

写作学智

(总第十辑)

XIEZUO
XUEXI

写作学习 总第十辑

重庆出版社出版、发行（重庆长江二路205号）
新华书店经销 重庆新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 * 印张5 字数129千
1988年10月第一版 1988年10月第一版第一次印刷
印数：1—3,000

*
ISBN 7-5366-0626-5/G·224

定价：1.15 元

(总第十辑)

(季刊)

作家评介

郭沫若——中国新文化的巨擘

李保均(4)

艺术真实与写作特色

——郭沫若历史剧探秘

黄中模(8)

技法探究

最后的冲刺

——文章结局琐谈

赵捷(13)

说“共鸣”

李敬敏(18)

从古典作品看“神似”

李作凡(22)

百感交通 文思泉涌

——谈散文创作中的“感觉移借”法

韩健敏(27)

艺术空白与遐想天地

赵宇(31)

《人，又少了一个》的“对比”

郭冬(34)

例证·喻证·类比

刘泽根(37)

散文写作谈

刘白羽散文写景的哲理美

何宗文(40)

点·线·面·体

——散文与几何原理

彭金山(45)

散文的情感波澜

杜福磊(50)

散文的谐趣

傅德岷(55)

旁征博引 佩玉缀珠

——谈吴伯箫散文中的引用 曾伦哲(58)

(诗十家总)

诗艺探微

(阮季)

诗的“魅”与“力”

胡崇健(62)

略谈诗的艺术概括

马立鞭(66)

新诗象征手法管窥

戴达奎(72)

散文诗三题

罗良德(76)

唐绝发微(四则)

周啸天(80)

作家作品

清新·精巧·深沉

——沙鸥故乡诗及其特色

陈淑宽 万寒侠(83)

“黑暗王国的无辜殉葬者”

(81)——《叶甫盖尼·奥涅金》中的三个人物形象 刘海燕(92)

(81) 叶甫盖尼·奥涅金

(82) 叶甫盖尼·奥涅金

写作争鸣

新时期儿童短篇小说漫评

薛泉里 蓉 凤(99)

虚构不是区分文学与非文学的标准

申元初(103)

(103) 申元初

(108) 李 彦

佳作欣赏

悬崖上的启示 [美]摩顿·汉特

温宗全译(106)

简评《悬崖上的启示》

功 义(109)

写作杂谈

(106) 王宗平

作家的探索

张火茂(110)

鳞爪录(三题)

秦树艺(113)

一石三鸟巧用材

樊 斌(116)

鲁迅使用动词的艺术

陈根生(118)

笔 耕 园

苦耕园

老人与黑棺

唐奴媚(121)

为封建意识送葬

——《老人与黑棺》简评

文 中(124)

登香山

王晨跃(土家族)(126)

创优美意境,抒炽热情怀

——评《登香山》

甘利增(128)

校园巡礼

陈幼文(130)

客观写实中显现朴素美

——简评《校园巡礼》

张廉君(132)

西 南 文 苑

奇才横溢的清代词人陈钟祥

张亚新(133)

性灵派杰出诗人张问陶

蒋剑书(138)

中流
外派
文简
学介

南唐词派

胡文璋(142)

新月派

刘 楷(148)

黑色幽默

文成英(151)

应用写作 人物新闻要写出人情味

周荣寿(156)

写作知识问答

什么叫“孤岛”文学?

达 可(159)

封二 郭沫若小传

补白二则

责任编辑 赖云琪

(总第十辑)

(季刊)

作 家 评 介

郭沫若——中国新文化的巨擘

李保均(4)

艺术真实与写作特色

——郭沫若历史剧探秘

黄中模(8)

技 法 探 究

最后的冲刺

——文章结局琐谈

赵 捷(13)

说“共鸣”

李敬敏(18)

从古典作品看“神似”

李作凡(22)

百感交通 文思泉涌

——谈散文创作中的“感觉移借”法

韩健敏(27)

艺术空白与遐想天地

赵 宇(31)

《人，又少了一个》的“对比”

郭 冬(34)

例证·喻证·类比

刘泽根(37)

