

# 論文學語言

文化工作社

未名叢書

2

★

# 論文學語言

鐵馬著

一九四九年十月印行

書叢名未

文 學 語 言

著 作 者

鐵

馬

發 行 者

章

秋

琛

發 行 所

文 化 工 作 社

上海北京路七三弄三〇號二樓

分 銷 處

聯 營 書 店

上海·北京·漢口·重慶

印 翻 准 不 ★ 有 所 權 版

版 初 滬 月 十 年 九 四 九 一

[律029]

## 目次

新現實主義的文學語言觀	一
學習語言	二七
文學語言的錘鍊	五五
方言土語、普通話、白話、大衆語、國語、民族統一語	七一
詩、小說、戲劇、散文的語言	八五
中國古代文學語言	九一
五四與五卅時期的文學語言	一二一
歐州文學語言的形成	一四九
書後小記	一六三



## 新現實主義的文學語言觀

柏林斯基曾經把言辭，寫作和文學從歷史的發展上來考察。他認為「言辭」，好像科學分類上的「科」，是一種廣泛的範疇，而「寫作」和「文學」，好像「類」，是「科」裏面的兩個支派。並且又是歷史變化中的兩個階段。

一、言辭：凡以語言表示的一切事物，都屬於言辭的範圍；無論它是民間的諺語，格言、哲學教程，民間故事和詩歌，或是史詩、戲曲、和偉大的詩人之作，以及沒有天分的拼湊家所編的，或是學術著作、教科書、辭典、生髮捷徑和滅蠅指南……等等，都可歸在言辭之內。——這是類別的意義。

而在歷史的變化上：一切幼稚民族的意識，首先都表現於詩中，因此，每一個民族與每一個氏族，不論文明與教化的程度怎樣低下，總有他自己的詩；這些詩早期不一定有書寫的形式，但無論如何確乎有他們的詩，雖然內容常常也許是荒謬

的，結構組織等也許是奇特的，但表現的方式，即字的形式，字句的形式，總是詩的，這中間有他們的經驗智慧（諺語、格言、譬喻，寓言），過去的生活（口頭傳說）或自己用於創世宗教的概念神話（讚美詩等），都是以詩的方式表現出來的。

——像這樣的民族或氏族，我們可以說他們是已經有了「言辭」了。

在言辭的範圍中，沒有顯着人名，因為言辭的作者，往往是整個民族，誰都不知道究竟這些簡單誠樸的詩歌，絕無技巧，而直率地表現出幼稚民族底內部與外部生活的詩歌，是誰編的。

言辭的作品，可以從詞類法，書法，辭書寫作法，文法及文體這幾方面來看他，民衆的言辭作品，實際上只能依他們的外表來加以分類，比如詩的紀載、編年史、宗教性的精神記錄。法律的言辭，都是從言辭上來分類的，還有就是從語言在時間中的發展，即時代來分類，假使我們不關心語言，而從他們的內容方面來觀察言辭作品，那就超出了言辭的範圍，分別的屬於他們內容所及的各種科學之內去了。比如編年史，與記事屬於政治史，關於精神的一些著作則歸入教會史……等。

二、寫作：待到民族知道了書寫的藝術，他的言辭就具有了新的性質，言辭作品中用書寫的方法記錄下來的，就屬於「寫作」的範圍；寫作常是（雖然不是永遠如此，有時言辭剛剛完結，文學就開始了。）由言辭過渡到文學的一個自然橋樑，寫作對於民衆言辭作品有極大的功勞，牠使牠們不直接地從屬於個人而保存下來。

所以「寫作」對於「言辭」，對於「文學」，同樣是一種手段，牠給前者保存作品，給後者表現運動，和公開發表流傳，這對文學是重要的，法國還把 La Presse（印刷）用以表示比較寫作，文字所能表示的更廣泛的意義。

三、文學：是指那些在歷史上經過發展的，且能反映出民族意識的，那種民族的言辭；比如民衆詩，倘若它還沒有脫離那直接的，無意識的思索之襁褓時代，還沒有思想，只有模糊的走向思想的傾向，即思想的預感，因此還不能達到藝術的形式，留着非常特殊的標記，很少能達到別一個民族去，這只可以稱爲民衆的詩的言辭；等到民衆精神生活的本體的種子落在歷史的土壤上，獲得了自身發展的可能性，那末民衆底自然詩，就再生爲藝術詩，言辭就成長爲文學。

從柏林斯基的看法上，我們可以見到語言與文學的歷史的，本質的關係。首先，最初的文學形態，或說民衆的言辭詩的階段，人類就以語言反映現實，動作，和幼稚的社會意識，並範疇經驗，進行抽象，表現出思想的預感。在格言成語裏保存經驗，組織經驗，在詩歌裏表現精神活動，表現勞動的協同，又在傳說，寓言故事裏表現對現實的描畫和想象的翱翔。後來進到「寫作」及印刷術發明的階段言辭書面化了，文學通過文字語言，而更加活躍了，語言突破了空間時間的限制，在羣衆中推動了文學的發達。——所以，我們可以說語言與文學之間的關係，是一種歷史的結合。這是一。

其二，我們從柏林斯基的意見可以看出「語言」到了「文學」成長以後，它和文學的關係就產生了新的變化。

在「言辭」，語言是佔主要的，以語言作爲一切言辭的材料，對於內容不管牠是好是壞，只要是以語言表示的，就可歸於言辭；但在「文學」，語言失去了他獨立的作用，他得從屬於更高的利益——內容了，內容在文學中佔着主要的地位，文

學排除了一切偶然性的作品，只把正面的或反面的表現出思想在時間中發展着的辯證運動的作品，藝術的作品，屬於自己的範圍。

所以我們對於文學語言的新現實主義的態度，一定是反對把語言獨立起來，脫離內容的形式主義的觀點，而把語言從屬於文學本質的要求之下來討論的。

現在我們從一些學派的見解來展開我們的討論：

歐洲大陸的維也納學派，根據他們邏輯微實論的哲學，曾經討論過語言問題，他們以為語言有兩種功能，因而分出「科學的語言」和「詩的語言」。第一種功能，是表達情感，另一種功能是摹述事實，（Expressive function and representative function）在表達方面，語言和一個人有意識和無意識的動一樣，是一種徵象，表示他的某些情感、他的心境、他暫時的或永久的反應傾向，等等。在摹述方面，則我們發出的某些語言文字直敘某種事物，說明某種事物的性質，並且判斷某種事物。在只有表達功能的語言，照維也納學派的意思，例如種種叫聲，或者較高一層次的，如抒情詩，這裏的語言，只表達詩人的某些情感，並激起我們相似的情感，

沒有直敘的意義，沒有理論方面的意義，並不包括着什麼知識，在具有摹述功能的語言方面，則也許附有影象（*Vision*）和情感，但給予一個命辭以理論上的意謂的，不是附隨語言的影象和情感，而是由之可以演繹出知覺命辭之可能性，換句話說，證實的可能性。

這樣一種見解，是從語言的本身來看「文學語言」問題的，很顯明的，文學語言是和文學的本身是不可分離的，在把文學只當抒情的工具的理論和實際上，維也納學派的文學語言觀，也許是對的，但在新的現實主義的文學中，不但有抒情，也有摹述，不但有描寫，也有論證和巨大的社會人生的知識，只把文學語言局限於情感或影象的徵象，這樣一種看法，顯然是不合理的，錯誤的。

另一個所謂「意義學派」，也有他們對於「文學語言」的理論，呂嘉慈在他（*I. R. Richards*）的文藝批評原理（*Principles of Literature Criticism*）和別的著作裏曾經發表過一些意見，他們從用法上分出「科學的」和「文藝的」。

科學語言：專以思想爲主，所言皆有所指，是一種理智的語言；搞科學的人講

究嚴格正確，應該研究這種理智的用法。

文藝語言：有感情的語言和煽動的語言；所言並非事物的節目，並非陳述什麼，證明甚麼，討論什麼，而只是表現說者對於所說節目的情緒，感受和人格調子，以引動別人共同的心理狀態。搞文藝或人文之類的人，企圖語言的說服性極強，應該循這樣的道路操持語言。

這樣一種看法，雖然還脫不了感情與理智的分類，脫不了文學是感情表現，科學是理論論證的舊觀點，但卻把重點放在「用法」上，用語言的使用來分割「文學的語言」，這比前一種稍為實際一點，不過錯誤是他們又落入了修辭學範圍裏去處理「文學語言」問題，把「語言」當作個別的拼板，而運用心理科學或邏輯來把它們向激動情緒這種方向結合起來，它的謬誤也是明顯的。

與這兩派相近的，還有愛德華·司皮耳 (Edward Sapir)，他從語言的心理屬性上把語言分為指事型 (Referentive) 與表情型 (Emotive) 兩類，在科學的語言上，指事的趨勢強些，語言實指某件事實，真偽全憑實事去求證；有些類乎代數的方式，

也稱爲方式型；在詩的語言或文學語言上，表情的趨勢比較強些，一方面聲音、字眼、句調、句法都充滿了表現徵象，一方面個人的心理地位，情緒狀態，充盈在語言裏，產生着表現作用，所以也稱爲表現型。

司皮耳的見解，在這一點上與前兩派沒有什麼不同；他的新東西是看出了這兩種語言「型」在實際生活中和文化上的綜合，首先他認爲在一切語言行爲當中都有這兩種不同的語言型交織在一起。缺了那一種，則另一種也達不到現在已有的成功階段；而且語言又具有社會化與個性化的兩方面，前者是語言的組織力，共同性，和傳達的機能，後者是個人色調，人格標記，情緒，意識和特殊的表現風格，前者與指事型關係密切，後者與表情型結緣最深，同時他們都在實際生活中綜合起來，能夠分析經驗，使成單個素質，也能創造一種境界，使「可能」與「實在」兩相合併起來，使人類能超過當前的個人經驗，而與一般的可能經驗合爲一體，成功具體而微的理解。因此語言就不僅能夠指事，指及經驗，也可以範疇經驗，發現經驗。並且特別是語言與經驗彼此交織，與實際生活的形形色色聯繫，所以語言便不



是數學符號，或者像旗語那樣完全冷酷的標記，而是各種象徵符號裏最親切的一種。分出語言的型類來，只是討論的方便，「文學語言」反映現實生活，掘發並保藏人類的經驗，以現實的語言為基礎，並特別要創造形象，表現情境，自然也不能只限於表情型的語言，而是綜合的語言的提煉了。

總括以上幾種代表的看法，他們在「文學語言」方面，大抵都十分強調「心理的直觀性」，就是認為語言在文學上應該達到直觀性的表現。

關於這樣的理論，西洋近代文學批評裏，也有很多的討論，並且是從文藝方面來看文學語言問題，比從語言學方面來看的，談得更詳細。

比如 Addison (1602—1719)，他是古代批評與近代批評分界的一個批評家，他就運用笛卡爾，霍布斯與洛克等人的哲學與心理學，構成「藝術訴於想象」的原則，並認為語言在想象驅遣中結合起來，本身便具有一種極大的力量，可以給形象以鮮明的色彩，可以激起讀者活潑的想象，因為語言和音樂上的聲調一樣，是形象的符號，不像建築、雕刻、圖畫那樣，是具體的形象。

這個學說，最明顯的發展是在勒新（Lessing 1729—1781），他有一本著作，名叫拉奧孔（Laocöon），出版於一七六六年，討論一五〇六年在羅馬的尼斯啓來因山中發現的一件雕刻，並把它與羅馬詩人味吉爾（Virgil B. C. 10—19）關於拉奧孔的描寫比較，從而做出結論，認為繪畫和詩，雖然同樣要求直觀性，但顏色和輪廓是在空間裏彼此相次，語言卻是時期上彼此相次，所以有形的事物，其中不同部分同時佔據着空間的，是繪畫的對象，而沒有可見的性質的動作，其中不同部分以時間順序挨次出來的，便是文藝的對象。因此，在文藝語言方面，便需要語言符號喚起對於客觀存在的觀念，使他彷彿是訴於眼睛似的，而且還用喚起內在的意象，使這喚起的觀念特別鮮明。他曾說：『語言符號是由我們自己採用的符號，故我們能使物體的各部分繼續出現，正無異在自然裏一件物體的各部分同時顯現。詩人的目的不僅在使人了解，他的表現不僅以明白曉暢便算盡其能事，他務求在我們心上喚起的觀念非常活躍，務求這些觀念經過我們心的時候，能使我們相信所經驗的是真實的客觀印象，且使我們在這樣的幻覺中完全忘卻他所用的文字的媒介』。

(拉奧孔)

勒新的主張顯然就是認語言爲一符號，用來摸做對象，使其形象性。而這任務的完成，就是把語言的一般屬性，——直觀性發展起來，把在空間中相次的事物變爲在時間上相次的事物，就可以適合語言的特性，完成文藝上的直觀反映。勒新實際上是客觀主義的批評家，與這種理論相應和的，是自然主義的文學家，爲福樓拜貢古爾兄弟，左拉他們便是用很大的努力以求語言之最高的造型的直觀性。

與他相反的庫爭 (Victor Cousin 1792—1867) 他寫了一本真善美 (出版於一八五三年) 他的基本原則是文學的理想化，藝術家所表現的便是理想化的真實而非真實的本身。而最便於使用理想化的是語言，它是一切藝術媒介中最爲屈折的，所以最能直接訴於讀者心，而不訴諸眼睛便完成理想化。

所以庫爭說：『語言是詩的工具；詩能範鑄語言使爲己用，並將語言理想化，使適於表現理想的美。詩能賦與語言以聲韻的優美和雄壯，能化語言爲一種特殊的工具，既非僅是聲音，亦非就是音樂，卻兼兩者的品性而有之；這種工具，同時是

物質的，又是精神的，是完整的，明晰的，又是精密的，有如分明的輪廓和式樣，其鮮明活躍有如顏色，其哀婉幽渺有如聲音。……詩以這種符號爲工具，故能如雕刻及圖畫之反映感覺世界的一切形象，又能如音樂之反映感情，能畫它們所不能畫的一切變化，而又不失如雕刻之具體分明；且猶不僅於此，詩又能表現一種爲其他藝術所不能如及的東西，——就是思想，就是不着顏色的思想，不靠聲音的思想，就是無待於外形而流露的思想，最抽象的思想，『（真善美第九章）

從這裏出發，庫爭和勒新恰恰相反，認爲語言不只是造型的直觀性，不只是以時間的次序來表現空間的輪廓和次序，而是直接訴諸心靈，造成理想化，而完成文學的。這才是文學的語言。

海爾德（Herder）的理論更明顯的代表這種傾向，他的意見見於他的批評論叢初集。他批評勒新聲音的相繼，時間的相次，並不能代表空間的相次和並存，所以共存性及相續性並不是語言符號要點，更不是文學語言的要點，文學語言是直接感動人的心靈；他並且說，相續性只是一種表面的形式，從內在生命去把握文學語言

問題，必然強調語言的內在魔力。即直接感動心靈的力量，或者說是內在的直觀形象的喚醒。

海爾德雖然多少克服了客觀主義的缺點，把文學語言問題從簡單的現實摸倣拉到深入的，心靈生活的關聯上來，但是他卻屏除了語言確乎具有的共存性與相續性，抹殺了語言的反映功能，而走到唯心論的老巢裏去。所以他說：『在一種流利的語言裏，那字音或者字母的象徵，是獨立於我們心靈之外的；心靈在字中創造出一個完全與自己不相同的世界、觀念、形象、狀態來』，又說『語言有內在的魔力』。象徵派詩人，如梅麗美(Mallarme)梵爾侖(Verglaine)……他們就完全把語言當作了樂器，努力以求的只是抽象的靈魂的顫動。

這樣，就存在了兩個方面，一方面是語言的感覺直觀性，一方面是語言的內在魔力。

邁葉爾(Theoder A. Mayer)相當融合了這兩方面的見解。他著了一本文藝之風格律則(一九〇一年出版)，探討了語言與直觀及心靈的關係。

他認為：造型藝術主要是傳達直觀內容與感覺印象，音樂只在喚起內在感情與情調，而文學，則是二者的綜合。於是「文學語言」是將內在力量給予我們，並創造出直觀的幻影來。照他的說法，語言表現基於抽象作用，不論怎樣限制，規定，語言還是表現一種普遍的概念，而在文藝上，則要求個體和具象所以文學語言是一個矛盾的統一體，又要概念的消晰性，又要內在的生命之充盈。又且直觀性除了是感覺的複合體而外，他還常常可以在我們內部分解為許多情調，感覺可以同時伴隨着頗強的主觀的情感色彩。「文學語言」不但要直接描述喚起個體的感覺印象，而且要表現感情色調，『把在深心裏奇異的睡熟了的，若明若暗的感情，給攪醒。』

但是邁葉爾仍然是唯心論者，他的文學語言觀仍然是唯心的。他曾認為內在情感的被喚醒，並不藉助印象，而只靠語言，語言直接扣起內在強度的感情，使得伴隨着這感情，產生出直觀內容來，成爲幻影（*Illusion*）就是一種可以感知之物的幻影。從感情色調到直觀幻影，並不是什麼具體的東西，卻是經過「文學語言」喚醒的情感生活，表現的幻影。和邁葉爾意見相彷彿的還有戴蘇瓦（*Dassoir*）寇恩（*Gona*

(Cohn)幾個人，他們更發展了他的唯心論的成份，戴蘇瓦說「我們對於字的關係，就像對於和字相當的現實之體驗的關係那樣，而且有的人，由字所喚起的印象竟比產生自現實的印象還要深」。寇恩說：「假若人們把直觀一詞純粹在美學的意義之下，當作完全的意識看的體驗解，則詩的語言就是最能激起直觀之物。這自然是說文學語言並非憑由直觀形象，也非憑籍敘述內容，而卻憑由內在體驗和情調，語言有一種直接的力量可以把內在生命帶到活潑生動的表現，因而把我們的心靈置於震撼的狀態。這樣一來，文學語言的生命就在乎內心體驗，情調，幻影這些力量上面，而排斥生活現實的反映了。」

我們可以說，勒新是客觀主義的語言觀，立腳在他對於文藝的基本看法上，雖然再反映動的形象這一點上他有成績，但卻失之缺少博動的生命，語言也就分解為個別的貧瘠的符號。而庫爭，海爾德邁葉爾他們，卻代表唯心的語言觀，也是一種語言拜物主義，雖然有人說，有時由情調喚起直觀，有時又由直觀喚起情調，並且說史詩和小說要求直觀性多些，戲劇和抒情詩要求內在體驗多些，又說什麼視覺型

的作者，和聽覺型的作者也與直觀性與體驗性的分別有關，但事實上，他們都是誇大了語言的魔力。

我們認為語言學派和勒新的錯誤，是只從語言的性質上作感情的或造型的解釋，海爾德和邁葉爾他們的錯誤是把語言的生活反映性抽去了，賦語言以一種特別的魔力，成了語言拜物教。

但是他們的討論，使我們看出了一個很重要的原則，就是文學的語言不能純從形式上和外表來理解。『一切語言都由於行動和勞動產生出來，故語言是事物的骨，的筋，的神經，的皮膚，』（高爾基）而我們現實主義的文學要正確明瞭的表現人類創造事實的過程，和事實影響人類的過程，自然也要求語言對於現實的正確反映。在這一點上司皮耳是正確的，他看出語言在實際生活中與經驗彼此交織在一起，不只是一種孤立的形式問題。說文學的語言只是表情的語言，不包括什麼知識，沒有理論的意義，這是錯誤的，而且是結合着舊的文學內容與文學思想的。比如類廢派的文學用語模糊迷離，隱晦怪誕，就正反映了他們的藝術內容。真正的文



學，應該把握人類生活的本質，那語言自然要有理論的力量，能正確的說出生活的真象。在原始社會的文化裏，人類鬪爭的經驗，大部分是保藏在完整的語言形式裏，語言能夠積累思想和智慧，是因爲語言不但能反映現實，而且能範鑄經驗，與現實交織在一起而又能把現實括概，抽象，分化或綜合，文學運用語言爲創造的手段，自然又有極強的組織作用，這是沒有疑問的。

當然這就不只是現實平面的反映，或什麼以時間的相次表現空間的相次，而是把握現實的本質，在文學的語言，也應合着文學的實質，把現實的本質在個性中表現，所以優美的文學語言要求形象的鮮明，在這一點上除了客觀的平面的缺點之外，勒新的看法是合理的，文學作者發展語言的明瞭性，賦予鮮明的情景，並要把描寫的人物浮雕出來，有如目覩的活的姿態，這也是文學語言環繞文學的完成的一種重要因素。

可是文學語言不但表現思想和真實，還要把握人類靈魂中本質的東西，正確乃至語言的光澤還須待整個心靈向語言的突入，所以高爾基說「從語言的垃圾中廓清

文學」，又反對「無生命無內容的枯燥的語言」。在這一點上，倘若把庫爭，海爾德和邁葉爾的見解，掉轉頭來，以腳立於地上，則對於語言內在生命的充沛之觀點，是克服語言之冷靜與枯燥，有極大的力量。

文學語言的驅遣，不只爲了表現直觀性，不需要一種感官意味，而且需要生命的充盈，力量的飽滿，熱情的激蕩，表現着現實與作者精神的結合，交織而爲有生命的文學語言，它不光是客觀事物的符號，也不光是作者內在體驗的徵象，它是生活現實，和思想感情在文學生命中的交融，受內在的藝術要求決定着。絕不是語言的特殊魔力所完成的心靈撼動。

所以我們說，文藝是一種語言藝術，語言是文藝的皮膚，也是它的肉和筋骨。倘若把語言作單純的形式來處理，語言就會支解爲個別的孤立的語彙排比，或配搭在文學內容上的無關的外表。所謂發光的字彙堆砌，不是文學語言，個別的警句或形象性，也不是文學語言，而是在現實主義文學的要求上，進行組織和創造，把藝術的本質，在完全的語言組織中實現出來，轉化成爲活的，有生命的，也就是說以

語言把文學的情景，性格和思想表現出來，完成文學本質的要求。

文學語言的創造，進一步追求，又不只是簡單的語言綜合，更不是單純的受作者內在體驗決定的，作者在與現實的糾纏中，一方面受語言的制約，一方面創造語言，文學語言是作者在生活搏擊中，精神與現實碰出的火花，作者的思想，立場以及在生活搏擊中的態度，關係，程度，影響他向生活突入的程度與情形，也影響他的語言，生活的鬭爭會觸發並誘導新的語言的，比如一個作者對現實體味得特別深的時候，他會常常體味到現有語言的局限，而產生創造新的語言的要求，同時當一個作者不只描寫靜止的姿態，而須表現複雜的鬭爭和矛盾時，他會追求語言的豐富和細微多姿，以求完成他那統一的文學的生命，這當然是我們須要肯定的，然而最容易或略的是這種創造必須要在現實的語言基地上實行。統率於內在的藝術要求之下，生活的感受和表現的完成自然往往會突破舊的語言基地，但卻必要把握現實的語言。這一方面是在語言的個別與一般的矛盾統一中進行，一方面是在文學語言和生活語言的矛盾統一中進行。文學語言高揚具體性，和個性，循着克服一般性的

