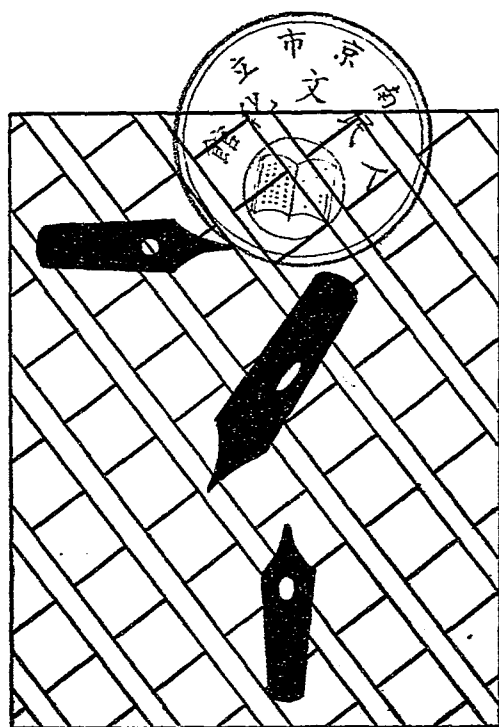


青年讀物叢刊

著 駁 唐



文 化 生 活 出 版 社 刊

3

MG

NIS

21



3 2174 0913 9

刊 發 物 報 年 青

養 修 章 文

著 者 唐

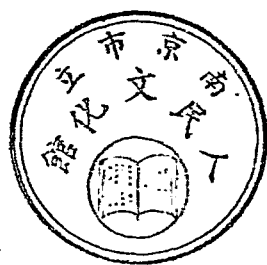
南京市立
人民文化館

登記號 356

分類號 437

著者號

社 版 出 話 生 化 文



目錄 (上卷)

序.....	i
一 開頭語.....	一
二 從文字到文章.....	八
三 古文・駢文・八股文.....	二四
四 台語文及其他.....	五〇
五 關於文體.....	六六
六 句讀和段落.....	七七

序

對於語文，我是一個門外漢。但因為當過中學國文教員，平日又弄弄文藝，書店就把寫這本書的約定，推到我的頭上來，我當時隨口答應，一寫，這才知道並不是一件輕易的工作。要弄得好，參考推求，非有充分的時間不可。在這激盪的時代裏，我又苦於未能閉門潛修，雖承書店一再把限期放寬，但粗率 and 淺陋的地方，是難免的，也許我自己倒先得被送進文章病院去。

然而我想，雖然出諸病人之口，這所談的，總還不失為健康之道吧。

在這一部小書裏，上編六章，偏於敘述，下編八章，專談作法。我的企圖，是要使讀者對文章先有一點認識，然後再從這一點認識出發，來研究寫作的方法，這樣，不但易於入手，而且也可以把握住問題的中心，不至於說來說去，還是摸不着頭腦了。

我知道有些教師在講書的時候，目不離書本，口不脫道義，是十分嚴肅的；有些若作家在執筆的時候，出入揚馬，吐納莊騷，也是十分嚴肅的；我雖然站過講台，弄過筆頭，卻自知和他們的距離之遠。無論教書寫稿，在我都十分隨便，祇要聽者或是讀者有興趣，我總希望因此也可以使他們得到一點益處，開門見山，如此而已。

一九三九年四月，唐毅記。

一 開頭語

在給孩子們讀的所謂訓蒙書中，有一部神童詩，顧名思義，當然是一些天才兒童的作品了，那開卷第一首道：

天子重英豪，

文章教爾曹，

萬般皆下品，

惟有讀書高。

「皇恩浩蕩」這算是替讀書人捧場的作品，自然牠是具備着麻醉的作用的。



(南)

自從學制改革以後，學校裏不再讀神童詩了，但年青的朋友們一看見文學家之流，總還是伸長頭頸，歎羨不已，彷彿他們真是在「萬般」之上的「英豪」一樣，因此對於文學家們賣弄才情時的出品——文章，也總是另眼看待，好像「高」過于農夫的繭穀，工人的器具似的。

我想，這大概就是「右文」的結果了。

但讀書人的對於文章的見解，卻是並不一樣的。譬如曹操的兒子曹丕吧，他在典論論文裏，說是「文章經國之大業，不朽之盛事，年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮，」好像比他的皇位和性命還可貴；然而他的弟弟曹植卻又反一調，他很看不起文章，在給楊德祖的信裏，就這樣說：「辭賦小道，固未足以揄揚大義，彰示來世也。昔揚子雲先朝執戟之臣，猶稱壯夫不爲也；吾雖德薄，位爲蕃侯，猶庶幾戮力上國，流惠下民，建永世之業，留金石之功，豈徒以翰墨爲勳績，辭賦爲君子哉！」這幾乎是在對文章切齒，可以和吳稚暉的「放屁放屁，真正豈有此

「理」的文學論相媲美。但有人說，子建實在是違心之論，因為他的文章做得好，在政治上不得志，所以就發起牢騷來了。

這意見是對的。但文章的不被重視，卻也並非全由于牢騷。秦漢的經學家，在招收門徒的時候，「文章之士，不得行束脩之禮」，顏之推在家訓裏，還羅列了許多文人的缺點，以為「文章之體，標舉興會，發引性靈，使人矜伐，故忽于持操，果于進取，」要子弟「深宜防慮。」劉勰在訓兒孫的時候，也以「士當以器識為先，一號文人，無足觀矣。」相戒，可見在這一系統下，是都看不起以詞藻見稱的文章的。

至于站在曹丕的一面，替文章講好話的例子，卻更多。宋朝的黃魯直說：「數十年來，先生君子，但用文章提獎後生，故華而不實。」自然，這是反對派的意見，但也可見那時候的風氣的所在了。

崇尚文章的風氣，並非到了宋朝，這才盛行的，其實是古已有之的事情。統治階級常常把文章當作遊戲法時的巾幗，掩蓋缺點，粉飾太平。所以在所謂聖明之世，皇

帝總用了一班詞臣，叫他們逢時逢節，專來做一些歌頌的文章。至于那些詞臣呢，恩寵所在，樂于就範；飲水思源，當然把文章的地位越捧越高，載道言志，沽名贏利，終于變成無往而不利的東西了。

然而「年壽有時而盡，榮樂止乎其身」，曹丕派的主張也仍舊很流行。所以魏晉六朝的文人，寫好了一部著作，輕易是不肯示人的，他們背着錘鋤，把自己的著作當作寶貝一樣，去埋在深山的石室裏，說是要「藏之名山，傳諸其人」，留給千百年後的知己了。他們大概是相信不朽說的。

不過無論是毀是譽，通過文人的筆頭，文章卻還是不斷地產生出來，充滿了所有的典籍。

爲什麼大家都愛寫起文章來了呢？除了名利的觀念外，還有一個最基本的原由，這就是：表現的慾望。

人類大抵都有着表現的慾望，用文字的技巧來實踐這種表現的，這就是文章

了。因此文章多半是時代的產物，是現實生活裏最動盪顯明的片段，含有社會的教訓的意義。牠不僅表現生活，而且還促進生活。人們從現實生活裏汲取材料，經過主觀的洗鍊，這才反映到紙上來，所以，文章的好壞，往往決定于作者的意識和態度。空想固然成不了大事，僅僅把材料堆積起來，也同樣算不得文章的。

然而，什麼才是鍛煉作者的意識和態度的熔爐呢？我將毫不遲疑地回答：生活。明白了文章和生活的關係，這才不至于把他捧上天空裏去招搖，或者放到腳底下來踐踏了。正如文學家也是人一樣，文章也是人世的產物，我們應該把握的是牠的對社會的意義，什麼留傳一己的聲名，敗壞個人的德性之類，都是些牛角尖裏的高論，仔細想來，是不值一笑的。

但文章也自有牠的力量，高爾基曾經說過這樣的話：

一本書——一件這樣簡單而又親密的東西——本質地，是宇宙間偉大而又神祕的奇事之一。有些我們不相識的人，時或講着一種難懂的話，于

幾百里外，在紙上描畫了一種點劃或是類此的符號的多樣的組合，我們把牠叫做文字，當我們看着牠的時候，我們這些和原書著者本是疎遠的陌生人，神祕地了解了一切語言、見解、感覺、想象的意義；我們驚奇于自然風景的描寫，欣喜于詞句的美麗的節奏，語言的音樂性。激動至于流淚、忿怒、夢想，有時候甚而對着這混雜地印刷着的紙張失聲而笑，我們理解了和我們同族的或是異國的精神的生活。在人們向着未來的愉快和權力走去的途中所創造的一切奇蹟裏，書籍恐怕要算是最爲錯綜而又有力的一種了吧。

這雖然說的是書本，但也可以移給文章的。

因爲文章具有着這樣的力量，所以人們不但寫文章，而且也開始研究起文章的寫法來。古之文心雕龍、讀書作文譜，現在的修詞、作法之類，就都是適應這一種需要的。不過現有的書籍，大抵都徧于技巧方面的討論；我以爲要研究一樣東西，必需對這東西的本身和縱橫各面，先有深切的了解，所以在這一部小書裏，我就首先透

出一點地位來，對文章的各面作一番敘述，然後再來討論作法。我想，這或者不至于徒勞的吧。

聽說魏晉之間有一種規矩，一個人如果去拜訪名流，見面的時候，先要發一番鴻論。說得中聽，主人就會延到上座，待作貴客；如果說得不對，那就要遭到倨傲的待遇，被撥到屋外去。我的這幾句開頭語，就算作見面禮，但這自然不是「鴻論」，諸君如果以為說得不對，那末，我就先坐到屋外去吧。

倘以為還可以聽聽，則請化費一點辰光。我將像古代希臘的阿德 (Ade)一樣，彈起破碎的豎琴，先來為諸君講一點古老的故事了。

二 從文字到文章

當人類沒有文字的時候，因為要表達情意，曾經想過種種的方法，起先是用一些足以代表其他意義的實物，譬如送一枝箭給人家，那就是表示要和他打仗；如果是講和呢，就送過一根煙筒去，因為煙筒是代表和好，而箭卻是象徵着戰爭的。現在的綁匪們在恐嚇信裏藏子彈，朋友們在見面時遞紙煙，也正是這意思。不過單是箭、煙筒等等輕便的東西，自然還可以，倘使有一種事情，非用大石櫃或是大鐵鼎來代表不可，這就無法照辦了，請七八個人扛着，送到幾十里或是幾百里外去麼？我想，即使是古人，也還不至于這樣愚昧的。而且事實上，複雜的情意，也決不能用簡單的實

