

论 诗歌、散文、小说、戏剧 写作的资料选辑

(上册)

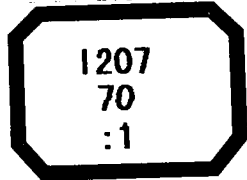
白润生 编



中央民族学院科研处

I 207

70.1



论 诗歌、散文
小说、戏剧 写作的资料选辑

(上 册)

白 润 生 编

中 央 民 族 学 院 科 研 处

封面设计：陈紫薇

编辑者：白润生

发行者：中央民族学院科研处

印刷者：北下关印刷厂

成本费：上下册 1.68 元

序

由于我系写作理论课的需要，我们早就想编辑一本关于诗歌、散文、小说、戏剧写作的参考资料。由于人少事多，一直未能动手。

去年，我们教研室的白润生同志主动承担了这一任务。经过近一年的紧张劳作，他翻检查阅了大量书刊，从中辑录了关于诗歌、散文、~~本~~说、戏剧写作的材料三十多万字。这里既有著名作家的创作经验的总结和心得体会，也有文学评论工作者的有关分析和论述，内容比较丰富，涉及的问题比较广泛，对于了解和学习这四种文学体裁的主要特点和写作规律很有参考价值。

本书的编排按诗歌、散文、小说、戏剧的次序分四部分；每部分又根据体裁的特点分了若干细目，以便读者查阅。

由于时间仓促，不免有疏漏不妥之处，望读者提出宝贵意见，使之不断完善。

中央民族学院汉语言文学系写作教研室

1980年6月14日

论诗歌、散文、小说、戏剧 写作的资料选辑

目 录

序 汉语系写作教研室

诗歌

诗歌和诗歌的作用	(1)
诗歌的激情	(14)
诗歌的想象	(18)
诗歌的构思	(38)
诗歌的意境	(43)
诗歌的概括	(54)
诗歌的韵律和节奏	(63)
诗歌的语言	(74)
诗歌的风格	(95)
民歌及其它	(104)

散文

散文及散文的类别	(115)
散文的题材	(142)

散文的立意与构思	(153)
散文的意境	(166)
散文的抒情性	(175)
散文的语言	(181)
散文的风格	(188)
小说	
典型环境与典型性格	(201)
小说的题材	(242)
小说的构思	(268)
小说的情节结构	(299)
小说的人物描写	(363)
小说人物语言的个性化	(409)
小说的类别	(429)
小说的风格	(442)
戏剧	
戏剧的主题和题材	(453)
戏剧的结构	(465)
戏剧的情节	(501)
戏剧的人物	(509)
戏剧的语言	(540)

诗 歌

诗歌和诗歌的作用

鲁迅说过：“我认为一切文艺固是宣传，而一切宣传却非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），白颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”

转引自沈仁康：《抒情诗的构思》

……为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么这就是创作；……是“杭育杭育派”。……

鲁迅：《门外文谈》

又诗要用形象思维，不能如散文那样在说，所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用，如杜甫之《北征》，可谓“敷陈其事而直言之也”，然其中亦有比、兴。“比者以彼物比此物也”，“兴者，先言他物以引起所咏之词也”。韩愈以文为诗；有些人说他完安不知诗，则未免太过，如《山石》，《衡岳》，《八月十五酬张功曹》之类，还是可以的。据此可以知为诗之不易，宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼醋，以上随便谈来，都是一些古

典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。但用白话写诗，几十年来，迄无成功。民歌中倒是有些好的。将来趋势，很可能从民歌中吸引养料和形式，发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌。

《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》

诗要讲含蓄，一泄无余，也不是好诗。

诗比散文更流利。标语口号不能成为诗。

我们要有自己的东西，不要捡人家东西，拾人牙慧。
中国诗，没有创造，就完蛋！

民歌就是新诗的一种。就是自由诗。两者可以并举，可以合流。我两个都写。

“五四”以来新诗起了作用。跟革命也相称。新诗要摆脱胡适的影响。毛主席说：你还可以写新诗，你的胆子大，我不敢写。毛主席写旧诗，但他说，以新诗为主。几十年来新诗是知识分子的诗，现在要工农化。“五四”以来的方向是对头的。光辉的四十年，也有各派别，有主流，有支流，支流也有向东的。吸收外来诗的好的影响，但最主要的是和中国几十年的生活、斗争结合。把新诗写得比旧诗还难懂就不好了。李金发、玄庐等人的诗，我根本读不懂。

