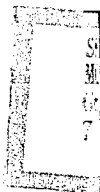


紀叙文作法嚮導

徐國楨編
朱劍芒校

上海世界書局印行



中央政治學校

圖書館

分類號 802.7 393

登錄號 14704 ,

MG

G634.34

7

導嚮法作文叙記

校芒劍朱 編楨國徐



3 1774 4503 2

版 出 局 書 界 世

1 9 2 9

3027
313

例 話

書寫完了，照例要說幾句：

一 本書供中等學校採作教本，及參考之需。

二 本書先把記敘文加以研究（第一章），次及記敘文作法上整個的討論（第二章），然後再提出「人」「動物」「景色」三者更加以單獨的討論（第三章）。

三 本書注重實在，凡每節中說理處，均舉例作證，以便讀者有實際上的認識。

四 本書所列舉例文，不務冗長，只取足以表現其要旨所在而止。以免混亂讀者眼光。

五 本書舉例文，都從名家作品中抽出；間有非「特作」不能明示其意者，則由編者自作。

六 本書每節之末，均附「研究問題」二則，俾讀者可以由此回想本節中要義所在。間亦附以「練習」題材。

十八年五月十一日脫稿後識

目次

卷首 標點應用法

第一章 記敘文總論

第一節 記敘文的效用	一
第二節 記敘文的辨別	四
第三節 記敘文在文章中的地位	九
第四節 記敘文的包含	一四
第二章 記敘文作法總論	
第一節 材料與思想	一八
第二節 材料的取得	二二
第三節 材料的整理和去取(一)	二五

第四節	材料的整理和去取(二).....	三一
第五節	記敘文的主觀與客觀.....	三六
第六節	行文系統上的一致.....	四三
第七節	行文系統上的分支.....	四八
第八節	流動性的活躍和暫止.....	五五
第九節	流動性的順逆和快慢.....	六二
第十節	寫作上的死和活.....	七二
第十一節	寫作上的真和假.....	七八
第十二節	寫作上的襯托.....	八七
第三章 記敘文作法分論		
第一節	人的寫作.....	九三
第二節	動物的寫作.....	一〇四

第三節 景色的寫作……………一一四

結論 做文章的三個基本條件……………一二七

▲ 標點應用法

文章的所以要用標點，意思是要使文章中所包含的意義，格外清楚地顯出來，在作者方面：可以因此而使自己的意思加倍清楚地顯出來，在讀者方面，可以因此而節省閱讀時候的若干腦力。約略說明其用法如下：

- 一、逗點（，）是表示一句的暫時讀斷，而意尙未盡。
- 二、支點（；）是表示含有幾個小讀的長讀。
- 三、叙點（：）是表示總起下文，或總結上文。
- 四、結點（。）是表示一句的意思已完。
- 五、問標（？）是表示疑問。或反詰。
- 六、嘆標（！）是表示歎息，或驚駭，命令，希望，贊美等。

七、引標（『』）是表示專引的詞句，或語詞的起訖。

八、括線標（——）是表示文句中插入的夾註。或用（）。

九、省略標（……）是表示刪節，或餘意未盡。

十、私名標（——）是表示人名地名朝代名及其他私名。

十一、書名標（{ }）是表示書名，或篇名。

記敘文作法嚮導

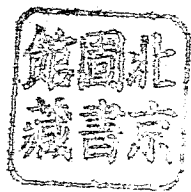
第一章 記敘文總論

第一節 記敘文的效用

記敘文在文章裏面，要算最切於實用的了。

一個人要把自己耳聞或是目觀的事物，不論動的或靜的，一寫將出來，給人家看，或者留給將來自己看，而寫成的文章，那就是所謂「記敘文」。牠是文章上一種應用最廣的工具；無論是一個人的動作，一件物的移動，一樁事實的變演，我們都可以用記敘文把牠的現象寫將出來。

上面是認定個人為主體而說的。倘就記敘文的本身的整個而



(南)

言，更有下面各種效用，都是有功於人類的。

一 關於時局 一個人的見聞有限，當然不能同時知道各地的情形，和時局的變遷。有了記敘文，我們就可以在新聞紙上看到各地的情形和時局的大勢；雖耳目所不及，也可以一一知道了。這是何等便利！

二 關於歷史 人類過去的事蹟，既不會在空間永久地存留，所以無論何人，對於前代的國家社會，以及人類的一切狀況，決不能有所推考。有了記敘文，就有記述歷來史事的文章流傳下來；使後來的人，也可以明白從前世界的情形和歷來政體的變遷人羣的進化等等。

三 關於學識 記敘文同時也可為普及智識的一助。各個專

門學者研究所得和其平時經驗，都可以隨時記述出來，或者發表在定期刊物上，或者編輯整部的書籍，給不知道的人閱讀。雖則介紹學說的文字，免不了議論性質，然而記叙方面，也是不時需要的。

四 關於道德 紀叙文更有提高人羣道德的可能。牠能把前代或當代的模範人物的各種善行和他所說的至理名言，記述下來，使人知所取法；或竟記述巨奸大惡的卑行污跡，使人知所警戒，而減少一切的罪惡。

記叙文的效用，倘細說起來，果然尙不止此；但就照前面所舉的幾項看來，覺得已非常偉大了。因為牠的效用偉大的緣故，我們就不可不研究牠的作法。

研究問題：

- 一 倘把個人做主體而研究記敘文的效用，是怎樣的？
- 二 倘把記敘文的本身做主體而研究牠的效用，是怎樣的？

第二節 記敘文的辨別

記敘文，可以分做「記載」和「敘述」兩項而說明牠的意義。

記，就是記載；牠的性質，是靜的。如記載人或物的性質狀態，和自然界的現象等，都屬於此類。

敘，就是敘述；牠的性質，是動的。如敘述人或物的動作變化，和事實上流動的現狀等，都屬於此類。

就這樣說，恐怕還有人不明白，那就要使用舉例的方法了。

下面所舉的例，是關於記載方面的：

一片全是田地，起伏連綿，直到天際；隨處看見幾個小樹林，傍邊山窪蜿蜒，栽滿着許多稀矮的灌樹。小河裏水緩緩地流着；過去便是小湖，傍邊築着低矮的堤兒，零零落落造着幾間茅草房屋，又有一兩所磨房，牆壁都由乾樹枝編成。又有幾處教堂，有的是磚頭和漆灰做成的，有的是木製的，還帶着傾斜的十字架和破毀的墳墓。（寫景物的現象）

例一

——耿濟之譯父與子

她穿着農家的服裝，一塊藍布兒裹着頭；她本來就生得怪醜，又加上了滿臉的天花癩，所以是醜陋的不堪了。（

）

寫人的狀態) 例二

——愈之譯街之歌者

上面所舉的例，不過是極普通的二則。總之：記載文以記載作者的耳聞或目覩做標準；雖然也未嘗不許想像，然而這想像必須有經驗上的根據。否則，就成爲不忠實了。

現在，再把關於敘述方面的，舉例如下：

那時名分板着他沈靜白色臉，又走向伊看。但伊轉過頭去不理他。可是伊終於見了他的面了；伊將所捧的最美的花，落在地上，默默的走了去。(寫人的動作) 例一

——周作人譯歡樂的花園

老虎睡在森林深處的神祇面前，舐着胸間的深傷。(

寫動物的動作) 例二

——魯迅譯狹的籠

船行過一個村集，有幾條載取水泥的船在前面橫着，汽筒就嗚嗚地大鳴起來。(寫物的移動) 例三

——葉紹鈞悲哀的重載

記載和叙述，雖然有所劃分，但同時又操之作者手中，因了作者的態度如何而遂有所不同，並不是固定的；記載有時可出之於叙述，而叙述也未嘗不可成爲記載。如：

許多學生上學校裏去讀書；有大的，也有小的。

第一句是叙述，第二三句是記載。假使就把這個意思，改作如下：

許多大的和小的學生，上學校裏去讀書。

那就完全變做敘述了。假使再把這個意思，改作如下：

上學校去讀書的許多學生，有大的，也有小的。

那就完全變做記載了。因此，記載和敘述，往往混合地包含在一篇文章之內。現在一般人把這兩種體裁的文章合稱為記敘文。這裏所討論的，也是併合兩種而論。

研究問題：

一 記敘文的意義怎樣？

二 記載和敘述在什麼上分別？

練習：

一 試以「一朵鮮花」做題目，做一小節純粹記載體的短文

二 試以「我的家庭」做題目，做一小節純粹敘述體的短文

第三節 記敘文在文章中的地位

記敘文在各體文章之中，佔極重要的地位。第一，當然是因了牠的切合實用；第二，是牠在各體文章的本質中，所佔的勢力極大。因為，記敘文差不多是各體文章中必有的質素，無論那一種文體，大多數有記敘性質的成分包含在裏面。假使是不會做記敘文，那末，其他文體，必定更是不能做了；牠差不多又是各體應用文的基礎。所以，我們學習文章，最先就要從記敘文學起；否則，終不能達到完善的境域的。

文章雖然有各種體例的分別，實在，却彼此免不了有些混雜性質；譬如記敘文裏有時也要混入論說性質，論說文中有時也免不了混入記敘性質。不過，在事實上固然往往要混雜，然而在各種文體的性質上，我們又不能不有單獨的認識。因為，認清楚了各種文體的性質，然後入手學習，比較總可以來得容易些。

記敘文和其他文體的混雜，略舉數例如下：

我的「文學改良芻議」發表以來，已有一年多了。這十幾個月之中，這個問題居然引起了許多很有價值的討論，居然受了許多很可使人樂觀的響應。我想我們提倡文學革命的人固然不能不從破壞一方面下手；但是我們仔細看來，現在的舊派文學實在不值得一駁。……

我現在做這篇文章的宗旨，在於貢獻我對於建設新文學的意見。我且先把我從前所主張破壞的八事引來做參考的資料：……………

自從去年歸國以後，我在各處演說文學革命，便把這「八不主義」都改作了肯定的口氣，又總括作四條。

——胡適建設的文學革命論

上面是一篇議論文中所節下的，起首的幾句，和末後的幾句，便染有極濃的記叙色彩。

我與你雖僅一度相見——

但那二十分不死的时间！

誰能信你那仙姿靈態，

竟已朝露似永別人間？

——徐志摩哀曼殊斐兒

上面是一首詩的一小節，前半段的記叙色彩，也很顯露。

吾弟所買宅，嚴緊密栗，處家最宜；只是天井太小，見天不大，愚兄心田瞻遠，不樂居耳。是宅北至鸚鵡橋，不過百步；鸚鵡橋至杏花樓，不過三十步；其左右頗多隙地。幼時飲酒其傍，見一片荒城，半隄衰柳，斷橋流水，破屋叢花，心竊樂之。若得制錢五十千，便可買地一大段，他日結茅有在矣。吾意欲築一土牆院子，門內多栽竹樹草花，用碎磚鋪曲徑一條，以達二門。其內茅屋二間，一間坐客，一間作房，貯圖書史籍筆墨硯瓦酒董茶具。其中爲良朋好友後生小

子論文賦詩之所。其後住家，主屋三間，廚屋二間，奴子屋一間，共八間，俱用草苫，如此足矣！清晨日尙未出，望東海一片紅霞；薄暮斜陽滿樹，立院中高處，便見煙水平橋；家中宴客，牆外人亦望見燈火。南至汝家百三十步，東至小園僅一水，實爲恆便。

—— 鄭燮范縣署中寄弟書

上面是一篇書信文，記敘性質極爲濃烈；而其中寫景之處，更是十分美妙。（按：寫景也是記敘性質。）

研究問題：

- 一 紀敘文爲什麼在各體文章中佔重要地位？
- 二 紀敘文和其他文體的關係如何？

第四節 記敘文的包含

照上面所說，我們已經可以知道記敘文的效用和其重要，並和各種文體的關係；可是這些，都是屬於記敘文本身範圍以外的問題，——也就對外而言的。至於記敘文的本身的範圍以內，是怎樣的？却還沒有說及。

現在所要講的，就是記敘文的內容所包含的成分。大概的記敘文，是用怎樣幾種「質素」構成的？用解剖的方法，便可知道記敘文的構成，至少必含有下面幾個要質：

- 一 記敘的主體。——人或物。
- 二 記敘的事實。
- 三 地點。

四 時間。

五 流動性。

這五項之中，以「主體」「事實」佔最重要部份；「地點」是「事實」產生的地方；「流動性」是「事實」的演變和「人物」的動作，不流動文章就無由產生。「時間」，當然就是「事實」產生的時間了。倘要簡單的加以說明，例如：