物來表現，到後來，終于無法應付，漸漸地有碰壁之勢了。

一碰壁，于是就另想別法，結果是採用了結繩。易經裏說，「上古結繩而治，」就是這時期。但怎樣結法呢？有一件事情，就打一個結，做完了，就解開麼，但這不但不能表達情意，就是要備忘，也是很成問題的。打的時候雖容易，但歷時既久，結一多，記起來可就困難了。這方法可不行。九家易裏說，「古者無文字，其有約誓之事，事大，大其繩，事小，小其繩；結之多少，隨物衆寡，各執以相考，亦足以相治也。」照這說法，結繩祇是一種契約，我看也未必盡然的。那末究竟是怎樣結法的呢？現在祕魯的鄉間，還存在着一種結繩文字，那方法是用一條極粗的橫繩，上面掛滿着長短不齊，顏色不同的細繩子，結網似的打起來，每一種打法，就代表一種固定的東西，這作用，就和文字相彷彿。聽說東方的琉球也還遺留着這制度。我們的古代的結繩，推想起來，恐怕也是和這差不多的吧。

但結繩的時期，究竟延長了多久呢？這很難說。易經是一部很早的書，牠也祇告

訴我們：「上古結繩而治，後世聖人易之以書契，百官以治，萬民以察，蓋取諸夬。」大家根據這段話，以為代替了結繩的，就是書契——文字；但也有人不同意，說是書契並不是文字，仍舊不過是一種契約之類的東西，和文字毫無關係。但我想，無論如何，結繩和「圖畫文字」，在時間上，決不會距離得很久。

到這里，我們還是來推測一下文字的起源吧。

每一種對人類文化較有影響的工具，人們對於牠的產生，總不免有些近于神話的傳說，文字自然也不能例外。河圖玉版裏說：「蒼頡爲帝，南巡狩，登陽虛之山，臨于元扈洛汭之水，靈龜負書，丹甲青文以授。」這是說，文字原是一種天賜的東西。類此的記載還很多，見于水經裏的，如：「神龜負八卦出河，授伏羲。」「玄龜銜符出洛水。」「黃龍負圖出河。」「堯與舜坐舟於河，鳳凰負圖，赤龍載圖，出河，並授堯。」「龍馬銜甲文出河，授舜。」「鱣魚銜籙圖，出翠嬀之水，竝授黃帝。」「白面長人而魚身，捧河圖授禹，舞而入河。」等等，都是有關于文字的產生的傳說。自然，神話是總不免

于胡說白道的，但也並非全無原因，路史裏說：「蒼帝俯察龜文鳥羽，許創文字。」許慎的說文解字自序裏也說：「黃帝之史倉頡，見鳥獸蹏迒之迹，知分理之可相別異也，初造書契。」可見其實是古人看了龜背的條紋，魚的形狀，蛇遊的痕迹，這才有所領悟，因而造出「圖畫文字」來的。所以在字體上，相傳就有龍書、穗書、蟲篆、鳥跡篆、鳳書、麒麟書、蝌蚪文、仙人書、龜書、蛇書、鐘鼎篆、倒雍篆、偃波書、蚊腳書等等的分別，幾經傳說，復加附會，于是就錯成「靈龜負書」、「黃龍負圖」、「鱧魚銜籙」之類的神話了。但另一方面，恐怕也是因為文字的功效博大，變化繁多，在神權社會裏，人們就不敢相信牠是出于人力的緣故。

中國的歷史是開始于神話的，古有所謂三皇五帝，緯書裏說：「三皇無文，」所以有人以為文字是在五帝的時候才有的，但怎樣產生的呢？古代的許多學者，大抵相信爲蒼頡所創造，荀子、韓非子、呂氏春秋、鶡冠子、淮南子裏就都這麼說。又因為文字始于五帝，而五帝的第一個是黃帝，所以東漢的學者如宋衷、許慎之流，就斷定蒼

顏是黃帝的史官，這是「蒼頡爲帝」之外的另一種說法，而爲後人所無法確定的。

但也有人推開了「三皇無文」的緯書，以爲造書契的是伏犧，孔安國的古文尚書序裏說：「古者伏犧氏之王天下也，始畫八卦，造書契，以代結繩之政，由是文籍生焉。」史記的三皇本紀裏也說：「庖犧氏造書契以代結繩之政。」但這一派的意思，見卻壓不倒蒼頡造字說，祇有在唐朝，曾經定爲功令，叫應考的讀書人都跟着這麼講，但這光榮終于和唐的社稷一齊倒掉，唐以後，大家又把造字的功勞，歸到蒼頡的身上了。

然而無論其爲伏犧或是蒼頡，實在說來，是都靠不大住的。文字的能夠進于精密，必須經過較長的時間，較多的人手，而且一定要大家都明白，這才可以應用，因應用而可以比較，揚棄，漸漸地達于妥善，決不是一兩個人的力量所能完成的。春秋演孔圖和春秋元命苞裏，敘帝王之相，說道：「蒼頡四目，是謂並明。」但我想，事實終于還是事實，即使說他生着八隻眼睛，也何補于文字的創造呢？

不過，倘說當初你一個我一個造出來的散漫拙劣的文字，曾經由某些人加以集合、整理、改良，使其更適于應用，那倒是比較可信的。

文字的最早的基礎，是象形。埃及金字塔的壁上，繪着許多神祕的圖案，經過各國學者多年的研究，這才知道是古代埃及的「圖畫文字」。大約四千多年前，希克斯人統治了埃及及在埃及，原有的「圖畫文字」裏，挑選了二十一個字母，這便是後來歐洲各國字母的祖宗。但那時候卻是象形的。A是一隻公牛頭；B是一所房屋的雛形；R是一個人頭。到了現在，誰還能夠從A B C D裏，找出牠們原來所象的物形來呢？這是因為歐洲的文字，早已從象形進到拼音，大部分已經脫去了古老的外壳了。

但中國卻至今還留存着這外壳。

許慎說文解字序裏說：「蒼頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後形聲相益，卽謂之字。文者，物象之本，字者，言孳乳而寢多也。」古代的人，要寫鳥字，（那時候是叫做文的，兩個文拼起來才叫字。）就畫一隻鳥；要寫魚字，就畫一尾魚；起先是各逞

己意，隨便畫去，到後來，日子一久，就揀那大家認為最簡便，最像樣的一個，拿來應用，這才漸漸地歸于統一。但統一了的象形字，仍舊不過簡單地執行一點記憶和提醒的工作，因為在最初，既沒有連綴的句子，也沒有整篇的文章。譬如畫了一條魚，牠所提醒的不過是對於魚的關係，至于到底是買魚，捉魚，還是吃魚呢？仍舊要靠看的人自己去追憶，去懸揣。等到人事一繁，追憶和懸揣也無能為力的時候，字的需要愈多，于是象形之外，又有了指事、會意、形聲，以及轉注、假借等等的�方法。

象形，必須先有實物，畫一個圓圈，放四道毫光，這是日字；尖嘴圓頭，生一個翼子，拖兩隻腳爪，這是鳥字；當然很不錯。然而怎樣來分別上和下呢？古人倒並不像現在的老先生那樣地頑固，一味不化。他們一碰到象形走不通，就指事：畫一根平線，點在上面的，是上字；點在下面的，是下字。這也走不通，就會意：太陽和月亮掛在一起，是明字；三個人聚做一堆，是衆字。這又走不通，就形聲：開始和「記音」接近，如鵝，從鳥，讀如我；鴝，從鳥，讀如甲。但一面因為已經造成的文字，還需要孳乳和淘汰，于是又想出

了轉注和假借。章太炎說：「類謂聲類，首謂語基。雙聲相轉，疊韻相迤，則爲更制一字，此所謂轉注。孳乳既繁，卽又爲之節制，故有意相引伸，音相切合者，義雖小變，則不爲更制一字，此所謂假借。」說得簡單一點，轉注是同義而並有異字，假借是同字而具有異義，前者是孳乳，後者是節制，對於文字，同樣是一種調整的工作。

但做這工作的倒底是不是蒼頡呢？可也不一定。

在原始社會裏，專弄這些東西的，大概是巫史——一種身兼數職的人物，他降神，醫病，又用文字作工具，來記載祭祀的禮節，狩獵的規則。他不斷地應用這工具，也不斷地加以改進，起先是祇用文字的單位，後來就按照口語，稍加省略，慢慢地寫成句子，拼成文章，弄出一種似話非話的東西來。自然，起承轉合，抑揚頓挫，是沒有的。主要的條件是明白，流利，後來又加上一條：漂亮。

但這真是後來的事情。最初把字的單位湊成句子，把句子組成文章的例子，現在是無法找到了。據我想來，那恐怕是一種簡單到類似賬單的東西，記載着祭祀和

狩獵時候的情形。例如：爵幾次酒，用的是三牲還是五牲；狩獲幾隻獐鹿，利于東方還是西方等等。這雖然是帝王的功績簿，但簡短，粗略，還比不上後世豪家小姐遣嫁時的粧奩單，一是由于生活的簡樸，二是由于文字的不具備。在句法和文體上，偶爾有一點進步，都會費了很大的力氣。

然而自從殷墟發現以來，我們也約略可以找到一點較後的材料了，這些大抵是刻在甲骨上的卜辭，不過闕文既多，古字一時又難于盡識，我這裡且檢幾條比較明白的在下面：

「我其祀賓則帝降若；我勿祀賓則帝降不若。」

「俘人十又六人。」

「其獲其獲。」

「允有來嬉。」

「王口次，命五族伐羗。」

「貞寔於土，三小宰，卯一牛。」

「甲午卜，今日王逐鱗。」

「貞鬯御牛三百。」

這些「流水賬」和卜辭，有許多是協于古音的。現在所傳的黃帝的道言，顓頊的丹書，帝嚳的政語，論時期應該比殷墟裏的甲骨還要早，但這都爲後人所僞托。不過文章的協音偶詞，倒確是那時候的一種風氣。

循于記事，雖然是初期的文章的特色，但記和敘，常常是分不開的，敘又可以自敘，所以一面也就有了抒情的作品，有人以爲這比記事還要早，是發端于勞動時候「吡哨！吡哨！」的聲音，再由這轉成詩。不錯，較早的抒情作品大抵都是詩，譬如有名的擊壤歌吧，是敘述初民的生活，兼寫初民的心情的，那首詩短得很——