散 文 写 作 谈

刘白羽散文写景的哲理美

何宗文(40)

点·线·面·体

——散文与几何原理

彭金山(45)

散文的情感波澜

杜福磊(50)

散文的谐趣

傅德岷(55)

旁征博引 佩玉缀珠

——谈吴伯箫散文中的引用 曹伦哲(58)

(诗十景总) 诗 艺 探 微

诗的“魅”与“力”

(肝季)

胡崇健(62)

略谈诗的艺术概括

马立鞭(66)

新诗象征手法管窥

戴达奎(72)

散文诗三题

罗良德(76)

唐绝发微(四则)

周啸天(80)

作 家 作 品

清新·精巧·深沉

——沙鸥故乡诗及其特色

陈淑宽 万寒侠(83)

“黑暗王国的无辜殉葬者”

陈帆(85)

——《叶甫盖尼·奥涅金》中的三个人物形象

刘海燕(92)

写 作 争 鸣

新时期儿童短篇小说漫评

陈泉里 蔡 凤(99)

虚构不是区分文学与非文学的标准

申元初(103)

佳 作 欣 赏

悬崖上的启示 [美]摩顿·汉特

温宗全译(106)

简评《悬崖上的启示》

功 义(109)

写 作 杂 谈

作家的探索

张次仲(111)

鳞爪录(三题)

秦树艺(113)

一石三鸟巧用材

樊 斌(116)

鲁迅使用动词的艺术

陈根生(118)

笔 耕 园

苦 耕 园

老人与黑棺

唐姝媚(121)

为封建意识送葬

——《老人与黑棺》简评

文 中(124)

登香山

王晨跃(土家族)(126)

创优美意境,抒炽热情怀

——评《登香山》

甘利增(128)

校园巡礼

陈幼文(130)

客观写实中显现朴素美

——简评《校园巡礼》

张廉君(132)

西 南 文 苑

奇才横溢的清代词人陈钟祥

张亚新(133)

性灵派杰出诗人张问陶

蒋剑书(138)

中
流
外
派
文
简
学
介

南唐词派

胡文璋(142)

新月派

刘 楷(148)

黑色幽默

文成英(151)

应用写作 人物新闻要写出人情味

周荣寿(156)

写 作 知 识 问 答

什么叫“孤岛”文学?

达 可(159)

封二 郭沫若小传

补白二则

责任编辑 赖云琪

郭沫若——

中国新文化的巨擘

李保均

郭沫若是中国新文化史上一个引人注目的巨人，新文化史的许多重要方面都与这个名字联系在一起。他在历史学、考古学、艺术史、文学史等方面都有很深的造诣，对这些学科的发展，许多方面，有筚路蓝缕之功；特别在现代文学方面，举凡新诗、戏剧、小说、散文、杂文、文艺理论等，都取得了彪炳于史册的公认的巨大业绩。“他和鲁迅一样，是我国现代文化史上一位学识渊博，才华卓具的著名学者。他是继鲁迅之后，在中国共产党领导下，在毛泽东思想引导下，我国文化战线上又一面光辉的旗帜。”（邓小平《在郭沫若同志追悼大会上的悼词》）这个评语，他是当之无愧的。

郭沫若，1892年11月16日生于四川乐山县沙湾镇，原名开贞，1919年发表新诗时，取家乡沫水（大渡河）和若水（青衣江）名一字，以沫若为笔名。他使用的别名、化名和笔名有：石沱、鼎堂、高浩然、吴诚、林守仁、杨伯勉、白圭、爱牟、李季等。他四岁半发蒙（1897年春）至1905年，上了八年私塾，打下了旧学的深厚根基；1906年至1913年，又上了一年小学，五年中学和几个月的高等学校，这期间开始接触新学，阅读了大量的中外文学作品和鼓吹革命的言论。在中学学习期间，他憎恶旧学，反对腐朽的学政，积极参加当时反对清政府旧制度的革命斗争，曾三次被学校开除。从1914年起，至1923年，在日本留学；其中1918—1923年在日本九州帝国大学医科学习。他为什么学医？他说：“那时候的口号是

