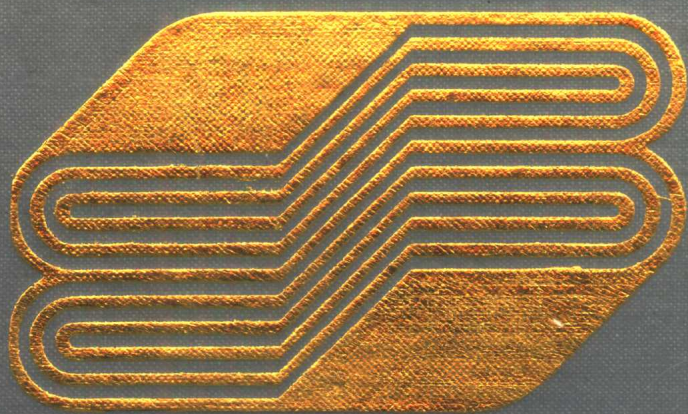




文
學
史
論
集
卷
一

9129919



9129919

文章 技法 辞典

金振邦 编著

东北师范大学出版社

福州大学图书馆藏

文章技法辞典
WENZHANG JIFA CIDIAN
金振邦 编著

责任编辑：雷恩选 封面设计：李冰彬 责任校对：左 群

东北师范大学出版社出版 吉林省新华书店发行
(长春市斯大林大街 110 号) 黑龙江新华印刷二厂激光制版
(邮政编码：130024) 黑龙江新华印刷二厂印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 1991 年 6 月第 1 版
印张 21.5 插页：4 1991 年 6 月第 1 次印刷
字数：600 千 印数：0 001—5 000 册

ISBN 7-5602-0479-X/H·51 精装定价：15.00 元

前 言

文章技法(技巧、手法、方式等等),是文章构成的本质要素之一。德国哲学家康德说过:“艺术作为人们的技巧也和科学相区分(技能区别于知识),作为实践和理论的机能,作为技术和理论(像几何学中的测量术一样)区别开来。……只是那人们尽管是已经全部地知晓了,却还未具备技巧立刻来从事,在这范围内才隶属于艺术。”(《判断力批判》)可见,技法是艺术区别于科学的重要的内在特征之一。同理,文章技法也是文章之所以成为一种艺术的重要特征,是文章同其他艺术如建筑、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等相区别和实现其艺术美的基本条件。

文章的技巧、手法,是文章写作的特殊技艺和能力,是作者用语言来把握主客观世界的独特方式和手段。它不仅体现着对客观世界的审美规律,而且反映出文章写作活动的原则和特点。任何一个作者,当他进行写作时,尤其是在刻意追求某一风格时,不管他是否在理论上自觉地意识到,他总是或多或少地要使用某种带有惯例性质的技法,并在文章的各个环节和方面表现出来,如材料的处理、主题的提炼、形象的塑造、结构的安排、语言的运用等等。作为社会成员的文章作者,他在写作时必然要把该社会的时代精神、特征和影响带到文章中去,同时也必然把个人的灵魂,以及他了解和影响社会生活的能力带到文章中去。因此,作者的审美理想和观点,他反映社会生活

特点,一定会表现在文章从艺术上掌握客观现实的某些原则中,而这些原则的总和就构成文章技法。方法按其本身来说是反映现实的,但它并非机械重复现实的规律。因为技法并不是作为一种现成的东西存在于现实本身之中,而是在整个现实的影响下,在作者的意识上被创造出来。由此也可以说,文章技法是作者丰富的生活经历、精湛的艺术素养、独特的审美意识、一定的思想方法,以及他所受到的民族的独特文化和地理特性的影响等高度集中的表现。

