

吳縣郭然編

語體文作法

上海大東書局發行

文 法 書 類

- | | | |
|----------|----|----|
| □ 新文學研究法 | 二册 | 一元 |
| □ 標準國語文法 | 一册 | 四角 |
| □ 語體文法表解 | 一册 | 三角 |
| □ 語體文作法 | 一册 | 二角 |
| □ 論說文作法 | 一册 | 二角 |
| □ 紀敘文作法 | 一册 | 二角 |
| □ 書翰文作法 | 一册 | 五角 |
| □ 作文虛字用法 | 一册 | 二角 |

上海大東書局發行

中華民國十二年二月出版
中華民國十二年二月發行

語體文作法（全一册）

（每部定價大洋二角）

（外埠酌加郵費匯費）

編纂者 吳 縣 郭 然

發行者 上海大東書局

上海北西藏路公益里三六四號

印刷所 大 東 書 局

上海四馬路中市

總發行所 大 東 書 局

廣州雙門底

分發行所 大 東 書 局

此書有著作權不准翻印

語體文作法 目錄

導言

- 第一章 論標點符號
- 第二章 論「的」「地」「底」的區別
- 第三章 論「得」「的」的區別
- 第四章 論語體文歐化問題
- 第五章 論舊時語體文研究問題
- 第六章 論標準國語問題
- 第七章 論方言採用問題
- 第八章 論夾用外國文問題
- 第九章 論翻譯的語體文

第十章 論修辭問題

第十一章 論純文學的語體文與雜文學的語體文

第十二章 論描寫問題

第十三章 論材料問題

第十四章 論觀察與描寫之關係

結論

語體文作法

導言

自從語體文盛行以來，一般人都想學做語體的文章——不論是散文或詩歌——但是因爲舊時作文言文的時候，只知道模擬古文，所以一日要改作語體文，頓覺得無所憑藉，無所模仿，遂亦無從下筆了。這個原因，全由於模仿成了習慣，所以不知不覺之間，總爲成法所拘泥，好似於久經束縛之後，一朝解放，反而覺得失其故常。試看常扮旦角的男伶，因爲要表現女性，於是刻意模仿，待到一成習慣，卽於卸裝下臺之後，行動舉止之間，依舊不脫舞臺上的動作，自有一種女性的表示。所以以久中文言毒的人，一旦要作語體文，覺得一無憑藉，難如登天了。實在各人都有各人自己應說的話，卽各人可以自己找一種方式以表現他的思想——卽各人有各人自己的天才可以自

謀發展，如是則何必模擬，又何必因襲呢？而一輩人最不能了解這層，以爲一定先要明白了如何作法，如何布局，如何是個最好的模範，然後才敢依樣葫蘆的做去，這實在是根本的謬誤。這種謬誤的心理不會改變，那麼即使改作文言文爲語體文，依舊是一無生氣，依舊不是自己說自己的話。所以這一本書即在校正這種謬誤的見解。有人說，作語體文既不用明白作法，那麼你這一本「語體文作法」不是不能成立了嗎？這個固然不錯，但是我要校正這種謬誤，我又何能已于言呢？——這是作此書的一個原因。

一般營書業的人看到許多人這種謬誤的弱點，於是想要迎合這種心理，種種關於研究白話文作法的書，層見迭出。吾人假使一按他的內容，則淺薄蕪雜，真是不知說些什麼。大要說來，不外下列幾種：（一）仍舊是老先生作入股的方法，謀篇布局，要怎樣的敘述，要怎樣的承接，要怎樣的轉折，要怎

樣的烘托，要怎樣的起結，要怎樣的反覆，嘵嘵叨叨說了一大篇，依舊是一些順起，逆起，急承，緩承，正轉，反轉，總結，分結……等的老套。這些話頭，在舊時作文言文的時分，並且不能適用，何況是作語體文呢？胡亂的，雜湊的，改頭換面的成一部書，便以為足以應用，足以供人作白話文的參考，真是何等的大膽！要是有人信了他的話，依樣葫蘆的做去，真是斷沒性靈，再也退不出來呢！

(二) 仍舊是古文家編古文辭類彙，古文筆法百篇……的心理，把近人的作品，分門別類，選出幾篇來供人家的模仿，以為這一些是語體文的軌範，你們應當照着做去，這是何等的看輕人們的天才！

(三) 仍舊是古文家評點古文的習慣，選了幾篇語體文以後，加上一些短評，說明這是如何的布局，如何的結構，造意怎樣的巧，修辭怎樣的整齊，好似人家都看不出這些，好似這篇文的價值只重要在這一些，一定要勞他老先生特地標明似的。這種畫蛇添

足的舉動，真是覺得很不經濟的。（四）只是模仿了幾本劣等的文言文法書——連馬氏文通都夠不上模仿——支離破碎的講一些什麼是名詞，什麼是動詞……簡處不是核要，繁處卻嫌累墜，結果連自己亦不曾明白什麼是文法，祇不過依傍着把文言改爲白話罷了。這樣的書籍，何能使人家看了領會呢！因於上述的四種情形，所以我更覺得講什麼語體文的作法，真是無聊的事。我們要糾正這種謬誤，廢除這些無用的書籍，所以更不能不勉作此書，說明語體文的性質——這是第二個原因。

那麼，作語體文，到底沒有什麼方法可講嗎？這又不然，所可講的，只有個極初步的基礎——如標點符號等——至於謀篇布局，初無成例可言，一定要講什麼鋪排，定什麼模範，都是無謂之事。本書於此，都不贅述。

語體文因爲要求明白，清楚，所以必須採用標點符號，使人看後可以一目瞭然，無復疑義。舊時的文字，往往不加句讀，有的即加以圈點，而使人看了以後，不能明白他文法上的關係，及詞句的性質，所以這種圈點是不適用於語體文的。

所謂標點符號，是含有兩層意思：一是「點」的符號，一是「標」的符號。「點」即是點斷，凡用來點斷文句，使人明白句中各部分在文法上的位置和交互的關係的都屬於點的符號。「標」即是標記，凡用來標記詞句的性質種類的都屬於標的符號。

現在一般的語體文裏所用的標點符號，繁簡不一，有的是因爲自己使用的便利，有的是因爲印刷局沒有這一種符號，所以各書報所印的語體文，其採用的標點，至不一定。大概可以分二種方式區別之：

1 簡式 最簡式的點的符號僅句號，點號，其標的符號僅問號，驚嘆號。以表示之：（句號點號……的用法詳下）

最簡式

標的符號 句號，點號，或。
驚嘆號！

2 複式 論標點符號的用法和舉例，最清晰，最正確的，要算是國語統一籌備會請頒行新式標點符號的議案，後來教育部即據此議案以通令全國，所以本書即引此以備閱者參考：

（一）句號。或。

凡成文而意思已完足的，都是句。每句之末，須用句號。

例 他來了。

我們中國境內的大水：第一是長江，第二是黃河，第三是珠江。

(一) 點號、或、

點號用處最大，又最複雜，現在且舉幾種最重要的：

(甲) 用來分開許多連用的同類詞，或同類兼詞（合幾字不成句，也不成分句的，名爲兼詞）

例 羣名詞把羣體做單位，如軍隊中的師，旅，團，營，連，排，和多人結合的社會國家等都是。

你於閑暇之時：可以坐，可以立，可以睡，可以遊戲，可以談笑。

(乙) 凡外動詞的止詞，因爲太長了，或因爲要人重讀他，所以移在句首時，必須用點號分開。

例 你的一切東西，不要放在這裏——「你的一切東西」卽是「放」的止詞。

不義的錢，我無論如何亦不要——「不義的錢」是「要」的止詞。

(丙)凡介詞所管的司詞移在句首時，必須用點號分開。

例 他做的秘密勾當，某報上都把來宣布——「他做的秘密勾當」是「把」的司詞。

(丁)主詞太長了，或太複雜了，或要人重讀他，都該用點號使他和表詞分開。

例 講到語體文種種的好處，多極了。(主詞太長)