四月二十五日下午，王先生在世界書局買了一部記叙文作法。

王先生是「主體」，買書是「事實」，世界書局是「地點」，四月二十五日下午是「時間」。因為只有一句，所以「流動性」不甚顯著，這是「事實」過於簡單的緣故。再舉一例如下：

星期日的下午，先生和陸元俊到曠野去散步。綠陰夾道，古木參天，爛漫的風光，很可以使胸襟開豁，精神舒暢。忽然看見一個年老的樵夫，挑着一擔柴，走得很疲乏了；停在池邊，脫了草鞋，走下池去洗足。元俊走上前去，拾了幾塊小石子，放在樵夫的草鞋裏。先生問他：「甚麼緣故？」元俊道：「看他被石塊戳痛了脚底，現出怎樣的神情來。」先生道：「鞋子裏發現了石塊，把他丟掉就完了；倘使鞋子裏發現了銀錢，那時的神情，才不可以言語形容呢！」說罷，就走上前去，把石塊換了一元銀幣。回來和元俊躲在大樹的後面，不使樵夫瞧見。一會兒，樵夫走上來穿鞋子，覺得冷冰冰的有一樣東西，觸著脚底，現出詭異的神情。急忙取

出一看，却是一元銀幣，頓時現出驚喜的神情。他把銀元撫摩了一回，四面望了一回，低頭默想了一回，又現出奇怪的神情。忽然跪在地上，喃喃念着，好像感謝上帝似的。

——世界書局新學制高小教科書二冊一二課

上面的一篇記敘文裏，倘分析起來：「星期日的下午」，是時間；「先生和陸元俊」，是主體；「曠野」，是地點；「戲弄老樵夫」，是事實。其他如「老樵夫脫鞋下池洗足，元俊把石塊放在他的鞋裏，先生又取出石塊換了一元銀幣在裏面」等，都是事實的流動。

研究問題：

一 記敘文中，包含幾種要質？

二 記敘文中的要質，那幾項最居重要？

練習：

一 試在本節舉例文中，把記載和敘述的文字分析出來。

第二章 記敘文作法總論

第一節 材料與思想

做文章的第一個問題，就是「材料」。沒有材料，無從做起。譬如建築家要起造一座房屋，無論你建築的手段怎樣高妙，假使沒有建築的原料，也是造不起來。

記敘文的取材，比較的要算最容易。凡是耳所聞，目所見，甚或是一段理想的事實，都可應用。不過各人的感覺和思想，却

是有所不同的。

因爲感覺和思想的不同，所以同樣是記敘一件事情，各人有各人的做法，結果，也就各不相同。譬如我們約了三個朋友，到公園中去遊玩，就把這遊園爲材料而記敘一篇文章，寫道：

某月某日，我約了三位朋友，一同到某某路公園裏去遊玩。園裏空氣很好，佔地也很廣大。我們先在東面的茅亭裏面，小坐一會；然後再攜手環遊。只見紅花綠草，景色宜人，遊人往來如織，爲狀都很快樂。……

假定上面的一節，是某甲所做；而某乙同時把同樣的材料也做一篇，如下：

某某路有一個很大的公園，景色很好，空氣更極新鮮。

某月某日，我同了三位朋友，一同到那邊去遊玩。那天園裏的遊人很多，也有負手獨步的，也有攜手同行的。園東有一角小亭，是用茅草所結造；既很玲瓏，更極雅樸。我們就到裏面坐了一會。亭外樹梢的嫩葉，受了微風拂擊，不住地在枝頭顫動，而且發出一種極瑣碎而更具幽趣的聲浪來，真是美妙而又醉人的景象呀！……

上面甲乙二作，材料相同，而作品的形式，却就完全不同。這就是各人的感覺和思想上不同的憑證。否則，無論什麼文章，各人做出來，只要材料相同，形式也就一律，豈非是笑話了嗎？

由此看來，我們可以知道：

「材料是死的，感覺和思想——其實就是作法——是活的」。

由這一個答案推求起來，我們更可以知道：

「我們應當用活的「感覺」去取得材料，而同時更以活的「思想」去支配材料；千萬不可使活的思想，反而被死的材料所束縛」。

思想一受束縛，做出來的文章，往往呆板不堪，沒有一些生氣。沒有生氣的文章，當然是不好的了。

所以，文章在尙未寫作之前，作者有兩個必具的條件：一、感覺靈敏，二、思想活潑；有了這兩個條件，方纔有好文章可做。否則，做出來的一定是篇死文章。

這，不但是記叙文如此；其餘像議論文、抒情文，凡是文藝上的種種描寫，都不能逃出此例。

研究問題：

- 一 爲什麼同一材料，各人所做的文字，就各不相同？
- 二 要有怎樣一種準備，纔有好文章可做？

第二節 材料的取得

上節說過，記叙文的取材，比較的最爲容易，但仍沒有說出用怎樣的方法去取得牠；現在就來解決這一個問題。

記叙文材料的來源，可分直接和間接兩項：

- 一 直接的 作者先由感覺方面產生材料，然後把這材料做成一篇文章。因爲最先得到的就是材料，所以是直接的。
- 二 間接的 作者先得到一個題目，要把這題目演成一篇文章，那就要搜集一種相當的材料。因爲這種材料是依附了

題目而來的，所以是間接的。

由感覺上得到的材料，也可說是主動的材料；因題目而採取的材料，也可說是被動的材料。

譬如我們在課堂裏上課，看見許多同學靜靜的坐看，先生站在講臺上慢慢的講着等現狀，我們就可把這現狀寫出來：

小小的課堂裏，許多同學正凝神靜坐，聽着先生的講解。我們的先生，是非常和善的；講起書來，也十分明白，同學們聽了都能瞭解。但這先生當每節書講完的時候，仍要和悅地問我們：「懂嗎？」所以我們覺得某先生是非常可愛的。課堂中的佈置，也很整齊；許多課桌一行一行的橫列着，短小的同學，坐在前面，大一些的同學，坐在後面；不但形

式上美觀，各人的聽覺和視覺上，也沒有半點妨礙。靠東的窗外，就是運動場，所以室內的空氣，也非常的充足。

上面的一篇，假定是作者自己感覺到課室裏的現象，把這現象寫成這樣一篇。牠的材料，就完全由直接而來；因為作者最先得到的，就是這些材料。

從又一方面講，假定作者自己並未注意到課堂裏的現象，——並沒有要採取這現象做材料而寫成文章的動機；照理，就無文章可做了。

但是，忽然有人指定要你用課堂裏的現象做題目，而做一篇文章；那時你因為要使這題目產生出一篇文章來，不得不去找尋適當的材料，於是對課堂裏的現象加以觀察而整理，結果，也能

產出像上面一般的一篇文章來。不過這一篇文章的材料，是有了題目而纔去搜集的，最初得到的只有一個題目，其次得到的方是材料。那就是間接而不是直接的了。

研究問題：

- 一 材料的來源，何以有直接和間接的區別？
- 二 直接和間接取得的材料，何以能做成同樣的文章？

第三節 材料的整理和去取（一）

有了材料，不是立刻可以做成文章的。正如有了米，不能立刻當牠飯吃一樣。其間，必須要經過一番整理；有用的留存，無用的捨棄。然後再把留存的一部份，連綴起來，製成一篇文章。

假如在春季的某一天，我們到郊外去遊玩；回家後，要把這

一次的遊玩，寫成一篇遊記。那末，在未寫之先，應當先思索這次遊玩時的「情形」，而就在這當時的「情形」之中，找尋材料。得到的如下：

- 一 這一天是星期日的下午。
- 二 同去的有五人。
- 三 那處地方，有一座小山；大家在小山上坐談。
- 四 有紅的桃花，有綠的楊柳，有青的小草。
- 五 小鳥在樹上叫着，聲音很好聽。
- 六 天氣溫和。
- 七 這地方離城南有三四里。
- 八 這地方沒有大商店，沒有學校。

九 看見的人，有男的，也有女的。

十 大家在小山上合唱一隻春之花的歌曲。

十一 這春之花歌，是李先生所教的。

十二 這次的郊遊，是王君所發起。

十三 小山下面相距不遠的田裏，一片都是黃色的菜花，

微風送來陣陣清香。

十四 很快樂。

十五 鄉人們的衣服，都不甚整潔。

十六 歸來的時候，已在傍晚。

十七 陸君錢君二人，都沒有同去。

十八 還到家裏吃過了夜飯沒多時，就睡覺。

既得到了上列各材料，然後再加以研究，何者適用，何者不適用。

既然是在郊外，當然沒有大商店，雖則學校也有設立在郊外的，但是不多，此處既沒有，也就無記入的必要，所以第八項材料，竟不要牠。男人和女人，隨處都有，第九項材料，也不要牠。鄉人衣服不整潔，是極普通的現象，第十五項材料，也不必採用。陸君錢君既沒有去，自然不必提及，第十七項材料，也當捨棄。吃夜飯睡覺，不是此遊範圍以內的事，無須加入，第十八項材料，也用不到。經過了這樣一番去取之後，就把留存的各項材料，再加以整理；連續起來，便可成下面的一篇短文：

星期日，天氣溫和；王君發起到郊外去遊玩。贊成的連

我和王君，共有五人。吃了午飯之後休息了一會，一同向南門外出發。一路上有紅的桃花，綠的楊柳，和青的小草，景色很佳。

我們的目的地，離城有三四里。走了一會，遠遠的望見一座小山，矗起在前面，這就是我們要到的地方了。

既到之後，大家先後爬上山去；舉目一望，只見黃金似的菜花鋪滿在田塍間，平而且密，陣陣幽香，由微風吹送到鼻端來，胸襟爲之一爽。大家隨意坐在山石上，一面賞識自然界的春色，一面互相笑談，非常快樂。

忽然趙君提議道：『前天李先生教了我們一首春之花歌，對這大好春光，何不臨風一唱？』大家拍手附和。便在這

十分明媚的春光中，一齊振喉高唱起來了。

這時，有許多小鳥，也停在綠樹枝頭，唱着牠們自然的歌曲；那種悅耳的聲音，似乎和我們的歌聲相拍和。我們的歌已唱完，而小鳥的鳴聲猶是未絕，真好美妙的音調呀！

可惜李先生不在，假使李先生在而能夠把她的鋼琴加以奏和，那不知還要怎樣的好聽呢？

這一次的遊玩，到傍晚始歸，雖然在郊外遊歷了三小時左右，可是還似乎有些不足呢！

像這一篇文章，把整理後留存下的材料，都已容納在裏面了

關於去取材料的主旨，大概切合於本文的，當然採入；離本

文已遠的，當然放棄；倘係次要的材料，而在可用與不可用之間的，那末，儘可視行文上便利與否，可以加入就把牠加入，不可以加入就放棄牠。不必定硬要收入在文章之內，也不必定硬要捨棄牠。

研究問題：

- 一 材料取得之後，應當怎樣整理？
- 二 何種材料，可以捨棄？

練習：

試把本節舉例文中，尋找出經「整理」而「留存」的各項材料的融合之處。

第四節 材料的整理和去取(二)

前節所舉的這篇遊記，完全是從實驗上得來；先有了這樣一次遊玩，然後把這次遊玩的情形做成一篇記敘的文字。但是實際上記敘文的材料，並非完全得之於實驗，儘有許多爲實驗上所不能夠求得的。譬如我們要做一篇關於「汽車」的文章，雖然曾經看見過汽車的外形，可是對於牠的內部構造上的問題，如，「爲什麼會走得這樣快」？「牠的原動力是什麼」？却無從加以實驗；那時候，可怎麼辦呢？這，有一個補救方法，就是參考書籍。但是，參考書籍，目的是在採取些材料，決不是「抄襲」。這一層，不可不知。例如要動手做一篇孫中山先生傳略，先在自己的意識中尋找材料，得到的如下：

