



中国逻辑与语言函授大学教材

大学写作

张文田 主编

北京大学出版社

2

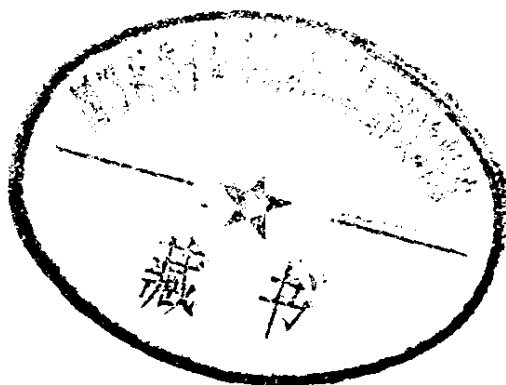
中国逻辑与语言函授大学教材

文 学 写 作

张文田 主编

张文田 赵尊党 田增科 石昌渝
谢逢松 王云夔 陆颖华 姚振生 执笔
(依章次先后)

GF116/05



北京大学出版社

中国逻辑与语言函授大学教材

文 学 写 作

张文田 主编

*

北京大学出版社出版
(北京大学校内)

中国科学院印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

787×1092毫米 32开本 10.375印张 218千字

1986年5月第一版 1986年6月第一次印刷

印数：00001—60,000册

统一书号：10209·116 定价：1.65元

编写说明

本书是中国逻辑与语言函授大学组织编写的十八门课程的教科书、教学参考书、习题集等共三十三种配套的教学用书之一。

编写高水平的教材是保证教学质量特别是保证函授教学质量的关键。几年来我们为此一直进行不懈努力，先后组织了许多有经验的教授、讲师进行编写工作。这套教材在今年配套出版前都曾在内部试用(有的已公开出版过)。在这一过程中征求了许多学员及同行专家的意见。为了使这套教材的质量更提高一步，更适合成人教育的特点，校务委员会于一九八五年一月在北京专门召集了教材编写会议，邀请了全国几十所高等学校有经验的教授、讲师统一思想、通力协作。落实了修改和编写的任务后，又用了近一年时间的补充修改，才交付出版。

这套教材力求适合成人特点，突出实用性与通俗性，多数基础课程作到教科书、教学辅导参考书及习题集系统配套，以便于学员自学。

编写具有成人特点的专业教材，对我们来说，还是一个新

的课题。尽管编写人员作了很大努力，但由于尚缺乏从事成人教育的经验，缺点仍在所难免。我们希望读者，尤其是学员能够提出宝贵的意见，以便我们今后继续修改，使这套教材更加完善，为发展我国的成人教育事业作出贡献。

中国逻辑与语言函授大学

一九八六年一月

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 编写《文学写作》的目的.....	1
第二节 文学写作须具备的条件.....	4
第三节 怎样学习文学写作.....	14
第二章 散 文	35
第一节 海阔天空的散文领域.....	35
第二节 不拘一格的散文立意.....	42
第三节 形式多样的散文境界.....	55
第四节 多姿多彩的散文笔法.....	62
第三章 报告文学	77
第一节 报告文学的产生与发展.....	77
第二节 报告文学的文体特征.....	83
第三节 报告文学的题材.....	91
第四节 报告文学的采访.....	98
第五节 报告文学的表现.....	105
第四章 短篇小说	117
第一节 短篇小说的特点.....	117
第二节 短篇小说情节的提炼.....	125
第三节 短篇小说的人物描写.....	134
第四节 短篇小说的结构.....	144
第五节 短篇小说的语言.....	149
第五章 电影文学	158
第一节 为什么要写电影剧本.....	158