路線前進，以達到語言的說服力和鮮明，同時又要避免空想的性化，發展一般性，照顧民族語言習慣，和羣衆的語言創造。文學語言要從生活的語言中提煉和加工，揚棄糟粕，吸取精華，又要推動生活的語言前進，集中生活語言的法則，並以生活的語言爲基礎。不能丟棄現實的語言，憑空創造所謂「文學的語言」。

因此，我們說語言的活動是一種戰鬪。首先，文學語言要克服語言的靜態，表示在無限矛盾中鬪爭、行動中的人、事物、和靈塊的深度；其次要在與生活的搏擊中，感受人生，創造反映生活本質的語言，又要在實踐的當中熟悉民族的語言，生動的語言羣衆的語言，從而進行文學語言的組織，提煉與創造；對於生活語言不熟悉的，人，便容易受傳說「文語」的影響，或受貧乏的語言的限制，而不能衝破因襲。法朗士曾說：「語言是民衆所製作的，漂亮的樂器是沒有學問的民衆所造成的」……葛理斯曾說：「英國文學近二百年來，因爲社會的傾向忽視表現改變或禁用，一切有力的深刻的文詞很受了阻礙，倘若我們回頭檢查屈塞，或者就是莎士比亞也好，便可知道我們失卻了怎樣的表現力了」；這些都是說明民衆語言，國民語

言，生活語言，對於文學語言的重要，統率在藝術內在要求之下，作家創造文學語言，完成他的表現，但卻建基在民族語言和生活語言的基地上，然後提鍊，創造才不是主觀的。

進一步說，現實主義的語言觀點必需是反自然主義又是反主觀主義的，因此我們認為：

語言的社會化與個性化的矛盾統一，一方面表現在一種共同語言可以使用這種語言的人們產生社會團結，並接受歷史累積下來的經驗和思想，承受羣衆創造的智慧財富，組織人與人之間的關係，構成互相的瞭解和通往，並在人們中間激勵着，結合着人們的生產鬭爭和社會鬭爭。另一方面表現在個人對於語言的操作和運用上，可以有自己的性格，不論語彙，組織和結構的方法及音色上，都可以反映人格特點，成爲表徵性格的複雜記號。理性主義的語言學過份誇語言的社會化，把語言當作獨立於人類意識之外的自然現象，自有其神祕的表達作用，所以語言本身的規律是不能違背也不受人干預的，人只能被動的使用這一套符號，以求傳達。個人主

義的語言學，偏面的強調個性化，以爲只有個人頭腦中的語是唯「實在的東西，「發現兩個人述敘完全相同，這件事是不可能的」。在文學語言上，語言更是這兩者的矛盾統一的存在，作者的語言是公衆的，大家共有的，能形成相互的瞭解和團結，還能在階級性的選擇與錘鍊上產生組織作用；但同時也是個人的，有性格特色和人格調子的，作者的情緒，真切的生活熱情和生活體驗，都充溢在每個語言細胞裏，使它們在藝術整體中成爲有機的，血肉不可分的組織單位。有些論者沒看到語言的這種辯證法，或則主張文學語言只僅僅是個性的語言，個人高興怎樣說，能夠表現微妙的體驗就怎樣說，絕對不顧語言的社會性，這就是文學上頹廢派和神祕主義的語言，語言只爲個人靈魂自由的符號，寫出來不管怎樣樸朔迷離，怪誕，隱晦，大家都看不懂，但只要把他自己的玄妙的內心表現出來了，把一種「深刻」的什麼「境界」表現出來了，他的任務就達到了。」。托爾斯泰說：「藝術的目的在於把人結合在一個同樣的感情裏面，而頹廢派的作品，卻正缺少了這一個條件，他們的詩和藝術，不過是使和他們自己相同的反常的人們，一個小小的圈子中意而已」。另

外一些論者，就主張文學的語言是一般的語言，盡量求其一般化，或者用大家常用的語彙結構，或者排除個性，但用既成的語言寫作，這就像陸蠡所說的：「一題到手，必有一種供給應付之語，老生常談，不召自來，」用的語言倒是大家都了解了，可是滿篇的陳言濫調，或只是些老套詞彙的堆砌，那末語言，就因為失去內在真切的情緒，而呈現出各各無關和乾枯貧血的狀態來。師辟伯(Hansperber)說：「凡字經慣用，熱情漸歇，歷時彌久，且一與習常蹈故之語相同；」而倘若一個字眼兒「響爲耳目所未經，則每覺其力震已，殊爲洪大」，所以習用陳言濫調，雖然大家很容易接受，但是卻「彩色潰滅，」沒有震撼人的力量；在整個文學上也因爲排斥了作者個性在語言中的作用，就使得語言失去『人生味』，沒有了『生氣』，而瓦解掉了；中國舊小說及彈詞戲文之類描寫人物的時候，總是固定的幾句，大家差不多都記熟了，可說是很社會化化的，但卻因爲失去了個性，也失去了反映真實的能力，而在新的文學中，有些作者的語言也受了普通性的害，或則文字瘦條條的，掘發並表現現實的力量非常單薄，不能在矛盾和複雜性上進行表現，或則文字老筋筋的，

死板，沒有活人的味道，更不能完成一種人生和心靈顯現的表現工作，熱情和氣勢都消蝕在一般性裏，自己的豐富細微的人生或受也消蝕在一般性裏。

文學語言是生活語言和藝術語言的矛盾統一，內在的藝術要求，須要語言的創造性，有時甚至要突破生活語言的制約，把作家對於人生新的方向的發掘，新的發現，完全的，確定的用嶄新的語言表現出來，什麼樣的藝術掘發，便產生什麼樣的語言，什麼樣的真實感受和藝術的生命，便需要什麼樣的語言，倘若藝術真實底血液不流貫到每一個語言細胞裏來，一切的華麗便會成爲藻飾，和從外面貼上去的花紙，再不然就是各各孤立的，缺少情緒貫串的語言垃圾，或者是無生氣的語言；但是這種從屬於藝術內在要求組織起來的語言，確是從生活的語言裏選擇與提煉起來的，藝術的真實是從人民大眾的生活中提煉起來的，能夠反映人民大眾生活的內容和色澤及韻律，也須要在人民大眾底表現情感思維的方式上進行，所以生活的語言雖然要經過藝術內在要求的選鍊，有時也要創新，才能成爲文學語言，但是生活的語言卻是文學語言的基礎，生活的語言是一定民族自己在長期歷史中，爲了表現生



活的各方面，而鍛鍊出來的，在民族的社會生活與生理，心理上，形成了語言極生動極豐富的印象和聯想，以及特殊的型式和結構，語彙和語法，在現今的歷史階段上，民族語仍然一般地佔主要地位，雖然有時候，世界文明的交流，使得一個民族的語言不夠表現，必須接受外國語言，並露出了將來世界語言交融的端緒，但一般的說來，外來語總多少是民族化了而存在的，或者隨着物質文化和精神文化的現實性而存在的，所以文學語言基本上又要立腳在民族語言的表現方式上，充分發揮它的表現性能，在社會生活語言特性上，達到廣大羣衆的語言感受語言習慣裏去，從這共同語言上引出特別豐富的聯想和印象，並在羣衆的特別的熟悉中，達到社會化的作用，這才能夠通過人民大衆表現感情思維的方式，而又在藝術的生命中反映民族的現實，反映人民大衆生活的內容，色澤和韻律。過份誇大的人民大衆的表現方式，以生活語言的客觀的，忠實的記錄爲原則，曾經產生過許多方言堆砌的詩和諺語排列的文章，也產生過照抄『媽勒巴子』之類的文學，但都是很快就死了的東西；過份誇大藝術的要求，又會走上神祕主義語言態度的老路，或者輕脆如德國皇

帝查利第五所說的：禮拜上帝時用西班牙語，它是高尚的最合適的表現，對朋友用法語，因為它最適合表現活潑，對仇敵用德語，那是最雄勁的，對女人用意大利語，因為那是最柔婉的。只顧表現的目的，就會要求各種最富某一方面表現力的語言能表現某種藝術內容，那結果就成了一種語言拚盤，既不能反映民族現實，也不能在國民大眾中間達到傳達的作用，自然沒有了藝術。事實上作家總在他與生活的糾結中創造着語言，而又在語言對思維的制約中生活突進，並以突進的新發掘反過來擊破語言的限度，這樣才能在創造文學同時，創造新的語言，並又能在語言的自燃奔流中提煉出新鮮有力的語言來，而不是閉門造車式的主觀製作，這樣的語言也才能既彌滿生命活力，飽和着情緒和生活感受，又包含着羣衆的精神和民族的人民羣衆的色澤和格調。

## 學習語言

文藝既然是一種語言的藝術，而他的語言又建基在現實的語言之上，文學工作者不能不認真的去學習語言。

一個作者的光輝常常在於他對語言的運用，以優美的文學語言的創造反影響於現實的語言，這一定是對於生活語言的熟悉，使他的創造一方面完成藝術的要求，一方面發揮了對生活語言的優點之提煉和推進。

創造優秀作品的潛在可能性，當他轉化為現實性的時候，需要語言的完全形式，所以現實主義還要求從內到外的語言的一致，不然藝術的生命不會完成，形象也不會在作品中誕生，風格也不會確立。

在一個作者，語言成了他體驗中重要的成份，作家一面把語言變化為工作，一面把工作變化為語言，倘若他對於現實的語言，沒有豐富的蓄積和熟悉，他就感到

表現的貧困，語言的痛苦，而倘若他對於語言沒有操持把握的能力，沒有熟練的運用本領，他就會感到選擇和使用的困難。

文學的語言是創造的，受藝術的內在要求決定，但又是現實的，以民族的人民的生活的語言為基礎，沒有前者，語言不能成為文學的血肉與肌膚，沒有後者，藝術的創造又會脫離現實和人羣，表現出主觀的空想的色彩，所以生活決定語言，生活的搏擊關係不密不深，語言的感受也會浮泛，對現實的語言的寶庫也會無知，語言也會貧困乾枯，所以對於語言的學習，基本上是從實踐出發，是從與現實生活的搏擊關係之深、廣、密三度出發，而又在文學上統一起來，不然所謂學習語言，仍然只是一種形式的工作。

比如左勤克在我怎樣寫作上說他每天在日記簿裏記錄一些句子，但那都是他在生活中智慧活動所發生的火花，爲了不致忘掉才記下來的，這就是作者對現實體驗在語言敏感上的表現，並不是形式的語言記錄。

而果戈理所收集的大都是土語，或某種職業上專門的用語和技術用語，像捕漁

用語，狩獵用語、農民用語等。高爾基所記錄的也是些諺語，俚言和俗語之類，這也是隨着生活接觸的幅員，而主動的去熟悉民衆的、生活的語言，以便擴大現實語言的運用資料，並不是語言記錄的遊戲。

因為語言的記錄如果不是生活中親切的感受，那用處是很少的，所以左勤克說「特別當我工作沒有了靈感的時候，我便從日記簿里摘取單字和句子，而將他們運用在小說或故事裏」。A·托爾斯泰也說過記憶裏保存着一切，記下的語言只是一種提醒罷了。

從這裏出發，我們認為學習語言必須深入在現實生活中進行。

語言黏結着生活，生活不但會激盪作者，放射着語言的火花，也激盪着廣大羣衆，創造出豐富的語言，所以語言是羣衆的創造物，是一種社會的組織與實踐的意識，我們應該熟悉它。熟悉生活的語言，熟悉羣衆的語言。

舉一個例，A·托爾斯泰說他初期在語言上很感困難，對於創作也有些灰心，後來有人送他一本法院的拷問錄，裏面記載各階層犯人的口供，完全是活生生的俄

羅斯人的口語，他從這些語言開拓到人生，使他的寫作容易起來。（見我的創作經驗）這就是生活的語言給他的一種力量。至於說到羣衆的語言，更是許多作家在他們的作品裏運用着，放着異彩，而又在他們談論經驗時，提爲很重要的工作的，這些作家比如英國吉蒲林、莎士比亞，西班牙的西萬提斯，俄羅斯的普希庚，L. 托爾斯泰，果戈理，契可夫，……他們。

很顯然的，我們這裏所說的生活的語言，羣衆的語言，不是很狹隘的。在現實生活中，不但普通話起着作用，方言也大量在應用，許多事物的名子，和有力的語彙，不但在農民口上，也在工人，城市居民的口上，新的社會躍進，新的事物產生，不但現代化的語言產生在羣衆中，外來的語言在羣衆現實生活中融化，而且羣衆原有的不完全，甚至落後的語言也開始轉化成新的更完全的語言，我們就從這語言的總體裏去進行學習，作爲提鍊並創造爲文學語言的準備。

比如方言，確是活在大衆口上的語言，不講語法，單在字彙方面，就往往是豐富的，有許多事物和動作以及抽象描述，往往存在在方言裏面，在文學上，他不但

可以從屬於藝術的提鍊，完成表現的作用，而且也可以在使用中匯合，使中國語文宏大起來。我們列舉幾組方言，就可見他們各有特別的表現力，實在是中國語言的寶藏，需要發展，掘發和提鍊的。

一、上海語彙：噱頭、坍台、單幫、篤定泰山、蹩腳、溫吞水、掉槍花、呀呀糊、老門檻、撒爛污、觸霉頭、牽絲扳藤、陰陽怪氣……

二、四川語彙：扯客、做過場、提虛勁、人尖尖、老火、打濫帳、吃油大、噉嘴、傷腦筋、幽人、劈脫、舔肥……

三、廣東語彙：牛精（粗魯）、死蛇爛蟻（懶鬼）、猪嘜（蠢貨）、細佬哥（小孩兒）一身蟻（狠狠）……

四、南京及皖中語彙：看喬了、幫襯、洒西、弄送、倒熟、送人事、希罕、搗噉子、詔刀……

當然這種舉例是掛一漏萬的，一方面沒有遍及中國各方言語區，一方面又沒有包含每一方言區的精華，但是就從這簡陋的例子裏，我們也可以約略見到這些語彙

都各有特別的意味，與一定的生活及生活體驗有着密切的關係，一個文學工作者在創作上要表現我們民族的某些生活與意識，不熟知這些結合着生活的方言，加以提煉，那麼在表現上一定會感到困難。但是我們的意思並不是要每個作家都去調查各種方言之類，而是要求作家首先熟悉鄉土語言，並且努力熟悉生活所在地方的語言，並最好是自己民族語言的精通者。丟掉鄉土語言的人，常常只靠一般的語言，和普通話寫作，那實在是不夠的，這就像花樹脫離了泥土，有時雖然也華美，然而總有些飄渺的感覺；一定地方的語言，事實上充溢着民族的色澤，人民的生活智慧和經驗，表現的力量因此也是極強的。

我曾經研究過儒林外史的語言，發現大都是作者故鄉全椒周圍一個廣大區域的方言，現在少許擇幾個例子在下面：

惹鄉衿老爺們看喬了（第四回、P. 二一）（瞧不起）

挺覺去了（第十一回、P. 六四）（睡覺，但是不尊敬的說法。）

他也要算停當的了（第二回、P. 一一）（能幹，與家庭婦女們的生活意味結合）



着。)

這是什麼要緊的事，只管跑來倒熟了(三十二回、P.一七六)(一件事情，常常講，或是沒事就來講講那件事，沒事就來講講那件事的意思)

聘娘道：「你看儂媽又詔刀了(五三回、P.二八六)(多管閒事並且愛多話，而且又有婆婆媽媽的意思。)

只賣了豬頭肉，飄湯燒餅，自己搗噪子(五四回、P.二九〇)(吃飯的惡稱，帶有不高興或生氣的意味。)

上面這七句，凡是旁邊記黑點的，都是方言裏特別的語彙，我認爲儒林外史裏寫市民生活中的人事糾紛，財產關係，人情世故，和一些家庭事件，比寫儒生們逼真多了，深刻多了，也活躍多了，這當然是生活和內容的關係，但是形象在作品中那樣的活躍卻與語言有關，他用了與那些人物密切結合着的語言，他用了與那種人生血肉相關的語言，所以話風語氣之中，能把家庭中婆婆媽媽的意味，能把市民生活中鬭爭，剝削，苦况的意味生動的傳達出來，比如他說契約文據之類爲「紙筆」，

說學問文筆之類爲「筆下」，說調解爲「轉灣」，這都是市民們口頭的語言，帶着他們的見解在裏面的。

又比如沙汀有些小說，寫了四川地方的一些二流子，或地主，或鄉村智識份子，刻劃了他們的鬆懈、閑散、無聊、隨便，愛作弄人，或是愛講些逗人發笑的話，……之類的剝削階級，有閑階級的性格，並掘發他們的封建性，封建作風，那其中有許多四川方言的選用是很有力的。因爲四川某些語言的語彙、音調、口風等等，都受了各種生活與意識的影響，含有了那種色澤，提鍊並組織那一部份語言，對於表現那種性格，可說是最有力量的。也有些作家，在性格和社會生活方面掘發得很深，把握得很緊，但是語言上沒有把握得住，沒有把語言與那種社會生活、意識、性格等一同提鍊出來，所以在作品上就要顯得弱些、虛空些，這也是很顯明的事實。

再比如申曲、越劇之類，雖還不是怎樣發展起來的文學，但對吳語的運用也與他們表現的內容結合得很密；海上花列傳還是用吳語寫的方言小說，對於那些人物

的性格和風味，這吳語確乎盡了作用。

我們讀過一本鐵流，從譯本裏雖然不知道他的語言，但據涅拉陀夫的批評說鐵流用了烏克蘭方言在對話和敘述裏，『這種烏克蘭化，在敘說里面增加了很多的藝術的真實和藝術的色調』。

從這些論證，我們並不是主張從這些作品裏去抄錄方言，或做方言堆砌的遊戲，而是認爲，熟悉一定的方言，熟悉作者自己的母語，鄉土語，把它當作一種有系統語言來掌握，也是熟悉生活語言與民族語言的一種具體的主動的努力，可以使我們表現的武庫充實起來；並且我們還要特別指出，在文學上，結合着我們對於特定生活的，意識的深刻發掘，我們還會體味出某種語言與某種生活意識之間的關係，完成藝術內外一致的要求。

這就引着我們觸及到語言中的階層和生活現實的問題，並不是凡是方言就是大衆語，也不是凡是農民的語言就是方言或唯一的大衆語。方言裏也可以見出大衆與剝削階級語言的區別，普通話也是大衆語言的一支。

所以在一定的方言裏，我們還特別要注意真正屬於人民大眾的語言，在鄉村裏注意農民的語言，在城市裏注意工人及市民層的語言，『如果把貴族語與民衆語放在天秤上，在價值上，美麗上，民衆語要優勝得多。但在民衆語中也有許多必須丟棄的垃圾……』（潘菲洛夫：論革命的語言）事實是社會政治的前進與文化的發展推動語言前進，方言土語的原始性與落後性在轉變，在吸收新語彙和語法中成長，現代中國的普通話在生產關係與社會的交接中壯大，隨着人民在歷史上的大翻身和大覺醒，這兩種語言中大衆的、現代化的因素都在發達，而且補充和交融的跡象也看得很明顯，這些都是屬於羣衆的語言，我們應該隨着生活鬭爭和創作鬭爭的要求，向這種羣衆的語言學習。

比如在農村中，農民們對於牲畜的各部分，各種生活情形都常常有極精細的名稱，對於生產耕作有很細微的表現，在淮北解放區錢穀會經編過一本莊稼話，分生產、天時、莊稼、雜類（包括、牲畜、蠶桑、草木、水利等）四方面，收集了極豐富的諺語和言語，其中就可看出農民的語言中間，保存着極多的智慧，和反映着農

民的生活意識和生活色澤，他們不但有特殊事物、動作、觀念的名子，而且有極聰明極有力的語法，在新的制度之下，許多新語彙也在生活實際中被接收了，融化在原有的語言裏，比如「合作」，「生產運動」，「鬭爭」「二五減租」……它們在語言中還引起農民原有語言的變化，並隨着現代革命的科學的思想的普及，語言中不完全的地方也開始在發展中逐漸走上組織化，我們就應當在這現代化的基地上，學習農民的語言，並推動這語言向精密處發展。趙樹理相當成功的運用了農民的語言，是學習了農民語言的結果。

比如在城市裏，語言就更複雜，普通話、普通化了的方言，各種特別集團的行話，新事物的名稱，都在生活中起着作用，例如在上海投機市場的語言甚至有侵入一般生活語言的傾向，誰都知道「交割」、「出籠」、「空頭、多頭」；「軋空」……一類的話，而在幾次市民的、學生的運動中，「反飢餓」，「抗暴」，「豪門資本」，「民族工商業」，「餓工」，「大鈔」，「帝國主義」……這些新的語言都創造出來，融會在生活與思想裏，成爲親切，鮮活有力的字眼。此外還有近代物

質文明產物的名子，各部分的稱呼，機器等也是須要我們去學習的。這就是果戈里特別注意的「某種職業或一般的專門工作上的所謂技術用語」之類，他都與我們對現實生活的理解有關，更與我們的寫作有關。

而所有這些，不論方言，鄉土母語、農民的、工人、市民的語言，我們都在生活中當作生活語言的總體來把握，並特別在羣衆語言的方向上來把握。方言裏、各階層的語言裏，隨着生活實踐深入進去，我們都會吸收最豐富最強有力的語言來充實我們的表現武庫，並把我們創作的內容在內外一致中實現出來。當然作爲一個現代人，受了思想的鍛煉，受了文學組織方法的武裝，我們自然必要錘煉和改進語言中落後成分，不完全的地方和一時的、偶然的、孤立的成份，並在藝術的要求之下，加工於生活的語言，但倘若連生活的語言也漠然無知，連羣衆的語言要求也熟視無睹，那又加工在什麼對象上呢，恐怕只有落在文字語的理想主義的排列組合之中，或在語言的貧困中盲目掙扎。

因而我們必須在現實的語言上進行文學語言的提煉與創造。把握生活的語言，

這中間有方言，也有普通話，有農民的語言，也有工人和城市民的語言，並且可以細微到極複雜的語言領域裏去；我們把這些語言在羣衆的方向上統一起來，就可以看出這幾組語言隨着社會政治與文化的進展，事實上都在進行交融與匯合，普通話語區最大最有力，雖然各有大同小異處，但是一定的語彙和語法以及語音的最大公約都已經存在，將來中國民族統一語，不能丟開他來設想，它與方言在各自的開展中會合、變化、更新。這體現在農村與工人羣衆及市民羣衆的語言交融上，也同樣是表現着各自在開展中會合、變化、更新……中國新的羣衆的語言就在這樣一種動的現實裏。文學的語言就是這種現實語言的錘鍊。

高爾基說：「我們把語言分爲文學的語言和國民的語言，意思不過是說語言中有未經加工的語言，和由巨匠加工過的語言。」（我的文學修養）所以要進行語言藝術創造工作，我們必需努力熟悉羣衆的語言，生活的語言，並且深入現實主義文學的內在要求，在它與羣衆性及民族性相通之點上，把生活的語言錘鍊爲文學的語言。這裏必需進行兩條戰線的鬭爭，反對沒有藝術勞動的生活語言的羅列家，反對

