

百 科 小 叢 書 第 四 十 八 種

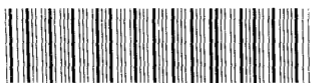
論 文 作

葉 紹 鈞 著



商 務 印 書 館 出 版

上海图书馆藏书

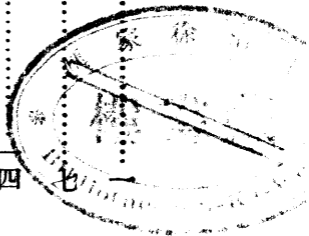
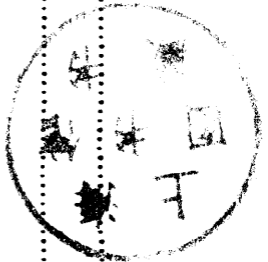


A541 212 0000 5853B

作文論

目次

| | | |
|-------------|-------|----|
| 一 引言 | | 一 |
| 二 誠實的自己的話 | | 一四 |
| 三 源頭 | | 二二 |
| 四 組織 | | 二七 |
| 五 文體與寫作上的區分 | | 三二 |
| 六 敘述 | | 四〇 |
| 七 議論 | | 四〇 |



019958

| | |
|------|----|
| 八 抒情 | 四九 |
| 九 描寫 | 五五 |
| 十 修詞 | 六三 |

作文論

一 引言

人類是社會的動物，從天性上，也可說從生活的實際上，必要把自己的觀察、經驗、理想、情緒、等等宣示給人們知道，而且希望愈廣徧愈好。也有並不爲着實際的需要，而對於人間的生活、關係、情感，或者一己的遭歷、情思、想像、等等，發生一種興趣，同時就彷彿感受一種壓迫，非把這些表現成爲一個完好的定形不可。根據這兩個心理的基本，我們就要說話、歌唱，做出種種的動作，創造種種的藝術；而效果最普徧使用最利便的，却要推到寫作。不論是愚者或文學家，不論是什麼質料什麼形式的文字，總之都由這兩個心理的基本才開手去寫作，才寫作成篇的。當寫作的時候，自然起一種希望，就是這所寫的恰正宣示了我們所要宣示的，或者這所寫的確然形成了一

個完好的定形。若問誰能夠教我們實現這種希望？平常的回答的話是這樣：只有我們自己，我們自己去思索關於作文的法度、技術、等等問題，有所解悟，自然每逢寫作，無不如願了。

但是，我們不能單只思索關於作文的法度、技術、等等問題，而不去管關於文字的原料——思想、情感——的問題，因為我們作文，無非想着這原料是合理，是完好，才動手去作的。而這原料是否合理與完好，倘若不經考定，或竟是屬於負面的，也未可知。那就儘量在法度、技術上用工夫，也只是心力的虛耗罷了，並不會滿足了。所以要寫作的初願。因此，我們論到作文，就必須聯帶地論到關於原料的問題。思想構成的徑路，情感凝集的訓練，都是我們所要討究的。討究了這些，才能夠得到確是屬於正面的原料，不致枉費了寫作的勞力。

或許有人說：「這樣講時，就成爲顛倒的情形了。本來思想情感是目的，而作文是手段，現在因作文而去討究思想、情感，豈不是看牠們做作文的手段了麼？」固然，思想、情感是目的，是全生

活裏的事情但是作文的大部分也就是這麼一回事。我們要有充實的生活，須要有合理與完好的思想、情感，而要寫作一篇文章，就把這些合理與完好的思想、情感來做原料。思想、情感具體化完成的時候，一篇文字實在已經完成了，餘下的小部分，只是寫下來與寫得適切不適切的問題而已。我們知道有了良美的原料可以製成好的器物，不曾見空恃技巧却造出好的器物來。所以必須探到根本，討究關於思想、情感的事，才得圓滿我們這工作。這並不足以招致目的手段相互顛倒的譏評，順着自然的法則，應當是這麼討究的。

所以在這一本小書裏，想兼論「怎樣去獲得良美的原料」與「怎樣把原料寫作成文字」這兩個步驟。

但是這工作僅不過是一種討究而已，並不能揭示一種唯一的固定的範式，好像算學的公式這樣。牠只是探察怎樣的道路是應當遵循的，怎樣的道路是能夠實現我們的希望的；道路也

許有幾多條，只要可以達到我們的目的地，我們一例認為有遵循的價值。

至於討究的方法，不外本之於我們平時的經驗。自己的，他人的，一樣可以用來作根據。自己或他人曾經這樣地作文而得到很好的成績，又曾經那樣地作文而失敗了，這裏邊一定有種種的所以然。如其能尋出一個所以然，我們就探見一條道路了。所以我們應當尋得些根據，（生活裏的情況與名作家的篇章一樣地需要）作我們討究的材料。更應當排除一切固執的成見與因襲的教訓，運用我們的智慧，很公平地從這些材料裏做討究的工夫，以探見我們的道路。這樣，縱使所得的微少到一點一滴，而因為得諸自己，永遠是我們所有的財寶，終身用之而不竭；何況我們果能努力，所得未必僅止一點一滴呢。

若依自然的順序，凡事遇到需求，然後想法去應付，是最通常的法則。準此，關於作文的討究似應在想要寫作之後。換一句說，就是不想寫作的人可不用討究。但是我們人類決不肯這樣滯

鈍。我們這樣地機警，凡是生活裏重要的事情，總喜歡一壁學習，一壁應用，非特不嫌多事，而且務求精詳。學與用混合不分，隨時是學，也隨時是用。各學科的成立以此；作文的所以成爲一個標題，引起我們討究的興趣，並且鼓動我們練習的努力，也以此。又況「想要寫作」真是個最易萌生的欲望，差不多同想喫想喝的欲望一樣。今天尚未萌生的，說不定明天就會萌生；有些人早已萌生，蓬蓬勃勃地，幾乎不可遏止了；又有些人因爲不可遏止，已經做了許多回寫作這件事了。不論是事先的準備，或是當機的應付，或是過後的衡量，只要是希望滿足所以要寫作的願望的，都得去做一番關於作文的討究的工夫。這也可說是生活的一個基件。

再有一個我們應當豫先解答的問題，就是「這裏所討究的到底指普通文還是指文學而言？」其實這雖是很易發生的疑問，却很可以不用提出。唯一的原因，只爲普通文與文學，驟然看來，似乎是兩件東西；而究實細按，則覺牠們的疆域很不清楚，難以判然畫分。若論牠們的原料，都

是思想、情感。若論技術，普通文要把原料表達出來，而文學也不過把原料表達出來而已。我們也知道曾經有許多人給文學下了很細密很周詳的界說，但是這些條件未嘗不是普通文所期望的。若就成功的程度來分，說「達意達得好，表情表得妙，便是文學。」●則是從批評者的眼光中，才有這程度相差的兩類東西。在作者固沒有不想竭其所能，寫作最滿願望的文字的；而成功的程度究竟怎樣，則須待完篇以後的評衡，又從那裏去定出所作的是什麼文而後討究其作法？況且所謂好與妙又是很含糊的，到什麼程度才算得好與妙呢？所以我們說普通文與文學的疆域很不清楚的。

又有一派的意見，以為普通文指實用的而言。這是當然的，從反面著想，文學是非實用的了。我們試看實用這個詞能不能做畫分的標準？在一般的見解，寫作一篇文字，發抒一種情緒，描繪一種景物，往往稱之為文學。然而這類文字，在作者可以留跡象，取快慰，在讀者可以興觀感，供參

考，何嘗不是實用？至於議論事情，發表意見的文字，人家往往認爲應付實際的需用的。然而自古迄今，已有不少這類的文字被認爲文學了。實用這個詞又怎能做得畫分的標準呢？

既然普通文與文學的疆域不很清楚的，從作者方面想，更沒有畫分的必要，則何如索性不要分呢。所以我們這工作裏，不復在標題上加什麼限制，以示討究的是凡關於作文的事情。若爲素持畫分觀念的人說法，則不論想討究普通文或文學的寫作，都可以從這裏得到一點益處，因爲我們始終承認牠們的畫分是模糊的，泉源只是一個。

(一)見胡適文存卷一第二九七頁。

二 誠實的自己的話

我們試問着自己，最愛說的是那一類的話？這可以立刻回答，我們愛說必要說的與歡喜說的話。我們有時受人家的託付，代替傳述一句話，或者爲事勢所牽，不得不同人家勉強敷衍幾句，

固然也一樣地能夠說，然而興趣差得遠了。要解釋這個經驗的由來很容易的。語言的發生本是爲着要在大羣中表白自我，或者要鳴出內心的感興。順着這兩個傾向的，自然會不容自遏地高興地說。至於傳述與敷衍，既不是表白，又無關感興，本來不必鼓動脣舌的。本來不必而出以勉強，興趣當然不同了。

作文與說話本是同一目的，只是所用的工具不同而已。所以在這關於說話的經驗裏，可以得到關於作文的啓示。倘若沒有什麼想要表白，沒有什麼發生感興，就不感到必要與歡喜，就不用寫什麼文字。一定要有所寫，才動手去寫。從反面說，若不是爲着必要與歡喜，而勉強去寫，這就是一種無聊又無益的事。

勉強寫作的事，確然是有的。這或由於作者的不自覺；或由於別有利用的心思，並不根據着所以要寫作的心理的基本。作者受着別人的影響，多讀了幾篇別人的文字，似乎覺得頗欲有所

寫了。但是寫下來的時候，却與別人的文字沒有兩樣。至於存着利用的心思的，他一定要寫作一些文字，才得達某種目的。可是自己沒有什麼可寫，不得不去採取人家的資料。像這樣無意的與有意的勉強寫作，所犯的弊病是相同的，就是模仿。我們這樣說，在無意而模仿的人，固然要出來申辯，說這所寫的確然出於必要與歡喜；而有意模仿的人，或許也要不承認自己的模仿。但是，有一種尺度在這裏，用着牠，模仿與否將不辯而自明，就是「這文字裏的表白與感興是否確實是作者自己的？」從這種尺度的衡量，就可見前者與後者都只是複製了人家現成的東西，作者自己並不會拿出什麼來。不會拿出什麼來，模仿的譏評當然不能免了。至此，無意而模仿的人就會爽然自失，感到這必要並非真的必要，歡喜其實無可歡喜，又何必定要寫作呢？而有意模仿的人想到寫作的本意，為葆愛這種工具起見，也將遏抑了利用的心思。直到他們確實有自己的表白與感興的時候，才動手去寫作。

