

叢	學	文
書	習	學

2

談  
「  
文學  
語言

任生作

保榕書屋

1949

談文學語言

任  
生  
作

## 學習合作辦法

因爲不同的讀者諸君，所要求自然也不一樣，爲了切實有效，請與我們學習合作，敬求不吝指教：

- 一、請儘量指出不明白，有問題，及錯誤的所在，提出改正意見更好；
- 二、歡迎把習題做好（每冊一式兩份）寄來，當轉交原作者負責解答；
- 三、請附自己明細回郵信封，每作完一冊貼上「學習合作票」一個，以便函復；
- 四、我們當根據來函，於重版時改訂，使本書成爲切實有用的書。

## 談文學語言

文學學習叢書第二冊

作者 任 生

出版者 綠 榕 書 屋

九龍郵箱一七七七號

經售者 各 大 書 店

承印者 皇 后 印 務 公 司

九龍寶靈街一十八號

書 有 版 權

一九四九年二月初版

○定價港幣九角○

# 目錄

一	文學的基本材料	一
二	語言的痛苦及常見的毛病	三
	習題一。	
三	文學語言的幾個原則	六
	習題二。	
四	從文法修辭說起	十
	一 文法	十
	甲、語言要明白正確；乙、語言要簡潔嚴密；丙、語言要變化活潑；丁、語言要新鮮豐富；戊、語言要聲調節奏。習題三。	
	二 修辭	二四
	甲、比喻法；乙、擬人法；丙、誇大法；丁、無理法；戊、代替法。習題四。	
	三 表現的語言	三二
	甲、敘述與描寫；乙、形容語與描寫（1 形容短語，2 繪畫的語言，3 音樂	

的語言，4 心理描寫；丙、描寫的手法（1 抓位特點，2 含蓄，3 暗示，4 襯托，5 對比，6 呼應，7 間接描寫。）

#### 四 標點及其他

甲、寫字；乙、段落；丙、標點符號。習題五。

### 五 怎樣使語言豐富

一、作者怎樣收集語言；二、向那里學習語言；三、怎樣對語言研究選擇加工。習題六。

### 附錄一 人民是我們的語言老師

一、人民給文學語言以發展與豐富；二、只有人民語言才能表現人民生活（甲、口語是生動活潑的，乙、詞彙是豐富美好的，丙、成語是形象性趣味性的，丁、歇後語是含蓄與襯托的。）；三、要愛我們人民的語言。

### 附錄二 高爾基怎麼指導用詞造句

一、對於青年作者表現不當的語言；二、對於作家選取不對的語言；三、對於高爾基自己錯誤不恰的語言。習題七。

## 一 文學的基本材料

畫家用顏色，音樂家用音符，文學者用語言，語言是文學的基本材料。

語言是傳電的工具，它把作者的感情，理智傳給讀者。

語言是從行動和勞動而產生的，故語言是事實的骨，肉，筋，神經……沒有了語言也就沒有了形象。

語言是人民所創造的，文字只是記錄語言的工具，這點可不要忘記。從文學史看來，先有了語言文學，然後才發展到文字文學，直到今天印刷機佔着統治的世紀，人民還依舊用嘴巴傳播着口頭文學。

語言是社會的組成力量之一，是活的，變化發展的，所以會死會生。愈急速變化的社會，是語言最豐富的時代；從鴉片戰爭及「五四」以來，我國的語言文學吸收着無數的外來語；從十年內戰到人民翻身的今日，我國的語言文字也接受着無數活生生的人民

語言，我們的語言，一天天不斷地豐富，普及和提高，向着新的語言大道發展了。

作家把人民語言提高為文學語言，所以，外國把偉大的作家稱為語言大師。文學作品要夠得上藝術之名，應當在作品中給予該作品以完整的語言形式。

## 一一 語言的痛苦及常見的毛病

運用語言本來已經是一件痛苦的事，尤其是我國語言和文字的距離，地方語言的地方性，成爲寫作中不易解決的難題。

「從來每一個作家，都會感到語言的痛苦。」

我國有：「爲安一個字，撚斷幾根鬚。」有「一字三年得，吟成兩淚流。」的苦吟詩人。法國大作家福祿培爾，整天廿四小時在苦思，焦慮，爲的也是在選擇一個唯一的詞兒。

可是，痛苦是一回事；你要寫作就要不斷地克服痛苦，這是另一回事。

關於運詞用字，有着兩個不對的偏向：

「初學寫作者，往往陷於兩極端：不是拿粗陋的，紀錄式的，乾燥的，死板的，含糊的語言去寫；便是以雕琢的，僞美的，奇巧的，距離口語很遠的辭句去填充故事——



不論那一端，都是不好的。」（見「給初學寫作者一封信」）

這兩個毛病不但初學者常犯着，就是成名的作家也每每不易避免。新進的寫作者因為大胆——所謂有生命力，總有着不純熟的，粗陋的，未洗鍊的語言；及乎慢慢寫過一段時間，因主觀上力求技巧的美麗，往往就雕琢起來了，以偽美，奇奇怪怪的辭藻填充篇幅，——像這樣的例子是很多很多的。

關於語言和內容，也常有着兩個不對的傾向：

不少的青年作者，他們用簡畧，概念，無力，貧乏的語言，去表現生動豐富的內容。使作品成爲沒血肉的骨架，浮光掠影，望門却步，不能適當地表現作品所要表現，所應表現的內容。這是因爲作者的語言才能的不足，無力把內容形象勝任愉快地表現出來。使讀者產生只觸表皮，沒有血肉的貧弱之感。

還有更多的一種作者，他們給予故事負担過多的詳情，記載，以及與主題沒有直接關係的事實。這是，因爲作者處理上的缺點，分不清哪裏是主要，哪裏是從屬，致使作

品散漫，混亂，浪費語言，使讀者有顧此失彼不知所云的印象。這些便是我們常常冒犯的毛病。

## 習題一

- 1 日常語言與文學語言有什麼不同？
- 2 對自己的運用語言有否發覺什麼問題？
- 3 爲什麼語言是文學的基本材料？
- 4 語言貧乏有什麼不好？

### 三 文學語言的幾個原則

一般切說，文學語言是比日常語言更精確，更嚴密，更有形象性，更有組織性，更提高一點的。

作家要從日常語言的繁雜，散漫，片斷，含糊，無色等中間煉出文學語言來的。

爲着語言够得上文學之名，是有如下幾個原則，要求寫作者向這幾方面努力的：

一、**語言要求着精確、簡單、明白**語言要用得最精確，是一件

最不容易的事。福祿培爾教莫泊桑的「一字說」是著名的。語言雖也有痛苦的所在，雖也有不能用語言表達的地方，但任何一種事情，却還可能裝到簡明的語言中去的。最精鍊最美麗最柔軟最有力的語言是簡單明白的語言。真知灼見的人民領袖，正看看他的語言是那麼驚人的精確，簡明；一個個的字，像用鐵鑿鑿出來的。反之，去看看那些欺騙人民的文字，是既長又臭，含糊而可，含糊模糊的。——這就是一個強烈的對照，值

得深思與學習的地方。

二、語言要求着嚴密、活潑、變化、豐富 日常的語言，常是那麼鬆散，零碎，多餘的；因為，說不準了當而還可補說。可是，文學語言就不同，他却要組織，要嚴密。一個人的談話，要是呆板，枯燥，就不能引起對方的興味，甚至令人打瞌睡，何況是文學作品？所以，它是需要變化，活潑的。要是語言貧乏，那你就不是去表達各式各樣的事物了，所以，豐富也是非常必要的。但是，我們却正以散漫無組織的語言，生硬不活潑的語言，貧弱無力的語言等等去應付文學作品——這里，便是文學作品的語言工具失敗的原因了。

三、語言要求着形象性、音樂性 文學作品的一個條件，便是語

言的形象性。形象性不能誤解作祇像繪畫雕刻等視覺形象，而是連以音樂的訴於聽覺，及以心理狀態的訴於感覺等等，都應包括在形象性內面的。形象性不是記事文，不是說明文，而是要表現形象。不但訴於讀者的理智，而且運用畫面，音樂，顫動，血和肉，

傳給讀者的一切感受去的。

四、語言要求着感動人民的力量 語言不應冷冰冰，無感情，「純客觀」的；而是要能够愛人民之所愛，恨人民之所恨，與鼓舞鬥志的力量。魯迅所說的「敢吵，敢罵，敢笑，敢哭的文章。」高爾基所說的「叫喊，笑，罵，愛，都是必要的。」要求着像酸素似的侵蝕，像火焰似的灼人的語言。而這有力的語言是從如下的地方來的：「有力的作用的語言之真的美，是由於形成作品的思想、情景、性格的語言之正確性，明瞭性，美的音響等創造出來的。」

五、語言要求着與作品的內容一致 什麼內容一定運用什麼語言，這才能使語言工具與作品內容，成爲渾的然一個整體。素樸要用素樸的語言，浪漫要用浪漫的語言，憤怒用憎惡的詞句，諷刺用辛辣的詞句，喜劇用輕快的喜樂的詞語，悲劇則用悲愴的沉重的詞語……比如畫家處理悲哀題材，一定多用冷色如青、綠、黃、灰、暗；快樂題材則多用熱色如大紅、大綠、強黃、明亮等等。寫作者要這樣地作主觀的

努力，才能恰當地表現內容，與製出充分的作品氣氛。

六、語言要求着意義與音節一致 這不但是詩歌的語言要這麼講究，就是散文、小說也有這麼要求的。因為我們對於語言所下的工夫的不熟練，忽視了內容意義與音節的關聯，所以用靜止無比的章句，去寫一羣刁皮的孩子在吵鬧在跑跳，而却用着簡短而強烈的語言，去形容一天的無聊閒散的生活。

以上，是文學語言的六個原則，而且，也只談到原則的概念而已；以下一節，是想從最初淺的實例中，分別地來學習與運用這些原則。

## 習題二

- 1 爲什麼最好的語言原則是精確？
- 2 形象性最完全的解釋應包括些什麼？
- 3 爲什麼要求語言有力量？
- 4 語言的音節與內容意義爲什麼要統一？

## 四 從文法修辭說起

### ① 文法——語言的習慣，要求通順。

文法，是從語言的習慣中找出來的規律。除了一些根據外國文法來整理我國語言的文法書以外，還沒有一本優良系統的著作。從來沒有先學文法然後學說話的人，也少有學好文法然後寫作的人。可是，對於語言的學習上，文法倒是很有用處的；它的責任是要求語言正確與明白，要求詞和句的組織性，要求說出所欲說的事象，換一句話說，就是「通順」。這裏祇就與語言原則有關的，畧為提及一二而已，而不是專談文法。

甲、語言要明白正確——我們常常犯着用詞不當的毛病，往往找着類似的詞，便自以為是準確的詞了。例如，手的動作，在小學生的作文中，什麼都只用一個「拿」字。請問我們自己能寫出多少個表達手的動作的字呢？請翻字典的「手部」看看，除去