日出而作，

日入而息，

鑿井而飲，

耕田而食；

帝力于我何有哉！

據說這也是假托的，以形式的簡短，情調的真樸，恰合于那時的情景看來，可見這偽造者頗爲能幹，他也許曾經看見過一點古代的典籍。如果描寫三角戀愛，草小說五百萬言，說是四眼頭陀蒼顏的手筆，那就無論寫得怎樣高明，恐怕也沒有人會相信的了。

但是，記事的是文，抒情的是詩，這樣明白的界限，其實並沒有，而且文章也大抵協於音聲。就現存的文獻看來，殷周時候，還有一種介乎詩文之間，卻又頗爲流行的文體，如銘、戒等等，然而我想，這些文體的多見，也許是因爲現在所發現的，都是些甲骨鼎彝之類的緣故吧。

伊耆是堯的姓，鄭玄以爲古時另有一個天子叫做伊耆氏，皇侃和熊安生卻說、

是神農，這些且不去管他，橫豎有人以爲禹不過是一條蟲，古人和我們相去竟有這樣遠。且說伊耆氏有一篇冬祭的禱辭，說道——

土反其宅，

水歸其壑，

昆蟲毋作，

草木歸其澤。

此外還有堯的戒言，舜的南風歌和卿雲歌，類難具信。比較近于真的，是尚書皋陶謨裏的一篇歌詞，說——

「……夔曰：『於予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。』帝庸作歌曰：『勅天之命，惟時惟幾。』乃歌曰：『股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。』皋陶拜手稽首，詠曰：『念哉！率作興事，慎乃憲，欽哉！屢省乃成，欽哉！』乃賡載歌曰：『元首明哉，股肱良哉，庶事康哉！』又歌曰：『元首叢脞哉，股肱惰哉，萬事墮哉！』帝曰：『俞，

往欽哉！」

周鼎向有遺傳，自從殷墟發現以後，又有了許多殷的甲骨，這上面的文章，倘能一一加以辨識，那該是很好的吧。但世事是這樣孔急，我們還不容鑽進古董堆裏去，爲就便利起見，享享現成，我這里且舉出一些殷周的銘來。首先是湯的盤銘：

苟日新，

日日新，

又日新。

這很簡單，樸實。到了周朝，詩歌文章，漸有進步，下面是周朝的一些銘，相傳是武王時代的作品——

杖銘

惡乎危於忿懣；

惡乎失道於嗜欲；

惡乎相忘於富貴。

鑒銘

見爾前，

慮爾後。

硯銘

石墨相著而黑；

邪心謏言，

無得汙白！

本來，文章這東西，在效用上一開頭就是爲世的。到了周武王的時候，跟着生活的進展，不但內容漸趨于複雜，就是形式，也更臻于完美。無論是句子的締造，文章的結構，愈到後來，也總愈見得精密。現在還有人主張學古文，抄爛調，捨精密而取粗疏，捧着古時的土話，作爲口頭的韻語，那真是胡塗透頂的傢伙，永遠不會懂得文章的

好處的。

一提起土話，不錯，較早的古書，常常引用土話。書經和詩經裏，就有許多不可解的地方，正是古人的口頭語，弄得許多註疏家手忙腳亂，一世摸不着頭腦。有些甚而至于把男女調情的山歌，硬解作聖賢治世的經典，曲爲註疏，自以爲得其竅穴，卻不料上了土話的大當，其實是很可笑的。

不過古人的在文章裏夾用土話，原是發乎自然，並非真的要與這些註疏家爲難；他恐怕根本就想不到自己的文章會需要註疏的。但是，由于土話的多見，這里又有了一個問題：古代的言文，是不是一致的呢？據許多學者的調查，是一致的；也有人提出反證，說是不一致。言語看來總早于文字，我想，最初象形字畫成的時候，對於某一個象形字，一定是以稱呼這形象的口頭上的聲音，來決定其字面上的聲音的。因此造句的時候，也一定以言語爲藍本，這樣說來，言文是應該一致的了，但因爲象形字難寫，字數不具備，就祇好拚命的省略，彷彿客愜人所打的電報一樣。那結果，是弄

出了一種接近口語，然而又並非口語，就如我上面所說的「似話非話」的東西來。

從巫史的手裏轉到特權階級的手裏，文字愈和大衆隔離，言文也就愈不一致。洎乎後世，遂有所謂讀書人和文學家的出現，文字從此落入了幫兇的地位，成爲大衆的死對頭了。但這決不是正當的發展，文字本身是沒有功罪可言的。「五·四」的白話運動，近年以來的大衆語運動，以及拉丁化的新文字運動，這些說明牠重又在和大衆接近。好好地使用牠，發揚牠，使牠成爲大衆自己的東西，這是所有拿筆桿的人的責任，應該牢牢地刻在心上的。

三 古文·駢文·八股文

明清以來的文人，一向把中國的文章分做三大類，這三類文章，不但佔據着所有的文籍，而且直接地決定了各個時代的文風，浸漬既久，溶滲彌深，便是到了文體業已改變的現在，也還遺留着零星的影響，不易擺脫。這三類是：古文，駢文，八股文。

首先得來個聲明，這裏的所謂古文，更正確地說起來，是應該稱為散文的。其實古文這名詞也很有問題，柳蚪以為「時有今古，非文有今古」；姚姬傳《古文辭類纂》序裏也說：「夫文無所謂古今也，惟得其當而已。得其當，則六經之于今日，其爲道也一。」他們都反對古文這名稱。晉宋以後，文筆的分別很嚴，劉彥和《文心雕龍總術篇》

基說：「今之常言：有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也。」可見古文雖然和筆差不多，但又並不完全一樣，因爲唐宋人的所謂古文，是也包括有韻文的。不過因爲這兩個字已經喊得口順，而且又容易別于駢文和八股文，所以我這里仍舊沿用牠，讓牠來做散文的代表。

秦漢雖多用散文寫的文章，但古文這名目，是沒有的。魏晉六朝，崇尚綺靡，一到唐代，就起了反動，富嘉謨、吳少微、谷倚等北京三傑，已經致力於雄邁，到了元結和獨孤及的手裏，就一反排偶穩麗的體制，力追遠古；此後又出了韓愈和柳宗元，破整爲散，直逼秦漢，而尤以韓愈爲重要。他的門人李漢在韓昌黎集序裏說：「洞視萬古，愍惻當世，遂大拯頽風，教人自爲……嗚呼！先生于文，摧陷廓清之功，比于武事，可謂雄偉不常者矣。」蘇東坡也說他「文起八代之衰」，可見他實在是「非常賣力的」。

韓愈的排斥異端，反對駢儷的方法，是提倡六經；他自己立意行文，竭力學習孟子，薄六朝而重秦漢，去雕琢而尚自然，暗暗地以道統自承。從這時候起，古文這招牌

就堂堂地豎了起來，雖然有人說他「不丐于古」，但也有人說他「無一字無來處」，據我看來，這兩種說法都不免于徧頗，不過古文家的販賣古董，卻是事實，韓愈不過是「起首老店」，「只此一家」，他終於跨過了較早的元結、獨孤及壓倒了同時的柳宗元，而榮任了孔家店的掌櫃先生了。

我們雖然不必是孔家店的買主，卻不妨作爲看客，且來研究一下掌櫃先生口裏所標榜的貨色。

六經的對於唐以後的古文的影響，是不容抹煞的。和韓愈同時的柳宗元說過，「本之書以求其質，本之詩以求其恆，本之禮以求其宜，本之春秋以求其斷，本之易以求其動。」這可見六經和古文的關係。相傳易經是作于憂患中的，書和春秋長于記事，詩富情致，樂講聲律，儀禮重在節文，和文章的關係較少。不錯，著作也用于應世，但我們被婚喪人家請去做總管先生的機會，想起來，總該是較少的吧。

其實唐宋古文家所受到的直接的影響，倒並不是六經。譬如韓愈爲例，他的

文章，語法氣勢，大都是出諸孟子的。孟子這一部書，大家已經很熟悉，不過對於作者，歷來有兩種說法：史記本傳和趙岐題辭裏都說是孟軻的著作，韓愈卻以為是由他的弟子們記錄起來的，晁說之因為孟子裏對諸侯都稱諡，「夫死然後有諡，軻著書時所見諸侯不應皆前死。且惠王元年，至平公之卒，凡七十七年，軻始見惠王，王目之曰叟，必已老矣，決不見平公之卒。」所以他竭力附和韓愈的意見。不過我們讀起孟子來，覺得各章語氣，完全一致，似乎是一人的手筆，決不是綴輯而成的東西。閻若璩詞和了兩派的意見，說書是孟軻寫的，死後由門人敘定，所以諸侯都給加上了諡。這比較近于情理。但我們也無須去考究這些，倒不如看看其中的文字，來說些牠的對於古文的影響吧。

孟子本來和晏、荀並稱，是諸子的一種。但因為牠讚孔子，關、楊、墨，論養氣，辨性善，祖述聖教，繼承道統，經唐宋的古文家一捧，就被列入了十三經，成為不易的名典了。但孟軻畢竟不脫縱橫家的氣概，所以孟子裏的文章，反覆開闔，明白曉暢，這正是後

來的古文家的好榜樣；韓文的曲折抑揚，可說是得力獨多的。

除了孟子以外，諸子書的對於古文，都有顯著的幫助。姚姬傳古文辭類纂序裏說：「退之著論，取于六經、孟子；子厚取于韓非、賈生；明允雜以蘇、張之流；子瞻兼及于莊子。」這雖然說得籠統，但舉一反三，也可以想見其大概了。

取于韓非、賈生的柳宗元，名聲雖然不逮韓愈，倘論功力，是不遑多讓的。韓愈在給韋珩信裏，也曾極口推崇，不過他們的意見頗多不同的地方，行文也各有專長，柳的拿手是遊記和寓言，這不但成了唐代文章的特色，而且也開拓了遊記和寓言的境界。柳文謹嚴雄健，有時還帶着一點感喟和蒼涼，頗有六朝氣概。但在形式上，他也是反對綺靡的，粉澤雕斲，悉加拚除。他在答吳武陵的信裏說得好：「夫爲一書，務富文采，不顧事實，而益之以誣怪，張之以闢誕，以炳然誘後生，而終之以僻，是猶用文錦覆陷穽也，不明而出之，則顛者衆矣。」從這一段話裏，就可以看出他的對文章的意思了。

此外，和韓柳同時而略有前後的如柳冕、李觀、李翱、皇甫湜、孫樵等輩，也都有類似的意見。蘇東坡說過：「唐之古文，自韓愈始，其後學韓而不至者爲皇甫湜，學皇甫湜而不至者爲孫樵，自樵以降，無足觀矣。」韓柳已經論列，其他諸人，在這里也祇好從略了。

