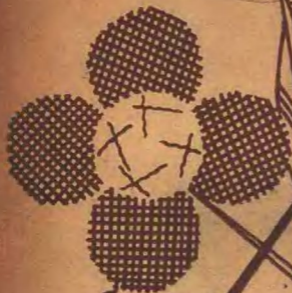


修辭學講話





273318 :2

62



修辭學講話

章衣萍著

上海天馬書店印行



FUDAN 3F2000088406J 復旦圖書館

SWT600/85

書用科教校學中版出店本

初中應用文 精裝一厚冊

薛建吾編 六九二頁 一元六角

影繪 第一二兩集

陳之佛編 每集八角

創作的經驗 平裝一冊

魯迅等著 八角

文藝創作概論

華葦編 五角

著 名 學 文 版 出 店 本

魯迅自選集……………一元二角

達夫自選集……………一元二角

茅盾自選集……………一元

知堂文集（周作人）……………一元

丁玲選集……………一元二角

茅盾散文集……………九角

洪深戲劇論文集……………八角

苦雨齋序跋文（周作人）……………一元

序

我立志想寫一冊「修辭學講話」已經前年的事了。當我的「作文講話」寫好之後，因為那本書風行全國，於是我覺的羞慚了，想再寫一冊「修辭學講話」來補「作文講話」的淺陋，便搜求國內外的修辭學的著作，凡我所買得到的修辭學著作都搜來了，我遍讀了那些中外大著之後，又忽然想把寫「修辭學講話」的念頭攔起。爲什麼呢？古今中外的修辭學著作，大多數是那些修辭匠做的，只有少數爲亞里士多德，斯賓塞，劉彥和之流，可以算是例外。我們看古今中外的第一流文學家，他們對於修辭學的著作，何以那樣漠然呢？因爲文章的所以做得好，各人有各人的經驗，各人的

性情不同，他的方法與經驗也不同。修辭學家要用一定的規例去研究作文的方法，本來是一種難能的「傻事」。

後來我又看克羅司 (Crosby) 一流人批評修辭學的文章，以及明代袁中郎近代林語堂一流人的議論，我真想不做「修辭學講話」了。因為文章的妙處，是「性情的流露而不自覺」。你知道了不必說你不知道說了也沒有用。

今年春夏間，我應上海各學校的邀請，時常去講文學上的種種問題。每次講演後，總有許多學生圍着我，問我文章如何做法。「作文法」與「修辭學」的流毒，是佈滿了學生界了。文章應該如何做呢？我可以大膽的說，除了用功去「做」外，實在沒有旁的妙「法」。

但後來，我又漸漸改變我的意見了，因為「拈花微笑」的境界，究竟非

盡人可能。「說法」也是有用的，爲了要「普渡衆生」。我又開始我的修辭學寫作了，費了幾幾乎十個月以上的時間，這冊「修辭學講話」纔寫成。這雖然還是一冊庸人凡見的作品，但對於我自己，總算是略盡心力了。

我平常著書總有些愚見，我們的作品最低的程度，應該要自己懂得，且要使旁人懂得，那些咕喇咕嚕的玄妙大著，他們的毛病是自己不懂，旁人也看不懂。並且我以爲，我們的著作，爲了要使人看了不致打瞌睡，則字裏行間，應該加下一些有趣味的描寫。我們的修辭學著作，好的也不少，但我不能不說，那些著作大部分都是很乾燥的。

打開天窗說亮話，我們的修辭學著作，大部是從英美日本的著作中參考來的，因爲中國古代只有修辭學的材料，並沒有有系統的修辭學作品。但我們的修辭學作者，何以沒有一個人睬到克羅司的說法呢？近代西洋

許多修辭學教本，有些簡直不談「修辭格」了，何以我們的修辭學著作，還以「修辭格」爲唯一的法寶呢？西洋最繁瑣的修辭學書，有些談「修辭格」竟有二百格以上的。那樣繁瑣的修辭格，有什麼用處呢？所以我這本書的第三講的論修辭格的有用和無用的許多話，在中國，似乎還沒有人說起過。我的著作是參考了許多修辭學書（如後面參考書目所說）寫成的，但我的每講中都有我自己的意見存在。我的著作都有自己的意見，我的文學也有我自己的風格。卽如最末一講，是參考五十嵐力的新文章講話和島村瀧太郎的新美辭學寫成的。這因爲修辭學的歷史，是很繁複的事實，而那些歐洲古代的修辭著作，在中國，卽購買也無從購起。五十嵐力的講述很詳明，我有些是節略的，有些是全部的採用了。但有人在自己的書中到處引了五十嵐力和島村瀧太郎的著作，竟一筆也不提起。

在中國，我總以為陳望道先生的修辭學發凡，是一部很詳細的力作了。但用作中學教科書，似乎不大適用。我這本書是為初中和高中的學生們做的，所以處處顧着學生們的程度與興味。我的敘述也許有不周到的，但我這本書第一是容易懂，第二是有趣味，第三是許多人云亦云的修辭學著作中，有我自己的意見存在。我的意見也許是淺薄，但這一點獨立的精神，是值得大家研究的。

謝謝曙天替我抄寫這本書，謝謝張一渠韓振業兩先生替這本書出版。

續溪章衣萍

一九三三年十二月十二日

修辭學講話

中華民國二十三年一月初版
中華民國二十三年一月發行

實價大洋八角
(外埠另加郵費)

著作人 章衣萍

發行人 韓振業
老靶子路二四九號

印刷者 天馬書店

總發行所 上海北四川路天馬書店
分發行所 各省特約所各大書坊

目次

序

第一講	修辭學的意義	一
第二講	修辭學的內容與形式	七
第一章	思想	九
第二章	情緒	一一
第三章	想像	二五
第四章	形式	三〇
第三講	修辭格論	八四
第一章	論修辭格的有用和無用	八六
第二章	修辭格的原理	九〇
第三章	修辭格的應用和舉例	九四

第四講	文體論	一〇
第一章	什麼叫做文體	一〇
第二章	文體的分類	一五
第三章	研究文體的章備	三八
第五講	文類論	四六
第一章	記事文	四七
第二章	敘事文	五三
第三章	說明文	六三
第四章	議論文	六八
第五章	韻文	七三
第六講	修辭學的歷史	八三
第一章	歐洲修辭學思想的變遷	八五
第二章	中國的修辭著作小史	一〇六

第一講 修辭學的意義

什麼是修辭學呢？

有許多年青的人，以為一學修辭學，就馬上可以把文章做通，或者把文章做好，那簡直是一個笑話了。懂得修辭學，不一定可以把文章做得好，正如同懂得論理學 (Logic) 不一定會把思想就弄清楚一樣。正如章士釗先生是論理學研究最好的人，(他在北京大學教過論理學) 但他到如今還迷信古文可以復活。他曾對我的一個朋友說：「現在白話文的弱點，漸漸暴露出來了。等到白話文的弱點完全暴露出來的時候，那古文就要復興了。」

其實，這是一種不合論理的妄想。這種不合論理的妄想，竟出於懂得論理學的章士釗之口，實在是一怪事。爲什麼要鬧出這種錯誤呢？這因爲章士釗只看見白話文的弱點，而沒有看見白話文的優點。這幾年白話文的進步，無論在說理方面，在抒情方面，在描寫方面，都非那些陳腐的，雕琢的古文所可夢見。白話文的優點，是被章士釗一筆抹殺了！他是沒有多看白話文作品的書，所以要發這些荒謬議論。

不懂得論理學的人，也可以有很正確的思想，正同不懂得修辭學的人，也可以寫很好的文章一樣。但那些有正確的思想與寫好文章的人，他們思想與文章，一定暗合論理學的定律與修辭學的例證，這是很可以斷定的。那麼，究竟什麼是修辭學呢？

中國的「修辭學」名詞，是從英語「勒安列克」Rhetoric翻譯出來的。但

「修辭」兩個字，却見於中國最古的書易經。易乾文言云：子曰：「君子進德
儆業。忠信，所以進德也；修辭，以立誠，所以居業也。」這個「修辭」兩字的
原意與現在修辭學的意義本不全同。但論語上孔子說：「辭達而已矣。」
（衛靈公篇）達，就是通達。這就是說，辭要通就好了。曾子說：「出辭氣，斯
遠鄙倍矣。」（論語泰伯篇）遠鄙倍是不要下流粗魯，這就是說辭要求美。
辭如何可以求美，非「修」不可。說文：「修，飾也。」漂亮的女子，
一定講求修飾。漂亮的文章，一定也講求修飾。

所以我們替修辭學下個簡單的定義：
修辭學是研究文辭美化的一種藝術。

我爲什麼說修辭學是一種藝術（art）不說是一種科學（science）呢？康培爾
博士（Dr. Campbell）曾說：「在意義方面，修辭學是靠着論理學的，在表現方面，

修辭學是靠文法的。

(Now it is by the sense, that Rhetoric holds of logic, and by

the expression that holds of Grammar)

但修辭學本身至如今還不能成爲一種

的科學，修辭學也可如吉能(Genung)所說，分爲構造的修辭

(Constructive Rhetoric)

與批評的修辭(Critical Rhetoric)

構造的修辭，研究文章的組織與創造，

批評的修辭，從許多文學作品中追溯而歸納出許多定例，有許多方法也是科學的，但修辭學自身至今還不能成爲一種科學，牠是美學的一部分。

吉能(Genung)在他的實用修辭學上說：

「修辭學是求文辭與題目及事理諧和以適應讀者或聽者的需要的

一種藝術。」

(Rhetoric is the art of adopting, discourse, in harmony with its subject and

occasion to the requirement of a reader or hearer)

修辭學可以說是美學中的一部分。因爲一切的文辭，都是表現。(見

Pratorio) 近代意大利美術家克羅司 (Benvenuto Cellini) 說得好：「表現能力爲一切美術的標準。」林語堂先生是私淑克羅司的，所以他曾說：

這個根本思想，常要把一切屬於紀律範圍桎梏性害的東西，毀棄無遺，處處應用起來，都發生莫大影響，與傳統思想衝突。其在文學，可以推翻一切文章作法騙人的老調，其在修辭，可以整個否認其存在，其在詩文，可以危及詩律體裁的束縛，其在倫理，可以推翻一切形式上的假道德，整個否認其倫理的「意義」。因爲文章美術的美惡，都要憑其各個表現的能力而定。凡能表現作者意義的都是「好」是「善」，反是都是「壞」是「惡」。去表現成功，無所謂「美」去表現失敗，無所謂「醜」。即使啞聾，能以其神情達意，也自成爲一種表現，也自成爲一種美學的動作。

英文法之範圍與新文法之遠近

林先生是主張打倒一切的繁瑣的文法與修辭學的。他的議論，自然也有美學上的根據。可是叫我們看來，文章如何做得好，本是一種拈花微笑的境界，可是要爲了普渡衆生起見，「說法」也有時有用。一切形式的論理

學 (Formal Logic) 繁瑣的文法與修辭，在初學者也許都是有些用處的。

古人說：「不以規矩，不能成方圓。」文人作文，正同木匠做工一樣。

木匠做桌子，做椅子，一定要依着一定的規矩。初學作文的人，也應該依着一定的規矩，然後纔可以不錯。教文章做得不錯，是文法 (Grammar) 的職務。教文章做得美麗與有力的形式 (in a skillful and effective manner)，那是修辭學的一種職務。

所以在修辭學上，美麗比正確要緊。一句很通的句子，不一定是很好的句子。修辭學的目的，是要我們文章和句子能造得更善更美的境界。

第二講 修辭學的內容與形式

我在上一講曾說：「修辭學是研究文辭美化的一種藝術。」

那麼，什麼是「文辭」呢？我且引出明人袁伯修「論文」的話：

口舌代心者也，文章又代口舌者也，展轉隔礙，雖寫得暢順，已恐不如口舌矣，况能如心之所存乎？故孔子論文曰：辭達而已。達不達，文不文之辨也。

這是說得很對的。我們心裏有事，講在嘴裏，就是話，寫在紙上就是文。寫得好，講得好，都是辭達。

但是，什麼叫做「辭達」呢？

「辭達」一可以包括兩個意思。第一個意思是：要人懂得，第二個意思：

是要人感動。

我們爲什麼要講話呢？爲的是要把我們的意思告訴旁人。我們爲什麼要寫文呢？爲的也是要把我們的意思告訴旁人。我們說的話，人家不懂，那麼，雖說也等於白說了；我們寫的文，人家不懂，那麼，雖寫也等於白寫了。說話要講求聲音正確，寫文要講求文法正確，寫文要講求文法正確，爲的是要人們能夠懂得。但是，要說話令人感動，要文章令人感動，非講求修辭不可。古代的修辭學都是研究辯論術的，現代的修辭學是專門研究文辭了。（參看後一講修辭學的歷史。）但是「文辭」是什麼東西組織成的？

我們以爲「文辭」包括有四種要素：

- | | | | |
|-----|------------------|-----|--------------|
| (1) | 思想 (Thought) | (2) | 情緒 (Emotion) |
| (3) | 想像 (Imagination) | (4) | 形式 (Form) |

前三種都是「文辭」的內容方面的事，把內容方面表現出來的，就是「形式」了。修辭學所研究的是形式方面的事。但是，我們先從內容方面說起。

第一章 思想

什麼是思想呢？這很容易講的，思想就是「意見」。我們遇一事，說一理，一定有自己的意見，美妙而正確地寫出來，就是文章。

所以，沒有正確而美妙的思想，單靠着字句的雕琢是不行的。袁伯修說得好：

燕香者，沉則沉煙，橫則橫氣，何也，其性異也。奏樂者，鐘不藉鼓響，鼓不假鐘音，何也，其器殊

也。文章亦然。有一派學問，則釀出一種意見，有一種意見，則創造一般言辭，無意見則虛浮，虛

浮則雷同矣。

這是很對的話。

孔子，孟子，耶穌，釋迦，蘇格拉底，他們都不曾自己寫過文章，但他們片詞隻語，流傳到現在，就因為他們有偉大的思想的緣故。沒有偉大的思想，是沒有偉大的文章的。

所謂一文如其人，一這話，不但是指文的表面說，也指思想說。一個人有一個人的思想，一個人就有一個人的文章。正如沉香有沉香的氣味，檀香有檀香的氣味，鐘有鐘的聲音，鼓有鼓的聲音。

我們最貴的是有獨立的思想。

中國現代文壇，所以找不着好文章，就因為沒有獨立的思想的緣故。人家說共產主義，我們也說共產主義，人家說法西斯主義，我們也說法西斯主義。今天談普羅文，學明天又說小資產階級的革命文學，後天又說三民主義。

主義的民族文學。這都是沒有獨立思想的緣故。

我們要養成有獨立思想的文人，應該有一富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈的精神。

我們不迷信孔子，也不迷信耶穌，不迷信列寧，也不迷信莫索里尼。我們對於一切主義，一切學理，都應該取懷疑的態度，拿自己的意見作判斷。

這是我所說的獨立思想。

奴隸的思想，是不會產生美妙而動人的文章的。所以研究修辭學的人，也應該研究論理學，使自已有一種獨立思想的工具。

第二章 情緒

什麼是情緒呢？

毛詩子夏序說

情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，詠歌之不足，則不知手之舞之，足之蹈之也。

這是很好的話。情是一切文章的原動力。我們看見林黛玉（假定有這個人）而知道林黛玉，那是知覺。看見林黛玉以後，或是喜歡她，或是厭惡她，那是情緒。喜歡得不得了，或厭惡得不得了，要寫篇詩歌或散文恭維她或攻擊她，就是文學了。寫得好，你歡喜林黛玉，人家也歡喜林黛玉；你厭惡林黛玉，人家也厭惡林黛玉。寫不好，人家看了就不能受你的感動。這都是修辭方面有關係的。

但是情緒自身在文學上實在有很重要的位置。

我們研究文學史或民歌的人，知道田夫野老不懂修辭的人也能寫出

很•好•的•詩•歌。

例如古樂府中有一首詩，

公無渡河！

公竟渡河！

渡河而死。

將奈公何！

這一首詩也不知是什麼人做的。據梁任公先生的考證，說是有一個狂人，一清早，在河邊，披著頭髮，逆流而渡，他的妻子從後面趕來，趕不及，看見她的丈夫墮在水裏溺死了，口中哼出以上動人的句子。

南北朝時候的民間文學，如南朝的子夜歌就是這樣作品。子夜歌之

外，如碧玉歌：

碧玉破瓜時，
相爲惜頭倒。
感郎不羞恥，
迴身就郎抱。

如華山巖：

奈何許！

天下人何限！

懽懽祇爲汝！

如懊惱歌：

懊惱奈何許。

夜闌家中論！

不得懽與汝。

這都是很好的兒女作品。這種作品，是熱烈的情緒，自然流露，不假修飾的，我們再看北朝的英雄文學。

如敕勒歌：

敕勒川，陰山下。

天似穹廬，

籠蓋四野。

天蒼蒼，野茫茫，

風吹草低見牛羊。

「風吹草低見牛羊」真是好句！

又如折楊柳歌辭：

遙看 孟津河，

楊柳 鬱鬱。

我是廢家兒

不解漢兒歌。

這也是脫口而出，略無修飾的作品。

（參看胡適白話文學史第七章，「南

北新民族的文學」）

其實，一直到現在，歌謠中也有這些好東西。

我曾聽見梁任公先生口

中念的一首「粵謳」

無情月，

掛在奈何天！

月呀！

你照人離別，

爲什麼偏要自己團圓？

這種好句子，那裏是咬文嚼字的文人寫得出的。

又如霓裳續譜中有一首雜曲：

欲寫情書我可不識字。

煩個人兒：使不得。

無可奈何畫個圈兒爲表記。

這封書，惟有情人知此意。

單圈是奴家。

雙圈是你。

說不盡的苦。

一溜的圈兒圈下去。

一溜的圈兒圈下去。

這種真實的真感，真是從古至今，無人能及。

我爲什麼要舉出這些例子呢？我以爲情緒有三個要點，讓我一一道

來：

第一，情緒要真摯。

第二，情緒要深刻。

第三，情緒要高超。

我上面所舉的都是真摯的例子。到了情緒真摯的時候，無論田夫野老，鄉女村童，多能表示出動人的作品。真摯是不做作。歡喜極了便笑，悲哀極了便哭，這便是不做作。譬如北平有一位先生，他每天見着人總是一今天天氣，哈哈！——這種笑，是假笑，便不能算做真摯。又如，我曾看見過一位女教育家，她每次演說，總是說，「中國人不識字的多得很，真是可憐呀。」於是眼淚滔滔地滾下來了。這種哭，是假哭，也不能算做真摯。那些一天做幾十首情詩，寫些「妹妹，我愛你」的小說的人，骨子裏一點真摯

的情緒也沒有，不消說是一錢不值的作品了。

豈但寫兒女之情，應該真摯，寫社會之情，又何嘗不一樣。

上海灘上的

文學家，他們連穀麥也不知道何時下種，何時收割，却偏要寫什麼農民文學。自己天天坐在黃包車上，只怨車夫拉得太慢了。回來還寫一篇小說，說

「洋車夫真苦呀，」這小說如何能動人。真摯的情感是不能假裝的。只

有諸葛亮那樣真摯的情感，纔寫得出「鞠躬盡瘁，死而後已」的出師表，只

有李密那樣真摯的情感，纔寫得出「臣無祖母，無以至今日；祖母無臣，無以

終餘年」的陳情表，只有托爾斯泰（Leo Tolstoy）那樣自己去種田做工的人，

纔寫得出許多動人的人道主義的小說。

第二，我們且說情緒的深刻。

快樂的情緒，不能使文字深刻。但是情緒受過悲哀的洗禮，就漸漸變成深刻了。看電影的人，看見陸克的笑片，不過笑笑而已。看過卓別靈的笑片，笑過之後，還使我們覺得笑後的悲哀。這就是深刻。李後主亡國以前的詞如「畫堂南畔見，一晌恨人顛。奴爲出來難，教郎恣意憐。」也不過使我們覺得豔美而已。但他亡國以後，用「眼淚洗面」寫出的詞，却表示出深刻的悲哀。我們讀了他的浪淘沙。

離外西瀛游，春意闌珊。羅衾不耐五更寒。夢裏不知身是客，一晌貪歡。獨自莫憑欄，無

限江山！別時容易見時難！流水落花春去也，天上人間？

這種悲哀而動人的詞，難怪宋朝的皇帝看見，以爲他是「怨尤」，竟賜他牽機藥，把他的命也送掉了！

這是描寫個人的深刻的情緒的。我們覺得十幾年來的新文學，儘管

掛着什麼漂亮的金字招牌，但是無論小說詩歌，俱淺薄無聊，沒有什麼好作品。我們還是讀讀唐朝杜甫的描寫社會的作品吧！

石壕吏

暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒，婦啼一何苦！聽婦前

致詞：「三男鄴城戍，一男附書至，二男新戰死。存者且偷生，死者長已矣！室中更無人，惟有

乳下孫。有孫母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸，急應河陽役，猶得備晨炊。」——

夜久語聲絕，如聞泣幽咽。天明登前途，獨與老翁別。

胡適先生批評這首詩說：「捉人拉夫竟拉到抱孫的祖老太太，時世可想了！」請問現代描寫社會痛苦的文豪們誰能寫出這樣動人的作品呢？深刻的情緒，是從經驗（Experience）來的。沒有深刻的經驗，便沒有深刻的情緒。我們不要怕喫苦，要深入社會，嘗遍苦味，纔能寫得出深刻動人的作品。

第三，我們且說高超。

情緒有高超，也有下流。

孔子說：「關雎樂而不淫，哀而不傷。」這是表

示高超的情緒。近人姜亮夫曾說：

……換言之，文學是表同情於人生的。這無論誰也得承認。與人生最密切的關係的物

件，是感情。而最佳的文學，自然是最健全的感情。此所謂健全之感情者，即道德是也。

此道德云者，謂凡人之行為，所引起之情，為表同情於大多數之人生者。——故情之發於道德

性，或物之足以暗示道德者，較其發於感官或物質者為高。簡言之，即道德感情之價值，較感

官為高也。譬如我們讀離騷（相傳為漢人作，實則新部揚濱所傳。）其寫美人體態，雖

為逼真。而所引起之感情，祇不過是感官作用多，而感情作用少。反不如洛神賦之動人，永而

有味。也不如西廂記酬簡之幽美不盡。所以「烹羊炰羔，斗酒自勞」自然不如「采菊東籬下，

悠然見南山。」「火照蛋花攤薄餅，蝦仁鍋貼滿盤裝」自然不如「舉杯邀明月，對影成三人也。」

這自然是很對的話。最高的文學作品，一定是有道德性的，是使人生向上。從古至今，描寫美人的文字很多。但沒有一個，有杜甫那樣寫得高超的。我們且舉出他的一首詩來：

絕代有佳人，幽居在空谷。自云良家子，零落依草木。在山泉水清，出山泉水濁。侍婢賣珠回，牽蘿補茅屋。摘花不插髻，采柏動盈掬。天寒翠袖薄，日暮倚修竹。

這一首詩寫女性，真是又美又高，是一個有人格，有志氣，有風趣的美人。有這樣高超的情緒，纔可謂不唐突佳人了。

我們再數上去，只有陶潛，他寫得出高超的「雜詩」：

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此還有真意，欲辨已忘言。秋菊有佳色，裊露掇其英。泛此忘憂物，遠我達世情。一觴雖獨進，杯盡亦自傾。日入羣動息，歸鳥幽林鳴。嘯傲東軒下，聊復得此生。

陶潛爲什麼做得出這樣高超的詩句呢？因爲他是一個「不肯爲五斗米折腰向鄉里小兒」的人。只有陶潛那樣高超的情緒，纔寫得出這樣高超的句子。

中國小說中，表現高超的情緒的不多。但儒林外史作者吳敬梓總算了不得的人物了。我們且看他最後一回描寫做裁縫的荆元：

一個是做裁縫的。這人姓荆，名元，五十多歲，在三山街開着一個裁縫舖。每日替人家做了生活，餘下來工夫就彈琴寫字，也極喜歡做詩。朋友們和他相與的問他道：「你既要做雅人，爲甚麼還要你做這貴行？何不同些學校裏人相與，相與？」