一些死去的字，可就不少了；請搜集日常用語中，關於手的動作的語類，一定也是豐富準確的。茅盾有一篇「林家舖子」，有關於手的動作的動詞，就有四十多個啦——這不是語彙的豐富，而且是「一字師」的準確要求。又如，這里排着一張桌子，你能說出這張桌子的各部分的名詞嗎？像桌邊，桌沿，桌角（方桌子），桌面，桌上，桌頂，桌心，桌中，以及桌底，桌腿子……諸如此類，你一定要說出最準確的部份來。又如，假定你寫着「一雙不好的鞋子」，這「不好」一詞是不準確，是不求甚解的，因為不好的鞋子可能是破舊的，污穢的，過大的，太緊的，不時鬆的，沒鞋跟的，開嘴的，剝漆的等等，要是那鞋子是開嘴的，那你就一定要寫出「一雙開嘴的鞋子」。又如，在一篇作品中見到「她生就是一張美艷的臉」這句話，可是，我遍全文，總不知她是怎麼美艷法，是眼睛？是鼻子？是嘴吧？是……令我們讀者完全不知道作者心目中所以美艷！所以，這句話是概念的，不準確的空話。要是，必須寫出她的美艷，那就一定要把她臉上的美點，是鼻子，是嘴吧，是眼睛……毫不含混地明白寫出來。



福祿培爾說：「世上沒有完全同樣的兩粒砂，兩匹蒼蠅，兩個鼻子。」

「在描寫一團燃燒的火或一株樹的時候，我們應該對那火那樹，就眼力達到精細地觀察它，直到看出它和別的火別的樹全然不同的地方。」

「我們要表現的東西，不管它是什麼，在那里僅有表現它的唯一的名詞，標記那活動的唯一動詞，給以本質的唯一的形容詞。我們必須窮搜到這唯一的名詞，動詞，和形容詞。不應該以找到近似的語詞算做滿足。」

你看這大作家的創作態度是多麼謹嚴。

乙、語言要簡潔嚴密——我們初學寫作的人，語言是嚙叨不清，拖泥帶水總是費了最多的語言去寫最少的事情；而作家們恰恰相反，是以簡潔嚴密的很少語言，去表現很多的有豐富內容的事情。這是從青年朋友的作品中抄來的實例，先舉一些「分句」的：

1 家庭就無能力送他求深造——就、能二字及求字都可刪去。

2 她一向來很被看守人喜歡——一來，向來是兩個，用一個就夠了。

3 在半年同窗的同學群里——同窗一詞誤解了，與群字均可刪去。

4 他的妻子秋生嫂，是才進門幾月的新婦——已表出秋生嫂，那「他的妻子」幾字是多餘的。

5 是清晨八九點的時間吧——八九點就是時間，既然不是確實的時間，那「清晨」一詞也就夠了，何必這麼架床疊屋。

6 時間剛好是下午三點鐘的時候——理由同上，「剛好是下午三點鐘」不就成了嗎？這麼三疊的慢調子，是不簡潔之至。

再舉一些由幾個「分句」組成的完全句子：

1 「觀衆，面面相覷，（毫無所感，十分窘迫）落在恐懼的氣氛中。」——括號中不但上下文矛盾，而且多餘，刪掉了不是還好一點嗎？

2 「烏雲慢慢地遮蔽了強烈的陽光，（好像預兆着不幸的事情，將要在這裏發生了

「一般」掃蕩小販的車來了。」——括號中的話，好勉強的，不簡潔的。

3 「月亮的光明來了，黑暗逃亡無蹤跡了，到處光輝起來，這是誰也感覺得到的。

「——第二分句是並不大美的，第四分句是無意義的，而第一，第二也有不必要的詞兒。把這些掃開，成爲下面的句子，「月亮起來，到處光輝了。」這够上緊密沒有？在能够包括着這句子的全部印像來說，我們過苛地還可以再削除幾字，而成爲：「月明了。」這三個字便足以表出那用四個分句所要說的一切了。

所以，要言語簡潔嚴密，就是不用多餘的話去表現很少的事物；壓縮，刪除是一個必需的原則。托爾斯泰在自己的日記上寫着；「明天我必特別反省我的第二個著作，是否有方法加以修改，或者有應當拋棄的地方。對於那些空洞的，冗長的，不適宜的，一句話說來，對那一切無用的章句等，都應當無愛惜地丟掉，縱使這些章句自身是美好的。」

丙、語言要求着變化活潑——有的，語言用得相當正確，也沒有過多空洞之

處；但却呆板，不活潑。小學生常有這樣的「我」字格：

「我天早起來，我到草地上去運動，我吃了早餐，我背着書包，我在路上玩了一下，我就到學校來上課了，我……」

當你告訴他，只要把許多我字省畧，就好了，但他一時會認為不順的；因為沒有「我」，怎能運動，吃飯與上課呢？從另一方面來說，把「我」字格變為「他」字格，或變為「某某」人名，也是時常從青年朋友的作品中見到的。下面是從一段文字中錄下來的例子：

「我住在南洋荒僻的孤島，性好唱歌與讀小說，沒有文化朋友，只有幾個歡喜打球運動的朋友，對他們我又不感到滿意，所以很孤單。所以，我熱烈的要求愛音樂的朋友，愛讀小說的朋友，來做我的遠地的好朋友。年青的朋友們請來吧！……」

又如，在一個短篇的幾個段中，有了如下的情形：在甲段有了「她默默地坐在花影下」，丙段有「她在花影下坐着」，丁段又出現了「她坐在花影下」。

除了「有意爲之」以外。前面的例子，「朋友」一詞就用得太多了。後面，疊用類似的句子也嫌重複。這是語言的貧乏，單調，呆板；正如一個人的身上，貼滿了膏藥，很難看的。

爲了語言的變化與活潑，就要有一定的改訂工作。下面引一段列舉法，作爲例子：

「要知道下週課外活動的必要，同學們就到陳先生那里去；如有請教作文的必要時，再到他那里去；如要寫學校新聞的必要，還是到他那里去。」

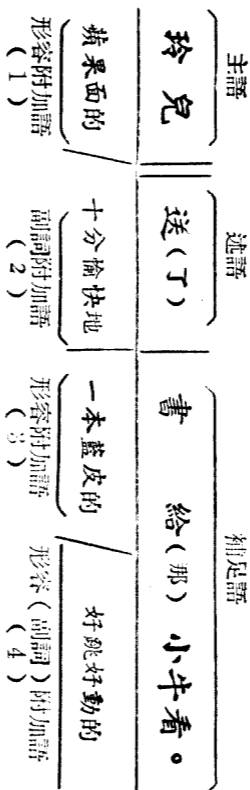
這些句子是單調與呆板的，經過改訂，牠的結果就不同了，是比較活潑變化了。

「如要知道下週課外活動的必要，同學們就到陳先生那里去，要請教作文也可以去找他，臨到要寫學校新聞時，去問別位教師或陳先生都是一樣的，他，是位青年的好教師啊！」

試就文法的增加與省畧上來，亦可得到變化的結果。例如簡單的一個短句，如：

「玲兒送書給小牛看。」

如果全部加上形容詞和副詞，則成爲不再簡單的分爲幾個分句的長句子了：「蘋果面的玲兒，十分愉快地送了一本藍皮面的書，給那好動好跳的小牛看。」現把這句子圖解如下：



上面，原本的短句不動它，而將附加的四部分隨意省略或變動，便有十五種字面不同的句子形式呢。

這變化的工作，不但是爲了語言的活潑，而且，是爲了更着重恰切地表現事物。

丁、語言要新鮮豐富——要貧乏當然就要豐富，要不老調子，當然就要新鮮生動。就因為寫作者這樣主觀努力，使文學語言一天天豐富了；但這主觀可也會走錯了路。許多不負責任的報紙書刊，正在不斷地以巨大影響去毒害青年寫作者。示人如不向某種寶貝追求，便以為就不「雅」，不「美」，不「藝術」呢！所以，要語言新鮮與豐富，就要與這些寶貝鬥爭，就要不斷地掃除舊的新的爛詞濫調。

第一要反對「舊八股」，你以為它死了嗎？并不，他們常常在殭屍復活，請去看看電影廣告，洋鬼子也變為什麼「姬」什麼「鸞」呀「鳳」呀！

例如：「柳腰，桃面，崔巍，媲美，目睹，心蕩，魂歸，離愁別緒……」

其次要反對「洋八股」，也可說是一種「新文言」，所謂「美」，所謂「藝術性」也者，便是這洋八股的擋箭牌。

例如：夢之神，夜之魔，心底屏兒，「憂傷而徬徨的我呀，」「我們要分離了，在此刻。」「衝破了×××大地，」「統治×××人間」……

爲什麼不簡單說出夜，却要加上「魔」？夢就說夢，可拖出「神」來！這些表現法在歐洲也許是習慣語，但我們有什麼必要呢？在此刻我們要分離了，不就很明白了嗎？却要倒裝一下才成。除了吃牛排表示洋味，并不見得是美麗的詞子。這「統治」與「衝破」，本來也很新鮮，但已濫用到沒有什麼必要時，也要去「衝破」「統治」一番了！這洋酸氣，實在給讀者不大舒服。

其三要反對「新八股」，這是空洞無物的叫賣聲，因爲「戰鬥」成爲不幸的時髦，舒服地躺在床上也可以大喊一通的。

1 我們有戰鬥的胸膛，爲了大眾而戰鬥呀！高歌呀！

2 時代的巨輪！

3 解放的神聖的火焰！

所有這些詞子，都非裝上嘆號便不足表示其火力。但細按其文章，這口號標語，并非文字中需要的，甚至是毫無關係，好像標頭紙一樣的糊上去的。不從真實的戰鬥生



活中來，這「戰鬥」性是假的，無力的，空空洞洞的。

說「人面桃花」的第一人是詩人，第二人是模仿家，有偷竊的嫌疑，第三人便是笨伯了，到了整百整千的人呢？

所謂新鮮，就是反對人云亦云，陳陳相因的炒冷飯，爛調子。但可也不要自作聰明，去製造新詞怪語。

比如什麼：「綺柔（形容大地的綺麗溫柔吧？），頹靡（頹唐？），夢醉（不是醉夢），驕慢（驕傲傲慢）、騰掠，靈魂拚竭，溶感，文化的史實，悒悒的窺尋……」

這大概是些多讀點舊書的人，才有這種「創造」品。高爾基說過他自己，在初期曾努力去製造「新詞」，得來是悲哀滑稽的結果。

魯迅曾教導我們：「不去遺除自己外，誰也不懂的形容詞之類。」

要語言新鮮活潑，只有向人民口語中去學習，並向舊的爛詞及新的怪語作兩綫鬥爭，不然是很少有所收穫的。

戊、語言要聲調節奏——語言的音樂效果，不單是詩歌，就是散文有時也不可缺少的，至於，靠對話為靈魂的劇本，尤其是非講究不成的。

(1) 單詞的音節——例如，要講某地方很清靜，在意義上適當的單語就不少，如「靜靜」「靜寂」「安靜」「不喧嘩」「沒雜音」「不吵鬧」等等，但這些單詞全不及「清靜」一詞好；因為這單詞的發音比任何別的單詞發音，更與其意義相一致的；比如用「不喧嘩」，它的發音就高亢而響亮了。