不過就古文的盛衰而言，唐朝還不過是發軔，到了宋朝，這才是古文最昌盛的時期。宋朝的古文開始于柳開，這位柳老先生在年輕時，自己起了個名兒，叫做肩愈，字紹元，意思就是說要繼續韓愈、柳宗元的事業，但後來不知怎的又變了主意，卻改名爲開，改字爲仲塗了。范仲淹在尹師魯集序言裏說：「五代文體薄弱，皇朝柳仲塗起而應之，泊楊大年，專事藻飾，謂古道不適用於廢而弗學。久之，師魯與穆伯長力爲古文，歐陽永叔從而振之，由是天下之文，一變而古。」這幾句話，已經粗略地畫出了宋初的古文的眉目。

柳開以後，努力于古文的，除了尹師魯、穆伯長以外，還有蘇舜元、舜卿兄弟，不過

這幾個人的文章，因爲一意廢除排偶，避免韻儷，往往把斷散拙僻的字句，當作寶貨，就不免失之艱澀。等到歐陽修出來，這才繼承了韓柳的一脈，復歸于平易。歐陽的文章雍容閑易，條達疏暢，是古文中最饒于風神的一體。他早年長于詞賦，後來從漢東大姓李氏家得到昌黎文集，持歸細讀，又和尹師魯、蘇子美輩往還，這才捨棄制科文字，改做起古文來。陳振孫說：「本朝初爲古文者，柳開、穆修，其後有二尹、二蘇兄弟。歐公本以詞賦擅名場屋，既得韓文，刻意爲之。雖皆在諸公後，而獨出其上，遂爲一代文宗。」更有人以爲宋朝之有歐陽修，好比唐朝之有韓愈，足見他的造詣之深，和影響之大了。

出于歐陽修門下，而文章又極相似的，是曾鞏。曾爲文質實厚重，長于議論，自比于漢朝的劉向。和曾同被歐陽修所賞識的，還有蘇氏父子。老泉以奇勁見稱。東坡才思橫溢，文氣跌宕，在三蘇中最負時望，連那時候的深閨淑女，北里姦子，也都爲他的文名所傾倒。他自說早年文章絢爛，到晚年才歸于平淡，但我想，有一點是始終不變

的，就是他的作文的態度比較隨便，頗合于明末的「信手信口，皆成律度」的尺寸。所以公安派雖然看不起唐宋古文家，對他卻捧得特別厲害；連白話聖人胡適之也連連點頭，可見決不是偶然的了。他曾經批評他的弟弟道：「子由之文，汪洋淡泊，有一唱三歎之聲，而其秀傑之氣，終不可沒。」這是對子由的最確切的批評，引在這里，可以使我省却許多筆墨了。

明朝朱伯賢選了一部八先生集，王遵巖又輯爲唐宋八大家，由茅鹿門評點行世。這所謂八大家，除了上面講過的韓愈、柳宗元、歐陽修、曾鞏、蘇洵、蘇軾、蘇轍外，還有一個是王安石。不錯，王安石的古文，在諸家中最爲精湛。他是一個大政治家，所以立論謹嚴切實，和許多祇會得弄弄筆頭的人物不同。除此以外，宋朝的古文家裏，清健如范仲淹，醇正如司馬光，古雅如劉原父，賁父兄弟，下而至于晁補之、陳師道、張文潛、王深父之流，也都能各執一體，號召當世，八家的限制，細想起來，是未免過于狹窄的。

古文一到了元明，就逐漸衰落了，尤其是元朝，那時候盛行的是曲，有人硬拉李

孝先和倪瓚來做代表，但也拉不出什麼貨色來。例如倪瓚，他就並不是一個古文家，他所長的是畫畫，叫他畫幾幅側筆山水，沖淡穆遠，那倒是十分出色的，但古文却不行。明朝的開初幾年，還有宋濂、王禕、方孝孺們來撐場面，然而他們的文體重在因襲，缺少創造，並沒有特別可以稱道的地方。由三楊（楊士奇、楊榮、楊溥）而衍成的所謂「臺閣體」，也不過以雍容演迤，平正迂徐，適投仁宗皇帝的所好而已。到後來，這種文體慢慢地流于冗弱，于是乎又有了前後七子的復古運動。

前七子是李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相；後七子是李攀龍、王世貞、謝榛、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國倫。他們雖然相隔了幾十年，然而主張却頗相彷彿，前者的口號是「文自西京」，詩自中唐以下，俱無足觀；後者的口號是「文主秦漢」，詩規盛唐。」幾乎是一個印版裏的產物，因此所得到的結果也一樣：生澀聲牙，剽襲填砌，除了王世貞等一兩個人以外，這可說是前後七子的通病。

但明朝也有幾位能夠跳出這通病的作家。王守仁于研究經學之餘，間作古文，

雖然也會與李何諸人相倡和，却斷然擺脫了他們的影響，使自己的文章趨于明澈；楊升庵也能盡樸茂之致。這以後，唐順之竭力提倡本色，以爲「漢以前之文，未嘗無法而未嘗有法；法寓于無法之中，故其爲法也，密而不可窺。」所以他自己的文章，簡雅博達，獨與王世貞相抗衡。歸有光後起，追蹤歐曾，以疏淡的風神，瑣細的描寫，灌注筆端；不事修飾，而文情並茂。他和王世貞駁難，至于痛詆，世貞雖然生氣，但也不能不佩服他，最後還在他的遺集裏題了這樣的贊詞：「風行水上，渙爲文章。風定波息，如水相忘。千載有公，繼韓歐陽。」

但對王李的復古運動，澈底地提出反對的主張的，是公安派和竟陵派，竟陵派的主要人物是鍾惺和譚元春，他們雖然反對復古，然而自己的文章却幽僻生冷，很難看得懂，所以影響遠不及公安之大。公安的主要人物是袁宗道、宏道、中道三兄弟，他們主張「獨抒心靈，不拘格套」，文章很清麗。近年以來，周作人竭力替他們捧場，至于把他們認爲新文學運動的祖宗，可見在古文裏，這一派實在已經是變體了。

然而他們的主張却確有可取的地方，清朝的張宗子、金聖嘆、李笠翁、鄭板橋、袁子才等，都還多多少少地受着公安的影響，以清新見稱于當世。但古文一脈，仍舊綿延不絕，作者也較多于前朝，而能風靡于一時的，首先得推桐城派，曾國藩在歐陽生文集序裏說：「乾隆之末，桐城姚姬傳先生鼎善爲古文辭，慕效其鄉先輩方望溪侍郎之所爲，而受法于劉君大櫓，及其世父編修君範。三子既通儒碩望，而姚先生治其術益精。歷城周永年書昌爲之語曰：『天下之文章其在桐城乎？』由是學者多歸嚮桐城，號桐城派。」桐城派自己詡下海口，說是要集義理、考據、詞章的大成，「學行繼程朱之後，文章在韓歐之間」，把理學和文學併起來，以證明「文卽是道」的主張。他們的文章雖然清淡簡樸，然而對於考據——漢學的根底却很淺，所以到了後來，仍舊跳不出歐陽曾歸的窠臼，只賸下一個空洞的所謂桐城義法了。

繼桐城而起的還有陽湖派，陽湖派的主要人物是惲敬張惠言，他們本來是弄考據和駢文的，後來改做古文，以漢魏六朝人的文章做榜樣，這是他們和桐城派不

同的地方。

姚鼐以後，桐城的傳人是梅曾亮。曾國藩在北京的時候，就和梅曾亮齊名，曾氏于義理、考據、詞章之外，又加上一項經濟，把範圍放得更大。所以有人替曾氏另立了一個派別。李詳在論桐城派裏說：「文正之文雖由姬傳入手，後益推源揚馬，韓宗退之奇偶錯綜，而偶多于奇；複字單誼，雜廁相間，厚集其氣，使聲采炳煥，而戛焉有聲。此又文正自爲一派，可名爲湘鄉派。」但在大體上，湘鄉還是宗法桐城的，曾氏門下張裕釗、黎庶昌、薛福成、吳汝綸，大抵都還謹守着桐城的義法。

吳汝綸的門人嚴復、林紓，開始翻譯西洋的學術和小說，古文到此又起了一點變動，但這變動也並不大。嚴復的天演論譯本大受吳汝綸的讚賞，爲的是他的譯文能用周秦筆法；林紓的譯司各脫、狄更司的小說，也是因爲在這兩位的小說裏，給他發現了太史公的筆法的緣故。我覺得前者很可喜：原來我們在周秦之世已經有了赫胥黎，後者却有點可怕，因爲紅毛國裏也有了太史公，這將使我們的桐城派古文。

家置身于何地呢！

然而桐城義法固然不能橫行天下，歐美文化倒的確影響了古文，吳汝綸以至嚴林輩的怪論，都不過是「古文家」這頭銜在作祟。他們自以為能得桐城心傳，但這于我們毫無益處。和嚴林同時的另一個國學家章太炎，已經瞧不起他們了。但章太炎是另具一副眼光的，他不但瞧不起嚴林，說他們既不能雅，又不能俗。連唐宋以來的古文家，也一併被他唾棄，他說韓柳歐蘇之流，「志不師古，乃自以當時決科獻書之文為體，」統統不是好貨。他主張學習魏晉文。他的弟子劉師培論文，也以有韻偶的文章為主，大概是很受了他的影響的緣故吧。

到這裏，我也要掉轉筆頭，來談一談駢文了。

劉彥和和文心雕龍麗辭裏說：「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立。夫心生文辭，連裁百慮，高下相須，自然成對。」他還舉出鮑參軍裏的偶句，來證明唐虞之世，已經有了駢儷。不錯，前面已經說過，最初的文章大都是協音的，這固然是因為便

于口誦，但一方面也可以使讀起來好聽。所以古人作文，一到兩句話需要對稱，兩件事需要並列的時候，就常常修飾文句，使其整齊，後來于好聽之外，還要好看，于是又做起對句來，這就是文章裏的所謂排偶了。

但那時候雖有排偶，却不過是夾在散文中間，並無駢儷到底的文體。在一篇文章裏，對稱的時候就排偶，獨舉的時候就斷散，既無好尚，因此也可以說是駢散不分的，等到屈原作了離騷，漢賦繼起，有韻文的疆域就一天一天地擴大，終于和散文分了家，自己另立起門戶來。

這首先是辭賦。

賦是漢朝新興的文體，受了屈原宋玉的影響，賈誼就做了弔屈原、惜誓、鵬鳥、旱雲、鵩賦等各篇，替漢賦打開了一條出路。這以後，枚乘的七發，司馬相如的子虛、上林、揚雄的甘泉、羽獵、長楊、逐貧，各展巧思，奠定了漢賦的基礎。沈約說道：「屈平宋玉導清源于前，賈誼相如振芳塵于後，」從這兩句話裏，也可以看出楚辭的對於漢賦的