作为一种有意识的、合理的文章技法,其意义主要在于形式方面,它的主要作用在于文章写作的外在表现部分,而不在于内在的情念及其表达。与此相反,文章艺术家内心主题的萌发和表现内容的建构,有时反倒受无意识的、非理性的因素,如灵感、天才、想象等的引导。文章技法的审美价值,抑或它的力量和意义,主要在于每一种技法的说服力、感染力,内在的真实性、艺术上的脉络,以及它同文章总体构思的有机联系。文章技法只有在充分发挥了作者构思的灵感和力量,并被用于揭示深刻的思想内容,呈现独特的审美意义时,才会显示出自身的价值。从这一含义上说,技法又很难同文章内在的表现对象以及写作时的非合理的无意识因素截然分开。正如德国哲学家狄尔泰所说,真正意义的技法是“不随意的不断的形成”和“关于印象以及把它引向表现的手段的预定”(转引自《美学百科辞典》)同时作用于此的东西。

文章技法是一个既古老又新颖的研究课题,至今仍然是文章学和文学理论需要特别研究的重要对象之一,是一个极富矿藏、亟待开掘的研究领域。它不仅在文章形式的外在方面,而且在文章艺术的形成活动过程中,作为克服表现对象的制约的本质批判能力,以至在文章写作的心理方面,占有十分重要的位置。文章技法的探讨,对于文体学、文章学、文学理论、文学批评、美学、心理学等学科的研究,具有十分重要的意义。

二

对于文章表达技法,历来的中外文章艺术家都极为重视。我国在战国初期,墨子就已认识到技法对写作的重要意义,并明确提出了用于论辩的“三表法”。“子墨子言曰:必立仪。言而毋仪,譬犹运钧之上,而立朝夕者也;是非利害之辨,不可得而知之也。故言必有三表。何谓三表?子墨子言曰:有本之者,有原之者,有用之者。于何本之?上本之于古者圣王之事。于何原之?下原察百姓耳目之实。于何用之?废以为刑政,观其中国家百姓人民之利。”(《墨子·非命上》)这是说,文章论证要有三方面的根据:一是历史文献,二是百姓见闻,三是实践效验。如果立言没有方法,就会像制陶器的转轮那样,是非利害关系也就无法判定了。《墨子》中的大部分文章都是用这种方法写成的。此后,庄子更明确地提出了“法”的概念:“鸣而当律,言而当法。”(《庄子·寓言》)晋郭象注:“鸣者,律之所生;言者,法之所出。而法律者,众之所为,而圣人就用之耳。”即声音的鸣响应遵从不同的节律,言辞的表达要合乎一定的技法。鸣响、言辞是凭借技法表现出来的,它们产生于人们的艺术实践,并由先哲在理论上作了概括。梁代,刘勰对文章技法作了更深入的阐述。《文心雕龙·总术》讲:“才之能通,必资晓术,自非圆鉴区域,大判条例,岂能控引情源,制胜文苑哉!”要精通写作,一定要明晓技法,如果不能全面明了写作的各个方面,透彻分析各种条理和例证,哪能驾驭情理,在文坛上取胜呢!“是以执术驭篇,似善弈之穷数;弃术任心,如博塞之邀遇。……若夫善弈之文,则术有恒数,按部整伍,以待情会,因时顺机,动不失正。数逢其极,机入其巧,则义味腾跃而生,辞气从杂而至。视之则锦绘,听之则丝簧,味之则甘腴,佩之则芬芳;断章之功,于斯盛矣。”因此,凭借技法来驾驭文章,就像高明的棋手深通棋术;如果忽略技法而随心所欲,就像赌徒碰运气一样。至于像精于棋术那样的文章,则技法就有一定规律,