第二节	深入生活和感受生活·····	162
第三节	电影文学的人物刻画·····	170
第四节	电影文学的真实和诗意·····	189
第六章	电视文学 ·····	205
第一节	电视文学的诞生·····	205
第二节	电视文学的一般规律·····	207
第三节	电视文学的特殊规律·····	213
第四节	电视文学的形式、样式和风格·····	218
第五节	电视文学写作的通病·····	223
第六节	电视文学写作中的几个关系·····	231
第七章	戏剧文学 ·····	233
第一节	戏剧艺术与戏剧文学的特点·····	233
第二节	戏剧作品的题材与主题·····	239
第三节	戏剧作品的情节·····	245
第四节	戏剧作品的结构·····	253
第五节	戏剧作品中的人物形象·····	265
第六节	戏剧作品的语言·····	276
第八章	诗 歌 ·····	284
第一节	诗歌写作能力的构成·····	284
第二节	诗歌产生的过程·····	295
第三节	诗歌修改能力的培养·····	318
后 记	·····	323

第一章 绪 论

第一节 编写《文学写作》的目的

学习文学写作,主要靠自己多读和多写。但是,在“读”和“写”的过程中,有人指导和没人指导,学习效果明显不同。茅盾主张,读文学作品要有指导,“指导者的任务不在讲解一书之如何优美,而在帮助学习者获得方法与究明原理——从个别的名著中获得剪裁、描写、布局、炼句种种技巧,以及究明创作方法之一般的原理。”(《大题小解》,《茅盾论创作》)读作品最好有指导,练习写作更须有指导,有人指导,并且指导得法,初学写作便可能早见成效;无人指导,或指导不当,便难免走弯路。我们编写此书,目的就是帮助文学爱好者了解文学创作的基本规律,“帮助学习者获得方法与究明原理”。

文学写作和别的事物一样,也有它的一些规律。古今中外作家们谈写作经验的文章、著作都是在讲述各自摸索到的一些写作规律及方法。如“短篇小说必须清楚地描写事件开展的地点,生动地刻画人物,使用准确和鲜明的语言,——短篇小说一定要写得能使读者象亲眼看到作者所叙述的一切。”(高尔基:《给初学作者的信》)“忘记是谁说的了,总之是,要极省俭的画出一个人的特点,最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的,倘若画了全副的头发,即使细得逼真,也毫无意思。”(鲁迅:《我怎么做起小说来》)这都是在谈小说的写作经验。既然写作有规律,把它加以整理,介绍给青年文学习作者,对于他们学习写作还是会有帮助的。阿·托尔斯泰曾就

戏剧创作谈过这个问题,他说:“在戏剧创作方面,我不害怕承认我们还是些浅学者,为什么音乐家、作曲家在没研究那些伤透脑筋的和声学、对位法以前,是不会去写歌剧的呢?而我们在没有懂得舞台规律的时候就动手写作剧本了。但是戏剧创作这门学问并不比音乐简单而轻易。”(转引自顾仲彝《编剧理论与技巧》第3页)戏剧创作“并不比音乐简单而轻易”,其他文学样式的写作恐怕也“不比音乐简单而轻易”多少,在动手写作之前,同样应该懂得一些文学创作的基本规律,学习一点诗歌、散文、小说及戏剧、电影文学剧本等文学体裁写作的“和声学”“对位法”。

编写《文学写作》这书,正是为了向初学写作的青年介绍点文学写作的“和声学”“对位法”。参加该书编写工作的,有创作经验丰富的电影剧作家,有长期以来一直研究电影及电视文学的发展及创作规律的理论工作者,有专业文学研究人员,有富有文学写作经验的文艺编辑,有多年从事写作教学的大学教师。这些同志,结合自己长期从事文学写作、研究、编辑、教学的经验体会,并综合中外作家的一些写作经验,编写成这本《文学写作》自修教材。因为本书是以初学写作者为对象,所以在编写时,尽量多结合具体例子,简明扼要、通俗易懂地讲解常见文学体裁的写作原理及方法。

