

文学写作教程

主编 陈果安
编委 邓晓成 李作霖
余佐辰 陈靖武
陈果安 郭爱红

中南大学出版社

目摇摇录

第一章摇诗歌	(员)
异员摇诗歌的含义	(员)
异圆摇诗歌的特点	(圆)
异猿摇诗歌的种类	(猿)
异源摇诗歌的赏析	(员)
异缘摇诗歌的写作	(猿)
异远摇学习提示、推荐书目与练习	(远)
第二章摇散文	(苑)
异员摇散文的含义	(苑)
异圆摇散文的特征	(苑)
异猿摇散文的种类	(苑)
异源摇散文的赏析	(苑)
异缘摇散文的写作	(苑)
异远摇学习提示、推荐书目与练习	(苑)
第三章摇小说	(员)
异员摇小说的含义	(员)
异圆摇小说的特征	(员)
异猿摇小说的种类	(圆)
异源摇小说的赏析	(圆)
异缘摇短篇小说的写作	(圆)
异远摇微型小说的写作	(猿)
异苑摇学习提示、推荐书目练习	(猿)

第四章 瑶戏剧文学	(猿缘)
异猿瑶戏剧文学的含义	(猿缘)
异圆瑶戏剧文学的特点	(猿圆)
异猿瑶戏剧文学的种类	(猿圆)
异源瑶戏剧文学的赏析	(猿圆)
异缘瑶戏剧文学的写作	(猿猿)
异源瑶戏剧小品的写作	(源圆)
异源瑶学习提示、推荐书目与练习	(源苑)
第五章 瑶影视文学	(源怨)
异源瑶影视文学的含义	(源怨)
异圆瑶影视文学的特点	(源员)
异猿瑶影视文学的种类	(源怨)
异源瑶影视文学的赏析	(源猿)
异缘瑶影视文学的写作	(源缘)
异源瑶学习提示、推荐书目与练习	(源圆)
第六章 瑶文学评论	(源猿)
异源瑶文学评论的含义	(源猿)
异圆瑶文学评论的特点	(缘源)
异猿瑶文学评论的赏析	(缘苑)
异源瑶文学评论的写作	(缘圆)
异缘瑶学习提示、推荐书目与练习	(缘猿)
后记	(缘愿)

第一章 谣诗歌

异谣诗歌的含义

诗歌是最古老的一种文学样式，各民族文学发展的历史几乎都是从诗歌开始的。最早的诗歌，可追溯到原始人为协调劳动动作、交流感情而发出的劳动呼声。《淮南子·道应训》中说：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅在《门外文谈》中也说过同样意思的话。严格地说，这种简单的劳动呼声还不能算作诗，但包含了诗的本质特点，亦即它的抒情性和韵律性。随着人类社会的发展，随着人类思维能力的提高和语言的产生，才出现了含有一定内容，又具有韵律节奏的原始歌谣；这些歌谣，大都存在于劳动过程和劳动前后的祝祷与庆典活动中，最初与音乐、舞蹈合为一体。在一个相当长的历史时期内，诗歌只是活在劳动人民的口头创作之中，并由人们“口耳相传”，以后才出现文人创作的诗。

诗歌自产生以来，经历了不同的历史形态，产生了众多的体制品类，人们对诗歌涵义的解释也不下千百种，在运用诗歌这个概念时也就有了广义狭义之分。20世纪30年代，杨鸿烈在《中国诗学大纲》中曾一口气列出中国文论中关于诗的10条定义加以评析，美国现代诗人卡尔·桑德堡在《诗的定义（初型）试拟》中也曾拟出10条诗歌定义。

我国古代的诗，有合乐的，也有不合乐的“徒歌”，合称诗歌。诗的范围，有的定得窄，仅指古体诗、近体诗等；有的定得

较宽，把楚辞、词、散曲都包括在内。它们共同的特点是具有抒情性和一定的韵律。到现代，随着文学的发展，除格律诗外，还有自由诗、散文诗等。

在西方的文学观念中，“诗”也有广义狭义之分。“诗”最初用来指一切创造性的作品，包括文学、绘画、雕刻等艺术形式。后来，各门类艺术逐渐分离，“诗”专指文学作品，像亚里士多德《诗学》中的“诗”，就兼指史诗、悲剧与喜剧。19世纪，在别林斯基等人的批评论著中，“诗”也常常用来指包括小说在内的各种文学样式，所谓“诗的”，也就是“文学的”。狭义的“诗”，则指具体的文学样式，如抒情诗、叙事诗。

本章所说的诗，就中国传统的解释取其广义，就西方的解释取其狭义，所谓诗歌，指的是与小说、戏剧、散文、影视文学相并列的，一种高度凝练集中，重在抒情，包含着丰富的想象与情感，讲究节奏和韵律的文学样式。

异圆瑶诗歌的特征

关于诗歌的特征，古今中外的诗人、评论家都发表过不少精彩的意见，概括起来，其特征有以下几点：

一、浓郁的抒情性

诗歌是最重要的抒情文体，抒情是诗歌最基本的本质特征，这为历代诗人、文论家所公认，并贯穿于古今中外一切伟大的诗篇中。

我国历来就有“诗国”之称，在我国第一部诗歌总集《诗经》里，古人就发出了“心之忧矣，我歌且谣”的歌声。在先秦，“诗言志”是人们对诗歌本质最普遍的认识。所谓“志”，亦即诗人的思想和情感。魏晋时期，陆机在《文赋》中第一次

圆

提出了“诗缘情而绮靡”的主张，对后世诗坛产生了深远的影响。唐代诗人白居易则明确把“情”视为诗的根本，认为“感人心者，莫先于情，莫始于言，莫切于声，莫深入义。诗者：根情，苗言，华声，实义。”到现当代，人们仍持同样的见解。鲁迅说：“诗歌是本以抒发自己的感情的。”郭沫若说：“诗的本质专在抒情。”当代诗人郭小川认为：“没有感情，就没有诗歌。”

诗的抒情性在西方同样也受到重视。古罗马演说家西赛罗说，古希腊哲学家德谟克利特就“不承认有某人可以不充满热情而成为大诗人”。黑格尔在《美学》中也指出：“抒情诗主要地表现内心的情绪。”英国诗人华兹华斯说：“诗是强烈感情的流露。”

诗最本质的特点便是抒情。如果没有诗人情感的渗透和熔铸，就不可能产生诗。如传统蒙学《声律启蒙》中的句子：

云对雨，雪对风。晚照对晴空。来鸿对去燕，宿鸟对鸣虫。三尺剑，六钧弓，岭北对江东；人间清暑殿，天上广寒宫。两岸晓烟杨柳绿，一园春雨杏花红。两鬓风霜，途次早行之客；一蓑烟雨，溪边晚钓之翁。

这些句子，有对仗、有平仄、有景物，也押了韵，念起来声音和谐，节奏响亮，但它不是诗。

押韵不一定是诗，《百家姓》《三字经》《千字文》不是诗，华丽的词藻不一定是诗，生活现象的罗列也不一定是诗，用形象图解某一意念不是诗，将句子分行排列也不一定是诗。诗必须有情感在。如果没有诗人主观情感的渗透，就不具备诗的审美特质。何塞·马蒂曾说过：“没有情感，可以成为一个韵文的雕工或韵文的画匠，但不能成为诗人。”我国当代诗人、文艺理论家何其芳也指出：“即使整篇找不出毛病和漏洞，如果一点也不感动人，自然不算好诗。”

诗的抒情性不仅体现在抒情诗上，也体现在叙事诗上，“我

们可以在叙事诗或略带情节的抒情诗中发现，凡是叙事的地方，诗就出现快镜头，凡是抒情的地方，诗就出现慢镜头。”（吕进：《新诗的创作与欣赏》）

强调诗歌的抒情本质，并不是说其他文学就没有或不需要抒情，只是它们都不像诗歌那样把感情作为自己主要的表现对象，并且在情感的强烈、集中和表达方面有着那么严那么高的要求。

强调抒情是诗歌的本质，并不是说一切情感的流露都能成为好诗。情感有真伪、高下、美丑、强弱之分。真正的诗，首先具有真情实感，它来自生活，出自肺腑，那些浮泛的矫饰，无病的呻吟，假大空的豪言壮语，不可能成为诗。其次，诗的情感还要求健康、高尚。罗斯金说：“一个少女可以歌唱她失去的爱情，但是一个守财奴却不能歌唱他所失去的钱财。”普列汉诺夫指出，因为前者感情高尚，可以感动善良的人们，而后者感情卑下，不能引起人们的共鸣。人类的一切情感，特别是与人民、与生活、与时代息息相关血肉相通的情感，都是诗情的源泉，而一切病态的、格调低下的、颓废粗俗的情感，都不是诗歌的对象。

由于诗歌以抒情为主，带来了诗人强烈的主观色彩。和其他文学样式一样，诗歌也是社会生活的反映，但它对社会生活的反映主要不是通过对客观生活内容的描摹，而是要把社会生活心灵化，即把它融铸内化为诗人的主观情感加以表现。正如黑格尔所指出的，诗歌的“重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂”，诗歌“并不排除对外在对象的鲜明描绘”，但描绘的目的仍在抒情。所以，真正的诗，永远是心灵的诗，灵魂的歌。

生活的心灵化，情感化，也就决定了诗人个性在诗歌创作中的地位。郭沫若说：“诗的主要成分总要算是‘自我表现’了。”诗人公木也曾说：“凡诗中或明或暗都有个‘我’，需要描写‘自我’。”如果没有“我”的独特情感，没有“我”的审美发现，就不会有诗的抒情个性。

但是，“表现自我”并不等于“个人主义”，也不意味着与社会生活的隔绝。诗歌“表现自我”，表现的应该是“我”对于生活、时代、社会的独特情感体验，是诗人的个性、人格和灵魂；同时，诗人通过“自我”表现出来的情感内容，应既是个人的，独特的，同时又具有普遍意义。正如别林斯基所说：“伟大的诗人谈着他自己，谈着他的‘我’的时候，也就是谈着大家，谈着全人类。”

诗歌是激情的产物。古罗马贺拉斯有句名言：“愤怒出诗人。”但也有人认为，情绪过于激烈时不宜作诗。如鲁迅就说过：“我以为情感正烈时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”狄德罗也说过：“你是否趁你的朋友或爱人死的时候就做诗哀悼呢？不，谁趁这种时候去发挥诗才，谁就会倒霉。”这两种意见究竟孰是孰非呢？实际上，不同的情感状态，不同的情感内容，就有不同的抒情方式。激情如炽，固然可以抒发为诗；痛定思痛，也可以长歌当哭，这样的诗，或激情奔放，或深沉含蓄。

大体说来，诗歌的抒情方式有两大类：或直抒胸臆，或以物传情。当诗人在现实生活中感受到的情感如潮水一般在胸中激荡时，诗人往往在歌唱与呐喊中把自己的激情不加掩饰地倾泻出来；有时，诗人也将情感与人生哲理、信念融为一炉，以直陈的方式来表达，如陈子昂的《登幽州台歌》、裴多菲的《自由颂》、普希金的《假如生活欺骗了你》，都是直抒胸臆的名篇。但诗人更多时候是借物抒情。诗人涌动于胸中的情感，既是具体的，又是无形的，无法让人直接感知。因此，诗人在抒发情感时，往往力求情与境谐，情与景合，把情感凝结成有声有色有形有态的具象，以让读者去体验和感受。例如，“情谊”是无形的，但“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情”的诗句却让读者感受到了别情的深长；“忧愁”是抽象的，但“问君能有几多愁，恰似一江缘

春水向东流”的诗句却让读者体会到了忧愁的绵绵不绝。

二、高度集中地反映社会生活

诗是一种高度凝练高度集中的语言艺术。它要像凸透镜一样，把生活中的光和热都集中到足以引起燃烧的焦点上来，万取一收，一以见万，以有限的篇幅反映无限宽广的内容。

诗歌一般不对事件过程作冗长的铺叙和交代，它总是把笔力集中到诗人感情的抒发上，通过抒情的方式，高度集中地反映社会生活。例如，诗人贺敬之 1956 年回延安，就同一题材同一主题，曾写过一篇诗歌一篇散文。在散文《重回延安——母亲怀抱》中，他对重回延安的经过、场面和情景作了比较详细的叙述，在诗歌《回延安》中却只抓住那些最具特征的事物集中地、一唱三叹地抒发自己的感情。

诗歌在形象的刻画上也不同于散文、小说。散文、小说对形象的刻画一般是全面展开的，甚至是精雕细刻的，诗歌对形象的刻画往往采取写意的手法，只是抓住事物感人至深的特征来写。如元稹的《古行宫》：“寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。”诗人这里写宫花和宫女，并没有全面铺开写，只是抓住宫花灿烂的色彩与宫女婆娑的白发来写，短短几句，就抒发了作者对历史盛衰的感慨，可谓高度精练。

诗歌总是以有限的篇幅，最少、最精美的文字，来反映无限广阔的内容。旧诗中的许多作品，均能以少胜多，做到“字少而意丰”，“以片言明百义。”如温庭筠的《早行》：“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”通过寥寥数字，便将凄清冷落的意境和游子在旅途中的辛劳、孤寂抒写得淋漓尽致。新诗用白话来表现现实生活，不像旧诗那样对字句有严格限制，篇幅可长可短，每行的字数可多可少，但对生活的反映同样是高度集中的，如诗人韩翰的《重量》：“她把带血的头颅 轍 在生命的天平上 轍 所有的苟远

活者辘失去了——重量。”全诗短短几句，既没有铺张张志新烈士临刑的场面，也没有大篇幅的抒情，只是寥寥数语，深刻地表现了对烈士的敬仰，也对所有苟活者进行了鞭挞。只要是诗，即便是长篇抒情诗和叙事诗，它对生活的反映也是高度集中的。英国 19 世纪诗人勃洛克谈到诗的特征时说，诗要在“一颗沙里看出一个世界，一棵野花里一个天堂，把无限放在你的手掌上，永恒在一刹那收藏。”我国清代的吴乔在《围炉诗话》中说：“意喻之米，饭与酒所同出，文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。”这些比喻，生动贴切地说明了诗歌也就是这样一种高度浓缩的艺术。如果内容浅陋而篇幅冗长，就称不上是诗了。

三、丰富的想象

一切文学创作都离不开想象，诗歌创作特别需要想象。艾青说：“没有想象就没有诗。”赫兹利特说：“诗歌是幻想和感情的白热化。”波德莱尔说：“只有想象里才有诗。”

诗歌的情感抒发需要借助于形象，诗歌创造形象有其特殊性，一般情况下，它不会对事物作详细、具体的描写，也不会对事物过程作一一铺叙。它只是抓住最便于抒情的事物，以抒发自己的感情。它对事物的描写，往往是写意性的，它通过“意象”的创造来构筑自己的形象体系和艺术世界。

所谓“意象”，它不是纯客观的描摹，而是诗人主观情态作用于客观物象，并在融合转化中生成的具有特定情感内容的艺术形象，它是“客观物象”与“主观情感”的有机统一。“意象”是诗歌形象构成的重要元素。一首诗可以有一个单一的意象，也可以有多个意象组成的复合意象。

诗人创造意象有两种类型：一是以心写物，一是缘心造物。所谓“以心写物”，它直接缘于作者的感官印象，是对生活场景的诗意刻画。例如杜甫的《绝句》：“迟日江山丽，辘风花草

香。轳泥双燕子，轳暖睡鸳鸯。”这首诗一句一个意象，四个意象组成了初春美丽的图画，表现了诗人面对一派春光的喜悦之情，其意象与客观事物有着某种对应。所谓“缘心造物”，其意象不是来自现实的生活场景，而是由诗人主观臆造的。例如舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》中的句子：“我是你簇新的理想，轳从神话的蛛网里挣脱；轳是你雪被下古莲的胚芽；轳是你挂着眼泪的笑涡；轳是新刷出的雪白的起跑线；轳是绯红的黎明轳在喷薄！轳——祖国啊！”这些诗句的意象，是诗人主观臆造的，诗人根据情感抒发的需要，在平日积淀的感官印象基础上，通过大胆的创造性想象，将其整合为新颖独到的“意象”，这些“意象”虽然离生活实景较远，但依然是诗人主观情感的真实表达。

诗人通过意象抒发情感，其意象可以在情感的弥漫下奔向多极，呈现交叉、重叠、多元；也可融合而奔向整一，构成一个整体的、令人回味无穷的艺术境界，在后者，也就构成了诗的意境。意境是情、理、形、神高度融合而成的一个引人联想想象的艺术世界，是由诸多意象融合而成的含蓄而又蕴藉的完整画面。意境是中国古代诗学一个重要的审美范畴。不仅诗歌创作追求意境，小说、散文、戏剧、视影文学创作有时也追求诗的意境。

由于诗歌形象的独特性，诗歌的形象创造和情感表现特别需要奇特而丰富的想象。诗歌创作，必须不为客观事物所囿，在情感的驱动下，展开想象的翅膀，去捕捉、开拓、创造奇特而新颖的意象。为了达到这一美学要求，诗人常常运用夸张、比喻、变形、通感、拟人等艺术手法。如马雅可夫斯基的长诗《列宁》，当列宁逝世的消息传出后，诗人沉浸在巨大悲痛中，在情感的驱动下展开了丰富的想象：天花板变成了乌鸦向人们压来；惊恐从钢铁里榨出了呻吟；悲痛像脱缰野马；没有了太阳，没有晶莹的火，只有黑色的雪花透过极低的筛子，撒遍天上地下……在诗人愿

的笔下，几乎所有事物都发生了移位、变形，都服从于诗人情感的表达。

别林斯基说：“在诗中，想象是主要的活动力量，创作过程只有通过想象才能够得到完成。”在诗歌创作中，诗人只有展开想象的翅膀，摆脱现实的拘泥，才能充分调动形象思维，营造新颖独创的意象，创造优美蕴藉的意境。如果缺乏想象力，想象不能腾飞，诗歌的感情表达，作品的审美价值就会大打折扣，写得太直太露，如白开水一般，无滋无味。即使不是太直太露，单靠技术上的刻板操作，也只能使诗歌“意”、“象”脱节，“意”、“境”混乱。

四、精美而具有韵律的语言

诗的语言是最为精美的语言，它的精美表现在它字字珠玑并富于音乐美。

诗自产生之日起，就与音乐结下了不解之缘，每首原始的诗歌，既是诗，同时也是音乐作品。文学独立之后，诗歌仍在很长一段时间里保留着合乐、能唱的特点。诗歌之所以具有音乐性，与它的抒情性紧密相关。感情的起伏跌宕、波动流走，构成了诗歌内在的音乐美。将诗歌内在的音乐美传达出来，也就构成了诗歌语言上的音乐美。

任何民族的语言都是有声的，都具有音乐性。诗歌语言作为文学中最精练的抒情语言，它着重强化了音乐性，最充分地发挥了语言音响的特殊功能。所以，英国诗人柯勒律治说：“心灵里没有音乐，决不可能成为一个真正的诗人。”英国作家爱伦·坡也说：“文学的诗可以简单界说为有韵律的创造。”

诗歌语言的音乐美，主要表现为节奏和押韵。

郭沫若说：“节奏之于诗，是她的外形，也是她的生命，我们可以说没有诗是没有节奏的，没有节奏的便不是诗。”

所谓节奏，是指诗歌语言轻重、缓急、强弱、高低、长短所带给人的一种张弛交错的特殊美感。它实质上是宇宙节奏、生活节奏、情感节奏的诗化。专家们研究，中国诗歌语言上的节奏，主要是通过“平仄”和“顿”来完成的。

在古代汉语里，汉字有平、上、去、入四声，平声除外，其他都是仄声（在现代汉语中，平声分为阴平和阳平，入声则分别归入阴平、阳平、去声）。平声音长而平稳，仄声音短而有升降，古代诗人运用平仄的对立，在长期的诗歌创作实践中形成了一些稳定的平仄格式，如王之涣的《登鹳雀楼》：

摇摇白日依山尽，仄仄平平仄
摇摇黄河入海流。平平仄仄平
摇摇欲穷千里目，平平平仄仄
摇摇更上一层楼。仄仄仄平平

这首诗，每句平仄相间，单句与双句之间相间位置的字音，特别是二、四两字，上句用平声字，下句一定用仄声字，这种平仄有规律地组合，也就造成了语音上的错落有致，变化和谐，也就形成了诗歌语言的节奏。

所谓“顿”，是指读一行诗时可以略为停顿一下的音节上的基本单位。如徐志摩《再别康桥》中的第一节：

摇摇我轻轻地辘了，
摇摇正如我轻轻地辘，
摇摇我轻轻地辘一挥手，
摇摇作别辘天的辘彩。

诗中长短不一，相互交错的“顿”，也就构成了诗歌语言上的节奏。专家们研究，中国古代的七言诗，一般每句分四顿，五言诗每句分三顿。如：“故人辘辞辘鹤辘，烟花辘月辘扬辘州。孤帆辘影辘碧空辘，唯见辘江辘际辘。”如：“千山辘飞辘，万径辘踪辘。孤舟辘笠辘，独钓辘江辘。”现在
园

的新诗，由于诗无定节，节无定行，行无定字，“分顿并不一定像我国古典诗歌一样固定以两个字或收尾的一个字为一顿，而可以从一个字多到三四个字为一顿。”（何其芳《关于诗歌形式问题的争论》）

构成诗歌语言上的音乐美，除了节奏，还有押韵。诗歌有头韵、腰韵、脚韵，中国诗歌一般押脚韵。中国汉字的读音由声母和韵母组成，这就为诗歌的押韵提供了条件。所谓押韵，就是指同韵母的字在诗行中有规律地重复出现。押韵可以给读者提供一种听觉上的美感，有利于感情的强调和意义的集中，可以使全篇具有整体感。黑格尔曾指出：“音节和韵是诗的原始的惟一的愉悦感官的芬芳气息。”马雅可夫斯基说：“没有韵脚（广义的韵），诗就会散架子的”，“韵脚使你回到上行去，叫你记住它，使得形成一个意思的各行维持在一块儿。”中国古代的格律诗对押韵要求相当严，不仅规定了韵的位置，还规定了韵的平仄。而自由诗的押韵，就比较灵活、自由，可疏可密，可一韵到底，也可中途换韵。尽管现代诗坛出现了一些不押韵的诗，但从整体上说，如果不是因韵害意，不是玩文字游戏，押韵对诗歌艺术仍然是很重要的，因为它能构成诗歌的回环之美、听觉之美，有利于情感的抒发，便于记忆传诵。

由于诗歌要强化感情，突出意象，也由于诗歌有音韵和节奏上的要求，也就带来诗歌语言上的一些特殊之处。

诗歌的语言是最精练、最形象、最优美的语言，它要像水晶一样通体透明。草率、啰嗦是诗的致命伤。写诗歌，要字字必争，句句必争，炼字炼句，精心推敲，尽可能做到精练、形象、优美，不多一字，也不少一字。

诗歌的语言要内蕴丰富，含蓄。中国古代的诗论，就特别强调这一点，要求诗歌要有“象外之象”、“景外之景”、“弦外之响”、“韵外之致”。古人认为，诗歌如果没有韵外之致，也就如

同嚼蜡。

诗歌的语言常常打破常规的语法规范，出现成分残缺或词序倒置。如杜甫《秋兴八首》中的名句：“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”，按照一般文法，根本读不通。叶嘉莹认为：“这种句法，其安排组织全以感受的重点为之，而并不以文法的通顺为之，在此，其所予人者全属意象之感受，而并非理性之说明。”这种见解是极精到的。这种情况在现代诗歌中也大量存在。

诗的语句跳动性极大，它不像散文的语言强调意思的完整性，它往往只呈现最重要的词语或意象，而将一些关联性的词语省略掉，让读者凭想象去连缀补充，如马致远的《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”开头三句，由九个偏正词组组成，作者就把关联词语省略掉了。诗句的跨度极大。大量的省略不仅没有破坏意义的传达，相反还大大地拓展了诗的联想空间。

诗歌特殊的语言结构还表现在诗行的排列上。现代诗歌的一个重要外部标志，就是诗的分行排列，闻一多曾把它视为“建筑的美”。在大多数的情况下，散文语言的排列有很大的随意性，没有多少独立的意义。而诗的分行排列却是诗人精心安排的结果，直接影响到诗的功能和价值的实现，并具有独立的审美价值。把一篇散文分行排列，不能算诗。而把一首现代诗排成散文样式，却将大大削弱诗的艺术魅力。中外格律诗有固定的句式、行数，具有整齐的形式外观。而自由诗的分行则相当灵活：可以一句一行，也可把一句排成几行，可以一个字排一行，可以把几十个字排成一行。诗的分行既要服从表现情感、构造意象的内在需要，又要适应诗歌音乐美、建筑美的外在需要。例如，马雅可夫斯基的长篇政治抒情诗，大多采用了一种“楼梯式”的分行，造成了一种独特的情感节奏和语言节奏，有如激流飞泻，层层浪

100

涌；惠特曼的《草叶集》则采用了大量近乎散文的长长诗行以歌颂大自然、劳动和创造，读起来显得汪洋恣肆、雄浑豪迈！他们在诗行的排列上，都独具匠心。

异 谣 诗歌的种类

诗歌在不同民族不同时代的发展中产生了多种不同的形态，现将一些基本的形态介绍如下：

一、叙事诗和抒情诗

这是依据诗歌的内容而划分的。凡侧重于抒发诗人思想感情的诗称抒情诗；凡用抒情的方式“歌唱一个故事”的称叙事诗。

抒情诗一般没有完整故事情节，也不详尽地叙述事件的过程，它一般将客观事物的描写融入在作者强烈的情感抒发之中，其写景状物，或写到生活中某一事件的片断，都是为了抒情。

和抒情诗比较起来，叙事诗一般都有比较完整故事情节和比较具体的人物描写，但它不像小说那样侧重于客观事物的叙述和描写，它通常是以抒情的方式叙事，把丰富的感情融注在人物形象和故事情节之中。它不是讲述一个故事，而是歌唱一个故事。

抒情诗和叙事诗并不是截然分开的，抒情诗也可以有许多叙事因素，叙事诗因其是抒情的叙事，也离不开抒情的成分。二者的划分，主要是就其主导倾向而言的。

二、旧诗与新诗

这是依据诗歌的语言划分的。旧诗指以用古汉语为基础写成的诗歌。“五四”新文化运动前的诗均为旧诗，包括古体诗、近代诗、文人词等形态。当代人用文言写的诗，我们习惯上也称之为

为旧体诗。

新诗是以现代汉语为基础写成的诗歌，它不受声韵格律的约束，篇无定句，句无定字，不受格调和韵的限制。新诗的主要形式是自由诗，它的音节、句数、段式没有固定的格式，语言表达自由，有一定的节奏，可押韵或不押韵，抒写思想感情较为自由。本书所讲的诗歌创作，主要指这一类诗。

三、格律诗和自由诗

这是依据诗歌语言的格式来划分的，与前面讲的旧诗新诗略有交叉。

格律诗指有一定格式的詩，它要求相当严，篇有定句，句有定字，讲究对仗、平仄、押韵。行、节、字数、声调、用韵都有严格规定。我国古代的绝句、律诗，词、曲，欧洲的十四行诗等，都属格律诗。“五四”以来，诗人们虽然对现代汉诗的格律作了不懈的探索，但真正意义上的，大家所公认的现代格律诗并没有出现，我们基本上把新诗看做自由诗。

格律诗是人们在诗歌创作中，通过长期的探索逐渐成熟定型的，中外的格律诗一般都有和谐统一、寓变化于严整的特点，代表了古典诗歌形式的最高成就。其局限是，由于受格律严格限制，使许多东西难以表现，有限的格律也容易导致风格的雷同。

所谓自由诗，也就是写法比较自由的诗。它没有固定的格式，诗节的划分，篇幅的长短，诗行的字数以及节奏、韵律都没有严格的规定。诗句诗节的长度随诗意的变化而变化，韵律灵活，靠短语、句子、段落的参差变化来形成诗歌的韵律和节奏。自由诗是现代广为流传的一种诗体。

一般认为，现代意义上的自由诗，是由美国诗人惠特曼所创造的。事实上，人类创造诗歌之始，仅求声韵的和谐和感情的抒发，是没有“格律诗”的概念的，像我国古代的四言古诗，五

言古诗，杂言体诗，歌行体诗，在格律上并没有严格规定，都可以看做自由诗。

四、散文诗

散文诗通常被视为自由诗之一种，但它有别于一般的自由诗，是介于散文和诗之间的一种新兴诗体。它不分行排列，篇幅短小，语言精练，抒情色彩强，富于诗的激情和意境。它一般从小处着笔，多用象征、暗示，比一般抒情散文更集中，更凝练，更注意语言的流畅优美。散文诗兴起于 19 世纪的欧美，20 世纪移植于我国。谢冕在《必要的拓展》中曾指出：“它是诗，又不具备诗的外形；它不是散文，却采取了散文体式。说它是诗，它却不受诗的韵律和格式的束缚，它很自由，它有着较诗更为活泼、更为无拘束的表现形态。它合理地吸收了散文中某些诗意的细节性描写手段，从而丰富了‘作为特殊的诗’的特殊表现手段。”散文诗脱去了诗的外壳，却始终没有抛却诗的内核。它不押韵，但诗的精练却保留下来了，它追求的是一种内在的韵律。像鲁迅的《野草》中的《雪》《好的故事》等，高尔基的《海燕之歌》，都是著名的散文诗。

五、民歌

民歌是劳动人民口头创造的诗歌，包括山歌、渔歌、盘歌、夯歌、道情、小调、花儿、童谣、灯歌、秧歌、信天游、爬山调、伐木号子、拉纤号子等。它体现了集体的智慧和感情，具有浓郁的地方色彩，积淀了丰富的民俗民情，具有独特的审美意味。它的生活气息浓厚，风格刚健清新，曲调朴实、自然，语言生动形象，表现手法丰富多样，真实地反映了人民的生活、情绪、思想、意志、理想。民歌是各民族文化的一个重要的组成部分，它如同一个瑰丽的宝山，孕育了各个时代的优秀诗人，为他

们的创作提供了丰富的营养；历代都有诗人采用民歌体进行创作。如李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》、贺敬之的《回延安》，都是有名的成功之作。

异 骚 诗歌的赏析

要会写诗，首先要会读诗。只有通过大量诗歌的吟咏、品读，才可能对诗的语言、诗的构思、诗的意境、诗的艺术手法有所感悟，获得具体真切的感受，才能慢慢学会写诗。不读诗，要学会写诗是不可能的。

诗歌的阅读，不同于一般文章的阅读。一般的文章，我们只要把握文章的意思就行了，文学作品的阅读却要品出“味”来。现实生活中我们可能体会得到，读一篇小说，读一首诗歌，读出了全部文字，并不见得就把握了它。有时候，甚至读懂了其中每一个字，每一个词，每一个句子的含义，也不见得就把握了它。作品的意境、神韵、形象、意蕴、匠心、风格、创作个性，不是通过文字直接呈现出来的，需要我们借助文字，通过想象、联想去感受，去体会。

概而言之，诗歌的欣赏有以下几点值得注意：

一、欣赏诗歌要从诗歌的特点出发

诗是抒情的，它要在内在真实感情的表现上，而不是外在表象的描述上完成自己表现生活的职责。诗人必须把自己对生活的感受化为激情，因此，诗歌创作，要服从情感逻辑，运用想象和夸张。有时，为了抒情的需要，它甚至要冲破客观生活的逻辑，突破常规的语法，以达到最佳的抒情效果。诗歌运用意象、意境来抒发感情，它特别讲究新颖别致的构思，讲究象征、比喻、通感等手法的运用，讲究语言的“陌生化”。别林斯基说：“纯抒

情的作品看来仿佛是一幅画，但主要之点实则不在画，而在于那幅画在我们心中引起的感情。”

因“诗的，也就是抒情的”，所以诗歌欣赏不同于叙事文学作品的欣赏。在叙事文学作品中，从始至终贯穿着一种叙事线索，它形象的完整性、延续性，必须在整个叙事过程中得到充分的展示，作者的情感被挤压到了一个比较次要的地位。叙事作品这一特定的情景构成也就形成了我们对叙事作品特定的审美经验。我们在阅读叙事文学作品时，一方面是穿越形象，把形象与现实联系起来，从而透过形象把握现实；另一方面，则是从现实回归到形象，依据现实来评价形象的意义。

诗歌里的形象往往不是按照其自身的内在逻辑以及形象与形象之间的客观联系组合起来，它们更多地是聚集于创作主体某种情感周围。因此，在诗歌的欣赏中，我们穿越诗的形象之后，将汇入诗的情感之中，在情感与形象之间回环交流，从而充分地领略诗意。欣赏诗歌，首先就得从这些特点出发，要懂得“诗家语”，懂得诗歌欣赏的规律，不要用阅读其他文学作品的方法来阅读诗歌。

二、通过文字、意象和有关背景材料，运用想象、联想，进入诗作的情感世界

读诗歌，要运用想象和联想，把诗歌的文字化为一个一个鲜明的意象，化为诗人所描述的生动的画面，然后调动自己的生活积累和情感体验，融入到诗人抒发的情感世界中去。

读诗歌，不能停留在字句上，也不能停留在单个单个的意象上，而要把握作品的整个世界，如果不能融入到诗作的情感世界中去，就无法感受流注于整个作品之中的生气，就不能把握“活生生”的有血有肉的具体的作品。在这个过程中，适当地了解有关作品的背景材料，对欣赏是十分有益的。孟子说：“颂其

诗，读其书，不知其人，可乎？”又说：“说诗者不以文害辞，不以辞害意。以意逆志，是为得之。”了解诗人诗作的有关背景，有助于正确而深刻地理解作品。例如，唐代诗人朱庆余曾写过一道《闺意》：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑，妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”诗作表面上写的是一个新婚女子怀着忐忑不安的心情询问丈夫，自己的化妆公婆是否会满意，实则询问当时的主考官张籍对自己准备参加考试的情况是否满意，如果了解这一背景，我们对诗作的理解就会更深入一些。又如，顾城的《一代人》：“黑夜给了我黑色的眼睛 我却用它寻找光明”。诗作只有两句，却道出了一代人的心声。如果不了解文化革命十年浩劫的有关背景，我们就无法理解诗作所包含的内容及其表现手法。

对诗歌的理解还不能止于把握作者的原意。在欣赏诗歌时，还要调动自己的情感、积累、想象，创造性地理解它。古人谈诗歌，强调“象外之象”、“景外之景”、“味外之味”，强调读者要通过创造性的想象，由隐而显，由藏而露，由省而多，由虚而实，进行再度的创造。在这个过程中，由于每个人的经历、思想、学识、文学修养、审美经验、审美情趣不同，会各得于心，只要不是违背诗作的基本规范去胡思乱想，都是允许的。

三、抓住“初感”，品味诗歌的艺术特色

欣赏诗歌，不仅要“以意逆志”，去体会作品的深层意蕴，还要对诗歌的艺术表现要有自己独到的体验。一般说来，在品读诗歌时，会形成自己的最初感受，这“初感”对诗歌欣赏其实是非常可贵的，但我们的欣赏又不能停留在最初的印象上，而要抓住“初念”，使欣赏不断深化，要进一步体会诗歌在艺术表现上的种种妙处。如，诗人是怎样创造意境的，是怎样组织意象的，诗歌是怎样构思的，诗歌的语言有何特色等，通过进一步的

愿

审美探究，以获得更深刻的美感。下面举两篇赏析文章供大家学习、体会。

读徐志摩的《再别康桥》

尤摇敏

现在的年青一代是很少有人知道徐志摩的名字了，可是老一辈的文学爱好者对这个名字却并不陌生。徐志摩是一位新月派的代表诗人，用茅盾的话来说，他是“中国布尔乔亚开山的和末代的诗人”。在“五四”以来新诗发展的历史上有所成就的资产阶级诗人，也就只能数上徐志摩了。

徐志摩一生写了四个诗集：《志摩的诗》《翡冷翠的一夜》《猛虎集》《云游》。这些诗在 20 年代中国诗坛上曾经风靡一时。固然，作为一个资产阶级诗人，他的作品有其消极的一面；但是其中有不少诗至今读来仍然感到艺术生命力较强，是值得一读的。这里介绍他的一篇代表作——抒情诗《再别康桥》。

1921 年徐志摩违背了父亲让他做个银行家的意愿，远渡重洋，从美国到英国研究文学。在伦敦剑桥大学，他以一个特别生的资格，随意选科听课，度过了一年多真真悠闲自在的日子。后来他回忆说，这是他一生中最幸福的日子。在风景秀丽的康河两岸，他仰卧在有星星黄花点缀的葱绿草坪上，或看书，或看天上的行云。有时到碧波荡漾的康河里划船。他完完全全陶醉在大自然的怀抱里。1928 年，他再度旅欧重到康桥，写下了他再次离别康桥时留恋忘返的情景，以及依依不舍的心情。这就是《再别康桥》。

康桥，是徐志摩心爱的对象。他把它视为有灵性有生命的地方。以往有多少个黄昏，诗人曾经发痴似的站在康桥上，看看西边变幻莫测的云彩，而今要和它告别了。在临别之前，要描绘自己心爱的对象是多么使人为难呀，说过分了怕恼了它，说太谨慎

了又辜负了它。于是，诗篇就这样开头了：

摇摇轻轻的我走了，
摇摇摇摇正如我轻轻的来，
摇摇我轻轻的招手，
摇摇摇摇作别西天的云彩。

诗中一连用了三个“轻轻的”，抒发了诗人与康桥依依不舍的离别之情。诗的节奏是轻快的，旋律是柔和的。音乐性极强的诗句，为我们刻画了诗人的形象：他的潇洒飘逸的风度，轻盈的脚步，甚至那多情温柔的神态，似乎都通过了音乐的旋律表现了出来。

此时此刻，康桥的一切，在诗人的眼里都是十分宝贵的。于是诗从第二节开始描绘了康桥那迷人的景色。

康桥周围虽然有著名的皇家学院的建筑群，有宏伟庄严的教堂；然而徐志摩是一位喜爱大自然的诗人，在他看来，“康桥的灵性全在一条河上”。

摇摇那河畔的金柳，
摇摇摇摇是夕阳中的新娘，
摇摇波光里的艳影，
摇摇摇摇在我的心头荡漾。

这里，诗人把河畔的风光奉献在读者面前：夕阳照射下的柳树枝条，镀上了一层富丽而又妩媚的金色。那金色的枝条随风轻轻摇摆着，它的影子倒映在水中，真像一位美艳的新娘。这波光里的艳影在水中荡漾，也在诗人心中荡漾。

摇摇软泥上的青荇，
摇摇摇摇油油的在水底招摇，
摇摇在康桥的柔波里，
摇摇摇摇我甘做一条水草！

从水波里的艳影，诗人的视线又转向了河底的水草。水草绿

油油的随着微波的起伏在轻轻摇摆着，似乎在向诗人招手致意。在这样仙境一般的地方，诗人甘愿跳下去做一条水草。

这两节诗仅仅写了金柳和水草，但却写出了康河的美。有许多景物诗人没有明写，而读者却联想到了。如夕阳的万缕金光，清澈见底的河水，康桥上站着的发痴似的诗人……而在音乐上，旋律是欢快的，是诗人心情的写照。

摇摇那榆荫下的一潭，
摇摇摇摇不是清泉，是天上虹；
摇摇揉碎在浮藻间，
摇摇摇摇沉淀着彩虹似的梦。

在散文《我所知道的康桥》里，诗人曾写道，在曲折的康河上游是有名的拜伦潭，相传拜伦曾在那里游玩。那么，这“榆树荫下的一潭”，就是指拜伦潭了。那榆树浓荫覆盖着的清泉倒映着天上的彩虹，读者可以想象那五彩斑斓的景象是充满了多么醇厚的诗意！诗人不说那是清泉，而直说那是“天上虹，揉碎在浮藻间”，沉淀着诗人像彩虹一样美丽的梦想。这里，融情入景，把那种如水中月镜中花一般捉摸不到的“彩虹似的梦”描绘得多么具体，多么形象，多么鲜明！

摇摇寻梦？撑一支长篙，
摇摇摇摇向青草更青处漫溯，
摇摇满载一船星辉，
摇摇摇摇在星辉斑斓里放歌。

如果说一首乐曲中用高昂的声调，奔放的旋律来表现作曲家思想感情高潮的话，那么这节诗也正是诗人感情高潮的所在。诗人已经忘记了他要离别康桥而去了，他撑着一杆长篙，泛舟到青草更青处去寻找他的梦想去了，去听那“水底翻的音乐在静定的河上描写梦意与春光”。到晚上归来时，水波与星光交相辉映，“满载一船星辉”，不仅把星辉载回来了，也载回来了诗人

的快乐与梦想。到这里，诗人情不自禁地要放声歌唱。然而，当诗人的快乐到达顶点时，不觉想起今晚要和康桥告别了。

摇摇但我不能放歌，
摇摇摇摇悄悄是别离的笙箫，
摇摇夏虫也为我沉默，
摇摇摇摇沉默是今晚的康桥。

于是，诗人的情绪低落了。他不能放歌，只能是“悄悄的”。“此时无声胜有声”，什么样的歌声也不能表达诗人在向康桥告别时的一片深情。就连草丛中的夏虫似乎也体会到了之苦，也为之保持沉默。往日欢愉的康桥，今晚也沉默了，一切都为诗人的离去而沉默了。

摇摇悄悄的我走了，
摇摇摇摇正如我悄悄的来，
摇摇我挥一挥衣袖，
摇摇摇摇不带走一片云彩。

在这一片沉寂声中，诗人悄悄走了。他潇洒地挥一挥衣袖，连一片云彩也没有带走。“云彩”本来是不能带走的，然而诗人却说“不带走一片云彩”。这种夸张手法，表露出诗人不愿惊动他心爱的康桥的一片情意。同时，也流露他的空虚幻灭的心情。诗的最后一节和开头一节遥相照应。音乐的旋律和节奏基本相同，保持了全诗音乐旋律的完整性。然而，在诗句上却换了几个词，“轻轻的”换成了“悄悄的”，“作别西天的云彩”换成了“不带走一片云彩”。这样就在原来轻柔的感情里，抹上了一层淡淡的哀愁的色彩。读者仿佛看见了诗人那种悄悄的缓慢的脚步，几次三番不忍离去，最后才忍一忍，挥一挥衣袖，头也不回地走了的情景。

这首诗从思想内容上来说，的确没有什么重要的东西，只是表达了一种极平常极普通的离别之情，那种微波似的轻烟似的情

绪。社会投影很模糊，表现不出“五四”的时代精神。然而这首诗感情真挚，意境深邃，语言富有音乐性，给人一种美的享受。作为新月派代表诗人的徐志摩，在诗歌形式上是很下了一番苦功的，有许多地方值得借鉴。

首先，《再别康桥》给人的第一个印象是语言的音乐美。如果把它比做一首乐曲的话，那么这像是一首肖邦的小夜曲，轻盈柔和，并带有梦幻的情调。

一部文学作品的语言美，不仅应该表现在艺术造型上，而且还应该表现在声律上。而诗的语言尤其应该如此。诗人一方面用语言的“义”来抒情写景，塑造艺术形象；另一方面用语言的“音”来组成一首完整的乐曲，用声音来表达感情，塑造形象。我国古典诗词的讲究平仄、声韵，对仗等等，实际上就是讲究语言的音乐美。划时代的大诗人郭沫若，虽然是写自由诗的，但却很注意语言的音乐美，他把诗的节奏看成是诗的生命，主张现代格律诗的闻一多更是提倡诗歌的音乐美、建筑美和绘画美的。在音乐美上，他注意诗行的安排，节奏的鲜明。徐志摩对闻一多的诗歌理论很赞赏，并在自己的创作实践上身体力行。然而，同样是主张音乐美，徐志摩的诗歌却有他的独创性，那就是他的诗强调音节的波动性，很注意完整的音乐旋律。像《再别康桥》，音节的抑扬顿挫，声调的循环往复，使全诗构成一首完整的乐曲。阅读后不仅容易记忆，吟诵亦朗朗上口，再如《沙扬娜拉赠日本女郎》：

摇摇最是那一低头的温柔，
摇摇摇摇像一朵水莲花不胜凉风的娇羞，
摇摇道一声珍重，道一声珍重，
摇摇摇摇那一声珍重里有蜜甜的忧愁——
摇摇摇摇沙扬娜拉！

这里平仄的搭配，诗行的长短相间（一三五短句，二四长

句)都巧妙地表达了柔和多情的音乐旋律。仅从音乐上讲,日本女郎和情人告别时那种娇羞脉脉神情,甚至低头鞠躬时优美的姿态,都通过音乐旋律表现出来。

《再别康桥》给人的第二个印象是意境深邃。我国古典诗歌是很讲究意境的。所谓炼句不如炼字,炼字不如炼意,“诗贵意境”等等说法,就是讲意境的重要性。意境并不是神秘的东西,“意”即指主观世界,“境”指客观世界,意境就是作者对社会现象和自然现象感受以后所产生的一种情怀。一首有意境的诗,往往是达到情景交融的境地,不仅能使读者有身临其境的感觉,还可以体会到作者当时对客观外界事物的感受。徐志摩的诗正是吸收了古典诗歌中这一精髓。他的《再别康桥》之所以形成深邃的意境,首先在于感情真挚,对所描绘的对象有深厚的感情。其次,徐志摩很懂得情绪和客观景物的和谐,在他笔下的康桥是有生命有灵性的,是带有诗人飘逸柔和的风度,表现出诗人的情怀。而诗人的情怀不是直白的显露,而是物我一体地含蓄流露,从而形成一种言虽尽而意无穷的隽永。

徐志摩不仅写抒情诗讲究意境,就是一些单纯写景的诗也有意境。如《月下雷峰影片》:

摇摇我送你一个雷峰塔影,
摇摇摇摇满天稠密的黑云和白云,
摇摇我送你一个雷峰塔顶,
摇摇摇摇明月泻影在眠熟的波心。

摇摇深深的黑夜,依依的塔影,
摇摇摇摇团团的月影,纤纤的波鳞——
摇摇假如你我荡一只无遮的小艇,
摇摇摇摇假如你我创一个完全的梦境。

诗中所创造的意境,是那梦一样美妙而又神秘的境界。这首

诗把当年月夜雷峰塔影的美景活画了出来：那夜空里大团的黑云和白云，圆圆的月亮时而被云彩遮住，时而又显露出来；湖面上波光粼粼。在这一切的背景下，是那高耸的梦幻一样美丽的依依的塔影：这分明是一组黑白十分鲜明的电影镜头。而这里，还有诗人的形象，划着一只无遮的小艇，荡漾在波光粼粼的湖面上。不，这不仅是诗人，还有读者。这样的境界，我们好像是在什么地方见过，也许是在梦里……短短八句诗，使人产生联想，回味无穷。当然，诗中流露出那种对幻灭了的东西的留恋情绪，是应该批判的。

《再别康桥》给人的第三个印象是语言的明白如话。也许这四个字形容得不够恰当，因为有些明白如话的诗真正成了“话”，而不是诗的语言了。徐志摩的诗的语言虽然平易近人，通俗易懂，很接近口语，然而决不是像白开水那样的“谈话”，而是洗练的诗的语言。他在语言锤炼上很下了一番功夫，却丝毫不露出雕琢的痕迹，一切婉若是流水一般自然而然流淌出来的。徐志摩是英国留学生，深受 19 世纪英国浪漫主义的影响，难能可贵的是，他的诗歌的语言却没有“五四”以后一些新诗的那种欧化的倾向。卞之琳说他“深得西诗的神髓，完全实行‘拿来主义’”（《徐志摩诗重读志感》），这是很正确的。

引自《中国现代诗歌名作赏析》，
山西人民出版社 1983 年版，第 104 页。

《雨巷》浅谈

孙玉石

一首好的抒情诗，应该是艺术美的结晶。它会超越时间和空目的限制而唤起人们审美的感情。戴望舒的《雨巷》就是这样一首优美的抒情诗。

然而多年以来，《雨巷》和戴望舒的其他一些诗作，却被视

为象征派和现代派的无病呻吟而排斥在文学史的视野之外，直到最近，人们才像观赏出土文物一样，把这些作品从遗忘的尘土中挖掘出来，又重新看到了它们身上具有的艺术光辉。

戴望舒在坎坷曲折的二十多年创作道路上，只给我们留下了八十八首抒情短诗，《雨巷》，就是他早期的一首成名作。

《雨巷》大约写于 1927 年夏天。最初发表在 1928 年 1 月出版的《小说月报》第十九卷第八号上。戴望舒的挚友杜衡在 1928 年写道：

说起《雨巷》，我们很不容易把叶圣陶先生底奖掖忘记的。《雨巷》写成后差多有年，在圣陶先生代理编辑《小说月报》的时候，望舒才忽然想把它投寄出去。圣陶先生一看到这首诗就有信来，称许他替新诗的音节开了一个新的纪元……圣陶先生底有力的推荐，使望舒得到了“雨巷”诗人的称号，一直到现在。（《望舒草·序》）

人们熟知的文学史上的这段佳话，反映了《雨巷》一诗在当时的价值和影响。

就抒情内容来看，《雨巷》的境界和格调都是不高的。《雨巷》在低沉而优美的调子里，抒发了作者浓重的失望和彷徨的情绪。打开诗篇，我们首先看到诗人给人们描绘了一幅梅雨季节江南小巷的阴沉图景。诗人自己就是在这雨巷中彳亍彷徨的抒情主人公。他很孤独，也很寂寞，在绵绵的细雨中，“撑着油纸伞，独自彷徨在悠长、悠长又寂寥的雨巷”。在这样阴郁而孤寂的环境里，他心里怀着一点朦胧而痛苦的希望：“希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的姑娘”。这个姑娘被诗人赋予了美丽而又愁苦的色彩。她虽然有着“丁香一样的颜色，丁香一样的芬芳”，但是也有“丁香一样的忧愁”。她的内心充满了“冷漠”、“凄清”和“惆怅”。她和诗人一样，在寂寥的雨巷中，“哀怨又彷徨”。而且，她竟是默默无言，“像梦一般地”从自己身边飘

圆

过去了，走尽了这寂寥的雨巷。

摇摇在雨的哀曲里，
摇摇消了她的颜色，
摇摇散了她的芬芳，
摇摇消散了，甚至她的
摇摇太息般的眼光，
摇摇丁香般的惆怅。

这是一个富于浓重的象征色彩的抒情意境。在这里，诗人把当时的黑暗而沉闷的社会现实暗喻为悠长狭窄而寂寥的“雨巷”。这里没有声音，没有欢乐，没有阳光。而诗人自己，就是在这样的雨巷中孑孓彷徨的孤独者。他在孤寂中怀着一个美好的希望。希望有一种美好的理想出现在自己面前。诗人笔下的“丁香一样的”姑娘，就是这种美好理想的象征。然而诗人知道，这美好的理想是很难出现的。她和自己一样充满了愁苦和惆怅，而且又是悠忽即逝，像梦一样从身边飘过去了。留下来的，只有诗人自己依然在黑暗的现实中彷徨，和那无法实现的梦一般飘然而逝的希望！

有的同志说，《雨巷》是诗人用美好的“想象”来掩盖丑恶的“真实”的“自我解脱”，是“用一些皂泡般的华美的幻象来欺骗自己和读者”，除了艺术上的和谐音律美外，“在内容上并无可取之处”。^①这些诘难和论断，对于《雨巷》来说，未免过于简单和苛刻了。

《雨巷》产生的 1927 年夏天，是中国历史上一个最黑暗的时代。蒋介石对革命者的血腥屠杀，造成了笼罩全国的白色恐怖。原来热烈响应了革命的青年，一下子从火的高潮堕入了夜的深渊。他们中的一部分人，找不到革命的前途。他们在痛苦中陷

^① 凡尼：《戴望舒诗作试论》，《文学评论》1954 年第 1 期

于彷徨迷惘。他们在失望中渴求着新的希望的出现，在阴霾中盼望飘起绚丽的彩虹。《雨巷》就是一部分进步青年这种心境的反映。戴望舒写这首诗的时候只有二十一二岁。一年多以前，他与同学杜衡、施蛰存、刘呐鸥一起从事革命的文艺活动，并加入了共产主义青年团，用他的热情的笔投入了党的宣传工作。1928年猿月，还因宣传革命而被反动当局逮捕拘留过。“四一二”政变后，他隐居江苏松江，在孤寂中嚼味着“在这个时代做中国人的苦恼”（《望舒草·序》）。他这时候所写的《雨巷》等诗中便自然贮满了彷徨失望和感伤痛苦的情绪。这种彷徨感伤的情绪，不能笼统地说是纯属个人的哀叹，而是现实的黑暗和理想的幻灭在诗人心中的投影。《雨巷》则用短小的抒情的吟诵再现了这部分青年心灵深处典型的声音。在这里我们确实听不到现实苦难的描述和反叛黑暗的呼号。这是低沉的倾述，失望的自白。然而从这倾诉和自白里，我们不是可以分明看到一部分青年人在理想幻灭后的痛苦和追求的心境吗？失去美好希望的苦痛在诗句里流动。即使是当时的青年也并非那么容易受着“欺骗”。人们读了《雨巷》，并不是要永远彷徨在雨巷。人们会憎恶这雨巷，渴望出离这雨巷，走到一个没有阴雨，没有愁怨的宽阔光明的地方。

《雨巷》在艺术上一个重要特色是运用了象征主义的方法抒情，象征主义是19世纪末法国诗歌中崛起的一个艺术流派。他们以世纪末的颓废反抗资本主义的秩序。在表现方法上，强调用暗示隐喻等手段表现内心瞬间的感情。这种艺术流派于五四运动退潮时期传入中国。第一个大量利用象征主义方法写诗的是李金发。戴望舒早期的创作也明显地接受了法国象征派的影响。他的创作的一个重要特点，就是注意挖掘诗歌暗示隐喻的能力，在象征性的形象和意境中抒情。《雨巷》就体现了这种艺术上的特点。诗里那撑着油纸伞的诗人，那寂寥悠长的雨巷，那像梦一般

愿

地飘过有着丁香一般忧愁的姑娘，并非真实生活本身的具体写照，而是充满象征意味的抒情形象。我们不一定能够具体说出这些形象所指的全部内容，但我们可以体味这些形象所抒发的朦胧的诗意。那个社会现实的气氛，那片寂寞徘徊的心境，那种追求而不可得的希望，在《雨巷》描写的形象里，是既明白又朦胧，既确定又飘忽地展示在读者眼前。想象创造了象征，象征扩大了想象。这样以象征方法抒情的结果，使诗人的感情心境表现得更加含蓄蕴藉，也给读者留下了驰骋想象的广阔天地，感到诗的余香和回味。朱自清先生说：“戴望舒氏也取法象征派，他译过这一派的诗。他也注重整齐的音节，但不是铿锵而是轻清的，也找一点朦胧的气氛，但让人可以看得懂。”“他是要把握那幽微的精妙的去处。”（《中国新文学大系·诗集导言》）《雨巷》朦胧而不晦涩，低沉而不颓唐，情深而不轻佻，确实把握了象征派诗歌艺术的幽微精妙的去处。

戴望舒的诗歌创作，也接受了古典诗词艺术营养的深深陶冶。在《雨巷》中，诗人创造了一个丁香一样结着愁怨的姑娘的象征性的抒情形象。这显然是受古代诗词中一些作品的启发。用丁香结，即丁香的花蕾，来象征人们的愁心，是中国古代诗词中一个传统的表现方法。如李商隐的《代赠》诗中就有过“芭蕉不展丁香结，同向春风各自愁”的诗句。南唐李璟更把丁香结和雨中愁怅联在一起了。他有一首《浣溪沙》：

卷珠楼上玉钩，依前春恨锁重楼。风里落花谁是主？思悠悠！青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波三楚暮，接天流。

这首诗里就是用雨中丁香结做为人的愁心的象征的。很显然，戴望舒从这些诗词中吸取了描写愁情的意境和方法，用来构成《雨巷》的意境和形象。这种吸收和借鉴是很明显的。但是，能不能说《雨巷》的意境和形象就是旧诗名句“丁香空结雨中

愁”的现白话版的扩充和“稀释”呢？我以为不能这么看。在构成《雨巷》的意境和形象时，诗人既吸吮了前人的果汁，又有了自己的创造。

第一，古人在诗里以丁香结本身象征愁心。《雨巷》则想象了一个如丁香一样结着愁怨的姑娘。她有丁香般的忧愁，也有丁香一样的美丽和芬芳。这样就由单纯的愁心的借喻，变成了含着忧愁的美好理想的化身。这个新的形象包含了作者的美的追求，包含了作者美好理想幻灭的痛苦。

第二，诗人在《雨巷》中运用了新鲜的现代语言来描绘这一雨中丁香一样姑娘悠忽即逝的形象，与古典诗词中套用陈词旧典不同，也与诗人早期写的其它充满旧诗词调子的作品迥异，表现了更多的新时代的气息。“丁香空结雨中愁”，没有“丁香一样地结着愁怨的姑娘”更能唤起人们希望和幻灭的情绪。在表现时代的忧愁的领域里，这个形象是一个难得的创造。

第三，在古代诗词里，雨中丁香结是以真实的生活景物来寄托诗人的感情。《雨巷》中那个在雨中飘过的丁香一样姑娘的形象，就带上了更多的诗人想象的成分。它既是生活中可能出现的情景，又是作家驰骋艺术想象的结晶，是真实与想象相结合所产生的艺术真实的形象。戴望舒说：“诗是由真实经过想象而出来的，不单是真实，也不单是想象。”（《诗论零札》十三）我们说《雨巷》的意境形象借鉴于古典诗词，又超越于古典诗词，最主要的即因为它是诗人依据生活的经验而又加上了自己想象的创造。它是比生活更美的艺术想象的产物。

《雨巷》最初为人称道，一个重要方面是它的章节的优美。叶圣陶盛赞这首诗“替新诗的音节开了一个新的纪元”，虽然未免有些过誉，但首先看到了它的音节的优美这一特点，不能不说是见地的。《雨巷》全诗共七节。第一节和最后一节除“逢着”改为“飘过”之外，其它语句完全一样。这样起结复见，

猿

首尾呼应，同一主调在诗中重复出现，加强了全诗的音乐感，也加重了诗人彷徨和幻灭心境的表现力。整个诗每节六行，每行字数长短不一，参差不齐，而又大体在相隔不远的行里重复一次脚韵。每节押韵两次到三次，从头至尾没有换韵。全诗句子都很短，有些短的句子还切断了词句的关连。而有些同样的字在韵脚中多次出现，如“雨巷”“姑娘”“芬芳”“惆怅”“眼光”，有意地使一个音响在人们的听觉中反复。这样就造成了一种回荡的旋律和流畅的节奏。读起来，像一首轻柔而沉思的小夜曲。一个寂寞而痛苦的旋律在全曲中反复回响，萦绕在人的心头。

为了强化全诗的音乐性，诗人还吸取了外国诗歌中的一些技法，在同一节诗中让同样的字句更迭相见。如：

摇摇她是有
摇摇丁香一样的颜色，
摇摇丁香一样的芬芳，
摇摇丁香一样的忧愁，
摇摇在雨中哀怨，
摇摇哀怨又彷徨；

摇摇她彷徨在这寂寥的雨巷，
摇摇撑着油纸伞，
摇摇像我一样，
摇摇像我一样地，
摇摇默默彳亍着，
摇摇冷漠，凄清，又惆怅。

摇摇她静默地走近
摇摇走近，又投出
摇摇太息般的眼光，

摇摇她飘过
摇摇像梦一般地，
摇摇像梦一般地凄婉迷茫。

这种语言上的重见，复沓，像交织一起的抒情乐句反复一样，听起来悦耳，和谐，又加重了诗的抒情色彩。在涣漫的自由诗和“新月派”的豆腐干诗体盛行的时候，戴望舒送来了优美动听的《雨巷》，虽然不能说是“替新诗的音节开了一个新的纪元”，至少也是开扩了音乐在新诗中表现的新天地。

戴望舒这种对新诗音乐性的追求，到《雨巷》是高峰，也是结束。此后，他开始了“对诗歌底他所谓‘音乐的成分’勇敢的反叛”（杜衡语），走向诗的内在情绪韵律的追求。他的另一首著名诗篇《我的记忆》，就是这种追求的一个新的里程碑。戴望舒的这种变化，反映了他新的美学见解和艺术追求，但这决不能否认《雨巷》对新诗音乐美尝试的意义。偏爱艺术欣赏的伴侣。比起戴望舒的其它作品来，使我读而不厌的，还是这首《雨巷》。它是新诗中一颗发光的明珠，值得我们珍读！

引自《戴望舒名作欣赏》，
中国和平出版社，1984年版，第155页。

异缘诗歌的写作

一、激情、灵感与审美感受

写诗要缘情而发，无病呻吟，矫揉造作，是写不出诗来的。郭沫若说，写诗“要有纯真的感触，情动于中令自己不能不写，不要凭空地去‘做’。”这是经验之谈。

有激情，还要有触发点。雷抒雁听了张志新烈士的事迹报道之后，产生了创作的激情，这种激情在诗人心中“痛苦地逡巡”，突然，脑海里闪现出夜间风雨与小草对话的情景。于是，诗人的主观情思与客观的形象——“小草”不期而遇，产生了一种思维的火花：即通过“小草”这一意象来表达他和广大人民对张志新烈士的怀念，对“四人帮”进行控诉，于是他奋笔写成了《小草在歌唱》。

通常把这种触发点的获得叫做“灵感”。臧克家说：“灵感，就是兴致集中的焦点，就是情感被诱动的高潮，就是整个神经在外力挑逗下的那极度的紧张，就是创造力达到最终点的一刹那。”艾青说：“所谓‘灵感’无非是诗人对事物发生新的激动，突然感到的兴奋、瞬即消逝的心灵的闪耀。所谓‘灵感’，无非是诗人主观世界与客观世界最愉快的邂逅。”“灵感”是诗人的主观情思与客观世界的某一点不期而遇所产生的一种思维闪光，在中国古代又被称为“感兴”。正是这种闪光，诗人的感情与客观形象之间架起了一座神奇之桥，将诗人的主观情思化为生动、形象的诗歌意象。

写诗，大多情况下就是从这种灵感开始的。“情感的干柴”堆积成山以后，一旦碰上“灵感的火花”，诗歌之火就会熊熊燃烧起来。

初学写诗常常把灵感看得很神秘，其实，灵感并不是什么神秘之物，它是诗人长期观察和思考的结果，是在诗人思想感情的长期积累的基础上产生的。看似轻松的“妙手偶得”，是建立在这之前的“惨淡经营”、“苦心积累”之上的。

诗歌创作的灵感首先建立在审美感受之上。审美感受就是在审美感觉和知觉之上形成的印象、情感和认识。感觉是人对事物个别属性的反映。知觉是在感觉的基础上形成的，是人们对若干个个别属性的整体反映。在感觉和知觉的基础上形成的认识、情

感、印象，就是感受。

与一般人的感知相比，文学家的感知是一种审美感知，他可以从虱子在身上爬而感受到一种孤独中的慰藉，可以从别人凸出的两颗虎牙上感受到人性的善良与美好；而诗人的感知与小说家们又有区别。例如，小说家对社会生活的感知一般是具体的、细致而深入的，而且很多时候还免不了从功利的角度去感知事物，诗人的感知相对而言更倾向于审美，更倾向于情绪、情感的抒发和形象的联想。比方说，清早起来看到阶前有稀稀拉拉的雨点，一般人的感知是：昨夜下了雨。如果这雨不是很特别，小说家也可能不会去细致考察。但诗人不一样，他的感知会指向情感的抒发，跨上想象的翅膀，超越已有的知识和经验，创造出形象、生动而新颖的意境，如李清照《如梦令》：“昨夜疏风骤，**辘**睡不消残酒，**辘**问卷帘人，**辘**道海棠依旧，**辘**否，**辘**否，**辘**是绿肥红瘦。”

新颖、独特的感觉、知觉和感受，是诗人写作的“本钱”。谁能从生活中捕捉到独特的感受，谁就有可能写出诗来。例如艾青写过一首《回声》的诗：“你喊她，她喊你，**辘**骂她，她骂你，**辘**千万不要和她吵嘴，**辘**后早声总是她的。”回声作为一种自然现象，平凡得很，艾青却以诗人的敏感获得了独特的感受。他从回声似乎看到了某种专横、刁泼的社会典型；这感受是独特的，写出来，也就成了诗。又如陈家梦写的一首诗《影》：“是一棵树的影子，**辘**一步一步它在移，**辘**也许它有点心思，**辘**也许它不太愿意。——月亮自东往西。**辘**最初它睡在泥地，**辘**随后像是要站起，**辘**慢慢地它抱着树杆，**辘**了又倒在树底。——**辘**亮已经偏西。**辘**诗人漫步在夜的青岛海滨，月光下一棵树的影子移动的形态和变化引发了诗人的感叹——它似乎像人一样带着生命的思考，倔强地走过了自己的生命历程，在最细微的变化中敏感地发现和捕捉诗意，这正是诗歌创作的规律。

要获得审美感受，最根本的是要在长期社会生活实践中去提
獠

高主体的思想修养、文化知识修养和艺术修养，要长期沉浸到现实生活中去，走马观花地获得一点浅薄的印象，浮光掠影地捕捉一点浅显的感受，蜻蜓点水地悟出一点点生活的道理，写不出真正的诗篇。

二、立意与角度

诗特别讲究构思。新颖、独特的构思，能增加诗歌的美质。爱默生说过：“诗人的标志和凭证，在于他说出人们所没有说过的话。”托尔斯泰说：“越是诗的，就越是创造的。”我国宋代诗人姜夔也说过，“诗之不工，只是不精思耳，不思而作，虽多亦奚为？”

诗的独创性表现在多方面，首先讲炼意和角度的问题。

诗歌需不需要提炼，答案是肯定的。在现实生活中，我们为某一事物感动了，动情了，获得了某种感受，但这还只是感性的东西，还需要酝酿、加工、提炼、开掘。自己为什么感动？这感动是不是具有普遍性？怎样上升为普遍性的情感？这个过程，也就是古人所说的“炼意”。开掘得深，提炼得好，就为构思打下了一个很好的基础。因此，在捕捉某种感受之后，要特别注意把自己的感受上升为具有典型性的东西，要摒弃那些琐屑的、平庸的、不健康的东西，开掘那些优美、健康、典型的东西。例如有一首叫《追求》的“诗”，它是这样写的：“但愿全世界只有一块黄金轆偏偏落在了我的手心轆但愿所有的美女凝作一个脸蛋轆每天紧贴我的嘴唇轆但愿历史只有一把权力的椅子轆微笑着向我走近轆的肩上扛着无数的追求……”这样的“诗”，无论如何是不能给人美感的。余光中写的《乡愁》，诗的语言非常质朴，但赢得了读者的喜爱，关键就是他抒发的感情带有很大的普遍性。

诗的炼意并不排除理性的介入，但更多时候不以理构，而是

诗人情感世界的一种自然流露。阿垅在《诗是什么》一文中讲了一个笑话，说是一个妓女死了，她的四个相好，一个秀才，一个富商，一个和尚，一个屠夫作“诗”悼念她。他们每个人念了一句：“一点香魂坠玉楼，明珠万斛市中求，阿弥陀佛西天去，我的肉啊我的油。”阿垅说，即使我们不指出谁作了哪句，也看得出哪句是谁作的。这个笑话说明了诗品出于人品的道理。诗意的高下更多时候取决于诗人本身的人格修养，要写好诗就必须加强自己的人格修养。因此，古人强调：“有第一等胸襟，第一等学识，才有第一等真诗。”

获得某种新颖、独特、深刻的立意后，从什么角度去表现它同样见出作者的艺术功底。新颖独到的角度，常常能给诗增添一种意想不到的美质。例如台湾诗人彭邦楨写的《诗的抒情》：“我有一首诗像明亮的小河，轱辘上荡漾着潋滟的柔波；轱辘首诗不是我写的，轱辘那鱼儿在河上吹起的泡沫。轱辘这些诗都是我心灵的集锦，轱辘浩瀚的海洋，像巍峨的山岳；轱辘那荒原上的勃勃野草，轱辘像那雷雨的暗夜里一支不灭的灯火。轱辘我有一首诗像丛茂的森林，轱辘间传来了悦耳的音乐；轱辘这些诗不是我写的，轱辘是那鸟儿在林间吹响了号角。轱辘这些诗都是我的感情的片断，轱辘像黎明的跃起，像黄昏的坠落，轱辘那闪烁的星星被云遮盖，轱辘像大风暴席卷了那一片无垠的沙漠。”这是一首歌颂大自然的诗章，通常写成这样：“我要写一首诗，轱辘赞美那明亮的小河，轱辘上荡漾着潋滟的柔波，轱辘儿在河中吹起的泡沫。”或是写成：“我的诗，轱辘给浩瀚的海洋，轱辘给巍峨的山岳，轱辘给荒原上的野草，轱辘给暗夜中不灭的灯火。”这里，作者力避平庸一般，独辟蹊径，从一个全新的角度着笔，无疑给诗作增添了别具风味的美感。

三、意象创造

“诗是无声画”，诗要用形象说话。

一般说来，诗歌写作是由“灵感—寻象—寻言”这三个阶段构成的，获得灵感，也就是获得一种诗美体验。获得诗美体验之后，就要将诗美体验化为诗歌意象。

不同创作方法，创造诗歌意象的方式是不同的。日本著名文学评论家厨川白村曾在《西洋近代文艺思潮论》中举例说：“如果以爱人突遭意外的死亡为题材的话，浪漫派大抵是夸张他们过去的恩爱缠绵，然后表示深沉的悲哀，或者抒发作者的思想。自然派则会将此人死亡前后的事情，主角接受爱人死讯时的模样……等外部的客观现象，巨细不遗仔仔细细的描绘出来。而象征派诗人呢？他们通常是描写与‘爱人之死’毫无关联的景象，但要当时的情调再现出来，并能唤起读者类似的情绪。例如描写一个人在阴霾的天空或苍凉的黄昏下，在凄寂的道路上踽踽独行的神情；或者是痴痴伫立、凝视遥远的森林景象。象征派的技巧即类乎此，只要能向读者暗示听到‘爱人死讯’那瞬间之情调，作者就算达成目的，至于诗句的意义，可以任凭读者去解释。”

以写实的手法或象征的手法写作给人的美感是不一样的。我们试比较舒婷的两首爱情诗。

先看《无题》：

我探出阳台，目送 辘 走过繁花密枝的小路 辘 等！你要去很远吗？辘 匆匆跑下，在你面前停住。辘 你怕吗？” 辘 默默转动你胸前的钮扣。辘 的，我怕。辘 我不告诉你为什么。

我们顺着宁静的河湾散步，辘 动情而且宽舒。辘 拽着你的胳膊在堤上胡逛，辘 过一棵一棵桂花树。辘 你快乐吗？” 辘 仰起脸，星星向我蜂拥。辘 的，我很快乐。辘 我不告诉你为

什么。

你弯身在书桌上，看见了儿行蹩脚的诗。轱辘满脸通红地收起稿纸，轱辘又庄重又亲切地向我祝福：“你在爱着。”轱辘悄悄地叹了口气。轱辘的，爱着，轱辘我不告诉你他是谁。

这首诗截取了生活中三个场景，多侧面地展示了主人公心灵深处对爱的向往与追求，少女的天真狡黠，微妙而纤细的心灵，和我们日常生活比较贴近。

再看舒婷的《思念》：

一幅色彩缤纷但缺乏线条的挂图，轱辘题清纯然而无解的代数，轱辘具独弦琴，拨动檐雨的念珠，轱辘双达不到彼岸的桨橹。轱辘蓄一般默默地等待，轱辘阳一般遥遥地注目，轱辘许藏有一个重洋，轱辘流出来，只是两颗泪珠。轱辘，在心灵的远景里，轱辘灵魂的深处。

这首诗也是写爱情，但不是写实性意象。诗的第一节，作者把四个风马牛不相及的意象组合在一起，初看不知所云。但联系题目，调动联想和想象，还是能体会到一种抽象复杂的思念之情的。诗的第一句使人想到思念的强烈而纷乱，第二句使人想到思念的茫然和焦躁，第三句使人想到一相情愿的相思无法自抑，第四句使人想起无法接近对象的痛苦。整个诗构成了一个象征性的意象体系。

象征是用某种特定的事物暗示比较抽象的事物、情理的艺术手法，它不是直接抒发，也不是白描，而是表现。象征作为现代诗歌的表现手法，不同于传统的“比”的方法。比喻是通过打比方来描写、说明事物的特点，象征是用具体、生动的形象来暗示某种生活、情绪和哲理。比喻一般只要说清楚事物的特点就行了，喻体本身不一定要具有审美意义。象征不但要暗示某种情绪、哲理、生活，喻体本身还要求具有一定的审美意义。比如，你用春天来形容年轻的生命力，作为比喻，你只要能说明年轻生

獯

命力生气勃勃就行了，不必对春天作生动、具体的描写。如果作为象征，就必须对春天作出生动、形象的描写，使读者能从你所描画的春天的图画中得到美感。比喻作为一种艺术手法，常常在局部运用，象征有时虽运用于局部，但更多时候是运用于整体构思。比喻一般是单义的，从喻体到被喻体，关系非常明确。象征一般是多义的，它往往可以在象征体的规范引导下作多方面的理解。诗歌有时用局部象征，有时用整体象征，意象派的诗，多用象征（传统手法写的诗，有时候也构成了象征）。努力把个别转化为一种普遍的人类尺度，是现代艺术的追求，因此，象征是现代艺术常用的手法。

学写诗歌，还要善于将抽象的感情形象化。

写诗，总是要抒情的，但情感是抽象的，直接抒发，往往显得抽象空泛。在诗歌写作中，或是即事抒情，或是融情于景，或是托物言志，或是比喻象征，要努力将情感形象化，避免单纯的抒发。如李加建的《给妻子》，作者抒发的是对相濡以沫的妻子由衷的感激之情，却是借助形象来抒发的：“你是我永远忠实的港湾 辘辘过暴风雨之后你给我以休息、安眠 辘辘让我把阴沉的梦沉淀到水底 辘辘我看头上一片晴朗的蓝天 辘辘让我把灼热的泪珠在你胸中融化 辘辘用清凉的波浪轻拍我的船舷 辘辘我偶尔尝到你溅起的浪花一点 辘辘才知道，是你把全部苦涩默默的包含。”由于作者借形象抒发，读来就非常具体、感人。

诗歌有时也发议论，如北岛经过十年浩劫之后，非常悲观，曾写下一首《一切》：“一切都是命运 辘辘一切都是烟云 辘辘一切都是没有结局的开始 辘辘一切都是稍纵即逝的追寻 辘辘一切欢乐都没有微笑 辘辘一切苦难都没有泪痕 辘辘一切语言都是重复 辘辘一切交往都是初逢 辘辘一切爱情都在心里 辘辘一切往事都在梦中 辘辘一切希望都带着注释 辘辘一切信仰都带着呻吟 辘辘一切爆发都有片刻的宁静 辘辘一切死亡都有冗长的回声。”作者有感于文革期间林彪、四人帮的倒行逆施，发出了

愤怒的控诉，却又对人生丧失了信心，怀疑一切，否定一切。舒婷写了《这也是一切》规劝他：“不是一切大树 辄被大风折断；辄是一切种子 辄找不到生根的土壤；辄是一切真情 辄流失在人心的沙漠里；辄是一切梦想 辄甘愿被折断翅膀 辄不，不是一切 辄像你所说的那样！辄不是一切火焰，辄 只 燃烧自己 辄不把别人照亮；辄不是一切星星，辄仅指示黑夜 辄不报告曙光；辄不是一切歌声，辄掠过耳旁 辄不留在心上。辄不，不是一切 辄像你所说的那样……一切的现在都孕育着未来，辄来的一切都生长于它的昨天。辄望，而且为它斗争，辄把这一切放在你肩上。辄 由于作者的规劝（议论）饱含着激情，具有生动的形象，所以读来委婉动人。

一些抽象的概念也要运用想象使之形象化。如一首纪念张志新烈士的诗，作者这样写道：“她倒下了，那么沉重 辄陨星坠落在地球 辄历史躲闪不及 辄被砸开了一个深深的伤口 辄…… 辄倒下了，倒在法律上 辄法律惊醒了，抖落满身的污垢 辄倒下了，倒在民主上 辄民主复苏了，扬起刚毅的额头 辄倒下了，倒在真理上 辄真理跳起来，一声大吼……”，“历史”、“民主”、“法律”、“真理”，都是些抽象的概念。由于作者形象化了，诗歌就显得形象，生动，就避免了抽象议论。

能否创造新颖、独到的意象，是诗才的一个重要标志。如舒婷创造的一些独到的意象：“呵，母亲。辄的甜柔深谧的怀念 辄不是激流，不是瀑布，辄花木掩映中唱不出歌声的古井。”“我有我红硕的花朵，辄沉重的叹息，辄像英勇的火炬。”曾赢得广泛的赞誉。

诗歌创造意象有两种方式：一种是以心写物。它来自于作者生活体验的感官性印象，侧重情景交融地抒写，是对客观事物情感化的审美概括。一种是缘心造物。它根据情志抒写的需要，在昔日沉淀的零星感官印象上和心理原生图式上展开想象，与客观

源

物象差距极大，它似乎不合“事”理，但合“情”理，是对生活本质真的高度集中的艺术概括。无论哪种，都离不开想象。赫兹利特在《泛论诗歌》一文中指出：“想象是这样一种机能，它不按照事物本相表现事物，而是按其他的思想情绪把事物揉成无穷形态和力量的综合来表现他们。这种语言并不因为与事实有出入，而不忠实于自然，如果它能传达出事物在激情的影响下在心灵中产生的印象，它是更为忠实和自然的语言了。”

想象是指人在头脑中创造新事物的形象或根据语言文字的描述在头脑中形成相应事物的形象的过程。它是一种极富创造性的思维活动。诗歌的想象和现实生活中一般的想象有区别，它是一种艺术的、审美的想象。诗歌的想象与小说等叙事文学作品也不同，在叙事文学作品中，想象是随着故事情节的发展，人物性格的特点，矛盾冲突的产生、发展、解决而展开的。而诗歌的想象始终贯穿着“情”，是沿着情感流动的轨迹而展开的；诗歌主要用“情”去粘合一切实物，“情”固然因景物而生，但景、物却因“情”而新、而异。故其想象常突破客观现实生活的限制，常超越作者已有的生活经验的框架，创造出现实世界没有的形象和画面，如韩东《无题·献给张志新》：“沉重的夜把你挤碎 辗一块碎片 辗化做一颗星光 辗此 辗空布满了冷峻的眼睛 辗地回荡着爆裂的声响。”夜能把人挤碎，碎片亦能化作星光。又如寇宗鄂的《浪花》（节选）：“洁白的连衣裙和纷纷的思绪 辗海风轻轻地掀起 辗截在远方的思念也似执著的浪花 辗你的身边撞成了碎玉。”通过诗人的审美想象，抽象的“思绪”可以“被海风轻轻地掀起”。再如舒婷的《路遇》：“凤凰树突然倾斜 辗行车的铃声悬浮在空间……”诗人充分调动幻觉性想象的魅力，创造出了新颖的意象，给读者以深刻的审美感受。又如西班牙诗人洛尔迦《风景》中的一节：“灰色的空气起了皱纹 辗些橄榄树 辗满了 辗一声声的叫喊”，诗人通过想象，突破时空束缚，打乱生

活的逻辑程序而创造出新颖奇特和意象。运用想象，可以使诗人摆脱生活实际经验的拘束，站在艺术审美的情感世界高峰透视过去和未来，从而创造出千姿百态，变幻无穷的诗歌意象。

想象对于诗歌创作是非常重要的。不论作者基于生活原型物理表象，还是突破经验、时空、现实等局限，都要求诗人驱遣想象，用心灵去表现，将想象世界与审美感情融为和谐统一的艺术整体。诗人创造新颖别致的意象，除了要靠想象，还要依赖形象素材。原籍奥地利的德语诗人里尔克奉劝艺术家在平时要养成观察具体人物或事物的习惯，甚至要留心鸟怎么飞翔，清晨小花开放的姿态；注意不期而遇的邂逅，亲人之间正在到来与逼近的离别；看海的黎明和闪动繁星的天空底下的夜；记住产妇临盆时痛苦的叫唤，老人静静的死，以及窗外传来的突如其来的声音，等等。他还建议以回忆加强对已有形象的记忆，如回忆童年的岁月，异乡的山路，夜晚的欢情……（《布里格随笔》）。这是有道理的。意象的创造始终离不开具体可感的生活素材，在创作时必须“在自己心里重新唤起他在四周的现实的现实的影响下所体验的感情和思想，并且给予它们以一定的形象的表现”（普列汉诺夫《没有地址的信》）。对于诗歌创作来说，在平时发现、积累新颖、独特的意象，是很重要的一工作。平时我们看到，诗人在日常生活中发现某一独特意象之后欣喜若狂的情景。

意象创造还涉及各种艺术手法的运用。

人们在创作实践中，创造和积累了很多诗歌的表现手法。创造性地运用这些手法，往往能加强诗歌的形象性，增强诗歌的艺术表现力。如杨炼的《播》：“我梦见，轱辘是一片麦浪，轱辘熟地摇动着千千万万个太阳。轱辘热的风也变得金黄，轱辘轻轻地为人唱着一首芬芳的歌，轱辘老人的微笑那样柔和，轱辘隐隐约约的祝福来自远方。”这节诗里，“我是一片麦浪”用了比拟；“千千万万个太阳”用了借代；“灼热的风”变得“金黄”用了通感；而

“唱着一首芬芳的歌”，在拟人中又把听觉“嗅觉化”了，构成了生动优美的意象。写诗，掌握这些手法是有必要的。这里，我们介绍几种常用的手法。

“赋”：“赋者，铺陈其事而直言之也。”（朱熹《诗集传》）“赋”具有“铺采摘文、体物写志”的审美特点，反复的铺陈或简练的写实都有不可小视的艺术感染力。

赋是最传统的一种手法，它在现代诗歌创作中得到了广泛的运用，并有很大的发展。艾青、郭小川、贺敬之等许多诗人，对“赋”的运用都曾赢得读者的赞誉，如闻一多的《死水》：“这是一沟绝望的死水，
风吹不起半点漪涟。
不如多扔些破铜烂铁，
索性泼你的剩菜残羹。
也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上绣出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。
上死水醉成一沟绿酒，
满了珍珠似的白沫；
珠们笑声变成大珠，
被偷酒的花蚊咬破。
那么一沟绝望的死水，
也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
就算死水叫出了歌声。
这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。”又如江河的《沉思》（节选）：“陶罐碎了。精美的瓷器
走我手上的光泽。妻子的姊妹
有在织出的绸子上才显出美丽
飘落的花朵
向一个不属于自己的地方
凉的月亮闪着幽光
绿得发黑的松柏丛中
黄的宫殿闪着幽光
铁的劳动，发黑的汗水
暗中滚动了几十年的
琥珀，珍宝
幽禁在一个不属于我的地方
堇堇烧焦了似的琉璃瓦
定在我们的屋顶上
能随着秋天的麦浪
进我的微笑”。这类新奇的诗作，最基本的手法就是“赋”。

“比”：“比者，比方于物也。”比喻是中国最传统的诗歌手法，在民歌中、旧体诗中是最常用的手法。如《刘三姐》中的歌词：“入山看见藤缠树，出山看见树缠藤，树死藤生缠到死，

藤死树生死也缠。”作者以藤缠树、树缠藤比喻相爱之深，至死不渝，非常贴切。贴切的比喻常常能有效地增强诗歌的形象性。

新诗创作中，传统的“比”的手法有了新的发展，诗人们大多加强了“比”的密集度、新颖度，更加强了喻体质的描写，使“比”这一传统手法放出了新的美学光彩。有一种“远距离比喻”，诗人往往在普通人以为不同的事物中看出“同”来，把距离很大的喻体和本体联系在一起，使抽象的概念具有质感，使具体的东西抽象化，给读者新颖奇特的想象空间。如冯至有一首爱情诗是这样写的：“我的寂寞是一条长蛇 辘冷地没有言语——辘姑娘 辘万—梦到它时 辘万呀，莫要悚惧 辘它是我忠诚的侣伴 辘心里害着热烈的乡思 辘在想那茂密的草原——辘头上的浓郁的乌丝 辘它月光一般轻轻地 辘你哪儿潜潜走过 辘我把你的梦境衔了起来 辘一只绯红的花朵。”在这首诗里，诗人将“寂寞”比喻成一条冰冷的没有言语的“长蛇”，将“我”对意中人的思念比喻成“蛇”对茂密草原的思念；将“我”希望梦到恋人比喻成“蛇”衔来一只绯红的花朵，可以说是别出心裁，耐人寻味。随着诗歌艺术的发展，“比”运用得更大胆、更新颖。诗人们往往把“比”和其他修辞手法结合起来，形成新颖奇特的意象，如李天林的《柿子》：“如血红的灯笼 辘在枝头 辘搬过梯子 辘摘下大红的秋。”徐康的《小圆镜》：“而生活，辘像冰冷的灶膛里 辘不燃的湿柴 辘煮着半生半熟的苦涩 辘月，伛偻在农家剥蚀的土墙下 辘嗒着旱烟，吐出一声声叹息。”

“兴”：是先言他物以引起所咏之词的艺术表达方式。兴是“先言他物以引起所咏之词”（朱熹《诗集传》）。它往往是在一首诗或一段诗的开头，先用各种与诗的思想感情有一定联系的景物进行渲染、烘托，然后再顺理成章地写出本来要歌咏的事情。这种手法早在《诗经》中就已出现，现代诗歌也常采用这种手法，如裴多非的诗句：“小树颤抖着，辘小鸟在上面飞。辘的源

心颤抖着，轳我想到了你，轳....轳璠河涨水了，轳也许就要奔腾。轳的心也一样，轳抑制不了热情。”诗人要表达的是“我”想到情人时难以抑制的心情，但诗人没有直接去描绘，抒发，而是用“小鸟在上面飞”，“小树就颤抖”等现象起兴，烘托后面要表达的思想感情，从而加强了诗的艺术效果。

“通感”：通感是将各种感觉相互沟通和转移的一种艺术手法。钱钟书指出：“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉往往可以彼此打动或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能领域可以不分界限。颜色似乎会有温度，声音似乎会有形象，冷温似乎会有重量，气味似乎会有锋芒，诸如此类在普通语言里经常出现。”根据理论家们研究，通感并不止五官的沟通，还包括人的直觉、错觉、幻觉、情感、意志、思维等方面的沟通。在诗歌创作中，人们往往利用通感，创造新颖奇特的意象，以强化自己的感觉，加强诗意的抒发。如臧克家的《春鸟》：“歌声轳煞黑天上的星星轳听越灿烂轳若干只女神的手轳一齐按着生命的琴键轳美妙的音乐轳绿树的云间轳蓝天的海上轳成了活泼自由的一潭。”诗人将听觉形象“歌声”转化成视觉形象“灿烂”的“星星”、“音流”、“一潭”，拓展了诗的表现空间，也充分调动了读者的想象，从而增强了诗歌的艺术感染力。

四、意象组合

意象创造还涉及意象组合。

意象组合是用一个接一个的意象，按照一定的美学原则把它组合起来，形成一幅幅跳跃的画面，使他们产生对比、衬托、联想、暗示等作用，让读者通过一系列的意象组合去揣摩和领悟作者的意图。

诗人通过意象抒发情感，其意象可以在情感的弥漫下奔向多极，呈现交叉、重叠、多元；也可融合而奔向整一，构成一个整

体的、令人回味无穷的艺术境界，在后者，也就构成了诗的意境。传统的诗歌创作，比较重视意境的创造，现代诗歌注重用变形的拟喻和多指的意象来抒写生活感受，与传统的意境是有区别的。如庞德的《地铁站上》：“人群中这些面孔幽灵一般显现 辘漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。”意象突兀跳跃，隐喻性地将都市的灰暗与田园的明丽作了多向对比，从而表现了作者独到的生活感受和情怀。

意象的类型多种多样。从内容性质上看，有矛盾性意象、残缺性意象、滑稽性意象、幻觉性意象、非逻辑意象、假具体意象等。从组合方式上看，有情境组合、乖谬组合，平面组合、错综组合等。

情境组合是依据常情常理的组合。如叶芝的《茵纳斯弗利岛》（节选）：“我就要动身走了，去茵纳斯弗利岛；辘起一个小屋子，筑起泥笆房；辘起九行云豆架，一排蜜蜂巢；辘个儿住着，阴影下听蜂群歌唱。”在这节诗中，诗人想象着到茵纳斯弗利岛过隐居生活的情景和乐趣，“小屋子”、“泥笆房”、“云豆架”、“蜜蜂巢”等十分接近的景物组成了一幅清新淡泊、宁静惬意的画面。余以建的《风筝》：“一个壮实农民辘小屋门口辘为女儿糊着一只风筝辘在抚慰着过去辘活的忧郁和烦躁中辘打在这孩子脸上的指印辘背着书包的小姑娘辘一样的跳着辘现在屋边的竹林辘困惑地望着辘笨拙的大手辘糊着风筝的父亲辘此刻，田野上飘着辘一朵轻柔的辘拭着天空的云”。作品是顺承着事件发生的因果关系来展开意象抒写的，从一个侧面表现我国新时期农村发生的深刻变化，这类组合或给人亲切自然之感，或给人新奇别致之感，整体上都符合常情常理。

乖谬组合则是有意违背常情常理的组合，不能依据常情常理去解读它。如北岛的《峭壁上的窗户》：“受潮的火柴不再照亮我辘群穿过那些变成了树的人们辘堆骤然融化，表盘上辘天源

的沉默断断续续 轳穿岩石的并不是纯净的水 轳烟被利斧砍断 轳笔直地停留在空中。”作品中的意象各自独立，似乎互不关涉，但错位的连接将它们复合为一个意象群。这个意象群因为隐喻了文化、历史、自然和现实种种元素而具有多指性，抒写了作者对社会生活较为复杂却又有着深刻领悟的情感。又如辛笛的《寂寞所自来》：“两堵矗立的大墙上拦成去处 轳人似在涧中行走 轳生未死之间上覆一线青天 轳有自由给微风吹动真理的论争 轳气随时可像电子样予以回响 轳今你落难的地方却是垃圾的五色海 轳惊心触目的只有城市的腐臭和 死亡 轳数落着黑暗的时光在走向黎明 轳宙是庞大的灰色素 轳站不开就看不清摸不完全 轳喊落在虚空的沙漠里 轳像是打了自己一记空拳。”诗中的这一系列意象，都省去了中介，突兀跳跃，可说互不连贯，但都可以独立存在。作者把它们交错排列，碰撞中便产生了张力效应，从而加强了诗的情感密度。作品揭示了造成寂寞的多种社会生活原因，从而抒写出作者当时的深切感受。

平面组合基本上是由一个意向，在一个层面上展开的。它表达的情感可能比较单一，也可能比较复杂，但都在一个层面、一个意向上，如余光中的《算命瞎子》：“凄凉的胡琴拉长了下午， 轳街小巷不见个主顾， 轳又抱胡琴向黄昏诉苦， 轳走一天只赚到孤独。”这首诗的意象是在平面的时空情境中展开的。又如苏敏的《中年》：“像满树将坠的果 轳回那闪在空中的奇想 轳第一次看清了方向 轳像一池秋水 轳强地塑起波浪 轳懂得在波浪中隐藏 轳像夏季的雷雨 轳期匆忙 轳尔因热情才略事张扬 轳像驱车郊游的主人 轳处于热闹与清寂的边缘了 轳着每次转弯的地方 轳 这首诗用四个比喻来表现“中年”，表现了颇具哲理内涵的人生感慨，但始终不离“中年”。又如江河的《从这里开始》：“土地的每一道裂痕渐渐地 轳延到我的脸上 轳纹在额头上掀起苦闷的波浪 轳的眼睛沉入黑暗 轳光落下 轳市和乡村 源

关紧窗 无边无际的原野被搁置着 民族的智慧和感情一样荒凉 冷的气流把我吞没 头深处 层层乌黑的煤慢慢地形成。”作者以流动的情绪来组合意象，再现作者的直觉、幻觉、潜意识，具有比较丰富的心理内容，但诗作的意象群是由“思想的原野荒芜了”这一中心意象联想出来的，作者把它们组合在一起，从不同角度表现了人们在那荒唐岁月里思想受到禁锢的苦闷感。

错位式组合，其意绪往往是多元的，立体的，错综的，如顾城的《弧线》：

摇摇鸟儿在疾风中
摇摇迅速转向
摇摇少年去捡拾
摇摇一枚分币
摇摇葡萄藤因幻想
摇摇而延伸的触丝
摇摇海浪因退缩
摇摇而耸起的背脊

这空灵的弧线包孕了什么样的情感内容呢？如果说知难而进是一种敢于拼搏的精神，那么乖巧的鸟儿在疾风中迅速转向的弧线是否表现了知难而退；如果说一枚分币微不足道，那么质朴少年弯腰捡拾的弧线是否表现了一种生活美德；如果说葡萄藤柔软易折，那么因幻想而延伸触丝的弧线是否表现了韧性的追求；如果说海浪澎湃汹涌，那么因退缩而耸起背脊的弧线是否表现了貌似强大的虚张声势。作品中四个意象的组合具有多重性，使人感悟到“弧线”作为自然曲线是美的，但它显示出的社会内容有时是美的，有时却不是美的，有着美的不和谐性和歧义性，从而引导读者在较高的心理审美层次去思索生活和人生。这便是作者在心灵感悟的基础上，用象征性多指意象所抒写的情志内容。依

灏

据心理时空的变幻性，有意地将意象错位组合，在间断、突兀与跳跃中形成意蕴深厚的艺术张力，从而表现作者丰富的情感世界。这种意象组合不同于传统的抒情方法。在传统的抒情诗里，意象一般按照生活的逻辑和抒情的顺序连贯起来，形成一个整体的形象。意象组合往往从不同的角度、层面辐射开去，形成一个密集的意象群。意象组合是现代新诗常用的手法。它的好处是便于作者多角度地、立体地表现主观情感和客观事物，增加诗歌的内涵。其缺点是容易带来零散和晦涩的弊病。如果脱离感情表达的需要胡乱去拼凑意象，那就走向了诗的反面。

五、诗歌语言的锤炼

进入“寻言”阶段，作者必须用最精美的语言传达诗歌意象。

诗的语言是最精练、最形象、最优美的语言，它应该像水晶体一样通体透亮，没有一点杂质。啰嗦、草率是诗的致命伤，诗歌写作应该字字必争，句句必争，精心推敲，尽可能地做到精练、形象、优美。

诗歌语言又是最为含蓄的语言，它特别讲究弹性词语的选择与锤炼。例如宋祁《玉楼春》中的诗句：“绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹。”王国维在《人间词话》中评价道：“着一‘闹’字，而境界全出。”用“生”字，繁华春意显得不足；用“浓”字，又嫌过实、呆板。只有“闹”字，不仅涵盖了前几字的含义，而且视觉中有了听觉美，给人丰富的想象空间，表现了春意扑人的情景。

诗歌语言的锤炼还要注意诗的音韵美。

郭小川在《谈诗》中指出的：“音乐性是诗的形式的主要特征。在语言艺术中，诗的音乐性应当是最强的。”

诗歌讲究声情并茂、音韵和谐、节奏鲜明，用词遣句不仅要

“切意”，而且要有诗式上的“音乐性”。

诗歌的音乐性主要表现在押韵、节奏上。如戴望舒的《雨巷》，它的音乐美主要表现在和谐的韵脚，回环复沓的句式和双声叠韵词的灵活运用上：“撑着油纸伞，独自彷徨在悠长、悠长 寂寥的雨巷，我希望逢着 一个丁香一样地 结着愁怨的姑娘”……全诗七节，这是第一节。每节 六行，每行有两三个音顿；全诗押“唐”（**曷**韵），每节有二至四个韵脚，而且“雨巷”、“姑娘”、“芬芳”、“惆怅”、“眼光”等双音节词多次出现在韵脚位置上；另外，首尾诗节的重复，诗节中诗句及词语的反复等等，均造成了特殊的音乐效果。

韵是诗歌语言艺术的一个重要组成部分。在上下诗句相应的位置上出现相同的韵字，通常称之为押韵。押韵既确定了韵又限定了位，这样的定韵定位反复出现就会造就诗歌语言的韵律美。一般是上句确定基韵以及基韵字在该句中的位置，下句则在相应的位置上复现基韵，呼句只一项，应句可以是一项或多项。我国诗歌传统习惯于用脚韵，即韵字安排在句末的位置上。

押韵的原则是“随情选韵”，一般说来，表现高昂、兴奋的情绪，多用“洪亮级”的韵，而抒发抑郁、沉痛的情感，则最好采用“细微级”的韵，例如公刘悼念周恩来所写的短诗《誓》：“是谁在说：作为自然法则的，**决**决不取决于任何人的意志。**不！**’人民却悲伤而愤怒地呼喊：**我们**分明看见了那些咬他的牙齿！”其中“死”、“志”、“齿”押的是十三辙中的“衣期”韵，韵母为“原覃。这个韵收音哑滞，不响亮，适宜表达沉郁悲愤之情。

押韵呼应的方式主要有以下几种：

一为偶韵，即逢偶句押韵，奇句除首句入韵外，其他一般不押。这是古典诗歌押韵的基本方式，新诗也大量采用。例如叶延滨的《在青春的地平线上》：“在我生命的地平线上，（**曷**）**辘**
缘

下排排绿色的诗行。(葵昂) 轶用青春浇灌这年青的诗，轶的诗行是挺拔的白杨。(葵昂) 押的是“江阳”辙中“葵昂”的韵。

二为随韵，即一呼一应进行转换的压韵方式，一般是上句定韵，下句随压，二句一组逆次换韵。例如贺敬之《回延安》中的诗句：“亲人见了亲人面，(葵上) 轶欢喜的眼泪眼眶里转。(葵上) 轶保卫延安你们费了心，(藻上) 轶头发添了几根根。(藻上) 轶由“言前”辙中的“葵上”韵随情转为“人辰”辙中的“藻上”韵，换韵自由。

三为排韵，即从第一句到全章甚至全篇，每句都押同一种韵。例如李瑛的《茫茫雪线上》(节选)：“什么岩鹰，什么雪燕，(葵上) 轶我们怎样踏烂了冬天；(葵上) 轶窟间有我们观测站，(葵上) 轶雪谷间有我们养路班。(葵上) 轶句句押“言前”辙中的“葵上”的韵，一韵到底。

四为抱韵，即首句与末句押韵，第二句与倒二句押韵，以此类推向中环抱的押韵方式。例如徐志摩《俘虏颂》(节选)：“干什么来了，这“大无畏”的精神？(藻上) 轶是好男有不怕死？——(蚤轶) 一个人荒唐(葵昂) 轶几元钱的奖赏(葵昂) 轶进了魔鬼的圈子(蚤轶) 献了身体，在乌龙山下变粪？(藻上) 轶全节六行诗句，其中一、六押“人辰”辙中的“藻上”韵；二、五押“衣期”辙中的“蚤韵”；三、四押“江阳”辙中的“葵昂”韵，因情变韵。

随情选韵的锤炼词语既能增强诗歌的音乐性，也大有助于情感内容的抒发。

中国古代的格律诗，对押韵有严格的规定。新诗押韵则比较自由，可押可不押。但绝大多数的诗人还是押大致相近的韵。

新诗可以不押韵，但节奏一定是要讲的。郭沫若曾指出：“节奏之于诗是她的外形，也是她的生命。我们可以说没有诗是没有节奏的，没有节奏的便不是诗。”节奏是诗人情感的一种诗

化，在新诗中，没有固定的格式，主要表现为内在情感的流动变化和与之相适应的语调变化。如鲁迅的《雨》：

在无边的旷野上，在凛冽的天宇下，闪闪地旋转在升腾着的
是雨的精魂。

是的，那是孤独的雪，是死掉的雨，是雨的精魂。

读起来，有一股感情的内在旋律。它不是外在的韵律，而是内在的情感的旋律。浓郁的诗情，在自然流畅的笔调中流淌，显得蕴藉、深沉、自然。

六、诗性思维的特点

诗歌创作中的思维有其特殊之处。

很多人在谈到诗歌创作时，均强调诗歌的形象思维，只字不提抽象思维。实际上，抽象思维在诗歌创作中也是不可缺少的。诗歌要表现、抒发典型的、普遍的情绪或情感，要反映出事物的本质特征和规律，没有抽象思维的参与，是很难完成的。很多哲理诗，抒写某种深邃的、富于思辨色彩的人生哲学，更少不了抽象思维。如普希金的《我曾经爱过你》：“我曾经爱过你：爱情，也许辘在我的心灵里还没有完全消亡；但愿它不会再打扰你；我也不想再使你难过悲伤。我曾经默默无语地、毫无指望地爱过你，辘既忍受着羞怯，又忍受着嫉妒的折磨；辘曾经那样真诚；那样温柔地爱过你。辘愿上帝保佑你，另一个人也会像我—爱你一样。”这一类诗作，我们就可以看到思维的作用。有些诗中，诗人运用“化具体为抽象”的方法，创作出饱含哲理闪光的妙句。

一般而言，人们认识事物的直接性和间接性都是和判断、推理联系在一起的，其思维指向于对某个事物、事理或问题的认识。而诗歌创作中的思维则有所不同，它固然有直接性的表现，
缘

但更主要地体现为间接性。并且其间接性思维主要是与想象、联想和直觉、顿悟联系在一起。其思维指向于某种激情、情绪、情感的表露和抒发，因而常超越已有的知识经验和现实的时空限制。当你走在路上，突遇大雨，你会想到“全身会湿透”，“弄不好会感冒”等，毫无诗意可言，而诗人的所想可能就大不一样，他会吟出“我举掌为伞 辘你走过多雨季节”。大风来时，树枝狂舞，树干也被“摇”弯了。你可能会想到：风好大，起码有六七级，再刮这树就会连根拔起了。而诗人注意到这一现象时，自然也会有这方面的认识，但他并不拘泥于此，而可能浮想联翩，吟出“一株树如何在风雨中 辘身搜寻昨日的蝉声”（洛夫《惊见》）。

诗人个性的表现在诗歌创作中非常重要，诗歌要写诗人的真情实感，写出诗人对事物本质的认识，写出诗人对现实生活的独特感受和体验。但同时，这种独特的感受和体验、情绪或情感又具有典型性和普遍意义。也就是说，既要写出“个性”，又要写出“典型”，把这两方面很好地结合起来。只有写出了“个性”，抒写了诗人的真切感受、真挚自然之情，而非空洞的虚情假意，读者才会受到感染；只有写出了“典型”，而非个人的“无病呻吟”，读者才会产生共鸣。我们不妨再来比较一下台湾诗人彭邦楨的《月之故乡》与舒兰的《乡色酒》：

天上一个月亮 辘里一个月亮 辘上的月亮在水里 辘里的月亮在天上 辘抵头看水里 辘头看天上 辘看月亮，思故乡 辘一个在水里 辘一个在天上。（《月之故乡》）

三十年前 辘从柳树梢头望我 辘正年少 辘色正好 辘圆 辘也圆 辘三十年后 辘从柳树梢头望你 辘是一杯 辘色酒 辘满 辘愁也满（《乡色酒》）

同样以“月”来抒写乡愁，《月之故乡》与《乡色酒》又写出了不同的“个性”特色。前者将思乡之情寄之明月，然而

明月又在水里又在天上，都很遥远。表现出了诗人那种复杂的、沉郁的、欲言又止的感情。后者亦是将思乡之情寄之于乡色酒（实指明月），但它主要通过三十前与三十年后的对比，圆与满的对比、亲情与乡愁的对比，将浓浓的乡愁表现出来。

诗歌的艺术构思较之于其他文学体裁又有其特殊之处。叙事文学创作的构思往往包括材料的选择，题材的确定，主题的提炼，人物的塑造，情节的安排，矛盾的产生，发展与解决，环境的设置等复杂的过程。这个过程相对而言是较长的，也是较“明”、“显”的。诗歌创作的构思当然也要考虑到表达什么思想感情和情绪，从什么角度表达，怎样表达等方面。诗人流沙河在《写诗十二课》（四川文艺出版社，1983年版）中，讲到选题、结胎、立足、起头、动情、显象、成象、组象、分层、跳层、结尾这样一个从感知到构思完成的过程。但诗歌创作的构思有特殊性，这主要表现在它是一种抒情性构思，是以表现诗人的主体心灵为主的，是以情绪材料为基本内容，以表现情绪、情感为根本目的思维活动过程。一般说来，诗的构思从过程上来讲是相对短暂的、迅速的（除长篇史诗、叙事诗等之外），也主要是潜在的。久郁的情感猝然与某种景物相遇，所有的构思环节在短暂的时间里一气呵成，构思之快捷、迅速和巧妙。

诗歌的构思同时也是一个有机的整体，情绪、情感的流动不是七零八碎的，诗歌各部分也不是杂乱无章的，意象与意象之间，句与句之间、行与行之间、节与节之间，情感将他们贯穿成一个不可分割的整体。不少初学写诗者往往忽视这一点，或过分追求语言的“跳跃性”，要么是想一句写一句，挤牙膏似的；要么是东一句西一句，七拼八凑，写完之后，自己并不知道讲什么，别人自然也看不明白。

诗歌特别强调创新，它的构思更多时候是“反常合道”——即在诗的内容或艺术形式上常常有悖常理、常情、常缘

规，不一定符合生活的逻辑，但却符合某种感情的逻辑，符合诗的艺术规律，因而有时更能揭示出事物的本质。如艾略特的《窗前即景》：“地下室餐厅里早点盘子咯咯响 辘着人们走过的街道两旁 辘感到女佣们潮湿的灵魂 辘在大门口绝望地发芽 辘一阵黄色的雾向我掷来 辘后人们的歪脸 辘穿着溅满污泥的裙子的过路人那里 辘撕开一个空洞的微笑；它在空中飘荡 辘朝屋顶那条水平线消失了。”“灵魂”如何会潮湿、发芽？“微笑”如何“撕下”？诗人究竟想表现什么呢？诗人通过表面上不合实际生活逻辑的意象，勾勒了资本主义社会现代都市生活某个角落的一幅灰色图画，表达了作者对都市生活的不胜轻蔑之情。

例文：

再摇别摇康摇桥

徐志摩

轻轻的我走了，
摇摇正如我轻轻的来；
我轻轻的招手，
摇摇作别西天的云彩。

那河畔的金柳，
摇摇是夕阳中的新娘；
波光里的艳影，
摇摇在我的心头荡漾。

软泥上的青荇，
摇摇油油的在水底招摇；
在康河的柔波里，
摇摇我甘心做一条水草！

那榆荫下的一潭，
摇摇不是清泉，是天上虹；
揉碎在浮藻间，
摇摇沉淀着彩虹似的梦。

寻梦？撑一支长篙，
摇摇向青草更青处漫溯；
满载一船星辉，
摇摇在星辉斑斓里放歌。

但我不能放歌，
摇摇悄悄是别离的笙箫；
夏虫也为我沉默，
摇摇沉默是今晚的康桥。

悄悄的我走了，
摇摇正如我悄悄的来；
我挥一挥衣袖，
摇摇不带走一片云彩。

十一月六日中国海上

简评：

这是一首传统意义上的借景抒情之作，音韵和谐，意境优美是其突出的特点。作者先一连用了几个“轻轻的”，形成一种优美的抒情节奏，然后借康河的一草一木，反复抒发，再由美好景物而及美好生活，学习中应注意诗人是怎样借景抒情和用韵的。

雨摇摇巷

戴望舒

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨；

她彷徨在这寂寥的雨巷，
撑着油纸伞
像我一样
像我一样地
默默彳亍着，
冷漠、凄清，又惆怅。

她静默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，
她飘过

像梦一般地，
像梦一般地凄婉迷茫。

像梦中飘过
一枝丁香地，
我身旁飘过这女郎；
她静静地远了，远了
到了颓圮的篱墙，
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里，
消了她的颜色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的
太息般的眼光，
丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望飘过
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

自戴望舒诗集《我底记忆》

简评：

这也是一首借景抒情之作，但它的“景”是作者心造，而非现实生活之景。诗中心意象融入到了整个意境之中，意象优美，意境也很优美。诗人抓住中心意象反复咏叹并不觉累赘，

“度”控制得好。音节参差不一、富于变化而又不流于琐碎。

致橡树

舒婷

我如果爱你——

绝不像攀援的凌霄花，

借你的高枝炫耀自己；

我如果爱你——

绝不学痴情的鸟儿，

为绿荫重复单纯的歌曲；

也不只像泉源，

常年送来清凉的慰藉；

也不止像险峰，

增加你的高度，衬托你的威仪。

甚至日光。

甚至春雨。

不，这些都还不够！

我必须是你近旁的一株木棉，

作为树的形象和你站在一起。

根，紧握在地下，
叶，相触在云里。

每一阵风过，

我们都互相致意，

但没有人

听懂我们的言语。

你有你的铜枝铁杆，

像刀，像剑，

也像戟；

我有我红硕的花朵，

像沉重的叹息，
又像英勇的火炬。
我们分担寒潮、风雷、霹雳；
我们共享雾霭、流岚、虹霓，
仿佛永远分离，
却又终身相依。
这才是伟大的爱情；
坚贞就在这里：
爱——
不仅爱你伟岸的身躯，
也爱你坚持的位置，足下的土地。

简评：

这是一首意象诗，诗作没有生活场景直接的，客观的描摹，而是以内心独白的方式，通过“橡树”和“木棉”两个意象，对平等、真诚的爱情发出了由衷的赞美，透过诗人的赞美，我们还可以看到诗人对自私、狭隘、庸俗的人际关系的鄙视，对平等、互爱、真诚的人际关系的追求。诗作首先一连用了六个否定句，表现了自己对爱情的理解，否定中有变化，有保留，有层递。接下来的抒发，作者巧妙借用木棉和橡树两个中心意象，从正面表现男性之美与女性之美；在具体描绘这两个形象时，作者运用了意象叠加和通感的手法，比喻密集而新颖，风格温柔而典雅。

致摇大摇海

普希金

再见了，奔放不羁的元素！
你碧蓝的波浪在我面前
最后一次地翻腾起伏

你的高傲的美闪闪耀眼。

像是友人的哀伤的怨诉，
像是他分手时的声声召唤，
你忧郁的喧响，你的急呼，
最后一次在我耳边回旋。

我的心灵所向往的地方！
多少次在你的岸边漫步，
我独自静静地沉思，彷徨，
为夙愿难偿而满怀愁苦！^①

我多么爱你的余者缭绕，
那低沉的音调，深渊之声，
还有你黄昏时分的寂寥，
和你那变幻莫测的激情。

打鱼人的温顺的风帆，
全凭着你的意旨保护，
大胆地掠过你波涛的峰恋，
而当你怒气冲冲，难以制服，
就会沉没多少渔船。

啊，我怎能抛开不顾
你孤寂的岿然不动的海岸，
我满怀欣喜向你祝福：
愿我诗情的滚滚巨澜
穿越你的波峰浪谷！^②

你期待，你召唤——我却被束缚；
我心灵的挣扎也是枉然；
为那强烈的激情所迷惑，
我只得停留在你的岸边……

惋惜什么呢？如今哪儿是我
热烈向往、无牵无挂的道路？
在你的浩瀚中有一个处所
能使我沉睡的心灵复苏。

一面峭壁，一座光荣的坟茔……
在那儿，多少珍贵的思念
沉浸在无限凄凉的梦境；
拿破仑就是在那儿长眠。^③

他在那儿的苦难中安息。
紧跟他身后，另一个天才，
像滚滚雷霆，离我们飞驰而去，
我们思想的另一个主宰。^④

他长逝了，自由失声哭泣，
他给世界留下了自己的桂冠。
汹涌奔腾吧，掀起狂风暴雨：
大海啊，他生前曾把你礼赞！

你的形象在他身上体现，
他身上凝结着你的精神，

像你一样，磅礴、忧郁、深远，
像你一样，顽强而又坚韧。

大海啊，世界一片虚空……
现在你要把我引向何处？
人间到处都是相同的命运；
哪儿有幸福，哪儿就有人占有，
不是教育，就是暴君。

再见吧，大海！你的雄伟壮丽，
我将深深地铭记在心；
你那薄暮时分的絮语，
我将久久地久久地聆听。

你的形象充满了我的心坎，
向着丛林和静谧的蛮荒，
我将带走你的岩石，你的港湾，
你的声浪，你的水影波光。

普希金

选自《普希金抒情诗选》

- ①普希金一度想从敖德萨偷渡出海，未能实现。
- ②写这首诗的前一年，普希金曾请求回彼得堡，遭到拒绝。
- ③拿破仑被流放大西洋圣赫勒拿岛，并病死在那里。
- ④指拜伦，下两节诗即歌颂拜伦的。

简评：

《致大海》是对大海的庄严颂歌，对人生命运的深沉感叹，也是对自由的热情礼赞。

这首诗普希金于1824年写于南高加索，诗人第二次被流放之前。普

透

希金激进的思想以及他那崭露头角的声望，引起了沙皇政府的不安，原想把他流放到西伯利亚，由于他老师的说情，改让他去南方出差（其实是一种变相流放）。由于他性爱自由，不愿逢迎敖德萨总督，又被革职遣送回乡（第二次流放）。

南高加索优美的自然景色，哥萨克的风土人情，激发了诗人的浪漫主义诗情，尤其是那壮阔浩渺的大海，更使诗人流连忘返。临别前夕，诗人登上高加索海边的岩石，面对波涛汹涌的大海，想到自己坎坷的经历，想到人们忍受着同样的痛苦，想到葬身于海的英雄……怀古伤今，思绪起伏，他的心像大海一样深沉、激荡，情不自禁地写下了这首诗歌。

诗人赞叹大海的壮美：黄昏寂静时，大海温柔、宁静，闪耀着蔚蓝的波涛和骄美的容光，仿佛在忧郁地诉说着心头的哀愁；波涛汹涌时，大海喧腾、激荡、傲岸不羁，仿佛又在召唤着诗人冲出牢笼，奔向自由的远方……他赞美大海广阔的襟怀，惊人的威力，壮丽的景色，也羡慕大海的奔放自由。大海引发了他失去自由的懊丧，也使他缅怀举世震惊的英雄，显赫一时的拿破仑，只能在荒凉的海波上安息，他最钦佩的诗人拜伦，虽然天才卓绝、雄心勃勃，但为他的祖国所不容，最终客死希腊，普希金空有抱负不能施展，拿破仑和拜伦的不幸结局又增添了他前程渺茫、壮志难酬的悲哀。

这首诗气势豪放，意境雄浑，思想深沉，诗人虽然以大海为倾诉对象和中心意象，但在表达方式的运用上更像一首直抒胸臆的诗：语多直露但蕴藉耐读；篇幅不长却写得汪洋恣肆、酣畅淋漓。诗歌是高度凝练的，它“把米酿成酒”，但构思上并不拘谨；虽直抒胸臆，并不流于直白，诗歌创作这些特点，是值得我们细细体会的。

豹

里尔克

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏杆后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起。
于是有一幅图像浸入，
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

摇摇摇摇摇摇摇摇冯至译

简评：

这是奥地利象征主义诗人莱纳·马利亚·里尔克（~~1899-1926~~）写的一首著名的诗。他受罗丹的影响，注重对客观事物的仔细观察和精确描绘，诗作具有雕塑性。在这首诗里，诗人借动物园的豹子抒发自己的感慨，豹子象征着诗人，关豹子的铁笼象征着诗人所处的社会。诗虽短，却形象地表现了诗人当时的心境，他觉得空有一肚子才华，在这铁笼般的社会里无处施展，同时也深刻揭示了资本主义社会对人的异化。就抒情手法来看，既是托物言志，也是象征，诗人写豹，仅从“目光”、“脚步”、“眼帘”着手，角度新颖，写法迥异于日常思维，语言富于想象

透缘

和张力，能化平实为新奇。

附：十三辙合辙情况表

辙遥遥名	合辙的韵母	合辙部分	例遥遥字
(员)发花辙	葬 葬 怎	葬	麻霞画
(圆)梭坡辙	藻 燥 怎燥	藻 燥	车坡多
(猿)乜斜辙	侑 藻(葬) 藻(侑)	侑	摇野月
(源)姑苏辙	怎	怎	书
(缘)衣期辙	蚤 侏 原(真)造([j]) 藻	蚤 侏 原蚤 藻	医 雨斯、时 耳
(远)怀来辙	臻 怎臻	臻	排快
(苑)灰堆辙	藻 怎藻(藻)	藻	雷推
(愿)遥迢辙	藻 藻 藻	藻	高校
(怨)由求辙	燥 藻(蚤) 藻(蚤)	燥	口留
(员)言前辙	葬 葬 怎葬 侏葬	葬	般先团
(员)人辰辙	藻 怎(怎) 怎(怎)	藻	根金村
(员)江阳辙	葬早 葬早 怎葬早	葬早	军党详
(员)中东辙	藻早 蚤早 怎藻早(憎藻早) 燥早 藻早	藻早	旺峰星 翁工勇

异 瑶 学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

诗表现的是生活中最美好的事物：

当一个人年青，我们说他诗一样的年华；当一个人话说得好，我们说他的话很有诗意；当我们走进某一片风景，心中的诗情立刻被搅动；哪怕我们给同学寄一个贺卡，也忍不住要写上几句诗意的祝福……

正因为如此，诗成了令我们砰然心动的东西。

诗又是提高我们文学修养的核心：欣赏小说，戏剧，音乐，绘画，园林，建筑……都要懂得诗。

懂得诗，可以使我们的生活增添许多的诗情画意。

无论写诗还是欣赏诗，都要多读。读诗的面不要太窄，中国古代的诗歌、自“五四”以来的现代汉诗，以及外国的诗，都应有所涉猎。要提高自己的诗歌艺术的理解，还要涉猎一些诗歌理论著作。

二、推荐书目

《中国诗史》上、中、下册。陆侃如、冯沅君著，人民文学出版社，~~1957~~1980年版。

《谢冕文学评论选》，冯牧等主编，湖南文艺出版社，~~1982~~1984年版。

《中国现代诗论》上、下编，杨匡汉、刘福春编，花城出版社，~~1983~~1985年版。

《空间诗学导论》，陈振濂著，上海文艺出版社，~~1983~~1985年版。

《中国诗学》，叶维廉，三联书店，~~1984~~1986年版。

《诗论》，朱光潜，三联书店，1984年版。

《论新诗现代化》，袁可嘉，三联书店，1985年版。

《当代诗学》，於可训，湖南人民出版社，1985年版。

《现代诗学》，龙泉明、邹建军，湖南人民出版社，1986年版。

《中国诗学之精神》，胡晓明，江西人民出版社，1987年版。

《象征主义·意象派》，黄晋凯等主编，中国人民大学出版社，1988年版。

《现代诗学》，陈圣生著，社会科学文献出版社，1988年版。

三、练习

(一) 思考

找出本章的知识要点，并自己加以整理。

现代诗歌的意象组合是怎么回事，请联系作品谈谈你的认识。

诗歌语言是初学者最难把握的地方，它的高度精练，炼意炼声，一词多义，嫁接移就，超常组合，跳跃省略，句式变化等，既涉及到对诗意的体验，又涉及到诗歌语言的技巧，请联系作品谈谈你的认识。

下面是一个同学谈的读诗写诗的感受，读后，请你也谈谈这方面的感想。

写作于我，是一种心灵的慰藉、灵魂的自省以及对美的追求。

诸种文体，我最喜欢的是诗歌，大概是因其能触及灵魂深处，展现无限之美的缘故吧。品读一首好诗，是一种无比的享受，那种因心灵共鸣而引发的感动与震撼，那种一语而致的警豁与颖悟，足以让你受用一辈子。

然而写诗却并非如此了，言与意闹分裂的痛苦，有时真叫你
透

辗转难侧，难以成眠。不过，这也正是其魅力所在吧。

我的童年是无忧无虑的，大约无知无识才会那么快乐。十二岁那年，母亲在全家最困难的时候突然抛下一切离开了这个家，猛然间我感觉以前的关爱似乎都不真实，我从快乐、顽皮坠入无边的忧郁和沉默。从此我便和老师所说的“杂书”结下了不解之缘。渐渐长大，我便写一些稚嫩的诗句，我喜欢那些带有坚强色彩的意象，我写冷风中失收的种子，写被暴雨击打而不屈的荷叶，我用诗来抚平心灵的创伤，高昂进击的旗帜，那些幸福的人，大概不会懂得我的。

我对自己写的那些句子，总不满意，于是不求发表。有时一狠心，我会将那些稿纸揉成一团，烧之而后快。我看一本诗集，一般也就从中挑几首抄下。在我心中，诗是很美的，很神圣的。

我也许成不了诗人，总还算个写诗的人。

（二）自己动手

■ 自选自己最喜欢的一首诗，写一篇赏析文章。

■ 写员~猿首诗歌。如有可能，在班上开个诗歌朗颂会。

第二章 摇散文

异摇散文的含义

散文有广义、狭义之分。

在中国，广义的散文相对骈文、韵文而言，凡是不押韵，不讲骈俪的文章，统称散文。它既包括了文学性比较强的作品，也涵括了实用性的文章，如学术论文。中国古代文学由诗和散文平分天下，散文的领域更为广阔，诸如古代文体中的传、记、议、论、序、跋、启、奏、书，乃至笔记体小说，只要散行无韵，不论文学性的，还是应用性的，都称散文。在西方，广义散文是相对诗歌、戏剧而言的，凡不讲格律，行文如说话的散体文章，不论是艺术性的，还是非艺术性的，都称散文（他们把“小说”也称为散文）。

狭义的散文，指的是与诗歌、小说、戏剧、影视文学并列的一种文学样式，它排除了纯实用性的文章，专指那些带有文学性的散体文章。

在西方，法国 17 世纪人文主义思想家蒙田（1534~1594）创立了一种“散文体”，后传入英国，为培根（1561~1626）所发展，称着“散文”，被译为“家常闲话式的散文”、“絮语散文”，即“随笔”。此后的西方文学辞典大多认为：随笔是一种精雕细琢、微妙深奥的炉边谈话，它把严肃的道德观点、格言警句以及仲裁性言论用圆熟的方式表述出来。随笔不像长篇大论或伦理文章那样严峻、一本正经，读起来必须轻松而又不干

苑

瘳，恬淡而不琐碎。再后，随着社会的发展，随笔跳出书斋，衍生出一种纪游、状物、感悟人生的抒情小品，被称为“个人小品”、“正式的小品文”或“非小说性散文”，其特点在于以轻松愉快的口吻讨论日常琐事，表现自我对于社会人生的感悟。在此基础上，逐渐形成了狭义的散文。

在中国，狭义散文的概念是近代形成的。当时，随着外国文学作品和文学理论的翻译介绍，随着我国文学创作的进一步发展，人们把那些实用性的、学术性的、论理性的文章从散文中划分出去，也就形成了狭义的文学散文的概念。此后，随着散文中一些具体的样式，如杂文、报告文学、传记、回忆录等逐步成熟，人们对文学散文又有了更为狭义的理解；有人甚至认为，只有那些抒情性、艺术性很强的短文，才称得上散文。

我们这里讲的散文，是相对诗歌、小说、戏剧、影视文学、杂文、报告文学而言的，具有一定文学性的短篇散文。

异质散文的特征

一、题材广泛，尤其以写细小、片断、零散的事物见长

散文题材广泛而不拘一格，大至国际国内政治经济文化军事等大事，小至个人的喜怒哀乐之情与细微末节之事，都是散文写作的材料。

散文题材广泛到无处不有，无时不有，尤其以写细小、片断、零散的事物见长。散文取材贴近日常生活，大凡诗歌、小说、戏剧不便于不宜于表现的生活内容，如生活中的一段经历，一丝感触、一星冥想、一次奇遇、一次邂逅、一点纠葛、一场梦幻，自然界的一丛草木、一块山石、一朵鲜花、一片雪花、一场风暴、一只飞鸟、一颗流星……无一不是散文写作的材料。

散文之所以在诗歌、小说、戏剧之外有着不可取代的作用，就在于它能摭拾生活中的零星小事、松散片断，别具一种意味。试看下面的文字：

这一天，我和别的几位客人在主人家里吃一餐饭，据我统计，席上一共闹了三回事：第一次闹事，是为了争座位。所争的是朝里的位置。这位置的确最好：别的三面都是两人坐一面，朝里可以独坐一面；别的位置都很幽暗，朝里的位置最亮。且在我更有可取之点，我患有羞明的眼疾，不耐对着光源久坐，最喜欢背光而坐。我最初看中这好位置，曾一度占据；但主人立刻将我一把拖开，拖到左边的里面的位置上，硬把我的身体装进椅子里去。这位置最黑暗，又很狭窄，但我只得忍受。因为我知道这位置叫“东北角”，是最大的客位；而今天我是客，别的客人都是主人请来陪我的。主人把我驱逐到“东北”之后，又和别的客人大闹一场：坐下去，拖起来；装进去，逃出来；约莫闹了五分钟，方才坐定，大家“请酒”，“用菜”。

第二次闹事，是为了灌酒。主人好像是开着义务酿酒厂的，多多益善地劝客人饮酒。他有时用强迫的手段，有时用欺诈的手段。客人中有的把酒杯藏到桌子底下，有的拿了酒杯逃开去。结果有一人被他灌醉，伏在痰盂上呕吐了。主人一面照料他，一面劝别人再饮。好像“做脱”了一人，希望再麻翻几个似的……

第三次闹事，便是为了吃饭问题。但这与现今世间到处闹着的吃饭问题性质完全相反。这是一方强迫对方吃饭，而对方不肯吃。起初两方都提出理由来互相辩论；后来是夺饭碗——一方硬要为他添饭，对方决不肯再添；或者一方硬要他吃一碗，对方硬要减少半碗。粒粒皆辛苦的珍珠一般的白米，在这社会里全失却其价值，几乎变成狗子也不要吃的东西了……我负责地吃了两碗米饭，虽然没有受主人责备，但把胃吃坏了，积滞了。因为我是席上第一个吃饭的人，主人命一仆人站在我身边，伺候添饭。

这仆人大概受过一人的训练，伺候异常忠实：当我吃到半碗饭的时候他就开始鞠躬如也地立在我近旁，监督我的一举一动，注视我的饭碗，静候我的吃完，待我吃剩三分之一的时候，他站立更近，督视更严，他的手跃跃欲试地想来夺我的饭碗。在这样的监督之下，我吃饭不得不快。吃到还剩两三口的时候，他的手早已搭在我的饭碗边上……（丰子恺《作客者言》）

这一段有关日常生活琐事的描写，在小说中我们或许也能读到，但它在小说中决不可能成为作家表现的重点、中心。而散文却能把它和它的意味集中而突出地表现出来，让读者慢慢去品味。

散文擅长的，就是以真诚的心，抒写自己生活中的所见所闻所感，它最真切、最可言说的，便是日常生活的常态和变异，并从它的常态和变异中看到时代的折光和社会的影像。如果把生活比作大海，那么散文更多时候写的是大海的一个浪花，一条水草，一个贝壳，甚至于一滴水。它取的是零星、碎散的题材，从零星、碎散处去折射时代的风貌，体味生活的滋味；于细微之处见精神，给人以美的享受和智慧的启迪。

二、写真人、真事、真景、真物、真情

散文尚真忌伪，排斥虚构，所写多为真人、真事，真景、真物、真情。

散文之所以在诗歌、小说、戏剧之外有其存在价值，就在于它能提供其他文学样式所不可代替的真实生活层面，给人启迪与滋养。它记人记事，大多真有其人其事，它记游写景状物，必须切时切境不能作假。抒情散文有时也借托虚拟的景物来抒情，但其情一定真实，绝无矫饰。散文内容的真实性，是散文产生特殊魅力的一个重要因素。这种“写实性”，使它充盈着一种真实的感染力，否则，就会失去它应有的魅力。试看下面一篇小散文：

十五岁，我差点做了小丈夫

倘若 员缘岁那年我答应了那场滑稽的婚事，而今我必定在而立之年会拥有二到三个婷婷玉立的小姐或壮壮实实的公子了。

那年，我落榜回乡，当了个小农民。母亲说，当农民好，日子过得平安。我不甘心 圆我开始复习功课。员缘岁那年我参加了高考。母亲见难以拴住我离乡之心，就变着法儿，使了一个妙招。

一个太阳高照的早晨，母亲说：“吾儿，你去趟姨家。”我喻声喻气地问：“去做什么？”“你去一趟，姨想见你哩。”母亲递给我一篮礼物，匆匆赶我上路。到姨家吃过早饭后，姨将我引进表姐房中，大我五岁的漂亮表姐正望着我，脸羞红羞红的。姨说：“你不嫌弃，就娶了她，亲上添亲。”

如雷轰顶！原来母亲和姨早有预谋。表姐期盼地望着我。只要我一点头表姐就会狠狠搂住我打转转儿。说实话儿，我和表姐情同手足，儿时共桌读过书，小时也一起玩过“花轿娶亲”，后来表姐也一直对我情真意切。可是，我怕做她的小丈夫。我嚅嚅地对姨说：“源年后再……说吧。”

源年后我大学毕业，分配在表姐所在的水边小镇教书。表姐趁一个墟日又来找我：“源年到了，我们办了事儿吧。”我已忘记了那事。我问表姐：“办什么事儿？”表姐的脸“刷”地红了。我意识到那事，也脸红如炭火。最后我冷静地对表姐说：“我们是永远……不可能的。”表姐哭着捂住脸跑远了。

后来，表姐嫁给了一个复员兵。出嫁那天她点名要我去送亲。我去了。当我和舅舅从她男家屋里告别出来走到门口时，表姐嚎哭着冲出新房，一路向我们追来……

如今，表姐膝下已有猿女，愿表姐的猿个小天使不再重复我们的故事。

这篇小散文，行文虽然朴实，读后仍给我们留下了印象，但如果告诉你，这篇散文完全是作者编的，根本就没有那么回事，你的感觉又如何呢？

散文之所以感人至深，就在于它的真实性，如果作者写作时过于夸大虚构，作品的感染力也就失之大半。

三、浸透着作者的个性与情感

散文贵“写实”，但这种真实性，又不同于新闻的真实性，作者执笔行文总是浸透着自己的个性与情感。我国现代作家梁遇春在《小品文选·序》中曾指出：“小品文的妙处也全在于我们能够从一个具有美好的性格的作者眼睛里去看一看人生。”美国散文小品作家斯密兹在其所著的《小品文作法论》一文中也曾指出：“小品文作家的妙处，便是在于以自我为中心，不断地提起他本身。”

散文是一种最需要真情真性的文体，散文中时时有一个“自我”在，它抒发的是“自我”的真情，映照的是“真我”的风采，显示的是“我”眼中的世界或人生。但散文的自我、真我，不是划地为牢私欲泛滥的自我，而是披着时代风尘走入生活深处的“真我”、“自我”。这样的“真我”、“自我”，应该有着美好的人格修养，能体悟和肩负起历史所赋予的责任感和使命感，能成为伴随读者前行的人生伴侣和诤友。散文是真情真性自由自在的生息和无拘无束的抒发。散文不论叙写何种客观事物，必有真我的情思一以贯之；尽管在表现上有深浅强弱隐显的差别，却绝无枯竭干涩的时候。试看那些古今传诵的名篇，如诸葛亮的《出师表》、李密的《陈情表》、韩愈的《进学解》、柳宗元的《永州八记》、范仲淹的《岳阳楼记》、欧阳修的《醉翁亭记》、王安石的《答司马谏议书》、苏轼的《前赤壁赋》、鲁迅的

《秋夜》、朱自清的《背影》、老舍的《想北平》、巴金的《爱尔克的灯光》等等，它们感人的内核，无不是真情饱满，顾盼有神，突出地显示了自我的人格，“我”眼中的世界或人生。

