

現代各體文習作

吳秋田編著



書叢年青

版出社版出化文界世



現代各體文習作

吳晉瀾(秋山)編著

趙景深先生贈

世界文化出版社出版

例言

一 本書專為輔導中等學校學生研讀國文及練習作文而編。各校教師採為教材，或學生採為參攷書，均甚適宜。

二 本書對於現代各種文體，均有詳細之剖釋，而所援引之例，又多採諸中學國文讀本，不僅可使學者獲得作文之捷徑；且可洞悉課文之底蘊。斯乃本書之特色。

三 本書對於語體、文言之作法，兼善並顧，不偏不陂，俾學者便於自由習作。

四 本書倉卒出版，校讎未周，魯魚亥豕之訛，在所難免，讀者諒之。

現代各體文習作目次

第一章 緒論

第一節

文體底緣起

..... 一

第二節

文體底區分

..... 三

第二章 描寫文

第一節

描寫文底名稱

..... 一三

第二節

描寫文底意義

..... 一三

第三節

描寫文底效用

..... 一七

第四節

描寫文底材料

..... 一七

第五節

描寫文底種類

..... 二六

第一目

科學的描寫文

..... 二七

第二目

文學的描寫文

..... 三〇

第三章 紀敘文

第一節

紀敘文底名稱

..... 二七

第二節

紀敘文底意義

..... 三七

第三節

紀敘文底效用

..... 三九

第四節

紀敘文與描寫文底區別

..... 四〇

第五節

紀敘文底要素

..... 四四

第六節	紀敘文底材料	四七
第七節	紀敘文底主旨	四九
第八節	紀敘文底觀點	五三
第九節	紀敘文底流動	五八
第十節	紀敘文底種類	七一
第一目	真實的紀敘文	七一
第二目	想像的紀敘文	七二
第四章 說 明 文 ……………七五		
第一節	說明文底名稱	七五
第二節	說明文底意義	七五
第三節	說明文底效用	七七
第四節	說明文與描寫文底區別	七八
第五節	說明文與紀敘文底區別	七九
第六節	說明文底條件	八〇
第七節	說明文底通則	八八
第八節	說明文底方法	九五
第九節	說明文底種類	一〇四
第一目	客觀的說明文	一〇四
第二目	主觀的說明文	一〇六

第五章 議 論 文……………一〇九

第一節 議論文底名稱……………一〇九

第二節 議論文底意義……………一〇九

第三節 議論文底效用……………一一四

第四節 議論文與描寫文底區別……………一一五

第五節 議論文與紀敘文底區別……………一一六

第六節 議論文與說明文底區別……………一一六

第七節 議論文底論證……………一一七

第八節 議論文底組織……………一三七

第九節 議論文底駁論……………一四三

第十節 議論文底種類……………一五一

第一目 建設的議論文……………一五一

第二目 破壞的議論文……………一五四

第六章 抒 情 文……………一六一

第一節 抒情文底名稱……………一六一

第二節 抒情文底意義……………一六一

第三節 抒情文底效用……………一六五

第四節 抒情文與描寫文底區別……………一六六

第五節 抒情文與紀敘文底區別……………一六七

第六節	抒情文與說明文文底區別	一六八
第七節	抒情文與議論文文底區別	一六九
第八節	抒情文底要素	一七〇
第九節	抒情文底特性	二〇一
第十節	抒情文底通則	二〇九
第十一節	抒情文底方法	二一六
第十二節	抒情文底種類	二一八
第一目	單純的抒情文	二一八
第二目	複雜的抒情文	二一九
第七章 結	論	二二一

現代各體文習作

第一章 緒論

第一節 文體底緣起

寫作文章，因為所寫的材料，和所以要寫的目的不同，就有文體的問題發生。文體也稱文章底體製；體製是一個複合語，其中含有體式和製作兩個意義；前者指文章的形體和程式，後者指文章的作法。

關於文章底體製，歷來文章家多有論及。最早的要算尚書命篇的「辭尚體要」這一句話。但只是這一句話而已，其體要怎樣？並不見有詳細的說明。大概當時的文體，不像後世分得那麼清楚吧。據宋陳騏文則云：

「六經之道，既曰同歸；六經之文，究無異體。故易文似詩、詩文似書，書文似禮，中孚九二曰：『鳴鶴在陰，其子和之；我有好爵，吾與爾靡之。』使入詩雅，孰別交辭？抑二章曰：『其在於今，興迷亂于政，顛覆厥德，荒湛于酒；女雖湛樂從，弗念厥紹；罔敷求先王，克共明刑。』使入書誥，孰別雅語？顧命曰：『庸間

南嚮，敷重茂席，黼純，華玉仍几；西序東嚮，敷重麗席，纁純，文貝仍几；東序西嚮，敷重豐席，畫純，雕玉仍几；西夾南嚮，敷重筓席，玄紛純，漆仍几。」使入春官司几筵，孰別命誥？」

陳氏這一段話的意思，是說易經的爻辭，有的很像詩體，詩經的雅誥，有的很像書體；書經的命誥，有很像禮體。似乎六經的體製，彼此相同，用不着區分。但這只是一種說法，事實上是不能一概而論的。何以見得呢？我們且看北齊顏之推顏氏家訓云：

「夫文章者，原出五經：詔、命、策、檄，生於書者也；序、述、議、論，生於易者也；歌、咏、賦、頌，生於詩者也；祭、祝、哀、誄，生於禮者也；書、奏、箴、銘，生於春秋者也。」

梁朝劉勰文心雕龍也云：

「論、說、辭、序，則易統其首；詔、策、章、奏，則書發其源；賦、頌、歌、贊，則詩立其本；銘、誥、箴、祝，則禮總其端；記、傳、銘、檄，則春秋爲根。」由於上述二說，可見六經的文字，無體不備，雖然當時沒有明白的區分，但並不是全無分別的。而後代能文之士，都無不淵源於六經，各種體製，也莫不由六經

脫胎而來的。例如明代黃泰泉蒐集漢魏六朝以下的詩文，編成六藝流別一書，其中分詩之流五，其別二十一；書之流八，其別四十九；易之流十二而無別；禮之流二，其別十六；樂之流二，其別十二。這就是依照六經來分類編纂的。

不過黃氏六藝流別的分類法，是本源於顏氏家訓的臆說，當然不無支離附會之處，不能作為文體的定論，但六經為文體底緣起，却是無可否認的了。

第二節 文體底區分

文體底緣起，既如上述。而文體底區分，歷來雖有許多方法，然而衆說紛紜，莫衷一是。現在我們把它分析一下，以明各種分體方法的是非得失，然後找出比較妥當的區分方法。

關於分別文體的著作，我國歷來原有許多；最古的要算魏文帝曹丕的典論論文。他對於文體底區分，名義上雖稱為奏議、書論、銘誄、詩賦四科，實為奏、議、書、論、銘、誄、詩、賦八體。

晉代陸機文賦，則把文體分為詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說十類。又晉摯虞的文章流別，也是分析文體的專門著作，可惜此書早已散佚，使我們

不能獲窺全豹，僅在太平御覽及藝文類聚兩書中散見一鱗一爪而已。所以該書怎樣分體，無從洞悉。

到了梁朝，任昉的文章緣起，其分別體類，自詩、賦、離騷、以至勢、約，計凡八十五類。惟據隋書經籍志載任昉文章始一卷，有錄無書；唐書經籍志則謂文章始一卷，爲唐張績所補。可見我們現在所看到的，已不是任氏的原著了。

梁朝劉勰的文心雕龍，與北齊顏之推的顏氏家訓二書，都把文體分爲論、說、辭、序、詔、章、策、奏、賦、頌、歌、贊、銘、誄、箴、祝、記、傳、移、檄二十類。

又梁朝蕭統的昭明文選，區分體文，除以詩賦爲大宗之外，尙有騷、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、祭文三十五類。

宋朝李昉扈蒙徐鉉、宋白等，奉敕合編的文苑英華，計一千卷，其分類編輯的體例，與昭明文選大致相同。

此後斷代分體的著作，如宋姚鉉把文苑英華選出十分之一，編成唐文粹百卷，

所分文體，從詩賦至碑傳數十類，大體與文苑英華略同。宋呂東萊所編的宋文鑑，自詩賦至碑傳、露布，分爲數十類。元蘇伯修所編的元文類，分十五綱，四十三類。明程克勤所編的明文衡，除第一類代言無關文體外，餘分賦、騷、樂府等三十七類。這些文集，其分類方法，或繁或簡，大抵不出文苑英華的窠臼。

繼文苑英華而起的綜合性的文集，有真德秀所編的文章正宗，內分辭令、議論、敘事、詩歌四類。

以文章正宗爲藍本的，有明代吳訥所編的文章辨體，共分內外兩集：內集又分四十九體，卽取法於文章正宗；外集分五體，都屬於駢偶的。

徐師曾根據文章辨體，廣其內集爲正編，共分一百零一目；廣其外集爲附錄，共分二十六目，定名爲文體明辨。其所辨別的文體，別爲綱領一卷。

賀仲來又因文章辨體所選文章，搜羅未廣，乃別爲蒐集補編，而成文章辨體彙選。此書共七百八十卷，分爲一百三十二類。

到了清代，桐城姚鼐因鑒前人分類繁複，乃編古文辭類纂一書，將文體縮爲論辨、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、贊頌、辭賦、哀祭十三類。

曾國藩又將古文辭類纂，補苴改訂，編爲經史百家雜鈔，計分三門十一類。一爲著述門：內分論著、詞賦、序跋三類；二爲告語門：內分詔令、奏議、書牘、哀祭四類；三爲記載門：內分傳誌、敘記、典志、雜記四類。

綜觀歷來各家選文的範疇，大概不外兩途：一爲廣義的，就是文辭之外，兼選詩歌。明清以前的總集，大致如此，如昭明文選以下，唐文粹、宋文鑑、金文雅、元文類、明文衡等，都先選詩而後選文。（僅文章正宗先選文後選詩，算是例外。）一爲狹義的，就是詩在文外，不相混淆。明清以下的總集，大致如此，如古文辭類纂、經史百家雜鈔，都選散文，不選詩歌與駢文，而且詞賦一類，也僅選古賦，不選律賦。這是古代與近代選集不同的所在。

至於文體之分，大抵古代繁碎，而近代簡括。古代分體，如昭明文選等，多至三四十類以上，不免有繁瑣重複之嫌，而且標題不一，好從體貌與篇名立說，而不問其意旨，是以分立類名，大多荒謬不倫。近代分體，如古文辭類纂與經史百家雜鈔等，分類方法雖較精密，然而分類標準，或用篇名，或從體貌，或依作用，也不能統一。總括來說，前人所分文體，大率不失諸繁複累贅，便失諸殘缺不全，故不能使人滿意。

後來有人認爲文體應分爲體裁、體式、體性三種：體裁就是包括上述各家所分的文體。體式是因語言的組織及聲律的不同，而分爲駢體、散體、和駢散不分體三類。體性是指文章的風格而言，根據文心雕龍體性篇，而分爲典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡八類。這種分類的方法，更屬支離附會，也無足取。

此外，有的本着六朝文筆之分，（即文雕心龍所謂「無韻者，筆也；有韻者，文也。」）而分爲韻文與散文兩類：即有韻的，叫做韻文；無韻的，叫做散文。有的因文章外形的長短不同，而分爲長文與小品文兩類，即文章外形較長的，叫做長文、文章外形較短的，叫做小品文。有的以語言文字的成色不同，而分爲語體文與文言文兩類：即用現代語言文字寫成的文章，叫做語體文，也稱白話文；用古代語言文字寫成的文章，叫做文言文，也稱古文。這些分類的方法，都太籠統，都患簡而不賅的弊病。至於有的把詩歌、小說、戲劇、散文等文學的體製，誤爲文章的體製的，那更荒謬可笑了。

總之，上述各種分別文體的方法，都是紛歧離析，缺乏完備統一的標準，故都不能認爲妥當的方法。那末要怎樣的分法，才是妥當呢？葉紹鈞作文論中有云：

「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够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。」這些話是很對的。他接着又說：

「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揮。」

葉氏認為文體應該分爲敘述、議論、抒情三類，大體上雖沒有什麼舛謬，但還不能包舉一切文字的性質。因爲敘述文（也稱紀敘文）的材料，雖是客觀的事物，寫作的標的在乎傳述，但所要傳述的，是在乎紀敘人物事蹟底動作及變化，僅屬於動態的時間的紀敘。至於人物景象及物體的形態、顏色、或性質等，屬於靜態的空間的描寫的，是歸諸描寫文（也稱記事文）的範圍之內，不是敘述文可以包括得了的，所以描寫文也應另立一類。倘若葉氏以爲敘述類係欲包舉紀敘文及描寫文二者，那也應該分別說明，才不致於含糊。這在分析文體的工作上，是不得不這樣詳明的。此外，如說明文（也稱解釋文）也應另立一類，因爲說明文的材料是作者知識，而寫作的標的在乎說明。這種文章的性質，既與描寫文、紀敘文不同，又與議論文、抒情文有別，所以不能不別爲一類。這樣看來，文體就應該分爲下列五類了：

- (一) 描寫文
- (二) 紀敘文
- (三) 說明文
- (四) 議論文
- (五) 抒情文

這種文章的文類法，是取法於西洋，就作文的材料與目的的不同來區分的；也是就文章的內容性質來區分的。比較前面各種分類法，都來得精當，而為一般講文體者所公認。但這只是從大體上說的，若細加研究，就很少有純粹由一種性質而成的文章，因為事實上各種性質是常糅雜着的。我們區分文體，是看牠的總指來決定的。葉氏作文論也說：

「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。（例如史記魯仲連列傳對於新垣衍的言談，便是議論文。）在議論文裏，常有列舉事實作例證的，這等部分就是敘述（例如呂氏春秋察微篇列述許多故事，便是敘述文。）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。（例如韓愈祭十二郎文差不多全是述說與推斷。）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，而作者却欲藉以表示他的見解，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。」

至於描寫文與說明文，也是同樣地有着參伍錯綜的情形的。在描寫文裏，雖然夾敘着人物的動作，便是敘述。（例如柳宗元石澗記敘述人物的動作，便是敘述文。）而作者只欲報告景物的狀態，所以是描寫文。在說明文裏，雖然述及人物的對話，便是敘述與議論。（例如孟子北宮錡章述及孟子與北宮錡的對話，便是敘述文與議論文。）而作者却欲說明其知識，所以是說明文。

上述五種文體，既有參伍錯綜的情形，也可見出相互間的關係。大抵描寫是紀敘的基本，先有人物的空間的靜態，然後進而有其時間的動作與變化，所以描寫文與紀敘文的關係特別密切。而描寫、紀敘，與說明也有連帶的關係，大凡事物的說明，必先根據客觀的事物的狀態與變動等，然後才易闡明其真理。還有描寫、紀敘、說明三者，與議論的關係也頗密切，尤其是說明，更是議論的基本；因為議論必須以客觀的事實為根據，然後產生假設，與證明假設，才屬可靠。而描寫、紀敘，就在說出客觀的事實，說明更能說出事實的真理，所以是議論藉以表示見解的因素。至於描寫、紀敘、說明、議論四者，雖與抒情的性質不同，但也有其相互間的關係；因為作者的情感並不是憑空而來的，所謂「觸境生情」，「感於物而動」，也就

是說，作者底心對於所描寫或紀敘，說明、議論的事物互相契合，因而發出深厚的感情來，於是一切事物就被抒情化了。這就是五種體類不能絕對劃清的原因。而我們認爲某文屬於某類，大都是從全篇的意旨上來判斷的。

第二章 描寫文

第一節 描寫文底名稱

描寫文，也稱記事文，或稱記述文，或稱記載文。名稱繁複，而且記事文、記述文、及記載文三個名稱，常會和紀敘文相混，初學者往往分辨不清。茲爲便於與其他文體識別起見，故將名稱，確定爲描寫文。

但也有人把描寫文和紀敘文二者合併爲一，統稱之爲紀敘文的。這種合併的原因，固然是認爲描寫文與紀敘文有着密切的關係，但在研討文章的作法上來看，二者實有分開講述的必要，所以本書仍把它們分析爲二，辨明其混合和區別的所在，使初學者知所辨認。

第二節 描寫文底意義

描寫文是描寫人、地和事物的形色、景象、性質、位置、效用等等的文章。大抵是屬於空間的靜態的描寫的。例如：

(1) 荔枝生巴峽間：樹形團團如帷蓋；葉如桂，冬青；華如橘，春榮；實如丹，夏熟；朵如葡萄，核

如枇杷；殼如紅繪；膜如紫繪；鱗肉瑩白如冰雪；漿液甘酸如醴酪。

——白居易荔枝圖序。

(2) 沿着荷塘，是一條曲折的小煤屑路。這是一條幽僻的路；白天也少人走，夜晚更加寂寞。荷塘四面，長着許多樹，蓊蓊鬱鬱的。路的一旁，是些楊柳，和一些不知道名字的樹。沒有月光的晚上，這路上陰森森的，有些怕人。今晚卻很好，雖然月光也還是淡淡的。

——朱自清荷塘月色。

(3) 可以敵得過代洛西的人，一個都沒有，他什麼都好，無論算術、作文、圖畫，總是他第一，他一學即會，有驚人的記憶力，凡事不費什麼力氣，學問在他，好像遊戲一般。

——夏丏尊譯愛的教育。

(4) 一條修長的石路，右面盡是田畝，左面是一條清澈的小河。隔河是個村莊，村莊背景是一聯青翠的山岡。這條石路，原來就是所謂「山陰道」，應接不暇」的山陰道。

——徐蔚南山陰道上。

(5) 黃岡之地多竹，大者如椽，竹工破之，剝去其節，用代陶瓦，比屋皆然。

——王禹偁黃岡竹樓記。

以上例(1)描寫荔枝的形色，例(2)描寫荷塘的景象，例(3)描寫代洛西的性質，例(4)描寫山陰道的位置，例(5)描寫竹的效用。大都屬於描寫靜態的文章所以稱為描寫文。

但這個標準，全是就作者底旨趣說的。其實描寫文不但描寫靜態，有時描寫動態的，也還是描寫文。例如：

(6) 武松走了一程，酒力發作，焦熱起來，一隻手提着哨棒，一隻手把胸膛前袒開，踉踉蹌蹌，直奔過亂樹林來；見一塊光禿禿大青石，把那哨棒倚在一邊，放翻身體，卻待要睡；只見發起一陣狂風，那一陣風過了，只聽得亂樹背後撲地一聲響，跳出一隻吊睛白額大蟲來。武松見了，叫聲「啊呀！」從青石上翻將下來，便拿那條哨棒在手裏，閃在青石邊。那大蟲又饑又渴，把兩隻爪在地下略按一按，和身上撲撲，從半空裏擲將下來。武松被那一驚，酒都做冷汗出了。說時遲，那時快，武松見大蟲撲來，只一閃，閃在大蟲背後。那大蟲背後看人最難，便把前爪搭在地下，把腰膀一掀，掀將起來。武松只一閃，閃在一旁。大蟲見掀他不着，吼一聲，卻似半天裏起個霹靂，震得那山岡也動，把這鐵棒也似的虎尾倒豎起來，只一剪。武松卻又閃在一邊。——原來那大蟲拿人，只是一撲，一掀，一剪；三般捉不着時，氣性先是沒了一半。——那大蟲又剪不着，再吼了一聲，一兜兜將回來。武松見那大蟲復翻身回來，雙手輪起哨棒，儘平生氣力，只一棒，從半空劈將下來。只聽得一聲響，簌簌地將那樹連枝帶葉劈將下來。定睛看時，一棒打不着大蟲，原來打急了，正打在枯樹上，把那條哨棒折做兩截，只拿得一半在手裏。那大蟲咆哮性發起來，翻身又只一撲撲將來。武松又只一跳，卻退了十步遠，那大蟲卻好把兩隻前爪搭在武松前面。武松將半截棒丟在一邊，兩隻手就勢把大蟲頂花皮攔腰揪住，一按按將下來。那隻大蟲急要掙扎，被武松儘氣力捺定，那裏肯放半點兒鬆寬。武松把隻腳望大蟲面門上，眼睛裏，只顧亂踢，那大蟲咆哮起來，把身底下爬起兩堆黃泥，做了一個土坑。武松把大蟲頭直接下黃泥坑裏去，那大蟲喚武松奈何沒了些氣力。武松把左手緊緊地揪住頂花皮，偷出右手來，提起鐵槌般大小拳頭，儘平生之力只顧打。打到五七十拳

，那大蟲眼裏、口裏、鼻子裏、耳朵裏，都迸出鮮血來；更動彈不得，只剩口裏兀自氣喘。武松放了手，來松樹邊尋那打折的哨棒，拿在手裏；只怕大蟲不死，把棒擡又打了一會。眼見氣都沒了，方纔丟了棒，尋思道：「我就地拖得這死大蟲下岡子去。」就血泊裏雙手來提時，那裏提得動。——原來使盡了氣力，手脚都酥軟了。武松再來背石上坐了半歇，尋思道：「天色看看黑了，倘或又跳出一隻大蟲來時，卻怎地鬥得牠過？且捱扎下岡子去，明早卻去理會。」就石頭邊尋了氈笠兒，轉過亂樹林邊，一步步捱下岡子來。

——施耐庵景陽岡。

(7) 果然過了一會兒，在那地方就出現了太陽的一小半，紅是紅得很，卻沒有光亮。這太陽像負着什麼重擔似的，慢慢兒一步一步地，努力向上面走來，到了最後，終於衝破了雲霞，完全跳出了海面。那顏色真紅得可愛。一剎那間，這深紅的東西，忽然生了奪目的光亮，射得人眼睛發痛。同時附近的雲也着了光彩。

——巴金海上的日出。

(8) 潭中魚可百許頭，皆若空遊無所依。日光下澈，影布石上，怡然不動，儼爾遠逝，往來翕忽，似與遊者相樂。

——柳宗元小石潭記。

以上例(6)描寫武松打虎的動態，例(7)描寫海上日出的動態，例(8)描寫遊魚的動態，其目的，與描寫靜態的，都在使人「想見」，故也都是描寫文。

上面所引的例，如例（6）描寫武松打虎的形態，因為是小說中的人物，不一定是實有的，或者其他小說、散文中的人物，竟是完全假設的，但因為是描寫人物的形態、性質等的文章，不問其人物在天地間究竟是實有的或假設的，都得稱為描寫文。

第三節 描寫文底效用

描寫文底效用，在乎寫出各瞬間的人情物態，使人彷彿，使人想見。所以它底理想，如同繪畫、雕刻一般，在於描寫的逼真，使讀者看了之後，能夠現出和作者近似的意象，看了文中所描寫的山水人物，煙雲草樹，以及鳥獸蟲魚等等，都像看了圖畫或雕刻品一樣鮮明。

第四節 描寫文底材料

大凡一篇文章的產生，是由於作者心中有意思要傳達給讀者，才用適當的文字，與妥善的表達法寫作出來的。如果作者沒有什麼意思要表達出來，就不用着寫文章了。所以要寫文章，還得心中有意思；這意思便是文章的材料。但這材料底來源、積貯、收集、選擇、整理及排列等等，究竟應該怎樣？實有研討的必要。茲分述

如下：

第一目 材料底來源與積貯

材料底來源頗多，但最重要的是「經驗」和「知識」兩項。此外，一般所謂觀察、思索、想像、調查、訪問等等，都可合併在這兩項之中。

(一)經驗——經驗是社會上的生活底經歷；也是最深刻而正確的知識，人們的知識大都由此而來。並且經驗積貯越多，所獲的知識也越豐富。但是儘管每個人都不能沒有經驗，甚至於有很豐富的經驗，如果他們對於自己底經驗，並不加以觀察，那就不能夠有條理的述說出來，或寫作出來；換言之，倘若他們想要有條理的述說或寫作，就非對於自己底經驗加以精密的觀察不可。描寫文底效用，既在乎寫出人情物態，使人彷彿，使人想見，那末在描寫之前，就得精密的觀察；否則，所寫出來的人情物態，必至恍惚模糊，使人莫名其妙。所謂觀察，便是把事物底情態，如像攝影機一樣，照實地攝收在心中。無論所要描寫的人情物態，是實有的，或者是假設的，都須預先有了照實攝收的工夫，然後方可下筆。

我們曉得，描寫文是以描寫經驗為目的的，未曾經驗的事物，當然無從描寫。

但當我們底觀察了的經驗，不能運轉如意時，便得加以想像的分子。但想像不是憑空妄造的，須有相當的經驗作根據；換言之，想像的主要條件，是「真實性」。例如水滸裏的武松，紅樓夢裏的林黛玉，都是想像的人物；又如哈孟雷特、吉訶德先生，也都是想像的人物。爲什麼這些人物，能很明晰地刻印在讀者底意識中呢？這就是他們具有其真實性的緣故。

(二)知識——知識也是文章材料的重要來源之一。而知識的來源，較有系統的是書本；換句話說，書本是知識的寶庫，裏面蘊藏着無數前人的經驗。讀書，可以不費許多腦力和時間，便可把前人許多寶貴的經驗接受過來，變成自己的知識。多讀書，就可增加自己經驗以外的許多知識。知識愈豐富，材料就愈增多，寫起文章來，便可應付裕如了。所以我們讀書，要求能「博」與「精」，唯其能「博」與「精」，才能達到讀書的目的。

但「學而不思則罔」，我們一方面學習，一方面還得思索；否則，光是盲從的學習，所得到的知識，就不免有謬誤的危險。而且慣於以他人的思想爲思想，而沒有自動思想的能力，這種死讀書的方法是沒有用處的。所以我們在讀書的時候，還得運用思想，以養成一種獨立的判斷力。這樣學習與思想雙管齊下，才是獲得正確

知識，與積貯文章材料的唯一捷徑。

然而，有的事實或道理，書本上既無所載，又非自己觀察體驗所能得識，更非自己思索所能爲力，那就只好從事調查或訪問，以求事實的證明，和師友的解惑了。

第二目 材料底收集與選擇

材料底來源與積貯既如上述，那末我們就可把有關題目的材料，從「經驗」和「知識」各方面來收集。例如以「我們底學校」爲題，通常描寫，約有下列各項：

- 〔1〕作者到校的動機及時間；
- 〔2〕學校的名稱及性質；
- 〔3〕學校創辦的歷史；
- 〔4〕學校的規約；
- 〔5〕學校的位置和面積；
- 〔6〕學校的景物；
- 〔7〕學校的設備；
- 〔8〕全校教師與各級同學人數及教學情況；

〔9〕學校生活及各種活動；

〔10〕感想。

上列各項，是文章內容的要點，作者可依這些內容的要點來收集有關的材料。收集的方法，約有兩種：第一、內容的要點，有一部分較爲熟悉的，可本着自己的經驗，一一記錄下來；如作者對於〔1〕〔2〕〔5〕〔6〕〔9〕〔10〕等項很熟悉，可先記錄下來，以便選擇。第二、對於內容的要點有不明白的，如〔3〕〔4〕〔7〕〔8〕等項，可以從事觀察，或調查訪問，或參考書籍，等到各項完全了解了，就把它一一記下來，越多越好，然後對於所收集的材料，來作一番的選擇。

材料爲什麼需要選擇？這理由很明顯，就是一篇文章並不需要把一切材料都寫進去，事實上常把比較精當的材料寫進去就行，無須寫得太多。而有時作者所收集的材料雖多，却並不一定完全適用；常有一部分適用，一部分不適用，因此，就有審慎選擇的必要；即把不適用的捨棄，把適用的留下來，這樣才不致於背謬。不過材料適用與否？也沒有嚴格的限制，這要看作者的意思著重於那方面而定。如是著重於校景的描寫，可以採取〔1〕〔5〕〔6〕〔10〕等項。倘若著重於學校生活的描寫，則可採取〔5〕〔6〕〔7〕〔8〕〔9〕〔10〕等項；或僅採取〔8〕〔9〕〔10〕等項。總之，由

於作者的意思所著重的方面的不同，而有自由運用的餘地。不過作者確定了取材的要點之後，便須注意材料的選擇，使能適合內容的需要。

關於材料的選擇，有下列兩個標準：

- (一) 切合題目；
- (二) 注意特色。

如所選取的材料，適合於第一個標準，那末所寫的文章，就不致患着「文不切題」的毛病；如果再適合於第二個標準，則所描寫的文章，不僅不致於不切題，且能表現事物的特色，而成爲一篇完好的作品了。

第三目 材料底整理與排列

材料選擇好了，接着便是整理，凡是同類的材料，應該集合在一起，把冗贅的刪去，把殘缺的增補，妥爲組織，按照順序排列起來，就成一篇文章了。

關於材料的排列，通常也有兩個標準：

(一) 以觀察底順序爲標準——就是依照實際的觀察的各部分的先後來描寫。簡單的描寫文，常用這個標準。例如：

二號早七點鐘，鬧鐘開了。走了一個鐘頭，便入平喜壩。這個地方的水流很急，兩岸的山高得出奇，

船傍着山邊走，忽然離山幾十丈，忽然伸出手可碰着岩石。九時至十時都在西陵峽中走。在這個峽中，江身是曲折的。朝前看去，不多遠總有一個大山當前；朝後看，也有一個大山塞住水口。有時看看，好像沒有路可走一般；忽然水勢一轉，又現出一條江路。再走幾里，又有峽了，又把水流隔斷了。這個任憑你左看右看，可真是尋不出江路了；船再上去，便要迎頭碰在石壁上；忽然間船頭一轉，沖上灘去，又現出一番新景象。輾轉上去，大致都是這樣。

這種高入雲霄的山峯，有的如刀切的石壁，有的如出土的筍尖，有的好像是人工用白石砌成的，有的又好像是天工故意造作的。有時船從山下過，山上的滴泉點點落在船頭。過峽的時候，正逢着大雨；樹杪上的飛泉雜着泥土下降，遠望好像有人在石壁上臨風撒細黃土一般；飛到半空，變成一縷一縷的黃煙，騰雲駕霧的飛去。從前的人說，瀑布好像天空中掛白練子；但是掛白練子的瀑布還是常常可以見的，祇有這好像撒黃土的瀑布，非巧遇着大雨大不能看見了。沿途瀑布，大大小小也不知道有多少，要是學那舊時的詩句，可說是：「無山非峭壁，有水盡飛泉。」就是那炎熱如火的日光，到此也不能直射下來，顯他的威力；就是那炎熱如火的熱風，到此也不能不遵循山的軌道，緩緩的從船頭上帶些涼爽氣吹來。

三號早晨，從巫山峽開船。巫山有十二峯，神女峯尤其好看，其餘各峯，都高可摩天。八時過夔峽，就是瞿唐峽，此處水流更急，峽更窄。語曰：「夔門天下壯，峨眉天下秀。」可見得這一峽的雄壯，是人公認的了。山勢峭峻，真令人意想不到，到此纔知道中國的山水畫上的奇峯怪石，絕不是憑空杜撰的。鹽水旁（預水旁）在瞿唐峽內，秋冬之季，高可數丈；現在埋在水中，一點影子也瞧不出。所以四川的歸客，多在船上說：「這回過三峽倒忘記水漲，祇當作山頭矮了。」原來川江的水漲到十餘丈，不算奇事；今天把船停在江邊，明兒水忽然間下落，把船擱在岩石上或沙灘上，都是平常的事。

瞿唐峽上便是蓮州，到夔州回頭看，瞿唐峽緊緊的把水口塞住，任憑你怎樣看，總看不出水從何處流下。自夔州以上，便沒有大山，水也平些。幾天來在三峽中行，連吃飯睡覺的時候都被看山奪去了。走一分鐘不看，便失掉一個風景。祇在左邊看，不到右邊看，便又失掉一個風景。祇在前看，不朝後看，也是失掉風景。所以我們過三峽，如同劉老老進大觀園一般，看一樣愛一樣，恨不得把他們一齊擲入騰筋中去。可惜我既不會做詩，又不會畫畫，臨行的時候，又不曾帶照相機去；所以任憑沿途的山水怎樣對着我看，妍媸媚，都是白費了一片心。

——高一瀘三峽紀遊。

上面所引的例，是隨船的前進，從西陵峽、巫山峽、而至瞿唐峽，就沿途觀察所及，逐步描寫，排列順序，使讀者看後，如同欣賞活動的風景片一般，很能引人入勝。他如陳友琴的溫泉峽，傅東華的杭江之秋等等，凡是沿途紀遊的文章，都是適用這種方法。

但是材料的排列，必須順序自然，否則，如把三峽紀遊的第二段和第一段對掉，第四段和第三段對掉，這樣打破自然順序而錯排的結果，勢必使讀者覺得凌亂無章，印象不明。所以材料整理後，必須依照自然順序，好好的排列，才不致有此弊病。

(二)以事物本身底關係為標準——就是先寫出關於全體的材料，然後將各部分

的材料，從大入小，依次描寫。作複雜的描寫文，常用這個標準。例如：

李龍眠畫羅漢渡江，凡十有八人，一角漫滅，存十五人有半，及童子三人。

凡未渡者五人：一人值壞紙，備見腰足；一人戴笠攜杖，衣袂翩然，若將渡而無意者；一人灑立遠望，開口自語；一人蹠左足，躡右足，以手摩膝，作纏結狀，雙屣脫置足旁，迴顧微哂；一人坐岸上以手踞地，伸足入水，如測淺深者。

方渡者九人：一人以手揭衣，一人左手策杖，目皆下視，口喙不合；一人脫衣，雙手捧之而承以首；一人前其杖，回首視溱衣者；兩童子首髮朋（彭首）鬢，共界一人以渡；所界者長眉覆額，面怪偉如秋潭老蛟；一人仰面視長眉者；一人貌亦蒼老，僂僂策杖，去岸無幾，若幸其將至者；一人拊童子背，童子瞪目閉口，以手反負之，若重不能勝者。

一人貌老過於僂僂者，右足登岸，左足在水，若起未能；而已渡者一人，捉其右臂，作勢起之，老者努其喙，鬚紋皆見；又一人已渡者，雙足尙跣，出衣履將納之，而仰視石壁，以一指探鼻孔，軒渠自得。

——黃淳耀李龍眠畫羅漢記。

上面所引的例，是因畫幅中的人複雜，不適於觀察順序的排列法，所以由總而分，從大入小，先寫出畫幅中的總人數，然後分爲未渡、方渡、已渡三小部分，依次描寫。這樣的排列，才會井然有序，使讀者看後，能够明白。他如歐陽修的醉翁亭記，先寫「環滁皆山也」，再寫「而西南諸峯」，也是適用這種方法。總之，凡所描寫的事物，非觀察所能明瞭，而較複雜的，都應該採用這種方法。

在材料的排列上，還有一項應加注意的是，全篇的開端和結束，都應該有個概括的描寫，以便引起讀者的注意，與容易了解。例如李龍眠畫羅漢渡江的開端寫着：

李龍眠畫羅漢渡江，凡十有八人，一角漫滅，存十五人有半，及童子三人。

其篇末結束處寫着：

按羅漢於佛氏爲得道之稱，後世所傳高僧，猶云「錫飛杯渡」，今爲渡江艱辛乃爾，殊可怪也。推畫者之意。豈以佛氏之作、止、語、默皆與人同，而世之學佛者徒求卓詭變幻、可喜可愕之迹，故爲此圖以警發之歟？昔人謂太清樓所藏呂真人畫像，儼若孔老，與他畫師作輕揚狀者不同，當即此意。

像這樣的文章的結束，可使讀者對於羅漢的性質，及畫中的主旨，得到一個概念，而與開端互相呼應；使文章的描寫更加清晰明朗，這是很好的實例。他篇的描寫文，也有很好的開端和結束，讀者可以舉一反三，在這里不多舉例了。

然而文章的開端和結束，並不是每篇文章都必備的。必須認爲是必要的，與主旨一致的，而且可以獨自離開的，然後才寫出來。這種材料，有點類似報紙的標題，必須簡賅，能使讀者一目瞭然，方爲上乘。

第五節 描寫文底種類

描寫文底種類，普通分爲科學的描寫文與文學的描寫文兩種。這兩種文章，對

於上述描寫文底材料的來源、積貯、收集、選擇、整理、和排列等，都同樣必須做到。至於兩者的區別，則在其主旨上、作者的態度上、及其運用的方法各各不同。茲分別列述如下：

第一目 科學的描寫文

科學的描寫文，是作者對於事物底觀察的報告，其主旨在乎傳達知識，使人理解；所以作者的態度，比較偏於客觀，對於所描寫的事物，只把當時感官上所觸到的如實地記錄下來，不參絲毫主觀的意見，而讓讀者自己去直接賞識。在上面第二節中所引的「1」荔枝圖序，「2」荷塘月色，「3」愛的教育，「4」山陰道上，「5」黃岡竹樓記等文字，都是其例。茲再列舉三例子于下：

(1) 金陵自北門橋西行二里，得小倉山。山自青涼胚胎，分兩嶺而下，盡橋而止，蜿蜒狹長；中有清池水田，俗號乾河沿。河未乾時，清涼山爲避暑所，盛可想也。凡稱金陵之勝者，南曰雨花臺，西南曰莫愁湖，北曰鍾山，東曰冶城，東北曰孝陵，曰雞鳴寺。登小倉山，諸景豁然上浮；……

——袁汝璣園記。

(2) 泰山之陽，汶水西流；其陰，濟水東流。陽谷皆入汶，陰谷皆入濟。當其南北分者，古長城也；最高日觀峯、在長城南十五里。

余以乾隆三十九年十二月，自京師乘風雪，歷齊河、長清，穿泰山西北谷，越長城之限，至於泰安。

是月丁未，與知府朱孝純子穎，由南麓登。四十五里，道皆礮石爲磴，其級七千有餘。泰山正南峰有三谷；中谷繞泰安城下，鄒道元所謂環水也。余始循以入，道稍平，越中嶺，復循西谷，遂至其巔。……亭西有岱祠，又有碧霞元君祠，皇帝行宮在碧霞元君祠東……

——姚鼐登泰山記。

(3) 漸近則有層樓嶢然，掩護岡外，碧瓦飛甍，引人注目，即今所謂石佛寺是也。寺就石窟建四層樓二座，丹雘猶未剝蝕。又西，五層樓一，則久失葺治，椽桷漸有欹勢。三樓各就一窟修建，其上通光入窟，窟中大佛高者約五、六尺。窟之寬廣最大者徑六、七丈，其小者三、四丈，略如佛殿。四壁琢大小佛無數，及浮屠、幡幢、寶蓋等種種形式，多施以采色。大佛則金身煥然未褪，但積塵久未祓除矣。

三樓以西，又有五大窟。窟外石質多剝蝕，窟中則猶完好，采色頗鮮明，僧言光緒十七年曾加修繕故也。窟中規制各不相同；有中作一塔狀琢佛無算者，有中坐一大佛或數佛者，有作內外二重之複殿式者。其四壁則皆琢種種法像，不能以數計。

——袁希濤大同雲岡石窟佛像記。

以上所引三例，大都是取客觀的態度，對事物如實地描寫下來的。

至於所運用的方法，可分爲概括的描寫法與抽象的描寫法兩種。用這兩種描寫法寫下來的文章，只給讀者一個觀念，而不是印象；換言之，只能使讀者知道某種事物，而不能想見某種情景。以上三例，就是採用概括的描寫法寫成的，讀者閱讀之後，只能知道有什麼山、水、臺、湖、城、谷、寺、嶺、石窟、佛像諸景物，到

底那些景物是怎樣的一種情景？因為沒有一一特別的摹畫，所以讀者的印象是不鮮明的。至於抽象的描寫法，也可舉出三例如下：

(1) 茨橋剪園，易簪改塗，隨其高爲置江樓；隨其下爲置溪亭，緣其夾澗爲之橋；隨其湍流爲之舟；隨其地之隆中而欹側也，爲綴峯岫；隨其鬱鬱而曠也，爲設宮殿。或扶而起之，或擠而止之，皆隨其豐殺繁瘠，就勢取景，而莫之天閔者。故仍名曰隨園，同其音，易其義。

——袁枚隨園記。

(2) 山多石少土。石蒼黑色，多平方少圓。少雜樹，多松，生石罅，皆平頂。冰雪無瀑水，無鳥獸音迹。至日觀數里內無樹，而雪與人膝齊。

——姚鼐登泰山記。

(3) 中華民國八年六月七日，余發京師，及暮抵大同。翌晨僱車西行，歷村落二、三，計三十里而趨雲岡。道中十之六、七屬坦途，十之一、二陟山坡，又十之一、二則行河牀中。距十里內外，遙望平岡逶迤，如一抹青雲，橫亘地平線上，知命名之所由來也。

