他给人以冷静、严肃和公正的印象，有一种使人不容置疑的说服力。

调查报告的叙述程序有三种基本方式：

一是平叙式（纵式）。按照事物发生、发展、结局的先后顺序，把材料组织进来，一层一层地把事情的来龙去脉报告清楚。这种形式多用于内容比较单一的调查报告和司法、公安部门的调查报告等。

二是并列式（横式）。在研究材料，形成总观点之前，把为说明总观点的材料组织到几个具体问题中，然后按照这几个问题同总观点之间的关系、问题之间的关系，依照一定的内在联系的秩序排列起来。这种叙述程序适于内容丰富、背景广阔、综合性比较强的调查报告。毛泽东的《湖南农民运动考察报告》，并列地举出了湖南农民运动的十四件大事，深刻有力地说明了农民运动正蓬勃兴起，农民运动“好得很”而且急需加强领导这一主题。

三是因果式。在调查报告总观点的指导下，先把调查的结果告诉读者，然后再叙述这一结果的由来，从几个方面来分析形成这个结果的原因。这种叙述方式多用于总结典型经验的调查报告。因果式的调查报告，也有不同的表现形式，或先因后果，或先果后因，或因果交叉叙述，这要根据内容的特点而定，这种形式的调查报告，具有较强的针对性和说服力。

三、调查报告的格式

调查报告的格式大体包括标题、开头、正文主体、结尾四个部分。

（一）调查报告的标题 调查报告的标题拟写主要有三种方式：

一是标明调查的对象或主要问题和文种。如《湖南农民

运动考察报告》、《知识分子情况的调查》、《关于××厂整顿产品质量的调查》。

二是文章式标题。如《势在必行》、《城乡协作的一种好形式》、《勿以小而不为》。这类题目直接、明确地提出调查报告的观点，比较吸引人，但人们不容易从题目中明确地看出调查的对象和所要研究的具体问题。所以凡采用这种标题形式的一般都有个“关于……的调查”或“……的调查”这样的副题。例如《勿以小而不为》的副标题是“北头生产队开展多种经营的调查”。

三是提问题标题。如《××单位的领导班子为什么涣散无力？》、《××厂是怎样加强对青年职工进行思想教育的？》。

(二) 调查报告的开头 概括现有的调查报告，开头不外乎这样几种方式：

交待式开头。或简单介绍被调查对象的一般情况，或先交待调查事件发生及变化过程，或是说明在什么时候、什么范围、什么背景、就什么问题作了调查研究，并概要地说明调查结论。

议论式开头。如《甘肃省农村专业户调查报告》一开头就写了一段议论：“随着逐步落实和放宽农村经济政策，甘肃农村经济已开始活跃起来。目前广泛实行的四专（专业队、组、户、人）生产责任制，调动了社员群众的社会主义生产积极性，使集体经济得到了一定的恢复和发展……实践证明，这种办法有利于家庭副业专业化和商品化，是一种很有发展前途的劳动组织形式。”^①这种开头点明所调查的问题

^① 见《红旗》杂志1980年第22期。

的重要性，以引起人们的重视。

提问式开头。如《湖北省沙市工业的调查》一开头就提出两个问题：“地方工业，特别是中小城市工业，怎样扬长避短，发挥优势？……沙市工业是怎样发展的？……”在两个提问之后，一方面介绍了沙市工业的发展概况，另一方面，概括了沙市工业发展的特点，点出了调查报告的主要内容。^①提问式开头与议论式开头有异曲同工之妙。

有不少调查报告没有开头语。在题目下即分几个部分直写下去，有时也把开头语放在第一部分来写。可见，调查报告的开头并没有一成不变的固定模式。不过最好是开门见山，直接进入主题。

（三）调查报告的正文主体 写好调查报告的正文主体首先要考虑两个前提：一是考虑如何更好地表现总观点，决定划分为几个部分及材料的取舍；二是考虑如何恰当地排列这几个部分。

一般说来，调查报告的正文主体叙述方式有两种。一种是把自已用来说明总观点的材料分几个问题来表述，每个问题成一个部分，并且有一个小标题以示醒目。如：毛泽东的《湖南农民运动考察报告》用了八个小标题，陈云的《青浦农村调查》之一《母猪也应该下放给农民私养》，用了四个小标题，清晰地揭示了主题，阐明了调查者的观点。另一种形式是不用小标题，或是直述下来，或是用（一）、（二）、（三）等号码标示。陈云的《青浦农村调查》的另一篇《按中央规定留足自留地》全篇从介绍情况、提出问题到回答问题、解决问题，步步深入，观点鲜明。虽然形式上

