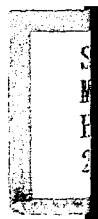


文章講話

夏丏尊
葉紹鈞
合著



文章講話

夏葉
可紹
尊鈞
合著



開明書店

開
明
青
年

青
年

自從去年夏天從南中國回來，又得時常和丐尊先生會面談天。丐尊先生非常關心中等學生的語文教育，我們談的自然仍舊多是這方面的事，但他這時的神情已和往時大不相同，往往有一種難言的抑鬱流露在語裏言間。這抑鬱的根源，我是明白的，並不在語文教育的本身，但我只能勸他致力語文教育的工作來排解。結果他就整理舊稿編成了這一部書。

他在這書裏面很用過一些心。在幾個問題上，如文章的靜境、動態、句子的安排、句讀和段落，都有他獨特的見解，（聖陶先生的一篇開頭和結尾，也是如此）在其餘的幾個問題上，也都說得非常深入而淺出。雖然只有短短的十篇，說到的問題並不多，也不虧為語文教育上一種鄭重其事的工作，我相信對於中等語文教育上一定有相當的貢獻。

語言的教育上現在還有許多問題等候大家解決。例如讀文的層次問題就是一個相當嚴重的。現在一篇歸有光的項脊軒志，會選給初中學生讀，也會選給高中學生讀，有時也會選給大學初年級的學生讀。雖然讀法儘可以不相同，在讀法的標準未定之間總

不能不使人有漫無層次之感，而讀法現在又似乎還沒有確定的標準。這樣漫無標準的選讀，不但容易犯重複，也很容易犯深淺倒置的毛病。要去這種毛病，據我個人的意思，必須在內容和形式兩方面都能夠找出些條件來做層次先後的標準。在內容方面，或者可以從（1）背景的親近不親近，（2）需要的迫切不迫切，（3）頭緒的簡單不簡單，這幾個方面來劃分先後的層次。將內容的背景比較親近的，需要比較迫切的，頭緒比較簡單的列在前。在形式方面，或者可以從（1）需要的迫切不迫切（2）結構的普通不普通，（3）規律的簡單不簡單，這幾個方面來劃分先後層次。也將需要比較迫切的，結構比較普通的，規律比較簡單的列在前面，循序遞進。這內容形式兩方面究竟應該有幾個條件，以及應該有哪幾個條件，儘可以由大家商酌決定，但必有條件纔會有標準，纔可以使層次有方法相當的確定。又這種條件具體地應用起來，也許很可以發生錯綜糾結不易解決的問題，但總比漫無標準隨意安排好些。至於選讀注意選文內容的背景和不注意背景，注意選文形式的規律和不注意規律，我以為簡直是劃分新教育和舊教育

的一條鴻溝，爲現今的語文教學者所不可不注意的。注意背景，語文纔是歷史的教授，讀一篇文知道一篇文不過是一時一地的需要的反映，不見得真地可以百世以俟聖人而不惑，如果真有百世以俟聖人而不惑的東西存在，那一定不是篇中的每一字每一句，而是這些字句和那背景的關係。注意背景的讀法，不妨說是立體的讀法。讀文能够立體的，這纔沒有一文沒有作用，沒有正作用，也一定有反作用，而正作用和反作用之間也不愁其有衝突。這立體的讀法，實際也可以應用在形式方面。形式也是歷史的。不過形式方面因襲性比較的重，可以用類推法的地方也比較的多。所以形式方面的教學，比較的重在使知類推，但又不能推出了界。要使人能够聞一知二，卻又不致混二爲一，纔算合乎理想。這只有用科學的教授法，將形式上所含的規律一一指出，而說明其所以同所以異，纔能做到這個地步。用過去與耳謀與口謀的方法，難保不會從「未之能行」類推出「卒不之歸」來的。我因爲懷着這樣的見解，故願切望有不墮入形式主義的闡明語文規律之學術書陸續出現，使語文教育上嚴重的問題能够有一個可能解決的學術基礎。

像丐尊先生和聖陶先生的這部書，不但處處說得很具體，而且還能在幾個問題上披露出自己的獨特的見解來的，便是我所希望陸續出現的書之一。

一九三八年一月，陳望道。

前回我和聖陶因一時的興趣合寫文心，在中學生上連續登載，意外地得到好評。文心完結以後，就有許多讀者寫信來要求再續下去，來一個文心續編。文心已無興趣再續了，讀者們的要求卻老是不絕地來，爲想不叫他們過於失望，於是在中學生裏開了文章偶話一欄，就文章的各方面隨時寫些講話式的東西登載。我們自己約定，每年各寫若干篇，每期不必全有，決勿苟且塞責，敷衍讀者。

中學生登載文章偶話自二十四年九月第五十七期開始，到二十六年六月第七十六期止，共只登過七篇稿子，平均起來，要每三期纔見一次。所以如此難產，一半固然是因爲我們生活忙亂，一半也是因爲想不苟且，太矜持了些的緣故。聖陶忙於別種寫作，寫得更少，只有一篇，就是開頭和結尾。

二十六年暑假，中學生照例停刊兩個月，我略得閒暇，就鼓起興頭，趕寫了三篇。打算從九月號的中學生起，連載幾期，彌補過去的缺憾。不料八一二事變突然發生，一切都變了個樣子，中學生九月號在排印中付諸劫火，截至現在還復刊無望。這新寫的幾篇稿子，

不知在那一天纔能叫讀者讀到。於是將舊稿七篇和新寫的幾篇合起來先行出版，改稱文章講話。

本書所收共止十篇講話，當然不能說盡文章的各方面。聖陶帶了一家從蘇州逃難，展轉入川。讀他來信，壯懷猶昔，毫不頹喪，最近且在巴蜀中學擔任國文教師，關於中學國文教學，當有更切實的新收穫。我雖垂老，飽經憂患，也還勉強活着，願以餘年繼續文章學的工作。只待局面好轉了，中學生復刊了，本書一定還會有續編的，敢在這兒向讀者先作下一個豫約。

中華民國二十七年二月，夏丏尊。

目次

句讀和段落·····	一
開頭和結尾·····	二
句子的安排·····	七
文章的省略·····	四
文章中的會話·····	五
文章的靜境·····	七
文章的動態·····	八
所謂文氣·····	九
意念的表出·····	一〇
感慨及其發抒的法式·····	一三

125608

MG
H152-53
2



3 1760 2879 7

句讀和段落



從前的人寫文章，不加句讀，不分段落。假如所寫的文章有一萬個字，就老老實實把一萬個字連寫在一起，看去好像黑漆一團。加句讀、分段落，都是讀者的工作。因此，古來的書有許多很不容易讀，並且因了讀者的見解，一句句子可以有好幾種讀法，結果意義大不相同。例如論語裏的「民可使由之，不可使知之。」可以讀作「民可使由之，不可使知之。」（據梁啟超說。）老子裏的「故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其微。」可以讀作「故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其微。」（據釋德清說。）因為作者自己不加句讀，所以發生歧義，這情形和普通所說的笑話：「今年真好，晦氣全無，財帛進門；」今年真好晦氣，全無財帛進門。」沒有兩樣。

1
近來的文章已流行加句讀、分段落了，不但自己寫的文章要加句讀、分段落，並且把

前人所寫的文章也加了句讀，分了段落來重新印行。這不能不說是一種進步。

句讀和分段的法則，普通文法書上都講到，只要是中學程度的青年，大概都知道了。不過加句讀、分段落，在法則上雖然說來很簡單，實際運用的時候，頗不容易。如果文章有技巧的話，句讀法和分段法也是技巧的一部分，值得好好注意的。

先講句讀。

句讀用「、」、「：」、「。」等幾個記號表出，古來所用的只「、」、「。」兩個，近來喜歡簡單的也只用「、」、「。」兩個。這些記號看似沒有甚麼，用在文章中就成了文章的一部分，竟是有生命的會起作用的東西。為說明簡單計，姑就最簡單的句讀記號「、」、「。」來說，「、」是表示讀的，「。」是表示句的。一句完整的句子，「。」只用一個，地位是有一定的；「、」的地位和數目，往往可以不一定。例如朱自清的背影開端一句，就可有幾種不同的句讀法。

我與父親不相見已二年餘了，我最不能忘記的是他的背影。（甲）

我與父親，不相見已二年餘了，我最不能忘記的，是他的背影。（乙）

我與父親不相見，已二年餘了，我最不能忘記的，是他的背影。（丙）

我與父親不相見已二年餘了，我最不能忘記的，是他的背影。（丁）

這裏面（甲）是依照背影原書的，大概是作者朱自清先生的原來的句讀樣子吧。（乙）以下三式是我試加的句讀。這四種句讀法都有人用，不過文章的意味在各部分的強弱頗不一樣。

依我的經驗看來，一句句子作一氣讀的時候，斷落的部分意味比別部分強。作兩口氣讀的時候，有兩個斷落的部分，就有兩部分意味加強了。現在用簡單的句子來作例：

仁者人也。

仁者，人也。

第一例「仁者人也」作一口氣讀，「人也」部分較強。第二例「仁者，人也」作兩口氣讀，「仁者」和「人也」兩部分意味都強。因為，原來是「仁者人也」四字合成一個單位。分斷以後是「仁者」為一個單位，「人也」為一個單位了。凡是斷落的地方，意味都會增

強，一句句子，斷落的地方越多，意味增強的地方也越多。這差不多可以說是一個原則。

根據了這理由，讓我們再來吟味上面所舉的「背影」的文句。先就上半截說，得三式如下：

下：

我與父親不相見已二年餘了，（一）

我與父親，不相見已二年餘了，（二）

我與父親不相見，已二年餘了，（三）

（一）式只作一口氣讀，（二）（三）兩式都作兩口氣讀。（二）式中的「我與父親」不相見因為分斷了的緣故，讀起來意味都比（一）式中的強，（三）式中的「不相見」已二年餘了」讀起來意味也比（一）（二）兩式中的強。

再就下半截說，也可得三式：

我最不能忘記的是他的背影。（一）

我最不能忘記的，是他的背影。（二）

我最不能忘記的是，他的背影。（三）

(一)式只作一口氣讀，(二)(三)兩式都作兩口氣讀，(二)式中的「不能忘記的」是「二」部分讀起來比(一)式中的意味強，(三)式中的「是」字意味特別強，「他的背影」也比(一)(二)兩式中的都要強。

就一般文法上的規定說，上面所舉的背影文句的各種句讀法，以第一種(甲)為最適當，最合論理，可是習慣上卻也容許有別的句讀法(乙)以下諸式，有時也不妨使用。自古以來，頗有許多句讀法不甚合論理的。例如曹孟德的詩句。

月明星稀，烏鵲南飛。

普通皆用這句讀法，如依照文法上論理上說來，應該作「月明，星稀，烏鵲南飛。」才對。因為句子中包含着「月明」「星稀」「烏鵲南飛」三部分的緣故。從來的斷作四個字一節，實因牠是四言詩的一部分而已。又如蘇東坡念奴嬌赤壁懷古詞句：

亂石穿空，驚濤拍岸，捲起千堆雪。

向來都把「亂石穿空，驚濤拍岸」兩節作為對偶，把「捲起千堆雪」作為結句。如果依文

法和論理來說，「亂石穿空」與「捲起千堆雪」沒大關係，和「捲起千堆雪」有關係的只是「驚濤拍岸」四字，句讀應該如下：

亂石穿空；驚濤拍岸，捲起千堆雪。

可是因為牠是詞的一部分，有一定的句式，所以即使句讀法和文法論理稍有不合，也就大家不以爲怪了。

歸結起來說，句讀法儘可不死守文法上論理上的規矩，相當變化活用。但變化活用要有目的，要合乎情境。我們自己寫作的時候不妨依照自己的意思情感的重點決定文章的句讀。平日在談話上也可應用這法則把語言加以頓挫，傳出自己心情來。

以上只是就「，」。「。」兩個句讀符號說的，此外還有許多符號也都值得注意。符號的使用，在規則以外尚有技巧。這技巧要對於文章有敏感的人才能體會得到。

次講段落。

段落和句讀性質相同，都是把文章來分割的一種方法。句讀是對於一句的分割，段

落是對於整篇的分割。把整篇的文章分成相當的幾個部分，各部分另行分寫，這叫做分段。

從前人的寫文章，只分幾卷或幾章，其他的小部分要讀者自己用筆加斜橫線或折鉤來隔開。在我們父兄所讀過的舊書裏，尙可看見許多這種筆跡。現在的作者大概都自己分好段落了。

分段的規則，最普通的是依照文章的內容。例如一篇文章，如果有一部分是總說，那末總說就成一段，一部分是分說；假如分三項，那末每項各成一段，就成三段；最後如果還有總結，那末也成一段。這樣，這篇文章就該有五個段落，應該分五段來寫了。這種分段法最合乎論理，爲向來所採用，現在還大部分沿用着。

分段的規則，說來雖不過如此，在實際運用上也和句讀法一樣，可有種種的變化。有些時候，因了分段的不同，文章的意味和情調也會不同起來。現在試以歸有光的項脊軒志爲例，說明一二。這篇文章在歸震川集裏本不分段，收在普通中學國文課本裏已分了

段了。我所見到的一本國文課本，項脊軒志的分段樣式如此：

項脊軒志（甲）

項脊軒，舊南閣子也。室僅方丈，可容一人居。百年老屋，塵泥滲漉，雨澤下注。每移案，顧視無可置者。又北向，不能得日，日過午已昏。余稍爲修葺，使不上漏。前開四窗，垣牆周庭，以當南日；日影反照，室始洞然。又雜植蘭桂竹木於庭，舊時欄楯，亦遂增勝。借書滿架，偃仰嘯歌，冥然兀坐，萬籟有聲。而庭階寂寂，小鳥時來啄食，人至不去。三五之夜，明月半牆，桂影斑駁，風移影動，珊珊可愛。然余居於此，多可喜，亦多可悲。

先是，庭中通南北爲一。迨諸父異爨，內外多置小門，牆往往而是。東犬西吠，客逾庖而宴；雞棲於廳。庭中始爲籬，已爲牆，凡再變矣。家有老嫗，嘗居於此。嫗，先大母婢也。乳二世，先妣撫之甚厚。室西連於中閭，先妣嘗一至。嫗每謂余曰：「某所，而母立於茲。」嫗又曰：「汝姊在吾懷，呱呱而泣。娘以指叩門扉曰：『兒寒乎？欲食乎？』吾從板外相爲應答。」語未畢，余泣，嫗亦泣。

余自東萊讀書軒中。一日大母過余曰：「吾兒，久不見若影，何竟日默默在此，大類女郎也？」比去，以手闔門，自語曰：「吾家讀書久不效，兒之成則可待乎？」頃之，持一象笏至，曰：「此吾祖太常公宣德間執此以朝，他日汝當用之。」聽顯遺跡，如在昨日，令人長號不自禁。

軒東故嘗爲廚。人往，從軒前過；余扃牖而居。久之，能以足音辨人。軒凡四遭火，得不焚，殆有神護者。項脊生曰：「蜀清守丹穴，利甲天下，其後秦皇帝築女懷清臺。劉玄德與曹操爭天下，諸葛孔明起隴中。方二人之昧昧於一

隅也，世何足以知之？余區區處敗屋中，方揚眉瞬目，謂有奇景。人知之者，其謂與培井之蛙何異？」

余既爲此志，後五年，余妻來歸，時至軒中從余問古事，或覓几舉書。吾妻歸寧，述諸小妹語曰：「聞姊家有閤子。且何謂閤子也？」其後六年，吾妻死，室壞不修。其後二年，余久臥病無聊，乃使人復葺南閤子，其制稍異於前。然自後余多在外，不常居。庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。

這分段法照一般的規則看來，原也可以通得過，可是如果細加推敲，還可有別的分段法如下：

項脊軒志（乙）

項脊軒，舊南閤子也。室僅方丈，可容一人居。百年老屋，塵泥滲漉，雨澤下注。每移案，顧視無可置者。又北向，不能得日；日過午已昏。余稍爲修葺，使不上漏。前闔四窗，垣牆周庭，以當南日；日影反照，室始洞然。又雜植蘭桂竹木於庭，舊時欄楯，亦遂增勝。借書滿架，偃仰嘯歌，冥然兀坐，萬籟天聲，而庭階寂寂，小鳥時來啄食，人至不去。三五之夜，明月半牆，桂影斑駁，風移影動，珊珊可愛。

然余居於此，多可喜，亦多可悲。

先是，庭中通南北爲一。迨諸父異爨，內外多置小門，牆往往而是。東犬西吠，客踰庖而實；雞棲於庭，庭中始爲籬，已爲牆，凡再變矣。家有老嫗，嘗居於此。嫗，先大母婢也，乳二世，先妣撫之甚厚。室西連於中閤，先妣嘗一至。嫗每謂余曰：「某所，而母立於茲。」嫗又曰：「汝姊在吾懷，呱呱而泣。娘以指叩門扉曰：『兒寒乎？欲食乎？』吾從板外

楷爲應答。」語未畢，余泣，嫗亦泣。

余自束髮讀書軒中。一日大母過余曰：「吾兒，久不見若影，何竟日默默在此，大類女郎也？」比去，以手闔門，自語曰：「吾家讀書久不效，兒之成則可待乎？」頃之，持一象笏至，曰：「此吾祖太常公宣德間執此以朝，他日汝當用之。」隨顧遺跡，如在昨日，令人長號不自禁。

軒東故嘗爲廚，人往，從軒前過，余扁牖而居，久之，能以足音辨人。軒凡四遭火，得不焚，殆有神護者。項春生曰：「蜀清守丹穴，利甲天下，其後秦皇帝築女懷清臺。劉玄德與曹操爭天下，諸葛孔明起隴中，方二人之昧昧於一隅也，世何足以知之？余區區處敗屋中，方揚眉瞬目，謂有奇景。人知之者，其謂與培井之蛙何異？」

余既爲此志，後五年，余妻來歸，時至軒中從余問古事，或循几學書。吾妻歸寧，述諸小妹語曰：「聞姊家有閣子，且何謂閣子也？」其後六年，吾妻死，室壞不修。其後二年，余久臥病無聊，乃使人復葺南閣子，其制稍異於前。然自後余多在外，不常居。

庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。

把(甲)(乙)兩種分段法比較起來，有三點不同，(1)是「然余居於此，多可喜亦多可悲」句的位置，(2)是「余既爲此志」一段與上文的分隔遠近，(3)是「庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣」句的位置。大體地說(乙)比(甲)似乎好些。「然余居

於此，多可喜亦多可悲」句是承上文而又總冒下文的，下文關於可悲的記敘既已分兩段來寫了，那末就不應該附在第一段之末，應該使牠獨立成一段才系統明白。「余既爲此志」以下，是作志以後的追加附記，和前文不應並列，(乙)或空一行排列，是對的。至於「庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣」在論理上原不必獨立成一段，但獨立成一段，情味較強。因爲把這寥寥幾句佔了一單位了。這理由和句子的成分因分割而意味增強一樣。

對於一篇項脊軒志可有(甲)(乙)兩種分段的樣式，如果仔細考察起來，當然還有別的樣式。(如「家有老嫗」以下諸句和上文全不相關，「家有老嫗」就可再另成一段。)足見分段的樣式是可以變化的。我們自己寫文章任憑怎樣分段都可以，只是要根據兩個條件，一是文法的論理的法則，二是作者心情的自然流露。有時應注重前者，有時應注重後者，

近來的文章段落，逐漸在趨向於短而多的一方面，向來認爲不必分段的地方，往往

也分段另行寫。這實是新聞文字的影響。原來，新聞紙每欄高不過二寸，每行字數不過一二十個，段落如果太長了，就要眉目不清，令人難讀，所以段落愈短愈好。只要留心去讀每日的新聞記載，就能發見這情形。新聞文字 (Journalism) 是可以左右文章界的風氣的，現代的新聞不但要求文章內容的淺顯。同時還要求文章形式的簡短，現今的文章在各方面大都脫不掉新聞文字的影響，分段的簡短只是一端而已。