按部就班,等待情理酝酿成熟,顺应时机不离正轨。技法运用得好,又契合时机,则意义、情味涌现而出,辞采、气势蜂拥而至,从而给人多方面、多层次的美感享受,这就是技法给文章带来的效果。最后则说:“文场笔苑,有术有门。务先大体,鉴必穷源。乘一总万,举要治繁。思无定契,理有恒存。”文章园地,有技法有门路。致力根本,探索源头。掌握规律,驾驭变化,以要领来处理繁复的现象。文思虽无定规,写作道理却是恒定的。元代郝经则正确阐述了文章技法同表达内容之间的辩证关系。他说:“古之为文,法在文成之后,辞由理出,文自辞生,法以文著,相因而成也。非与求法而作之也。……夫理,文之本也;法,文之末也。有理则有法矣,未有无理而有法者也。”(《答友人论文法书》)技法形成于文章之后,是为表达特定思想内容而产生的。如果脱离了具体的主题、材料,技法就不能独立存在,两者是主次、本末的关系。明代唐顺之认为,技法是文章不可缺少的一个因素。他说:“汉以前之文,未尝无法,而未尝有法。法寓于无法之中。……然而文之必有法,出乎自然而不可易者,则不容异也。且夫不能有法,而何以议于无法。”(《董中峰侍郎文集序》)汉以前文章并非无法,而是“法寓于无法之中”,只不过是未被人们自觉意识到罢了。清代,文章技法更加受到人们重视。汪琬说到:“如以文言之,则大家之有法,犹弈师之有谱,曲工之有节,匠氏之有绳度,不可讲求而自得者也。”(《答陈霭公书》)包世臣讲:“天下之事,莫不有法;法之于文也,尤精而严。……所谓法者,精而至博,严而至通者也。”(《与杨季之论文书》)姚鼐认为:“文章之事,能运其法者,才也;而极其才者,法也。古人文有一定之法。有定者,所以为严整也;无定者,所以为纵横变化也。二者相济而相妨。故善用法者,非以窘吾才,乃所以达吾才也。”(《与张阮林》)吴德旋讲:“章有章法,句有句法,字有字法;到纯熟后,纵笔所如,无非法者。”(《初月楼古文绪言》)吴曾祺说:“法者,如规矩绳尺,工师所藉以集事也。无法则虽有般输之能,无所用其巧。大抵文章一道,其妙处不可以教人;可以教人者,惟法而已。……无法之中未常不有法在。用

法之处,反不见其法存。”(《涵芬楼文谈·明法》)文章技法不能自然产生,而须通过借鉴、实践、总结才能掌握。法既有一定规律,同时又富于变化。人们只要认识了文章技法的规律,就会纵笔挥洒,皆成技法。

“五四”新文化运动以后,我国的文章大师对文章技法的认识更加自觉和深刻。鲁迅说:“当求内容的充实和技巧的上达,……一说‘技巧’,革命文学家是又要讨厌的。但我以为一切文艺固是宣传,而一切宣传却并非全是文艺,这正如一切花皆有色(我将白也算作色),而且颜色未必都是花一样。”(《文艺与革命》)说明文艺不能没有技法。他告诫青年作家:“技巧修养是最大的问题,这是不错的,现在的许多青年艺术家,往往忽略了这一点。所以他的作品,表现不出所要表现的内容来。正如作文的人,因为不能修辞,于是也就不能达意。但是,如果内容的充实,不与技巧并进,是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去的。”(《致李桦信》)又说:“单是题材好,是没有用的,还要技术;更不好的是内容并不怎样有力,却只有一个可怕的外表,先将普通的读者吓退。”(《致陈烟桥信》)精辟地阐述了技法对文章内容表达的作用,如果离开了文章内在的意蕴,技法也就毫无意义了。巴金讲过:“什么是技巧?我想起一句俗语:‘熟能生巧。’每个作家都有自己的写作经验。写熟了就有办法掩盖、弥补自己的缺点,突出自己的长处。……我甚至说艺术的最高境界,是真实,是自然,是无技巧。”(《探索之三》)可见,技法是一种写作经验,可以使作者扬长避短。其最高境界是无技巧,即进入技法的自由王国。诗人艾青对技法作了十分形象的比喻:“没有技巧的诗人像什么呢——/没有翅膀的鸟,永远只会可怜地并着双脚急跳;/没有轮子的车辆,要人家背了它才走的。”(《诗论》)这里,技法被比作鸟的“翅膀”、车辆的“轮子”,可谓重要之至。作家艾芜又把技法比作军校里的术科。他认为,文学也像军校那样,有学科和术科之分,“学科方面是对于文学的认识,包含文学史,文学理论,文学思潮等等。术科方面,便是对文艺写作的修养,包含写

作方法,写作实习一类的东西。倘若一个文学工作者,只从文学史,文学概论,文艺理论去着手,而不注重技巧的获得,他是绝难成功的。”“生活丰富,学问好,没有练就写文艺的技巧,也是不成的。”(《文学手册》)可见,技巧是文艺创作不可缺少的手段。