^① 见《红旗》杂志1980年第19期。

没有分成几个部分，但层次仍然十分清楚，有很强的逻辑力量，使人读后印象十分深刻。

调查报告的关键在于如何做到观点与材料的统一。这要从这样几个方面着手：首先，要精心选择最典型、最有代表性、有普遍意义的材料来说明观点；其次，要善于运用不同的材料，从比较中说明问题，阐明观点，如今昔对比、新旧对比、正反对比、成败对比、彼此对比等等；最后，要善于运用数字来说明观点，要重视对事物进行数量分析。

（四）调查报告的结尾 有的调查报告没有结束语，叙述完毕，文章便自然收束。有的有个简短的结束语，有的结束语则比较长，一般有这样几种写法：

或概括地说明全篇调查报告的主要观点，进一步深化主题，增强调查报告中所提问题的语气，以期引起人们的重视；

或由点到面，作出展望，指出方向，从更高的角度，更广阔的背景上来说明所调查问题的普遍性指导意义或借鉴作用；

或针对调查的情况和问题，提出解决问题的办法、措施和建议；

或用具有号召性、鼓舞性的语句结尾。

第四节 总 结

一、总结的概念与种类

总结的作用和目的，在于认清前一段工作活动中的成绩、经验和教训，以便以后有所发扬或有所改进。总结来自实践活动，反过来对人的实践活动起着直接的指导作用。

人类对自然、对社会以及对自身的认识就是在不断的实践和总结中逐步加深的。所以从根本上来说，总结是一种对自身实践的认识活动和记录这种认识活动的书面材料。

总结的种类很多。从内容看，有工作总结、生产总结、学习总结、思想总结、会议总结等；从时间看，有多年度总结、年度总结、季度总结、每月小结等等；从范围看，有单位总结、有区域总结、有个人总结等。根据总结的特点、作用和分析其写作方法的需要，把总结分为全面总结和专题总结两大类比较合适。这两类总结可以把各式各样的总结都包括进来，而在写法上又有明显的区别。

全面总结是比较系统地总结一个团体或个人在一定时期内活动的各个方面。毛泽东同志的《三个月的总结》就是一篇全面总结。^①专题总结是就某一项具体活动中的某一个具体问题所作的总结。如《加速提高学生的读写能力——福建师大附中语文教改小结》。^②

二、写总结的基本要求

（一）广泛占有材料 总结所反映的是本人或本人所在单位、团体已经做过的事情，材料基本上是现成的。写总结，不仅要占有被总结的那个阶段那个问题的材料，而且还应该了解这个阶段以前的情况，与这个问题有关的情况。这样才能在对比中加深认识，比较准确和客观地揭示出经验和教训。勿以已有成绩而自喜，勿以存在的问题而灰心，使总结显得充实，具有说服力和指导性。

① 《毛泽东选集》第四卷

② 见《福建教育》1980年第7期。

(二) 端正指导思想 从控制论的角度来看，总结是人调节自己行为的一种方法。其目的就在于发扬成绩、改正错误，更好地实现自己的工作活动目标。这是写总结时应该时时想到的。总结要以是否符合人民群众利益作为判断是非、检验工作和汲取经验教训的标准。为此，总结必须坚持从实际情况出发的观点和一分为二的观点，也就是说，要总结特定时期的特定现实状况，不能把总结看作是一种例行公事，年复一年地套用陈旧的经验条文而补充一些新鲜事例，不能从预定的设想出发来写总结，也不能对照活动计划来写总结，总结中的事实是实践过了的事实，愿望、计划、理论推测不能代替总结，更不能报喜不报忧。

(三) 要总结出规律性的东西 这是撰写总结的关键所在。以辩证唯物主义的态度，实事求是的工作方法对材料、对活动中的各种矛盾进行认真而细致的分析研究，从中找出事物发展变化的大趋势，找出有一定普遍意义的经验教训，是总结的根本目的。一切形式主义的总结，走过场应付式的总结都是与此相悖逆的，是不负责任的无价值行为。

三、总结的格式及写法

(一) 标题 总结的标题通常标明总结的单位、期限和内容。有的总结标题标出“总结”字样，如毛泽东的“三个月的总结”。但有的标题并不标出总结字样。如邓小平的《开国一年在西南》。^①一看就可以断定这是一篇总结。还有些总结的经验性较强，标题比较抽象，一般在正题下另

^① 见《新华日报》1950年第10期。

加副题。如《坚持党的领导，促进文艺繁荣——回忆甘肃三年来的文艺工作》。^①

（二）正文 总结的正文结构有这样几部分：

1. 引言。总结的开头一般都是一段交待基本情况的引言，并将总结的主要指导思想和中心内容作简要提示。总结的引言不是可有可无的。它不仅为进一步展开总结的正文奠定基础，更重要的是它可以给读者一个总的初步印象，定下一个基调。有的总结还要在这里说明写作动机和目的，以便引起有关人们的关注。从一定意义上看，引言决定总结的有效程度。因而，总结的引言要尽可能写得新鲜活泼，简短有力。