他道：「我也不是要做雅人也，只爲性情相近，故此時常學學。至於我們這個賤行，是祖父遺留下來的，難道讀書識字，做了裁縫就玷污了不成？況且那些學校中的朋友，他們另有一番見識，怎肯和我們相與？而今每日尋得六七分銀子，喫飽了飯，要彈琴，要寫字，諸事都由得我，又不貪圖人的富貴，又不伺候人的顏色，天不收，地不管，倒不快活？」

這算是很高超的情緒的表現了。只有高超的理想，纔有這樣高超的情緒。

第三章 想像

什麼是想像呢？

我會說過：「想像就是我們聽見的，看見的，以及感觸的影像湧現在我們心上來。」（作文講話第三講）

想像是很重要的。夏丏尊先生曾說：

經驗以外，尤有一個重大要素，就是想像。左拉雖經驗了酒肆的狀況，但對於其小說中的

男女人們的淫蕩是難有直接經驗的。弗羅貝爾雖試嘗過砒霜的味道，但女主人公的臨死的

苦悶是無法得到的。莎士比亞（Shakespeare）曾以一人描寫過王侯，小民，戀愛，叛逆，見鬼，戰

爭，嫉妒，正利盤測，妖怪等等。被斥為專描寫性欲的莫泊桑，一生中也曾有過異常好色的經

驗。可知經驗並不是文藝的唯一內容，文藝的本質是美的情感，情感固可經驗而發生，亦可

緣想像而發生，我們對了目前洋洋的海，固可起一種情感，但即使目前無海，僅喚起了海的想像時，也一樣可得一種情感的。藝術不是自然的複製，是一種的創造。在這意義上，想像之重要，實過於經驗。雖非直接經驗，却能如直接經驗一般描寫着，雖是鑿壁虛造，却令人不覺其爲鑿壁虛造，這才是文藝作家的本領。」

文藝論ABC第五章

夏丐尊先生說得很對。文學家要是件件事都經驗了再寫，那麼，施耐菴不會寫出水滸傳，曹雪芹也不會寫出石頭記了。一切偉大文學作品都是經驗加上想像的結果。

魯迅先生的阿Q是天下聞名的，但他自己說：「我怎麼做起小說來？」却如此說：

所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全由事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也不一樣，沒有專用過一個

人，往往嗜在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拚湊起來的脚色。有人說，我向那一篇是野謠，某一篇又罵誰，那是完全胡說的。

創作的總論

採取事實的一端，加以改造，或生發開去，「這種想像，溫却斯德（Witchester）叫他做創造的想像（the creative imagination）。屈原的離騷，陶淵明的桃花源，李華的弔古戰場文，全是這種想像的產物。西遊記，水滸傳，鏡花緣也是這種想像的產物。我們且舉出桃花源記來做個例子：

晉 太元中，武陵人，捕魚爲業。緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。漁人甚異之，復前行，欲窮其林。林盡水源，使得一山。山有小口，髣髴若有光，便捨船從口入。初極狹，纔通人；復行數十步，豁然開朗，土地平曠，屋舍儼然，有良田美池桑竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞。其中往來種作，男女衣著，悉如外人。黃髮垂髫，並怡然自樂。見漁人乃大驚，問所從來。具答之。便要還家，設酒殺雞作食。村中聞有此人，咸來問訊。自云先世

避秦時亂，率妻子邑人來此絕境，不復出焉。遂與外人間隔。問今是何世，乃不知有漢，無論魏晉。

此人一一為具言所聞，皆歎惋；餘人各復延至其家，皆出酒食。停數日，辭去。此中人語云，不足

為外人道也。既出，得其船，便扶向路，處處誌之。及郡下，詣太守說如此。太守即遣人隨其往，

尋向所誌，遂迷不復得路。南陽劉子驥，高尚士也。聞之，欣然親往。未果，尋病終。後遂無問

津者。

這一篇文章，代表陶淵明的「烏托邦」(Utopia)，從古至今，無人能及。真是創造的想像作品的代表。至於韻文一方面說，除了離騷以外，幾千年來，多的是一短小的抒情詩，缺少偉大的敘事詩。像歐洲古代荷馬(Homer)的依里亞特(Iliad)與奧特賽(Odyssey)，意大利但丁(Dante)的神曲(The Divine Comedy)，英國彌爾頓(Milton)的失樂園(The Paradise Lost)等書，中國是一部也沒有！

荷馬的依里亞特與奧特賽影響後代歐洲文學非常之大。從這兩個故事裏演出許多奇怪的神話。希臘神話是歐洲文學之花，是創造的想像最大的結晶。中國的古代神話如穆天子傳一類的東西比起來是簡陋得多了。中國的文學中，只有「鬼話」沒有「神話」——爲什麼呢？中國人是記憶不佳的民族。正如穆天子傳裏的西王母不過是一個「瘟神」住的地方是「增城九重」到了司馬相如作大人賦，西王母已經「白首」而「穴處」簡直是山洞裏的一個白髮老婆婆了。漢武帝內傳又說西王母「視之可年三十許」容顏絕世，西王母又成了真神仙，真美人！後來到了唐代，西王母被忘却了，黎山老母來了。後來，黎山老母又忘却了，觀世音來了。西王母這個故事終於演變不出一篇很好的作品！

其實，中國古代的許多故事，如「蚩尤與黃帝之戰」如「女媧補天」

如「嫦娥奔月」都是很好的神話材料，何以演化不出一篇偉大的創造的想像作品呢？這裏有地理的說明，那有偉大的史詩和神話的歐洲古代民族都是亞利安（Aryan）族，他們是沿海洋而居的。中國古代民族是在黃河的北方，是一個大陸的民族。海洋的民族當然比大陸的民族富於幻想。我們幾千年保守的國家，現在是同世界各國交通了。歐洲文學的輸入，希臘神話的翻譯與介紹，文學界的想像的材料，比從前多了。我們新文學應該創造出一個偉大的時代吧。

想像不是記憶，但沒有記憶的材料也不行。

第四章 形式

什麼是文章的形式呢？

劉勰在他的文心雕龍章句篇說得好：

夫設情有宅，置言有位。宅情曰章，位言曰句。故章者明也，置者局也。……夫人之立言，

因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而末從，

知一而累矣。

這實在是很好的解釋。我們無論做什麼文章，總是積許多字而成句，積許多句而成段（就是文心雕龍所謂章），積許多段而成一篇文章。我們現在分開在下面研究吧。

（一）選字

選字是修辭的初步。文章的好不好，要看字用得好不好。要用字用

得好，一定要注意選字，英人司威夫特（Swift）曾說：「什麼是很好的句子

呢？不過是適當的字，擺在適當的地方罷了。」把適當的字，擺在適當的地方，不是一件容易的事。曹植不是三國時的大文豪嗎？但是劉勰在文心雕龍指瑕篇說：

陳思之文，羣才之俊也。而武帝誅云：「尊靈永整。」明帝頌云：「聖體浮輕。」浮輕有似

於蝴蝶，永整頗疑於昆蟲。施之尊極，豈其當乎？

是的，這是很好的批評。拿形容蝴蝶昆蟲的字來恭維人，未免是「弄巧反拙」了。

中國古代文人，都很注意用字。如唐人詩云：

吟成一側字，

燃斷幾莖髮。

如賈島詩云：

兩句三年得，

這都可以看出古人選字造句的苦心。賈島的「推」敲」更是很好的例子。正因爲中國的字，同意義的字很多，所以選字更是很重要的事。劉勰說得好：「綴字屬篇，必須『練』與『擇』。」「練」「擇」就是我所說的選字。

那麼，應該怎樣選字呢？可以分開幾點說：

(甲) 適當

中國古代儒家的始祖孔子，是講求「正名」的，漢韓嬰的韓詩外傳曾記下一個故事：

孔子侍坐於季孫，季孫之宰通曰：

「君使人假馬，其與之乎？」

孔子曰：「吾聞，君取於臣謂之取，不曰假。」

季孫悟，告宰通曰：

「今以往，君有取謂之取，無曰假！」

孔子曰：「正假馬之言而君之義定矣！」

「假」與「取」的意思是一樣，但有尊卑之別。孔子是一個講求君臣的名分的人，所以這兩個字不可亂用！這是指用字的名分上說。封建的制度打破了，君主也推翻了，這些名分可以不講求了。但是這種一字不苟的精神，是我們研究修辭的人所應該效法的。

古代的名人做文章，對於選字沒有一個不十分注意適當的。我們且看宋洪邁的容齋隨筆所記：

范文正公守桐廬，始於釣台建嚴先生祠堂，自爲記，歌詞云：「雲山蒼蒼，江水泱泱，先生之德，

山高水長。」既成，以示兩豐李泰伯。泰伯讀之，起而言曰：「公之文一出，必將名世，妄意輒易一

字以成盛美。公墨然，捫手扣之，答曰：「雲山江水之語，於義甚大，於調甚薄，而『德』字承之，

乃似越越。

按換作『風』字如何？公疑坐頰首，始欲下拜。

「先生之德，山高水長」的確不如「先生之風，山高水長」爲什麼呢？

近人楊樹達說得好：「孟子云：『聞伯夷風者，貪夫廉，懦夫有立志。』莊子亦云：『聞其風而悅之。』李用『風』字本此。」我個人看來，覺得「德」字太莊重了，似乎不能形容那高臥釣臺，辭官不做的嚴子陵的高風。「風」字好極了，也可以解作「高風亮節」。這就是選字的適當。

這種例子很多。如黃魯直作詩：「歸燕略無三月事，高蟬正用一枝鳴。」「用」字初爲「抱」，又改爲「占」，爲「在」，爲「帶」，爲「要」，一直改到「用」字纔覺得適當。

要選字適當，最好的法子，是再三把句子刪改。古代的大文學家都是

再三修改草稿的。 宋何慈的春緒記聞說：

適嘗於歐陽文忠公諸孫望之處得東坡先生數詩稿，其和歐叔弼詩：「淵明爲小邑」，繼

去「爲」字，改作「求」字；又連塗「小邑」二字，作「縣令」字，凡三改乃成今句。至「胡椒鉢

兩多，安用八百斛」初云：「胡椒亦安用，乃貯八百斛」若如初語，未免後人疵議。又知：

雖大手筆，不以一時筆快爲定而憚屢改也。

這是可以作我們的模範的。現在那些懶人，他們無論作詩寫文，自以爲是一等的天才，馬上寫好，馬上發排，馬上出版了。所以是著名的小說家，也鬧出「我坐在茉莉花下」的笑話。

我們不要以爲一兩個字有什麼要緊。修辭學所要研究的就在一兩個字。正如曾國藩與太平天國的兵戰，起初「屢戰屢敗」，李次青替他作奏文，內有「屢戰屢敗」一句。文正的幕友見了，把這句改爲「屢敗屢戰」。

文氣便壯得多了，救兵也來了，仗也打贏了。

所以選字的適當是要緊的。況且中國字同義的最多。章太炎曾引歐人的話說：

漢語有獨秀者如持者，連名也。高而舉之曰抗。俯而引之曰提。東而曳之曰粹。擁之

在前曰抱。曳之在後曰拖。兩手合持曰捧。肩手任持曰擔。并力頓舉曰抬。獨立引重曰

扛。如是別名，則他國所無也。

是的，正因一字同義的這樣多，所以我們應該更注意去選適當的字。

(乙) 明晰

什麼叫做明晰呢？明晰就是淺近而且容易懂。我們是現代的人，用現近的文字，發表我們的思想，我們第一要義是要人容易懂。

中國是一個泥古的國家。古文做了幾十年。那些做古文的人，他們

第一拿手戲，就是用「古典」。

清朝魏際瑞曾痛罵他們：

人以文字就質於人，稱曰「正」；忽念政者正也，改稱曰「政」；又念正者必須刪削，乃曰「削政」；又念斧斤所以削也，轉曰「斧政」；又念善斧斤者，莫如郢人，易曰「郢政」；異或單稱曰「郢」；而最奇者，以爲孔子筆削春秋，而春秋絕筆於獲麟，遂曰「麟郢」；愈文而愈不通，令人絕倒。今俗人作古人官名地名之屬，務稱古號以爲新別，而復多錯謬，否則杜撰拈合，如稱論事，中爲給陳狀元官修撰者爲殿撰，三孤三公，保其一也，而通曰宮保。宋強支離，竟不成語。著於文章之內，真所謂金剛土鐵鑿狗矢也。又如「日居月諸」，「居」讀「譜」，乃語詞，而變「日月」爲「居諸」；「刑於寡妻」，「友於兄弟」，「於」亦語詞，而曰「刑於」，「友於」，「以代兄弟」。詞焉變諸爲亮，複姓也，而曰「馬遷」曰「葛亮」，則古人先已不通，時俗又何怪乎？鄙背之遠，不能不望於君子。

這自然是笑話。但文學革命以來，古文是打倒了，古典是不用了。但是，白話文是不是完全沒有毛病了呢？林語堂先生在論語上曾舉出一段「毋

性之光」的電影說明書，來做例子，我們現在抄出一段：

慧英是小梅的生母，但寄梅不是小梅的生父。小梅的生父，家瑚，是十年前軍閥蹂躪下逃脫的革命者。那時，小梅尚是一個很小的孩子。當家瑚別離慧英時，他曾流露着極懇切而含有深痛的目光切囑於慧英要好好的教育他的小孩子！但是後來，慧英因困於生活經濟，又難於教育她的孩子，便不得已而改嫁寄梅。可是他太失望了，小梅長成竟受了寄梅的麻醉，女人最可畏懼的物質貪婪和虛榮心她漸漸的都被培植養成。可是小梅并不知另有其父，而慧英亦不肯對她說明，一顆受了重創而殘破的心靈是永久的蘊藏在她的懷抱。

這天，小梅參加一個盛大的音樂會。慧英在這大會中遇見了前夫家瑚。當家瑚的一個面部輪廓觸到慧英的眼簾時，她早呆了。（下略）

末句云：

她的悲歌，她的血淚，觀衆們的同情，傷感心弦的緊張——就在這悲歌，血淚，觀衆們的同情，傷感心弦緊張時，繡幕緩緩的垂落了。

林語堂先生批評這段文字說：

此文並非比普通白話文不通，其語法亦普通白話文所常見之語法。此種語法，好在講嚴，不善用之，則病噴噴。所閱幾句，謂其噴噴噁噁，誰曰不宜？當係食洋不化者所作。文學革命剛排去那四個六，却又迎進來新四六，吁，吾村之甚。

這種文字，可以稱他是「新四六」，可以同魏際瑞所說的文字比美。這種「新四六」是怎樣來的呢？第一是那些歐化的白話文害了他們。許多只懂A B C的人，他們一面查字典，一面譯書，造出一些離奇古怪的白話文字。許多好奇的青年學了，愈學愈嘔哩嘔囉。第二是那些好修飾，好用辭藻，如「濃得化不開」的故徐志摩先生一流的文章害了他們。

徐先生是有意做得巧，結果是「弄巧反拙」了！許多青年學他，也就愈學愈壞。

明晰就是乾淨。

林語堂先生曾提倡所謂「語錄體」。

什麼是「語

錄體」呢？他說：

文人舉子，有一種惡習慣，好掉弄筆墨，無論文言白話皆如此。語錄體之文，一句一句說去，皆有意思。無意思便寫不出，任汝取巧無用也。論語曾引堯定靈語，謂「聖者語而不論，智者

論而不辯」便是此意。不能語者作論，不能論者作辯，故語者論之精英，辯者論之精粗。聖人未嘗撥弄辭藻，堆砌文字，而論語句句傳至後世，此所以爲聖。

他又替文言辯護，說有些地方，文言的「語錄體」勝於白話，他說：

文言不合寫小說，實有此事。然在說理，論辯，作書信，開字條，語錄體皆勝於白話。蓋語錄

簡練才如文言，質樸可如白話，有白話之爽利，無白話之嘈囂。若「蓋」「使」「抑」「曰」「皆」「無」

「何時」「何地」等語皆文言，勝於白話之「因爲」「倘使」「還是」「說」「統統」「沒有」「什麼時候」

「什麼地方」。汝若曰「蓋」「抑」「皆」「無」「何時」「何地」白話亦可用，我便不與汝計較；所要

者，汝贊成用「蓋」比用「因爲」省便，用「抑」乎「比用」還是……呢「簡練」便是與我同意。汝若

又曰：語錄便是白話，我亦不與汝計較，所要者，汝肯寫出老實語錄體，不寫蹩扭白話體也。

一人修書，不曰「示悉」，而曰「你的芳函接到了」；不曰「至感，歎甚」，而曰「很感謝你」；非常慚愧，便是嗶哩嗶囉，文章不經濟。

其實，白話文中，本不妨夾幾個文言字眼。如局作人先生的文章，便是例子。如周作人那樣簡潔的白話文，他的書信，比林先生所引的袁中郎尺牘，也就明晰的多。（可看周作人，知堂文集，天馬書店刊行。局作人書信，北新書局刊行。）我們以為普通人口裏的白話，多不會嗶哩的，嗶哩是「好掉筆墨」的「文人」的習氣。鄉下人說話，此城裏人乾脆得多。軍人說話，比文人說話，也乾脆得多。白話文中明晰的作品也很多。如水滸，儒林外史，老殘遊記都是好例。

所以我們不必跟林語堂先生提倡什麼「語錄體」。宋元以來，很有

許多說來說去不知說了什麼的「語錄體」。我們只要翻翻一些「烏煙瘴氣」的什麼學案就可以知道。我們要提倡的是一些明晰的文字，白話文是明晰的文字的最好工具。

我們這些有志作文的人，應該打定宗旨，不用古典，也不用新典，努力選用一些明晰的白描文字。

我們且選一段老殘遊記的明晰的白描文字的傑作來做例子：

……王小玉使唇朱唇，發皓齒，唱了幾句書兒，聲音初不甚響，覺得到耳畔裏，有說不出來的妙音，五臟六腑，像熨斗熨過，無一處不服貼；三萬六千個毛孔，像受了人參果，無一孔不暢快。唱了十數句之後，漸漸的越唱越高，忽然拔了一個尖兒，像一線鋼絲，拋入天際，不禁暗暗叫絕。那知他於那極高的地方，尚能回環轉折；幾轉之後，又高一層，接連有三四句，節節高起，恍如由傲來峯西面，攀拿泰山的景像；初看傲來峯削壁千仞，以為上與天齊，及至翻到傲來峯頂，纔見扇子崖，更在傲來峯上，及至翻到扇子崖，又見南天門，更在扇子崖上，愈翻愈險，愈險愈奇。那王小玉唱

對極高的三四疊後，陡然一落，又極力騁其千迴百折的精神，如一條飛蛇，在黃山三十六峯半中，腰裏盤旋穿插，頃刻之間，周匝數遍。從此以後，愈唱愈低，愈低愈細，那聲音漸漸的聽不見了。滿園子的人，都屏氣凝神，不敢少動。約有二三分鐘之久，彷彿有一點聲音，從地底下發出，這一出之後，忽又揚起，像放那東洋煙火，一個彈子上天，隨化千百道五色火光，縱橫散亂；這一聲飛起，即有無限聲音，俱來並發。彈弦子的，亦全用輪指，忽大忽小，同他那聲音相和相合，有如花鳴春曉，好鳥亂鳴。耳朵忙不過來，不曉得聽那一聲的爲是。正在撩亂之際，忽聽霍然一聲，人弦俱寂。這時台下叫好之聲，轟然雷動。

這一段，用有形的泰山黃山煙火來形容無形的聲音，真是自古至今，無人能及。這是我所說用明晰的字做的文章的好模樣。

我們說用明晰的字，也有兩個信條：

第一，不用古字。

第二，不用僻字。

什麼是古字呢？錢玄同先生曾說：「故如古稱『冠、履、袷、裳、簋、豆、尊、鼎』，僅可用於道古；若道今事，必當改用『帽、鞋、領、袴、盤、盆、壺、鍋』諸名。」這是很對的。用古字的笑話很多，明朝人就愛用古字。嘉靖中有個叫做虞子崖的，曾改岳忠武的詩以嘲笑當時文人。

岳忠武的原詩是：

號令風霆迅，

天聲動北陳。

長驅渡河洛，

直搗向燕巖。

馬蹀月氐血，

旗常可汗頭。

歸來報明主，

恢復舊神州。

虞子崖逐字改了他：

聳律飄官迷，

神威震坎隅。

選征逾趙地，

力戰越秦墟。

驍蹂向奴頂，

戈戰隨祖驅。

旋師謝彤闕，

再造故皇都。

朋友們，這兩首詩那一首容易懂呢？

用古字不過是鬧笑話罷了。

用僻字也容易鬧笑話的。宋朝有一個怪物，叫做宋祁，他專門做難懂的文章。他同歐陽修同修唐史。歐陽修很討厭他。有一天，歐陽修寫了「宵寐匪禎，札闈洪庥」八個字在門上。宋祁見了，很奇怪，問歐陽修是什麼意思。歐陽修說：「這是學你寫唐史的筆法的。」宵寐匪禎，就是「夜夢不祥」的意思。「札闈洪庥」是「書門大吉」的意思。宋祁這個怪物，也忍不住笑了。

奉勸天下的新舊文學家，不要用古字僻字，以免多鬧笑話。

(丙) 奇妙

善於作文的人，他的選字一定十分奇妙。我們且舉杜甫的一首詩做例：

細雨魚兒出，

微風燕子斜。

城中十萬戶，

此地兩三家。

金聖歎批評這首詩說：

細雨出，出字妙，所樂亦既無盡矣。

微風斜，斜字妙。

所苦亦復無多矣。

城中十萬戶，不知

此地兩三家。

兩三家，不知魚兒燕子。

魚兒燕子，不知先生同處微風細雨之中……

金聖歎的話雖然有些難懂，但他的確是了解杜詩的人。

杜甫一生，最善用奇妙的字。

因為他自己說過：「語不驚人死不休！」

這可以看出他的用字的盡心。

我們再舉出一首杜甫的詩：

熟知茅齋絕低小，

江上燕子故來頻。

銜泥點污翠書內，

更按飛蟲打着人。

金聖歎批評這首詩說：

眼見則春色眼見，熟知則燕子熟知。皆最滑稽語。夫同是燕子也，有時雙金堂上，玳瑁梁間，呢喃得愛。有時銜泥污物，按蟲打人，頻來得罵。夫燕子何異之有。此皆人異其心，因而物異其致。先生滿肚酸春，遂併惱燕子。看其「熟知」字，「故」字，「頻」字，皆惱極，幾於欲殺。欲割，語可笑也。

金聖歎的話是對的。因為幾個字的關係，就顯得這首幽默的詩非常奇妙。

古人做詩用字奇巧的，如曹子建詩「驚風飄白日」的「飄」字。謝

靈運詩「池塘生春草」的「生」字。謝道韞詩「秀極沖青天」的「沖」

字。（徐謙語）都可以見用字的奇妙。

三說：

我們怎樣能夠選字奇妙呢？

法國小說家弗羅貝爾教他的學生莫泊

無論我們要表現什麼東西，表現那東西的自身只有一個名詞，表現那東西的運動，只有一個動詞，表現牠的性質，只有一個形容詞。我們的責任，是努力去發現這唯一的名詞，動詞，及形容詞。不能以得言相像的語言爲滿足。也不能因爲難於發見，遂隨便了事。

這實在是給我們很好的教訓。我們要選字選得奇妙，唯一的辦法是觀察事物的個性，泰山是泰山，不是黃山。 李逵是李逵，不是武松。 我們可以叫李逵做「黑旋風」，却不能叫武松做「黑旋風」。我們可以叫「行者」武松，却不能叫「行者」李逵。如古詩「日落江湖白，潮來天地青」，我們却不能說「日落江湖青，潮來天地白」。如古人形容楊柳爲「依依」，形容桃花爲「灼灼」，把「依依」形容旁的樹，「灼灼」形容旁的花，便不對。