脫離民族語言實踐與羣衆語言要求的語言空想家。

此外大家認爲向所謂「民間文藝」也可以學習語言，有些人就從民間文藝裏記錄出許多語辭來，照樣用在自己的創作裏，這是有害的。事實上，民間文藝有一部分語言也是死的，有一部分的语言是過時的了，有些語言則是受文言影響特別大的，所以我們只能就其中和國民大衆口頭語的現狀相通的，選擇出來，使他從屬於口語規律與新現實主義的藝術方法之下，作爲文學語言提煉對象的補助來源。

比如金瓶梅詞話有一段：「婆子開口說道：『老身當言不言謂之懦。我娃兒在時，做人掙了一分錢，不幸死了，如今多落在他手里，少說也有上千兩銀子東西，官人做小做大，我不管你，只要與我娃兒念個上好經，老身便是他親娘，又不隔從，就與上我一個棺材本，也不會要了你家的。我破着老臉，和張四那老狗做臭毛鼠，替你做個硬主張，娶過門時，生辰貴長，官人放他來走，就認俺這們窮親戚，也不過上你窮。』……」這裏面，像「當言不言謂之懦」就是文言，像「與我」，「官人」，就是過時的語言，而只有「做大做小」（大小老婆的意思）「破着老



臉」，「硬主張」「過上你窮」（染上的意思）這一些語句口氣，還在民衆口語上活着，而一般文章裏用得很少的。

比如元曲，「救風塵」裏有這樣的句子，「店小二，我着你開着這個客店，我哪里希罕你那房錢養家。」這中間像「着你」就是過時的語言，而「希罕」就是大衆常講，文學上可以選取的。艾蕪先生曾經從「東堂老」中提出「積趲」，「帶挈」，從「燕青博魚」中提出「焐脚」的焐字……等等，（見文學手冊）這些都是經過評判和區分才得出來的語彙，這一部分活語言，在民間文藝裏，常常混和在文言和過時的語言中間，不經過淘洗是不能得到的。

又比如彈詞，他的死語言更多，在語彙上，在語法上，彈詞和戲文差不多都有了一種特別的語言，既不是文言，又不是口語，而是一種在遷就韻腳和節奏，以及在演唱時特別的強調中發展起來的特別語言。在語彙上，如「問緣因」、「讀書文」、「到來臨」，「京帥地」，「回家轉」，「不差分」，都不是活在人們言談的語言，在語法上，如「京師早在前面存」，「尙未有人寄信臨」，「四家公子早知

聞」，「同心訓誨教他身」，又都不合活語言的組織規律；他們是爲了唱的時候，使大家都聽得懂，而且構成腳韻，所以總是配些字眼到一個基本的字眼上去，而配置的原則，又不以口語爲標準，所以便產生特殊的語彙；另一點是他們要把一個意思放在一定的字數裏，而又要大衆都聽得懂，所以又產生了許多特殊的語法結構，或隨意增添和減少的語句，例如「爭奈無人護送行」，「五人相見喜歡心」，「回頭維明恭喜稱」之類的句子（統見天雨花彈詞）很顯然的，從這裏我們的學習必須是有限度的，我們要仔細留心，才能發見一些口語的字彙存在其中，比如：「船灣對河水陸州」，這灣字就是停泊的意思，是大衆口上常用的。「店家堂官忙不贏」，這「忙不贏」就是忙不過來的意思，是四川、湖南湖北一帶的人民口上常用的，只有從這種淘洗裏我們才可以得到一些口語的紀錄。

有許多人以爲從這一類的作品裏我們可以學習形象的形容方法，比喻的方法，或者什麼修辭的特點，我以爲這是不恰當的，新的現實與新的藝術態度要求我們的是簇新的東西，我們當然是在這新的要求之下產生我們新的語言方法，從民間文藝

裏我們應該把重點放在前面所指的口語記錄上，從他們中間淘出的活口語，可以提引我們反省到大衆的語言，記起大衆的語言，並集蓄較多的生活語彙，供我們驅遣。另一點就是應該着重在研究大衆表現的方式和口吻上，以期我們的表現民族化大衆化。就像大家常常談到的諺語，成語，適當的選用一些也是可以的，但學習他們，還是爲了：『學會語言的節省』，學會『像手指握成拳頭一般的壓縮語言。』不然背熟了許許多多的諺語成語，堆滿了你的文句，反會叫人不知所以，弄得頭痛，而真正懂得了諺語成語的組織結構的，就可以把自己的智慧感情通過諺語成語的表現方式創造出來；我們看魯迅的雜文和陶行知的詩，其中的許多思想就是通過諺語的結構和表現方式創造的，所以他們在大衆中間流傳的力量很強，說服力也很大，這就是他們把握了向俗諺、俚語、歌謠……等學習語言的真諦，才有這樣的結果。在他們手上，從語言裏發掘了民族性，發掘了民衆們的表現辦法。魯迅說：「方言土語裏，很有些意味深長的話，我們那裏叫『鍊話』，用起來是很有意思的」，這裏有一組諺語：

打腫臉充胖子。

彎刀對着瓢切菜。

麻雀跟着鵝雁飛。

驢屎外面光。

柳樹條兒從小揉。

——這是把一種人生，或一種性格放在很生動很形象的語言裏表現出來，形式精鍊，內容複雜。

種田沒巧，糞水灌飽。

看人挑擔不缺力。

咬人狗，不露齒。

快馬一鞭，快人一言。

三日起早抵一工。

七葱八蒜。風前冷，雪後寒。

——這是把一種人生經驗或生產經驗，表現在壓縮的形式裏，語言少，容易記，但理解開來，就是很豐富的，很多含意的。

這裏有一組歇後語：

貓不吃魚——假斯文。

快刀切豆腐——兩面光。

千里送鵝毛——禮輕仁義重。

老鼠過街——人人喊打。

城牆上草——風吹兩面倒。

——每一個歇後語的前半截正文，差不多都是生動活潑的，他把後半截抽象的意思說得很具體，從這裏面我們可以發現語言的生氣。

因此，我們應該從這些諺語、成語、歇後語……裏研究大眾的思想方法和表現方法，學習他們壓縮，精鍊和生動。

這些成語、諺語……等，人民大眾的口頭活着的很多，專書有中華書局出版的中華諺海，吳儼的一法通，吳下諺聯等等，許晚成編的上海通俗語及洋涇浜和楊世才編的言子選輯裏也收有很多成語和歇後語，關於農諺方面，中華書局有費心潔的中國農諺，北極星出版社有錢毅編的莊稼話；其中中華諺海最豐富。包含了：

上海胡祖德、滬諺

寶山徐洪瀾、滬諺

吳縣顧頡剛、吳諺

無錫縣教育會年刊中的無錫諺語

武進劉洪、常州諺語

南京李芬、諺語

南京芳福生、南京諺語

如皋李原揚編如皋諺語

總共有十多種專著材料，這些書籍辭書都可做我們的參考。至於活用方面，那就得在創作裏去留心，民間文藝中，除了我們前面說到的一些口語紀錄之外，在諺語應用上，常常也是最豐富的，比如水滸第一回裏就有下面的一些成語：

小人家天下螢火之光，照人不亮。

不怕官只怕管。

如今世上人，那怕頂着房屋走呢。

又比如紅樓夢中，第六回有：

與人方便自己方便。

瘦死的駱駝比馬還大。

第十六回有：

沒有吃過豬肉，也見過豬跑。

第二十四回有：搖車兒裏的爺爺，柱拐棍兒的孫子。

山高遮不住太陽。……

又比如儒林外史第十四回，差人惱馬二先生道：「這個正合古語說的，『瞞天討價，就地還錢』，我說二三百兩銀子，你就說二三十兩，『戴着斗笠親嘴，還差一

帽子』。怪不得人說你們『詩云子曰』的太難講話！這樣看來，你好像『老鼠尾巴上害癩子，出膿也不多』！倒是我多事，不該來惹這『婆子口舌』。」在這一段文字裏，我們就看到了五六個成語的運用，都是恰到好處，十分自然，而且反映了民衆口語習慣的。

此外如唱本中「懶耕春」差不多全是人情世故的諺語，是民衆口頭上鍛煉出來的精華：『於今世上人眼淺，只重衣冠不重人，穿着好衣三五件，滿口誇談事事能，不信但看筵中酒，杯杯先敬有錢人。有錢之人排上坐，無錢之人兩邊排；貧居鬧市無人問，富在深山有遠親，常言有錢道真話，又道無錢語不真，家有餘錢並剩米，不是能來也是能。』

其他像民間戲文裏，這些諺語也是極多使用的。

伸曲，庵堂相會：『古語說，吃得苦中苦，方爲人上人，瓦片也有翻身日，困龍也要上天庭。』『目今世界人情薄，只重衣衫不重人，門前縛仔高頭馬，弗是親來也是親，窮住隔壁無人問，富到深山有遠親。』

申曲，嫂告：『常言說，男子長大親來討，阿姐長大撥官人。』

漢口崇文堂楚劇大觀裏我們可以摘出：人到廊簷下，誰敢不低頭。活人跳在滾水盆。事到頭，不自由。順水推舟，落一個一舉兩得。白布落在染缸裏，滿河大水洗不清。

所有這些諺語，在民衆中間一方面是教育的憑藉，一方面是發議論和言談說服力的來源，「常言道」，「古人說得好」，「俗語說得好」，「老古說」……這些語詞所引出來的諺語，就是語言力量的源泉，在民間文學裏，反映了這些諺語成語，也往往是使語言與現實關係深切，富有生氣的原因，這也是值得我們留心學習的。

但是，倍斯巴洛夫（蘇聯新興文藝批評家）在批評論裏說得好，『從事於自己作品的作家，不但要考慮到由於選擇特殊的語言而怎樣正確地傳達了所與的性格，還不能不考慮到他的作品，是應該把明確的，富於生產的語言教給勤勞者的』。這告訴我們諺語成語等不是絕對和唯一的東西，我們必須隨時不要疏忽了，忘記了



物質生產進步傾向所產生的新語言學習。

另一個學習的對象，應該是現代文學作品，語言在文學里與內在的藝術方法結合在一起，由長長的歷史道路完成的，從五四到現在，中國不少作家，運用新的民衆的語言，在新興的藝術方法之下，在某種程度上反映了人民大衆的生活，鍛鍊語言的表現力量，不從這裏把語言與文學內容結合在一起接受，學習他們那種在動的、矛盾的、複雜豐富的現實形成上操縱語言，那末我們又會落到把語言孤立分割的老路上來，不知道語言整個的形成和把握，不知道蘊新的全體的語言構成。這是我要特別提醒的。

我們說過：羣衆語言應該是文學語言的基礎；但是這原因不僅因為它是藝術加工的對象，而且有一個階級的觀點包含在內；所以我們必須從方言裏，從生活語言、羣衆語言裏，準確認識是以工農大衆的語言爲主體。今天如果誰還認爲封建貴族或資產階級的語言是唯一美麗的語言，把真正能表現工農大衆思想生活的語言看簡陋和粗俗，不懂得只有這種語言才能最好的表現工農大衆的勞動性和戰鬥性格，

那就是文藝思想的落後。工農大眾是民族的主體，是新中國的主要創造者，我們的文學離開他們而想反映時代，反映現實，一定要落空，因此我們要工農大眾的語言，表現中國現實，才能最藝術，最能達到表現力的極致。

羣衆語言是從生活實際中創造與產生的，生活事物的名稱在羣衆是細緻而精確的，不體驗勞動生活，捉住勞動者所常常感受的意象，不能最好的體味他們語言的內蘊，不參與社會鬭爭與生產鬭爭，對於工具、物件、動作的名稱不能詳盡的知道，這也是必然的。比如我們智識份子看船，就是一個「船」，一般的總稱，可是四川船家卻分別船上各種東西，有下列名稱：橈子（槳之類）篙竿（撐桿）行馬（船兩邊人可走的地方）梭浮（船蓋艙的板）坐板，拱帽（艙篷架子）……又比如一條豬，農村裏有閹割的公豬叫「牙豬」，母的叫「草豬」，專門作配合用的公豬叫「腳豬」，……等等。不深入那種生活是不能熟知的。

羣衆語言也隨着羣衆政治覺悟與文化的提高而不斷進步，從羣衆中湧現出來的新語言，不斷表現着人民鬭爭的潮浪和社會的發展，特別是人民解放軍解放了廣大

城市以後，工廠裏，部隊裏，新的語言不斷湧出來，一個人不能憑着一點語言的經驗來進行創作，必須和羣衆接合在一起，永不割斷和羣衆語言的臍帶。

羣衆語言是需要加工的，有些人把加工純視爲技術或美的問題，這是錯誤的，加工問題，可以表現有幾個原則，（一）政治原則性，文學加工，是加強表現力，表現力是表現新的生活和新的政治，所以我們要求正確。比如「老媽子坐飛艇，抖起來了」，「守着大樹草不沾霜」，這些語言意識上有錯誤，比如「抱孩子」叫「步孩子」，「今天會開的真熱潮」，這在音義上有歪曲……這些都要修正，使他的真實性和政治正確性更強。（二）注意和工農大衆的經驗密切結合，比如有農民說：「我先頭真糊塗，老是想不開，納悶，如今經你一談，可明白了，心裏是通通的」，倘若你改成「我起先真糊塗，經你一開導，恍然大悟了」，這就沒朝大衆的方向去加工，立場和方向都搞差了。（三）是鮮明和有說服力，或者是形象等類。但是對於羣衆語言的搜集和了解，在運用中還常發生問題。有些人採集了許多語言，生吞活剝的嵌入創作，結果一篇文章弄得成了語彙的堆砌，這不是真正運用

了羣衆語言。還有些人不是按照語言表現生活的能力，而是按照新奇來搬運，以羣衆語言作遊戲，結果作品也成了語彙的小辭典，不能從羣衆語言的基礎上提鍊出一種新鮮有力的表現勞動人民的語言來。

所以學習羣衆語言必須從生活到語言整個的浸透，真正和工農大衆溶化一起，整個的熟悉了他們的語言，然後在創作上使語言隨着生活和人物，一同進入作品，而不是查字典那樣的去查語彙，這就會使作品中羣衆語言的運用表現出自然和有生命，同作品的內容結合得十分完整，表現出一種純熟和優美出來。趙樹理的小說可說在這一點上很有成績，孔厥他們新作的新兒女英雄傳也在語言上運用得很有成績，這就是他們從人物、生活到語言都浸透了，不是單從語言這一方面入手的，我們在基本理論那一章裏已經說明了語言不能離了文學內在生命能談的。同樣，在學習與運用羣衆語言上也不能離開了羣衆生活和鬭爭。作家只有浸透和羣衆共同的生活工作裏，才能浸透在羣衆語言裏，達到習慣的熟悉，然後隨着創作主要要求，在作品中注意羣衆語言的自然完成，這會使得作品達到羣衆語言表現的爐火純青狀

態。到這時，語言就幫助作品的羣衆化從頭到尾的完成。

但是，純熟以前，確乎也有生疏的階段，初初運用羣衆的語言寫作時，自己都會感覺到笨拙和粗糙，這時候一個作者可能發生矛盾，就是爲了不叫人家說自己笨拙，還是用過去自己較熟練的一套「文」的單調來寫呢？還是甯願暫時因爲知道的羣衆語言不豐富，用的不熟練，而堅決的學習着用大衆語寫，讓大衆多了解些呢？這就是一種思想鬪爭；如果革命的思想戰勝，那就會認識到爲了切實爲工農大衆服務，必須不怕暫時的粗糙和笨拙，不斷練習，學習，以期達到純練的地步。如果個人主義的寫作態度戰勝，以爲小資產階級那一套腔調才是美的，那就會完全阻塞了寫作的進步，阻塞了向工農的結合。所以羣衆語言的學習和運用，是用思想意識的改造，感情的轉變，有着密切的關係。

原书空白页

## 文學語言的錘鍊

現在談到「錘鍊」的幾個總的標準。

文學語言的錘鍊，從屬於藝術的內在要求與羣衆語言現代化，民族化的趨向，在新現實主義的文學裏，這兩個要求是統一的。

先談語言現代化與民族化：現代化的語言是多音節的正確的、科學化的語言，比如四川話裏多音節的語彙特別多，叫「索」爲「索索」，「鹽」爲「鹽巴」，「腿」爲「腿桿」，這就應該看作是語言中較進步的新生部分，在文學語言中應該吸收這種聲音響亮，多音節的語言，而去棄偏僻落後的，單音節的詞兒。又比如四川叫蒼蠅爲蚊子，雖然有人考證「蠅、蚊」爲音變的結果，並不是指的蚊蟲，然而在發音上在漢字範圍的形態上，卻是歪曲了的，應該捨棄。其他像湖南有些地方說犏也是「馬虎」，北方有些大衆口頭語中稱汽車爲「電馬」，這都是不確實、不現

代化的，也應該去掉。這就是高爾基所說的『從口頭語的原素中，捨棄一切偶然的、一時的、不確實的、紊亂的、發音學上歪曲了的東西，和那些與一般民族語言構造不一致的部分。』（和青年們談話）

這不但表現在語彙上，在語法上也有不現代化與不民族化的地方。比如一個得不到文化訓練的人，常常沒有語言組織的能力，會「這個那個」，「媽的媽的」來表現他的觀念，而一個教條式的洋學究他會主觀的說些什麼『我不知道怎樣地來述說，所有我的那些爲你的善意的幫助與鼓勵而發出的感激與依戀，將是怎樣的強烈和怎樣的熾旺』，又一個老私塾先生又會讀古書似的對划船的人說：『余要下渝城，河下有舟子浮我否？』——所以這些都是不夠現代化，也不夠民族化的例子，在新的文學語言裏都要捨棄。

現代化的語言是活的語言。有許多古語在口語裏已經死亡，（如「慵」、「爨」、「陟降」……）有些已經發展爲新語言（如袴代替褲，豬代替豕），有些已經轉變爲多音節的語言（如汲變爲打水，犢變爲小牛，牛仔……）有些原意失去，與別的



語言結合爲新義而存在着，（如非，在除非中存在，而本身卻給不是代替了，如此給這代替了，在豈由此理中存在……）新的文學語言自然也應該排除死了的語言，而以活的語言爲準。

民族化的語言，不但要現代化，還要反映民族大衆生活的內容和色澤，代表人民大衆表現的方式，是國民大衆口頭語言的綜合，所以生硬的，不合民族現實和民族語言習慣的語言，也是要淘汰的。比如「的」「地的」，之類的詞性創造，仿照西洋的文法，以及隨意的兩個字之拚湊、成爲什麼「畏恐的」，「悲失的」……都不能成爲民族語言的有機部分而活起來，這是一個很好的例子證明理想的語言製作，是不會民族化起來的。所以在文學用語上我們鑄造新詞，需要適合民族的語言習慣，並特別重要的要結合着現實，在抗戰時期，產生了許多新語言如緊急警報，防空洞，戰後有什麼「杜魯門主義」，「復員」，「解放」……等等，都是與新的現實有關而生活起來的。而比如我們說：「這本書被我拿」，這種被動語氣表現方式，在英語，說來也許不覺特別，但在中國就不合乎口語的習慣，又比如英語子

句夾在話中的很多，一個個 *that* 等類字可以表現無數的限制和說明，但如果我們寫「陷在失望與恐怖中，被他的信打擊了的我，……」怎樣怎樣之類的話，就顯得不自然和不爽朗，都是違背民族語言習慣的。用違背國民大眾語言風味的語言來做文學語言，顯然不能有力的在具體形象上反映民族的現實，反映國民大眾的生活內容與色澤。因而這是基本要求，也是初步的要求，要求文學語言的正確和明瞭。

所謂正確與明瞭，在文學上，是現實主義的要求之一，本質上仍然是語言與真實之間的關係和與羣衆之間的關係的問題，L·托爾斯泰說：「爲了把自己的思想引到完全的明瞭性去，將不會愛惜任何的努力和任何的時間罷」。（給L·安得列夫）又說「僅僅說思想是正確的還不夠，應該還要表現得使大家都明白。」（A·梭珂洛夫）他甚至主張「我一定要用僅能看書寫字的農民也能了解的語言寫作。」這很顯然的，一邊是現實表現的要求，一邊是羣衆理解的要求，正確性與明瞭在二者結合中完成。強調了藝術的要求，不顧語言的羣衆，在理解上正確性就發生了問題，當然語言也是一種戰鬥，運用語言的人，可以向對方的壁壘進攻，克服對方，

而達到相互思想的吻合和情智的交流，使得對方習慣你的語言作風，並創造對方的語言方法，可是不論在戰略和戰術上，民族語言與羣衆語言的實際都是要照顧的，不然傳達與理解之間可能產生很大的距離，也就不能產生正確性了。

在正確的達到上，許多作家的表示都是適當的用詞，亞里士多德主張 *Adegnate language* 波阿羅 (Baileau 1636—1711) 主張適當的語言，Swift (1667—1745) 主張，*The right word in the right pease*，佛羅貝爾和莫泊桑則有 *Single word* 的理論，莫泊桑說：

「不論人家所要說的事情是什麼，只有一個字可以表現它，一個動詞使他生動，一個形容詞可以限定他的性質。因此我們尋求着，直到發現了這個字，這動詞和這形容詞才止；決不要安於『大致可以』決不要爲着躲避困難而求援於一些詐僞的字句，即使是巧妙的詐僞也不行，也不要求援於一些諧謔的語言。」（論小說）

這種理論，就是對於正確性的嚴格追求，當然不是什麼技術的把戲。因爲生活現實，人生本質，複雜的感受，具有各種側和種種陰影，「大致可以」的籠統的語

言決不能把那細微和複雜處正確的表達，而且誰都知道在實際語言中常常有極相類的語言，各各表現着特別的方面，含糊運用，或誤用都是正確的破壞，所以必須尋求到最恰確的一個字眼。例如紅樓夢第四十五回：『話說鳳姊正在撫卹平兒，忽見衆人進來，……』這撫卹一個字眼，就可以舉出相類的一些，像撫慰、安慰、撫安……等等的語彙來，它們都各有各的表現側面，照我們今天的語言習慣，「撫卹」是對於已死者的家屬之安慰而發一批錢鈔之類的事，用在鳳姊對平兒身上就不如用「撫慰」正確，但倘若情景不是撫慰，而只是說幾句勸人的話，那末用「撫慰」就又嫌太近，而應該用「安慰」了。又比如同是「望」，可以有「瞪，瞟，盯，看見，窺看，……」等等的字眼，同是「下垂」可以有「拖，吊，懸，掛，搭拉……」等等字眼，他們都有不同的表現力，四川語言中許多語詞如「安逸，」「危險……」等，在特別加強的時候，就在中間加上「得兒」的聲音要素，成爲「安得兒逸」，「危得兒險」，其作用就與原來的有了區別，不在生活現實與語言的關係中體驗語言的細微區別，就難追到嚴格的正確。這是籠統。另外還有死語言、怪僻的、生硬

的語言的運用，也會妨礙正確。比如秦始皇燒書，徧要寫「政俶燔典」，「分別」徧要說「拆枝」，「賦驪」，就不能有頂高的正確性，畏懼和恐怖說成「畏恐」，方向盤說成舵盤，輪胎說成固羅，蒼蠅說成蚊子，不能弄壞和不要弄壞都說成不敢弄壞，……等等，都是正確性的破壞，所以我們要在正確性的要求之下，追求語言與現實之間在一定點上的密切結合，避免籠統和含混，尋求精密；尋求事物的正確的名子，並避免錯誤的、不現代化的、不合民族語言習慣的死語言，尋求現實的、活的正確的語言。一切關於用詞妥貼，避除僻詞、死語、病辭……之類的技巧論，都應該從屬於這種前提之下。

