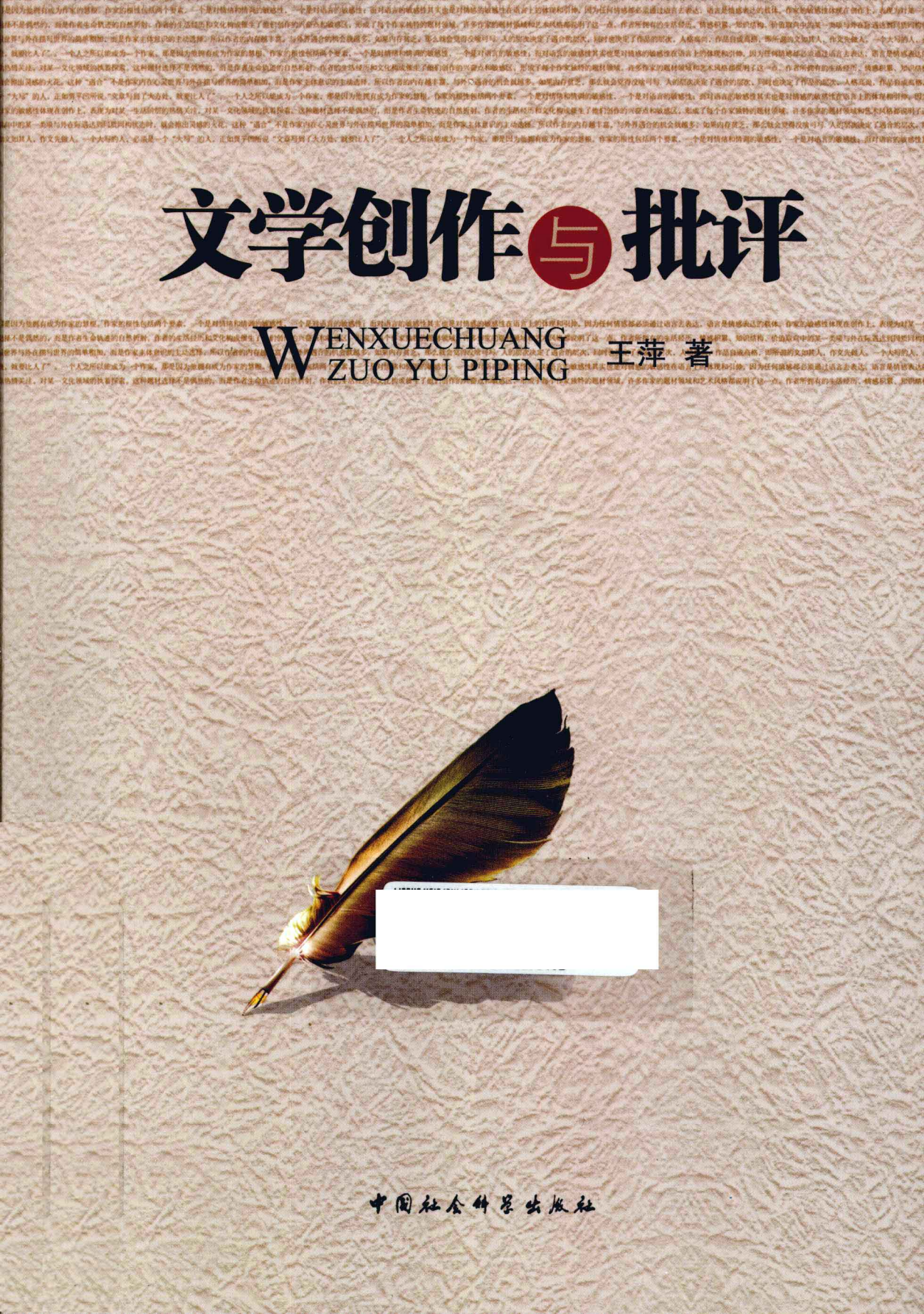




文学创作与批评

WENXUECHUANG
ZUO YU PIPING

王萍 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学创作与批评/王萍著. —北京: 中国社会科学出版社,
2012.8