老張，老李，老三，老四，都到這邊來。(主詞複雜)

老張，去了；老李，亦去了麼？(主詞重讀)

(戊)用來分開夾注的詞句。

例 蔡元培，北京大學的校長，是個有學問道德的人。

(巳)凡副詞，副詞的兼詞，或副詞的分句，應該讀斷時，須用點號分開。(有主詞和表詞，而語意未完的，名爲分句。)

例 昨天，他似乎也來過的。——副詞

長呢，我固然不如你。——副詞的兼詞

不要懶惰啊，做那些事情。——副詞的分句

(庚)用來分開幾個不很長的平列分句。

例 你的學問也好，道德也高，交際的手腕又靈活。

平安過這世間，須有鷹的目，驢的耳，猿的面，商人的口才，駱駝的背，豬的口，和鹿的足。

以上七種，不過略舉點號的重要用法。論點號最精細的莫如高元先生的新標點之用法，可以參看。

(三)分號；

(甲)一句中若有幾個很長的平列的兼詞或分句，須用分號把他們分開。

例 好馬弗吃回頭草；好女弗穿嫁時衣。

研究學問，是要緊的事情；鍛鍊身體，亦是要緊的事情。

(乙)兩個獨立的句子，在文法上沒有連絡，在意思上是連絡的，可用分號分開。

例 天快黑了；烏雲層層地密罩着；老鴉亦都歸窠了；大地上盡埋葬
在寂靜的空氣裏。

我現在不能就去；我想或者下午可去。

以上各例，若用句號，便太分開了；若用點號，便太密切了，故分號最相宜。

(丙)幾個互相倚靠的分句，若太長了，也應用分號分開。

例 原著的書既散失了這許多，於今又沒有發見古書的希望；於是有一班學者把古書所記各人的殘章斷句一一搜集成書。

這一長句裏的三個分句，有『既』『又』『於是』等字連絡起來，是相倚靠的分句，本不當分開。但是因為他們都是很長的，故可以用分號分開。

(四)冒號：

(甲)總結上文。

例 「阿大著新，阿二著舊，阿三著破，阿四著筋。」這是一個很有趣的諺語。

(乙)總起下文。

1 其下文爲列舉的諸事。

例 人須注意者三事：德育，智育，體育。

2 其下爲引語。

例 孔老夫子說：『己所不欲勿施於人』。這話正有意思。

(五) 問號 ?

表示疑問

例 你往那兒去？——問

難道他肯做這一些事嗎？——反問

這究竟對不對呢？——疑

(六) 驚嘆號 !

表示情感或願望等。

例 唉！你爲什麼這般骯髒！——歎恨

嚇！你這不長進的東西——責怪

來呀！快快來呀！火車要開了——願望

(七) 引號 『 』 「 」

(甲) 表示引用的話起結。

例 俗語說：『拳不離手，齒不離口』，畢竟事事都須練習的。

(乙) 表示特別提出的詞句。

例 那末『利益均沾』的話，完全是哄人了。

(八) 破折號 ——

(甲) 表示忽轉一個意思。

例 你道是什麼？——原來他得到一件欣慰的事了。

(乙) 表示夾註與()同用法

例 今天的日光，懶洋洋的——好像有病的樣子——令人氣悶得很。

(丙)表示總結上文幾小段與「：」略同。

例 雲呀，霧呀，露呀，霜呀，雨呀，雪呀——這都是水的變態哪。

(九)刪節號

.....

表示刪去或未完。

例 荀卿說：『五帝之外無傳人，非無賢人也，久故也……故文久而

滅，節族久而絕。』可知古代氏族系統的難考了——刪去

他忽然說：『你必得……』——未完

(十)夾註號

() 「 」

例 宋儒不明白校勘訓詁之學，(朱子稍知之而不甚精)所以流

於空疏，流於臆說。

(十一) 私名號

凡人名，地名，朝代名，學派名，宗教名，一切私名都於名字的左邊加一條直線。向來都用在右邊，後來覺得不方便，故改列左邊，橫行加在下邊。私名號用在左邊，有幾層長處。(1)可留字的右邊爲注音符母之用。(2)排印時不致使右邊的別種標點符號(如；？之類)發生困難。

例 宋徽宗宣和五年，波斯的大詩人倭馬死了。

(十二) 書名號

凡書名或篇名，都於字的左邊加一條曲線，橫行便加在下邊。

例 語體文作法是一部講作法原理的書。

是篇述標點符號之用法與舉例，都極詳細，明白，學者不難由是探索。至

於標點符號的意義與來歷或其功效等等，爲他種白話文研究書所不殫詳細論述者，本編以其近於空論，無關緊要，都忽去不講了。

第二章 論「的」「地」「底」的區別

自從語體文盛行以來，有一個重要的討論，卽是「的」「地」「底」的，要否區別的問題。有一輩人，主張應當區別的；有一輩人，以爲無須區別。說來兩方都有理由，差不多至今還成個懸案。

我的意思是傾向於不加區別的方面，所以這書於「的」「地」「底」三字的用法，並不分別清楚；而且這種尙是懸案的討論，本亦可以不述。但是有很多的人欲明白這三字的區別和用法，所以亦略爲論述。

(一)的字的用法 普通對於「的」字的用法是不加區別，不論是形容詞，副詞，都可以用「的」字。這種用法，固然很爲自然，因爲言語上只有一個

「的」字，並沒有「地」字「底」字的聲音。但是因求文法上的清楚有規律，則區別這三字的用法，固亦未嘗不可。

凡是作為形容詞用的都用「的」字——什麼叫做形容詞，即是形容名詞的詞。表現名詞的性質和數量的都是形容詞。舉例如下：

美麗的花和濃綠的樹。

一個不重要的婦人。王爾德的劇本

這般誠懇的，威嚴的，正直的，活潑而又聰明的人。

以上美麗的，濃綠的……等「的」字都是把來形容花，樹，及人等名詞的。有了這種形容的字而名詞的性質情形，始得由以表顯。吾人若把「的」「地」

「底」三字要區別使用，則吾人對於形容詞一類的字，都應當用「的」字。

(二)「地」字的用法。「地」字是用作副詞用的。其用如英文中間的「

吾人先要明白副詞的性質。副詞亦稱狀詞。英文名稱是 *adverb*。他的性質是狀動詞，形容詞及其他副詞的。吾人對於這種副詞，都可以用「地」字去表示。顯他舉例如下：

他忽然呆呆地望着那天空。

那細枝兒只是微微地顫動。

這火車慢慢地停了。

以上這些例都是狀動詞的。「呆呆地」是狀怎樣的。「望」「微微地」是狀怎樣的。「顫動」「慢慢地」是狀怎樣的。「停」「望」是他的望，顫動是細枝兒的顫動，停是火車的停。這些都是表示一種名詞的動作，所以都是動詞。因其都為動詞，所以狀動詞的字是副詞。凡是副詞都可以用「地」字來表示。觀上例自明。

這張深深地黯黑的紙……

這樣沈沈地陰森的天氣。

上例「紙」和「天氣」都是名詞。「黯黑的」「陰森的」都是形容詞，所以形容紙與天氣的情狀的。「深深地」和「沈沈地」則狀形容詞怎樣的「黯黑」和怎樣的「陰森」。吾人用了這個「地」字來區別，可以看出他文法上的不同，不會有什麼誤會的意思了。譬如我們連用幾個形容詞的語句如：