但是，必須說明，語言的正確性，不一定就是簡單的具體，語言的正確性可以是最高的具體，也可以是最高的抽象，並且正確性也不只是個別的、機械的、絕對科學性的正確，而是總體的正確，生活化的正確，不這樣理解，就會落入客觀現實主義的老路。比如有一派心理學家，用生理名詞說明心理象，把人的發怒，說為身體受了一種刺激，內部引起一種變化；或如化學家把水稱為  $H_2O$ ，這在科學研究上

是正確的，然而並不是近代生活中通行的。再者，所謂民族的語法與語言習慣，也是在進步方向上的把握，而對於陋規成法，落後的語言習慣，我們還要勇敢的打破，才能改造並推進中國語文向進步的方向走去，創制出大量新的現代化的生活語言，和提煉為創新的文學語言。只有這樣，才能有執着生活動向和歷史前進方向的正確性。

關於語言正確性的困難，「意義學派」看得很清楚，他們以為瞭解一個人意思，可能有六種情形：

- 一、想到某人所想的
- 二、向某人所說的起反應
- 三、向某人所指的發生感情
- 四、向某人本身發生感情
- 五、假定某人是想什麼
- 六、假定某人是要什麼（李安宅：意義學 P. 六六）

所以說話的人不能不考慮到，希望聽的人能有完全的反映，而不發生誤解，應該有十分小把握，認識到語言除了本義之外，還能引起許多附作用，印象和聯想，一面自求精確，一面發揮語言戰鬥的火力，克服對方語言的壁壘，是我們在正確明瞭的要求之下，應該努力去做的事情。

進一步我們接觸藝術內在要求這一面。文學的語言是有生命的語言，藝術整體的血肉和肌膚表現出文學語言的生命，所以它必須是飽含情緒和飽含思想又飽含真實的，神祕主義和語言拜物教以爲這生命來自語言的魔力，以爲這魔力可以激動內在精神和內在體驗，生出幻象，造成直觀形象，而完成藝術的表現，這是形式主義和唯心論的見解，實際上是現實和文學決定語言，而語言又反轉來完成文學的；因而，形象性只是具體的反映現實，只是語言表現的一部分，文學上也有最高的抽象來進行思想和人生的表現；而語言的音樂和旋律，又是現實的反映和內在生命的富庶與躍動的結果。一切所謂形象性、音樂性、蘊蓄、力量飽滿、生氣勃勃，……我們必須從這基上去把握。

比如蘊蓄和簡潔，一方面是去除雜質，減少鬆懈和空隙，一方面是充實內在力量，使得語言像一顆小小的炸彈，能夠爆發出極強大的力量來，或說使得語言像一粒種子，小小的一粒就孕含着一種生命。這樣就能把現實集中的表現，把文學的的血滋潤在每個小細胞裏。這就是高爾基所說的「用最少的語言表現最多的事物」，要做到這一點我們應當像前面已經說過的那樣，追尋「只有一個名子」的那種「名子」，比如「把碗生氣的一推，送到丈夫的面前，」如果我們找到口語中的那個「揉」字，就可以說「把碗揉到丈夫面前」，像這類的例子是很多的，比如「用力的打他一巴掌」，口語中有「刷他一巴掌」，費言語費精神、費力量，四川語中有「費神氣」一個語言可以盡括所有；這個道理可以拿基本英語或中國的「基本用語」來證明，基本用語中沒有「鬚鬚」這個字眼，便說成「嘴邊上長的毛」，這豈不嚙鬆懈，而且也不能反映日常生活語言的習慣嗎？

另外求精鍊的辦法，當然是刪去冗贅的語言，把多餘的空洞的東西刪掉，確乎是必要的，中國八股文的無聊有一部分就在他的重詞複句，架床疊被，鋪排堆砌，



結果還是空無所有。舉一個八股文的兩股爲：

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

元后卽帝王之天子，蒼生亦百姓之黎元，庶矣哉億兆民中已非一人矣，思人時而用世，曷勿瞻敝座登廊廟之朝廷。』說來說去無非是同一意思的反復，這是一個典型的例，證明做了這麼多大文章，卻全是廢話。

我們力求簡潔，本質還是爲了表現，如果刪芟的時候，刪到不能了解和枯乾瘦癯，那又是把簡潔當作了教條的結果。事實上簡潔是力量的集中，表現的明快，不是修辭法規。含蓄也是這樣，我有一次把公共廚房弄了許多水，廚師不直接責怪我，卻說，「推隻船過來」，倒把我弄得很不好意思，我想，如果他直接和我吵起來，那力量恐怕還不如這句話罷，所以含蓄也是爲了更積極的表現。

比如形象性和音樂性，也是隨着文學的生命來的。語言飽和着生命，才能在整體上面把人物和動作及複雜的人生描畫出來。有所謂「具體的描寫」，就是用語言

完成圖畫或造型藝術的任務，這當然也是須要的，但修辭學上的辦法，往往在技巧論者的手中使這種「語言圖畫」變成死板的，孤立的畫面，好像形象化了，藝術就成功的，把形象化的表現要求，變作了表現的目的，這是錯誤的。可是把它放到原有的位置上，爲了表現鮮明起來，具體形象也是應該的，詐人錢財稱爲「敲竹槓」，受了人家的白眼和語言，叫做「碰了一鼻子灰」，把屋裏東西很多，說成「屋裏東西多得，脚都插不下」，並把一種情境，一個人物活生生的描寫出來，這是需要的，這裏面包括有畫面性的描寫，具體形象，形容，譬喻等等。上面舉的例子就是形容和具體描寫，現在再說譬喻。我們前面提到的邁葉爾，以爲譬喻是要喚起表現中之感官的直觀性，但是修辭學和技巧論又會把譬喻弄到阻礙表現的程度，叔本華就曾說過『假若一個人向我們說話時，是用了一套幻想的形象，其中有變化，有關聯，有五光十色，在我們聽取時又是那樣閃電般的，過眼烟雲般的，再加上字句和文法花樣，我們卻要在腦子裏來一道翻譯，這真是活見鬼！』所以譬喻雖能用具體的日常的事物比喻抽象的生僻的事物，使他鮮明，但也可使形象破壞，

有些人在語言裏不自然而且累贅的使用譬喻，結果常常擾亂了人的了解，這就是中了技巧論的毒。

音樂性的問題也是這樣的，生活的律動和情緒的旋律，成了語言的音律，語言在這裏面組成自身的和諧。當然我們說「有個小銀元落地上」沒有說「一個小銀元從桌上滾下來，在地下叮叮噹噹的跳着」來得生動真實，而說「銀鈴的聲音」，又不如說「銀鈴的聲音」，更能使語言聲音切合真實，所以幽幽的哭着，哇哇的哭着，是不同的聲音描摹，以語言聲音反映現實；而「劃然變軒昂，猛士赴戰場」，從「呢呢兒女語，恩怨相爾汝」的兒女私情變到激昂慷慨，用閉口音磨擦音轉變到開口音和爆發音來暗示，這是聲音象徵，以語言聲音來暗示真實。這中間容有音位、音法、清濁音、陽陰音、和四呼及聲調的探討，但本質，是用語言的音響來傳達生活的音響，用語言的律動傳達生活的律動，又以語言的音響來暗示意義的音感，而最主要的又是要在語言運用的實踐中，使他自然的從屬於文學的內在要求，不然語言的音樂性又會成爲一種文字遊戲。比如和諧問題，語言旋律問題，是語言

本身的結構的規律，受語言發音規律調節的，雙聲疊韻，複音詞，口語中說話的語氣，都是調節語言使之和諧的因素，文學語言容可把握這些規律，調節語言的諸和，但主要的生活律動影響口語節奏，文學中的語言也應該自然的隨着所處理的生活內容的律動，表現它的旋律，不然文學語言又變成雙聲疊韻或什麼疊字和押韻以及調平仄的遊戲，不是從屬於基本要求的追求。

因此有人把形象化中的「具體描寫」，說為「形容語」，說為「藝術的規定」，把譬喻說為「比較」，說為「藝術性的代替」，把音樂性說為傳達生活的音響，這是很正確的說法。

然而這正確性是從現實主義的藝術生命之把握上產生的。所以形象性和音樂性，都統一在語言的生命和語言的情緒飽和裏。只有這樣的語言它是有感染力和燃燒力，是生氣勃勃的。語言倘若和現實主義的藝術生命割裂了，像皮從肉上割下了，它就會乾枯，那末一來，不管用多少力在造型上，藝術規定上，音調美化上，它還是死的，而且可能一面限入一連串的具體性，一連串的比譬，但卻不能在訴於

理性方面，也達到藝術的形象表現，一面陷入文字的音律和機巧的遊戲，只有七拼八湊光怪陸離，搔首弄姿和興妖作怪的語言，而脫離了生活的語言，沒有真正的語言藝術。

這語言的生命，常常是現實與人的戰鬥活動相碰的火花，所以生活鬭爭最激烈，參與得最深且密，語言就最有力、最真摯、最親切，最充斥熱情。馬克思說「憤怒製造了詩人」，憤怒如不作狹隘的瞭解，那應該是生活鬭爭中密切的表現，於是現實會激出我們最有力的語言，成爲文學語言主要的因素。因此，最猛烈的諷刺，含蓄的諷刺，反激的語言，暗示的語言，呼喚，警句……都是現實戰鬥最真切的表現，在文學中它們就是結合在一個完成藝術生命裏而表現出他們的各種形態來。倘若一個與現實隔絕或疏遠淡泊的人，他是不會說出反映現實的、極有生命力的話來的，而和文學的內在生命脫離，假造些什麼情感的字句，也是絲毫沒用的。

所以修辭學上分出什麼暗說、反說、設問、詠歎、警句、曲言、反語、深言、撥言、凝神、希冀、絕對、諧謔、誇飾、擬人……等等的方法，如果我們不把握着

語言的內在情緒和現實及藝術整體之間的關係，而只從那些方法上學習提煉文學的語言，那一定把有益的例證變做有毒的教訓，失去真正的語言藝術。

## 方言土語·普通話·白話·大衆語·國語·民族統一語

這裏有幾個問題，常常是最使人覺得混雜不清的，那就是方言土語、普通話、白話、大衆語、國語、民族統一語的含意和它們的關係，現在綜合幾次討論所得的意見，分別加以討論：

一、方言土語：中國人民大衆口頭的語言，直到現在也還是分岐的方言土語。它活在廣大人民的口上，盡着傳達、交通、記載、反映的作用。一般的區分是北方方言，江浙方言，廣東方言，客家方言……等幾個方言區，在每一方言區裏又有聲調和語彙說法的小小差異，但並不妨礙大體上的區內交換，稱爲土語。

有些人用封建落後的罪名，根本排斥方言，像胡秋原、葉青和張滌非他們，實際上這就是否定了活在國民大衆口上的語言現實。

抗日戰爭前一年的論爭中，雖然從反作用方面提出了方言土語的一些原始性和

缺陷，但卻共同主張多元的發展，以爲『一方面被大衆底生活需要爲基礎的文化鬭爭任務所規定，一方面被中國語言分歧條件所規定』，方言土語是應該發展的，在抗戰時期，民族形式問題的論爭中，更發展了這個主張，認爲爲了大衆反映生活，認識生活的文化鬭爭過程，多元發展是必需的。但方言土語隨着政治經濟的發展和大衆文化意識的提高，以及受到現代中國的普通話的補充和誘導，必然會發展成爲普通話的前部存在，最後交融成國民大衆的口頭語文，達到一元統一的民族統一語。

所以在多元發展的原則之下，方言土語在文學上的使用便開始了。但這裏卻又有幾組不同的意見。

一組的主張是，兼取各地方言的精華，使這些方言成爲普遍運用的文學語言。這所謂精華，就是極生動或明確而美的方言，都選爲文學語言，並在運用中普通化，只要本身具有活力，有極大的生動性或藝術性的方言，都可以採用，在一篇作品中，無論對話，或敘述，可以同時採取各地的方言本作爲語彙，這不只是什麼地



方性的問題，而是豐富文學的語言，加強作品表現力的辦法。所以有些人便主張「有可能使大家都懂得的方言，才能採用」，又有人主張「應該找共同的方言，以普遍爲原則」，也有人主張要「表現最深刻的方言才採用」，這意思就是淘汰各地方言中落後的成分，而把其中的特殊語彙與語法吸取出來，而充實現在的語體文，藉助各種方言的各種表現，使文學語言豐富多姿起來，因爲方言中間有最能傳神最有風趣的腔調和語彙。

另一組的主張是創作純粹的方言文學，比如完全廣東話的，完全江南話的，使方言大量的書面化，從而促進方言的發展和普遍化，起初大家對這問題的看法是二元的，以爲全部方言寫成作品，如廣東話小說，福州的平話等，都只是偏重語文運動和教育作用的方面，在文學語言上，仍然主張以第一組的意見爲準則。可是後來華南的討論中，卻認爲在目前文學大衆化的道路（就大衆化問題之形式方面而言）只有通過方言這一條路，北方和南方作家都應該儘量使他們的作品中的語言和當地人民的口語接近，所以方言就是各地方性的大衆語，也就是具體的白話。而且認爲

這種方言文學不但會妨礙到將來的新的全國性語言的產生，而且有助於它的產生。這算是把方言問題在大眾化的命題下來處理，一方面防止了單純提倡方言文學所引起的倒退性與落後性，一方面把對於方言的運用態度一元化了。這就是一方面把方言土語當作是怎樣運用和發展民衆口頭活語言的問題，一方面在運用方言中使它盡量合理發展，準備它克服自身的原始性和貧乏性，變爲普通話的前部存在，將來會合而達到統一的民族新語言的形成。

二、普通話：一九三二年瞿秋白先生提出「現代中國的普通話」，他認爲一切都要用現代中國活人的白話來寫，尤其是新興階級的話來寫，新興階級不比一般「鄉下人」的農民，「鄉下人」的語言是原始的，偏僻的，而新興階級，在五方雜處的大都市裏面，在現代化的工廠裏面，他們的語言，事實上已經產生着一種中國的普通話，（不是官僚的所謂國語），他容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國字眼，創造着現代的政治技術科學藝術等新的術語。……這和智識份子的新文言不同，新文言的杜撰新的字眼，抄襲歐洲日本文法，僅僅根

據於書本上的文言的文法習慣，甚至違反中國文法的一種習慣，而新興階級的普通話的發展，生長，接受外國字眼，以至於外國句法……卻是根據於中國人口頭上說話的文法習慣的。瞿秋白先生認為用這種語言寫作，才是中國的真正白話文，他這主張的原因是有三，（一）不是農民原始的語言，而能夠接受政治技術科學藝術等豐富的字眼，（二）也不是紳士等級的語言，不會盲目的抄襲歐洲日本的文法或從古代漢文裏去找些看得懂而聽不懂的「象形字」來勉強應付現代生活，（三）並且不是用某一地方的土話去勉強各省的民衆採用做國語，而是容易接受別地方的方言成集的語言。新的文學革命就是要創造出勞動民衆自己的文學語言。

這關於『現代中國的普通話』的主張在一九三四年的論戰中，叫做「大衆語」，當時有一部人也曾主張大衆語的標準應該是方言土語，另一部分人則堅持「現代中國的普通話」，討論雖然沒得到完全的結論，但多少卻發現了「普通話」還沒有盡善，還沒有完成，也發現了方言土語的原始性與落後性，主張批判的發展。

但是這裏有幾個問題糾結在一起，一是這普通話，好像是以北方話作底子，二

是他的發展還是纔開始，本身還顯出貧乏，所以普通話在大家的印象裏開始和「白話」混和在一起，並且還有根本否定它的意義的。這否定是從兩方面來的，第一是「國語運動」的人，他們擇定一種方言，即北平京腔，來強制與壓抑其他的方言發展，建立全國統一的語言，即所謂「國語」，所以他們不承認什麼普通話，北平話就是普通話，強迫着要成爲普遍的普通話，他們認爲「普通話」沒有固定的子音母音，和一定的辭彙語法，不算是一種語言。第二是主張無條件使用方言的人們，他們認爲現實的語言一定是方言，通行全國的普通話根本不存在。——事實上這都是不正確的，普通話隨着產業的發達，軍民的大移動，交通的頻繁，社會生活的發展，一天一天的在生長，在語彙上，各地方言中共同的或較近似的，都在這裏交融，並從各方言抽取許多語助詞和虛字來，充實了他的內容。在語音上，音素的小小不同是存在的，但各方言最大公約數的音位，卻在大致相近中形成着，在語法上，接受了方言的和外國的句法，又在口頭話說的習慣上，發展出一種大家相近的程式，在週密和明白上，都在發展中，當然這是初生的語言，一切都還在生長和發

展之中，也是實際活在大眾口頭上的現實的語言，目前它確乎處在初步形成的階段，但也確乎是存在的，將來生活的進展，還會使普通話的內容更豐富，人民大翻身所促成的方言的發展，還會來同普通話匯合，最後交融成爲國民大眾的口頭語文，是一定會實現的。

有一部人，把這「普通話」先化爲北平話，再與「白話」聯合，後加上「國語運動」的錯誤觀念，以爲他已經就是通行全國的大眾語，那是錯誤的。

普通話所以與「白話」發生等同的觀念是這樣來的：普通話語區是北方語言爲基本，在普通話裏北方話的因素佔優勢，而五四以來的語體文也是北方話的成份多，因此大家就有這個印象；有這個印象並不要緊，但必須有個分別，那就是五四白話的優良傳統與國語文學的錯誤觀念的區別。本來，現代中國的普通話是繼續五四文學革命的任務，建立真正的白話，——中國人民大眾說得出的話，而要揚棄五四往後發展起來的「死白話」，批判它的左右傾的發展結果；在這一點上，普通話與白話是可以聯接的；但那強迫的國語運動，那拿京話方言的文學語言當作文學國

語的觀念，而說這樣的語言才是標準的白話，那麼普通話就要與這種「白話」分手。

這樣的普通話提高方言土語來與自己匯合，吸收方言土語而使自己更能反映民族現實，是與方言土語有着血肉關聯的，在歷史動式上說，它本身也是方言土語發展的一個過程，他也已經具有一長段的歷史，但仍然是初生的，還有待更大的發展，這發展就依靠生活的進展，有待那些在多元發展的原則下成長起來的方言之匯合，未來通行全國的新語言是不能摒開它來另外設想的。

三、白話：五四文學革命推倒文言建立了白話。但當時以水滸，西遊記的舊白話爲模範，忽視了當前通行的口語，往後的發展是不顧口頭上中國語言的習慣，採用許多古文法，文言字眼和歐洲文法，日本文法，沒有通過生活語言的實際，造成一種亂七八糟寫出來讀不出來的白話；又有「國語文學文學國語」的口號，要把這種白話造成爲統治的語言，使其標準化，作爲通行全國的語言，就更加使白話走上了錯路。

事實上，五四的白話，是北方話做底子的。歷史的原因是北方的語言有長久的政治優勢，又有長久的在文學上的優勢，在封建社會胎內生長起來的市民階層使用這種語言是歷史的事實，五四的市民階層的大革命，依其階級的內在要求，選擇並確立了這種有歷史的「白話」作為語言工具，也是歷史的事實，在這一意義上，五四的白話，並不是什麼「官話」，也不是什麼「國語」，更不是它具有獨特的優越，應該成爲統治的文學語言，所以華南的討論中，認爲五四的「白話」就是方言，是「中國的方言」，如是「廣東的白話文學，則應是廣東的方言文學，江浙的白話文學，也應該是吳語方言文學。這是破除了「國語文學，文學國語」這一錯誤觀念所產生的思想蔽障之後的正確看法。

另一方面，我們若果破除了國語，標準語等觀念所產生的附作用，看到「普通話」並不是國語運動的「國語」，看到廣大普通話語言區域並不只是以北平話乃至北方話爲完全的模範，又看到了瞿秋白主張克服五四白話缺點（一是克服死的文字語，一是克服它以北平話爲標準的傾向）的意見，那我們可以知道，經過新鍛煉的白

話，已經變質爲現代中國普通話的反映，這種變質了的「白話」，就應該不是某一個地方的方言，而是現代中國的普通話了。

北中國方言在事實上具有優勢，江南也有普通話的語言區域，其語言接近北方方言，所以這種「白話」是反映着這種普通話，而不一定反映着北方方言的，普通話與方言在文學語言上的交融，表現在這樣的「白話」文學裏，所以「白話」這種語言，他的語彙和語法基本上還反映着現代中國普通話，產生了許多內容進步，跟中華民族的大衆鬪爭的現實相適應的新的民族形式的積極因素的作品，它的優良傳統是應該肯定並繼續發展的，這就是要克服那些脫離口語的消極成分，而不斷和大衆口語交流。就是在多元發展中，把各種方言系統的方言之完全運用與普通話之在充實中的運用，分開再聯合起來，推進各地方的方言文學（就是各地的白話）的前進，使他們在鍛鍊中提高克服其落後性，成爲普通話的前階段；又推進着現代中國的普通話（就是反映着普通化的白話）使它吸收各種方言的精華，隨着社會的進步而日趨豐富，充實，更加能反映國民大衆的思想，感情與現實生活的色澤與韻律。



這應該是「白話」的兩種正確含義。

四、由以上的看法，使我們知道了，大衆語不只是普通話，也不僅是方言土語，從普通話到方言土語這一系列的語言，都是大衆口頭上的活的語言，只把現在還不完備和沒有完全形成的中國普通話視爲大衆語和文學語言，顯然是有貧乏和沒有血色的缺點的；而若只把農民的方言土語作爲文學上的大衆語，則其不精密和鬆懈以及落後性與貧乏又是很明顯的，至於把一種方言確定爲大衆語的基礎，那就更壞，他就限制了各種方言的發展和匯合，把將來通行全國的新語言的生命阻殺了。所以大衆語現在和將來，都是克服「白話」文學中對於北方地方言標準化的傾向，克服它遠距口語的文字語的傾向，而使他反映普通話，又使他吸收各種方言的精華，以致完成和壯大這種現代中國的普通話。北中國的方言，也可說是北中國的白話，與這反映普通話的白話關係最深，共同性最多，所以他在許多新興作家的手中，已經改造成了反映普通話的白話，成了現代中國普通話的有力基礎；而南部和西南普通話語區的方言，或說四川的白話，安徽的白話，也在一些作家手中普遍化

起來，豐富了現代中國的普通話，成了他的一部分了，在這樣的選錄，提高與匯合中，大眾語已經開拓了它的領域。將來多元發展的大大活躍，各地方性的大眾語的充分發展，那前途更是可觀的。