影響了。

到了東漢，班彪作了一篇北征賦，他的兒子班固又作了兩都賦，張衡蔡邕繼起，但他們的風格章法，大都因襲楚辭，步武西漢，並沒有多大的創見。普通是前面一章開頭，中間分段鋪敘，後面一章結尾，幾乎成了一定的格式。不但格式如此，而且用辭也多堆砌，譬如司馬相如的上林賦吧，這要算是很有名的了，但他一講到水裏的東西，就是「蛟龍赤螭，鱣鱣漸離，鰓鰔鰾魴，禺禺魼鰓」，一講到宮中的花木，就是「盧橘夏熟，黃甘橙檟，枇杷檰柿，亭奈厚朴，樽棗楊梅，櫻桃蒲陶」，前者都是魚名，後著都是果類，驟然一看，我倒以為司馬相如是在開鹹魚行或者水果店了，但他其實是沒有貨色的。此外如以「灝灝潢漾」形容水，「嵯峨嶮嶮」形容山，也都不過堆砌羅列，把生僻的字兒放在一起，大家來鬥豔競妍而已。

稍後一點，曹氏父子都很能做文章，曹操的文章沉鬱通脫，曹丕和曹植却都主張婉約美麗。尤其是曹植，他因為在政治上不很得志，所以做出來的文章也婉轉激

昂，發其憂思。建安七子裏的陳琳，是一個草檄的能手。檄就是民國以來的所謂通電，這種文章是自古就用偶文的，但陳琳的檄文却做得非常好，據曹操向來有頭痛毛病，可是一讀到陳琳的檄文，頭痛就立刻痊愈了，可見他的文章的魔力，是極大的。還有王粲和徐幹，也都長于辭賦，王粲的登樓、初征、槐、征思諸賦，徐幹的玄猿、漏卮、橘、圓扇諸賦，大受曹丕的讚賞，說是「雖張蔡不過。」可惜大半已經失傳，就現存的如登樓賦之類看來，則建安已經避去了幽奧冗長的弊病，漸趨于清麗，排偶既整，對仗愈工，六朝的駢文，其實是在這時候，就已經撒下種子的。

班固以爲「賦者古詩之流」，這大概很不錯。但賦雖出于楚辭，賦和辭畢竟有點不同，辭專以抒情敘事，賦却還可以寫物，而且音律也比較講究。一到了六朝的所謂駢文，雖然大體上仍以辭賦爲主，嚴格地說來，却也還有分別的，賦不過是文章的一體，但六朝却是無文不駢，無句不儷，正如曾國藩的所謂「卽議大政，考大禮，亦每綴以排比之句，間以婀娜之聲」，這就是所謂哀感頑豔，而終不脫于淫靡的一點。

但駢文的所以趨于纖弱淫靡，一半也因為那時候的政治不安定，佛學風行，文人都抱着厭世的念頭，思想既已懦弱，形式自然也不會劍拔弩張了。「正始文學」已經可算是這種風氣的代表。到了晉朝太康以後，作者愈多，文章也愈繁麗，當時如張載、張協、張華、陸機、陸雲、潘尼、潘岳，都可說是一時之選，而尤以陸機和潘岳爲特出，孫興公分別他們兩人的文章道：「潘文淺而淨，陸文深而蕪，」這確是很中肯的批評。

這時還有一個重要的作家，就是左思。左思很反對漢賦裏羅列堆砌的風氣，主張去除浮華，求其切實。這主張很不錯。可惜他眼高手低，做出來的文章，仍不免于雕琢和刻畫的弊病。

到了宋室元嘉，謝靈運和顏延年齊名，鮑明遠又以蕪城遊思兩賦，和顏謝相抗衡。南齊的健者是王融和謝朓，他們都是精于音韻的。六朝的駢文一到了梁武帝的時候，已經登峯造極，一則因為梁武父子，都會做文章，所以上行下效，賡銘小品，清麗

絕倫，二則因爲沈約做了一部四聲譜，有平頭、上尾、峯腰、鶴膝的分別，作文造句，統統協于宮商，于是音韻學就大大地發達起來，直接影響到駢文。當時文人如江淹、任昉、徐陵、庾信，都是駢文裏的第一等好手；徐庾兩人，多別出心裁，改變舊法，有人以爲他們是集駢文之大成的，平心而論，也還算不得是過譽。祇是聲哀而靡，等到陳後主的玉樹後庭花一出，終于被目爲亡國之音，彷彿一篇駢詞，真的斷送了南朝的天下了。

唐初四傑——王勃、楊炯、盧照隣、駱賓王，稍稍改變了徐庾哀豔輕浮的風氣，而成爲堂皇雅正了。王勃是四傑的領袖，他的滕王閣賦，大家該是很熟悉的吧，「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色」，到現在還被認爲名句，但這其實不過貼切生動而已。我以爲駱賓王的討武曌檄，凜厲削拔，倒確是替駢文另開了一條大路的。

這一類文章，因爲要別于六朝，那時候就叫做今體駢文。

但六朝的餘風仍舊很流行，所謂燕許大手筆，張說、蘇頌，也都以駢文見稱。蘇東坡的所謂「歷唐貞觀開元之盛，輔以房杜姚宋而不能救」，確是實情。因爲姚崇、宋

璟的表章裏，很多偶句，其實豈但姚崇宋璟而已，即就老牌古文家韓愈柳宗元而論，在開頭的時候，也都弄過駢儷排偶，不過他們祇贊成秦漢的辭賦，却不大喜歡六朝的駢文而已。

燕許以後，唐代駢文的名家，當然得推溫飛卿和李義山了。相傳溫飛卿是最喜歡做小賦的，而且做得很快，八叉即成，當時大家就叫他溫八叉。義山著有玉溪生賦一卷，樊南四六甲乙集各二十卷，四六的名目，就是從這里開始的。但自從古文興起以後，駢散的用度，也慢慢地分了開來，比溫李較早的陸贄，已經用駢文專寫奏議疏狀了，到了宋朝，這風氣就成了定規，蘇東坡和曾子固，該可算是古文家了吧，然而前者的乞常州居住表，後者的賀明堂禮成肆赦表，就都是四六正宗。司馬溫公堅辭翰林學士，也是因為不能做四六的緣故。可見那時候的公文官書，是必須駢四儷六的。

但一面也仍有以駢文出名的人物，徐鼎臣本來是南唐詞臣，入宋以後，依舊在

朝作官，詔令文書，多出其手。可是宋朝的四六和前代也有不同的地方，就是愛作長句，例如隔句對之類。謝伋四六談塵裏說：「四六施于制誥、表奏、文檄，本以便宣讀，多以四字六字爲句。宣和多用全文長句爲對，前無此格。」所以這也可以說是宋朝駢文的特點。其後楊大年劉子儀，都精于駢文，他們的駢文是專學唐朝的李義山的，後進仿效，一時成了風氣，但有很多人生吞活剝，剽竊義山的句子，這現象，終于連唱戲的優伶也看得不大入眼了。有一次，皇帝在宮內請客，楊等都在座，一個優伶扮着李義山，故意穿了破碎的衣服，跑出台來，人家問他緣故，他答道：我是被諸位官員剽奪擄掠，這才弄得這樣狼狽的。

這是諷刺，但我們在這諷刺裏，却看到了當時的風氣。

其後還有一些另星的作者，如鄭戩、盧肇、洪适等人，都很有名。駢文經元朝而至明清，其中的過渡人物是柳貫。明朝也沒有特出的作者，祇不過是李夢陽、何景明等幫做幾篇，因爲那時候的讀書人，都忙着去做八股文了。到了清朝，毛奇齡、陳維崧、胡

天游等在前倡導，其後袁子才、吳穀人、孔廣森、孫星衍、洪亮吉等，繼起寫作，所謂黼黻琳琅，比于六朝。但就大體而論，因襲多于創造，也並沒有什麼了不起的人物，倒是有些意見，却助長了駢文的風氣。李兆洛以爲唐宋古文，其實都是從六朝駢文裏蛻化出來的，所以他和汪中都主張駢散不分。儀徵阮元更以爲應該把駢體文當作正統，將這意見做了一篇文言說；他的兒子又做了文筆對，主張嚴明文筆的界限。但這些論調頗爲後起的湘鄉派所唾棄，一齣爭正統的把戲，終于祇好就此結束了。

前面已經說過，駢散兩體，在最初是不分的，洎乎秦漢，辭賦興起，駢文已經懷了胎，魏晉六朝，是駢文極盛的時代，唐末至宋，駢文衍爲四六，及元明而大衰，清朝駢散並行，駢文雖曾一度興起，但也不過濫調而已。因爲明清文人的心力，早已從駢文轉移到八股文，放下傳名符，抱住敲門磚，要一過其現世的官癮了。

開課取士，在唐朝就有了這制度，不過那時候所考的是詩賦，經書祇用紙條試帖，等于現在學校裏的默書。至于正式以經書命題，却是開始于宋朝的，當時王安石

以爲要復古，非使學者專心于經術不可，所以就改變唐朝取士的方法，從經書裏摘出文句來，作爲考試的題目。每次考試一共是四場，先考易、書、詩、周禮、禮記，次考論語、孟子，南渡以後，又加上大學和中庸。大家叫這種文章爲時文，也稱制藝。等到明朝成化以後，時文的限制愈嚴，八股的名稱也就開始成立了。

八股文也叫四書文，形式是有一定的：文章的開頭是破題，其次是承題，再後便是起講，全題共分兩段，每段四股，所以叫做八股。每四股之中，一反一正，一虛一實，此起彼伏，此平彼仄，兩兩相對，等到經義敷衍完畢，再加上幾十個字，算作結束。全文都代古人語氣，祇有在這幾十個字裏，才可以借題發揮，或評時事，或抒己見。但後來又恐怕反動思想混進這幾十個字裏去，所以出了命令，不准再談時事。作者既不願招惹是非，影響功名，結尾又無可發揮，祇好收住拉倒，連題外話也沒有了。

以上是八股文的形式的大概。

這一種文體，可說是駢文和散文的混血兒。周作人指牠是「中國文學的結晶」。

未免近于扯淡；但說牠「不但集合古今駢散的菁華，凡是從漢字的特別性質演出的一切微妙的游藝也都包括在內，」却是實在的。做八股文的人不但要會做對句，而且也最好還能夠打燈謎，所謂破題這玩意兒，正是一種和猜謎差不多的東西。舊時私塾裏的對課和猜詩謎，正是做八股文的準備，其實是不能把牠當作低級的玩藝看待的。

