

全国高校第一期写作教学讲习班  
写作教学与文艺创作讲演录

华东师范大学、中国写作研究会华东分会

联合举办

## 编 印 说 明

受教育部委托，华东师大中文系和中国写作研究会华东分会，于1982年2月至6月举办了全国高校第一期写作教学讲习班。讲课内容有“教学研究”“专题报告”等项。为了便于教学或科研工作中的参考需要，我们组织全班同志，分工负责，把各次报告的录音整理成文。除了一些因录音效果不好而无法整理的，共得二十三篇，编印成现在这个《演讲报告文集》。

文章的编目次序，原计划是“教学研究”部分在前，“专题报告”部分在后，各按讲课的时间排列。但是，由于各篇文章整理、打印的时间不一，因此也有不少交错、颠倒的地方。

由于时间仓促，本集所收的文章，除少部分曾经报告者本人审阅，其余都由我们直接定稿。这里谨向后者的作者同志们致歉。

我们的水平有限，错误、疏漏之处一定不少，欢迎大家多提批评、指正的意见。

全国高校第一期写作教学讲习班

1982年8月

目 录

- |                  |             |
|------------------|-------------|
| 1 革新内容 加强实践      | 王 光 祖       |
| 2 论文的强调手段与结构逻辑   | 于 成 鯤       |
| 3 论文写作教学         | 于 成 鯤       |
| 4 议论文写作教学        | 范 培 松       |
| 5 文学写作教学         | 于 成 鯤       |
| 6 关于写作训练         | 张 春 林       |
| 7 散文写作教学         | 陶 剑 平       |
| 8 文学评论写作教学       | 裴 显 生       |
| 9 文学鉴赏写作教学       | 凌 焕 新       |
| 10 作家论的写作        | 凌 焕 新 裴 显 生 |
| 11 报告文学教学        | 林 士 明       |
| 12 报告文学的写作教学     | 朱 子 南       |
| 13 《子夜》从小说到电影    | 桑 弧 生       |
| 14 文章学的建设问题      | 裴 显 生       |
| 15 宁宇谈诗歌创作       | 宁 宇         |
| 16 谈谈有关陈奂生的几篇小说  | 高 晓 声       |
| 17 关于军事题材的创作问题   | 峻 青         |
| 18 评话的表演艺术       | 唐 耿 良       |
| 19 喜剧电影的创作与欣赏    | 李 天 济       |
| 20 电影创作漫谈        | 赵 志 强       |
| 21 古典文论中关于创作论的问题 | 徐 中 玉       |
| 22 小说创作经验谈       | 陆 文 夫       |
| 23 戏剧文学教学研究      | 唐 耀 斌       |

今天是教学研究的第一讲，我先开个头炮，作为一个引子。准备讲如下三个问题。

一、对写作课的特点和前景的理解：

一九七八年四月，在江苏师院召开的全国高校写作教材协作会议上，吕叔湘先生概括了当时对写作课所持的三种不同意见：一种是“取消派”，认为写作课属于补课性质，随着中学教学质量的提高，大学的写作课就可以取消了；一种意见跟取消派基本一致，只是时间看得长一些，认为目前取消还不到时候，这可以叫作“过渡派”；另外一种则是认为写作课应有自己的特点，要坚持下去，这是“扎根派”。从当时来看，这股“取消”风还是刮得不轻的。这两年“气候”有些变化，“温度”有些回升。本来取消的，现在恢复了；本来不开的，现在又开了；搞写作的同志也进行了多方面的探索。但是，人们对于许多问题的看法还不很一致，这就需要讨论。

首先，开设写作课的目的是不是为了“补课”呢？持这种意见的同志认为：学写作就是要做到文通字顺。这个目的中学教育完全能够达到。过去达不到是教学质量不理想的缘故。说学习写作就是为了把文章写通，这样理解也不是不可以；但怎么才算“通”，这一点又是很弹性而不容易一言以蔽之的。苏东坡在《答谢民师书》里说过：“夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则不可胜用点。”苏东坡所说的“达”，和我们所说的“通”，我看就有点相似。同是一个“通”，对中学生来说，这要求不苛刻；对大学生来说，这要求也不简单。中学生能把文章写通，是他进大学的先决条件，而不是在大学学习合格的标志。作为一个以研究祖国的语言文学为专业的大学生，他不仅在一般常用文体的写作上应该比中学生写得内容更加丰富、深刻，文字更加准确、生动，而且还应该具有一定的文艺创作或文艺评论的能力。作为高等师范院校中文系的学生来说，他还应该具有进行中学作文教