五、民族統一語，這也就是通行全國的大眾語，或新的全國性的語言，或國民大眾的統一語言。這是馬爾學說的一部分，他認為語言是隨社會發展而發展的，方言土語適應着封建社會的自然經濟，資本主義的成長，必然隨着商品市場的交接，民族的形成，要求着民族統一的語言。中國社會發展的道路影響了中國民族語言形成的特殊方式，從「普通話」的產生中，已經透視出中國民族統一語的雛形，多元的發展，和主動的對於普通話的推進，使兩者互相補充，融合，不斷改進，最後民族統一語的產生是一定實現的。一方面我們不能撇開人民大眾嘴上活的方言不顧而主觀的來建立什麼理想的進步的語言，一方面我們不能丟開在中國社會生活的進步中初生起來的普通話而設想另外一種什麼民族統一語言的道路，所以我們主張發展方言，人民大眾的大翻身，解放這文學創作中方言的運用與發展，都使我們看出了方

言的前行，而軍民的大移動，地土改革與生產的發達，也已經促進了普通話，將來的前途更是可以預見的，這兩者之間的補充，交融和新生，都已經可以看到，我們在語言上，在文學語言的運用和提煉上都要求推動這種趨勢，發展今天的大眾語，促成明天民族統一的語言。

從這些討論裏，我們大抵可以理解到。白話、大眾語、方言土語、普通話，國語和民族統一語等等的意義，以及它們的關係，這也是與今天文學用語上所碰到的實際問題有關係的。

原书空白页

## 詩·小說·戲劇·散文的語言

詩的語言除了文學語言的一般條件之外，隨着這藝術的某些特點，還有他特別的強調之處。

首先，詩的語言是主動陳述的語言，是感染的語言，特別要求情緒的飽和；而不是冷靜的思辯的語言，和客觀的，以時間的相次來完成空間相次的造型的語言，感官的刺激不能構成詩，感官意味的語言與心靈體驗意味的語言，都要在詩人與主題的誠意的合一上結合起來，融化而造成為一種有生命的語言。

其次，詩的語言是最精鍊的語言，就是把現實蒸溜，在最尖銳的概括之中壓縮在最有集中表現力的語言裏，好像一粒小小的種子孕育着生命，一顆小小的炸彈孕育着強大的爆炸力和燃燒性，這樣的語言才能把人們的心靈燒亮（普式庚）而把詩的世界表現在最簡約的形式中，卻不是緩慢的，冗長的論證和客觀的描述，更不是

花花綠綠的辭藻，這些都不是詩的語言。

詩的語言是音樂的語言，現實生活的律動與藝術生命的脈搏，以及生活語言的節調，反映在語言的內在情緒裏，表現成調節了的組織了的旋律和節奏，有生命的旋律和節奏。而『一大半押韻的語言，一行一節的，規規矩矩的排列着的語言』，沒有生命的內在旋律，並不是詩的語言。一切節奏：音長、音高、音勢、一切和諧：音部、音法、韻頭韻腳、雙聲疊韻……都應該屬於現實的藝術表現，和詩的內在的生命，不能作為法式和定則來限制藝術現實和語言現實。

詩的語言今天不能存在過去那些貴族的思想，所以它的基礎仍然是中國羣衆的語言，在這個基礎中進行提煉和創造。瞿秋白用大衆語譯過普式庚的茨岡十分成功，今後還要不斷創造大衆的詩的語言。

小說的語言，也碰到他的問題，一是語言的整個構成，我以為最大的戰鬥是在於用語言把握複雜交錯的人生，把許多人在不斷的運動中，在他們之間的無限的矛盾中，在各種心靈生活的活動中，整個的把握住，既要明瞭而又不失去原有的錯

綜性，所以小說中整個的語言構成是要在豐富和運動中進行的，所以情緒、分析、形象都交錯在一齊，而統率在一個基本的要求之下。而在對話方面，語言又不但表現所說的意思，還要表現活的人物的性格、身分、社會階層、語言所代表的社會意義，甚至地方色彩，時代精神，不能使各種人物都說着一種語言。

戲劇的語言更是一件重要的事，因為人物全憑自身的語言行動，不籍作者的助言，而求得明瞭的性格，事件也必須在人物的對話中表現性格及生活的矛盾糾葛，也要在語言中進行，所以每一語言與這些基本內容都不能脫節，更不能讓登場人物用同一種調子、風味、語彙來說話；特別是結合着戲劇的動作與表現的生活，語言的節奏和情調也極要緊。語言如果太枯燥無味，沒有生氣，沒有個性就不能達到豐富和戲劇化，對於各階層與種種人物的生活語言不熟悉，不能叫各種人說他們自己的話，就不能表現性格，不把握語言的深刻內容和複雜性，就不能通過語言表現生活的性格的鬭爭和糾葛，不提煉語言的優美和旋律，就不能通過劇院，把加工過的語言影響普通的語言，也不能把語言在明快和新鮮之中，深深的打入觀衆的心靈深

處，叫人感到語言的豐富之美與純樸之美，更不能配合舞台上的動作節奏和速度，完成藝術的整個表現作用。

至於散文的語言，我以為那最大的特點是在「侃侃而談」；這首先就是用正確的名子稱呼事物，以語言和思想純樸的一致，來把思想情感和現實生活，真誠的表現出來；樸素和自然的語言風格，是散文特別需要的，唯名論和煩瑣哲學的語言，多餘而且不必要的名詞，太抽象和沒有內容的術語，使我們看不到活潑的肉體，現實的實實在在的解剖，和清新，親切的思想感情，這是有害於散文語言的，另一面，扭扭捏捏的形容詞，花花綠綠的藻飾，和肉麻的抒情語句，一連串的比喻或警句，又會毀壞生活形象和思想感情的真實表現，並破壞單純的，流利的侃侃而談，也不能算作優良的散文語言。

所以散文的語言有豐富性，但那是來自對於生活語言的熟悉和熟練，運用起來意味深長，聽者也覺得津津有味，從家喻戶曉的語言中提煉他那精鍊的部份，所以他談來是那樣的自然。因此，有人說散文是平凡的，日常的語言的藝術，不論從文



學史還是從成功的創作上去看，散文與談話的關係是十分密切的。

散文的語言也有華美，但那是來自純樸和自然，用民族的民衆的語言，刻劃一點新的生活，新的智慧，新的思想感情，而那樣的和諧，那樣有血有肉，融化真實，入情人理，深入淺出，那不能不是一種華美。

散文的語言也有理論的力量，但那不是教條和哲學名詞之類的語言，他是把認識與現實結合得很緊密，生活化了；從現實中研究過，民族化了；是自己在生活實踐和生活鬪爭中真切感受過；性格化了，有生命了，這些語言都是從羣衆中集中起來，也可以回到羣衆中去的，他沒有過份的書卷氣，而最能表現散文藝術的親切和自然，樸素和豐富。

散文的語言，就是這樣一種羣衆的羣言的提煉和純熟化。

原书空白页

## 中國古代文學語言

現存的中國最早的文，是商代的卜辭（約當紀元前二千年）；這「辭」字的意思，大抵就是言辭或言語，我們今日所見的卜辭，只是些句子編纂起來的，就表示它們是簡略的語言記錄，因為商民族用龜甲或牛的胛骨卜吉凶，先在甲骨上鑽一下，用火灼出裂痕，視爲兆象，從而斷定吉凶，並把卜的人，卜的日子，卜的問句等用刀筆刻在甲骨上，工具的限制很大，使得這紀錄趨向簡略，稍後一點，使用漆筆書寫在竹木筒上，雖然比較自然些，但如卦爻辭一類，以及兩周金文也仍然是卜辭的風格，只記些句子。這時候文學上的「辭」和談話中的「言」，大抵還沒有彼此分歧而達到彼此獨立並行的趨向，所以下辭應是口語在文字上的反映。也就是中國老式說法的「記言」。雖然並不就是活的語言，但也不是與活語言無關的。

尙書也是記言的，大都照說的話寫下來，其內容大部分是號令，就是向大眾宣

佈的話，小部分是君臣相告的話，就是「訓」與「謨」之類。有些語言學者認爲這其中所記的話都是當時的「雅言」，就是當時的官話或普通話，孔子講學用「雅言」而不用魯語，卜辭和尙書是卜官和史官的紀錄，都是官文書，也用的是雅言。這是劉寶楠論語正義裏的說法；但據高本漢 (Karlgren) 的研究，孔子的書，用的是魯國的方言，和尙書所用的方言系統顯然有區別。他曾經就「於」與「于」的用法研究過，發現尙書中統用「于」，論語幾乎全用「於」，極少的地方用「于」，他進而從音韻的推究上揣摩出「於」(iwo)與「于」(ju)在音讀上的差別，以爲這一個字在這一種方言中極通行，那一個在那一種方言中極通行，以也就反映到文辭上來。這兩種意思，初看似相逕庭，但實際上是不衝突的，因爲所謂雅言，就是「夏言」，是當時殷畿一帶的語言，它最早與文字發生了關係，獲得了文字的表现形式，加之是殷的都城所在，這兩重力量使得這語言有相當大的影響力量，在文辭上產生了沿習的作用，當然各地方也間或有方言進到文辭裏來，可是在文辭上「夏語」已經佔了主導的作用；這種「夏言」我們說它是官話或普通話，只是拿現在的

語言情況比譬的說法，事實上，「夏言」仍是當時方言中的一種。

「夏言」的系統，在文辭上的反映，大抵是從卜辭，到尚書到辭令。舉個例：「其」字，在卜辭有「𠄎」(《說文十五·一)，是卜雨豫擬之辭，有表示未定的意思，在尚書盤庚有「天其永我命於茲新邑」，這其字表示擬議，就是從卜辭相承下來的，詩經衛風裏有「其雨其雨」，似乎也是沿襲「夏言」，就是殷語，因為衛為殷畿內之地。又例如前舉的「于」字，在卜辭有：

于春酒(前六·五十六)——于春酒，猶言酒于春，是祭名。

大于(《說文一·一)——土方征于我東圖，往下發展，在尚書有：「殷庚遷于般」，詩經「有懷于衛」，一直到了秦時，「於」字才和「于」通用起來，可見這之前的文辭上的語言是「夏言」作為主宰的。

就說辭令，在春秋時代，最為發達，恐也是用的「夏言」；那時候列國交際頻繁，外交的言語關係很大，比如鄭子產善於「辭令」，他辦外交，鄭國雖小，卻能叫大國折服，孔子也是相當贊美他的「辭」的。孔子教學生更注意這一科，他曾稱

讀宰我子貢擅長言語，（論語先進），也就是辭令或辭命，「辭」多指說出的語言，「命」多指寫出的語言，也可以兼指，但當時的情形，大體上是「夏言」在文字上的表現爲多，能說出也能寫出。

這種「夏言」的文辭表現，才是「雅言」，它不是單純的語音符號，也不是獨立的圖畫表意符號，而是兩者交互影響的結果。讀的人一方面因字的意符而接受，一方面又本着自己的方言習慣去了解，寫的人更依據自己的方言習慣來操縱這些雅言，又藉助這些意號作用的幫助，使人們不受方言的限制而阻礙一般的理解。這雅言的區域，大約是那時政治與文化的薈萃之區，現在的北部黃河流域；事實上那時諸侯之都也各有朝廷和他們的史官，書吏，太卜等語言文字上仍然表現着大同與小異的特點，無論如何那時是適應着封建社會關係的方言土語起着極大的作用，「夏言」只是比較強大和普遍的一種方言土語，加上與文字的聯系，「夏言」在「文字語」的範疇內相當的吸收並融會了北部黃河流域的其他方言土語的要素，而形成着文辭上的語言，也就是「雅言」。

中國古代文學語言的基礎，在沒文字紀錄的口碑時期，是奠立在方言土語上的，這是中國文學的言辭時代，卜辭中所見的商殷文字，其書寫已很精巧，當是聲言語發展了一個不斷時期的產物，而當文字和語言的關聯密切起來的時候，因為文字是特權階級壟斷的東西，「夏言」這種方言便相當大規模的佔有了文字語，並已融化那一個區域的其他土語，形成一種「文字語」，它也具有組織句讀和語法，具有了自我的生命，成爲一種獨立的語言存在，但是重要的是那時（紀元前一一二二年前後）這種文字語還反映着當時的口語，還沒有在音變和形變上發展爲與語言完全隔絕的東西，這樣的文字語，就是「雅言」，也就是進入文字紀錄時期的中國文學語言的基礎。

當然殷周時代各封建諸侯立都的地方還沒有被考古家有系統的發掘，當時各小邦的語言文字的情形，我們還沒有確定的研究結論，也可能還有與龜甲文並行進展的文字，反映着別的方言土語以爲主體的，但現在沒有資料可以進行討論，反之據已有的研究看起來，夏言的作用確乎是很強大的。比如：甲骨文是殷墟文字，「洹水南，殷墟上」（史記項羽本記）是發現龜甲的地方，今河南安陽縣西五里的地方；

而金文是周代文字，西周在陝西河南一帶，因此與殷文相合的很多，例如「余」字毛公鼎作「𠂔」，「孟」字孟鼎作「𠂔」都和甲骨文相同，而戰國時代秦國的文字或史籀篇的文字所謂籀文的，也與甲骨文相合，例如籀文四字作「𠂔」，甲骨文中也是，這原因是因為秦國是西周的故都，承襲了他的文化和文字；可是周朝東遷以後文化由陝西到河南，由河南到山東，山東便成了文化中心，語言也就反映到文字上來，「說文」中的古文，據王國維的研究是東土文字，而金文中的古文是西土文字。所以說文中的古文有許多是金文中所沒有的，這應當都是山東一帶方言土語給文字語的所添加的東西，例子是：「革」說文古文作「𠂔」，「畫」古文作「𠂔」作「𠂔」，都不見於金文，而金文中習見的字如「王在」的「在」作「𠂔」，「若曰」的「若」作「𠂔」……都不見於說文的古文。但也有些相同的地方，因為「說文」是晚出的書，其中古文一部分是鼎彝文字，是西周地方的文字，則於金文相同，另一部分是六藝文字，都是東周地方的文字，便與金文不同；可見金文是沿習甲骨文的體制發展下來的，到東周發展了許多新的成份，但那仍然是借重已經積累



下來了的語文成果，是從「西土文字」蛻化而出的，是吸收並融會在「西土文字」裏的，故而「夏言」是當時文字語的底子，進入寫作階段（用柏林斯基的意見）的中國古代文學，其語言必然是奠建在這種「夏言」或「雅言」上的。

從「雅言」到凝定的「文言」，經過一段更繁複的運用，「文言」是一種脫離口語，獨立，自具生命的「文字語」。「雅言」還沒有這樣的獨立性。但雅言卻逐漸發展爲文言，成了以後長久主宰中國文學的一種語言。這事體大致是在戰國末期，及秦的集權改制完成時完成的，那時雖然雅言之外還有齊語和楚語，是兩種有勢力的方言。（齊語在春秋公羊傳中留下一些，楚語在楚辭裏留下一些，）但雅言卻佔絕大的優勢。戰國時代游說之士很重說辭，語言從春秋的那種從容婉轉一變而爲鋪張詭曲，墨子、孟子、荀子都受了他們的影響，游士好辯，孟子說「子豈好辯哉，子不得已也！」荀子說：「君子必辯」。老莊韓非雖不重辯，卻暗暗反辯，也是受了影響的結果；莊子裏說「大辯不言」，老子裏說：「信言不美，美言不信」，他們揭出了另一種語言態度。綜觀這兩種態度，都使語言的運用往前進步了，也就是

把「雅言」運用的方法提高了。後來進入私家著作的階段，雅言的運用在文辭上更造成有力的優勢；孔子的論語，是他門弟子記他的語言，諸子書，大概也是弟子們及後學者所記，孔子主張「慎言」，痛恨「巧言」，語言很直質，墨子和孟子前面說過，受了時代影響，較比鋪排；這時文辭上的語言有一個發展的傾向，就是由對話往獨自方面發展，語言所要表現的東西可以恢張多了。這當然又是「語言」的發展，並且譬喻，寓言等也在說辭之中發達起來，加強了語言在文學上的表現力量，這裏面有莊子的神話，韓非子的歷史故事等等。就是這一系列的文學製作，從游士說辭到孔子的談話，到諸子的創作，到一些恢張的記言，與生動的記事，他們把雅言發展成爲初步擬定的「文言」。一種文字語。

但在春秋戰國的初中時期，方言仍然在文字上極其活躍，但事實上又都因爲反映到漢字裏來，不是拚音字，故爾往後的發展，反只好像給「文字語」，給「文言」添加了許多字彙或一義多字，一字多義的情形罷了。

例如「好」字，在秦晉宋衛河濟趙魏燕代間便有「娥娥嬴姝姘」各種不同的

方言；「豬」字在北燕關東，西南楚間便有猥彘豕豨不同的方言；而同一個「哀」字，齊魯叫做「矜」，陳楚叫做「悼」，趙魏燕代間叫做「悛」，楚北叫做「撫」。秦晉之間叫做「矜」或「悼」。把這些方言的歧異歸納起來，大致有三類：

一是因各地方言不同，產生了「一義數字」的現象，如：「黨、曉、哲、知也」；楚謂之黨，或曰曉，齊宋之間謂之哲。虔、僂、慧也；秦謂之謾，晉謂之懇，宋楚之間謂之僂，楚謂之謾，自關而東趙魏之間謂之黠，或謂之鬼。

二是因各地方言不同而影響字義深淺程度的差異，如：咍、啼、忤、怛、痛也；凡哀泣而不止曰咍，哀而不泣曰啼，楚言哀曰啼，朝鮮洳水之間，小兒泣而不止曰嘒，自關而西秦晉之間，凡大人小兒泣而不止謂之嘒，哭極音絕亦爲之嘒，平原則謂之嘒琅，楚謂之噉咄，齊宋之間謂之噉，或謂之怒。

三是因方言不同，而一物數名，如：汗襦，江淮南楚之間謂之襦，自關而西謂之祇襦，自關而東謂之甲襦，陳魏宋楚之間謂之禪襦。

這些都是根據揚雄的方言以及清戴震錢侗的疏證歸納出來的，方言在文辭上表

現的事實已極其明顯。

正如我前面所說中國文字是一個矛盾統一體，它統一着語言的生活性與自身符號性的矛盾，語言是生活的，自由的，隨着社會的變化，自己進行着新陳代謝，文字雖然也跟着它發展，但卻受着符號性的限制，口語上語彙、語法、音讀變異了，文字不是拼音的體制，並不能隨着反映新的情況，實行新陳代謝。

而歷史上積累成功的那一套文字語，自從大致形成了他自己的生命，成爲獨立的現象以後，最初是能反映口語的，後來語言代變，他的發展卻跟隨不上，便越發孤立並與口語分道揚鑣了。這中間，有一個很重要的關鍵，是秦朝的整理。封建社會發展到中央集權階段，秦曾實行所謂同文政策，建立「小篆」，令李斯作了倉頡篇七章，趙高作了爰歷篇六章，胡毋敬作了博學篇七章，這些都是當時官定的標準字書；發生演化的文字語，經過這種整理，就大致確定了，其字彙數量約六千多，雖然反映了河南、陝西、山東一帶的語言，但卻要成爲「國」語，限制了其他方言土語的文字化，後來語音或被廢棄，或化爲簡略，而許多單音字的變化，使得人們

不能知道上古時的音讀，只能用自己的方言來做根據，並使得紀元後數百年間，在口語上採用了許多複合字，（這些複合字在紀元前時代，只有許多單獨字來表達，）而且語法上也添了許多新花樣，更有因為方言的歧異，舊的語詞轉化成了新的語詞的，這就是說語言變了，可是這些欽定了的文字是意符，沒有跟着變的趨向，它不像英吉利文學語言那樣，因為口語的變遷，漸漸也開始把古代英文裏的語詞和語法去掉，而採取近代的英語，反之自秦漢以來整理就緒的那套文字語，在文辭上運用了一段歷史時期的所謂「雅言」都被視為經典，沒有人敢越出那時的語彙範圍，並且文章上總要應用周秦時代的語詞，不求變化。這就逐漸形成了與口語完全異趨的，文字語，不管這種語言在口語上還通行不通行，後世總沿用不絕，所以他便成了獨立的自具體系的一種語言，中國舊稱為「文言」；它應合着特權階級對於文字的壟斷，和有閑的，享樂的非勞動階級的那種雕文琢字，以及社會意識文化的統治作用（即傳統勢力的強大），便在長久一段時期成爲封建制度中權貴階層文學的語言基礎。

當然「文言」並不是一成不變的，我們一再說過它已具有了自己的生命，有一種人爲的獨立性，他與口語發生交互的影響，多少也能夠就基本的字彙，變成一些新的樣式，宛如一種自然的語言一樣；比如口語不絕變化，一部分原始語詞可能早就有了的，但後來才用上一個文字符號，一部分是由口語供許多新的原始字，結果字彙便日益豐富起來，有些微的生長現象；反轉來，「文言」也影響口語，也能以當地的發音形式由書本傳達到方言之中，有教育者的口語中，成千累萬的單字和成語，常是從文言中直接運用到口語裏去的，並且去的時候，所取的路徑是依據各個方言的自己的音律，結果使得方言更容易受文言的影響，復取文言的規律，發展到文言裏來，推動文言的變化。

因此，在「文言」基本上作爲文學語言的統治語言的時期，也還有些微末的變動。

最初的階段約在紀元前百年間，司馬遷寫了史記，這一方面接繼着以上的傳統，一方面在「善敘事理，辨而不華，質而不野，文質相稱」（班彪論史記）上，

把語文的運用推進一步，特別是在人物描寫和敘事寓情方面，表現了語言操持的本領，那時文辭與語言的背離，發生不久，因此口語還有些在往文字裏輸入，方言也仍然使用着一些，到後來，史記合着許多古典的文書載籍，成了後世供奉和學習的標準，他們中間所包含的古代語言便作了後世寫作的語言基礎，而不能隨着現實的語言發展了。這是最確定的形成階段。

漢代更在這既成的「文言」上用功夫，配置方塊頭字，以對偶整齊，並調理音韻，以諧和聲調，這獨立起來了的文言便越發獨立，在自己的圈子裏翻些所謂「翰藻」的抖抖，有些來自民間的東西，被修改，士大夫階級的文人們也以自己的作風來仿作，因此方言雖間有帶入文辭裏來的，也退入極偶然的地位；典故、鋪排、聲律等等適合中國方塊漢字特色的許多工作，成了「文言」自身的組合修飾的重要工作，把「文言」這種語言在文學上的勢力更加強化了起來。這是鞏固的階段。

接繼着這兩個傳統，「文言」的統治，在以後，因三種有力的文運而持續下來，一是所謂「古文」，一是駢文，一是兩者糾合的八股文。

古文在文學語言上公然而且堅決主張以古典爲標準，取法尚書、春秋、左傳、周易、詩經及史記等，建了「文統」，以古代的語言爲正統。雖然古文也注重語氣，就是自然的音節，有意將當時口語的音節引到文裏去，但卻沒有採用口語的傾向，倒只是影響了連用語言文字的人，局限在經典的用語範圍裏。

古文更有力的發展，是桐城派，在語言連用上，他們主張求雅求潔，舉出許多條目來，如：不可用語錄中語，駢文中麗語，漢賦中板重字法，詩歌中俊語，南北史中佻巧語，以及佛家語，姚鼐還加上注疏語和尺牘語，這就顯然的剝奪了文學上用語的範圍，而限制於六經和論語孟子、左傳、史記、國語國策唐宋古文的用語中，無疑的，以古語爲文學語的統治者，而把其他的都踢開了。這影響所及，自然幫忙了「文言」的威勢。