……既復繞出寺外，囑一僧導以西行，又有大窟十餘，多已墮壞。窟外石柱、石壁，大都傾倒，有半身大像顯露於外，雕琢精美，非寺內各像已爲丹漆塗飾失去真相者所可比。但貧民就石窟營土屋以居者，幾於鱗次栉比，無復莊嚴渾淨氣象。又西有小窟不計數，亦多墮壞。既返寺，又東行，亦有已墮壞之大小石窟一、二十以上。

——袁希濤大同雲岡石窟佛像記。

以上所引三例，因爲是用抽象的描寫法寫成的，讀了之後，比較可以想見其中

的景象，然而因為寫得不具體，給予讀者的印象依然不鮮明。

科學的描寫文既不能使讀者喚起鮮明的印象，於是作者常在文中兼用文學的描寫法，或特別加以具體的摹畫，或用譬喻來暗示。例如：

道中迷霧冰滑，磴道不可登。及既上，蒼山負雪，明燭天南。望晚日照城郭，汝水、沮洳如畫；而半山居霧若帶然。

戊申晦，五鼓，與子頌坐日觀亭，待日出。大風揚積雪擊面，亭東自足下皆雲漫。稍見雪中白若樗蒲數十立者，山也。極天雲一線異色，須臾成五采；日上，正赤如丹，下有紅光動搖承之。或曰：此東海也。回視日觀以西峯，或得日或否，絳暘駁色，而皆若儻。

——姚鼐登泰山記。

這兩段文章，讀者閱讀之後，較能想見作者當時所看到的情景，而文章也彷彿變為文學的描寫文，不過因為它的目的，只在使人知道某種情景，不一定要人感到一己所感受的印象，所以文學的分子很少，仍然是科學的描寫文。

第二目 文學的描寫文

文學的描寫文，是表現作者對於事物的印象，其主旨在乎傳達情意，使人感受。所以作者的態度，比較偏於主觀，對於所描寫的事物，常就一己所感受的印象，

運用文字的技巧，抒寫出來，務使美妙動人，讓讀者欣賞之餘，感受到和作者同樣的印象。其描寫方法，約有下列四種：

(一)憑藉想像——作文學的描寫文，應將作者對於事物感覺上原有的印象，一重現於心中，憑藉想像的方法，把牠描寫下來。其方法有二：

第一種方法，是直接表達對於實在景物的印象。例如：

舟首尾長約八分有奇，高可二漆許。中軒敞者爲艙，篷覆之。旁開小窗，左右各四，共八扇。啓窗而觀，雕欄相望焉。閉之，則右刻「山高月小，水落石出」，左刻「清風徐來，水波不興」，石青糝之。

船頭坐三人：中峨冠而多髻者爲東坡，佛印居右。魯直居左。蘇、黃共閱一手卷：東坡右手執卷端，左手撫魯直背，魯直左手執卷末，右手指卷，如有所語，東坡現右足，魯直現左足，身各微側；其兩膝相比者，各隱卷底衣褶中。佛印絕類鵝，袒胸露乳，矯首昂視，神情與蘇、黃不屬。臥右膝，誦右臂支船，而豎其左膝，左臂掛念珠倚之，——珠可歷歷數也。

舟尾橫臥一楫，楫左右，舟子各一人；居右者，椎髻仰面，左手倚一衡木，右手攀右趾，若嘯呼狀；居左者右手執蒲葵扇，左手撫爐——爐上有壺，——其人視端容寂，若聽茶聲然。

其船背稍夷，則題名其上，文曰：「天啓壬戌秋日，虞山王毅叔遠甫刻。」細若蚊足，鉤畫了了，其色墨。又用簞蓋一，文曰：「一初平山人。」其色丹。

——魏學洵核舟記。

這種描寫方法，看去有點類似科學的描寫文，其實不然，科學的描寫文，只是

概括的描寫，例如大同雲岡石窟佛像記所描寫的佛像，與李龍眠畫羅漢記所描寫的羅漢等，只能使讀者有佛像與羅漢的概念，而不是印象。核舟記所描寫的人物，是一一加以深刻的摹畫的，除使讀者有了人物的概念之外，對於何者爲東坡，何者爲魯直，何者爲佛印等等，有個別的人物的印象，這是二者的不同處。所以核舟記是文學的描寫文。

第二種方法，是間接用事物來作譬喻，使讀者從已知事物，由於作者的譬喻，而悟到所描寫的東西。例如：

(1) 次日，登大小清涼台。台下峯如筆，如矢，如筍，如竹林，如刀、戟，如船上桅，又如天帝戲將武庫兵仗布散地上。食頃，有白練繞樹。僧善告曰：「此雲鋪海也。」初濛濛然，鎔銀散錦，良久，渾成一片。青山羣角尖，類大盤凝脂中有筍脯蠹現狀。

——袁枚遊黃山記。

(2) 今年九月二十八日，因坐去輦西亭，望西山，始指異之。遂命僕入過湘江，緣染溪，斫榛莽，焚茅筏，窮山之高而止。攀援而登，箕踞而遨，則凡數州之土壤，皆在衽席之下。其高下之勢，岈然、窪然，若垤、若穴。尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱。絜青、緜白，外與天際，四望如一。然後知是山之特出，不與培塿爲類，悠悠乎與灝氣俱而莫得其涯，洋洋乎與造物者游而不知所窮。

——柳宗元始得西山宴遊記。

(8) 石渠之事既窮，上由橋西北下土山之陰，民又橋焉。其水之大，倍石渠三之。互石爲底，達於兩澗，若牀、若堂，若陳筵席，若限闌奧。水平布其上，流若織文，響若操琴，揭跳而往，折竹掃陳葉，排腐木，可羅胡牀十八九居之。交絡之流，觸激之音，皆在牀下。翠羽之木，龍鱗之石，均蔭其上。古之人其有樂乎此耶？後之來者有能追全之踐履耶？得意之日與石渠同。

——柳宗元石澗記。

這些文章，都是用譬喻的方法描寫出來，訴諸讀者的想像，使對各該景物有鮮明的印象的。

(二) 注意特點——人各有特點，物也各有特點，無論一草一木，都各有其不同的特點。作文學的描寫文，必須把這特點描出，才能傳達一己所感受的印象。換言之，就是必須具體的描出人物所特有的個性，然後給予讀者的印象才會顯明。例如：

(1) 應元偉軀幹，面蒼黑，微髭。性嚴毅，號令明肅，犯法者鞭笞貫耳，不稍貸。然輕財，賞賜無所吝。傷者手爲裹創，死者厚棺殮，醃醢而哭之。與壯士語，必稱好兄弟，不呼名。陳明遠寬厚嘔煦，每巡城，拊循其士卒相勞苦，或至流涕。故兩人皆能得士心，樂爲之死。

——邵長蘅國典史傳。

(2) 結澗潭在山西，其始蓋冉水自南奔注，抵山石，屈折東流；其顛委勢峻，盪擊益暴，齧其涯，故旁廣而中深，畢至石乃止。流沫成輪，然後徐行。其清而平者且十畝，有樹環焉，有泉懸焉。

——柳宗元《愚溪記》。

(8) 渴，上與南館高嶺合；下與百家湖合；其中東洲、小溪、澄潭、澗澗，闕則曲折，平者深黑，峻者沸白。舟行若窮，忽又無際。有小山出水中，山皆美石；石上生青蘋，冬夏常蔚然，其旁多巖洞，其下多白礫。其樹多楓、楠、石櫟、榿、樟、柚；草則蘭、芷；又有異卉，類合歡而蔓生，膠葛（車旁）水石。每風自四山而下，振動大木，掩苒衆草，紛紅駭綠，蕪勃（艸首）香氣。衝湍旋淵，退貯谿谷，搖颺蕙葳，與時推移，其大都如此，余無以窮其狀。

——柳宗元《袁家渴記》。

以上例〔1〕僅寥寥數語，但閻應元與陳明選的個性，却已明白的表露出來，給予讀者以鮮明的印象，較諸普通只描寫四肢五官俱備的人形不同。例〔2〕例〔3〕柳宗元的遊記，也使讀者明白的看出何者是鈿錡潭，何者是袁家渴，作者都各描出其特點，較諸只寫潭、渴等普通名稱者不同。

(三) 抒寫情趣——作者要把當時所感受的印象告知讀者，使所描寫的事物，在讀者心中活躍，除了描寫客觀的事物之外，還須參加主觀的情趣，才會美妙動人。例如：

(1) 匡廬奇秀甲天下山。山北峯曰香爐峯，北寺曰遺愛寺，介峯寺間，其境勝絕，又甲廬山。元和十一年秋，太原人白樂天見而愛之，若遠行客過故鄉，戀戀不能去；因面峯陔寺，作為草堂。

——白居易廬山草堂記。

(2)……由其中以望，則山之高，雲之浮，溪之流，鳥獸魚之遨遊，舉熙熙然迴巧獻技，以效茲丘之下。枕席而臥，則清冷之狀與目謀，營營（水旁）之聲與耳謀，悠然而虛者與神謀，淵然而靜者與心謀。不匝旬而得異地者二，雖好古之士，或未能至焉。

——柳宗元小丘記。

(3)坐潭上，四面竹樹環合，寂然無人。湊神寒骨，悄悄幽邃，以其境過清，不可久居，乃記之而去。

——柳宗元小石潭記。

以上所引三例，都是作者抒寫情趣的遊記。此種情趣的參入，是由於作者密精地觀察客觀事物之後自然流露出來的，其語辭加入了感覺，就有生氣。不過這一類加入感覺的語辭，是不可故意造作的。如舊式遊記中常用的「誠勝地也」，「不亦樂乎」，「嘆觀止焉」等等非必要的話，都不宜硬加上去，否則，不但不妙，反使讀者覺得可厭。

(四)活用詞句——所謂活用詞句，就是使用含有動作的詞句，使所描寫的事物，能夠活動起來，使讀者容易獲得印象。這就是說，描寫事物，必須趁其有動作的時候，不可在它靜止的時候，這樣，才會活躍動人。例如：

(1)秋來，老柏和香橙還沉鬱的綠着，別的樹卻都憔悴了。靠近古稀的老榆，護定個青青的葉，似老年人想保存半生辛苦貯蓄的家私，但那禁不得四風如敗子，日夕在耳畔絮聒——現在們的葉兒已去得差不多。

，園中減了葱蘢的綠意，卻也添了蔚藍的天光。爬在籬幹上的薜荔，也大爲喜悅，上面沒有遮蔽，可以酣飲風霜了，他臉兒醉得楓葉般紅，陶然自得，不管垂老破家的榆櫨在他頭上瑟瑟的悲歎！

——蘇梅禿的梧桐。

(2) 東方有的，在展繹的，是甚麼？

東方有的是瑰麗榮華的色彩，東方有的是偉大普照的光明——出現了，到了，在這裏了……

玫瑰汁、葡萄漿、紫荊液、瑪瑙精、霜楓葉——大量的染工，在層累的雲底工作；無數蜿蜒的魚龍，爬進了蒼白色的雲堆。

一方的異彩揭去了滿天的睡意，喚醒了四隅的明霞——光明的神駒在熱奮地馳聘……

海雲也活了；眠熟的獸形的瀟瀾，又回復了偉大的呼嘯，昂頭搖尾的向著我們朝露染青餒形的小島沖洗，激起了四岸的水沫浪花，震盪著這生命的浮礁，似在報告光明致歡歎之臨在……

——徐志摩泰山日出。

這些文章，都是活用詞句，把死板的景物，描寫得活躍起來的。

第三章 紀敘文

第一節 紀敘文底名稱

紀敘文，也稱敘述文，或稱敘事文，名稱雖稍差異，而實際却是相同。茲為避免初學者發生狐疑起見，特為說明如上，並將名稱確定為紀敘文。

此外有人以為紀敘文和描寫文關係密切，乃將二者合併為一，統稱之為紀敘文。其實二者的性質不盡相同，所以本書把它分開剖釋，以明其作法上的差異，使初學者知所識別。

第二節 紀敘文底意義

紀敘文是紀敘人或物底動作、變化，或事實底經過的文章。大抵是屬於時間的動態的紀敘的。例如：

(1) 我看那邊月台的柵欄外有幾個賣東西的等着顧客。走到那邊月台，須穿過鐵道，須跳下去又爬上去。父親是一個胖子，走過去自然要費事些。我本來要去的，他不肯，只好讓他去。我看見他戴着黑布小帽，穿着黑布大馬褂，深青布棉袍，蹣跚地走到鐵道邊，慢慢探身下去，尚不大難。可是他穿過鐵道，要爬上那邊月台，就不容易了。他用兩手攀著上面，兩腳再向上縮；他肥胖的身子向左微傾，顯出努力的樣

子。這時我看見他的背影，我的淚很快的流下來了。我趕緊拭乾了淚，怕他看見，也怕別人看見，我再向外看時，他已抱了朱紅的椅子，望回走了。過鐵道時，他先將椅子散放在地上，自己慢慢爬下，再抱起椅子走。到這邊時，我趕緊去攙他。他和我走到車上，將椅子一股腦兒放在我的皮大衣上。於是撲撲衣上的泥土，心裏很輕鬆似的。過一會，說：「我走了；到那邊來信！」我望著他走出去。他走了幾步，回過頭看見我說：「進去吧，裏邊沒人。」等他的背影混入來來往往的人裏再找不著了，我便進來坐下，我的眼淚又來了。

——朱自清背影。

(2) 太陽做完了竟日普照的事業，在萬物送別他的時候，他還顯出十分的壯麗。他披上紅袍，光耀萬丈。雲霞布陣，換起與主將一色的制服，聽候號令。盡天所覆的大圓鏡上，鼓起微波，遠近同一節奏的輕舞，以歌頌他的功德，以惋惜他的離去。

景物忽然變動了，雲霞移轉，歌舞緊急，我戰戰兢兢的凝視，看宇宙間將有何種變化；太陽驟然躲入一塊紫雲後面了。海面失色，立即轉為幽暗；彩雲驚懼，裹足不敢喘息。金綫萬條，透射雲際，使人領受最後的恩惠——然而他又出來了。他之蒞臨是欲緩和人們在他去後的相思的。

我俯首看自己，見是照得滿身光彩。正在欣幸而慚愧，回頭看見我的背影，從船上投射海中，眼光跟了他過去，在無盡遠處，窺見紫幃後的圓月。豈敢信她是我的影迎來的。

天生麗質，羞見人世，她啓幕輕步而上；四顧靜寂，不禁遲回。海如青絨的地毯，依微風的韻調，而抑揚吟詠。薄靄是紫絹的背景，襯托皎月，愈顯丰姿。青雲侍側，桃花覆頂，在這時候，她預備靈感一切的事業了。

我漸漸的仰頭上去，看紅雲淡淡而滿背，經過大中，沿弧綫而下，青天漸漸而漸紅，太陽就在這紅雲的中間。月與日正在船的左右，而我們是向正南進行。——海行九天以來，至現在始辨方向。

——孫福熙紅海上約·幕。

(3) 及公下厥獄，史朝夕窺獄門外。逆閹防伺甚嚴，雖家僕不得近。久之，聞左公被炮烙，日夕且死；持五十金，涕泣謀於禁卒，卒感焉。一日使吏更敝衣草屨，背筐，手長鑿，僞爲除不潔者；引入，微指左公處，則席地倚牆而坐，面頰焦爛不可辨，左膝以下筋骨盡脫矣。史前跪，抱公膝而鳴咽。公辨其聲，而目不可開，乃奮臂以指破眚，目光如炬，怒曰：「庸奴！此何地也，而汝來前？國家之事隳爛至此，老夫已矣，汝復輕身而昧大義，天下事誰可支拄者！不速去，無俟姦人構陷，吾今即撲殺汝！」因撲地上刑械，作投擊勢，史噤不敢復聲，趨而出。後常流涕述其事以語人曰：「吾師肺肝，皆鐵石所鑄造也！」

——方苞左忠毅公軼事。

以上例(1)紀敘人的動作；例(2)紀敘物的變化；例(3)紀敘事實的經過；都是關於紀敘時間的動態的文章，所以都是紀敘文。

第三節 紀敘文底效用

紀敘文是紀敘人物事蹟的變化或經過的文章，已如上述。至於它的效用，是在乎使人知道宇宙萬物變化的因果，社會人事經過的情形，以及古今人物言行的真相。舉凡歷史、傳記、小說、寓言等等，一切需要紀敘的文字，都是屬於這一種的紀敘文。例如讀者看了歷史、年譜、方志，以及事實報告之類，便可獲得事實的知識。

；看了傳記、軼事、以及言行錄之類，便可得到人生的教訓；看了小說、故事、寓言之類，便可感到人生的興味。它是和戲劇或電影一般，一幕一幕有次序地開演在讀者的眼前，使人由於看到歷史的、社會的、或自然界的一切人物事蹟的演變，知道其是非、得失與因果，而獲得待人、接物、處事種種的道理。

第四節 紀敘文與描寫文底區別

紀敘文與描寫文，從大體上看來，同為記述人或事物的文章，似乎是沒有區別的。但是描寫文是以描寫人或事物底形色、景象、性質、位置、效用為主，是屬於空間的，靜態的；而紀敘文是以紀敘人或事物底動作、變化、或經過為主，是屬於時間的，動態的；這是兩者不同的地方。我們看了前面兩種文體的意義和所舉的例子，便可明白了。茲再以「燕子」為例，簡述于下：

(1) 黑色的小燕子，有兩個翅膀，會飛。

這是描寫燕子的形色和性質的，所以是描寫文。

(2) 黑色的小燕子，展開兩個翅膀，飛去了。

這是紀敘燕子的動作的情形的，所以是紀敘文。

紀敘文與描寫文，雖然有顯明的區別，然而實際上這兩種文章是常常混合着的，就是紀敘文中常夾雜着描寫的成分，而描寫文中也常夾雜着紀敘的成分。純粹屬於一種體製的文字，是很少見的。例如：

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

先是庭中通南北爲一。殆諸父異爨，內外多置小門牆，往往而是。東犬西吠，客踰庖而宴，雞棲於廳，庭中始爲籬，已爲牆，凡再變矣。家有老嫗，嘗居於此。嫗，先大母婢也，乳二世，先妣撫之甚厚。室西連於中閭，先妣嘗一至。嫗每謂予曰：「某所，爾母立於茲。」嫗又曰：「汝姊在吾懷，呱呱而泣。娘以指扣門扉曰：『兒寒乎？欲食乎？』吾從板外相與應答。」語未畢，予泣，嫗亦泣。

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

軒東故嘗爲廚；人往，從軒前過。予扁扁而居。久之，能以足音辨人。吾妻來歸，時至軒中，從予問古事，或凭几學書。吾妻歸甯，述諸小妹語曰：「聞姊家有闕子，且何謂闕子也？」其後吾妻死，室壞不

修。予久臥病無聊，乃使人復葺南閣子，其制稍異於前。然自後予多在外，未常居。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。

(2) 翠微非名勝也。近龍王堂，林木始幽闐；山勢下趨，望山上小樹皆斜俯，如迎人狀。肩輿轉入林陰，始得一佛寺。憑軒下瞰，老柏三數章，碧翳天日。有石級數十；所謂龍王堂即在其下。細泉淙（水旁）然，循幽竇瀉於小池；池魚迎泉而噪；周以石闌，早月出樹間，飾碎影於襟袖之上。及余陳張庵，陳石道、高穎生同坐廊隅。石遺誦「淨名庵詩」，淒瑟挾鬼氣。羣處靜境，聽之肅然。

飯罷，趁月登寶珠寺。林深石黑，突怒稜道，如怪獸，如魘。余及張庵各以拄杖行，先以杖測石高下，始覓足。寺踞巖頂，叢綠中隱隱出殿簷。近寺，稍無樹，月光下布石上，寺僧已睡，觀而過者，盤踞入小洞，中坐頭陀像，意南中村寺尙或過之也。

明日，遊秘魔巖。讀偶齋師遺詩，索筆和之。以肩輿跨危嶺，遊獅子窩。長廊依山，壁畫僧絕，且題，遂恩恩更歷數寺，頽垣斷塔，如新被燹。石遺指出下樹，言秋來經霜而老紅者，此也。癸丑閏月十四日記。

——林紆記翠微山。

以上例〔1〕作者借項脊軒以誌往事之可哀，是爲紀敘文。但第一段裏的「項脊軒……雨澤下注」及「三五之夜……珊珊可愛」若干句，卻是描寫景物的描寫文，而不是紀敘文。例〔2〕雖以描寫翠微山的景物爲主，是爲描寫文。但篇中的

肩輿轉入林陰，始得一小寺。「余及陳弢庵……聽之肅然」。「飯罷，趁月登寶珠寺」。「余及弢庵各以拄杖行……始窺足。」「寺僧已睡……然燭入小洞，」若干句，卻是紀敘人事推移的紀敘文，而不是描寫文。

由上面所引的例子看來，可知描寫與紀敘兩種文字是常混合着的。我們對於任何一篇記錄事物的文章，倘若依照二者的區別，嚴格地逐步考察何者是描寫或紀敘，勢必大半不能斷定究竟屬於那一種文體。那末普通稱爲描寫文或紀敘文，到底其間用什麼來做區別的標準呢？這就要從文章的全體來考察，看作者的目的和文章的目的怎樣？來定文體的所屬；換言之，即以作者的目的和文章的題材二者，爲區別文體的標準。假如作者的目的在使人想見，而文章的題材是從人或事物底形色、景象着筆，描寫他的形色怎樣？景象怎樣？大體上是屬於空間的靜態的，那就是描寫文。假如作者的目的在使人知道人或事物的變化或經過，而文章的題材是從人或事物的變化或經過着筆，紀敘他的變化怎樣？經過怎樣？大體上是屬於時間的動態的，那就是紀敘文。依此標準去衡量全篇的文章，就容易區別出來了。至於文體區別以後，描寫文中雖有紀敘的分子混合着，或紀敘文中有描寫的分子混合着，那是無關大體的。

第五節 紀敘文底要素

紀敘文是紀敘事件的變化或經過，所以凡是紀敘文，都必須具備下列四個要素

〔一〕人物——即事件的主體；

〔二〕事蹟——即事件的情節；

〔三〕時間——即事件發生的時間；

〔四〕地點——即事件發生的場所。

例如蘇軾記承天寺夜遊云：

元豐六年十月十二夜，解衣欲睡；月色入戶，欣然起行。念無與樂者，遂步至承天寺，尋張懷民；懷民亦未睡，相與步於中庭。

庭中如積水空明，水中藻荇交橫，蓋竹柏影也。何夜無月，何處無竹柏？但少聞人如吾兩人耳。

這篇短短的紀敘文，即具備了所有的四個要素。茲分列如下：

〔一〕人物——蘇軾與張懷民。

〔二〕事蹟——夜遊。

〔三〕時間——元豐六年十月十二夜。

〔四〕地點——承天寺。

茲再把這四個要素分別說明如次：

〔一〕人物——紀敘文是紀敘人或事物的變化或經過，如果沒有人物，就無從發生事件，也就無所謂變化或經過了。所以人物是紀敘文中的第一要素。人物有主角與配角之別，若是一篇文中只有一個人物，那就只有一個主角，而無配角。如果有兩個人物以上，那就可以分出主角或配角了。例如蘇軾的記承天寺夜遊，蘇軾是主角，張懷民是配角。又知魏禧的大鐵椎傳，大鐵椎是主角，其餘是配角。陳去病的秋瑾女俠傳略，秋瑾是主角，其餘是配角。但主角不僅限於一個，有時是兩個或兩個以上。例如方苞的左忠毅公軼事，前半以左忠毅公爲主角，後半以史可法爲主角。又如司馬遷的管晏列傳，管仲和晏嬰二人都是主角。廉頗藺相如列傳，廉頗和藺相如二人都是主角。主角就是中心人物，配角就是陪襯人物，陪襯人物是用來直接或間接襯托出中心人物的性格，使其格外顯明的。

〔二〕事蹟——紀敘文所寫的人物的變化或經過，謂之事蹟。沒有人物的變化或經過，就無法寫成紀敘文；所以事蹟也是紀敘文的要素之一。但所謂事蹟，不是像描寫文中所列舉的某人的形狀、性質、及其他零碎不相聯貫的事實，而是指某人的

行爲貫串在一起，有變化或經過的事蹟而言的。例如陳去病的秋瑾女俠傳略，即寫秋瑾一生的事蹟；生於官家，稍長，讀書，通大義，嫻於詞令，工詩文詞，好劍鍊傳，習騎馬，善飲酒。後適王氏，因見清廷腐敗，亟圖報讎；乃東赴日本留學，加入同盟會，鼓吹革命。返國後，主持女學，組織光復軍，編定敢死隊。適徐錫麟在皖起義事敗，被執就義。他如司馬遷的屈原傳、李將軍傳、范曄的班超傳、蕭統的陶淵明傳等等，都是紀敘一生的事蹟的例。

〔三〕時間——紀敘文是紀敘人物在某時間內的變化或經過的文章，文中所寫的變化或經過的事蹟，都與時間有密切的關係；假如沒有時間的經歷，就沒有事蹟的變化或經過。所以時間也是紀敘文不可缺少的要素之一。例如秋瑾女俠傳略中的「時天下喪亂」，「至甲辰夏」，「當是時」，「是夏」，「明年丁未歸紹興」，「時徐方在皖圖大舉」，「因日部署其衆」，「踰日殺之」，「時光緒三十三年六月六日黎明也」等句，都是表示時間的。他如上面所舉的屈原傳、李將軍傳、班超傳、陶淵明傳等等，凡是有紀敘的文章，也都有着時間的記錄的。

〔四〕地點——紀敘文是人物在某地點所發生的事蹟的紀錄，如果沒有地點，那末人物和事蹟就失去憑藉了。所以地點也是紀敘文必具的要素。例如秋瑾女俠傳略

中的「浙江紹興人也」，「旋客湖南湘潭」，「偕君入京師」，「而東赴日本留學」，「會孫中山先生方創同盟會於江戶」，「率同志歸國」，「石門徐夫人自華留主滬溪女學」，「之浙東」，「還至南潯，定計將往瓜哇」，「因留上海，居虹口厚德里」，「明年丁未歸紹興，主明道女學及大通體育會」，「時徐方在皖闢大舉，故君亦往來吳越間」，「赴杭州」，「駐江干」，「而已獨居大通學校俟之」，「至是竟輸其情於紹興知府貴福」，「卽星夜渡江至杭」，「古軒亭口」等句，都是表明地點的。他如上面所舉的屈原傳、李將軍傳、班超傳、陶淵明傳等等，凡是紀敘的文章，也都有着地點的紀錄的。

第六節 紀敘文底材料

紀敘文底材料的來源，也是「經驗」和「知識」等項，而材料的應該積貯，也和描寫文大致相同，在這裡不再贅述。僅就材料的收集、選擇、整理和排列等項，分別說明于下：

第一目 材料的收集與選擇

紀敘文底材料的收集，簡單地說，就是凡與所要紀敘的人物事件有關係的材料

，都應當收集在一起，其收集的方法，也和描寫文的略同，不過比較複雜雜糅了；因為天地間的事端，大抵是紛然雜陳的，而每一人物所顯現的事象，也大抵是多方面的，其中的關係，頗為繁複；我們把這繁複的材料收集之後，究竟要用什麼標準去把它選擇，使之取捨得宜呢？這選擇的標準，除了採用描寫文所用的「適切題目」和「注意特點」之外，還須顧到下列二個條件：

(一) 紀敘文底主旨；

(二) 紀敘文底觀點；

關於這二個條件的內容如何？候待下面分節詳述。

第二目 材料底整理與排列

紀敘文底材料的整理與排列，大體上雖和描寫文的相同，其實也較複雜，因為天地間的事端，常多變化，不僅是異時紛起，並且有的是同時並呈；而我們紀敘時却不能同時寫，讀者也不能同時讀；事實上只有按部就班地寫下去，讀者也只能按部就班地讀下去。既然只有按部就班地寫，那末怎樣決定寫作的程序呢？換言之，要怎樣把所選取的材料加以整理與排列呢？這也是關於紀敘文底方法的問題；而紀

敘文底方法，是以紀敘文底流動爲原則的。紀敘文底流動，約可分爲下列三方面：

〔1〕流動底速度；

〔2〕流動底中止；

〔3〕流動底次底。

關於這三方面的內容如何？也俟下面分別詳述。

第七節 紀敘文底主旨

前面說過，紀敘文底材料的選擇，要以紀敘文底主旨與觀點爲標準；所以首先應該依據作者所要紀敘的主旨，來取捨材料，才不致於茫無頭緒。關於紀敘文底主旨，約可分爲下列三種：

〔一〕旨在授與知識——如歷史、年譜、方志之類，以真爲主。

〔二〕旨在授與教訓——如傳記、軼事、言行錄之類，以善爲主。

〔三〕旨在授與趣味——如小說、故事、寓言之類，以美爲主。

這三種主旨，在任何紀敘文中，至少有一類包含在內。但也有包含二種或三種主旨的，不過多少總有所偏重；作者應該認清所編重的主旨，去做選擇材料的標準。

。也就是說，作者確定了主旨之後，即須依據那主旨去選擇材料，凡與主旨有密切關係的便選取，沒有多大關係的便捨棄。這種取捨，全是以與主旨的關係密切與否來決定，並不是以材料本身底重要與否爲依據的。茲將上述三種主旨所應取捨的材料，分別說明于下：

〔一〕旨在授與知識——作者的主旨既在授與讀者知識，便應當選取那人物的生卒年月、世系、里居、職業、事功等，詳加紀敘；而把他的家教、性情、態度、軼事、格言等，省略不述。如宋史岳飛傳，便是其例。茲因原文過長，撮要于下：

岳飛，字鵬舉，相州湯陰人。世力農，父和，能節食以濟飢者。飛生時，有大禽若鵠飛鳴屋上，因以爲名。生有神力，未冠，挽弓三百斤，弩八石。學射於周同，盡其術，能左右射。

宣和四年，真定宣撫劉給募敢戰士，飛應募。康王至相，飛因劉浩見，補承信郎，以鐵騎三百往李固渡營，敗之。從浩解東京圍，與敵相持於滑南，領百騎習兵河上。敵猝至，飛麾其徒，曰：「敵雖衆，未知吾虛實，當及其未定擊之。」乃獨馳迎敵。有鼻將舞刀而前，飛斬之，敵大敗。遷秉義郎，隸留守宗澤。戰開德曹州皆有功。

紹興元年，張俊請飛討李成。江淮平，俊奏飛功第一，加神武右軍副統制。

四年，授黃復州漢陽軍德安府制置使。飛渡江中流，顧幕屬曰：「飛不擒賊，不涉此江。」襄漢平，授清遠軍節度使、湖北路荆襄潭州制置使。

七年，入見，進拜太尉，繼除宣撫使兼管田大使，從幸建康，以王德、鄭瓌兵隸飛。

飛進軍朱仙鎮，距汴京四十五里，與兀朮對壘而陣。遣驍將以背鬼騎五百奮擊，大破之。兀朮還汴京，欲簽軍以抗飛，河北無一人從者，乃嘆曰：「自我起北方以來，未有如今日之挫衄！」金帥烏陵思謀，素號桀黠，亦不能制其下，但諭之曰：「毋輕動，俟吾家軍來即降。」金統制王鎮，統領崔愛，將官李國、崔虎、葉旺等，皆奉所部降；以至禁衛龍虎大王之部屬，皆密受飛旗牒，自北方來降。金將軍韓常欲以五萬衆內附。飛大喜，語其下曰：「一直抵黃龍府，與諸君痛飲爾。」

方指日渡河，而會欲畫淮以北棄之，風臺臣譚班師。會知飛志銳，不可回，乃先請張俊、楊沂中等歸，而後言飛孤軍不可久留，乞令班師。一日奉十二金字牌，飛憤惋泣下，東向再拜曰：「十年之力，廢於一旦！」飛班師。

十一年，時和議既決，兀朮遣檜書曰：「汝朝夕以和請，而岳飛方爲河北圖；必殺飛始可和。」檜亦以飛不死，終梗和議，已必及禍，故力謀殺之。飛坐繫兩月，無可證者。歲暮，獄不成，檜手書小紙付獄，即報飛死，時年三十九。

上引的例，讀者讀後，對於岳飛的一生，自然明瞭，但所得的，也僅於此而已。

〔二〕旨在授與教訓——作者的主旨，如在授與讀者教訓，則當將那人物的家教、性情、態度、行爲、軼事、格言等，詳加紀敘，而把他的生卒年月、世系、里居、職業、事功等，省略不述。如下面所舉的文天祥，便是其例：

文天祥，吉州廬陵人也。體貌豐偉，美髯如玉，秀眉而長目，顧盼燦然。嘗時嘗遊學宮，見所祀鄉先生歐陽修、胡銓等像，皆誦曰「忠」。即欣然慕之，曰：「沒不俎豆其間，非夫也！」

德祐初，元軍沿江東下，京師震動，詔天下勤王。時天祥在贛州，招募豪傑，有衆萬人，將以入援。其友止之曰：「元兵三追鼓行，破郊畿，薄內地，君以烏合萬餘赴之，是何異驅羶羊而搏猛虎！」天祥曰：「吾亦知其然也。第以國亡在且夕，而天下之兵，無一人一騎赴救者，吾深恨於此，故不自量力而以身殉之。如此，則天不忠臣義士，將有聞風而起者；義勝者謀立，人衆者功濟，國其猶可保也！」天祥性豪犖，平日自奉甚厚，至是，痛自貶損，盡以家貲爲軍費。

宋亡，天祥兵敗被俘，繫送元京。途中絕粒八日，不死。至燕，館中供張甚盛，而天祥不寢不食，危坐達旦。元世祖欲其降，遣人諭之，天祥曰：「國亡，吾有死耳。」幽之三年，終不可屈。殉國前數日，世祖召天祥入，問曰：「汝何願？」天祥曰：「但願得一死。」世祖猶不忍，左右力贊從其請，遂被害。死後，其衣帶中有贊曰：「孔曰成仁，孟曰取義，惟其義盡，所以仁至。讀聖賢書，所學何事？而今而後。庶幾無愧！」

這篇文章，讀者讀後，雖不能詳知文天祥的一生，但字裏行間，卻能令人感動，而獲得做人的教訓。

〔三〕旨在授與趣味——作者的主旨，如在授與讀者趣味，那就應當選取使人驚奇而感到興趣的材料。如下引的大鐵椎傳，便是其例：

大鐵椎，不知何許人？北平陳子康省兄河南，與遇宋將軍家。宋，懷慶青華城人，工技擊，七省好事

者皆來學，人以其雄健，呼宋將軍云。宋弟子高信之亦懷愛人，多力善射，長子煉七歲，少同學，故嘗與過宋將軍。時座上有健啖客，餽甚殷；右脅夾大鐵椎，重四、五十斤，飲食拱揖不暫去。柄鐵擗疊環複如鎖上線。引之長丈許。與人罕言語。語類楚聲。問其鄉及姓字，皆不答。

既同寢，夜半，客曰：「吾去矣。」言訖不見。子煉見窗戶皆閉，驚問信之。信之曰：「客初至時，不冠不襪，以籃巾裹頭，足纏白布，大鐵椎外，一物無所持，而腰多白金。吾與將軍俱不敢問也。」子煉察而躍，客則鼾睡炕上矣。

一日，辭宋將軍曰：「吾始聞汝名，以為豪，然皆不足用。吾去矣。」將軍強留之。乃曰：「吾嘗奪取諸驍馬物，不顧者輒擊殺之。衆雖請長其羣，吾又不許，是以讎我。久居此，禍必及汝。今夜半，方期我決鬥某所。」宋將軍欣然曰：「吾騎馬挾矢以助戰。」客曰：「止！賊館且衆，吾欲護汝，則不快吾意。」宋將軍故自負，且欲觀客所爲，力請客。客不得已，與偕行。將至門處，遂將軍登空堡上，曰：「但觀之，慎弗聲，令賊知汝也。」時雞鳴月落，星光照曠野，百步見人。客馳下，吹竽栗（竹頭）數聲。頃之，賊二十餘騎四面集，步行負弓矢從者百餘人。一賊提刀縱馬奔客，曰：「奈何殺吾兄？」言未畢，客呼曰「惟！」賊應聲落馬，馬首盡裂。衆賊環而進；客從容揮椎，人馬四面仆地下，殺三十餘人。宋將軍屏息觀之，股栗欲墮，忽聞客大呼曰：「吾去矣。」地塵且起，黑煙滾滾東向馳。去後遂不復至。

這篇傳記，讀者讀後，對於大鐵椎的種種舉動，必感驚異，而生興趣。

第八節 紀敘文底觀點

紀敘文底觀點，可分爲（一）觀點的一致；（二）觀點的變動。茲分述如次：

第一目 觀點的一致

紀敘文底主旨確定後，便當選取與主旨有關係的材料；但所選取的材料，不僅是從作者自己底經驗方面得來，而且有的是從書籍底記載，或別人底傳說等知識方面得來的。材料的來源，既是多方面的，就不免有紛雜的現象，而缺乏一貫的系統；或從甲方面說，或從乙方面說，當然不能一致。作者如果把這許多紛雜的材料，連綴成文，勢必至於頭緒不清，使人不易瞭解。所以必須確定了觀點，然後可把一切事情盡依這適宜於表現主旨的觀點抒寫出來，或從甲方面說，或從乙方面說，擇一紀敘，使文章首尾一致，而無冗雜紛繁的毛病。這是應該加以注意的。

所謂紀敘文底觀點，是指作者所處的地位而言的。作者所處的地位，約有下列三種的分別：

〔一〕主動者的地位；

〔二〕被動者的地位；

〔三〕旁觀者的地位。

因為作者所處的地位，有上列各種的不同，所以紀敘的觀點，也就所有差異。

例如陳壽的三國志，其中紀敘諸葛亮伐魏的事，作者因為沒有確定一種的觀點，因而行文的語氣，也就含糊不清，有時說「丞相出師」，有時說「諸葛亮入寇」，前者是以蜀為主體，後者是以魏為主體，像這樣觀點隨時更動，會使讀者覺得莫名其妙。假如作者處於主動者的地位，應寫「丞相出師」；否則，倘若作者處於被動者的地位，則當作「諸葛亮入寇」；再不然，如果作者處於旁觀者的地位，則又當作「諸葛亮出師伐魏」。可知作者的措辭，與其所處的地位有關；地位不同，所寫的語氣也就迥異。所以作紀敘文，必須確定一種的觀點，全篇一致；不可隨意變更。通常的紀敘文，作者大都處於旁觀者的地位；但處於旁觀者的地位，既已確定，作者就要保持觀點的一致，不可隨意變動。茲舉宋史岳飛傳中關於鄜城之戰的一段來分析紀敘的觀點，如下：

大軍在鄜昌，諸將分道出戰，飛自以輕騎駐鄜城，兵勢甚銳。○兀朮大懼，會龍虎大王議，以為諸師易與，獨飛不可當，欲誘致其師，併力一戰。○中外聞之，大懼，詔飛審處自固。飛曰：「金人技窮矣。」乃日出挑戰，且罵之。○兀朮怒，合龍虎大王、蓋天大王與韓吉之兵徧鄉城。○飛遣子雲領騎兵直貫其陳，戒之曰：「不勝，先斬汝！」○盛戰數十合，賊屍布野。○

這段文字，就是作者處於旁觀者的地位來敘述的。但觀點一連變更了數次，如註○先就宋方岳飛敘述，○次就金方兀朮敘述，○又就宋方岳飛敘述，○再就金方

兀朮敘述，⑤最後仍就宋方岳飛敘述。頭緒紛亂，很不清楚。若以宋方岳飛爲主，把牠改爲下面的第一段；或以金方兀朮爲主，改爲下面的第二段，讀過去，文章的頭緒，就較原作清楚，而語氣也就一貫了。

(1) 大軍在穎昌，諸將分道出戰，飛自以輕騎駐鄆城，兵勢甚銳。時中外聞兀朮會龍虎大王議，以爲諸帥易與，獨飛不可當，欲誘致飛師，併力一戰，大懼，詔飛「審處自固」。飛曰：「金人技窮矣，」乃日出挑戰，且罵之。俟兀朮乘怒合龍虎大王、蓋天大王與韓常之兵徧鄆城，遂遣子雲領騎兵直貫其陣，戒之曰：「不勝，先斬汝！」鏖戰數十合，大敗之，賊屍布野。

(2) 兀朮見宋大軍在穎昌，諸將分道出戰，飛復自以輕騎駐鄆城，兵勢甚銳，大懼，乃會龍虎大王議，以爲諸帥易與，獨飛不可當，欲誘致其師，併力一戰。會飛日出挑戰且罵，怒甚，乃合龍虎大王、蓋天大王與韓常之兵徧鄆城，與飛子雲所領之騎兵鏖戰數十合，陣被攻破，積屍滿野。