開頭和結尾

寫一篇文章，預備給人家看，這和當衆演說很相像，和信口漫談卻不同。當衆演說，無論是發一番議論或者講一個故事，總得認定中心，凡是和中心有關係的才容納進去，沒有關係的，即使是好意思、好想像、好描摹、好比喻，也得丟掉。換一句說，一場演說必須是一件獨立的東西。信口漫談可就不同。我們只要留心，隨時可以聽到兩個以上的人的漫談，說話像藤蔓一樣爬開來，一忽兒談這個，一忽兒談那個，全體沒有中心，每段都獨立不來。這種漫談本來只求當時的消遣，話說過了也就完事了，彼此都沒有甚麼目的。若是抱有目的，要把自己的情意告訴人家，用口演說也好，用筆寫文章也好，總得對準中心用功夫，總得說成功寫成功一件獨立的東西。不然，人家就會弄不清楚你在說甚麼寫甚麼，因而你的目的就難以達到。

中心認定了，一件獨立的東西在意思中形成了，怎樣開頭怎樣結尾原是很自然的事，不用費甚麼矯揉造作的功夫，因為開頭和結尾也是和中心有關係的材料，也是那獨立的東西的一部分，並不是另外加添上去的。然而有許多的人往往爲了習慣不良或者少加思考，就在開頭和結尾的地方出了毛病。在會場裏頭，我們時常聽見演說者這麼說：「兄弟今天不會預備，實在沒有甚麼可以說的。」一番演說完了，又說：「兄弟這一番話只是隨便說說的，實在沒有甚麼意思，要請諸位原諒。」誰也明白，這些都是謙虛的話。可是，在說出來之前，演說者未免少了一點思考。你說不會預備，沒有甚麼可以說的，那末爲甚麼要踏上演說臺去呢？隨後說出來的，無論是三言兩語或者長篇大論，又算不算「可以說的」呢？你說隨便說說，沒有甚麼意思，那末剛纔的一本正經，是不是逢場作戲呢？自己都相信不過的話，卻來說給人家聽，又算是一種甚麼品德呢？如果這樣詢問，演說者一定會爽然自失，回答不出來。其實他受的習慣的累，他聽見人家演說這麼說，自己也就習慣了這麼說，不知道這樣的頭尾對於演說是並沒有幫助反而有損害的。不要這種無謂

的謙虛，刪去這種有害的頭尾，豈不乾淨而有效得多。還有，演說者每每說：「兄弟得在這里說幾句話，十分榮幸。」這是通常的含有禮貌的開頭，不能說有甚麼毛病。然而聽衆聽到的時候總不免想：「又是那老套來了。」聽衆這麼一想，自然而然把注意力放鬆，於是演說者的演說效果就跟着打了折扣。甚麼事都如此，一回兩回見得新鮮，成爲老套就嫌得乏味。所以老套以能够避免爲妙。演說的開頭要有禮貌，應該隨時找一些新鮮而又適宜的話來說。原不必定要按照着公式，說甚麼「兄弟得在這里說幾句話，十分榮幸。」

文章裏頭，書信的開頭和結尾差不多是規定的。書信的構造通常分做三部分；除第二部分敘述事務，爲書信的主要部分外，第一部分叫做「前文」，就是開頭，內容是尋常的招呼 and 寒暄，第三部分叫做「後文」，就是結尾，內容也是招呼 and 寒暄。這樣構造原本於人情，終於成爲格式。從前的書信，往往有前文後文非常繁複，竟至超過了敘述事務的主要部分的。近來卻流行簡單的，但大概還保存着前文後文的痕迹。有一些書信，完全略去前文後文，使人讀了感到一種雋妙的趣味。如周作人致俞平伯書：

印了這麼一種信紙，奉送一匣，乞察收。此像在會稽妙相寺，爲南朝少見的石像之一，又會拓其銘，故製此以存紀念，亦併略有鄉曲之見焉，可一笑。匆匆。

這樣的書信宜於寄給親密的友朋。如果寄給尊長或者客氣一點的友朋，還是依從格式，具備前文後文，才見得合乎禮意。

記述文記述一件事物，必得先提出該事物，然後把各部分分項寫下去。如果不先提出該事物，開頭就寫各部分，人家就不明白你在說甚麼了。我曾經記述一位朋友贈我的一張華山風景片。開頭說：「賀昌羣先生游罷華山，寄給我一張十二寸的放大片。」又如魏學洵的核舟記，開頭說：「明有奇巧人曰王叔遠，能以徑寸之木，爲宮室、器皿、人物，以至鳥獸、木石，罔不因勢象形，各具情態。嘗貽余核舟一，蓋『大蘇泛赤壁』云。」不先提出「寄給我一張十二寸的放大片」以及「嘗貽余核舟一」以下的文字，事實上沒法寫的。各部分記述過了，自然要來個結尾。像核舟記統計了核舟所有人物器具的數目，接着說「而計其長曾不盈寸，蓋簡桃核修狹者爲之。」這已非常完整，對於核舟的精巧表達得很明

顯的了。可是作者還要加上另外一個結尾，說：

魏子詳曷既畢，詭曰：嘻，技亦靈怪矣。哉！班固所載稱齋猶鬼神者良多，然誰有游制於不寸之質而須臾瞭然者？假有人焉，舉我言以復於我，亦必疑其誣，乃今親睹之。繇斯以觀，棘刺之端未必不可為母猴也。嘻，技亦靈怪矣。

這實在是畫蛇添足的句當。從前人往往歡喜這麼做，以為有了這一發揮才可以即小見大，雖然記述小東西，也不算浪費筆墨了。不知道這麼一個結尾以後的結尾無非說明那個核桃極小而雕刻極精，至可驚異罷了，而這是不必特別說明的，因為全篇的記述都在暗示着這層意思。作者沒有體會出來，偏要格外討好，反而教人起一種不統一的感覺。我那篇記述華山風景片的文字，在寫過了照片的各部分之後，結尾說：「這里叫做長空棧，是華山有名的險峻處所。」用點明來收場，不離乎全篇的中心，似乎還過得去。

敘述文敘述一件事情，事情的經過必然佔着一段時間，依照時間的順序來寫，大致不會發生錯誤。這就是說，把事情的開端作為文章的開頭，把事情的收梢作為文章的結尾。多數的敘述文都用這種方式，也不必舉甚麼例子。又有開端所寫的時間在後，為要敘

明來歷和原因，卻不得不上去寫以前時間所發生的事情。這樣把時間倒錯了來敘述，也是常見的。如豐子愷的從孩子得到的啓示，開頭寫晚上和孩子隨意談話，問他最歡喜什麼事，孩子回答說是逃難，在繼續了一回問答之後，才悟出孩子所以歡喜逃難的緣故。如果就此爲止，作者固然明白了，但是讀者還沒有明白。作者要使讀者也明白孩子爲甚麼歡喜逃難，就不得不用倒錯的敘述方式，回上去寫一個月以前的逃難情形了。在近代小說裏，倒錯敘述的例子很多，往往有開頭寫今天的事情，而接下去卻寫幾天前幾月前幾年前的經過的。這不是故意弄甚麼花巧，大概由於今天這事情來得重要，佔着主位，而從前的經過處於旁位，只供點明脈絡之用的緣故。

說明文大體也有一定的方式。開頭往往把所要說明的事物下一個詮釋，立一個定義。例如說明「自由」就先從「甚麼叫做自由」入手。這正同小學生作「房屋」的題目用「房屋是用軋頭木材建築起來的」來開頭一樣。平凡固然平凡，然而文章的正常軌，誰也不能說這有甚麼毛病。從下詮釋，立定義開了頭，接下去把詮釋和定義裏頭的語

義和內容推闡明白，然後來一個結尾，這樣就是一篇有條有理的說明文。蔡元培的我的新生活觀可以說是適當的例子。那篇文章開頭說：

什麼叫做舊生活？是枯燥的，是退化的。什麼叫做新生活？是豐富的，是進步的。

這就是下詮釋、立定義。接着說舊生活的人不工作又不求學，所以他們的生活是枯燥的、退化的，新生活的人既要工作，又要求學，所以他們的生活是豐富的、進步的。結尾說如果一個人能夠天天工作求學，就是新生活的人，一個團體裏的人能夠天天工作求學，就是新生活的團體，全世界的人能夠天天工作求學，就是新生活的世界。這見得工作求學的可貴，新生活的不可不追求。而寫作這一篇的本旨也就在這裡表達出來了。

再講到議論文。議論文雖有各種，總之是提出自己的一種主張。現在略去那些細節且不說，單說怎樣把主張提出來，這大概只有兩種開頭方式。如果所論的題目是大家週知的，那末開頭就把自己的主張提出來，這是一種方式。譬如今年長江、黃河流域都鬧水災，報紙上每天用很多的篇幅記載各處的災況，這可以說是大家週知的了。在這時候要

主張怎樣救災，怎樣治水，儘不妨開頭就提出來，更不用累累贅贅先敘述那災況怎樣地嚴重。如果所論的題目在一般人思想中還不很熟悉，那就先把它述說明白，讓大家有一個考量的範圍，不至於茫然無知，全不接頭，然後把自己的主張提出來，使大家心悅誠服地接受，這又是又一種方式。胡適的不朽是這種方式的適當的例子。「不朽」含有怎樣的意義，一般人未必十分瞭然，所以那篇文章的開頭說：

不朽有種種說法，但是總括看來，只有兩種說法是真有區別的。一種是把「不朽」解作靈魂不滅的意思。一種就是春秋左傳上說的「三不朽」。

這就是指明從來對於不朽的認識。以下分頭揭出這兩種不朽論的缺點，認為對於一般的人生行為上沒有甚麼重大的影響。到這里，讀者一定盼望知道不朽論應該怎樣才算得完善。於是作者提出他的主張所謂「社會的不朽論」來。在列舉了一些例證，又和以前的不朽論比較了一番之後，他用下面的一段文字作結尾：

我這個現在的「小我」對於那永遠不朽的「大我」的無窮過去，須負重大的責任；對於那永遠不朽的「大我」的無窮未來，也須負重大的責任。我須要時時想着，我應該如何努力利用現在的「小我」，方才可以不

孤負了那「大我」的無窮過去，方才可以不遺害那「大我」的無窮未來？

這是作者的「社會的不朽論」的扼要說明，放在末了，有引人注意，促人深省的效果。所以，就構造說，這實在是一篇完整的議論文。

普通文的開頭和結尾大略說過了，再來說感想文、描寫文、抒情文、紀游文以及小說等所謂文學的文章。這類文章的開頭，大別有冒頭法和破題法兩種。冒頭法是不就觸到本題，開頭先來一個發端的方式。如茅盾的都市文學，把「中國第一大都市」，「東方的巴黎」——上海，一天比一天「發展」了」作為冒頭，然後敘述上海的現況，漸漸引到都市文學上去。破題法恰和冒頭法相反，開頭不用甚麼發端，馬上就觸到本題。如朱自清的背影，開頭說「我與父親不相見已二年餘了，我最不能忘記的是他的背影」，就是一個適當的例子。

曾經有人說過，一篇文章的開頭極難，好比畫家對着一幅白紙，總得費許多的躊躇，去考量應該在甚麼地方下他的第一筆。這個話其實也不盡然。具有修養的畫家並不是

畫了第一筆再斟酌第二筆的，在一筆也不會下之前，他在白紙上已經考量停當，心目中早就有了全幅的佈置了。佈置既定，甚麼地方該下第一筆原是擺好在那里的事。作文也是一樣。作者在一個字也不會寫之前，整篇的文章已經活現在他的胸中了。這時候，該用冒頭法或是破題法開頭，開頭該用怎樣的話，也都派定注就，再不必特地用甚麼搜尋的功夫。不過這是指具有修養的人而言。如果是不能預先統籌全局的人，開頭的確是一件難事。而且，豈止開頭而已，他一句句一段段寫下去將無處不難。他簡直是盲人騎瞎馬，那裏會知道一踏前去撞着些甚麼。

文章的開頭猶如一幕戲劇剛開幕的一剎那的情景，選擇得適當，足以奠定全幕的情調，籠罩全幕的空氣，使人家立刻把紛亂的雜念放下，專心一志看那下文的發展。如魯迅的秋夜，描寫秋夜對景的一些奇幻峭拔的心情，用如下的文句來開頭：

在我的後園，可以看見牆外有兩株樹。一株是棗樹，還有一株也是棗樹。

「還有一株也是棗樹」是並不尋常的說法，拗強而特異，足以引起人家的注意，而以下文

章的情調，差不多都和這一句一致。又如茅盾的那篇霧，用「霧遮沒了正對着後窗的一帶山峯」來開頭，全篇的空氣就給這一句凝聚起來了。以上兩例都屬於顯出力量的一類。另有一種開頭，淡淡着筆，並不覺得有甚麼力量，可是同樣可以傳出全篇的情調，範圍全篇的空氣。如襲自珍的記王隱君開頭說：

於外王父段先生廢籠中見一詩，不能忘。於西湖僧經箱中見書心經，蠶且半，如過籠中詩也，益不能忘。

這個開頭只覺得輕鬆隨便，然而平淡而有韻味，一來可以暗示下文所記王隱君的生活，二來先行提出書法，可以作為下文訪知王隱君的關鍵，仔細吟味，真有說不盡的妙趣。

現在再來說結尾。在略知文章甘苦的人一定有這麼一種經驗：找到適當的結尾好像行路的人遇到了一處適合的休息場所，在這里他可以安心歇腳，舒舒服服地停止他的進程。若是找不到適當的結尾而勉強作結，就像行路的人歇腳在日曬風吹的路旁，總覺得不是個妥當辦法。至於這所謂「找」當然要在計劃全篇的時候做，結尾和開頭和中部都都在動筆之前有了成竹。如果待臨時再找，也不免有盲人騎瞎馬的危險。

結尾是文章完了的地方，但結尾最忌的卻是真個完了。須要文字雖完了而意義還沒有盡，使讀者好像嚼橄欖，已經嚙了下去而嘴裏還有餘味，又好像聽音樂，已經到了末拍而耳朵裏還有餘音，那纔是好的結尾。歸有光的項脊軒志的跋尾既已敘述了他的妻子與項脊軒的因緣，又說了修葺該軒的事，末了說：

庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。

這個結尾很好。驟然看去，也只是記敘庭中的那株枇杷樹罷了，但是仔細吟味起來，這裏頭有人亡物在的感慨，有死者渺遠的惆悵，雖則不過一句話，可是含蓄的意義很多，所謂「餘味」「餘音」就指這樣的情形而言。我曾經作過一篇題名遺腹子的小說，敘述一對夫婦只生女孩不生男孩，在絕望而納妾之後，大太太居然生了一個男孩，但不久那個男孩就病死了；於是丈夫傷心得很，一晚上喝醉了酒，跌在河裏淹死了；大太太發了神經病，只說自己肚皮裏又懷了孕，然而遺腹子總是不見產生。到這裏，故事已經完畢，結句說：

這時候，頗有些人來爲大小姐二小姐說親了。

這句話有點冷雋，見得後一代又將踏上前一代的道路，生男育女，盼男嫌女，重演那一套的把戲，這樣傳遞下去，正不知何年何代纔休歇呢。我又有一篇小說叫做風潮，敘述中學學生因為對於一個教師的反感，做了點越規行動，就有一個學生被除了名；大家的義憤和好奇心就此不可遏制，搗毀校具，聯名退學，個個人都自視爲英雄。到這裏，我的結尾是

路上遇見相識的人，問他們做什麼時，他們用誇耀的聲氣回答道：「我們起風潮了！」

這樣結尾把全篇停止在最熱鬧的情態上，很有點兒力量，「我們起風潮了」這句話如聞其聲，這裏頭含蓄着一羣學生在極度興奮時種種的心情。以上是我所寫的比較滿意的兩個結尾，現在附帶提起，作爲帶有「餘味」「餘音」的例子。

結尾有回顧開頭的一式，往往使讀者起一種快感：好像登山涉水之後，重又回到原來的出發點，坐定下來，得以轉過頭去溫習一番剛纔經歷的山水一般。極端的例子是開頭用的甚麼話結尾也用同樣的話。如林嗣環的口技，開頭說：

京中有善口技者，會賓客大宴，於廳事之東北隅施八尺屏障，口技人坐屏障中，一桌、一椅、一扇、一摠尺而已。

結尾說：

忽然撫尺一下，衆響畢絕。撇屏視之，一人、一桌、一椅、一扇、一撫尺而已。

前後同用「一桌、一椅、一扇、一撫尺而已」把設備的簡單冷落，反襯表演口技時的繁雜熱鬧，使人讀罷了還得凝神去想。如果只寫到「忽然撫尺一下，衆響畢絕」雖沒有甚麼不通，然而總覺得這樣還不是了局呢。

句子的安排

句子是文章的較大的單位，文章的研究，方面很多，從一句句的句子來考察，也是重要的着手方法。

句子的構造，大家從小學時代就學習。只要是懂得文法 A B C 的人，即會知道句子的成分和構造的式樣。可是文法上講句子，是以獨立的句子為對象的。從文章中把一句句的句子提了出來，說明牠構造怎樣，屬於甚麼句式，合乎那些律令，那一部分是主語，那一部分是述語，諸如此類，是文法所討論的項目。至於一句句子擺入文章裏面去是否妥當，在甚麼條件之下才合拍，是一概不管的。原來，文法上的句子和文章中的句子，研究目標彼此不同。從文法上看來毫無毛病的句子，擺入文章中去並不一定就妥帖。例如這裏有兩句句子：

三月廿九號七十二烈士在廣州殉難。

革命軍於十月十日起義於武昌。

這兩句子，在文法上是毫不犯律令的，我們如果在文章裏把牠連結起來，照一般的情形看，卻不免有問題。

三月廿九號七十二烈士在廣州殉難；

革命軍於十月十日起義於武昌。……（甲）

聯讀起來，覺得兩句子各自獨立，並未串成一氣。本來有關係、相類似的事情，也像互相齟齬格格不相入了。如果把句子的式樣改變，安排像下面各式，就不會有原來的毛病。例如：

三月廿九號七十二烈士在廣州殉難；

十月十日革命軍在武昌起義。……（乙）

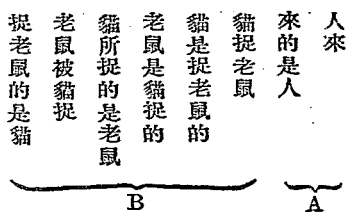
七十二烈士於三月廿九號在廣州殉難；

革命軍於十月十日在武昌起義。……（丙）

乙丙兩式比甲式調和，是顯而易見的。由此可知，文法上通得過了的句子，擺入文章中去

看，因了上文下文的情形，也許會通不過去。要補救這毛病，唯一的方法是改變句式，使牠合乎上文或下文的情形。

同是一句話，可有好幾種的說法，所以一句句子可有種種的構造式樣。越是成分複雜的句子，可變化的式樣也越多。例如：



A組句子的成分簡單，可成兩種句式，B組就比較複雜，句式加多了。一組裏面的句子，如果嚴密地吟味起來，意義並不完全一樣，「人來」句是就了「人」而說他「來」，「來的

是人」句是就了「來的」事物而說他「是人」說話的方向、觀點彼此不同，這是應該首先知道的。

依照這方法，把開端所引的兩個例句改變種種的式樣來看：

- 七十二烈士於三月廿九號殉難於廣州。……………(甲)
 三月廿九號是七十二烈士在廣州殉難的日子。……………(乙)
 廣州是三月廿九號七十二烈士殉難的地方。……………(丙)
 三月廿九號在廣州殉難的是七十二烈士。……………(丁)
 七十二烈士在廣州殉難是三月廿九號。……………(戊)
 革命軍於十月十日在武昌起義。……………(甲)
 十月十日是革命軍在武昌起義的日子。……………(乙)
 武昌是十月十日革命軍起義的地方。……………(丙)
 十月十日在武昌起義的是革命軍。……………(丁)
 革命軍在武昌起義是十月十日。……………(戊)