駢文也建立自己的「文統」，和古文的相似不同，但實則都是以「文言」爲正統。不過古文主張散體的文言，駢文是主張韻偶的文言，不同點只是在用法上。古文把古代語言配合其時的口語語氣，鞏固了起來，排斥了新的語言；駢文則把古代



的語言在典故、譬喻、修飾、音韻上鞏固了起來，發展了「文言」範圍裏面的表現因素和自身的和諧，排斥了新的語言，他的影響也是極大的。

至於八股文，那更是顯明的推古代語言爲標準，因爲八股要代古人語氣，就是學古人的語氣說話，他兼包古文的語文限制，和駢文的排偶聲律，而且甚至限制到只有四書那個小範圍，在八股，語言文字於是成了表達機械公式的符號，聚集了文字遊戲的大成，當然絲毫也不能准許也不可能有新的語言反映到文辭上來的。八股幫助君主牢籠了士人，也幫助了文言統治了文學，反過來，也就是幫忙了自己鞏固着統治。可見文言的統治，社會和政治原因是很大的。

「文言」就依據着這社會和政治的背景，藉助這三方面的文辭勢力，維持了他一個長時期的統治，這三方面的文辭，雖然也感受到時代和實際語言變動的影響，但他們都排斥這種影響，古文定些條規，不使新語言闖進文辭裏來，駢文發展文辭本身的音律規矩，使新的語言不適合進來，八股則硬性規定要代古人語氣，說聖賢的老話，使新的語言，沒有人敢用。這中間音讀句式的些微變動是有的，然而基本

上文言是統治者及權貴階級的文人製定的文學語言。

夾在這主流中間，也有一些顯明的變化，是「文言」作爲文學語言主宰的時候，別一支新的語文現象。最初大約是在紀元後五六世紀左右；佛典的翻譯對於中國語言有很大的影響，東晉後秦主姚興聘龜茲僧鳩摩羅什爲國師，主持翻譯的事體，這位鳩摩羅什兼通華語與西域語，譯書一面曲從華語，一面不失本旨，所以宋贊寧論羅什所譯法華經說：有「天然西域之語趣」（見宋高僧傳卷三），是西域的語趣，而又是華語所能容納的，故稱「天然」，可見這是把西域的語言和語法帶入了中國語言，後來到了唐玄奘更求精確，自然在文言中增擴了語彙和句式，而且甚至影響到口語裏來。比如「因果」、「懺悔」、「剎那」等詞，便是佛典的譯語；又比如「所以者何」「何以故」等句式，也是佛典思想方式所決定的語式，都融和到中國文辭裏來。並且在語文組織上，帶來了解剖的結構，發展注疏那樣一種形式的文辭，就是判斷、推演、和明白易曉的說明那樣一種語言方式。

另外受佛家影響而起的有「語錄」。語錄起於禪宗，禪宗是革命的宗派，他們

只說法而不著書，他們大胆的將師父們的話參照當時的口語記下來。後來就稱這種體制爲語錄。他們不但用這種體制記錄講演，還用來通信和討論，這種文辭的語言有「雅言」，有「譯語」有「方言」，比東晉時的譯語不同多了，那時譯語是化在「文言」的大海裏，「文言」只是增加了詞彙和語式，基本上沒變，現在卻多少衝破了文言的體制，使用文言的基本字彙，容納大量的口語；宋儒講學也採用這種性質的「語錄」，所以他的影響便大起來了。

到了宋代，又有了「話本」，意思是「說話的底本」。「說話」略同後來的說書，也是佛家的影響，唐代佛家向民衆宣講佛典故事，連說帶唱，本子裏夾雜雅言和口語，叫做「變文」，「變文」便是「說話」的源頭，「說話」裏也還有演說佛典這一派，在宋仁宗時特別發展，後來還演化出一些章回小說來，如《水滸》之類。在用語上，他們是把口語帶到文字中來，就是以既成的文字紀錄作者自己的方言，也可說是白話。雖然文字大有束縛作用，不能全部以方言爲主體，但在運用口語上是成功的。

於是從佛典翻譯，影響「文言」，發展到語錄，話本，在這一過程裏開始衝破文言的壟斷，跨進一個新的範疇來。

因此我們可以說，口語往文字中的衝進，一方面影響文言，使文言在作爲文學語言統治形式時，發生自己的變化，另一方面就是：除了政治文化意識幫助「文言」在權貴階級的文學裏獨霸之外，方言土語又逐漸敢於與文字結緣，取得文字形式，在民間的文藝中發展着。慢慢的完成了作爲人民文藝的語言基礎。只是在封建統治之下，它們是受着壓迫，受着冷遇和歧視罷了。

因此我們可以說，文言霸佔而爲文學語言的基礎時，那多半是官家的，士大夫的文學。民間的文學，仍然不以這「語言」作爲文學語言，而卻只用雅言所最初佔領的文字，紀錄方言，或依據方言創造新的字彙，作爲文學語言的基礎。

《晉書樂志》裏說：『吳歌雜曲，并出江東，東晉以後，稍有增廣。』故爾六朝時代有些歌謠其中使用極多俗語，或說是依江東語言做爲文學語言的底子寫的。

宋元戲曲。則更明顯的以方言土語作爲文學語言的底子，王國維曾說：『古代

文學之形容事物也，率用古語……又所用之字數亦不甚多。獨元曲以許用襯字故，故輒以許多俗語，或以自然之聲音形容之……」（宋元戲曲史），近人李家瑞曾作元曲土語的研究，現已在商務出版，從那些材料上看起來，元曲確是方言土語作基礎，與那些以文言文作基礎，而寫得稍微清順淺顯些的，不屬於同一範疇。比如唐人詩中有些淺近得像今日白話的詩，也有些個別詞語反映口語習慣，但那並不能算作以方言土語作基礎的創作；特別淺近而多運用口語的，還有宋代的詞，簡直有時令人覺得它們是完全的白話，然而其用語的根底仍然是文言，不過解放一點而已。所以他們仍然只是「文言」本身的一部分變動。

到明清時代，產生了一些小說，有的因襲元代所採用的方言土語來應用，有的受古文影響極深，有的則仍是以方言做底子的；我曾經研究過儒林外史的語言，發見他是以全椒做中心展開的，皖中區域的方言土語，我在討論這問題的文章裏，引出了純然安徽方言土語的字彙；他如紅樓夢，五四時代研究過他的語言是所謂「京片子」，當然也是以北平為中心的方言土語。

這些文學作品，在五卅以前是不能視作什麼「文學」的，然而他們正與官家的，士大夫的「文學」（事實上多半是文章，和一些韻文）相對待，官家那方面獨佔了文字，以「文言」爲把持；可是在民間流傳的這些創作，卻奪得文字，反映了口語，卽一定的方言土語，使這些語言表現到文辭上來，獲得了書面的紀錄，而且在創作上顯出他們的「表現力」來。

歸結起來說，中國文學語言最早的情形，在「言辭階段」純然是種族的區域的方言土語，而進入「文辭階段」；在秦以前，是「夏言」最先取得文字符號，而他的方言仍然不斷往文字上躍進，十分活潑，各地的創作多半都是方言爲主，可是也已經出現了「雅言」的端緒，就是以「夏言」爲官話，爲一般運用的通行語言；這除了政治的原因，還有一種語文本身的原因，因爲「夏言」最初有了文字符號，以後的方言就一部借用這既定的符號，一部才是新創，於是在「文字語」的規範內，就顯出是其他的方言爲夏言所吸收，爲夏言所融會，在加上政治和文化的權力，它便可能更有勢力起來，這就萌芽了「雅言」的端緒。在秦時，因爲「語言異聲文字

異形」，實行一種同文政策，便是明顯的以政治勢力把已經積累起來的「文字語」作爲主宰，不准「異聲」的「語言」表現爲「異形」的「文字」，也就是說不准方言土語再躍入文字中來，而只以那一套文字語作爲一切用語的基礎。文學語言自然也是如此，先初的時候，因爲這一套文字語離他的語言底子，相距時間還不遠，區域的幅員也還只是北方一帶，所以還顯得能夠反映口語，後來時代前行，語言發生許多音變和義變，社會生活也在演化，幅員也開拓了，但是文字語已經經過一些創作，經過政治勢力的影響，在人民中間造成一些經典崇奉的思想，乃把「文字語」逐漸形成了一種脫離口語，獨立起來，自具生命的語言，是爲「文言」。他跟不上語言的變化，只藉權貴階級的文學，主宰中國文學語言一個長長的時期。這「文言」的基礎大抵建立在「雅言」上，自他確立以後，相當阻礙了文字與其他方言土語的結合，加之文字被特權階級壟斷了，所以阻殺了不少中國優良的文學的生機，民間的一些創作，真是在文言的重壓之下，曲曲折折生長起來的。但這些文學創作運用生活中的語言，表現力極強，所以牠們的生命還是在歷史的淘洗和壓迫之下延續了

下來。這一點使我們覺得，以一個地方的方言，定於一尊，阻礙別的方言土語的書面化和普遍化，這是違反中國歷史道路的；我們應該充分發展方言土語，並應合着社會的發展，使統一的民族語完成起來。

有兩組問題，我們要特別提出來談一談。一是古代文學語言與口語的關係，一是古代文學語言自身有些什麼規律。

關於第一個問題，從前許多人都發表過意見，胡適以爲戰國秦漢之際，語文才分歧，古文死了；錢玄同以爲西漢時候，言文呈現分離；賀昌日羣又以爲語文的脫節，始於漢魏之際，秦漢的古文，倒是語體，這是一面；另一面，黎錦熙認爲根本談不到合一，而且說不上分歧，漢字只是符號而已。

這兩方面的看法，都有各執一面的缺點，我認爲基本上，古代文言是不能反映活語言的，但是在漢以前是文言形成的階段，與語言的關係較明顯一點，漢以後，大致生長成一定的模規，加上政治原因的影響，他就跟不上語言的發展，而凝成自具的生命，表現爲彰明的獨立性。但這之間，他又不斷與語言發生交互關係，語言



影響他，他也影響語言，而成功他自身的一種運動形態，倘若我們看到一兩個字彙是口語，就認爲他反映語言姿態，那正是上了他的當；從戰國，從秦漢，從漢魏乃至往下計算起來，我們都可以在文獻裏找到一些活的語言的反映，假使拿這點材料就當作論斷的根據，那將延綿下來，永遠不能確定什麼時候言文開始分歧的，說秦漢時文章有口語反映，東漢就少，所以確定分歧在東漢，可是在三國時又發現一些文章上有口語，於是往下推衍，認爲分歧在三國，以此爲例，唐宋元明，將永遠可以發現若干口語的證據，這討論是煩瑣，而不會得到結果的，因爲問題必要從本質和基本上去把握，再照顧得個別例證的研究，才能把真象弄清楚。

古代文言，基本上是不能反映活的口語的。從語言文字最初的關係上來看：我們知道語言和文字都是人類共同勞動的結果，可是人類最初的語言是勞動者當勞動正在進行時所發出的聲音，而最初的文字，則是勞動者在勞動定結之後所繪的圖畫，前者是訴諸聽覺的，後者是訴諸視覺的，在原始人，這種最早的圖畫文字和聲音語沒有直接關係，比如人們見了一件事物，口裏會說出一組聲音來表示，但同時

也會畫出那事物的形象，從那一幅圖畫裏，找不出任何語言的痕跡，最初的圖畫是沒有音讀的，我們看金文中有一些複雜的圖畫，過去人稱爲複體象形字的，就多半是一種與語言尙沒有直接聯系的圖畫。稍後的發展複雜的圖畫逐漸簡化，象徵的成份增長，口頭上的語音，也通過現實事物的關係，與圖畫發生了聯系，圖畫加入了語音的成份，兼有形態和聲音符號的性質；再往下發展，就是音符和字母的制度，但中國文字始終沒有邁出這一步，保持在形與聲符交混，寫實與象徵交混的階段中，牠不能忠實的紀錄實際的語言，因此我們認爲形的文字本身就已經包含着和語言不能一致的根源，加之符號的煩雜，工具的粗拙，記載時的「求簡」是很自然的事，因此它就不能密合語言，把活的口語反映出來，基本上，它並不是曾經活過的，說他在某一個時代才死去，而與語言分歧，這見解是不正確的。

可是說它與語言完全沒有聯系也是不正確的，語言自從與文字結了關係以後，時時都發生着交互的影響，起初文字是口語的摘要，積累形成，逐漸具有了自己的規律，有些時期，和有些文章裏語言的作用表現得強些，另一時期另一些文章中，

文字自具的規律又排除口語的影響；這就表現出在文言文這個基本的範圍裏，許多語文形式上的演變。這種演變是代代都有，我們不能據此就說某一代的語文合一，某一代就語文分歧，而只能說是在一定限度內現實語言對「文言」有着影響，基本上是並沒有衝破文言與活語言之間的脫節的。

比如春秋戰國以前的文學，雖然並不就是當時活語言的全盤反映，但語言的影響卻很強，這一方面因為那時的語言還不是十分複雜的，文字還可以摘錄口語，所以雖然與習常所說的語言不必盡同，但卻是人人共曉的語言，文字上語言的姿態是明顯的。到了秦與兩漢的時代，辭賦成了貴族文學的主流，這時文字對於口語的影響有排除的傾向，開始發展文字語上「寡其詞，協其音，文其語」的傾向，以方塊字的特性充分發揮在文字範圍裏的許多花樣，形成了文字語自具的規律體系，加之藉統一文字以統一語言的政策，就把這種形成了體系的文字語作為基礎以統一今語，其結果就是拿古時語言摘要的文辭，作為文學語言，而完全排斥了新語言對於文字的影響。這作用是很大的，結合着中國的保守主義，文言便成了文辭上的語言

的主宰。這就是拿古典的文字語作爲同文字，是與當時的語言不合的，這種文字語在單音文字的情形下，短長相配，單複相合，特別是在駢文的時代，由單個方塊而來的對偶，由一形一音而講求的聲律，更使這種文字語與語言的關係隔得更遠，唐宋的古文是駢文的反動，在觀念上雖是復古的，但在所講的文氣上，卻是把自然的語勢帶到文字語裏面來，他們注意發揮語言的特點在文字語上，不像辭賦和駢文注意發揮文字的特點，這也是語言對文字的影響而引起的變動。往後語錄體的流行，以及外來語言的影響，也是語言作用加強的表現。

這些基本上以文字語爲主宰的文學語言，從階層的意義上說，就是貴族的文學語言，一般地是不能反映活的口語的。

另一個伏流是市民的文學語言，宋人的平話、俗曲、雜劇、以及小說、鼓詞、劇曲……等，在語言上是與貴族文學語言不同的，它們基本的立腳點是當時現實的語言，不過它們並沒有越過漢字的範圍，所以仍然受文辭語言的因襲影響，有文言的成份；可是無論如何，他們已不是口語極簡化的紀錄，也不是脫離語言的文字

語，而已。是相當能反映現實語言的語法語調口吻和字彙的文辭，他們與以後白話的區別在於這種文辭仍有極端濃厚的文言侵襲，並且又是宋元明清語言情況的反映，沒有受現代思想的影響，而表現新的組織法，也不同於現代的語言狀況。

關於第二個問題，我在前一段裏已經提到了。文言當它積累完成以後，便形成了一種自具的規律，亦可說是自具的生命。現在我把這一點詳細說明一下。

中國漢字是整整方塊的形體，故能自由組合，成爲文字的遊戲，其組合的結果或成爲對偶，或求其勻整，加上沒有標點，而注意斷句，句法的勻整是很要緊的事，於是就不合口頭語言的姿態，不能寫出語言的神情。

同文政策事實上是保存了古語，保存了雅語，使古語在文辭中因襲下來，凝成統治的東西，於是筆底的文辭就與口語不同，不能反映口語。

這兩者都是形成保守主義的原素，文字的單音保存原始的單音語詞，組成整齊的詞句，妨礙了現代化，而稍爲受了語言影響的，又只求合於古人的語氣語法，也不能實現現代化。

在漢字的範圍內，文言仍然是所謂自治的成份重，所以語言中儘有複音語詞，但寫入文辭，保存單音語詞，還是可以理解的，這就是兩者的不協調。並且在漢字的範圍內，複音語詞也受了方塊字形的牽掣，看起來好像是兩個單純化的聲音之結合，仍然可以減縮配合。

這裏有一些例證，比如原是複音的語詞，爲了語句的勻整而刪爲單音的：謝瞻張子房詩：「王風哀以思，周道蕩無章，」即用毛詩序裏「厲王無道，天下蕩蕩無綱紀文章」的語言，顏延之秋胡詩：「燕居未及好，良人顧有違」即用毛詩「燕燕居息」的話。

又比如舊文辭中有所謂「疾言」與「徐言」，詩小雅：「漸漸之石，維其卒矣」，鄭箋上說「卒者崔嵬也」，鄘風：「牆有茨，不可掃也」，茨即蒺藜，這單複兩種詞彙可以隨語言的音韻隨便選用。

又比如「猶豫」是雙音詞，而楚辭九章：「壹心而不豫分」，單用「豫」字。又比如顧炎武日知錄舉出將軍有稱「將」者，趙翼陔餘叢考舉出先生有稱「先」

或「生」者。錢大昕十駕齋養新錄還有「古人姓名割裂條」，列舉許多爲了文辭而割裂姓氏的例證。庾信詩中有一句說：「始知千載內，無復有申包，」這申包就是申包胥。爲了勻整，有各種不合理的割裂合併，日知錄中舉例很多。

又比如易繫辭「潤之以風雨」，及禮玉藻「大夫不得造車馬」，顧炎武謂風不得云潤，馬不得云造，都是爲了對偶與韻節而連用起來的。

所有這些人的研究與例證，都說明了「文言」是在形的排比與音的排比上，隨意割裂節取，伸縮合併，是不以語言的實際情況爲準則，特別因爲自治的漢字的關係，這種不合語言的情形，可以不致於妨害理解，這就決定了文言的孤立性和保守性。

原书空白页



## 五四與五卅時期的文學語言

戊戌政變（一八六八）時，梁啓超先生曾經在時務報，清議報和新民叢報上寫過許多文章，「筆鋒常帶情感」，他的語言就「時難以俚語、韻語及外國語法，縱筆所至不檢束，學者競効之，」而形成一種新文體。

在那時候，曾有一種白話文字出現，如白話報，白話叢書等，都是爲了變法要使一般國民都認些字，看看報紙，才用白話來寫文章的。我們現在看那時的白話，仍然是古文的格調，作者是用古文先想出了之後，再翻成白話寫出來，例如白話叢書裏有一本女誠註釋，序文的起頭是這樣的：

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

『華留芳女史看完了裘梅侶做的曹大家女誡註釋嘆一口氣說道，唉，我如今想起中國的女子，真沒有比他可憐的了。……』

像這樣的白話，簡直就是由八股翻白話，是看得很明顯的。而且那時候白話只是爲一般沒有學識的平民和工人寫的，寫所謂正經文章或著書時，當然還是用文言的。——這就是戊戌政變時期的白話，反映了在中國社會的變動中語文的變動，但無論如何，那時沒有把白話當作文學語言的趨勢。

到了五四，在中國文學語言問題上，掀起了一次大革命。

並且正因爲這革命的發難，是從語言問題開始的，而又把火力集中在文言統治的擊潰上，所以，在文學語言的創建上，確有不小的收穫。

第一，五四對於長久統治中國文學語言的「文言」，提出了批判。胡適的八事及後來改成的八不主義，實際上是暴露「文言」這種「文學語言」的弱點，比如，沾沾於聲調字句之間，而言之無物，生於今日，而用三代以上的語言寫文章，背時做古，添造贗鼎；只求格律或對仗，削足適履，違背語文法則；承襲舊的封建語

彙，所謂「陳言爛調」，（如蟲沙，寒窗，歸暮，鵲啼，孤影，殘更，……之類）既不能反映時代，而又因為舊語彙包含有舊情調舊內容，也附帶的帶到現代的文學中來，造成無病呻吟的一套哀音；愛用典故，用古人的成語作現代用語，舖陳堆砌，使語文艱澀怪僻；不准採用俗語，用三千年前之死語文，不用二十世紀之活語文；……當時胡適這些看法，實在只是一個開端，起始，歸納從戊戌政變前後古文所顯露出來的弱點，初初觸及文言作為文學語言的惡劣結果，而企望接繼過去所謂白話文學的傳統，使語文能夠代變更新，淺近平易。

接着而來的批判，越探越深，也越烈。陳獨秀以為「明之前後七子及八家文派之歸方劉姚」為「十八妖魔」，尊古蔑今，咬文嚼字，厄殺了近代中國文學的胎芽。錢玄同更提出「獨夫民賊」和「文妖」兩種，認為就是他們把「文言」鞏固起來，使之脫離了活語言，而且霸佔了文學，阻礙了文學的生長，那「獨夫民賊」就是封建統治者，他們壟斷了文字，並固定了文言為主宰，反對反映口語的文字。那「文妖」便是從西漢開始的，一是以楊雄為系統下而至於建安七子，六朝駢文的所謂

文選派，不用當代語言，而摹擬古人，以典故代事實，爲對偶而刪割他人名號，違背語言習慣。另一是以歐蘇爲系統而至於古文家及桐城派的一批人，他們拚命做秦漢語言的死奴隸，不知秦漢語言正反映了當時的口語；這兩種文妖，確定了「文言」爲文學語言的正宗，反對活語言入文言文分裂，不能代變，扼殺了文學，就是他們罪過，所以五四時代大罵選學妖孽，桐城謬種。這批判，顯然已經從條舉缺點上昇到提綱挈領的從根源處打擊，找出了「文言」之成爲文學語言的主宰，社會的。文學的原因在什麼地方，他產生的結果又是怎樣的阻殺了反映口語的文學。這是發難時期開始攻擊的進步。

第二，與對「文言」的批判同時，確立了白話爲文學語言的正宗。五四之所以主要打擊文言，因爲文言是當時文學語言的「正統」，而這正統，表現了許多弱點，同時又壓着其他的文學不准發展，所以要攻擊它，但倘若這攻擊沒有憑恃，結果也會是空的，五四一方面從西洋文學語言發展的道路，得到暗示，從中國語言歷史演變中認識了那反映口語的一支，一方面特別是應合着五四時代市民階層在中國

社會歷史上的興起，因而，提出白話，作為正面的建設標的。白話的提出環境，是在文言強有力的影響之中，所以五四時代，在中國文學之中，尋出白話的發展，建立一種歷史進化的觀念，以便確立白話為文學語言的正宗。胡適說：魏漢六朝的樂府，代表第一時期的白話文學；受樂府影響，唐代的詩也很多白話的，中唐晚唐的禪宗大師用白話講學說法，白話散文因此成立，這是第二期；五代和宋的白話詞，詞句長短不齊，更近說話的自然，是第三期；金元時代的白話小曲，和白話雜劇，代表第四期；明清五百多年的白話小說，代表第五期，並認為這是「吾國文學的趨勢」，我們一定要推倒鄙薄這類文學而崇拜古文的觀念，白話文學才能列為正宗。

