

青年讀物叢刊

唐 弢 著

文章修養



文化生活出版社

青年讀物叢刊

文章修養

唐 駿 著

經

曲
辰

老伯
伯

唐

教
正



上海圖書館藏書



A541 212 0006 4987B

社

~~1605352~~

目錄（上卷）

序	1
一 開頭語	1
二 從文字到文章	八
三 古文·駢文·八股文	二四
四 白話文及其他	五〇
五 關於文體	六六
六 句讀和段落	七七

序

對於語文，我是一個門外漢。但因為當過中學國文教員，平日又弄弄文藝，書店就把寫這本書的約定，推到我的頭上來，我當時隨口答應，一寫，這才知道並不是一件輕易的工作。要弄得好，參考推求，非有充分的時間不可。在這激盪的時代裏，我又苦於未能閉門潛修，雖承書店一再把限期放寬，但粗率和淺陋的地方，是難免的，也許我自己倒先得被送進文章病院去。

然而我想，雖然出諸病人之口，這所談的，總還不失為健康之道吧。

在這一部小書裏，上編六章，徧於敘述，下編八章，專談作法。我的企圖，是要使讀者對文章先有一點認識，然後再從這一點認識出發，來研究寫作的方法，這樣，不但易於入手，而且也可以把握住問題的中心，不至於說來說去，還是摸不着頭腦了。

我知道有些教師在講書的時候，目不離書本，口不脫道義，是十分嚴肅的；有些著作家在執筆的時候，出入揚馬，吐納莊騷，也是十分嚴肅的；我雖然站過講台，弄過筆頭，卻自知和他們的距離之遠。無論教書寫稿，在我都十分隨便，祇要聽者或是讀者有興趣，我總希望因此也可以使他們得到一點益處，開門見山，如此而已。

一九三九年四月，唐毅記。

一 開頭語

在給孩子們讀的所謂訓蒙書中，有一部神童詩，顧名思義，當然是一些天才兒童的作品了，那開卷第一首道——

天子重英豪，

文章教爾曹，

萬般皆下品，

惟有讀書高。

「皇恩浩蕩，」這算是替讀書人捧場的作品，自然，牠是具備着麻醉的作用的。

自從學制改革以後，學校裏不再讀神童詩了，但年青的朋友們一看見文學家之流，總還是伸長頭頸，歆羨不已，彷彿他們真是在「萬般」之上的「英豪」一樣，因此對於文學家們賣弄才情時的出品——文章，也總是另眼看待，好像「高」過於農夫的糧穀，工人的器具似的。

我想，這大概就是「右文」的結果了。

但讀書人的對於文章的見解，卻是並不一樣的。譬如曹操的兒子曹丕吧，他在典論論文裏，說是「文章經國之大業，不朽之盛事，年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮，」好像比他的皇位和性命還可貴；然而他的弟弟曹植卻又反一調，他很看不起文章，在給楊德祖的信裏，就這樣說：「辭賦小道，固未足以揄揚大義，彰示來世也。昔揚子雲先朝執戟之臣，猶稱壯夫不爲也；吾雖德薄，位爲蕃侯，猶庶幾戮力上國，流惠下民，建永世之業，留金石之功，豈徒以翰墨爲勳績，辭賦爲君子哉！」這幾乎是在對文章切齒，可以和吳稚暉的「放屁放屁，真正豈有此

「理」的文學論相媲美。但有人說，子建實在是違心之論，因為他的文章做得好，在政治上不得志，所以就發起牢騷來了。

這意見是對的。但文章的不被重視，卻也並非全由于牢騷。秦漢的經學家，在招收門徒的時候，「文章之士，不得行束脩之禮」；顏之推在家訓裏，還羅列了許多文人的缺點，以為「文章之體，標舉興會，發引性靈，使人矜伐，故忽于持操，果于進取」；要子弟「深宜防慮」。劉肇在訓兒孫的時候，也以「士當以器識為先，一號文人，無足觀矣。」相戒，可見在這是一個系統下，是都看不起以詞藻見稱的文章的。

至于站在曹丕的一面，替文章講好話的例子，卻更多。宋朝的黃魯直說：「數十年來，先生君子，但用文章提獎後生，故華而不實。」自然，這是反對派的意見，但也可見那時候的風氣的所在了。

崇尚文章的風氣，並非到了宋朝，這才盛行的，其實是古已有之的事情。統治階級常常把文章當作變戲法時的巾帕，掩蓋缺點，粉飾太平。所以在所謂聖明之世，皇

帝總用了一班詞臣，叫他們逢時逢節，專來做一些歌頌的文章。至于那些詞臣呢，恩寵所在，樂于就範；飲水思源，當然把文章的地位越捧越高，載道言志，沽名贏利，終于變成無往而不利的東西了。

然而「年壽有時而盡，榮樂止乎其身」，曹丕派的主張也仍舊很流行。所以魏晉六朝的文人，寫好了一部著作，輕易是不肯示人的，他們背着錘鏹，把自己的著作當作寶貝一樣，去埋在深山的石室裏，說是要「藏之名山，傳諸其人」，留給千百年後的知己了。他們大概是相信不朽說的。

不過無論是毀是譽，通過文人的筆頭，文章卻還是不斷地產生出來，充滿了所有的典籍。

爲什麼大家都愛寫起文章來了呢？除了名利的觀念外，還有一個最基本的原由，這就是：表現的慾望。

人類大抵都有着表現的慾望，用文字的技巧來實踐這種表現的，這就是文章

了。因此文章多半是時代的產物，是現實生活裏最動盪顯明的片段，含有社會的教訓的意義。牠不僅表現生活，而且還促進生活。人們從現實生活裏汲取材料，經過主觀的洗鍊，這才反映到紙上來，所以文章的好壞，往往決定于作者的意識和態度。空想固然成不了大事，僅僅把材料堆積起來，也同樣算不得文章的。

然而，什麼才是煅煉作者的意識和態度的熔爐呢？我將毫不遲疑地回答：生活。明白了文章和生活的關係，這才不至于把他捧上天空裏去招搖，或者放到腳底下來踐踏了。正如文學家也是人一樣，文章也是人世的產物，我們應該把握的是牠的對社會的意義，什麼留傳一己的聲名，敗壞個人的德性之類，都是些牛角尖裏的高論，仔細想來，是不值一笑的。

但文章也自有牠的力量，高爾基曾經說過這樣的話：——

一本書——一件這樣簡單而又親密的東西——本質底地，是宇宙間偉大而又神祕的奇事之一。有些我們不相識的人，時或講着一種難懂的語言，于

幾百里外，在紙上描畫了一種點劃或是類此的符號的多樣的組合，我們把牠叫做文字，當我們看着牠的時候，我們這些和原書著者本是疎遠的陌生人，神祕地了解了一切語言、見解、感覺、想象的意義；我們驚奇于自然風景的描寫，欣喜于詞句的美麗的節奏，語言的音樂性。激動至于流淚、忿怒、夢想，有時候甚而對着這混雜地印刷着的紙張失聲而笑，我們理解了和我們同族的或是異國的精神的生活。在人們向着未來的愉快和權力走去的途中所創造的一切奇蹟裏，書籍恐怕要算是最為錯綜而又有力的一種了吧。

這雖然說的是書本，但也可以移給文章的。

因爲文章具有着這樣的力量，所以人們不但寫文章，而且也開始研究起文章的寫法來。古之文心雕龍、讀書作文譜，現在的修詞作法之類，就都是適應這一種需要的。不過現有的書籍，大抵都偏于技巧方面的討論；我以爲要研究一樣東西，必需對這東西的本身和縱橫各面，先有深切的了解，所以在這一部小書裏，我就首先透

出一點地位來，對文章的各面作一番敘述，然後再來討論作法。我想，這或者不至于徒勞的吧。

聽說魏晉之間有一種規矩，一個人如果去拜訪名流，見面的時候，先要發一番鴻論。說得中聽，主人就會延到上座，待作貴客；如果說得不對，那就要遭到倨傲的待遇，被擯到屋外去。我的這幾句開頭語，就算作見面禮，但這自然不是「鴻論」，諸君如果以為說得不對，那末，我就先坐到屋外去吧。

倘以為還可以聽聽，則請化費一點辰光。我將像古代希臘的阿德 (Aède) 一樣，彈起破碎的豎琴，先來為諸君講一點古老的故事了。

二 從文字到文章

當人類沒有文字的時候，因為要表達情意，曾經想過種種的方法，起先是用一些足以代表其他意義的實物，譬如送一枝箭給人家，那就是表示要和他打仗；如果是講和呢，就送過一根煙筒去，因為煙筒是代表和好，而箭卻是象徵着戰爭的。現在的綁匪們在恐嚇信裏緘子彈，朋友們在見面時遞紙煙，也正是這意思。不過單是箭、煙筒等等輕便的東西，自然還可以，倘使有一種事情，非用大石櫃或是大鐵鼎來代表不可，這就無法照辦了，請七八個人槓着，送到幾十里或是幾百里外去麼？我想，即使古人，也還不至于這樣愚昧的。而且事實上，複雜的情意，也決不能用簡單的實

物來表現；到後來，終于無法應付，漸漸地有碰壁之勢了。

一碰壁，于是就另想別法，結果是採用了結繩。易經裏說，「上古結繩而治，」就正是這時期。但怎樣結法呢？有一件事情，就打一個結，做完了，就解開麼，但這不但不能表達情意，就是要備忘，也是很成問題的。打的時候雖容易，但歷時既久，結一多，記起來可就困難了。這方法可不行。九家易裏說，「古者無文字；其有約誓之事，事大，大其繩，事小，小其繩；結之多少，隨物衆寡，各執以相考，亦足以相治也。」照這說法，結繩祇是一種契約，我看也未必盡然的。那末究竟是怎樣結法的呢？現在祕魯的鄉間，還存在着一種結繩文字，那方法是用一條極粗的橫繩，上面掛滿着長短不齊，顏色不同的細繩子，結網似的打起來，每一種打法，就代表一種固定的東西，這作用，就和文字相彷彿。聽說東方的琉球也還遺留着這制度。我們的古代的結繩，推想起來，恐怕也是和這差不多的吧。

但結繩的時期，究竟延長了多久呢？這很難說。易經是一部很早的書，牠也祇告

訴我們：「上古結繩而治，後世聖人易之以書契，百官以治，萬民以察，蓋取諸夫。」大家根據這段話，以為代替了結繩的，就是書契——文字；但也有人不同意，說是書契並不是文字，仍舊不過是一種契約之類的東西，和文字毫無關係。但我想，無論如何，結繩和「圖畫文字」在時間上，決不會距離得很久了。

到這裏，我們還是來推測一下文字的起源吧。

每一種對人類文化較有影響的工具，人們對於牠的產生，總不免有些近于神話的傳說，文字自然也不能例外。河圖玉版裏說：「蒼頡爲帝，南巡狩，登陽虛之山，臨于元扈洛汭之水，靈龜負書，丹甲青文以授。」這是說，文字原是一種天賜的東西。類此的記載還很多，見于水飾裏的，如：「神龜負八卦出河，授伏犧。」「玄龜銜符出洛水。」「黃龍負圖出河。」「堯與舜坐舟於河，鳳凰負圖，赤龍載圖，出河，並授堯。」「龍馬銜甲文出河，授舜。」「鱸魚銜籙圖，出翠嬀之水，竝授黃帝。」「白面長人而魚身，捧河圖授禹，舞而入河。」等等，都是有關於文字的產生的傳說。自然，神話是總不免

于胡說白道的，但也並非全無原因，路史裏說：「蒼帝俯察龜文鳥羽，許創文字。」許慎的說文解字自序裏也說：「黃帝之史倉頡，見鳥獸蹏迹之迹，知分理之可相別異也，初造書契。」可見其實是古人看了龜背的條紋，魚的形狀，蛇遊的痕迹，這才有所領悟，因而造出「圖書文字」來的。所以在字體上，相傳就有龍書、穗書、雲書、鳥跡篆、鸞鳳書、麒麟書、蝌蚪文、仙人書、龜書、蛇書、鐘鼎篆、倒薤篆、偃波書、蚊脚書等等的分別，幾經傳說，復加附會，于是就錯成「靈龜負書」、「黃龍負圖」、「鱸魚銜籙」之類的神話了。但另一方面，恐怕也是因為文字的功效博大，變化繁多，在神權社會裏，人們就不敢相信牠是出于人力的緣故。

中國的歷史是開始于神話的，古有所謂三皇五帝，緯書裏說：「三皇無文」，所以有人以為文字是在五帝的時候才有的，但怎樣產生的呢？古代的許多學者，大抵相信為蒼頡所創造，荀子、韓非子、呂氏春秋、鶡冠子、淮南子裏就都這麼說。又因為文字始于五帝，而五帝的第一個是黃帝，所以東漢的學者如宋衷許慎之流，就斷定蒼

頤是黃帝的史官，這是「蒼頡爲帝」之外的另一種說法，而爲後人所無法確定的。

但也有人推開了「三皇無文」的緯書，以爲造書契的是伏犧，孔安國的古文尚書序裏說：「古者伏犧氏之王天下也，始畫八卦，造書契，以代結繩之政，由是文籍生焉。」史記的三皇本記裏也說：「庖犧氏造書契以代結繩之政。」但這一派的意思，見卻壓不倒蒼頡造字說，祇有在唐朝，曾經定爲功令，叫應考的讀書人都跟着這麼講，但這光榮終于和唐的社稷一齊倒掉，唐以後，大家又把造字的功勞，歸到蒼頡的身上了。

然而無論其爲伏犧或是蒼頡，實在說來，是都靠不大住的。文字的能夠進于精密，必須經過較長的時間，較多的人手，而且一定要大家都明白，這才可以應用，因應用而可以比較，揚棄，漸漸地達于妥善，決不是一兩個人的力量所能完成的。春秋演孔圖和春秋元命苞裏，敘帝王之相，說道：「蒼頡四目，是謂並明。」但我想，事實終于還是事實，即使說他生着八隻眼睛，也何補于文字的創造呢？

不過，倘說當初你一個我一個造出來的散漫拙劣的文字，曾經由某些人加以集合、整理、改良，使其更適于應用，那倒是比較可信的。

文字的最早的基礎，是象形。埃及金字塔的壁上，繪着許多神祕的圖案，經過各國學者多年的研究，這才知道是古代埃及的「圖畫文字」。大約四千多年前，希克斯人統治了埃及及在埃及，原有的「圖畫文字」裏，挑選了二十一個字母，這便是後來歐洲各國字母的祖宗。但那時候卻是象形的。A 是一隻公牛頭；B 是一所房屋的雛形；R 是一個人頭。到了現在，誰還能夠從 A B C D 裏，找出牠們原來所象的物形來呢？這是因為歐洲的文字，早已從象形進到拼音，大部分已經脫去了古老的外殼了。

但中國卻至今還留存着這外殼。

許慎說文解字序裏說：「蒼頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後形聲相益，卽謂之字。文者，物象之本，字者，言孳乳而寢多也。」古代的人，要寫鳥字，（那時候是叫做文的，兩個文拚起來才叫字。）就畫一隻鳥；要寫魚字，就畫一尾魚；起先是各選

己意，隨便畫去；到後來，日子一久，就揀那大家認爲最簡便，最像樣的一個，拿來應用。這才漸漸地歸于統一。但統一了的象形字，仍舊不過簡單地執行一點記憶和提醒的工作，因爲在最初，既沒有連綴的句子，也沒有整篇的文章。譬如畫了一條魚，牠所提醒的，不過是對於魚的關係。至于到底是買魚，捉魚，還是吃魚呢？仍舊要靠看的人自己去追憶，去懸揣。等到人事一繁，追憶和懸揣也無能爲力的時候，字的需要愈多，于是象形之外，又有了指事、會意、形聲，以及轉注、假借等等的方法。

象形，必須先有實物，畫一個圓圈，放四道毫光，這是日字；尖嘴圓頭，生一個翼子，拖兩隻腳爪，這是鳥字；當然很不錯。然而怎樣來分別上和下呢？古人倒並不像現在的老先生那樣地頑固，一味不化。他們一碰到象形走不通，就指事：畫一根平線，點在上面的，是上字；點在下面的，是下字。這也走不通，就會意：太陽和月亮掛在一起，是明字；三個人聚做一堆，是衆字。這又走不通，就形聲：開始和「記音」接近，如鵝，從鳥，讀如我；鴨，從鳥，讀如甲。但一面因爲已經造成的文字，還需要孳乳和淘汰，于是又想出

了轉注和假借。章太炎說：「類謂聲類，首謂語基。雙聲相轉，疊韻相迤，則爲更制一字，此所謂轉注。孳乳既繁，卽又爲之節制，故有意相引伸，音相切合者，義雖小變，則不爲更制一字，此所謂假借。」說得簡單一點，轉注是同義而並有異字，假借是同字而具有異義，前者是孳乳，後者是節制，對於文字，同樣是一種調整的工作。

但做這工作的倒底是不是蒼頡呢？可也不一定。

在原始社會裏，專弄這些東西的，大概是巫史——一種身兼數職的人物，他降神，醫病，又用文字作工具，來記載祭祀的禮節，狩獵的規則。他不斷地應用這工具，也不斷地加以改進，起先是祇用文字的單位，後來就按照口語，稍加省略，慢慢地寫成句子，拚成文章，弄出一種似話非話的東西來。自然，起承轉合，抑揚頓挫，是沒有的。主要的條件是明白，流利，後來又加上一條：漂亮。

但這真是後來的事情。最初把字的單位湊成句子，把句子組成文章的例子，現在是無法找到了。據我想來，那恐怕是一種簡單到類似賬單的東西，記載着祭祀和

狩獵時候的情形。例如：酌幾次酒，用的是三牲還是五牲；狩獲幾隻獐鹿，利于東方還是西方；等等。這雖然是帝王的功績簿，但簡短，粗略，還比不上後世豪家小姐遣嫁時的粧奩單，一是由于生活的簡樸，二是由于文字的不具備。在句法和文體上，偶爾有一點進步，都會費了很大的力氣。

然而自從殷墟發現以來，我們也約略可以找到一點較後的材料了，這些大抵是刻在甲骨上的卜辭，不過闕文既多，古字一時又難于盡識，我這里且檢幾條比較明白的在下面——

「我其祀賓則帝降若；我勿祀賓則帝降不若。」

「俘人十又六人。」

「其獲其獲。」

「允有來嬉。」

「王口次，命五族伐羗。」

「貞甕於土，三小牢，卯一牛。」

「甲午卜，今日王逐鱗。」

「貞鬯御牛三百。」

這些「流水賬」和卜辭，有許多是協于古音的。現在所傳的黃帝的道言，顯頊的丹書，帝嚳的政語，論時期應該比殷墟裏的甲骨還要早，但這都爲後人所僞托。不過文章的協音偶詞，倒確是那時候的一種風氣。

徧于記事，雖然是初期的文章的特色，但記和敍，常常是分不開的，敍又可以自敍，所以一面也就有了抒情的作品，有人以爲這比記事還要早，是發端于勞動時候「嘯！嘯！嘯！」的聲音，再由這轉成詩。不錯，較早的抒情作品大抵都是詩，譬如有名的擊壤歌吧，是敍述初民的生活，兼寫初民的心情的，那首詩短得很——

日出而作，

日入而息，

鑿井而飲，

耕田而食；

帝力于我何有哉！

據說這也是假托的，以形式的簡短，情調的真樸，恰合于那時的情景看來，可見這偽造者頗爲能幹，他也許曾經看見過一點古代的典籍。如果描寫三角戀愛，草小說五百萬言，說是四眼頭陀蒼頡的手筆，那就無論寫得怎樣高明，恐怕也沒有人會相信的了。

但是，記事的是文，抒情的是詩，這樣明白的界限，其實並沒有，而且文章也大抵協於音聲。就現存的文獻看來，殷周時候，還有一種介乎詩文之間，卻又頗爲流行的文體，如銘、戒等等，然而我想，這些文體的多見，也許是因爲現在所發現的，都是些甲骨鼎彝之類的緣故吧。

伊耆是堯的姓，鄭玄以爲古時另有一個天子叫做伊耆氏，皇侃和熊安生卻說

是神農，這些且不去管他，橫豎有人以爲禹不過是一條蟲，古人和我們相去竟有這樣遠。且說伊耆氏有一篇冬祭的禱辭，說道——

土反其宅，

水歸其壑，

昆蟲毋作，

草木歸其澤。

此外還有堯的戒言，舜的南風歌和卿雲歌，類難具信。比較近于真的，是尙書皋陶謨裏的一篇歌詞，說——

「……夔曰：『於予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。』帝庸作歌曰：『勅天之命，惟時惟幾。』乃歌曰：『股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。』臯陶拜手稽首颺言曰：『念哉！率作興事，慎乃憲，欽哉！屢省乃成，欽哉。』乃賡載歌曰：『元首明哉，股肱良哉，庶事康哉。』又歌曰：『元首叢脞哉，股肱惰哉，萬事墮哉。』帝曰：『俞，

往欽哉！」

周鼎向有遺傳，自從殷墟發現以後，又有了許多般的甲骨，這上面的文章，倘能一一加以辨識，那該是很好的吧。但世事是這樣孔急，我們還不容鑽進古董堆裏去，爲就便利起見，享享現成，我這里且舉出一些殷周的銘來。首先是湯的盤銘——

苟日新，

日日新，

又日新。

這很簡單，樸實。到了周朝，詩歌文章，漸有進步，下面是周朝的一些銘，相傳是武王時代的作品——

杖銘

惡乎危？於忿懣；

惡乎失道？於嗜欲；

惡乎相忘於富貴。

鑑銘

見爾前，

慮爾後。

硯銘

石墨相著而黑；

邪心讒言，

無得汗白！

本來，文章這東西，在效用上一開頭就是爲世的。到了周武王的時候，跟着生活的進展，不但內容漸趨于複雜，就是形式，也更臻于完美。無論是句子的締造，文章的結構，愈到後來，也總愈見得精密。現在還有人主張學古文，抄爛調，捨精密而取粗疏，捧着古時的土話，作爲口頭的韻語，那真是胡塗透頂的傢伙，永遠不會懂得文章的

好處的。

一提起土話，不錯，較早的古書，常常引用土話。書經和詩經裏，就有許多不可解的地方，正是古人的口頭語，弄得許多註疏家手忙腳亂，一世摸不着頭腦。有些甚而至于把男女調情的山歌，硬解作聖賢治世的經典，曲爲註疏，自以爲得其竅穴，卻不料上了土話的大當，其實是很可笑的。

不過古人的在文章裏夾用土話，原是發乎自然，並非真的要與這些註疏家爲難；他恐怕根本想不到自己的文章會需要註疏的。但是，由于土話的多見，這里又有了一個問題：古代的言文，是不是一致的呢？據許多學者的調查，是一致的；也有人提出反證，說是不一致。言語看來總早于文字，我想，最初象形字畫成的時候，對於某一個象形字，一定是以稱呼這形象的口頭上的聲音，來決定其字面上的聲音的。因此造句的時候，也一定以言語爲藍本，這樣說來，言文是應該一致的了，但因爲象形字難寫，字數不具備，就祇好拚命的省略，彷彿吝嗇人所打的電報一樣。那結果，是弄

出了一種接近口語，然而又並非口語，就如我上面所說的「似話非話」的東西來。

從巫史的手裏轉到特權階級的手裏，文字愈和大衆隔離，言文也就愈不一致。洎乎後世，遂有所謂讀書人和文學家的出現，文字從此落入了幫兇的地位，成爲大衆的死對頭了。但這決不是正當的發展，文字本身是沒有功罪可言的。「五·四」的白話運動，近年以來的大衆語運動，以及拉丁化的新文字運動，這些說明牠重又在和大衆接近。好好地使用牠，發揚牠，使牠成爲大衆自己的東西，這是所有拿筆桿的人的責任，應該牢牢地刻在心上的。

三 古文·駢文·八股文

明清以來的文人，一向把中國的文章分做三大類，這三類文章，不但佔據着所有的文籍，而且直接地決定了各個時代的文風，浸漬既久，溶滲彌深，便是到了文體業已改變的現在，也還遺留着零星的影響，不易擺脫。這三類是：古文，駢文，八股文。

首先得來個聲明，這裏的所謂古文，更正確地說起來，是應該稱爲散文的。其實古文這名詞也很有問題，柳蚪以爲「時有今古，非文有今古」；姚姬傳古文辭類纂序裏也說：「夫文無所謂古今也，惟得其當而已。得其當，則六經之于今日，其爲道也一。」他們都反對古文這名稱。晉宋以後，文筆的分別很嚴，劉彥和文心雕龍總術篇

裏說：「今之常言：有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也。」可見古文雖然和筆差不多，但又並不完全一樣，因爲唐宋人的所謂古文，是也包括有韻文的。不過因爲這兩個字已經喊得口順，而且又容易別于駢文和八股文，所以我這里仍舊沿用牠，讓牠來做散文的代表。

秦漢雖多用散文寫的文章，但古文這名目，是沒有的。魏晉六朝，崇尚綺靡，一到唐代，就起了反動，富嘉謨、吳少微、谷倚等北京三傑，已經致力於雄邁，到了元結和獨孤的手裏，就一反排偶穠麗的體制，力追遠古；此後又出了韓愈和柳宗元，破整爲散，直逼秦漢，而尤以韓愈爲重要。他的門人李漢在韓昌黎集序裏說：「洞視萬古，愍惻當世，遂大拯頹風，教人自爲……嗚呼！先生于文，摧陷廓清之功，比于武事，可謂雄偉不常者矣。」蘇東坡也說他「文起八代之衰」，可見他實在是非常賣力的。