(2) 句子重音——把主要的一個單詞，放在本句中的重音之間。比如，「變了形的臉孔好蒼白」，這裡主要的是「變了形的臉孔」，如果是「露着蒼白色的是變形的臉孔」，則這裡主要的是「蒼白」了，為什麼「臉孔」屈居第二呢？因為把它放置在末尾了；又如「變了形的是十足蒼白的臉孔」，則音節重音不在「變了形」，而在「蒼白」以上的「的是」，要是所欲表現的是面孔，就更加達不到目的了。

(3) 句子節奏——有人用長句，有人用短句，這原是每人的習慣。可是，大家都

應知道，有時語言要弄得短，弄得快；而有時應當弄得長，把語調弄得緩慢一點——這種變化，在語言的意義與作品進行間互相調和，使語言與故事的節奏合拍。試作說明如下：——

1 意思緩慢的用長句——長句或加長語尾。除了最急促的聲音之外，多數的詞是可以加長的。如「爲什麼哭？」如加上一個「呢」字，就把語調緩慢了許多。又如「你要一瓶酒」，加上一個「嗎」字，也一樣拉長了。

2 要令人注意的用響聲的詞句——用不大出力而叫得響亮的單詞，而不用啞音或低音的單詞。後者，要吃力提高，使人側耳才聽得到的——故意的當然不在此限。

3 要提起精神的用高亢的節奏。

1 旂正「飄飄」，馬正「蕭蕭」，槍在肩，刀在「腰」。

2 今天是桃李「芬芳」，明天是社會「棟樑」……担負起天下的「興亡」。

3 桃「花開」，杏「花香」……三尺小娃「丈二槍」，青漳河變了「歌唱」。

4 却看妻子愁何在，「漫卷詩書喜若狂，白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉」。  
4 要表示悲疼的用沉重的節奏。

1 「幾家夫婦」團圓「聚」，「幾家流落在」街頭。

2 雕欄「玉砌應猶在，只是朱顏改」，問君還「有幾多愁」……

3 芙蓉如面柳如眉，「對此如何不淚垂」。

4 春風桃李花開日，「秋雨梧桐葉落時」。

5 要有力疾速的用短促的聲調——這大概用於頓挫決斷的語句爲多。

1 中華民族……每個人「被迫着」發出「最後」的呼聲。

2 本是同根生，「相煎」何「太急」。

3 座中「泣下」誰「最多」？「江洲司馬」青衫「濕」。

以上，祇是從文法中，有關於弄通語言的許多例子中，抽出一些常用的畧爲整理而已；至於全般的瞭解文法，應求之於專門的書籍了。

到這里，讓我引高爾基所說的：「只有藉着綴合這些語言，並把——適應着它們的意義——在章句之間正確地加以配置，才能模範地形成作者的思想，造出顯明的情景，才能使讀者好像親眼看到作者所描寫的東西那樣正確地描寫出人們的活生生的姿態。」

### 習題三

- 1 文法的作用是什麼？
- 2 你弄通使句子變化的方法否？
- 3 爛詞怪語爲什麼要去掉？
- 4 音節要不要注意？

### ① 修辭——在語言的通順之外，加上動人的美。

修辭，是俱備文法中的一切規則，同時運用形象性的各種表現手法，加強原本意義的力量，去感動讀者，說服讀者的。我國所謂「修辭立其誠」，是個好意見；要不如此

，很容易滑到文字遊戲的岔路上去。——還要注意的，一講到修辭，容易誤認爲文人的才能，其實，修辭的各種方法，也是從人民語言中提煉出來的；作家把握了它的規律性，去創造了文學的語言；而我們也從語言中，作品中接受着這無形的學習。

甲、比喻法這手法的起源該是很早很早的了。「詩經」上便有一手如柔荑，膚如凝脂……「聖經」上也有「富人進天國比駱駝鑽針孔還難」。其方法，是取有相類似的特徵的乙事物，來形容比較原有的甲事物，但決不用完全相似的，因爲既完全相同，也就不必比較了。大體上有如下三種的分別：

(1) 明喻——用「像」「簡直」「一樣」「似的」等等連詞去介紹的叫做「明喻」。

1 老婆老婆，「賽過」打鐵。

2 人死「如」燈滅。

3 活著「比」驢子多一張皮。

4 郎「比」花針前而走，妹「比」絨線在後跟。

(2) 暗喻——省畧了連詞的介紹，叫做暗「喻」。

1 跌倒陽溝是棺材。

2 男找女，隔重山。

3 豆腐心腸，愈煮愈硬。

4 沒有個銅肚皮，就別吃鐵鏟刀。

(3) 疊喻——用幾項事物來比較一項事物，除了民歌，現在是較爲少見的。

1 小妹是頭枝花，尾枝葉。——(喻第一美麗。)

2 ……鑰匙纏鎖鎖纏箱，螞蝗纏個鶯絲腳——情嫂纏個少年郎。

3 雞醒雞開叫，馬醒馬吃草，天醒雲跑掉——我心有怨誰知道。

據說托爾斯太是反對用比喻的，理由是：比喻是用別一種事物來代替原有事物，把應該表現的原有事物，反變爲次要，甚至泯滅了。——這對於濫用比喻是個好教訓。

乙、擬人法——一切不是人類的活動的事物中，放進人類的性質而加以想像，這叫

做「擬人法」。反之，把人類的一切事項情況等等，當作事物去想像的，則叫「做擬物法」。這是每一個人口頭上常常說着，而又不自覺的修辭法：

(1) 擬人法的例句：

- 1 雨來了。——雨也像人有對腳，所以會「來」了。
- 2 壞天氣。——自然現象，本沒好與壞，有了，是人類的感情。
- 3 河流輕唱着歌兒。——河流要不是人，怎能唱歌？
- 4 玻璃流着汗——除了動物，玻璃是沒有汗腺的。

(2) 擬物法——把人當作「物」來處理的語法：

- 1 人情一縷牽——人情也成爲物件可以用線牽連。
- 2 心花開了——心不是花，就不會開了。
- 3 筆直的道理——道理也成爲筆一般直。
- 4 奶婆精，三日不打上銅青——要不是銅元怎會生上了銅青？



童話的寓言鳥語，也是從擬人法擬物法引申而來的。但運用時應該嚴密的考慮和研  
究一下，不然會產生一些滑稽的東西。

丙、誇大法——在事物的極限之外，加以誇大，加深，是比可能的情況更爲大膽  
飛躍的說法，以加強其原本的意思。人不能死過一次，他可說「九死而未悔」，一個人  
的頭髮很雜超過一丈，李白可說「白髮三千丈」。例如：

1 山重的咒。

2 男人心 海底深。

3 針尖上翻跟斗。

4 宰相肚里好撐船。

5 潛水吞牆。

丁、無理法——在修辭法中有這麼一種，是一種字面上毫無道理，想入非非，故  
意爲之的語法，在民間口語上是極多的一種。這與上面丙項稍有不同的地方，上面是就

某一種事物加以瘋狂的誇大，而這種是專以事物的「不可能」而出之。是含有反語與諷刺的意味。那些「顛倒歌」，便是從這里發展出去的一支。

1 鹹魚也會游水。

2 肚臍眼里放响屁。

3 拉牛上樹……拉牛下井。

4 叫公雞下蛋。

5 一個骰子擲七點。

6 要那日頭從東落。

戊、代替法——是明明的事物不說，偏用別樣的事物去代替它。如「雙關語」，如「歇後語」，如各行社會的「隱語」都是。我們有名的「東邊出日西邊雨，道是無晴（情）却有晴（情）」又如「天旱田螺等露水，爲晴（情）累得口都開」，都是以晴去代替情的雙關語。在民間的情歌里，這類諧聲借字法是很多的。其次，是一些忌諱的東西，也每每用別的

話去代替它。如「死」，誰都不願意說出口的，北方叫它「撻辮子」，廣東叫它「瓜得」，有的叫「棺材箇」，有的叫「高主人客」……連醫院的死人房，也不能免俗地叫做「太平間」啦。

歇後語，普通都只說了上句，聽的人都明白了下句的意思。正如謎面與謎底一樣。下面特別引幾個歇後語裏的雙關語，以概其餘了。

1 外甥打燈籠——照舊（借代爲照見）

2 四十年的寡婦——老守（卽老手）

3 四兩棉花——不能彈（彈同音爲談）

4 木頭人吐口水——假人（仁）假液（義）

5 毛繩穿豆腐——別提（提東西借爲提起的提）

以下是日常口語中的代替法，是不便說，不願說，用側面來說，使原本的語言更爲生動別緻的語法，對我們是更爲有用的東西。

1 挨門釘——不說人不在，卽等於「吃閉門羹」。

- 2 衙門里見高低——即是說見官去。
  - 3 一碗湯照得見人影——不說無茶。
  - 4 無火烟——不見人。
  - 5 嗅着棺材香味了——老人要死了。
  - 6 滿脚牛屎漢——農人。
  - 7 東山的太陽背到西山——整天在田地忙忙着。
  - 8 鐘拍胸忙到和尚敲鐘——起早睡遲。
- 關於「修辭」方面，我們只想到此為止。

#### 習題四

- 1 修辭有什麼用？有什麼必須注意？
- 2 你會應用過那一種修辭法？
- 3 你願意作幾個暗喻與擬人法的例句否？

#### 4 那一種代替法對我們有用？

### ③ 表現的語言——形象性，文學藝術的建立。

由上面文法和修辭看來，已經是文學語言的一部分，這里擬就文學的表現，更畧爲談談。

文學語言，有的說是「描寫」，有的說是「表現」；總說一句，是運用形象性的語言。以下，打算對建立文學語言的各方面，加以比較的說明。

甲、敘述與描寫——敘述就是記事，說明；而描寫則是像繪畫一樣去描寫形象。有的人，對於兩者的不同，一時似乎不易弄個清楚呢。

如以香港爲例子，有人像地理課本那樣記述如下：

「香港在九龍半島的對面，人口衆多，交通便利；主要的山爲香爐峯。」

但在一箇文學工作者，初來的印像却是另外一種。

「清早，這海上的城市醒來了，人擠着，車擠着，電車拖着絲絲的聲音過去了，火車嗚嗚的奔進站來了；江面佈滿了無數的船隻，碼頭堆着無數的貨物，卜卜的小汽艇在水面掣出一道青色的水花……到了夜里，萬千的燈火，一直盪上半山，像一座光輝的山，映出暗藍色的香爐峯。」