一 孫中山先生是中華民國開創者。

二 現在已經逝世。

三 是中國國民黨的總理。

四 少時就有革命大志。

再從歷史上參考，得到的材料如下：

一 先生名文，字逸仙，廣東香山縣人。

二 生於前清同治五年。

三 卒於民國十四年三月。——享年六十歲。

四 二十歲時，就聯絡同志，從事革命工作。

五 徧遊東西各國，宣傳其所主張的「三民主義」「五權

憲法」等。

六 那時清廷腐敗，外交着着失敗，故先生的主義，頗得

一般具有革新思想的人的信仰。

七 歷次在廣州惠州潮州等地起事，結果，都歸失敗，但先生並不因此灰心。

八 辛亥年八月，武漢革命同志，聯絡新軍起事，克復武昌。

九 各省紛紛響應，兩三月間，十五省宣布獨立。

十 清帝見大勢已去，自遜帝位，交政權與中華民國政府。

十一 民國元年一月一日，先生就第一任大總統職於南京。

十二 不久，即辭職，周遊各地，宣傳三民主義。

十三 其後因惡勢力尙未根本剷除，時生變故，先生積極奮鬥，不稍衰餒。

十四 民國十三年夏，北平段政府電邀先生北上，共商國是。

十五 先生由上海繞道日本至天津，主張召集國民會議。

十六 不幸積勞成疾，臥病不起；後因病勢沉重，遷入北平協和醫院。

十七 民國十四年三月，先生因醫治罔效，遂卒。

十八 前後計奔走革命四十年，盡勞盡瘁。

十九 先生犧牲一己幸福，力求中國的自由平等，故死後

民衆尊之曰「國父」。

假使搜到了上列各項材料，再略加整理，就能照前一節的連續方法做成一篇孫中山先生傳略了。

練習：

試把本節所列材料整理連續，作一短文。

第五節 記敘的主觀與客觀

記敘文的行文，性質上有主觀和客觀的分別。

主觀，是作者認定自己爲主體，而從事記述，所以在這種文章裏，「我」的色彩，非常濃厚。把自己放在文章之中，使自己成爲文章中的一個人物。這一類，以「遊記」或「報告」的文字中最居多數，因爲是記敘自己的經歷，所以自己也往往在文章裏面顯露出來。例如：

同船有個廣東商人，年紀有五十餘了。他能說法語和安南土語，又能說少許的英語和官話。他自言發明了一種新字，有代替漢字的力量。我本是好研究文字問題的，便想和他談談，研究他的新字。那知我才向別方面探聽他新文字的名稱，立刻把我駭得不敢再問了。原來他的新字，名叫「八卦調音字」；我一聽這樣離奇古怪的名目，不得不「知難而退」，不願再研究了。過二日，有位同船的中國學生，拿了一紙「注音字母表」，請他教授。他老先生把二十四個聲母來自相併合，弄得不能成聲。那時，我更恍然大悟，知道他新字的程度了。

上面的一節文字，是主觀的敘述，這些話，都是由作者的口中說出，讀者無形中似乎在聽一個人的演講，更無形中似乎有一個作者的形影寄寓在文章之中。更如：

當下和史進吃得飽了，各拏了器械，再回瓦官寺來。到寺前，看見那崔道成邱小乙兩個，兀自在橋上坐地。智深大喝一聲道：「你這廝們，來！來！今番和你鬪個你死我活！」那和尙笑道：「你是我手中敗將，如何再敢廝併？」智深大怒，輪起鐵禪杖，奔過橋來；生鉄佛生嗔，仗着朴刀，殺下橋去。——智深一者得了史進，肚裏胆壯；二乃喫得飽了，那精神氣力，越使得出來。——兩個鬪到八九合，崔道成漸漸力怯，只辨得走路。那飛天藥叉邱道人，見和尙輸了，

便仗着朴刀來協助。這邊史進見了，便從樹林子裏跳將出來，大喝一聲：「都不要走！」掀起笠兒，挺著朴刀，來戰邱小乙。——四個人兩對廝殺。智深與崔道成正鬪到深澗裏，智深得便處，喝一聲「著！」只一禪杖，把生鐵佛打下橋來。那道人見倒了和尚，無心戀戰，賣個破綻便走。史進喝道：「那裏走！」趕上望後心一朴刀，撲地一聲響，道人倒在一邊。史進踏入去，掉轉朴刀，望下面只顧脰肢脰察的搠。智深趕下橋去，把崔道成背後一禪杖。

——
水滸第五回

上面的一節，却是客觀的敘述了。讀者只覺得魯智深史進和崔道成邱小乙兩對兒惡鬪，此外，就沒有什麼其他形象了。作者

是隱在文章的後面，在這節之中，無論如何，找不到作者的形影。

總之：主觀的記敘文，是作者自己站在文章裏的主要地位，直接說話；客觀的記敘文，是作者站在第三者地位，間接說話，而自己不露面。

但是，也有一篇文章之中，主觀和客觀互相混雜的。就是在文章的段落中，作者平空插入自己的意見，顯露了自己的面目。在舊式文章作法中，有一種名叫「夾敘夾議」的體例，就是主觀和客觀相混。例如：

時雞鳴月落，星光照曠野，百步見人。客馳下，鬢髮數聲；頃之，賊二十餘騎四面集，步行負弓矢，從者百許人。

一賊提刀縱馬奔客曰：「奈何殺吾兄？」客呼曰：「椎！」賊應聲落馬，——馬首盡裂。衆賊環而進，客從容揮椎，人馬四面仆地下，殺三十許人。宋將軍屏息觀之，股栗欲墮。忽聞客大呼曰：「吾去矣！」地塵且起，黑烟滾滾，東向馳去。後遂不復至。論曰。「子房得力士，椎秦皇帝博浪沙中；大鐵椎其人與？天生異人，必有所用之；予讀陳同甫中興遺傳，豪俊俠烈魁奇之士，泯泯然不見功名於世者，又何多也！豈天之生才，不必爲人用與？抑用之自有時與？子燦遇大鐵椎，爲壬寅歲，當年三十，然則大鐵椎今四十耳！子燦又嘗見其寫市物帖子，甚工楷書也。」

——
魏禧大鐵椎傳

這一節：前半節記大鐵椎殺賊情形，完全是客觀；後半節「論曰」以下，完全是主觀了。不但是「子房得力士……」幾句議論以主觀出之，連「子燦遇大鐵椎……」幾句補叙，也都出以主觀態度的。

照現在一般人的主張：記叙文的完全以主觀態度出之者，自不必說，當然作者非顯露面目不可；假使用客觀態度記叙，那末，就不必顯露自己的面目了。

研究問題：

- 一 主觀的和客觀的記叙文如何分別？
- 二 現代一般人對於記叙文的主張怎樣？

練習：

試隨意取一件事情，做一篇完全客觀的記敘文。

第六節 行文系統上的一致

文章有了一致的系統，方能夠理路清楚，不致不亂；而以記敘文爲尤不可少。因爲記敘文的性質，不外記述一樁事實，或記述某種經歷，或描寫某種形象。假使忽左忽右，忽前忽後，而沒有一致的系統，讀者眼光，也勢必忽而及左，忽而及右，受牠的迷亂，比較不容易得到一個正確的觀念，和大體的認識。所以，記敘文不能不注意於系統的一致。

所謂系統的一致，就是自始至終，認定「某點」爲主體，當下筆記敘時，就把這「某點」爲出發點。這層，在長篇作品裏，因爲頭緒太紛繁的緣故，很難理清牠的理路使成爲一直線；至於

短小的作品，就容易遵守此項規則，除萬不得已外，不能任意違反，以致頭緒散亂。明白些說：做記敘文應該牢牢認定全篇的柱意，從一條路上走去，決不能橫衝直撞，任意分路。

關於整個記敘文系統的性質上，有三方面不同的分別：

- 一 正面的 含有「我主動」的意思。站在第一地位。
 - 二 反面的 含有「他主動」的意思。站在第二地位。
 - 三 側面的 含有「他與他」的意思。站在第三地位。
- 譬如：「我去打他」，是正面的；「他來打我」，是反面的；「某人與某人相打」，是側面的。正面和反面，含有主觀意味，側面，却完全是客觀了。

所以，假使把記敘文的整個，分為主觀的和客觀的而言；那

末，主觀的記敘文，系統上包含「我」或「他」兩種意義，——即如我打他，他打我。——客觀的記敘文，系統上就只有「他與他」一種意義。

不過，客觀的記敘文雖然只有「他與他」一種意義，然而在牠的系統上，却也不能無「主體」與「客體」的分別。假定某方爲主體，那末，其餘一方就爲客體；不能兩方同時都用主體的觀念做去，而分離讀者的眼光，禁亂文章的系統。例如：

曹操怨恨孔融，愈積愈深；只因無機可乘，祇好耐着。

現在見孔融已被慮奏免官職，因給融一封信，激厲他。（信從略）

孔融接了曹操的信，當即寫了一信答復他：聲明自己黜

退，係出歡心，並沒有什麼芥蒂。（信從略）

少年模範孔融第六節原文

上面這段文字，中間不過隔了一封信，前後系統，就不能一致。前半段「曹操怨恨孔融……」，是以曹操為主體；而後半段「孔融接了曹操的信……」，却又一變而以孔融為主體了。假使改作如下：

曹操怨恨孔融，愈積愈深；只因無機可乘，祇好耐着。現在見他已被郗慮奏免官職，於是就寫了一封信去激厲他。

這封信去了不久，就得孔融的覆信：聲明此次黜退，是自己心所甘願，並沒有什麼芥蒂。

後半段經這樣一改，孔融便成了客體；全文都是以曹操為主

體。在行文的系統上，就一直下去而不致分歧了。假使再要把這一段文字變成以孔融為主體，那末，應當改做下面的樣式了：

孔融爲曹操所怨恨，積之已久；只因沒有相當機會，曹操也只得忍耐着。所以他自被鄒慮奏免官職以後，不久，就接到了曹操的一封激厲他的信。

孔融當就寫了一封回信寄給曹操：說明自己此次黜退，是心所甘願，並沒有什麼蒂芥。

研究問題：

- 一 爲什麼記敘文在行文時要求系統上的一致？
- 二 整個的記敘文和主觀的或客觀的記敘文，其系統的性質上，有何分別？

第七節 行文系統上的分支

在可能範圍以內，記敘文行文上的系統，不許雜出無已，務求劃一。譬如以甲為主體，始終從甲的一方面說話；以乙為主體，始終從乙的一方面說話。——這是記敘文作法上一種應有的認識。

然而事實上，却不是完全能把這個原則籠統包括，因為也有些去處，是不可能的。——那自然又不可一概而論。

大概記敘文的不能用一直線的系統所包括，而不能不將一直線的系統，分支出系統上的支線的，有下面各種原因：

一 長篇作品 因為是各方面的聯合，倘要始終用一直線叙下，不但文章要因而呆板平淡，並且，也很難有這樣大筆

力，能維持這系統始終不變。——勉強維持而做出一篇死文章來，是不足取的——大概長篇作品，能用幾方面的局部系統，而連絡成一個大系統，使讀者能看出牠每個系統所在，而不致像墮入五里霧中，已是很不容易的了。

二 事實複雜 在事實之中，理不出一個成爲直線的頭緒來，於是，牠的系統上也就不有所變動。

三 地位平等 譬如某件事實中有兩個以上同樣重要的主體人物，記述起來，既不能有所偏倚；那在系統上，就不能分出主客，只得兼叙並述，站在同一線上出發了。例如做一篇關羽岳飛合傳，那還是把關羽爲主體呢，還是把岳飛爲主體？當然只能各述其所述而再加以聯絡了。因爲事實上既不

能把關羽包附岳飛，也不能把岳飛包附關羽。最大原因，這兩人不是同一時代。

四 客體背人時的舉動 文章中客體背人的舉動，當然不是主體所可覺察，既連牠的舉動都沒有覺察，如何能仍居於主體地位而拘泥定這個系統？在勢不得不暫時放棄了主體，而從客體方面另外做一個主體記述了。譬如客體人物內室的舉動，當然不是處在室外的主體人物所能覺察，那時候倘有記述這客體人物內室舉動的必要，就非從客體自身方面落筆不可了。

五 客體的內心表現 所謂內心表現，就是在文中表演出某人心理的作用來；一個人的內心作用，在未經表示以前，

旁人當然是無從測度。所以作文遇到要表述客體的內心作用時，也就不得不掉轉筆頭，從客體方面直寫。

例如：

武松收刀，藏了骨頭銀子，算還酒錢，便同何九叔望鄆哥家裏來。却好走到他門前，只見那小猴子挽著箇柳籠栲栳在手裏，糴米歸來。何九叔叫道：「鄆哥，你認得這位都頭嗎？」鄆哥道：「解大蟲來時，我便認得了，你兩個尋我做甚麼？」——鄆哥那小廝，也瞧了八分，便說道：「只是一件：我的老爹六十歲沒人養贍，我却難相伴你們喫官司要！」武松道：「好兄弟！」——便去身邊取出五兩來銀子——「你把去與老爹做盤纏，跟我來說話。」