韓愈的排斥異端，反對駢儷的方法，是提倡六經；他自己立意行文，竭力學習孟子，薄六朝而重秦漢，去雕琢而尚自然，暗暗地以道統自承。從這時候起，古文這招牌

就堂皇地豎了起來，雖然有人說他「不丐于古」，但也有人說他「無一字無來處」，據我看來，這兩種說法都不免于徧頗，不過古文家的販賣骨董，卻是事實，韓愈不過是「起首老店」，「只此一家」，他終於跨過了較早的元結、獨孤及壓倒了同時的柳宗元，而榮任了孔家店的掌櫃先生了。

我們雖然不必是孔家店的買主，卻不妨作爲看客，且來研究一下掌櫃先生口裏所標榜的貨色。

六經的對於唐以後的古文的影響，是不容抹煞的。和韓愈同時的柳宗元說過，「本之書以求其質，本之詩以求其恆，本之禮以求其宜，本之春秋以求其斷，本之易以求其動。」這可見六經和古文的關係。相傳易經是作于憂患中的；書和春秋長于記事；詩富情致；樂講聲律；儀禮重在節文，和文章的關係較少。不錯，著作也用于應世，但我們被婚喪人家請去做總管先生的機會，總該是較少的吧。

其實唐宋古文家所受到的直接的影響，倒並不是六經。譬如以韓愈爲例，他的

文章，語法氣勢，大都是出諸孟子的；孟子這一部書，大家已經很熟悉，不過對於作者，歷來有兩種說法：史記本傳和趙歧題辭裏都說是孟軻的著作，韓愈卻以為是由他的弟子們記錄起來的，晁說之因為孟子裏對諸侯都稱諡，「夫死然後有諡；軻著書時所見諸侯不應皆前死。且惠王元年，至平公之卒，凡七十七年，軻始見惠王，王目之曰叟，必已老矣，決不見平公之卒，」所以他竭力附和韓愈的意見。不過我們讀起孟子來，覺得各章語氣，完全一致，似乎是一人的手筆，決不是綴輯而成的東西。閻若璩調和了兩派的意見，說書是孟軻寫的，死後由門人敍定，所以諸侯都給加上了諡。這比較近于情理。但我們也無須去考究這些，倒不如看看其中的文字，來說些牠的對於古文的影響吧。

孟子本來和晏、荀並稱，是諸子的一種。但因為牠讚孔子，闢楊墨，論養氣，辨性善，祖述聖教，繼承道統，經唐宋的古文家一捧，就被列入了十三經，成爲不易的名典了。但孟軻畢竟不脫縱橫家的氣概，所以孟子裏的文章，反覆開闔，明白曉暢，這正是後

來的古文家的好榜樣；韓文的曲折抑揚，可說是得力獨多的。

除了孟子以外，諸子書的對於古文，都有顯著的幫助。姚姬傳古文辭類纂序裏說：「退之著論，取于六經；孟子子厚取于韓非、賈生；明允雜以蘇、張之流；子瞻兼及于莊子。」這雖然說得籠統，但舉一反三，也可以想見其大概了。

取于韓非、賈生的柳宗元，名聲雖然不逮韓愈，倘論功力，是不遑多讓的。韓愈在給韋珩信裏，也曾極口推崇，不過他們的意見頗多不同的地方，行文也各有專長，柳的拿手是遊記和寓言，這不但成了唐代文章的特色，而且也開拓了遊記和寓言的境界。柳文謹嚴雄健，有時還帶着一點感喟和蒼涼，頗有六朝氣概。但在形式上，他也是反對綺靡的，粉澤雕斲，悉加拚除。他在答吳武陵的信裏說得好：「夫爲一書，務富文采，不顧事實，而益之以誣怪，張之以闢誕，以炳然誘後生，而終之以僻，是猶用文錦覆陷穿也，不明而出之，則顛者衆矣。」從這一段話裏，就可以看出他的對文章的意思了。

此外，和韓柳同時而略有前後的如柳冕、李觀、李翱、皇甫湜、孫樵等輩，也都有類似的意見。蘇東坡說過：「唐之古文，自韓愈始，其後學韓而不至者爲皇甫湜，學皇甫湜而不至者爲孫樵，自樵以降，無足觀矣。」韓柳已經論列，其他諸人，在這里也祇好從略了。

不過就古文的盛衰而言，唐朝還不過是發軔，到了宋朝，這才是古文最昌盛的時期。宋朝的古文開始于柳開，這位柳老先生在年輕時，自己起了個名兒，叫做肩愈，字紹元，意思就是說要繼續韓愈、柳宗元的事業，但後來不知怎的又變了主意，卻改名爲開，改字爲仲塗了。范仲淹在尹師魯集序言裏說：「五代文體薄弱，皇朝柳仲塗起而麾之，洎楊大年，專事藻飾，謂古道不適用於用，廢而弗學。久之，師魯與穆伯長力爲古文，歐陽永叔從而振之，由是天下之文，一變而古。」這幾句話，已經粗略地畫出了宋初的古文的眉目。

柳開以後，努力于古文的，除了尹師魯、穆伯長以外，還有蘇舜元、舜卿兄弟，不過

這幾個人的文章，因爲一意廢除排偶，避免韻儷，往往把斷散拙僻的字句，當作寶貨，就不免失之艱澀。等到歐陽修出來，這才繼承了韓柳的一脈，復歸于平易。歐陽的文章雍容閑易，條達疏暢，是古文中最饒于風神的一體。他早年長于詞賦，後來從漢東大姓李氏家得到昌黎文集，持歸細讀，又和尹師魯、蘇子美輩往還，這才捨棄制科文字，改做起古文來。陳振孫說：「本朝初爲古文者，柳開、穆修，其後有二尹、二蘇兄弟。歐公本以詞賦擅名場屋，既得韓文，刻意爲之。雖皆在諸公後，而獨出其上，遂爲一代文宗。」更有人以爲宋朝之有歐陽修，好比唐朝之有韓愈，足見他的造詣之深，和影響之大了。

出于歐陽修門下，而文章又極相似的，是曾鞏。曾爲文質實厚重，長于議論，自比于漢朝的劉向。和曾同被歐陽修所賞識的，還有蘇氏父子。老泉以奇勁見稱。東坡才思橫溢，文氣跌宕，在三蘇中最負時望，連那時候的深閨淑女，北里婊子，也都爲他的文名所傾倒。他自說早年文章絢爛，到晚年才歸于平淡，但我想，有一點是始終不變

的，就是他的作文的態度比較隨便，頗合于明末的「信手信口，皆成律度」的尺寸。所以公安派雖然看不起唐宋古文家，對他卻捧得特別厲害；連白話聖人胡適之也連連點頭，可見決不是偶然的了。他曾經批評他的弟弟道：「子由之文，汪洋淡泊，有一唱三歎之聲，而其秀傑之氣，終不可沒。」這是對子由的最確切的批評，引在這裡，可以使我省却許多筆墨了。

明朝朱伯賢選了一部八先生集，王遵巖又輯爲唐宋八大家，由茅鹿門評點行世。這所謂八大家，除了上面講過的韓愈、柳宗元、歐陽修、曾鞏、蘇洵、蘇軾、蘇轍外，還有一個是王安石。不錯，王安石的古文，在諸家中最爲精湛。他是一個大政治家，所以立論謹嚴切實，和許多祇會得弄弄筆頭的人物不同。除此以外，宋朝的古文家裏，清健如范仲淹，醇正如司馬光，古雅如劉原父、貢父兄弟，下而至于晁補之、陳師道、張文潛、王深父之流，也都能各執一體，號召當世，八家的限制，細想起來，是未免過于狹窄的。

古文一到了元明，就逐漸衰落了，尤其是元朝，那時候盛行的是曲，有人硬拉李

孝先和倪瓚來做代表，但也拉不出什麼貨色來。例如倪瓚，他就並不是一個古文家，他所長的是畫畫，叫他畫幾幅側筆山水，沖淡穆遠，那倒是十分出色的，但古文却不行。明朝的開初幾年，還有宋濂、王禕、方孝孺們來撐場面，然而他們的文體重在因襲，缺少創造，並沒有特別可以稱道的地方。由三楊（楊士奇、楊榮、楊溥）而衍成的所謂「臺閣體」，也不過以雍容演迤，平正迂徐，適投仁宗皇帝的所好而已。到後來，這種文體慢慢地流于冗弱，于是乎又有了前後七子的復古運動。

前七子是李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相；後七子是李攀龍、王世貞、謝榛、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國倫。他們雖然相隔了幾十年，然而主張却頗相彷彿，前者的口號是「文自西京」，詩自中唐以下，俱無足觀；後者的口號是「文主秦漢」，詩規盛唐。幾乎是一個印版裏的產物，因此所得到的結果也一樣：生澀聱牙，剽襲填砌，除了王世貞等一兩個人以外，這可說是前後七子的通病。

但明朝也有幾位能夠跳出這通病的作家。王守仁于研究經學之餘，間作古文，

雖然也會與李何諸人相倡和，却斷然擺脫了他們的影響，使自己的文章趨于明澈；楊升庵也能盡樸茂之致。這以後，唐順之竭力提倡本色，以爲「漢以前之文，未嘗無法而未嘗有法；法寓于無法之中，故其爲法也，密而不可窺，」所以他自己的文章，簡雅博達，獨與王世貞相抗衡。歸有光後起，追蹤歐曾，以疏淡的風神，瑣細的描寫，灌注筆端；不事修飾，而文情並茂。他和王世貞駁難，至于痛詆，世貞雖然生氣，但也不能不佩服他，最後還在他的遺集裏題了這樣的贊詞：「風行水上，渙爲文章。風定波息，如水相忘。千載有公，繼韓歐陽。」

但對王李的復古運動，澈底地提出反對的主張的，是公安派和竟陵派，竟陵派的主要人物是鍾惺和譚元春，他們雖然反對復古，然而自己的文章却幽僻生冷，很難看得懂，所以影響遠不及公安之大。公安的主要人物是袁宗道、宏道、中道三兄弟，他們主張「獨抒心靈，不拘格套，」文章很清麗。近年以來，周作人竭力替他們捧場，至于把他們認爲新文學運動的祖宗，可見在古文裏，這一派實在已經是變體了。

然而他們的主張却確有可取的地方，清朝的張宗子、金聖嘆、李笠翁、鄭板橋、袁子才等，都還多多少少地受着公安的影響，以清新見稱于當世。但古文一脈，仍舊綿延不絕，作者也較多于前朝，而能風靡于一時的，首先得推桐城派，曾國藩在歐陽生文集序裏說：「乾隆之末，桐城姚姬傳先生鼎善爲古文辭，慕效其鄉先輩方望溪侍郎之所爲，而受法于劉君大櫨，及其世父編修君範。三子既通儒碩望，而姚先生治其術益精。歷城周永年書昌爲之語曰：『天下之文章其在桐城乎？』由是學者多歸嚮桐城，號桐城派。」桐城派自己誇下海口，說是要集義理、考據、詞章的大成，「學行繼程朱之後，文章在韓歐之間，」把理學和文學併起來，以證明「文卽是道」的主張。他們的文章雖然清淡簡樸，然而對於考據——漢學的根底却很淺，所以到了後來，仍舊跳不出歐陽曾歸的窠臼，只賸下一個空洞的所謂桐城義法了。

繼桐城而起的還有陽湖派，陽湖派的主要人物是惲敬、張惠言，他們本來是弄考據和駢文的，後來改做古文，以漢魏六朝人的文章做榜樣，這是他們和桐城派不

同的地方。

姚鼐以後，桐城的傳人是梅曾亮。曾國藩在北京的時候，就和梅曾亮齊名，曾氏于義理、考據、詞章之外，又加上一項經濟，把範圍放得更大。所以有人替曾氏另立了一個派別。李詳在論桐城派裏說：「文正之文雖由姬傳入手，後益推源揚馬，醇宗退之。奇偶錯綜，而偶多于奇；複字單誼，雜廁相間，厚集其氣，使聲采炳煥，而戛焉有聲。此又文正自爲一派，可名爲湘鄉派。」但在大體上，湘鄉還是宗法桐城的，曾氏門下張裕釗、黎庶昌、薛福成、吳汝綸，大抵都還謹守着桐城的義法。

吳汝綸的門人嚴復、林紓，開始翻譯西洋的學術和小說，古文到此又起了一點變動，但這變動也並不大。嚴復的天演論譯本大受吳汝綸的讚賞，爲的是他的譯文能用周秦筆法；林紓的譯司各脫、狄更司的小說，也是因爲在這兩位的小說裏，給他發現了太史公的筆法的緣故。我覺得前者很可喜；原來我們在周秦之世已經有了赫胥黎，後者却有點可怕，因爲紅毛國裏也有了太史公，這將使我們的桐城派古文

家置身于何地呢！

然而桐城義法固然不能橫行天下，歐美文化倒的確影響了古文，吳汝綸以至嚴林輩的怪論，都不過是「古文家」這頭銜在作祟。他們自以為能得桐城心傳，但這于我們毫無益處。和嚴林同時的另一個國學家章太炎，已經瞧不起他們了。但章太炎是另具一副眼光的，他不但瞧不起嚴林，說他們既不能雅，又不能俗。連唐宋以來的古文家，也一併被他唾棄，他說韓柳歐蘇之流，「志不師古，乃自以當時決科獻書之文爲體，」統統不是好貨。他主張學習魏晉文。他的弟子劉師培論文，也以有韻偶的文章爲主，大概是很受了他的影響的緣故吧。

到這裡，我也要掉轉筆頭，來談一談駢文了。

劉彥和文心雕龍麗辭篇裏說：「造化賦形，支體必雙；神理爲用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」他還舉出臯陶贊裏的偶句，來證明唐虞之世，已經有了駢儷。不錯，前面已經說過，最初的文章大都是協音的，這固然是因爲便

于口誦，但一方面也可以使讀起來好聽。所以古人作文，一到兩句話需要對稱，兩件事需要並列的時候，就常常修飾文句，使其整齊，後來于好聽之外，還要好看，于是又做起對句來，這就是文章裏的所謂排偶了。

但那時候雖有排偶，却不過是夾在散文中間，並無駢儷到底的文體。在一篇文章裏，對稱的時候就排偶，獨舉的時候就斷散，既無好尚，因此也可以說是駢散不分的，等到屈原作了離騷，漢賦繼起，有韻文的疆域就一天一天地擴大，終于和散文分了家，自己另立起門戶來。

這首先是辭賦。

賦是漢朝新興的文體，受了屈原宋玉的影響，賈誼就做了弔屈原惜誓、鵬鳥、旱雲、麓賦等各篇，替漢賦打開了一條出路。這以後，枚乘的七發，司馬相如的子虛、上林、揚雄的甘泉、羽獵、長楊、逐貧，各展巧思，奠定了漢賦的基礎，沈約說道：「屈平、宋玉、導清源于前，賈誼相如振芳塵于後，」從這兩句話裏，也可以看出楚辭的對於漢賦的

影響了。

到了東漢，班彪作了一篇北征賦，他的兒子班固又作了兩都賦，張衡蔡邕繼起，但他們的風格章法，大都因襲楚辭，步武西漢，並沒有多大的創見。普通是前面一章開頭，中間分段鋪敘，後面一章結尾，幾乎成了一定的格式。不但格式如此，而且用辭也多堆砌；譬如司馬相如的上林賦吧，這要算是很有名的了，但他一講到水裏的東西，就是「蛟龍赤螭，鯀鱓漸離，鱗鱖鯪魴，禺禺魼魴」一講到宮中的花木，就是「盧橘夏熟，黃甘橙棗，枇杷檮柿，亭奈厚朴，檉棗楊梅，櫻桃蒲陶」前者都是魚名，後者都是果類，驟然一看，我倒以為司馬相如是在開鹹魚行或者水果店了，但他其實是沒有貨色的。此外如以「灑灑潢漾」形容水，「嵯峨嶮嶮」形容山，也都不過堆砌羅列，把生僻的字兒放在一起，大家來鬥豔競妍而已。

稍後一點，曹氏父子都很能做文章，曹操的文章沉鷲通脫，曹丕和曹植却都主張宛約美麗。尤其是曹植，他因為在政治上不很得志，所以做出來的文章也婉轉激

昂，發其憂思。建安七子裏的陳琳，是一個草檄的能手。檄就是民國以來的所謂通電，這種文章是自古就用偶文的，但陳琳的檄文却做得非常好，據說曹操向來有頭痛毛病，可是一讀到陳琳的檄文，頭痛就立刻痊愈了，可見他的文章的魔力，是極大的。還有王粲和徐幹，也都長于辭賦，王粲的登樓、初征、槐、征思諸賦，徐幹的玄猿、漏卮、橘、圓扇諸賦，大受曹丕的讚賞，說是「雖張蔡不過。」可惜大半已經失傳，就現存的如登樓賦之類看來，則建安已經避去了幽奧冗長的弊病，漸趨于清麗；排偶既整，對仗愈工，六朝的駢文，其實是在這時候，就已經撒下種子的。

班固以爲「賦者古詩之流」，這大概很不錯。但賦雖出于楚辭，賦和辭畢竟有點不同，辭專以抒情敘事，賦却還可以寫物，而且音律也比較講究。一到了六朝的所謂駢文，雖然大體上仍以辭賦爲主，嚴格地說來，却也還有分別的：賦不過是文章的一體，但六朝却是無文不駢，無句不儷，正如曾國藩的所謂「卽議大政，考大禮，亦每綴以排比之句，間以婀娜之聲」，這就是所謂哀感頑豔，而終不脫于淫靡的一點。

但駢文的所以趨于纖弱淫靡，一半也因為那時候的政治不安定，佛學風行，文人都抱着厭世的念頭，思想既已懦弱，形式自然也不會劍拔弩張了。「正始文學」已經可算是這種風氣的代表。到了晉朝太康以後，作者愈多，文章也愈繁麗，當時如張載、張協、張華、陸機、陸雲、潘尼、潘岳，都可說是一時之選，而尤以陸機和潘岳爲特出，孫興公分別他們兩人的文章道：「潘文淺而淨，陸文深而蕪，」這確是很中肯的批評。

這時還有一個重要的作家，就是左思。左思很反對漢賦裏羅列堆砌的風氣，主張去除浮華，求其切實。這主張很不錯。可惜他眼高手低，做出來的文章，仍不免于雕琢和刻畫的弊病。

到了宋室元嘉，謝靈運和顏延年齊名，鮑明遠又以蕪城遊思兩賦，和顏謝相抗衡。南齊的健者是王融和謝朓，他們都是精于音韻的。六朝的駢文一到了梁武帝的時候，已經登峯造極，一則因為梁武父子，都會做文章，所以上行下效，牋銘小品，清麗

絕倫；二則因爲沈約做了一部四聲譜，有平頭、上尾、峯腰、鶴膝的分別，作文造句，統統協于宮商，于是音韻學就大大地發達起來，直接影響到駢文。當時文人如江淹、任昉、徐陵、庾信，都是駢文裏的第一等好手；徐庾兩人，多別出心裁，改變舊法，有人以爲他們是集駢文之大成的，平心而論，也還算不得是過譽。祇是聲哀而靡，等到陳後主的玉樹後庭花一出，終于被目爲亡國之音，彷彿一篇駢詞，真的斷送了南朝的天下了。

唐初四傑——王勃、楊炯、盧照隣、駱賓王，稍稍改變了徐庾哀豔輕浮的風氣，而成爲堂皇雅正了。王勃是四傑的領袖，他的滕王閣賦，大家該是很熟悉的吧，「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色」，到現在還被認爲名句，但這其實不過貼切生動而已。我以爲駱賓王的討武曌檄，凜厲削拔，倒確是替駢文另開了一條大路的。

這一類文章，因爲要別于六朝，那時候就叫做今體駢文。

但六朝的餘風仍舊很流行，所謂燕許大手筆、張說、蘇頲，也都以駢文見稱。蘇東坡的所謂「歷唐貞觀開元之盛，輔以房杜姚宋而不能救」，確是實情。因爲姚崇、宋

環的表章裏，很多偶句，其實豈但姚崇宋璟而已，卽就老牌古文家韓愈柳宗元而論，在開頭的時候，也都弄過駢儷排偶，不過他們祇贊成秦漢的辭賦，却不大喜歡六朝的駢文而已。

燕許以後，唐代駢文的名家，當然得推溫飛卿和李義山了。相傳溫飛卿是最喜歡做小賦的，而且做得很快，八叉卽成，當時大家就叫他溫八叉；義山著有玉溪生賦一卷，樊南四六甲乙集各二十卷，四六的名目，就是從這里開始的。但自從古文興起以後，駢散的用度，也慢慢地分了開來，比溫李較早的陸贄，已經用駢文專寫奏議疏狀了，到了宋朝，這風氣就成了定規，蘇東坡和曾子固，該可算是古文家了吧，然而前者的乞常州居住表，後者的賀明堂禮成肆赦表，就都是四六正宗。司馬溫公堅辭翰林學士，也是因爲不能做四六文的緣故。可見那時候的公文官書，是必須駢四儷六的。

但一面也仍有以駢文出名的人物，徐鼎臣本來是南唐詞臣，入宋以後，依舊在

朝作官，詔令文書，多出其手。可是宋朝的四六和前代也有不同的地方，就是愛作長句，例如隔句對之類。謝伋四六談塵裏說：「四六施于制誥、表奏、文檄，本以便宣讀，多以四字六字爲句。宣和多用全文長句爲對，前無此格。」所以這也可以說是宋朝駢文的特點。其後楊大年劉子儀，都精于駢文，他們的駢文是專學唐朝的李義山的，後進仿效，一時成了風氣，但有很多人吞活剝，剽竊義山的句子，這現象，終於連唱戲的優伶也看得不大入眼了。有一次，皇帝在宮內請客，楊等都在座，一個優伶扮着李義山，故意穿了破碎的衣服，跑出台來，人家問他緣故，他答道：我是被諸位官員剽奪擄擄，這才弄得這樣狼狽的。

這是諷刺，但我們在這諷刺裏，却看到了當時的風氣。

其後還有一些另星的作者，如鄭戩、盧肇、洪适等人，都很有名，駢文經元朝而至明清，其中的過渡人物是柳貫。明朝也沒有特出的作者，祇不過是李夢陽、何景明等帶做幾篇，因爲那時候的讀書人，都忙着去做八股文了。到了清朝，毛奇齡、陳維崧、胡

天游等在前倡導，其後袁子才、吳穀人、孔廣森、孫星衍、洪亮吉等，繼起寫作，所謂黼黻琳瑯，比于六朝。但就大體而論，因襲多于創造，也並沒有什麼了不起的人物，倒是有些意見，却助長了駢文的風氣。李兆洛以爲唐宋古文，其實都是從六朝駢文裏蛻化出來的；所以他和汪中都主張駢散不分。儀徵、阮元更以爲應該把駢體文當作正統，將這意見做了一篇文言言說；他的兒子又做了文筆對，主張嚴明文筆的界限。但這些論調頗爲後起的湘鄉派所唾棄，一齣爭正統的把戲，終于祇好就此結束了。

前面已經說過，駢散兩體，在最初是不分的，泊乎秦漢，辭賦興起，駢文已經懷了胎，魏晉六朝是駢文極盛的時代，唐末至宋，駢文衍爲四六，及元明而大衰，清朝駢散並行，駢文雖曾一度興起，但也不過濫調而已。因爲明清文人的心力，早已從駢文轉移到了八股文，放下傳名符，抱住敲門磚，要一過其現世的官癮了。

開課取士，在唐朝就有了這制度，不過那時候所考的是詩賦，經書祇用紙條試帖，等于現在學校裏的默書。至于正式以經書命題，却是開始于宋朝的，當時王安石

以爲要復古，非使學者專心于經術不可，所以就改變唐朝取士的方法，從經書裏摘出文句來，作爲考試的題目。每次考試一共是四場，先考易、書、詩、禮、禮記，次考論語、孟子，南渡以後，又加上大學和中庸。大家叫這種文章爲時文，也稱制藝。等到明朝成化以後，時文的限制愈嚴，八股的名稱也就開始成立了。

八股文也叫四書文，形式是有一定的：文章的開頭是破題，其次是承題，再後便是起講，全題共分兩段，每段四股，所以叫做八股。每四股之中，一反一正，一虛一實，此起彼伏，此平彼仄，兩兩相對，等到經義敷衍完畢，再加上幾十個字，算作結束。全文都代古人語氣，祇有在這幾十個字裏，才可以借題發揮，或評時事，或抒己見。但後來又恐怕反動思想混進這幾十個字裏去，所以出了命令，不准再談時事。作者既不願招惹是非，影響功名，結尾又無可發揮，祇好收住拉倒，連題外話也沒有了。

以上是八股文的形式的大概。

這一種文體，可說是駢文和散文的混血兒。周作人指牠是「中國文學的結晶」

未免近于扯淡；但說牠「不但集合古今駢散的菁華，凡是從漢字的特別性質演出的一切微妙的游藝也都包括在內，」却是實在的。做八股文的人不但要會做對句，而且也最好還能夠打燈謎，所謂破題這玩意兒，正是一種和猜謎差不多的東西。舊時私塾裏的對課和猜詩謎，正是做八股文的準備，其實是不能把牠當作低級的玩藝看待的。

這里且來舉一些破題的例子：

譬如，題目是「子曰，」所謂破題，就是要用兩句話，把「子曰」這兩個字的意義烘托出來。有人就引用了蘇東坡的文句，破道：「匹夫而爲百世師，一言而爲天下法。」這的確破得很好，上一句暗指孔子，下一句襯出「曰」字來。但幸而這作者是明朝人，倘在清朝，他就要不及格了，因爲按照清朝的規矩，破題的結尾，是一定要用一個虛字的。