ISBN 978-7-5161-1323-3

I. ①文… II. ①王… III. ①文学创作研究②文学评论—
理论研究 IV. ①I04②I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 199710 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 丁国旗
责任校对 王应来
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京市君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2012 年 8 月第 1 版
印 次 2012 年 8 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 17.5
插 页 2
字 数 249 千字
定 价 46.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791
版权所有 侵权必究

目 录

第一章 散文	(1)
第一节 散文概览	(1)
第二节 散文的取材	(14)
第三节 散文的立意	(24)
第四节 散文的谋篇	(41)
第五节 散文的语言	(48)
 第二章 诗歌	(59)
第一节 诗歌概览	(59)
第二节 诗歌的命意	(67)
第三节 诗歌的取象	(75)
第四节 诗歌的想象	(84)
第五节 诗歌的结构	(90)
 第三章 小说	(95)
第一节 小说概览	(95)

第二节	小说的构思	(101)
第三节	小说的人物	(123)
第四节	小说的情节	(139)
第五节	小说的结构	(156)
第四章	影视文学	(161)
第一节	影视文学概览	(161)
第二节	影视语言艺术	(168)
第三节	影视原创剧本	(182)
第四节	影视改编剧本	(195)
第五章	文学批评	(205)
第一节	文学批评概览	(205)
第二节	文学批评方法	(210)
第三节	文学批评文体	(248)
第四节	文学批评撰写	(262)

第一章 散文

第一节 散文概览

一 散文的含义

散文在我国有着悠久的历史，它是我国散体文的鼻祖。除诗歌之外，其他文体都是从散文家族中分化出来的。所以散文的概念比之其他文体更具有包容性、开放性、复杂性、争议性。散文在不同的历史阶段，都有着不同的内涵，因此，我们说散文是一个发展的概念。

古代散文是指同韵文、骈文相对而言的不排偶、不押韵的各种散体文章，无论是文学作品或是非文学作品都称为散文。其中包括叙事文、说理文、应用文等各种散体文章，这是最为广义概念的散文。古代散文作为一种传达工具，首先不是为了审美，而是为了思辨与纪实，它在传达某种哲学思想、历史事实的过程中发挥着功能。

“五四”以后，各种文学样式逐渐成熟，并趋于完善，散文概念也有所缩小。这时，人们把它看作是与诗歌、小说、戏剧并列的一种文学样式，它包括随笔、小品、杂文、传记、游记、速写等文学性文体，但也包括新闻、通讯、日记、书信、回忆录等非文学性文体，这是一个庞大的散文家族。这时的散文作为一种文学形式已经取得了独立的地位，作家的主体意识与散文的审美属性已大大增强，但它还没有完全从思辨和纪实中分化出来。

到了20世纪六七十年代，许多原称为散文的文章体式各自独立成类。例如，新闻、通讯、报告文学、杂文已从散文中分离出来，散文的范围日趋缩小。这时的散文通常是指篇幅短小、题材广泛、笔法灵活、重在抒情写意的纯文学体裁。当代散文是一种更为狭义的纯文学化散文，这类散文以抒写真情实感与审美理想为主，行文洒脱自如，意到笔随，追求一种清淳隽永，意境幽远的艺术情致。

90年代散文创作热潮涌动，诞生了“大散文”概念，突破了以往对散文格局的定位。所谓大散文是指题材的背景大、内容的容量大、着眼的角度大、谋篇的布局大、行文的气势大、感情的力度大，即所谓的大家风范。余秋雨、史铁生、周涛等是其代表。

新时期散文往往通过对自然、社会、文化、历史的审美观照，洒脱自如地表现自我的真情真知，从而建构作者的人格意象。其审美规范表现为内容的自在美、结构的自由美、语言的理性美。它已经突破了传统散文小篇幅、小感触、小题材、小花小草咪咪叫的格局。

二 散文的特点

（一）抒写自我，见真性情

与其他文学体裁相比，散文的自我意识、自我情感的凸显最为明显和强烈。散文写作就是要描写自己的所历、所见、所闻，抒发个人的真情实感，表

达自我的真知灼见，从而塑造自己的人格意象。

散文中，以第一人称叙事中的“我”就是指作者自己，而小说中的“我”，不一定就是作家本人，而仅仅是采用的第一人称叙事视角，“我”往往是作家虚构的角色，“我”的写实与虚构是散文和小说的区别之一。