鄆哥自心裏想道：「這五兩銀子，如何不盤纏得三五箇月？便陪他吃官司也不妨。」

—— 水滸第二十五回

上面一節，照系統上看來，是以武松爲主體，何九叔鄆哥都是客體；但後面「鄆哥自心裏想道：」幾句，却變了以鄆哥爲主體了。在這些去處，系統上就不得不變更，因爲鄆哥心裏的思想，別人無從知道；假使仍舊用武松做主體，試問鄆哥心裏的思想，却如何表現呢？

更如：

當夜飲酒罷，各自歇息。次日起來，商議打清風寨一事。燕順道：「昨日孩兒們走得辛苦了，今日歇他一日，明日

早下山去也未遲。」宋江道：「也見得是；正要將息人強馬壯，不在促忙。」

不說山寨點軍馬起程，且說都監黃信一騎馬奔回清風鎮上大寨內；便點寨兵人馬，緊守四邊柵門。黃信寫了申狀，叫兩個教軍頭目，飛馬報與慕容知府。

知府聽得飛報軍情緊急公務，連夜陞廳；看了黃信申狀：「反了花榮，結連清風山強盜，時刻清風寨不保！事在告急，早遣良將，保守地方。」知府看了大驚；便差人去請青州指揮司總管本州兵馬秦統制，急來商議軍情重事。

——水滸第三十三回

上面一節，包含三小節；而這三小節的敘述系統：第一節以

燕順宋江爲主體，第二節以黃信爲主體，第三節以慕容知府爲主體，前後變了三次。假使像這一節文字，定要把一個系統叙下，那末，黃信還清風鎮，慕容知府請秦明的情形，宋江燕順如何能同時得悉？即使用一個系統勉強記下來，文章也不免有空疏的毛病了。這是事實複雜的緣故。

總之：做記叙文時，倘遇到文字上的系統能夠完全由主體直接記下，而有成一直線的可能，那當然使牠劃一；倘遇到客體的情形不能由主體方面間接表現，而必須直接表現，因拘泥系統上的一直綫而仍非直接由客體自身表現，就要使文章爲之減色的，那末，在系統上也不妨有所分支。不過，作者在此等去處，須先統觀全局，下一番辨識工夫，不可因了沒有嚴格的束縛，而就隨

便做去。

研究問題：

- 一 記叙文的系統，有時不得不中途分支的，有幾種原因？
- 二 記叙文系統分支的現象如何？

練習：

試隨意取材，做一篇短文，系統上須始終一致，成一直線。

第八節 流動性的活躍和暫止

流動性，就是指事實推移現狀的流動而言。做記叙文，除純粹屬於記載固定的人或物的狀態性質或效用，以及自然界的現象外，大概都有某件事實的包含。事實，是活動的，不是固定的，因為無情節的活動，事實便無由發生。譬如：一個人靜坐着不動

，既然不動，這人的本身，就不會有什麼舉動了。

記敘文因要記述事實，而這事實，更必須由演變而成；所以，在文章中，就不能免去流動性的活躍。因無流動性的活躍，事實就無從表現。

關於記敘文中流動性的活躍，讀者可參看本書第一章第四節。

在系統一致的記敘文裏，照理流動性當然也是直下無阻；但是事實上却又未必盡然，有時系統上並沒有分支，而流動性也會暫時停止的，例如：

話裏只說楊志同兩個公人，來到原下的客店裏；算還了房錢，取了原寄的衣服行李，安排些酒食，請了兩個公人，尋醫士贖了幾個棒瘡的膏藥，貼了棒瘡；便同兩個公人上路

。三個望北京進發，五里單牌，十里雙牌，逢州過縣，買些酒肉，不時間請張龍趙虎吃。三個在路，夜宿旅館，曉行驛道；不數日，來到北京。入得城中，尋個客店安下。——原來北京大名府留守司，上馬管軍，下馬管民，最有權勢。那留守喚作梁中書，諱世傑。他是東京當朝太師蔡京的女婿。——當日是二月初九日，留守陞廳，兩個公人解楊志到留守司廳前，呈上開封府公文。梁中書看了。——原在東京時，也曾認得楊志。當下一見了，備問情繇。楊志便把高太尉不容復職，使盡錢財，將寶刀貨賣，因而殺死牛二的實情，通前一一告稟了。

上面這節文字，始終以楊志爲主體，但當中插入了一段「原來北京大名府留守……」的說明，流動性到這裏，就暫爲停頓，直到「兩個公人解楊志……」，方纔啣接上文，繼續流動。更如：

林冲奔入那酒店裏來，揭開蘆簾，拂身入去。倒側身看時，都是座頭。揀一處坐下。倚了袞刀，解放包裹，擡了氈笠，把腰刀也掛了。只見一個酒保來問道：「客官打多少酒？」林冲道：「先取兩角酒來。」酒保將個桶兒打兩角酒，將來放在桌上。林冲又問道：「有甚麼下酒？」酒保道：「有生熟牛肉、肥鵝、嫩雞。」林冲道：「先取二斤熟牛肉來。」酒保去不多時，將來鋪下一大盤牛肉，數般菜蔬。放個

大盃，一面篩酒。

林冲吃了三四盃酒，只見店裏一個人背叉著手，走出來門前看雪。那人問酒保道：「甚麼人吃酒？」林冲看那人時：頭戴深簷煖帽，身穿貂鼠皮煖，脚著一雙獐皮窄鞦韆；身材長大，相貌魁宏，雙拳骨臉，三叉黃髯。只把頭來仰著看雪。林冲叫酒保只顧篩酒。

——冰滄第十回

上面這節文字，也是始終以林冲為主體的；如奔入酒店情形，吃酒時的情形，事實都繼續不已在那裏流動。但是從「頭戴深簷煖帽……」起，至「……只把頭來仰著看雪」止的幾句。流動性又暫時截住。因為這就變了人的「靜的狀態」下面「林冲叫酒

保只顧篩酒」，又繼續流動了。更如仍由上面這節文字接下：

林冲叫酒保只顧篩酒。——林冲說道：「酒保！你也來

吃盃酒。」酒保吃了一盃；林冲問道：「此間去梁山泊還有多少路？」酒保答道：「此間要去梁山泊，雖只數里，却是水路，全無旱路；若要去時，須用船去，方纔渡得到那裏。

「林冲道：「你可與我覓隻船兒。」酒保道：「這般大雪，天色又晚了，那裏去尋船隻？」林冲道：「我多與你些錢，央你覓隻船來，渡我過去！」酒保道：「却是沒討處！」

林冲尋思道：「這般，却怎的好？」又吃了幾盃酒，悶上心來；——驀然想起：「我先在京師做教頭，每日六街三市遊玩吃酒，誰想今日被高俅這賊坑陷了我這一場！文了面

，直斷送到這裏。閃得我，有家難奔，有國難投，受此寂寞！」因感傷懷抱，問酒保借筆硯來，乘着一時酒興，向那白粉壁上寫下八句道：「仗義是林冲，爲人最朴忠；江湖馳譽望，京國顯英雄。身世悲浮梗，功名類轉蓬；他年若得志，威鎮泰山東！」撇下筆再取酒來。

正飲之間，只見那個穿皮襖的漢子，走向前來，把林冲攔腰揪住。

——水滸第十回

上面這節文字，前如林冲和酒保的對話，後如大漢把林冲攔腰揪住，都是有流動性的。——對話雖沒有事實上顯明的進展，但也是動的。——叙到「驀然想起」以下「受此寂寞」爲止的小

段，就變成靜的，因為這是林冲內心的思想，本節事實上的流動性在這小段內，就暫停了。又「仗義是林冲……」八句，也是靜的，流動性當然也暫停。「正飲之間」以下，又繼續流動了。

總而言之：記敘文裏關於「記載」的部份，是靜的，沒有流動性的；關於「敘述」的部份，是動的，是有流動性的。行文上由「敘述」而說到「記載」，流動性就暫時停止；更由「記載」而說到「敘述」，流動性就繼續活躍。（請參閱第一章第二節）

研究問題：

- 一 爲什麼記敘文中含有流動性？
- 二 行文上到什麼時候，流動性往往暫時停頓？

第九節 流動性的順逆和快慢

記敘文的流動性，除有時要暫時停止外，更有順逆和快慢的分別。所謂順，就是依着事實演變的自然程序而下；所謂逆，並不是依着自然程序，從起首說起，而截取事實的某一段，或竟是牠的結果，先行敘述，然後再由此敘明事實的整個。譬如說：某人先吃早飯，再吃午飯，吃了午飯之後，又吃些點心，然後再吃夜飯；像這樣依次而下，流動性是順的。假使先說他吃夜飯，然後再由吃夜飯而說到吃早飯午飯點心，流動性就變了逆了。大概普通的短篇記敘文，流動性以順的爲多，至於長篇記敘，或者小說，那流動性由逆起或中途逆行的，也是常有。例如：

「噲！夥計！到了地頭了，你看大門緊閉，用什麼法子攻打？」「呸！蠢材！這區區兩扇木門，還攻打不開麼？——

「來，來，來！拿我的鐵錘來！」砰訇！砰訇！好響呀！「好了！好了！頭門開了！——呀！這二門是個鐵門，怎樣處呢？」轟！「好了！好了！這響砲是林大哥到了！林大哥！這兩扇鐵牢門，攻打不開呢！」「唔！俺老林橫行江湖十多年，不信有攻打不開的鐵門，待俺看來！——吓！這個算甚麼，快拿牛油柴草來，兄弟們一齊放火！鐵燒熱了，就軟了！」「放火呀！」劈劈拍拍，一陣火星亂迸。「柴草燒他不紅，快拿木炭來！」「好了！有點紅了！兄弟們快攻打呀！」豁刺刺！豁刺刺！「門樓倒下來了，搶進去呀！」

.....

「這會燒夠了兩個多時辰了，大約此刻已有四更多天；

這牢房裏的人，是活不成功的了；凌大爺，我們散罷！」「好呀！正是鞭敲金鐙響，人唱凱旋歌；走呀！打轎子過來！」「哄哄哄一陣散了。這一散不打緊，只是鬧出一段「九命奇冤」的大案子來了。

看官們看我這沒頭沒腦的，忽然叙了這麼一段強盜打劫的故事。那個主使的甚麼凌大爺，又是家有銅山金穴的，志不在錢財，只想弄殺石室中人；這又是甚麼緣故？想看官們看了，必定納悶；我要是照這樣沒頭沒腦的叙下去，只怕看完了這部書，還不得明白呢！待我且把這部書的來歷，與這件事的時代出處，表叙出來，庶免看官們納悶。

上面這節文字，是九命奇冤第一回開首，全部事實一些尙未說及，就把這件事實中的一段強盜攻門燒屋的行動先寫將出來。這樣的敘述，就是逆起的。更如：

一千八百八十二年五月三號，有一隻三桅的船，名叫風神，從笏佛爾駛到中國海去。牠到了中國，卸下貨物，在那邊裝運了許多新貨，開到潘諾司埃萊斯去。由那邊再折回巴西。

路程走得很長，有時候遭着大風，受了損傷，就須修理，——或者耽擱了幾個月；有時候爲大風失了道，發生了種種不幸的事情。那船在海裏行着，有四年的工夫。到了一千八百八十六年五月八號，纔傍到馬賽岸。鐵葉的箱子裏頭，

滿載了許多美國罐頭食物回來。

當船從笏佛爾岸放洋的時候，船上共有船長副船長各一人，並十四個水手。行程中間，死了一個水手；又有四個人，因為別項事故辭去；回到法國的時候，只剩了九個人。又雇了兩個美國人，一個黑人，並一個在里加浦酒舖裏遇見的瑞典人，來代替那出缺水手的職務。

.....