学以及指导中学生的课外创作或课外阅读活动的的能力。要达到这样的要求，不仅要注意表达能力的锻炼，还要重视鉴赏能力的提高；不仅要自己多读多写，还要加强有关理论的学习。这样的任务，难道都能在中学语文教学中得到解决吗？

另一个容易引起争议的，就是写作课和其它课程的关系问题。有些同志认为，写作课就是实践课，除了写作实践和讲评活动以外，不一定要多讲什么知识，特别是不要讲常用文体以外的知识，因为那样就会与别的课程打架，侵占别人的地盘。有些主张取消写作课的同志也有类似的想法，他们认为提高学生的写作能力，本来要靠中文系的每一门课的努力。只要把古典文学、现代文学、外国文学、文学理论、语法修辞等各门课都上好了，在教学中加强理论与实践的结合（讲课和做作业），提高学生写作能力的目的同样可以达到，写作课也就没有单独开设的必要了。

当然，讨论任何问题都不能绝对化。我们不能说，不开写作课中文系就绝对办不下去。由于写作课的实践性和综合性的特点，它与许多课程都有部分交叉的关系。“打架”的现象也是有的。例如讲诗歌单元，就讲了很多诗歌发展史或是修辞格的知识；讲文选有些作品也和别的组相重；文艺理论组的同志还提出，我们讲了诗歌、小说、戏剧、散文的写作知识，他们课程中的“内容和形式”这一章就不讲了，等等。这里面，有些具体问题还需要具体分析；但总的来说，这种自有特点而又与别的课程在内容上部分交叉的情形，并不只发生在写作课身上，而可以说是各科之间的一种普遍现象。只要我们正确地认识并在具体的教学过程中充分体现写作课本身的特点，并与别的课程彼此扬长避短，相互配合，写作课非但不会成为抢占别人地盘的“侵略者”或是“多余的人”，而且还可以成为推动学生更好地掌握、运用他所学到的各种知识，全面提高教学质量的“催化剂”。

举些例子来说吧：譬如在《古典文学》、《现代文学》和《外国文学》等课程中，都会按照各自的文学史的线索，讲到许多诗人、小说家、戏剧家、散文家的创作道路和代表作品。然而，如何从这些文学样式的历史发展以及中外古今作家的作品和创作经验的分析、比较中找出规律性的东西，并用以指导当前学生的写作实践，就是写作课

的事了。又如，在《文学理论》课的教学大纲中，也有“文学作品的内容和形式”“文学鉴赏”和“文学批评”等单元。但是他们讲的，主要还是这些问题的基本特点、基本规律、理论基础以及和这些问题有关的文艺思潮、文艺流派的介绍（这样说，并不意味着文学理论课只能罗列概念，它们也需要结合各种具体生动的事例来说明问题）。写作课碰到这些课题时，则可以着重从艺术表现的角度分析作品的形式和内容之间的辩证关系。例如我们在中文系夜大学一年级的写作课上就讲过“情欲信、辞欲巧”、“无巧不成书”、“没有枝叶就没有花果”、“迁想妙得”、“反常合道”等专题。这些内容理论课就不一定会讲。如果它也要这样讲，就可能显得过于琐碎而与其它章节的内容不相协调。

基于以上的观点，我们并不怀疑开设写作课的必要性；但是，看看现有的教材和我们具体的上课情况，则又感到建立一个比较理想的教学体系和理论形态，似乎还有一段距离。这就要求我们还应该不断地考虑教学内容的更新和教学方法的改进。

## 二、内容的更新问题：

回想当年刚开写作课的时候，既没有统一的教学大纲，也没有正式的教材，完全靠写作教师自己去摸索。教什么，怎么教，都是八仙过海，各显神通。直到一九六三年，北京大学中文系汉语教研室编写的《写作知识》正式出版，才算有了一本比较普遍得到好评的教学参考书。这本书的内容和体例，按照该书的“序”中所提，是“用原现代汉语修辞部分做底子，加以补充扩大”而成的。尔后，各高校自己编写的写作教材越来越多，除了“主题”“结构”“表现手法”等基础知识，又加上了文体知识（常用文体和文学样式）。在这些专书或讲义的辗转流传、相互影响的过程中，通用写作教材的面目也似乎趋向定型化了。到了这几年，由于这一类教材的广泛流行，加以中学语文教学中也增加了不少写作知识，那些基本的条条杠杠，对于一般的中学生来说，已经不太新鲜了。大学写作课如果仍旧按照上述一般通用教材的体例、章节按部就班地上下去，就会使学生感到重复和平淡。教学内容的更新问题，日益迫切地提出来了。