像那些著述的文字，作者潛心研修，竭盡畢生的精力，獲得了一種見解，創成了一種藝術，然後寫下來的，自然是所謂寫出自己的東西。但是人間的思想、情感，往往不甚相懸；現在定要寫出自己的東西，似乎他人既已說過的，就得避去不說，而要去找人家沒有說過的來說。這樣，在一般人豈不是可說的話很少了麼？其實寫出自己的東西並不是這樣講的；按諸實際，又決不能像這個樣子。我們說話、作文，無非使用那些通用的言詞；至於質料方面，也免不了古人與今人曾經這樣那樣運用過了的，雖然不能說決沒有創新，而也不會全部是創新。但是要注意，我們所以要說這席話，寫這篇文，自有我們的內面的根源，並不是完全被動地受了別人的影響，也不是想利用着達到某種不好的目的。這內面的根源就與著述家所獲得的見解、創成的藝術有同等的價值。牠是獨立的；即使表達出來時恰巧與別人的雷同，或且有意地採用了別人的東西，都不受模仿的譏評；因為牠自有獨立性，正如兩人面貌相同、性情相同，無礙彼此的獨立，或如生物吸收了種

種東西營養自己，却無礙自己的獨立。所以我們只須自問有沒有話要說，不用問這話會不會經人家說過。果真確有要說的話，用以作文，就是寫出自己的東西了。

更進一步說，人間的思想、情感誠然不甚相懸，但也決不會全然一致。先天的遺傳，後天的教育，師友的薰染，時代的影響，都是釀成大同中的小異的原因。原因這麼繁複，又是參伍錯綜地來的，就成各人小異的思想、情感。那麼，所寫的東西如果是自己的，只要是自己的，實在很難得遇到與人家雷同的情形。試看許多的文家一樣地吟咏風月，描繪山水，會有不相雷同而各極其妙的文字，就是很顯明的例了。原來他們不去依傍別的，只把自己的心去對着雲月山水；他們又絕對不肯勉強，必須有所寫時才寫；主觀的情思與客觀的景物揉和，組織的方式千變萬殊，自然每有所作，都成獨創了。雖然他們所用的大部分也只是通用的言詞，也只是古今人這樣那樣運用過了的，而這些文字的生命是由作者給與的，終竟是唯一的獨創的東西。

討究到這裏，可以知道寫出自己的東西是什麼意義了。

既然要寫出自己的東西，就會聯帶地要求所寫的必須是美好的；假若有所表白，這當是關於人間事情的，則必須合於事理的實際，切乎生活的實況；假若有所感興，這當是不傾吐不舒快的，則必須本於內心的鬱積，發乎情性的自然。這種要求可以稱爲「求誠」。試想假如只知寫出自己的東西而不知求誠，將會有什麼事情發生？那時候，臆斷的表白與浮淺的感興，因爲無由檢驗，也將雜出於我們的筆下而不自覺。如其終於不覺，徒然多了這番寫作，得不到一點效果，已是很可憐憫的。如其隨後覺知了，更將引起深深的悔恨，以爲背於事理的見解，怎能夠表白於人間，貽人以謬誤，浮盪無著的偶感，怎值得表現爲定形，耗己之勞思呢。人不願陷於可憐的境地，也不願事後有什麼悔恨，所以對於自己所寫的文字，總希望牠確是美好的。

虛僞、浮夸、玩戲，都是與誠字正相反對的。在有些人的文字裏，却犯著虛僞、浮夸、玩戲的弊病。

這個原因同前面所說的一樣，有無意的，也有有意的。譬如論事，爲才力所限，自以爲竭盡智能，還是得不到實際。就此寫下來，便成爲虛僞或浮夸了。又譬如抒情，爲素養所拘，自以爲很有價值，但其實近於惡趣。就此寫下來，便成爲玩戲了。這所謂無意的，都因有所蒙蔽，遂犯了弊病。至於所謂有意的，當然也是懷着利用的心思，藉以達某種的目的。如故意顛倒是非，希望淆惑人家的聽聞，便趨於虛僞；諛慕、獻壽，必須彰善頌美，便涉於浮夸；作書侔利，迎合人們的弱點，便流於玩戲。無論無意或有意犯着這些弊病，都是學行上的缺失，生活上的污點。如其他們能想一想是誰作文，作文應當是怎樣的，便將汗流被面，無地自容，不願再擔負這種缺失與污點了。

我們從正面與反面看，便可知作文上的求誠實含着以下的意思：從原料講，要是真實的、深厚的，不說那些不可徵驗、浮游無著的話；從態度講，要是誠懇的、嚴肅的，不取那些油滑、輕薄、十分卑鄙的樣子。

我們作文，要寫出誠實的、自己的話。

三 源頭

空口念著「要寫出誠實的、自己的話」這句標語是沒用的，應該去尋到牠的源頭，惟有源頭會不息地傾注真實的水出來。從前兩篇裏，我們已經得到暗示，知道這源頭很密邇，很廣大，不用外求，操持由己，就是我們的充實的生活。生活充實，才會表白出、發抒出真實的、深厚的情思來。若講生活充實的涵義，應是明白得多，閱歷得廣，有發見的能力，有推斷的方法，情性豐厚，興趣饒富，內外合一，卽知卽行，等等。到這地步，再會說虛妄不誠的話麼？我們歡喜讀司馬遷的文，認他是大文家，而他所以致此，全由於修業、游歷、以及偉大的志操。我們歡喜詠杜甫的詩，稱他是大詩家，而他所以致此，全由於熱烈的同情與高尚的人格。假若要找反面的例，要找一個生活空虛的真的文家，我們只好說無能了。

生活的充實是沒有止境的，因為這並非如一個餅罐，有一定的容量，乃是可以無限地擴大，而不嫌其過大過充實的。若說要待充實到極度之後才得作文，則這個時期將永遠在可望不可即之中，終於不會來到。而寫作的欲望却是時時會萌生的，難道悉數遏抑下去麼？其實不然。我們既然有了這生活，就當求牠的充實，（這是倫理上的話，這裏單舉斷案，不復論證。）但是在求充實的時候，也正就是生活着，並不分一個先，一個後，一個是預備，一個是實施。從這一點，可以推知只要是向着求充實的路的，同時也就不妨作文。作文原是生活的一部分呵。我們的生活充實到某程度，自然要說某種的話，也自然能說某種的話。譬如孩子，他熟識了人的眨眼，這回又看見星的妙美的閃爍，便高興地喊道：「星在天上向我眨眼呢！」這於他實在很有意思，他運用他的觀察力、想像力，使生活向着充實的路，這時候自然要傾吐這麼一句話，而傾吐出來的又恰好表達了他的想像與歡喜。大文家寫出他每一篇名作，也無非是這樣的情形。

所以我們只須自問，我們的生活是不是在向着求充實的路上？如其是的，那就可以絕無顧慮，待寫作的欲望興起時，便大膽地、自信地寫作。因為欲望的興起這麼自然，原料的來源這麼真切，更不用有什麼顧慮了。我們最當自戒的，就是生活淪沒在虛空之中，內心與外界很少發生關係，或者染着不正當的習慣，却要強不知以為知，不能說、不該說而偏偏要說。這譬如一個乾涸的源頭，那裏會傾注真實的水出來？假若不知避開，惟有陷入模仿、虛偽、浮夸、玩戲的弊病裏罷了。

要使生活向着求充實的路，有兩個致力的目標，就是訓練思想與培養情感。從實際講，這二者也是互相聯涉，分割不開的。現在為論列的便利，姑且分了開來。看牠們的性質，本應是一本叫做做人論裏的節目。但是，因為作文是生活的一部分，所以牠們也正是作文的源頭，不妨在這裏簡略地討究一下。

杜威一派的見解，以為「思想的起點是實際上的困難，因為要解決這種困難，所以要思想；

思想的結果，疑難解決了，實際上的活動照常進行；有了這一番思想作用，經驗更豐富一些，以後應付疑難境地的本領就更增長一些。思想起於應用，終於應用；思想是運用從前的經驗，來幫助現在的生活，更預備將來的生活。」●這樣的思想，當然會使生活的充實性無限地擴大開來。至於牠的進行順序是這樣：「(一)疑難的境地；(二)指定疑難之點究竟在什麼地方；(三)假定種種解決疑難的方法；(四)把每種假定所涵的結果一一想出來，看那一個假定能夠解決這個困難；(五)證實這種解決使人信用，或證明這種解決的謬誤，使人不信用。」●在這個順序裏，這第三步的「假設」是最重要的，假如沒有牠，就得不到什麼新東西。而第四、第五步則是給牠加上評判和證驗，使牠真能成爲生活裏的新東西。所以訓練思想的涵義，「是要使人有真切的經驗來作假設的來源；使人有批評、判斷種種假設的能力；使人能造出方法來證明假設的是非真假。」●

至此，我們就得歸根到「多所經驗」上邊去。所謂經驗，不只是零零碎碎地承受種種見聞接

觸的外物，乃是要把牠們認得清楚明畫，看出牠們的關係，使成爲我們所有的東西。不論愚者和智者，一樣要生活着，所以各有各的自得的經驗。但各人的經驗有深淺廣狹的不同。所謂愚者，只有很淺很狹的一部分，僅足維持他們的勉强的生活；除此以外，他們就沒有什麼了。這個原因當然在少所接觸；而接觸的多少，不在乎外物的來不來，乃在乎主觀的有意與無意；無意應接外物，接觸也就少了。所以我們要經驗豐富，應該有意地應接外物，常常持一種觀察的態度。這樣，將見環繞於四圍的外物非常之多，都足以供我們認識、思索，增加我們的財富。我們運用着觀察力，明白牠們外面的狀況以及內面的情形，我們的經驗就無限地擴大開來。譬如對於一個人，如其不加觀察，摩肩相值，瞬卽東西，彼此就不相關涉了。如其一加觀察，至少這個人的面貌、姿態在我們的意念中留下一個印象。若進一步與他結識，更可以認識他的性情、品格。這些決不是無益的事，足以使我們獲得關於人的種種經驗，於我們持躬、論人，都有用處。所以隨時隨地留意觀察，乃是