富国强兵。……谁都想学些实际的学问把国家强盛起来。……这就是我所以要学医的缘故”。事实上，这种爱国主义思想一开始就是他学习和创作的动力和支撑点。但在五四运动以前，他的思想始终没有超出过旧的资产阶级民主主义思想范畴，他的富国强兵、实业救国的思想倾向还未能完全脱出清末维新派和康梁改良主义的窠臼。五四以后，他接触了马克思主义，思想有了新的觉醒，爱国主义思想也开始了新的升华，特别在创作中，把批判的矛头指向了封建主义和帝国主义，而且有着深沉的力度和强度。这一阶段，他的思想状况比较复杂，既有受马克思主义影响、有强烈的新民主主义思想的成份，同时，各种非马克思主义的思想也在起着作用，突出的是泛神论思想对他的影响。泛神论有着古老的思想体系，郭沫若远在童年学习时，事实上就接触了它，潜移默化地受了影响。五四前后又受到泛神论思想比较浓厚的歌德、泰戈尔、斯宾诺莎等作家、哲学家的感染，便加强了他思想中原有的同等成份。所谓泛神便是无神，一切自然界的实体和存在都是神，我是存在，我也是神。与神合体，超绝时空，我主宰着自己，而不受“天帝”和“人帝”的支配，从而否定了与神合一的个体以外的主宰。因而这种思想对郭沫若有积极影响的一面，这反映在他早期的新诗创作中，但这种思想毕竟有消极的一面，为崇拜自我和自然，追求人与自然的和谐统一、人与事物的原始状态溶合的虚无的返朴归真的唯心冥想，这使他在早期部分诗作中流露出脱离现实的消极、悲抑、自我净化的思绪。直到1924年，他深入地研究辩证唯物主义，思想产生了真正的转机，逐渐成为一个坚定的马克思主义者。

郭沫若在文学上建树最大的首先是新诗。他在1919年至1921年的五四时期写了大量的新诗，使他成为中国现代文学史上一个著名的新诗人。诗集《女神》就是其集大成者。他毕生写了很多新诗和旧体诗词，但真正称得上是代表作的，乃是《女神》。在五四时期，《女神》鲜明地把对旧世界的否定与对新世界的创造的渴

望结合起来，使他的诗充溢着革命理想主义的光辉，像《凤凰涅槃》、《地球，我的母亲》、《炉中煤》、《心灯》、《浴海》、《太阳礼赞》、《女神之再生》等，都是这类名篇；应该说，他当时还只是一个仅受到马克思主义思想的某些影响的激进的革命民主主义者，但在五四时期，这些表现坚决摧毁旧世界，建立一个新的美的中国的思想的新诗在客观上适应了新民主主义革命的要求，鼓舞和策励广大青年向旧中国奋起而攻之，因此，《女神》，有着巨大的思想价值和艺术价值。

显示郭沫若文学成就的另一方面是戏剧。五四时期他写过《卓文君》、《王昭君》、《聂婪》等，但这与他四十年代、抗战中的著名剧作相比，不过是练笔吧了。抗战时期，他写了《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》、《南冠草》、《孔雀胆》等历史剧，《屈原》是其中的代表作。这些剧以古讽今，抨击了国民党政府的倒行逆施，激发了国统区人民的爱国热情。解放后又写了《蔡文姬》、《武则天》等，都是历史剧的优秀华章。

另外，他还写了《牧羊哀话》等数十篇小说（全是中篇和短篇），以及大量的散文、杂文和文论。郭沫若称得上是文学创作的全才和多面手。

在史学研究方面，写有《中国古代社会研究》，《甲骨文字研究》，《十批判书》等等，他较早地运用马列主义的历史唯物主义和辩证唯物主义研究和解释古文字和中国古代社会及中国历史。他的崭新的历史研究，是具有革命性和开创性的。

值得大书一笔的是，作为一位文化巨匠，他同时还是一名忠实的共产主义者，他是中国共产党的优秀党员和忠诚战士。他把自己的毕生紧紧与党的事业结合在一起。早在1927年3月，他写了《请看今日之蒋介石》，揭露和声讨了蒋介石背叛革命，屠戮革命群众的反革命罪行，产生了巨大的政治影响，使蒋介石以十万银元买他的人头。抗战中，他在党的领导下积极投入抗日工作中，任军委政治部三厅厅长和文委会主任，扶植和推动了革命文

