



南开文学教材系列丛书

大学写作教程

(文体卷)

南开大学出版社

□ 林超然 主编



南开文学教材系列丛书

大学写作教程 (文体卷)

林超然 主编

南开大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大学写作教程. 文体卷 / 林超然主编. —天津: 南开大学出版社, 2009. 6

ISBN 978-7-310-03162-7

I. 大… II. 林… III. 汉语—写作—高等学校—教材
IV. H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 076030 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人: 肖占鹏

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022)23508339 23500755

营销部传真: (022)23508542 邮购部电话: (022)23502200

*

南开大学印刷厂印刷

全国各地新华书店经销

*

2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月第 1 次印刷

880×1230 毫米 32 开本 13.375 印张 383 千字

定价: 26.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022)23507125

目 录

第一编 文学文体

第一章 诗歌写作	(3)
第一节 诗歌范畴	(3)
第二节 诗歌的审美维度	(12)
第三节 诗歌写作要津	(23)
自测训练	(33)
名篇赏析	(35)
第二章 散文写作	(38)
第一节 散文概念	(38)
第二节 散文的个性特点	(42)
第三节 散文写作技巧	(46)
自测训练	(60)
名篇赏析	(60)
第三章 小说写作	(64)
第一节 小说内涵	(64)
第二节 小说的艺术属性	(67)
第三节 小说写作门径	(77)
自测训练	(90)
名篇赏析	(90)

第二编 议论文体

第一章 文学评论写作	(97)
第一节 文学评论界说	(97)
第二节 文学评论的标准和职能	(101)
第三节 文学评论写作要义	(110)
自测训练	(118)
名篇赏析	(119)
第二章 社会评论写作	(123)
第一节 社会评论范畴	(123)
第二节 社会评论的适用空间	(127)
第三节 社会评论的特征与原理	(131)
自测训练	(145)
名篇赏析	(145)
第三章 学术论文写作	(149)
第一节 学术论文概念	(149)
第二节 学术论文的文体特征	(152)
第三节 学术论文写作要点	(155)
自测训练	(171)
名篇赏析	(172)

第三编 新闻文体

第一章 消息写作	(179)
第一节 消息内涵	(179)
第二节 消息的体式特性	(183)
第三节 消息写作规程	(186)
自测训练	(206)
名篇赏析	(207)
第二章 通讯写作	(210)
第一节 通讯范畴	(210)

第二节 通讯的文体特征	(212)
第三节 通讯写作要领	(217)
自测训练	(233)
名篇赏析	(235)

第四编 应用文体

第一章 计划写作	(243)
第一节 计划内涵	(243)
第二节 计划的文体特色	(247)
第三节 计划写作指南	(252)
自测训练	(260)
名篇赏析	(260)
第二章 总结写作	(267)
第一节 总结概说	(267)
第二节 总结的文体形式	(274)
第三节 总结写作引导	(278)
自测训练	(289)
名篇赏析	(289)
第三章 调查报告写作	(294)
第一节 调查报告含义	(294)
第二节 调查报告的结构规范	(298)
第三节 调查报告写作过程	(304)
自测训练	(308)
名篇赏析	(310)
第四章 演讲稿写作	(316)
第一节 演讲稿范畴	(316)
第二节 演讲稿的文体特色	(323)
第三节 演讲稿写作指要	(327)
自测训练	(340)
名篇赏析	(341)

第五章 事迹材料写作	(344)
第一节 事迹材料的含义及应用.....	(344)
第二节 事迹材料的结构特征.....	(347)
第三节 事迹材料写作流程.....	(353)
自测训练.....	(357)
名篇赏析.....	(359)
第六章 讲话稿写作	(364)
第一节 讲话稿界定.....	(364)
第二节 讲话稿的文体要求.....	(369)
第三节 讲话稿写作路径.....	(376)
自测训练.....	(388)
名篇赏析.....	(389)
第七章 申论写作	(393)
第一节 申论概说.....	(393)
第二节 申论的结构特征.....	(400)
第三节 申论写作指引.....	(404)
自测训练.....	(417)
名篇赏析.....	(417)
后记	(420)