擴充經驗的不二法門。由多所觀察，方能達到多所經驗，經驗愈豐富，則思想進行時假設的來源愈廣，批評、判斷種種假設的能力愈強，造出方法以證明假設的是非真假也愈有把握。

現在回轉去論到作文。假如我們作文，是從這樣的源流而來的，換一句說，就是從多所觀察、多所經驗、更由經驗以運思想作用而來的，便能表達事物的實際，宣示切實的意思而且所表達、所宣示的，也就是所信從、所實行的，所以內外同致，知行合一。這不是做到了寫出誠實的話麼？

其次，我們論培養情感。遇悲喜而生情，觸佳景而興感，本來是人人所同的。這差不多是莫能自解的，當情感興起的時候，渾然地只有這個感，沒有工夫再去剖析或說明。待這時候已過，方才回轉去想。於是覺得先前的時候悲哀極了，或者喜悅極了，或者欣賞了美的東西了。情感與經驗有密切的關係。牠能引起種種機會，使我們留意觀察，設法試證，以獲得經驗；牠又在前面誘導着，使我們勇往直進，全心傾注，去享用經驗。所以牠給我們的是極大的恩惠，牠使我們這世界成

個各部互相關聯，而且固結不解的組織；牠使我們深入生活的核心，不再去計較那些爲什麼而生活的閒空問題；牠是黏力，也是熱力。我們所以要希求充實的生活，而充實的生活的所以可貴，淺明地說，也就只爲我們有情感。

但是，情感也各人有強弱周偏的不同。很有些人，對於某一小部分的事物則傾致他們的情感，其外便不然。更有些人，對於什麼都淡漠，不從這方面傾致，也不從那方面傾致，只是消極地不生情感。到這地步，便覺得什麼東西總辨不出滋味，一切都是無邊的空虛，世界是各不相關聯的一堆死物，生活是無可奈何的消遣。所以致此的原因，在於與生活的核心向來不曾接近過，永久是離開得遠遠；而所以離開，又在於不多觀察，少具經驗，缺乏切實的思想能力（因此，我們在前面說思想情感是「互相聯涉，分割不開的」，原來是這麼如環無端，迭爲因果的呵）。於此可見我們如不要陷入這一路，就得從經驗、思想上著手。有了真切的經驗、思想，沒有不引起真切的情

感；成功則喜悅，失敗則痛惜，不特限於一己，對於他人也會興起深厚的同情。而這喜悅之情的享受與痛惜之後的奮興，都足以使生活愈益充實。人是生來就懷著情感的核的，果能好好培養，自會抽芽，舒葉，開出茂美的花，結得豐實的果。生活永遠涵濡於情感之中，就覺這生活永遠是充實的。

現在也回轉去論到作文。假如我們的情感是在那裏培養著的，則凡有所寫，都屬真情實感；不是要表現於人前，便是吐其所不得不吐。這不是做到了寫出誠實的話麼？

我們要記著，作文這件事離不開生活，生活充實到什麼程度，纔會作成什麼文字。所以論到根本，除了不間斷地向著求充實的路走去，更沒有可靠的預備方法。既然在這條路上，再加上寫作的法度、技術、等等，才完成作文這件事。

必須尋到源頭，方有清甘的水喝。

(一)見胡適文存卷二第一二六頁。

(二)見同書第一二〇頁。

(三)見同書第一二七頁。

四 組織

我們平時有這麼一種經驗：有時覺得神思忽來，情意滿腔，自以為這是值得且歡喜寫的材料了。於是忽忽落筆，希望享受成功的喜悅。孰知成篇以後，却覺這篇文字並不就是我所要寫的材料了。先前的材料要勝過這成篇的文字百倍呢。因此爽然自失，感到失敗的苦悶。劉勰說：「方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。」●他真能說出這種經驗以及牠的來由。從他的話來看，可知所以致此，一在材料不盡結實，一在表達未得其道。而前者更重於後者；表達不得當，還可以重行修改，材料空浮，那就根本上不成立了。所以我們雖然說，

如其生活在向著求充實的路上，「那就可以絕無顧慮，待寫作的欲望興起時，便大膽地、自信地寫作，」但不得不細心地、周妥地下一番組織的工夫。既經組織，如其這材料確是空浮的，便立刻會覺察出來，因而自願把寫作的欲望打消了。如其並非空浮，只是不很結實，那就可以靠著組織的功能，補充牠的缺陷。若問把什麼來補充呢？這惟有回到源頭去，仍舊從生活裏邊找，仍舊從思想、情感上著手。

或者有人說，文字既然源於生活，則寫出的時候，只須順著思想、情感之自然就是了，又說組織，豈非多事？這既已在前面解答了，材料空浮與否、結實與否，不經組織，將無從知曉，這是一層。更有一層，就是思想、情感之自然未必即與文字的組織相同。我們內蓄情思，往往於一剎那間感其全體。而文字必須一字一句連續而下，彷彿一條線索，直到寫作終篇，才會顯示出全體。又，蓄於中的情思，往往有累複、凌亂、等等情形。而形諸文字，必須不多不少，有條有理才行。因此，當寫作之初，

不得不把材料具體化，使成爲可以獨立，而且可以照樣拿出來的一件完美的東西。而組織的工夫就是要達到這種企圖。這樣，才能使寫出來的正就是所要寫的；不致被翻空的意思所引誘，徒勞地寫出不滿意的徵實的文字。

所以組織是開始寫作的第一步工夫。經了這一步，我們的材料方是本質上可以寫下來，不僅是攏統地覺得可以寫下來。換一句說，經過組織的材料就譬如建築的圖樣，依著興築，沒有不成恰如圖樣所示的屋宇的。

若問組織到怎樣才算完成呢？我們可以設一個譬喻，要把我們的材料組成一個圓球，才算到了完成的地步。圓球這東西最是美滿，渾凝調和，周徧一致，恰是一篇獨立的、有生命的文字的象徵。圓球有一個中心，各部分都向中心環拱著。而各部分又必密合無間，不容更動，方得成爲圓球。我們一篇文字的各部分，也應環拱於中心，（這是指所要寫出的總旨，如對於一件事物的論

斷，蘊蓄於中而非吐不可的情感之類）爲著中心而存在。而且各部分的定位列次，應是最適當的樣式，以期成爲一篇圓滿的文字。

至此，我們可以知道組織的著手方法了。爲要使各部分環拱於中心，就得致力於剪裁。爲要使各部分密合妥適，就得致力於排次。我們把所有的材料逐部審查，而是否與總旨一致爲標準，這時候自然知所去取。於是檢定一致的、必要的，去掉不一致的、不切用的，或者還補充上遺漏的、不容少的，這就是剪裁的工夫。經過了剪裁的材料，方是可以確信的需用的材料。然後把材料排次起來，而是否合於論理上的順序爲尺度。這時候自然有所覺知。於是讓某部居開端，某部居末梢，某部與某部互相銜接；而某部與某部之間如其有複疊或罅隙，也會發見出來，並且知道應當怎樣去修補。到這地步，材料的具體化已經完成了；牠不特是成熟於內面的，而且可以照樣宣示於外面的了。

一篇文字的所以獨立，不得與別篇合併，也不得剖分為數篇，只因牠有一個總旨，牠是一件圓滿的東西。據此以推，則篇中的每一段雖是全篇的一部分，也必定自有牠的總旨與圓滿的結構，所以不能合併，不能剖分，而為獨立的一段。要希望一段果真達到這樣子，當然也得下一番組織的工夫，就一段內剪裁與排次。逐段經過組織，逐段充分健全，於是有充分健全的整篇了。

若再縮小範圍，每節的對於一段，每句的對於一節，也無非是這樣情形。惟恐不能盡量表示所要寫出的總旨，所以須逐部留意組織。及到每句的組織就緒，作文的事情也就完畢了。因此，我們可以說，由既具材料到寫作成篇，只是一串組織的工夫。

我們要實行這種辦法，最好先把材料的各部分寫列出來，加以剪裁，更為排次，制定一個全篇的綱要。然後依著寫作，同時再注意於小節與每句的組織。這樣才是有計畫、有把握的作文；別的且不講，至少可免「暨乎篇成，半折心始」的弊病。

或以爲大作家寫作，可無須組織，純任機緣，便成妙文。其實不然。大作家技術純熟，能在意念中組織，甚且能不自覺地組織著，所謂「腹稿」，所謂「宿構」，便是證據；而決非不須組織。作文的必須組織，正同作事的必須籌畫一樣。

(二)見文心雕龍神思篇。

五 文體與寫作上的區分

寫作文字，因所寫的材料與所以要寫作的標的不同，就有體製的問題。關於文字的體製，自來有許多分類的方法。現存的最古的總集要推蕭統的文選，他這部書所分的雜亂而瑣碎，當然不足爲據。近代完善的總集要數姚鼐的古文辭類纂，其中分文字爲十三類。●我們就從這十三類看，則覺他或以文字寫列的地位來立類，●或以作者與讀者的關係來立類，●或又以文字的特別形式來立類，●標準紛雜，脫不出文選的範圍，也不能使我們滿意。

分類的事情有三端必須注意的：一要包舉；二要對等；三要正確。包舉是要所分各類能夠包含該事物的全部分，沒有絲毫遺漏；對等是要所分各類性質上彼此平等，決不能以此涵彼；正確是要所分各類有互排性，決不能彼此含混。其次須知道要把文字分類，當從作者方面著想，就是看作者所寫的材料與所以要寫作的標的是什麼——我們在這裏討究作文，尤其應當如此。我們知道論辨文是說出作者的見解，而序跋文也無非說出作者對於某書的見解，則二者不必判分了。又知道頌贊文是傾致作者的情感，而哀祭文也無非傾致作者對於死者的情感，則二者可以混合了。我們要找到幾個本質上的單位，纔可確切地定下文字的類別。