如杜甫詩「獨留青冢向黃昏」，改爲「獨留青冢向白日」，便毫無意義。如李白詩「白髮三千丈」，改爲「白髮三千尺」，便沒有神氣。這都是用字奇妙的好處。

關係用字奇妙的法子很多，我們在「辭藻論」一講再說，此刻不談了。

(二) 練句

怎麼叫做練句呢？句這個字，就是英文的 (Sentence)。兩個以上的字，聯合起來，表示一個完全意思的，叫做句。每一個句子，可以分做兩部份。一部份叫做主語 (Subject)，一部份叫做述語 (Predicate)。例如：

水流。

花落。

這兩個短句裏，「水」同「花」是主語，「流」同「落」是述語。

(甲) 句的分類

句子的種類很多。以上所說是短句 (Short sentence)

短句是不難做的，但難做的是長句 (Long sentence)。長句做得不好，便

拖泥帶水，做得好，便有力氣。在古書上，史馬遷和韓退之都是善做長句的，

我們且舉兩個例子：

A 項羽乃悉引兵渡河，比沉船，破釜，燒廬舍，持三日糧，以示士卒必死，無一還心。

史記項羽紀本

B 雖然，其賢於世之患不得之，而患失之者，以濟其生之最貪邪，而無道以喪其身者，其亦遠矣。

韓愈與者王承福書

遊人魯迅的文章，也是會做長句的，我們也舉一個例：

你看革命文學家，就都在上海租界左近，一有風吹草動，就有洋鬼子造成的鐵絲網，將反革命文學的華界隔離，於是從那裏面擲出無煙火藥——約十萬兩——轟然一聲，一切有階級便都「奧伏赫變」了！

三閒集一百零九頁

短句，長句之外，還有很多類的句子。

如錯句。什麼叫做錯句呢？錯句就是長短相錯的句子。

例如：

猿獼猴，錯木據水，則不如魚鼈，歷險乘危，則駢驥不如狐狸。

國策

如整句。什麼叫做整句呢？整句是用嚴重的句子，使意思不致散漫。

例如：

A 聖人不死，大道不止。

老子

B 生則天下歌，死則天下哭。

荀子

○ 只爲卻如花美眷，似水流年。

牡丹亭

如複句。什麼叫做複句呢？

複句是用很多重複的句子，以表示文氣。

之緊促。近人梁啓超是最善用複句的文章的，我們且舉一個例子：

羅蘭夫人何人也？彼生於自由，死於自由。羅蘭夫人何人也？自由由彼而生，彼由自由

而死。羅蘭夫人何人也？彼拿破崙之母也，彼梅特涅之母也，彼瑪志尼、噶蘇士、傑士麥加富爾

之母也。質而言之，則十九世紀歐洲大陸一切之人物，不可不母羅蘭夫人；十九世紀歐洲大陸

一切之文明，不可不母羅蘭夫人。何以故？法國大革命爲歐洲十九世紀之母故。羅蘭夫人

爲法國大革命之母故。

羅蘭夫人傳

如疊句。什麼叫做疊句呢？疊句是用許多重疊的句子，增加文章的

力量。例如：

A 天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物得一以生，侯王得一以爲天下貞。

老子

B 歡者，拜者，弔者，賀者，萬花繡塚，每日香煙浮！

黃蓮盞亦漫開十七歲士歌

如排句。排句是中國文字的特色。疊句是簡單的重疊，排句是複雜。

的重疊。但排句與複句不同，因為排句是整齊的，句的長短有一定。這是中國文字的特色，只有方塊的中國文字能夠這樣。例如：

A 親賢臣，遠小人，此先漢之所以興隆也；親小人，遠賢臣，此後漢之所以傾頹也。

諸葛亮出師表

B 曰推倒雕琢的，阿諛的貴族文學；建設平易的，抒情的國民文學。

曰推倒陳腐的，鋪張的古典文學；建設新鮮的，立誠的寫實文學。

曰推倒迂晦的，艱澀的山林文學；建設明瞭的，通俗的社會文學。

陳獨秀文學革命論

如環句。環句是上下顛倒循環，互相聯絡的。例如：

信言不美，美言不信；善言不辯，辯言不善；知者不博，博者不知。

老子

如遞句。遞句是顛聽下來，前後相續的。例如；

A 今年望到明年好，明年望到後年好，望到後年，仍舊是一件破棉襖。

（雲）

B ……營乎然？然於然，惡乎不然，不然於不然。物固有所然，物固有所可。無物不然，無

物不可。

（莊子齊物論）

如扭句。什麼叫做扭句呢？扭句是扭結上句，增減字數，以成一種句

法的。例如：

故有生者，有生生者，有形者，有形形者；有聲者，有聲聲者；自色者，自色色者；有味者，有味味者。

（列子）

這種句子是沒有多大意思的。這種句子代表的只是一些恍恍惚惚的哲學，不能表現科學的系統文學的。

以上所說，是句的分類。句的分類很多。如果就句子的口吻而說，又可分爲以下幾類。

問句。問句是表示疑問的。問句也有種種的分別。

A 急問。例如：

黛玉嘆道：「呸！你倒派我的不是！我怎麼浮躁了？」

紅樓夢第三十四回

B 緩問。例如：

紫鵲隔着帳子，輕輕問道：「姑娘，喝一口湯罷？」

紅樓夢第八十三回

C 驚問。例如：

寶玉聽了，便走來直問到臉上道：「你這麼說，是安心咒我天誅地滅？」

紅樓夢第二十九回

D 疑問。例如：

寶玉便問襲人道：「怎麼寶姐姐和你說的這麼熱鬧，見我進來就跑了？」

紅樓夢第二十一回

E 訝句。訝句是表示驚訝的意思的。例如：

抬頭一看，見是寶玉，黛玉便笑道：「嗚！我打諢是誰，原來是個狠心短命的！」

紅樓夢第二十八回

F 誠句。誠句有警誠的意思。例如：

鳳姐連忙喝道：「少胡說！那是醉漢嘴裏的胡說！你是什麼樣的人，不說沒聽見，還到細

問等我回了太太，不是搗你不搗你！」

紅樓夢第七回

G 嘆句。嘆句表示感嘆的意思。例如：

寶玉見了，嘆道：「嗚呼！還道不老賢，回來吹風了，又嘆肩膀痛了！」

紅樓夢第二十一回

H 憤句。憤句是表示憤激的意思的。例如：

那焦大那裏有寶釵在眼裏，反大叫起來，登着鬚鬚叫：「蓉兒！你別在焦大跟前使主子

性兒！別說你這樣兒的，就是你爹，你爺爺，也不敢和焦大挺腰子呢！不是焦大一個人，你們作

官兒，草榮華，受富貴！你祖宗九死一生拚下這個家業，到如今，不報我的恩，反和我充起主子來

了！不和我說別的還可！再說別的，咱們白刀子進去，紅刀子出來！」

紅樓夢第十回

以上說句的分類。

(乙) 句的修辭

造句應該怎樣修辭呢？以我個人看來，造句的修辭，有四點應該注意的。現在分開來說：

(A) 簡潔

造句的第一條件是簡潔。斯賓塞爾論修辭，他說文章的第一要義是經濟。什麼是經濟呢？經濟是旁人十句話不能說完，我二三句話就說完了。旁人幾十個字不能說完，我幾個字就說完了。陸機在文賦中說得好：「要辭達而理舉，故無取乎冗長也。」冗長的句子，正同鄉下姑娘的裹腳布，又臭又長。

誠齋詩話上曾說了一個故事。有一個人，從秦少游那裏來，去見蘇東

坡。東坡問他：「少游近來有什麼好作品麼？」他把秦少游的燕子樓詞

「小樓連遠橫空，下臨繡轂雕鞍驟。」告訴東坡。東坡笑着說：「又連，又橫空，又繡轂，又雕鞍，又驟，也太麻煩了！」東坡並且念他自己的詞：「燕子樓中，佳人何在？空鎖樓中燕。」那人十分佩服。

怎樣能使句子簡潔呢？惟一的法子，是除掉那些無用的字。劉知幾在

史通裏曾舉出一個例子（史通卷六敘事篇）

漢書張敖傳云：「年老，口中無齒。」蓋於此一句之內，去「年」及「口中」可矣。夫此

六文成句，而此三字空加，此爲煩字也。

所以，要簡潔的第一好法子，是除去那許多「煩字」。中國的舊小說，如水

滸，如紅樓夢，都會用簡潔的句子。我且舉出一個例子：

黛玉欲答話，只聽院外叫門。紫鵲聽了聽，笑道：「這是寶玉的聲音，想必是來賠不是來了。」

黛玉聽了說：「不許開門！」紫鵲道：「姑娘又不是了，這麼熱天，毒日頭地下，晒壞了他，如何使得呢？」口裏說着，便出去開門，果然是寶玉，一面讓他進來，一面笑着說道：「我只當寶二爺再

不上我們的門了，誰知道這會又來了。」寶玉笑道：「你們把極小的事倒說大了。好好的爲

什麼不來？我就死了，魂也要一口來一百遭。妹妹可好了？」紫鵲道：「身上病好了，只是

心裏氣還不大好。」寶玉笑道：「我知道了；有什麼氣呢？」一面說着，一面進來，只見黛玉又

在牀上哭。

那黛玉本不會哭，聽見寶玉來，由不得傷心，止不住滾下淚來。寶玉笑着走近牀來道：「妹

妹，身上可好了？」黛玉只顧拭淚，並不答應。寶玉因使挨在牀沿上坐了，一面笑道：「我知

道你不惱我；但只是我不來，叫旁人看見，倒像是咱們又拌了嘴的似的。要等他們來勸咱們，那

時候兒，豈不咱們倒覺生分了？不如這會子，你要打要罵，憑你怎麼樣。千萬別不理我！」

說着，又把「好妹妹」叫了幾十聲。

黛玉心裏原是再不迴寶玉的。這會子聽見寶玉說「叫別人知道咱們拌了嘴就生分了」的，這一句話，又可見得比別人原親近，因又掌不住，便哭道：「你也不用來哄我！從今以後，我也不敢親近二爺，權當我去了！」寶玉聽了，笑道：「你往那裏去呢？」黛玉道：「我回家去。」寶玉笑道：「我跟你去。」黛玉道：「我死了呢？」寶玉道：「你死了，我做和尚。」

黛玉一聞此言，登時把臉放下來，問道：「想是你要死了？胡說的是什麼？你們家倒有幾個親姐姐親妹妹呢；明兒都死了，你幾個身子做和尚去呢？等我把這話告訴別人評評理！」

《紅樓夢》三十一回

我們看這些言情的句子，那有一個煩字？這是簡潔的好例子。現在有一些懶人，他們無論做文，寫小說，總是嚼哩嚼囉，像老太婆說話一樣，真討厭！

(B) 秀美

怎麼叫做秀美呢？文學的表現，總離不開美感。自然主義有自然主義的美，浪漫主義有浪漫主義的美。布喬爾亞有布爾喬亞的美，普羅階級

也有普羅階級的美。正如美人一樣，有塗脂抹粉的美人，也有荆釵布裙的美人。

使造句秀美的方法很多。那些普通的修辭學所討論的「修辭格」或「辭藻論」多是使句子秀美的法子。我們在後面再詳說罷。

但我們現在也不妨提出三個淺近的法子：

第一、用具體的寫法。

什麼是具體的寫法呢？胡適先生說得好：

凡文學最忌用抽象的字，最宜用具體的字。例如說「少年」不如說「衫青鬢綠」；說「老

年」不如說「白髮斑斑」；說「女子」不如說「紅巾翠袖」；說「春」不如說「蜂繁蝶紅」；

「垂楊茅草」；說「秋」不如說「西風紅葉」；「落葉疏林」。

胡適先生的話是對的。我們爲什麼要用具體的字，而不用抽象的字呢？

因爲「具體」的字，最能引起一種濃厚實在的意象。」
好文字，我們現在且舉出一些例子：
雅歌是聖經中的最

願他用口與我親嘴，

因你的愛情比酒更美。

你的膏油馨香。

你的名如同倒出的香膏。

所以衆童女都愛你。

雅歌第一章

「愛情」是個「抽象」的名辭，用酒來描寫，却成「具體」的了。「名」也是個「抽象」的名辭，用香膏來描寫，却成「具體」的了。

在中國詩經中，這種例子也很多。例如「有女同車，顏如舜華，」
「有女同車，顏如舜英，」都是好例。在古詩詞中，這種例子更多了：

北方有佳人，

絕世而獨立。

一顧傾人城，

再顧傾人國。

寧不知傾城與傾國，

佳人難再得。

這首詩是李延年唱來恭維他的妹妹的，因為他的妹妹爲漢武帝所寵。美人的美是「抽象」的，但是「傾城」「傾國」都是「具體」的了。又如曹植的詩：

君如清露華，

妾如濁水泥。

如劉禹錫的詩：

山穠紅花滿上頭，

蜀江春水拍山流。

花紅易衰似郎意，

水流無限似愁悠。

竹枝詞

如秦少游的詞：

便做春江都是淚，

流不動都多愁。

江城子

如辛棄疾的詞：

萬事雲煙忽過，

百年蒲柳先衰。

這樣的例子很多，我們也不必多舉了。具體的寫法，是秀麗的最好法子。

第二、和諧的寫法

什麼是和諧的寫法呢？

和諧是句子讀起來順口，聽起來順耳。現在

有很多怪人，他們專門做那些稀奇古怪的文字。我且舉出一個例子：

固然是個炎熱的夏天，那些貴夫人令喚們也不怎樣的盛裝着；但將他們和奈緒美比較一看，立刻就會注意到生長於上層社會和下層社會之間，有不可爭辯之氣稟差異存在。奈緒美已經和在咖啡時候差遠了，完全是別人一樣的了；但她的出身不好，到底還是不行的麼？

梅軒譯《女人之愛》三頁

這些話我們不知道說些什麼話。我們覺得幾年來的新文學，好的固然不少，但有一些白話也沒有寫通的人，也大膽譯書創作，這是新文學界的一種恥辱！

我所謂和諧，是寫什麼人，像什麼人，寫什麼話，像什麼話。要讀得上嘴，聽得上耳。寫到這裏，我且說一個笑話吧。有一次，有一個女作家某女士，她拿了一本描寫工人的小說給我看。裏面有描寫洋車夫罷工的一節，一

個洋車夫站起來，說：「我們不能罷工，小不忍則亂大謀！」我當時忍不住笑了，我說：「洋車夫如何說得出聖人的話呢？」那女士紅着臉走了，後來就來信把我大罵一頓。

但我情願挨罵，我也以為造句的重要，是句子的和諧。一個婦人要是語無倫次，臉上胭脂花粉亂塗，決不能算是秀美。我們不要以為公子，小姐口中纔說得出美妙的句子。一切所謂下流，卑劣的人們，他們的口吻神氣，描寫得好，也有美妙的句子，我們看水滸上描寫武松李逵魯智深一班粗人，那一個不是維妙維肖。但描寫得最好，記得胡適先生在南京講白話文法，曾引出來的，是王婆教西門慶的妙計。

王婆笑道：「大官人卻又來了。老身那條計，是個上着，雖然入不得武成王廟，端的強似孫

武子教女兵，十捉九着。大官人，我今日對你說：這個人原是清河縣大戶人家討來的養女，卻做

得一手好針線。大官人，你便買一疋白綾，一疋白絹，再用十兩好綿，都帶來與老身。我卻走將過去，問他討茶喫，卻與這雌兒說道：「有個施主官人，與我一套送終衣料，特來借歷頭，央及娘子與老身練個好日子，去請個裁縫來做。」他若見我這般說，不睬我時，此事便休了。他若說：「我替你做，」不要叫我裁縫時，這便有一分光了。我便請他來做。他若說：「將來我家裏做，」不肯過來，此事便休了。他若歡天喜地說：「我來做，就替你裁。」這光便有二分光了。若是肯來，我這裏做時，還要安排些酒食點心請他。第一日，你也不要來。第二日，他若說不便，當時定要將家去做，此事便休了。他若依前肯過我家做時，這光便有三分了。這一日，你也不要來。到第二日晌午前，你整齊齊打扮了來，咳嗽爲號。你便在門前說道：「怎地連日不見王乾娘？」我便出來，請你入房來。若是他見你人來，便起身跑了歸去，難道我拖住他？此事便休了。你若見你人來，不動身時，這光便有四分了。坐下時，便對雌兒說道：「這個便是與我衣料的施主官人，勸教他。」我誇大官人許多好處，你便賣弄他的針線。若是他不來兜攬，此事便休了。他若口裏應答說話時，這光便有五分了。我却說道：「難得這個娘子與我作

成出手做。虧煞你兩個施主一個出錢的，一個出力的。不是老身路歧相史，難得這個娘子在這裏，官人好做個主人，替老身與娘子澆手。」你便取出銀子來央我買。若是他抽身便走時，不成扯住他？此事便休了。她若是不動身時，事務易成，這光便有六分了。我卻拿了銀子，臨出門對他道：「有勞娘子相待大官人坐一坐。」他若也起身走了家去時，我也難道阻當他？此事便休了。若是他不起身走動時，此事好了，這光便有七分。等我買得東西來，擺在桌子上，我便道：「娘子且收拾生活，喫一杯兒酒，難得這位官人填鈔。他若不肯和你同桌喫時，走了回去，此事便休了。若是他只口裏說要去，卻不動身時，此事又好了，這光便有八分了。待他喫的酒濃時，正說得入港，我便推道沒了酒，再叫你買，你便又央我去買。我只做去買酒，把門拽上，關你和他兩個在裏面。他若焦躁，跑了歸去，此事便休了。他若由我拽上門，不焦躁時，這光便有九分了。只欠一分光了便完就……這一分倒難。——大官人，你在房裏，着幾句甜淨的話兒，說將入去。你卻不可躁暴，便去動手動脚，打攪了事，那時我不管你。先做做把袖子在桌上拂落一雙筯去，你只做去地下拾筯，將手去他脚上捏一捏，他若鬧將起來，我自來搭救，此事也便休

了，再也難得成。若是他不做聲時，此是十分光了。他必然有意，這十分事得成。這條計策如何？

這一段文，描寫一個下流婦人，他的曲折心理，真是活靈活現。她說了這一大套話，却是前後相應，全體和諧，天衣無縫。這樣和諧的好句，纔是千古妙文，無人能及。只有這樣的妙文，纔可以當得起「秀美」兩個字。

(C) 新奇

「文似看山不喜平」，所以新奇的句子是文章的生命力。做文章的人，最要緊的是自造新奇的句子，不拾古人的牙慧。章實齋說得好：

……蓋言文章之士，極其心之所得，常恐古人先我而有是言。苟果與古人同，便爲偽廉愷義。

雖可愛之甚，必割之也。

文史叢書辨似

這是很對的話。古人已經說過的，我們便不再說。

一時代有一時代的風俗人情習慣。我們最好是如黃遵憲所說的「我手寫我口」。我們是這個時代的人，便應用這個時代的字。寫到這裏，忽然記起金兆梓先生的實用國文修辭學上，有一處會勸人「少用譯音語或外國字」。又令人「須避方言」。（一三八—一三九頁）這是我們不能同意的。

我曾說過：中國文學，雖然是獨立的，也時受別種的影響。如從印度來的「卍」字，從蒙古來的「歹」字。又如「袈裟」、「刹那」、「辟克匿克」等外國譯名，也隨時代而流行。金先生曾說：如魯迅先生的阿Q正傳，以之標題，大可不必。實則阿Q正傳已成爲一種普遍的讀物。「阿Q」也成了一個典型人物，可見用一兩個英文字母並無害處。又如方言的好處，在能補「語彙」之所不及。

如吳語「像然有介事」，如北平語「打住」，都是很好的例子。我們要造句新奇，須用活字，不用死字。什麼是死字，什麼是活字呢？我且舉出胡適先生的一首打油詩吧：

文字沒有雅俗，却有死活可道。

古人叫做欲，今人叫做要；

古人叫做至，今人叫做到；

古人叫做溺，今人叫做尿；

本來同是一字，聲音少許變了。

並無雅俗可言，何必紛紛胡鬧？

至於古人叫字，今人叫號，古人稱梁，今人上吊，古夕蟲未必不佳，今名又何嘗不妙？

至於古人乘輿，今人坐轎，古人加冠束幘，今人但知戴帽，若必叫帽作巾，叫轎作輿，豈非假冠李戴，

認虎作豹……

其實打油詩未嘗無句，宋朝的張打油，是這派打油詩的始祖，他做的一首詠雪詩：

宇宙一籠統，

井上黑窟窿。

黃狗身上白，

白狗身上腫。

這詩末兩句都是新奇的句子。用死字寫出來的是死話，用活字寫出來的是活話。魏善伯說得好：「眼前果口頭語，當時情意中事。神妙莫過於此，應付莫便於此。」這是我們造新奇的句子最好的教訓。

我們再舉出一個新奇句子的例子：

半醒半醉問諸黎，

竹刺藤梢步步迷。

但尋牛矢竟歸路，

家在牛欄西復西。

東坡詩話：行錄重讀之書

「牛矢」何嘗不是臭物！「牛欄」何嘗不是穢地！但東坡一用，便成新奇

的句子了！邱文莊（溶）與人論詩說得好：

吐語橫澗不用奇，

風行水上滿抽絲。

眼前景物口頭語，

便是詩家絕妙辭。

我們要記得，「絕妙辭」便是「眼前景物口頭語」。

（三） 成篇

我們怎樣做成一篇文章呢？由字而成句，由句而成段，由段而成篇。

成篇是文章組織的最後形式，是應該十分注意的。

在西洋修辭學中，最初討論文章的組織的，是把文章分成「序論」，「敘說」，「論證」，「副敘」，「結論」(Proem, Narrative, Argument, Subsidiary, Remarks, Peroration) 五段。後來，又變而為四段論說，就是「序論」，「敘說」，「證明」(Proof) 四種。再後來，亞里士多德覺得這些煩瑣的方法是無用的，他以為只有「敘說」，「立證」(Statement, Proof) 二段方法也夠了。

中國古代做文章的人，也講求「起承轉合」。在印度佛教學者中間，則通行為「序分」，「正宗分」，「流通分」的三段方法。「序分」就是序論的意思，「正宗分」是論的本部的意思，「流通分」是結尾的部分。正如日本做文章的人，也講求「序」，「破」，「二急」，「正是同樣的意義。

但是我們覺得文章的組織，是沒有一定的方法的。中國古代做文章

的人也講求「起、承、轉、合」，八股文尤其有一定的法則，集形式文章的大成。但是中國文章做得不好，就是受了這形式主義的害處。我在作文講話中曾說：

文章是應該講結構的，但結構的意義在求文字上的統一，聯接（Coherence），並不是鋪定一個樣子，教天下文章都鑽進一個模子去。正因為中國人太講求形式主義了，所以「起、承、轉、合」的模子就產生了八股文。在小說上，顯明的許多才子佳人的小說，都是從「起、承、轉、合」的模子出來的。這些小說的主要人物事件，可歸納成一個公式，如：甲男是才子，乙女是才女。（起）才子一定是很窮的，連飯也沒有得喫，但才女卻是很富的。才子遇着才女，彼此一見傾心。（承）但好事多磨，丙男是復子，家中很富，也愛上乙女，於是天下從此多事。（轉）可是甲男終於中了狀元，奉旨與乙女完婚。丙男失望而去。（合）（參看魯迅中國小說史略第二十篇）所以如平山冷燕好速傳一類的才子篇一律，讀了令人索然無味。這都是過於講求形式主義的結構的流弊。