化,从多方面为抗战胜利作出了贡献。解放后,曾任中国文联主席、中国科学院院长、人大常委会副委员长、政协副主席等。在繁忙的政务工作的同时,他仍然在进行着文学创作和史学研究,直到1978年6月逝世前还在全国科学大会上作了《科学的春天》的讲演和在全国文联扩大会议作了《衷心的祝愿》的书面发言。他把自己的一生献给了党和人民,献给了中华民族的文化事业。

郭沫若的伟大文化战士的一生,给我们留下了丰富的精神财富。以下几点是值得后来者记取的。第一,他比较注意用马克思主义理论武装自己;从1924年翻译日本早期马克思主义者河上肇的《社会组织与社会革命》开始,始终自觉地学习马克思主义并用以指导自己的创作实践;他是在文化界比较早也比较系统宣传马克思主义的“文化人”,我们在他的大量作品和文论中可以看到这种轨迹;他忠心“作党的喇叭”的精神是所有文化工作者的楷模。第二,他有深厚、丰富的文化修养。从私塾起到1923年医科毕业,在校学习时间达22年半有余,对中国古籍、文化及外国作家作品有广泛的涉猎和研究(包括中国的书法艺术)。深厚的旧学根基,丰富的外国文化知识积累,是他进行独创性学术研究和文学创作的基石。第三,他能多方面发挥自己的才能;在他诗名大噪后,他却绝不仅仅把自己当作一名诗人,而又在戏剧、文学论文、古典作家作品研究、翻译、史学等各个方面发现自己、发展自己,为革命文化事业作出一个又一个重要贡献。他这种在学术领域和文学创作中敢于创新、刻苦奋进的精神,是弥足珍贵的。首先有郭沫若的精神,然后才有郭沫若。我们有理由相信,在未来的文化建设中,也将出现新的文化全才,新的郭沫若;郭沫若精神在昭示着人们。

艺术真实与写作特色

——郭沫若历史剧探秘

黄中模

郭沫若是伟大的诗人，同时又是一位卓越的戏剧艺术家。他创作了大量的历史剧，以其壮丽的理想境界，宏伟的艺术结构，豪放的格调，瑰丽的语言。显示了独特的创作原则，具有鲜明的个性特征。

艺术真实与“失事求似”

严格区别历史与艺术的不同特点，在历史真实与艺术真实相统一的前提下，充分进行虚构，以追求艺术真实为主，使剧作具有强烈的艺术魅力。这是郭沫若历史剧的创作特点之一。

历史剧是艺术品，不同于历史科学。历史要求记录真人真事，而史剧则是历史生活的典型化，容许虚构、概括与集中。它与历史既有联系而有区别。郭沫若对历史剧这种特点有充分的认识。他说：“史剧创作要以艺术为主，科学为辅；史学研究要以科学为主，艺术为辅。”（《武则天·序》）他所说的“以艺术为主”，并不是不要求史剧的历史真实，而是他为了强调艺术作品与历史科学的不同特点，才一再表明他的这一主张的。

对于历史真实郭沫若也是比较重视的，他曾给一位朋友写信说：

写历史剧只要基本上不违背历史事实就行了，其它细节和人物是容许虚构的。（《郭沫若论创作》513页）

所谓“基本上不违背历史事实”，是指在“大关节”上，不要违反历史真实。这是郭沫若创作历史剧一贯遵循的一条基本原则。他在创作每一部历史剧的时候，总是要用相当大的功夫，去研究历史材料，求得对于历史事件和人物有深刻的了解，以求得熟之于心，运之于手才进行创作。他在重庆写的《屈原》、《高渐离》、《孔