「——這里就是香港呀！」

後面的，雖然還嫌不夠有特點，能很生動地表現香港氣氛，但敘述和描寫的不同，是可以比較出來的。

又如，這里有人記下一則人的印像。

「有一個美麗的姑娘，年紀約有十四五歲，她說道……」

這般寫法，還是很概念的，他並不曾說出小姑娘是怎樣美麗？另外一個人則寫着：

「站着一個穿綠衫的小姑娘，十四五歲模樣，小鼻子，一雙大眼睛黑溜溜像要笑，發紫的小嘴爆開了，露出一排整齊的白牙齒……」

這比前者，較有具體的人物的外表形象了。

又如：有人要寫一個人的心理，他這麼寫：

「木匠呵×失業了，他心中十二分的疼痛，悲哀，與焦慮。」

他用了很多「悲疼」一類的字眼，要去說服讀者，但還是不能恰切地表出木匠的心情。別一個人，可從如下的情況下手：

「阿×某望着露商生了鏽班，心如火燙的難受，一股酸味滾上鼻樑，他竟破口罵起自己來了：『混蛋！你要學女人！一泡眼淚麼！』」

後面，也比較前面更暗示更生動一些。

這，就是敘述與描寫不同的地方，請比較地思索看看。

乙、形容語與描寫——我們弄清什麼是描寫以後，即有要怎樣去描寫？描寫要

從何處着手？等等的問題要待解決。首先，我們要了解，不是因為要「描寫而去描寫」；而是有着客觀對象才去描寫的——應該交代，這對象不論是整個的或幾個湊合而成的

；不論是一時的或長久積累而來的。其次，我們就描寫本身，分做幾點來加以說明：

(1) 形容短語——在名詞(或動詞)的前面或後面，加上規定其性質，表現其形態、程度的短語，由此生出形象性的表現，這是描寫的第一步。例如：

1 「長鬍鬚的老榕樹」——這是加在前面的。

2 風是「刁皮的孩子」——這是加在後面的。

3 市鎮站在原野上，用千萬隻閃光的眼睛睜着遠方——這是用後面一分句，去附加前面一分句的。

這樣例子，還是「文藝」氣味得很；但在日常用語方面，在名詞之上，加了決定性的形容詞，變成爲新的名詞，它的意義和作用，根本是與附加短語相同的，而且是很普遍與常見的。

人民口語如：秀才腹，旱船，繡花針，苦湯，豬油嘴，拖鞋飯，南瓜臉，賊眼……  
新聞名詞如：冷戰，阻街女郎，走私大王，麻雀戰，經濟特務，烏鴉文人，油條研



究生……

能够把握與運用「形容短語」，是一個有效的技術。

(2) 繪畫的語言——運用語言去繪畫事物，正如唐朝王維所謂「詩中有畫」。我國舊詩中，確有不少的好詩，是靠了如畫的描寫而存在的。如「月明星稀，鳥鳴南飛」「長河落日圓」「楓葉紅於二月花」「吹縵一池春水」「夕陽、老樹、昏鴉……」「驚濤擊岸，捲起千堆雪」「馬後桃花馬前雪」……都可以證明這一點。

這裏，假定我寫着：「正在這時候，聽着幾里遠的敵軍的大炮在射擊，緊跟着，便有炮彈由村子上空掠過，頃刻間，火光照射村莊，炮彈在村後爆發，森林里響出了爆炸的回聲。」

我將這些章句留心重讀幾遍，不斷地把想像中的東西，來和上面寫出的東西反覆比較着，要像圖畫一般給讀者的眼睛看到，就運用形體，綫條，顏色等視覺的表現，重新寫出如後的文字：

「遠方的大炮在響擊，寬而低的響聲，最初炮彈由村子頂上掠過，頃刻間，像火花似地在青色的夜空飛射，在森林里震起了回聲，吐着扇形的血光爆炸了。」

這，是不是比較有圖畫的形象嗎？

(3) 音樂的語言——「形象描寫」一詞，對付繪畫的語言是再好沒有了。但一遇着音樂性，「形象的描寫」，就有點通不過去了。因為音樂是抽象的東西，怎能有「形象」可以「描寫」呢？那「形象性」豈不是不可能嗎？其實，這祇是字面上的誤解。「形象性」不但應包括了繪畫的語言，其含義，連音樂的語言等都應廣括在內。除了前面談過有關於「語言的聲調節奏」的原則與運用外，這里擬綜合地提出一些實例。中外作家。都懂得音樂性的重要，中國舊詩詞，差不多完全建立在音樂的效果上面，這且不談它。

現在，我舉出自居易的「琵琶行」的一節，請你去「聽」和「看」，他是怎麼描寫琵琶的聲音：

「……轉軸撥絃三兩聲，未成曲調先有情，絃絃掩抑聲聲思，似訴生平不得志……大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語，嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤；間關鶯語花底滑，幽咽流泉水下灘，水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲漸歇，別有幽情暗恨生，此時無聲勝有聲……銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴，曲終收撥當心畫，四絃一聲如裂帛。——東船西舫悄無語，唯見江心秋月白。……」。

杜斯妥也夫斯基曾擲下一個銀幣，叫一個青年作者把它寫出來，那青年如實的寫着：「小銀元在桌上滾下地去」，杜氏却把這句子改成爲：「小銀元從桌上滾下來，在地面上叮叮鏗鏗地跳着。」這個例子，便是一句平凡的句子，作家却運用音樂性去生動地表現出來了。

這裏，我再把前面關於炮擊的一段東西，再作音樂性的一次增訂。這次並不注意視覺，而特別注重聽覺，注重音樂性，即試用語言的音節來傳達出畫面所表現的音樂性。於是又寫出如後的東西。

「遠方大炮的（短促的呻吟），（雜聽地，轟轟的哼着）的炮彈從頭上（敲打過去）。同時，在青色的夜空中閃着火光，把村後的森林的樹幹（炸開了），（回聲嘩嘩地高昇起來），（又在遠遠的叢林後面隱藏下去）。」

所有括號里面，都是搜尋具有音樂性的單語，是爲着求音節的真實性而作的，這可和上面談過的「音樂性」文字互看。

除開給予讀者以視覺和聽覺的形象性，文學語言還要加上味覺，嗅覺，觸覺等的綜合形象。換成文學習用語，便是活生生的形象。卽高爾基所說的：

「建立在讀者的一切『感受』上的。」

（4）心理描寫——爲了恐怕片面的對於「形象性」當作外形的誤解，這裏，我又不厭煩地把「心理描寫」提出來，作爲除了音樂性之外的另一補充。

心理描寫，本來可用言語、表情、動作、習慣等等外部描寫去顯現它的；也可用景物襯托，象徵去暗示它的。但在普通的說法，總是指着人物內心的解剖與分析，如情緒

，性格，智能，理想等等而言——把那親近所不能觸到的心理活動，用形象去描寫出來。

魯迅筆下的阿Q，那「精神勝利法」，是最典型意義的心理描寫了。托爾斯泰的偉大的表現手法，也就是能把人物心理的最深處，在最恰當的場合掏出來給人看。著名的例子，便是安娜因為移愛到美貌年青的渥倫斯基身上以後，回家一見多年生活在一道的丈夫，竟驚訝地說：「天哪，他的耳朵怎麼長得這樣醜呀！」因為，這句話正透露了人的內心的變化。

在今天人民文藝中，雖沒有過於細微的心理描寫，但就使是全用口語的說書，心理描寫還是有的。這裡抄段韓起祥的「李玉蘭」為例：

「馮光清往起跼蹶了幾跼蹶，心中惱火！（看這個狗日的！不叫她說話，她固定要說，我今天有心打她，大家都在，打了她，恐怕大家批評，等你今天晚上回去內括你活了也是半糍子！馮光清心中盤算了一陣），眉頭格蹙了幾格蹙……」——括號內的是不

會出口的話，也就是心理描寫。

高爾基說：「作者必須理解：他不只是用筆寫，而且用語言寫；他不是像描畫人物的靜止姿態的畫匠似地描寫，而是把人在不斷的運動中和行動中，在他們之間的無限的衝突中，在階級和集團和個人的鬥爭中來描寫的。」

丙、描寫的手法——到了這裏，我們已經知道用幾種描寫去表現及建立形象性了。但，在進行描寫的時候，是不是有些應該注意的要點或其他的手法呢？有的，我試為說明如下：

(1) 抓住特點——我們寫一個人的形象，一間屋子的形狀，如果用了千言萬語，縱使是最耐性的讀者，也沒有法子看下去，也就使看下去，也不會有什麼印象的；就作者來說，也是太吃苦了的事。魯迅說過，一個作家如一根一根去寫頭髮，就使是有才能的，也不會寫出什麼來的，倒不如去描他的眼睛(大意)。——這也就是說，要抓住特點，以部份去代表全體。比如，妻子很想念着出遠門的丈夫，弄得什麼事都沒心情做了，這

中間可拿許多形象來表示她的心情。說她茶飯無心，穿着隨便，不喜打扮，挑水打柴都提不起精神，總說一句，可以拿無數的事情來描寫她的。但是文藝家却懂得從許多可能中間抓住特點來寫，只消選取一部份的形象也就够了。「詩經」上的：「自伯之東，首如飛蓬；豈無膏沐，誰適爲容！」這便是單拿懶梳頭的一點來表現。雖然只寫一件事情呢，但却極好，并且極爲簡潔，女人思夫之情，已完全暗示出來了。

契訶夫最會抓着特點來寫人物的。他的小說「草原」，記一羣人在火堆四週，烤火取暖，來了一個和愛人約定了的男人，首先爲人們看見的，並不是他的臉，也不是衣服，乃是口角所含的微笑。這寫得多經濟，而且傳神啦。

(2) 含蓄——我們在描寫時，當然是力求簡明；但有時，如果太過呆直，連最簡單的事情也無不有事做盡有話說盡，生怕讀者不解，把讀者看得太低能，也是不大好的。所以，在描寫中有時是需要含蓄，就是「請讀者分享創作的快樂」！

記得屠格涅夫對一位青年作者講了一段故事：一個人碰見初從故鄉逃出來的朋友，

朋友告訴那個人說：他的妻子家人全被仇人殺死了。屠格涅夫請這個青年作者把這個人的心情寫出來。那青年作者如實地寫好了；當這個人聽到了妻子家人慘遭殺虐，就號天痛哭：「天哪，我的愛，你……」這麼寫得很長。屠格涅夫看過後，靜靜地從架上抽出一冊莎士比亞的戲曲，指着一本書中的角色，當那個同樣命運的人物，莎士比亞筆下並不是長篇大論，却祇說着簡單的一句話：「這是真的麼？」——這麼一句話，是包含着個人極豐富的情緒，把人物從極大的痛苦昏亂中，迸裂出來的，是極含蓄的表現。比着那長篇大論的有話說盡，味同嚼臘，其高明不知差了多少里路呢！