由此可知紀敘文因觀點的不同，對於同一的材料，可以作成各方面語氣不同的文字。這在習作上，很關重要。作者對此同一事件應該理解要從那方面敘述，比較適當，然後下筆，方算得體。

第二目 觀點的變動

依照上面所述，紀敘文底觀點，應該一致，不可輕易變動，以免語氣紊亂，使人找不着頭緒。這是就一般的原則上來說的，事實上紀敘文底觀點，並不是絕對不

得變更。如遇複雜的事件，有兩件或多件事實同樣重要，或一件事而各人言行同樣重要，而只從一個觀點出發，不能把各方面的情形表現適當時，那末觀點就不得不變動了；因為觀點的變動，才能把同樣重要的事件分別紀敘出來。例如：

(1) 史前跪，抱公膝而鳴咽。公辨其聲，而目不可開，乃奮臂以指撥背，目光如炬，怒曰：「庸奴！此何地也，而汝來前？國家之事糜爛至此，老夫已矣，汝復輕身而昧大義，天下事誰可支拄者！不速去，無俟姦人構陷，吾今即撲殺汝！」因撲地上刑械，作投擊勢。史噤不敢發聲，趨而出。後常流涕述其事以語人曰：「吾師肺肝，皆鐵石所鑄造也！」

——方苞《左忠毅公軼事》。

(2) 後十五年，魏與趙攻韓，韓告急於齊。齊使田忌將而往，直走大梁。魏將龐涓聞之，去韓而歸。齊軍既已過而西矣。孫子謂田忌曰：「彼三晉之兵，素悍勇而輕齊，齊將為怯，善戰者因其勢而利導之，兵法：『百里而趣利者蹶上將，五十里而趣利者軍半至。』使齊軍入魏地，為十萬灶；明日，為五萬灶；又明日，為三萬灶。龐涓行三日，大喜曰：『我固知齊軍怯，入吾地，三日，士卒亡者過半矣。』乃棄其步軍，與其輕銳倍日并行，逐之。孫子度其行，暮當至馬陵，馬陵道狹而旁多阻隘。可伏兵，乃斫大樹，白而書之曰：『龐涓死于此樹之下。』於是令齊軍善射者萬弩夾道而伏，期曰：『暮見火舉而俱發。』龐涓果夜斫木下，見白書，乃鑽火燭之，讀其書未畢，齊軍萬弩俱發，魏軍大亂相失。龐涓自知智窮兵敗，乃自刎，曰：『遂成豎子之名！』齊因乘勝破其軍。虜魏太子申以歸。孫子以此名顯天下，世傳其兵法。

——史記《孫子列傳》。

以上例(1)寫史可法探獄，雖重在可法，而左忠毅公的言行也很重要，不能不並行敘述。例(2)寫孫臏用兵法爲齊伐魏，雖重在孫臏，而龐涓的戰略也很重要，不能不並行敘述。因爲這個緣故，文章的觀點就非變動不可了。

此外，如廉頗藺相如列傳，是以廉頗藺相如二人並重而敘述的，觀點自然要隨着變動。茲引一段爲例，如下：

既罷，歸國，以田功大，拜爲上卿，位在廉頗之右。廉頗曰：「我爲趙將，有攻城野戰之功，而藺相如徒以口舌爲勞，而位居我上。且相如素賤人，吾羞，不忍爲之下。」宣言曰：「我見相如，必辱之。」相如聞，不肯與會。相如每朝時，常稱病，不欲與廉頗爭列。已而相如出，望見廉頗，相如引車避匿。

大凡二人列傳，如管晏列傳，伯夷列傳(兼述叔齊言行)等，觀點大都是有變動的。

總而言之，簡單的紀敘文，爲求全篇的頭緒清晰，首尾一貫，觀點自當歸於一致。如是長篇的或複雜的紀敘文，因爲各方面的情形繁雜，就得酌量情形，把觀點變更，以便紀敘。至於那幾方面的關係重要，以及那些應當表現，那些可以省略，全依事件的性質不同，而由作者自己去判斷。

第九節 紀敘文底流動

紀敘文底材料，以紀敘文底主旨和觀點等來做取捨的標準，以便紀敘，已如上述。這里所要研討的，是材料的整理與排列的問題。關於材料的整理與排列，是以流動為原則，也略如上述。所謂流動，就是文章中的事件繼續展開，至於結局為止，中間沒有停頓的意思。因為紀敘文所寫的，是事件的變化與經過，這其間事件的進行，被敘述成文字的時候，就成了文字上的流動；而事件的進行不止，文字的流動也就繼續不停。所以我們整理紀敘的材料，必須使這流動在文章中連續呈現，這是紀敘文的特色，我們應該加以注意的。

關於紀敘文底流動，有三方面應加注意：

(一) 流動底速度；

(二) 流動底中止；

(三) 流動底次序。

茲為明瞭起見，逐項列述于下：

第一目 流動底速度

事件的進行，雖有一定的速度，但敘述這事件的文字，其流動却有快慢。而敘

述的快慢，和文章的詳略頗有關係；大抵文章寫得簡略，那事件的進行就快；文章寫得詳細，那事件的進行就慢。流動快的紀敘文，是只述事件的概要，把最特色的部分簡明地寫出，以示事件的輪廓；流動慢的紀敘文，則把事件的內容各部分綿密地寫出，以示事件的詳況。例如歷史，是屬於快的一類；小說是屬於慢的一類；歷史小說，或歷史小品等，則屬於快慢適中的一類。

紀敘文流動底快慢，都各有其用處，並無優劣之分，應快應慢，全由作者自己去判斷。而一篇之中，何處應用快的敘述，何處應用慢的敘述？也沒有一定的標準，也可看作者的主旨如何去決定。大概主旨所在的，是文中的重要部分，應用慢的敘述，詳加抒寫；其不重要的情節，則可用快的敘述，簡單地寫出就得了。例如：

雲英者，沈將軍至緒女也。將軍守備道州，張賊破武岡，過洞庭而西，勢張甚；未幾，攻圍道州，將軍戰歿。雲英年十七，告州人曰：「賊雖累勝，然皆烏合，不足畏。吾女子，義不忍與賊俱生；吾爲父死，諸公爲鄉里死，卽道州可完；孰與乞命狂賊之手，坐視妻若子爲虜乎？」衆壯其意，皆曰：「諾！」

城門閉，雲英甲而馳，一城人奮起隨之，直前擊賊。賊駭亂，出不意，皆自相蹂藉以奔，遂解道州圍。獲父尸，城中人皆縞素，助雲英成喪，時賊所過，城率不戰下，而以死全道州城者，雲英父子也。

郡守上功，詔贈至繡副總兵，加雲英游擊將軍，坐父署；守道州。

雲英，會稽人也。距今百餘年，道州祠祀麻灘，四時不絕。

這篇文章，因為作者的主旨，在表揚沈雲英的忠孝義勇，所以對於她的爲父復仇並解圍事，視爲文中的重要部分，用慢的敘述，詳加抒寫，其他不關重要的部分，只用快的敘述，簡略寫下而已。讀者讀後，對於全篇的主旨，可以一目瞭然，不致被無關重要的事所掩蔽。

第二目 流動底中止

紀敘文所紀敘的事件，無論它的展開是快是慢，總是在流動中，不可使它中間停頓，換句話說，就是不可使紀敘文底流動中止。因為流動一中止，是足以阻滯事件的展開，和減少讀者的興味的。紀敘文底流動，爲什麼會中止呢？那是因爲作者在文中加入冗長的描寫、說明、或議論的分子，使事件不能繼續展開的原故。因之由時間的動態的紀敘文，突然轉到空間的靜態的描寫文，或冗長的說明文或議論文，使流動一時停頓；這是應該加以防止的。簡言之，流動的快慢，可由作者自由決定，但不可緩慢到流動中止。例如：

一八九四年——即清光緒二十年——七月九日，日本以大兵八萬人犯平壤。

左公寶貴時率孤軍三千人，扼平壤之西南隅，裂眦泣血，數晝夜未一合眼。左公之母夜召左公入室，

撫其背曰：「汝父世受國祿，死時汝才四齡。汝父謂我，此子當爲國爭光榮，毋惜其一死。今事且急，汝父之言猶在吾耳。今日之事不以死力守者，非吾子也！」左公泣曰：「如老母何？」母怒曰：「國且不保，何有於我！人孰無父母，苟人人惜其父母而弗死，安有國家？汝行矣，天地、祖宗必佑汝。我必樂觀汝之成功。」左公無言，哭曰：「今違母命矣。」入別其妻，稚子繞膝哭；左公乃慷慨拔劍起，謂其妻曰：「我且盡忠，稚子未必可保，然且勿死，追我死臥至，然後汝與諸子同投後園之井而死，毋聽賊以指汚汝鬢身。縱祖宗血食自我而斬，無恤也！」左夫人嚙指出血，裂帛書「赤心保國」四字予左公，哭曰：「天乎！吾夫且死，吾安聊生！然國事敗壞至此，安有兒女之情？君其行矣，誓毋相負！」於是相持哭。

少頃，左公躍馬，遂馳騁於城外。賊八萬人怒舉（口旁）如虎，堅甲銳兵，密如網布。左公誓師力戰；所部皆義憤填膺，必戮賊而後快！無不一以當百，奮呼力戰。

——振鏞左寶貴死難記。

這篇文章，是紀敘左寶貴在平壤抵禦日兵的情形，但第二段「左公之母夜召左公入室……於是相持哭」。竟插入了這麼冗長的敘別家人的情節，使敘述抗戰情節的流動中止，讀者看了，不免感到乏味。又如史記管晏列傳中關於管仲部分，其中插入管仲褒揚鮑叔牙的一段話，也使流動中止，假使把它刪去，流動就可連續不斷了。

總之，紀敘文以流動爲原則，凡無關重要的描寫、說明或議論的文字，足使流

動中止的，都應該設法避免，使文字的流動得以保持不斷，方為佳構。

第三目 流動底次序

紀敘文底材料的排列，應當怎樣才算妥當呢？這就與流動底次序有着密切的關係了。流動底次序，如依紀敘文底四個要素來看，可分下列四種：

〔一〕以人物的動作為次序——即以人物為經，其餘為緯，例如傳記之類。

〔二〕以事蹟的變化為次序——即以事蹟為經，其餘為緯，例如紀事本末之類。

〔三〕以時間的經過為次序——即以時間為經，其餘為緯，例如編年之類。

〔四〕以地點的變遷為次序——即以地點為經，其餘為緯，例如方志之類。

但照普通紀敘文底作法上看，又可分為下列兩種：

〔1〕以事件展進的時間為次序；

〔2〕以事件展進的因果為次序。

茲就這兩種次序，加以說明如下：

〔1〕以事件展進的時間為次序——紀敘文，是事物在某時間內的變化或經過的記錄，牠是離不了時間的關係的；既然離不了時間的關係，那末紀敘的材料，依照時間的順序排列起來，是最普通而且最自然的組織；同時也是各種流動的次序之中

最重要的一種，這叫做「順敘法」。例如：

林尹民，字靖庵，號無我，閩之閩縣人，意洞族弟也。父眉叔先生，名孝揚，號樂天，仁厚稱於時；妻梁氏，生二子，君其次也。

君風骨偉岸，有神力，能舉石三百斤；嘗學少林之技者五稔，盡其術。酷好獸獵，嘗入山手格猛獸，瀕險者數，而氣益壯。少時讀三國志，獨慕張桓侯，遇不平事，挺身大呼曰：「吾翼德也，」奮拳毆擊，當者立踣。嘗黑夜袖刃，戲伏柵上，三漏將殘，擊柝者適過其前，君疾下拔刃擬之，擊柝者疑爲綠林之傑，戰慄投拜乞命，君笑釋之。於時年方十六、七耳，其不羈如此，其神武亦可想見矣。

伯父宦漸。招君往，令入學堂，阻廣同校，最友善。廣曠甯靜和謹，而君殊剋赴，情性雖異而交義甚篤，人多奇之。君天稟絕慧，雖終日嬉戲，而課試屢第一，伯父深器重之。迨廣東東渡，君悒悒有失侶之感，伯父爲代請君父，許其赴日留學，遂東渡，入成城學校，武藝冠其儔。是時君年既冠，深自斂抑，不似少時狂放，以是人皆畏愛之。二十三，卒業，尋考入第一高等學校醫科，補官費，然非其素志也。嘗太息曰：「大丈夫生此世，當以鐵騎五千橫行天下，效檀、王、徐、常輩，驅逐藩寇，收復河山耳，何能終身伏案作博士耶？」至是亦參究中外兵書，淹通戎略。庚戌春，新軍事敗，倪、快典死焉，廣、曠極悼慟；夏六月，由港返東，血淚猶在眼也。君嘗言：「中國病人膏肓，舍革命無可救藥。」既見黃、盧，因固求入黨。君字跡高古秀勁，諸友爭謂爲岳武穆、戚南塘儔也，君笑曰：「是耄耄者甯足道，功業能克肖二公者，方無愧耳。」

君與同志儲居一廬，名曰田野。每中宵起舞，運劍如飛，人面、月影、劍光，交相輝映。然以修養久

亦雅有雍容敦厚之風，營製一印，曰「劍膽琴心」，蓋可以此代表其人。每介人入黨，人多顧戀家族，輒泣告之曰：「余豈不知家族可戀！顧中國將亡，何有於家族？毋爾立定主義，於必不可犧牲必不忍犧牲者而犧牲之！假能奮袂而起，克復神州，快何如耶？凡事祇問當爲不當爲，成敗利鈍，不必計也。今日志士，中道變節者甚多，甚且爲敵所用，逮捕同志，會狗彘之不若；而賢者亦多因磨折而生厭世之想，吾甚惜之。」鄭所南曰：「愆久愈不變，愈不可爲愈爲。」吾人不可無此堅忍不拔，百折不撓之精神也。第一次不成，由第二次而進至千百千萬次，最終必有大放光明之日，亦何憾吾身不親見之哉！」

父屢欲爲之娶婦，君愆累風雲之氣，百計婉卻之。庚戌冬，以父命旋梓度歲。君性最愛馬，春風淡蕩，獨惜二、三親友，跨馬出郊，角逐爲戲。而聞罕良馬，君擇其最雄駿號爲龍者騎之，如騎羸狗；揚鞭疾馳，體重力強，馬不能勝，汗下如雨；御者瞠目咋舌，驚爲天神云。

辛亥春季，三月初七日，始到東。是時當閩人同志，已紛紛赴粵；君知且夕且大舉，甚喜，亦與友挈軍械六箱返國，共襄大事。二十六抵港，二十七早入粵，二十九晚導發，君偕諸同志馳攻督署，直前摧陷清兵如拉朽，卒以飛彈中腦，血湧如注，絕仆。春秋二十五。

——天嘯林君自傳。

這篇文章的流動次序，是按着時間的先後順序寫成的：先敘幼時的情形，次敘青年的事蹟，最後敘述爲革命犧牲的結果。大抵人物的傳記，多是依時間的順序來紀敘的；如岳飛傳、文天祥傳、費宮人傳、孝女緹縈傳等等，都是其例。

[2]以事件展進的因果爲次序——流動的次序，通常固多以事件展進的時間爲

次序，但純依時間紀敘，有時不免遇着困難，因為事件常有連續的現象，一件事也許連續幾年至幾十年，如果全依時間的順序，逐步紀敘，勢必好像流水帳一般。而且作者對於一件事的來歷或演進，不一定全會知道其究竟。遇着這樣困難的時候，就不得不改用其他的次序來紀敘了。有時為欲引起讀者的注意，敘明事件變化的前因後果，就不能全依時間的順序，而或有所顛倒，於是就採取以事件展進的因果為次序，以便敘寫。或先敘結果，然後補敘原因，這叫做「倒敘法」。例如：

操屯兵日久，欲要進兵，又被馬超拒守；欲收兵回，又恐被蜀兵恥笑，心中猶豫不決。適庖官進鷄湯，操見碗中有鷄肋，因而有感於懷。正沈吟間，夏侯惇入帳，稟請夜間口號，操隨口曰：「鷄肋鷄肋。」惇傳令眾官，都稱「鷄肋」。

行軍主簿楊修見傳「鷄肋」二字，便教隨行軍士，各收拾行裝，準備歸程。有人報知夏侯惇，惇大驚，遂請楊修至帳中，問曰：「公何收拾行裝？」修曰：「以今夜號令，便知魏王不日將退兵歸也。鷄肋者，食之無肉，棄之有味。今進不能勝，退恐人笑，在此無益，不如早歸。來日，魏王必班師矣，故先收拾行裝，免得臨時慌亂。」夏侯惇曰：「公真知魏王肺腑也。」遂亦收拾行裝；於是寨中諸將，無不準備歸計。

當夜曹操心亂，不能穩睡，遂手提鋼斧，遶寨私行。只見夏侯惇寨內軍士，各準備行裝。操大驚，急回帳召惇問其故？惇曰：「主簿楊德祖，先知大王欲歸之意。」操喚楊修問之，修以鷄肋之意對。操大怒曰：「汝怎敢造言亂我軍心！」喝刀斧手推出斬之，將首級號令於轅門外。

原來楊修爲人，恃才放曠，讎犯曹操之忌。操嘗造花園一所，造成，操往觀之，不置褒貶，只取筆於門上書一「活」字而去，人皆不曉其意。修曰：「門內添『活』字，乃『闕』字也，丞相嫌園門闕耳。」於是再築牆圍，改造停當，又詣操觀之。操大喜，問曰：「誰知吾意？」左右曰：「楊修也。」操雖稱美，心甚忌之。……

修又嘗爲曹植作客教十餘條，但操有問，植即依條答之。操每以軍國之事問植，植對答如流，操心中甚疑。後曹丕暗買植左右，偷答教來告操，操見了，大怒曰：「匹夫，安敢欺我耶！」此時已有殺修之心，今乃借惑亂軍心之罪殺之。

——羅貫中 楊修之死。

這篇文章，是先敘曹操殺楊修的結果，再敘曹操所以要殺楊修的原因。這便是用「倒敘法」來紀敘的文章。他如王猷定的錢烈女墓誌銘，魯迅的風箏，及朱自清的背影等，也都是採用這種「倒敘法」來紀敘的。

以上是說明順敘及倒敘兩種方法。但僅僅依時間的次序來順敘，或依因果的次序來倒敘，有時還不免遇着困難，因爲事蹟常有並呈的現象，同時呈現的事蹟，彼此間總有一點關係，我們不能專依一事的時間順序，又不能專究一事的後果前因，而忽略了同時並呈或有關的事蹟。因此就得兼用追敘和敘並二種方法了。

「追敘法」，就是敘述有關於現事件的前事。「並敘法」，就是敘述同時並呈

的事件。例如：

大軍在潁昌。諸將分追出戰，飛自以輕騎駐郟城，兵勢甚銳。兀朮大懼，會龍虎大王議，以爲諸帥易與，獨飛不可當，欲誘致其師，併力一戰。中外聞之，大懼，詔飛審處自固。飛曰：「金人技窮矣。」乃日出挑戰，且罵之。兀朮怒，合龍虎大王、蓋天大王與韓常之兵圍郟城。飛遣子雲領騎兵直貫其陣，戒之曰：「不勝，先斬汝！」臨戰數言，賊屍遍野。

初，兀朮有勁軍，皆重鎧，貫以韋索，三人爲聯，騎拐子馬，官軍不能當。是役也，以萬五千騎來。飛戒步卒以麻扎刀入陣，勿仰視，第斫馬足。拐子馬相連，一馬仆，二馬不能行。官軍奮擊，遂大敗之。兀朮大慟曰：「自海上起兵，皆以此勝，今已矣！」

兀朮益兵來。部將王剛以五十騎覘敵，遇之，奮斬其將。飛時出視戰地，望見黃塵蔽天，自以四十騎突戰，敗之。

方郟城再捷，飛謂雲曰：「賊屢敗，必還攻潁昌，汝宜速援王貴。」旣而兀朮果至，貴將遊弈，雲將背鬼，戰於城西，雲以騎兵八百挺前決戰，步軍張左右翼繼之，殺兀朮塔夏金吾、副統軍黏罕、索孛堇，兀朮遁去。……

——宋史岳飛傳。

上面所引的文章，其第二段是用追敘法，追敘岳飛擊敗兀朮的前事。第四段是用並敘法，並敘郟城再捷時岳飛命雲援助王貴在潁昌擊敗兀朮的事蹟。這兩種方法，在長篇的或複雜的紀敘文中，是常用到的。

在紀敘的方法上，普通有用第一身稱和第三身稱的不同。我們作紀敘文時，如決定用第一身稱，則中途不可任意改用第三身稱；反之，若決定用第三身稱，中途也不可任意改用第一身稱。不然，語氣就很凌亂而不一致了。例如蘇梅的收穫，全篇都用第一身稱的紀敘法，文中始終用代名詞「我」來紀敘。又如魯迅的幸福的家庭，全篇都用第三身稱的紀敘法，文中始終用代名詞「他」來紀敘。但也有第一身稱與第三身稱互相糅雜的，不過比較少見罷了。例如：

姚湘波先生以所繪北堂侍齋圖示余；圖廣四尺，縱一尺；修竹古木，翳然庭宇，素衣練裙，怡然坐於堂上者，爲其母沈太夫人；面白皙，微髭，而侍側者，卽湘波先生；稍左，肩隨而立者，爲其弟湘舟；其右，面微俯，巋然而秀出者，爲其季弟湘漁。余曰：「天下之至樂，無有逾於此者矣！人孰不有此樂？然往往當其境者，視爲固然，無足異也。」

猶記琦少時，侍先大夫飯，有饋蒸豚者；琦方自塾中歸，先大夫謂琦曰：「汝今日書熟乎？以啖汝。」回顧吾弟，牽衣立母旁；先大母年八十，扶杖相視而笑；以爲人生骨肉歡然聚處恆如是。及長，更歷憂患，顛頓狼狽，奔走道途，忽忽已二十年；今猶吾母張太宜人在耳。余又以宦遊京師，太宜人道遠不果來，弟及諸姪，南北乖隔。每於中夜，徬徨卻顧，不獨兒時意象，遯難再得，卽曩昔家居骨肉聚處之樂，亦惘然如夢，不可追憶。覽是圖，不能不慨然而歎也！

先生以某年官翰林，改銓部，奉贈公諱歸江南。今年春，復供職來京。太夫人憚於遠涉，不獲迎侍。

先生所處之境，其有余同者耶！

嗟呼！世之遠遊而不克顧養者多矣！今先生獨隱居於此，且爲之圖以示不忘。余既重先生之誠，且誌余感，而又以爲世之遠遊而忘其親者戒也！適爲之記。

——朱琦北堂侍講圖記。

這篇文章的第一段「姚湘波先生……」，是用第三身稱紀敘的；第二段「猶記琦少時……」，轉用第一身稱的口吻，第三段「先生嶽某年官翰林……」，又回到等三身稱的口吻了。

在材料的排列上，還有一項應加注意的是，全篇的開端和結束。紀敘文是紀敘人物在某時間內的變化或經過，從事件開敘起，至可以收束的時候止，是很清晰地展開在讀者的眼前，原應須加寫開端和結束。然而作者爲着表示作文的動機，或摘述人物事蹟的由來，也常在文章的開端或結束處，寫下簡明的文字，藉以引起讀者的注意。例如：

我與父親不相見已二年餘了，我最不能忘記的是他的背影。

——朱自清背影

這便是紀敘文開端的文字，簡短又清晰，讀者看了，便可預知全文的意思。又如：

余宗老塗山，左公甥也，與先君子善，謂獄中語，乃親得之史公云。

——方苞在獄公軼事。

這便是紀敘文結束的文字，也很簡短而明朗，讀者看了，也可知道全文事蹟的由來。

可是，作紀敘文，並不一定需要開端和結束，如果不想表示什麼主旨以外的意思，儘可把它省略，不必畫蛇添足；否則，也要寫得簡括有力，才能引起讀者的注意。

第十節 紀敘文底種類

紀敘文底種類，大體上可以分爲真實的紀敘文與想像的紀敘文兩種；這兩種的文章，對於紀敘文底材料、主旨、觀點、流動等等，都同樣的必須顧到。至於兩者的區別，因爲目的的不同，作法上也就有所差異。茲分別列述于下：

第一目 真實的紀敘文

真實的紀敘文，也稱實用的紀敘文；或稱科學的紀敘文；就是作者敘述真實人物變化或經過的文章。其目的在於報告事實。作法上約有下列二種特點：

(一)注重事實——真實的紀敘文，是以真實爲主要條件；也即憑藉真實的人物所發生的事蹟，照樣的紀敘出來，報告於讀者之前。所以所寫的故事，大都與事實相符。如報紙的記載，與歷史的傳記之類，大抵是根據事實敘述的。

(二)表明旨趣——真實的紀敘文，是以敘事爲目的，一篇文章中所寓的旨趣，作者常會直接或間接用評論或銘贊的方式來表明。如傳記之類，作者常於敘述人物事蹟之後，加以論曰、銘曰、贊曰等等，便是其例。

總之，真實的紀敘文，是偏重於事實的紀敘，大凡報紙上的紀敘文字，歷史上的人物傳記等等，都是屬於這一類。例如林尹民傳、林覺民傳、沈雲英傳、秋瑾女俠傳略、左忠毅公軼事、左寶貴死難記、鍾明光傳、費宮人傳、孝女緹縈傳、孫子傳、李將軍傳、班超傳、岳飛傳、文天祥傳等等都是。

第二目 想像的紀敘文

想像的紀敘文，也稱虛構的紀敘文；或稱文學的紀敘文；就是作者敘述想像中的人物底變化或經過的文章。其目的在於激起讀者的感情。作法上約有下列四種特點：

(一)注重想像——想像的紀敘文，所紀敘的人物事蹟，大多是虛構的。所謂虛構，就是本無其事，由作者想像構成的意思。所以這種文章，特別注重想像。但想像，並不是憑空而來的，是以事實為根據，寫得入情入理，使讀者自然信以為真的。換言之，想像的紀敘文，雖也以真實為構成文章的要素，但所寫的故事，是根據作者自己的經驗，去選擇人物，布置情節，運用想像創造出來，並不是全與事實相符的。

(二)寄寓意義——想像的紀敘文，不像真實的紀敘文那樣以敘事為目的，而是以敘事為手段。如小說之類，是把從人生中間得來的意義，藉着紀敘的情節，寄寓在故事之中，以暗示的方法，使讀清自己去領會，作者並不明白地說出。唯其如此，所以感人更深。

(三)嚴密布局——真實的紀敘文，沒有嚴密的布局，文中每一個細節，常可分開獨立，多寫一節或少寫一節，都無不可。讀者讀後，雖會感到興味，但無急切知道結局的需要。想像的紀敘文則不然，它的布局非常嚴密，文中的各個情節，都緊密地銜接着，能够逐步引起讀者的驚奇與興趣，而急切地盼望知道故事的結局。但隨着情節的展開，讀者又非把全文讀完不能知道它的意義。這樣嚴密的布局，才會

引起讀者的注意，與激起讀者的感情。

(四)具體描寫——想像的紀敘文，以激起讀者的感情爲目的。不但布局要嚴密，而且對於情節的描寫也要具體，因爲不是這樣，讀者的感情就不易激發。這和真實的紀敘文只要扼要敘述以達到報告事實的目的的不同。故作想像的紀敘文，對於寫作的技巧，尤須講求。大抵文學的描寫文所用的方法，想像的紀敘文也須用到。

總之，想像的紀敘文，偏重於想像的紀敘，大凡小說、故事、寓言等等，都是屬於這一類。例如左拉的貓的天堂，都德的最後一課，王爾德的安樂王子，列子的愚公移山，施耐菴的水滸傳，曹雪芹的紅樓夢等等都是。又遊記或傳記，也有屬於想像的紀敘的，如陶潛的桃花源記，胡適的差不多先生傳等等都是。

此外，還有一種介乎真實與想像二者之間的紀敘文，這種文章，所紀敘的人物事蹟，大都是本着史實，再參以想像的分子寫成的。說它是真實的紀敘文固不可，說它是想像的紀敘文也不是，大凡歷史小說或歷史小品，都是屬於這一類。例如羅貫中的楊修之死，魯迅的理水，郭沫若的中國勇士等等都是。

第四章 說明文

第一節 說明文底名稱

說明文，也稱解釋文，或稱解說文。名稱不同，初學者不易記認。茲依教育部頒行的中學國文課程標準，確定名稱爲說明文。

第二節 說明文底意義

說明文是解釋名物，剖析事理，闡明意象，及說明方法，使人理解，而獲得關於名物、事理、意象、或方法的知識的文章。例如：

(1) 吾人視覺之所得，皆面也；賴觸覺之助，而後見爲體。建築，雕刻，體、面互見之美術也。其有舍體而取面，而於面之中仍含有體之感覺者，爲圖畫。

——蔡元培圖畫。

(2) 爲甚麼要讀書？有三點可以講：第一、因爲書是過去已經知道的知識學問和經驗的一種紀錄，我們讀書便是要接受這人類的遺產；第二、爲要讀書而讀書，讀了書便可以多讀書；第三、讀書可以幫助我們解決困難，應付環境，並可獲得思想材料的來源。

——胡適爲甚麼讀書。

(3) 我以為至少要具備下列三個基本條件，才配稱做現代學生：(一)獅子樣的體力……(二)猴子樣的敏捷……(三)駱駝樣的精神……

——蔡元培怎樣才配稱做現代學生。

(4) 人類心理，有知、情、意三部分；這三部分圓滿發達的狀態，我們先哲名之為三達德——智、仁、勇。

——梁啟超爲學風做人。

(5) 我今天是要想根據個人的經驗，同諸位談談讀書的方法。我的話是很平常的，就是說，讀書有兩個要素：

第一要精；

第二要博。

我們小的時候讀書，差不多每個小孩都有一條書簽，上面寫十個字，這十個字最普遍的就是：「讀書三到：眼到、口到、心到。」現在這種書簽雖不用，三到的讀書法，卻依然適用。不過我以為讀書三到是不夠的；須有四到，是「眼到、口到、心到、手到。」……

——胡適讀書。

以上例(1)說明建築、雕刻，是體、面互見的美術；圖畫是舍體而取面，而於面之中仍含有體之感覺的美術。這是解釋名物的例。例(2)說明爲甚麼要讀書的三點理由；例(3)說明現代學生應具備的三個基本條件；都是剖析事理的例。例(4)

說明人類心理有知、情、意三部分，這三部分圓滿發達的狀態，名之爲智、仁、勇的三達德。這是闡明意象的例。例(5)說明讀書的方法，有二要素爲精與博；及須做到四到：眼到、口到、心到、手到。這是說明方法的例。這些文章，其目的都在使人理解，所以都是說明文。

第三節 說明文底效用

說明文是用淺近明顯的文字，去解釋任何玄奧的、高深的、複雜的名物或事理，使其意義明晰，範圍確定，各方面的關係清楚，給人以關於該名物或事理的普遍的正確的知識。所以它的效用極爲廣大，舉凡科學家對於科學研究的報告，文學家對於文學原理的闡明，哲學家對於哲學真義的解說，以及一切學術的講義，古書的注解，辭典的解釋，報紙的廣告等等，一切需要解釋，使人理解的名物事理，所用的，都是這一種的說明文。又在實際生活上，凡關於「什麼」，「爲什麼」，「怎麼樣」等問題，也都需用它來解答。就以前節所引的例來說，如例(1)是解釋「什麼是建築，雕刻、圖畫？」的問題；例(2)是解答「爲什麼要讀書？」的問題；例(3)是解答「怎麼樣才配稱做現代學生？」的問題。諸如此類，凡是疑難問題的解

答，事實真象的傳達，足以使人得到明確的概念和知識的，都非用這種文章不可。而這種文章的說明，不是特殊的事實，而是或一事件全體的概念，唯其如此，所以凡是需要說明的地方，它都一一說明，條分縷析，非常清楚，使人看了，不但對於過去曾經經驗了的事物，可以得到各方面充分的知識，而且不曾經驗的未來的事物，也可因其說明，而得到預知的知識。由此可見它的效用，是比任何文章都來得廣大了。

第四節 說明文與描寫文底區別

說明文與描寫文，從表面的關係上來看，似乎不易分別；譬如同以物體為對象，二者所用的方式有時也很相似，實際上又常以描寫來代替解釋，特別是科學的描寫文和說明文，更有類似的地方。但從根本上來觀察，二者的區別，也是很顯明的，其區別的要點有二：

(一)對象的範圍不同——描寫文對象的範圍是狹窄的、特殊的、具體的，說明文對象的範圍是廣闊的、普遍的、抽象的。如前面第二章中所引的描寫文的例，在荔枝圖序中描寫荔枝的形狀和性質，在景陽岡中描寫老虎的形狀和性質；若和說明

文所解說的「植物」「動物」比較起來，便可知道二者對象的範圍的不同：前者是比較狹窄、特殊、具體；後者是比較廣闊、普遍、抽象。至於學術上的意義和方法等等說明，更非描寫文所能企及的了。

(二)陳述的旨趣不同——描寫文底旨趣，在乎描寫事物的形狀與性質；說明文底旨趣，在乎闡明事物各方面的關係與界限。譬如寫荔枝的形狀與性質是描寫文；寫荔枝與水的關係是說明文。又如寫虎的形狀與性質是描寫文；寫虎是動物不是植物，使二者的界限分清，是說明文。因為兩種文章所陳述的旨趣不同，也可區別出來。

第五節 說明文與紀敘文底區別

說明文與紀敘文，雖然同以事物為對象，但二者的區別比較容易看出來。茲將不同之點列下：

(一)所用的方式不同——紀敘文所用的方式，是「什麼人物，於什麼時候，在什麼地方，做什麼事情」；說明文所用的方式，却與之相反，是「什麼事情是怎樣，時間是何時，地點是何處，人物的關係又是怎樣」。例如：

(1) 第十組全體同學於今天上午八時，在第五教室，參加國文科第一月考。一
這是紀敘文底方式。又如：

(2) 國文科第一月考定於今天上午八時，在第五教室舉行，參加者為第十組全體同學。一
這便是說明文底方式。

(二) 所取的態度不同——紀敘文是以傳達事物的變化與經過為旨趣，故偏於情感方面，作者得抱主觀的態度，把個人的色彩表露出來；說明文是以解說名物或事理使人理解為旨趣，故偏於理智方面，作者純取客觀的態度，大公無私地來述說。這也是二者區別的地方。

第六節 說明文底條件

關於說明文底條件，可分為(一)條件底重要；(二)條件底繁簡。茲分別列述如下：

第一目 條件底重要

說明文是對於未知某名物某事理的人而作的，其目的在使人對於所未知的某名物某事理，得到正確的知識。其形式，最簡單的，就是單語底定義；其較複雜的，

也無非是單語定義底集合，和它們底引申。在作法上應具備的條件，有下列數種：

(一) 指明所屬的種類——即將所要說明的人或事物，指明他的所屬的種類，以和其他關係較遠的事物區別。例如：

(1) 人是動物。

(2) 書籍是印刷物。

例(1)爲要使人 and 植物、礦物等分別，所以指明人所屬的類名——「動物」。

例(2)爲要使書籍和非印刷物分別，所以指明書籍所屬的類名——「印刷物」。讀者看了上面兩個說明，雖然不能明瞭人是怎樣的一種動物；書籍是怎樣的一種印刷物。但他可以首先知道人或書籍是屬於那一種類，而決不致誤認人非動物；書籍非印刷物。這樣，第一步的說明是清晰了。

(二) 舉示所具的特點——即將所要說明的人或事物，舉出他所具的特點，以和關係較近的同屬於一類的區別。例如：

(1) 人是有理性的動物。

(2) 書籍是永久保存給人看的印刷物。

例(1)爲要使人 and 一切別的動物區別，所以舉出人所具的特點——「有理性的

」。例(2)爲要使書籍和其他的印刷物區別，所以舉出書籍的特點——「永久保存給人看的」。讀者看了上面的兩個說明，對於人是怎樣的一種動物，書籍是怎樣的一種印刷物，就可進一步的了解了。

同屬一類的東西相差的地方，論理學上叫做「種差」。最簡單的說明文，只要具備「類名」和「種差」二條件就得了。但較複雜的說明文，則當酌加下面諸條件。

(三)區分所含的種類——即將所要說明的人或事物，區分他所含的種類，使其內容明瞭，讀者更易理解。例如：

(1)人在膚色上有黃種人、白種人、黑種人、紅種人、櫻種人；在地域上有亞洲人、歐洲人、美洲人、非洲人、大洋洲人、南極洲人；在性別上有男人、女人；在文化程度上有文明人、野蠻人等等分別。

(2)書籍在版本上有木版的、石印的、鉛印的、影印的；在裝訂上有洋裝的、平裝的、綉裝的；在文字上有中文的、洋文的；在內容上有關於科學的、關於文學的、關於哲學的等等分別。

區分人或事物所含的種類，須有一定的標準，而且所舉的種名不應遺漏與屬雜。如說人有亞洲人、歐洲人、黃種人、白種人、男人、女人、文明人、野蠻人等分別。那標準就不一致，而且種名也遺漏。又如我國的書籍，向來分爲經、史、子、集四類；但經中有三傳，是經中含有史；又有孟子，是經中含有子。像這樣互相歸

雜的分類法，是不妥當的。

(四) 援引顯明的實例——即將所要說明的人或事物，援引其顯明的實例，以資證明，使讀更易明瞭。例如：

(1) 例知生長於中國的亞洲人；生長於英國的是歐洲人。

(2) 例如詩歌、小說，戲劇等都是文學；算術、物理、化學等都是科學。

千言萬語的說明，不及一個實例的昭示。所以作者遇到本文說明不很清晰的時候，常引實例來補充，使由具體的事實，悟到抽象的觀念。這在說明文的作法上，是很必要的。

(五) 標舉同類的對稱——即將所要說明的人或事物，標舉其同類中互相對待的名稱，來解釋本名。以幫助讀者了解，而避免誤會。例如：

(i) 文明人不是野蠻人。

(2) 中文書不是洋文書。

這是標舉人或事物為讀者所已知的對待語來說明，使所說明的人或事物底本身，更加明顯。

(六) 解釋類似的疑點——即將所要說明的人或事物，和其他類似的人或事物，

解釋清楚，使讀者的懷疑可以冰釋，而得到正確的知識。例如：

(1) 節儉不是吝嗇。

(2) 自由不是放縱。

例(1)節儉類似吝嗇，其實有別。例(2)自由常誤認為放縱，其實不然。像這樣辨別說明之後，「節儉」和「自由」的原義，就昭然若揭了。

(七) 揭示同義的語詞——即將所要說明的人或事物，揭示其已知的同義語，來解釋本語。例如：

(1) 今之監察院，猶古之御史臺。

(2) 靈感是烟士披里純 (Inspiration) 的譯語。

這是舉同一事物的別名，或因時地關係而生的異名來相解釋的。如例(1)是因古今時間的不同，而生異名的。例(2)是因中外地域的不同，而生異名的。以此同義語來解釋本語之後，意義就明瞭了。

(八) 解釋語義的變遷——即將所要說明的人或事物，解釋其語義，並指出其語義之歷史的變遷，來解釋本語的界限。例如：

(1) 「小品」二字，據羅氏《辭源》中所解釋，原是略者為小品，今則謂短篇文字為小品。

(2) 「經濟」二字，原是經世濟民的意思，但在經濟學上，卻是指利用財貨滿足欲望的活動而言，因

爲利用財貨滿足欲望費乎費用小而效力大，所以近來又以儉約省便爲經濟了。

語義因使用而多分歧，如古語新用之類，必須加以說明，方免誤解。如例（1）「小品」二字；例（2）「經濟」二字，都因歷史的變遷，語義也隨之變遷，一經解釋，便可明瞭了。

以上八項，是作說明文時應該注意的條件。孫中山先生的勇，就含有此八項條件的，茲錄其首二段于下，以爲範例：

（一）勇之定義

軍人之精神爲智、仁、勇三者。既有智與仁矣，無勇以濟之，仍未完備。○茲述軍人之勇，須先知勇之定義爲何？古來之言勇者，不一其說：一往無前謂之勇，臨事不避謂之勇，予以爲最流通之用語，「不怕」三字，實即勇之定義最簡括而最確切者，孔子有言：「勇者不懼」，可見不懼即爲勇之特徵。○孟施舍古之勇士，其言曰：「舍豈能爲必勝哉？能無懼而已矣！」○由是以觀，「不怕」即勇之定義，決無可疑。但軍人之勇，須有主義、有目的、有知識之勇則可；否則逞一時之勇氣，勇於「私鬥」，而怯於「公戰」，○誤用其勇，害乃滋甚。今再就勇之種類分別言之。