這個活潑的，伶俐的，勇敢的學生……

吾人就知道這些都是形容詞。若是改爲：

這個十分地伶俐的學生……

就知道「十分」是狀伶俐的副詞，不是上文並列的形容詞了。不過在中國

文字中間，則副詞的「地」字有時可以省去，如稱

十分伶俐的學生……

亦未嘗不可。

他不住地微笑，又不住地向外望。

我不自覺地這麼問。

以上兩句：「笑」、「望」、「問」都是動詞。怎樣笑是微笑。怎樣望是向外望。怎樣問是這麼問。所以「微」、「向外」和「這麼」都是副詞。而「不住地」是狀副詞的「微」和「向外」、「不自覺地」是狀副詞。「這麼」所以都是副詞，所以亦都用「地」字來表示其性質。

(三)「底」字的用法 表兩種事的關係的。例如：

他底話……

某人底名字

心裏底希望

兄弟底衣服

這些都是表示兩者的關係。這話是他說的，這名字是某人的，這希望是存在心裏的，這衣服是兄弟的。我現在再舉一節作這章的總結，以明這三字的用法。

「微雨曾斷續地下過，蓋着山頂底霧氣叫他們顯出一幅畫師曾要渲染出來底圖畫。我自己在加爾齊答道上走着，忽然聽見就近有女人悶哭底聲音——那聲音底自身本不十分希奇，可以惹起人家特別的注意。若在別的時候，我真是不理會。但這聲音在雲霧裏發出，教我感得像那隱秘世界底啜泣一樣。」

第三章 論「得」「的」的區別

上文所講，是「的」「底」「地」三字的區別，實在「地」字的區別較有道理，「的」「底」二字卻不分亦不要緊，不過因為近來有許多人要明這三字的區分，所以約略述個大概，——如上章。

「的」「底」二字的區別所以不甚重要，因為語言中本有「得」「的」「底」二字的區別，有此自然的區別，「的」「底」二字的區分，便不甚重要了。「的」「底」二字的用法與「得」「的」「底」二字的用法，雖不甚相同，不妨並存，但因為自然的使用上的便利，覺得「的」「底」二字的區分，可以無須。本書上章雖述其大概，但本書並不照此規定，即以此故。

「得」「的」「底」二字的區分是這樣：

(I) 凡「得」字用作表示可能的助動詞時，一律用「得」字。

(2) 凡動詞或形容詞之後的「得」字，用來引起一種副詞或副詞——狀詞或狀語——的，一律用「的」字。

「得」「的」二字的區分，在於舊時本不甚注重。吾人可以舉幾個例，即如水滸傳裏的句子：

1 你既害病，如何來得？

2 俺如何與他爭得。

3 此殿開不得。

4 免不得飢餐渴飲。

5 太公到來，喝那後生，不得無禮。

以上這些語句中所用的「得」字，都是表示可能性的助動詞。如「來得」即是「能來」，「爭得」即是「能爭」，「免不得」「開不得」即是「不

能免，「不能開」「不得無禮」卽是「不可無禮」。

1 母親說得是。

2 十八般武藝，一一學得精熟。

3 驚得下官魂魄都沒了。

4 驚得洪太尉目瞪口呆。

以上這些語句中的「得」字，都是用作一種介詞，用在動詞或形容詞之後，引起一種表示狀態或程度的狀詞或狀語。可見水滸傳裏面於「得」的「兩字本是不分的。後來紅樓夢及儒林外史等書，於此種用法的「得」字就多改用「的」字了。舉例如下：

1 只見這人生的長容臉面，長挑身材。

2 四舅舅說的有理。

3 說的林黛玉撲嗤的一聲笑了。以上紅樓夢

4 這個法都定的不好。

5 一陣怪風刮的樹木都颼颼的響。

6 娘說的是。以上儒林外史

以上所引的語句，於這種介詞就都用「的」字了。吾人只要明白這兩種的用法，「得」「的」「二」字的區別自能瞭然。

第四章 論語體文歐化問題

吾人要明白新文學的所以產生，是因爲舊時文言的文學，思想陳腐，形式呆板，不足以完全發表吾人的意思，抒達吾人的情緒，所以覺得非另行找個新的方法——語體文——不能適於應用。因此，吾人須得明白，語體文的文法，組織，決非舊時文言的濫調所能適用，即決非舊時起承轉合的章法所

能適用，所以一輩講白話文要怎樣怎樣做法的，完全是欺人之談。穿了古代的儒冠儒服，來作現代的新式體操，如何能得適合呢！所以這一書的意思就在推翻以前各種研究白話文的書籍。

以前講過，各人都有各人自己應說的話，即各人可以自己找一種適當的方式來表現他的思想，不必模仿已有的成式，所以舊文體的成式不能適用，此種成式既不能適用，那麼講這些成式的做法，豈不是更不適用了麼？

新文學的精神就重在革新。要盡革新的責任，就重在改良舊時習慣上沿用的不精密的文法，廢除舊時太陳舊而因襲的濫調。所以新文學——語體文——表面的形式，亦不宜用舊式的描寫與敘述，來誤了新文學的風調與趣味。明此理由，就可以明白用舊文學的方法去講新文學當然不能適用了。

那麼語體文的形式應當是怎樣的表現呢？這應當借助於外國文學，採取他人修詞學上的方法，來造成完備的精密的語體文，這纔是最正當的辦法。近來很有一輩人主張語體文的歐化，就是這個道理。

最先提出這個問題的，是傅斯年君。他在新潮雜誌上發表一篇怎樣做白話文的論文，這篇文裏要旨，謂「白話散文的憑藉——（一）留心說話，（二）直用西洋詞法。」他的第二項即是語體文歐化的主張。他以為要成獨到的白話文，還須找一種高等憑藉物，就是直用西洋文的款式，文法，詞法，句法，章法，詞枝……一切修詞學上的方法，造成一種超於現在的國語，因而成就一種歐化國語的文學。

所以傅君理想的語體文，以為可以有三種，這三種都須借助於歐洲文學的文法的。他說：

(一)『邏輯』的白話文 就是具『邏輯』的條理，有『邏輯』的次序，能表現科學思想的白話文。

(二)哲學的白話文 就是層次極複，結構極密，能容納最深最精思想的白話文。

(三)美術的白話文 就是運用匠心做成，善於入人情感的白話文。

吾人要做到這一種的語體文，當然不能乞靈於舊時的文學——而且是舊時文學的皮毛，專討論一些章法句法。所以語體文儘不妨歐化，不妨造成中國字的西洋句調。惟其這樣，纔能發表精邃而細密的學理，纔能描寫貼切而自然的人生，纔能抒出人們心底的情感，纔能作為現時代的人們的呼聲。不過在近時的人，他看慣了一覽無餘的文字，所以不耐細細的咀嚼，竟看不懂西洋句調的新文學，這實在是他們沒有這種感受力，並非語體不當歐

化的原因。譬如一人吃飯，他吃慣快飯的，一旦教他細嚼緩嚥，他反而覺得沒有滋味，不生興趣了。

這一種語體文歐化的趨勢，到現在更爲顯著。一國文學受外來文學的影響，本是不可避免的事實，只可惜一般人不能了解罷了。

解決了這個問題以後，可知開闢新文學的新大陸，不在講究舊時的方法，而重在把外來文學，參互比較，作一種有力的幫助。

第五章 論舊時語體文研究問題

現在因於語體文的風行，於是一般營投機事業的人，又把中國舊時的語體東西，搜羅出來，像什麼歷代白話詩一類的出版物逐漸增多。他們不管這些文字，和現代的新文學，是否適合，是否需要，是否有可以採用的地方，他們都置之不顧，只要同是語體文字，就以爲都有研究的價值了。於是一般學

做語體文的人，求之於和尙或理學家的語錄之中，求之於元明劇曲之中，求之於評詞小說之中，結果，絲毫不能得新文學的幫助。

這個原因，全由於一般人對於文學的心理，依舊不會改變。他們仍舊是舊時文人的眼光，一定要有個依傍，纔敢依樣葫蘆的做去，所以即使改作語體文，總是不三不四的樣子，不足以墾植新文學的新大陸。