尽管该教材在编写时力图多联系写作实际,想帮助初学写作者在学习写作的过程中少走点弯路,但这毕竟是“外因”,起主导作用的还是“内因”。所以说,要想真正掌握文学写作的“和声学”“对位法”,光靠读这本书是不行的,必须把学习《文学写作》教材和阅读作品、练习写作结合起来:按照书里提供的经验方法去观察生活,多读多写;同时,在深入生活和读写的实践中,进一步领会、消化书里讲的原理及方法。如果不认真观察生活,脱离读写实践,《文学写作》里讲的规律、方

法,不管你记得多牢,背得多熟,读写水平依然不能提高。就拿刻画人物来说,本书多处谈到这个问题,小说有小说刻画人物的方法,戏剧有戏剧刻画人物的方法,尽管教材里谈得十分具体,如果你不把它们用于阅读和写作实践,就不能真正弄懂,更谈不上掌握和运用这些方法。拿戏剧来说,编写剧本最忌讳先把情节结构搭好,那样人物受结构的框束,就很难按各自的思想性格特点自由地活动,人物便容易变得简单化。这一点塑造人物的剧作常识——人物第一,情节结构第二,以人物性格为依据编排情节结构,在谈戏剧技巧的书里都一再提到,虽然这并没有多少深奥的道理,一看就能明白,不过,如果不结合读剧本和写剧本来理解消化,就很难真正掌握这一编剧的基本方法。

文学创作是复杂的、富有创造性的脑力劳动,写作时不可生搬硬套写作方法,正如叶圣陶所说:“一个作家在斟酌一篇作品的布局,推敲一段文章的辞句,他决不这样想:‘依照文章作法应该怎样?’他只是这样想:‘要把当前这篇作品写得最妥帖应该怎样?’一壁写东西,一壁顾虑着文章作法中所说的各种项目,务必和它合拍:这不是写东西,简直是填表格了。填表格似地写成功的作品很难象个样儿,是可想而知的。”(《写作漫谈》,见《叶圣陶论创作》第123页)叶圣陶反对“一壁写东西,一壁顾虑文章作法所谈的各种项目”,但他并没有否定“文章作法”一类的“文篇和书本”的作用。他认为,“预备写作的青年又常常欢喜懂得一点文章的理法。剪裁和布局有什么关系?叙述和描写有什么不同?……”“关心这些问题决不是坏事情,所以解答这些问题也决不是无聊的勾当。”《文学写作》这本书,讲了许多文学创作的“理法”,对于这些“理法”不能死记硬背,要在理解、消化的基础上,根据写作的要求灵活运用。

第二节 文学写作须具备的条件

一、要有一定的生活经验

文学作品是社会生活在作者头脑中反映的产物，作者是反映者，社会生活是被反映者，“没有被反映者，就不能有反映”（列宁），离开社会生活，作者的头脑便无法进行反映，也就产生不了作品。正如鲁迅所说：“天才无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓，‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。这算什么本领，这算什么创造？”（《叶紫作〈丰收〉序》）连“描神画鬼”都不能“凭空创造”，只是把“常见的人体”变变样子而已，何况文学创作呢，离开了社会生活，什么作品也写不出来。

常见有些作品写得不真实、不深刻，矛盾冲突概括得肤浅，简单化，不能令人信服，更谈不上感动读者；人物刻画，没有血肉，没有鲜明的思想性格，犯有概念化的毛病：这些情况的造成，根源就在于作者缺乏生活积累。作家柳青说得好：“作家的倾向，是在生活中决定的，不是在写作时候决定的。作家的风格，是在生活中形成的，不是在写作时候才形成的。我说作家的功夫，主要在生活方面，不仅表现在他和人民群众在一起的时候，而且表现在写作的时候。作家在房子里写作的时候，主要功夫，是用在研究生活上。他总是要回想过去体验过的生活，很好地来理解这种生活，然后才能进入表现阶段。”（柳青：《生活是创作的基础》）从柳青的这段话里，我们可以进一步体会到，社会生活是文学的唯一源泉，要创造文学作品，作者就得深入社会生活，积累生活经验，否则文学创作便是无源之水，很难获得成功。