高爾基的自傳小說「我的童年」的結尾，他的外祖母叫他自己去找生活，高爾基就這麼的回答說：

「好，我就開始到世界上來了。」

這句話，也含蓄着高爾基的基本精神，及以後的事業等等的深意啦。

(3) 暗示——爲着事件和心情還未到明朗表露階段，只有一些朦朧的預覺，作者



就不能用明寫，而應運用暗示的手法。有時，爲了布置事情的發生有了交代呼應，爲了作者的某種意圖與某種效果，作者也多是運用暗示的手法的。

暗示和含蓄的不同點：是，含蓄把本有的話說到適可而止，含有深意；不太嚙叨，多費唇舌。暗示則就原有情勢，略露一二，從隱秘處加以指點。這便是辨別兩者差異的所在了。

「波華荔夫人」中，寫少年雷翁將去里昂，臨行向波華荔夫人告別，她向窗戶外說：「天怕快要下雨了吧。」雷翁就回答道：「不要緊，我帶着雨傘。」波華荔夫人便深深嘆了一口氣。爲什麼她要嘆氣呢？這就是她心里還想再留雷翁一兩天，但不好直說，便用下雨不好出門的話來暗示。雷翁不解她的暗示，故此使她深深嘆氣了。

「安娜·卡列尼娜」中，寫安娜到莫斯科，在車站上遇見渥倫斯基，當時發生一件火車碾死人的慘案，安娜就激動地說：「兆頭不好呵！」爲什麼不說慘事，而說兆頭呢？作者雖不說明，但讀者却已得了一種暗示，安娜心里業已當成一件幸福事情的開始；

並且，這事件也暗示了安娜最後不幸的結局。

「紅樓夢」中，金釧兒去世的週年，作者並不明說，只寫賈寶玉穿白衣一早跑到鄉下，向着水井祭弔，回來時，見玉釧兒坐在廊下流淚，寶玉向她陪笑說：「你猜我往哪裏去了？」後來和黛玉她們看「荆釵記」，到「男祭」一齣，黛玉向寶釵說：「這王十朋也不通得很，只消沓沓水來祭祭，何必定要跑到江邊。」這大段文字，都使用暗示的。事實上，也是這種隱晦心情，宜於這種暗示的描寫。

(4) 襯托——描寫，還可以運用一種平行的襯托，造成一種不間斷的律奏。如花香月明的春夜，來寫婚事，敲窗風雪的冬天，來寫老人的病重，都會取得相配合的效果。寫景用襯托，比如，「紅樓夢」里，瀟湘館的竹子，簾子，麝香，尤其是鸚鵡……都是用來配襯林黛玉的；沒有這些，黛玉還能成爲黛玉嗎？怡紅院的脂粉香氣，也正爲寶哥兒而設的。

人物用襯托，比如，法捷耶夫爲了處理「毀滅」的葉奮生，就配上一個美迭里。

「紅樓夢」里，這麼襯托的人物是不不少的。寶玉有襲人，鳳姐有平兒，黛玉有紫娟

……

曹雪芹寫寶釵會使手腕，用圈套，講道理，作文章，打通上下，收買人心，落落大風，假道學，打點手眼，借刀殺人……寫襲人也會使手腕，用圈套，講道理，作文章，打通上下，收買人心，假道學，落落大風，打點手眼，借刀殺人……本質上是一樣的。不過一個生在貧寒，一個生在富貴的不同階級的差異，所以，襲人就柔順體貼，寶釵就富麗動人。

襯托的描寫，正如綠葉紅花，使所要表現的主體更爲生色的効用。

(5) 對比——襯托是相成的，對比則是矛盾對立的。沒有黑不顯得白，沒有綠葉不顯出紅花。一切在比較之下，就更易於把事物的特質顯現出來的了。

「朱門酒肉腐，路有凍死骨。」

「富者田連阡陌，貧者地無立錫。」

「一爲夫與隸，鞭背生虫蛆；一爲公與相，「門前府中居。」

「人家夫妻團圓聚，我家露宿在街頭。」

以這麼強烈的對比，就分出了兩個不同的階層生活，這麼表現的語言就很有力量了。在描寫人物時，很多的作家運用人物形象的對比手法的。唐·吉訶德先生與僕人桑科的對照；「父與子」里的巴扎洛夫與保羅；「兩個伊凡的吵架」里的一個小心謹慎，一個粗魯異常；「毀滅」里前木羅式加與美諦克，是那麼不同性格，不可調解的對立……這些個角色的對比的例子，是太多太多了。

有趣的，是同在一個作品中的人物，甲與乙對比，乙却又與丙對比，而丙與甲也同樣如此，成爲互相矛盾對立的一群不同的形象。「紅樓夢」里的林黛玉和薛寶釵是對比的，一個心胸狹窄，多疑多忌，一個寬大爲懷，深謀遠慮。林黛玉和賈寶玉也是對照的；黛玉心中祇有寶玉，單愛一個男子，寶玉却見了姐姐忘了妹妹。寶玉和賈漣薛蟠也是對照的，寶玉愛女人則專注精神方面，能替女子梳梳頭，卽已滿足，漣、蟠則不然，他們

是溺於肉慾的。寶玉和賈政也是對照的，兒子視作官爲利祿，父親則異常看重科舉功名的……

這都是對比在寫作上的運用。

(6) 呼應——就是在一篇文中，前面和後面互相照應。與對比不同的地方，是對比應用事物的矛盾與對立，而呼應則先後有着關聯，前後有着脈絡，好像有人呼有人應一樣。有時，後面是主體，前面是後面的準備；有時，前面是主調，後面不過是主調的和聲，有嗜嚼不盡的餘味。

在一部份的詩歌里，有在每節中同樣的首幾句或同樣的末幾句的呼應形式，也有每節的近末一二句的呼應，也有上一節的末句和下一節的第一句的呼應形式。在小說與劇本中，爲了事件發生不致令人感到突然出現，也每每作各種布置，先安下一二伏筆。

手頭沒有適當的例子，試舉名片「鄉村教師」爲例。該片編導就運用不少對比與呼應的手法。開頭的畢業生舞會，昆蘭瓦鄉對她的愛人表示，決心到西伯利亞去當鄉村教

師，那執着手望鏡的老校長，是一個嚴厲而頑固的人物，對學生作着無理的管束。及至片子的結末，類似開頭場面的校友紀念舞會上，瓦爾瓦娜自己，是戴着金框眼鏡，慈祥 and 寵的老校長了，對着學生像是自己的兒子；又有一個女學生告訴她的愛人，她要學習瓦爾瓦娜的榜樣，到更偏僻的鄉村去做教師。——這不但是強烈的對比，而且是前後相承互相發展的呼應，并引人去回味片子的開頭。

又如，做了博士的學生，勉強塞在小學生的位子上，聽着瓦爾瓦娜的上課，溫習小學生時代的生活，那個動人的鏡頭。以及瓦爾瓦娜第一次對着小學生所說的：「你們再不是小孩子，而是小學生了。」後來一個女學生做了教師，所上的第一課，也重覆着這一句話。……這都是呼應的運用，而且運用的手法是極靈活與高明的。

(7) 間接描寫——作者有時並不正面去刻繪他的人物，而由別的人和事來代替說明。比如屠格涅夫的「羅亭」，那個有名的例子：他不從正面去寫羅亭的驚人的辯論，也許寫出來的並不怎麼動人，作家的聰明，使他從聽講的娜泰雅，那有「女男兒」之稱

的女人，所受的感動，來間接顯示羅亭的雄辯才能。

在「布羅斯基」里面，描寫醫生給主人公斯丹攀，除去傷口的包紮的情形，也可作個舉例：

「……在靜寂中，個個人都可以聽見綑帶的尖銳的聲音，當它從傷口扯出來時候，點點的汗珠在那醫生的前額閃光，他兩手顫抖着，最後，他忍耐不住了，他丟了綑帶，低聲說道：「你（斯丹攀）是鉄做的嗎？你一點都不作聲！」

這是極力寫醫生的種種行動，來反襯斯丹攀的堅強。

有時，作者是用許多人的嘴巴，在不同的時間地點，去間接表現一個人，使人在不知不覺中得到認識，甚至從仇敵的口里，也吐出對方的好處，也是令人信服的方法。

「紅樓夢」中，這手法也運用得最多。比如王鳳姐，從冷子興口中是：「倒是上下無一人不稱贊他夫人的，漣爺倒退了一舍之地。模樣又極標緻，言談又極爽利，心機又極深細，竟是一個男人萬不及的。」賈母介紹給黛玉的是：「你不認得她，她是我們這

里有名的滄辣貨，南京所謂辣子，你只叫她鳳辣子就是了。」周瑞家說的是：「這位鳳姑娘年紀雖小，行事却比別人都大呢。如今出跳得美人一般的模樣兒。少說些有一萬個心眼子。再要賭口齒，十個會說話的男人，也說不過呢。回來你見了，你就知道了。就是這麼一件，待下人未免嚴了些。」與兒講的是：「奶奶一輩子別見她才好！嘴甜心苦，兩面三刀，上頭笑着，足底下使絆子。明是一把火，暗是一把刀，都佔全了。」……是這麼從許多人的講話與批評中，來間接描寫王熙鳳這個人物，是極自然的而又合於常情的。

上面，有的是從一些書本上摘抄下來的實例，已經不只是談語言，而是涉獵到寫作處理的問題上去了。因為，單從一些個別的句群，而不從全篇去把握是不能弄通的。比如，從暗示，襯托，對比等等，如局限於個別的，片斷的段落，有時是看不出什麼來。至於所談及的各種手法，聊當作語言運用上的參攷；主要的還是要自己從口語、中讀



書中去作深入的研究，才能獲得更好的東西。

#### ④標点及其他——不應忽視的小螺絲釘

寫作態度是要認真負責的。假定自己不寫得清楚明白，怎能叫讀者不誤會呢，請聽聽魯迅的話吧！

「自己多讀兩遍，不放過每一個標點。」

標點，雖是小螺絲釘，但却不應忽視，壞一個或缺少一個小螺絲釘，一部大機器有時就會產生嚴重的後果。

這里，要提幾個看來是極小的小問題。

甲、寫字——寫字，是隨每一個人的習慣而不同，但寫出來如要給別人看的，那就有注意的必要。

有的人，有一種自己的草法，假使是用作自己看的日記筆記之用，那可以；要是給

別人看的，這自己創出的草書就不合宜了，因為別人看不懂。

有的人，是滿紙密密圈圈，容不下一個針縫，這是使看者非常頭疼，排字工人望而生畏的。我自己在少年時代，曾在二張拍草簿頁子上，寫下如此的「大作」，還無理要求編者不要改我的，謝謝那位編者，退還給我。——後來每想起這孩子的時代天真，慚愧得耳朵發熱呢。