那晚上天氣很溫和；馬賽岸上，電光通明，和白日一樣。飯店裏酒香肉味，在街上都聞得着。說話聲，車輪聲，和歡呼聲合在一起，越顯出熱鬧的光景來。

——歌 匡 譯 莫 泊 三 兄 妹

上面這一節，在那風神船既到馬養之後，不直接叙下，而插入一段該船放洋後人數的補叙，這一段在流動性上，也就變了逆行了。

說明了流動性的順逆，再說牠的快慢問題。

普通有流動性的記叙文，目的只在叙述一件事實的經過大要，因為是「大要」，所以流動性比較也來得快。例如：

—— 第 二 章 ——

伊拉司生了兩個兒子，一個女兒。兒子都已給他娶妻成室；女兒也出嫁了。當伊拉司窮乏的時候，兩個兒子都同他在一塊兒做工；作那牧馬喂羊的生涯。等到他一成富翁，二兒子也都「居移體養移氣」起來，田地也不種了，竟是游手好閒，都染得了紈袴的習氣。大兒子很愛喝酒，喝醉之後每

每打架生事。有一天竟被人打死。小兒子娶了一個潑婦，那婦人鎮天在她丈夫面前造弄是非，鬧得家宅不安；兒子也不聽父親的話，迫得伊拉司不得不與他兒子離居。

——耿匡譯托爾斯泰真幸福

上面這節文字，流動極快；如兒子娶妻，女兒出嫁，大兒子愛酒生事被人打死，小媳婦造弄是非，小兒子不聽父話等情形，倘分別說起來，包含着好幾段事實，却在裏面，却都在一兩句中表過。流動性慢的記敘文，就不是這樣。因為牠的目的在敘明事實的詳細情形，既稱「詳細情形」，當然不是三言兩語所可傳達的了。例如：

一日早晨，烏拉得米（姓）克拉都諾夫同一軍官決鬪。

克拉都諾夫也是一位少年軍官，身長，面秀，年方二十二歲，鬚髮可愛；身穿軍服，腳踏騎馬長靴，却沒有戴帽子，也沒有穿外套。他直立在那雪遮沒的草地之上，圓睜着兩眼，望着他的敵手。兩人相距，不過三十步。他的敵手正在舉起手鎗，對準了克拉都諾夫。

克拉都諾夫把雙手抱胸，手中也拿著手鎗，正等候他的敵手先放。他臉上雖沒有平常的光彩，却沒有一毫畏懼之色。

他自己的危險，敵人的決心，兩邊副手（凡決鬪皆有副手皆以本人之好友爲之）的擔心，和死期的接近；這種種嚴肅的思想，把這一分鐘都變化了一片慘怛肅殺的氣象。

他們來這裏解決一件關於名譽的問題，人人都覺得這問題關係很大，他們越不懂得他們自己幹的甚事，——便越覺得這時候的莊嚴可怕。

轟然一聲，手鎗放了；人人打一個寒噤。克拉諾都夫兩手一鬆，兩膝一彎，倒在雪地上。彈子打在頭腦裏，血流不住。他臉上、髮上，雪地上，都是血跡。兩邊的副手跑向前把他扶起，同來的醫生驗過了，說是死了。

——胡適譯泰來夏甫決鬪

上面的一節，事實雖只是決鬪時的最後一幕，可是把當時的情形，都一一叙述出來了。因為事實少而記得詳，於是流動性就慢了。

關於流動性的快慢，操之作者手中。事實的簡單與複雜，還是第二個問題。作者叙得詳細些，流動性就慢，叙得簡略些，流動性就快。

研究問題：

- 一 流動性的順逆是怎樣區分的？
- 二 流動性的快和慢，各含有什麼目的？

練習：

試就讀過的記敘文中，選一篇流動性慢的改成快的。

第十節 寫作上的死和活

記敘文的行文，最重要的便是個「活」字，要使讀者看了這篇文章，彷彿一樁事實在眼前活躍；即使事實出之虛構，寫來也

像真的一般。因為活的文章，方能使讀者深感趣味；死的文章，味同嚼蠟，決不會受多數人歡迎的。

大概作記敘文的用筆，不能過於率直，須要含些曲折的意義和靈性上的融合。譬如說：「昨夜十二點鐘睡覺，兩點鐘入夢，今天早晨九點鐘起床，人很疲倦。」這樣，用筆太率直了，看了覺得枯燥乏味。不如說：「昨夜睡覺的時候，已有十二點鐘，不知怎的，只是翻來覆去的睡不熟；直到兩點鐘，方纔入夢。今天早晨九點鐘，就起床了。大約是睡眠不足的緣故，所以覺得很是疲倦。」這樣，用筆就略帶些曲折，因此，文字也生動得多；看的人也比較有趣味了。前面幾句記敘，一無靈性，是死的。後面幾句，纔活動了許多。

現在把活的記敘文，舉例如下：

這真是平常不過的事情，鄔先生夫婦每晚總是同行回家。但是，此刻卻惱了田女士的心緒：她的臥室在樓上向南的一間，下望正見出校門的那條沙路。她本來對着昏黯的天空在那裏沉思，想的什麼，她自己也不明白，只覺得滿身滿腔感着莫可名的不快；她兩手抱着兩顫，而兩臂支在沿窗的桌子上。及到鄔先生夫婦的背形投入她的視圈，一切別的景象髣髴都隱滅了，她只見這緊密地相並幾乎要融和爲一的兩個人。看他們這麼走去，或者寒冷於他們無力罷？因爲他們的心情這麼溫熱。但她立刻感覺他們兩人有故示驕傲的意思，便轉變揣想而爲憤怒。看他們走得這麼慢，不是要使她看

見得長久嗎？他們這麼縣縣密密地談話，不是要襯托出她的孤零麼？更厲害了，不可堪了，他竟從後面抱她的腰了！

她的心不願意再看；願意所看見的僅僅是個幻象，或者立時退出她的視圈以外，更退出她的記憶世界以外。可是不從命的眼睛偏偏被吸住似的，只注在他們兩個行着的背形上，絕對沒有自由脫離開來的勇氣。看他們步調加緊了；兩人中間，全沒一絲兒隙縫。他們出了校門走上小橋的時候，從側面看去，兩人的側形重疊了，只見混合的一個；下了橋，轉入向左的路，於是乎不見了。

——葉紹鈞被忘却的

上面這節文字，不但把一段事實描寫得非常細膩，而且，連

文中主人——田女士——內心的苦悶，也一一在無形中洩露出來；使人看了，不僅可以知道她是一個女子，更似乎有一個極端煩悶的女子顯露在我們的目前。這就是行文活潑而帶有曲折性的緣故。其中如：「她本來對着昏黯的天容在那裏沉思，想的什麼，她自己也不明白，只感得滿身滿腔感着莫可名的不快。」「一切別的景物彷彿都隱滅了，她只見這密密地相並幾乎要融和爲一的兩個人。」「或者寒冷於他們無力罷？因爲他們的心情這麼溫熱。」「不從命的眼睛偏偏被吸住似的，只注在他們兩個行着的背形上，絕對沒有自由脫離開來的勇氣」等句子，都是有靈性上的融合的，所以覺得文章加倍地美麗活潑了。假使就把上面這節事實，譯成直率的字句，那就沒有這樣生動了。現在把直率的一段

文字，寫在下面：

田女士的臥室，在樓上向南一間，可以下望出校門的一條沙路。這時，她兩臂支桌，望着天空；忽然看見下面鄔先生夫婦的背形，她很惱。她覺得他們這樣走着，更是可恨。又見鄔先生伸手抱妻的腰。她不要看；但仍舊看。鄔先生夫婦跑得快了。過橋轉灣，不見了。

上面一節，事實差不多也都在內了，然而因用筆率直，以及沒有靈性上的融合，文字覺得死極了，當然沒有趣味。而那田女士，鄔先生夫婦，也不像前面這一節所寫的生動了。所以，做記敘文用筆不宜過於率直，更不能無靈性上的融合。

這些，在作法上也叫做「描寫」。描寫問題，小說上爲最重

要，——本節所引的舉例文，是一篇小說中的一段，所以描寫特別細密；普通記敘文上的描寫，雖然不必一定要這樣的細密，然而無論如何，不能一些也沒有描寫。因為一些沒有描寫的記敘文，就覺粗陋不堪，像一篇死的帳目，而不是活的文章了。

研究問題：

一 寫作上的死和活，如何分別？

二 要怎樣描寫纔能使讀者深感趣味？

第十一節 寫作上的真和假

做記敘文更有一句不可不知的話，就是要「真」。記一件什麼事，像一件什麼事；記怎樣一個人，像怎樣一個人。務使人家讀了以後，沒有「假」的懷疑。舊時的文章，作者往往以「文」

爲主體，而文中的事實，反而放在次要地位，有許多人只知在「文字」上面努力，忘却了事實上的是否適切；所以有時候在文氣上極盡抑揚頓挫之致，而在事實方面總覺得不甚真切，一望而知是「假」的。例如侯方域的甯南侯傳裏，有這樣的一段：

司徒公曰：「良玉誠任此，吾獨不能重任良玉乎？」即夜遣世威前諭意。漏下四鼓，司徒公竟自詣良玉邱舍請焉。

良玉初聞世威往，以爲捕之，繞床語曰：「得非邱磊事露耶？」走匿牀下。世威排闥呼曰：「左將軍，富貴至矣！速命酒飲我！」引出而諭以故。良玉失色戰慄；立移時乃定，跪世威前。世威且跪且掖之起；而司徒公至。乃面與朝。上面這段文字，其中「繞床語曰：得非邱磊事露耶？」這句

，就令人懷疑，不像是真實情形。因為那時候良玉既驚惶異常，那裏再敢出聲自語罪狀？在事實上未免有些說不過去。應當用「良玉自思」的意思寫出來，纔切合事實。再有這個「繞床」的繞字，也似乎下得過於確定了，這時候良玉正急於要尋個躲避所在，必定有「走頭無路」的現狀，何至很有規範地繞床而行？更何至繞床而自語？簡直在那裏做京戲了。

我這樣說，並非是反對古文，不過古文中有時就不免有這種不切合實際去處。近代的記敘文，是不許的。古文中描寫逼真，而使人有如目覩的，却也不少。例如宗臣的報劉一丈書，描寫一般奔走權門的卑鄙小人，入骨三分，就很有價值的了！試摘錄如下：

日夕策馬，候權者之門。門者故不入，則甘言媚詞，作婦人狀，袖金以私之。即門者持刺入，而主人又不即出見。立廡中僕馬之間，惡氣襲衣袖，即飢寒毒熱不可忍，不去也。抵暮，則前所受贈金者出，報客曰：「相公倦，謝客矣，客請明日來！」即明日，又不敢不來；夜披衣坐，聞鷄鳴即起盥櫛，走馬抵門。門者怒曰：「爲誰？」則曰：「昨日之客來。」則又怒曰：「何客之勤也，豈有相公此時出見客乎？」客心恥之，強忍而與言曰：「亡奈何矣！姑容我入。」門者又得所贈金，則起而入之。又立向所立廡中。幸主者出，南面召見；則驚走匍匐階下。主者曰：「進！」則再拜，故遲不起；起則上所上壽金。主者固不受；則固請。主者故

此段文字，
社會背景，
之標本。

固不受；則又固請。然後命吏納之。則又再拜；又故遲不起；起則五六揖始出。出揖門者曰：「官人幸顧我！他日來，幸無阻我也！」門者答揖。大喜，奔出馬上。遇所交識，即揚鞭語曰：「適自相公家來，相公厚我！厚我！」且虛言狀。上面這段文字，雖然着墨不多，而描寫上很見功夫，不過，倘把牠「直譯」成語體，就不能如此傳神，必須要加上一番語體文上的寫作，那末就更能顯豁了。這是古文與近文寫作上手段不同的緣故，因為古文的描寫尚簡，語體文的描寫，却就限定要這麼簡的，牠的特點，是在多數人可以看得懂的。

我們要知道，記敘文的目的，是記述一樁事實，或記載一件事物，既是記述事實或記載事物，當然要像真，要忠實地寫，不

許有不合情理的矯言僞語。不許只圖文字上的舒暢而忘了事實上的真情，以致讀者「以詞害意」。所以，做記敘文的第一要旨，是要先把事實的確切情形放在自己面前。

在記敘文的詞句中，有時也不免要有些不真實的意義雜入，那大概都是關於形容一方面的，目的在用假的襯托真的，使真的格外地可以顯露出來。不過這些去處，最好要使讀者看得出是借用的，不能用十分肯定的語句。譬如「血淚齊下」這一句，我們固然知道這血字是形容哭的悲慘，可是我們就覺得這血字下得太肯定了一些，不如改爲「哭得幾乎連血都流出來。」這樣，就可知這血並沒有真的哭出來，不過是「幾乎」罷了。所以這「血」字雖是假，而在情理方面，却也說得過去。例如：

我有時坐在葡萄架下，看雲天飄渺，我便在雲端裏造無窮的意象。那時白雲作了我溫柔的褥子，藍天作了我遮日的屏風，月亮作了我的枕頭，我安靜睡在那裏，永遠不會想到失望的苦痛。