爲避繁計，上面只各寫出五種句式。就這兩組的句子來加以吟味，彼此結合起來的時候，

最自然最便當的是甲和甲，乙和乙，丙和丙，丁和丁，戊和戊的格式。此外尚有各種錯綜的結合方式，如甲和乙，戊和乙等等。這些錯綜的句式，在平常的情形之下，頗不自然妥帖，在相當的條件裏才適當。例如：戊和乙的結合：

七十二烈士在廣州殉難是三月廿九號；十月十日是革命軍在武昌起義的日子。

這結合照平常的情形看來，是很不自然的。但如果前面尚有文句，情形像下面的時候，也並不會覺得不自然。例如：

「十月十日是七十二烈士在廣州殉難的日子嗎？」

「七十二烈士在廣州殉難是三月廿九號；十月十日是革命軍在武昌起義的日子。」

在這段對話裏，本來不大適當的句子，居然也可以通得過去，並不覺得有甚麼勉強的地方了。從此類推開去，只要情形條件相當，任何結合方式都可用，反之，便任何結合方式都不對。換句話來說，一句句子在文章裏安排得好和不好，問題不只在句子本身，還要看上下文的情形或條件。

寫作文章，句子的安排，是一種值得留意的功夫。要句子安排得適當，第一步是各種

句式的熟習。一句句子擺上去，如果覺得不對，就得變更了別種樣式的句子來試，再不對，就得再變更了樣式來再試，直到和上下文妥貼才止。越是熟習句式的人，越能應用這方法。猶之下棋的名手能用了有限的棋子佈出各種各樣的陣勢，去應付各種各樣的局面。

句式熟習以後，能自由把句子改變種種形狀了，才可以講到安排。安排的原則是諧和。一句句子和全篇文章許多句子能不衝突，尤其和上下文能合拍，這就是諧和的現象。要分別諧和不諧和，最好的方法是讀。不論是別人所寫的文章或是自己所寫的文章，句子上如有毛病，只用眼睛來看，很不容易看出來，讀下去才會自然發見。我所謂讀，不一定要高聲唱念，低聲讀或在心裏默讀也可以。就普通人的讀書習慣來說，看和默讀的兩種工作，是在同時行着的。古人練習寫作，唯一的功夫就是讀，讀和寫有密切的關係。文章的祕奧要用讀的功夫才能發掘。「吟」字的對於詩學有偉大的效用是顛撲不破的事實，所謂「吟」無非最講究最仔細的讀法而已。

句子的安排以諧和為原則，諧和與否的識別方法是讀。結果，所謂安排者就是調子。

問題。一句句子擺入文章裏去，和上下文聯結了讀起來，調子適合的就是諧和，否則就是不諧和。關於句子的安排，自古未曾有人說過具體的方法。寫文章的人在推敲時所依據的，只是儻侗的個人的經驗和習慣罷了。以下試就我個人平日所關心的方面，來提出幾件可注意的事項。

第一，留心於句子的「單」「排」。文章之中，有些是句句獨立的，這句和那句並無關涉，每句可以讀斷，自成一個起訖，這叫單句。有些是幾句成爲一串，不句句獨立，讀起來的時候，幾句成一個起訖，這叫排句。例如：

睡了一夜，爸爸清早就跑出去。我不到學校，幫助媽媽理東西。一會兒爸爸回來了，說租定了朋友人家一間樓面，同時把搬運夫也僱了來。

——葉聖陶鄰家

如：依照圈點來計算，上例共三句。句句可以獨立，和旁的句子並無對待的關係。這是單句。又

他有一雙眼睛，但看的不很清楚；有兩隻耳朵，但聽的不很分明；有鼻子和嘴，但他對於氣味和口味都不很

講究；他的腦子也不小，但他的記性卻不很精明，他的思想也不很細密。

——胡適差不多先生傳

這一串句子，情形就和前例不同，不能每句獨立，要連讀到底，才能成一段落。所以中間不用「。」「分割，只用」；」來隔開。這就是排句。一篇文章全部是單句或排句的並不多見，普通的文章裏，往往有單句也有排句。又有一種句子，性質上只是一句，可是其中有一部分的成分，卻包含着許多同調子的分子。例如：

岸上四圍的橘葉，綠的，紅的，黃的，白的，一叢一叢的倒影到水中來。

——冰心給小讀者通訊七

你發愁時並不一定要著書，你就讀幾篇哀歌，聽一幕悲劇，借酒澆愁，也可大暢胸懷。

——朱光潛談動

我的生活曾是悲苦的，黑暗的。然而朋友們把多量的同情，多量的愛，多量的眼淚都分給了我。

——巴金朋友

這種句子，原是由排句轉變來的，如果把其中的成排的成分抽出來使牠一一獨立，就可造成一串的排句，如「朋友們把多量的同情多量的愛多量的眼淚都分給了我」一句

分解起來，就得下面的排句了：

朋友們把多量的同情分給了我；把多量的愛分給了我；把多量的眼淚分給了我。

所以形式上雖然是單句，也可作排句看。

就普通的情形說，單句間忌用同一的字面，同一的句調。整篇文章之中，要全然避去同字面同句調，原是不可能。不過，在同一行內或附近的地方，最好不使有同字面同句調出現，否則就不容易諧和。例如：

烟酒都是要中毒的。我們吸烟飲酒，如果不加節制，我們的血液就要中毒的。這是非注意不可的。

×君××鄉人，是一個很聰明的人。他的父親是一個工人，對他期望很殷，苦心培植他，期望他將來是一個有出息的人。

上面兩個例，都是逐句在文法上並無毛病，而實際不諧和的。第一例「要中毒的」見兩處，句末用「的」字見三處。第二例句末用「人」字見四處，「是一個……人」見三處。只要全體通讀起來，就會發見重複格閼的缺點。補救的方法，唯有把原來重複的字面、句法改換數處。改換的方式是多種多樣的，下面所列的，只是其中的一種改換法：刪節原文處加括弧，

換字處加黑點在旁標出：

煙酒都是要中毒的。我們吸煙飲酒如果不加節制，（我們的）血液就要中毒（的）。這是非注意不可的事情。
 ×君，××鄉人（是一個）很聰明（的人）。他的父親是一個工人，對他期望很殷，苦心培植他（期）希望他將來（是）成爲（一個）有出息的人物。

經過這樣改換，原來的毛病已經除去，比較諧和得許多了。

同字面同句調在單句裏應該力避，因了上面的引例，已很明白了。可是，在排句裏，卻不必忌用同字面或同句調。排句裏面的同字面同句調，讀去並不會覺得不諧和。例如：

我們同住的三五個人就把白魯威當作一個深山道院，巴黎是絕跡不去的，客人是一個不見的，鎮日坐在一間開方丈把的屋子裏，頭傍着一個不生不滅的火爐，圍着一張亦圓亦方的桌子，各人埋頭埋腦做各自的功課。

——梁啓超歐遊心影錄佚字

朋友，閒愁最苦。愁來愁去，人生還是那麼樣。一個人，人生，世界也還是那麼樣。一個世界。假如把你自已看得偉大，你對於煩惱當有不屑的看待。假如把你自已看得渺小，你對於煩惱當有不值得的看待。我勸你多打網球，多彈鋼琴，多栽花，多撥弄磚瓦。

——朱光潛談動

上面兩個例裏，各有同字面同句調，我們讀起來並不覺得有甚麼阻礙，仍是很諧和的。這種例子，從來的名文裏可常見到，歐陽修的醉翁亭記，每節末句都用「也」字結尾，屈原的離騷，結尾都用「兮」字，就是好例。總之，成排的句子，字面句調可以不嫌重複。所謂成排，有各種的排法，上面所舉的例，都是排成一處，排句疊在上下的，其實，相隔若干距離也可成排，這時字面句調相同也無損於諧和。例如舊約創世紀開端敘上帝創造萬物共分六節，每節的起句都是「上帝說」，結末都用「這是第×日」就是。排句裏不但忌同字面同句調，而且還以用同字面同句調爲宜，上面所引各例，如果依了單句的辦法，把同字面同句調改換，反不諧和了。

一篇文章，不能全用一種樣式的排句來寫，有時須轉換成單句或別種樣式的排句。換句話說，排句也得有完結改變的時候。冗長的呆板的排列，如果不在相當的地方加以變化，讀起來也很不便，有礙於諧和的。從來的作者，對這種方面都很爲注意。例如前面所引胡適的差不多先生傳裏的一段：

他有一雙眼睛，但看的不很清楚；有兩隻耳朵，但聽的不很分明；有鼻子和嘴，但他對嗅氣味和口味都不很講究；他的腦子也不小，但他的記性卻不很精明，思想也不很細密。

這裏面寫「眼睛」和「耳朵」是同調子的，寫「鼻子」和「嘴」是改變句法了，寫「腦子」又改變了一次句法。倘若照開始的句法一直寫下去，也並非不可以，不過究竟沒有原文樣的諧和。這裏面有着作者的技巧。又如：

通計一舟，爲人五，爲窗八，爲竊蓬，爲櫂，爲簞，爲壺，爲手卷，爲念珠各一；對聯，題名并篆文，爲字共三十有四。

——魏學伊核舟記

這一段句子，成排而不呆板，鏗鏘的苦心歷歷可見。韓愈的那一篇畫記，在句子安排上是向被推爲典型的作品，可以參看。

句子的安排，因句子「單」「排」而不同。這是就句子本身的性質說的。第二，應當注意的是句中所用的辭類的字數。我們的文字是方塊字，可以用一個字來做一個辭兒，也可以用兩個或三個字四個字來做一個辭兒。就一個「書」字說吧，英文裏只有 book 一語，我們就有「書」「書籍」「書本」等等的說法。爲了句調關係，有時可以通用，有時這裏用着

的，那裏用了就讀起來不便。例如：

你在讀書嗎？

書店是以刊行書籍爲業的。

書本知識一出校門就無用處。

這三句話裏的「書」「書籍」「書本」如果彼此互換，不是句調不順，就是意義不合。這在文法上毫無理由可說，只可委之於習慣。在我國文字語言的習慣上，字數的奇偶很有問題。不論動詞或名詞，用在句子裏，有時一個字就可以了，有時非加上一字拼成兩個字，就不合拍。例如：

筆硯精良人生一樂。

閨房樂事有甚於畫眉者。

「人生一樂」改作「人生一樂事」，「閨房樂事」改作「閨房樂」讀起來都不諧和，但倘若變更字數，改成：

筆硯精良人生樂事。

閨房之樂有甚於畫眉者。

似乎就通得過去了。由此可知，每個辭兒所含的字數，和句的諧和不諧和有重大關係。我國的辭類有許多是雙字的，如：

聰明 正直 房屋 衣服 器具 事情 行爲 議論 快樂 歸還 嗜好

這些辭類，都把同義字湊成雙數，大部分是古來的人爲了談話和寫作上的便宜製成的。除上面所舉的同義字以外，爲了調節句調起見，還有別種加字的方法。介詞「之」

「的」是常被用來作這調節的工具的。例如「王道」讀去很順口，「先王道」就不順口了，這時普通的寫作者就加一個「之」字，變成「先王之道」。「我家」是順口的，「我家庭」就不順口了，這時普通的談話者就加一個「的」字，變成「我的家庭」。此外還有種種加字的式樣，如：

鞋子 帽子 刀子 (加子字)

鞋兒 帽兒 刀兒 (加兒字)

光頭 件頭 話頭 (加頭字)

船隻 紙張 銀兩 (加單位字)

看看 走走 談談 (加疊字)

這些雙字的辭兒，若論意義，和單字的無大不同，可是在字數上卻有奇偶的分別，困了句子的情形，有時應用單字，有時應用雙字。例如：

請到我家裏去坐坐。我有事想和你談談。關吏檢查船隻。防止私運銀兩。

倘若把附加的字除去，念起來都不如原文的諧和。反之，應該用單字的時候，用雙字的辭兒也不妥當。

辭兒的字數，可以影響到整句的字數，一句句子的字數，除詩歌韻文等外，原不必有一定的限制，但求念去讀去諧和就夠了。懂得字數的增減法，在造句的時候比較便宜得多。至於句的字數應怎樣增減到了怎樣程度才算適當，這也說不出甚麼標準，唯一的方法仍是讀。歐陽修的畫錦堂記的開端是「仕宦而至將相，富貴而歸故鄉。」據說當時寫成的時候，是「仕宦至將相，富貴歸故鄉。」稿子已差人騎馬送出了，經過了一會，忽然叫人用快馬把那人追回，在開端兩句裏加添兩個「而」字。這是相傳的一個軼事，從來文章家對於一字增損的苦心，由此可以想見了。試取句調很好的名文一篇，逐句在文法許

可的範圍內，增加一字或減去一字，誦讀起來，就會覺得不若原來的諧和，可知原來的句子，都是經過推敲，並非偶然的。

關於句子的安排，除上面所說的句式字面和字數諸項以外，可考究的方面當然還有。並且對於這諸項，我所提出的都很粗顯，並未涉及精密的探討。有志寫作文文章的讀者，如果因了我這小小的示唆，引起興味，留心到這些方面，也許在文章的閱讀和寫作上是一件有益的事。

句子的安排，以諧和爲原則，只合文法上的律令，還是不夠。話雖如此，文法上的律令究竟不失爲消極的條件。凡是句子，第一步該合乎文法。古人儘有爲了諧和而犧牲文法上的律令的事，如因爲字須取偶數，把「司馬遷」和「諸葛亮」無理地腰斬，改作「馬遷」「葛亮」。（見劉知幾史通）明明應該說「孤臣墜涕，孽子危心」的，因爲怕平仄不諧，硬把牠改作「孤臣危涕，孽子墜心」。（見江淹恨賦）此外如杜甫的「香稻啄殘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」（照理應是「鸚鵡啄殘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝」）之類，也是爲

了諧和而犧牲文法的律令的好例。這種情形，近乎矯揉造作，在從前的駢文和詩裏，也許可以受人原諒，依現代人的眼光看來，究竟是魔道，不足爲法，這是應該注意的。

文章的省略

文章家向有「剪裁」「含蓄」一類的說法，所謂「剪裁」是把無關緊要不必說的部分淘汰，所謂「含蓄」是把重要的該說的部分故意隱藏起來或說得不顯露。這兩種工夫是文章家向所重視的，這裏把牠們包括在「省略」二字之下，來作一次考察。

文章是用文字記載事物傳達思想情意的，可是不幸得很，文字本身就是一種不全的工具，無論記載事物或是傳達情意，文字的力量都是很有限的。作者的本領只是利用了這不完全的文字工具把要說的話說出一部分，其餘讓讀者自己去補足去想像。越是聰明的作者，越知道文字並不是萬能的東西，他們當執筆的時候，所苦心的是怎樣才能把文字使用得較有效？決不幹喫力不討好的勾當。世間的萬事萬物，都是有着無限的內容的，任何一件小東西，如果要寫得周徧無遺，聽憑你寫幾十萬字也寫不盡。例如寫一

個人的面貌吧，眼睛、鼻子、眉毛、耳朵、嘴巴、頭髮、輪廓、表情等，如果你仔仔細細地按了次序去寫，包管你會寫成功無數的文字，結果必至於擱筆興嘆，太息於文字的無用和不完備了。

面若中秋之月。色如春曉之花。鬢若刀裁。眉如墨畫。鼻如懸膽。睛若秋波。雖怒時而似笑。即睨視而有情。

這是紅樓夢裏描寫寶玉面貌的文章，其中用着許多的「如」「若」等比擬的麻煩手法，而且又假想到他在「怒」「瞋」的時候的神情，這種寫法對於讀者總算是極忠實的了，爲要使讀者明白寶玉的面貌怎樣，作者費了這麼多的氣力，其實是喫力不討好的事情。讀者讀了這一串的文章，如果不自己加以補足想像，還是不明瞭的。

纔長八尺餘，力能扛鼎，才氣過人。

高祖爲人隆準而龍顏，美須髯，左股有七十二黑子。

這是史記寫項羽寫高祖的文章，對於項羽只說他身有多長、力有多大，關於面貌的話一概從略，對於高祖只說他鼻子高，臉像龍，鬚髯好看，左股有七十二個黑痣，關於眼睛、眉毛等等一些也不提，我們讀去，也並不會嫌作者寫得欠詳細，照普通的見解說，反覺得比那

紅樓夢的一段來得不瑣碎雜亂。

文字畢竟是力量有限的東西，作者對於文字的效力首先得加以估計，在可以生效的方面好好運用，切勿在無效的方面去瞎賣弄。與其對讀者諄諄地絮說，令讀者厭倦，不如信任讀者的理解力、想像力，說得簡略些，讓讀者有發見的歡喜。文章的省略，可以說就是文章技巧之一。

省略可分三種，一是字面的省略，二是意義的省略，三是事件的省略。

字面的省略，這是把文句間的可省的字面盡量省去，是初步的省略法。我十歲左右的時候，從塾師學習書信，塾師曾教我一個書信文的評判法，他說，書信中自稱的「鄙人」、「弟」和稱對方的「閣下」、「仁兄」等字面不可到處運用，如果「鄙人」「閣下」等字面用得觸目都是，就不是好書信。這話我到現在還記得，覺得很不錯。凡是可看可讀的書信文，差不多都合乎這個法則的。案頭有袁小修的珂雪齋集，把其中的尺牘選錄一首作個例子。括弧內的字，是我依照了文義故意增加上去的。

(弟)自君山歸來，懷想(兄)不置。(弟)老父體中已安。(弟)稍稍整理舊業。(弟於)八月初七日，已移亡兄靈柩入村。(弟)斷腸之泣，久而愈新，奈何承(兄)歿(弟)訊掃身心如老頭陀，甚善甚善。……(弟)近與蘇潛夫聚首數日，商榷一番，彼此灑然凜然，恨不令兄聞之耳。曾太史體中尚未平復。(兄)所云云(弟)當轉致之。

——寄王章甫

這裏面依照文法上的規則看來，省略的地方不少，不但古人的書信文如此，近人寫作的書信裏也常見到這情形。例如周作人氏給俞平伯氏的信：

前寄一函至園，想已達覽。久不見紹原，又未得來信，於昨日便道去一訪。云臥病未晤，不知係何病。獨臥旅邸，頗覺可念。兄在城時，不知有暇能去一訪否。併乞去後以其近狀見示爲感。匆匆，即頌雪佳。

「兄」字只一見，「弟」字連一個都沒有。如果增加進去，當然有幾處可以增加的。

書信的讀者就是受信人，彼此之間關係不致模糊，有許多字面當然可以省略，上面所着眼的，只是彼此的稱呼方面而已。至於書信以外的一般的文章，字面的省略也極要緊。史記張蒼傳記張蒼說，「年老口中無齒」，劉知幾在史通裏評牠太繁，說六字之中有三字可省，改作「老無齒」就可以了。如果我們用這樣的眼光去讀一切的文章，覺得每

篇文章可省略的字面是很多很多的。「與其不自由毋寧死」可以刪削爲「不自由毋寧死」。「年已七十矣」可以刪削爲「年已七十」或「年七十矣」。因爲刪掉了些字面，意義並不會有甚麼欠缺。

