

现代写作学丛书

文学写作教程

主编 陈果安

中南大学出版社

●●●●●●●●

文学写作教程

第三版
陈永发 主编

中国文联出版社

文学写作教程

主 编 陈果安
编 委 邓晓成 李作霖
余佐辰 陈靖武
陈果安 郭爱红

中南大学出版社

文学写作教程

主 编 陈果安

☐责任编辑 何彩章

☐出版发行 中南大学出版社

社址:长沙市麓山南路 邮编:410083

发行科电话:0731-8876770 传真:0731-8710482

电子邮件:csucbs @ public. cs. hn. cn

☐经 销 湖南省新华书店

☐印 装 湖南省地质测绘印刷厂

☐开 本 850×1168 1/32 ☐印张 18.5 ☐字数 458 千字

☐版 次 2002 年 8 月第 1 版 ☐ 2003 年 4 月第 2 次印刷

☐书 号 ISBN 7-81061-547-5/G · 112

☐定 价 24.00 元

图书出现印装问题,请与经销商调换

现代写作学丛书

《现代写作学引论》

《文学写作教程》

《实用写作教程》

《中文专业论文写作导论》

主 编	陈果安	余佐辰	
副主编	邓晓成	陈靖武	
	周森龙	郭爱红	
编 委	王进庄	邓晓成	孙春祥
	刘晓南	李作霖	余佐辰
	汪淑娥	陈靖武	陈果安
	周森龙	郭爱红	曹天喜

《现代写作学》丛书编写说明

一、本丛书含《现代写作学引论》《文学写作教程》《实用写作教程》《中文专业论文写作导论》四本，是在近十年教学科研的基础上编写而成。1993年，我写过一本《神秘的文心》，1995年，我主编了一套教材，含《现代写作原理》《文学写作学》《文章写作学》三本。1997年，我们在此基础上又编写了一套实用写作教材，含《实用写作原理》《现代实用新闻写作》《现代实用文秘写作》《现代实用经济写作》《现代实用科技写作》《现代实用礼仪写作》《现代实用法律文书写作》。1999年，鉴于论文写作理应成为大学本科生训练的一个重点，我们又先后编著了《大学文科毕业论文导写》《大学中文专业论文写作概论》。这些教材，经过多年教学检验，得到了不断的充实、提高。这套丛书就是在此基础上编写而成的。

二、如何编写一套实用、稳定、能代表写作学前沿水平的教材，是我们一直思考的问题。综观全国大学目前的写作教学，大致不离以下几种：（1）讲一讲主题题材结构等八大块知识，再加一点文体知识；（2）认为大学新生写作水平低，基础写作不过关，抓住议论文、记叙文、说明文等几种教学训练文体进行反复训练；（3）认为写作课主要解决的是写作技能的问题，抓住写作过程中的一些基本技能进行训练；（4）认为师范院校的学生要解决将来胜任中学作文教学的问题，主要讲理论知识；（5）认为大

学的写作课要区别于中学作文教学，克服随意性、无序性，走向科学化。

经过对比分析，我们认可后一种做法。我们认为：（1）议论文、记叙文、说明文这些教学训练文体严重脱离写作实际，明显落后于时代的要求，已不适宜作为训练的主体；（2）只强调写作基本技能的训练而不重视基本原理的讲解；不利于从比较高的学理的层面提高学生的写作素养；（3）大学写作教学不应重复中学的作文教学，应显示出高等教育的特点来；（4）传统教学重知识讲授、范文分析、文体训练的模式不应简单否定，其中有许多地方暗契写作教学的规律；（5）定位泛泛，不如定位明确；（6）一般的写作教材，无论理论讲述，还是选取范文，往往限于篇幅，有简陋之嫌，既不好教，也不好学，不如编写得充分一点。

三、我们是这样确定这套教材的：（1）定位于师范院校中文专业本科的写作学教学：立足本科，强调了它较高的理论层次；立足师范，强调了它的规范、严谨、系统；立足中文专业，强调了它的专业特点；立足现实需要，强调了学生以后就业的特点和他们应有的优化的知识结构、技能结构。（2）本丛书把“基础理论”、“文体写作”、“论文写作”看做一个循序渐进的系列：《现代写作学引论》阐述了当代写作学的进展和现代写作的基本原理和技巧；《文学写作教程》含诗歌、散文、小说、戏剧、影视、文学评论的写作；《实用写作教程》含新闻、文秘、法律文书、经济文书的写作，突出了中文专业的特点，并考虑了学生以后就业的特点；《中文专业论文写作导论》则意在从更高层次培养学生的科研能力。这四本教材构成一个系列，力求给学生一个比较系统、优化的知识结构和能力结构。