手頭正有一本制藝，可惜作者都非名手，所以也沒有較好的破題；但爲使大家

明白八股文的格式起見，胡亂舉幾個吧。例如，題目是「予助苗長矣」，那破題道：「事之所必無者，愚人輒以之自矜焉。」「焉」字是虛字；題目是「能使枉者直」，那破題道：「有善其權于使者，而知之爲用大矣。」「矣」字也是虛字。這都是中式的文字。

破題以後是承題，承題也有一定的規矩，那就是開頭必須用一個夫字，就以上面舉出的兩個例子而論，接着「予助苗長矣」的破題，是承題「夫養苗者，未有以助聞者也……」接着「能使枉者直」的破題，是承題「夫枉者無不可爲直……」下面就要起講了，但我想，大家一定不耐煩去看這些勞什子，我也省得多舉了。

八股文雖然不必像四六文那樣，句句排比，但偶句卻還是多過于散文，音調平仄，都極講究。下面是明朝洪武十八年會試第一名分宜黃子澄文章裏的一段，題目是「天下有道，則禮樂征伐，自天子出」——

天下大政，固非一端。天子至尊，實無二上。是故民安物阜，羣黎樂四海之無

虞。天開日明，萬國仰一人之有慶。主聖而明，臣賢而良，朝廷有穆皇之美也；治隆于上，俗美于下，海宇皆熙皞之休也；非天下有道之時乎……

黃子澄的八股文是制藝中的臺閣體，所以做得雍容典雅。但這樣的文章畢竟是很少的。八股文在形式方面既須守種種限制，內容又要替聖賢說話，所以普通人往往祇學得一點架子，裏面卻空無一物，例如——

天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣夫千百年來已非一日矣，溯往事以追維，曷勿考記載而誦詩書之典要。

元后卽帝王之天子，蒼生亦百姓之黎元，庶矣哉億兆民中已非一人矣，思人時而用世，曷勿瞻黻座而登廊廟之朝廷。

這兩股文句，平仄音調，都很不錯。但什麼天地、宇宙、乾坤；什麼元后、帝王、天子；不過是一些同義詞的堆疊，作者究竟在說些什麼，卻不免使我們莫明其妙了。

在字數上，八股文也有一定的限制，清朝順治初年，以四百五十字爲滿篇，康熙

時改爲五百五十後來又改爲六百。凡在三百以內或六百以上的，都不夠格。文章雖好，也屬無補。

八股文既有這許多束縛，所以很難做得好。明清以來的讀書人，雖然有許多在這上面下過苦功，但也不過把牠當作拾取功名的敲門磚，門一敲開，磚即無用。所以唐順之、歸有光、方苞、姚鼐、張惠言之流，制藝都做得很不錯，但他們引作自己的看家本領的，卻還是古文，不是八股文。

到了清朝末年，政治上要求維新的聲浪很高，康有爲、梁啓超們，就首先向八股文開刀，說牠空疏無用，主張改用策論，於是這被沿用了四五百年，支配着國家人才得失的文體，終於受着時代巨浪的淘汰，被打入冷宮，永無翻身的餘地了。這一次變動，對於後來的文體的改革，細細想來，是不無關係的。

四 白話文及其他

到這里，我們要講到如今通用的白話文了。

袁中郎在雪壽閣集的序文裏說：「夫古有古之時，今有今之時，襲古人語言之迹，而冒之以爲古，是處嚴冬而襲夏之葛者也……」顧炎武也說：「詩文之所以代變，有不得不變者；一代之文，沿襲已久，不容人人皆道此語。」他們都相信變，相信創造。但他們的所謂變，所謂創造，指的不過是駢、散、順、澀之間的一點小差別，如果把這種意見作爲「五·四」白話運動的先進，那是會鬧成笑話的。不過在客觀上，無論如何，也可以算是對那時候篤信古道者的一個暗暗的抗議了。

然而白話文的存在，卻遠在這抗議之前。我在前面已經說過，最初的文章，是從口語衍化而來的，例如古文家見了就要行三跪九叩禮的尙書，用的就是白話。詩經裏也很多土語，其中如來叫做「格」，大叫做「誕」，當中的中叫做「殷」，事情的事叫做「采」，殺叫做「劉」，我叫做「台」或「印」等等，都是古人的口頭語；至于秦漢人的用白話做詩，在文章裏夾用俗語；唐朝的和尙用明快的白話說法，另另星星，不必說了。到了宋仁宗以後，這才又翻出了新花樣，坐在皇宮裏的皇帝，忽然覺得太悶，有點不耐煩起來，他于是出了命令，要臣子按日替他講一個故事，當作消遣。這樣慢慢地風行開來，幾乎成了一個故事世界了，其中也有曲折有趣，可以流佈的；爲了使故事生動和通俗，就按照口語，一一記了下來，這就是所謂平話。例如現存的宣和遺事、京本通俗小說、大書三藏取經詩話之類，就都是的。還有程子和朱子，也都用語錄講學，替我們留下了所謂語錄體，這種文體半文半白，大受林語堂們的贊揚，要用牠來替代白話，席捲天下，但語錄也有一定的格套，今人如何講得來古話呢！

以這結果也不行。

元朝可說是白話最盛行的朝代，關漢卿、馬致遠、貫雲石等，開始用漂亮樸素的白話文，來編雜劇，寫小曲，幾乎壓到了歷來公認爲正統的文言文。但最有趣的是：連那時候的皇帝的詔令，也都滿紙土話，且看元史裏所載的泰定帝的卽位詔：

薛禪皇帝可憐見，嫡孫裕宗皇帝長子，我仁慈甘麻刺爺爺根底，封授晉王，統領成吉思皇帝四個大幹耳朵，及軍馬達達國土，都付來。依着薛禪皇帝聖旨，小心謹慎。但凡軍馬人民的，不揀甚麼勾當裏，遵守正道行來的上頭。數年之間，百姓得安業。在後完澤篤皇帝，教我繼承位次，大幹耳朵裏，委付了來。已委付了的大營盤，看守着，扶立了兩個哥哥曲律皇帝，普顏篤皇帝，姪領德八刺皇帝。我累朝皇帝根底，不謀異心，不圖位次，依本分與國家出氣力行來。諸王哥哥兄弟每，衆百姓每，也都理會的也者。今我的姪皇帝生天了。也麼道迤南諸王大臣，軍士的諸王駙馬臣僚達達百姓每，衆人商量着，大位次不宜久虛。惟我是薛禪皇

帝嫡派，裕宗皇帝長孫，大位次裏，合坐地的體例。有其餘爭立的哥哥兄弟也無有。這般晏駕其間，比及整治以來，人心難測，宜安撫百姓，使天下人心得寧。早就這里卽位。提說上頭，從着衆人的心，九月初四日，於成吉思皇帝的大幹耳朵裏，大位次裏，坐了。也叫衆百姓每心安的，上頭赦書行，有。

這裏面有許多不可解的地方，大概是蒙古語了。明朝永樂的上諭裏，也有着同樣的材料，例如——

永樂十一年正月十一日，教坊司于右順門口奏齊秦姊及外甥媳婦，又黃子澄妹四個婦人，每一日一夜，二十餘條漢子看守着。年少的都有身孕，除生子令做小龜子，又有三歲女子，奏請聖旨奉欽依。由他。不的到長大便，是個淫賤材兒。

元朝的皇帝是蒙古人，做不好古怪的漢文，這是不足爲奇的，這位永樂皇帝竟也是後街王媽媽式的口吻，卻實在有點費解。我想，倘不是白話文，決不能把陰狠的

口氣，傳達得這樣畢真的。但最動人的卻是張獻忠的祭梓潼神文，說道：「咱老子姓張，你也姓張，咱老子和你聯了宗罷，尙饗！」這多麼直截爽快，在專掉文袋的舊社會裏，真可以說是文情並茂的作品了。

然而張獻忠的不掉文袋，其原因祇在於掉不來。另一方面，自從元末明初以來，有意用于白話來寫的小說，也正在開展。水滸傳就是這時候的作品，較早的本子文辭拙劣，到後來幾經刪改，漸趨純粹，終於被胡適之認爲標準貨色，要大家採用這裏面的白話了。

水滸傳出世以後，白話小說在民間大大地流行起來，歷明清而不衰，其間如三國演義、西遊記、金瓶梅、醒世姻緣、儒林外史、紅樓夢、鏡花緣、兒女英雄傳、海上花列傳、老殘遊記等等，都是很好的作品，這些書裏不但有漂亮的北京話，有些還間雜蘇白，對於語文雖然算不得積極的供獻，但就一般的情形看來，卻也不能不說是大胆的嘗試了，因爲牠搗亂了文言的天下。

然而從這時候起，文言也開始起了變化，大約是光緒三十一年吧，八股文被廢止了，策論接着也宣告結束，被認為古文標準的桐城派，由于嚴復林紆的從事翻譯，也稍稍改變了已往的面目。梁啓超又把桐城派和公安派融和起來，再加上西洋文學的影響，翻陳出新，做出一種平易暢達的文言文來，這種文體通順明白，有時還參雜着許多土話、韻語和外國語法，真所謂「筆鋒常帶情感。」當時就把這種文體叫做新文體，以說明牠和吳汝綸之流的古文，是並不一樣的。

梁啓超的文章在當時非常風行，新文學運動初期的作家，大抵都受過他的影響。不過這種新文體究竟祇能在知識份子的中間流行，對於大多數民衆，卻還是毫不相干的，所以過了不久，在上海和杭州各地，又有了白話報、白話叢書、白話日報之類的出現，連後來竭力反對文學革命，醉心于史記筆法的林琴南，也寫了白話道情，可見社會好尚，那時候，也已經在此而不在彼了。

不過這些辦白話報、寫白話文的人的目的，祇是希望識字不多的人，也能夠知

道一點國事，並不會想到用白話文來替代文言文，這就是他們和後來文學革命論者不同的地方。因為他們把白話文僅僅看作是一種低級的啓蒙的文字，一面又不肯丟棄文言文的格套，所以缺乏創造性。做出來的白話文，幾乎不能和水滸傳等閑書裏的相比。我這裏並不是在講文學史，祇希望大家能夠明白一些白話文的來歷，要緊的還是看一看貨色，以及大家對這貨色的批評和主張。手頭既沒有白話報，記得周作人在文學革命運動裏曾經摘錄過女誠註釋的序跋，女誠註釋是白話叢書的一種，序跋也可以算作那時候的白話文的代表，我現在先把序文的開頭，抄錄在下面——

梅侶做成了女誠的註釋，請吳芙做序，吳芙就提起筆來寫道，從古以來，女人有名氣的極多，要算曹大家第一，曹大家是女人當中的孔夫子，女誠是女人最要緊念的書……

下面是跋文的開頭——

華留芳女史看完了裘梅侶做的曹大家女誡註釋，歎一口氣說道，唉，我如今想起中國的女子，真沒有再比他可憐的了……

這種扭扭捏捏，一味做作，毫沒有情味的白話，怪不得周作人要說牠是從八股文譯成的了。但清末報章叢書裏的白話文，大抵都是這樣的。這種白話不但和口語有着很遠的距離，而且還帶着文言的腔調，包裹着古舊的意識，寫起來固然費事，讀起來，也還是十分吃力的。

但是言文一致的主張，不久也提了出來，關於這，我們不得不追溯一下國語運動了。

西洋傳教士到中國東南各省來傳教的時候，造出各種方言字母，用以拚讀各地的方言，和翻譯聖經，成績很不錯，這種教會字母多到幾百種。各地和西洋教士接觸的人，也造出拚音符號來，較早的如廈門盧戇章的切音新法，香山王炳耀的拚音字譜，龍溪蔡錫勇的傳音快字，吳稚暉也採取獨體篆文，發明了一套「豆芽字母」

就用這和他的夫人通着信。但這些字母運動，因為局于一地，還沒有引起大家的注意，等到王照的「官話字母」一出，改造文字運動就勃興起來，因為大家都覺得漢字太難，要富強國家，普及教育，非有拼音字母不可了。

「官話字母」一共有六十幾個字母，用兩拚的方法，專拚白話，所謂白話，據王照所假定的就是北京話。我們且看他的言文一致的意見——

吾國古人造字，以便民用，所命之音必與當時語言無異，此一定之理也。而語言代有變遷，文亦隨之。……故孔子之文較夏殷之文，則改變句法，增添新字，顯然大異，可知係就當時俗言肖聲而出，著之于簡，欲婦孺聞而即曉。凡也、已焉、乎等助詞爲夏殷之書所無者，實不啻今之白話文增入呀、麼、哪、咧等字。孔子不避其鄙俚，因聖人之心專以便民爲務，無「文」之見存也。後世文人欲藉文以飾智驚愚，于是以摩古爲高，文字不隨語言，二者日趨日遠。文字既不復當語言之符契，其口音即遷流愈速，……異者不可復同，而同國漸如異域。……

王照的主張得到許多人的贊同，後來勞乃宣又做了「簡字譜」，學堂的國文裏也附入了官話一門。等到民國成立，教育部設立了「讀音統一會」，但在這個會裏，卻又把「官話字母」推翻，另造了三十九個「注音字母」，及到民國七年，這才正式頒布，然而那時候，文學革命的旗幟已經高高地揭起，文言白話各顯神通，戰鼓播得正響，千變萬化的國語運動，也就進展到另一個階段了。

關於這一次文學革命運動的起因和經過，在普通文學史裏都可以找到，這里是無須縷述的。我所要說的祇是有關於白話文的地方，正如大家所知道，新文學運動是以白話文為骨幹的，胡適把白話的意義解釋成三種：第一是戲台上說白的「白」，就是說得出，聽得懂的話。第二是清白的「白」，就是不加粉飾的話。第三是明白的「白」，就是明白曉暢的話。這對於白話文的各方面，可以說是解釋得相當清楚了。但他的主張卻始終帶着改良的色彩，所謂「八不主義」，雖然是向文學方面建議的，卻也可以算作白話文的寫作條件，所以這里還得提一提：——

一曰須言之有物。

二曰不摹仿古人。

三曰須講求文法。

四曰不作無病之呻吟。

五曰務去爛調套語。

六曰不用典。

七曰不講對仗。

八曰不避俗字俗語。

後來他又把「八不主義」概括起來，成爲四條主張：

一、要有話說，方纔說話。

二、有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。

三、要說我自己的話，別說別人的話。

四、是什麼時代的人，說什麼時代的話。

這些主張，大多數還是消極的，他始終沒有把白話文的寫作條件扼要地說出來。其他幾個人也都有同樣的毛病。在這一點上，可見「五·四」白話文的先天，是十分荏弱的。不過他們對白話文的捧場，卻的確捧得利害，真所謂鑼鼓喧天，不但奪沒了反對者的聲音，幾乎使對方插不進嘴來。這里，我們再來看看胡適的對於白話文的采聲——

今日之文言乃是一種半死的文字，今日之白話是一種活的語言。白話不但不鄙俗，而且甚優美適用。白話並非文言之退化，乃是文言之進化。白話可以產生第一流文字，已產生小說、戲劇、語錄、詩詞，此四者皆有史事可證。

胡適的所謂有史事可證，是要說明白話文的早已存在，而且還可以用牠來創作文學，並非憑空跳出來的東西。關於這一點，我在上面也已經約略地說過。胡適所特別推崇的，就是水滸、西遊記、紅樓夢、儒林外史等幾部書，他主張大家向這幾部書

學習，儘量採用施耐庵、吳承恩、曹雪芹、吳敬梓們的白話，「有不合于今日的用的，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。」這種意見在他的許多文章裏都可以看到，真不止說過一次兩次，可見他是把舊小說裏的白話，當作寫作的基礎的，「五·四」以來的白話文所以不能和口語匯成一流，達到言文一致的階段，胡適們的這種主張，是應該負一點責任的。

不偏於文學，對於白話文的寫作有進一步的見解的，在那時候，首先得推傅斯年。傅斯年寫過一篇怎樣做白話文，在這裏面，他以爲「文章語言，只是一樁事物的兩面」，第一，白話文必須根據口語，先講究說話，話說得好了，自然就做得出好的白話文，所以要「乞靈說話」，「留心自己的說話，留心聽別人的說話。」第二，白話文一定不能避免歐化，祇有歐化的白話文才能夠應付新時代的新需要，「超于說話，」「有創造精神，」所以要「直用西洋文的款式、文法、詞法、句法、章法、詞技……一切修詞學上的方法。」但他的主張，在當時並沒有引起大家的注意和討論，不久就漸

漸地冷落了。

然而向舊小說裏學得來的白話文，依舊還是知識份子獨佔的工具，和大衆幾乎不發生一點關係。有人批評「五·四」以來的白話文，以爲不過把原來的「之乎者也」換了「的了嗎呢」，完全是一種不成話的勞什子。所以到了一九三四年，終於又有人提出大衆語文的口號來，以求文章的口語化。在最初，一般對大衆語文的解釋是：「說得出，聽得懂，看得明白，寫得順手」，後來又有人在內容上加以區別，以爲「大衆語應該解釋作『代表大衆意識的語言』，白話文不一定代表大衆意識，而大衆語文卻是決不容許混進一點沒落的社會意識的。」從這兩點看來，白話文和大衆語文之間的差別，固然已經十分明顯。一面也可以知道，所謂大衆語文，就是一種排除了沒落意識，以大多數人口頭活生生的話爲基礎的一種文章。但起先，一定是條尼有條尼的大衆語文，阿拉有阿拉的大衆語文，然後再由多種的語言統一起來。

不過參加討論的人，大多數是所謂文人學士，寫不出真正的大眾語文來。大家背着稱桿，討價還價，紛紛地爭論了一陣之後，看看囊裏，卻原來並無貨色。於是有人大叫道：拿出貨色來！有幾個人真的去寫了，理想一落到實地，立刻就顯出了缺點，到這里，這才知道真正的大眾語文，決不是方塊字所能傳達出來的。要認真推行，歸根結底，還得從文字改革上做起。當時所提出的方案是：中國話寫法拉丁化。

中國從「五·四」以後，就有國語羅馬字的創制，由趙元任、黎錦熙等私自商擬，於一九二八年正式公佈，但因為這種文字須標四聲，拚法非常繁複，而且定北平話為標準語，妨礙了牠的本身的發展。拉丁化新文字克服了這些缺點，迎合着三個條件，第一、簡易今用，第二、如實地表達口語，第三、國際化。牠一共祇有二十八個字母，不標四聲，不硬定一個地方的言語為標準話，卻主張分區進行，然後再求統一。自從在各地推行以後，收效很廣。不過拉丁化新文字正在日趨精密，牠還應該擷取國語羅馬字的長處，就從這一點上着想，兩者實在是有攜手的必要的。

等到拼音文字代替了方塊字以後，大衆語文才能普遍地推行，言文也就可以真的一致了。到那時候，我或者會高興地把這本文言彙編撕掉，再來和大家談一點別的什麼的吧。

五 關於文體

文章的有所謂體別，是因為寫作的目標，應用的材料，表現的方式，措辭的性質，各有不同，因此在體裁上，彷彿也有了差別了。但這差別，往往又並不十分嚴明，編書的人一時摸不着頭腦，不免就顯出了拉扯的現象。記得有一位編輯先生說過，祇要文章有內容，寫得好，則即使分辨不出牠是小說、散文或者隨筆來，也還是無損于這作品的偉大的，這當然對得很。但對於正在學習中的讀者，我想，總還不如分清楚，來得更為有益吧！

一般人對於文體的解釋，是多方面的。有的依據時代來分類，譬如文學史上的

所謂建安體、黃初體、正始體、太康體、元嘉體、永明體……等等，這是第一種；有的依據作者個人來分類，就如書法上之有顏、柳、歐、蘇、趙一樣，文章上也有蘇、李體、曹、劉體、陶、謝體、徐、庾體、韓、昌黎體、柳、子厚體……等等，這是第二種；有的依據排列聲韻，分爲駢體與散體，有韻文與無韻文……等等，這是第三種；有的依據成色特徵，分爲文言、白話、語錄、土白……等等，這是第四種；就方式和對象上說，則有騷、賦、頌、贊、哀、弔、論說、奏啓……等等的分別，這是第五種；就性質和表現上說，則有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡等等的分別，這是第六種。到了末流，祇要文章的內容和形式並不一致，則區分類別，何患無辭！不過這樣就近于妄誕，終于使文體這一個名詞，愈趨模糊，變成一種莫明其妙的東西了。

但我想，愈是莫明其妙，也就愈有把舊賬結算一下的必要。

歷來的所謂文體，大抵是指方式和對象而說的，這也就是普通書籍裏的分類的依據。但究竟是從什麼時候分起的呢？這卻很難說得定。有人以爲是從六經開頭

的，尚書畢命篇裏有一句話，說是「辭尚體要」，指的就是文體。顏氏家訓裏說：「夫文章者，原出五經，詔、命、策、檄，生于書者也；序、述、論、議，生于易者也；歌、咏、賦、頌，生于詩者也；祭祀、哀誄，生于禮者也；書、奏、箴、銘，生于春秋者也。」但這不過是近似之談，不但六經裏並沒有這樣明白的類別，而且「易文似詩，詩文似書，書文似禮」，陳政駢已經說得很明白，原來連文章也都差不多。相信文體始于六經，而以顏之推的說法爲依歸，細細想來，恐怕還是靠不大住的。

不過將文章分類，這方法卻的確起源得很早。曹丕在典論論文裏，已經羅列了奏議、書論、銘誄、詩賦等等的名目，陸士衡的文賦，也有詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說的區別；整部的著作如摯虞的文章流別，雖然已經看不到，但牠的曾把文章分類，替文體開闢了一個新境界，卻是毫無疑義的。

稍後，繼文章流別而起的是文章緣起、文心雕龍和文選。這三部書，在性質上並不一樣，然而分門別類，和文體卻有着一致的關係。任昉的文章緣起，從詩、賦、歌、騷到

圖、勢、約爲止，一共分做八十四類，可說是十分繁密的了，但因爲繁密，有時也不免失之重複，譬如「表」和「上表」，「騷」和「反騷」，原屬一體，而文章緣起裏都是另立名目的，四庫提要因爲牠引據疎忽，說是後人僞作，這樣說來，然則又並非蕭梁時代的作品了。

文心雕龍是劉勰的著作，專論文章的體制和品格，一共五十篇，其中有二十篇是關於文體的，如明詩、樂府、詮賦、頌讚、祝盟、銘箴、誄碑、哀弔、雜文、諧讖、史傳、諸子、論說、詔策、檄移、封禪、章表、奏啓、議對、書記等等，名目雖然繁多，但有許多是可以歸併一類的。蕭統的文選卻反而加以擴充，分爲三十七類：詩、賦、騷、七、詔、冊、令、教、文、表、上書、啓、彈事、牋、奏、記、書、檄、對、問、設、論、辭、序、頌、贊、符命、史論、史述、贊、論、連珠、箴、銘、誄、哀、碑、文、墓誌、行狀、弔文、祭文等等。在序文裏還有一點小小的說明——

箴興于補闕，戒出于弼匡，論則析理精微，銘則序書清潤，美終則誄發，圖像則讚興。又詔誥教令之流，表奏牋記之列，書誓符檄之品，弔祭悲哀之作，答客指

事之制，三言八字之文。篇辭引序，碑碣誌狀，衆制鋒起，源流間出……若其讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出于沈思，義歸乎翰藻，故與夫篇什，雜而集之。

……

文選裏的文章是選到梁初爲止的。到了宋太平興國七年，李昉、扈蒙、徐鉉、宋白等奉敕編文苑英華，經蘇易簡、王祐等參修，從梁末選起，算是一部繼承文選的大著，所以其中的分類，也和文選相彷彿，這裏是無須論列了。至于真德秀的文章正宗，偏于論理，分辭令、議論、敘事、詩歌四門，完全是道學家的見解，連他的弟子劉克莊，也表示不大滿意，到了明朝，又大大地受了顧炎武的譏嘲，幾乎很少有人提起了。

這以後，吳敏德的文章辨體，把文章分爲五十四體，徐師曾的文體明辨，又擴爲一百廿七體，雖然好像較前繁密，其實是啞子多格，越攪越糊塗了。等到姚鼐的古文辭類纂一出，這才改去了散漫雜濫的弊病，把相似的歸納起來，分成十三類：辨論、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、贊頌、辭賦、哀祭。曾國藩在經史百家雜鈔

裏，又節爲十一類，他在序文裏說：——

姚姬傳氏之纂古文辭，分爲十三類，余稍更易爲十一類。曰論著，曰詞賦，曰序跋，曰詔令，曰奏議，曰書牘，曰哀祭，曰傳誌，曰雜記，九者，余與姚氏同焉者也。曰贈序，姚氏所有而余無焉者也。曰敍記，曰典志，余所有而姚氏無焉者也。曰頌贊，曰箴銘，姚氏所有，余以附入詞賦之下編。曰碑誌，姚氏所有，余以附入傳誌之下編。論次微有異同，大體不甚相遠；後之君子以參觀焉。

曾國藩在十一類之上，又加了三門，叫做著術門、告語門、記載門，這是和別的分類法不同的地方。現在再把他的說明抄錄在下面：——

著述門 三類

論著類 著作之無韻者。經如洪範、大學、中庸、孟子皆是。諸子曰篇，曰訓，曰覽；古文家曰論，曰辨，曰議，曰說，曰解，曰原，皆是。

詞賦類 著作之有韻者。經如詩之賦、頌，書之五子作歌皆是。後世曰賦，曰

辭，曰騷，曰七，曰設論，曰符命，曰頌，曰贊，曰箴，曰銘，曰歌，皆是。

序跋類 他人之著作序述其意者。經如易之繫辭，禮記之冠義，昏義皆是。後世曰序，曰跋，曰引，曰題，曰讀，曰傳，曰注，曰箋，曰疏，曰說，曰解，皆是。

告語門 四類

詔令類 上告下者。經如甘誓等，湯誓，牧誓，大誥，康誥，酒誥等，皆是。後世曰誥，曰詔，曰諭，曰令，曰教，曰敕，曰璽書，曰檄，曰策命，皆是。

奏議類 下告上者。經如皋陶謨，無逸，召誥，及左傳季文子，魏絳等諫君之辭皆是。後世曰書，曰疏，曰議，曰奏，曰表，曰劄子，曰封事，曰彈章，曰牋，曰對策，皆是。書牘類 同輩相告者。經如君奭，及左傳鄭子家，叔向，呂相之辭皆是。後世曰書，曰啓，曰移，曰牘，曰簡，曰刀筆，曰帖，皆是。