散文作品多半是用第一人称叙写自己亲身经历的人或事，这类作品由于其亲历性而写得神情毕现、荡气回肠，多半成为上乘之作。当然也有大量优秀的散文所描写的是和自己无直接关联的人物事件、风土人情、山川景物，但同样渗透着作者独特的思想和情感，折射着作者的人格形象。正如巴金所说的“我的任何一篇散文里都有我自己”，所以散文中的自我是一种本真的自我，就像鲁迅所说“任意而谈，无所顾忌”，刘半农主张散文要“赤裸裸地表达”。散文无论写人写己就是要讲“掏心窝的话”，要把作者的心交给读者，不矫情，不做作，真实自然。散文是最适于书写作者主观情感的文体，是自我的文学，个性的文学。写本真之我，抒肺腑之情是散文的核心特征和灵魂所在。

从历时性的角度来看，中国近现代散文“独抒性灵”的价值取向基本上奠定了当今“抒写自我，见真性情”的散文理念。但是，新中国成立以后，在“文艺必须为工农兵服务”的主流意识形态的左右下，散文家必须作为“工农兵”代言人：在立场上彻底否定以“自我”为中心，实现以“工农兵代言人”自居的“非自我”化创作。作者以歌颂工农兵为唯一职责，作品的话语也必须工农兵化。从此，散文进入了长达半个多世纪的工农兵代言人时代。所以，20世纪五六十年代，杨朔、秦牧、刘白羽散文中所表现的“自我”，并非纯粹本真自我，在某种程度上担当着工农兵代言人的角色；所抒发的情感，受时代风向标左右，俨然成为一曲红色的颂歌。

“文化大革命”结束不久，巴金就用散文《随想录》发出了“我是我”的呐喊，他是用忏悔来呼唤“自我”的归来。巴金认为散文的“真话”是“无法背弃的誓言”，是“其言也善”，是“自己心里的话”，“自己相信的话”，“自己

思考过的话”。他反复呼吁，仍感到不够分量，于是不惜把它极端化，提出散文要“当作我的遗嘱写”，斩钉截铁，毫无回旋的余地。在《随想录》中，他要用忏悔与“伪我”进行决裂：“我还能说自己的话，写自己的文章。我不再是‘奴在心者’，也不再是‘奴在身者’。我是我自己。我回到我自己身上了。”《随想录》正是以气吞山河的气概，挣脱了“奴隶哲学锁链的捆绑”，实现了“我便是我”，呼唤着散文“本真”自我的回归。

如果说巴金以呐喊、宣言的气概为散文本真自我的回归进行招魂，那么贾平凹则以“静静地坐地，静静地思想，静静地作文”的平和心态，如金蝉脱壳似的力图挣脱政治颂歌的枷锁，慢慢蜕化到本真的自我。《静虚村记》是贾平凹试图让“我”在散文中真正挺立的一种尝试。贾平凹把写作借住的地方以“静虚村”自居，试图创造一个虚拟的空间，以帮助他挣脱历史阴影的遮蔽，让他的“自我”尽情地得到自由地彰显。然而真正完成自我的蜕变是《商州初录》、《商州又录》和《商州再录》，至此贾平凹的写作姿态和立足点发生了根本转变。具体表现在：一是无“法”，他原来对散文“法”的敬畏在回到商州的野性自然中，迅速得到了消融，商州山水和商州人把他的“我”从“社会”中剥离了出来，这集中表现在他对写作“目的”的厌恶和轻视。二是远“功利”，远离“功利”使他的散文审美具有超然的明净，且又富有谜性，从而改变了散文家长期以来形成的思维传统，淡化了散文的教化功能。在三录中，贾平凹的“自我”得到了真正的彰显。贾平凹也正是在把农民还给农民中，获得了“自我”的真正复活和回归的快感。

从巴金到贾平凹，我们已看到了散文自我回归的希望，但由于当时文化大环境的不成熟，却没在文坛上形成气候。作为真正实现以“自我”为中心的标志，是80年代末到90年代初的文化散文的出现。80年代末，后现代主义文化思潮在中国滋生与发展，虽然它对主流中心话语的解构以及多元化情感的认同起到了一定作用，但也孕育了知识精英的新的精神危机，那就是知识精英的地位和作用遭到了大众的拒绝，在政治、经济和文化上退守到边缘位置。巴金