（二）勇之種類

勇之種類不一：有慷慨之勇，所謂「一朝之忿，忘其身以及其親」者是也；有血氣之勇，所謂「思以一毫挫於人，若撻之於市朝」者是也；有無知之勇，所謂「奮螳臂以當車輪」者是也。凡此數者，皆爲小勇，而非大勇。而軍人之勇，是在夫成仁、取義，爲世界上之大勇。○古人有言：「遇小敵怯，遇大敵勇」

「，④即恐輕用其勇，誤用其勇，徒爲游勇之勇。⑤

上引的例，如①寫勇所屬的種類，即智、仁、勇三達德的「軍人之精神」；②寫勇的特點是「不怕」；③寫勇所含之種類爲榛狁之勇、血氣之勇、無知之勇等小勇，與成仁、取義之大勇；④舉出孟施舍言勇的實例：「舍豈能爲必勝哉？能無懼而已矣！」；⑤寫關於勇的對稱：「私鬥」與「公戰」；⑥解釋疑似之勇，如「游勇」之勇，乃是誤用其勇，不是真勇；⑦揭示勇的同義語，「不懼」即「不怕」；⑧指出勇的語義的變遷，由從前所謂「一朝之忿，忘其身以及其親」的榛狁之勇，「思以一毫挫於人，若撻之於市朝」的血氣之勇，「奮螳臂以當車輪」的無知之勇等小勇之勇，變遷爲「成仁、取義」與「遇大敵勇」的大勇之勇；表明現在是以這大勇之勇，爲勇的語義的界限。

第二目 條件的繁簡

說明文必要的條件已如上述，它們各有各的用處，不能說何者必須用，何者不必用；也不能說在一篇說明文中一定要用幾個條件。作者運用條件極其自由，可視所要說明的對象的繁簡而定；在對象繁複的說明文中，全部運用固可，若是對象簡單的說明文，則只選用幾種也無不可。總以說到讀者能够理解就得了。茲將條件的

繁多與簡略二者分別說明如次：

(一)條件的繁多——凡遇被解釋事物很難懂的時候，作者所運用的條件就必須繁多，才能逐步解說清楚。如前節所引的勇，便是其例。又如說明心理學的定義：「心理學是研究心的現象的科學。」對於初學者，就須附加「科學」的說明，(如說：「科學是合理的、有組織的、有系統的學問。」)及「心的現象」的說明，(如說：「觀花月而情怡，聽樂音而心曠，追懷往事，想像未來，都是我們心的現象。」)甚至對於所謂「合理」「組織」「系統」等，也須加以說明，方會明白。這樣繁複的說明，所運用的條件就繁多了。

(二)條件的簡略——凡遇被解釋事物的某部分確已非常明瞭的時候，作者對該條件就可簡略。在作法上，可分二點如下：

(1)普通的簡略——說明事物，其容易明瞭而不至於誤解，或是只要使讀者知道其梗概的，都可用簡略的方法，扼要地說明。例如：

(甲)中國語言文字裏面，一個一個的字，叫做「文字」。

——何仲英中國文字學大綱。

(乙)什麼叫做文字？說文說：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之「文」；其後形聲相益，即

謂之「字」。「文」者，物象之本；「字」者，言孳乳而寢多也。「這就是說：獨體爲「支」，合體爲「字」；「文」爲「字」母，「字」爲「文」子，合言之，各有各的意義；合言之，就是一個意義。

——何仲英中國文字學大綱。

例(甲)和例(乙)同是關於「文字」的說明，但例(甲)是用簡略的方法；例(乙)是用繁複的方法，故不相同。大抵通常的文字，都用簡略的方法，而專門科學的文字，則用繁複的方法，總以能使讀者了解都行。

(2)比較簡略——作者說明事物的時候，可利用讀者所已知的事物，兩相比較，和已知事物相同的條件，便可省略。但是比擬要適當，才不致使讀者誤解。例如：

(甲)苛政猛於虎。

——禮記檀弓。

(乙)革命血如花。

——總理紀念歌。

例(甲)是利用讀者已知「虎」的兇猛，來說明「苛政」的兇猛；例(乙)是利用讀者已知「花」的形色，來說明「血」的形色。這種簡略法是最常用到的。

第七節 說明文底通則

說明文底目的，在使人理解，所以無論運用條件的繁簡，總以達到使人理解爲止。但要使人理解，就必須明晰，明晰是說明文最必要的性質。凡作說明文，必須力求明晰，要求明晰，必須遵守下列四條通則：

(一)詞句本身必須避免晦澀——作說明文，對於事物的解釋，既是重在明晰，那末凡是晦澀的詞句，都應拋棄不用，以免含糊不清，致使讀者難懂或誤解。例如：

「文」者，物象之本；「字」者，言孳乳而寢多也。

——許慎說文敘。

這「孳乳而寢多」一語，在初學者看來，就不免有晦澀難懂之嫌，若說「滋生繁息而漸多」，便明晰得多了。不過古人的文章，其所以晦澀、深奧，却並不是故意要使人費解，而是因爲一則語言隨時代變遷，古今不同；二則它的内容本來深奧，所以如此。但總之，作說明文，必須在可能範圍內力求明晰，尤其是現代的作者，更不可勦襲古語，模仿古調，使詞句弄成晦澀，而應以最淺顯明確的詞句來說明，這是大家應該遵守的。

在古人的文字中，也有故意使之晦澀難懂的，如歐陽修有一次把「夜夢不祥」

，改作「宵寐匪禎」，使看的人莫名其妙。這種故作晦澀的詞句，除了有時適興玩弄文詞而外，是無足取的。

總之，無論何種文章，都必須力求明晰，不宜運用晦澀的詞句，尤其是作說明文，對於這一點，更要特別留意。

(二)詞句必須適合讀者底程度——這也是無論何種文章都應遵守的通則，但作說明文更要注意；因為說明文是爲着讀者對於某事物不瞭解而作的。倘若作者重用深奧的詞句來解釋，結果必致讀者還看不懂，那末文章的效用就等於零了。所以作說明文時，必先認清讀者程度的高低，以定運用詞句深淺的標準。大抵讀者程度較高的，所用詞句可較深奧；程度較低的，所用詞句必須淺顯。又讀者理解力較強的，解釋可較簡單；理解力較差的，解釋必須詳明。而對於普通一般的讀者，則凡專門的術語、外國語、以及典故等等，都應避去不用，以免發生誤解。例如：

(1) 法於規律意思作用，有種種方法。故法的規律，又可分爲許多種。其中重要的，有下列三種：(甲)限制的規律和能力的規律；(乙)抽象的規律和具體的規律；(丙)他律的規律和自律的規律。

——美濃部達吉憲法學原理。

(2) 我是X光線底光，

我是全宇宙底Energy底總量。

——郭沫若天狗。

(3) 故臣顧皇上時時抱痛，刻刻懷恥，以此志爲中外臣民倡也。不然者，皇上既弛於上，諸臣必逸於下。將見麴蘖沉湎，事業成隳於夢醉；美色幸御，精神半付於蛾眉；君忘中原矣。新亭之血淚漸乾，東山之絲竹日鬧，臣忘中原矣。望使徒痛於高麗，拜詔不呼於河遼；民忘中原矣。始矜壯志於上馬，謂黃龍之直抵有期；終耗雄心於跨驢，謂四瀾之行樂可老；將若士俱忘中原矣。

——史可法請進取疏。

以上例(1)用了一些專門術語；例(2)參入外國語；例(3)用了許多典故；這都不是普通一般讀者所能瞭解的。

(三)行文應該按照自然的順序——作說明文，要使讀者不知的事物，說得明白，使之瞭解，必須條分縷析，一步一步的說下去；換言之，就是行文應該按照自然的順序，不可紊亂，才會明晰。所謂自然的順序，普通常有二種：第一、是依照說明文底條件，從第一項至第八項，逐項的說下去。或先說第八項，然後由第一項至第七項，逐項的說下去。使行文如剝蕉，一層一層地展開在讀者的眼前，給他們看個明白。如上節所引的勇，便是其例。第二、是看讀者的程度，先由易知的說到難知的；或由已知的說到未知的；或由簡單的說到複雜的；或由具體的說到抽象的；

或由各別的說到概括的；逐步解釋下去，使之明瞭。例如：

(1) 生而吵者不識日，問之有日者，或告之曰：「日之狀如銅槃。」扣槃而得其聲；他日聞鐘，以爲日也。或告之曰：「日之光如燭。」捫燭而得其形；他日揣籥，以爲日也。日之與鐘、籥亦遠矣！而吵者不知其異；以其未嘗見而求之人也。道之難見也甚於日；而今之未達也無以異於吵。達者告之，雖有巧譬善道，亦無以過於槃與燭也。自槃而之鐘，自燭而之籥，轉而相之，豈有既乎？

故世之言道者，或即其所見而名之，或莫之見而意之，皆求道之過也。然則道卒不可求歟？蘇子曰：「道可致而不可求。」何謂致？孫武曰：「善戰者致人，不致於人。」孔子曰：「百工居肆，以成其事；君子學以致其道。」莫之求而日至；斯以爲致也歟！

南方多沒人，日與水居也。七歲而能涉，十歲而能浮，十五而能沒矣。夫沒者豈苟然哉？必將有得於水之道者。日與水居，則十五而得其道。生不識水，則雖壯，見舟而畏之。故北方之勇者，問於沒人而求其所以沒，以其言試之河，未有不溺者也。

故凡不學而務求道，皆北方之學沒者也。昔者以聲律取士，士雜學而不忘於道。今者以經術取士，士求道而不務學……

——蘇軾《日喻》與《彥律》。

(2) 孟子曰：魚，我所欲也；熊掌，亦我所欲也；二者不可得兼，舍魚而取熊掌者也。生，我所欲也；義，亦我所欲也；二者不可得兼，舍生而取義者也。

生亦我所欲，所欲有甚於生者，故不爲苟得也。死亦我所惡，所惡有甚於死者，故患有所不辭也。

如使人之所欲莫甚於生，則凡可以得生者，何不用也？使人之所惡莫甚於死，則凡可以辟患者，何不爲也？

由是則生，而有不爲也。由是則可以辟患，而有不爲也。

是故，所欲有甚於生者，所惡有甚於死者，非獨賢者有是心也，人皆有之，賢者能勿喪耳。

——孟子魚我所欲也章。

以上二例，都是由易知的寫到難知的；由已知的寫到未知的；由簡單的寫到複雜的；由具體的寫到抽象的；由各別的寫到概括的。這種按照自然順序的說明文，較易使人明瞭。

但行文的次序，也有不按照上面所述的自然的順序的，如作者有時表示着重或要引起讀者注意起見，也得先寫難知的、未知的、複雜的、抽象的、概括的意思，然後再把易知的、已知的、簡單的、具體的，各別的事例或譬喻，接續在後面，使讀者由後面的事例或譬喻，而理解前面所寫的意思。例如：

天下古今成敗之林，若是其莽然不一途也。要其何以成，何以敗？曰：有毅力者成，反是者敗。

蓋人生歷程，大抵逆境居十六、七，順境亦居十三、四；而順逆兩境，又常相間以迭乘。無論事之大，必有數次乃至數十次之阻力；其阻力雖或大或小，而要之必無可逃避者也。其在志力薄弱之士，始固曰吾欲云云，吾欲云云，其意以爲天下事固易易也；及驟嘗焉而阻力猝來，頹然喪失。其次弱者，乘一時

之客氣，透過此第一關；遇再挫而退。稍強者，遇二、四挫而退。更稍強者遇五、六挫而退。其事愈大者，其遇挫愈多；其不退也愈難。非至強之人，未有強善於其終者也。

夫苟其挫而不退矣，則小逆之後，必有小順；大逆之後，必有大順。盤根錯節之既破，遂有應刃而解之一日。旁觀者徒豔羨其功之成，以爲是殆幸運，而天有以福彼也；又以爲我蹙於遭逢，故所就不彼若也；庸詎知所謂蹙焉、幸焉者，彼皆與我同之，而其能征服此蹙、利用此幸與否，即彼成我敗所由判也！譬如操舟，如有兼旬之期，行千里之地，其間風潮之取順或逆，常相參伍。彼以堅苦忍耐之刀，冒其逆而突過之，而復得以從容以度其順；我則或一日而返焉，或二、三日而返焉，或五、六日而返焉，故彼岸終不可達也。

孔子曰：「譬如爲山，未成一簣；止，吾止也。譬如平地，雖覆一簣；進，吾往也。」孟子曰：「有爲者，譬如掘井，掘井九仞，而不及泉，猶爲棄井也。」成敗之數，視此而已。

——梁啓超毅力。

(四)應該說明的項目不可缺少——作說明文，爲使讀者了解起見，對於文中應該說明的項目，千萬不可缺少；如果缺少了一些項目，那末讀者對於那些缺少的部分，就難於理解了。例如：

(1) 故詩有六義焉：一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。上以風化下，下以風刺上，主文而譏諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。國史明乎得失之迹，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性以風其上，達於事變，而懷

其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性；止乎禮義，先王之澤也。是以一國之事，繫一人之本，謂之風。言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者，正也；言王政之所由興廢也。政有大小，故有小雅焉，有大雅焉。頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。

——子夏（？）詩序。

(2) 故詩有三義焉：一曰興、二曰比、三曰賦。文已盡而意有餘，興也。因物喻志，比也。直書其事，寓言寫物，賦也。

——鍾惺詩品序。

以上例(1)說詩有六義，而下面只解釋風、雅、頌三義；對於賦、比、興三義，沒有解釋，使讀者不易了解。這就患着缺少項目說明的毛病。例(2)說詩只有三義，雖僅就三義解釋，沒有遺漏；但實際上詩有六義，所以只說三義，也同樣患了缺少項目說明的毛病。如果把例(2)來補充例(1)的說明，就完整無缺，而使讀者一目了然了。

第八節 說明文底方法

說明文之應以按照自然順序為原則，逐步說明，使讀者易於理解，已如上述。茲將其應運用的方法，略加說明如下：

(一) 論理的方法——這種方法，應用於名物界說的解釋，最爲適宜。例如：

(1) 吾人視覺之所得，皆面也；賴膚質之助，而後見爲體。建築、雕刻、體面互見之美術也。其有合體而取面，而於面之中仍含有體之感覺者，爲圖畫。

體之感覺何自起？曰：起於遠近之比例，明暗之掩映。西人更益以繪影、寫光之法，而景狀益近於自然。

圖畫之內容：曰人，曰動物，曰植物，曰宮室，曰山水，曰宗教，曰歷史，曰風俗。既視建築、雕刻爲繁複，而又含有音樂及詩歌之意味，故感人尤深。

圖畫之設色者用水彩，中外所同也；而西人更有油畫，始於「文藝復興」時代之意大利，迄今盛行。其不設色者，曰水墨，以墨筆爲濃淡之烘染者也；曰白描，以細筆鈎形廓者也。不設色之畫，其感人也，純以形式及筆勢；設色之畫，其感人也，於形式、筆勢以外，兼用激刺。

中國畫家自臨摹舊作入手；西洋畫家自描寫實物入手。故中國之畫，自肖像而外，多以意構；雖名山水之圖，亦多以記憶所得者爲之。西人之畫，則人物必有概範，山水必有實景，雖理想派之作，亦先有所本，乃增損而潤色之。

中國之畫，與書法爲緣，而多含文學之趣味；西人之畫，與建築、雕刻爲緣，而佐以科學之觀察，哲學之思想。故中國之畫以氣韻勝，善畫者多工書而能詩；西人之畫以技能及構圖勝，善畫者或兼建築、圖畫二術，而圖畫之發達常與科學及哲學相隨焉。中國之圖畫術，託始於虞、夏、備於唐而極盛於宋；其後爲之者較少，而名家亦復輩出。西洋之圖畫術，託始於希臘，發展於十四、十五世紀，極盛於十六世紀；近三世紀則學校大備，畫人夥願，而標新穎異之才時出於其間焉。

(2) 語言文字的功用不一，而大別不外兩途：一是記述外界的事物；一是表達內心的情意。廣義說明，凡屬表達情意的語言文字，莫不可稱為詩，原不必拘守平仄的定型，限定東冬的韻律，故我國最古的詩說，也祇有「詩言志」三字而已。

但是表達情志的方法也有不同。「學而時習之，不亦說乎」是一種表情法；效果則我情雖達而於人無所感。「暮春二月，江南草長；雜花生樹，鶯鶯亂飛。」又是一種表情法；雖無傳情之詞，卻有感人之效。前者不得謂為詩；後者雖無詩之形而有詩之質。此其理，則常言所謂「即境生情」一語足以盡之；情固不能離境而傳達。

由上之說，便知古人以「比興」為詩之本質，未嘗不寓以至理，情本緣境而生；欲達此情，須傳此境——這就是「興」了。或者境雖不同，所起之情則一；我不妨借彼之境，達此之情——這又便是「比」的妙用。總之，情志無形，假象乃達；詩之本質，實即不外乎此。

近世有所謂自由詩，便是擺脫一切整韻、格律的束縛，而獨注重詩之本質的。至在自由詩未興以前，詩之有聲韻、格律，本無間乎中外，這是因詩的起源，依緣音樂，故虞書論書詩歌，視若一物之兩面，而西洋之抒情詩，也本是七絃琴曲。後世轉相模倣，便覺非有聲韻、格律，不得為詩，實至忘卻本來，但求聲貌。那麼自由詩之興起，實不過是一種必然的反動罷了。

我國舊詩體製，曾經悠久之演變。論句式，要以四、五、七言為常；論格律，則有古風、律、絕之別。其後句有長短，便變為詞；詞不能歌，又變為曲。體貌雖異，本質實同。

西洋各國，詩體亦多繁複；我國近來漸有仿倣的。獨有史詩一體，西洋名作有長至數千行的，我國至

今尚無人學步。

論詩之標準，或主格調，或主性靈，或主神韻；自來派別紛歧，要亦不過隨時代而嬗變。所以趙翼詩云：「李杜詩篇萬古傳，至今已覺不新鮮；江山代有才人出，各領風騷數百年。」

海運以來，國人有感於文弊之禍烈，不特吟風弄月之舊習爲世所詬病，便是孤憤牢騷之篇什也已不合時宜。因此我人對於詩之詩人，已大改其觀感，詩雖不失其爲情志之發抒，卻也注重社會之觀照；而詩人之所務，也不專在推敲字句了。

——傅東萊說詩。

以上例(1)先說圖畫的定義，次說構成圖畫的要素，繼而說到圖畫的內容與種類，並舉出中西圖畫的特色和繪法，來作比較的說明，使讀者先知抽象的道理，繼知具體的眞義。例(2)先說詩的意義，繼說詩與非詩的區別，與夫詩的本質，自由詩的興起，中國舊體詩的演變，西洋新體詩的傳入，並論詩底標準的歧異，以及今人對於詩與詩人的新觀感等等，逐步解說，極易明白。這都是論理的方法的好例。

(二)因果的方法——這種方法，頗適宜於事理的說明。或先說前因，再說後果；或先說後果，再說前因。例如：

(1)第一：因爲社會變遷急激，所以今天怕俄國，明天怕日本。今天要改革內政，明天要改革外交。主張越出越多，頭緒越弄越繁，辦事的人也一天增加一天，不能等到人有學問才出來辦事，所以就無學

間的辦事人。當他初出來的時候，決不是自認有知識的，但是也要多少有一點知識，才能够曉得要辦事。這個原始時代的辦事人，的確是犧牲了學問來的。到了後來，辦事的人有幾個得志起來，就弄到要辦事的人擁擠而至，這個局面就變了。最初是拚着沒有學問去辦事，心裏頭總還是以為辦完事還要學的。到這個時候，就有許多是辦了事不想再學的了。成了一團，就有這辦事不必學問的話頭了。

第二：因為有新學問的人本來不多，自然有一部分只講求學不講辦事的人，而且他所學的東西，掣他的眼光來判斷，是不合用於辦事的。所以講起辦事來，他早已存了一個不是我的事務的念頭。再看看這些辦事的人，沒有學問的多，有學問的少，於是更看輕了辦事，不願意插在裏頭，所以又成功了求學不辦的一派。

——朱執信求學與辦事。

(2) 人生甚麼事最苦呢？貧嗎？不是；失意嗎？不是；老嗎？死嗎？都不是。我說人生最苦的事，莫苦於身上背着一種未來的責任。人若能知足，雖貧不苦；若能安分（不多作分外希望），雖失意不苦；老、病、死，乃人生難免的事，遠觀的人看來平常，也不算甚麼苦。獨是凡人生在世間一天，便有一天應該做的事，該做的事沒有做完，便像是有幾千斤重的擔子壓在肩頭，再苦是沒有的了。爲甚麼呢？因爲受那良心責備不過，要逃躲也沒處逃躲呀……

翻過來看，甚麼事最快樂呢？自然責任完了，算是人生第一件樂事。古語說得好：「如釋重負」；俗語亦說起，「心上一塊石頭落了地。」人到這個時候，那種輕鬆、愉快，直是不可以言語形容。責任越大，負責的日子越久長，到責任完了時，海闊天空，心安理得，那快樂還要加幾倍哩……

——梁啟超最苦與最樂。

以上例(1)是先因後果的說明法；例(2)是先果後因的說明法。二者正相反，但各有其用處。

(三)概括的方法——也就是先總後分的方法，即先在前面提示總綱，然後分目說明。例如：

諸君要嘗學問的趣味嗎？據我所經歷過的，有下列幾條路應走：

第一、無所爲——趣味主義最重要的條件是「無所爲而爲。」凡有所爲而爲的事，都是以別一件事爲目的，而以這一件事爲手段；爲達目的起見，勉強用手段；目的達到時，手段便拋卻。例如學生爲畢業證書而做學問，著作家爲版權而做學問，這種做法，便是以學問爲手段，便是有所爲。有所爲雖然有時也可爲引起趣味的一種方便，但到趣味真發生時，必定要和「所爲者」脫離關係。你問我：「爲什麼做學問？」我便答道：「不爲什麼。」再問，我便答道：「爲學問而學問；」或者答道：「爲我的趣味。」諸君切勿以爲我這些話是掉弄玄虛；人類合理的生活本來如此。小孩子爲什麼遊戲？爲遊戲而遊戲；人爲什麼生活？爲生活而生活。爲遊戲而遊戲，遊戲便有趣；爲體操分數而遊戲，遊戲便無趣。

第二、不息——「鴉片煙怎樣會上癮？」「天天吃。」「上癮」這兩個字，和「天天」這兩個字是離不開的。凡人類的本能，只要那部分攔久了不用，它便會麻木，會生鏽。十年不跑路，兩條腿一定會廢了；每天跑一點鐘，跑上幾個月，一天不跑時，腿便發癢。人類爲理性的動物，一學問慾「原是固有本能之一種；只怕你出了學校便和學問告辭，把所有經營學問的器官一齊打落冷宮。把學問的胃口弄壞了，便山珍海味擺在面前也不願意動筷子。諸君啊！諸君倘若現在從事教育事業，或將來想從事教育事業，自然沒

有問題，很多機會來培養你的學問胃口，若是做別的职业呢，我勸你每日除本業正當勞作之外，最少總要騰出一點鐘，研究你所嗜好的學問。一點鐘那裏不消耗了，千萬別要錯過，鬧成一學問胃弱」的時候，白白自己剝奪了一種人類應享之特權啊！

第三，深入的研究——趣味總是慢慢的來，越引越多；像倒吃甘蔗，越往下才越得好處，假如你雖然每天定有一點鐘做學問，但不過拿來消遣消遣，不帶有研究精神，趣味便引不起來。或者今天研究這樣，明天研究那樣，趣味還是引不起來。趣味總是藏在深處，你想得著，便要入去。這個門穿一穿，那個窗戶張一張，再不會看見「宗廟之美，百官之富」，如何能有趣味？我方才說：「研究你所嗜好的學問，」嗜好兩個字很緊要。一個人受過相當教育之後，無論如何，總有一兩門學問和自己脾胃相合，而已經懂得大概可以作加工研究之預備的，請你就選定一門作為終身正業（指從事學者生活的人說），或作為本業勞作以外的副業（指從事其他職業的人說）。不怕範圍窄，越窄越便於聚精神；不怕問題難，越難越便於鼓勇氣。你只要肯一層一層的往裏面追，我保你一定被它引到「欲罷不能」的地步。

第四，找朋友——趣味比方電，越磨擦越出。前兩段所說，是靠我本身和學問本身相磨擦；但仍恐怕本身有時會停擺，發電力便弱了。所以常常要仰賴別人幫助。一個人總要有幾位共事的朋友，同時還要有我幾位共學的朋友。共事的朋友，用來扶持我的職業；共學的朋友和共玩的朋友同一性質，都是用來磨擦我的趣味。這類朋友，能够和我同嗜好一種學問的自然最好，我便和他打夥研究。即或不然；他有他的嗜好，我有我的嗜好；只要彼此都有研究精神，我和他常常在一塊，或常常通訊，便不知不覺把彼此趣味都磨擦出來了。得著一兩位這種朋友，便算人生大幸福之一。我想只要你肯找，斷不會找不出來。

——梁啟超學問之趣味。

上引的例，是先提明學問之趣味：第一、無所爲，第二、不息，第三、深入的研究，第四、找朋友，然後依此四項逐一解釋。這便是先總後分的方法，讀者看了，自然條目清晰，易於了解。他如李石岑的青年的三大修養先提明三大修養的主題是智、仁、勇三字，然後就此三字逐一解釋。也是運用這種方法的好例。

(四)此較的方法——這種方法，是就所要解釋的事物，有兩方面可以比較的，拿來說明。例如：

人之行爲，循一定之標準，而不至彼此互相衝突，前後判若兩人者，恃乎其所信。顧信亦有別：曰理信，曰迷信；差以毫釐，失之千里，不可不察也。

種瓜得瓜，種豆得豆，有是因而後有是果，盡人所能信也。昧理之人，於事理之較爲複雜者，輒不能了然於其因果之相關，則妄歸其因於不可知之神，而一切倚賴之。其屬於幸福者，曰神之喜而佑我也；其屬於不幸福者，曰是神之怒而禍我也。於是求所以喜神而免其怒者：祈禱也，祭告也，懺悔也，立種種事神之儀式，而於其所求之果，渺不相涉也。然而人願信之，是迷信也。……

理信則不然，其所見爲因果相關者，常積無數之實驗，而歸納以得之，故恆足以破往昔之迷信。例如日食月食，昔人所謂天之警告也；今則知爲月影地影之偶蔽，而可以預定其再見之時。疫癘，昔人所視爲神讎者也；今則知爲微生物之傳染，而可以預防。人類之所以首出萬物者，昔人以爲天神創造之時，賦畀獨厚也；今則知人類爲生物進化中之一級，以其觀察自然之能力，同類互助之感情，均視他種生物爲進步

，故程度特高也。是皆理信之證也。

人能祛迷信而持理信，則可以省無謂之營求及希冀，以專力於有益社會之事業，而日有進步矣。

——蔡元培理信與迷信。

上引的例，是以「理信」與「迷信」兩方面來作比較的說明。他如孟子的不爲與不能，以「不爲」與「不能」兩方面來作比較說明的，也是運用這種方法的好例。

(五)譬喻的方法——這種方法，是以淺顯的譬喻，來說明抽象的道理，或不易形容的情形。大抵先設譬喻，而後說明本意。但譬喻必須恰當，方免使本意含糊不清。例如：

予觀弈於友人所，一客數敗，嗤其失算，輒欲易置之，以爲不逮已也。頃之，客請與予對局。予頗易之。甫下數子，客已得先手；局將半，予思益苦，而客之智尙有餘。竟局，數之，客勝予十三子。予綴焉，不能出一言。後有招予觀弈者，終日默坐而已。

今之學者，讀古人書，多譬古人之失；與今人居，亦樂稱人失。人固不能無失，然試易地以處，平心而度之，吾果無一失乎？吾能知人之失，而不能見吾之失；吾能指人之小失，而不能見吾之大失；吾求吾失且不暇，何暇論人哉？

弈之優劣，有定也，一著之失，人皆見之，雖護前者，不能諱也。理之所在，各是其所是，各非其所非。然則人之失者，未必非得也；吾之無失者，未必非大失也。而彼此相嗤，無有已時，曾觀弈者之不若已！

——讀大昕奔職。

上引的例，卽以奔喻人之得失，譬喻恰當，讀者讀後，自然十分明瞭。此外，如前面第七節所引蘇軾的日喻、贈吳彥律，及孟子魚我所欲也章，也都是這種譬喻法的好例。

第九節 說明文底種類

說明文底種類，大體上可以分爲客觀的說明文與主觀的說明文兩種；這兩種文章，對於上述說明文底條件、通則、及方法等等，都同樣的必須遵守。至於兩者的區別，全視是否受客觀條件的限制而定。茲分別列述如次：

第一目 客觀的說明文

客觀的說明文，也稱科學的說明文，爲解說事物之性質的一種，卽在解答「什麼」的問題。這種文章，全受客觀條件的限制，作者對於所要說明的題材，沒有參加己見的自由。例如心理學，生理學，論理學，動植物及物理化學的教科書等等，都是屬於此種的說明文。茲舉一例于下：

心意與身體有密切之關係。今先觀察心意之狀況，其影響於身體如何？當人之思慮時，則態度鎮靜；有喜怒哀樂時，則盎然現於面；他如心境憂鬱，則有害健康；心氣爽快，則動作活潑。次觀察身體之狀況

，其影響於心量者如何？腦量之多少，轉智愚之別；五官之缺損，察心意之靈遠；體質之差異，心性亦隨之而異；健康，則可使心志發揚；疾病，則頓使精神萎靡。由是觀之，心身二者間，其關係之密切，固不可須臾離也。

心身之關係，即神經系統與心意作用互有關係故也。今就神經系統，略述其次序如左：

大腦之形，如二半球，充滿於頭顱中，出十二對末梢神經，分派於頭部及額面。大腦之後，下部有小腦。介乎大腦小腦之間，有連結二腦之延髓。延髓又與脊髓相連結。脊髓充滿脊骨中，從脊髓之兩側，出三十一對末梢神經，分布於四肢及胴部。以上總稱之曰腦脊髓神經系統。

其他脊髓，兩旁有神經連接而下，其結節與脊髓並列；由是所出之神經，分布於內臟，謂之交感神經。凡組織神經系統之物質，厥有二種：一為灰白質；一為白質。灰白質由細胞組成；白質由纖維組成。細胞略帶圓形；而纖維稍細長。大腦及小腦，白質在內，而灰白質在外。脊髓、延髓及末梢神經，白質在外，而灰白質在內；灰白質能營作用，白質專司傳達。

大腦為最重要之機關，其所營之心意作用，如感覺、思慮、好惡、決意等。末梢神經直接與之連絡，或經脊髓、延髓而與之連絡。末梢神經之機能有二：一傳外部之刺激而達諸腦；一傳腦之命令而達諸身體。前者為求心的感神經之所司；後者為遠心的動神經之所司也。而此二神經，在脊髓神經兩旁，對對相連結，而分布於各部。在腦神經近旁，或分或合，而分布於各部。

小腦為整理筋肉運動之中心機關。一切有意運動，雖大腦主之，亦必賴小腦之輔助。延髓不但司傳達，更為整理、呼吸、循環、嚥下等諸作用之中心。脊髓受外部之刺激，有時不傳諸腦脊髓，自主之而起

動；如人於睡夢中感熱而手足動，感癢而以手搔，是謂之反射運動。神經當精力充足時，欲藉運動以發洩之，則雖無外部之刺激，亦能自爲運動；例如小兒當精力壯快時，四肢能自運動，作舞踏狀，嬉戲爲樂。謂之自發運動。

交感神經，遇內臟起變化時，傳之於腦脊髓神經，而影響於心意上，又使腦中所起之變化，影響及於內臟，故內臟與心意間有密切之關係。

心意作用之變遷，神經系統實司之，既略述之如右。然謂心意作用，全由神經系統所生者，不能也。所可斷言者，心身之作用，並行不悖；健全之身體，乃能保愉快之心意。

——彭世芳心身之關係。

上引的例，說到心身各部門的關係，是純由客觀的條件而說明的，作者沒有參加主觀的意思，所以是客觀的說明文。

第二目 主觀的說明文

主觀的說明文，也稱說理的說明文，爲作者自由發表某種意思或某種學理的一種文章，旨在解答「爲什麼」「怎麼樣」等問題。這種文章，不受客觀條件的限制；作者對於所要說明的題材，可以從不同的觀點自由地說明，只要能够自圓其說，使讀者了解就行。例如前面所引的胡適爲甚麼讀書，梁啓超學問之趣味、最苦與最

樂，以及孫文黃花崗烈士事略序，蔣中正康濟錄序，李石岑青年的三大修養等單篇的論說文，都是屬於這一種的說明文。茲再舉一例于下：

人類學問遂天進步不止，你不努力跟着跑，便落伍退後，這個不消說。尤其要緊的是，養成讀書的習慣，就是在學問中尋出一種興趣。你如果沒有一種正當嗜好，沒有一種在閒暇時可以寄託你的心神的東西，將來離開學校去做事，說不定要被惡習慣引誘。但起你如果在讀書中尋出一種趣味，你將來抵抗引誘的能力比別人要大些。這種興趣，你現在不能尋出，將來永不會尋出的。凡人越老越麻木。你現在已比不上三、五歲的小孩子們那樣好奇，那樣興味淋漓了。你長大一歲，你感覺興味的銳敏力便須遲鈍一分。

達爾文在自傳裏曾經說過，他幼時頗好文學和音樂，壯時因為研究生物學，把文學和音樂都丟開了，到老來他再想拿詩歌來消遣，便尋不出趣味來了。興味要在青年時設法培養，過了正當時節，便會萎謝。比方打網球，你在中學時歡喜打，你到老都歡喜打。假如你在中學時代錯過機會，後來要發願去學，比登天還要難十倍。養成讀書習慣，也是這樣。

——朱光潛談讀書。

這段文字，所說的是關於怎樣讀書的問題；作者對於這個問題的見解，便是讀書要尋出一種趣味，可以增強抵抗惡習慣的引誘的能力，使不致變成落伍退後的分子。這是一種說法。這種說法，和梁啟超在學問之趣味中所講的大致相同；不過梁氏還舉出要嘗學問趣味的四條路綫：第一、無所爲；第二、不息；第三、深入的研

究，第四、找朋友。可見同一問題，因爲各人的見解不盡相同，於是所寫出來的文章，也就稍有差異，但只要言之成理，都無不可。至於誰是誰非？孰優孰劣？那是議論文的事情，說明文是不過問的。

第五章 議論文

第一節 議論文底名稱

議論文，也稱論辨文，或稱論辯文，名稱歧異，初學者無所適從。茲依教育部頒行的中學國文課程標準，將其名稱，確定爲議論文。

第二節 議論文底意義

議論文是以自己的思想爲主體，批判他人的意見，學說的正謬，事理的是非，使人信從自己底主張的文章。例如：

(1) 夫當今生民之患，果安在哉？在於知安而不知危，能逸而不能勞。此其患不見於今，將見於他日；今不爲之計，其後將所不可救者。

昔者先王知兵之不可去也，是故天下雖平，不敢忘戰，秋冬之際，致民田獵以講武，教之以進退坐作之方，使其耳目習於鐘鼓旌旗之間而不亂。使其心志安於斬刈殺伐之際而不饒；是以雖有盜賊之變，而民不至於驚潰。

及至後世，用迂儒之議，以去兵爲王者之盛飾，天下既定，則卷甲而藏之。數十年之後，甲兵頓弊，而人民日以安於佚樂；卒有盜賊之警，則相與恐懼訛言，不戰而走。開元天寶之際，天下豈不大治，惟其

民安於太平之樂，酣豢於遊戲酒食之間，其剛心勇氣，消耗鋪罷，痿蹶而不復振。是以區區之崑山一出而乘之，四方之民，獸奔鳥竄，乞爲囚虜之不暇，天下分裂，而唐室因以微矣。

蓋嘗試論之，天下之勢，譬如一身。王公貴人，所以養其身豈不卒哉？而其平居常苦於多疾。至於農夫小民，終歲勞苦而未嘗告病，此其故何也？夫風雨霜露寒暑之變，此疾之所由生也。農夫小民，盛夏力作，而窮冬暴露，其筋骸之所衝犯，肌膚之所浸漬，輕霜露而狎風雨，是故寒暑不能爲之毒。今王公貴人，處於重屋之下，出則乘輿，風則襲裘，雨則御蓋，凡所以慮患之具，莫不備至，畏之太甚而養之太過，小不如意，則寒暑入之矣。是故善養身者，使之能逸而能勞；步趨動作，使其四體狃於寒暑之變，然後可以剛健強力，涉險而不傷。夫民亦然。今者治平之日久，天下之人驕情脆弱，如婦人孺子，不出於閨門，論戰鬥之事，則縮頸而股慄，詆盜賊之名，則掩耳而不願聽；而士大夫亦未嘗言兵，以爲生事擾民，漸不可長；此不亦畏之太甚而養之太過與？

且夫天下固有意外之患也。愚者見四方之無事，則以爲變故無自而有，此亦不然矣。今國家所以奉西北之人者，歲以百萬計；奉之者有限，而求之者無厭，此其勢必至於戰。戰者，必然之勢也，不先於我，則先於彼；彼不出於西，則出於北；所不可知者，有遲速遠近，而要以不能免也。天下苟不免於用兵，而用之不以漸，使民於安樂無事之中，一旦出身而蹈死地，則其爲患必有所不測。故曰：天下之民，知安而不知危，能逸而不能勞，此臣所謂大患也。

臣欲使士大夫尊尙武勇，講習兵法；庶人之在官者，教以行陣之節，役民之司盜者，授以擊刺之術。每歲終，則聚之郡府，如古都試之法。有勝負，有賞罰；而行之既久，則又以軍法從事。然議者必以爲無故而動民，又擬以軍法，則民將不安；而臣以爲此所以安民也。天下果未能去兵，則其一旦將以不教之民

而驅之戰；夫無故而動民，雖有小怨，然孰與夫一旦之危哉？

今天下屯聚之兵，驕豪而多怨，陵壓百姓而邀而上者，何故？此其心以爲天下之知戰者，惟我而已。如使平民皆習於兵，彼知有所敵，則固已破其姦謀而折其驕氣利害之際，豈不亦甚明與？

——蘇軾教戰守策。

(2) 臣聞吏議逐客，竊以爲過矣。

昔穆公求士，西取由余於戎，東得百里奚於宛，迎蹇叔於宋，求邱豹、公孫支於雷，此五子者，不產於秦；穆公用之，并國二十，遂霸西戎。孝公用商鞅之法，移風易俗，民以殷盛，國以富彊，百姓樂用，諸侯親服，獲楚魏之師，舉地千里，至今治彊。惠王用張儀之計，拔三川之地，西并巴蜀，北收上郡，南取漢中，包九夷，制鄢郢，東據成皋之險，割膏腴之壤，遂散六國之從，使之西面事秦，功施到今。昭王得范雎，廢穰侯，逐華陽，彊公室，杜私門，蠶食諸侯，秦成帝業。此四君者，皆以客之功。由此觀之，客何負於秦哉！向使四居却客而弗納，疎士而弗與，是使國無富利之實，而秦無彊大之名也。

今陛下取崑山之玉，有和隨之寶，垂明月之珠，服太阿之劍，乘織羅之馬，建翠鳳之旗，樹靈囀之鼓，此數寶者，秦不生一焉，而陛下悅之，何也？必秦國之所生然後可，則夜光之璧不飾朝廷，犀象之氣不爲玩好，而趙衛之女不充後庭，駿馬馱馱不實外廐，江南金錫不爲用，閩之丹青不爲采；所以飾後宮、充下陳、娛心意、悅耳目者，必出於秦然後可，則是鬼珠之簪，傅璣之珥，河縞之衣，錦繡之飾，不進於前，而隨俗雅化，佳冶窈窕，趙女不立於側也。夫擊鍾叩缶、彈箏搏箏而歌鳴鳴快耳者，真秦之聲也，鄭衛桑間、韶虞武象者，異國之樂也；今棄叩缶擊箏而就鄭衛，退彈箏而取韶虞，若是者，何也？快意當前，適觀而已矣。今取人則不然，不問可否，不論曲直，非秦者去，爲客者逐，然則是所重者在乎色樂珠玉，

而所輕者，在乎民人也。此非所以跨海內制諸侯之術也。

臣聞地廣者粟多，國大者人衆，兵強者則士勇，是以太山不讓土壤，故能成其大；河海不擇細流，故能就其深；王者不却衆庶，故能明其德。是以，地無四方，民無異國，四時充美，鬼神降福，此五帝三王之所以無敵也。