哀祭類 人告於鬼神者。經如詩之黃鳥，二子乘舟，書之武成，金縢祝辭，左傳荀偃，趙簡告辭皆是。後世曰祭文，曰弔文，曰哀辭，曰誄，曰告祭，曰祝文，曰願文，

曰招魂，皆是。

記載門 四類

傳誌類 所以記人者。經如堯典、舜典、史則本紀、世家、列傳，皆記載之公者也。後世記人之私者，曰墓表，曰墓誌銘，曰行狀，曰家傳，曰神道碑，曰事略，曰年譜，皆是。

敍記類 所以記事者。經如書之武成、金縢、顧命，左傳記戰爭、記會盟及全編，皆記事之書。通鑑法左傳，亦記事之書也。後世古文，如平淮西碑等是，然不多見。

典志類 所以記政典者。經如周禮、儀禮全書、禮記之王制、月令、明堂位、孟子之北宮錡章皆是。史記之八書、漢書之十志及三通，皆典章之書也。後世古文，如趙公救菑記是，然不多見。

雜記類 所以記雜事者。經如禮記投壺、深衣、內則、少儀、周禮之考工記皆

是。後世古文家，修造宮室有記，遊覽山水有記，以及記器物記瑣事皆是。

姚曾的分類，雖然已經比較先前的進步，但忽而依照寫列的地位，忽而根據文字的形式，標準沒有一定，依舊脫不了傳統的影響，還是算不得十分精密的。

倘要精密，我以為首先得注意下面這三條，就是所謂包舉，對等和正確。但要從對象和方式上，定下確切的類別，卻又並不容易。概括地說來，或者就是記敘、論辯和抒情吧。第一類是記敘，專寫客觀的事物，所謂客觀事物，是連想像中假設的情事，也都包括在內的。但記和敘還有一點小小的分別，記事文是靜的，專以記述事物的狀態、性質和效用；敘事文是動的，專以記述事物的動作和變化；但兩者都是客觀的記述，所以在性質上並無不同。第二類是論辯，着重于是非的判別，是一種富于建設性的文體；發表自己的主張，批評客觀的存在，使自己的意見能夠獲得讀者的信任，凡是寓有這種內容的文章，都應該歸入這一類。第三類是抒情，徧于情感，專重發抒，訴說出境心相應的情況，以博取別人的同情，例如哀悼和述懷，就都是的。倘把曾國藩

的記載、著述、告語三門，來比這裏的所謂記敘、論辯、抒情，大體上雖然很相像，但因為曾氏徧重于形式，實際上，是並不一律的。

然則除了根據方式和對象的分類外，是不是還有較好的方法呢？

西洋修辭學上的分別體類，大抵是從性質和表現上着眼的，例如簡潔、高雅、平淡、華麗之類，正和文心雕龍體性篇裏所說的差不多。陳望道在修辭學發凡裏，綜合中外的說法，析成四組，共計八種：由內容和形式的比例，分爲簡約、繁豐；由氣象的剛強與柔和，分爲剛健、柔婉；由於話裏辭藻的多少，分爲平淡、絢爛；由於檢點工夫的多少，分爲謹嚴、疏放。就目前所有分類的方法看來，修辭學發凡裏所定的體類，應該說是最完備、最適當的一種了。

不過立體雖然謹嚴，但一等到應用體裁，區分起文章來的時候，卻仍舊不免于籠統和含糊。因爲通常一篇文章，往往具備着好幾種性質，並非專屬於一體的。就方式和對象來說，記敘的文章裏可以有抒情，論辯的文章裏也可以有記敘；就表現和

性質來說，簡約的文章可以兼剛健，兼平淡；繁豐的文章也可以兼柔婉，兼絢爛，這樣說來，可又似乎無法歸類了，但其實是可以的，唯一的辦法是拋開局部的性質，專從總指上設想，這大概也就是所謂「大處着眼」吧。

六 句讀和段落

還有一種似乎無關重要，而其實卻應該算做文章的一部份的，是句讀和段落。中國的舊書，無論印寫，向來是不加句讀，不分段落的。一篇脫了稿的文章，因為並無圈點，所以從頭至尾，全是連寫着的方塊字，望去密密層層，滿紙黑斑，好像正在排衙的蜜蜂一樣。至於從這些蜜蜂堆裏，默察語氣，分別句讀，那可完全是讀者的工作了。古人於此常用朱筆，着在紙上的，其實祇是一些簡單的鈎點而已。

但是，究竟是怎樣鈎點的呢？

補滑稽傳裏說：「東方朔上書，凡用三千奏牘。人主從上方讀之，止，輒乙其處，二

月乃盡。」據段玉裁的考證，「輒乙其處」的「乙」字，並不是「甲乙」的「乙」，其實正是「レ」字，說文：「レ，識也；」「識」就是記認，也即後世的所謂鈎勒。和「レ」同樣的還有「・」，「・」也是加乙的記號，可見在古時，「レ」「・」的爲用，是一律的。到後來，這才明白地劃分開來，斷句的是「・」也寫作「、」或「。」至於「レ」卻用來作爲專門分段的符號了。現在容易找到的，是舊書攤上的一些經過圈點的制藝文章，每股結束的地方，終可以發現一豎一橫的紅槓子，就正是由讀者加添上去的「レ」型的標記。

爲了便於述說，這里先來談談句讀吧。

因爲標點是讀者的工作，作者可以不費手脚，所以由後人標點出來的古書，常常和原著的古人的意思相違背，鬧出了播傳人口的笑話。譬如袁中郎的文章吧，前幾年，大受有些學者的讚賞，幾乎被捧得連屍身也起了疙瘩。一心嚮往，以情理論，應該是深知中郎的了，但把他的廣莊濟物論裏的「色，借日月，借燭，借青黃，借眼，色無

常。借鐘鼓，借枯竹竅，借鎗，借肺中風，借舌顎，聲無常。想借塵緣，借去來今，借人，借書冊，借無常。夫不可常，即是未始有衡，未始有衡，即不可憑之爲是非，明矣。點成了「色借，日月借，燭借，青黃借，眼色無常。聲借，鐘鼓借，枯竹竅借……」借得我們莫明其妙。另一個學者又把張岱瑯嬛文集琴操脊令操序裏的「秦府僚屬，勸秦王世民，行周公之事，伏兵玄武門，射殺建成元吉。魏徵傷亡作。」點成了「秦府僚屬，勸秦王世民，行周公之事，伏兵玄武門，射殺建成元吉。魏徵傷亡作。」把標點移下兩個字，原也算不得什麼，但一箭結果了魏徵的性命，這手段，卻未免過於毒辣，而魏徵也實在死得忒煞冤枉了。

這樣的亂讀，亂點的確有點古怪。但也並不是今人的創作，古人早已有過誤會了，禮記裏有一段說：

昔者史佚有子而死，下殤也，慕遠。召公謂之曰：何以不棺斂於宮中？史佚曰：吾敢乎哉？召公言於周公。周公曰：豈不可。史佚行之。

這裏的所謂「豈」是一種堅拒的語詞，但卻被聽做了「豈不可」——那有不可之理。所以史佚就把他的兒子在宮中收斂了。原來連說話裏的標點——頓挫，也不能過於大意的。

但這些雖然曾是事實，到頭卻不過是笑話而已，因為這錯誤是明顯的。句讀的重要性，卻不能從笑話裏去探求。祇在兩種點法都能成立的時候，這才可以辨別高下，推究是非，顯得出牠的重要性來。譬如論語裏的「民可使由之，不可使知之。」有人以為應該讀做「民可，使由之；不可，使知之」的；莊子裏的「指窮於爲薪，火傳也，不知其盡也。」有人以為應該讀做「指窮於爲薪，火傳也，不知其盡也」的。兩說都能成立，這就難以確定了。魯迅全集裏的古小說鈞沉，是很難標點的一部書，出版以後，我也翻過一回，覺得其中頗有幾處是值得研究的，除了已向負責編輯者提出外，這里不妨拉兩條來談談，譬如裴子語林裏有一條，全集的標點是這樣的：——

洛下少林木，炭止如粟狀，羊琇驕豪，乃擣小炭爲屑，以物和之，作獸形，後何

呂之徒共集，乃以溫酒；火蒸既，猛獸皆開口向人，赫然。諸豪相矜，皆服而效之。

這是通的，但「乃以溫酒」以下的標點，照我的意見，不如改爲「火蒸既，猛獸皆開口，向人赫然。」來得更爲妥當，因爲上文既不會提出獸的馴猛，所以，這裏的「猛」字，原著者的意思，其實是用來點出火蒸的程度的。

下面是列異傳裏的一條——

陳留史均，字威明，嘗得病，臨死，謂其母曰：「我得復生，埋我，杖豎我瘞上；若杖拔，出之。」及死，埋杖如其言。七日往視，杖果拔，卽掘出之，便平復如故。

因爲後文有一句「埋杖如其言」，我想，前面的「埋我，杖豎我瘞上」是應該改爲「埋我杖，豎我瘞上」的。按照行文的條理，這樣一來，就可以使前後互相呼應了。自然，不論說得怎樣中肯，這也祇是我的意見。倘使作者當年親自加好標點，我們就可以省卻許多議論，不必疑神疑鬼，招惹嘮嘮叨叨的麻煩了。

不過標點的使用，卻不僅在於減少讀者的麻煩，牠還有積極的意義。第一，是要

輔助文字，使文章的語氣能夠如實地傳達出來；第二，使讀者能夠正確地感受到作者的本意。所以，就方法說，宋以來的「凡句絕則點於字之旁，讀分則微點於字之間」是不彀的，我們得更求完備。就對象說，祇讓讀者去亂猜亂點，也是不行的，必須作者親自來動手，這才能夠正確，真實，免除似是而非的錯誤。

我在小學讀書的時候，曾經受過老師的警告，說是書信文章，都是要拿給人家去看的，自己不能預加圈點，一加，就是對讀者的不恭敬。這大概也是古訓吧，我不明白，含含糊糊的答應了。但那時其實已有並不含糊的人物，在竭力提倡標點，採用了西洋最通行的法則，稍加變通，製定新式標點符號，請求教育部頒行了，到了民國九年二月，終於由部令採用，符號一共有十二種——

一、成文而意思已經完足的，用句號「。」。

二、句子裏面須讀斷或停頓的地方，用逗號「，」。

凡連用的等價而又平列的詞，用頓號「、」。

(這兩種舊時合稱點號。)

三、複句裏面單用點號分不清楚的時候，兼詞或分句平列的時候，用支號

「∴」。

(舊稱分號。)

四、總起下文，總結上文的，用綜號「∴」。

(舊稱冒號。)

五、表示疑問的，用問號「？」。

六、表示情感或願望的語句，用感歎號「！」。

七、凡說話，引語，需要特別提出的詞句等，用提引號「『』」「『』」。

八、語氣的斷續或加強，意思的急轉，用破折號「——」。

表示夾註的也，用兩條破折號「——」。

九、表示刪節或未完的，用省略號「……」。

十、表示夾註的，用括弧「（）」。

十一、凡是人、地、物的專有名詞，都在旁邊加上直線，叫做專名號「——」。

十二、凡是書名或篇名，都在旁邊加上曲線，叫做書名號「~~~~」。

這些符號，看來雖然十分簡單，但等到實際應用的時候，卻是並不容易的。就以疑問號和感歎號來說吧，有時就很容易混淆，一句這樣的話：

怎麼這樣的不懂事呢

雖然在語氣上是疑問句，但意義是肯定的，所以應該加上感嘆號。至於逗號的糾紛就更多，有時可以省去，有時可以添加，一省一加之間，往往能夠使語氣轉變。我們就以蘆焚無名氏序言的第二段來作例，下面是原書的標點：

但是使我驚訝的卻是另一個朋友從這詩和雜感裏看出了矛盾，當時我連一個字都不想解釋。

我們可以添加幾個逗號，變成——

但是，使我驚訝的，卻是另一個朋友，從這詩和雜感裏，看出了矛盾，當時，我連一個字都不想解釋。

就這兩段文章看來，後一段因為添加了逗點，頓挫較多，語氣也就較為紆緩，短促，每一個部份的意味，都給加強了。但這加強是不必要的，作者在這一句話裏，所切重的祇有兩點，一點是另一個朋友看出了矛盾，一點是我不想解釋，所以把全句分成兩部，也已經足數了。

總之，標點符號的使用，是應該看行文的需要而定的，在語氣上，大抵用長句較為單純，易見柔美；用短句較多頓挫，易見削厲。最要緊的還是使標點多變化，能夠正確地傳達出作者自己的意思、情感和口氣，不必死守定規的。

其次是關於段落的問題。

歷來分段最明晰的，是制藝文章。但制藝的分段不但根據形式，而且還是先有段落，慢有文章的。現在的文章可就沒有這樣的格套了，分段也完全依據文章的內

容，隨意義來決定。我們且拿一個實例來證明，下面是魯迅的拿破崙與隋那：——

我認識一個醫生，忙的，但也常受病家的攻擊，有一回，自解自歎道：要得稱讚，最好是殺人，你把拿破崙和隋那（Edward Jenner, 1749—1822）去比比看……

我想，這是真的。拿破崙的戰蹟，和我們什麼相干呢，我們卻總敬服他的英雄。甚至於自己的祖宗做了蒙古人的奴隸，我們卻還恭維成吉思；從現在的卅字眼睛看來，黃人已經是劣種了，我們卻還誇耀希特拉。

因為他們三個，都是殺人不眨眼的大災星。

但我們看看自己的臂膊，大抵總有幾個疤，這就是種過牛痘的痕迹，是使我們脫離了天花的危症的。自從有這種牛痘法以來，在世界上真不知救活了多少孩子，——雖然有些人大起來也還是去給英雄們做礮灰，但我們有誰記得這發明者隋那的名字呢？

殺人者在毀壞世界，救人者在修補它，而礮灰資格的諸公，卻總在恭維殺人者。

這看法倘不改變，我想，世界是還要毀壞，人們也還要吃苦的。

在這一篇短短的文章裏，一共有六個段落，完全是按照內容來分別的。所以在意義上，也就有了六個單位，敘述說明，相互錯雜。如果把第三段併入第二段，第六段併入第五段，原也可以；但爲求文章條理的明晰起見，原來的分段，實在可說是最合適的一種了。

現在的文章的分段，比先前分得更短，也更多了，所以看起來比較清楚：一目瞭然。我想，這大概是因爲社會的關係日益複雜，「人事日繁」爲了節省精力，文章的形式就不得不趨於簡潔精密的緣故吧。

目錄

(下卷)

- 一 向書本學習還是從生活提煉……………一
- 二 題材的搜集和主題的確定……………一九
- 三 字和句·土話和成話……………三一
- 四 句子的構造和安排……………四九
- 五 明喻·暗示·借代·比擬……………六六
- 六 鋪張和省略……………七九
- 七 怎樣寫會話……………九〇
- 八 所謂文氣……………一〇七

一 向書本學習還是從生活提煉

學習的基礎常常是開端於模倣的。小孩子在練習寫字的時候，首先是畫描紅格，等到有了一點工架，就進一步臨摹起名家的法帖來，人們總是擺脫不了對先進的成功者的依據，在寫作練習上，也是如此。我們聽慣了這樣的話：「熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟。」那意思就是要使人從熟讀裏開始揣摩，由此達到成功的境界，所以，我們的古人在教子弟做文章的時候，首先是選了一些經史子集，不顧一切地塞過去，他們秉承着「開卷有益」的遺訓，以為作文的主要的門徑是多讀，多看，多寫。但是，推開紙窗說亮話，這所謂看，讀，寫，其實不過是書本，書本，書本，永遠在白

紙黑字上兜着圈子而已。

而且這圈子又太小，太偏，太離開了現實社會。

自從唐朝用了帖經的方法，開課取士以後，八股文繼起，讀書專爲應考，所讀的範圍也就愈來愈狹了。里巷間流行的平話小說固然不准讀，就連戰國策、陳壽三國志之類，也都懸爲禁律，因爲在制藝文章裏，用詞要有來歷，所謂「語語都有出處」，而且這「出處」是祇限於經書的。倘使把陳壽三國志裏的史實，戰國策裏的用語，引用到制藝裏面去，那就一定不爲考官所取了，雜家尙且如此，稗官野史自然更不必說。紅樓夢裏不是說黛玉因爲在行酒令的時候引用了牡丹亭和西廂記的詞句，就大爲寶釵所窘麼？

這禁忌，其實並非私德的問題，而且是不限於女子的。

瀏覽的範圍既狹，可說的材料愈少，文章終於祇剩了一點架子，內容卻越發空洞了，這就是古文和八股文的通病。李卓吾、袁宏道、金聖嘆們反對爛調，竭力提高小

說傳奇的地位，金聖嘆還把水滸西廂和莊子、離騷、史記、杜律相提並論，把牠們封爲才子書，要人家子弟反覆細看，從水滸西廂裏悟出作文的門徑來。雖然在當時被目爲邪道，但這種看法，却的確能夠開拓讀者的視野，解放經書的束縛，單就讀書方法而論，可以說是進步的了。

但這進步，却仍舊受到書本的限制，剛剛從空洞裏解放出來的文章，終於又落入了虛偽乖角的泥淖。徘徊於白紙黑字的圈子裏，僅僅記住一些花巧的詞彙，懂得幾種拼湊的方法，我敢說，是寫不出什麼好文章的。因爲文章雖然是表現人類的思想，感情，想像的東西，但這思想，感情，想像，却正是人類的意識對於現實的感應，換一句話說，寫作的泉源，是還得從生活的高峯上出發的。

充實自己的生活經驗，也就是充實自己的寫作的材料。

在古時，生活和文章本來是揉在一起，並不分離的。論語裏記載孔門師弟的問答，句句都從各人自己的實生活裏提出來，並無一個虛設的問題。清朝的顧習齋和

李恕谷也都說讀書愈多，愈不饒事，「紙上之閱歷多，則世事之閱歷少；筆墨之精神多，則經濟之精神少。」他們都看重生活，看重實際的活動。舊書上說：「太史公游歷名山大川，而後其爲文愈奇。」這所謂奇，正是由經驗積儲起來的新奇而又現實的事物，這是新的知識，新的真理，新的感情，牠引起人們對於新的希望和憧憬。從生活裏得到的經驗，正是一篇好的文章的生命。

在留存的狩獵社會的史料裏，我們看到最多的是關於獸類的記載。無論是法國或是西班牙，在那些史前時代的山洞的石壁上，大抵都繪着古代野獸的形象；希臘神話和印度故事裏，敘述了許多關於狩獵的事情；中國的所謂卜辭，幾乎全是逐鹿獲麟，南巡北狩之類的條文。在某一時代的文字裏，往往可以看出這一時代的實際生活的情形。文章和生活的關係是分不開的。在農業社會裏，我們就有這樣的謠

歌：

跳舞；

跳舞，

法師吃了向日葵飯發黃了，

法師吃了穀飯發黃了，

法師黃得像太陽光一樣了！

跳舞！

跳舞！

他的小鈴兒在搖了，

他的小鈴兒丁令丁令好像太陽光啊，

太陽也已經昇起來了啊！

跳舞！

跳舞！

亦許我要把我的筐子擲給你，

亦許我要把我的心擲給你。

舉起你的筐子，跳舞啊！

放下你的筐子，跳舞啊！

我們的菓子已經採下了，

現在可以跳舞了。

我們的影子是長的。

我們的影子的中間的太陽光是明亮的。

你要我的筐子麼？

抓罷！

抓罷！

可是你不能抓到我，

我比筐子難抓啊！

——西印度 Pueblo 族筐子歌。

這一首歌，是西印度普埃伯羅族的農婦，當收成完畢後，大家集合一起，跳舞慶祝的時候唱的。這裡充分地顯示出豐收的快樂，這種快樂是從生活的果實裏滲出來的。如果本身並不是農民，又不曾久居鄉村，深入於農民生活，不曾有過和農民一致的情緒，那就不會深切地瞭解這心情，也自然不會深切地懂得傳達這心情的作品，更不必說寫作了。

中國民間所傳的插秧歌，打麥謠等等，我想，大概也是屬於這一類的吧。至於習見於書冊，傳播於口頭的，却並非真正農民的作品，爲了使大家對生活有進一步的認識起見，這裡且再舉一個例在下面——

割麥插禾，

泥深沒駝。

新婦餉飯拾取螺，

婦家煮糜奉阿婆。

——邵長蘅：禽言。

這一首和前面所舉的稍有不同的地方，因為這裏刻劃的並不是作者直接的經驗，却不過是知識份子代替農民立言，虛擬多於實感，頗近於所謂田園詩人的作品，是文化發達了的農業社會裏的產物了。

到了商業社會，生活的各面都起了變動，文章自然也不能再保持舊有的內容。一個西班牙人率直地唱出了他的希望：——

我有點兒金，有點兒銀，

有幾條海船在海裏，

有一個漂亮的老婆；

我還能再要什麼呢？

生活永遠是變動的。就社會的性質說，文章的反映已經有了這樣不同的風貌，再進一步，即使是性質相同，對象相同的作品，祇要時間和空際有差別，那所表現出來的姿態，也還是並不一致的。就以戀愛為題材的作品來看吧，下面是歌德筆底的人物：

今朝她的面容深深刺入我的靈魂。我看見她單獨一人在那裏，她默默不語。她呆呆不動彈地審視着我。在她面上我不再看見美的魅力和才的火焰——這些已消滅了。但我被一種更動人的表情所動——這表情就是一種最深情的同情和最柔婉的憐憫。爲什麼我不敢投身在她的脚下呢？爲什麼我不敢把她抱在臂中，回報她無數的吻呢？她求鋼琴來解救她，以低抑而甜美的聲音應和着優美的音樂。她的雙唇從來沒有顯得如此動人；牠們只消微微啓露，使牠們可以吸收樂器裏發出的和諧的音調，就從她的口裏折回極美的震動。呵！誰

能表白我的感情呢？我完全被克服了，於是屈了身，發出這個誓言：安琪兒所守着的，美唇啊，我永不願以一吻來污瀆你們的純潔……

——歌德：少年維特之煩惱。

婉轉，順柔，纏綿，我們從少年維特之煩惱裏所得到的感覺，是溫柔的，這正是哥兒小姐們愛弄的玩意兒。然而，當愛神鼓起翼子，飛到流浪的吉普色人的隊伍裏時，他也不能不受到生活的洗鍊，改變原來的樣子了。這裡有的是闊大的氣息，強烈的情緒，這一切，是決不能發生在紅樓繡閣，公館別墅裏的——

……第二天傍晚，我們圍坐在營火旁邊，佐拔兒來了。他似乎在想什麼，他的面貌瘦得多了，他的眼睛注視在地上，周圍各有一道黑圈。他並不看我們一眼，只是說：「夥伴們，聽我說。這晚上我把我的心搜檢了一遍，我在那裏面再找不出一塊地方來容留我的昔日的自由了。娜達一個人盤居在我的心裏。再沒有別的東西。她來了，這位美麗的娜達，她微笑着好比一個皇后。她愛她的自由。」

比她更愛我，然而，我呢？我愛她，却比我更愛我的自由，所以我決定拜倒在她的脚下。她吩咐我這樣做，使你們大家可以看見我這個不怕一切的洛伊可·佐拔兒，平日像兀鷹玩弄鴨子一般地玩弄婦女的人，現在居然屈服在她的愛力之下做她的奴隸了。但從此以後她就做我的妻子，用她的接吻和擁抱來撫愛我，使我不再唱歌給你們聽，也不痛惜我的自由的喪失！娜達，我沒有說錯嗎？——他抬起眼睛，憂愁地望着她。她不回答一句話，只用力點了點頭，用手指着她的脚……

「好罷？」娜達對佐拔兒說。

「呵，你不要這樣忙。時間還多着呢。總之今天夠你榮耀就是了！」佐拔兒笑起來，他的笑聲就和鋼鉄撞擊的聲音差不多。

「夥伴們，這故事的元元本本我都說出來了，我還有別的什麼辦法呢？我想，我應該看看娜達的心是否果真這樣地硬。我現在就要來看了。——親愛的

夥伴們，原諒我！」

我們還不會明白佐拔兒的意思，便看見娜達已經倒在地上了，她的心窩裏刺着佐拔兒的彎刀，只剩了刀柄在外面。我們癡立不動像癱了一樣。

娜達自己把刀從心窩裏拔出來，擲在一邊，把她的黑髮塞一縷在傷口裏，微笑了一下，高聲朗朗說：「洛伊可，永別了。我早知道你會這樣做的！」——她說了這些話就死了。

.....

「呵！我的驕傲的皇后，我要拜倒在你的腳下了！」他，這個佐拔兒高聲叫着，他的叫聲響徹了草原。他伏倒在地上，把他的嘴唇緊緊地壓着死了的娜達的腳。他躺着不動，彷彿也死去了一般。.....