据我们所知，很多兄弟院校的同志们都在做这方面的努力。有的

主张拿掉基础写作而专搞文学写作；有的准备在原有的基础写作知识之上充实以“技法”和“风格”的研究；有的已经把写作课开成文艺评论课或文艺鉴赏课；有的则倡导建立《文章学》的正式体系。这些做法虽然五花八门，但是总的精神和发展趋势，看来还是大体一致的。具体表现在：一、不要面面俱到，泛泛而谈，而要讲得深一点，活一点；二、加强对于艺术技巧、艺术规律以及古今中外著名作家、艺术家的创作经验的研究，充实到现有的教学内容中去，进而形成新的教学体系。

我们自己也想更新，但是办法还不多。我们现在还没有自编教材，用的仍是部荐的北师大编的《写作基础知识》。书发给同学，当然不能不用，但也不能照本宣科。我们的做法是：每次上课，先把教材上有关章节的内容扼要的提一提，要求同学课外自己看书；教师则重点发挥或是补充性地讲几个问题。

例如，讲论说文时，有关论点、论据、论证方法等基本概念则要同学去看书；教师着重分析写论说文时需要处理好的几组关系——破和立、情和理、虚和实、横和纵、庄和谐，等等；记叙文的教学则着重讲点和面、动和静、断和续、张和弛、形和神等关系。讲文学写作，也尽量不像过去那样总是从“定义”“分类”“发展历史”“写作要求”等一般性的问题讲起，而想根据不同对象的特点，各自抓出一两个问题来着重分析或安排训练。

例如，讲散文，就讲——

形散神不散（散文的艺术特征），

各树一帜，别开蹊径（散文的风格谈）；

讲诗歌，就讲——

片言以役万景（炼意和炼词）

新诗要“新”（新诗发展方向的探讨）

讲小说，就讲——

咫尺千里，曲径通幽（短篇小说的结构）

让人物活起来（形象的塑造）

讲戏剧，就讲——

“危机”的艺术（戏剧冲突和戏剧结构）

### 一石数鸟(戏剧语言)

这些，还只是一种设想。是否可行，还有待于实践。

### 三、加强写作实践。

更新教材，似乎是一种“提高的努力；而搞好写作练习和讲评活动，则又是一项“两眼向下”的工作。两者相辅相成，不可偏废。

就目前的情况而言，学生的写作练习每学期一般是四到五次，方式绝大多数都是命题作文。批改学生的作业，尽管早已成了写作教师的沉重负担；但是，从学生学习的实际情况来看，写作训练还是一个薄弱的环节。知识教学和写作实践之间，还缺少全面而有机的联系。总的来说是讲得多，练得少，针对某些实际问题有的放矢地反复训练更少。因此，即使对于某些教学效果一贯比较好的教师，同学也会反映：写作课听听还可以，写写用不上。学了一年，班里同学的写作水平往往高的仍然高，低的仍然低，双方的变化和提高都不明显。这个问题不解决，也就根本谈不到写作课的教学现状会有什么根本性的突破。我们也想根据各单元的知识教学的要求，编一套比较有系统的练习项目。从写作之前的调查研究、到动笔时的构思立意、谋篇布局、表现手法、文章体例、起草修改等各个关节，都尽可能地包括进去。练习的次数可以多一些，每次训练要有一个比较集中而明确的目的。目前，我们的写作练习有大、小作文两种。大作文每学期四次左右，小作文两星期一次。小作文的练习内容有：改变人称和叙述方式；增添或更换背景材料；剪裁素材；在数段材料之间加不同的“头”。拟题目；设计对立面；寓理于形象之中；用不同的方式论证同一个论点，等等。总之，练习要多一些，花样也要多一些。

我们总的体会是，写作课的教学是否可着重抓好三个环节：指导学生读书(教材或其它材料)，讲课突出重点，反复进行练习。总要使写作课既能深入，又有更新，不断地适应时代发展的要求。