有人说散文是“情种”的艺术，可谓一语破的，说到了散文艺术特质的要义上。散文是一种重在抒发作家自己所见所闻所感的文体，作者从生活中撷拾种种的人生片断、零星细节报告给读者，同时也将自己的真情真性融铸于其中。读鲁迅的散文，我们至今能感触到一颗坚韧战斗、痛苦求索、忧愤深广的心；读徐志摩的散文，作者那天真、坦率的个性宛如就在眼前；读朱自清的散文，我们随时能感受作者的善良、纯正、沉思和隐忧；读梁遇春的散文，分明又可以看到一位看穿人生，却不悲观厌世的青年在倾诉着他对人生的种种奇思妙想。由于散文写真，它一般都是取第一人称“我”的角度叙写内容、抒发感情，而且这个“我”就是作者自己，作者个人品第的高下直接影响散文品第的高下。这种身为其人的第一人称的选择，不仅是为了行文的方便，更主要的是为了更好地造成内容真实、感情真诚的效果。作为以真实、真诚为准的文体，如果“我”非我，“是花还似非花”，就难免产生隔靴搔痒的弊病。

四、写法自由，不拘一格

在各种文学体裁中，散文是最为自由的一种文体，它不像小说创作必须有中心人物，情节结构，也不像诗歌创作那样要求高度的精练含蓄，以及节奏韵律。它随物赋形，以意驭法，体式灵活多变、不拘一格，体无定型，型无定式，最少形式约束。它的题材无所不包，只要有所见有所感，都可以借方寸之感思，抒一时之情怀；它的写法相当自由，可以有具体描写，也可以有抽象议论，可以直抒胸臆，也可以借景抒情、托物言志，其形式的采用完全是由文而定，由人而异，有着充分的自由。

二十世纪四十年代，我国有人用“形散神不散”来概括散文艺术写作上的特点，得到了广泛的赞同，并在相当长的一段时间内被人们视为散文的普遍规律性命题，以至于几乎所有谈散文特征的专著、教材或论文，都言必称“形散神不散”。多年之后，人们觉得这种概括还有些狭隘，又提出了“形敛神聚”、“形散神也散”等命题，以强调散文随物赋形、以意驭法、不拘一格的文体特征。

由于散文写作自由，没有任何绳规尺矩的痕迹，它呈现为一派天然自然之美。人们在构思中，往往追求这种神韵。取材时，多取零散的片断、细节，不太注重完整的过程；即或遇到比较完整的材料，也有意加以切割，不使它显得过于严整；作者围绕主旨选材时，有时甚至也有意地作一些旁逸，让它枝枝丫丫向四周生长开去。作者构思之后，行文用笔，大多通过情感意绪，将种种材料组织起来；有时也用到其他线索，但一定要将情感渗透其中，没有情感的渗透流走，散文既“散”不起来，也没有散文的神韵。

五、语言精美自然，别具韵味

散文有散文的笔调和语言。散文的笔调与语言既是散文重要的文体标志，也是构成散文特殊魅力的一个重要因素。

散文的语言，和诗歌比较起来，多了几分“清淡与自然”；和小说比较起来，多了几分“浓密和雕饰”。好的散文，它的句式总是灵活的，参差变化的，没有一味铺陈的呆板句式，也没有“因为所以”、“由此可见”之类的理性推导，它总是随着自己情感、意绪流走，显得灵动而富于活力。

散文的语言纯净自然，极富作者情韵和个性，具有独特美感。作为文学的第一要素的语言，对散文来说更具极为重要的意义。在小说、戏剧的情节发展过程中，偶尔出现一二冗句，以至

平板的段落、章节，不足为奇；就是那些经典名著，要挑出一些语言上的毛病，也不太费力。散文却容不得不称其意不得其体的冗词繁句，即或偶尔一二处，也立见其瑕疵，破坏了整体的散文之美。小说、戏剧好比一座大山，山上某一隅有一点毛病无损于大山的壮观，而散文就好像大山上的草木沙石，一点小小的毛病，就足以影响它的外观。

散文也像诗歌创作那样讲究字句的推敲，有时几个字词一用，神韵立见，韵味无穷；它的语言风格往往是读者品评散文的一个重要内容，但无论何种风格，无论怎样苦心地推敲，都必须纯净自然，出于天籁。

散文具有娓娓而诉的谈话风，它是作者与读者一种推心置腹的交谈，是作者发自内心的一种极平易极自然的倾诉。散文的语言，不像小说那样受制于笔下的人物，也不像诗歌那样受制于节奏，韵律，它很自由，作者可以用自己的姿态、声音、风格说话。读散文，常常会感到，作者好像在同知己倾诉，好像在自言自语……他说得很真切，很痴情，好像除了他急于倾诉的东西，一切都忘怀了，读起来既觉得亲切、自然，又别具一种滋味。

散文的语言重情思而忌滞实，它不是纯客观的再现，而是主观的抒发，重印象式的描叙。我国现代散文家徐蔚南在《恹恹·序》中曾指出：“小品文最重要的一点是印象的抒写”，“呆板板地说明对象的文章，是死的，不论你写得怎样美丽漂亮，至多不过像纸扎的花；至于跳荡地写出那印象来的文字，是活的……如果写得好，那真是合（和）又芬芳，又妍美，像自然的山野里的蔷薇花一样。”

散文的语言，具有双重的功能：一方面，它传达作者所要传达的内容；另一方面，它要与读者进行人格上的交流，传达出作者的人格和精神面貌。散文作者执笔行文时，无论记人写事、写景状物、说理抒情，总是从自己的感受出发，写的总是自己

殒

“眼中”的事，有时侧重他人，也时常不忘述说自己，把自己要写的事物、道理写真、写活，写出韵味和情韵。散文作为负载人生体验况味的一种文体，它的字里行间涌现出来的是属于作者个人的情韵情趣。读一篇小说，小说的文字主要把读者引向人物、故事；读一篇诗歌，诗歌的语言主要把读者引向作者抒发的情感，其间虽然也能领略到作者的个性、气质，但这些不是主要的，大多数情况下是深藏不露的；读一篇散文，感觉就不一样了，作家的气质、个性、才情、修养常常扑面而来，跃跃涌现，作者执笔行文，不但告诉读者一些事情，叙说一些道理，而且，捎带着文字，伴随着语气语调，作者的人格、精神也呈现在读者的面前。

散文作为一种负载人生体验况味的文体，由于个人性格、气质、修养和审美趣味的不同，散文语言又呈纷繁不一的感情色调，有的峭利冷峻，有的冲淡平和，有的典雅瑰丽，有的朴实清秀，有的雄浑刚劲，有的潇洒俊逸，有的空灵温婉，有的娟秀纤巧，有的充满乡野之气，有的洋溢都市风情，或庄或谐，不一而足。总而言之，都无不带有一种人生体验和个人的价值取向、生命评价、审美尺度；而这，正是散文语言精彩动人的精神内核。所谓散文笔调，就是这样一种掺和着作者个人人生经验，融情、事、理于一体的语言色调，这种语言与小说的叙事语言大不相同，它往往叙议结合，叙述而兼描写，情绪浸染理绪，侃侃而谈，苦心孤诣而不露斧凿痕迹。

异 骚 散 文 的 种 类

中国散文浩如烟海，品类繁多，多至一百余种，要对它们进行科学分类，实属不易。今人谢楚发将中国古代散文分为源类异种，其中若干种又分若干名目，大略如下：

第一类古代记叙文。计有传记（含史传、史外传如家传、自传、小传、别传、外传、补传、杂传、行状、逸事状、事略等）、游记（含山水记、游记、亭台记）、杂记（含画记、斋记、闻见记）、笔记（如刘向的《新序》《说苑》、刘义庆的《世说新语》等）。

第二类古代论辩文。计有论（含理论即学术文、政论、史论）、辩与议、说与解、原。

第三类古代讽谕文，计有寓言、杂文（即杂体文，如对问、七体、连珠等）。

第四类古代实用文，计有书信、赠序、碑志（含纪功碑与建筑碑、墓碑）、哀祭（含哀辞、诔、祭文、吊文等）、公牒（含疏奏、诏令等）。（见人民文学出版社，~~1985~~1989年版《中国古代文体丛书·散文》一书）

现代散文也涉及诸多种类：

一、记叙散文、抒情散文与议论散文

这是依据散文内容的侧重点而划分的。

（一）抒情散文

抒情散文是侧重于作者主观情感抒发的散文。它的突出特点是即事抒情、借景抒情或托物言志。抒情散文是以作家情感为结构线索，把所反映的生活内容联结成一个艺术整体。在托物言志、寄情于景的散文中，最爱用某一物体作为线索，借物以勾连线索，又有两种情况：一种是“物”侧重作为线索而出现的，如秦牧的《土地》，作者说古道今，贯通中西，联想丰富，涉及面广，但所有材料都由“土地”这一事物贯穿起来，说明劳动人民对土地的深厚感情。文章从“土地”开始，以“土地”终篇，井井有条，至于“土地”本身，则没有其他的什么寓托意义。另一种是“物”不仅作为线索，而且也是作为思想感情的

寄托点，常常具有某种象征或寓意，如西班牙作家麦斯特勒思的《夜莺》。作者由“夜莺”的爱情追求而思及人生，应当像那只痴情的“夜莺”一样为着自己的目标苦苦追索。这里的“夜莺”，是饱含着作者主观感情的浓汁，体现着人类社会的某种精神和品质的人格化、诗意化了了的“物”。其他如茅盾《白杨礼赞》中的“白杨”、杨朔（荔枝蜜）里的“小蜜蜂”、日本作家德富芦花《芦花》中的“芦花”、苏联作家高尔基的《海燕》里的“海燕”等，莫不如此。

抒情散文所写的客观事物都染上了作者的感情色彩，艺术形象具有象征性、比拟性，诗情画意很浓，艺术韵味十足。抒情散文又常常被称为“美文”，对语言文字美的追求亦是抒情散文一个显著特点。

依据作者的抒情方式，有直抒胸臆、即事抒情、借景抒情（又作即景抒情）、托物言志等多种形式。

直抒胸臆的散文

直抒胸臆的散文往往将内心强烈的感情依附于事物的简要描述，把内心的情感不加掩饰地倾泻出来。它重“情”不重“事”，叙事完全是为了抒情。因而，它的叙事总是零星的、片断的、抒情性的、夹叙夹议性的。

失去依托的感情倾吐，最易变成无病呻吟的干嚎、飘浮不定的宣泄。因此，善于直抒胸臆的作者，总是将感情具象化，以生动感人的物象或意象以及形象鲜明极富画面感的语言，使感情变得可触可摸，可亲可近，因而使读者与所抒之情自然而然地产生同振、共鸣。如三毛的《什么都快乐》，一气直抒了 10 个“不亦乐乎”，分别附丽于 10 个生活小镜头、人生小剪影，事涉个人身体锻炼、娱乐、习字、待人、交友、居家等等逗人一乐的情态，每一情态里都跳荡着一颗真诚坦率的心，闪烁着幽默机智的巧慧之光，是直抒胸臆的佳构。

園 即事抒情的散文

即事抒情的散文，抒情不像直抒胸臆那样直露，抒情主要依托于叙事，叙事完全是为了抒情。其抒情可显可隐，其叙事可整可散。文章的审美价值主要体现在作者感情的抒发上，如朱自清的《背影》，巴金的《爱尔克的灯光》，苏叶的《车辚辚马萧萧》，当是即事抒情的显例。

園 借景抒情和托物言志的散文

借景抒情和托物言志的散文，是抒情散文里的赫赫大族，它们都以景物作为抒情言志的载体，而各异其趣：①借景抒情文重在抒发一种感情，以情动人，使读者从情绪感染悟出一点情志，思想教化的功能较弱；托物言志文重在寄托一种心志，这心志，可以是志意、志向、德性，或者是怀抱、理想、信念等等，思想教化的功能较重，当然这种教化功能浸透了作者的感情。②借景抒情文里的“景”，一般是自然景致，有物物皆着我之色的“有我之景”，有情潜其中不露痕迹的“无我之景”。但不论何种形态，也不论作者赋予景物怎样的情韵、情致或情思，景物仍然是那个景物，决不会被人联想到别的什么东西上去；托物言志里的“物”，通常是某一单一物体，从表层意义看，咏此物必是此物，一切属性、特征均为此物所固有，但从深层意蕴看，此物又并非此物，而与某一相似的社会相即人情世态深刻相通，使读者从物的此一端看到暗藏其中的彼一端更广大深沉的世界。试比较一下托物言志的《爱莲说》（周敦颐）与借景抒情的《荷塘月色》（朱自清）两篇名作里的“莲”所产生的不同审美效应，就不难明了同一景物在两种不同的抒情散文里的不同旨趣。

借景抒情的散文，它所描绘的客观事物染上了作者的感情色彩，相对于记述风物的游记散文，前者重在主观抒发，后者重在生动再现；前者不一定从游踪中取材，后者常带有自己的游踪。借景抒情散文里情景有多种契合关系，一是乐景乐情，二是哀景

哀情，三是乐景哀情，四是哀景乐情。前两种较为多见，在这种顺向的对位契合中，景与情互为映照，相向交感，形成一股合力冲击读者心扉，令人面对哀景细味作者哀情，面对乐景同享作者乐情；在后两种关系里，情与景是一种逆向的错位契合，因错位而生冲突，因冲突而形成一股艺术张力扣人心弦。这种矛盾的统一，错位中的对位，比顺向的契合，其感情更显得曲折幽深复杂，也更适合表现特殊境遇下的复杂心态，令人倍增其哀乐。

托物言志散文又可称为象征散文。它常用的手法是比兴，用今天的话说是象征。象征就是“用小事物来暗示大事物”（浜田正秀语），在物与志之间搭起沟通的桥梁，使读者眼观所托之物，心向欲言未言之志，由具体的个别景物，领悟到它所暗示的远远大于它本身的普遍性意义。象征像一根魔杖，可给世间万事万物以至于人的自身都赋予一种象征意蕴。人们习用的象征物是自然界的山石江海、草木虫鱼、飞禽走兽，奇花异果等，单一而生动，据此而成的象征散文其象征意蕴也易于被人挖掘和接受。“五四”新文化运动以来，由于受西方象征主义文学的影响，象征散文的象征物也扩大到整个人类社会以及梦幻、错觉等精神世界，有些象征散文营造出一种混沌迷离的象征世界，显得特别的幽深。像茅盾的《沙滩上的足迹》《叩门》等就是这一类象征散文的名篇。

严格地说，现代意义上的象征散文，与传统意义上的“托物言志”，还是有比较大的区别的。“托物言志”的散文，其寄托往往是单义的，明确的，更重其教化功能，具有古代“比德说”的痕迹。现代意义上的象征散文，往往是多义的，含蓄的，可作多方面的理解，更重其审美愉悦功能，因此也更少模式，更耐人寻味。写“托物言志”或“象征”散文，最忌简单的比附和抽象的说教，不能抽去象征体和所托之物的个性特点，让它成为一个单纯的概念载体。

（二）记叙散文

凡侧重于记叙客观事物的散文，称记叙散文。这类散文以叙述、描写为主要表达方式，有较强的客观纪实性。

记叙散文除了有较强的客观纪实性和审美价值，有的还具有文献价值。如鲁迅的《藤野先生》，张中行的《红楼点滴》，许广平的《最后一天》，余秋雨的《风雨天一阁》等。

细分，记叙散文又有记人、记事、记游之分：

一、记人散文

记人散文以零星的生活片断和细节来表现人物的思想风貌，不虚构，也不以事件冲突构成故事情节来刻画人物。可记一人，也可记多人；可记人的一生大略，也可记人的一二片断；可记全人，也可记人的某一侧影、某一性格、某一特长。主要摘取人生历程的片断、细节，经过巧妙的艺术构思，以细节、片断观照人的一生或某一侧面，以少胜多，以小见大。

散文写人注重点染和勾勒，讲究用少量的笔墨刻画出人物的神采，表现出人物的性格特征。如鲁迅的《范爱农》，用精练传神的白描，刻画范爱农的外貌、言谈、举止，表现人物性格，使一位朴实、平凡、正直、耿介、孤独而又软弱无力，渴望革命，追求进步，不愿与旧势力同流合污却最终被吞噬的知识分子形象跃然纸上。

二、记事散文

记事为主的散文，不集中写某个人，所涉及的人物比较零星，主要通过事件来表达题旨，抒发作者的思想感情。它记的事件真实，事件可大可小，不一定是新闻题材，也不一定叙述事件的全过程。不以冲突贯穿始终，不求构成情节模式。

散文叙事不在乎情节与过程的完整，而是截取生活中的有意味的片断，以寄托作者的情意为主。如丰子恺的《梦痕》，叙写童年琐事：从家人围坐做米粉包子到自己吵闹着又吃又玩，到印愿

米粉菩萨而跌伤额角；从玩蜈蚣、耍大蛇、结辫子的“恶戏”，到做蚕豆水龙、豆梗笛，以及烛油浇塑、芋薯印版等“玩艺”。作者借助于生动活泼的描写和机智幽默的笔调，随意点染平常琐事，字里行间充满了天真烂漫的童年生活的意趣，耐咀嚼，耐品味。

叙事散文中的写人，更带片断性。有的人因事牵人走，事转人换；有的甚至才露面就悄然退去，人们只瞥见他的一颦一笑，听到他的只言片语；有的是群体人物或群体的代表；有的叙事则不叙人，人在叙事中隐隐见出。

獐记游散文

这类散文往往通过描叙山川景色、名胜古迹、异域风情、祖国新貌和介绍有关历史、地理、民俗、建设成就等方面的情况，或通过描述日常生活中某一物事来抒发自己的思想感情，它的题材有一定的新闻性，但不从新闻的角度着眼，往往从审美的角度来处理材料，有别于概貌通讯。

一篇地道的游记有四个明显的标志。首先，必有游踪的明确交代与贯通；其次，注重对山川景物作移步换形或多种角度的描写；再次，所描写的景物并非纯自然的“照相”，必渗入作者的感情、折射作者的心境与审美眼光，或者成为抒发观感的依托与凭借；其四，许多游记写景状物，往往还融入了有关历史文化背景和传闻典故等。

只有山川景物而无游踪的，一般称为山水记或亭台记、风物记。

记游和记风物散文，写景真实细腻，写景状物是作者的大半功夫。但作者在景物的取舍及景物特征的刻画描写上，并非是纯客观的，而重在传达出景物的丰姿韵味，借景物抒写情怀。如唐代柳宗元的山水游记散文，特别是“永州八记”，描写的大都是奇异美丽却遭人忽视、为世所弃的自然山水：怪特、独立、不与

培娄为类的西山；突怒偃蹇、负土而出的奇石；竹树环合、寂寥无人、凄神寒骨、悄怆幽邃的小石潭。作者选取这些深奥幽美的小景物，经过一丝不苟的精心刻画，展现出高于自然原型的艺术之美，“漱涤万物，牢笼百态”，借以安顿自己悲哀苦闷的灵魂，并从中获得些许凄美的愉悦。含蓄蕴藉，意味深长。

游记散文从魏晋发轫，到柳宗元以《永州八记》彪炳文坛，铸造出第一座游记丰碑，经宋代古文家再造辉煌，以及元明清几代人的努力，成为古代散文中卓然特立的一朵奇葩。近代游记中的海外通信一类又为之一变，它把审美探奇的目光投向海外，把异域风光、风土人情、政治文化及时地报告给读者，在中国近代史上曾起过非常重要的作用。现代游记散文对古代游记进行了多方面的改造，又承继了它圆熟的艺术技巧，在郁达夫、朱自清等人的精心创造下，游记焕发出新的光彩。进入当代，20世纪 90年代前后游记也曾产生不少轰动一时的作品，诸如《长江三日》《古战场春晓》《香山红叶》等。但浮泛之作也不少，以至有人认为当代游记散文一度被弄到俗不可耐、不忍卒读的境地。进入90年代中期，特别是近些年来，游记散文又为之一变，将文化思考、历史沉积融入观游之中，开拓出更为深厚的人文景观，融入更多的奇思妙想，注入更强烈的个人特质。余秋雨结集于《文化苦旅》中的一些游记，如《这里真安静》《莫高窟》《柳侯祠》《都江堰》等，即这类作品。

灑隲物散文

状物的散文，重在体物。和托物言志的散文比较起来，它更侧重于表现物。

（三）议论散文

凡侧重于以形象的议论表现作者思想情趣的散文，称议论散文。

议论散文实际上是散文中赫赫一族。例如中国古代先秦、唐90年代

宋散文，以及“五四”至 1949 年代的散文，占很大比重的就是议论散文。蒙田、培根、兰姆的散文，占很大比重的也是议论散文。只是因为中学语文课本中所收这类散文较少，许多人谈散文仅侧重于抒情散文，人们对它的重视反而不够。

议论散文一般以事理为线索，但其论理并不像纯粹的议论文那样拴在严格的逻辑联系上，具有情感的理趣的美感。如秦牧的议论散文《象和蚁的童话》，文中所述之理是“力量小而拼全力工作的人在某一点上甚至比力量大而并没有发挥尽致的人还要伟大”，这在艺术实践中尤其如此。文章以此理为线索，将自己的思想层层展开，先说了“象和蚁的童话”，接着又征引契诃夫的话，然后引申出文章之理，再把它应用到艺术实践中，阐明艺术繁荣应是大家的共同参与。显然，文中使用的这些材料，靠“事理”这条线索把它们横穿起来，但这种线索是以理趣维系的。

议论散文或是重在知识，如秦牧的《艺海拾贝》；或重在人生的感想、哲理，给人的是一种思想的启迪，智慧的愉悦，除了美学价值，它的文化意味非常浓，尤其是在历史转折的重要时期，这类散文更具文化启蒙意义。

理趣是议论散文最突出的特色。理趣首先必须有理，其次必须有“趣”。理因宣导观念、信仰、认识而显出；但是，这种宣导，必然借助一定的形象，或谈天说地，或道古论今，或联类生发，或远近取譬，总之，文章里不能没有令人可触可摸的具体生动的客观实体。在借助形象宣导的过程中，又必然打开感情的闸门，对所议形象注入饱满的情愫，或爱或憎，或迷茫或明朗，或隐或显，无论何种情况，形象宣导到那里，感情就要冲激浸润到那里。只有这样，才能产生有艺术生命力的理趣；如果只有思绪的宣导，没有形象，没有感情，就很可能滑入严肃抽象的议论文一途，失去议论散文的理趣之美。

议论散文不像议论文那样讲究严密的无懈可击的逻辑推理，也不像杂文那样重在政治干预，讲究幽默讽刺，往往以一种夹叙夹议的方式，具体真切地叙事言理，并伴随着生动形象的勾勒，灌注着真挚流动的感情，将叙事、描摹、说理、抒情熔于一炉，作者谈天说地，说古道今，联类生发，远近取譬，总是呈现出一种理趣之美。如丰子恺的《渐》，作者融诗情、哲理、知识于一体，对宇宙人生、万事万物极微，极缓，极不易觉察的形式渐变，作者引类取比，夹叙夹议，娓娓而谈，不仅谈及对于人事荣枯盛衰的观察和经验，而且还援引了抱犊跳沟的故事以说理抒情，这一新鲜知识的插入，就使文章的夹叙夹议，不仅分外精悍、透彻，而且还富有一种新鲜、隽永的趣味。

写议论性的散文，要出之随意，手到拈来；融会古今，散发开去。要饱含情趣，具有审美感染力；要知识广博，具有独创的见识。这里，看上去是一种“法”，本质上是作者的审美性的情致与智慧。没有审美情致、智慧的随意挥洒，也就很难写好议论散文。

二、小品和随笔

这是当代逐渐形成的具有自身美学风貌的散文样式。

“五四”时期所讲的“小品文”，是狭义散文的代称，现在讲的“小品”，指的是那些篇幅非常短小而又富有抒情意味的小散文。

“小品”的特点主要体现在一个“小”字上，其选材立意，并非什么“重头武器”、“重大工程”，但心知其小也不小看它，认认真真地写，认认真真地构思，小巧中更显出自己的性灵，言谈中更注重自己的学识与体验，其语言含蓄隽永，情感美性灵美跃然纸上，颇具文化气息和文化品位。小品表现的往往是一种宁静淡泊的文化心态，给读者的是“一点清凉”、“一点宁静”，一

种富有文化气息的健康的“滋润”和“休息”。小品典雅隽永，小巧中见出真性灵，如朱自清的《月朦胧，鸟朦胧，席卷海棠红》就是这样的作品。

“随笔”在很长一段时期也用来指狭义的散文，只是随着散文创作的发展逐渐演变为散文的一种样式。今天讲的随笔，既有传统随笔如《容斋随笔》等笔记文的影响，更受西方随笔的影响。“五四”以来，随着鲁迅、周作人、林语堂、梁实秋、丰子恺等大家的耕耘，以及当代老中青作家不约而同的努力，才逐步形成了它的文体风格。依字释义，随笔至少有随时笔录和随意运笔两重含义。柯灵在《当代，中国随笔丛书·序言》中曾指出，随笔的特点是“胸襟放达，神形潇洒，饮食男女，生老病死，七情六欲，人生世相，固然在在萦怀；名山大川，远村近廓，清风明月，花鸟虫鱼，不但怡情悦性，兼可格物致知；遐思玄想，心会神游，宇宙洪荒，低徊求索，精神世界更是上不着天，下不着地，宽不见边，深不摸底；也不忌议古今，论是非，说文化，侃科学，信笔所致，如悠悠浮云，款款流水，陶然忘机”。

随笔的特点主要体现在一个“随”字上，它没有正襟危坐、一本正经的作文架势，其文思常常如“风吹林响，泉激石鸣”，即兴而生，不求自得；其行文如汨汨山泉，顺势而下，意到笔随；其题材可大可小，其篇幅可长可短，完全发乎自然。但随笔看似随意，实则费心，它往往从书本和生活中随处得题，信手拈来，借题生发。它的视野比较开阔，谈天说地中传达出深刻独到的人生体验，左右逢源中表现出渊源的知识，它的思路不拘泥于一点静止不动，而是如行云流水般通达酣畅。

“小品”、“随笔”并非全属文学。像科学小品、历史小品、时事小品、讽刺小品、思想随笔、教育随笔、科学随笔、文艺随笔、美学随笔等，并非都能归属于文学名下。作为文学文体的小品、随笔，也并非全属议论一类，只是议论一类显得更活跃

一些。

本章我们不打算专论“小品”、“随笔”的写作，而把它放到记叙散文、抒情散文、议论散文中一起讲，主要考虑到以下三个方面的原因：

（员）小品、随笔由来就被视为散文之一种，有时甚至相互代称，是否真正能从散文中分化出来独立门户，还尚待时日，需要接受实践的进一步检验。

（圆）小品、随笔虽然在创作中逐渐形成了自己的特点，但和我们讲的记叙散文、议论散文、抒情散文并非截然不同，它们还是有着很多的共同之处。收入当代小品系列丛书和随笔系列丛书的作家，几乎异口同声地说，他们写作时，是持比较宽泛的散文观的，并没有去考虑小品、随笔与散文有什么区别。这说明，小品、随笔与散文的写作，在本质上并没有什么不同。比起比较正规的文艺散文，小品、随笔只不过显得更随意一点，或小巧雅致一点。

（猿）从写作实际考虑，将散文分作小品、随笔、更狭义一点的散文；或将散文分作记叙散文、抒情散文、议论散文，不过是就其侧重点和审美风范而言，写作中实难截然分开，有时更多是相互渗透、相互包容。人为地划出条条框框，反而束手束脚，不若宽泛点，写起来更无拘无束。

三、杂文

在相当长一段时间里，杂文一直是议论性散文中的一支劲旅，后来杂文才独立成体。

杂文是从议论散文中逐步发展形成的一种具有鲜明特色的文种，它是“诗”和“政论”的结合，既有政论的性质，又有文艺的特点。

杂文是文学样式中反映生活最直接、最敏锐、最富战斗性的

一种样式，它敏锐及时地直面人生，具有政治干预意识。

杂文“论时事不留面子，砭锢弊常取类型”，它对现实生活干预重在批判，目的在于匡正时弊，激浊扬清。它对敌人，是“匕首”，是“投枪”；对人民内部矛盾，是“手术刀”，是“银针”，惩前毖后，治病救人。二者都锋利而具有否定性。杂文的说理，短小灵巧，形象犀利。杂文一般都短小，通常是几百字，一千字解决问题。不是板着面孔长篇大论，而是手法灵活，形式多样。或是说古论今，或是就事论理，或是假托比喻，或是借题发挥，或是辑录评判，或是故意游离而随手一击，或是言在此而意在彼，出奇制胜。

杂文的论理异常犀利，无论隐晦、曲折，都一针见血，不掩其批判的锋芒；杂文论理形象，它要借助形象来阐发深刻的思想，表露强烈的爱憎。

杂文在写作中还形成了寓庄于谐的风格，它往往运用讽刺和幽默，三言两语，就使批判对象原形毕露，让读者哄笑不已，形成一种既谈笑风生而又威风凛凛的美学风格。我国现代杂文是在鲁迅手里成熟起来的，由于杂文所论的多属时事，它也具有新闻性。事实上，在新闻专业中，许多人就把杂文看做新闻评论之一种。

考虑到杂文写作上的这些特点，我们把杂文放在新闻写作中加以介绍，此处不论。

四、报告文学

报告文学是融新闻性和文学性于一体的一种文体。它以文学的手法，敏捷、及时地报告当代生活中具有典型意义的真人真事，或带着普遍意义的重大问题。

报告文学要迅速及时地报告当代生活中的人物、事件、问题、现象，毫无疑问，它必须具有新闻性，它要严守新闻的真实

性，讲究时效，但报告文学的新闻性不同于一般消息、通讯。它的新闻性主要体现在“当代性”上：（员）报告文学的题材，并不像消息、通讯，限于刚刚发生或正在发生的事情上，它也可以写过去发生的事，但必须是读者应知、欲知而未知的事，如《唐山大地震》《志愿军战俘记事》等；（圆）报告文学所取的题材，必须对当代现实生活具有重大的认识价值，提出或回答当前人们普遍关心或迫切需要解决的问题，反映当前时代的风貌或信息，或为当前的现实生活提供重要的参照系；（猿）报告文学的新闻性并不完全体现在作者写的人物、事件、现象上，有时候，作者的认识、评价、思考也具有重要的意义。例如，写李四光，有了《地质之光》，还可以有《亚洲大陆的新崛起》，写葛洲坝合龙，有了《望截流》，还可以有《刑天舞干戚》，这就是由于作者认识、评价也构成了重要的新闻性。

报告文学不仅是“时代的瞭望镜”，“时代的文告”，而且也是人们的审美天地。一般的消息、通讯，如果时效过了，人们就不再读它。但好的报告文学发表若干年后，人们还要一读再读，并不嫌它“过时”。一方面，固然因为它的认识价值、文献价值，另一方面，还由于它的审美价值。

报告文学往往站在时代的高度、政治的立场，从比较宏观的背景来审视当代生活中的重要人物、事件、问题、现象，但它落笔，往往落在具体可感的事物上。它讲研究生动、形象地再现生活情景，讲究可触可摸的现场实感，讲研究生动的情节和典型细节的描写，讲究人物性格的刻画，讲究艺术构思，讲究采用多种艺术手法，讲究丰富多彩的文学语言，讲究情感的渗透和灌注，这不仅使它获得了生动性、形象性，而且使它的题材获得了一种新质：审美价值。只要比较一下一般的通讯、消息，我们就可以发现，一般的新闻作品，它在报道人物和事件时突出强调的是事件的新闻价值，而报告文学呢，它不仅保持了题材的新闻价值，而

且展示了一个内涵丰富的现实世界。作为报道的对象，同时也成了我们审美的对象。

报告文学还具有政论性。塞尔维亚作家卜巴克在《基希及其报告文学》一文中曾指出：“在小说里，人生是反映在人物的意识上，在报告文学里，人生却反映在报告者的意识上。”原苏联著名报告文学作家波列伏依在《论报纸的特写》一文中也指出，报告文学不同于其他文学体裁之处，还在于它“含有政论文章和研究性论文的成分”。报告文学的政论性，首先体现在作者的创作意识上。报告文学的作者，往往选取那些政治上重大的事件予以报告。宏观的角度、历史的眼光、史诗般的画卷，传达出时代的最强音。当然，报告文学笔墨所及，也常常写一些“小人物”、“普通的人物”，日常生活中的事件，但作者写这些，无论是褒是贬，是歌颂是抨击，这些事往往与人们的政治生活紧密相关，它或是张扬一种时代精神，以推动时代前进的步伐；或是揭露现实生活中的某些丑陋、落后的东西，为时代前进扫清障碍。报告文学还具有“研究性”，作者写作中，必须对于时局，对于时代发展，对于国情民情有一个总体的把握，然后再把要报告的人物、事件、问题、现象放到时代这个宏观的背景下加以考察，为时代提供某种参照系数——这也是一般消息、通讯所不具备的。由于报告文学的政论性，在表达方面，势必就带有议论、分析、理性成分。但是，它毕竟不是科学论文。它不能脱离新闻事实。它的政论性，大多是由新闻事实来体现的，是新闻事实本身所包含的。同时，它的议论，它的理性精神也要与它的文学性很好地统一、协调起来。

鉴于报告文学的新闻性是它更本质的特征，本书把它放在新闻写作中介绍。

五、传记和回忆录

传记是一种以艺术手法描述历史真实、人物性格与命运的叙事性散文。这种样式在我国有着悠久的历史传统。《史记》中许多优秀的人物传记树立了早期的典范，后代史书中的许多人物传记都具有传记文学的特点，并对我国古代小说艺术的发展产生了深刻的影响。传记文学要求真实性与文学性的结合，在不违背历史基本面貌的前提下，可进行一些必要的艺术加工，剪裁掉一些非本质的东西，并对某些细节进行合理的补充，从而塑造出真实可信的历史人物。陶承的《我的一家》，丁隆炎记录整理的《在彭总身边》，是我国当代颇具影响的传记文学。也有人把回忆录归属于传记。二者的特点基本相同，不过前者写人物为主，后者叙述事件为主，像《星火燎原》《红旗飘飘》中的许多文章，就属优秀的回忆录。

鉴于传记和回忆录的纪实性是它最基本的特点，我们这里讲散文也不包括它。

异源散文的赏析

散文是易学而难工的一种文体，要写好它，首先要学会欣赏散文，多读散文。

散文是一种侧重于表现内心感情与思想体验的文学样式，客观的社会图景反射于主观感情的表现中间，其宗旨在于引发出自己对生活的审美体验及情感。所以，鉴赏散文，首先是把握作者丰富多彩的情感世界，接受作者对生活的洞察力和感情的个性化熏陶，以得到思想的启迪和陶冶性情的美感享受。

散文虽是一种侧重于表现作者内心感情与思想体验的文体，然而感情的抒发是离不开具体的人、事、景、物的，“非物无以
怨源

见我，观物之时自有我在”。散文的这种艺术本质，决定了阅读、鉴赏它的思路：缘人、事、景、物而探寻感情、思想和意蕴，逐步进入哲理思考和审美判断的精神境界；并细心体会作者表达上的特点。其具体步骤可有如下方面：

一、注意不同种类散文的特点

散文或以记叙为重点，或以抒情为中心，或以议论为侧重，不同种类的散文在鉴赏时也就有了一些特殊性。

以记叙为主的散文，重在记人叙事，鉴赏时就要从分析人物、事件入手，发掘隐含在其中的意趣。同时，一篇作品往往不是记叙一件事、一个人物，材料也有主次详略之分。因此还需将全文连贯起来，理清人物之间、人物与事件之间的关系，弄清作者的意图。比如，鲁迅《藤野先生》一文，以人而言，写了“我”，清国留学生，受军国主义毒害的日本青年，藤野先生；以事而言，写了“我”离东京去仙台，在仙台的学习生活以及最后离开仙台。那么，作者为什么写这些人和事呢？为什么要把“我”和清国留学生、日本青年和藤野先生进行对比描写呢？原来这是作者在探寻救国道路的一段思想经历，他把“我”和清国留学生进行对比，目的在于突出“我”的忧国忧民思想，谴责清国留学生的不务正业；他把日本青年和藤野先生对待“我”的不同态度进行对比，意在揭露日本青年受军国主义毒害之深，歌颂藤野先生没有民族偏见的正直的精神。“事”的叙述突出了“人”的精神，“人”的精神决定了对“事”的不同态度。可见，只要抓着作品中人和事的内在联系，就能把握作品的意蕴和作者的创作意图。

以抒情为主的散文，重在写景状物，抒发情感。鉴赏这类散文，要抓着作品的画面、物象以及作者情感的潜流，探索作者隐藏在其间的象征意蕴。如日本作家德富芦花（1874~1948）的

《芦花》一文，描绘了东京近郊洲崎到中川之间的“芦花之雪”的生动画面：堤外东西两三里，茫茫一片，几乎全是芦花之洲，“在满潮的时候，一望无垠的芦花在水上映出倒影”，无边无际，只有芦花在风中簌簌作响，作者通过对蓝天、白花、水光、天色的描写，展示的是大自然中如雪一样洁白的纯净之美。台湾作家李乐薇的《我的空中楼阁》着力描写了“空中楼阁”式的山居小屋，他通过对这一物象的位置、环境、风姿等的细腻刻画，使小屋在烟雾迷蒙中如痴如醉，“像鸟一样，蝶一样，憩于枝头，轻灵而自由”。那么，作者为什么如此倾情地描绘这“空中楼阁”呢？原来作者是对浑浊的、纸醉金迷的社会生活的愤懑，以及对独立于世的安静的自然生活的追求，表现了一种深沉的蕴蓄美。

以议论为主的散文，重在说理，表达作者的感情和见解。鉴赏这类散文，要理清说理的层次，探秘作者的主张，从而探寻作者深藏的意旨。如老舍《散文重要》一文，首先从“在我们生活里一天也离不开散文”来说明其用途；接着从散文与讲话的关系上，阐述“散文比较容易写”；再以自己的写作经验为例阐明“不要怕散文”，最后针对生活中的现象提出“别轻视散文”，点明见解：“散文很重要”，散文写好了，便有了写评论、报告、信札、小说、话剧等顺手的工具，“作诗也不会吃亏”。可以看出，理清了作者的思路，就可以比较容易地掌握作品的意旨。

二、牵住线索，沿波讨源

就鉴赏而言，散文是不易为读者把握的文体之一。散文尽情尽性，无拘无束，行之于所当行，止之于所当止。清末文学评论刘熙载在《艺概·文概》中将这一特点喻之为“飞”，他说：“文之神妙，莫过于能飞。庄子之言鹏曰‘怒而飞’，今观其文，无端而来，无端而去，殆得‘飞’之机者。”散文就是这“无端
怨远

而来，无端而去”的“飞”的艺术。

鉴赏散文，首先必须窥见文章从何“飞”来，又如何“飞”去。如果把作者行文的线索牵住了，无论其文怎样“出没隐见，变化无方”，我们都能循干理枝，因枝振叶，牵一线而明全篇。

一般说来，散文有一明一暗两条线索：暗的，潜在的，是作者的抒情线索；明的，外显的，是作者叙述、描写、议论的线索。外在的叙事线索又是服从于内在的抒情线索的，如欧阳修的《醉翁亭记》，是以“乐”字为行文线索，文章由山水之乐、四时之乐、游宴之乐，一直写到“与民同乐”，内在线索则是悲中求乐、乐极生悲的情感变化；朱自清的《荷塘月色》，外在的线索是作者漫步月下荷塘，内在的线索是作者想求得内心的平静而终究无法企及。欣赏时，我们如果能由外及里，由外在线索而及内在线索，也就能因枝振叶，沿波讨源，把握作品的意趣与情感。

分析散文线索并非难事，只要划出文章的层次，理清各层次的联系也就能找出行文的线索；找出行文线索之后细心体会作者的感情变化也就能理出作者的抒情线索。比较复杂一点的有以下几种情况：

有时作者纯用抒情线索，如朱自清的《亡妇》，表面看来不过是一些互不关联的生活琐事：衣食住行、生老病故、喂养孩儿、夫妻龃龉，等等，乍一看来显得一片散乱，但凡此种种均被一条至诚醇厚的怀亲颂妻的情感线索拈粘在一起，杂而不乱，散中见整，给人以和谐之美，浑一之美。

有时，作者运用行文线索时，主次交织。如游记，如果单用一条游踪的纵线，文章就很可能像记流水账一样，写得散漫，平淡无奇，这时，作者往往在游踪之外再加一条横线来钩连。这种线索在叙事散文中也可以碰到，如曹靖华的《小米的回忆》，纵线索是以时间次第来展开回忆，横线索即是以“小米”（物）来

贯通的。与单线索相比，纵横交贯式线索更能体现出作者构思的缜密，具有变化之美，映衬之美，读来觉得双龙飞动，前后左右，灵光闪烁，腾挪跌宕，擒纵自如。

另外，散文线索明暗掩映，若断若续。有时，作者就好比是一个循循善诱的导游，引领游人不知不觉地陶醉其中；有时，有断有续，表面零零散散，骨子里却是一个活生生的机体，这就给鉴赏者造成了一定的理解难度。不过，大千世界，纷纭万象，万事万物之间都存在着林林总总、千丝万缕的联系。这些联系看似复杂，但只要认真寻绎，细心体察，总可以找出一些线索来。

三、由作者展示的生活图景把握作品的意蕴

散文命笔含情，情由境生，意在境中，情境并美。由情而及作品深沉的意蕴，也是欣赏散文一个重要的方面。读者通过线索抓住作者的情思和意绪之后，还要善于通过作者展示的内心生活图景去把握作品丰富的思想内涵。

散文重在主观感情的抒发。要写出真情实感，作者就必须诚恳地展示内心生活图景（这种内心生活图景既包括作者的内心世界，也包括作者对万事万物的感受）。没有坦率的内心剖析，没有赤诚的真情实感，就没有散文丰厚的精神存在。在散文中，作者的思想感情与内心生活图景是不可分割的，散文在抒发真情实感、展示内心世界的同时，无不折射着宇宙万物，带着作者深沉的思考。如，读鲁迅的《野草》，使我们感受到的主要是作家的意识、思维活动和心理状态构成的丰富多彩的心灵世界，透过一幕幕心灵图景，我们不难把握作家丰富复杂的思考内涵。读刘白羽的《日出》，透过作者对日出景象的丰富复杂的心灵图景的感应，便能从作者能动地组合成光明战胜黑暗、新生战胜腐朽的系列画廊中，把握到作家以“日出”象征社会主义祖国灿烂前程的深沉思考的哲理情思。所以，阅读和鉴赏散文，还要善于通

愿

过作者所展示的内心生活图景，抓住作品丰富复杂的思想内涵。

四、透过形式，品尝意味

“意”、“味”不仅仅指作品的思想内容，同时也指作品形式带给我们的独特而深刻的美感。散文写人注重神采，叙事重在寄意，写景意在抒情，议论重在理趣，在舒卷自如中有着精美的构思，语言流畅自然，深得含蓄蕴藉、空灵飞动之妙。鉴赏散文时，不仅要注重思想内容，而且要品味作品的语言、构思。

散文表达思想感情，靠的是语言本身的光泽。散文语言无论是像江海浩荡似的雄浑开阔，还是像潺潺流水似的温柔委婉，都具有流畅、单纯和洁净的美质，具有易于引起广大读者共鸣的感情的力量。这种蕴藏着思想感情的文情并茂的文字，通常被认为是散文美的一个重要方面。读散文，不宜浏览，只宜细品。

散文形散神不散，流转自如，断续无痕。在看似松散、零散、随意的行文中，往往寓含着作者艺术的匠心。特别是一些抒情散文，作者往往把它当诗来写，精妙的构思、传情达意的手法，常常需要细心地品味。

例文：

读《秋夜》

许杰

《秋夜》是一篇即兴的抒情散文诗。——我这里的所谓即兴，指的是根据现实生活中实际的感受，生出诗的情趣或诗的意境而后写下来的东西。这一篇《秋夜》，全篇写的是作者在秋夜里的所见、所想，和所经历的心灵的感受，然后将诗人的高尚人格和灵魂熔铸入自然景物中的抒情，是抒情的散文诗。

我们阅读这样的作品，必须从实际出发，根据作品中所描写的事迹，循着作者的笔端，按迹寻踪，探寻作者为我们所设的意

境，然后驰骋自己的想象，体会诗中所抒写的美，获得美感的享受。也只有这样，我们的心灵才能和作者的心灵相会合，才能体会到他所创造的诗的意境和所流露出来的高尚的人格，才能进一步体会到人生的哲理。

我们要阅读、并且读懂鲁迅先生的散文诗集《野草》，固然要这样，要读懂这一首即兴的抒情散文诗——《秋夜》，更应该这样。

《秋夜》的结构线索，——作者的思路，还是比较的简单的。他写作者在秋夜里，从自己的房中，看看窗外后园里的枣树，因而步入后园之中。他在这秋的夜晚之下，看着冲天的高枝，于是发生了许多遐想，以致神驰在想象的意境当中，忘记了自己的存在。及到自己忘情的发出笑声，在这秋的寂寞的夜景里，终于惊醒了自己，才又回到房里。可是，当他回到房里以后，对着这些追求光明的小飞虫，围绕着玻璃灯的纸罩旋转、猛撞，或是休息……又产生了一阵遐想。虽然他也感到困倦，打了一个呵欠，点起一支纸烟，但是，他的心灵，还是移情到那些苍翠精致的英雄们身上并向他们致以敬意的。

这就是《秋夜》全篇的思路，也就是他的全文结构的脉络。

可是，作者在写法上，却不愿采取平铺直叙的方法，他首先给我们重点的写出两株枣树，而后给我们写出秋的夜晚，驰骋想象，运用象征的手法，把理想和现实交织在一起，让文章发展下去，把读者带入诗的境界。

我们在读过全篇以后，在自己的头脑里所留下的鲜明的印象，首先便是这两株“默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空”的枣树。这是英雄的反抗者和战斗者的形象。他虽然“落尽了叶子”，而且还有从打剩枣的孩子的竿梢所得的“皮伤”，但他在这时，却是“欠伸得很舒服”，而且毫不游移地“默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空，使天空闪闪地鬼眨眼；直刺着天空中

圆满的月亮，使月亮窘得发白”。尽管“鬼眨眼的天空越加非常之蓝，不安了，仿佛想离去人间，避开枣树”，尽管“月亮也暗暗地躲到东边去了”，但是，这铁似的枣树，还是“默默地直刺着奇怪而高的天空，一意要制他的死命，不管他各式各样地眨着许多蛊惑的眼睛”。

这枣树的形象，和他所包含的枣树的精神，不就是鲁迅先生平时所提倡，所向往的韧性的战斗精神吗？

当然，说到枣树，也就要联想到枣树所直刺的奇怪而高的天空。这又是一个形象，有他自己所包含的象征的意义。他“奇怪而高”，“仿佛想离去人间”，他“非常之蓝”，“闪闪地眨着几十个星星的眼，冷眼”，“他的口角上现出微笑，似乎自以为大有深意，而将繁霜洒在我的园里的野花草上”。

我们试想，这显得“非常之蓝”、而又映着“冷眼”，“口角上现出微笑”的天空，而且是“奇怪而高”，“仿佛想离去人间”的家伙，究竟应该是象征着什么呢？我们的心目中，不就很有数，很了解他所指的是什么东西了吗？而更有意义，耐人细细寻味的，是他将“繁霜”洒在后园里的野花草上，洒在枣树的叶上，他对于草木的摧残和迫害，不也很明显吗？

再次，我们也看见了“在冷的夜气中，瑟缩地在做梦”的小粉红花的形象。她虽然在繁霜夜降的凛秋空气中，善于瑟缩地做梦，——她“梦见春的到来，梦见秋的到来，梦见瘦的诗人将眼泪擦在她最末的花瓣上，告诉她秋虽然来，冬虽然来；而此后接着还是春，胡蝶乱飞，蜜蜂都唱起春词来了。”她虽然也为想象中的希望所陶醉，发出惨然的一笑，但她还是被这“繁霜”、这“凛秋”，“冻得红惨惨地”，而且，“仍然瑟缩着”。

这又是一个生动的形象，她同枣树一样，受着奇怪而高的天空所带来的繁霜的摧残和迫害，却不能如枣树一样默默地、铁似的直刺着天空，只能在繁霜的飞洒下冻得发抖，瑟缩地做着春天

来了的好梦。自然，对于这个形象，鲁迅先生是寄予极大的同情的。

鲁迅先生还给我们刻画出一批追求光明、不惜牺牲自己的小青虫的形象。这是鲁迅先生的极大的同情、加上极大的敬意和赞颂，同时还带着几分可惜和痛悼的心情来描写的“苍翠精致的英雄们”！

你看他们先是在后窗的玻璃上乱冲乱撞，撞得叮叮地响，接着又从纸窗的破孔中钻了进来，又在玻璃的灯罩上撞得叮叮地响，甚至有一个，竟然从玻璃灯罩上面，撞进去了，而且竟然真的碰上了火。而此外呢，则还有两三个神态自若的休息在灯的纸罩上喘气。

我们且看鲁迅先生笔下充满感情的形象。——“看那老在白纸罩上的小青虫，头大尾小，向日葵子似的，只有半粒小麦那么大，遍身的颜色苍翠得可爱，可怜。”这就难怪作者“打一个呵欠，点起一支纸烟，喷出烟来，对着灯默默地敬奠这些苍翠精致的英雄们”了。

此外，还有一枝猩红色的栀子花，虽然是画在昨晚新换的、由雪白的纸折出波浪纹的迭痕的纸罩上的画图，但也经过了作者的彩笔的渲染，似乎也赋予了生命，颇值得我们去追寻他的意义。依照常理来说，栀子花，是纯白色的，但这里的栀子花，却是猩红色的。这猩红色的栀子花，代表什么意义呢？我们不便任意的附会。但是，红色的花，尽管是画在纸做的灯罩上的，说他象征革命，那该是没有问题的。你看，这不是很好的说明吗？“猩红的栀子开花时，枣树又要做小粉红花的梦”，而他也将盖满了青葱的绿叶，长满了整树的枣子，而且果实之重，把他的腰杆都压得弯成弧形了吗？这不是代表着革命的春天的希望，又将代表什么呢？所有这些，都是作者运用形象生动的笔触，象征而抒情的手法，来表现诗的意境和战斗的人生的哲理。这应该说，

就是这篇《秋夜》所传达的精神。

在这篇作品当中，“我忽而听到夜半的笑声”，是从神驰的幻想转回觉醒后的现实的关键，也是一个转折之点。固然，当作者神驰于反抗黑暗的遐想的时候，夜游的恶鸟，哇的一声飞过去了，但这，只能增加阴暗的气氛，却不会引出夜半的笑声。更何况是吃吃地，似乎不愿意惊动睡着的人，然而四围的空气都应和着笑。

可知，这一夜半的笑声，颇值得探寻。本来，在夜半，另外不会有什么人发出笑声的；等到由这笑声惊醒之后，“我即刻听出这声音就在我嘴里，我也即刻被这笑声所驱逐，回进自己的房”。

究竟，这笑声是在神驰于遐想的世界中发出来的，连自己也不知道，这是大有意义存于其间的。原来，作者神往于枣树的反抗精神：“默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空，使天空闪闪地鬼眨眼，直刺着天空中圆满的月亮，使月亮窘得发白。”这枣树的坚韧的战斗，使得“鬼眼的天空越加非常之蓝，不安了，仿佛想离去人间”……而“月亮也暗暗地躲到东边去了”……然而枣树那“一无所有的干子，却仍然默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空，一意要制他的死命，不管他各式各样地眯着许多蛊惑的眼睛。”想到这里，作者就不由得从内心发出了冷笑。好像在说：看你这奇怪而高的天空，还能逃避到何处去，还能耍出什么鬼花样？——在自己的内心深处，情不自禁的发出了静夜的笑声——夜半的笑声了。

这潜伏在夜半笑声的背后的作者的爱憎之情，不就很分明了吗？不仅如此，当作者由这夜半笑声唤醒，一面是从理想回到了现实，一面也就从后园回到了房内。而在回到房内以后，又由眼前所看到的旋高带子的煤油灯的光，由追求光明的小青虫和白纸折成迭痕的灯罩上所画的猩红的栀子花，展开了幻想，神驰于小

粉红花的梦，神驰于铁似的枣树的坚强的战斗，又听到了夜半的笑声。也正因为这样，他才“砍断”自己的“心绪”，把注意集中在老停在白纸罩上的小青虫上……于是在现实和理想的合调中，点起纸烟，看着口中喷出来的烟雾，袅袅上升；对着灯光，在默默地敬奠这些苍翠精致的英雄们。这就结束了这一篇情文并茂的抒情散文诗。

最后，我们还得看看这散文诗的美质。我们将从文字的表现形式上，从拟人化的叙述和形象化的性格刻画上来作一次探索，来得到一些美感。

首先从文字的表现形式上来看。

“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”

为什么不直截了当地说有两株枣树，却偏偏说成“有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树”呢？要是你细细体会，这中间有直观的意境，有时间先后的现实感。他的意思是说，首先映入眼帘的是两株树，但还不知是什么树，等到细看这一株时，才知道是枣树，接着转眼看另一株，呵，看出来了，也是枣树。这同事后的概括的说明，有两株枣树，在直观的感觉上，是完全不同的。在这些地方，要是你能细细的体会，探索，就能感受到他的神韵了。

“这上面的夜的天空，奇怪而高，我生平没有见过这样的奇怪而高的天空。”

“然而现在却非常之蓝，闪闪地眨着几十个星星的眼，冷眼。”

“我不知道那些花草真叫什么名字，人们叫他们什么名字。”

这些，都是在文字的表现形式上，以不寻常的组合，显示出他的美质来的。

至于像如下这些句子，则是完全用写人的字句写物，这就使

人觉得：不但句法生动，同时也显出人性和个性来的。

“他（奇怪而高的天空）的口角上现出微笑，似乎自以为大有深意”。

“她（小粉红花）于是一笑，虽然颜色冻得红惨惨地，仍然瑟缩着。”

“他（枣树）简直落尽叶子……伸欠得很舒服·……直刺着天空中圆满的月亮，使月亮窘得发白。”

“两三个（小青虫）却休息在灯的纸罩上喘气。”

这些赋予人格的拟人化的写法，把他所要写的对象写活了，他的象征意义，也就明显的自然突出了。特别是写到小粉红花的梦和枣树的更有远见，不但知道小红花的梦，也知道落叶的梦两段，简直是在谈人生哲理，谈对事理的辩证的看法，谈对于未来的希望和韧性的斗争的必胜的根据，是耐人寻味的哲理诗和教育诗了。

“她（小粉红花）在冷的夜气中，瑟缩地做梦，梦见春的到来，梦见秋的到来，梦见瘦的诗人将眼泪擦在她最末的花瓣上，告诉她秋虽然来，冬虽然来，而此后接着还是春，胡蝶乱飞，蜜蜂都唱起春词来了。”

“他（枣树）知道小粉红花的梦，秋后要有春，他也知道落叶的梦，春后还是秋。他简直落尽叶子，单剩干子……欠伸得很舒服……护定他的……皮伤……默默地铁似的直

刺着奇怪而高的天空，使天空闪闪地鬼眨眼……使月亮窘得发白。”

这是把斗争的哲理和斗争的必胜的形势也说出来了。但是，在眼前，这眼前的现实，是只看见那些为追求光明而牺牲了生命的苍翠而精致的英雄们。鲁迅先生对他们致以崇高的敬意，敬奠他们的牺牲。

引自许杰所著《野草诠释》，百花文艺出版社，1985年版。

标题为编者所加。

品一品“故都”的“秋味”

钱理群

“秋味”无疑是郁达夫《故都的秋》里的“关键词”；从开章第一段即提出“故都的秋味”，以后各段里不断地重复（强调）：“秋的味”，秋雨“下得有味”，文人写得“有味”，“秋的深味”，秋的“回味”……一气贯到底，确实让人“回味”无穷。

这本身即是郁达夫的发现与独特体验：古今中外文人多有写“秋声”、“秋色”的，写“秋味”即使不是“绝无”、也是“少见”的。而“味”是需要“品”的，或者如郁达夫在文章开头所点明：“秋味”是要“饱尝”、“赏玩”的。对待生活、大自然这样有滋有味地品尝、欣赏，正是“北京（故都）文化”的特色——研究者早已指出：“典型的北京人是知味者，如北京人那样对待味，则是文化，出于教养。人人都在生活；不但生活着，而且在生活中咀嚼、品味这生活的，或是更有自觉意识的人”（参看赵园：《北京：城与人》，上海人民出版社）。如果说北京市民的这种将生活（自然）艺术化的鉴赏态度，是一种文化积淀的不自觉的流露，那么，郁达夫，作为一个曾居住于北京，深知其“味”的文化人，他以“北京人”的眼光看（体验）北京的秋天，自觉地从中寻求审美满足，并诉诸文字，他就成了真正的“北京文化”（在他的笔下，“北京人”对待自然，生活的品尝已经成为一种“文化”）的欣赏者与表现者——这篇《故都的秋》的意义正在于此。

该从哪里去发现、欣赏、描述这“故都的秋”？现成的答案是到“故都”丰富的历史文物古迹中寻找——郁达夫也真的写到了“陶然亭的芦花，钓鱼台的柳影，西山的虫唱，玉泉的

夜月，潭柘寺的钟声”，但却只是一笔带过；这是因为，这些“旅游胜地”仅是历史留下的外在印痕，象征，恰恰是“外来人”最易注目与把握的，而渗透于骨髓里的传统神韵，却存在于北京普通老百姓的日常生活中。在世俗生活中寻求享用“美”（“美”的人生，“美”的文化）——这才是真正的“北京人”的眼光。

于是，郁达夫引导我们“租人家一椽破屋来住着，早晨起来，泡一碗浓茶，向院子一坐”——仅这“破屋”、“清晨”、“浓茶”、“深院”，就足以把你带入北京所特有的悠闲、自如，而又有一点落寞的“意境”、“姿态”与氛围之中。然后，指点您“看”“很高很高的碧绿的天色”，“听”“青天下驯鸽的飞声”；“细数”从槐树片“一丝一丝漏下来的日光”，“静对”“破壁腰中”，“像喇叭似的牵牛花的花朵”。然后，再和您一起絮絮地闲扯：牵牛花以哪种色彩最好：蓝色，白色，紫黑，还是淡红；又想象如果在牵牛花底再“长着几根疏疏落落的尖细且长的秋草，使作陪衬”，那该是怎样一番情景（与情意）——如此精细的审美眼光，又是这般悠静的审美心理，自然，生活，连同自身，都充分地美化、艺术化了。您大概咂摸出一点“秋味”儿，“感觉到十分的秋意”了吧？

再欣赏一回“北国的槐树”这“秋来的点缀”，怎么样？——郁达夫又带着我们开始新的，也是更深的审美体验：面对满地落蕊，视觉似乎已经无力（“像花而不是花”），音感、嗅觉也无从把握（“声音也没有，气味也没有”），只能通过“一点点极微细极柔软的触觉”，来感受那其中的美，让您感到十分满足，又有些朦胧，而说不清楚，是不是？有着极其敏锐的审美力的郁达夫又指引您注意那“扫街的在树影下一阵扫后，灰土上留下来的一条条扫帚的丝纹”，您凝神默对，许久才恍然领悟到一种“既觉得细腻，又觉得清闲，潜意识下并且还觉得有点儿

落寞”的“味儿”。郁达夫这才告诉您：“古人所说的梧桐一叶而天下知秋的遥想，大约也就在这些深沉的地方”，这正是点题之笔：所谓“秋味”，所谓“故都”的“秋味”，就是这细腻、清闲与落寞、深沉的互为显、隐，表、里。

接着，郁达夫又指引您听“秋蝉的衰弱的残声”的“啼唱”，告诉您“秋蝉”之“在北平”，就和蟋蟀、耗子一样，像是“家家户户都养在家里的家虫”，一个“养”字道尽了其中的闲适、亲切，却又隐隐有着说不出的凄寂。说起“秋雨”，而且是“北方的秋雨”，郁达夫又似乎别有感受，一说它“下得奇”，二说它“下得有味”，三说它“下得像样”有派儿，仿佛“人”也似的从容，洒脱。于是，在一阵“秋雨”过去，云散、天青、太阳露脸之时，“北京人”终于款款而出。请注意，在此之前，只有“秋景”，或者说“人”隐没于、渗透于“秋景”之中，现在“人”从“景”中走了出来，更会有一番光景。且看郁达夫怎样描述、鉴赏“故都”的“秋味”的真正品尝者“北京人”。他首先着力渲染一个“闲”字：身份的“闲”，是十足的“都市闲人”；“穿着很厚的青布单衣或夹袄”，一副“闲散”的模样；“咬着烟管，在雨后的斜桥影里，上桥头树底去一立”：姿态、神情，是这般闲适、潇洒、帅气。然后又抓住北京人特有的“说话的艺术”大做文章，一如研究者所说，“‘说’这种行为曾经是包括王公贵族和里巷小民在内的北京人的重要消闲方式，以至聊天（“海聊”，“神聊”，“神吹海哨”，“砍大山”等等）的北京人，与提笼架鸟的北京人一样，竟也成为北京人的典型姿态，易于识辨的特殊标记”（赵园：《北京：城与人》）。郁达夫抓住这一点，正表明他对“北京文化”的深切理解。而他对北京人“说话艺术”的具体把握也是十分准确，抓住了要点的：他强调北京人说话的“声调”，“平平仄仄”的音乐性，以及其间的“韵味”（那“念得很高，拖得很长”的一声“了”

字是何等的“有味儿”!)并由这说话的“腔调儿”推知(感知)其情态心境的“悠闲”,又从那“熟人”间“微叹着互答着”的说话神态里体味北京人人际关系的和谐,随意,谦恭,以至于在这种有腔有调“闲聊”(“唉,天可真凉了——”,“可不是么?一层秋雨一层凉啦!”)中,突出的是一种情感、心绪的交流,言语的语义功能反而不那么重要,也就是说,人们说话目的在于沟通心灵,甚至什么目的也没有,仅在于一种语言的享受:自我(彼此)陶醉于那说话的腔调、韵味之中。而这腔调、韵味,如前所说,是能够唤起并沉醉于一种既悠闲(清闲)又落寞的感觉的——这时候,大自然季节、景物(“秋”)的“味儿”,人的主观心绪的“味儿”,以及这“说话”的腔调的“味儿”,已经融为一体,“三合一”了。

文章到此已经把“故都”的“秋味”写足,以后再叙北京的“果树”,以至与世界文人笔下的“秋”的同与异,与“南国之秋”相比下的“特异”等等,都只是“余墨”,一种境界的扩展,我们也无须多说了吧。还是再回到“命题”上来。我们已经知道,所谓“故都的”“秋味”实际上是一种“客体”(“北京”这个特定城市里的大自然的“秋天”)与“主体”(“北京人”以及有着“北京人”的眼光作者)的交融;我们并且从中既“品”出了“清闲”(悠闲,闲适,从容,洒脱……),又“品”出了“落寞”(凄寂……),这种“情”与“理”的互相依存、制约,就形成了“北京文化”的特殊神韵,同时也是“东方文化”的神韵所在。我们从“故都”的“秋味”里所品尝到的,也正是“北京文化”(以及“东方文化”)的“真味”:读郁达夫的《故都的秋》是一次真正的文化享受(陶醉)。

我们的“品味”真该结束了,但似乎意犹未尽,还有一点“余文”。当我们经过自己独立的审美体验,从郁达夫的《故都的秋》里“品”出了他笔下的“故都”的“秋味”包括着“淡

淡的喜悦”与“淡淡的忧郁”两个侧面并且互为表里时，我们有一种“重新发现”的惊喜。因为在此之前，众多的“阅读指导”都告诉我们，郁达夫笔下的“秋味”充满了“深远的忧虑和孤独者冷落之感”。也就是说，我们自己在郁达夫的文章里读出来的“秋味”是“一剂复药”，传统（几乎成了定论）的分析，却开出“一服单方”。这里确实存在着一个“审美误差”。我们还想问：“误差”是怎样产生的？除了某种传统观念造成的“思维定势”（例如，写“秋”必“悲”之类）之外，我们又注意到了如下分析（逻辑推理）：“~~1937~~1937年源月，由于国民党白色恐怖的威胁等原因，郁达夫从上海移居杭州，撤退到隐逸恬适的山水之间，思想苦闷，创作枯淡”，“由于作者身处的时代，在作家的内心投下了深远的忧虑和孤独者冷落之感的阴影，因此，作者笔下的秋味，秋色和秋的意境与姿态，自然也就笼上一层主观感情色彩”。不能否认一个时代、社会的“大气候”（即我们通常所说的时代精神、氛围）对生活在时代、社会中的作家的思想、感情与创作的影响。但同时要看到，作家的思想、感情是复杂的，影响作家思想、感情的因素也是多元的；时代、社会对作家思想、感情的影响更是复杂曲折的，作家思想、感情在具体作品中的体现同样复杂，甚至是微妙曲折的。如果满足于线性思维的简单推理，“时代是苦闷的→作家必定时时、处处陷入单一的绝对苦闷中→他写出的每一作品必定是充满了单一的绝对的苦闷感”，由此得出的结论，其偏离于作品描写的实际，就几乎是难于避免的。我想，我们分析一篇作品的“起点”（出发点）不应该是某些既定的观念，还是老实地从本文开始——一字一句地阅读，体验，琢磨，品味，这本身就是一种绝妙的审美享受：要珍惜自己从作品实际中得出的审美体验，它正是一切“分析与研究”的基础与起点。

转引自《郁达夫名作欣赏》，百花文艺出版社，~~1985~~1985年版。

视野开阔摇意境高远

——读《日出》

刘白羽的《日出》和杨朔的《泰山极顶》，同是描写日出为题材，写作的时间也大致相同，发表后又同为人们所喜爱。但由于写作的角度不同，运用的手法迥异，而各具特色，各有风采。杨朔在《泰山极顶》中，用写意的手法，想象的笔调，淡雅的色彩，描绘祖国山川的壮丽图景，象征“日之东升”的祖国新貌，来抒发自己对祖国、对人民的拳拳赤子之情。刘白羽在《日出》中，用写实的手法，寓情于景的笔调，鲜明绚丽的色彩，描绘一幅万仞高空观日出的奇丽景象，来抒发他对祖国诚挚的情感和为人类的解放事业而努力奋斗的革命激情，格调高昂，寓意深远。

刘白羽所描绘的日出景象和境界，确是不循前人，非同凡响。他所采用的写景手法，虽不出众，但由于他准确地抓住了高空日出展现的新角度，并赋予这非凡的日出景象以深邃的新意，因而，作品的意境，海阔天高，意味无穷。

作者自述，登高临海观日出，“观察那伟大诞生的景象，看火、热、生命、光明怎样一起来到人间。”是他从小就有的夙愿，长久以来，几逢良机，而未能实现。而实现的时机，却在他“没有一点准备、一丝预料时刻”，观日出的地点，既不是高山极顶，也不是大海之滨，却是乘坐着飞机远离地面的万仞高空之上。自然，这会是一番令人惊叹的神奇的景象。由于取景点在万仞高空之上，就突破了从地球表面视野的局限，更有条件看到日出的全貌，能更真实、更形象地呈现旭日东升的整个历程，这从实感来说，是一个新的尝试。

取景点既是在远离地面的数千米高空，日出胜景的出现就比

地球上看到的要早二三个小时，所以，作者顺理成章地抓住一个“早”字来写，从日出的胚胎期——晨曦的出现写起，随着时间的推移，随后分别描写云霞、日出的各种奇观，精细而生动地展示了太阳冉冉升起的全貌。

“当飞机起飞时，下面还是黑沉沉的浓夜，”但从地面到高空起飞一瞬间，作者已瞥见暗红色的长带、淡蓝色的晨曦、明亮的启明星，写出晨光初露的特征，准确地抓住了这三种景象的色彩和亮度，由深而浅，由暗及亮的细微变化，层次井然、层层叠进地描绘出来。这样一幅重光迭映，斑斓绚丽的晨曦图，便活生生地展现在眼前了。

接着，“飞机不断地向上飞翔，愈升愈高，也不知穿过多少云层，远远抛开那黑沉沉的地面……这时间，那条红带，却慢慢在扩大，像一片红云了，像一片红海了。”光明的扩展，驱远了黑暗。这红带似的云霞，载着黎明前更强烈的音响，回荡在广阔的天宇之中。作品对云霞的描绘，富于变幻，此消彼长，气势浮动。这时，作者准确地抓住这一变化中的景象的本质特征，恰到好处地插入一段精辟的议论：“这是晨光和黑夜交替的时刻，这是即将过去的世界与即将到来的世界的交替的时刻。”明确地显示了这一自然景象中所蕴含的深刻意义。为全文意境的深入开拓，作了坚实的铺垫。

转瞬间，“日出”的胚芽茁壮了。作者抓住了黎时时天宇中云霞的形状和色彩的瞬息变化，用特写镜头把旭日的东升精细地描绘出来：“清冷的晨曦变为磁蓝色的光芒。”“突然间从墨蓝色云霞里矗起一道细细的抛物线，这线红得透亮，闪着金光，如同沸腾的溶液一下抛溅上去”，光明的白昼如带火的箭一样冲破了墨蕊色的夜空，一小片‘小片闪亮的红片，经过奋力抗争，终于突破了黑云的阻挠，密接起来，熔为一体，一轮光彩夺目的红日，便飞跃而出。使整个世界，大放光明，一片通红。这是光明

最后战胜黑暗的时刻，火、热、生命、光明一起来到人间。这壮丽奇伟的景象，这鲜明色彩的对比，这形态飞速的变化，这动与静的交织，都给人以强烈的真实感。至此，大自然日出的传神描绘，已给人一种美不胜收的感觉。当我们正沉浸在美好的享受之中，作者不失时机地用他那饱含情感的音符，奏出了祖国光明的晨曲：“我深切地感到这光彩夺目的黎明，正如新中国瑰丽的景象。”这一真挚的感情抒发，婉转而顺畅地把自然界日出的含意，递进到了社会生活的“日出”。意犹未尽，他那饱蘸激情的笔触，又挑动读者的心扉，道出他进入了一种庄严的思索：“我体会着‘我们是早晨六点钟的太阳’这一句诗那最优美，最深刻的含意。”进而又把社会生活的“日出”，又递进到人生的“日出”。这三种日出意境层层深入的开拓，使情与景有机地交融起来，构成了一个光华璀璨，雄伟奇丽的艺术境界。而这一深邃的意境，又回环照应了作者在本篇中着力阐明的哲理：要发现处于萌芽瞬息的新生事物，要登高望远，还要有敏锐的观察力。作者对高空日出意境的开拓，形象地说明了这一生活哲理。而这一哲理，又为“日出”意境增添了更浓厚的诗意，使作品更见意味深长，气势夺人。读来令人觉得天地开阔，襟怀坦荡，难以忘怀。

高空日出景象的描绘，它虽用的是写实的手法，但笔触所至，勾勒描绘的尽是富于生命力的想象。在景象描绘之中，自然而恰切地插入含义精辟的议论，使作品的思想意义不断地升华。所以，全文既形象生动，又寓意深刻，不失为一幅光华艳丽的油画，更不愧为一首震撼心灵的交响诗。

此外，作者为了突出万仞高空日出的壮美，他并不急着开篇就落笔于高空日出奇观的描绘，而是用了多半的篇幅，反复进行气氛的渲染，不厌其烦地，描述观日出的愿望和两次专程观日出而不成失望，造成了一个“日出”千呼百唤不出来的蓄势，

这引而不发的设计，都是为高空日出的出现作烘托，使读者的感情随着作者笔端的运行，几度起伏，从而增强了作品摄人心魄的艺术魅力。

（选自胡树琨、谭举宜编著的《刘白羽作品欣赏》，广西教育出版社，1997年版。）

异缘散文的写作

本章讲的散文，是指或叙或议或抒情，带有较强文学性的短篇文章，其中不包括杂文、报告文学、传记和回忆录，这是从初学者的需要出发的。杂文、报告文学的写作，有一定的难度，不是每个初学者所能掌握的，而回忆录与传记强调实录，文学性又弱一些。把它们剥离出去，集中练习我们所讲的散文，更有利于掌握散文写作的特点。

前面谈散文实际上已论及散文的写作，下面集中谈初学散文要注意的一些事项。

一、散文的立意、构思和结构技巧

（一）立意

散文所表现的大都是人生的片断，零星的思想，其文思常产生情感涌动之时，思想活跃之际。所谓“灵犀一动，心有所感”，“乘兴走笔，倚马可待”，说的就是这种情景。细小、片断、平凡的事物，常容易被人忽视；偶尔获得的新鲜感受、情思火花又稍纵即逝，一逝难新，没有灵敏的触觉，没有沉思的心灵，就可能失之交臂。斯密兹在《小品文作法论》指出：“欲写小品文者，只需有一伶俐的耳目，有一沉着的心思，而能自平凡事物中找出无数的暗示。”他介绍自己的经验说：

……我看见一对乡村里的情人，隔着一条暗篱在低语，比之

看见罗密欧 砸碎在 有月亮的花园里，抚摸朱丽叶 恹恹的脸颊，同样曾激起我的热情。我看见一个卷发的孩子，在村舍门口的日光下睡觉，比之看见幼孩该隐 葬在 夏华 耕犁上，亚当 犁在 旁边观望，同样可以写一篇谈论童年的文章。一只百灵高飞上天，一定会激起无限的思潮，适如百灵歌中无数的音符一般。晨曦从黑暗中射出日光于村上，一定会激起许多回忆……

学写散文，要有灵敏的触觉，及时地抓住稍纵即逝的情思、感受。抓住感受之后，接下来就是立意的问题。古人云：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也。无帅之兵，谓之乌合。”“苟意不先立，止以文采辞句绕前捧后，是言愈多理愈乱；如入闾闾，纷然莫知其谁，暮散而已。”这对于散文创作同样是适应的。不过需要注意的是，散文所立的“意”，不能简单地理解为我们平时所说的“主题思想”，而是一个比较宽泛的概念，它是一个情理相生、含蓄蕴藉的意向空间。说它情理相生，这是因为，无论议论、记叙还是抒情，作者的情感始终作为主导因素弥漫于创作全程并最后要融注于作品之中；说它含蓄蕴藉并且是个意向空间，这是因为散文是一种耐品的文体，它不像消息、通讯那样，传达给读者的是单一、明确的信息，也不像议论文、新闻评论那样传达给读者单一、集中的思想观点，它传达给读者的意思往往是一个深厚多元的想象空间，让人品味无穷。所以，它在立意之初，往往是一种大致的意向，并非像议论文那样提炼出一个明确的思想观点。落实到各类散文，其立意又有区别。

记叙散文，其立意侧重于“意蕴”。在《现代写作学引论》中我们曾说过，所谓“意蕴”，乃是由“显言”和“隐言”构成的多元的意向结构，它具有含蓄无垠的审美特征。

抒情散文的立意，侧重于“情致”。所谓“情致”，是由作者的情感、性灵、人格交织而成的含蓄无垠的意象空间，它是情感和性情的复合体。

议论散文的立意，侧重于“理趣”。所谓“理趣”，不仅是说“理”，更侧重于“趣”，它交织情感、形象、趣味、智慧、性情等多元因素。

散文立意的常用方法有：

依实写来——生活中有了一段难忘的经历，稍微加工，依实写来。如果这段经历弥足珍贵，这样写出的文章一般都英华内含。

联类生发——如果生活中被某一事物打动了，由此一事物联想相关的生活片断，如果截取的生活片断具有包孕性，这类文章一般都真实感人。

因情而动——作者执笔行文完全出于感情抒发的需要，情之所至，笔亦随之。这类文章的立意完全取决于作者情感的深度和力度。如果把个人的一点得失夸得天大，如果把个人不健康的情感肆意发挥，鲜有成功。

议论生发——作者被某一事物打动了，有了新奇的思想，古今中外，顺手拈来，天上人间，议论开去，这类文章的立意，取决于文章的理趣。

联想升华——由某一事物，运用联想，生发出某一人生哲理或主题思想，这类文章的立意，要谨防人为的拔高和模式化。

散文的立意，应努力追求高远、新颖、厚实。

所谓高远，即作者立意时，应站在人生智慧的高度，表达对人生的远见卓识，或抒发高尚的情操，或表现崇高的精神境界。

所谓新颖，就是有自己独特的发现。立意新颖，并不是故作高深，恰恰相反，它是来自平凡的感悟。用林语堂的话来说，“宛若天地间本有此一句话，只是被你说出而已。”

所谓厚实，就是立意要有实实在在的生活感受，有充实的内容，空灵中有实，飘逸中有根，柔媚中有骨，不可太飘，不可以毫无意味的一点点意绪来充斥成篇，不可甜而无力、媚而无骨、

如室内柔花，宫中妇人。俞平伯就此说过一段颇为精彩的话，他说：“我们试想：若没有飘零的游子，则西风下的黄叶，原不妨由它们花花自己去响着。若没有憔悴的女儿，则枯干了的红莲花瓣，何必常夹在诗集中呢？人万一没有悲欢离合，月即使有阴晴圆缺，又何为呢？怀中不曾收得美人的倩影，则入画的湖山，其黯淡又将如何呢？”（俞平伯：《清河坊》）他又说：“见宿树的寒鸦，有寂寞之思，听打窗的夜雨，有凄清之感，是诗吗？不是！这种意境不失为诗魂，但飘渺的游丝，单靠它们却织不成一件‘云裳’的。”（俞平伯：《文学的游离与其独在》，《杂拌儿之一》）俞平伯将那些使人“心头一动”的感觉称之为“诗魂”或“诗意”，认为如果没有足够的、丰富多彩的经验 and 知识，单靠那“诗魂”，“诗意”的“飘渺的游丝”是织不成一件完整构思的“云裳”的。这是很有道理的。

（二）构思

这里所说的构思，是指作者明确了立意之后，如何组织材料，将自己的立意完美地表现出来。

散文在构思上具有零散性、发散性、随机性。作者往往面对一物之微、一时之得，生发出丰富的联想和想象，上穷碧落下黄泉，终于心有灵犀一点通，比物连类，上下串联，一气贯注，敷衍成篇，以一物之微见天地之大，一时之得圆长年之志，这是散文创作最常见的思维方式。其中主要涉及到材料的截取和线索的安排。

散文具有自由天然之美，为追求这种神韵，构思中多取零散片断、细节，不太注重完整的过程；即或遇到比较完整的材料，也有意地加以切割，不让它显得过于的严整；作者围绕主旨选材时，甚至有意作一些旁逸，让它枝枝丫丫地向四周生长。这些，大约是散文构思中特有的技巧，它使散文真正地“散”开去。

由于散文重在写片断、零散的事情，对片断性材料的选择也

就十分严格，名为片断，但绝非孤立的片断，应事关整体，情系社会人生底蕴，具有典型性、包孕力和新颖感。它要求作者调动一切艺术手段，或白描勾勒，或浓墨泼洒、或虚实相生，或正反比照，或众星拱月……以最少的笔墨去传神写照，力求在有限的片断里，透视五彩的世界、深广的人生和幽渺的情思。

作者选取材料之后，大多有通过情感、意绪，将种种材料组织起来；有时候也用到其他线索，如以时空转换为线索，以物件为贯穿线索等，但一定要将情感渗透其中。没有情感的渗透和流走，散文既散不起来，也没有散文的神韵。

（三）结构

结构是构思的外化。

散文是最自由灵活的一种文学形式，它无拘无束，行止自由，发乎性灵，成乎自然，在自由流走之中，具有行云流水般的风致。它不像严谨、完整的“四合院”，更像依山临水而筑的楼台，既有某种联络、呼应，又保持着相当的自然潇洒之势；它像一条河流，“顺了壑谷，避了丘陵，凡可以流处它都流到，而流来流去却还是归入大海，就像一个人随意散步一样，散步完了，于是回到家里去。”（李广田《谈散文》）倘若写得太拘谨、太严整，也就失去了散文的风韵。写得不像散文。

散文的自由流动之美表现在哪些方面呢？以前总是用“形散神不散”来概括，但这句话并不好操作。我们认为，如果用“随物赋形”、“以意驭法”来概括，就具有操作性了。

任何文章，都要写到“物”——人物、事件、物什、景色等。散文写“物”，不像其他文体那样，特别注重事物的完整性，也不把事物拴在严格的时空关系、因果关系上。它注意的，是事物本身那些特别动人的片断、细节；它往往通过主观的情思，将这些动人的片断、细节融合而为一个整体。因而，它比起一般文体，如记叙文、小说等，它的材料显得比较的松散，不像

其他文体那样秩序井然、有条不紊、完整严谨。散文的“形”，也就是由这些特殊的“物”所赋予的。正因为它是由种种松散错落的片断、细节组成的，往往使它别具一种风致。散文的“散”，也就是由这些参差错落的物象所构成的。

任何散文，无论是记叙、议论，还是抒情，它都需要饱和的情绪，别致的意绪。只有通过情感的浸染，平凡、琐屑的材料才能闪耀出动人的光彩；只有通过别致的意绪，才能把零散、纷披的材料组成一个有机的整体。而作者的情感、意绪，不像一般记叙文，更不像议论文那样比较明确、集中，顺着逻辑展开。它没有环环相扣的逻辑推理，没有“一条竹竿捅到底”的“直线方程”。它往往保持着一种蒙胧状态，逶迤流走，四散飘飞，服从的是一种感性的、感情的逻辑，情感走到哪里，那些动人的、精彩的细节、片断也就跟到哪里，与之相应的种种技法也就应运而生。这种种的“法”完全是随意而生的，笔随意转，意到笔随，不拘一格，尽兴而已。因此，散文的表达，往往描写、叙述、议论、抒情、说明一齐都上，随心所欲；但又不显得驳杂，往往在情感的弥漫之下，融和无间，浑然天成。如韩愈写的《张中丞传后叙》，他读李翰写的《张巡传》之后，觉得没有给许远、南霁云等立传，实在是一个极大的遗憾，情之所至，意之所至，不禁提笔为之作传。想到许远，想到人们对他的种种的诬陷，便夹议夹叙，为之辩诬；想到南霁云，想到他义薄云天的胆气，便似英雄壮举如在目前；想到张巡，想到他许多不见经传的轶事，便叙其轶事于至情至性之中。该文交替使用了议论、描写、记叙、说明等，但你丝毫感受不到脱节和驳杂，只觉得一气流转之中浑然天成。像苏轼的《文与可画筼筻谷偃竹记》、郁达夫《故都的秋》，等等，也都如此。这也就是散文的“笔随意转”、“以意驭法”。它不仅使散文保持了它的舒展自如，同时又血脉贯通，形成一个有机整体。

正由于散文的“随物赋形”、“以意驭法”，使它在结构上显得分外地舒展、自由，没有任何绳规尺矩的痕迹，呈现一派天然自然之美。

与此相关的是，随着作者情感的纡萦流走，涉及到的笔法主要有四种：即“收”、“放”、“断”、“续”。所谓“放”，即叙说到一定时候，将笔墨旁逸出去，叙说一些看似与题旨无关的“题外话”；所谓“收”，即将游离的话回归到正题，“书归正传”；所谓“断”，即作者意绪的传达，本来还没有告一个段落，他却有意转到其他的事物上去；所谓“续”，即接着上面的话茬，把话续完。在传达阶段，散文的“收”、“放”、“断”、“续”是非常重要的，散文自由的本性，大约首先要通过它们得以实现。没有“收”、“放”、“断”、“续”，散文的神韵出不来。当然，“收”、“放”、“断”、“续”不是散文的专利，其他文章也用。但散文的“收”、“放”、“断”、“续”，也有不同于其他文体的地方：其一，它的“收”、“放”、“断”、“续”，常常是在比较小的意义单位之间进行的，常常是几步一转；其二，它的“收”、“放”、“断”、“续”，也不像其他文章那样显得棱角分明，它往往以游丝牵带，“踏雪无痕”。

二、散文的笔调

散文有散文的笔调，散文笔调是为散文特有的一种行文方式，也是检验散文艺术品位高低以及散文是否地道的一个标尺。没掌握它，写出来就不像散文。

散文笔调，读具体的作品能感受到，它不同于小说的叙事，不同于诗歌的抒情，不同于论文的议论，但要从理论上说明它，颇不容易。大致说来，散文笔调是作者在叙述言说中所表现的感情色调、语言色调。作者在议论、叙述、描写、抒情、说明时，有的峭利冷峻，有的冲淡平和，有的典雅瑰丽，有的朴实清秀，

有的雄浑刚劲，有的潇洒俊逸，有的空灵温婉，有的娟秀纤巧，有的充满乡野之气，有的洋溢都市风情，或庄或谐，不一而足。但不管使用何种笔墨，都发自肺腑，浸润真“我”的情思，带有一种人生体验和个人的价值取向。在文辞上，主要表现在以下四个方面：

（一）谈话风

散文具有娓娓而诉的谈话风。这一点，明显区别于记叙文、议论文，也有别于小说、诗歌。它是作者与读者一种推心置腹的交谈，是作者发自内心的一种极平易、极自然的倾诉，日本著名评论家厨川白村在《出了象牙之塔·~~耘译~~》中，曾这样界定这种文体：

如果是冬天，便坐在暖炉旁边的安乐椅上，倘在夏天，则披浴衣，啜苦茗，随随便便，和好友任心闲话，将这些话照样地移到纸的东西，就是~~耘译~~兴之所至，也说些不至于头痛为度的道理罢。也有冷嘲，也有警句罢。既有~~澡自燥~~（滑稽），也有~~孳孳~~（感愤）。所谈的题目，天下国家大事不待言，还有市井的琐事，书籍的批评，相识者的消息，以及自己的过去的追怀，想到什么就纵谈什么，而托于即兴之笔者，是这一类的文章。

小说、戏剧的语言，主要为塑造鲜明的性格，作者笔下的语言受制于人，要注意与笔下人物的性格、生活保持相当的和谐；诗歌，虽然它是一种主观的抒发，但还要讲究节奏、韵律，与日常谈心的格调，相差甚远。惟独散文的语言，它不像小说那样受制于笔下的人物，也不像诗歌那样受制于音韵、节奏，它很自然，作者可以自己独特的姿态、声音、风格说话。我们在谈散文时，常常会感到，作者有时好像在同知己倾诉，也有时好像在自言自语……他说得很真切，很痴情，好像除了他的急于倾诉的东西，一切都忘怀了。在这样的文字里，作者的个性、气质、修养一古脑儿地融化在其中，读来既觉得亲切自然，又感到别有一番

滋味。

（二）印象式描写

散文的语言重情思而忌滞实，它不是纯然客观的再现，重主观的抒发。现代散文家梁遇春在《小品文选序》中，曾这样论及散文：

大概说起来，小品文是用轻松的文笔，随随便便地来谈人生，并没有俨然地排出冠冕堂皇的神气，所以这些漫话絮语能够分明地将作者的性格烘托出来，小品文的妙处也全在于我们能够从一个具有美好的性格的作者的眼睛里去看一看人生。

梁遇春认为，散文的妙处，全在于我们能“从作者的眼里去看一看人生”，这是极精彩的论断，他道出了散文的奥秘之所在。

怎样使读者从“我们的眼里”读到人生呢？其中很重要的一点，就是印象式的描写、叙说。所谓印象式的描写、叙说，即作者执笔行文时，无论记人写事、写景状物、说理抒情，他总是从自己的感受出发，他总是把自己的情感情趣投射到所写的人、事、物、理上去，他写的总是自己“眼中”的人事物理，而不是纯客观的摹写叙议；有时侧重他人，也时常不忘述说自己，作者总是通过这样的方法，把自己要写的事物或道理写真、写活，写出滋味和情韵。

散文的印象式描写，既有细琢细磨之精细，又有铁划银钩之疏朗，作者往往抓住关键工笔细描，其他方面则稍加衬染。如郁达夫的《扬州旧梦寄语堂》。作者写扬州之美。扬州之美主要在瘦西湖。而“瘦西湖的好处，全在水树的交映，与游程的曲折”。于是，作者便抓住了这个“好处”，予以细细地描写：

……秋柳影下，有红蓼青萍，散浮在水面，扁舟擦过，还听得见水草的鸣声，似在暗泣。而几个弯儿一绕，水面阔了，猛然间闯入眼来的，就是那一座有五个整齐金碧的亭子排立着的白石

平桥，比金鳌玉栋，虽则短些，可是东方建筑的古典趣味，却完全荟萃在这一座桥，这五个亭上。

接着作者又细致地描写了湖上船娘撑船时的很优美的姿势。仅此一段文字，已足以使我们领略到那古老的、浪漫的、繁华一时的扬州风情了，粗细结合，既细且清，使人感到自然、亲切，而不失之空泛、牵强，这全是印象式描写带来的效用。

散文家徐蔚南曾指出：“小品文最重要的一点是在印象的抒写”，“呆板板地说明对象的文章，是死的，不论你写得怎样美丽漂亮，至多不过像纸扎的花；至于跳荡地写出那印象来的文字，是活的，即非典丽雋皇，仍旧是活的，如果写得好，那真是合（和）又芬芳，又妍美，又自然的山野里的蔷薇花一样。”（徐蔚南《（倥偬）序》）徐蔚南所言，也道及了散文笔调的这种特质。

（三）夹叙夹议

散文叙事论理，常以“夹叙夹议”来调和，这也是散文笔法上的特点。

细密的描写，给人以“精雕细琢”之美，但一味地描写，往往会使文字显得“板滞”和“繁缚”，所以需要“夹叙夹议”来增添一些自然、亲切、朴素的趣味。对于这种夹叙夹议体制，朱自清曾作过颇为中肯的论述：

这种夹叙夹议的体制，却并没有堕入理障中去；因为说得干脆，说得亲切，既不“隔靴搔痒”，又非“悬空八只脚”。这种说理，实在也是抒情的一法。

朱自清还将这样的夹叙夹议，贴切、精妙地比喻为杭州吴山四景园的“油酥饼”——“入口即化，不留渣滓”。

朱自清认为夹叙夹议实在也是抒情的一法，可谓是一语道破了夹叙夹议的本质特征。散文里的夹叙夹议，基于作者对于事物的深切而独特的感受，它不仅“议论超越，情理相生”，而且往

往透出优美的画意。试读下面的文字：

……虽然一面窗不会朝夕都是可观，四时皆有胜景，但是一面窗总有一面窗的杰作的，如西窗富于夕照，东窗胜在月色，对山的窗以春雨时为佳，临水的窗以秋夜为最，到其恰到好处之时，其非凡思所能想象，也非笔墨所能描摹。

在这里，作者虽然没有去细致地描写窗含的景色，只是夹叙夹议地抒写他对东窗、西窗，对山窗与临水窗等各自妙趣的体味与见解，然而，读之亦能给人留下一幅幅简洁的、清淡的画意。

在散文里我们还可以看到，细密的描写与抽象议论相结合，能产生出一种包罗一切的雄浑气氛。试看郁达夫的《苏州烟雨记》中的一段描写：

……总之阊门外的繁华，我未曾见到，专就我于这葑门里一隅的状况看来，我觉得苏州城，竟还是一个浪漫的古都，街上的石块，和人家的建筑，处处的环桥河水和狭小的街衢，没有一件不在那里夸示过去的中国民族的悠悠的态度。

作者在对苏州城的街衢、建筑、环桥、河水的具体描写当中，插入了“浪漫的古都”，“中国民族的悠悠的态度”等抽象的、概括的语句，就产生了包含着苏州一切特点的“雄浑气氛”。引起读者许多美丽的、历史的追想。

再看下面几段文字：

朔方的雪花在纷飞之后，却永远如粉，如沙，他们决不粘连，撒在屋上，地上，枯草上，就是这样。屋上的雪是早已就有消化了的，因为屋里居人的火的温热。别的，在晴天之下，旋风忽来，使蓬勃地奋飞，在日光中灿烂的生光，如包藏火焰的大雾，旋转而且升腾，弥漫太空，使太空旋转而且升腾地闪烁。（鲁迅《雪》）

我是深深地爱着看日落时的晚景，在江山，那种凄绝的彩色给人以罗曼的梦，给人以非现实的幻想，我也曾在平原上遥望过

山地的日落。那是一种猖狂，恣纵的情调：太阳掉下去，涂红了山林，野草，又涂红了西天，那种红，像是有十万八千的子弟兵揭起了叛旗；焚起了野火。（甘永柏：《谈旅行》）

我虽然还没有，而且绝不会跳出人海的波澜，但是拳拳之意自己也略知一二，大概摆动于焦躁与倦怠之间，总以无可奈何天为中心罢。所以我虽然爱蒙蒙茸茸的细雨，我也爱大刀阔斧的急雨，纷至沓来，洗去阳光，同时也洗去云雾，使我们想起也许此后永无风恬日美的光阴了，也许老是一阵一阵的暴雨，将人世哀乐的踪迹都漂到大海里去，白浪一翻，什么渣滓也看不出了。（梁遇春《春雨》）

……你静下来，你看那一望无际的花，“如钱塘江潮夜澎湃”。有风花在动，无风，花也潮水一般地动，在阳光照射下，每一个花瓣都有它自己的阴影，就仿佛多少波浪在大海上翻腾，你越看得出神，你就越感到这一片花潮正在向天空向四面八方伸张，好像有一种生命力在不断扩展。（李广田：《花潮》）

那半含半露，欲近故远的娇态，使我想起在家散步时，常常绕我膝下的爱女。每见我伸手欲揽其近前，她必远远地跑开，仰起笑脸逗我；待我佯作冷淡而不顾，她却又悄悄跑近，偎我腰间。好一个调皮的孩子！（谢大光《鼎湖山听泉》）

这种“夹叙夹议”，是散文所特有的。

散文的“夹叙夹议”，往往杂糅了议论、记叙、描写、说明、抒情等几种表达方式，它粗中有细，情理相生，物我俱呈，各秉其趣，形象生动，情韵悠长。

（四）饱和情韵情致

散文不同于一般诗歌、小说，还在于它的字里行间，别有一种情韵情趣在流淌。这种情韵情趣，不仅仅包蕴于文章内容之中，而更多时候，是从字里行间所涌现出来的作者本人的情韵情趣。读一篇小说，小说的文字主要地把我们引向人物、故事；读

一篇诗歌，诗歌的语言主要把我们引向作者所抒发的情感；其间虽然也能领略到作者的气质、个性，但这些不是主要的，大多情况下是深藏不露的。读一篇散文，感觉就不一样了，作家的气质、个性、情趣修养，常常扑面而来，跃跃涌显；作者行文走笔，不但告诉你一些事情，叙说些道理；而且，捎带着文字，伴随着语气、语调，作者的“人”也时时出现在你的面前，他时时在和你进行一种“人格”上的交流；他不但让你品味笔下的种种事物，而且还让你品品作者的为人处世，作者的精神、气质、个性，作者本人同时成了你的审美对象。

这也就是说，散文的文字，具有双重的负载功能：一方面，它要负载起作者所要传达的内容；另一方面，它要负载起作者的精神、人格。——这也可以看做散文笔调的另一特殊之处。

三、散文的语言

散文语言又是散文写作中的一个难点。

读一篇好散文，常常使人如啜香茗，如饮陈酿，余香满口，回味无穷。产生这种美感，不外乎两点原因，一是思想情趣的美，二是语言文字的美。这二者是相辅相成。如果一篇散文，文字别别扭扭，或者装腔作势，诘屈聱牙，就像米饭里面夹着许多沙子，读者读起来，还有什么心思来领略饭菜的美味。反之，好的散文语言，会像清亮、活泼的潺潺山泉，吸引着你兴致勃勃地一路读下去，文中的思想感情，也便自然而然地留在你的心中了。

好的散文语言，就像郑振铎所描述的那样：“譬若清新的朝曙，皎洁的夜月，翠绿的森林，澄明的碧湖，今天看他是如此的可爱，明天看他也是如此的可爱，今年看他是如此的美丽，明年乃至无数年之后看他，也固是如此的美丽。”

散文的语言自然，精美，富于文采。许多散文，看似娓娓而

谈，冲口而出，不假雕饰，但是，你仔细品读，便会发现其难能可贵的美质：词语的选用、安排，句式的配置、变化，一切都那样恰如其分，浑然无迹，真是达到了删一句则不可，增一字亦嫌赘的境界。

散文的语言，和诗歌比较起来，它多几分“清淡与自然”；和小说比较起来，它多几分“浓密和雕饰”。完全用诗的语言来写散文，你会觉得太雕琢，太不自然；完全用小说的语言来写散文，你会觉得有欠精练，用词用句还少神韵。

好的散文，其字词的运用，总是鲜活的、丰富的。它决没有人云亦云的陈词滥调，也没有捉襟见肘的贫乏。它的词语总是出自自己的胸臆，传情达意左右逢源、得心应手，并注意情采和敷色。

好的散文，它的句式总是灵活的，参差变化的，决没有一味铺陈的呆板句式，也没有“因为所以”，“由此可见”之类的理性推导，它随着自己的情感、意绪流走，显得灵动而富于活力。

好的散文，其用词选句显得很随意，但一定是经过了推敲的，决不会随手填塞。郁达夫评周作人的散文说：“周作人的文体，来得舒徐自在，信笔所至，初看似乎散漫支离，过于繁琐，但仔细一读，却觉得他的漫谈句句有分量，一篇中少一句就不对，一句之中易一字也不可，读完之后，还想翻转来从头再读的。”（郁达夫《中国新文学大系散文二集·导言》）散文的语言，也就是这样，句句有分量，少一句不可，多一句也不可；减一字不可；增一字也不可。

散文很讲究文采。“文采”是一种美，它与修辞联系在一起的。石苇在其编著的《小品文讲话》中，强调语言的“精确”，“透彻”、“选择”、“辞姿”、“配置”、“流动”，“谐调”、“统一”，为我们理解“文采”提供了一条思路：

文字的精确、简练，必然带来文体的明晰、简洁；词藻的丰

富、华美，常使文体显得繁缛、浓丽；多用长句者，其文体自有一种浩瀚流转之势；而短句的排列，又使文体显得精悍、紧凑；古文成分稍多一些，其文体常有简古之风；而多用口语者，其文体自有活泼之趣；偶句，会使文体凝练；散句，会使文体流动；排比，给文体增加一泻千里的气势；重复，又给文体带来一唱三叹的韵律节奏。还有，如字音的清浊，语调的低昂，节奏的快慢等等，都会给散文带来文采。

好的散文语言要洗去陈词滥调。一篇散文，如果文字中夹杂一些陈词滥调，就像皎洁的夜月被云彩遮掩，澄碧的湖面漂着一些纸屑、油垢。

词汇的丰赡，几乎成了散文语体的一个基本特征。如孙福熙的《红海上的一幕》，作者以无比丰富、绚丽，而又层次鲜明的色彩，描绘了红海上夕阳将坠、素月初升、瑰奇壮美而又瞬息万变的景象。作者先写太阳做完了竟日普照的事业，在万物送别的时候，他还显出十分的壮丽。他披上红袍，光耀万丈，这时，云霞布阵，以听候号令，海波轻舞，以歌颂他的功德，以惋惜他的离去。可霎时间，景物忽然变动了：

……云霞移转，歌舞紧急，我战战兢兢的凝视，看宇宙间特有何种变化；太阳骤然躲入一块紫云后面了。海面失色，立即转为幽暗，彩云惊惧，屏足不敢喘息。金线万条，透射天际，使人领受最后的恩惠，然而他又出来了。他之藏匿是欲缓和人们在他去后的相思的。

我俯首看自己，见是照得满身光彩。正在欣幸而惭愧，回头看见我的青影。从船上投射海中，眼光跟了他过去，在无尽远处，窥见紫帟后的圆月。岂敢信他是我的影迎来的！

接下去，又是一幅落日与新月交晖的奇妙图画：

天生丽质，羞见人世，他启幕轻步而上；四顾静寂，不禁迟回。海如青绒的地毯，依微风的韵调而抑扬吟咏。薄霭是紫绢的

背景，衬托皎月，愈显丰姿。青云侍侧，桃花覆顶，在这时候，他预备他灵感一切的事业了。

我渐渐的仰头上去，看红云渐淡而渐青，经过天中，沿弧线而下，青天渐淡而渐红，太阳就在这红云的中间。月与日正在船的左右。而我们是向正南进行——海行九天以来；至现在始辨方向。

读了这几段文字，你不能不暗暗折服：孙先生真不愧为一位具有诗人气质的名画家。他用一只饱蘸着色彩和诗情的画笔，一笔一笔地描绘，一层一层地渲染，极其精细地把握着色彩的变幻和层次。但这些精妙的文字，是建立在丰富的词汇之上的。

文采不来自词藻的堆砌，而在于运用的恰当。我们看下面的文字：

……几番秋雨之后，溪水涨了几篙，早凋的梧楸，飞尽了翠叶；黄金色的晚霞，从枝丫树隙里，深入溪中；泼靛的波面，使泛出彩虹似的光。（绿漪：《溪水》）

这一节美文，作者为秋天的溪水“写生”，每一笔，都蘸着美丽而鲜明的颜色。然而这些颜色却不是堆砌上去的，每一词藻的运用都简洁传神，恰到好处。

优美的词藻固然是一种美，质朴无华的白描也能文采飞扬。试看朱自清的《荷塘月色》中的一段：

曲曲折折的荷塘上面，弥望的是田田的叶子。叶子出水很高，像亭亭的舞女的裙。层层叶子中间，零星地点缀着些白花，有袅娜地开着的，有羞涩地打着朵儿的；正如一粒粒的明珠，又如碧天里的星星，又如刚出浴的美人。微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的，这时叶子与花也有一丝的颤动，像闪电般，霎时传过荷塘的那边去了。叶子本是肩并肩密密地挨着，这便宛然有了一道凝碧的波痕。叶子底下是脉脉

的流水。遮住了，不能见一些颜色；而叶子却更见风致了。

在这二百来字的描写里，竟使用了十多个美丽的形容词语，六个精彩的比喻，对于每一件事物，不论是出现于画画上的一叶、一花，还是想象中远处高楼上歌声，不论是叶间出现的“波痕”，还是叶下的“流水”，作者都作了工笔细描。老舍写《济南的冬天》，纯用质朴的“白描”依然美丽如画：

古老的济南，城内那么狭窄，城外又那么宽敞，山坡上卧着些小村庄，小村庄的房顶上卧着点雪，对，这是张小水墨画，或者是唐代的名手画的罢。

这段文字，朴朴素素的几笔勾描，就把冬天小雪之后的济南的城廓山村妙景写得真美逼人。

写散文，一方面，“音韵可以不管，对偶也可以不问”，只求“辞能达意”，“言之成文”，甚至在一般情况下还要避免“诗家语”、“律赋语”，以保证语言的天然；但另一方面，作者又注重散文语言的韵律，讲究句式的参差错落，语音的长短、高低、徐疾、轻重。中国古代散文就特讲究“文气”、“情韵”。

在散文里，句式的选择与音韵的和谐，能生出情致和文采。

有人对不同句式作了很形象的描述：

短句涩而严，如斩钉截铁，如一柄晶莹的匕首。长句舒缓而流利，如风前的马尾，拂水的垂杨。长句宛转而腾娜，如夭娇的游龙，如回环的舞女。驰句曼衍而平实，如战场上的散兵线，如依山临水的错落的楼台。对句停匀而凝练，如西湖上南北两峰，如处女的双乳。（石苇：《小品文讲话》）

试看：

或在途中，或在斗室，或在将别以前的旅舍，或在久别初逢的码头，各无存心，随意倾吐，不觉枝蔓，实已繁多。忽焉念起，这不已沉入了晤谈的深永的境界里了么？（叶圣陶：《与佩弦》）

这段文字，骈散结合：前八句是对句，显出“停匀”、“凝练”之美，然语气短促；紧接着是一个较长的散句，流畅、摇曳，语气由短促而舒缓，好似被憋闷了许久之后，此刻作了一次长长的深呼吸。所以前人认为：“凝重多出于偶，流美多出于奇，虽骈必有奇以托其气，虽散必有偶以植其骨，仪厥错综，致为微妙。”（包世臣：《文谱》）

再看：

你会从那小玻璃上面的一粒星，一朵云，想象到无数闪闪烁烁可爱的星，无数像山似的，马似的，巨人似的，奇幻的云彩……（茅盾：《天窗》）

作者写想象中的星星，使用的是一个长句，舒徐而从容，与那悠远而宁静的星空十分和谐，而描写想象中的云彩，却一连使用了四个短语，势快而疾，极其生动地表现出云彩瞬息之变幻。

散文各种句式参差错落的组合，既带有作者自觉的艺术加工，也受内心情感节奏的支配。它应像一泓清泉那样流动，而不能像一潭死水那样停滞和沉闷。运用是否恰当，全凭作者内心的体验。

散文虽然用了很多斟酌乃至雕饰的功夫，但决不显得“刺眼”。英国的作家本·琼生《论行文》中的一段文字，能很好地说明散文的这一特点。他说：

某些字眼的选用，纯出于点缀与色泽需要，正如我们采撷鲜花以装饰屋室或编做花环，至于适观程度，仍视其是否与全篇通体相称，竟仿佛天然长入一般；一片草原，碧绿青葱，虽也怡人，但待到繁花遍野，千红灼灼，景象自然更好。虽然如此，我们却不应趋鹜过甚，堕入文字游戏的恶障；再则，过于浮夸佶屈的字面也宜少用。

散文的文采，以自然精妙达意为尚，倘若离开了“意”，浮夸地堆砌一些词藻，那就不是文采而变成了赘疣了。散文一长出

赘疣来，也就无美可言。

例文：

秋摇夜

鲁迅

在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。

这上面的夜的天空，奇怪而高，我生平没有见过这样的奇怪而高的天空。他仿佛要离开人间而去，使人们仰面不再看见。然而现在却非常之蓝，闪闪地眨着几十个星星的眼，冷眼。他的口角上现出微笑，似乎自以为大有深意，而将繁霜洒在我的园里的野花草上。

我不知道那些花草真叫什么名字，人们叫他们什么名字，我记得有一种开过极细小的粉红花，现在还开着，但是更极细小了，她在冷的夜气中，瑟缩地做梦，梦见春的到来，梦见秋的到来，梦见瘦的诗人将眼泪擦在她最末的花瓣上，告诉她秋虽然来，冬虽然来，而此后接着还是春，胡蝶乱飞，蜜蜂都唱起春词来了。她于是一笑，虽然颜色冻得红惨惨地，仍然瑟缩着。

枣树，他们简直落尽了叶子。先前，还有一两个孩子来打他们别人打剩的枣子，现在是一个也不剩了，连叶子也落尽了。他知道小粉红花的梦，秋后要有春；他也知道落叶的梦，春后还是秋。他简直落尽叶子，单剩干子，然而脱了当初满树是果实和叶子时候的弧形，欠伸得很舒服。但是，有几枝还低亚着，护定他从打枣的竿梢所得的皮伤，而最直最长的几枝，却已默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空，使天空闪闪地鬼眨眼，直刺着天空中圆满的月亮，使月亮窘得发白。

鬼眨眼的天空越加非常之蓝，不安了，仿佛想离去人间，避开枣树，只将月亮剩下。然而月亮也暗暗地躲到东边去了。而一

无所有的干子，却仍然默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空，一意要制他的死命，不管他各式各样的眨着许多蛊惑的眼睛。

哇的一声，夜游的恶鸟飞过了。

我忽而听到夜半的笑声，吃吃地，似乎不愿意惊动睡着的人，然而四周的空气都应和着笑。夜半，没有别的人，我即刻听出这声音就在我嘴里，我也即刻被这笑声所驱逐，回进自己的房。灯火的带子也即刻被我旋高了。

后窗的玻璃上叮叮地响，还有许多小飞虫乱撞。不多久，几个进来了，许是从窗纸的破孔进来的。他们一进来，又在玻璃的灯罩上撞得叮叮地响。一个从上面撞进去了，他于是遇到火，而且我以为这火是真的。两三个却休息在灯的纸罩上喘气。那罩是昨晚新换的罩，雪白的纸，折出波浪纹的叠痕，一角还画出一枝猩红色的栀子。

猩红的栀子开花时，枣树又要做小粉红花的梦，青葱地弯成弧形了……我又听到夜半的笑声；我赶紧砍断我的心绪，看那老在白纸罩上的小青虫，头大尾小，向日葵子似的，只有半粒小麦那么大，遍身的颜色苍翠得可爱，可怜。

我打一个呵欠，点起一支纸烟，喷出烟来，对着灯默默地敬奠这些苍翠精致的英雄们。

一九二四年九月十五日

（选自《鲁迅全集》卷圆人民文学出版社，~~1958~~1958年版。）

简析：

这是一篇借景抒情的象征性散文，作者通过对秋夜室内外景物的描绘，鞭挞了阴险、狡诈、冷酷的反动势力，赞颂了追求光明、跟黑暗现实英勇战斗的革命战士，并指出与反动势力斗争必须具有韧性战斗的精神。枣树与夜空的斗争，是这篇散文构思的基础和核心。围绕枣树与夜空的斗争，作者运用象征的手法，塑造了两组相互对立的鲜明形象。作者笔下阴沉冷寂的秋夜，眨着

冷眼的星星，夜游恶鸟的叫声，象征着北洋军阀统治下那黑暗令人窒息的社会生活：枣树、小青虫、小粉红花则分别象征着坚贞不屈、坚持韧性战斗的战士，为追求光明不惜殒身的进步青年，渴望过美好生活的被压迫被摧残的弱小者。从结构上看，作者从室外写到室内，有力地拓展了文章的层次，丰富了文章的思想内容。在描写上，作者巧妙地将幻觉与实感结合起来，借景抒情，融情入景，形成了作品鲜明的形象和深远的意境。

日出

刘白羽

登高山看日出，这是从幼小时起，就对我富有魅力的一件事。

落日有落日的妙处，古代诗人在这方面留下不少优美的诗句，如像“大漠孤烟直，长河落日圆”、“落日照大旗，马鸣风萧萧”，可是再好，总不免有萧瑟之感。不如攀上奇峰陡壁，或是站在大海岩头，面对着弥漫的云天，在一瞬间内，观察那伟大诞生的景象，看火、热、生命、光明怎样一起来到人间。但很长很长时间，我却没有机缘看日出，而只能从书本上去欣赏。

海涅曾记叙从布罗肯高峰看日出的情景：

我们一言不语地观看，那绯红的小球在天边升起，一片冬意朦胧的光照扩展开了，群山像是浮在一片白浪的海中，只有山尖分明突出，使人以为是站在一座小山丘上。在洪水泛滥的平原中间，只是这里或那里露出来一块块干的土壤。

善于观察大自然风貌的屠格涅夫，对于日出，却作过精辟的描绘：

……朝阳初升时，并未卷起一天火云，它的四周是一片浅玫瑰色的晨曦。太阳，并不厉害，不像在令人窒息的干旱的日子里那么炽热，也不是在暴风雨之前的那种暗紫色，却带着一种明亮

而柔和的光芒，从一片狭长的云层后面隐隐地浮起来，露了露面，然后就又躲进它周围淡淡的紫雾里去了。在舒展着云层的最高处的两边闪烁得有如一条条发亮的小蛇；亮得像擦得耀眼的银器。可是，瞧！那跳跃的光柱又向前移动了，带着一种肃穆的欢悦，向上飞似的拥出了一轮朝日。……

可是，太阳的初升，正如生活中的新事物一样，在它最初萌芽的瞬息，却不易被人看到。看到它，要登得高，望得远，要有一种敏锐的视觉。从我个人的经历来说，看日出的机会，曾经好几次降临到我的头上，而且眼看就要实现了。

一次是在印度。我们从德里经孟买、海德拉巴、帮格罗、科钦，到翠泛顿。然后沿着椰林密布的道路，乘三小时汽车，到了印度最南端的科摩林海角。这是出名的看日出的胜地。因为从这里到南极，就是一望无际的、碧绿的海洋，中间再没有一片陆地。因此这海角成为迎接太阳的第一位使者。人们不难想象，那雄浑的天穹，苍茫的大海，从黎明前的沉沉暗夜里升起第一线曙光，燃起第一支火炬，这该是何等壮观。我们到这里来就是为了看日出。可是听了一夜海涛，凌晨起来，一层灰蒙蒙的云雾却遮住了东方。这时，拂拂的海风吹着我们的衣襟，一卷一卷浪花拍到我们的脚下，发出柔和的音响，好像在为我们惋惜。

还有一次是登黄山。这里也确实是一个看日出的优胜之地。因为黄山狮子林，峰顶高峻。可惜人们没有那么好的目力，否则从这儿俯瞰江、浙，一直到海上，当是历历可数。这种地势，只要看看黄山泉水，怎样像一条无羁的白龙，直泄新安江、富春江，而经钱塘入海，就很显然了。我到了黄山，开始登山时，鸟语花香，天气晴朗，收听气象广播，也说二三日内无变化。谁知结果却遭到了徐霞客一样的遭遇：“浓雾弥漫，抵狮子林，风愈大，雾愈厚……雨大至……”只听了一夜风声雨声，至于日出当然没有看成。

但是，我却看到了一次最雄伟、最瑰丽的日出景象。不过，那既不是在高山之巅，也不是在大海之滨，而是从国外向祖国飞翔的飞机飞临的万仞高空上。现在想起，我还不能不为那奇幻的景色而惊异。是在我没有一点准备、一丝预料的时刻，宇宙便把它那无与伦比的光华、丰彩，全部展现在我的眼前了。当飞机起飞时，下面还是黑沉沉的浓夜，上空却已游动着一线微明，它如同一条狭窄的暗红色长带，带子的上面露出一片清冷的淡蓝色晨曦，晨曦上面高悬着一颗明亮的启明星。飞机不断向上飞翔，愈升愈高，也不知穿过多少云层，远远抛开那黑沉沉的地面。飞机好像惟恐惊醒人们的安眠，马达声特别轻柔，两翼非常平稳。这时间，那条红带，却慢慢在扩大，像一片红云了，像一片红海了。暗红色的光发亮了，它向天穹上展开，把夜空愈抬愈远，而且把它们映红了。下面呢？却还像苍莽的大陆一样，黑色无边。这是晨光与黑夜交替的时刻，这是即将过去的世界与即将到来的世界交替的时刻，你乍看上去，黑夜还似乎强大无边，可是一转眼，清冷的晨曦变为磁蓝色的光芒。原来的红海上簇拥出一堆堆墨蓝色云霞。一个奇迹就在这时诞生了。突然间从墨蓝色云霞里矗起一道细细的抛物线，这线红得透亮，闪着金光，如同沸腾的溶液一下抛溅上去，然后像一支火箭一直向上冲，这时我才恍然大悟，原来这就是光明的白昼由夜空中迸射出来的一刹那。然后在几条墨蓝色云霞的隙缝里闪出几个更红更亮的小片。开始我很惊奇，不知这是什么？再一看，几个小片冲破云霞，密接起来，溶合起来，飞跃而出，原来是太阳出来了。它晶光耀眼，火一般鲜红，火一般强烈，不知不觉，所有暗影立刻都被它照明了。一眨眼工夫，我看见飞机的翅膀红了，窗玻璃红了，机舱座里每一个酣睡者的面孔红了。这时一切一切都宁静极了，宁静极了，整个宇宙就像刚诞生过婴儿的母亲一样温柔、安静，充满清新、幸福之感。再向下看，云层像灰色急流，在滚滚流开，好让光线投

员 远

到大地上去，使整个世界大放光明。我靠在软椅上睡熟了。醒来时我们的飞机正平平稳稳，自由自在，向我的亲爱的祖国、向太阳升起的地方航行。黎明时刻的种种红色、灰色、黛色、蓝色，都不见了，只有上下天空，一碧万顷，空中的一些云朵，闪着眼光，像小孩子的笑脸。这时，我深切感到这个光彩夺目的黎明，正是新中国瑰丽的景象；我忘掉了为这一次看到日出奇景而高兴，而喜悦，我却进入一种庄严的思索，我在体会着“我们是早上六点钟的太阳”这一句诗那最优美、最深刻的含意。

刘白羽

（选自《刘白羽散文选》人民文学出版社，1980年版）

简析：

散文具有阳刚之美的并不多，所以我们选了这篇。这也是一篇借景抒情的象征性散文，作者通过万仞高空中见到的一次日出，热烈而含蓄地歌颂了祖国和社会主义事业。作者写日出，角度新颖别致，他一反前人旧作，不取山巅，不取海角，而是涉笔太空。文章铺垫深厚，构思巧妙，开头部分摘引海涅和屠格涅夫对日出的精彩描绘作铺垫，实际上是亮出名作作为自己起步的标志，表现了作者在艺术上敢于超越前人的勇气。文章写几次想看日出而未得机缘，欲扬先抑，巧于蓄势，使文章显得波澜起伏。文章在浓墨重彩而又巧笔细雕的写景文字中，巧妙地融入哲理性的议论，不仅使读者如临其境，而且还有力拓展了文章的思想、意境。

雅摇舍

梁实秋

到四川来，觉得此地人建造房屋最是经济。火烧过的砖，常常用来做柱子，孤零零的砌起四根砖柱，上面盖上一个木头架子，看上去瘦骨嶙嶙，单薄得可怜；但是顶上铺了瓦，四面编了

梁实秋

竹篾墙，墙上敷了泥灰，远远地看过去，没有人能说不像是座房子。我现在住的“雅舍”正是这样一座典型的房子。不消说，这房子有砖柱，有竹篾墙，一切特点都应有尽有。讲到住房，我的经验不算少，什么“上支下摘”，“前廊后厦”，“一楼一底”，“三上三下”，“亭子间”，“茆草棚”，“琼楼玉宇”和“摩天大厦”，各式各样，我都尝试过。我不论住在那里，只要住得稍久，对那房子便发生感情，非不得已我还舍不得搬。这“雅舍”，我初来时仅求其能蔽风雨，并不敢存奢望，现在住了两个多月，我的好感油然而生。虽然我已渐渐感觉它并不能蔽风雨，因为有窗而无玻璃，风来则洞若凉亭，有瓦而空隙不少，雨来则渗如滴漏。纵然不能蔽风雨，“雅舍”还是自有它的个性。有个性就可爱。

“雅舍”的位置在半山腰，下距马路约有七八十层的土阶。前面是阡陌螺旋的稻田。再远望过去是几抹葱翠的远山，旁边有高粱地，有竹林，有水池，有粪坑，后面是荒僻的榛莽未除的土山坡。若说地点荒凉，则月明之夕，或风雨之日，亦常有客到，大抵好友不嫌路远，路远乃见情谊。客来则先爬几十级的土阶，进得屋来仍须上坡，因为屋内地板乃依山势而铺，一面高，一面低，坡度甚大，客来无不惊叹，我则久而安之，每日由书房走到饭厅是上坡，饭后鼓腹而出是下坡，亦不觉有大不便处。

“雅舍”共是六间，我居其二。篾墙不固，门窗不严，故我与邻人彼此均可互通声息。邻居轰饮作乐，咿唔诗章，喁喁细语，以及鼾声，喷嚏声，吮汤声，撕纸声，脱皮鞋声，均随时由门窗户壁的隙处荡漾而来，破我岑寂。入夜则鼠子瞰灯，才一合眼，鼠子便自由行动，或搬核桃在地板上顺坡而下，或吸灯油而推翻烛台，或攀援而上帐顶，或在门框桌脚上磨牙，使得人不得安枕。但是对于鼠子，我很惭愧的承认，我“没有法子”。“没有法子”一语是被外国人常常引用着的，以为这话最足代表中
员懇

国人的懒惰隐忍的态度。其实我的对付鼠子并不懒惰。窗上糊纸，纸一戳就破；门户关紧，而相鼠有牙，一阵咬便是一个洞洞。试问还有什么法子？洋鬼子住到“雅舍”里，不也是“没有法子”？比鼠子更骚扰的是蚊子。“雅舍”的蚊风之盛，是我前所未见的。“聚蚊成雷”真有其事！每当黄昏时候，满屋里磕头碰脑的全是蚊子，又黑又大，骨骼都像是硬的。在别处蚊子早已肃清的时候，在“雅舍”则格外猖獗，来客偶不留心，则两腿伤处累累隆起如玉蜀黍，但是我仍安之。冬天一到，蚊子自然绝迹，明年夏天——谁知道我是否住在“雅舍”！

“雅舍”最宜月夜——地势较高，得月较先。看山头吐月，红盘乍涌，一霎间，清光四射，天空皎洁，四野无声，微闻犬吠，坐客无不悄然！舍前有两株梨树，等到月升中天，清光从树间筛洒而下，地上阴影斑斓，此时尤为幽绝。直到兴阑人散，归房就寝，月光仍然逼进窗来，助我凄凉。细雨蒙蒙之际，“雅舍”亦复有趣。推窗展望，俨然米氏章法，若云若雾，一片弥漫。但若大雨滂沱，我就又惶悚不安了，屋顶湿印到处都有，起初如碗大，俄而扩大如盆，继则滴水乃不绝，终乃屋顶灰泥突然崩裂，如奇葩初绽，轰然一声而泥水下注，此刻满室狼藉，抢救无及。此种经验，已数见不鲜。

“雅舍”之陈设，只当得简朴二字，但洒扫拂拭，不使有纤尘。我非显要，故名公巨卿之照片不得入我室；我非牙医，故无博士文凭张挂壁间；我不业理发，故丝织西湖十景以及电影明星之照片亦均不能张我四壁。我有一几一椅一榻，酣睡写读，均已有着，我亦不复他求。但是，陈设虽简，我却喜欢翻新布置。西人常常讥笑妇人喜欢变更桌椅位置，以为这是妇人天性喜变之一征。诬否且不论，我是喜欢改变的。中国旧式家庭，陈设千篇一律，正厅上是一条案，前面一张八仙桌，一边一把靠椅，两旁是两把靠椅夹一只茶几。我以为陈设宜求疏落参差之致，最忌排

偶。“雅舍”所有，毫无新奇，但一物一事之安排布置俱不从俗。人入我室，即知此是我室。笠翁《闲情偶寄》之所论，正合我意。

“雅舍”非我所有，我仅是房客之一。但思“天地者万物之逆旅”，人生本来如寄，我住“雅舍”一日，“雅舍”即一日为我所有。即使此一日亦不能算是我有，至少此一日“雅舍”所能给予之苦辣酸甜，我实躬受亲尝。刘克庄词：“客里似家家似寄。”我此时此刻卜居“雅舍”，“雅舍”即似我家。其实似家似寄，我亦分辨不清。

长日无俚，写作自遣，随想随写，不拘篇章，冠以“雅舍小品”四字，以示写作所在，且志因缘。

（选自《雅舍小品集》人民日报出版社 1981年版）

简析：

梁实秋的散文，其一版再版仅次于鲁迅，构成了现代文学史上令人发省的“雅舍现象”，故特选了这篇。这是一篇托物言志之作，作者通过对“雅舍”建筑方式、地理位置、内部陈设以及作者在“雅舍”居住的种种生活状况和感受的描写，含蓄地表现了他忘怀得失甘居淡泊的心志。作者运用了托物言志的手法。作者抓住事物的特点进行细致描写，生活细节写得特别生动具体。作者寓绚烂于平朴之中，不讲排偶，却能于自由参差中见出整齐；不拘格律，亦有平仄谐调和声韵搭配，语言典雅简洁。

五味巷

贾平凹

长安城内有一条巷；北边为头，南边为尾，千百米长短；五丈一棵小柳，十丈一棵大柳。那柳都长得老高，一直突出两层木楼，巷面就全阴了，如进了深谷峡底；天只剩下一带，又尽被柳条割成一道儿的，一溜儿的。路灯就藏在树中，远看隐隐约约，

羞涩像云中半露的明月，近看光芒成束，乍长乍短在绿缝里喷射。在巷头一抬脚起步，巷尾就有了响动，背着灯往巷里走，身影比人长，越走越长，人还在半巷，身影已到巷尾去了。巷中并无别的建筑，一堵侧墙下，孤零零站一竿铁管，安有龙头，那便是水站了；水站常常断水，家家少不了备有水瓮，水桶，水盆儿，水站来了水，一个才会说话的孩子喊一声“水来了！”全巷便被调动起来。缺水时节，地震时期，巷里是一个神经，每一个人都可以当将军。买高档商品，是要去西大街、南大街。但生活日用，却极方便：巷北口就有了四间门面，一间卖醋，一间卖椒，一间卖盐，一间卖碱；巷南口又有了一大铺，专售甘蔗，最受孩子喜爱，每天门口拥集很多，来了就赶，赶了又来。巷本无名，借得巷头巷尾酸辣苦碱甜，便“五味，五味”，以此命名叫开了。

这巷子，离大街是最远的了，车从未从这里路过，或许就最保守着古老，也因保守的成分最多，便一直未被人注意过，改造过。但居民却看重这地方，住房越来越多，门窗越安越稠。东边木楼，从北向南，一百二十户，西边木楼，从南向北，一百零三户。门上窗上，挂竹帘的，吊门帘的，搭凉棚的，遮雨布的，一入巷口，各人一眼就可以看见自己门窗的标志。楼下的房子，没有一间不阴暗，楼上的房子，没有一间不裂缝；白天人人在巷里忙活，夜里就到每一个门窗去，门窗杂乱无章，却谁也不曾走错过。房间里，布幔拉开三道，三代界线划开；一张木床，妻子，儿子，香甜了一个家庭，屋外再吵再闹，也彻夜酣眠不醒了。

城内大街是少栽柳的，这巷里柳就觉得稀奇。冬天过去，春天几时到来，城里没有山河草林，惟有这巷子最知道。忽有一日，从远远的地方向巷中一望，一巷迷迷的黄绿，忍不住叫一声“春来了！”巷里人倒觉得来的突然，近看那柳枝，却不见一片绿叶，以为是迷了眼儿。再从远处看，那黄黄的，绿绿的，又弥漫

漫在巷中。这奇观儿曾惹得好多人来，看了就叹，叹了就折，巷中人就有了制度：君子动眼不动手。只有远道的客人难得来了，才折一枝二枝送去瓶插。瓶要磁瓶，水要净水，在茶桌几案上置了，一夜便皮儿全绿，一天便嫩牙暴绽，三天吐出几片绿叶，一直可以长出五指长短，不肯脱落，秀娟如美人的长眉。

到了夏日，柳枝全挂了叶子，枝条柔软修长如长发，数十缕一撮，数十撮一道，在空中吊了绿帘，巷面上看不见楼上窗，楼窗里却看清巷道人。只是天愈来愈热，家家门窗对门窗，火炉对火炉，巷里热气散不出去，人就全到了巷道。天一擦黑，男的一律裤头，女的一律裙子，老人孩子无顾忌，便赤着上身，将那竹床，竹椅，竹席，竹凳，巷道两边摆严，用水哗地泼了，仄身躺着卧着上去，茶一碗一碗喝，扇一时一刻摇，旁边还放盆凉水，一刻钟去擦一次。有月，白花花一片，无月，烟火头点点，一直到了夜阑，打鼾的，低谈的，坐的，躺的，横七竖八，如到了青岛的海滩。

若是秋天，这里便最潮湿，砖块铺成的路面上，人脚踏出坑凹，每一个砖缝都长出野草，又长不出砖面，就嵌满了砖缝，自然分出一块一块的绿的方格儿。房基都很潮，外面的砖墙上印着泛潮后一片一片的白渍，内屋脚地，湿湿虫繁生，半夜小解一拉灯，满地湿湿虫乱跑，使人毛骨悚然，正待要捉，却霎时无影。难得的却有了鸣叫的蚰蚰，水泥大楼上，柏油街道上都有着蚰蚰，这砖缝、木隙里却是它们的家园。孩子们喜爱，大人也不去捕杀，夜里懒散地坐在家中，倒听出一种生命之歌，欢乐之歌。三天，五天，秋雨就落一场，风一起，一巷乒乒乓乓，门窗皆响，索索瑟瑟，枯叶乱飞，雨丝接着斜斜下来，和柳丝一同飘落，一会拂到东边窗下，一会拂到西边窗下。未了，雨戛然而止，太阳又出来，复照玻璃窗上，这儿一闪，那儿一亮，两边人家的动静，各自又对映在玻璃上，如演电影，自有了天然之趣。

孩子们是最盼着冬天的了。天上下了雪，在楼上窗口伸手一抓，便抓回几朵雪花，五角形的，七角形的，十分好看，凑近鼻子闻闻有没有香气，却倏忽就没了。等雪在柳树下积得厚厚的了，看见有相识的打下边过，动手一扯那柳枝，雪块就哗地砸下，并不生疼，却吃一大惊，楼上楼下就乐得大呼小叫。适着一好日头，家家就忙着打水洗衣，木盆都放在门口，女的揉，男的涂，花花彩彩的衣服全在楼窗前用竹竿挑起，层层叠叠，如办展销。风翻动处，常露出姑娘俊俏俏白脸，立即又不见了，唱几句细声细气的电影插曲，逗起过路人好多遐想。偶尔就又有顽童恶作剧，手握一小圆镜，对巷下人一照，看时，头儿早缩了，在木楼里嗤嗤痴笑。

这里每个家里，都在体现着矛盾的统一：人都肥胖，而楼梯皆瘦，两个人不能并排，提水桶必须双手在前；房间都小，而立柜皆大，向高空发展，乱七八糟东西一古脑全塞进去；工资都少，而开销皆多，上养老，下育小，两个钱顶一个钱花，自由市场的鲜菜吃不起，只好跑远道去国营菜场排队；地位都低，而心性皆高，家家看重孩子学习，巷内有一位老教师，人人器重。当然没有高干、中干住在这里，小车不会来的，也就从不见交通警察，也不见一次戒严。他们在外从不管教别人，在家也不受人教管：夫妻平等，男回来早男做饭，女回来早女做饭。他们也谈论别人住水泥楼上的单元，但末了就数说那单元房住了憋气：一进房，门“砰”地关了，一座楼分成几十个世界。也谈论那些后有后院，前有篱笆花园的人家，但末了就又数说那平房住不惯：邻人相见，而不能相逾。他们害怕那种隔离，就越发维护着亲近，有生人找一家，家家都说得清楚：走哪个门，上哪个梯，拐哪个角，穿哪个廊。谁家娶媳妇，鞭炮一响，两边楼上楼下伸头去看，乐事的剪一把彩纸屑，撒下新郎新娘一头喜，夜里去看闹新房，吃一颗喜糖，说十句吉祥。谁说不出谁家大人的小名，谁

家小孩的脾性呢？

他们没有两家是乡当的，汉，回，满，各种风俗。也没有说一种方言的，北京，上海，河南，陕西，南腔北调。人最杂，语言丰富，孩子从小就会说几种话，各家都会炒几种风味菜，除了外国人，哪儿的人来都能交谈，哪儿来的剧团，都要去看。坐在巷中，眼不能看四方，耳却能听八面，城内哪个商场办展销，哪个工厂办技术夜校，哪个书店卖高考复习资料？只要一家知道，家家便知道。北京开了什么会，他们要议论，某个球队出国得了冠军，他们要欢呼，哪个干部搞走私，他们要咒骂。议完了，笑完了，骂完了，就各自回家去安排各家的事情，因为房小钱少，夫妻也有吵的，孩子也有哭的。但一阵雷鸣电闪，立即便风平浪静，妻子依旧是乳，丈夫依旧是水，水乳交融，谁都是谁的俘虏：一个不笑，一个不走，两个笑了，孩子就乐，出来给人说：爸叫妈是冤家，妈叫爸是对头。

早上，是这个巷子最忙的时候。男的去买菜，排了豆腐队，又排萝卜队，女的给孩子穿衣喂奶，去炉子上烧水做饭。一家人匆匆吃了，但收拾打扮却费老长时间：女的头发要油光松软，裤子要线楞不倒，男子要领齐帽端，鞋光袜净，夫妻自是对方的镜子，一切满意了，一溜一行自行车扛下楼，一声叮铃，千声呼应，头尾相接，出巷去了。中午巷中人少，孩子可以隔巷道打羽毛球。黄昏来了，巷中就一派悠闲：老头去喂鸟儿，小伙去养鱼，女人最喜育花。鸟笼就挂满楼窗和柳桠上，鱼缸是放在走廊、台阶上，花盆却苦于没处放，就用铁丝木板在窗外凌空吊一个凉台。这里的姑娘和月季，突然被发现，立即成了长安城内之最，五年之中，姑娘被各剧团吸收了十人，月季被植物园专家参观了五次。