今乃棄黔首以資敵國，却賓客以業諸侯，使天下之士，退而不敢西，裹足不入秦，此所謂藉寇兵而資盜糧者也。

夫物不產於秦，可寶者多；土不產於秦，願忠者衆；今逐客以資敵國，損民以益讎，內自虛而外以樹怨於諸侯，求國無危，不可得也。

——李斯諫秦逐客書。

(3) 夫樂者，樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂。樂則必發於聲音，形於動靜，而人之道，聲音、動靜、性術之變，盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形；形而不爲道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不謬，使其曲直、繁省、廉肉、節奏，足以感動人之善心，使夫邪汙之氣無由得接焉；是先王立樂之方也。而墨子非之，奈何？

故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；閭門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親；鄉里族長之中，長少同聽之，則莫不和順。故樂者，審一以定和者也，比物以飾節者也，合奏以成文者也。足以率一道，足以治萬變，是先王立樂之術也。而墨子非之，奈何？

故聽其雅頌之聲，而志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰屈伸，而容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，出所以征誅也，入所以揖讓也。征誅、揖讓，其義一也。出所以征

誅，則莫不聽從；入所以揖讓，則莫不從服。故樂者，天下之大齊也，中和之紀也，人情之所必不免也；是先王立樂之術也。而墨子非之，奈何？

且樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鉞鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉；是故喜而天下和之，怒而暴亂畏之。先王之道，禮樂，正其盛者也。而墨子非之。故曰，墨子之於道也，猶瞽之於白黑也，猶聵之於清濁也，猶欲之遼而北求之也。……

——荀子樂論。

(4)「白馬非馬」，可乎？「曰：「可。」「曰：「何哉？」「曰：「馬者，所以命形也；白者，所以命色也；——命色者，非命形也，故曰『白馬非馬』。」

曰：「有白馬，不可謂無馬也；不可謂無馬者，非馬也？有白馬爲有馬，白馬之非馬，何也？」曰：「求馬，黃黑馬皆可致；求白馬，黃黑馬不可致。使白馬乃馬也，是所求一也；所求一者，白者不異馬也。所求不異，如黃黑馬有可，有不可，何也？可與不可，其相非明，故黃黑馬一也；而可以應有馬，而不可以應有白馬，是白馬之非馬，審矣。」

曰：「以馬之有色爲非馬，天下非有無色之馬也；天下無馬可乎？」曰：「馬固有色，故有白馬，使馬無色，有馬而已耳，安取白馬，故白者非馬也。白馬者，馬與白也，馬與白馬也，故曰『白馬非馬』也。」

曰：「馬未與白爲馬，白未與馬爲白，合馬與白，復名白馬。是相與，以不相與爲名，未可。故曰，白馬非馬，未可。」曰：「以有白馬爲有馬，謂有爲有黃馬，可乎？」曰：「未可。」曰：「以有馬爲有黃馬，是異黃馬於馬。異黃馬於馬，是以黃馬爲非馬。以黃馬爲非馬，而以白馬爲有馬，——此飛者入

池，而相擲異處，此天下之悖言亂辭也。」

曰：「有白馬不可謂無馬者，離白之謂也。是離者，有白馬，不可謂無馬也。故所以爲有馬者，獨以馬爲有馬耳，非有白馬爲有馬；故其爲有馬也，不可以謂馬馬也。」曰：「白者，不定所白，忘之而可也。白馬者，言白定所白也；定所白者，非白也。馬者，無去取於色，故黃黑皆所以應；白馬者，有去取於色，黃黑馬皆所以色去，故唯白馬，獨可以應耳。『無去』者，非『有去』也，故曰『白馬非馬』。」

——公孫龍子白馬論。

以上例(1)是蘇軾批評「後世用迂儒之議，以去兵無王者之盛飾」及「然議者必以爲無故而動民，又撓以軍法，則民將不安」等謬論，而發揮自己對於「教戰」的好處，與由此所以安民的主張；例(2)是李斯批評「吏議逐客」的不對，而發揮自己關於不逐客則國安的主張；這都是屬於批評他人的意見的例。例(3)是荀子說明樂的重要，並糾正墨子非樂的謬論，這是屬於學說的正謬的例。例(4)是公孫龍子辯明「白馬非馬」的言論，便是屬於明辨事理的是非的例。而這四篇文章的目的，都在使讀者信從其主張，所以都是議論文。

第三節 議論文底效用

議論文是發表自己主張或批評他人意見的文章，已如上述。至於它的效用，雖

不像說明文那樣廣大，然而却和說明文近似；爲了對於問題的決斷，間也有解釋名物或闡明事理的必要，但除此以外，作者是充分地發揮自己的意見的。所以它的目的，不但使人知道，而且使人信服。大抵凡要辨別是非，證明真假，與夫糾正邪說，闡揚正論，使真理昭彰，正義明顯，都要用到這一種的議論文。而在作者方面，因爲邏輯的運用，思想也會日益靈敏，對於分析事物，推斷事理，也可獲得精密的知能，又因論辯技術的使用，更可使文辭生動有力，而博得讀者的佩服與信從。在讀者方面，因爲常讀此種議論文，對於是非曲直的道理，真偽正邪的學說，可以由此辨別，而得到正確的知識，與論辯的方法。所以議論文底效用，也是相當廣大的。

第四節 議論文與描寫文底區別

議論文與描寫文底區別，很是顯明；因爲描寫文是描寫事物底形色或性質的文章，偏於事實；議論文是確立斷定的文章，偏重理論。議論文中雖然也有不少事實，但這些事實是拿來做被議論的材料的，或是引它來做證據的；並不像描寫文那樣以事實爲文章的本體。例如描寫林覺民的像片怎樣的，是描寫文；議論林覺民的爲人好壞的，便是議論文；二者是截然不同的。

第五節 議論文與紀敘文底區別

議論文與紀敘文底區別，也很容易看出來。因為紀敘文是紀敘事件的變化或經過，也是偏重事實的，和議論文議論事理的是非曲直、偏重理論的不同。例如紀敘林覺民怎樣革命，怎樣死去的，是紀敘文；議論林覺民的革命和死去對或不對的，便是議論文。所以二者也是迥然有別的。

第六節 議論文與說明文底區別

議論文與說明文底區別，比較不易認清；因為說明文關於剖解事理的部分，和議論文常有混同地方。例如把「體育」的內容，解釋得非常詳盡，那末「體育」的價值如何？效用如何？我們應否注重？自然明白，無須再加論斷了。因為此種說明文底旨趣，和議論文沒有什麼兩樣，所以前人常把議論文和說明文混合起來，稱爲論說文。其實一經仔細研討，這兩種文章，也是判然有別的：就以目的來說，說明文是在乎使人理解；而議論文則在乎使人信從。以態度來說，說明文比較偏於客觀；而議論文比較偏於主觀。以性質來說，說明文的題目，常是一個單語，如「五權憲法」；而議論文的題目，則是一個完全的句子——即所謂命題，如「中國必須實

行五權憲法」。這便是兩者不同的地方。

雖然議論文和說明文有所不同，但議論須以說明為基礎，方易下個判斷。所以議論文中用到說明文的地方也不少。例如主張「新生活運動必須提倡」，在這個命題之中，對於新生活的意義與目的等等，就須先說明，然後方可藉此來下「必須提倡」的論斷。

第七節 議論文底論證

議論文底論證，包括命題、證明、辨證法、和證據等等，茲分別說明于下：

第一目 命題

議論文中的所謂命題，等於論理學上的所謂斷定。它常是一個完全的句子構成的。例如「我們必須實行節約運動」，「我們要建立富強康樂的新中國」，「白馬非馬」等等，在議論文裏，都稱為命題。

作議論文，為什麼先要命題呢？因為實際上議論文就是個命題的證明；而且必須有了命題，才有是非、直曲、真偽、善惡、勝負、得失等等正反兩面的辯論；不然，就無須作議論文了。例如蘇軾的教戰守策，不過是「教戰則國泰民安」這個命

題的證明。李斯的諫秦逐客書，不過是「秦國危在逐客」這個命題的證明。假如把命題「教戰則國泰民安」，改爲「教戰」「國泰」「民安」；把命題「秦國危在逐客」，改爲「秦國」「逐客」等等，那就只是單語，而不是命題，也就使人發不出是非的議論來，于是議論文也就無從產生了。

這樣看來，命題是議論文的根本，而且必須是一個完全的句子；而這個完全的句子，又只限於敘述句。其他如命令句，願望句，疑問句，驚歎句等，都不能用；因爲命令句，願望句，疑問句，驚歎句等，所表示的都不是一個斷定，無須加以證明，所以不能算是命題。而這作爲命題的敘述句，可以分爲肯定的否定的兩種：例如「教戰則國泰民安」，是肯定的；「秦國危在逐客」，是否定的。肯定的，也稱正面的；否定的，也稱反面的。

在理論上，命題就是議論文底正式題目；但實際上，作者爲省便起見，通常只寫一個名詞，或隨意標上幾個字，而不一定按照命題式直寫。例如「教戰則國泰民安」這個肯定的命題，作者常隨意寫下如下的幾種題目：

(1) 教戰守策

(2) 論教戰

(3) 教戰說

(4) 教戰

又如「秦國危在逐客」這個否定的命題，作者也常隨意作以下的幾種題目：

(1) 反秦逐客論

(2) 諫秦逐客書

(3) 論秦國不應逐客

(4) 秦如逐客必危論

有時，作者為欲引起讀者的注意，或刺激讀者的感情，所寫的題目，除表示論文的主旨外，還格外地採用疑問句或驚歎句的形式；例如「大學生必須讀經嗎？」「異哉所謂復古運動！」之類，這些題式，雖然不照命題式直寫，其實它仍含有「大學生不必讀經」「非復古運動」二個命題的旨趣，讀者是不難知道的。

議論文的命題，既等於論理學上的判斷，那末議論文的命題，也同樣地必須含有一個判斷。或含有幾個判斷，最末再定一個最高的概括的判斷，作為中心論點，也無不可。例如「大學生讀經」，那幾點有利，那幾點有害，便是幾個判斷的說明，最後即須有一個判定利多害少或利少害多的判斷作中心。這樣才不致陷於模稜兩

可的地步。

而，一個判斷，或一個概括的判斷既定之後，就必須始終一貫，徹底堅持，不可任意變更。如是只有一個判斷，固不待言；倘若含有幾個判斷，則必須依次說出，井井有序，文章才不致凌亂。又對於確定的判斷，必須以最簡潔最明顯的字句表出，不可用含糊的字面，又不可涉及枝節的問題。這樣，才會使讀者了解與信服，這是不可不知的。

第二目 證明

前面說過，議論文不過是命題的證明。所以命題既定之後，就當加以證明。證明的方法，可以分爲直接證明和間接證明兩種。

(一)直接證明——就是對於一個命題，直接找出積極的理由來證明，以表示自己主張的真實與正確。例如：

(1)子曰：「賢哉回也！一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂；回不改其樂。賢哉回也。」

——論語雍也。

(2)子游爲武城宰。子曰：「女得人焉爾乎？」曰：「有澹臺滅明者，行不由徑，非公事未嘗至於廨之室也。」

——語論雍也。

以上例(1)的主旨，是說顏回的賢能，而以「一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂，回也不改其樂。」的事實來證明。例(2)的主旨，是說子游得了人才，而以「有澹臺滅明者，行不由徑，非公事未嘗至於偃之室也。」的事實來證明。二者都是屬於直接證明的例。

(二)間接證明——就是所謂反證。對於一個命題，間接找出相反的事實，或不會有過的事實，來證明對方判斷的不合理，以示自己主張的合理。例如：

(1)有爲神農之言者許行，自楚之滕，踵門而告文公曰：「遠方之人，聞君行仁政，願受一廩而爲氓。」文公與之處。其徒數十人，皆衣褐、捆屨、織席以爲食。

陳良之徒陳相與其弟辛，負耒耜而自宋之滕，曰：「聞君行聖人之政，是亦聖人也，願爲聖人氓。」陳相見許行而大悅，盡棄其學而學焉。陳相見孟子，道許行之言曰：「滕小，則誠賢君也；雖然，未聞道也。賢者與民並耕而食，饗殫而治；今也滕有倉廩府庫，則是區民而以自養也。惡得賢？」

孟子曰：「許子必種粟而後食乎？」曰：「然。」曰：「許子必織布而後衣乎？」曰：「否，許子衣褐。」曰：「許子冠乎？」曰：「一冠。」曰：「奚冠？」曰：「冠素。」曰：「自織之與？」曰：「否，以粟易之。」曰：「許子奚爲不自織？」曰：「害於耕。」曰：「許子以釜鬲爨，以鐵耕乎？」曰：「然。」曰：「自爲之與？」曰：「否，以粟易之。」

「以粟易械器者，不爲厲陶冶；陶冶亦以其械器易粟者，豈爲厲農夫哉？且許子何不爲陶冶，舍皆取諸其官中而用之？何爲紛紛然與百工交易？何許子之不憚煩？」曰：「百工之事，固不可耕且爲也。」

然則治天下獨可辨且爲與？有大人之事，有小人之事。且一人之身而百工之所爲備，如必自爲而後用之，是率天下而路也。故曰，「或勞心，或勞力。」勞心者治人，勞力者治於人；治於人者食人，治人者食於人，天下之通義也。」

——孟子滕文公上。

(2) 公都子曰：「匡章，通國皆稱不孝焉，夫子與之遊，又從而禮貌之，敢問何也？」

孟子曰：「世俗所謂不孝者五：惰其四肢，不顧父母之養，一不孝也；博奕，好飲酒，不顧父母之養，二不孝也；好貨財，私妻子，不顧父母之養，三不孝也；從耳目之欲，以爲父母戮，四不孝也；好勇鬥很，以危父母，五不孝也。章子有一於是乎？」

——孟子離婁下。

以上例(1)的主旨，是以「分工合作」之理，駁許行「君民並耕」之說。而以許行只知耕耘不知勞心勞力之分的事實來證明。例(2)的主旨，是說匡章是孝子，而以匡章沒有不孝的事實來證明。二者都是屬於間接證明的例。

總之，證明就是引導讀者對於論題所含的真實判斷，認爲確實的作用。大抵直接證明，多用於發表自己主張的議論文；間接證明，則多用於反駁他人意見的議論文。不過有的一篇論文而兼具發表自己主張與反駁他人意見的，則兩種證明，都要用到。

第三目 辨證法

議論文底辨證法，是採用論理學上的推理法；此種推理法，約可分為演繹法、歸納法、和類推法三種。茲分別述之如次：

(一)演繹法——就是比較概括的判斷，來證明論題的方法；也即是根據普通的原理原則，來推證其中各部分特殊的事件。例如：

凡屬顯花植物必會開花，

大前提

玫瑰是顯花植物，

小前提

所以玫瑰必會開花。

斷案

上面所列的形式，是由大前提、小前提、和斷案三個命題構成的，通常稱為三段論式；也就是演繹法最基本的形式。而這種形式的排列次序，也是論理學上的通常的排列法。不過作議論文時，作者為便利計，常不遵守這個固定的排列法，而任意變更。例如上面的演繹推理式，在實際上可有下面幾種不規則的格式：

(1)

凡屬顯花植物必會開花，

大前提

所以玫瑰必會開花，

斷案

因為玫瑰是顯花植物。

小前提

(2)

凡屬顯花植物必會開花，

大前提

所以玫瑰必會開花。

斷案

(3) 玫瑰是顯花植物，……………小前提
 所以玫瑰必會開花，……………斷案
 因為凡屬顯花植物必會開花，……………大前提

(4) 玫瑰必會開花，……………斷案
 因為玫瑰是顯花植物，……………小前提
 而凡屬顯花植物必會開花，……………大前提

(5) 玫瑰必會開花，……………斷案
 因為凡屬顯花植物必會開花，……………大前提
 而玫瑰是顯花植物的原故，……………小前提

有時，作者爲了作文方便起見，除了對於大前提、小前提、和斷案的排列次序，可以任意變更外，還可以任意省略。如上例，可以省略成下列的形式：

- (1) 玫瑰是顯花植物，(小前提)所以玫瑰必會開花。(斷案)……………省大前提
- (2) 凡屬顯花植物必會開花，(大前提)所以玫瑰必會開花。(斷案)……………省小前提
- (3) 凡屬顯花植物必會開花，(大前提)而玫瑰也是顯花植物。(小前提)……………省斷案
- (4) 玫瑰必會開花。(斷案)……………省大小兩前提
- (5) 因凡屬顯花植物必會開花也。(大前提)……………省小前提與斷案

在演繹法中，有兩個應當注意的條件：

(1) 論題的判斷，必須真實爲概括的判斷所含；

(2) 論題的判斷，必須真實從概括的判斷引出。

如顧到以上二個條件，縱使命題底形式變更，與要素的省略，都無妨事；只要意義能够明白就得了。但要特別注意的是，演繹的論證，是以大小兩前提爲立論的根據，倘若前提中有一個不穩固，則論證便會陷於錯誤。例如：

凡是中國人都愛中國，

大前提

某君是中國人，

小前提

所以某君愛中國。

斷案

這個例子，驟然看去，似乎沒有什麼錯誤，其實却是一個錯誤的論證。因爲事實上中國人不愛中國的，也並不是沒有，如漢奸、賣國賊之類，便是明證。可見大前提不穩固。大前提既不穩固，那末斷案也就靠不住了。所以採用演繹法，必須加以留意，才不致弄錯，如果一弄錯，便連議論的資格都沒有了。

(二) 歸納法——歸納法恰和演繹法相反，它是用比較特殊的判斷，來證明論題的方法；也即就各部分特殊的事件，以求普遍的原理原則。例如：

玫瑰會開花，薔薇會開花，蘭會開花，菊會開花，
玫瑰、薔薇、蘭、菊……都是顯花植物，

所以凡屬顯花植物都會開花。

歸納法分爲兩種：一種叫做完全的歸納；另一種叫做不完全的歸納。完全的歸納，是盡舉所有個別的事件來證明，然後定下斷案的。例如下「凡屬顯花植物都會開花」的斷案，必先把凡屬顯花植物的種類，（除了玫瑰、薔薇、蘭、菊等之外，還得再舉桃、李、杏、蓮、丁香、荳蔻、紫羅蘭……）都列舉出來，證明它們都確會開花，而且所有會開花的植物，都確屬於顯花植物，才能下上面的斷案；否則，如果有一個遺漏或反例，那斷案就陷於謬誤，而不能成立了。但這種完全的歸納論證，在實際上却很少用，因爲所根據的事例，一方面限於經驗，不能盡舉；一方面數目過多，不勝枚舉，所以往往根據作者的經驗所得，將一部分的事例集合起來，覺得沒有什麼例外，便下個概括的斷案。如前面所引的例，只舉出玫瑰、薔薇、蘭、菊等四種顯花植物會開花，便下「凡屬顯花植物都會開花」的斷案。這種概括歸納的證論，叫做不完全的歸納。

這兩種歸納法式，應用起來，以不完全的歸納比完全的歸納較爲便利，所以作議論文時，大都採用不完全的歸納。例如：

今人之性，生而有好奇焉，順是，故爭奪生而辭讓亡焉；生而有疾惡焉，順是，故殘賊生而忠信亡焉

；生而有耳目之欲，有好色焉，順是，故淫亂生而禮義文理亡焉。然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯文亂理，而歸於暴。故必將有師法之化，禮義之道，然後出於辭讓，合於文理，而歸於治。用此觀之，然則人之性惡明矣，其善者僞也。

——荀子性惡論。

上引的例，僅舉人因好利而爭奪，因疾惡而殘賊，因好聲色而淫亂三事，而下「人之性惡」的斷案。這也是不完全的歸納的例。

前面的例，是先舉前提，後下斷案，遵守歸納法的正規方式。但也有先下斷案，然後舉出若干事例來證明，而不遵守歸納法的正規方式的。例如：

孟子曰：「乃若其情，則可以爲善矣，乃所謂善也。若夫爲不善，非才之罪也。惻隱之心，人皆有之；羞惡之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。惻隱之心，仁也；羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁、義、禮、智，非由外鑠我也，我固有之也；弗思耳矣。故曰，求則得之，舍則失之。或相倍蓰而無算者，不能盡其才者也。」

——孟子性善論。

上引的例，就是先下「人性本善」的斷案，然後舉出人皆固有惻隱、羞惡、恭敬、是非之心，以爲例證。

不完全的歸納證論，在應用上雖然較爲便利，可是危險性也較大，因爲歸納證的眞僞，全視所根據的部分事件而定。不完全的歸納，因爲所取的部分事件既少

，所下的斷案，就難免因有例外而陷於錯誤。所以應用時非加以注意不可。

在歸納法中，有兩個應當注意的條件：

(1) 部分事件必須普遍，而且沒有反例；

(2) 部分事件須有明確的因果關係。

第一個條件，是說作爲例證的部分事件，要求普遍，越多越好，因爲事例愈多，證據愈強，不僅容易使人徵信，而且可以堅定自己立論的信心。例如要證明「雙手萬能」，如能列舉有巢氏的構木爲巢，燧人氏的鑽燧取火，大禹的決瀆治水，后稷的力事稼穡，倉頡的創造書契，蒙恬的發明製筆，與夫我國原有的指南針、火藥、造紙、印刷等四大發明，以及世界一切聲、光、化、電、蒸汽機、飛機、潛艇、火車、槍礮等等科學產品，都是人類雙手創造出來的，于是就會使人相信了。

多舉部分事件，固然可以增強論證的力量，但有時作者限於經驗，不能盡舉，那就只好從消極方面，求其沒有反例，也就可以定下斷案，而不致有所錯誤。例如前面所提的「凡屬顯花植物都會開花」的斷案，雖然部分事件只舉玫瑰、薔薇、蘭、菊等，但因沒有反例，斷案也就可以成立，而足徵信了。

第二個條件，是說作爲例證的部分事件，如果有明確的因果關係，則所下的斷

案，便不致錯誤。例如「凡潮濕的地方必有水分」這個斷案，因為「潮濕」與「水分」有因果的關係，所以就是不遍舉事例，也可認為正確。

最有力的歸納論證，當然是第一第二兩個條件都能具備。因為事例既普遍，又沒有反例，而原因結果的關係又極明確，自然立論就穩固了。但如果兩個條件不能得兼，而能具備一個條件，大概也就不致有何謬誤了。

(三)類推法——就是以類似例，來證明論題的方法；也即根據已知的事例，來推證類似的事件，而下斷案。例如：

地球是繞太陽而轉的行星，有空氣，有水分，有生物……已知的事例
火星也是繞太陽而轉的行星，有空氣，有水分……相類的事件
所以火星也有生物……斷案

這種類推的論證，在議論文中也常用到。例如：

(1)水陸草木之花，可愛者甚蕃。晉陶淵明獨愛菊；自李唐來，世人甚愛牡丹；予獨愛蓮之出於淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直，不蔓不枝；香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。

予謂：菊，花之隱逸者也；牡丹，花之富貴者也；蓮，花之君子者也。噫！菊之愛，陶後鮮有聞；蓮之愛，同予者何人？牡丹之愛，宜乎衆矣！

——周敦頤愛蓮說。

(2) 如曰「拙鈍無能爲力」，是直不自尊、不自愛之代名詞耳。天下事，人能爲者，我亦能爲之。「舜何人也，予何人也，有爲者，亦若是。」子不見夫法之蘭羅夫人，以區區一弱女子，而造此驚天動地之革命事業，彼豈有異於人哉？無異也。其所以至此者，亦由於平日明於自由之不可失，雖此身可亡，而此名不可沒；故宗旨一定，方法隨之，直至達其目的而後已。

——吳越復妻書。

以上例(1)以菊類比隱逸，牡丹類比富貴，蓮類比君子。例(2)以舜和羅蘭夫人都是人，我們也是人，同樣凡人所能成就的事業，我們也能成就。以此類推而下斷案，便是類推法的論證。

類推法的論證，是以已知事例的類似點爲根據，其真確性很小。因此，應用時，其危險性也比演繹、歸納兩種方法都來得大，這是不可不知的。

在類推法中，有兩個應當注意的條件：

(1) 所舉的類似點，必須是事物的必然性，而非偶然性；

(2) 被推的事物，不可與斷案互相矛盾。

例如某甲與某乙容貌相似，身材相似，年齡相同，籍貫相同，而且同爲某校某級的學生。依照這些類似點來推論，因某甲愛好音樂，就斷定某乙也愛好音樂。這便犯了第一個條件，因爲這些類似點都不是必然性的，而是偶然性的，所以斷案常

會陷於錯誤。

又如某丙與某丁，同是某校的運動員，平時體重相同，賽跑的時間和速率也相同，但是最近某丁有脚病。若依前面這些類似點來推論，因某丙得四百米第一，就斷定某丁也能得四百米第一。這便犯了第二個條件，因為脚病和善跑，性質是互相矛盾的，所以斷案也就錯誤了。

第四目 證據

論證的是否妥當，全視證據的是否充實而定。所以明白了論證的方法之後，對於怎樣依照方法去找出證據，也須有相當的認識。

證據的性質，通常分爲事例、譬喻、因果、和符號四種。茲分別列述于下：

(一)事例——是引用和結論相同的事例，來做議論的證據。例如：

人誰不見萍果之墜地，而因以悟重力之原理者，惟有一奈端。人誰不見沸水之騰氣，而因以悟汽機之作用者，惟有一瓦特。人誰不見海濱之漂岸，而因以覺得新大陸者，惟有一哥倫布。人誰不見男女之戀愛，而因以看取人情之大動盪者，惟有一莎士比亞。無名之野花，田夫刈之，牧童刈之，而窩兒哲窩士於此中見造化之微妙焉。海濱之礫石，漁者所淘餘，潮雨所狼藉，而達爾文於此中悟進化之大理焉。故學莫要於善觀；善觀者，觀滴水而知大海，觀一指而知全身，不以其所已知蔽其所未知，而常以其所已知推其所

未知，是之謂慧觀。

——梁啓超慧觀。

以上所引的例，是列舉許多事例，來定下「學莫要於善觀」的結論的。

事例的論證，大抵是遵照歸納法，以部分來推證全體；或遵照類推法，以甲部分來推證乙部分。此外，還有兩個應當注意的條件：

(1) 物理和人事不同，不能一概而論；

(2) 假定的事例，不能作爲例證。

第一條，關於物理的例證，是以物質爲對象。物質方面有普通的法則可以依據，所以論證時，常可說甲物這樣，乙物也是這樣。例如：第一個萍果墜地，第二個萍果墜地，第三個萍果也墜地，就可推定凡萍果都必墜地，進而悟到重力的原理。但人事方面，卻不盡然，例如：甲乙兩漁人，同於早晨六時出發捕魚，傍晚五時回來，但甲捕魚三十斤，乙卻連一條魚也捕不到。因爲用具或環境種種不同，結果不能一致。所以不能一概而論。

第二條，事例必須是事實，方爲可靠。若是假定的事例，非待證實後，不能承認。所以假定的事例，如果作爲例證，是極不可靠的。例如宋濂秦士錄云：「弼死

未二十年，天下大亂，中原數千里人影殆絕；玄鳥來，亦失其家，競棲林木間。使弼在，必當有以自見，惜哉！」宋史岳飛傳云：「使飛得志，則金讎可復，宋恥可雪。」陳弘緒文天祥傳云：「嗟乎！使從信國之謀，趙氏豈遽至於亡哉！」這些揣測的議論，都是靠不住的；因為事業的成就與否，做了才能知道，不能用假定的事例來作論證的根據的。

(二)譬喻——是引用和結論相似的事例，來做議論的證據。例如：

曰：「有復於王者曰：『吾力足以舉百鈞，而不足以舉一羽；明足以察秋毫之末，而不見輿薪。』則王許之乎？」

曰：「否。」

「今恩足以及禽獸，而功不至於百姓者，獨何與？然則一羽之不舉，爲不用力焉；輿薪之不見，爲不用明焉；百姓之不見保，爲不用恩焉，故王之不王，不爲也，非不能也！」

曰：「不爲者與不能者之形何以異？」

曰：「挾太山以超北海，語人曰：『我不能』，是誠不能也。爲長者折枝，語人曰：『我不能』，是不爲也，非不能也。故王之不王，非挾太山以超北海之類也；王之不王，是折枝之類也。」

——孟子不爲與不能。

上引的例，是孟子用各種譬喻，來證明齊宣王之王天下，是不爲，並非不能。但譬喻不過利用其類似點，真確性也極小，要它成爲有效的證據，必須兩方面

相比的東西，極端類似；換言之，譬喻要得當，也就是兩方面中各自所存有的關係，要有適當的關連；否則，不能用作證據。譬如說：「某甲的操行成績優於某乙，正如某甲的學業成績優於某乙一樣。」此因前者和後者不相類似，也即兩方面的關係，沒有適當的關連，所用的譬喻失去正確性，所以不能用作證據。

(三)因果——是以原因來證明結果。例如：

文信國嘗言：「宋徽五季之亂，割藩鎮爲郡邑，一時雖足以矯尾大之弊，然國勢亦以衰弱。今宜分天下爲四鎮，建都督統御之；以黃西益湖兩，而建閩，以廣東益江西，而建閩，以福建益江東，而建閩，以淮西益淮東，而建閩，以實長沙取鄂，隆興取蘄州，番陽取江東，揚州取兩淮。使其地大力衆，足以抗敵，約日齊奮，有進無退，日夜以圖之。彼備多力分，疲於奔命；而吾民之豪傑，又伺間出於其中。如此，則敵不難卻也。」

——陳弘緒文天祥傳。

上引的例，謂今宜分天下爲四鎮，使其地大力衆，以證明將來敵不難卻。這便是以因證果的論證。

這種以因證果的論證，通常議論文採用最多。不過這種論證，並不很確切可靠。往往同一事件，可作正反兩面的因果論，茲依前例爲論證如下：

(1)分天下爲四鎮，使其地大力衆，足以抗敵，(原因)則敵不難卻。(結果)

(2) 削藩鎮爲郡邑，使其少步設防，足以抗敵，(原因)則敵不難卻。(結果)

以上兩個因果論，同樣有其理由，而且可以同時發生。二者孰是孰非？很難判斷。而同時還有發生別的因果論的可能。所以這種因果論的真實性很小，應用時，只能用「不難」，「大抵」，「或者」等揣測的語氣，而不可取決斷的態度。

因果的論證，正因爲其真確性很小，所以要得有效的因果的證據，應當注意下列兩個條件：

(1) 所推定的原因，必須確有發生該結果的力量，不得帶有或然性；

(2) 所推定的原因，與所觀察的結果，其間不得有摻入別的原因的可能性。

(四) 符號——符號的論證，恰和因果的論證相反，是從結果來推證原因的。例如：

我們要曉得，中國人爲什麼會受外國人的侵略？爲什麼會給外國人輕侮、瞧不起？這裏我們應該想一想，我們中國人的體格，有沒有外國人的強健？再進一步講，我們中國人的學問行動，有沒有外國人循規蹈矩？我們中國人的家庭、學校、社會，和外國人比較，有沒有外國人一般清潔整齊？其他吃飯、穿衣、走路，有沒有一樣能够比得上外國人的有條理、有規矩？這些日常生活的種種，外國人能够做到，我們中國人統統做不到，所以由生活的不講規律，不講整齊清潔，而影響到身體的不強健。外國人隨時來侵略中國，中國人都沒有力量抵抗，這便是中國人被外國人侵略，和給外國人輕視的原因所在。換言之，亦即中

國人不知愛護自己的身體；保重自己的身體；身體尚且不知愛護、保重，又安能愛護國家、保重國家呢！

——蔣中正新生活運動的目的。

上引的例，是就中國人生活的不講規律，不講整齊清潔，而影響到身體的不強健，對外沒有抵抗力量等事實的結果，以證明中國人被外國人侵略和輕視的原因。這便是採用關於符號一類的證據，來作論證的。

但有時同一原因，可由種種不同的結果形成。譬如說吉蒲賽人被外國人輕視的原因；固然可以說是吉蒲賽人的生活放蕩，沒有紀律；也可以說是他們沒有國家的觀念，缺乏組織的能力；也可以說是他們的科學落後，文化低落。所以用這種符號的證據來推論的斷案，也不很可靠。尤其是人事方面，關係非常複雜，這種論證的真確性更小。自然界的論證，則比較可靠；例如湖水結冰，便可斷定天氣冷到攝氏表零度以下。這種論證的結果，只有一種原因可以發生，沒有別的原因可以摻入，所以論斷較為正確。

上述四種作為論證根據的證據，各有缺點，尤其是譬喻、因果、和符號三種，更靠不住。單獨使用時，如不注意，便會弄錯。但若四種證據聯結起來，便成為有力的證據了。例如：

- (1) 某丙生性懶惰。……………(因果)
 - (2) 某丙常在上課時打瞌睡。……………(符號)
 - (3) 某丙所交的朋友不好，難免近墨者黑。……………(譬喻)
 - (4) 從前某甲某乙都因懶惰而留級。……………(事例)
- 有此四種證據，便可證明某丙的留級是由於懶惰。這樣的斷案，是可以成立的了。

第八節 議論文底組織

議論文底組織，通常分全文為緒論、論證、和結論三部分。茲分別說明于下：

(一) 緒論——也稱引論，或稱引端。就是文章的開端，先行佈置一切，其任務在乎說明論題的要點，遵守說明文底規律，將論題所關涉的內容客觀地寫出，常不入主觀褒貶的語句。而應列入的說明，約有下列六項：

- (1) 說明論題的由來；
- (2) 解釋用語的意義；
- (3) 刪除論題以外的事項；
- (4) 承認正反兩面共許的事項；
- (5) 指出正反兩面意見的紛歧點；

(6) 闡明本文的中心論點。

以上六項，如第一第二兩項，說明論題的由來，與解釋用語的意義，可使讀者認清論題的旨趣與意義。第三項、刪除論題以外的事項，可省枝節問題的糾紛。第四項、承認正反兩面共許的事項，一方面可使共許事項列在爭論事項之外，免得浪費筆墨；另一方面，承認共許事項，並非列在論辨本身之外，有時反可以利用它來爲自己的議論張目。第五項、指出正反兩面意見的紛歧點，可使爭論事項認識明白，論證強弱全體呈現，而便於引出第六項自己主張的中心論點，使讀者明瞭主論的要旨。

上面所說的，是關於緒論的通則，但這六項，可以完全列入，也可以酌量省略。因爲緒論，除爲提示論點之外，大都是一種開場白，事實上可有可無。例如：

(1) 昨承遣人囑以禍福利害，且令勉赴大府請謝。此非道誼深情，決不至此；感激之至，言無所容。但差人至龍場陵侮，此自差人挾勢擅威，非大府使之也；龍場諸弊與之爭鬥，此自諸弊憤慍不平，亦非某使之也。然則大府固未嘗辱某，某亦未嘗傲大府，何所得罪而遽請謝乎？

——王守仁答毛憲副書。

(2) 我這題目，是把禮記裏頭「敬業樂羣」和老子裏頭「安其居樂其業」那兩句話斷章取義造出來。我所說的是否與禮記、老子原意相合，不必深求；但我確信「敬業、樂業」四個字，是人類生活不二法門。

(3) 臣聞吏議逐客，竊以爲過矣。

——李斯陳秦逐客書。

(4) 學校裏的演講，應該是討論學術，我忽然拈出「無槍階級對有槍階級」這個怪題，像是不該。但我想所謂學術者，並不是專記誦那死的學理，還要兼研究那活的實際問題。……我兵問題，便是關於我們個人生死、國家存亡、最痛切的問題。今天所講，就是把我個人對於這個問題的意見，提出來請教諸君。我講之前，要申明一句：我的話絲毫不含煽動性質，我是完全拿學者的態度，來討論政治上的實際問題。我確信這問題是我們應該討論，而且人人都有權討論的。

——梁啟超無槍階級對有槍階級。

以上例(1)是答毛憲副書的第一段，也卽是其緒論，但只說明論題的由來，正反兩面意見的紛歧點，及本文的中心論點三項而已。例(2)是敬業與樂業的緒論，也只說明論題的由來，用語的意義，及本文的中心論點三項而已。例(3)是諫秦逐客書的緒論，也只說明論題的由來，及本文中心論點二項而已。例(4)是無槍階級對有槍階級的緒論，却只說明論題的由來一項而已。又如前面所引公孫龍子的白馬論，則全以試問的方式開端，一直到結束，根本就無所謂緒論。可見議論文底緒論，不一定要依照上面的通則，也不一定要用；但如果不能不用，那就應當寫得概括、明晰、簡短，並且不可列入無關論題的廢話，以免使讀者厭煩、疑慮、或反感。

如上面所引的諫秦逐客書的緒論，便是概括、明晰、簡短的實例。又如無槍階級對有槍階級的緒論，便是免除讀者厭煩、疑慮、和反感的實例。

(二) 論證——就是上節所說明的議論文底論證：包括命題、證明、辨證法、及證據等等，一切推理、辯證，都在這裏表白，爲篇中最重要的所在。前面已經分別詳述過了，茲不贅。

(三) 結論——結論不過是緒論和論證的提要，是拿來揭示論點，或照應前文，用作結束的。例如：

(1) 執事之諫，雖有所不敢承，然因是而益知所以自勵，不敢苟有所感墮；則某也受教多矣。敢不頓首以謝？

——王守仁答毛憲副書。

(2) 我生平最受用的有兩句話；一是「責任心」，二是「趣味」，我自己常常力求這兩句話之實現與調和。又常常把這兩句話向我的朋友強聒不舍。今天所講，敬業即是責任心，樂業即是趣味。我深信人類合理的生活總該如此；我盼望諸君和我同一受用。

——梁啟超敬業樂業。

(3) 夫物不產於秦，可寶者多；士不產於秦，願忠者衆；今逐客以資敵國，損民以益讎，內自虛而外以樹怨於諸侯，求國無危，不可得也。

——李斯諫秦逐客書。

以上例(1)是照應前文，表示結束。例(2)和例(3)都是緒論和論證的提要。又如公孫龍子的白馬論，因為始終是試問方式的文章，所以論證一結束就算完了，再分不出什麼結論來。可見結論也和緒論一樣，可有可無，但如果要用，也要寫得概括、明晰、和簡短，以便使讀者得到正確而明白的印象。

議論文底組織，除了分爲緒論、論證、和結論三部分，已如上述外，對於全文的結構，在這里也有附帶說明的必要。茲爲便於明瞭起見，爰分爲(一)議論的次序(二)議論的統一·說明于下：

(一)議論的次序——議論文底次序，也和別種文章一樣，沒有一定的標準；不過普通的議論文，大抵應該做到下列的次序：

(1)命題的位置——命題是議論文底根本，我們作議論文，實際上就是對於命題的證明。所以命題的位置，究竟應該擺在什麼地方，實有研討的必要。大概普通的議論文，是先提出命題，使讀者對於全篇的主旨所在，一看便知。如果議論了大半篇，還使讀者看不出主旨的所在，那末文章就不免失却效力了。不過如遇命題太平凡，或者容易引起反感的時候，則先講理由，再提命題，也無不可。例如梁啓超要勸學生研究學問，倘若他開頭就說「學問是怎樣的重要」這一套老生常談的話

，學生們因為時常聽到老師們說過了，必會感到厭倦。所以他先講趣味主義，分析趣味的性質，說到學問的趣味的應該嘗試，然後提出命題，要學生來研究學問。這樣，學生們就不致厭倦，而且覺得津津有味了。（可參閱梁啓超學問之趣味一文）。又如：梁啓超對學生們要講「無槍階級對有槍階級」，他如果一下子就提出命題來，恐怕會使學生們對此突如其來的怪題發生反感，所以他開頭先說了些在學校裏應該是討論學術，而學術不專是記誦死的學理，還要研究實際問題的話，來引起學生們的動機，然後再提出命題來，於是學生們便不會發生反感了。

(2) 證明的次序——議論文是用各種證據來證明命題的。但各種證據的排列，應該怎樣才順序，也沒有一定的標準。不過普通的議論文，大抵先列「因果」，次列「譬喻」，再次列「事例」，最後列「符號」。因為先列「因果」，可使讀者預想有如結論的事實，不致使已證明的事件和當面的問題無關。次列「譬喻」及「事例」，可使讀者須想在不同的時空裏所有類似事件，或相同事件，恐怕在這裏也會發生。最後列「符號」，可使讀者感覺到所預想的事實，真的發生起來。于是就自然而然地信從了。例如：

(1) 某丙生性懶惰，(因果)——(使讀者預想某丙因此不肯用功。)

(2) 某內所交的朋友不好，難免近墨者黑。(譬喻)——(使讀者預想某丙學壞了，不肯用功。)

(3) 從前某甲某乙都因懶惰而留級。(事例)——(使讀者因從前的事例，相信某丙懶惰也會留級。)