——廬隱華嚴瀧下

上面這節文字中，如「褥子」「屏風」「枕頭」，都是假的，是借以形容的。我們可以明白地看得出，不致誤會。

更舉一例如下：

那一條西工因河橫在我屋前：水面上平平的，連一個泡影也沒有，被早晨的太陽光照着，好似上了漆；瞧那一大片水緩緩流去，又很像鍍着銀；有幾處帶着紫色，十分美麗。

河的那一邊有一行高樹，似乎在沿岸築了一堵挺大的綠牆一般。每天早上，那樹葉搖在空中，拂在水面，又新鮮，又活潑，似乎得了一團生氣。

——周瘦鵑譯莫泊三自殺俱樂部

上面這節文字中，如「漆」「銀」「挺大的綠牆」等，也都是假的。我們也可以很明白的看出，這是借以形容的，不是真的。但是我們更要牢記，像上面這種假的形容詞句並不是一定要用的，儘多用完全白淨的描寫而成極好文章。

例如：

我走到一個池旁：岸灘的草和傍岸的樹映入池中，牠們的倒影比本身綠得更鮮嫩，更可愛。這時候池面還沒有受日

光的照耀，深藍色的靜定的池水滿含着幽默。池面的一角浮着萍葉，數葉攢聚處蟲起些桂黃色的小花——記得前幾天還沒有呢。偶然有些小魚遊近水面，才起極輕微的波紋，或者使萍花略微顫動。靠着池的東南岸是一所破舊的農舍，屋後有一個水埠通到池面。我信足走去，已到了那所屋舍的前面。一扇板門開着，裏面止見些破的檯凳和高低不平的泥地。門旁兩扇板窗都撐起，一個女孩兒立在窗下。

——葉紹鈞曉行

上面這節，也是寫景，牠的描寫，却沒有一些假借，但未必就弱似前節。

研究問題：

一 記敘文爲什麼要求真實？

二 在何種情形之下，也許有假的意義雜入？

第十二節 寫作上的襯托

寫作上的襯托，牠的意義和「形容」不相上下。不過，在這裏我要替牠劃分一下：形容，是屬於本身的；襯托，是屬於客體的。假如說：「那女孩子圓圓的一張小臉盤，鮮蘋果般的紅而又潤，披着一頭短短的頭髮，真是可愛。」這是完全從女孩子本身方面加以形容的。襯托就不是這樣，不是從本身上發揮，是假借客體來發揮，使本身因了客體的襯托而使人在本身的形式以外，更有所感覺的。假如寫一個在花園中跳舞的美麗的女子，一方面把這女子本身上加以形容，一方面更把這花園中的景色，如何美

麗，也竭力的描寫，要使人覺得這女子格外美麗而可愛。俗語說：「牡丹雖好，全仗綠葉扶助」。寫作上的襯托，也就是這個意思。形容，在前節已有所及，這裏，所注重的，單在襯托方面。舉例如下：

「有請」！他拱了拱手，唱個喏。這唱音正像兩聲音樂，宏亮裏含着嬌柔。全場的空氣都變了；少年們的神經鼓動着，恨不得跳起來即刻和他結識。女人們流動的瞳子凝滯了，只跟着他的身轉。她們的胸膛好像裂開了似的，狂熱的心跳到咽喉下了；全身熱力都聚匯到心裏來，兩手都緊緊地壓在胸上屏着那迫促的呼吸。孩子們只是睜着大眼，口沫直流，成一線地從嘴角挂到襟上。老人們只是低聲讚嘆，說：「

「黃天霸再世了……」。

——黎錦明復讎

這段文字中，「全場的空氣都變了」以下，都是襯托這「他的英俊的」。「唱音正像兩聲音樂，宏亮裏含着嬌柔」兩句，却是「形容」了。

更舉一例，如下：

一日，秋盡冬初的天氣，愁雲黯淡，西風吹得緊緊的，黃葉紛飛如舞，寒煙衰草，好生悽迷呀！忽然鐘聲起於一座洋房裏面，叮噹！叮噹！把樹頭上的鳥兒唬得飛去了一大半。一會兒，鐘聲歇了，蕭蕭的荒郊，乃益覺靜寂。停半晌，一羣一羣的青年眉飛色舞，挾着書包，紛紛向大門出去。——

——這是某校星期六，放晚學的情景。

一隊一隊的青年紛紛散了，校中岑寂極了。可是這時還有一個少年，在一片荒涼的操場上徘徊着；愁眉蹙額，沉鬱可掬。似乎費了多少的思量，而沒有把難題兒解決。他忽然止步嘆氣道：「阿堵物！你作孽呵！你作孽不淺呵！我不解怎麼你的威力如此利害？」自言自語，不自覺地走出了校門，一直往家去了。

——祖心還是去死還是去奮鬪

這段文字中，如起首所寫景色的蒼涼，以及同學們的眉飛色舞等，也都是用以襯托這沉鬱的青年的。

關於襯托方面的寫作，都由作者自由處置，意思就是同樣一

個「環境」，或其他關於客體的人或物，都可因了主體感覺上的不同，而使其成爲歡樂，或成爲悲哀，或成爲雄壯。一概操之於作者手中，並不是固定的。例如：

一

晚上回來，他們一同到公園裏散步；隨便談天，很是快樂。那是三月時候，晚風很和緩；園裏圓滿光亮的月色，和清脆婉轉的鳥聲，似乎對他們愉快夫妻表同情。

二

一個月以後，伊晚上從美術學校裏出來，獨自進公園去散步。伊看見半邊的月，現了淒涼的顏色；樹裏的小鳥，也寂靜無聲。伊的臉上帶着憂鬱的樣子，在亭子旁邊坐下。

——
叔衍默想

上面二段文字，同樣以「月」和「鳥」爲襯托，然而前段所襯托的是快樂，後段所襯托的就變了悲哀。

關於寫作上的襯托，並不是文章的必要的質素，作者須斟酌情形，有加以襯托的機會，那就一用，沒有機會，正不必硬去找尋。

就是形容，也是這樣的，總之，當用則用，不能隨處濫用，假使不必形容不必襯托，而硬行插入，或一篇之中，東也形容襯托，西也形容襯托，那就要使文章鬆散雜湊，反而使讀者討厭了。

研究問題：

一 襯托和形容有何分別？

二 襯托所依以表現的相同的材料，其所表現出來的形式，是否固定？

第三章 記敘文作法分論

第一節 人的寫作

寫「人」所最要緊的，就是個性上與形態上的顯露。寫一個文人，像是文人，寫一個武士，像是武士；不但是形式上要有分別，就是性情上也要分別出來。假使沒有分別，那末，寫無論什麼人，都說他有一個鼻頭一張嘴，兩隻眼睛兩隻耳朵，能說話，會跑路，寫甲如此，寫乙也如此，豈非是笑話了嗎？

一個人的容貌身體，構造雖是相同，而顯露在外的形式，總有些不同。譬如有些人很長，有些人很短，有些人肥，有些人瘦，有些人眼睛大，有些人眉毛濃，有些人有鬚，有些人無鬚等。所以，寫人的外表，應當注意他的特殊之點，方纔能夠像真。例如：

一

出來的是一個作古裝武士的少年。他全身都現着敏捷英俊的氣概；那身段的苗條，眉目的秀麗，——確具有東方武士所特有的美。他的頭上紮着一塊壓眉的綢巾，三朵絨花在耳旁顛顛地震動着；緊身元色短褂和淡紅的披肩襯着他，風度更美了。美到使人們忘記了現在，浸潤在古代少年英雄的

夢想裏。

——黎錦明復讎——

二

他身材很高大；青白臉色，皺紋中間，時常夾些傷痕；一部亂蓬蓬的花白鬍子。穿的雖是長衫，可是又髒又破，似五十年沒有補，也沒有洗。

——魯迅孔乙己——

三

史進看他時，是個軍官模樣：頭裏芝蔴羅萬字頂頭巾，腦後兩個太原府紐絲金環，身上穿一領鸚鵡綠紵絲戰袍，腰繫一條文武雙股鴉青緋，足穿一雙鷹爪皮四縫乾黃靴；生得

面圓，耳大，鼻直，口方，頤邊一部貉獠鬚鬚；身長八尺，腰大十圍。

——水滸第二回

四

晁蓋去推門打一看時，只見高高吊起那漢子在裏面。露出一身黑肉，下面抓扎起兩條黑魃魃毛腿，赤著一雙脚。晁蓋把燈照那人臉時，紫黑闊臉，鬚邊一搭硃砂記，上面生一片黑黃毛。

——水滸第十三回

上面的四節，寫來每節不同，每節中都似乎有一個像真的人，在裏面，這就是每節中所寫的人，都能把特殊之點寫出來的緣故。

形體上的表現，已如上述，此外，更須把個性上加以表現。個性上的表現，可於言語和動作上使其顯露出來。因為性情溫和的人，他的言語動作，一定偏於溫和，性情粗暴的人，他的言語動作，也一定偏於粗暴。例如：

只見空地上一個後生，脫膊著，刺著一身青龍，銀盤也似一個面皮；約有十八九歲；拏條棒在那裏使。王進看了半晌，不覺失口道：「這棒也使得好了；只是有破綻，贏不得真好漢！」那後生聽得大怒，喝道：「你是甚麼人！敢來笑我的本事？俺經了七八個有名的師父，我不信倒不如你！你敢和我捋一捋麼？」

說猶未了，太公到來，喝那後生不得無禮。那後生道：

「匡耐這廝笑話我的棒法！」太公道：「客人莫不會使槍棒

？」王進道：「頗曉得些；敢問長上，這後生是宅上何人？

」太公道：「是老漢的兒子。」王進道：「既然是宅內小官

人，若愛學時，小人點撥他端正如何？」太公道：「恁地時

十分好！」便教那後生來拜師父。那後生那裏肯拜，心中越

怒，道：「阿爹休聽這廝胡說！若喫他贏得我這條棒時，我

便拜他爲師。」王進道：「小官人若是不當真時，較量一棒

耍子。」那後生就空地當中，把一條棒使得風車兒似轉，向

王進道：「你來！你來！怕你不算好漢！」王進只是笑，不

肯動手。

——水滸第一回

在這節文字中，史進的少年意氣用事，和王進的持重，都一一表現出來了。更如：

宋江再三拜請；盧俊義那裏肯坐。只見李逵叫道：「哥，哥偏不直性，前日肯坐坐了，今日又讓別人！這把烏交椅便真個是金子做的？只管讓來讓去，不要討我殺將起來！」宋江大喝道：「你這廝！……」盧俊義慌忙拜道：「若是兄長苦苦相讓，着盧某安身不牢。」李逵又叫道：「若是哥哥做個皇帝，盧員外做箇丞相，我們今日都住在金殿裏，也直得這般鳥亂；無過只是水泊子裏做個強盜，不如仍舊了罷！」宋江氣得說話不出。

——水滸第六十六回

在上面一節，李逵的一種莽撞粗爽的性格，都在言語中很顯明地表露出來，這就是描寫個性的一種絕好作品。更如：

只見遠遠地黑凜凜一條大漢，喫得半醉，一步一擲撞將來。楊志看那人時，原來是京師有名的破落戶潑皮，叫做沒毛大蟲牛二，專在街坊上撒潑，行兇撞鬧；連爲幾頭官司，開封府也治他不下，以此滿城人見那廝來，都躲了。

却說牛二搶到楊志面前，就手裏把那口寶刀扯將出來問道：「漢子！你這刀要賣幾錢？」楊志道：「祖上留下寶刀，要賣三千貫。」牛二道：「甚麼鳥刀，要賣許多錢；我三十文買一把，也切得肉，切得豆腐；你的鳥刀有甚好處，叫



做寶刀？」楊志道：「洒家的須不是店上賣的白鐵刀！這是寶刀。」牛二道：「怎的喚做寶刀？」楊志道：「第一件，砍銅剝鉄，刀口不捲；第二件，吹毛得過；第三件，殺人刀上沒血。」牛二道：「你敢剝銅錢嗎？」楊志道：「你便將來，剝與你看。」牛二便去州橋下香椒舖裏討了二十文當三錢，一垛兒將來放在州橋欄干上，叫楊志道：「漢子，你能剝得開時，我還你三千貫。」那時看的人雖然不敢近前，向遠遠地圍住了望。楊志道：「這個直得甚麼！」把衣袖捲起，拏刀在手，看得較準，只一刀，把銅錢剝做兩半。衆人都喝采：「喝甚麼鳥采！你且說第二件是甚？」楊志道：「若把幾根頭髮望刀口上只一吹，齊齊都斷。」