就是这么个巷子，开始有了声名，参观者愈来愈多了。八一年冬，我由郊外移居城内，天天上下班，都要路过这巷子，总是
源源

带了油盐酱醋瓶，去那巷头四间门面捎带，吃醋椒是酸辣，尝盐碱是咸苦。进了巷口，一直往南走，短短小巷，却用去我好多时间，走一步，看一步，想一步，千缕思绪，万般感想。出了南巷口，见孩子们又拥集在甘蔗铺前啃甘蔗，吃得有滋有味，小孩吃，大人也吃。我便不禁两耳下陷坑，满口生津，走去也买一根，果然水分最多，糖分最浓，且甜味最长。

（选自《贾平凹散文大系》第 1 卷，漓江出版社 1993 年版）

简析：

贾平凹的散文，艺术感受好，语言美，所以选了这篇。这是一篇“都市桃花源”，作者通过对五味巷一年四季风物人情的诗意描写，赞美了纯朴美好的民俗民情。文章体现了作者“重精神重情感重整体重气韵、具体而单一、抽象而丰富”的艺术追求，在写作上表现出鲜明的个性。作品没有具体实写某个人，而是着眼于群体的概括性描写，但五味巷中的男人女人、老人小孩都跃然纸上；作者“化景物为情思”地展开叙写，作品中写的每一个细节都作了诗意化的夸张，但都显得非常真实，在真实的写照中，注入了浓郁的诗情；作品的语言在参差中求整齐，具有一种流动的气韵。

车辚辚马萧萧

苏叶

只要留心，便会发现，所有幸福的女人都有一辆漂亮的车。那是她们的丈夫保养的，那是她们的情侣检修的。

我的车很不像样，我有几位朋友的车也都没有什么好气色。每当我们聚在一起，我们那些潦倒的车们也就到了老友重逢的时候。有的瘸着一条腿，有的半身倚着墙，有的车前抱个菜篓子，有的则像匹老黑驴似的，只剩下一付厌世的骨架了。也有的长相虽然小巧，红袍加身，外带金黄绶条，但是泥斑和锈迹从来也不

153

曾脱落过。还有的是一付洋小姐派头，凸胸丰臀，腰肢纤细，然而又太过落拓不羁，东一块伤，西一个疤，也不登记“户口”，身上连个验明正身的腰牌也没有，有点来路不明的模样。

最好玩的是我们集体上路的时候，它们比我们还快活，叽叽，嘎嘎；咋——嗒；咋——嗒；吱——吱；索索索索，索索索索——，它们各自演唱着自度曲，一点也不知道羞怯和难过，叫我们当主人的都不好意思。

有一回，一位“骑士”骑了他的骏马到我们的队伍里来。他的“马”浑身雪白，像个穿缎子的小生，又像是才抹了发蜡，洒过“梦巴黎”香水的南洋客。两朵车轮飞转，像两团飘飘的轻烟，叫人眼馋。但是，我们要走的路又糟又长，春风刚刚吹过，乡路上冰雪化了，泥浆像被犁开的巧克力花生酱，一直延伸到青山碧水之处。“骑士”先还和我们勉强说笑着，但是现状实在折磨人，他的镂空皮鞋不必说了，那些泥巴、草棍、牛屎，还有小石子粒儿，全都喜欢蹦到他的马身马腿上。我们嘲笑他，实际是在鼓励他，但是他终于丢下尴尬，把他的车扛起来，放到肩上，在我们的惊愕中，义无反顾地退阵了。他显得英勇而无畏，我们倒闹得很尴尬，似乎有陷人入坑的嫌疑，像一群穷极无聊的乌鸦，立在路旁，哑口无言。世上的事真是怪，有时怯懦者的气势比勇进之人还要豪迈而且强大。而那些在艰难的道路上孜孜跋涉的人，非但无暇顾及炫耀的锣鼓，反倒常常显出狼狽和孤寡之像来。

自然，从此之后，类似这样的“骑士”、“王子”、“小生”、“侠客”……再也没有在我们的旅队里出现过了。

有个朋友自嘲地说：“唉，看看我们的车，就知道我们是没人疼的。”

另一个朋友说：“哪里！我们是不配被人疼罢了。”

再一个朋友鄙夷道：“你们哪！要人疼干什么？谁配疼我

们呢？”

我同意她的话。

我望着我的那匹“小黑马”，它是最老式的常州“金狮”圆瓦，黑色，塑料壳。十多年前买来时，它的大杠就是弯的；以后也一直没有矫正过。我刚有它的时候，好像小孩子才有了一盒新积木，整天摆弄个不停。而另一辆英俊的车就在这时候悄悄地向我骑过来。是那么沉静地，默契地，良善地。我们可以一口气蹬上全市最陡的高坡，也可以捏紧闸冲下城墙边最深的“峡谷”。在飞一样的车身上，从没有什么呢喃和恣笑，只有眼睛在深深地探望，只有两颗年轻的心相互体会各自的忧伤。春天的风在我们翻飞的发际边急速地流过。晚霞牵来新月在停歇的车身上碰杯以至醉了。冬天的操场像一轮冰盆，冒着碎雪，我们的车轮在柔软的雪地上压出了第一道优美的弧线……

我的车铃是他为我配置的，双铃，像一朵银色的蓓蕾。一个漆黑的雨夜，这朵蓓蕾被人摘走了！他说：“我再给你配个新的吧。”然而，他捧来的是一只单铃，像一朵花被谁撕掉了半朵，亮光也没有了。我的心为之一暗，我不希望取代蓓蕾的是一只反扣的小碗。“这样就不怕再偷了，对吗？”他说。我附和着，但是，熠熠的光骤然黯淡了，那是一种悄悄的失落。时至今日我也理不清我为什么会难过。

像蓓蕾一样，女子是最容易夭折和衰败的，然而是否因此她就该得到降价或封锁？

月色里，日色里，我的“马儿”再没有银花似的铃铛了。我很不愿去掀响那只生硬的“铁碗”，骑到紧要处，扯起嗓子一喊，吓得路人惊跳两边。人一不斯文，“马”的衣冠就常常不整。大杠显得更弯了，几个月也难得清洗它一回。泥里，雨里，雪里，风里，它越来越犟，顶着一个反扣的小碗儿，跑得颠颠的。

渐渐地，一个人了。骑着我的“黑马”，心里慢慢地响起一支唱给自己的歌。没有歌词，没有头尾，只要一上路，歌就辽阔地响起。这时候，我才知道，我要走的路太多，要驮的东西太重，要追的月儿太圆，太阳太亮。这时候才知道，没有诗情画意的日子不是坏日子；缺少柔情蜜意的日子不是苦日子；一无所有的日子不是穷日子！只是忘不了他曾给予的那些纯净如水的日子……

偶尔地还遇见那个给了我蓓蕾又撕去了半朵的人，仍旧善良沉静地向我一笑。不过他的马早就换了，如今他骑的是一匹冒着蓝色火焰的“铃木”快驹，油门轻踩，寒光中已驰出十万八千里。低低望望我的歪脖子小黑马，一身伤疤，风尘仆仆。不知从何处来，不知去往何处？它如此镇定，似乎胸有成竹：从来处来，向去处去！，只是它实在已太破旧了，每次一蹬，它都劝我：“换一辆吧，换一辆吧……”

去年冬天，“歪脖子”终于不能再骑了，我把它安置在一个有车棚的朋友家，舍不得卖了它。我现在骑的这辆红车，也是辆旧车，是从别人手中买来的淘汰品。它也挺好，不娇气，骨架也还结实。有一朵生了锈的双铃。每当繁忙的日子，快乐的日子，或是紧张的日子，苦恼的日子，我去到楼下，拍一拍它身上的灰，说一声：“走吧。”它总是双蹄一振，立马起程。不要什么侍养，不图什么尊贵，饿了给它打打气，松了给它紧紧轴，实在不行时，它招呼我向它的关节处踢两脚，然后一路潇洒地颠驰而去。

吴冠中 1980年 1月

（选自《新散文十二家代表作》，湖南文艺出版社 1989年版）

简析：

这是一篇即事抒情的散文，作者通过骑单车的有关生活，表现了当代女性自强不息的精神和对自身价值的认识。即事抒情是

吴冠中

文章显著特点，作者写了许多事，但写事是为了抒情言志，文中的车虽有一定寓意，但从整体上看还未构成象征。作者写车，拟人手法用得巧妙，使人、车两相映衬。以“骑士”、“王子”、“小生”、“侠客”为反衬，突出了自己自强不息的精神。巧妙的比喻和哲理性的抒情，也为作品增添了文采。

孙楷第先生

张中行

孙楷第先生是我在通县师范上学时期的老师，字子书，依礼，我应该以字称之，只是字罕为人知，不得已而从权，称名。孙先生于一九八六年作古，确切时日，是直到不久前，由师母温芳云夫人那里要来一些介绍和纪念文章才知道的。介绍文章中有一篇《孙楷第传略》，杨镰所写，刊于一九八五年第一期的《晋阳学刊》，内容简要而全面，我以为，述说孙先生的业绩，这样写就够了。——就是没有这一篇，我也不想写这方面的。孙先生是小说戏曲史的专家，研究这些，走的是清朝汉学家的路子，用考证的方法，广收材料，于材料的比勘中辨明实相。这方法，这材料，甚至推出的结论，不往里钻的人不会感兴趣。往里钻的人呢，都熟悉孙先生的几部名著，主要是三种小说书目、两种戏曲考和沧州前后集，也就用不着我再费辞。而还想写，是因为觉得：其一，我的琐话常常提及师辈，孙先生是更近的师辈（中学时期受教），依情理不当漏掉；其二，大著以外的零零碎碎也许另有一种意义，这别人未必知道，也依情理，不当秘而不传。以下写，因为是零零碎碎，就想到什么说什么。

记得一九二九年或一九三〇年，我在通县师范，还差一两年毕业，学校请孙先生来教国文课。知道他是北京师范大学国文系毕业，留校任助教；到通县兼课，距离五十里，往返奔波，推想家道必不是富裕的。人清瘦，总是像大病初愈的样子。口不能说

有才，但讲得细致确切，丁是丁，卯是卯，我个人的感觉，是有学问，像是也不想学问以外的事。我当时入世浅，理想多，无知而尊重知，因而对孙先生，起初是怀有深的敬意，时间稍长就交往多起来。记得有事到北京还去看过他，至少是两三次吧，那时他住在中南海居仁堂西四所的西房，环境清雅，屋里书已经不少。我的印象，他更加往书里钻，因而离世故更远了。清瘦的程度有增无减，可是心情安静而愉快，不只一次，我听见他一边走一边吟诗。

其后不很久，他不再到通县去兼课；我也离开通县，到北京大学上学。我们离近了，见面的次数却不多，主要原因是他忙，我不便打搅他。礼貌性地问候也不多，现在记得的，他迁居次数不少，住西城石老娘胡同傅增湘家，住北海、景山之间的大（小？）石作，住西郊北京大学（原燕京大学）的镜春园，我都去过。往镜春园的一次已经是五十年代初，他身体情况似乎更下，晚秋季节，院墙上爬山虎的叶子刚露红，我在院里打招呼，他在屋里答话，让等一等，原来是找毛围巾，围得严严实实的才出来迎接。他也念旧，总是问这问那，表示很关心。很少谈学问，推想原因的少一半是专门的东西，一言难尽；多一半是我远离汉学，已经不是孺子可教。这之后，小则各种学习，大则各种运动，继续而来，我，轻些说是乏善可述，重些说是自顾不暇，因而来往就断了。

一断就是二十年以上。他早已离开北京大学，到文学研究所任研究员。镜春园的住处，据说是文化大革命初被迫放弃，经过不少颠簸，最后才迁到建国门外的学部宿舍。我由于另外的原因，城内的住处也放弃，到北京大学女儿处寄居。一九七六年七月下旬，唐山大地震，北京大学继承的原燕京大学的中西合璧式楼房遗产，因为是钢筋混凝土所铸，成了宝贝，为保命，从权，大家往里挤。我们分到一间，在未名湖北岸的红三楼。孙先生的

员园

甥女住红三楼稍东的健斋，孙先生逃难，住在他甥女那里。万没想到，忽然我们成了近邻，不只可以朝夕相见，而且几乎可以终日对坐闲谈。比起前些年，他反而丰满些。问他怎么保养的，说只是因是子（实为蒋维乔）静坐法。但他又说，无论如何，精力总是不行了，譬如那篇谈变文的文章，后半的材料早已齐备，只是因为精力，就写不出来了。

我们常在一起，谈得很多。其结果，对于孙先生，我的认识就更加清楚。总的说，可以简而要地论断，他是老牌的货真价实的没有任何搀合的汉学家。先要说明一下，这论断是叙述事实，不是或主要不是赞扬成就。赞扬当然可以，但这会引来疑心，是有意贬低宋学，甚至新学。所以还是客观主义的好，只说汉学，不管是不是超过其他。老牌的汉学，以乾嘉学派为代表，是题材限于四部，即所谓国学，用考证的方法求实，即弄清某一历史情况的真相，而不谈，至少是不很注意，应该怎样希圣希贤。这样的学风有优点，是脚踏实地，不空口说白话。缺点也不是没有，往大处说是躲开现实社会的争端（起初并且是有意的），往小处说是躲开正心诚意一类问题；而人，有了生，不能无所求，因而就不能跳出人己的关系网，总是闭门考大禹是不是虫子，曹雪芹是不是死于壬午除夕，也未免过于松心了吧？但这是就整个社会说，至于各个人，那就还可以从分工方面着眼，有的人走陈涉、吴广一条路，很好，有的人走马融、郑玄一条路，也不坏。孙先生走的是马融、郑玄一条路，而且没有什么搀合。所谓搀合，是指材料、注意点等的超出传统，如刘勰、严羽之外也引亚里士多德，生霸死霸考之外也谈《红楼梦》的艺术价值之类。在这方面，孙先生是家风纯正，用笑话说，够得上真正老王麻子，郑重其事地说，可以算作乾嘉学派的殿军。

评价或推崇成就，称为乾嘉学派的殿军，孙先生可以当之而无愧。举证，不难，但是太多。只好大题小作，以点代面。先泛

说治学方法，是从疑开始，即在故纸中，像是没有问题的地方发现问题；然后要博，即查阅一切有关材料，中间经过慎重比勘，舍去不可信的，取其可信的，最后得出结论。这里显然有两难：一是肚子里要装满古籍，有用的都不遗漏；二要头脑清楚，能看到问题，辨析真伪。汉学家的本领就在于能够克服这两难。孙先生也是这样，能够由博而精，所以一生喜欢考，考这考那，几乎都取得使人信服的成果。只举其中之一为例，是收入《沧州后集》卷四的《唐章怀太子贤所生母稽疑》。章怀太子李贤名气很大，因为《后汉书》的注是他主持作的。史多称他是高宗第六子，武后所生，死时年三十二。孙先生根据大量史料，推断李贤是武后姊韩国夫人所生（高宗的私生子），死时年三十一。这篇文章是一九四七年所作，一九七二年章怀太子墓志铭在陕西出土，两份，都说李贤死于文明元年，年三十一，证实孙先生的论断是对的。悬揣而合于事实，这就可见汉学的力量和汉学家的高明。

我也喜欢翻书，但杂而不专，又善忘，因为对于孙先生的博而精，总是十分钦佩。他研究小说戏曲，大致说内容是在我国文献的后半段，可是文献的前半段，他同样是了如指掌。一次在未名湖畔闲谈，我问他，著作中引用这么多材料，是不是都有卡片。他说有些卡片，但是不多，主要还是靠记，譬如史部，前四史直到新旧唐书，他差不多都记得。这使我想到了历代的学术界名人，如颜师古、苏东坡、钱牧斋、纪晓岚之流，四部的重要典籍，大致是都能背的。能背来于熟，熟来于勤，勤还有来源，是迷恋，所谓死生以之，在孙先生的身上，我有幸还能见到这样的流风余韵。

凡事都会有得失两面。博而精，考证有大成就，是得的一面。还有失的一面，是容易成为书呆子。从二十年代后期我认识孙先生的时候起，到八十年代前期我最后一次看见他的时候止，

我的印象，除去书和他专精的学问以外，他像是什么也不想，甚至什么也不知道。应该知道而不知道的，其中之一，依常情，相当重要，是世故。例如一次谈闲话，也是在未名湖畔，他提及写了一篇批评某书的文章，某书作者表示谨受教，希望不必发表，他不接受，跟我说的理由是：“我发表我的意见，别人管得着吗？”这就是只看见学问，没看见世态。

文化大革命的风暴来了，听说他幸免于抄家，但不知有什么困难不能克服，所有的存书，连带书柜，以四百六十元的代价，让中国书店运走了。他的书，我知道，相当多，大部头的，如二十四史，四部丛刊初、二、三编，等等，治国学的人必备的，以及小说戏曲方面的，他都有，而一下子就斩草除根，我推想，原因之一，或重要的之一，还是书呆子气太重，世故太少。但人间没有后悔药，说，问原因，都没用了。重要的是如何善后。当然最好是找回来。据说费了不少周折，不只一本没回来，反而听说，同单位的某某人，由旧书店买到他的批校本。他生气，也伤心，心情很不好。这时期，我去看过他。他多半躺在床上。我无力帮他找书，但不能不聊尽弟子之谊，只得用俗语所谓“想开了”的理论劝他，并且说，反正年事已高，没有精力再写，找回来也用处不大，有兴趣，拿两本新印的看看算了。他静静地听着，没有答话，显然是心情不能接受而不便反驳。坐一会儿，我辞出，最后的一面就这样完结了。其后，听说他心情不好的情况加重，原因是某高级人物谈到落实知识分子政策，曾举他为例，说书都给找回来，而这次谈话，报纸登了，他碰巧看到，于是而更生气，更伤心，简直近于精神失常了。我当然要去看看。到他的住所，叫门。师母出来，很不好意思地说，两天前，史树青先生来，送书，谈得很好的，他忽然变了脸，把史先生赶走了。劝我还是不进去好。我沉吟了一下，只好从命。以后就没有再去。

我有时还想到他，连带想到书和书生的坎坷，以及“想开

了”的理论。其实，人生多事，事来了，处理，总是不能像说的或想的那样容易。理论的力量终归是有限的。至于孙先生，像是连这样的理论也不想引用。何以言之？有他的诗作为证。也是地震时期，他拿他的《钝翁诗稿》给我看，我抄了一部分，其中有这样两首：

赠邓之诚文如四首（之四）

三字贫患病，一生清狷狂。束身为士辱，低首事人忙。行路仍多碍，归耕未有方。诗书真误我，岁暮转凄凉。

有感世运何人值半千，数奇亦不怨苍天。少年往事贫犹忆，老子于今困可怜。旧稿丛残如敝帚，寒家古物是青毡。他年与我俱灰烬，偶一思之尚惘然。

两首诗的末句是“凄凉”和“惘然”，可见仍是想不开。想不开是为“书”，为“治学”，就算是不够达观吧，由束发到易箠，始终如一，不知别人怎么样，我是宁愿洒一些同情之泪的。

（选自《读书》1983年第1期）

简析：

张中行的散文，老而弥坚，虽然免不了掉书袋和啰嗦的毛病，但记叙、议论颇多付佳作。其广博的学识和深厚的人生体验，是他人难以取代的。这是一篇写人的散文，作者通过他与孙楷第先生交往过程的平凡琐事，表现了著名学者孙楷第先生脚踏实地、严谨专注的治学精神及其在文化大革命中的遭遇，含蓄表达了对他的钦佩、同情、缅怀之情，并通过这些小事，折射出特定时代的社会生活内容。作品以交往为基本线索，兼及他的治学与为人，行文随意，笔墨老到，叙谈中也时常提及自己，以平淡的口吻写深情，通过小事写出了大的境界，文章显得非常厚重。

红楼点滴

张中行

红楼点滴一

民国年间，北京大学有三个院：一院是文学院，即有名的红楼，在紫禁城神武门（北门）以东汉花园（沙滩的东部）。二院是理学院，在景山之东马神庙（后改名景山东街）路北，这是北京大学的老居址，京师大学堂所在地。三院是法学院（后期移一院），在一院之南北河沿路西。红楼是名副其实的红色，四层的砖木结构，坐北向南一个横长条。民国初年建造时候，是想用作宿舍的，建成之后用作文科教室。文科，而且是教室，于是许多与文有关的知名人士就不能不到这里来进进出出。其中最为大家所称道的当然是蔡元培校长，其余如刘师培、陈独秀、辜鸿铭、胡适等，就几乎数不清了。人多，活动多，值得说说的自然就随着多起来。为了把乱丝理出个头绪，要分类。其中的一类是课堂的随随便便。

一般人谈起北京大学就想到蔡元培校长，谈起蔡元培校长就想到他开创的风气——兼容并包和学术自由。这风气表现在各个方面，或者说无孔不入，这孔自然不能不包括课堂。课堂，由宗周的国子学到清末的三味书屋，规矩都是严格的。北京大学的课堂却不然，虽然规定并不这样说，事实上总是可以随随便便。这说得鲜明一些是：不应该来上课的却可以每课必到，应该来上课的却可以经常不到。

先说不应该上课而上课的情况。这出于几方面的因缘和合。北京大学不乏名教授，所讲虽然未必都是发前人之所未发，却是名声在外。这是一方面。有些年轻人在沙滩一带流浪，没有上学而同样愿意求学，还有些人，上了学而学校是不入流的，也愿意

买硬席票而坐软席车，于是都踊跃地来旁听。这也是一个方面。还有一个方面是北京大学课堂的惯例：来者不拒，去者不追。且说我刚入学的时候，首先感到奇怪的是同学间的隔膜。同坐一堂，摩肩碰肘，却很少交谈，甚至相视而笑的情况也很少。这由心理方面说恐怕是，都自以为有一套，因而目中无人。但这就给旁听者创造了大方便，因为都漠不相关，所以非本班的人进来入座，就不会有人看，更不会有人盘查。常有这样的情况，一个学期，上课常常在一起，比如说十几个人，其中哪些是选课的，哪些是旁听的，不知道；哪些是本校的，哪些不是，也不知道。这模模糊糊，有时必须水落石出，就会近于笑谈。比如刘半农先生开“古声律学”的课，每次上课有十几个人，到期考才知道选课的只有我一个人。还有一次，听说是法文课，上课的每次有五六个人，到期考却没有一个人参加。教师当然很恼火，问管注册的，原来是只一个人选，后来退了，管注册的人忘记注销，所以便宜了旁听的。

再说应该上课而不上课的情况。据我所知，上课时间不上课，去逛大街或看电影的，像是很少。不上有种种原因或种种想法。比如有的课不值得听，如“党义”；有的课，上课所讲与讲义所写无大差别，可以不重复；有的课，内容不深，自己所知已经不少；等等。这类不上课的人，上课时间多半在图书馆，目的是过屠门而大嚼。因为这样，所以常常不上课的人，也许是成绩比较好的；在教授一面，也就会有反常的反应，对于常上课的是亲近，对于不常上课的是敬畏。不常上课，有旷课的处罚问题，学校规定，旷课一半以上不能参加期考，不考不能得学分，学分不够不能毕业。怎么办？办法是求管点名（进课堂看座位号，空位画一次缺课）的盛先生擦去几次。学生不上课，钻图书馆，这情况是大家都知道的，所以盛先生总是慨然应允。

这种课堂的随随便便，在校外曾引来不很客气的评论，比
员 甄

如，北京大学是把后门的门槛锯下来，加在前门的门槛上，就是一种。这评论的意思是，进门很难；但只要能进去，混混就可以毕业，因为后门没有门槛阻挡了。其实，至少就我亲身所体验，是进门以后，并没有很多混混过去的自由，因为有无形又不成文的大法管辖着，这就是学术空气。说是空气，无声无臭，却很厉害。比如说，许多学问有大成就的人都是蓝布长衫，学生，即使很有钱，也不敢西服革履，因为一对照，更惭愧。其他学问大事就更不用说了。

时间不很长，我离开这个随随便便的环境。又不久，国土被侵占，学校迁往西南，同清华、南开合伙过日子去了。一晃过了十年光景，学校返回旧居，一切支离破碎。我有时想到红楼的昔日，旧的风气还会有一些吗？记得是 1937 年或 1938 年，老友曹君来串门，说梁思成在北大讲中国建筑史，每次放映幻灯片，很有意思，他听了几次。下次是最后一次，讲述建筑，应该去听听。到时候，我们去了。讲的是花园、桥、塔等等，记得幻灯片里有苏州木渎镇的某花园，小巧曲折，很美。两小时，讲完了，梁先生说：“课讲完了，为了应酬公事，还得考一考吧？诸位说说怎么考好？”听课的有近二十人，没有一个人答话。梁先生又说：“反正是应酬公事，怎么样都可以，说说吧。”还是没有人答话。梁先生像是恍然大悟，于是说：“那就先看看有几位是选课的吧。请选课的举手。”没有一个人举手。梁先生笑了，说：“原来诸位都是旁听的，谢谢诸位捧场。”说着，向讲台下作一个大揖。听讲的人报之以微笑，而散。我走出来，想到北京大学未改旧家风，心里觉得安慰。

红楼点滴二

点滴一谈的是红楼散漫的一面。还有严正的一面，也应该谈谈。不记得是哪位先生了，上课鼓励学生要有求真精神，引古希
员苑

腊亚里士多德改变业师柏拉图学说的故事，有人责问他不该这样做，他说：“吾爱吾师，吾更爱真理。”红楼里就是提倡这种精神，也就真充满这种空气。这类故事很不少，说几件还记得的。

先说一件非亲历的。我到北京大学是三十年代初，其时古文家刘师培和今文家崔适已经下世十年左右。听老字号的人说，他们二位的校内住所恰好对门，自然要朝夕相见，每次见面都是恭敬客气，互称某先生，同时伴以一鞠躬；可是上课之后就完全变了样，总要攻击对方荒谬，毫不留情。崔有著作，《史记探原》和《春秋复始》都有北京大学讲义本，刘著作更多，早逝之后刊为《刘申叔先生遗书》，可见都是忠于自己的所信，当仁不让的。

三十年代初，还是疑古考古风很盛的时候；同是考，又有从旧和革新之别。胡适写了《中国哲学史大纲》上卷，在学校讲中国哲学史，自然也是上卷。顺便说个笑话，胡还写过《白话文学史》，也是只有上卷，所以有人戏称之为“上卷博士”。言归正传，钱宾四（穆）其时已经写完《先秦诸子系年考辨》，并准备印《老子辨》。两个人都不能不处理《老子》。这个问题很复杂，提要言之，书的《老子》，人的“老子”，究竟是什么时代的？胡从旧，二“老”就年高了，高到春秋晚年，略早于孔子；钱破旧，二“老”成为年轻人，晚到战国，略早于韩非。胡书早出，自然按兵不动，于是钱起兵而攻之，胡不举白旗，钱很气愤，一次相遇于教授会（现在名教研室或教员休息室），钱说：“胡先生，《老子》年代晚，证据确凿，你不要再坚持了。”胡答：“钱先生，你举的证据还不能使我心服；如果能使我心服，我连我的老子也不要了。”这次激烈的争执以一笑结束。

争执也有不这样轻松的。也是反胡，戈矛不是来自革新的一面，而是来自更守旧的一面。那是林公铎（损），人有些才气，读书不少，长于记诵，二十几岁就到北京大学国文系任教授。一

个熟于子曰诗云而不识粤语的人，不赞成白话是可以理解的。他不像林琴南，公开写信反对；但又不能唾面自干，于是把满腹怨气发泄在课堂上。一次，忘记是讲什么课了，他照例是喝完半瓶葡萄酒，红着面孔走上讲台。张口第一句就责骂胡适怎样不通，因为读不懂古文，所以主张用新式标点。列举标点的荒唐，其中之一是在人名左侧打一个杠子（案即专名号），“这成什么话！”接着说，有一次他看到胡适写的什么，里面写到他，旁边有个杠子，把他气坏了；往下看，有胡适自己的名字，旁边也有个杠子，他的气才消了些。讲台下大笑。他像是满足了，这场缺席判决就这样结束。

教师之间如此。教师学生之间也是如此，举两件为例。一次是青年教师俞平伯讲古诗，蔡邕所作《饮马长城窟行》，其中有“枯桑知天风，海水知天寒”两句，俞说：“知就是不知。”一个同学站起来说：“俞先生，你这样讲有根据吗？”俞说：“古书这种反训不少。”接着拿起粉笔，在黑板上写出六七种。提问的同学说：“对。”坐下。另一次是胡适之讲课，提到某一种小说，他说：“可惜向来没有人说过作者是谁。”一个同学张君，后来成为史学家的，站起来说，有人说过，见什么丛书里的什么书。胡很惊讶，也很高兴，以后上课，逢人便说：“北大真不愧为大。”

这种站起来提问或反驳的举动，有时还会有不礼貌的。如有那么一次，是关于佛学某问题的讨论会，胡适发言比较长，正在讲得津津有味的时候，一个姓韩的同学气冲冲地站起来说：“胡先生，你不要讲了，你说的都是外行话。”胡说：“我这方面确是很不行。不过，叫我讲完了可以吗？”在场的人都说，当然要讲完。因为这是红楼的传统，坚持己见，也容许别人坚持己见。根究起来，韩君的主张是外道，所以被否决。

这种坚持己见的风气，有时也会引来小麻烦。据说是对于讲

课中涉及的某学术问题，某教授和某同学意见相反，这只要能够相互容忍也就罢了；偏偏是互不相让，争论起来无尽无休。这样延续到学期终了，不知教授是有意为难还是选取重点，考题就正好出了这一个。这位同学自然要言己之所信。教授阅卷，自然认为错误，于是评为不及格。按规定，不及格，下学期开学之后要补考，考卷上照例盖一长条印章，上写：注意，六十七分及格。因为按规定，补考分数要打九折，记入学分册，评六十七分，九折得六十分多一点，勉强及格。且说这次补考，也许为了表示决不让步吧，教授出题，仍是原样。那位同学也不让步，答卷也仍是原样。评分，写六十，打折扣，自然不及格。还要补考，仍旧是双方都不让步，评分又是六十。但这一次算及格了，问为什么，说是规定只说补考打九折，没有说再补考还要打九折，所以不打折扣。这位教授违背了红楼精神，于是以失败告终。

红楼点滴三

点滴一谈散漫，二谈严正；还可以再加一种，谈容忍。我是在中等学校念了六年走入北京大学的，深知充任中学教师之不易。没有相当的学识不成；有，口才差，讲不好也不成；还要有差不多的仪表，因为学生不只听，还要看。学生好比是剧场的看客，既有不买票的自由，又有喊倒好的权利。戴着这种旧眼镜走入红楼，真是面目一新，这里是只要学有专长，其他一切都可以凑合。自然，学生还有不买票的自由；不过只要买了票，进场入座，不管演者有什么奇怪的唱念做，学生都不会喊倒好，因为红楼的风气是我干我的，你干你的，各不相扰。举几件还记得的小事为证。

一件，是英文组，我常去旁听。一个外国胖太太，总不少于五十多岁吧，课讲得不坏，发音清朗而语言流利。她讲一会总要让学生温习一下，这一段空闲，她坐下，由小皮包里拿出小镜

子、粉和胭脂，对着镜子细细涂抹。这是很不合中国习惯的，因为是“老”师，而且在课堂。我第一次看见，简直有点愕然；及至看看别人，都若无其事，也就恢复平静了。

另一件，是顾颉刚先生，那时候他是燕京大学教授，在北京大学兼课，讲《禹贡》之类。顾先生专攻历史，学问渊博，是疑古队伍中的健将；善于写文章，下笔万言，凡是翻过《古史辨》的人都知道。可是天道吝啬，与其角者缺其齿，口才偏偏很差。讲课，他总是意多而言语跟不上，吃吃一会，就急得拿起粉笔在黑板上疾书。写得速度快而字清楚，可是无论如何，较之口若悬河总是很差了。我有时想，要是在中学，也许有被驱逐的危险吧，而在红楼，大家就处之泰然。

又一件，是明清史专家孟心史（森）先生。我知道他，起初是因为他是一桩公案的判决者。这是有关《红楼梦》本事的。很多人都知道，研究《红楼梦》，早期有“索隐”派，如王梦阮，说《红楼梦》是影射清世祖顺治和董鄂妃的，而董鄂妃就是秦淮名妓嫁给冒辟疆的董小宛。这样一比附，贾宝玉就成为顺治的替身，林黛玉就成为董小宛的替身，真是说来活灵活现，像煞有介事。孟先生不声不响，写了《董小宛考》，证明董小宛生于明朝天启四年，比顺治大十四岁，董小宛死时年二十八，顺治还是十四岁的孩子。结果判决：不可能。我是怀着看看这位精干厉害人物的心情才去听他的课的。及至上课，才知道，从外貌看他是不精干，又不厉害。身材不高，永远穿一件旧棉布长衫，面部沉闷，毫无表情。专说他的讲课，也是出奇的沉闷。有讲义，学生人手一编。上课钟响后，他走上讲台，手里拿着一本讲义，拇指插在讲义中间。从来不向讲台下看，也许因为看也看不见。应该从哪里念起，是早已准备好，有拇指作记号的，于是翻开就照本慢读。我曾检验过，耳听目视，果然一字不差。下课钟响了，把讲义合上，拇指仍然插在中间，转身走出，还是不向讲

台下看。下一课仍旧如此，真够得上是坚定不移了。

又一件，是讲目录学的伦哲如（明）先生。他知识丰富，不但历代经籍艺文情况熟，而且，据说见闻广，许多善本书他都见过。可是有些事却胡里胡涂。譬如上下课有钟声，他向来不清楚，或者听而不闻，要有人提醒才能照办。关于课程内容的数量，讲授时间的长短，他也不清楚，学生有时问到，他照例答：“不知道。”

又一件，是林公铎先生。他年岁很轻就到北京大学中国语言文学系任教授，我推想就是因此而骄傲，常常借酒力说怪话。据说他长于记诵，许多古籍能背；诗写得很好，可惜没见过。至于学识究竟如何，我所知甚少，不敢妄言。只知道他著过一种书，名《政理古微》，薄薄一本，我见过，印象不深，以“人云亦云”为标准衡之，恐怕不很高明，因为很少人提到。但他自视很高，喜欢立异，有时异到等于胡说。譬如有一次；有人问他：“林先生这学期开什么课？”他答：“唐诗。”又问：“准备讲哪些人？”他答：“陶渊明。”他上课，常常是发牢骚，说题外话。譬如讲诗，一学期不见得能讲几首；就是几首，有时也喜欢随口乱说，以表示与众不同。同学田君告诉我，他听林公铎讲杜甫《赠卫八处士》，结尾云，卫八处士不够朋友，用黄米饭炒韭菜招待杜甫，杜公当然不满，所以诗中说，“明日隔山岳，世事两茫茫”，意思是此后你走你的路，我走我的，也许就是因为常常讲得太怪，所以到胡适兼系主任，动手整顿的时候，林公铎解聘了。他不服，写了责问的公开信，其中用了杨修“鸡肋”的典故，说“教授鸡肋”。我当时觉得，这个典故用得并不妥，因为鸡肋的一面是弃之可惜，林耘本意是想表示被解聘无所谓的。

最后说说钱玄同先生。钱先生是学术界大名人，原名夏，据说因为庶出受歧视，想扔掉本姓，署名“疑古玄同”。早年在日本，也是章太炎的弟子，与鲁迅先生是同门之友，来往很密，并

劝鲁迅先生改钞古碑为写点文章，就是《呐喊·自序》称为“金心异”的（案此名本为林琴南所惠赐）。他通文字音韵及国学各门。最难得的是在老学究的队伍里而下笔则诙谐讽刺，或说嬉笑怒骂。他是师范大学教授，在北京大学兼课，讲“中国音韵沿革”。钱先生有口才，头脑清晰，讲书条理清楚，滔滔不绝。我听了他一年课，按规定要考。上一学期终了考，他来了，发下考卷考题，打开书包，坐在讲桌后写他自己的什么。考题四道，旁边一个同学告诉我，好歹答三道题，反正没人看。我照样做了，到下课，果然见钱先生拿着考卷走进教务室，并立刻空着手出来。后来知道，钱先生是向来不判考卷的，学校为此刻一个木戳，上写“及格”二字，收到考卷，盖上木戳，照封面姓名记入学分册，而已。这个办法，据说钱先生曾向外推广，那是在燕京大学兼课，考卷不看，交与学校。学校退回，钱先生仍是不看，也退回。于是学校要依法制裁，说如不判考卷，将扣发薪金云云。钱先生作复，并附钞票一包，云：薪金全数奉还，判卷恕不能从命。这次争执如何了结，因为没有听到下回分解，不敢妄说。总之可证，红楼的容忍风气虽然根深蒂固，想越雷池一步还是不容易的。

简析：

这是一篇记事的散文，原文有四，现选其三。作者于纷繁的材料中提炼出一个线索，饶有兴味地写来，通过零星小事的琐记，表现了北大的一代学风。这类散文所具有的文献价值，是其他文献所难取代的。生活中有了好材料，就应该这样写。

洞摇庭摇一摇角

余秋雨

—

中国文化中极其夺目的一个部位可称之为“贬官文化”。随之而来的，许多文化遗迹也就是贬官行迹。贬官失了宠，摔了跤，孤零零的，悲剧意识也就爬上了心头；贬到了外头，这里走走，那里看看，只好与山水亲热。这一来，文章有了，诗词也有了，而且往往写得不坏。过了一个时候，或过了一个朝代，事过境迁，连朝廷也觉得此人不错，恢复名誉。于是，人品和文品双全，传之史册，诵之后人，他们亲热的山水亭阁，也便成了遗迹。地因人传，人因地传，两相帮衬，俱著声名。

例子太多了。这次去洞庭湖，一见岳阳楼，心头便想：又是它了。庆历年，范仲淹倡导变革被贬，恰适另一位贬在岳阳的朋友滕子京重修岳阳楼罢，要他写一篇楼记，他便借楼写湖，凭湖抒怀，写出了那篇著名的《岳阳楼记》。直到今天，大多数游客都是先从这篇文章中知道有这么一个楼的。文章中“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”这句话，已成为一般中国人都能随口吐出的熟语。

不知哪年哪月，此景此楼，已被这篇文章重新构建。文章开头曾称颂此楼“北通巫峡，南极潇湘”，于是，人们在楼的南北两方各立一个门坊，上刻这两句话。进得楼内，巨幅木刻中堂，即是这篇文章，书法厚重畅丽，洒以绿粉，古色古香。其他后人题咏，心思全围着这篇文章。

这也算是个有趣的奇事：先是景观被写入文章，再是文章化作了景观。借之现代用语，或许可说，是文化和自然的互相生成罢。在这里，中国文学的力量倒显得特别强大。

员源

范仲淹确实是文章好手，他用与洞庭湖波涛差不多的节奏，把写景的文势张扬得滚滚滔滔。游人仰头读完《岳阳楼记》的中堂，转过身来，眼前就会翻卷出两层浪涛，耳边的轰鸣也更加响亮。范仲淹趁势突进，猛地递出一句先忧后乐的哲言，让人们在气势的卷带中完全吞纳。

于是，浩淼的洞庭湖，一下子成了文人骚客胸襟的替身。人们对着它，想人生，思荣辱，知使命，游历一次，便是一次修身养性。

胸襟大了，洞庭湖小了。

二

但是，洞庭湖没有这般小。

范仲淹从洞庭湖讲到了天下，还小吗？比之心胸狭隘的文人学子，他的气概确也令人惊叹，但他所说的天下，毕竟只是他胸中的天下。

大一统的天下，再大也是小的。普天之下，莫非王土，于是，忧耶乐耶，也是丹墀金銮的有限度延伸，大不到哪里去。在这里，儒家的天下意识，比之于中国本来具有的宇宙意识，逼仄得多了。

而洞庭湖，则是一个小小的宇宙。

你看，正这么想着呢，范仲淹身后就闪出了吕洞宾。岳阳楼旁侧，躲着一座三醉亭，说是这位吕仙人老来这儿，弄弄鹤，喝喝酒，可惜人们都不认识他，他便写下一首诗在岳阳楼上：

朝游北海暮苍梧，
袖里青蛇胆气粗。
三醉岳阳人不识，
朗吟飞过洞庭湖。

他是唐人，题诗当然比范仲淹早。但是范文一出，把他的行

迹掩盖了，后人不平，另建三醉亭，祭祀这位道家始祖。若把范文、吕诗放在一起读，真是有点“秀才遇到兵”的味道，端庄与顽泼，执著与旷达，悲壮与滑稽，格格不入。但是，对着这么大个洞庭湖，难道就许范仲淹的朗声悲抒，就不许吕洞宾的仙风道骨？中国文化，本不是一种音符。

吕洞宾的青蛇、酒气、纵笑，把一个洞庭湖搅得神神乎乎。至少，想着他，后人就会跳出范仲淹，去捉摸这个奇怪的湖，一个游人写下一幅著名的长联，现已镌于楼中：

一楼何奇，杜少陵五言绝唱，范希文两字关情，滕子京百废俱兴，吕纯阳三过必醉。诗耶？儒耶？吏耶？仙耶？前不见古人，使我怆然泪下。

诸君试看，洞庭湖南极潇湘，扬子江南通巫峡，巴陵山西来爽气，岳州城东道岩疆。渚者，流者，峙者，镇者，此中有真意，问谁领会得来？

他就把一个洞庭湖的复杂性、神秘性、难解性，写出来了。眼界宏阔，意象纷杂，简直有现代派的意韵。

三

那么，就下洞庭湖看看罢。我登船前去君山岛。

这天奇热。也许洞庭湖的夏天就是这样热。没有风，连波光都是灼人烫眼的，记起了古人名句：“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”，这个“蒸”字，我只当俗字解。

丹纳认为气候对文化有决定性的影响，我以前很是不信。但一到盛暑和严冬，又倾向于信。范仲淹写《岳阳楼记》是九月十五日，正是秋高气爽的好天气。秋空明净，可让他想想天下；秋山萧瑟，又吹起了他心底的几丝悲壮。即使不看文后日期，我也能约略推知，这是秋天的辞章。要是他也像今天的日子来呢？衣冠尽卸，赤膊裸裎，挥汗不迭，气喘吁吁，那篇文章会连影子

也没有。范仲淹设想过淫雨霏霏的洞庭湖和春和景明的洞庭湖，但那也只是秋天的设想。洞庭湖气候变化的幅度大着呢，它是一个脾性强悍的活体，仅仅一种裁断哪能框范住它？

推而广之，中国也是这样。一个深不见底的海，顶着变幻莫测的天象。我最不耐烦的，是对中国文化的几句简单概括。哪怕是它最堂皇的一脉，拿来统摄全盘总是霸道，总会把丰富的生命节律抹煞。那些委屈了的部位也常常以牙还牙，举着自己的旗幡向大一统的霸座进发。其实，谁都是渺小的。无数渺小的组合，才成伟大的气象。

终于到了君山。这个小岛，树木葱茏，景致不差。尤其是文化遗迹之多，令人咋舌。它显然没有经过后人的精心设计，突出哪一个主体遗迹。只觉得它们南辕北辙而平安共居，三教九流而和睦相邻。是历史，是空间，是日夜的洪波，是洞庭的晚风，把它们堆涌到了一起。

挡门一个封山石刻，那是秦始皇的遗留。说是秦始皇统一中国，巡游到洞庭，恰遇湖上狂波，甚是恼火，于是摆出第一代封建帝王的雄威，下令封山。他是封建大一统的最早肇始者，气魄宏伟，决心要让洞庭湖也成为一只驯服的臣民。

但是，你管你封，君山还是一派开放襟怀。它的腹地，有尧的女儿娥皇、女英坟墓，飘忽瑰艳的神话，端出远比秦始皇老得多的资格，安坐在这里。两位如此美貌的公主，飞动的裙裾和芳芬的清泪，本该让后代儒生非礼勿视，但她们依凭着乃父的圣名，又不禁使儒生们心旌缭乱，不知定夺。

岛上有古庙废基。据记载，佛教兴盛时，这里曾鳞次栉比，拥挤着寺庙无数。缭绕的香烟和阵阵钟磬声，占领过这个小岛的晨晨暮暮。吕洞宾既然几次来过，道教的事业也曾非常蓬勃。面对着秦始皇的封山石，这些都显得有点邪乎。但邪乎得那么长久，那么隆重，封山石也只能静默。

岛的一侧有一棵大树，上嵌古钟一口。信史凿凿，这是宋代义军杨么遗物。杨么为了对抗宋廷，踞守此岛，宋廷即派岳飞征剿。每当岳军的船只隐隐出现，杨么的部队就在这里鸣钟为号，准备战斗。岳飞是一位名垂史册的英雄，他的抗金业绩，发出过民族精神的最强音。但在这里，岳飞扮演的是另一种角色，这口钟，时时鸣响着民族的精神的另一方面。我曾在杭州的岳坟前徘徊，现在又对着这口钟久久凝望。我想，两者加在一起，也只是民族精神的一小角。

可不，眼前又出现了柳毅井。洞庭湖的底下，应该有一个龙宫了。井有台阶可下，直至水面，似是龙宫入口。一步步走下去，真会相信我们脚底下有一个热闹世界。那个世界里也有霸道，也有指令，但也有恋情，也有欢爱。一口井，只想把两个世界连接起来。人们想了那么多年，信了那么多年，今天，宇宙飞船正从另外一些出口去寻找另外一些世界。

……

杂乱无章的君山，静静地展现着中国文化的无限。

君山岛上只住着一些茶农，很少闲杂人等。夜晚，游人们都坐船回去了，整座岛阒寂无声。洞庭湖的夜潮轻轻拍打着它，它侧身入睡，怀抱着一大堆秘密。

四

回到上海之后，这篇洞庭湖的游记，迟迟不能写出。

突然从报纸上看到一则有关洞庭湖的新闻，如遇故人。新闻记述了一桩真实的奇事：一位湖北的农民捉住一只乌龟，或许是出于一时慈悲心怀，在乌龟背上刻名装环，然后带到岳阳，放入洞庭湖中。没有想到，此后连续愿年，乌龟竟年年定时爬回家来。每一次都“将头高高竖起来，长时间地望着主人，似乎在静静聆听主人的教诲，又似乎在向主人诉说自己一年来风风雨雨

的经历”。

这不是古代的传说。新闻注明，乌龟最后一次爬回，是1987年农历五月初一。

至少现代科学还不能说明，这个动物何以能爬这么长的水路和旱路，准确找到一间普通的农舍，而且把年份和日期搞得那样清楚。难道它真是龙宫的族员？

洞庭湖，再一次在我眼前罩上了神秘的浓雾。

我们对这个世界，知道得还实在太少。无数的未知包围着我们，才使人生保留进发的乐趣。当哪一天，世界上的一切都能明确解释了，这个世界也就变得十分无聊。人生，就会成为一种简单地轨迹，一种沉闷的重复。因此，我每每以另一番眼光看娥皇、女英的神话，想柳毅到过的龙宫。应该理会古人对神奇事端作出的想象，说不定，这种想象蕴含着更深层的真实。洞庭湖的种种测量数据，在我的书架中随手可以寻得。我是不愿去查的，只愿在心中保留着一个奇奇怪怪的洞庭湖。

我到过的湖可谓多矣。每一个，都会有洞庭湖一般的奥秘，都隐匿着无数似真似幻的传说。

我还只是在说湖。还有海，还有森林，还有高山和峡谷……那里会有多少蕴藏呢？简直连想也不敢想了。然而，正是这样的世界，这样的国度，这样的多元，这样的无限，才值得来活一活。

（选自《文化苦旅》，知识出版社1996年出版）

简析：

寓文化思考于山水游记中，是这篇文章显著的特点，作者通过观游岳阳楼和洞庭湖的所见所闻所感，深刻表达了中国文化乃至世界文化多元，无限、神秘，并揭示了这种多元、无限、神秘给人类生存带来的意义。文章开发巧妙，立意深刻。作者先点出范仲淹博大的胸怀，继而指出岳阳楼兼容儒道更在其上，然后再

员怨

通过“杂乱无章”的君山，把境界一层层地扩大，揭示了中国文化的多元、无限。奇妙的是，作者回上海之后，又出人意料地将文章的境界进一步廓大、升华，借洞庭一角表达了世界文化广阔无垠。作者巧妙地运用历史文化掌故、传说和新闻故事丰富了作品内涵。

鹅

布封

在任何社会里，不管是禽兽的或人类的社会，从前都是暴力造成霸主，现在却是仁德造成贤君。地上的狮、虎，空中的鹰、鹫，都只以善战称雄，以逞强行凶统治群众，而天鹅就不是这样，它在水上为王，是凭着一切足以缔造太平世界的美德，如高尚、尊严、仁厚等等。它有威势，有力量，有勇气，但又不滥用权威和意志、非自卫不用武力的决心；它能战斗，能取胜，却从不攻击别人。作为水禽界里爱好和平的君主，它敢于与空中的霸主对抗，它等待着鹰来袭击，不招惹它，却也不惧怕它。它的强劲的翅膀就是它的盾牌，它以羽毛坚韧、翅膀的频繁扑击对付着鹰的嘴爪，打退鹰的进攻。它奋力的结果常常是获得胜利。而且，它也只有这一个骄傲的敌人，其他善战的禽类没有一个不尊敬它，它与整个的自然界都是和平共处的：在那些种类繁多的水禽中，它与其说是以君主的身分监临着，毋宁说是以朋友的身分看待着，而那些水禽仿佛个个俯首贴耳归顺它，它只是一个太平共和国的领袖，是一个太平共和国的首席居民，它赋予别人多少，也就只向别人要求多少，它所希冀的只是宁静与自由。对这样的一个元首，全国公民自然是无所畏惧的了。

天鹅的面目优雅，形状妍美，与它那种温和的天性正好相称。它叫谁看了都顺眼。凡是它所到之处，它都成了这块地方的点缀品，使这地方美丽，人人喜爱它，人人欢迎它，人人欣赏

它。任何禽类都不配这样的受人钟爱，原来大自然对于任何禽类都没有赋予这样多的高贵而柔和的优美，使我们意识到它创造物类竟能达到这样妍丽的程度。俊秀的身段，圆润的形貌，优美的线条，皎洁的白色，婉转的、传神的动作，忽而兴致勃发，忽而悠然忘形的姿态，总之，天鹅身上一切都散布着我们欣赏优雅与妍美时所感到的那种舒畅、那种陶醉，一切都使人觉得它不同凡俗，一切都描绘出它是爱情之鸟，古代神话把这个媚人的鸟，说成为天下第一美女的父亲，一切都证明这个富有才情与风趣的神话是很有根据的。

我们看见它那种雍容自在的样子，看见它在水面上活动得那么轻便、那么自由，就不能不承认它不但是羽族里第一名善航者，并且是大自然提供给我们的航行术的最美的模型。可不是么，它的颈子高高的，胸脯挺挺的，圆圆的，就仿佛是破浪前进的船头，它的宽广的腹部就像船底；它的身子为了便于疾驶，向前倾着，愈向后就愈挺起；最后翘得高高的就像船舳；尾巴是地道的舵，脚就是宽阔的桨，它的一对大翅膀在风前半涨着，微微地鼓起来，这就是帆，它们推着这艘活时船舶，连船带驾驶者一起推着跑。

天鹅知道自己高贵，所以很自豪，知进自己美丽，所以很自好。它仿佛故意摆出它的全部优点：它那样儿好像就是要博得人家赞美，引起人家注目。而事实上它也真是令人百看不厌的，不管是我们从远处看它成群地在浩瀚的烟波中，和有翅的船队一般，自由自在的游着，或者是它应着召唤的信子，独自离开船队，游近岸旁，以种种柔和、婉转、妍媚的动作，显出它的美色，施出它的娇态，供人们仔细欣赏。

天鹅既有天生的美质，又有自由的美德；它不在我们所能强制或幽禁的那些奴隶之列。它无拘无束地生活在我们的池沼里，如果它不能享受到足够的独立，使它毫无奴役俘囚之感，它就不

会还留在那里，不会在那里安顿下去。它要任意地在水上各处遨游，或到岸旁着陆，或离岸游到水中央，或者沿着水边，来到岸脚下栖息，藏到灯芯草丛中，钻到最偏僻的湾汊里，然后又离开它的幽居，回到有人的地方，享受着与人相处的乐趣——它似乎是很喜欢接近人的，只要它在我们这方面发现的是它的邻居和朋友，而不是它的主子和暴君。

天鹅在一切方面都高于家鹅一等，家鹅只以野草和籽粒为生，天鹅却会找到一种比较精美的、不平凡的食料；它不断地用妙计捕捉鱼类；它做出无数的不同姿态以求捕捉成功，并尽量利用它的灵巧与气力。它会避开或抵抗它的敌人：一只老天鹅在水里，连

一匹最强大的狗它也不怕；它用翅膀一击，连人腿都能打断，其迅速、猛烈可想而知。总之，天鹅似乎是不怕任何暗算、任何攻击的，因为它的勇敢程度不亚于它的灵巧与气力。

驯天鹅的惯常叫声与其说是响亮的毋宁说是浑浊的；那是一种哮喘声，十分像俗语所谓的“猫咒天”，古罗马人用一个谐单字“独楞散”表示出来。听着那种音调，就觉得它仿佛是在恫吓，或是在愤怒；古人之能描写出那些和鸣铿锵的天鹅，使它们那么受人赞美，显然不是拿一些我们驯养的这种几乎暗哑的天鹅做蓝本的。我们觉得野天鹅曾较好地保持着它的天赋美质，它有充分自由的感觉，同时也就有充分自由的音调。可不是么，我们在它的鸣叫里，或者宁可说在它的嘹唳里，可以听得出一种有节奏、有曲折的歌声，有如军号的响亮，不过这种尖锐的，少变换的音调远抵不上我们的鸣禽的那种温柔的和声与悠扬朗润的变化罢了。

此外，古人不仅把天鹅说成为一种神奇的歌手，他们还认为，在一切临终时有所感触的生物中，只有天鹅会在弥留时歌唱，用和谐的声音作为它最后叹息的前奏。据他们说，天鹅发出

这样柔和、这样动人的声调，是在它要断气的时候，它是要对生命作一次哀痛而深情的告别；这种声调，如怨如诉，低沉地、悲伤地、凄暗地，构成它自己的丧歌。他们又说，人们可以听到这种歌声，是在朝暾初上、风浪既平的时候，甚至于有人还看到许多天鹅唱着自己的挽歌，在音乐声中气绝了。在自然史上没有一个杜撰的故事，在古代社会里没有一则寓言比这个传说更被人赞美、更被人重述、更被人相信的了；它控制了古希腊人的活泼而敏感想象力：诗人也好，演说家也好，乃至哲学家，都接受着这个传说，认为这事实实在太美了，根本不愿意怀疑它。我们应该原谅他们杜撰这种寓言；这些寓言真是可爱，也真是动人，其价值远在那些可悲的、枯燥的史实之上；对于敏感的心灵来说，这都是些慰藉的比喻。

无疑地，天鹅并不歌唱自己的死亡；但是，每逢谈到一个大天才临终前所作的最后一次飞扬、最后一次辉煌表现的时候，人们总是无限感慨地想到这样一句动人的成语：“这是天鹅之歌！”

简析：

这是一篇科学小品。虽然以人写物，寄托了作者的思想感情，但主要的还是在于写物。所以我们将它作为状物一类散文的范例。

布封（~~1732-1804~~）是法国启蒙运动时期卓越的思想家、文学家和科学家，法兰西学院院士，毕生研究博物学，写有闻名世界的科学巨著《自然史》（~~凡猿巨册~~），并以《论文笔》的演说和浩瀚的著述确立了在文学史上崇高的地位。科学上，他是拉马克、达尔文的前驱；文学上，他可与伏尔太、孟德斯鸠、卢梭、狄德罗等并驾齐驱。其《自然史》有很高的科学价值和文学价值。这篇文章以人写禽，以社会的眼光写自然的真实，对天鹅展开了一系列内在的，外在的，静态的，动态的描写，将姿质美丽的天鹅的外形、习性、本能等作了生动有趣的介绍。布封的

166

动物小品，一般有两部分：现状的和历史的描写；现状的又分外形的和解剖学的，历史的则论及种类的发展和演变，包括生殖、习惯、本能等。布封的小品经常变换描写的方式与叙述的线索，显得思路灵活，画面纷呈。其文笔则典雅壮丽。这篇小品充分表现了这些特点。

《白蛇传》与《巴黎圣母院》

王蒙

可惜我不懂什么比较文学，要不然我一定比较一下《白蛇传》、《白娘子永镇雷峰塔》与《巴黎圣母院》。

《白蛇传》是戏，而且窃以为是最伟大的一出戏，正像《红楼梦》是中国最伟大的长篇小说。之前有冯梦龙编的话本小说，《警世通言》中的《白娘子永镇雷峰塔》，更早就有了民间传说。《巴黎圣母院》是雨果的著名长篇小说，改编了电影，改编了芭蕾舞剧（不知道是否有歌剧）。《白蛇传》与《巴黎圣母院》二者都有实的背景，中国的是杭州啊，断桥啊，孤山啊，雷峰塔啊什么的。法国的则是实有的巴黎啊，塞纳河啊，大学区直到圣母院啊什么的。实的背景与离奇的（《白》是神奇、魔幻的）故事的反差，造成了极不凡的艺术效果。再一个强烈的反差，就是情意绵绵的爱情故事与腥风血雨的厮杀情节，结合得奇。二者都有个钟情、上当、终于被“镇压”的女子，白娘子与爱斯梅拉达，令读者为之歔歔不已乃至涕泪滂沱。二者都有个坏事的“妖僧”，法海与副主教克罗德·孚罗诺。本来神甫、主教并不等于“僧”，看来《巴黎圣母院》的译者陈敬容也凑趣，把描写副主教克罗德·孚罗诺杀人的那一章的标题译为《妖僧》。两个作品中都有一个不值得爱的、背叛了爱自己的姑娘的男子，许仙与弗比斯队长。这说明，“痴情女子负心汉”的模式，远远不只在中國才有地盘。最后还有一个人物值得比较，就是说两部作品中都

来源

有一个忠于女主人公、保护女主人公，至忠至诚至烈但终于没有成功的悲剧性的忠臣式人物，那就是小青与面貌丑陋的敲钟人伽西莫多。当然，伽西莫多是男人，自己也爱着爱斯梅拉达，而小青，绝大多数版本中是女子，这反映了东西方文化在处理性爱、友谊乃至忠诚的时候的观念差别。但值得注意的是，川剧中，小青本是男子，为侍候白娘子方便而幻化为女，一遇到杀伐武斗，小青又复原为男，这种东方式的灵活性，中国式的又祭灶王又堵灶王的嘴一类的狡黠与伽西莫多比较一下，甚至让人想起“此地无银三百两”的故事来。

把《白蛇传》的戏与《白娘子》的话本比较一下，也很有趣。除了戏里的“许仙”原在话本中称“许宣”，戏里增加了饮雄黄酒吓倒许仙，（话本中是白蛇打破了雄黄罐）盗仙草救活许仙（死去活来的爱情，太棒了，《牡丹亭》也是如此），最后金山寺大战等戏剧化的情节外，最根本的区别在于，话本中实写了白娘子是妖物，“一阵风”“卷出一道腥气”，“青天打一个霹雳”，“吊桶来粗大白蛇，两眼一似灯盏”，“大蛇张开血红大口，露出雪白齿，来咬先生”，“白鳞放出光来”，直到法海禅师痛斥“业畜”，白娘子“复了原形，变了三尺长一条白蛇”，种种将白娘子当作妖孽写的段落词语，贯穿全篇。话本的倾向和主题其实是鲜明的，是写邪妖与正气、与佛法的斗争，开始是正不压邪，终于是邪不压正。叫作“欲擒还纵”。蛇妖化作美妇人，而且“春心荡漾”，“放出迷人声态，颠鸾倒凤，百媚千娇……”更是传说的“女人是祸水”的中国阳痿文人心态的观念表现，与把妲己写成狐狸精并无二致。不同的是，话本的题目不是“法海师神威捉妖”，也不是“许宣贪色险丧命”，甚至也不是“白蛇妖现形伏法”，而是“白娘子永镇雷峰塔”，这就有点意思了。“白娘子”三字一下子把她的“人”的性质肯定了，“永镇”云云可以说是带着遗憾的至少是客观的描述。这样，这篇话本就与

夔彦

包括《聊斋志异》中的《画皮》与《西游记》中的“白骨精”在内的众多的描写女妖女娲的文学作品显出了区别，当然，《聊斋》不乏正面描写“女狐”之可爱的作品，但这些作品的妖（或蛇或狐）、人、佛（僧）的冲突，远远没有尖锐到《白娘子》的程度。

到了话本变成戏就渐渐把同情心置放于白娘子一边了。蛇也罢，毕竟比和尚可爱。解放以后，爱憎更加分明了，白、青蛇成了正面人物，和尚成了反动派，而许仙是中间人物，合乎我们的政治模式。不知是不是受了阶级斗争理论的影响，解放后的各种剧种的《白蛇传》，无一不是扬白（蛇）贬法（海）嘲许（仙）的，许仙愈来愈像一个动摇分子、右倾机会主义分子的典型了。可以看许仙而思陈独秀了。

《巴黎圣母院》的爱憎也是强烈分明的。埃及女郎与敲钟人是那等纯洁美善，妖僧与队长是那等可恶。《白》中，白、许、法是三种色彩，而在《巴》中，只有黑白分明的两种色彩。

《白》的三种色彩与处理的写意性留下了极大的空白与弹性。这是它比《巴黎圣母院》空灵和高明的地方。其实对白蛇许仙的故事还可以做不同的多种解释与戏剧处理。首先是象征式的，蛇是情爱特别是女子情爱的象征，柔软，缠绵，怨毒，寸断，执著，简直绝了，比狐更悲伤和绝望，更催人泪下，比西方喜欢比喻的鱼或玫瑰更有深度也更感人肺腑。

其次一种解释是怪圈式的。蛇要爱，但这种爱要伤人。人爱蛇，但又要拯救自己的生命与灵魂。人怕蛇，合情合理。（叫作又爱又怕！）佛（僧）要救人，就要与蛇斗争。人的尴尬处境两难处境就在于活活夹在蛇与佛之中，“蛇还是佛”，比哈姆雷特的“活着还是不活着”的问题还要煎熬人。由蛇、人、佛之争出现了生与死，战争与和平，呜呼，《白蛇传》太伟大了！

更可以做弗洛伊德式的解释。《巴黎圣母院》中，“妖僧”

是爱美女的，问题是雨果写得太实太满，太淋漓尽致了，“妖僧”形象不可原谅地丑恶着。电影《巴黎圣母院》就稍好一些，使人感到了“妖僧”生活思想感情的沉重堪怜。其实，把“妖僧”对爱斯梅拉达的爱也完全可以写得更美——一种绝望的孤独的压抑的美，那样写说不定更摄魂夺魄。

而法海呢？如果法海也爱白娘子呢，明朝的中国人，可就不敢这么写了。也许连想也不敢，不会这么想！

返身再说，佛、人、蛇，不都是人的心理人的意识的幻化吗？白、许、法的厮杀，不正是反映了人们的内心中的暴风雨吗？外宇宙的各种层次，不正是内宇宙的写照吗？

我们同样不应该排斥道德的处理：白蛇就是妖，法海就是佛，佛法无边，妖氛终扫。现代化的法海甚至可以指出，路遇便生爱心，闹不好会传染艾滋病的。雄黄酒说不定能防治艾滋病啊！有何不可？《潘金莲》不是屡演不衰，杀嫂祭兄，掌声四起吗？当然为潘金莲翻案鸣不平也可以。老《潘金莲》的戏特别是杀嫂一场潘的做功，是不可不一直演下去的，即使演下去也不会妨碍“五四”号召的反封建的大业的，我就不信看老《潘金莲》的人笃定会反对妇女解放、婚姻自主。看戏不可太钻牛角尖。讨论黄河、长城、龙、八卦之属，也是如此。

最后说两个小闲话。学雷锋时我常常想起“雷峰”，这种汉字的谐音可真够叫人分心的。再有就是，一旦有机会，我真想写一部《白蛇传》题材的叙事长诗。至于短诗《断桥》，我已写过了。收在四川文艺出版社为我出的第一部诗集《旋转的秋千》里，欲购就从速吧。

（选自《读书》1983年第1期）

简析：

王蒙的随笔非常机智。这是一篇随笔式的议论散文，第一部分作者将《白》与《巴》进行比较，指出二者在人物、情节、

场景方面有着惊人的相似之处；第二部分，将戏剧与话本进行比较，揭示其形成过程；第三部分，作者设想对白的题材作种种不同的处理，表现了自己的文学创作观。思维敏捷、善于调动，是文章显著的特点。《白》和《巴》是大家熟知的作品，作者出人意料地将它们联系进来，异中见同，同中见异，收到非常显豁的效果。独抒己见是又一特点，作者将白与巴、话本与戏剧的比较，并根据自己的创作经验对白这一题材作种种处理的设想时，新见迭出，妙语连珠，既表现出作者的学识、机智，也给读者以智慧的启迪。

论交谈艺术

蒙田

依我看，训练思想最有效合乎情理的办法是与人交谈。我认为交谈是比生活中任何别种行为都更令人愉快的习惯，因此，我如在此刻被迫作出选择，我相信我会同意失去视力而不同意失去听力或语言能力。雅典人，还有罗马人，在他们的柏拉图学园里就曾以保留语言练习课为荣。在当代，意大利人还保留了这方面的某些痕迹，以我们的智力同他们的智力相比较，就可以看出他们的作法对他们十分有利研学书本，那是一种毫无生气的、有气无力的运动，绝不会使人兴奋，而交谈却能使人一下子便学到东西，得到锻炼。因此，我一旦和一位厉害的对手，一位强硬的辩论者交谈，他会紧逼我的两侧，会从左边和右边戳我，他的想象力会刺激我的想象力；嫉妒、光荣感、思想集中会推动我，提高我，使我超越自己，而在交谈中意见一致则绝对令人讨厌。

同精力充沛思维有规律的人交往可以振奋精神，而同思想低下性格病态的人持续不断的往来则会降低人的思想并使思想衰退到难以言喻的程度。任何一种传染病都不像这种情况蔓延之严重。对此，我的经验足以使我明白其中的严重程度。我喜欢争
虞愿

论，喜欢与人交谈，但只限于少数的人，而且只为自己而争论而交谈，原因在于，我认为，无论是作此表演以引起贵人注意，还是争先恐后卖弄自己的才智和饶舌，这都与一个体面的人极不相称。

说蠢话在本质上是坏事，然而不能忍受蠢话，为蠢话而气恼而受折磨（我就有这种情况），这是另一种毛病，这毛病在令人厌恶方面不下于蠢话，因此，现在我愿意非难自己。

我很容易与人交谈与人争论，而且交谈争论都很随便，因为任何意见在我身上都难找到一处适合穿透并深深扎根成长的地盘。任何建议都不会让我感到吃惊，任何信仰都不会使我不快，无论这类信仰与我的信仰多么背道而驰。我认为，再无聊再荒谬的思想似乎都能配合人类精神产品的产生。我们这些人可以判断事情但无权作出判决，所以我们看待不同的意见是从容不迫的；如果说我们还不能判断那些意见，我们却能宽容地听取那些意见。

因此，反对意见既不冒犯我，对我也无损害；它们只会使我得到启发，得到锻炼。我们爱躲避别人的矫正，其实应当主动迎上去并参与矫正，尤其在这种矫正以交谈的形式而不以教师爷上课的形式出现的时候。反对意见一来，有人不看意见本身正确与否，只看对方提反对意见提得有理没理，而且一味考虑如何摆脱那些意见。我们对反对意见

不伸开臂膀，却张开爪子。我可以容忍朋友的粗暴冲撞：“你是个蠢人，你胡说八道。”在文雅的人们之间，我也愿意大家表达思想大胆，说话推心置腹。必须增强听话之音的能力，并加以磨砺，以抵御对别人话语中客套浮夸之声的偏爱。我喜欢人与人之间的亲密交往牢固而大气，我喜欢友谊能以朋友交往中出现尖锐猛烈碰撞而自豪，有如爱情中总会出现互相攻击和带血的轻微抓痕。

友谊如无争吵而只彬彬有礼，客客气气；友谊如惧怕冲撞而且缩手缩脚，这种友谊便不够强劲不够丰满。

有人与我对立时，他会引起我的注意而不是我的愤怒；谁阻挠我，谁教育我，我就向谁走过去。寻求真理应是双方的共同动因，他会回答些什么？愤怒的偏颇情绪已袭击了他的判断力，昏昧已先于理性攫住了他。这些办法或许都有用：大家用抵押品作赌注以解决争端，或以双方损失的物质标志供争论双方考虑，从而使我的仆役能对我说：“去年，您因无知和固执已有二十次损失一百埃居了。”

我在无论何人手里寻到真理都会举手欢迎，并表示亲近，而且会轻轻松松向真理投降；当我远远看见真理向我走过来时，我会向它奉上战败者的武器。只要不是以过分专横过分盛气凌人的嘴脸申斥我都欣然接受，我对作品经常进行修改往往缘于客气胜过缘于改进作品。我还喜欢让轻易让步的方式奖励和培养无拘无束提醒我的人，是的，哪怕这种方式有损于我。然而吸引我的同代人提醒我又着实困难；那些人没有勇气纠正别人，因为他们没有勇气忍受别人纠正自己，所以他们当面说话总是遮遮掩掩。我那样喜欢被人评判被人了解，所以究竟是被评判或被了解，这于我都无关紧要。我自己在思想上就经常反对自己，谴责自己，所以让别人也这样做，那于我是一回事：我的主要考虑是，我只给评判者以我愿意给予的权力。然而我与高高在上的人却水火不容，比如，我认识一个人，如果别人对此人的训斥不以为然，他便竭力为自己的意见辩解；倘若别人抵制他，他便破口大骂。苏格拉底总是笑眯眯采纳别人对他的演讲提出的对立意见，可以说，促使他如此豁达的根源在于他的力量：既然优势必定在这边，他接受意见便有如接受新的荣誉。反之，我们又见到这样的情况：最易使我们变得敏感而挑剔的，莫过于对方充满优越感和轻蔑的意见；推而论之，心甘情愿接受反对意见以纠正自己改善

自己的多为弱者。事实上，我最希望经常探访我的人是严厉责备我的人而不是惧怕我的人。同欣赏我们的人，同给我们让座的人们打交道必定索然寡味而且有害。安提斯泰纳命他的儿女们永远别感激夸奖他们的人。在论战激烈处，我让自己屈服于对方论断的力量，这时，我为战胜自我获得的胜利，远比我为了瞅准对方弱点而击败他从而获得的胜利更感自豪。

总之，我接受并认可各种不同的顺直线而来的打击，无论这些打击多么微弱，然而我对来之而又不成形的打击却太难忍受。所提意见的内容与我关系不大，对我来说，意见本身是惟一的，内容如何我几乎无足轻重。倘若争论进行得井然有序，我会一整天平平静静进行辩论。我并不像要求争论有序那样要求说话有力量和思辨敏锐。在牧童之间，在小店伙计之间每天的争吵中都能见到秩序，但我们之间却从来见不到。假如小店伙计之类的人争吵时出了毛病，那是粗野，我们反倒干得不错了。然而那些人的喧闹和急躁并没有使他们脱离争吵的主题：他们仍在正常地谈话。如果说他们互相抢先讲话，如果说他们谁都不等对方把话说完，他们起码互相听见了对方说的是什么。倘若别人回答我正好答在点子上，我认为那就是好得不能再好的回答了。然而，争论如果乱糟糟，毫无秩序可言，我便会离开争论的问题而带着气恼去冒冒失失纠缠形式问题，而且一头栽进顽固、狡猾、蛮横的争论形式里去，为此，我事后会感到脸红。

不可能同蠢人真诚谈论问题。在君主无论多么专横的干预下，不仅我的判断力不会变质，我的良心也不会堕落。

简析：

蒙田（1534-1594）是文艺复兴后期法国人文主义最重要的代表，开近代法国随笔式散文之先河，所著《蒙田随笔》，与《培根人生论》、《帕斯卡尔思想录》被誉为欧洲近代哲理散文三大经典。《蒙田随笔》一个重要的话题，就是不断地省察自己，

省察自己的生活状况，省察自己的身体活动和精神活动，以及省察自己身体活动—精神活动之间的关系。他的文章语言平易通畅，不加雕饰，亲切活泼，妙趣横生，人称他“像哲人那样讲话，像朋友那样谈心”。本篇选自《随笔集》。

论摇学摇问

培摇根

读书为学底用途是娱乐、装饰和增长才识。在娱乐上学问底主要的用处是幽居养静；在装饰上学问底用处是辞令；在长才上学问底用处是对于事务的判断和处理。因为富于经验的人善于实行，也许能够对个别的事情一件一件地加以判断；但是最好的有关大体的议论和对事务的计划与布置，乃是从有学问的人来的。在学问上费时过多是偷懒；把学问过于用作装饰是虚假；完全依学问上的规则而断事是书生底怪癖。学问锻炼天性，而其本身又受经验底锻炼；盖人底天赋有如野生的花草，他们需要学问底修剪；而学问底本身，若不受经验底限制，则其所指示的未免过于笼统。多诈的人渺视学问，愚鲁的人羡慕学问，聪明的人运用学问；因为学问底本身并不教人如何用它们；这种运用之道乃是学问以外、学问以上的一种智能，是由观察体会才能得到的。不要为了辩驳而读书；也不要为了信仰与盲从；也不要为了言谈与议论；要以能权衡轻重、审察事理为目的。

有些书可供一尝，有些书可以吞下，有不多的几部书则应当咀嚼消化；这就是说，有些书只要读读他们底一部分就够了，有些书可以全读，但是不必过于细心地读；还有不多的几部书则应当全读，勤读，而且用心地读。有些书也可以请代表去读，并且由别人替我作出节要来，但是这种办法只适于次要的议论和次要的书籍，否则录要的书就和蒸馏的水一样，都是无味的东西。阅

读使人充实，会谈使人敏捷，写作与笔记使人精确。因此，如果一个人写得很少，那末他就必须有很好的记性；如果他很少与人会谈，那末他就必须有很敏捷的机智；并且假如他读书读得很少的话，那末他就必须要有很大的狡黠之才，才可以强不知以为知。史鉴使人明智；诗歌使人巧慧；数学使人精细；博物使人深沉；伦理之学使人庄重；逻辑与修辞使人善辩。“学问变化气质。”不特如此，精神上的缺陷没有一种是不能由相当的学问来补救的，就如同肉体上各种的病患都有适当的运动来治疗似的。“地球”有益于结石和肾脏；射箭有益于胸肺；缓步有益于胃；骑马有益于头脑；诸如此类。同此，如果一个人心志不专，他顶好研究数学，因为在数学底证理之中，如果他底精神稍有不专，他就非从头再做不可。如果他底精神不善于辨别异同，那末他最好研究经院学派底著作，因为这一派的学者是条分缕析的人。如果他不善于推此知彼，旁征博引，他顶好研究律师们底案卷。如此看来，精神上各种的缺陷都可以有一种专门的补救之方了。

①地球：这里指一种体育运动。

简析：

培根（1571~1621）是哲学史和科学史上划时代的人物，马克思称他为“英国唯物主义和整修现代实验科学的真正始祖”。他的随笔形式短小，风格活泼，善于以一些精妙的格言警句，提炼、概括深刻的人生哲理。黑格尔说：“培根拥有丰富的阅历、高度的想象、有力的机智、透彻的智慧”，“他的著作充满最美妙、最聪明的议论”，这篇文章主要论述了学问的用途、读书治学的目的、方法，其论述简要明达，用语洗练精当，说理形象生动。

异 瑶 学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

老舍说，写好散文，写实用文章容易上手，写文学一类文章也不会吃亏。诚哉斯言。

散文是提高写作能力的基本文体，通过本章学习，要力争写出比较像样的散文来。

学写散文，不要动不动就借景抒情，情景交融，意境优美，把自己的写作天地圈得很死。散文包括记叙散文、抒情散文和议论散文。写散文，无论叙事、议论还是抒情，都必须有作者感情和性情的浸染，映照出作者自我的风采。但这并不意味着散文就只能抒情。散文是一种内、外兼具的文体，其内向性与偏重抒情的诗歌相通，其外向性又与偏重客观描述的纪实文学接近。打开中外散文史，优秀的抒情篇章不少，但侧重记叙、议论的篇章更多，如果把视野打开，写作的天地了就更开阔了。如一味滞留在内心世界浅斟低唱，很容易带来无病呻吟、矫揉造作的弊病，也难免有枯竭贫乏的时候。

散文可以是美文，也不一定是美文。自 20 世纪 20 年代初周作人“美文”说一出，人们习惯于称散文为美文。说散文是美文原本不错。美文，既是人们对散文的最高审美评价，也是散文的极致。但很长一段时期，人们对“美文”有了错误的理解，以为优美的意境、漂亮的文辞才称得上“美文”，往往沉迷于花好月圆、江澄水碧、描金绣玉之美，称道意境美、色彩美、画面美、细节美、婉曲美……跳不出细水微澜、曲径通幽、静穆祥和的格局。这种偏狭的美文观致使散文的路子越走越窄，风格也变得很柔弱，许多散文柔而无骨，甜而腻味。其实，除了通常所理

解的优美、甘美，时代与个人的冲撞，新潮与旧我的矛盾，传统与创造的纠葛，献身欲望与进退荣辱的困扰，热腾腾的尘世万象也是一种美；清词丽句是一种美，质朴自然的文字也是一种美！大可不必受狭隘“美文”的拘囿。

散文可以追求意境，也可以不追求意境。通常讲散文，总是强调意境，似乎意境成了衡量散文创作的惟一标准。其实，意境本身无可非议，追求意境也没有什么不好。但把意境作为散文创作的惟一标准就矫枉过正了。散文可以追求意境，也可以不追求意境，像那些优秀的议论散文、记叙散文，就不是“意境”二字所能概括得了的。

散文可以反映重大主题，也不一定篇篇都要反映重大主题。能够反映重大主题，这是好事，不过，由于文体性质的原因，在反映重大主题方面散文是难以与报告文学、小说、戏剧等文体匹敌的。散文以写零星碎散的材料见长，散文最擅长的是以真诚的心，抒写自己在生活中的所见所闻所感。重大题材可遇而不可求，重大主题并非无所不在，零星碎散的题材也不一定都能提炼出重大主题来。如果脱离自己的生活感受和材料实际硬要去提炼重大主题，就违反了散文写作的规律。

余秋雨说：“真正意义上的写作，首先是写作者自身的一种心理需要。小说、戏剧、诗歌各自体现了一些特殊的心理需要，而散文则体现了一种寻常的心理需要”，“散文是一种不带什么表演意识的直白坦示，在散文中的任何矫情、空泛、玩弄比在其他文体中都让人难受”，“散文作为一种文体的自立首先是一种心态的自立”，我们认为余秋雨的话是对的。散文最真切最可言说的是日常生活的常态与变异，从它的常态或变异里看到一点时代的折光、社会的影像，写出一点意味，给读者以有益的滋润和启迪。

当然，我们这样说，并不是反对作者的提炼、挖掘之功，而

是说，我们没有必要在每一篇散文里生拉硬扯微言大义，动辄挖掘重大主题，也不要因挖掘不出重大主题而人为地堵塞自己的散文之路，冷却了写作的热情。

散文与记叙文的区别在于：前者是文学文体，后者是一种教学训练文体。“记叙文”、“议论文”、“说明文”这些文体，是根据教学训练需要提出来的，是一种训练文体，目的是为了帮助学生掌握写作基本技能，除了在学校里、课堂上，很少被现实写作活动所采用，一个人走出课堂很少会去写纯粹的“记叙文”、“议论文”、“说明文”，而是写日常运用的各类文体（包括文学文体和非文学文体）。

在中学教学中，为了使学生掌握各种表达方技巧，从日常运用文体中选一些记叙性、议论性、说明性较强的文章作范例，如“记叙文”，就包含了消息、通讯、传记、史书、年谱、小说、戏剧、报告文学、散文中的记叙散文等。严格说来，记叙文与散文是有区别的：

（员）记叙文无法包容抒情散文和议论散文；

（圆）记叙散文与一般记叙文也有明显区别。记叙散文一般用第一人称视角记人叙事、写景状物，记叙文可用第一人称，也可用第三人称（事实上第三人称的记叙文占绝大多数）；记叙散文注重自我情思的灌注与浸润，抒情性相对较强，记叙文侧重客观写实性，抒情性相对较弱；记叙散文在构思、辞章上艺术性比一般记叙文要强，只有那些善于以自我情思浸润、串连客观人事，在构思、辞章上又见出艺术功力的记叙文才可能成为散文。学写散文，要在中学所写记叙文、议论文的基础上加强对散文文体特征的理解，然后从基本类型入手，写作的难点是构思、笔调和语言，要用心体会。

散文易学而难工，学写散文不能从理论到理论，要争取多读一些作品才能找到文体感，要是能背诵一些精美的散文或片断，

对写散文是很有帮助的。如果想涉猎散文理论，则可从推荐书目入手。

二、推荐书目

郭预衡著，《中国散文史》（上、中、下），上海古籍出版社
1987年版

刘衍主编，《中国散文史纲》，湖南教育出版社 1985年版

谢楚发著，《中国古代文体丛书·散文》，人民文学出版社
1989年版

林非著，《中国现代散文史稿》，中国社会科学出版社 1985
年版

张小英等著，《中国现代散文一百二十家札记》（上、下），
漓江出版社 1986年版

余树森著，《散文创作艺术》，北京大学出版社 1986年版

余树森编，《现代作家谈散文》，百花文艺出版社 1987年版

余树森编，《现代散文序跋选》，百花文艺出版社 1988年版

傅德岷著，《散文艺术论》，重庆出版社 1988年版

鲍霁著，《中国现代散文艺术鉴赏论》，北京师范学院出版
社 1988年版

吴欢章著，《现代散文艺术论》，黑龙江朝鲜民族出版社
1989年版

百花文艺出版社编，《笔谈散文》，百花文艺出版社 1989
年版

熊述隆著，《散文的艺术》，百花洲文艺出版社 1989年版

陈望道编，《小品文和漫画》，上海书店 1985年据生活书店
1934年版复印版

万陆著，《中国散文美学》，中川古籍出版社 1989年版

李宁编，《小品文艺术谈》，中国广播电视出版社 1989年版

《林非论散文》，江苏高校出版社 1994年版

三、练习

(一) 思考

1. 找出本章的知识要点。

2. 散文在立意、构思、表达上有何特点，试作阐述。

3. 谈谈你心目中的散文语言。

4. 有人将散文分为平民散文、艺术散文、学者散文，你对此有何看法。

(二) 自己动手

1. 从基本类型入手，找出“写人”、“记事”、“记游”、“状物”、“直抒胸臆”、“即事抒怀”、“借景抒情”、“托物言志”、“议论”散文各一篇，每篇写 100 字左右的读后感。

2. 选自己最喜欢的一篇散文，写一篇赏析文章。

3. 写记叙散文、抒情散文、议论散文各一篇。

4. 下面是一个同学写的写作心得，读后谈谈你的感受。

我与写作

我想，我还是属于那种和作文比较亲的人的，从我学会写第一篇全是单句且点缀几个嬉皮的错别字的短文，到后来能写几个多重复句且穿插一引诸如“古人云”或“西方先哲说”的作文，再到渐渐有了自己的风格，浸染了某几种标志性的情绪，作文于我已成为一种不能释怀的感动，成为一种和吃饭睡觉一样平常的事，不值得炫耀但足以顾影自怜，自得其乐。

日记

遇有呼之欲出的、情绪和心绪。我诉诸文字，这个时候的作文叫：“日记”。它盛载花季的花，雨季的雨，陪你哭伴你笑的

同时它已沉淀成一块膏，一粒咀嚼有味的糖，沉淀成一方窗棂，镶着我的喜怒哀乐，画着我的微笑和蹙眉。虽然写日记是一种作者、读者都只有我的寂寞的文字，可它同时也是一种天地间最逍遥自由的文字，不要违心的话语，不付任何责任。我尽可以满纸荒唐言，一把辛酸泪，到最后笔锋急转说“我心情又好了”。这种别人哭笑不得的文字是自己心思的倾诉，字里行间看得到心的暗花与火花激涌碰撞，再度读起足以让自己潜伏泪下。

信笺

好多人喜欢收信不好写信，我则兼两者。收到信有共鸣就鼓动着自已赶快回信，平常萌生的强烈感受也忙不迭要和朋友一道分享，快乐悲伤一并咂摸，友谊的分量沉淀在几张信笺中，那感受真是别样的好。写信速度很快而且情绪饱满，极少字斟句酌，但确实是用心在写。幽默常是不自觉的流露，给朋友以莫大的欢喜。很多次，我读着，觉得正儿八经写的文章，倒不如一封信的文字空灵、律动、有活力。写信就好比同朋友谈心，有手势，有眼神的交流，有丰富的表情，一切自在自然，从不乏味。所以写信也是我喜爱的一种写作，它造成的效果往往是虽只有一个你预先知道的读者，但却“才下眉头，长在心头”。

命题作文

这是从小到大对你不离不弃的老朋友了。学前班、小学、初中、高中直到我坐到中文科班的教室里。虽然我喜欢自由的文字，但我也“爱吾师”——所以，在从小到大的语文老师眼里我都是乖学生。每一篇命题作文在人家搔首、咬笔杆、发牢骚时我已正襟危坐，开始构思。我常想写得好命题作文才不愁写不命题的作文。蓦然回首，虽然一碰到《春天》这样的题目，我就不免要写“鲜红的杜鹃花，婉转歌唱的小鸟”，一遇《秋天》，

就情不自禁地抒写“啊，金黄的稻田，沉甸甸的果树”，但我还是伴随着命题作文的模式，一步步成长起来。我书写速度一步步快起来，心一年年多愁善感起来，笔杆子也一次次地坚韧起来。直到高三写的一篇命题作文《母亲的手在市报发表并广为流传》，我才悠地发觉，命题作文不正就是母亲的手？它手把手地教你写第一笔，第一个句子，第一篇文章，待到你渐渐成熟，就趁你不发觉渐渐松开手，在背后静静地观望。

闲来练笔

这是不同于日记的一种写作，它庄重得多，我将畅游的思绪深置一点，开始最难耐的酝酿。这个时候，我已体会到文人、作家所说的“内心如岩浆般地翻腾燃烧”，“真是甘苦自知”啊。好多次，我的心里难受得厉害，便想半途而废。有的坚持了，有的放弃了，放弃了，心里总是一个疙瘩，在某个时候来搔你的脑袋，撩拨你的心弦，让你拾之不愿弃之不甘，譬如，这次看了一总《香草的天空》，好想写一篇影评，但内心千言万语要喷发却不知从何说起，终于放弃。所以，闲来练笔，心却是不敢偷闲的，它好像在小心翼翼地创造一部乐曲或雕塑一尊石像，让你心中有一种既恬淡又神圣的感觉。

囿下篇这篇散文是同学常写的题材，读后，你有何感受？试谈谈。

泪笑长桥

一直好想告诉谁：有一年啊，有一个地方，名叫长桥……
我在那里度过了我高中三年。

学校有校歌，但我不记得唱，因为不喜欢。更愿意唱的是由李叔同填词的那道《送别》，习惯上把歌词改成“长桥外，古道边……”仿佛真有那么一片碧云天芳草地绿杨柳了，而“长桥”

二字也透出几分古雅清秀之意来。

但校园似乎不见古雅。惟一保留古意的“红楼”（男生附二舍）和礼堂，倒是红砖白隙间生野草幼树，只可惜现在已然不存，取而代之的是体育馆、第二教学楼和新宿舍，无非是些钢筋骨架，水泥外壳，再加一层磨石子；“焕然亭”、“希望雕像”、“三角花园”也只是一些小点缀，索然无味。幸好我从田径场的栏杆往外看，发现了一大片荷田，虽然不能“低头弄莲子”，“留得残荷听雨声”也是好的。

值得一提的，是党校四周环境。北边是省第二看守所，有没有电网我不知道，但高墙确乎遮断了我们窥探的目光。每当我看到一溜剃着光头的犯人排着队唱着歌出来挑粪种菜时，心里就莫名其妙涌上一种近乎同情或戒备的酸楚之表。党校南边是戒毒所。一方面，我们将毒品视为洪水猛兽，另一方面，则对戒毒所颇不以为然，直到有人告诉我，一旦沾上毒品，不是万分有毅力绝难戒掉，心中才警觉。党校西边是警校，那些“湘警学员”年龄与我们相仿，却趾高气扬地瞧不起我们这些啃书本的高中生，我们自然也针锋相对。党校东边是赫赫有名的私营企业远大集团的“空调城”，财大气粗的老板将“远大”二字用蓝色颜料刷在高高白色建筑物上，党校外头那条那条柏油路还被命名为“远大二路”，“远大”的直升机也炫耀似地在空中盘旋，不时降落到我们党校的田径场里，惹得一大帮子男生既羡慕又妒忌，也许谁对着直升机就立下凌云志了。

这样的环境下，寄宿生活苦不待言。党校实行封闭式管理，通学生要凭学生证出入。寄宿生要班主任或教务处批条出入。我曾推自行车想冒充通学生混出校门，被传达室毫不留情地挡了回来。宿舍管理更是严格，每天早上定时开门，上课时大门锁着，任何人不得入内。早上起床铃一响。十五分钟内全部赶到田径场上操，寝室里有人检查，不得推迟起床，晚上灯一熄，全校寂

静，不论谁说悄悄话，都可能被值日老师抓到。学校更有一招绝活：内务卫生、寝室里一切要求规范。被子必须一律叠出棱角，方方正正朝北摆放。其他物品放在被子与墙壁的间隙里，不能外露。床单上不得有皱，不能超出床沿。床下物品摆放上床在左下床在右，最里边放箱子，外边摆桶子，鞋子则靠拢成直线横排于中央，且不能超过床沿线。口杯、热水瓶抓柄朝右摆齐。地板上连头发丝也不能有。以上任何两项有问题就会被扣分。扣分最多则会有幸成为全校“最差寝室”。这样三年下来，上课间操时我的任务就是跑到公布栏前紧张地看寝室是否扣分。至于教室、公区卫生就更不必说了，“扫除”制度与“保洁”制度严格执行。直到我们高三时，每逢星期一大扫除，都会有一、二年级的小弟弟闯进教室来东瞧西看，看看天花板是否有蛛网，摸摸电视机框顶是否有灰。这时，正在自习的我们就会故意弄出些声响，或是齐刷刷地盯着人家看，想把人家吓跑了。

为了这些严格的制度、措施，我们曾苦笑着说，“校门一入深如海”，还暗地里把学校称为“长桥第三看守所”。

尽管我在三年中会为每次放假雀跃不已，每次返校都会垂头丧气伤心不已。但我终究是在这样的学校里成长过来了。

印象最深的，自然是高三。我所在的年级从高一就补课，到高三基本上就没有假期了。年级组长是位老语文教师，说是带完我们这一届就要“光荣退休”了。我第一次进高三文科班的教室，就有那么点不自在。楼太高了，教室太大了，黑板太远了。我们班人很多，有 40 个。我任意看每位同学的眼睛，想从中得到点安慰或启示。但我知道，我的优越感没有了，高三面前人人平等。

老师没完没了地向我们输灌“十年磨一剑”、“人生难几回博”之类的道理。其实谁不明白呢。大家都不分上课下课的用功。排得满满的语、数、外、史、政，上不完的早自习，讲不完

的试卷，睡不醒的外语课，答不完的政治题，印不完的名次表……我最大的愿望就是回家蒙上被子睡到天亮。

下课铃响了，一屋子人钉在座位上无动于衷。埋头计算的，叽咕讨论的，熬不住伏在课桌上睡着了。年轻的班主任只好命令我们把北边的窗子全打开，命令我们出去玩，大家都混混沌沌地不理他，他便变着法儿给我们讲笑话。上课铃一响，大家又稀哩哗啦地收拾课本、换课本。自习的时间也没人放过：大家都事先把教科书、笔记本、试卷、活页纸……整整齐齐地按次序放好，一到教室，就埋下头计算，有人做功课像写论文一样气魄宏大，有人像玩游戏一样轻松灵活，有的像老牛一样埋头苦干。大家都尽量缩短离开教室的时间，有时甚至在教室里吃饭，而吃饭时手里还拿着书，最后连热水瓶也提到教室来了——在教室里吃饭喝水洗碗，等等。

做功课的时候，我大多是不理外界的，只是自己隐隐约约地笑，忽然又严肃起来，对自己痛恨，接着又愤怒、发狠……偶尔从字里行间浮出水面，揉揉发红的眼睛，忍不住想丢下笔长笑三百声，可最终还是一声长叹，继续握笔战斗。

全年级都配合得极为默契：结束新课，分章复习，月考，总复习，段考，会考，历届高考题讲评，党校的，四县的，市里的，海淀区的，朝阳区、黄冈、广州、上海的，模拟题滚滚而来，一套一套地做，紧张，但谁也不怕，我感到青春的激情就像泉水一样奔涌不息，尽管紧张，仍有电视，有歌声，有爱国杯足球赛，有文科班联队……而我只是虔诚地思索、感动：一个细小的情节，一段微妙的旋律，一阵骤雨，一次谈话，一道小诗，都会在心里掀起连绵的喜怒哀乐，好想把自己欣赏，把自己渲染，把自己斥责……

四五月后，名目繁多的提前录取、保送、推荐接踵而来，平静的学习生活掀起波澜，有一天下课，忽然发现走廊里花花绿绿

贴满了各高校的招生简章，走廊上一下子水泄不通，有事没事我们三五成群指指点点：北大的校门，清华的宿舍，复旦的图书馆，谁能考上，谁都没戏。不时有人被叫到年级组长的办公室里：这张人大的推荐表是给你的，北大的给他，那个保送西安交大；我也糊里糊涂地填了一张复旦的推荐表。班主任在往年的录取分数表上横一道竖一道地划，给我们划出波峰浪谷。

我们班有一个保送上了北外，一个体检合格上了北航，两个参加了保送生考试，还剩下我们这些人要朝着七月苦苦向前。

之后是高考，填志愿，录取，上大学，一段长长的无法描摹的过程……

七月底去了学校，拿毕业证，顺便向老师同学告别。那时早已知道成绩，已无话可说。三年时光，仿佛看了一场电影，看完电影，心里说不出的留恋，而且心慌。看电影的时候，完全生活在电影里，有快乐也有悲伤，其他一切倒忘了。现在银幕上出现了“剧终”，光线射进来了……谁能不若有所思若有所失呢？

那次走出校门的时候，天黑了，阴沉沉地下着小雨，西方的天空有一片暗红的亮光，山和树在雾当中，像水墨画烘托出来的，有一种古老而磅礴的色调。我似乎应当悲壮，三年结束了，我的角色没有喝彩与最终的掌声。但相反，我却有一丝欣喜。柏油路被水洗得很干净，种种车辆急匆匆地驶过。行人们撑着伞来来往往，从校门又出来一大帮学生，我大都不认识。学校外面的店铺陆续开灯了，谁家做饭的香味也飘了出来。夜幕垂下了。这平凡的，以校门为背景的街头景色，深深打动了我。我长长地吸一口气，想把这一切永远地牢记。在我的周围，人是这样众多县命运万千，生活是这样纷繁奔流不息，而今，我也怀着自己隐秘的欢乐与苦恼加入这行人的行列了。我觉察到一种强烈的被生活吸引与打动的感情，高中三年没有过的感情。

半年过去了。时光如流水。

从心底里并不觉得高三苦，也并不曾刻意去标榜它，高中的生活给了我一双眼睛，更好地看清以后的世界，还有一颗心，更急剧地跳动着，想投入到丰富的生活中去。

每次回家路过长桥的时候，会一一经过戒毒所、一中、警校和监狱。我的眼睛总会因长久的凝视而湿润起来。感觉上，“长桥”就如同一位母亲，“低回愧人子，不敢叹风尘”，即使有再大的委屈再多的辛酸，又怎么能忍心在母亲面前叹息落泪呢？只是在心的最深处，总想挽住一个人的手，深切地告诉他：

有一年啊，有一个地方……

第三章摇小摇说

异摇小说的含义

小说是最重要的叙事文体，它综合运用语言艺术的各种表现手法，以散体文摹写虚拟的人生故事，通过比较完整的故事情节和具体的环境描写，塑造各种各样的人物形象，以广泛地多方面地反映社会生活。

这定义概括了小说四个方面的规定性：一是叙事性。所谓“事”，是指人们在特定环境中的活动、行为、心理流程，这种叙事性使小说区别于写景写物的诗和散文，也区别于各种写人物活动的抒情文学和戏剧中的“演事”。二是虚构性。小说摹写虚拟的人生幻象，包括现实的和奇幻的两种形态。奇幻的神话小说、寓言小说的虚拟性是不必说，就是写现实生活的，也有着某种程度的加工改造，并非生活的实录。这是小说同实录文学（传记、回忆录等）的区别。三是散文性。这里的“散文”也是广义的，即指散体文，是一种与韵文相对的语言形式。小说能够完成其它文学形式无法完成的艺术使命，多方面深入地描写社会人生，就是因为它运用了自由自在的散体文语言作为表述的工具。四是语言文字的自足性。小说不像戏剧和影视剧本，它不再进行拍摄、演出来最后完成，而是通过文字符号自身的表意功能，直接诉诸于读者，这就是它与同属于叙事性文学的影视、戏剧相区别。

在我国，“小说”一词最早见于《庄子·外物篇》：“饰小说
夙甄

以干县令，其于大达亦远矣。”庄子讲的“小说”，指的是那些意义不大的琐屑的言谈和话语。汉代史学家班固在《汉书·艺文志》中介绍评述异态纷呈的文化学术流派的，也开列出“小说家”。他说：“小说家者流，盖出于‘稗官’，街谈巷议，道听途说者之所造也。”班固讲的“小说”，范围相当宽泛，他把六经以外无法归类的杂粹，统归之于“小说”。在我国，真正现代意义上的“小说”概念直到晚清才得以确立。

我国远古时代的神话、传说，先秦两汉的寓言故事以及史传文学，可视为我国古代小说的源头和萌芽，它为小说的产生与发展作了多方面的准备工作。魏晋六朝，出现了“以序鬼物、奇怪之事”的“志怪小说”和记录轶闻琐事的“志人小说”，这是我国古代小说的雏形。到唐代，产生了许多情节曲折人物生动的文言短篇小说（习惯上称作“传奇”），小说创作渐趋成熟，鲁迅曾评论说：“六朝人之志怪，却大抵一如今日之记新闻，在当时并非有意做小说”，“六朝志人的小说，也非常简单，同志怪差不多”，“都很简短，而且当作记事实”，“乃至有唐时，则为有意识的作小说，这在小说史上可算是一大进步”。宋元话本则被鲁迅称作“小说史上的大变迁”。所谓话本，即当时说书人讲故事的底本。话本的出现，标志我国小说由文言小说向白话小说的过渡。元明之后，我国古典小说进入发展的巅峰期，出现了《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《红楼梦》这样一些堪称世界名著的长篇巨制。但是，在我国古代，小说成就尽管很高，却一直被排斥在文学之外，得不到应有的重视。直到近代，随着资产阶级改良运动的兴起，加上欧洲文学思潮的影响，小说才被推以显赫的位置，开始向“五四”前后现代小说的过渡。

在欧洲，小说作为一种艺术形式，被视为“是史诗和戏剧这两种伟大文学形式的共同后裔”。古希腊史诗、戏剧取得巨大

成绩时，用散文形式写的小说还没有出现。直到中世纪，在英雄史诗、骑士传奇和民间故事中，才能见到欧洲近代小说的萌芽。文艺复兴时期，卜伽丘的《十日谈》开欧洲近代小说的先河；继它之后，有西班牙的流浪汉小说和塞迈提斯的《堂·吉珂德》，对欧洲近代小说产生的重大影响。17世纪，随着英国笛福、理查逊、菲尔丁、法国的勒萨日等人作品的问世，小说作为一种独特的文学样式才得以确立。18世纪是欧洲小说发展的高峰，出现了以巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰等为代表的一大批小说家。从19世纪后期开始，各大各样的现代小说异军突起，其作家乏众，流派众多，影响之大，都使小说达到了前所未有的高度。

无论东西方，小说在经过漫长的历史发展之后，已成为公认的最重要最基本的文学样式之一。

异國搖小说的特征

小说是叙事性虚构作品，时空处理极为自由，语言灵活多样，各种艺术技巧可以得到充分的运用，在展示生活的丰富性和多样性方面，小说具有多方面的功能和特点。

一般认为，人物、情节、环境，是构成小说的三个基本要素，这三个基本要素，便构成了小说艺术的三个基本特点。英国的爱·摩·福斯特在《小说面面观》一书中，则主张从“故事、人物、情节、幻想、预言、图式、节奏”等七个方面，来总结小说的基本特征和写作技法。还有人主张从叙述学的角度，来揭示小说的特点。例如以色列的里蒙·凯南，她所著的《叙事虚构作品》，实际上是一本当代小说理论。她就是从“故事”、“本文”、“叙述”三个方面来揭示小说的特点和技法的。我们认为，根据一般初学者理解小说文体的需要，可将小说的基本特点概

158

括以下三个方面。

一、能多方面地、细致地刻画人物

人物是小说的基本要素，也是它的灵魂。鲜明独特的人物性格，曲折动人的人物命运，特定状态下的人物心理，错综复杂的人物关系，始终是小说创作注意的中心。人物形象的塑造，往往从多方面决定了小说的思想深度、美学价值、艺术灵魂乃至语言结构。古今中外那些不朽的小说名著，都以其典型而独具魅力的人物形象吸引和感动着世世代代的读者。

将人物置于艺术创作的中心，并非小说所独有。但是，和其他文学样式比较起来，小说在人物刻画方面具有无法比拟的长处。叙事诗写人，一般比较简约，不可能全面、细致地铺开。叙事散文、报告文学和传记文学写人，要受真人真事的限制，不能虚构。戏剧、影视文学写人，主要通过人物的动作和语言，且在时空、场景处理方面受到一定的限制。小说写人，则不受时空限制，不受真人真事限制，可以凭借各种艺术手段，从各个角度各个方面对人物进行刻画。小说既可以最大限度地逼近生活，直接塑造出生活于现实土壤中的人物形象，又可以最大程度地想象虚构，创造一些超验的、非现实人物（如《西游记》中的孙悟空、《变形记》中的格里高尔以及当代小说中的一些符号性人物）。小说既可以截取生活的横断面，以日常生活的某一片断和侧面去表现人物的性格与命运，又可以在广阔的社会背景上，在变化着的生活流程中，揭示出人物的生活际遇和性格色彩。小说既可以写一代人，几代人漫长的生活经历，也可以写人物一生中的某一个片断。既可以通过肖像描写、语言描写、行动描写展现人物音容笑貌、言谈举止、衣着服饰等外部形态，也能通过心理描写呈现人物微妙的内心活动，去写人物的“意识流”。小说写人，作家既可以隐身幕后，完全由人物“自然呈现”，也可以直接介

入，站出来进行介绍、议论、评价，还可以借环境来渲染，借景物来烘托，用对比的方法来突出，用象征的方式来构造，等等。总之，运用各种手法，从各方面加以描写、刻画，以塑造各式各样的人物，是小说的首要特征。别林斯基谈到小说时曾指出：“长篇小说和中篇小说是最广泛的，包罗万象的一类诗；才能在这里无限的自由。其中结合了一切其他类别的诗：既有作者对所描写事件的感情的吐露——抒情诗，也有使人物更为鲜明而突出的表达自己的手段——戏剧的因素。其他类诗所不能容忍的旁白、议论和教训，在长篇和中篇小说里都有其合法的地位。”^①

二、能自由灵活地展开情节

小说既然以刻画人物为中心，就不能不写“人物生活的事件和他们在时间和空间里进行的活动”。^② 小说最原始的形式就是“一个叙述者对一群听众叙述某种发生的事件”。现当代的小说艺术虽然较多的摒弃了由叙述人完整讲述故事的单一方法，往往打破故事情节的顺序，但作品依然保持了情节的完整性。即便是表现“意识流”为主的小说，表面上时空颠倒，过去、现在、未来交织无序，时代氛围、人物、场所、具体环境穿插叠映，但依据人物意识的流向，情节在变幻中依然完整可辨。

情节在小说中成为一个不可缺少的要素，这是因为，小说的各种材料，往往要通过情节发展的线索来组织；小说人物的性格要通过生动、具体的情节来体现；小说所反映的一定的社会历史内容，往往要通过故事情节来负载；同时，小说的情节能引起读者的共鸣性情感和评价性情感，能增强小说的可读性和艺术

① 《别林斯基论文学》，新文艺出版社，1958年，第101页。

② 波斯彼洛夫主编：《文艺学引论》，湖南文艺出版社，1986年，第101页~102页。

魅力。

在 19 世纪以前，小说的情节即小说叙述的故事。那时候的小说，作者往往依据人物的经历，顺序铺叙一个个事件，其事件也就构成了小说的情节。19 世纪以来，小说有了很大发展，已不同于传统的“故事体”，“故事”与“情节”这两个概念便有了新的界定。佛斯特在《小说面面观》曾指出：“我们对故事下定义是按时间顺序安排的事件叙述。情节也是事件的叙述，但重点在因果关系上。”这也就是说，故事强调的是时序性，情节强调的是因果性。按这样的界定，一个故事，它有可能构成一篇小说情节框架，但情节已不同于故事了。以鲁迅的《风波》为例，作品围绕剪辫子的风波安排情节，始述七斤的烦恼，继写七斤夫妇的恐慌，尔后描写一切复归原状，这是故事；小说同时又隐约始终地贯穿着九斤老太的感叹。九斤老太反复唠叨“一代不如一代”的事件是很难纳入剪辫子的故事之中的，但它却是小说情节有机构成部分，表明她对风波乍起与复归平静无动于衷，未闻未见，毫不关心。这一情节与七斤夫妇的情节天衣无缝地交融在一起，深刻地揭示了张勋复辟只是一场闹剧，辛亥革命后的中国农村依然衰落，农民依然愚昧落后。

小说在展示情节的丰富性与复杂性上，最为自由。叙事诗虽然有情节，但由于它是以抒情的方式“歌唱一个故事”的，并且要以凝练而有节奏感的诗句来表现，所以情节比较单纯，不可能对生活中的复杂事件进行广阔而细致的描写。戏剧文学的情节相当完整，但由于受舞台空间和演出时间的限制，它只能抓住尖锐的矛盾冲突，将情节高度集中化，远不及小说情节的丰富复杂。影视文学的情节有相当的灵活性，但依然要受银屏空间和演播时间的限制。小说展示故事情节，却可以不受任何限制。从小说的时空容量看，上下五千年，纵横八万里，宇宙之大，蚊蝇之微，无论时空辽阔头绪纷繁的复杂事件，还是一个生活片断的瞬

间变化，无论紧张、尖锐、复杂的矛盾冲突，还是平淡无奇的人生点滴，无论是一定历史时期的巨幅画卷，还是茫茫人海中的一个瞬间镜头，都可以纳入小说的情节结构中。从小说情节的时空处理来看，小说既可以完全依据事件之间的因果关系，把故事情节安排着若明若暗，曲曲折折，把故事的前因后果讲得令人心服口服，也可以依据作者的审美意识，将情节搓拧、颠倒，甚至可以打散整个情节的故事框架，像揉面团似的重铸情节链。小说既可以对同一时空所发生的几组事件进行“时间分流”，一一加以分叙，也可以把不同时间不同空间发生的事件牢牢控制在情节链上。小说既可以对一件事进行单视角的叙述，也可以对同一件事采用多角度多人物的叙述。小说既可以用几个句子交代漫长的岁月，也可以为了一场舞会写上长长的两章……

小说对情节的叙述也非常自由。叙事诗的情节，大都通过诗人的口讲述出来。戏剧文学的情节，主要通过人物的动作与台词来演示。在小说中，情节的表现却灵活自由得多。

首先，从语言的运用看，小说既可以使用叙述人语言，向读者叙说一个曲折生动的故事，又可以运用人物语言，向人们展示人物的性格、行为的动机，以推动情节的发展。特别是叙事人语言的灵活运用，使从容不迫的交代、自由灵活的穿插、生动的描写、周详的叙述贯通一气，极有利于表现情节的完整性复杂性。

其次，从叙事方式看，小说既可动态地叙述情节在时间中的发展，又可以静态地表现事物在空间中的状态。动态的叙述可以将人们引入时间的长河去探究事件的前因后果及意义，静态的描写则可以把读者导向扩展的空间，去感受和体验事物人生，这就使得小说的情节比一般故事具有更大的思想内涵和审美价值。例如，有些小说，其故事情节本身并没有多少吸引人之处，但我们循着故事的进程进入作家所描写的生活场景，却能通过对生活场景的实际感受去领悟故事情节所蕴含的深刻含义。

再次，从叙事形式看，小说叙事可以采取不同的人称和不同的角度。不同人物不同角度的叙事可以使小说情节的展开极富变化。

小说的叙述人称有三种：采用第一人称“我”来叙述故事情节，“我”可以是事件的目击者，也可以是事件的参与者，可能带来很强的真切感和情绪感；采用第三人称叙述，叙事者成了无所不知的局外人，特别有利于表现时空辽阔、头绪纷繁的故事情节；采用“无人称”叙述，作者退隐幕后，事件和情节完全由它们自己的承担者来展现，这种叙述，往往使读者看到某种真实的人生画面，犹如没有导游进入陌生园林，一切感受、观念、情绪均由自己观照而来，作家只做展示工作，不作评价，把评价、思考全部留给了读者。

小说的叙事角度也有三种：采用“全知角度”，叙述者是全能的，他往往无所不知无所不晓；采用“限知性”的叙事角度，叙述者跟作品中的人物知道的一样多，叙述者的视野不能越出人物所知的范围；采用“纯客观叙事角度”，叙述者知道的比作品人物少，只描写人物所看到的听到的。叙述人称和叙述角度的采用，往往会使情节的展开灵活多变而极富特色。

通过以上分析可以看到，灵活自由的展开情节，是小说体裁的重要特征、古今中外有影响的小说家，都注意发挥小说这一特征，在小说的情节构思上匠心独运，细心经营。像罗贯中的《三国演义》，大开大阖，把三国之间的战火风云安排得波澜起伏；曹雪芹的《红楼梦》精巧严密，把大观园中的人生百态组织得天衣无缝。契诃夫小说情节的轻灵活泼，欧·亨利小说情节的奇巧别致等，都是情节艺术的典范。

作家们写小说，在情节设置上一般呈现两种倾向：“强化”或“淡化”。情节“强化”的小说，作家往往利用尖锐、离奇、惊险的情节来表现人物性格，造成紧张、激烈、大起大落的气氛

和戏剧性高潮。这类小说的好处是吸引人，扣人心弦，缺点是过分强调巧合，多少丧失了生活的一些真实感，让人一看就知道是“戏”，太戏剧化了，往往缺乏生活的开阔感和高瞻远瞩的距离感，有时过分强调情节，也会使人物在情节安排下无所作为，使人物性格的刻画受到影响。“情节淡化”的小说，作家不写那么多的巧合、误会、偶然、生死矛盾、巨大悬念，只是力求写出生活本身的丰富色彩。严格说来，所谓“强化”、“淡化”，只是作家审美追求的不同，并不决定作品本身的艺术质量。好的情节，无论“强化”、“淡化”，都应作到真实、生动，写出人物性格，展现一幅社会生活的内容。虚假的、老掉牙的故事，肤浅的、脱离人物性格、不能反映社会生活内容的故事，是谁也不愿读的。

三、能具体、真切地描写环境

小说不仅要有鲜明的人物形象、生动的故事情节，而且要揭示人物性格和情节发展的具体环境。小说中的环境，一方面指人物活动的特定场所，即具体的生活环境，另一方面又包括用具体生活环境所体现出来的时代背景和社会发展趋势。环境描写在小说体裁中至关重要，没有真切具体的描写，人物的真实性、典型性，情节的可能性、合理性就难以确定。和其他文体比较起来，由于小说的语言灵活，时空处理自由，手法丰富多样，更适于对广阔的社会环境和具体的生活环境作深入细致的描绘。

小说的环境描写可以非常细致逼真，使人“如临其境”。散文、散文诗也有环境描写，但一般并不十分具体、详尽。戏剧剧本的环境描写更为简略，因为演出时有布景有道具，只要简单提示一下就够了。只有在小说中，真切、具体的环境描写才有可能。

小说的环境描写形态多样，小说既可以描写贴近生活的现实

环境，又能够描写非现实的虚拟环境。在大多数的现实主义作品中，小说的环境描写都保留了生活的原生状态，作家对人物所处时代的社会状况、世态人情、风俗习惯、饮食起居等等，都采用一种精确细致的描写，极具现实感和真实感。而在相当多的浪漫主义、现代主义小说中，环境描写虽然保留了与人物行动的一致性，但相对于客观现实，这种环境已发生了巨大变形，它往往制造一种远离生活具象，无法按迹寻踪的奇特境地，寻求一种与现实生活内在的契合。像吴承恩《西游记》所写的天上人间，龙宫妖洞，就是一种不合事理但合情理的幻形幻境，加缪《鼠疫》中所描写的那座为老鼠所充斥的城市，更为荒诞不经，却象征性地揭示了西方社会人们所处的生存状态和险恶环境。

小说的环境描写既可以宏观地展开，又可以微观地局部描摹，像托尔斯泰的《战争与和平》，从法兰西到俄罗斯，从都市到乡村，从血肉横飞的战场到豪华奢侈的宫廷，作者展开了一幅宏伟的社会全景图，而巴尔扎克对“伏盖公寓”的描写，连“红色的地砖因为擦洗或上色之故，画满了高高低低的沟槽”也没有放过。

小说既可以写各种生活场景，又可以写各种自然景物，社会和自然构成了小说环境描写的两大类。就社会环境而言，人与人的复杂关系构成了环境的主体，小说常在变化的复杂的人际交往中动态地揭示出人物所处的生活环境。如《阿匝正传》中的阿匝，就生活在一个与赵太爷、假洋鬼子、吴妈、小阅王胡有着千丝万缕的联系的环境之中。小说还常描绘出不同民族、不同地域独特的风俗画卷。自然景物的描写在小说环境描写中也占有极大的比重。像海明威笔下辽阔浩瀚的大海，哈代笔下苍凉的麦敦荒原，屠格涅夫笔下美得惊人的俄罗斯森林和草原，不仅为人物活动提供了真实、具体、如见如闻的活动空间，而且还以它浓郁的地方色彩、鲜明的民俗特色、隽永的诗情画意吸引着一代又

一代的读者，具有独立的审美价值。

小说的环境描写不仅为人物和情节提供了空间场所，提供了特定的时代风貌和历史去向，而且它还担负着多种多样的艺术职能：在小说中，环境描写可以直接为人物塑造服务，一种具体的环境描写往往可以“看做人物的转喻性或隐喻性的表现”。例如《红楼梦》中写宝钗的住所，“雪洞一般，一色的玩器全无”，就揭示了宝钗恪守封建道德的沉稳持重和深深城府。环境描写可以“具有心理描写的功能”，“一片风景就是一种心理状态”，景物描写能“帮助作家深入到了主人公的思想深处。”^①环境描写有时还能推动情节发展，影响到小说的情节结构。当小说家把人物安排到一个特定环境，往往会造成一系列事件，获得出乎意料的结果。例如小说《陈奂生上城》，写土生土长、忠厚老实的农民陈奂生来到他完全陌生的环境——城市之中，性格与环境形成巨大反差，就构思出一系列生动的情节，从而从一个全新的角度塑造了一个中国农民的形象。环境描写有时则可以“建立和保持一种情调，其情节和人物的塑造都被控制在某种情调和效果之下。”^②例如，《呼啸山庄》中荒凉的荒野、阴沉的天空、暴烈的风雨，就与人物的激情交织成整部作品的浪漫主义情调。小说的环境描写有时则象征着庞大的物质的或社会的力量，例如巴黎、伦敦、纽约等大城市在许多现代小说中，都被写成了巨大的异己力量。环境描写在小说中有时则充当了主角，如契诃夫《草原》中所描写的草原，就被一些评论家认为是小说真正的主角，是俄罗斯性格的写照。总而言之，小说较之其他文学体裁更能对环境作真切、具体的描写，其描写的多样性和功能的多样性使它与性格刻画、情节组织一样，成为小说体裁的最重要的特征之一。

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984年，第104页。

② 波斯彼洛夫主编：《文艺学引论》，湖南文艺出版社，1987年，第104页。

异端小说的种类

小说虽然是一种比较后起的文体，但在其历史发展中却后来居上，成为一种最活跃最重要的文学品类，且形态多样复杂。要对小说进行科学的分类是比较困难的，因为无论采用哪一因素为标准，都难以全面窥视小说形态的复杂多样。在这一节里，我们主要从认识小说和小说创作的需要出发，选择几个角度对小说进行分类，并就这些常见的小说类型作一些介绍。

一、按篇幅和容量的分类

按小说的篇幅长短和容量的大小来划分是一种最为常见的分类方式，可以分为长篇小说、中篇小说、短篇小说和微型小说。

长篇小说的篇幅通常在十万字以上，多者可达数百万字。由于其篇幅长，它的内容丰富，情节复杂，人物众多，因而能在比较广阔的范围内反映一定时期的社会生活的面貌，展现出多姿多彩的生活。长篇小说中的人物一般生活在时间跨度大，空间拓展广的历史画卷之中，因而可以充分地展示其丰富复杂的性格，并且显示其性格的成长和发展变化的过程。由于人物众多，构成各种复杂的人物关系，故事情节就能得到充分的开展，情节也就显得错综复杂，常常是围绕某一中心多线索、多头绪地开展情节，或几个故事穿插交织地进行。也由于容量大，便于反映广泛丰富的社会生活，因此特别重视背景的拓展，对人物所生活的环境可以细腻的描写，其环境描写往往恢宏、详尽。可以说，长篇小说对社会生活的反映是“百科全书”式的。从本质上说，它是一部艺术化的社会或人生的历史画卷，它表现的不是生活的几个“点”或若干“片断”，而是再现其完整的历史进程，描绘人生的“长河”。正是因为长篇小说的大容量，能立体地、全方位地

反映生活，所以整体地把握生活，整体地反映生活，是长篇小说的艺术特征，也是创作的重要基础。作者在创作时，不能仅仅依靠构思的精致，布局的奇妙，而必须有赖于作者对时代生活的总体把握，依赖于作者足够的生活积累并对于其积累艺术化的能力。

中篇小说通常在三五万字之间，一般不超过十万字。它的容量大小、情节的繁简、结构的规模、人物的多寡介于长篇与短篇之间。但它既不是长篇小说的简化与缩写，也不是短篇小说的扩展与拉长。中篇小说的主要人物可以有三五个，人物关系和性格冲突比短篇复杂、充分，艺术处理上则比长篇小说简明、凝炼。在中篇中虽然可以布置比较复杂曲折的情节，但一般不宜线索过多，情节的流程也不应大长，否则，很容易写成长篇小说的梗概，而无法深入细腻地展示人物性格特征。中篇小说的背景也比较开阔，但不可能像长篇小说一样以特有的篇幅去描绘，因此其背景往往被推到幕后，结合人物描写和情节的推衍进行。即或推到幕前，也不像长篇那样宏伟、悠远。总之，中篇小说有如长篇小说的一个局部，但并不像短篇那样局促，而可以写得比较舒展，不仅具有相对的完整性，具有一定规模的长度和广度，并且与完整的生活历史相关、相融。如鲁迅的《阿 匝正传》，谌容的《人到中年》，莫泊桑的《羊脂球》即为此类中的佳作。

短篇小说一般在三五千字到一二万字之间。由于受篇幅的限制，它的人物不多，其主要人物往往就一两个，情节简明，线索单纯，场景相对集中，不可能像长篇和中篇小说一样拉开架势，写得错综复杂。它是一种通过局部来把握整体的小说式样，是“借一斑而略窥全豹，以一目面而尽传精神”艺术形式。如果说长篇小说是一部生活的大书，中篇小说是这本书中的一章，而短篇小说则是其中最为精彩的一两页。由于受容量的限制，短篇小说不能像长、中篇小说那样“四面出击”，它只能以“小”取

胜，以“巧”见长，如果像中、长篇那样求“全”求“面”求“规模”，对生活进行全方位的观照，势必模糊了自己的艺术视野。因此，短篇小说反映生活，总是通过局部——无论这个局部是一个“场面”、一个“片断”，还是无数的“心理细节”连缀或完整的“心理流程”的描绘——来把握生活和反映生活的。由于短篇小说只能通过局部来反映生活，通过个别来反映一般，因而在截取生活、谋篇布局、语言表达等方面就需要特别的技巧。它特别讲究选材与开掘，要求作家独具慧眼披沙拣金，深入开掘出人意表，能从局部洞察全体。著名的短篇小说家、诺贝尔文学奖获得者艾萨克·辛格曾说过，短篇小说比任何创作更需要才能和技巧。一个平庸的作家有时也能创作出一部不坏的长篇小说，却不能写出一部优秀的短篇小说。这是很值得人们思考的经验之谈。

微型小说，也叫小小说。这是一种后起的小说品类，或者说是一个从短篇小说中逐渐独立出来的品种。如果探本求源，微型小说在小说发轫期就有了雏形。用一个较短的篇幅，叙述一个单一以完整的故事，并用一两个生动的细节勾勒出人物性格特征，是中外微型小说从古代的散文中挣脱出来，开始初具小说雏形的标志。像魏晋时期的志怪、志人小说，其中就有许多近似于微型小说的篇章。随着小说艺术的发展，中外微型小说遵循着各自的民族特色在向前发展。在中国，微型小说主要表现为记事率意的笔记体小说。在西方，则发展为构思巧妙、情节单一、人物刻画单纯、环境描写简明、语言简洁含蓄、单一中见精美、单纯中见丰富的小说式样。微型小说对生活的把握是“化整为零”，对生活的反映是“以点见面”。它把握生活不像中、长篇小说那样“全面出击”，也不像短篇小说那样烛照某一局部，而是将复杂纷纭的事件“净化”为比较单纯和单一的事件，将丰富多样的人物性格“净化”为单一、单纯的性格特征，将纷繁复杂的场

面、环境“净化”为纯净、简明环境描写。总之，它是通过某一点、某一瞬间的叙述与描写，来反映生活的某些本质，烛照生活的全部底蕴，使幕后的生活全部“活”过来。自 20 世纪 80 年代以来，微型小说在中国得到迅速的发展，逐渐成为读者喜爱的一个小说品种。

二、按艺术品格的分类

根据小说的艺术品格，可以把小说分为通俗小说和非通俗小说。

“通俗小说”这一概念，是从“严肃文学”与“通俗文学”这一对概念引申出来的。具体到小说来说，只有“通俗小说”而无所谓“严肃小说”的提法。

正统的、属于严肃文学的小说，以艺术地再现社会人生为宗旨，追求高雅的审美趣味，有严肃的认识价值和完美的审美价值，创作上一般不以传奇性的题材为内容，并且一般以文化素质较高、审美趣味较雅的读者为对象。通俗小说则以娱乐性为创作宗旨，它讲究故事性、趣味性、新奇性、平易性、共创性、共享性、消费性，它以通晓畅达的语言、群众喜闻乐见的形式、跌宕起伏的故事情节、悬念迭生的结构形式、生动形象的叙述描写，面向一般的读者，并不考虑“藏之名山”、“传其后人”。其中根据题材的不同，又可以分为推理小说、公案小说、传奇小说、科幻小说、侦探小说等。

按照传统的观点，通俗小说是不能登大雅之堂的，只能为“引浆卖车者”所津津乐道，严肃的作家，是不屑为之的。但中国文坛自 20 世纪 80 年代以来，出现了一个非常引人注目的现象：衰微多年的通俗小说，竟奇迹般地复苏和繁荣起来，各种期刊、图书充塞书肆、书摊，读者争相购买、津津乐道，让作为严肃文学的小说不能望其项背，以正统、严肃、高尚、深沉为特色

的小说，倍受冷落，处于某种尴尬的处境。于是“挽救文学”、“反对文学商品化”、“为小说的健康与纯洁而斗争”之类的口号，被文学界提了出来。

真正属于严肃文学的小说，自然是我们所需要的，发展这一类的小说，也是文艺百花齐放的需要。但是，如何正确地认识通俗小说，却是每一个从事小说创作的人应该认真思考的。

首先，我们认为，真正的文学，是应该扎根于群众并服务于群众的。在商品经济的社会，更应该自觉地走向市场，为广大消费者服务。如果将小说束之高阁，成为只有少数人欣赏的文学，不仅令人难以理解，而且，失去了消费市场会使它自身的艺术生命窒息。因此我们对于带有商品性和大众化倾向的通俗小说，不应该抱有一种先入为主的偏见；另一方面，作为通俗小说，无论是武侠还是言情，从它的内容到形式，都有其生长和发展的内在依据，绝不是凭空发展起来的，也绝不可以断然予以否定，而应该认真地探讨存在和发展的规律，从而借鉴其经验，促进文学的繁荣与发展。

其次，所谓“通俗小说”，是属于一定的历史范畴的，并非是一个绝对的概念。如《水浒传》《三国演义》一类的章回小说，宋元时期优秀的话本小说，今天被视为正统与严肃，在当时却是不登大雅之堂的通俗小说，只能在勾栏酒肆说给市民消遣。还应该看到，通俗小说也有精华和糟粕之分，好的通俗小说，也是有着丰厚的文化内涵和审美价值，并不一定只为文化素养较低的人们所欣赏，它同样可以登堂入室，成为优秀的传世之作。

另外，从写作的角度来看，初学小说创作，写一写通俗小说，对扩大创作视野，磨练写作技巧，也是大有好处的，因为两者并非绝缘，而是有许多相通相融之处。不少写严肃文学的作家也往往经历了这么一个阶段。但要注意的是，通俗并非庸俗，绝不可把通俗小说粗制滥造，不可把“通俗”等同于浅薄，不能

把“通俗”理解为媚俗和因循守旧。创作通俗小说，应该注意开拓新的题材，在传统的基础上引进新的艺术技巧，在注意故事性、趣味性的同时，注意融进尽可能多的社会历史内容。

三、从艺术形态来分类

古今小说汗牛充栋，但如果从艺术形态来认识，可分为拟实型小说和表意型小说两大类型：

“拟实小说”是指以世事人生为蓝本，以生活本身的样态反映生活，重在客观，其内容符合现实逻辑的一类小说。以具体的形态来说，又可以分为故事型、生活型和心态型三种。

在小说发展的历史进程中，故事型小说产生的时间最早。在人类社会文明水平比较低的时代，个人的作用往往显得突出，而人们的思维和情感也远不如今天细腻，人们瞩目的自然是英雄创业、豪杰争锋、贤相安邦、权臣误国之类的特出人物，再加上好奇乃人类的天性，所以最先创作奇人奇事的故事型小说是很自然的事。

故事型小说是以叙述为基调，“把描写情景融化在叙述故事中”（赵树理：《三里湾 写作前后》），其总体上相对的粗与简的写法是造成故事性的决定因素。因为倘若用纤细的笔墨来写，无论怎样突出的人事也会稀释成平常的样态，不可能成为一波三折的故事。

故事型小说的长处是：通俗易懂，引人入胜，可读可听，适应面广，其优秀的作品能以生动、曲折的故事情节造成鲜明、特出的人物形象，透视社会生活的本质特征，有很高的审美价值和雅俗共赏的艺术魅力。像《三国演义》《水浒传》《三言》《二拍》及今天的一些通俗小说，都属于这一种。由于故事型小说在小说发展的历史中长时期占有举足轻重的地位，对人们的阅读习惯和欣赏心理的影响相当大。但故事小说的最大弱点是与人们

的日常生活距离甚远，即使内容完全合符现实的逻辑，也会使人感到某种程度上的造作。

生活型的小说是拟实小说的第二形态。它的兴起与繁荣在故事小说之后，心态小说之前。这种小说在艺术上所追求的是“常”而不是“奇”，是质朴美和自然美而不是人为的生动曲折。在结构方式上，它不再是一连串的故事情节，而是一堆细小的生活情况，不是情节的河，而是细节的网、生活的网。在我国小说发展的历史中，成书于明代后期的《金瓶梅》第一次完成了由故事型向生活型的转变。像我们今天所说的现实主义小说、纪实小说、新写实小说，都属此类。现实主义小说按生活的本来样子如实地再现生活，但它不是“照录”生活，它要求作家在客观地、冷静地观察现实生活的基础上，对现实生活进行必要的加工、提炼、典型化，再按照生活的本来面目精确细致地描绘现实生活，以浓郁的生活色彩再现现实本身的丰富性和多样性，再现典型环境中的典型性格。纪实小说是新时期兴盛起来的一种很受读者欢迎的小说，又称“口述实录小说”。纪实小说形象的特点是现实化。它反对作家任意的虚构编造，强调“实录”、“实有”。它认为，小说的真实性在于纪实，作家应自觉地限制虚构、加工，以原汤原汁的真实性、可信性吸引读者，感染读者。这类小说的人物、情节，大多是生活中确有的人和事，保持了现实生活的原貌，作者一般情况下是“转述”和“报告”，即便局部作了一些艺术加工，也要尽可能地泯灭加工的痕迹。如张辛欣的《北京人》、刘心武的《缘·长镜头》《公共汽车咏叹调》，就是这一类小说。新写实小说则重在日常化平庸化的生活。

生活型小说的艺术价值主要体现在两个方面：第一，内容充分生活化、现实化，从而大大增加了作品的真实性和亲切感。即使有某些传奇的内容，也被琐细、逼真的描写淡化、弱化和常态化了。第二，反映生活深入细微，对人与人生有烛照显隐的艺术

功能。写作生活型小说必须善于从习见常闻的普通生活中发现其意蕴，品味出滋味，比写作故事型小说需要更高的艺术敏感和创造本领。在小说走向多元化和多样化的今天，这种生活型小说依然有着强大的生命力。

心态型小说是指那种直接展示人物内心状态、意识流程并以此构成主要内容的小说。它追求的是心理的真实，其中所写的生活、世事，大多通过人物的心理屏幕所折射，既间接，又零散，而且朦胧。在故事型小说尤其是生活型小说中，已经有了一些把笔触深入到人物心灵，如写人物的内心独白和进行心理描写，但与生活的外观描写相比，数量还是很少的，它只是作品的组成部分，并没有造成新的形态。20世纪，普鲁斯特、沃尔夫、乔伊斯和稍后的福克纳的意识流小说成为心态小说的典型。其主要特点是：第一，心态的描写成为作品压倒一切的艺术内容，外观描写大大减少，并且大多为人物意识中既虚且散的映像。第二，表现出意识的各个层次，使人物的内心世界呈现出前所未有和复杂性和真实性。第三，人物的心理活动和感情因素成为小说结构的主要依据，心理时空成为结构的中心线索，外观世界的现实时空经常被心理时空打乱和分割。

“表意型小说”以表意为旨归，近似于我们平时所说的“表现”一类。这类小说的内容往往是夸张的，或超验的，重在作者主观意识的抒发。如“象征小说”、“怪诞小说”、“隐喻小说”、“寓言小说”、“哲理小说”、“神魔小说”、“科幻小说”、“魔幻小说”、“抒情小说”、“浪漫主义小说”……这些内涵和外延各异的小说都属表意型小说。

历史上出现的“神魔小说”实际上是重“意”的。“神魔小说”是古代神话传说的艺术发展，但神话小说与神话是两个不同的概念。神话只能产生于古代，是在生产力十分低下和泛神论充斥的时代，先民对超自然力量的崇拜和想象而形成的；而神话

小说则是借神鬼灵异、妖魔幻化之类的具有宗教渊源、民俗信仰的超自然意象，表达作者对现实的理解和生活理想。最初的神话小说，其宗教色彩和迷信成分很浓，随着小说的发展，它与现实生活和作家思想的联系日益增强，艺术造诣也越来越高。像阿拉伯小说《一千零一夜》，我国古代神话小说《西游记》《聊斋志异》都属于这一类。神话小说不管作者的观点如何以及是否迷信，它归根到底与“神”有关。歌德的《浮士德》借助基督教中的一些图景和意象，写出了天堂、地狱和炼狱；吴承恩和蒲松龄也需要借助佛教和道教的种种观念幻象和民间神怪传说才能充分地驰骋幻想，造成那些超自然的形象与图画。从某种意义上说，宗教与民俗就是神话小说两根不可缺少的拐杖。