(4) 某丙於考試時交白卷。(符號)——(使讀者因此符號證據，確信某丙必致留級。)

(二) 議論的統一——議論文的統一，正如說明文的明晰一樣的重要。所謂統一，就是文中逐步的判斷，要精確清晰，而且能够互相輔助，首尾一貫，成爲一個有機的整體，使人無隙可乘。所以作議論文，應該顧到阿堵處，使上下文的勢力統一於此，務使議論不致搖撼，倘若忽而說東，忽而說西，首尾不能堅持一貫，勢必自己搖撼，而不攻自破了。所以議論文的統一，極關緊要。有時爲了統一的便利起見，對於通常證明的次序，儘可自由更動，不必株守。

第九節 議論文底駁論

作議論文，除了自己對於人事物理發些議論，以表示自己的主張，使人信從之外，有時對於別人所發表的議論與主張，認爲不能同意，而須加以駁斥時，就必須用到駁論，把別人的論證推翻，使讀者信從自己的意見。所以駁論，在作議論文時也常用到。

其實，廣義的說，不但駁斥別人的言論，要用駁論；就是自己發表演論時，也

須假定有敵論者存在；否則，就用不到議論了。爲什麼呢？因爲議論文是以推理爲根據，而理由常是多方面的，你可從這方面推出理由；別人也可從別方面推出理由，各人的推理，又非絕對的可恃，所以大凡議論的文章，總不免有駁論的餘地。大抵關於物理方面，因爲自然界較有固定的規律可憑，所以議論的斷案比較容易正確。至於人事方面，則非常複雜，往往議論紛紜，莫衷一是；所以議論文也可說是廣義的駁論。唯其如此，所以作議論文時，對於駁論，也不能不加以注意。茲就一般的所謂駁論，約略述之如下。

第一目 抨擊敵論的主旨

一篇文章的重要所在，就是主旨。我們要反駁敵論，必先找出它的主旨——也就是它的根本命題，對其鬆懈處，加以有力的駁斥，使能一針見血，擊中要害，自然整個敵論，就無成立的餘地了。

駁斥敵論命題的方法有四：

(一)反證法——就是利用論理學上的矛盾律，舉出相反的事實去反駁敵論。例如敵方如肯定地說：

凡鳥必會飛。

我們如舉出和他相反的事實來反駁他，說：

剛解出來的鳥，卻不會飛。

那末敵方的整個論證就被推翻了。

又如敵方如否定地說：

凡人不能離羣而獨立生存。

我們可以舉出和他相反的事例來反駁他，說：

魯濱係是人，但他卻能離羣，而在孤島上獨立生存。

于是敵方的整個論證又被搖撼了。

(二) 雙擊法——就是從敵論的正反兩方面，雙管齊下地予以擊破，使敵方陷於兩難的境地，再無理由可以維持其原有的主張。例如戰國策趙策虞卿議割六城與秦篇，虞卿反對樓緩割城與秦的主張，曾說：

樓緩言不辯，來年秦復攻，王得無更割其內而辯？今辯，樓緩又不能必秦之不復攻也，雖割何益？

這是說明割地與秦，還是不能使秦不復來攻。故割地之議，毫無是處。虞卿又說：

來年秦復求割地，王將予之乎？不予，則是棄秦資而挑秦禍也；與之，則無地而給之。

這又說明將來割地和不割地，兩方面都不對，因而樓緩割地與秦的主張，便被擊破了。

(三)剩餘法——就是假設若干辦法或理由，使其中除了一個妥善的以外，其餘的都講不通，而這一個妥善的辦法或理由，就是我們的主張，藉以證明敵論的謬誤。譬如有人反對白話文，我們可以反駁他，說：

文章是代表講話的工具，我們現在所講的話，是白話而不是古語，那末文章究竟應該為成古代的文言文呢？還是寫成現代的白話文呢？或者寫成半文半白的另一種文呢？

從這一段文字裏，可以看出其中唯有第二種的白話文最適當，至於第一種及第三種都不適用，那末當然是採用白話文的辦法了。因此，反對者的主張，也就被推翻了。

(四)倒轉對照法——就是將敵方所講的話，倒轉過來，使之兩相對照，也可以見出敵論的不通，而顯示我們意見的正確。例如有人反對學生練習游泳，說：

學生不應當練習游泳，因為游泳有生命的危險。

我們可以倒轉來，反駁他，說：

倘若學生時常練習游泳，就不致有生命的危險；而且要希望學生不致有生命的危險，正應讓學生去練習游泳。

由此看來，敵論所持的理由，便不攻自破了。

第二目 反駁敵論的方法

敵論的產生，除有其根本的命題外，不外出於證明的根據和法式兩途。我們反

駁敵論，除了抨擊其命題的要害外，還須本着前幾節所述的各種應該遵守的條件，去尋求敵論犯着那一種條件？而將其論證推翻。這雖不是抨擊要害的辦法，但也可以藉此削弱敵論的權威，而闡揚自己主張的眞確，使讀者更加信從。

尋求敵論的謬誤，應當注意的還有下列幾點：

(一)變更論點——就是普通所謂「遁辭」。大抵敵方在論辯的時候，如遇自己理短，不能自圓其說，常捨棄其中心論點，而別提出旁枝的事理來反駁，以遮掩其缺點。例如有人主張「禁止游泳」，而以「游泳有生命的危險」爲理由。經我們舉出滑翔運動與練習駕駛汽車等爲例而駁倒後，倘若敵方再作辯護，而說「滑翔運動與練習駕駛汽車雖屬危險，但卻有其用處，非游泳可比。」那便是敵方的「遁辭」；因爲他的議論已經變更論點，起初是「游泳危險」；現在卻變爲「游泳危險而且無用處」了。我們遇到這種情形，便可指明他變更論點，而使其理論不攻自破。

(二)假託論旨——就是假託個人的身分，或援引名人的格言來作辯護的議論，藉以威脅對方的駁論。例如有人爲某甲辯護，說：

某甲是個政治學博士，難道他的政治主張會錯嗎？

這便是假託個人身分來作論證的一種。又如說：

某甲雖被多數人反對，但他的主張是不錯的。因為孔子說過：「民可使由之，不可使知之。」這又是援引名人的格言來作論證的一種。我們遇到這種情形，便可指明他是假託論旨而使其理由不能成立。

(三)循環論證——就是以論理來證斷案，復以斷案來證論理的循環論證。例如某甲的糧政經驗是豐富的，因為他是現任的糧政局長；而之所以能任糧政局長，緣因他的糧政經驗豐富之故。

這種論證，證如不證，事實上缺乏充分的理由。我們只要指出他犯循環論證的謬誤，便可證明其論據的不充足。

(四)竊取論點——就是引用未經證明的命題，來作辨證的謬論。例如：
哲學是無須研究的，因為它是沒有實際的用處之故。

這種論證，也可說是武斷的論證，因為哲學究竟有無實際的用處，還須加以證明，現在他竟不加證明，便肯定的武斷，以為論證的根據。我們遇到這種情形，只要指明其犯竊取論點的錯誤，則其所說的理由，便無成立的可能了。

(五)缺乏論據——就是僅就有利於己的一方面加以證明，而把害於己的另一方面故意隱去不提。例如：

某命相家對我說的話很是中肯；如說我今年會當局長，果真不錯，真是未卜先知呀！

這是僅舉偶中的事例以神其效；而把不中的話隱去不提，以掩其失。這種論證，就是患着缺乏論據的弊病。一經我們指明，敵方的僞論，就發生動搖了。

(六)斷章取義——就是不顧對方議論的全體，而故意截取其中的一部分，拿來曲解，藉以誣陷對方議論的不對。例如孔子說過：「不義而富與貴，於我如浮雲。」他截取一半，便說：

孔子是個主張不義而富與貴的人。

這種斷章取義的議論，是患着曲解敵論的毛病。遇到這種情形，有時不待我們就全文加以分析，來證明他的斷章取義的不對，而事實上早在讀者眼中看出其破綻了。

(七)論辭不通——就是用不通順的詞句來作議論。例如：

文藝是把一切的現象凸刻出來，在淺白的文字上描述給廣大的不能知道及不會知道的大眾。

用這種不通順的詞句，要來作文藝論，當然是不會有明確的論證的。因為詞句本身既有毛病，當然所說的理由也就糊塗不清了。我們遇到這種情形，只消指明其論辭不通，便可使對方羞愧無地，連議論的資格都沒有了。

(八)感情立論——就是專憑感情用事，不從本題立論，故意涉及對方的人格與品行的謬論。例如：

某中是個文丐，他的作品毫無價值，能使讀者有什麼益處嗎？

議論文是在證明事理的是非曲直，應該憑着理智，就事論事，絕對不可越出題外，牽涉對方的人格問題。如果像潑婦罵街般的肆意詆毀，不但不能擊中對方論題的要害，而且顯出自己修養的不足。上例所說的，就是患着感情立論的毛病，一經我們指出，則其論點的強詞奪理，不但不能獲得讀者的同情，而且反被讀者所唾棄。

明白了上述幾條關於敵方的謬論之後，我們作駁論時就應引爲前車之鑑，不可蹈其覆轍。此外，作駁論應該注意的，還有下列兩個條件：

(1) 駁論的位置——駁論是駁斥敵方的謬論，算是全文重要的部分，所以最好放置在中部，使讀者先知敵論的錯誤；然後在後半篇用強有力的方法，發揮自己的主張，可使讀者深切地信服。

(2) 作駁論的態度——作駁論時，作者應保持公正謹嚴，不卑不亢的態度。無論對方是個博士，或大學問家，或有地位的人，作者固不必說出自卑的題外話，以致助長敵論的聲勢；就是對於普通的人，也不可肆意發出輕薄的言論，去糟蹋對方。這是關於作者的人格修養問題，不可不加以注意。其次，對於敵論，應該善意去指摘，不可惡意去曲解；要在申述自己正確的主張，務使真理能夠闡明；那末自己

不應有的失敗，自然可以防止；而正當的勝利，也就可以取得了。倘若想用奸險的手段，去取得不正當的勝利，則是損人利己的詭行，實不足取。要知道文章真正能夠動人，作者非有好人格好學問做根據是不行的。

第十節 議論文底種類

議論文底種類，大體上可以分爲建設的議論文與破壞的議論文兩種；這兩種文章，對於上述議論文底論證：如命題、證明、辨證法、證據等等，都同樣地必須遵守。至於二者的區別，則在乎作者目的與文章的作用不同。茲分別列述于下：

第一目 建設的議論文

建設的議論文，是作者積極的表示一己的主張，大抵是屬於正面的議論。作者在做這種議論文時，雖然假定有敵論者存在，但並不以反駁別人的主張爲目的，而是把自己的議論求其合理地表現出來，務使讀者信從就得了。

建設的議論文，就其作用上，又可分爲論說文與誘導文兩種，茲分述如次：

(一) 論說文——是就某問題而發表一己的主張的文章。例如

聖人以治天下爲事者也，必知亂之所自起，焉能治之；不知亂之所自起，則不能治。譬之如醫之攻人之疾者然，必知疾之所自起，焉能攻之；不知疾之所自起，則弗能攻。治亂者何獨不然？必知亂之所自起

，焉能治之；不知亂之所自起，則弗能治。

聖人以治天下爲事者也，不可不察亂之所自起。當察亂何自起，起不相愛。

臣子之不孝君父，所謂亂也。子自愛，不愛父，故虧父而自利；弟自愛，不愛兄，故虧兄而自利；臣自愛，不愛君，故虧君而自利；此所謂亂也。雖父之不慈子，兄之不慈弟，君之不慈臣。此亦天下之所謂亂也。父自愛也，不愛子，故虧子而自利；兄自愛也，不愛弟，在故虧弟而自利；君自愛也，不愛臣，故虧臣而自利；是何也？皆起不相愛。

雖至天下之爲盜賊者，亦然。盜愛其室，不愛異室，故竊異室以利其室；賊愛其身，不愛人，故賊人以利其身。此何也？皆起不相愛。

雖至大夫之相亂家，諸侯之相攻國者，亦然。大夫各愛其家，不愛異家，故亂異家以利其家。諸侯各愛其國，不愛異國，故攻異國以利其國。天下之亂物，具此而已矣！察此何自起？皆起不相愛。

若使天下兼相愛，愛人若愛其身，猶有不孝者乎？視父兄與君若其身，強施不孝？猶有不慈者乎？視子弟與臣若其身，強施不慈？故不孝、不慈亡有。猶有盜賊乎？視人家若其室，誰竊？視人身若其身，誰賊？故盜賊亡有。猶有大夫之相亂家，諸侯之相攻國者乎？視人家若其家，誰亂？視人國若其國，誰攻？故大夫之相亂家、諸侯之相攻國者亡有。若使天下兼相愛，國與國不相攻，家與家不相亂，盜賊無有，君臣父子皆能孝慈，若此，則天下治。

故聖人以治天下爲事者，惡得不禁惡而勸愛！故天下兼相愛則治，交相惡則亂。故子墨子曰：「不可不以勸愛人」者，此也。

——墨子兼愛上。

上引的例，是純粹表現自己主張的論說文，也就是建設的議論文。

(二)誘導文——是對於某個人或某個團體表示勸告或指導的文章。例如：

問諸君：「爲甚麼進學校？」我想人人都會衆口一辭的答道：「爲的是求學問。」再問：「你爲甚麼要求學問？」「你想學些甚麼？」恐怕各人答案就很不相同。或者竟自答不出來了。諸君啊！我替你們總答一句罷：「爲的是學做人。」你在學校裏頭學的數學、物理、化學、生理、心理、歷史、地理、國文、英語，乃至什麼哲學、文學、科學、政治、法律、經濟、教育、農業、工業、商業等等，不過是做人所需要的一種手段，不能說專靠這些便達到做人的目的。任憑你那些件件學得精通，你能够成個人不能成個人還是一個問題。

人類心理，有知、情、意三部分；這三部分圓滿發達的狀態，我們先哲名之爲三達德——智、仁、勇。爲什麼叫做「達德」呢？因爲這三件事是人類普通道德的標準，總要三件具備才能成一個人。三件的完成狀態怎麼樣呢？孔子說：「知者不惑，仁者不憂，勇者不懼。」所以教育應分爲知育、德育、體育三方面——現在講的知育、德育、體育不對。德育範圍太縮統，體育範圍太狹隘。知育要教道人不惑，情育要教道人不憂，意育要教道人不懼。教育家教學生，應該以這三件爲究竟；我們自動的自己教育自己，也應該以這三件爲究竟。……

我們拿這三件事做人的標準，請諸君想想：我自己現在做到那一件？那一件稍爲有一點把握？倘若連一件都不能做到，連一點把握都沒有，嗟！那可真危險了，你將來做人恐怕就做不成。

諸君啊！你千萬別要以爲得些斷片的知識就是算有學問呀！我老實不客氣告訴你罷：你如果做一個人，知識自然是越多越好；你如果做不成一個人，知識越多越壞。你不信嗎？試想想全國人所唾罵的賣國賊某人、某人，是有知識的呢，還是沒有知識的呢？試想想全國人所痛恨的官僚、政客——專門助軍閥作惡、魚肉良民的人，是有知識的呢，還是沒有知識的呢？諸君須知道啊！這些人當十幾年前在學校的時代，

意氣橫厲，天真瀟灑，何嘗不和諸君一樣，爲甚麼會墮落到這樣田地呀？屈原說的：「何昔日之芳草兮，今直爲此蕭艾也？豈其有他故兮，莫好修之害也。」天下最傷心的事，莫過於看見一羣好好的青年，一步一步的往墳路上走。諸君猛醒啊！現在你所厭所恨的人，就是前車之鑒了。

諸君啊！你現在懷疑嗎？沈悶嗎？悲哀，痛苦嗎？覺得外邊的壓迫，你不能抵抗嗎？我告訴你：你懷疑、沈悶，便是你因不知，才會惑。你悲哀、痛苦，便是你因不仁，才會憂。你覺得不能抵抗外邊的壓迫，便是你因不勇，才有懼。這都是你的知、情、意未經修養磨鍊，所以還未成個人。我盼望你有痛切的自覺啊！有了自覺，自然會自動。那麼學校之外，當然有許多學問，讀一卷經，繕一部史，到處都可以發見諸君的良好師啊！

諸君啊！醒醒罷！養足你的根本智慧，體驗出你的人格、人生觀，保護好你的自由意志。你成人不成人？就看這幾年哩！

——梁啟超爲學與做人。

上引的例，是作者勸導學生「爲學與做人」的誘導文，也就是表示自己主張的建設的議論文。這種建設的議論文，有的是以團體爲單位而發表的，如政府的文告，宗教的宣傳品等是。

第二目 破壞的議論文

破壞的議論文，是作者消極的破壞別人的主張，使對方的理由不能成立。這種文章，大抵是屬於反面的議論。作者在做這種議論文時，是專以反駁敵論爲目的，

故於前節所述的駁論的方法，較多用到。

破壞的議論文，就其作用上，又可分爲批評文與辯駁文兩種，茲分述如次：
(一)批評文——是對於某種事理或某種作品而下批評的文章。例如：

比往來南北，頗承友朋推一日之長，問道於實。竊歎夫百年餘以來之爲學者，往往言心，言性，而茫乎不得其解也！命與仁，夫子之罕言也。性與天道，子貢之所未聞也。性命之理，著之易傳，未嘗數以語人。其答問土也，則曰：「行已有恥。」其爲學，則曰：「好古敏求。」其爲門弟子言，舉堯、舜相傳所謂「危微精」一之說，一切不道，而但曰：「允執其中，四海困窮，天祿永終。」嗚呼！聖人之所以爲學者，何其平易而可循也！故曰「下學而上達。」顏子之幾乎聖也，猶曰：「博我以文。」其告哀公也，明善之功，先之以博學。自曾子而下，篤實無若子夏，而其言仁也，則曰「博學而篤志，切問而近思。」今之君子則不然，聚賓客門人之學者數十百人，「譬諸草木，區以別矣」，而一皆與之言心，言性，舍多學而識，以求一貫之方；置四海之困窮不言，而終日講「危微精」一之說；是必其道之高於夫子，而其門弟子之賢於子貢，祇東轡而直接二帝之心傳者也。我弗敢知也！

孟子一書，言心，言性，亦諄諄矣，乃厲章、公孫丑、陳代、陳臻、周霄、彭更之所問，與孟子之所答者，常在乎出處、去就、辭受、取與之間。以伊尹之元聖，堯、舜其君其民之盛德大功，而其本乃在乎千駟一介之不視不取。伯夷、伊尹之不同於孔子也，而其同者，則以行一不義，殺一不辜，而得天下不爲。是故性也，命也，天也，夫子之所罕言，而今之君子之所恆言也。出處、去就、辭受、取與之辨，孔子、孟子之所恆言，而今之君子之所罕言也。謂忠與清之未至於仁，而不知不忠與清而可以言仁者，未之有也。謂不恆不求之不足以盡道，而不知終身於恆且求而可以言道者，未之有也。我弗敢知也。

愚所謂聖人之道者如之何？曰：曰「博學於文。」曰：「行己有恥。」自一身以至於天下國家，皆學之事也。自子臣弟友以至出入、往來、辭受、取與之間，皆有恥之事也。恥之於人大矣！不恥惡衣惡食，而恥匹夫匹婦之不被其澤，故曰：「萬物皆備於我矣，反身而誠。」

嗚呼！士而不先言恥，則爲無本之人；非好古而多聞，則爲空虛之學；以無本之人，而講空虛之學，吾見其日從事於聖人而去之彌遠也！雖然，非愚之所敢言也。且以區區之見，私諸同志，而求起予。

——顧炎武與友人論學書。

上引的例，是作者批評古今學者爲學的得失，才以批駁當時一般學者言心、言性的虛僞，而以士先言恥與好古多聞爲做人治學的根本。這便是應用駁論的方法做成的批評文。他如孟子的不爲與不能，批評齊宣王的政治能力；曹丕的典論論文，批評建安七子爲文的短長；都是批評文的範作。作這種文章，宜憑理智的判別，不應徒以感情用事，才不失去批評的本旨，但通作者常患着偏畸的毛病，不是對於批評的對象，過於褒媚誇獎，便是懷着惡意，任情謾罵，這都不足爲訓的。

(二)辯駁文——是對於別人的主張，不盡贊同，而予以辯駁的文章。例如：

昨承遣人喻以禍福利害，且令勉赴大府請謝。此非道誼深情，決不至此；感激之至，言無所容。但差人至龍場陵侮，此自差人挾勢擅威，非大府使之也；龍場諸彝與之爭鬥，此自諸彝憤慍不平，亦非某使之也。然則大府固未嘗辱某，某亦未嘗傲大府，何所得罪而遽請謝乎？

跪拜之禮，亦小官常分，不足以爲辱；然亦不當無故而行之。不當行而行，與當行而不行，其爲取辱

一也。廢辱小臣，所守以待死者，忠信禮義而已；又棄此而不守，禍莫大焉。

凡禍福利害之說，某亦嘗講之。君子以忠信爲利，禮義爲福；苟忠信禮義之不好，雖祿之萬鍾，爵以侯王之貴，君子猶謂之禍與害；如其思信禮義之所在，雖剖心碎首，君子利而行之，自以爲福也，况於流離竄逐之微乎？

某之居此，蓋瘴癘蠱毒之與處，魑魅魍魎之與遊，日有三死焉；然而居之泰然，未嘗以動其中者，誠知生死之有命，不以一朝之患而忘其終身之憂也。大府苟欲加害，而在我誠有以取之，則不可謂無憾；使吾無有以取之，而橫罹焉，則亦瘴癘而已爾，蠱毒而已爾，魑魅魍魎而已爾。吾豈以是而動吾心哉？

執事之論，雖有所不敢承，然因是而益知所以自勵，不敢苟有所墮墮；則某也受教多矣。敢不頓首以謝？

——王守仁答毛憲副書。

上引的例，是王守仁辯駁毛憲副的意見，認爲自己並無得罪於大府，自然無須向大府請謝，這就是應用駁論的方法做成的辯駁文，也就是破壞別人的主張的破壞的議論文。他如孟子的許行章，以「分工合作」之理，反駁許行「君民並耕之說。」史可法的獲多爾袞書，先說福王卽位，乃天與人歸，合乎春秋之義；次諷其勿以義始利終，爲賊所笑，最後告以「鞠躬致命，克盡臣節」，表示自己堅決的志向。也都是辯駁文的範作。作這種文章，立論須針鋒相對，措辭要委婉有力，才不失去辯駁的本旨。但通常作者常患着偏激的毛病，往往對於辯駁的對象，肆意詆毀，這是

毫無足取的。

建設的議論文與破壞的議論文，既如上述。但二者有時是常糅雜着，不能絕對分開的。大抵文章因事而作，社會上有某種事情發生，作者覺得有一種正確的見解，非說不可，于是就發表論文，使讀者知所信從，這是屬於建設的議論文。而有時社會上發生某種議論或運動，作者認為不能贊同，于是就用破壞的手段，去駁倒對方的論點，然後提出自己的主張來糾正他，這便產生了先破壞後建設的一種糅雜的議論文了。例如：

仗着先代的遺產，或倚靠壟斷的資本，號稱富人；犧牲了無量數的同胞，使他們少衣缺食，暴露奔走，方供給得幾個人能够衣是必須濃厚，食是必須鮮潔，居是必須軒敞，乘是必須飛速。惟其這樣，所以凡是濃厚、鮮潔、軒敞、飛速的東西，都被有道的朋友，看做可以傷氣，看做可以痛心；而對了製造濃厚、鮮潔、軒敞、飛速各樣東西的器具，尤其好像多餘，不該有在世上。古代若周朝的老聃，近世若俄國的託爾斯泰，一班主張消極道德的賢哲，他們論調偏激起來，似乎要割了斗，折了衡，毀壞了機器，世界纔會正當。

我亦以為耕着田而食，鑿着井而飲，天地可算廬舍，鹿豕可算朋友，麤皇以前的人世，未嘗沒有至樂；但是人類的祖先，僅僅塊然是一條小獸，演到成了猴子，尚不知道耕，亦不知道鑿，廬舍的思想也沒有，朋友的往來也極少。自從變了野人，慢慢的將演成麤皇，食就忽然要耕了，飲就忽然要鑿了；廬舍沒有，廬舍的思想有了；朋友不多，朋友的往來多了。這也算得會多事了。爲甚麼要這樣忙法？不才區區，是

答不上來；恐怕就是一等有道的朋友，也統是答不上來。

然而若照在下信口開河，鹵莽滅裂的回答起來；如果我們單從人類抽象的着想，把他要耕、要鑿、要廬舍、要朋友的慾望，充着講解，他實在是一種不怕煩惱的動物。定要仗着勞動，而且定要仗着工具，替代他的勞動。不耕，做到耕；不鑿，做到鑿；沒有廬舍，做成廬舍；沒有朋友，結起朋友。而且必定要要做到最溫厚，食是必定要做到最鮮潔，居處是必定要做到最軒敞，往來是必定要做到最飛速，而且希望製造那溫厚、鮮潔、軒敞、飛速種種東西的工具，必定要做到最精良，愈可以替代他的勞動；由替代一分，至於替代得十分，替代到人類不要勞動，止讓工具勞動，乃為愈滿足。列位如不信，試就他的耕看着：最初是用一枝樹幹，叫做耒耜；後來他用鐵犂了。又就他的鑿看着：最初是用一片尖石，曾稱斧頭；後來他用鐵鑿了。這就是叫巴耕與託爾斯泰兩先生去耕鑿，雖決不願去美國去購辦耕田機器，也必定採用鐵犁、鐵鎚，決不再用木耒、石斧的。由此看來，仿着最精良的機器，替代勞動，把溫厚、鮮潔、軒敞、飛速的東西，製造得完備，叫人類統統享受，是人類所希望。有道的朋友忿激了，要人人返到耕田、鑿井的地位，不替窮人去爭富人的享用，卻拉富人去嘗窮人的滋味；還未免是癩狗下水，拉籬貓也下水，變成吃砒霜藥老虎的局面了。若問享用是甚麼東西，難道桂棹於溫厚、鮮潔、軒敞、飛速的東西裏的人物，必定是快活過耕田、鑿井的嗎？這是我可回答的，一定不必。然我又疑問，難道耕田、鑿井的，一定快活過於蟻動喙息的嗎？不才區區，是答不上來；恐怕就是一等有道的朋友，也統是答不上來。

所以世間夢想大同世界的，就日兩種。一種是：愛好天然。讓他一團茅草亂蓬蓬，使山川草木，疏落有致；在清風明月之下，結起茅屋，耕田鑿井，做着羲皇之夢。這種空氣自然清高的境界，在下也十分贊成。然而到了狂風苦雨，連綿旬月，我廬，我田，我井，漂蕩無存；否則蓬蓬亂草之中，蚊、蠅、跳蚤，叫苦連天，毒蛇、猛獸，驚心動魄，就不免有些躊躇了。所以在開朝耕田、闢圃已經修治的世界，在俄國

城郭、宮室尤較美備的人境，偶然有我們幾位別致的朋友，快活着村莊生活，自然好像羲皇已經接近，浮生大是可樂。若真正是羲皇以前那種耕田、鑿井的大同世界，恐怕只是片面的。

又有一種是：重視物質文明。以爲到了大同世界，凡是勞動，都歸機器，要求人工的部分極少，每人每日，只要工作兩小時，便已各盡所能。於是在每天餘下的二十二小時內，睡覺八小時，快樂六小時，用心思去讀書發明八小時。在這二十二小時睡覺、快樂、使用心思之中，凡有對於溫厚、鮮潔、軒敞、飛速等條件的享用東西，應有盡有，任人各取所需。到那時候，人人高尚、純潔、優美。屋舍皆精緻幽雅，道路盡是寬廣九出，繁植花木，珍禽奇獸，象養相當之地；合全世界無一荒穢頹敗之區，幾如一大林園。彼時人類的形體，頭大如五石瓠，因用腦極多之故；支體皆纖細柔妙，因行遠、升高、入地、皆有現成機器，遍設於道路，所需手足勞動甚少之故。這並不是一「烏托邦」的理想，凡有今時機器較精良之國，差不多有幾分已經實現，這明明白白是機器的効力……

故總括一句，便是說：機器是替代人類勞動。機器到力量充分可代人工之時，乃爲全般人類製造溫厚、鮮潔、軒敞、飛速等享用的東西，綽有餘裕，斷沒有人類尚須用手足勞動，博些草具，苟延性命也。

——吳稚暉機器促進大同說。

上引的例，是作者蔑視愛好自然的大同思想，而重視物質文明的大同思想，主張機器替代人類勞動，以實現人類生活富裕與舒適的大同理想。這便是先破壞後建設的一種糅雜的議論文。

第六章 抒情文

第一節 抒情文底名稱

抒情文，也稱發抒情文，名稱差異，常使初學者發生猜疑。茲依教育部頒佈的中國國文課程標準之規定，將其名稱，確定爲抒情文。

第二節 抒情文底意義

抒情文是發抒作者自己底喜、怒、哀、樂等等的感情，使人讀後，感到興趣、安慰，甚至因受感動，而激起同情與共鳴的文章。例如：

(1) 亭以雨名，志喜也。

古者有喜，則以名物，示不忘也。周公得禾以名其嘗；漢武得鼎以名其年；叔勝孫狄以名其子；其喜之大小不齊，其示不忘一也。

予至扶風之明年，始治官舍，爲亭於堂之北，而鑿池其南，引流種樹，以爲休息之所。是歲之春，彌麥於岐山之陽，其占爲有年。既而彌月不雨，民方以爲憂。越三日乙卯乃雨，甲子又雨，民以爲未足；丁卯大雨，三日乃止。官吏相與慶於庭，商賈相與歌於市，農夫相與忭於野；憂者以喜，病者以愈；而吾等適成。

於是舉酒於亭上以屬客，而告之曰：「五日不雨，可乎？」曰：「五日不雨則無麥。」「十日不雨，可乎？」曰：「十日不雨則無禾。」無麥、無禾，歲且薦飢，訟獄繁興，而盜賊滋熾，則吾與二三子雖欲優遊以樂於此亭，其可得耶？今天不遺斯民，始旱而賜之以雨，使吾與二三子得相與優遊而樂此亭者，皆雨之賜也。其又可忘耶？既以名亭，又從而歌之曰：「使天而雨珠，寒者不得以爲襦；使天而雨玉，飢者不得以爲粟。一雨三日，緊誰之力？民曰太守，太守不有；歸之天子，天子曰不然；歸之造物，造物不自以爲功；歸之太空，太空冥冥，不可得而名；吾以名吾亭。」

蘇軾喜雨亭記。

(2) 怒髮衝冠，憑欄處，瀟瀟雨歇。抬眼望，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，何由滅？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。

(3) 乾隆丁亥冬，葬三妹素文於上元之羊山，而奠以文，曰：

嗚呼！汝生於浙而葬於斯，雖吾鄉七百里矣；當時雖奇（角旁）夢幻想，甯知此爲歸骨所耶！

汝以一念之貞，遇人化離，致孤危託落。雖命之所存，天實爲之；然而累汝至此者，未嘗非予之過也。予幼從先生受經，汝差肩而坐，愛聽古人節義事；一旦長成，遽躬蹈之。嗚呼！使汝不識詩書，或未必艱貞若是。

余捉蟋蟀，汝奮臂出其間，歲寒蟲僵，同臨其穴。今予殮汝葬汝，而當日之情形儼然赴目。予九歲離書齋，汝梳雙髻，披單縷來，溫繡衣一章。適先生芟戶入，聞兩童子音琅琅然，不覺莞爾，連呼則則；此

七月望日事也；汝在九原，當分明記之。予弱冠學行，汝倚裳悲慟。逾三年，予披宮綿還家，汝從東廂扶案出，一家瞪視而笑，不記語從何起。大概說長安登科，函使報信遲早云爾。凡此瑣瑣，雖爲陳迹，然我一日未死，則一日不能忘。舊事填膺，思之淒梗，如影歷歷，逼取便逝。悔當時不將髮婦情狀，繚繞紀存。然而汝已不在人間，則雖年光倒流，兒時可再，而亦無與爲印證者矣。

汝之義絕高氏而歸也，堂上阿孀，仗汝扶持；家中之文墨，賦汝辦治。嘗謂女流中最少明經義，諧雅故者。汝嫂非不婉嫕，而於此微缺然。故自汝歸後，雖爲汝悲，實爲予喜。予又長汝四歲，或人問長者先亡，可將身後託汝。而不謂汝之先予以去也！

前年予病，汝終宵刺探，減一分則喜，增一分則憂。後雖小差，猶尙奄（歹旁）葉（歹旁）無所娛遣。汝來牀前，爲說稗官野史可喜可愕之事，聊資一懽。嗚呼！今而後，吾將再病，教從何處呼汝耶！

汝之疾也，予信醫言無害，遠弔揚州。汝又慮厥吾心，阻人走報。及至蘇撥已極，阿孀問望兒歸否？強應曰諾。已予先一日夢汝來訣，心知不祥，飛舟渡江。果予以未時還家，而汝以辰時氣絕，四支猶溫，一目未瞑，蓋猶忍死待予也。嗚呼痛哉！早知訣汝，則予豈肯遠遊，卽遊亦尙有幾許心中言，要汝知聞，共汝籌畫也。而今已矣！除吾死外，當無見期。吾又不知何日死，可以見汝。而死後之有知無知，與得見不得見，又卒難明也。然則抱此無涯之憾，天乎，人乎，而今已乎！

汝之詩，吾已付梓；汝之女，吾已代嫁；汝之生平，吾已作傳；惟汝之窈窕，尙未謀耳。先塋在杭，江廣河深，勢難歸葬，故請母命而甯汝於斯，便祭掃也。其旁葬汝女阿印，其下兩塚，一爲阿爺侍者朱氏，一爲阿兄侍者陶氏。羊山曠渺，南望原隰，西望懷慶，風雨晨昏，羈魂有伴，當不孤寂。所憐者，吾自戊寅年讀汝哭姪詩後，至今無男。兩女牙才生，汝死後視尚畱身。予雖親在未敢言老，而齒危髮禿，暗裏

自知，知在人間，尙復幾日。阿品遠官河南，亦無子女，九族無可繼者。汝死我葬，我死誰埋？汝倘有靈，可能告我？

嗚呼！身前既不可想，身後又不可知；哭汝既不聞汝言，奠汝又不見汝食，紙灰飛揚，朔風野火，阿兄歸矣，猶屢屢回頭望汝也。嗚呼哀哉，嗚呼哀哉！

——哀故祭妹文。

(4) 余憶童稚時，能張目對日，明察秋毫，見藐小之物，必細察其紋理，故時有物外之趣。

夏蚊成雷，私擬作羣鶴舞於空中，心之所向，則或千或百，果然鶴也。昂首觀之，項爲之強。又留蚊於素帳中，徐噴以煙，使之沖煙而飛鳴，作青雲白鶴觀，果如鶴唳雲端，爲之怡然稱快。

余常於土牆凹凸處，花臺小草叢雜處，蹲其身，使與臺齊；定神細視，以叢草爲林，以蟲蟻爲獸，以土礫凸者爲丘，凹者爲壑，神遊其中，怡然自得。

一日，見二蟲鬥草間，觀之，興止濃，忽有龐然大物，拔山倒樹而來，蓋一類蝦蟆也，舌一吐而二蟲盡爲所吞。余年幼，方出神，不覺呀然一驚。神定，捉蝦蟆，鞭數十，驅之別院。

——沈復《時記趣》。

以上例(1)發抒喜悅的感情；例(2)發抒憤怒的感情；例(3)發抒悲哀的感情；例(4)發抒樂趣的感情。這些都是發抒感情的文章，故都稱爲抒情文。

抒情文有廣義與狹義之分；廣義的抒情文，是包括抒情的詩歌、詞賦、散文等；狹義的抒情文，則是專指抒情散文而言。本書所要講的，當然是以狹義的抒情散

文爲主，不過詩歌詞賦也不無連帶的關係。爲便於闡述起見，間或提到詩歌詞賦，並且引以爲例，以明寫作的方法。這是應該在這里聲明一下的。

第三節 抒情文底效用

抒情文是發抒作者自己底感情的文章，已如上述。至於它的效用，也是相當的廣大；因爲凡人都有情感，雖然各人的情感，因爲時代環境及其他種種影響，而不一定相同，然而同情心却是大家都有的。作者把自己的感情發抒出來，在他自己固可以感到一種宣洩的痛快；而讀者讀後，因受到感動，也會激起同情或共鳴，甚而至於引起實際的行動。例如我們讀了蘇軾的喜雨亭記，彷彿也和作者一樣有着喜悅的情感，又像自己也身歷其境似的，在亭上舉酒屬客，相與爲樂。讀了岳飛的滿江紅，彷彿也和作者一樣有着憤怒的情感，又像自己也身歷其境似的，憑欄長嘯，誓雪國恥。讀了袁枚的祭妹文，彷彿也和作者一樣有着悲哀的情感，而覺得客地死別的難過。讀了沈復的兒時記趣，彷彿也和作者一樣有着快樂的情感，而覺得兒時生活的趣味。更有的作品，簡直會使你笑，使你哭，使你安慰，使你奮發，使你消極，使你頹喪。總之，讀者簡直忘記那是作者的情感，而以爲是自己的情感了；這便是抒情文感動人的力量，也便是它的效用所在。此外，如往昔希臘的獨立運動，希

臘人大都承認是受着拜倫的抒情詩文的感動，因而奮勇前進，以達到獨立的目的。印度的獨立運動之所以風起雲湧，也都歸功於太戈爾的抒情詩文的感人的力量。這更可以看出抒情文底效用的廣大了。

第四節 抒情文與描寫文底區別

抒情文與描寫文是常混合着的，因為感情不能憑空發出，必須借徑於事物景象的描寫，然後才能表達出來。所謂「觸境生情」，便是這個道理。大抵事物湊合，境心相應，一切的事物，都滲入了作者的感情，才做出抒情文來。所以抒情與描寫的關係，是相當的密切。不過普通的描寫文，只是描寫人物的形色，性質、效用等，沒有滲入作者的感情，所以不能稱爲抒情文。譬如科學的描寫文，作者是全以客觀的態度，去描寫空間的靜態的人物；和全以主觀的態度，發抒作者的感情，抒情文，當然有着顯明的區別。就是採取主觀態度的文學的描寫文，雖較和抒情文接近，然而只是接近而已，實際上，文學的描寫文，仍脫不了受空間的靜態的景物所限制，而藉助於想像之力，也就有了相當的限度；和全以感情用事，充分地發揮作者的想像力，使感情白熱化地發抒出來的抒情文，兩相比較，也就有了相當的差別。

總之，描寫文大抵以理智爲主，感情爲輔，而抒情文則全用感情，可以不顧理智，這是兩者迥異的地方。

第五節 情文與紀敘文底區別

抒情文與紀敘文底關係，較諸與描寫文更來得密切；換言之，便是抒情文與紀敘文更相糅雜，不易區分。因爲抒情文最常採取紀敘的形態，把作者濃厚的感情，如像彩光的燈一樣，照映在所紀敘的人物事件之中，使之抒情化。例如：

涼秋九月，窗外草葉，夜不能寐；側耳遠聽，胡笳五動，牧馬悲鳴，吟嘯成羣，邊聲四起。

——李凌答蘇武書。

只是紀敘~~偏~~粗略的印象，但在這境界中的人物的感情，也就活躍出來了。這便是抒情文，而非紀敘文。又如：

我們的寓廬，小小幾間樸實樓房，倒有個很大的院落，雜花滿樹，楚楚可人。當夏令時，想是風味絕佳，可惜我不曾享受；到得我來時，那天地肅殺之氣，已足到處彌漫。院子裏那些秋海棠、野菊，不用說早已萎黃凋謝，連那十幾株百年合抱的大苦栗樹，也抵不過霜風風力，一片片的黃葉，蟬聯飄墮，層層堆疊，差不多把我們的院子變成黃沙荒嶺。

——梁啓超自魯城寓廬中。

這雖也多少帶點作者底情感的文章，但却是紀敘人物景象的變化與經過，感情的色

彩並不十分濃厚，不能達到完全抒情化了的地步，所以是紀敘文，而非抒情文。

由此看來，雖然抒情文與紀敘文兩者很相類似，但也可以看出其區別的所在。

第六節 抒情文與說明文底區別

抒情文與說明文底區別，是最容易看出來的。因為抒情文的基礎是建築在感情上，作者採取主觀的態度，藉着想像來發抒濃厚的感情；而說明文的基礎則是建築在理智上，作者是採取客觀的態度，按照實際來解釋事物的道理。二者的性質完全相反，所以極易區別。例如：