有的人，是一寫好，就連再看一次也不耐煩；是這麼天才的粗心。編者雖有代為訂正的義務，校對有時也許會代為校出來，但是，把作者的責任放在別人身上是不負責的事。

我們當然不必要楷書，也不一定用稿紙，但首先必要寫得清楚明白，其次才是寫得快。否則，到了別人誤解了你的原意，你要怪別人呢？還是要怪自己？

乙、段落——說話自然用不齊段落和標點，但却用口氣，休止來交代明白。可是，不少的人，就不留意段落的排列與寫法啦。

有擠滿每個格子的詩；有段頭空一格與空兩格同在一篇文章里出現；也有段頭退了五六個字，與一個字也不低頭的寫法，也有每段自成一堆，而段段不一的寫法，等等。

有從右邊第一行上下直寫開始，倒反過來的，既不是中國的習慣寫法，也不是西洋橫寫的習慣。有用二號字大小的橫寫，每行却長有兩尺來長的。

劇作的段落，也常見最爲凌亂：在人物表，在寫景的說明，在人物對話的第二行，在人物的出入場，都每每是矛盾不統一的。劇本的段落，雖沒有公式可避，但自行規定一下，那就不致這麼雜亂無章了。

在對話上，洋化的倒裝句，夾在句中間的說明，除非最急切的地方，都應該盡量減少。

因爲，報紙的版頭花樣，正強烈地影響了初學寫作者，使不自覺地在題目處加上許多無用的東西。如在人名上下加了〰線，在小題地方加上「——××——××」，花樣百出，不一而足，其實，這是完全不需要的。

丙、標點符號——標點對於語言的節制，是再顯赫最著的。可是，我們有否：——整篇或整段不用標點的。或有了標點，可是並不完全，記着就用它，記不住就不管它。例如在一段文的末一個標點，甚至還是「，」號呢！

有的，對「，」號的下筆，是輕到不能再輕了，似有若無，使人辨不出是「，」號或是「，」號，排字工友對着那新五號鉛符，就只好把句群亂點一場了。

在用引號（『』）時，那下面的半個『號，是最經常被去掉的一個。在引號末（「……。」）及引號外（「……。」）的標點，也是最常錯誤的地方。

文中的刪節號（……）及破折號（——），也不以佔兩格的規定為滿足，却無限的隨意拉長至四格五格不等。

感嘆號（！）也每每多得驚人。似乎，非如此，便不是把胸中烈熱的感緒表達出來呢。要是一個讀者太注意它，簡直就不令人有喘息的時間。因為，這太濫用，使人摸不到那里是最該感嘆的地方；結果，就因為過多，倒得到相反的效果啦。

這里，我要舉個例子，來證明標點符號的重要性。因為它們和助詞的互相結合，使同為一個「是」字，就有這麼的變質，這麼各別的意思。

本字 與助詞標點結合 各別的意思

是………是的。——（肯定）

是………是嗎？——（懷疑）

是………是啊！——（喜歡）

是………是！——（憤怒）

是………是了！——（鄙視）

是………是的啊！——（感激）

是………是？——（驚訝）

有一個逸話，英國唯美主義的王爾德，一天有朋友等了他大半天，才見到他從書室裏跑出來，好像剛放下一件大事。他對他的朋友說：「我整天的工作，是從我的詩集」

取去一個句號，後來，我又把它放進去了。」

請記住上面魯迅先生的話。

## 習題 五

- 1 敘述與表現有什麼不同？
- 2 請你作一段文章，經過繪畫性與音樂性的二次改訂，然後把結果寄給我們。
- 3 爲什麼要抓住特點去寫？
- 4 含蓄與暗示你能分辨清楚否？
- 5 襯托與對比有什麼效用？
- 6 最好的手法要從那裏來的？
- 7 你對「標點及其他」那一節有何意見？
- 8 魯迅先生對標點說了什麼話？

## 五 怎樣使語言豐富

我們初學寫作的文章，給人的印象常常是語言的貧乏：所表現的事物，往往是不準確，不明瞭，聲音含糊，露出枯燥無味；所以，一位學習者要怎樣去豐富自己的語言——詞彙，以備選擇運用便成爲必要的了。

據說莎士比亞所用的語彙有一萬二千個，普式庚所用的一萬個；伊凡諾夫依高爾基的忠告，錄用，西伯利亞的詞彙五千個，使他自已寫作的語言大加豐富起來；那變多的詞彙是從那里來的？請看看一些作家是怎样去收集語言。

### 一，作家怎樣收集語言

普式庚喜歡聽他的老保姆講故事，到市集上和窮瞎子坐在一道，聽他們唱各種歌謠，一一紀錄下來。他對俄國民衆語言的精通，就是從這些勤懇的記錄得來的。

契訶夫和客人閒談，一聽見新鮮有趣的話，便十分興奮請人重說一遍，一面把抽屜內的小冊子取出，趕緊記上去。他是從來不肯輕輕放過的。

果戈理也用心收集語言，在他親筆抄寫的「俗語、古語、稀用語集」里，有一部份，寫下凡是能知道的雀鳥和植物的民間名稱，狗的名稱，也帶了極大的興趣，記下土話，尤其是適用在某一職業或一般的專門工作上的，所謂「技術用語」：如捕魚用語，狩獵用語，農事用語，並且應用在他的一切作品中。

高爾基也這樣講過：「從十六歲到現在，我都是當作別人私語的聽者而過活的。」在另一文中說：「起初記錄些諺語，俚言，俗語，這些形成了我個人的印象。」

左勤克說他收集語言的情形，是：「幾乎每晚，我都要記入日記簿幾個單字，一兩個句子，有時候也用極簡單的一字或一句，記入一些隨便遇見的形像。我已經養成了習慣，每天非做點這種事情不可。」

從這些作家的收集工作看來，要獲得豐富的語言，就要直接去記錄人民的口語。



## 二、向那裏學習語言

在這裏，我要節抄一段寶貴的名言，以作我們的指標和反省。

「爲什麼語言要學，並且要用很大的力氣去學？因爲語言這東西，不是隨便可以學好的，非下苦工不可。

「第一，要學人民的語言，我們很多人沒有學到，所以我們在寫文章時做演講時沒有幾句生動活潑切實有力的話，祇有死板板的幾條筋，像畢三一樣，瘦得難看，不像一個健康的人。

「第二，要學外國語言。外國人民的語言並不是洋八股，中國人抄來的時候，把它的樣子硬搬過來，就變成要死不活的洋八股了。我們不要硬搬外國語言，是要吸收外國語言中的好東西，於我們工作適用的東西。因爲中國語言不夠用，現在我們的語言中就有很多是吸收外國的……

一 第三，我們要學習古人的語言。現在民間的語言，大批地是由古人傳下來的。古人的語言寶庫還可以發掘，只要是還有生氣的東西我們就應該吸收，用以豐富我們的文章演說和講話。當然我們堅決反對去用已經死去了的古典，這是確定了的，但是好的合理的東西還應該吸收。

「現在中黨八股毒太深的人，則對於民間的、外國的、古人的有用語言，一概不接收，不肯下苦工去學。……所以我們的同志都非學習語言不可，學習各種語言中，特別是人民的語言要用功學習，人民語言中，又特別是工農兵群眾的語言要用功學習。」

其次，從一些間接具體方面，也約有幾點可能幫忙我們去獲得語言的材料：

一、向通俗文學去找尋——在這些作品中，所保存着過去的人民語言，是非常豐富的；有的雖然死去了，有的到了現在可還活在人民的口頭上的；有的活生生於甲地，有的流行普及於乙地；有的稍稍變了口音，有的不過只是字面上的不同……

小說如「水滸」「金瓶梅」是山東話，「紅樓夢」是北京話，「儒林外史」是南京

話，潘軍民司的黨章小說，則各別採用蘇白、越語，而這些語言是爲人民喜見樂聞的。

戲曲如「元曲」「明清雜劇」也有不少當時的人民口語。

唱本，歌集，則更爲採入各方言區域，和記錄方言文學的成果。從這些書寫與口頭的民間創作，如民謠、山歌、諺語、歇後語……去研究，尤其是非常有益的。

二向當代的作品去攝取——每個好作家，都是運用當代的人民口語的。從「五四」以來，我們的文學語言正一天一天的豐富，這可從初期的白話文與今天的文學作品對照一下，可得到證明。除了一些用距離口語甚遠的作品以外，多數是採用普通語，甚至大膽去吸收方言。如老舍，曹禺的北京話，艾蕪，沙汀的四川話，東北作家的東北話，丁廐，趙樹理諸人的陝晉話……我們讀書的時候，隨地記下來，有條件的吸收是有用的。

三多多使用辭典，專門參攷書籍。

豐富的語言，就是直接從人民口語中，與從間接各方面而來的。

### 三、怎樣對語言研究、選擇、加工

有了語言的搜集和積蓄，是不是照直搬用就成？答案要是不，那麼應該怎麼辦呢？

第一、是研究語言本質及其意義。

高爾基說過：「俗語部分是地主階級、統治階級的教訓，要人民馴服，安於命運，甚至是某些攀龍附鳳的詞句……但大致上是人民的一切生活、社會、歷史的經驗的具體化，典型化。」

換句話來說，語言中有部分是剝削觀念的統治者語言，有部分是幫忙幫兇的文人語言，還有部分是取巧無賴的小市民語言，其大部分則是典型化，形象化的人民語言——我們首先必要分別清楚每一語言的本質意義。

第二，是探尋語言的精細所在及其陰影等。

果戈爾的全生活，便是用心頑強地在俄國文字的一切精細，和一切陰影上研究俄國

我語言。

傑克倫敦也曾借一個角色說了如下的話：「收集力強的語句，活的語言的表現法……或日常語言的荒漠中間發生並成熟的甘芳的語言……經常探求隱在背後的和底下的原理，他要知道這些東西是怎麼製出來的。」

小托爾斯太也說：「俄語是富於動詞及其他品詞，表示動作，感情，思想的陰影，色彩，嗅覺，及其他，有可驚的多角的形式。這需要極大的整理。」

這些語言的陰影與語言的背後，是什麼呢？有的是從詞面，有的是從聲音及其暗示而來的。

比如，「老屋」「古屋」與「舊屋」是有不同內含的；「跑走了」「跑開了」「逃走了」「閃開了」「躲開了」及「溜走了」，一樣是走，但意味也完全有差異，又如「快樂」是比較「歡喜」「愉快」「喜悅」更爲顯露的。

比如「春天」，不單是指一年中的一季，而是還有光明溫暖，可愛等聯想的。又如

「面子」，不單是留在面上的前徑，還含有無限的意思的。又如「冬天」，就有風景，年老，寒冷的意味。有些語言的含義，不是本國人是不能了解的，故外國語言的隔阻就是這個理由。

法國名作家巴比塞，曾因我國的「面子」這一個成語，而引起他很大的興味哦！這一切，是要精細研究與頭強探求的。

第三、是對於語言的選擇及加工。

高爾基說道：「作家必須有廣知着無限豐富的我們的語彙，而從中選擇最正確最明白與強有力的能力。」

又說道：「但文學者們是從日常言談的自然狀態中，嚴選了正確，恰當的語言。對於選擇的需要，一般人不充分理解，因之，他們作品的質是低落的。」

他又會說：「我們把言語分做文學的言語，和國民的言語，意思不過是說言語中有未經加工的古語，和由工匠加工的古語，對這點了解得最明白的是普式唐，他是告訴了

們，民衆所說的材料應該怎樣利用，應該怎樣加工的第一人。」

高爾基又指出：「古典的作家們，用這樣的語言寫作，在數百年間，把它日臻完善了。只有這種語言，才真正是文學的語言。這種語言是從勞動大眾口頭採取來的，但和它最初的來源，已經顯然不同。因為它在作敘述的描寫時，從口語的原素中，捨棄了一切偶然的，一時的，不確實的，紊亂的，發音學上歪曲的，因種種原因，和根本的『精神』——即和一般民族語言的構造不一致的部分……」