自從語體文流行以來，文言派的人動輒批評語體文冗蔓。其實我們日常所用的白話本身並不冗蔓，如果依照了日常的白話寫作，決不至有冗蔓的毛病的。語體文的所以冗蔓，我以爲是受了繙譯文的影響。外國文和中國文習慣不同，例如英文裏有“a”“the”等的冠詞，而中國文就沒有，有些譯書的把英文的“*I gazing at the moon through a telescope*”不譯作「我就望遠鏡注視月亮」硬譯作「我注視這個月亮從一個望遠鏡」字面就平空地增加了。這繙譯文的影響，流行到一般的寫作上，於是本來不是外國文的文章，也像是繙譯文了。下面所引的是創作小說裏的一節，和從來的文章相比固然繁簡大異，和日常的白話相比，調子也不一樣。

時節是陰曆六月中旬的一日。微細到分辨不清的油一般的小汗粒從肥壯的章君的鼻頭和頰上滾

續滲出，隨後竟蔓延到頸際了。他睡在一間胡亂叫做書齋的房中，一張籐輪椅上，照那樣子看去，可以稱爲是午後二時光景的夏天的打盹。一隻赤露的胳膊旁逸到籐椅的外側，軟軟地向下垂着，那一隻卻彎曲在椅扶手上；兩條腿和脚挺直伸出，又開來擱在椅前的地方；那全身頗像一個三歲孩子用秃筆塗成的畸形的「大」字。他朦朧合着眼皮；那歪在椅頂枕上的髮毛毯毯的腳袋，有時因爲一兩匹小蠅在他眼縫或嘴角的溼津津的處所吮嘔的厲害，便「唔」的在夢中發出了向來不會有仇但爲什麼定要來煩擾的不得已的抗議，於是只得擺動一下，隨即那鼻孔裏似乎又有了小的鼾聲了。

窗外的天空不像是可以教人看了會愉快的天空；說是夏天，總應該是清清爽朗有潤涼的西南風吹送着，一小片白雲過來的，可以起人悠然遐思的天空；可是那在四邊地平線上層層疊疊堆上了還要堆上去似的隱藏在樹林背後的雲，不絕地慢慢向天頂推合，雖不會響着雷聲，人的心裏總以爲「快響雷了吧？」的這樣沈悶暑溼的天氣，所以竟使大小的蟲時刻攢圍在這個有些汗臭的肉體的身旁，而且一隻很大的蚊蟲釘在他的屁股旁邊；反應的作用使他那條大腿上的肉不時顫動。

——羅黑芷雨前

這兩段文章，描寫的忠實細致，總算費盡了氣力，可是詞句的拖沓累贅也到了極度了。如果從字面上一一推敲起來，有許多是閒字，應該刪汰。例如「他睡在一間胡亂叫做書齋的房中，一張籐輪椅上，照那樣子看去可以稱爲是午後二時光景的夏天的打盹，」「一

「間」和「一張」都是不必要的字面，「照那樣子看去」可以稱爲「也是不必要的聲明，實際是在「打盹」有甚麼「可以稱爲『照那樣子看去』呢？「夏天的」也可省，因爲上文已有「時節是陰歷六月中旬」的話了。「午後二時光景」也無大意味，因爲「午後二時光景的夏天的打盹」不能成功一個熟語，說「打午盹」就夠了。又「胡亂叫做書齋的房中」雖然用了許多字，意義仍不明白，如果本來不是書齋，號稱書齋的，那末把牠加上括弧寫作「書齋」就行了。所以這一串文句，不妨將閒字刪去，改成「他在『書齋』裏籐躺椅上打午盹。」經過這樣省略和原文比較也不見得缺少了甚麼效果。原文雖然增加了許多字面，其實這些字面用得都不大有效果的。

以上所說的是字面的省略，次之要說到意義的省略了。我們寫述一件東西或是一件事情，當然是因爲自己對於那東西那事情抱有某種意義，覺得非表達不可，才去執筆的。如寫某孝子的傳，當然意義在佩服某孝子，記某地名勝，當然意義在贊揚某地的風景。決不會有毫無意義漫然去寫文章的作者。有時候作者要想表達某種意義，甚至於虛構

了世間沒有的東西或事情來寫，（如寓言、童話、小說等類的文章裏，常有這種情形。）足見意義在文章上的重要了。這重要的意義，照理應該表達得很透澈明白，可是實際的情形卻不然。除論說文外，作者往往把自己所想表達的意義說得非常簡略，不隨處吐露，或竟隱藏起來，在全篇文章裏不露一言半句，讓讀者自己去探索。越是高級的作品越是如此。常見有人作義犬記，把義犬的故事寫明白了以後，結末再來把自己的意義表白清楚，說甚麼「嗚呼，如斯犬者可以風世矣，余有感其事，故記之」或「犬尙知忠於主人，可以人而不如犬乎。」這種表達意義的方法，其實很笨。聰明的作者只把所要寫的東西或事情好好地寫出，至於自己所懷抱的意義卻竭力隱藏起來，不多說，或竟一字不說。例如：

太行、王屋二山，方七百里，高萬仞。本在冀州之南，河陽之北。北山愚公者，年且九十，面山而居。冀山北之塞，出入之迂也，聚室而謀曰：「吾與汝畢力平險，指通豫南，達于漢陰，可乎？」雜然相許。

其妻獻疑曰：「以君之力，曾不能損魁父之丘，如太行、王屋何！且焉置土石？」雜曰：「投諸渤海之尾，隱土之北。」遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。鄰人京城氏之孀妻，有遺男，始髫，跳往助之。寒暑易節，始一反焉。

河曲智叟笑而止之曰：「甚矣汝之不恣，以殘年餘力，曾不能毀山之一毛，其如土石何！」北山愚公長息曰：「汝心之固，固不可徹；曾不若孀妻弱子。雖我之死，有子存焉；子又生孫，孫又生子，子又有子，子又有孫，子子孫孫，無窮匱也；而山不加增，何苦而不平？」河曲智叟無以應。

揆蛇之神聞之，懼其不已也，告之於帝。帝感其誠，命夸娥氏二子負二山，一厓朔東，一厓雍南，自此冀之南，漢之陰，無隴斷焉。

——列子湯問

列子據說是僞書，不知這故事的作者究竟是誰，作者寫這故事，意義不消說在表達「鏗而不舍的精神可以寶貴」的大道理，從全體看來，作者所寫記的只是故事本身，不曾對於自己所懷抱的意義說過甚麼話。作者雖然不說出自己的意義，意義卻很明白，對於讀者，效果不但並未減少，反而深切。因為這時讀者所獲得的效果，是從言外自己得來的，帶有發見的歡喜，悟得的自信，和作者所明白諄諄提示的情形不同。

作者抱了某種意義去寫文章，不將意義盡情寫出，這在作者也許是難過的事。可是在普通文章的情形看來，卻是無可如何的。作者的意義，有關於整篇的題材的，也有關於

部分的材料的關於整篇的題材的意義，有許多作者因為熬不住了，往往在文章結尾或開端的地方表出，如爲悲悼良友寫祭文，用「嗚呼×君」起或用「嗚呼哀哉」結，是常見的。至於關於部分的材料如果要一一表出意義，那就不勝其煩。結果會一段敘述一段說明或論斷，弄得文脈雜亂不一致。試取前人名文一節，逐處添加了意義來看。例如歸有光的項脊軒志末一段：

余既爲此志，後五年，余妻來歸，時至軒中從余問古事，或凭几學書，（甚樂焉）吾妻歸寧，述諸小妹語曰：「聞姊家有閨子，且何謂閨子也？」（蓋余妻歸寧時常與諸小妹言及南閨子，諸小妹怪而問之，足見余妻之戀戀於斯室矣。）其後六年，吾妻死，室壞不修。（恐引起悲懷，不敢復居此室，故任其壞也。）其後二年，余久臥病無聊，乃使人復葺南閨子，其制稍異於前。（庶幾前塵影事，免禁余懷，可以安居。）然自後余多在，不常居（心與願違，可歎也！）庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。（視物思人，易勝悼傷。）

括弧內的文句是我依了原文的情形胡謔了增加進去的，這對於原文實在等於佛頭着糞，大是一種冒瀆。可是一般所謂作者的意義，其實就是這類的東西。經過這樣畫蛇添足的增加以後，在讀者的眼裏，文章的力量不但不增加，反會減損。因爲讀者已無自由探索

意義的餘地了。

以上所說的是意義的省略，再次之是事件的省略。我們寫述一件事情，並不要一伍一什絲毫不漏地如數寫述下來。有許多事情，經過很複雜，關係方面很多，或本身範圍極大，要寫也無從寫起，如戰爭的實況。此外，還有許多事情在普通事情裏是不便露骨地寫的，如男女間穢褻的情事，殺人的慘酷的情形。幼稚的舊劇優伶，往往把舞臺上演不相像的事件來瞎演一陣，他們用八個「跑龍套」來打仗，當場出彩「殺人，或描摹男女間的穢褻，甚至於恐怕演得不像，有時還要弄些「真山真水」「真馬上臺」的把戲。他們自以為最忠於觀客沒有了，其實在聰明的觀客，這些扮演卻是一種苦痛的負擔。文章和演劇一樣，文字不是萬能的東西，如果把寫不像或不必寫的部分也一一來硬寫，結果對於讀者是喫力不討好的。聰明的作者決不幹此愚事，他們先打算效果，認為無甚效果的部分，不重要的固然省略，就是重要的也省略。他們只用經濟的手腕，以「一筆帶過」的方法，來彌縫事件和事件間的窟洞。例如下文：

馬伶者，金陵梨園部也。金陵爲明之留都，社稷百官皆在；而又當太平盛時，人易爲樂，其士女之間，桃葉渡、雨花臺者，趾相錯也。梨園以技鳴者，無慮數十輩；而其最著者二，曰興化部，曰華林部。

一日，新安賈合兩部爲大會，遍徵金陵之貴客文人，與夫妖姬靜女，莫不畢集。列興化於東肆，華林於西肆。兩肆皆奏鳴鳳，所謂椒山先生者，道半奏，引商剗羽，抗墜疾徐，并稱善也。當兩相國論河套，而西肆之爲嚴嵩相國者曰李伶，東肆則馬伶。坐客乃西顧而歎，或大呼命酒，或移更近之，首不復東。未幾，更進，則東肆不復能終曲，詢其故，蓋馬伶恥出李伶下，已易衣遁矣。

馬伶者，金陵之善歌者也。既去，而興化部又不肯輒以易之，乃竟輟其技不奏。而華林部獨著。

去後且三年，而馬伶歸，遍告其故，請於新安賈曰：「今日幸爲開譚，招前日賓客，願與華林部更奏鳴鳳，奉一日歡。」

既奏，已而論河套，馬伶復爲嚴嵩相國以出。李伶忽失聲，匍匐稱弟子。興化部是日遂凌出華林部遠甚。其夜，華林部過馬伶曰：「子，天下之善技也，然無以易李伶。李伶之爲嚴相國，至矣；子又安從授之而掩其上哉？」

馬伶曰：「固然。天下無以易李伶，李伶又不肯授我。我今聞相國崑山顧秉謙者，嚴相國儔也。我走京師，求爲其門卒三年。日侍崑山相國於朝房，察其舉止，聆其語言，久乃得之。此吾之所爲師也。」

華林部相與羅拜而去。

馬伶名錦，字雲將，其先鹽城人，當時猶稱馬獨。獨云。

——侯方域馬伶傳

這篇文章裏面所記的事件並不連續，有着許多的窟洞，作者用「一日」「去後且三年」「既奏」「其夜」等說法，一方面把本來連續着的事件任意割取，一方面又把窟洞彌縫着。依文章所表達的內容說，馬伶走京師入相國崑山顧秉謙門下爲門卒，是經過三年的光陰的，應該有大大的一段經過，可是作者卻全部省略，只在馬伶的談話中「一筆帶過」了。如果作者用了五百字或一千字來把這段經過詳敘，效果也不會比原文增加吧。沒有效果的文字，當然應該省略。再舉一例如下：

聊卿復聊卿，木蘭當戶織；不聞機杼聲，惟聞女歎息。

問女何所思，問女何所憶。女亦無所思，女亦無所憶。昨夜見軍帖，可汗大點兵；軍書十二卷，卷卷有爺名。阿爺無大兒，木蘭無長兄，願爲市鞍馬，從此替爺征。

東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。旦辭爺孃去，暮宿黃河邊，不聞爺孃喚女聲，但聞黃河水鳴濺濺。旦辭黃河去，暮至黑水頭，不聞爺孃喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾。萬里赴戎機，關山度若飛，朔氣傳金柝，寒光照鐵衣。將軍百戰死，壯士十年歸。

歸來見天子，天子坐明堂，策勳十二轉，賞賜百千強。可汗問所欲，木蘭不願尙書郎；願借明駝千里足，送兒還故鄉。

爺孃聞女來，出郭相扶將。阿姐聞妹來，當戶理紅妝。小弟聞姊來，磨刀霍霍向豬羊。開我東閣門，坐我西閣牀。脫我戰時袍，著我舊時裝。當窗理雲鬢，對鏡貼花黃。出門看火伴，火伴皆驚惶；同行十二年，不知木蘭是女郎。雄兔脚撲朔，雌兔眼迷離，兩兔傍地走，安能辨我是雄雌。

——木蘭詩

這是寫木蘭從軍的，戰爭當然是題材的中心部分。作者對於出征前的情形寫得很周詳，對於凱旋後的光景也寫得很熱鬧。寫戰爭的部分卻只「萬里赴戎機，關山度若飛，朔氣傳金柝；寒光照鐵衣。將軍百戰死，壯士十年歸」六句，而且「萬里赴戎機，關山度若飛」二句是未戰以前的事，「將軍百戰死，壯士十年歸」是既戰以後的事，真正和戰事有關係的情景只有「朔氣傳金柝，寒光照鐵衣」十個大字。這十個大字，所表達的只是一時的戰場上的光景，並不是戰爭的本身。木蘭從了十二年的軍，這首詩又是寫她的從軍的，對她作戰的經過居然不着一字，這不是作者的疏忽，倒是作者的技巧。文字不是萬能的

工具，如果作者用了文字想把十二年的長期的戰爭來描繪來傳述，結果等於舊劇伶人帶了幾個「跑龍套」來扮演打仗，有甚麼效果呢？

凡是一種事件，方面都很廣，內容都很龐雜。作者只能選寫一部分一方面，其餘讓讀者自己去補足想像。有許多事件，像戰爭之類，不實寫，表達的效果倒反完全，掛一漏萬的寫出來，事件本身就倒反會有欠缺的。繪畫上有「空白」的用語，畫家作畫不論人物、花卉或是山水。沒有把畫面全體塗滿的，常空出一處或幾處，這叫「空白」。畫家對於空白常大費苦心，一幅畫的好壞，空白的適當與否是重大的條件。空白也是畫，不是普通的白紙，這是凡能看畫的人都知道的事。文章和繪畫有許多共同之點，事件的省略，和空白對比起来，不是很易明瞭的嗎？

關於文章的省略，值得注意的事項，當然還很多，這裏只就字面、意義、事件三個方面說了一個大概。文章上許多法則，大之如章法佈局，小之如鍊字造句，差不多都和省略有關，可以當作省略的另一方面來連帶考察的。

文章中的會話

在普通文章中含有會話的大概是敘述文。因為議論文、說明文和記述文普通只是作者一個人在說話，文中即使寫有作者以外的人物，往往沒有說話的機會的。

敘述文也可不含會話，我們敘一個人或一件事，即使那個人說過許多話，那件事的經過上會有許多人說了許多話，也竟可全不用會話的方式來寫。例如：「星期日下午張三跑到李四那裏說，『今日天氣很好，去逛逛公園好嗎？』李四說，『我想買書去，還是同我上書店去吧。』張三說，『也好，』於是兩人就走出校門。」這段敘述，原是含有會話的，如果改寫成「星期日下午，天氣很好，張三跑到李四那裏邀他去逛公園，李四因想買書，叫張三同上書店，張三也贊成，於是兩人就走出校門，」就沒有包含會話了。再試以前人的文章為例來說，水滸上景陽岡一段：

武松在路上行了幾日，來到陽穀縣地面。此去離縣治還遠，當日晌午時分，走得肚中飢渴，望見前面有一個酒店，挑着一面招旗在門前，上頭寫着五個字道：「三碗不過岡。」武松入到裏面坐下，把哨棒倚了，叫道：「主人家，快把酒來喫！」只見店主人把三隻碗、一雙筷、一碟熱菜，放在武松面前，滿滿篩一碗酒來。武松拿起碗一飲而盡，叫道：「這酒好生有氣力。主人家，有飽肚的，買些喫酒！」酒家道：「只有熟牛肉。」武松道：「好的，切二三斤來喫酒。」店家去裏面切出二斤熟牛肉，做一大盤子，將來放在武松面前，隨即再篩一碗酒。武松喫了道：「好酒！」又篩下一碗。恰好喫了三碗酒，再也不來篩。武松敲着桌子叫道：「主人家，怎的不來篩酒？……」

這段文章中含有許多會話，可以把會話的形式除去，改寫為普通的敘述，如下：

武松在路上行了幾日，來到陽穀縣地面。此去離縣治還遠。當日晌午時分，走得肚中飢渴，望見前面有一個酒店，挑着一面招旗在門前，上頭寫着五個字道：「三碗不過岡。」武松入到裏面坐下，把哨棒倚了，叫主人取酒來喫。只見主人把三隻碗、一雙筷、一碟熱菜，放在武松面前，滿滿篩一碗酒來。武松拿起碗一飲而盡，向主人稱讚酒有氣力，問他有甚麼可飽肚的下酒物。酒家回說有熟牛肉。武松叫切二三斤來下酒。店家去裏面切出二斤熟牛肉，做一大盤子，將來放在武松面前，隨即再篩一碗酒。武松喫了，讚酒好，又篩下一碗。恰恰喫了三碗，再也不來篩。武松敲着桌子問主人怎不來篩酒……

由此可知，敘述一個人物或一件事情，並非必須用會話，實際上作者寫文章的時候，在有許多該有會話的地方也略去不記，只用自己的個人立腳點來作簡單的敘述，例如

朱自清氏的背影裏

到南京時有朋友約去遊逛，勾留了一日。第二日上午便須渡江到浦口，下午上車北去。父親因為事忙，本已說定不送我，叫旅館裏一個熟識的茶房陪我同去，他再三囑付茶房，甚是仔細。但他終於不放心，怕茶房不妥帖，頗躊躇了一會。

這篇文章中，有幾處原該有會話，如「父親因為事忙，本已說定不送我」一句，原來的情形當然是用會話來表出的。也許有過「我本來想送你上車，可是還有別的事，沒工夫了」的會話吧。「叫旅館裏一個熟識的茶房陪我同去，他再三囑付茶房，甚是仔細」的部分，當時不消說是有「茶房，託你代我送少爺上車，你代他買車票，行李共幾件，當心失少……」樣的會話的，可是作者在文章中都不把原來的會話照樣寫下來。

敘述文遇到會話的地方，可以用會話的形式來寫，也可以不用會話的形式來寫，一篇敘述文中往往在有些地方用着會話，有些地方雖然依情形看來原該是會話的部分，卻不列會話，在文章的研究上這是一個值得注意的方面。

原來文章中所用的會話和我們日常所說的會話是不一樣的。我們每日從朝到晚，

不知要說多少的會話，如果照樣地寫入文章中去，就會發生許多不妥當的毛病。第一是蕪雜，譬如記主客談話，如果從「久違了」到「再見」一連寫記起來，結果便要亂雜不堪，主要的意旨反而不明白。第二是不完密，實際上的會話，有時一句話可以重複顛倒，有時一句話可以不完全說出。當面談話，因為有表情動作等的幫助，彼此尚不致發生誤解，可是寫入文章中去，讀者所依據的只是白紙上的幾個黑字，當然就有隔膜了。所以日常的會話并不都可成文章中的會話，日常會話要寫入文章中去，有兩種工夫先得做，一是要精選，二是弄明確。