## 论文的强调手段与结构逻辑

复旦大学 于成鲲

我以为这两个问题是论文写作教学中的重要问题。讲之前，先简单介绍一下论文写作“绪论”中写作与技巧的关系问题。

讲好写作课，将“绪言”讲好很重要。为什么呢？我们那里，理科是把写作作为选修课。选修课国家有规定，有两个星期的时间作为选择时间，可以自由选择，无兴趣可以改行。因此，绪言抓不住人，学生就会跑掉。你后面很精彩也没人听。绪言如何讲？讲什么内容？值得研究。讲目的、性质、方法内容是可以的，但讲点“技巧”更重要。因为开这门课，学生都是来讨一点技巧的。但技巧与写作是什么关系？他们往往把技法当成“技巧”，因此，我建议同志们讲这的时候，要讲清几个问题：一个问题要讲技巧与思想的关系问题。世界上任何一个伟大的作家，他都是一个伟大的思想家。他们共同的特点是热爱自己的祖国、自己的人民，不管外国、中国，都是这样。这样，他们的这种思想就反映在他们的作品中，成为他们写作的指导思想。因为思想贫乏的人是写不出很深刻的东西的。我们学生的文章通顺还是通顺的，但思想一般，没有很深刻的见解。原因在哪呢？就是思想很贫乏。因此，要把这个问题讲清楚。第二个问题就是写作与生活的关系问题。现在学生心都比较大，以为学了这门写作课后就可以当作家。因此，平时究竟怎样收集材料，怎样观察生活不大注意。我上课时间问过学生：你们平时注意观察生活没有？同学们说：注意了。我说：好，我现在请同学做个小练习，描述一下你的母亲。你的母亲是个什么形象，用几句话，要抓住主要特征。有的同学就写了：我的母亲是一个普通的妇女。究竟有什么特征呢？他讲不出来。陈望道先生在世时，他很注意这个问题，注意训练学生的这个观察力。从前，我们学校<sub>在重庆的时候</sub>，他上课问学生，你们每天上课，来来回回从我们教室前头这个小桥上过，走过多少年。你们知道不知道这小桥上有多少石狮子？结果整个班级没有一个人回答出来。他说，你们每天经过这个桥，结果连石狮子也数不出来，你们将来怎么当记者，当作家？

因此，要教育学生注意生活，注意收集物料。再一个是写作与下苦功夫的关系。要经常练习。因为有的学生光一肚子技巧，但是不会写。如果是老师在技巧上指点错了，我负责；但你不下功夫干，那就是你的问题了。许多大作家，都是下了大功夫的。另外，还有一个问题，就是写作与修养的关系。主要指文学修养。老一辈作家、科学家都有很高的文字修养。如我们学校的苏步青先生，文章写得很漂亮，还会写诗词；写的一些专著，文字很好。出版社编辑对苏老的著作很放心，认为他一书中一个标点错的都没有。有的人文章就不得了，要重新给他弄。我们学校招的学生，都是尖子，将来要成为很有名的科学家，没这个文学修养是不行的。要写好论文，这个条件是不可缺少的。光一天到晚研究技巧是不行的，还要读书，要博览古今。开始，把这些关系讲清楚，以后就好讲了。

老师是要讲技巧、技法。但我们讲的不是某一个作家，某一个时代的技巧。这一点同志们要思想上明确。技巧在发展中有三种类型：一种是各个时代通用的东西，这个东西带规律性，我们写作课主要讲这个东西。如：立意、以文传意，意在笔先。过去如此，现在如此，不变的。又比如文学写作，讲“构思”是围绕人物来的，围绕形象来的，寓意于形象之中。而论文是围绕“理”来的，那就不能搞错。如果你写文学作品围绕“理”来，那就一定是概念化。反过来，你写论文，也不能用形象的东西来代替，那也不行。上次在同济大学，要一个同学写一篇文章，介绍西湖风景，要求是500字的说明文。结果，不是按照说明文的要求来写的，而是按感情的线索来写的，写成了散文。第二种是属于某一个时代的。时代过了，人们不用了。你现在拿来套就不行。比如说，有这样一种手法——“明驱暗助”，这手法在元代是非常流行的。元曲里用得很多。比如：《冻苏秦》、《破窑记》，都是这个手法。表面上是赶他，要他滚，暗地里却是帮助他、支助他。这又有一个名字，叫“点汤”。“明驱暗助”是我们给他归纳的。如：《冻苏秦》，讲苏秦挂六国帅印之前的一段。他曾许下愿：“金榜无名誓不归”。当时，张仪曾投靠了苏大公，这样，张仪苏秦二人都出去赶考。苏大公说，张仪可以出去，苏秦还是在家种庄稼。苏秦不服。二人就一起上路了。在路上，下了大雪，苏秦有了病，不肯走了。张