要實現上面這企圖，可分文字爲敘述、議論、抒情三類。這三類所寫的材料不同，所以要寫作的標的不同，既可包舉一切的文字，又復彼此平等，不相含混，所以可認爲本體上的單位。敘述文的材料是客觀的事物，（雖也有出自虛構，如陶潛的桃花源記之類，但篇中人物、事實所處的地

位，實與實有的客觀的無異，而寫作的標的在乎傳述。議論文的材料是作者的見解而寫作的標的在乎表示。抒情文的材料是作者的情感，而寫作的標的在乎發抒。

至此，我們應知要指定某文屬某類，須從牠的總指上看。若從一篇的各部分看，則又往往見得一篇中兼具數類的性質。在敘述文裏，常有記錄人家的言談的，有時這部分就是議論。⑤在議論文裏，常有列舉事實作例證的，這等部分就是敘述。⑥在抒情文裏，因情感不可無所附麗，常要借著述說或推斷以達情，這就含有敘述或議論的分子了。⑦像這樣參伍錯綜的情形是常例，一篇純粹是敘述、議論或抒情的却很少。但只要看全篇的總指，牠的屬類立刻可以確定。雖然所記錄的人家的言談是議論，而作者只欲傳述這番議論，所以是敘述文。雖然列舉許多事實是敘述，而作者却欲藉此表示他的見解，所以是議論文。雖然述說事物、推斷義理是敘述與議論，而作者却欲因以發抒他的情感，所以是抒情文。

文字既分爲上述的三類，從寫作方面講，當然分爲敘述、議論、抒情三事。這些留在以後的幾篇裏去討究，在這裏先論這三事相互間的關係。

第一，敘述是議論的基本，議論是從敘述進一步的工夫。因爲議論的全部的歷程就是思想的歷程，必須有所根據，纔能產生假設，並且證明假設；所根據的又須是客觀的真實，方屬可靠。而敘述的任務，就在說出客觀的真實。所以議論某項事物，先須有敘述所根據的材料的能力；換一句說，就是對於所根據的材料認識得正確清楚；即使不必把全部寫入篇中，而意念中總須能夠全部敘述。不然，對於所根據的材料尙且弄不明白，怎能議論呢？不能而勉強要議，所得的見解不是沙灘上的建築麼？寫作文字，本乎內面的欲求，有些時候，敘述了一些事物就滿足了，固不必再發什麼議論。但要知道議論的當兒，却必須有充分的敘述能力做基本；敘述與議論，原來有這樣的關係。

第二，敘述、議論二事與抒情，性質上有所不同。我們敘述或議論一事，意在說出這是這樣子，或者這應當是這樣子。而看著這類文字的，就知道這是這樣子，或者這應當是這樣子。一方面說，一方面知道，都站在自己的靜定的立足點上。這樣的性質偏於理知；把顏色來比喻，便是青的。至於抒情，固然也是說出這是這樣子，或者這應當是這樣子，但裏面有作者心理上的感受與變動做靈魂。而看著這類文字的，便不自主地，心理上起一種共鳴作用，也有與作者同樣的感受與變動。一方面與感，一方面被感，都足使自己與所謂這是這樣子，或者這應當是這樣子，融合爲一，不復分開。這樣的性質偏於情感；把顏色來比喻，便是紅或綠的。若問抒情何以必須借徑於敘述、議論，而不逕直發抒呢？這從心理之自然著想，就可以解答了。我們決沒有虛懸無著的情感；事物湊合，境心相應，同時就覺有深濃的情感凝集攏來。所以抒情只須把事物湊合、境心相應的情況說出來；這雖然一樣是敘述、議論的事，但已滲入了作者的情感，故而抒情化了。若說逕直發抒，這

樣就是逕直發抒。否則只有去採用那些情感的名詞，如哀愁、歡樂之類。但就是寫上一大串，又怎能發抒出什麼呢？

(一) 十三類是論辨、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、頌贊、辭賦、哀祭。

(二) 如序跋、碑誌。

(三) 如奏議、詔令。

(四) 如箴銘、辭賦。

(五) 如史記魯仲連列傳、仲連對於新垣衍的言談，便是議論文。

(六) 如呂氏春秋察微篇列述許多故事，便是敘述文。

(七) 如韓愈祭十二郎文差不多全是述說與推斷。

六 敘述

供給敘述的材料是客觀的事物，上篇既已說過了。所謂客觀的事物包含得很廣，凡物件的

外形與內容，地方的形勢與風景，個人的狀貌與性情，事件的原委與因果，總之離開作者而依然存在的，都可以納入。在這些裏面，可以分爲外顯的與內涵的兩部：如外形、形勢、狀貌等，都是顯然可見的；而內容的品德、風景的佳勝、性情的情狀、原委因果的關係等，都是潛藏於內面的，並不能一望而知。

要敘述客觀的事物，必須先認識牠們，了知牠們。這惟有去做觀察的工夫。觀察的目標在得其真際，就是要觀察所得的恰與事物的本身一樣。所以當排除一切主觀的成見與偏蔽，平心靜氣地與事物接觸。對於事物的外顯的部分，固然視而可見，察而可知，並不要多大的能耐。而對於內涵的部分，也要認識得清楚，了知得明白，就不很容易了。必須審查周徧，致力精密，方得如願以償。其中尤以觀察個人的性情與事件的原委，因果爲最難，現在略論於後。

所謂個人的性情，其實就是這個人與別人的不同處；即非大不相同，也應是微異處。粗略地

觀察，好像人類性情是共通的，尤其在同一時代同一社會的人們是這樣。但再進一步，將見人與人只有相類似而決非共通。因為類似，定有不同之點。不論是大不同或者微異，就成各人特有的個性。非常人如此，平常人也是如此。所以要觀察個人的性情，宜從他與別人不同的個性著手。找到了他的個性，然後對於他的思想言動，都能舉約御繁，得有相當的了解了。

如其是簡單的事件，一切經過又都在我們目前的，這與外顯的材料不甚相差，尚不難觀察。現在所說的是這事件經過悠久的時間，中間包含許多的人，他們分作或合做了許多的動作；這樣就成爲一組的事，只因互相牽涉，所以不可分割。要從這裏邊觀察，尋出正確的原委、因果，豈非難事？但是我們知道，凡有事件，必佔著空間與時間。而且凡同一時間所發生的事件，空間必不相同；同一空間所發生的事件，時間必不相同。能够整理空間時間的關係，原委、因果自然會顯露出來了。所以要觀察複雜的事件，宜從空間時間的關係入手。

我們既做了觀察的工夫，客觀的事物就為我們所認識，了知了如實地寫錄下來便是敘述。也有一類敘述的文字，是出於作者的想像的，這似乎與敘述必先觀察的話不相應了。其實不然。想像不過把許多次數，許多方面觀察所得的融和為一，團成一件新的事物罷了。假若不以觀察所得的為依據，也就無從起想像作用。所以虛構的敘述，也是非先之以觀察不可。

我們平時所觀察的事物是很繁多的，到要敘述出來的時候，不可不規定一個範圍。至若尙待臨時去觀察的，尤須畫出範圍，致力方能精密。規畫範圍的標準就是所以要寫作的總惜：要記下這件東西的全部，便以這件東西的全部為範圍；要傳述這人所作的某事，便以某事為範圍；這是極自然的事。然而也是極重要的事。範圍規定之後，才能下組織的工夫，剪裁與排次才有把握。凡是不在這範圍以內的，就是我們所不必敘述的，若偶有雜入，便可以除去。而在範圍以內的，就是我們所必須敘述的，若尙有遺漏，便再行補充。至於怎樣排次才使這範圍以內的事物完滿敘

出，也可因以決定。假如不先規定範圍，於是材料雜亂，漫無中心，決不成一篇完整的文字。犯這樣弊病的並不是沒有，其故在忘記了所以要寫作的總悻。只須記著總悻，沒有不能把材料規定範圍的。

假若我們規定，以某事物的全部為範圍，而從事敘述；則可用系統的分類方法。把主從輕重先弄明白；再將主要的部分逐一分門立類，使統率其餘的材料。這樣敘述，有條有理，細大不遺，就滿足了我們的初願了。●大概使我們起全部敘述的意念的材料，牠的性質往往是靜定的，沒有什麼變化；牠的範圍又出於本然，只待我們認定，不待我們界畫。靜定而不變化，則觀察可以纖屑無遺；範圍自成整個，則觀察可以不起混淆。既如此，應用系統的分類敘述，自然能夠勝任愉快了。

但是有些時候，我們雖然也規定以某事物的全部為範圍，而不能逐一徧舉；則可把牠分類，每類提出要領，以概其餘。只要分類極正確，所提出的要領決然可以概括其餘的材料。這樣並不

徧舉。而敘述了全部了。③

更有些時候，我們並不要把事物的全部精密地敘述出來，只須有一個大略，（但要確實是全部的大略）則可用鳥瞰的眼光，把各部分的位置以及相互的關係弄得清楚，然後敘述。只要瞻矚得徧，提挈得的當，自能得一個全部的影子。④

至於性質多變化、範圍很廣漠的材料，如也要把牠的全部分纖屑不遺或者提綱挈領地敘述下來，就有點不可能了。然而事實上也決不會起這種意念；如欲敘述一個人，決不想把他每天每刻的思想言動敘下來，敘述一件事，決不想把牠時時刻刻的微細經過敘下來；很自然地，只要畫出一部分來做敘述的範圍，也就滿足了。範圍既已畫定，就認這部分是中心，必須使牠十分圓滿。至若其餘的部分，或者帶敘著以見關係，或竟以不需要而不敘。這是側重的方法。⑤大部分敘述文都是由這個方法寫成的。這正如畫家的一幅畫，只能就材料豐富、頃刻遷變的大自然中，