第一编 文学文体

第一章 诗歌写作

【重点提示】

1. 加深对诗歌话语特性的认识和理解。
2. 从审美的角度来把握诗歌文体。
3. 在读写中探求新诗写作的基本规律。

第一节 诗歌范畴

诗歌是一种以丰富的想象、富有韵律且分行排列的语言来凝练、集中地反映社会生活和抒发思想情感的文学体裁。诗歌是文学写作中重要的文体,它发端于人类的童年。《论语》中有过这样的表述:“不学《诗》,无以言。”^[1]这里的“诗”虽然指的是《诗经》,但可以看出孔子对“诗”的重视,可以看出诗在社会生活和人类文化上的重要地位。漫长的中国古代文学史主要是诗歌史,中国有唐诗、宋词的诗歌最为辉煌的时代。进入20世纪,中国新诗成为现代文学写作的主要文体,诗歌写作进入了一个全新的时代。

在写作教学中,诗歌写作的内容是新诗而不是旧诗,但是我们决不是排斥优秀的诗歌传统文化,而是有所侧重,廓清新诗的文体范畴。用现代汉语写作的新诗包含着丰富的传统文化的内容,特别是对优秀的古典诗歌中所形成的情思、意境、言辞、技巧等因素不可不吸纳其营养

而使新诗走向成熟强健。在此基础上,我们的诗歌写作更应采取一种开放的心态,打通古今中外的界限,广泛阅读借鉴,丰富作者的文化内涵,打破写作上的文体封闭状态,使诗歌真正获取现代的、文化的活力。

一、新诗的发生与发展

新诗的诞生是在 20 世纪初年,大致是以胡适的《尝试集》为标志。在此之前中国的诗歌是“旧体”的诗歌,基本上属于“文言”的体系。胡适等一批人在“五四”前后倡导白话文,主张用“白话”写诗,所以产生了“白话诗”。胡适宣称:“诗体的大解放就是把从前一切束缚自由的枷锁镣铐,一切打破:有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说。这样方才可有真正白话诗,方才可以表现白话的文学可能性。”^[2]新诗之初是以“白话”的方式来反对“旧诗”的传统,以此不无偏激的策略性举动与中国有漫长历史的“旧诗”划清界限,形成了独立的新诗文体。

作为中国新诗的开山之作《尝试集》,所收的诗作并不全是真正意义上的“新诗”,但胡适作为先驱者开新诗的风气之先,他的历史贡献是不可否认的。一种在内蕴和形体上与先前的诗歌完全不同的诗歌诞生了,它在将近一个世纪的发展中经历了几个重要阶段。

《女神》的出版是中国新诗史上的标志性建筑,从郭沫若开始,新诗的筋骨更为强壮,在自由奔放的诗体中,表现出浪漫的激情和大胆的梦想,诗的语言更为现代化,新诗有了一种走向成熟的大气象。正如孙绍振先生在《论新诗第一个十年》中所说:“从他开始,中国新诗就从日常话语的粗糙毛坯进入了艺术的想象境界。正是在这一点上,他不愧是现代情感和现代艺术话语的拓荒者,开一代话语之风的大诗人。”^[3]他的《凤凰涅槃》、《炉中煤》、《天狗》等诗篇,给人们留下了深刻的记忆。

在新诗的发展进程中,艾青是一个不可忽略的名字,他是新诗走向稳定并形成强劲势头时代的一位重要诗人。他的成名作品《大堰河——我的保姆》是在狱中写成,虽有高墙铁网,但诗人的胸怀大开,千里万里的想象翅膀把诗意带到了令人怀想的苦难现实的人生层面:

你用你厚大的手掌把我抱在怀里,抚摸我;
在你搭好了灶火之后,

在你拍去了围裙上的炭灰之后，
在你尝到饭已煮熟了之后，
在你把乌黑的酱碗放到乌黑的桌子上之后，
在你补好了儿子们的为山腰的荆棘挂破的衣服之后，
在你把小儿被柴刀砍伤了的手包好之后，
在你把夫儿们的衬衣上的虱子一颗颗的掐死之后，
在你拿起了今天的第一颗鸡蛋之后，
你用你厚大的手掌把我抱在怀里，抚摸我。

诗人把一些看似琐碎的细节描写放在生命的过程中，这种近于低调的抒情使我们感受到的是生活的本相，是一种铭心刻骨的爱与感恩的表白。艺术表现上，虽近于直白的抒写却个性十足，细致而不浮泛，不见大话和空话。诗人关注社会人生，关注时代和现实，“他是20世纪中国诗歌中最有力的，以现代目光重新感受和想象了中国大地的苦难与希望的诗人”^[4]。

1949年以后，虽然不无精美的篇章，但因极左政治思潮的干预，中国新诗走过了一段艰难坎坷之路，特别是“文化大革命”十年，文学几乎失去了基本生存的条件。从20世纪80年代开始，以“朦胧诗”为代表的新诗潮崛起，诗歌进入了自由的天地，新诗呈现出多元发展的局面。经过三十年的发展，新诗的状态已经非常自然而平静，这是一个诗歌顺应诗人心灵意志正常发展的时代。虽受社会文化转型的影响，但诗歌的“人学”心性之属却无法改变，新诗仍以性情的抒写而长久存在下去，不会大红大紫，也不会销声匿迹。

以北岛、舒婷等诗人为代表的“朦胧诗”，标志着诗歌由公众化的表达走向个人化的表达，由生活的描写转入对内心世界的揭示。正如孙绍振教授所说：“他们和我们50年代的颂歌传统和60年代战歌传统有所不同，不是直接去赞美生活，而是追求生活溶解在心灵中的秘密。”^[5]即使像北岛《回答》那样的对时代进行高度概括的名篇，也是以强烈的诗人主体精神而著称：

告诉你吧，世界，

我——不——相——信！
即使你脚下有一千名挑战者，
那就把我算做第一千零一名。
我不相信天是蓝的；
我不相信雷的回声；
我不相信梦是假的；
我不相信死无报应。

虽然诗人的情感与社会时代紧密相连的公众意识有关，但这种情感更多地来自于心灵的真实世界，属于诗人精神的表现。此后诗歌发展“个人化”的趋向越来越鲜明，著名诗歌理论家谢冕教授说：“中国诗行进到本世纪 90 年代，使游离的诗心复归于诗人的个性，并且相当程度地拒绝了意识形态的浸漫，显然是历史性的辨正，其重大意义不容怀疑。”^[6]

诗歌是寂寞的事业，中国新诗要在平静、平常的状态中发展，当每一个写作者找到真正属于自己的诗意，并用语言文字恰切地加以表现的时候，我们的生命就能够在生活中找到一种与艺术之美相伴而来的自信。

二、新诗的文体特征

对于“新诗是什么”，我们应有一个大体的了解。

新诗不是“旧诗”，不是古人或今人写的五、七言的诗词，不是对仗、押韵的格律体。新诗是一种现代汉语的说话方式，有人称之为“现代汉语诗”，是一种接近日常生活口语、体式比较自由，甚至有些散文化写法的诗歌。有人把新诗叫“自由体”诗歌，这种说法也有一定道理，因为新诗的主要形式是一种自由体式，没有固定字数，分行建节都不受拘束。新诗可押韵，也可以不押韵，不是绝对的韵文，但新诗也要强化读或朗诵的效果，应当是一种富有音乐性的文体。