常綠喬木，高者十餘丈，柏類中之最普通者；葉小如鱗，與莖密接，全不舒放。花單性，雌雄同株，實如求（毛旁），質理緻密，可製家具。其實即柏子仁，可作藥。舊亦稱側柏。

辭源「扁柏」。

這是根據客觀的事實而說明的，所以是說明文。又如：

霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺。

杜青古柏行。

同樣是寫柏，但這是憑着想像而發抒的。實際上古柏並不見得有四十圍那麼大，二千尺那麼高，可見這是超於實物之上的抒寫，當然不能算是說明文，但却是很好的

抒情文。

由於上舉的例，便可看出抒情文與說明文的不同了。

第七節 抒情文與議論文底區別

抒情文與議論文底關係也很密切，因為抒情文常採用議論的方式來發抒作者的情感，和議論文之用議論的方式來發表作者的主張，同樣是採取主觀的態度。所以從表面上看去，二者常相混淆，但從性質上觀察，却是互不相同的。因為議論文是以理智與學識為主；抒情文則純粹以感情為主。議論文所說的理由，在乎使人知道與信從；抒情文所說的緣由，則在乎使人感動與共鳴。這是二者區別的所在。例如：

(1) 父母愛子之心，無所不至，喪爲之衣，飢爲之食，提攜教誨，至於成人。故凡爲人子者，豈可不孝事其親，而報深恩也哉！

——佚名說孝

(2) 子路曰：「傷哉貧也！生無以爲養，死無以爲禮也。」

——禮記。

(3) 臯魚曰：「樛欲靜而風不止，子欲養而親不待！」

——韓侍外傳。

嗷嗷者我，匪我伊蒿。哀哀父母，生我劬勞！

嗷嗷者我，匪我伊蔚。哀哀父母，生我勞瘁！

現代各體文習作

餅之馨矣，維壽之恥。鮮民之生，不如死之久矣。

無父何怙？無母何恃？出則銜恤，入則靡至。

父兮生我，母兮鞠我，拊我、畜我、長我、育我、顧我、復我，出入腹我；欲報之德，昊天罔極！

南山烈烈，飄風發發，民莫不穀，我獨何害！

南山律律，飄風非非，民莫不穀，我獨不卒！

——詩經·豳·

以上例(1)是說爲人子者應孝事其親的道理，是屬於議論文。例(2)例(3)例(4)也是關於孝事雙親的話，但却滲入作者的感，讀之令人感動；所以是抒情文，而非議論文。

第八節 抒情文底要素

前面說過，抒情文是作者發抒感情的文章。由此可見感情是抒情文的第一要素。但感情不能憑空發抒，必須「感於物而動」，然後藉着想像，以構成假象，才能發抒出來的；所以想像也是抒情文的要素之一。而文章所發抒的感情，無論是生聚的歡欣，抑或是死別的悲痛……：：：都要有一個意旨，而這意旨，便是由作者的思想表現出來的，因此可知思想也是抒情文不可缺少的要素了。茲將這三個要素分別列述如次：

第一目 感情

感情是抒情文的要素，古人已經發見過了。如劉勰文心雕龍體性篇云：

「夫情動而言形，理驗而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」

文心雕龍情采篇云：

「五情發而爲辭章……故情者，文之經；辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之

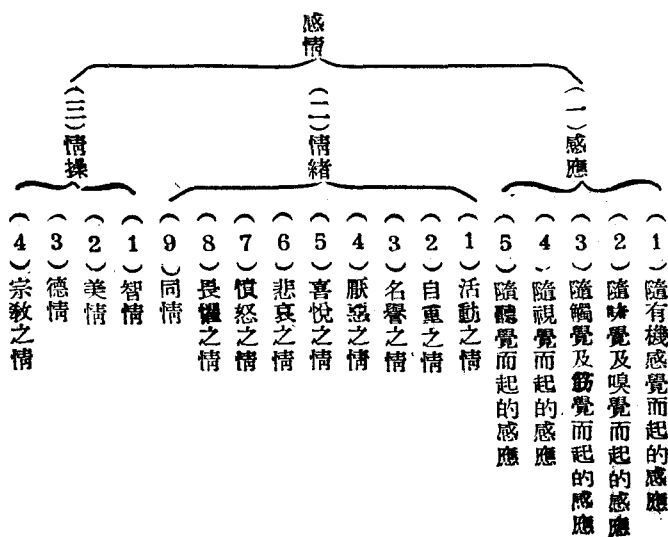
本源也。」

白居易與元九書云：

「感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎聲，莫深乎義。」

這些都是至理名言。我們試把王實甫的西廂記裏面的感情成分除去，所剩餘的不僅是張君瑞與崔鶯鶯的年譜麼？試把曹雪芹的紅樓夢裏面的感情成分提出，所剩餘的不僅是賈寶玉、林黛玉和薛寶釵等的年譜麼？試把任何一篇抒情文裏面的感情成分除去，所剩下的不僅是枯燥無味的文字，不能使人感動與共鳴麼？所以抒寫任何人物，如果源源本本地就是那人物的樣子，如像攝影機所攝製一般，那便不能算是抒情文。抒情文必須滲入作者的感情，像寫意派的畫家的作品一般，筆尖兒必須蘸着感情的墨水，栩栩欲活地寫出來，使人看了會感動，會共鳴，才能算數。所以抒情文是缺少不了感情的。

但感情究竟是怎麼樣的一種東西呢？依照心理學上的分析，約如下表：



從上表示看來，可知感情是意識的一種相，也是感覺的一種相。其種類的繁複夥頤，與其程度的千變萬化，實不止通常所謂喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲等七情。人類心裏既有這麼繁複的感情，那末在文章中所發抒出來的感情，當然也有這麼繁複的可能。不過實際上我們所看到的抒情文，其所表現出來的感情，很少有包括各種感情的全部；有的是感應和情緒的錯綜，有的是情緒和情操的雜糅，有的是感應和情操的混合；有的只是一種感應、或情緒、或情操的流露；有的只是感應、或情緒、或情操裏面的任何一種感情的單純的表現。而最普通、最常見的，是悲哀、喜樂、審美、憤慨、苦悶、諧謔、宗教等感情的發抒。溫却司特（Winchester）則以為文學的感情，是「對於我們人生的同情的一切形式。」（All forms of our Sympathy With life）這真是中肯的話。不過溫却司特所說的「同情」，是指含有道德、慈善的意思。這未免太狹義了。我們應把「同情」二字的意義擴大才對。

譬如我們看見一幅圖畫，覺得它很優美。看見一片風景，覺得它很可愛，看見一朵花兒，覺得它很美麗。看見菊花，因為它是象徵隱士，而更覺得隱逸。看見牡丹，因為它是象徵富貴，而更覺得榮華。看見蓮花，因為它是象徵君子，而更覺得秀雋。看見桃花，因為「人面桃花相映紅」，而更覺得嬌豔。看見翠柏蒼松，因為

「歲寒然後知松柏之後凋」；而更覺得老勁。聽見鷓鴣「行不得呀哥哥」的叫聲，因爲「天晚正愁予，山深聞鷓鴣。」而更撩起離愁。聽見杜宇「不如歸」的叫聲，因爲「杜宇聲聲不忍聞！」而更激動鄉思。遊西湖，因爲「若把西湖比西子，淡妝濃抹也相宜。」而更覺得嫵媚。遊廬山，因爲「不識廬山真面目，只緣身在此山中。」而更覺得詭幻。遊洞庭湖，因爲「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。」而更覺得淒清。遊滕王閣，因爲「畫棟朝飛南浦雲，珠簾暮捲西山雨。」而更覺得壯麗。遊放鶴亭，因爲「若問梅消息，且待鶴歸來。」而更覺得飄逸。凡此種種，所以發生這樣的感情，都因與人生有密切關係之故，這種關係，便是對於人生的同情的表現。所以抒情文裏的感情，必須是同情人生的。

抒情文裏的感情，既是同情人生的，那麼應該怎樣表達，才算有價值呢？關於這個問題，溫却司特曾經舉出下列五個標準：

- (一) 感情的合宜或適當；
- (二) 感情的生動或有力；
- (三) 感情的連續或持久；
- (四) 感情的錯綜或變化；

(五)感情的品級或性質。

茲將這五個標準，分別闡述如次：

(一)感情的合宜或適當——就是說抒情文裏的感情，必須合宜或適當；其不合宜或不適當的，都不可用。但要怎樣才算合宜或適當呢？大凡合宜或適當的感情，必須是自然的、真摯的、懇切的、合乎情理的。其不合宜或不適當的感情，大抵是虛偽的、牽強的、誇張的、粉飾的、無病呻吟的、自發牢騷的。例如：

(1)余恨死無以藉手見公，而獨記別時語。每一動念，即於夢中尋之。或山水池樹，雲嵐草木，與所別之處及其時適相類，則徘徊顧盼，悲不敢泣。又後二年，過姑蘇；姑蘇，公初開府舊治也，望夫差之臺而始哭公馬。又後四年，而哭之於越臺。又後五年，及今，而哭於子陵之臺。

先是一日，與友人甲乙若丙，約越宿而集。午雨未止，買榜江渚。登岸，謁子陵祠，憩祠旁僧舍。毀垣枯甃，如入墟墓。還與榜人治祭具。須臾，雨止。登四臺，設主荒亭隅，再拜跪伏，祝畢，號而慟者三，復再拜起。又余弱冠時，往來必謁拜祠下。其始至也，侍先君焉。今余且老，江山人物，睽焉若失。復東望泣拜不已。有雲從南來，滄邑（水旁）浮鬱，氣薄林木，若相助以悲者。乃以竹如意擊石，作楚歌招之曰：「魂朝往兮何極？暮歸來兮鬪水黑。化爲朱鳥兮，有喙焉食。」歌闕，竹石俱碎。於是相向感喟！

——謝翱登西臺慟哭記。

(2)我所思兮在太山，欲往從之梁父艱，側身東望涕沾翰，美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚道遙，何爲懷憂心煩勞？

張衡四愁詩之一。

(3) 自言少年日，早充觀國賓。讀書破萬卷，下筆如有神。賦料揚雄敵，詩看子建親。李邕求識面，王翰願卜鄰。自謂幽挺出，立登要路津。致君堯舜上，再使風俗淳。

杜甫奉贈韋左丞。

以上例(1)是謝朓登西臺哭文天祥的抒情文，其中的感情是很自然的，真摯的，懇切的，所以是合宜的適當的感情。例(2)是張衡仿屈原的楚調而作成的四愁詩，是無病呻吟的作品，其中空堆着「涕霑翰」「懷憂心煩勞」一類的字句，所以是不合宜不適當的感情。例(3)杜甫雖是唐代著名的作家，但也難免有自誇的毛病，這首詩令人讀了，頗感無聊，這也是感情不合宜不適當的原故。

(二)感情的生動或有力——就是說抒情文裏的感情，必須生動或有力，才能使人感動，使人興奮，使人鼓舞，這是很關重要的。不過所謂生動或有力，並不僅指雄渾恣肆，熱烈奔放的感情，凡是幽深沉靜的感情，也包括在內。例如李白、拜倫的豪放，固能感人；就是陶潛，李煜的沉靜，也未嘗不可感人。「君不見，黃河之水天上來，奔流到海不復回。」是李白的傑作，其雄渾的力，簡直壓在讀者的心上，令人深深地受着感動。「小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。」是李煜的名句，其幽靜沉鬱的情味，也未嘗不深入人心！又如王哀讀詩經，讀到蓼莪篇：「哀

哀父母，生我劬勞！」每回都三復流涕，後來他的學生便把這篇廢了。蘇東坡的侍兒朝雲唱東坡的蝶戀花詞，唱到「枝上柳綿吹又少，天涯何處無芳草？」這兩句的時候，便涔涔地掉下淚來。這些作品之所以感人之深，無非是因爲裏面的感情生動有力之故。現在再舉數例于下：

(1)……吾作此書時，尙爲世中一人；汝看此書時，吾已成爲陰間一鬼。……吾誠願與汝相守以死，第以今日事勢觀之，天災可以死，盜賊可以死，瓜分之日可以死，奸官污吏虐民可以死，吾輩處今日之中國，國中無地無時不可以死；到那時使吾眼睜睜看汝死，或汝眼睜睜看我死，吾能之乎？抑汝能之乎？即可以不死，而離散不相見，徒使兩地望眼成穿而骨化石，試問古來幾曾見破鏡重圓？則較死爲尤苦也，將奈之何？今日吾與汝幸雙健，天下人不當死而死，與不願離而離者，不可數計。鍾情如我輩者，能忍之乎？此吾所以敢率性就死而不顧汝也。吾今死無餘憾，國事成不成，自有同志者在。依新已五歲，轉眼成人，汝其善撫之，使之肖我。汝腹中之物，吾疑其女也，女必像汝，吾心甚慰，或又是男，則亦教其以父志爲志，則我死後，尙有意一洞在也。甚幸甚幸！吾家後日當甚貧，貧無所苦，清靜過日而已，吾今與汝無言笑！吾居九泉之下，遙聞汝哭聲，當哭相和他。吾平日不信有鬼，今則又望其真有。今人又言心電感應有遺，吾亦望其言是實，則吾之死，吾靈尙依依傍汝也，汝不必以無侶悲。……

——味覺氏遺書。

(2)劍外忽傳收蜀北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

——杜甫聞官軍收河南河北。

以上例(1)是黃花岡烈士林覺民致其妻意映的絕筆書，字裏行間充滿着訣別妻兒，爲國犧牲的熱情，寫得生動有力，感人實深。例(2)是杜詩的代表作，黃山白評此詩云：「杜詩大半言愁，其言喜者，唯寄弟數首及此作而已。言愁者使人對之亦復太息唏噓；言喜者使人讀之亦復鼓舞欣躍。蓋能以其性情達之紙墨，而後人之性情亦爲之感動也。」這便是感情生動或有力的好例。

(三)感情的連續或持久——就是說全篇的感情要始終一貫，不應中斷；換言之，也即全篇要有一致的情調。譬如音樂，雖有抑揚頓挫的不同，但每一支曲却有其一致的情調，永久連續下去。倘若把國歌唱了一半，接下去唱「松花江是美人窩」，那就使聽者覺得非常逆耳，這便是感情不連續或不持久的緣故。作抒情文，也是同樣的道理，必須使感情一貫到底，才算佳作。例如：

(1)操吳戈兮被犀甲，車錯轂兮短兵接。旌蔽日兮敵若雲，矢交墜兮士爭先。凌余陣兮躐余行，左騷
喧兮右刃傷。糞閉輪兮繁四馬，援玉鉞兮擊鳴鼓。天時慙兮威靈怒，嚴殺盡兮棄原野。

出不入兮往不反，平原忽兮路迢迢。帶長劍兮挾秦弓，首雖離兮心不懲。誠既勇兮又以武，終剛強兮
不可凌。身既死兮神以靈，魂魄毅兮爲鬼雄！

——屈原國殤。

(2)對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多！慨當以慷，幽思難忘。何以解憂？惟有杜康。青青

子衿，悠悠我心。但爲君故，沉吟至今。幼幼（口旁）謁謁，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕！越陌度阡，枉用相存。契闊談讌，心念舊恩。月明星稀，烏鵲南歸，繞樹三匝，何枝可依？山不厭高，海不厭深。周公吐哺，天下歸心。

——曹操短歌行。

以上例（1）始終是以勇往直前，爲國犧牲的情調，一貫到底，所以感情能連續與持久。例（2）從「對酒當歌」至「何枝可依」，情調是一致的，但最後四句，却和上面的情調相背馳了。這便是患着感情不連續或不持久的毛病。

（四）感情的錯綜或變化——就是說感情應該錯綜或變化，不可太單調；也就是說，在一致之中必須有變化，而在錯綜之中又必須能一貫。譬如一幅畫玫瑰的圖畫，如果只畫其槎桲的樹幹，就太單調，必須添繪枝葉和花朵，互相陪襯，才有生氣。枝葉花朵雖極紛繁錯綜，且多變化，但一樹的全體却是統一的。作抒情文，也是這個道理。大抵長篇的抒情文，感情常較錯綜或變化；短篇的抒情文，感情常較單純與一貫。長篇的抒情文，有如萬頃煙波，從容流動；短篇的抒情文，則如懸崖瀑布，一瀉到底。例如：

（1）夫天地者，萬物之逆旅；光陰者，百代之過客；而浮生若夢，爲歡幾何？古人秉燭夜遊，良有以也。况陽春召我以頌景，大塊假我以文章。會桃李之芳園，序天倫之樂事。羣季俊秀，皆爲惠連。吾人詠

歌，獨慚康樂。幽賞未已，高談轉清。開瓊筵以坐花，飛羽觴而醉月。不有佳作，何伸雅懷？如詩不成，罰依金谷酒數。

李白春夜宴桃李園序。

(2) 永和九年，歲在癸丑；暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭；修契衣帶事也，羣賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢；仰觀宇宙之大，俯察品類之盛；所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也！

夫人之相與俯仰一世，或取諸懷抱，晤言一室之內；或因寄所託，放浪形骸之外。雖取舍萬殊，靜躁不同；當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，曾不知老之將至。及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俯仰之間，已為陳迹。猶不能不以之興懷，况修短隨化，終期於盡。古人云，死生亦大矣。豈不痛哉！

每覽昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔，悲夫！

故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之覽者，亦將有感於斯文！

王羲之蘭亭集序。

上引二篇，都是宴會的序文，性質相同。但例(1)的感情，純粹是喜樂的。例(2)則樂極生悲，感情變化，而且是由喜樂與悲痛二種感情錯綜而成的。就文章的長短看來，前者是短篇，後者是長篇。由此可見短篇的感情，較為單純與一貫；長

篇的感情，則較爲錯綜與變化了。

(五)感情的品級或性質——所謂感情的性質，從上而的表解看來，是很繁複的。但通常則指喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲等七情而言。這些感情，雖然在抒情文裏都可應用；但其品級却有高下的分別。大概與人生關係深的是高尚的感情，與人生關係淺的是下品的感情。高尚的感情，常是屬於悲愁的，沉鬱的，嚴肅的；下品的感情，常是屬於喜樂的，輕薄的，滑稽的；這是因爲與人生關係深淺不同的原故。但並不是說抒情文裏不可用喜樂的感情，有時用喜樂的感情，而另有高深的意旨去把握它，也未嘗不可稱爲上品。又並不是說不可用輕薄的、滑稽的感情，只是用了並不見得有什麼高尚罷了。唯其如此，所以悲劇比較喜劇爲上品；滑稽的作品比較哀愁的作品來得下流。這是不可不知的。例如：

(1) 死去原知萬事空，但悲不見九州同！王師北定中原日，家祭毋忘告乃翁。

陸游示兒。

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

杜甫春望。

(3) 一梳喉吻潤，兩梳破孤悶。三梳搜枯腸，唯有文學五千卷。四梳發輕汗，平生不平事，盡向毛孔

散·五梳肌骨清，六梳通仙靈。七梳吃不得也，惟覺兩腋習習清風生！蓬萊山在何處？玉川子乘此欲歸去。

——盧仝走筆謝孟諫議寄新茶。

(4) 世之所謂君子，惟法是修，惟禮是克，手執圭璧，足履繩墨，行欲爲目前檢，言欲爲無窮則。少稱鄉黨，長聞隣國。上欲圖三公，下不失九州牧。

獨不見羣絃之處禪中？逃乎深縫，匿乎壞絮，自以爲吉宅也；行不敢離縫際，動不敢出禪檔，自以爲得繩墨也。然炎丘火流，焦邑滅都，羣蠢處於禪中而不能出也！

君子之處域內，何異夫錢之處禪中乎？

——阮籍大人先生傳。

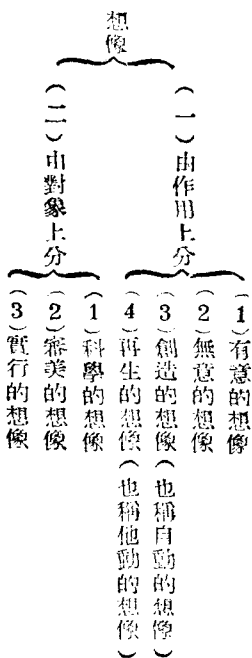
以上例(1)和例(2)，都是感事傷時的悲情的流露，感人至深，所以成爲高尚的作品。例(3)和例(4)，一則戲詠喫茶的諧趣，一則諷刺大人先生們的迂拘，雖各有其寓意所在，未可厚非；但所表露的，僅是些喜諷的、滑稽的、輕薄的感情，祇使讀者覺得好笑或有趣而已，不能深刻地令人感動。所以較諸前二例來得下品。

一般的說，古今中外許多大文豪，大詩人，他們的傑作，大都是悲情的發抒的。如屈原的離騷，拜倫的哀希臘，蔡琰的胡笳十八拍，李華的弔古戰場文，以及李後主的詞，朱淑真的詩等等，都是很好的例。

第二目 想像

前面已把感情分析過了。接着便要說到想像。因為感情與想像的關係非常密切；沒有感情，想像固無由興起，但沒有想像，感情也不能活現。換句話說，感情是想像的導火線，而想像就是感情的發動機，二者互相依附，不可須臾離。唯其如此，所以想像的重要性，是不亞於感情的了。

那末什麼叫做想像呢？想像就是離開實物，而在意識上喚起一種影像之謂。譬如我們意識中存有「浪」的觀念，和「麥」的觀念，把這兩個觀念連結起來，成為「麥浪」的觀念。這樣連結舊觀念，變形而構成新觀念，便是所謂想像。茲依照心理學上的分析，把它表解于后：



想像由作用上，約有上列四種，茲逐一約略說明如下：

(1) 有意的想像——就是把舊有的各種觀念，使之變形，而有意地將其構成新的觀念之謂。例如我們

吟詩，作文，必先立意，幾費推敲，便是這種有意的想像。

(2) 無意的想像——就是把舊有的各種觀念，無意間使之變形，而構成新的觀念之謂。例如我們隨便談話，有時幾無意識，有如夢囈，就是這種無意的想像。

(3) 創造的想像——就是感覺離開實物，而憑空喚起一種觀念；或將從前所有的各種觀念，加以修整排列，另成一種新的觀念。例如我們著小說，畫山水等，其中的人物景象是作者自己創造出來的。便是屬於這種創造的想像。

(4) 再生的想像——就是感覺離開實物，而將實物的觀念，重新喚起。例如我們看小說，讀詩文，而構成人物景色的觀念，這便是再生的想像。

想像由對象上分，約有三種，茲也逐一略加說明如下：

(1) 科學的想像——凡學術上的發明，最初都是臆說的，或假定的，這叫做科學的想像。

(2) 審美的想像——如詩文繪畫等，大都藉想像之力來構成美妙的情景，這叫做審美的想像。

(3) 實行的想像——如處理某種事務，發起某種運動，事先必須有計劃，有步驟，打算怎樣實行。這叫做實行的想像。

抒情文原以想像為原素，無論何種想像，它都可以應用。但比較起來，對於有意的、創造的、審美的三種想像，較為常用；尤以創造的想像，更有妙用。例如：

(1) 北冥有魚，其名為鯀；鯀之大不知幾千里也。化而為鳥，其名為鵬；鵬之背不知幾千里也。怒而飛，其翼若垂天之雲。

是鳥也，海運則將徙於南冥；南冥者，天池也。齊諧者，志怪者也。諧之言曰：「鵬之徙於南冥也，

水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里；去以六月息者也。一野馬也，塵埃也，生物之以息相吹也。天之蒼蒼，其正色耶？其遠而無所至極耶？其視下也，亦若是則已矣。

——莊周逍遙遊。

(2) 爲余駕飛龍兮，雜瑤象以爲車。逕吾道夫崑崙兮，跨修遠以周流。揚雲霓之奄(日旁)藹兮，鳴玉鸞之秋秋(口旁)。朝發軔於天津兮，夕余至乎西極。颯鳳翼其承旂兮，高翔翔之翼翼。忽昔行此流沙兮，遵赤水而容與。麾蛟龍使梁津兮，詔西皇使涉予。路修遠以多艱兮，騰衆車使徑待。路不周以左轉兮，指西海以爲期。屯余車其千乘兮，齊王犬車旁而並馳。駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇。抑志而弭節兮，神高馳之邈邈。奏九歌而舞韶兮，聊暇日以俞(女旁)樂。陟陞皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉。僕夫悲余馬懷兮，馳局顧而不行。

——屈原離騷。

(3) 其狀峨峨，何可極言！貌豐盈以莊姝兮，苞溫潤之玉顏。眸子炯其精朗兮，瞭多美而可觀。眉聯娟似蛾揚兮，朱唇的其若丹。素質幹之農(酉旁)質兮，志解泰而體閑。既危(女旁)誑(女旁)於幽靜兮，又婆娑乎人間。宜高殿以廣意兮，冀放縱而綽寬。動靈毅以徐步兮，拂埤磬之珊珊。望余帷而延視兮，若流波之將瀾。奮長袖以正衽兮，立躑躅而不安。澹清靜其音(心旁)揚兮，性沈詳而不煩。時容與以微動兮，志未可乎得原。音似沂而既遠兮，若將來而復旋。

——宋玉神女賦。

以上例(1)莊周說鯤之大不知幾千里，又會變爲鵬，其背又不知幾千里，其翼又若垂天之雲。這與事實相差很遠，簡直是在說謊，但這所謂說謊，正是有意的創

造的想像。例(2)屈原被楚懷王放逐，很不得志，覺得現實的世界污濁不堪，於是自己創造出一個想像的境界，把空間和時間的限制完全打破，朝發軔於天津，夕便至乎西極，而且崑崙赤水可以自由遨遊。這簡直也是在說謊，但也就是有意的創造的想像。例(3)宋玉描畫出人間所無的漂亮的神女，不但是憑藉有意的創造的想像，而且是一種審美的想像。

關於想像，應該注意的，還有下列數點：

(一)想像與現實不同——創造的想像，固然很像說謊，但是詩人文豪們的大本領，也就在乎能够說謊。其實與其說是說謊，毋甯說是比實際更真，比實際更有力。例如我們時常在報上看見戰爭的消息，說什麼地方敵我在鏖戰，殺死了多少人，獲得了多少戰利品等等，我們草草地瀏覽過去，並不十分感動；而我們讀到李華的弔古戰場文，杜甫的三吏、三別，拜倫的滑鐵盧之戰，以及高適、岑參的邊塞詩；或者讀到壯士陣前半死生，美人帳下猶歌舞。「可憐無定河邊骨，猶是深閨夢裏人。」醉臥沙場君莫笑，古來征戰幾人回？」等詩，便深深地受感動，而覺得戰爭的罪惡了。又如我們時常看見農夫們在烈日下揮汗耘田，並不怎樣感動，但讀到耘禾日正午，汗滴禾下土，須知盤中餐，粒粒皆辛苦」的詩，我們便深深地受

感動，而覺得農夫的辛苦，與米珠的可貴了。又如我們時常看見闊綽的小姐們穿着挺漂亮的服飾，又看見窮苦的女郎們在理絲織帛，並不怎樣感動，但讀到「昨日入城市，歸來淚滿襟，徧身羅綺者，不是養蠶人。」及「苦恨年年厭金線，爲他人作嫁衣裳。」等詩，便深深地受感動，而覺得社會上苦樂的不均了。又如我們時常看見街路上許多乞丐，和酒樓裏許多闊人，並不怎樣感動，但讀到「朱門酒肉臭，路有凍死骨。」的詩，便深深地受感動，而覺得貧富的懸殊了。以上這些詩文，作者寫作的時候，是照事實寫出來的嗎？不是的，是由想像創造出來的。而想像又是超越現實的，但我們讀後却覺得比現實更真，更有感人的力量。這就是想像的效用了。

縱使作者以現實爲原料，但也不得不靠想像；因爲抒情文和描寫文、紀敘文、或說明文不同，其原料不能純用由感覺得來的影像、或回憶的影像，而須把這些影像加以選擇、支配、和解釋；這樣的選擇、支配、和解釋，便是想像的作用了。大概作者當情思勃發的時候，必有許多影像紛至沓來，爭求錄用，但作者因不能完全採用，於是就不得不加以選擇或支配了。現實的影像，經過選擇或支配之後，便變成一種新的影像，和原有的現實就不盡同了。這也便是想像的作用。例如王禹偁作黃岡竹樓記，寫到「焚香默坐，消遣世慮」的時候，眼前所看到的東西應該不少，

但他只說：「江山之外，第見風帆、沙鳥、煙雲、竹樹而已。」爲什麼只寫這幾點，而不再寫別的呢？這是因爲在他的想像中只有這幾點和他的心境最相契合，所以被選擇來寫，其餘的都被割愛了。又如李白在敬亭獨坐的時候，所看見的東西，也應該不少，但他只寫下「衆鳥高飛盡，孤雲獨去閒」而已。這是因爲那邊只有「衆鳥」與「孤雲」最能激動他的感情，迎合他的想像，所以只選擇這兩點，其餘的都被割愛了。又如王維過香積寺的時候，所聽到的聲音，應該不少，但他走上「古木無人徑」，只聽到「深山何處鐘」和「泉聲咽危石」而已，這是因爲只有「鐘聲」和「泉聲」最能激動他的感情，迎合他的想像，所以只選擇這兩種，別的都割愛了。這種從想像中創造出來的影像，已經是經過感情的美化了。劉勰說得好，他在文心雕龍神思篇云：

「文之思也，其神遠矣，故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲，眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎！故思理爲妙，神與物遊。……夫神思方運，萬塗競萌；規矩虛位，刻鏤無形，登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將與風雲而並驅矣。」

這一段話，已把創造的想像作用，說得很透徹了。

至於作者選擇與支配原料的標準，是當他接受影像或回憶影像時的一瞬間的情感。情感隨人而異，有的是悲哀的，有的是喜樂的，有的是慷慨的，有的是消沉的

……因爲各人的情感不同，因而同一事物，而所抒寫出來的，也就迥異了。例如同是一樣的菊花。周敦頤說：「菊，花之隱逸者也。」李清照却說：「簾捲西風，人比黃花瘦。」鄭所南說：「甯可枝頭抱香死，不曾吹落北風中。」蘇東坡又說：「菊殘猶有傲霜枝。」此外又有人說：「莫道老圃秋容淡，唯有黃花晚節香。」更有人說：「垓與西風戰一場，滿身穿就黃金甲。」凡此種種寫法，其對象雖然相同，但有的把它當做飄然物外的隱者，有的把它比做病態可憐的美人，有的把它當做甯死不屈的志士，有的把它比做高傲耐苦的詩人，有的把它當作氣節遒勁的老翁，有的把它比做勇敢善鬥的戰士。這都是因爲各人的心境不同，於是選擇與支配的標準，也就有別了。

總之，凡是抒情文，都必須有感情的，而作者要把他的感情傳達給讀者，又不得不靠着想像。這種想像，就是文學的特色，如果用科學的眼光來看，菊花怎樣可以比做人呢？怎樣看出有氣節呢？怎樣能穿黃金甲呢？……似乎都是說不通的。由此也就可以知道藉想像的抒情文，和藉寫實的說明文底區別了。

(二)想像不全靠經驗——作抒情文雖重在想像，但想像當以直接間接的經驗做原料；不過把這些經驗的實際綜合變化就是了。例如：

……子城西北隅，雉堞圯毀，榛莽荒穢，因作小樓二間，與月波樓通。遠吞山光，平挹江瀾，幽闔邃
夏，不可具狀。夏宜急雨，有瀑布聲；冬宜密雪，有碎玉聲；宜鼓琴，琴調和暢；宜詠詩，詩韻清絕；宜
圍棋，子聲丁丁然；宜投壺，矢聲鏗鏘然；皆竹樓之所助也。……

——王禹偁黃岡竹樓記。

這段文章，我們讀了，覺得這兩間竹樓的景緻，異常幽美，而感到盎然有趣。可是竹樓本身有什麼幽美，什麼趣味呢？它不過是幾條竹竿剖析湊合而成，原是很簡陋的建築物，其所以能使人覺得幽美有趣，並不是實際的竹樓，而是經過作者的想像，把直接間接的經驗綜合變化過了竹樓。由此，可見想像功能的偉大，他能創造出幽美有趣的另一境界來。

此外，抒情文的作者，因善於想像，所以他所寫作的，不必盡是直接的經驗。他有化零爲整的創作才能，也有無中生有的想像才能。反之，如果必須本諸直接經驗，則拜倫、歌德、佛羅貝爾，莎士比亞，以至李白、杜甫、白居易、蘇東坡諸作家的作品，其中有着戰士、律師、帝王、公主、嫠婦、盜賊等等，難道他們那樣都親身經驗過麼？不會的，他們是憑藉想像去創造出來的，而所創造出來的人物事蹟，是和親自經驗過的同樣有其真實性。所以說，想像不必全靠經驗。

(三)想像與記憶不同——想像與記憶，同是觀念的再生，而且同是有規則的現

象。所謂觀念的再生，就是當我們靜坐默想時，往日既遊的山水，和在遠方的朋友等，各種觀念，紛至沓來，再現於心中之謂。記憶就是保持這既得的觀念，不使之變化，而使之固定於我們的意識中，可以隨時喚起。但想像則是連結的觀念，使之變化，而構成另一个新的觀念。這種觀念的變化與不變化，便是想像和記憶的區別所在。例如我們寫一篇回憶錄之類的文章，把過去的人物，景象和事蹟等，憑着記憶，照樣不變地寫出來，便是記憶的文章。如果把這些人物、景象和事蹟等，憑着想像，使之變化，另構成新的影像，便是想像的文章了。大抵記憶的文章，是較偏於客觀的；想像的文章，則是偏於主觀的。例如：

(1) 一日，就是這春末夏初的時候，而且是夜間，我偶而得了閒暇，去訪問愛羅先阿君。他一向寓在仲密君的家裏，這時一家的人都睡了覺了，室中很安靜。他獨自靠在自己的臥榻上，很高的眉稜在金黃色的長髮之間微蹙了，是在想他舊遊之地的緬甸，緬甸的夏夜。

「這樣的夜間，」他說：「在緬甸遍遍地是音樂；房裏、草間、樹上，都有昆蟲吟叫，各種聲音成爲合奏，很神奇。其間時時夾着蛇鳴；『嘶嘶』可是也與蟲聲相和協；」他沉思了，似乎要追想起那時的情景來。

——魯迅鴨的喜劇。

(3) 歐陽子方夜讀書，聞有聲自西南來者，悚然而聽之，曰：「異哉！初淅瀝以瀟颯，忽奔騰而砰湃，扣波濤夜驚，風雨驟至，其觸於物也，鏗鏘鏗鏘，鏗鏘皆鳴；又如赴敵之兵，銜枚疾走；不聞號令，但

聞人馬之行聲。」予謂童子：「此何聲也？汝出視之。」童子曰：「星月皎潔，明河在天，四無人聲，聲在樹間。」予曰：「噫嘻！悲哉！此秋聲也。胡為乎來哉？……」童子莫對，垂頭而睡。但聞四壁虫聲唧唧，如助予之嘆息。

——歐陽修《秋聲賦》。

以上例(1)是記憶的文章，觀念的再生，是沒有變化的，作者不過照舊地把它寫下來罷了。例(2)是想像的文章，觀念的再生，有了變化，作者憑藉想像，構成了新的觀念。這是二者不同的地方。

(四)想像與聯想不同——大凡一種觀念發生的時候，同時必有他種觀念相伴而生作用，這叫做觀念聯合，簡稱爲聯想。聯想有四種法則：例如我們談到提倡古文，就想起了韓愈，談到提倡白話文，就想起了胡適。這叫做同時律的聯想。又如我們誦詩，誦着「雲淡風輕近午天」時，自然會接下去誦着「傍花隨柳過前川。……」這叫做順序律的聯想。又如我們看見落花繽紛，而想起了落雪的情景，這叫做類似的聯想。又如我們看到白色，而想起了黑色，這叫做反對律的聯想。這些聯想的法則，在作文章時，也常應用到，不過與想像不盡相同罷了。例如：

(1) 紙灰飛作白蝴蝶，淚血染成紅杜鵑。

——高菊圃《清明》。

(2) 蝴蝶夢中家萬里，杜鵑枝上月三更。

以上例(1)作者由於紙灰的飛起而聯想到白蝴蝶，由於淚血的渲染而聯想到紅杜鵑。這便是聯想的寫法。例(2)作者送盡春光過楚城的時候，想像着離家日遠，如莊周夢蝴蝶，于夢則萬里之遙；杜鵑啼血泪，于醒則三更之月，因憶起故園音信斷絕，欲歸不得的情況。這便是想像的寫法。不過聯想的寫法和想像的寫法，若非留意觀察，是不容易分別出來的。

(五)想像與幻想不同——想像與幻想，同是觀念的再生。不過想像是有規則的現象；而幻想是不規則的現象；想像是有秩序的，有系統的，近情理的；而幻想是雜亂的，無組織的，不近情理的。這是二者的區別。大抵詩人多想像，狂人多幻想。莎士比亞(Shakespeare)說狂人、情人、和詩人，都是富於想像的人。其實狂人因為神經錯亂，所看見的大都是些妖魔鬼怪，橫空而來，不問其理，遂至心駭神驚。這是由於幻想之故。情人眼裏出西施，其富於想像，固不消說。至於詩人，則能看見常人所看不到的東西；又能想像常人所想不到的東西；又能把常人認為死板的東西看成活動的；常人認為無生命、無機體的東西，看成有生命、有機體的。他又能把想像的彩衣，披在宇宙萬物的身上，使他們化成豔裝。他又能把想像的燈光，照在

宇宙萬物的身上，使他們格外映出光輝。詩人如此，抒情文的作者也是如此。雖然他們的作品，有的似乎距離現實太遼遠，太渺茫，如屈原、宋玉等的楚辭的篇什，以及李白、杜甫等的古詩，看去有如海上蜃樓，空中樓閣，其實都是由於有系統，有組織，有情理的想像創造出來的。例如：

(1) 楚之用有異靈者，以五百歲為春，五百歲為秋。上古有大椿者，以八千歲為春，八千歲為秋。而彭祖乃今以久特聞，衆人匹之，不亦悲乎！

——莊周逍遙遊。

(2) 余幼好此奇服兮，年既老而不衰。帶長鉞之陸離兮，冠切雲之崔嵬。被明月兮佩寶璐，世溷濁而莫予知兮，吾方高馳而不顧。駕青虬兮驂白螭，吾與重華遊兮瑤之圃。登崑崙兮食玉英，與天地兮比壽，與日月兮齊光。

——屈原涉江。

(3) 雜縣寓崑門，風燧將為災。吞舟湧海底，高浪駕蓬萊。神仙排雲出，但見金銀台。凌揚挹丹溜，容成揮玉杯。姮娥揚妙音，洪崖領其頤。升降隨長焜，飄飄戲九垓。奇齡邁五龍，千歲方嬰孩。燕昭無靈氣，漢武非仙才。

——郭璞遊仙詩。

這些作品，都是由於想像創造出來的。縱使認為是作者的幻想的話，那也和狂人的雜亂的，無組織的幻想不同。這是不可不明辨的。

(六)想像與做夢不同——想像與夢，也同爲觀念的再生；不過二者不同的地方，也就在乎前者是有規則的現象，而後者是不規則的現象。想像是由經驗的變化、組合、擴大，而創造出來的。經驗有如一縷縷的絲，經過想像的變化、組合、擴大之後，便成爲有花紋有色彩的綢羅。夢是由經驗幻演出來的，經驗是一條界綫，圍籠着夢的境地。未曾經驗過的人物景象，大抵不會在夢中發現。如孔子夢見周公，而沒有夢見孟子。夢奠於兩楹之間，而沒有夢在飛機之上。便是其例。不過夢雖由經驗幻演而來，但已不是現實的境界了。由於夢是經驗幻演出來的，故常是雜亂的，無意識的，無條理的，不近人情的。而想像却是有秩序的，有意識的，有條理的，近人情的。這便是想像和做夢區別的所在。

想像既與做夢有別，又與現實不同，故常流于夸飾；但這種夸飾，不像做夢的荒唐，而是近乎現實的情理的。劉勰文心雕龍夸飾篇云：

「故自天地以降，豫入聲貌，文辭所賦，夸飾恆存；雖詩書雅言，風格調世，事必宜廣，文亦過焉。是以言峻則嵩高極天，論狹則河不容刀（舟旁）；說多則子孫千億，稱少則民靡孑遺；襄陵舉蹈天之目，倒戈立漂杵之論；辭雖已甚，其義無害也。……使夸而有節，飾而不詭，亦可謂之懿也。」