四、本丛书强调写作学应有的学科尊严，并力图学科化。我们的构想是这样的：（1）追求自己的理论与体系，包容适当的深度和广度；（2）从现实需要出发，考虑为学生提供合理的、优化

的、系统的知识结构和规范的训练；(3)体现现代教育的观念，把写作教学看做培养、开发、塑造人才的工程，强调综合素质的教育，强调精神超越性教育，强调潜能教育，强调研究型教育。(4)考虑到写作的综合性及传统教学的一些优点，把理论讲解、范文剖析、训练设计、推荐书目结合起来，把阅读欣赏和写作训练结合起来，克服技能训练或思维训练的单向度教学。(5)编写成开放性的教材，在保证教学需要的基础上，留下比较多的篇幅供学生自学、深造。

这套教材是湖南省几所高等师范院校写作教师通力合作的结果，参编的人员有湖南师范大学的陈果安、王进庄、刘晓南、李作霖、孙春祥、曹天喜，湘潭师范学院陈靖武，常德师范学院的郭爱红、汪淑娥，岳阳师范学院的周森龙，衡阳师范学院的邓晓成，吉首大学的余佐辰。我们强调吸收当代写作学研究的最新成果，也强调执笔者自己的科研成果、教学体会，其中李作霖帮助主编作了部分统稿工作。

陈果安

2002年5月12日

目 录

第一章 诗歌	(1)
§ 1 诗歌的含义	(1)
§ 2 诗歌的特点	(2)
§ 3 诗歌的种类	(13)
§ 4 诗歌的赏析	(16)
§ 5 诗歌的写作	(32)
§ 6 学习提示、推荐书目与练习	(67)
第二章 散文	(70)
§ 1 散文的含义	(70)
§ 2 散文的特征	(71)
§ 3 散文的种类	(79)
§ 4 散文的赏析	(94)
§ 5 散文的写作	(114)
§ 6 学习提示、推荐书目与练习	(184)
第三章 小说	(196)
§ 1 小说的含义	(196)
§ 2 小说的特征	(198)
§ 3 小说的种类	(207)
§ 4 小说的赏析	(218)
§ 5 短篇小说的写作	(245)
§ 6 微型小说的写作	(315)
§ 7 学习提示、推荐书目练习	(356)

第四章 戏剧文学	(365)
§ 1 戏剧文学的含义	(365)
§ 2 戏剧文学的特点	(366)
§ 3 戏剧文学的种类	(372)
§ 4 戏剧文学的赏析	(380)
§ 5 戏剧文学的写作	(393)
§ 6 戏剧小品的写作	(402)
§ 7 学习提示、推荐书目与练习	(417)
第五章 影视文学	(419)
§ 1 影视文学的含义	(419)
§ 2 影视文学的特点	(421)
§ 3 影视文学的种类	(429)
§ 4 影视文学的赏析	(433)
§ 5 影视文学的写作	(445)
§ 6 学习提示、推荐书目与练习	(476)
第六章 文学评论	(483)
§ 1 文学评论的含义	(483)
§ 2 文学评论的特点	(504)
§ 3 文学评论的赏析	(507)
§ 4 文学评论的写作	(520)
§ 5 学习提示、推荐书目与练习	(575)
后记	(578)

第一章 诗歌

§1 诗歌的含义

诗歌是最古老的一种文学样式，各民族文学发展的历史几乎都是从诗歌开始的。最早的诗歌，可追溯到原始人为协调劳动动作、交流感情而发出的劳动呼声。《淮南子·道应训》中说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅在《门外文谈》中也说过同样意思的话。严格地说，这种简单的劳动呼声还不能算作诗，但包含了诗的本质特点，亦即它的抒情性和韵律性。随着人类社会的发展，随着人类思维能力的提高和语言的产生，才出现了含有一定内容，又具有韵律节奏的原始歌谣；这些歌谣，大都存在于劳动过程和劳动前后的祝祷与庆典活动中，最初与音乐、舞蹈合为一体。在一个相当长的历史时期内，诗歌只是活在劳动人民的口头创作之中，并由人们“口耳相传”，以后才出现文人创作的诗。