雀胆》等剧本，无一不是在充分熟悉历史材料，尊重历史事实的基础上进行创作的。于1942年初，他只用十天的时间，就写出一部大型的五幕史剧《屈原》。当剧本发表之后，有人惊叹他的神速。当即有人在报刊上发表文章，指出这是郭沫若用三十余年研究屈原的结果。当《屈原》演出之后，进步文艺界普遍认为它真实地表现了屈原的斗争生活和精神，有人写诗称赞此剧是屈原“两千年后有知音，不枉当时泽畔吟”。可见郭沫若主张“史剧创作要以艺术为主”，并不是不要历史真实。

这种基本创作原则，还可以从他未完成的历史剧创作计划中看得出来。郭沫若对王安石是抱有“崇敬的念头”的。长期研究王安石的历史，并打算写一部《三人行》来表现王安石、司马光和苏轼的历史剧，但当他充分研究了北宋这三位大名人的材料之后，发现要完成这一部作品是一件“不容易的事”，为了不违背大的历史真实，郭沫若便放弃了这一写作计划。从这个事实，可知郭沫若在创作历史剧的过程中，对于历史上的基本事实是何等的尊重呵？

尊重基本的历史事实是一个方面，而进行大胆的虚构，更是郭沫若的艺术创作的主要方面。怎样虚构？郭沫若提出了一个原则，即“史剧创作是‘失事求似’”（《历史·史剧·现实》）。所谓“失事”，是指剧作家不应拘泥于某些局部的历史事实，“求似”是指虚构的情节和人物应符合历史生活的本质。

人所共知的《屈原》剧本，是写屈原的一天的生活，即把屈原的一生，集中在一天时间内来进行描写，这可以说是高度典型化了的。但那些基本事实，又确是屈原的亲身经历。这样虚构、概括，在艺术上又是容许的。这样写不但便于话剧的舞台演出，而且能给观众以更强烈而集中的艺术效果和影响。同时史剧《屈原》还虚构了屈原在宫廷中和南后相处的细节，创造了历史上没有的婬娟姑娘的动人形象。这些虚构非但不影响剧本的真实性，而且还获得了广大观众的欢迎。很多评论文章称赞“舞台上的婬娟，是一个“面向光明而倔强到底”的人物，她“象征了屈子的精神，使

屈子精神的内容和形式统一起来”(《新民报》1942年4月17日《观诗剧〈屈原〉》)。这说明郭沫若强调写历史剧要以艺术为主。要进行艺术虚构的原则,对于增强历史剧的艺术生命力是何等的重要!

艺术真实与写作特色

认识郭沫若历史剧的艺术特征,仅仅从艺术虚构的特点出发,去分析其创作原则,是很不够的,因为艺术虚构,是一切卓越的艺术家所使用的重要的艺术手段。

然而作为伟大的作家,他的艺术,除了一般作家所具有的共通的特点之外,必然有他的独特的东西,构成他的特殊的风格。郭沫若作为一个卓越的戏剧艺术家,他的历史剧气势雄伟,意境广阔,激情喷发,语言奇丽,形成了独特的艺术风格,是中外文学发展史上的艺术珍品。而构成这种特殊的艺术品的艺术手段,也有其不同于一般的现实主义作家运用的创作原则和写作方法。

郭沫若除了善于使用艺术虚构之外,他的历史剧创作还能在主体与客体统一的基础上,偏重于作家的主观,往往是从主观去观照客体,从可能性出发去表现历史生活的本质。这是郭沫若历史剧在写作上的最鲜明、最主要的特色。

这个问题,郭沫若在《历史·史剧·现实》一文里有过明确的论述。他引用亚里士多德的话:“诗人的任务不在叙述实在的事件,而在叙述可能的——依据真实性,必然性可能发生的事件。”因此他说:

史剧家在创造剧本,并没有创造历史,谁要你把它当成历史呢?