這里且來舉一些破題的例子：

譬如，題目是「子曰」，所謂破題，就是要用兩句話，把「子曰」這兩個字的意思烘托出來。有人就引用了蘇東坡的文句，破道：「匹夫而爲百世師，一言而爲天下法。」這的確破得很好，上一句暗指孔子，下一句襯出「曰」字來。但幸而這作者是明朝人，倘在清朝，他就要不及格了，因爲按照清朝的規矩，破題的結尾，是一定要用一個虛字的。

手頭正有一本制藝，可惜作者都非名手，所以也沒有較好的破題；但爲使大家

明白八股文的格式起見，胡亂舉幾個吧。例如，題目是「予助苗長矣」，那破題道：「事之所必無者，愚人輒以之自矜焉，」「焉」字是虛字；題目是「能使枉者直」，那破題道：「有善其權于使者，而知之爲用大矣，」「矣」字也是虛字。這都是中式的文字。

破題以後是承題，承題也有一定的規矩，那就是開頭必須用一個夫字，就上面舉出的兩個例子而論，接着「予助苗長矣」的破題，是承題「夫養苗者，未有以助聞者也……」接着「能使枉者直」的破題，是承題「夫枉者無不可爲直……」下面就要起講了，但我想，大家一定不耐煩去看這些勞什子，我也省得多舉了。

八股文雖然不必像四六文那樣，句句排比，但偶句卻還是多過于散文，音調平仄，都極講究。下面是明朝洪武十八年會試第一名分宜黃子澄文章裏的一段，題目是「天下有道，則禮樂征伐，自天子出」——

天下大政，固非一端。天子至尊，實無二上！是故民安物阜，羣黎樂四海之無

虞。天開日明，萬國仰一人之有慶。主聖而明，臣賢而良，朝廷有穆皇之美也；治隆于上，俗美于下，海宇皆熙皞之休也。非天下有道之時乎……

黃子澄的八股文是制藝中的臺閣體，所以做得雍容典雅。但這樣的文章畢竟是很少的。八股文在形式方面既須守種種限制，內容又要替聖賢說話，所以普通人往往祇學得一點架子，裏面卻空無一物，例如——

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。

元后即帝王之天子，蒼生亦百姓之黎元，庶矣哉億兆民中已非一人矣，思入時而用世，曷勿瞻黻座而登廊廟之朝廷。

這兩股文句，平仄音調，都很不錯。但什麼天地、宇宙、乾坤；什麼元后、帝王、天子；不過是一些同義詞的堆疊，作者究竟在說些什麼，卻不免使我們莫明其妙了。

在字數上，八股文也有一定的限制，清朝順治初年，以四百五十字爲滿篇，康熙

時改爲五百五十後來又改爲六百。凡在三百以內或六百以上的，都不夠格。文章雖好，也屬無補。

八股文既有這許多束縛，所以很難做得好。明清以來的讀書人，雖然有許多在這上面下過苦功，但也不過把牠當作拾取功名的敲門磚，門一敲開，磚即無用。所以唐順之、歸有光、方苞、姚鼐、張惠言之流，制藝都做得很不錯，但他們引作自己的看家本領的，卻還是古文，不是八股文。

到了清朝末年，政治上要求維新的聲浪很高，康有爲、梁啓超們，就首先向八股文開刀，說牠空疏無用，主張改用策論，於是這被沿用了四五百年，支配着國家人才得失的文體，終于受着時代巨浪的淘汰，被打入冷宮，永無翻身的餘地了。這一次變動，對於後來的文體的改革，細細想來，是不無關係的。

四 白話文及其他

到這裏，我們要講到如今通用的白話文了。

袁中郎在雪濤閣集的序文裏說：「夫古有古之時，今有今之時，襲古人語言之迹，而冒之以爲古，是處嚴冬而襲夏之葛者也……」顧炎武也說：「詩文之所以代變，有不得不變者；一代之文，沿襲已久，不容人人皆道此語。」他們都相信變，相信創造。但他們的所謂變，所謂創造，指的不過是駢、散、順、澀之間的一點小差別，如果把這種意見作爲「五·四」白話運動的先進，那是會鬧成笑話的。不過在客觀上，無論如何，也可以算是對那時候篤信古道者的一個暗暗的抗議了。

然而白話文的存在，卻遠在這抗議之前。我在前面已經說過，最初的文章，是從口語衍化而來的，例如古文家見了就要行三跪九叩禮的尚書，用的就是白話。詩經裏也很多土語，其中如來叫做「格」，大叫做「誕」，當中的中叫做「殷」，事情的事叫做「采」，殺叫做「劉」，我叫做「台」或「叩」等等，都是古人的口頭語；至于秦漢人的用白話做詩，在文章裏夾用俗語；唐朝的和尚用明快的白話說法，另另星星，不必說了。到了宋仁宗以後，這才又翻出了新花樣，坐在皇宮裏的皇帝，忽然覺得太悶，有點不耐煩起來，他于是出了命令，要臣子按日替他講一個故事，當作消遣。這樣慢慢地風行開來，幾乎成了一個故事世界了，其中也有曲折有趣，可以流佈的；爲了使故事生動和通俗，就按照口語，一一記了下來，這就是所謂平話。例如現存的宣和遺事、京本通俗小說、大唐三藏取經詩話之類，就都是的。還有程子和朱子，也都用語錄講學，替我們留下了所謂語錄體，這種文體半文半白，大受林語堂們的贊揚，要用牠來替代白話，席捲天下，但語錄也有一定的格套，今人如何講得來古話呢！所

以這結果也不行。

元朝可說是白話最盛行的朝代，關漢卿、馬致遠、貫雲石等，開始用漂亮樸素的白話文，來編雜劇，寫小曲，幾乎壓到了歷來公認爲正統的文言文。但最有趣的是連那時候的皇帝的詔令，也都滿紙土話，且看元史裏所載的泰定帝的卽位詔：

薛禪皇帝可憐見，嫡孫裕宗皇帝長子，我仁慈甘麻剌爺爺根底，封授晉王，統領成吉思皇帝四個大幹耳朵，及軍馬達達國土，都付來。依着薛禪皇帝聖旨，小心謹慎。但凡軍馬人民的，不揀甚麼勾當裏，遵守正道行來的上頭。數年之間，百姓得安業。在後完澤篤皇帝，教我繼承位次，大幹耳朵裏，委付了來。已委付了的大營盤，守着，扶立了兩個哥哥曲律皇帝、普顏篤皇帝。姪碩憲八剌皇帝。我累朝皇帝根底，不謀異心，不圖位次，依本分與國家出氣力行來。諸王哥哥兄弟每，衆百姓每，也都理會的也者。今我的姪皇帝生天了。也麼道迤南諸王大臣，軍士的諸王駙馬臣僚達達百姓每，衆人商量着，大位次不宜久虛。惟我是薛禪皇

帝嫡派，裕宗皇帝長孫，大位次裏，合坐地的體例。有其餘爭立的哥哥兄弟也無有。這般妥駕其間，比及整治以來，人心難測，宜安撫百姓，使天下人心得寧。早就這裡卽位。提說上頭，從着衆人的心，九月初四日，於成吉思皇帝的大幹耳朵裏，大位次裏，坐了。也叫衆百姓每心安的，上頭赦書行，有。

這裏面有許多不可解的地方，大概是蒙古語了。明朝永樂的上諭裏，也有着同樣的材料，例如——

永樂十一年正月十一日，教坊司于右順門口奏：齊泰姊及外甥媳婦，又黃子澄妹四個婦人，每一日一夜，二十餘條漢子看守着。年少的都有身孕，除生子令做小龜子，又有三歲女子，奏請聖旨。奉欽依：由他。不的到長大便是個淫賤材兒。

元朝的皇帝是蒙古人，做不好古怪的漢文，這是不足爲奇的，這位永樂皇帝竟也是後街王媽媽式的口吻，卻實在有點費解。我想，倘不是白話文，決不能把陰狠的

口氣，傳達得這樣畢真的。但最動人的卻是張獻忠的祭梓潼神文，說道：「咱老子姓張，你也姓張，咱老子和你聯了宗罷，尙纔！」這多麼直截爽快，在專掉文袋的舊社會裏，真可以說是文情並茂的作品了。

然而張獻忠的不掉文袋，其原因祇在于掉不來。另一方面，自從元末明初以來，有意用于白話來寫的小說，也正在開展。水滸傳就是這時候的作品，較早的本子文辭拙劣，到後來幾經刪改，漸趨純粹，終於被胡適之認為標準貨色，要大家採用這裏面的白話了。

水滸傳出世以後，白話小說在民間大大地流行起來，歷明清而不衰；其間如三國演義、西遊記、金瓶梅、醒世姻緣、儒林外史、紅樓夢、鏡花緣、兒女英雄傳、海上花列傳、老殘遊記等等，都是很好的作品，這些書裏不但有漂亮的北京話，有些還間雜蘇白，對於語文雖然算不得積極的供獻，但就一般的情形看來，卻也不能不說是大胆的嘗試了，因為牠搗亂了文言的天下。

然而從這時候起，文言也開始起了變化，大約是光緒三十一年吧，八股文被廢止了，策論接着也宣告結束，被認為古文標準的桐城派，由於嚴復林紓的從事翻譯，也稍稍改變了已往的面目。梁啟超又把桐城派和公安派融和起來，再加上西洋文學的影響，翻陳出新，做出一種平易暢達的文言文來，這種文體通順明白，有時還參雜着許多土話、韻語和外國語法，真所謂「筆鋒常帶情感。」當時就把這種文體叫做新文體，以說明牠和吳汝綸之流的古文，是並不一樣的。

梁啟超的文章在當時非常風行，新文學運動初期的作家，大抵都受過他的影響。不過這種新文體究竟祇能在知識份子的中間流行，對於大多數民衆，卻還是毫不相干的，所以過了不久，在上海和杭州各地，又有了白話報、白話叢書、白話日報之類的出現，連後來竭力反對文學革命，醉心于史記筆法的林琴南，也寫了白話道情，可見社會好尚，那時候，也已經在此而不在彼了。