国外对文章技法的研究,最早可上溯到古希腊。亚里斯多德在《诗学》中论述到文章的表现方式和布局技巧,首开技法论诗学。俄国普列汉诺夫指出:“要知道,食物所含的热量是绝不排斥高明的烹饪艺术。重要的不仅仅是原料是否新鲜,还有烧法。大家都知道,面粉可以做面包,也可以做浆糊,一条富有滋养料的鲜鱼在疏忽的厨子手里既可以变成木匠用的胶,也可以变成肥料,这两者都是不好吃的。”(《才能和劳动》)它形象地说明了艺术技巧对于文学的重要作用。高尔基也说:“应该研究文学劳动的手法和技巧,只有在掌握了这种技巧的条件下,才有可能赋予材料以或多或少完美的艺术形式。”(《论文学技巧》)因此,高尔基要求年轻作家学习文学技法。他说:“我们这里堆着许多迫切需要的实际的工作,而且越堆越多了。其中最重要的工作之一,就是用技巧的知识,即用文学技巧的知识来武装年轻的初学写作者这个任务。青年作家正处在困难的情况下:他们希望学习,他们必须知道文学创作的手法。”(《工人阶级应该培养自己的文化大师》)又说:“你们青年人的经验、体会,比起我们这一代人来要丰富得多,但是你们必须掌握的则是技巧、各种技巧、一切技巧!”(《致谢·米·阿赫寥姆》)英国的蒲柏说:“写作中真正的挥洒自如来自技巧,而不是运气;如同那些活动最灵巧的人,他们学习过舞蹈。”(《论批评》)可见,技巧体现了写作的经验和规律。法国莫泊桑讲:“坚持不懈的工作和对于技巧的深刻认识,有一天当头脑敏悟,充满力量,获得诱导的时候,碰上一个投合我们精神中一切倾向的题材,就能产生简洁的、少有的、并且是我们所能写出的那样完美的作品。”(《谈“小说”》)技巧又是产生文学佳作的必要前提和重要保证。美国诺贝尔文学奖获得者威廉·福克纳说:“有时技巧也会异军突起,在作家还未

及措手之际,就完全控制了作家的构思。这种就是所谓‘神品妙构’,作家只消把砖头一块块整整齐齐地砌起来,就是一部完美的作品了,因为作家还未着笔,他整部作品从头至尾每一个字每一句,可能早已都成竹在胸了。……不过还有另一种情况,就是技巧并不来干预。从另一种意义上来说,写这种作品倒是比较容易。”(《创作没有捷径可走——答记者问》)这就是说,技巧有时对作家的构思具有奇特的制约作用。日本作家小林多喜二在谈到技术和文章技巧时说:“举一个不太确切的例子,例如同一的提琴曲‘幽默曲’,名家爱尔曼演奏起来就和二三流的提琴手演奏出来的纯粹不同。由此可见,即使是相同的主题,使用同一的题材,以同一的结构来进行写作,但在叙述以及描写的过程中,由于叙述或是描写的技术和技巧的不同,写出来的东西,给人的艺术上的感受,仍将是大大不一样的。”(《小说写作法》)文章技法又会影响到读者对作品的艺术审美感受。

以上中外文章家对文章技法的论述,充满了睿智卓识,给我们以思想和艺术的启示。

三

作为人们艺术地把握世界的一种方式 and 手段,文章技法具有独特性、稳定性和变异性的特点。

独特性。它指文章技法的具体表现形态是独一无二的,无法进行照搬和摹仿。其内在含义随着时代文化的发展,是不可穷尽的,后人的接受和阐述,会带有鲜明的时代和个人印记。作为体现于一篇具体文章中的技法,由于受到作者所处的时代文化、地理等因素的制约,以及作者的思想经历、文化素养、审美意识等的影响,会表现出一种独特的形态,带有特定的时代文化、阶级意识、作家个性等信息密码和识别标志,后人无法机械照搬和套用。就是同一作品或章节,不同的读者也会从不同的视角和层次去对作品技法进行独特的理解和阐