這便是說，夸飾本無不可，只要合乎節度與情理而不虛誣就得了。想像便是合乎節度與情理的夸飾，不過這種夸飾，是自由發展的，並不太受拘束的。只要有真摯的

感情的衝動，則過去的許多經驗，便在腦中奔騰起來，進而把它變化、組合，便自然而然地成爲合乎節度與情理的理想。這種想像，有如水中月，鏡中花，又如縹緲的輕烟，迷茫的薄霧。例如屈原的湘君，湘夫人，宋玉的神女賦，曹植的洛神賦等，便是這種想像創造出來的作品。

至於抒寫作夢的文章，也是常有的，但夢中的情形，經過作者的想像整理之後，寫出來的，便成爲合乎情理的作品了。例如：

唐盧生於邯鄲逆旅遇道者呂翁，生自嘆窮困，翁探囊中枕授之，曰：「枕此，當令子榮適如意。」時主人蒸黃粱。生夢入枕中，娶崔氏女，女客醫而產甚股。生舉進士，累官至節度使，大破戎虜，爲相十年。子五人皆仕宦，孫十餘人，其姻媿皆天下望族。年過八十而卒。及醒，黃粱尙未熟，怪曰：「豈其夢寐耶？」翁笑曰：「人世之事，亦猶是矣。」

——枕中記。

這便是憑藉想像來寫做夢的情形的作品，所以不致雜亂。此外如湯顯祖的邯鄲夢傳，李公佐的南柯太守傳等，都是這一類的作品，因長，不備錄。

(七)想像的功效——想像不全是實際，但比實際更真；想像不全靠經驗，但比經驗更全；想像又與記憶、聯想、幻想、做夢不盡相同，但比記憶、聯想、幻想和夢等，更有節度，更合情理。這是我們剖釋想像時不可不知道的。唯其如此，所以

我們作抒情文時，因為要使感情的發抒能更真，更善，更美，當然是缺少不了想像的了。現在略舉一些例子，來證明想像的攻效。例如：

「多情只有春庭月，猶爲離人照落花。」

「人散後，一鉤新月如水。」

「多謝月相憐，今宵不忍圓。」

「明月樓高休獨倚，酒入愁腸，化作相思淚。」

「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流。」

「只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁。」

「樓前綠暗分攜路，一絲柳，一寸柔情。」

「平林漠漠煙如織，寒山一帶傷心碧。」

「思往事，愁如織，懷故國，空陳迹。」

「水是眼波橫，山是眉峯聚，欲問行人去那邊？眉眼盈盈處。」

「柔情似水，佳期如夢，忍顧鴛鴦歸路。」

「寄語流鶯休便老，天涯猶有未歸人。」

以上這些零星的句子，只是隨意引來做例證而已，關於這類的名句，是枚不勝舉的，因限於篇幅，就此攔住。

第三目 思想

思想也是抒情文底要素之一，前面已經說過了。有許多抒情文，僅以發抒感情爲主旨，作者在作文章的時候，似乎無意於運用思想，先立題旨，但文章寫成之後，總寓有思想的成分在內。譬如寫生離死別的悲苦，雖然盡是些悲苦的感情流露，但究其實，這些悲苦的感情，有的是爲「生離」而發的，有的是爲「死別」而發的，而這「生離」或「死別」的意旨，便是思想的表现了。何況大多數的抒情文，作者觸動了感情的時候，便有意的加以思想，先立題旨，然後寫下來，這更可以看出思想的重要性了。本間久雄在他所著的新文學概論裏說：

「思想在文學底要素上，應當重視，這是不消再說的了。在事實上，不含有某種思想的文學，是不會有的。思想，用一句話來講，便是那人底人生觀；所以不問顯現在那作品底表面上，或是隱藏在那作品底裏面，作者底思想，在那作品中，總在某處表現着，這當然的事。」

這一段話，說得很中肯，尤其是說思想是作者的人生觀，更爲恰當。古今中外，許多抒情文底作者，是沒有一個不把他的人生觀表露於其作品之中的；換言之，他們所作的文章，其所表示的意旨，大都是以其思想爲骨幹的。例如：

(1) 對酒當歌，人生幾何。譬如朝露，去日苦多！

——曹操短歌行。

(2) 向之所欣，俛仰之間，已爲陳迹。

——王羲之蘭亭集序。

(3) 已矣乎！寓形宇內復幾時，曷不委心任去留？

——陶潛歸去來辭。

(4) 哀吾之生須臾，羨長江之無窮；挾飛仙以遨遊，抱明月而長終！知不可乎驟得，託遺響於悲風！

——蘇軾前赤壁賦。

(5) 休感慨，澆靈（西旁）綠，人易老，歡難足！

——辛稼軒滿江紅。

(6) 韶華不爲少年留！恨悠悠，幾時休。飛絮落花時節一登樓。便做春江都是淚，流不盡，許多愁。

——秦觀江城子。

(7) 流光容易把人拋，紅了櫻桃，綠了芭蕉。

——蔣捷一翦梅。

這都是表現光陰荏苒，人生短暫的意旨的。又如：

(1) 夫天地者，萬物之逆旅；光陰者，百代之過客。而浮生若夢，爲歡幾何？古人秉燭夜遊，良有以也。

——李白春夜宴桃李園序。

(2) 人生如寄，一樽聊醉江月。

——蘇軾念奴嬌。

這都是表現人生如寄的意旨的。又如：

(1) 多情自古傷離別，更那堪，冷落清秋節，今宵酒醒何處？楊柳岸，曉風殘月。此去經年，應是良辰好景虛設。便縱有千種風情，更與何人說！

柳永雨霖鈴。

(2) 年年柳色，灞（水旁）陵傷別！

李白憶秦娥。

(3) 剪不斷，理還亂，是離愁，別是一般滋味在心頭。

李煜相見歡。

(4) 多情卻似總無情，唯覺尊前笑不成。蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。

杜牧贈別。

這都是表現生離之苦的意旨的。又如：

(1) 謂百年已分，可長共相保；何圖數年之間，零落略盡，言之傷心！頃探其遺文，都爲一集。觀其姓名，已爲鬼錄。追思昔遊，猶存心目；而此諸子化爲糞壤，可復道哉！

曹丕與吳質書。

(2) 嗚呼！自吾松坡之死，國中有井水飲處皆哭，甯更待吾之費詞。吾松坡宜哭我者，而我今哭焉；將何以塞余悲！

梁啓超蘇松坡文。

(3) 大家顛慄相顧，都已做了無母之兒。海枯石爛，世界上慈憐溫柔的恩福，是沒有我們的分了！

謝婉瑩南歸序引。

這是表現死別之悲的意旨的。

總之，作抒情文時，作者運用思想所表示的意旨，是很多方面的，以上不過略舉其例而已。然由此已可看出抒情文是缺少不了思想這要素了。但要注意的，是作抒情文時，不可太受思想的束縛，不可直接說出思想，也不可太過於抽象，只宜寓思想於感情之中，表示給讀者知道，這樣才真成爲藝術品。否則，如果把抒情文弄成理智的文字，那就變成說教式的文章，而失去抒情的意味了。

第九節 抒情文底特性

抒情文底特性，是由於與描寫文，紀敘文，說明文，議論文等四種文體區別之後，而得知的。換言之，就是抒情文所具有的特性，而爲其他四種文體所不必具有的。因爲描寫文是描寫人物的形色，性質，效用等，其目的在使人想見，紀敘文是紀敘人物事蹟的變化或經過，其目的在使人知道；說明文是說明名物事理，其目的在使人理解；議論文是對於某個問題，一方面在評論他人的謬誤，一方面在發表自己的主張，其目的在使人信從；而抒情文則是發抒自己的情感，其目的在使人感動；這感動，不是其他四種文章底目的，只是抒情文底目的；所以也可說是抒情文底特性。其次，抒情文因爲要使人感動，所以文中的音節，較爲注重，由於音節的抑

揚頓挫，才便於發揮濃厚的感情，以達到使人感動的目的。所以音節也可說是抒情文底特性；這種特性，也是其他四種文章所不注重的。茲將這兩種特性，分別說明于下：

第一目 感動

抒情文是作者憑藉想像來發抒自己底感情的文章，前面已經說過了。大抵人類的感情是共通的，或類似的；這人以爲喜樂或悲苦的，他人也是以爲喜樂或悲苦。依理推之，抒情文底作者，既以真摯的感情，經過了一番想像的洗鍊工夫，很純粹地表現出來，自然會使讀者感動，而以作者的感情爲感情；隨着作者的笑而笑，隨着作者的哭而哭，簡直忘却人已之分了。例如前面所引的：王裒讀詩經蓼莪篇，讀到「哀哀父母，生我劬勞。」便三復流涕！這便是讀者受了作者底抒情的感動，不待審度，思想，而恍若身受，忘却這是作者的感情。這是因爲凡人都有父母，而父母對於子女愛護的至情，與養育的深恩，都使爲子女者深深的感激！現在讀到這種發抒真情的作品，當然是會激起自己底感情，而與作者底感情同化了。又如古代哀悼死者的薤露歌云：

「薤上露，何易晞！晞晞明朝更復落，人死一去何時歸！」

對於死者的哀悼，也是人之常情。讀者讀到這首哀歌的時候，也就不免深深地被感動了。又如：

(1) 獨在異鄉爲異客，每逢佳節倍思親；遙知兄弟登高處，徧插茱萸少一人。

——王維九月九日憶山東兄弟。

(2) 牀前明月光，疑是地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉。

——李白夜思。

這兩首詩也很能使人感動，因爲離別故鄉和家人，獨在異鄉作客的滋味，是人們時常嘗到的，現在讀到作者以此感情爲靈魂而創造出來的佳作，當然是會引起同感，而勾起縷縷的鄉愁來了。

讀抒情文所受的感動，和讀描寫文、紀敘文而想見或知道，讀說明文、議論文而理解或信從的不同，而是讀者和作者底情感發生共鳴的意思，所以說感動是抒情文底特性。

第二目 音節

前面說過，抒情文爲什麼能使人感動，是因爲有其真摯的感情的原故。既有感情，自然就有音節。爲什麼呢？因爲音節就是聲音的節奏，而聲音的節奏，是與感情的波動有極密切的關係的。例如樂記裏云：

「樂之音之所由生也，其本人心之感於物也。是故，其良心感者，其聲以殺；其樂心感者，其聲單（口旁）以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其憂心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而後動。」

這是說音樂的音節和感情的關係的。因為音樂的音節，有長短、高低、輕重、緩急的變化，我們聽者所用的身心活動，也隨之變化。如聽一曲高而急促的調子，心力與筋肉，也隨之作一種高而急促的活動；聽一曲低而迂緩的調子，必力與筋肉，也隨之作一種低而迂緩的活動。由於這些高、低、緩、急等等的音節的變化，因而喚起了哀、樂、喜、怒、敬、愛等的感情。

又如詩序裏云：

「情發於聲，聲成文謂之音。治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。故正得失，勸天地，感鬼神，莫近於詩。」

這是說詩歌的音節和感情的關係的。而這裏所謂「聲成文」的「文」，就是指聲的高低、輕重、緩急、而成爲音節的意思。也即是說詩的音節之高低、輕重、緩急，不但能喚起安樂、怨怒、哀思等感情，而且能推知國家治亂興亡的緣由。這更可以知道音節的重要性了。

其實不但音樂與詩歌有音節，就是抒情散文，也何嘗沒有音節。本來人類的語言就有高低、強弱、緩急等等的變化，而這種變化，是常隨着語言的意義、組織、

和說者的感情而發生的。只要說話時聲音不違背語言的意義、組織、和說者的感情，便會具有一種自然的音節。詩與散文，都是代替語言表達意義與感情的工具，所以詩有音節，散文也是有音節的。不過散文只具有語言的自然音節，而詩除了具有語言的自然音節之外，還具有音樂的音節，這是二者不同的地方。例如：

(1) 燕趙——古稱——多——慷慨——悲歌——之士。董生——舉——進士——連——不得志
 於有司；懷抱——利器——鬱鬱——適——茲士；吾知——其必——有合——也；董生——勉——乎哉！

——歸家送董都南序。

(2) 智深——你——雖是個——武夫——出身，今——趙員外——檀越——剃度了——你，我
 與你——擷頂——受記，教你——一不可——殺生；二不可——偷盜；三不可——邪淫；四不可——貪酒
 ；五不可——妄語。

——施耐庵水滸。

以上例(1)是表明文言散文的音節；例(2)是表明語體散文的音節。這種散文的音節，有二特徵，即：(A)是注重語言意義上的自然而區分的；(B)每個音節的字數多少不一，可以把少的拉長，多的縮短，而使每節的時間相等。

至於詩詞的音節，有如下列二例：

(3) 近瑟——食雨——草萎——響……著麥——苗風——柳映——堤……等是——有家——歸未
得……，杜鵑——休向——耳邊——啼……。

——張泌雜詩。

(4) 銀箋——別記——當時——句……，密結——同心——首……，爲伊——判作——夢中——人……，素
向——畫圖——影裏——喚真——真……。

——納蘭性德飲水詞虞美人。

以上例(3)是表明詩的音節，例(4)是表明詞的音節。這種詩詞的音節，有二特徵，即：(A)是注重聲音上的整齊段落而區分的，不像散文注重語言的意義上來區分；(B)每個音節的字數比較整齊，不像散文的多少懸殊太甚，所以較有規律。這是詩詞與散文音節不同的所在。

此外，詩詞注重平仄及押韻；詞且規定有各調的詞譜，如虞美人、西江月，柳梢青之類；這更與散文不同了。如以上例(3)的詩，是七言絕句，每句平仄是有一定的。順便列述于下：

平平仄仄仄平平 仄仄平平仄仄平
仄仄平平仄仄仄 平平仄仄仄平平

這首詩的平仄，是依平起順黏式寫成的。照理第一句第一字應該是平聲才對，但他

用「近」字却是仄聲；第三句第三字本應平聲，但他用「有」字却是仄聲；第四句第三字本該仄聲，但他用「休」字却是平聲。這就所謂失黏了。因爲平仄須按詩譜，一字不差，才算正法；至於所謂「一三五不拘，二四六分明。」却非正法，初學者，甯勿取巧爲是。

以上是指七言絕詩的平仄——而且只是平起順黏式的七絕而言。至於仄起順黏式，或平起、仄起黏同式的七絕，以及五絕、五律、七律等等，平仄另有規定，這里非專講詩，所以不贅述了。

至於詞譜的規定，尤其繁多，其注重四聲（即平上去入），也更爲嚴密。例如上引的虞美人詞下闋，其譜如下：

○○○○○○● ○○○○○○ ○○○○○○ ○○○○○○ ○○○○○○

以上○指平仄不拘，○指平，●指仄。這也不過是順便舉出而已，詞譜很多，這里非專講詞，也不詳述了。

散文雖較自由，沒有固定的平仄，但其抑揚頓挫之間，自然而然也有其平仄在，不過通常沒有注意，所以忽略罷了。例如：

古人秉燭夜遊，良有以也。

——李白春夜宴桃李園序。

「遊」字是平聲，若把它改用仄聲「玩」字，意思雖差不多，但念起來就不順口，聽起來也不順耳了。

談到押韻，詞韻與詩韻不很相同，大抵詞韻範圍較廣，詩韻範圍較狹，學者可以參閱白香詞譜，詞律全書，及詩韻合璧等書，便可明瞭。現在把以上所引的例(3)例(4)的詩詞所押的韻，來說明一下：例(3)的詩，是起句韻——即第一句末字起韻，所起的韻「萋」字，是用「八齊」的韻，第二句末字「堤」字，及第四句末字「啼」字，都是叶韻。例(4)「句」「昔」二字，係押仄韻——即用去聲七遇與上聲六語通用的韻。「人」「真」二字，係換押平韻——即用平聲十一真的韻。散文方面，雖多不押韻，但也有押韻的，例如：

嗚呼！曼卿！生而爲英，死而爲靈。其同乎萬物生死，而復歸於無物者，暫聚之形；不與萬物共盡，而卓然其不朽者，後世之名。此自古聖賢，莫不皆然；而著在簡冊者，昭如日星。

嗚呼！曼卿！吾不見子久矣，獨嘔鬚子之平生。其軒昂磊落，突兀崢嶸，而埋藏於地下者，意其不化爲朽壤，而爲金玉之精。不然，生長松之千尺，產靈芝而九莖，奈何荒烟野蔓，荆棘縱橫；風淒露下，走燐飛螢；但見牧童樵叟，歌吟而上下，與夫驚禽駭獸，悲鳴躑躅而呻嚶。今固如此，更千秋而萬歲兮，安知其不穴藏狐貉與鸕鷀？此自古聖賢，亦皆然兮，獨不見夫曼卿乎曠野與荒城。

嗚呼！曼卿，盛衰之理，吾固知其如此；而感念曠昔，悲涼悽愴，不覺臨風而隕涕者，有愧夫太上之志情，尙鑿！

歐陽修祭石曼卿文。

文中的卿、英、靈、形、名、星、生、燦、精、莖、橫、螢、嬰、氈、城、情等字，便是押韻——押平聲入庚與九青通用的韻。

因爲聲韻與音節，有着連帶的關係，所以這裏談起音節，就順便提及聲韻，無非要使初學者知道彼此間的關係，而獲得一點常識罷了。

總之，音節是詩文的靈魂，也是傳達感情的最直接最有力的媒介，它能够使人感動，並加強記憶；而聲韻的主要功用，是在乎造成音節的前後呼應與和諧。這是不可不知的。

第十節 抒情文底通則

抒情文底目的在使人感動，所以作者憑藉想像，運用文字的音節，來發抒感情，總以能够達到使人感動的目的爲止。但要使人感動，就必須寫得生動。抒情文的生動，實和說明的明晰，議論文的統一同樣重要。凡作抒情文，必須力求生動；而要力求生動，就必須顧到下列四條通則：

(一)把真情自然流露出來——作抒情文，對於感情的發抒，既是重在生動，那末作者自己就得先有真摯的感情，才能够生動地使人感動；否則，無病呻吟，是不會有什麼生動可言，也不會使人深切地感動的。因爲抒情文底基礎，是建築在感情

上，而感情的有否價值，就要看它是否真摯以爲斷。無論是悲是喜，是愛是恨，是笑是哭，只要是真的，便會使人同感；如果是假的，便會使人反感。這是一定不易的道理。所以作抒情文時，必須要說真話，不可說假話，才能真的動人。劉勰文心雕龍情采篇云：

「昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。何以明其然？蓋風雅之興，志思蓄憤；而吟詠情性，以諷其上，此爲情而造文也。諸子之徒，心非鬱陶，荀馳夸飾，矜聲釣世，此爲文而造情也。故爲情者要約而寫真，爲文者淫麗而煩濫，而後之作，採濫忽真，遠棄風雅，近師辭賦，故體情之製日疎，逐文之篇愈盛。故有志深軒冕，而汎詠卑賤；心纏幾務，而虛述人外；真宰弗存，翻其反矣。夫桃李不言而成蹊，有實存也。男子樹蘭而不芳，無其情也。夫以草木之微，依情待實；况乎文章述志爲本，言與志反，文豈足繼？……繁采寡情，味之必厭。」

劉氏所謂風雅都是爲情而造文，辭賦都是爲文而造情；雖未免言之過激，但文章必須本着真摯的感情，却是非常重要的。否則，言與志反，繁采寡情，文章不但沒有價值，而且確會令人生厭的。文心雕龍情采篇也云：

「並思合而自逢，非研慮之所求也，或有晦塞爲深，雖奧非隱；雕削取巧，雖美非秀矣。」

劉氏所謂「並思合而自逢」，是指中有至情，必欲發抒，於是就採用適當的方法，讓它自然流露出來；而並不是憑空研慮加以矯揉造作的工夫的。要這樣讓真摯的感

情自然流露出來，才能成爲秀美的文章。至於「晦塞爲深」，「雕削取巧」，那是自己沒有真摯深厚的感情，徒想以造作的工夫來巧飾成文，當然是不能成爲佳作的了。換言之，唯有感情真摯，抒情文才會寫得好；倘若舍本圖末，只做雕飾取巧的工夫，那是徒勞無功的。

(二)抒情要有適當的限度——作抒情文，不像作描寫、紀敘的文章，有客觀的事物可據；又不像作說明、議論的文章，有客觀的道理可憑。而且各人的感情，又有深淺、廣狹、趨向等的差別，所以很難定出一個客觀的限度。唯有讓作者自己去酌定，覺得自己有什麼感情，便寫什麼感情；想怎樣寫，就怎樣寫；而讓其真情自然流露出來，直到自己覺得滿足爲止。換言之，就是自己抒寫到某地步，覺得所有的感情都發表出來了，便是最適當的限度。而對於讀者方面着想，也應該做到這個適當的限度。無論是含蓄的寫法，或是詳盡的寫法，總以不違背這個限度都行。含蓄的寫法，本來是留下一部分的感情，暗示給讀者，讓他自己去體會，去分享，這原是好的，不過如太過於含蓄，就變成了殘缺、晦昧，使讀者不能領略其完整的情思，那就不很妥當了。詳盡的寫法，是把全部的感情發揮無遺地呈給讀者，使之一目瞭然，原也是好的；但若過於詳盡，反而變成了累贅、冗雜，使讀者不會感受得

深切，那也是大可不必的。所以抒情的限度，必須適可而止。

(三)感情勿被理智所消磨——抒情文要寫得好，最好要保持感情，不要太顧慮到理智。因為感情和理智是對立的，互相衝突的，理智的程度愈高，感情便愈淡薄，或會因此而流於虛偽，假裝；反之，理智的程度愈低，感情便愈濃厚、真摯、深切。所以一般重視理智的道學家與科學家，是寫不出挺好的抒情文來的；反之，唯有「有赤子之心」的鍾情的詩人文豪們，才能有抒情的傑作產生。例如：

(1)野有死麕，白茅包之；有女懷春，吉士誘之。

林有樛櫟，野有死鹿，白茅純束，有女如玉。

芻而脫脫兮，無感我悅兮，無使老也吠。

——詩經野有死麕。

(2)白髮三千丈，緣愁似箇長！

——李白詩。

(3)晚妝初過，沈檀輕注些兒個，向人微露丁香頰，一曲清歌，暫引櫻桃破。羅袖裏殘股色可，盃深旋被香醪澆。繡床斜凭嬌無那，爛嚼紅絨，笑向檀郎唾。

——李煜一斛珠。

(4)昨夜夜半，枕上分明夢見，語多時：依舊桃花面，頻低柳葉眉。半羞還半喜；欲去又依依。覺來知是夢，不勝悲！

——掌莊女冠子。

(5) 去年元夜時，花市燈如畫。月上柳梢頭，人約黃昏後。今年元夜時，月與燈依舊。不見去年人，淚濕春衫袖！

——朱淑真生查子。

這些絕妙詩詞，不是韓愈、程顥、張載等道學家所能作出來的；也不是達爾文、牛頓、瓦特等科學家所能作出來的。因為這些詩詞，在道學家的理智的眼光看來，有的是違背事實，不合邏輯。所以道學家和科學家是絕對不會寫出來的，也絕對不敢寫出來的。但在被目為狂人瘋子的詩人們，却偏偏能創造出這樣的傑作。由此可見感情是與理智勢不兩立了。唯其如此，所以要把抒情詩文寫得好，必須盡量保持感情，使它不要被理智所拘束而致消磨殆盡，這是應該留意的。

(四) 所用的詞句必須生動——作抒情文，爲着要達到使人感動的目的，所用的詞句，就必須力求生動。這和作描寫文、紀敘文、說明文、議論文等只要把人物事理寫得清楚就算了事的不同。抒情文對於修詞上是必須加用工夫的。例如：「階前有春天的青草，樹葉裏有黃鸝的鳴聲。」這是普通描寫文的寫法，杜甫把它寫成：「映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。」這便是生動的抒情的寫法了。所以同樣的一

種景象，寫抒情文時，所用的詞句，必須力求生動，才會動人。茲就修辭法中找出幾種適合於抒情文用的方法，略述于下：

(1)揚厲格——就是所用詞句，鋪張揚厲，言過其實。例如：「白髮三千丈，緣愁似箇長。」「筆落驚風雨，詩成泣鬼神。」「朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還。」等等都是。這在描寫、紀敘、說明、議論等文章，是不可用的。但在抒情文却很適用。

(2)擬人格——就是把無知覺、無感情的東西，當做有知覺、有感情，而同人類一樣看待。例如：「天地爲愁，草木悽悲。」「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。」「唯有樓前流水，應念我終日凝眸。」等等都是。這種修辭法，也只宜於抒情文用的。

(3)外辭格——就是語文中不說真意，而說與真意相反的話，使讀者自己去體會。例如：「城非不高也，池非不深也。」「功名富貴若長在，漢水亦應西北流。」等等都是。這也是抒情文常用到的。

(4)微辭格——就是說話時，不說明本意，而以含蓄出之，但却能使人一聽便知其所說的本意。例如李清照不直說「離別之苦」的本意，偏含蓄地說：「新來瘦

，非關病酒，不是悲秋。」但讀者讀了，却能知道她的瘦，是爲離別之苦而瘦的。

(5) 反覆格——就是爲要表現熱烈的感情，而把同樣的話，重複地講述。例如：「歸歎！歸歎！」（論語）「天喪予！天喪予！」（論語）「命也夫！斯人也，而有斯疾也！斯人也，而有斯疾也！」（論語）「我縱然盡寫出這深悲極痛的往事，我還能在你們心中，加上多少痛楚？我還能在你們心中，加上多少痛楚！」（謝婉瑩南歸序引）等等都是。

(6) 呼告格——就是作者對文中的人物或抽象觀念說話，好像那些人物或抽象觀念，都在面前或活一般。例如：「月姊呀！你爲什麼只照人離別，不照人團圓呀！」「流水呀，你爲什麼不把我的愁悶流去呀！」等等都是。

(7) 感歎格——就是遇有熱烈的感情，不說平常的話，而以驚歎的口氣說出。例如：「嗚呼！曼卿！生而爲英，死而爲靈。」「唉！時光真如逝水般的快！」等等都是。感歎格，用的是感歎詞，原是表情的符號，在抒情文中是常用到的，但應用得適可而止，不宜多用；如果一味「嗚呼！」「嗟夫！」「哀哉！」「痛哉！」或者「唉！」「噢！」「啊！」「呀！」感歎個不休，不但不能博得人家的同情，而且反使讀者覺得討厭。於是本來要表示悲哀的「嗚呼」，反而使人覺得好笑了。

這是不可不注意的。

以上所舉的幾種修辭格，不過隨便引來說明抒情文所用的詞句，可以應用這些方法，使之生動而已。關於修辭法，還有許多；本書因只講作文法，並不包括修辭學在內。所以不贅述了。

第十一節 抒情文底方法

抒情文底方法，在以上三節中，已有連帶的提及，這裏再作具體的說明，從大體上說來，所謂抒情文底方法，約可分為緊張的與弛緩的兩種。茲分別列述于下：

(一)緊張的方法——也稱強烈的方法，或稱詳盡的方法。應用這種方法，往往直抒所感，毫無節制，感到喜樂，就歡騰鼓舞；感到悲哀，就痛哭流涕！而把內蘊的真情，痛痛快快，不加隱蔽地發抒出來；有如懸崖瀑布，一瀉到底；又如捲浪狂飈，猛烈掃蕩。給予讀者一種似乎壓迫的力量，叫人不得不受感動。例如：

子卿足下：勸宣令德，策名清時，榮問休暢，幸甚幸甚！遠託異國，昔人所悲；望鳳懷想，能不依依！昔者不遭，遠辱環答，慰誨勤勤，有踰骨肉；陵雖不敏，能不愧然！

自從初降，以至今日，身之窮困，獨坐愁苦，終日無規，但見異類。韋馮（韋旁）竊幕，以禦風雨；隴肉酪，以充飢渴；舉目言笑，誰與爲歡？胡地玄冰，邊土慘裂；但聞悲風蕭條之聲。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。晨坐聽之，不覺淚下！嗚呼！子

聊。陵猶何心，能不悲哉！

與子別後，益復無聊。亡念老母，臨卒被戮，妻子無辜，並爲鯨兒（魚旁）。身負國恩，爲世所悲。子歸受榮，我留受辱，命也何如？身出禮義之鄉，而入無知之俗，遠棄君親之恩，長爲蠻夷之域，傷已！令先君之嗣，更成戎狄之族，又自悲矣！功大罪小，不蒙明察，孤負陵心區區之意。每一念至，忽然忘生。陵不難刺心以自明，刎頸以見志；願國家於我已矣，殺身無益，適足增羞，故每攘臂忍辱，輒復苟活。左右之人，見陵如此，以爲不入耳之歡，來相勸勉；異方之樂，祇令人悲增切惻耳！……

嗟呼！子卿！夫復何言！相去萬里，人絕路殊；生爲別世之人，死爲異域之鬼，長與足下生死辭矣！幸謝故人，勉事聖君。足下胤子無恙，勿以爲念。努力日愛！時因北風，復惠德音！李陵頓首。

——李陵答蘇武書。

(二)弛緩的方法——也稱平淡的方法，或稱含蓄的方法。應用這種方法，往往把內蘊的深情，斂聚起來，無論是喜樂的，或是悲哀的，都淡淡著筆，只寫出一部分，但這一部分，却是全部感情的精華。這樣含蓄不盡地寫出，有如雨中的樓閣，微茫縹緲，又如曲折的溪水，潺湲徐流，給予讀者一種暗示的力量，使他們自己去體會作者全部的感情。這樣別有會心的輕描淡寫，也可引起讀者的感動。例如：

二月三日，丕白：歲月易得，別來行復四年。三年不見，東山猶嘆其遠；况乃過之，思何可支！雖書疏往返，未足解其勞結。

昔年疾疫，親故多離其災。徐、陳、應、劉，一時俱逝。痛可言邪！昔日遊處，行則連輿，止則接席

，何會須臾相失！每至觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩，當此之時，忽然不自知樂也。謂百年已分，可長共相保；何圖數年之間，零落略盡。言之傷心！……

年行已長大，所懷萬端，時有所慮，至通夜不眠。志意何時復類昔日！已成老翁，但未白頭耳！光武言年三十餘，在兵中十載，所更非一。吾德不及之，年與之齊矣！以大羊之質，服虎豹之文；無衆星之明，假日月之光，動見瞻觀，何時易乎？恐永不復得爲昔日遊也！少壯真當努力，年一過往，何可攀援！古人思炳燭夜遊，良有以也！

頃何以自娛？頗復有所述遺不？東望於邑，載書紆心。不白。

——曹丕與吳質書。

第十二節 抒情文底種類

抒情文底種類，大體上可以分爲單純的抒情文與複雜的抒情文兩種，這兩種文章，對於上述抒情文底要素，特性、通則及方法等等，都同樣的必須顧到。至於兩者的區別，全在乎文中所發抒的感情是否簡單純一而定。茲分別列述如次：

第一目 單純的抒情文

單純的抒情文，是指文中所發抒的感情，簡單純一，而非繁複變化。換言之，就是一篇文章，只是純粹發抒一種喜的感情，或一種怒的感情，或一種哀的感情，或一種樂的感情，而沒有他種感情混淆的，便是叫做單純的抒情文。如上面第二節

中所引的例(1)蘇軾喜雨亭記，例(2)岳飛滿江紅，例(3)袁枚祭妹文，例(4)沈復兒時記趣等篇，都是其例。茲再舉出一例子下：

唐子西云：「山靜似太古，日長如小年。」予家深山之中，當春夏之交，蒼蘚盈階，落花滿徑。門無剝啄，松影參差，禽聲上下。午睡初足，旋汲山泉，拾松枝，煮苦茗啜之；隨意讀周易，觀風，左氏傳、樂府，太史公書，及陶、杜詩，韓、蘇文數篇。

從容步山徑，撫松竹，與麝犢共偃息於長林豐草間，坐弄流泉，漱齒濯足。

既歸竹窗下，則山妻稚子，作菰飯，供麥飯，歡然一飽。弄筆窗間，隨大小作數十字，展所藏法帖墨蹟，置卷觀之。興到則吟小詩，或草玉露一兩段，再烹苦茗一杯。

出步溪邊，邂逅園翁溪友，問桑麻，說禾(禾)稻，量晴較雨，探節數時，相就劇談一餉。歸而倚杖柴門之下，則夕陽在山，紫綠萼狀，變幻頃刻，恍可人目。牛背笛聲，兩兩歸來，而月映前溪矣。

味子西此句，可謂絕妙。人能真知此妙，則東坡所謂「無事此靜坐，一日似兩日，若活七十年，便是百四十。」所得不已多乎？

——羅大經《山居》。

這是純粹抒寫山居的一種樂趣的，所以是單純的抒情文。

第二目 複雜的抒情文

複雜的抒情文，和單純的抒情文不同的地方，就在於文中所發抒的感情，不只

是單純的一種，而是有兩種以上不同的感情羸雜在一起的。這種文章，或悲喜交集，或愛憎互陳，非常複雜，所以叫做複雜的抒情文。例如：

慶歷四年春，滕子京謫守巴陵郡。越明年，政通人和，百廢俱興；乃重修岳陽樓，增其舊制，刻唐賢今人詩賦於其上，屬予作文以記之。

予觀夫巴陵勝狀，在洞庭一湖，銜巫山，吞長江，浩浩蕩蕩，橫無際涯；朝暉夕陰，氣象萬千；此則岳陽樓之大觀也，前人之述備矣。

然則北通巫峽，南極瀟湘，遷客騷人，多會於此，覽物之情，得無異乎？

若夫霪雨霏霏，連月不開；陰風怒號，濁浪排空；日星隱曜，山岳潛形；商旅不行，檣傾楫摧；薄暮冥冥，虎嘯猿啼；登斯樓也，則有去國懷鄉，憂謫長謫，滿目蕭然，感極而悲者矣。

至若春和景明，波瀾不驚；上下天光，一望萬頃；沙鷗翔集，錦鱗游泳；岸芷汀蘭，郁郁青青；而或長煙一空，皓月千里；浮光耀金，靜影沉璧；漁歌互答，此樂何極！登斯樓也，則有心曠神怡，寵辱皆忘，把酒臨風，其喜洋洋者矣。

嗟夫！予嘗求古仁人之心，或異二者之爲，何哉？不以物喜，不以己悲；居廟堂之高，則憂其民；處江湖之遠，則憂其君；是進亦憂，退亦憂，然則何時而樂耶？其必曰：「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」歟？噫！微斯人，吾誰與歸？

——范仲淹岳陽樓記。

這是抒寫悲喜交集的情懷的，所以是複雜的抒情文。

第七章 結論

上面已把文體底緣起，文體底區分，以及描寫文、紀敘文、說明文、議論文，抒情文等五種文體的作法，都分別剖釋過了。

不過文體的區分，只是就大體而言的，並不是每一篇文章，都只屬於某一種文體的。固然有一篇文章純粹屬於一種文體，但這却很少見。普通一篇文章，是常有兩種或兩種以上直至五種文體糅雜在一起的。關於這，前面已經約略講述過了。現在再舉兩篇文章，以示五種文體糅雜的例，如下：

(一)木皮散客喜說稗官鼓詞，木皮者，鼓板也，——嬉笑怒罵之具也。說於諸生塾中，說於宰官上，說於郎曹之署，木皮隨身；逢場作戲，身有窮達，木皮一致。凡與臣言忠，與子言孝，皆以稗詞證，不屑引經史；經史中帝王卿相，別有評駁，與諸儒不同，聞者咋舌以爲怪物，——終無能出一言以折之。

其道似老庄；亦婚，亦宦，亦治生產。婚必美妻，宦必顯達，生產必良田廣宅，肥牛駿馬，蔬果鷄豚之屬，畜孳蕃庶。嘗曰：「吾好利，能自生之，不奮竊，——奮竊，盜也！吾好勢，吾竟使之，不謬爲謙恭，不仗人，——謬爲謙恭，媚也；仗人，犬也！」

崇禎末，起家明經，爲縣令，遷部曹。改革後，高尚不仕；有縣尉數挾之，遂翻然起，仍補舊秩，假王事過里門，執縣尉撲於階下以爲快。不數月，引疾乞放，不得請；乃密告主者，曰：「何弗劾我？主者曰：『汝無罪。』」曰：「吾說稗詞廢政務，此一事可以釋西伯，何患無詞也。」果以是免。

里居，常著公服，以臨鄉鄰；催稅吏至門，令其跪，曰：「否則不輸。」與故舊科跣相接，拱揖都廢。予髫年，偶造其廬，讓予賓坐，享以魚肉，曰：「吾自奉廉，不惜魚肉啖汝者，爲汝慧異凡兒；吾老矣，或有須汝處，非念汝故人子也。」指牆角糞除者曰：「此亦故人子，彼奴才也，吾直奴之矣！」又曰：「汝家客廳後綠竹可愛，所掛紅嘴鸚鵡無恙否？吾夢寐憶之。汝父好請我，我不憶也。」臨別，講論語數則，皆翻案語。

居恆取論語爲稗詞，端坐坊市，擊鼓說之。其大旨謂古今聖賢，莫言非利，莫行非勢，而違心欺世者，鄉愿也。木皮之嬉笑怒罵，悉奉此輩。

行年八十，笑罵不倦。夫笑罵者，人恆笑罵之，遂不容於鄉。自曲阜移家濰陽，閉門著書數十卷，曰澹圃恆言。文字雅俚莊諧不倫，頗類明之李卓吾、徐文長、袁中郎者，鄉人多不解。有沛縣閻占古諸城丁野鶴爲之手訂，付其子；蓋閻丁亡命時，嘗往來其家云。

雲亭山人曰：「天道渾淪，聖賢繩籍，木皮子以快論發之。所謂吾黨狂簡，不知所裁者，知所以裁，則又居之似忠信，行之似廉潔矣。故曰：『不得中行而與之，必也狂狷乎』，狂狷亦聖人之徒也。」

孔尙任木皮散客傳。

(2)京帥渴處，得水便歡。安定門外五里有滿井；初春，士女雲集，予與吳友張往觀之，一亭函井，其規五尺；四窪而中滿，故名。滿之貌，泉突突起，如珠貫貫然，如蟹眼睜睜然，又如魚沫吐吐然，藤蘿草翳資其濕。

遊人自中貴、外貴以下，巾者、帽者、担者、負者，席草而坐者，引頸勾肩、履相錯者，語言嘈雜；賣飲食者，邀訶好火燒，好酒，好大飯，好果子。貴有貴供，賤有賤器，勢者近，弱者遠，僮家奴驅逐熊

甚灼。有父子對的、夫婦酬酢者，有高巒雲嵐（彭真），覓鞋尋珥者，又有醉管潑怒，生事禍人。而厥天陪乞者，傳聞昔年有婦卽此坐辱，各老嫗解襜以帷者，萬目睽睽。一握爲笑。而予所目擊，則有軟不壓臍，厥天扶掖而去者，又有脚子抽登復墮，仰天露醜者，更有喇虎（口旁）恣橫，強取人衣物，或狎人妻女，又有從旁不平，鬥毆血流，折傷致死矣，一國惑狂。

予與張友買酌葦盞之下。看盡把戲乃還。

——王思任遊滿井記。

以上例（1）木皮散客傳的主旨，是在紀敘木皮散客（卽賈應龍，字思退，木皮散客係其別號。）的個性，全篇以紀敘爲主，但還糅雜着其他四種文體；如第一段開頭幾句，便是說明文；接下去，便是描寫文；第三段是抒情文；末段是議論文。所以這篇傳記，可以說是五種文體糅雜的文章。例（2）遊滿井記的主旨，在描寫滿井的人物景象，全篇以描寫爲主，但也雜有其他四種文體；如第二段的頭幾句，便是說明文；第三段便是紀敘、抒情、議論三種文體的糅雜，故也可以說是五種文體糅雜的文章。

但這樣五種文體糅雜的文章，事實上也很少見。通常以描寫文與紀敘文底糅雜，爲最普遍；如小說、寓言之類，大都如此。說明文與議論文底糅雜，也頗尋常，如所謂論說之類是。紀敘文與議論文，也常糅雜，如所謂夾敘夾議之類是。至於抒

情文之與他種文體的糅雜，更是必然的事了。

因此，我們習作任何一種文章時，最要緊的是，先從全篇的總指上着想，決定了自己所要發表的思想、感情，應屬於那一種體製，然後下筆。至於文章的內容，儘可自由發揮，不必泥於純粹的一種；但也不可像跑野馬一般，離題太遠，甚至違背了主旨。這是應該注意的。

至於上述五種文體，在習作上，此較容易的，是描寫文，其次是紀敘文，再次是抒情文與說明文，而最困難的便要算是議論文了。因作議論文，非有相當的學識和經驗，是不能應付裕如的。所以初學作文的人，最好先就描寫、紀敘、抒情、說明四種文體，按部就班地習作，等到文理通順之後，再來習作議論文，比較完善。這就是就一般的情形而言，但也無須過於拘泥的。