诗的平仄和用韵是自然的，废不了的。打破旧时的平仄，要有新的平仄，打破旧时的韵，要有新的韵。我不同意反对平仄和用韵。诗要通顺流畅。有韵的、注意了流畅的，朗诵起来效果就好些。形式问题，可以几种并举，各作试验。

上海有人在毛主席诗中找战略思想，就有些穿凿附会。毛主席诗词有重大政治意义，但还是诗。有人问毛主席：

“数风流人物，还看今朝”，是不是超过了历代所有的人？毛主席回答，作诗就是作诗，不要那么去解释。“更喜岷山千里雪，三军过后尽开颜”两句，完全是说：这支军队得救了。将要胜利到达陕北了。

我说：做诗还是做诗。

写诗要写得使人家容易看懂、有感情，使人乐于诵读。

我写诗，就想在中国的旧体诗和新诗中各取所长，弃其所短，使自己所写的诗能有些进步。

——陈毅（转引自臧克家：《陈毅同志与诗》）

诗是一种最集中的反映社会生活的文字样式，它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度上，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。

何其芳：《关于写诗和读诗》

诗，广义的诗，的确和各个艺术部门都有连带关系。可以说，不仅写出来的，具有创造性有激情的作品是诗，在我们生活里面，凡有创造性，有激情的事物也都是诗的。在音乐里面，有时一段音乐很有独创性，或者很有抒情味，我们就说这段音乐象诗一般。不管是歌剧、舞剧、话剧、最激情的场景，冲突的顶点，常常是富有诗意的。画是当然也有诗，“画中有诗”，“诗情画意”一向是连在一块讲的。狭义的诗，是按照诗的规律写出来的文学作品。这样的诗在文学上的精炼是个很大的特点。最好的例子是毛主席的诗，那是最精炼的文字，最集中的思想感情都集中在几十个字一首的旧诗里头。至于新诗，臧克家、田间、李季、郭小川等，都写了不少，而且还比较精炼的，诗总是要求精炼，民歌也

有这个精炼的特点。如“喝令三山五岳开道，我来了”的新民歌即其一例。一般的民歌，往往只有四七二十八个字。民歌样式也是很多的，但都非常短小精悍。

徐迟：《谈诗歌的朗诵》

鲁迅对诗歌与哲学的思维差异性，曾说过：“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”（见《集外集拾遗·诗歌之敌》）是批评这种思想家不理解诗人写诗歌有他的特点。

林林：《诗与形象思维》

诗是什么？

这是人们经常提出的问题。有的人想找到科学的定义，来指导创作实践，有的人想找到一把尺子，衡量出诗与非诗。可是古往今来，众说纷纭。有的太简略，使人摸不清什么是诗的内涵；有的很玄妙，越谈越糊涂；有的从诗的特征来解释，有的从诗的作用来解释，有的从诗的形式来解释。由于纠缠不清，所以有些写诗的人干脆不去理会理论，别人怎么写我也学着写。“乱打三年成教师”，总可摸出一点门道来。结果，有的慢慢摸着点门道了，有的写了多年诗，还弄不清诗到底是什么。

诗呵，真是太微妙了。比如李白的《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡。”二十个普普通通的字，却千余年来脍炙人口，燃烧了一代又一代人的感情，使你沉浸在热爱故乡的诗境里。夏明翰烈士的《就义诗》：“砍头不要紧，只要主义真。杀了夏明翰，还有后来人！”也只有二十个字，却激励了千千万万英雄儿女，为