在 70 年代末的《随感录》中提出的“我是我”的命题，又重新摆到知识分子面前。这时，以余秋雨为代表的文化散文应运而生。余秋雨的《文化苦旅》正是把“我是什么”作为起点出发，企图找回健全的文化人格之魂，楷模如苏东坡（《苏东坡突围》）、柳宗元（《柳侯祠》）等，也有物化了的的文化人格之魂的榜样如天一阁（《风雨天一阁》）、白莲洞（《白莲洞》）等。不管这些楷模和榜样有没有经典意义，但作为余秋雨的《文化苦旅》来说，其“我是我”的探索是成功的，不过，这里的“我”前面必须加上一个重要的修饰词，那就是“文化”。90 年代文化散文从恢复文化的尊严到恢复人的尊严，都是凭借作者的主观意图来完成的，真正实现了“以文化自我为中心”，创建了“以文化自我为中心”的自由空间，他们终于“我是我”了，以自我的意志取材，以自我的意志褒贬，以自我的意志运笔。30 年代林语堂倡导的散文要“以自我为中心”，终于在学者散文手中得以实现，并且已经在散文创作中成了一种自然和常态。至此我们或许已经明晰散文创作中“自我”蜕变的历史轨迹。

（二）灵活自如，不拘一格

散文创作比起诗歌、小说、戏剧等其他文学体裁较少限制，所以写起来洒脱自由，意到笔随，犹如行云流水，舒卷自如。散文这种灵活自如，不拘一格的特征具体表现在以下几个方面。

1. 取材广泛

散文的取材范围很广，自己的一段经历，一丝感触，一撮悲欢，一星冥想，往日的凄惶，今朝的欢快，都可以移于纸上，与读者交流。在此需要提及的是，散文取材的广阔性，是针对这一文体特征而言的，也就是说由于散文体制灵活，挥洒自如，所以“上下五千年，纵横几万里”均可表现，“昆虫之微，宇宙之大”皆可入题。但具体到每个作者则不然，它不仅受到作者视野的限制，而且还要受到作者情感的制约。冯骥才说：“我写散文比小说少，而且觉得难得多，生活中碰到的可以抓住写小说。散文好像必须从心里慢慢生发出来，完全是不期而遇，但有时很难遇到。非得是心里边一根看不见的弦忽然响

起来，止不住才写。”^① 大凡优秀的散文都是有感而发，因情而生文。所以任何适合写散文的题材，必须经过作者心灵严格的筛选、情感的过滤。如果对题材缺乏感兴，为文而造情，其结果必然是败笔。

2. 体制多样

在我国，散文是母系性文学体裁，许多文体都是从散文中派生出来的，所以它与其他多种体裁存着种种交叉关系，进而诞生了许多类型的散文，如书信体、日记体、语录体、散文诗、采访体、序跋体、剧本体。

(1) 书信体。在源远流长的中国散文传统中，书信体一直是比较重要的一种文体，也出现过许多影响甚广、成就较高的作品，如司马迁的《报任安书》，鲁迅的《两地书》，冰心的《寄小读者》，还有曾国藩的《曾国藩家书》、傅雷的《傅雷家书》，均是读者爱不释手的书信散文。书信是人们互相交流思想与情感的重要工具，表情达意真诚亲切，双向沟通互动性强，运笔措辞随意自由。因此以书信的格式写出的散文，既让读者感到亲切真诚，又能拉近与读者的心理距离，从而收到良好的阅读效果。书信体散文除了套用一般的书信格式外，还要本于实用，托于审美，形式自由，灵活多变，情感真挚，个性鲜明，对象明确，交流感强。流传于世的书信体散文有两种类型：一种纯粹是家书和朋友之间的通信，并没有面世的目的，后来由于其真实的史料价值或文学价值而公之于世；另一种是借助于书信的形式而面向广大读者的散文写作，其写作目的就是与读者交流沟通。