上面谈了生活是文学创作的基础，到底一个人的生活积累对文学创作有哪些作用呢？下面从积累材料、艺术概括、文学想象和运用技巧这四个方面来谈。

（一）没有生活就不能积累素材

凡有创作经验的人，对这个问题都有深刻体会。秦牧曾经说过，写文学作品“在内容方面，直接生活经验越丰富越好，生活经验丰富了，选择和提炼素材就可以更加得心应手。”（《三十年代的笔迹和足迹》，见《秦牧专集》）进行文学创作，不论作品里的人物、事件，还是细节，都不是作者凭空臆造的，它们统统来自作者直接或间接的生活经验。再听听老舍的体会，他说：“写作需要有生活。《全家福》中的人物，是我在旧社会的生活中常常见到的，较比熟悉，所以写出来就有生活味道。《女店员》就写得差些。这个题材是我到妇女商店里得到的。但是，我对新做店员的姑娘们的生活还不十分熟悉，所以戏里面就感到缺少生活。”（《语言、人物、戏剧》，见《出口成章》）对于熟悉的生活，有较多体验，写出作品来就容易成功；不熟悉的人，不熟悉的事，写起来便很不顺手。可见，从事文学写作，必须多积累生活经验，生活经验越丰富，写作材料就越充足。

（二）没有生活就不能艺术概括

文学创作不能照相式的反映生活，不能原原本本记录实际生活中的人物和事件。文艺创作必须对纷繁错综的社会生活现象进行分析提炼、艺术概括，创造出典型形象，这才能从本质上反映社会生活。典型形象的创造，既不能照搬真人真事，又不能脱离社会生活中的人和事，而要求作者对现实生活进行概括，并运用艺术想象进行再创造。就如鲁迅说的那样：“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完

全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色。”（《我怎么做起小说来》）这样创造出来的艺术形象才具有典型意义，才能反映出生活的本质和规律。

既然文学作品必须创造典型形象，而典型形象的塑造又离不开社会生活，所以文学创作必须要有丰富的生活积累。如果头脑里面所装的人物和事情不多，在进行艺术概括，运用想象进行艺术再创造时，便会困难重重。一些初学写作者所以不善于虚构，摆脱不开真人真事的局限，塑造不出典型的艺术形象，和上面提到的原因有直接关系。相反，有经验的作家，有时根据一点点生活素材就能写成一篇有份量的作品，这往往是得益于他们的艺术概括、艺术想象才能，而这两种才能又是借助于充实的生活经验才能够发挥作用。作家李准曾在生活中遇到两件小事：一件是有个贫农赶驴驮煤，怕压坏了生产队的驴子，就让驴驮一百多斤，另外几十斤自己背着；另有一个农民，犁完田回村，自己不拿犁，挂在牛脖子上，把牛压得抬不起头，遇到了人，才不好意思地把犁从牛脖子上摘下。光凭这两个生活小片断，是写不成作品的。但李准对农村情况很熟悉，这一类的材料积累了很多，这就给他进行艺术概括、艺术想象创造了条件。后来，他用这两个素材“写成了短篇小说《两匹瘦马》”（李准《从生活中提炼》）

在中外作家中，象李准这样根据一两个生活小片断，经过艺术加工写成一篇（部）作品的情况是很多的。尤其塑造典型人物（这是文学创作的中心环节），通常是采取“杂取种种人，合成一个”（鲁迅）的方法，如吴强塑造小说《红日》中的军长沈振新，是以他所熟悉的一位老首长的形象为模特儿，又从另外几个熟悉的老首长形象中，吸取一部分揉合上去，集中起来的。”（吴强《谈〈红日〉的创作体会》）再如梁斌在长篇小说《红旗谱》