浪漫主义小说反映客观生活主要是从作家的主观精神出发，它不重在现实生活的客观再现，而侧重于对理想世界的热烈向往和追求，它主要是按照理想的样子反映生活。它常常以理想的、情感的逻辑取代了现实的、生活的逻辑，在事件与情节上，加上一层理想的光彩。因此，大胆的幻想、奇异的情节、鲜明独特的人物形象、诡谲多变的夸张手法、热情瑰丽的语言、异国情调、神话色彩……构成了这类小说最主要的特色。

“表现主义”、“超现实主义”、“魔幻现实主义”一类小说，它不是按照生活的本来样子来描写生活，而是采用不曾有不可能有的样子，通过变形、夸张、荒诞、非现实形态来反映现实生活。它往往把虚幻的、荒诞的、有意乖谬的非现实情节，当作真实世界加以细腻逼真的描写，从而达到深刻反映现实生活的目的。如日本当代作家安部公房的小说《墙壁》，作品写的是一个职员杂·卡尔玛，一夜之间，忽然被解雇了。他身不由己，连自己的名字也忘记了。他睁开一双迷惘的眼睛，窥视着忙忙碌碌、不可理解的人生。他看到恋人再子正在与另一个“我”（杂·卡尔玛名片的化身）卿卿我我。他走进动物园，发现狮子

向他“流泪”，骆驼向他“微笑”，斑马、长颈鹿、狼走过来向他表示亲昵。然而，他仍感到揪心的痛苦，因为失去了名字，也就意味着失去了“自我”。他像丢了魂，茫茫然无所适从。他莫名其妙地被便衣警察逮捕了，原因据说是他身上有一种“特异功能”：他饿得发慌时，胸中便产生“负压”，可以把杂志上的插图“吸进去”；他胸中还包孕着旷野和草原，动物园的野兽因而被他吸去了；他的一双眼睛的本领特别大，凡是目击之物，不论巨细，都一股脑儿被他“吸进去”。如此可恶的杂·卡尔玛，不以盗窃罪惩处，不足以平“民愤”，于是，他被带上法庭，一场审判的闹剧开始了。可是，审判之前，首先得把犯人的双眼用黑布蒙起来，不然的话，审判长、法学家、原告、揭发者都有被“吸进去”的危险！整个小说的情节，就是这样展开的，不言而喻，它的情节是荒诞无稽的，但作家的描写又是细腻逼真的。试看它描写杂·卡尔玛睡醒的一段，当杂·卡尔玛睡觉起来，眼前出现了一幕幻景，他的名片、上衣、裤子、皮鞋、眼镜、领带、钢笔、记事本，都不听他的使唤，纷纷起来造反了：

门悄悄地响了一下，这是名片由上边的门缝进来了。我不由得想要喊他，但因为喉咙和嘴唇完全是麻木的，所以实际上发不出声音来。名片夹在门缝上停了一会儿，他是在观察一下屋子里的动静，过了不一会儿就飘落在地板上，大声叫道：“起来！起来！你们全都起来！革命啦！”

随着他的喊叫，惊人的事情发生了。被我脱下扔在那里的上衣，像有生命的东西似地忽地一下站了起来。接着是裤子也起来了。皮鞋从鞋柜里扑地飞了出来，就好像有个透明的人穿着它似地自己走了出来。眼镜从桌子上像蝴蝶似的飞了起来。领带像蛇一样地从墙壁上刷地爬了下来。帽子从墙上滚落，钢笔像蜻蜓似的从上衣口袋中飞出，记事本也像蛾子一样飞了出来，撞上了电灯泡以后落到了地板上。

这一段离奇的描写，实际上是小说的画龙点睛之笔。试想，在资本主义社会里，对一个失业者来说，面临的最大危机是什么呢？还不就是吃饭、穿衣这几件事吗？杂·卡尔玛是一个微不足道的小人物，他实际上没有多大能耐，可邪恶的社会用种种莫须有的罪名强加在他的头上，他没有一点自卫的力量来进行申辩和反抗。他像一头遭人围攻的可怜的小鹿，衣食无保，走投无路，处处任人摆布。作者正是通过一系列的非现实情节，深刻揭示了当代资本主义社会的罪恶。这类小说最显著的特点是艺术形象的“变形”。它往往通过各种手法，将现实形象变幻为一种非现实形象，从而达到深刻反映现实生活的目的（浪漫主义小说也有“变形”，但它的“变形”夸张，主要是表达对理想的向往与追求）。

自从卡夫卡的《变形记》问世以后，有关艺术形象“变形”的描写就有了新的开拓。以往的神话、童话、神魔小说中出现的动物、妖魔鬼怪，大多是“变形载体”，即正常人的思想、感情，生活形态的“变形载体”，其中带有明显的比拟性。而《变形记》中的主人公“我”变成了一只大甲虫，作者抽去他的比拟性，干脆把人真的当作虫来写，变成为亦人亦虫，亦虫亦人的混合体。这种手法，逐渐为广大作者接受。并且在创作中加以广泛运用。新时期以来，我国当代许多作家，自觉运用这一手法，写出了很多优秀的这一类小说。如当代著名作家宗璞就曾提到：“我自七八年重新提笔以来，有意识地用两种手法写作，一种是现实主义的；一种姑名之超现实主义，即透过现实的外壳去写本质，虽然荒诞不成比例，却求神似……超现实主义顾名思义，是与现实主义不同的，不拘泥于现实世界的现象，但并非脱离现实，也并非与现实相对立……我的这一类写作受西方现代派手法的影响，写时觉得这样表现方便准确，便这样写。我想，西方表现主义，超现实主义的作品并非全是呓语，而有可借鉴之

处。只是必须使它化入自己的作品，成为中国的、我的，才行。”

异质小说的赏析

对小说的分析一般包括五个方面的内容：（员）对小说情节的分析。（圆）对小说中人物形象的分析。（猿）对小说环境描写的分析。（源）对小说思想意蕴的分析。（缘）对小说语言和技巧的分析。这五个方面的内容因作品不同而有所侧重。

一、对小说情节的分析

情节是小说的重要构成因素。鉴赏小说，通常要从分析情节入手。怎样赏析小说的情节呢？一般要从情节的审美形态和审美价值入手。所谓审美形态，指小说情节的设置形态，它是拟实性的？还是表意性的？是强化的？还是淡化的？不同的情节设置，往往渗透了作者的创作个性与艺术匠心；审美价值，通常包括了它的真实性、生动性、典型性以及它所包含的社会生活内容。小说的故事情节，它可以是拟实性的，也可以是超验的，作者可以强化故事情节，也可以淡化故事情节，好的故事情节，通常都具有艺术真实性，能激起读者的审美情感，能反映生动丰富的社会生活，表现了作者对社会人情的深刻体验。

与情节紧密相关的是小说的结构艺术，结构不是单纯技术的问题，它不仅与作品所反映的生活内容有关，而且同作家的思想水平、审美趣味也有密切的关系。小说的结构是在作家的审美理想和创作意图的指导下根据他对生活的认识和感受，按照作品主题的表达和人物刻画的需要而精心安排的。小说的结构或是气势恢宏，或是小巧玲珑，或是构成了纵横阖合的故事格局，或是呈现出令人耳目一新的审美形态，这中间也渗透着作者的审美追求

与审美创造。

二、对小说人物形象的分析

人物是小说叙述描写的中心，是组成形象的主体。作家主要是通过人物和人的活动及其相互关系的描写来反映生活、抒发感情的，所以，分析小说，应注重对人物形象的分析。

小说作者塑造人物，总是把人物放在一定的历史背景下，通过人物的语言、行动、内心活动以及人物人与人之间的关系等来揭示人物的精神面貌、个性特征。所以，我们分析人物形象，往往通过对人物历史背景、生活环境的分析，对人物行为和心理活动的分析，通过对人物关系的分析，把握人物的性格、命运，通过小说人物的性格、命运来把握作品的思想意义。在剖析人物形象时要注意，不能抓住一人一事、一枝一节就下结论，而要从小说的整体出发，从人物的整体形象和人物之间相互关系的全面情况出发。否则，归纳的主题就是片面的、不正确的。如分析《阿 匝正传》，如果仅仅抓住阿 匝偷萝卜、赌钱等细节描写，或仅仅抓其干活肯卖力气这一点，就会得出错误的结论。

三、对小说环境描写的分析

环境描写也是小说艺术的一个重要组成部分，是鉴赏小说不能忽略的一个方面。

小说的环境一般分为自然环境和社会环境两种。环境是人物活动的舞台、性格成长的土壤，也是烘托人物的重要手段。优美的环境描写，还能给鉴赏者带来各具特色的美的享受。小说的环境描写可以是现实的，也可以是超验的，作者可以对环境作典型化的处理，也可以有意淡化、虚化人物活动的环境背景。好的环境描写，应该是出色的风俗画、风景画，应该是社会生活的历史画卷，应该与小说的人物描写、情节描写浑然一体。反映社会、

人生的本质真实，反映一定时代社会发展的趋势。这是鉴赏环境描写好坏的一条标准，也是鉴赏环境描写的一个基本方法。

四、对小说思想意蕴的分析

小说的思想意蕴是文艺作品通过描绘现实生活和塑造艺术形象所表现出来的主题思想和种种意味。丰富深刻的思想内涵是作品艺术价值之所在。分析作品的思想意蕴与对人物、情节、环境描写的分析是分不开的。小说是通过人物形象的刻画、生活情景的描绘来表达思想揭示生活真理的，人物形象是作家对生活观察、认识和思考的结晶，只有准确把握人物的性格、命运，才能较好地了解其中包孕的思想内容。

作品的思想内涵也体现在情节展现的矛盾冲突中。这在中、长篇小说的主题分析中显得尤其重要。由于现实生活中的矛盾斗争错综复杂，所以小说中的故事情节一般也比较复杂，往往是多条线索多种矛盾错综交叉互相联结。因此，在分析作品中的矛盾时，只有对主要矛盾的性质有了清楚的了解，才能准确理解作品的主题思想。

一般说来，人物、情节所包含的生活内容和思想意义，只有放到具体的环境描写中才能获得确切的把握，所以对人物、情节的分析与对环境描写的分析又是分不开的。

与此同时，作品的思想情感是由作者的世界观决定的，在阅读小说时知道一些作家的生平、思想和创作意图，有利于分析和理解作品的主题。如读狄更斯的《大卫·科波菲尔》、高尔基的《在人间》等，对作者生平的了解在分析作品主题时都有着重要的参考价值。

五、对小说语言和技巧的分析

小说是一门语言的艺术，我们在充分把握人物、情节、环境

描写、思想内涵的基础上，同时还涉及到对作品艺术技巧的欣赏。作者在刻画人物、设置情节、安排结构、描写环境、表达主题、叙述故事时所表现出来的高超的艺术技巧、成熟的语言风格以及与思想性的完美结合，往往也是我们需要细心品味的地方。

例文：

雨夜柔光中的青春幻想

——读《雨，沙沙沙》

李书磊

在读《雨，沙沙沙》的时候，我总是有一种奇异的感受：望着小说年轻的女主人公雯雯走进那个织缀着夜色、细雨和柔光的童话般的天地，我心中却会不自禁地出现另外一个世界，那是在强烈阳光直射下我们的现实世界。

是谁说，现实是严峻的。是的，很严峻。瞧街头那长龙般的买菜队伍，公共汽车站那拥挤而嘈杂的人群，那无数为找一个哪怕是临时的工作而四处奔波的青年男女，那蜷挤在一间十几平米小房子中的三代之家……我们的人太多了，钱太少了，空间太狭小了，物质生活显得太匮乏了。偏偏也怪，越是缺少什么，人们就越是追求什么。在我们的生活中，正是这种物质享受的不满足导致了人们对物质满足的片面追求，现实使人们“现实”起来了，加上十年浩劫对人与人之间关系的败坏，以至于出现了一种把一切都物质化、商品化的不健康的风气，甚至连最圣洁的爱情也被分解成了一系列“问题”：工作问题、工资问题、房子问题……——这就是《雨，沙沙沙》的生活背景。

小说多次用虚笔勾画过这个背景。“天边飞下一片白云，海上飘来一叶红帆，一位神奇的王子，向你伸出手……”雯雯的哥哥这样来描绘雯雯的爱情幻想，但他马上又陈述了这样一个事实：“船只进港，在吴淞口要受检查，来历不明进不来上海港。

王子没有户口就没有口粮布票白糖肥皂豆制品。现实点吧，雯雯！”

这简直是真理一般的事实。确实，离开了这个“现实”基础，爱情就成了空中楼阁。不是那位雯雯心目中的“王子”，就因为雯雯没有和他一样在城里得到一个正式工作而宣称“我们不合适”吗？就连那位雨中骑车的青年也不能不承认：“……现在的人都爱钱。钱能买吃的，买穿的，多美呵！”平心而论，这种对物质享受的倾慕以及把爱情商品化的风气都是可以理解的，有时甚至是可以原谅的。毕竟，人离开物质条件就活不下去呀！没有房子就无处遮风避雨，没有“口粮布票白糖肥皂豆制品”爱情就无法生存，谁能否认呢？但是，可以理解的浅薄终究还是浅薄，可以原谅的庸俗也还仍旧是庸俗。那么，生活中是否还存在真正脱俗的、纯洁的人呢？是否还存在富于诗意的爱情追求呢？当然存在。这就是小说着重描写的雯雯和她的幻想。

《雨，沙沙沙》就在前面所描绘的背景之下写雯雯，写她那颗充满灵性、渴望飞翔的心，在沉重的现实大地牵坠之下的苦闷和因为这苦闷而变得愈加执著的飞翔的渴望。

让我们来看雯雯这个人物。

严格地说，雯雯这个人物的形象并不丰满。作者也没有着意追求人物形象的丰满。小说的种类是多种多样的，从艺术理论的角度讲，人物形象的丰满厚实并不是所有的小说都必须追求的最高目标，对于作为一种小说类型的抒情体小说来说，一定要求它们把人物性格写得丰满厚实是不太现实的，同时也是没有必要的。王安忆在这里写的就是一篇抒情体小说，而不是按照通常的惯例写一篇性格、情节小说，她没有在小说中设置连贯的、富于故事性的情节来突出人物，她在这里打开的是少女雯雯的情绪天地。尽管不算丰满，但我们必须承认，雯雯的形象是十分鲜明的。很显然，作者王安忆在思想上、情绪上与雯雯是息息相通

的，她写雯雯几乎就等于在写她自己，没有那种在许多作品中存在的作家与人物之间的生疏与隔膜，所以她对雯雯心理起伏的把握才会那样准确，对雯雯心迹波动的描绘才会那样细腻。当我第一次读这篇小说的时候，我是那样吃惊于王安忆有如此敏锐的艺术感受力和非凡的艺术想象力，她是那样轻松自如地写出了雯雯那不易觉察的微妙心理，似乎是毫不费力地就捕捉住了雯雯像轻烟一样飘忽幻渺的情绪。

《雨，沙沙沙》的描写是在人物的行进中展开的，当雯雯在夜晚沙沙的细雨中走完她的路程的时候，王安忆对她形象的勾勒和情绪的抒写也就完成了。王安忆利用了语言艺术所具有的活动性，以“走一段路”——这一几乎算不上什么情节的情节作为主干，沿着雯雯心理变化的轨迹，生发出了一连串的生活场景和情绪画面。我们的目光跟随雯雯走着，走着，我们逐渐了解了这位姑娘，从外表到内心。

虽然小说中没有详细交代，但我们可以肯定雯雯是一位受过艺术熏陶，有着良好文化修养的少女。她对美的理解和对爱的想象中所表现的高尚趣味说明了这一点。她天真烂漫的童年正赶上我们共和国意气风发的少年时代，生活一定教给她无数美丽的、闪烁着奇异色彩的梦。但很不幸，后来发生了那样猛如洪水而又沾满着血污的浩劫，无数美好的东西受到了无情的践踏，雯雯也在那场浩劫中痛苦地失落了她许多彩色的梦。但是雯雯毕竟是一个青年，是一位专情于生活的少女，尽管生活剥夺了她不少信念，但她却并没有把那些美好的梦想全部丢掉。在她心灵的隐秘处，还珍藏着一个玫瑰色的憧憬，那就是对一种高尚的、脱俗的、充满着浪漫色彩的爱情的向往。这位充满灵性的少女是那样钟爱、又是那样小心翼翼地守护着这憧憬，使日益强烈的物质化、商品化风气也没有能把它夺去。“爱情不是这样的。”当人们为她介绍对象、要她走在别人的“信号枪”下“接触——了

解——结婚”的“爱情道路”时，她轻轻地但却是坚定地这样说。她摆脱了这种流行的、模式化的爱情。她心目中的爱情比童话中的“白云红帆”更美好，那是“一幅透明的画，一首无声的歌”，是一种“至高无上的美，无边无际的美，又是不可缺少的美”。

这一切都绝非流行的爱情砝码如金钱、地位所能称量得了的。虽然生活曾经伤害过她的这种憧憬，虽然她的这种爱情憧憬本身——那浪漫的、神奇的、突然降临的幸福——也像朦胧的幻影一样难以捉摸，虽然包括自己亲人在内的人们都不能理解她的憧憬，但她依然恪守着它。她拒绝了老艾的一片好意，不理睬哥哥要她“现实一点”的告诫，不理睬妈妈温和的劝说，她以少女的痴情、以赌气一般的固执，坚信她所祈望的一定在生活中存在，她的梦想一定会变为现实。尽管她曾经怨艾地想起生活曾经欺骗过自己，但她依然是那样真诚地信赖生活。她充满甜蜜地憧憬，充满渴望地等待，又充满信心地追求。由于我们前面所描绘的背景，雯雯的价值观念和爱情追求并不为大多数人所接受、所赞同，因而雯雯同她的环境就有了某种不谐和，她的性格就不像那些与环境水乳交融的年轻人那样欢快开朗，而是更多地体现着内向、沉默的特征。她习惯于静静地感受、默想，而不习惯于把自己的心思向别人倾吐。她的追求高尚于世俗之中，这就使她产生了一种孤独感，产生了既殷切希望，而当希望悄悄到来时又带着几分疑惧的矛盾心情。所以小说中笼罩在雯雯周围的有一种不易觉察的淡淡的哀愁。但雯雯毕竟不是孤傲的、自我封闭的女性，她并不把自己囿于一个空想的世界之中，她把自己的幻想同实实在在的生活紧紧地连在一起，她所祈望的她都在生活中找寻，并且相信一定能够获得。从她这种信念乃至她幻想的本身，我们看到了她对生活有一种甚至可以说是单纯的爱，通过这种爱我们更进一步发现她与生活之间既存在上述的不谐和的一面，更

有一种亲切的、无法用语言表达的默契。是的，生活中不仅有那种物质化、商品化的时髦风气，在这之外还确实实地存在着充满诗意的、美好的一面。雯雯的信念就来源于这美好一面的暗示。

这里，在分析过雯雯这个敏感而又复杂的人物之后，我们不得不提起小说中的另一个人物，那位在雨夜中护送雯雯回家的年轻人。

其实，我们连这位年轻人的姓名也不知道。他在小说中只是雯雯邂逅相遇的一个陌生人。但当我们读完小说、看到王安忆为他勾画的清晰面影之后，就发现这个人物对我们来说并不陌生。这是一位我们在生活中可以碰到的真诚的小伙子。作者是通过交谈中的几次误解（他对雯雯的误解和雯雯对他的误解）来突出他的真诚的：他把雯雯对他的警惕误认为是对自己的信任，从而真正赢得了雯雯的信任。但这个年轻人所具有的还不仅仅是真诚，他还同雯雯一样充满灵性，同雯雯一样爱细雨蒙蒙的天地中那橙黄色和天蓝色的柔光，并为那些只知爱钱的人们感到深深的惋惜。这也是一位脱俗的年轻人。这两个陌生的年轻人在这沙沙的春雨中、在这充满柔光的夜晚相遇了，小伙子真诚地帮助了遇上难处的姑娘，并且兴致勃勃地告诉她：“只要你遇上了难处，比如下雨，没车了，一定会有个人出现在你面前”，他们用各自的真诚换取了对方的真诚，一起欣赏那纯净的光，一起回味那美丽的梦……作者这极富于抒情性的描写给小说添进了迷人的诗意。写雯雯和这个年轻人雨夜相遇的一段是小说中最有魅力、最精彩的部分。这里所写的这个来也匆匆、去也匆匆的小伙子可以说是我们生活中的美好和人们美好秉性的象征，他那不掺任何杂质的真诚使我们看到了人们之间那没有被玷污过的宝贵的东西。这个纯洁的小伙子正是雯雯所等待的，而那在雨夜柔光中相识的方式也是雯雯所祈求的。正是这个雨夜中的小伙子给等待中的雯

雯带来了新的、切实的希望，使她那“透明的画”又开始出现色彩，“无声的歌”又开始响起旋律。尽管那个不知名的小伙子悄悄地又消失了，那个雨夜也过去了，但它们的出现说明，它们就存在于这生活之中。

所以，雯雯充满甜蜜和幸福地寻找、等待，从阳台向下面的树影中寻找，在同样是雨夜的街头上等待……相信她这美丽的幻想不会再被生活中的庸俗和势利所粉碎，因为这幻想也同样是生活给予的。

《雨，沙沙沙》是在写一个梦。作者通过对两次雨夜动人情景的描绘和对主人公盛情、心理的精细挖掘，写出了—一个关于爱情的色彩缤纷的梦。爱情不是别人“信号枪”下滑稽的赛跑，不是门当户对的等价交换，爱情不是“爱钱”，不是地位与权势的附属物，爱情——王安忆这样告诉人们——是带着童话般神奇的幻想，是雨夜柔光中美的陶醉，是充满渴望与甜蜜的期待，是两颗心之间慷慨的奉献，爱情是从天上掉下来的一首抒情诗。这美丽的爱情之梦并不是虚幻的，它就存在于人们的身边；如果大家都用净化了的心来寻找，大家就都会找到它。但我理解小说所写的并不仅仅是爱情，它写的同时又是一个关于整个生活的梦。它是对生活真心的赞美。

是啊，尽管受到过蹂躏与侵蚀，生活中仍然有这样温存的光，这样缠绵的雨，这样美丽的夜和这样真挚的人，有这样纯净的感情和这样诱人的梦幻，生活是值得爱的，人们应该热爱生活，赞美生活，但小说更多的却是对生活虔诚的祈求。毕竟，我们的身边还有令人厌恶的庸俗、肮脏和丑恶，王安忆希望这一切都在沙沙细雨冲刷下快地消失。我理解王安忆是在希望我们生活中那清清的溪水不被污染，那美丽的树林不被砍伐，希望人心像水晶一样透明而不要生出铜锈，希望人们幻想的权利不被严峻的“现实”剥夺——希望我们的生活一步步纯洁起来、美好起

来。“假如没有那些对事业的追求，对爱情的梦想，对人与人友爱相帮的向往，生活又会成什么样？”是啊，生活中不能缺少这些，物质的财富纵使再多也仅仅能使我们富有，而这些精神的东西才能真正使我们幸福。

在思想感情上，小说就是这样表达了对美和美的爱情的赞颂与追求，以及对丑和庸俗的否定与鄙弃；而在艺术上，作为一篇抒情小说，《雨，沙沙沙》最大的特点就是它的抒情性。抒情小说有着自己独特的艺术风貌。它不像性格、情节小说那样，把通过情节塑造典型人物作为主要手段，也不像抒情诗那样用直抒胸臆或者象征寄托的方式来表达感情。它是通过对人物和人物的情绪以及与人物相连的场景的描绘来实现其抒情的，它以抒情作为刻画人物、描绘场景的目的，而把描绘场景、刻画人物作为抒情的手段。它往往没有互相连贯的，完整的故事脉络和情节结构或者作者并不注重这些，它有的多是对生活的一个断面、人物的一点情绪或者对几个场景的描写。一般来说，很难要求这种抒情体小说有多大的社会认识价值，但它却有着不容忽视的审美价值，它能够给人以美的感染和美的熏陶。《雨，沙沙沙》就属于这一种。“天，淅淅沥沥地下起小雨。”小说一开头就写雨。“雨，绵绵密密地下着，发出‘沙沙沙’的悄声曼语。”小说的结尾处依然写雨。——这沥沥沙沙、时疏时密的雨声就成了小说动人的抒情节拍，给读者的心灵以滋润的感觉。但小说并不是孤立地写雨，它把雨放到夜晚来写。一到夜晚，世界就会变得柔和、静谧，夜晚总是飘荡着一种使人心旷神怡的柔情。把雨和夜结合起来——写夜雨，使我们初步看出了作者的匠心。但作者并不到此为止，她还写了夜雨中柔和的光，那路灯在雨夜发出的各色各样的光：“雨濛濛的天地变作橙黄色了，橙黄色的光渗透了人的心”，“前边那天蓝色的世界，真像披上了一层薄纱，显得十分纯洁而宁静”。作者就是把主人公雯雯置身于这样一个雨、夜、

光构成的世界之中，即使我们不看雯雯这个人物，仅仅看她身处的这个环境，我们也会感到一种浓郁的抒情气氛扑面而来，感到一种临其境、生其情的愉悦。作者就是在这样的抒情气氛中写了雯雯那彩色的梦：写她甜蜜而又羞涩的渴望，写她充满灵性的幻想，写那个在雨中降临的骑车青年……就这样，作者出色地写出了由沙沙的雨、湿润的夜、温存的光以及轻盈的梦组成的四维抒情空间，使小说的意境在这样一个空间里得到了充分的表现。这就使小说具有了相当强烈的艺术渗透力和感染力。小说在沙沙的雨声中结束了，但这雨声却一直没有散去，它长久地萦绕在读者的心头。

（引自《阅读与欣赏》，现代文学部分，北京出版社 1983 年版，文字略有改动）

诗意盎然谱华章

——汪曾祺《大淖记事》赏析

赵祖谟

古来关于文学风格素有“阳刚”与“阴柔”的说法。“阳刚”之美，如大江东去，长风出谷，山岳崩摧，雷电交加。汪曾祺的作品不属于这一类。他的短篇小说大多诗意盎然，像天上的一片白云，像地上的一弯清水，像淡淡的水墨画，像明快的轻音乐，给人以独特的美学享受。这就是“阴柔”之美或者叫做俊美吧。《大淖记事》就是很有代表性的一篇。

《大淖记事》写的是高邮地区的市井生活。时间已是 20 世纪三四十年代，生活似乎还停留在中世纪。保安队使用的武器倒是机关枪，然而装子弹竟用箩筐。取胜回来，进县城里显示一下，连被捉的土匪也合着号音，步伐整齐，雄赳赳气昂昂的，甚至随值日官高喊“一、二、三、四”。每当此时，地保还要预先通知沿街店铺，将鸟笼子收起，以免土匪大哥见了不高兴。县城

里尚且如此，何况地处城乡之间的大淖一带。这里确乎是荒僻的，无地主之宅，无乡绅之家，甚至连一家店铺也没有，居民是一些五行八作的劳动者。他们的劳动很艰苦，生活水平很低下。住的不过是低矮的瓦屋或草房。锡匠靠简单的手艺吃饭，商贩“小本生意，赚钱不大”，挑夫全靠两个肩膀卖苦力糊口，连小孩子都要为家庭生活出力，到了十三四岁，就得开始挑担生涯。像黄海蛟那样的好汉，一旦摔伤，也只好靠女儿养活；倘若无子女，他何以活命？生活勉强维持温饱，精神享受自然十分贫乏。锡匠们闲下来，只是练练武，唱唱“小开口”。挑夫们逢年过节则聚赌一番，那方式也是简单的、原始的。这里虽无地主恶霸，但水上保安队却依仗权势为非作歹，以至将人打死而逍遥法外。

这些生活素材在有些作家笔下会写得很悲愤，但在这篇小说里仿佛只是画布上淡淡的一抹，无哀伤之意，无悲戚之感，这是为什么？这是作家独特的美学追求所使然。旧社会劳动人民的苦难，在以往的文学作品中有大量的反映，相信今后仍会有人进行这方面的创作。这类文学作品自然有其不可忽视的艺术价值。而汪曾祺却另辟蹊径，他要写在那样一种环境中劳动人民纯真的爱、坚韧乐观的生活态度、相濡以沫的手足之情，揭示他们的心灵美，揭示他们生活中的诗意。

诚然，大淖的居民是缺乏阶级觉悟的。那些在生活的底层卖力流汗的人并没有改变自己命运的打算。刘号长玷污了巧云，姑娘媳妇们并未多议论，只骂了一句“这个该死的！”

锡匠们为十一子被毒打一事举行的示威这件在大淖一带说来是非同小可的反抗行为，只是到了觉得给锡匠和挑夫们挣了面子也就算了。他们把这件事看做是同刘号长个人的恩怨问题，而没有意识到应有的阶级内容。尽管如此，这里的劳动者活得正直，活得高尚，心口如一，坦坦荡荡。黄海蛟热心助人，不惜力气。锡匠们重义气，讲信用，手脚干净，童叟无欺。这里的妇女没有

封建的贞操观念，没有受三从四德的思想束缚。她们和男人一样卖苦力，“挑得不比男人少，走得不比男人慢”，经济地位是独立的。这种生活方式和思想观念，使她们具有男人风度，不但走相、坐相像男人，说话也像男人，要多野有多野。她们处理爱情关系，“只是一个标准：情愿。”和一个男人要好，固然可以要钱买花戴，然而也有“倒贴”的。男女关系上的混乱虽是一种陋习，但在和男人的交往中也显示了她们的独立性。正是这样一种社会环境孕育了巧云和十一子的性格，孕育了他们的爱情。

巧云和十一子的性格都不算丰满，作者似乎也不打算塑造两个性格丰满的人物。这篇有着散文风格的小说，意在以巧云和十一子的爱情为中心，揭示二人心灵的美丽以及大淖一带劳动者的精神风貌。美丽的巧云继承了挑夫家庭的秉性。她善良、贤淑、纯洁、毫无世俗利禄之心。她的美貌引来了炕房老大、浆坊老二、鲜货行老三爱慕而急切的目光。可是对于这些有一定财产做后盾的追求者，她“没怎么往心里去”，而爱上了家中只有一个快要瞎了眼的寡母的十一子。十一子也在黄海蛟成了残废、巧云的命运发生了急转直下的变化时爱上了她。这种爱情的萌发，双方姣好的面貌固然是相互吸引的一个因素，但从根本上说是心灵的碰撞，感情的溶和。

巧云家门前柳荫下的劳动生活，彼此关怀照应的交往，通过交谈加深了对双方家庭状况及忧虑的了解，使两个人的心在不知不觉中接近了。和其他挑夫家的姑娘媳妇们一样，巧云对爱情的追求是大胆的，主动的。落水被救，由十一子抱着送回家时，她紧紧地挨着十一子，而且越挨越紧。她当着十一子的面换下湿衣裳，希望十一子就此同她结合。但十一子却为她熬了半吊子姜糖水，让她喝下去，就走了。巧云说十一子是个“呆子”，然而正是这个“呆”字，表明了十一子的纯洁、朴实。十一子对于巧云当然有意，巧云紧紧挨着他时，他的心也“怦怦地跳”。但趁

巧云落水而占有她，十一子是连想也不曾想的。读到这里，谁能为这对年轻人的爱情所感动。这是一种脱俗的爱、高尚的爱、纯洁的爱，既不孱入金钱的杂质，也不会积淀出势利的泥沙。

这样纯洁的爱，在正常的社会环境下，会结出幸福的果实。可是在那时，在那样一种社会里，是常常会遭到意外的，何况他们竟无视刘号长的存在。巧云和十一子的结合终于让刘号长知道了。这位土霸王带人捆走了十一子，以生命相威胁了。面对这些暴徒，十一子表现得何等勇敢、坚强！为了维护他同巧云的爱，维护他做人的尊严，他咬紧牙关，任凭毒打，就是一句话也不说。唯其一句不说，更表现了他对于刘号长一伙的轻蔑。这严峻的考验同样落到巧云身上。遍体鳞伤的十一子住进她家，一下子三张嘴，两个男的都不能挣钱，一个十几岁的女孩子，怎么办？

巧云没有经过太多考虑，把爹用过的箩筐找出来，磕磕尘土，就去挑担挣“活钱”去了。姑娘媳妇都很佩服她。是的，“巧云没有经过太多考虑”，她舍此无路可走，“巧云没有经过太多考虑”，劳动人家的孩子从不怕吃苦，“巧云没有经过太多的考虑”，对父亲和对丈夫的爱激励她勇敢挑起了生活的重担。她在生活的磨炼中深沉了，坚强了。

巧云和十一子纯真而坚强的爱，唤起了挑夫、锡匠、姑娘、媳妇心中崇高的感情。当十一子被救活后，东头的几家大娘、大婶杀了下蛋的老母鸡，给巧云送来了。锡匠们凑了钱，买了人参，熬了参汤。他们赞成这对年轻人的行为，并为之感到骄傲。别看平时辛苦而单调的生活掩盖了他们的内心，而一当关键时刻，他们不常表现的热情和好心就会迸发出夺目的光彩。

这是一首诗。浓郁的诗意深藏在生活的花朵中，靠作家去采集、酿造。大淖的生活是低下的，劳动是艰苦的，精神享受是贫乏的，飞来横祸是残酷的，但热爱故乡人民的汪曾祺却从这里发现了诗意，这就是劳动者彼此间纯真的爱，俊美的灵魂，坚韧的

性格。正因为有了它，这里的人民才能顽强地生活下去。是的，他们还有很多不足，还缺乏阶级觉悟，但我们从这里可以分明地感到，当其阶级意识自觉起来，这些生活在旧社会底层的人民将会发出何等巨大的力量！

白描是这篇小说的主要描写手法。这一手法在不同风格的作家手中会呈现不同的色调。有人是深沉，有人呈粗犷，有人显哲理，有人透悲愤。汪曾祺师承沈从文，他的白描如小溪缓缓，不动声色，全部情感都隐藏在描写的深处。如小锡匠被刘号长等人毒打一段：

他们把小锡匠弄到泰山庙后面的坟地里，一人一根棍子，搂头盖脸地打他。

他们要小锡匠卷铺盖走人，回他的兴化，不许再留在大淖。

小锡匠不说话。

他们要小锡匠答应不再走进黄家的门，不挨巧云的身子。

小锡匠还是不说话。

他们要小锡匠告一声饶，认一个错。

小锡匠的牙咬得紧紧的。

小锡匠的硬铮把这些向来是横着膀子走路的家伙惹怒了：“你这样硬！打不死你！”——“打”，七八根棍子风一样、雨一样打在小锡匠的身上。

小锡匠被他们打死了。

没有浓烈的渲染，没有着意的夸张，没有多余的说明。汪曾祺是深信读者的鉴赏能力的，他以完全平等的态度，冷静、客观地叙述了这触目惊心的一幕。刘号长一伙先是“搂头盖脸地打”，给小锡匠一个下马威，接着就气势汹汹地提出了无理要求。依照这伙“草鸡”的心理，小锡匠必定屈服无疑。可是尽管他们提出的条件一降再降，而无还手之力的小锡匠却全然不理睬。他们终于恼羞成怒，将人打死。小锡匠的描写虽着墨不多，

仅仅三句话，却将对刘号长的轻蔑和以死相抗的决心刻画得十分真切。刘号长一伙狂妄，凶残，不可一世，他们可以将人打死，但在小锡匠的坚强的沉默面前无法取得精神上的胜利。

又如作品中灌尿救十一子的描写：

巧云捧了一碗尿碱汤，在十一子的耳边说：“十一子，十一子，你喝了！”

十一子微微听见一点声音，他睁了睁眼。巧云把一碗尿碱灌进了十一子的喉咙。

不知道为什么，她自己也尝了一口。

巧云为什么要尝这一口？是将心比心，体会一下十一子经受了怎样的痛苦，是表示决心，同自己心爱的人同苦共难，还是情之所使，下意识的举动？或许都是，或许包含比这更丰富的内容。汪曾祺说：“这是我原来没有想到的。只是写到那里，出于感情的需要，我迫切地要写出这一句。”也许作者自己也说不清巧云此刻的心理状态，他是“贴到人物来写”，用自己的心，自己的全部感情体味到非加上这一句不可。真是神来之笔，可意会不可言传。

现实主义的创作方法要不断地丰富，优秀的民族文学传统要不停地发展。汪曾祺在继承传统的同时，也汲取外国现代派的某些艺术技巧。如巧云被刘号长玷污后的心理刻画：

巧云破了身子，她没有淌眼泪，更没有想到跳到淖里淹死。人生在世，总有这么一遭！只是为什么是这个人？真不该是这个人！怎么办？拿把菜刀杀了他？放火烧了炼阳观？不行！她还有个残废爹。她怔怔地坐在床上，心里乱糟糟的。她想起该起来烧早饭了。她还得结网，织席，还得上街。她想起小时候上人家看新娘子，新娘子穿了一双粉红的缎子花鞋。她想起她的远在天边的妈。她记不得妈的样子，只记得妈用一个筷子头蘸了胭脂给她点了一点眉心红；她拿起镜子照照，她好像第一次看清楚自己的

模样。她想起十一子给她吮手指上的血，这血一定是咸的。她觉得对不起十一子，好像自己做错了什么事。

她非常失悔：没有把自己给了十一子！

巧云不会跳到淖里去淹死，在她的脑子里没有守节之类的封建闺训；她不会进行强烈的控诉，这种事在大淖非止一端，而巧云又看不到这件事里面包含的阶级压迫的性质；她不会去杀人放火，为了残废的爹，她宁可忍受。这个未经世事的少女的脑子是那样的乱，意识在无目的地流动。时而想到当天早上应做的事，时而想到新娘的花鞋，时而想到妈妈，想到妈妈给她脑门上点的眉心红。女孩子破了身子，似乎和穿花鞋、点眉心差不多，“人生在世，总有这么一遭”。她的意识终于流到十一子身上，“想起十一子给她吮手指上的血，这血一定是咸的”。终于形成了明确的想法，失悔“没有把自己给了十一子”。

如果我们把这段心理描写同十一子伤有好转后和巧云的那段对话联系起来，可以更清楚地看到作者的匠心：这对少男少女真可谓“心有灵犀一点通”。纯真而高洁的爱，使双方在不同场合，在对方不在场的情况下，自然而然想到一起去了。巧云的这段心理刻画用的是意识流手法，可是没有外国某些意识流小说那种时空错乱，没有人为的迷离恍惚。汪曾祺汲取现代派意识流手法，化作自己的血肉，它和整篇小说的白描结合得自然、贴切，粗心的读者可能都不大会认出来。

“风俗是一个民族集体创作的生活抒情诗”，因此汪曾祺很注意绘制渗透了生活抒情诗的社会风俗画。《大淖记事》中的风俗画，大多写得淡泊自然。炕房门外的负曝闲谈，码头上小孩子比赛撒尿，小商贩的日出而作、日入而息，挑夫人家的炊烟和吃饭，巧云门外一对情人的劳动……都写得淡雅清丽。有时作者也一反常规或写得色彩浓艳，或写得古朴苍劲。请看小说对于妇女挑担的描写：

这里的姑娘媳妇也都能挑。她们挑得不比男人少，走得不比男人慢。挑鲜货是她们的专业。大概是觉得这种水淋淋的东西对女人更相宜，男人们是不屑于去挑的。这些“女将”都生得欣长俊俏，浓黑的头发上涂了很多梳头油，梳得油光水滑（照当地说法是：苍蝇站上去都会闪了腿）。脑后的发髻都极大。发髻的大红头绳的发根长到二寸，老远就看到通红的一截。她们的发髻的一侧总要插一点什么东西。清明插一个柳球（杨柳的嫩枝，一头拿牙咬着，把柳枝的外皮连同鹅黄的柳叶使劲往下一抹，成一个小球形）端午插一丛艾叶，有鲜花时插一朵栀子、一朵夹竹桃，无鲜花时插一朵大红剪绒花。因为常年挑担，衣服的肩膀处易破，她们的托肩多半是换过的。旧衣服，新托肩，颜色不一样，这几乎成了大淖妇女的特有的服饰。一二十个姑娘媳妇，挑着一担担紫红的荸荠、碧绿的菱角、雪白的连枝藕，走成一长串，风摆柳似的嚓嚓地走过，好看得很！

头饰写得多么细致，表现了她们爱美，爱生活。这里作者调动了多少颜色，浓黑、鹅黄、碧绿、雪白、通红、大红、紫红、粉红，然后让这些颜色随姑娘媳妇的脚步一起动了起来，流光溢彩，点缀着风摆柳似的队伍，在她们那飘逸、轻快、婀娜多姿上撒一层绚丽，诗情画意，美极了。

再看看对锡匠的游行的描写：

锡匠们上街游行。这个游行队伍是很多人从未见过的。没有旗子，没有标语，就是二十来个锡匠挑着二十来副锡匠担子，在全城的大街上慢慢地走。这是个沉默的队伍，但是非常严肃。他们表现出不可侵犯的威严和不可动摇的决心。这个带有中世纪行帮色彩的游行队伍十分动人。

这段话拆开来看，每一句都平淡无奇，可是放到一起就产生了动人的艺术效果，显示了锡匠们凛然不可侵犯的威严和不达目的誓不罢休的决心。生活的经验告诉我们，那些大喊大叫的人未

必会采取果敢的行动，而沉默如枯井，冷峻如岩石者倒是会做出惊人之举的。从上面的例子可以看出，汪曾祺手中有好几副笔墨，他根据情节的需要，灵活调换，多姿多彩。而整篇《大淖记事》就是由这些多姿多彩的风俗画组成的民风民俗民情民心的画卷。

表面看，《大淖记事》好似信手写来，无规无矩。其实，汪曾祺成竹在胸，很讲章法。开首一章写景，以淖为中心向北向东向南步步写来，好像将读者引至半空中，大淖景色尽收眼底。而后以轮船公司为中心，写东西两边两种居民不同的风习时尚。全篇六章，竟用了三章写景写环境写风俗，似乎比重失调。其实环境即人物，风俗即人物。前三章意在表明：这里的一切和街里不一样。这里没有一家店铺。这里的颜色、声音、气味和街里不一样。这里的人也不一样。他们的生活，他们的风俗，他们的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过“子曰”的人完全不同。主要人物虽未展开，其性格赖以产生的土壤已经铺就，其性格的某些内涵已见端倪。各章之间衔接很紧，第一章最后写轮船公司，自然引出下一章轮船公司西边客户。对客户生活先作概貌描叙，然后点出十一子。第二章结尾处由老锡匠的告诫引出第三章东边挑夫生活。第四章则集中写巧云，写她同十一子爱情的产生和发展。由第四章结尾引出第五章水上保安队和刘号长，写巧云同十一子结合。第六章让锡匠、挑夫和水上保安队因十一子被打而展开冲突，最后归结到巧云同十一子的爱情。放得开，收得拢，结构是很整饬的。

（引自《阅读与欣赏》（现代文学部分），北京出版社，1985年版，文字略有改动）

读《繁星》

柳鸣九

我第一次读到都德的《繁星》是二十多年前的事了。那时还是个学生，刚学会从原文去领略巴尔扎克、雨果、司汤达这些人精神上的丰彩，当时感到都德的小说有一种特别的吸引力，它的文体是那么简约明澈，优美自然，有如一泓清水。在这点上他可与莫泊桑媲美，但他优于莫泊桑的是，笔端有浓烈的感情，在那平易轻淡的描述里，有着一一种由深沉的感情而产生的柔和的诗意。特别是《繁星》，似乎更集中了都德在风格上的优美，它是那么纯朴动人，就像一首散文诗一样。它既不是那种以巨大的艺术力量提出了重大社会问题的杰作，也不是提供了生动广阔的社会画面的名篇，它只是一个牧童的自述，短短的，翻译成中文，还不到四千字！

它是一篇爱情小说。古往今来，以爱情为题材的小说难以数计，留下来的名著名篇也不在少数。把《繁星》和这些作品放在一起，当然它的社会意义显得薄弱一些。但是，文学作品并不是政治论文，不能仅仅要求它说明某种阶级政治关系，还应看它是否提供了美的艺术形象。当然，这种“美”是和“真”、“善”不能分开的。既然《繁星》所写的是一个很健康、很纯净的爱情故事，作者已经把它写得这样美了，我们还能要求它对政治学、对经济学考虑得那么全面？

事实上，作为一篇爱情小说，《繁星》与历来世界上的爱情小说相比，并不那么黯然失色。既然是一篇爱情小说，那么，首先就应该把爱情写得动人、写得深刻才行。如果爱情本身写不动人，即使思想社会意义再鲜明，再强烈，那也“白搭”，至少不能算是一篇好的爱情小说。《繁星》似乎很懂得自己的使命，它力图充分展现自己的本质，力图在这一点上取胜，这就使它有

可能作为一篇爱情小说而具有艺术珍品的意义。它怎么能和《罗密欧与朱丽叶》相比？天上有蔚为壮观的彩虹，难道地上就不可能有奇美的小花

《繁星》的美从何而来呢？“因为它像一首牧歌”。在人们的印象中，牧歌往往是以优美的大自然、宁静的田园生活、纯朴的劳动者和动人的恋爱故事为内容而构成一种美的风格。但历史上真正牧歌主题的佳作并不多，在更多时候，这类作品的格调倒是相当低劣。十七世纪有名的牧歌小说《阿丝特莱》细致地描写了一对牧童牧女悲欢离合的爱情故事和缠绵悱恻的感情纠葛，曾经在整整三十年间使上流社会为它流泪、叹息，其实它写的并不是真正的牧人，而只是披着田园外衣的贵族上流社会的生活。到十八世纪，牧歌主题又在绘画中风行一时，但画幅中那些谈情说爱的牧童牧女扭捏作态，卖弄风情，叫人一看便知是贵族男女换上了村民的服装。总之，这类作品的毛病就在于假。都德写的似乎也是一首牧歌，他保存了牧歌的框架：优美的大自然中的田园生活和爱情。但他一反过去牧歌作品的假，而致力于表现“真”，特别是感情的“真”。

在这里，自然美色和山野生活是以轻淡的笔法表现出来的，并没有大量渲染性的描绘，照顾了牧童自述时自然而然的口气。对于一个牧童来说，有什么必要像狄更斯描写伦敦的大雾那样细致地去描绘他所习以为常的大自然景色呢？爱情故事也很简单，既无悲欢离合，也无缠绵悱恻，没有什么情节，更没有很多作家所喜欢描写的那种爱情上的“进展”，在这里，所有的一切都非常简单，非常单纯，但却非常动人。动人的力量来自什么？来自那个纯朴的主人公真挚的感情和洁净的情操。它就像一滴含英集粹的香精使一漉清水发出了芬芳，像一笔瀚墨使整个画面充满着一种色调。

这种真挚之情，滋生于爱情的幼苗之中，可称为发轫阶段的

爱慕，它可以说是文学中最动人的一种感情了。是它，使罗密欧在第一幕第五场中发出了“啊，火炬远不及她的明亮”的一大段赞美诗，接着又向朱丽叶那么谦恭的表白：“要是我这俗手上的尘污，亵渎了你的神圣的庙宇……”是它，使维特面对夏绿蒂简直像面对神明；同样也是它，使浮士德对玛甘泪充满了一片真诚的柔情，而还没有给她带来种种不幸和苦难。它是整个爱情过程中感情形式之一，它的纯净没有被杂质搅混，世俗的考虑和利害的打算也还没有来得及把它歪曲，它还只是一种向往，一种愿望，一种理想，还保持着某种超逸、灵致的风度，对对方是仰望和尊重，对自己则是自觉与自律。都德在《繁星》中所选取的、所描绘的，就是这样一种感情，他用最自然的最散文化的形式把它加以诗化，体现出了对一种美好情操的追求，因而，也就必然使它的短篇具有了一种情操的力量。

附：

繁星

[法] 摇冈尔封斯·都德

我在吕贝龙山上看守羊群的日子里，常常一连好几个星期一个人也看不到，孤单地和我的狗拉布里还有那些羔羊呆在牧场里。有时，于尔山上那个隐士为了采集药草也从这里经过，有时，也可以看到几张皮埃蒙山区煤矿工人黝黑的面孔；但是，他们都是一些天真淳朴的人，由于孤独的生活而沉默寡言，再也没有兴趣和人交谈，何况他们对山下村子里、城镇里流传的消息也一无所知。因此，每隔十五天，当我们田庄上的驴子给我驼来半个月的粮食的时候，只要我听到在山路上的路上响起了那牲口的铃铛声，看见在山坡上慢慢露出田庄上那个小伙计活泼的脑袋，或者慢慢露出诺拉德老婶那顶赭红色的小帽，我真是快活极了。我总是他们给我讲山下的消息，洗礼啦，婚礼啦，等等；而我

关心的就是丝苔法内特最近怎么样了，她是我们田庄主人的女儿，方圆十里以内最漂亮的姑娘。我并不显出对她特别感兴趣，装做不在意的样子打听她是不是经常参加节庆和晚会，是不是又新来了一些追求者；而如果有人要问我，像我这样一个山沟里的牧童打听这些事情有什么用，那我就回答说，我已经二十岁了，丝苔法内特是我一生中所见过的最美的姑娘。

可是，有一次碰上礼拜日，那一天粮食来得特别迟。当天早晨，我就想：“今天望弥撒，一定会耽误给我送粮来”；接着，将近中午的时候，下了一场暴雨，我猜，路上不好走，驴子一定还没有出发。最后，大约在下午三点钟的光景，天空洗涤得透净，满山的水珠映照着阳光闪闪发亮，在叶丛的滴水声和小溪的涨溢声之中，我突然听见驴子的铃铛在响，它响得那么欢腾，就像复活节的钟群齐鸣一样。但骑驴来的不是那个小伙计，也不是诺拉德老婶。而是……瞧清楚是谁！我的孩子们哟！是我们的姑娘！她亲自来了，她端端正正地坐在柳条筐之间，山上的空气和暴风雨后的清凉，使她脸色透红，就像一朵玫瑰。

小伙计病了，诺拉德姑娘到孩子家度假去了。漂亮的丝苔法内特一边从驴背上跳下来，一边告诉我，还说，她到迟了，是因为在途中迷了路；但是，瞧她那一身节日打扮，花丝带，鲜艳的裙子和花边，哪里像刚在荆棘丛里迷过路，倒像是从舞会上回来得这么迟。啊，这个娇小可爱的姑娘！我一双眼睛怎么也看她不厌。我从来没有离这么近地看过她。在冬天，有那么几回，当羊群下到了平原，我回田庄吃晚饭的时候，她很快地穿过厅堂，从不和下人说话，总是打扮得漂漂亮亮，显得有一点骄傲……而现在，她就在我的面前，完全为我而来；这怎么不叫我有些飘飘然？

她从篮筐里把粮食拿出来后，马上就好奇地观察她的周围，她轻轻地把漂亮的裙子往上提了提，免得把它弄脏，走进了栏

圈，想看看我睡觉的那个角落，稻草床，铺在上面的羊皮，挂在墙上的大斗篷和牧杖与火石枪，她看着这一切很开心。

——那么，你就住在这里罗，我可怜的牧童？你老是一个人呆在这里该多烦啦！你干些什么？你想些什么？

我真想回答说：“想你，女主人”，而我又编不出别的谎话来；我窘得那么厉害，简直找不出一句话来说。我相信她一定是看出来，而且。这个坏家伙还很开心，用她那股狡猾劲来使我窘得更厉害：

——你的女朋友呢，牧童，她有时也上山来看你吗？……她一定就是金山羊，要不然就是只在山颠上飞来飞去的仙子埃丝泰蕾尔……

而她自己，她在跟我说话的时候，仰着头，带着可爱的笑容和急于要走的神气，那才真像是埃丝泰蕾尔下了凡，仙姿一现哩。

——再见，牧童。

——女主人，祝你一路上好。

于是，她走了，带着她的空篮子。

当她在山坡的小路上消失的时候，我似乎觉得驴子蹄下滚动的小石子，正一颗一颗掉在我的心上。我好久好久听着它们的响声；直到太阳西沉，我还像在做梦一样呆在那里，一动也不敢动，惟恐打破我的幻梦。傍晚时分，当山谷的深处开始变成蓝色，羊群咩叫着回到栏圈的时候，我听见有人在山坡下叫我，接着就看见我们的姑娘又出现了，这回她可不像刚才那样欢欢喜喜，而是因为又冷又怕、身上又湿正在发抖，显然她在山下碰上了索尔克河暴雨之后涨水，在强渡的时候差一点被淹没了。可怕的是，在这夜晚的时候，不能设想还能回到田庄了，因为抄近的小路，我们的姑娘怎么也不会找到，而我，我又不能离开羊群。要在山上过夜这个念头使她非常懊恼，我尽量地使她安心：

——在七月份，夜晚很短，女主人……这只是一小段不好的时光。

我马上燃起了一大堆火，好让她烤干她的脚和她一身被索尔克河的水湿透了的外衣。接着，我又把牛奶和羊奶酪端到她的面前；但是这个可怜的小姑娘既不想暖一暖，也不想吃东西，看着她流出了大颗大颗的泪珠，我自己也想哭了。

夜幕已经降临。只有一丝夕阳还残留在山颠之上。我请姑娘进到“栏圈”去休息。我把一张崭新漂亮的羊皮铺在新鲜的稻草上，向她道了晚安之后，就走了出来坐在门口……上帝可以作证，虽然爱情的烈火把我身上的血都烧起来了，可我并没有起半点邪念；我想着：东家的女儿就躺在这个栏圈的一角，靠近那些好奇地看着她熟睡的羊群，就像一只比它们更洁白更高贵的绵羊一样，而她睡在那里完全信赖我的守护，这么想着，我只感到一种无比的骄傲。我这时觉得，天空从来没有这么深沉，群星也从来没有这么明亮……突然，“栏圈”的栅门打开了，美丽的丝苔法内特出来了；她睡不着。羊儿的动弹使稻草发响，它们在梦里又发出叫声。她宁愿出来烤烤火。看她来了，我赶快把自己身上的羊皮披在她肩上，又把火拨得更旺些，我俩就这样靠在一起坐着，什么话也不讲。如果你曾经在迷人的星空下过过夜，你当然知道，正当人们熟睡的时候，在夜的一片寂静之中，一个神秘的世界就开始活动了。这时，溪流歌唱得更清脆，池塘也闪闪发出微光。山间的精灵来来往往，自由自在；微风轻轻，传来种种难以察觉的声音，似乎可以听见枝叶在吐芽，山草在生长。白天，是生物的天地，夜晚，就是无生物的天地了。要是一个人不经常在星空下过夜，夜会使他感到害怕……所以，我们的小姐一听见轻微的声响，就战栗起来，紧紧靠在我身上。有一次，从下方闪闪发亮的池塘发出了一声凄凉的长啸。余音缭绕，直向我们传来。这时，一颗美丽的流星越过我们的头顶坠往啸声的方向，似

乎我们刚才听见的那声音还携带着一道亮光。

——这是什么？丝苔法内特轻声问我。

——女主人，这是一个灵魂进入了天国，我回答她，划了一个十字。

她也划了一个十字，抬起头，凝神了一会，对我说：

——这是真的吗？牧童，你懂巫术吗？你们这些人都懂吗？

——没有的事！我的小姐。不过，我们住在这里离星星比较近，所以对天上民生的事比山下的人知道得更清楚。

她一直望着天空，用手支着脑袋，身上裹着羊皮，就像天国里的小牧童。

——瞧！那么美！我从来没有见过这么多星星……你知道这些星星的名字吗？

——知道，小姐……你瞧，在我们头顶上的是“圣—雅克之路”（银河）。它从法国直通西班牙。这是加里斯的圣—雅克在正直的查理大帝与阿拉伯人打仗的时候，为了给他指路而标出来的。再远一点，你可以看见“灵魂之车”（大熊星座）和它四个明亮的车轴。走在前面的三颗星是三头牲口，对着第三颗的那一颗很小的星星，就是车夫。你看见圆圈那一大片散落的小星吗？那都是仁慈的上帝不愿意接纳进天国的灵魂……稍微低一点，那是“耙子”或者又叫“三王”，这个星座可以给我们牧人们当时钟，我现在只要一望它，就知道已经过了午夜时分，再稍微低一点，老是朝着南方的是“米兰的约翰”，它闪闪发亮，是群星的火炬（天狼星）。我给你讲讲我们牧人关于它的传说。有一天夜里，“米兰的约翰”和“三王”以及北极星（昴星），被邀请去参加他们朋友的婚礼。“北极星”急急忙忙从上面那条路先出发了。“三王”从下面那条路抄近赶上了它；但“米兰的约翰”这个懒家伙，它睡得很迟才起来，一直落在后头，它很恼火，为了要阻止他的同伴，就把自己的拐杖向它们扔去。所以，

“三王”又叫做“米兰的约翰的拐杖”……不过，所有这些星星中最美的一颗，是我们自己的星，那就是“牧童的星”，每天清晨，当我们赶出羊群的时候，它照着我们，而到晚上，当我们驱回羊群的时候，它也照着我们。我们还把它叫做“玛凯洛纳”，美丽的玛凯洛纳追在“普罗旺斯的彼埃尔”（土星）的后面，每隔七年就跟它结一次婚。

——怎么！牧童，星星之间也有结婚的事？

——是有，小姐。

正当我想向她解释星星结婚是怎么一回事的时候，我感到有样清凉而柔细的东西轻轻地压在我的肩上。原来是她的头因为瞌睡而垂了下来，那头上的丝带、花边和波浪似的头发还轻柔可爱地紧挨着我。她就这样一动也不动，直到天上的群星发白，在初升的阳光中消失的时候。而我，我瞧着她睡着了，心里确实有点激动，但是，这个皎洁的夜晚只使我产生一些美好的念头，我得到了它圣洁的守护。在我们周围，群星静静地继续它们的行程，柔顺得像羊群一样；我时而这样想象：星星中那最秀丽最灿烂的一颗，因为迷了路，而停落在我的肩上睡觉……

柳鸣九译

作者简介：

阿尔封斯·都德（~~1859~~~~~1895~~）法国 ~~19~~世纪下半期作家。生于一个破落商人家庭，年轻时很早就独自操生，在小学里担任教员，后到巴黎投身于文学创作。主要作品有短篇小说《磨坊文札》《月曜故事集》长篇小说《小东西》《达拉斯贡的藏达伦》《富豪》《不朽者》等。都德的作品具有柔和幽默的风格、对现实微温的讽刺和亲切动人的艺术力量。

异缘短篇小说的写作

短篇小说指三千字到一万多字的小说，它是一种从局部把握整体，以局部反映整体的小说艺术。

在我国，比较传统的观点，认为短篇小说是一种截取生活横断面的艺术。最早提出这种观点的是胡适。他认为：“短篇小说是最经济的文学手段，描写事实中最精彩的一段或一方面……譬如把大树的树身锯断，懂植物学的人看了树身的横断面，数了树的年轮，便可知道了这树的年纪。”新中国成立后，许多研究者及一般教科书中，均沿用了这一观点。“截取横断面”确实概括了一部分优秀短篇小说的特点。例如，被誉为 20 世纪三大短篇小说家之一的契诃夫，他在写作短篇小说时，就特别善于将复杂的生活拦腰一刀截断，撷起一个五光十色的横断面来表现人物。通过“一个场面”让读者去了解事件的前因后果。如他的优秀之作《变色龙》《凡卡》《渴睡》《胖子与瘦子》《苦恼》《老爷与小姐》，都是写的“一个场面”。但把短篇小说定义为“截取生活横断面”又不尽符合创作实际。因为还有相当一部分的短篇小说（如中国古代的短篇小说，莫泊桑、欧·亨利的短篇小说，以及契诃夫的一些小说），它们不是写生活的横断面，而是写人的一生所历，甚至几世遭逢，具有纵向发展的特点。如果严格按“横断面”论定，这些出色的短篇精品，都不能算短篇小说了。这样做未免有点削足适履。

另一个有影响的观点是“片断”说。提出这种观点的是茅盾。他认为：“短篇小说主要是要抓住一个富有典型意义的生活片断来说明一个问题或表现比它本身广阔得多、也复杂得多的社会现象。”有人进一步发挥说：短篇小说往往只截取生活中富有意义的片断来表现社会生活，有时候，作者为了表现人物较长的

生活遭遇，写了事件的纵向发展，其实不过是“几个片断的连缀”。“片断”说比“横断面”说更宽容，但理论上也有含混之处。因为从宏观上看，任何小说都不能照录生活全体，都要有所截取和选择，从这种意义上看，说长篇小说、中篇小说是“截取片断”、“连缀片断”也未尝不可。

还有一种“纽结”说。有人指出：“现实生活中的关系是非常复杂的，而且往往夹缠在一起，其中有大的矛盾，有这方面与那方面的矛盾，也有内部与外部的矛盾，然而仔细加以观察，往往自成一个纽结，也就是一个单位或个体。对作者来说，取用那个大的纽结，就是一个长篇，取用那个小的纽结，就成为一个短篇。这里并没有什么横断面和整株树干等等的分别存在”。“纽结”说的好处是避免了时空上的机械划割，试图从“质”上说明短篇小说的特点。在他看来，短篇小说写“小纽结”，既可以作横向断面的展示，也可以纵向的剖示，还可以将两者交织，这种说法较好地概括了“纵向式”、“横断式”短篇小说的特点，但也有不科学之处。一个短篇，或一个长篇，是否只写一个“纽结”姑且不论，所谓“大纽结”、“小纽结”，实在是没有一个科学的标准加以衡量。

传统的短篇小说定义还没有来得及斟酌完善，新时期以来短篇小说创作的空前繁荣已使传统定义感到无所适从。这个时期以来，各式各样手法的短篇小说纷呈叠出，各式各样品类的短篇小说层出不穷：有的重在再现，有的重在抒情；有的强化故事，有的淡化情节，有的打破物理时空，有的讲究角度变换，有的重在性格刻画，有的讲究色彩、情调、意境、韵律。像意识性小说、心理印象小说、氛围小说、散文化小说，等等，已远远不是传统定义所能概括！

从小说艺术创作初衷来看，短篇小说可以说是最富于变化最活跃的一种文体了，它在任何时候，都在寻找和拓展着自己的形
圆

式与位置，它就像水这种精灵一样，无形无状，因河床的不同，而随时变幻着各种姿态。当代作家王蒙曾深有感触地指出：“短篇小说总是来自对生活的剪裁和加工，而剪裁加工的方法是无穷无尽的，如果生活是一个大西瓜，那么短篇小说可以说是一粒西瓜籽，也可以是一片一角瓜，还可以是铜勺挖下来的瓜心最甜的一部分；可以是糖腌的瓜条，也可以是挤出来的西瓜汁。即使都是用刀切下来的瓜肉，由于刀法不同，形状也会千奇百怪。所以说，没有比短篇小说更多种多样的了。”

面对日益发展多姿多态的短篇小说，固守于传统定义已大没有什么必要了；如果一定要给短篇小说下一个定义，我们认为，所谓短篇小说，首先它必须是一种小说，也就是说，不管它如何地变化、创新，它必须具备人物、情节、环境这三个基本的小说要素；其次它的篇幅应该在二三千字至一万多字之间；由此，它的人物不多，情节集中，环境相对简明；另外，它虽然短小，还应该以小见大，在简短中见丰富。

任何艺术体裁，就其本质说都是作家、艺术家把握社会、把握人生的一种方式；因其体裁的不同，也带来了把握方式上的不同。长篇小说因其篇幅的宽裕，它更便于丰富地、立体地、细致地反映生活，所以，总体地把握生活，总体地反映生活，是长篇小说最鲜明的艺术特征。它不是表现生活中的几个“点”，或是几个“片断”，而是再现完整的历史进程、历史阶段，描绘人生的长河，以“整体”反映“整体”。中篇小说的容量虽不及长篇，但在篇幅上，它可以超过短篇几倍，甚至十几倍，因而它在把握生活、反映生活上，也颇具“规模”。短篇小说由于篇幅的限制，它在反映生活方面不可能像中、长篇那样“四面出击”，而只能以“小”取胜，以“巧”取胜。如果它在反映社会生活方面，也试图像中、长篇那样求“全”、求“面”；势必模糊了自己的艺术视野。因而，短篇小说反映生活，总是通过局部

——无论这个局部是一个“场面”、一个“片断”，或是无数“心理细节”、“心理片断”的连缀——来把握生活、反映生活。

因为短篇小说只能通过局部来反映整体，通过个别来表现一般，因而，在截取生活、布局谋篇、语言表达方面，它就特别需要技巧。

短篇小说容量虽小，但容量小不等于肤浅，它要小中见大，微中寓深，以一当十，通过简明的“局部”，反映丰富的“全体”。因而它特别讲究选材和开掘，要求作者披沙拣金，独具慧眼，开掘提炼，能从“局部”洞察全体。

短篇小说篇幅虽短，但并不意味着可以随手涂鸦，粗糙草简。相反，它特别讲究方寸之间，匠心独运。如果说长篇小说犹如崇山峻岭，其沟坎角落处纵有些许粗糙、不雅，也不会影响全局的伟岸；如果说中篇小说如苗圃园林，于花团锦簇巧夺天工的设置中，尚允许些微瑕疵；短篇小说则有如盆景微雕，技术上的微细破绽，设计上的少许平庸，都会使整体篇章受到极大影响，甚至危及其生命。

美国著名短篇小说家、诺贝尔文学奖获得者艾萨克·辛格曾指出：一个平庸的作家有时能创作一部不坏的长篇小说，但却不能写出一篇优秀的短篇小说。短篇小说比任何创作更需要才能和技巧。辛格所言，实为一个杰出的短篇小说家的经验之谈。短篇小说的创作要点可概括如下：

一、以人物为本位，精心组织故事情节

纵观小说艺术的发展，大致经过了三个阶段。第一个阶段，是以情节为作品重心的阶段，可称为生活故事化的展示阶段。这个阶段的小说，基本上以情节吸引读者，虽然也刻画人物，但人物不是作品的重心。第二个阶段，是以人物性格为作品重心的阶段，可称为人物性格的展示阶段。这个阶段的小说，作品重心由

情节转到了人物。第三个阶段，是以人物内心图景为重心的小说，可称为“内心世界审美化的展示阶段”。这个阶段比起第二阶段来，已彻底摆脱作家讲故事的格局，作家一般不直接再现人物的环境、人物的行为、人物的性格，以及人物的关系，而是通过描写人物自身对外部世界的主观感受、自由联想、感情冲突，心理冲突等直接展示人物的内心图景；在展示中，也可以看到人物的经历，人物所处的环境，人与人的关系，但主要的是使人们看到灵魂深处的矛盾内容。人物内在的心理活动成了作者所要表现的中心。所谓心理小说，即指这一类小说。（注意：小说发展的三个阶段，是就小说艺术的发展而言的，如果横向考察，在现阶段小说创作中，这三类小说是同时并存的）。

人物、情节、环境是构成小说的三个基本要素。正因为具备了这三个要素，小说才得以从寓言、史传文学中脱颖而出，发展为一种独立的文学样式。在处理三个要素时，有时不免有所侧重：它或侧重于情节，或侧重于环境，或侧重于人物性格，或侧重于人物心理，于是便衍化为情节小说、性格小说、意识流小说、氛围小说。

以故事为主体的小说，它侧重于故事的生动性、曲折性、完整性。作者往往只选取生活中那些故事色彩很浓的部分加以表现，或是将普通生活加工得故事性很强。这类小说注重故事首尾的衔接照应，情节节奏与密度的合理控制，矛盾冲突过程中的悬念设置，巧合、误会等手法的运用。它往往通过细针密线穿缀情节，使读者获得清晰的时间感与空间感；同时使必然性在偶然性中得到巧妙的显现，使情节合乎情理又出乎意料，从而产生一种引人入胜的魅力。因为情节总是通过特定人物在特定环境下的行动加以发展变化的，情节小说并非只有情节，没有人物、环境，它也有人物的刻画、环境的描写。一些优秀的情节小说，也塑造了许多性格鲜明的人物形象。但从整体上考察，存在着重故事，

轻人物的倾向。由于作者写作中以事件为结构中心，人物往往处于被故事支配地位。为了事件的完整、连贯，有时难免不让人物迁就情节，让情节牵着人物走；由于小说注重的是情节的生动性曲折性，在情节发展上闪展腾挪，纵向推进，人物形象便常常显得单薄、平面，使人物复杂丰富的性格淹没在简单化、类型化的描写之中。尽管情节小说存在着种种的不足，但其独特的艺术价值是毋庸置疑的。我国古代著名的文学家冯梦龙曾托名绿天馆主人在《古今小说序》中指出：“试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可泣，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决胆，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。”意大利《十日谈》的作者薄伽丘也说：“虚构的故事的美能吸引哲学证明和辞令说服所不能吸引的听众。”写作情节小说，要善于编造故事，但不能为编故事而编故事；更不能一味追求离奇古怪的故事。小说的故事情节应该负载出一定的社会历史内容。同时，在展开故事情节时，应该注意适当的性格刻画，不能见事不见人，让故事牵着人物走。

性格小说是以刻画人物性格为主的小说。它的中心是塑造具有典型意义的人物形象。作品中人物性格的展示，成了情节发展的基本动力，作品中的环境，成了人物性格表演的舞台。环境的描写，情节的展开，都是为表现人物性格服务的。性格小说强调塑造人物，强调性格描写和性格复杂性的充分揭示。作者不仅写人物做什么，怎么做，而且还注意描述人物为什么这样做、人物这样做的性格因素，以表现人物的命运。作者不仅写人物的外在行为，还注意揭示人物复杂丰富的精神世界。在小说三要素中，它以人物性格为本位。性格小说往往将人物、情节、环境有机地融为一体，让典型性格在典型环境中显现，在典型环境中塑造典型性格。如果说，情节小说主要是以情节吸引读者，负载社会生活内容，表现主题的话，性格小说则是以性格吸引人，以性格表

现社会生活内容，表现作品主题。性格小说的出现和勃兴，源于作家对“人”的审美认识的深化。在欧洲，19世纪浪漫主义和现实主义作为新的文学思潮、美学思潮相继形成独立的体系，重视个性的典型论得到较大发展，在艺术实践中也影响到小说结构形态的变化，促成了性格小说的发展。在我国，“五四”运动以后，性格小说得到较大的发展，无论是创作实践，还是理论研究，都取得了突破。文学乃是个性的王国，性格理所当然地应该成为作家表现的中心。从古今中外的文学实践来看，共同的时代和民族特色，并没有消溶作家的个性差别和他们笔下人物的性格差别。有作为的文学家，总是孜孜不倦地去追求和探索，寻找典型性格，寻找塑造和表现个性的艺术方法，以完成自己的艺术个性。惟其如此，才有可能卓然成家，独树一帜。才能开拓出新的艺术世界。正因为如此，性格小说的创作，往往成为一位小说家的艺术是否成熟的重要标志之一。这也就更加促进了性格小说创作的繁荣，提高了性格小说创作的价值与地位，逐步确立了以性格小说为主流的、多样化发展的小说创作新局面。学写性格小说，平时要注意观察各种各样性格的人。要注意掌握典型化的创作方法。

心理小说，是指以人物心理世界为描写中心的小说。平时所说的心态小说、心理印象小说、意识流小说，均可看做此类。心理小说的产生，与人们探索心灵的需求密切相关，也与现代心理学的发展有一定联系，心理学家詹姆斯提出的“意识流”，弗洛伊德提出的“潜意识”学说，都对心理小说的兴起产生了很大的影响。心理小说以表现人物内心图景为中心，故事的叙述不是按时间顺序直线前进，而是随着人物的意识活动，通过自由联想来组织。情节的安排和衔接，一般不受时空或逻辑关系的制约，往往表现为时空的跳跃、多变。前后场景缺乏时间、地点的逻辑联系。时间上常常是过去、现在、将来交叉重叠。它常以一个正

在进行的事件为中心，通过触发物的引发，人物的意识活动不断向四面八方发散出去，通过跳跃、流动的意识将许多生活片段绵延联缀起来。它对人物的描写重神不重形，重情不重理，重心不重行，它往往运用内心独白、自由联想、内心分析、感官印象、梦幻等手法，来表现客观事物所引起的人物内心世界的意识活动，折射外部世界。中国当代心理小说吸收和借鉴了西方“意识流”小说的一些基本手法，但两者是有着明显区别的。西方“意识流”文学，着重表现的是人物非逻辑、非理性、模糊散乱、瞬息万变的意识以及不自觉的潜意识，着重表现的是人的某种本能，人物、情节往往淹没在一片朦胧的主体印象和心理色彩之中。中国当代的心理小说虽然也写人物的意识流动，但并不着意于描写人物的本能与潜意识，而是试图通过人物意识的流动，折射出一定的社会生活内容和思想意义。它描写人物的“意识流动”，基本上是“流”向人物，“流”向情节，“流”向主题。心理小说在揭示人物心灵世界的深度广度上，确实要比一般小说见长。它以人物的心灵为聚光点和结构的轴心，按照人物意识流动的轨迹重新组织生活画面，也便于作家剪裁更为广泛、丰富的生活。同时，一个引人入胜的故事一旦经过“意识流”的重述，客观现实的故事轮廓将返身投射于意识屏幕之上，各部分的明暗、虚实、远近、大小以及形象总体秩序无不因为主观感触方式而重建。因而，它为小说艺术提供了一种新的叙述方式。丰富了小说艺术。但心理小说也有它的局限。由于它着意于刻画人物的意识世界，人物想什么，怎么想的往往很清晰，而人物外在的形象特征往往变得很模糊。同时，过于执著于人物意识的瞬息万变，往往会失之零散。写心理小说，人物心理细节的展开要具有典型意义；人物意识的流动要符合心理规律；不能随心所欲，信笔涂鸦。

氛围小说是指侧重描写环境氛围的小说，也称环境小说。它

通过特定的社会环境和氛围的描叙和渲染，表现具有时代普遍性的人的精神面貌和生活情趣，以反映社会现实，表达作者对生活的认识和态度。在这类小说中，环境成为结构的中心，人物与事件退居从属地位，作品的意旨主要不是依靠人物性格的塑造与完整故事情节的叙述来完成，而主要是借助环境的展示来实现。它的情节较为简单，不注意交代人物的关系和事件的来龙去脉，没有波澜起伏的情节变化，人物较多，一般没有主人公，人物外形模糊，行动性不强，不注重刻画性格。它或是客观地描画出某种社会场面、自然景观或人物表现，或是将主观感受与客观环境融为一体，通过整体氛围或优美意境感染读者。它的写作，要表现特定时代的氛围、情绪和色调，注意诗意的追求和开掘。

以上介绍了几种基本的小说，各类小说各有侧重，但无论哪种小说，情节都是不可缺少的。近现代小说，较多地摒弃了由叙述人完整描述故事的单一方法，往往打破故事情节的顺序结构。但各种技巧的运用，使作品依然保持了时序的连贯性和情节的完整性。即便是表现“意识流”为主的心理小说，表面上时空颠倒，过去、现在、未来交杂无序，时代氛围、人物场所、具体环境穿插叠映。但根据小说人物的意识流向和事件的因果关系，情节在变化中依然是完整一体的。当代作家王蒙曾指出：“所谓没有情节的小说，实际上是用一些小的情节代替了总的情节，绝对没有情节的小说是不可能的。”有的评论家说他的小说“无人物、无冲突、无情节”，他回答说：“那岂不是同画符差不多了？其实我没有写过什么‘三无’小说，我写的都是有人物、有冲突、有情节的”，“所谓无人物、无冲突、无情节的小说我是不相信的，我也从来没有那么做过。”

作家们写小说，情节设置上一般呈两种倾向：“强化”或“淡化”。情节“强化”的小说，作者常常利用尖锐的、惊险离奇的情节来表现人物性格，作者往往将人物放在尖锐、严酷的

矛盾斗争中加以磨炼和考验，造成紧张、激烈、大起大落的气氛和戏剧性的高潮。这类小说，其好处是吸引人，扣人心弦。缺点是过分强调巧合，多少丧失了一些真实感，让人一看就是“戏”，太戏剧性了，往往丧失了生活的开阔感和高瞻远瞩的距离感。有时候，过分强调情节，也会使人物在情节的安排下无所作为，使人物性格难以表现。情节“淡化”的小说，不写那么多的巧合、偶然、生死矛盾、巨大的悬念，而是力求写生活本身的丰富多彩、平凡朴实，写平凡中的意义。如孙犁的《荷花淀》，几个农村妇女以送衣为借口，想去淀里部队上探看丈夫，小船划到半路，遇到鬼子兵，她们躲进荷花淀，鬼子船追上来了，男人们正埋伏在淀里，把鬼子船炸沉。作者写打仗，只用一百来个字，却把注意力放在白洋淀水乡美丽自然景物和水乡妇女之美的描写上。情节淡化的小说，其好处是保持了生活的自然本色，但处理不好，极容易写得松散乏味。严格说来，所谓“强化”、“淡化”，只是作者不同的美学追求，并不决定作品本身的质量。好的情节，无论“淡化”或“强化”，都应作到真实、生动、写出人物性格，展示出一定的社会生活内容。虚假的、老掉牙的故事，是谁也不愿意看到的。肤浅的，脱离人物实际、不能反映社会生活内容的情节，也是谁也不愿意看的。

写作短篇小说，一般情况下，往往是从特定的生活感受出发的。作者在现实生活中，被某些事件、某些人物打动了，觉得这些感触，能够写成一短篇小说，于是在此基础上，提炼出比较完整的情节。写作中，常见的提炼情节的方法有：

（一）依据主干，充实血肉

作者在生活中发现某一事件，这事件比较完整，又有一定意义。作者对这样的事件往往不作大的改动，而是充分调动自己的积累，来充实、丰富这一事件。如王蒙谈到《说客盈门》时，曾指出，这篇小说的故事梗概就是听来的，“为了解雇一个工

人，或是为了处分一个工人，在短短几天内就有二百多人来当说客”，作者写作时，只把说客的人数改为 100 个，故事梗概并没有作什么改动，而是充分调动自己的生活积累，将这个故事情节充实，丰满，使它灌注血肉。

（二）改头换面，更置关键

作者在生活中见到或听到某个故事，觉得这故事很有意思，但某个具体环节还不够理想，于是把这个故事稍加改动。如果戈理《外套》的创作。有一次，果戈理和一些朋友闲谈，听到一个笑话，一个穷苦的小官吏，酷爱打鸟，他节衣缩食，积蓄二百个卢布，买了一支很好的猎枪。可他第一次坐船出去打猎时，猎枪被芦苇挡入了水里。小官吏十分痛心，回家便病倒在床，再也爬不起，后来幸亏同僚们凑钱买了一枝猎枪送给他，才算救了他一命。果戈理后来写《外套》，利用这个笑话，把猎枪改为外套这一生活必需品，将芦苇把枪挡入水中改为行劫，将小官吏的命运改为一个悲剧，从而使故事情节更真实、更典型、更具思想意义。

（三）移花接木，糅和综合

作者将听到或见到的许多不同时间不同地点的人物、事件，通过加工、改造，将它们综合成一个有机整体。如短篇小说《卖驴》：孙三老汉误入火葬场，这不吉祥的兆头与他怕政策变化的疑惑一拍即合。他决定把驴卖掉，不想到市场后，遇到老兽医老尚，他不但用“神鬼鞭”给孙三老汉治好了驴的病，也给孙三老汉治好了头脑中的病，终于决定不卖驴了。据作者介绍，这个故事是两个生活素材综合而成的。一个是八九年前，在闲聊中听到一个故事，说某地一个老汉在拉脚回来的路上，因困倦在平板车上睡着了，毛驴拉着他往回走，半路上恰遇一辆驴车拉死人去火化，拉老汉的毛驴也一路尾随入了火葬场。老汉惊醒后十分气恼，把毛驴暴打了一顿。当他重新收拾缰绳准备回家时，不

提防被惊惧的毛驴一脚踢在前额上，当场死去，结果真的被火化了。另一个生活素材，是作者蹲点时得来的。他认识了一位老兽医，这位老兽医出身富农，解放前家里养过不少骡马。牲畜病了，他喜欢细细观察，向懂行的人请教，然后自己摸索治疗，久而久之，积累了许多医术。解放后，他专门行医，以后在公社兽医站任站长，颇有名望，性格也很开朗。他的医术有许多独到之处，治牲畜脱胯即是一例，他既不用针药，也不用推拿，而是站在斜对面突然一鞭，使牲畜重心后压，借助本身的力量使胯骨自行复位。这两个故事本来风马牛不相及，但作者将两个故事加以改造、综合，便形成了小说的情节。

（四）依据情感，连缀片断

作者在生活中，积累了许多生动的细节，片断；但这些细节、片断之间没有直接的因果联系。这时，作者往往通过自己思想、感情的线索，将它联缀成一个有机的整体。如史铁生《我的遥远的清平湾》，就是这样写的。从小说的局部看，一个一个片断好像是不连贯的、分散的，但总起来看，又有着整体感。据作者介绍，他写这篇小说时，没有着意去编故事，而是依据情感，让细节一个一个从心里流出来。

（五）依据因果，环环推导

作者在生活中，获得某个片断、某个场面、某个细节，觉得很有意思，又觉得缺乏相对的独立性，还不够丰满。于是，依据这个片断本身提供的可能性、暗示性，规定性，回溯、铺垫它发展至今的过程，猜测它发展的结果。如高晓声写《陈奂生上城》，据他介绍，最初引起他创作动机的，是他本人住进了高级招待所看到高级招待所与农民暂时贫困的差别，住一晚就要花掉一个农民近十天的工资。他感到这太悬殊了，于是想让一个农民到高级招待所去住一晚，让他在沙发上、高级床上和地毯上尽情体验一番、表演一番、比较一番。于是他决定让“漏斗户主”

陈免生住进去。但是，陈免生一般情况下是进不了城的，于是作者让他在政策开放以后进城卖油绳；卖油绳与高级招待所仍挂不起钩来，非要一个有地位的人介绍不可，于是引出了吴书记；那么吴书记为什么会介绍陈免生住高级宾馆呢？这里一定得有特殊原因，于是设法让陈免生生病；而且这场病必须来势重，好得快，所以就安排他患重感冒。陈免生为什么会患重感冒呢？因为他没有买帽子。陈免生住进了高级招待所，吴书记又急于去开会，于是，陈免生就能够单独在招待所并且有充裕的时间去体验“高级”生活了。从作者构思的过程看，采用的就是因果推导法。

（六）依据性格，推导揣测

作者心中有了比较成熟的人物形象，构思中将这个人物放在特定的人际关系和环境中，依据人物本身的性格，去推测猜想人物会怎么做、做什么，从而构思出作品的情节。如契诃夫的《小官员之死》，写的是一个小官员在看戏时，不小心给前排座位上将军的脖子上溅了点喷嚏沫，他为此胆战心惊，一再向将军道歉，最后竟为此事被吓死。这篇小说的情节，就完全依据人物的性格推导出来的。换一个人物，如果是张飞或李逵，定会将军吓死；换了阿匝，恐怕挨了将军一顿呵斥后，他会在心里暗骂“儿子打老子”，而自寻解脱。可是，在19世纪充满奴性的俄罗斯社会里生长出来的小官吏，他的命运，不仅是怕，赔情，而且是死。小说情节的发展，完全是人物性格发展的结果。一般说来，依据人物性格推导，与依据因果推导是有区别的。我们平时说的因果推导，指的是由原因到结果或由结果到原因的比较明显、直接的因果链条，它往往是单纯的、单线的，由一定原因，往往能推导出明确的结果，这里面并不包含着很多复杂的原因与变化。而人的性格是一个十分复杂的综合体，始终充满着各种各样的矛盾和斗争，往往因时而异，因人而异，瞬息万变，没有一

成不变的模式与程序，比起单纯的因果逻辑更具有人物的丰富性与复杂性。

以上是常用的一些编织故事情节的方法，无论用何种方法，都应该处理好人物与情节的关系。通常的教科书，把情节定义为“人物性格发展的历史”，其实又对又不对。倘若“事缘人起”，“事以显人”，情节自然也就成了人物性格发展的历史；倘若编置情节时，见事不见人，把注意力集中在事件的趣味性、传奇性上，也就陷入了“为情节而情节”的恶障，很难成为“人物性格发展的历史”，很难登大雅之堂给人以深刻的美感。因此，好的情节，应该是人物性格发展的历史。

二、根据内容安排好小说的结构

短篇小说是一种以小见大，以局部反映整体的语言艺术，它选材要严，开掘要深，虽然不一定要重大的社会题材，但必须反映重大的社会意义。同时，它在结构安排上也应见出匠心，一丝不苟。

总的说来，短篇小说的结构安排，头绪不能过繁，过程不能拉得太长，人物不能过多，铺述不宜过详，表达不宜和盘托出，高潮不能一个接一个。它应该凝练集中，以少显多。否则，极易写成压缩的中篇。

短篇小说的基本结构式样只有两种：一种是横切，一种是直缀：

所谓横切，也就是截取生活的一个横断面（场面），使情节和画面集中在很短的时空中。如鲁迅的《在酒楼上》。

所谓直缀，就是从较长的时间生活中，摘取若干个片断，紧针密线，连缀成篇，简要地展现人物的生活历程，如鲁迅的《祝福》。

横切的构思，重在切取一个富有包孕性的生活场景，就好比

画家比框取景，取哪一部分，是至关重要的。如果能恰到好处，构思就获得了最大的成功。截取生活的横断面的写法，其长处是画面集中、紧凑，便于精雕细刻，易见精悍之功。但也有明显的短处，这就是难于再现人物在较长时间里思想性格发展变化的过程，也难以反映较为复杂的生活事件。这一不足，正好是直缀的优势。

直缀是多个片断的组合，它可以较为完整地展示生活的一个阶段，甚至可以概述人的一生。因此，这种构思的小说篇幅一般要长一些，容量也相对大些。它适宜于那些需要多方面地展示人物的性格特征，或者是表现人物性格的发展变化的题材。运用直缀组织小说，一是要注意时空的跳跃，二是要严格控制各种场面的展开，不能过分地细画细描。

短篇小说的“横断”和“直缀”，侧重于短篇小说的取材，各种材料的组织（包括“横切”和“直缀”），又衍化出不同的审美形态：

（一）情节结构

情节结构以事件的发生发展为结构线，小说的展开完全依据事件之间的因果关系，事件的发生往往表现为一系列的因果链，承上启下，环环相扣，关系紧密。巧妙的作者，往往将情节搓捻、颠倒，使读者产生陌生感、惊奇感，但小说仍建筑在一个相当完整的故事结构上。情节结构的展开一般有开头、发展、高潮与结尾，有的还有序幕和尾声。依据情节展开的线索，又可分为单线结构、双线结构、三线结构。单线结构往往是一人一事一线贯穿到底，情节单纯，其间间或有转折、曲折、升降等，但无论怎样地变化、反复，情节线索总是单一的。双线结构的特点是情节交叉或平行，前者如鲁迅的《药》，后者如《麦客》。《麦客》写父子俩一同出去打短工，到了不同的人家，父亲在艰难的境遇中失掉自尊，偷手表被发现，内疚而归；儿子则被新生活搅起爱

情、自由的渴望，最后就范于传统道德。作者把两个本来可以各自独立的故事交互结合在一起，构成一个整体，两个空间，两组人物、两组不同的人际关系和不同的情感追求，构成双重现实内容。这种结构，减弱了作者有头有尾讲述一个故事的封闭性，使小说具有广阔的社会内容，具有现代人的时空感。短篇小说还有三条或三条以上情节线索的。有时候，作者将三条以上的情节线索交织在一起，大故事里套小故事，如《被爱情遗忘的角落》。有时，则将几条情节线交织平行推进，形成一种网状结构，如王安忆的《小院琐记》。一般说来，三条情节线索以上的结构，初学者不易把握。

情节结构是短篇小说最基本的一种结构方式，它的优点是生动、吸引人，符合一般人的审美习惯，但又有它的局限性：①以事件为结构中心，作者的注意力停留在故事情节本身的生动有趣上，处理不好，容易削弱人物的刻画。②人物性格的展开或作者感情的抒发，需要足够的空间，但情节结构重视事件的纵向连贯，不能给人物发展在横向展示方面以更大的地盘，更不允许脱离情节规定的具体时空规定，作者必须时时抓住情节发展的线索并把它推进，这样就限制了作者创作的才华。③为了保持故事的完整性，作者往往不得不将许多交代情节的过场戏塞进作品，这样的过场戏往往失去精彩，不利于人物的塑造。④情节结构将万花筒一般十分丰富的生活提炼为一个首尾完整的生活过程，让小说的一切因素都服从情节发展的因果链条，不能有丝毫的游离，这样做，很容易损失生活的真实性、丰富性，给人以编造、失真的感觉。以上这些局限，是安排情节结构特别要注意的地方。

（二）散文结构

有人觉得情节小说太显编造失真了，极力回避那种奇妙的、戏剧性情节，努力按生活的自然形态来描写生活，于是产生了一种散文似的小说。散文式的结构摒弃了那种由发端、发展而推向

高潮，然后下降到解决的情节模式，它没有常见的紧张集中的情节，也不讲悬念、扣人心弦的戏剧效果，看来只是一些看似零碎的片断，仿佛与日常生活差不多，并不明显地表现“起”、“承”、“转”、“合”。它像一棵树，枝枝桠桠向各个方向自然伸展，各有各的空间，时空关系的设置很散。但仔细体会，舒展自如中又有一种内在的联系，很有点像散文的“形散神不散”。如孙犁的《荷花淀》、汪曾祺的《受戒》《大淖纪事》，日本作家志贺直哉的《到网走去》，都属这类作品。

散文结构往往给人自然本色之美。但由于它有意放弃了戏剧性的情节，有意淡化了事件与事件之间直接的、明显的因果关系，写作的难度也就大一些。它放弃扣人心弦的故事情节，更需要写得深、写得美、写得可信，写得入情入理、津津有味，娓娓动听。它虽然写得开放、随意，但不能失之混乱、松散，要有一种整体的有机性。

（三）心理结构

心理结构又称“意识流结构”、“情绪结构”、“心态结构”、“心理分析结构”，是现代小说一种新兴的结构方法。它不按事物的因果律和时空关系来安排结构。而是按照人物心理活动的流程来组织材料，通过人物的回忆、联想、闪念、内心独白、幻觉、梦境等内心活动连缀生活片断。在这种结构里，传统意义上的故事情节看不到了，内心秩序取代了事件秩序，心理时空代替了物理时空，生活场景、片断、细节将主要地通过人物心灵屏幕展现。而这种展现，有回旋、有倒流、有明暗、有跳跃，有时间的颠倒与空间的重叠，有时空的分解与重新组合。心理结构是心理小说所采用的主要结构方式，但又不同于心理小说。心理小说以人物心理为主要表现对象，而心理结构，有的侧重于人物心理表现，有的侧重于现实生活的反映。如王蒙的《春之声》与茹志鹃的《剪辑错了的故事》，同属心理结构，其表现的侧重

点就有区别。

中国当代作家所采用的“心理结构”，与西方现代派“意识流”作家所采用的“心理结构”技巧，也是有区别的。从整体上看，他们都以人物意识流动为小说的结构框架；现实场景的描写只是作为人物意识流动的支撑点；时序的颠倒与溶合、自由联想情节的跳跃式穿插、心理分析形式的意识独白等也是他们常用的手法。但现代派作家强调人物意识流动是非逻辑的、非理性的、瞬息万变的，因此，他们笔下的意识流动是闪念性的，杂乱无章，互不关联，像散布的彩点隐隐约约地闪烁，画面感不强，读来晦涩难解。中国作家描写的意识流动，常常是回忆性的，情理性的，画面相对完整，无数心理片断的连缀往往构成完整的情节，反映出丰富的社会生活内容。

心理结构的优点是：①以心理流程来结构作品，让作品的一切从主人公的心灵屏幕上放映出来，摒弃了由叙述人叙事、评价、描写、议论的手法，具有了传统小说没有的新质。②心理结构不受客观时空限制，可以把不同时间、不同地点发生的事件同时铺叙、交错穿插，或放射扩展，加大了小说表现的容量。③以意识流动为结构框架，在场面与场面之间，人物动作与动作之间，可以略去那些容易使气氛沉闷拖泥带水的过渡描写，摆脱了追求故事情节表面连贯完整的某种束缚，取材灵活。④有利于人物精神世界内心世界的揭示，可以相当充分地揭示人物心灵的真实。但心理结构的局限也是明显的。首先，依据心理流程结构作品，极易写得拖沓、琐屑、冗长、晦涩，往往要读者重新梳理、索解。另一方面，这类作品，人物想什么往往很细腻，做什么却不太清楚、清晰，使人物形象性格内向、模糊。采用心理结构，要特别注意克服这方面的毛病。

（四）蒙太奇结构

蒙太奇是从电影里学来的手法，它和情节结构有相似之处，

往往有一定的情节线索，但表现情节的手法不同。它的情节，常常以画面感很强的“分镜头”似的片断，跳跃性的向前推进。片断与片断之间，干净利索地省掉了过程性的交代。同时，它往往以时间为经、空间为纬，交错地叙述不同时间不同地点的生活片断，通过一组一组“镜头”的组接，显示人物性格的形成、发展和情节的连贯、推进。采用这种结构可以突破时空局限，闪现主要情节，省略繁琐的过程性交代，节奏明快，视觉形象感强，穿插自然，变而不乱。但要掌握这种结构，必须熟悉电影艺术才行。

（五）板块结构

结构由几个相对独立的“情节板块”构成。采用这种结构方式，作者描写一个人物或景物后，往往把它放置在一边，又去描写另一个人物或景物，各部分自成一统，有相对独立的情节内容，形成了独立的“情节板块”。“板块”之间，一般没有直接的联系，甚至舍弃了过渡性的语句，好像把完全不相干的“板块”前言不搭后语地直接组合在一起了。但读完全篇，读者可以由作品内在的无形的思想线索，把各个“单元”的内容联接起来。如张石山的《互不关联的四个故事》。这种结构也突破了由叙述人讲述一个完整故事情节模式，扩大了作品的容量。但处理不好，容易把篇幅拉得很长。写作时要特别注意“情节板块”之间的关系，既不要有直接的关联，又要有内在的联系；同时，还要处理好“情节板块”的繁简，不能把它写成头绪繁多的中篇。

短篇小说结构多姿多彩，学写短篇小说，最好先从“横切式”和“纵缀式”入手。掌握了这两种基本形式，就有了进一步提高的基础。

三、运用典型化手法，刻画典型性格

不论短篇小说的形态如何变化、发展，刻画好人物形象，人物性格，始终应该是一个小说家所努力追求的。

短篇小说中的人物，大致可分为现实性人物和符号性人物两大类。现实性人物以再现现实生活中各式各样性格的人为目的。符号性人物则变具体为抽象，朝着符号化的方向发展。他们常常身世不明，来去无踪，脱略形似，性格模糊，不是现实生活中活生生的、独特的“这一个”，而是一种艺术符号，一种象征。

英国小说家福斯特在《小说面面观》中，曾把再现生活为目的的现实人物分为“扁平人物”和“圆形人物”。“扁平人物”是“单一性格结构”的人物，或曰类型人物。这种人物思想性格单一，且基本上没有什么变化，具有类型性和漫画性。“圆形人物”则不满足描述人物某一方面的品质，努力显示人物性格的丰富性、变动性，它给人更为真实的感受。通常情况下，“扁平人物”处理人物过于简单化，但在短篇小说中，这类人物也有其存在的理由。福斯特曾指出，短篇小说篇幅短小，“如果一个作家想要将他的力量集中使用，一击中的，扁平人物即可派上用场，因为对这类人物不必多费笔墨，不怕他们溢出笔端，难以控制。”

尽管作家在短篇小说创作中塑造各种各样“符号人物”、“圆形人物”、“扁平人物”，但代表人物塑造最高成就的，不是“符号人物”，也不是“圆形人物”、“扁平人物”，而是典型人物。典型人物又称典型形象、典型性格，指既有鲜明独特的个性特征，又充分地概括着某类人物共同特质，同时深刻地显示出一定社会生活某些本质和规律的艺术形象。典型是个性与共性的高度统一。一般说来，典型形象必然是“圆形人物”，“圆形人物”则不一定成为典型。典型是高度个性化与高度概括化的有机统

一，蕴含着深邃的思想意义，具有强烈的艺术感染力，能给读者留下难忘的印象，产生巨大的美感作用、认识作用。因此，人们通常认为，典型形象的塑造是叙事性文学创作的中心课题，是衡量作品思想性和艺术性高低优劣的主要标志。

创造典型形象的方法，大致有两种，一种即鲁迅所说的“杂取种种人，合成一个”，一种是以一个原型为基础，适当吸取其他的素材融合而成。无论采取哪种方法，首先要找准人物性格的基调，使它成为一个活生生的具有独特个性的人物，然后，要把这个人物独特的个性、经历、遭遇、命运提高到足以深刻反映社会生活某些本质规律的水平上来。这个过程，实际上就是高度个性化和高度概括化的过程，亦即我们平时所说的典型化的过程。在这个过程中，既要防止片面的个性追求，又要防止概念的图解。

写好人物，无论是典型人物、圆形人物、扁平人物，还是符号人物，最关键的，还是生活积累。要是平时注意观察，心中将有十几个乃至几十个性格迥异的人物，写作起来，也就能得心应手。另外，在构思中，要注意明确人物性格的基调，处理好人物与情节、与环境的关系，适当运用一些刻画人物的技巧。例如，“把人物推出常轨”、“让人物性格形成反差”、“通过不同性格进行比照”、“通过细节妙笔传神”、“为物更置陌生环境”，都是小说刻画人物最常用的一些方法。

短篇小说刻画人物，总的说来，不宜作孤立、静止的描述，而要在动态发展中穷形尽相，通过事件、细节尽相传神。

四、注意环境描写

无论人物、情节，都是生活在、发生在具体环境中的，如果忽视了环境描写，人物、事件就好像活动在、发生在真空中一样，小说也就失去了应有的艺术感染力。

小说环境包括社会环境和自然环境。前者指一定历史时期社会制度，政治结构、经济形态、文化状态、风俗礼仪及在此基础上产生的时代氛围。后者指人物活动的具体场所，包括自然风景、活动空间、陈设布置等方面的描写。

社会环境是由人们的社会活动和社会关系组成的。它往往由小说的整体内容表现出来，并非取决某一段的描写。有人把社会环境当作一种表达方式，其实是不妥的。写作小说，应该将人物、事件放在特定的社会环境中加以描写、刻画，同时又要通过人物、情节，表现特定的社会环境内容。成功的小说，应该是特定社会、时代的画卷。只有真正深刻地把握了社会大环境，才有可能成功地写好人物、事件。

自然环境与社会环境既有联系，又有区别。成功的自然环境描写，包括自然风光，活动场所，陈设布置，如果处理得好，自然能表现特定的社会环境。如果处理得不好，也就不一定反映出社会环境的内容，而社会环境的描写，显然不止于自然环境的描写。但从作品实际看，两者常常是交融在一起的。

短篇小说的环境描写，手法是多种多样的，它可以作静止的描写，也可以作动态的描写。可以作直接的描写，也可以作间接的描写。还可以通过人物的视线、感受、衣饰、动作、对话、某个细节来表现环境。好的环境描写，应该展现特定时代的风貌，表现特定的地域特色，与人物、情节交融在一起，例如《在酒楼上》的环境描写，其自然景色既暗示了当时的社会背景；其景物的外部形象（光、色、影）又与情节的内部运动产生了某种对应；同时，景物的内在寓意又与人物命运的色调达到了某种默契，对人物性格的刻画，起了很好的烘托作用。

五、掌握一定的叙事技巧

学写短篇小说，还应掌握一些基本的叙事技巧。除了上面所

述，我们简要介绍一下“细节描写”和“叙述视角”。

（一）细节描写

凡写小说的人，都强调细节描写的重要。什么是细节描写？一般认为，细节描写是对事物细微末节的描写。其实这个定义不太准确。

首先是“细节描写”不一定是“描写”，也包含了“叙述”。鲁迅写孔乙己掉文“多乎哉，不多也！”这是一个细节；写孔乙己是“惟一穿着长衫而站着喝酒的人”，也是一个细节。前者是描写，后者是叙述，但我们通常还是称之为“细节描写”。

其次是“细微末节”的界定。阿 匠忌讳说“光”、“亮”一类的词，这是一个细节。阿 匠临死还不觉悟，画押时惟一关心的是自己的“圈”没有画好，这也是一个细节。前者是典型的细微末节，后者则是一个小小的情节片断。

另外还有典型细节和一般细节的区别。一篇小说，要生动地刻画人物，再现事物，必须要从细处着笔。一个人物的肖像描写，就势必涉及到容貌、姿势、衣饰、精神等等方法的细微末节。但我们通常说的“细节描写”，似乎指的不是这一类描写，而是指的在一篇小说中非常显眼，非常有表现力的核心细节。作家们说：“只要有两三个细节，我就能把一个人物写活”。我们平时说，“陈奂生坐沙发这个细节真好，一下把陈奂生写活了”——这里指的就是典型细节。因此有人定义说，所谓细节描写是指抓住事物最具典型性的细微末节加以着意描写，以传情达意的一种方法。

从上面分析可以看到，我们平时说的“细节描写”，是比较宽泛的，它可以是描写，也可以是叙述。可以是细微末节，也可以是细小的一节、一段。可以是一般的，也可以是典型的。

典型细节在小说创作中有着重要的意义，它在性格划刻，心

理描写、环境揭示、情节发展、结构安排、主旨表现等方面，都有着重要的意义。一篇小说要是有了那么几个典型细节，往往能够画龙点睛，满壁生辉。动笔写一篇小说，要是心中装了几个典型细节，写作起来就多了几分把握。

一般细节对写小说也是很重要的。真实、生动、具体的细节，是构成小说的细胞，离开了具体细节的描写，人物、情节就会变得干巴巴的。一般细节也要靠平时的观察、积累。要是平时不注意细节观察，一动起笔来，就无从下手。比如我们写一篇“昭君出塞”的小小说，写“昭君告别了汉文帝，登车上路”，倘若这么抽象地叙述，还不成小说。倘若一具体，问题就来了。昭君是怎样的穿戴？告别的地方应安排在哪里？告别的礼仪和情景该是怎样的？心中没有相关的细节，一下笔就要出错。因此说，细节描写是小说家的基本功，不懂得细节描写，就写不好小说。细节从哪里来呢？关键是平时的观察和积累。作家们说：“情节好编，细节难找”，说的就是这个道理。

（二）叙述视角

当你一动笔写作，就会遇到两个问题：这个故事由谁来讲述？是用第一人称叙述？还是用第三人称叙述？这个叙述者在讲述这个故事时，他从什么位置（即视点）来看待他所讲述的故事？是讲述自己的经历？还是叙述别人的事情？是进入人物内心来展开剖析？还是不进入人物内心进行客观叙述？是站在今天的立场回溯过去？还是随着时间的推移展示故事的进程？是用全能全知的眼光来描述生活？还是用限制性的、局部性的眼光来描述生活？前者是确立小说叙述者的问题，后者是确立叙述视点的问题。叙述者加上叙述视点，合称叙述视角。同一个故事，如果采用不同的叙述视角来叙述，它的艺术效果和艺术风貌将是不同的。

确立叙述者，首先要解决的，是叙述人与作者的关系。不管

你是用第一人称，还是用第三人称，作品后面都隐含了一个叙述人。是让叙述者代表作者或基本上代表作者？还是让叙述者与作者对立起来？或是让叙述者与作者保持相对的独立？不同的处理会使小说叙述产生不同的品格。

如果让叙述者等同或基本上代表作者，这是一种“正面叙述”。“叙述人”与“作者”的道德取向、美学情趣是一致的，前者可以说是后者在某一范畴里的代言人。如《三言》《两拍》里的小说，就是这种方式。如果让叙述者与作者保持一种相对的独立，这是一种“中性叙述”。在这种叙述方式中，作者的思想感情隐藏起来，让“叙述人”相对独立地进行一种似无褒贬的“中性叙述”，把客观生活“不着作者声色”地呈现出来。如《陈奂生上城》。——如果让“叙述者”与“作者”对立起来，这是一种“反调叙述”。在这种方式里，“叙述者”与“作者”表面上看是对立的，“叙述者”不代表“作者”的观点，甚至持相反的观点，故意用反向评价语言进行叙述。“反调叙述”往往产生一种“反讽”的效果，最后让读者获得与作者同向评价的阅读效果。例如一篇叫做《谜》的小说（见《海内外华人微型小说精选简评集》），作者明明在嘲讽那种品质不高、心术不正的老姑娘，但“叙述人”却用第一人称的口吻，以自我感觉良好的笔调叙述。这样，“叙述人”越自我感觉良好，作者对她的批评讽刺也越强烈。在充满戏剧化的自我表述中，从反面达到既定的叙述效果。

在确立“叙述人”与“故事”的关系上，首先要解决的，是“叙述人”怎样看待他所要讲的故事。他对所叙述的故事是无所不知无所不晓？还是有所不知，有所不晓？前者是全能全知的视角，后者是限制性的视角。全能全知的叙事视角，叙述者比作品中的人物知道得多，叙述者跃作品人物，又称零点焦点叙述。限制性的叙事视角，叙述者跟作品中人物知道的一样多，叙述

者越作品人物，称内焦点叙述；叙述者知道的比作品人物少，叙述者约作品人物，称外焦点叙述。不同视角的运用，往往会使小说产生不同的美学风貌。

处理“叙述人”与“故事”的关系，还有一个“叙述人”介不介入、怎样介入“故事”的问题。“叙述人”如果将自己的“主观评介”、“主观处理”带入故事，这是“讲述”型小说。“叙述人”不将自己的“主观好恶”、“主观处理”带入小说，这是显示型小说。

“讲述”型小说，是指那些“叙述”人明显介入小说之中，以其情感好恶、审美判断对叙述内容作出既定评价，从而让读者在其引导、指示下了解作品内容的小小说。所谓“显示”型小说，是指那些没有作者直接介入，而采用显示艺术对象客观存在状态的类似电影镜头、舞台场面形式的小小说。

“讲述”型小说最大的特点是作者的介入。比如介绍人物，当人物尚未出场时，作者已经将他的为人品性预先告诉读者，从而引导读者按作者预定的规定性质去把握其人。另外，在叙事技巧上，由于小说内容受叙述者直接控制，因而行文跳跃自由，主观随意性很大，它既可以花很大篇幅讲述很短时间发生的事情，也可以用一句话带过数十年，乃至上百、上千年的历史，具有很强的主观伸缩性。

“显示”型小说最大的特点是“作者的退隐”，在这类小说中，没有作者主观情感和意向的直接表露，而是通过客观生活的“直接暴露”、“自然呈现”，让读者看到某种真实的人生画面，犹如没有导游进入陌生园林，一切感受、观念、情绪均由自己观照而来，作者只做展示工作，不做评价。评价、思索留给读者完成。另外，在叙事技巧上，它必须遵照现实生活的客观时空，不能在一段叙述中随意插入其他时空的生活内容。强调用视觉形象直接作用于读者感官。

“讲述”型小说与“显示”型小说，给人的美感是不同的。读“讲述”型小说，我们好像面对小说家而坐，听他讲故事。小说家坐在窗边眺望，将他所见的、所感的、所评价的一一转述给我们，由于他是惟一坐在窗边的人，又善于讲故事，我们只能洗耳恭听，别无他法。而显示型小说则没有“作者”这个中介，我们所看到的，就是现实生活客观的画面，其中没有作家的说三道四、评头品足，一切全由我们自己去感受。一些作者和评论家认为，“显示”与“讲述”是现代小说与传统小说泾渭分明的标志，是现代小说成熟与否的证明。他们认为，将作者主观成见通过讲述一个故事表达出来以强迫读者接受的老套子必须抛弃。否则，小说会充满了主观说教和人为造作的痕迹，既损伤了读者的自尊心，也破坏了小说的艺术性。英国文学批评家珀西·卢伯克甚至说：“直到小说家把他的故事看成一种显示，看成是展示的，以至于只是故事讲述了自己时，小说的艺术才算开始。”

应该承认，“讲述”型小说在尊重读者理解力，留给读者更大思维空间方面，确实不及“显示”型小说。在读者参与意识越来越强，自主能力越来越强的情况下，仅靠传统的“讲述”，已不能很好地完成现代小说的任务了。但是，“讲述”、“显示”是否绝对地水火不容？前者是否绝对落后，应该抛弃？后者是否绝对先进，完美无缺呢？也不全然。

无论“讲述”还是“显示”，在具有其优点的同时，也并存着难免的缺点。从技巧角度来看，“讲述”有“强加于人”的弊端，但也有着简洁、灵动、转换自如的长处。“显示”虽然逼真、具体、客观、尊重读者审判力的长处，但要如实地“再现”艺术对象，就难免冗长、萎顿、自我局限的毛病。实际上，一般小说很少绝对地只使用一种叙述类型，而是“讲述”、“显示”并用，相辅相成，互相渗透，各有侧重而已。

小说的叙述视角是现代小说理论家们津津乐道的一个话题。

英国作家帕克·路伯克曾说，小说技巧中最复杂的问题，在于叙述视点的运用上。小说从根本上讲是一种叙事的艺术，因而它在叙述方式上几乎包含了这种文体的大部分奥秘。关于记叙技巧，还涉及到“顺序”、“进速”、“效率”、“距离”、“变焦叙述”等。“顺序”所研究的，是怎样处理“叙述时间”与“事件发生时间”的关系。“进速”所研究的，是怎样通过省略（删节）、概述和扩展，处理文本进行的速度。“频率”所研究的，是事件发生的自然次数与文本叙述次数的关系。“距离”所研究的，是叙述者与叙述对象之间的远近关系。我们可参阅有关叙事学著作，细心钻研。

例文：

陈奂生上城

高晓声

—

“漏斗户主”^①陈奂生，今日悠悠上城来。

一次寒潮刚过，天气已经好转，轻风微微吹，太阳暖烘烘，陈奂生肚里吃得饱，身上穿得新，手里提着一个装满东西的干干净净的旅行包，也许是气力大，也许是包儿轻，简直像拎了束灯草，晃荡晃荡，全不放在心上。他个儿又高，腿儿又长，上城三十里，经不起他几晃荡；往常挑了重担都不乘车，今等于是空身，自更不用说，何况太阳还高，到城嫌早，他尽量放慢脚步，一路如游春看风光。

他到城里去干啥？他到城里去做买卖。稻子收好了，麦垅种

^①“漏斗户主”系作者写的另一篇小说《漏斗户主》（发表于《钟山》1982年第4期）主人公陈奂生的外号。漏斗户，意指常年负债的穷苦人家。

完了，公粮余粮卖掉了，口粮柴草分到了，乘这个空当，出门活动活动，赚几个活钱买零碎。自由市场开放了，他又不投机倒把，卖一点农副产品，冠冕堂皇。

他去卖什么？卖油绳^①。自家的面粉，自家的油，自己动手做成的。今天做好今天卖，格啦嘣脆，又香又酥，比店里的新鲜，比店里的好吃，这旅行包里装的尽是它；还用小塑料袋包装好，有五根一袋的，有十根一袋的，又好看，又干净。一共六斤，卖完了，稳赚三元钱。

赚了钱打算干什么？打算买一顶簇新的、呱呱叫的帽子。说真话，从三岁以后，四十五年来，没买过帽子。解放前是穷，买不起，解放后是正当青年，用不着；“文化大革命”以来，肚子吃不饱，顾不上穿戴，虽说年纪到把，也怕脑后风了。正在无可奈何，幸亏有人送了他一项“漏斗户主”帽，也就只得戴上，横竖不要钱。七八年决分以后，帽子不翼而飞，当时只觉得头上轻松，竟不曾想到冷。今年好像变娇了，上两趟寒流来，就缩头缩颈，伤风打喷嚏，日子不好过，非买一项帽子不行。好在这也不是大事情，现在活路大，这几个钱，上一趟城就赚到了。

陈奂生真是无忧无虑，他的精神面貌和去年大不相同了。他是过惯苦日子的，现在开始好起来，又相信会越来越越好，他还不满意么？他满意透了。他身上有了肉，脸上有了笑：有时候半夜里醒过来，想到囤里有米，橱里有衣，总算像家人家了，就兴致勃勃睡不着，禁不住要把老婆推醒了陪他聊天讲闲话。

提到讲话，就触到了陈奂生的短处，对着老婆，他还常能说说，对着别人，往往默默无言。他并非不想说，实在是无可说。别人能说东道西，扯三拉四，他非常羡慕。他不知道别人怎么会碰到那么多新鲜事儿，怎么会想得出那么多特别的主意，怎么会

① 油绳：一各油煎的面食。

具备那么多离奇的经历，怎么会牢记那么多怪异的故事，又怎么会讲得那么动听。他毫无办法，简直犯了死症毛病，他从来不会打听什么，上一趟街，回来只会说“今天街上人多”或“人少”、“猪行里有猪”、“青菜贱得卖不掉”……之类的话。他的经历又和村上大多数人一样，既不特别，又是别人一目了然的，讲起来无非是“小时候娘常打我的屁股，爹倒不凶”、“也算上了四年学，早忘光了”、“三九年大旱，断了河底，大家捉鱼吃”、“四九年改朝换代，共产党打败了国民党”、“成亲以后，养了一个儿子，一个小女”……索然无味，等于不说。他又看不懂书；看戏听故事，又记不牢。看了《三打白骨精》，老婆要他讲，他也只会说：“孙行者最凶，都是他打死的。”老婆不满足，又问白骨精是谁，他就说：“是妖怪变的。”还是儿子巧，声明“白骨精不是妖怪变的，是白骨精变成的妖怪。”才算没有错到底。他又想不出新鲜花样来，比如种田，只会讲“种麦要用锄头刨碎泥块”、“莳秧一菟莳六棵”……谁也不要听。再如这卖油绳的行当，也根本不是他发明的，好些人已经做过一阵了，怎样用料？怎样加工？怎样包装？什么价钱？多少利润？什么地方、什么时间买客多、销路好？都是向大家学来的经验。如果他再向大家夸耀，岂不成了笑话！甚至刻薄些的人还会吊他的背筋：“喂！连‘漏斗户主’也有油、粮卖油绳了，还当新闻哩！”还是不开口也罢。

如今，为了这点，他总觉得比别人矮一头。黄昏空闲时，人们聚拢来聊天，他总只听不说，别人讲话也总不朝他看，因为知道他不会答话，所以就像等于没有他这个人。他只好自卑，他只有羡慕。他不知道世界上有“精神生活”这一个名词，但是生活好转以后，他渴望过精神生活。哪里有听的，他爱去听，哪里有演的，他爱去看，没听没看，他就觉得没趣。有一次大家闲谈，一个问题专家出了个题目：“在本大队你最佩服哪一个？”

他忍不住也答了腔，说：“陆龙飞最狠。”人家问：“一个说书的，狠什么？”他说：“就为他能说书，我佩服他一张嘴。”引得众人哈哈大笑。

于是，他又惭愧了，觉得自己总不会说，又被大家笑，还是不说为好。他总想，要是能碰到一件大家都不曾经过的事情，讲给大家听听就好了，就神气了。

二

当然，陈免生的这个念头，无关大局，往往蹲在离脑门三四寸的地方，不大跳出来，只是在尴尬时冒一冒尖，让自己存个希望罢了，比如现在上城卖油绳，想着就只是新帽子。

尽管放慢脚步，走到县城的时候，还只下午六点不到。他不忙做生意，先就看茶摊，出一分钱买了杯热茶，啃了随身带着的当晚餐的几块僵饼，填饱了肚子，然后向火车站走去。一路游街看店，遇上百货公司，就弯进去侦察有没有他想买的帽子，要多少价钱？三月店查下来，他找到了满意的一种。这时候突然一拍屁股，想到没有带钱。原先只想卖了油绳赚了利润再买帽子，没想到油绳未卖之前商店就要打烊；那么，等到赚了线，这帽子就得明天才能买了。可自己根本不会在城里住夜，一无亲，二无眷，从来是连夜回去的，这一趟分明就买不成，还得光着头冻几天。

受了这点挫折，心情不挺愉快，一路走来，便觉得头上凉飕飕，更加懊恼起来。到火车站时，已过八点了，时间还早，但既然来了，也就选了一块地方，敞开包裹，亮出商品，摆出摊子来。这时车站上人数不少，但陈免生知道难得会有顾客，因为这些都是吃饱了晚饭来候车的，不会买他的油绳，除非小孩嘴馋吵不过，大人才会买。只有火车上下车的旅客到了，生意才会忙起来。他知道九点四十分、十点半，各有一班车到站，这油绳到

那时候才能卖掉，因为时近半夜，店摊收歇，能买到吃的地方不多，旅客又饿了，自然争着买。如果十点半卖不掉，十一点二十分还有一班车，不过太晚了，陈奂生宁可剩点回去也不想等，免得一夜不得睡，须知跑回去也是三十里啊。

果然不错，这些经验很灵，十点半以后，陈奂生的油绳就已经卖光了。下车的旅客一拥而上，七手八脚，伸手来拿，把陈奂生搞得昏头昏脑，卖完一算帐，竟少了三角钱，因为头昏，怕算错了，再认真算了一遍，还是缺三角，看来是哪个贪小利拿了油绳未付款。他叹了一口气，自认晦气。本来他晓得，人家买他的油绳，是不能向公家报销的，那要吃而不肯私人掏腰包的，就会耍一点魔术，所以他总是特别当心，可还是丢失了，真是双拳不敌四手，两眼难顾八方。只好认了吧，横竖三块钱赚头，还是有的。

他又叹了口气，想动身凯旋回府。谁知一站起来，双腿发软，两膝打颤，竟是浑身无力。他不觉大吃一惊，莫非生病了吗？刚才做生意，精神紧张，不曾觉得，现在心定下来，才感浑身不适，原先喉咙嘶哑，以为是讨价还价喊哑的，现在连口腔上片都像冒烟，鼻气火热；一摸额头，果然滚烫，一阵冷风吹得头皮好不难受。他毫无办法，只想先找杯热茶解渴。那时茶摊已无，想起车站上有个茶水供应地方，便强撑着移步过去，到了那里，打开龙头，热水倒有，只是找不到茶杯。原来现在讲究卫生，旅客大都自带茶缸，车站上落得省劲，就把杯子节约掉了。陈奂生也顾不得卫生不卫生，双手捧起龙头里流下的水就喝。那水倒也有点烫，但陈奂生此时手上热度也高，还忍得住，喝了几口，算是好过一点。但想到回家，竟是千难万难；平常时候，那三十里路，好像经不起脚板一颠，现在看来，真如隔了十万八千里，实难登程。他只得找个位置坐下，耐性受痛，觉得此番遭遇，完全错在忘记了带钱先买帽子，才受凉发病。一着走错，满

圆碗

盘皆输；弄得上不上、下不下、进不得、退不得，卡在这儿，真叫尴尬。万一严重起来，此地举目无亲，耽误就医吃药，岂不要送掉老命！可又一想，他陈免生是个堂堂男子汉，一生干净，问心无愧，死了也口眼不闭；活在世上多种几年田，有益无害，完全应该提供宽裕的时间，没有任何匆忙的必要。想到这里，陈免生高兴起来，他嘴巴干燥，笑不出声，只是两个嘴角，向左右同时嘻开，露出一个微笑。那扶在椅上的右手，轻轻提了起来，像听到了美妙的乐曲似的，在右腿上赏心地拍一拍，松松地吐出口气，便一头横躺在椅子上卧倒了。

三

一觉醒来，天光已经大亮，陈免生体肢瘫软，头脑不清，眼皮发沉，喉咙痒痒地咳了几声；他懒得睁眼，翻了一个身便又想睡。谁知此身一翻，竟浑身颤了几颤，一颗心像被线穿着吊了几吊，牵肚挂肠。他用手一摸，身下贼软；连忙一个翻身，低头望去，证实自己猜得一点不错，是睡在一张棕绷大床上。陈免生吃了一惊，连忙平躺端正，闭起眼睛，要弄清楚怎么会到这里来的。他好像有点印象，一时又糊涂难记，只得细细琢磨，好不容易才想出了县委吴书记和他的汽车，一下子理出头绪，把一串细关节脉都拉了出来。

原来陈免生这一年真交了好运，逢到急难，总有救星。他发高烧昏睡不久，候车室门口就开来一部吉普车，载来了县委书记吴楚，他是要乘十二点一刻的那班车到省里去参加明天的会议。到火车站时，刚只十一点四十分，吴楚也就不忙，在候车室徒步起来。那司机一向要等吴楚进了站台才走，免得他临时有事找不到人，这次也照例陪着。因为是半夜，候车室旅客不多，吴楚转过半圈，就发现了睡着的陈免生。吴楚不禁笑了起来，他今秋在陈免生的生产队里蹲了两个月，一眼就认出他来，心想这老实肯

干的忠厚人，怎么在这里睡着了？若要乘车，岂不误事。便走去推醒他；推了一推，又发现那屁股底下，垫着个瘪包，心想坏了，莫非东西被偷了？就着紧推他，竟也不醒。这吴楚原和农民玩惯了的，一时调皮起来，就去捏他的鼻子；一摸到皮肤热辣辣的，才晓得他病倒了，连忙把他扶起，总算把他弄醒了。

这些事情，陈奂生当然不晓得。现在能想起的，是自己看到吴书记以后，就一把抓牢，听到吴书记问他：“你生病了吗？”他点点头。吴书记问他：“你怎么到这里来的？”他就去摸了摸旅行包。吴书记问他：“包里的东西呢？”他就笑了一笑。当时他说了什么？究竟有没有说？他都不记得了；只记得吴书记好像已经完全明白了他的意思，便和驾驶员一同扶他上了车，车子开了一段路，叫开了一家门（机关门诊室），扶他下车进去，见到了一个穿白衣服的人，晓得是医生了。那医生替他诊断片刻，向吴书记笑着说了几句话（重感冒，不要紧），倒过半杯水，让他吃了几片药，又包了一点放在他口袋里，也不曾索钱，便代替吴书记把他扶上了车，还关照说：“我这儿没有床，住招待所吧，安排清静一点的地方睡一夜就好了。”车子又开动，又听吴书记说：“只有十三分钟了，先送我上车站，再送他上招待所，给他一个单独房间，就说是我的朋友……”

陈奂生想到这里，听见自己的心怦怦跳得比打钟还响，合上的眼皮，流出晶莹的泪珠，在眼角膛里停留片刻，便一线条挂下来了。这个吴书记真是大好人，竟看得起他陈奂生，把他当朋友，一旦有难，能挺身而出，拔刀相助，救了他一条性命，实在难得。

陈奂生想，他和吴楚之间，其实也谈不上交情，不过认识罢了。要说有什么私人交往，平生只有一次。记得秋天吴楚在大队蹲点，有一天突然闯到他家来吃一顿便饭，听那话音，像是特地来体验体验“漏斗户”的生活改善到什么程度的。还带来了一

斤块块糖，给孩子们吃。细算起来，等于两顿半饭钱。那还算什么交情呢！说来说去，是吴书记做了官不曾忘记老百姓。

陈兔生想罢，心头暖烘烘的，眼泪热辣辣，在被口上拭了拭，便睁开来细细打量这住的地方，却又吃了一惊。原来这房里的一切，都新堂堂、亮澄澄，平顶（天花板）白得耀眼，四周的墙，用青漆漆了一人高，再往上就刷刷白，地板暗红闪光，照出人影子来；紫檀色五斗橱，嫩黄色写字台，更有两张出奇的矮凳，比太师椅还大，里外包着皮，也叫不出它的名字来。再看床上，垫的是花床单，盖的是新被子，雪白的被底，崭新的绸面，呱呱叫三层新^①。陈兔生不由自主地立刻在被窝里缩成一团，他知道自己身上（特别是脚）不大干净，生怕弄脏了被子……随即悄悄起身，悄悄穿好了衣服，不敢弄出一点声音来，好像做了偷儿，被人发现就会抓住似的。他下床，把鞋拎在手里，光着脚跑出去，又眷顾着那两张大皮椅，走近去摸一摸。轻轻按了按，知道里边有弹簧，却不敢坐，怕压瘪了弹不饱。然后才真的悄悄开门，走出去了。

到了走廊里，脚底已冻得冰冷，一瞧别人是穿了鞋走路的，知道不碍，也套上了鞋。心想吴书记照顾得太好了，这哪儿是我该住的地方！一向听说招待所的住宿费贵，我又没处报销，这样好的房间，不知要多少钱，闹不好，一夜天把顶帽子钱住掉了，才算不来呢。

他心里不安，赶忙要弄清楚。横竖他要走了，去付了钱吧。

他走到门口柜台处，朝里面正在看报的大姑娘说：“同志，算帐。”

“几号房间？”那大姑娘恋着报纸，并未看他。

“几号不知道。我住在最东那一间。”

^① 三层新：被面、被里、被絮都是新的。

那姑娘连忙丢了报纸，朝他看看，甜甜地笑着说：“是吴书记汽车送来的？你身体好了吧？”

“不要紧，我要回去了。”

“何必急，你和吴书记是老战友吗？你现在在哪里工作？……”大姑娘一面软款款地寻话说，一面把开好的发票交给他。笑得甜极了。陈奂生看看她，真是绝色！

但是，接到发票，低头一看。陈奂生便像给火钳烫着了手。他认识那几个字，却不肯相信，“多少？”他忍不住问，浑身躁热起来。

“五元。”

“一夜天？”他冒汗了。

“是一夜五元。”

陈奂生的心，忐忑忐忑大跳。“我的天！”他想：“我还怕困掉一顶帽子，谁知竟要两顶！”

“你的病还没有好，还正出汗呢？”大姑娘惊怪地说。

千不该，万不该，陈奂生竟说了一句这样的外行语：“我是半夜里来的呀！”

大姑娘立刻看出他不是一个人物，她不笑了，话也不甜了，像菜刀剝着砧板似的笃笃响着说：“不管你什么时候来，横竖到今午十二点为止，都收一天钱。”这还是客气的，没有嘲笑他，是看了吴书记的面子。

陈奂生看着那冷若冰霜的脸，知道自己说错了话，得罪了人，哪里还敢再开口，只得抖着手伸进袋里去摸钞票，然后细细数了三遍，数定了五元；交给大姑娘时，那外面一张人民币，已经半湿了，尽是汗。

这时大姑娘已在看报，见递来的钞票太零碎，更皱了眉头，但她还有点涵养，并不曾说什么，收进去了。

陈奂生出了大价钱，不曾讨得大姑娘欢喜，心里有点忿忿

然。本想一走了之，想到旅行包还丢在房间里，就又回过来。

推开房间，看看照出人影的地板，又站住犹豫：“脱不脱鞋？”一转念，忿忿想到：“出了五块钱呢！”再也不怕弄脏，大摇大摆走了进去，往弹簧太师椅上一坐：“管它，坐瘪了不关我事，出了五元钱呢。”

他饿了，摸摸袋里还剩一块僵饼，拿出来啃了一口，看见了热水瓶，便去倒了一杯开水和着饼吃。回头看刚才坐的皮凳，竟没有瘪，便故意立直身子，扑通坐下去……试了三次，也没有坏，才相信果然是好家伙。便安心坐着啃饼，觉得很舒服。头脑清爽，热度退尽了，分明是刚才出了一身大汗的功劳。他是个看得穿的人，这时就有了兴头，想道：“这等于出晦气钱——譬如卖药吃掉！”

啃完饼，想想又肉痛起来，究竟是五元钱哪！他昨天晚上在百货店中看中的帽子，实实在在是二元五一顶，为什么睡一夜要出两顶帽钱呢？连沈万山^①都要住穷的；他一个农业社员，去年工分单价七角，困一夜做七天还要倒贴一角，这不是开了个大玩笑！从昨半夜到现在，总共不过七、八个钟头，几乎一个钟头要做一天工，贵死人！真是阴错阳差，他这副骨头能在那种床上躺尸吗！现在别的便宜拾不着，大姑娘说可以住到十二点，那就再困吧，困到足十二点走，这也是捞着多少算多少。对，就是这个主意。

这陈奂生确是个向前看的人，认准了自然就干，但刚才出了汗，吃了东西，脸上嘴上，都不惬意，想找块毛巾洗脸，却没有。心一横，便把提花枕巾捞起来干擦了一阵，然后衣服也不脱，就盖上被头困了，这一次再也不怕弄脏了什么，他出了五元钱呢。——即便房间弄成猪圈，也不值！

^① 沈万山，民间传说里的大富翁。

可是他睡不着，他想起了吴书记。这个好人，大概只想到关心他，不曾想到他这个人经不起这样高级的关心。不过人家忙着赶火车。哪能想得周全！千怪万怪，只怪自己不曾先买帽子，才伤了风，走不动，才碰着吴书记，才住招待所，才把油绳的利润搞光，连本钱也蚀掉一块多……那么，帽子还买不买呢？他一狠心：买，不买还要倒霉的！

想到油绳，又觉得肚皮饿了。那一块僵饼，本来就填不饱，可惜昨夜生意太好，油绳全卖光了，能剩几袋倒好；现在懊悔已晚，再在这床上困下去，会越来越饿，身上没有粮票，中饭到哪里去吃！到时候饿得走不动，难道再在这儿住一夜吗？他慌了，两脚一踹，把被头踢开，拎了旅行包，开门就走。此地虽好，不是久恋之所，虽然还剩得有二、三个钟点，又带不走，忍痛放弃算了。

他出得门来，再无别的念头，直奔百货公司，把剩下来的油绳本钱，买了一顶帽子，立即戴在头上，飘然而去。

一路上看看野景，倒也容易走过；眼看离家不远，忽然想到这次出门，连本搭利，几乎全部搞光，马上要见老婆，交不出账，少不得又要受气，得想个主意对付她。怎么说呢？就说输掉了；不对，自己从不赌。就说吃掉了；不对，自己从不死吃。就说被扒掉了；不对，自己不当心，照样挨骂。就说做好事救济别人；不对，自己都要别人救济。就说送给一个大姑娘了，不对，老婆要犯疑……那怎么办？

陈奂生自问自答，左思右想，总是不妥。忽然心里一亮，拍着大腿，高兴地叫道：“有了”。他想到此趟上城，有此一番动人的经历，这五块钱花得值透。他总算有点自豪的东西可讲了。试问，全大队的干部、社员，有谁坐过吴书记的汽车？有谁住过五元钱一夜的高级房间？他可要讲给大家听听，看谁还能说他没有什么讲的！看谁还能说他没见过世面？看谁还能瞧不起

他，唔！……他精神陡增，顿时好像高大了许多。老婆已不在他眼里了；他有办法对付，只要一提到吴书记，说这五块钱还是吴书记看得起他，才让他用掉的，老婆保证服帖。哈，人总有得意的时候，他仅仅化了五块钱就买到了精神满足，真是拾到了非常便宜的货，他愉快地划着快步，像一阵清风荡到了家门……

果然，从此以后，陈免生的身份显著提高了，不但村上的人要听他讲，连大队干部对他的态度也友好得多，而且，上街的时候，背后也常有人指点着他告诉别人说：“他坐过吴书记的汽车。”或者“他住过五块钱一夜的高级房间。”……公社农机厂的采购员有一次碰着他，也拍拍他的肩胛说：“我就没有那个运气，三天两头住招待所，也住不进那样的房间。”

从此，陈免生一直很神气，做起事来，更比以前有劲得多了。

（选自《人民文学》1982年第10期）

简析：

作品通过对陈免生上城做买卖经历的生动描写，成功刻画了当代农民的典型形象，表现了十一届三中全会以后我国农村的新形势和农民的喜悦心情，同时也反映出有待进一步解决的农民问题。

作者为人物更置陌生环境，把落后的农村与先进的城市、普通农民与县委干部、卖油绳与住高级招待所联系起来，从而构思出人物活动的特定环境与生动的故事情节，巧妙地刻画了人物性格，深刻表现了作品的主题。

住招待所是小说的重点，集中刻画了陈忠厚老实而又有点自卑自贱、思想狭隘、甚至带一点阿Q精神胜利法的性格特点。

其心理描写细节描写都很有特点。作者对陈的得失心理、补偿心理把握深刻。买帽子的细节，表明陈免生在物质生活方面有了新的要求；为不会说话而感到自卑，表明精神生活上有了新的