2. 成绩和经验。成绩是在实践中取得的物质收获和精神收获，它与人的行为目的相联系。经验是取得成绩的原因和条件，是人在实现自己的目的过程中所采取的有效思维方法、工作方法和心理控制手段等等。这一部分是总结的主要内容。在这里特别要注意成绩与经验之间的关系。从某种意义上来说，总结就是分析成绩与经验之间的关系，即原因与结果之间的关系。成绩作为人的活动的一种结果，它总是通过一定的外在形式体现出来的，这是比较容易掌握的，表述起来也不困难，只要实事求是地写就可以了。关键是要指出为什么会取得这些成绩的，是在怎样的指导思想、工作方法和心理状态下取得这些成绩的。写这一部分内容的方法多种多样，常见的主要有以下几种：

第一，分成绩和经验两部分来写。先写成绩，再分析原因。当然也可以把因果反过来写。这样写比较清楚明了，但

^① 见《红旗》杂志1980年第7期。

容易出现教条倾向，而且显得很死板。

第二，按内容的逻辑关系分成几个问题，按问题来谈成绩和经验。这是比较常用的一种写法。例如《三个月的总结》由军事方面说到其它方面，由解放区说到国统区，由国内说到国外，脉络清晰，层次分明。

第三，按时间顺序或按事物发展的客观顺序安排内容，强调各部分之间的纵的联系。具体的写法是把整个活动过程分成几个阶段，再分别对每一个阶段的情况进行总结分析，找出其中的经验。专题总结多采用这种形式。

3. 存在的问题和教训。人类的活动由于受到种种条件的限制，是不可能完全达到预定目标的。深刻地认识以往活动中的失误，既是总结的目的之一，也是人类认识活动的进一步提高。总结中应该提出存在的问题和教训。

4. 今后的打算。在总结成绩、提出问题、分析原因、得出经验教训之后，自然要提出今后相应的活动打算。这是总结不可缺少的组成部分。这实际上也体现总结的本质——在人的行为中起着承先启后的连接作用。但提出打算并非订出今后活动的系统规划，可以写得比较宽泛、概括和简单。

总结的内容必须从具体情况出发，同时必须考虑到总结的具体目的。总结的对象和目的不同，项目多少，内容详略就有所区别。用以传播先进经验的总结，应当作具体深刻的分析，要有说服力，着重写出自己的经验教训和体会，议论色彩较浓。用以向上级汇报工作的总结，应当简明扼要地说明全面情况，包括成绩、缺点、经验教训、具体的做法、存在的问题、意见和要求等等，说明色彩较浓。倘若是向群众作总结报告，则应当具体详细些，多举些典型事例和生动感人的材料，这一类总结叙述成份就多一些。

后 记

《现代写作学教程》是湘潭大学、湘潭师范学院、吉首大学三校中文系写作教研室协作的成果。具体组织工作由刘业超、彭建明、李国珍负责。编委会集体负责本书的内容、体系和撰写及统稿工作的安排。

本书编写先由湘潭大学写作教研室提出纲目(讨论稿),经全体编写人员讨论并拟出细目,进而写出初稿。各章节撰写人是:

周森甲:绪论。

刘业超:第一章及第九章第三节。

吴恭俭:第二章。

李国珍:第三章及第八章第七节。

彭建明:第四章第一、二、三、四、五、七节。

刘植先:第四章第六节及第九章第一、四节。

余永祥:第五章及第八章第四节。

陈靖武:第六章。

朱顺祥:第七章及第九章第二节。

金 杏:第八章第一节。

高 梁:第八章第二、三节。

沈国清:第八章第五节。

向亚良:第八章第六节。

刘演林:第十章。

统稿工作由吴恭俭、彭建明负责上编,余永祥、刘业超负责下编。最后由彭建明、周森甲在文字上润色。

本书编写过程中得到顾问羊春秋教授自始至终的具体指导,得到湘潭大学、湘潭师院、吉首大学各级领导的支持。

羊春秋教授为本书作序，徐中玉教授为本书题写了书名，湖南大学出版社责任编辑杨艾湘同志为本书出版尽心尽力。在此，我们一并表示感谢。

本书不妥之处，敬请读者指正。

编著者

1988年7月

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

书名 = 现代写作学教程

作者 =

页数 = 4 7 4

S S 号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 5 6 7 5 9 7 3 6