因自己的歡喜與選擇，描出其中一部分的某一時令間的印象。雖說「只能」但是在畫家也滿足了。

以上所述，敘述的範圍始終只是一個。所以作者的觀點也只須一個；或站在旁側，或登上高處，或精密地觀察局部，或粗略地觀察全體，不須移動，只把從這觀點所見的敘述出來就是了。但是有時候我們想敘述一事物的幾方面或幾時期，那就不能只畫定一個範圍，須得依著方面或時期畫定幾個範圍。於是我們的觀點就跟著移動，必須站在某一個適宜的觀點上，纔能敘述出某一範圍的材料而無遺憾。這猶如要畫長江沿途的景物，非移舟前進不可；又如看活動電影，非跟著戲劇的進行，一幕一幕看下去不可。像這樣的，可稱為複雜的敘述文，分析開來，就是幾篇。但是終於不把牠們分開，則因彼此之間有承接、影響的關係，而環拱於一個中心之故。⊙

關於敘述的排次，最常用的是依著自然的次序；如分類觀察，自會列出第一類第二類來，集

注觀察，自會覺著第一層第二層來，就依著這些層次敘述，當然把作者所認識了知的事物保留下來了。但也有爲注重起見，並不依著自然的次序的。這就把最重要的一類或一層排次在先，本應在先的却留在後面補敘。如此，往往增加文字的力量，足以引起讀者的注意力。但既已顛亂了自然的次序，非把前後關係接筭處明白且有力地敘出不可。否則便成爲求工反拙的工作了。

(一) 此篇持論與舉例，多數采自梁啓超中學以上作文教學法一文。此文見改造第四卷九十兩號。

(二) 如韓愈畫記，用分類的方法，把畫上人馬及其他動物、雜器物全部敘入，便是一個適例。又如教科書，也往往用這一種敘述法。

(三) 如史記西南夷列傳，把西南夷分爲三大部，用土著、游牧及頭髮的裝束等等做識別。每一大部中復分爲若干小部，每小部舉出一個或兩個部落爲代表。代表者的特殊地位固然見出，其餘散部落亦並不呈漏。

(四) 這可舉史記貨殖列傳爲例。此篇從「漢興海內爲一」起，至「燕代田畜而事蠶」止，講的是當時經濟社會的狀況。雖然只是一個大概，但物的方面，把各地主要都市所在以及物產的區畫、交通的脈絡，人的方面，把各地歷史的關係、人民性質遺傳上好處壞處、習慣怎樣養成、職業怎樣分布，都講到了。

(五)如史記廉頗藺相如列傳中敘廉頗，只側重在與藺相如傾軋而終於交驩的一件事；其餘攻城破邑之功，僅是帶敘而已。但就從這一件事，我們認識了廉頗了。

(六)如漢書西域列傳，先敘西域交通的兩條大路；再入本文，就依著路線敘去。作者的觀點與敘述的範圍固然隨地變更，但自有一個中心統攝著，就是敘述西域。

(七)如周作人譯域外小說集中燈臺守一篇，先敘與本篇極關重要的老人應募守燈臺事；及老人登臺眺望，方追敘他的往事。其由說明他「回念前此飄流憂患，直可付之一笑」，因而追敘往事，由往事的最後，在「心冀安居」，因而接到現在的竟得安居，都是極完美的接筭方法。

七 議論

議論的總旨，在於表示作者的見解。所謂見解，包括對於事物的主張或評論，以及駁斥別人的主張或評論而申述自己的而言。凡欲達到這些標的，必須自己有一個判斷，或說「這是這樣的」，或說「這不是那樣的」。既有一個判斷，他就充任為中心，種種的企圖纔得有所著力。所以如

其沒有判斷，也就無所謂見解，也就沒有議論這回事了。

議論一件事物又只能有一個判斷。這裏所謂一個，是指渾凝美滿，像我們前此取為譬喻的圓球而言。在一回議論裏，固然不妨有好幾個判斷，但牠們總是彼此一致、互相密接的；團結起來，就成爲一個圓球似的總判斷。因此，牠們都是總判斷的一部分，各各爲著總判斷而存在。如其說有兩個或兩個以上的判斷，一定有些部分與這個總判斷不相關涉，或竟互相矛盾；彼此團結不成一個圓球，所以須另外分立。但是，我們試想，不相關涉的何必要牠；互相矛盾的又何能要牠？勢必完全割棄，方可免枝蔓含糊的弊病。於是我們只有而且只能有一個判斷了。①

議論的路徑就是思想的路徑。因爲議論之先，定有實際上待解決的問題，這就是所謂疑難的境地。而判斷就是既已證定的假設。這樣，豈不是在同一的路徑上麼？不過思想的結果應用於獨自的生活時，所以得到這結果的依據與路徑不一定用得到。議論的判斷，不論以口或以筆表

示於外面時，那就不是這樣了。一說到表示，就含有對人的意思，而且目的在使人相信。假若光是給人一個判斷，人便將說，「判斷不會突如其來的，你這個何所依據呢？怎樣得來的呢？爲什麼不可以那樣而必須這樣呢？」這就與相信差得遠了。所以發議論的人於表示判斷之外，更當自擔一種責務：先把這些地方交代明白，不待人發生疑問。換一句說，就是要說出所以得到這判斷的依據與路徑來。譬如判斷是目的地，這一種工作就是說明所走的道路。人家依著道路走，末了果真到了目的地，便見得這確是自然必至的事，疑問無從發生，當然惟有相信了。

議論裏所用的依據，當然和前面所說思想的依據一樣，須要是真切的經驗，所以無非由觀察而得的了知與推斷所得的假設。論其性質，或者是事實，或者是事理。非把事實的內部外部剖析得清楚，認識得明白，事理的因果含蘊推闡得正確，審核得的當，就算不得真切的經驗，不配做議論的依據。所以我們曾在前邊說過，「敘述是議論的基本，」這就是議論須先有觀察工夫的

意思。在這裏又可以知道議論的依據有時就是別個議論（或是不發表出來的思想）的結果，所以隨時須好好地議論（或者思想）。

所用的依據既是真切了，又必須使他人也信爲真切，才可以供議論的應用。世間的事物，自己共喻的固然很多，用來做依據，自不必多所稱論。但也有這事實是他人所不會觀察，沒有了知的，這事理是他人所不及注意，未經信從的，假若用作依據，不加稱論，就不是指示道路，叫人依著走的辦法了。這必得敘述明白，使這事實也爲他人所了知；論證如式，使這事理也爲他人所信從。這樣，所用的依據經過他人的承認，彼此就譬如在一條路上了。依著走去，自然到了目的地。

至於得到判斷的路徑，其實只是參伍錯綜使用歸納演繹兩個方法而已。什麼是歸納的方法？就是審察許多的事實、事理，比較、分析，求得牠們的共通之點。於是綜合成爲通則，這通則就可以包含且解釋這些事實或事理。什麼是演繹的方法？就是從已知的事實、事理，推及其他的事實、

事理。因此所想得往往是所已知的屬類，先已含在所已知之中。關於這些的討究，有論理學在那裏擔任。現在單說明議論時得到判斷的路徑，怎樣是參伍錯綜使用這兩個方法。假如所用的一個依據是人已共喻的，判斷早已含在裏邊，則只須走一條最簡單的路徑，應用演繹法就行了。

⑤但是，當依據是多數的事實、事理時，得到判斷的路徑就不這麼簡單了。要從這些裏邊定出假設，預備作為判斷，就得用歸納的方法。要用事例來證明，使這假設成為確實的判斷，就得用演繹的方法。⑥又有時，多數的依據尚須從更多數的事實、事理裏歸納出來。於是須應用兩重的歸納，再跟上演繹的方法，方才算走完了應走的路徑。⑦這不是頗極參伍錯綜之致麼？

在這裏有一事應得說及，就是議論不很適用譬喻來做依據。通常的意思，似乎依據與譬喻可以相通的。其實不然，牠們的性質絕不相同，須得畫分清楚。依據是從本質上供給我們以意思的，我們有了這意思，應用著歸納或演繹的方法，便得到判斷。只須這依據確是真實的，向他人表

示時，他人自會感覺循此路徑，達此目的地是自然必至的事，沒有什麼懷疑。至若譬喻，不過與判斷的某一部分的情狀略相類似而已，彼此的本質上是絕對沒有關涉的；明白一點說，就是我們無論應用歸納法或演繹法，決不能從譬喻裏得到判斷。所以議論時用譬喻來引起判斷，即使這判斷極真確，極有用，嚴格地講，只能稱牠為偶合的武斷，而算不得判斷；因為牠沒有依據，所用的依據是假的。⊙這何如老老實實光把武斷說了出來呢？但何能使人人家信從呢？又何能自知必真確、必有用呢？我們要知譬喻本是一種修詞的方法（後邊要討究到），用作議論的依據，是不配的。

現在歸結前邊的意思，就是依據、推論的路徑與判斷三者是議論的精魂。這三者明白切實，有可徵驗，才是確當的議論。把這三者都表示於人，次第井然，才是能够使人相信的議論。但是更有一些事情，應得在這些部分以前先給人家：第一，要提示所以要有這番議論的原由，說出實際

上的疑難與解決的需要。這纔使人家覺得這是值得討究的問題，很高興地要聽我們下個怎樣的判斷。第二，要畫定議論的範圍，說關於某部分是議論所及到的；同時也可以撇開以外一切的部分，說那些是不在議論的範圍以內的。這纔使人家認定了議論的趨向，很公平地聽我們對於這趨向所下的判斷。第三，要把預想中應有的敵論列舉出來，隨即加以評駁，以示這些都不足以搖動現在這判斷的。這纔使人家對於我們的判斷固定地相信著。（在辯論中，這就成爲主要的部分，否則決不會鍼鋒相對。）固然，每一回議論都先說這幾事是不必的，但適當的需要的時候，就得完全述說；而先說其中的一事來做發端，幾乎是議論文的通例。這本來也是環拱於中心——判斷——的部分，所以我們常要用到牠，來使我們的文字成爲渾圓的球體。

末了，我們還要把議論的態度討究一下。原來說話、作文都以求誠爲歸，而議論又專務發見事實、事理的實際，則議論的目標只在求誠，自是當然的事。但是我們如爲成見所縛，意氣所拘，就