陳獨秀也說：「國風多里巷猥辭，楚辭盛用土語方物」，施耐菴曹雪芹諸人，是蓋代文豪；錢玄同更認為「周秦以前的文章，大都用白話，像那盤庚大誥，後世讀了，雖然覺得佶屈聲牙，異常古奧，然而這種文章，實在是當時的白話告示；又像那堯典禮用「都」「兪」「吁」「咈」等字，和現在的白話文裏用「啊呀」「喂」「呸」「唉」等字有什麼分別呢？公羊用齊言，楚辭用楚語，和現在小說裏攙入蘇

『上海廣東北京的方言有什麼分別？』就說司馬遷的史記，雖然採用尙書，但卻『一定要改去原來的古語，做漢人通用的文章，像「庶績咸熙」改爲「衆功皆興」；「器庸可乎」改爲「頑凶勿用」之類，』直到西漢，文言才定型化，而不反映語言動態。……所有這些議論，都是對於文學語言的重認識，企圖從這方面把白話的「文統」建立起來。另一個側面，就是比較文言與白話的優劣，企圖從這樣一條路徑確立白話的正宗。那時最主要的主張是認爲「古文爲死文字，白話是活的」，對於事情的敘述，應用古雅的字不但達不出真切的意思，而且在時間方面也將弄得不與事實相符，比如現在的「大學」若寫作古文的「成均」和「國子監」，則給人的印象一定不對，新的事物產生了，社會見解，文化意識都和從前不同了，自然需要新的語言，例如古稱「冠、履、袷、裳、簋、豆、尊、鼎」現在卻說：「帽、鞋、領、袴、盤、盆、壺、鍋、」，寫現代的事物，必然要用現代語言，這種語言，自然而且優美，*Language* 裏既然採用了，就能用到 *Literature* 裏去，（錢玄同）用今語達今人的情感，把舊文學的腔套全數刪除，改用白話，甚至譯語，方言，（齊試

（集序）錢玄同更說「語錄以白話說理，詞曲以白話爲美文，此爲文章之進化，實今後言文一致之起點，此等白話文章，其價值實遠在桐城派之文，江西派之詩之上」，（與陳獨秀書）自然是把白話確立爲文學語言的正宗了。

然而，這白話是個什麼性質呢？胡適曾作白話解說：

一、白話的白，是戲台上「說白」的白，是俗語「土白」的白，故白話即是俗語。

二、白話的「白」，是「清白」的白，是「明白」的白，白話但須「明白如話」，不妨夾

幾個文言的字眼。

三、白話的「白」，是「黑白」的白。白話便是乾乾淨淨沒有堆砌塗飾的話，也不妨夾入

幾個明白易曉的文言字眼。

這三點意思，當時錢玄同就有相反的看法，他以爲「現在我們着手改革初期，應該盡量用白話去做才是，倘使稍懷顧忌，對於「文」的一部分不能完全捨去，那麼便不免存留舊汗，在進行方面，很有阻礙，」也就不能「脫盡文言窠臼」。

而且胡適還說：『我們可儘量採用水滸西遊記儒林外史紅樓夢的白話，有不合今日用的，便不用他，有不夠用的，便用今日的白話來補助，有不得不用文言的，便用文言來補助』。他並沒有主張用文字反映當時口語，以爲主導的語言基礎，所以白話又就不能「脫盡文言的窠臼」。

再說胡適的四條：

一、要有話說，方才說話；二、有什麼話說什麼話，話怎麼說，就怎麼說。三、要說我自己的話，別說別人的話，四、是什麼時代的人，說什麼時代的話。

這所謂四條據他自己說，是從八不主義裏總括改成的，然而這給當時白話這種文學語言的原則卻做了一個小小的規劃，這才把白話的基礎安置在時代的語言上來，並且倘若一個人依一定的語言思想，就用那一定的語言寫作，這又多少肯定了方言土語的運用；因而這四條裏雖還沒有觸及羣衆的語言，並把語言的個人性着重了些，但卻把白話的性質描畫得很清楚。——五四的白話，代表市民層的語言要求，和語言態度。



特別是五四中期，胡適又提出了一個建設的目標，就是所謂『國語的文學和文學的國語』，他們在中國社會的基礎上見到了歐州文藝復興的特點，便認為中國的語言發展也可以循着這樣的道路。比如胡適的文章裏舉出意大利的脫斯堪尼語，因為但丁和其他的作者運用，完成了意大利國語，而英國中部方言，也因威克利夫的翻譯聖經和莎士比亞的創作而躍為標準國語，所以他也主張白話不但要視作文學語言的正宗，而且還要在創作中將他豎立為「國語」。那也許就是以「官話語系」的方言作為標準國語的底子罷。這又走了雅言之獨佔的老路，往後的結果並不十分良好。

然而最主要的是在文學語言問題上，五四時代有前後期的分別，前期雖然推倒文言，確立白話為文學語言，但當時對文學的看法，仍然是中國舊式的文章，所以那語言問題初期只表現為把文章寫得新些，平易近人些；後來經過討論，例如劉半農傅斯年介紹了西歐對於文學的定義(The class of writings distinguished for beauty of style, as poetry, essays, fictions, or belles-letters) 胡適介紹了短篇小說等近代

的文學，這才確定文學對於生活的反映，人物的創造，以及描寫、情節、主題等類的方法，到這時候，白話才確立爲描寫生活，反映現實的情境，刻劃人物，及現代文學的語言，而不只是文章的用語了。這是五四時代一個很大的建賢。

另一的建賢是發現了，「文言」這種語言與漢字及封建思想及封建文學發生了不可解的關係，比如單音方塊就與排比駢驪有關，漢字千分之九百九十九爲記載孔門學說及道教妖言之記號，（錢玄同）並且它的缺點，也已被五四當時發現不少，故而當時有的主張改用拼音文字，有的主張用世界語，有的甚至主張用英文。所可惜的是當時人並沒有發現漢字確乎限制了方言往文字裏的發展，並且阻礙了文化與文學的進步。

在實際工作上，有「白話」作詩的語言之嘗試，胡適寫了嘗試集，朱自清寫了蹤跡，後來還有徐志摩的許多創作。白話運用在散文方面，更是蓬勃，那時白話的小品散文是把白話磨厲得十分精鍊的；而最大的成就，還是產生了自己的現代化文學，出現了魯迅，他用白話（在比五四時代所提的理論更進步的意義上）寫了

狂人日記和阿Q正傳，奠定了這種新的文學語言。

此外劉半農與錢玄同他們還討論了破壞舊韻與重造新韻的問題，在語言的範圍內指出了音變以後舊韻的不合理，以及根據口語新韻爲語言韻節的標準，從這個側面出發，他們對於戲曲與詩文學語言之建立，起了極大的影響，顛覆了古韻書對於今日自然語言的限制，而把今日自然的語言，拉到正位上來。

五四時期在「白話」的態度上，初期確實繼承明清一些論者的態度，唐弢的文章修養裏曾經舉了一些他們論文的意見，也近乎白話改革，特別是戊戌政變時期的白話主張和白話文，更與五四的相仿，然而實際上戊戌政變時期的白話文是代表封建社會與封建文化的翻亂崩潰，五四時期的白話才是與新市民階級的呼聲，所以五四的白話不單是「開通民智」的工具，又是創造文學的工具，白話不是降格所做的恩賜，而是「全國人都該賞識的一件好寶貝」（胡適）。

但是五四的鬭爭是不澈底的。他們沒有完全擺脫封建的文言之影響，不論在用典問題上，在白話之開放大門讓文言大量流入這一點上，都是很妥協的，他們不但

以水滸西遊記和紅樓夢爲白話模範，而且唐詩宋詞宋儒語錄信札，元人戲曲及明清傳奇都是白話的根基，故爾給文言在白話裏留下許多地盤，而且白話也不以活口語爲主要基地，則「如話」這一步是做不到了。特別是在建立「國語文學及文學國語」這點上，表現了落後的思想，不合中國現實，而把歐洲的道路硬拉到中國來。

後來魯迅先生曾經零碎的論到五四的白話文，這是對於五四時期中國文學語言問題最好的結論：

『古文已經死掉了，白話文還是改革道上的橋梁……』五四文學革命推倒了「文言」，把白話建立爲文學語言的正宗，將來還有新的前途，這白話在文藝方面產生了許多內容進步形式新穎，跟中華民族的大衆鬥爭相適應的作品，白話的語彙與語法基本上和口頭語言有着直接的聯系，還相當能反映民族的生活形象，這是五四極大的功績。但是魯迅批評專門在舊書中找尋白話的根據，特別看重「四萬萬中國人嘴裏的語言」，並且自己也努力「博採口語」，使創作「一定要讀得順口」。有些調和派在白話文運動中有不少妥協的思想，魯迅也與他們鬥爭，比如「寫在墳

的後面」中就說：

「記得初提倡白話文的時候，是得到各方面的攻擊的。後來白話漸漸通行了，勢不可遏，有些人便一轉而引爲自己之功，美其名曰『新文化運動』。又有些人便主張白話不妨作通俗之用；又有些人卻道白話要做得好，仍須看古書。前一類人早已二次轉舵，又反過來嘲罵新文化了；後一類是不得已的調和派，只希圖多留幾天僵屍，到現在還不少。」

從這裏暗示出來，五四建立了白話爲文學語言，而已創造了優良的傳統，是應該肯定的。但一方面我們要克服妥協傾向，克服那些脫離口語的消極部分，一方面要反對過左的歐化，使這種文學語言繼續發展，不斷和大衆口語接近交流，更充分的反映民族形象和色澤，與文學的現實主義一同進行。至於國語本質上是資本主義時代的共同語，要有全國統一的國民經濟生活，要封建的經濟生活，封建的關係破除了以後，並且要經過各地方言的充分發展以致交融，才可以完成，用某一個區域的方言作官話，進行所謂統一，那結果恐怕老百姓還是使用他們父母方言，使用他

們的鄉土話，而國語只在設計和書面上進行。

從五四到五卅，這六年中間，文學語言的發展是豐富複雜的。

一方面，白話同「文言」繼續鬭爭，長足發展，在文學上的力量固定起來。一方面白話又在妥協的弱點中文言化起來，在歐美文學的翻譯介紹中歐化起來。上海流行的禮拜六派，甚至把白話變成洋八股或語錄體，白話有離開大眾口語，變為智識份子專用語文的傾向。這就是五四極積因素與消積因素的匯合。

但到了五卅時代，隨着中國大革命的高潮，革命文學在語言上又表現了新的態度，那時代的聲音，在一個傑出的批評家身上集中表現了出來，那就是瞿秋白。

他首先，總結了五四文學革命在語言上的成績：以為「十年二十年以前只有詩古文詞算得文藝，現在呢，詩古文詞逐漸的跟着樊樊山袁寒雲等等死下去，而新式的以及舊式的小說詩歌戲劇即一天天的被承認為文藝了。」在文學語言方面，「用現代人說話的腔調，推翻古代鬼「說話」的腔調，不用文言做文章，專用白話做文章，」這反映了宗法封建的社會關係崩潰，使中國的文言文學和文言的本身陷落到

無可挽回的死滅的道路上；同時，資本主義式的社會關係產生了新的階級，不論他們這些階級之間發展着怎樣的鬭爭，以及這種鬭爭怎樣反映到文藝上來，他們卻共同需要白話文學和所謂「白話」的「新的語言」的完全形成。所以五四文學革命『的確建立了新的文學』也『的確形成了一種新的語言』，這種新文學的語言，可以叫做新式白話。這是五四的歷史功績之一。

他說五四時期的文學語言是新式白話，因為還有「舊式白話」，他把那時文學語言的情形，引為四方面：

第一，古代文言，他認為中國最初的文字，和各國太古時候一樣，是形象的文字，根本不是代表聲音的東西，因此中國上古文的原稿，只是周朝人畫的許多花花綠綠的符號，而並不是當時說的白話，經必須有傳，「經」本身決不是當時講的白話，「傳」亦不是，傳又需要註，註又須要疏，註來註去，疏來疏去仍舊是書本子上的語言，而不是嘴裏講的語言。所以古代文言並不是周朝人講過的白話，而只是周朝人書房裏的哼哼調。象形制度之下文字和語言不但不能一致，而且簡直成為另

外一國的語言，這種語言根本就沒有活過，也就不會是「死的」。像這種語言，既然是些象形的符號聯系起來，所以最宜發生律體（駢文、四六、賦、頌）自然「不成話」，不合語言的習慣。

但是生活影響着文言，也受着口語的影響，這才逐漸走到散文化，可是這只是帶點口語的音節卻又始終不能夠變成口語，這樣，中國古代社會，君子（貴族）用文言腔調在自己腦子裏去思想，小人（小百姓）用一般的白話講話，——然而，君子對小人講話時不能不用白話，於是無意之中文言受着白話的影響而逐漸進步，一天天複雜起來，可是文言卻始終自成一種語言，由君子獨佔起來，他們竭力保持古文的正統，排斥白話對於文言的影響，這部分的與他們的統治有關。到了二十世紀清朝的君子還用這種古文翻譯科學書，然而實際上這頂多不過傳達給能夠認得深奧的漢字和領會古文文法的人。時代的發展已經證明這種古代文言完全破產。

第二，現代文言，其來源是最初講洋務的時務報，新民叢報；這是用古文文言做根據竭力對白話讓步，同時，把西洋東洋運來一切種種新術語放進中國的文言裏



面去，這樣便造成了現代文言。它逐漸發展，白話的影響對於他是一天天的增加，弄到現在，簡直成了絕對不像古文的一種文言，但不管影響多大，這種語言始終是文言的語言，不能用來講話的，而且他本身是以文言爲體，白話爲用的系統，一到講起學術文藝生活的時候，這種文章裏面立刻就夾雜古文的「詞藻」進去，所以它根本不能夠成爲文學的國語。又因它站在文言的地位，而對白話讓步，就是凡是文言裏面原來沒有的字眼，方才採用白話裏的材料，所以它又根本不能夠使白話詞藻在文藝上確立起來。

第三，舊式白話，白話文學運動之後，一般「新文學界」往往以爲水滸紅樓夢的白話，就是所謂活的語言，其實這是錯誤的見解。水滸的語言和紅樓夢的語言，本來是不大相同的，這裏反映着明朝到清朝的白話變遷，現在一般禮拜六派和一切用章回體寫小說的人，其實是用的死的語言，這種舊式的白話的確是活過的言語，但是他現在已經死了。這種用當時的語言來寫成的文腔——開始是唐五代的「民間文學家」，在唐以前大概還只有民歌等類的韻文，唐五代的俗文學之中就已經有

散文的。宋朝的平話小說之後，就比較的更發達起來，跟着宋人的語錄，明清的白話告示等等都來了。這歷史的事實證明：用當時白話的語言寫文章，是最能夠造成文學語言的。這種文學語言的來源，卻的確是嘴裏講的話，唐五代的佛經演義是講經的紀錄，宋朝的平話小說，據說亦是講的歷史的紀錄，到明朝，「說書」早已成爲專門的職業，現在的章回體小說，還保存着口頭上講書的痕跡，例如開頭是「卻說……」末了是「且聽下回分解」。

可是用這種文學語言現在來寫小說，卻已經和嘴裏講的話不同了。這種腔調現在只有京戲裏的說白，文雅的，可以算是崑腔裏的說白。這些小說裏，往往夾用着許多文言的句子，這表明受着很多的文言的影響。

第四，新式白話，五四很明確的提出了語言革命，的確形成了一種新的語言，但還沒有達到現代中國語言的地步，所以稱之爲新式白話。

這種白話，在文學方面表現的成績是：

詩歌方面：新式的白話詩歌產生了不少，但有一個共同的現象是多半不能讀，

也就是沒有把一般人說話的腔調之中的節奏組織起，把現代人說的白話創造優美的文學的語言。

小說方面：沒能夠運用現代語言，很多是用「不像話的」所謂白話寫的，所以他們只限在新式智識階級的圈子裏。

戲劇方面：至少有百分之七十以上也是用「不像人話的」所謂白話寫的。

所以五四以後白話的發展是產生了許多缺點，雖然其中有一部分真正成熟的作家相當注意所用的語言，但大部分的情形卻是很壞的，使得白話不能反映現實的活語言，而成爲一種不人不鬼的語言，不會運用現在人嘴裏講的話，又不懂得利用和改良舊式的白話，卻只因襲文言的文法和外國文的文法，這是一種小宗派的語言。

所以五卅的革命文學在語言上的任務：第一是要更澈底的反對古文和現代文言，第二是要反對舊式白話的權威，以及高級和低級的新式禮拜六派，第三，是繼續五四的任務，建立真正的「文學的國語」，建立真正現代新中國的語言，新的文學語言。

五四的傳統是被肯定的，但所謂「文學的國語，國語的文學」，這國語兩個字，五卅時代只承認是新中國的普通話的意思，因為國語彷彿西歐所謂的 *nation language* 本來的意思只是全國的或者本民族的語言，這是一方面和方言對待說的，別方面和外國語言對待說的，至於在許多民族組成的國家裏，往往強迫指定統治民族的語言爲國語去同化異族，禁止別種民族使用自己的語言，在這種情形之下的國語，簡直是壓迫弱小民族的工具。所以國語一個字眼包含幾種意思，五卅時代借用胡適的舊口號，在指出他的不科學之外，又指出只當它是全國普通話的意思，而排定「國定的語言」這種含意。

並且五四沒有完成建立文學的國語的任務。五四新的語言，其成份十分雜亂，有文言腔調，有舊式白話的腔調，有外國文法的硬譯，所以這種新語言仍舊只能用眼睛看，不能用耳朵聽，沒有在一切日常生活之中，去組織與整理現代社會自然生長着的新語言，也就無從建立起「文學的國語」。

五卅文學革命認爲應該替中國建立現代普通話的文腔，就是把隨着社會生活劇

烈變動而產生出來的新的語言，加以整理調節，而組織成功適合於一般社會的新生活文腔。這才能有所謂「文學的國語」，有中國新文學的語言。

這種文學語言的情形怎樣呢？

首先，它是和語言一致的，書本上寫的語言和嘴裏講的語言多少總有點區別，這是很自然的，但是書本上寫的語言應當就是整理好的嘴裏講的語言。因此，他可以比較複雜些，句子比較的長些，字眼比較的細膩些，然而他不應當比較嘴裏講的話起來是另外一種的語言。

其次，現代中國的普通話，普通話不一定是完全的北京官話，本來官話這個名詞是官僚主義的；當然更不是北京土話；現在一般社會生活發展的結果，所謂五方雜處的地方是文化的政治的經濟的中心，能夠影響各地方的土話，逐漸形成一種普通話，這種普通話不必叫做國語，各地方的土話在特別需要時應當加入普通話的文章裏，才更加能夠表現實生活，各地方的方言應當有單獨存在的權利，不能勉強去統一。現在只是要用中國的普通話來寫文章，將來看社會政治發展的程度，也可以

建立一種用廣東的普通話來寫的廣東文，或者其他的「方言文」。

第三，必須真正的現代化，就是說，寫現在人口頭上講的話，尤其注意重要的消滅違背「人話」規則的文字，而採取漢字做字根來製造許多新字眼的時候，一定要遵照現代化的原則。這就是說並不是不能夠採用文言的材料。而所謂歐化，也並不是無條件的反對，應當用正確的方言實行歐化，就是要合於中國語言自己的規律比如「幽默的地」，及「有着兩個女兒一個兒子而做着寡婦的她」，就是不合乎中國語言的字法和句法。

第四，是拉丁化，就是把象形的符號改爲拼音文字；因爲用形象符號創造新的語言，語言受了符號的束縛和附作用影響太大，不能一致起來，往往還成了紙面上的語言。並且漢字使新的語言停滯在康熙字典的範圍裏面，不能盡量發展，再有一點是他太難了……所以要寫真正的白話文，要能建立現代中國的文學語言，一定要廢除漢字，改用拼音文字。

這就是五卅時期關於文學語言的理論建豎。

這在當時也形成了一種運動，就是大衆語運動，還會發生了有廣泛的論戰，認為大衆語不但大衆說得出聽得懂、看得明白，而且還代言大衆前進的意識，所以五卅時期是把羣衆語言提到文學上來了，在文藝上有大衆文藝運動，瞿秋白翻譯了普式庚的茨岡，那語言多少是肅清了五四以後白話中的缺點，而和口頭更接近了，隨後在抗日戰爭時期，在北方，更產生了許多新的文藝，在新的語言上更以實踐表明了新中國文學語言的道路。

瞿秋白先生提出的「現代中國的普通話」，到一九三四年便稱爲大衆語。這是隨着大衆文藝而來的文學語言問題，因爲五四以後文學語言採用許多古文文法，歐州的文法，日本的文法，常常亂七八糟的夾雜着許多文言的字眼和句子，寫成一種讀不出來的所謂白話，即使讀得出來，也是聽不懂的所謂白話，於是便把文藝局限在新式智識階級的圈子裏，不能與大衆接近，所以瞿秋白主張要用現代中國活人的白話來寫，尤其是新興階級的話來寫。——這當然就是後來大衆語的意思。

在這個問題上，瞿秋白認爲是繼續和徹底完成五四的任務，首先肅清不像話的

文字，使他成爲中國的真正白話，反對假白話和死白話，並在這個基礎上創造出勞動民衆自己的文學語言來。——這實際上就是把白話提高到大衆語。

這裏包含着兩重意義，一面是把「白話」的封建性和賣辦性克服，把「白話」接近大衆的部分高揚起來，一面是以勞動民衆的現實語言做基礎，吸收方言土語，外來語等新的語彙和表現方法，達到在文學上新的表現任務，建成勞動民衆自己的文學語言，新式羣衆的語言。

這「大衆語」的性質，經過一番論爭，大抵認爲是：「大衆說得出，聽得懂，看得明白的語言文字」。同時必須表示大衆前進的意識，表現大衆底生活色彩，傳達大衆的生活需要。它澈底的反對封建傾向，和賣辦傾向，就是反對文言的復辟，反對不實際的無條件的歐化，和一種糾合各種死語言與一堂的，不適合大衆的新入股新「文言」。

圍繞這個「大衆語」問題，曾經掀起一個廣大的運動，有普通話與方言的論爭，有文字形式的具體解決。而在創作上，許多作家都往口語化的路上發展，一九三〇



年以後像張天翼、艾蕪、沙汀……他們更早已在這方面努力。後來隨着大衆語的討論不久，進入抗日戰爭時期，現實主義文學特別發展，曾經有過民族形式問題的討論，觸及到語言問題，曾經特別發達過大衆化的實踐，觸及到語言問題，曾經反對過新八股，更廣泛的觸及到語言問題，而從作戰區域的阻隔，從大衆化的深入發展，各地區的方言文學問題，又引起了討論。及至抗戰勝利之後，華南的文藝工作者爲了文藝與人民的具體結合，更掀起了方言文學的討論，把大衆語的問題在理論和實際方面都向前推進了。

特別是在普通話和方言土語的問題上：

普通話隨着產業的發達，軍民的大移動，一天一天地在發展，在社會生活中盡着不可缺少的功用，將來民族統一語的形成，最大的可能是通過它來實現。而方言土語又普遍地活在廣大農民層的嘴上，撇開它們沒法建立起理想的語言，所以從廣大的農村到工商業的大都市，明明白白存在着方言土語與普通話這一系列的語言，文學語言就建基在活在人民大衆嘴上的語言的根底上。