不過這些辦白話報、寫白話文的人的目的，祇是希望識字不多的人，也能夠知

這是一點國事，並不會想到用白話文來替代文言文，這就是他們和後來文學革命論者不同的地方。因為他們把白話文僅僅看作是一種低級的啓蒙的文字，一面又不肯丟棄文言文的格套，所以缺乏創造性。做出來的白話文，幾乎不能和水滸傳等圖書裏的相比。我這裏並不是在講文學史，祇希望大家能夠明白一些白話文的來歷，要緊的還是看一看貨色，以及大家對這貨色的批評和主張。手頭既沒有白話報，祇記得周作人在文學革命運動裏曾經摘錄過女誠註釋的序跋，女誠註釋是白話叢書的一種，序跋也可以算作那時候的白話文的代表，我現在先把序文的開頭抄錄在下面——

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，女誠是女人最要緊的書……

下面是跋文的開頭——

華留芳女史看完了裴梅侶做的曹大家女誠註釋，歎一口氣說道，唉，我如今想起中國的女子，真沒有再比他可憐的了……

這種扭扭捏捏，一味做作，毫沒有情味的白話，怪不得周作人要說牠是從八股文譯成的了。但清末報章、叢書裏的白話文，大抵都是這樣的。這種白話不但和口語有着很遠的距離，而且還帶着文言的腔調，包裹着古舊的意識，寫起來固然費事，讀起來，也還是十分吃力的。

但是言文一致的主張，不久也提了出來，關於這，我們不得不追溯一下國語運動了。

西洋傳教士到中國東南各省來傳教的時候，造出各種方言字母，用以拼讀各地的方言，和翻譯聖經，成績很不錯，這種教會字母多到幾百種。各地和西洋教士接觸的人，也造出拼音符號來，較早的如廈門盧懋章的切音新法，香山王炳耀的拼音字譜，龍溪蔡錫勇的傳音快字，吳稚暉也採取獨體篆文，發明了一套「豆芽字母」。

就用這和他的夫人通着信。但這些字母運動，因爲局于一地，還沒有引起大家的注意，等到王照的「官話字母」一出，改造文字運動就勃興起來，因爲大家都覺得漢字太難，要富強國家，普及教育，非有拼音字母不可了。

「官話字母」一共有六十幾個字母，用兩拚的方法，專拚白話，所謂白話，據王照所假定的就是北京話。我們且看他的言文一致的意思：

吾國古人造字，以便民用，所命之音必與當時語言無異，此一定之理也。而語言代有變遷，文亦隨之……故孔子之文較夏殷之文，則改變句法，增添新字，顯然大異，可知係就當時俗言肖聲而出，著之于簡，欲婦孺聞而即曉。凡也、已、焉、乎等助詞爲夏殷之書所無者，實不啻今之白話文增入呀、麼、哪、咧等字。孔子不避其鄙俚，因聖人之心專以便民爲務，無「文」之見存也。後世文人欲藉文以飾智驚愚，于是以摩古爲高，文字不隨語言，二者日趨日遠。文字既不復當語言之符契，其口音卽遷流愈速……異者不可復同，而同國漸如異域……

王照的主張得到許多人的贊同，後來勞乃宣又做了「簡字譜」，學堂的國文裏也附入了官話一門。等到民國成立，教育部設立了「讀音統一會」，但在這個會裏，卻又把「官話字母」推翻，另造了三十九個「注音字母」，及到民國七年，這才正式頒布，然而那時候，文學革命的旗幟已經高高地揭起，文言白話各顯神通，戰鼓擂得正響，千變萬化的國語運動，也就進展到另一個階段了。

關於這一次文學革命運動的起因和經過，在普通文學史裏都可以找到，這裏是無須縷述的。我所要說的祇是有關於白話文的地方，正如大家所知道，新文學運動是以白話文爲骨幹的，胡適把白話的意義解釋成三種：第一是戲台上說白的「白」，就是說得出，聽得懂的話。第二是清白的「白」，就是不加粉飾的話。第三是明白的「白」，就是明白曉暢的話。這對於白話文的各方面，可以說是解釋得相當清楚了。但他的主張卻始終帶着改良的色彩，所謂「八不主義」雖然在向文學方面建議的，卻也可以算作白話文的寫作條件，所以這裏還得提一提：

一曰須言之有物。

二曰不摹仿古人。

三曰須講求文法。

四曰不作無病之呻吟。

五曰務去爛調套語。

六曰不用典。

七曰不講對仗。

八曰不避俗字俗語。

後來他又把「八不主義」概括起來，成爲四條主張：

一、要有話說，方纔說話。

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。

這些主張，大多數還是消極的，他始終沒有把白話文的寫作條件扼要地說出來。其他幾個人也都有同樣的毛病。在這一點上，可見「五·四」白話文的先天，是十分荏弱的。不過他們對白話文的捧場，卻的確捧得利害，真所謂鑼鼓喧天，不但奪沒了反對者的聲音，幾乎使對方插不進嘴來。這里，我們再來看看胡適的對於白話文的采聲：

今日之文言乃是一種半死的文字，今日之白話是一種活的語言。白話不但鄙俗，而且甚優美適用。白話並非文言之退化，乃是文言之進化。白話可以產生第一流文字，已產生小說、戲劇、語錄、詩詞，此四者皆有史事可證。

胡適的所謂有史事可證，是要說明白話文的早已存在，而且還可以用牠來創作文學，並非憑空跳出來的東西。關於這一點，我在上面也已經約略地說過。胡適所特別推崇的，就是水滸、西遊記、紅樓夢、儒林外史等幾部書，他主張大家向這幾部書

學習，儘量採用施耐庵、吳承恩、曹雪芹、吳敬梓們的白話，「有不合于今日的用的，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。」這種意見在他的許多文章裏都可以看到，真不止說過一次兩次，可見他是把舊小說裏的白話，當作寫作的基礎的，「五·四」以來的白話文所以不能和口語匯成一流，達到言文一致的階段，胡適們的這種主張，是應該負一點責任的。

不徧於文學，對於白話文的寫作有進一步的見解的，在那時候，首先得推傅斯年。傅斯年寫過一篇怎樣做白話文，在這裏面，他以爲「文章語言，只是一樁事物的兩面」，第一，白話文必須根據口語，先講究說話，話說得好，了，自然就做得出好的白話文，所以要「乞靈說話」，「留心自己的說話，留心聽別人的說話。」第二，白話文一定不能避免歐化，祇有歐化的白話文才能夠應付新時代的新需要，「超于說話」，「有創造精神」，所以要「直用西洋文的款式、文法、詞法、句法、章法、詞技……一切修詞學上的方法。」但他的主張，在當時並沒有引起大家的注意和討論，不久就漸

漸地冷落了。

然而向舊小說裏學得來的白話文，依舊還是知識份子獨佔的工具，和大衆幾乎不發生一點關係。有人批評「五·四」以來的白話文，以爲不過把原來的「之乎者也」換了「的了嗎呢」，完全是一種不成話的勞什子。所以到了一九三四年，終於又有人提出大衆語文的口號來，以求文章的口語化。在最初，一般對大衆語文的解釋是：「說得出，聽得懂，看得明白，寫得順手」，後來又有人在內容上加以區別，以爲「大衆語應該解釋作『代表大衆意識的語言』，白話文不一定代表大衆意識，而大衆語文卻是決不容許混進一點沒落的社會意識的。」從這兩點看來，白話文和大衆語文之間的差別，固然已經十分明顯。一面也可以知道，所謂大衆語文，就是一種排除了沒落意識，以大多數人口頭活生生的話爲基礎的一種文章。但起先，一定是像尼有像尼的大衆語文，阿拉有阿拉的大衆語文，然後再由多種的語言統一起來。

不過參加討論的人，大多數是所謂文人學士，寫不出真正的大眾語文來。大家背着稱桿，討價還價，紛紛地爭論了一陣之後，看看糞裏，卻原來並無貨色。於是有人大叫道：「拿出貨色來！」有幾個人真的去寫了，理想一落到實地，立刻就顯出了缺點，到這裏，這才知道真正的大眾語文，決不是方塊字所能傳達出來的。要認真推行，歸根結底，還得從文字改革上做起。當時所提出的方案是：中國話寫法拉丁化。

中國從「五·四」以後，就有國語羅馬字的創制，由趙元任、黎錦熙等私自商擬，於一九二八年正式公佈，但因為這種文字須標四聲，拼法非常繁複，而且定北平話爲標準語，妨礙了牠的本身的發展。拉丁化新文字克服了這些缺點，迎合着三個條件，第一、簡易合用，第二、如實地表達口語，第三、國際化。牠一共祇有二十八個字母，不標四聲，不硬定一個地方的言語爲標準話，卻主張分區進行，然後再求統一。自從在各地推行以後，收效很廣。不過拉丁化新文字正在日趨精密，牠還應該攝取國語羅馬字的長處，就從這一點上着想，兩者實在是有攜手必要的。



等到拼音文字代替了方塊字以後，大眾語文才能普遍地推行，言文也就可以真的一致了。到那時候，我或者會高興地把這篇文章修養撕掉，再來和大家談一點別的什麼的吧。

五 關於文體

文章的有所謂體別，是因為寫作的目標，應用的材料，表現的方式，措辭的性質，各有不同，因此在體裁上，彷彿也有了差別了。但這差別，往往又並不十分嚴明，編書的人一時摸不着頭腦，不免就顯出了拉扯的現象。記得有一位編輯先生說過，祇要文章有內容，寫得好，則即使分辨不出牠是小說、散文或者隨筆來，也還是無損于這作品的偉大的，這當然對得很。但對於正在學習中的讀者，我想，總還不如分分清楚，來得更為有益吧！

一般人對於文體的解釋，是多方面的。有的依據時代來分類，譬如文學史上的

所謂建安體、黃初體、正始體、太康體、元嘉體、永明體……等等，這是第一種；有的依據作者個人來分類，就如書法上之有顏、柳、歐、蘇、趙一樣，文章上也有蘇、李、曹、劉、陶、謝、徐、庾、韓、昌黎、柳子厚……等等，這是第二種；有的依據排列聲調，分爲駢體與散體，有韻文與無韻文……等等，這是第三種；有的依據成色特徵，分爲文言、白話、語錄、土白……等等，這是第四種；就方式和對象上說，則有騷、賦、頌、贊、哀、弔、論、說、奏、啓……等等的分別，這是第五種；就性質和表現上說，則有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡等等的分別，這是第六種。到了末流，祇要文章的內容和形式並不一致，則區分類別，何患無辭！不過這樣就近于妄誕，終于使文體這一個名詞，愈趨模糊，變成一種莫明其妙的東西了。