會變改了議論的態度；雖自以爲還準對著求誠，實則已經移易了方向了。我們要完全沒有成見是很難的；經驗的缺乏，薰染的影響，時代與地域的關係，都足使我們具有一種成見。至於意氣，也難消除淨盡；事物當前，利害所關，不能不生其好惡之心，這好惡之心譬如有色的眼鏡，從此看事物，就不同本來的顏色。我們固然要自己修養，使成見與意氣離開我們，不致做議論的障礙；一方面更當抱定一種議論的態度，逢到議論總是這樣，庶幾有切實的把握，可以離開成見與意氣。

凡議論夾著成見、意氣而得不到切當的判斷的，大半由於沒有真個認清議論的範圍；如論漢字的存廢問題，不以使用上的便利與否爲範圍，而說漢字是中國立國的精華，廢漢字就等於廢中國，這就是起先沒有認清範圍，致使成見、意氣乘隙而至。所以議論的最當保持的態度，就是認清範圍，就事論事，不牽涉到枝節上去。認清範圍並不是艱難的功課，一加省察，立刻覺知；如省察文字本是一種工具，便會覺知討論牠的存廢，自當以使用上的便利與否爲範圍。覺知之後，成

見、意氣更何從攙入呢？

又議論是希望人家信從的，人家願意信從真實確當的判斷，尤願意信從這判斷是懇切誠摯地表達出來的，所以議論宜取積極的誠懇的態度。其實這與前面所說是一貫的，既能就事論事，就決然積極而誠懇，至少不會有輕薄、驕傲、怒罵等等態度。至於輕薄、驕傲、怒罵等等態度的不適於議論，正同不適於平常的生活一樣，在這裏也不必詳加說明了。

(一)如胡適文存卷三第四六頁一表，示一個總判斷，說文言文中「凡詢問代詞用作止詞時，都在動詞之前。」以上論「何、誰、孰、奚、胡、曷」諸字的判斷，都只是總判斷的一部分。

(二)如汪榮寶論證歌戈魚虞模韻的字，古時讀a音，（見北京大學國學季刊第一卷第二號）而列敘日本所譯漢字的音，古代西人所譯漢字的音，六朝及唐譯佛經關於聲音的義例以及當時譯外國人名地名關於聲音的義例，無非因別人不曾觀察這些地方，須得詳述，纔能使人也信為真切。

(三)這就如普通論理學書中所常引用的例：「凡人必死，故某必死。」豈非最簡單麼？

(四)如胡適中國哲學史大綱第二篇論中國哲學的發生，先從詩經、國語、左傳幾部書中看出當時社會狀態的不安，足引出哲學思想，用的是歸納法；又說在這樣的社會狀態之下，便有憂時、憤世等等思潮，為哲學的先導，這就是演繹法了。

(五)如(一)例，從許多文篇的摘句，歸納出「何」字「誰」字等的用法；又從這些結果，歸納出一個總判斷，便是兩重的歸納。

(六)如論語「君子之德風，小人之德草，草上之風必偃。」孟子「飢者易為食，渴者易為飲，德之流行，速於置郵而傳命。」一句不過說「君子之德可以服小人」，又一句不過說「德之流行很快」而已。風草的關係，飢渴的情形，並不是牠們的依據，因為彼此不相關涉。這些只是一種譬喻，作用在使人易於了解，而且感興趣。

八 抒情

抒情就是發抒作者的情感。這是很自然的，我們心有所感，總要把牠發抒出來；小孩子的啼哭，可以說是「原始的」了。小孩子並沒有想到把他的不快告訴母親，只是纔一感到，就啼哭起來了。我們作抒情的文字，有時候很像小孩子這樣；自然傾吐胸中的情感，不一定要告訴人家。這

所謂「不得其平則鳴。」平是指情感的波瀾絕不興起的時候，只要略微不平，略微興起一點波瀾，就自然會鳴了。從前有許多的好詩，署著「無名氏」而被保留下來的，牠們的作者何嘗一定要告訴人家呢？也只因「情動於中，不能自已」，所以歌詠了出來罷了。

但是，有時我們又別有一種希望，很想把所感的深濃鬱抑的情感告訴於人，取得人家的同情或安慰。原來人類是羣性的，我有歡喜的情感，如得人家的同情，似乎這歡喜的量更見擴大開來；我有悲哀的情感，如得人家的同情，似乎這悲哀不是徒然的孤獨的了；這些都足以引起一種快適之感。至於求得安慰，那是懷著深哀至痛的人所切望的。無論如何哀痛，如有一個人，只要一個人，能夠了解這種哀痛，而且說，「世界雖然不睬你，但是有我在呢；我了解你這哀痛，你也足以自慰了。」這時候，就如見著一線的光明，感著一縷的暖氣，而哀痛却轉淡了。有許多的抒情文字，就為著希望取得人家的同情或安慰而寫作的。

我們在前面說過抒情無非是敘述、議論，但裏面有作者心理上的感受與變動做靈魂。換一句說，就是於客觀的敘述、議論上邊，加上一重主觀的情感的色彩，使牠們成爲一種抒情的工具。其色彩的屬於何種，則由情感而定；情感譬如彩光的燈，而敘述、議論是被照的一切。既是被照，雖然質料沒有變更，而外貌或許要有所改易。如同同一的材料，當敘述牠時，應該精密地、完整地寫的，而用作抒情的工具，只須有一個粗略的印象已足够了；又如同一的材料，當議論牠時，應該列陳依據、指示論法的，而用作抒情的工具，只須有一個判斷已足够了。●這等情形，在抒情文字裏是常有的。怎樣去選擇取舍，實在很難說明；只要情感有所蘊蓄，自會有適宜的措置，正如彩光的燈照耀時，自會很適宜地顯出改易了外貌的被照的一切一樣。

所以抒情的工作，實在是把境界、事物、思想、推斷，等等，凡是用得到的，足以表出這一種情感的，一一抽出來，融和渾合，依著情感的波瀾的起伏，組成一件新的東西。可見這是一種創造。但從

又一方面講，工具必取之於客觀，組織又合於人類心情之自然，可見這不盡是創造，也含著摹寫的意味。王國維說：「自然中之物互相關係，互相限制。然其寫之於文字及美術中也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法律。故雖理想家亦寫實家也。」^①他雖然不是講抒情的情形，但如其把「自然」兩字作廣義講，兼包人的心情在內，則這幾句話正好比喻抒情的情形。

從讀者方面說，因為抒情文字含著摹寫的意味，性質是普遍的，所以能夠明白了解；又因牠是以作者的情感為靈魂而創造出來的，所以會覺著感動。所謂感動，與聽著敘述而了知、聽著議論而相信有所不同，乃是不待審度、思想，而恍若身受，竟忘其為作者的情感的意。這由於人閒的情感本是相類似的，這人以為喜樂或哀苦的，那人也以為喜樂或哀苦；現在作者把自己的情感又加上一番融凝烹鍊的工夫，很純粹地拿出來，自然會使人忘却人已之分，同自己感到的一

樣地感受得深切。這個感動，可以說是抒情文的特性。

我們從事抒情，將以什麼爲適當的限度呢？這不比敘述，有客觀的事物可據，又不比議論，有自然的論法可準。各人的情感有廣狹、深淺、方向的不同，千差萬殊，難定程限，惟有反求諸己，以自己的滿足爲限度；抒寫到某地步，自己覺得所有的情感傾吐出來了，這就是最適當的限度。而要想給人家讀的，尤當剛合恰好地寫到這限度而止。如或不及，便是晦昧、不完全，人家將不能感受其整個；如或太過，便是累贅、不顯明，人家也不會感受得深切。

至於抒情的方法，可以分爲兩種：如一樣是哀感、痛哭流涕、摧傷無極地寫出來也可以，微歎默歎，別有悽心地寫出來也可以，一樣是愉快、歡呼狂叫、手舞足蹈地寫出來也可以，別有會心、淡著筆地寫出來也可以；所以一種是強烈的、緊張的，一種是輕淡的、弛緩的。緊張的抒寫往往直抒所感，不復節制；想到什麼就說什麼，毫不隱匿，也不改易。這只要內蘊的情感真而且深，自會寫

成很好的文字。牠對於人家具有一種近乎壓迫似的力量，使人家不得不感動。⊙弛緩的抒寫則不然，往往涵蘊的情感很多很深，而從事於斂抑凝集，不給牠全部拿出來，只寫出似乎平常的一部分。其實呢，這一部分正就攝取了全情感的精魂。這樣的東西，對於讀者的力量是暗示的而不是壓迫的。讀者讀著，受著暗示，同時能動地動起情感來，於是感到作者所有的一切了。所以也可以說，這是留下若干部分，使人家自己去想的抒寫方法。⊙

劉勰論勝篇、秀句，「並思合而自逢，非研慮之所求也。或有晦塞為深，雖奧非隱；雕削取巧，雖美非秀矣。」⊙我們可以借這話來說明抒情文的怎麼才得好。所謂「思合而自逢」乃是中有至情，必欲宣發，這時候自會覺得應當怎樣去抒寫；或是一瀉無餘地寫出來，或是斂抑凝集地寫出來，都由所感的本身而定；並不是一種後加的做作工夫。這樣，才成為勝篇、秀句。至於「晦塞為深，」雕削取巧，」則是自己的情感不深厚，或竟是沒有什麼情感，而要想借助於做作工夫。但是

既無精魂，又怎麼能得佳勝呢？又怎麼能得感動人家呢？於此可知惟情感深厚，抒情文才得好；如其不從根本上求，却去做雕斲藻飾的工夫，只是徒勞而已。

取渾然的情感，表現於文字，要使恰相密合，人家能覽此而感彼，差不多全是修詞的效力。這歸入第十篇中討究。

(一)如李陵答蘇武書中：「涼秋九月，塞外草衰。夜不能寐，側耳遠聽，胡笳互動，牧馬悲鳴，吟嘯成羣，邊聲四起。」只敘述一個粗略的印象，但居此境界中的人情感何似，已可見了。又如同篇中：「人之相知，貴相知心。」乃是一個判斷。在前面沒有什麼依據，沒有什麼論證的路徑，光是提出這個判斷。但惟其這樣，彌覺彼此之情親密。