所以我們現在應該打倒一切瑣瑣的結構方法，一起承轉合，也應該打倒一切西洋東洋貨的三段，四段，五段方法也該打倒。

我們以為文章的成篇沒有一定的方法，却有一定的通則。我們且舉出四個通則。

(甲) 統一 (Unity)

怎麼叫做統一呢？統一的文章是前後一致。這一致可分兩面說，一是意義方面，一是形式方面。在意義方面，譬如你既贊成共產主義，便不能再贊成法西斯主義。在形式方面，譬如你前半的文章用了白話，後半的文章便不能再用文言。

我說個笑話吧。有一次，我接得一個訃文，是一個親戚的父親死了。

那文中說：「我父親平生贊成社會主義，尤其贊成社會主義中的個人主義。」

這就不通了。因為「個人主義」與「社會主義」是衝突的。又如最近出版的長風半月刊上有一篇金先生的文章，叫做「中國往那裏走」。那文章中說

假使中國的將來，一蹴而走進社會主義的路，那麼私有財產制，和相互的一切制度，根本廢除，這家族主義之弊，當然失其存在。否則這出路的被發見，難乎其難。我敢大胆地說，無論中國要走向資本主義或社會主義之路，都要以發展個人主義為初步途徑。結論就是廢了中國，我們如果要牠走動，那至少得先往個人主義的路走！

這在我們這些「文丐」看來，是不通的。因為「發展了個人主義」便不能走上「社會主義的路」。這是思想不統一的毛病。

(乙) 平均 (Proportion)

平均是一篇文章之中，應該各部分都勻稱。短篇的文章還容易勻稱，

長篇的巨作，便不容易勻稱了。譬如水滸傳因為寫一百零八個好漢，因為寫的人太多了，所以如武松魯智深李逵宋江一流人寫得太多，如燕青盧俊義等人便寫得太少了。又如太史公的屈原列傳也是一篇不勻稱的文章。
梁任公先生曾說：

如屈原列傳，太史公將屈原的人格看錯了，他最崇拜屈原的文學，但是他的程度還不能認出屈原的文學的價值，所以這篇列傳，滿紙非難都弄錯了。史公認屈原的文是忠君愛國的文，所以寫出許多當時政府上的背景。實在屈原的文，固然有忠君愛國的話，但此不過是他的文章中一部分，且僅僅是一部分，他的好處并不盡在這一方面。若要寫出屈原的人格，應寫過去文學如何。（三百篇）屈原前沒有專門文學家，屈氏是開山祖師，這一點非寫不可。還要把屈原的文和過去文學不同之點，以及屈原所生之地，是從前蠻夷之邦，新加入文明民族團體而能翼翼獨造，都寫出來，纔能見屈原的好處。史公這篇文實在太壞，叫我看卷子，一定取不着優等，至多勉強及格。

這是很對的話。

(丙) 聯結 (Coherence)

怎麼叫做聯結呢？

一篇好的文章，是具體的，正同一個人一樣，各部分筋肉骨格都相聯結。壞的文章便不同了，前後不相聯結。但聯結也不是一件容易的事。

宋洪邁容齋隨筆云：

韓文公送孟東野序云：「物不得其平則鳴。」然其文云：「在唐虞，管陶，其善鳴者而假之以鳴，堯假於韶以鳴，伊尹鳴，周公鳴。」又云：「天將和其聲而使之為國家之盛。」然則非所謂不得其平也。

像韓愈這樣的大文章，文章還有前後不聯結的毛病，可見我們作文應該小心謹慎。

(丁) 諧和 (Harmony)

怎樣叫做諧和呢？我們看見一些老年人，他們讀起古文來，總搖頭擺腦，顯出很感動的樣子。那時節，文章的情感，同讀的人的情感，是相合了。所以悲哀的文章，我們讀了便悲哀。快樂的文章，我們讀了便快樂。這是意義方面的諧和。還有音節方面的諧和。姚姬傳說得好：「詩文要從聲音證入，不知聲音，總爲門外漢。」所以我國做詩詞的人，總講求平仄和韻腳。這也是諧和的表示。近來做新詩的人，雖不十分嚴格講求韻腳了，但他們也講求天然音節的諧和。古代散文中也有很多音節很和諧的，如讀李華的吊古戰場文，便令人生悲哀之感；讀陶淵明的桃花源記，便令人生隱逸之思。我們且舉楊惲報孫惠宗書的一種文章，作個例子：

臣之無罪，已三年矣！
田家作苦，歲時伏臘，烹羊烹羔，斗酒自勞。
家本秦也，能爲秦聲，婦趙

女也，雅善鼓琴，洒然耳絲，仰天拊缶而呼「烏烏」其詩曰「田彼南山，蕪穢不治。種一頃豆，落而爲篋。人生行樂耳，樂富貴何時！」

這種音節諧和的文章，真是「讀得上口，聽得上耳。」

第三講 修辭格論

我在上一講，已經把修辭的內容和形式，很簡要的說明了。普通的修

辭學，總以為修辭學最重要的部份，是在「修辭格」。什麼是「修辭格」呢？

「修辭格」就是英文的 *Figure of speech* 也譯作「詞藻」。納士斐爾 (Nasfield)

在他的高級作文法 (*Senior Course of English Composition*) 上面說：

修辭格的用處，有很多種：如用作說明，則有顯比，隱比諸格；如用作正確，則有相形格；如用作

變化，則有伴名，類名，遷德等格；如用作簡潔，則有隱比，反言等格。但是修辭格的普通目的，是在

令人感動。

是的，修辭格的普通目的，是在令人讀了感動。我們研究修辭學的歷史的

人，知道西洋修辭學在古代如昆特利安及布列亞諸公，他們對於修辭格的分類，都各不相同。所以我們若要仔細研究，則從希臘以至現在，一一列舉起來，修辭格常有三百多種之多。近代也有修辭學者把修辭格寫成六七十種的，也有寫成十幾種的。但近代修辭學的作者，如吉能（Genung）之流，則並不十分重視修辭格的繁瑣的分類。不過把修辭格的原理說明，再舉三四重要的修辭格來做例罷了。（見吉能的實用修辭學（Genung: Practical Elements of Rhetoric）八十五至一百零七頁）近來英美著作修辭學的人，也有簡直不談修辭格的，那大概多是受了克羅司（Croce）一流學說的影響。但我國著作修辭學的人，則大概還把修辭格當作唯一的法寶。修辭格究竟有用還是無用，這是我們應該仔細研究的。

第一章 論修辭格的有用和無用

修辭格有什麼用處呢？

我們知道有許多「性靈派」的文學家，如林語堂先生等，他一定把修辭格當作無用的廢物。老實說，性靈派的文章觀，我也是很贊成的。爲「格套所拘」，爲章法所役，都足以埋沒性靈。什麼是性靈呢？林語堂先生說：

有意見始有學問，有學問始有文章，學文必須先自解脫性靈，參悟道理始。古文盛行時，文字成一問題，故修煉詞藻，可虛於半世工夫。今則皆用質直文字，文章即說話，能說話即能做文章。巧話有巧文，陋話有陋文，故今文人所苦者，無話可說而已。無話可說，乃無病呻吟，萎靡纖弱，甚有說籍累牘，讀完仍不見一句真知灼見的話。

論文下論語第二十八期

林先生主張文章須從「解脫性靈，參悟道理中來。」所以他反對「修煉

詞藻。」「巧話有巧文，陋話有陋文。」所以他主張用「質直文字」意大利的性靈派大師克羅司先生，也是反對繁瑣的修辭法的，他在修辭學的批評（*Criticism of Rhetoric*）曾懷疑隱比（*Metaphor*）的用處。他說：隱比的普通定義，是用旁的字來代替固有的文字。（*Another word used in place of the proper word*）我們爲什麼要找這些麻煩呢？爲什麼我們有近路好路不走，要走那些遠路壞路呢？或者有人說，因爲固有的字不及那些旁的字（隱比）容易表現。但是隱比能很恰當的代替固有的字，則隱比也成固有的字了，這樣不是愈弄愈麻煩嗎？我們覺得克羅司的話也是有感而說的。我們要細心推究修辭格的起源，則知道修辭格本來是一種自然的創造。正如陳望道先生所指出的從「灼灼」「依依」等疊字演進爲「隨隨便便」「不不少少」。但我的意思與陳先生不同，陳先生以爲是「從憑藉詩經書經上成

語漸次演進爲直用口頭上的成語。（修辭學發凡四百二十八頁） 其實，

詩經、書經上的成語，也是從口頭上的成語來的。我們可以在口頭語中找

出許多例子：假如我們在路上走着，我們聽見甲乙相稱，甲稱乙爲「渾蛋」，

乙稱甲爲「烏龜」。其實，「渾蛋」與「烏龜」不都是一種隱比嗎？又如

北京的兒歌：「風來啦！雨來啦！老和尚背了鼓來啦！」小孩子不說「雷

來啦！」而說「老和尚背了鼓來啦！」就是一種擬人格，所以修辭的起源，是一

種自然的創造。無論老人，孺子，癡婦，愚夫，他們的隨便言談，多可以發現修

辭格的例子。又如不說「你來玩」，而說「你來玩玩」，不說「你去走」，而

說「你去走走」。其餘如「盤」下加「兒」叫做「盤兒」，「桌」下加「子」叫做

「桌子」，這都是自然創造的修辭格。但是自然創造的修辭格，到了文人

的手裏，却變成有意的做作了。有意的做作，便容易成濫調。所以駢體文

和古文的濫調，是滿紙都是修辭格。

我們也可以想到，林語堂先生是主張「質直文字」，也是有感而發的。但是愛美是人類的天性。三家村的小姑娘，也會梳光頭髮，鉗細眉毛，挽上土布衣裙，爲的是要人感動。我們以爲愛美也是性靈的流露，所以不十分反對「修煉辭藻」，可是也決不願「虛靡半世工夫」。我們反對雕琢的美，主張自然的美。林黛玉嘴裏的嬌滴滴的聲音固然是美，李逵的開口「干你鳥事」又何嘗不美。「巧話有巧文，陋話有陋文。」

所以我們贊成納士斐爾的話，修辭格的目的，是在令人感動。能令人感動就是修辭格的用處。我們知道修辭格是起源於自然的創造，創造是無止境的，也是無窮盡的。所以在一本修辭學中，列舉幾百種修辭格，使人去學習做造，是一種無用的傻事。

第二章 修辭格的原理

修辭格的用處，我們看了上面所說，大概可以明白了。但修辭格是根據什麼原理組成的呢？從前昆特利安曾將修辭格（*Figure of speech*）與「轉義格」（*Trope*）分別來說。什麼叫做「轉義格」？那就是將一語本來的意義，轉用於旁的意義。例如將丹青轉用於繪畫，將犬轉用於偵探，將破鏡轉用於離婚之類。但是後來有許多修辭學家，又將轉義格包括在修辭格之中了。又如布列亞及其他的修辭學家，有將修辭格分為言語格（*Figures of Words*）及思想格（*Figures of thought*）兩種。正如印度的佛教學者，亦有將文章的美從言語及思想兩方面來看。前者謂之音莊嚴（*Calde Alankara*）後者謂之義莊嚴（*Artha Alankara*）。所謂莊嚴，即修辭的意思。近代修辭學

家，也有分爲類似、聯想、對照 (Resemblance, Association, Contrast) 三方面的修辭格。也有分爲智力的、情緒的、意志的 (Intellectual, emotional, volitional) 三方面的修辭格。也有分爲幻想、排列、矛盾 (Imagery, arrangement, contradiction) 三方面的修辭格。這些分類，自然還不能完全包括。於是很多人將一些不明白的，列爲「雜」類。日本及中國的修辭學者，也有分爲譬喻、化、布、置、表、出四方面的修辭格。如唐鉞先生，則根據納士斐爾的意見，將修辭格斟酌損益成爲「類」、「差異」、「聯想」、「想像」四方面。陳望道先生則將修辭格分爲以下四項：

(1) 材料上的辭格——指就客觀事象而行的修辭

(2) 意境上的辭格——指就主觀心境而行的修辭

(3) 詞語上的辭格——指一切利用詞語成素的修辭

(4) 章句上的辭格——指一切利用章句結構的修辭。

修辭學發凡四三四——四三五頁

但是陳先生的分類，要說「能包攝一切辭格」，正如他自己所說，「實際上也還有困難。」日本五十嵐力則將修辭格分爲八種原理：

結體原理與烘景原理

增義原理與存餘原理

總會原理與奇警原理

順感原理與變性原理

徐梗生先生的修辭學教程，便是根據這些原理做成的。陳望道先生曾笑這些原理都是「不合實際的玄談。」我們老實說，那些繁瑣的修辭格的分類與論爭，多是一種「無益的浪費。」關於研究修辭格的用處，陳望道先生曾說：

據我看來，辭格論的用處約有四項：(1)讓我們明白每段全體的條理，讀書或講書時容易通曉或解釋作者的真意；(2)讓我們明白每格全體的條理，作文時儘可在通則裏迴旋，不致拘拘去摹仿別人的一點一畫；(3)讓我們統觀已有的一切格，修辭不致偏於自己偶然留心到的一面；(4)讓我們對覽現在已有的一切格，進面創造現在未有的多少格。

修辭學卷凡四三二頁

我們的意思，也如陳先生一樣，研究修辭格的用處，是「進而創造，現在未有的多少格，不致拘拘去摹仿別人的一點一畫」。但我們以為「統觀已有的一切格」和「周覽現在已有的一切格」都是不可能的事。文章的內容，無論是思想方面，情感方面，或想像方面，表現出來都是一種流動無定的形式。我想將來也許有一個很大的修辭學傻瓜，把修辭格列成一千格或兩千格，但那有什麼用處呢？修辭格的目的，不過是使人感動。吉能在他的實用修辭學上，曾把修辭格輕輕地分為兩大類：

(1) 促進簡潔化與具體化的修辭格 (Figures that promote Clearness and Concreteness)

(2) 加重語勢的修辭格 (Figures that promote Emphasis)

吉能的見解，比普通修辭學家的麻煩分類是好得多了。簡潔化，具體化，加重語勢，多是使人感動的最大的方法。我們以為表現千變萬化的，所以不贊成一切的修辭格的分類。我們只指出幾種最重要的修辭格的應用，給人們做一個參考。

第三章 修辭格的應用和舉例

斯賓塞爾 (A. Spencer) 在他的文體論 (The Philosophy of Style) 上，曾說起修辭格的用處，是因為他有益於思想的節省 (Economy of Attention) 換句話說，怎樣能使我們容易了解那個指定的概念 (To bring the mind more easily

with desired conception) 那就是修辭格的目的。這幾句話也說得很有理的。我們覺得在研究修辭格之前，應該十分注意思想與品性的修養。從前亞里士多德（Aristotle）一些人，他們以為修辭學的任務，實基於真理及正義之上。這話說來雖然有點道學氣，但我們試想想：古今中外的大文學家，那一個不是大思想家？那些專在文字上做工夫的人，古人也笑他們是「雕蟲小技」。正如泥塑木雕的美人，有什麼用處？

所以我們應該在大自然界和人生方面去找取材料，在實際的方面去創造活的修辭格。世界上沒有什麼東西比創造新的東西能更使人快樂。正如譚友夏在詩歸序上所說：

法不前定，以筆所至為法。趣不強括，以語所安為趣。詞不準古，以情所迫為詞。

這是很好的說話。我們應該時常記著的。

關於一些重要的修辭格，我們現在一一舉例在下面：

(一) 顯比格 (simile)

顯比格的用處，是把那另外的事物，來比喻抽象的思想，或文中的事物，但牠們中間一定有相同之點。例如：

(1) 你的愛情比酒更美。

(2) 秋老荻蘆花似雪。

(3) 嬉笑一場顛倒夢，元來恰似浮雲。

(4) 人情翻覆似波瀾。

(5) 畫舫遊情如霧。

雜歌

鄭省空春深道中

朱敦儒臨江仙

王維酌酒與裴迪

吳文英西子妝慢

顯比格常用「比」「似」「如」等字，把相比的兩方面連合起來。但也有不用

這些字的。如：

(1) 養兒防老，積穀防飢。

俗語

(2) 舊恨春江流不盡，新恨雲山千疊。

辛棄疾念奴嬌

(二) 隱比格 (Metaphor)

隱比與顯比不同的地方，是顯比的比喻的事物，都說得明白，隱比却把譬喻含在文中，有時竟用譬喻代替本來的事物或意義。隱比是一種含蓄的比喻法，比直喻法難。例如：

(1) 民將拯已於水火之中也。

孟子

(2) 鷓鴣！鷓鴣！既取我子，無毀我室！

詩經 鸛鳴

(3) 餅之馨矣，維鼻之恥，鮮民之生，不如死之久矣！

(詩經小雅註，劉平曰：以餅比父母，以鼻比子，但取其相實之義，而不取義於餅鼻之大小也。)

(4) 匪兇匪虎，率彼曠野，哀我征夫，朝夕不暇！

(詩經小雅註，兇虎以比戰士。)

(5) 昔爲鷺與鷦，今爲參與辰。昔者長相近，迺若胡與秦。

(蘇武，詩四首之一，鷺，鷺，參，參，胡，胡，秦，昔比兄弟)

(6) 不惜歌者苦，但傷知音稀。

(古詩十九首之一，註，知音係借伯牙子期的故事來的)

隱比格與顯比格在修辭上的用處最大。因爲有形物質的事物容易使人動聽。對於普通之人，譬喻更有用處。正如佛教徒用草上的露水與水上的泡沫比「人生無常」。「人生無常」是不容易懂的，但是一經譬喻，就容易明白了。

(11) 寓言格 (Allegory)

寓言格其實就是成篇的顯比或隱比，隱比和顯比是詞和句的譬喻，寓言不過把譬喻擴大成段或篇罷了。關於寓言的著作，最有名的，爲伊索寓

言 (Aesop's Fables) 天路歷程 (Pilgrim's Progress) 百喻經 萊森寓言 (Fables by Lessing) 拉芳登寓言 (Fables by La Fontaine) 以及西遊記中的一部分，都是好例。耶穌的聖經以及莊子墨子等書中，都找得出很好的寓言。寓言是不容易做的。沒有高超的理，想與銳敏的觀察的眼光，則寫不出很好的寓言。我們現在舉出一些例子：

(1) 獅與驢

一隻伊索的獅，借了一隻驢，回到森林中去，驢以可怕的聲音幫助他。一隻烏鴉棲息在一株樹上，見了這兩個不相稱的伴侶，笑對獅道：「好一個伴侶！你同一隻驢借遊，自己不覺得羞恥麼？」獅答道：「無論什麼動物，只要我想用到牠，我便願意與牠偕行。」

偉大的人物，當他們與平常的人同事時，常是如此想着。

(2) 荆棘

柳樹向荆棘問道：「請你告訴我，爲什麼你這樣熱心的鈎掛着人類的衣服，當他們走過你

的旁邊時？你要他們有什麼用處？

荆棘答道：「沒有，並且我也不願意把牠們從人的身上取了下去，我不過想要鈎斷他們。」

(3) 路加福音

衆稅吏和罪人，都接近耶穌要聽他講道。法利賽人和文士，私下議論說：「這個人接待罪

人，又同他們喫飯。」耶穌就用比喻說：「你們中間能有一百隻羊，失去一隻，不把這九十九隻撇

在曠野，去找那失去的羊直到找着呢？找着了，就歡歡喜喜的扛在肩上，回到家裏。就請朋友

鄰舍來，對他們說：『我失去的羊已經找着了，你們和我一同歡喜罷。』我告訴你們一個罪人

悔改，在天上也要這樣爲他歡喜。較比爲九十九個不用悔改的義人，歡喜更大。」

善於說寓言的人，他的著作或講演，一定容易受人歡迎。因爲空虛的道理，是容易使人生厭的。具體的事實，便容易打動人們的心了。一切天堂地獄的寓言，都是用具體的事實，來勸戒愚夫愚婦的一種方法。但是那些寓言是「超人生」的。超人生的事實，還不如人生的事來得使人動聽。這是

我們應該記住的。

(四)借代格 (Synecdoche and Metonymy)

什麼叫做借代格呢？借代格是以部分的事物代全體的事物，或以全體的事物代部分的事物。中國古文用的典故，很多這種的例子。例如「赤繩繫足」代婚姻，「倚馬可待」代作文甚快都是。但這些典故近來是多用了。關於借代格，我們也舉一些例子：

(1)彈指百年今古，有甚成虧處？

朱希真憶

(2)十目所視，十手所指。

大學

(3)千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。

柳宗元江雪

(4)升沉不用君平卜，已辦秋江一釣竿。

黃仲則雜感，註：君平古之善卜人，此處代卜者。

(5)悟到往來惟一氣，不妨胡越與同舟。

黃仲則，途中遇病，頗創，然作詩，注胡在北，越在南，此處代遠人同在一處。

(6) 干戈隊裏，無復生還。

清原扶伯子至孝，受顯榮，註干戈以物代戰爭。

(7) 馬氏五常，白眉最良。

三國志蜀書馬良傳，註白眉以部分代人，代馬良。

(8) 鼙鼓鞭月行春雷，洞房花夢醒不迴。

宋子瞻烏衣傳，鼙鼓代戰爭。

中國古文中的典故，多數是濫調的借代格，我們不能多用了。我們要緊的是用眼前的事物，創造一些新的借代格。

(五) 夸飾格 (Hyperbole)

夸飾是一種言過其實的修辭格，文心雕龍夸飾篇云：「故自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存。」雖詩書雅言，風格訓世，事不宜廣，文亦過焉。是以言峻，則嵩高極天，論狹，則河不容舫，說多，則子孫千億，稱少，則民靡

子遺。襄陵舉滔天之目，倒戈立漂杵之論，辭雖已甚，其義無害也。——這是很好的解釋。杜甫說詩的「語不驚人死不休！」也可拿來作夸飾的注脚。我們且舉出一些例子：

(1) 子門皆問夜何央，百憂俱集喘人腸。

(2) 萬里赴戎機，關山若。

(3) 妾聞此父傷心語，竟日闌干淚如雨。

(4) 雲山暮雪連天碧，路僻村深無客遊。

(5) 月明烏夜啼，空聞淚如。

(6) 峯巒一一插霄漢，澗瀑處處奔虹雷。

(7) 亂石穿雲，驚濤拍岸，捲起千堆雪。

(8) 月掛霜林寒欲墜。

(9) 簾捲西風，人比黃花瘦。

王筠，行路難

木蘭辭

韋諷，秦婦吟

寒山子詩

元好問，春風集

潘耒，華峯頂

蘇軾，念奴嬌

溫城，臨相思

李清照，醉花陰

(10) 愁腸已斷無由醉，酒未到，先成淚。

范仲淹《御街行》

人類總歡喜「言過其實」，因為「言過其實」容易使人感動。但是「夸飾」太過了也不行。正如蘭相如的「怒髮沖冠」是一個好句，但有人改為「怒髮沖冠，冠爲之裂」，便成笑話了？

(六) 擬人格 (Personification)

什麼是擬人格呢？擬人格是把那些無知覺和感情的事物，看成有知覺和感情的人類一樣，換句話說，就是用人的知覺和感情，把一切事物同化。在詩詞中，這種擬人格很多，我們舉出一些例子：

(1) 春心一如此，情來不可限。

梁武帝春歌

(2) 春風宛轉入心房，兼送小宛百花香。

魏收《接翠歌》

(3) 不及楊花意，春來到處飛。

樊夫人《妝殿》

(4) 江頭宮殿鎖下門，細柳新蒲爲誰綠？

杜甫，哀江頭

(5) 白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。

杜甫聞官軍收河南河北

(6) 庭樹不知人去盡，春來還發舊時花。

岑參，山房春事

(7) 洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺。

王昌齡芙蓉樓送辛漸

(8) 捲簾人睡起，放燕子歸來，商量春事。

張翥，鷓鴣仙

(9) 嘆來往今古，物換人非，天地裏，惟有江山不老。

林外，津仙歌

(10) 芳草無情，更在斜陽外。

范仲淹，蘇幕遮

擬人格的用處很大。宇宙本來是一塊不識不知的物質，但古來的大哲學家，大文學家，縱以自己的感情和知覺去同化宇宙，幻想出上帝造人和萬物，其實，上帝也是一個最大的擬人格，那可憐的耶穌，不也是人類之一嗎？