要求。

哦，香雪

铁凝

如果不是有人发明了火车，如果不是有人把铁轨铺进深山，你怎么也不会发现台儿沟这个小村。它和它的十几户乡亲，一心一意掩藏在大山那深深的皱褶里，从春到夏，从秋到冬，默默地接受着大山任意给予的温存和粗暴。

然而，两根纤细、闪亮的铁轨延伸过来了。它勇敢地盘旋在山腰，又悄悄地试探着前进，弯弯曲曲，曲曲弯弯，终于绕到台儿沟脚下，然后钻进幽暗的隧道，冲向又一道山梁，朝着神秘的远方奔去。

不久，这条线正式营运，人们挤在村口，看见那绿色的长龙一路呼啸，挟带着来自山外的陌生、新鲜的清风，擦着台儿沟贫弱的脊背匆匆而过。它走得那样急忙，连车轮碾轧钢轨时发出的声音好像都在说：不停不停，不停不停！是啊，它有什么理由在台儿沟站脚呢，台儿沟有人要出远门吗？山外有人来台儿沟探亲访友吗？还是这里有石油储存，有金矿埋藏？台儿沟，无论从哪方面讲，都不具备挽留火车在它身边留步的力量。

可是，记不清从什么时候起，列车时刻表上，还是多了“台儿沟”这一站。也许乘车的旅客提出过要求，他们中有哪位说话算数的人和台儿沟沾亲；也许是那个快乐的男乘务员发现台儿沟有一群十七八岁的漂亮姑娘，每逢列车疾驶而过，她们就成帮搭伙地站在村口，翘起下巴，贪婪、专注地仰望着火车。有人朝车厢指点，不时能听见她们由于互相捶打而发出的一两声娇嗔的尖叫。也许什么都不为，就因为台儿沟太小了，小得叫人心疼，就是钢筋铁骨的巨龙在它面前也不能昂首阔步，也不能不停下来。总之，台儿沟上了列车时刻表，每晚七点钟，由首都方向

开往山西的这列火车在这里停留一分钟。

这短暂的一分钟，搅乱了台儿沟以往的宁静。从前，台儿沟人历来是吃过晚饭就钻被窝，他们仿佛是在同一时刻听到了大山无声的命令。

沟那边一小片石头房子在同一时刻忽然静下来，静得那样深沉、真切，好像在默默诉说着自己的虔诚。如今，台儿沟的姑娘们刚把晚饭端上桌就慌了神，她们心不在焉地胡乱吃几口，扔下碗就开始梳妆打扮。她们洗净蒙受了一天的黄土、风尘，露出粗糙、红润的面色，把头发梳得乌亮，然后就比赛着穿出最好的衣裳。有人换上过年时才穿的新鞋，有人还悄悄往脸上涂点胭脂。尽管火车到站时已经天黑，她们还是按照自己的心思，刻意斟酌着服饰和容貌。然后，她们就朝村口，朝火车经过的地方跑去。香雪总是第一个出门，隔壁的凤娇第二个就跟了出来。

七点钟，火车喘息着向台儿沟滑过来，接着一阵空哐乱响，车身震颤一下，才停住不动了。姑娘们心跳着涌上前去，像看电影一样，挨着窗口观望。只有香雪躲在后边，双手紧紧捂着耳朵。看火车，她跑在最前边；火车来了，她却缩到最后去了。她有点害怕它那巨大的车头，车头那么雄壮地喷吐着白雾，仿佛一口气就能把台儿沟吸进肚里。它那撼天动地的轰鸣也叫她感到恐惧。在它跟前，她简直像一叶没根的小草。

“香雪，过来呀！看那个妇女头上别的金圈圈，那叫什么？”凤娇拉过香雪，扒着她的肩膀问。

“怎么我看不见？”香雪微微眯着眼睛说。

“就是靠里边那个，那个大圆脸。唉！你看她那块手表比指甲盖还小哩！”凤娇又有了新发现。

香雪不言不语地点着头，她终于看见了妇女头上的金圈圈和她腕上比指甲盖还要小的手表。但她也很快就发现了别的。“皮书包！”她指着行李架上一只普通的棕色人造革学生书包，这是

那种在小城市都随处可见的学生书包。

尽管姑娘们对香雪的发现总是不感兴趣，但她们还是围了上来。

“哟，我的妈呀！你踩着我脚啦！”凤娇一声尖叫，埋怨着挤上来的一位姑娘。她老是爱一惊一乍的。

“你咋呼什么呀，是想叫那个小白脸和你搭话了吧？”被埋怨的姑娘也不示弱。

“我撕了你的嘴！”凤娇骂着，眼睛却不由自主地朝第三节车厢的车门望去。

那个白白净净的年轻乘务员真下车来了。他身材高大，头发乌黑，说一口漂亮的北京话。也许因为这点，姑娘们私下里都叫他“北京话”。“北京话”双手抱住胳膊肘，和她们站得不远不近地说：“喂，我说小姑娘们，别扒窗户，危险！”

“哟，我们小，你就老了吗？”大胆的凤娇回敬了一句。

姑娘们一阵大笑，不知谁还把凤娇往前一搯，弄得她差点撞在他身上。这一来反倒更壮了凤娇的胆：“喂，你们老呆在车上不头晕？”她又问。

“房顶上那个大刀片似的，那是干什么用的？”又一个姑娘问。她指的是车厢里的电扇。

“烧水在哪儿？”

“开到没路的地方怎么办？”

“你们城市里一天吃几顿饭？”香雪也紧跟在姑娘们后边小声问了一句。

“真没治！”“北京话”陷在姑娘们的包围圈里，不知所措地嘟囔着。

快开车了，她们才让出一条路，放他走。他一边看表，一边朝车门跑去，跑到门口，又扭头对她们说：“下次吧，下次告诉你们！”他的两条长腿灵巧地向上一跨就上了车，接着一阵“叭

哩啍啍”，绿色的车门就在姑娘们面前沉重地合上了。列车一头扎进黑暗，把她们撇在冰冷的铁轨旁边。很久，她们还能感觉到它那越来越轻的震颤。

一切又恢复了寂静，静得叫人怅惘。姑娘们走回家去，路上总要为一点小事争论不休：“那九个金圈圈是绑在一块插到头上的。”

“不是！”

“就是！”

有人在开凤娇的玩笑：“凤娇，你怎么不说话，还想那个……‘北京话’哪？”

“去你的，谁说谁就想。”凤娇说着捏了一下香雪的手，意思是叫香雪帮腔。

香雪没说话，慌得脸都红了。她才十七岁，还没学会怎样在这种事上给人家帮腔。

“我看你是又想他又不敢说。他的脸多白呀。”一阵沉默之后，那个姑娘继续逗凤娇。

“白？还不是在那大绿屋里捂的。叫他到咱台儿沟住几天试试？”有人在黑影里说。

“可不，城里人就靠捂。要论白，叫他们和咱香雪比比。咱们香雪，天生一付好皮子，再照火车上那些闺女的样儿，把头发烫成弯弯绕，啧啧！凤娇姐，你说是不是？”

凤娇不接茬儿，松开了香雪的手。好像姑娘们真在贬低她的什么人一样，她心里真有点替他抱不平呢。不知怎么的，她认定他的脸绝不是捂白的，那是天生。

香雪又悄悄把手送到凤娇手里，她示意凤娇握住她的手，仿佛请求凤娇的宽恕，仿佛是她使凤娇受了委屈。

“凤娇，你哑巴啦？”还是那个姑娘。

“谁哑巴啦！谁像你们，专看人家脸黑脸白。你们喜欢，你

们可跟上人家走啊！”凤娇的嘴很硬。

“我们不配！”

“你担保人家没有相好的？”

……

不管在路上吵得怎样厉害，分手时大家还是十分友好的，因为一个叫人兴奋的念头又在她们心中升起：明天，火车还要经过，她们还会有一个美妙的一分钟。和它相比，闹点小别扭还算回事吗？

哦，五彩缤纷的一分钟，你饱含着台儿沟的姑娘们多少喜怒哀乐！

日久天长，她们又在这几分钟里增添了新的内容。她们开始挎上装满核桃、鸡蛋、大枣的长方形柳条篮子，站在车窗下，抓紧时间跟旅客和和气气地做买卖。她们踮着脚尖，双臂伸得直直的，把整筐的鸡蛋、红枣举上窗口，换回台儿沟少见的挂面、火柴，以及姑娘们喜爱的发卡、纱巾，甚至花色繁多的尼龙袜。当然，换到后面提到的这几样东西是冒着回去挨骂的风险的，因为这纯属她们自作主张。

凤娇好像是大家有意分配给那个“北京话”的，每次都是她提着篮子去找他。她和他做买卖很有意思，她经常故意磨磨蹭蹭，车快开时才把整篮的鸡蛋塞给他。他还没来得及付钱，车身已经晃动了，他在车上抱着篮子冲她指指划划，解释着什么，她在车下很开心，那是她甘心情愿的。当然，小伙子下次会把钱带给她，或是捎来一捆挂面、两块纱巾和别的什么。假如挂面是十斤，凤娇一定抽出一斤再还给他。她觉得，只有这样才对得起和他的交往，她愿意这种交往和一般的做买卖有所区别。有时她也想起姑娘们的话：“你担保人家没有相好的？”其实，有没有相好的不关凤娇的事，她又没想过跟他走。可她愿意对他好，难道非得是相好的才能这么做吗？

香雪平时话不多，胆子又小，但作起买卖却是姑娘中最顺利的一个。旅客们爱买她的货，因为她是那么信任地瞧着你，那洁如水晶的眼睛告诉你，站在车窗下的这个女孩子还不知道什么叫受骗。她还不知道怎么讲价钱，只说：“你看着给吧。”你望着她那洁净得仿佛一分钟前才诞生的面孔，望着她那柔软得宛若红缎子似的嘴唇，心中会升起一种美好的感情。你不忍心跟这样的小姑娘耍滑头，在她面前，再爱计较的人也会变得慷慨大度。

有时她也抓空儿向他们打听外面的事，打听北京的大学要不要台儿沟人，打听什么叫“配乐诗朗诵”（那是她偶然在同桌的一本书上看到的）。有一回她向一位戴眼镜的中年妇女打听能自动合上的铅笔盒，还问到它的价钱。谁知没等人家回话，车已经开动了。她追着它跑了好远，当秋风和车轮的呼啸一同在她耳边鸣响时，她才停下脚步意识到，自己的行为是多么可笑啊。

火车眨眼间就无影无踪了。姑娘们围住香雪，当她们知道她追火车的原因后，便觉得好笑起来。

“傻丫头！”

“值不当的！”

她们像长者那样拍着她的肩膀。

“就怪我磨蹭，问慢了。”香雪可不认为这是一件值不当的事，她只是埋怨自己没抓紧时间。

“咳，你问什么不行呀！”凤娇替香雪挎起篮子说。

“也难怪，咱们香雪是学生呀。”也有人替香雪分辩。

也许就因为香雪是学生吧，是台儿沟惟一考上初中的人。

台儿沟没有学校，香雪每天上学要到十五里以外的公社。尽管不爱说话是她的天性，但和台儿沟的姐妹们总是有话可说的。公社中学可就没那么多姐妹了，虽然女同学不少，但她们的言谈举止，一个眼神，一声轻轻的笑，好像都是为了叫香雪意识到，她是小地方来的，穷地方来的。她们故意一遍又一遍地问她：

“你们那儿一天吃几顿饭？”她不明白她们的用意，每次都认真地回答：“两顿。”然后又友好地瞧着她们反问道：“你们呢？”

“三顿！”她们每次都理直气壮地回答。之后，又对香雪在这方面的迟钝感到说不出的怜悯和气恼。

“你上学怎么不带铅笔盒呀？”她们又问。

“那不是吗？”香雪指指桌角。

其实，她们早知道桌角那只小木盒就是香雪的铅笔盒，但她们还是做出吃惊的样子。每到这时，香雪的同桌就把自己那只宽大的泡沫塑料铅笔盒摆弄得哒哒乱响。这是一只可以自动合上的铅笔盒，很久以后，香雪才知道它所以能自动合上，是因为铅笔盒里包藏着一块不大不小的吸铁石。香雪的小木盒呢，尽管那是当木匠的父亲为她考上中学特意制作的，它在台儿沟还是独一无二的呢。可在这儿，和同桌的铅笔盒一比，为什么显得那样笨拙、陈旧？它在一阵“哒哒”声中有几分羞涩地畏缩在桌角上。

香雪的心再也不能平静了，她好像忽然明白了同学们对于她的再三盘问，明白了台儿沟是多么贫穷。她第一次意识到这是不光彩的，因为贫穷，同学们才敢一遍又一遍地盘问她。她盯住同桌那只铅笔盒，猜测它来自遥远的大城市，猜测它的价钱肯定非同寻常。三十个鸡蛋换得来吗？还是四十个？五十个？这时她的心又忽地一沉：怎么想起这些了？娘攒下鸡蛋，不是为了叫她乱打主意啊！可是，为什么那诱人的“哒哒”声老是在耳边响个不停？

深秋，山风渐渐凛冽了，天也黑得越来越早。但香雪和她的姐妹们对于七点钟的火车，是照等不误的。她们可以穿起花棉袄，凤娇头上别起了淡粉色的有机玻璃发卡，有些姑娘的辫梢还缠上了夹丝橡皮筋。那是她们用鸡蛋、核桃从火车上换来的。她们仿照火车上那些城里姑娘的样子把自己武装起来，整齐地排列在铁路旁，像是等待欢迎远方的贵宾，又像是准备着接受检阅。

火车停了，发出一阵沉重的叹息，像是在抱怨台儿沟的寒冷。今天，它对台儿沟表现了少有的冷漠：车窗全部紧闭着，旅客在昏黄的灯光下喝茶、看报，没有人向窗外瞥一眼。那些眼熟的、常跑这条线的人们，似乎也忘记了台儿沟的姑娘。

凤娇照例跑到第三节车厢去找她的“北京话”，香雪系紧头上的紫红色线围巾，把臂弯里的篮子换了换手，也顺着车身一直向前走去。她尽量高高地踮起脚尖，希望车厢里的人能看见她的脸。车上一直没有人发现她，她却在一堆堆满食品的小桌上，发现了渴望已久的东西。它的出现，使她再也不想往前走了，她放下篮子，心跳着，双手紧紧扒住窗框，认清了那真是一支铅笔盒，一只装有吸铁石的自动铅笔盒。它和她离得那样近，如果不是隔着玻璃，她一伸手就可以拿到。

一位中年女乘务员走过来拉开了香雪。香雪挎起篮子站在远处继续观察。当她断定它属于靠窗那位女学生模样的姑娘时，就果断地跑过去敲起了玻璃。女学生转过脸来，看见香雪臂弯里的篮子，抱歉地冲她摆了摆手，并没有打开车窗的意思。谁也没提醒香雪，车门是开着的，不知怎么的她就朝车门跑去，当她在门口站定时，还一把攥住了扶手。如果说跑的时候她还有点犹豫，那么从车厢里送出来的一阵阵温馨的、火车特有的气息却坚定了她的信心，她学着“北京话”的样子，轻巧地跃上了踏板。她打算以最快的速度跑进车厢，以最快的速度用鸡蛋换回铅笔盒。也许，她所以能够在几秒钟内就决定上车，正是因为她拥有那么多鸡蛋吧，那是四十个。

香雪终于站在火车上了。她挽紧篮子，小心地朝车厢迈出了第一步。这时，车身忽然悸动了一下，接着，车门被人关上了。当她意识到应该赶快下车时，列车已经缓缓地向台儿沟告别了。香雪扑到车门上，看见凤娇的脸在车下一晃。看来这不是梦，一切都是真的，她确实离开姐妹们，站在这既熟悉、又陌生的火车

上了。她拍打着玻璃，冲凤娇叫喊着：“凤娇！我怎么办呀，我可怎么办呀！”

列车无情地载着香雪一路飞奔，台儿沟刹那间就被抛在后面了。下一站叫西山口，西山口离台儿沟三十里。

三十里，对于火车、汽车真的不算什么，西山口在旅客们闲聊之中就到了。这里上车的人不少，下车的却只有一位旅客。车上好像有人阻拦她，但她还是果断地跳了下来，就像刚才果断地跃上去一样。

她胳膊上少了那只篮子，她把它悄悄塞在女学生座位下面了。在车上，当她红着脸告诉女学生，想用鸡蛋和她换铅笔盒时，女学生不知怎么的也红了脸。她一定要把铅笔盒送给香雪，还说她住在学校吃食堂，鸡蛋带回去也没法吃。她怕香雪不信，又指了指胸前的校徽，上面果真“矿冶学院”几个字。香雪却觉着她在哄她，难道除了学校她就没家吗？香雪收下了铅笔盒，到底还是把鸡蛋留在了车上。台儿沟再穷，她也从没白拿过别人的东西。后来，当旅客们知道香雪要在西山口下车时，他们是怎么对她说的？他们劝她在西山口住一夜再回去，那个热情的“北京话”甚至告诉她，他爱人有个亲戚住在站上。香雪并不想去找他爱人的亲戚，可是，他的话却叫她感到一点委屈，替凤娇委屈，替台儿沟委屈。想到这些委屈，难道她不应该赶快下车吗？赶快下去，赶快回家，第二天赶快去上学，那时她就会理直气壮地打开书包，把“它”摆在桌上……于是，她对车上那些再次劝阻她的人们说：“没关系，我走惯了。”也许他们信她的话，他们没见过火车的呼啸曾经怎样叫她惧怕，叫她像只受惊的小鹿那样不知所措。他们搞不清山里的女孩子究竟有多大本事。她的话使他们相信：山里人不怕走夜路。

现在，香雪一个人站在西山口，目送列车远去。列车终于在她的视野里彻底消失了，眼前一片空旷，一阵寒风扑来，吸吮着

她单薄的身体。她把滑到肩上的围巾紧裹在头上，缩起身子在铁轨上坐了下来。香雪感受过各种各样的害怕，小时候她怕头发，身上沾着一根头发拈不下来，她会急得哭起来；长大了她怕晚上一个人到院子里去，怕毛毛虫，怕被人胳肢（凤娇最爱和她来这一手）。现在她害怕这陌生的西山口，害怕四周黑幽幽的大山，害怕叫人心跳的寂静，当风吹响近处的小树林时，她又害怕小树林发出的“悉悉索索”的声音。三十里，一路走回去，该路过多少大大小小的林子啊！

一轮满月升起来了，照亮了寂静的山谷、灰白的小路，照亮了秋日的败草、粗糙的树干，还有一丛丛荆棘、怪石，还有漫山遍野那树的队伍，还有香雪手中那只闪闪发光的小盒子。

她这才想到把它举起来仔细端详。她想，为什么坐了一路火车，竟没有拿出来好好看看？现在，在皎洁的月光下，她才看清了它是淡绿色的，盒盖上有两朵洁白的马蹄莲。她小心地把它打开，又学着同桌的样子轻轻一拍盒盖，“哒”的一声，它便合得严严实实。她又打开盒盖，觉得应该立刻装点东西进去。她从兜里摸出一只盛擦脸油的小盒放进去，又合上了盖子。只有这时，她才觉得这铅笔盒真属于她了，真的。她又想到了明天，明天上学时，她多么盼望她们会再三盘问她啊！

她站了起来，忽然感到心里很满，风也柔和了许多。她发现月亮是这样明净，群山被月光笼罩着，像母亲庄严、神圣的胸脯；那秋风吹干的一树树核桃叶，卷起来像一树树金铃铛，她第一次听清它们在夜晚，在风的怂恿下“豁啾啾”地歌唱。她不再害怕了，在枕木上跨着大步，一直朝前走去。大山原来是这样的！月亮原来是这样的！核桃树原来是这样的！香雪走着，就像第一次认出养育她成人的山谷。台儿沟是这样的吗？不知怎么的，她加快了脚步。她急着见到它，就像从来没见过它那样觉得新奇。台儿沟一定会是“这样的”：那时台儿沟的姑娘不再央求

别人，也用不着回答人家的再三盘问。火车上的漂亮小伙子都会求上门来，火车也会停得久一些，也许三分、四分，也许十分、八分。它会向台儿沟打开所有的门窗，要是再碰上今晚这种情况，谁都能从从容容地下车。

对了，今晚台儿沟发生了这样的情况，火车拉走了香雪，为什么现在她像闹着玩儿似地去回忆呢？对了，四十个鸡蛋也没有了，娘会怎么说呢？爹不是盼望每天都有人家娶媳妇、聘闺女吗？那时他才有干不完的活儿，他才能光着红铜似的脊梁，不分昼夜地打出那些躺柜、碗橱、板箱，挣回香雪的学费。想到这儿，香雪站住了，月光好像也黯淡下来，脚下的枕木变成一片模糊。回去怎么说？她环视群山，群山沉默着；她又朝着近处的杨树林张望，杨树林“悉悉索索”地响着，并不真心告诉她应该怎么做。是哪儿来的流水声？她寻找着，发现离铁轨几米远的地方，有一道浅浅的小溪。她走下铁轨，在小溪旁边蹲了下来。她想起小时候有一回和凤娇在河边洗衣裳，碰见了一个换芝麻糖的老头。凤娇劝香雪拿一件旧汗褂换几块糖吃，还教她对娘说，那件衣裳不小心叫河水给冲走了。香雪很想吃芝麻糖，可她到底没换。她还记得，那老头真心实意等了她半天呢。为什么她会想起这件小事？也许现在应该骗娘吧，因为芝麻糖怎么也不能和铅笔盒的重要性相比。她要告诉娘，这是一个宝盒子，谁用上它，就能一切顺心如意，就能上大学、坐上火车到处跑，就能要什么有什么，就再也不会叫人瞧不起……娘会相信的，因为香雪从来不会骗人。

小溪的歌唱高昂起来了，它欢腾着向前奔跑，撞击着水中的石块，不时溅起一朵小小的浪花。香雪也要赶路了，她捧起溪水洗了把脸，又用沾着水的手捋光被风吹乱的头发。水很凉，但她觉得很精神。她告别了小溪，又回到了长长的铁路上。

前边又是什么，是隧道，它愣在那里，就像大山的一只黑眼

睛。香雪又站住了，但她没有返回去，她想到怀里的铅笔盒，想到同学们惊羨的目光，那些目光好像就在隧道里闪烁。她弯腰拔下一根枯草，将草茎插在小辫里。娘告诉她，这样可以“避邪”。然后她就朝隧道跑去。确切地说，是冲去。

香雪越走越热了，她解下围巾，把它搭在脖子上。她走出了多少里？不知道。只听见不知名的小虫在草丛里鸣叫，松散、柔软的荒草抚弄着她的裤脚。小辫叫风吹散了，她停下来把它们编好。台儿沟在哪儿？她向前望去，她看见迎面有一颗颗黑点在铁轨上蠕动。再近一些她才看清，那是人，是迎着她走过来的人群。第一个是凤娇，凤娇身后是台儿沟的姐妹们。当她们也看清对面的香雪时，忽然都停住了脚步。

香雪猜出她们在等待，她想快点跑过去，但腿为什么变得异常沉重？她站在枕木上，回头望着笔直的铁轨，铁轨在月亮的照耀下泛着清淡的光，它冷静地记载着香雪的路程。她忽然觉得心头一紧，不知怎么的就哭了起来，那是欢乐的泪水，满足的泪水。面对严峻而又温厚的大山，她心中升起一种从未有过的骄傲。她用手背抹净眼泪，拿下插在辫子里的那根草棍儿，然后举起铅笔盒，迎着对面的人群跑去。

迎面，那静止的队伍也流动起来了。同时，山谷里突然爆发了姑娘们欢乐的呐喊。她们叫着香雪的名字，声音是那样奔放、热烈；她们笑着，笑得是那样不加掩饰；无所顾忌。古老的群山终于被感动得颤栗了，它发出宽亮低沉的回音，和她们共同欢呼着。

哦，香雪！香雪！

简析：

这篇小说不以生动曲折的情节取胜，而是以诗意的场面和细节动人。火车在台儿沟停的那“一分钟”，简直是一幅动人的画，通过这幅画，我们看到新生活的春风已经吹进了古老的山

村。如果说“一分钟”还只是粗线条的勾勒，是远景，那么“铅笔盒”则是一幅近景，一幅工笔画，它把山村少女香雪的内心世界描写得那样清晰，细腻，动人。作者正是通过广阔场面的描绘和核心细节的渲染，引发我们对历史和现实的深沉思考，而“铅笔盒”的象征意义，为这一画卷增添了更为深远的意味。

小说后半部分写得稍嫌松散和直露。

大淖记事

汪曾祺

菱蒿

—

这地方的地名很奇怪，叫做大淖。全县没有几个人认得这个淖字。县境之内，也再没有别的叫做什么淖的地方。据说这是蒙古话。那么这地名大概是元朝留下的。元朝以前这地方有没有，叫做什么，就无从查考了。

淖，是一片大水。说是湖泊，似还不够，比一个池塘可要大得多，春夏水盛时，是颇为浩淼的。这是两条水道的河源。淖中央有一条狭长的沙洲。沙洲上长满茅草和芦荻。春初水暖，沙洲上冒出很多紫红色的芦芽和灰绿色的菱蒿^①，很快就是一片翠绿了。夏天，茅草、芦荻都吐出雪白的丝穗，在微风中不住地点头。秋天，全都枯黄了，就被人割去，加到自己的屋顶上去了。

^① 菱蒿是生于水边的野草，粗如笔管，有节，生狭长的小叶，初生二寸来高，叫做“菱蒿薹子”，加肉炒食极清香。苏东坡诗：“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知，菱蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”菱蒿见之于诗，这大概是第一次。他很能写出节令风物之美。

冬天，下雪，这里总比别处先白。化雪的时候，也比别处花得慢。河水解冻了，发绿了，沙洲上的残雪还亮晶晶地堆积着。这条沙洲是两条河水的分界处。从淖里坐船沿沙洲西面北行，可以看到高阜上的几家炕房。绿柳丛中，露出雪白的粉墙，黑漆大书四个字：“鸡鸭炕房”，非常显眼。炕房门外，照例都有一块小小土坪，有几个人坐在树桩上负曝闲谈。不时有人从门里挑出一副很大的扁圆的竹笼，笼口络着绳网，里面是松花黄色的，毛茸茸，挨挨挤挤，啾啾乱叫的小鸡小鸭。由沙洲往东，要经过一座浆坊。浆是浆衣服用的。这里的人，衣服被里洗过后，都要浆一浆。浆过的衣服，穿在身上沙沙作响。浆是芡实水磨，加一点明矾，澄去水分，晒干而成。这东西是不值什么钱的。一大盆衣被，只要到杂货店花两三个铜板，买一小块，用热水冲开，就足够用了。但是全县浆粉都由这家供应（这东西是家家用得着的），所以规模也不算小。浆坊有四五个师傅忙碌着。喂着两头毛驴，轮流上磨。浆坊门外，有一片平场，太阳好的时候，每天晒着浆块，白得叫人眼睛都睁不开。炕房、浆坊附近还有几家买卖荸荠、茨菇、菱角、鲜藕的鲜货行，集散鱼蟹的鱼行和收购青草的草行。过了炕房和浆坊，就都是田畴麦垅，牛棚水车，人家的墙上贴着黑黄色的牛屎粑粑，——牛粪和水，拍成饼状，直径半尺，整齐地贴在墙上晾干，作燃料，已经完全是农村的景色了。由大淖北去，可至北乡各村。东去可至一沟、二沟、三垛，直达邻县兴化。

大淖的南岸，有一座漆成绿色的木板房，房顶、地面，都是木板的。这原是一个轮船公司。靠外手是候船的休息室。往里去，临水，就是码头。原来曾有一只小轮船，往来本城的兴化，隔日一班，单日开走，双日返回。小轮船漆得花花绿绿的，飘着万国旗，机器突突地响，烟筒冒着黑烟，装货、卸货，上客、下客，也有卖牛肉，高粱酒、花生瓜子、芝麻灌香糖的小贩，吆吆

喝喝，是热闹过一阵的。后来因为公司赔了本，股东无意继续经营，就卖船停业了。这间木板房子倒没有拆去。现在里面空荡荡、冷清清，只有附近的野孩子到候船室来唱戏玩，棍棍棒棒，乱打一气；或到码头上比赛撒尿。七八个小家伙，齐齐地站成一排，把一泡泡骚尿哗哗地撒到水里，看谁尿得最远。

大淖指的是这片水，也指水边的陆地。这里是城区和乡下的交界处。从轮船公司往南，穿过一条深巷，就是北门外东大街了。坐在大淖的水边，可以听到远远地一阵一阵朦朦胧胧的市声，但是这里的一切和街里不一样。这里没有一家店铺。这里的颜色、声音、气味和街里不一样。这里的人也不一样。他们的生活，他们的风俗，他们的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过“子曰”的人完全不同。

二

由轮船公司往东往西，各距一箭之遥，有两丛住户人家。这两丛人家，也是互不相同的，各是各乡风。

西边是几排错错落落的低矮的瓦屋。这里住的是做小生意的。他们大都不是本地人，是从下河一带，兴化、泰州、东台等处来的客户。卖紫萝卜的（紫萝卜是比荸荠略大的扁圆形的萝卜，外皮染成深蓝紫色，极甜脆），卖风菱的（风菱是很大的两角的菱角，壳极硬），卖山里红的，卖熟藕（藕孔里塞了糯米煮熟）的。还有一个从宝应来的卖眼镜的，一个从杭州来的卖天竺筷的。他们像一些候鸟，来去都有定时。来时，向相熟的人家租一间半间屋子，住上一阵，有的住得长一些，有的短一些，到生意做完就走了。他们都是日出而作，日入而息。吃罢早饭，各自背着、扛着、挎着、举着自己的货色，用不同的乡音，不同的腔调，吟唱吆唤着上街了。到太阳落山，又都像鸟似的回到自己的窝里。于是从这些低矮的屋檐下就都飘出带点甜味而又呛人的

炊烟（所烧的柴草都是半干不湿的）。他们做的都是小本生意，赚钱不大。因为是在客边，对人很和气，凡事忍让，所以这一带平常总是安安静静的，很少有吵嘴打架的事情发生。

这里还住着二十来个锡匠，都是兴化帮。这地方兴用锡器，家家都有几件锡制的家伙。香炉、蜡台、痰盂、茶叶罐、水壶、茶壶、酒壶，甚至尿壶，都是锡的。嫁闺女时都要赔送一套锡器。最少也要有两个能容四五升米的大锡罐，摆在柜顶上，否则就不成其为嫁妆。出阁的闺女生孩子了，娘家要送两大罐糯米粥（另外还要有两只老母鸡，一百鸡蛋），装粥用的就是娘柜顶上的这两个锡罐。因此，二十来个锡匠并不显多。

锡匠的手艺不算费事，所用的家什也较简单。一副锡匠担子，一头是风箱，绳系里夹着几块锡板；一头是炭炉和两块二尺见方，一面裱着好几层表芯纸的方砖。锡器是打出来的，不是铸出来的。人家叫锡匠来打锡器，一般都是自己备料，——把几件残旧的锡器回炉重打。锡匠在人家门道里或是街边空地上，支起担子，拉动风箱，在锅里把旧锡化成锡水，——锡的熔点很低，不大一会就化了；然后把两块方砖对合着（裱纸的一面朝里），在两砖之间压一条绳子，绳子按照要打的锡器圈成近似的形状，绳头留在砖外，把锡水由绳口倾倒过去，两砖一压，就成了锡片；然后，用一个大剪子剪剪，焊好接口，用一个木槌在铁砧上敲敲打打，大约一两顿饭工夫就成型了。锡是软的，打锡器不像打铜器那样费劲，也不那样吵人。粗使的锡器，就这样就能交活。若是细巧的，就还要用刮刀刮一遍，用砂纸打一打，用竹节草（这种草中药店有卖的）磨得锃亮。

这一帮锡匠很讲义气。他们扶持疾病，互通有无，从不抢生意。若是合伙做活，工钱也分得很公道。这帮锡匠有一个头领，是个老锡匠，他说话没有人不听。老锡匠人很耿直，对其余的锡匠（不是他的晚辈就是他的徒弟）管教得很紧。他不许他们赌

钱喝酒；嘱咐他们出外做活，要童叟无欺，手脚要干净；不许和妇道嬉皮笑脸。他教他们不要怕事，也绝不要惹事。除了上市应活，平常不让到处闲游乱窜。

老锡匠会打拳，别的锡匠也跟着练武。他屋里有好些白蜡杆，三节棍，没事便搬到外面场地上打对儿。老锡匠说：这是消遣，也可以防身，出门在外，会几手拳脚不吃亏。除此之外，锡匠们的娱乐便是唱唱戏。他们唱的这种戏叫做“小开口”，是一种地方小戏，唱腔本是萨满教的香火（巫师）请神唱的调子，所以又叫“香火戏”。这些锡匠并不信萨满教，但大都会唱香火戏。戏的曲调虽简单，内容却是成本大套，李三娘挑水推磨，生下咬脐郎；白娘子水漫金山；刘金定招亲；方卿唱道情……可以坐唱，也可以化了装彩唱。遇到阴天下雨，不能出街，他们能吹打弹唱一整天。附近的姑娘媳妇都挤过来看，——听。

老锡匠有个徒弟，也是他的侄儿，在家大排行第十一，小名就叫个十一子，外人都只叫他小锡匠。这十一子是老锡匠的一件心事。因为他太聪明，长得又太好看了。他长得挺拔厮称，肩宽腰细，唇红齿白，浓眉大眼，头戴遮阳草帽，青鞋净袜，全身衣服整齐合体。天热的时候，敞开衣扣，露出扇面也似的胸脯，五寸宽的雪白的板带扎得很紧。走起路来，高抬脚，轻着地，麻溜利索。锡匠里出了这样一个一表人才，真是鸡窝里飞出了金凤凰。老锡匠心里明白：唱“小开口”的时候，那些挤过来的姑娘媳妇，其实都是来看这位十一郎的。

老锡匠经常告诫十一子，不要和此地的姑娘媳妇拉拉扯扯，尤其不要和东头的姑娘媳妇有什么勾搭：“她们和我们不是一样的人！”

三

轮船公司东头都是草房，茅草盖顶，黄土打墙，房顶两头多
獐园

盖着半片破缸破瓮，防止大风时把茅草刮走。这里的人，世代相传，都是挑夫。男人、女人，大人、孩子，都靠肩膀吃饭。

挑得最多的是稻子。东乡、北乡的稻船，都在大淖靠岸。满船的稻子，都由这些挑夫挑走。或送到米店，或送进哪家大户的廩仓，或挑到南门外琵琶闸的大船上，沿运河外运。有时还会一直挑到车逻、马棚湾这样很远的码头上。单程一趟，或五六里，或七八里、十多里不等。一二十人走成一串，步子走得很匀，很快。一担稻子一百五十斤，中途不歇肩。一路不停地打着号子。换肩时一齐换肩。打头的一个，手往扁担上一搭，一二十副担子就同时由右肩转到左肩上来了。每挑一担，领一根“筹子”，一尺半长，一寸宽的竹牌，上涂白漆，一头是红的。到傍晚凭筹领钱。

稻谷之外，什么都挑。砖瓦、石灰、竹子（挑竹子一头拖在地上，在砖铺的街面上擦得刷刷地响），桐油（桐油很重，使扁担不行，得用木杠，两人抬一桶）……因此，一年三百六十天，天天有活干，饿不着。

十三四岁的孩子就开始挑了。起初挑半担，用两个柳条笆斗。练上一二年，人长高了，力气也够了，就挑整担，像大人一样的挣钱了。

挑夫们的生活很简单：卖力气，吃饭。一天三顿，都是干饭。这些人家都不盘灶，烧的是“锅腔子”——黄泥烧成的矮瓮，一面开口烧火。烧柴是不花钱的。淖边常有草船，乡下人挑芦柴入街去卖，一路总要撒下一些。凡是尚未挑担挣钱的孩子，就一人一把竹箬，到处去搂。因此，这些顽童得到一个稍带侮辱性的称呼，叫做“箬草鬼子”。有时懒得费事，就从乡下人的草担上猛力拽出一把，拔腿就溜。等乡下人撂下担子叫骂时，他们早就没影儿了。锅腔子无处出烟，烟子就横溢出来，飘到大淖水面上，平铺开来，停留不散。这些人家无隔宿之粮，都是当天

买，当天吃。吃的都是脱粟的糙米。一到饭时，就看见这些茅草房子的门口蹲着一些男子汉，捧着一个蓝花大海碗，碗里是骨堆堆的一碗紫红紫红的米饭，一边堆着青菜小鱼，臭豆腐、腌辣椒，大口大口地在吞食。他们吃饭不怎么嚼，只在嘴里打一个滚，咕冬一声就咽下去了。看他们吃得那样香，你会觉得世界上再没有比这个饭更好吃的饭了。

他们也有年，也有节。逢年过节，除了换一件干净衣裳，吃得好一些，就是聚在一起赌钱。赌具，也是钱。打钱，滚钱。打钱：各人拿出一二十铜元，叠成很高的一摞。参与者远远地用一个钱向这摞铜钱砸去，砸倒多少取多少。滚钱又叫“滚五七寸”。在一片空场上，各人放一摞钱；一块整砖支起一个斜坡，用一个铜元由砖面落下，向钱注密处滚去，钱停住后，用事前备好的两根草棍量一量，如距钱注五寸，滚钱者即可吃掉这一注；距离七寸，反赔出与此注相同之数。这种古老的博法使挑夫们得到极大的快乐。旁观的闲人也不时大声喝彩，为他们助兴。

这里的姑娘媳妇也都能挑。她们挑得不比男人少，走得不比男人慢。挑鲜货是她们的专业。大概是觉得这种水淋淋的东西对女人更相宜，男人们是不屑于去挑的。这些“女将”都生得颀长俊俏，浓黑的头发上涂了很多梳头油，梳得油光水滑（照当地说法是：苍蝇站上去都会闪了腿）。脑后的发髻都极大。发髻的大红头绳的发根长到二寸，老远就看到通红的一截。她们的发髻的一侧总要插一点什么东西：清明插一个柳球（杨柳的嫩枝，一头拿牙咬着，把柳枝的外皮连同鹅黄的柳叶使劲往下一抹，成一个小球形），端午插一丛艾叶，有鲜花时插一朵栀子，一朵夹竹桃，无鲜花时插一朵大红剪绒花。因为常年挑担，衣服的肩膀处易破，她们的托肩多半是换过的。旧衣服，新托肩，颜色不一样，这几乎成了大淖妇女的特有的服饰。一二十个姑娘媳妇，挑着一担担紫红的荸荠、碧绿的菱角、雪白的连枝藕，走成一长

猿圆

串，风摆柳似的嚓嚓地走过，好看得很！

她们像男人一样的挣钱，走相、坐相也像男人。走起来一阵风，坐下来两条腿叉得很开。她们像男人一样赤脚穿草鞋（脚指甲却用凤仙花染红）。她们嘴里不忌生冷，男人怎么说话她们怎么说话，她们也用男人骂人的话骂人。打起号子来也是“好大娘个歪歪子咧！”——“歪歪子咧……”

没出门子的姑娘还文雅一点，一做了媳妇就简直是“姜太公在此百无禁忌”，要多野有多野。有一个老光棍黄海龙，年轻时也是挑夫，后来腿脚有了点毛病，就在码头上看看稻船，收收筹子。这老头儿老没正经，一把胡子了，还喜欢在媳妇们的胸前屁股上摸一把，拧一下。按辈分，他应当被这些媳妇称呼一声叔公，可是谁都管他叫“老骚胡子”。有一天，他又动手动脚的，几个媳妇一咬耳朵，一二三，一齐上手，眨眼之间叔公的裤子就挂在大树顶上了。有一回，叔公听见卖饺面（一半馄饨一半面下在一起，当地叫做饺面）的挑着担子，敲着竹梆走来，他又来劲了：“你们敢不敢到淖里洗个澡？——敢，我一个人输你们两碗饺面！”——“真的？”——“真的！”——“好！”几个媳妇脱了衣服跳到淖里扑通扑通洗了一会。爬上岸就大声喊叫：

“下面！”

这里人家的婚嫁极少明媒正娶，花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇，多是自己跑来的；姑娘，一般是自己找人。他们在男女关系上是比较随便的。姑娘在家私生孩子；一个媳妇，在丈夫之外，再“靠”一个，不是稀奇事。这里的女人和男人好，还是恼，只有一个标准，情愿。有的姑娘，媳妇相与了一个男人，自然也跟他要钱买花戴，但是有的不但不要他们的钱，反而把钱给他花，叫做“倒贴”。

因此，街里的人说这里“风气不好”。

到底是哪里的风气更好一些呢？难说。

四

大淖东头有一户人家。这一家只有两口人，父亲和女儿。父亲名叫黄海蛟，是黄海龙的堂弟（挑夫里姓黄的多）。原来是挑夫里的一把好手。他专能上高跳。这地方大粮行的“窝积”（长条芦席围成的粮囤），高到三四丈，只支一只单跳，很陡。上高跳要提着气一口气窜上去，中途不能停留。遇到上了一点岁数的或者“女将”，抬头看看高跳，有点含糊，他就走过去接过一百五十斤的担子，一支箭似的上到跳顶，两手一提，把两箩稻子倒在“窝积”里，随即三五步就下到平地。因为为人忠诚老实，二十五岁了，还没有成亲。那年在车逻挑粮食，遇到一个姑娘向他问路。这姑娘留着长长的刘海，梳了一个“苏州俏”的发髻，还抹了一点胭脂，眼色张皇，神情焦急，她问路，可是连一个准地名都说不清，一看就知道是大户人家逃出来的使女。黄海蛟和她攀谈了一会，这姑娘就表示愿意跟着他过。她叫莲子。——这地方丫头、使女多叫莲子。

莲子和黄海蛟过了一年，给他生了个女儿。七月生的，生下的时候满天都是五色云彩，就取名叫做巧云。

莲子的手很巧、也勤快，只是爱穿件华丝葛的裤子，爱吃点瓜子零食，还爱唱“打牙牌”之类的小调：“凉月子一出照楼梢，打个呵欠伸懒腰，瞌睡子又上来了。哎哟，哎哟，瞌睡子又上来了……”这和大淖的乡风不大一样。

巧云三岁那年，她的妈莲子，终于和一个过路戏班子的一个唱小生的跑了。那天，黄海蛟正在马棚湾。莲子把黄海蛟的衣裳都浆洗了一遍，巧云的小衣裳也收拾在一起，闷了一锅饭，还给老黄打了半斤酒，把孩子托给邻居，说是她出门有点事，锁了门，从此就不知去向了。

巧云的妈跑了，黄海蛟倒没有怎么伤心难过。这种事情在大淖

淖这个地方也值不得大惊小怪。养熟的鸟还有飞走的时候呢，何况是一个人！只是她留下的这块肉，黄海蛟实在是疼得不行。他不愿巧云在后娘的眼皮底下委委屈屈地生活，因此发心不再续娶。他就又当爹又当妈，和女儿巧云在一起过了十几年。他不愿巧云去挑扁担，巧云从十四岁就学会结鱼网和打芦席。

巧云十五岁，长成了一朵花。身材、脸盘都像妈。瓜子脸，一边有个很深的酒窝。眉毛黑如鸦翅。长入鬓角。眼角有点吊，是一双凤眼。睫毛很长，因此显得眼睛经常是眯着；忽然回头，睁得大大的，带点吃惊而专注的神情，好像听到远处有人叫她似的。她在门外的两棵树杈之间结网，在淖边平地上织席，就有一些少年人装着有事的样子来来去去。她上街买东西，甭管是买肉、买菜，打油、打酒，撕布、量头绳，买梳头油、雪花膏，买石碱、浆块，同样的钱，她买回来，分量都比别人多，东西都比别人的好。这个奥秘早被大娘、大婶们发现，她们都托她买东西。只要巧云一上街，都挎了好几个竹篮，回来时压得两个胳膊酸疼酸疼。泰山庙唱戏，人家都自己扛了板凳去。巧云散着手就去了。一去了，总有人给她找一个得看的好座。台上的戏唱得正热闹，但是没有多少人叫好。因为好些人不是在看戏，是看她。

巧云十六了，该张罗着自己的事了。谁家会把这朵花迎走呢？炕房的老大？浆坊的老二？鲜货行的老三？他们都有这意思。这点意思黄海蛟知道了，巧云也知道。不然他们老到淖东头来回晃摇是于什么呢？但是巧云没怎么往心里去。

巧云十七岁，命运发生了一个急转直下的变化。她的父亲黄海蛟在一次挑重担上高跳时，一脚踏空，从三丈高的跳板上摔下来，摔断了腰。起初以为不要紧，养养就好了。不想喝了好多药酒，贴了好多膏药，还不见效。她爹半瘫了，他的腰再也直不起来了。他有时下床，扶着一个剃头担子上用的高板凳，格登格登地走一截，平常就只好半躺下靠在一摞被窝上。他不能用自己的

肩膀为女儿挣几件新衣裳，买两枝花，却只能由女儿用一双手养活自己了。还不到五十岁的男子汉，只能做一点老太婆做的事：织了一捆又一捆的供女儿结网用的麻线。事情很清楚：巧云不会撇下她这个老实可怜的残废爹。谁要愿意，只能上这家来当一个倒插门的养老女婿。谁愿意呢？这家的全部家产只有三间草屋（巧云和爹各住一间，当中是一个小小的堂屋）。老大、老二、老三时不时走来走去，拿眼睛瞟着隔着一层鱼网或者坐在雪白的芦席上的一个苗条的身子。他们的眼睛依然不缺乏爱慕，但是减少了几分急切。

老锡匠告诫十一子不要老往淖东头跑，但是小锡匠还短不了要来。大娘、大婶、姑娘、媳妇有旧壶翻新，总喜欢叫小锡匠来。从大淖过深巷上大街也要经过这里，巧云家门前的柳阴是一个等待雇主的好地方。巧云织席，十一子化锡，正好做伴。有时巧云停下活计，帮小锡匠拉风箱。有时巧云要回家看看她的残废爹，问他想不想吃烟喝水，小锡匠就压住炉里的火，帮她织一气席。巧云的手指划破了（织席很容易划破手，压扁的芦苇薄片，刀一样的锋快），十一子就帮她吮吸指头肚子上的血。巧云从十一子口里知道他家里的事：他是个独子，没有兄弟姐妹。他有一个老娘，守寡多年了。他娘在家给人家做针线，眼睛越来越不好，他很担心她有一天会瞎……

好心的大人路过时会想：这倒真是两只鸳鸯，可是配不成对。一家要招一个养老女婿，一家要接一个当家媳妇，弄不到一起。他们俩呢，只是很愿意在一处谈谈坐坐。都到岁数了，心里不是没有。只是像一片薄薄的云，飘过来，飘过去，下不成雨。

有一天晚上，好月亮，巧云到淖边一只空船上去洗衣裳（这里的船泊定后，把桨拖到岸上，寄放在熟人家，船就拴在那里，无人看管，谁都可以上去）。她正在船头把身子往前倾着，用力涮着一件大衣裳，一个不知轻重的顽皮野孩子轻轻走到她身
猿匠

后，伸出两手咯吱她的腰。她冷不防，一头栽进了水里，她本会一点水，但是一下了懵了。这几天水又大，流很急。她挣扎了两下，喊救人，接连喝了几口水。她被水冲走了！正赶上十一子在炕房门外土坪上打拳，看见一个人冲了过来，头发在水上漂着。他褪下鞋子，一猛子扎到水底，从水里把她托了起来。

十一子把她肚子里的水控了出来，巧云还是昏迷不醒。十一子只好把她横抱着，像抱一个婴儿似的，把她送回去。她浑身是湿的，软绵绵，热乎乎的。十一子觉得巧云紧紧挨着他，越挨越紧。十一子的心怦怦地跳。

到了家，巧云醒来了。（她早就醒来了！）十一子把她放在床上。巧云换了湿衣裳（月光照出她的美丽的少女的身体）。十一子抓一把草，给她熬了半锅子姜糖水。让她喝下去，就走了。

巧云起来关了门，躺下。她好像看见自己躺在床上的样子。月亮真好；

巧云在心里说：“你是个呆子！”

她说出声来了。

不大一会，她也就睡死了。

就在这一天夜里，另外一个人，拨开了巧云家的门。

五

由轮船公司对面的巷子转东大街，往西不远，有一个道士观，叫做炼阳观。现在没有道士了，里面住了不到一营水上保安队。这水上保安队是地方武装。他们名义上归县政府管辖，饷银却由县商会开销，水上保安队的任务是下乡剿土匪。这一带土匪很多，他们抢了人，绑了票，大都藏匿在芦荡湖泊中的船上（这地方到处是水），如遇追捕，便于脱逃。因此，地方绅商觉得很需要成立一个特殊的武装力量来对付这些成帮结伙的土匪。水上保安队装备是很好的。他们乘的船是“铁板划子”——船

的三面都有半人高、三四分厚的铁板，子弹是打不透的。铁板划子就停在大淖岸边，样子很高傲。一有任务，就看见大兵们扛着两挺水机枪，用箩筐抬着多半筐子弹（子弹不用箱装，却使箩抬，颇奇怪），上了船，开走了。

或七八天，或十天半月，他们得胜回来了（他们有铁板划子，又有水机枪，对土匪有压倒优势，很少有伤亡）。铁板划子靠了岸，上岸列队，由深巷，上大街，直奔县政府。这队伍是四列纵队。前面是号队。这不到一营的人，却有十二支号。一上大街，就“打打打滴打大打滴大打”，齐齐整整地吹起来。后面是全体弟兄，一律荷枪实弹。号队之后，大队之前的正中，是捉来的土匪。有时三个五个，有时只有一个，都是五花大绑。这队伍是很神气的。最妙的是被绑着的土匪也一律都合着号音，步伐整齐，雄赳赳气昂昂地走着。甚至值日官喊“一、二、三、四”，他们也随着大声地喊。大队上街之前，要由地保事先通知沿街店铺，凡有鸟笼的（有的店铺是养八哥、画眉的），都要收起来，因为土匪大哥看见不高兴，这是他们忌讳的（他们到了县政府，都下在大狱里，看见笼中鸟，就无出狱希望了）。看看这样的铜号放光，刺刀雪亮，还夹着几个带有传奇色彩的土匪英雄的威武雄壮的队伍，是这条街上的民众的一件快乐事情。其快乐程度不下于看狮子、龙灯、高跷、抬阁、和僧道齐全、六十四杠的大出丧。

除了下乡办差，保安队的弟兄们没有什么事。他们除了把两挺水机枪扛到大淖边突突地打两梭（把淖岸上的泥土打得簌簌地往下掉），平常是难得出操、打野外的。使人们感觉到这营把人的存在的，是这十二个号兵早晚练号。早晨八九点钟，下午四五点钟，他们就到大淖边来了。先是拔长音，然后各自吹几段，最后是合吹进行曲、三环号（他们吹三环号只是吹着玩，因为从来没有接受检阅的时候）。吹完号，就解散，想干什么干什么

猿愿

么。有的，就轻手轻脚，走进一家的门外，咳嗽一声，随着，走了进去，门就关起来了。

这些号兵大都衣着整齐，干净爱俏。他们除了吹吹号，整天无事干，有的是闲空。他们的钱来得容易，——饷钱倒不多，但每次下乡，总有犒赏；有时与土匪遭遇，双方谈条件，也常从对方手中得到一笔钱，手面很大方，花钱不在乎。他们是保护地方绅商的军人，身后有靠山，即或出一点什么事，谁也无奈他何。因此，这些大爷就觉得不风流风流，实在对不起自己，也辜负了别人。

十二个号兵，有一个号长，姓刘，大家都叫他刘号长。这刘号长前后跟大淖几家的媳妇都很熟。

拨开巧云家的门的，就是这个号长！

号长走的时候留下十块钱。

这种事在大淖不是第一次发生。巧云的残废爹当时就知道了。他拿着这十块钱，只是长长地叹了一口气。邻居们知道了，姑娘、媳妇并未多议论，只骂了一句：“这个该死的！”

巧云破了身子，她没有淌眼泪，更没有想到跳到淖里淹死。人生在世，总有这么一遭！只是为什么是这个人？真不该是这个人！怎么办？拿把菜刀杀了他？放火烧了炼阳观？不行！她还有个残废爹。她怔怔地坐在床上，心里乱糟糟的。她想起该起来烧早饭了。她还得结网，织席，还得上街。她想起小时候上人家看新娘子，新娘子穿了一双粉红的缎子花鞋。她想起她的远在天边的妈。她记不得妈的样子，只记得妈用一个筷子头蘸了胭脂给她点了一点眉心红。她拿起镜子照照，她好像第一次看清楚自己的模样。她想起十一子给她吮手指上的血，这血一定是咸的。她觉得对不起十一子，好像自己做错了什么事。

她非常失悔：没有把自己给了十一子！

她的这个念头越来越强烈。这个号长来一次，她的念头就更

强烈一分。

水上保安队又下乡了。

一天，巧云找到十一子，说：“晚上你到大淖东边来，我有话跟你说。”

十一子到了淖边。巧云踏在一只“鸭撇上”上（放鸭子用的小船，极小，仅容一人。这是一只公船，平常就拴在淖边。大淖人谁都可以撑着它到沙洲上挑葵蒿，割茅草，拣野鸭蛋），一把蒿子一点，撑向淖中央的沙洲，对十一子说：“你来！”

过了一会，十一子泅水到了沙洲上。

他们在沙洲的茅草丛里一直呆到月到中天。

月亮真好啊！

六

十一子和巧云的事，师兄们都知道，只瞒着老锡匠一个人。

他们偷偷地给他留着门，在门窝子里倒了水（这样推门进来没有声音）。十一子常常到天快亮的时候才回来。有一天，又是这时候才推开门。刚刚要钻被窝，听见老锡匠说：

“你不要命啦！”

这种事情怎么瞒得住人呢？终于，传到刘号长的耳朵里。其实没有人跟他嚼舌头，刘号长自己还不知道？巧云看见他都讨厌，她的全身都是冷淡的。刘号长咽不下这口气。本来，他跟巧云又没有拜过堂，完过花烛，闲花野草，断了就断了。可是一个小锡匠，夺走了他的人，这丢了当兵的脸。太岁头上动土，这还行！这种事从来没有发生过。连保安队的弟兄也都觉得面上无光，在人前矧了一截。他是只许自己在别人头上拉屎撒尿，不许别人在他脸上溅一星唾沫的。若是闭着眼过去，往后，保安队的人还混不混了？

有一天，天还没亮，刘号长带了几个弟兄，踢开巧云家的

门，从被窝里拉起了小锡匠，把他捆了起来。把黄海蚊、巧云的手脚也都捆了，怕他们去叫人。

他们把小锡匠弄到泰山庙后面的坟地里，一人一根棍子，搂头盖脸地打他。

他们要小锡匠卷铺盖走人，回他的兴化，不许再留在大淖。
小锡匠不说话。

他们要小锡匠答应不再走进黄家的门，不挨巧云的身子。
小锡匠还是不说话。

他们要小锡匠告一声饶，认一个错。
小锡匠的牙咬得紧紧的。

小锡匠的硬铮把这些向来是横着膀子走路的家伙惹怒了，“你这样硬！打不死你！”——“打”，七八根棍子风一样、雨一样打在小锡匠的身子。

小锡匠被他们打死了。

锡匠们听说十一子被保安队的人绑走了，他们四处找，找到了泰山庙。

老锡匠用手一探，十一子还有一丝悠悠气。老锡匠叫人赶紧去找陈年的尿桶。他经验过这种事，打死的人，只有喝了从桶里刮出来的尿碱，才有救。

十一子的牙关咬得很紧，灌不进去。

巧云捧了一碗尿碱汤，在十一子的耳边说：“十一子，十一子，你喝了！”

十一子微微听见一点声音，他睁了睁眼。巧云把一碗尿碱汤灌进了十一子的喉咙。

不知道为什么，她自己也尝了一口。

锡匠们摘了一块门板，把十一子放在门板上，往家里抬。

他们抬着十一子，到了大淖东头，还要往西走。巧云拦住了：

“不要。抬到我家里。”

老锡匠点点头。

巧云把屋里存着的鱼网和芦席都拿到街上卖了，买了七厘散，医治十一子身子里的瘀血。

东头的几家大娘、大婶杀了下蛋的老母鸡，给巧云送来了。

锡匠们凑了钱，买了人参，熬了参汤。

挑夫，锡匠，姑娘，媳妇，川流不息地来看望十一子。他们把平时在辛苦而单调的生活中不常表现的热情和好心都拿出来了。他们觉得十一子和巧云做的事都很应该，很对。大淖出了这样一对年轻人，使他们觉得骄傲。大家的心喜洋洋，热乎乎的，好像在过年。

刘号长打了人，不敢再露面。他那几个弟兄也都躲在保安队的队部里不出来。保安队的门口加了双岗。这些好汉原来都是一窝“草鸡”！

锡匠们开了会。他们向县政府递了呈子，要求保安队把姓刘的交出来。

县政府没有答复。

锡匠们上街游行。这个游行队伍是很多人从未见过的。没有旗子，没有标语，就是二十来个锡匠挑着二十来副锡匠担子，在全城的大街上慢慢地走。这是个沉默的队伍，但是非常严肃。他们表现出不可侵犯的威严和不可动摇的决心。这个带有中世纪行帮色彩的游行队伍十分动人。

游行继续了三天。

第三天，他们举行了“顶香请愿”。二十来个锡匠，在县政府照壁前坐着，每人头上用木盘顶着一炉炽旺的香。这是一个古老的风俗：民有沉冤，官不受理，被逼急了的百姓可以用香火把县大堂烧了，据说这不算犯法。

这条规矩不载于《六法全书》，现在不是大清国，县政府可

以不理睬这种“陋习”。但是这些锡匠是横了心的，他们当真干起来，后果是严重的。县长邀请县里的绅商商议，一致认为这件事不能再不管。于是由商会会长出面约请了有关的人：一个承审——作为县长代表，保安队的副官，老锡匠和另外两个年长的锡匠，还有代表挑夫的黄海龙，四邻见证，——卖眼镜的宝应人，卖天竺筷的杭州人，在一家大茶馆里举行会谈，来“了”这件事。

会谈的结果是：小锡匠养伤的药钱由保安队负担（实际是商会拿钱），刘号长驱逐出境。由刘号长画押具结。老锡匠觉得这样就给锡匠和挑夫都挣了面子，可以见好就收了。只是要求在刘某人的甘结上写上一条：如果他再踏进县城一步，任凭老锡匠一个人把他收拾了！

过了两天，刘号长就由两个弟兄持枪护送，悄悄地走了。他被调到三垛去当了税警。

十一子能进一点饮食，能说话了。巧云问他：

“他们打你，你只要说不再进我家的门，就不打你了，你就不会吃这样大的苦了。你为什么不说？”

“你要我说么？”

“不要。”

“我知道你不要。”

“你值么？”

“我值。”

“十一子，你真好！我喜欢你！你快点好。”

“你亲我一下，我就好得快。”

“好，亲你！”

巧云一家有了三张嘴。两个男的不能挣钱，但要吃饭。大淖东头的人家就没有积蓄，也没有什么东西可以变卖典押。结鱼网，打芦席，都不能当时见钱。十一子的伤一时半会不会好，日

子长了，怎么过呢？巧云没有经过太多考虑，把爹用过的箩筐找出来，磕磕尘土，就去挑担挣“活钱”去了。姑娘媳妇都很佩服她。起初她们怕她挑不惯，后来看她脚下很快，很匀，也就放心了。从此，巧云就和邻居的姑娘媳妇在一起，挑着紫红的荸荠、碧绿的菱角、雪白的连枝藕，风摆柳似地穿街过市，发髻的一侧插着大红花。她的眼睛还是那么亮，长睫毛忽扇忽扇的。但是眼神显得更深沉，更坚定了。她从一个姑娘变成了一个很能干的小媳妇。

十一子的伤会好么？

会。

当然会！

一九八一年二月四日，旧历大年三十

简析：

汪曾祺的小说具有独特的风格。汪曾祺曾明确表示，说自己不喜欢故事性太强的小说，“故事性太强了，我觉得就不太真实”。《大淖记事》中巧云被强奸、锡匠被打伤等情节，都潜含激烈的矛盾冲突和很强的故事性，但他不着意于此，而是努力淡化故事性因素，强化其氛围因素。他把具有叙述者主观色彩的意绪置于结构的中心，以意绪引领情节，通过特定的事件叙述、人物描写和景致风物的渲染，制造出一种能够传达这种意绪的氛围。小说六章，花了将近三章的篇幅来写大淖的环境风物。后三章虽然引入了故事，但对日常生活细节、人物心态、环境风物的描写仍占很大比重，直接的故事叙述则被或隐或显地隐藏在这些具体的情景描写中。汪曾祺的小说具有一种诗化美，一种不同于一般小说的特别的叙事效果，这种效果的获得，便在于他在于对意绪的强调和对氛围的营造，在于他处理小说内容的独特方式。他不拘泥于一般小说的构造格式和文体，注重引大量的散文笔法，用散文笔法来强调故事性情节和人物性格以外的环境风物、

生活细节和情调气氛等审美因素，尽量避免小说式的对事件过程的直接交代和描述。

异趣微型小说的写作

微型小说是指几十个字、几百个字到一千多字的小说。

倘若探本求源，微型小说在小说的发轫期便有了雏形。用一个较短的艺术篇幅叙述一个单一而又完整的故事，并用一两个比较生动的细节来勾勒人物的性格特征，这是中外古代微型小说从古代散文里挣脱出来，开始初具小说雏形的标志。像中国魏晋时的志人、志怪小说，西方中世纪的《伊索寓言》，其中就有许多近似微型小说的篇章。

随着小说艺术的向前发展，中外微型小说遵循着各自的民族特色在向前发展。在中国，微型小说主要表现为记事简散率意的笔记体小说。在西方，则发展为构思巧妙、结局新奇的故事体小说。

作为现代意义上的微型小说，一般认为源于美国。日本微型小说作家星新一曾指出：“超短篇”这个名字的正式出现，源于美国，美国作家欧·亨利，当是现代微型小说的创始人；他的许多小说，篇制短小，情节生动，比较集中的表现了微型小说的特点；而且，他还从理论上总结了近代微型小说必须具备的三要素——“立意新颖，情节严谨、结局新奇”；他从理论和实践两个方面把微型小说推向了一个新的水平。

在中国，现代微型小说的创作，大致经过了三个时期，当五四运动的春雷在中国沉寂已久的文坛上炸响后，微型小说这朵文艺小花也沐浴着文学革命的春雨，绽开了她娇美的花姿。进入到三四十年代以后，随着抗日战争的爆发和左翼文艺运动的兴起，一些进步报刊大力提倡微型小说，许多作家曾从事微型小说的创

作。但总的看来，那个时代创作微型小说的作家还缺乏明确的微型小说本体意识，微型小说基本上没有和短篇小说分家，它自身的特点和写作规律还没有被多数作家认识和掌握，因此，那个时期的微型小说在艺术形态上都有一种短篇小说的倾向。新中国成立后的五六十年代，正是社会主义革命和建设的高潮。随着一批工农兵作者步入文坛，微型小说再度得到提倡。文坛巨匠老舍、巴金、茅盾都曾给微型小说以热情的扶植。这一时期，多数篇章是歌颂新人新事的，是在真人真事的基础上产生的，“特写化”、“新闻化”的色彩相当浓。微型小说的特点与规律，未能得到应有的重视。新时期以来，特别是灵隐年以来，微型小说的创作，进入了一个新的时期。这一时期，创作队伍之大，创作数量之多，文体意识之强，理论研究之深，都是前两个时期不可比拟的。这一时期的微型小说，努力摆脱“真人真事”、“好人好事”的模式，不断克服“短篇小说化”和“特写化”的构思弊端，微型小说的艺术规律和审美特征得到了充分重视，微型小说的创作得到了飞速的发展。

微型小说对生活的把握是“化整为零”，反映生活是“以点取胜。”

微型小说把握生活不像中长篇那样“全面出击”，也不像短篇那样“烛照某个局部”，而是要将复杂、纷繁的事件“净化”为比较单纯、比较单一的事件，将纷繁、复杂的人物“净化”为比较单纯、单一的性格特点，将纷繁、复杂的场面、环境“净化”为比较纯净、简明的环境描写。它写人、写事、写环境，不把它们全“抖”出来，而是只取某一点，将其他推到幕后。例如《立正》，作者写了主人公的一生，前后时间跨度猿年，经历了两个不同的社会。主人公姓甚名谁？他家里有哪些人？他是如何参加国民党的？他是如何被俘的？他的腿又是如何被打断的？当时的情形是怎样的？诸如此类的问题，作者基本上都没有猿远

涉及，作者只截取了他一提蒋介石就情不自禁要立正的情节。在这里，纷繁、复杂的人物、事件、场面，被作者“净化”为一个比较单一、比较单纯的情节，无论是纵向的经历，还是横向的场面、人物关系，都被作者推到幕后去了。他把复杂的生活整体，化为了单一、单纯的“点”。

微型小说反映生活也不像中、长、短篇那样重在“整体的凸现”（当然，中、长、短篇凸现的整体是有区别的），而是“以点取胜”，它通过某一点、某一瞬间，一下烛照生活的全部底蕴；往往通过某一特定的瞬间，使推到幕后的社会生活，全都“活”过来。例如《立正》所写的人主公的遭遇、命运以及社会生活内容，就是通过最后那个瞬间——那个被俘国民党连长尽管被打断了腿，当他听到蒋介石的名字，还是情不自禁地坐在轮椅上做了一个立正动作——所烛照、所涌现的，微型小说反映生活之所以能够做到篇幅短小，微而显著，微而有味，其关键也就在这里。

微型小说与短篇小说的区别：

首先是情节处理的不同。短篇小说的情节虽然不及中、长篇那样曲折、复杂、纷繁，但比起微型小说来，却明显具有一定的时间长度和空间厚度。它的情节通常具有两个以上的事件。在情节组织中，作者可作适当的纵向延伸和横向扩展。在故事的过程上作者还可以一展身手：他可以把这个故事的前前后后、因果关系讲得令人心服口服；也可以把故事安排得若明若暗、曲曲折折，让人爱不释手；还可以打散整个故事情节的框架，像揉面团似的，按作者的审美意识和情趣重新铸造情节链。而微型小说的情节处理，则简明得多。它的情节是单一的，它往往通过一个具体事件构成单一性的情节，在单一中求精美。它在情节组织上一般不作纵向的延伸和横向的扩展，力求单纯。它或是以一个核心细节带几个一般细节（如《书法家》）；或是以一个单纯事件容

纳复杂事件（如《又及》）；或是以一个中心细节把几个不同时间的场面凝聚成一个单纯情节（如《立正》），或是直接落笔写某一瞬间（如《雄辩症》）。它的情节单一，即算写了几件事，也要通过某一聚焦点，将它们整合为单一的事件（如《两地书》）。它的情节不枝蔓，即算出现曲折，也要把笔力集中在某一点上，如鲁迅的《孔乙己》和《一件小事》，前者写了许多事，构成了比较复杂的情节，是短篇小说，后者只写了一件事，构成了典型的微型小说。短篇小说与微型小说在情节上的区别，主要体现在事件的形式数量上。一般说来，短篇小说具有两个以上的事件（如《在酒楼上》、《陈奂生上城》），微型小说只能是由一个具体事件构成（如《立正》），集中在“立正”这件事上）。这是微型小说在情节上最基本的审美特征。如果让比较多、比较复杂的事件挤进微型小说，不是写成了“故事梗概”，便会让微型小说“短篇小说化”，丧失了微型小说的审美特征。

其次是人物刻画的不同。短篇小说的人物不多，一般集中笔墨写一两个主要人物。同时对于人物性格的刻画也不求面面俱到，重在表现人物身上独特的、具有鲜明个性特色的主要方面。但刻画主要方面，并非完全忽略其他方面。像鲁迅刻画吕纬甫，高晓声写陈奂生，也适当顾及了人物的内心斗争、性格矛盾。也只有这样写，才不至让人物成为“某种孤立特征的寓言式的抽象品”（黑格尔语）。微型小说也要写人物，它的人物有血有肉。但它又不能像短篇小说那样写。如果像短篇小说那样写，吕纬甫迁坟的一个片断，陈奂生坐沙发的那一个片断，就可能让一般的微型小说容纳不下。微型小说写人，通常集中在一个人物上面，通常集中在人物性格、命运的某一点上。它通常不对人物作静止、孤立的肖像描写，也不对人物的内心活动作具体、细腻的描写，而是将人物的神态、心理隐含于对话、动作描写之中。它往往通过某一点，来“隐含”一切，在单纯中求丰满，

猿愿

在单纯中见整个风貌，在单纯中求整体意义。例如王蒙的《雄辩症》，只写了“病人”的一席对话，但“病人”的思想、性格，一一毕现。许行的《立正》，只写了那个国民党下级军官的一个“立正”动作，但其人物的命运，遭遇无不涌现于笔端。微型小说刻画人物的特点，也构成了它区别于短篇小说的显著特征。

其三，环境描写的不同。短篇小说写环境，虽然不及中、长篇那样广阔、充分，但比起微型小说来，要具体、细致，它能在有限的场景中，展开比较具体的描写。如鲁迅笔下对“废园”的描写，高晓声对“招待所”房间的描写，就其篇幅来说，就构得上一篇微型小说了。微型小说在环境描写上，显然不能这样铺开。微型小说的环境描写，要简明得多。它很少作孤立、静止的环境描写。它的环境描写，往往渗透在人物、情节的描写中。有时，它甚至通过作家作直接简要的交代。如王蒙的《雄辩证》，其具体生活环境，是通过“一位医生向我介绍，他们在门诊中接触了一位雄辩症病人”这句话来交代的；其社会环境，是通过“经过多方调查，才知道病人当年参加过梁效的写作班子”这句话来交代的。

其四，语言表达的不同。王蒙谈到微型小说时曾指出：微型小说“到了没有说教的余地。它对生活的感受本身就必须成为艺术，没有铺陈的余地，没有打扮的余地，没有贴膏药，穿靴戴帽的余地”。这是经验之谈。微型小说是一种载体小内涵大的体裁形式。因其体裁小，就要简洁，要将一切可以简省的描写省去。因其内涵大，就要特别注意含蓄，要于“无字处”见出文字。这也是它区别于一般短篇小说的一个特点。

通过上面的比较可以看出，微型小说体制短小、情节单一，人物刻画单纯，环境描写简明，语言简洁含蓄，是一种单一中求精美，单纯中见丰富的小说艺术。它在把握生活方面，比短篇小

说更为简明。

微型小说为什么能够将复杂的生活集中到单纯的“点”上，并通过这些“点”巧妙而又深刻地表现社会生活呢？它为什么能够在单一中见丰富，在单纯中见丰满呢？这与它情节构成的特质有关。

微型小说的情节是单一的，单纯的，作者无论写多少事件，都必须把它提炼为一个单一的情节。然而，单一并不等于单调，单纯并不等于单薄。单一的情节要给读者创造一个完整的审美形式，单一的情节要使读者获得一个完整的审美过程，单一的情节要表现深刻的内涵。要实现这个目的，它的情节虽然单纯、单一，却一定要有矛盾、变化。如果没有矛盾、变化，微型小说就会流于单薄、肤浅，读来毫无意味。但是问题紧跟着而来了。微型小说写矛盾，写变化，决不能像中、长、短篇那样写。中、长、短篇可以将矛盾冲突铺写开去，甚至可以形成“一波未平一波又起”的格局。微型小说由于篇幅的限制，不可能这样铺写开去，不可能无限制地写矛盾冲突，它只能写一个到两个比较集中、比较单纯的矛盾冲突。它是怎样处理这一两个单纯的矛盾冲突的呢？

每一种艺术样式，在它们本体特征的制约下，都有自己独特的，与其他艺术相区别的艺术规范。写一种生活中真实存在的好人好事，写一种生活中先进与先进的矛盾，然后达到更先进的境界；写一种先进与落后的矛盾，最后让落后的一方转化，实现双方的统一，这些内容，是通讯、特写的好题材。写一种脱离了生活具体形态的感情，写一种同一化了的对生活作了高度概括的感情，这是诗歌的艺术规范。写出几种甚至几十种矛盾纠葛，并且生动、具体地再现这些矛盾纠葛的冲突、发展，这是中、长篇小说的得力之处。微型小说的艺术规范则是写出两种以上情感的矛盾结构，并且艺术地呈现这两种以上情感冲突的错位。

微型小说写矛盾，不能像诗歌那样只是一种高度概括、高度统一的同一性情感，不能像通讯、特写那样让两种情感、两种行为并存而最终趋于同一；也不能像中、长篇小说那样着重于过程的铺写和矛盾的发展。它必须有意识地拉开两种以上情感、行为的错位和距离，扩大它们的冲突，通过矛盾的错位与距离，来涵括生活的内容和小说的题旨，形成小说的审美价值。甚至我们可以看到，微型小说矛盾错位形成之时，也就是它终篇之时、高潮之处。微型小说烛照生活的那一瞬，完全依赖于矛盾错位的形成。像《“书法家”》，高局长能漂亮潇洒地写出“同意”二字，却偏偏写不好其他的字。《客厅里的爆炸》，父亲明明没有碰翻热水瓶，却偏偏承认自己碰翻了热水瓶——这就是典型的矛盾错位，事件是反向发展的。微型小说的题旨和所反映的社会内容，就是通过这些矛盾错位实现的。

微型小说必须具有一对或两对矛盾错位。当然，作者处理错位时，可明可暗，可隐可显，但始终不能忽视矛盾错位的设置和营建。这是微型小说的本体规范，也是它的本体特征。

谈到微型小说的矛盾错位，还有必要提及一下“突转”。有很多教科书，甚至小说理论家，曾把“突转”、“欧·亨利式的结尾”看做是微型小说的基本特征，其实是欠妥的。“突转”这个概念，指的是技法、技巧，如果从理论上推论，是很难把某一具体技法作为微型小说必备的要素甚至看做它的基本特征的。如果一定要那么做，势必造成创作上的公式化、模式化。另外，从作品实际看，“突转”通常表现为“矛盾错位”，但“矛盾错位”却不一定表现为“突转”，像中国古代的笔记小说，当代的一些优秀微型小说，就不一定具有“突转”（如《杯事》）。我们说的“矛盾错位”，讲的是微型小说本体形象构成的特点，至于这“矛盾错位”通过什么形式，什么手法表现出来，是没有具体的模式所规范的。

微型小说因为“微”和“小”，在反映生活、吸收其他文体技巧方面显得十分灵活，总体美学风貌在向着多样化方面发展。

微型小说因其体制短小，反映社会生活特别灵便、特别迅速，特别适宜于揭露或反映社会生活中的某些问题。事实上，很多优秀的微型小说，是以揭示和反映某些社会问题见长。例如《“书法家”》《雄辩症》《常胜的歌手》《又及》《提升报告》都属于这一类作品。然而，随着小说艺术的不断发展，很多作家渐渐不满足于仅仅表现社会问题了，他们一方面仍敏捷地关注着社会生活中的某些问题，另一方面，又把自己的审美视野投向了其他方面，于是，一大批“非社会问题”的微型小说被创作出来了。这些小说，或是写一种意念，或是写一种情绪，或是写一种哲理，或是写一种意境，或是写人生，或是写环境，或是写社会风貌，或是写民俗民情……从而使独拘“问题”一格的微型小说获得了五彩缤纷的色彩，在反映社会生活的广度和深度方面获得了突破性拓展。如我们这本教材所收的一些例文，有很多就不是着眼于某一社会问题。

小说的构成要素是人物、情节、环境。微型小说是小说，它也离不开人物、情节、环境的描写。但微型小说不可能像中、短、长篇小说那样刻画人物、情节、环境，因而在微型小说中“情节”所占的比重大一些。随着现代小说观念的变化，许多微型小说作者发现，微型小说并不一定要以一个人物、一个问题为构思中心，它也可以写意念、写情绪、写环境、写意境、写心态。于是，许多微型小说作家把握生活的审美心理和审美趣味发生了变化，他们对一系列散落在情节之外的现象发生了强烈兴趣。这种不同于传统的生活发现和情感体验，促使作家们开始以“非情节化”的结构方式来营建微型小说。我们可以看到，有些微型小说几乎没有什么完整的情节；或者，它即使有情节，也不

獭圆

以铸造情节链作为小说的重点，较之整个情节过程，有些更为重要的主旨，更为强烈的意味，是从情节之外体现出来的；或者，作者有意地将一些非情节因素来冲淡小说的情节；或者，它干脆着眼于诗意和氛围的营建。例如《绿蒙蒙的春雨》（载《三月》1980年第2期），就属这样一篇小说。“非情节小说”和“情节小说”，构思上走的是两条路子，后者追求的是“出其不意”，前者追求的，是“含而不露”。所谓“出其不意”，就是通过层层铺垫，把读者的注意引到某个方面，然后来个180度的大转弯，给读者一个意想不到的结局。这类小说，结尾往往是很重要的一笔。不少作品，往往是在层层铺垫后，靠结尾一笔产生逆转。它既要转得突然，又要转得有力。既要转得出人意料之外，又要转得尽情尽理。所谓含而不露，是指它一般不制造曲折离奇的“突转”效果，也不试图通过“突转”的那一瞬把主旨亮出来。即算有“突转”也转得“漫不经心”，尽量消除其人为的痕迹。它更多的是让“形象”讲话，通过所描写的内容去暗示作品所要传达的内容。它有如大海中的群山峻岭，露出水面的只是一岛一屿，更多的是大量的艺术空白，留待读者去想象、补充。如马克·吐温的《丈夫支出帐单的一页》，仅仅记载了七笔支出开支，却隐含着一场美国社会的家庭闹剧。前四笔支出金额都是花在年轻的女打字员身上，预付薪水、送花、共进晚餐等，后三笔是给夫人、岳母买贵重衣服、重新招聘中年女打字员的广告费。这里有一个矛盾错位，但作者并没有处理为“突转”性的情节结构。作者只是将几笔开支帐目展示出来，前四笔开支暗示出丈夫与女打字员的暧昧关系，后三笔开支隐含着暧昧关系暴露后家中掀起的轩然大波。这个隐含的故事是对美国病态社会的嘲弄，但作者并没有直接将它讲出来，甚至让人物性格、故事、场景都“藏”起来了，全凭读者去想象、补充，这就是典型的含而不露，引而不发。以上两种类型，在中外优秀微型小说

中都可看到，但总体说来，以前者较为多见。只是随着微型小说艺术的发展，人们逐渐不满足于“构思精巧、结局新奇”的单一模式，才开始大量创作没有明显突转、比较含蓄蕴藉的微型小说。尤其是中国当代微型小说的创作，比较多地吸收了中国古代笔记小说的写作经验，有意用比较多的非情节因素冲淡直线发展、直奔主题的情节结构，有意淡化几成模式的“突转性结尾”，丰富和开拓了微型小说的审美品格。像孙犁的《芸斋小说》、汪曾祺的《故里杂记》，就是这一类小说。与西方“构思精巧、结局新奇”的故事体微型小说相比，中国古代的笔记体小说以含蓄蕴藉、自然多姿见长。中国的笔记体小说，以六朝志人、志怪小说开其端，明清两代达到高潮。这类小说，篇幅短小，一般不注重故事的完整性，简约成文，不事雕饰，平易散淡，不求结构的完整缜密。但细加体会，倒是形神兼备，气韵贯注。看上去无寄托，实际上其本身的情理结构，涵括了世态人情；指事类情，不一而足。中国当代微型小说的发展，实际上很大一部分得力于传统笔记小说的优良传统。每个学写微型小说的人，都值得很好研究中国的笔记小说，从中汲取营养。

微型小说因其篇幅短小，最便于吸收其他文体的特点与技巧。因而，它在发展本身结构形态的同时，还大胆吸收其他文体的特长，创造了许多新的样式，如日记式（如裴立新的《女强人日记》，载《小说界》~~1985~~年第猿期），书信式（如吴若增的《又及》，载《小说界》~~1985~~年缘期），散文式（如《杯事》），公文式（如陈亭初的《提升报告》，载《小说选刊》~~1985~~年第苑期），杂文式（如冯骥才的《胖子与瘦子》，载《全国微型小说精选评讲集》），寓言式（如生晓清的《抄来的幽默》）。除了上面所举，还有电报式、帐单式、记录簿式、独白式、对话式、论文式、电话式、戏剧小品式等等，举不胜举。多看这一类的小说，可以开拓自己的思路，避免表现形态上的单调。

微型小说的写作要点可概括如下：

一、敏于捕捉构思的聚焦点

微型小说把握生活是“化整为零”，反映生活是“以点制胜”。它不能像中、长、短篇那样去写生活的“面”。它必须将社会生活内容和自己认识评价凝聚在某一个“点”上，通过一瞬来照亮全程；通过一点，还涵括全部。因此，寻找微型小说聚焦点，捕捉微型小说的聚焦点对于微型小说的写作就显得特别重要。

关于这一点，许多微型小说的研究者，曾从不同的角度，用不同的术语进行了强调。吕奎文、郑贱德在《小小说创作技巧》中曾指出：写作微型小说，首先必须“把生活中那些带有诗意、能引起美感或给人启迪的‘顷刻’，迅速地逮住。”梁多容在《微型小说写作》中曾指出：“诗有诗眼，文有文眼，微型小说有闪光点。微型小说是镜头小说，没有复杂的情节和完整的人物形象，它要求情节单一，刻画人物性格的一个侧面。因此，它应该是一次瞬间聚焦，使聚焦后获得是一个闪光点”，“没有这个闪光点，微型小说便没有聚能反应，其人物将是平庸的，将失去生命的光彩，不会产生震撼人、感染人的力量。”赵曙光在其专文中也指出：“诗有诗眼，戏有戏眼，微型小说也有微型小说的眼。这个眼姑且称为微型小说的‘那一点’。有了它，全篇就有了生命，有了活力，意义就深刻了。没有它，全篇就无精打采，甚至会因为缺乏生命机制而不能成篇。”^① 他们这些论述，都强调指出微型小说的艺术形象，是一个单纯的、单一的，同时又是富于包孕的聚焦点形成的；写微型小说，首先要找到这样的聚焦点。

^① 见《百花园》1985年第1期

这个聚焦点是一个什么样的点呢？刘海涛在《微型小说的理论与技巧》一书中指出：它应该是一个意象实体。这个意象实体应该是单纯的、新鲜的、独创的。它应该包含着矛盾错位，富有内涵，能负载小说的主题，能包含过去、现在、未来及其他方面生活内容。我们认为刘海涛的概括是比较符合创作实际的。

微型小说的聚焦点应该是一个意象实体，说它是意象实体，因为这个“核”，是思想与形象的结合，它既是形象的，又是思想的。既是一种物象，同时又包容了作者所意识到的思想内容。为什么强调它是一种意象实体呢？因为我们仅仅有了某一思想，或某一良好的创作意图，如果没有与之相应的形象，还写不成微型小说。如果我们有了一个精彩的故事、精彩的人物，而没有意识到它的内涵与意义，同样也写不成微型小说。写小说，仅有创作意图不行，仅有题材没有认识也不行。所以，写微型小说，首先是要一个形象与思想紧密结合在一起的意象实体。

微型小说的聚焦点应该是单纯的，用一两句话就可以把它讲述清楚的。为什么强调它是单纯的呢？因为微型小说的篇幅只能容纳单纯的意象实体，过于复杂的意象实体不是微型小说艺术形象的审美特征。如果把过于复杂的意象实体塞入微型小说，实际上就混淆了微型小说与其他小说体式的区别。

微型小说的聚焦点，应该是独创的、新鲜的、新颖的。

任何文学创作都需要创造。微型小说要以精彩的瞬间、精彩的点打动人、启迪人，“于细微处见精神”，更需要创造。它应该是一种机智，一种敏感，一种对生活中某一场景、某一瞬间、某一细节的忽然抓住；它应该是一种眼光，一种艺术神经，一种一眼望到底的穿透力。眼光平庸，思想迟钝是它的致命伤。因此，微型小说的聚焦点只能是作者自己发现的、新鲜的、独特的。

同时，微型小说的聚焦点应该是有内涵的，它应该具有矛盾

错位，能负载小说的主题，能包容过去、现在、未来及其他方面的内容。这是决定微型小说审美价值、认识价值的关键。

微型小说不是随手拈来，信笔写出的。它不是残丛小语，不是茶余饭后的消遣，而是作家把握世界、把握人生的一种艺术形式。它应该像别林斯基所说的那样：“仅仅用一个特征，一句话，就能够把任何你写上十来本书也无法表现出来的东西生动而充分地表现出来”。它应该是一种简单明了而又智慧的方式，作者的主体意识、情感思索、思想困惑，要从中得到一种确证，浅白直露、一泄无余，不能引起读者的兴趣。因此，这个内核，这个聚焦点，必须包含矛盾错位，能负载小说的主旨意蕴，能容载社会、政治、人生、历史，令人思索；能在单一中见出丰满，单纯中见出丰富。

二、善于提炼聚焦点

写微型小说，首先是要找到小说的聚焦点。作者或是从生活中直接找到这孕含矛盾错位的聚焦点，或是将生活感受加工、改造为具有矛盾错位的聚焦点，无论哪一种形式，都离不开进一步的加工、提炼。因为最初获得的聚焦点，还不一定深刻，有待典型化。同时，仅有一个聚焦点还构不成情节，构不成小说，还有待于把它“完形”，编织成一个比较完整单纯的情节。这里有两个工作要做：一是将聚焦点典型化，使它能负载比较大的生活内容；一是将聚焦点完形化，围绕聚焦点向前向后延伸、扩展，使它成为一个比较单纯、不枝不蔓的而又完整的情节。

于德北的《杭州路十号》（载《小小说选刊》1985年第 圆期），写了一个空虚无聊，对生活感到绝望的待业青年，有一次他玩了一个无聊的寄信游戏，写一封诉说自己痛苦与绝望的信给自己瞎编的地址：“杭州路十号袁小雪”。没料到，他竟每月按时收到杭州路十号袁小雪寄来的鼓励他勇敢地生活下去的信。他

振作起来后去回访、感谢袁小雪，没有料到这个“袁小雪”竟是一个两月前已经患癌症去世的著名的病残心理学教授；老教授在去世之前，留下了一叠信，嘱老伴每月寄一封去。这是一篇用真挚的爱来呼唤人与人之间心灵沟通的作品，据作者介绍，这篇小说的原始素材有两个：一是作者自己在生活中真的玩过这样的寄信游戏，不过那确实是一个像袁小雪那样的女孩，等到作者在秋天踏着黄黄的秋叶去看她时，她已静悄悄地死去了三天。二是那位老教授的故事，他是在一个小车站听陌生人讲的。在素材与作品的比较中，我们可以看到，作品中的矛盾错位：“我寄出了一篇非常无聊的信，却收到无数封非常认真非常真诚的回信”，在生活中是存在的，不过他并没有照搬，而是将原型中的女孩改为病残心理学教授，并且在这个事件上寄托了自己的感情、理想和对生活的认识 and 评价。同时，他也将基本情节作了合乎情理的加工、改造，使之更为完整。

黑孩写《小日本》则是另一种情形。小说写的是一个秀芝的姑娘，带着一个始终不肯对人倾吐的感情被迫嫁人，最后抑郁而死。这篇小说是怎么来的呢？据作者介绍：“有一天，我回家探亲，在海滨公园处，母亲指着前边一个卷毛的男孩对我说：‘那是你的同学小日本，恋着他的女孩子很好，只是病死了。死得极惨。’母亲深重的一声‘极惨’，立刻有一下震动穿过我的身体。我拉住母亲，要求她讲述《小日本》中的一些事。那‘极惨’的女孩子不肯结婚，不肯向任何人诉说心中的感情，使得人生的枯荣顷刻间都变得淡化起来——女孩虽然已经‘极惨’地死去，但是，她那因为极其孤独而又极其脆弱的灵魂，却因此而更加执著、更加真诚、更为膨胀着生命的活力。”^①从作者的介绍可以看出，生活中最初始的感受，并不具有矛盾错位，它还

^① 黑孩《于平凡之中》，载《小小说选刊》1985年第12期

是一个单一混沌的感受：女孩子带着不肯倾吐的内心秘密死去。只是在作者了解到有关事情后，加入了自己的思想、评价，才将它改造成一个包含矛盾错位的意象实体：“极其孤独而又极其脆弱的灵魂，却因此更加执著、更加真诚、更加膨胀生命的活力”——在这里，作者将单一、单纯的感受，加工改造成了矛盾错位，从而使它获得了微型小说的特质。作者获得这个聚焦点后、作品的内核、灵魂也就确定下来了，作者进一步的工作，就是将这个意象实体完形化，通过情节的前后延伸，将这个意象实体生动、完整的再现出来。

作家林斤澜谈到小说创作时说：“按我的学习体会，小说构思大体是这么一条路：你从生活里积累了一些东西，从中找到一个‘核’……有了‘核’以后，还要回到生活里去，在生活中寻找哪些肉适合长在这个核上，哪些不合适，这个核不是所有的肉都能长上去的，楞把它搁上去，就是贴上去的，是活不了的。”^①林斤澜的话，可以说是对微型小说构思的很好说明。所谓“完形”，也就是依据生活，进行合理想象，让“聚焦点”长出合适的“肉”来。

三、善于将聚焦点“凸现”出来

写微型小说，不仅要捕捉聚焦点，提炼聚焦点，而且还要善于将聚焦点强化出来。如果将聚焦点散落、湮没在整篇情节之中，小说写出来，将全无精彩之处。有些习作者，其构思不错，写出来平平，其原因之一，就是不懂得将聚焦点强化出来。

要将聚焦完美地表现出来，让它照亮全篇，照亮读者的心灵，首先要做到的，是在构思中始终不要忘记着这“点”，始终要以这个点为中心。作者一方面要由这个“点”，生出许多的枝

^① 《林斤澜论小说创作》，载《小说选刊》~~1985~~年第 远期

枝桠桠，另一方面，许许多多的枝枝桠桠，又要投射、关注于这个“点”，万川入海，绿叶扶花。

微型小说的聚焦点，常常表现为某个核心细节。在微型小说中，这个核心细节不是局部性点缀，而是全局的艺术枢纽。在整个小说结构中，它是中心细节，在整个故事情节的发展过程中，它又是高潮细节。它是凝结全篇小说情感的焦点，是整个作品的点睛之笔。如果撤了它，整个微型小说就不复存在。因此，在衍化其他情节和细节时，必须以它为基点，就像滚雪球一样，不论如何的滚动，始终不离开它的内核。

要把聚焦点完美地表现出来，还要懂得运用一定的情节技巧。我们通常运用的，有对比、渲染、突转、夸张、巧合、重复、照应、设置悬念等。每一技巧的成功运用，都可能使小说的聚焦点在一瞬间凸现出来。例如孟伟哉的《插图》，写父子之间互相画像。儿子把父亲画成脑袋很小，身子很大，标明这是“父亲思想史插图之一”。父亲看后画了“儿子的成长史插图之一”，把儿子画成大大的脑袋，铅笔样的身子。这篇小说的聚焦，就维系在两幅画的对比上。又如路东之的小说《!!!!!!》，写的是两个孩子在老树下做游戏：“我们都是木头人，不会说话不会动。一不许笑，二不许动，三不许交头接耳，看谁的意志最坚定。”单看这个片断，很难知道作者在说什么。可是作者将这个片断一再重复，重复到第六次时，作品的意味就一下升华了：我们终于看到了这最习以为常的游戏后面，有着某种愚昧而不合理的东西。我们看到了儿童天性的被扼杀，甚至从中体会出民族传统中的惰性气质所形成的一种消极的心理定势。从这些例子我们可以看到，情节技巧之于微型小说，决不是可有可无的。一些重要而巧妙的情节技巧，几乎构成了整个微型小说的本身。写微型小说，应该熟谙这些情节技巧。

四、注意语言表达上的特点

微型小说载体小、内涵大。要做到载体小、内涵大，在语言表达方面，要特别讲究简洁、含蓄。

微型小说篇幅短小，几乎到了没有任何说教的余地。文字上的任何拖沓，累赘，都可能破坏小说的艺术性。但微型小说并不窘迫，并不寒伧，并不止于粗陈梗概，它在限的篇幅同样从容不迫、游刃有余。这与它的文字表达技巧有关。微型小说往往直接入题，多用白描，该细的地方细，该简的地方总是将一切可有可无的描写一律舍弃。微型小说总是将环境描写隐于情节发展之中。将人物的神态、心理，尽可能地隐含于人物行动、对话之中。

微型小说力求用很小的载体负载起很大的涵量，它在语言表达上要尽可能的含蓄。微型小说善于留艺术空白，它所写的，往往是一角一隅，留有更多的空间留读者去想象、补充。微型小说总是用形象说话，含而不露，引而不发，把涵义留给读者去品味。微型小说往往喜欢用双关、象征、侧面描写，让读者去体会话外之音、“境外之境”、“象外之象”。微型小说总是虚实相藏，以实引虚，让读者去再创造。这些表达上的特点，每个习作者都要细心揣摩。

例文：

桥

谈歌

黎明的时候，雨突然大了。像泼。像倒。

山洪咆哮着，像一群受惊的野马，从山谷里疯狂奔出来，势不可挡。

工地惊醒了。人们翻身下床，却一脚踩进水里。是谁惊慌地

喊了一嗓子，一百多号人你拥我挤地向南跑。但，两尺多高的洪水已经开始在路面上跳舞。人们又疯了似的折回来。

东西没有路。只有北面那座窄窄的木桥。

死亡在洪水的狞笑声中逼近。

人们跌跌撞撞地向那木桥拥去。

木桥前，没腿深的水里，站着他们的党支部书记，那个不久就要退休的老汉。

老汉清瘦的脸上流着雨水。他不说话，盯着乱哄的人们。像一座山。

人们停住脚，望着老汉。

老汉沙哑地喊话：“桥窄。排成一队，不要挤。党员排在后边。”

人群里喊出一嗓子：“党员也是人。”

有人响应：“这不是拍电影。”

老汉冷冷地：“可以退党，到我这儿报名。”

竟没有人再喊，一百多人很快排成队伍，依次从老汉身边跑上木桥。

水渐渐窜上来，放肆地舔着人们的腰。

老汉突然劈手从队伍里拖出一个小伙子，骂道：“你他妈的还是个党员吗？你最后一个走！”老汉凶得像只豹子。

小伙子狠狠地瞪了老汉一眼，站到一边。

队伍秩序井然。

木桥开始发抖，开始痛苦地呻吟。

水，爬上了老汉的胸膛。终于，只剩下了他和那小伙子。

小伙子竟来推他：“你先走。”

老汉吼道：“少废话，快走。”他用力把小伙子推上木桥。

突然，那木桥轰地塌了。小伙子被吞没了。

老汉似乎要喊什么，但，一个浪头吞没了他。

白茫茫的世界。

五天以后，洪水退了。

一个老太太，被人搀扶着，来这里祭奠。

他来祭奠两个人。

她丈夫和她的儿子。

（选自《北京晚报》~~1953~~年 10月 10日）

简析：

《桥》歌颂了共产党员的优秀品质。小说在歌颂性题材上获得了成功。短促的句式，表现了紧张急迫的环境气氛。出其不意的结尾，震撼人心。

剃头阿六

凌鼎年

常言道：“荒年饿不死手艺人”。这不，剃头阿六依然挑着剃头担子走街串乡。是年民国三十一年。

那天，田爷突然想起明儿是自己六十大寿的日子，虽说年景不好，兵荒马乱的，但人生满一花甲毕竟是大事。祝寿是谈不上，拾掇拾掇头发，光光表表，也算自己对得起自己。于是，田爷决定剃头、修面。

正这时，剃头阿六走进了这篇故事。

田爷对这位剃头匠的手艺打着问号。他试探性地问：“师傅会哪几种发式？”

剃头阿六一指剃头担，但见一方泛黄的白布上书有“童叟无欺，保君满意”。并自言自语云：“虽云毫末技术，却是顶上功夫。”

嗨，口气倒不小。田爷遂加上了一句：“倘若不满意呢？”

“砸我担！”剃头阿六干脆得一刮两响。

这年月，剃头的能混个肚儿圆就上上大吉了。一个乡下剃头

佬，如此大言不惭，莫非真有一本事，能使人面目一新？

剃头阿六很快进入角色，真正是一丝不苟。正理着，突然“堂、堂、堂”——的大锣声急骤响起。不好，小日本鬼子的飞机来了。不一会，哭爷的喊娘的，鸡飞狗跳，猪嚎驴叫，逃的逃躲的躲，整个村庄乱了套。

田爷急煞，顾不得半截子阴阳头，起身欲走。剃头阿六不由分说，一把按住说：“慌啥，还没完。这模样，算出你自己丑还算我丑？”

天哪！炸弹跟屁股就来了，性命保不保都不知道，还剃什么头，真是的。田爷死活不肯再剃，再三表示剃头钱决不少一个子。

剃头阿六仿佛受了极大的侮辱似的，拿起一把磨得锃光锃亮的剃须刀在田爷面前晃了晃说：“莫动，莫嚷。割了喉咙莫怨我手艺不精！”

由于那把明晃晃的剃须刀，令田爷不敢再动弹，只是浑身上下筛糠般抖个不停。“轰！轰！……”日本人的炸弹在村头炸响了。

田爷惊出一身冷汗，头皮也湿得有水滴下。剃头阿六顾自剃头，一点不在乎可能出现的危险，仿佛压根儿没听见炸弹爆炸声，没看见村庄里乱糟糟一片逃难景象。

终于，剃头阿六收起了剃须刀，取出一面破旧的镜子递给田爷照看，嘴里说：“满意不满意在你，手艺绝不马虎在我。”

田爷哪有心里照看镜子，急欲付钱开溜。就在这当儿，飞机的呼啸声近了，炸弹从天而降。弹片击中了剃头佬后背，血染红了他整个背脊。田爷抱着血人般剃头佬不知所措。

剃头阿六两眼死死地盯着田爷，断断续续地说：“如、如不满、满意，可以不、不给钱。”

田爷连连说道：“满意，真的很满意……”

可惜剃头佬永远听不见了。

(选自《解放日报》~~1949~~1948年 苑月 源日)

简析：

作品秉承笔记小说搜奇述异、状奇人奇事的传统，歌颂了一个普通手艺人的敬业精神。截取横断面；把人物推出常轨，含而不露引而不发，是小说写作上的特点。

立摇摇正

许行

“你说说，为什么一提蒋介石你就立正？是不是……”

我的话还未说完，那个国民党军队的被俘连长，早又“叭”下子来了个立正，因为他听到我提蒋介石了。

这可把我气坏了，若不是解放军的纪律管着，早就给他一撒子了。

“你算反动到底啦！”

“长官，我也想改，可不知为什么，一说到那个人就禁不住这样做……”

“我看你要陪他殉葬啦！”我狠狠地说。

“不，长官，我要改造思想，我要重新做人哪！”那个俘虏连长很诚恳地说。

“就凭你对蒋介石这个迷信的态度，你还能……”

谁知我的话里一提蒋介石，他又“叭”下子来了个立正。

这回我终于忍不住了，一杆子把他打了个趔趄。并且厉声说：

“再立正，我就打断你的腿！”

“长官，你打吧！过去我这也是被打出来的。那时我还是个排副，就是因为说到那个人没有立正，被团政训处长知道了，把我弄去好一顿揍，揍完了对我进行‘单兵训练’，他说一句那个

獠猿

人的名字，我就马上来个立正，稍慢一点就挨打。有时他趁我不注意冷不防一提那个人的名字，我没反应过来便又是一顿毒打……从那以后落下来这个毛病，不管在什么时间地点，一说到那个人或一听到那个人的名字就立正，弄得像个神经病似的，可却受到嘉奖，说这是对领袖的忠诚……长官，你打吧！你狠狠地打一顿也许能打好了呢。长官，你就打吧！打吧！”俘虏连长说着就痛苦地哭了，而且恳切地求我打他。

这真怪了！可听得出来，他连蒋介石这三个都回避提，生怕引起自己的条件反射。不能怀疑他这些话的真诚。

他闹得我也有些傻了，不知该怎么办啦！

1955年我在管理国民党军队俘虏时，遇到了这么一件事。当时那个俘虏大队里都是国民党连以下的军官，是想把他们改造改造好使用，未曾想竟遇到了这么一个家伙。

“政委，咱们揍他一顿吧！也许能揍过来呢。”我向大队政委请示说。

“不得胡来，咱们还能用国民党军队的办法吗？！你以为你揍他，就是揍他一个人吗？！”

嚇！好家伙，政委把问题提得这么高。

“那么？”我问。

“你去让军医给他看看。”

当时医护水平有限，自然看不出个究竟来，也没有啥医疗办法。以后集训完了，其他俘虏作了安排，他因这个问题未解决，便被打发回了家。

事隔三十年，“文化大革命”后，我到河北一个县里去参观，意外地在街上遇到了他。他坐在一个轮椅上，隔老远他就认出我来。

“教导员，教导员！”他挺有感情地扯着嗓子喊我。

他头发花白，面容憔悴，显得非常苍老，而且两条腿已经坏
猿远

了。我问他腿怎么坏的，他说因为那毛病没改掉，叫“红卫兵”给打的，若不是有位关在“牛棚”的医生给说一句话，差一点就要他的命啦！

我想这个我们不许作，也不忍作的，“红卫兵”却作了。打断了他的两条腿，当然就没法立正了，这倒是一种彻底的改造办法。于是我有意识地说：

“你这一辈子，算叫蒋介石给坑啦！”

天呵！我非常难过地注意到：在我说蒋介石三个字时，他那坐在轮椅中的上身，仍然向前一挺，作了个立正的姿势。

（选自《作家》1981年第 2 期）

简析：

《立正》批判了国民党蒋介石对下层官兵身心的摧残，也对文化大革命中红卫兵的打砸行为表示了批评。小说涉及两个时代，一个人漫长一生，却抓住一个核心细节来构筑全篇。一个细节多次重复，两个场面一气连成。结尾突转，具有极大的艺术冲击力。艺术空白耐人寻味。

泥兴荷花壶

孙方友

泥兴荷花壶，陈州特产。该壶的外形如同一朵刚绽的荷花，四只盖杯造型似莲蓬，托盘则如一张刚落水的莲叶。特别是杯和盘不但造型美观，而且自有一种浑如天成的色彩，荷花壶淡紫，莲蓬杯碧青，荷叶托浓绿，让人悦目赏心。

泥兴茶具用料讲究，制坯很薄。经过窑变，呈现天然色彩，不着色，不上釉，全靠细磨打光。更令人奇的是，用指一弹，“当当”作响，且一壶一音，音长如绵，如琴似弦。壶坯虽薄，但极坚固。薄而固，贵在土质。陈州有种胶土，柔和含刚，做泥人制壶坯，确为稀世好料。用这种壶泡茶，不亚于宜兴的紫砂茶

具，同具有独特的良好的透气性能，沏出茶来，茶叶既有茶香，又无熟气，汤色澄清，滋味儿醇正，即使将茶叶留在壶中，夏天隔夜也不发馊，实属茶具中的上品。

很早的时候，陈州泥兴壶就有官窑和民窑之分，但无论官窑与民窑，真正供奉京城皇宫内的泥兴壶，多是陈氏壶。陈氏壶的开山鼻祖叫陈百万，到了民国年间，陈百万的第十代玄孙陈三关又当了窑主。

没有朝庭，又逢军阀混战的乱岁月，陈氏壶开始流落民间。只是陈氏壶造价极高，一般人家买不起。能用起真正贡品的，多是些达官贵人。

这一年，段祺瑞从界首来到了陈州城。

陈州距皖地只有百十余华里，两方搭界，段祺瑞说来也就来了。段祺瑞和他的部下是化装而来的。因为陈州有伏羲陵，段其瑞正在倒霉时节，他来是求拜人祖的，那一天段祺瑞是富商打扮，去北关朝拜过人祖，又看了陈州七台八景，这时候想起了陈州泥兴茶具。他原来有一套荷花壶，而且那把壶已经用老，壶下满是丘状茶渍，不下茶叶照样有茶色。可惜，有一次与太太动怒，不慎打碎了。那是真正的宫廷用品，是他任江北提督时袁世凯赠送的。袁项城的老家距陈州很近，且又是陈州于家的乘龙快婿，因此他极喜爱家乡泥兴茶具。段祺瑞家居皖地，与袁项城算半个老乡。袁项城家乡观念重是众所周知的，让他官至参谋总长、国务总理之要职，算是很对得起他。自去年被直系打败以后，他愈发思念袁大总统了。因此，他决定要买一套陈州泥兴荷花壶。

段祺瑞派人问清了陈三关的家，便带随从直奔陈府。

陈府位于南门西尚武街的街尾处，一座庭院，三面环水，风景十分秀丽。陈府的高大门楼上悬挂着历代朝庭赠赐的御匾，很是威风。

那时候陈三关已年近古稀，但身板挺硬朗。银白的须眉下藏着一副深邃的眼睛，言谈举止皆给人以高深莫测的感觉。段祺瑞带一班人马走进府门的时候，陈三关正在给壶打光。他见来一富商，且气度超群，知是非凡人物，忙起身迎客。段祺瑞拱手还礼，报了化名，说是慕名而来，专程到陈州欲购一套陈氏泥兴茶具。陈三关让人沏了茶，笑问：“恕我冒昧相问，先生愿出大价吗？”段祺瑞笑答：“若能得一宝壶，鄙人在所不惜！”陈三关见来客爽快，顿然来了兴致，命人抬出几箱茶具，一一打开，对段祺瑞说：“这是一百套上品，我再从中挑出一壶，可丑话先说不为丑，先生要拿出这一百套的钱来！”段祺瑞大度地笑笑，当即命人掏出一托盘钢洋，放在了桌子上。陈三关拉过箱子，开始一把接一把的朝外抛壶，一连抛出一百把，从高空落到地上，皆完好无损。段祺瑞惊叹，十分怀疑自己原来的那把壶是否真货色。

他正在走神，只见那陈三关已把一百把壶同时摆在了案子上，取出一根细铁棍儿，挨个敲击，凡音裂音哑者，当即抛出。最后，陈三关认真挑出二十一把，个个音质如琴，细细地分出高低音，又按音序排了三排。此时的陈三关满面红光，精神抖擞。只见他如入无人之境，饱吸一口气，双手各持一根细铁棍儿，倏地飞舞开来。铁棍儿如蜻蜓点水，在二十一把壶上弹跳，美妙的音乐被飞舞的铁棍儿荡开，如泣如诉，似高山流水，似珠玑落盘，惊得段祺瑞张大嘴巴。细听了，原是一曲《春江花月夜》。他从未听过如此玄妙的壶音，禁不住心头颤抖。这时候，只听那陈三关突然改了曲牌，奏出了《十里埋伏》，且越来越急，如同千军万马，如同暴风骤雨。厮杀声、马奔声、枪击剑砍声响成一片。段祺瑞瞪圆了双目，如临大敌，正欲呐喊几声，突然曲终音绝，万籁俱寂。在场的人如同刚从血战中杀将出来，个个头上冒着汗水，面色苍白，长长地嘘了一口气。

这时候，陈三关已汗透脊背，他郑重地转过身，望了众人一

眼，然后跨左一步，亮出“琴案。”众人再看时，个个目瞪口呆，只见案上已瓦砾一片，惟有一壶亭亭玉立于瓦砾之中。陈三关缩了衣袖，托了那把壶，用铁棍儿击了一下，单质如初，不嘶不哑。他捧了那壶。呈到段祺瑞面前，说道：“客官，宝壶挑出来了！”

段祺瑞受宠若惊般抹了抹双手，十分恭敬地接了那壶，惜惜地抚摸，如视家珍。

陈三关擦了擦汗水，呷了一口茶说：“客官，你有福气，赶上了军阀混战的好时机！这是我家祖传的挑壶程序。古时候为皇上挑供品，多是用此种套路。你今日正赶上我有雅兴，算是享受了皇上的待遇了！”

段祺瑞一听大喜，满面顿溢红光，忙命人掏出赏钱，送给了陈三关。陈三关接过赏钱，又问道：“见客官气度非凡，决非寻常之辈！你能否告诉我真姓大名，也好让我记准此宝壶的下落？”

段祺瑞迟疑了一下，笑道：“师傅好眼力！鄙人姓段名祺瑞字艺泉！”

陈三关一听是段祺瑞，禁不住目瞪口呆，好一时，他才平静下来，施礼道：“段大人真乃是富贵之人！此种宝壶为百里挑一，实属宝中之宝！据我所知，此种壶多有灵性，得此壶者，能救主人一命！”

“此话怎讲？”段祺瑞不解地问。

“枪打宝壶，子弹只过一壁！大人若不信，可当面一试！”

段祺瑞半信半疑，让人把壶放在一个高处，掏出枪来，对准壶身打了一枪。只听子弹头儿在壶内如钢珠跳舞“叮叮当当”响了一阵，然后发出颤音落在了壶底。众人取壶相看，果真只有一壁！那子弹穿过之处只有一个圆眼儿，四周且无一点儿炸纹儿。

陈三关哈哈大笑。

段祺瑞万分懊悔地叹了一口气，捧着宝壶呆呆如痴……

（选自《星火》1955年第11期）

简析：

作者借一个离奇故事，歌颂了惊人的民间工艺，赞美了民间艺人的机智和气节。

作者秉从的也是搜奇述异的传统，但民俗民情的味道更浓。作者将历史人物与文学人物交织在一起，把细腻的风物描写与传奇情节交织在一起，前半部分纯用散文笔调，后半部分则用传奇手法融合，场面描写扣人心弦，结尾出人意外，渲染手法运用非常成功。

杯摇事

因奴

炮师礼堂的首长休息室，有单人沙发、齐膝条桌及两盆煞有介事的塑料花，靠墙的一个玻璃柜里，整齐地摆放着一排专用茶杯，其上写着司政后大部以上首长的尊姓大名。

说到这些先是粗瓷、后是细瓷、继之是铝壳的茶杯，自然要说到老闻其人。十六岁入伍的他是个典型的机灵鬼，会说话，能办事，腿脚勤快，讨人喜欢。数度春去秋来，他就循序渐进挪腾位置成了电影组长、俱乐部主任、文化科干事、文化科长。几个坎儿跨过来，已是人到中年。首长用的茶杯是经他手一茬茬买来的，上面的名字是他一个个写上去的。军粮吃了二十余载，营盘内杯上杯下杯前杯后的风风雨雨也见得多了。

凡有新的任免，均由干部科通知秘书科，秘书科通知文化科，老闻再告知礼堂，落实到茶杯的增加或是减少。杯事也就成了老闻业务内容中不可小视的一部分。

有人提升了，可杯子上还是原职务。老闻注意到，那位首长

坐在那儿下意识地用指甲抠那个红油漆出的“副”字。鉴于这个教训，老闻决定：统一换一茬杯子，所有新杯上只写姓名，不再标示职务。

有人被审查了，他的政敌见他的杯子还一如既往地放在玻璃柜里，就厉声责问：“怎么？不知道他的变化吗？”

“首长，都怪我忙昏了头，还没有来得及告诉礼堂取消呢！”老闻笑容可掬地解释着。

过后，礼堂的小战士真要把那杯子淘汰，他却老谋深算的阻止道：“换个地方，留着！说不定哪天又官复原职了，弄不好还升了呢！”这种被打倒了又平反，抓进去又放出来的事儿，这些年他在文化科常遇到。他忘不了，一个重新杀回来的首长，曾刁难性硬要他原来的茶杯，可那杯子已被电影组当了广告色缸子，谁知道他还能有卷土重来的日子呵！老闻无奈，只好卖了文化科多半年的旧报纸，全部更换了茶杯，都一样就挑不出毛病了。虽说他掏腰包搭了几个钱，毕竟买到了风云突变中的泰然。他知道哪多哪少，怎样对待。

铁打的军营流水的兵，他一次次例行叮嘱派到礼堂的小战士：与首长沾边的事儿马虎不得！谁爱喝水，谁不爱喝水，还有谁不爱喝水也得倒水，你明知他唇未碰杯，送水时也得上前揭开茶杯盖儿看一眼再走，因为那是个地位，是个身份。他记得，一个患糖尿病的首长硬撑着来看文艺演出，他尘封已久的杯子取出洗净后，茶未泡开，人就支持不住了。他就是为了出现一下。另一个首长得了传染病——乙型肝炎，茶杯理所当然被从大堆里挑了出来，因为他人在医院也是隔离的。岂料没几天他竟出院上班了，来礼堂开会时朗声道：“我的茶杯呢？大惊小怪！转氨酶高点碍什么事？我身体好着呢？再干十年八年没问题！”话音未落，又住进了医院，从此一去不返。当时，部队正在轰轰烈烈大调班子，处于考核干部素质包括身体状况在内的关键时刻。

已成遗物的茶杯自玻璃柜中取出，上面有死者的名字，竖在那儿，墓碑一般。老闻默默地看着，发出一声多味的叹息。

盼望礼堂的玻璃柜里能有一个属于自己杯子的人不少，可真正实现奋斗目标的人却不多。朝思暮想也没用，梦寐以求也没用。最可憾的是非常接近那个规格了，甚至已经见到了茶杯的影子了，蓦地命令下来，隔着一张盖有大印的公文纸，什么都倏然遥远了。

竟还有人开会时特地晚来一会，看是否有什么人在用他的茶杯。见多识广的老闻怎么也猜不透这种心理。此人的退休命令一下，他那具有象征意义的茶杯被摔了个粉碎。小战士说洗刷时没留神碰破了。老闻心里有数，怎么单单碰破了他的？

新上任的师长在全体军人大会上说：“摔杯子那一响，是当鞭炮放的，你走了，人家看成是个值得庆祝的事儿。在一个单位，留不下业绩，至少也不应该留下恶名。当干部的，千万不能转身让人摔杯子啊！”下面掌声雷动，超过半分钟——三十余秒。

干部年轻化了，这几年好几个梯队频繁地代谢，牵一发动全身，老闻对茶杯也自然要进行走马灯似的清理调整。而他自己年龄业已过线，只好打点行装携家小向后转，卸任前，他又主持买了一茬新茶杯，按秘书科通知的名单，一笔一画逐个写上名字。多购下的一个备用杯，礼堂的同志一定要送他做个纪念。这是造型漂亮的保温杯。他还不肯断言这刚刚上市的新产品保温性能如何，这要用一用才知道。当他把杯子拿到手里时，竟莫名其妙地联想起了它的几个同音字，他由杯想到了卑，想到了背，想到了悲，最后想到了碑……

（选自《青春》1983年第11期）

简析：

这是一篇散文化的小说，作者通过营盘内杯上杯下杯前杯后

獯獯

风风雨雨琐事的记叙，揭示了潜藏在人们心灵深处的影响改革开放的消极因素。侧面取材，冷静而富于个性、情趣的叙述，以及双关手法的运用，都恰到好处，

小摇日摇本

黑孩

宋奶奶死前只有一件事不放心，就是秀芝的身体。

如今宋奶奶死去五年了，秀芝长成大姑娘，更加看不下眼。黄皮寡瘦的脸上没有一点红润的色彩，乌乌的细辫子垂在蓝底白花的小棉袄上，宛如抽了大烟而中毒的人。

秀芝一定是得了不治之症了，小巷里的人都这样嘀咕着。

是日中午，太阳暖暖地照在小巷里。秀芝搬了个小椅子放在家门口，蜷缩在上面像一只冬眠的羊。

隔壁的李婆婆从秀芝身边走过去，看见这副模样，就添了心事。傍晚吃过饭，找到秀芝家：“秀芝他哥，你家妹妹病成这个样子，还不快找个婆家，幸许会冲了忌呢。”

果然就有人上门介绍，秀芝一概无动于衷。

哥哥无奈，就喘吁着破口骂。嫂子笑嘻嘻走过来：“秀，你这样大了，也该找个婆家，满意不满意，先去看一看。”

秀芝不愿意，但人家既然老远地来了，就勉强地去了。

小伙子家在河北农村，在北京的一家军队里站门岗，方脸大眼，一身的憋气。

秀芝死活不应。哥哥又骂，秀芝便垂着眼，将身子倚着门边不说话，失去感觉一般。

嫂嫂又笑了：“秀不说话，就是应了，明天就去登记吧，结了婚你带她走。”

登记上了，洞房的门却无论如何不开，小伙子无奈，只得留下些钱孤身远行了。

数月后，秀芝开始吐血。李婆婆见到，更添了心事，急慌慌找到秀芝哥：“你妹子怕不行了，既是人家的人，就不要死在这里的好。”

一封电报，小伙子又赶来了。嫂子笑嘻嘻将两只包袱挂在秀芝的肩头上，把夫妇二人送上了车。

几站过去了，小伙子从酣睡中醒过来，一眼就发现身边的妻子不在了，包袱也不在了。青白青白的脸是吓出来的，跳下车又重新返回秀芝的家。

秀芝果然在，任何人问了千万遍却并不回答一个字。哥哥真火了，嫂子也火了，骂声在家里持续了几天几日。太不近情理了。

一天晚上，秀芝去了厕所，许久都不见出来，嫂子犯了嘀咕，就去厕所打探。秀芝此时已倒卧在一滩口吐的鲜血上，不省人事了。

秀芝死了。

人们都不理解秀芝。

小伙子却从秀芝惟一锁着的小抽匣里找到了一小本日记。日记上记着一个中学时的男同学，外号“小日本”。

（选自《芳草》1987年第2期）

简析：

作者通过人们越是关心秀芝越是将秀芝逼上绝路的描写，呼唤人与人之间更为深层的关怀。巧置悬念和留下艺术空白，是其显著特点。

还童药店

谈摇歌

马光老汉，号还童。人称小城第一号中医。

他家三代行医。祖父在清廷做过御医。父亲给袁总统开过方

子。马光则做了江湖郎中，走州过府，给许多共产党和国民党的
大官小官治过病。解放那年，他在小城驻脚，那时的小城军管会
主任老韩介绍他参加工作，于是，马光便在小城落户，在小城医
院门诊。马光医术高，不久便在小城声名大噪。

文革那年，马光被小城的红卫兵提拔到国民党少将军医的名
位上。然后，履行了戴高帽子的流动展览和坐土飞机的仪式。再
然后，被轰回老家交贫下中农监督劳动去了。

那天，有人看到马光老汉背着铺盖卷，被几个戴红袖的押
着，孤单单上路的。

马光一生没结婚，是个谜。

又过了些年，马光被政府落实回到小城。医院要他做院长，
他不干，仍在医院门诊。那年马光 74 岁。医院留他于是他没有
退休。

马光带回来一个乡下小伙子，名叫马建华，是马光的家侄
子。建华黑黑的，很腼腆，总关在屋里读书，极少上街。

不久，建华考上大学走了，考中医学院。

建华走后不久，马光退休了。退休没几天，马光竟在街上开
了一个药店。那天，乒乒乓乓放了一通鞭炮，便挂了出字号：还
童药店。

匾额是马光写的。老汉开方从来都用毛笔，颜筋柳体练得极
熟，于是那匾额写得极雄浑气派。

马光即在药店诊病开方，慕名者云集。还童药店生意红火。

那天，做了省卫生局长的老韩路过小城歇脚，饭后逛街。逛
到了还童药店，便进门，喊了声老马。马光抬头看，一时惊
了脸。

“韩生任？”马光走上前端详。

“不是我是谁？”老韩大笑。

二人用力拉住手，感叹了好一刻。

旁边有人凑趣，请韩局长给马大夫题字。

马光一笑：“很好很好。”

老韩也是个写家，不觉技痒，点头应了。立刻有人捧过笔墨纸砚。老韩抓起笔，饱蘸了墨，很有气势地写了“还童药店”。

写毕，老韩掷笔笑道：“替你扬扬名气。”

马光拱拱手：“多谢多谢！”

老韩走后，马光让人把老韩的字拿去做匾额。做好，马光却收起不用。

又过了两年，老韩又来小城。此时老韩已做了副省长，他来小城检查工作。临走那天，他又来还童药店。抬头看匾额，老韩不觉大笑，“马光，我为你写的匾额为何不用？嫌我字丑？”

马光迎出门，笑笑，不答话。

二人拉手进店，坐下吃菜。扯了阵子谈话，话题又转到字上。老韩起身笑道：“我最近字长进不少，再给你写一块匾如何？”说罢，跃跃欲试。

“如此最好。”马光吩咐药工取来纸笔墨砚。

老韩提了笔，吸一口气，伏身笔走龙蛇。“还童药店”四个大字，顷刻完成。力透纸背，气势磅礴。马光看呆了，脱口喝彩：“好字！好字！”

第二天，马光让人拿了老韩的字去做匾额。

做好取回，马光却仍不用，仔细收起。

有人惊诧：“韩省长轻易不肯给人写字，您得来如何却不用？”

马光笑笑，却不回答。

“还童药店”仍是马光的手笔。

又过了一年，马光突然病倒，躺了十几日，汤药丸药吃了不少，仍不能起床。老汉便不再用药，让人打电报叫马建华回来。

建华赶回来，摸着老汉的脉，眼泪汪汪地伏在老汉床前。

马光淡淡一笔：“我大限已到，你不必伤感。”然后，老汉一一交待后事，要建华毕业后接管药店。建华鸡啄米似的点头，已是一脸的泪。

马光闭上眼，微微有些气喘。稍顷又睁开眼：“你把我写的那匾额取下，换上韩省长写的那块。”

马建华照办了。

老韩写的匾额十分生色。来往行人夸赞字好。一个小伙子举着照相机朝着匾额照相，有人说他是记者。

又过了几日，马光果然死了。

建华办完了丧事，便托人暂且照管药店，他赶回学校。没了马光，药店只卖药，不诊病。

又过了几个月，马建华毕业回到小城，接管了“还童药店”。他像马光一样诊病开方卖药。没有生意时，他总是踱到门口，抬头盯着老韩写的那匾额发呆。

有人见他到工商局跑了几趟。

一天早上，他吩咐店里的人搬来梯子，取下了老韩写的那匾额，另换上一专用新匾额：“建华药店。”

字是他写的。挺丑。

来往行人，呆看。有懂行的窃笑：“太丑！太丑！”

建华却不吭气。

那天，老韩路过小城，又来药店看马光，得知老汉已走了数月，不觉惊了脸，感叹了好一阵。他抬头看了看那匾额，又和建华扯了几句淡话，便走了。竟不再提匾额的事。

（选自《河北文学》~~1982~~1981年 11期）

简析：

小说的核心细节是“匾”，作者通过“题”、“挂”、“取”，歌颂了两代人自强不息的精神。作品头绪繁多而叙事明净；含而不露而内涵深厚；马氏父子相映生辉；不直接写心理，但把人物

獯

的内心世界写得非常深刻。

永远的门

邵宝健

江南古镇。普通的有着一口古井的小杂院。院里住了八九户普通人家。一式古老的平屋，格局多年未变，可房内的现代化摆设是愈来愈见多了。

这八九户人家中，有两户的长住人口各自为一人。单身汉郑若奎和老姑娘潘雪娥。

郑若奎就住在潘雪娥隔壁。

“你早。”他向她致意。

“出去啊？”她回话，擦身而过，脚步并不为之放慢。

多少次了，只要有人有幸看到他和她在院子里相遇，听到的就是这么几句。这种简单的缺乏温情的重复，真使邻居们泄气。

潘雪娥大概过了四十了吧。苗条得有点单薄的身材，瓜子脸，肤色白静，五官端庄。衣饰素雅又不失时髦。风韵犹存。她在西街那家出售鲜花的商店工作。邻居们不清楚，这位端丽的女人为什么要独居，只知道她有权得到爱情却确实实没有结婚。

郑若奎在五年前步潘雪娥之后，迁居于此。他是一家电影院的美工，据说是一个缺乏天才的工作负责而又拘谨的画师。四十五六的人，倒像个老头儿了。头发黄焦焦、乱蓬蓬的，可想而知，梳理次数极少。背有点驼了，瘦削的脸庞，瘦削的肩胛，瘦削的手。只是那双大大的眼睛，总烁着年轻的光，烁着他的渴望。

他回家的时候，常常带回来一束鲜花，玫瑰，蔷薇，海棠，腊梅，应有尽有，四季不断。

他总是把鲜花插在一只蓝得透明的高脚花瓶里。

他没有串门的习惯。下班回家后，便久久地耽在屋内。有时

他也到井边洗衣服，洗碗，洗那只透明的蓝色高脚花瓶。洗罢花瓶，他总是斟上明净的井水，噙着嘴，极小心地捧回到屋子里。

一道厚厚的墙把他和潘雪娥的卧室隔开。

一只陈旧的一人高的花竹书架贴紧墙壁置在床旁。这只书架的右上端，便是这只花瓶永久性的位置。

除此之外，室内或是悬挂，或是傍靠着一些中国的、外国的，别人的和他自己的画作。

从家具的布局和蒙受灰尘的程度可以看得出，这屋里缺少女人，缺少只有女人才能制造得出的那种温馨的气息。

可是，那只花瓶总是被主人拭擦得一尘不染，瓶里的水总是清冽冽的，瓶上的花总是鲜艳的、盛开着的。

同院的邻居们，曾经那么热切地盼望着，他捧回来的鲜花，能够有一天在他的隔壁——潘雪娥的房里出现。当然，这个奇迹就从来没有出现过。

于是，人们自然对郑若奎产生深深的遗憾和绵绵的同情。

秋季的一个雨蒙蒙的清晨。

郑若奎撑着伞依旧向她致意：“你早。”

潘雪娥撑着伞依旧回答他：“出去啊？”

傍晚，雨止了，她下班回来了，却不见他回家来。

即刻有消息传来：郑若奎在单位的工作室作画时，心脏跳搏异常，猝然倒地，刚送进医院，就永远地睡去了。

这普通的院子里就有了哭泣。

那位潘雪娥没有哭。眼睛委实是红红的。

花圈。一只又一只。那只大大的缀满各式鲜花的没有挽联的花圈，是她献给他的。

这个普通的院子里，一下子少了一个普通的生活里没有爱情的单身汉，真是莫大的缺憾。

没几天，潘雪娥搬走了，走得匆忙又突然。

人们在整理画师的遗物的时候，不得不表示惊讶了。他的屋子里尽管灰蒙蒙的，但花瓶却像不久前被人拭擦过似的，明晃晃，蓝晶晶，并且，那瓶里的一束白菊花，没有枯萎。

当搬开那只老式竹书架的时候，在场者的眼睛都瞪圆了。

门！墙上分明有一扇紫红色的精巧的门，门拉手是黄铜的。

人们的心悬了起来又沉了下去。原来如此！

邻居们闹闹嚷嚷起来。几天前对这位单身汉的衷情与敬意，顿时化为乌有，变成了一种不能言状的甚至不能言明的愤懑。

不过，当有人伸手想去拉开这扇门的时候，哇地喊出声来——黄铜拉手是平面的，门和门框平滑如壁。

一扇画在墙上的门！

简析：

“门”无疑具有象征意义。无论是主人公还是邻居们，都曾想过要打开那扇门。但主人公把愿望埋在心里而成终生遗憾，邻居们的心理却产生了一个戏剧性的变化，这扇门，也就成了让人回味无穷的象征。小说故事虽复杂，内容却比较单一，适宜写成小小说，如果要写成短篇或中篇，则要加强内容，初学者可细加体会。

山野人家

毛毛

张老太太死了。

大块大块灰白色的云迫近起来，聚到张老太的房顶上。三只五只的乌鸦嚎叫而来，盘旋在张老太院子的上空。同时聚来的还有路路通屯的大人孩子和路路通屯的大小狗们。

张老太一辈子没有嫁人，自然不会有儿女。由于她是外来户，在这路路通屯，也就没有一个亲戚。可她针线活儿做得好，会裁会剪又会织会绣。一个破了洞的衣服在她手里一会儿就补

好，洞上面还绣只凤凰或一条金龙。张老太还会接生，人心又善，帮助了許多人。全屯子的大人和孩子都很感激她。王老二还把自己的六小子铁成送过来给她当儿子，姓她的姓，取名张石。

那是从前。如今，张老太走了。

路路通屯的老少爷们是讲良心的，他们自然不会亏待张老太的。

一时间，众人拿来了白事用品，扯了黄布白绫，买来烧纸，蒸了馒头。

王老二喊众人围在灵床前，一把鼻涕一把泪地说：“张老太可是个好人！年年都是她帮衬咱的裤子和袄。拣孩子，张老太挨了不少的累。俺家铁成要不是她，早和他娘一起死了，过后，她连个鸡蛋也没吃俺的。还有你，狗剩子，二锁子，都是她的功……俺看哪个龟儿子敢坏了良心……”话没说完，众人像死了亲娘似地干嚎，所有的人都戴了黑箍。孩子们穿了孝服，张石更是重孝在身，痛不欲生。

屯里跑来了一条陌生的四眼狗，狗的脖子上挂一个铃铛，这是一条公狗，已经有些苍老了，只有眼睛极亮。离狗不远，走来一个陌生的男人。脸黑黑的，眼睛有些混浊。他越过大人和孩子，越过纸人纸马，越过漆好的棺木，越过许多看不见的东西，径直走进灵堂。它的主人——那个男人，半跪半蹲在地上，头深深地埋下去，不再动。四眼狗也如雕塑一般。

路路通屯被这个陌生的男人和那条陌生的狗的到来惊呆了。一时间，屯中的鸡不叫，狗不咬，猪不哼哼了。大人孩子血不流心不跳，眼珠不灵活了。

几秒钟，只几秒钟后，鸡开始吵架，狗开始厮咬，猪拱翻食槽子，大人孩子乱叫一气，院里炸营一般。

王老二颤抖得厉害，指着灵床上安睡的张老太说不出话来，一拍大腿蹲下去，既而又“呼”地跳起，“铁成，走。老天瞎了
猿

眼，呸，干干净净，呸！烂货！”王老二最先扯着儿子跑出院子。张石又变成王铁成了，变得极有道理。

院子里跑马一般。人们像怕染上什么似地争相夺路而走，把一串串脏话抛下。抛得极利落。

沉寂。

第二天，那个陌生的男人，从下屯雇用来几个汉子和一个吹打班子。

忙得了，入殓。出殡。下葬。吹吹打打，井然有序。

一切停当。四眼狗仍在前面引路，陌生的男人跟在后面。默默地走，没有回头。

路路通屯复又平静。

只是在一个无风无月无星星的夜晚，张老太院子里燃起了一堆大火。火光中，路路通屯的大人和孩子们不时地脱下自己身上那件绣有一只凤凰或一条金龙的衣裤，扔进熊熊燃烧的火中。并且，把用玉米做成的自己的替身，投进火堆里焚烧。他们是在还张老太曾给他们的命。夜空中，弥漫着一股怪味。

这是一个极庄严且肃穆的夜晚。烧尽了许多。生发了许多。

那个陌生的男人和四眼狗，究竟与张老太有何渊源？你去查好了，只要你肯花气力。

简析：

写风俗，写民情。小说通过陌生男人到来后路路通屯人们的心理变化，批判了民族文化心理结构中极为消极落后的东西。小说成功地运用了渲染的手法和留艺术空白的手法，内容厚重。

空摇摇青

魏继新

川北多大山，大青山乃山中之山。它北面是大巴山，西面和南面是华莹山。大青山人迹罕至，没有人家，只有几个石匠，常

獠猿

年搭了一些席棚，在这儿住了开采青石。青石色泽暗绿，渗着油似的光滑，可作建筑用的砖石，亦可作名砚。行家说，它比大理石好。但山太深，大青石又多产，山岭险峻处，极不易开采，且极难运出，所以，进山采石的人甚少。

但大青山有宝，名曰空青。空青多藏在大青石中，状如鸡卵，大小如蚕蛹，色青绿，取下摇似有水。其水有清浊，清为上，浊为下。清亮无浊者即为上品。上品极难得，破之，其石中水可治眼翳，可使盲人复明。传说空青为山鬼泪水所化。山鬼，即屈原笔下之女鬼。据传，当年屈原听她哭诉时，漫山遍野虎啸猿啼，声传十里之外，草木莫不萎死。所以，空青内含之水，渗着暗红，似丝丝泪血。破石后，此水见风即干。