中国人民的解放事业，抛头颅，洒热血，视死如归。“宜将剩勇追穷寇，不可沽名学霸王”的警句，铭刻在九亿人民的心底；“老夫喜作黄昏颂，满目青山夕照明”的佳句，又激起多少老将的豪情。怪不得梁代钟嵘在《诗品·序》中说：“照烛三才，辉丽万有，灵只待之以致飨，幽微籍之以昭告，动天地，泣鬼神，莫近于诗。”

到底诗的本质和特征是什么，为什么具有感天动地的力量？古希腊哲学家柏拉图说，诗是神的赐与，“诗人只是神的代言人，由神凭附着”。所以诗象一块磁石能把吸引力传给铁环，这个铁环又吸引其它的铁环，挂成一个长长的链条。

古罗马著名的诗论家贺拉斯在《诗艺》中说：诗是传达神的旨意和指示生活道路的。它遵循自然，摹仿自然的美，它寓教于娱，使人在感动中受到道德的教育。

意大利文艺复兴运动的先驱者，大诗人但丁说：“诗不是别的，而是写得合乎韵律，讲究修辞的虚构故事。”

德国启蒙运动时期的剧作家，美学家莱辛认为：“诗是把美所引起的热爱和欢乐描绘出来”，诗要“化美为媚，媚是在动态中的美。”大诗人歌德说：“诗对想象力提出形象”，形象就是选择既奇妙，又含有道德目的和效用的东西来摹仿，这就“已抓住了诗的本质了”。还说：“我作为一个诗人，是要把这些景象和印象（按：指活生生的、媚人的、丰富多采的印象），艺术地加以琢磨和发挥，并且通过一种生动的再现，把它们展现出来，使别人倾听或阅读之后，能得到同样的印象。”与歌德同时的另一个大诗人席勒认为：“诗的观念，那无非是尽可能完美地表现人性。”又说：一方面“诗人的任务必然是尽可能完善地摹仿现实”，另一方面“诗

人的任必务然是把现实提高到理想，或者是表现理想。”

英国浪漫主义诗人华兹华斯认为：“诗主要的目的，选择日常生活里的事件和情节，自始至终竭力采用人们真正使用的语言来加以叙述和描写，同时在这些事件和情节上加上一些想象的光采，使日常的东西在不平常的状态下呈现在心灵面前……。”又说，“一切好诗都是强烈感情的自然流露”。“诗的目的在于真理，不是个别和面部的真理，而是有效的真理；这种真理不是以外在的证据为依据，而是凭借热情深入人心。”同是英国诗人的雪莱说：“诗是帷幕，揭开这面幕，能露出世界所隐藏的美”，“一首诗是生命的真正形象，用永恒的真理表现出来。”

俄国的伟大的革命民主主义文艺理论家别林斯基关于诗的论述很多，其中有的很精辟。他说：“诗的本质就在于给不具形的思想以生动的、感性的、美的形象。这样看来，思想只是海的泡沫，而诗的形象则是以海的泡沫诞生出来的爱与美的女神。”又说：“任何诗都应该是广义上的生活（囊括整个物质的和精神的世界）的表现。只有思想能使诗达到这种程度。”他还认为：“情感是诗的天性中一个主要的活动因素；没有情感就没有诗人，也没有诗。”

这样的摘引还有很多，没有必要去罗列。我的目的只是要说明，西欧许多理论家和诗人，由于他们所处的时代不同，世界观和美学观不同，创作方法不同，各人对诗是什么、它的本质、特征、功能或目的的理解也不同。这些理论大都是零散的，片段的，很少有系统性的专著。好象中国的“诗话”、诗集的“序言”、“书札”一样，因此，要从中找到完整的论述比较困难，即使如此，上述论点对我们认识

诗歌创作的普遍规律，具有重要的参考价值。特别是那些坚持现实主义和积极浪漫主义创作路线的诗人和理论家，如但丁、歌德、华兹华斯、雪莱，别林斯基等的论述。他们关于诗歌要反映现实生活、揭示生活本质的美，诗要有思想和激情，要有想象和艺术形象，要注意韵律和修辞等等，都从不同角度，揭示了诗的内容和形式的本质特征。但是，要认识中国诗歌的特点和特殊规律，还必须从我国古代的和现代的现实主义诗作和诗论中去探索，用马克思主义的文艺理论去总结。