「牛二道：『我不信！』自己頭上拔下一把頭髮，遞與楊志，「你且吹我看。」楊志左手接過頭髮，照著刀口上盡氣力一吹，那頭髮都做兩段，紛紛飄下地來。衆人喝采。看的人越多了。牛二又問：「第三件是甚麼？」楊志道：「殺人刀上沒血。」牛二道：「怎地殺人刀上沒血？」楊志道：「把人一刀砍了，並無血痕。——只是個快。」牛二道：「我不信，你把刀來剝一個人我看。」楊志道：「禁城之中，如何敢殺人！你不信時，取一隻狗來殺與你看。」牛二道：「你說殺人，不曾說殺狗！」楊志道：「你不買便罷！只管纏人做什麼？」牛二道：「你將來我看。」楊志道：「你只願沒了當，酒家又不是你揀撥的！」牛二道：「你敢殺我！」楊

志道：「和你往日無冤，昔日無讎，一物不成，兩物現在，沒來繇殺你做甚麼？」牛二緊揪住楊志道：「我偏要買你這口刀！」楊志道：「你要買，將銀來！」牛二道：「我沒錢。」楊志道：「你沒錢，揪住酒家怎地？」牛二道：「我要你這口刀！」楊志道：「我不與你。」牛二道：「你好男子，剗我一刀！」楊志大怒，把牛二推了一交。牛二爬將起來，攢入楊志懷裏。楊志叫道：「街坊鄰舍，都是證見，楊志無盤纏，自賣這口刀，這個潑皮強奪酒家的刀，又把俺打！」街坊人都怕這牛二，誰敢向前來勸。牛二喝道：「你說我打你，便打殺，直甚麼！」口裏說，一面揮起右手，一拳打來。楊志霍地躲過，拏著刀搶入來；一時性起，望牛二頸根

上擱個著，撲地倒了。楊志趕入去把牛二胸脯上又連擱了兩刀；血流滿地，死在地上。

——水滸第十一回

上面這一節中，把這牛二的無賴行爲，也直顯出來，真像站在眼前的一般。

研究問題：

- 一 怎樣的描寫，能使人形態顯露？
- 二 怎樣的描寫，能使人的性情顯露？

第二節 動物的寫作

動物的寫作，須站在完全客觀的地位而下筆，不宜用動物自己的主觀來寫作。第一，動物內心的思想，作者無由窺察，因爲

動物從未和人講過話，即使牠的叫聲就算是言語，但是人類都聽不出，那就不能妄自揣測確定牠他內心思想的至何程度，倘然動物自己實在沒有這種思想，而作者的筆下竟寫牠們有怎樣怎樣的思想，在事實上實在說不過去。第二，我們做文章，是給人看的，不是做給動物看的，因為做文章的是「人」，看文章的也是一「人」，所以寫人不妨用主觀的寫作，不妨由作者站在文章裏面代文中的人作主觀的記敘；至於寫「動物」，倘也把動物自己的主觀來寫作，却是不可能的。

總之：寫動物必須用客觀態度而不能用主觀態度的根本原因，就是作者自己不是畜類。（本節所指的動物，是就畜類而言，人，雖然也是動物，然而超然於一切之上的，不可一概而論。

（不是畜類而在文章中代畜類說話，當然無此理由。譬如說：

老鼠正在偷油吃，吃得非常有趣，心中想道：「這油的味兒真好呀，我一定天天到這裏來吃一個飽。」正想之間，忽然聽得後面似乎有腳步聲，回頭一望，只見是一隻肥而且大的貓。牠就大吃一驚，暗暗叫苦道：「冤家來了，如何是好？快快逃罷！」跳起身子正要逃走，只覺得背上已着了兩處利鈎似的東西，知道是貓的腳爪，壓住了又驚又痛，動都不能動，就「吱！吱！」的大叫起來。

上面這一段，是把老鼠爲主觀而寫成的，其中如「心中想道……」，「忽聽得後面……」，「暗暗叫苦……」，「只覺得背上已着了兩處利鈎似的東西……」等句，都是以老鼠爲主體而寫

作，不是從人的眼光中看出的。因爲人的眼光中，無從看出老鼠的「心中想道」，「忽聽後面」，「暗暗叫苦」，「只覺得背上」等情形。所以應當從客觀的態度，把牠改做完全從人的眼光中看出來的情形，現在就把前面一段改作如下：

一隻老鼠正在偷油吃，看牠吃得非常有趣。忽然後面來了一隻肥而且大的貓，看見了那隻老鼠，就靜靜的把兩隻前脚向地下一按，身子略略向後一伏，兩眼向前直射，作勢要去捉牠。那老鼠似乎覺得了，還頭一望，嚇得跳起身子就逃，可是那裏來得及，這貓兒早已似箭一般奔上去，伸出兩隻前脚，將老鼠捉住，鐵鈎似銳利的脚爪，壓住在老鼠的背上，痛得那老鼠不住地「吱！吱！」的叫。

前面第一段雖也無所不通，但是終嫌與情理不合；必須像第二段的做法，完全從人的眼光中看出，方纔合理。

寫動物而就動物的本身為主觀而作的體裁，「童話」中很多，往往有小狗能講話，蜜蜂會開口的文章。然而在記敘文中，這種寫法，究竟不宜，不如照前面第二段的做法，來得妥貼。童話有童話的作法，記敘文有記敘文的作法，本應當劃分清楚。童話既不在本書範圍以內，自不必討論，現在再把記敘文中動物的寫作，舉例如下：

一

只聽得亂樹背後撲地一聲響，跳出一隻吊睛白額大蟲來

武松見了，叫聲「啊呀！」從青石上翻將下來，便拏那條哨棒在手裏，閃在青石邊。那大蟲又飢又渴，把兩隻爪在地下略按一按，和身望上一撲，從半空裏攆將下來。武松被那一驚，酒都做冷汗出了。說時遲，那時快；武松見大蟲撲來，只一閃，閃在大蟲背後。那大蟲背後看人最難，便把前爪搭在地下，把腰胯一掀，掀將起來。武松一閃，閃在一邊。大蟲見掀他不着，吼一聲，卻似半天裏起個霹靂，振得山岡也動，把這鐵棒也似虎尾，倒豎起來只一翦。武松却又閃在一邊。——原來那大蟲拏人，只是一撲，一掀，一翦；三般捉不着時，氣性先自沒了一半。——那大蟲又翦不着，再吼了一聲，一兜兜將回來。武松見那大蟲復翻身回來，雙手

輪起哨棒，儘平生氣力只一棒，從半空劈將下來。只聽得一聲響，簌簌地將那樹連枝帶葉劈臉打將下來。定睛看時，一棒劈不著大蟲；原來打急了，正打在枯樹上，把那條哨棒折做兩截，只拏得一半在手裏。那大蟲咆哮，性發起來，翻身又只一撲，撲將來。武松又只一跳，却退了十步遠。那大蟲恰好把兩隻前爪搭在武松面前，武松將半截棒丟在一邊，兩隻手就勢把大蟲項花皮脰搭地揪住，一按按將下來。那隻大蟲急要掙扎，被武松儘氣力捺定，那裏肯放半點兒鬆寬。武松把隻腳望大蟲面門上，眼睛上，只顧亂踢。那大蟲咆哮起來，把身底下爬起兩堆黃泥，做了一個土坑。武松把那大蟲嘴直按下黃泥坑裏去；那大蟲喫武松奈何得沒了些氣力。武

松把左手緊緊地捺住頂花皮，偷出右手來，提起鐵鎚般大小拳頭，儘平生之力只顧打。打到五七十拳，那大蟲眼裏、口裏、鼻子裏、耳朵裏，都迸出鮮血來；更動彈不得，只剩口裏兀自氣喘。武松放了手，來松樹邊尋那打折的哨棒，拏在手裏；只怕大蟲不死，把棒擡又打了一回。眼見氣都沒了，方纔丟了棒。

—— 水滸第二十二回 ——

二

李逵見了，一身肉發抖；趁著那血迹尋將去，尋到一處大洞口，只見兩個小虎兒，在那裏舐一條人腿。李逵把不住抖道：「我從梁山泊歸來，特爲老娘，來取他；千辛萬苦，

背到這裏，倒把來與你吃了！那鳥大蟲拖着這條人腿，不是我娘的，是誰的？」心頭火起，便不抖。赤黃鬚蚤豎起來，將手中朴刀挺起來，搠那兩個小虎。這大小蟲被搠得慌，也張牙舞爪，撲向前來。被李逵手起，先搠死了一個，那一個望洞裏便鑽了入去。李逵趕到洞裏，也搠死了。李逵却鑽入那大蟲洞內，伏在裏面張外面時，只見那母大蟲張牙舞爪望窩裏來。李逵道：「正是你這業畜喫了我娘！」放下朴刀，胯邊掣出腰刀。那母大蟲到洞口，先把尾去窩裏一翦，便把後半截身軀坐將入去。李逵在窩裏看得仔細，把刀朝母大蟲尾低下，盡平生氣力，捨命一戳，正中那母大蟲糞門。李逵使得力重，和那刀靶也直送入肚裏去了。那母大蟲吼了一聲

，就洞口帶著刀，跳過澗邊去了。李逵却拏了朴刀，就洞裏趕將出來。那老虎負疼，直搶下山石巖下去了。李逵恰待要趕，只見就樹邊捲起一陣狂風，吹得敗葉樹木，如雨一般打將下來。——自古道：「雲生從龍，風生從虎。」——那一陣風起處，星月光輝之下，大吼了一聲，忽地跳出一隻吊睛白額虎來。那大蟲望李逵猛勢一撲；那李逵不慌不忙，趁着那大蟲的勢力，手起一刀，正中那大蟲額下。那大蟲不曾再掀再翦：一者，傷處疼痛，二者，傷着他那氣管。那大蟲退不數五七步，只聽得響一聲，如倒半壁山，登時間死在巖下。

——
水滸第四十二回

上面兩節文字，都是寫的打虎，文字上完全不同，但是把老

虎放在客觀的狀態下而寫作，却是相同的。

研究問題：

一 寫動物要用何種態度去寫？

二 何種文體，有在文中代動物說話的？

第三節 景色的寫作

景色的寫作，在記敘文中也非常重要，不時要用到的。所以，在這裏也要把牠講論一番。

照理講起來，寫景似乎十分容易，只要有景色放在面前，就可把牠寫出來；誠然，寫景只要能把放在眼前的景色一一寫出，就是了。然而，要把眼前景色一一寫出，事實上却也很不容易。因為，景色的在眼前，雖說有眼睛的人，都可看得出，但是寫得

出寫不出，却就是一個問題。何況，一個人的感覺上更大有靈敏與不靈敏之分呢！

所以，寫景的第一個條件，就是要有精密的觀察；而在觀察之時，更要捉住牠的特點所在。譬如，玫瑰花是紅的，月月紅和薔薇花也是紅的，這三種花雖同樣的都是紅色，而花的全體，却各自不同，於是就得觀察牠的不同之點在那裏，把不同之點觀察明白，寫出來纔有區別。否則，一顆樹，總是一顆樹，一座山，總是一座山，一條河，總是一條河，不是要千篇一律，變了刻板的文章了嗎？

景色，有動和靜的不同，一顆樹或一池水，本是靜的，假使有風兒吹到了樹上或水面，這樹枝與池水，就變了動的了。寫景

，宜注意於動的，能把靜的景色在動的狀態中寫出來，就加倍的美麗而且有了生氣。例如：

伊望着湖面，空潤光明，波瀾微縷，那可愛的紋，決非人工可以織得成的。伊看着山，一派清氣，像要渡湖送過來，山影倒入湖裏，媚媚而且莊嚴，像那司美術的神在那裏凌波遊戲。

葉紹鈞春遊

經過叢林去的小徑，泛露而且新鮮，帶着早晨潮潤的芬芳，柔美的氣息，草木的颯颯聲，和給微風颺動着的樹葉中間的一種騷鳴。水氣、潮霧、山和谷，升騰在灰白的日光裏。霧煙生物的喊聲、鑼聲、呼聲、號叫聲。唉，很高的，在