他們即不去買坊間流行的研究白話文的書，但是他謬誤的心理，總得要找得模範，於是不得已而求之於舊時語體文中間，卻不知舊時的言語和現在的言語，已竟有些變遷，而且舊時的諷刺小說，下劣的作品多，好的作品少，不足以爲新文學的取材。但是一般人不明此義，總以爲模仿的好，於是所做的語體文，只是「卻說」「在下」「小生」「閱者諸君」「慢慢道來」「什麼介」……一些老套纏個不休，令人望而生厭，更何能在新文壇上佔個地

位呢？

這種弊病，尤其以在於語體的詩爲更甚。一般人的見解，總以爲詩是要講求格律的，音調的，形式的，怎麼可以和白話的散文一個樣子呢？所以有些自命標準的白話詩的人，去創作他語體的五古七古或者是語體的長短句。這些作品，只不過是淺近的，不用典故的詩和不按規律的，不照詞譜填的詞罷了。實在對於真有詩的意境的散文詩，他們反而不能領會，以爲這是一無興趣，不像什麼詩的樣子，這真是模仿的劣根性太深的緣故。

吾並不是完全以爲舊時的語體文，一無研究的價值，不過要做語體文而去模仿這些，這是徒勞無功的。只有膽怯，沒有能力的人纔要去模仿，否則總以另闢新大陸爲樂事的。

第六章 論標準國語問題

自語體文盛行後，有一輩人，以爲我國各地的方言各不相同；有的是名詞上的不同，如南方謂鼠爲「老蟲」，北方稱爲「耗子」；南方稱火柴爲「洋火」或「自來火」，北方稱爲「取燈兒」；有的是文法上的不同，如北京人謂「不知道」，山東人謂「知不道」，北京人謂「太長」，寧波人謂「欠短」。這些的例都是絕不相同，若是各人照本地的方言做文，那麼除本地人以外，旁處的人一定連看都看不懂，於是這一輩人，要先定下一種標準語，定下一個劃一的名稱，和劃一的文法，纔可以使國語有統一之效，但是這個在理論上是可以講得通，而在事實上是萬難辦得到。因爲言語是活的，不是死的，人工所選擇的標準語，一定不能和天然語一樣的易於流行，只有文學者選用以後，經社會自然的抉擇——隨他是流行或者是不流行——這纔能漸趨於統一。

中國的語言雖是因與文言分途之故，比較的是粗俗一些，惡劣一些，但是他自然的演進，有時如語法的精密，或且駕文言而上之。所以不論用那一地方的方言去作語體文，都是可以的。不過吾人因為要有普遍的力量起見，當然以用一種普遍的方言為合格。這種普遍的方言，即是預備的國語。所以吾人作的語體文，必得有個重要的條件。這個條件是什麼？即是：

『以國語為標準』

所謂國語，並不是以前所謂標準語，因為標準語是雜湊的，不自然的，由於人工選擇出來的，沒有普遍的力量。有此種種原因，所以若是必須先把種種名稱，規定劃一，文法組織完備就緒以後，然後去作語體文，那是萬難辦到之事。只有照自然的國語作語體文，而語體文纔能成立。所謂國語，即是一種方言，而此種方言之所以得為國語，由於他有兩種資格，即是：

1 在各種方言之中通行最廣。

2 在各種方言之中產生的文字最多。

中國各種的方言中間，能得有此兩種資格，就是流俗所謂的普通話。這種話的通行地方，北至長城，南至長江流域，東至東三省，西至四川，雲南，貴州，所占的區域最大。又舊時的語錄，小說，都是用這種的語體來表現的。所以吾人作語體文時，只須按照這一種自然的國語，用他的語法，就可以成立了。

寫至此，我且引胡適的建設的文學革命論中一節作結，可以看出不必先有標準國語的緣故了。

『有些人說』「若要用國語的文學，總須先有國語。如今沒有標準的國語，如何能有國語的文學？」我說，這話似乎有理，其實不然。國語不是單靠幾位言語學的專門家就能造得成的；也不是單靠幾本國語教科書

和幾部國語字典，就能造成的。若要造國語，先須造國語的文學；有了國語的文學，自然有國語。這話初聽了似乎不通。但是列位仔細想想可明白了。天下的人誰肯從國語教科書和國語字典裏面學習國語？所以國語教科書和國語字典，雖是很要緊，決不是造國語的利器。真正有功效有勢力的國語教科書，便是國語的文學；便是國語的小說，詩文，戲本。國語的小說，詩文，戲本通行之日，便是中國國語成立之時。試問我們今日居然能拿起筆來做幾篇白話文章，居然能寫得出好幾百白話的字，可是從什麼白話教科書上學來的嗎？可不是從水滸傳，西游記，紅樓夢，儒林外史……等書學來的嗎？這些白話文學的勢力，比什麼字典教科書都還大幾百倍。

所以我以為我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語

語。我們儘可努力去做白話的文學。我們可盡量採用水滸西游儒林外史紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。這樣做去，決不愁語言文字不夠用，也決不用愁沒有標準白話。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

第七章 論方言採用問題

吾人作語體文，照前章所述，用一種流行最廣的普通語，但是這一種普通語，本不是局於一隅的方言。有些人以京話爲普通語，亦不盡然，普通話同京話亦有不相同之處。所以普通語的性質，本有雜糅的傾向，是「甲種方程式」—「乙種方程式」各種的結晶。因此吾人於作語體文，雖以國語爲標準，但

是多少總不免帶一些方言的色彩，大同之中，畢竟有些小異，那麼吾人對於方言的採用，就發生問題了。

大概語體文的作品，因為要求普遍，求統一，固然以國語為標準，不過不是嚴格的，絕對的禁止方言的加入。而且有一些方言，雖非普通話所固有，但亦正因普通話中不有之故，所以不能普通話表現出來，如蘇州話中的一像煞有介事，「這一句話自有他的涵義，普通話中無恰好的語句可以代替，那麼如這一類的語句，未嘗不可採用，因為這種形容的語氣，正可以補普通語之窮，正可以助語體文的修辭。

以上所講，是指尋常所作的散文而言，散文比較的偏於理知的方面，是要人明白，懂得，了解，所以不可不求普遍，求清楚，因此方言的採用量，除不得已時，總以愈少愈妙。多加了方言，人家就不容易懂得的。

但是在於詩歌，小說或戲劇則又不然。因為詩歌，小說和戲劇是偏於情緒方面的作品，偏於情緒方面的作品，要求其真切，自然，始足以動人之情感。所以方言的採用量，就不妨增加。因為由一種方言，翻譯為旁一種方言，多少總須減色一些，——失去一些神韻。吾人可以舉幾個例來證實此說。如：