(七) 諷刺格 (Irony)

諷刺格，唐錢譯作舛辭格。什麼叫做諷刺格呢？
諷刺格是說些反話，

使讀的人自己一想，可以增加深刻動人的力量。在言論不自由的時代，文字中的諷刺格外多，例如：

(1) 楚莊王之時，有所愛馬，衣以文綉，置之華屋之下，席以蠶床，啗以棗脯。馬病肥死，使羣臣喪之，欲以棺梓大夫禮葬之。左右爭之，以爲不可。王下令曰：「有敢以馬諫者，罪至死！」史記漢書 後孟剛之人殿門，仰天大哭。王驚而問其故。孟剛曰：「馬者，王之所愛也，以楚國堂堂之大，何法不得而以大夫禮葬之？薄！請以人君禮葬之！」

(2) 還是留着國產的兵士和現買的軍火，自己鬪爭下去罷！中國的人口多得很，暫時總有一些子還在看着的。但自然，倘要這樣，則對於外敵，就一定非「愛和平」不可。

魯迅觀察

(3) 我們還記得，自前年冬天以來，學生是怎麼鬧的，有的要南來，有的要北上，南來北上，都不給開車。待到得首都，頓首請願，却不料「爲反動派所利用」，許多頭部恰巧「碰在刺刀鎗柄上」有的竟「自行失足落水而死了」。

魯迅自由書透的辯護

(八) 反覆格 (Repetition)

反覆格是用反覆的語句，或用反覆的意思，以表現強烈的情感。
中這樣句法很多。古文詩詞中也有很多這樣的句法。例如：

(1) 桃之夭夭，灼灼其華。之子于歸，宜其室家。

桃之夭夭，有實其實。之子于歸，宜其家室。

桃之夭夭，其葉蓁蓁。之子于歸，宜其家人。

(2) 蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。哀哀父母，生我劬勞。

蓼蓼者莪，匪莪伊蔚。哀哀父母，生我勞瘁。

(3) 豈其食魚，必河之魴。豈其娶妻，必齊之姜。

豈其食魚，必河之鯉。豈其娶妻，必宋之子。

(4) 鬱鬱陌上桑，盈盈道傍女。送君上河梁，拭淚不能語。

鬱鬱陌上桑，遙遙山下蹊。君去成萬里，妾來守空閨。

詩，國風，樛天

詩，國風，卷莪

詩，國風，東門之有

(5) 秦人不暇自哀，而後人哀之；後人哀之而不鑒之，亦使後人而復哀後人也！

杜牧阿房宮賦

(6) 天費子！天費子！

論語

以覆格有時好像文學的遊戲。但也是自然的傾向，正如水滸中的強盜罵人：「你這爲奴才做奴才的奴才！」其實這也是反覆格之一。

(九) 感嘆格 (Exclamation)

感嘆格是強烈的感情的表現。人們歡喜到極點，悲哀到極點，或驚異到極點，往往發出不平常的語氣，這是自然的表現，不是可以矯揉造作得來的。

(1) 爲復思息，雖生何聊賴！

蔡邕悲憤詩

(2) 北上大行山，觀試何極纒！

曹操苦寒行

(3) 命也可奈何！長成自命歸。

潘岳悼亡詩

(4) 直得俊游卒一歲，何勞辛苦半百年！

鮑照，難行路難

(5) 長夜縫羅衣，思君此何極！

謝朓，玉階怨

(6) 行人何寂寞，白日自法清。

王維，哭殷處

我們以為文章的好處，思想，情感，想像的修養，都很重要。修辭格是一種技巧，技巧是無窮的，我們不必把他太看重了。我們要知道熟能生巧，創造也是無窮的。每篇文章都是一個有機體，結構非常重要。離了文章的結構，修辭格不能單獨應用。我們以為那些十幾種以至幾十種幾百種的修辭格，都是博物院裏的寶貝。看是好看，用是沒有用的！

第四講 文體論

第一章 什麼叫做文體？

什麼叫做文體呢？

文體在英文，叫做 *style*。這字本有兩種意義。普通的用法，*style* 可以解作「體式，「式樣，「或「風格」等。例如建築上的「體式，「繪畫上的「體式」都是。特殊的用法，*style* 是用作文章的「體裁，「就是說文章的「作風」或「風格」。在中國古書中，文體亦叫做「文品」。司空表聖的「二十四詩品，便是好例。我們再追溯上去，劉勰的文心雕龍體性篇說：「總其

歸途，數窮八體，一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。這可以說是最早論文品的話。後來還有什麼賦品、詞品等書，也是講文體的。

在歐洲，研究文體也成了一種專門學問，就是所謂 *stylistic* 或 *stylistics* 的意思，就是「文體原理」(Theory of style) 我們也可譯作「文體學」。

我們研究歐洲「文體學」的人，自然不能不想到亞里士多德的修辭學一書，那是最初論到文體的。亞氏以後，論文體的名家輩出。究竟什麼是文體呢？我們且舉出一些名家的話來看看。

亞里士多德 (Aristotle) 在他的修辭學一書中說：「文體是講述事物的
一種藝術。」(The art of saying things)

英國詩人華滋華斯 (Wordsworth) 說：「文體是思想的化身」(The incarna-

tion of thoughts)

却斯特菲爾特 (Chesterfield) 說：「文體是思想的服裝」(The dress of thoughts)

紐曼 (Newman) 也說：「文體是語言中的『思出』」(A thinking out into language)

法國大作家伏爾太 (Voltaire) 說：「文體不是什麼別的，不過是自然法則的結果罷了」(Style will never be anything but a result of the laws of nature)

德國的文豪歌德說：「文體是藝術所能達到的最高階段，是藝術得以爭取人類努力的極致的階段」(The highest stage that art can reach, the stage where art may claim to rival the loftiest of human endeavors.)

德國的哲學家叔本華 (Schopenhauer) 說：「文體是精神的相學，是比較面貌更可靠的性格的索引」(Style is the physiognomy of the mind, and a safer index

so character than the face.)

法國的文學家蒲芳(Buffon)說：「文體卽人的本體。」(Style is the man himself.)

ask.)

司威夫特(英國小說家)說：「以適當的文字，布置在適當的地位，就是文體的真正定義。」(Proper words in proper places make the true definition of a style)以前，莎士比亞在他的哈姆萊脫(Hamlet)一劇中曾間接說及文體是「把動作配合到文字上。」又把文字配合到動作上，其含義正是相同的。

我們隨便舉出以上各名家的意見，他們的意見雖不相同，看了也可以知道文體究竟是什麼東西。歐洲論文體的文章，我們成篇的譯出來的，還只有吳致覺譯的斯賓塞爾文體論(Herbert Spencer's *The Philosophy of Style*)

我們看了以上的解釋，可以知道文體就是文章的姿態，換一句話說，文

體就是文章的風韻，趣味，形態，風格。但文體也可從各方面觀察。第一我們要說的，是一國的文章有一國的風格。英文有英文的風格，法文有法文的風格，日本文有日本文的風格。例如中文的四六駢體文，詞賦，對聯等，爲任何國家文字所無的。每一國文字的風格，也可以叫做國風。也叫做國家文體 (National Style)。所以翻譯不是一件容易的事。我的朋友俄人柏烈偉君 (С. И. Полюев) 曾告訴我，他想把金瓶梅翻到俄文去，可是遇着裏面的詩詞上話，毫無辦法。我們再看王際真翻譯紅樓夢到英文，也刪節了不少，大觀園中的對聯，有誰能翻成英文麼？我們要懂那國的文學真趣，非直接學懂那一國的文字不可，翻譯是不可靠的。

可是每一國家的文章，也因時代的不同，各時代有各時代的代表文體。這叫做時代文體 (Occasional)。如以唐詩而論，也有初唐，中唐，晚唐的不同。

以宋詞而論，也有北宋，南宋的分別。這都是我們這些學過文學史的人應該知道的事。

但是同一時代，同一國家的作家，因個人性情，學問，環境的不同，他們也各有各人的文體。李白杜甫是同時代的人，但「杜甫篤於忠義，深於經術，故其詩雄而正；李白喜任俠，喜神仙，故其詩豪而逸。」（歲寒詩話）這是李杜的不同。胡適魯迅也是同時代的人，但魯迅文章深刻，胡適文章流暢。他們每個人有每個人的文體，叫做個人文體。（Individual style）

是的，我們再談文體的分類。這個分類，大蓋是說個人的文體，是修辭學特別應該注意研究的。

第二章 文體的分類

文體的分類，很難肯定。我們看劉勰的文心雕龍，分爲八體。清人曾國藩，亦分文章爲「雄、怪、麗、茹、潔、適」等八美。近人陳望道則分文體爲八組，卽「簡約、繁豐、剛健、柔婉、平淡、絢爛、謹嚴、疏放」。普通英文修辭學中有將文體分爲二十多種的，也有將文體分爲三種的，如吉能（Genuine）氏卽以文體分爲清楚（Clearness）、有力（Force）、美麗（Beauty）三種。我們現在也分文體爲八種。且聽我一一說來：

第一，由於內容和言語的相應，而分類的，有簡潔體和華衍體的分別。

1 什麼叫做簡潔體呢？

簡潔體，英文叫做（Concise Style）。凡用簡潔的很少的語句，作扼要的敘述的，叫做簡潔體。上古印刷，造紙等俱未發明，以竹代簡，書寫不易，爲便於

傳誦起見，很多用簡潔體的著作，如論語，易經，書經，老子等書，俱是很好的例子。明人的小品文字中，也有很好的簡潔文字，我們且舉張京元的文字作個例子：

韶光堪

韶光堪在盤盤後，烏道蛇盤，一步一喘。至庵入坐一小室，磨壁如削，泉出石罅，匯爲池，帶金魚數頭，低首曲檻，相向覷芳，真有武陵世外之想。

這種文字不但是簡潔，還有一種說不出的美感。是簡潔文字的上乘。

2 什麼叫做華衍體呢？

華衍體，英文叫做 (Diffused Style)。華衍體，恰與簡潔體相及，乃是用許多文字，將自己的思想，充分展開的文體。近代印刷發達，出書容易，所以一

切文字用華衍體的比較多。如新聞紙的記載，雜誌的論文和小說，多用華衍體的文字。華衍體是用許多方法，多方面解說，使讀的人看了一目了然的文字。

我們現在且舉梁啓超的論進步的一節做個例子：

然則救危亡求進步之道將奈何？曰，必取數千年橫暴混濁之政體，破碎而糝粉之，使數千萬如虎如狼如蜂如蟻如蛆之官吏失其社鼠城狐之憑藉，然後能滌腸盪胃以上於進步之途也！必取數千年腐敗柔媚之學說，廓清而辭闕之，使數百萬如蠶魚如鸚鵡如水母如畜犬之學子毋得弄舌搖筆舞文唱字爲民賊之後援，然後能一新耳目以行進步之實也！而其所以達此目的之方法有二：一曰無血之破壞，二曰有血之破壞。無血之破壞者，如日本之類是也。有血之破壞者，如法國之類是也。中國如能爲無血之破壞乎？吾馨香而祝之！中國如不得不爲有血之破壞乎？吾衰絳而哀之！雖然，哀則哀矣，然欲使吾於此二者之外，而別求一可以救國之途，吾苦無以對也。嗚呼，吾中國而果能行第一義也，則今日其行之矣。而竟不能，則吾所

謂第二義者，遂終不可免。嗚呼，吾又安忍言哉？嗚呼，吾又安忍言哉？

這種文章，令人看了一目了然，並且也能夠感動，是華衍體文字的傑作。

第二，由於文氣的有無，或文氣性質之如何，可分爲剛健體與柔和體。

1 什麼是剛健體？

剛健體，英文叫做 (Nervous Style)。剛健體的作家，好寫雄偉的事物。

例

如漢高祖的大風歌：

大風起兮雲飛揚，

威加海內兮歸故鄉！

安得猛士兮守四方！

這是剛健體的作品，雖然是專制帝王的口吻。中國古代文學中，如辛稼軒

的詞，如陸放翁的詩，有許多是剛健體的文學。岳飛的滿江紅也可作剛健體的代表。剛健體易流於粗疏。我少時曾唱過一隻歌，內有「拳打五大洲，脚踢東西球」的句子，那種誇大狂的句子，是不好的。

我們且舉汪精衛的詩作個例子：

慷慨淋市，從容作楚囚；引刀成一快，不負少年頭。

留得心魂在，殘軀付劫灰；青燐光不滅，夜夜照懸台。

2 柔和體，英文叫做 Peace style，是用柔和婉轉文字，表出作者的性格的。女子的文字，大抵用柔和體的居多。遠的如李清照，朱淑真的作品，近的如冰心女士的作品，多是柔和體的。到戰場去打仗，總算是一件剛健的事情了，但冰心女士的赴敵，却表示出一種柔婉的氣概，我們且看她的詩：

曉角遙吹，

催動了我的桃花騎。

他奔鬃長鳴，

聲鞍振響。

要我先爲備。

那知道他的主人，

這次心情異？

我扶着劍兒，

倚着馬兒，

不自主的流下幾點英雄淚！

殘月未墜，

曉山凝翠，

湖上的春風

吹得我魂魄醉。

休想殺得個敵人，

我無有精神——

昨夜不曾睡！

我扶着劍兒，

倚着馬兒，

不自主的流下幾點英雄淚！

昨夜燈盞，

幾個知人意？

朋友們握手拍肩，

笑談輕敵。

只長我腦奔氣。

如今事到臨頭，

等閒相棄！

我扶着劍兒，

倚着馬兒，

不自主的流下幾點英雄淚！

朝陽在地，

鳥聲相編。

迷湖裏捧起湖泉，

磨着劍兒試。

百戰過來，

誰知此次非容易？

我扶着劍兒，

倚着馬兒，

不自主的流下幾點英雄淚！

曉角再吹，

餘音在樹

遠遠地敵人來也！

四馬單刀，

倉皇急避，

他也無人相助！

向前去，

生生死死無憑據！

家山何處？

一別便成落花飛絮！

等着些兒，

讓我寫幾個字兒，

託一託寄書使，

拜告慈親，

暴虎憑河，

只爲着無雙譽。

向前去，

生生死死無憑據。

曉光下定神靜照，

把往績從頭細數。

百萬軍中，

也會尋得突圍路。

這番也只要雄心相識，

勇力相赴！

向前去，

生生死死無憑據！

軒然一笑，

拔刀四顧，

已半世英名照著。

此戰歸來，

便是安心處！

向前去，

生生死死無憑據！

所以從前魯迅先生看了這詩，曾笑着說：「冰心女士的赴敵，到底是向前去呢，還是不去？到底是打仗呢，還是不打？」

第三，由於使用詞藻的多少，可分爲平淡體與豔麗體。

1 什麼叫做平淡體？

平淡體，英文叫做 Plain Style。平淡體是用普通平常的句子，來表現作者的思想的文體。在中國，最善用平淡體做文章的，是周作人先生。平淡體與乾燥體 (Dry Style) 不同。平淡體是清茶喝了還有回味。乾燥體則是白開水或者沙濾水，一些回味也沒有了。我們且舉出周作人先生的北京

的茶食——文作個例子

在東安市場的舊書攤上買到一本日本文章家五十風力的我的書翰，中間說起東京的茶食店的點心都不好喫了，只有幾家如上野山下的空也，還做得好點心，喫起來餡和糖及果實渾然融合，在舌頭上分不出各自的味來。想起德川時代江戶的二百五十年的繁華，當然有這一種享樂的風流餘韻留傳到今日，雖然比起京都來自然有點不及。北京建都已有五百餘年之久，論理於衣食住方面應有多少精微的造就，但實際似乎並不如此，即以茶食而論，就不曾知道什麼特殊的有滋味的東西。固然我們對於北京情形不甚熟悉，只是隨便撞進一家餡餛飩裏去買一點來喫，但是就撞過的經驗來說，總沒有很好的點心買到過。難道北京竟是沒有好的茶食，還是有而我們不知道呢？這也未必全是爲貪口腹之欲，總覺得住在古老的京城裏喫不到包含歷史的精鍊的或頹廢的點心是一個很大的缺陷。北京的朋友們，能夠告訴我兩三家做得上好點心的餡餛飩麼？

我對於二十世紀的中國貨色，有點不大喜歡，粗惡的模仿品，美其名曰國貨，要賣得比外國

貨更貴些。新房子裏賣的東西，便未免都有點懷疑，雖然這樣說好像還老的口吻，但總之關於風流享樂的事我是頗迷信傳統的。我在西四牌樓以南走過，望着異韻齋的文許高的獨木招牌，不禁神往，因為這不但表示他是義和團以前的老店，那模糊陰暗的字跡又引起我一種焚香靜坐的安閒而豐殷的生活的幻想。我不曾焚過什麼香，却對於這件事很有趣，然而終於不敢進香店去，因為怕他們在香合上已放著花露水與日光皂了。我們於日用必需的東西以外，必須還有一點無用的遊戲與享樂，生活才覺得有意思。我們看夕陽，看秋河，看花，聽雨，聞香，喝不求解渴的酒，喫不求飽的點心，都是生活上必要的。雖然是無用的裝點，而且是愈精緻愈好。可憐現在的中國生活，却是極端地乾燥粗鄙，別的不說，我在北京徬徨了十年，終未曾喫到好點心。

豔麗體，英文叫做 *Flowerly Style*。豔麗體是用很多華美詞藻的文字和句子。中國的駢體文，多是這種文字。平淡體是不事修飾的鄉下美人，華麗體則是塗脂抹粉的美人，有點妖氣了。近人徐志摩最善作這樣的文字，我

們也舉出他的想飛中一段文字作一個例子：

飛，「其翼若垂天之雲……背負蒼天，而莫之天固者。」那不容易見着。我們鎮上東關廟外有一座黃堤山，山頂上有一座七層的塔，塔尖頂着天。塔院裏常常打鐘，鐘響動時，那在太陽西下的時候多，一枝豔豔的大紅花貼在西山的鬢邊，迴照着塔山上的雲彩。鐘聲響動時，繞着塔頂尖，摩着塔頂天，穿着塔頂雲，有一隻兩隻有時三隻四隻有時五隻六隻，繞着爪往地面瞧的「餓老鷹」，撲開了它們灰蒼蒼的大翅膀，沒掛戀似的在盤旋，在半空中浮着，在晚風中灑着，彷彿是接着塔院鐘的波盪來練習圓舞似的。那是我做孩子時的「大鵬」。有時好天抬頭不見一瓣雲的時候，聽着鷓鴣愛憂的叫聲，我們就知道那是寶塔上的餓老鷹尋食喫來了，這一想像半天，那禿頂圓睛的英雄，我們背上的小翅膀，骨上就彷彿豁出了一鏗鏗鏗刷刷的羽毛，搖起來呼呼響的，只一擺就冲出了書房門，鑽入了玳瑁鑲邊的白雲裏玩兒去，誰耐煩站在先生書桌前晃着身子背早上上的多難背的書！阿飛！不是那在樹枝上矮矮的跳着的麻雀兒的飛；不是那那天黑從堂屋扁後冲出來趕蚊子喫的蝙蝠的飛；也不是那軟尾巴軟嗓子做窠在堂檐上的

燕子的飛。要飛就得滿天飛，風攔不住雲擋不住的飛，一翅膀就跳過一座山頭，影子下來遮得陰二十畝稻田的飛，到天晚飛倦了就來繞着那塔頂尖順着風向打圓圈做夢……聽說餓老鷹會抓小雞！

第四，由於作者情感表現之不同，可分爲幽默體（Humorous Style）與諷刺體（Satirical Style）。

1 什麼叫做幽默體呢？

我們都知道現在有一個半月刊論語，是專門提倡幽默文學的，那雜誌是林語堂先生主編。幽默是 Humorous 的翻譯。幽默和滑稽不同。什麼

是幽默呢？

我們且看日本人鶴見祐輔的解釋：

倘說，那麼，幽默是怎麼一回事呢？要舉例，是容易的。不過以幽默而論，那一個是上等，却

因着各人的鑒賞而不同，所以在幽默，因此也就有了種種的階級和種類了。

熊本地方的傳說裏，有不肯認錯的人的例子。那是兩個男人，指着一株大樹，說道那究竟是甚麼樹呢，爭論着。這一個說，那是懈樹；那一個使說，不，那是榎樹，不肯服。這個說，但是，那樹上不是現生着懈樹子麼？那對手却道：「不。即使生着懈樹子，樹還是榎樹。」

我以為在這「即使生着懈樹子，樹還是榎樹」的一句裏，是很有幽默的。遇見這一流人的時候，我們的一夥便當說：「那人是即使生着懈樹子，樹還是榎樹呵。」

這話，是從友人岩本諾吉君那里聽來的。在一個集會上，講起這事，柳田國男君也在座，便說，還有和這異曲同工的呢。那講出來的是——

「即使爬着，也是黑豆。」

也是兩個人爭論着！掉在那里的，是黑豆。不，是黑東西，蠕蠕地爬動起來了。於是一個說，你看，豈不是蟲麼？那不肯認錯的對手却道：——

「不。即使爬着，也是黑豆。」

這一個似乎要比「即使生着懈樹子，樹還是榎樹」高超些。在黑豆蠕蠕地爬着這一點上，是

使人發笑的。

看了這段解釋，什麼是幽默文章，也可以了然了罷。我們且舉中國的幽默大師林語堂先生的文字作一個例子：

大暑養生。

出汗爲人權之一，人不出汗，有傷天賦。近見人喫冰淇淋，大違養生，憤而書此，以告世人。上古之世，遊牧時代，人以角逐勝，耳目諸官，作用亦極靈敏，美洲印第安人，便是好例。文明愈進，人事愈繁，由遊牧轉入耕犁，又由耕犁轉入工商，由是所謂人類也者，居湫屋，飲溝水，叩頭鞠躬，以終天年，而則之馳騁牧馬，改爲步行，又由步行，改爲清閒之散步，由是而在某種階級，如讀書人，掌櫃，司關等幾有全年不出汗者，去自然生活甚遠，而失天賦人權矣。然海禁未開，飲冰室文集未風行之時，暑天人皆飲茶出汗，以爲調劑。蓋汗爲人身之生理作用，所以保體溫之均衡，茶飲汗出，溫度自低，精神煥發，人身大快。且汗之多寡，與人身之溫度過刺，適成比例，毫釐不爽，亦可見造物之求。飲冰則使體溫降低，自然反應，腹中反熱，既熱之後，又欲使之再涼，則再飲冰，長期如

此，吾胃苦矣。夏天宜以熱水洗臉，不宜冷水，亦同此理。此非黃鶴之論也，乃洋人之論也，見最近字林西報，大陸尋及工部局衛生處談話。然吾何以憤？憤在上海中國銀行公會飲不到中國茶也。憤在杭州西湖飯店飲不到龍井香片也。問之侍者，保羅曰：僅有錫蘭烏茶也。威廉亦曰：僅有錫蘭茶也。嗚呼！我生爲中國人，在中國銀行公會飲不到中國茶，而必飲最劣之印度茶，而對日提倡國貨，豈不殆哉！吾與美人亞諾 Julia Arnold 談其事而憤慨，亞諾君比我更憤慨曰：輕蔑中國人。我乃幽默對曰：此所以爲中國也。亞諾君告我，在中國固有之頭等火車，欲飲到中國茶，似甚困難。（近日似已改良。）亞諾君又告我曰：李頓博士蒞滬之際，滬上名流招待之於滬西某中國富翁宅，李頓飲得錫蘭茶，乃叩問主人，可否一試有名之中國茶，主人無以應。李頓慨然。其未列入國聯調查團之報告，幸也。國貨云乎哉！國貨云乎哉！