仪就一人到秦国去了。苏秦就转回家了，结果被他老子打了二百棍杀威棍，他嫂子也不把他饭吃。他于是发誓，从此再也不回家了。他就投靠做宰相的张仪。苏秦到宰相府里，见有很多太师椅，进门就要坐，张仪不要他坐，要他到“冰雪堂”去。这地方，张仪事先在房子周围布置了很多风车，周围是一堆一堆的雪，往房子里吹，结果冻得苏秦瑟瑟发抖。张仪问苏秦：“兄弟，你冷吗？”苏秦说：“冷”。结果拿了一件皮袄来。但不给苏秦穿。冻得苏秦直骂张仪没良心。张仪这时就说：“点汤”。“点汤”是送客的意思。苏秦就恨恨不平地走了。就在这时，转出一个人来，给他两锭银子，一件衣衫，一匹白马。这样周游六国，当了宰相。后来，碰到张仪，就想报复一下。结果，那个送银送衣送马的人出来，说明你的恩人是张仪，那些东西都是张仪送的。原来如此，以前的那些都是假的，故意做的，有意激发苏的。这样，有明有暗。这种东西就是“点汤”手法，现在就不用了。“点汤”，是过去宋代的一种礼节，就是客人来了请吃茶。宋代的皇帝的老师要走，临走时送来一碗汤药，这汤药是甜的，给老师吃。送客就叫“点汤”，迎客是“送茶”。这种手法就不用了，因为那是那个时代的東西。还有些手法，比如说鲁迅的某些作品中的“阴冷鬼气”，这是他个人的东西，你模仿不了的，也没有必要。因此，我们讲技巧的时候，就多讲从古到今带规律性的东西。

下面就讲强调手段。

《写作》杂志第四期有一篇文章，把基本问题讲了一下。这里讲一个问题。就是“论文强调”要有目的性。强调手法首先必须明确强调的目的，这目的就是突出。要研究突出什么东西？为什么要突出它？怎样突出？法国剧作家小仲马有一句名言：“如果不知道你往哪里去，你是不知道出路的。”不弄明白强调的目的，就不容易达到预定的效果，甚至会起反作用。一篇文章，如果基本观点是错误的，你越强调，这种错误观点愈显得突出。因此，要提倡正确的强调。一定要有明确的目的。

论文强调手段常用的有以下几种：

### 一、集中强调

集中强调的主要要求是：侧重一面，集中一点。所谓侧重一面，

是指在写作的时候，不要贪大求全，要从某一个侧面来选用材料。或者抓住某一个具体的观点做文章。抓的事情多，提的问题太大，就容易产生面面俱到、空洞抽象的毛病。所以写论文，忌讳旁枝杂出、头绪纷繁。《燕山夜话》中的《一块瓦片》，文章只有两千来字，谈论的是一块瓦片。这在我们生活中是一种很平凡的事物，可是到了邓拓手上却不同了。他这一瓦片中挖掘出一番深刻的道理，得出了一个普遍的结论：无论你是学历史的也好，学建筑的也好，学工业的也好，似乎都应该从一块瓦片开始，对一切客观事物不断地进行仔细的分析研究。文中从我们的祖先夏桀作瓦开始，引经据典，旁证博引，证实我国封建帝王盖过琉璃瓦、铁瓦、铜瓦、银瓦、金瓦的事实，又证实劳动人民盖竹瓦、石瓦，甚至无瓦片的事实，让我们看到了一块瓦片背后，也有如此复杂的情形，需要进行阶级的历史分析。

确定了侧重面以后，还有一个重点的问题。论文的论点是文章的核心和重点。必须进行充分的说理。在《一块瓦片》里，作者用夹叙夹议的方法进行了细致的分析。先以“全吴缥瓦十万户”与皮日休、鲁望等人的卧习生涯相对照，指出了唐代的阶级对立；次以“七重楼、复铜瓦”“厨复银瓦”“玉阶金瓦”点出一些古代国家的贵族阶级奢侈豪华；再用“日晖百瓦”“家家竹瓦代诛茅”“头无片瓦，地有残灰”的贫苦农民的生活进行比较。这就十分鲜明地突出了这样观点，即对一块瓦片也需用阶级观点进行历史分析。而这一点恰恰是一切研究工作者探讨问题的着眼点。没有上述一番分析，便无从得出“由小小的一块瓦片开始”的结论。