鷄鳴

康白情

『哥哥呵！……哥哥呵！……』

幾句鷄聲，幾家從夢中催起。

嫂嫂起來煮飯。

婆婆起來打米。

哥哥起來上坡。

妹妹起來梳洗。

他卻老望着那鏡內耍明不白的影兒，——懶懶地。

又聽一聲聲道：『哥哥呵，哥哥呵，』

他說：『天下也有叫不醒的哥哥，——』

那裏都像我們一家子！

①四川方言，出門農作，統叫做上坡。

車行郊外

好久不相見了，

又長出了稀稀的幾根青草——

卻還是青的掩不了乾的。

幾處做莊稼的男女

踞①的踞着；

康白情

走的走着；

挖的挖着；

鏟的鏟着——

正散着在那裏辦他們的草地。

髻鬚有些正笑着；

卻遠了也認不清楚。

嗚——嗚！一溜我們就過了。

他們伸了伸腰，

都睜睜的把我們釘[㊟]着。

① 「踞」音「姑」；尻不着地而作坐形。

② 「釘」音「定」。四川方言：凝視叫做「釘」；有看着出神的意

思。

又如落華生的小說換巢鸞鳳裏所引的粵謳，亦多用廣州的土語。如：

『蕭疎雨，問你要落幾天？』

你有天宮唔住，偏要在地上流連。

你爲饒益衆生，捨得將自己作踐。

我地得到你來，就唔使勞煩個位散花仙。

人地話雨打風吹會將世界變，

果然你一來到就把錦繡裝飾滿園。

你睇嬌紅嫩綠委實增人戀。

可怪噉好世界，重有個隻啼不住嘅杜鵑！

鵲呀！願你嘅血灑來好似雨噉周徧，

一點一滴潤透三千大千。

勸君休自蹇，要把愁眉展。

但願人問一切血淚和汗點，

一灑出來就同雨點一樣化做甘泉。

(註) 「唔」等於不，讀如英文 M

「我地」等於我們

「人地話」就是「人家說」

「睇」北方說「瞧」音去牙

「噉」等於「如此」「這樣」音ㄍ Y ㄚ

「嘅」等於「的」「底」音ㄍ ㄜ

這一些文字裏非採用方言就不能表現的真切。譬如劇本裏有閩粵人

的談話，即常用閩粵人的口吻。這個固然不是一定要如此，但是能得如此，覺得更好一些。這個理由，和描寫武夫要武夫的口吻，描寫粗人，要粗人的口吻一樣。假使拘泥着以爲方言一定不能採用，那麼就縮小了文學的範圍了。

第八章 論夾用外國文問題

近來的語體文中每每夾用外國文字。有些人看了覺得不方便，有些人以爲非寫原文不可，因爲比翻譯的漢字爲好。這些主張固然都有理由，但是我們要知道所以要夾用外國文字之故，並非表示自己的通外國文，乃是因爲漢譯的譯名往往不相統一，使人見了莫名所指，而且有很多外國人名其音相近，譯爲漢文更易混淆——前者如印度的詩人 Tasso 或譯「泰鶴爾」或譯「台峨爾」或譯「太戈爾」或譯「太谷兒」種種譯名，使人看了以後幾不知其卽爲一人。後者如德國的詩人 Schiller 和英國的詩人 Shelley，讀音頗

爲相近，如把 Schiller 譯席勞，把 Shelly 譯席勒，易使人誤二人爲一人，又如英國的小說家 Kipling 和俄國的小說家 Kuprin 音亦有些相似，如把 Kipling 譯吉卜林，把 Kuprin 譯爲吉卜林亦易使人誤二人爲一人，因此有很多的人就選用西洋原名，不註漢文譯字，如周作人的歐洲文學史即是此例，但是在未識西文的人，看去實不方便，而且這些外國的人名地名，最難記憶。所以單寫原文不註譯文是極不適用，而單寫譯文不註原文又極易誤會，只有以原文譯文並重，或原文在上，譯文在下，或譯文在上，原文在下，均可。因此語體文中若要夾用外國文不可不將譯文附註在中間。

但是亦間有例外，有時往往採用外國文字入詩歌或小說或劇曲中間，——外國文學家所作的劇本，間有不用他本國的語言之處。如漢文的劇本中間亦每有幾個法文或德文，這因爲要表現的自然真切，所以作法國人的

口氣時，往往自然流露出幾個法文名辭了。

現在舉個例如下，吾人可以看出這些夾用的外國文字是很愜當的，若是把譯文寫出來了，便覺得要減色許多了。如：

微光

鄭振鐸

微光，微光，

來呀，來呀！

微光，微光，

貫入黑霧之心呀！

Satan 高坐着呢，

Satan 高坐着呢。

亞當之子，忍受着苦役，
忍受着鞭笞，槍尖呢。

羞呵，羞呵，

亞當之子！

竟匍匐麼？

竟呻吟麼？

竟低首於 Satan 之前而永久忍受麼？

青年之血——沸呀，沸呀！

神聖之淚——流呀，流呀！

把Satan的寶座燒掉罷！
把Satan的寶座漂了罷！

卑怯之生呀，

尊嚴之死呀！

Jesus 呀，

Sophia 呀，

我拜，

我拜，

Satan 高坐着呢，

Satan 高坐着呢。

亞當之子忍受着苦役，

忍受着鞭笞，槍尖呢。

微光，微光，

來呀，來呀！

微光，微光，

貫入黑霧之心呀！

第九章 論翻譯的語體文

自新文學產生以來，一般人士，覺得吾國的知識不夠用，非借助於異國不可，於是翻譯界遂比前大盛，而且翻譯的新書，以用語體文的爲多，所以翻

譯的語體文，亦很可以討論一下。

翻譯的東西，可以分科學書與文學書兩種：科學書是重在知識，比較的還容易翻譯，但是有一項不可不注意的即是：

『忠實的態度。』

舊時中國翻譯的東西，往往多不很忠實，就他自己所知道的，看得懂的，約略翻譯出來，而於他所看不懂的地方，則輕輕忽去，這實在是一個很大的弊病。吾人研究學術，灌輸歐西的學術思想到中國來，當然要忠實，當然要完全介紹過來。所以科學書的翻譯，一定要忠實，完全，詳細，精密。其他至於名辭的統一，譯筆的條暢，都是很應注意的事實。

至於文學書的翻譯，則更爲難能。因爲一方面要保留原作的意義，一方面又要顧到文學上的特質如「風格」「流利」等。所以好的翻譯必須是原

作的優點能完全移轉到譯文裏，使讀此譯文的土著的人民能明白的感到，強烈的覺得，如同說原作的語言的人民一樣。

有一些人翻譯外國的偵探小說謂「某偵探拂袖而起。」這拂袖而起的四個字，在中文形容發怒的狀態本還適當，但是同原意太為不合，試問外國人穿的西服，他的袖子怎麼樣拂呢？這一種不合情理的翻譯，都由於太輕忽之故。

所以文學書的翻譯，更須謹慎，必須有三個不可踰越的法則，就是：

- 1 譯文必須能完全傳達出原作的意思。
- 2 著作的風格與態度必須與原作的性質是一樣。
- 3 譯文必須含有原文中所有的流利。

現在即就這三項分別說明，此三項，鄭振鐸君在小說月報裏面所發表

的一篇論文論述綦詳，現在因避冗長起見，故節取他一些大意如下：

第一項，要完全表出原作的意思，必有兩個條件：（1）對於原本所用的文字有完全的知識；（2）對於原文中所論的或描寫的事物有充分的研究。此二條件缺一不可，否則必無成功。但是所完全傳達原作的意思，又不是呆板板的死譯，有時因為語氣的順利或是傳達的方便，亦未嘗不可於原意之外，再加一種能給原文更偉大的力量的意思，或是刪去原文中軟弱而過賸的意思。這是譯者在可能的範圍以內之自由，不過須用得很謹慎罷了。倘若因有此一些自由而濫用之，則很容易出入原文的意思了。總之須記明這是翻譯人家的東西，不是自己著作文章。

第二項，要能傳達原作的風格與態度。這却較第一項更難實行了。莊嚴的用莊嚴的筆，激揚的用激揚的筆，輕快的用輕快的筆，鮮豔華麗的用鮮豔

華麗的筆，質樸自然的用質樸自然的筆。不要使灰色的變爲紅色，悲觀的變爲樂觀。要做到這一層工夫的時候，須得先沈浸於原作之中，把自己性情與原作同化，然後翻譯之時，亦易於心手相應了。

第三項，要有和原作一樣的流利。這却更爲難能了。在於作者當初寫的時候，用他自小慣習的文字，達他自由舒卷的意思，當然很容易有流利的句調。習慣語，成語，乃至諺語，乃至古典，都可以供他驅使。而在譯者却不然，因於所處的地位不同，於是兩國的風俗亦異，習慣亦異，在於這一國的習慣語……往往有不能移殖過來者。因於要保存原作的意思之故，於是譯者不能自由發揮，雖有類似的語句，却無恰好的語句，而流利易成爲晦澀了。又或因於原作者好創特別的新穎的字眼，此種字眼，在熟習於其本地風光的人猶易明瞭，至於翻譯出來，却味同嚼蠟，譯者於此，又是成爲一個難題了。所以第三