會話不但是傳達思想情意的東西，也是各人特色所寄託的一方面。每個人的特色，不外從會話、行動、顏相、服裝等幾方面顯出，用文章來描寫人物，行動、顏相、服裝等雖都該顧及，可是究竟不易充分表現，因為文字不像繪畫，無法把這些確肖地寫出。文字所比較能夠容易描寫的只是會話。所以會話可以說是文章中描寫人物最重要的工具。人物的感情意志，要想用文字來表現，最適切的手段是利用人物自己的會話。

上面會說過，作者敘述人物或事件，可以用會話，也可以不用會話。文章中本來用會話的部分也可改去會話的形式，使成普通的敘述。其實普通的敘述只能寫事件的輪廓和人物與事件的關係外形，至於人物的感情、意志是不能表現的。試看方苞的左忠毅公逸事：

先君子嘗言鄉先輩左忠毅公視學京畿，一日風雪嚴寒，從數騎出微行，入古寺。廡下一生伏案臥，文方成草。公閱畢，即解貂覆生，為掩戶。叩之寺僧，則史公可法也。及試，吏呼名至史公，公置然注視，呈卷即面署第一。召入使拜夫人，曰：「吾諸兒碌碌，他日繼吾志事惟此生耳。」

及左公下獄，史朝夕獄門外，逆隨防伺甚嚴，雖家僕不得近。久之，聞左公被炮烙，旦夕且死，持五十金，涕泣謀於禁卒。卒感焉，一日，使吏更敝衣，草屨，背篋，手長鑰，為除不潔者，引入，微指左公處，則席地倚牆而坐，面頰焦爛不可辨，左膝以下筋骨盡脫矣。史前跪抱公膝鳴咽，公辨其聲，而目不可開，乃奮臂以指撥眵，目光如炬。怒曰：「庸奴！此何地也，而汝來前？國家之事，糜爛至此，老夫已矣，汝復輕身而昧大義，天下事誰可支柱者？不速去，無俟姦人構陷，吾今即撲殺汝。」因摸地上刑械作投擊勢。史噤不敢發聲，趨而出。後常流涕述其事以語人，曰：「吾師肺肝皆鐵石所鑄造也！」

崇禎末，流賊張獻忠出沒，蕪、潛、桐間，史公以風塵道奉檄守禦。每有警，輒數月不就寢，使將士更休，而自坐

輾幕外，擇健卒十人，令二人蹲踞而背倚之，漏鼓移則番代。每寒夜起立，振衣裳，甲上冰霜迸落，鏗然有聲，或勸以少休，公曰：「吾上恐負朝廷，下恐愧吾師也。」（下略）

這篇文章中用會話來寫出的共有四處，左公說話的二處，史公說話的二處，用得都非常有效果。左、史二人的忠義之情，左對史的知遇之感（這些是這篇文章的主要題旨）以及當時的情形，都從這幾句會話裏傳出着，如果把這些會話改去，用普通敘述來寫，就會失去原來的力量，減色不少。依照這篇文章的內容來看，文中人物不止左、史二人，他人也必會有過許多會話，左、史二人所說的會話也當然不止這些，可是作者所用會話寫出的，卻只這幾處，而且只是這寥寥的幾句。這裏面有着作者的選擇力的。唯其作者能把蕪雜的會話淘汰淨盡，只把剩下來的幾句最重要的會話寫入文章中去，這幾句會話才能分外有力，所要寫的題旨也分外顯明。

會話在文章中占着重要的地位，敘述一個人物或一件事情，用會話的形式和用普通敘述的形式，原可任作者自由，作者所當注意的就是甚麼部分該用會話來寫，甚麼部

分該用普通的敘述。有時一行的會話，效果可以勝過十行的敘述，有時十行的會話毫無意義，徒使文章散亂，效果反不及一行的敘述來得好。再舉一個例子如下：

「這怎麼一回事？你知道這信裏說些什麼？」

「我知道。你讓我走，讓我過去。」

「你到那裏去？」

「我不要你救我，浴佛。」

「當真嗎？他說的都是真的嗎？——沒有的事，這斷不會是真的。」

「全是真的。我只知道愛你，別的什麼都不顧了。」

「呸！不要把這種蠢話來推託！」

「浴佛——！」

「你這混帳的婦人——幹得好事！」

「讓我走——我不要你救我！我不要你把這椿罪名擔在你身上！」

這是易卜生所作的戲劇娜拉中的一節，（據潘家洵氏譯本）娜拉的丈夫發覺娜拉背夫向人借款，夫妻間曾起一個口角的場面，這幾句是口角的開始。因為是劇本，不像普通

文章的有事件的說明，有動作的敘述，只以會話表現。從這些會話裏丈夫的憤不可遏的神情，娜拉的屈服之中帶有某種決心的態度，都活躍地可以看出來。

各種文章之中，會話最占地位的是劇本，次之是小說，再次之是普通的敘述文。會話的地位雖有輕重的分別，可是一樣須有技巧。用會話的目的，在傳出人物的神情、個性，就普通的敘述文來說，在普通敘述的時候，寫一人物，是以作者的立腳點寫的，換句話說，就是作者用了自己的口吻把某人物介紹給讀者，成立着「人物——作者——讀者」的關係。至於用會話來寫的時候，是作者暫時把自己躲開，讓人物直接說話給讀者聽，成了「人物——讀者」的關係了。作者在寫作時所當留意的問題有兩個，一是該讓甚麼人物在甚麼時候說話？二是該叫人物怎樣說話？

關於第一個問題，上面已大致講到，一篇敘述文中，可有許多人物，並不是每個人物都要有會話，並不是每句會話都要寫記下來，把主要人物的主要會話寫出就夠了。平凡的空泛的會話，漫然寫記下來，是毫無意味的。

說到這裏，有一點應該注意，所謂主要的會話，乃是可以表現人物性格或有關題旨的會話，並非一定對事件有重大關係的東西。一串極平常的談話，有時可暗示人物或事件的很深刻的方面。例如：

「今天天氣好，啊！」

「呃，天氣真好！」

「明天也不會下雨吧。」

「呃，不會吧。」

這是極無聊的寒暄語，原無大意味的。但若寫入劇本或小說裏，假定有一個人想替甲青年、乙少女撮合作媒，約雙方在某處會面，男女彼此面面相覷了作這些會話時，這些會話就是表現當時情形的好材料，一對陌生男女的羞赧的神情，完全可以由此表現，並不是閒話了。歸有光的項脊軒志最後一段：

余既爲此志，後五年，余妻來歸，時至軒中從余問古事，或凭几學書。吾妻歸寧，述語小妹語曰：「聞姊家有閤子，且何謂閤子也？」其後六年，吾妻死，室壞不修。其後二年，余久臥病無聊，乃使人復葺南閤子，其制稍

異於前。然自後余多在外，不常居。庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。

這裏面「聞姊家有閣子，且何謂閣子也？」是歸妻口中傳出來的妻家諸小妹的會話。這會話的人（諸小妹）並不重要，會話本身在表面看來也無大意味，近於閒文。作者歸有光是有名的文章家，爲甚麼會有這種閒文呢？原來這篇文章是一個跋尾，題旨在紀念他的亡妻。項脊軒志正文作在歸妻未至以前，這段跋尾是歸氏在妻死後追加的。「吾妻來歸，時至軒中從予問古事，或凭几學書。」這些敘述，說明着歸氏夫妻和這間屋子（舊南閣子）的關係，這間屋子是他們不能忘懷的地方。「吾妻歸寧，述諸小妹語曰：『聞姊家有閣子，且何謂閣子也？』」由這會話裏，可以窺見妻在歸寧時常提到這間屋子的事，因爲「閣子」是一種特別的名稱，諸小妹因爲常常聽到，才有這樣的話。這會話在這段文章裏，表現着歸氏夫妻間的情愛，和歸氏自己對於這間屋子的眷戀，可以說是很有意義的。用平淡無奇的會話來表現人物內心的祕奧，這種技巧在好的戲劇或小說裏面是常可發見的。我們讀戲劇、小說時該隨處留意，領略這種會話的妙味。

第二是該叫人物怎樣說話的問題。會話和敘述不同，是人物自己的口吻，不是作者的口吻，文章裏所寫的人物可以不一，有農工、有官吏、有小孩、有少女、有村婦、有學者、地域、時代、階級、年齡、性格等等又可各不一樣，應該還他本來面目，各用適當的口吻來表現，官吏有官吏的用語，農工有農工的用語，知識分子間的「婚姻問題」，叫村婦來說就不逼肖，上海、蘇州一帶的「白相」，在北方人口頭非用「逛」或「耍」不可。

科斗成羣的在水裏面游泳，愛羅先珂君也常常先來訪他們。有時候，在旁的孩子們告訴他說，「愛羅希珂先生，他們生了腳了。」他便高興的微笑着，「哦！」

——魯迅的喜劇

「這一次我們打得有意思。」沈默了一會之後，他又對我說了。他告訴我他的經歷，在廣東當兵，到過江西打共產黨，後來調到南京，又調到崑山，這會兒到閩北來。打過很多的仗。這一次才打得有意思。

「我們打江西的時候，打進一個地方，一個老百姓也不見，要喫的嚙喫，要住的嚙住，牆頭上寫了許多大字：『窮人嚙打窮人。』老百姓見了我們比鬼還怕。」

——適夷戰地的一日

第一例把「愛羅先珂」說作「愛羅希珂」是在想表現小孩的口吻，第二例是記十九

路軍兵士的談話的，努力保存着廣東語的分子。爲求會話適切起見，這種方面的留心，非常重要。

從前的文章用文言寫，所用的會話也都是文言，村婦、小孩在文章中也只好用「之乎哉也」一套的字眼來說話，並且可使用的句讀符號也很簡單只有「、」、「。」「兩種。這對於表現上，實大不便利。例如上面所舉的方苞的左忠毅公逸事裏，左公在獄中對史可法所說的末尾幾句話：

不速去，無俟姦人搆陷，吾今即撲殺汝。

這會話用文言寫記，在當時原是不不得已的事。仔細玩味起來，就可覺得這三句話語氣有不貫串的地方，和普通的話結合情形不同。「不速去，吾今即撲殺汝」是順口的，中間插入一句「無俟姦人搆陷」很不順口。作者在這上面似乎曾大費過苦心，故意叫牠不貫串，藉以表出當時憤怒急迫的神情的。如果在句讀符號完備的今日來寫，就成

不速去，——無俟姦人搆陷！——吾今即撲殺汝！

即使仍用文言來寫記，也容易表現得多了。此外，如感歎詞、助詞種類的增多，如注音字母的表音法，如方言的可以任意運用，都是以前未曾有過的便利。我們只要能留意，就容易寫出適合人物的會話來。

文章的靜境

文章上描寫事物，有動的和靜的兩種境界。這動靜兩種境界，普通常混合在一處。如：

我滿腔的憤怒，再有露胸朋友那樣的話在路上吧？我向前走去。

依然是滿街惡魔的亂箭似的急雨。

——葉紹鈞五月卅一日急雨中

就這幾句文章中來看，前一段是動的，後一段和前一段比較，可以說是靜的。「我滿腔的憤怒，」我向前走去，」固然是含有動作的說法，「再有露胸朋友那樣的話在路上吧，」是作者的推想，也是一種動作的表現。「依然是滿街惡魔的亂箭似的急雨，」所表出的只是當前一時的光景，並無甚麼動作可言。用電影的用語來說，只是一種特寫的場面而已。

以上所述的是動靜的最初步的分別，讓我們來再作進一步的考察。

文章中所表現的動作，依性質細分起來，可有好幾種不同。

(一) 文章中事物本身的動作 文章既然是描寫事物的，當然有事物，這些事物的動作，也就在文章中表現着。如果那文章有一部分是寫作者自己的，作者本身就成了文章中的事物，所表現出來的動作，也和這性質相同。如：

那日正是黃梅時候，天氣煩燥。(靜) 王冕放牛倦了，在綠草地上坐着。(王冕動) 須臾濃雲密布。(雲動) 一陣大雨過了。(雨動) 那黑雲邊上鑲着白雲漸漸散去。(雲動) 透出一派日光來，照得滿湖通紅。(日光動) 湖邊上山，青一塊，紫一塊，綠一塊，樹枝上都像水洗過一番的。尤其綠的可愛。(靜) 湖裏有十來枝荷花，苞子上清水滴，荷葉上水珠滾來滾去。(水在荷上動) 王冕看了一回，心裏想道：「古人說，人在畫國中，其實不錯。可惜我這裏沒有一個畫工，把這荷花畫他幾枝，也覺有趣。」又心裏想：「天下那有學不會的事，我何不目畫幾枝？」(王冕動)

——儒林外史

於是鵝酒與魚，復遊於赤壁之下。(作者動) 江流有聲，斷岸千尺，山高月小，水落石出。(靜)

——蘇軾後赤壁賦

(二) 作者對於事物的感覺或解釋，事物本身並不會有動作，因了作者的感覺或解釋，好像有某種動作的樣子，於是把這些動作也在文章上表現出來了。如：

但聞四壁蟲聲唧唧，如助予之嘆息。

——歐陽修秋聲賦

這裏面「聞」的動作爲作者所發，是實在的。至於「助」的動作，完全出於作者的感覺或解釋，和真正的動作性質不同。這種例子很多，如：

平林漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧。

——李白菩薩蠻

數峯清苦，商略黃昏雨。

——姜夔點絳脣

所謂「織」「商略」都是作者的感覺或解釋，作者爲了要寫出某種情感，不但費了許多苦心去選擇適當的事物，還給事物加了自己所需要的色彩。這種描寫方法在詩詞裏常常可碰到。

文章中的動的境界，似乎不出上面的兩種，一是文章中的事物自己在那裏動作，一是事物本身並無動作，作者因了某種感覺或解釋，賦給牠一種動作。如果分別起來，前一種可以說是動境；後一種可以說是靜境，因為事物本身原無動作，那動作是作者故意賦給牠的。

上面兩種境界，句子裏都含有動詞，不論那動作是事物本身的或作者賦給的。文章中尚有一種句中只有形容詞不見一個動詞的描寫法。這境界更靜了。如前例中的

寒山一帶傷心碧。

數峯清苦。

都沒有動詞，只有「寒」「傷心」「碧」「清」「苦」等類的形容詞。這些形容詞也是作者的感覺或解釋。作者因了自己的情感，任意地把事物來作各種各樣的形容修飾，同是對於內心緒爽朗的時候可以說「飄飄」，陰慘的時候可以說「蕭蕭」或「颯瑟」，目的就在想借了這些字面來表達自己所要表出的情感。這些加形容的靜的景物，在文章中有着背

景的力量，利用得好的時候，可以收到畫面的效果。如：

風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還。

——擊筑歌

枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。

——馬致遠秋思（天淨沙）

第一例上句沒有動詞，是靜境，第二例前三句沒有動詞，每句只用三個加了形容的名詞疊在一處，也是靜境。作者在這些景物上除加形容詞外不曾表示甚麼意見，有甚麼動作，可是對於文章全體卻有很大的效力，從文章全體看來，並不是閒文字。試把這些靜的景物除去或更換別的，就會失掉文章原來的情味。

靜境之中還有更進一步的，作者不但不依照了自己的情感賦給事物以動作，也不給事物擅加形容和修飾，不但沒有動詞，連形容詞也不漫然使用，只照事物本來的名稱寫在文章中。就算結果所寫出的只有尋常的事物名。這種描寫的方法，在詩詞裏很多，如：

鐘聲茅店月，人跡板橋霜。

春去也，歸來否？五更樓外，月雙燕，門前柳。人不見，歡聲院落清明後。

——溫庭筠《商山早行》

——趙開禧《千秋歲》

這裏面寫景物，完全是景物和景物的排列，把許多景物如「雞聲」「茅店」「月」擺在一處，「雙燕」「門前」「柳」擺在一處，此外作者並未有甚麼說明，事物本身的動作也絲毫沒有，可以說是靜境的極致了。作者賦給事物以動作，或給事物加上合乎自己情感的形容詞，在那些文章裏，顯然露出着作者的主觀，換句話說，就是從文章裏可以找得出作者的影子的。到了只有事物名稱的時候，作者的影子已完全躲閃乾淨，他只揀選了幾種可以暗示某種情感的事物，巧妙地加以排列，用字面寫記出來，讓讀者自己去領略他所發抒的情感。這種技巧是值得注意的。

用靜的事物來示峻情感的描寫方法，詩歌中最多，小說中也有，普通散文中似乎並不多見。龔自珍的記王隱君的末段好像應用着這方法的。原文不長，把牠全錄在下面：

於外王父段先生廢館中，見一詩，不能忘。於西湖僧經箱中，見書心經，蓋且半，如遇館中詩也，益不能忘。

春日，出螺師門，與轎夫戚貓語。貓指荒塚外曰：「此中有人家。段翁來杭州，必出城訪其處。歸，不向人言。段不能步，我昇往。獨我與吳轎夫知之。」循塚得木橋，遇九十許人，短褐曝日中。問路焉，告婢。予心動，揖而徐曰：「先生真隱者。」答曰：「我無印章。」蓋隱者與印章聲相近。日晡矣，貓促之，悵然歸。

明年冬，何布衣來，談古刻，言「吾有宋拓李斯郎邪石。吾得心疾，醫不救。城外一翁至，言能活之。兩劑而愈。曰：『爲此拓本來也。』」入室，徑攜去。」他日，見馬太常，述布衣言。太常俛而思，叩而掖，曰：「是矣是矣！吾甥鎮成，嘗失步，入一人家。從窬後隙戶出，忽見有院宇，滿地皆松化石。循讀書聲，速入室，四壁古錦囊，囊中貯金石文字。案有謝朓集，借之，不可，曰：『寫一本贈汝。』」越月往視，其書類虞世南。曰：『著書生乎？』曰：『無之。』指牆下勸地者，是爲我書。」出門，遇梅一株，方作華，竊負松化石一出歸。若兩人所遇，其皆是與？」

予不識鎮君，太常布衣皆不言其姓，吳轎夫言秀露姓王也。西湖僧之徒取心經來，言是王老者寫。參互求之，姓王何疑焉！惜不得勸地能書者姓。

橋外大小兩樹，依倚立，一杏，一烏柏。

這末尾的「橋外大小兩樹，依倚立，一杏，一烏柏」數語，很突兀，可是意境卻很豐富。第一，可以窺見作者「不能忘」的依戀情懷，和重來尋訪的熱意。第二，可以表出隱士所居地的幽逸自然。第三，文中記着兩個異人，一是「王老者」，一是「勸地能書者」，所謂「大

小兩樹，依倚立」云云，也許就可作為並耕偕隱的象徵。是非常耐人尋味的文字。

依上所說，文章中的描寫有動靜二境，靜境之中又可分為三種：（一）是作者賦給事物以動作的，（二）是作者給事物加上了形容修飾的，（三）是不賦給動作，也不任意附加形容修飾，只把事物的名稱關聯了寫記的。這三種靜境，對於文章全體都有背景或畫面的效力。描寫靜境對於表達情感是有效的手段。在這裏，我們碰到了事物和情感的關係的問題了。

我們自有生以來，直接間接的經驗過許多事物，每次和事物接觸的時候，就生一種情感，結果這一種情感就和事物聯結在一處，只要一提到那事物的名稱，某種情感就引來了。我們從經驗知道「血」是可怕的，一聽到「血」字，就會起恐怖之情，知道「花」是美麗的，一提到「花」字，就會起美麗之感。花的謝落，在經驗上是覺得可惜的，於是「落花」一語，就帶了惆悵的情味。事物可以寄託情感，結果那表達事物的字面，也含有寄託情感的力量了。所以，文字並不只是白紙上的點畫撇捺，儼然是個有生命的東西。事物所寄託的情