## 二、部位强调

部位强调指的是通过精心安排，运用结构的部位突出文章的中心。论文的结构通常分为绪论、正论和结论三个主要部分。作者可以根据不同需要运用不同的部位达到强调的目的。

首部强调。通常的做法是将文章的结论提前，形成结论倒置。作者一开头就提出一个结论，对具体内容、性质、理由都暂时不作交代，先在读者心中造成疑问。有的是作者先提出一个问题，直接设疑，然后再一层层进行论述。这种方法的好处是一开头就突出论题，触及中心，开门见山，简炼醒目。如欧阳修的《五代史伶官传代序》，一开头就

是“盛衰之理，虽曰天命，岂非人事哉。”一般人总是认为一个朝代的兴衰在于天命，欧阳修却认为在于人为。下面事实都是在于说明“兴衰之理在于人事”的道理。

**尾部强调。**即在结尾部位进行强调。这种方法的好处是给人造成难以磨灭的印象，使尾部道劲有力。运用这种强调方法，在开头、中间并不直接点明后面将要得出的结论。如《过秦论》前半部极写秦之强，后半部极写秦之弱。席卷天下、包举宇内、囊括四海，不可一世的秦始皇，在举木为兵，揭竿为旗的陈涉吴广面前顷刻而亡。这是什么原因呢？作者直到文章的最末一句才轻轻点出：“仁义不施，攻守势异。”这一笔犹如百川归海、水到渠成，铭刻在读者的心中。

**中部强调。**最常见的是两种情况：一是抓住中心论题从正面反面、前面后面反复论述，如鲁迅的《友邦惊诧论》那样反复说明一个论点。还有一种情况是在中部提炼一些警句策言，将一般人用三言两语难于说清的道理用精辟的论断，一语道破。如范仲淹《岳阳楼记》中的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，韩愈《师说》中“弟子不必不如师，师不必贤于弟子”，魏征《谏太宗十思疏》中的“居安思危”等等。这种强调方法效果是极好的。

### 三、对比强调

**对比强调，主要是通过反衬对比，突出一面。**对照比较是人类认识事物本质特征的一种方法。也是写论文强调的一种手段。可以突出某一事物的主要特征，让我们从反面来认识某一事物。如《燕山夜话》中《两座庙的兴废》，一座是“张公庙”，一座是“杨家庙”，这杨家庙本不该修，因为杨家将没有到过古北口，不应该在古北口修，可是解放后偏偏修了；而“张公庙”，张是汉代一个将军，本应该在这里修庙的，可是偏偏没有修复，这两座庙一对比，就使我们看出一个问题：就是我们的一些干部办事情盲目。在论文里，象这种情况是很多的。又如《解放日报》曾经登过的一篇调查报告《两个服装店》；还象《建国以来若干历史问题的决议》，谈到建国以来的成就时，就将现在和1952年的情况对比。

### 四、语词强调

最常见的有提示语。如“请注意”，“值得注意的一一问题”、

“我再次声明”、“郑重宣告”等等，在文学中是没有的，在论文中很重要。第二种是用标记符号，如马克思的《论杜威》，打一些黑点。还有重复语词，如：洪深有篇文章叫《戏剧官》，结尾有这么一句话：“以后，我只希望，那神圣庄严的官字，永远永远，永远不，不，不，不，不，不，不再和那寒冷浑沌的‘洪深’两字相连。”洪深本来不愿做官，可是抗日战争中不得不当了七年戏剧官，他在文章里一连用了九个“不”字，强调了他对做这种“官”的反感。还有一种是用总括语，表示强调。如“总而言之”、“由此可见”、“一言以蔽之”等等。