——高爾基：馬加爾周達。

試問：這樣的故事是一個生活於軟綿綿的環境中的作家所能寫得出來的麼？

同樣地，時間的距離也足以使生活發生變化，因而使反映在文章裏的現實顯出不同的場面來，最顯著的是關於戰爭的情形——

一更刁斗鳴，校尉遑連城，遙聞射鵬騎，懸憚將軍名。

二更愁未央，高城寒夜長。試將弓學月，聊持劍比霜。

三更夜驚新，橫吹獨吟春，強聽梅花落，悞憶柳園人。

四更星漢低，落月與雲齊，依稀北風裏，胡笳雜馬嘶。

五更催送籌，曉色映山頭，城烏初起堞，更人悄下樓。

——伏知道：從軍五更轉。

這是見於樂府裏的最早的五更調，從這里，我們可以看到古代的一幅邊塞荒城的夜景。然而時序終於沖去了城頭的風物，在下面這一段文章裏，却又立刻可以嗅出二十世紀的氣息來——

沿着殘墓斷碑的地勢，鋸齒形戰壕伸展開去，穿過灌木叢，穿過荒稻方畦，

穿過草深過膝的棉田……到處是觸鼻土腥，混合着積滿雨水的羶臭。

濃霧陰沉的天，雨絲淋漓不止。

士兵們連泥帶水地乘間掩埋着軟豆腐似的尸體，軍用鉄鏟迅速翻着土層，腰軀一彎一直的動着。

灌木叢中蹲着麻子秦，黑臉上斜流雨水，一粒粒滴，頭上裹着的草類偽裝，繼續輸流下來。

「換防的隊伍還不見影……」左腮向膝蓋一擦，仰頭環顧一下。長脚蚊嗡來嗡去，尋覓輸送病菌的血管。腐尸上驚起的金綠色蒼蠅，雨中沈悶地展着軟翅。

忙，都在忙，人們動着，甲蟲在跳。

「敵機……」瞭望哨低喊。

兵士們鼻尖貼泥，眼皮近草臥倒。

三五人仰了臉躺着，鎗筒斜向天空。

三百米外響聲傳來，烟霧騰起，土動了下，樹枝撒下久蓄的雨水，瑟瑟的一聲緊接一聲，兵們不響不動，宇宙像原始的沉寂，只有狂魔似的「法西斯蒂」支持下的吼叫，轟：轟的給大地以震撼，摧毀……

——駱賓基：一星期另一天。

某一個時代一定有某一個時代的生活，某一個區域一定有某一個區域的生活，某一個階級一定有某一個階級的生活，而且這生活又不斷變動着，文章既然是生活的反映；那末，要使表現深刻，要使作品的內容能夠保持特定的式樣和色彩，我們必須曾經深入於這所描寫的生活，必須對於作品裏的現實有過深切的研究，這才能夠探得問題的核心，具體地表現出生活的真理來，不至於像照相機一樣，祇照下一些平面的浮淺的現象了。

能夠融化，能夠概括，能夠從生活裏汲取進步的觀點，指示出未來的動向的，這

就是好文章。

對於喜歡弄筆頭，寫得出好文章來的人，我們就常常稱他爲文學家。一個偉大的文學家一定是富於生活經驗的，大文豪高爾基曾經做過皮鞋店的學徒，輪船上廚子的下手，打樣師的徒弟，鐵路的看夜人，餅干司務和麵包司務；美國的平民詩人卡爾·山特堡也曾經當過趕貨車的車夫，貨船上的船夥，在草原上捆過乾草，在旅館裏洗過碟子，在理髮店裏擦過皮鞋，當過漆匠，和西班牙人打過仗。在作品裏，他們充份地應用了半世流浪的經歷，宇宙是他們的學校，他們向現實學習，懂得怎樣從生活裏提鍊，這就是成功的主要的條件。

但是，實際生活的經驗雖然重要，書本工作也還是不能放棄的，在複雜的社會裏，我們所能直接地經驗到的生活，畢竟有限得很，我們不能不向書籍裏求得間接的經驗。例如上面說過的高爾基和山特堡吧，他們同時也是讀書極多的人物，山特堡是民歌的收集者，他看了許多關於這一方面的書籍；高爾基常常勸人多讀古典

作家的作品，並且以爲即使是壞書，也一樣可以給人好處，他說：「印象，我是從實際生活直接得到的，也從書籍得到。從實際生活得到的印象，好像原料；從書籍得到的印象，就如加工品一般的東西。」在我怎樣學習裏，他又述說了在殘酷醜惡的地獄生活裏，自己不斷地讀着書：「差不多每本書都給我沒有認識過的世界裏打開了窗戶。給我講着關於我不會知道，不會看見過的人們，感情，思想和關係。」「我愈讀得多，書本便愈使我跟世界親近，生活對於我愈變成光明，有意味。」這可見，即使是向書本學習吧，但在大體上，也還是應該着眼於對生活的關係的。

因爲要彌補生活的直接經驗的不足，我們才向書本學習，間接地看到現實的更多的姿態。但同時，也可以從這里增進文字的修養，領會寫作的手法，我們需要向成功的作家學習，看他們怎樣觀察事物，怎樣展開主題，怎樣刻劃人物，怎樣描寫景狀，一個讀者應該用批判的態度來分析文章的內容，作者通過這篇文章所建立的任務，所表演的觀念，以及這觀念對於現實社會的聯繫，等等。

要比較，要研究，從比較和研究裏加深修養，尋出作文的門徑來。

一個初學寫作的人，必須重視實際生活，同時也應該把讀書當作實際生活的一部，這樣，書本上的記載，才不至於成爲公式的存在，而可以勻和地，溶化在自己的生活裏，溶化在自己的文章裏了。

二 題材的搜集和主題的確定

生活經驗一經溶化在作品裏，這就是文章習語上的所謂題材了。

題材存在於現實世界中，是十分豐富的，但一個作者因為限於本身的經歷，却祇能寫一點自己所熟悉的東西。在寫作方法上，主張「祇寫你所深知者」原是避免浮淺，使文章深刻的辦法，譬如吧，一個生長在四川，足跡不會出過省界的人，他就描寫不出海洋的形狀來；而一個過慣海洋生活的漁夫，也無法去想像戈壁的遊牧民族的生活；叫浸沉於孔孟之教的老先生來評論新社會，固然會眼花繚亂，得不到正確的結論；同樣，要唐寧街的紳士們說明一下非洲土人的心理，他們也只好眯着

眼睛，抓破自己的頭皮了。這是因為作者對於所描寫或者所評論的對象，先就缺乏了實際的知識的緣故。

沒有事實，也就沒有想像，要寫一篇像樣的文章，是決不能依賴於天花板的。

然而天花板以外的天地雖大，作者却無法一一經歷，爲了謹守「祇寫你所深知者」的教條，許多人就寫起老婆，兒子，吃飯，睡覺等等的身邊瑣事來，因爲在平凡的生活裏，他們只有這樣的體驗，一離開這些直接經歷，就覺得沒有題材可寫，沒有意見可說，捏起筆，要恨恨於靈感的不來了。

而靈感偏偏又是不可捉摸的東西。

體驗缺乏，靈感不來，那末，文章豈不是就寫不成功了麼？事實上並不然。蘇聯作家左勤克是非常看重靈感的，但他也告訴我們在沒有靈感的時候，怎樣用技術的訓練去寫作，「自己建起主題的計劃，自己適當的處置每一段和每一個字，演成故事。」而要達到這種技術的訓練，主要的是學習觀察，積儲由觀察得來的感想和形

象，以待提筆時候的應用，這樣，就可以有所恃而無恐了。

觀察雖然比不上體驗的真切，然而範圍却較爲廣泛，可以彌補體驗的不足。一個專用直接經驗來寫作的人，在文章裏所表現的社會，一定是狹隘的，他不免於常抄冷飯。然而誰又喜歡冷飯呢？要使文章合於讀者的胃口，這時候，最迫切的問題是搜集材料——用觀察來擴大自己的視野，展開文章的角度，增加應用的詞彙，等等。

在這里，我們且來回顧一下，看看世界偉大作家們在寫作之前，是怎樣地運用着他們的觀察方法的。首先是左拉——

左拉在觀察時候所常用的工具，是書籍，報紙，照片以及其他各種的文件。當他要就某種問題寫一篇文章的時候，就搜集了許多和這問題有關的書報，抄的抄，剪的剪，分類儲藏，然後再用這些儲藏着的材料來寫作。有時候，他也去做實地的觀察，爲了要描寫唱戲生活，他曾去和優伶接近；爲了要明白賭徒心理，他曾去賭場裏狂賭；他也常去參觀各種不同的生活，跟各種不同的人物談話，細心地記下那些言語

和印象。不過就大體說，到了要寫作的時候，臨渴掘井，以局外人的態度去訪問，去搜集，所得的總不免是一些表面的形狀，結論自然也不能深刻，正確。那方法，是不宜於襲用的。另一個作家巴爾札克說道：「在我，觀察甚至於成了直覺，他不會忽視肉體，而且更進一步，他會透進靈魂。」究竟用什麼方法來透進靈魂呢？因為要去調查平民的性格和生活，他就穿着工人的服裝，混在羣衆的隊伍裏，顯出漠不關心的樣子，使他們不加提防，一面却留心他們散工後的閑談，看戲回來時的夫妻之間的私語：家務的盤算，工錢的支配。他沉浸於這些瑣碎的扳談裏，他說：「當我諦聽這些人的談話的時候，我能夠深入他們的生活；我覺得他們的襤褸披在我的身上，我的腳穿了他們的破的皮鞋走路；他們的慾望，他們的需要——一切都滲入了我的靈魂，或者是，我的靈魂滲入了他們的。這是一個清醒的人的夢。我和他們一同忿恨那暴虐的工頭，那欠債不還，使他們反覆奔走的壞蛋主顧。擺脫了自己的習慣，由於正義之感的一種陶醉使我變成了自己以外的另一種人，而且任情的弄這玩意——這構

成了我的迷幻。」這迷幻通過巴爾札克的作品，終於也陶醉了他的所有的讀者們了。

我想，這就是使文章普遍，使文章永久的主要的原素。

不過巴爾札克的觀察法雖然較爲真實，較爲深刻，較爲能夠握住問題的核心，但在物質條件未臻齊備，士大夫階級的封建意識未盡消除，體力勞動和腦力勞動完全分離的我們的社會中，這辦法行使起來，是會有許多困難的。所以，我們不得不在巴爾札克和左拉之間，另外尋出一條適當的路途來。在這裡，我以為契訶夫的觀察法，是值得一提的。

契訶夫雖然不像巴爾札克一樣，化裝着混到羣衆裏面去，但也不像左拉似的依賴現成的書本，他往來於各級社會裏，隨身帶着札記簿，把所見所聞的一一記下來，他並非爲題目而搜尋材料，却是由材料而產生題目的，因此，出現在契訶夫筆底的故事和人物，一點也不假造作，完全是俄羅斯社會的活生生的典型。

巴爾札克的方法使我們深入，契訶夫却叫我們多看，多記，由此精選。

高爾基說過他的創造孚瑪·戈爾狄耶夫，曾經觀察過「不滿於自己的父親的生活事業的一二十個商人的兒子」，魯迅也說他的小說裏的人物，「往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的脚色。」此外如果戈理的乞乞科夫，屠格涅夫的羅亭，剛查羅夫的奧布洛莫夫等，都是觀察了許多同一種類的人物，這才寫成的。創造一個人物既然如此，要創造作品裏的一個情境，當然也是如此的。必要的工作是研究和觀察。

在我們的社會裏，有許多事物，我們天天看慣，十分平凡，自以為很能懂得了，其實並未深思，算不得怎樣熟悉的。譬如吧，我們天天說話，却很少有人曾經注意到自己的語調；說話的當兒時裝手勢，也很少有人能夠記住自己的舉止；不但對於日用品如電燈熱水瓶之類，未必全能懂得其構造，就是閉攏眼睛，再來想一想自己最親熱的朋友的臉孔，也不免於模模糊糊，記不出什麼特點來了。這就因為平時不

會仔細觀察，還沒有取得深刻的印象的緣故。

要使題材豐富，我們必須細心地觀察事物，把所得的結果記下來：人物的性格，風貌，舉止；事件的起因，經過，影響；自己的感想，意見，心得；乃至一個單字，一句土話，一串生動的句子，一些不常見的詞彙等等。記錄不但便於查考，而且可以供我們比較研究，左勤克替我們說明了這一工作的重要：——

我想，每個作家都應該預備着筆記簿。它對於我常是非常重要的。幾乎每天，每晚，我都要記入日記簿幾個單字，一兩個句子，有時候也用極簡單的一字或一句記入一些隨便遇見的形象。我已經養成了習慣，每天非做點這種事情不可。每天我記入日記簿的獲得物，在我的比較遠大的工作上，固然會常不適用，但有些時候，特別是當我工作沒有了靈感的時候，我便從日記簿裏摘取單字句子而將它們運用在小說或故事裏。

雖然文章修養的讀者不一定要做文學家，然而為求普通的文章寫得像樣起

見，筆記簿也還是不能少的。這是記錄觀察所得的必需的工具。從前的詩人有所謂詩囊。一到春秋佳日，就帶着這詩囊到郊外去尋句，想到了，立刻用紙條記下，收入詩囊，積儲既多，然後再把來整理，修改，拼湊。據說李賀做詩，就是專用這種方法的。

這詩囊在意義上，大概也和我們現在的筆記簿差不多吧。

不過揆其實際，却又並不一樣。因為古人所記的不過是一些因靈感而觸發的所謂妙句，而我們現在要記的却是由觀察得來的活生生的現實；古人是把這些妙句拼湊起來完事，而我們現在却是要從這些所記的動人的事實裏自然地生發開去，用藝術的手腕把這些最主要的，最足以代表的材料概括起來，普通化起來，由此造成一個典型的人物，情境，或者議論，一句話，成爲一篇完整的文章。

然而其間也還需要一番揉煉的工作。

舊時讀書人在初學寫作的時候，最易犯的毛病就是硬拼硬湊，把自己肚裏所
有的一些成語古典，非常牽強的嵌到文章裏面去，使通篇前後不能調和。我們在讀

着這種文章的時候，往往覺得其中有一段很好，好到可以直逼秦漢；有一段忽然又很壞，壞到簡直不能成話。這是因為作者祇把題材像百衲衣似的一塊塊亂貼起來，完全不會經過溶化和洗鍊，有所依據的地方頭頭是道，一失了藍本，這就現出本相，顯見得十分淺薄了。

倘不把題材好好的加以溶化，洗鍊，我想，就是在現今，也還是容易染上這種毛病的。

然則怎樣來溶化呢？我以為主要的是整理，怎樣來洗鍊呢？我以為主要的是選擇。題材有了，我們就得按照時間和次序，按照內容和性質，把它們一一編排；部署既定，再來做一番挑剔選擇的工作，使不必要的枝節可以刪去，新的思想和想像逐漸增加起來，然後加以組織，這就可以敷衍成文了。所以在未曾落筆之前，無論是寫綱要也好，打腹稿也好，總之，是必需經過一番籌思的。

譬如吧，當我們要寫一篇日記的時候，我們當然得把這一天裏所見，所聞，所想，

所做的事情，先來回想一下。等到這些事情聚在我們腦裏，擺在我們眼前的時候，然後再來剪裁，決定什麼是應該寫的，什麼是可以省的，隨着需要寫去，這才可以成爲一篇像樣的日記。如果叫一個小學生去動手，他就常常會把起身，披衣，穿鞋，着襪，洗面，漱口，吃飯，拉矢，甚而至於打一個噴嚏，捉住一隻蒼蠅，統統都寫進裏面去。無疑地，這樣的寫法是會失敗的。然而作爲這失敗的原因却很簡單，那是因爲作者祇把搜集到的材料堆積起來，卻不會加以剪裁，並不懂得整理和選擇的緣故。

剪裁的標準決定於文章的主題。主題是一篇文章的靈魂，當我們提筆作文的時候，我們首先得回問自己：究竟爲着要說些什麼而寫這篇文章的呢？通過手頭的材料，我們要說明一種東西，或者要敘述一件事物，或者要提出一個主張，或者要發抒一番感情，總之，當作者決定了自己的態度的時候，文章的主題也就存在了。題材提供主題，主題決擇題材，兩者是有着相互的關係的。

舊時文人在談到文章作法的時候，有所謂立意和命題，是專談作者怎樣來表

現自己的思想和意見的問題；這正和現在的所謂主題差不多。按照常例，命題必須用決斷的語氣，或者肯定，或者否定。即使有時候在題目裏用了疑問的語氣，但那實際的含義，却還是確定的。譬如，我們常常看到「中國往那里去？」「中國人失掉自信力了嗎？」等等的題目，但這其實就是「中國往××去」，「中國人並沒有失掉自信力」的變相說法。必需是確定的命題，才能代表一種完全的意見。這一層，在議論文和說明文裏，是尤其應該注意的。無論是正是反，每段的意義，必需在同一主題下統一起來。

這就是說，一句句子有一句句子的含義，積句爲段，所以每一個段落裏，也總有一個可以獨立的思想或情景，來作爲這一段的代表，然而，「羣山萬壑赴荆門」這些獨立的思想或情景，却又挨着次序，互相聯繫，彼此統一，同時或正或反地襯托出一個中心思想——一篇文章的主題來。

主題的把握得正確與否，是決定於作者的思想的。

所以，一個初學寫作者必需學習思想的方法，對現實（題材）多多地體驗，精密地觀察。在平日既有這樣的準備，寫起文章來的時候，祇要題材現成，這就可以確定主題，毫不困難地動起手來了。

三 字和詞·土話和成語

文章的基礎是字句，所謂「積字而爲句，積句而爲段，積段而爲篇」，可以說是一定的格式。曾國藩在給劉孟容的信裏說，「古聖觀天地之文，獸迹鳥跡，而作書契，於是乎有文。文與文相生而爲字；字與字相續而爲句；句與句相續而爲篇。」前人作書，往往根據這些來立論，一談到古文作法的時候，就有練字、斷句等等的名目。這以後，我們也要來談談字句方面的一般的法則，以及怎樣應用這法則的問題了。

文章就是寫出來的語言，除了繕寫、印刷等等技術上的手續外，兩者的性質並無明顯的區分。作者應該磨練自己的語言，使它正確而又活潑地傳達出所見的事

物來。因此，這里所講的問題，雖然屬於文章的範圍，論理，是也應該屬於語言的範圍的。不過由於歷來中國語文的分歧，修辭因此也不能不有所差別了。

在這一章裏，我們先來談談字和詞，土話和成語等等的洗練與應用。

現行的許多書籍裏，大抵都用「詞」這個字，來統稱獨體的單字和合體的詞兒，正如古人的祇用「字」來包括兩者一樣。在這里，爲了使初學者易於明瞭起見，我仍舊用它們各別的名目，却混合的加以述說，希望讀者因此更能看出兩者之間的關係，知道字和詞的應用，完全是隨着需要來決定的。大抵中國的語言宜於用偶數來結合，所以有些單字，因爲要湊成偶數，往往加上一個同義的字眼，成爲合體的詞兒。例如：

道路 方法 書籍 策略 睡眠 行走 詢問 嗜好 羞恥 喜歡

貧窮

等等。這種轉變，完全是爲了便於念說的緣故。我們常說「築路」也常說「鋪

築道路，「却從來不說「鋪築道」或「鋪築路」的，在這種場合上，必需把獨體的單字轉成合體的詞兒，這些詞兒大抵都保持着單字原來的意義。但也有例外的，如「看」和「看見」，「我看一本書」和「我看見一本書」，那意義就全不一樣；又如「走」和「奔走」，「我走了一通」和「我奔走了一通」，那意義也是全不一樣的。

單字的轉成詞兒，還有一種方法是加「兒」字或「子」字，例如鞋，帽，桌，椅之類，也可以叫做鞋兒，帽兒，桌兒，椅兒，或者鞋子，帽子，桌子的。至於船，車，書，紙的稱爲船隻，車輛，書本，紙張，所加的則是單位字。作者必先熟諳轉變的方法，這才談得到洗鍊和應用。

沈德潛說詩碎語裏說：「古人不廢練字法，然以意勝，故能平字見奇，常字見險，陳字見新，樸字見色，近人挾以鬥勝者，難字而已。」這大概並非虛語，劉彥和在文心雕龍裏，就替我們留下了練字的四誠：一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單複。可見

古人在作文的時候，不但要避去難字和重複的字，而且連邊旁的異同，筆畫的多少，也都十分講究的。不過真能以「平字見奇，常字見險，陳字見新，樸字見色」的，却又並不多。大家所挾以鬥勝的，其實不過是難字而已。

舉個例說，漢朝的衛宏和楊雄，就都是喜歡奇字的，那原由當然是因為奇字難，不易懂。我們試一翻看那時候的詩賦，則譎奇古奧，全是些不經見的僻字，不易懂的詞彙，漢朝的文人本來是以深通字學自炫的，然則以淵古自喜，又豈祇衛宏和楊雄而已。漢以後，這樣的例子也不少，最有名的是歐陽修嘲笑宋祁的故事，據張晉侯遣愁集裏說：

宋景文修唐史，好以艱深文淺易之語，歐陽公同在館，思有以訓之。一日，大書壁云：宵寐匪禎，札闔洪休。宋見之，笑曰：非夜夢不祥，題門大吉耶？何必求異如此！公笑曰：李靖傳云，雷霆不暇掩聰，亦是類也。景文大慚。

由此看來，沈德潛的非難近代，不免徧祖古人，清以來文人的愛用生僻字眼，大

背康熙字典，那風氣，其實是由來已久了。自從白話文興起以後，人們已不再有這種古怪的癖好，所以用難字僻詞來賣弄才情的，似乎並不多。然而不多而已，却不能說沒有。就在新文學家裏面，也還有人勸青年向莊子與文選裏去找尋詞彙，則在講到白話文作法的時候，關於難字和僻詞的處置，是還不能不交代清楚的。

用字和選詞的主要的條件是正確、明白、生動、質樸這幾點。正確就是恰到好處，不能更易的意思，換一句話說，那就是貼切。我們知道，有許多字，在同一條件下，往往因對象不同而互異。例如，我們可以說「一個人」、「一隻狗」、「一根火柴」，却不能說「一隻人」、「一根狗」、「一個火柴」，雖然在意義上並沒有什麼差別，但習慣成了自然，「個」、「隻」、「根」三字却不能混用了。這種不正確和不貼切的現象，在詞兒的應用上更爲顯著，白話文興起以後，從日本和歐美輸入了許多新詞彙，大家不加思索，拿來應用，因此就造成了濫用詞彙的現象，例如「發明」這個詞，總算不很陌生了吧，然而竟有人把「哥倫布發見新大陸」寫成了「哥倫布發明

新大陸；「目的」這個詞，也總算不很陌生了吧，然而竟有人把「不能不變更去取之標準」寫成了「不能不變更去取之目的」；及到最近，還有一位先生在所寫的電影批評裏用了這樣的一句話「應該揚棄掉牠的壞處」，他竟不知道「揚棄」這個詞裏，包含着「除棄，保留，發揚」三層意義，爲着一時口順，居然忘其所以，論好壞，統統都給棄掉了。此外如單字裏的「老」和「舊」，「的」和「得」，「可」和「能」，詞兒裏的「知覺」和「知識」，「研究」和「學習」，「經驗」和「履歷」，等等，或因形聲相類，或因意義相近，彼此是都易於混淆的。而且有些詞彙，往往因階級和地域的不同，遂使用途也有差別。在廣東話裏夾用了上海的土話「白相」，固然不大貼切；而在一個未受教育的粗漢的談吐裏，插入了革命戀愛詩云：子曰之類的字眼，也同樣是不算正確的。

正確的條件做到以後，還得講求明白，相傳白居易做詩，一脫稿，首先是去念給村媪聽，聽得懂的才算是定稿。我們寫文章的時候，選詞用字，也須注意兩點：一、寫給

誰看，二、能不能清楚地傳達出自己的本意。第一點是要認清對象，使文章的內容合於讀者的程度；第二點是要確定字義，有許多字，往往含有好幾個意義，例如論語上的「攻乎異端，斯害也矣」的「攻」字，就有兩種說法，一種是把「攻」字當作攻讀解，說是研究了邪說，受其影響，這就不好了；一種是把「攻」字當作攻擊解，說是攻擊了異端，引起反感，這就不好了。兩種意思全都說得過去，究竟那一種是本意呢？却無從明白。這種意義模糊的現象，在詞兒裏比較少一點。有些單字，用入白話文的時，時候轉成詞兒，往往可以變模糊為明白。例如一個「道」字吧，在文言文裏有許多意義，譯成白話，或者叫做道理，或者叫做道路，或者叫做道教，可就十分明白了，這是因為單字已經轉成了詞兒的緣故。倘是單字，模糊的現象還是存在的。譬如吧，同樣是「我要去了」這句話，「要」字就有兩種解釋：如果重音是在「去」字，這是我得走了的意思；如果重音是在「要」字，這就成為本來不肯去，現在却願意去了的意思了。這種字眼，倘使在上下聯句裏沒有暗示或補敘，那就非把牠弄成明白不可的。

生動的意義相當於活潑。劉公勇在詞話裏談到練字的時候，他說：「紅杏枝頭春意鬧，一鬧字卓絕千古，字極俗，用之得當，則極雅，未可與俗人道也。」但是，據我看來，這並不是雅與俗的問題，而且也不妨跟俗人談談。乾脆說一句，這個「鬧」字的好處就在於生動。如果我們用「生」字，「紅杏枝頭春意生」就覺得描寫春意的程度還不夠，太弱；如果用「濃」字，「紅杏枝頭春意濃」程度深了，却又太死板，遠不及「鬧」字能夠傳達出一種活生生的情狀。前幾年，有人反對大衆語文，以爲「大雪紛飛」總比「大雪一片一片紛紛的下着」來得簡要而有神韻，魯迅在《花邊文學》裏，曾經指出「大雪紛飛」裏並沒有「一片一片」的意思，而且這也不是標準大衆語，爲了要提供例證，他就舉出水滸傳裏的「那雪正下得緊」來。不錯，這一句比上面兩句好得多了，因爲更有神韻，而所以更有神韻的緣故，主要的就在於這句子裏的一個「緊」字的生動。此外如閻婆惜抓住了宋江和梁山泊強盜私通的證據時，她說：「今日也撞在我手裏……且不要慌，老娘慢慢地消遣你。」消遣這個詞