(二)見人閒詞話中。

(三)如李陵答蘇武書，司馬遷報任安書，都屬此類。

(四)如曹丕與吳質書，便屬此類。

(五)見文心雕龍隱秀篇。

九 描寫

描寫一事，於敘述、抒情最有關係，這二者大部是描寫的工夫；即在議論，關於論調的風格、趣味、等等，也是描寫的事；所以我們在這一篇裏討究描寫。

描寫的目的是要把作者所知所感密合地活躍地保存於文字中。同時對於讀者就發生一種功效，就是讀者得以真切了知作者所知，如實感受作者所感，沒有誤會、晦昧、等等缺憾。

我們對於一切事物，自山水之具象以至人心之微妙，時相接觸，從此有所覺知，有所感動，都因為有一個印象進入我們的心。既然如此，則要密合而且活躍地描寫出來，惟有扼住這一個印象來描寫。這只有一種最適當的說法，正如照相器攝取景物，凹凸鏡的焦點只有一個最適當的一樣；除了這一種說法，旁的就多少要差一點了。所以找到這一種最適當的說法，是從事描寫時應當努力的。

現在先論描寫當前可見的境界。當前可見的境界給與我們一個什麼印象呢？不是像一幅

畫圖的樣子麼？畫家要把牠描寫出來，就得相定位，審視隱現依著光線的明暗、空氣的稀密，用各種的彩色，適當地塗在畫幅上。如今要用文字來描寫牠，也得採用繪畫的方法，凡是畫家所經心的那些條件，也得一樣地經心。我們的彩色就只是文字；而文字組合得適當、選用得恰好，却也能把位置、隱現等等都描寫了出來，保存個完美的印象。

如史傳裏邊，敘述的是以前時代的境界，如小說裏邊，敘述的是出於虛構的境界，都不是當前可見的。但是描寫起來，也以作者會有的印象為藍本。作者把會有的印象割裂或併合，以就所寫的題材，那是有的，而決不能完全脫離印象。完全脫離了，便成空虛無物，更從那裏去描寫呢？

以上是說以靜觀境界，也以靜寫境界。也有些時候，我們對於某種境界起了某種情感，所得的印象就不單是一幅畫圖了，這畫圖中還滲和著我們的情感的分子。假如也想像平常繪畫這樣寫出來，那就不能把捉住這一個印象。必須融和別一種彩色在原用的彩色裏，（這就是說把

情感融入描寫用的文字，才能把牠適當地表現出來。③

次論描寫人物。因爲人各有個性，所以我們得自人物的印象，各各不同。就顯然的說，男女、老幼、智愚等等是有各殊的印象給我們的；就是同是男或女，同是老或幼，同是智或愚，也會給我們各殊的印象。假若描寫人物，只就人的共通之點來寫，則只能保存了人的類型，但是不能表現出某一個人。要表現出某一個人，須抓住他給與我們的特殊的印象。如容貌、風度、服飾等等，是顯然可見的，可同描寫境界一樣，用繪畫的方法來描寫。至於內面的性情、理解等等，本是拿不出本體來的，也就不會直接給我們什麼印象。必須有所寄託，方才顯出來，方纔使我們感知。而寄託某一個人的性情、理解等等，最豐多的，就是他的動作和談話。所以要描寫內面，就得著力於這二者。

在這裏論描寫而說到動作，這動作不是指一個人做的某一件事。在一件事裏，固然大可以看出一個人的內面，但保存一件事在文字裏是敘述的事情。這裏的動作，單指人身的活動，如舉

手、投足、坐、臥、笑、啼之類而言。這些活動都根於內面的活動，所以不可輕易放過，要把牠們仔細描寫出來。只要抓得住這人的特殊的動態，就把這人的內面也抓住了。④

描寫動作的時候，須要知道這人有這樣的動作時所佔的空間與時間。如其當前描寫，空間與時間都是明白可知的，那還不十分重要。但是我們作文，往往不能夠當前描寫人物；如歷史與小說中的人物，怎麼能得當前描寫呢？這就非注意空間與時間不可了。關於空間，我們可於意想中畫定一處地方，一切方向、設置都認清楚了；譬如布置一個舞臺，預備演劇者在上面活動。然後描寫主人翁的動作。他若是坐，就有明確的向背，他若是走，就有清楚的蹤跡。這還是就最淺的講呢。總之，惟能先畫定一個空間，方使所描寫的主主人翁的動作都有著拍，內面的活動一一與外面的境界相應。關於時間，我們可於意想中先認定一個季節、一個時刻，猶如編作劇本，注明這幕戲發生於什麼時候一樣。然後描寫主人翁的動作。一個動作佔了若干時間，一總的動作是怎樣的

次第，就都可以有個把握。這纔合乎自然，所描寫的確實表現了被描寫的。⑤

在這裏論到的談話，不是指整篇的談話，乃是指語調、語氣、等等而言。在這些地方正可以表現出各人的內面，所以我們不肯放過，要仔細描寫出來。這當兒最要留意的：我們不要用自己談話的樣法來寫，要用文中主人翁談話的樣法來寫，使他說自己的話，不蒙著作者的色彩。就是描寫不是當前的人物，也當想像出他的樣法，讓他說自己的話。在對話中，尤其用得到這一種經心。果能想像得精，把捉得住，往往在兩三語中，就把人物的內面活躍地傳狀出來了。⑥

至於議論文，那就純是我們自己說話了。所以又只當用自己的樣法來寫，正同描寫他人時一樣的情形。

以上是分論描寫境界和人物。而一部的敘述文與多數的抒情文裏，境界與人物往往是分不開的。境界是人物的背景；人物是境界的攝影者，一切都從他的攝取而顯現出來。於是我們從

事描寫時，須得雙方兼顧。這大概有兩種趨向：一是境界與人物互相調和的，如清明的月夜，寫情人的歡愛，苦雨的黃昏，寫羈客的離緒，這就見得彼此成個有機的結合，情與境都栩栩有生氣。一是境界與人物不相調和的，如狂歡的盛會，中有感憤的獨客，骯髒的社會，却有卓拔的佳士，這就見得彼此反對得厲害，因而人物的性格被襯得十分明顯。這二者原沒有優劣之別，我們可就題材之自然，決定從那一種趨向。但描寫時應當注意的範圍却擴大了；除却人物的個性以外，如自然界的星、月、風、雲、氣候、光線、聲音、動物、植物、人爲的建築、器物、等等，都要出力地描寫，才得表現出這個調和或不調和來。

末了，我們要記著扼住印象是描寫的根本要義。恰當地扼得住，具體地說得出，描寫的能事已盡了。從反面看，就可知不求之於自己的印象，却從別人的描寫法裏學習描寫，直是間接的，寡效的辦法。如其這麼做，充其量也很有限，只不過成了一件複製品。而自己的印象却彷彿一個無

盡的泉源，時時會有新鮮的描寫流出來的。①

(一)我們讀柳宗元的小石潭記：「……伐竹取道，下見小潭，水尤清冽，全石以爲底。近岸卷石底以出，爲坻，爲嶼，爲礎，爲巖。青樹翠蔓，蒙絡搖綴，參差披拂。潭中魚可百許頭，皆若空游無所依，日光下澈，影布石上，怡然不動，俶爾遠逝，往來翕忽，似與游者相樂。潭西南而望，斗折蛇行，明滅可見，其岸勢犬牙參互，不可知其源。……」那有不覺得他所得的印象鮮明地展示在我們面前的呢？

(二)如域外小說集月夜篇中，寫月夜郊園，非常妙美，其實是作者曾有的印象：「小園浴月，果樹成行，小枝無葉，疏影橫路。有忍冬一樹，攀附牆上，時發清香，似有花魂一一飛舞，溫和夜氣中也。……瞻望四野，皎然一白，碧空無雲，夜氣柔媚。蛙蛤亂鳴，聲聲相續，如擊金石。月光治美，足移人情。……更進，則有小溪曲流，水次列白楊數樹，薄霧朦朧，承月光轉爲銀色，上下瀾曼，遍罩水曲，若被冰綃。」

(三)如水經注描寫巫峽這地方，「每至晴初霜旦，林寒澗肅，常有高猿長嘯，屬引淒異，空谷傳響，哀轉久絕。」說到「肅、淒異、哀轉」就融入作者的情感了。

(四)如史記項羽本紀中寫樊噲：「噲卽帶劍擁盾入軍門。交戟之衛士欲止不內。樊噲側其盾以撞衛士，仆地。噲遂入，披帷西嚮立，瞋目視項王，頭髮上指，目眦盡張。」我們讀此，就認識了樊噲了。

(五)描寫人物，也有攙統地寫，不畫定空間、時間的，那又當別論。

(六)如史記平原君列傳寫毛遂定從一段：「十九人謂毛遂曰：『先生上。』毛遂按劍歷階而上，謂平原君曰：『從之利害，兩言而決耳。今日出而言從，日中不決，何也？』楚王謂平原君曰：『客何爲者也？』平原君曰：『是勝之舍人也。』楚王叱曰：『胡不下！吾乃與而君言，汝何爲者也！』毛遂按劍而前曰：『……吾君在前，叱者何也？……吾君在前，叱者何也？』諸人的短語，都能表現出內面的心情。

(七)如現代日本小說集金魚篇中「一到街上賣金魚的這樣青的長雨的時節」周作人山居雜詩中「聽了這迫切尖細的蟲聲，引起我一種彷彿枯焦氣味的感覺」這「青的雨」與「枯焦氣味的蟲聲」都是作者從自己的印象中得來的新鮮的描寫。

十 修詞

現在我們要討究造句用詞了。我們所有的情思，化成一句句具體的話，從表現的效力講，從使人明瞭且感動的程度講，就有強弱、適當不適當的差異。有的時候，寫作的人並不加什麼經心，純然自然，直覺地感知當怎麼寫便怎麼寫，却果真寫到剛合恰好的地步。但是有的時候，也可