感因人的感覺銳敏與否原可有多少的差異，最大的差異倒在經驗（不論直接的或間接的）的多寡。對於荆棘的實物，不論識字的或不識字的，所發生的情感大概差不多，用字面表示出來，只要是識得這「荆棘」二字的就會引起同樣的情感。可是「荆棘銅駝」在未從書本上的間接經驗懂得這典故的人，就不會起「荒涼」「感慨」等等的情感了。

事物和情感既有如此密切的關係，事物的名稱本身就可利用了來暗示情感，因此之故，文章中在描寫一樁事件的時候，常常有牽涉到別的和本文不大有關的事物的事。本文在說「壯士一去兮不復還」卻先說甚麼「風蕭蕭兮易水寒」本文是要說「有人樓上愁」（李白菩薩蠻）卻先說甚麼「平林漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧。」作者的目，都在利用景物做背景來烘托自己所描寫的情感。

文章中利用別的事物作背景的方法有兩種，一是選取和自己所想表現的情感一致的，如寫悲哀的情感的時候，用可悲的事物來附加進去。一是選取和自己所想表現的情感反對的，如寫寂寞的情感的時候，故意兼寫熱鬧的場面。白居易的長恨歌寫玄宗還

宮以後悼亡的悲懷，利用這各種各樣的事物。試取一節爲例：

歸來池苑皆依舊，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，（以上反用）對此如何不淚垂。春風桃李花開日，（反用）秋雨梧桐葉落時。（正用）

以上所述，都是關於靜境的。其實，既承認事物可以暗示情感，只要是用到事物的地方，都可用同樣的眼光去對付，不必拘泥於是靜境不是靜境。文章裏的字面，往往可以決定文章的內容。試觀下列：

海潮東來，氣吞江湖。快馬斫陣，登高一呼。如波軒然，蛟龍牙齧。如怒鶴起，下盤浮圖。千里萬里，山奔雷驅。元氣不死，乃與之俱。

——郭麐詞品雄放

這是描寫「雄放」的情感，其中有靜境，也有動境。如果把裏面所有的事物名稱一一摘出來，如「海潮」「江湖」「快馬」「陣」「波」「蛟龍」等等在字面上都能引起雄健奔放之情感。這是當然的，因爲作者對於這些事物曾經依了自己的目的嚴加選擇，字面上所發生的效果，並非偶然。

純粹靜境的描寫以詩詞中爲多，至於不論動靜，用一般事物名稱來誘致情感的方法，尋常散文裏當然可以普遍應用。例如：

當時黛玉氣絕，正是寶玉娶寶釵的這個時辰。紫鵲等都大哭起來。李執、探春想他素日的可疼，今日更加可憐，便也傷心痛哭。因瀟湘館離新房子甚遠，所以那邊並沒聽見。一時，大家痛哭了一陣，只聽得遠遠一陣音樂之聲，側耳一聽，卻又沒有了。探春、李執走出院外再聽時，惟有竹梢風動，月影移牆，好不淒涼冷淡。

——紅樓夢第九十八回

這不消說是一段悲哀的文章，從來不知道會有多少讀者下過眼淚。試把其中所用的字面檢查起來，可以發見有許多事物名用得很有效果。如「寶玉娶寶釵的這個時辰」，「素日的可疼」，「今日」，「新房子」，「遠遠一陣音樂聲」，「竹梢」，「月影」，有的正用，有的反用，安排得很好。這段文章的所以能教唆作者引起悲懷，大半的原因恐怕就在於這些字面上。

文章的動態

前回寫過一篇「文章的靜境」，因而連類所及想到文章的動態。「文章的靜境」裏所講的是文章中不用動詞的部分，現在講文章的動態，不消說所關涉的是用動詞的部分了。

動詞原是用來記述事物的動作的，但只是記述動作，並不一定就會有動態。文章的工具是文字語言。文字語言只是一種符號，和事物本身的情形不同。事物的動作如果只用文字語言記述下來，未必就能在讀者聽者心裏引起動作的印象。例如說「花落」「鳥啼」，只是一種事物動作的記述，並不能叫讀者聽者感覺到「花在怎樣落」「鳥在怎樣啼」的光景，換句話說，記述事物的動作，並不可算表達了事物的動態。

就許多藝術看來，戲劇以外，真能表達事物的動態的是電影，此外如繪畫、雕刻、文章

等都不及電影的便利。這是藝術工具各不相同，本身性質使然，無可如何的事。電影的所以能充分表達事物的動態，不外乎連續和展進兩個原因。電影本身原是一張張的連續照片，因為轉動得相當快速，觀者眼裏前一張照片的殘像尚未消失，第二張照片又映到眼裏來了。這樣連續進行，於是觀者覺得事物在那裏動，完全收獲了事物的動態。用文章來比電影，究竟望塵莫及。不信，試到電影院去，把看電影和看電影故事說明書的印象雙方對照一下就可明白。電影故事說明書是依照了所放映的電影內容編寫的，所用的工具就是文字語言，你看比電影相差多遠呢？

可是，除了電影以外，比較可以表達事物的動態的還要推文章，繪畫、雕刻在這點上更比文章不如。原因是繪畫、雕刻是展開在一時的，看去一目瞭然。文章以文字語言爲工具，文字語言雖寫在紙上或只是一種聲音，卻可以叫人一字一句地讀去聽去，逐漸理解，保持住若干的連續性、展進性，不像繪畫、雕刻的在最初就全體展開在觀者眼前，絲毫無連續展進可言。此髻客傳是用文字語言寫的，讀去雖不及看電影，卻可以知道事情先是

怎樣，後來怎樣，結果怎樣，是連續的、展進的。可是繪畫或雕刻呢，只能表達一個場面，如我們常見到的風塵三俠圖就是。論其位置，在電影裏，只是一小段中的一張片子罷了。

由此可知，文章是可以表達事物的動態的，表達動態，最便利的是電影，要在文章上表達動態，似乎也可應用電影的原理，歸納出幾個原則來。

以下把事物的動作分作兩類來加以考察，(一)是連續的動作，(二)是片段的動作。凡是動作，原都前後連續着，可是我們在文章裏，有只記述一個動作的，也有把兩個以上的動作順次記述的。如「花落」「鳥啼」各記述着一個動作「落」「啼」屬於片段的動作。「舉杯邀明月」把「舉」和「邀」兩種動作連續着，先「舉」後「邀」屬於連續的動作。試再看下列：

孺人之吳家橋則治木棉，入城則織纈，燈火熒熒，每至夜分。外祖不二日使人問遺，(孺人不憂米鹽，乃勞苦若不謀夕。)冬月蠟火炭屑，使婢子爲團，累累暴階下……兒女大者攀衣，小者乳抱，手中綴纈不輟。

——歸有光先妣事略

我看見他戴着黑布小帽，穿着黑布大馬褂，深青布棉袍，蹣跚地走到鐵道邊，慢慢探身下去，(倘不大難，可

是他穿過鐵道要爬上那邊月臺，就不容易了。他用兩手攀着上面，兩腳再向上縮；他肥胖的身子向左微傾，顯出努力的樣子。這時我看見他的背影，我的淚很快地流下來了。我趕緊拭乾了淚。（怕他看見，也怕別人看見。）我再向外看時，他已抱了朱紅的橘子望回走了。過鐵道時，他先將橘子散放在地上，自己慢慢爬下，再抱起橘子走。過這邊時，我趕緊去攙他，他和我走到車上，將橘子一殿腳兒放在我的皮大衣上，於是撲撲衣上的泥土，心裏很輕鬆似的。

——朱自清背影

上面兩段文章，有一部分是作者的解釋，不是事物本身的動作，特用括弧爲記。除此以外都是記動作的了，第一例各種動作有許多是不連續的片段的，第二例是連續的。

現在先講連續的動作。連續在電影裏原是一個重要的條件，電影的所以能表達動態，就一半靠有連續。連續越緊湊越能表達動態。平劇烏盆記丑角張別古有一段說白，聽去很有動態的，現在錄在這裏：

我擱下了盆，放下了罐，拿起鑰匙，通開了鎖的屁股門，推開了門，拿起了盆，進了門，擱下了盆，放下了罐，關上了門，拿起牀來頂上了門。

這段說白的所以有動態，句式構造的流利和用韻，也許亦是原因之一，但最大的原因，就

是動作連續的緊湊。用電影上的話來說，就是在觀者網膜上留着前片殘像的時候，再接上一張片子去。

爲要保持動作的連續緊湊，文章上常用着種種方法。下面兩種是最普通的。

(甲)利用短促的句逗。繁長的詞句，念去看去都費時間。接續起來，前動作的殘像容易在念頭上消去，前印象和後印象的連續，就不緊湊。若用短促的句逗，可以免掉這缺陷。所以從來描寫動態的文章十之八九都是用短句逗的。如：

軻既取圖奏之，秦王發圖，圖窮而匕首見。因左手把秦王之袖，而右手持匕首搤之。未至身，秦王驚，自引而起，袖絕。拔劍，劍長，操其室。時惶急，劍堅，故不可立拔。荆軻逐秦王，秦王環柱而走，羣臣皆惶。卒起不意，盡失其度。而秦法：羣臣侍殿上者不得持尺寸之兵，諸郎中執兵皆陳殿下，非有詔召不得上。方急時不及召下兵，以故荆軻乃逐秦王，而卒惶急無以擊軻，而以手共搏之。是時侍醫夏無且以其所奉藥囊提荆軻也。秦王方環柱走，卒惶急不知所爲，左右乃曰：「王負劍。」負劍，遂拔以擊荆軻，斷其左股，荆軻廢，乃引其匕首以擲秦王，不中，中銅柱。秦王復擊軻，軻被八創。

——史記刺客列傳

項王至陰陵，迷失道，問一田夫，田夫給曰「左」，左，乃陷大澤中。

這都是敘述動作的典型的文章，句逗何等簡潔，迫促。有兩三個字成句逗的，還有以一個字爲句逗的，第一例的用「而」字的地方，特別值得注意。上下兩種動作用「而」字連結起來的時候很多。如：

齊侯游于姑蘇，遂田于貝丘，見大豕，從者曰：「公子彭生也。」公怒曰：「彭生敢見？」射之，豕人立而啼。公懼，隊于車，傷足，喪歷。反，蹂歷於徒人荻，弗得，鞭之見血，走出，遇賊于門，劫而束之。費曰：「我奚御哉？」袒而示之背，信之。費請先入，伏公而出門，死於門中。

——左傳莊公八年

這段文章中有四處用着「而」字，「而」字上下的兩種動作都是連續的。語體裏的「了」字，有時也有這種功用，如說「喫了飯上車」，「喫飯」和「上車」就有連續關係了。用「而」字或「了」字的句逗雖較長，其實是兩個句逗的連合，如「袒而示之背」可以除去「而」字分成「袒」「示之背」兩個句逗，「喫了飯上車」可以除去「了」分成「喫飯」「上車」兩個句逗。這種用「而」「了」的句逗，雖然多加了一個字，仍不失短句逗的功用。

(乙) 提示短迫的時間。動作和動作間的時間相隔越小，越能表出連續的緊湊。電影裏影片的轉動可以快慢自由，容易做到任意的時間距離，文章上對於這一點，則有提示時間的辦法，聲明動作和動作間的時間距離多少。在描繪動態的文章裏，這時間往往聲明得很短。如：

仰視浮雲馳，奄忽互相驗。

——李陵答蘇武

手執生綰白絢扇，扇手一時如玉。

——蘇軾賀新涼

應把花卜歸期，纔替又重數。

——辛棄疾祝英臺近

探春、紫鵬正哭着叫人端水來給黛玉擦洗。李執趕忙進來了，三個人纔見了不及說話，剛擦着猛聽黛玉直聲叫道：「寶玉，寶玉，你好……」說到「好」字，便渾身冷汗，不作聲了。

——紅樓夢第九十八回

這類提示時間短迫的方式很多很多。普通文章上用「忽」「於是」「遂」「卽」「未幾」「頃

之「同時」等字語的地方都在利用這技巧。舊小說裏的所謂「正……時」說時遲，那時快」也是表明時間相隔極短的。此外還有許多限制時間的方法，如「一」字在語體裏往往被用到動詞上來表達動作經過的快速。例如：

那大蟲又飢又渴，把兩隻爪在地上略按一按，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，閃在大蟲後背。

——水滸第二十二回

諸如此類的方法，說也說不盡，只要在讀文字、聽言語的時候，隨時留意，自然還可有所發見。要之，文章中所寫的動作如果是連續的，應保持牠的連續的緊湊。上面所舉的各種方法，目的都無非爲圖動作的連續緊湊而已。

以下再講片段的動作。連續的動作是有兩個以上的動作連續在一處的，這動作和那動作間天然有着前後的時間關係，僅只動作和動作，已呈露出連續和展進的形式，本身就是動的。如說「舉杯邀明月」，「舉」和「邀」兩個動作是連續的，展進的。若祇說「舉杯」或「邀明月」，就成片段的動作，「舉」只是「舉」，「邀」只是「邀」，本不連續，更

無展進可言。這只能說是動作的記述，不能表達動態。

讓我們再來說電影。「舉杯」「邀明月」這兩個動作，在文章裏是片段的，在電影裏卻是連續的，假定從桌上舉起杯子來，舉到二尺高，電影裏就有好幾張片子來表達。對於「邀」的動作，亦應有好幾個姿勢，用好幾張片子來表達。如果有聲電影，還可用聲音來做表現動作的幫助，動態仍能完全表達的。文章中對於片段的動作要想表達動態，也得把電影的方法來應用。

(丙)把動作的順序步驟來分析。事物的動作雖只有一種，如果分析起來，自有着許多順序步驟，從這些順序步驟裏也可看出連續和展進來。說「花落」是片段的動作，說「花片片地落」是帶說着「落」的順序步驟，是連續的展進的。後者較之前者，容易叫人引起動的幻覺，容易表達動態。這方法被許多文章家運用着，如：

兵入，以戈刺猷下，數刺，數抵其隙。

——王獻定續烈女墓誌銘

一杯勸，一杯沈，虎竟醉……一刀初刺，虎猶縱，三刀，四刀，虎不動。

軍書十二卷，卷卷有簽名……顧爲市鞍馬，從此替簽征。東市買駿馬，西市買鞍轡。南市買轡頭，北市買長鞭。

——袁枚費宮人刺虎歌

——木蘭詩

見漁人乃大驚。問所從來，具答之……村中聞有此人，咸來問訊……此人一一爲具言所聞，皆歎惋。餘人各復延至其家，皆出酒食……既出，得其船，便扶向路，處處誌之。

——陶潛桃花源記

(丁)把從動作得到的感覺來摹寫。事物在動作的時候對於我們的感官給予各種各樣的感覺，把這感覺扼要地記述出來也是傳出動態的一種方法。爲了要表達動態，與其說「金魚在玻璃缸中游行」，不如說「金魚在玻璃缸中閃爍着紅光。」與其說「天打雷了」，不如說「天隆隆地打雷了」來得動人。前者只是片段的動作的記述，後者比較能表現動態。在我們的感覺當中，文章上最被採用的是視覺和聽覺，尤以用聽覺爲最便利，最直捷。例如：

伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶。

——詩伐木

嘩•••打罷了頭通鼓。

唧•••復唧唧•••木蘭當戶織。

適有大星，光煜煜，自東西流。

船尾跳魚，聲刺鳴。

——平劇珠簾寨

——木蘭詩

——程敏政夜渡兩關記

——杜甫漫成一絕

寫片段的動作，要想表達動態，上面的兩種方法是可用的。這兩種方法不但在片段的動作上可以，也可用在連續的動作上。因為在連續動作之中，把某一種動作抽出來看，就是片段的動作了。

(甲)(乙)(丙)(丁)四種方法，並不各自獨立的，前面把牠分項敘述，只是謀瞭解上的便利而已。這幾種方法在文章裏往往被參互夾雜使用。試看下例：

那大蟲又顛不着，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劈將下來。定睛看時，一棒打不着大蟲，正打在枯樹上。把那哨棒折做兩截，只拿一半在手裏。那大蟲咆哮性發起來，翻身又只一撲撲將來。武松又只一跳，卻退了十步遠。那大蟲卻好把兩隻前爪搭在武松面前。武松將半截丟在一邊，兩隻手就勢把大蟲頂花皮脫搭地揪住，一按按將下來。

——水滸第二十二回

在這段文章裏(甲)(乙)(丙)(丁)四種方法都用到，並不限定用某一種。

文章的動態，這題目如果從各方面來探討，當然尚有不少可以發掘的地方。本文所說的，只是我個人的淺陋的考察的結果。

所謂文氣

前人論文章，常提出「文氣」的一個名詞。學校裏的國文教員批改學生的文課，也有「文氣暢達」或「氣勢欠流利」等類的評語。所謂「文氣」究竟是什麼？

凡是稱爲「氣」的東西，都是不可捉摸的，中國醫學上講到「氣」，理學上也講到「氣」，講得都很玄妙神祕，似可懂，似不可懂。從來文章家關於文氣，也有種種說法，可是都說得並不具體。

本篇談文氣，想擺脫從來的玄妙神祕的態度，作個比較具體的說明。在未入正文之前，試先把「氣」字的解釋來規定，我想把文氣的「氣」解釋作俗語所謂「一口氣」兩口氣」的「氣」。文氣這東西，看是看不出的，聞也聞不到的，唯一領略的方法，似乎就在用口念誦。文章由一個個的文字積累而成，每個文字在念誦時所占的時間，因了情形並不一

致相同。假如這裏有甲乙兩段文字，甲段是若干個字，乙段也是若干個字，我們念誦起來，往往會快慢不同，例如：

飲馬渡秋水，水寒風似刀。平沙日未沒，黯黯見臨洮。昔日長城戰，咸言意氣高。黃塵足今古，白骨亂蓬蒿。(甲)

——王昌齡塞下曲

國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。烽火連三月，家書抵萬金。白頭搔更短，渾欲不勝簪。(乙)

——杜甫春望

這兩首五言詩，同是八句，字數同是四十個，我們念誦起來，覺得(甲)快(乙)慢，假如(甲)的念誦時間是十五秒鐘，(乙)的念誦時間就要十五秒以上。這理由全在句式的情形不同，(甲)例的五言句並不每句都完成一個意義的，如：

平沙日未沒，黯黯見臨洮。

昔日長城戰，咸言意氣高。

要兩句合起來才完成一個意義，單獨說

黯黯見臨洮。

咸言愈氣高。

是不成話的。雖然兩句，要一口氣去念誦，中間不能停頓過多，所以念誦起來就快了。至於（乙）例，除末兩句外，都是可以每句自成一個意義的，如

國破山河在。城春草木深。

烽火連三月。家書抵萬金。

等每句各有一個完成的意義，如果分析起來，像「國破山河在」可以說有兩個意義，一是「國破」一是「山河在」，一句等於兩句。念誦的時候，句和句的停頓不妨長久，而且也要保持相當的距離，才能分出句和聯（兩句叫一聯）的關係來，所以念誦就慢了。

同樣的情形，也常在詞裏碰到，例如高陽臺是一百個字，金縷曲是一百十六個字，我們念誦起來，高陽臺字少，占時間反多；金縷曲字多，占時間反少。

念誦是一個進行的動作，文章一句一句念下去，自然就發生流動，像流水一樣。所以可說文氣是篇篇文章都有的，所差者只是強弱。用前面所舉的（甲）（乙）兩首五言詩來

說，(甲)的氣勢可以說比(乙)的強。文氣的強弱，和文章的好壞本來沒有密切的關係，我們不能說(甲)詩一定比(乙)詩好，也不能說凡是金縷曲調的詞，一定比高陽臺調的詞好，我們所能承認的只是文氣確有強弱之分罷了。唐宋以來的文章批評家頗多以文氣的強弱爲批評的標準者，我們不必附和其說，本文所想加以考察的只是文氣加強的條件。前面以詩詞爲例，說念誦起來快的文氣較強，念誦起來慢的文氣較弱，以下試就普通文章來作更進一步的考察，看所謂文氣旺盛的文章，形式上構造上有甚麼特殊的地方。