樹林裏那鳥們歌唱着。很高的，那鳶們旋繞着旋繞着飛翔。很宏大的，那天空，他的蔚藍，因為日光強烈，似乎無色了。

——仲持譯巴托華拉末次行獵記

天上有下雪的意思，似灰的雲飄浮而過，向西南方馳。晚上還沒有到，可是昏黯的天容，早使飛鳥錯認，以為應得棲宿了，便一齊歇上了枯枝。四圍沈寂極了，只聽墮地的桐樹的乾葉，經風吹動，發出低微的乾脆的寂寞的聲響。

——葉紹鈞被忘却的

上面三則，如第一則中的「波瀾微縐」「像要渡湖送過來」，第二則中的「草木的颯颯聲」，「樹葉中間的一種騷鳴」，「

水氣潮霧山和谷升騰在灰白的日光裏」等，都是把靜的景色在動的狀態下寫出，文字裏面無形中有一種作用，能使讀者悠然神往。第三則寫得更活動而幽靜了。

寫景，更宜注意於色素上的表現，同樣一種景色，在日光下，有在日光下的現象，在月光下，有在月光下的現象，清晨的景色，必不同於晚上的景色。例如：

這是溫暖的暢快的春天。太陽從東到西，自由的旅行在很高的青空上。時時有美麗的雲片，滑澤的在青色的空中輕輕地流走，宛然是通過那青葱平靜的海上的桃色的船。雲雀似乎想追上他，唱着什麼高興的歌，只是高，只是高，高到看不見的，屢次屢次的飛上去。

——魯迅譯愛羅先珂兩個小小的死

這是寫春天的景色，色素非常嬌艷，而且活動。更如：

現在卻是昏夜真從遠方漸漸近來了。遠的淺藍色的樹林，漸變暗黑，融化到灰色的陰暗裏去了。水上的光也消滅了。朝北立着的紅松的巨影，沿著新開拓地，落在山頂上。只有樹幹與石塊，處處還現出紅色；小的散逸的光線反射在上，又落在半黑暗裏的荒涼景物的中間，這光屈折了，略略顫動，便接續的消失了。樹同灌木都失了牠們的凸面與光澤，牠們自然的色彩與灰色的空間相混，看去只像是平面的完全黑色的東西，帶着奇異的輪廓。

周作人譯什郎斯奇黃昏

更如：

這是寫將夜的景色，色素由光明而漸入於晦暗。寫得很細。

山林物色還埋在夜霧的中間，但一縷紫色的曙光，已經展開在地平線上。多鬚的大麥，在他膝前掃過，撒下大點的露水；但小路還沒有潤濕，因為被垂下的飽滿的穗子遮住了。那些稻在晨光中微微的照着，宛如一片波浪，沿着山坡上去；在這地方，彌漫的稻田的分界線，映着樹林，顯然可見。土的氣息和成熟的稻的氣息，充滿微風中間，令人引起健康、力氣、與少年的感覺。大樹的頂，幾乎撐破了藍色的天空；從這陰暗的葉叢中，發出濃郁的潮濕的樹林的氣息。

周作人譯誘惑

這是寫早上的景色，文字裏充滿着清晨的自然氣象，很是濃厚，有清芬撲面之概。

上面所舉的幾則例，都是純粹的景色的描寫。寫景中更有在純粹的景色之中，插入作者自己的感覺的，就是把作者的情感和景色融化做一片，混合的描寫。這種寫法，可以在景色的本身色素以外，再加上一層作者的情感上的色素。使同樣的景色，用快樂的情感加以融和，就變成快樂的；用煩惱的情感加以融和，就變成煩惱的，使讀者同時也隨了作者的感覺而有所感覺。例如：

這天的天氣，比較往日格外的和暖，就是冷天看不見的
那類小鳥，到了這天，也滿滿的飛在曠野天空上面。要是往
遠處去看，僅止愈遠愈覺着黑暗，彷彿漸漸的到了夜晚的狀

出 况，並現在一種困乏的樣子。田、地、道路、和樹枝，都現出一種沉思寂寞的景况。極高的天，和極遠的野，也都發出一種微微的聲音，和細風似的。我們細細的去想：要是到了這個時節，來在這樣的地方，一定從心裏發出一種不可名狀的愉快狀態。我們也可以知道：這狀態，和這種的景况，是天然發生的，並且這種狀態除去這時候晚間可以看見，別的時候就是想看他也是不能的。在道路的左邊，發出一種潺潺的水聲，這個水就是端河的流域。我就順着這河的河岸走去，看着晚霞映着河的水面，發出紅綠色的光輝，非常的美觀。再往遠處去看，一望都是已然被割的綠草，齊齊的蓋着，並沒有旁的顏色雜在裏面。有時候聽見從遠方吹來極微細的

聲音；幾乎辨不清楚，再細細的聽：纔聽出來馬項下的小鈴的聲音，和牽馬幼童唱歌的聲音。這種寂寞可怕的晚景的感觸，甚至引出我憂愁的思想，並且我很盼望在這個時候，遇見一個過路的人，然而不但在近處是這樣，就是舉目往四外遠處去看，也是非但不能看見一個人，就想看見一個木房子的上頂，都是很難啊。

——
曠野的秋夜

上面這節中，如「我們細細的去想……」，「我們也可以知道……」，「這種寂寞可怕的晚景的感觸……」等，都是作者情感上的融合之處。這一節，作者情感上的色彩，還不甚濃，下面這節，就來得格外濃厚了。

別因了溪的不寬闊而就加以渺視，這不寬闊，——就是小——却是加倍足以顯露牠的玲瓏可愛。牠的態度，似乎一個極嫵媚極天真的小孩，更莊嚴，沉靜，似乎一個受慣了母親的教訓雖然活潑而並不頑皮的小姑娘。——呵，我的小姑娘，我們久違了！

這可愛的小姑娘，就是這道可愛的溪；牠小雖是小，然而，假使你到了這個小小的村落而站在這橫貫其中的小溪兩旁的堤岸，那，牠也能把你的形容似明鏡一般映將出來；那時候，一定的，你可以看見倒懸在溪水中的你自己的體態。你想來不致因了這溪水的小，而就懷疑這不是你自己的體態罷！

人的影像有什麼有趣呢！牠更能把堤邊的嫩柳，溪灘的小草，清晨的朝暾，薄暮的落霞，聖潔的眉月，寂默的孤星，以及偶而飛過的一二隻小鳥，……都一一地倒映出來。倒映出一幅任何藝術家所無從製作的美妙圖畫。

牠當然不能興起豪爽的巨浪；可是當一陣風兒吹過綠嫩的垂柳拂過嬌翠的細草而掠過溪面的時候，鏡也似平的水面，也會縹起一陣陣魚鱗般細密的波浪來。那時候：例映着的嫩柳小草，都似乎要活起來了；假使是在夜間而映着一彎眉月，那月兒就像一個美人在那裏不住地流波送盼；假使是在夜間而映着一顆孤星，那星兒就像一個英雄在那裏不住地左右騰躍。更假使倒映着的就是一個你，那你也自主地晃

上幾陣了。

這溪，雖然不能真的像小姑娘一般的有肢體有面目，而是渾然木然的一道溪，但有時也能使人感覺到一種表情作用：當太陽臨照着的時候，牠的現狀是光明燦爛而更端莊華貴；當皓月照臨着的時候，牠的現狀是清朗皎潔而更嚴肅素靜；當日月光輝不到的時候，牠的現狀是幽默沉重，似乎一個大藝術家，大文學家，或大思想家。

最不忍看的時候，是當牠不住地流，不住地流，流到村口跨溪架着的一座小木橋下，流勢突然地急了，固有的狀態忽然變了，橋板覆影，遮失了牠的原來面目，加倍地沉鬱——沉鬱得黯然愀然，終於默然地流出了橋穴，默然地離別了

這小小的村落。溪水當然未必有惜別之意，不過對之者總似乎不能無「長逝」之感耳！

溪水呀！你不住地流，不住地流，

流向何處？何日再回頭？

——人生哪，人生爲什麼也是不住地流，不住地流？！

——王玉明溪

研究問題：

- 一 寫景的第一個條件是甚麼？
- 二 景色有怎樣幾種寫法？

結論 做文章的三個基本條件

我這本書，到這裏已算寫完；尚有幾句話要說，就是幾句關於文章上的「作法問題」的話。

有些人往往這樣地說：「方法是死的，文章是活的，做活的文章，何用死的方法。」誠然，這句話也不能說他根本不對，因為，文章的寫作，原是極活的——不活簡直就是不好，變成刻板了！

不過，上面這幾句話，却又覺得病在過於高超了。這些話，應當對已經會得寫文章的人說，而不適宜於尚未十分懂得做文章的人的。因為文章尚未能做，那裏就懂得怎樣叫死文章，怎樣叫活文章？文章的死和活尚未十分瞭解，就向他說：「文章是活的，只要向活的路上做去，就是了。」那簡直是對了一個走都不會

走的小孩子，而向他說爬山的方法道：「山是高高的聳出地面的，你要上山，只要向高的地方爬就是了。」這不是太滑稽了嗎？——最切要的方法，當然是要先教這小孩子怎樣的走，纔是根本辦法。也就是教人寫文章，先得要給他一個具體的方法。

我這本書，當然寫得非常淺陋，要靠了我這本書而做出怎樣的好文章來，自然是不可能的；我也決沒有這樣的奢望。這部記敘文作法，不過是「入門」性質，貢獻一個作記敘文的初步方法而已！多呢，果然不敢說，不過給初學記敘文的讀了之後，對於記敘文的作法上，總可有一個大體的認識，這是可以自信的。先有了大體上的認識而再進一步研究，在成功的過程上，似乎要便利得多。

總之：做文章有三個基本條件；不是單獨限於記敘文的。

一 平時的觀察 所謂觀察，不限於人，或物，或自然界的一切，凡是目之所及的，有機會都要加以觀察。並且要觀察出他的特點所在。譬如鄉村中的景色是怎樣的，都市中的景色又是怎樣的，智識階級的人的態度和其言語等是怎樣的，勞働階級的人的態度和其言語等又是怎樣的。意識上既先有了相當瞭解，遇到要做文章的時候，就易於像真了。否則，要寫一個智識階級中人，因為沒有瞭解他的特殊之點何在，結果總是失敗；要寫一處鄉村景色，而結果却與城市中同一色素，豈非是不對了嗎？

二 多讀 我已說過，好文章不是單靠死方法就可做得出

的；因爲，有許多文章中的妙處，往往是不可言傳，而只可由讀者自己去領悟。所以，作者應當時常把精妙的範作加以研究，而尋找出牠的優點來，加以欣賞。

三 多寫 以上的觀察和多讀兩項，完全是事前的準備，澈底的說，還是「虛」的。所以在上列兩項以後的問題，就是多寫；那方是實際上的練習。人的一切動作，練習是必不可少的；譬如講話，雖是同樣的意思，在口才鈍拙的人講出來，決沒有口才敏捷的人講得動聽。演說家立到壇上所以能滔滔不絕的講，不全是天賦的才能，大一半的原因，還是由熟而生巧。學文章要多寫，也就是求牠純熟的意思，寫作熟了，不但文字可以加倍的流暢；在寫的時候，更可省不少的



9 DECEMBER

2
 10
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31

It is a good work
 for the beginner of *Contingency*

方。

(一) 書叢法作文

應 用 文 作 法	論 辯 文 作 法	說 明 文 作 法	抒 情 文 作 法	記 敘 文 作 法	一 般 作 文 法	修 辭 的 方 法
徐 邁 軒	汪 倜 然	胡 懷 琛	胡 懷 琛	徐 國 禎	胡 懷 琛	胡 琛
一 冊 角	一 冊 八 角 五 分	一 冊 五 角	一 冊 六 角	一 冊 五 角	一 冊 三 角 五 分	一 冊 二 角 五 分

版 出 局 書 界 世

8027

393

14704

徐國楨

紀叙文作法嚮導

葉聖

Sep 32

595

萬忠

10 Apr 32

22 Jan 33

Jan

14 Apr 33

Feb

15 Feb 33

中國國民黨

中央政治學校

圖書館

8027
393

14704 專修班

中華民國二十八年九月初版

不 准 翻 印

記敘文作法嚮導 (全一冊)

(每冊定價銀五角)

(外埠酌加郵費匯費)

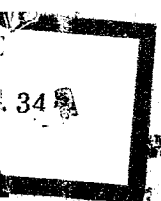
70

編者	徐國楨
校閱者	朱劍芒
出版者	世界書局
印刷者	世界書局

發 行 所 上 各 省 海 世 界 書 局

本書於中華民國二十七年七月廿七日經內政部註冊發給第七四〇號執照

82
282964
100



7-101

1000