述。它如同作品内容一样,充满着图表结构的暗射空白,图表要由读者吃透,空白要由读者填写。这正像美国 R. C. 霍拉勃所说:“根据现象学的理论,一切客体都具有无限的决定因素,认识活动无论如何也不能穷尽所有特殊客体的每一决定因素。……在理论上,每一部文学作品,每一个表现的客体或方面,都包含着无数的未定之处。”(《接受美学》)同是曹雪芹《红楼梦》第三回“托内兄如海荐西宾”,脂砚斋《重评石头记批语》突出了“写如海实写政老,所谓此书有不写之写是也”,“从黛玉眼中写三人”(迎春、探春、惜春),“从众人眼中写黛玉”,“另磨新墨,搦锐笔,特独出熙凤一人,未写其形,先使闻声”等技巧,而哈斯宝《新译红楼梦回评》则强调了在情节展开上的“拉来推去之法”,让读者急不可耐,然后使人物出场,从而使读者心花怒放,以及“阵阵提示后文”的伏应手法。就是同一情节的技法,不同论者也有不同的命名。同是此回,写贾雨村以“宗侄”名帖投荣府之门,贾政极力提携,题奏之日谋了一个复职,哈斯宝认为这是“不知不觉间作深贬”,是“史臣臧否之法”,而脂砚斋则评曰:“春秋字法。”可见,同某一具体作品融合在一起的技法和手段,其内涵是十分丰富的,人们对它的理解和阐释,只能是无限逼近,而永远不能达到其终极目标。而且,随着时代的进步,人们在掌握了新的理论和方法的前提下,对过去作品中的技法,往往还能开拓出新的内涵和功能。德国 H. R. 姚斯说:“在布莱希特美学的影响下,过去的类型和艺术技巧独立于它们的社会根源,具有‘重新获得功能’的可能性,有助于新的审美功能与社会功能的产生。”(《走向接受美学》)如“插叙”,它是我国历史上一种传统的叙述手法,元陈绎曾《文筌》、章学诚《论课蒙学文法》、刘熙载《艺概》、《汉文典》等,都提到过。《辞海》(1979 年版)对它的解释是:“指作家叙写主要情节线索时,插入另一事件,用以帮助情节的展开,刻画人物性格,丰富作品的内容。”但随着当代叙述学和时空学说的的发展,人们对插叙有了新的认识:它能造成多重时空的叠合,使作品主题的表达具有某种纵深感。如冰心《一只木屐》,以日本人民脚穿的

木屐为线索，睹物思人，缘物抒情，运用插叙造成时空的重叠，从而使作者所表达的对日本人民深切思念的主题具有了某种历史的纵深感和情感的丰厚度。

稳定性。它指从一组相近作品中概括、抽象出来的文章技法模式，在一个相当的历史时期内，其内涵是相对稳定的。这种模式是人们对某些作品中相似技法长期认识的升华，反过来它又是人们进一步认识和掌握这种技法的中介和桥梁。如清金圣叹《读第五才子书法》：“有草蛇灰线法，如景阳冈连叙许多哨棒字，柴石街连写若干帘子字等是也。骤看之，有如无物，及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。”蔡元枚《水浒后传读法》：“有灰线草蛇法，如李俊在金鳌岛救起安道全，为后引两寨诸人入海之线；闻小姐患病求安道全医治，诊太素脉，说他大贵，为后嫁与李俊为妃之线；郓哥随呼廷钰时，说银子原为娶妻之用，为后请留共涛之女赏与为妻之线之类：皆是远远生根，闲闲下着，到后来忽然照应，何等自然。”又《红楼梦》第八回“薛宝钗小恙梨香院”，从宝钗眼中对宝玉仔细作了描写。脂砚斋在此评道：“前回中总用灰线草蛇法，至此方细细写出，是大关节处，奇之至。”草蛇灰线，原指草蛇姿态曲折多变，但有一条灰线隐约可见。这里指文章中须有一条隐约可见的主线。它的命名和阐述，已成为这种表达技巧的一种比较稳定的模式，为后人所学习和借鉴。对文章技法模式的概括与命名，在一定程度上还能显示出中西方思维类型的差异。技法模式的稳定性，往往就来源于民族文化中这种深层的稳定因素。我国对文章技法的概括和命名，大都重形象，重直观，如清毛宗岗《读三国志法》中的“星移斗转，雨覆风翻”、“将雪见霰，将雨闻雷”、“浪后波纹，雨后霖霖”、“寒冰破热，凉风扫尘”，蔡元枚《水浒后传读法》中的“借树开花法”、“烘云托月法”、“火里生莲法”、“水中吐焰法”、“移花接木法”，金圣叹《水浒传评点》中的“绵针泥刺法”、“背面铺粉法”、“獭尾法”、“横云断山法”、“鸾胶续弦法”，《西厢记评点》中的“狮子滚球法”、“羯鼓解秽法”、“移堂就树法”，哈斯宝《新译红楼梦