包括新诗在内的古今中外诗歌，从文体角度着眼，大致可概括出如下几方面特征：

（一）表意的单纯性 诗歌在文学写作中，是文字量较少的一种文体，许多诗歌不是长篇大论，而是短短几句，如火花闪耀，读来让人眼前一亮。从外在体制看，诗以“短”为主，一般的诗都是在“点”上做文章。短诗更能体现诗的本质属性，即使是长诗也是由许多短诗组成的，是由“短”而“长”的。体制的本身决定了容量，诗是小容量，适合表现单纯的内容。可以这样说，单纯是诗歌文体的一个重要属性。

诗歌诞生于人类的童年，随着历史的演进，这种文体仍然保留着人的童心，保留着率性、纯真的特点。在《童心说》一文中，明代思想家李贽说：“童子者，人之初也；童心者，心之初也。”^[7]无论是“人之初”还是“心之初”，都必须葆有单纯的状态，这正是诗意、诗性产生的关键所在。中国古代的许多优秀诗篇都是短制，诗意的表达快捷，不拖泥带水，不是枝节横生，在尺幅之内饱含着诗人单纯的心性。唐代贺知章的《咏柳》诗只有这样四句：

碧玉妆成一树高，
万条垂下绿丝绦。
不知细叶谁裁出，
二月春风似剪刀。

此诗就是完成了一个非常单纯的构思，为什么绿柳垂下那么多惹人喜欢的细叶？原来是春风的剪刀“裁”出来的。这个单纯的想法但却非常巧妙、非常优美，这就是诗，如果再拖沓再缠绕，太杂芜了，诗意反容易被遮蔽，没有了单纯，诗意也就没有了。卞之琳的短诗《断章》，是新诗史上的名篇，全诗也只有短短的四句：

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

诗所描写的两个场景，是生活中极为普遍的现象，前一节是“看风

景”,后一节是“装饰”,诗的情境寓含了深刻的人生哲理。任何事物离不开一定的关系而孤立存在,人生和世界永远处在联系和制约中。诗的意义是丰富而深刻的,但诗在构思和表现上却是极为单纯的,是真正的“言有尽而意无穷”。

在《人间词话》中,大学者王国维有过这样的论述:“客观之诗人,不可不多阅世。阅世愈深,则材料愈丰富,愈变化,《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人,不必多阅世。阅世愈浅,则性情愈真,李后主是也。”^[8]王国维的“客观之诗人”是指叙事类文学的写作者,而“主观之诗人”是指抒情文学的写作者,也就是真正意义上的诗人。关于“主观之诗人,不必多阅世”的提法,是王国维深谙诗歌本质的切中要害之论,“阅世愈浅,则性情愈真”所讲就是指诗人要保持一种单纯的心性,才可能写出发自真性情的诗来。太复杂、太世故就没有诗人,也没有诗歌的。

(二)情境的灵动性

诗之“灵”者,即灵性或灵气。是诗人心性的内外通达才使诗产生一种升华和感悟,于是思路大开,智慧的能量可得以充分地发挥。灵动之气,当是艺术之美的必备元素,是诗的品位和感染力所不能缺少的。

灵性或灵气是诗歌的重要底蕴,诗是在灵动的状态中抵达高度和深度的诗意境界的,可以说没有灵动的气韵就没有诗的精神。陆机在《文赋》中的表述:“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,志眇眇而临云。”^[9]刘勰在《文心雕龙》中的表述:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。……夫神思方运,万途竞萌。规矩虚位,刻镂无形。登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣。”^[10]以上二位古人都以诗性的语言描述了一种诗歌极为重要的内在品性,这就是使诗歌成为真正意义上的诗歌的灵动之气。

诗人面对一个现实的、物质的世界,仅有感性是不够的,感性本身不是诗,更重要的是心灵化,现实的、物质的要进入诗人创造的范畴,要改变客观存在的形态而进入主观体验的形态,不受物质现实性的局限,充分心灵化,天马行空,随心所欲。