他還說……而對剛開始寫作的作家們幫一臂之力，一切材料——特別是語言——都要求縝密地選擇；其中所含的好部分——明瞭，正確，色彩，有音响的部分。——而且也要求這好部分之將來的好發展。」

這些是告訴我們，要從衆多的語言中去嚴密的選擇，揚去糠粃，提煉精粹，才能使文學作品的質提高；對於那些原始性的語言，還須要藝術家去作一番加工。

寫作者應捨棄一切不對的部分，而依據語言的一般原則，力求口語化，去對語言材

料嚴密的加工。但可絕不能好新奇，趨隱晦，造出令人不懂的，任意幻想的，技巧造作的「花樣」。

正如高爾基所說：「……讀者沒有被廉價的修飾來粉飾的必要。他們用不着語言上的繪畫的纖細的修飾。——他們生活充滿着敘事詩的峻嚴，在文學上，是適合於受這種敘事詩的強烈的反映。」

×

×

×

從鴉片戰爭以後，我們的語言中有了「帝國主義」「封建社會」「殖民地」「歐洲」，有「毛瑟槍」「汽車」「工廠」「輪船」「飛機」「幹部」「群眾」等等新造出來的外來詞彙，為我們所接收了。

從今天人民翻身的時代，我們的語言中有了「土地翻身」「土地還家」「挖窮根」「裁富根」「興家計劃」「吐口水」「一鍋煮」「生產英雄」等等人民性，而又形象性的新創造的詞彙，也正大量地產生啦。



人民是隨時以行動在創造新的語言，作家是把這些語言集中、加工、提高就是了。

## 習題六

- 1 作家收集語言的理由是什麼？
- 2 向那里學習語言？
- 3 要怎麼研究和探尋什麼？
- 4 要怎麼選擇加工？

## 附錄一 人民是我們的語言老師

### 一 人民給文學語言以發展與豐富

人民語言是我們活的寶庫。

我們要學習語言，一定要做人民的小學生；因為文學語言是從人民中來的。請聽聽托爾斯泰的話吧：

「世界文學傑作，決不是用特別的『文學語法』，而是普通民衆日常講的言語寫成的。」

高爾基更將這關係交代得如此清楚，他說：「可以看普式庚的推崇「莫斯科製餅婦」的言語，以及他有些方面是從自己的奶媽洛蒂羅夫娜那里學來的。對口語最精通不過的萊斯科夫，也是從奶媽，兵士之妻那里學習的。普通那些單純的奶媽，趕車的，捉魚

的，鄉下打獵的，以及其他生活窮苦的人，都給文學語言的發達以顯著的影响。」  
一個作家一定要運用當代語言，尤其是能善用人民語言，是非常有益，對於他所寫的作品一定更為完美的。

英國的桂冠詩人吉百寧——也就是貴族詩人，本來是最講究文體的，喜歡文雅的言語。但當他覺得俚語俗諺，更適合他的寫作時，立即採用；他的傑作最明顯的特點，可驚的便在他使用許多民衆口頭上講的語言。

小托爾斯太說，他初期語言很困難，對創作灰心，後來，得一本法院的拷問記錄，里面是各階層人物的口供，完全是活生生的口語，他便受了這寶藏所吸引，寫作了，他吃驚寫作竟這麼容易。

×

×

×

人民的語言，是很豐富的、生動活潑的，表現人民的實際生活，思想意識，以及其社會，歷史的經驗。

我國國土如此遼闊，語言文的不統一，方言土語的繁多，給予一個文學學者是一件  
艱苦、狼狽的工作。

如果，用「五四」以來的傳統的普通話，是非常貧弱，蒼白，不生動，近似而已的；如多用方言土語，就比較豐富，多彩，親切與地方氣味；但却懂得人，少故被人加以  
反對了。

就因為文學要求於語言，迫得許多作家或多或少去實踐，他們摸出來的路徑，是採用在普通話中，大膽地吸收字面上看得懂的詞彙與句法，或藉上下文的聯繫，或用註解去幫忙。——這並不澈底（澈底是方言文學）的辦法，一回生，二回熟，正一天天豐富了現有的文學語言。

今後，中國的文學語言，必然還有一段長期間是在這既矛盾又發展的道路上去的。話說回來，人民語言是概括的一句話，到底是那些具體的語言材料，值得我們去學習和吸收呢？

### 三 只有人民語言才能表現人民生活

必先肯定的理解：祇有人民語言，才能真實的表現人民生活；也就是說，人民的一切生活，全表現在人民語言中。

其次，值得我們學習的便是如下的具體語言材料：

甲、口語是生動活潑的：

一個釘子一個眼。

做出籠來才現爪。

公婆一面鼓，到處罵媳婦。

屁股插蘆花，冒充大公鷄。

滿床兒女，比不上半床夫妻。

——以上江北話。

伸嘴咬着舌，無話講。

鐮刀掛起，就要糶米。

風險過打紫菜。

幼工換粗工，補被換挨磨。

風大就涼，人多了就強。

——以上海豐話

養女總只一門親。

鍋鍋灶灶，針針綫綫。

提着腦袋耍把戲。

狗却改不了吃屎。

女子不該是花兒。

比公雞下蛋還難！

吃一口仙桃！

——以上陝北話。

乙，詞彙是豐富美好的：

「馬口上（關鍵上）、了然、青花油綠（形容江水）、光達達（精光）、辣焦焦、嫩葱葱、哭流流……」——以上四川口語。

「黑裏白裏（黑夜白天）、灰溜溜、黃臘臘、乖乖兒、直抖擻（寒顫）、腿巴子、土包子、洋包子……」——以上陝北口語。

「腦門、嘴唇子、臉旦子、下巴頰，眼肚子、手縫兒、將指（中指）脚孤拐……」——以上北平語。

丙，成語是形象性趣味性的：

雞抱鴨子枉操心。

破鼓萬人捶，牆倒眾人推。

放着河水不洗船。

走路踩不死螞蟻。

——以上陝西成語。

不知死字點寫。

青磚沙梨咬唔入。

銅銀買病豬。

吃盡面孔。

拉別人裙雷自己脚。

——以上廣東成語。

拳頭母吞石獅。

睛盲雞啄着虫。

三日討魚，二日曬網。



爛下官不刺。

——以上閩南成語

往嘴里抹蜜，還咬指甲。

金就換玉碎，人心換人心。

拔了刀子忘了疼。

——以上河南成語。

丁、歇後語是含蓄與襯托的：

床底下放風箏——高有眼。

一面打牆——兩邊勿通。

胡桃裏的肉——勿敲勿出。

閻羅的祖宗——老鬼。

蚊子咬菩薩——認錯了人。

叫化子請長年——大家挨餓。

瞎子點燈——白費。

小和尚唸經——有口無心。

半空裏翻斛斗——不着實地。

收生婆摸屁股——外行。

吊死鬼搽粉——死要面子。

石板上甩烏龜——硬碰硬。

——散見各地。

以上所抄的，不過是偶然還留在身邊的小部分材料，聊作參攷時的挑針引綫吧了。

### 三 要愛我們人民的語言

對着人民語言材料，高爾基說得好：

「對於初學的作者，知道這材料是有益的。不但它完美地教我們言語的節省，對話的壓縮性，形象性等等。」

屠格涅夫，這受法蘭西「美的語言」影響最深的大作家，當他的晚年，曾忠告同時代的俄國青年作家說：

「你們該用全力保存俄羅斯文學的力與美，因為這是給與你們的最大的遺產。」

差不多所有的偉大作家，都是愛他們國家的語言的。我們的文學學習者，也要全

全力地：

「愛我們國家的人民的語言！」

## 附錄二 高爾基怎麼指導用詞造句

高爾基的偉大學問是大多了，即對於語言一項而言，也見到他的深湛研究。

高爾基既不滿意於文學青年的粗造濫製，糟躓了豐富的俄語。

他也不滿意批評家與一般的編者，只知道在原稿上面批下「題材貧弱不能用」「你必須多多學習」「學習技術」，光是這樣是不够的，那對初學寫作者有什麼幫助呢？他指示：『批評家的任務之一，是教導初學寫作者寫得單純，明瞭，和正確，我甚至以為那是他們的主要任務呢。』

以下，擬不厭其詳地把高爾基有關於不當的用詞造句的意見介紹出來，以作我們學習時的借鏡。

## 一 對於青年作者表現不當的語言

據高爾基自己說，只從一九〇六——一九一〇這幾年中，他便閱讀了四百篇以上，粗通文字的原稿。

在寫給文學青年的信裏，和別的文章裏頭，他耐心地批改，刪訂，去教育文學青年。『我以為「野糞一般潤濕的眼睛」「難以消滅大問題的焦爆，恰如鞭一般使這小馬不安」之類的用語，是不妥當的。你是能夠有許多明銳，優秀的成分的，只是你在自己的理性上加了高領的衣服，太潛心於奢侈的裝束，這是我覺得遺憾的：：』——給布拉洛夫斯基。

『你的詩裏有這樣的句子：雨「像蹄鐵的响聲一般地笑着」——這是不自然，不適合的。』——給英波夫斯基。

『你寫着「潮潤的次中音像帆一般地震動」——這同樣不是「自然」的。還有「沾

染了血的肉塊的碎裂聲」，你真的聽過這樣的聲音嗎？你是拿「肉塊」來暗示人的心臟的，可是，你想想看——人的心臟碎裂時發出怎樣的聲音，這究竟能聽得到嗎？……」——給青年作家。