回评》中的“穿针引线法”、“帘中花影法”、“牵线动影法”、“秋空长云法”等等。而西方对技法的命名则重逻辑,多从其他学科借用相关概念,如“佯谬手法”(逻辑学用语),“配器法”、“对位”(音乐用语),“变形”、“图形式结构”(绘画用语),“张力”、“突变法”(物理学用语),“同化”(生物学用语)等等。可见,西方人大都重逻辑推演,中国人重直觉顿悟,这种差异来源于人们的以潜意识状态存在的把握世界的方式、态度的不同,这又导致了西方人重科学思维,语言重概念的普遍与精确,而中国人重诗意思维,语言重意象的具体与多义。这是两种呈互补结构的思维类型。可以说,文章技法的稳定性,是以人们某种深层的思维结构的稳定性为基础的。

变异性。它指人们在借鉴、运用前人文章技法时,对技法模式的某种程度的偏离。这种偏离,显示出作者独特的个性,体现了技法模式运用的灵活性。技法的变异往往形成某种张力,它是文章技法不断发展、创新的基本动力。技法的变异具体可表现在时代、民族、作者、体裁等不同层面。时代变异,文章技法因时代变迁等原因而发生变化。如近年来我国小说出现诗化、散文化的倾向,与以前小说相比,主观因素的作用明显增大,对人的内心世界更加重视。如果说十九世纪世界上占统治地位的是直接反映时代重大事件、人物众多的全景小说的话,那么现在占主要地位的则是抒情小说,或者用歌德的话来说是“主观史诗”,在这种小说里,时代及其精神通过个人的意识折射出来。那种全智全能的小说叙述方法,开始让位于主人公的内心独白、意识流等手法。近些年来,报告文学的结构方式同其早期形态相比,也有较大变化。以前大都采用见闻式的纪实结构,用第一人称叙述,人物和事件都是作者耳闻目睹的。现在的报告文学文学性得到进一步强化,其结构出现了情节化、故事化趋势。除了第一人称叙述结构外,还采用全智全能的第三人称叙述,以及单一或多个主人公的口吻途述的方式,甚至使用小说笔法。这不仅扩大了时空表现力,而且直接有利于窥视主人公的内心世界,从而使作品人物增强感染力,呈现