里所写的志祥奶奶、涛他娘等妇女形象,是根据少年时代在家乡经常接触的那些“穿得破破烂烂,吃着糠糠菜菜,披头散发,流着眼泪。成日为生活操心,为丈夫操心,为儿女操心,”“住在土坯小屋里的农家妇女”们塑造的。(梁斌:《我怎样写〈红旗谱〉》)作家柳青也讲过:“比较有分量的人物都有模特儿。已经出版了两本小说(注:指《种谷记》《铜墙铁壁》)里的人物,模特儿分散得很广。我要把他们写出来,得写一个很长的村名或地名单……。”(《回答〈文艺学习〉编辑部的问题》)上述例子说明,塑造典型人物,无论是根据一定的“模特儿”进行艺术加工,还是运用“杂取种种人合成一个”的方法,都得有丰富的生活经验;换句话说,作者生活底子的厚薄,直接影响他的艺术概括、创造典型人物的能力。

(三) 没有生活就不能展开想象

文学创作离不开想象,作品所涉及的人和事件很多,作者不可能都去亲自接触、亲身体验,那就要借助于想象。施耐庵写武松打虎,不一定有过打虎的体验,是借助了想象的力量,把打虎的场面写得那么生动逼真。在俄国,并不存在小说《外套》里的那位“小人物”,是果戈里听了朋友讲的笑话,便借助想象,塑造了那个久久活在世界文坛上的典型人物形象。可见,想象是文学家不可缺少的艺术才能,没有想象,文学形象和社会典型就创造不出来。从心理学方面看,想象(又称“创造想象”)是作者对记忆中形象加工改造的结果,头脑中没有旧的形象材料,也就不能通过想象创造出新的形象。要想发展文学创作的想象才能,就必须不断积累可供想象用的形象材料。关于这个问题,茅盾谈得很透彻,他说:“体验是很重要的。但是没有想象也不行。不过所谓‘想象’也应该有生活经验的基础,不是凭空来的。我们男人要写各种女人的心理,当然不能去做一次女人再来写,所以这是靠‘想象’,但倘使我

们生活在绝无女人的荒岛上,就无从‘想象’。你没有做过贼,没有偷过东西,但和‘偷’相类似的心理总会有过的,所以也可以写偷的心理。”茅盾在这段话里明白地指出,想象“不是凭空来的”,“应该有生活经验的基础”。美国作家海明威也发表过类似的见解,他说想象“这是好作家除了诚实之外必须具备的一条。他从经验中汲取的东西越多,他的想象越真实。如果他想象得真实,人们以为他叙述的东西都是真正发生过的,以为他只是在报道。”(《海明威谈创作》,见《外国名作家谈写作》第409页)文学写作需要想象能力,而想象离不开生活经验,可见,有志学习文学写作,就必须下功夫丰富生活经验。

(四) 没有生活就不能恰当地运用写作技巧

文学作品是反映生活的,作品中的技巧是表现生活的手段,要想恰当地运用写作技巧,就得先熟悉生活。拿人物描写来说,不论肖像、行动、对话描写,还是心理描写,这都属于写作技巧,要把这些技巧用得恰到好处,就得熟悉所描写的人物。有经验的作家,对自己所熟悉的人物,三言两语便能写得活灵活现,甚至用一句精彩的对话就能叫人物跃然纸上;对于不熟悉的人物,譬如说让一个没到过西藏、没接触过藏胞的作家去描写藏族人物的肖像、对话、行动,不论他的描写技巧多么高妙,也不可能写得生动真切。

关于生活与技巧的关系,中外很多作家都有过论述,苏联的法捷耶夫说:“重要的艺术技巧问题是要依赖作者人生观的深度,和他包罗生活现象的广度,来解决的。”茅盾曾经指出:“文艺作品之独创的风格(包括技巧)无疑是生活经验加学力的结果。各人所受于前人者虽相同,然而各人的生活经验不同,两者乘除,故而各人的风格遂有种种的差异。”他还说,“……认为关于技巧方面的种种是属于学力的范围,和生活经验不生关系;这一点误解,往往成为创造新形式、发展新技巧