兒，在這里，活活地傳出了一個潑婦的毒辣的心腸，也是十分生動的。

生動的字眼大都很容易——也就是所謂質樸。質樸應該是文章的本色。倘有平易的字眼可用，就得應用這些平易的字眼，不必更求華飾的。六朝的文章類多麗辭，近人如徐志摩，也有「濃得化不開」之稱，但這些畢竟還有文采，下焉者却用綺麗的辭藻，來掩飾空虛的內容，這就一無足觀了。唐朝的徐彥伯就有所謂「澀體」，唐詩紀事裏說他在提筆作文的時候，一定要把鳳閣寫做鸚鵡，龍門寫做虬戶，金谷寫做銑谿，玉山寫做瓊嶽，竹馬寫做篠驂，月兔寫做魄兔，以求華巧和深奧。郎瑛七修類稿裏也有類如的記載——

虞子匡一日遞一詩示余曰：「請商之，何如？」余三誦而不知何題。虞曰：「吾效時人換字之法，戲改岳武穆送張紫崖北伐詩也。」其詩曰：「誓律飄雷速，神威震坎隅。遐征逾趙地，力戰越秦墟。驥蹂匈奴頂，戈殲韃靼軀。旋師謝彤闕，再造故皇都。」岳云：「號令風霆迅，天聲動北陲。長驅渡河洛，直擣向燕幽。馬蹶月氏

血，旗，鼻，克，汗，頭。歸來報明主，恢復舊神州。」不過逐字換之，遂撫掌相笑。

「三誦而不知何題，」足見這種文章的無用了。倒不如質樸的句子如「池塘生春草，」「楓落吳江冷，」「澄江靜如練，」「空梁落燕泥」等，來得渾成。王安石說得好：「誠使巧且華，不必適用；誠使適用，亦不必巧且華。要之，以適用爲本。」在白話文裏，我們也同樣可以看到許多有意無意地用着的華巧的單字和詞兒，這些常常是不必要的，而且反足以蔽害文意，應該斟酌排除，「寧質勿華，寧拙無巧，」使字句漸趨平易，這才能夠合於質樸的條件。

除此以外，從積極修詞方面說，單字也還有幾種不同的變化。第一，是把兩個同樣的單字連起來，成爲詞兒，普通都叫疊字。這種疊字當以形容詞和副詞爲最多。就效用講，是借和諧的聲調，來增強語氣，加重內含的情感。例如：

一、嘒嘒草蟲趨趨，阜螽未見君子，憂心忡忡。——詩，國風。

二、彼黍離離，彼稷之苗，行邁靡靡，中心搖搖。——詩，國風。

三、河水洋洋，北流活活，施罟濊濊，鱄鮪發發，葭葦揭揭，庶姜孽孽，庶士有暵。

——詩國風。

四、戰戰兢兢，如臨深淵，如履薄冰。——論語。

五、紛紛籍籍相亂。——韓昌黎集，讀荀子。

六、暗暗淡淡紫，融融冶冶黃。——李義山：詠菊。

七、尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚。——李清照：聲聲慢秋情。

從上面這些例子裏，我們知道疊字不但可以單獨應用，而且還可以一組一組地聚起來，結成句子的，比如李清照的聲聲慢就是。我們平常講話的時候，也很多由兩組疊字合起來的語句，像「模模胡胡」，「客客氣氣」，「爽爽快快」，「鬼鬼祟祟」，「清清白白」等，不過就單字而論，這些都只是雙疊，其實有時還有三疊的詞兒，像「罷罷罷」，「來來來」，「去去去」之類，通常雖用標點分開，但就聲音而論，却應該連在一起。舊時的例子如陸游的釵頭鳳：

紅酥手，黃藤酒，滿城春色宮牆柳。東風惡，歡情薄，一懷愁緒，幾年離索，錯錯。春如舊，人空瘦，淚痕紅浥鮫綃透。桃花落，閒池閣，山盟雖在，錦書難託，莫莫。莫。

元朝趙顯宏更替我們留下了四疊的例子，他的晝夜樂說：——

風送梅花過小橋，飄飄飄地亂舞瓊瑤，水面上流將去了，覷絕似落英無消耗，似那人水遠山遙。怎不焦，今日明朝，今日明朝，又不見他來到。

這裏的「飄飄飄地」並非由兩組疊字連合，而是由四個單字疊起來的。白話文因為比較接近於口語，這樣的例子也不少。譬如甲乙兩人談話，甲對乙表示不滿意和不服氣，而又不願意多所申說的時候，他的嘴裏就會漏出聯珠似的「好好好」的聲音來，按照通常的習慣，這「好」字往往也是三疊或者四疊的。

第二是由兩個意義完全相反的單字連起來，成為對襯詞。這種對襯詞也和疊字一樣，是中國語言特有的現象。普通是在一件事物裏包含着兩種相反的成分或動作，以及有這種相反的可能性而尚難決定的時候，拿來應用的。例如——

一、格於上下，克明俊德。——尚書堯典。

二、參差荇菜，左右流之。——詩國風。

三、小大由之。——論語。

四、國之所以興廢存亡者亦然。——孟子。

五、只得跟着奶奶，我們學些眉眼高低，出入大小，上下的事兒，也得見識見

識。——紅樓夢。

有時候，也有明知偏重在那一面，而仍舊用對襯詞來補足語意的句子，如：

一、老漢這得隨他性子，不知使了多少錢財，投師父教他。——水滸。

二、那丈人鄭老爹見女婿就要做官，責備女兒不知好歹，着實教訓了一頓。

——儒林外史。

三、若有使人，可通過信息來往。——水滸。

上面所舉的「多少」其實是指多，「不知好歹」其實是指不識好，「來往」

其實是指來，在意義上，都是偏於一面的。這可說是對襯詞的一種變格的用法。

至於成語和土話，應用的範圍雖然小一點，但給予文章的意義，却還是非常重大的。有些句子，往往因為夾入了成語或土話，這才顯得生動，顯得靈活，例如上面所舉的「那雪正下得緊，」「老娘慢慢地消遣你」等等，其中就夾有古代的土話。我們知道，新文學家裏面，老舍的小說裏常用北平土話，魯迅的文章裏常用紹興土話，這些不但建立了他們的特殊的風格，單就造句這方面說，却也使表現更有力量，更底於成功的境地。因為從民間得來的詞彙，常常是十分新鮮的。

古文家大都講究「雅馴」，反對在文章裏用入民間——引車賣漿者所操的語言，所謂「其文不雅馴，搢紳先生難言之」，要爲穿「長襦袴」的先生們看不起。實在說來，古代的詩文裏是很多土話的，尚書和詩經裏的例子，我在前面已經談過，這裏不再枚舉了。漢朝的揚雄就有專談方言的稿子，鄭康成和郭璞註書，也都夾雜着齊語和江東語。較早一點的作品如史記，記載陳涉的鄉人說話，「夥頤，涉之爲王

沉沉者，「中間也夾用着土話。唐人詩裏的「遮莫，」「耐可，」「裏許，」「若箇」等等，都是從那時候的口頭語裏擷取得來的，也有通首平易，明白如話，像杜子美所做的一些詩，現在且舉一首在下面——

夜來醉歸衝虎過，昏黑家中已眠臥。傍見北斗向江低，仰看明星當空大。庭前把燭噴兩炬，峽口驚猿聞一個。白頭老罷舞復歌，杖藜不寐誰能那。

此外如宋的語錄，元的詞曲，明清的小說，雖然文體已經採用白話，但和純粹的口語畢竟是有分別的，所以作者也常常引用土話，藉以畢肖書中人的聲口，例如水滸傳裏描摹英雄好漢，連各人自稱的代名詞，也都彼此不同，或者稱「俺」，或者稱「洒家」，或者稱「爺爺」，或者稱「小可」，在這些通俗的稱謂上，就把各人自己的不同的性格，身份和地位，多多少少地刻劃出來了。海上花列傳裏的用蘇白，紅樓夢裏的用「京片子」也都有同樣的意義。

成語，通常是指一些用慣了的四字句，如「風聲鶴唳」，「水落石出」，「張冠

李戴，「司空見慣」，「桃紅柳綠」，「徐娘半老」，「風度翩翩」之類。這些爛調，最爲初學寫作者所愛用，然而又最易被誤用。雖然在上下接筭處可以裝頭添足，但骨子裏畢竟還是一串串的四字句，往往成爲文章的累贅。卽使用得適當，也祇是一副死板板的呆相，早已失掉存在的意義，並無動人的力量了。這些陳語爛調，倘能避免，我想，是應該竭力避免的。所以這裏的所謂成語，指的並不是這種四字句，而是日常在口頭上應用慣的諺語俗話。這些諺語俗話，大都燙刺着產生它們的社會環境的烙印，表現出現實的機智，它剛健，清新，是文章的最好的養料，一經吸收，就使所描繪的情景更爲靈活和生動起來。例如：

一、那婦人被武松說了這一篇，一點紅從耳朵邊起，紫漲了面皮，指着武大，便罵道：「你這個腌臢混沌，有甚麼言語在外人處說來，欺負老娘。我是一個不戴頭巾男子漢，叮叮噹噹響的婆娘，拳頭上立得人，胳膊上走得馬，人面上行得人，不是那等擱不出的贅老婆。自從嫁了武大，真個螻蟻

也不敢入屋裏來，有甚麼籬笆不牢，犬兒鑽得入來。你胡言亂語，一句句都要下落，丟下磚頭瓦兒，一個個要着地。」——水滸。

二、差人惱了道：「這個正合着古語滿天討價，就地還錢，我說二三百銀子，你就說二三十兩，戴着斗笠親嘴，差着一帽子，怪不得人說你們詩云子曰的人難講話。」——這樣看來，你好像老鼠尾巴上害癩子，出膿也不多，倒是我多事，不該來惹這婆子口舌！」——儒林外史。

這兩段文章裏，包含着許多土話和諺語，它們巧妙地托出了兩個典型，一個是尖嘴潑辣的婆娘，一個是刁鑽奸猾的差人。由於所引用的言語的通俗和活潑，我們不能不承認這兩個典型的真實性。吳稚暉的對汪精衛舉一個例的進一解裏，也有同樣的例子：

爲什麼這樣亡國條件，就是小學生都懂得的，汪氏偏偏裝做不懂，捻着紅狗矢，當他火煤吹！

這末兩句，就把一年來汪精衛的作爲，活靈活現地傳達出來了。倘要替汪精衛撰傳狀，試問還有什麼語句，能夠比這十個字更貼切，更穩妥的呢？

民間的土話和成語，被引用到白話作品裏面來的，其實並不多。這是一個豐墩，這是一條大路，我們應該用批判的方法，加以發掘和開闢。

四 句子的構造和安排

在這一章裏，我們要談到句子的構造和安排了。

由兩個以上的單字結合起來，表示一種完全的思想或動作的，是句子。句子是文章的較大的單位，要使文章寫得通順，那就非把句子弄好不可。怎樣才能把句子弄好呢？我以為應該注意的有兩點：第一、句子本身構造的合於文法；第二、擺入文章裏面去的時候上下前後的妥帖和諧和。

關於第一點，那就是句子本身的構造問題。一句句子裏至少需有兩個部分——主語的部分和述語的部分，所以，最短的句子也得要有兩個字。例如：

- 一、你來。
- 二、我去。
- 三、鳥鳴。
- 四、花落。

述語可以拉長，主語的前面可以加形容詞，所以兩個字的句子也可以衍成

爲：

- 一、你從山坡上緩緩地下來。
- 二、我打那條小路過去。
- 三、百鳥齊鳴。
- 四、那朵深紅的小花昨夜已經凋落了。

這些句子雖然比較長一點，但就文法而論，却還是單句，不算複雜的。複雜的句子裏有許多分支，爲了節省篇幅起見，這裏祇把二、四兩句衍爲複句，作爲這一方面

的例子：——

二、爲了避免被敵人撞見，我就捨棄了那條兩旁駐紮着大隊人馬的官道，情願多吃些苦，打小路過去。

四、經過一夜的狂風暴雨，院子裏的那朵深紅的小花，擋不住摧殘，已經凋落得不留一點痕迹了。

複句雖然有許多頓逗，但必需讀完全句，這才能夠明白所含的意義。用文法來分析，複句和單句的構造，除了繁簡的不同外，兩者是完全一樣的。

但是，也就因爲繁簡不同的緣故，造句的難易彷彿有了差別。一般說來，單句容易合乎律令，複句因爲繁複的緣故，易犯文法上的毛病，這里且列舉幾種在下面，作爲寫作時候的參考。第一種是脫漏和累贅：——

一、爲了去解答這個問題，我十分的分析過這草原上所有的社會的機構。
二、從××先生抗戰以前到抗戰以後的，創作和理論大體上說來，在今天

並沒有懷疑作爲一個藝術家的他的良心的根據。

三、在無數的不可計算的淪陷了的村鎮中，最使我因懷念而想起的，是我的出生地——故鄉。

上面第一個例子里，「我十分的分析過」是不通的，一定得說「我十分精細的分析過」才能算作一個完備的副詞；第二個例子裏，「從……創作和理論大體上說來」，雖然勉強看得懂，但按照句法，是應該寫作「從……創作和理論的大體上說來」的，而「在今天並沒有懷疑作爲……的根據」也應該寫作「在今天並沒有可以懷疑作爲……的根據」；這才使句子站得牢，收得住；第三個例子裏的「無數」和「不可計算」，「懷念」和「想起」，「出生地」和「故鄉」，在意義上都是重複的，這樣的文章而流佈開去，豈不是等於戴着兩頂帽子，却又招搖過市麼？這種脫漏和累贅，是造句首先應該注意的弊病，不能含糊過去的。第二種是轉折的不夠清楚——

一、我覺得這樣的生活太沒有意義，但是我無論如何也不能順受了。

二、高個子，濃眉大眼，滿臉橫肉，不過看過去却又兇惡得很。

三、也許是谿邊銀杏在滴紅，

一萬丈飛帛穿過了危崖；

可是這片月光下，千百次

詢問，祇有山谷和你答話。

一句句子的含義有了轉遷的時候，中間就得夾用轉折詞，大都前後稍有不同的是轉，截然相反的是折。有些人因為「但是」「然而」「慣了」演講的時候滿嘴裏都是「不過」文章裏呢，就在意義沒有轉遷的地方，也去用了轉折詞，譬如上面所舉的例子，就都是的。這種毛病最爲初學寫作者所易犯。第三種是單數和多數的誤置：

一、在許家鎮上，碰到五六個操着餘姚口音的孩子，在一株大柳樹下休息，

我們過去，和他們扳談，問他們去處，他們說：「我要穿過馬鞍嶺到蕭山前線去。」

二、人們是殘酷的東西，當他的血盆似的大口張開來時，那一種生物能夠逃避被吞噬的命運呢！

第一個例子裏的「他們說：『我要穿過馬鞍嶺……』」必須改爲「他們說：『我們要穿過馬鞍嶺……』」才對，因爲多數的「他們」說話，是不能用單數的。「我」來自稱的。第二個例子裏的「人們是殘酷的東西」是多數；「當他的血盆似的大口張開來時」忽而又用單數，也是不對的，必須把上面一句改爲「人是殘酷的東西」才對，因爲這樣一來，前後就可以合調，不至於牛頭不對馬嘴了。第四種是稱謂的錯亂——

一、予既哭瞿先生，久之，不能忘。嘗他出，過所居晉陽浮圖，往往返其轍。

二、英弟！你曾經對我說過，你一天也不能離開我，現在言猶在耳，你又爲什

麼撇棄了她，獨自遠去，讓她一個人留在人世呢！

當一篇文章脫稿的時候，如果作者是述說自己，追敘往事，那就宜於用第一人稱；如果置身事外，純屬客觀，那就宜於用第三人稱。既經擇定，彼此是不能移用的。上面第一個例子裏，「予既哭，瞿先生」的「予」和「往往返其轍」的「其」所指的都是作者自己；第二個例子裏，「你曾經對我說過，你一天也不能離開我」的「我」和「你又爲什麼撇棄了她，獨自遠去，讓她一個人留在人世呢」的「她」所指的也都是作者自己。這樣的忽「予」忽「其」忽「我」忽「她」不但使文意含混，而且在文法上，也是說不過去的。

這四種毛病，在普通的文章裏常能找到，就以上面所舉的例子說，有些是從初學寫作者的文章裏摘出來的，有些則是所謂名家的手筆。久親筆墨的人尚且如此，足見那錯誤的普遍了。

關於第二點，那就是句子的安排問題。要使句子擺在文章裏面妥帖和諧，就

得注意上下前後的關連，順着文氣，隨着需要，再來決定句子的式樣。我們知道，同樣一個意思可以用幾種不同的字眼，同樣一句子可以有幾種不同的說法，我們應該深通句法的變化，默記各別的式樣。如果第一次寫下的句式不妥當，就來換一種，仍不妥當，再來換一種，這樣不斷的換下去，直到完全妥帖而後止。普通的句法的變化如：

昨天下午我和兩個同學到法國公園去散步。

我和兩個同學到法國公園去散步是在昨天下午，

昨天下午到法國公園去散步的是我和兩個同學。

昨天下午我和兩個同學去散步的是法國公園。

我於昨天下午和兩個同學到法國公園去散步。

我和兩個同學於昨天下午到法國公園去散步。

法國公園是昨天下午我和兩個同學去散步的地方。

我是昨天下午和兩個同學到法國公園去散步的人。

上面是八句同一意義而式樣不同的句子，自然，一句句子的變化是決不止八種的，倘使把字面稍加改動，一定還可以寫出別的許多式樣來，大抵句子愈長則變化愈多，這裡祇舉這八種，我想，大概也可以略見一斑了吧。

除了字面位置的更動外，一句句子至少還有兩種不同的變化，那就是長短和單排的問題，如果說字面位置的更動是句子本身的變化，那末，長短和單排，可以說是句與句之間的變化了。

文言文的擁護者常常把簡短作為造句的優點之一，這其實是不大確切的，我以為至少先得看看這簡短的含義的是否正確。硬要把文章寫成簡短，這就會使詞意含混，因而影響到作品的內容；反過來，倘使句子裏有冗長而不必要的字眼，那也是應該加以清除的。劉知幾在史通裏論及漢書張蒼傳裏的「蒼免相後，年老口中無齒，食乳。」以為其中的「年」「口」「三字，是多餘的，改為「蒼免相後，老無齒，

食乳。』意思既沒有出入，詞句也較爲潔淨，這見解很不錯。給初學寫作者的一封信裏引奧里明斯基的話，也有同樣的意見：——

爲駁復外間的誹謗起見，舉個還未忘記的例子來說。有篇文章，我記得好像是描寫蒂威爾城的示威遊行似的。文末謂：「在遊行的地方，會來了地方警察，拘捕了八個遊行示威的人。」這種類似的句子是很普通的。把它們整個兒的排印起來是否需要呢？譬如「地方」兩字，難道在蒂威爾城來的警察，不是當地的，而是卡桑的麼？其次，「在遊行的地方來了」云云，難道警察不來可以拘捕麼？至於「警察」云云，除了警察以外，誰還可以捕人呢？最後，「遊行示威的人」云云，自然，不是母牛，也不是行路的人吧。所以，留下排印的僅爲「八人被捕」，卽是所需要者，其餘的統統刪掉了。

廢話的刪去固屬必要，但是硬把句子裝成簡短，却又可以減低句子的明確性，使意義不能完整。普通的文言文，就都有這樣的弊病。唐子西文錄云：

東坡詩敘事，言簡而意盡。惠州有潭，潭有潛蛟，人未之信也。虎飲其上，蛟尾而食之，俄而浮骨水上，人方知之。東坡以十字道盡云：「潛鱗有飢蛟，掉尾取渴虎。」言「渴」則虎以飲水而召災，言「飢」則蛟食其肉矣。

簡短誠然是簡短的，但按以唐子西的文章，含義却並沒有完盡。首先，這十個字裏並沒有指出所在地的惠州，也沒有「人未之信也」和「浮骨水上」的意思，這樣說來，東坡十個字比唐子西文章裏的「潭有潛蛟，虎飲其上，蛟尾而食之」，祇不過少了三個字，意義却反而含混；可見是並不高妙。名手如東坡尚且如此，其他的自然更不必說了。

唐宋八家叢話裏記載奔馬的故事，也是關於簡短的問題的：

歐陽公在翰林日，與同院出遊，有奔馬斃犬於道，公曰：「試書其事。」同院曰：「有犬臥通衢，逸馬蹄而死之。」公曰：「使子修史，萬卷未已也。」曰：「內翰以爲何如？」曰：「逸馬殺犬於道。」

簡短誠然也是簡短的，然而却未必就比長句好。句子的好壞不能由長短來判斷，或長或短，必須合乎提筆時候的需要，什麼是提筆時候的需要呢？這就是含義的完整和明確。

然而完整、明確之外，一面也還得講求調子的和諧，世上固然不會有通篇都是長句的文章，也決不會全是短句的，要不然，那便成了毫無趣味的三字經了，所以普通的文章總是有長句，也有短句，不但長短相間，而且單排互參。讀起來的時候十分勻暢，可以朗朗上口，曲盡抑揚頓挫之妙的。

單句就是自成起訖，可以獨立的句子，在普通的單句裏，不但忌用同一的字眼，連相同的句調，也得避免，譬如：——

兩人的痺氣是不同的。自然，相通之點是有的，但比較起來，差別是顯然可見的。

這種句子在文法上並沒有毛病，因為連用了幾個「是……的」，讀起來却非

常不舒服，這是因爲單句忌同的緣故，倘是排句，即使句法和字眼相同，可就反而見得諧和了。例如：

一、江之南，有賢人焉，字子固，非今所謂賢人者，予慕而友之；淮之南，有賢人焉，字正之，非今所謂賢人者，予慕而友之。——王安石同學一首別子固。

二、同伴遠走高飛，有的發了財，有的做了官，有的爲害於民，有的爲利於國，有的流轉溝壑，死而不得其所。……李健吾：希伯先生。

三、教之在中國，何嘗不如此。講革命，彼一時也；講忠孝，又一時也；跟大拉嘛打圈子，又一時也；造塔藏主義，又一時也。有宜於專吃的時代，則指歸應定於一尊，有宜於合吃的時代，則諸教亦本非異致，不過一碟是全鴨，一碟是雜拌兒而已。——魯迅：吃教。

屬於同一範圍或同一性質的事象，用字數相近，組織相似的句法逐一表現出來，這就是排句。有些是短排，如第二例；有些是長排，如第一例。但即使是排句吧，牠的

本身也還須有變化，決不能用一種句法排到底的，譬如第二例的「有的發了財，有的做了官，」是一種式樣，「有的爲害於民，有的爲利於國，」又是一種式樣，「有的流轉溝壑，死而不得其所，」則又單獨的成爲一種式樣，和前面兩句一排的不相吻合了，這正是使文章靈活多采，避免呆板的辦法。

再就意義上說，排句也有逐步分別淺深的，或則由淺而深，或則由深而淺，例如：

一、名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則民無所措手足。——論語。

二、我始而靜思，繼而沉吟，終於大笑。——唐弢：拾得的夢。

三、前年的今日，我避在客棧裏，他們却是走向刑場了；去年的今日，我在礮聲中逃在英租界，他們則早已埋在不知那里的地下了；今年的今日，我才坐在舊寓裏，人們都睡覺了，連我的女人和孩子。——魯迅：爲了忘却。

這些句子，含義都是一步緊似一步，不像前面所舉的例子似的，彼此並列了。這可以說是排句的別一格。但在形式上，是沒有顯然的區別的。

出乎排句，而在形式上又和排句稍有區別的，是修辭學上稱爲反復格的句子。正如字之有複疊一樣，反復的句子也是爲了要表現強烈的情感和意見，這才用重複講述的方法，把同樣的話講上好幾遍。於此，人們可以得到一種強烈而又諧和的感覺，例如論語上的：

命也夫，斯人也而有斯疾也！斯人也而有斯疾也！

這是因爲冉伯牛生了麻瘋病，孔二先生非常惋惜，所以反復申說，以表示低回嗟嘆的意思的。相似的例子多得很，這裏不再一一枚舉了。但是，反復的句子還有兩種不同的式樣，却須交代清楚，一種是隔開來的，如：

一、其惟聖人乎！知進退存亡而不失其正者，其惟聖人乎！——易乾卦。

二……

爲了打碎野蠻的鎖鍊，

你們認清了

誰是兄弟，

誰是仇敵！

……

爲了征服這個黑暗時期，

你們認清了

誰是兄弟，

誰是仇敵！

——胡風敬禮。

這種隔開來的反復句子，當以用在詩歌裏的爲最多，但在別的文章裏，有時也一樣可以找到，例如魯迅在出關裏，就用了好幾句「好像一段呆木頭」來形容老

子的毫無動靜。還有一種反復的句子，是就原句加一二虛字，使字數略有變動，而仍保持大部分的面目的，如：

一、如果說這真是一個筵席。孩子，你爲什麼要先我而散去，你爲什麼要先

我而散去呢？

——唐：弢心上的暗影。

二、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。

——魯迅：秋夜。

按照慣例，反復的句子總是申述同一意義，指點同一事物的，這裏的第二個例子所指的却是兩株樹，兩件同樣的東西。本來只用「兩株棗樹」四字，就可以說完了，作者却把它分成兩部來說，用以增加文章的韻味，使人對此有樸美的感覺。而這所謂樸美的感覺，也可以說是反復的句子的同有的特性。