項的流利，是更難的事情。惟在好學深思的人，細細推敲，細細斟酌，則有時往往天然妙句，俯拾即是，此又非嘗過此中況味者，不易知其甘苦了。

第十章 論修辭問題

有一輩對於語體文起誤解的人，以為語體文是最容易的東西，不值得用什麼工夫去研究。因為語體文即是用說的話寫出來的，吾人都能得說話，那麼只要識字以後就都能得作語體文了。這個實在是一個極大的謬誤。

吾人不要說吾人自己是能得說話了。須知說話的程度，大有高下，有的說的很整齊，很有條理，有的訥訥不出諸口，同一的講話，亦大有研究，所以吾人作語體文的第一層工夫，還正須研究講話呢！傅斯年有篇論文說：

「我們主張國語文學的人，文章語言，只是一樁事物的兩面；若要語言說得好，除非把文學的手段用在語言上；若要文章做得好，除非把語言

的精神，當做文章的質素……不會說話的人，必不會產出好文學。希臘的底謨登諾（Demosthenes）羅馬的西塞路（Cicero）都是演說家而兼文學家。英國議會裏有名的爭論都是演說而兼文章。中國在周秦時代，本是文言一致的。墨翟是個演說大家，他的演說詞就是好文章。那時節一般的縱橫游談之士，像孟軻，荀卿，魯仲連，蘇秦，張儀，宋輕，惠施，莊周，騶衍……個個都善說話，個個都做好文章……從此可知文章和語言，竟是一種作用了。

所以關於語體文的修辭，第一層工夫應當練習說話。說話可以幫助作文，本是宗極明顯的道理；作白話文又須要多含着說話的質素，更是宗當然的辦法。

但是說話的作用有時而窮。一來我們能憑藉說話練習文章的流利，却

不能憑藉說話練習文章的組織；我們能憑藉說話練習文章的豐滿，却不能憑藉說話練習文章的剪裁；我們能憑藉說話練習文章的質直，却不能憑藉說話練習文章的含蓄；說話很能幫助造句，却不能幫助成章；說話很能幫助我們成文學上的衝鋒將，却不能幫助我們成文學上的美術匠。二來是我們的說話，本不到第一等的高明；就是把他的好質素通身移在作文上，作出的文，依然不是第一等，仔細觀察我們的語言，實在有點不長進；有的事物沒有名字，有的意思說不出來；太簡單，太質直；曲折少，層次少。我們拏幾種西洋演說集看，說的真是一渙然冰釋，怡然理順。——若是把他移成中國的話，文字的妙用全失了，層次減了，曲折少了，變化去了，——總而言之，詞不達意了。就這一點而論，我們僅僅作成代語的語體文，乞靈說話就夠了，要是想成獨到的語體文，超於說話的語體文，更須要加一層修辭的工夫。

修辭的工夫有可以借助的地方，就是採取西洋的文學方法，玩索西洋的文句構造，因為他們文學的方法，實在要完備的多，他們文句的構造，實在要精密的多。所以有一些翻譯的很好的外來文學，很可以作吾們修辭的幫助。

中國舊時的文人只知道運用成語或典故，却不知道創造新穎的形容的文字；只知道模仿舊時的成式，却不知道創造新穎的體裁。這些都是懦弱，貪懶，不長進之所致。

不要把語體文看作很容易的東西，——只是隨筆寫寫的東西，須知我們若是不發很用一些工夫，語體文便終究做不好。胡適之先生的建設的文學革命論裏說：

『我們有志造新文學的人，都該發誓不用文言作文：無論通信，做詩，譯

書，做筆記，做報館文章，編學堂講義，替死人作墓誌，替活人上條陳，……都該用白話來做。我們從小到如今，都是用文言作文，養成了一種文言的習慣，所以雖是活人，只會作死人的文字。若不下一些很勁，若不用點苦工夫，決不能使用白話圓轉如意。

語體文學正在創造的時候，我人要是很隨便的做去，那麼就不啻自己阻塞語體文學的進步了。

第十一章 論純文學的語體文與雜文學的語體文

舊時人對於文學的觀念弄不清楚，所以以前坊間出版的關於語體文的作法之書，往往抄襲以前起承轉合的老法子，而並不能夠說出要領來。所以必須把文學觀念弄清楚以後，而後討論語體文的作法始有所附麗。

文學的定義可分廣義狹義二種：由廣義方面而言，即是所謂雜文學，一

切論文雜著都可歸入此類；由狹義方面而言，即是所謂純文學，可分爲詩歌，小說，戲劇三大類。

雜文學和純文學的分別在何處呢？即是雜文學重在知的方面，純文學重在情的方面。雜文學是用以發表自己的學術思想或記錄所歷的經驗知識；純文學是用以抒寫自己的情緒感觸，或描寫所接的形形色色。此二種性質不同，做的方法亦異，如何可以併作一談呢！

大抵要做雜文學的語體文，則坊間出版各種關於語體文做法之書，間或有些道着——不過偏而不全。至於講純文學的作法那真是絕無了。現在這本書就比較的偏重在純文學的方面。

雜文學比較的重在思想的方面——固然純文學亦不能沒有思想，但是情感比思想更重。所以雜文學的做法，第一要整理思想。須有思想，才可以

做出好文字。胡適之先生的文學改良芻議，以爲今日而言文學改良，須從八事入手，其第一項卽是「須言之有物」。何謂言之有物，就是要求文字內容的豐富而並非沾沾於聲調字句之間。沒有思想的文字，決不能爲雜文學的佳著。

雜文學既重在思想，那麼要怎樣去整理他的思想呢？很繁複的思想，要怎樣纔整理得清楚呢？我以為這決不能照舊時桐城派的所謂「古文義法」，只是作幾百字上下的刻板文章所能了事。第一步於作這一題之先，須先審量一下，把題內所包含的思想，羅列清楚，作成很多的小題目，然後照這小題目依次作法，如此則作長篇論文並不困難，因爲同作十幾篇短篇論文一樣。

這一種思想固然重在發明，能得發表自己的創見，固是最好，但是無論

是發表自己的創見，或是整理舊有的學術，總不能不舉例以證明之。而搜尋這一種的例證，却不是容易的事，這必須平日讀書時勤於搜集材料。自己先擬好了要做的文題以後，於是就這文題的範圍以內的材料，多多收集，如此纔能證實其思想，纔能言之有物。

材料搜集了，但是搜集的材料是否中用，這卻還須加一番審別的工夫。假使證引一些偽書，或是證引不甚精密的思想，那麼非惟不足爲我文題的幫助，有時反足以弄成大錯呢！

以上是論雜文學的作法，至於純文學的作品，則以重在情感之故，所以所謂「言之有物」者，即是要文學作品中包含很真摯的情感。詩序說：「情動於中而形諸言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」要有動於中的情，要有言之不足的情，要有嗟嘆

之不足的情，於是抒寫之以爲文學，自無矯揉造作之弊，彫文琢句之病，而能很自然的引動讀者的情緒了。

可惜舊時一輩做純文學的人，不知此意。有的目課一詩，有的爲金錢而勉作小說，爲詩而作詩，爲小說而作小說，本不要做，勉強去做，如何能有強烈的情緒呢？

所以雜文學只須思想豐富，還可以勉強得來，有時卽多做一些亦不要緊，至於純文學則必須任其自然，絲毫強作不來。——現在有很多人說：『須待詩來找我，不要我去找詩，』卽是此理。