山里山外，多有人出重金求购空青未得，所以，空青事乃似在虚实之间。

一日，一乘滑竿沿胭脂溪上溯。滑杆中坐一人，戴深色墨镜，看不出年纪，且沉默寡言，神色阴郁，膝前放一密码手提箱，似很沉而贵重，有一手铐，一边套在箱上，一边铐住乘坐者之手。欲得箱者，非先断其手不成。抬滑竿者为山民，头裹白帆，赤脚涉水。水不深，溪底为砾石。偶有抬滑竿者手中拄路棍端套着的铁头，击得石响，伴着哗哗水鸣。

其时为深秋，漫山红叶已落尽，满山枯藤老树，已挂上一派冷萧。坐滑竿者似看不见山色，但从漫山寒意中，似也觉出寒暑相煎的急切，便发声问脚夫：“还有多远？”

“快了。”脚夫气喘吁吁地简短答道。

此后，便是更深重的沉默。

终于顺着碎石道，脚夫手脚并用地爬上了采石场，在场边一处简陋茅棚处停了下来。戴墨镜者跨出滑竿，凝神听了听，空旷的采石场没有铁锤叮咛声，只有风打着呼哨掠过山凹。有老者在茅棚前守着一堆篝火抽着旱烟，似睡似醒。篝火的木架上吊着一
猿

只鼎锅，有热气沸出，溢出米粥的香气。

戴墨镜者问：“你是孤老？”

“我是孤老，”老者答，却不问对方来意。

戴墨镜者便在他面前蹲下，用钥匙打开小箱。里面层层叠叠，全是十元人民币！两名抬滑竿者，看得目瞪口呆。

“我要买空青。”戴墨镜者说。

孤老看了看钱，很无奈地摇了摇头，叭了一口烟：“很可惜，用钱买不到空青。”

“你还要什么，我都给。”戴墨镜者说。

“一切，”孤老说，“除了你自己。”

戴墨镜者便沉默，嘴角牵动着，艰难地露出有些自嘲、讥讽和尴尬的笑，有伤心、悲哀，也有无奈，喃喃自语：“我好不容易才得到了一切。”

“这我知道。”孤老说。

“你真有空青？”戴墨镜者说。

“空空如水，水去则清，”孤老说，“这也是我的一切。”

“这我也知道。”戴墨镜者说。

“把你墨镜摘下来。”孤老说。

戴墨镜者摘下眼镜。孤老看这张脸很年轻，虽然风沙将脸皮磨得厚而粗砺，鼻子带着点鹰钩，额头上刻了些很深的皱纹，嘴角牵出去的几道细纹，都也让他读出残忍。眼暗而有光，透着奸诈，有如一潭深水，暗藏了些杀机。但他还是说：“可治。”

“可治？”青年说。

“可治。”孤老不容置疑。

“你有几个空青？”青年问。老者不答。

“不知从什么时候起，”青年说，“我眼睛竟突然什么也看不见了，眼亮而不见物，我都快疯了。”

“这是心邪。”孤老说罢，取出一物，状若鸡卵。破之，用

卵中之水，抹其眼。少倾，青年睁目，环顾山林，则见满目萧瑟，落叶飘零，长空如洗，秋高天蓝。面目遂呈喜悦之色，精神陡增。孤老缓缓地收起钱，说：“你们可以走了。”

其声嘶哑苍凉，像从另一个世纪缓缓传来，其朗朗之音和清醒之神智尽失。青年大为惊讶，见其额间，似有黑黝黝的岁月移过，正缓缓僵硬，渐至风化，其眼里有泪水滚出，渗着血色，吧嗒一声落下，渗入大青石，须臾不见。

再看提箱，箱内已空无一物。

青年大愕。即返。其积十余年辛苦之钱财亦已尽失。只有一女相迎，艳若桃花。青年惊其神人，疑其山鬼，神色惶然。女则嫣然一笑，甚觉惊异，问道：“噫，你不认得我了？”

（选自《四川文学》1985年第10期）

简析：

作者通过一个近乎魔幻的故事，揭示了只有超脱名利才能耳聪目明的人生哲理。作者把非现实的情节当作真实世界加以真切细腻地描写，虽是一个荒唐无稽的故事，却给人以启迪；前面的描写颇具风俗画风景画的特点；后面的描写含而不露，留下了艺术空白。但人物的对话有点像古龙的武侠小说。

异端学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

本章的重点，是要学会分析、欣赏小说。分析、欣赏小说虽要从一些基本的体式入手，也不要太狭隘，大凡中国古代的小说，中国现当代小说，西方传统小说，西方现代派小说都要有所了解。最好是依据中外文学史来读经典小说。

欣赏小说，可以从传统的方法入手，但随着欣赏水平的不断

提高，要逐步扩大自己的理论视野，学会从不同角度去欣赏、分析作品，如文化学的，叙事学的，等等。这需要平时多读一些理论著作。

也可以尝试写一写小说，尤其是微型小说、短篇小说，相对来说，它们比较好把握，练一练，不仅有利于写作能力的提高，而且可以提高分析欣赏文学作品的的能力，加强我们的文学修养。学写小说，则应从基本的类型入手，以求逐步的提高。

二、推荐书目

鲁迅著，《中国小说史略》

叶朗著，《中国小说美学》北京大学出版社 1984年版

张德林著，《现代小说美学》湖南文艺出版社 1986年版

马振方著，《小说艺术论》北京大学出版社 1983年版

[美]宰·悦·布斯著，华明等译，《小说修辞学》北京大学出版社 1987年版

《小说美学经典三种》上海文艺出版社 1989年版

[英]乔纳森·雷班著，戈木译，《现代小说写作技巧》，陕西人民出版社 1989年版

刘海涛著，《微型小说的理论与技巧》，中国人民大学出版社 1989年版

高行健著，《现代小说技巧初探》，花城出版社 1985年版

[美]克林斯·布鲁克斯等编，王万等译，《小说鉴赏》，中国青年出版社 1989年版

柳鸣九编选，《新小说派研究》，中国社会科学出版社 1989年版

柳鸣九主编，《未来主义摇超现实主义摇魔幻现实主义》，中国社会科学出版社 1989年版

中国社会科学出版社文学编辑室编，《小说文体研究》，中

国社会科学出版社 1995年版

汝捷著，《小说二十四美》，中国青年出版社 1995年版

刘炳泽编，《小说创作论荟萃》，长江文艺出版社 1995年版

三、练习思考

(一) 思考

1. 试述小说的含义及特点。

2. 试述短篇小说的含义及特点。

3. 试述微型小说的含义及特点。

4. 试比较短篇小说和微型小说的特点。

5. 试构思一篇短篇小说，并尝试说明短篇小说是如何构思的。

6. 试尝试构思一篇微型小说，并说明微型小说构思的要点。

(二) 自己动手

1. 学写小说，心中要有“人”。请评析下面人物性格描写片断的得失，并概括其所写人物的性格特点。同时，请依据自己的生活积累，写出 1-2 个人物性格描写片断。

(1) 蕴是个天生的反向立论者和常胜不败者，独一无二，力挫群雄。她有许多口头禅。在别人评论一件事时，她说：“我觉得不是这样的……”在事物的结果是良性时，她说：“我早就知道是这样的，只是没有提罢了。”在事物的结果是恶性的，她说：“早就告诉你们不要这样”，好像她果真那么说过。她总能在别人快乐的时候打击别人的快乐以得到快乐；在别人悲伤时欣赏悲哀得到快乐；在别人平静时挑起富有争议性的问题，引经据典，左右逢源，一路滔滔不绝地快乐下去。

(2) 他留着齐肩长发，说是要献身于艺术。因为是老乡，他常到我这里玩。我实在不想，就找室友帮忙，合作演了一出戏。室友在门外大声喊：“向维娜，外面有人找你！”我假装不

好意思地对他说：“老乡，对不起，我得出去一下。”在外面转了一圈，就跟同学玩去了，心想，这下他肯定会走的，以后再也不会来了，不想傍晚我溜回寝室，他居然还在。我不知所措了，他却微笑着站起来：“没想到你还会这一手。”不等我回答，他走到门口，又对我说：“我下星期再来！”他那表情，实在叫我难以忍受。

（猿）悦小姐平时大大咧咧，可一心想成就“淑女”形像。一日走进我们寝室，见我们正围着“打平伙”，吃得开心，便大叫一声：“好运！”扑了过来。但她马上又触电似地缩回了手。她微抿笑口，莲步轻移，慢慢走近桌边，翘起兰花指，夹了一小块饼干，慢慢送到口边，微微嚼动，安静得如小猫舔食。我们忍不住夸了一句：“悦，好秀气！”她大喜过望，“啪”地一声跃到桌上坐着：“我说我有信心嘛！”高兴之余，便大把抓过香酥果，大嚼特嚼起来，很是惬意。

（源）老程的老伴跟老程呕了一辈子气，现在奄奄一息了仍不太理老程。老程百思不得其解就问道：“老婆子，你和我呕了一辈子气，我到底哪对不起你，是没有让你吃饱还是没让你穿暖？”老伴用无神的眼睛瞪了他一眼：“你这个死老头子，结婚那天就和你朋友说我不漂亮是个母夜叉，你以为我没听见？”老程听了又好笑又好气，这婆娘这么小心眼，那时不过是说一句谦虚的话，于是就说：“我媳妇怎么会是母夜叉呢？我媳妇是天下最漂亮最贤慧的女人。”老婆听了笑了笑说：“这样啊？我死了也心甘了。”说着就咽了气。

（缘）七爷的婆姨早就死了。月亮刚爬上山，七爷就拎着他那把破柳琴盘腿坐在村东头老槐树下的大石磨上，暮色苍茫中，如石雕木刻，一动不动，让夜影将他一点一点吞噬。良久良久，突然一缕悲凉的琴声渗入了整个月夜。七爷自顾自地拉起了破柳琴，那粗糙枯瘦的手指不住地在高粱杆的品阶上滑动，凄泣的

“拉魂腔”从他那干瘦的胸腔里挤出来，沙哑的噪音宛如袅袅炊烟，颤悠悠地飘开去：“妹妹你受的那个苦哟，哎哟哟，哥哥我知道，难言说……唱者，泪已千行；听者，泪亦千行。”

圃小说构思，一方面要注意情节的合理推进，一方面要注意细节的具体真实。请评价下面想象作文的得失，并以“嫦娥奔月”或“鹊桥相会”“渊明采菊”、“昭君出塞”为题，写一篇想象作文。

屈子行吟

冬的气息还没有完全褪尽，汨罗江上的风还凉得有点刺骨。

玉笥山下的那段堤岸，已被江水冲打的斑驳褴褛。柳条还未抽芽，时令虽然是初春，光秃秃的树条毫无目的地吊悬着，摇摆着，视野所及，一派萧瑟。

一个六十多岁的老人朝这边走过来。他戴着高高的帽子，足有两尺高，长长的布袍灰暗且有些破旧；一条宽宽的腰带系在他的身上。他踽踽而行，佩环叮当地撞击着，发出单调的声音，长长的腰带拖在他的身后，腰带末端，一束兰花正散发着淡淡的幽香。一张饱经风霜形容枯槁的脸和一把长长的佩剑足以证明他的身份，他就是流放江南的楚大夫——屈原。

此时此刻的屈大夫正以一个流放者的身份孤单飘泊在汨罗江畔。昔日的荣誉和官爵一夜化为无有。他紧紧握着剑柄，口中念念有词：“我没有过错啊，你这个狼心狗肺的子兰，你这个祸国殃民的奸臣……”他的手在颤抖着。

他是前几天从渔夫口中得知楚国灭亡郢都被破的。当他听到这个消息时，悲痛欲绝，当即就昏了过去。他是多么爱他的楚国他的人民啊！而现在，他连同他的祖国、人民都成了阶下囚了！楚王啊，你怎么能听信谗言呢？你为什么不采纳我的意见呢？你为什么要疏远忠臣而重用奸佞呢？你真是太糊涂太不明智了，子

兰是一个什么东西呢？他是一个误国误民的奸臣啊！楚王啊，你如今客死他乡。楚国也完了……

他泪流满面，长发飘飘。他感到有些头重脚轻，便仰靠在江边的柳树上，望着灰濛濛的天空。他真盼望下一场大雨，在雷与电之中，把自己撕一个粉碎。

当年，他流放经过洞庭湖，他望着洞庭波涛泣涕纵横。他将他随身带的兰草、丁香一棵一棵地抛向湖中，他突然发现一尾金鲤正循着船尾的波涛追吃着香草。他泪眼模糊地望着金鲤鱼，发现金鲤鱼也泪眼汪汪地看着他。他突然听到金鲤鱼口吐人言：“屈大夫，您就跟我一块去吧，我是龙宫的龙女，在那里，我父亲会给你官做的，他会重用你的……”他望着金鲤鱼，摇了摇头。他觉得很多的好心人，都不理解他。

这时，远处走来了一位老渔夫，屈原问他：“老人家，你看没有见一条可爱的红鲤鱼？”渔夫疑惑地盯着他，摇了摇头，又走开了。

江风越来越急，天越来越没……

突然一声霹雳，一道闪电，把屈原从恍惚中震醒过来。屈原抬起头，突然发现：在天与地的交界处，在江与岸的缝隙处，一匹骐驎出现了，一匹雪白雪白的骐驎朝他奔来，越来越近了——骐驎在他的身边徘徊，扯着他的衣角，嗅着他身上的兰花，屈原知道这是来接他的，他跨上了骐驎，骐驎快跑着，腾飞着。

沉沉的天边，一道白光消失了，不留一丝声响。只有那江风还在狂劲地吹着，一个苍老的声音还在天与地之间回荡——路漫漫其修远兮，吾将上下而求索！

獯请细加评析，看下面材料能否写成小说，如能，请将其改写为小说。

三摇摇爷

三爷花钱买了个水灵灵的媳妇。

三爷拾了一辈子的破烂，四十多岁了还是光棍一条。尝够了单身的凄凉，三爷寻思着买一个媳妇，攒下了一笔钱。三爷终于牵回了一个如花似玉的黄花闺女。这姑娘从村头经过时，后生们看得眼里都冒出了火。三爷得意非凡，决定即日成亲。但第二天，三爷却把姑娘送到了渡口。走时，姑娘一步三回头，满面泪痕，一头跪在三爷的跟前，哽咽着说：“大叔，俺一辈子忘不了你的恩德。”姑娘走了，大伙都说三爷傻，三爷却笑而不语。我再三盘问，三爷才凑近我神秘兮兮地说：“侄子，俺请邻村的张铁嘴算过了，这姑娘是白虎星，克夫克子的命，不送走不得了！”

此后，日暮时分，又常见三爷佝偻的背影忙碌在村前村后，并有滋有味地叫着：“破烂罗，收破烂罗……”

灑下面是两篇小小说习作，请加评析。并自己写一篇。

校园四章

粤君虽年届弱冠，但形体瘦削，干瘦如柴；动辄风摆杨柳，当与竹竿惜惜相悻。然此君自视甚高，向以潘安自许。一日，此君婀娜而行，忽闻身后窃笑连声。回头一看，原是本班丁女士对其婀娜体态大放厥词。粤君义愤填膺，忿然作色曰：“笑什么？此乃玉树临风！”忽数日，天降大雪，顷刻之间，大地一片银妆素裹。旦日清晨，丁女士推窗赏雪，见一株白杨玉树琼枝，婷婷立于窗前，突发灵感，疾呼曰：“粤君立于窗前！”

月君，年长，然生性胆小，做事畏首畏尾，全无老大风范。且此君极不自信。期考近，此君已将课业倒背如流，然常闻其叹曰：“糟，糟，吾必败也。”众曰：“君败，我等当无葬身之

地矣！”然出众人之料，月君果败。众怪而问之，其对曰：“我于平时背诵如流，入考场则一片空白。”众皆叹息不已。

悦君儒雅俊秀，偏疏于个人卫生。外常光亮如鉴，内则惨不忍睹。其袜一遭褪下，必直立不倒。常弃之另购，自嘲曰：“旧的不去，新的不来。”一日，悦君囊中空涩，足底之物又滑腻厚重，气息难近；偏有友邀游。情急之中，掩鼻于床底乱袜丛中觅得二色泽不同、盐碱度稍逊于脚底者套之，心中大慰，乃以手加额叹曰：“若非那日懒于远弃，今日必尴尬。”

阅君，雪儿也。每闻门扉轻叩如蛾翼扑灯罩，必雪儿来矣。门开处，果有一女挎包娉婷而立，衣或紫或白，包小巧如握。展颜入室，寒暄已毕，或展书墨，或论古今，时嗔时笑，时唱时吟。兴起处，开收录机应节而舞，翩若仙蝶，矫若惊鸾，飘若飞天，柔若杨柳。若有客至，则仄身羞立静隅，千唤不一回。

风摇摇景

云是有着阳光般笑容的女孩。她的座位临窗。透过玻璃可见蓝天、白云、青山。

一日，云与后座的同学玩笑，偶一回头的发现了一双执著而深情的眼睛正默默地注视着她。云顿时羞红了脸，悄悄地转过身来，不再笑闹，也不敢再回头。可……云感到躁热不安，遂将身旁的窗户打开，想让清风冷却自己的心。不需回头，云依然能感觉到那眼光的灼热。

也许是偶然吧，云为自己而害臊，又觉好笑。可几天后，那眼光依然存在，依然那么热烈。云想回头想去捕捉那眼光，可他却机灵地躲闪了。云回过头来，心中闪现了那在书看到过热烈而羞人的话语，关于学生早恋的描写，还有爸妈严厉的面孔，老师不信任的表情，同学们异样的眼光……云觉得心里很乱很乱。

在这注视下，云开始变了，不那么爱笑了，也沉静了。这，

她自己也没有觉察到。直到有一天好友问她：“云，你这是怎么啦？”云方醒悟过来，遂恨恨地转过身，瞪了他一眼，告诉他老实点！这次那眼光没有躲闪，清亮的眸子里有期盼，有热情，但那眼底深处却闪现了一丝阴郁。这使云的心一悸。收回眼光，尚觉心在狂跳不已。

他是一个秀气、温和、朴实的男孩。云曾私下里与班上女生说过他长得不错但太少笑容。云也知道班上很一些女生中意于他，但云是爱笑的呀！从这以后，云开始关注他，并打探到他的父亲早亡，他及两个弟妹和在街道工厂干活的母亲相依为命。而且尽管他成绩优异也可能不会继续升学。他必须支撑起他的家——用他稚嫩的肩！云觉得自己逐渐明白了那眼光里的含义。

又一日，云无意中经过他的座位，看到桌上摆着一幅完工不久的水粉画：一个敞开的窗口，蓝蓝的天，悠悠的白云，黛青的远山，云影下飞掠的一只鸿鹄。云一抬头，便发现自己身旁的那个窗口正展现着这幅熟悉的风景！

第四章 瑶戏剧文学

异 瑶戏剧文学的涵义

戏剧文学主要是指剧作家创作的供戏剧舞台演出用的文学剧本。

戏剧是以演员为中心，在观众面前演出的综合性艺术。“综合性”、“集体性”是它基本的特点。所谓“综合性”，指它包括了各种艺术成分——如演出用的底本，是文学的成分；演员的化妆、服饰以及舞台布景，是美术的成分；演出的伴奏、音响效果，是音乐成分；演员演出时的造型，是雕塑的成分；演员的动作，是舞蹈的成分——当各种艺术成分一进入戏剧艺术，就丧失了自己的独立性，而成了以演员为中心，以演出为目的新的艺术的构成因素。所谓“集体性”，是指戏剧艺术是许多工作人员——包括剧作家、编导、演员、舞美设计师、化妆师、音乐伴奏、音响效果等——集体创造的。他们依据剧本，按导演的构思，根据演出的目的、要求，分工合作，形成一个有机整体，共同进行戏剧艺术的创造。

戏剧艺术是在剧作家所提供的剧本的基础进行的，剧本的好坏，直接关系到演出的效果。同时，剧本又有其独立的文学性，可以供人阅读欣赏。优秀的剧本，如古希腊的悲喜剧，莎士比亚的剧作，关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、曹禺的《雷雨》《日出》等，不仅被人搬上舞台一演再演，而且也作为文学名著流传下来，供人阅读、欣赏。

异质戏剧文学的特点

戏剧文学的特点是由戏剧演出的特点和要求产生的。戏剧演出受到时间、空间、其他物质条件以及观众等多重限制，作为戏剧艺术基础的剧本必须考虑到这些限制以及演出时所要求产生的特定效果。戏剧文学的特点可概括如下：

一、用人物语言展示剧情塑造形象

文学是语言的艺术。剧本是文学作品的样式之一，它的基本构成要素也是语言。但是，与小说、诗歌、散文比较起来，它的语言有其特殊性，它塑造人物展示剧情的基本手段必须是人物的语言——台词。在剧本中我们可以看到，它的语言有两类：一类是舞台提示，包括时间、地点、人物动作、心理情绪的简要说明；一类是人物自身的语言（台词），包括对白、独白、旁白等。舞台提示一般写得非常简洁，它仅仅是对舞台演出的一种提示，而台词则构成了剧本的核心，它是展示剧情塑造人物的基本手段。写剧本，不能像小说、散文那样由作者直接出面进行叙述、议论，暗示读者应该怎样理解人物，甚至给读者解释人物隐秘的思想活动和行为动机。在剧本中，这种叙述、介绍都没有容身之处，作家对人物的塑造只能通过人物自身的语言（对话、独白、旁白）体现出来。剧本必须依靠人物的语言来展示剧情塑造人物，它写人物的语言与小说、散文也有区别。固然，文学作品写人物语言，都要口语化、个性化，都要加以提炼，不能将琐碎而又毫无意义的对话毫无选择地塞进作品，但剧本的写作却有其特殊的要求：

其一，考虑到演出的效果，人物的台词一般不宜写得过长。恩格斯评拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》说：“由于道

白很长，根本不能上演，在做这些长道白时，只有一个演员做戏，其余的人为了不致作为不讲话的配角尽站在那里，只好三番两次地尽量做各种表情。”恩格斯认为，人物的动机应更多地通过剧情的本身的进程“生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论……逐渐成为不必要的东西。”他认为，这是“区分舞台剧和文学剧的界限”。^①恩格斯所说，揭示了台词写作的基本特点。

其二，剧本的台词必须具有动作性。剧本是供演出用的，而动作是表演艺术的基础。英国舞台艺术革新家戈登·克雷兰指出：“观众来到剧场，不是为在两小时里去听上万字的台词，而是去看行动的。”^②别林斯基指出：“戏剧性不在于对话，而在于对话者彼此的生动的动作”，戏剧的“主要之点就是避免冗长的对话，使每句话都从动作中表现出来。”^③劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中也指出：“动作性是戏剧的基本要素”，“一小段对话，一场或整个一出戏都牵涉到具有不具有动作性的问题。”^④

这里所说的动作，主要不是指人的形体动作，而是指某种平衡状态的打破及其变化。劳逊认为：“戏剧性动作是一种结合着形体运动和话语的活动；它包括对平衡状态的变化的期望、准备和完成。使平衡状态发生变化的运动可以是逐渐到来的。但是变化的过程必需确实地表现出来……动作可以是复杂的，也可以是

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社，1959 年，第 103 页。

② 转引自《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1983 年，第 104 页。

③ 《别林斯基论文学》，新文艺出版社，1958 年，第 103 页。

④ 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社，1957 年，第 104 页。

简单的，但它的各部分都必须都是客观的、进行的、富有意义的。”^① 这种观点是正确的，剧本的台词必须能够造成戏剧的变化及情节的发展，否则，就是失败的。

其三，剧本的人物语言还包括戏剧所特有的人物唱词。在歌剧剧本以及中国戏曲剧本中，剧作家往往通过精彩的唱词，把人物复杂的内心活动和剧情表现出来。例如昆曲《十五贯》“判斩”一场，最动人的部分就是况钟的一段独白和唱词：

若说她不曾杀人，就要捉到真正的凶手；若说她确曾杀人，也要找到真实证据。怎可捕风捉影，轻率判成死罪呢？斩不得！斩不得！（忽然想起自己的地位和任务）

哎！

（唱前腔）我乃是奉命监斩

翻案无权柄。

苏州府怎理得常州冤情？

况且呵！

部文已下，

怎好违令行！

（提起笔，犹豫再三）

呵，不可呵！不可！

（接唱）这支笔千斤重，

一落下丧二命！

（束手无策）噯！

既然知冤情在，

就应该判断明。

^① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社，1957年，第104页。

错杀人，
怎算得为官清？

由于过于执的主观武断，冤狱构成，熊友兰和苏戍娟马上就要被处斩。况钟“奉命监斩”却发现了死囚的冤情，他要为无辜的受害者鸣冤，又考虑自己“奉旨决囚”无权翻案，而且关系重大时限难违。剧本正是通过一段独白和唱词，把况钟复杂激烈的思想斗争表现出来。唱词（包括独唱、对唱、合唱、幕后伴唱等）乃是剧本人物语言所独有的一种特殊方式。

二、具有尖锐集中的戏剧冲突

“没有冲突就没有戏剧”，这是人尽皆知的原则。

剧本是供演出的，剧作家所塑造的人物，只有通过演员的表演才能变成鲜明、生动的舞台形象；也只有通过演员的表现，才能把人物、剧情直观地再现出来，产生特殊的艺术力量。而演员扮演角色，使剧本塑造的人物在舞台上活起来，主要靠的是人物自身的动作，动作是戏剧艺术的基本手段，是戏剧艺术的根基。在舞台上，如果没有动作，也就失去了戏剧性。但是，并不是任何动作都是有戏剧性的，动作必须具有内在的统一性：前一动作引起后一动作，后一动作既是前一动作的延续与发展，又引发新的动作；动作与动作之间联系紧密，发展迅速，层层推进，节奏紧凑，才可能形成强烈的戏剧效果。而使动作统一起来，使它们能展现剧情的发展，表现人物性格命运的，便是戏剧冲突。

冲突也就是矛盾。现实生活中到处充满了矛盾，毛泽东在《矛盾论》中说：“没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。”叙事文学要反映现实生活，离不开矛盾冲突。但是，人们并不说“没有冲突就没有小说”，而把冲突看做戏剧最核心的要素，这是因为，小说虽然也离不开写矛盾冲突，但它的整个内容并不一定完全围绕矛盾冲突来安排，它可以有环境的细

微描写，有人物的详细介绍，有许多穿插性的闲笔。而戏剧文学则不同，它的整个内容都要围绕戏剧冲突来组织安排，着重写冲突的发生、发展及解决，它的冲突集中、尖锐，一切与戏剧冲突无关的描写都要去掉。

戏剧冲突是使戏剧内容具有活力并得以发展完成的根据和动力。一台戏剧，如同一个构筑在舞台上的世界，由于场景、人物、事件、时间都高度集中，这个世界所反映的种种矛盾都被强化和突出了，从而形成了戏剧冲突。所谓戏剧冲突，就是戏剧中人物与人物之间以及人物内心深处的矛盾和斗争，它是人物思想性格在特定戏剧情境中相互撞击、相互影响的结果。

通常将戏剧冲突分为外在冲突和内在冲突。所谓外在冲突，指的是人与人或某种力量之间的冲突，如曹禺的《雷雨》，表现的是周朴园同繁漪、侍萍等人的冲突；20世纪挪威戏剧家易卜生的《人民公敌》，表现的则是个人与某种社会势力之间的冲突，这些冲突都直观地反映了客观世界中的矛盾冲突。某些冲突则发生在人物内心深处，这些冲突虽属个人，但却具有普遍意义，这就是戏剧中的内在冲突。例如，在莎士比亚的《哈姆莱特》中，哈姆莱特同克劳狄斯以及母亲之间的外在冲突固然首先吸引了我们，但哈姆莱特内心的冲突才是这部戏剧的精髓。而在莎士比亚另一部悲剧《麦克白》中，外在冲突则退居其次，麦克白的内心冲突得到了突出表现。如果说外在冲突更直观的话，那么内在冲突则使戏剧获得了人性的深度。所以英国当代戏剧理论家尼柯尔说，一个剧本“只有当它把外在冲突与内在冲突结合在一起时，它才会在舞台上与文学领域中获得成功。”^①

戏剧冲突的基本内涵是性格冲突。戏剧中的人物，因思想、气质、能力、兴趣等等的差异和对立，必然会形成不同的性格。

^① 尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社，1983年，第51页。

不同的性格在有意识地为实现各自的愿望、意图、目的的行动中，必然会发生冲突。而同一个人物，也会因情况的变化而造成性格自身的内在冲突。这种人物与人物之间、人物自身的冲突，统称为性格冲突。戏剧冲突即产生于这种性格冲突。

在西方现代戏剧中，冲突并不局限在性格方面，有的戏剧中的人物并无性格，甚至连姓名也没有，它不过是某种符号而已。这类冲突是现实生活的抽象化，但也具有实质性的内容，即表现某种哲理性的主题，如尤奈斯库的《椅子》一剧，在舞台上，椅子占据了所有的空间，两个老人在“椅子”中艰难地行走，以隐喻世界的荒诞性：物质的发达不仅没有拯救人类，反而挤掉了人类立足的空间。

戏剧冲突来源于现实生活。现实生活充满了形形色色的矛盾。但生活中的矛盾往往是分散的，有的尚未激化为冲突便消失了，有的虽然具有冲突，但缺乏戏剧性；有的具有戏剧性却又缺乏社会意义。剧作家构思戏剧情节，就必须加以提炼、集中、典型化，使矛盾冲突更为尖锐，更为连贯，更为典型，并把它与人物的真实命运有机地结合起来，一步步地把它推向高潮。

三、适应舞台时空的戏剧结构

任何文学作品都有一个结构的问题，但戏剧的结构有其特定的要求。戏剧只能在有限的时间（最多三个小时）和有限的空间（舞台）内面对观众演出。它无法像小说、影视那样自由地转换场景。这种时空性决定了剧作家在创作文学剧本时必须高度浓缩地反映生活。它应该集中在几个场景中突出刻画主要人物，揭示现实生活的矛盾冲突。剧作家在考虑篇幅、人物、故事、场景时，必须尽可能作到集中、凝练，篇幅不宜过长，人物不宜过多，故事应单纯、生动，场景不宜变换频繁。

怎样在有限的时空内表现丰富的生活内容，并让观众的审美

注意保持到始终，西方古典主义戏剧根据其对亚里士多德《诗学》的理解，提出了“三一律”：即“时间的一律”、“地点的一律”、“动作的一律”——事件只能发生在 24 小时之内，事件必须发生在同一地点，动作必须是围绕同一主题——以求得剧情时空与舞台时空的高度统一。但这种机械的规定无法解决戏剧写作中的实际问题。有些剧本的剧情空间极其广阔，其时间从几天、几十天长达几年、几十年。

剧作家如何解决剧情时空与演出时空之间的矛盾呢？那就是分场、分幕、分景。剧作家首先是“立主脑”、“减头绪”，将剧情发展中最富有戏剧性的那些部分，最能显示人物性格和剧作主题的部分处理在台前，而把那些戏剧性不强、不适宜于在舞台表演的部分处理到幕后，通过台词加以介绍，从而使剧情更为集中，更具有戏剧性，更能吸引观众。如老舍的《茶馆》，反映的时间是从 1918 年戊戌政变失败到 1948 年国民党统治临近崩溃的前夕，时间跨度达半个世纪之久，涉及人物达 200 多个，但戏剧内容却相当集中，演出时间仅两个多小时，地点只有一个：茶馆。

异 域 戏剧文学的种类

一、依据其表现形式，可以将其分为歌剧、舞剧、话剧和戏曲

话剧、歌剧、舞剧都源于欧洲。话剧是一种以对话和动作为主，偶尔也可穿插少量歌舞的戏剧。它接近现实生活，便于抒发和表达人民群众的情感和愿望，台词对于话剧来说，具有特别重要的意义。我国早期话剧于 1907 年在日本新派剧影响下产生，称新剧或文明剧。“五四”以后，欧洲戏剧传入中国，中国现代话剧兴起，当时称爱美剧或白话剧，1919 年由洪深提议定名为 猿 圆

话剧，代表作有曹禺的《雷雨》等。话剧是以人物对白为主要形式的戏剧，它由各种人物之间的对话构成动作冲突，并且自始至终贯穿着冲突的产生、发展和解决。歌剧以歌唱为主要手段，综合音乐、舞蹈等艺术来揭示戏剧冲突、展现戏剧内容，歌词多采用诗的形式写成，既有精练的叙事性，又有强烈的抒情性，台词是有节奏有韵律的诗词语言。我国现代歌剧的诞生是“五四”以后，特别是延安文艺座谈会后，在民族民间音乐（包括秧歌、戏曲）基础上，借鉴西洋歌剧逐渐形成的，是具有民族特色的中国歌剧。《白毛女》是我国歌剧成型的标志。舞剧以舞蹈为主要手段来揭示戏剧冲突，展现戏剧内容，其中台词较少，有的干脆没有台词，但音乐和歌词则起着重要作用，代表作有《小刀会》《丝路花雨》等。

戏曲是中国特有的戏剧形式，它集文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等诸多因素为一体，角色分生、旦、净、丑，表演讲究唱、念、做、打，戏曲剧本一般分“折”或“出”，兼用韵文和散文。

戏曲表演具有虚拟性，演员上台不用实物或只用一象征性的实物：从一片木桨可以看到惊涛骇浪，从几根马鞭可以看到万马奔腾……如京剧大师梅兰芳在《打渔杀家》中只借助一片小桨，就把一个渔家女儿划船的整个过程表现得惟妙惟肖。通过虚拟化的表演，创造出一种“似与不似”的审美境界，一种不受舞台时空限制的艺术氛围，

戏曲在动作表演上讲究程式化。无论是行走坐卧等诸种动作，都有一套具有一定含义、程式的表演动作。演员的表演常常与水袖、髯口、发束、袍带、野鸡翎等的使用相配合，写意性强，讲究手、眼、身、法、步的协调配合。如开门，戏曲舞台上没有真实的门，只有通过演员的动作来表现。它的程式由两个单元组成。第一个单元是拨门问，第二个单元是把门分左右拉开。

如果是从外面回家，门内没有上闩，那就只要分左右推开，再做一个迈进门坎的动作就成了。在戏曲中，各行当的武打套路和所执兵器有严格规定，翻、跌、扑、打的招式也不能有丝毫的差错，并且要与打击乐器协调一致。如《三岔口》，指挥全台武打的锣鼓给人极强的刺激；黑暗中的摸打，穿插其中的刀花、枪花等绝招令人赞不绝口。

戏曲特有的形式美——脸谱、服装行头以及写意化的舞台美术等，是完美的戏曲艺术的有机组成部分。脸谱的主要审美价值表现在勾画人物的性格特点上，通常是白脸奸诈、红脸忠直，黑花脸粗犷，红花脸勇猛，三花脸刁狡古怪。如包拯勾以黑脸，以彰其铁面无私的威严；曹操绘以白脸，细眉长目，以表其奸诈、残忍的性格；项羽别姬时饰以紫脸，以示其忧郁的神情；单雄信、马武等类的脸著以红、蓝、绿等色彩，给人一种面目狰狞的印象。脸谱审美价值的另一方面，是构图变化的韵律美与图案美。绝大多数脸部都呈现左右对称形式，富有图案特色，而且线条流畅，色彩鲜明，一个脸谱就是一张画、一朵“花”。有些构图别致的脸谱还具有一种特殊的韵味，如粤剧中钟无盐的脸谱，那是一张阴阳脸，其构图法则颇有毕加索的风格；京剧中孙悟空的猴脸，使人从似猴又非猴的造型中获得一种类似欣赏布莱希特的表演艺术的那种“间离”效果。

戏曲行头华美，具有极强的装饰性。常说的“行头”，是戏剧角色穿戴服装的统称，包括盔帽、蟒、靠、褶、帔、靴等。戏曲服装的样式、花纹、色彩都有一定规格，不分朝代，一律以十蟒十靠等一套固定的服装形式，它舍弃了各时代的服式上的具体细节区别，而抓住性别、年龄、社会地位这些关键进行充分装饰，人们可以借助戏装来判断角色的身份和性格。如穆桂英、王宝钏、白素贞、崔莺莺、红娘、秦香莲，她们都是旦角，谁文谁武、谁贫谁富、谁凡谁仙、谁尊谁卑，全借助于服装来显示。服

装成为戏曲演员塑造人物形象的一个重要辅助手段。

传统戏曲的舞台布置，不布实景的，观众可从各类景幕的布置安放情况，了解到表演空间的内外和宽窄等。

戏曲的台词，大都韵散结合，以唱词为主，说白为宾。道白要字正腔圆，慢而不断，快而不乱，抑扬适度。唱腔则要求个性鲜明，声情并茂。唱，无论曲牌或板腔都有一定的格式。道白，如上场引子、定场诗、自报家门、下场诗等也都有一定的程式。

现代戏曲在传统戏曲的基础上作了一些改进，但各地方剧种依然保持了传统的特色。

二、按照戏剧的容量和场次可以将其分为独幕剧和多幕剧

多幕剧是指全剧故事情节通过分幕或分场的形式有步骤分阶段展开的戏剧形式。可以通过场景的变换来表现时间的间隔或空间的转移，比独幕剧的容量大，人物多，情节曲折复杂。如老舍的三幕话剧《茶馆》。独幕剧是指全剧事件在独立的一幕内完成的戏剧形式。比起多幕剧来，受到更为严格的舞台时间和空间的限制。演出时间一般三四十分钟，不变换场景。因而要求情节结构更加精炼集中，矛盾冲突的展开也更为迅速，人物较少。如老舍创作的独幕剧《生日》。

三、根据作品内容的性质以及审美特征，又可以分为悲剧、喜剧、正剧，这是最重要最常见的戏剧分类

（一）悲剧

悲剧最早产生于古希腊的酒神颂，叫“山羊之歌”，歌颂酒神（实际上是农业之神）狄奥尼索斯的尘世痛苦和再生，是雅典阿刻提农村对于死亡等悲哀事件的庄严表演，悲剧由此发展而来。悲剧有广狭二义，广义的悲剧，指一切表现人生痛苦的戏剧，狭义的，传统文艺理论中所讲的悲剧，指的则是内容严肃、

格调崇高，表现正面主人公失败或毁灭的戏剧。这类悲剧的一般特征可以从两个方面来理解：首先是冲突的性质，只有正面主人公在出于自己意志的行动中犯下不可挽回的错误或遭遇到不可避免的不幸时才可能成为悲剧。如果不是正面人物而是一个彻底的坏人，那么他的不幸只会使人觉得罪有应得而成为道德劝戒剧。如果主人公的不幸不是由于自己意志的行动而是由于意外，如某个人物正当事业如日中天时却遭到意外的车祸，这只是一出苦难剧而不可能成为严格意义上的悲剧。其次，悲剧产生的应该是严肃、沉郁并倾向崇高之美的感情，使人超越日常的生活态度和道德水平，激发起正义感或产生对于人生更为严肃、深沉的感受，从而使心灵受到或多或少的净化。如果缺乏崇高感，那只能是较低形态的感伤剧或一般的情节剧。

早在古希腊，悲剧就曾取得辉煌的成就。亚里士多德依据希腊三大悲剧诗人以及其他剧作家所创作的悲剧，曾对悲剧作过比较深入的分析。他曾指出：“悲剧是对于一个严肃、完整、具有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借助人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶。”^①亚里士多德对于悲剧的阐释，大致是正确的，在欧洲沿用了两千多年，后人如贺拉斯、布瓦罗，有关悲剧的论述都没有超越他的观点。到18世纪，黑格尔在《美学》中对悲剧作了自己的论述。黑格尔认为，悲剧的中心是冲突；冲突的双方各代表一定的伦理力量，各有其合理性，但某一方为了坚持自己的伦理原则而否定了对方，因而又是有罪的，应该遭到毁灭和失败；但悲剧否定的仅仅是个人的片面性，而不是双方代表的伦理原则；人物的失败或死亡，应使双方代表的伦理原则得到肯定，使“永恒的

^① 亚里士多德等：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1959年，第15页。

正义”得到胜利。黑格尔关于悲剧冲突、悲剧人物代表一定伦理原则、悲剧人物灭亡有其必然性的思想是合理的，但他抹煞了正义与非正义、进步与反动的区别，把悲剧人物的灭亡看做罪有应得，是错误的。马克思恩格斯继承了黑格尔的思想，并在历史唯物主义的基础上进行了改造，提出了“历史的必然要求和这一要求实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”^①这一思想。他们认为，“冲突”是悲剧的中心；悲剧人物代表了历史的必然要求，有其合理性，是有价值的；这种人物可以是先进社会制度的代表，也可能是还有其合理性的旧的制度的代表，他们的失败、死亡，是因为力量对比的悬殊，或由于自身的不成熟或其他弱点。在我国，鲁迅则把悲剧概括为“把有价值的东西毁灭给人看”。^②

（二）喜剧

喜剧最早产生于古希腊祭祀酒神的狂欢舞和滑稽剧，叫“愉快的行列”，以后逐渐形成喜剧这一文学样式。

喜剧的基本特征是引人发笑，它的格调不像悲剧那样严肃、崇高，而是轻快、乐观；它的冲突不像悲剧那样庄重、壮烈，而是轻松愉快。但是，并不是惹人发笑就能构成喜剧，喜剧引发的笑声应具有道德或哲理的深度，体现出对真、善、美的肯定，对假、丑、恶的鞭挞，应该让观众在笑声中不知不觉地得到一种美的升华，如果缺少这种深度，单纯为了制造笑料，则不是严格意义上的喜剧。

喜剧在古希腊就相当发达。喜剧作家阿里斯托芬就被恩格斯称作“喜剧之父”。但严格地说起来，喜剧是逐渐发展完善的。因为喜剧有两种基本类型：一类是对丑恶、落后、可笑事物的嘲

① 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，人民出版社，1995 年，第 303 页。

② 《鲁迅全集》第 5 卷，人民文学出版社，1959 年，第 104 页。

笑和讽刺，一类主要是通过笑声去赞美生活中美好的事物。后一类喜剧，主要是在当代发展起来的。

传统的喜剧，是对丑恶、落后事物的嘲笑和讽刺，它以夸张的手法，巧妙的结构，诙谐的台词以及对喜剧性格的刻画而造成喜剧效果。其中又衍化出不同的形态：有时，喜剧中出现正反双方，但在真善美与假丑恶的冲突中，旧的、落后的势力已不能对美的、善的事物形成威胁，只能作为历史嘲笑的对象，每一次冲突的结果都更加暴露出旧事物的可笑、可恶、可鄙，从而激起人们对旧事物、旧力量的嘲笑；有时，喜剧中并不一定出现正面人物、正面力量，如果戈理的《钦差大臣》，陈白尘的《升官图》，只是反面人物丑恶表演的“群丑图”，作者抓住旧事物在内容与形式、现象与本质、目的与效果的极端不协调性构成喜剧性冲突，让观众看了忍不住要笑，这时，观众的笑声也就成了作品的正面力量；有时，喜剧所否定的仅仅是人物身上某种可笑的思想、现象，以显示出他们不合理，但并不否定这个人物本身，如莫里哀的《可笑的女才子》。

对于以否定为基调的喜剧，西方美学家、文艺理论家多有论述。亚里士多德在《诗学》中说：“喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，‘坏’并不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误和丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但又不使人感到痛苦。”^①亚里士多德对喜剧的论述不像对悲剧那样充分，他涉及的只是喜剧的一种形式——滑稽剧。到18世纪，黑格尔总结古希腊以及文艺复兴以来喜剧的创作经验，对喜剧作了较为充分的论述。他指出，喜剧与悲剧不同，悲剧人物追求一种实体性的东西，即体现一定道德伦理原则，喜剧人物，无论他本身和他追求

^① 亚里士多德等：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1959年，第152页。

的目的都不含实体性的东西，都不体现一定的道德伦理原则；他们的所作所为，都存在着手段和目的、现象与本质的矛盾；这种矛盾之所以是喜剧的，在于“主体一般非常愉快和自信，超然于自己的矛盾之上，不觉得其中有什么辛辣和不幸，他有把握，凭他的幸福和愉快的心情，就可以使他的目的得到解决和实现。”^① 这仅属喜剧的一种形式，并非所有的喜剧都是如此。马克思、恩格斯对喜剧未作专门论述，但在谈到旧制度喜剧时，对这类喜剧特征作了深刻的揭示。马克思说：“世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧……历史为什么是这样的呢？这是为了人类能够愉快地和自己的过去诀别。”^② 就这句话的含义来看，喜剧可以理解为用笑声去埋葬旧事物，用笑声去迎接新事物。喜剧否定的是无价值的、丧失合理性的东西，诚如鲁迅先生所言，“喜剧将那无价值的东西撕破给人看。”^③

还有一类喜剧是以赞美为基调的。它的主人公从本质上说是善的、美的，但常常以不协调的、丑的形式表现出来，也构成了喜剧。如意大利哥尔多尼的《一仆二主》，既对仆人的粗心大意进行了善意的嘲讽，又肯定了他们机智。又如《七品芝麻官》《徐九经升官记》，它们的主角是丑扮，人物的语言、动作都是喜剧性的，让人看后忍俊不禁，但在喜剧的形式下，表现的是一颗正直、善良、富于智慧的心，他们敢于为民作主，敢于用自己特有的方式与封建权威作斗争。还有一些抒情喜剧，它们的冲突往往建立在误会的基础上，通过误会的产生和消解来揭示生活中美好的东西。这类喜剧，在当代喜剧类型中占有突出的地位。

① 黑格尔：《美学》第 3 卷，商务印书馆，1979 年，第 104 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，人民出版社，1995 年，第 57 页。

③ 《鲁迅全集》第 3 卷，人民文学出版社，1958 年，第 104 页。

（三）正剧

正剧又称悲喜剧，它兼具悲喜剧因素又不同于二者。在现实生活中，崇高与滑稽、英雄与小丑，有价值的东西与无价值的东西，常常是同时并存而相互斗争的。从历史的发展来看，崇高的、有价值的东西固然有遭到毁灭的情况，但从历史的长河来说，光明总是要战胜黑暗，有价值的东西总要战胜无价值的东西，这就需要一种新的戏剧样式来反映。就欧洲来说，在较长时期内，悲剧喜剧界线分明，一直到18世纪，才产生正剧。正剧不是描写英雄的毁灭，而是在新旧斗争中反映时代的变化发展。它的题材严肃，剧情有悲有喜，表现的是悲欢离合、正义战胜邪恶的故事。其格调既不像悲剧那样沉重，也不像喜剧那样活泼。它取材严肃，这使它不同于一般的喜剧。它的结局通常是正义一方获得圆满的结局，这又使它不同于悲剧。像我国传统戏曲中的《西厢记》《牡丹亭》，当代戏剧中的《茶馆》《龙须沟》《万水千山》《陈毅市长》等，都属正剧。

异原剧的赏析

这里所讲的赏析，主要指剧本的赏析。剧本和小说、诗歌、散文一样，是文学的一种体裁样式。在阅读中，戏剧冲突、戏剧人物、戏剧台词是我们要把握的主要内容。

一、把握冲突，探求主旨

没有冲突就没有戏剧。对于戏剧冲突的理解，无疑是戏剧鉴赏的关键。把握戏剧冲突，具体说来可从以下几方面进行。

（一）了解冲突发生的背景

所有冲突都是在一定的背景中发生发展的，都是和社会生活紧密联系的，只有把握了冲突发生的社会、历史背景，才能准确

地把握冲突。如老舍的名剧《茶馆》，安排了三幕或三个场景的戏，分别以清朝末年、民国初年和抗日战争为背景，不了解戏中的背景，就难以把握其冲突的社会内容。

（二）揭示戏剧冲突的过程

戏剧冲突与现实生活中的各种矛盾冲突一样，有它发生、发展、解决的过程。这种过程，剧本通常以分幕、分场作为它的外在结构形式，其内部结构一般包括“开端、发展、高潮、结局”四个阶段。分析戏剧冲突，要弄清冲突发生的过程，把握冲突的缘起，冲突的发展，高潮是怎样形成，冲突又是怎样得到解决的。

（三）明确冲突的基本内容

一出戏往往涉及许多冲突，各种冲突之间往往互相牵连形成极为复杂的冲突网。作为观众，一是要尽快明晰各种人物的关系及各种冲突的缘起；二是要理清主次，抓住本质。如《雷雨》，出场人物不多，但关系错综复杂，戏剧冲突紧张激烈，主题思想独到深刻。欣赏该剧时，如果分不清主次，抓不住本质冲突，就很难把握作品的内容。

（四）分析冲突的内在结构

戏剧冲突是通过加工后的矛盾冲突，有些戏剧侧重于人物之间的外部冲突，有些戏剧侧重于人物的内部冲突，有的戏剧交织运用内部冲突和外部冲突。了解冲突的内部结构，可使鉴赏者更好地领悟艺术家的创作旨趣，并提高自己的鉴赏能力。

（五）探求冲突的性质和思想倾向

戏剧冲突的性质，往往包含了作者力图反映的社会生活内容；戏剧冲突之中，往往寄寓着剧作家强烈的情感倾向，只有有意识地探求冲突的性质和思想倾向，才能使戏剧艺术的审美认知功能得到充分的发挥。

二、透过剧情，解读人物

冲突是戏剧反映社会生活的基本手段。剧作家总是通过社会性冲突，展开故事情节，塑造人物形象，揭示戏剧主题。欣赏一出戏，分析一个剧本，除了准确把握戏剧冲突的性质，还要把握人物形象。

（一）从戏剧冲突分析人物性格

戏剧冲突就其本质讲就是性格冲突，这种冲突表现得越充分、越尖锐，人物形象也就越鲜明，也就越富有戏剧性。同样，“在有着鲜明的人物性格的那些地方，必定存在着戏剧冲突”（高尔基《论剧本》）。因此，阅读剧本研究人物性格时，一定要把人物置身于戏剧冲突中，分析其性格成长和发展以及它所反映的具有普遍意义的社会矛盾。

（二）从人物言行解读人物

人物的性格又是通过具体的言行表现的。如《茶馆》中茶客们喝茶，不同的人物的喝茶方式就不同：唐铁嘴流浪江湖，以算卦糊口，贫困寒酸，一生“偷喝”王掌柜的剩茶，常常趁人不防时端起茶杯“急饮”，属“牛饮式”，他喝茶是为了解渴；洋教徒马五爷，是上层社会的要人，终日养尊处优，游手好闲，他到茶馆多是沏上自带的名茶，喝茶时细细品味，他喝茶不是因为口渴，而是为了消遣，为了炫耀自己的悠闲和富有，从二人喝茶的动作中便可知晓他们的地位、处境和性格。

三、体味台词的表现力

剧本台词是戏剧重要的构成部分，体味台词的艺术表现力也是欣赏剧本时一个重要的内容。

（一）抓住人物身份，体味台词的个性化特点

人物身份不同，说话的方式、腔调也就不同。高度个性化的

猿

台词，不仅符合人物的身份、年龄、性别、职业、情趣、文化程度，显示人物的性格特征，而且还能反映人物之间复杂的关系，推动剧情的发展。

（二）抓住人物的内心活动，体味台词的动作性

李渔说：“欲代此一人立言，先宜代此一人立心。”（《闲情偶寄》）指剧作家只有善于揭示人物的内心冲突，写出他的心声，才能“立言”，才能有极强的动作性的戏剧语言。所以阅读剧本就要从人物内在感情出发，去寻找他在此时此地为什么说出这样的语言的缘由，去体味人物语言与内心活动、形体动作又是怎样紧密地融合在一起的，从而去体味语言的动作性。

（三）品味潜台词

潜台词是藏在字面下没被角色说出来，但读者可以悟到它存在的台词，也就是“言外之意”。这个“意”就是作者有意把台词写得含蓄精练，留有余地，耐人寻思，让读者去想象、补充人物的真实意图或内心活动，为演员的表演、导演的设计提供艺术创造的广阔天地。演员掌握了“潜台词”，才能说好“台词”，读者只有读懂“潜台词”，才能准确地了解人物丰富复杂的内心活动，看得出人物行动的方向和目的。

例文：

“那——那天上的雷劈了我”

——谈四凤

钱谷融

在《雷雨》初版本的序言中，曹禺曾说，他在《雷雨》中所显示的，只是他所觉得的天地间的“残忍”。他并且说，这种自然的“冷酷”，四凤与周冲的遭际最足以代表。的确，从整个剧情看来，“天地”真大有如老子所说的“以万物为刍狗”的味道。所有的剧中人，都不过是这个“残忍”、“冷酷”（即老子所

谓“不仁”)的“天地”的牺牲品罢了。被拨弄得最厉害的自然
是侍萍。三十年前自己所遭受过的一切，三十年后竟又在自己女
儿身上重演。更其残酷的是，女儿所爱的竟会是她自己的亲生儿
子，她女儿的异父哥哥！蘩漪的遭遇又何尝不惨，这样一个
“心比天高”的女人，竟落入了周朴园的魔掌，受到周家两代人
的欺侮。她为了要报复，要作“困兽之斗”，最后竟把自己仅有的
的一个儿子的年轻的生命也活活的葬送了。

这几个人中，侍萍的身世最令人悲愤、不平；蘩漪的遭际，
也很惹人同情、伤叹；而四凤与周冲的死亡，则尤其使人无限的
惋惜与哀痛。所有这些人，尽管我们对待他们的态度会有许多的
不同，他们在我们身上所激起的感情也会是各种各样的，但她们的
命运，却都深深的打动了我们，都不能不引起我们的深思。事情
为什么竟会这样的悲惨？难道这真是所谓天地间的“残忍”
和“冷酷”吗？然而天地何知！或者这仅仅是出于作者的编造，
是他故意利用许多偶然的巧合，凑成这样一出离奇的乱伦悲剧来
耸人听闻的吗？然而，作品中所出现的种种复杂曲折的情节，尽
管有很多巧合的成分，有很大的偶然性，但又有哪一点是不合乎
生活的逻辑，是缺乏必然的基础的呢？它们虽然常常出于我们的
意料之外，却又无一不在生活的情理之中。在整个事件的背后，
都隐伏着社会的、阶级的根源。从剧中人的错综复杂的关系之
中，从一连串的惊心动魄的矛盾冲突之中，都暴露出那个不合理
的社会的罪恶。这一出惨绝人寰的悲剧，完全是那个人压迫人、
人剥削人的社会制度造成的。在看过这出悲剧以后，人们的愤怒，
人们的火样的憎恨之情，决不会冲着无知的苍天或者并不存在
的命运去发泄，而是强烈地集中在周朴园以及周朴园所代表的
那个社会身上的。

事情难道不是这样的吗？

就拿四凤来说吧。她年轻、美丽，而又是那么的善良、纯

洁。她非常爱她的妈妈，真心诚意的愿意听妈妈的话，做妈妈的好女儿。但她究竟年轻，渴望着过美好的生活，又一点不懂得社会的险恶。尽管妈妈不愿意自己帮人，但既然周公馆能使她吃得好，穿得好，比家里舒服得多，她也就不惜违背妈妈的意愿，乐意让爸爸把自己送到周公馆来了。结果却在这里碰上了周萍，铸成了这样一个无可挽回的大错。周萍既然并不是个一眼就可看穿的坏人，在他身上不但多少总还应该有一些年轻人所应有的活泼的朝气，而且如我们在别处所说，他还显然是受过一些“五四”精神的熏陶的，那么，四凤之竟会爱上周萍（说得恰切些是竟会接受周萍的爱），是并不奇怪，也是无可责备的。她当然知道，由于地位的悬殊，她跟周萍的关系，是充满着风险的。但在这类事情上，一点风险又算得什么？它是决阻挡不了两颗年轻的热情的心的接近的。但现在摆在她面前的问题是妈妈就要回来了。这是即使她高兴，又使她感到恐惧的事。她与妈妈已经分别壹年多了，她是多么渴望着能早一点见到她呵！但她又实在有点怕同她见面。她简直不能想象，她将怎样面对妈妈那充满爱抚的、注视的眼光，——要知道，她已经有了三个月的身孕了！何况她爸爸鲁贵又忽然告诉她说，周公馆的太太——她的女主人蘩漪，带信要她妈妈到周公馆来有事面谈。还说，说不定有辞退她的意思。这真是多叫人烦扰和恐惧的事！

同妈妈终于见面了，短暂的久别重逢的喜悦，立即为一连串的不幸事件所粉碎。到这一幕终了时，她连同她的爸爸鲁贵已被周家宣布辞退了。辞退的原因，她只知道是由她的哥哥而起，但实际原因要比这复杂得多。在这之前，蘩漪早已把同样的意思通知了她的妈妈，原因也完全与她哥哥无关，而倒是如她爸爸早先所告诉她的那样，纯然是由她自己而起。不管事情的真相究竟怎样，总之她已被辞退了，而周萍也在明天一早就要动身到六百里的矿上去，他们两人的关系看来将就此完结，万难再行继续下

去了。周萍要求让他当夜再来见一次面，四凤虽然因为怕被母亲察觉，坚决叫他不要来，最后却还是同意了。因为她还没有放弃要周萍把她带走的希望，她还想作一次最后的恳求。

在周萍到来之前，中间忽然又插进了周冲的来访。侍萍在和蘩漪谈过话以后，本来就对四凤有点不大放心。周冲的到来，更引起了她的极大的疑虑与不安。她刚从张大婶家回来，就看到了家门口停着的周冲的洋车，接着又看到四凤送周冲出去。鲁大海又告诉她，他回来时看到四凤在跟那个二少爷谈天。她内心真是紧张恐慌极了。在四凤回到屋里后，两人间的一段对话是写得十分扣人心弦的：

鲁四凤摇妈，（不安地）您回来了。

鲁侍萍摇你忙着送周家的少爷，没有顾到看见我。

鲁四凤摇（解释地）二少爷是他母亲叫他来的。

鲁侍萍摇我听见你哥哥说，你们谈了半天了。

鲁四凤摇您说我跟周家二少爷？

鲁侍萍摇嗯，他说了些什么？

鲁四凤摇没有什么！——平平常常的话。

鲁侍萍摇真的？

鲁四凤摇你听哥哥说了些什么话？

鲁侍萍摇（严肃地）凤儿。（盯着鲁四凤）

鲁四凤摇妈，怎么啦？

鲁侍萍摇妈是不是顶疼你？

鲁四凤摇您为什么说这些话？

鲁侍萍摇那我求你一件事。

鲁四凤摇妈，您说。

鲁侍萍摇你得告诉我，你跟周家的孩子是怎么回事？

鲁四凤摇哥总是瞎说八道的——他跟您说了什么？

鲁侍萍摇不是，他没说什么，妈要问你！（远处的雷声）

鲁四凤摇妈，您为什么问这个？我不跟您说过么，一点也没有什么。妈，没什么。

四凤送走周冲回来，没想到妈已经在屋里了。不免有一点不安。但她不愿让妈妈看出她的不安，装着很平常似的招呼了一声：“妈，您回来了。”侍萍早就在怀着激动焦虑的心情等着四凤回来，四凤的不安当然逃不过妈妈的眼睛。她冷冷地回了一句：“你忙着送周家的少爷，没顾到看见我。”意思是：你一心都在周家少爷身上，哪里还想得到我这个妈！四凤当然听得出妈话中的刺，觉察到妈对自己的怀疑和不满。连忙解释说：“二少爷是他母亲叫他来的。”意思说：他跟我没关系，你不要瞎猜疑。这样的解释当然不能使侍萍放心。她想：这孩子为什么这样急于为自己撇清呢？这反而只有更增加了她的不安。就更逼进一步地说：“我听见你哥哥说，你们谈了半天了。”前面鲁大海只是告诉侍萍，他回来时看到四凤在跟周冲谈天。这里她却有意说：“你们谈了半天了。”潜台词是：孩子，你不用瞒我了，你跟周家少爷之间究竟是怎么回事，快告诉我吧。在四凤呢，她跟周冲之间的确并没有什么，她本来完全可以泰然处之。但她心里压着周萍的事，生怕妈妈已经知道了，何况妈妈又跟蘩漪谈过话，更叫她恐慌。不由得问了一句：“您说我跟周家二少爷？”这本来是无需问得的，刚才来的是周冲，她们一直在谈的也是周冲，就连侍萍所转述的鲁大海的话，说的也是周冲。但因为她自己心里有疙瘩，就不禁发出了这样一个毫无必要的怪问题。要不是作者深入人物的灵魂，洞悉她内心的奥秘，是决写不出这样的台词来的。曹禺的剧作之所以那样耐人寻味，经得起反复的推敲、咀嚼，就在这些地方。而迄至现在为止，侍萍也一直只是猜想四凤跟周冲之间可能有一点点什么，而毫不怀疑到她跟周萍之间的关系。因此，四凤的这句奇怪的问话，并未引起她的特别注意。只是进一步追问她周冲究竟跟她说了些什么。而四凤则只是

一再重复着说：“没有什么”，“他没说什么”，“一点也没有什么”。要说她跟周冲之间的关系，那的确是没有什麼，一点也没有什麼。但现在问的是周冲究竟跟她说了些什么？那就决不是“一点也没有什么”，也决不是只是说了一些“平平常常的话”。因为周冲的那些话，实在太不平常了，不平常得甚至四凤都不大能够理解。什么“……在一个冬天的早晨……在无边的海上……有一只轻得像海燕似的小帆船……斜贴在海面上飞，飞，向着天边飞……我们坐在船头，望着前面，前面就是我们的世界。”等等，等等。四凤为什么不把这些告诉妈妈呢？而且周冲还曾明白的向她求过爱，表示愿意帮她上学，要同她结婚。这些侍萍早已从蘩漪口中听到过了。而她现在却一句也不提，这不是明明在对妈妈撒谎吗？叫侍萍怎么能不愈听愈起疑，愈听愈着急呢？而四凤也奇怪，就她跟周冲的关系而论，这些完全可以照实讲出来，讲清楚了，真是一点也没有什麼。可她就是咬紧牙关，一个字也不提。这又是为什么呢？无非又是为了她跟周萍的事。侍萍现在一再追问的尽管是她跟周冲的事，而她脑子里所想的，所十分恐惧的，却尽是她跟周萍的事，所以她一面回答妈妈说，自己跟周家的孩子一点也没有什麼，而一面说着说着，忽然又要向妈妈表白：“我不是跟你说过，这两年，我天天晚上——回家的？”要说清楚她跟周冲之间的关系，根本不必牵扯到什么晚上不晚上的问题。这些地方都表明，四凤毕竟是个天真、善良的姑娘，她觉得自己做错了事，不敢对妈妈讲。但这件事又偏偏老是在心里压迫着她，使她的舌尖不由自主的要把它泄漏出去。她既不善于说谎，更不愿意向妈妈说谎。但她又最怕伤妈妈的心。她跟周萍的关系如果让妈妈知道了，妈妈不知道会多么伤心。所以她死也不敢向妈妈承认，就只好用一些谎话来搪塞了。她不知道这些谎话非但不能掩盖她想要掩盖的东西，反倒不自觉地自动把它们透露出来了。因为侍萍跟她谈的明明是周冲的事，而她的这些谎话，

却并不是因周冲而发，并不是为了掩饰她跟周冲的关系而说，而都是为着周萍。尽管侍萍当时还完全不知道四凤跟周萍的关系，但四凤并没有向自己说真话这一点是决瞒不过像侍萍这样一个十分热爱和了解自己的女儿的妈妈的。因此，通过这一段对话，非但没有能使她放心，反而只有更增加了她的不安。紧接着，就出现了逼四凤起誓那个场面：

鲁侍萍摇凤儿，我要你一辈子不见周家的人造

鲁四凤摇好，妈！

鲁侍萍摇（沉重地）不，要起誓。

鲁四凤畏怯地望着鲁侍萍的严厉的脸。

鲁四凤摇这何必呢？

鲁侍萍摇（依然严肃地）不，你要说。

鲁四凤摇（跪下）妈，（扑在鲁侍萍身上）我——我说不了。

鲁侍萍摇（眼泪流下来）你是要伤妈的心么？你忘记妈这一生为着你……（回头哭泣。）

鲁四凤摇妈，我说，我说。

鲁侍萍摇（立起）你就这样跪下说。

鲁四凤摇妈，我答应您，以后我永远不见周家的人。

雷声滚过去。

鲁侍萍摇天上在打着雷。你要是以后忘了妈的话，见了周家的人呢？

鲁四凤摇（畏怯地）妈，我不会的，我不会的。

鲁侍萍摇孩子，你要说，你要说，你要是忘了妈的话……外面的雷声。

鲁四凤摇（不顾一切地）那——那天上的雷劈了我。

雷声轰轰。

鲁侍萍摇（抱着女儿）孩子，我的孩子！

妈要她一辈子不见周家的人，这在她当然是难堪的，做不到的。但为了让妈妈放心，她也就随口答应了。但想不到妈妈竟还要她起誓。起誓，在当时，特别在像侍萍和四凤这样的人的头脑里，是件十分严重的事。这她就不能随随便便的答应了。因此她只得说：“这何必呢！”可侍萍一点不让步，非要她起誓不可。她急得只有向妈妈跪下了，难过得扑在妈妈的身上，老老实实地向妈承认：“我——我说不了。”侍萍这下完全明白了，她的疑惧证实了：这孩子跟周家的少爷之间确是有事！侍萍是个过来人，她当然懂得四凤的痛苦，要她发这样的誓，是很有点残忍的。但三十年来的惨痛教训，又使她不能不狠一狠心，不管怎样也要把孩子从危险的道路上拉回来。对四凤来说，她跟周萍的关系已经是这样的深，要她把他永远丢开，实在是难以做到的。但她又是那样爱她的妈妈，使妈妈伤心，又是她怎么也受不了的。所以她一直在这个两难的境地中挣扎着，希望能够既不伤妈妈的心，也不必发那个可怕的誓，但是侍萍出于对女儿的爱，出于一个母亲的严肃的责任心，却一点也不肯放松，非逼着四凤起誓不可。于是四凤就只得顾一切地发下了那个可怕的誓言：“那——那天上的雷劈了我。”说完了就扑在妈妈的怀里哭了起来。而侍萍也难过得只有抱着四凤呻吟着：“孩子，我的孩子！”观众们这时坐在剧场里，也不由得紧张得气都喘不过来，台上的两颗心，在被撕裂着，台下的千百颗观众的心也同时在被撕裂着。

19世纪英国作家托马斯·德·昆西把文学分做知识的文学和力量的文学两大类，像《雷雨》这样的作品，无疑是属于力量的文学一类的。面对这样的作品，谁还能漠然无动于衷呢？侍萍与四凤是那样的善良，可又是这样的无知，四凤渴望着爱情，渴望着能过幸福的生活，可她还是个涉世未深的孩子，她还一点不懂得社会，不了解人生。侍萍虽是历尽艰辛、饱经沧桑，深知社会和人生的险恶，但她也一点不懂得这社会和人生为什么会这样的

猿园

险恶。为什么周朴园他们做尽了坏事，却仍能这样体面显赫，自己一生受尽了凌辱折磨，今天却还得眼看自己的女儿又面临一个危险的深渊？这一切究竟是为了什么？她无法回答。只能怨天“残忍”，怪命“不公平”了。她以为叫女儿发了誓，就可以把女儿从深渊边拉回来，不让她跌下去了。她和四凤竟会这样的愚昧无知，真使我们万分痛惜，无限懊恨。但这并没有减少我们对她们的同情，而是只有更增加了我们对那个社会和那个社会的代表人物如周朴园之流的痛恨。侍萍和四凤的不幸，是他们造成的；侍萍和四凤的无知，也是他们造成的。要结束侍萍和四凤的不幸生活，要改变她们的无知状态，就只有推翻那个社会，打倒周朴园这样的剥削阶级才能做到。这就是我们从《雷雨》这一剧作所得出的结论，也就是《雷雨》的作者所要传达给我们的他的强烈的愤懑之情。

当然，四凤虽然是那样的善良、纯洁，那样的值得人同情，但她毕竟是生长在过去那个时代和社会里的，她虽然出身于劳动人民的家庭，但她并不能够逃出那个时代的风尚习俗和摆脱那个社会的统治阶级所灌输给她的一套思想准则。特别是在周公馆生活的两年多里，耳濡目染，更使她沾染了一些地主阶级的腐朽东西。例如她对周公馆的奢华生活的欣羨与留恋，她对周家的主人們的过分的尊敬和轻信，就是明显的例子。所以当她和她分别了两年的哥哥鲁大海重新见面时，两个人都有点失望地感到对方变了。两个人的这种感觉，应该说都是既真切而又正确的。两个人的确都变了，而且是朝着两个不同的方向在变。而从这种不同的变化中，我们也都可以看到环境的作用，看到社会的阶级的影响。鲁大海当了煤矿工人，生活在工人阶级的队伍里，对资本家对他们的压迫剥削，对当时那个社会的丑恶本质，感受和理解就比较深切。四凤长期生活在地主资本家的公馆里，经常照拂和指引她的又是鲁贵那样的父亲，那个十分爱护自己并具有劳动人民

的高贵品质的妈妈，又远在八百里之外。她身上所起的变化，就自然只能叫鲁大海感到失望和不满了。这许多地方都显示出，《雷雨》的现实主义的成就的确是相当高的。这不仅要求它的作者必须忠实于生活，并且必须有一个相当进步的立场，否则，是决不可能取得这样高的思想艺术成就的。

我觉得，国内学术界过去也许是受了曹禺自己的一些不很恰当的说法（部分地也是由于曹禺的自我谦虚）的影响，对他当时世界观中的消极的东西看得多了些，而对他所站的进步立场，对他的强烈的民主主义和人道主义的思想感情（这种思想感情同当时人民革命的方向是完全一致的）对他的作品所起的良好作用，则相对地有所忽略甚至有意加以贬低。这种现象的产生，同时也是与许多人都习惯于脱离当时的现实条件，教条主义地用一个抽象的无产阶级的思想政治标准来要求一切作家和一切作品的现象相关联的。但大家又无法抹杀《雷雨》长时期来都受到人民群众的广泛欢迎这一事实，因此，在对这一作品的评论上，就常常出现把世界观和创作方法、思想性和艺术性加以割裂的现象。曹禺当时当然还不是个马克思列宁主义者，他的立场与无产阶级的立场之间，还存在着相当长的距离。但这决不排斥他的思想感情，他的斗争目标，与无产阶级所领导的革命方向的一致性。这就保证了它能够写出有巨大进步意义的作品来的现实可能性。不承认这一点，就会对他的作品的进步意义估计不足。但从另一面来说，《雷雨》的艺术成就虽然是很高的，但它的高度也决不会超出他当时世界观的水平所能容许的范围，决不能不受他的世界观的制约。因而不看到他世界观的弱点给予他作品的消极影响也是不对的。而过去，在我们的评论界却的确存在着这样两种错误倾向：一种是过低估计曹禺当时世界观的水平，因而也贬低甚至抹杀他的作品的进步意义。另一种是完全脱离世界观来谈他的作品的艺术成就，仿佛艺术与思想纯然是两回事。今天，我

猿園

觉得应该是到了改变这两种错误倾向的时候了。

灵苑年 远月 ~ 苑月 写于上海、苏州。

选自《文学评论》灵苑年第猿期，作者另外几篇《雷雨》人物谈：谈周朴圆和蘩漪的发表于《文学评论》灵苑年第员期，谈周冲的发表于《文艺红旗》灵苑年苑愿月合刊，谈周萍和鲁侍萍的发表于《文艺论丛》第苑辑和第怨辑。

异髹剧本的写作

这里主要谈话剧的写作。

话剧剧本通常包括以下的组成部分：（员）舞台说明。舞台说明是戏剧艺术特有的一种形式，是剧本里塑造人物形象、表现戏剧主题的一种辅助手段。由于舞台说明的内容、形式和作用不同，可将其分成三种类型：粤 布景说明。对舞台美术（如灯光、布景、道具）、环境（时间、地点、景物）、音响效果等的说明介绍。在剧本中常用半个方括号标示。这类舞台说明对故事所反映的背景——自然和社会的都作出明确交代，使读者能通过这种典型环境，深入理解人物的典型性格。月 人物介绍。包括人物表、人物衣着、穿戴、肖像、性格特征、人物上下场及幕启幕落时人物的表情动作等等的说明介绍。悦 舞台提示。对人物在演唱或对话时的动作、表情、心理活动等方面的提示，意在帮助演员体会角色，从而更准确、真实地表现人物。这种提示常常是用极为精确、简洁的词语表示，为演员创造角色留有余地。在剧本中多用一对圆括号标示。这些说明性语言，是为了给导演、演员以必要的提示和启发，是塑造戏剧人物的一种辅助性手段。但它不同观众见面，对观众不起直接作用。（圆）台词。台词包括对话（对白）、独白、旁白。粤 对白是指人物对话的一种道白方式。它在展示人物性格，推动剧情发展和表现主题思想诸方面

起着很重要的作用。在话剧中，对话居于主导核心地位，独白、旁白只是在必要时才用。月 独白是人物内心的表白，是揭示人物心理活动的一种必要手段。悦 旁白是指剧中人物背着同台的其他人物面向观众表达自己的想法和内心活动而说的话。

剧本的写作，通常要注意以下几点：

一、创造特定的戏剧场面与戏剧冲突

戏剧场面既是戏剧情节最小的艺术单位，也是戏剧文学写作者涌现创作灵感时的最初形式。一个非常有“戏”的场面常常是戏剧文学作者萌发创作动机、展开剧本构思的最初契机。作者掌握了某个人物在某个特定的场合做了某些事，了解了某种意外的或正常的后果，这个场面给作者留下了深刻的印象。这个最初的印象促使他展开联想，他联想了此人此事此境之前的情形，也联想了此人此事此境之后的情形，于是连成了一个较为完整的故事。戏剧剧本的写作，常常就是以最初那个场面印象为核心衍生裂变而成。戏剧文学作者可以从锻炼感受有“戏”的场面入手来培养、提高戏剧文学的构思能力和写作能力。

在剧本创作中，戏剧场面、戏剧冲突、戏剧人物是互相融合、互相促进的。有时先发现特定的戏剧场面，再来梳理戏剧冲突，最后才把握、完善戏剧人物性格；有时，是作者先熟悉、把握了某个戏剧人物性格，然后为这个戏剧人物设置特定的戏剧情境、戏剧场面，如易卜生、契诃夫在剧本写作之前，常先写好详细的戏剧人物小传，才开始剧本写作，易卜生甚至说为了把握一个戏剧人物，花上一二十年的时间来酝酿。

有“戏”的场面，其实也就是有戏剧冲突的场面，真正有“戏”的场面，不是人物之间的表面化的大吵大闹，而是由人物性格所引发的性格冲突和心理冲突。

“没有冲突就没有戏剧”，戏剧冲突是形成戏剧性的一个重
獠踪

要因素。阿契尔在《剧作法》中指出：“冲突乃是生活中最富于戏剧性的成分之一，因而许多剧本——也许大多数剧本——事实上的确以某一种冲突为对象。”戏剧受舞台时空的限制，必须迅速展开尖锐的戏剧冲突，否则就无法引起观众的兴趣，因此，剧作家要在戏剧剧本中设计安排好戏剧冲突。

什么是戏剧冲突？德国美学家黑格尔认为：“戏剧诗是以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心。”^①他把戏剧冲突归结为“目的和性格的冲突”。法国戏剧理论家布伦退尔认为：“戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量之间的斗争。”他把戏剧冲突解释为“意志冲突”。美国戏剧和电影理论家劳逊把“意志冲突”解释为“社会冲突”，强调戏剧冲突的内容应该是有社会意义的。我们认为，戏剧冲突是在特定情境下由人物意志支配的动作所体现出来的，具有一定社会意义的人物性格冲突。没有意志，冲突无目的；没有动作，冲突无表现形式；没有性格，冲突缺乏独特性。而情境在冲突中具有制约性，它促使人物产生某种意志目的，人物为实现这一目的通过独特的方式（性格）而行动，构成戏剧冲突。

戏剧冲突主要表现为性格冲突。性格冲突既包括人物与人物之间的性格冲突，又包括人物各自的内心冲突。莎士比亚的《哈姆莱特》中哈姆莱特与克劳狄斯之间存在不可调和的性格冲突。哈姆莱特的意志决定他复仇的行动，然而他的性格的内在矛盾冲突又决定他在复仇道路上的行动的独特性。他灵魂高尚、思想深邃、情感强烈，但意志软弱，因而不能及时地把思想付诸实践。同样，在克劳狄斯身上也体现这种深刻的内在矛盾。他弑兄篡位，但内心受着良心的谴责，可又无法抛弃犯罪所获得的一切。人物的内心斗争构成性格的内部冲突。

① 《美学》第三卷下册第 100 页

把戏剧冲突理解为主要是人物的“性格冲突”，是要求剧作家在创作时把人物外部冲突和内部冲突结合起来，着力塑造好人物性格，使冲突双方都具备生动、丰富的个性，并通过他们之间的冲突揭示出具有普遍意义的社会问题。曹禺的《雷雨》既注意了人物之间的性格冲突（外部冲突）如周朴园与鲁侍萍、繁漪、鲁大海之间的矛盾冲突，又写出了人物内心的矛盾冲突（内部冲突），并将这两者有机结合起来，人物个性十分鲜明。请看其中鲁侍萍与四凤的一段对白：

鲁摇（果断地）嗯，我改主意了，我们明天就走。永远不回这儿来了。

四摇永远？妈，不，为什么这么快就走？

鲁摇你还要干什么？

四摇（踌躇地）我，我……

鲁摇不愿意早一点儿跟妈走？

四摇（叹了一口气，苦笑）也好，我们明天走吧。

鲁摇（忽然疑心地）孩子，你还有什么事瞒着我。

四摇（擦着眼泪）没有什么。

鲁摇（慈祥地）好孩子，你记住妈刚才的话么？

四摇记得住！

鲁摇凤儿，我要你一辈子不见周家的人！

四摇好，妈！

鲁摇（沉重地），不，要起誓。

四摇这何必呢？

鲁摇（依然严肃地）不，你要说。

四摇（跪下）妈，（扑在鲁妈身上）我……我说不了。

鲁摇（眼泪流下来）你是要伤妈的心么？你忘记妈这一生为着你……（回头泣哭）

四摇妈，我说，我说。

鲁侍萍害怕四凤重走自己的老路，因而毅然决定离开周家这是非之地。然而四凤却已背着侍萍跟周萍相爱，她不愿离开周萍，又深爱自己的母亲，不愿违拗而伤她的心。这里，母女之间的冲突是外部冲突，四凤内心的矛盾冲突是内部冲突。人物性格在种种冲突中很好地得到展现。

有些剧本中，由于只注重外部冲突忽视内部冲突，因而使冲突流于表面化。尽管台上人物又哭又闹，冲突看似尖锐激烈却不能吸引观众。

二、设置扣人心弦的戏剧情节

戏剧情节是指特定的场面中戏剧人物展开矛盾冲突的事件过程。在戏剧文学的审美特征制约下，戏剧文学的情节比小说情节更加讲究扣人心弦的冲突内容，更加讲究情节冲突的激烈、曲折的形式。

戏剧情节所涉及的戏剧场面、戏剧人物、戏剧事件并不多，但它却高度浓缩和概括了戏剧故事的内容和戏剧人物的特征。作者通常确立几个具有强烈戏剧冲突的场面，而把其他情节推到幕后。如易卜生的《玩偶之家》，娜拉与海尔茂长达愿年的生活，易卜生只用了猿幕戏来表现，而这猿幕戏的场面都集中在海尔茂的客厅里；在故事的时间长度上，易卜生只写了愿年来最后猿天的情景，愿年中的许多事件——娜拉借钱的真相，柯洛克斯泰与林耐太太的旧情，柯洛克斯泰过去和海尔茂的矛盾……易卜生都作了暗场处理。

在提炼精练情节和设置戏剧情节时，为了充分加强戏剧情节激动人心的审美效果，作者通常注意在戏剧情节发展中设置悬念和释消悬念。悬念是观众对戏剧人物命运、戏剧情节变化的一种期待心理。巧妙地制造悬念，让观众自始至终满怀兴趣地期待情节的发展，这是设计戏剧情节的一种基本技巧。许多有经验的戏

剧作者会机智地采用“误会”、“巧合”、“偶然”等方法设置悬念，然后又用“重复”、“对比”、“夸张”等方法重复悬念、强化悬念，让戏剧悬念最大限度地激活观众的兴趣，使戏剧情节产生震撼观众心灵的审美效果。

戏剧的悬念，实际上就是戏剧冲突发生、发展、激化和解决的过程，冲突激化、解决之时，通常就是悬念消解之时。

三、精心提炼动作化、个性化的人物语言

戏剧文学依靠戏剧人物自身的语言和动作来塑造戏剧人物形象，这一审美特征对戏剧文学的人物语言提出了较高的审美要求。这主要表现在台词的动作性，个性化。

戏剧是动作的艺术，没有动作，就没有戏剧。黑格尔曾经说过：“能把个人的性格思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^①亚里士多德指出：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的动作的摹仿，它的媒介是语言……摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”^②戏剧艺术对动作的重视决定戏剧语言必须具有动作性。那么，怎样的戏剧语言才具有动作性呢？

（一）能够推动剧情发展，激起矛盾冲突

人物的对话反映人物的意图，并影响对方，促使对方对这种影响作出反响。话剧《霓虹灯下的哨兵》陈喜被南京路上的香风腐蚀，嫌前来探亲的妻子土气，急不可耐地催妻子回去，又不好明说。春妮从沉浸在久别重逢的幸福中逐渐醒悟，并竭力了解陈喜的真正原因。双方的对话不仅反映人物内心动作，而且跟外部行动结合起来，推动了情节的发展。

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第 344 页

② 《西方文论选》上卷第 24 页

陈喜摇 你不想妈妈？

春妮摇 想。

陈喜摇 你打算什么时候回去？

春妮摇 你叫我什么时候回去，就什么时候回去。一切听你的。

陈喜摇 情况你都看见，紧张得很，恐怕我没时间陪你玩。

春妮摇 我都想过了。看你工作忙，本想看看你就走，可又好像有许多话要说。

陈喜摇 什么话？说吧。

春妮摇 守着你，又好像没有什么话好说了。（笑了）

陈喜摇 春妮，我看你明后天就走吧，好不好？

春妮摇 你这话是真的？

陈喜摇 真的。部队刚进城，我怕别人万一有意见。等安定下来，我回家看你。

春妮摇 喜子，你，你……

陈喜的话对春妮有很大的冲击力，终于导致双方关系的破裂：

陈喜摇 不行，我要走了。（站起来）

春妮摇 你等等。（跟着站起来）

陈喜摇 来不及了！（一把将线扯断）

春妮摇（提着断了线的针，黯然）你……陈喜！

陈喜摇（停步，回头）春妮，怎么啦？我句句都是好话。我不能上哪都把你带在身边，特别在大庭广众面前。不回去，你就在屋里呆着，千万别上大街。

摇摇摇（春妮感到意外的震惊，以异样的眼光盯着陈喜。）

陈喜摇 瞧你，别生气了。我就回来！（招招手）回头见！

(下)

春妮摇陈喜！……（捂脸扑到陈喜床上）

(二) 能揭示人物内心动作

人物的舞台动作包括外部动作和内心动作，且内心动作往往是外部动作的动力。只有准确地把握人物的内心动作，才能使外部动作合情合理。

在话剧中，台词是体现人物内心动作的主要手段。曹禺的《雷雨》中周朴园逼繁漪吃药一节，人物的对话深刻地反映了他们的性格特征和内心的情感。

周朴园摇（冷峻地）繁漪，当了母亲的人，处处应当替孩子着想，就是自己不保重身体，也应当替孩子们做个服从的榜样。

繁漪摇（望望周朴园，又望望周萍，拿起药又放下）不！我喝不下去！

周朴园摇萍儿，劝你母亲喝下去。

周萍摇爸！我——

周朴园摇去，跪下，劝你的母亲。

周萍摇（走至繁漪前，向周朴园，求恕地）爸爸！

周朴园摇（高声）跪下！

摇摇摇摇（周萍望着繁漪，繁漪泪痕满面。周朴园气得发抖。）

周朴园摇叫你跪下！

摇摇摇摇（周萍正要跪下。）

繁漪摇（望着周萍，急促地）我喝，我现在喝！（喝了两口，眼泪又涌出来，望一望周朴园的峻厉的眼和苦恼的周萍，咽下愤恨，一气喝下）哦……（哭着，由右边饭厅跑下。）

周朴园逼繁漪吃药，显示他的专制蛮横。繁漪在反抗时对周

萍有所期待，为了不使周萍难堪，繁漪喝下了药，但内心的痛苦，对周朴园的仇恨，对周萍的失望、埋怨却是可想而知的。

戏剧语言不仅要具有动作性，而且还要反映出人物个性，符合人物的身份、性格、年龄，人物所处的特定的环境。在曹禺的剧本中，人物对话极富个性化。如《日出》中李石清在潘月亭危难时要挟潘，由银行小职员升到经理；潘忍气吞声，在自以为稳住阵脚时向李肆意报复，并在准备解雇李之前百般羞辱他。李了解自己的危险处境却并不像黄省三一样去自杀，而是伺机反击，作最后的挣扎。请看他们的对话：

李石清摇经理，您这是何苦呢？圣人说过：“小不忍则乱大谋。”

潘月亭摇我想我这两天很忍了一阵。不过，我要跟你说一句实在话：我很讨厌一个自作聪明的人在我面前多插嘴，我也不大愿意叫旁人看我好欺负，以为我甘心叫人要挟。最可恶的是行里的同人背后骂我是个老糊涂，瞎了眼，叫一个不学无术的三等货来做我的经理。

李石清摇（狞笑）好了，这些名词字眼都无关紧要：头等货，三等货，都是这么一说，差别倒是很有限。不过，经理，我们都是多年在外做事的人，我想，大事小事，人最低应该讲点信用。

潘月亭摇信用？（大笑）你要谈信用？信用我不是不讲，可是要看对谁。我想我活了这么大年纪，我该明白跟哪一类人才可以讲信用，跟哪一类人就根本用不着讲信用的。

李石清摇那么，经理仿佛是不预备跟我讲信用了。

潘月亭摇（尖酸地）这句话真不像你这么聪明的人说的。

李石清摇经理自然是比我们聪明。

潘月亭摇那倒也不见得。不过我也许明白一个很要紧的小道理，就是对那种太自作聪明的坏蛋，我有时可以绝对不讲信用的。你知道你的太太跟你打电话了么？

李石清摇（眩惑地）我知道，我知道。

潘月亭摇你的少爷病得快要死了，李太太催你快回家。

李石清摇（怒日向潘月亭）我就要回去。

潘月亭摇那好极了。

人物的对话剑拔弩张，人物心理冲突十分尖锐，其不同的个性特点跃然纸上。

异 摇 戏剧小品的写作

戏剧小品是近年来新兴的一种戏剧艺术形式。它以短小精悍、贴近生活、形式活泼、演出简易而活跃在我国戏剧舞台上，深得观众的喜爱。因其短小，它便于初学者练习。

戏剧小品是由戏剧学校或剧团为培训演员的“元素训练”发展而来的。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中提到的“戏剧小品”只不过是培养演员心理技巧和想象力的训练手段，它具有真实性、片断性、非完整性、非文学性等特征，一般不具有观赏价值。后来，因其性质发生变化，戏剧因素增强，社会意蕴扩大、形式技巧不断丰富，成为我们今天所说的“戏剧小品”。

现在所讲的“小品”，实际上已是可以当众表演的“微型戏剧”。1980世纪80年代初，中央电视台春节文艺晚会相继推出《吃鸡》《考演员》《卖羊肉串》等戏剧小品，大大激发了广大观众的欣赏兴趣，从此戏剧小品演出一发而不可收，出现了像《超生游击队》《雨巷》《相亲》《又是秋叶飘落时》《芙蓉树下》

等优秀小品。

戏剧小品除了也具备戏剧艺术的一般的审美特征外，一个最突出的特点是它的“小而可品”。“小”是它的篇幅体制，是它的时空规范和情节容量，也是它鲜明的艺术个性和独特的舞台魅力所在。从选材上看，戏剧小品一般选取生活中的小事，一点趣闻、一点情怀、一点思绪、一点性格；从人物上看一般二、三个，最多也不超过四、五个；从形式上讲，演出时间一般在十几分钟左右；从内容上看，小品不宜负载过于严肃，过于沉重宏大的东西，不宜有复杂的背景及人物关系。

小品的小是与它的“可品性”相联系的。可品性要求小品具有较高的观赏性、较高的艺术品位。这种“可品性”，主要体现在对“情”“意”“谐”等的要求上。

“情趣”是戏剧小品的灵魂。写戏重在写情，无情不动人。剧作者要从平凡的生活小事中挖掘出人物情感内核，以人物的真情打动观众。如荣获首届全国小品赛一等奖的《芙蓉树下》就是以其无尽的情趣感染观众。

“意趣”是戏剧小品的立足点。戏剧小品虽不像一般戏剧一样要求有严肃深刻的主题，但它究竟反映了作者对生活的理解和态度，在给人以愉悦的同时，启发人们思考。陈健秋等创作的哑剧小品《塑》，篇幅短小，情节简单，没有对话和繁多的动作。剧中雕塑家雕塑完两件得意之作——男雕像和女雕像之后睡去了，两雕像竟活动起来，女雕像为男雕像解下蒙着双眼的手绢，双双翩翩起舞，并由试探、羞涩到互相倾诉爱慕之情……这时惊醒了雕塑家，两尊雕像吓得不敢动弹，保持互相搂着的舞姿。雕塑家见状妒火中烧，毁坏了男雕像，并向女雕像再三施礼，邀请她共舞。然而女雕像却纹丝不动，气得雕塑家又要捣毁她。这时女雕像的眼泪感动了雕塑家，他重新修复男雕像并亲自送到女雕像跟前，雕塑家也加入他们的舞蹈之中。作者以奇妙的想象构筑

全篇，给人以哲理的启迪。

“谐趣”则主要表现在一些喜剧小品或情境小品中。这类小品，往往以其机智幽默的话语、夸张变形的人物性格等引起人们发笑，在笑中带给观众一种审美愉悦。如黄宏、宋丹丹表演的《超生游击队》，以及赵丽蓉表演的《如此包装》，则以其机智的语言，精彩的表演，充满谐趣，令人捧腹。

小品这种情趣，意趣及谐趣并非互不相干，而是互相交融的。情中有意，情中有谐，谐中有意，只是侧重点不同而已。

小品往往动作性与叙述性并重。

一般的戏剧作品要求戏剧语言富于动作性，戏剧小品亦是如此。不仅作为舞台提示的叙述性语言要指明演员的动作、表情等，而且人物的对话、独白、旁白等也要尽量富于动作性，要能推动小品剧情的发展。一个人物的语言必须成为另一个人物反应的催化物。然而，戏剧小品的语言毕竟有别于一般戏剧语言，它还具有叙述性。一般的戏剧，对叙述性不十分重视。有的甚至十分讳忌叙述性的语言。小品因其短小，不可能在剧中原原本本表现生活，因此叙述性就成为其必不可少的手段之一。例如《补课情》中的人物的处境就是通过“造句”的形式叙述出来的。

杨春燕摇我们民办小学虽然设备很差，可是我们是县里有名的先进小学。

朱小乐摇牛老师不但关心师母和他们的小希望，而且很关心我们每一位同学。

摇摇摇摇（牛老师背上的小希望啼哭起来）

朱小乐摇老师，我敢说小希望不但哭了，而且肯定是要撒尿了！（众学生大笑）

杨春燕摇老师，我来造一个反映眼前现实的句子吧——今天，我们牛老师不但没有钱，而且快没有米下锅了……（难过地哽咽起来）

牛老师摇这个句子嘛……倒是的，但是……意义上差点……

对于小品而言，叙述性尤其显得重要。《芙蓉树下》中男女青年相爱的过程就是以女青年逼参军离家的男青年以回忆的方式叙述出来的。在叙述的过程中，人物的感情跃然纸上。

小品灵活自由，可写实，也可写意，写实处，人物呼之欲出，真切生动，让读者不知不觉地走入剧中熟悉的生活，感受剧作的启示；写意时，使人在动情的瞬间沉浸于小品的无穷的意蕴之中。小品可以戏剧性吸引观众，也可以用刻画人物闪光的一瞬感染读者，还可以用妙趣横生的语言令观众捧腹。它以形式灵活，手法多样，表演简便而具有顽强的生命力。

小品具有大众性，是“走下高台的艺术”。相对一般戏剧，小品大多取材于日常生活，抓住社会生活中的热点，或颂扬或嘲讽，以此表现普通人民群众的欢乐、痛苦、愿望和心理。对凡俗生活的关注，对普通人命运的关切，正是戏剧小品能够拨动千百万人的心弦的独特魅力所在。小品的大众性还表现在它以诙谐幽默富于地方特色的口语使观众倍感亲切。层出不穷的歇后语，俏皮话及合辙押韵的道白、唱词，常常给作品带来意想不到的喜剧效果。如《相亲》中人物的台词：

马丫丫摇小红她妈要走道，儿女们又捉又闹，死磨硬泡，哭丧报庙，寻死上吊。小红她妈一咬牙就趴了火车道。

徐老蔫摇这些儿女们都是大逆不孝！啊，兴他们年轻人亲亲热热又搂又抱，老年人就得干靠？他们是真对爹妈好，用不着给钱给物，煎汤熬药，痛痛快快，给人找个伴，这比啥都保靠。

小品的写作要点可概括如下：

一、以小寓大

小品的“小”决定了它不可能以宏大的气魄、尖锐复杂的矛盾冲突、个性鲜明而丰富的人物形象去吸引观众，因而必须在选材时选择“点”上的材料，匠心独运，达到“可品”这一要求。具体说来，戏剧小品在选材立意上要做到：

（一）抓住生活热点，贴近群众生活

小品只有反映出人们普遍关注的焦点、热点，才能深入人心，从而产生某种社会轰动效应。所谓热点，指千百万人在社会实践中自然形成的社会矛盾的聚合点，社会神经的兴奋点，它更多表现为从普通百姓日常生活中的琐事轶闻里，质朴地呈现平凡人的生活际遇，抒发真情实感。如小品《餐厅轶事》，未出场的经理吃喝不断，终于醉死在宴席上。经理夫人要请客的餐厅开个证明，以便弄个烈士家属，孩子将来考不上大学也好安排工作。具有讽刺意味的是，养猪的农民也来开证明，原来他因挑了该店的泔水回家喂猪，猪竟被醉死，防疫站非要他开个证明方能让卖。小品抓住现实生活中公款吃喝之风盛行这一社会现象进行辛辣讽刺，观众在畅快的笑声中宣泄了自己的感情。

（二）抓住动情点，写出喜怒哀乐

小品不宜负载过于沉重的东西，把小品搞成独幕剧或大戏。它适宜于撷取生活中的一点情趣，加以表现，使观众愉悦，品之弥甘，思之弥深。如《敬老院即景》，~~苑~~多~~园~~多岁的老人孤零零地栖身在市郊一所敬老院里，却无时无刻不关心儿女们。他在事实上打不出去的电话里吩咐老大写文章动脑筋要注意营养，不可舍不得花钱；要他劝做生意的老二不要赚黑心钱，并体谅老二的难处，要老大不要错怪老二；对老三更充满怜爱，说他生出来就碰上三年自然灾害，要上学碰上了“文化大革命”，该工作轮到上山下乡，改革了又把他的铁饭碗革掉。尽管老人在电话里一再说
源远

他在敬老院过得很好，其实他的晚景是凄凉的：拉扯大三个孩子，晚年老伴去世，自己得病却被儿子们挤到被称作“临终关怀”的敬老院不闻不问，可他还念念不忘儿孙们。难怪电话修理工听了都良心发现，迅速修好电话，告诉孩子他妈要去看望一趟老爹。小品以儿子们的无情衬出父爱的博大、无私。这难能可贵的情感深深地感动了观众。

（三）发掘闪光点，反映时代本质

小品虽小，但一滴水可以见太阳。小品只要能抓住生活中的闪光点，以小见大，也可以出现十分优秀的作品，它的表现力及给观众的思想启迪、艺术享受也可以达到很高的境界。如小品《糖葫芦》，卖糖葫芦的小贩把因有虫被中年妇女扔掉的糖葫芦用唾沫擦净重新插回车把，坑害顾客，谁知被小女孩发现。小女孩用七毛钱买下并把它扔进垃圾箱，令小贩难堪羞愧。在利欲熏心的小贩面前，小孩身上纯真可贵的人性之光更加耀眼夺目。

二、删枝削叶，抓住一个精彩场面

小品塑造人物，只着重突出人物性格的某一点，而不要求有性格完整丰满复杂的人物。如小品《归来》，陈翔第一次仗义救了一位年轻漂亮的姑娘萍萍，萍萍以身相许成为他的妻子，然而陈翔第二次救了另外一位同样年轻漂亮的姑娘时，萍萍却离他而去。小品通过萍萍前后不同的态度变化来反映社会上某类人物的某种心理，人物谈不上鲜明的个性，但对小品而言，这已经足够了。小品常运用夸张、漫画化手法，造成一种喜剧性的效果，如《餐厅轶事》，大吃大喝不仅醉死了一位经理，连吃泔水的猪都给醉死了。分析这些小品，我们可以看到，写小品，只要从生活中挖掘、提炼一个精彩场面就够了。

三、把握小品语言的特点

小品与一般文学作品不同，它必须在舞台上表演；它的篇幅短小，形式灵活，又与一般戏剧作品不同，因而在创作戏剧小品时，其语言要求也具有独特性。

（一）小品语言必须适合舞台演出的需要

小品归根结底还是一种舞台艺术，它的语言必须以是否能进行舞台演出来衡量。有一种现象值得注意，有些作品在供人们阅读时反应还不错，但一旦搬上舞台却神韵全失。为什么呢？其原因就在于作者在创作小品时，未能充分考虑到戏剧小品舞台演出的特殊性。我们在谈小品特征时，曾强调小品语言的动作性与叙述性。小品要把丰富的生活内涵凝聚在短短的一瞬之中，一些重要的情节必须通过人物的叙述性的语言交待出来，否则观众就不明就里。然而，这种交待切不可冗长繁杂，否则，既增加小品的篇幅，使小品不小，而且也容易使观众失去兴趣。

（二）小品语言应凝练，富于表现力

由于小品的“小”，它必须在有限的篇幅中提供给观众一种“可品”的内容，因此它的语言较一般戏剧作品更强调凝练，要求有极强的表现力。

小品不能依赖情节的复杂、动作的丰富等来刻画人物，只能借助于人物的对话、旁白或独白。应该指出的是，小品语言的个性化，与一般文学作品人物语言的个性化有所不同。小品语言往往代表的是某类人物的性格特点，不一定代表具体的“这一个”。如《提篮小卖》中丈夫的语言，反映的是教师中某类人物的性格；赵本山语言，反映的是东北某类农民的语言风格。

小品语言还要力求口语化。在小品的表演中，太深奥、晦涩难懂的语言不适宜于演员表演，观众亦无法理解和接受。

(三) 小品语言要力求诙谐幽默，富于民族风格和地方特色

小品不容许有太多的说教，它以轻松活泼、平易近人获得观众，在语言上，它要求富于幽默感。如《超生游击队》中关于生男生女有一段对话：

大哥摇谁让你不争气来的。

大嫂摇就好像都怪俺似的，人家都说生男孩生女孩老爷们是关键，你种的茄子能长辣椒吗？

大哥摇就你那破盐碱地种啥也不行。

源自地方戏曲的一些小品，其语言富于地方特色和民族风格，妙趣横生。如《高原谐谑曲》中女女因生生去董家沟相亲而生气，生生借故要女女帮洗一下汗衫：

摇摇摇（女女将衣服使劲甩远。）

生生摇（忙捞起）洗一下嘛！

女女摇不情愿嘛！

生生摇不情愿哩我自己洗，这好洗。搓上一两把就净了——
啊呀，这水清得朗朗的，里边还有些鱼不点儿，一个、两个、三个……啊呀，这狗儿还是一家人，婆姨汉两口子还领一个猴小子……

摇摇摇（女女偷笑。）

例文：

小摇雪摇花

于德义

摇摇时摇间：雪花纷飞的除夕之夜。

摇摇地摇点：小火车站候车室。

摇摇人摇物：欧阳——男青年。

摇摇雪摇花——小女孩。

（幕启。候车室里很冷清，远处传来火车启动声、鸣笛声。

欧阳枕着旅行背包蒙头躺在长椅上。雪花走进候车室，小脸冻得通红，扑打着身上的碎雪。）

雪摇摇走近长椅，轻轻推了推躺着的欧阳，怯怯生生地）
叔叔，我可以坐这儿吗？

欧摇摇（抬起头，看看雪花，不情愿地爬起来）坐吧。

摇摇摇（雪花在长椅的一边坐下。）

欧摇摇（点着烟，吸了几口，觉得无聊，想找个随便什么人聊聊，于是才想到了身边的小姑娘）小姑娘，上哪儿去啊？

雪摇摇哪儿也不去。

欧摇摇（一愣）哪儿也不去？你上车站来干什么？

雪摇摇不干什么。

欧摇摇（乐了）嗨！还挺冲的哪！小姑娘，你叫什么名字啊？

雪摇摇我不认识你，你怎么老和我说话？

欧摇摇（更有兴趣了）说说话，咱俩不就认识了。（扔掉烟头，伸出手）来，自我介绍一下，我叫欧阳。

摇摇摇（雪花沉默不语，审视着欧阳。）

欧摇摇下面该你自我介绍啦！我相信，你一定不愿当一个不讲礼貌的人吧？

雪摇摇（似乎有点信任欧阳了，不甚情愿地伸出手和欧阳握了握，赶紧缩回去）……我叫雪花。

欧摇摇噢！太美啦！雪花，你的名字谁给起的？

雪摇摇我妈。生我那天，正好下雪，我妈就说，叫雪花吧。

欧摇摇雪花，今天是大年三十，你一个人到车站干什么？

摇摇摇（雪花低头不语。）

欧摇摇和爸爸、妈妈闹别扭啦？

雪摇花摇才不是呢。

欧摇阳摇那……来接人？

雪摇花摇……嗯。

欧摇阳摇接谁？

雪摇花摇……妈妈……

欧摇阳摇她坐哪趟车？

雪摇花摇……不知道。

欧摇阳摇从哪儿回来？

雪摇花摇……不知道。

欧摇阳摇这就不好办啦……雪花，你来接你妈，你爸知道不？

摇摇摇摇（雪花摇头。）

欧摇阳摇（略带责备地）你这孩子，出来怎么不和家里人说呢？

雪摇花摇（爆发地）我和谁说啊！和墙壁说？和桌子说？和书包说？和我的小床说？

欧摇阳摇原来是这样……（奇怪地）雪花，大年三十，你爸上哪儿去啦？

雪摇花摇（委屈地）大人的事，我怎么知道？我敢问吗？

欧摇阳摇那你家里再没有别人啦？

雪摇花摇有。

欧摇阳摇谁？

雪摇花摇（低声）一个新妈妈。

欧摇阳摇谁？

雪摇花摇（赌气地大声）一个新妈妈！

欧摇阳摇（似乎明白了）噢，你亲妈妈和爸爸离婚啦……雪花，大人的事太复杂……你不懂。

雪摇花摇不，我懂。

欧摇阳摇唉，家家都有一本难念的经啊！

雪摇花摇叔叔，你也离婚啦？

欧摇阳摇（苦笑）叔叔还没结婚呢……雪花，快回家吧，你新妈妈等着急啦！

雪摇花摇她才不会呢！再说，她也不在家。

欧摇阳摇什么？她也不在家？

雪摇花摇两个人老打老打，打得我都烦死了。书看不下，功课也做不了……今天一大早，他们又打到一块儿去了……新妈妈哭着走了，我爸爸一跺脚，也摔门走了……家里只剩下我一个人……别人家好热闹啊！又放鞭炮，又吃团圆饭，可我一个人坐在屋里……后来，天黑了，我怕……我就到车站来了……

欧摇阳摇（激动地站起来，踱步）岂有此理！岂有此理！（突然想起什么）雪花，你家是不是离车站不远？

雪摇花摇嗯，隔三条马路。

欧摇阳摇对对对！白天、晚上都能听到火车声？

雪摇花摇你怎么知道？

欧摇阳摇你亲妈叫……

雪摇花摇王素珍。

欧摇阳摇对对对！王素珍。越说越对啦！（高兴地拉住雪花的手）雪花，总算找到你啦！

雪摇花摇（不解地）叔叔，这是咋回事啊？

欧摇阳摇（拍拍自己的脑袋）怪我！怪我！雪花，你欧阳叔叔是个马大哈。我和你妈一个单位，这次临出差的时候，你妈让我来看看你，还给我详详细细地画了一张图。可到了这儿，怎么也找不到了，真没想到还能碰上你。啊呀！真是太好啦！你看，这是你妈带你给的。（从旅行背包里掏出水果、易拉罐饮

料等各种食品)给!(塞给雪花一罐饮料)

雪摇花摇叔叔,你……糊弄我……

欧摇阳摇不,不,雪花,这是真的!真的!我又不傻,干吗把这么多好吃的东西,给一个不认识的孩子吃呢?雪花,叔叔要坐的车还来不了呢,咱俩就在这儿过年啦!你说,好不好?

雪摇花摇(含糊地)好……

欧摇阳摇今晚的宴会,由你主持啦!

雪摇花摇叔叔,你……真的认识我妈妈?

欧摇阳摇这还有假?李素珍——

雪摇花摇王素珍。

欧摇阳摇看我这臭嘴,一高兴就不利索。王素珍、王素珍!你妈可想你啦!

雪摇花摇我也想她……可想死我了。

欧摇阳摇好啦!今晚我代表妈妈,和她心爱的小雪花,共庆新春佳节。

雪摇花摇欧阳叔,谢谢你……(哽咽)我永远永远不会忘记你的……

欧摇阳摇哎,雪花,今天是年三十,应该高兴。来,给叔叔唱个歌。

雪摇花摇(想想,用《小白菜》曲调唱)

摇摇摇摇摇小雪花呀当空洒,

摇摇摇摇摇飞到海角与天涯;

摇摇摇摇摇人家过年好热闹,

摇摇摇摇摇我家过年老打架——

欧摇阳摇(摇头)不好,不好!雪花,瞧叔叔的。(学报幕员)雪花、欧阳喜相见,二人席地来过年,桔子、香肠、易拉罐,边吃边谈边表演。下一个节目,舞

蹈；表演者：二十一世纪著名舞蹈家，一颗耀眼的新星欧阳先生。（跳起古怪的踢踏舞）

摇摇摇摇（雪花终于露出了笑容。）

摇摇摇摇（欧阳拉过雪花又跳又唱。二人跳累了，坐下休息，吃着喝着。）

雪摇花摇欧阳叔，我有个问题。

欧摇阳摇请问吧。

雪摇花摇你能说真话吗？

欧摇阳摇在美丽天真的小雪花面前，任何人都会失去撒谎的勇气的。

雪摇花摇那我问啦。叔叔，你为什么大年三十，一个人外出呢？

欧摇阳摇这……能换一个问题吗？

雪摇花摇不行。

欧摇阳摇（黯然地）我……失恋了……

雪摇花摇（不解）失恋了？

欧摇阳摇就是和我女朋友分手了——严格地说，是她和我分手了。

雪摇花摇你难过吗？

欧摇阳摇有那么一点儿……不，说真话，非常难过。我们俩从小就是同学，长大了就好上啦。我是个地质队员，长年在野外。这次休假，我来看她，她给了我一张纸条，上面写着八个字：“要爱情，还是要事业？”

雪摇花摇叔叔，你怎么回答的？

欧摇阳摇两样都要。（感叹地）可世界上哪有那么多两全其美的事……

雪摇花摇你们就分手了？

摇摇摇摇（欧阳点点头。）

雪摇花摇（气愤地）她不是一个好阿姨。

欧摇阳摇不，她是，是一位好阿姨，是一位难得的好阿姨……

雪摇花摇……叔叔，我好吗？

欧摇阳摇当然好啦！

雪摇花摇你喜欢我吗？

欧摇阳摇当然喜欢。你那么纯洁可爱，谁不喜欢？

雪摇花摇那你能等我吗？

欧摇阳摇（奇怪地）等着你？

雪摇花摇对，等我十年。

欧摇阳摇（还不解）等你十年？

雪摇花摇（非常认真地）等我长大了，我和你好，咱俩结婚。

欧摇阳摇什么、什么？（笑了）……

雪摇花摇到那时候，我会在家里等你。不管你上哪儿，哪怕你上月球，我都等你。

欧摇阳摇（收起笑容，感慨万分地）雪花，你让我说啥好呢……

雪摇花摇啥也不用说，点点头就行。

欧摇阳摇雪花，我……谢谢你了，可你毕竟还是个孩子呀！

雪摇花摇我会长大的。我得提前和你说好，要不，别人该把你抢走啦！

欧摇阳摇又说孩子话了。

雪摇花摇（不满地）欧阳叔，我是很认真的。十年以后的大年三十，你得到这儿来——不管你到哪儿都得来！

摇摇摇摇（欧阳看着雪花，摸摸她的头，苦笑着摇摇头。）

雪摇花摇（恳求地）你得答应我！

欧摇阳摇（不忍心拒绝，点点头）好……我答应你。

雪摇花摇拉钩儿！

欧摇阳摇拉钩儿……（伸出食指）

雪摇花摇（与欧阳拉钩儿）拉钩儿上吊，一百年不准变。

摇摇摇摇（催促旅客上车的广播响了。）

欧摇阳摇雪花，叔叔该上车了……（背上背包，看看雪花，
转身要走）

雪摇花摇（拦住）叔叔，我最后告诉你一件事。

欧摇阳摇什么事？

雪摇花摇你不是我妈妈单位的同事，你也不认识我妈妈。

欧摇阳摇你怎么知道？

雪摇花摇我妈妈三年前就病死了……

欧摇阳摇……雪花，原谅我犯的这个小小的错误，好吗？

雪摇花摇嗯……叔叔，我要谢谢你。

欧摇阳摇雪花，叔叔也要谢谢你……（拍拍雪花，深情地）
再见！再见！（毅然而下）

雪摇花摇（追着喊）叔叔，再见！十年以后再见！

摇摇摇摇（火车启动声震撼着人们的心灵。）

（剧终）

简析：

欧阳和女友分了手，雪花在家里呆不下去，两人在除夕夜的
车站相遇了。善良的欧阳与天真的雪花引出一段故事。小品定在
除夕夜的车站，场景非常集中，后台的故事由两人对白作了巧妙
的交代。剧情虽然简单，但一环紧扣一环推进，扣人心弦。写小
品的要旨，从中可见一斑。

异端学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

本章的重点是掌握戏剧文学的文体特征，学会分析、欣赏戏剧文学。至于创作，可以尝试写一写戏剧小品。

要掌握戏剧文学的分析、欣赏，要从戏剧文学的特点出发，多读中西戏剧文学的经典著作，并注意从戏剧理论上提高自己的戏剧鉴赏能力。

二、推荐书目

尼柯尔，《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社，1983年版

劳逊，《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社，1985年版

蔡仲翔著，《中国古典剧论概要》，中国人民大学出版社，1985年版

秦学人，侯作卿选编，《中国古典编剧理论资料辑》，中国戏剧出版社，1985年版

顾仲彝著，《古典戏曲编剧六论》，中国戏剧出版社

谭霈生著，《论戏剧性》，北京大学出版社，1985年版

《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1983年版

马琦著，《编剧概论》，陕西人民出版社，1985年版

张炯著，《新中国话剧文学概观》，中国戏剧出版社，1980年版

金恩渠，《论戏剧小品的特征》，《剧影月报》1985年第1期

张仲翔，《喜剧小品审美价值初探》，《写作》1986年第

源期

郭月亮，《话剧小品结构初探》，《剧本》1983年第 苑期

郭月亮，《戏剧小品人物塑造初探》，《当代戏剧》1985年
第 源期

羽军，《站高些，看远些，想开些——戏剧小品六议》，《剧
本》1986年第 圆期

三、练习

(一) 思考

1. 找出本章的知识要点，自己加以整理。

2. 联系曹禺的《雷雨》，谈谈戏剧文学与一般文学作品的
区别。

3. 联系某一剧本，谈谈你对戏剧性的理解。

4. 联系某一剧本，谈谈剧本写作的要点。

5. 联系某一戏剧小品，谈谈小品“小而可品”的特点

(二) 自己动手

1. 阅读《西厢记》和《雷雨》，谈谈你对戏曲和话剧的
认识。

2. 从曹禺的《日出》中选一段台词，分析人物对白中的潜
台词。

3. 就某一剧本，写一篇赏析文章。

4. 自己选一篇可以改编为小品的微型小说，并改编为小品。

第六章 影视文学

影视文学的含义

影视文学指作家所创作的，供电影、电视拍摄用的文学剧本。它是与诗歌、小说、散文、戏剧文学相提并论的一种新兴的文学样式。

电影、电视均是年轻的综合性艺术，它们都包含文学、戏剧、绘画、摄影、音乐、雕塑、建筑等多种艺术门类，常合称影视。广义的影视艺术包括电影中的故事片、艺术片、戏曲片、音乐片等艺术类影片，电视中的电视剧及其他电视艺术类节目。狭义的影视艺术则专指电影故事片和电视剧。

1895年，法国卢米埃尔兄弟发明电影，并首次用活动电影机放映《水浇园丁》等影片，标志电影正式诞生。《水浇园丁》剧情简单，却诙谐有趣。它拍摄一个调皮的孩子踩住了胶皮水管，园丁误以为水龙头出现故障，提起龙头来检查。这时，小孩松开了脚，水突然喷出来，溅了园丁一脸。这是世界上最早的带有故事性的短片。世界电影从它的幼年时期（1895~1904年）发展到无声电影时期（1904~1929年），出现了像大卫·格里菲斯（美国）、查理·卓别林（英国）、谢尔盖·爱森斯坦（前苏联）这样卓越的电影艺术家，《一个国家的诞生》《淘金记》《战舰波将金号》等具有经典意义的无声片。有声电影时期（1929~1935年），涌现了《百万法郎》、《魂断蓝桥》、《夏伯阳》等名作。1935年以后，世界电影迈向成熟期。中国放映电

影的历史始于 1895 年。这一年，在上海徐园“又一村”放映了被称为“新奇玩意”的“西洋影戏”。1896 年，北京丰泰照相馆拍摄的戏曲纪录片《定军山》，是我国摄制的第一部影片。1904 年，亚细亚影戏公司拍摄了我国第一部故事短片《难夫难妻》。经过一个世纪的发展，我国电影艺术由无到有，由幼稚走向成熟，涌现出了夏衍、谢晋、张艺谋等著名电影艺术家和《林家铺子》《牧马人》《老井》《红高粱》等名作。

电视更是后起之秀。1925 年，英国广播公司（英文缩写用 BBC）第一次播出电视独幕剧《嘴里叼花的女人》，揭开了电视剧的历史。1929 年，该公司在伦敦建立了电视台，并进行了世界上第一次正规的电视播放。我国电视事业起步更晚，从 1958 年中央电视台建立并播出第一部电视剧《一口菜饼子》，至今不过几十年的历史。我国电视和世界电视一样，经历过黑白电视时期、彩色电视时期和多路播放时期。由于它在艺术表现手段方面比戏剧、电影、广播有着更多的优越性，它的发展相当迅速。现在已成为艺术殿堂中一颗璀璨的明珠。

电影与电视这对姊妹艺术，在其生产和传播方面，有着各自不同的特点。

首先，传播工具不同。电影使用摄影机和胶片，电视使用摄像机和磁带。电视录制与传播过程要简便迅速得多，它在满足观众不断更新的需求上比电影有更多的便利。

第二，传播的媒体不同。电影传播媒体是银幕，它具有画面宽，高清晰度等长处，因而适宜表现壮美宏大的场面。而电视借助现行的电视机荧光屏来传播，清晰度低，视觉效果不如电影，但由于观众是近距离观看，给人一种促膝谈心的亲近感，更宜于着力刻画人物。

第三，传播场合不同。电影一般在电影院放映，电影院秩序井然，灯火熄灭，为观众提供了一种艺术氛围。电视通常是在谈

笑风生的家庭中观看，观众的年龄差异较大，文化层次、审美爱好等不尽相同，因此，电视更注重“雅俗共赏”这一点。

第四，电影在传播容量上远比电视小。一部电影一般不超过两小时，电视则可长可短，有的电视剧长达几百集，放映几十年，这是电影所无法比拟的。

此外，电影以视觉为主，听觉为辅，电视则视听兼重。

尽管电影电视有着种种区别，但其共同点也是很明显的。它们都必须以运动着的画面和声音来表现社会生活。因此，我们在这一章里，电影电视并提，总论电影电视文学的创作。

异质影视文学的特点

一、具有动态视像性

影视文学是供电影电视拍摄用的，它的语言必须是“镜头语言”，即它所写的必须能转化为银屏上可见的视觉形象和听觉形象。

原苏联电影艺术大师普多夫金在《论电影的编剧导演和演员》一书中指出：“编剧必须经常记住这一事实，即他所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。因此，他们所写的字句并不重要。重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象。”

影视写作必须具有空间视像意识，能将自己对生活的感受化作一系列可以“上镜头”的视像。试看夏衍是如何改编鲁迅的《祝福》的。

关于祥林嫂被“抢亲”一节，小说是通过卫老婆子的口来交待的：

“祥林嫂竟肯依？……”

“这有什么依不依。——闹是谁也总要闹一闹的；只要用绳子一捆，塞在花轿里，抬到男家，捺上花冠，拜堂，关上房门，就完事了。可是祥林嫂真出格，听说那时实在闹得利害，大家还都说大约因为在念书人家做过事，所以与众不同呢。太太，我们见得多了：回头人出嫁，哭喊的也有，说要寻死觅活的也有，抬到男家闹得拜不成天地的也有，连花烛都砸了的也有。祥林嫂是异乎寻常，他们说她一路只是嚎，骂，抬到贺家墁，喉咙已经全哑了。拉出轿来，两个男人和她的小叔子使劲的擒住她也还拜不成天地。他们一不小心，一松手，阿呀，阿弥陀佛，她就一头撞在香案角上，头上碰了一个大窟窿，鲜血直流，用了两把香灰，包上两块红布还止不住血呢。直到七手八脚的将她和男人反关在新房里，还是骂，阿呀呀，这真是……”她摇一摇头，顺下眼睛，不说了。

夏衍写电影文学剧本，将它改编为极富动态性的一个场景：远远的人声。

一个小伙子，抓住贺老六：“六哥，抢亲抢亲，得新郎亲自去背啊……”

老六有点害臊。

一顶小轿，卫老二和三四个壮汉押着，来了。大家拥上去。

卫老二几乎是用对付猛兽的姿态，一上去就抓住祥林嫂的两只手，带拖带推，往屋子里送。

祥林嫂挣扎着，很明白，她已经抗拒挣扎了好久，嗓子哭哑了，乱头发披在额上，双脚顿地。

看热闹的小孩起哄，拥到门口。

祥林嫂用破嗓子挣扎出一句话来：

“强盗，强盗……青天白日，你们……”

卫老二：“不用闹了，今天大吉大利……贺老六人好，有本事，嫁了他，总比做老妈子好。”使劲一推。

卫老二：“你看看，不错吧，嘿，为了你，贺老六特意买了新棉被，新衣服……”

祥林嫂：“放我回去，放我回去，我不……”又哭了。

卫老二：“回去？回哪儿？婆家不要你了，得了钱了，……”

有一个上年纪的乡下人——贺老六的大哥喊：“吉时到了，拜天地……”

一个小伙子拉着贺老六和她并站，卫老二扶着祥林嫂站在香案前面。有人喊：“掌礼——”

一个老年人：“新郎新娘拜天地……”

祥林嫂挣扎得利害，老二满头大汗，抓住她，她猛不防一头撞在桌角上。

人们惊呼。贺老六也大出意外。贺老六拦开看热闹的人。

祥林嫂满面流血，昏厥过去了。一个老太婆毫不迟疑地抓一把香灰合在伤口上。

卫老二狠狠地把坐在地上的祥林嫂一把抓起，对老六：“别怕，拜天地！”

年轻人又把老六拉回来，祥林嫂被人扶着，傀儡般地作拜天地之状。

老太婆低声絮絮地说：“到底是在读书人家帮过工，有见识……（想了想）一女不嫁二夫嘛……”

祥林嫂人事不知地被送入阴暗的“新房”。

老六又急又窘，一切只凭卫老二摆布了，自己插不上手，只能对客人们说：“各位到稻地上吃酒吧，让她息息！”

人们一哄而出。一个小姑娘还想进去张望，老太婆一把抓住往外拖：“坐席了！”

（溶入）

从上可以看到，作为影视剧本，充分突出了影视艺术的视像

性，小说中不能上镜头不便拍摄的语言，都转换成了便于拍摄的镜头语言。

二、必须运用蒙太奇思维

影视作家在进行创作时必须采用与一般文学创作有别的思维方式，这种方式即蒙太奇思维方式。

蒙太奇是影视艺术的基本构成手段，“蒙太奇”是法语 *Montage* 的译音，原为法国建筑学上的一个术语，即构成、装配的意思。它被借用到影视艺术之中，就成了剪辑和组合的意思。具体说来，就是导演和剪辑师根据创作构思的需要，把不同内容的镜头通过剪辑有机地组合在一起，产生连贯、对比、悬念、衬托、联想、照应、象征等艺术效果，从而表达一定思想内容。它既可以是画面与画面的承接关系，也可以是画面和音响，画面和色彩等的组合关系。

蒙太奇不仅是导演、摄影、剪辑等应该掌握的特殊技巧，而且也是影视剧作家在创作剧本时应该养成的思维方式。影视剧作家如果能够在选择材料、组织材料、进行艺术构思时运用蒙太奇的法则进行思维，并发挥这一手段的长处，那么他是能够使作品获得更好的艺术效果的。

美国著名导演阿·希区柯克为了说明这一问题，举了卓别林一部短片《流浪者》作例子：第一个镜头是在监狱的大门外，一个看守人走出来贴了一张通缉告示。下一个镜头是一个瘦高个子的男人在河里游泳后，发现岸上的衣服不见了，放在原地的是一套囚服。再下一个镜头：在一个火车站上，卓别林穿着一条过于长大的裤子朝摄影机走来。这几个镜头的组接，引导观众自己去思考，想象，从而领会到这个穿着又长又大的裤子的人就是逃犯。这里作者就是运用蒙太奇思维对材料作出安排，创造具有一定含义的形象。

一般说来，蒙太奇有叙事蒙太奇和表现蒙太奇两种。

叙事蒙太奇又称连续蒙太奇，是蒙太奇中最简单最直接的一种，它将许多镜头按逻辑或时间顺序集结在一起，以此叙述一段剧情或展示一系列事件。它在时间上是连续进行的，在空间上是一个整体，表现事情发展的连贯性，如这样几个镜头组接：①主人听到敲门声；②客人在门外敲门；③主人起身开门；④主客相见握手。这就是属于叙事蒙太奇。它省去了事件中的一些不必要的画面，按时间顺序精选几个具有代表性的画面加以组接，给人一种通顺流畅之感。

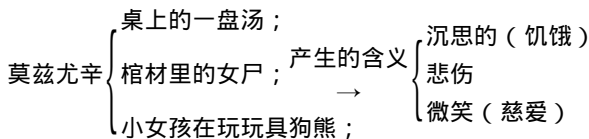
表现蒙太奇又称对列蒙太奇，它不注重时间的连贯性而注重画面的内在联系，它通过两个以上的画面的组接来激发观众的联想和想象，以此来表达作者要传达的意思。如前一个镜头是一个老妇人在哭泣，后一个镜头是一座坟墓，就表示老妇人为死去的亲人而哭泣。

蒙太奇在影视艺术中起着十分重要的作用：

第一，蒙太奇可以把众多的镜头有机地组织起来，从而形成一部有完整的结构、有一定思想内容的影视片。一部故事片一般由五、六百个甚至上千个镜头组成。这些镜头，拍摄时是不连贯的，导演和剪辑必须把这些零散的镜头再通过剪辑组合，即运用蒙太奇的手法使之成为艺术整体。在这里，蒙太奇起着选材、结构故事、展开情节、实现影视片创作意图的作用。

第二，蒙太奇可以通过镜头的组接产生出“第三种意义”来。蒙太奇美学理论奠基人爱森斯坦在《蒙太奇理论》一文中指出：“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和，而更像两数之积……”前苏联电影艺术家罗姆所说：“把两个镜头连接起来有时可以产生这两个镜头本身所没有包含的第三种意义。”（《电影剧作讲话》第 104 页，中国电影出版社 1980 年版）如，同一个镜头与不同镜头组接，其含义是截然不同的。前苏联蒙太奇学派一

位重要人物库里肖夫曾做过一次著名的实验。他把演员莫兹尤辛的三张面孔呆板、没有任何表情的特写镜头分别与三个不同镜头连接在一起，其效果不同是显而易见的：



不仅如此，同一组镜头只要排列顺序不同，产生的效果也不相同。比如有三个镜头：①惊惧的脸，②微笑的脸，③手枪直指着：

如果按② ③ ①排列，给观众的印象是这个人很怯懦；

如果按① ③ ②排列，则表示这个人很勇敢。

影视作家如能很好地运用蒙太奇这一长处，就能在有限的范围内（画面）创造出无限的艺术空间来。

第三，运用蒙太奇，可以打破时空的限制，使影视中时间和空间压缩或延伸，创造出新的影视时空，并获得令人信服的真实感。如巴基斯坦影片《叛逆》中，阿克巴的妹妹从小被迫学跳舞，接下来是一个舞裙和脚的特写。镜头从旋转的舞裙拉开，这时阿克巴的妹妹已经长成大姑娘了。这样漫长的时间通过几个镜头得以表现。再如表现季节从夏到冬的变迁，只需拍一群小孩在河里游泳的镜头，然后再拍一个雪花飘飞的镜头就行了，时间在这里被压缩。有时为了强调某一事件也可以利用蒙太奇把几秒钟、几分钟的事情拉得很长，如前苏联影片《战舰波将金号》沙俄军队屠杀手无寸铁的老百姓这一场景本来是一瞬间发生的，影片却以 ~~几个~~ 多个短镜头详细地表现了这场屠杀的情景和细节，收到不同凡响的效果。在空间的转换上，蒙太奇也使影视享有极大的自由。如，上一个镜头是一位旅客走进火车站，接着是汽笛声和飞转的车轮，下一个镜头映出另一火车站站景，即可表示旅

源远

客经过数以千里的路途从一地来到另一地。时空转换的灵活性赋予影视作家们极大的创作自由。

第四，运用蒙太奇，可以表现平行剧情，平行动作，形成强烈的悬念，创造出其他艺术难以具有的非凡的艺术效果。如影片《铁道游击队》，将就要遭到敌人枪杀的芳林嫂、飞奔的火车、骑在马上赶到火车前去救援的刘洪这三组镜头交叉进行，使影片产生强烈的悬念。蒙太奇这一特长是戏剧等艺术所无法比拟的。

第五，蒙太奇还可以通过声画对位或声画分立产生特殊的效果。影视片中声音和画面各自独立，剧作者可以根据需要将它们有机地结合。如影片《苦恼人的笑》中傅彬给孩子讲“狼来了”的故事，同时银幕上出现“四人帮”控制的《江城日报》从开始有人排队购买到后来无人问津的画面，这种声画分立和对位表现了很深刻的寓意。国产片《祝福》中祥林嫂被抢到贺老六家拜堂成亲，祥林嫂奋力反抗，一头撞在香案上，此刻影片用喜庆欢快的音响与画面的悲剧性形成强烈对比。

蒙太奇也有局限。法国电影理论家巴赞认为，太偏爱蒙太奇，过于强调把现实分切之后重新组合，会使电影离开真实，显出人为痕迹。因此他提出长镜头理论，主张运用长镜头，即连续用一个镜头拍摄一个场景或一场戏，形成一个比较完整的镜头段落，以达到不破坏现实中事件、空间、时间的真实关系。长镜头理论在追求真实上有可取之处，对景深镜头的美学功能作了难能可贵的探索，为发掘镜头内部潜力，开阔电影语言视野作出了贡献。但它反对艺术加工，反对典型化等又是十分错误的。我们在运用蒙太奇的同时，要吸收长镜头理论的可取之处。

三、必须考虑声画结合

1929年，美国华纳公司第一次拍摄有声歌舞片《唐璜》获得成功，电影这个“伟大的哑巴”终于开口了，声音逐渐成为

电影艺术重要的表现手段。现代影视更是一种视听综合的艺术，声音和画面的作用十分明显。影视剧作家如果能够恰到好处地将两者结合起来运用，不仅能增强银屏形象的真实感和艺术感染力，而且能扩大影视艺术的表现力。

影视中的声音包括人声、音响和音乐。

人声包括人物对话、独白、旁白和解说等，此外它还包括但闻其声、不辨其词的氛围声音，如罢工工人们在铁栅门外的呼叫，破产钱庄门前杂乱的悲鸣等。

音响指人物语言之外的客观世界存在的各种音响。它是一部优秀影视片中的重要组成部分，包括自然音响，动作音响，背景音响，特殊音响等，又称效果。

音乐是声音的高级形式，它是指影视片中为了配合银屏画面制造各种效果而制作的外加音乐，如主题歌、插曲等。

在影视片中，声画结合的情况有两种：

一是声画合一，声音只作画的补充，如画面出现汽车或飞机，就配合马达声；画面上出现河流，就配合水流声。

一种是声画分立，将声音作为独立的元素来增加影视片内容的表现力，画面视像是一回事，声音又是另一回事，两者相互配合。如在影片《保尔·柯察金》中有一个镜头，画面上保尔举着刀骑着马在炮火中与白军厮杀，画外却是他母亲念信的温和的声音，两者相互映衬，给人以不同寻常的感受。

声画结合能起到刻画人物性格，深化画面含义的作用。如影片《羊城暗哨》，主人公王炼在排除定时炸弹时，计时器的“咔”声突然增大了几倍，形成一种紧迫感，反映了人物的内心状况。影片《乡音》中，丈夫原来不体贴关心妻子，当妻子生病时，他开始悔悟，这时河边传来榨油机的沉重的木槌声，好像敲打在他的心上，以此来暗示他内心情绪的激荡。有时，采用画外解说或人物的内心独白，也能揭示人物的心境。如电视剧

《大地的深情》，欧阳兰送走两个烈士遗孤之后，神志恍惚，吃饭时习惯性多摆了两双筷子，这时响起孩子的声音（画外音）：“妈妈烧的菜比幼儿园叔叔烧的好吃，幼儿园叔叔做的肉这么大块。”恰到好处地描绘了她纷乱的心绪。

声画结合可以用来烘托气氛，反映时代风貌。影片《魂断蓝桥》中的插曲“祝您平安”被作为贯穿全剧的主旋律出现十来次，极大地加强了影片中的悲剧氛围，使玛拉与罗依的爱情悲剧表现得如泣如诉。影片《城南旧事》以一曲《送别》歌作主旋律，把观众带到一种“沉沉的乡思，淡淡的哀愁”的情感氛围中。影片《牧马人》采用背景音乐表示当年处于十年动乱时期，带有鲜明的时代痕迹。

声画结合还可以在结构上起着省略和衔接的作用。有的影视片中表现打斗场面，银屏上一片漆黑，只听见一片激烈的打斗声，但观众能明白影视片要告诉的内容。日本影片《啊，野麦岭》以画外音为开头，串连起不同历史时期不同的社会生活画面。

此外，声音还可以起到增强真实感，扩展影视时空等作用。

异境影视文学的种类

根据不同标准，可把影视文学分为不同的类别。就其所反映的题材范围的不同，可以把它分为工业题材、农村题材和军事题材等影视剧本；就题材所反映的时间不同，可分为历史片剧本和现代片剧本；就其表现技巧等的不同，可分为传统片剧本和探索片剧本；就其功能类型的不同，可分为娱乐片剧本和严肃片剧本；就其结构形态、风格特征不同，可分为散文体，小说体、诗体、戏剧体影视剧本；就其容量的大小的不同，可分为单本剧和多本剧剧本；此外，还可以把影视文学分为喜剧片、悲剧片、惊