(2) 日记体。日记的远祖是编年纪事体史书，在编年纪事之后和日记兴起之前，笔记是其间过渡的体裁。日记与一般备忘录和随感录的重要区别，除标明年月日时间要素外，是自己与自己灵魂的对话，是自己隐秘情感的宣泄，许多时候绝不愿意让别人窥视，具有很强的私密性。日记体散文是以日记的形态、按时间的顺序，记录见闻，抒写心智。日记体散文的写作是以读者交流为

^① 冯骥才：《关于当前散文意见的对话》，《天津文学》1986年第6期。

目的，是与读者灵魂与灵魂会晤。之所以借用日记的形式写散文，除了追求书写日期与内容的本真外，还在于作者采用一种最纯粹、最隐秘的与自己灵魂密谈的方式，向他人倾诉和表白自我，把读者引进个人最后的精神密室，达到一种至诚至真的灵魂交流。郁达夫的《日记九种》和《达夫日记》、胡适的《胡适留学日记》、徐志摩的《志摩日记》、陆幼青的《死亡日记》都是日记体散文的优秀之作。

(3) 语录体。语录体散文由来已久，古代常用于门人弟子记录导师的言行，有时也用于佛门的传教记录。先秦记载孔子及弟子言行的《论语》及宋代记载程颢、程颐言行的《二程遗书》，均堪称语录体的典范。它们因其偏重于只言片语的记录，不重文采，不讲篇章结构，不讲篇与篇之间甚至段与段之间时间及内容上的必然联系，故称为语录体。语录体散文内容简明深刻、语约义丰，往往在一两句话里包含丰富的人生哲理和人生经验，流传后世，成为人们常用的成语、警句和格言。比如《论语》中所云：“己所不欲，勿施于人”（《颜渊》），“岁寒，然后知松柏之后凋也”（《子罕》），“三人行，必有我师焉”（《述而》）等，皆能以极为简练而通俗的语句，表达出丰富而耐人寻味的生活经验和人格理想，显示了高超纯熟的语言技巧。现代以降，语录体散文的创作更加平民化，结集出版命名往往自谦为“小语”，如台湾著名散文作家、小说家罗兰女士的成名之作《罗兰小语》、当代著名哲理散文家周国平的《周国平小语》都是蕴涵着深厚的中国文化底蕴，含蓄、隽永；洋溢着中国式的哲思，睿智、通达；体现着作家对现代社会的深层思考，深刻、清醒。这些作品给打开国门的中国人以前导性的指引，无论是纷繁的人际交往，还是在商业大潮中涌动，均使你体味到一种喧嚣和炎热中的清凉。

3. 章法灵活

章法灵活是指散文的结构布局灵活自如，不拘格套，能放能收，意到笔随。当外物与心灵发生撞击时，便心有所得、情不能遏，于是“引笔行墨，快意累累，意尽便止。”（柳宗元）散文是一种“情种”艺术，如果太泥人泥古，

便会有碍于情感的表达。“形散神不散”这种传统散文观的负面效应已有目共睹，因此，不能把此作为散文创作的模式加以套用。散文的“形”、“神”可散可聚，当散则散，当聚则聚，不能用单一的格式统括作家的艺术追求，应允许由各个作家不同艺术个性决定的种种不同结构方式的存在。像秦牧纵横捭阖，来去如风，像冰心那样行云流水，舒卷自如固然可以，像杨朔那样曲径通幽，严密精巧也应肯定。

4. 表达自如

散文在表达方面运笔如风，最为自由，记叙，描写、抒情、议论、说明等各种表达方式可随意穿插、熔为一炉。例如朱自清的《荷塘月色》，第一段用记叙手法写“我”于深夜带着“不宁静”的心情，出门欣赏荷塘月色；第二段，描写去荷塘路上的幽静环境；第三段，则用议论的手法，“写独处的妙处”，接下几段工笔细描荷塘月色，间插议论，继而描写六朝时采莲盛世，并穿插说明；最后以议论收束全文，而议论中又有抒情——怀念江南故乡的感情。此外，散文还可以根据表达的需要运用比喻、夸张、象征、通感、拟人等各种修辞手段表情达意，使文笔疏放灵动、流利婉转。