2 什麼是諷刺體呢？

約翰彌兒 (John Mill) 說：「專制使人冷嘲。」在專制時代，人們不敢說冠冕堂皇的反抗的話，一說就有喫苦或殺頭的危險，所以諷刺體的文章就特

別發達了。我們看詩經中就有好多諷刺的詩歌。諷刺是一種不滿或怨恨的曲折的表現。英國文學家斯威夫特（Swift）和蕭伯納（Bernard Shaw）都有許多很好的諷刺文章。在中國魯迅和周作人都會作諷刺的文字。我們現在且舉周作人的文章作一個例子：

喫烈士

這三個字并不是什麼音譯，雖然讀起來有點信屈聱牙，其實乃是如字直說，就是說把烈士一塊塊地喫下去了，不論生熟。

中國人本來是食人族，象徵地說有喫人的禮教，遇見要證據的實驗派可以請他看歷史的事實，其中最冠冕的有南宋時一路喫着人膽去投奔江南行在的山東忠義之民。不過這只是喫了人去做義民，所喫的還是庸愚之肉，現在却輪到喫烈士，不可謂非曠古未聞的口福了。

前清時捉到行刺的革黨，正法後其心臟大都爲官兵所炒而分喫，這在現在看去大有喫烈士的意味，但那時候也無非當作普通逆賊看，實行國粹的癡皮食肉法，以維護綱常，並不是如妖

魔之於唐僧，視為十全大補的特品。若現今之喫烈士，則知其爲——且正因其爲烈士而喫之，此與歷來喫法又截然不同者也。

民國以來久矣，沒有什麼烈士，到了這回五卅——終於應了北京市民祀天之慮，因爲陽歷五月中有兩個四月，正是庚子豫言的「二四加一五」——的時候，纔有幾位烈士出現於上海。這些烈士的遺骸當然是都埋了，有親眼見過出喪的人可以爲憑，但又有人很有理由地懷疑，以爲這恐怕全已被人偷喫了。據說這喫的有兩種方法，一曰大嚼，一曰小喫。大嚼是整個的吞，其功效則加官進祿，牛羊繁殖，田地開拓；有此洪福者，則不過一二武士，所吞約佔十分七八，下餘一兩個的烈士，供大衆知味者之分嘗。那些小喫者，多不過肘臂，少則一指一甲之微，其利益亦不厚，僅能多賣幾頂五卅紗秋，幾隻五卅弓鞋，或在牆上多標幾次字號，博得蠅頭之名利而已。嗚呼，烈士殉國，於委蛻更有何留戀，苟有利於國人，當不惜舉以遺之耳。然則國人此舉，既得烈士之心，又能廢物利用，殊無可以非議之處，而且順應潮流，改良喫法，尤爲可喜，西人嘗稱中國人精於喫食的國民，至有道理。我自愧無能，不得染指，但聞「喫烈士」一語，覺得有趣味，故作此小

文以申論之。

這種諷刺體的文字是不容易寫的。

第三章 研究文體的準備

我們研究文體有什麼用處呢？我們怎樣研究文體呢？每個人都有個人文學的嗜好。以小說而論，有的喜歡水滸，有的喜歡聊齋，有的喜歡紅樓夢，有的喜歡儒林外史。喜歡那本書的人，他的文學就不知不覺的受他的影響。所以研究文體的準備，有以下幾點：

(一) 多讀名著

法國有個文學家蒲芳 (Bathon) 說：「文如其人。」所以李太白有李太白的文體，杜工部有杜工部的文體，蘇東坡有蘇東坡的文體，徐志摩有徐志摩

的文體，周作人有周作人的文體，郭沫若有郭沫若的文體。各人有各人的文體。好的書有好的書的文體，壞的書也有壞的書的文體。中國人看多了章回小說，所以看見乞呵夫一流的短篇小說就討厭，說「沒有看，就完了。」所以趙景深翻譯的乞呵夫全集（趙譯作柴霍甫）不十分流行。又如住在上海灘上的人，看慣了九尾龜，啼笑姻緣的人，新的戀愛小說反而不要看了。我們不但要讀書，並且要讀好書，不能讀那一時流行的書，要讀那些有永久價值的書。英國一個批評家說了一句好話，「書不像女人，老了便不行。」許多大文豪畢生愛一個人的著作，例如法國詩人波得萊爾（Baudelaire）之愛的美國詩人愛倫坡（Allan Poe），法人伏爾泰（Voltaire）之愛好馬西隆（Massillon），彌爾頓（Milton）之愛好荷馬（Homer）。

威廉·馬秀士（William Makepeace）曾做了一篇文章，叫做一本書（One Book）

他說：有些人專讀一本書，不是以爲一本書就夠了，那是以一本書爲愛物，以一本書爲伴侶。他一輩子費了許多功夫在這本書上，直到那些書中的意思化爲自己心靈上的一部分。所以專讀一種名著是把自己的文體提高的最好方法。

(二) 多摹擬

文體之研究，既然是多方面的，摹擬也就是學習文體的初步功夫。正如小孩走路，總要學着大人一樣。但是摹擬是一種初步，第二步就是變形。什麼叫做變形呢？蠶喫桑葉吐絲來就是變形。本來文化史上也有怪事，正如胡適之先生所說：「我們知道文化史上自有怪事。往往古人走錯了一條路，後人也會將錯就錯，推波助瀾，繼續走那條錯路。譬如纏小腳本是一件最醜惡，最不人道的事，然而居然有人模倣，有人提倡到一千年之久。

駢文與律詩正是同等的怪現狀。——在中國文學史上，律詩與駢文也影響了好些年，許多文匠都無知無識的去摹擬。一直到民國初年，還有人做什麼「擬陸士衡擬古」及「擬江文通擬古」的舊詩。胡適之先生曾做了一首「打油詩」嘲笑他們：

可憐陸士衡，

作詩愛擬古！

更憐現在的詩人，

作詩要擬「陸士衡擬古」

不知最古的詩人，

作詩是「擬古」呢？

還是「擬古人擬古」？

這是一個笑話了。那些知摹擬而不知變化的人，是該罵的。但初學作文

的人，拿名家的作品來讀，摹擬他們，受他們的好影響，對於研究文體，也是很有益的事。正如杜甫說李白的詩道：

李侯有佳句，往往似陰鏗。

以李白的天才，也還摹擬陰鏗。摹擬有什麼關係呢？但是李白自有李白的真面目在。這是我們應該效法的。

(二) 多練習和修改

身體不鍛練，便不強健，頭腦不工作，便不靈活，這是很自然，明顯的現象。文體不練習，也就不能靈活。練習越多，文體越美，越成功。滅臭蟲的最好方法是勤捉，學文體的最好方法是勤做。英國有個司提芬生 (St. J. Stephenson) 是十九世紀大文豪，對於文體是很有研究的。他曾著有書信和札記 (Letters and Miscellanies) 一書，中有專論作文及著作等事。那書中有一篇論文體

的種種技術要素，爲古今歐西討論文體的重要著作。他爲什麼能夠這樣成功呢？一句話可以包括，就是他是憑着實際生活和經驗來的，那些生活和經驗又是從練習中得來的。

司提芬生年輕的時候，他就養成作文的習慣。他自己說，他工作很忙，因爲要學習寫作的緣故，衣袋中常帶着兩本簿子，一本是讀的，一本是寫的。無論到了什麼地方，他總是忙着想用適當的字眼去描寫他眼前的一切。偶然坐在路旁，他便展開書來，又讀又寫，或則描寫他眼前的大自然的狀態，或則吟着幾句不倫不類的詩句。

他這些習作的東西，當然不是十分成功的，他爲什麼要這樣寫作呢？不錯，他是完全爲了文體的練習，並非想做什麼著作家——雖然他也有時有這種思想。他的走上文學的路，他說是練習引誘他的，他只是學習文體，

只是致力於描寫類的文體。我們知道，凡是感覺靈敏情緒豐富的人，總覺得可以描寫的資料，而痛恨描寫能力的薄弱。司提芬生不但練習描寫，即在別方面也很努力。有時他努力於日記的寫作，後來他感到他的日記體是造作的，自欺的，於是立刻在半途上中止了。他這樣費了幾許苦心，終竟得到了不少的好處。每見到某種美好的文體，他就刻意摹擬，雖不能有所成就，却也從不怠工。他練習句子的結構，練習段落的連續，並且研究音韻的抑揚頓挫。

有一次，在學校內隔壁房間裏，司提芬生有三個同學很起勁地談着創辦雜誌的事，並且要求司提芬生一同加入。司提芬生爲愛好寫作和練習之故，馬上答應了。第一期出版，接着又是第二期，這第二期只有一個同學還在和他合辦。到第三期，合辦的同學也退出了。只有傻瓜的司提芬生，

還是獨力在支撐門面，專心進行。第四期印成後，印刷所老板向他來取印刷費，纔不得已向自己父親要錢來付了債。從此他得到了刺激很深的一個教訓，自己知道學力還欠充分，於是才把雜誌停了，專心一志地研究名人的文體。終於後來成了英國的大文學家。

我們舉出這個故事，目的是要使我們知道文體練習的重要。同時，練習必需持久，不可半途而廢；練習越多，成功越快。但是練習之後，修改也是很重要的。我們知道偉大的作品如托爾斯泰的戰爭與和平（*War and Peace*）就修改了很多次。初學作文的人，總免不了幼稚和謬誤。要幼稚和謬誤減少非多多修改不可。我們要知道用意遺詞不是一件容易的事。

第五講 文類論

上一講所說，是文章的本體，係主觀的。這一講所討論，是文章的分類，係客觀的。

文章應該怎樣分類呢？中國人討論文章分類的很多，但是從文章緣起，文心雕龍一直到古文辭類纂，讀書作文譜，他們的分類都太瑣碎了，不切於實用。

我們現在斟酌歐洲關於文章的分類法，定為以下五類。

第一章 記事文

什麼是記事文呢？記事文，英文叫做 *Description*，也有人譯做描寫文。

我們現在且替記事文下個定義：

記事文是依照作者的感覺和想像，記述人或物在某時期中形態、顏色、性質、位置的文字。

記事文可分兩種：一，科學的記事文。(*Scientific Description*) 二，藝術的記事文。(*Artistic description*)

科學的記事文，是用記述或類別的記述，以精細、正確為目的。這一類的文字，科學上用的最多。如動物學、植物學、天文學、地理學，多用的是科學的記事文。科學記事文是用觀察和經驗來做底子的，沒有很正確而詳細的觀察和經驗，便不能做科學的記事文。中國是科學最不發達的國家，所以一直到現在，我們還不容易看見很好的科學記事文。只有吳稚暉先生

的上下古今談裏，有很好的科學記述文字。在歐洲，如達爾文，赫胥黎，法布爾，房龍全有很好的科學文字。吳稚暉先生曾在上下古今談裏，把太陽老爺的一家門，按着大小，出張總榜：

一 太陽，五斗米的烤饅。二 木星，拳頭大的橘子。三 土星，中號橘子。四 海王星，大梅子。

五 天王星，中號梅子。六 地球，長足的豌豆。七 金星，次號的豌豆。八 火星，大綠豆。九 木星第

四月，大栗子。十 木星第五月，大栗子。十一 水星大栗子。十二 土星第六月，大細米。十三 木

星第二月，細米。十四 木星第三月，細米。十五 地球的月亮，細米。

吳老頭子是在講天文，但我們看的人，好像看小說了。

把科學的記事文，能夠寫得有趣味，是最上乘的科學文字。

藝術的記事文，是訴諸作者的情緒和想像的。同是一樣事物，因為作者的情緒和想像不好，所以描寫出來的文字也不同。劉基的詩說得好：

秋夜月，黃金波。

照人哭，照人歌。

人歌人哭月長好，

月缺月圓人自老。

這就是說，月是一個樣子，有時缺，有時圓，是沒有什麼關係的。但因為人的心情不同，有的歡喜，有的憂愁。歡喜的看了唱歌，憂愁的看了痛哭。月的圓缺本是自然的事情，永久是那樣的。可是人的心情不同，所以對於月的感想也不同了。因為人的感想不同，所以對於月的描寫也不同。這是藝術的記事文同科學的記事文不同的地方。

佛家說「境隨心造」。做寫景文的人不能忘記這個名句。因為無論怎樣的「良辰美景」你要是不能深刻的賞鑑美妙的寫出一切的一良

「辰美景」都同你沒有關係。反之，若在文學家的手裏，則很平常的景緻也能寫出很美妙的句子。我們且舉出老殘遊記第十二章老殘眼中的「雪月交暉」的夜景：

拾起頭來，看那南海山上，一條白光，映着月色，分外好看，一層一層的山嶺，都分辨不清；又有幾片白雲在裏面，所以分不出是雲是山。及至定睛看去，方纔看出那是雲，那是山來；雖然雲是

白的，山也是白的，雲有亮光，山也有亮光，只因爲雲在月下，月在雲上，所以雲的亮光，從背後透過來；那山却不然，山的亮光，由月光照到山上，被那山上的雲，反射過來，所以光是兩樣了呢。然只

稍近的地方如此。那山望東去，越望越遠；天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出來。那一個人沒有見過這樣的情景呢，但只有劉鶚的妙手，纔能把這樣情景美妙而藝術地寫出來。

豈但寫景是這樣，寫人又何嘗不一樣。我們讀水滸的人，總忘不了魯

智深，李逵；讀紅樓夢的人，總忘不了林黛玉，賈寶玉；讀儒林外史的人，總不能忘記權勿用，馬二先生；讀金瓶梅的人，也不能忘記西門慶和潘金蓮。在歷史上的曹操是一個文武雙全的能人，關雲長不過是一個善於作戰的武夫。但經過三國演義的一次描寫，曹操就為無數民衆所痛恨，而「關公」，「關夫子」，「關老爺」的廟也就盈天下了。文人之筆是可怕的。正如愛麗沙白·博德夫人（Mrs Elizabeth Porter）本來是一個「矮小肥胖，愚蠢不堪的婦人，但在約翰生（Samuel Johnson）的筆下，她却成爲「最漂亮，最苗條，最適意的美女」了。（看麥考萊的約翰生傳（Macaulay: Life of Samuel Johnson）文人之筆是可怕的，他可以把醜鬼寫作美人，也可以把美人寫作醜鬼。

當代小說家善於寫人的，還是魯迅先生。他所寫的「阿Q」固然是天下聞名，但他的小說中的零碎人物，如「孔乙己」，如「老拴」，「小拴」，如

「閩士」如「華大媽」如「單四嫂子」也都活靈活現。我們單把魯迅先生所寫的「閩士」來做個例子：

這來的便是閩士。雖然我一見便知道是閩士，但又不是我這記憶上的閩士了。他身材

增加了一倍；先前的紫色的圓臉，已經變作灰黃，而且加上了很深的皺紋；眼睛也像他父親一樣，周圍都腫得通紅，這我知道，在海邊種地的人，終日吹着海風，大抵是這樣的。他頭上是一頂破

舊帽，身上只一件極薄的棉衣，渾身瑟索着；手裏提着一個紙包和一支長煙管，那手也不是我所記得的紅活圓實的手，却又粗又笨而且開裂，像是松樹皮了。

故鄉附錄

只有深刻的觀察和情緒，纔能寫得出這樣深刻的印象。

無論寫人寫景藝術的記事文的作者，總不能不受他個人的情緒和想像的影響。只有深刻的觀察，可以供給深刻的情緒和想像的材料。藝術的記事文的生命在於美妙和生動，科學的記事文的生命在於正確和真實。

這。是。牠。們。的。不。相。同。的。地。方。

第二章 敘事文

敘事文，英文叫做 *Narratives*。凡敘述人或物在某時期中動作或變遷的過程的文字，都叫做敘事文。

敘事文的用處最多。例如小說，傳記，日記，游記，筆記，書信，都用得着敘事文。敘事文的成因有四：

(1) 人物

(2) 動作

(3) 時間

(4) 地點

我們且舉出一個例子：

那日大雪裏，走到一個朋友家，他那雙稀爛的蒲鞋，踏了他一書房的污泥。主人曉得他的性子不好，心裏嫌他，不好說出，只得問道：「季先生的尊履壞了，可好買雙換換？」季選年道：

「我沒有錢。」那主人道：「你肯寫一幅字送我，我買鞋送你了。」季選年道：「我難道沒有

鞋子，要你的。」

主人厭他醜陋，自己走了進去，拏出一雙鞋來，道：「你先生且請略換換。恐怕腳底下冷。」季

選年惱了，並不作別，就走出大門，嚷道：「你家甚麼要緊的地方！我這雙鞋就不可以坐在你家！

我坐在你家，還要算抬舉你！我都不穿你的鞋穿！」一直走回天界寺，氣呼呼的又隨堂喫了

一頓飯。

這段小文裏的人物是季選年和他的朋友（主人），動作是季選年訪他的朋友。時間是那日大雪裏。地點是先到朋友的家，再回到天界寺。

每一篇敘事文，總離不了這四種成因。

我們再討論敘事文的材料，是從那裏來的。敘事文的材料，從兩方面來的，即「人或物」也就是「人生和自然」。

我們且舉出一個例子：

劉老老挨着賈母一桌，鴛鴦侍立，一面遞眼色。劉老老道：「姑娘放心。」那劉老老入了

座，擎起箸來，覺得沈甸甸的不伏手，原是鳳姐和鴛鴦商議定了，單拿這一雙老年四楞象牙鑲金的筷子與劉老老。劉老老見了說道：「這個叉把子，比我那裏鐵叉還沈，那裏拿得動他？」說的

衆人都笑起來。等到上菜之時，鳳姐特捧了一碗餛子蛋，放在劉老老桌上。賈母這邊說聲

「請」，劉老老便站起身來，高聲說道：「老劉老劉，食量大如牛，喫個老母豬不抬頭。」自己卻

鼓着嘴不語。衆人先還發怔，後來一聽，上上下下都哈哈大笑起來；笑得大家有噴了茶的，有吐

出飯的；林黛玉笑得岔了氣，寶玉笑得滾到賈母懷裏；賈母笑得話都說不出來；侍候的媳婦丫環

們，無一個不笑得彎腰屈背；獨有鳳姐鴛鴦二人拿着不笑，還只管讓劉老老。劉老老擎起箸來，

只覺不便，又道：「這鷄兒也俊，下的這蛋也小巧怪俊的，我且喫一個兒。」衆人方住了笑，聽見

這話，又笑起來，賈母笑得眼淚都出來了，只忍不住，叫人在後拖着。賈母笑道：「這定是風丫頭促狹鬼兒鬧的。快別信他的話了。」那劉老老正誇雞蛋小，鳳姐笑道：「一兩銀子一個呢。你快嘗嘗罷。冷了就不好喫了。」劉老老便伸筷子要夾，那裏夾得起來？滿碗裏滾了一陣，好容易撮起一個來，纔伸着頸子要喫，偏又滑下來，滾在地下；忙放下筷子，要親自去拾，早有人拾了出去了。劉老老嘆道：「一兩銀子也沒有聽見個響聲兒就沒了。」衆人已沒心喫飯，都看他取笑。

紅樓夢第四十四回

這是描寫「人生」的例子。劉老老是紅樓夢中的一個最有趣的鄉下人物。紅樓夢中的人物，如寶玉黛玉一流大致都的公子哥兒，小姐或娘兒們。他們都是一些資產階級的人物。這因為作者曹雪芹先生是一個出身富貴之家的閩人，當然他所接觸的也是閩人居多。但是劉老老却是鄉下人，曹先生的筆下，鄉下人同閩人寫得一樣的活靈活現，這是他的大本領。我們看他的描寫，幽默而且逼真。我最近聽見有一位什麼批評家，以為曹雪芹

之寫劉老老，是故意同鄉下人開玩笑。這是不對的。曹雪芹的筆下，對劉老老充滿了同情。在他的眼裏，劉老老正同賈母一樣的重要。否則，他也不會一次二次的描寫劉老老了。

我們再舉一個例子：

曲曲折折的荷塘上面，彌望的是田田的葉子。葉子出水很高，像亭亭的舞女的裙，層層的葉子中間，零星地點綴着些白花，有嫵媚地開着的，有羞澀地打着朵兒的；正如一粒粒的明珠，又如碧天裏的星星，又如剛出浴的美人。微風過處，送來縷縷清香，彷彿遠處高樓上渺茫的歌聲似的。這時候葉子與花也有一絲的顫動，像閃電一般，霎時傳過荷塘的那邊去了。葉子本是肩並肩密密地接着的，這便宛然有了一道凝碧的波痕。葉子底下是脈脈的流水，遮住了，不能見一些顏色；而葉子卻更見風致了。

月光如流水一般，靜靜地瀉在這一片葉子和花上。薄薄的青霧浮起在荷塘裏。葉子和花彷彿在牛乳中洗過一樣；又像籠着輕紗的夢。雖然是滿月，天上卻有一層淡淡的雲，所以不能朗

照；但我以為這恰是到了好處——酣眠固不可少，小睡也別有風味的。月光是隔了樹照過來的，高處叢生的灌木，落下參差的斑駁的黑影，峭楞楞如鬼一般；彎彎的楊柳的稀疏的情影，却又像是畫在荷葉上。塘中的月色並不均勻；但光與影有着和諧的旋律，如梵婀玲上奏着的名曲。

朱自清，荷塘月色

這是一篇寫荷塘月色的妙文。只有朱自清先生的妙手，纔能寫出這樣的妙文。這文中所寫的，都是實在的景物，然而都被作者的妙筆所美化了。這是一幅很好的畫，這是一首很好的詩。荷葉是很婀娜的植物，月色是可愛的景緻。在散文與詩詞中，描寫月色的很多。有山上之月，有海中之月，有離人之月，有愁婦之月，有思家之月，有懷人之月，有缺時之月，有圓時之月。朱先生所寫的却是荷塘之月，月下之荷，得朱先生的妙文而益媚。

看了上面兩個例子，我們知道無論寫人生或是寫自然，最要緊的，是應

該寫一個人有一個人的個性，寫一件東西有一件東西的個性，寫一個景緻有一個景緻的個性。劉老的個性決不同於賈母的個性。月下荷塘的景緻也不同於日下荷塘。莫泊三說得好：「世界上絕對沒有相同的兩粒砂子，兩根繩，兩隻手，兩個鼻孔。」這是我們應該記牢的教訓。

所以我們要敘事文做得好，最要緊的是多觀察自然，觀察人生。沒有經驗作底子決不能寫很好的敘事文。施耐菴爲了要做水滸，便畫一百零八條好漢的相貌在壁上，每日對他們看。趙子昂畫馬，常伏在地上作馬的樣子。這都是很有意義而且有趣味的故事。

練習寫敘事文的最好法子，是常常帶着一本筆記本子。你要把你所看見的，聽見的，使他永久存在，不要忘記，最好的法子，是隨時隨地用筆記下來。表現是訓練思想的最好法子。（正如胡適先生所說：

Impressions 15

the most effective way of appropriating one's own thought) 因爲人類的記憶是不可靠的。正如劉鶚先生是到過濟南的人，但他寫大明湖時，說那千佛山的倒影，映在湖裏，顯得明明白白。那樓臺樹木倒影，也分外光彩，覺得比上頭那個千佛山，更加好看，更加清楚。」（老殘遊記第二章）其實，千佛山大明湖還遠得很呢，難怪蔡元培先生的女兒帶了老殘遊記去遊大明湖時，忍不住哈哈大笑了。（如胡適先生序中所說。）這就是專憑記憶，不肯用筆隨時記下來的毛病。

但敘事文有寫實的，也有虛構的。寫實的可以專憑記憶，虛構的則除了記憶以外，還要靠着想像。鏡花緣與西遊記都是想像的最大產物。我們記得鏡花緣中的描寫「長人國」是天地間的絕少妙文，現在抄在下面：