下面再讲讲“结构逻辑”问题。很值得研究。以前我们讲论说文，总是讲论证，论证就是演绎，归纳，推理，许多教材基本上如此。我认为不应该这样，这没有具备写作的特点。演绎，归纳，推理不是说我们的文章里不用，但这是思维规律，搞别的科学也都用的。用逻辑上的问题完全代替写作中的问题，行不行？以前，我们就是全部搬逻辑，这是不妥的。不是说废弃这个规律，而是说不能生搬硬套。我们对这思维规律本身没有疑义，而是在写作中如何运用问题。讲论文的结构，有几个问题要弄清楚。一个是结构形式问题，一个是结构逻辑问题，一个是笔法问题。后两个问题是重点。我们的古人讲得最多的还是笔法。结构形式指的什么东西呢？就是我们论文的外在联系，如科技论文。它有引言，有正文，有结论。按古人讲法是：有“总起”，有“总结”。外壳的形式是不一样的。一篇社论，一篇文字评论，一篇科技论文，表现形式是不一样的，各有各的要求。这些应该让学生知道，但无须化多少笔墨。主要的是文章的内部结构、结构规律是什么？这是应该讲的主要问题。我的看法是：

一、论文的结构是依理定形，顺理成章。换句话说，就是论文结构的中心是“理”，丢掉这个东西，文章是写不好的。文学是形象，环绕人来结构，这是结构的中心。论文呢？是环绕着“理”来的。结构形式，也是按照这个“理”来定的。论文的内在推理形式决定着论文的内部结构形式。比如说：一篇论文在探讨某个事物产生的原因时，它反映在结构上就必然有两部分：一个是原因。一个是结果。如何摆法，可以相机处理。可以原因在前，也可以结果在前，或者多种原

因多种结果，但总少不了原因和结果。论文的内在结构变化无穷，但它的外部不是这样，可以是社论，可以是文学评论，可以是科学论文，但内部总跑不出结果和原因的。又比如讲事物的个别与一般的关系。总脱不了个别的事物和一般的道理。比如韩愈的《师说》，就不是按照逻辑的演绎来进行结构的。又比如说，讲到事物的辩证关系时，它就少不了同一事物的这一面和另外一面，这两面都有。你要讲事物的辩证关系，就一定不能片面性。这反映在结构上，就必需要两面。刚才讲强调，但强调过了头，搞片面性也不行。所以，文章结构的中心是“理”。既然是“理”，你就不能违背事物的发展规律，也就是说不能违背人的思维发展规律。但不完全是形式逻辑那一套。它既有形式逻辑，又有辩证逻辑。

二、以意为主，首尾贯一。这是文章结构的第二个问题，就是一个思想要从头至尾始终如一地贯下来。古人讲：“花开千朵，一本所系”。文章不管如何漂亮，它都有个“本”，有个“根”，这个“根”就是意，就是“理”。这个东西在文章里不能间断，要首尾贯一，主要问题是“贯一”。一是不允许转换命题，一是不允许中断，中断就是不通，就是不“贯一”。还不允许跳跃，文学中允许，这里不行的。跳跃，人家就不明白，就会留下间隙。只能是紧紧环绕中心，层层推进，步步深入。但这个“贯一”又不是一竿子到底，那么笔直。“贯一”只要求它不断，不是一条直线；主题是笔直贯下来，那文章没什么好看的，淡而无味。它要求讲究笔法。文学作品中讲“曲折”。论文也有的，它叫做“绕笔”。可以使理不断，但造成理的曲折，这样就有味道。再一个就是还要有层次，一层一层不断发展，有连续性。内部结构如果又是贯一的，又是曲折的，又是有层次的，那么，文章就有味道。

### 三、次第有序，条理清晰。

平时讲层次清楚。如何做到？很难。问题就在于以什么东西为“序”。“序”是规律；以什么东西为“序”；“序”不同，你的内部结构就不同。“序”怎么来的？就是根据材料和材料之间的关系得来的，根据关系来安排材料，这才不会乱，不乱才有层次。比如说：平行关系。指文章里面各个材料关系之间没有递进关系，没有从属关系，是并列

的。因此，安排材料顺序，要求就不太严格。如：介绍几种游泳姿式，孰先孰后没有关系。第二种是递进关系。后面一层意思比前面一层意思深入，这种情况下，次序就不能颠倒，就应按由浅入深，步步深入的方法安排结构顺序。如《燕山夜话》中的《一块瓦片》，琉璃瓦、铁瓦、铜瓦、银瓦、金瓦的次序就不能颠倒，说明统治者一个比一个奢侈。还有接续关系，就是指文章的这一部分与前一部分有直接的逻辑联系。层次虽分，道理未尽。后面与前面是衔接很紧的。比如：许多事物发展过程是这样；按时间发展安排材料是这样；还有对立关系，事物是辩证的、统一的，两个对立的方面。因此，我们研究文章结构时，就不能不研究材料之间的关系，而且也不能不注意这些材料的改造。要根据这种关系来安排结构，这不能乱，一乱，层次就必乱。