（三）以真为本，虚实相生

散文作为一种传达工具，最初并不是为文学而存在的，它首先不是为了审美，而是为了思辨与纪实，它在传达某种思想、历史、事实的过程中发挥着功能。因此，原生态的、客观的真实是古代散文所孜孜追求的一种境界。但随着纪实文体的相继独立与散文审美意识的不断强化，散文的写实性也渐趋弱化，由客观写实逐渐滑向在写实基础上的虚拟，由此形成了当代散文以真为本、虚实相生的艺术特点。

所谓“以真为本”，即散文不能任意虚构，所写的人必须实有其人，所记的事必须真有其事，所表达的感情必须是真情实感，唯有真，它才美，失去了本真，也就失去自我，同时也就意味着散文失去了灵魂。所以，表现真人、真事、真情永远是散文的审美追求。

但散文毕竟是一种艺术创作，它对生活的反映不可能是照相式的复制，而是或多或少地与原有生活发生错位，即实中有虚，虚实相生。所谓散文的“虚”是指其内容很难达到原生态的真实，主要表现在以下几个方面。

1. 由于时空的错位，从而导致散文对生活还原的非整合性

所谓时空错位，指作者行文的时间地点与描写内容所发生的时间地点的非同步性，即散文创作不具备临场性与即时性。因为散文创作毕竟不是实物写生，更不同于现场录像，它是对已逝生活的捕捉与打捞，具有后顾性，是对以往生活的一种试图还原，但其还原行为与还原对象之间存在着时空上的非同一性。而时空的错位必然导致内容还原的不准确性。

首先，就时间而言，散文创作与新闻体裁不同，它不刻意追求其时效性，提笔行文与所写内容的时间差，从三五个小时到几十年不等。就艺术性散文而言，这种时差相对较长，而且时间越长，其记忆选择的主观性就越强，正如陆文夫所说“回忆像个筛子，能把灰尘和瘪籽都筛光，剩下的都是粒粒好籽，即使留点儿灰尘，那灰尘也成了银粉，可以增添光辉……”可见，时间在美化记忆的同时，也虚化了原有的生活。另外，时间越长，记忆就越模糊，而对生活的还原就越不准确。可见，就时差而言，要保持散文描写内容与原有生活的完全整合是不可能的。

其次，就空间而言，由于当代散文创作的时态属于过去时与将来时，所以作者行文时很难置身于描写内容所存在的那种真实而具体的环境之中，正由于此，才要求散文创作要“身临其境”。也就是说，要借助于想象的翅膀，不仅要看到心灵屏幕上所显示的描写对象，而且还要仿佛置身于所写内容那种真实情景中去。所以散文创作无法做到照相式的现场实录，而往往是身居斗室，借助于心灵的屏幕把留存在记忆中的物象与情绪重新唤起，尔后用文字符号外化固存，也就是说从眼中之竹、到胸中之竹，最后才能化为手中之竹。

从客观物象到记忆中的表象，再到笔下的形象，其生活的原生状态将会发

生不同程度的变形。因为具体意象是短暂而易逝的，而每次重新唤起这种意象时，就会以稍微不同的形式出现。由上述分析可知，由于散文写作时空的错位，从而导致了作品内容与生活原型的非整合性，即所谓的实中有虚、虚实相生。

2. 散文主体意识与审美属性的日趋强化，使其越发呈现出虚实相生的艺术格局

当代散文创作已挣脱了传统散文客观写实与文以载道枷锁的束缚，越来越走向纯文学化，重主观意识的表达和审美理想的抒发。许多作者出于感情表达的需要，已不再完全拘泥原生态的真实，但同时也不完全背离生活的真实，而是在写实的基础上或对某一情节稍加延伸，或对某一局部稍加改造，即所谓的整体真实，局部虚构。这种写法过去有，现在也有，它预示着散文自我发展的一种态势。如冰心在谈到《小桔灯》的创作时曾说：“文中大部分内容是写实的，而‘我的朋友’则是个虚构的人物。”峻青在谈《傲霜篇》时说：“有些情节是实有其事的，有些情节是虚构的，但虚构是以存在为前提的。”贾平凹散文的虚构性更是随处可见，而且已把此视为一种自觉的艺术追求。他认为传统散文写得太实、太滞，从而削弱了这一文体所应有的艺术灵气。所以，他的散文内容有相当的虚构成分，但由于它熔铸了作家本人对宇宙、对人生、对社会的感悟与体验，因此，无论是其抒发的情感，还是升华的理想都达到了一种超越客观事实基础上的艺术真实。另外，比喻、比拟、夸张、借代、象征、通感等修辞手法的运用，打破了事物固有的逻辑关系，从而使文章显示出空灵、飘逸的艺术美感。