一個初學寫作的人，如果能夠牢記句子的構造的規律，安排的法則，一面又勤於學習，隨時留心，則一切造句上的困難，我想，是不難迎刃而解的吧！

五 明喻·暗示·借代·比擬

懂得了句子的構造和安排，避去文法上的毛病以後，文章自然做得通順了，然而單是通順還不夠，一面也得講究適合、漂亮，因此在詞章之外，我們還得研究一下其他方面的調整的方法——有些屬於材料，有些屬於意境，這裏首先要談的，是明喻、暗示、借代和比擬。

所謂明喻，在這里，是一個用來作為和暗示對稱的名詞，在普通的修辭學裏，就叫譬喻，譬喻裏原有明譬和隱譬的分別，明譬就是在譬喻的前面或後面，用入了「好像，」「彷彿，」「猶如，」「如同，」「似的，」「一樣」等等的語詞，確定了正

文和譬喻的關係，例如——

一、更有那一株半株的丹楓夾在裏面，彷彿宋人趙千里的一幅大畫，做了

一架數十里長的屏風。——老殘遊記。

二、此後回到中國來，我看見那些閑看鎗斃犯人的人們，他們也何曾不酒

醉似的喝采……——魯迅：藤野先生。

三、眼睛再望過去是一片淡藍色的海水，海水是平靜的，三四隻帆船點綴

在那里，像幾個黑點。——巴金：香港。

這些都是明譬的例子，倘是隱譬，這就用不到「彷彿」、「似」、「像」等等的語詞了，例如——

一、……三十功名塵與土，八千里路雲和月；莫等閑白了少年頭，空悲切！

岳飛：滿江紅。

二、舊恨春江流不盡，新恨雲山千疊。

辛棄疾：念奴嬌。

三、但花下也缺不了成羣結隊的「清國留學生」的速成班，頭頂上盤着大辮子，頂得學生制帽的頂上高高聳起，形成一座富士山——魯迅藤

野先生。

取譬和被喻的事物，在本質上應該是絕不相同的，但那譬喻到的一點，却又必須極相類似。惟有在不同的事物裏找出相同的特徵來，這才能夠使讀者得到深刻的印象。否則說「上排牙齒如同下排牙齒」那就等於白譬一通。正如有些字典裏的註音一樣，譬如我們要查「宿」字的發音，那字典裏道：「宿，音夙。」不懂！再去查「夙」字時，却又道：「夙，音宿。」從這裏我們毫無所得，有的祇是一點莫名其妙的好感覺。

所以，除了某一點的相似外，在本質上，兩者必須是截然不同的。而且取譬的事物也得比被喻的事物更爲具體，更爲熟悉，這才易於了解。倘是抽象的概念，則更需用鮮明的影像來作譬，古人就常以山水喻愁多，鶴林玉露裏說——

詩家有以山喻愁者，杜少陵云：憂端如山來，滂澗不可掇，趙嘏云：夕陽樓上山重疊，未抵春愁一倍多，是也。有以水喻愁者，李頎云：請量東海水，看取淺深愁，李後主云：問君都有幾多愁，恰似一江春水向東流，秦少游云：落紅萬點愁如海，是也。賀方回云：試問閑愁知幾許，一川煙草，滿城風絮，梅子黃時雨，蓋以三者比之愁多也，尤爲新奇，兼興中有比，意味更長。

從上面這段話裏，可以知道古人常用實物來譬喻抽象的概念，而且取譬和被喻的事物，本質上並不屬於一類。就材料說，取譬的事物必須稔熟，習見，但也不宜於應用人家已經嚼爛了的陳腐的譬喻，却應該另闢蹊徑，從自己開頭去發掘。至於明譬隱譬，那倒可以隨時變通，不必十分認真的。

因爲這並不是主要的問題。

一個譬喻，雖然在字面上有明說和不明說的分別，但用事物來比擬思想的對象，彼此却並無不同，而且這取譬的事物總是稔熟，通俗，交代得十分清楚的，所以，無

論明譬，隱譬，取材必須明顯，所以在這裏，我就把兩者一齊納入明喻的下面，以此來作爲譬喻的代稱詞了。

和明喻相反的是暗示，暗示不但不用題外的事物來譬喻，來陪襯，而且要在有限的筆墨裏，傳達出無限的情境來，古人的所謂「意在言外」，「餘味不盡」等等，指的就是這樣的手法，例如：

一、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。

二、六朝舊事隨流水，但寒烟衰草凝綠。——王安石：疏簾淡月。

三、庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。——歸有光：項脊

軒志。

第一第二兩個例子，都是從眼前景色，回想到往昔豪華，以暗示興亡的無常的，第三個例子即就枇杷樹生發，不但有物在人亡之感，而且從枇杷樹的「亭亭如蓋」，

暗示出逝者已遠，往事因而也不可復追。這種暗示的文句，讀起來，往往比明說更有餘味，更能留得深刻的印象。

相傳宋朝徽宗的時候，建設畫學，常常以古人詩句命題，考試四方畫工，有一次，題目是「竹鎖橋邊賣酒家」，許多人都在酒家上用工夫，畫得精細工緻，都不中式，那入選的一幅畫，却祇在橋頭竹外，畫一個酒帘，上面寫一個酒字而已；又有一次，題目是「踏花歸去馬蹄香」，這香字是抽象的，畫不出來，有一個畫工却畫了幾隻蝴蝶，飛逐着馬蹄，這樣一來，可就完全把「馬蹄香」三字暗示出來了。後者是無中生有，前者是即少見多，都可以說是暗示裏的成功的手法。

除了無中生有和即少見多外，還有一種是側面描寫。譬如要描寫一個美女，祇說些「杏眼櫻口」之類，那印象總不免於模糊。記不清是那一首詩裏了，描寫一個美女出門，由於她的超凡的漂亮，耕田的人放下了犁頭，走路的人停止了脚步，肩挑的人歇下了担子，他們都出神佇觀，忘記了自己的工作；在這裡，讀者也會看到一個

活生生的美女，並不像直接描寫出來的那樣呆板，模胡。這也是暗示裏的成功的手法。

在言論不自由的社會裏，作者要批評政治得失，不能明言，常常祇能用暗示的方法，所以暗示也是諷刺文學必需的條件，侯方域與阮光祿書裏說：——

士君子稍知禮義，何至甘心作賊！萬一有焉，此必日暮途窮，倒行而逆施，若昔日乾兒義孫之徒，計無復之，容出於此，而僕豈其人耶？

阮大鍼曾經依附於魏忠賢門下，侯方域的所謂「昔日乾兒義孫之徒」暗地裏就是指他，不過當面不加說穿而已。魯迅的大部分作品——尤其是後期所寫的短文，都有着這樣的風味，現在試去翻翻自由書裏的現代史和大觀園的人材，讀者一定可以從作者的暗示裏，找到九·一八前後的時代，以及浮游於這時代裏的人物。

和明喻相彷彿的是借代，不過明喻着重於事物之間的類似點，借代則着重於

兩者之間的關係，而且明喻仍舊以所說的事物爲主體，借代却直截了當的用那關係事物的名稱，來代替所說的事物，例如：

一、孰謂鄙人之子知禮乎？——論語。

二、慨當以慷，憂思難忘，何以解憂，惟有杜康。——曹操：短歌行。

三、馬氏五常，白眉最良。——陳壽：三國志馬良傳。

四、無絲竹之亂耳，無案牘之勞形。——劉禹錫：陋室銘。

五、漢皇重色思傾國，御宇多年求不得。——白居易：長恨歌。

六、一曲清歌，暫引櫻桃破。——李後主：一斛珠。

七、十年不見老仙翁，壁上龍蛇飛動。——蘇軾：西江月。

八、只有南來無數雁，和明月，宿蘆花。——文天祥：唐多令。

九、那麼苦着把阿大養大，他可給那個狐狸精鈎了魂去——跟老太婆作

對——張天翼：善女人。

十、沒有風，但仍舊是非常冷，黧黑的夜晚，遠處時時傳來狗叫——丁玲 冀

村之夜。

從上面這些例子裏，我們可以知道借代的方法。鄒人之子代替孔子，杜康代替酒，白眉代替馬良，絲竹代替音樂，傾國代替佳人，櫻桃代替口，龍蛇代替文字，蘆花代替蘆花叢，狐狸精代替媳婦，狗叫代替狗叫的聲音，或者根據地域，或者根據形象，或者以部分代全體，或者以具體代抽象，推而至於一件東西的製造者和所由造成的材料，也都可以作為這東西的本身的代表，就大體說，都是由兩者的關係來勘定的。借代可以使文句靈活，不致呆滯。但也有應該注意的地方，這就是關係的是否切合，如果用杜康來代替白蘭地，用絲竹來代替西洋音樂，可就遠離了事實，不能適用了。

至於比擬，却比借代更近於明喻，因為這也是着重於類似點的。通常有擬人和擬物的分別，擬人就是以物比人，擬物却是以人比物，但在應用上，後者却不及前者

來得普遍。因為擬物的時候，多數是祇取人類身上某一部份來相比，其能及於全體的可就頗爲少見了。

擬人的例子以童話爲最多，在一本給孩子看的書籍裏，往往是狗兒也能說話，風兒也會打架的，自然這樣的例子在普通的描寫文和抒情文裏，也可以找到。下面就是以物擬人的例子——

一、感時花濺淚，恨別鳥驚心。

——杜甫：春望。

二、天與水遠，雲連山長，黃鶴曉別，愁聞命子之聲；青楓暝色，盡是傷心之樹。

——李白：送魏四。

三、惟有樓前流水，應念我終日凝眸。

——李清照：鳳凰台上憶吹簫。

四、踰時道無行人，狼饑甚，望老木僵立路側，謂先生曰：「可問是老。」先生

曰：「草木無知，叩焉何益？」狼曰：「第問之，彼當有言矣。」先生不得已，

揖老木，述始末，問曰：「若然，狼當食我耶？」木中轟轟有聲，謂先生曰：

「我杏也，往年老圃種我時，費一核耳……」——馬中錫：中山狼傳。

五、有一天，小雞仍照常和小鴨游玩着，太陽已經要落山了。小雞對着小鴨說：

「你最喜歡什麼呢？」

「水呵，」小鴨回答說。——愛羅先珂：小雞的悲劇。

六、鬼映眼的天空越加非常之藍，不安了，彷彿想離去人間，避開棗樹，只將月亮剩下。然而月亮也暗暗地躲到東邊去了。——魯迅：秋夜。

七、這白色的小圓片在青翠色的背景前飛了起來……也有墜在淺澗裏的，那就見銀光一閃，你不妨說這便是水的歡迎。——M D：紅葉。

八、隱隱的曙光一線，在黑沉沉的長夜裏，突然地破曉。霎時烘成一抹錦也似的朝霞，彷彿沈睡初醒的孩兒，展開蘋果也似的雙頰，對着我微笑。——

——劉大白：自然的微笑。

下面是以人擬物的例子——

一、劉備非久屈爲人用者，恐蛟龍得雲雨，終非池中物也。——陳壽：三國志。

二、會胡太六，知社中兄弟，近益精進，弟謂諸兄純是人參甘草藥中之至醇者，若弟直是巴荳大黃，腹中飽悶時，亦有些功效也。——袁宏道：與陶石

簣書。

三、……聞其絕命前夕，吟哦未已；手不能書，畫之以指。此則杜鵑欲化，猶振

哀音，驚鳥將亡，冀留勁羽。——洪亮吉：出關與畢侍郎牋。

四、楊延輝，坐宮院，自思自嘆，想起了當年事，好不慘然！我好比籠中鳥，有翅難展；我好比虎離山，受了孤單；我好比南來雁，失羣飛散；我好比淺水龍，

困在沙灘……——平劇：四郎探母。

五、黛玉笑道：「別的草蟲不畫罷了，昨兒母蝗蟲不畫上，豈不缺了典！」

——紅樓夢。

六、水腫着臉的漢子，像鱷魚慢而吃力地爬起來。

駱賓基：一星期另一

天。

以人和物相比，人祇有一個單位，而物的種類是無盡的。所以在擬人法裏，不必再加上「像人一樣……」的字樣，這一半也是因為作者和讀者都是站在人的立場上的緣故；倘是擬物，就必須指明物類，例如「籠中鳥……」「淺水龍……」或者「像鱷魚……」等等，人們才能從所指明的物類的名稱裏，悟出這物類的特性——也就是所比擬的類似點來。這樣，物我交融，比擬也自然更能貼切了。

實在說來，無論明喻，暗示，借代，比擬，在我們日常的口語裏，是應用得很多的；倘能仔細留心，則集合許多人的嘴巴，可正是一部修辭的好書哩。

六 鋪張和省略

修辭上還有兩種常見的現象，這就是鋪張和省略。

所謂鋪張，通常是也包括誇大的，一句句子的含義需要特別強調的時候，我們就往往聽憑自己的主觀，張飾揚厲，過度的加以鋪排和渲染，譬如說愁吧，李白就有「白髮三千丈，緣愁似個長」的句子，正如魯迅所說，我們以為也許有七八尺，但決不相信牠會盤在頂上像一個大草囤的；又譬如說戰爭吧，杜甫就有「邊亭流血成海水，武皇開邊意未已」的句子，同樣地，我們以為血也許會流成溝渠，但決不相信這裏面可以停泊帝國主義的艦隊，駛蕩有閑階級的游艇的。這就因為作者運用了

誇大的說法的緣故。同樣的例子還有——

一、周餘黎民，靡有子遺。——詩大雅。

二、北冥有魚，其名爲鯢，鯢之大不知其幾千里也；化而爲鳥，其名爲鵬。鵬之背不知其幾千里也。怒而飛，其翼若垂天之雲。——莊子逍遙游。

三、力能排南山，文能絕地基。——諸葛亮：梁甫吟。

四、西北有高樓，上與浮雲齊。——枚乘：古詩。

五、君不見黃河之水天上来，奔流到海不復回；君不見高堂明鏡悲白髮，朝

如青絲暮成雪。——李白：將進酒。

六、窗含西嶺千秋雪，門泊東湖萬里船。——杜甫：絕句。

七、原來李逵，但是上陣，便要脫膊……被曾昇一箭，腿上正着，身如泰山，倒

在地上。——水滸。

八、到了淨慈寺，有十多里路，真乃五步一樓，十步一閣。——儒林外史。

誇大的辭句普通以應用在詩賦裏的爲最多，那目的，是在加強文章的感人的力量，但在應用的時候，必須使讀者明白這是感情上的誇張，並非事實，否則，那就等於實際上的說謊，和原意完全相背了。

不過舖張也不祇限於誇大。電影裏有所謂特寫的鏡頭，普通的文章裏，把某一事物特別提出，加以精細的描寫的，也叫做特寫，這也正是舖張的一種。一個細心的作者，常常把老年人臉上縱橫的皺紋，哀傷者眼角流下的淚珠，出力地加以刻劃，描寫，通常小說裏對於人物和自然，也往往採用這樣的方法，例如：

一、一個是禿頭，單是從耳根到後腦，生着一點頭髮。而且他和那伙友兩樣，總喜歡使身子在動彈。臉呢，顴骨是突出的，太陽穴這些地方却陷得很深。但下巴鬚子却硬，看去好像向前翹起模樣。小眼睛，活潑潑地，在闊大的額下閃閃地發光。在暗夜裏，這就格外惹眼。上唇還有一點發紅的小鬚子，不過僅可以看得出來。

——S·瑪拉式庚：工人。

二、這是一個瘦長子人，面孔白淨，五官擺得端端正正的，沒有絲毫說頭；只是留心不得，眼睛過細，嘴巴微微張開，以致使他隨常帶着一種神氣，好像他在幻想着一件十分惱人的事件一樣。——沙汀：防空——在堪察

加的一角。

三、掛着成了蛛網一般的紅旗的竿子，突出在工廠的煙通的烏黑的王冠裏。那是春天時候，慶祝之日，爲快樂的喊聲和歌聲所歡送，掛了起來的。這成爲小小的血塊，在蒼穹中飄揚。從平野，樹木，小小的村莊，煙靄中的小市街，都望得見。風將牠撕破了，撕得粉碎了，並且將那碎片，運到爲如死的斜坡所截斷的廣漠裏去了。——N·略·珂鐵的靜寂。

四、鐵柵的疎影，被夕陽的餘光倒射在地上，好像畫在地上的金紅色的格子。——郭源新：黃公俊之最後。

五、五月的薰風在田野巡遊，麥穗沈顛顛俯下去又抬起來，匯成閃光的巨

浪，一波一波的源源滾來。

——蘆焚歸客。

上面所寫的人像（第一，二例），旗幟（第三例），棚影（第四例），麥浪（第五例），都曾經過作者細心的刻劃，正如電影裏的特寫一樣，這些可以說是文章裏的放大的畫面，我想，以事理論，也正是屬於鋪張的範圍的。

這些所謂放大的畫面，祇要稍稍留心，在普通的文章裏，就常能找到。譬如關於王冕的記載吧，宋濂王冕傳裏的「及入城，戴大帽如蓑，穿曳地袍，翩翩行，兩袂軒翥，譁笑溢巾中。」原也不算簡略，但一到了吳敬梓的手裏，可就更爲放大，更爲細緻了。

他便自造一頂極高的帽子，一件極闊的衣服，遇着花明柳媚的時節，把一乘牛車載了母親，他便戴了高帽，穿了闊衣，執着鞭子，口裏唱着歌曲，在鄉村鎮上以及湖邊，到處頑耍。惹的鄉下孩子們三五成羣跟着他笑，他也不放在意下。

——儒林外史。

此外，我們如果把陳壽三國志和羅貫中三國演義，大唐三藏取經詩話和西遊記，百十五回本水滸和百回本水滸來對照一下，一定可以找到更好的例證。

不過，鋪張——無論是誇大或特寫，必須在適當的時候，才加應用，倘非必要，則吹吹捧捧的敘述，瑣瑣碎碎的描寫，反足以減少文章的力量，不但破壞形式，而且損害內容。真所謂「以詞害意」了。因為無論那一種文章，首先是必需避去拖沓累墜，以簡潔爲出發點的。

這也就是我們還得講究省略的緣故。

文章作法上的所謂剪裁，原是一種削去蔓冗，調整句法的工作，和我們這裏所講的省略，並無不同。所以在意義上，省略也正是使句子潔淨的辦法，最普通的如：

一、寺鐘悲哀的發了響，太陽如紫色的船，沉到金色的海裏去。寒蟬一見這，便淒涼的哭起來了。——愛羅先珂：池邊。

二、雖然沒有進步，也未必有如我所感的悲涼。——魯迅：故鄉。

三、「小雞總還是和小雞玩耍好，而小鴨便去和小鴨。」——愛羅先珂：小

雞的悲劇。

上面這三個例子裏，一、「寒蟬一見這」下面省去了「光景」；二、「也未必有如我所感的」下面省去了「情形」；三、「而小鴨便去和小鴨」下面省去了「玩耍」；這些都祇是字面上的省略，在意義上，却並不缺少什麼。同樣的例子我們也常從書信上找到，比如——

一、但值登高，西南引領，卽悵然終日，近稍能飲酒，終日可飲十五銀盞，他日粗可奉陪於瑞草橋路上，放歌倒載也。——蘇東坡：與王慶源書。

二、別來從句讀中暗度春光，不知門外有酒杯花事，每憶祇園曇觀，草綠鳥啼，追隨杖履之後，笑言款洽，如此佳況，忽落夢境矣。——陳繼儒：與王元

美書。

這里最爲明顯的，是省去了關係之間的稱謂詞，因爲書信的讀者祇有一個，所有的話都是對收信人說的，多加稱呼，祇不過浪費筆墨而已。所以古來名家，草翰用句，對於不必要的稱兄道弟，統統省脫，而敘述之隸屬自明。卽如上面第一例，倘加稱謂，至少可以放上好幾個「兄」「弟」的字樣，變爲——

一、弟但值登高，西南引領，卽悵然終日，弟近稍能飲酒，終日可飲十五銀盞，他日弟粗可奉陪兄於瑞草橋路上，與兄放歌倒載也。

這樣一來，不但字數增加，而且句子也反而累墜了，上面所說的還祇是字面上的省略，同樣地，在內容上，無論是所含的意思或是所敘的事件，也都有加以省略的，例如：

一、太祖軍至濡須，彘疾，留壽春，以憂薨。時年五十，諡曰敬，明年，太祖遂爲魏公矣。——陳壽：三國志荀彘傳。

二、庭有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣。——歸有光：項脊

三、表現得最分明的是電車上的賣票人，純熟之後，他一面留心着可措的

客人，一面留心着突來的查票，眼光都練得像老鼠和老鷹的混合物一

樣。——魯迅：「揩油。」

第一個例子裏的「明年太祖遂爲魏公矣」是說荀彧一死，曹操就進爵魏公，可見荀彧不死，曹操的魏公就做不成，陳壽並不把這種意思明說出來，而語氣十分明白，這是用暗示的方法，以達到意思的省略的；第二個例子裏，借枇杷樹的亭亭如蓋，指示死者已杳，而感慨無已，歸有光並不會把這種意思明說出來，而語氣十分明白，這也是用暗示的方法，以達到意思的省略的；第三個例子裏，就用大家所熟悉的老鼠和老鷹的眼光，來比擬電車上揩油時的賣票人，而讀者彷彿也能看到一種「敏銳」「尖利」的眼光，這回却是用比擬的方法，以達到意思的省略了。至於事件的省略則更爲簡單，一篇文章裏所敘述的事件，互有輕重，重要的需要詳細描寫，不重

要的輕輕帶過，或者竟不加敘述，例如：

一、他於是教書去了；大家也走散。——魯迅：鴨的喜劇。

二、於是我們走到街上，由西藏路口，走到永安公司，一切情形如我車上所見的。——鄭振鐸：街血洗去後。

三、一口氣趕到老閘捕房的門前，我想參拜我們的伙伴的血跡，我想用舌頭舔盡所有的血跡，嚥入肚裏。——葉紹鈞：五月三十一日急雨中。

四、予既爲此志，後五年，予妻來歸。——歸有光：項脊軒志。

五、及長，更歷憂患，顛頓狼狽，奔走道途，忽忽已二十年。——朱琦：北堂侍膳

圖記。

六、七天之後是落葬的日期，合城很熱鬧。——魯迅：鑄劍。

七、後來警報解除，我一個人先去「拖渡」上睡覺，也不管飛機會不會再

來。——巴金：從廣州出來。

八、正是船抵香港的頭一天，晚飯後，三三兩兩在閑談着些不着邊際的話。

——王統照：旅途。

一、二、三、三個例子裏的「他於是教書去了」，「於是我們走到街上」，「一切情形如我車上所見的」，「一口氣趕到老闌捕房的門前」，全都輕輕帶過，不加細述；第四個例子到第八個例子裏的「後五年」，「及長」，「七天之後」，「後來」，「晚飯後」，則是把事件割斷，完全不加敘述的從前面跳到後面去。倘要咬文嚼字起來，以省略的程度論，則可以說前者是省，而後者却是略了。

總之，無論是鋪張或是省略，都是一種調整文章的工作，而在運用的時候，必須求其合乎分寸，這才可以免去鋪張過甚時候的臃腫病，和省略太多時候的骨立症了。

七 怎樣寫會話

會話是文章的主要項目的一種，在敘述文裏，常常少不了會話的穿插，有些還是通篇都用會話的。議論文、說明文、記述文、抒情文等，因為通常祇是作者站在自己的立場上說話，文中的人物沒有開口必要，所以用到會話的機會也很少。但是，倘使議論、說明、記述、抒情而又兼有敘述的性質，則也仍舊還有夾用會話或全用會話的。古代的如論語、孟子、前赤壁賦等，新文學裏如魯迅的狗的駁詰、死火、過客、矛盾的雜記一則等，都是這一方面的例子。

就大體說，會話的形式有兩種，一種是直接的，例如——

「是從哪里來的呀？」她問道。

「火線上。」

「你怎麼啦？」

「掛彩了。」——蘆焚：無名氏。

還有一種是間接的，例如——

……後來我也在臨時市場裏走了一轉，正想吃一碗紅薯湯，廣東朋友忽然跑進來找我，說飛機要來了，站長叫乘客們往各處躲避一下。——巴金：從廣

州到樂昌。

這裏的「廣東朋友跑進來找我，說飛機要來了」本是一段直接的會話，而「站長叫乘客們往各處躲避一下」雖自「廣東朋友」的口裏說出，原來也當然是一段直接的會話，不過一經作者轉述，終於由直接的變為間接的，失去會話原有的語氣和形式，和上下文調和起來，混成爲一種口氣了。

在普通的會話裏，直接語可以轉成爲間接語，間接語也可以轉成爲直接語，主要的是隨着需要來決定。下面這兩段文章，雖然會話的語氣有直接和間接的分別，但意義却是完全一般的：

一、我也不動，研究他們如何擺佈我；知道他們一定不肯放鬆。果然！我大哥引了一個老頭子，慢慢走來；他滿眼兇光，怕我看出，只是低頭向着地，從眼鏡橫邊暗暗看我。大哥說：「今天你彷彿很好。」我說：「是的。」大哥說：「今天請何先生來，給你診一診。」我說：「可以！」其實我豈不知道，這老頭子是劊子手扮的，無非借了看脈這名目，揣一揣肥瘠；因這功勞，也分一片肉吃。——魯迅：狂人日記。