我们祖国是诗歌创作和诗歌理论发达的最早的国家。

《尚书·舜典》上关于诗的理论，指导诗人实践了两千余年，至今还有现实意义。书上说：

“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相伦夺，神人以和。”

意思是说，诗是表达思想和愿望的，将吟诗的声调延长了咏唱就是歌，诗歌的声音要有咏叹，韵律要和谐。如果匏、土、革、木、石、金、丝、竹这八类乐器的乐音和谐，不相争夺，神和人就和睦相处了。在这段论述中，关于诗的，主要是诗要言志，要有韵律这两点。（古代诗与音乐一体，外国也是如此。）

《尚书·舜典》是伪书，在春秋战国时已广为流传，起着经典作用。什么叫“诗言志”？当时没有人解释。说诗是言志的，难道文章不也是言志的吗？有的理论著作如《道德经》，不是也有韵律吗？这个疑问当时肯定是存在的。所以到了汉代毛萇在解释《诗经》时，作了补充。他在《诗·大序》中说：

“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。情发于声，声成文，谓之音。”

很明显，毛萼是在补充《舜典》之不足。所以他一再强调情感这个特点：“情动于中”、“嗟叹”、“情发于声”，这就将言志与情感结合起来了。情感是思想的浪花，情感是思维的火焰这个道理，古人也开始理解到了。到了晋朝，陆机（公元二六一——三〇三年）作了《文赋》，就明确地提出“诗缘情而绮靡”的论点。接着沈约提出了声律问题，虽然他将平仄、音韵、对仗等问题强调到绝对化的程度，导致形式主义，但声律的研究他是卓有功绩的。不久，梁朝的刘勰（公元四六五——五二〇年），在我国第一部现实主义文艺理论《文心雕龙》中，辟《明诗》专章，系统地总结了千余年诗歌创作的经验，将“诗言志”又作了补充。他说：

“大舜云：‘诗言志，歌永言’圣谟所析，义已明矣。是以‘在心为志，发言为诗’，舒文载实，其在兹乎？诗者，持也，持人情性。《三百》之蔽，义归无邪。人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”

刘勰的补充非常重要，他划清了现实主义创作方法和反现实主义创作方法的界限。说“诗言志”、“诗缘情”，这个情与志从何而来？是心中产生的，还是现实在心灵中的反映？反现实主义的诗人主张前者，现实主义和积极浪漫主义的诗人主张后者。例如宋代理学家邵雍，也打着“诗言志”的旗号，他说，“怀其时则为志，感其物则谓之情。发其志之

则谓之言，扬其言则谓之音，然后闻其诗，听其音，则人之志可知矣。”他的志，是理念、概念。他认为志与情是对立的，“情之溺人也甚于水。”情感是祸水，可以载舟覆船。他认为：情感属于音乐范畴，不是诗的特征。于是诗就变成了有平仄、有节奏和音韵的文字了。邵雍的诗就是有音律的论文。朱熹也提倡用诗来表现德性，宣扬理性。“四人帮”的帮诗，大量的押韵的反动政治口号。从古到今，凡是歪曲“诗言志”的内涵，从主观出发来写诗，没有一首好的，都被人民唾弃了。宋诗中有不少味同嚼蜡的作品，不少人“以议论为诗”，其源盖出于反现实主义的创作路线。刘勰论“诗言志”，坚持的是现实主义的路线。他认为心中的志与情所表达出来的诗，是“应物斯感”的结果。就是说，诗的志与情是现实生活（物）的反映，这种作品，才能“持人情性”、感染人、教育人。这就将诗的本质与主要特征作了科学的概括。在其它篇章中，他还论述了诗的情采、想象、语言、比兴手法、风格等内容与形式的问题。这是当时诗论的高峰。