這日到了一個大邦，遠遠望見一座城池，就如峨嵋一般，好不巍峨。原來卻是長人國。林

之洋自去賣貨。唐敖同多九公上去，見了幾個長人，嚇的飛忙走回，道：「九公，嚇殺小弟了！當日我見古人書中言長人身長一二十丈，以為必無之事，那知今日見的竟有七八丈高，半空中晃晃蕩蕩，他的脚面比我們肚腹還高，令人望着好不害怕！幸虧早早逃走。他若看見，將我們用手提起，放在面前望望，我們身子已在數丈之外了！」

多九公道：「今日所見長人並不算長；若以極長的比較，他也只好算個脚面。」老夫向在外洋同幾位老翁閒談，各說生平所見長人。內中有位老翁道：「當日我在海外，曾見一個長人，身長千餘里，腰闊百餘里，好飲天酒，每日一飯五百斗。當時看了，甚覺詫異。後來因見古書，纔知名叫『無路』。」又一老翁道：「老朽向在丁零之北，見一長人，臥在地下，其高如山，頓脚成谷，橫身塞川，其長萬餘里。」

「又一老翁道：『我曾見一極長之人，若將無路比較，那無路只好算他脚面。莫講別的，單講他身上這件長衫，當日做時，不但天下的布都被他買絕，連天下的裁縫也都僱完，做了數年纔能做成。那時布的行價也長了，裁縫工價也貴了，人人發財；所以布店同裁縫鋪至今還在那裏驕告，

但願長人再做一件長衫，他們又好齊行了。彼時有一個裁縫在那長衫底襟上偷了一塊布，後來就將這布開了一個大布店，因此棄了本行，另做布行交易。你道這個長人身長若干？原來

這人連頭帶腳不長不短恰恰十九萬三千五百里！衆老翁都問道：「爲何算的這樣詳細？」

老翁道：「古人言由天至地有如此之高，此人恰恰頭頂天，腳踏地，所以纔知道是這個里數。他不獨身子長的高，並且那張大嘴還愛說大話，倒是身口相應。」衆老翁道：「聞得天上罡風最

硬，每每飛鳥過高，都被吹的化爲天絲。這位長人頭頂天，他的臉上豈不吹壞麼？」老翁道：

「這人極其厚臉，所以不怕風吹。」衆老翁道：「怎曉得他的臉厚？」老翁道：「他臉如果不厚，爲何滿嘴只管說大話，總不怕人恥笑呢？」

「旁邊有位老翁道：『老兄以爲這人頭頂天，腳踏地就算極長了，那知老漢見過一個長人，較之剛纔所說還長五百里。』」衆老翁道：「這人比天還高，不知怎能抬起頭來？」老翁道：「他只

顧大了，那知上面有天，因此只好低頭混了一世。」又一老翁道：「你們所說這些長人，何足爲奇！當年我見一人睡在地下就有十九萬三千五百里之高，脊背在地，肚腹頂天。這纔大哩！」

衆老爺道：『此人肚腹業已頂天，畢竟怎樣立起？倒要請教。』老爺道：『他睡在那裏，兩眼望着天，真是目空一切，旁若無人。如此之大，莫講不能立起，並且翻身還不能哩！』

鏡花緣第二十四

只有李汝珍的豐富的想像，能夠寫得出這樣的妙文。在英國文學中，也有斯威夫特（Swift）的海外軒渠錄（Gulliver's Travels）和笛福（Defoe）的魯濱孫飄流記（Robinson Crusoe），那是最偉大的想像的敘事小說！

第三章 說明文

解說文，一名說明文，或疏證文，英文叫做 Exposition。解說文是解釋事理之所以然的文字。

解說文之應用很多，可以分爲以下數類：

- (1) 事物順序的文字。說明事物的變化和進行的，如園藝學、烹飪術，等書，都是這一類。
- (2) 事物性質的文字。例如心理學、化學、物理學等一類的文字。
- (3) 抽象事理的文字。例如哲學大綱、文學大綱一類的文字。
- (4) 字義訓話的文字。例如文法學、文字學、爾雅，說明文一類的文字。
- (5) 疏解事理的文字。例如解釋「共產主義」「法西斯主義」一類的文字。
- (6) 說明因果的文字。例如解說電氣、煤氣等的結果，功用，一類的文字。

我們看上面的分類，也可以知道說明文用途之廣了。中國古代的說明文，

大抵以解釋經義的居多。吳訥文章辨體說：「按說者，說也，述也。解說經義，而以己意述之也。」所以從韓愈之師說，以至宋代諸儒之解說文字，大抵都是代「聖賢立言」，都是以「己意」解釋聖賢的大道理。又如許慎之作說文，以至汪中之釋三九，都是字義訓詁的文字。

我們研究中國文學的人，覺得中國的從古至今的說明文，都有幾個毛病：第一個病是統籠。正如嚴幼陵先生所說，中國人所用的字，有時要求他的定義，無論如何也找不着。如「正」字「天」字「道」字等字在一個人的嘴中，有時就有很多的意義。第二個病是泥古。古人說的都是對的。聖人說的便是不可非議的。於是所有解說的文字，都是陳陳相因，找不出新意，新解釋。第三個病是重書本而輕實驗。我們都不知道從自然和人生方面去尋求事物的所以然，只會在故紙堆中去找生活。我們的習慣正同

西洋的名言：「研究自然而不研究書本」相反。有這三個毛病，所以中國幾千年來，除了王充的論衡，劉勰的文心雕龍以外，也少有條理，有價值的解說文字。

我們以為做解說文有幾點該注意：

第一，做解說文應該注意定義和條理。

第二，宜注意文字的有趣有力。

第三，宜注意從實際的事物方面去解釋事物的所以然。

我們現在且舉出一篇模範的說明文，來做個例子！

裝飾者，最普通之美術也。其所取之材：曰石類，曰金類，曰陶土，此取諸礦物者也；曰木，曰草，

曰藤，曰棉，曰麻，曰果核，曰漆，此取諸植物者也；曰介，曰角，曰骨，曰牙，曰皮，曰毛羽，曰絲，此取諸動物

者也。其所施之技：曰刻，曰鑄，曰陶，曰鑲，曰編，曰織，曰繡，曰繪。其所寫象者：曰幾何學之線面，曰

動植物及人類之形狀，曰神話，宗教及社會之事變。其所附麗者曰身體，曰被服，曰器用，曰宮室，曰都市。

身體之裝飾：一曰文身，二曰軀體。文身之飾，或繪，或刺，爲未開化所常有。我國今惟演劇時或以粉墨塗面，而臂上花繡，則惟我國之拳棒家，外國之航海家間或有之。軀體之飾，如野蠻人穿鼻懸環，鑿唇安木之屬。我國婦女飾有纏足，穿耳之習，亦其類也。

被服之裝飾，如冠，服，帶，佩及一切金，珠，玉之飾皆是。近世文明民族已日趨簡素；惟帝王貴族及軍人獨有特別之制服，而婦女穿服尙喜翻新。巴黎新式女服，常爲全歐模範。德法開戰以後，德政府嘗欲削耳環式以代之，而德之婦女未能從焉。

器用之裝飾，大之如坐臥具。小之如隨設品，皆是。我國如商周之鐘，鼎，漢之鏡，鏡，宋以後之瓷器，皆其選也。

宮室之裝飾，如簷，樑，柱頭多有刻文，承塵及壁或施繪畫，雘色，彩之玻板以爲窗，縹斑駁之石片以敷地，皆是。其他若窗幕，地氈之類，亦附屬之。

都市之裝飾如考工記匠人營國，方九里，旁三門。國中九經九緯，經涂九軌。所以求均稱而衣莊嚴也。巴黎一市攬塞河左右，緯以長橋，界爲馳道，開以廣場，文以崇閣之建築，疏以廣大之園林，精漸佈置，蔚成大觀；而馳道之旁，蔭以列樹，芬以花腴，廣場及公園之中，古木，雜花，噴泉，造象，分台錯綜，悉具意匠。是皆所以聚公衆之美感，而非一人一家之所得而私也。

由是觀之，人智進步，則裝飾之道漸異其範圍。身體之裝飾，爲未開化時代所向；都市之裝飾，則非文化發達之國，不能注意。由近而遠，由私而公，以觀世運矣。蔡元培，裝飾

這是一篇很好的模範文。我們看蔡先生之解釋裝飾，有條有理。並且用古今實際的事物，去證明裝飾之由近而遠，由私而公。這是我們可以取法的。

第四章 議論文

議論文，又名辯論文，英文叫做 Argumentation。劉勰在文心雕龍上，是把

「議」「論」兩個字分開說的。他說：「議者，宜也；周爰諮謀，以審事宜者也。」他又說：「原夫論之爲體，所以辨正然否，窮於有數，追於無形，迹堅求通，鈞深取極，乃百慮之筌蹄，萬事之權衡也。」這都是很好的解說。我們現在也替議論文下個定義：

凡以自已的思想發表論事論人論理的文字，叫做議論文。

議論文是不容易做的。我們要做議論文，不可不研究論理學。(Logic)

論理學有兩個重要的方法，一個叫演繹法，一個叫歸納法。

什麼是演繹法呢？演繹法是由普遍原理以解釋個別事實。什麼是

歸納法呢？歸納法是由個別事實以發見普遍原理。但我們用思想的時候，只記着幾個演繹法歸納法的抽象原理是沒有用處的。我們研究科學的人，都知道科學的真理不是彌兒(Mill)耶芳斯(Jevons)一流人的論理發見

的，是奈端（Newton）達爾文（Darwin）愛因斯坦（Einstein）一流人實地研究出來的，我們無論是論事，論人，論理，都應該尊重事實與證據。凡是正確的思想，都應該經過五步功夫。胡適之先生說得好：

思想可分作五步。思想的起源是大的疑問。喫飯拉屎不用想，但逢着三叉路口，十字路口那樣的環境，就發生困難了。走東或走西，這樣做或是那樣做，有了困難，才有思想。第二步要把問題弄清，究竟困難在那一點上。第三步纔想到如何解決，這一步，俗語叫做出主意。但主意太多，都採用也不行，必須要挑選。但主意太少，或者竟全無主意，那就更沒有辦法了。第四步就是要選擇一個假定的解決方法。要想到這一個方法能不能解決。若不能，那末，就換一個；若能，就行了。這好比開鎖，這一個鑰匙開不開，就換了一個；假定是可以開的，那末，問題就解決了。第五步就是證實。凡是有條理的思想都要經過這五步，或是逃不了這五個階級。

科學家要解決問題，偵探要偵探案件，多經過這五步。

胡適之，爲什麼讀書

但這五步之中，正如胡適之先生所說，最要緊的是第三步。一個問題在前

面，你要想解決，非用自己的意見不可。自己的意見從那裏來呢？是從學問與經驗來的。所以我們自己的議論有根據，有參考，有比較，非多讀書，多做學問不可。讀死書還是不行的，我們應該多讀活書，讀古書是不行的，要多讀有科學價值的書，並且要多觀察自然，觀察人生。

我們現在舉出一篇議論文來做例子：

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，恃乎其有所信。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：是神之喜而佑我也；其屬於非幸福者，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。

「礎潤而雨」，徵諸濕也；「履霜堅冰至」，驗諸寒也；「敬人者人恆敬之，愛人者人恆愛之」，符諸情也；見是因而知其有是果，亦盡人所能信也。昧理之人，既歸其一切之因於神，而神之情不可得而實測也，於是不勝其徼幸之心，而欲得一神人間之媒介，以爲窺測之機關，遂有巫覡卜人星士之憑承其乏而自欺以欺人；或託爲天使，或誇爲先知，或卜以龜善，或占諸星象，或說以夢兆，或觀其氣色，或推其誕生年月日時，或相其先人之墳墓，妄皆爲種種預言之準備；而於其所求之果之真因又渺不相涉也。然而人願信之，是亦迷信也。

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，昔人所視爲神譴者也；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，迷信與迷信

蔡先生是主張理信，破除迷信的，所以他也曾主張「以美育代宗教」無論什麼宗教，總帶着一點迷信的影子。蔡先生的這篇論文的大意，是主張「祛迷信而持理信」。爲什麼要破除迷信呢？因爲「不可知之神」是沒有的，一切「卜人」「星士」也都是不可靠的。蔡先生並且證明理信發達，可以破除迷信，如「日食」「月食」都是例子。我們寫議論文，也應該這樣。

第五章 韻文

上面所說的四種文體，都是散文體。但除了散文體外，在文壇上，還有一種文體，叫做韻文。

什麼叫做韻文呢？韻文是一種美妙的有音節的文字。

我們這裏所說的韻文，是把詩經，楚辭，樂府，歌謠，古近體詩，詞，曲等統統包括在內。這種種體裁都是韻文的分流。但我們所應該知道的，是韻文所表現的，大抵是情感方面的事情。韻文的起源比散文還早。

韻文是起源於什麼時候呢？俄國社會學家波格達諾夫曾說：「詩歌開始於人類語言開始的時候。」這就是說，人類開始有語言的時候，就有詩歌了。布哈林也說：「藝術的最古形態，就是舞蹈，音樂和詩歌。這三種東西是常常溶合在一塊的。」在最古的時候，勞動，音樂，和詩歌是結合着的。我們也可以在擊壤歌中找得了證明：

日出而作，

日入而息。

鑿井以飲，

耕田以食。

帝力何有於我哉！

這首詩，相傳是堯時的一個農民，工作之餘，喫飽了飯，鼓腹而歌的。真可表示那時的勞動農民的情感！所以我們很相信胡適之先生的說話，「一切新文學的來源，都在民間。民間的小兒女，村夫農婦，癡男怨女，歌童舞妓，彈唱的，說書的，都是文學上的新形式與新風格的創造者。」就韻文而論，也是「國風來自民間，楚辭裏的九歌來自民間，漢魏六朝的樂府歌辭也來自民間。以後的詞是起於歌妓舞女的元曲也是起於歌妓舞女的。彈詞起於街上的唱鼓詞的。」所以我們要追求韻文的起源，正如疑古玄同先生所說：「做文章要押韻，用意即在利用疊韻，使文章好讀而已。要文章好讀，有兩個目的：一是容易上口，便容易記得。文化幼稚的社會裏，書寫印刷

均不發達，往往利用這辦法來記憶一切知識，詩經中的「史詩」（如公劉，綿）漢以前的哲學書（如老子），以及現在通行於的民間小九九歌訣，湯頭歌訣，廿一史彈詞，誇陽歷大鼓書等等都是。一是利用讀音的和諧來增加文學的美趣，凡古今中外一切抒情的詩歌都是。其用意如此，所以押韻的唯一要義，就是所押各字，至少也必須作者自己讀起來是疊韻才行。（這裏所說的疊韻，不是音理的，乃是習慣的；譬如國音中。韻與韻，韻與韻，韻與韻，音理上當然不能說是疊韻，但北京的平民文學中總認它們是疊韻，這就是習慣的疊韻。）要是連自己讀起來都不是疊韻，那還有什麼押韻之可言？

疑古玄同先生是當代音韻學大家，他的話當然是可靠的。所以古代的一切活文學，都是用活的語言的疊韻做成的。詩歌，楚辭，樂府，宋詞，元曲，以及現代的歌謠都是這樣。所以我們現在作韻文，也當以現代語言疊韻

爲標準。
黎劭西先生說得好：

現在新詩初興，用韻也差不多是這樣情形；各自的方音，就是各自的詩韻，也和民間歌謠的押韻一樣，這大概都要算在方言文學裏。至於要作國語文學的新詩，當然以國音爲準，例如趙元任的國音新詩韻，便是這時代新編的韻書。但現代究竟不比從前，一切辦法都可以向着合理面又不違乎自然的方向做去，此後新詩的韻，決不會像宋代活詞韻那麼漫無邊際，也不會學清代那些死詞韻的徒弄玄虛。簡單說來：國語文學必有標準韻，標準韻就是北京的方音，即所謂國音；方言文學則各以其方音作標準，自由發展，兩無妨礙，都是活的。

這是我們很贊成的話。

關於中國的韻文，我們大略舉幾個例子！

(1) 詩經一首

關關雎鳩，在河之洲。

窈窕淑女，君子好逑。

參差荇菜，左右流之。

窈窕淑女，寤寐求之。

求之不得，寤寐思服。

悠哉悠哉，輾轉反側。

(2) 古詩十九首之一

行行重行行，與君生別離；相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知；胡為依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日已緩；浮雲蔽白日，遊子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚；棄捐勿復道，努力加餐飯。

(3) 樂府一首「敕勒歌」

敕勒川，

陰山下；

天似穹廬，

〔北史〕北齊神武使斛律金明敕勒自和之

籠蓋四野。

天蒼蒼，

野茫茫；

風吹草低見牛羊。

(4) 七言古詩「李白山中答人」一首

問余何事棲碧山

笑而不答心自閑。

桃花流水杳然去，

別有天地非人間。

(5) 詞一首「李後主相見歡」

無言獨上西樓，

月如鉤；

寂寞梧桐深院，

鎖清秋。

剪不斷，

理還亂，

是離愁，

別有一般滋味

在心頭。

(6) 雜曲「施紹莘歌風」

南商調 梧桐樹

青嶺巖勢平，春水波紋淨。動地撥天捫日脚，高吹醒。飛花打翠屏，飄葉敲金井。移海吹

山直，慙慙狂性。捲謠泉，韶板煙蟻紫。

東風令

更低低颺，款款生，撩帳褰衣不至誠。溫柔何解偷蕉櫺。剛出浴冰肌瑩，就微微針竇也留情，一線引香魂。

大聖樂

做春寒遞入疎楞，漾斂梅頭上冷。鬢花吹落香顛影，帶幾絲淚痕冰。多應是飄零，恰似郎心性。可更是蕩漾，還如妾夢魂。燈昏暈死，正和花送雨惱人春病。

解三醒

吹不了愁香怨粉。吹不了瘦纖窮砧。吹不了玉門關上秋鴻影。吹不了曉月津亭。吹不了夜深裙帶雙雙冷。吹不了春駿弓鞋百草蕭涼景。吹不了柳棉如霧，古渡荒城。

前腔

吹不了紙錢灰冷。吹不了野燒痕青。吹不了酒旗葉，春江影。吹不了古戍煙橫。吹不了人悲客路斜陽艇。吹不了鬼哭沙場夜雨憐添悽哽。吹不了子規啼月，血透微腥。

尾聲

任攔揪，從凄緊，翻覆猶如人世情。怎地把世上癡人吹他春夢醒。

(7) 新詩一首「沈尹默三弦」

中午時候，火一樣的太陽，沒法去遮闌，讓他直晒長街上。靜悄悄少人行路；祇有悠悠風來，吹動路旁楊樹。

誰家破大門裏，半院子綠茸茸細草，都浮着閃閃的金光。旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，却不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。

門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他一聲不響。

第六講 修辭學的歷史

我們現在且談談修辭學的歷史。

在中國，我們最初把「修辭」兩字在一處用的，是在易經上，我們上一講已經提起過了。中國古代有所謂六藝，禮，樂，射，御，書，數，爲君子所必學的本領。西洋文化史上，可以同這個對比的，是中世紀的所謂七自由學藝

(Seven liberal arts)

什麼叫做七自由學藝呢？

一是文典，二是論理學，三是修辭學，四是音樂，五是算術，六是幾何學，七是天文學。

但他們特別重視的，是修辭學。在羅馬的官立學院中，修辭學的講座，佔了首席的地位。那時的修辭學家，是威風得很大的。他們可以做大官，可以有訴訟裁判權，並且可以豁免租稅。社會上看得起修辭學和修辭學家，那樣學問自然特別發達了。正如中國唐代重視詩人，詩人可以馬上做官，而且地位很高，所以唐詩就蔚為文學史上的大觀。

修辭學的意思，本來兼指文辭同言辭兩方面。在歐洲古代，修辭學是專用於言辭方面的。希臘羅馬的大詭辯家，他們的修辭都是在說話方面。正如中國先秦也有蘇秦張儀惠施公孫龍一流人物。後來纔用於文章方面的。現在的修辭學却專指文辭而說了。中國人缺乏分析的頭腦，所以修辭學是歐洲先成立。我們現在且先說歐洲修辭學思想的變遷，然後再說到中國。

第一章 歐洲修辭學思想的變遷

歐洲的修辭學思想的變遷歷史，可以分爲五個時期。究竟是那五個時期呢？且聽我一一道來：

(一) 希臘的修辭學

在希臘，誰是創始修辭學的始祖呢？

我們在亞里士多德的遺書中，可以找得以下的句子：

「恩披多克列士 (Empedocles) 創始修辭學，西諾 (Zeno) 創始論理學。」

但這些話是不十分可靠的，正如中國的周公制禮，倉頡造字一樣的不可靠。但恩氏實爲當時善用譬喻的人，他的言語都是很有修辭的意味的。

實際上，把修辭建設為一科的，是柯拉克士（Corax - E. C. 4692.）柯拉克士最初把修辭學應用於當時的訴訟上，為當時法庭上的辯護士。法庭上的辯護，有時很少文字的根據，常依於推論辯說而得明白。修辭的術語就在這場合中發源。柯拉克士把修辭材料的整理分為五段：

(一) 序論 (Proem)

(二) 說明 (Narrative)

(三) 論證 (Argument)

(四) 副敘 (Subsidiary remarks)

(五) 結論 (Peroration)

他在應用的時候，又說明一種「蓋然的論式」(Topic of general probability) 而指示他的雙關用法。什麼叫做「蓋然的論式」呢？譬如一個弱者和一個強

者相打，打到官司，弱者說：「世上那裏有弱者會稍強者相打的道理！一定是強者先打弱者的。」強者就辯護說：「不會的。強者知道毆打是犯法的，決不會打人的。」這種「蓋然的論式」在那初期的希臘修辭中視爲極大的武器，頗爲當時人士所樂於應用。後來亞里士多德論駁此說，他說這種「蓋然的論式」實爲誤謬的三段論法。爲什麼呢？我們不能把抽象的、可有的事件和實際上有的事件相混雜。我們通常以爲不可能的事，實際上有很多也會發生的。

希臘的修辭著述，能留到後世的最初修辭家，則爲安特風（Antiphon B. C. 490-411）。他被推爲雅典的最大詭辯家，他曾把修辭的理論同實際連合起來。他是雅典最先從事法庭辯護士職業的人。他的著作顯示了那時代的修辭是由研究期而轉到實用期的過渡時代。他的著作有四幕劇。那

是描寫考察殺人犯的場合的。第一幕是原告陳述告發的理由，第二幕是被告的辯明，第三幕是原告的駁答，第四幕是被告辯答的順序。他的書中完全把細微的描寫省略了，只記述了一些辯論的大概，然而那時修辭家思想的有機的發展，卻像大膽的浮腫般的描寫了出來。安特風的文筆雖缺少流暢，然詞藻多並列句及描寫法之類，很有莊重的意味。在他的著作中，可以使我們明白柯拉克士們所常用的「蓋然式論法」的源流。

他們以後的修辭學家爲意蘇葛拉士 (*Isocrates B. C. 436-338*) 他的著作中，有「修辭術」一書，常爲後人所引用。那書究竟是否他自己所作，是無所考證了，但無論如何，他把修辭學當作一種學科，而拿來教授，却是事實。他用修辭學是一種「勸說的科學」 (*Science of Persuasion*) 這句話是常爲後來修辭學者所樂於引用的。他還有把修辭應用到政治學的著作。他的關於

修辭的教授法，第一是說的術語，教授用於散文中的技術的，修辭的要素，如各種修辭格（*Figures*）和文體（*Types*）等。第二是把抽象的理論，應用到實際作文上，而加以添削。這是他的教授修辭的程序，從紀元前三百九十年到三四四十年五十年之間，這學派很有勢力。意蘇葛拉士的門下，很有不少的有名政治家，哲學家，歷史家等人物。