至於其他關於純文學的作法，本書下數章討論觀察與描寫問題的論之基詳，於此不復贅述。

第十二章 論描寫問題

語體文中所最可以用力的地方，即是描寫的技術。舊時文言的描寫的技術，實在是太惡劣了，只是用一些一定的，呆拙的成語，填塞篇幅，絕不能有適合的描寫。因此作語體文所最應注意的即是這描寫的方法。但是一般講語體文作法的書，於這一層都輕忽過去，反而講些漠不相關的死文言的文法，真是如何能得適用呢？

現在講描寫的方法。可以分寫景與寫人兩種述之。

寫景是描寫自然界的方法，這種方法很爲重要，即是描寫自然和心理之有機的關係。譬如寫愛情的多借「春宵」「花月」的景色做背景；寫悲哀的，多借「暮秋」「殘紅」的景色做背景。這些寫景，切忌弄成常套，而舊時文言的寫景正是落此弊病。什麼「芳草夕陽」……「紅樓一角」……「惠風和暢」，「微雲鬢鬢」都成作一定的話頭。寫今天的景色是這樣，寫明天的景色亦是這樣。

寫這兒的景色是這樣，寫那兒的景色亦是這樣。這種隨時隨地可以活用的套頭，在文學上是最無價值的。我們須知道文學者的描寫景色亦須和作畫者的寫生一樣。作畫者的對於風景的顏色，不是看作一樣的。同一堵牆，在平常人的眼光看來，以爲這是白的，但是在於畫家則不然，於夕陽照臨之時覺其爲淡紅，於天氣陰暗之時又成爲淺黑，得大樹之映襯，又成爲微綠，在屋簷之高處又成爲深黑。所以一堵牆的描寫，因於時間的不同，因於地位的不同，都可以有不同的描寫，若祇稱之謂「粉壁」，豈不是太貪懶了罷。

至於描寫人物必須將各人的聲音像貌，動作姿勢，心理性質，活現紙上，亦不是用一些「芙蓉如面柳如眉，秋水爲神玉爲骨」的套頭可以搪塞的。所以描寫人物有三種注意之點：

1 描寫性格 弗勞貝 教莫泊 三作小說的時候，說的好，「世間沒有同

樣的二粒砂，二頭蠅，二隻手，二個鼻。」又說：『描寫一個燃火或一根樹木的時候，我們總得將火同木的面面點檢一過；要看出這個火和別個火的差異，這根樹和別根樹的不同。』弗氏此語的本旨，就是說人各有性，切忌爲雷同的描寫。

2 描寫外面 一個人的語言動作，服裝像貌，都足以表示其內部的心理。描寫外面的重要點，在能暗示其人的內面，內面便是心理情緒，性格潛在的狀態。有一部分寫實派小說家，他們的描寫外部方法，多注力在像貌服裝的敘述。介紹書中人的時候，有寫到一二頁的，這種方法雖然可以充分達到表情作用，但是也就不勝其煩了。所以描寫的時候，務必用最經濟的手段，寫來恰到好處。

3 描寫內面 描寫內面便是描寫心理。近來文學家描寫心理的傾向

極盛。例如寫戀愛嫉妬，快樂憂鬱等等。那種描寫的方法，全在於自己的省察和反省，平日要先有省察，省察所得的材料，到用時必定要在作者心中反省一過，加上解析的工夫，看看這種心理狀態是否正確？是否有價值！與環境適宜否？再用最好的言辭描寫出去，方能出色。

胡適之先生亦有一節講到描寫的方法，他說：

『寫人要舉動，口氣，身分，才性……都要有個性的區別；件件都是林黛玉，決不是薛寶釵，件件都是武松，決不是李逵，寫境要一喧，一靜，一石，一山，一雲，一鳥……也都要有個性的區別。老殘遊記的大明湖，決不是西湖，也決不是洞庭湖，紅樓夢的家庭，決不是金瓶梅的家庭。寫事要線索分明，頭緒清楚，近情近理，亦正亦奇。寫情要真，要精，要細膩婉轉，要淋漓盡致。——有時須用境寫人，用情寫人，用事寫人，有時須用人寫境，用事

寫境，用情寫境……這裏面的千變萬化，一言難盡。

弗勞貝教莫泊三作小說的時候，他所常出的作文題是『途中所見』。若是莫泊三作的文和昨日或前幾天的一樣，那麼就要受他的呵斥了。吾人於練習這一種描寫的時候，可以天天描寫風景，或描寫同一類的人，使之個個都有分別，日久自有進步。

第十三章 論材料問題

舊時文言的文字，不但會描寫，並且沒有材料。胡適之先生說的好，『中國的文字，大病在於缺少材料。那些古文家除了墓誌，壽序，家傳之外，幾乎沒有一毫材料。因此他們不得不做那些無聊的『漢高帝斬丁公論』，『漢文帝太宗優劣論』。至於近人的詩詞，更沒有什麼材料可說了。近人的小說材料，只有三種：一種是官場，一種是妓女，一種是不官而官，非妓而妓的中等

社會，除此以外則無材料。」真是中國文學界的實情。他再舉出三項收集材料的方法：

1 推廣材料的區域 官場妓院與齷齪社會三個區域，決不夠採用。卽如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處小負販及小店鋪一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜……種種問題，都可供文學的材料。

2 注重實地的觀察和個人的經驗 現今文人的材料，大都是關了門虛造出來的，或是間接又間接的得來的，因此我們讀這些小說，總覺得浮泛敷衍，不痛不癢的，沒有一毫精采。真正文學家的材料大概都有『實地的觀察和個人自己的經驗』做個根柢。不能作實地的觀

察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，亦不能做文學家。

3 要用周密的理想作觀察經驗的補助。實地的觀察和個人的經驗固是極重要，但是也不能全靠這兩件。例如施耐庵若單靠觀察和經驗，決不能做出一部水滸傳。個人所經驗的所觀察的究竟有限。所以必須有活潑精細的理想，把觀察經驗的材料，一一的體會出來，一一的整理如式，一一的組織完全，從已知的推到未知的，從經驗過的推到不曾經驗過的，從可觀察的推到不可觀察的。這才是文學家的本領。

舊時的文人因為不會找材料，不會開闢材料的領域，所以只有一陳陳相因「死照着老法子做去，現在既然描寫方法不同，取材範圍擴大，如何能講舊時作文的方法呢？凡在自然界，人事界中間的事物，幾乎無不可以取材，

只在善作文者能得捉住罷了。

第十四章

論觀察與描寫的關係

前兩章講過描寫方法和材料問題。材料從那兒來的，全靠觀察得來。那麼，描寫與觀察都已應講過了。但是這兩種却占文學的語體文之重要部分。所以不憚煩複，必得再行細細講個明白，並且說出這兩者的關係。

文學上的觀察與描寫，可以分兩項來說明：卽一是主觀的，一是客觀的。現在先大概說明這兩種的區別，然後再細細分別論述。

主觀的觀察是把一切冷的事物化爲熱的事物，一切靜的事物化爲動的事物；換句話說，就是把無生機的事物化作有生機的事物。而客觀的觀察則反是。把熱的化爲冷的，動的化爲靜的，有生機的化爲無生機的——在於客觀的觀察一切事物都是呆板的，都可以加以分析或解剖的。所以因於主

觀的觀察而描寫出來的，成爲「情緒的表白」——何以故？以觀察者本富於熱烈的情緒故。因於客觀的觀察而描寫出來的，成爲「情緒的暗示」——何以故？以觀察者本持冷靜的態度故。文學本是以情緒爲要素的，所以於客觀的描寫作品之中，只成爲「情緒的暗示」了。由於主觀的觀察與描寫可成的文學，是浪漫主義的文學。由於客觀的觀察與描寫可成的文學，是寫實主義的文學。