由上可知，所谓散文的真实，不可能是原生态的、照相式的绝对真实，而只能是基本上的真实。散文表现生活的原则应该是以真为本，允许稍加虚构。散文的虚构与小说不同，散文要求作者以亲身经历与真实感受为题材，拒绝虚构性文学那种自由配合、夸张变形的处理方式，以保证自己获得一种情绪的、生活的还原效果。所以散文是非文学式的诚恳与文学式的笔调品格相结合的产

物。非文学式的诚实保障了散文免遭想象力过分扩张而造成的虚构质变，文学式的笔调品格则保障着散文对作者自我精粹部分的审美提取与审美表达，使之属于艺术的高层次。

三 散文的种类

（一）记叙性散文

记叙性散文是侧重于记人、记事、记游类的散文。它以叙述、描写为主要表达方式，有较强的客观纪实性。记叙性散文并不是纯客观地记人叙事，而是把感情融注于叙写的人事之中，形成一股内在的抒情魅力，即通过记人叙事来表达自己的主观情感。记叙性散文分为三类。

1. 记人散文

主要通过对人物的刻画描写，来抒发作者的情怀。它可以写人物的一生，也可以写人物一段生命历程，一个生活片断，一个性格侧面。总之，要以人物为焦点铺衬事件，即要事因人设，以人驭事。朱德的《母亲的回忆》、鲁迅的《藤野先生》均属此类。

2. 叙事散文

这类散文要黏着于事件的描写，注重事件有头有尾的叙述，其特点在于有相对完整的事件和事件发生、发展的过程。但不能见事不见人，要事因人生、人以事显。如田野的《悲欢离合的三天》，屠格涅夫的《乞丐》都是此类佳作。

3. 游记散文

游记散文往往通过描述山川景色、名胜古迹、异域风情、祖国新貌，来寄情山水、感怀时世。地道的游记须有四个特征：其一，必有游踪交代与贯通；其二，注重对山川景物作移步换形或多角度的描写；其三，描写的景物必须渗入作者的情感，折射出作者的心境与审美理念；其四，许多游记还融入了有关历史文化背景和传闻典故，表现出山水名胜所负载的文化意蕴。只有山川景物

而无游踪的一般称为山水记和风物记。

记叙性散文的特点：

在选材上，它继承了古代散文的纪实传统，写的大都是真人真事，真景真物，真情实感；在表达方式上，它往往以记叙和描写为主，适当地加以议论，暗暗渗入感情。在写人叙事方面，它侧重于捕捉那些闪光之点和精彩片段，而不像小说那样致力于人物形象的塑造和故事情节的构筑。

（二）抒情性散文

抒情性散文是指侧重于抒发作者主观感情的散文。作者或直抒胸臆，或托物言志，或借景抒情，全都是为了主观感情的抒发。抒情散文分为四类：

1. 直抒胸臆类

作者不隐喻、不假托、不依附或较少依附写景叙事，主要依靠直接抒情方式，让感情不加掩饰地倾泻、流淌。这是一种最能充分展示抒情主体个性美的文体。如叶圣陶的《五月卅一日急雨中》、祝勇的《爱着是美丽的》、丁树华《青春的舞蹈》。

2. 缘事抒情类

缘事抒情，以情驭事，由具体的事情引起感兴，并以此为触发点，放开笔墨，抒发情怀。它与记叙性散文的区别在于：它不黏着于具体的事件进行有头有尾的叙述，而是以此事作为情感的引爆点，生发开去，如三毛的《还给我》等。

3. 借景抒情类

通过对自然景物、人工场景、民俗风貌的描写，来抒发作者的情怀。用有情的眼光去观照景物，进而使作者观山则情满于山，观海则情溢于海。借景抒情有两种类型：

其一，重在写景，移情入景，一切景语皆情语，情景相和相融。席慕蓉的《白色山茶花》，老舍的《济南印象》均属此类。

其二，触景生情，情景交融，虚写景物，实写人文，意在抒写自然万物所