在這裏，我們所要注意的，是意蘇葛拉士並不以修辭學為一種專門的技術，他以為修辭學是一種修養品性上佔很高的位置的學問。這是他們與詭辯學者（*Sophists*）對於世間的態度大不相同的地方。我們可以說，修辭學到了意蘇葛拉士纔有教育上的地位，以後的修辭思想雖有種種變遷，但我們可以說，一直到羅馬帝國衰亡時，修辭學仍保存他的教育上的相當的地位。

意蘇葛拉士以後，我們不能不說到被稱爲歐洲各種學問的祖宗的亞里士多德（Aristotle B. C. 384-322）。在他，意蘇葛拉士爲他的第一的勁敵，他常引意氏的話來勉勵他的學生。亞里士多德的修辭學（*Rhetoric*）完全於紀元前三百三十年至二十二年之間，是一部極端無味的乾燥的作品，不過在歷史的，科學的眼光看來，那又是非常的可驚，很有興味的東西。他的名著雖然是由於他的卓越的天才纔能產生，但當時的時代也有很大的關係。他的集大成的修辭著作正同於當時有關於希臘文法集大成的著作一樣。亞歷山大時代，視爲文法上之模範的希臘文學之傑作有如山種，文法家得從這種傑作所示的例中，歸納出了文法的法則。亞里士多德在紀元前四世紀之末也正處於與這種相同的地位。在他的前期，希臘的大雄辯家等所創造的雄辯之豐富的實例，累積浩繁，明示了他們說理動人時所用的各

種的方法格式。他以這許多豐富的材料爲基礎，而從中歸納出辯士說客之所必從的通例，由他的那異常細心的解剖，說明及組織的手腕，寫成了這部空前的，在某意味上也可說是絕後的大著。特別是他的所以受人尊崇的地方，是在他所採取了高尚的態度。在這點說起來，亞里士多德纔能享有把修辭學從詭辯學派手中救了出來的榮譽。因爲當時的修辭學者，大概沒有什麼善惡正邪的分別，只求善於辯說，以博得世人之稱羨爲風的。到了亞里士多德，他纔採取了意蘇葛拉士更堂皇的態度，說明修辭學之任務，實基於真理與正義之上。而且這道義的態度，對於他的銳利，周到，深遠的科學的研究，並不會有害。

亞里士多德修辭學所說之點，有不適合於今日的學者的研究的，是因爲範圍太廣漠的緣故。但是，他的修辭學組織，不特給與後世修辭研究的

法則，我們看從他以後出版的各國各時代的修辭學，似乎不過是轉換了他的組織的順序與輕重罷了。譬喻說，亞里士多德的修辭學實在是一個大百貨商店，後世的修辭學著作，比起他來，雖然各有特色，也難免是分店，小買賣的樣子，他們都免不了多少受了他的影響。

他的修辭學分爲三大卷：第一卷說明修辭的本領，効力，定義，分類等。

第二卷是接着第一卷說明，並論及感情，二段論法，舉例論法等。第三卷是話術，文體，結構之論，爲全書最精彩的部分。我們在此地不多說了。亞里

士多德在全書的末尾，引用了李斯亞士的演說中的最後的名句：

「我已經說了，你已經聽了，——問題在你的手中，請你們自己判斷吧。」

(I have spoken, you have heard, the case is in your hand, pro arcano your decision)

是的，對於他的名著，我們應該自己判斷。

(二) 羅馬的修辭學

很有生氣之修辭學研究，在紀元前一世紀的時候，已由希臘而轉移到羅馬。羅馬時代，對於修辭學佔重要的位置的，爲加朵（Cicero）及安徒尼斯（Antonius）等人。可是最負盛名的，當然是西瑞洛（Quintilian）及昆特利安（Quintilian）兩人。

西瑞洛的修辭書中之名著，題目爲雄辯家（De Oratore）之對話篇。他參酌了意蘇葛拉士，亞里士多德等希臘的諸名家之學說，又以自己的大雄辯家的經驗爲材料而創成一派的學說。他的修辭論中之興趣，是在他的學說與實行的對照的地方。這書大部分是用巧妙的筆墨，描寫了當時的二大雄辯家克辣秀士（Tullius Lucinius Crassus）安徒尼斯（Marcus Antonius）及

英雄施沙與其他羅馬史上著名的數人的雄辯家等集會的情形。在克辣秀士的別墅裏，討論關於修辭辯說的議論，更參加了自己的提論，很有莊嚴偉大的劇本風趣。使人看了，恍惚羅馬的思想人物的精華，會聚在一堂似的。但是他的修辭學家的地位，並不及他在雄辯家的地位那般偉大。他的名句「完全的雄辯家必為完全的人間。」這就是完全散佈在他的修辭學說間的思想，而我們也可由這句話而知道他的圖謀，把道德政治，及其他一切的修養，聯結到修辭上去的意向。

昆特利安 (Quintilian - A. D. 43-118) 的思想，同西瑞洛有很相同的地方，他是羅馬最負盛名的修辭學家，他的十二卷大著雄辯術系統 (De Castritione Oratore - 亦譯作雄辯家的教育) 是很有價值的修辭學作品。他以爲雄辯爲一切學藝修養的目的，所有學問家的精神上道德上一切的修養，結果

是爲了要達到爲雄辯家之手段。他的大著第一卷中敘述了從初生至學習修辭學間的準備和修養，最後一卷是敘說達到雄辯家以後的鍛鍊人格的工夫。這書所說的廣博精緻的地方，在以下的數端可以窺見。他在雄辯家所蓄積的言論中，上自荷馬下至寫涅加的希臘羅馬主要作家的評論；甚至乳母的常識，私立學校公立學校的比較，數學的教授法等，無不詳加論述。但是我們只能在他的著作中，看到了廣博，折衷，集成等等妙處，可是不能有什麼新的意識與思想。他是廣博而不深奧，精詳有餘而結構不足。

比昆特利安次有名的爲黑爾莫紀涅士。

(Hermogenes about A. D. 170)

他所著的五部修辭學，明瞭而且銳利。他的學說成爲以後百五十年間，那一派的主要典據。以後二百六十年的時候，有龍紀繆士 (Longinus) 的修辭

術發表，到二百十五年的時候，亞夫徒繆士 (Apthorinus) 的修辭學習又印行。

亞夫徒繆士之著作代替了黑爾莫紀涅士而風行於世，一直到文藝復興期不成爲標準的教科書。

我們雖不能說在羅馬時代，修辭學成就了完全的發達，可是技術實習的流行，實在可說達到了空前的隆運。因此學說的研究亦很旺盛。由希臘傳下來的各派的修辭思想，在慣享華奢生活的羅馬人，亦很歡迎那些華麗的辯證法，各地的法庭，到處延請裁判的修辭家，辯護訟事。各地方也競設修辭學的講習所，招聘有名的修辭學家，受非常之優待。當時修辭學教師之任職公校者稱爲詭辯學家（Sophist）那時的詭辯學家，資格正同現在的教授或博士一樣的榮譽，這個名詞一直到中世紀的時候還有那樣的意義。

在羅馬時代最初給修辭學的教師以公職的，爲越斯把希昂帝（紀元

七〇——七九）地位的增高致爲世人所羨望不置的，在百十七年至百八十年之間，雅典府中始創完備之學校，成立大約是馬克斯奧列留士帝時代。當時的修辭學校中，有二種講座：一種是教授純粹技術之修辭學，叫做詭辯的修辭學（Sophistic Rhetoric）一種教授應用於法庭的修辭學，叫做政治的修辭學（Political Rhetoric）前者的地位及報酬皆優於後者。當時國家賦與他們對雅典青年們有裁判權，其後更得到免除租稅的待遇。因此詭辯家中有極盡其豪華的人。當時詭辯學的目的全在感動羣衆，當時的辯說可分爲主要的二種。第一爲勸說的（Oratoriae）。通例是敘述歷史傳說，稱美或非難古人的行爲者，即屬於亞里士多德的所謂說理修辭學家。第二爲論爭的（Controversiae）主要是關於法律事件者，即亞里士多德所說的裁判修辭家。然而無論說理，裁判，以及其他事情，總以亞里士多德的顯明修辭風來表現。

的，就是這時代一般的特色。當時的辯說遺留在現在的，還有很多寶貴的文字。

(二) 羅馬以後的修辭學

我們要研究歐洲中世紀的修辭學，不可不懂得中世紀大學的課程組織。那時的大學課程，先分爲文典、論理、修辭三學科，(Trivium) 爲大學卒業前，卽成爲學士(B. A.)前四年間必修的學問。其次爲音樂、算術、幾何、天文四學科(Quadrivium)爲大學卒業後以至博士的三年間所必修的學問。那時的大學，對這七學科是非常重視的，稱爲七自由學藝(Seven Liberal arts)或高等學藝。七自由學藝中的修辭學一科，更爲注重的學問。這三學科，四學科的思想，起源於歐洲六世紀的時候。當時的修辭學著述，可以知道的，

爲拉丁學專門家的馬爾史亞諾士卡披拉 (Martianus Capella 五世紀的) 卡史珂朵魯士 (Cassiodorus 五世紀的) 愛斯朵魯士 (Isidorus 七世紀) 等人。這時代的修辭著述只沿襲了羅馬的後跡，學說實際兩方面只有次第衰頹下去，沒有什麼可說的了。

(四) 文藝復興期的修辭學

修辭學的著作到歐洲文藝復興的時候，希臘羅馬的大作漸爲當時有志修辭學者所注意，而新的著述亦漸有出現。英國列奧那爾德克斯 (Leonard Cox—1549) 的修辭術 (The Art or Craft of Rhetorike) 一書，是半由於纂輯，半由創作而成的。其次爲湯姆士威爾遜的修辭學的藝術 (The Art of Rhetoric Thomas Wilson) 這書主要是根據於亞里士多德的學說，傍及西瑞洛、昆特利

安所說而編成的。與他們稍後的著作，法蘭西有頓傑蘭（Tonguein 1635）屈爾寫（Coursele 1597）諸人，各公佈著述於當世。當時學者一般的目的，爲選編古人關於修辭的最好教訓，要他們能夠復活和普及。修辭學爲當時的大學的正科目，在諸學科中也佔最重要的地位，十六世紀中世以至末葉的時候，劍橋及牛津二大學均以西瑞洛，昆特利安，黑爾莫紀涅士等著述爲基礎，而從事於此學的研究。直到一千六百二十年間，修辭學尙被視爲大學的正科目，到了十八世紀時，似乎才逐漸地不能得到人們的注意。一千七百二十年間，斯蒂兒（Steele）曾說，有「劍橋，牛津兩大學對於雄辯學的研究成了啞巴了。」從這時起，修辭學教授的任務於不知不覺之間，由口說耳聽的修辭，變爲修削紙上斟酌字句的修辭，這是很可注意的。

從中世紀以後，偉大的學者們研究修辭者漸漸少了，然而在十六世紀

末業，用簡淨說利的文章來倡立新說，揭開近世修辭學之序幕者，却爲佛蘭西七十倍根（Francis Bacon 1561—1626）他在題爲「對話」（Arctika）的拉丁文的漫筆之下，論及了修辭，他以爲修辭之主要本領是在想像感情這兩方面。這是對於亞里士多德以來的修辭學家，以勸說知解爲主的一種新學說。

（五）近世的修辭學

我們談起近世的修辭學，一定不能忘記英國布列兒之「修辭學講義」（Lectures on Rhetoric—Blair）那書風行於十八世紀末及十九世紀初的時候。從美感論，言語論說起，而及於文體，詞藻各篇，終於希臘羅馬以來的雄辯及詩歌的批評。內容雖少很精密的意見，然而形式新穎，簡明得要，是一部有用的著作。他的意見與亞里士多德們相反的，亞里士多德以後的修辭，以

勸說及知解爲主旨，他則以感情、美、文學爲主旨，形成了修辭學新潮派的領袖。其次出版的爲康培爾的「修辭學哲學」(“Philosophy of Rhetoric” Campbell) 這書的重要之點也在文學方面，不僅有深奧的思想與嶄新的研究，那在實用方面，也是一部了不得的書。也許是受了哲學的名字的累贅，以致該書不能像布列兒的書那樣風行。此二書出版以後，有恢多利的修辭學要素(“Elements of Rhetoric” — Whitney) 這書以爲修辭學爲論理學之分家，以亞里士多德之說爲出發點，主要是論及論證的措辭，始終逃不出論理的拘束。敍說雖極明快，可是太偏於論理學的緣故，將感情、詞藻方面略却了。可是終不失爲一時的名著。

恢多利以後，英美二國所出版的修辭學很多，我們把重要的著作列舉，則有夏芬的修辭學(“Rhetoric” — Haven) 克拉克的實用修辭學(“Practical

Rhetoric" — Clark) 賓因的作文及修辭, ("English Composition and Rhetoric" — Bain) 巴
斯孔的修辭哲學, (Philosophy of Rhetoric — Pascom) 坑波士的作文修辭教程 (Course of Composition and Rhetoric — Quackenbos) 巴丁的修辭學系統 (Complete system of Rhetoric — Pardee) 希爾的修辭學原理 (Principles of Rhetoric — Hill) 凱祿的修辭學 (Text-book of Rhetoric — Keillog) 卡賓脫的修辭學練習 ("Exercises in Rhetoric" — Carpenter) 吉能的實用修辭學 (Practical elements of Rhetoric — Gering) 等書。這些書多受布列兒, 康培爾的影響, 以文學、感情、美的各方面的研究為主。其中就簡明要約的方面說, 當以夏芬的著作為最好。

歐洲修辭思想的變遷, 是怎樣的趨勢呢?

大概說來, 希臘人為愛好調和中庸之國民, 所以他們的修辭學著作也

無所偏畸，諸方準備。主論辯說而不全，略却了文學方面。本旨雖然是說修辭，可是對於與此有關的學科，例如理論，心理，道德，教育，政治，法律，社會習慣等等，無不取來包括在組織中。專心於辯說手段之研究，而目的不離為動機論的道德方面，採取道德的議論，而不害及冷靜的科學研究。研究區域既廣且深，結束也有條理。我們可以說希臘的修辭學，實為無缺點可尋的完整而調和的著作。羅馬的修辭學則大體上為希臘的繼承，廣而不深，精而沒有條理。傾向實用，或偏於道德。我們看西瑞洛，昆特利安等大家，尚固執於雄辯與道德不離的議論，便可了然。至於中世紀及文藝復興期的修辭學，都沒有什麼特色可說。近世修辭學之可注意的地方，是近世修辭學範圍，雖只限於文章，感情方面，然在這範圍以內的敘述，則設法使牠成為深奧，精詳，結實，調和的組織，這是近世修辭學著作的特色。

我們再研究古今修辭學著作不同的地方，則可分爲以下三點：第一，修辭的內容古廣今狹。古代的修辭學，辯說文章自不用說，即論理、心理、教育、道德、政治、法律亦無不包括具備，甚至有說及數學的。現在的修辭學，僅限於文章詩歌之研究，即論及辯說方面，也不過偶然而已。第二，修辭的內容，古以勸說知解爲主，今則以情感及美爲主。在亞里斯多德之修辭學中，勸說立證之議論佔四分之三，文體、詞藻的議論，皆不甚重視，僅佔四分之一。可

是現在的修辭學的主要素，是在文體、詞藻等方面。第三，古代的修辭，大抵用在嘴上的，近代的修辭，則用在紙上的。古代以辯論爲主，近代以文章爲主。古代修辭學，以口說耳聽辯論爲主要部分，藉文字而訴之於目，只不過爲陪襯而已，然而現在的修辭學，則以訴之於目爲主，辯論方面，只憑藉二千年來的勢力，不過佔很少的地位罷了。所以古代的修辭學慣用了辯論家

(Speaker, Orator) 聽者 (Hearer, Auditor) 等語，現在的修辭學則慣用作家 (Writer) 讀者 (Reader) 等語。所以從前的修辭書多題為辯論術 (Art of Oratory) 而近代的修辭學著作，則與文章等併稱，多題為作文與修辭 (Composition and Rhetoric) 我們仔細看來，也就可以明白。

綜括的說，修辭學在希臘的時候，因為完備的研究，在諸學術之中，占了正當的地位。在羅馬時，受了過度的尊重，高於其他諸學術之上，以致研究的人有流於粗陋的嫌疑。近代的修辭學折衷古說，範圍較狹，而在範圍之內者，則必嚴密研究之，形成了堅實的風氣。至於克羅司一流人的表現說，太偏於唯心方面，我們在前面也大略說過了。（參看第三輯修辭格）

第二章 中國的修辭著作小史

我們談起中國的修辭思想，便不能不想起周作人先生的話，他說：

……文人學士多缺乏分析的頭腦，所以中國沒有文法，也沒有名學，沒有修辭學，也沒有文學的批評。

陳介白著修辭學序

是的，中國古代雖然也有許多關於修辭的零碎思想，但沒有能像希臘羅馬一樣，成功一些有系統的修辭學著作。我們的論修辭的書，正如郭紹虞先生所說：

……蓋我國以前不是沒有論修辭的書，而是沒有網羅萬有條例分明的書。大抵以前之論修辭者，往往不免有二弊。其一在於泛，弊在不專從修辭本體立論；其又一在於狹，弊又在只從修辭的局部立論。由前者言，所以沒有純粹論修辭的書；由後者言，所以雖亦論到修辭的方面而不能包括修辭的全部。這可舉兩部較為重要的書為例。一部是文心雕龍，又一部是古書疑義舉例。文心雕龍是論文的書，不免侵入作文法及文學概論文學批評的範圍。古書疑義舉例是小學一類的書，又不免偏於文法學與文字學的方面，更不用說有一部分是屬於校勘

方面與修辭絕無關係的了。所以都不是純粹論修辭的書。至其論及修辭者則又各有所偏。

文心雕龍所論重在作的方面；古書疑義舉例所論又重在讀的方面。大抵昔人之講修辭者不

重在「法」則重在「例」。論法則宜於作的應用；論例則宜於讀的應用。而此二書正可爲

這兩方面的代表，但終究不免只盡修辭學一部分的作用。

陳介白著修辭學序

郭先生的話是對的，但文心雕龍實在是一部了不得的著作。

文心雕龍爲梁劉勰所著，原書分爲十冊，由天地之大道說起，敘述文章的本領變遷種類，詞藻體裁等甚爲詳細。如修飾方面則論及神思、體性、風骨、通變、定勢、情采、鎔裁、聲律、章句、麗辭、比興、誇飾、事類、練字、隱秀等。文體方面則分爲典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡、八種。他以爲文底成立爲三，說：「一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成詔夏，五性發而爲辭章，神理之數也。」他又說

「五情發而爲辭章。」又說「情者文之至，辭者理之緯。」這與亞里士多德與培根的見解，多有相同的地方。雖然沒有歐洲的修辭學所具的科學的組織，他的大毛病是爲浮誇的文飾所累，而缺少說理和透徹的敘述，但就中國古代的文學書而論，此書不愧爲中國修辭論的鼻祖；我們也可比之於亞里士多德的修辭學，因爲中國後世論文章和修辭的書，沒有不受他的影響的。

文心雕龍以外，梁時還有任彥升的文章緣起。該書將文章分爲八十四種，而從其起原說起。其分類爲三言詩，四言詩，五言詩，六言詩，七言詩，九言詩，賦，雜騷，詔，策文，表，讓表，奏記，牋，謝恩，讚，頌，序，引，志，錄，記，碑，碣等類。我們看這些內容駁雜煩瑣，是不能與文心雕龍相提並論的，但就造成文體分類的一點說來，也是值得注意的。

唐代有司空表聖的二十四詩品，他把詩的意境分爲雄渾、沖淡、纖穠、沈着、高古典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疎野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動等。又有釋皎然的詩式，皆爲斷片鱗爪，不能稱他爲修辭論著，可是在研究修辭學的人看來，當然是可以參考的。

宋代也有兩部可注意的書，一爲陳騏的文則，一爲嚴羽的滄浪詩話。文則可以說是一種修辭隨筆，說古文所該注意的事，如利協、簡蓄、意曲、折對、偶、例言、重複、答問、照應、長短、引用、連接等，爲文章美麗所必要的事項。書後有批評古文的文章。此書有名於後世的，是他將譬喻分爲直喻、隱喻、類喻、詰喻、博喻、簡喻、詳喻、引喻、虛喻等的十喻論。這種詳細而零碎的研究詞藻和文體，是值得注意的。滄浪詩話爲敘說詩的製作及鑑賞上的作品，由詩辨、詩體、詩法、詩評、考證等五章而成。五法爲體製、格力、氣象、興趣、音節、九品

爲高，古，深，遠，長，雄，渾，飄，逸，悲，壯，悽，婉；三工：爲超結，句法，字眼；五俗：爲俗體，俗意，俗句，俗字，俗韻；這些議論和詩體分類法是很好的，嚴滄浪的議論，如「詩有別裁，非關書也，詩有別趣，非關理也。」是很好的話。

元代有陳繹曾的文筌，也許可爲元代的修辭論代表。全書由古文譜，四六附說，楚賦譜，漢賦譜，唐賦附說，古文矜式及詩譜之七篇而成。論列詩文的法式，製體，格律各方面。有結尾九法，起端八法，敘事十一法，議論七法，用事十四法，養氣八法等。原書議論煩瑣而欠組織，作爲註釋的文章語彙書看，是有用處的。

到了明代，有高琦的文章一貫，這書是從別書選鈔來的條項，很少新的見解。他以立意，氣象，篇法，章法，句法，字法爲文的六法；以褒美，攻擊，評品，抑揚，追想，回護，推明，考詳爲文的八格。他又在序中說，「立起端以肇之，敘事

以掄之，議論以廣之，引用以實之，譬喻以起之，含蓄以深之，形容以彰之，過接以雜之，繳結以完之；九法舉而後文體具，體具而後用達。」這些見解都不是很高明的。此外還有徐師曾的文體明辯，及歸震川的文章體則，也只有一些修辭的材料而已。

清代有唐彪的讀書作文譜，全部分十二卷，由學基，文源說起而至於讀書法，書法，結構，文體，詞藻論，古文評，詩文體式，科舉學驗須知等；在各項目之下，概臚列了自古以來之名家學說。所說廣泛而體裁尙完備，可是不過同帳簿一般，抄錄古來大家的學說，並沒有特創的見解，也缺組織之統一。此外俞曲園的古書疑義舉例，是講小學與文字學的書，但對於古文修辭，也有用處。到了清朝末年（一八八九）纔有馬建忠的馬氏文通出版，那是一部空前的文法書，影響不小。

民國以來，研究修辭學的人漸漸多了，到了一九二三年，唐鉞根據了納士斐爾的高級英文作文學（Nesfield's Senior Course of English Composition）的分類，作了一本薄薄的修辭格，那是一本很好的有條理的書。此外修辭學的著作雖多，比較好的是陳望道著一九三二年出版的修辭學發凡。

這是中國修辭著作的小史。

本書的參考書目

1	John F. Gennep: <i>The Practical Rhetoric.</i>	11	島村瀧太郎	新英辭學
2	Edie E. Clippinger: <i>Composition and Rhetoric.</i>	12	加藤弘幸	應用修辭學
3	John R. Slater: <i>Freshman Rhetoric.</i>	13	五十嵐力	實習新作文
4	Gennep and Hanson: <i>Composition and Rhetoric.</i>	14	五十嵐力	新文章講義
5	John F. Gennep: <i>Outline of Rhetoric.</i>	15	陳哲	修辭學發凡
6	Hahn: <i>English Composition and Rhetoric.</i>	16	董晉安	修辭學
7	Whately: <i>Element of Rhetoric.</i>	17	俞光梓	實用修辭學
8	B. Croce: <i>Aesthetic.</i>	18	宮廷和	修辭學舉例風格編
9	L. Cooper: <i>Theories of Style.</i>	19	王島	修辭學通論
10	Nesfield: <i>Senior Course of English Composition.</i>	20	楊樹遠	中國修辭學
		21	陳介白	修辭學
		22	徐棟生	修辭學教程
		23	梁任公	中學以上作文教學法
		24	胡適	白話文學史