立体化。民族变异,文章技法因民族心理、文化等因素而发生变化。如微型小说,起源于欧美,是适应现代生活节奏的产物。我国现代的微型小说,是一种移植体裁。它在同我国传统小说形式相融合的过程中,其表达技法出现了“中国化”的民族变形。它具体表现在:一是结构变化。传统的微型小说有三大特点,即立意新颖、结构严密、结尾奇特。而我国近年来创作的一些作品则有一种“随笔化”的倾向,立意平中见奇,结构自然,也无奇特、出人意料的结尾。有的还带有散文化、哲理化的倾向,比较契合中国读者的接受心理。二是题材变化。近年来的微型小说,大都是写实的短篇小说的压缩,所写都是现实生活中一个断面、一个波澜,或人物的某个闪光点,所涉及的人物和事件十分贴近现实生活,具有某种当代性,其中少数也有寓言化的倾向。而欧美包括日本的一些微型小说,则常常借助于童话、寓言、科幻、推理等手法,通过非现实的题材或现实题材的非现实笔法,来折射生活中的现实及作者的感受。作者变异,文章技法因作者的社会经历、艺术素养、审美意识等差异而发生变化。如十九世纪三十年代,果戈理写了《狂人日记》,之后鲁迅借鉴果戈理的作品手法,也创作了同名小说,但后者在主题、题材、人物形象、艺术风格等方面都发生了变异。果戈理作品中的狂人,喊出了被侮辱、摧残的小人物心中的愤懑,反映了在沙皇黑暗统治下俄罗斯人民内心的痛苦和哀鸣。它以喜剧的形式表达了悲剧的内容,多用虚构可笑的情节,透露揶揄,笔调幽默风趣,略带调侃意味,又有轻微戏谑。而鲁迅作品中的狂人,不仅表现了潜藏于人民心中的愤怒情绪,还表现了对旧制度吃人本质的深沉忧愤,把攻击矛头指向整个吃人社会。它以悲剧的形式来体现忧愤的内容,采用象征主义手法,使环境、人物、语言都带有象征意义。语言急促、铿锵、沉痛,具有质问、挑战意味,震动人心。体裁变异,文章技法在不同体裁中运用时也会发生变化。如同一叙述手法,在叙事诗、叙事散文、叙事小说中的运用,在选材、疏密、节奏等方面会呈现出很大的差异。戏剧多用静态型、“扁平”的人物塑造方法,而小说则常用

动态型或发展型、“圆整”的人物塑造手段，等等。总之，文章技法的变异，是产生具有独创性作品的重要前提。

四

新的生活要求用新的方式去表现。因此，学习、借鉴前人的经验，创造出新的文章表达技法，去反映火热的斗争生活，是时代向我们提出的任务。怎样掌握、运用好文章技法呢？

首先是向活的生活学习。任何文章技法都是从生活中产生的，生活往往能暗示给人们新的手法，它是一切技法的源泉。作家柳青曾说：“技巧是从哪里来的呢？一般地认为，技巧是从别人书里学来的，前人的书或者是现代人的书。其实呢？其实，技巧主要的也是从研究生活来的。所以叫做创作。每一个时代的文学，都有新的手法。谁来创造这种新的手法呢？就是那些认真研究了生活的人。而不是认真研究了各种文学作品的手法，就可以创造出一种新的手法。”（《生活是创作的基础》）茅盾也说：“技巧的获得固可借助于前人的作品，然而倘以乞灵故纸为己有，而不求诸活生生的现实，势必成为井底之蛙了。”（《大题小解》）因此，作为一个文章作者，应该贴近生活现实，深入到火热的实际斗争中去，把握时代的脉搏，研究社会发展中的新动向、新矛盾、新问题，关注生活中不断涌现的新人物、新事物、新思想、新知识等，从中去研究新的文章表现技巧，从而来反映我们这个新时代的生活和风貌。

其次是向优秀名著借鉴。一个文章艺术家，尤其是初学写作者，总要依靠前人的经验。不论是专业的还是业余的作者，他们总是一种文化的产物。因此，向优秀名著借鉴，是学习、掌握文章技法的重要途径之一。这也是不少著名作家所走过的道路。英国高尔斯华绥说：“未来的作家可以从两三个大师那里汲取灵感和信心，……他向与他精神相近的年老的或富有朝气的大师学会适合于他个人气质的感