险片、言情片、武打片剧本等不同类型。下面着重谈谈几种常见分类方法。

一、娱乐片和严肃片

娱乐片的主要功能是满足观众娱乐要求，娱乐性是它主要特点。娱乐片在内容上不要求阐释严肃、深刻的哲学道理，只表现观众能够认同的传统观念。由于它是通过生理和感官上的刺激引起观众心理和生理上的娱乐，所以它特别注重情趣、谐趣。在形式上，它要求轻松、活泼、新颖、独特，并注重通俗性。

这类影视，有一类是偏重对观众生理和感官的刺激，如惊险片、枪战片、武打片等，其中惊险片以情节惊险为主要特征，这类作品贯穿着惊心动魄、扑朔迷离的情节，集中描写正面人物的勇敢和机智，运用大量悬念和各种惊险场面，以获得扣人心弦、引人入胜的艺术效果，它包括反特惊险片、地下斗争惊险片、探险故事片和科幻惊险片等。

另一类偏重于使观众得到心理、精神上的满足，如侦破片、喜剧片、科幻片、言情片等。其中喜剧片大量运用夸张的手法、巧妙的结构方式、幽默诙谐的对白和喜剧人物性格的刻画，来引人发出不同含义的笑，以讽刺鞭笞落后丑恶的现象，肯定和歌颂美好的现实和理想，使人们在笑声中受到启迪和教育，认识社会面貌，辨别真、善、美和假、恶、丑。喜剧片又可分为“讽刺喜剧片”、“抒情喜剧片”、“歌颂性喜剧片”、“闹剧喜剧片”等。我国当代较有影响的喜剧片有《五朵金花》《今天我休息》《满意不满意》等。

严肃片注重对观众的教育作用，它一般以庄重的形式、严肃的内容让观众获得丰富的认识价值和思想启迪，思想性是它追求的主要目标。严肃片讲究深邃的思想意蕴和严谨完美的艺术形式。具体说来，在内容上，它以当时社会主导思想意识形态为准

则来确定作品的思想内涵；在形式上，一般采用常规手段表现生活。

严肃片也包括两大类：一类是通过重大的历史事件或对伟人的表现来塑造高大完美的英雄人物，如历史片、传记片等。其中历史片以历史生活为题材，通过对历史事件和历史人物典型化的描写和具体完整的再现，展示出一定历史时期社会生活面貌和历史发展的趋势，使观众（或读者）在一定程度上了解历史并受到某种启发。历史片剧本的创作允许有适当的虚构，但所描写的主要人物和主要事件应有史实根据。较为有名的历史片剧本有《林则徐》《甲午风云》等。另一类是通过对平凡的日常生活和“小人物”的表现来塑造各类人物形象，如问题片、政论片等。

二、单本剧和多本剧

单本剧跟文学作品中的中篇小说大体相当，放映时间一般一两个小时。它围绕一个事件展开矛盾，刻画人物，出场人物一般以三五个为宜，性格鲜明，情节集中，结构完整。电影文学多是单本剧，以电影故事片形式出现。电视文学以电视短剧或电视单剧形式出现。

多本剧是指两本以上的具有连贯性的影视文学剧本。与单本剧相比，它反映的生活面广，容量大；故事情节一般比较复杂，表现手法比较细腻；情节与人物都有连贯性，与我国传统的章回小说有些类似之处。电影多本剧一般分上、下集或上、中、下三集。电视多本剧包括电视连续剧、电视系列片等不同类型。电视连续剧是指三集以上的电视剧，它的容量很大，少则三五集，多则几百集。全剧人物情节贯穿始终，但每集又有相对的独立性，集尾往往以悬念吸引观众。电视系列片是具有某种共同主题、写作目的而组合在一起的多集电视剧。它可以由几个主要人物贯穿全剧，每集的内容又不相同；也可以每集人物、故事都不断更

新，而仅仅因为具有共同的思想内容。电视系列片与电视连续剧有许多共同点，但又不尽相同，电视系列片除了集与集之间情节人物等衔接没有电视连续剧紧密外，它更侧重“片”，不一定具有剧的特征。如一些介绍野生动物生活习惯的纪实性电视片剧本，也能构成一个系列。此外，还有电视系列连续剧，它是由许多电视连续剧组成的系列电视片剧本，规模比连续剧或系列片更加庞大。

三、戏剧体、小说体、散文体或诗剧体

戏剧体主要吸收戏剧在情节、结构、场面安排等方面的模式来塑造银屏形象。它借鉴了戏剧结构中一些重要元素特别是戏剧的冲突，并在此基础上结构全篇。因此，戏剧体影视文学一般有集中、强烈的矛盾冲突，故事情节曲折生动，人物典型性强，主题明确、节奏快速，多采用伏笔、误会、巧合、悬念、对比、夸张等手法，并调动影视艺术特有的手段如构图、色彩、声音等来加强戏剧性效果。电影剧本《魂断蓝桥》《摩登时代》《翠堤春晓》等均属此类。

小说体基本沿用小说在叙事形态、结构、艺术方法等方面的基本程式，它以写人为主，人事结合，人物性格的刻画更加细致，人物的内心世界得以更详尽的展现。它的矛盾冲突不似戏剧式强烈，但故事性较强，情节生动曲折；情节结构也不似戏剧式那样要求高度的严谨性。戏剧式情节结构要求按照“从高潮看统一”的原则，第一幕中出现墙上挂着一把枪，最后一幕必须把它派上用场。而小说式情节结构就不顾及这些。如影片《悲惨世界》中写了不少关于米里埃主教的生活，但后来这个人物就再没有出现了。小说式情节结构仍要求完整，开端、发展、高潮、结局诸要素均要具备，事情前因后果来龙去脉必须交待清楚。这类剧本有《偷自行车的人》《被爱情遗忘的角落》《牧马

人》等。

散文体或诗剧体主要承袭了散文在反映生活、表达情感以及诗歌在营造意境等方面的长处来塑造银屏形象。它力求用朴素自然的方式来表现生活的本来面貌。在人物塑造上，不太注重其典型性，而是侧重于表现主人公的主观心理情绪，富于浪漫主义色彩。它一般没有明显的戏剧冲突和集中的情节线索，而是在散文化的叙述风格中揉入诗的抒情意味，创造含蓄隽永的意境。在表现手法上，较多采用回忆、象征、暗喻等形式。如《雁南飞》《巴山夜雨》《城南旧事》等就属此类。

异 源 影 视 文 学 的 赏 析

影视文学的赏析不同于戏剧文学。

欣赏古今名剧，不一定要坐到剧院去看演员表演，直接阅读剧本就可以进行。有时，有的剧本，如古希腊悲剧、喜剧，莎士比亚的戏剧，中国古代的杂剧、传奇，直接阅读剧本甚至更能体会其精髓。影视文学的欣赏却更多地体现在影片的观赏上，一般情况下我们不会去读导演的分镜头剧本。

观赏影片有两种情况：一是普通观赏，止于了解剧情；二是除了解剧情，还要考虑影视艺术表演上的特点。下援引魏怡教授《文艺鉴赏概论》（高等教育出版社 1985 年出版）中的一些论述，谈谈影视的赏析。

一、以感受影像为起点，把握影视艺术的直觉美

日本著名导演黑泽明曾经说过，一部影片如果没有一种叫做“电影美感的東西”，那是不会感动人的。所谓“电影美感的東西”应该是由光、色、声、影组合的一种结合体，这一结合体实际上是投射到银幕或屏幕上的影像，是最先进入观赏者视野的

东西。因此，影视鉴赏首先是一种直觉的审美，它是以感受具象性影像为起点的，

进行观赏时，首先要重视“画面”、“镜头”的观赏价值，构图的形式美感、色彩的变化，留意充满象征意味的画面。如《一江春水向东流》这部影片，曾多次出现“月亮”这一视觉形象：第一次，月亮是作为张忠良和素芬两个人爱情的象征和见证出现的；第二次，张忠良要上前线，月亮又出现在夫妻依依惜别的场景中；以后，月亮反复出现在素芬忍受着生活的苦痛，对月思念着丈夫时，这时负心的张忠良却在同一轮月亮下投入了别人的怀抱。在这部影片中，“月亮”已不仅仅是环境背景，表达出明显的象征意义。又如，影视经常出现特写镜头，人物的一个眼神，一个微小而不易为人觉察的动作，一旦摄入特写镜头，就得到了强化，蕴含其中的含义就超离了原生态的生活，这类镜头除了在情节中起到叙述强调外，还常常用来烛幽显微，表现人物心灵的奥秘。

字幕、色彩、光亮是影视艺术的延伸手段，鉴赏中，细心体会这些延伸手段，对理解作品的意蕴也有着特殊的意义。如著名影片《现代启示录》，为了表现战争疯子库尔兹心灵深处的矛盾和无法解脱的苦痛，在他的脸上采用了半边暗，半边亮的用光设计，观赏时，要留意这些体现着艺术匠心的延伸手段，领略其中的意蕴。

声音也是影视重要的表意语言。影片中的音响，不仅丰富了作品的形象、体现了作品的主题，而且也独具美学意义。如国产片《乡音》，多次出现古老油榨房那沉重的木撞声，我们在欣赏时必须留意这声音，因为这个声音富有隐喻性，隐喻着封建思想的残余像沉重的木撞声压抑着人们的心灵。当木生推着身患癌症的桃春去龙泉寨看火车时，画内是独轮车吱吱呀呀的声音，画外是火车巨大的轰鸣声，这两种声音交错在一起，对主题的揭示

有重要的意义，隐喻出历史的车轮不可阻挡的内涵。

二、遵循作品内在感情脉络，寻求情感共振契合点

任何艺术作品都是一个表露作者和人物心灵奥秘的感情世界，在这个世界中，流淌着编创者情感之河的脉络。鉴赏者只有循着作品所呈现的情感脉络，体验作品情感的爆发点和人物内心情绪的反映，寻求与对象情感共振的契合点，才能成功地步入审美境界，进而领会作品的思想意蕴。从影视艺术的角度看，应注意以下的一些环节：

留意片头暗示，关注人物的命运。影视艺术，尤其是以反映亲情和伦理为题材的影片，往往在片头设置一个深深的悬念，激发起观赏者的情感关注，使观赏者在情感体验中完成一次艺术鉴赏过程。如日本著名导演山田洋次根据美国短篇小说《黄手帕》改编的电影《幸福的黄手帕》，影片的片名就给观众设置了一个观赏的期待，“幸福的黄手帕”是什么呢？当那个深沉、沉默的男主人公进入我们的鉴赏视野后，那个黄手帕就像悬浮在天上的天使，从一开始就在观众心中悬着一个大大的疑问：那位曾经受到过伤害，已经与男主人公离婚了的光枝会不会在六年之后再次相逢之际在屋前的杆子上挂上一条黄色的手帕呢？黄手帕，成了人们追寻、渴望获得爱情和幸福的象征，鉴赏者只有把握作品这条内在的情感脉络，以善良的心态体验人物的内在情感，才能认识作品蕴涵的思想内容。

把握作品的激动点。黑格尔在《美学》中说：“艺术应当通过什么来感动观众，一般地说来，感动就是感情上的激动。”艺术创作者调动一切艺术手段营造令欣赏者感动的艺术氛围，而欣赏者同样要把握住情感激动点，作品在什么地方令你掀起情感的波澜，令你喜，令你悲，令你同情，令你愤怒，这些情感的激动点，使你与创作者心灵走得更近，产生一定程度的共鸣。这个激

动点常常是理解作品的重要环节。如观看影片《阿甘正传》，当阿甘在放学的路上被几个骑自行车的男孩追打，他越跑越快，腿上的金属支架一块块散落，最后，他像常人一样飞快地奔跑，这时，我们在内心深处产生了强烈的震撼，这里就是作者对人物情感的凝聚点，也是激发起对阿甘人生态度和精神赞美与欣赏的动情点。阿甘正是凭着这种精神，最终“跑进”了大学，“跑进”了平凡而灿烂的人生。

三、穿透形象外壳，领悟作品深层意蕴

马尔丹说，“电影是一种需要去捉摸其涵义的语言”。^① 影视作为一种艺术，由于视听形象的不确定性，给鉴赏的理性认识和评价带来了困难，影视艺术鉴赏，既需要把握生动的具象，也需要透过形象的外壳，把握本质，领悟作品深层的意蕴，得作品之精髓。

意蕴不是贴在形象上的标签，它潜含在生活故事和具体的人物形象中，鉴赏者要从叙述的线索、影视化的延伸手段以及人物内心视像的直接呈示中品出意蕴，并从具体到抽象，从感悟到理解，完成鉴赏过程。在理性鉴赏阶段必须抓住以下几个环节：

补充画面的空白。成功的影视作品总给观众留下想象、品味的余地，这是一切文学艺术共同追求的美学品格。观赏者在空白处，不能一看而过，而要振起自己想象的羽翼，补充画面的空白。如影片《瑞典女皇》的结尾处，当富有个性的女皇抛弃王位，毅然只身上船投奔情人时，情节发生了逆转，情人约翰·吉尔勃特却在此时死了。按照常人的理解，这时画面上的女主人公不是掩面而泣，就是呼天喊地，而实际上，影片在处理这个情节时，人物面部毫无表情，眼睛也不闪一下，干瞪着，画面中以静

^① 马尔丹：《电影语言》，第 92 页，中国电影出版社 1980 年版。

的“空”的表演，这就给观众留下了想象的余地。在这里，导演分明是让人物表达出的一种急剧的情感变化后无法表达的内心痛楚，就像音乐的休止符产生了巨大的艺术效果。这些艺术的空白，导演以“想象示之”，鉴赏者要以“想象得之”，才会收到意想不到的艺术效果。

理清体现主题的线索。影视作品的主题，是组织情节、推动人物性格向前发展的基本线索，它往往是我们理解作品深层次内容的环扣。如观看获得奥斯卡最佳剧本奖的著名大片《公民凯恩》，这部影片的贯穿线索是寻找“玫瑰花蕾”：报业大王凯恩弥留之际，喃喃道出“玫瑰花蕾”四个字。影片通过这四个字，引导观众寻辨它的踪迹——凯恩童年非常贫穷，但不乏真诚的爱；由于一笔意外的财产，他来到大都市长大，发迹致富，涉足政界，与总统的侄女联姻，青云直上，却又因与歌女的桃色事件断送了自己的政治生涯；到了晚年，他隐居豪宅，因第二个妻子的离家出走精神十分孤独，最后在寂寞中结束了一生——凯恩的孤独，是伟人的孤独；凯恩事业成功的旅程，是他逐渐远离凡人亲情的过程。当他结束人生之旅时，吐出“玫瑰花蕾”这四个字，引得片中人和观众一同去追寻，原来“玫瑰花蕾”是主人公童年玩耍的滑雪板上的字，它象征了亲情和童真。要理解作品的思想内涵，就必须抓住贯穿作品的这条线索，追寻“玫瑰花蕾”的真正含义，才能真正理解作品的意蕴。

叙述性强的作品，人物形象是表现的中心，对人物形象的分析，是理解作品意蕴的重要环节，要理解影片，就必须对银幕形象进行分析。

赏析影视，可以像分析一般的文学作品那样分析影视作品的人物、情节、环境、构思；也可以从影视艺术的特点出发去欣赏影片，下面选了北京师范大学几个学生评《寻枪》的几篇文章，以供大家学习、体会。

例文：

《寻枪》：给中国电影希望的理由

王国平

多种类型模式的嫁接

《寻枪》的宣传资料上有这样的自我评估：这是一部集悬疑、惊险、刺激的最新力作。说“惊险、刺激”有些夸张，因为在音响效果方面时不时来一声震耳欲聋的枪声以刺激观众的生理神经，显得过于低级、简单。要说“悬疑”，倒的确实实实在在。

枪在哪里？用“老树精”话说是，找！于是情节如剥竹笋一样层层铺开。逐步地调查，一个个地怀疑，一个个地否定，以致如预期地出了人命。及到揭底，谁也没有想到真正的凶手竟是被认定只是为了调节剧情而设置的那个小人物——卖羊肉粉的“结巴”。而他的偷枪动机与叙事存在很大关联：周小刚造假酒、卖假酒殃及无辜生命。

就是这样，导演将蛛丝马迹的细微暗示藏匿得很有尺度，使观众难以找寻到自主预见的可能。待真相大白，恍然大悟时又觉得还就是那么一回事。这就是悬疑类型模式的魅力。除了悬疑，影片还兼容了现代电影极尽热衷的重要话题——情感的展现。而且还是多层次、多角度的抒发。一是夫妻真情。马山与妻子之间有吵架，有猜忌，但马山对妻子依然情真意切。言语上，他深情告白：自己没有做对不住妻子的事；行动上，拒绝周小刚递来的“白宫”钥匙，临行前向妻子献上一大把野花。同样，妻子的猜忌心理渐渐褪去，呈现出的是真诚的理解。二是父子情深。父亲平常打骂儿子，关键时刻，儿子积极为父亲提供寻枪线索，给父亲送来了“对以后工作有帮助”的《福尔摩斯全集》，督促父亲

源惠

好好学习；而马山回报的不再打人的真诚允诺和一小袋玻璃弹珠，可以想象父子之间关系的趋向。三是哥们友情。朋友马山身陷困境，陈军和“老树精”是全力以赴，以致不惜停下手头的工作，献计献策，其中两人合谋整治有些虚伪的周小刚那一段情节，现在想来也酣畅淋漓。

难能可贵的是，《寻枪》还融入了许多幽默的成分，使得影片不乏观赏情趣。贵州方言的引入，有些冒险，但整体上给人一种新鲜的感觉，让一直在同一普通话浸淫下的人们有一种“奇观”的释怀；儿子大人般的振振有词，有腔有调，开口就是笑料；自称受过专业训练，骑自行车速度无人能比的小偷，气喘吁吁，和一身轻松的马山相比足以让人乐不可支；而他被迫掏出一把手枪，马山认定就是自己丢失的手枪，两人对峙于悬崖，让人不禁心促，但一声轰响，那家伙原来是儿童仿真手枪，给马山胸前留下的只是一个黑乎乎的大窟窿，则成就了别有情趣的幽默对抗……

悬疑、情感、幽默的有机嫁接，使《寻枪》的叙事显得立体，给人思索的空间显得开阔。

适合的视听语言

电影需要主题、思想来支撑，但这种主题、思想需要通过电影化的视听语言来传达。也就是说，“用影像说话”。《寻枪》编导找寻到了一套有效的视听语言，来传达自己试图向观众阐明的意念与想法。这可以从影片整个色彩表意系统中找出答案。

《寻枪》的整体色彩偏向幽蓝。在色彩学里，蓝色的表意意义有多个层次，其中有一项是说这一色彩能给人以压抑、无助的感觉。影片又将场景择取贵州山区，多雨潮湿的气候，多山阻隔的地形，低矮幽暗的房屋，营造着一种迷蒙、昏乱的影像氛围。编导刻意追求的影调，刻意择取的场景，让人明白，这样的

环境下，什么都可能发生。于是，层层悬疑的铺开有了影像形象化的支持，那个不起眼的“结巴”拼命般的歇斯底里有了存在的外在依据。最后，影片将矛盾的解决安排在小镇之外的铁路旁边，既有情节进展的需要，也符合影像表达的需要：马山最终证明了自己的清白，也完成了组织交付的任务，他微笑释怀，笑意融融；此时，阳光明媚，色彩明亮，音乐激越——这样的结局，不适合于封闭的小镇，只有相对开阔的铁路沿线才容纳得下。

感觉《寻枪》

黄芳明

我们无法概括影片到底要说明一个什么样的主旨，导演自己也仅仅是说，最后一个镜头让他激动——即便是在看了二十多遍之后。同样，最后的处理也让我们激动，没有明显的歌颂，但我们还是可以在人物的机智同时也是导演的机智之外，感受到一份壮美。这份壮美会让我们忘掉马山到底有多大的功过是非。

寻枪过程，马山一次次的波澜起伏都让我们震动。他有疯狂、迷糊，也有冷静、清醒。观众和他一样，一起去经受惊慌，看到细微的希望之光，体会随之而来的巨大失望。但影片有时也会甩开观众，在观众面前好好展示一下马山，结尾便是如此。不过，我们还是在与结巴刘一起惊诧的刹那体会到马山内心中最细微的那些部分。影片让观众同一个善良的小人物一起去经受了一次生活中的大波折。

要始终吸引观众，就应该牢牢地控制节奏，调动观众兴趣。在马山独自寻枪的过程中，导演巧妙地利用陈军、老树精、周小刚等人的性格，把寻找本身变得扑朔迷离，毫无头绪。影片同时安排了马山昔日情人李小萌的出现，一方面推动情节的进展，另一方面继续给马山施加妻子吃醋的外在压力，这种“内忧外患”

形成的紧张节奏，牢牢地抓住了观众的心。随着丢枪不可避免地被众多的人知道，杀人案发生了，导演在此设置了又一个落空的希望，即周小刚的骗人以及他的假酒厂，尔后便巧妙地奔高潮而去。高潮部分的巧妙，在于“周小刚”的出行与找到枪之间所形成的一个极大的心理落差，为这之后马山灵魂的升华提供了空间。

另外，影片在视听处理上也有一些精到之处。以影片景别论，本片囊括了从远景到大特的所有景别，在情绪节奏的统辖之下的景别的恰当运用，对影片外在节奏的形成起了不可忽视的作用。影片还充分地调动了声音空间，如用广播声以突出小镇的宁静、平和；在马冬提醒爸爸东西可能在婚礼上丢失时，利用声源不同的方位，主观处理了马冬叫爸的声音，活脱脱地表现了马山当时混乱的思绪，所有这些，都表明导演相当敏锐地意识到了各种风格的视听语言可资利用的表达能力，能充分调动尽可能丰富的视听手段来为自己的影片服务。

看《寻枪》

李瑞华

对陆川的处女作影片《寻枪》的关注由来已久，第一次是在某个著名的杂志上看到，陆川卧薪尝胆两年时间磨一枪，姜文被剧本所打动，答应出演并且担当监制。1999年远月 14日，《寻枪》剧本在台湾获得 1999年度优良剧本大奖，顿时引起我对这部影片的崇敬与期盼；各电视台播放的由陆川作为编剧之一的电视剧《黑洞》，又增一份我对《寻枪》的期待。

电影之路，是人追寻失落梦想与精神的道路，是寻枪之路。《寻枪》已成历史，而我站在梦想的起点。在陆川的激情与对电影不停的追寻中，我仅想以一个电影爱好者的身份来评述一下对《寻枪》模糊的看法，也许有偏颇之处。

影视语言

——娴熟，精致却一无所有

《寻枪》遵循的是好莱坞的语言风格，电影不是现实的记录，是营造梦幻，所有的创作方法最终目的是摒弃观众思考的时间，让身处影院的观众生活在银幕的梦想世界里跟着导演的思路走；进而是流畅的剪辑方法——零度剪辑、三分之一剪辑法等，快节奏的蒙太奇，整部影片在音乐的配合下，摄影、剪辑、视听等天衣无缝。可是，走出影院的观众回想电影的内容却说不出话来，绝大多数的人会异口同声：挺好的，场面精致。就像我们很难在好莱坞影片中找到像《橄榄树下的情人》结尾镜头的处理手法一样，《寻枪》除了结尾马山灿烂的一笑比较动人，真正触及心灵的镜头确实太少了。《寻枪》作为陆川的处女作，从开始就走得这么稳，语言精致但却没有新意，少了处女作应有的创新和探索精神。包括开头拍姜文惶惶悠悠的主观镜头回派出所寻找丢失的枪，镜头用特技加速，很眩晕，空镜，好似在表达一种焦虑的感觉，可是我怎么看怎么都像《罗拉快跑》。陆川说电影拍了这么多年，有很多语言都是在互相模仿着用，只是一种手法而已。可是我认为艺术的外在生命应该是“陌生化”，一个刚学画画的小孩随意画几笔，还有点毕加索的味道，可是他到了二十岁依然这样画那就不叫毕加索了，那是什么？工匠。

表演

——明星效应更像个人秀

好莱坞的影片一般都起用明星制，在拍摄时侧重于明星的近景、特写镜头，而且有的影片是专门为某些大明星量身制作，通

源

过这种手段来增加票房收入。《寻枪》好似姜文按照他的方式去讲一个寻枪的故事，他的表演方式慢慢影响着整部戏，夸张的面部表情，“激情”的话剧式表演方式，好似他内心压抑很久的情感暴风骤雨似地发泄出来。东方人的情感表达方式是含蓄，而西方人则正好相反，所以才有了哈姆雷特痛苦的挣扎，一遍一遍呐喊：看完《寻枪》的第一感觉是怎么有股《鬼子来了》的味道，马山有点像马大山，不同的只是从河北跑到了贵州。

剧作

——剧本的成功造就了《寻枪》

陆川说《寻枪》是写一个男人如何步入生命的黑暗，最终依靠自己的力量让自己的灵魂获得救赎的过程。陆川把寻枪处理得非常纯粹，省略了很多细枝末节的内容，紧紧围绕马山的活动展开，把“寻枪”这件大事让姜文一人承担下来，在他歇斯底里的无头绪的行动中，我们能感觉到他内心痛苦的挣扎，“个人”的焦虑、以及最后灵魂的释放。剧作的叙事性最终以个人的情感体验来引起观众心灵的共鸣。我觉得从这儿看到了陆川充满激情、思考问题的独特之处。

冯小刚说他影片的成功在于剧本，看来好的影片一定要有好的剧本，好的剧本的关键是知道写什么，陆川抓住了关键所在。

寻找回来的世界

王莹

《寻枪》是一部真正以寻找为主题的影片。不管从故事情节还是从电影叙事手法来看，《寻枪》一开始就展现给大家一个寻找的高潮。镜头用极快的速度扫过了小镇，向观众再现马山——

小镇里的警察在发现枪不见的一瞬间在脑海中的搜寻过程。这种方式有些类似于《疾走罗拉》中用照片方式呈现路人未来命运，从形式上带给观众一种视觉快感。不断摇晃的镜头随着马山的思维构成一种快速的节奏感，也为观众拉开了真正“寻找”的序幕。

马山不停地奔波在小镇。随着不断地寻找线索，随着寻枪的深入，精神极度紧张的马山驮着无法比拟的重荷。时间和空间如同经纬，细细密密地织出了一连串的悲欢离合，织出了极有规律的阴差阳错。寻枪似乎已经不是最重要的了，最重要的是人的状态，是马山心理的恐惧和压抑。

所有的关注还在于非常华美的开始，充满了震慑，充满了美。在结构上的巧妙设计，剪辑上的细致讲究，画面鲜艳的色彩，甚至包括这个贵州小镇的选择，贵州方言的运用，都使影片华丽而动人。影片用强烈的动感，快速的节奏来抓住观众。同时用动感引出吸引人的情节。但这种动感因为导演剪辑的巧妙并不显得表层化，不只让观众感到了运动，而且造成一种精致的流畅，全片让观众感受到一种气韵，一种诗意。

马山终于找到了他一直寻找的枪，但这时才发现一切都已经过去。而自己在这漂泊的行程中却忘记了自己。一路的艰辛凄凉，一路的压抑迷茫，此时都已经结束。他所有的坚持与无望的追寻终于结束，他终于用自己的身体作为整个寻找的华美结局。但他找到的还是他想要的吗？也许答案就在他苍凉绝望的笑容里。导演在这里用了又一个类似《疾走罗拉》的镜头方式来表现人物的命运，同时引发我们深思：我们都有理想，都有梦，都有失落，都会寻找。就像寻枪的马山，就像他所寻的枪。丢了的还会找到吗？找到的还是原来的吗？等你找到了，梦想还没有变吗？生命是一本太仓促的书，而人就是在一次次找寻中失落茫然，又在一次次找寻中领悟升华。正因此，生命的历程云影般掠

源源

过，而人也才有理想不断出现在正前方。

《寻枪》是导演的处女作，但作为一位类属新生代的导演，陆川是与众不同的。他并没有像其他新生代导演一样，执著于表现理想的破灭，表现极度边缘的生活状态，他所表现的是所有人的状态，是对于理想的追寻，是人类底层的焦虑。导演赋予自己的世界以一种新的色彩，一种属于自己的风格。寻枪的过程中另外的东西被大家接受和领悟，这些新的东西或许就是导演的表达，是导演自己的声音。

（文章选自《电影评介》~~2004~~年第 远期，文字略有增改）

异缘影视文学的写作

一、银屏人物：影视写作的核心

高尔基说过，文学即人学，这一命题同样适用于影视剧本的写作。

人物形象的塑造，是影视剧本写作的核心。一些影视作品的情节随着时光的流逝在我们的脑海渐渐淡忘，而个性鲜明的影视人物却永远活在我们心中。影视人物塑造的成败，是衡量影视艺术成就的一个重要标尺，在塑造人物时应做到：

（一）合理设置主角、重要配角及次要配角

主角是作者着力刻画的人物，最能影响剧情的发展。一部影视作品，主角宜精，一般为一、二人。主角太多，会影响对重要人物的着力刻画。

主角一般应为圆形人物。作为影视作品中的主角，性格应是丰富的、复杂的。如国产片《骆驼祥子》中的虎妞，性格就富于立体感，在她身上，既有剥削阶级的某些特点，又与下层人物有许多共同之处。她深爱祥子，想讨他喜欢，却又不知用什么方

法赢得他，只得把他整日锁在家里。她嫉妒、痛骂小福子，但小福子向她求救时，她又慷慨地将刚买回来的米送给她。

有时候，主角是一个群体，但每个人物必须个性鲜明、生动，是黑格尔所说的“这一个。”前苏联影片《这里的黎明静悄悄》，主人公是五个红军女战士，她们的经历、个性各不同。梁晓声创作的电视连续剧《年轮》，几个主人公的个性也是相当鲜明。

努力写出人物性格的发展变化。如苏联影片《莫斯科不相信眼泪》中卡捷琳娜，原本是个没什么文化的女工，因贪图虚荣，冒充教授的女儿与电视台摄影师相恋，结果被玩弄、抛弃。她的不幸，促使她思想发生了很大变化。她发奋努力，成了一个大型联合厂的厂长。由于影片展示出她思想性格的发展变化，因而形象生动逼真。

重要配角在影视作品中的地位仅次于主角，他们在突出主人公的性格方面起着重要作用。如《牧马人》中的郭嘛子，就以独特的个性化行动影响主要人物的性格发展。这类人物着墨不多，大多是扁平人物，但性格要有相对的完整性。像国产片《天云山传奇》中的吴遥，苏联影片《夏伯阳》中的政委富尔曼诺夫等。

次要配角一般也是类型化的人物，大多是根据剧情需要而设置的，有时，作者只需点明他的身份、职业等即可，有的甚至不需要姓名，如出租车司机、女招待、商场服务员等。

影视写作，首先就要合理设置好这三类人物。对主角及重要配角，作者可以采用写简历的方式，事先为每个人物写小传——将人物的籍贯、出生年月、学历、经历、兴趣、健康状况、家庭关系等写出来；对于重要人物，写得越详细越好，特别是对其性格、思想动机、经历的主要事件等要详细记载，甚至与创作没有直接关系的，也可以写入，这样，人物就会在自己的心里活

起来。

其次，作者可以将不同人物性格进行对比，明确其差异。如将主人公和其对立者对比，和其充当重要配角的好友对比，从而看出他们的不同点。以此设定人物性格，差异明显了，人物的个性也就显现出来了。

（二）用影视艺术的特殊手段塑造人物

影视可视性极强，在小说中，“他的心中充满着无穷的痛苦”、“坎坷的生活给他未来蒙上了一层阴影”这类句子是可以存在的，在影视文学中就不能出现。影视文学要求所写的东西都能上镜头，成为具体可感的银屏形象。

不仅要写人物的动作，还要写出人物活动的心理依据，体现人物的个性。恩格斯曾说：“人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”有些影视片，动作性很强，但并不感人，其原因就在于脱离了人物的性格、思想，一味追求动作性。相反，一些影片，能将二者很好地融合在一起。如《城南旧事》中宋妈哄小英子的弟弟吃药，其动作就强烈地流露出了宋妈内心的凄楚之情。

影视是一门视听综合艺术，语言的作用更为显著。影视中人物的对话，不仅能揭示人物性格，还能推动情节的发展，对背景起交待说明作用。写影视剧本，要善于以个性化的人物语言来刻画人物形象，推动故事情节的发展。如国产片《被爱情遗忘的角落》，小豹子与存妮有这样一段对话：

“喂，存妮！我听大队李会计说，他过去看过外国电影，那才叫好看呢！那上面有……”他傻乎乎地笑起来。

“有什么！”

小豹子一个劲儿笑。存妮更加好奇了：“到底有什么？”

“说了，你别骂！”

“说嘛！”她预感到他要说什么坏话，但她还是听。

“有……”小豹子鼓足勇气，“有男人女人抱在一起亲嘴！”说完，又忍不住大笑。

“不要脸！”存妮羞红了脸，抓起一些土粒向他砸去。

小豹子认真地分辩：“真的，是李会计说的嘛！”……

这一段对话，不仅表现了小豹子憨厚、爽直，存妮的羞涩、泼辣，同时还推动剧情迅速发展。

影视除了通过人物的外部行动、语言、表情等揭示人物的内心世界，还可直接将人物的内心活动如回忆、幻觉、联想、梦魇等转化为可见的银屏造型。如电视剧《大地的深情》中年轻姑娘欧阳兰收下了烈士遗孤，而自己的恋人黄盖升却拒绝承担抚养孩子的责任，这时欧阳兰的内心活动是通过不断的“闪回”的镜头来表现的：

（闪回）李坚临终前，两滴晶莹的眼泪。

（闪回）烈士的新坟。

（闪回）欧阳兰和战友们欢呼胜利。

欧阳兰（画外音）：“可我还活着，你知道这意味着什么？”

（闪回）满山的烟火，欢呼的人群……

欧阳兰（画外音）：“这就是说，我的生命已经不属于我，它是许多生命的综合。”

影视还可以通过光影、色彩、道具等来塑造人物。如《骆驼祥子》最后一个镜头，是祥子站在古老的京城城墙门口，除了门口以外，四周一片黑暗，随着镜头的移动，祥子的身影被黑暗所吞没。这里是用光影来暗示祥子悲剧性的命运。电视剧《白云姑娘》，运用小纪念品、项链、餐具等道具，把白云姑娘初恋的甜蜜，张汉平对她倾慕，赵丽萍破例开禁等表现得惟妙惟肖，其功在于巧妙的道具运用。

二、设计好情节、场面

(一) 情节设计的基本原则

如果说，个性化的人物是影视长存于观众心中的关键，那么，精彩的情节是吸引观众的重要条件。

什么是情节？高尔基曾为它下了一个定义：“情节，即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——即某种性格、典型的成长和构成的历史。”在影视艺术中，情节是影视剧作者依照人物性格逻辑对人物所做事件的安排。影视剧本中情节千变万化，异彩纷呈，创作时没有具体的模式可套，但有一些基本原则却是不得不遵守的：

㊦ 遵从性原则

情节设计应始终以塑造人物为中心，任何为了追求曲折离奇的情节而淡化甚至歪曲人物性格的做法都是不明智的。高尔基关于情节的定义中一个重要的命题就是：情节是性格成长发展的历史，如影片《骆驼祥子》，祥子所经历的一系列事件：两次买车、丢车，被迫与虎妞结合、虎妞的死、小福子的自杀、刘四、孙侦探的欺压，祥子的绝望等，它既构成影片中的基本情节，同时也是祥子性格成长发展的历史。

㊦ 真实性原则

情节设计必须符合现实生活逻辑。真实性并不是要求影视剧本所反映的都是生活中存在的真人真事，但它必须符合现实生活的逻辑，否则就容易失真。情节设计一出现漏洞，让观众看了觉得不真实，就会严重损害作品的艺术效果。如影片《幽谷恋歌》，主人公女扮男装，观众一眼就能认出，编导却让剧中人熟视无睹，这就有悖生活常识。电视剧《天宝轶事》中的情节，如杨玉环的有胆有识，不满哥哥的专横，不满唐玄宗的荒淫，不甘心以色媚君等，违背了历史真实，就很难获得观众的共鸣。

强调情节的真实性，并不是要拘泥于生活。影片《白蛇传》中白蛇化成美女与许仙结为夫妇，这样的情节在生活中是不可能出现的，但它合乎生活的逻辑，观众也能心悦诚服地接受。因此衡量一部影视片情节是否真实就在于它是否符合生活的逻辑。

隳趣味性原则

影视作品能不能吸引观众，还要看它的情节是否生动、有趣。因此，写作时可以从以下几个方面努力：(员)增加题材的趣味性，选择观众关心感兴趣的题材；(圆)增加人物性格的魅力，性格魅力无穷；(猿)为人物设置障碍，制造矛盾冲突，让人物陷入困境之中，然后，深化这种困境，最后解决难题；(源)设计出其不意的情节，事情的发展既出乎观众意料之外，又合乎生活的必然逻辑。

(二) 场面及节奏

确定人物、设计情节之后，还要考虑场面、节奏等。

隳场面

在设计情节之后，须根据情节划分为一个一个场面。一般说来，一个场面为一个段落。每一个场面的开头要标明地点、时间。人物语言另起一行，先写姓名，再写语言。场面与场面之间或空行表示，或在场面开头以阿拉伯数字标出。场面中的字幕、画外音、独白、景别、出入等均要标出。如影片《湘西剿匪记》有两个场面是这样安排的：

郵政局后院：

一个黑影来到白果树下，他看看四周，没发现什么，突然朝树上爬去。他爬至树杈，一迈腿钻进了那扇气窗。片刻，他拎着一支“七九”步枪沿着树杆迅速地滑至地面。就在他刚欲转身的刹那间，崔昌健、杨排长和两名战士猛虎扑食一般窜到他面前，他还来不及思索，就被一名战士的双臂钳住，另一名战士“咋”地一声给他戴上手铐。

源

吴波大步来到，冷笑一声：“哼，老何，等你多时了！”

小屋：

审讯黄月娇的工作正在进行。

黄月娇泣不成声：“我……该死，这都是保昌这个杀千刀的逼的呀！”

吴波：“保昌确实是张彪的小舅子？”

黄月娇：“是，在龙山他只听何老四一人指挥。”

吴波和蔡金花交流了一下目光。

蔡金花严厉地：“黄月娇，你还年轻，是争取宽大，还是自绝于人民，由你决定，你说的要有半点不老实……”

黄月娇满头是汗，泣不成声地：“不，我不敢，我要活命，我上有老下有小啊，我……”

吴波：“那么，好吧，现在就给你一个立功赎罪的机会……”

圆节奏

节奏本是音乐术语，是由节拍强弱、长短交替出现而形成的音响运动的轻重缓急。在影视剧本中，节奏指事件、情节发展的速度和强度。节奏的变幻是影视剧本写作值得重视的问题。影视剧作家在写作时要做到：（员）张弛结合。如影片《红色娘子军》第一章写琼花的苦难与反抗，节奏低沉；第二章写参军，节奏明快热烈；第三、四章“侦察”、“取南团”，剑拔弩张，节奏紧张；第五章“刮骨”、“收获”，节奏舒缓；第六章“反扑”、“起义”，情绪悲愤；第七章是尾声，节奏由低沉转高昂。影片有张有弛，且疏密得体，紧紧吸引了观众的心。（圆）动静结合。如影片《老井》中的械斗场面与旺泉跳井是连续动作的快节奏场面，当旺泉不让填井而跳入井内，人们在一声惊恐的喊叫声后一下安静了，只有井口一动不动像一轮皓月，又像一副巨大的磨盘，动与静的对比，促使观众深深感受到这口老井所包含的历史

内涵。(猿)庄谐结合。随着剧情发展的需要,应当巧妙地使严肃深沉与幽默诙谐相结合,悲壮与轻松相结合,这样才能调节好观众心理,产生“出人意料”的艺术效果。

三、熟悉影视语汇

写影视剧本的主要目的是供拍摄,因此还必须熟悉影视语汇。影视语汇除了我们已经介绍过的蒙太奇之外,还有:

(一) 镜头

镜头是摄影机或摄像机从开拍到停止所拍下的全部影像。

长镜头:指较长时间连续拍摄一个镜头,它一般比较缓慢、比较真实。

推:指被拍摄对象处于某一固定位置,摄影(像)机镜头由远处向所摄对象逐渐推进的拍摄方法。

拉:摄影(像)机运动方向与推相反,即将摄影(像)机从近处拍摄向后拉开的拍摄方法。

摇:摄影(像)机固定在某一位置,让镜头向上下或左右作摇动拍摄。

摇镜头向上或向下摇摄,便是仰镜头或俯镜头。仰镜头给人以高大威严之感,俯镜头给人以渺小、压抑之感。

移:摄影(像)机随着主体的行动而作的移动拍摄。

紧随人物的行动而移动,不间断地表现行动着的人物的动作或情感变化的镜头叫跟镜头或追镜头。

作上下垂直移动拍摄的镜头又称升镜头或降镜头。

慢镜头:改变镜头在拍摄时的运转速度对被拍摄对象进行高速拍摄,放映时仍以正常速度放映,这样演员的动作就会变慢,这就叫慢镜头或慢动作。它实质上是时间上的“特写”。

快镜头:与慢镜头的拍摄方法相反,即在拍摄时放慢摄影机的运转速度,再以正常速度放映,便出现画面快速变换。它能造

成某种紧张或滑稽的效果。

空镜头：即画面中没有人物的镜头。它主要是通过景物或道具来抒发某种情感。

主观镜头：即摄影（像）机当作剧中人的眼睛，依照他（她）的主观心理感受来拍摄的画面。

定格：即根据剧情的需要而将某一画面连续复印数十张，在放映时就会产生片刻的固定不动的画面，这种方法常用在影视片的结尾，产生让人回味无穷的效果。

（二）景别

景，是指银屏上的单个画面图像，不同的画面叫“景别”。它可分为远景、全景、中景、近景、特写五大类。

远景：镜头在距离被拍摄对象较远的情况下所拍摄的画面。它空间开阔，可用来交待环境，渲染气氛。

全景：拍摄距离比中景远，比远景近。它取景的范围除人的全身外，还包括主体周围的背景。

中景：介于近景和全景之间，取景范围一般只拍摄人的大半身，主要表现人物双膝以上的形体动作。

近景：指视距较特写稍远的画面。它的取景范围就人体而言大约为人的小半身，即只表现人物胸部以上的活动或表情。

特写：视距最近的画面。它可写人也可写物。人的特写一般拍摄两肩以上的头部，以反映人物脸部的细微变化。

（三）镜头的组接方式

显：又称淡入、渐显、渐现，即画面从空白或全黑中渐渐现出。

隐：又称淡出、渐隐，即画面逐渐退隐直至完全消失。

化：又称溶、叠化。即前一个镜头还在“渐隐”中，后一个镜头就渐显了。上一个画面在下一个画面正在显现时渐渐消失叫“化出”，相反，下一个画面则叫“化入”。

划：前一个画面迅速向一旁退去，后一个画面逐渐扩张，代替前一个镜头。它比“化更适宜表现同时异地或平行发展的事件。

帘出帘入：即前一个镜面被掀开或卷去，随即出另一画面。与此相类的有圈出圈入，画面以一点开始逐渐扩大把上一个画面全部推出叫圈出。下一画面从画面外沿向内收缩直至代替上一画面叫圈入。

切：又称切换，即将某种有内在联系的两个不同画面直接连接在一起。比如上一个画面是一个人在写信，下一个画面则是亲人或朋友在读信。

以上是一些常用的语汇，影视写作要融入到整体构思之中。

例文：

祝摇摇福

(电影文学剧本)(节选)

原著：鲁迅摇改编：夏衍

第一章

一

(鸟瞰)远远的一个穷僻的山村。(音乐)

从模型缓缓推进，(溶入)外景。

山坳里，上十间破烂的茅舍，疏落地点缀着。

(缓缓摇过)

(旁白):(低沉但苍劲的调子)“对今天的青年人来说，这已经是很早很早以前的事了，大约四十多年以前，辛亥革命前后，在浙东的一个偏僻的山村里。……”

(音乐)

（从茅屋摇到一条人们用脚走出来的陡峭的山径。一个女人背着一筐柴，渐近。）

她衣服褴褛，形容憔悴，额边流着汗，近三十岁，沉思似的没有表情。这就是祥林嫂。

迎面走过镜头。

从山坳后面转出一个人来，用一条黑汗巾束着腰，辫子盘在头上，瘦削的脸，机伶，世故。他是祥林嫂的远房亲戚卫老二。用手掌遮着夕阳，看清楚了之后，喊：

“祥林嫂。”

祥林嫂回过头来。

“打柴？”卫老二说。

“噯，”祥林嫂低声回答，“二哥。”

卫老二赶上了她，边走边说：

“你婆婆在家？”

“在。”依旧是低声回答。

走了几步，卫老二从背后看到祥林嫂发髻上的白头绳，用同情的调子：

“还给祥林带孝？唉，人死了，算啦，想开一点。”

祥林嫂低下了头。

走近茅屋。

（溶入）

二

小屋里，黑黝黝的，只从右边的小窗户斜射进一线夕阳的光线。祥林嫂放下打来的柴，推门进来。

一张板桌，两张条凳，婆婆坐在矮凳上勒乌桕。——这时候正是秋末。

“妈，卫二哥来啦。”祥林嫂搬了柴火到后面去。老二跟着

进来，在条凳上坐下。

“大婶，好吗？”

婆婆动也不动，抬起头来看了一眼，唠叨地：

“好什么，人都死啦。”不自觉地看了一眼左手供着的祥林的半尺高的小牌位，和成了灰色的白布孝幔。

“老天爷跟穷人作对，今年柏子又是小年。”婆婆继续唠叨，把篮子里勒下来的柏子一扬，“五六棵树，才这一点。”

老二拿起打火石来打了火，吸起烟来。

“怨什么，今年不好，明天就好啦。”

祥林的弟弟阿根牵着两只山羊回来，经过门口，牵到屋后去了。

“看，阿根快长大了。”卫老二找到了题目，“他今年十五？”

“十六啦。”

“那就对。大婶，十六岁不算小，我看，也该给他成家啦，要是你有意思……”

婆婆爆发似的：“还提这个。饭还吃不上，还娶媳妇，祥林死的时候借的那笔棺材钱，越滚越大……”

老二的那双小眼睛望屋后睃了一眼，把条凳拉近一点，低声说：

“喂，大婶，不从她（用嘴向屋后努了一下）身上打打主意？”

祥林母亲抬起头来，想了一下，站起来，望后屋大声地：

“喂，怎么的，还不去打水？天快暗了。”

祥林嫂提了水桶出去。老二望着她的背影，看她走远了之后说：

“年纪还轻，长相也不坏……”喷了一口烟，停住。

“你有什么主意？”

“主意倒有。后山贺家坳里，有个贺老六，上个月托我给他

找一个老婆，深山野坳，哪家姑娘肯嫁呀，他说，‘二婚头’也可以。……”

祥林母亲开门见山：“肯出多少？”

老二正要答话，阿根进来了，叫了一声“二哥”，坐下了。

祥林母亲看见他不讲，催他：

“怎么，噤了口啦？”

“数目不小，八十吊。”

“八十吊？”

“唔，大数目。你是精明人，可以算一算。给阿根订门亲，财礼算它四十吊，够体面了，还掉二十吊棺材钱，办喜事用十吊，不是还剩……”

“要一百吊，最少，九十。”

老二笑了。“唉，真是人心不足，荒年乱世，哪有这么好的买卖啊，又不是黄花闺女。”把烟袋管在凳脚上敲了几下，站起来：

“那就算了。我又没有一个钱好处。”打算走的样子。

祥林母亲一把将他拉住：“你，说话算数？”

“嘿，我老二哪一次骗过你呀。”

阿根插进来：“妈，卖地？”

“你别管。”将他支使开。

老二嘴上挂着奸笑，对阿根：“不卖死的，卖活的，卖了给你娶媳妇儿，好吗？”摸摸他的头。

祥林母亲鬼鬼祟祟地：“要是讲定了她不肯，……”

“不肯？那就抢亲。老规矩。（拍拍胸）有我。”

人影和脚步声，祥林嫂提了水回来了。

老二：“好，就这么办。（出门，有意讲给祥林嫂听）可是，借的那笔棺材钱，得早点还咯，中人不好做。”

阿根望望祥林嫂，又看看他母亲的脸色。

(溶入)

三

晚饭后，祥林家后进小屋。祥林嫂正在收拾碗筷，阿根轻轻地进来。外面秋蛩之声，月光如水。

“ 嫂嫂。”

她吓了一跳：“ 阿根，还不睡？”

阿根稚气地作出一种秘密的神气：“ 他们要来抢咯。”

“ 抢？抢什么？”

“ 抢亲，抢你…… ”

“ 阿根，谁说的？”

“ 方才卫老二跟妈说，卖了你，……给我…… ”

“ 当真？” 祥林嫂紧张起来，“ 你…… ”

“ 噯，讲定了，卖到山奥里去，八十吊。”

祥林嫂面色大变，放下手里的活：“ 你不……骗我？…… ”

“ 谁骗你呀，人家好心，告诉你…… ”

祥林嫂失神似的坐下。阿根正要讲下去……

“ 阿根！” 祥林母亲在前面叫了。阿根匆匆走出。

四

前屋，油灯下，祥林母亲低声对阿根说：“ 刚才二哥讲的话，不许说，懂吗？订了亲，开春就给你娶过来。…… ”

阿根有点害臊，低下了头。

(摇过) 门背后，祥林嫂在听。紧张、恐惧和思虑的表现，看见祥林母亲站起身，连忙退回。

(溶入)

五

后屋，月光下，祥林嫂痴呆地站着，（推进至半身）她在流泪。

（音乐）

她终于下了决心。很快地回身，收拾了几件衣服，包好，听听前面已经睡静了，轻轻地拨开门闩，出去。回头看了一眼，拔步跑去。

（溶入）

六

路上。月光下，祥林嫂在荒路上奔跑，远远的犬吠声。她终于跑到了到镇上去的“官路”。

（淡出）

第二章

七

（淡入）黎明，靠近鲁镇的路边，一条小溪流过路旁。祥林嫂又倦又饿，伏在溪边河埠上，用手掬起一些水来，洗了洗面，拍了拍昨夜跌仆中粘在衣服上的泥土。

一群鸭子在水上游过。

她茫然。

路边摆豆腐摊的阮大嫂拿了一些做豆腐的工具到河边来洗，走到河埠边，看见有人蹲在那边不动，有点奇怪。因为她既不在打水，又不在洗东西。

“让一让。”她说，瞟了一眼，“咦，你不是……祥林嫂？”

祥林嫂一怔，反射地想逃走，看见是阮大嫂，连忙招呼。

阮大嫂将她上上下下打量了一下，已经看出几分意思来了。低声地：“怎么的，逃出来的？”

祥林嫂点了点头，求救的表情，哭了。阮大嫂催她：“说呀，哭什么？”

祥林嫂用袖子揩了一把眼泪，诉述：

“卫老二……串通了婆婆，……要卖掉我，……卖到山奥里去。……”

阮大嫂吃惊，有点同情：“卖你？”

“嗯。祥林，死了还没有半年……”

祥林嫂抽搐着。二人沉默了一会，阮大嫂说：

“那，怎么办？逃了出来……”

祥林嫂求救似地望着她。阮大嫂忽然想起似的，说：“唔，试试看，前天听鲁家四太太说，她家里要一个帮工……”

祥林嫂眉间开朗了一些，似乎绝处逢生。

“鲁家四太太……？”

“谁不知道啊，鲁镇上，鲁四老爷家。好，试试看，我陪你去。……”拉起祥林嫂，阮大嫂继续说；“先去喝碗豆浆，梳梳头，换件衣服。”

二人上来。阮大嫂用手遥指：

“就是那边，大墙门里。”

祥林嫂抬头远望。

八

镇上的鲁四老爷家远景。（推进）大门。（溶入）

鲁四老爷的书房。

壁上挂着朱拓的大“寿”字，摹陈抟老祖笔法。对联一边可以看出八个字：“事理通达心气和平”，上一联是“品节详明德性坚定”。窗下案头是一部残缺的《康熙字典》、一部《近思

录集注》之类。

鲁四老爷坐在太师椅里抽水烟，鲁四太太在折银锭，嘴里低声地念佛。

阮大嫂陪了祥林嫂进来，先向四老爷福了几福。

“四老爷，四太太。”阮大嫂用谄媚的口气说，“你们要用个女工，正好有个人从乡下出来，带来请你试试看。”

四太太继续念着佛，将祥林嫂上下打量着。祥林嫂显然已经在阮大嫂家里收拾了一下了，乌裙、蓝夹袄、月白背心。四老爷抬起头来，冷冷地看了一眼，忽然看到她头发上扎着白头绳，皱了皱眉，显然是讨厌她是个寡妇。

“她是我娘家的邻居，死了当家人，家里苦，出来跑人家，四太太你看……”阮大嫂絮叨地说。

四太太这时才停止了手里的工作，站起来，再仔细看，看她手脚壮大，模样也还周正，决定用了。用不上劲的口吻：“好吧，留下来试试，就请你阮大嫂作个保。”回头来，瞧见在门边张望的小丫头阿香：“阿香，带她们到孔师爷那边去立个契。”回头对阮：“辛苦你，一切照老规矩。”

阮大嫂千恩万谢。

九

鲁家的帐户间。

帐房老孔指点着祥林嫂在一张纸上画了一个“垣”字。小丫头阿香、四太太的小儿子阿牛挤着看。

十

鲁家后门。

祥林嫂跟在阮大嫂后面。后门口。

阮大嫂叮嘱：“好好地在这里做，要勤快。四太太烧香吃

素，爱干净，鲁镇上出了名的好人。”

祥林嫂尽点头。阮大嫂走了，又回头来说：

“要好好服侍牛官，他们家的命根子。”

（淡出）

第三章

十一

（淡入）鲁家，已经是冬天了。四老爷耽在靠椅上，愁眉苦脸，阿香在给他捶背。四太太端了一炷香，从里面出来，插在窗口的香炉里，对天合十。

四老爷自言自语地：“天变了，快下雪了，天气一变，我的腰……”用手背捶自己的后腰部，对阿香：“这里，重一点。”

祥林嫂端了一碗热腾腾的桂元汤出来，放在四老爷前面的茶几上。她在这里做了一些时候，面色红润了，穿得干干净净。

四太太上好香，回到四老爷对面的椅子上坐下，拿起念佛珠来，看了祥林嫂一眼，说：

“去淘米吧，今天中饭早一点，老爷要去收租。”

“好。”祥林嫂随手把方才四太太吃过早餐的碗筷收拾了一下，下场。四太太继续说：

“身体不好，就让老孔去收收算了，顶多也不过十来担谷子。”

四老爷反拨似的：“谁说十来担？帐上还有三十几担，重阳赖到冬至，冬至赖到过年，这些穷鬼……”（咳嗽）祥林嫂量了米，端着淘箩从窗口经过，去淘米了。四太太看了她一眼，对四老爷：

“你说她寡妇，不好，（得意地露出一丝笑容）大家都说四老爷家用着了人呢，手脚勤快，一个男人抵不过她。……今年过

年，可以不要添短工了。”

四老爷似笑非笑。忽然叫阿香：“叫老孔来，把帐簿算盘拿来。……”

十二

小河边，祥林嫂正在淘米。

对岸是一个人影闪过，她没有注意到。

对岸是一个很小的村子。这个人看见祥林嫂，眼睛一亮，走近一些，半个身子躲在一个稻草堆后面，张望，证实了果然是祥林嫂。这个人就是卫老二。他点了点头。

祥林嫂淘好米，站起来，忽然看到卫老二，立刻神色大变，仓皇回身就走；卫老二想叫她，又住口，沿河跟着走。

祥林嫂愈走愈快。从一条岔路，阿香割了一篮地头上的青菜回来，看见她在跑，从后面喊：

“祥林嫂……”

祥林嫂回头，拼命摇手对她示意，阿香不懂，跟上来。对岸卫老二止步，点点头，晓得她是在鲁家了。

十三

鲁家后门口。

祥林嫂喘息未定，阿香好奇地跟在后面，似乎在问她。祥林嫂看见后面没有人了，低声对阿香说：

“就是他，卫老二……”

“怕他什么，那……”

“不是，他会出坏主意。”二人入内。

（溶入）

十四

鲁家全家吃中饭。祥林嫂还是惊魂未定，有紧张的神色，四太太看了她一眼，她匆匆把饭菜摆好，下去。

四太太问阿香：“什么事情，她失魂落魄的？”

阿香：“碰到了熟人，就是她的堂房哥哥，说要……”

四老爷眉头一皱：“对吧？我早说了，一定是逃出来的。”

四太太若无其事：“逃出来，怕什么？”

阿牛使劲夹了一大块肉，狼籍满桌。四老爷用筷子在他头上打了一下。阿牛扁扁嘴，欲哭。

（溶入）（音乐）

十五

窗外，下雪。除夕晚上鲁家正在敬神祝福。

（溶入）

窗外的梅花开了。

（溶入）

十六

小河边，早春时节，祥林嫂正在淘米洗菜，一群鸭子游近她淘米的地方，她难得地露出一丝笑容，泼水将鸭子赶开。

远远的一只乌篷船靠了附近的岸，祥林嫂看了一眼，面色变了。

船上的篷是全盖起来的。突然从里面跳出两个人来，一个是卫老二，另一个是“山里人”的大汉子。卫老二奸笑地和山里人做了一个手势，那人一跃上前，抱住她，把她扯进船里去了。祥林嫂正要大喊，尚未出声，卫老二把一块高丽布手巾塞住了她的嘴巴。

接着，祥林母亲和阮大嫂从船里出来。

路上，阮大嫂有点为难的神气：“叫我怎么说呀？”

祥林母亲：“方才不是，卫老二教了你了？不怕。”

阮大嫂勉强地走。

船很快地从岸边撑开。

（溶入）

十七

鲁四老爷家。

阮大嫂和祥林母亲站在鲁四老爷夫妇前面，老孔站在门边，阮大嫂忸怩地陪着笑脸：

“她就是祥林嫂的婆婆，她家里……”对祥林母亲：“你说呀。”

祥林母亲倒很从容，她说：“回四老爷，四太太，实在对不起，开春了，家里人手少，地上没有人，只有老的和小的，想接她回去……”

四老爷已经了然于心了，拼命抽烟，不理睬。四太太望了阮大嫂一眼：“那，你怎么不早跟我说，刚教会了，做熟了，忽然要走……”

祥林母亲接上来：“早想来了，走不开。要是四太太中意她，春花下了地，再叫她来……”

四老爷说了：“算了，既然她婆家要她回去，让她走吧。”回头来望了一眼老孔：“给她算算账。”

祥林母亲十分高兴，连忙道谢。老孔上前一步：“方才我算了一算，一共一千七百五十文，全存在帐房里，祥林嫂俭省，一个钱也没有用。”

四太太很机敏地：“今天……？”

老孔：“二十三。”

四太太：“那，工钱算到上个月底。”

四老爷：“这是规矩，临时走了。我们要另外找……”

老孔：“对对，这是天公地道……”

祥林母亲想讲话，阮大嫂阻止了她。

四太太想起了似的：“老孔，走的时候看看她的包裹。别把东家的东西拿走。哪一个用人不……”

老孔赔笑：“当然当然。阿香，来……”

祥林母亲和阮大嫂千恩万谢，由老孔陪了下场。

四老爷：“早跟你说，用人得先打听打听，逃出来的，不是好货。”

四太太抗辩：“可是，这儿的人谁不说祥林嫂好听，不讲话，尽做事，去年过年，拂尘、扫地、杀鸡、连夜煮福礼，全是她一个人。（反问）去年过年不是没有添短工？”

四老爷：“算了算了，另外找。（想起似的）噯，怎么她自己不见呀？”

四太太：“阿香。（阿香上）祥林嫂呢？”

阿香：“在淘米。”

四太太：“去看看。”

（溶入）

十八

小河边。（特写）一淘箩的米、一束洗好了的菜、一条鱼，在河埠上。

阿香吃惊，举目四望，没有人，那只船已开走了。她大声叫：“祥林嫂，祥林嫂……”

（淡出）

摇摇简析：

剧本忠实于原著又作了创造性的发挥。剧情由一组一组的镜头构成，影视文学写作中的“镜头语言”、“蒙太奇结构”、“叙事节奏”表现得非常典型，学习时可细心体会。

林家铺子

(电影文学剧本)(节选)

原著：茅盾摇改编：夏衍

獯

林家内宅，林先生卧房。已经是深夜了，林大娘显然已经哭过一阵了，气愤地说，想压低声音，可是不知不觉地高亢起来：

“规规矩矩人家，呃，黄花闺女，做人家小老婆！（林先生做手势要她低声一点）我只有阿秀一个，好人家明媒正娶，我也舍不得！”

“我也是这个意思，不过……”

“什么不过，不过，我不肯，看他们还能来抢。”

“抢倒不会，不过他们一定会出坏主意，这种人比强盗还狠。”——林先生几乎也要流眼泪了。

“我拼了老命，也不给。”

林先生又叫她低声一点。

獯

明秀房间。明秀已经睡了，听到了她父母的话，挣起半个身子，睁大了眼睛，听。

獯

两老夫妻继续在谈话。大娘渐渐地压制不住自己了：

“谁叫你答应余会长的？你，阿秀不是你亲生的？”

“哎哎，低声一点。”

“我不管，让大家知道，到茶馆里去评理也不怕。”她站起

来，摇摇摆摆地想走。林先生一把拉住：“哪里去，哪里去？”

大娘歇斯底里地：“我去喊地方！”挣扎着。

明秀奔进来：“妈妈，妈妈！”大娘将女儿一把抱住，一边哭，一边带喘地说：“阿囡，哪个敢动你一动，我同他拼命！死也死在一块，你不要急……”

明秀也哭了，叫了一声“妈”，什么话也讲不出来。

林先生搓着手叹气，看看哭得凄惨，窄房浅层的怕惊动大家，只能来解劝：“哎哎，别让人家听见，新年里，像什么！……”

大娘虎虎地：“什么新年里，我不管，我拼老命也不给……”

林先生忍着一肚子气，竭力劝解。

（淡出）

猿

（淡入）铺面，今天生意好得出奇。昨天来买“一元货”的绝大部分是上海逃来的难民，今天则大部分是本地人了。这两种人，只要一看他们的服装和样子就可以分清的，特别是闲汉陆和尚也夹在里面，而且嘴里还在嚷，“机会难得啊，要买赶快”，同时还挤眉弄眼地望着坐在账柜上的林先生。

林先生一夜没睡好，眼圈有点红肿，显然不是高兴的样子。机灵的寿生感到“这样的好生意气色不正”了，可是还得手忙脚乱地对付着。他好容易抽出身来，走到林先生前面，低声而急促地：“师傅，看样子不对，一定有人捣鬼……”

当然，林先生也早已看出苗头来了，站起来：“可是，又不能不卖啊！”

这时，突然来了两个穿中山装戴呢帽的人，推开买主，直闯进来问道：“谁是林老板？”

林老板慌忙站起来迎接，还没有开口，其中一个指着他的鼻

源愿

子问：“是你？”林老板点了点头，于是这两个人拉住他就走。寿生追出去想要拦阻，又想问清楚为什么，可是那两个人厉声吆喝：

“你是什么人？党部里要他去问话。”

寿生呆住了。买东西的人，看热闹的人，都有点预感了。寿生为了稳定人心，对伙计和阿四说：“没有事，照样做生意。”

可是正当他回到柜台前面打算对付顾客的时候，林大娘跌跌撞撞地赶出来了。

“寿生，你师傅怎么了？……什么人叫他去的？”

寿生为了怕在买主们面前揭穿，立刻回过身来，对大娘：

“师母，没有事，我，我告诉你。”

他将师母连拦带推地送回到蝴蝶门里面，这时候明秀也赶来了。

“师母，你不要着急，（随口说）大概就是为了那几笔存款，朱三太的，和张寡妇的，他去理直理直，不要怕……”

林大娘将信将疑：“朱三太那边，我去和她去说……”

寿生拦住了她：“不，不，师母，党部和商会会理直的，你身体不好，里面去等着，我去……”

“快，那么，你快去，叫师傅回来！”

寿生连连点头，轻轻地拉了明秀一把，明秀跟着他来蝴蝶门外面。寿生回头望了望大娘已经回去了，停下来，严重地对她说：“可能和昨天晚上余会长讲的那件事情有关系，（明秀紧张起来）可是也不像，师傅还没有给他回话呀！你回去，陪着师母，外面的事情有我。”

明秀完全失掉了主张，寿生说的话，她只能点头。寿生向外跑。

獯

商会会长正在看报，寿生急急忙忙地奔进来。一看情形，余

会长早已知道来意了，悠悠地：“唔，你来了，请坐！”

眼睛还没有离开报纸。

“会长先生，究竟，究竟是为了什么事啊？”

余会长放下报纸，仔细地观察了一下寿生的神色，然后，故意地：“为了什么，你不知道？”

嗯。（对寿生）真的假的？人家都说你师傅打算捞一笔，逃走。”

寿生连连摇头。

“外面有这种说法。（停一下）不巧是你师傅年节之前好几笔帐都没有还清，朱三太，还有张寡妇，这两个孤苦人儿存在你们店里的款子还没有保障。所以……”

这是在寿生意料之内的，所以连忙分辩：“这些谣言靠不住，店里存底还……”

会长拦住了他的话：“党部是为这些苦人谋利益的，所以先把林老板扣起来，要他把这些账目，理清楚。”

“扣起来了？”

会长点头，寿生吓得脸都黄了。呆了一下：“先把人保出来，行么？人不出来，哪里去弄钱呢？”

“吓，小老弟，保出来，你空手去，许你保么？”

“会长先生，总得求你想想法子，做好事，师傅和你老人家一向交情不错，你……”

商会会长皱着眉头沉吟了一会，又把寿生端详了一下，然后把他一把拉到屋角里，悄悄地说：“你师傅的事，我难道会袖手旁观？只是这件事现在弄僵了。老实对你说，我求过卜局长，请他出面讲讲话，卜局长只要你师傅答允一件事，他是肯帮忙的。我才从商会回来，还到党部去看了你师傅，劝他答应。只要他一答应，事情不完了么？不料党部里的那个黑麻子不买账，他硬不肯……”

“难道他不给卜局长面子？”

“就是呀，黑麻子不肯，卜局长几乎下不了台，事情僵透了。”

寿生没有主意，只能说：“可是，我师傅又没有犯罪，怎么可以扣起来？”

“小老弟，你还年纪轻，他们可不同你讲理。谁有势力，谁就有理。（停一下）你回去对林大娘说，放心，还没有吃苦，不过想出来，总得花点钱……”他讲时用两个指头一招，就匆匆走了。（划过）

獠

林家内宅，寿生在安慰林大娘：“师母，你放心，余会长看见过师傅，好端端的，没有吃苦头，不过钱总得花几个。卜局长答应了帮忙……”

听到卜局长，林大娘谈虎色变：“什么卜局长，卜局长，他肯帮忙，他还不是为了阿秀。……我不答应。（打了几个呃，摸着胸口）寿生啊，我就是阿秀放心不下，……（自怨自艾）就是怨我自己没有主意，要是早一点把她配了你，也就不会出这种事了……”

寿生睁大眼睛，几乎认为“师母”发疯了，但可又一点也不像装疯。他偷偷看了一眼师妹，心里有点跳。明秀害羞了，背转身子，避开了。

大娘一把拉住寿生：“只要你待阿秀好，我就……”

话未完，阿四从外面奔进来，嘴里叫：“寿生哥！有人找你。”

寿生吓了一跳，以为又来抓人，向阿四问：“什么人？”

阿四说：“斜对面裕昌禅的管账，吴先生。”

“他？”寿生觉得意外。他弄不清楚为什么今天奇怪的事情这么多，急忙忙地跑出去了。

獯

吴先生装出很关心的样子：“你们先生？……”

寿生不能不回答，可是又怕老实讲，支吾其辞。

吴先生满面笑容：“不要紧，小事情。（停了一下，然后）寿生哥，敝号想跟你们商量一件事情，（从袖口里摸出一张纸来）就是，就是找你划一笔货。——”讲完，把那张纸递到寿生前面。

一张横单，写着十几行，脸盆、毛巾、钢精锅子、牙刷……正是林先生能卖的“一元货”的全部。

这一下，这次事情的全部内幕，寿生都明白了。他想：“啊，原来是这套把戏！”他立即把吃惊的表情收起来，装作不懂。说：“师傅不在，我不能作主。”

“你和师母说，还不是一样。”

寿生想了一下，有点拿不定主意。吴先生好像完全摸准了他的心理，接着说：“寿生，你们存底厚，大家都知道。这里，最多也不过一百五六十块钱的码子。”

一百五六十块，这句话打动了寿生的心，于是，他说：“那么，我去和师母谈谈看，不过很难说。师母女人家，专要做现钱交易。”

“现钱？这种时势。哈，寿生，你是说笑话吧。”

这一下寿生硬起来了：“师母是这个脾气，我也没有办法。最好，明天再说吧。刚才余会长说，师傅的事情，卜局长肯帮忙，光景师傅今天晚上会回来的。”

寿生有意唬他一下，把账单子塞还给他。这一下，吴先生紧张了，慌忙把账单又推回给寿生，一面满口答应：“好，好，现账就现账，今天晚上交货，好不好？”

“现在我就去和师母商量。”

猿

下午五点钟，内宅已经黑黝黝的。寿生站在林大娘前面。明秀把一盏点着了的保险灯端了出来。

寿生说：“现在看来，事情很清楚了，方才余会长说，要把人保出来，起码得花两百块。现在对面裕昌祥的管账来挖货，数目是一百五六十，我看，他们都是串通了的。（他也有点激动起来）你看，党部和商会要钱，裕昌祥要货，卜局长要人……”

林大娘只是哭，好容易挣出一句话来：“这，这是蒸笼里的馒头捡软的拿，就是你师傅做人太软弱了，大家欺负他……”

寿生抓抓头，然后说：“师母，我看，这笔货，挖给他们吧，拿一百五六十块现洋，加上店里的五六十，先把人弄出来再讲。”

林大娘听说要付这么一大笔钱，又心痛，又着急，尽哭（无声的哭），没有话。

寿生看见不是路，只得退了出来。可是，走到蝴蝶门外面，明秀追上来了。她脸色发白，声音发抖：“寿生哥，妈妈是气糊涂了，总是说，爸爸已经给他们弄死了。你，你赶快答应裕昌祥，赶快把爸爸救出来，你……作主吧。”

明秀说到这里，脸一红，跑回去了。寿生望着她的后影，呆了一下，慢慢回过身来，下定决心。

猿

寿生回到店堂，从账台抽斗取了一包现洋，决断地对伙计说：“阿四，上排门，（把横单交给伙计）请你把这笔货点一点，看看够不够，我到裕昌祥去给回信。”

伙计和阿四不知出了什么事，接过横单，吃惊。

猿

（溶入）内宅，在两支蜡烛前面，林大娘跪在观音菩萨前面叩头。

明秀打了一个哈欠，看了一眼她妈妈床前桌子上的那只老式自鸣钟。

十一点四十分了。

林大娘拜完了菩萨站起来，明秀说：“妈，你去睡吧，我在这里等。”

林大娘摇摇头，坐下了。远远的打更的声音。

过了一会，外面开门的声音，明秀很快地跑出去了。林大娘也反射地站了起来。

果然，寿生陪着林先生回来了，林大娘反而吓了一跳。明秀就很快地把忧愁驱散，很高兴了。林大娘对她丈夫仔仔细细地看了一遍，证明了他的确没有吃过什么苦头，便奔回到观音菩萨前面去拈香了。

林先生茫然地坐下来，明秀把一件棉袍子披在他身上，给他倒了一杯热茶。

寿生从身边掏出一个纸包来，放在桌子上：“这是多下来的一点钱，还有五六十。”

林先生叹了一口气，有声没气地说：“让我死在那边就是了，花了钱弄我出来，钱用完了，店里空了，还不是一条死路。”

林大娘回到她丈夫的身边，看到这种神气，又禁不住流泪了。林先生有点哽咽：“货给他们挖空了，债又逼得紧，这店……怎么办？”

“师傅。”寿生叫他，然后用手指蘸着茶，在桌子上写了一个字。

（特写）一个“走”字。

林先生吃了一惊，接着，眼泪直淌。他看看林大娘，又看看明秀，只是叹气。

寿生放低声音：“师傅，只有这一条路了。店里拼拼凑凑，

源源

还有一百来块，你带了去，过一两个月也够了。这里的事，我来料理。”

这句话却被大娘听见了，她很快地插进来说：“你们也去，你，阿秀，留我一个人在这里，我拼老命。”

林先生做个手势，要她不要激动，可是她却突然的壮健起来，很快地奔回卧房去了。明秀叫了一声“妈”，跟了进去。

林先生茫然，用手轻轻地打着脑袋，打不定主意。

寿生又低声说：“师傅，你和师妹一起走。师妹在这里，师母不放心，那个姓卜的也会打主意。”

林先生还是打不定主意，寿生没办法，无目的地绕着桌子走。

这时候，林大娘一边发出哭泣的声音，一边走进来。林先生和寿生都给吓了一跳。大娘手里捧了一个小“拜盒”，看见林先生和寿生吃惊的样子，站住了，嘴里说：“你们也来，听我的主意。”

林先生和寿生跟了进去。

大娘打开那个小拜盒，拿出一个纸包来，指着：“这是我的私房，光景有两百多块，分一半给你们拿去。阿秀，（着重地）我做主配给寿生。明天一早，阿秀和她爸爸同走。呃，我不走，寿生陪我几天再说。知道我还有几天活，呃，（指着明秀和寿生）你们就在我面前拜一拜，我也放了心。”

林先生一方面对他妻子的决定感到吃惊，一方面也觉得这是一个比较妥当的做法。他想讲话，可是林大娘很快地一手拉着明秀，一手拉着寿生，就要他们“拜一拜。”

两人顺着对林家夫妇拜了一拜，明秀满面飞红，低着头。寿生偷看了明秀一眼。

这时，林先生才打定了主意，说：“好吧，就这么吧。（停一下）可是，寿生，你留在这里，对付他们，万事要小心。”

大娘这时候倒很有决断：“阿秀，去理东西！”（淡出）

简析：

把剧情化为一组组镜头而不失零乱，这是影视剧本创作的基本要求，可细心体会影视文学的叙事。

异 蹊学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

随着电子技术的飞速发展，影视写作在生活中越来越多，写个电视专题片，拍一个电视剧，已不是可望而不可及的事，甚至成为工作需要，成为现代生活的一个部分。因此，对大学生来说，掌握影视写作的基本技巧是有必要的。

如果不提出过高的要求，影视写作并不是太难的事。和一般文本写作比较，其特殊之处就在于“镜头感”、“蒙太奇”、“声画结合”，初学者可以通过本章的学习，细心体会、掌握这些基本技巧。进一步的深究，则可读以下的推荐书目。

二、推荐书目

张涵、王冠华、戴剑平著，《影视美学》，山西人民出版社，~~1985~~1985年版

严蓉著，《电影文艺学》，山东文艺出版社，~~1985~~1985年版

叶元著，《电影学概论》，上海社会科学院出版社，~~1985~~1985年版

郑雪米著，《电影学论稿》，中国电影出版社，~~1985~~1985年版

谭霏生著，《论影剧艺术》，湖南文艺出版社，~~1985~~1985年版

李国珍著，《影视文学创作的奥秘》，贵州民族出版社，

1986年版

汪流著，《电影剧作的结构形式》，中国电影出版社，1986年版

[美]约翰·霍华德·劳逊著，《电影的创作过程》，中国电影出版社 1986年版

刘树林，李泱著，《电视文艺学》，辽宁大学出版社，1986年版

壮春雨著，《电视学通论》，中国广播电视出版社，1986年版

高鑫著，《电视剧创作概论》，北京十月文艺出版社，1986年版

赵孝思著，《影视剧本的创作与改编》，学林出版社，1986年版

[日]舟桥和郎著，《电视剧脚本创作法 源讲》，中国广播电视出版社 1986年版

李平云著，《电视制作》，中国电影出版社 1986年版

夏衍著，《写电视剧本的几个问题》，人民文学出版社 1986年版

谭霏生著，《电影美学基础》，江苏人民出版社 1986年版

三、练习

(一) 思考

找出本章的知识要点，自己加以梳理。

叶辛长篇小说《蹉跎岁月》在写杜见春闯进集体户宿舍与柯碧舟相见之前，有一段很长的抽象概括描写，不具备动态性。电视剧进行了如下改编。试比较小说原文，体味影视文学剧本要适应影视艺术视像动态性的特点。

黎明

鸡啼，牛羊出圈。

三个知识青年还在酣睡之中，屋内摆设零乱。

肖永川说着梦话，一只大脚踢出帐子，把饭盒踢落在地，嘴里不断地咕哝着。

王连发一把拿掉盖在头上的枕头，掀开帐子跳下床来，嚷嚷：“快起来！天亮了，去赶场罗。”

苏道诚不耐烦地责怪着：“吵什么，烦死人了。”说着掀开质地考究的帐子，从枕下摸出表来，瞅一眼又仰起脸：“王连发，你是不是有神经病！”

墙角处，柯碧舟床前的木凳上，堆放着许多旧书籍，墙上还有一条醒目的座右铭：“不要气馁，总是干，但也不可自满，仍旧总是用功。”床上的格子被还未叠起来，显然，他已起床了。

集体户外的院坝里。

柯碧舟在劈柴。

王连发边刷牙边跑出来，瓮声瓮气地喊着：“唐惠娟，快起来，赶场了。”

（唐惠娟的画外音：“好，马上就来。”）

肖永川慌慌忙忙跑出来：“快走啊，走晚了，什么都没有啦。”

唐惠娟衣着整齐地走了出来。

王连发拿着书包跟在她后边，见了柯碧舟说：

“今天又是你起得最早。”

唐惠娟邀道：“跟我们一块走吧。”

柯碧舟摇摇头。

王连发、唐惠娟走去。柯碧舟抱着劈柴站起身来。

阅读原文所附叶蔚林电影文学剧本《没有航标的河流》中

一节，思考：(员) 影视文学剧本在塑造人物方面与一般文学作品有什么共同点？(圆) 影视文学剧本在刻画人物方面有哪些特殊的手段？

双河街小镇，河岸上有凉亭，步头的柳荫下泊着一张带棚子的排。

早晨，年轻的盘老五从棚子里出来，生火煮饭。

盘老五的声音：“这时候，来了年轻的洗衣姑娘……”

洗衣姑娘吴爱花，胸前搭拉着一根蓬松的大辫，左手挽着洗衣篮，右手提根光滑的棒槌，轻盈地走下码头。可是码头被木排挡住了。

吴爱花犹疑了一会，很有礼貌地问道：“放排的大哥，让我上排洗衣好不？”

盘老五抬起头，眼睛一亮：“来吧，不过要快点洗哟，要不我一解缆，就把你带走了。”

“带走吧，”吴爱花爽朗地说，“哪怕到天边……”

盘老五欣喜地做了个俏皮的动作，请姑娘上排。姑娘嫣然一笑，露出一排好看的白牙齿。

盘老五的声音：“她洗衣裳，我在后面偷偷看她，都看呆了……”

吴爱花蹲在排边，用力搓洗衣裳；细细的腰身，圆圆的肩头，有节奏地弹动着。她感觉到盘老五在看自己，但矜持地不肯回头。

她举起棒槌敲打，手腕上的银镯子闪闪发亮。

盘老五迷怔怔地不眨眼，饭已开锅，泡沫喷涌出来，但他全未觉察。

吴爱花洗完衣裳，提篮上排，她似乎有点慌乱，一脚踩进排隙里，身子失去平衡。盘老五眼明手快，立即将她扶住。于是她的身子靠到他的胸前。

岸上来了一群姑娘，哄然大笑。

吴爱花羞臊地推开盘老五，辫子一甩，上岸跑了。

盘老五的声音：“她的棒槌丢在排上了。我拾起来，想喊她，又没喊……我想等她自己来取，好再见她一面……”

木排上，盘老五在继续回忆，此刻他的神情变得很温柔，像做梦一样：“第二天清早，她果然又来了……”

吴爱花走下步头，大胆地望着盘老五，向他伸出一只手。

盘老五从背后拿出棒槌晃一晃，又不给她。

她上前来抢，他高举棒槌团团转，她半天抢不到手。

她生气了，背转身子不理睬他。

他讨好地试探着，将棒槌朝她递过去。

她突然夺过棒槌，狠狠地用力举起，但却轻轻地打在他的肩膀上……

盘老五的声音：“……一来二去，我就跟她搞熟了。我知道她的名字叫吴爱花，是个好人家的姑娘……”

吴爱花洗衣，盘老五也脱下身上的褂子，挨在她身边洗起来。他笨手笨脚地将水花溅起老高，溅到她身上。她“噗哧”一笑，夺过褂子，帮他洗。

岸边的凉亭里，一个瞎老人拉胡琴，一个小姑娘慢声地唱起祁阳小曲：

潇水弯弯潇水长，
一夜春雨绿汪汪，
阿妹情似春江水，
无风也起桃花浪。
潇水弯弯潇水长，
风吹柳絮白茫茫，
阿妹愿作风飘絮，
相随阿哥去远方。

相随阿哥去远方，
天做罗帐水做床，
只要两人情意好，
冷水泡茶茶也香。

小曲撩拨着他俩的心，吴爱花停住手，水面归于平静，清晰地映出他俩紧挨着的倒影……

倒影被搅碎。盘老五的回忆被打断了。

灏比较下面两段文字，说明电影和戏剧在表现形式上的主要区别。

话剧《雷雨》

鲁侍萍：她的命很苦，离开了周家，周家少爷就娶了一位有钱有门第的小姐。她一个单身人，无亲无故，带着一个孩子在外乡，什么事都做：讨饭，缝衣服，当老妈子，在学校里伺候人。

电影《雷雨》

鲁妈（画外）：“她的命很苦。”

（化）闪回，大雪天，无锡周家后门。小周萍被妈妈抱着大哭。两仆人上前将他们拉进门后将门关上。（拉）年轻的侍萍抱着手中婴儿痛哭转身。

鲁妈（画外）：“她刚生下第二个男孩才两天。”

高深的黑墙，侍萍抱孩侧背向纵深走去。

鲁妈（画外）：“就被迫离开了周家。”

桥栏为前景，侍萍站在河边呆望着河水。（摇，侍萍出画）见河上结着薄冰。

鲁妈（画外）：“周家大少爷就娶了一位有钱、有门第的小姐。”

周家喜堂，一片喜气。大厅里正在行结婚礼。（推）见新郎

将新娘牵进洞房。(化)

鲁妈(画外):“她一个人在外乡无亲——”

(化)地平线上,侍萍抱孩上坡,入画迎镜走来,茫然地回顾。(化)

鲁妈(画外):“——无故,带着一个孩子,什么事都做。讨饭、缝衣服,当老妈子,在学校服侍人——”

(二) 自己动手

■ 试将欧·亨利的《麦琪的礼物》改编成单本电视剧。

■ 如果你有摄影机,试拍一个介绍你们寝室的专题片。

第六章 摇文学评论

异摇文学评论的含义

文学评论有两种含义：一是指文学批评，一是指文体。这两者又是紧密联系着的，说文体，不能不论及到批评，谈到批评，不能不涉及到文体。这是一个事物的两面，不过论及时各有侧重而已，只有综合起来才能准确把握文学评论的写作。

一、作为批评的文学评论

“文学评论”含有“文学批评”的意思。

什么是文学批评？这是一个并非容易定义的概念。就像“文学”概念在各民族历史中存在差异一样，“批评”的内涵也有一个不断演变的过程。

在古希腊，~~κρίσις~~意为“判断者”，也与本文和词义的阐释有关，到中世纪晚期，“批评”和“批评家”这两个术语似乎被特别限制在对古代文本进行编纂和校勘这样的意义中。在德语中，批评（~~Kritik~~）的含义有所收缩，限制在“每日评论”这一意思中，而在后期，“美学”及“文学科学”这些新术语取代了西方其他国家所使用的“批评”这个术语的地位。在英语文学里，随着近现代批评实践的繁荣，批评的职能和权力也不断得以扩大，以致批评成了像是整个世界观甚至哲学体系这样的东西。如弗莱（~~Northrop Frye~~）就把“文学批评”界定为“与整个文学有关的学问和鉴赏”，认为，“文学批评”这个术语在应用的时候，经常

源袁

是将文学理论包括在内的。事实上，19世纪以来，整个欧美文学批评受哲学和文学理论的影响和渗透是非常明显的，传统的印象式批评和“实用批评”已逐渐让位于某种“科学的”批评模式，如“新批评”，“结构主义”，“接受理论”，“精神分析批评”等等，批评的理论化成为19世纪文学批评的一大突出特征。

从共时态来看，文学批评的性质和范围可作如下描述：文学批评是批评者从一定观念和理论出发，对诸种文学现象（主要是文学作品）的阐释和评价活动，它可以是对当代的文学现象的日常实际的评论，也可以是对文学史、文学理论的科学研究。一般地说，对当代创作的评论是狭义的文学批评，它介于文学理论与文学创作之间，是二者相互联系的桥梁；而与原理、范畴、技巧等有关的“理论”则被看做广义的文学批评。

文学批评存在多种多样的形态、方式和风格，有的以直观印象的描述见长，有的以学理分析的抽象取胜。作为一种日渐成熟的体裁样式，一方面，“文学批评的对象是一种艺术，批评显而易见的也是一种艺术”。批评活动建基于对作品的鉴赏之上，批评家对作品最初的直观感悟往往是批评活动的内在动力，因而批评思维必然要带有审美性；另一方面，批评家作为富于文学经验的专业读者，他对文学作品的解读不会停留于一般的感受和通识，而必将评论对象与整个文学传统联系起来，对它的特质与地位做出判断与预言，这一行为显然超出了对具体作品的“就事论事”，而与批评家日常的学术活动（如材料的考证、学理的推演等）相统一，因此文学批评思维又具有思辨性。不同的批评主体，其文本属性会有不同的侧重，就目前的趋势来看，批评的科学化、理性化已成为主潮。

为使初学者对文学批评活动有更深入、清晰的了解，下面试从三个方面对其性质特点进行描述。

（一）理解与阐释

对本文（~~贼~~）的理解和阐释是文学批评的核心内容。一般地说，理解是对本文意思的感知，阐释是对本文意味的阐发；阐释应以理解为前提，因为我们只有理解了本文的意思，才能讨论它的意味是什么。但现代解释学认为，“解释不是一种在理解之后的偶尔附加的行为，正相反，理解总是解释，因而解释是理解的表现形式”（迦达默尔）。也就是说，阐释是理解的一种内在构成要素，二者统一于对文学本文的重新建构中。

作品只有被观照、被理解的时候才具有意义，而与此同时，主体的经验与知识决定了理解的深广度。正如马克思所言：“对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义”，中国古代刘勰也说：“操千曲而后晓声，观千剑而后识器”，批评家的见识和洞见来自于广博的阅读和理论的深厚。这是理解和阐释的前提条件。美国阐释学家米歇尔·默里曾说：“阐释者就是那种具有理解力的人，或者是那种在一种解释活动中使他对作品的理解臻于完善的人。”

文学作品作为语言的艺术，它是一个复合的、分层次的客体，在英迦登（~~限~~）看来，它包含四个层次：语音层次；语义层次；由事态、句子的意向性关联物投射客体层次以及图式化外观层次。作家的艺术意向在这些层次中造成相互作用，使之在作品构成中形成一种复调性和谐。“要理解整个作品，首先必须达到它的所有层次”，并对作品的诸客体与形象（如人物、事件）“完成一种综合的客观化，把各个句子投射各种细节聚集起来并结合成一个整体”，“只有当读者在阅读过程中能够从按部就班的理解句子直升到总体理解时，才能达到对被描绘世界的客观化和正确理解”。在这个理解活动中，不仅要求读者有一种特殊的能动性，而且要具备各种必须适应文学的艺术作品的特殊结构的能力。如《荒原》《尤利西斯》等现代作品，对只习惯于读

通俗作品和传统现实主义作品的读者而言，要达到整体的理解将是很困难的，他（她）不知道他（她）面对的是一个什么样的世界，他（她）的审美反应或者根本没有实现，或者同作品揭示的世界根本不相适应。而在此基础上对作品的评论，就会发生偏离，甚至导向荒谬。如我国上世纪七十年代末批评界对杜运燮、顾城等人的现代诗进行批判，将这些不同于五十年代以来的“现实主义”和“浪漫主义”的现代诗命名为“朦胧诗”，正是一个暴露批评家理解力低下和批评作风恶劣的典型事件。

但阐释并不是对作家艺术意向（意图）的再现，而是一种独立的艺术经验的创造，那种认为作家才拥有对作品的最高（最终）解释权或者将客观生活实际作为解释标准的看法来自于传统的独断论与实在论，它们都忽视了艺术作品语言符号的特殊性和批评家阐释活动的复杂性。事实上，诗人和小说家并非按某个明确的意图来描绘世界或表现自我，而是努力用语言来建构一个有意义的世界，正如瑞恰兹所说：“艺术家通常并非自觉地注重交流，而注重的是使其作品……‘恰到好处’……让作品‘体现’、符合并且再现其价值所赖以存在的真确经验才是他文思专注的主要方面”。可以说，优秀的艺术作品总是静默的、封闭的“别一世界”，如凡高的绘画和卡夫卡的小说，它等待具有同等天才的创造力的批评家的扣问和探究，只有当批评家以自己的想象、体验和智慧恰到好处地填补了作品的空白，建构出一个独特的意义世界时，作品才向世人敞开，冰冷的语言符号才发出诗意的声音，就像艾略特发现的邓恩，或海德格尔与荷尔德林的对话。

我们也许可以这样来归纳理解和阐释活动：理解有赖于对语言结构的认识 and 把握，只有从个别的语句含义上升到整体的形象的认识，理解才会实现。阐释不是对作品描绘的客观世界和作者的艺术意向的复述和再现，而是以自己的经验

和知识来建构或重构作品的意义世界，因而阐释具有时间—历史性、主观性和相对性，阐释的目的不仅是发现作品的意义，更重要的是和作家共同创造我们存在的意义。

（二）评价与应用

20世纪被称为“批评的世纪”，符号学、结构主义、心理学批评、阐释学批评等潮起潮落，这些批评理论尽管形态各异，但他们有一个共同的趋向，那就是“对评价的放逐”。文学教授或批评家力求对批评对象作严谨、客观、可靠的阐释，而尽量回避作价值上的判断；与之相映成趣的是，20世纪中国的文学批评，却是政治和意识形态斗争的主战场，在启蒙、救亡、路线斗争与思想解放等语境下，善与恶、美与丑、进步与落后成为评价文学作品的常用标准。而这种评价活动本身及其在意识形态领域的引申，也似乎成为了文学批评的根本任务。其实，阐释和评价都是文学批评的题中应有之义，只不过在特定的历史境遇下它会发生某种偏斜罢了。欧美的许多批评理论家在坚持科学批评的同时，“也试图对人文研究中较为保守的、说教的使命保持忠诚：尊重和维护文化传统中的珍重的事物——这里是指它的经典文本——以及阐明、传播可能包含于其中的传统文化价值”。而中国的追求文学的社会价值的批评家们，也试图结合作品的实际来做评判，如长期被运用的“美学的和历史的”批评方法。

但传统的批评家往往把作品的价值与艺术形式分开来谈，就像他们喜欢把作品分为内容与形式一样。这很容易导致作品的死亡与理解的失真。尽管他们往往主张把两种价值判断结合起来，但这仍难免偏于一隅，——或者偏向唯美主义或技术主义，或者偏向社会功利与道德说教。普列汉诺夫曾在对车尔尼雪夫斯基的批评中指出过这种偏狭：

是否艺术方面体现我们的美的观念，而另一方面——甚至像车尔尼雪夫斯基所断言的那样，是主要的——则表现出我们对于

真理、美德和改善自己生活等等的追求呢？不，事情往往恰好相反。我们的美的观念本身就渗透着这些追求。因此，不应当把实际上是某个有机整体的东西分解成它的各个组成部分。而车尔尼雪夫斯基由于所有“启蒙运动者”所特有的偏重理性，有时把这个有机的整体分解成它的各个组成部分。他这样做就犯了一个理论错误。

这种偏狭的批评理论对我们批评实践影响深远，并长期独霸文坛，成为批评家的一种集体无意识，这在大学的文学教学中就可以看出来。我们的文学教师在分析判断作品的时候，习惯于把作品分解为主题，题材，结构，语言等内容、形式因素，并且主要的以“内容”作为判断作品价值的标准，而“形式”只不过是雕虫小技。什么样的内容是“好的”或“更好的”呢？那就看作品反映现实或表现人生的深广度以及作家的倾向性了，这种历史主义和道德主义的价值判断实在是根深蒂固，且如今还很有市场的，~~19~~世纪九十年代初《废都》所受到的批评及近几年卫慧、棉棉所受的批评都是明证。

“评判文学乃是大量努力的最终结果”。（朗吉努斯）评判者深厚的文学素养与理论识见在评判时起到关键性作用，优秀的批评家是通俗趣味与书报审查官员之间的调停者，同时又是真正优秀作品的辩护人。他必须能提出一套总体的价值原则，才不会停留在“这是好的，那是坏的”一类说法上。“什么是好的？”和“什么是文学艺术？”这两个问题是互为照明的。诗人的言说并非针对特定的时代和社会阶层，而是存在自身的证言。一切优秀的艺术作品也如此。因而一切把艺术作品分割成形式与内容两部分，而后分别加以价值判断的做法都是不充分的。优秀的批评家并不回避对作品的道德和社会意义方面的价值判断，但他往往从根基处进入作品，即在实现与作品的“视界融合”的基础上判定作品在文学进程中的地位以及它对于我们时代的精神文化的意

义所在。

所以判断仍然是理解和阐释的结果，而不是依据某种外在观念做出的裁定。但在文学批评中，判断和应用是不可分的，当我们将对作品做出价值判断的时候，也就意味着应用的开始。所谓“应用”，指在本文的审美解释之外，对文学作品的思想内容所作的道德、政治等方面的引申和发挥。无论从历史还是逻辑来看，“应用”都应该是文学批评的题中之义。

从中国文学批评史来看，自孔子以来，即以“文以载道”和“尚用”为主旋律，“风雅比兴”、“温柔敦厚”的儒家教化理论贯穿了中国古代的批评思想史。受道家和佛学影响的“性灵”、“童心”、“神韵”诸说则从主体心灵自由方面与之相对，若联系其产生的时代背景，则可知主要是一种意识形态之争，其次才是美学观念之争。现代的文学批评也是这样，新文学与旧文学、自由主义与左翼作家、“京派”与“海派”之争，也主要是文化和意识形态之争，而非艺术趣味或文本阐释的抵牾。特别是三十年代的左翼批评，由于突出文学的社会政治功能，把文学批评上升为生活的批评、社会的批评和思想的批评，从而使他们的文学批评读起来像是政论。八十年代以来，文学批评有明显的“向内转”和“回归”的趋向，但仔细审视“审美批评”或“科学批评”，我们仍不难看出其中包含的“政治无意识”。

从逻辑上来分析，韦勒克所标举的“内在批评”与“外在批评”并无绝对的界限，就像“文学”与“非文学”其实很难判离一样，文学批评与社会学批评、道德批评、政治批评也很难绝对的区分。文学作品或多或少地反映着一定的社会生活，与作为社会存在的一定读者发生着联系，而作者即是意识形态的生产者，也是被生产者，在此前提下，文学批评就不仅是对“文学”的批评，同时也是对社会的批评，对意识形态的批评，归根结底，文学批评所表现的，不仅是对文学的理解和态度，而应是对

世界的理解和态度。

此外，还应该认识到，批评风习的产生，甚至一种批评方法的诞生，总是由作品的特定需求和时代的历史要求所致。如三十年代的社会——历史批评，与当时反映阶级矛盾与现实斗争的现实主义作品的大量出现以及社会斗争激发的时代形势是密不可分的，而八十年代的文本批评，则是“先锋小说”的盛行及“回归”的时代呼唤的结果。如果意识不到这一点，一定要用形式方法来解读一部具有强烈的现实意义的小说，而排斥社会和文化方面的引申，这与用社会学方法去解读一首以景抒情的小诗一样，只能是得不偿失，无功而返。

这里仍然要强调的是，在我们对作品进行社会历史及意识形态的引申和发挥时，应以对艺术形式的考察为前提。俄国社会——历史批评的奠基者别林斯基曾明确指出：“每一部艺术作品一定要在对时代、对历史的现实性的关系中，在艺术家对社会的关系中，得到考察，……另一方面，也不可能忽略掉艺术的美学需要本身。”“当一部作品经受不住美学的评论时，它就不值得加以历史的批评了。”

二、作为文体的文学评论

“文学评论”通常又被界定为一种文体，像本书，在诗歌、散文、小说、戏剧文学、影视文学之后讨论文学评论的写作，就是把它当作一种文体来看待。

写作学标示出“文学评论”，更多地侧重于它的内容，亦即这类文章的内容主要是对于文学的评论。由于这类文章所论及的对象，所表达的内容不同于一般评论，理所当然地会带来思维方式和表达技巧上的一些特点，但从文体形式特征来考察，它并没有明显的区别于“学术论文”、“评论”的体式，有时，它甚至还借用了书信、杂文、诗歌、戏剧等体式。如，中国古代文学批

评讲究体味和感悟，主体和客体合一，思辨和感受交融，因而多表现为诗歌体和随笔体；西方的文学批评则自柏拉图和亚里士多德以来即以理性分析见长，批评家往往把文学现象当成一种与主体存有距离的客观对象，对其进行理智的分析研究，多用论文体。近现代以来，随着科学的昌明，批评的科学化也日趋明显，中国现代批评呈现出了科学化的倾向，多用论文体。而西方文学批评，特别是浪漫主义与印象主义的批评，也多以表现主观感悟的随笔体出现。

大体来说，历史上出现的文学评论，文本类型有语录体、诗歌体、戏剧体、对话体、书信体、随笔体、论述体、序跋体等，其中有些体制已非常少见或已消失，如诗歌体、戏剧体，有些体制为专家学者专用，如序跋体。为利于初学者学习，这里只介绍论述体、随笔体、书信体及对话体四种。

（一）论述体

论述体文学评论，是最常见的，也是最严谨的文学评论体式。它观点明确、论据充分，推演过程步骤清晰，有较严密的逻辑性。这种批评的结构形式及运思特点说到底与西方哲学的逻辑传统有关，因为文学评论从本质上说不仅是对文学的理解，而且是“对世界的理解”。中国古代的感悟式、印象式的文学评论，也与儒家（如点到即止）和道家（体道的模糊性）哲学密切相关。

中国古代并非没有“论述体”评论文本，像《典论·论文》《文心雕龙》《原诗》等，它们有自己的基本范畴及特定的思辨推理方法，整体上属于理性论述而非感性描述，但这种“理性”是不自觉的，严格说来，与“妙悟式”随感批评没有区别。现代的论述体评论，主要指引进、吸收了西方科学思维方式以后出现的新的评论体式，与古代评论相比，它有如下几个基本特征：

（员）古代批评概念含义灵活，具有多义性和多功能性，现代批

评概念有严密的界定，具有稳定性和精确性。（圆）古代批评推理系统缺乏明确的规范程序，推理过程及其结论带有很大的随意性；现代科学批评要遵从形式逻辑和辩证逻辑的规范，重事实、重分析。（猿）古代文学批评以古圣先贤的经典为准绳，因而在文学观念和批评方法上均难以突破前人羁绊，现代科学批评讲究的是理论与事实的相互切合，并在事实分析的基础上形成新的理论。

中国现代意义的论述体文学评论是从王国维的《红楼梦评论》开始的，它也是现代批评诞生的标志。特别是“五四”以后，大多数批评家纷纷从西方批评史吸取理论与方法，批评思维也由原来的直观感悟转变为分析与综合的逻辑思维，经过近百年的努力，可以说，论述体的评论已成为中国文学批评的新传统，特别是上世纪九十年代以来，论述体的“学院批评”已确立了其在批评中的中心地位。

法国批评理论家蒂博代（~~粤~~ ~~建~~ ~~测~~ ~~推~~ ~~理~~ ~~家~~ ~~蒂~~ ~~博~~ ~~代~~）曾把论述体批评称作职业的批评（教授的批评），它对这种批评的特征曾作过这样的概括：（员）职业的批评带着它的历史感，带着它对延续性的要求，“它鉴赏、分类、解释，但很少是在品味”，职业批评经常出于文学史和文学理论的要求，把新出现的作品纳入题材、主题或风格体裁的逻辑链条中，加以分析解释，或判定其价值。（圆）职业批评喜欢推论，而“推论意味着条理”，“即以持续的方式、一览表的方式，把一种文学、一种体裁和一个时代作为一种有组织和有生命力的东西，用一根链条穿起来，加以整理和介绍”。他的概说含有某种对职业批评的贬低，因为许多职业批评家在分类和推理的时候，往往掩盖了文学作品中富于创造的个性因素，也往往忽视了批评家自己的审美感受。所以他进而强调：“理想的职业批评家应该进驻到文学的内部……从里面认识文学，就是要感受文学的潮流，分辨它们，追踪它们，对它们进行

源圆

分类，观察作家们采取什么方式创造和支持这些潮流，采取什么方式使之改变方向和改变内容；也就是要和这种文学生命的延续一道前进。”

蒂博代所说的职业的批评是论述体批评与其批评主体的必然衔接，因而他所说的关于职业批评的特点很值得我们注意。首先，论述体批评不能无条件地搬用理论，以为有什么“放之四海而皆准”的普遍、固定的标准，用它可以分析一切文学现象；论述体批评常常需要借用一定的理论或一定的批评模式来分析文学现象，但这种理论或模式应该是与批评对象正相契合的。20世纪文学批评模式不断翻新，正是与这一时期文学创作不断运动、变化相呼应的结果。其次，论述体批评是一种理性的分析、推理活动，但这一活动仍需要以审美鉴赏为基础，即“进驻到文学的内部”，充分领略、品味作品之美，然后解释美之所以为美；这样，论述体批评即避免了架空之论，同时也成为一种“创造的批评”。

论述体批评从其论说对象来看，又有作品论、作家论、思潮论及专题评论等。其中作品论是最主要的一种，对作家和思潮的评论也应该结合具体作品。而作品论也可能加入对作家生平经历的分析及文学思潮的影响的分析，从而使论述更完整、充分。

作品论必须从文本分析入手，揭示作品中新颖独创的因素。法国批评理论家蒂博代认为，理解杰作，“理解这些杰作里面自由的创造冲动所包含的年轻和新生的东西”，是批评的“高级职能。”好的作品论不仅要能发现这些“新因素”，还要能够通过分析、比较加以论证，从而使这些“新因素”得以确立。如鲁迅对《红楼梦》的评论：“说到《红楼梦》的价值，可是在中国的小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同。所以其中所叙的人物，都是真的人物。”因为论说的准确、

严谨，这一观点成为了红学界的一条通识。

所谓作家论其实并不独立的存在，它总是与作品论结合在一起，甚至是作品论的延伸。因为作家的生命寄身于其作品的存在序列中，作家的独特性，即所谓“风格”，是通过其作品的延续形成的；而所谓大作家与小作家之分，正是前者的作品的强大创造力压倒了后者，使之不得不服膺、模仿。因而对一个作家是否优异的评论应该建基于对其所有作品或代表作的分析研究之上。对作家生平、思想的描述，通常也是为了使读者更好地理解其作品的内涵和特点。这种“作家论”与“作品论”之不同，也许在于后者是通过某一作品与其他作品的“互文性”比较——直接地或间接地——论证与新颖独创性，而前者却是通过某一作家的作品系列作品抽象出其人格化的精神价值。至于其他一些种类的作家论，或者离开作家的作品基准来论述作家的思想与道德观，或者干脆从作品中抽出一些内容来充当作家思想人格的注释，我以为，那是次要的和不合适的。传统的“传记式”批评即来自于这种对作家的崇拜，认为是作家的独特经历成就了其独特作品，因而作品的分析成了对作家神圣精神的注释，而在艾略特《传统与个人才能》，布鲁姆《影响的焦虑》和巴特《作者之死》之后，人们才意识到“作家崇拜”不过是一种幻念，对文学而言，作家才应该是附在作品之后的一个小一号字体的注释。作家论的实质性衰退与让位已是势所必然。

思潮论指的是批评家对特定时间作品中共同表现出来的新的思想倾向（意识形态）和新的创作风格的论述。20世纪以来，文学思潮涌现的品类繁多及转换频率之快显然是以往所有历史都无与伦比的，短短几十年间，就有超现实主义，未来主义，意识流、存在主义、“新小说”、荒诞派、魔幻现实主义等各种思潮层见叠出，令人眼花缭乱。八十年代以来，这些来自欧美的文学思潮几乎在我国文坛上重演了一遍，在八十年代中后期的诗歌创

作领域表现尤为明显。九十年代以来，随着经济与文化全球化进程加速，在“先锋派”退潮后，又有新的文学思潮不断涌现，如所谓“新现实主义”，“新状态文学”，“女性写作”，“私人写作”，“新都市小说”（新市民小说）等等。及时发现这些思潮，判断它的真伪，揭示其对于当代文学与当代文化的意义，正是思潮论的题旨所在。

思潮论的写作，要求批评家有一整体的观念，对文学思潮兴起的社会背景、理论资源及其文学作品的内容与形式的诸方面要作综合的考察，此外，这种思潮是原发的还是受传统或外来影响而被激发的，它的未来趋势将会怎样，要能做出预见。如批评家对上世纪八十年代中期的“寻根文学”，九十年代的“新现实主义”的命名，就较为准确地揭示了当时大量作品的共同特点和倾向，而另一些思潮论如“后现代”、“新状态”等，尽管也及时的发现了创作领域中的一些苗头，但由于缺乏理论上的深厚根基及创作上的足够支撑，因而只能昙花一现。

思潮论的写作，既要能对创作思潮进行及时发现和命名，又要进行系统而深入的考辨，揭示其内在的新质和时代意义，这样才能对读者的理解与作家创作带来有益的启示，而不至于像媒体批评一样抓到二三例证就宣称一个时代的到来，一摸到象牙就惊呼长矛，那样受益的就只有媒体自己了。

除以上三种类型外，还有一种论说体批评是专就某一文学现象所作的专题评论，可称为专题式批评，也称专题研究，如胡何清的《论阿城，马原，张炜：道家文化智慧的沿革》（《文学评论》1993年第4期），王一川的《传统性与现代性的危机——“寻根文学”中的中国神话形象阐释》（《文学评论》1993年第1期），樊星的《当代文学与地域文化》（《文学评论》1995年第1期）等。这类批评相对来说在时间上要滞后一些，是对过去几年甚至上十年的文学现象的反思和研究，因而更为成熟、深刻。

另外，这类批评有较强的理论性，批评者往往从一个独特的理论视角来把握当代文学中某些一般性和规律性的东西，从而为文学史及文学理论的建构勾勒出一个基本轮廓。从九十年代的学院批评实践来看，借用西方存在主义、阐释学、叙事学、文化学、后现代与后殖民及大众文化等等理论来分析当代文学，甚至仅仅用当代文学现象来论证这些理论，是一种普遍的批评策略。这种批评对我国“文学批评学”的建构无疑具有积极的意义，但它暴露出来的缺失（如不及时，无“实用价值”，拒绝读者等）也是显而易见的。

（二）随笔体

一般读者（包括诗人，小说家）写文学评论，不像职业批评家那样习惯于对所论对象进行学理式的分析推理，以求得批评的准确、客观，他们的评论是以我为主，着力表现自己在阅读中获得的审美情趣，传达出这种“同情之理解”及意义的领悟，也就达到了写作目的。因而这种传达不是以一种分析、推理的方式进行，而是一种主观意向的印象式表达，这就运用到随笔体。

就批评的本性而言，论述体评论固然有它的位置，随笔体也有它的位置。批评可以是一种认知活动，同时也是一种审美活动，趣味、体验、想象在许多批评家看来比精确、客观、公正更为重要，如法国印象主义批评大家法朗士就认为“优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险。客观艺术不存在，客观批评同样不存在”。蒂博代所说的“大师的批评”、“自发的批评”既是这种重在描述主观感受的批评。这两种批评与“职业的批评”鼎足而立，成为现代批评的三种主要形式。20世纪九十年代以来，渐近成熟的中国文学批评，也形成了学院批评、作家批评（即“媒体批评”、“自发的批评”）并行发展的格局。从文本形式来看，后两种批评所运用的就是“随笔体批评”。

随笔体批评与论述体批评相比较，大致具有以下三个特点：

源远

(员) 以自我为中心

以随笔体写文学评论的批评家大都有一个坚执的信念：批评是个人的、主观的，“评论只随进行评论的人而具有价值”。法朗士还有一句名言：“批评家若是坦率的话，就应该说：先生们，关于莎士比亚，拉辛，帕斯卡尔，或是歌德，我所要谈的是我自己。”法朗士的这句话可以说是西洋批评史上一切浪漫主义批评、印象主义批评、唯美主义批评的一个总的宣言。这些批评都可以看成是以自我为中心的主观批评。它的哲学基础是相对主义和怀疑论，认为宇宙万物永远都处于变动的状态，所谓“客观真实”、“本质”的东西并不存在，一切“真实”都无非是一种感觉，一切推理无非是感觉的作用，因此无论诗、音乐、还是哲学，都只有遵循个人的感觉和趣味。由此出发，主观批评就特别强调以个人的感觉和映象去取代外在的既定的批评标准，他们认为批评的目的并非要说明或解释作品，而是要借批评“间接吐出藏储内心的诗”（圣伯夫）。

另一方面，就批评的本性来看，“它不是知识，也不是理论，而是一种原创性思维以及活泼的自由精神”。特别是对于当代的新作或当下的文艺现象，批评家最需要发挥的是他个人的敏锐的感受、鲜活的印象和独特的见解，而不是无个性的冷漠的界定、分析。艺术是一种创造，批评也是来自批评家自我生命的创造，在主观批评（“大师的批评”）中往往凝聚着批评家的想象、情感、人生经历和社会理想，闪现出他对文字、形象的灵感和对人生、社会的饱满热情。惟其如此，批评才成为不依附于创作的一门独立的艺术，即伏尔泰所说的“第十位缪斯”。

我国的印象主义批评家李健吾先生也认为，应该确立自我在批评中的中心地位。他说：“什么是批评的标准？没有。如若有的话，不是别的，便是自我。”在他的批评文集的自序中，他再一次强调：批评的成就就是自我的发现和价值的决定。发现自我

就得周密，决定价值就得综合。一个批评家是学者和艺术家的化合，有颗创造的心灵运用死的知识。他的野心在扩大他的人格，加深他的认识，提高他的鉴赏，完成他的理论。

李健吾的批评思想是对前此的主观批评的发展，他也重视批评中知觉的作用，重视概念和理论对理解和表达的帮助，但这些都得服务于心灵的运用和综合，服务于批评家主体的自由和创造。李健吾的批评思想和批评文体在高扬主体性的 19世纪八十年代产生了极大的反响，使批评也成为一道亮丽的文学景观。

（四）印象的表达

如果说作家创作是对世界的印象的记录，则随笔体批评就是“玩味作品同时丰富和陶冶个人的作品印象的艺术”（勒梅特尔）。所谓“印象”，指的是在阅读中力图做到感性把握，避免先入为主的理性干扰，同时由阅读经验出发，借题发挥：或慨叹人生，引发某种切身体验；或联想类似的文学现象，唤起另一种阅读感受；或抚今思夕，谈一段掌故、一段历史……凡此种种，仿佛想到哪儿写到哪儿，游目骋怀，笔随意转，正所谓叙述“灵魂在杰作中的奇遇”。

韦勒克在《近代文学批评史》中曾描述过这种印象的批评，“自哈兹里特以来，生平忆事，个人影射，比喻空想，印象派式的话旧，戏拟模仿乃至等等手法益发风行，勒美特尔和法朗士则乐此不疲，为的是达到其吸引和说服读者的目的”。如法朗士的《论福楼拜 通信集》这篇短文，开头回忆对福楼拜的一次访问，描述其人和他所发表的过火的见解，然后话头转到《通信集》，发现自己的回忆得到了证实。西方批评史上的印象批评有偏重于理趣的特点，文章中充斥着不少知性判断，但这些理智之见都是从个人的偏好和趣味出发，因而行文大都自由活泼，充满个性魅力。

相比之下，我国的印象批评似乎更具感性形象的审美特征。

中国古代诗学的“以诗解诗”，重“意境”、重“顿悟”的传统自然对现代批评家产生了一定的影响。李健吾先生就是较为典型的一个。他的批评，尽管也不无知性判断，但从文体到语言，他都努力避免抽象与概括，而尽量采用会意与直观的把握方式，神与物游，“得鱼而忘筌”。如他评何其芳的《画梦录》：

他不是那类寒士，得到一个情境，一个比喻，一个意象，便如众星捧月，视同瑰宝。他把若干情境揉在一起，仿佛万盏明灯，交相映辉；又像河曲，群流汇注，荡漾回环；又像西岳华山，峰峦叠起，但见神往，不觉险峻。他用一切来装潢，然而一紫一金，无不带有他情感的图记。这恰如一块浮雕，光影匀停，凹凸得宜，由他的智慧安排成功一种特殊的境界。

不难看出，他的这种印象的表达，主要采用比喻和意象，这在李健吾的批评文章中俯拾皆是。这也是中国传统批评的固有表达方式，如“郊寒岛瘦”，“韩潮苏海”，“清水出芙蓉，天然去雕饰”等等。象喻式的思维避免了理性分析可能造成的审美体验与客观对象的分离，保证了审美经验的完整和亲切，这大概是印象的表达不断受到后人的垂青的原因之一吧。

（猿）诗意的表达

随笔体批评其所以更受读者的喜欢，除了因为它的印象式表达更适合普通读者阅读、理解，还因为它往往是一种富于诗意的表达，能激发起读者的审美共鸣。尽管这种诗意的丰富也许还难以与艺术作品相较，但与论述体批评相比，则显出它的优越。王尔德说“批评是一种艺术”，他指的是随笔体批评的诗意表达。波德莱尔说，“最好的批评既能解人颐，又饶有诗意，而不是冷冰冰的数字式的批评，假借解释一切之名，而取消了爱，取消了憎，把所有性情的流露都褫夺得点滴不留”，波德莱尔说此话时正当实证批评大行其道，批评的诗意追求孤掌难鸣，直到十九世纪末，印象主义批评盛极一时，诗意的言说争得了自己的批评地

位，而尤为“大师的批评”所青睐。

中国古典的文学批评以诗性表达为主流，而辅以考据和思辨，这已是不争的事实。如“采采流水，蓬蓬远春”、“谢诗如芙蓉出水，颜诗如错彩镂金”等等，无论是品评诗文，概括作家风格，还是探讨文学规律，莫不从直观的形象和感觉出发，而诉之以诗性的语言表达。这种诗性表达有两个重要的质素为现代批评所吸取：一是形象比喻，二是情感，而尤以后者被高度发挥。

形象的比喻本身就是诗，它是内心体验与理智交融的结晶，在给我们带来美感的同时也带来了理解。蒂博代称赞“浪漫主义者的长处就在于把批评浸润在形象比喻的澡盆里”。确实，形象的比喻对一切生动的批评必不可少，好的比喻就像动人的诗句一样令人难以忘怀。如鲁迅评白莽的《孩儿塔》等革命家的作品是“东方的微光”、“林中的响箭”，是“爱的大纛”、“憎的丰碑”……李健吾评《边城》“是一首诗，是二佬唱给翠翠的情歌”，王绯评残雪的小说是“在梦的妊娠中痉挛”。等等。

情感性作为诗性不可缺少的内容之一，它也是批评的自我创造的一个表征。批评家只有先打动了自已，才能打动读者。但在作者和读者之间，含蓄与直露之间，如何保持好张力，需要技巧。还是以李健吾的文字为例：

虽说身体孱弱，叶紫没有留下一篇感伤颓废的作品。从作品推测它的作者，犹如从雕像神往米开朗吉罗，我们会以为他强壮，健康，魁梧。一种精神的拔山倒海的力量汪洋在这营养不良，朝不保夕的壳囊。生命似乎早就要走开，然而意志把它留住，直到最后一刹那，他还在思维他的长篇《太阳从西边出来》。……

诗意的表达主要的不是一种技巧，犹如诗人的比喻非书本中可以得来。诗意的表达中可以分析出形象的比喻、细腻的描述、

适度的情感和理智的机敏等等，但将它们累积起来却不能还原出一个“诗意”。但我们不能以此怀疑诗意在批评中的存在，生命的冲动既然可以升华为创作，自然也能升华为批评。

还有一种随笔体，表现的是一种非连贯的零星的感受和思想，更能体现批评者灵感的火花，这就是断片体。断片体往往几十、几百字成一节，每节单独表现一个意念、思想，而节与节之间的思想又能互相连络、照应，如金圣叹所说的“草蛇灰线”。中国古代的众多诗话，词话，往往就是这种断片，在西方，断片体历史也很久远，并有不少名作，如朗吉努斯《论崇高》，培根《工具论》，诺瓦利斯的《断片》等。

随笔体写作并非可以率性而为，容易驾驭，它实际上比论述体写作更难。因为后者有较固定的程式结构可以遵循，而前者既没有现成结构、法度可循，又不能没有结构与法度，这就需要批评家的努力创造，唯其文字上的创造，使随笔体批评往往成为优美、隽永的艺术。

（三）对话体

对话体文学评论最早来自于古希腊哲学，哲学之“辩证”一词，意思就是“对话”。最早树立对话体典范的是柏拉图，他用对话来体现“苏格拉底式的辩证法”，揭示对象各个侧面、各个层次上的矛盾。他先预设两个（或两个以上）人物，往往是苏格拉底和他的客人，围绕某一哲学问题进行辩论。客人的思想及思考方法代表一般错误或片面的观点与方法，苏格拉底却通过层层诱导、驳诘而使之瓦解并最终接近和接受真理。这一对话过程就是辩证的思考事物真理的过程，而辩证法也被称为“精神的助产术”。柏拉图的对话形式为后来的思想家和批评家袭用，且没有多大改变。由于这种批评形式层层剥笋式地展现了思想的形式和发展过程，富于引导性和启发性，对话所设定的人物和场景又贴近生活，带有一定审美情境，所以深得批评家和读者的喜

爱，也为我国现当代批评家所采用。如李长之《文艺史学与文艺科学》，朱光潜《诗的实质与形式》，吴亮《自动的艺术是主动的艺术》，黄子平《艺术创造和艺术理论》，都是有名的篇什。西人的名篇则有别林斯基《一八四一年的俄国文学》、王尔德《意图：谎言的衰朽》等。

对话体评论一般有如下三个特点：

第一，是设定对话的角色，一般是两人，也可以是多人，如朱光潜《诗的实质与形式》就有四人对话。这些人一般是虚拟的，而非真实的，柏拉图作品的苏格拉底与《庄子》中的孔子，都不宜作历史的理解。别林斯基《一八四一年的俄国文学》的对话者就干脆用 粤和 月来表示，表明其符号性。对话的两者是一种主客关系，如李长之《文学史学与文艺科学》中的“我”与“友人”。主人和客人各有其不同立场和思维逻辑，客人的观点往往是流行见解或一般片面的思想，而“我”的思想却是深思熟虑之后的新见，因而“客人”为“我”所引导和启发，在对话中不断自我否定，最终接受新见。

其次，是设定论题和添加情境。对话体批评不像日常生活中对话那样可以信马由缰，而需有一确定的话题和关于这一话题的确定见解。对话，不过是这一话题的多层次展开及话题所包含的各种矛盾的解决。所以对对话的内容需要精心构撰，周密部署，防止偏离话题或见解的自相矛盾。同时，为避免阅读的单调枯燥，对话中往往需添加一些生活场景或戏剧因素以活跃对话气氛，或交待写作的历史背景，如李长之在《文学史与文学科学》中有这样的描述：

我：谢谢你这好意（我笑了）。……

友：我要告辞了，我回家还要收拾东西，我的太太也要我给她买面包呢。

第三，对话体批评要有论辩性，在思想的论辩中揭示真理。

辩论的双方或者针锋相对，或者相互补充，总是包含着许多的矛盾和对立。对话体批评就是要通过环环相扣的提问和解答，由近及远、由表及里、由浅入深来解决这些矛盾。因而对话体的魅力不在于使读者看到思想的结果，而在于领会思想的辩证发展过程。这样，不但帮助读者培养了辩证思维的能力，也让他们领略到：批评和思想，也可以和小说情节一样，跌宕起伏，在时空中划出美的轨迹。

（四）书信体

在书信充当交流的重要媒介的时代，书信体批评成为批评界醒目的风景，作家与作家之间，批评家与批评家之间，批评家与作家之间，常常以书信的形式交流对文学的看法，如福楼拜与乔治·桑的通信，马克思致拉萨尔的信，恩格斯致敏·考茨基，托多洛夫致伊昂·瓦特的信，国内的如梁宗岱致徐志摩的信《论诗》，郭沫若、宗白华和田汉三人之间的通信《三叶集》等，都是书信体批评的优秀范本。

这些书信体批评可分为两种，一种是私人之间的寻常通信，在谈及其他事情时，旁及文学批评，或者在谈某一文学现象时也涉及了其他观点，如毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》；另一种书信体是围绕某一具体对象的批评交流，写信者在写作时即考虑到发表，因而论题、论点都较集中，大多数书信体批评即属此种。

在后一种书信中，有些实际上是一种专题评论，只在头尾带有信的外形，因而其信的接受者并非特定的个人，而是广大读者。如普列汉诺夫的《没存地址的信》，是专论艺术起源问题的，首次发表时原题为《论艺术社会学的研究》，后来才改为书信的形式。巴金的《一封未寄的信》也是这样，也是专为发表而无收信人的信。其所以采用书信的形式，主要是为了使读者感到亲切，新奇。

异 文学评论的特点

前面说了，就文章体式来说，“文学评论”并没有形成像诗歌、散文、小说那样的，明显区别于其他文体的特征。作为一种文体，主要是就它的内容说的，所以，谈文学评论的特点，更多的是由文学批评的性质所决定。

一、“文学评论”是科研文体

“文学评论”是一种科研文体，这是由文学批评的性质所决定的。

普希金曾指出，“批评是科学，批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。它是以充分理解艺术家或作家在自己的作品中所遵循的规律，深刻研究典范的作用和积极观察当代突出的现象为基础的。”^①

别林斯基也指出：“批评——这意味着要在个别的现象里去探寻并显示该现象所据以出现的一般精神法则，并且要确定个别现象和它的理想之间的生动的、有机的关系密切到什么程度。”^②

文学批评以文学鉴赏为基础，但它具有文学鉴赏所没有的科学研究性。

文学鉴赏是一种以艺术想象为主的审美活动，偏重于对文学作品的审美感受。文学评论则是一种以抽象思维为主的科学活动，偏重于对作品的理性判断。

① 普希金：《论批评》，转引自《古典文艺理论译丛》第二期，人民文学出版社，1957年，第156页

② 别林斯基：《关于批评的讲话》，《别林斯基论文学》，新文艺出版社，1958年，第108页

文学鉴赏以单篇作品为对象，文学评论不限于单篇，它的研究对象还涉及到作家、文学社团、文学流派、文学思潮等。

文学鉴赏以读者个人的审美趣味作为选读、评价文学作品的标准，而文学评论则以严格的客观性为宗旨，它要严格遵循文学创作的规律和文学作品形象体系的内在逻辑，在周密系统的研究上，客观公正地说明作品的思想价值和艺术价值，科学地判断其成败得失，并通过具体文学现象的分析、评价，总结和发现艺术规律，以指导文学创作和文学鉴赏等文学实践活动。

文学评论要以一定的文学理论为指导，但它不同于文学理论的研究，它研究评价的是一个具体的作家、作品、文学运动或文学思潮。文学理论与文学评论是基础科学和应用学科的关系，文学理论为文学评论提供基本的理论、观点和方法，文学评论则是将其运用到批评实践中去，并在批评实践中丰富和推动文学理论的发展。

关于文学评论的科学性，在文艺理论发展史上曾有人提出过异议。例如法国印象主义批评家法朗士就说：“优秀的批评家就是这样的一个人，他把自己的灵魂在许多杰出作品中的探险活动加以描述”，“为了真诚与坦白，批评家应该说：‘先生们，关于莎士比亚，关于拉辛，我所讲的就是我自己。’”（伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社，1984年，第104页）他强调文学批评的主体性，有其合理的一面，但他从根本上否认了文学批评的客观性，乃至否定了文学批评对于批评对象的科学分析与评价，也就失之于偏颇。其实，即便是印象式批评，它的价值也在于它的科学性。

二、“文学评论”评的是文学现象

“文学评论”评论的是文学现象，这就与社会、思想评论以及新闻评论区别开了。

文学评论评价的是文学作品现象。创作作品的是社会的人，作家所反映的生活是一定时期的社会生活，各种文学现象毫无例外地属于社会。所以，批评家要正确地评价各种文学现象，正确地判断作品的思想价值和艺术价值，离不开社会批评。但是，文学评论又不是政治的附庸、道德的派生物，它研究的是以文学作品为中心的文学现象。文学作品中所反映的社会生活虽然融合了政治、道德、宗教、哲学等各种社会因素，但其中最主要最基本的还是审美因素。如果没有审美因素，文学也就不成其为文学。因此，文学评论必须是一种美学批评。它必须遵循文学创作的规律，依据一定的美学观点展开，否则，它就不成其为“文学评论”。

在具体的批评活动中，批评家有时可能侧重于社会批评，有时可能侧重于美学批评，但从总体上看，文学批评应是一种融合了社会批评的美学批评。如果完全忽视了美学批评，文学批评就会沦落为一种庸俗的社会学批评，甚至成为政治的附庸。而无视于社会批评，文学批评也就难以真正科学地判断文学作品的思想价值和艺术价值。

三、“文学评论”要有创造性

“文学评论”要有创造性，这是由文学批评的科学性质所决定的。

科学的本质在于创造。文学批评作为一门科学，理所当然地应该提出自己的创造性的研究成果。它的价值不在于重复一些众所周知的常识、概念、原理，而在于它能从具体的文学作品中发现那些人们还没有注意到的思想内容和艺术形式上的特点，从具体的文学现象中发现那些带规律性的东西。因为只有这样，它才能真正指导人们的文学实践活动。一般的欣赏分析文章，无法构成“文学评论”。

精采文学评论的赏析

读文学评论，可拓宽我们的文学知识，提高我们的欣赏能力、理论水平，从中学到评论的技巧、方法。除此之外，评论家的学识才华，胸襟胆识，都可以给我们以有益的启示。下面选两篇“评论的评论”供大家学习。

评论家的“内功”

林大中

武术可以养生，也可以技击。做评论这门学问也一样。武术有外功、内功之分，做评论这门学问好像也有内、外功之分。原理、“套路”、概念、方法、模式、体系，等等，都属外功。掌握外功即可以技击。但如果掌握外功又修炼了内功，能以四两拨千斤，威力又会大不相同。我想结合三位老先生的三篇文章，谈谈我的一些感受，这些感受就是从这三篇文章“悟”出来的。当然所“悟”不一定对。

三篇文章是：聂绀弩《小红论》，徐迟《谈袁水拍的诗歌》，东方望《谈武侠小说和侦探小说》，分别刊载《读书》1980年第1期、第5期和1981年第1期。

徐迟是诗人，聂绀弩是杂文家，东方望是一位专治比较文化的学者的笔名。都写评论又都不属于职业评论家。三篇文章也绝非正宗评论文字，不过随笔漫谈之类。而且就“文章”论，徐迟一篇严谨，另两篇却散漫。东方文显然留有匆匆草就的痕迹。聂文更可说有些杂乱。但那一招一式看似平淡无奇甚至漫不经心甚至有些七颠八倒，却都含有十分纯正而且深厚的内功。我从中悟出了三个字：真，实，化。

真。性情真，感情真，学问真，见地真。首先是性情真。

徐迟和袁水拍是几十年的朋友，袁水拍作为诗人和作为人的一生是这样紧密地和这几十年的历史缠绕在一起，写这篇文章的过程不可能不牵动许多联想，牵动感情，牵动深入的思索。关于人、诗、诗人、历史，这一切的牵涉面太广了。作者尽可能客观、冷静地推敲，结构了这篇文章。聂绀弩曾谈到他住监狱时，回忆读过的旧小说，写下几十万言的笔记，可惜都不知去向。这篇《小红论》可能也属于追记之类，也可能是后来的成果。但聂老出狱时身体就不大好，近两年就更不大好，体力、精力都大不如前。彼时已不像写《我爱金圣叹》的时候，已经顾不上做推敲功夫。他只是抓住浮上来的思绪，赶快把它们写下来。东方望是近年来人文学科中少有的高产量、高质量、涉猎广泛的学者之一，治学为文一向严谨平和。这一篇却显然是在急匆匆一吐为快的心境下“倒”出来的，不太平和。自然也没顾上推敲。这是一位平和的学者向社会的疾呼。

推敲和不推敲似乎大相径庭，却同样出自一腔真性情，出自他们对所论对象和所涉社会一切的真挚、执著的关注、思索、焦虑、爱和恨，以及爱和恨的混合。同样使这一腔真性情愈发地“溢于言表”。评论属于理论，又属于文学。文学不可以没有感情，也不可能离开社会。没有对社会、人生、历史、真理、正义之类的真挚感情、追求和信念，绝写不出有真情实感的评论。有这份真挚感情、追求和信念，有这份文人的真性情，需推敲时便推敲，顾不上推敲时便不推敲，写下的每个字都必定饱含感情。

有做人的真性情才有做评论的真感情。

论一位虽然上得了文学史却占不了太大篇幅的作家，论一部千古奇书中几乎被所有论者忽略的小人物，论一种似乎君子不屑于齿的文学现象，都算不得大题目。他们却做出了大文章。只是其“大小”不可以通常概念的“理论价值”、“学术价值”计。徐迟论袁水拍的诗，论袁水拍这个人 and 这个诗人，也一般地论了

诗、人和诗人，核心却在论历史。论至今还活着的半个多世纪以来的历史。论出了一部缩微版的现、当代思想简史。聂绀弩论小红兼论到黛玉，论“色”，论“淫”，论“爱”，其实在论哲学。论哲学中最大的命题之一：人的本质和人的进化。论人如何从非人中生长出来，论人的正常和非人的正常。论《红楼梦》如何是一部“人书”又如何把《红楼梦》作“人书”看。东方望论武侠小说和侦探小说，论它们的历史和现状，实质在论文化和文明。论一种可虑的文化现象和这种现象所引起的可悲的反应，以及这一切应当引起的思考。他们所论都远远超出论题本身，“超”到了以人的存在为核心的关于历史、哲学或文化史的思考上。这种超越性不是“做学问”能“做”出来的，而是“先天”地由性情中生发出来的，由一种以天下为己任、为己思、为己虑的性情中生发出来的。

评论属于理论，但却属于应用的理论或理论的应用，就像自然科学中的应用科学。和那些层次比它更高的理论相比，它更接近生活——最确切意义的“生活”，社会生活，人的生活。它所要求于“性情”的“纯度”也就更高一些。

有做人的真性情，而且须是比做一般学问更纯真的性情，才可能有做评论的真学问、真见地。

实。实在，厚实，朴实。首先是实在。

东方望是从事比较文化研究的专门家，他能把一般现象提到文化史和比较文化高度进行透视并不足为奇。聂绀弩近年论古典文学的文章为很多人喜爱，写法却显然不同于多数专门家。不知他们是否也承认他是专家。至少不见有人称他红学家和哲学家。他的这套“人与非人”说和“人书”说，未必有多少专家肯于首肯，但也未必有多少人敢于低估。徐迟主要是位诗人。在那些出色的报告文学里他也主要是位诗人。他当然不属于那种“非学者化”的谎人作家，却也不曾搞过学院式的学问，更不曾专