诗歌自产生以来，经历了不同的历史形态，产生了众多的体制品类，人们对诗歌涵义的解释也不下千百种，在运用诗歌这个概念时也就有了广义狭义之分。20世纪30年代，杨鸿烈在《中国诗学大纲》中曾一口气列出中国文论中关于诗的40条定义加以评析，美国现代诗人卡尔·桑德堡在《诗的定义（初型）试拟》中也曾拟出38条诗歌定义。

我国古代的诗，有合乐的，也有不合乐的“徒歌”，合称诗歌。诗的范围，有的定得窄，仅指古体诗、近体诗等；有的定得

较宽，把楚辞、词、散曲都包括在内。它们共同的特点是具有抒情性和一定的韵律。到现代，随着文学的发展，除格律诗外，还有自由诗、散文诗等。

在西方的文学观念中，“诗”也有广义狭义之分。“诗”最初用来指一切创造性的作品，包括文学、绘画、雕刻等艺术形式。后来，各门类艺术逐渐分离，“诗”专指文学作品，像亚里士多德《诗学》中的“诗”，就兼指史诗、悲剧与喜剧。19世纪，在别林斯基等人的批评论著中，“诗”也常常用来指包括小说在内的各种文学样式，所谓“诗的”，也就是“文学的”。狭义的“诗”，则指具体的文学样式，如抒情诗、叙事诗。

本章所说的诗，就中国传统的解释取其广义，就西方的解释取其狭义，所谓诗歌，指的是与小说、戏剧、散文、影视文学相并列的，一种高度凝练集中，重在抒情，包含着丰富的想象与情感，讲究节奏和韵律的文学样式。

§ 2 诗歌的特征

关于诗歌的特征，古今中外的诗人、评论家都发表过不少精彩的意见，概括起来，其特征有以下几点：

一、浓郁的抒情性

诗歌是最重要的抒情文体，抒情是诗歌最基本的本质特征，这为历代诗人、文论家所公认，并贯穿于古今中外一切伟大的诗篇中。

我国历来就有“诗国”之称，在我国第一部诗歌总集《诗经》里，古人就发出了“心之忧矣，我歌且谣”的歌声。在先秦，“诗言志”是人们对诗歌本质最普遍的认识。所谓“志”，亦即诗人的思想和情感。魏晋时期，陆机在《文赋》中第一次

提出了“诗缘情而绮靡”的主张，对后世诗坛产生了深远的影响。唐代诗人白居易则明确把“情”视为诗的根本，认为“感人心者，莫先于情，莫始于言，莫切于声，莫深入义。诗者：根情，苗言，华声，实义。”到现当代，人们仍持同样的见解。鲁迅说：“诗歌是本以抒发自己的感情的。”郭沫若说：“诗的本质专在抒情。”当代诗人郭小川认为：“没有感情，就没有诗歌。”

诗的抒情性在西方同样也受到重视。古罗马演说家西赛罗说，古希腊哲学家德漠克利特就“不承认有某人可以不充满热情而成为大诗人”。黑格尔在《美学》中也指出：“抒情诗主要地表现内心的情绪。”英国诗人华兹华斯说：“诗是强烈感情的流露。”

诗最本质的特点便是抒情。如果没有诗人情感的渗透和熔铸，就不可能产生诗。如传统蒙学《声律启蒙》中的句子：

云对雨，雪对风。晚照对晴空。来鸿对去燕，宿鸟对鸣虫。三尺剑，六钧弓，岭北对江东；人间清暑殿，天上广寒宫。两岸晓烟杨柳绿，一园春雨杏花红。两鬓风霜，途次早行之客；一蓑烟雨，溪边晚钓之翁。

这些句子，有对仗、有平仄、有景物，也押了韵，念起来声音和谐，节奏响亮，但它不是诗。

押韵不一定是诗，《百家姓》《三字经》《千字文》不是诗，华丽的词藻不一定是诗，生活现象的罗列也不一定是诗，用形象图解某一意念不是诗，将句子分行排列也不一定是诗。诗必须有情感在。如果没有诗人主观情感的渗透，就不具备诗的审美特质。何塞·马蒂曾说过：“没有情感，可以成为一个韵文的雕工或韵文的画匠，但不能成为诗人。”我国当代诗人、文艺理论家何其芳也指出：“即使整篇找不出毛病和漏洞，如果一点也不感动人，自然不算好诗。”