的障碍。新形式和新技巧之创造与发展，不能仅恃前人的遗产，必须于活的现实生活中求之。”（《杂谈思想与技巧、学力与经验》，见《茅盾论创作》）由此可见，要学习文学写作，掌握和运用写作技巧，必须打好生活基础，如果不注意积累生活经验，学习和运用技巧，将遇到重重困难。

二、要有一定的知识积累

进行文学创作，生活经验固然不可缺少，但是只强调深入生活，而忽视积累直接经验以外的知识，也将影响创作水平的提高。有的人认为，作家创作主要靠生活经验，只要有深厚的生活底子，再有一定的文字表现能力，就能进行创作。这种看法显然是错误的。法捷耶夫说：“知识对任何工作都有帮助，但是对艺术家说来，全面的教育和渊博的知识更是必需。如果他要想成为一个生活真正的表达者的话。”（《和初学写作者谈谈我的文学经验》）

世界上凡是著名的作家，都不是仅仅靠直接生活经验来进行创作，他们全是知识渊博的人。就拿高尔基来说，很多人以为他的文学成就是得力于经多见广，生活积累宽厚。岂不知，高尔基不仅有丰富的生活经验，他还通过读书获取了广博的知识。他说：“我既直接从生活中得到印象，也从书本中得到印象。”（《谈谈我怎样学习写作》）是这两种“印象”，使高尔基创作出许多不朽的文学巨著。再如作家峻青，他在十三岁当童工时，偷偷阅读了东家的很多藏书，有“中外古典名著和‘五四’以来的新文学”，有“鲁迅、郭沫若、茅盾等人的作品”，“还有一些文学刊物”。后来参加八路军，他就利用业余时间进行自学，他说，“这时候我所涉猎的范围相当广泛，不止是文学方面，也包括政治、经济、军事、哲学、历史等等。比如马、恩、列、斯的一些经典著作之外，还有费尔巴哈、黑格尔、达尔文等人的著作。”由于他如饥似渴地读书，扩大知识积累，他的“文

化水平和写作能力，也随着读书范围的扩大和深入而不断地增长和提高。”（峻青：《学海无涯苦作舟——关于自修答〈北方文学〉编辑部》）

近些年，我国涌现了一大批业余青年作者，其中有的人写来写去不见长进，以至丧失创作勇气。为什么写作水平不能有新的突破？其中一条重要原因，就是知识面太窄。对于这个问题，青年作家古华深有体会，他说“孤陋寡闻是创作的大忌”，为了扩大知识面，他“陆陆续续地读过一些历史的、哲学的著作，战争回忆录、名人传记、世界大事记等，力图使自己的视野开阔。”（《冷水泡茶慢慢浓》，《我是怎样走上文学道路的》）青年作家叶蔚林也有这方面的体会，他说：“要做一个优秀的作家，要能持续不断地写出高质量的作品来，没有丰富的知识是不行的。”（《给一位青年作者的信》，见《我是怎样走上文学道路的》）两位青年作家，一个说“孤陋寡闻是创作的大忌”，一个说“没有丰富的知识是不行的”，他们都在强调知识的重要性。到底一个人的知识积累在文学创作中起什么作用，下面谈谈这个问题。

契诃夫曾经指出：“作家应当样样都知道，样样都研究，免得出错，免得虚伪”。由于知识的欠缺，造成作品中出现差错，这是常见的事情。契诃夫举例说，“我们的小说家某某，他是描写大自然的美丽的专家，他写道：‘她贪婪地闻着鹅掌草的醉人的香气。’可是鹅掌草根本没有气味。不能说芬芳的紫丁香花束和野蔷薇的粉红色花朵并排怒放，也不能说夜莺在清香的、开着花的菩提树的枝头上啼鸣——这不真实；野蔷薇开花比紫丁香迟，夜莺在菩提树开花以前就不叫了。”（《契诃夫论文学》）这是因为作家缺乏花鸟知识而造成的描写上的差错。高尔基也曾经闹出过笑话，他在小说《二十六个和一个》里，“写的炉灶安放得不对”，列夫·托尔斯泰给他指了出来。