特意地經心著，去發見更強、更適當的造句用詞的方法。不論是出於不自覺的或是出於特意的，凡是使一句句的話達到剛合恰好的地步，我們都稱爲修詞的工夫。

修詞的工夫所擔負的，就是要一句話不只是寫了下來就算，還要使牠成爲表達這意思的最適合的一句話。明白一點說：如是說明的話，要使牠最顯豁；如是指像的話，要使牠最妙肖；意在激刺，則使牠具有最強的激刺力；意在描摹，則使牠含著最好的生動態；……因爲要達到這些目的，往往把平常的說法改了，別用一種變格的說法。●

變格的說法有時是利用取譬的。把別一件事物來譬喻所說的事物，把別一種動態來譬喻所說的動態，就是取譬。這因爲有時我們所說及的事物是不大容易指示的，所說及的動態是不能直接描繪的，所以只有用別的、不同的事物、動態來譬喻。從此，就可以悟出取譬的條件：所取譬的雖然與所說的不同，但從某一方面看，牠們定須有極相似處，否則就失却譬喻的功用，這是一。

①所取譬的定須比所說的明顯而具體，這纔合於取譬的初願，否則設譬而轉入晦昧，只是無益的徒勞而已，這是二。②凡能合於這兩個條件的，就是適合的好譬喻。

若問怎麼能找到這等適合的好譬喻呢？這全恃作者的想像力；而想像力又不是憑空而至的，全恃平日的觀察與體味而來。平日多為精密的觀察、深入的體味，自會見到兩件不同的事物的極相似處，兩種不同的動態的可會通處，而且以彼視此，則較為明顯而具體。於是找到適合的好譬喻了。

有的時候，我們觸事接物，彷彿覺得那些沒有知覺、情感的東西都是有知覺、情感的。有時又覺得環繞我們的境界，都被著我們的情感色彩。或者描寫人物，同時我們給所寫的境界被上人物的情感的色彩。這些也都原於想像力；說出具體的話，寫成徵實的文句時，就改變了平常的法則。③從事描寫時，所謂以境寫人，以境寫情，等等，就在能夠適當地使用這類的語句。

更有一種根於想像的修詞法，我們可以叫牠做夸飾，就是言過其實，涉於夸大。這要在作者的意中，先存著「差不多這樣子」的想像；而把牠寫下來時，又會使文字更具激刺和感動的力量，纔適宜用這個方法。尤當注意的，一方面要使讀者受到牠的激刺和感動，一方面又要使讀者明知其並非真實。⑤惟其如此，所以與求誠不相違背，而是修詞上可用的方法。

變格的說法有時是從聯想而來的。因了這一件，隨伴地聯想到那一件，便不照這一件本來

的說，却把聯想到的來說，這是常有的事。但從修詞的觀點講，也得有條件纔行。條件無非同前邊取譬、夸飾一樣，要更明顯，更具體，更有激刺和感動的力量，纔可以用。⑥惟其得自作者真實的聯想，又合於增加效力的條件，就與所謂隸事、砌典不同。因為前者出於自然，後者出於強飾。出於強飾的隸事、砌典並非修詞，只是敷衍說話而已。王國維論作詞用代字，說「其所以然者，非意不足，則語不妙也。」又說，「果以是爲工，則古今類書具在，又安用詞爲耶？」⑦最是痛切的議論。

要在語句的語氣、神情中間達出作者特殊的心情、感覺，往往改變了平常的說法，這也是修詞。如待人家自己去尋思，則出以含蓄，語若此而意更深；不欲直捷地陳說，則出以紆婉，語似淡而意却摯；意在諷刺，則出以反語、舛辭；情感強烈，則出以感歎、疊語。②這並非後添的做作，作者認理真確、含情懇切時，對於這等處所，都會自然地寫出個最適合的說法。

我們看了上面一些意思，可以知道從事修詞，有兩點必須注意。一點是求之於己；因為想像、聯想、語句的語氣、神情等等，都是我們自己的事情。又一點是估定效力；假若用了這種修詞，而並不見得達到剛合恰好的地步，並不見得是最適合的說法，那就寧可不用。現成的修詞方法很多，在所有的文篇裏都含蓄著；但是我們不該采來就用，因為牠們是別人的。我們求之於己，我們會鑄出許多新鮮的修詞方法，是我們所獨有的。有時求索的結果，也許與別人的一樣，把牠運用著，却就與貿然采用他人的異致。更因出於自己，又經了估計，所以也不致有陳腐、不切等等弊病。

(一)如「素月流天」一語，這「流」字就是變格的說法。

(二) 史記刺客列傳載樊於期逃亡到燕國，太子丹容納了他。鞠武以爲不可。當時燕國這麼薄弱，此事又足以激起秦國欲吞之心，正如投肉引虎，以毛抵火。所以鞠武用「委肉當餓虎之蹊」以鴻毛燎於爐炭之上」兩語爲喻。

(三) 只看上一個例，覺得兩句譬喻，把危險的情形明顯且具體地達出來了。所以牠們是好譬喻。

(四) 如說「天容愁慘」這就把天看做有情感的東西了。從實際講，天容那有愁慘不愁慘呢？又如說「胡笳互動，牧馬悲鳴」李陵把聲音被上自己的情感的色彩了。從實際講，他那裏會知道牧馬因悲而鳴，鳴得很悲呢？

(五) 如晨報小說第一集一件小事篇，敘述一個車夫扶著受傷的老女人向巡警分駐所去，接著寫作者的感想：「我這時突然感到一種異樣的感覺，覺得他滿身灰塵的後影，剎時高大了，而且愈走愈大，須仰時纔見。」這是夸大的說法，可使讀者感到作者對於這「滿身灰塵的後影」的感動，同時又使讀者明知其並非真實，所以是好的修詞。

(六) 如不說老人而說聯想到的「白頭」，不說稚子而說聯想到的「垂髫」，很可把老和幼的特點明顯且具體地達出來；類此的都可用。

(七) 見人問詞話。

(八) 如不說「貴在能行」而說「非知之艱，行之惟艱」，便是含蓄。弦高不向秦軍說「你們將去襲取鄭國」而說「寡君聞吾子將步師出於敝邑……」便是舒婉。史記滑稽列傳優孟諫楚莊王以大夫禮葬所愛馬，而說「以大夫禮葬之，薄，請以人君禮葬之。」優旃諫秦二世漆其城，而說「佳哉，漆城蕩蕩，寇來不得上。」都是反語。感歎、疊語之例，可以不舉。

Universal Library
On Composition
 Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十三年五月初版



（百科小叢書第四十八種）
 （每輯十二種定價大洋壹元伍角）
 回作文論一冊

（每冊定價大洋壹角）
 （外埠酌加運費匯費）

著者 葉紹鈞

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路

總發行所 上海棋盤街中市館

分售處 商務印書館

- 北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江
- 濟南 太原 開封 鄭州 西安 南京
- 杭州 蘭谿 安慶 蕪湖 南昌 漢口
- 長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣
- 福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南
- 貴陽 張家口 新嘉坡



A541 212 0000 5853B

▲ 百科小叢書

本叢書用淺顯的文字，興趣的方法，介紹必要的常識。編著者均係各科專家，深入顯出，精要無倫。內容有歷史傳記、地理遊記、哲學宗教、社會科學、物質科學、普通事物、文藝等門類。無所不包，實為最廣博而最易致的智識之庫。已出三輯，書名列下。

每輯十二冊 定價一元五角

- | | | | | | |
|----------|-----|----|-----------|------|----|
| 氣象學 | 竺可楨 | 二角 | 資本主義與社會主義 | 岑德彰 | 一角 |
| 中國地勢變遷小史 | 李四光 | 一角 | 棉 | 過探先 | 二角 |
| 銀行要義 | 楊端六 | 一角 | 實驗設計教學法 | 芮佳瑞 | 二角 |
| 中國關稅問題 | 馬寅初 | 一角 | 煤 | 謝家榮 | 二角 |
| 細菌 | 胡先驥 | 一角 | 美學淺說 | 呂澂 | 一角 |
| 近時國際政治小史 | 周鯁生 | 二角 | 法蘭西文學 | 楊袁昌英 | 一角 |
- (以上第一輯)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 全 | 汽 | 中 | 曆 | 哥 | 經 | 現 | 通 | 貨 | 平 | 修 | 法 |
| 國 | 機 | 國 | 哥 | 倫 | 濟 | 代 | 俗 | 幣 | 民 | 辭 | |
| 一 | 發 | 商 | 倫 | | 思 | 歐 | 相 | 淺 | 主 | | |
| 週 | 達 | 業 | 布 | | 潮 | 美 | 對 | 說 | 義 | | |
| | 簡 | 小 | 法 | | 小 | 市 | 論 | | 格 | | |
| | 明 | 史 | 法 | | 史 | 制 | 大 | | 律 | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 大 | 大 | 意 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 綱 | 綱 | 費 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 顯 | 顯 | 彭 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 年 | 年 | 祥 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 彰 | 彰 | 六 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 生 | 生 | 角 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 炯 | 炯 | 一 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 通 | 通 | 角 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 鷄 | 鷄 | 二 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 鵝 | 鵝 | 角 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 謝 | 謝 | 二 | | | | |
| | 史 | 史 | 布 | | 彬 | 彬 | 角 | | | | |

(輯二第上以)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 學 | 林 | 道 | 火 | 地 | 細 | 內 | 原 | 應 | 合 | 放 | 自 |
| 校 | 業 | 爾 | 爾 | 胞 | 子 | 分 | 子 | 用 | 作 | 射 | 然 |
| 校 | 業 | 頓 | 頓 | 學 | 論 | 論 | 論 | 統 | 銀 | 地 | 地 |
| 校 | 業 | 制 | 制 | 大 | 淺 | 淺 | 淺 | 計 | 行 | 理 | 理 |
| 校 | 業 | 原 | 原 | 意 | 說 | 說 | 說 | 淺 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 震 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 山 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 章 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 鴻 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 劍 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 瑞 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 林 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 駁 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 康 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 壽 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 康 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |
| 校 | 業 | 理 | 理 | 康 | 說 | 說 | 說 | 說 | 論 | 學 | 學 |

(輯三第上以)

▲商務印書館發行