因此，主張採用一種方言作爲標準語的辦法，是撇開大衆的資產階級的辦法，這種免強的，冒充的標準語，如果強制推行，就會使這一方言區以外的語言不能走到文學裏來。比如「國語的文學，文學的國語」後來就發展到大一統的思想上去，與政治上的所謂法統乃至武力統一的思想有着血緣的關係，而不知道除了北方通用語言在文學上發展之外，吳語，中原語，都在文學上發展着，都可以成爲優良的文學語言。有些人從審美觀點看那一種說最漂亮，便以爲最配作文學的語言，這也是不對的，大家常說北京話怪俏利，蘇州話怪柔和，……等等，可是這些到一個潮汕工人的耳裏卻又是另一種味道，他們的表現作用是很難從美的觀點來確定的。

因此，雜拌的主張，也是要不得的，揉合文言、白話、方言、外來語的粹而成爲所謂「民族語」，那和不文不白不古不今的騾子話恐怕又相去不遠。

有好些討論的文字中，我們大抵又可以看出兩派主張，一派主張是就現有的白話文加上一番改造，去掉不必要的歐化和文言殘渣，在提煉土語，就是新文學的語言。另一派主張是以方言爲主，吸取外來語彙，必要的歐化和文言精粹，成爲新文

學語言。這兩方面意見，各各強調了現實語言的一個方面，其實，問題是既必需強調使用方言，又要主張促進普通話，並且使兩者互相補充，融合、不斷地改進，最後發展成民族統一語（或者就簡稱「國語」也可以），這才可以有「國語」的文學，文學的「國語」。

華南的討論中，認為「國語文學」現在還不能成立，「白話文學」卻可以成立，而「五四」以來的白話文學又是一種以北方語爲基礎的口語文學（至於還未能做到真正的口語化，那是另一問題）所以也不妨視爲「北中國的方言文學」，這種「北中國的方言文學」正和其他各地的方言文學一樣，同得稱爲白話文學、廣東的白話文學，理應是廣東的口語，也就是方言，廣東的文藝工作者學習了北方語而從事寫作，對廣東人民說來，那實在不是「白話」，同樣吳語區域的作家如果用他們的「白話」來寫作時，也應當用吳語，而不用藍青官話。而在目前文學大衆化的道路，恐怕也只有通過方言這一條路；——這就把普通話、白話與方言的問題，重新處理了，向來都以爲白話只是普通話，普通話就是北方話，北方話就是國語，而方言士

語又是另外一系，可是這裏，認爲白話應該是方言，國語還沒有確立，普通話多反映北中國的語言，是方言的一種，不過是最有勢力的一種，這一方面由於歷史的原因，一方面還有政治的、文學創作上的原因。現在在文學上應該儘量使語言接近當地人民的口語，通過方言，這不但不會妨礙將來全國性語言之產生，而且有助於它的產生。因爲全國性的大衆語（或說國語）如果認爲就是普通話，而排拒各地方言的精英，它實在是貧血的，在文學上是不夠的，並且倘若我們擇定一種方言作爲大衆語的基礎，那前途也是不樂觀的，比如北方話在中國語文中佔了優勢，是事實，但並不見得就是最卓越的一種，當然他的成績和寶貴遺產，我們應該肯定，可是全國各地的大衆口語（亦是方言）都有些傑出的語彙和語法，需要我們掘發和錘鍊，當然他的落後性也需要我們克服，兩方面都隨着社會生活和文化的進步而發展，將來通行全國的語言一定會在這種結合裏產生出來，成爲新的文學語言的基礎。

## 歐洲文學語言的形成

新歐洲的語言，就是現在印歐語裏的歐羅巴部語言。

舊式語言學者以爲太古時候，有一支稱爲印度歐羅巴民族的後裔，移居於歐洲，數百年以後，他們轉變爲幾個整個的民族，忘記了同一的來源，同時也忘掉了他們的祖先曾經運用的「印歐語」，而用各種不同的語言說話。這就是克勒特人、拉丁人，希臘人，日耳曼人和斯拉夫人，他們發展出來的彼此不同的語言，就是歐洲新語言。

但是，這種學說，給新語言學家馬爾的研究突破了。依照馬爾的理論，統一的印歐語在古代並未出現過，現在諸語言的形成，是依賴於新生產形式之社會性的轉變，與金屬的發現及其在經濟中之廣大應用連結着的。新語言的成長是建基在新民族的成長之基礎上。

我們在歐洲古時，大約可以看到有幾種語言存在，這就是希臘語、拉丁語、克勒特語與日耳曼語；當這些語言碰頭的時候，便發生變化，應合着社會條件，形成了一些新的歐洲語言。而在這場合，起最重要作用的是拉丁語與日耳曼語，他們帶着較多的份量到新語言裏來，至於克勒特語，被包括到諸新語言中來的，則比較少些。這些語言的關係，決定了兩種情形：

一、德國與德國人排擠克勒特人的一些國家，就確定了日耳曼文字形式的語言——日耳曼語。

二、日耳曼人未出現前羅馬文化已經堅固了的一些國家，產生了拉丁字形式佔優勢的語言，——羅馬語。

現在先談羅馬語：羅馬語的發展是建基在拉丁語上。但那不是西塞羅或凱撒的拉丁，而是所謂「粗俗的拉丁」，就是普通市民，手工業者，商人兵士等的日用語言；羅馬人帶着這種與文學語言不同的口語，到了殖民地國家，軍隊在那裏駐札，政權在那裏確立，語言也逐漸佔有那些被征服的居民，與當地的語言交融，就產生

出新的語言。

比如意大利：原是純粹拉丁語存留的地方。這半島的古時部落，早已接觸了粗拉丁，在六世紀末，日耳曼民族龍柯巴德人侵入，征服了意大利，但是龍柯巴德人在精神方面卻處在羅馬人的支配之下，所以不但逐漸形成一新的意大利民族，而且拉丁語也佔有了他們，這便使得人民通用的口語與古典拉丁語中間的差異一天天增加，產生了特殊的意大利語。六世紀時在拉丁遺書中已經出現一些字彙和轉成語，可以看出新語言的濫觴，十二世紀時學者已承認有特殊意大利語之存在，十三世紀已發展到可以成國家的語言，十四世紀初，這語已出現有偉大詩人但丁的創作。

意大利的這種新語言，一方面是民衆語言，市民的語言，一方面是地方的語言。那時意大利的語言可分三類：第一，屬於北方的，有李格利安 (Ligurian) 頗得孟地息 (Piedmontese) 朗巴地 (Tonbard) 維第安 (Venetian) 愛半蘭 (Emilian) 幾個地方的語言；第二，屬於中央的，有脫土甘 (Tuscan) 阿勃利安 (Ambrian) 和弗洛倫斯以及羅馬各省之語言；第三，屬於南方者，有列坡利登 (Neapolitan) 各省及西西

里之語言。

其中脫士甘一帶的語言最能代表粗俗拉丁與龍柯巴德語言的交融結果，既是新的語言，而又建基於拉丁語之上，但丁就是運用這種語言創造了文學；當時這種地方語言，就是人民自己的語言，與貴族的教育的拉丁語對立，運用這種地方的，市民的語言寫作，是很困難的，他經過了戰鬥，才把這種地方的、民衆的語言發展成爲文學的語言。比如早先南部的語言也在文學上運用，西西里學派產生了一些詩，可是由於缺少獨創，近十三世紀來，西西里的詩死亡了，意大利語言的詩則又從中部及北部產生出來，繼但丁之後，薄伽丘寫了十日談，這樣逐漸在創作中把北部的語言，民衆的語言捶打成一塊美觀的純鋼，突破拉丁在文學上的統治，以市民的語言代替了貴族的語言，以民族的語言，代替了古典拉丁語言。

這文學語言的建立人但丁，據說還寫了一本談論民族語言的專著，我們從波卡丘的「但丁生涯」及歷史家維拉尼（Villani）的書中可以看出這本書分爲二部，第一卷專談語言問題，第二卷觸及文學。但丁最初敘述自己的抱負，說我們很自然



的跟乳母學習自己民族的語言，而羅馬人就教我們學習叫做文法的第二語言；可是自己民族的語言更是自然、高尚和優美，所以我們還是運用這種語言爲佳。其次他又敘述羅曼斯，談到意大利語言在文學上的特色，認爲它是形象鮮明的語言 (Illustration Language) 文學必須使用這種自己民族的語言，而不用希臘拉丁語爲文學語言。——倘若這本著作是真的，那末，我們可以看出，新語言在文學上的建立不但有實踐，而且有理論了。

這裏再談西班牙：在這比里尼斯半島上最初的居民是伊伯利安人 (Iberia) 紀元前六百年間克勒特人征服半島，與伊伯利安人混合，到了紀元前二世紀羅馬人征服半島，他們在這裏設置他們的風俗習慣，並把粗俗拉丁帶給了地方的居民，而與伊伯利安語交混，把克勒特語排除，大致在八世紀時，這種含有伊伯利安語成份的拉丁就變化爲新的語言，被視爲特殊的西班牙語，這語言最初的文學紀念碑屬於十二世紀，（接近於西班牙語的還有葡萄牙語和羅馬尼亞語，後者是在西班牙變形的拉丁與斯拉夫語交混而產生。）經過許多詩和戲劇的創作，到塞凡提斯，這種新語

## 言確立爲文學的語言

再談法蘭西：在紀元以前，克勒特族的高爾（Gaulle）人佔領現在法國領域的大部分，另外，南方伊伯利安人也佔一部分優勢。高爾人的語言統稱「賽兒滴克語」。到了紀元前二世紀，已征服西班牙的羅馬人，佔據了法國南部，把那裏轉變爲羅馬語一個省（Provence），由此得出 Provençal 語的名稱，就是法國南部語言，這就是粗俗拉丁侵入法南所變形出來的新語言。（就是把「是」讀爲「惡克」的。）這種語言從十世紀中葉到現在遺有詩之最初紀念碑。另一部分爲法國北部語言，（就是把「是」讀爲「烏以爾」的。）羅馬人佔領這一部分比南部遲些，這是紀元前半世紀愷撒勝利那一次佔領的，羅馬文化又開始排除土著文化，六世紀時克勒特高爾人的語言就被融化在拉丁語裏了。但是五世紀末葉，日耳曼弗蘭克人，（法蘭西由此得名）曾在赫洛維特指導之下佔領了法國全部，所以這語言裏有日耳曼語的成分，因此，我們可以說，克勒特語與日耳曼語接觸着粗俗拉丁，產生變化，發達起來，漸漸不成爲拉丁語，而是一種特殊語言了；這就是法蘭西語。當宗教的路易之

二子，卡爾魯士與德國的路易結成同盟反對其三兄弟時，這個同盟誓詞就是用這法蘭西語同這新的語言寫成的，這是紀元八四二年。在文學上，南部語言有不少抒情詩，北部語言在關於英雄和國王的功勳之歌裏留存着，特別是文藝復興，更助長了新語言在文學上的運用。文學家像七星社的人們努力創造新字新句，舉創文法，企圖使初生的法國語言日趨豐富而有條理，開始以民族的，市民的語言與貴族的拉丁文宣戰。在十世紀，法文有絕大的進步，哲學家宗教家沙龍裏都用新語言寫作，國家文學院，還編了這新語言的大字典。可是往後的發展是隨着資產階級的妥協而使法國語言衰微，希臘拉丁語又申進新語言中來，所以一五四五年附近，杜塔 (Donat) 當郭克萊公學校校長的時候，就與學生洪沙 (Ronsard, Piersse de) 盎都懷納·杜巴意夫 (Baif, Antaine de) 以及 Bailly Goachim du, Jodelle Etemme, Belleau Rimi Thyard Pontus de, 等七個人，組織了一個「七星社」，一五四九年發表宣言，名為「法文的保障與振興」，要點是看重法國語言，用它來寫文學作品，並努力使它發展和興旺，多用地方語，創造新語彙。到 Rabelais 的手裏法國新語言在文學上

的運用便算確立起來而且鞏固了。

所有這些羅馬語的形成，大致都是一個典型，就是每一種主要原素，皆是那變形的粗俗拉丁語混着克勒特語、日耳曼語及其他原素，而成功爲一種新的語言。

現在再談日爾曼語：

日耳曼語的形成與羅馬語屬於不同的典型，在真正的德國與那德國人的成分排擠克勒特人的諸國家裏，產生了一些他們的或者獨有、或者絕大多數確定了日耳曼語彙與形式的語言。日耳曼人太古時來到歐洲，定居在現在的北德意志，後來再往北擴展，到斯堪的納維亞，往西擴展，到法國英國，往南發展與意大利連接，逐漸向羅馬帝國的邊界擴張，並與羅馬文化接觸，在有些地方，如意大利、法國與西班牙，便處在羅馬文化的影響之下，日耳曼原素逐漸消弱，形成羅馬諸民族與羅馬語言；但又有些地方，日耳曼人僅僅遇到更少文化的克勒特人，或薄弱的羅馬影響的國家，於是日耳曼置土人於自己的影響之下，確立了自己的風俗習慣，自己的語言，這就是東方的斯堪的那維亞，與西方的不列顛……等。

據一般的說法，在各種日耳曼語還沒有形成的時候，曾經有過公共的日耳曼語，起首是這公共的日耳曼語分裂爲兩組，後來才再形成各種日耳曼語的。

這兩組是東方的與西方的兩種。

東方組裏：分爲哥特系與斯堪的那維亞系。哥特（Goth）人的文學語言是日耳曼文學最早的紀念碑，哥特主教將聖經翻譯爲他們本民族的語言，大約在四世紀，這譯本的出現應該是在各個日耳曼民族還沒有受語言隔絕的時候，所以彼此都能了解，從這聖經譯本裏可以窺出還未分裂爲個別語言之前的公共日耳曼語的消息。而斯堪的那維亞系，則不依賴哥特而獨立發展着，轉變爲一獨立的語言，並自己分裂，成爲許多語言（愛斯蘭語，丹麥語，挪威語。）

還有西方組：他也分裂爲個別土語，開始時區別還不大，後來才漸漸改變，轉變爲一些獨立的語言；很早時一些居住在波羅的海沿岸的日爾曼族開始侵入不列顛羣島，這些掠奪民族中的盎格羅人與薩克森人尤爲特出；五世紀末他們已經在島上鞏固，征服了克勒特的不列顛人，以日耳曼文化與語言排棄了克勒特語和被不列顛

人領有的拉丁語，由他們的語言逐漸形成現代的英語。後來威克里夫翻譯聖經，喬叟，莎士比亞他們把英國國民語言在創作上豎立為文學語言。

除了這兩大組之外，還有留在大陸上的日耳曼，不久以後他們的語言也分裂了，成爲兩組。

這就是下部德意志與上部德意志。

下部德意志：就是德意志本地北部，古薩克遜佔優勢，他成爲後來的荷蘭語。

上德意志語：就是常稱的真正德語，他可以分爲三個時期，一是古上德意志語，二是中上德語，三是新德國語，就是接近路得時期的語言，在十六世紀路得翻譯德語聖經，確立了這部分語言成爲文學語言。所以路得是新的德國文學語言的創始者，擺脫拉丁語，運用民族語言，就由他導端。

這就是歐洲新語言發展的一般情形。

這樣，我們看見了新民族與新語言在羅馬帝國廢址上的成長。

西羅馬在四七六年衰落，約在八百年間，大卡爾又復興，創帝國爲三部，相當

於現在的法國、德國與意大利。所以在九世紀末，西歐大陸上表現出三大國。可是自四七六年到八四三年這四百年間，還極少新語言的紀念碑，拉丁語仍爲歐洲各處統治的文學語言，在法國、意大利，以及日耳曼諸國家的宮廷中學者與詩人都以拉丁語寫作，結合着中世紀基督教的文化特徵，成了統治的語言，就是從不同國度來的，如阿爾古因是盎格羅薩克遜人，寫了許多詩與書信及哲學論文，對中世紀文學很有影響的，也用的是拉丁語；如狄阿康，龍柯巴德人，寫了一部龍柯巴德人的歷史，也用的是拉丁語，再如泰奧都甫，是哥特人，一位幹練的詩人，描寫了大卡爾及其周圍的許多人物，寫成生趣勃勃的詩，也用的是拉丁語，所以在紀元頭一千年中，拉丁語還是歐洲的語言，統治的語言，哲學家、教士、學者與詩人的語言。甚至接近了文藝復興時期，乃至歐洲民族形成的階段，拉丁語仍然是文學語言的統治形式，比如格洛維達女皇就以古典作家的體裁和形式，用拉丁語寫作……等。所以，我們可以說拉丁語是貴族宮廷的語言，是教會的語言，是中世紀學者詩人用以寫作的唯一語言，因而他主要的成了僧侶的，與教會連結及與宮廷貴族有關的文

學語言。

可是，從上面的討論我們又知道那時候市民們已有他們自己的法語、德語、英語……等語言，這就是隨着民族成長而發生出來的新語言，這些語言逐漸成爲社會之廣大層的思想與情感的表現工具，一方面是拉丁語著作漸漸與廣大羣衆絕緣，一方面隨着市民的走上歷史舞台，其語言也被帶進歷史舞台，並與拉丁語戰鬥，結果，隨着古羅馬帝國組織之衰亡，新的生產關係，新的階級的發生，新的文學語也逐漸發展起來，創造了表現新的民族生活色澤和他那民族自己的意識，智慧的文學。

這種民族新語言的產生，是近代資本主義發展的結果，宗族或種族開始破壞，自給自足的經濟崩潰，民族隨着新的經濟組織由種族演變而出，於是種族的語言也經過混合交融，變化而爲民族語。

歐洲還有一個有勢力的語羣，就是斯拉夫語，其中包括有俄國語，波蘭語，保加利亞和捷克語，它和希臘語的關係比較密切，和拉丁語疏遠些。這斯拉夫語中最大的分支是俄羅斯語，也有人稱之爲大斯拉夫語的東支派。



俄羅斯語猶如其他語言一樣，採取了許多外國文字，如斯堪的那維亞語，土耳其語，蒙古利亞語，後來特別是希臘語；並且烏拉爾·阿爾泰語亦與俄羅斯有長時期的混合，但是俄羅斯語言在這些混合和同化中間，仍然保持住自己的純粹性，在九世紀中，用當時流行於保加利亞族與其他南斯拉夫族的語言所翻譯的聖經，至今俄羅斯人還能了解。所以南斯拉夫語言很早就達到了較完善的地步，福音書中，只有很少的字是從希臘文繙過來的，而這些繙過來的字多半是些事物的名辭，是南斯拉夫人所不會知道的，至於原文中任何抽象的字句，詩意的比喻等，翻譯者都完全不難找到適當的表現，從這裏我們可以窺見俄羅斯語言的情形。

可是，在普式庚的時代，俄羅斯的語言，還處在法蘭西的聖經和古斯拉夫的語言影響之下，在文學上它們是統治的語言，普式庚的作品完全排斥了只有形式而無內容的外國語言，選用了俄羅斯本國最優秀的語言，一八三〇年，當他的作品出現在「文學導報」上的時候，許多人看了之後，說他簡直是用了苦力的語言，是太太們不方便聽的話，但是隨着來的果戈里的劇本裏酒保說了酒保的話，烏斯平斯基。

奧斯特洛夫斯基……他們都用俄國民衆的語言寫作，所以普式庚開始反映俄國的語言，用「輝煌而少壯的語言」與內容結合得非常和諧（盧那卡爾斯基），奠定了俄羅斯語言在文學上的基石。新的俄羅斯在民族政策上是正確的，在民族語言上他們認爲「要在自己民族歷史文化的基礎上，去吸取世界文化的精華，通過民族的語言形式，又發揚自己民族的文化，來豐富國際文化的內容」，「發展民族語言文字，爲的是要準備條件以便在新的勝利時期溶合各種語言文字，而使他們聯合成爲一個總的語言文字」。所以北俄中俄東俄南俄將近八千萬人民的廣大羣之中，雖然有些語言的分歧，但不僅普式庚，戈哥里，托爾斯泰的文學語言可以爲這龐大的民族所瞭解，而且小俄羅斯或烏克蘭族，將及一千五百萬人民也領有他們自己的語言文字，而且也確立在文學上，成爲一種文學的語言。比如綏拉菲摩維支的鐵流在全部敘說之中都充滿着烏克蘭語言，而不僅在對話中用烏克蘭語，G·涅拉陀夫在鐵流序言中說，「我們不能夠罵作者把俄羅斯文弄糟了。」這種道路是正確的。

## 書後小記

一九四二年在重慶學習了毛主席的反對黨八股，和在延安文藝座談會上的報告以後，我就開始側重在語言問題上，做些調查和研究工作，在農村裏收集農民的語彙，諺語，並進行過大規模的四川方言調查，曾經給當時的新華日報寫過一些關於語言問題的文章，後來在發動農村工作時，也對學習語言問題寫過一篇較長的經驗報告，刊在新華日報的青年生活上；可惜這些文字在文革友人被捕時都遺失了。到了一九四六年，陶行知先生創辦社會大學，他鼓勵我擔任文學系文學語言問題的課程，更促使我進一步的研究了這個問題，七八年的時間，時斷時續，始終是對於這個問題的愛好者和學習者，身上就背負了這個問題，每當現實要求我擔當起別的工作的時候，我就爲這種研究所苦，丟了可惜，繼續去研究，又與工作的要求不相符合，結果我在一九四九年一月，決心開始了清理的工作，那時我被反動派逼迫離開

了上海，蟄居在南京，沒有職業，工作的條件有很大的可能來進行這種工作，並且，我看見人民解放戰爭立刻就要解放京滬，新中國的建設需要我投入更實際更繁忙的工作，所以逞早趕急把這份研究工作清理一下，告一段落，將來站上戰鬪的崗位就沒有餘裕來進行這種研究了，所以我寫作的心情是歡快的。懷着一顆迎接解放的急切和激動。

然而正因為這種急切的激動，我寫得十分不仔細，同時許多資料又不能帶在身邊，就產生了許多粗疏和遺漏的缺點，特別是老解放區的經驗和成績，沒有很好的包括進去，這是十分遺憾的。還有在語言的具體例子方面，我也沒有太多的抄錄，因為這種語彙記錄，已有許多專書，像錢穀編的莊家話，揚世才編的言子選輯，費潔心編的中國農諺、以及各地方言的小冊子都很常見，許多討論文學語言的零碎文章裏又常常反覆舉着同樣的例子，所以我就不想重覆。

而且我在文學語言的實際加工工作方面，也寫得很少，因為我在這一部分不打算討論這個問題，也極力避免把這個問題寫成「修辭學」和「語文修養」那樣的東

西，因為純寫作技術的，或把語言割裂的來談論修辭問題，會使人對文學產生一種錯覺，發生惡果。

最後，我誠懇的說明，這本書有很多疏漏和缺點，倘若能作一塊墊腳石，使得對於文學語言問題的研究從而提高一步，並能給從事文字工作的朋友得到一點參考，就已經使作者感謝不盡了。盼望着批評和指正。

一九四九，五。