觉,学会适合于他个人需要的技巧。当未来的作家在这种富有灵感影响下,翅膀硬起来的时候,他便抖掉一切模仿的动机。”(《假如我知道》)作家借鉴前人的经验,只是一种手段,最终目的是为了创造适合于他个人需要的文章技法。高尔基说:“像契诃夫、屠格涅夫、列斯科夫这样具有独特风格的作家,您要多读他们的作品,精心研究他们的创作手法。”(《致伏·维·伊万诺夫》)他还把对待古典作家的文学作品,最终都归结到一个技巧问题。法捷耶夫也说:“如果一个艺术家能够提出新的现实材料,发展一些新的思想,那么在这种场合下,一个比较有经验的大师在他的学习过程中对他所起的影响并不会剥夺他的独立性,这种独立性反而会在艺术家的成长过程中渐渐明确起来。无庸争辩,我们中间每一个向古典作家学习技巧的人,都必须批判地研究他们的遗产的思想和他们的艺术表现的形式方法。”(《和初学写作者谈谈我的文学经验》)任何作者在学习前人作品中的思想和技巧时,都不能不加批判地全面接受,否则就会变成一个模仿家。只要能从生活中不断汲取活的现实材料,提出新的思想,那么前人的思想和技巧不但不会剥夺,而且会增强作者文章的独创性。那么,究竟应该读哪些优秀名著呢?文章大师们在谈自己创作经验时所提到的一些作品,可供我们参考和选择。美国作家海明威在谈到作家“应当什么都读,这样他才知道他该超过什么”时,就提到应该读托尔斯泰的《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》,马里厄特的《密息曼·依赛先生》、《弗兰克·马尔威》,福楼拜的《包法利夫人》、《情感教育》,托马斯·曼的《布登勃洛克一家》,乔伊斯的《都柏林人》、《艺术家画像》、《尤利西斯》,菲尔丁的《汤姆·琼斯》,司汤达的《红与黑》、《巴马修道院》,陀斯妥耶夫斯基的《卡拉玛卓夫兄弟》,马克·吐温的《哈克贝利·费恩》,斯蒂芬·克莱恩的《海上扁舟》、《蓝色旅馆》,乔治·莫尔的《欢呼与永别》,叶芝的《自传》,亨利·詹姆斯的《莫维斯夫人》、《美国人》,以及莫泊桑、吉卜林、屠格涅夫的所有作品。(《海明威谈创作》)另外,托尔斯泰、席勒、巴尔扎克、高尔基、纪德等,都提到过一系

列文学作品。我国历史上的《诸子》、《史记》、《昭明文选》、唐诗、宋词、元曲，明清小说如《西游记》、“三言二拍”、《红楼梦》、《水浒传》、《三国演义》、《聊斋志异》、《儒林外史》，以及我国现当代的一些名著都应该看一下。还有批评、评论名著的文章，也值得一读，如金圣叹评点《红楼梦》、《水浒传》、《西厢记》等。他们对名著中技法的理解、概括和命名，有助于我们对技法模式的认识和掌握。但如果离开了具体作品，只看一些所谓“作法”的空洞说教和条条框框，这对写作水平的提高帮助甚微。鲁迅在《答北斗杂志社问》中说，他“不相信‘小说作法’之类的话”，是很有道理的，因为脱离了赖以存在的作品，这种技法就会变成僵化的教条，是死法，而不是活法。

再次是在写作实践中掌握和运用。只有在实践中多写、多改、多思考，才能真正掌握适合自己 and 特定表达内容的技法。郁达夫说：“要练技巧，另外也无别法，多读多想多写之后，大约技法总会有一点长进的。”（《再来谈一次创作经验》）夏衍也说：“技巧这两个字中的‘技’字，假如作‘技法’的意思来解释，那么也许还可以有规矩可循，而‘技’字后面的这个‘巧’字，那就是‘熟能生巧’的巧，是只有通过‘拳不离手，曲不离口’地毕生苦练而才能达到的。”（《生活·题材·创作》）可见，如果离开了写作实践，那么前人的技法不管多么高明、巧妙，对作者来说只是一种毫无用处的写作教条。技巧是为内容服务的一种手段和工具。文章技法一旦同它所表达的思想内容相分离，其审美意义和价值就会黯然失色。因此，我们在运用文章技法时，要从文章的表达内容出发。任何高妙的技巧只有用来表达先进的思想内容时，才能产生艺术的感染力，才对社会发生促进作用。我们写作时，往往是为表现而有技巧，绝不是为技巧而有表现。再高明的石匠，如果离开了表现的石料而侈谈什么雕琢技艺，那是无的放矢的空话。作品用于感染人的绝不是文章的形式因素，而主要的是其思想内涵。正如巴金所说：“我写文章是用人物的命运、思想、感情去影响人，感动人，而不是用文学技巧。我主张文学的最高境界是无技巧，不是靠外加技