著名美学家宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中说:“艺术

家的心灵映射万象,代山川而立言,他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗,成就一个鸢飞鱼跃,活泼玲珑,渊然而深的灵境;这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。”^[11]诗是主观的,但这种主观是以“心灵映射万象”而成的主观,自然之物为心的灵性所主观化,不再是原本的形态而是灵动的“诗”。宗白华先生所说的“灵境”在诸多艺术中其实主要是诗的因素在起作用。任何意境或境界对于诗来说,如果没有灵动性,那就不能称其为诗的。

其实,诗的灵动是对美的一种提炼,去掉杂芜,使美更清晰地得以显现。而诗意之美是诗人内在情感、体验的寄托式表达,在表达中找到一种微妙的东西,以显出话语的迥然不同。著名诗人顾城的《给我的尊师安徒生》一诗有这样两节:

你推动木刨
像驾驶着独木舟
在那平滑的海上
缓缓漂流……

刨花像浪花散开
消逝在海天尽头
木纹像波动的诗行
带来岁月的问候

诗人把“木刨”比做“独木舟”,一下子进入了纯美的童话境界,把“刨花”比做“浪花”,大海开阔,“木纹像波动的诗行”直入情感的深处,诗句在灵动中生长着一种独特的魅力。以童话名世的大师安徒生,又是木匠出身,这两节诗把二者轻巧地联结在一起,创造出了美好的情境,在意义的表达上又十分到位。

情境的灵动性也与表意的单纯性不无关系,诗之所以为诗,也在于保持一定的“空”的状态,留有空白,也可说即是“空灵”,“空”是回旋的空间,没有“空”就无法灵动。庄子在《人间世》中讲“虚室生白”,“虚”是空的意思,屋子装东西太多,就不亮堂,不能“生白”。^[12]诗不能填得太满,灵动之气就来自“空”。顾城写安徒生抓住“木刨”,只轻轻点染,便于

灵动中生出无穷的美感来。情境的灵动是一种飞翔的姿态,减去许多负重和壅塞之物才能展开翅膀。

三、语言的跳跃性

从外在形式上看,诗歌与小说散文的不同之处是分行排列,由此诗歌语言产生了非线性特点,这就是跳跃性。

文学语言可分为诗歌语言和散文语言两大类,二者比较,散文语言是一线贯穿,能够自然地连接起来,有头有尾,因果性较强。

诗歌语言的跳跃性,主要是指在语言表达过程中,语言序列中所出现的“断裂”或留有空白,往往表现为意义的并列或转折。

人们习惯于把诗分行排列,这在视觉上可以产生一种空间效果,分行排列是诗歌跳跃性的形式上的标志,这对诗歌的艺术表现来说也是很重要的。很多时候,诗歌语言的跳跃性表现在一种并列式的形式中,这与分行排列有一定的关系。司空曙在《喜外弟卢伦见宿》有这样两句:

雨中黄叶树,
灯下白头人。

一句写树,一句写人,直观看二者没有必然联系,而作为分行排列的诗,两句形成了一种比照中的喻指关系,这是诗的特殊的表现空间。杜甫的《绝句》一诗也是这样:

两个黄鹂鸣翠柳,
一行白鹭上青天。
窗含西岭千秋雪,
门泊东吴万里船。

这四行诗写的是四种物象,不是线性的发展,而呈不同方向的立体状态,以并列构成整体。跳跃性是“遵循想象和情感的逻辑,常常由这一端一跃而到另一端,或由过去一跃而到未来,超越了时间的樊篱、空间的鸿沟。诗的跳跃多由两个或两个以上的动作构成,动作之间没有持续性,只被同一个情感线索维系着”^[13]。关于跳跃的“动作”可作宽泛的理解,《绝句》是由“鸣翠柳”、“上青天”、“窗含”、“门泊”四个动作构成,各动作之间呈大跳跃,是典型的诗歌语言方式。