门研究通称“现、当代”的这一段。但他不仅敢于论人、论诗、论诗人，还敢论这段历史，而且论得这样恳切，深微、透入肌理。因为作为人和诗人，他生于斯，讴歌于斯，奋斗于斯，痛苦于斯，执著于斯，又反思于斯。就文化史、比较文化，就古典文学、红学、哲学，就诗和现、当代思想史、文学史而言，他们有学问，虽然不一定是学院式的学问。但他们所以能从这样三个题目做出三篇大文章，正在于他们没有想从中“做学问”，没有想从武侠侦探做比较文化研究，从小红做红学专论，从袁水拍做作家论之类。他们是用一肚子的学问做手段、武器、工具，研究对于今人和后人来说是现实的和迫切的问题。所以无论论几百年前、几十年前或眼前的作家、作品或现象，你想要使他们的文章没有这样自然天然的超越性，没有这样尖锐的现实性，没有这样鲜活的真知灼见，都几乎不可能。而且，三篇文章论了这样深且大的理论，我也替它们用了一连串的“论”字，其实它们根本没有“论”。没有“论”的架式，也没有“论”的字眼。行文明白如话，文章亲切平易，道理深入浅出，并且不只深入浅出，还“意在言外”，“尽在不言中”。徐迟只是叙述。聂绀弩不过在杂谈。东方望更是只用大白话讲了一点大实话。那深且大的道理却自然而然就在其中。

这就是看似平易甚至随意，其实纯正而且功力深厚的上乘内功。其上乘在于返朴归真的朴实；深厚在于学问厚实；纯正则在于实在。

评论可以和研究一样，可以从任何“学”出发，而且应当这样。评论还可以和研究一样，为研究而研究，为评论而评论，但最好不这样。评论应当是实在的评论，应当研究、回答现实实际提出的“实在”的问题。从任何“学”出发，就要熟悉该“学”的历史和现状，熟悉从该“学”看文学的历史和现状，还要熟悉文学及整个社会生活的历史和现状。只有熟悉这些，并且

注重研究实际问题，现实问题，并且熟悉和研究到“把握”程度的学问家，而不是只在学问中兜圈子的学问家和见到树木以为森林的学问家，才能做这种实在的评论并确实做到“实在”的地步。三篇文章的学问、见地所以“真”，因为抓的问题确实“实在”，并且实在是大问题。

“学问深厚”，这句话好像是不言自明并且是不言而喻的，其实不然，对于一般的学问家，做到“博通今古”，“学贯中西”，或者像东方望这样“学贯东西”，就算得厚实。做评论家还要做“生活”这门“无字真经”的学问，还应当把这门学问做厚实。三篇文章的学问、见地所以“真”，固然在于三位老先生把诗学、史学、红学、哲学、人类学等“有字真经”的学问做厚实了；但恐怕更在于他们把“生活”这门“无字真经”的学问也做厚实了。

有特别纯真的性情才可能有做评论的真学问、真见地；但要使“可能有”变为“真有”，还须做实在的评论，把学问做厚实，最好还能做到朴实。

化。“化径”，“化功”，“化境”。

首先是“化径”。

徐迟要论人、论诗，论诗人，论历史，却写一篇《谈袁水拍》。聂绀弩要论性、论爱、论人的哲学，却写一篇《小红论》。东方望要论文化现状和精神文明现状，却写一篇《谈武侠侦探》。无论徐、聂、东方，无论调动唯物主义、辩证法、社会学、心理学、美学、比较文化学等原理、方法、模、体系，却只不过在那里叙述、杂谈、写大白话。这就是“化”。“化径”和“化境”。首先是“化径”：把理论化在评论里，把原理、方法、模式、体系之类化于无形之中；把思辨化入观照。

评论不是抽象理论，不应当抽象论理。拚命端足理论架式和一味摆弄理论字眼特别是大字眼，不一定能表明你的理论后盾特

别强大，更不一定能使你的评论实用有效。评论应当是实在的。不可借评论过“理论瘾”，更不可借理论架式和理论字眼代替评论以至取消评论。当然评论也可以搞理论，出理论。当你研究的现实和实际属于理论问题，又把评论做到实在的地步，自然能做出和任何纯理论一样的纯理论，而且会更鲜活。譬如聂老这篇。再譬如别林斯基。

评论不可不运用原理、方法、模式、体系等等。否则只能做广告式评论，复述式评论，或者就皮论皮，就毛论毛的评论。但又不可太露，太露了就不像评论。最好是不露，化于无形之中，像他们三位这样。

评论在西方隶属于美学，西方美学主要是“哲学美学”。评论在中国本身就是最正宗的“潜美学”。把西人理性思辨化入吾人直观观照，把“哲学美学”化入“潜美学”，又化入“羚羊挂角”之类民族传统和民族风格，于是把深奥的道理化入叙述、杂谈、大白话，又化入叙述，杂谈，大白话之外的无尽意味之中。这是三篇文章的最妙处。一条独特的“化径”。一种高妙的“化境”。

古话说，“功夫到处文章老”。“功夫到处”，说的就是“化功”。“老”，说的就是“化境”。这对于做任何学问都一样。至于“化径”，则是做评论这门学问所特有的。因为途径特别，所要求的功夫也特别，所达到的境界也特别。

这三篇文章的境界，不是读几篇《文心雕龙》、《典论·论文》，再读两本《福克纳评论集》和《海明威评论集》就能达到的。即便把我们的文论典籍和现今译过来的西方文论全读遍，全翻烂，也未必能达到。

“功夫到处文章老”。当然不一定要人老了才能把功夫做到。可是他们三位所以能有这等“化功”，入这等“化境”，却正因为他们属于那一代人，先在国学里泡透了又在西学里泡透

了的那一代学人，属于那一代学人中始终不渝地像饥饿的年轻人一样不断求“新真”和“新知”的为数不多的若干位。

总之，要“真”真学问、真见地，除了学问的厚实、朴实，还须把学问做通、做“化”，达于化境。

（选自《评论的评论》，浙江文艺出版社 1985年版）

文学批评与“文化—心理”整体意识

——《文明与愚昧的冲突》编辑手记

李庆西

中国妇女很伟大，文学这摊子里更大有人才。只是女评论家似历来不多。但我最近阅读了青年女评论家季红真的全部文稿，掂量过来，真要担心“巾帼压倒须眉”了。我做她的第一本评论集《文明与愚昧的冲突》的责任编辑，读稿时还要留意多方面的技术性问题，尽管心挂几端，却还是时时感到她那种开阔而又清晰的思路在向前伸展……这里也有一种美的韵律！你不难体会到所谓理论的纵深感。但此处我不想用“深刻”这一字眼来说明问题，因为她几乎同时在对付一大堆问题，横向的把握有时更难。

这种理论风度使我想到一位外国的女评论家，那就是 19 世纪初叶的斯达尔夫人。勃兰兑斯认为，斯达尔夫人尽管在抒发感情时是十足的女性，而表达思想却具有宏阔的男性气质。季红真似乎也有这股架势，谈论她的批评活动，我们首先应当注意她的理论思维跨度。

何谓“跨度”？在季红真这儿，就是从宏观的文化背景到微观的心理过程。这意味着一种整体论的方法，也是认识论的根据。季红真最早的一篇批评文章《爱情、婚姻及其他》，是关于张洁的小说《爱，是不能忘记的》的讨论，其中已经显示出一种宽泛的思辨色彩。这篇文章虽然未能在理论上充分展开，而如

今读来并不觉得稚嫩，因为她起码做到了把“人”作为“文化和历史的产物”来加以思考，同时也提出心理研究的命题。她一方面对张洁笔下的男女主人公进行心理剖析，一方面又将人物心态置于特定的文化背景中加以观照。诚揣两方面都只是浅尝辄止，却恰好对准了审美判断的“焦距”，比较准确地把握了这篇小说的命意与价值。不知是否是一种有意识的选择，这是季红真至今为止惟一评论女作家的文章。然而，对象本身反映着选择的意义。一般说，女性作家不难达到某种心理深度，却很少能够容纳较大的文化容量。从这一起点开始，季红真此后一系列文章更加顺畅地展示了“文化—心理”的理论轨迹。

在《传统的生活与文化铸造的性格》和《汪曾祺小说中的哲学意识与审美态度》两文中，季红真在传统文化和日常心理相融合的焦点上，透视了汪曾祺小说中的“世道人心”，对作家“回到民族传统”的自觉努力进行了哲学归纳。她认为，中国古典哲学中的儒、道、释三家，对汪曾祺的创作都有不同程度的影响，“但这种影响是互相渗透、互为因果的整体影响”，它既是作为对象主体的心理积淀，又反映着创作主体的文化批判和继承。在这里，她郑重指出：“文化—心理”结构决定着作家的人生态度与审美态度。如果说，在新时期年轻一代评论家中间，吴亮的贡献在于提出“批评即选择”这一命题；黄子平给文学史研究带来了开放的眼光，那么季红真则以“文化——心理”范畴拓宽了批评的思维领域。

这一开拓性的命题，在季红真的批评活动中占有特别重要的位置。她对张贤亮的评论，是“文化——心理”整体意识得以深化的一环，更显示出方法论的价值。

有关张贤亮的创作研究，是新时期文学批评中最令人困惑的课题之一，许多人觉得不好下手。难以把握的原因大约在于：张贤亮的世界，一是阔大、丰厚，二是明显呈露着内在的矛盾。季

红真的《两个彼此参照的世界》显然把这一切都考虑到了。这是一篇非常出色的论文，对张贤亮一系列不断引起人们惊讶和争议的作品进行了整体的描述和分析，从而建立了一种真正的权威。针对对象的特点，季红真抓住了“文化构成”这一观察层面。她指出：在张贤亮的创作中存在着两个彼此参照的世界，一是底层劳动者（主要是农民）朴素、健康的情感世界，二是知识分子充满矛盾的精神世界。前者是一个“充满着不幸与痛苦，却有着更多正常人性的自在世界”，后者是一个“理应自觉却被‘铁的逻辑’扭曲得从外部到心灵都极为残缺的世界”。作家正是通过二者的彼此参照，沉思历史的规律，人民的命运。而“这种历史的反思已经深入到这个民族不同阶层文化构成的差异”。季红真把这一点归结为张贤亮笔下的农民和知识分子不同精神心理的内在依据，是颇有说服力的。民族民间文化孕育着底层劳动者的健康良知，而另一种更为复杂的文化构成（从马克思主义到西方近代人本主义，乃至基督教文化等等）却导致了知识分子主人公精神追求中的人格分裂。这种表述既不简单草率，又十分清楚地阐明了论者对于张贤亮创作的审美评判。

值得注意的是，季红真对“文化构成”的强调，不仅用于对象主体的剖示，而且作为对创作主体的研究手段。“一个时代的文化铸造了一代人的思想方法。”季红真在文章里约略分析了张贤亮自身的“文化构成”，进而指出：张贤亮创作中的矛盾主要是由他自身特定的文化构成及由其所制约的思想方法所决定的。如：20世纪西方文化中的人道主义精神提供他理解民族民间文化的思想基础，使之在历史反思中形成其阔大深沉而又富哲理的美学风格；而20世纪以前西方文化的消极部分（包括宗教的原罪意识和唯灵主义等等）则通过文学观念和审美态度等中介，造成了他作品风格的明显欠缺。也许季红真的分析还忽略了中国传统文化（尤其是儒教的伦理哲学，理学和心学的冲突等）

对作家的影响，但她的整个思路是令人感兴趣的。我们以往在创作心理研究中还很少越过作家的人生经历深入到文化构成这一层面。

“文化—心理”作为基本的方法与范畴，体现着季红真把握对象的整体意识。分而论之，她更多地注意着其中的文化内容。相对说，对心理因素的阐发比较少，也比较粗略。由于现代心理学的发展对文学发生提出了认识论的依据，已愈益成为阐释的重要手段之一，这是许多青年评论家都意识到的。但还很少有人能真正掌握这一方法。这恐怕是他们还缺少心理学方面的学识准备（如今做一个评论家确是难得多了）。不过说到季红真，也许是气质所决定，这位思路开阔的女评论家有时顾不得在细处下功夫。然而，我们不难发现，她的许多论述都提供了通向心理范畴的可能，或者说具有这种理论的延展性。有时候也直截了当地触到了问题的核心。

譬如，在关于张承志的评论中，她看到，作家笔下的“他”与他自己的人生经历如此吻合：“红卫兵——知青——现代学者”；从这种带有自传性质的叙事结构中，她看到了一个现代理想主义者的心理结构：主观性极强的时空秩序和学者的思维张力（《历史的推移与人生的轨迹》）。这是融纳了人生过程的心理过程。在这一着眼点上，论者对张承志所表现的那些“微小的人生”，那种强烈的“个体悲观意识”，产生了庄严的感受。于是，她挥笔写道：“青春，生命，岁月，是理想的见证，在他（张承志）的作品中都有着近神圣的含义。”将近两个世纪以前，哲学家费希特在封建德国状况下真诚地思考过“学者的使命”和“人的使命”，写下了富于理想激情的哲学诗篇，今天，我们的一位年轻评论家从一位年轻作家的心理暗示中发现了现代知识分子的人生之谜。

季红真评论的对象基本上是新时期的作家、作品和这一期间

的若干文学现象。她有专文论及的作家不算多，但老中青都有。对象的年龄层次似乎也说明了，论者试图在整体上对新时期文学潮流作出历史的观照。这一意图在她的硕士研究生毕业论文《文明与愚昧的冲突》中得到充分贯彻。《文明与愚昧的冲突》的副标题是“论新时期小说的基本主题”，论者认为，在新时期小说的诸多分散的主题中存在着一种内在联系，即作品以不同的标准在对各种文化思想的择取中面临的一个基本矛盾：文明与愚昧的冲突。这是一个还没有人碰过的大问题。也许不是没有人能够想到，而是难度太大。这里几乎涉及到新时期小说的全部代表作品，而且论题又不允许采用文学史教科书那般机械罗列式的介绍。如果不是像季红真这样诉诸“文化—心理”的整体观照，我很难想象如何对付偌大的纷纭复杂的这一摊子。这确乎是一篇纵横交错、气势磅礴的大文章，在洋洋洒洒六万多字的篇幅里，论者一方面分析了新时期小说主题的由表及里的演进过程，指出这一过程已由社会政治的批判进入到对民族文化的思考，一方面对各同类主题之间矛盾交叉的意向群落进行概说，揭示了各种文化思想在当今时代生活中的冲突。这篇论文的许多观点不但具有准确性，而且显示了理论的预见性。文章涉及的作品截止 1983 年年底，当时论者还没有看到 1984 年中国小说在追寻民族文化道路上的雄姿阔步，但她通过对新时期小说基本主题演变的动态考察，从事物发展的整体态势中，预见了一种未来趋势。她充满信心地写下这样的结论：“这些成就（指新时期小说对民族文化的思考——引者）对于推动民族历史现代化的进程，对民族现代文化的建设，对民族伟大精神的塑造，都具有积极的意义。这一点随着生活的发展，我们将看得越来越清楚。”

如今，评论界的同行们都在谈论“文化”，谈论“寻根”，谈论“民族心理”……思维空间确乎已经拓展，批评的主题域也大大扩延。这一崭新的局面令人欢欣，也发人深思。

观念更新的同时带来方法的困惑。1983年，也许可以说是评论界的“方法论年”。方法论的研究终于提到日程上来了，而且马上引出了一番热闹。以所谓“系统科学方法”为前导的方法论革新，不但使得一切传统方法变得黯然失色，就连那些缺少现代物理学概念和无法用数学模型显示的“新”方法也相形见绌，甚而自惭形秽。但是这种新浪潮并没有解决方法论的困惑。美学家高尔泰为“社会学的”评论作的“辩护”^①，我觉得有道理。

现在有一种误解，以为年轻的评论家都是“三论”（系统论、控制论、信息论）的鼓吹者。事实恰恰相反。我注意到，那些真正有建树的年轻论者在“三论”与文论的关系上大多持审慎的态度。他们强调系统与整体，但他们所感兴趣的并不是一种离开了审美内容的纯方法，他们注重审美思维的历史感与现实感，并不关心“方法感”；如果说他们在方法上也力求有所创新，那么主要还是对“文化—心理”的整体关系的把握。

作为方法与范畴，“文化—心理”批评实际上是社会学批评的扇形展开。本文前边讲到，“文化”与“心理”之间构成一种“跨度”，这里要作一点补充：这一个“跨度”并不意味着从数轴的一端到另一端，正确说，它们二者是纵横相交的关系，正好构成一个直角坐标。而这个交叉点依然是所谓“社会学的”审美视点。是的，如果用“文化构成”的观点来以观季红真本人和她那些年轻同行们，我们找不出这样的理由可以说他们对“社会学的”价值不感兴趣。从文化禁锢的蒙昧状态走向打开窗口的新时期，认识的领域已大大扩展，这一代人正需要重新审视世界。然而，在这个世界的急遽变化之中，我们的认识能力似乎在相对减弱。

^① 见《读书》1983年第5期

传统的社会学批评方法的确已经不能适应今天的实践需要。那种封闭的、单一取向的静态考察方法，在新的文学潮流面前愈益变得无能为力了。所以，真正对文学的社会价值作出判断，有必要将审美眼光扩展到“文化—心理”的范畴，在“文化”与“心理”互相渗透的动态过程中，探视文学与时代生活、历史传统的综合关系。在这一实践中，季红真的批评思维途径是值得重视的。

季红真的理论表述方式带有结构主义的思维特点，这一点细心的读者是能够看出的，虽然她并不大量地搬用结构主义的名词术语。她的《文学批评中的系统方法和结构原则》一文，至少反映了对结构主义的某种兴趣。这是她为数不多的“纯”理论文章之一，是有方法论的自我确认的意义。也许她所阐释的结构原则的诸形式范畴不尽符合结构主义的思维准则，但这何尝不是一种见地。或者说，她对结构主义有着自己的理解。一般说，季红真的作家研究和作品分析习惯从她所认定的那些原则入手，利用结构的多层次和相似性原则进行对比和条分缕析，在整体的联系中获得认识的深化。她在题为《宇宙·自然·生命·人》的文章中，对阿城小说的民族文化意识进行的多层次的阐述——从分析表层的共时性因素到追踪深层的历时性线索——即清晰地揭示了整体的秩序。

在谈到作品的“内部结构”与“外部结构”的关系时，季红真还注意到结构的“符号系统性”问题，这是非常重要的一点，问题完全可以摆到文学与生活的审美关系的范畴中去认识，结构主义在这里确立了本文结构与现实结构同一的命题：对于一切文学现象，最终都可以归结到文学本体与世界本体之间的符号同构和异构关系（顺便说一句，所谓原型批评也是寻找符号关系，当然那是一种历时性的眼光）。这不但具有方法论的意义，也提出了认识论的价值。虽然，季红真还没有能够在批评实践中

真正贯以符号学的寻索，而她在感觉中确实把握到事物种种微妙的对应关系，也进而领会到结构的生成作用。由于国内对结构主义学说的研究尚未深入，符号学更少有人问津，文学批评在这里不可避免地遇到了技术上的麻烦。

也正是由于这一点，季红真的努力尤为可贵。我以为，近年来我们从国外引进的诸多“新”方法中，结构主义和符号学是有实际意义的。固然我们还有其他许多路可走。

在今天，选择也愈益变得困难了。

有些西方结构主义者颇为欣赏尼采的一句俏皮话——“有很多双眼睛。司芬克斯也有眼睛——因而就有很多‘真理’，因而就没有真理。”这揶揄的语调中包含着相对主义的悲剧感。也许，这种悲剧的阴影也正投射在我们的心理上。然而我们这一代人终究不会放弃对于真理的寻求。新时期的文学批评归根结底在于寻求新的价值，不论是认识的还是方法论的。

（选自《评论的评论》，浙江文艺出版社 1985年版）

异原文学评论的写作

写文学评论，要在一定的文学理论美学理论指导下，遵循文学批评的原则，掌握文学批评的标准，运用一定的批评方法，在深入研究文学作品文学现象的基础上对其思想价值艺术价值作出评价判断，并努力揭示文学创作的一般规律和特殊规律，以指导文学实践活动。

文学评论的写作可以分为两个基本阶段：“研究”与“表达”。表达的成功与否，很大程度上取决于批评家的研究，如果没有充分、透彻的研究，纵有生花妙笔也写不出高质量的评论文章来。因此，本节从“研究”和“表达”两个方面来谈文学评论的写作。

一、研究的方法论特征

(一) 把握对象的双重方式

文学评论的写作，基于批评家对文学作品文学现象真切的理解与认识，而批评家把握对象的方式是双重的：一方面，他必须把评论对象当作审美对象，以审美的方式去把握对象；另一方面，他必须把对象当作科学对象，以科学的方式去把握对象。

研究文学，仅仅靠理智是无法真正地把握作品的。文学作为一种特殊的意识形态，它以艺术的方式掌握世界。作家们以审美的眼光感受、观察着现实世界，并且按照美的规律，运用艺术思维，通过具体可感的形象，将自己独特的对于现实世界的审美感受传达出来，从而创作了文学作品。批评家要科学地判断其思想价值和艺术价值，首先就必须以审美的方式深切地去感受这个作品。如果批评家不能走入作家所创作的艺术世界，那么是无法把握作品的。现实中我们可能体会得到，读一篇小说，读一首诗，我们可能读出了全部文字并不见得就把握了它，甚至读懂了其中每一个字、每一个词、每一个句子的含义也不见得就把握了它，因为作品的意境，神韵、形象、意蕴、匠心、风格、创作个性等并不是通过文字直接表达出来的，它需要我们借助文字运用想象和联想去感受、去把握。如果没有审美感受能力，就不能感受流注于整个作品之中的生气，不能把握“活生生”的有血有肉的具体的作品。

然而，文学批评的目的并不止于一般意义的审美，它的本质是一种科学研究活动。一切感性的东西只有上升到科学理性高度才能达到对于对象本质的真正理解。才能分析文学现象，判断其思想价值和艺术价值，确定具体文学现象与美的理想典范之间的符合程度的冲突程度，从而总结出规律性的结论。

王国维在《人间词话》中说：“诗人对宇宙人生，须入乎其

内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”俞平伯将之移于文学批评，他在《人间词话·序》中说：“作文艺批评，一在能体会，二在能超脱。必须身居其中，局中人知甘苦；又须身处局外，局外人有公论。”这一“出”一“入”，说的正是批评家把握对象的双重方式及其转换，对文学评论的写作具有普遍指导意义。写文学评论，研读作品是一个重要环节。研究作品，首先要持一种审美的态度，保持良好宁静的心情，通过认真的阅读，融入作品所描绘的艺术境界，并敏锐地抓住自己独特的、具体的审美感受——这个感受可能一开始就非常强烈、新颖，也有可能开始觉得平淡，慢慢才觉得韵味无穷——但不管怎样，都应该抓住它。通过身心融入的审美阅读之后，作者又必须从作品中跳出来，以科学研究的态度和方法去研究作品。

（二）感性与理性的有机融合

与前者密切相关的是感性与理性的有机融合，在文学评论的写作过程中，无论酝酿构思还是形诸表达，理性与感性都是充盈其中的。

写文学评论，必须基于批评家对于作品的审美感受。从审美感受出发也就是从作品实际出发，没有真切具体的审美感受，就可能导致观念式理念式的批评。在现实生活中我们可以看到，有些评论文章，作者从观念到观念，从概念到概念，根本没有自己的审美感受，说了半天也不切作品实际，显得面目可憎。

但是，写文学评论又不能停留在感性认识的层面上，单凭一些感性认识，是绝对不能准确地把握评论对象的。巴金曾说过：“随便举一个例罢，谁都知道别林斯基是一个大批评家，许多作者都受过他的指导。但是他一生写过一篇印象式的读后感吗？没有一个批评家曾拿过印象来做批评的标准。批评一篇文学作品，不去理解它，不去分析它，不去拿一个尺度衡量它，单凭自己的
缘圆

政治立场，甚至单凭自己一时的印象，这绝对不是批评，这只是个人的读后感。事实上也许这个人根本就不懂得文学和艺术。”^①

别林斯基也曾说过：“判断应该听命于理性，而不是听命于个别的人，人必须代表全人类的理性，而不是代表自己个人去进行判断。‘我喜欢，我不喜欢’等说法，只有当涉及菜肴、醇酒、骏马、猎犬之类的东西时才可能有威信；在这种时候，这种说法甚至可能是有权威性的。可是，当涉及到历史、科学、艺术、道德等现象的时候，仅仅根据自己的感觉和意见任意妄为地、毫无根据地进行判断的所有一切的我，都会令人想起疯人院里不幸的病人……进行批评——这就是意味着要在局部现象中探寻和揭示现象所据以显现的普遍理性法则，并断定局部现象与理想典范之间的生动的、有机的相互关系的程度。”^②

在文学评论的写作中，理性非常重要，感性必不可少，值得注意的是，批评家对于作品的感情认识，在其丰富、细腻、深刻、自觉的要程度上要超出一般鉴赏者的水平。一般的读者，他们的文学鉴赏往往带有消闲的性质，他们只是从自己的兴趣出发去选择作品，在阅读过程中，他们往往满足于作品所提供的故事框架，随着主人公的喜怒哀乐而在情感的激流中沉浮。他们喜欢将自己的生活经历与作品中的故事情节人物命运作简单类比，凭自己的直观感受臧否作家作品。艺术修养高一点的读者，他们也许对作品的美学意蕴美学风格会作一些留连忘返的体味，但也止于欣赏。而批评家的阅读，则是他整个批评活动的起点和基础。基于这样的要求，他的审美感受要丰富得多，细腻得多，敏锐得

① 转引自蔡贻生《文学评论与鉴赏教程》，武汉大学出版社，1987年，第140页。

② 别林斯基：《关于批评的讲话》，《别林斯基论文学》，新文艺出版社，1958年。

多，深刻得多。而且，对于不符合自己审美兴趣的作品，如果社会需要，批评家也会加以细心地阅读。

在文学评论的写作中，感性与理性不是互相排斥的。

在研究阶段，批评家要敏锐地抓住自己的感受、印象，并尽可能使之向理论的高度和深度延伸发展——他要自己的直观感受之上对作家作品进行深刻的反思，他要自己的生活经验之外还有意识地去了解与作家作品有关的社会背景、专门知识、哲学思潮、历史资料等，他要透过作品的表象去开掘其蕴藏的作家创作意图以及作品本身所蕴含的思想意义；他要将自己的感性认识上升到理性的高度——而这一切，都是作者直觉感受合乎逻辑的延伸发展。

值得注意的是，作者完成理性认识之后，感性认识并不是被扬弃了的，它还将充盈到具体的评论文章中去，成为文章一个有机的构成部分。这也是文学评论写作的一个显著特点。

（三）当代意识与历史意识的相互渗透

当代意识，指的是批评家自觉以其批评为当代文学发展服务的意识。任何时代的文学评论，都不能无视当代社会的现实要求，任何时代的文学评论，都不能不考虑解决当代文学创作和文学理论研究中存在的问题，以推动当代文学的发展。即算论及已成历史的文学作品，批评家也不能不考虑文学评论为当前文学创作服务的宗旨，韦勒克和沃伦在《文学理论》一书中指出：“我们在批评历史的作品时，根本不可能不以一个 20 世纪人的姿态出现：我们不可能忘却我们自己的语言会引起各种联想和我们新近培植起来的态度和往昔给予我们的影响。我们不会变成荷马或乔叟时代的读者，也不可能充当古代雅典的狄俄尼索斯剧院或伦敦环境剧院的观众……用我们这个时代的观点去评判一件艺术品……是一般文学批评家的特权；一般的文学批评家都要根据今天的文学风格或文学运动的要求，来重新评估过去的作品”。

文学评论是洋溢着蓬勃的当代精神和清晰的当代意识的，无论它把目光投向已成历史的过去还是正在运动着的当前，它都不会忘记评论为当代文学服务的宗旨，都会阐述一个当代人对于文学的理解与理想，都会在自己意志的罗盘上预定和预测评论所给予当前的启示和影响。

但是，文学评论又不能丧失它的历史感。我们评论古代的某一部作品，固然可以阐述一个当代人对于作品的理解，但无法把我们的意志强加给古人；我们评论当代的某一部作品，也无法割断它与历史的联系，即算我们试图用一种新的理论新的方法来评价它时，也不能不考虑到新的理论新的方法与传统理论传统方法之间的联系。不能从一种历史发展的眼光来分析当前发生的文学现象，也就割断了文学发展的内在联系，漠视了文学发展的规律，这样的评论，是无科学性可言的。

文学评论的当代意识，主要体现在它的选题和论述上。批评家选择某一部作品、某一个作家、或某一文学流派、某一文学社团、某一创作倾向、某一理论主张、某一评论实践来进行分析、评论，通常要考虑它的代表性，考虑它在现实中的影响，好的和不好的影响。批评家正是通过选择这些有代表性的文学现象而加以评论，以推动当代文学创作的发展的。批评家要阐述的也将是一种符合时代要求的艺术精神和艺术法则。

文学评论的历史意识则建立在批评家广博的历史知识与自觉的历史分析意识上。一个批评家，如果他没有广博的文学知识、文学批评史知识、文化史知识、哲学史知识以及其他历史知识，如果他没有自觉的历史分析的意识，他是无法将评论对象置于广阔的历史文化背景来考察的。

（四）宏观与微观的观照透析

文学评论是在恢宏的宏观观照与精妙的微观透析中完成的。批评家评论某一部作品或某一个文学现象，他通常要把它投影在

广阔的文化文学背景中来观察；广阔的文化文学背景也就构成了批评家判断其思想价值艺术价值的参照系数。有时候，批评家并不一定很明确地将批评对象置于一种广阔的文化文学背景上与其他文学现象文学作品进行联系对比，但这样一个广阔的文化文学背景是潜在于批评家的心中而成为批评家进行评论的参照系数的。我们评价某一文学作品，如果预先没有广泛地阅读世界范围的文学名著，如果心中没有装上几十部甚至几百部世界范围的文学名著，要做好评论工作也是很难的。

缺乏恢宏博大的宏观观照，批评家的审美视野、理论视野是非常狭隘的，他常常只见树木不见森林，既无法从广阔的文化文学背景中去发现、揭示文学创作的一般规律与特殊规律，也无法科学地判断作品的思想价值和艺术价值。但是，仅有宏观的观照而缺乏精到具体的微观剖析，文学评论也就会显得大而无当。

恢宏阔大的文学文化背景始终只是我们观照和评价某一部文学作品的参照系数。尽管它的营建和存在可以培植我们敏锐审美感受力和理论洞察力，但它还不是能代替对于具体作品的具体研究。评价某一部作品，不能不对作品本身以及它和外部的联系作出深入的分析。事实上，这种分析越是具体，越是落到实处，就越可能将研究导向深入。我们评价某一部作品，必须对其主题、题材、结构、语言、创作方法、形象刻画、艺术风格等诸多方面作出具体的分析，如果有必要，还要从作者与文本，作品与生活、作品与读者的联系来作深入细致的考察。批评家正是在宏观的观照和微观的剖析之中形成自己的观点的。评价文学作品，如果让自己的认识停留在感性的直观层面而不是在某个方面或某几个方面作出深入细致的剖析，是无法形成真知灼见的。至于各种批评方法的运用，则需要系统地钻研，不能略知皮毛就盲目套用。

二、表达的技巧

虽然说文学评论的写作在很大程度上取决于批评家对于文学作品文学现象的研究，但“研究”却必须依赖完美的表达。如果批评家不能娴熟自如地传达他独特的感受与见解，精妙的思想也可能湮没在拙劣的文字中而黯淡无光。从这一层意义上看，掌握文学评论的表达技巧也就是掌握文学评论工作本身。

（一）表达的逻辑起点

表达的逻辑起点是批评家研究的逻辑终点，从思想上明确这一点是对文学评论表达技巧最本质的理解。

在研究的初始阶段，批评家对评论对象的研究应该是全方位、多角度、多层面的，如果批评家对评论对象没有一个整体的、全面的把握，他无法深入对象本质在某个或某几个方面获得真知灼见。例如，批评家选择某一部作品来评论，他不能不研究它的主题、题材、人物、情节、语言、结构、叙事技巧、创作方法、艺术特点，不能不涉及到它的作者，作者生活道路与创作道路，思想与创作风格，不能不考虑一些与此相关联的文学作品文学现象。但是，“全面的研究”完全是为了“重点的突破”，随着研究的深入，批评家会很自觉地排除一般的视角和认识，强化重要的和确能有所发现的方面，通过逐层深入的研究而形成自己的独到见解。因此，批评家研究所遵循的逻辑，乃是由感性走向理性，由现象走向本质，由全面把握而奔向重点突破，他最终追求的乃是他对于作品本质方面某些独到的富于创造的见解。

进入表达阶段，批评家显然不必将一般性的常识、一般性的认识写进文章中，他集中要论述的将是他对于作品的独到的见解与评价。对于那些一般性的常识、认识，他将推到文章的幕后；即算有些常识需要涉及，那也不会构成文章的中心。很自然地，批评家研究中所追求的逻辑终点也就构成了他表达上的逻辑起

点；如何充分地、完美地表述他对于作品的独到的见解也就成了整个表达阶段的核心问题。

（二）评论的艺术性

前面已提及，文学评论之所以成其为文学评论就在于它的“评论性”和“创造性”。其实，除了“评论性”和“创造性”，文学评论还有一个重要特征，那就是它的艺术性。这是它区别于其他社会科学论文的一个重要特点。

写文学评论，不能由概念到概念，由观念到观念，也忌讳将作品抽象概括为几条干巴巴的“艺术特色”，或是冷冰冰的逻辑推理。历史上许多大评论家，他们虽然拥有巨大的智慧和理性的判断力，但绝对不是枯燥的说教者。他们往往是绝妙的导游，在他们的引导下，读者往往情不自禁地走入作品的艺术境界，在那里流连忘返、击节赞叹，并且在更高层次上获得对于作品的一种本质的把握。在这一类优秀的评论文章中，科学的理性和艺术的美感是充盈其中的，它不仅表现了批评家理论的智慧，也表现了批评家艺术的造诣。

“艺术性”之所以成为文学评论一个必不可少的成分，这是由于它的评论对象所决定的。文学评论虽然要“代表人类理性”说话，但它评论的对象是文学，文学是借助语言文学营造的形象世界，并不像现实生活中物体那样直观，它只能在读者的想象中才能具体地呈现出来。而读者对于文学作品的把握，是有着很大差异的。批评家要科学地说明作品的思想价值艺术价值，他就必须复呈他所把握的形象世界，才可能顺理成章地引发出自己对作品的理解与评价。

很显然，批评家复呈自己所把握的“形象世界”是不能缺少审美心理的投射与介入的，虽然批评家在描述自己所把握的对象应尽可能做到真实、精确，但这种真实、精确与一般的“说明书”是绝缘的。文学作品的把握，需要想象，需要情感，即
缘愿

算是一般意义上的文学鉴赏，它也不能缺少想象和情感，而批评家，应该比一般的读者发挥得更为高明更为出色，他的“艺术再创造”应该表现得更为充分更有特色。所以，在文学评论的写作中，批评家在运用抽象思维的同时，也在运用他的艺术想象；在运用他的理性判断的同时，也在调动他的情感体验。批评家总是运用他理性的睿智与热情的火花来照亮原作的精神。在优秀的文学评论里，理智与激情，判断与想象，总是有机地统一在一起的。文学评论如果舍弃了形象和美感，缺乏了它应有的艺术性，其科学性也就受到极大的损害。

（三）复述与摘录

复述和摘录是文学评论写作中不可缺少的技巧。摘录是抄摘原作的一些片断来印证自己的观点，复述是对原作情节内容的介绍。别林斯基曾这样论述过复述与摘录：

再没有比叙述一部艺术作品的内容更困难、更麻烦的事了。叙述的目的不在于显示优美的章节：不管一部作品的章节好到如何程度，它总是在对整体的关系上看来才是好的。因此，叙述内容时必须把有这样一个目的——仔细探究整部作品的概念，以便显示这个概念是被诗人多么忠实地实现出来。怎么能够做到这一点呢？重抄整部作品是办不到的；可是，从卓越的整体中选取一部分章节，而删弃另外一部分章节，为的是不要让摘录超过应有的限度，这怎么行呢？其次，用枯燥乏味的故事，把摘录联结起来，让神情和色彩、生命和灵魂留在书中，而仅仅抓住死的骨架，这又怎么行呢？我们现在特别感觉到我们所负的责任和重大的困难了。在这以前，我们已经对于无数优美的局部章节觉得茫无所措了，而现在，当我们开始讲到故事中最重要部分的时候，我们更是想逐字逐句地把作者的整段叙述抄录出来，其中的每一个字都是含意深长、回味无穷，充满着浓烈的诗意，闪烁着绚烂、华美的色彩；然而，我们还是像先前一样，不得不用自己

的方式加以复述，同时，尽可能地保持原书的句法，摘录一些章节。^①

在文学评论里，复述是走向判断的途径，批评家在评论某一部作品时，不能不涉及到它的内容。没有复述，也就没有论据。批评家之所以感到复述困难——他既不能“逐字逐句全抄整部作品”，也不能把“神情和色彩、生命和灵魂”留在书中，仅仅是抓住一个“死”的骨架——他在复述有关内容时必须抓住原作的神韵与风格。如果复述作得不好，也就会损害原作的生命，影响自己的判断。事实上，越是优秀的作品，就越难复述。因为它的意旨深藏在故事的背后，它的风格、神韵也不易把握，只是简单地介绍它的情节，很可能会使人觉得平庸而毫无意味。这就要求批评家“心领神会”，真正领悟作品的意蕴，从这种领悟出发来复述故事情节，才能把读者引向作品的精髓并被它感染。在这一过程中，直觉性的、感悟性的审美心理投射是必不可少的，仅凭纯客观的理智而没有主体精神的烛照，无法作好复述。

在文学评论的写作中，复述有两种形式，一是概括式的复述，一是比较具体的复述。概括式的复述是一种鸟瞰，它带给我们的是经过批评家想像力过滤的一幅速写，一个镜头，几笔彩绘；具体的复述，则带领我们走近原作，显示作品的一切浓淡色度。具体复述，是对原作内容再度描述，因而也包含摘引。要做到既抓住要点，又不失原作风采，概括复述与具体复述要互相依存，并使评论融于复述之中。如余华是这样复述福克纳小说《沃许》的：

这个故事和福克纳的其他故事一样粗犷有力，充满了汗水和

^① 别林斯基：《当代英雄》，（别林斯基选集）第 9 卷，上海译文出版社 1983 年，第 100 页。

泥土气息。两个白人——塞德潘和沃许，前者因为富裕成了主人，而贫穷的沃许，他虽然在黑人那里时常会得到来自肤色的优越感，可他仍然是一个奴隶，一个塞德潘家中的白奴。当这个和他一样年过六十的老爷使他只有十五岁的外孙女怀孕以后，沃许没有感到愤怒，甚至连不安都没有。于是故事开始了，沃许的外孙女弥丽躺在草垫上，身边是她刚刚出生的女儿。塞德潘这一天起床很早，不是为了弥丽的生产，而是他家中名叫格利赛达的母马产下了马驹。塞德潘站在弥丽的草垫旁，看着弥丽和她身边的孩子，他说：“真可惜，你不是匹母马。不然的话，我就能分给你一间挺像样的马棚了。”塞德潘为格利赛达早晨产下的小公马得意洋洋，他说：“公的。呱呱叫的小驹子”。然后他用鞭子指指自己的女儿：“这个呢？是个母的，我觉得。”

这里，概括复述与具体复述结合得天衣无缝。抛开评论的内容不论，单就复述而言，这样的复述即使读者了解了原作的“意思”，又能领略到原作的语言风格和情感色彩。

不管是哪一种复述，它都不应是对原作的语言和经验的冷漠、枯燥的介绍，而是对艺术作品经验的再度创造，因而复述本身即包含着理解和阐释，或者说，复述和阐释自然地连成一体。还是看余华评《沃许》的一个片断吧：

沃许砍死塞德潘之后，威廉·福克纳的叙述似乎进入了某种休息中的状态，节奏逐渐缓慢下来，如同远处的流水声轻微和单纯地响着。叙述和沃许共同经历了前期的紧张之后，随着那把镰刀果断地砍下去，两者又共同进入了不可思议的安静之中。当沃许几乎耗尽了毕生的勇气和力量，终于完成了自己的工作，他似乎像他的外孙女一样的疲惫了。于是他坐在了窗口，开始其漫长的等待，同时也开始了劳累之后的休息。此刻的叙述展示了一劳

永逸似的放松，威廉·福克那让叙述给予沃许的不是压迫，而是一种酬谢。沃许·琼斯理应得到这样的酬谢。

这里的复述既带有福克纳的语言风格，又带有余华自己的语感和色彩，造成一种奇怪的融合，这种融合我们还可以在其他作为艺术家的评论家笔下发现，如鲁迅、沈从文，李健吾，贾平凹等，他们在复述原作的某一内容时，常常调动了自己的情感与想象，进入到“彼一世界”的再造，从而与原作者同声相和，水乳交融。

（四）描述和论证

除了复述和摘录，文学评论中见得较多的手段就是描述和论证。

描述指的是对批评家主观感受的描述；论证是对批评对象的分析和综合，它往往从一定的理论与批评方法出发，通过归纳、演绎和比较的方法揭示对象的性质或规律。

一般地说，“鉴赏型批评家”多用描述，“分析型批评家”多用论证。从文本类型来看，“论说类批评”多用论证，“随笔体批评”多用描述。当然，二者实际上经常被不同类型的批评家在不同的批评文本中结合着使用，只不过各有侧重而已。

文学批评中的描述，需要评论者将自己对艺术作品的审美感受具体化为一定的形象和情境，同时也将自己的思考包容于其中，只不过这种“思”不是抽象的理性的“思”，而是形象的诗意的“思”。我们试以海德格尔对凡·高的《农民鞋》的评述为例：

从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，积聚着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垌上的步履的坚韧和滞缓。皮质农鞋

缘

上沾着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。

像这样纤细的，体现着批评者与作品的深挚对话的描述，即在海氏本人的作品中也不多见，给人的启示却是理性话语所难以达到的。也许，从本质上说，只有经由对批评体验的描述，阐释才能到达其应有的深度。

另一种描述是将批评家的观念形象化，这是一种修辞性的描述，这种描述往往借比喻、拟人或举例手法将思想形象化、具体化，将理性的思想披上一件感性的衣裳，许多理论性的批评文章所使用的描述都属此种。如雪莱《诗辩》结尾：

诗使一切变得美丽。诗使最美的东西愈见其美，给破败的容色增添美丽，它撮合狂喜和恐怖、悲哀和快乐、永恒和无常，它把所有不可调和的东西驯服并统一在它那轻柔的轭架下。诗改变它所触及的一切，在它的熠熠光华里，一种奇妙的感应把所有的形式都变成诗性的化身，它那神奇的点金术把生命的死亡河谷中流淌出来的毒液点化成可饮的金汁。它撕去世界的陈旧面纱，裸露出甜睡中的美，那才是世界万物的精神。

除了描述，批评家更多通过分析论证来表明自己的见解，在文学批评科学化的今天，论证的形式也更为常见。因而准确、雄辩的分析论证，对现代文学批评尤其重要。如何做好论证呢？第一，要有理论思维。文学是一个丰富、复杂的多极存在，文学

与历史、社会、人生、心理、道德、宗教都有千丝万缕的联系，因而人文科学及社会科学理论对理解文学尤其重要，无论是解剖某一作品还是把握作品与社会历史等外在方面的关系，都要从一定理论出发。在“理论的批评化”与“批评的理论化”日益盛行的当代批评界，理论的贫困就意味着批评的贫困。第二，分析论证既要全面，又要有针对性。所谓全面，是指对作品的整体、本文含义与其暗示的现实等诸因素能从内到外加以整体观照。如鲁迅先生所说：“我总以为倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的”。但全面并不意味着要在论述中面面俱到，具体的论述总要有针对性。批评家要根据现实需要选取一定视角加以分析论证，而不是对每一批评对象，及对象的每一方面都作“美学的和历史的”批评。第三，论证应有明晰的层次。批评要以理服人，就要有逻辑力量。逻辑力量往往是一种渐进的推演，由表及里、由浅入深、层层推进，逐渐挖掘出问题的实质。这种层次明晰的论证，是思维严密与深刻的一种外化，是理智之美的表现形式。第四，论证与描述相结合。对批评而言，特别是对作品的批评而言，纯然抽象的论证是不可思议的。批评要有针对性和深刻性，不能离开对作品内在肌理的描述，也不能将主观的全部深刻印象“译”成理性话语，因而如何将分析与描述有机地融合，需要初学者细心加以体会。

例文：

论阿 匠性格系统

林兴宅

—

阿 匠形象的诞生，不仅使当时各阶层的一些人士颇感不安，
缘源

疑心它是替自己画像，且也弄得此后的一些研究家很不安宁。《阿 匝正传》问世已近六十年了，发表过的有关评论恐以百计，其中见仁见智，各执一隅，诚然不乏精辟的识见，却未能获得一致的判断。

我们阅读了一些有关《阿 匝正传》的评论资料，从中可以发现：尽管各人的意见针锋相对，但对问题的思考、分析的方法却有惊人一致的地方。比如，关于阿 匝是什么性质的典型问题，有不少人认为阿 匝是雇农的典型。他们的根据是小说中描写阿 匝的“割麦便割麦，舂米便舂米，撑船便撑船”、“阿 匝真能做”等词句以及阿 匝要求革命的细节。很显然，他们的分析方法是把上述阿 匝性格的因素从阿 匝性格的整体中分列出来进行考察的，而没有考虑这些描写在阿 匝性格整体中处于什么地位，与其他性格因素关系如何等问题。另一种意见认为阿 匝是落后农民的典型，理由是阿 匝的阶级地位属于农民，而思想意识是统治阶级的，这是因为阿 匝的落后、不觉悟造成的，发生阿 匝的典型性等于、大于、小于阶级性的争讨。可以看出，争论的各方都把阿 匝这一复杂的典型，看成是农民阶级的特征和别的阶级的特征这两部分的相加。还有一种意见认为“阿 匝主要的的是一个思想性的典型，是阿 匝主义或阿 匝精神的寄植者，这是一个集合体，在阿 匝这个人物身上集合着各阶级的各式各样的阿 匝主义”。理由是阿 匝身上主要的性格特征——精神胜利法是普遍存在于人类身上的一种劣根性，鲁迅只是用阿 匝这一具体形象画出这种“思想性”。很明显，他们所用的方法是把阿 匝思想行为的特殊方式从阿 匝身上抽象出来，成为“阿 匝主义”或“阿 匝精神”这样一种思想概念，并据此认识阿 匝的典型性的。总之，上述意见在考察阿 匝性格时，都缺乏有机整体观念。也就是说，它们没有把阿 匝性格作为一个有机的整体，即一个由各种性格因素互相联系、按照一定的结构方式组成的辩证统一体。

它们在方法论上的共同点就是对阿 匠性格的整体进行机械的切割或剥离，然后以局部求解整体。

其次是关于阿 匠主义的来源问题。有人认为阿 匠主义是封建统治阶级的意识形态，不是农民阶级固有的，作为农民阿 匠接受了封建统治阶级的思想影响。有人认为阿 匠主义有两个来源，除了封建统治阶级的影响外，农民阶级自身也会产生阿 匠主义。而有的人则认为阿 匠主义是“无人不有一些”的“人的特质”，是“人所共有的人性”。总之，关于阿 匠主义的来源问题，各种不同意见都是从它的阶级根源方面着眼，单纯从社会学的角度考察阿 匠的性格特征，而没有把阿 匠主义放到复杂的社会关系中，从各个侧面进行分析。这是一种单向思维的方法。

最后是关于阿 匠典型的意义问题。阿 匠的影子不仅在统治阶级的人物中普遍存在，而且在被压迫阶级的人群中也可以找到：不仅过去的时代，而且今天也仍然存在阿 匠一类人物，不仅中国有阿 匠，外国也有阿 匠。这种现象应该怎样解释呢？不少人只强调阿 匠典型的阶级性、时代性和民族性，而否认它的超越阶级、时代、民族的普遍意义，或者把这种普遍意义说成是文艺欣赏中的类似联想或名称借用的现象，认为阿 匠性格与不同阶级、时代、民族的读者之间只有一种表面形式的联系，而没有实质内容的联系。有人把这种现象叫做共名。在他们看来，阿 匠性格在不同阶级、时代和民族中不可能产生思想感情上的共鸣，它的影源充其量只不过是把生活中那些有自欺欺人的行为的人称为“阿 匠”这样的共名现象。因而，阿 匠早已死去，它只是艺术博物馆中的一座雕像。从这里可以看出，他们都是把阿 匠典型看成是封闭的、静止的东西，采用的是静态分析法，而没有把阿 匠典型的意义看成是矛盾运动的过程。阿 匠典型既是阶级的又是非阶级的，既是时代的又是超时代的，既是民族的又是非民族的，正是这种对立统一的运动使阿 匠典型永葆其旺盛的生机

缘远

命力。

上面我们举出阿 匠典型讨论中的一些意见为例，说明不同意见的争论在方法论方面有惊人相似之处。同时，这些不同意见在逻辑方法上也有共同点，都是采用传统的因果关系的三段论式，即把问题放在线性因果关系的链条上来思考。他们对阿 匠性格进行切割的处理、单侧面的观察和静态的分析之后，就用传统的逻辑方法作出推论，从而对阿 匠性格的本质作出判断。我们可以对上述各种意见进行简化处理，抽出共同的逻辑公式，那就是：因为 粤是孕，孕是月，所以 粤是月。由于逻辑方法相同，只要前提不同，结论也就不同，否定了它的前提，结论也就不攻自破了。因此出现“公说公有理，婆说婆有理”的局面。比如，有人根据阿 匠“真能做”字眼和要求革命的描写，得到阿 匠是雇农典型甚至革命农民典型的结论。但是，我们也很容易找出相反的论据来否定。《阿 匠正传》明明强调阿 匠“以为革命党便是造反，造反便是与他为难，所以一向是‘深恶而痛绝之’的”，这不是阿 匠反对革命的铁证吗？更为不妙的是阿 匠后来的“革命”，其动机分明是捞取权势、财帛和女人，这于阿 匠的“革命”性格很有些丑化的味道。这样争论下去，当然只能各执中端，不可能获得一致的意见。

阿 匠性格的复杂性在于：阿 匠是个被压迫者，可是他的性格核心却是消极、可耻的，与他的阶级属性是不相容的。这就是说，阿 匠的意识与阿 匠的阶级存在似乎是矛盾的，阿 匠的性格特征不能表现阿 匠作为雇农的本质。这是对那些主张典型即本质的论者是一个挑战。其次，阿 匠身上的性格特征，即所谓“阿 匠主义”或“阿 匠相”既存在于被剥削者阿 匠身上，却又不是一个阶级的现象，其他阶级的成员也存在这种性格特征。这就是说，阿 匠的个性与阿 匠的共性似乎是矛盾的，阿 匠的个性特征超出了阿 匠的阶级共性。这是对典型性即阶级性论者的一

个挑战。第三，阿 匠形象诞生时，中国已经开始了党领导下的现代民主革命。阿 匠是个被剥削、被压迫的雇农，鲁迅又分明是个伟大的革命作家，为什么却把阿 匠写得这么落后、可笑呢？这就是说，阿 匠的性格与产生它的环境似乎是矛盾的。如果站在为其辩护的立场，那就必须竭力夸大阿 匠的革命性，在阿 匠身上涂饰亮彩，似乎阿 匠并不是一个有着消极可耻的精神胜利法的角色，而是一个“充满革命激情的理想家”。如果按照“典型环境中的典型性格”的传统理解来要求，那又要指斥作者把农民写得太落后，不真实。这是摆在“典型环境中的典型性格”的理论面前的一个困难。

从这里可以看出，对于像阿 匠这样复杂的典型，运用传统的思维方法来处理是很难奏效的。那种切割式的分析，单一角度的分析，静态的分析等方法，不可能完满地回答存在于阿 匠性格中的各种矛盾现象。连优秀的文艺批评家何其芳同志生前也不得不感慨阿 匠性格是如何形成的？这是难于索解的问题。因此，要认识阿 匠这样复杂的典型，必须在思维方法进行一番变革。这就是：用有机整体观念代替机械整体观念，用多向的、多维联系的思维代替单向的线性因果联系的思维，用动态的原则代替静态的原则，用普遍联系的复杂综合的方法代替互不关联的逐项分析的方法。具体说来，就是把阿 匠性格作为一个系统（即一个有机的整体）来研究，考察系统内部各种性格因素的联系以及它们构成整体的结构和层次，从它们的有机联系中把握阿 匠性格自身的规定性，即它固有的本质。同时把阿 匠形象放到社会大环境中，从各个侧面来考察它的系统性质。并且历史地考察阿 匠典型在文艺欣赏中不同时间、空间和读者的审美状态等条件下所产生的不同功能和意义。这样的分析方法或许可以避免各执一端的片面性。

在小说中，阿 匝是个被封建统治阶级剥夺得一无所有的赤贫，最后竟糊里糊涂地做了示众的材料，不明不白地死在“革命党”的屠刀下。阿 匝在短短三十几年的一生中，承受了多少人间的不幸和灾难！在他惊人的麻木的心灵里蕴蓄了多少人生的痛苦和辛酸！这样一个人物形象，本应是旧中国农村无产者的典型了。的确，从经济状况和社会地位而言，阿 匝堪称农村无产者的代表，在他的阶级成分表上，人们都会毫不犹豫地填上“雇农”二字。但是，我们很快就发现，鲁迅并没有一本正经、声泪俱下地控诉地主赵太爷们压迫阿 匝的惨状，没有让读者正襟危坐，敛声屏息地倾听阿 匝反抗压迫的英雄故事。按照我们惯用的阶级分析方法来看待，小说对于以赵太爷为代表的地主阶级残酷压迫的描写显然是不够充分、不够典型的，而阿 匝作为农村无产者的阶级本质的形象再现，也令人大失所望。如果我们只根据阿 匝形象的社会学内容来判定阿 匝典型的性质，那就大谬不然了。鲁迅当年假如只是出于对阿 匝进行社会学的图解，那末阿 匝也就无法成为不朽的典型。阿 匝典型的艺术力量恰恰就在阿 匝身上具有的不同于一般雇农的那种特殊性。正是这种特殊性，包含了鲁迅对于世界人生的深邃的哲理思考，包含了作品震慑人们灵魂的美学意蕴。

那末特殊性是什么呢？就是阿 匝的异乎寻常的性格特征。你看，阿 匝的命运够凄惨的了，但是他却时时感到得意，阿 匝在现实中一次又一次地失败，可是他在精神上却一次又一次地获胜。直到被抓去杀头前，阿 匝还能战胜死亡恐惧，无师自通地大喊：“过了二十年又是一个……”表现出使人的灵魂颤栗的得意。一方面在现实中到处碰壁、饱尝辛酸，另一方面在幻想中自欺自慰、自傲自足。我们在小说中可以明显看到：鲁迅正是从实

际的失败受辱和虚妄的胜利自傲这两方面来描写阿 匠性格的。在这里，凄惨和得意、失败和胜利形成强烈的对比；物质和精神、现实和幻想尖锐地对立，悲剧和喜剧、眼泪和笑声高度地交融统一，它们形成了巨大的情感冲击波，轰击着读者的灵魂。而且，阿 匠越是获得精神的胜利，读者越是感到悲哀，阿 匠越是感到得意，读者就越是感到痛苦。这是多么奇异的魅力啊！鲁迅哪里是在塑造一个雇农的典型呢？分明是在揭示生活的悲喜剧的真相。作者是由痛苦的沉思转为发笑，而读者则由发笑转入痛苦的沉思。阿 匠性格的真谛，不正是存在于这特殊的矛盾统一体之中吗？

过去，人们常常把阿 匠的性格特征归结为一点，即精神胜利法。因而，“精神胜利法”几乎成为阿 匠性格的代名词。这当然是因为鲁迅把阿 匠的这一思想行为方式的外表特征描绘得十分传神、突出，给人留下的印象太深刻了。但如果以为精神胜利法就是阿 匠的全部性格内涵，那就把问题简单化了。尽管精神胜利法是阿 匠思想行为方式的一个显著特征，但不能以这一特征的概括代替对阿 匠性格复杂性的研究。从系统论的观点看来，阿 匠性格是一个复杂的系统，它是由各种性格因素按一定的结构方式构成的有机整体。所谓性格因素就是阿 匠的全部思想行为方式所表现的性格内容，它是构成人物个性特征的人格素质。那末，阿 匠性格的基本元素有哪些呢？我们认为主要有如下几种。

质朴愚昧但又圆滑无赖。阿 匠靠出卖劳力聊以度日，浑浑噩噩地过日子，几乎是凭着本能劳动和生活。但另一方面，阿 匠又表现出圆滑无赖。你看，“口讷的他便骂，力气小的他便打”，他偷尼姑庵的萝卜，被尼姑发现了，死皮赖脸不承认，还说：“你能叫得它答应吗？”颇有善于应变的“圆机活法”。

率真任性而又正统卫道。阿 匠迫于生路参与抢劫，回未庄

缘园

后毫不掩饰，坦白得可爱。他一任生理本能的需要求食求爱，不受传统道德规范的约束。可是他的思想里却样样合于圣经贤传，严守男女之大防，颇有卫道者的气概。

自尊自大而又自轻自贱。所有未庄的居民，阿 匝全不放在眼里，对赵太爷和钱太爷也不表格外的崇奉。他的名言是：“我们先前——比你阔的多啦！你算是什么东西！”达到自负自傲的地步。但另一方面，阿 匝又很能自轻自贱，打败了就轻易承认自己是虫豸而求饶，赌博赢来的钱被抢走，竟然自打嘴巴，用自贱的手段来消除失败的痛苦。

争强好胜但又忍辱屈从。阿 匝很爱面子，处处都想胜人一筹。这种争强好胜的心理甚至发展到与别人比丑的荒唐地步。但另一方面，阿 匝却处处忍辱屈从。他受尽压迫凌辱，却默默忍受着。赵太爷不准他姓赵，打了他嘴巴，他没有抗辩，地保训斥了他一番，他又谢了地保二百文酒钱，他向吴妈求爱，赵太爷趁机敲诈，剥夺了他劳动和生活的权利，他也没有反抗的表示。

狭隘保守但又盲目趋时。阿 匝自以为见识高，其实是偏狭，凡是不合未庄老例的，他都认为是错的。阿 匝的逻辑是存在即合理，不容任何变革，唯祖宗成法是尚。但阿 匝又善于赶时髦，进过一趟城，就鄙笑乡下人不见世面，夸耀城里连小孩也能“叉麻酱”。革命党进城，看到未庄的人将辫子盘在头上的逐渐多起来，他也学着这样做。

排斥异端而又向往革命。阿 匝很有排斥异端的正气。小尼姑不合儒教，是他排斥的对象，而假洋鬼子进洋学堂，剪掉辫子自然也是异端，因而成为他最厌恶的一个人。他对造反也是深恶痛绝之。但后来革命来了，尽管他也懂得这是杀头的罪名，是最大的异端，但看到革命对自己有利，也就想搞革命，甚至不惜去投靠他最厌恶的假洋鬼子。

憎恶权势而又趋炎附势。阿 匝受欺负愤愤不平，对压迫他

的权势者赵太爷之流心怀怨恨，只要有反抗报复的机会，他就会狠狠报复，因此看到赵太爷们在革命浪潮到来之际慌张的神情，他便十分快意。但在赵太爷权高势重之时，阿 匠却又想攀附他。他总想能与赵家联系起来，借重赵太爷的权势来提高自己的地位。

蛮横霸道而又懦弱卑怯。阿 匠欺软怕硬，在比他弱小者面前表现得十足的霸道。他被王胡打败，遭假洋鬼子的哭丧棒，就无端迁怒小尼姑；他受赵太爷的迫害，丢了生计，就把不满发泄到小 阅身上，革命到来，他不许小 阅革命。在这些弱者面前，阿 匠俨然如赵太爷的威风。但在强者面前，他又十分懦弱卑怯。对于赵太爷和假洋鬼子是骂不还口、打不还手，被抓进县里的公堂，他的膝关节自然而然的宽松，便跪下去了。

敏感禁忌而又麻木健忘。阿 匠对自己的弱点神经过敏，那头上的癞疮疤成了他的禁区，因而犯了禁忌症，但一面对实际的屈辱却又麻木健忘。求爱之后，刚刚挨了赵秀才大竹子的痛打，却很快就忘了，反倒跑去看热闹。最后被把总抓进大牢，判了死刑，他仍不知死期已到，反而因圆圈画得不圆而后悔。示众时还想方设法去博取观众的喝彩。真是惊人的麻木。

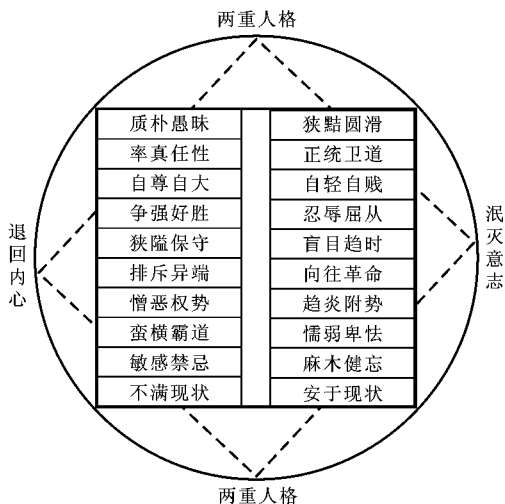
不满现状但又安于现状。阿 匠每当受到欺侮而不平时，总是感慨：“现在的世界太不成话，儿子打老子。”并且他总希望改变自己的现状，对革命的幻想就是阿 匠改变现状的强烈愿望。但实际上他却安于现状，任凭赵太爷们的算计和迫害，他都能随遇而安，到了山穷水尽之时，他就用命运来宽慰自己，以为人生天地间，大约本来有时要抓进抓出、要游街示众，有时也未免要杀头。因而内心也就释然了，直至战胜了死亡的恐怖。

以上就是构成阿 匠性格整体的基本元素。从这些性格元素中，我们可以发现一个有趣的现象，阿 匠性格充满着矛盾，各种性格元素分别形成一组一组对立统一的联系，它们又构成复杂

缘圆

的性格系列。这个性格系列的突出特征就是两重性，即两重人格，自我幻想中的阿 匝与实际存在的阿 匝似乎是两个人，是不相容的两种人格，但它们却奇妙地统一起来。正是各种性格元素的不协调的对比使阿 匝性格具有浓厚的滑稽意味。阿 匝的本色在他所处的恶劣环境中是不适生存的，因此自我就发生分裂，形成双重人格。真正的自我只好退回内心，沉醉在躲避现实的虚妄幻想中。而经常表现出来的则是人格的另一面，即被封建社会严重扭曲的自我，它是在丧失自由意志的情况下实现的，是为了适应恶劣的环境以维持个体的生存。很清楚，两重人格既是对自我的消极维护，又是对恶劣环境的痛苦适应。所以一方面是退回内心，一方面是泯灭意志。前者实际上是反抗环境的变态反应，是为了解决自身的心理冲突，以达到心理的平衡，后者是适应环境的变态反应，是为了解决个人与环境的尖锐冲突，以达到个人与环境的平衡。总之，阿 匝两重人格的实际表现往往是：一方面退回内心，耽于幻想以维护自我；另一方面是泯灭意志、适应环境以维护个体的生存。因此，随着阿 匝性格的两重性特征而来的还有另外两个特征，即退回内心和丧失自由意志。这三个特征是互为因果的，构成了阿 匝性格的复杂性。各种性格元素就是由两重人格、退回内心、丧失自由意志这样三个特征联系起来，构成一个性格整体。为了更清楚地说明阿 匝性格的复杂结构，我们可以用一个圆形来表示，绘成如下图表：

那末，阿 匝性格的这一复杂结构的性质是什么呢？这就必须对阿 匝性格的三个特征进行分析。鲁迅认为：奴才兼有两种身份，在主子面前是奴才，而在地位比他低一等的小奴才面前则又是暴君。在封建专制社会里，除了皇帝是绝对的主子，最低层的人民是绝对的奴隶外，其余的臣民都有两种身份，两重人格，学会了当奴才，也就学会了当主子。即使是皇帝，有时也不免要当外族统治者的奴才，而下层的人民有时也可以在自己妻子、儿



子面前当暴君。这在封建专制的社会里是一种普遍的心理现象。至于退回内心，恩格斯在论述早期基督教的产生时说：“现状不堪忍受，未来也许更加可怕。没有任何出路……但是，在各阶级中必然有一些人，他们既然对物质上的解放感到绝望，就去追寻精神上的解放来代替，就去追寻思想上的安慰，以摆脱完全的绝望处境……几乎用不着说明，在追求这种思想上的安慰，设法从外在世界遁入内在世界中的人中，大多数必然是奴隶。”^①这段话虽是对基督教产生原因的分析，但从中也可说明：躲避现实、退回内心是奴隶的基本素质。此外，没有自由意志也是奴隶的特征，恩格斯说：“在资产阶级的粗暴野蛮，摧残人性的待遇的影响之下，工人逐渐变成了像水一样缺乏自己意志的东西，而且也同样必然地受自然规律的支配——到了某一点他的一切行动就会

^① 《马克思恩格斯全集》，第十九卷第 144 页。

不由自主。”^①这段话揭示了在极端恶劣的环境中处于最下层的人丧失自己意志的必然性。恩格斯在论述英国工人的状况时还把他们称为“处在各种各样错综复杂情况下的没有自由意志的物体”。正如斯宾诺莎所说的，他们“完全按照人们的意见生活，追求人们通常所追求的东西，规避人们通常所规避的东西”。阿匝不正是这样的“物体”吗？从以上可以看出，阿匝性格的三个特征恰恰是产生于愚弱国民所处的恶劣环境和屈弱地位，来源于被压迫、被凌辱的下层人民当中，是专制主义制度所造成的国民的心理变态和人性异化，并非来自统治阶级自身。阿匝性格的这三个特征就是奴性的三种典型表现。因此，我们必须把阿匝性格界定为奴隶性格。而在统治阶级成员中，只有当他们面临挫折和失败，在外族侵入沦为别的统治者的奴才后，才会产生类似阿匝性格的特征。

由此可见，鲁迅在《阿匝正传》中既不是要塑造一个雇农的典型，也不是要给剥削阶级画像，更不是要表现一种抽象的人类本性。鲁迅是历史地、具体地活画出国民的灵魂——奴性心理，以此唤醒民众。

阿匝性格的三个基本特征概括了阿匝的认识、情感、意志等心理内涵，提供了奴性心理的典型形式。因此，作为奴性心理的典型形式的阿匝性格便具有巨大的概括力，它是阿匝形象具有超越阶级、时代和民族的普遍意义的信息基础，也就是说，阿匝形象对于不同的阶级、不同的时代和不同的民族的读者都能输送奴性心理特征的信息。没有这个基础，别的阶级、时代和民族的读者就会感到隔膜。但是，这种奴性的心理的典型形式又是存在于“这一个”生活在辛亥革命前后的未庄的流浪雇农阿匝身上，带有鲜明的阶级、时代和民族的特定内涵。阿匝的许多具

^① 《马克思恩格斯全集》，第二卷第 392 页。

体的行为方式，都只能在一个受尽压迫的乡村流浪雇农身上发生，只能在小农经济为主的落后闭塞的乡村里发生，阿 匠式的“革命”和“大团圆”都是辛亥革命的具体产物。在别的阶级、时代和民族的成员里，奴性心理就会有不同的行为方式。总之，阿 匠性格是奴性的典型，这一典型就是奴性心理典型形式与特定阶级、时代和民族内涵的辩证统一体。这就是阿 匠性格的自然质，即它自身固有的本质。

从以上分析可以看出，阿 匠性格是一个复杂的整体。在这一整体中，各种性格元素通过特征的联系构成一个复杂的网络结构，它们有机联系，不可分割，被奴性的典型这一自然质制驭着。如果把某种性格元素从这个网络结构中分离出来，孤立考察，那末它就失去原来的意义，而出现新的意义。孤立地考察某种性格元素，不可能正确理解阿 匠性格的本质。

三

阿 匠性格的自然质是奴性的典型，这是仅就作者所塑造的形象这一角度而言的。而实际上，艺术形象是在读者欣赏过程中最后完成的，是作家与读者共同创造的。同一个艺术形象在不同的读者当中会产生不同的新的功能和意义。因此，艺术形象的本质并不是静止的，固定不变的，而是在文艺欣赏中不断变化，随着时间、地点和读者的不同而出现差异性。艺术形象在欣赏过程中经过读者的再创造而产生新的本质意义，就叫做功能质。我们在认识阿 匠性格的时候，不能停留在对它的自然质的认识上，还要考察它的功能质。

那末，阿 匠性格的功能质是什么呢？要回答这个问题，必须考虑文艺欣赏中的各种相关因素，这是极其复杂的问题。要解释这样一些现象：为什么阿 匠典型的出现被当时许多人疑心在骂自己，而今天的读者看了仍然可以在生活中找到阿 匠的影子，
缘远

而且不仅中国有阿 匠，外国也有阿 匠，外国的读者也可以在阿 匠身上找到自己的投影。可见，阿 匠典型的产生虽有一定的历史背景，但它的意义却超出了特定的时间和地域。阿 匠性格随着时间和地域的不同具有不同的功能质，这种功能质主要有如下三个方面：

首先，在阿 匠典型诞生的那个时代，阿 匠性格是半封建半殖民地旧中国失败主义思潮的象征。清末以来，帝国主义不断入侵，中国人接二连三地蒙受战败的耻辱，逐渐沦为半封建半殖民地的畸形社会。统治者在国内人民面前依然是暴君，但在帝国主义面前却成了奴才。因而在统治阶层中失败主义情绪蔓延。他们在强大的帝国主义面前无力抵抗，忍辱负重，奴颜婢膝，赔款割地，出卖主权，什么屈辱都默默忍受。但一面又不甘失败，不肯认输，不愿改革弊政以图自强，却躲避现实，在精神上寻求安慰和解脱。他们以文化古国自夸，看不起外国人，口口声声称之为蛮夷。鲁迅在日本留学时，那些中国留学生虽明知自己是战败国的国民，却以中国有了不起的精神文明自夸，把日本人全不放在眼里，有时追求精神的安慰，“便神往于大元，说道那时倘非不幸，这岛国早被我们灭掉了。”这是一种可笑的变态心理，骨子里是消极的失败主义，反过来寻求精神安慰，以自私自傲的形式表现出来。老朽的中华帝国到了穷途末路时所出现的这种失败主义情绪，类似于破落户的心理特征，因为他们都经历了由盛而衰的过程，都有值得自傲的历史，一旦失势之后，必然趋向于怀恋过去，夸示历史。失败主义情绪不仅在统治阶层严重存在着，而且污染了其他阶层，成为一种普遍流行的社会思潮。而阿 匠在屈辱面前所使用的精神胜利法与这种社会思潮多么相似，阿 匠性格简直是这种失败主义思潮的范式了。当时的人们在阅读《阿 匠正传》时，很自然就会从这一范式联想到自己或别人身上的各种失败主义的表现形态，而阿 匠性格的特定阶级内涵就在

读者的审美知觉中被暂时抑制了。阿 匠性格就在文艺欣赏中被改造成为当时的失败主义社会思潮的象征。所以，尽管阿 匠是农村流浪雇农的阿 匠，但阿 匠性格却超出了它的阶级归属，成为当时社会的各阶层人士精神状态的一面镜子。

其次，对于中国读者来说，阿 匠性格是中华民族的国民劣根性的象征。中华民族是一个勤劳智慧的民族，但却又是灾难深重的民族。它长期处在封建专制主义的统治之下，专制的反面是奴才，皇帝之下，一级一级的官吏都是大大小小的奴才，下层人民自然也是奴隶或奴才。专制政治的主要特征是恐怖，这种社会气氛必定是培养奴性的土壤。加之外族的不断入侵，汉族在历史上曾几次沦为异族统治者的奴隶，即使统治者也免不了变为奴才。鲁迅痛切感到：中国历史上只存在两种时代，一是暂时做稳了奴隶的时代，一是想做奴隶而不得的时代。正因为这样，奴性便浸透了中华民族国民的骨髓和灵魂。

鲁迅是自觉要通过阿 匠的形象画出中国国民的灵魂来的。这个创作意图在许多地方都明讲过，应该说，鲁迅是完满地实现了这种创作意图的，《阿 匠正传》的确成为了中华民族国民的人心史。当然，中华民族国民的劣根性有各种表现形式，它比之阿 匠形象要丰富得多。但鲁迅以极其深刻的眼光，以最尖锐、最鲜明的形式再现了奴性心理的典型特征，因此具有极其广泛的概括性，使世世代代的读者都能从阿 匠形象身上认识中华民族可怜而又可耻的心灵的历史，惊讶地发现自己身上的劣根性而痛下决心改造自己的灵魂。

是的，我们在现实生活中的确时时处处都可以找到阿 匠们。阿 匠的各种性格元素正是国民劣根性的形形色色的表现，阿 匠性格可以说是国民劣根性的范式。而国民的劣根性不仅在旧中国是普遍存在的，而且在今天的许多人身上仍然残存着，因此，不同时代的读者都能够从阿 匠的性格联想到世人的各种面目和**缘愿**

间的各种世相，而引起内心的共鸣。阿 匠的形象，在各个时代的读者的审美再造的世界中成了国民劣根性的象征物。而阿 匠形象固有的特定阶级、特定时代的内涵，就被挤出了读者审美注意的中心，正是由于文艺欣赏的审美再创造，所以阿 匠性格超越了特定时代的归属，成为不同时代共同的一面镜子。阿 匠性格作为国民劣根性的象征，这是它在文艺欣赏中获得的第二种功能质。

中国人熟悉阿 匠，因为阿 匠就生活在中国社会，生活在国民的心中。但是外国人也熟悉阿 匠，阿 匠形象超越国界，在异族人民当中产生共鸣。那末，这种现象又如何解释呢？这种现象是另一个层次的问题，在这个层次，阿 匠性格又成为人类“前史时代”世界荒谬性的象征。各民族的读者都从阿 匠形象身上看到这种荒谬性，因而产生共鸣。

马克思、恩格斯把共产主义以前的社会称为人类的前史时代，而人类的正史时代是从共产主义实现之日起才翻开第一页的。人类的前史时代，是一种不合理的、不合人性的、因而也是畸形病态的社会，它的存在带有荒谬性。首先，由于生产力的低下和生产关系的不合理，人对环境的依赖性很大，在自然中是不自由的，无法主宰自己的命运。而环境恶劣，不利于人的生存，因而产生生存与环境的分裂，也即人类生存的需求往往与客观环境处于不协调的状态。人类暂时无法改变这种不协调的状态，但又不甘屈服，总想求得心理平衡，因此有些人就在自欺自慰的状态中逃脱这种分裂的痛苦，而获得主观感觉的协调和暂时的心理平衡。其次，由于物质的匮乏和财富的私人占有制，大多数人处于贫穷的境地，于是穷人在物质方面的欲望就在精神方面寻求补偿。圣经上说，富人进天国比骆驼钻针眼还难，而穷人只消大摇大摆就可以进去了。这就造成一种虚假的平衡：富人今世享乐，来生受苦，而穷人今世受难，死后进天堂。因此有些人情愿把实

际的幸福让别人享受，自己只得意于渺茫的幻想，形成精神与物质的分裂。第三，由于社会以阶级统治的形式存在，因而造成人性与社会的分裂。人性的基本特性是自觉与自由，但阶级统治的社会强调的却是对阶级意志的服从和对各种维护统治阶级利益的规范的尊奉，因而造成人的本质的异化和人类意志的非自主性，社会成为人的发展的对立面。第四，在阶级社会里，阶级意识始终制约着人的认识能力，阶级的分化本是人的本质异化的结果，是人类发展的不幸。但阶级意识却把人类的认识能力禁锢在一个阶级的功利观和立场上，把人类世界的畸变现象视为本质，而把人的最高本质忽略了。因而，在阶级社会里，由于阶级的偏见，正常往往被视为反常，反常却被视为正常，本质界和现象界常常是脱节的。此外，还有感性与理性的分裂，这是因为私有社会的道德是超感性的绝对理性的意志领域，它是建立在对人的感性欲求的抑制或牺牲的基础上的，是一种反自然人的力量。人类前史时代的道德都具有非人化的特征。例如封建社会的道德原则“三纲五常”就是典型的人性剥夺，无数忠臣义士、节妇烈女，他们所达到的道德境界是以牺牲几乎全部感性欲求，直至生命为代价的。因此，在私有制社会里，由于道德力量的控制，人作为感性存在者与作为理性存在者是分裂的。以上都是人类前史时代世界荒谬性的一些表现。

鲁迅笔下的阿 匝性格充分表现出这种荒谬性。前面说过，阿 匝性格的基本特征是两重人格、退回内心和没有自由意志。阿 匝的两重人格突出表现为两个方面：一是客观上处于失败，而主观上时时胜利，物质方面一无所有，而精神方面自满自足；二是思想上样样合乎圣经贤传、祖宗成法，很有排斥异端的正气，但行动上却常常违规犯禁。这两个方面正好表现了荒诞世界的两种分裂，即精神与物质的分裂，感性与理性的分裂。当我们听到阿 匝的那句名言：“我们先前——比你阔得多啦！你算是什
缘 园

么东西！”“我的儿子会阔得多啦！”我们就会立即发现阿 匠的主观与客观、精神与物质的严重脱节。阿 匠对于男女之大防历来非常严，可自己却偷摸女人的大腿、向吴妈求爱。阿 匠善于运用精神胜利法，但饿了一阵肚皮之后，精神胜利法就无法奏效了，感到这委实是一件妈妈的事，于是只好去偷，甚至到城里抢劫。阿 匠很有排斥异端的正气，但看到革命能给自己带来实际利益时，就禁不住要投革命党。很显然，阿 匠的男女之大防，精神胜利法和排斥异端之类是他的理性世界的观念，而他的求爱、求食和革命则是他的感性世界的欲求。它们在阿 匠身上尖锐对立着，这是世界荒谬性的一种表现。阿 匠退回内心的性格特征又是病态社会人的生存与环境分裂的反映。阿 匠退回内心的具体表现是：在心造的幻影中自我陶醉，用忘却来解脱精神痛苦，用宿命论自我安慰。总之，他在残酷的现实面前躲进自我的小天地，这是一个没有觉醒的、缺乏进攻精神的弱者无可奈何的抉择，是他适应恶劣环境的几件法宝，我们可以设想一下，阿 匠除非投入变革环境的斗争（在当时的历史条件下，这种斗争只能以失败告终），他不运用这些法宝，就简直无法生存下去。不在混沌的陶醉中苟活，就在清醒的痛苦中死亡，此外，能有第三条路吗？千百年来，习惯于苦难的人民，正是用这种自我排遣的手段求得个体的生存啊！尝过人间苦味的人必然会在沉思后把对阿 匠的嬉笑变为苦笑。由此可见，阿 匠遁入内心的消极逃路乃是缓解生存与环境尖锐冲突的努力。生存与环境分裂的荒谬性才是罪恶的根源。另一方面，阿 匠的丧失自主意志的人性是社会的分裂造成的。小说写得很清楚，阿 匠身上具有人性的一切要求，他要生活、劳动，也需要爱情，具有人的七情六欲。但是，阿 匠在未庄社会并不是作为真正的人而存在，而是作为工具和玩具而存在。未庄社会的人们，上自赵太爷，下至一般百姓，都没有真正把阿 匠作为人来对待，而是作为玩具一样随意奚落、

戏弄，作为工具一样随意利用、驱使。人们并没有把阿 匠当做有血肉、有灵魂的“人”来尊重和同情，而阿 匠也不会同情别人。他看到城里杀革命党，幸灾乐祸地说：“咳，好看。杀革命党。唉，好看好看……”这是人心不相通的社会现实。这种社会与人性的发展是尖锐对立的。阿 匠也缺乏自我意识，只有临到杀头前，才想起生命，发出“救命”的呼喊。阿 匠并不属于阿 匠自己的，他所维护的正是赵太爷所要维护的，他所排斥的正是赵太爷所要排斥的。因此，阿 匠已经丧失了作为人的本质，而成为“一个处在各种各样错综复杂情况下的没有自由意志的物体”。他像压在大石下的小草，扭曲变形了。阿 匠的维护自我的本能变为盲目的自尊自大狂，阿 匠的反抗意识变为欺凌弱小和自轻自侮。阿 匠的人性被未庄社会彻底异化了。这也是世界荒谬性的一种表现。最后，在阿 匠与赵太爷的关系上，我们还可以看到现象与本质的分裂。阿 匠和赵太爷隶属于两个互相敌对的阶级，它们似乎是绝然对立的。这种对立当然是阶级本质的对立。可是从哲学的高度看，我们又可以发现他们之间有趣的同一：赵太爷对上阿 匠，阿 匠对下赵太爷；赵太爷失败了是阿 匠，阿 匠胜利了是赵太爷；幻梦中的革命成功后的阿 匠俨然是赵太爷，而处在革命高潮中的赵太爷也类似阿 匠。因此可以说，赵太爷只是成功了的、处于统治地位的阿 匠，而阿 匠则是失败了的、降为被统治地位的赵太爷。这种现象在小说中已有充分的揭示，电影《阿 匠正传》的改编突出了这一点。阿 匠与赵太爷的这种有趣的同一性乃是阶级社会的更深刻的本质。阿 匠与赵太爷的对立是阶级本质的表现，可是在更深的层次来看，这种阶级对立又成了表现更深刻的本质的现象了。在阶级社会里，归根到底本质与现象是分裂的，这是社会病态的反映，而人们的认识能力囿于阶级的功利，对于事物的认识常常未能深入到更高的哲学本质中。在世人那里，正常与失常、真理与谬误，常态与病态常

常被颠倒了。阿 匠迫于生活而行窃，被认为可耻而受处罚，而赵太爷们巧取豪夺，实为更大的盗贼，却被视为神圣而受人崇敬，阿 匠为了子嗣而向寡妇求爱被认为是触犯礼教，可是赵太爷们三妻四妾却被视为天经地义。这种种奇怪的现象也是世界荒谬性的又一表现。

综上所述，阿 匠的性格内涵反映了精神与物质、感性与理性、生存与环境、人性与社会以及现象与本质的分裂这一世界荒谬性的特征，这就是阿 匠性格蕴含的深刻的哲理内容。鲁迅在准确勾画出中华民族国民劣根性丑恶面目的同时，深刻揭示出它的必然性，揭开了阿 匠这一荒谬性格背后的病态社会的帷幕，这是《阿 匠正传》思想深刻性的最高表现。作者一方面把那些感受不到自己作为“人”而存在的滑稽性生动地表现出来，另一方面又把畸形社会作为反人性的存在物的本质特征揭露出来，以此使昏睡的国民惊醒起来，认识自我，从而奋起改造社会环境，为争取人类的真正解放而斗争。

在人类前史时代，世界荒谬性是普遍存在于社会生活中的显著特征，因此阿 匠性格的这一哲理内容就能引起各国读者的共鸣。他们在阅读、欣赏《阿 匠正传》时，阿 匠性格的这种哲理内容成为审美注意的中心，而阿 匠性格中的阶级、时代和民族内涵在审美知觉中被暂时抑了，阿 匠性格被改造为世界荒谬性的象征，激发各国的读者对自己经验世界中关于世界荒谬性的各种表现形态的联想。这就是阿 匠性格在文艺欣赏中所获得的第三种功能质。

以上我们分析了阿 匠性格的三种功能质，它们使阿 匠性格获得超越阶级、时代和民族的界限的普泛性。同时阿 匠性格又是特定的阶级、时代和民族的性格，而不是什么超阶级、超时代、超民族的全人类的典型。这似乎是矛盾的现象，却是历史辩证运动的必然。这是因为阿 匠典型不是静止的、固定的封闭系

统，人们在文艺欣赏中赋予它以超出自身属性的功能和意义。从阿 匠性格的自然质这一层次来说，它是特定阶级、时代和民族的现象，但从阿 匠性格的功能质这一层次来说，它又具有超阶级、超时代、超民族的特征。优秀的艺术典型由于内涵的丰富性和深刻性，具有巨大的概括力，因此都具有这种两重性。艺术典型的功能质是经过审美实践的能动作用而产生的新质，它与典型的自然质有联系又有区别。它的产生有审美心理学的根据，其原理就是：审美对象的显著特征经过审美主体知觉选择性的作用，在大脑皮层形成“优势兴奋中心”，而审美对象的其他内涵在审美知觉中被暂时抑制了。经由联想——想象的心理机制的作用，审美对象的显著特征便成为各种不同的象征物，从而审美对象具有超出它本身的本质。这是审美再创造的结果，是文艺欣赏这一社会性的特殊精神生产的实践产物。如果能从审美心理学的角度把道理讲清楚，就不会对阿 匠性格的种种复杂现象感到难以理解了。

四

分析了阿 匠性格的自然质和功能质，是否已经全面认识了阿 匠性格的本质了呢？还没有，阿 匠性格的复杂性并不仅此而已。人是一切社会关系的总和，真正的艺术典型也是存在于一切社会关系之中。是社会的一个缩影，它本身就是一个世界，而决不是某种单一的社会生活内容（比如阶级关系、阶级斗争等）的图解。因此，要全面描述阿 匠性格的复杂本质，还必须把阿 匠性格放到社会这一系统中进行多侧面的综合考察，弄清它在各种社会精神文化系统中不同的系统质。也就是说，人们可以站在各种不同的角度来看阿 匠，对阿 匠性格进行哲学的、政治的、社会学的、伦理学的、历史的、心理的等各种分析，以揭示它的各种类型的社会性质。

那末，阿 匠性格的系统质是什么呢？我们举出如下几种作为这方面探讨的开端。

首先，从社会学的角度看，阿 匠是乡村流浪雇农的写照。他无田无地，没有丝毫的固定资产，完全是个无产者。他没有家庭，主要寄居在土谷祠，可以说是居无定处、颠连困苦，过着流浪的生活。他也没有固定的职业，但主要时间生活在乡村，从事的临时工作主要是农活，因此，他是乡村的流浪雇农，既有别于城市的流浪汉和工业无产者，又有别于一般的农民，他是游离于工人阶级和农民阶级之外的特殊阶层。这是产生阿 匠性格的社会学基础。

其次，从政治的角度看，阿 匠性格是专制主义的产物。封建统治阶级为了维护其反动统治，利用孔孟儒学，形成了一套巧妙的统治术，即鲁迅在《春末闲谈》中所揭示的：“要服从作威就须不活，要贡献玉食就须不死，要被治就须不活，要供养治人者又须不死。”阿 匠正是中了封建统治阶级奴化教育的“毒针”，才如此的愚昧、麻木和可笑，成为不死不活的奴役工具。这是封建专制主义的治绩。所以说，封建专制主义是阿 匠性格产生的政治基础。

第三，从心理学的角度看，阿 匠性格是轻度精神病患者的肖像。心理学认为，类分裂人格的患者往往忽略客观环境，常借内围性的幻想以发泄其敌对感或攻击欲。由于患者不敢正视现实，不采取直接而有效的措施解决问题，惟有借幻想中之虚无能力与胜利感作为补偿及自我安慰。可见，阿 匠的精神胜利法从心理学的角度看，正是类分裂人格的表现，阿 匠的行为是一种病态的反应，即否认机转和幻想机转。阿 匠的精神状态是潜意识的防卫机转。康克林的《变态心理学》说：“许多患心理病的人在过想象生活时发生一种自己觉得伟大的迷妄症，这就叫补偿作用。阿 匠的夸大狂就是这种迷妄症。总之，阿 匠的许多思想

行为方式，阿 匠的各种性格特征，都可以在变态心理学里找到解释。心理变态是阿 匠性格产生的心理学基础。

第四，从思想史的角度看，阿 匠性格是庄子哲学的寄植者，庄子哲学的“有待——无己——无待”的体系的一个显著特征就是消极遁世，追求超感性的虚幻的绝对精神自由。所谓“无己”，就是不执著有自己、有外界，如同佛家的破“我执”、“法执”，即在幻想中消除物我对立，在自己的头脑里齐物我、齐彼此，齐是非，齐利害，齐生死，一切都消融在自我的幻觉世界之中。就像鸵鸟一样把头埋起来，把眼睛闭起来，在幻想的世界中实现绝对的自由，追求精神上的胜利和满足。阿 匠的精神胜利法正好表现出庄子哲学的认识论和方法论的特征。庄子哲学叫人对于世事，一切无心，随遇而安，逆来顺受，要人一方面安于无可奈何的命运，一方面内心又要做到飘飘然。这些处世哲学都在阿 匠身上得到实践。阿 匠最后用精神胜利法战胜了死亡的恐惧，可以说达到了庄子所谓的“真人”的境界。总之，阿 匠的世界观人生观有其源远流长的哲学思想基础，完全可以追溯到古代哲学思想中去，其中要首推庄子哲学了。

第五，从近代史的角度看，阿 匠性格是辛亥革命的一面镜子。且不说《阿 匠正传》的故事背景是在辛亥革命前后，就是阿 匠性格本身也与辛亥革命有着内在的联系。一方面，阿 匠性格反映了辛亥革命前封建专制制度行将就木时的社会精神特征，从一个侧面反映了辛亥革命的历史必然性，另一方面，阿 匠性格的发展也反映了辛亥革命的局限性和失败教训。因此，《阿 匠正传》虽然不是正面地直接地描写辛亥革命的历史，但却可以为研究辛亥革命史提供活生生的感性材料。

第六，从哲学的角度看，阿 匠性格是异化的典型。《阿 匠正传》是一幅惊心动魄的异化图，包含着丰富的异化内容，阿 匠性格是人性异化的典型，它为异化理论提供了生动的例证，我们

缘远

可以用马克思关于异化的理论来分析阿 匠性格的哲学根源。

总之，阿 匠性格的系统质是十分丰富复杂的，上面所举仅是其中的几种。对于阿 匠性格的系统质，必须运用不同系统的专门理论、知识和方法进行分析，我们只是作为举例简单提及，不作详细说明。这是各种学科领域的专门研究者的研究课题，并非文学研究者个人所能胜任的。从这里也可以看出，要全面认识一个伟大的艺术典型，不仅可以从各种不同的角度去观察，不能互相代替、互相排斥，而且必须有各种学科的配合，必须有大规模的综合。

以上我们从三个方面来揭示阿 匠性格的本质意义。自然质是对阿 匠性格自身固有的基本性质的规定，功能质是阿 匠性格在不同时空条件下的典型意义的历史规定，系统质是对阿 匠性格在社会大系统中所产生的各种社会性的综合规定。

它们共向构成对阿 匠性格的系统认识。对于阿 匠这样复杂的典型性格，很难用线性因果关系的逻辑方法来处理，很难用一个简单的判断说清楚，而必须运用系统的方法，对它作出大规模的综合。过去一些争论意见不能说没有一定的道理，都可以在阿 匠性格的认识系统中找到一个合适的位置，但它们都只是一面之理。如果各执一端，针锋相对，是不能全面认识阿 匠典型的本质的。只有把它们综合为一个认识系统才能作出比较符合实际的判断。

（原载《鲁迅研究》~~1983~~1984年第 1 期）

简析：

这篇论文，曾引发 ~~1983~~1984 年前后的“方法论热”，对于新方法的介绍与运用，说好说坏有之。总体说来，它对文学研究的影响是不可低估的。这篇论文所表现的宏观的、整体的、立体的、动态的研究，是值得我们细心体会的。

人与大自然关系的艺术思考

——兼评近年来小说创作的一种倾向

徐芳

谁都注意到了这样一个现象，在近年来的小说创作中，那些反映人与自然多重关系的作品明显增多起来。大自然在这些作品中占有突出的地位。题材本身是具有魅力的，长河激浪，荒野沼泽、草原戈壁，大洋海岛，这些自然物本身就弥散着雄雄阳刚之气。小说中人物的职业往往也是与自然最为接近的船夫、牧民、猎人、海碰子，和那些特殊年代的特殊知青们。他们的灵魂和肉体都直接承受了大自然粗糙的抚慰。无疑，人物置身于粗犷峥嵘、强悍凶险的自然环境中其性格中伟大刚强搏击进取的特征往往更易得到表现。因而，这类作品所获得的普遍关注和褒誉就不是偶然的，它充分表明了这一题材领域特具的艺术魅力日益受到人们重视。

然而，不能不看到在有一些作品中，作者渗透在大自然画面中的艺术思考和情绪倾向，有意无意地逃避着时代的制约，或是膜拜于大自然脚下，渲染自然的神秘和灵性，或是封闭式地描写人与自然的对峙与搏斗，模糊这些内容应该具有的时代特征，或是极力赞颂处于粗糙自然形态下的质朴原始的人性，认为尽管它不无愚昧，但这种愚昧比之嘈嘈营营的城市文明也是可以容忍的。

当然，问题是复杂的，当一批富有才华、富有创新意识的作家，把他们的艺术思考投入这一题材领域的时候，问题甚至显得突出而尖锐了。一方面，他们为我们捧出了一批佼佼佳作，另一方面，他们中某些人的创作呈现出一种矛盾现象。这样，描画出这一题材领域创作状况的大致轮廓，举其要者加以剖析，对于当代文学的健康发展也许就是十分迫切和亟须的了。

缘起

一、人与大自然对立的社会中介

人与自然的对立——如果把它抽象为一种观念、意识的时候，它差不多与人类的起源以及相伴而来的人类意识活动一样古老：如果追溯它渗透进文学领域的历史，它也许和文学的渊源一样流长。在发我国古代文学先河的古代神话，开欧洲文学先河的希腊神话和罗马神话中，我们可以毫不费力地发现这种原始、朴素的意识。即使在现当代的欧美文学中，尽管物质文明已空前高度发展，我们还是可以寻找到这种古老意识的触角如何延伸到杰克·伦敦笔下的荒原、北极，海明威雄视下的大海、乞力马扎罗的雪……

因而，当我们在当代文学的画廊中欣赏这类着力表现人与大自然搏斗、对峙的雄浑乃至悲壮激越的画面时，我们并不陌生。然而，当我们把这种古老意识抽象出来进行孤立的研究考察的时候，我们面临着一种危险：我们毕竟难以解释杰克·伦敦的《荒野的呼唤》，海明威的《老人与海》《乞力马扎罗的雪》与刘舰平的《船过青浪滩》，梁晓声的《这是一片神奇的土地》在我们心中引爆的迥然相异的审美感受。要理解当代文学中如何渗透进这种古老的意识，或者换言之，这种古老的意识怎样表现在当代文学领域，以及为何又会如同沉睡的古莲一样在当代文学的土壤中萌动生发并显示出新鲜的魅力，我们只有把眼光仍然收缩到当代文学中搜寻考察。

自然，我们是不大会忽略刘舰平的《船过青浪滩》的，因为我们无法忘记杀人性命、与人类处于截然对立地位的青浪滩。从地球上生成辰河以后始终存在的青浪滩，无疑也是人与大自然彼此比试力量的所在。然而，小说中直接渲染青浪滩嵒峭峥嵘自然环境的文字，并没有给我们留下十分强烈的印象。我们只是从这些不多的文字中，粗粗感受到辰河与青浪滩巨大、但又是模糊

的轮廓：狼牙鬼斧般狭长弯曲的河道，水势哗哗的滩啸……可是，我们还是清晰地感觉到青浪滩真实强悍的力量，因为我们对于青浪滩的全部理解，更大程度上依赖于生活在辰河边的人们的遭际和命运。

当大自然中的辰河激浪在我们的审美观照中激起的并不是汹涌澎湃的感觉，而是与此形成反差，偏偏让我们产生近乎凝固的、沉重滞缓的感觉时；当狂暴不羁的大自然的力量并非仅仅折磨人的肉体、压迫人的感官，而是潜入人的精神内核，积淀在人的心理结构之中时，这种对立意识以及由此派生的情绪，它们显示的意义是值得我们深思的。

壮实如牛的麻阳艄公，在即将抵临青浪滩的时候，心惊胆颤：几名水手脸板得铁青，仿佛是有不详预感的占卜者；“我”的爷爷吃了一辈子辰河水饭，能够命归黄泉，不是葬身鱼腹，居然被人认为命大；煮饭的小水手，听到滩啸声后，发出的战战兢兢的惊呼……人们尚未置身于青浪滩的险恶奇峭之中，青浪滩已经先声夺人。我们已经被一种近乎神秘的氛围包裹起来。青浪滩不啻于大自然神秘可怖力量的一种象征。正是这种氛围的罗织为鸬鹚与滩姐的登场亮相作了重要的铺垫。在所有的人物中，他们是与青浪滩最为接近的。无论怎么说青浪滩的神秘莫测、可怖可憎，青浪滩却是他们赖以生存、跑短谋生的根基。他们灵魂和肉体的故乡都在青浪滩。青浪滩具有这么一种力量：它悄悄地把与它十分贴近的人们的性格、气质、心理，强有力地烙上它的印记。让我们感到痛苦的是鸬鹚的对于痛苦感觉的消失迟钝。为使麻阳艄公信服，大女、小儿如同人质一般登船，坐在北风呼啸的船头，他竟目光呆滞，表情漠然，无一丝担忧；相反，在喂神兵河鸦斋饭时，他却虔诚至极，饭锅举过头顶，类似教徒跪拜于神祇之下。人物的性格被未经驯服的、粗糙的山川岩石磨砺得十分粗糙。这种与大自然的原始对立，扭曲了人的意志，使得人的情缘

感混沌一片，缺乏澄碧的透明度。它已足使我们想到人类社会的初创时期对于图腾的崇拜。人们总是愿意从这种过于沉重的氛围中挣脱出来。这时候，我们情不自禁地会从另一个人物滩姐身上，吸取到一种力量。这种力量使我们看到在人与大自然的对立中，人的性格是如何汲取大自然的倔强峥嵘的精神，从而使我们看到刑天、夸父、精卫的浩然精神如何在现代人的情感中复活、延续。就与青浪滩的关系距离而言，滩姐与鸬鹚一样十分贴近。然而，她的举止行为、精神风貌与鸬鹚恰成对照。她粗犷悍厉，臂力过人，篙上功夫出神入化；她不信河鸦、不信伏波将军，而更相信自己本身的力量，船过青浪滩时，她指挥若定，将船只调摆得像一尾鱼，根本不像是在跟严酷的大自然搏斗，倒像是在舞台上舒展身姿。然而，她内心又不乏如水柔情。体察“我”的心理，她丝毫不漏；爱女身亡，她强咽悲痛；提起“寡妇链”，她神伤黯然；岩上竹篁，叮叮雀吟，更会激起她难以抑止的对于生活的眷恋和憧憬。如果说，青浪滩是大自然狂暴不羁、难以驾驭的力量的象征的话，那么，凌驾于汤汤辰河之上的滩姐则是人的力量、人的精神的化身，进而言之，是我们伟大的民族赖以在这块土地上耕耘、斗争、繁衍的力量的显示。尽管这种力量由于动乱年代的限制，尚处于被压抑的状态，但我们从滩姐坚韧不拔的、岩石般坚硬的素质中，还是可以体会到岩石之下地火的运行。

正如阴电和阳电的对立转化为能量一样，任何一种对立都埋伏着转化的契机，而且，这种对立渲染得越激烈，表现得越充分、越丰富，转化的契机也将越成熟、越迅速。在这个意义上，我们有理由要求那些渗透人与大自然对立意识的作品，真正把这种对立抒写充分，而不是封闭式地描写人与自然的对立。那样，在人与自然的对立、搏斗的序曲之后，终将出现人与自然同化、统一的主旋律。也正是在这个意义上，我们发现如果不是将人与

大自然的、搏斗摆在广阔的社会背景上展现，那么，这种抒写将是难以充分的，或者换言之，将人与大自然对立的时代作用表现得越充分，将会有助于主题的深化，有助于在人最终战胜自然、主宰自然的结局出现时，使人们颌首信服。人究其本质而言，是一切社会关系的总和，自然，总是特定时代的特定的“人化自然”。因而，人与自然的对立、冲突，也不是一般的、抽象的存在，而是存在于并且受制于一定的、具体的社会历史条件。

于是，我们发觉滩姐、鸬鹚以不同的形式共同表达的人与大自然的、其内容显得单薄了一些，或者说，这些对立、冲突的轮廓过于单纯、单一，而没有将那些作者已经注意到的时代因素有机地直接糅合在这一对立和冲突中，这使得作品展现的人与青浪滩的对立、冲突有一种被孤立的危险——假如没有“我”的回忆所交代的辰河治理指挥权的旁落以及文革动乱造成的流氓得志、好人受欺的历史缘由，假如没有这些从侧面间接引进的时代特征的介绍。

在这一点上，梁晓声的《这是一片神奇的土地》恰恰弥补《船过青浪滩》的缺漏。这是一部浓墨酣畅、雄浑有力的作品。巧合的是作品表现的年代与《船过青浪滩》一样，

都是动荡不安的十年内乱时期。接着，我们又发现了更为重要的巧合：正如《船过青浪滩》中的青浪滩一样，在《这是一片神奇的土地》中也有着与人处于截然对立地位的鬼沼——神秘的满盖荒原。

两部作品都写到了死亡，粗犷的自然正是以它包容着死亡的巨大力量显得神秘而难以战胜。只有死亡，才能使得肆虐的自然力能够作用于人的心灵深处：恐惧、畏缩；或者相反，勇敢、坦然。《船过青浪滩》中的招姥甚至还没有体会到什么叫生之乐趣，也不知死为何物，还在津津有味地咂吧着一块饼干，青浪滩

的狰狞岩石就轻易夺去了她幼小的生命；而《这是一片神奇的土地》中的梁珊珊仅仅为了解除饥饿，追逐一只小狍子，倏忽之间陷灭于鬼沼之中。无疑，这种毫无心理准备的、意外的死亡，使我们悲，使我们怜，但也使我们感到沉甸甸的、无可奈何的压抑。然而，同样是死亡，副指导员李晓燕、“摩尔人”王志刚的死，却迸发出惊天动地、荡气回肠的巨大力量。

死亡是这样一个主题，在历来的描写人与自然搏斗的中外作品中，它都受到格外的青睐。杰克·伦敦的《海狼》以莱生垂死之前的顽强挣扎，表达了他的尼采式的超人哲学、强者哲学；海明威的《乞力马扎罗的雪》中的哈理，如同受到存在主义哲学影响的海明威那样，把死亡作为最终完成雕塑自己、赤裸裸地隶属于自己的主题，而使人与自然的对立浸透宿命的意味。于是，死亡成为一个聚焦点，它使我们透视出杰克·伦敦与海明威的不同，透视出杰克·伦敦、海明威与我国当代文学的不同。同样，它也可以使我们发现《船过青浪滩》与《这是一片神奇的土地》的差异。

对于副指导员李晓燕来说，死并不是突然的，在死神已经攥住了她的衣角的时候，她仍然微笑，仍然说：我不怕死……埋骨何须故土，荒原处处为家。“摩尔人”王志刚，只身留守满盖荒原，坦然面对死的威胁，把求生之路坚决地让给了自己的情敌，而在与恶狼搏斗的过程中，把生命化成了响亮的句点。可是，无论是死于出血热的李晓燕，还是死于饿狼利爪下的“摩尔人”，他们的死都不仅仅意味着生命作为一个自然过程的结束，更有着那个时代特有的悲壮意味。在与满盖荒原的对立、冲突、搏斗中，他们寻求到了贡献青春、贡献生命的最高形式，而在当时的辽阔国土上，他们只是以最饱满的声音喊出了一代人特殊的责任感和献身的激情。这样，我们与其说他们的死是满盖荒原使然，倒不如说是那个特殊的年代孕育的特殊的感情使然。或者，更确

切地说，是自然与时代的合力使然。

于是，透过死亡的聚焦点，我们看到在《这是一片神奇的土地》中人与自然的对立怎样弥散为那个时代与自然的对立，人与自然的冲突怎样导致了形形色色的人与人、人与自我、人与许多社会观念、政治概念的冲突，而且，又正是这些冲突纠结在一起构成了活生生的现实的社会的人与自然的冲突，副指导员李晓燕弥留之际仍在思念父母，但恰恰是她提出三年之内不探家；她喜欢《三套车》的旋律，却不能放声高歌，只能悄悄用手打着节拍；她偷偷唱了“九九艳阳天”，跳墨西哥舞，当被人发觉后却极力矢口否认，“九九艳阳天”变成“大寨就在山那边”，墨西哥舞变成了广播体操。渴望真诚，可面对别人的真诚，却戴上虚伪的面纱。当我们读懂了这些后人无法理解的矛盾冲突时，我们其实理解的是一个特殊的年代。李晓燕比滩姐更艰难，包围她的除了后人容易理解的严寒、缺粮、“大烟泡”、野狼、鬼沼的威胁之外，还有一个真实的时代。她的长处和短处都反映折射着那个时代。然而，正是因此，她的悲壮才是时代的悲壮。他们最终征服满盖荒原的壮举，这一与自然对立过程的开始与结束，也就具有了时代的必然内容与特色。

值得指出的是，正是作品的时代的必然内容与特色和荒原沼泽自然物本身弥散的阳刚之气相交错，构成了《这是一片神奇的土地》的美学风格——崇高美。因为崇高美，它不仅仅存在于自然界的崇高对象中，更存在于人们社会生活的本质过程——实践对现实的艰巨斗争中。理解后者比之理解前者，对于醉心于绘制弥散大自然刚阳之气画卷的当代作家而言，也许要重要得多。

二、人与大自然交融中的性格塑造

在邓刚的《迷人的海》中，海碰子们的生活是艰难的。变
缘源

幻莫测的底流，令人迷惑的长浪，刺刮肌骨的寒冷，嶙峋兀立的暗礁，极漂亮又极凶残的箭鲨，更有谁也没有碰过然而又是那么神秘恐怖的错鱼。这一切，和青浪滩，和满盖荒原并无质的不同。一言以蔽之，我们又可以把它归结为肆虐强暴的自然力。然而，小海碰子又为什么舍弃了半铺坑温柔的海，把自己还像个小香瓜似的、幼嫩的身体抛进冷如冰窖的海水浸泡，在火堆上炙烤，在刀锋箭镞般的暗碑丛中钻来钻去，听任尖削的牡蛎壳划开皮肉，迷醉于这个浸着父辈们的血水、凶险而迷人的火石湾呢？我们也可以把同样的疑问提到邓刚以大海作为人的活动背景的其他作品，譬如《瘦龙岛》。那个闯荡波涛一辈子的爷爷，那个为了寻找白海参而受了重伤的老海碰子，为什么在大海给予了那么多磨难、痛苦，甚至使他们险些丢命以后，仍然要把他们的坟头都朝着大海，朝着瘦龙岛？那个渔村为何又会形成古老的规矩，凡是死者的坟头都朝着漂泊和养育他们一生的大海？

然而，我们不妨等一等再回答，因为狄德罗同样在问道：诗人需要的是什么呢？生糙的自然还是经过教养的自然？动荡的自然还是平静的自然？他宁愿要哪一种美？纯静肃穆的白天里的美？还是狂风暴雨雷电交作，阴森可怕的黑夜里的美呢？狄德罗的回答是肯定的：诗需要的是一种巨大的粗犷的野蛮的气魄。如果我们舍弃狄德罗自然观里很浓厚的原始主义成分，而从浪漫主义的积极意义上去理解的话，我们就可以认为狄德罗的提问，同样在某种意义上回答了当代作家中的一些人为什么把眼光频频光顾海、草原、森林、大山……在这里其实交织着一个问题的两个方面：一方面正是这些处于生糙状态下的自然，有着迷人的希望，等待人们去发掘、去寻找、去改变、去获取——荒凉的火石湾有着迷人的五垅刺儿、六垅刺儿的海参，极少被人光顾的瘦龙岛的海底礁洞里有着弥足珍贵的白海参；另一方面，追求、获取希望的道路却是艰难的，这就正如有着五垅刺儿海参的海底，恰

恰有着凶神恶煞的鳄鱼守护一样。然而，也正是在这种追求、获取希望的过程中，大自然把它博大、浩然的精神素质灌注到人物身上。他们在改造自然的同时也改造着自身。他们以此获得了岩石的轮廓，浪涛的气韵，山峦的雄峻，草原的阔大，海的深邃。

这样，我们就可以理解为什么在《迷人的海》中，老海碰子漫长的碰海生涯，他不觉艰苦单调，即使有过失悔，也是一闪即灭，为什么小海碰子要把凶险的火石湾比喻为“男子汉的海”；为什么在《瘦龙岛》中，“他”没有像父亲那样，在岸上干一行保险的、可以活得轻松长远的收鱼卖鱼的行业，而是违拗父亲的意愿，像祖父那样走向腾涛踏浪的碰海生涯。

有这样一个意味深长的故事：在苏联，某一处的海岛上，渔夫们在一块巨大的花岗岩上刻下一行题词：纪念那所有死在海上和将要死在海上的人们。这题词使某些人非常忧伤，而另外一些人却认为这是一行非常雄壮的题词，他们是这样理解那意义的：纪念那些征服了海和即将征服海的人。那些把题词理解得非常雄壮的人是对的。老海碰子也是这样理解的。他迷恋海，是因为那汹涌的波涛给了他更丰富的内容和乐趣。是的，他的一生都在搏击、拼杀、夺取和寻求。问题不在目标、结果和占有，问题在于搏击、拼杀、夺取和寻求的过程中，他真正占有了他作为人的本质力量，他找到了自己生存的最有力的方式。在这一点上，老海碰子的洞悟与马克思对于“人化的自然”的解释相交在同一点上：随着对象（对象即“人化的自然”——笔者注）的现实性，从而成为人自己的本质力量的现实性，所以一切对象对于人都成为人自身的对象化，成为人的个性的肯定和实现，成为他的对象，而这就是说，对象成为人本身。换言之，大自然巨大的粗犷的近乎野蛮的气魄，成为海碰子们的个性的肯定和实现。在这个意义上，主体与对象，人与大自然获得了水乳交融般的和谐、融洽。

于是，我们终于看到在《船过青浪滩》和《这是一片神奇的土地》中着意渲染的人与自然的对立，终究上升为气宇轩昂的人与自然的融汇。这里，对立是暂时的、表象的，人与自然的一致，却是终极的、本质的。

正是由于人与自然关系在本质上和谐，一致的规定性，使得张承志充满信心地在一篇又一篇的作品中，把人物性格的雕塑与对自然的雕塑协调，结合起来，如果说邓刚致力于写出人与自然由激烈的对立、搏击走向和谐、融洽境界的过程，致力于写出这一过程中大自然如何成为烘托人物性格的、有力度有气势的环境，从而塑造出与大自然的气质相一致的、性格饱满的人物形象的话，那么，张承志则倾心追求大自然是如何溶解于人物心灵的。他往往舍弃具体的征服过程的描写，却更热衷于人物心灵上历经的颤栗、劫难与难以跨越的障碍。征服自身要比征服自然困难得多。或者说，只有征服了自身，才能够征服自然。这时，大自然往往不再是纯客观的，而成为某种观念的象征。重要的是，张承志总是和他笔下的内省型主人公一起，着力挖掘出大自然山川万物的观念的内涵，并把它与人物的性格内涵相对应，以期获得另一种形式的人与自然的交融。

在《大坂》中，“他”在登上大坂以前，差不多一直被一种矛盾的情绪扭结着。生活对“他”，对这一代人似乎特别苛刻，妻子流产，大出血住院，考研研究生的日期逼近，闯江湖老汉的刁难，吴二饼和他熟悉的文痞的侮弄，以及肿起的牙龈和背叛的牙齿。这种矛盾的合力，使“他”对大坂产生近乎刻骨的仇视。然而，这种仇视是暂时的，大坂实在是人生高度的象征。当“他”一旦登临高高的山口，站立在道路的顶点，看见峥嵘万状倾斜的大地和深嵌在峡谷之底的古道时，“他疯狂地感到一种快乐，感到自己终于找到了什么，在胸中升起勇敢，升起男子汉的气概。”我们看到，对于处在雪线以上，没有一个中国人登过的

大坂的哲理洞悟，对人物性格的升华、飞跃起到了最有力的推动。大坂所蕴藏的观念的内涵与人物对于人生的理解相叠在一起，大坂最终溶解于人物的情绪波涛之中。

不过，我们不得不特别指出这种自然界物蕴内涵和人物性格的某种契合对应关系，并不是弊脚的、本末倒置的“泛灵论”，更不是象征主义美学原则所信奉的神秘主义的对应论。在张承志沉郁深邃而又炽烈浑厚的自然描写中渗透着他对一代人独有的奋斗、思索的烙印和选择的沉思，渗透着对一个幅员辽阔、历史悠久的民族的精神和意识的总体把握，最精湛的例子是《北方的河》。

《北方的河》里的主人公“他”为了报考人文地理专业研究生，不惜自掏腰包辛勤踏勘着北方的名河大川。不过，作品的深意并不在此。贯穿作品始末的准备报考研究生的事件过程，只不过为主人公蓬蓬勃勃的情绪流露提供了一个情节框架，一种触发深层情绪反应的媒介。重要的是，在主人公的情绪流露中，在一系列回忆、联想的情绪辐射中所勾勒的人物性格形成、发展、演变的轮廓及其包容的思考价值和审美价值。

与张承志的其他作品一样，作者未赋予主人公具体姓名，这种舍弃特指性的努力和作者在题记中对一代人思想经历的概括，以及把这种概括置身于民族血统、水土和历史中加以深刻考察的企图，使我们有理由把“他”视作一代人经历的某种程度的典型概括。“他”早年参加红卫兵，后来插过队，在新疆、陕北等北方广漠的大地上流浪过，直至“四人帮”粉碎又考上了大学。正是主人公的复杂经历使得北方名河大川阔大深邃、沉雄冷峻、顿挫慷慨的神韵气魄与主人公丰富的性格内涵的对应、契合成为可能。

于是，我们看到在“他”性格演变的每一个关节处，在他人生道路的每一个阶段、每一个重大的转折关头都有一条北方的缘愿

河伴随着他，滋润着他。

额尔齐斯河——这条被哈萨克的真挚情歌和阿勒泰的水养大的、浩浩荡荡流向北冰洋的河，坚强、忠诚、看重情义也看重人的品质。正是这条额尔齐斯河把“他”最初引入人生的大门。艰苦的知青生活、神圣的初恋感情被戏弄和被遗弃的痛苦，全因为额尔齐斯河变得可以忍耐，变得微不足道。湟水——则在“他”又一次面临人生的转折关头，即将投考研究生的前夕，把民族感、历史感注入了“他”的血液。湟水流域破碎的四千多年前的彩陶罐子，原始森林变迁消失后的台地，生的欲望强烈逼人的小树林，以及姓高的老汉的故事，这一系列强烈对比着的历史和现实汇成了湟水凝重苦涩、坚忍深沉的波浪。当这波涛悄无声息地潜入“他”的血脉时，他获得的是一种对历史、对民族大彻大悟后的宁静。黄河——这北方最伟大的河，这劈开了大陆，劈开了黄土世界和岩石世界的浩茫大河，这轰轰隆隆、倔强冲撞、汹涌刚健的黄河，不啻是“他”征服命运搏击人生的那种一往无前、披荆斩棘的胆气、毅力的写照。当“他”觉得这黄河像他的父亲的时候，他其实是在进行强有力的概括。黄河父亲其实是“他”对于我们这个幅员辽阔、历史悠久的国度中的一种血统、一种水土、一种创造的力量、一种伟大刚强、峥嵘奇崛的民族精神的比拟。这样，当他感受到黄河父亲的宽容、庇护，感受到黄河浑厚而粗糙的抚慰时，其实他也就感觉到了民族精神对于他性格的滋润。也就是说，在“他”身上体现的一代人追求、奋争的过程和勇气，实际上正是民族精神在现实生活中的历史延续。换言之，正是黄河性格展示的民族精神构成了“他”性格中的主导情志。永定河——这似乎是一条默默流淌的河，但它微动的涟漪却映射出“他”的一段切实的人生烦恼：因为拿不到准考证，因为没有钱去黑龙江，因为徐华兆在追求那个姑娘……于是，这条貌不惊人但却非常深的河流同时映现出他

性格中有时失之浮躁的一面。黑龙江——这是一条只在“他”梦中浮现的大河。不过，在生活中，这条正在苏醒、正在舒展筋骨的大河的飞腾，却不是梦。那种冰河解冻时冰排、冰洲、冰块、冰岛在漩涡中的粗野碰撞，那种使得整个雪原、整个北方大地都呻吟、震颤、撼人心弦的巨响，不仅仅是大自然的奇观，更是“他”所向往的未来的具象化，是他永不枯竭的生命力的一种象征。

诚然，当《北方的河》中的“他”说道“我就是我，我的北方的河应当是幻想的河、热情的河、青春的河”的时候，北方的河已经消钝了它的地理学上的意义，也不仅仅作为人物活动的自然环境而在作品的艺术构成中占据一隅。此时，原来没有生命的河流仿佛也具备了“他”的感觉、思想，情感、意志。外化为“他”的性格的对应面——与“他”的整个身心互相占有、互为补充、互相融汇了。我们当然可以把此归结为移情作用，可是在我们进行这种归结的时候，千万不要忘记这种拥抱大自然的情感，这种洋溢融汇在北方的河中的情感，概括着整整一代人。

三、回返自然——对时代生活的逃避

当张承志的《北方的河》被普遍认为取得辉煌的成功时，有位评论家锐利地指出：作者在描写主人公对河流的抒情思考时，是出色的，情景交融的，但是进入周围环境与社会关系的具体描写时，似乎就不那么得心应手了，就显得不那么能深入到不同人物的内心世界中去。这种指责虽然苛刻，但也是不无理由的。如果我们把眼光伸延到张承志的其他作品，或许我们能在张承志塑造的一系列相似的人物形象身上探究到渊源。张承志笔下的主要人物往往都是“内省型”的，有着强烈的追求精神、跃动深邃的心理世界和对于大自然无法抑止的挚爱：《绿夜》中的“他”，《大坂》中的“他”，《黑骏马》中的白音宝力格。而同

缘园

时，这类主人公往往对城市生活抱有一种疲倦，甚至厌恶的情绪。追随着“内省型”主人公左右的，似乎也总有一类遭贬斥的、漫画化了的、浸透小市民气息的人物。从《北方的河》中的徐华北，到《大坂》中的吴二饼，《绿夜》中的表弟和孔乙己，他们都有种相近的、较为固定的模式，而且，这类人物往往和城市的噪音、烂西红柿的气味、拥塞的阁楼……给主人公带来说不清的烦恼、疲倦。这一切似乎在代表着张承志对城市生活的一种认识。当我们把这个嘈嘈营营的城市世界与张承志笔下瑰丽多姿、富有生气的大自然风光的描写——富有弹性的夜草原，巍峨峻拔气象万千的大坂，像生命的诞生样振奋人心的草原日出，具有人的灵性、善解人意的黑骏马——对照起来看的时候，我们不得不指出这种技术上的人物形象塑造的雷同和重复，不是毫无原因的。它反映了张承志对于城市生活的认识还停留在有待深潜的阶段，对城市生活的厌倦、畏缩，导致了张承志在个别作品中盲目崇尚自然的偏颇倾向。

比如《黑骏马》，它的故事并不复杂。已经离开草原，当了翻译干部的白音宝力格怀着内疚、赎罪的心情回到养育他长大的草原。但是，亲切慈祥的老奶奶已经故世，初恋的情人索米娅也远嫁他乡。在他骑着黑骏马追寻索米娅的草原行程中，追怀往事，思绪踟蹰。当他终于找到已经做了三个孩子母亲的索米娅时，索米娅并没有如他想象的那样，被沉重艰难的生活压倒，这使得白音宝力格的人生境界得到净化，得到升华。

然而，比故事情节远为复杂的是白音宝力格的情绪倾向。他渴望更文明、更尊重人、更富有事业魅力的人生，但当他循此而挤入城市生活中的时候，他又被喧嚣的声浪、刻板枯燥的公文，无休无止的会议、数不清的人与人的摩擦纷争、一步步逼人就范的关系门路弄得垂头丧气；在内心深处，他割舍不断对索米娅的恋情，却又几年未踏上家乡库草原的土地，他痛恨草原古老的习

俗，痛恨摧残索米娅的黄毛希拉，却又在奶奶对黄毛希拉的宽容中，在索米娅强烈深沉的母性中顿悟到人生的伟大。于是，最终他从奶奶和索米娅的经历中辨出了一道轨迹，看到了一个震撼人心的人生和人性的故事。他的情绪中的矛盾和冲动，终于被阔大深沉的草原溶化，被草原上无所不在的灵性溶化。

无可讳言，白音宝力格在城市生活面前背转身去，崇尚草原和草原上无所不在的灵性的情绪倾向，使我们看到了十八世纪欧洲浪漫主义文学的“返回自然”的影子。我们很容易联想到普希金的《茨冈》，在《茨冈》中，普希金把不自由的贵族社会、城市文明和接近自然的、纯朴的茨冈生活对立起来。主人公阿乐哥不满意城市贵族生活，为了追求理想和自由生活，来到原始的茨冈民族，与茨冈人一起过着无拘无束、粗犷质朴的游牧生活，享受着真妃儿燃烧野性烈焰的爱情。但是，他似乎无法容忍茨冈人的道德观念，尤其无法容忍真妃儿在男女关系上的随和，而茨冈人对此所抱的豁达态度，与他根深蒂固的文化教养发生抵牾和冲突，我们并不想把白音宝力格与阿乐哥、索米娅与真妃儿，奶奶与茨·冈老人进行简单的类比，我们只是想指出，如同阿乐哥最终未能在茨冈社会找到不受当时社会冲击的世外桃源一样，白音宝力格终究也将发现古老的、半封建状态下的草原所孕育的人性，也将日益受到现代文明强有力的冲击和挑战。

似乎为了证明《黑骏马》并非孤立的文学现象，冯苓植也在《沉默的荒原》中描述了一个发生在草原上的故事。由于大自然的严酷禁锢，这里的人们仿佛在古老、遥远、美好的梦境中生活，而且，恰恰由于这种禁锢充分保留了原始的、美好的人性。和《黑骏马》相同，在《沉默的荒原》中，也有一个索米娅式的主人公：塔娜。在她身上，浑身闪现出草原孕育的纯真坦荡的野性的美。她和大自然是浑然一体的，作品意味深长地指出，如果把她拨离草原到大城市去，那么，塔娜身上的自然的美

缘圆

可能会很快消失，如同索米娅的生活如果没有接受了现代文明熏陶的白音宝力格闯入的话，将和奶奶一样平静地了其一生，塔娜如果没有那个从城市来的“白衣少女”画家查干，也会嫁给岩石般粗犷和粗鲁的伊萨克，和她母亲一样自然而然地接受命运的摆弄，做一个骠悍牧人的温顺妻子。然而，查干把这一切都弄颠倒了，草原由于他的闯入失去了固有的平静，塔娜拒绝了伊萨克的爱情，塔娜的父母惊慌失措、心神不宁。是跟随查干进城，还是留在草原上扎一顶帐篷安家，塔娜面临着痛苦的抉择；反过来查干究竟是听从哥哥的劝告、带着塔娜回城安家，还是留在草原与塔娜厮守相伴，学会放牧而放弃绘画，查干也面临着一种选择。最后由于那只大自然灵性象征的小鹿贝贝的启示，塔娜选择了牺牲自己成全查干的决策：悄无声息地离开了查干。塔娜的人性美，使查干感悟到了草原的沉默和伟大。这里具有充满纠葛、竞争的城市生活所缺乏的真诚，而且苍穹深邃安详，原野辽阔坦荡，群山凝重深沉，圣母湖迷幻动人——查干决定留下来了。

《沉默的荒原》与《黑骏马》一起完成了它们共同的主题：处于半封闭状态下的大自然孕育了纯真质朴的人性，尽管它不无愚昧，但这种愚昧比之嘈嘈营营的城市文明也是可以容忍的，而且，更为重要的是，这种具有原始意味的人性美、自然美，对于久困城市的人来说，具有不可抗拒的感召力量。于是，查干的返回自然成为一条道路。如果说，卢梭的“返回自然”，在当时尚有两方面的意义——在积极浪漫主义心目中，它代表精神解放和接近现实的要求，在消极浪漫主义心目中，它代表着逃避现实，想开历史倒车的观点的话，那么，在今天这种口号和艺术倾向对于我国当代文学发展将会带来什么呢？当然，我们愿意阐释发挥其中可能蕴藏的积极意义，在迎接现代化的同时，不要忽视乃至绝然抛弃我们民族固有的传统美德、情操，然而，我们更应该看到索米娅、塔娜和白音宝力格、查干这种鲜明的人物精神境界的

善恶美丑的对比，并不是只存在于远离城市的、粗糙的自然形态下的。如果我们挪动一下观察的视角，环顾现实，我们在城市生活中，同样可以看到形形色色的、也许比这更为复杂更为激烈的真善美与假丑恶的对比。城市和乡村并非水火不能相容的两极，丑的麇集地和美的伊甸园，它们都是现实生活恢宏博大交响乐章的呈示部与展现部。

不以人们的意志为转移，现代化的大潮正在冲击着许多古老的观念、意识，影响着人们的社会心理结构。马克思主义从来不是用道德或精神的观念来解释历史的发展。从来不是把历史了解为一种正义的原则不断冲破各种障碍以便使自己得到实现的简单过程。我们殷切地希望，我们的作家对我们的现实生活，对现代文明的发展以及它可能带来的弊端，有一种清醒的、然而又是历史的认识。

四、时代的崭新要求

每一个时代都有自己的自然画卷。屠格涅夫的《猎人笔记》，在其浓郁的森林草原的气息中，弥漫着强烈的“俄罗斯意识”，表达了他对农奴制社会的无比憎恨，杰克·伦敦的《荒野的呼唤》《海狼》，在旷野，在北极的苍茫浑厚的底色中涂上了社会达尔文主义的阴沉悍厉的色彩，这和当时的工业革命中资产阶级雄心勃勃的征服、掠夺的欲望，有着血缘的联系，当代南美的“大地小说”，则在对南美大地瑰丽奇谲的热带气息的尽情铺叙中，写出大地的气质和灵魂——拉美人民对不平等社会的强烈反抗精神。所有这些都证明了大自然作为人的存在的对象世界，既然成了社会的人的对象，就必然会烙上社会生活和时代特征的印痕。正如普列汉诺夫在《没有地址的信》中指出的那样：在社会发展的各个不同时代，人从自然界获得各种不同的印象，因为他是用各种不同的观点来观察自然界的。据此，一个符合逻辑

缘源

的要求是：我们的当代作家应该对我们的时代有着一个敏锐的、清醒的认识。当然，在时代的总体要求中积淀着许许多多历史的、民族的、政治的、经济的、道德的内容，而时代意识在作品中又并非直接裸露，它应该隐蔽在对于人与大自然关系的艺术思考中，否则将失去题材自身的特点。

我们的时代是不寻常的。二十世纪科学技术革命正在迅速而深刻地改变着我们的民族乃至整个人类的社会生活和生存方式。这种改变已经影响而且继续影响着我们对于人与大自然关系的认识和思考。富于创新精神的文学家们难道能够对现实生活中的这种变革与创新无动于衷吗？

（原载《文学评论》1983年第1期）

简析：

论文对人与自然的关系以及文学创作应怎样表现这种关系作了有益的探讨，因这一问题始终是文学创作和文学评论所要面临的问题，所以特选了这篇论文供同学们学习时参考。

异缘学习提示、推荐书目与练习

一、学习提示

中文专业的学生，到毕业，理应写出比较像样的文学评论。但要达到这个目标，颇不容易。为此，我们特加强了这一章，希望能加强这方面的辅导。

对大一新生讲文学评论的写作，这些内容显得深了一点，但加强这方面的训练是很有必要的。因此，这一章只是大学学习的一个起点，它需要大家将它贯穿于大学整个四年的学业中去。

要写好文学评论，有三点需要注意：一是要加强自己分析、欣赏的能力。评论是以欣赏为基础的，没有好的欣赏能力，就难

以做好评论。二是要加强理论修养，平时多读文学理论方面的著作，如果没有理论的观照，停留在欣赏层面，是写不成文学评论的。三是平时应多读一些文学评论，从中感悟写作的方法与技巧。

二、推荐书目

韦勒克，《近代文学批评史》（员~源卷），上海译文出版社，~~员997~~年。

韦勒克，《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，~~员995~~年。

艾布拉姆斯，《镜与灯》，北京大学出版社，~~员993~~年。

蒂博代，《六说文学批评》，三联书店，~~圆004~~年。

拉曼·塞尔登编，《文学批评理论——从柏拉图到现在》，北京大学出版社，~~圆004~~年。

瑞恰兹，《文学批评原理》，百花洲文艺出版社，~~员990~~年。

弗莱，《批评的剖析》，百花文艺出版社，~~员995~~年。

乔治·布莱，《批评意识》，广西师范大学出版社，~~圆004~~年。

郭绍虞，《中国文学批评史》（上、下卷），百花文艺出版社，~~员993~~年。

温儒敏，《中国现代文学批评史教程》，北京大学出版社，~~员998~~年。

黄曼君主编，《中国近百年文学理论批评史》，湖北教育出版社，~~员997~~年。

叶嘉莹，《王国维及其文学批评》，广东人民出版社，~~员990~~年。

沈从文，《沫沫集》，《沈从文文集》第 员 卷，花城出版社，~~员993~~年。

李子云、赵长天、陈思和主编，《世纪的回响·批评卷》，
缘 苑

珠海出版社，1995年版。

刘再复，《论八十年代文学批评的文体革命》，《文学评论》1985年第1期。

吴炫，《文学批评学何以成为可能》，《文学评论》1985年第1期。

孙文宪，《现代批评的策略》，《文学评论》1985年第1期。

孟繁华等，《1980年代文学批评的回顾与检讨》，《钟山》，1989年第1期。

杨扬，《论1980年代文学批评》，《南方文坛》，1989年第1期。

近藤直子，《有狼的风景——读八十年代中国文学》，人民文学出版社，1985年版。

王先需主编，《文学批评原理》，华中师范大学出版社，1985年版。

三、练习

(一) 思考

1. 自己整理本章的知识要点，明确文学评论写作的重点。

2. 什么是文学评论，它和文学欣赏有何区别。

(二) 自己动手

1. 围绕自己所喜欢的某部作品，阅读有关的评论文章。

2. 尝试写一篇文学评论。

后摇摇记

文学写作是写作教学中的重要内容，理所当然地要把这门课建设好。

有人把文学写作与实用写作对立起来，认为大学写作讲一讲实用写作就行了，我们不同意这种观点。其实，文学写作与实用写作不是对立的，通过它，不仅可以提高我们的实用写作能力，同时对加强我们的文学修养有着重要的意义。忽视文学写作，只能是一种短视行为。

据多年的写作教学实践，我们逐渐形成了“讲—读—写—评”这样一条思路：

所谓讲，也就是尽量把有关的文体知识讲透一点。有人提出，教写作，要让学生动手练，讲知识没有多少用。我们承认，光讲不练是不行的，但完全忽视文体知识的讲解同样是不行的。缺乏理论的指导，任何实践都只能是盲目的。

所谓读，我们强调的是欣赏。文学写作，要靠欣赏作基础。写得好的人，常常是读得好的。古人说：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”，这种表述虽然“很经验”，但在实践中却屡试不爽。

所谓写，我们强调初学者从最基本的文体类型入手，课堂引路，课外开花。对于写作教学来说，仅仅靠课堂提供的几次训练，那是绝对不够的。

所谓评，我们想把文学写作、文学欣赏逐步引向到文学评论，循序渐进地把学生的写作引向一个比较高的层次。

本书各章执笔是（以章节先后为序）：第一章诗歌，邓晓
缘愿

成、陈果安；第二章散文，陈果安、郭爱红；第三章小说，陈靖武、陈果安；第四章戏剧，陈果安、佘左辰；第五章影视文学，邓晓成，陈果安；第六章文学评论，李作霖，陈果安。全书由陈果安统稿、定稿，并增选了范文，加写了简析。

本书编写过程中参考了各地出版的有关专著与教材，吸收了其中的一些观点和材料，对于前辈和同行劳动成果所给予我们的帮助、启迪，谨致谢忱。

陈果安

二〇〇四年 愿月