一、以一詞句統率許多詞句，足以加強文氣，因爲許多詞句爲一詞句所統率，讀去就不能中斷，必須一口氣讀到段落才可停止。凡具有這種構造的文章，文氣都強。例如：

僕之先，非有剖符丹書之功，文史星曆，近乎卜祝之間，固主上所戲弄，倡優所畜，流俗之所輕也。

——司馬遷報任少卿書

秦孝公據殽函之固，擁雍州之地，君臣固守，以窺周室。有席卷天下，包舉宇內，囊括四海之意，并吞八荒之心。

——賈誼過秦論

第一例「串文句由「僕之先」統率，非從「僕之先」連念至「也」字不能停止，第二

例一串文句由「秦孝公」統率，非從「秦孝公」連念至「心」字不能停止，中間雖有若干逗點，都只許暫停而已，一壁暫停，一壁仍須接上去念，念到相當的地方才完結，這樣文章的氣勢就覺得旺盛了。

二在一串文句中疊用調子相同的詞句，也足以加強文氣。我們敘述一件事情或說述一件事物，可以統括地說，也可以分別列舉地說。如說「張三生活很闊綽」這是統括的說法。說「張三住的是洋房，坐的是汽車，着的是皮大衣……」這是分別列舉的說法。後者文氣比前者強，因為雖然有好幾句，念起來須保持前後的聯絡，無法中斷的緣故。凡是列舉說述的言語，大概各部分調子相同的。例如：

匹夫而爲百世師，一言而爲天下法，是皆有以參天地之化，闢盛衰之運。其生也有自來，其逝也有所爲。故申
 呂自嶽降，傅說爲列星。古今所傳，不可誣也。孟子曰：我善養吾浩然之氣。是氣也，寓於尋常之中，而塞乎天地
 之間。卒然遇之，則王公失其貴，晉楚失其富，良平失其智，賁育失其勇，轅秦失其辯。是孰使之然哉，其必有不
 依形而立，不恃力而行，不待生而存，不隨死而亡者矣。故在天爲星辰，在地爲河嶽，幽則爲鬼神，明則復爲
 人。此理之常，無足怪者。

放絕聖棄知，大盜乃止。擄玉毀珠，小盜不起。焚符破璽，而民朴鄙。捨斗折衡，而民不爭。殫殘天下之聖法，而民始可與論議。擄亂六律，鑿絕竽瑟，塞管曠之耳，而天下始人含其聰矣。滅文章，散五采，膠離朱之目，而天下始人含其明矣。毀絕鈎繩，而棄規矩，擄工倕之指，而天下始人有其巧矣。

——莊子胠篋

上面所引兩文，文氣的旺盛，是一般文章家所公認的。試看，其中就有不少調子相同的部分，這些調子相同的詞句，都是列舉式的，如果用一句統括的話來改說，念起來文氣就要減弱許多了。

調子相同的詞句，雖能使文氣加強，但也須運用得適可而止，於必要時善爲變化。上兩例中，第一例蘇軾文有好幾組調子相同的詞句，各組有不變化的，有變化的，如

王公失其貴，晉楚失其富，良平失其智，賈育失其勇，儀秦失其辯。（不變化）

故在天爲星辰，在地爲河嶽，幽則爲鬼神而明則復爲人。（變化）

第二例莊子文在一組同的調子裏，亦頗參着變化。如：

擄亂六律，鑿絕竽瑟……而天下始人含其聰矣。

滅文章散五采……而天下始入含其明矣。

鑿滅鉤繩而棄規矩……而天下始人有其巧矣。

一組共三排，上段句式就各不相同。又如前所舉賈誼過秦論云：

有席卷天下，包舉宇內，囊括四海之意，并吞八荒之心。

「席卷天下」「包舉宇內」「囊括四海」「并吞八荒」都是同調子的詞句，可是偏用得這樣不平均，不說「有席卷天下，包舉宇內之意，囊括四海，并吞八荒之心」，也是於同調子中故意求變化的緣故。同調子的詞句便於快速誦念下去，固是一個原則，小施變化，使同中有異，反足以助長波瀾，叫文氣更能生動。句調平板的文章，念誦起來等於宣卷，反足減損文氣。唐、宋以來的古文家看不起六朝的駢文，就因為駢文句法平板變化不多的緣故。

三、多用接續詞，把文句儘可能地上下關連，也是加強文氣之一法。接續詞的功用，在使兩詞連成一詞，兩句連成一句，甲乙兩句話，本來可以先說甲句再說乙句，中間留出停頓的時間，如果用接續詞連了起來，就成了一句話，非作一口氣說完不可了，說來就自然要快速些。又，接續詞有彼此互相呼應的，如「雖——然而」「與其——毋寧」等上下相

呼應，上面既然念到「雖」，然而「就會跟着上口來，念到「與其」「毋寧」也就立刻在嘴邊了。接續詞不但自相呼應，還可和別的詞相呼應。如「況」常和疑問詞「哉」「乎」等相應呼，「雖」也可和「亦」「猶」等字相呼應。牽用其一，就連及其伴侶。因了接續詞的關係，可以叫念誦的時間短縮，這是很明顯的。例如：

傳曰：「古之欲明明德於天下者，先治其國；欲治其國者，先齊其家；欲齊其家者，先修其身者。先正其心，欲正其心者，先誠其意。」然則古之所謂正心而誠意者，將以有爲也。今也欲治其心而外天下國家，滅其天常，子焉而不父其父，臣焉而不君其君，民焉而不事其事。孔子之作《春秋》也，諸侯用夷禮則夷之，進於中國則中國之。經曰：「夷狄之有君，不知諸夏之亡。」詩曰：「戎狄是膺，荆舒是懲。」今也舉夷狄之法而加之先王之教之上，幾何其不胥而爲夷也！夫所謂先王之教者何也？博愛之謂仁，行而宜之之謂義，由是而之焉之謂道，足乎已無待於外之謂德。其文《詩》、《書》、《易》、《春秋》；其法禮、樂、刑、政；其民士、農、工、賈；其位君、臣、父、子、師、友、賓、主、昆、弟、夫、婦；其服麻、絲；其居宮、室；其食粟、米、果、蔬、魚、肉；其爲道易明而其爲教易行也。是故以之爲己則順而祥，以之爲人則愛而公；以之爲心則和而平；以之爲天下國家無所處而不當。是故生則得其情，死則盡其常；郊焉而天神假，廟焉而人鬼饗。曰：斯道也，何道也？曰：斯吾所謂道也，非向所謂老與佛之道也。堯以是傳之舜，舜以是傳之禹，禹以是傳之湯，湯以是傳之文武周公，文武周公傳之孔子，孔子傳之孟軻。軻之死，不得其

傳焉；荷與揚也，擇焉而不精，語焉而不詳。由周公而上，上而為君，故其事行；由周公而下，下而為臣，故其說長。然則如之何而可也？曰：不塞不流，不止不行。人其人，火其書，廩其居，明先王之道，以道之經，寡孤獨廢疾者有養也，其亦庶乎其可也。

——韓愈原道

蘇子曰：客亦知夫水與月乎？逝者如斯而未嘗往也，盈虛者如彼而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬，自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。而又何羨乎？且夫天地之間，物各有主，苟非吾之所有，雖一毫而莫取。惟江上之清風與山間之明月，耳得之而為聲，目遇之而成色，取之無禁，用之不竭，是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。

——蘇軾赤壁賦

上二例中，接續詞有僅接詞或句的，如：

客亦知夫水與月乎（「與」接上下二詞）

其為道易明而為教易行也（「而」接上下二句）

又有接上下二段的，如：

客亦知夫水與月乎，逝者如斯而未嘗往也。盈虛者如彼而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬。自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也，而又何羨乎。

上下二段，用一「蓋」字連結着，前後就成一串了。此外如「然則」是故「且夫」也都有這樣的功用。僅接詞句的接續詞，助長文氣的力量尙小，至於把兩段文句接合的接續詞，助長文氣的力量就甚大。

以上三項，都是加強文氣的方法，念誦起來氣勢旺盛的文章，似乎都含有這些條件。這些條件，在一篇文章中都是相互混合着的，一一分別了說，只是爲說明上的便利而已。加強文氣，也許尙有其他的方法，這裏所說的只是作者個人的一時的考察。

總而言之，要領略文章的氣勢，念誦是唯一的途徑，念誦起來須急忙追趕，不能中途滯停的就是所謂氣勢旺盛的文章。一般文章家評文章，有所謂「洋洋灑灑」「一瀉千里」「波瀾壯闊」等類的話，可以說都是說明這境況的。

文氣旺盛的文章，念誦起來須急忙追趕不能中途停滯。但其中各部分仍須獨立自然，並無缺損，句子非一定冗長，前後合起來固成一串，分開來也仍自然，最要緊的是便於念誦。念誦不便的詞句，反足阻滯文氣。近代歐化的語體文，往往有佶屈聱牙不便念誦的，

如：

我們現在說明科學名詞存在的理由分三層來說：第一，科學研究的東西往往不是平常人知道有的東西。氫、氧固然可以叫它「水」，溫度達到沸點固然可以叫做「開」或是「滾」，但是像鈉、鋁、壁、電、浪、微菌，維他命都是平常不知道有的東西，所以不得不給它們些名詞，以便稱述。

第二，科學家所研究的事情往往不是平常人所聞的事情。比方東西動的快慢，科學名曰「速度」，其實就是快慢，可是比方東西望下掉的時候，它的速度越變越快，它的變法究竟變得有多快，這是科學要問而平常人不大聞的事情，因而不得不給它個名詞叫「變速度」。再比方一個病人跟一好人在一處，分開之後，第二人好像沒有過着那個人的病，可是過了幾天，那個病發出來了，並且查各種傳染病從染着過後到發出來有各種不同的期限，因而就給這期限一個名詞，叫某種傳染病的「潛伏期」。

第三，也是最要緊的，就是科學所以要用科學名詞是爲着要改組日常所見的東西跟事情的觀念。因爲咱們日常所用的名詞，跟這些名詞所代表的觀念往往是很不清楚很不一致的，只要一仔細認真的想，要把他弄清楚，想要找出它所代表的實在的東西跟事情，就會發覺出來許多分歧跟矛盾的地方。

比方「力」是一個很籠統沒有清楚範圍的觀念，科學就分出力（狹義的）是質量乘變速度（ EP ）；動量是質量乘速度；動能是半質量乘變速度平方（ $\frac{1}{2}EP^2$ ）；等等不同的事情，冷熱就分出溫度、熱量、比熱、皮膚上的冷覺點的感覺，都是各有各的意義跟範圍的。照平常觀念鯉魚也是魚，鯨魚也是魚，科學就根據

卵生、胎生等現象分出魚類跟哺乳類，而把鯨魚跟貓狗人類一同歸在哺乳類。年的觀念比較清楚一點，但是細追起來，又有以四季定年（回歸年），以地球公轉真週期定年（恆星年），以地球近日點週期定年（近點年），以黃白道交點週期定年（交食年）的四種長短不同的年。

還有假如平常的名詞，經查考的結果知道他所指的東西並不存在，所說的事情並無其事，或是所指的事物經分析過後內容各部太不相干，不成有意義的觀念，例如神仙、手氣（賭錢的手氣）、藥的寒性熱性，發（喫雞是發的）等等，科學札根兒就不談這一套，如果要談的話就拿它們當語言學跟社會科學的材料了。

總結起來可以說，科學的所以用名詞，不是因為好好兒的老牌名詞不夠時髦必得改了洋裝才够引人注意，也不全為科學要研究平常不知道有的東西跟不注意的事情而題新名詞，乃是因為咱們平常所持的觀念跟這所用的名詞太含糊太不一致，一經細查就覺出來，或者是沒有這回事，或者它並不是一類事，因而不得不另造一些分析嚴密範圍清楚的名詞，才可以作散佈跟推廣正確知識的合用的工具。這是科學名詞存在的主要理由，並且也應該作用科學方法研究向來不認為在科學範圍內的任何類問題的榜樣。

——趙元任科學名詞跟科學觀念

此文字句正確，限制嚴密，可算是近代的好文字，但若用舊式的念誦法來念誦，有些部分

就覺不大流利暢快。原來同是對於文章，古代人和近代人，所取的手段不同，古代人重用口念，近代人重在用眼看。近代人從早晨接到報紙起，到晚上睡覺為止，不知道眼睛上要經過多少字數的文章，可是都只在眼睛上經過而已，用口念誦的真是極少極少。所以文氣是近代文章上所忽略的一方面，本文談文氣不取近代語體文作例，就爲了這個緣故。

意念的表出

文章的內容不外乎作者的意念，意念可以從外界的事物收得，如觀察某一件東西，經驗某一件事情，可以收得許多意念，把這許多意念寫出來，就成記敘式的文章。意念又可從內部發生，如眼前並無某一件東西或事情，作者可以對某一件東西或事情發生個人的感想或意見，這感想或意見，就是意念，寫出來或成感想式議論式的文章。

意念是無形的東西，文字是牠的符號，一個意念，可有許多符號，我們在辭書裏檢査字義，常看見一個字用別的字來解釋，如說文「今」字下說「是時也」，爾雅釋詁說「初哉、首、基、肇、祖、元、胎、俶、落、權輿，始也」，「今」和「是時」同是一個意念符號，「初」「哉」「首」「基」「肇」「祖」「元」「胎」「俶」「落」「權輿」和「始」也同是一個意義符號。一個意義符號可隨時代演進增加，如依我們今日的用語來說，「今」不止可解作「是時」，還可解作

目下 目前 現在 眼前 當代 現代 斯世 並世 我們的時代 這個年頭……

「始」字除了那些古義以外，也還可有各種各樣的解釋。如：

濫觴 淵源 開端 起頭 起源 發生 發端 發軔 起首 開始 開頭 開創 開場 揭開序
幕 第一步 暴 破題兒第一遭 行剪綵禮……

這些詞兒，雖有雅有俗，可是都可用作「始」的解釋。

一個意念，符號可以多至不遑枚舉。「死」的一個字，據我所知，從「崩」「薨」「卒」

「亡」「物故」「物化」「卽世」「逝世」等等起到「翹辮子」「口眼閉」「兩脚直」「見閻王」

「着木頭長衫」「嗚呼哀哉」等等止，差不多有近二百種的說法，符號之繁多，真是可

驚。任何一個意念，只要從多方面去考察，就會發見各式各樣的符號，這些符號，往往是辭

書上所不載的，林語堂先生曾有編纂義典的計劃，擬將意義相同的詞兒或成語，按事類

輯在一處，可惜還沒有成書。（編纂義典計劃書見開明出版語言學論叢）

一個意念有許多符號，我們在寫作或說話中，對於這些符號，應該怎樣去使用呢？符

號好比俳優的服裝，要表出一個意念到語言或文章上，好比送一個俳優出舞臺去給觀

衆看，這俳優該怎樣裝束，怎樣打扮，是戲劇家所苦心考慮的。文章家也該用和這同樣的苦心去驅遣符號。

第一，符號既是意念的服裝，服裝要收藏得多，才能供給需要，如只有一身，就枯窘可憐了。從前有句老話叫「學文須先識字」，字原是符號，但一個個的方块字是意義不充足的；我們不妨把「字」改作「詞兒」或「用語」，對於某一個意念，知道的「詞兒」或「用語」越多，運用起來越便當。例如：

惠王用張儀之計，拔三川之地，西并巴蜀，北收上郡，南取漢中，包九夷，制鄱彭，東據成，舉之險，割膏腴之壤，遂散六國之從，使之西面事秦，功施到今。

——李斯諫逐客書

這裏面的「拔」「并」「收」「取」「包」「制」「據」「割」等字，所寄託的意念可以說只是一個。彼此互易，也沒有甚麼不可以。如果老是用其中的一個，毫無變化，就覺得窘態畢露，不好看了。文章家在有變化符號的必要時，常費了心思去求變化，如韓愈畫記云：

牛大小十一頭，橐駝三頭，驢如橐駝之數而加其一焉。

「橐駝三頭」，如橐駝之數而加其一，等於說「四頭」，可是作者不直說「四頭」，卻應用了算術上 $\infty + 1 = 1$ 的計算方式，故意作着彎曲的說法。這明明是爲了求變化的緣故。

第二，須依照情境，把符號嚴密選擇。「詞兒」用語「既認識得多了，選擇的功夫更不可忽。選擇的標準，積極的只有一個，就是求適合情境。這情境一語，包含甚廣，說者作者自己的心境，對聽者或讀者的關係，以及談話或文章的上下部分等等，都可以包括在情境一語裏面。同是一個意念在不同的情境之下，該有不同的說法。如：

高皇帝棄羣臣，孝惠皇帝卽世，高后自臨事，不幸有疾，日進不衰，以故諱暴乎治。

——漢文帝賜南粵王曾他書

不上一點鐘，差不多先生就一命嗚呼了。

——胡適差不多先生傳

「棄羣臣」卽世「一命嗚呼」都是死的意思。「棄羣臣」是表示君之死的，「卽世」

可通用於諸侯大夫，現在甚至一般人的死去也可適用了。漢文帝爲「高皇帝」的兒子，「孝惠皇帝」之異母弟，所以稱「高皇帝」的死叫「棄羣臣」，稱「孝惠皇帝」的死叫「卽世」。至於「一命嗚呼」只是一種諧謔的說法，差不多先生傳原是一篇有諧謔性的文章，所以可用「一命嗚呼」的諧謔語。

一串意念相同的符號，普通叫做同義語，其實符號與符號決不會全然同義的，只是一部分的意義互相共通罷了。例如「人口」「人手」「人頭」都可作「人」解釋，但如果說在表達「人」的意念時，任何符號都可通用，這就大錯。這些符號各有各的特色。如說：

家裏人口多，生活就不容易了。(甲)

這工作太繁重，怕人手不夠。(乙)

人頭稅是一種按人徵收的捐稅。(丙)

(甲)從食物說，所以用「人口」。(乙)從工作說，所以用「人手」。(丙)從個數說，所以用「人頭」。如果彼此互易，就不成話。

還有，言語這東西是會因了時代而變遷生長的。一個符號，本身意味往往會今昔不

同。例如，「少爺」「小姐」本來是對青年男女的尊稱，近來意味已轉變許多，含有譏笑鄙薄的意味，雖生在富貴之家的青年男女，也不願接受這些稱呼了。又如：「情人」「相好」都是表達未經正式婚姻的相愛的男或女的，但在現今，你如果對在戀愛中的朋友稱他或她的對手叫「情人」或「相好」，必會引起不快，於是「戀人」「愛人」等新語就應運而生了。政治的糾紛，非常微妙，近來報紙上常見到×派與×派間發生「摩擦」的標題，這摩擦是新語，放着「衝突」「鬥爭」等等陳語不用，故意把「摩擦」作如此解釋，也是有意義的。諸如此類的變化，只好隨時隨地去體會，用銳敏的感覺力去辨別，尋常的字典上是翻查不出的。

選擇符號的積極的標準是求適合情境。此外還有一個消極的標準，就是求意念明確。選擇符號從積極的標準說來，固然要叫牠適合情境，如果找不到適合情境的符號，就是創造新符號也不妨。可是消極的方面也須顧到。我們用符號來表示意念，最要緊的是照意念明確表出，不致發生誤解。例如：