稍后于刘勰的钟嵘作《诗品》，也是坚持诗言志的现实主义创作路线的。他在前人的理论基础上，提出“诗味”的见解，还提出“指事造形，穷情写物”和以比兴手法，塑造诗的艺术形象的主张，作到“使味之者无极，闻之者动心”。这就将言志缘情的理论推进一步，即诗歌要通过艺术形象来言志抒情。至此，诗要“感物言志”，要“缘情”，要运用修辞技巧，要有“言有尽而意无余”的诗味等问题都提出来了。

唐代诗歌创作非常繁荣，达到中国古典诗歌的顶峰。但诗论没有大的发展。只有白居易明确地提出诗的任务是“补

察时政，泄导人情”。这是对孔夫子“温柔敦厚”诗教的改造和批判。他的理论，使得批判现实主义的诗作，继杜甫之后开了一代诗风。

宋代以迄于清，可以说是探索诗的艺术“秘密”，总结诗歌创作经验，建立诗论体系的时期，严沧浪、王士禛、沈潜、王夫之、叶燮、王国维，都“成一家言”。其中最有成就的，发前人之未发的是探讨了“诗味”问题，即诗的意境问题。关于意境，各家用的词不同，内容也不大相同，但都属于这个美学范畴。例如严沧浪的“兴趣”说，王士禛的“神韵”说，沈德潜的“格调”说，袁枚的“性灵”说，王夫之的“情景”说，王国维的“境界”说，都是研究诗的意境的。例如王夫之就强调诗要情景交融：“情景名为二，而实不可离。神与诗者，妙合无垠。巧者则情中景，景中情。”（《外编十三》）情景交融，就是意与境合。再如叶燮，他在《原诗》中反对模拟，反对只讲格调的形式主义。主张诗歌创作要表现“理、事、情”。“此三言者，足以穷万有之志，凡形形色色，声音状貌，举不能越乎此”。就是说，诗要“当乎理，确乎事，酌乎情，”要反映事物的本质与规律，要确切、真实地表现事物的形象，要确当地抒发感情。他说：

“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，其所托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会；言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引入冥漠恍惚之境，所以为至也”。（重点号为引者所加）

这是非常有卓见的理论。大意是说，诗的妙处在于“含蓄无垠，思致微妙。”诗人是寄托思想、情感于形象，但又不是细致去描绘和说理，所以形象中包含的内容非常丰富，既

可解又难解，即可言明又难于言明。“这种冥漠恍惚之境”，是诗的至境。叶燮的“泯端倪而离形象，绝议论而穷思维”（他不是反对形象和议论，而是认为不能细致地刻划形象和离开形象去讲道理）是他的创见。叶燮没有提出意境，境界这两个词，但“冥漠恍惚之境”，其实就是诗的艺术境界。境界说是清末民初的学者、诗人王国维提出的。

王国维说，“词以境界为上”。“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻近理想故也。”还提出，“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、谓之有境界，否则谓之无境界。”（《人间词话》）他的境界说，也夹杂不清。他说的造境，是指浪漫主义的虚构的诗境；写境，是指现实主义的诗境。这容易使人感到现实主义不须虚构，而浪漫主义不须反映现实。我认为他具有卓见的是：提出了精神境界（喜怒哀乐）与艺术境界。这两种境界结合起来，写真景物、真情感，才算有诗的境界。王氏的境界说一出，诗界都表赞同，沿用不绝。

诗是什么这个问题，从《尚书·舜典》的“诗言志”到王国维的境界说，探讨了两千多年。其中充满了现实主义和反现实主义的斗争。议论是纷纭复杂的，并不象上述概括那样，一条单线在发展着。但从总的趋势来看，齐梁时期，比过去一千多年大有进步，宋迄于清，又比随唐有重大发展。诗的本质、内容与形式的特征、诗的艺术手法、修辞和社会作用等问题、是越来越清楚了，越来越有系统性了。

近人对诗是什么，也提出了不少好的见解。最有代表性的是何其芳同志。……