『有一句「汽笛，像陽光閃爍似地」——汽笛是像海象一般叫吼着，它的响聲，會不會使人聯想到陽光的閃爍，是可疑。』——在某一文中。

『「路像野獸一般向不同的方向跑去」——不圓滿的比較。一條路有什麼會像一頭狼或一頭熊呢？就是在它們跑着的時候。』——對一個作者的批語。

『「艦隊奔躍着……現在它們停在一起了；那些旂子紅得像一滴滴的血。」——旂子像水滴，這好嗎？必須說像斑點。』——與另一個作者。

他批駁一篇題名為「散步」的小說中的：

「作爲粉白的春休息了」「傲慢似的大豆」「你的鬚——如煙的渦捲了。」——在「和青年們談話」裏，他指出說：

『我笑，笑充滿了鼻子，眼睛，和嘴……』笑爲什麼能夠充滿眼睛，鼻子，我實在不懂。笑——並不是塵灰。』

『「脆弱的春天，甦醒過來了。」——脆弱的雪，脆弱的肉體，這樣的話我也懂得；但是，用這個形容春天，我不可不懂什麼意思了。』

在一篇文章裏，他反對如下的廢話：

「劈劈拍拍發出聲音，松樹的花苞爆發了」，高爾基說「他們不懂木材在水裏不腐的常識。」

「鑼鐵發出玻璃似的聲音」他說「鏢可以飛出鈞屑來，這玻璃似的聲音是不對的。」

『「破衣發着聲響」這是廢話，破衣是不會發聲的。』把生活的污垢，換成黃金의 空想和慾望」，這里有悲觀主義的音調。』

一段描寫病院情景的文章，括號裏面是高爾基認爲應該刪去的。

「兇暴的叫喊（和咆哮）弄醒了其餘的病人。可是却沒有誰注意他的叫喊；因爲這

已成爲（普通的）日常的事件了……每天早晨，那些能够走動的紅軍，就跑到病院的露台上呼吸（涼快的）新鮮的（早晨）空氣。」

他的意見是「咆哮」這個詞是多餘的，因爲說「叫喊」已經够了。「日常的事件」就是「普通的事件」，所以後者就必須刪去。不用「早晨」，是因爲上邊已說過每天早晨他們就跑到露台去；而且既然是早上，他們不用說是不會呼吸着黃昏的空氣的。「涼快的」和「清新的」這兩個詞兒任用其中的一個也就够了。

他還注意過文學青年的用詞單調。

『還有，通常學習了簡短是很好的。四十一頁裏，有「*pp*」這音節的，我找到十一處——這是不好的，是單調。』——給格萊賓西特可夫。

『……作者的用語是貧弱的。在兩段里面，三次反覆着：「一面緊張地工作」「一面緊張起一切力量」「一面緊張起最後的力量」，這是不好的。同頁裏還有：狼「緊張起最後的力量」。』——給兩位青年作家公開信。



還有個作者這樣寫着：

「老樹在低聲沉吟着，晨風像一個頑皮的孩子，在頭髮參參的樹上跑過……東方射出了它的初陣的血雨。」

高爾基批着：『別這麼「美麗」啊！得更單純點，主題是一個嚴重的主題，廉價的美是不適合它的。』

在「和青年們談話」中，高爾基也曾說過：

『在這領域（言語）中，技巧的，造作的所謂「新花樣」；和保守者所擁護，已失意義的陳辭爛調，同樣沒有力量。……』

## 二 對於作家選取不對的語言

高爾基對於作家所運用的歪曲語言，因為會惡劣地影响了年青學習者，這是一個對讀者負責的問題，使他很嚴厲的批評了一些已成名的作家。

在「論散文」一文中，他說到：——

「讀了「假面」的原文的話，年輕人們會相信伯雷是用「愚蠢無稽」的語言來寫的吧。例如他不說「淡灰色」而一定要說「塞利亞維」（俄語另一發音，下同），不說「氣味」或「惡臭」，而一定要說「阿尼阿尼」，不說「玻璃」，而一定要說「斯克利亞錫克」，不說「轉換」而一定要說「斯維爾特」，不說「貪睡人」而一定要說「斯巴哈」……全書四四〇頁，都用這樣的話寫的。」

.....

「我指出伯特羅夫·維托庚所承認的言語歪曲的例，及他的「哲學的」判斷的例就夠了。他的書的第十二章，用如此的話開始的：

「「一切的發生之物，是不可避免的，不能翻覆的。因為把事件拖回來，用訂正過的形象來翻覆的事，是不可能的。」「一切的危險·是我們的死的前夜。」……

「他如次地描寫人物：雕刻家鮑洛·屠伯可夫——「有大的，臉很長的，過份的四

肢」把「貴族的手向他接上了，但屠伯可夫並沒有成爲公爵。」托爾斯太——「什麼事都要肯定自己的托爾斯太的鼻子，在往下垂的嘴鬚上高脹着。」」

.....

「現在我們又取格拉德可夫（按爲名著「士敏土」的作者）的「能力」來做例子吧。他的書最初幾句是：

「鋪裝道路用風暴般的風的壓迫來鞭打。那道路從遠處，從遠遠的一點，被那從透明的積雪上渡來的風搬運過來了，而風暴掉了一個身，從花崗岩的傍邊飛過去了。」

「我斷定這種語言的選擇，完全失去了意義。爲什麼這個「鋪裝道路」會能夠「用風的壓迫」來鞭打，它能夠到那裏去飛，能夠從什麼「傍邊」「被搬運過」，或者「飛過」？爲什麼「靜寂能够在抱不盡的驟雨的轟擊下活過來」？驟雨果然能夠「抱」的嗎？「她像烏龜一樣，無夢的睡了」——「布布列可夫用大蛇般的有魅力的眼睛，把他當場射住了」——這一切非成爲催眠術一般的東西做不到，可是大的爬虫類，却沒有催眠術的

的，將這等及寸諸的各種原形是到處有的。他的描寫人物，都是：「牛一般的混合起來」「把薩仁蓋上」「眼睛在睫毛中間發出靈氣」以及「在一瞬間變換了各種各樣的氣氛」之類的東西，他執拗地翻覆如次的話——「像牛一樣的走」「牛一樣的」「慌忙地開始拔起面孔來」「開始做出扳面孔」等等。遇着這樣的句子，便想着非常「寫實的」。遇着「牛一樣地集合起來」那樣「荒唐」語的結合時，讀者並想不到要像牛或狗，而想到：格拉德可夫大致是在想着公牛和狗的中間的某種共同點吧。剛從事寫作的青年作家，以老作家爲範本，大致要寫一套——「蒼蠅像象一樣向後退了」，或「鯢鳥像鯨魚一樣洩進水去了」的吧。這麼，無意義的事便廣傳起來了。』

在和綏拉夫莫羅支的論戰中，他如下的提出：

『潘菲洛夫（按爲名著「布羅斯基」的作者）……在擁護使用「斯古戈爾薩」的無意味的言語的權利上，有如下的主張：

『即是，這言語有百萬人使用着，這不是所謂「被綁住了」或「陰暗」的話，而正是「斯古戈吉爾薩」。

『因為，我想自己必需有對於不成功的「地方話」，和一般地說，用言語的纏繞來污俄國文學語言鬥爭的義務。所以希望文學者同志們注意以下的事件：就是俄國話，特別是在它的語幹作的動詞形態上，被承認了有優秀的形象性的事實。說到「收縮」、「聲」、「聲響」等詞時，我們看見臉色和姿態。然而，我不能夠看見「斯古戈吉爾薩」了的人們的身體與面貌起了怎樣變化。斯古戈吉爾薩」的動詞，分明是人為的拆爛污的被創造出來的。這也恰如其中有三個單語結合起來的音響一樣。「髮響」（斯古加）「皮膚」（可吉）「輕瀝」（俄吉爾）。不待說，只是因為一個殘缺的言語，被引進文學語里去了，當然談不到如此憤慨的。可是，問題是在：潘菲洛夫同志，縱然有那樣毫無懷疑餘地的才能，對文學語言的態度大概不是穩當的。……「香腸那樣地滾去——趕快去——給五個——那給我」等等，在「造語法」的醜惡的樣本上感到滿足。』

### 三 對於高爾基自己錯誤不合的語言

高爾基初期愛上了韻文體的散文。

他說着：『但我發覺我的手趕不上普通的散文，我選定了「韻」文體的散文。這個寫作的嘗試，不過得了悲哀滑稽的結果。我用韻文寫了大篇的詩「老樵夫的歌」。這些歌作被珂羅地柯幾句話，徹頭徹尾打倒了；如果，我沒有記錯，我記得那作品中，我是以科學雜誌「知識」所載的「生活的循環」，這論文為機緣，想述說自己的意見的……但是珂羅地柯並沒有打破我對「韻」文的偏愛。五年之後，他稱贊我的小說「祖父亞里西夫」，說我老把「二種類似詩」的味兒放在小說里，我不信他的話，但回到家里重新一讀，結果發見每一頁上，滿是無味而冷淡的描寫，寫着那種討厭的韻文，而感到羞恥，這個，不知不覺之間，滲透在小說中，纏了我很久。』

其次，他也曾說到因為努力追求「美」，有時就犯了錯誤。

『我終於以一種唱歌似的文句，開始寫小說了。例如這樣的句子：『其之家爲山楨林的枝條，黑色的霜落紅繩纏着茂叢來了。』可是，後來印好了再看，才知道『月光』（『Eh Lunuyi』）可以讀做『木片』（Luclunuyi），差得什麼似的。而且『穿過了來了』這句話，也不能這樣寫的。我的另一篇文中，有個句子：『趕車的從衣袋里拿出了烟包』，這里並用着三個『E』，可不大能修飾『殘酷的貧乏生活』。』

.....

『「醉漢身子靠在燈柱上，嗤嗤的笑着，望着自己的影子；影子索索地震動」。其實在我的小說中，這個夜是靜寂有月光的，燈火不會這樣震動。如果沒有風，影子是不會動的；而且火實際是安靜的。這種『誤筆』，差不多我的每一篇小說中都有；我從來就嚴格的以此歸咎於自己的。』

.....

『我有一次需要用幾句話，描寫在俄國中部的一個有鎮衙門的市鎮（按即中譯本『

奧克洛夫鎮」)。我找換詞句，在作下列的配置以前，整整躺坐了三個鐘頭。

「起伏不平的平野，全身好似受了一條灰色道路的鞭打；正中間像一粒斑點地望見奧克洛夫市鎮，恰巧在一隻大而多皺的掌上，放着一件珍奇的玩物。」

「我自以為描寫得很漂亮了，可是小說印好了再看，才知是造出一只普通裝點心的美膩菓子了。」

……

「「海——笑着」，我一直相信這句子很漂亮。我因努力追求着美，常常在敘述的正確上犯了罪過；把事物放錯了位置，把人物解釋錯誤了。」

「你寫的火爐安放的方法，錯了。」托爾斯太談起我的小說「二十六個男的和一個女的」，這樣臨照我。原來供許克的火爐，是不會像我所寫那樣地照着工人的。

「契訶夫對「伏馬。歌藉也夫」中的梅陀因斯加說，說了這樣的話：「喂，你瞧，那個女子有三只眼睛，一只——在臉頰上呀！」果然，我把女子對放在火爐前，弄了一



個完全不同的方法。

『這種錯誤，看來好似不關緊要，其實都有重大的意義，因為它，破壞了藝術的真實性。』

最後，還是引高爾基的話來結束本文吧：

『我的失敗，常常使我想起下述詩人的悲哀的話：

『世界上的痛苦，沒有比語言的痛苦更大的了。』

## 習題七

- 1 熟知語言材料有什麼好處？
- 2 你打算怎樣去豐富自己的語言？
- 3 你能再說多少成語給我們？
- 4 你能否檢出自己不太適當的語言嗎？
- 5 高爾基爲什麼要嚴厲批評作家的用語？

6 請口述說的大意是什麼？

7 你準備給本書作者以什麼批評與指正？



K. 90

27