诗的抒情性不仅体现在抒情诗上，也体现在叙事诗上，“我

们可以在叙事诗或略带情节的抒情诗中发现，凡是叙事的地方，诗就出现快镜头，凡是抒情的地方，诗就出现慢镜头。”（吕进：《新诗的创作与欣赏》）

强调诗歌的抒情本质，并不是说其他文学就没有或不需要抒情，只是它们都不像诗歌那样把感情作为自己主要的表现对象，并且在情感的强烈、集中和表达方面有着那么严那么高的要求。

强调抒情是诗歌的本质，并不是说一切情感的流露都能成为好诗。情感有真伪、高下、美丑、强弱之分。真正的诗，首先具有真情实感，它来自生活，出自肺腑，那些浮泛的矫饰，无病的呻吟，假大空的豪言壮语，不可能成为诗。其次，诗的情感还要求健康、高尚。罗斯金说：“一个少女可以歌唱她失去的爱情，但是一个守财奴却不能歌唱他所失去的钱财。”普列汉诺夫指出，因为前者感情高尚，可以感动善良的人们，而后者感情卑下，不能引起人们的共鸣。人类的一切情感，特别是与人民、与生活、与时代息息相关血肉相通的情感，都是诗情的源泉，而一切病态的、格调低下的、颓废粗俗的情感，都不是诗歌的对象。

由于诗歌以抒情为主，带来了诗人强烈的主观色彩。和其他文学样式一样，诗歌也是社会生活的反映，但它对社会生活的反映主要不是通过对客观生活内容的描摹，而是要把社会生活心灵化，即把它融铸内化为诗人的主观情感加以表现。正如黑格尔所指出的，诗歌的“重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂”，诗歌“并不排除对外在对象的鲜明描绘”，但描绘的目的仍在抒情。所以，真正的诗，永远是心灵的诗，灵魂的歌。

生活的心灵化，情感化，也就决定了诗人个性在诗歌创作中的地位。郭沫若说：“诗的主要成分总要算是‘自我表现’了。”诗人公木也曾说：“凡诗中或明或暗都有个‘我’，需要描写‘自我’。”如果没有“我”的独特情感，没有“我”的审美发现，就不会有诗的抒情个性。

但是，“表现自我”并不等于“个人主义”，也不意味着与社会生活的隔绝。诗歌“表现自我”，表现的应该是“我”对于生活、时代、社会的独特情感体验，是诗人的个性、人格和灵魂；同时，诗人通过“自我”表现出来的情感内容，应既是个人的，独特的，同时又具有普遍意义。正如别林斯基所说：“伟大的诗人谈着他自己，谈着他的‘我’的时候，也就是谈着大家，谈着全人类。”

诗歌是激情的产物。古罗马贺拉斯有句名言：“愤怒出诗人。”但也有人认为，情绪过于激烈时不宜作诗。如鲁迅就说过：“我以为情感正烈时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”狄德罗也说过：“你是否趁你的朋友或爱人死的时候就做诗哀悼呢？不，谁趁这种时候去发挥诗才，谁就会倒霉。”这两种意见究竟孰是孰非呢？实际上，不同的情感状态，不同的情感内容，就有不同的抒情方式。激情如炽，固然可以抒发为诗；痛定思痛，也可以长歌当哭，这样的诗，或激情奔放，或深沉含蓄。

大体说来，诗歌的抒情方式有两大类：或直抒胸臆，或以物传情。当诗人在现实生活中感受到的情感如潮水一般在胸中激荡时，诗人往往在歌唱与呐喊中把自己的激情不加掩饰地倾泻出来；有时，诗人也将情感与人生哲理、信念融为一炉，以直陈的方式来表达，如陈子昂的《登幽州台歌》、裴多菲的《自由颂》、普希金的《假如生活欺骗了你》，都是直抒胸臆的名篇。但诗人更多时候是借物抒情。诗人涌动于胸中的情感，既是具体的，又是无形的，无法让人直接感知。因此，诗人在抒发情感时，往往力求情与境谐，情与景合，把情感凝结成有声有色有形有态的具象，以让读者去体验和感受。例如，“情谊”是无形的，但“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情”的诗句却让读者感受到了别情的深长；“忧愁”是抽象的，但“问君能有几多愁，恰似一江