二、我也不動，研究他們如何擺佈我；知道他們一定不肯放鬆。果然！我大哥引了一個老頭子，慢慢走來；他滿眼兇光，怕我看出，只是低頭向着地，從眼鏡橫邊暗暗看我。大哥說我今天彷彿很好，我說是的，他又告訴我今

天請何先生來給我診一診，我答應了。其實我豈不知道這老頭子是劊子手扮的！無非借了看脈這名目，揣一揣肥瘠；因這功勞，也分一片肉吃。

大抵不需要特寫的場面，宜於用間接會話來敘述，倘要仔細描寫，這就非用直接會話不可了。所以通常的所謂會話，是專指直接會話的，間接會話完全和普通的敘述文一樣，沒有特殊的形式，不必另行討論。因此下面所要談及的，也就偏於直接會話的一面。

從會話的人數來看，直接會話又有獨白，對話以及多人（兩個人以上）會話等等的分別。獨白是沒有聽話的對手，自己對自己說話，也就是舊小說裏的所謂「自言自語」。按照常例，以應用在戲劇裏的為最多。中國舊戲裏，當一個角色上場的時候，首先得自報姓名和籍貫，樂曲裏多有這樣的例子，如——

生巾服上吐鳳，慚稱八斗才，尋詩會上越王台；海潮欲鬥霜毫健，爲沐韓蘇教澤來！小生陽曰旦，字伯明，瓊州人也。家傳詩禮，名列膠庠，黃絹詞新，燦爛盈囊錦。

繡；青燈功苦，折磨利市襦衫，負笈担簦，四方有志，乘風破浪，萬里輕游，昨以訪尋故舊，來至雷州，游眺數月，歸興忽來，已與同里龔吳兩君相約，託其代覓歸舟，挈伴回里，想必便有回話也。——神山引曲。

以情理論，一個人決不會對着空間，自報姓名，大講其生平事迹的，除非這個人是癡子。所以，新型的戲劇裏，大都把這種地方設法避去，竭力保持着表現的真實性。但因為戲劇不能全靠側面描寫來烘托出人物的性格，一到故事限制了人數，動作又趨於窘迫時，祇得仍舊利用獨白，例如普式庚的奧涅庚裏，當奧涅庚接到泰蒂娜的信，計劃着怎樣回答的時候，就有一段冗長的獨白。這原是不得已的辦法，普通的敘述文裏，是不會有的。

不過在日常生活裏，我們也不能說絕對沒有獨白，獨白是有的，不過比較簡短，並不冗長而已。在鬱悶的時候也會有一聲嘆息，在痛苦的時候也會有幾句呻吟，不滿意於某人或某事的時候，則又有背地裏的嘮叨。

這些都是獨白的現成的例子。

對話和多人會話都有聽話的對象，在性質上並無什麼不同，寫法也是完全一律的，不過多人會話裏因為人物較多，更須注意說話時的次序和條理，語法和口氣，動作和姿勢，等等，因此也必須加上較多的說明，例如——

沉默多時的韓同志，她像小孩似的偎倚在老太太的跟前，這麼說：

「老太太，你就一個人嗎？」

老太太搖搖頭，她一把抓住韓同志的手，輕聲地說：

「不，我還有一個兒子，和一個姑娘。」

「他們都到那里去了，」宋同志很快的插上嘴問。

老太太把臉子抬起來，用光亮的眼睛，看了看我們，便對宋同志笑迷迷地

說：

「他們，他們都當遊擊隊去了。」

我們跳躍了。我們笑着把老太太擁抱起來了。啊，她是我們偉大的母親。

「他們倆常常回來看你嗎？」我向老太太親切的問。

「是的，每隔三兩天回來一次。」她回答着，站起來便走下地去了。她高興地說：「你們一定飢餓了吧？我給你們去烙幾張餅吃，缸裏還有點麵。」

宋同志一邊拉着她的胳膊，一邊說：

「老太太，那敢勞動你……有麵讓我們自己來烙吧。」

「不，你們不會。」她堅持地說。

「我們會呀，老太太，我們在前線都是自己做飯。」韓同志搖動着腦袋說。

「你們用不着客氣，我們都是自己人。」老太太說着在地下轉了一週……

——
黑丁：行進在太行山。

這裡是四個人談話，每一句話都加了說明，一方面固然是要表出談話者的動作和姿勢，另一方面，則是要指明這說話者是誰，免得彼此混淆。這在多人會話裏

是必要的。倘是兩個人對話，除了不可少的動作的表明外，就不必再用「甲說」「乙說」來指出誰在說話了，例如——

「阿梅，這時候我要出去一下——」

「這麼早就出去？」

「你不要多問，回頭到七點鐘不要忘記，把五小姐叫起來，我大半八點鐘就回來的。」

「是，小姐。」

「你不要東跑西跑，提防太太會叫你。」

「我知道，大小姐。」——斬以前夕。

上面是兩個人的應對，看語氣，就可以知道一、三、五是所謂大小姐說的，二、四、六是一個叫做阿梅的丫頭的對話，一來一往，並無第三個人在插嘴，所以也就無須再加說明了。

會話裏加入說明，有三種不同的方式，一種加在前面，一種加在後面，還有一種插入中間，例如——

一、劉波用他的黏帶着塵土的手把那隻柔軟的手緊緊捏着，笑問道：「你到那里去？」

二、「文淑，你不要誤會我，我真正在誇獎你。」劉波連忙分辯道。

三、「不，不，」文淑接連地搖擺着頭，裝着生氣的樣子說，「我曉得你們都看輕我，你們都說我是小姐……」——巴金：火。

按照中國的老例，說明是必須加在會話前面的，劉半農在中國文法通論裏，對於後兩種就加以諷刺，認為不必要。他反對歐化。不錯，這確是歐化的句法，爲了使中國語法精密起見，加以吸引，却也不能算作崇洋心理的表現。然而爲什麼是精密的呢？這理由很簡單。中間前後，變化應用，就文章的形式說，可以免去「子曰：學而時習之，」子曰：爲政以德，「子曰：里仁爲美，」或者「宋江道：……」「張順道：……」

「李達道……」等等的刻板的公式，展開燦爛多采的場面；就事實說，也可以區別時間的先後，使動作和言語合拍。譬如上面第二個例子裏，先寫出所說的話，再加說明，以示劉波的分辯，是緊接着對方的嗔怪的；第三個例子裏，把說明夾在中間，以示文淑說着「不，不，」的時候，搖着頭，再說下去，到了「我曉得你們都看輕我，你們都說我是小姐……」以下，却祇裝着生氣的樣子，不再搖頭了。這裡，動作和言語是互相呼應的。說明的適當的安插，往往可以使動作更趨於真實，而會話的本身也就格外生動了。

但是，單單講究這些，是不夠的，一面還得注意會話的用話。高爾基在我的文學修養裏，提起法國作家在小說裏所寫的會話，他說：「我總是歎服着從巴爾札克起，以至一切法國人的用會話來描寫人物的巧妙，把所描寫的人物的會話，寫得活潑潑地好像耳聞一般的手段，以及那對話的完全。」其實，這種用會話來描寫人物的手段，原為世界著名作家所常用，不僅法國如此的，中國舊小說如水滸傳紅樓夢之

類，也以用會話刻劃人物出名，其中尤以水滸傳爲巧妙。金聖嘆說水滸傳寫一百另八個人性格，便有一百另八種樣子，而且「一樣人便還他一樣說話」，這不免誇張了一點。但主要的人物如李逵，武松，魯智深，林冲，吳用，楊志，宋江等，個性是非常分明的，因此講話的口氣，彼此也頗爲不同。例如下面這段會話裏，就刻出了三種不相類似的個性：

宋江讓魯智深坐地。魯智深道：「久聞阿哥大名，無緣不會拜會，今日且喜認得阿哥！」宋江答道：「不才何足道哉！江湖上義士，甚稱吾師清德，今日得識慈顏，平生甚幸！」楊志起身再拜道：「楊志舊日經過梁山泊，多蒙山寨重義相留，爲是洒家愚迷，不會肯住，今日幸得義士壯觀山寨，此是天下第一好事。」宋江答道：「制使威名，播於江湖，只恨宋江相見太晚。」

魯智深是直遂闊大，宋江是謙卑權變，楊志於爽豁中帶着文秀。金聖嘆說他有舊家子弟的體統，我想，是確鑿的。這種見面時的應酬語，已經有着這樣不同的意味，

別的地方自然更爲精闢了。又如盧俊義捉住了史文恭，宋江要依照晁蓋遺言，立盧俊義爲山寨之主，衆兄弟不服，於是就有下面這一段力爭的文章：——

……只見黑旋風李逵大叫道：「我在江州，捨身拚命，跟將你來，衆人都饒讓你一步。我自天也不怕！你只管讓來讓去，假甚鳥！我便殺將起來，各自散伙！」武松見吳用以目示人，也上前叫道：「哥哥手下許多軍官，都是受過朝廷誥命的，他只讓哥哥，如何肯從別人！」劉唐便道：「我們起初七個上山，那時便有讓哥哥爲尊之意，今日却讓後來人！」魯智深大叫道：「若還兄長要許多禮數，洒家們各自撒開！」……

這四個人，都是以率直魯莽見稱的，但看他們的說話，則這率直魯莽的程度，却又各各不同。金聖嘆在每一段話的下面，都批着：「妙妙！天生是××語！」不錯，仔細讀來，各人的言語，的確是完全合於各人的個性，彼此不能掉換的。

新文學家裏面，以會話描寫人物，較爲成功的，是茅盾和張天翼。手頭有一本茅

盾翻譯的桃園，其中寫會話頗多獨到之處，然而那可是弱小民族作家的作品，例如匈牙利作家F·莫爾奈的馬額的羽飾，完全是用對話織成的，寫小女兒對於生死的無知，真有栩栩欲活的神情——

瓊尼（低聲）噓！彼得！

彼得（並不轉過頭去）你麼，瓊尼？走進來。

瓊尼（走近病榻，低語着）噯，彼得，我可聽見醫生說的什麼？他說你要死了。

彼得：不騙我？

瓊尼：騙你不是人。他說你就要死了……彼得，你那銅球和那會走的陀螺給了我好麼？

彼得：我不能夠，可是我可以把口琴給你。

瓊尼：爲什麼你不能夠？假如你死了，那不是一樣……

彼得一樣的，我不能給你，我自己要。（想了一會）並且，我還不想死呢。

瓊尼（勸誘狀）醫生說你要死的，我告訴你，並且你的母親哭了。

彼得：母親哭了？

瓊尼：自然哭的。你的父親也哭。可是那醫生不哭……說能罷，給我那個銅

球……反正你也是拾來的。

彼得：就算是拾來的那一樣的是我的東西。誰拾的誰得！（漠然）那是什

麼意思……你幾時死呢，瓊尼？

瓊尼（想了一想）我不知道。（忽然像感觸了靈機，傲然道）我的祖父

去年死了。

在公安局裏，克羅地作家伊凡·克爾尼克又替我們畫下了一個這樣的典

型：

局長孚爾鮑伐克的滿腔怒氣一齊發作，破口大罵道：

「不許你多嘴！你這下流的畜生一樣的囚犯！你倒老早想好了在本局長跟前狡賴麼，你老婆的背脊還在那里痛呢！」

「我請求您明察——」

「還不給我閉了你這張鳥嘴！休想撒謊，你沒有碰過你的老婆！她天天給你做工，做你的奴隸，她的手上全起了泡，她給你享福。你倒打她！你不和她親嘴，你倒打她——哼，你應該吻她那雙做起了泡的手才是在咱們美麗的克羅地境界裏竟有伸手打老婆的男子漢，這真是國恥！真是國恥！」

「求你——」

「本局長在這裏說話，你還敢多嘴！」瑪底邪·孚爾鮑伐克怒極了，砰的一聲拍着桌子。「你想狡賴麼？呵！你好大胆呵！你看他！」瑪底邪轉臉對着書記官，「不去吻他老婆那雙做起泡的手，反倒打她！這麼一個傢伙」

還算得是人麼？還不是囚犯，還不是該死的賊囚犯麼？」

這些會話的生動，主要的因爲用語的確當。讓書中的人物說怎樣的話，這是作者亟應注意的問題。首先，我以為是要適合各人的口吻，因爲孩子有孩子的語彙，老爺有老爺的語彙，從年齡，階級，地域，性別，時代，身份，職業，乃至性格，都是各不相同的。一個種田人的口裏，決不會有「宗旨」，「目的」，「生產」，「消費」等等的字眼，一個村學究的口裏，決不會有「下意識」，「死亡率」，「相對性」，「絕對性」等等的字眼；南方話和北方話不一樣，古代語和現代語不一樣；「殺千刀」固然不會和「他媽的」聯盟；「格倒難弄呱」和「乃遭犯關來」又頗爲不同；更何況流氓有切口，老爺有官話，讀書人有「之乎者也」！而且一面也還得注意發音的不同：——

「伊和希珂先，沒有了，蝦蟆的兒子。」傍晚時候，孩子們一見他回來，最小

的一個便趕緊說——魯迅：鴨的喜劇

「伊和希珂先」其實是稱「愛羅先珂先生」因為孩子年幼，發音不準，終於說成這個樣子了。還有——

「這這些些都是費話」又一個學者吃吃的說，立刻把鼻子脹得通紅。「你們是受了謠言的騙的。其實並沒有所謂禹，『禹』是一條蟲，蟲蟲會治水的嗎？我看鯨也沒有的，『鯨』是一條魚，魚魚會治水水的嗎？」他說到這里，把兩脚一蹬，顯得非常用勁。——魯迅：理水。

「這這些些，『蟲蟲』，『魚魚』，『水水水』等，都是按照口語寫下的，因為那說話的是一個口吃的學者。諸如此類的變化，在會話裏多得很，真是說不清，講不完的。然而一個初學寫作者也正不用擔心。祇要不斷地學習，細心地向大衆的口頭聽取，記住，分析，比較，刪除了不必要的空話，把足以代表一個人的特性的聚集起來，積久就能夠應用，而且，這樣一來，無疑地，是會適合各人的口吻，描摹出不同的個性來的。

八 所謂「文氣」

古文家有所謂文氣，也叫做氣勢，至今老先生們在論文的時候，還有「氣充詞沛，」「氣盛言宜，」「浩蕩磅礴，」「條達酣暢，」——等等的評語，有些人甚而至於說「氣勢縱橫，筆力足以辟易千人！」足見那力量的宏大，以及氣勢的被重視了。

唐宋古文家如韓愈、柳宗元、李翱、蘇洵、蘇軾之徒，都是很講究氣勢的。劉禹錫稱道柳宗元的文章，說他以「氣爲幹，文爲支」；韓愈論文，也以爲「氣盛而言之，高下皆宜」。他們簡直把氣勢看做文章的生命。侯方域說：「秦以前之文主骨，漢以後之文主氣」，這確是實在的情形。

然而這轉變是怎樣來的呢？

現在試讀周朝的文章，大都簡短，樸鍊，不常看到虛字，真有點風骨嶙峋的樣子。到了戰國，辯士輩出，這些縱橫家大都善於嚼舌，說話的技巧逐漸進步，因而影響到文章的寫法：層次的分明和轉折的加多，從此虛字也就交起好運來。孟子一書，可以作為這時候的文體的代表。其後屈宋胸懷不平，所做的文章也就波瀾起伏，論氣勢，是頗為旺盛的，這就是後來的楚聲的發端。但正式提出講究文氣的主張，却在漢末魏初的時候。

漢魏之間，講究文氣最力的，是曹丕。他在典論論文裏，特別提到文章的氣勢，說道：「文以氣為主。氣之清濁有體，不可力强而致，譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢。至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。」他既主張詩賦不必寓教訓，又把文氣看得天生似的，恁地自然，所以魯迅說他是為藝術而藝術的一派，這見解很不錯。不過就文論文，魏晉文章的所以能夠抑揚有致，曹氏父子的功勞，是不能抹煞的。

然而照曹丕說來，「氣之清濁有體，不可力强而致，」「巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟，」才分註定，連最足以影響我們，最爲我們敬愛的爸爸哥哥，也都沒有法子想。則所謂文氣這東西，豈不是太過神祕了麼？仔細想想，其實是並不盡然的。我們決不會相信文曲星之類的胡說，因此也並無註定的才分，無論那種東西，都可以學得，由學習而了解，而進步，而成功。

不過首先應該明白什麼叫文氣。

中國的所謂氣，大都不可捉摸，但是，文氣雖然不像輕氣氧氣那樣有實例可證，却也並不像理學上和醫學上所講似的玄妙，我想，倘能說得具體一點，舉出例子，實在也易見分曉，不至於和丈二和尚打做一路，摸不着頭腦的。然則究竟什麼是文氣呢？我們知道，一句句子的構成，或長或短，或張或弛，彼此是並不一律的，因此讀起來的時候，我們從這些句子所得到的感覺，以及讀出來的聲音，也就有高低，有強弱，有緩急，抑揚頓挫，這就是所謂文氣了。

這里，我們且先來看看句子對於文氣的關係。

標點是傳達說話時的語氣的，所以，從標點上，往往可以看出文章的氣勢來。大抵用句號則聲音由高而低，文氣也就由揚轉抑；用疑問號和感嘆號則尾音較高，文氣也就由抑轉揚。一篇文章裏的句子，決不能全用疑問號和感嘆號，也決不能全用句號，參雜應用，使文章抑揚有度，讀起來不單順口，而且閱耳，應心，這才算做上乘的作品。於此，我們可以知道文氣的跌宕，其實是根源於聲調的轉動的。

但是，一面也有關於句法的變化。

就長短說，大抵句短則氣促，句長則氣和。就張弛說，大抵句張則氣勢緊湊，句弛則氣勢鬆懈。凡屬較長的句子，在頓逗處意義即已完備，隨時可以截斷的，是弛句，讀起來費時較多，氣勢也就鬆懈，例如——

房東太太從樓下跑上來，慌慌張張的告訴他們，說衙堂裏已經有人連夜搬了家，警察並不阻止，看來情形恐怕不大好，她也想暫時到租界上去避一避。

風頭，問他們怎麼樣。——柯靈樂土。

這里，在「來」「家」「止」「好」「頭」各字上，都可以停止，把逗號改做句號，在意義上也能獨立，並不欠缺什麼。倘是張句，這就非一口氣讀完全句不可了，
例如：——

和往常一樣，當我和母親打着黃昏的石路從碼頭上回到家裏來的時候，
一踏進矮小而積塵的門框，便又瞧見父親在屋的角落裏動顫着手脚在編織
竹籃或鷄籠。——碧野：夜航。

上面這句句子，必須從頭讀完，才能明白所含的意義，這就是張句的例子。按照通常的習慣，凡屬意義相類，調子相似的排句，都屬於張句的範圍，文氣因此也較為旺盛。但是，我們決不能從鬆懈和緊湊上來區別文章的好壞，句子的或張或弛，文氣的或盛或迂，完全是隨着事實的需要的。

在下面這一篇文章裏，我們將看到盛迂兩面的實例：——

秦王使人謂安陵君曰：「寡人欲以五百里之地易安陵，安陵君其許寡人？」
安陵君曰：「大王加惠，以大易小，甚善。雖然，受地於先王，願終守之，勿敢易。」秦
王不說。（以上平敍。）安陵君因使唐雎使於秦。秦王謂唐雎曰：（平敍。）「寡人
以五百里之地易安陵，安陵君不聽寡人，何也？（略急。）且秦滅韓亡魏，而君以
五十里之地存者，以君爲長者，故不措意也。今吾以十倍之地，請廣於君，（平敍。）
而君逆寡人者，輕寡人歟！」（轉強。）唐雎對曰：「否，（強。）非若是也，（強而
緩。）安陵君受地於先王而守之，雖千里不敢易也，豈直五百里哉！」（強。）秦
王佛然怒，謂唐雎曰：「公亦嘗聞天子之怒乎？（高而急。）」唐雎對曰：「臣未
嘗聞也。（緩接。低平。）」秦王曰：「天子之怒，伏尸百萬，流血千里。（高而強。）」
唐雎曰：「大王嘗聞布衣之怒乎？（低平。）」秦王曰：「布衣之怒，亦免冠徒跣，
以頭搶地耳。（低平。）」唐雎曰：「此庸夫之怒也，非士之怒也，（平而急。）夫
專諸之刺王僚也，彗星襲月；（平而急。）聶政之刺韓傀也，白虹貫日；（平而急。）

要離之刺慶忌也，蒼鷹擊於殿上。（平而急。）此三子者，皆布衣之士也，懷怒未發，休祲降於天。（平。）與臣而將四矣！（高極，強極，急極。）若士必怒，伏屍二人，流血五步，（平而急。）天下縞素，今日是也！（高極，強極，急極。）「挺劍而起，（急。）秦王色撓，長跪而謝之曰：（平敘。）「先生坐！（平弱。）何至於此！（平弱。）寡人

喻矣！（平弱。）夫韓魏滅亡，而安陵以五十里之地存者，徒以有先生也！（平

弱。）——國策：唐雎不辱使命。

這一段文章裏，文氣的抑揚疾徐，是十分明顯的。而且也合於事實的需要。中間的對照和急轉，尤爲出色。秦王說的「公亦嘗聞天子之怒乎！一高亢急疾，完全是盛怒的天子的口吻，而唐雎的答語「臣未嘗聞也，」偏偏緩緩接上，真是從容得很！其後唐雎歷數三個刺客的故事，平鋪急敘，到了「與臣而將四矣，」突然轉到頂點，像一個迅雷，高極，強極，急極。形式配合着內容，在這里，細細吟味，就可知道上面那篇文章——推而至於無論那篇文章的字裏行間，實在是充塞着所謂文氣的。

再如，在下面這闕詞裏，也有着同樣的情形：

怒髮衝冠，恁欄處瀟瀟雨歇。擡望眼，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。

這一闕詞，正合於古語的所謂「悲歌慷慨」，在情調上，是壯烈的，所以通篇氣勢，如驟風急雨，十分緊湊。第一句「怒髮衝冠」，斗然而來，第二句「憑欄處瀟瀟雨歇」，却輕輕接上，一張一弛，借眼前淒清冷落的景色，來加強胸中的悲憤，以文氣論，可以說是曲盡蓬勃之致的。此外如秦少遊「遊生查子裏的「月色忽飛來，花影和籠捲」，上句急促，下句迂緩，也有着同樣的氣度。

古文家裏面，文章的氣勢最爲汪洋排蕩的，是韓退之和蘇東坡。據金聖嘆說，明末清初的時候有一句話，說韓退之的文章像海，蘇東坡的文章像潮，幾乎成了兩人

的定評。這種見解，我想，也是着眼於韓蘇文章的氣勢的。韓文如原道，應科目與時人書，蘇文如戰國任俠論，潮州韓文公廟碑等，都饒於氣勢，其中尤以潮州韓文公廟碑爲有名，王懋公說它奇氣「橫佈萬世」，歷代的文評家也一致推崇，可見文氣是十分旺盛的了。但所以如此的緣故，其實不過在文章裏多用調子相似的排句。在句子裏多用前後呼應的虛字——就是現在的所謂接續詞，使文氣連貫，波瀾增加，看起來十分壯觀而已。

然而單靠看，這種波瀾是看不出來的，前人的所謂「浩浩蕩蕩」，「洋洋洒洒」，都是念誦時候的感覺，無論文言白話，除了看之外，我們還得下一點讀的功夫。從前私塾裏的教育方法，最重要的就是讀，教師對學生不講文法，不作解釋，教會了字音，祇是讓他們一味死讀，從千字文、百家姓、幼學瓊林到四書五經，一直讀下去，讀得多了，偶然也給講一點文義，文法是莫明其妙的，可是記住了一定的格套，久而久之，居然也有讀通的人物。到了現在，這種捉迷藏式的教育方法，早經淘汰，然而讀的功

夫的重要，却不能不鄭重地加以提出。因為字句上的有些好處和毛病，是讀得出，却看不出的。我想，即使白話文不便於朗誦，但在文氣的調理上，至少也得做到默誦的地步。

對於初學寫作者，這功夫尤為必要。

爲了理解別人的文章，我們需要默誦；爲了修改自己的文章，我們也需要默誦。魯迅說過，他在寫好一篇文章之後，總要覆閱好幾遍，「自己覺得拗口的，就增刪幾個字，一定要它讀得順口，」這所謂「順口，」我以爲也是專指氣勢的。

蘇聯文學顧問委員會給初學寫作者的一封信裏，講到作家們修改自己文章的故事，那裏面說：——

托爾斯泰把雜談哥薩克寫了十餘年，這個作品的各種草稿有五百餘頁。大家都知道，托爾斯泰把戰爭與和平會改寫了七次。列蒙托夫一行都不苟且，寫一行要改好幾次，契訶夫會說：「稿子要讓它躺下醫治。」剛查羅夫當時說

道：「我的寫奧布莫洛夫，猶如鬥牛一樣。」剛氏的這部小說寫了十年。

雖然這修改未必一定爲了文氣，然而使句子順口，詞兒通達，畢竟還是屬於氣勢的範圍。著名的作家尙且如此，初學寫作者當然更應該謹慎將事，再三默誦，使文章的氣勢強弱合度，緩急適宜，這才是作文的主要的門徑。

中華民國二十八年十一月一日初版
中華民國三十五年十一月三日版

定價四元八角

發行人
吳文林

發行所
文化生活出版社

上海路一弄八號
重慶國民路一四號
漢口交通路二十四號

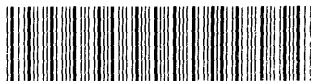
青年讀物叢刊

文章修養

唐弢著

版權所有。不許翻印

上海图书馆藏书



A541 212 0006 4987B



605352

上海舊書店	
冊數	1
售價	0.30