#### 四、接榫细密，转折自然。

主要是讲文章“理”的连续性的问题。要保持它的连续，就要注意接头和转折的地方。古人讲究“起承转合”，这就是“承”和“转”的问题。如何上下相承，如何转，大有文章。从文章内部规律上来说，就是保持文章“理”的连续性，不让它断。接头要接得好，转弯处要转得好。接得不好就脱节，转得不好也脱节，造成理的混乱。

下面讲“文章笔法”，因为笔法与上面问题有直接的关系。这里重点介绍林琴南（纾）的《春觉斋论文》，其中有一篇文章叫《用笔八法》。很有见解；并且主要是讲论文的笔法，有参考价值。

#### “八笔”是哪八笔呢？

一、起笔。开头怎样开才好？他讲起笔要创新，不要人云亦云。他说：“试看大家文集，所能引人入胜者，正以不自相犯。譬甲篇是如此起，乙篇即易其蹊径；丙篇是如此起法，丁篇又别有其用心。”而“不善于文者，墨守老法”，就造成千篇一律，人家看了就乏味。他讲起笔不宜“过远”、“过突”。现在有的同学就起笔很远，如给个题目，要他们写个介绍自己“给水排水专业”的文章，结果从生命起源写起，扯得很远。林纾就要求“开门见山”；但反过来讲，又不能起得“太突”，“太突”了，很仓促，没有准备，没有回旋，“转折”的余地，叫人摸不着头脑。起笔的第三个观点是起笔要平易简洁，就是话不要说得很深奥，又很亲切。他举了欧阳修的《醉翁亭记》的



开头，开始写了好多字，后来用“环滁皆山也”这五个字，这五个字就是又平又简洁。这种平易是高度凝炼的结果，看起来，谁都可以写出来，实际上不是这么回事。古人讲究起笔“高唱而入”，有“黄河落天走东海”之势，使人“一见惊心”，“如高山坠石，不知从何而来，令人惊觉”。如韩愈的《平淮西碑》、苏洵的《辩奸论》，真是“呕出心肝，响亮易彻”。能抓住读者。

二、伏笔。这一点不多说，不过他有几个观点：

一个是“须在人不着意处”伏笔，“又当知此不是赘笔才佳”。不使人觉得这一笔是多余的累赘。第二方面是有呼必有应。一篇文章前面提出了问题，后面应予以解答。第三个是讲伏笔要自然，使人“无意阅过，当是闲笔”，但是“后经点眼，才知是有用者”，这才是高妙。他举了个例子，就象“武林九溪十八涧之水，何尝一派现出溪光？偶经一处，骇为明漪绝底，然实不知泉脉之所自来；及见细草纤绵中，根下伏流，静细无声，才觉前溪实与此溪相续。可见用伏笔，是阳断而阴联，不是伏下此一处，便抛却去经营彼处。”

三、顿笔。文章讲究气势，但如果气势不息，不流淌往返的话，一直这样写下去，那读者受得了？都是激昂慷慨，都是最强音，不行；但反过来，都是缠绵悱恻也不行。顿，就是节奏。生活本身规律是有节奏的。生活中最有力的，还是停顿。一个伟大人物去世了，全国静默无声。这种无声比有声有力多了，大家默默无语，就是停顿，很深沉的。契诃夫的戏剧就讲究停顿，他经常用停顿表现一种骚扰后的平静，又往往用停顿表现正在降临的新的激动情绪的爆发。论文也如此，也要讲究言外有意，笔外有神，这就一定要有停顿。如欧阳修的《五代史伶官传序》，很值得研究。

四、顶笔。停顿之后，顶接的地方叫顶笔；这是一种很巧妙的转接的方法。用得好，接得很光滑，看不出痕迹。怎样才“顶”得好？一个是前面要有准备。要把多余的闲话首先删掉；拔地而起，似与上文毫不相涉，而细细一看，却知道必须如此接法。他举了一个韩愈的《送下第序》。这个方法主要是反接法。后面要讲的东西，放到前面来讲，即“后者反先”，还要“直者反曲”，“裁量某处吃紧，则故雍容其态为小停顿”，欲紧故松。使读者“不即警醒，却于句中