春水向东流”的诗句却让读者体会到了忧愁的绵绵不绝。

二、高度集中地反映社会生活

诗是一种高度凝练高度集中的语言艺术。它要像凸透镜一样，把生活中的光和热都集中到足以引起燃烧的焦点上来，万取一收，一以见万，以有限的篇幅反映无限宽广的内容。

诗歌一般不对事件过程作冗长的铺叙和交代，它总是把笔力集中到诗人感情的抒发上，通过抒情的方式，高度集中地反映社会生活。例如，诗人贺敬之 1956 年回延安，就同一题材同一主题，曾写过一篇诗歌一篇散文。在散文《重回延安——母亲怀抱》中，他对重回延安的经过、场面和情景作了比较详细的叙述，在诗歌《回延安》中却只抓住那些最具特征的事物集中地、一唱三叹地抒发自己的感情。

诗歌在形象的刻画上也不同于散文、小说。散文、小说对形象的刻画一般是全面展开的，甚至是精雕细刻的，诗歌对形象的刻画往往采取写意的手法，只是抓住事物感人至深的特征来写。如元稹的《古行宫》：“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”诗人这里写宫花和宫女，并没有全面铺开来写，只是抓住宫花灿烂的色彩与宫女婆娑的白发来写，短短几句，就抒发了作者对历史盛衰的感慨，可谓高度精练。

诗歌总是以有限的篇幅，最少、最精美的文字，来反映无限广阔的内容。旧诗中的许多作品，均能以少胜多，做到“字少而意丰”，“以片言明百义。”如温庭筠的《早行》：“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”通过寥寥数字，便将凄清冷落的意境和游子在旅途中的辛劳、孤寂抒写得淋漓尽致。新诗用白话来表现现实生活，不像旧诗那样对字句有严格限制，篇幅可长可短，每行的字数可多可少，但对生活的反映同样是高度集中的，如诗人韩翰的《重量》：“她把带血的头颅/放在生命的天平上/让所有的荷

活者/都失去了——重量。”全诗短短几句，既没有铺张张志新烈士临刑的场面，也没有大篇幅的抒情，只是寥寥数语，深刻地表现了对烈士的敬仰，也对所有苟活者进行了鞭挞。只要是诗，即便是长篇抒情诗和叙事诗，它对生活的反映也是高度集中的。英国19世纪诗人勃洛克谈到诗的特征时说，诗要在“一颗沙里看出一个世界，一棵野花里一个天堂，把无限放在你的手掌上，永恒在一刹那收藏。”我国清代的吴乔在《围炉诗话》中说：“意喻之米，饭与酒所同出，文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。”这些比喻，生动贴切地说明了诗歌也就是这样一种高度浓缩的艺术。如果内容浅陋而篇幅冗长，就称不上是诗了。

三、丰富的想象

一切文学创作都离不开想象，诗歌创作特别需要想象。艾青说：“没有想象就没有诗。”赫兹利特说：“诗歌是幻想和感情的白热化。”波德莱尔说：“只有想象里才有诗。”

诗歌的情感抒发需要借助于形象，诗歌创造形象有其特殊性，一般情况下，它不会对事物作详细、具体的描写，也不会对事物过程作一一铺叙。它只是抓住最便于抒情的事物，以抒发自己的感情。它对事物的描写，往往是写意性的，它通过“意象”的创造来构筑自己的形象体系和艺术世界。

所谓“意象”，它不是纯客观的描摹，而是诗人主观情态作用于客观物象，并在融合转化中生成的具有特定情感内容的艺术形象，它是“客观物象”与“主观情感”的有机统一。“意象”是诗歌形象构成的重要元素。一首诗可以有一个单一的意象，也可以有多个意象组成的复合意象。

诗人创造意象有两种类型：一是以心写物，一是缘心造物。所谓“以心写物”，它直接缘于作者的感官印象，是对生活场景的诗意刻画。例如杜甫的《绝句》：“迟日江山丽，/春风花草