这即是说作家在尽可能地依靠历史材料来进行创作,但是在材料不够时,就不能像史学家那样“存疑”,而要设法去创造。因此他说:“艺术家主要是写可能性”。怎样去写这种“可能性”呢?大致有以下几点:

第一是“揣想”。他在《谈戏剧创作》一文中说:

艺术家写历史题材，当然也要占有材料，
材料不足，就需要推想。

“推想”，实在是郭沫若创作历史剧的特殊的写作方法，有它的特定含义。这就是作家按人物性格及情节发展的逻辑去进行想象。以艺术想象去进行结构情节，塑造人物。例如在《蔡文姬》中，作家描写蔡文姬与赵四娘在草原中艰苦赶路的情景，便是作家进行“推想”的结果，符合蔡文姬的心情与性格。同样在《屈原》中作家也常用这种手法，去结构人物之间的关系。其中，郑詹尹不只是南后的父亲，而且成了坏人，也显然是作家的推测。这种“推想”，乃是从事物发展的可能性出发去“推想”，从而表现自己的主观感情的。

第二是“照着我写”。郭沫若提出这一命题，最明显的是他在《蔡文姬·序》里说的：

法国作家福楼拜，是有名的小说《波娃丽夫人》的作者，
他曾经说：“波娃丽夫人就是我！是照着我写的。”我也可以照
样说一句：“蔡文姬就是我！——是照着我写的。”

接着他又作了说明：“但我和福楼拜又不同”，其表现在小说“没有一点是真的”，而《蔡文姬》“有一大半是真的”。所谓“照着我写”，实际上在剧中有郭沫若的“感情的东西”，也有不少是有关于作家的“生活的东西。”他解释形成这样的原因是：

在我的生活中，同蔡文姬有过类似的经历，相近的感情。这所谓“类似”，乃是指郭沫若在抗日战争初期，抛妻别子回归祖国的经历，与蔡文姬的别夫抛子有相似之处，这种感情上的类似，容易启发作家去“推想”当时剧中主人公的情景。不过他特别声明：“我在写作中是尽可能着重了历史的真实性，除掉我自己的经历使我能够体会到蔡文姬的一段生活感情之外，我没有丝毫意识，企图把蔡文姬的时代和现代联系起来，那样就是反历史主义，违背历史真实性了。”这种联想，有助于作家选择题材，结构情节。郭沫若写《屈原》与《虎符》也同样运用过这种“照着我写”的艺术方法。

第三是“发展历史精神”。郭沫若的《历史·史剧·现实》一文

曾说：“史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神。”这话的意思是指史剧家不能为写历史而创作历史剧，而应当站在现实的高度，用望远镜去观察历史，正如他在《孔雀胆二、三事》中说的那样：“我只是借一段史影来表示一个时代或主题而已。”

为什么要这样呢？他在《关于历史剧》中曾经作过解释：

在反动政府的严格检查制度之下，当代的事迹不能自由表达或批判，故作家采取了迂回的路，用历史题材来兼带着表达批判当代的任务。

因此他更主张“借古人的骸骨来另行吹嘘些生命进去”（《孤竹君之二子》幕前序话）。作家这种写作方法，是服务于作家社会活动的功利性的。

因此郭沫若的历史剧很多是采用了古今对比，取其某种惊人的相似之处，着重从精神上去借古喻今，充分发挥对现实的影响。例如他写《虎符》，便直言不讳地说：“我不否认，我写那个剧本是有些暗射的用意的。因为当时的现实与魏安釐王的‘消极抗秦，积极反信陵’，是有点相似。”而《屈原》剧本的创作也是为了“把时代的愤怒复活在屈原时代里”，并借“屈原的时代来象征我们当时的时代”，使当时的潘公展看了《屈原》之后也禁不住惊呼：“不能把抗战写得一团漆黑。我们的领袖不是楚怀王”。（引文见拙作《郭沫若历史剧〈屈原〉诗话》133页，1982年再版）这种艺术效果，郭沫若也甚为欣慰。人民的艺术家总是要把自己的艺术服务于人民，要这样“发展历史精神”就需要在追求艺术真实的基础上，取其古今相似之处，在大的范围内不违背历史真实的前提下，对历史事实不详之处，作某些夸张与推想，是允许的。

上述三点，最后一点是作家的艺术目的，为了达到这种目的，作家在“发掘历史精神”的基础上，对某些历史材料不足之处，作一些假设与“推想”，这是郭沫若式的历史剧的创作经验、也是他的创作历史剧的写作方法的个性特色，这是郭沫若作为浪漫主义作家所决定了的。