東亞大戰是在盧溝橋揭開序幕。

這用「揭開序幕」來表出「始」的意念，是很明確的，如果說：

我整理書籍昨天已揭開序幕了。

這裏的「揭開序幕」如果也是表示「始」的意念的，那末就不明確。聽到這話的人也許以為「已把藏書室的門幕拉開」了呢。又如：

今日是十四天再過六日就是二十天了(甲)

今天是十四日再過六天就是二十日了(乙)

「天」「日」原同是表日子的符號，可是習慣上用法有時有分別，說「今天」「明天」和說「今日」「明日」原沒有兩樣，說「十四天」「二十天」和說「十四日」「二十日」是不同的。譬如今天是一月五日，要說「一月五日」，不該說「一月五天」。上面兩個例，(甲)只是計算日數，說話的時候不限在某月十四日，(乙)在計數日曆上日子，這話正是在某月十四日說的。此種關係，如果弄錯了也便會犯不明確的毛病。

不明確的原因，大半由於歧義。一個符號可作這樣解，又可作那樣解，於是就不明確。

了。這種毛病，是容易犯的，甚至文章家也難免。如：

世有伯樂，然後有千里馬。千里馬常有，而伯樂不常有。故雖有名馬，祇辱於奴隸人之手，駢死於槽枥之間，不以千里稱也。

——韓愈雜說

有人批評這裏面的兩個「千里馬」所代表的並非同一意念。因為上文說「世有伯樂然後有千里馬」，「有伯樂」是「有千里馬」的條件。下文說「千里馬常有而伯樂不常有」豈非先後自相矛盾？所以這兩個「千里馬」並非同一意念的符號，上面的「千里馬」是名實合一的「千里馬」，下面的「千里馬」是有「千里馬」之實而無「千里馬」之名的「千里馬」。用譬喻來說，上面的「千里馬」猶之「博士」，下面的「千里馬」猶之「有學問的人」。如果要明確地說，應該是「世有伯樂然後千里馬獲有千里馬之名……」。

以上所說的意念和符號的關係，是全從詞兒或用語着眼的，意念的表出，還可再把觀點擴大，從整串的說話或文句着眼。一串說話或文句，常有可用一二字包括的，例如：

吾年未四十而視茫茫而髮蒼蒼而齒牙動搖

——韓愈祭十二郎文

今農夫五口之家，其服役者不下二人，其能耕者不過百畝，百畝之收不過百石。春耕夏耘，秋冬穫藏，伐薪樵，治官府，給徭役。春不得避風塵，夏不得避暑熱，秋不得避陰雨，冬不得避寒凍。四時之間，無日休息。

——龍鑄論貴粟疏

第一例「而」字以下數句，等於說「衰」。如果說吾年未四十而「衰」，原也足以表出同樣的意念的，第二例「春不得避風塵，夏不得避暑熱，秋不得避陰雨，冬不得避寒凍」就是下文「四時之間無日休息」的意念，可以說是一種重複的說法。

「衰」和「視茫茫髮蒼蒼齒牙動搖」在一例裏是表達同一意念的符號，作者何以不取「衰」而取「視茫茫髮蒼蒼齒牙動搖」呢？這是效果上的問題，在這情境中「視茫茫髮蒼蒼齒牙動搖」比只說「衰」還具體得多，動人得多。第二例只說「四時之間無日休息」還是概括的，上面「春不得避風塵，夏不得避暑熱，秋不得避陰雨，冬不得避寒凍」是一一列舉的訴說，因為這段文章的目的就在訴說農民的苦痛，所以不覺其重

複，反覺適合情境，效果增加了許多。

一串說話或文句該怎樣說？換句話說，該用什麼符號來表出？這標準也可有兩個，一是積極的，求適合情境。「不戰」和「不費斗糧，未煩一兵，未戰一士，未絕一弦，未折一矢」（見國策蘇秦以連橫說秦）是同一意念的符號，「天下烏鴉一般黑，東山老虎要吃人，西山老虎也吃人」（皆俚諺）和「滔滔皆是」也可做同一意念的符號。這些符號有簡說的，有詳說的，有直說的，有用譬喻的，此外更有各種各樣的方式。表示意念的時候，用得合乎情境，用得有效果，就任何符號都好，否則就任何符號都不好。

還有一個是消極的標準，一串說話或文句之中，各句都自占着地位，同時對於上下文也各有關係。逐句的安排，要合乎習慣沒有毛病。試用前面舉過的韓愈畫記的例來說：

牛大小十一頭，橐駝三頭，驢如橐駝之數而加其一焉。

不說「驢四頭」，前面曾說過爲求變化，如果就一串文句看，還有一個理由可說，就是爲了要用「驢」來把這一小段結束。如果說「牛大小十一頭，橐駝三頭，驢四頭」不但缺

乏變化，語氣不能完結，全篇的段落就因之不分明了。平心而論，「驢四頭」、「四頭」就是了，故意說作「如驢駝之數而加其一焉」，原有矯揉不自然的缺點，但這樣改說，在結束上究竟收到了效果。功過利害可以相抵而有餘的。又如雜說中兩次用「千里馬」，意念不一致，是一個缺點，但在別方面頗獲得了奇警的效果。如果改作「世有伯樂然後千里馬有千里馬之名」就平凡得多了。

要將一句子擺入一串文句裏面去，從一串文句或全篇文章考察起來，問題是很多的。用一個意念來造句，可有各種各樣的方式。譬如：一匹馬在路上跑過把一隻黃犬踏死了，這事可有好幾種寫法。關於這，從前的文章家曾有好幾個人造過句，叫做「黃犬奔馬」句法，是很有名的。如下：

馬逸，有黃犬過蹄而斃。（穆修）（甲）

有犬死奔馬之下。（張景）（乙）

適有奔馬踐死一犬。（沈括）（丙）

逸馬殺犬於道。（歐陽修）（丁）

有犬臥通衢，逸馬蹄而死之。(歐陽修之友)(戊)

(甲)(乙)(丙)見捫蝨新話，(丁)(戊)見唐宋八家叢話，前人對於這些句法，孰優孰劣，批評不一。其實，一句句子的好或不好，要看上下文的情境，單獨抽出一句來看，是無從批評的。上面五種句法，有觀點上的不同，有的從「犬」方面說，有的從「馬」方面說，又有繁簡上的不同，有的只六個字，有的多至十餘字，可是當作表出意念的符號來看，是同一的。猶之「四」是「四」，「三加一」也是「四」，說「四」好呢？說「三加一」好呢？要看情境才能決定。

以上已就詞兒、文句兩方面略論意念和表出符號的情形，意念的表出方式和符號的運用，還可更進一步，擴大範圍，從篇章方面來考察。意念可大可小，可以用一個詞兒來做符號，可以用一串文句來做符號，也可用一篇文章或一首詩來做符號。有許多文章，全篇可以用一個意念來簡單地概括。如：

煮豆燃豆其，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急？

——曹植七步詩。

大家知道這首詩是諷示曹氏兄弟開猜忌的，兄弟間不該猜忌，是意念，這首詩就是寄託意念的符號。由此類推起來，列子愚公移山可以說是「精誠感神」或「有志竟成」的意念的符號，柳宗元的捕蛇者說可以說是「苛政害民」的意念符號，易卜生的娜拉，鏡花園的女兒國，可以說是「婦女地位應改革」的意念的符號了。表出一個意念，用詩呢，用故事體裁呢，還是用小說或劇本的形式呢？是作家們所苦心考慮的問題。這話牽涉文藝作品全體，和普通的所謂文章法則相去太遠，不詳說了。

感慨及其發抒的法式

就古今抒情詩文檢查起來，最多見的是發抒感慨的文章。抒情文是以情爲內容的，所謂情，有喜、怒、哀、樂、恐怖、有崇高、幽美、滑稽、悲壯等等。我會想按照情的種類，把從來的抒情的詩文來分配輯集，結果除滑稽之情的文章另有專書（如笑話）外，發見最多的是抒寫感慨的文章。詩集詞集裏最多的要算「傷春」「悲秋」「懷古」「有感」一類的題目，文集裏常碰到「噫」「嗚呼」等類的感歎詞。

這類感慨的詩文自古爲人傳誦，甚至現在中學校的國文教本裏也選入若干供學生誦讀，影響所及，青年人的筆下，也染了感慨的色彩，這是值得注意的現象。怪不得胡適氏在文學改良芻議裏要把「不作無病呻吟」列在「八不」之中。

本文想就感慨的文章略作考察。先來談談感慨之情的本身。

感慨的情緒成立於今昔的對比，「今不如昔」是一個條件。例如：

桓公(溫)北征，經金城，見前為琅琊時種柳，皆已十圍。慨然曰：木猶如此，人何以堪！攀枝執條，泫然流涕。

——世說新語

見樹之長大而感到種樹者自己的年老，今昔對比發生感慨，至於「流涕」。所以感慨的原因，當然不在樹之長大而在自己的年老，就是今不如昔。事物的變遷，也有今勝於昔的，可是從要感慨的人看來，一定是今不如昔，例如現世的也有比古代進步的事情，但在頑固的老人卻對甚麼都會歎息。「世風不古」，「江河日下」，就是這緣故。又例如：一書畫家到了老年，就用「人書俱老」(唐孫過庭書譜語)的印章，落款書「時年八十有五」或「年政九十」，在書畫家看起來，年老不但不是可悲事，而且是可誇的事，(至少在書畫的造詣上是這樣)，所以不致有感慨了。

感慨的成立，由於今昔對比，今不如昔是一個條件，此外還有一個條件，感慨的情緒，往往是退嬰的，消極的，對於今不如昔的事實，如果有謀恢復求改進的積極的意志，感慨

就不會發生。例如：

怒髮衝冠，怒攔處蕭蕭雨歇。抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈。三十功名塵與土，八千里路雲和月。莫等閒、白了少年頭，空悲切。
 靖康恥，猶未雪。臣子恨，何時滅。駕長車，踏破賀蘭山缺。壯志飢餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血。待從頭、收拾舊山河，朝天闕。

岳飛滿江紅

夫難平者事也。昔先帝敗軍於楚，當此時曹操搦手，謂天下已定。然後先帝東連吳，感西取巴，獨舉兵北征，吳侯授首，此操之失計而漢事將成也。然後吳更遠盟，關羽毀敗，孫權歸降，曹丕稱帝。凡事如是，難可逆料。巨物窮盡瘁，死而後已。至於成敗利鈍，非臣之明所能逆觀也。

諸葛亮後出師表

這兩位作者都在憂患之中，眼前都是「今不如昔」，可是他們的語氣中雖有悲憤，卻沒有感慨。因為他們有積極的意志，「待從頭收拾舊山河，」鞠躬盡瘁，死而後已，」在有這樣意志的人，感慨的情緒是無從乘隙而入的。試再看下例：

哀江南

（北新水令）山松野草帶花挑，猛盪頭秣陵重到。殘軍留廢壘，瘦馬臥空壕。村郭蕭條，城對著夕陽道。

（駐馬聽）野火頻燒，護墓長揪多牛焦，山羊羣跑；守陵阿監幾時逃？
 倚翎蠟燭堂拋，枯枝敗葉當階罩，誰祭掃牧兒打碎龍碑帽。

（洗醉東風）橫白玉八根柱倒，墮紅泥半堵牆高。碎玻璃瓦片多，爛翡翠軒窗樞少。舞丹墀燕雀常朝，直入宮門一路蒿。住幾個乞兒餓殍。

（折桂令）問秦淮舊日窗寮，——破紙迎風，壞壁當潮。目斷魂消，當年粉黛，何處笙簫？罷燈船，端陽不鬧，收酒旗，重九無聊。白鳥飄飄，綠水滔滔。嫩黃花有些蝶飛，新紅葉無個人瞧。

（沽美酒）你記得跨青谿半里橋？舊紅板沒一條，秋水長天人過少；冷清清的落照，剩一樹柳彎腰。

（太平令）行到那舊院門，何用輕敲，也不怕小犬咆哮。無非是枯井頽巢，不過些磽苔砌草。手種的花條柳梢，燕意兒採樵，這黑灰是誰家廢竈？

（離亭宴帶歇拍煞）俺曾見金陵玉殿鶯啼曉，秦淮水榭花開早，誰知容易冰消眼。看他起朱樓，眼看他插畫。客眼看他樓塌了，這青青碧瓦堆，俺曾睡風流覺，將五十年興亡看飽。那烏衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，鳳凰臺棲巢鳥。殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這與圖換稿，謾一套哀江南，放悲聲唱到老。

——桃花扇餘韻

這是明亡後桃花扇的作者借了蘇昆生的口唱出來的曲子，是寫故國之感的有名的文章。把許多事物今昔對比，都顯出着「今不如昔」全體看不見一些些的積極的意志，只

覺得「無可奈何」。明亡以後，謀恢復的人不少，在史可法、鄭成功、張蒼水等有積極意志的人的筆下，怕不會有這樣以感慨始以感慨終的文字吧。

感慨是一種「無可奈何」的情懷，大至興亡之感，小至時序之感都一樣。關於「春去」可有兩種說法，有人在立夏前一日之深晚，說「未到曉鐘猶是春」（賈島句）有人在春光尚好的時候卻說「雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計留春住，淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去！」（歐陽修詞）前者並不感慨，後者纔是感慨。

感慨之中有一種，是由把人和大自然相對比而發生的，人和自然的對比，會使自己感到渺小，也會覺得無可奈何，抑滅積極的意志，自然發出感慨來。例如：

前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，獨愴然而涕下。

——陳子昂登幽州臺歌

客有吹洞簫者，倚歌而和之。其聲烏烏然，如怨如慕，如泣如訴。餘音嫋嫋，不絕如縷。舞幽壑之潛蛟，泣孤舟之嫠婦。蘇子愀然正襟危坐而問客曰：何爲其然也？客曰：月明星稀，烏鵲南飛。此非曹孟德之詩乎？西望夏口，東望武昌，山川相繆，鬱乎蒼蒼。此非曹孟德之困於周郎者乎？方其破荊州，下江陵，順流而東也，舳艫千里，旌旗

敲空，釀酒臨江，橫興賦詩。同一世之雄也，而今安在哉！況吾與子，漁樵於江渚之上，侶魚蝦而友麋鹿。駕一葉之扁舟，舉匏尊以相屬。寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟。哀吾生之須臾，羨長江之無窮。挾飛仙以遨遊，抱明月而長終。知不可乎驟得，託遺響於悲風。

——蘇軾赤壁賦

這種感慨，比較玄妙，在尋常人看來，也許可以說是「事不干己」。如果把自已認作大宇宙大自然的一部分來看，誰也會覺得自己的渺小孤獨，起無可奈何之感。一般所謂「懷古」的文章，那情懷和這頗有相通的地方。如：

六代豪華，春去也更無消息。空恨望山川形勢，已非疇昔。玉謝堂前雙燕子，烏衣巷口曾相識。聽夜深、寂寞打孤城，春潮急。思往事，愁如織。懷故國，空陳迹。但荒烟衰草，亂鴉斜日。玉樹歌殘秋露冷，胭脂井壞寒蟬泣。到而今、只有蔣山青，秦淮碧。

——薩都拉滿江紅金陵懷古

越王勾踐破吳歸，戰士還家盡錦衣。宮女如花滿春殿，至今惟有鷓鴣飛。

——李白越中懷古

這種感慨，也由今昔對比，覺得今不如昔而生，但這所謂「昔」遠在數百年或數千年，對於作者亦可說「事不干己」的。這時作者的情懷另有一種，就是把自己短短的生命，投入在無限的時間的大流裏，於是數百年數千年前的盛況，好像和自己也有過關係似的，這纔撫今追昔，生出感慨來。

感慨文章中所含有的感情，分析起來似乎就不過上面所說的幾種。無論那一種，其性質都是退嬰的、消極的、無意志的。如果以現實的人生為標準評價起來，那種自己覺得渺小孤獨，覺得無可奈何的心情是害多利少的。感慨的結果原也可引起積極的情懷，如有感於年齡已老，益思效力於國家社會，目覩世事日非，發心改革恢復，悟到人生的無常，就去積極的作宗教上的修證等等，古今原有其人。但這時感慨的情懷已被破壞變質，感慨早已不復存在了。所以就感慨的本質說，完全是退嬰的、消極的、無意志的東西。

感慨之情的性質大約如上面所說。次之，再來看感慨文章中發抒感慨的方法。文章發抒感慨，不消說有種種技巧，種種方式。我覺得歸納起來只有一個法則，就是把時間

鄭重點出。這法則並不是偶然的，因為感慨之情原由今昔對比覺得「今不如昔」纔發生，所以時時觀念與感慨之情就有密切的關係。凡是感慨文章，記述事物的變遷，都把時聞鄭重點出。如：

昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。行道遲遲，載渴載飢。我心傷悲，莫知我哀。

——小雅采薇

於我乎，夏屋渠渠，今也每食無餘，于嗟乎不承權輿。

——秦風權輿

朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。

——劉禹錫烏衣巷

今日忽開此書，如見故人。因憶侯在東萊靜治堂，裝卷初就，芸籤縹帶，束十卷作一帙，每日晚吏散，輒校勘一卷，跋題一卷。此二千卷有題跋者五百二卷耳。今手澤如新而墓木已拱，悲夫！

——李清照金石錄後序

噫！余之手摹也。亡之且二十年矣。余少時嘗有志乎茲事，得國本，絕人事而摹得之，遊園中而摹焉。居閒處獨時往來余懷也，以其始爲之勞而夙好之篤也。今雖遇之，力不得爲已，且命工人存其大都焉。

——韓愈畫記

這些例裏的「今」「昔」「舊時」「後」等字，都是用來點出時間的，以前所舉的諸例，差不多也都有這類點出時間的字面。偶然有表面上不說出時間的，實際暗中仍有時間觀念。如：

夫天地者萬物之逆旅，光陰者百代之過客，而浮生若夢，為歡幾何！

——李白春夜宴桃李園序

寥落古行宮，宮花寂寞紅。白頭宮女在，閒坐說玄宗。

——元稹行宮

「浮生若夢」就是說「人生短促」，「為歡幾何」就是說「為歡不久」，「白頭宮女」是尚存的「今人」，「說玄宗」是「話舊」。前者是人和宇宙的對比，後者是今昔的對比，時間的觀念，仍是存在的。

事物的變遷，於時間的關係以外，原還有空間的關係，似乎空間的對比，也可發生感慨，如見「王孫泣路隅」，見名人的藏書擺在攤肆上，都會引起感慨。但細按之，這也可以

用時間的關係來說明，仍可以說是「今不如昔」。因為在同一時間中，不會發生空間上的變動，一切空間的變動，都是有時間關係的。用時間可以說明一切的事物變動，有些情形用空間是不能說明的，如前面所引的桓溫對柳樹流涕的情懷，就不能用空間來說明。所以我只認點明時間為發抒感慨的方式。前人的詩品、詞品或文品，大都依情感的種類來作品定詩、詞的風格，他們關於感慨之情，也常講到。試舉一二則來證明我的話吧。

人生一世，能無感焉。哀來樂往，雲浮鳥仙。銅駝巷陌，金人歲年。鉛水迸淚，鷓鴣裂弦。如有萬古，入其肺腑。夫子何歎，唯唯不然。

——郭麐詞品感慨

舊地重來，亭臺成藪。禾黍秋風，斜陽疎柳。江山今古，日月飛走。鴻雁歸來，言念我友。烈士窮途，美人不偶。擊碎唾壺，何堪回首。

——許奉恩文品悲慨



文 章 講 話

民國二十七年四月月初版
民國三十三年四月九版
每冊定價一元二角五分

印 刷 者	發 行 者	著 作 者
開 明 書 店	代 表 人 開 明 書 店 范 洗 人	夏 葉 紹 鈞

有 著 者 權 * 不 准 翻 印

(70 P.)

章 D37



C
2-53