文學的分類可以區爲詩，小說，戲劇三種。——這是一般主張純文學者所公認的。現在從這分類而言：則主觀的觀察與描寫是「詩的觀察與描寫」。客觀的觀察與描寫，是「戲劇的觀察與描寫」。至於小說則是介乎此二者之中的，以表示之則如下

觀察與描寫

主觀的
客觀的

詩
小說
戲劇

這表固然不能拘泥着，但大體是如此的。現在再分別言之。

主觀的觀察，不和科學上的觀察一樣；是用直覺觀察的，不是用經驗觀察的。科學的觀察祇能得到事物的外表，而不能直入事物的內心；換句話說，即是祇能得到種種的感覺，而不能引起種種的情緒。只能引起感覺的觀察，覺得外邊的事物是死的，靜的，無生氣的。至於引起情緒的觀察，則覺得外邊的事物，都是活的動的，有生機的。再說得顯明一些，經驗的觀察是成人的觀察——成人的觀察，而直覺的觀察是兒童的觀察——無知的觀察。

惟是無知的觀察，才能得到真真正正事物的真相，而攫取其精靈。舉例以說明之。

詩人眼光中的花和草，決不是植物學家眼光中的花和草。植物學家眼光的花和草，是這一種那一種的花和草，是這一瓣那一根集合的花和草，是

具體的花和草；而決不是整個的，囫圇的，有生命的花和草。在詩人的眼光裏，有時可以把同一種類的花和草，看作各不相同各有特點的花和草。

這個緣故，因為詩人的觀察，重在事物的靈魂而不重在事物的外表。有絕大天才的人即是能比平常人的觀察——僅僅外表的——更深進一層罷了。詩人的觀察，最能把自己的靈魂投入事物的中間而擒住其靈魂。

基於這種的觀察，所以他的描寫亦是主觀的描寫。這種描寫不拘泥於形式的恰似，而重在靈魂的攫住。現在於新體詩中能如此的還少，舉一些舊詩以說明之。詩經裏的「桑之未落，其葉沃若」，他木殆不足以當此。林逋的梅花詩「疎影橫斜水清淺，暗香浮淡月黃昏」，決不是桃李詩。皮日休的白蓮詩「無情有恨何人見，月冷風清欲墜時」，決不是紅蓮詩。這種不即不離而能得他本來面目者，才是詩人寫物之功。至如石曼卿的紅梅詩「認桃無

綠葉，辨杏有青枝，」便是極笨拙的謎語了。所以這種描寫，不是刻畫。若是刻畫，便成笑話。如有人贈漁父詩的一聯「眼前不見市朝事，身畔惟聞風水聲，」未嘗不切合，但是有的人以為是這人患肝腎風，肝藏熱而腎藏虛，所以有目眩耳鳴之象。又有人詠「詩」的說「盡日覓不得，有時還自來，」本意是說詩的好句難得，而讀者却以為這是人家失却貓兒詩，豈非笑話！所以必須深入的觀察纔能擒住事物的靈魂。

這種主觀的描寫能得對於每一個事物看出他一副面目，引起他一種情感，而且對於同一的事物更能因前後的觀察而異其情緒。惟其如此，所以所描寫的，不是死的呆板的由感官所得來的印象，而是情緒的表現。譬之圖繪，攝的影片，是感官的印象，而畫家的繪畫便是情緒的想像的表現。一般死板的實錄，只可看作流水賬簿一樣，雖是他記錄的十分真切，而不能成爲

文學的作品。文學作品中所描寫的事物都是有生命的，足以動人的情感的。因為作者在於觀察的時候，本是富於情感的作用的。

文學者的能事即在能擒住這一種情緒而使之表現出來，但是這是很不容易的工作，因為這是流動的變化的情緒之描寫之故。情緒既是流動的變化的，所以描寫起來，絕不能引用成語，或是襲取舊有的典型，因為自己的情感不是用旁人的格式和字句可得而表現的。運用前人的格式和字句，便是自己不信任他的天才，便是除不掉他的惰性，便是不能運用其思想，而且模仿沿襲的結果，對於他自己所要描寫的真像，無論如何總覺隔膜一層，總不能完全恰當的表現出來。只可惜一輩人因為念了一些文學書籍，只是襲取他的形式——形式是最易襲取的——於是自己要描寫的時候，成語典故搖筆即來，結果，成就了別人的口吻而不成為自己的文學——表現個性

的文學。

要能描寫出有生命的事物——使這事物中間寓有流動的變化的情緒——這才是文學家的手腕。所以越是第一流的文學家，其對於事物的觀察每能引起各不相同的情緒，而描寫為各不相同的文學作品。要是只和攝影者一樣，惟重在外面的感覺，那麼第一流的文學作品，應當是很相一致的了，何以却又不然呢？吾們知道李白詩中的月決不是杜甫詩中的月。何以故？以李白心中的月，目中的月，不是杜甫心目中的月之故。所以文學上的描寫應當自鑄新詞，纔能造成各殊的風格。

客觀的觀察是科學化的觀察。這與主觀的觀察大不相同。主觀的觀察能對於沒有生命的事物而付以生命。客觀的觀察則反是；即對於有生命的人類社會，亦看作沒有生命的事物一樣；即對於同類的人類社會亦看作絕

無關係的一般。考察他的原因結果，審查他的來源去脈，始終持以冷酷的態度，好似科學家的在試驗室裏試驗事物一樣，好似醫生的解剖人體一般，絕不容雜以絲毫主觀的情緒。但是說他沒有情緒嗎？這又不然，他的情緒更深更密，深深藏在所描寫的骨子之裏。

這一種觀察，直覺的觀察較少而經驗的觀察較多。惟其用力在於經驗，所以必須富於人生的經驗。這於前二節已講過一些了，不復贅述。總之必先觀察得精密而有確實的經驗之時，才可以描寫，才可以暴露人生之真。

經過客觀的觀察之後，當然亦用客觀的描寫。這種的描寫，絲毫不顯露作者的情感。作者只將各種社會各種階級的人，恰如其分的描寫出來，只因於各人談話的口吻及行動的表示，自然顯出各人的性情和閱歷；而在於作者自己，却不對於這客觀的事實加以喜悅或憎惡，他只是羅列這一些事實。

暗示他的情緒，以使人起一種不可名言的想像，動一種不可壓住的情感。

由於上所述，吾人基於這樣的——主觀或客觀——觀察和描寫，應當可得到一個教訓，即是以前的文學書籍和文法學或修詞學等都不能教吾人怎樣去創造文學。而且這一些書籍非惟沒有功能，反而是以束縛箝制，使個性被遏，天才消蝕。何以故？以容易落於模仿故，以容易導入一種輕率的觀察故。這固然似乎是言之過甚，但是却未嘗不有一部分的真理。因為想借助於他人的描寫的字句和方法而應用於自己的文學作品以內，便是輕蔑自己創作的本能。

結論

語體文的作法，差不多講的完備了。現在要講到語體文的中心問題了。語體文的中心問題是什麼？就是思想。吾人要知道新文學與舊文學不同，在

形式方面，固然有文言和語體的區分。但是吾人與其說是形式方面的關係，還不如說是內容方面的關係。吾人要知道新文學的所以產生，一大半還是思想的問題，比較的還不重在他的形式——語體不語體。吾人不能稱水滸傳、紅樓夢……等等一切白話的小說算是新文學；吾人亦不能把朱希祖一篇白話文的價值，因為是文言做的就稱他為舊文學。所以吾人若是再用頑固的，陳腐的思想，那麼不論是文言或語體，總不能稱為新文學。

這一層雖似空論，却極重要，因為中國人最會假冒，一切新名辭一到中國，差不多多少總起一些誤解，本來很好的名辭，反而可以為人作惡的利器。若是有人用語體文去作鼓吹復辟的思想，難道吾人亦說作語體文應當這樣作法嗎？

吾希望讀此書的，大大把自己的思想洗刷一下！