但我想，愈是莫明其妙，也就愈有把舊賬結算一下的必要。

歷來的所謂文體，大抵是指方式和對象而說的，這也就是普通書籍裏的分類的依據。但究竟是從什麼時候分起的呢？這卻很難說得定。有人以爲是從六經開頭

的，尚書畢命篇裏有一句話，說是「辭尚體要」，指的就是文體。顏氏家訓裏說：「夫文章者，原出五經，詔、命、策、檄，生于書者也；序、述、論、議，生于易者也；歌、咏、賦、頌，生于詩者也；祭祀、哀誄，生于禮者也；書、奏、箴、銘，生于春秋者也。」但這不過是近似之談，不但六經裏並沒有這樣明白的類別，而且「易文似詩，詩文似書，書文似禮」，陳政驛已經說得很明白，原來連文章也都差不多。相信文體始于六經，而以顏之推的說法爲依歸，細細想來，恐怕還是靠不大住的。

不過將文章分類，這方法卻的確起源得很早。曹丕在典論論文裏，已經羅列了奏議、書論、銘誄、詩賦等等的名目，陸士衡的文賦，也有詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說的區別；整部的著作如摯虞的文章流別，雖然已經看不到，但牠的曾把文章分類，替文體開闢了一個新境界，卻是毫無疑義的。

稍後，繼文章流別而起的是文章緣起、文心雕龍和文選。這三部書，在性質上並不一樣，然而分門別類，和文體卻有着一致的關係。任昉的文章緣起，從詩、賦、歌、騷到

圖、勞、約爲止，一共分做八十四類，可說是十分繁密的了，但因爲繁密，有時也不免失之重複，譬如「表」和「上表」、「騷」和「反騷」，原屬一體，而文章緣起裏都是另立名目的，四庫提要因爲牠引據疎忽，說是後人僞作，這樣說來，然則又並非蕭梁時代的作品了。

文心雕龍是劉勰的著作，專論文章的體制和品格，一共五十篇，其中有二十篇是關於文體的，如明詩、樂府、詮賦、頌讚、祝盟、銘箴、誄碑、哀弔、雜文、諧隱、史傳、諸子、論說、詔策、檄移、封禪、章表、奏啓、議對、書記等等，名目雖然繁多，但有許多是可以歸併一類的。蕭統的文選卻反而加以擴充，分爲三十七類：詩、賦、騷、七、詔、冊、令、教、文、表、上書、啓、彈事、牋、奏記、書、檄、對問、設論、辭序、頌、贊、符命、史論、史述贊、論、連珠、箴、銘、誄、碑文、墓誌、行狀、弔文、祭文等等。在序文裏還有一點小小的說明：

箴興于補闕，戒出于弼匡，論則析理精微，銘則序書清潤，美終則誄發，圖像則讚興，又詔誥教令之流，表奏牋記之列，書誓符檄之品，弔祭悲哀之作，答客指

事之制，三言八字之文。篇辭引序，碑碣誌狀，衆制鋒起，源流間出……若其讚論之綜輯辭采，序述之錯比文華，事出于沈思，義歸乎翰藻，故與夫篇什，雜而集之。

……

文選裏的文章是選到梁初爲止的。到了宋太平興國七年，李昉、扈蒙、徐鉉、宋白等奉敕編文苑英華，經蘇易簡、王祐等參修，從梁末選起，算是一部繼承文選的大著，所以其中的分類，也和文選相彷彿，這里是無須論列了。至于真德秀的文章正宗，徧于論理，分辭令、議詒、敘事、詩歌四門，完全是道學家的見解，連他的弟子劉克莊，也表示不大滿意，到了明朝，又大大地受了顧炎武的譏嘲，幾乎很少有人提起了。

這以後，吳敏德的文章辨體，把文章分爲五十四體，徐師曾的文體明辨，又擴爲一百廿七體，雖然好像較前繁密，其實是啞子多舌，越攪越糊塗了。等到姚鼐的古文辭類纂一出，這才改去了散漫雜濫的弊病，把相似的歸納起來，分成十三類：辨論、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、贊頌、辭賦、哀祭。曾國藩在經史百家雜鈔

裏，又節爲十一類，他在序文裏說——

姚姬傳氏之纂古文辭，分爲十三類，余稍更易爲十一類。曰論著，曰詞賦，曰序跋，曰詔令，曰奏議，曰書牘，曰哀祭，曰傳誌，曰雜記，九者，余與姚氏同焉者也。曰贈序，姚氏所有而余無焉者也。曰敍記，曰典志，余所有而姚氏無焉者也。曰頌贊，曰箴銘，姚氏所有，余以附入詞賦之下。曰碑誌，姚氏所有，余以附入傳誌之下。論次微有異同，大體不甚相遠；後之君子以參觀焉。

曾國藩在十一類之上，又加了三門，叫做著術門、告語門、記載門，這是和別的分類法不同的地方。現在再把他的說明抄錄在下面——

著述門 三類

論著類 著作之無韻者。經如洪範、大學、中庸、孟子皆是。諸子曰篇，曰訓，曰覽；古文家曰論，曰辨，曰議，曰說，曰解，曰原，皆是。

詞賦類 著作之有韻者。經如詩之賦頌，書之五子作歌皆是。後世曰賦，曰

辭，曰騷，曰七，曰設論，曰符命，曰頌，曰贊，曰箴，曰銘，曰歌，皆是。

序跋類 他人之著作序述其意者。經如易之繫辭、禮記之冠義昏義皆是。後世曰序，曰跋，曰引，曰題，曰讀，曰傳，曰注，曰箋，曰疏，曰說，曰解，皆是。

告語門 四類

詔令類 上告下者。經如甘誓、湯誓、牧誓、大誥、康誥、酒誥等，皆是。後世曰誥，曰詔，曰諭，曰令，曰教，曰敕，曰璽書，曰檄，曰策命，皆是。

奏議類 下告上者。經如皋陶謨、無逸、召誥、及左傳季文子、魏絳等諫君之辭皆是。後世曰書，曰疏，曰議，曰奏，曰表，曰劄子，曰封事，曰彈章，曰牋，曰對策，皆是。書牘類 同輩相告者。經如君奭、及左傳鄭子家、叔向、呂相之辭皆是。後世曰書，曰啓，曰移，曰牘，曰簡，曰刀筆，曰帖，皆是。

哀祭類 人告於鬼神者。經如詩之黃鳥、二子乘舟、書之武成、金縢、祝辭、左傳荀偃、趙簡告辭皆是。後世曰祭文，曰弔文，曰哀辭，曰誄，曰告祭，曰祝文，曰願文，

曰招魂，皆是。

記載門 四類

傳誌類 所以記人者。經如堯典、舜典，史則本紀、世家、列傳，皆記載之公者也。後世記人之私者，曰墓表，曰墓誌銘，曰行狀，曰家傳，曰神道碑，曰事略，曰年譜，皆是。

敘記類 所以記事者。經如書之武成、金縢、顧命，左傳記戰爭，記會盟及全，皆記事之書。通鑑法、左傳，亦記事之書也。後世古文，如平淮西碑等是，然不多見。

典志類 所以記政典者。經如周禮、儀禮、全書，禮記之王制、月令、明堂位，孟子之北宮錡章皆是。史記之八書，漢書之十志及三通，皆典章之書也。後世古文，如趙公救苗記是，然不多見。

雜記類 所以記雜事者。經如禮記、投壺、深衣、內則、少儀，周禮之考工記皆

是。後世古文家，修造宮室有記，遊覽山水有記，以及記器物記瑣事皆是。

姚鼐的分類，雖然已經比較先前的進步，但忽而依照寫列的地位，忽而根據文字的形式，標準沒有一定，依舊脫不了傳統的影響，還是算不得十分精密的。

倘要精密，我以為首先得注意下面這三條，就是所謂包舉，對等和正確。但要從對象和方式上，定下確切的類別，卻又並不容易。概括地說來，或者就是記敘、論辯和抒情吧。第一類是記敘，專寫客觀的事物，所謂客觀事物，是連想像中假設的情事，也都包括在內的。但記和敘還有一點小小的分別，記事文是靜的，專以記述事物的狀態、性質和效用；敘事文是動的，專以記述事物的動作和變化；但兩者都是客觀的記述，所以在性質上並無不同。第二類是論辯，着重于是非的判別，是一種富于建設性的文體；發表自己的主張，批評客觀的存在，使自己的意見能夠獲得讀者的信任，凡是寓有這種內容的文章，都應該歸入這一類。第三類是抒情，偏于情感，專重發抒，訴說出境心相應的情況，以博取別人的同情，例如哀悼和述懷，就都是的。倘把曾國藩

的記載、著述、告語三門，來比這里的所謂記敘、論辯、抒情，大體上雖然很相像，但因爲曾氏徇重于形式，實際上，是並不一律的。

然則除了根據方式和對象的分類外，是不是還有較好的方法呢？

西洋修辭學上的分別體類，大抵是從性質和表現上着眼的，例如簡潔、高雅、平淡、華麗之類，正和文心雕龍體性篇裏所說的差不多。陳望道在修辭學發凡裏，綜合中外的說法，析成四組，共計八種：由內容和形式的比例，分爲簡約、繁豐；由氣象的剛強與柔和，分爲剛健、柔婉；由於話裏辭藻的多少，分爲平淡、絢爛；由於檢點工夫的多少，分爲謹嚴、疏放。就目前所有分類的方法看來，修辭學發凡裏所定的體類，應該說是最完備、最適當的一種了。

不過立體雖然謹嚴，但一等到應用體裁，區分起文章來的時候，卻仍舊不免于籠統和含糊。因爲通常一篇文章，往往具備着好幾種性質，並非專屬於一體的。就方式和對象來說，記敘的文章裏可以有抒情，論辯的文章裏也可以有記敘；就表現和

性質來說，簡約的文章可以兼剛健，兼平淡；繁豐的文章也可以兼柔婉，兼絢爛，這樣說來，可又似乎無法歸類了，但其實是可以的，唯一的辦法是拋開局部的性質，專從總指上設想，這大概也就是所謂「大處着眼」吧。

六·句讀和段落

還有一種似乎無關重要，而其實卻應該算做文章的一部份的，是句讀和段落。中國的舊書，無論印寫，向來是不加句讀，不分段落的。一篇脫了稿的文章，因為並無圈點，所以從頭至尾，全是連寫着的方塊字，望去密密層層，滿紙黑斑，好像正在排衙的蜜蜂一樣。至於從這些蜜蜂堆裏，默察語氣，分別句讀，那可完全是讀者的工作了。古人於此常用朱筆，着在紙上的，其實祇是一些簡單的鈎點而已。

但是，究竟是怎樣鈎點的呢？

補遺裏說：「東方朔上書，凡用三千奏牘。人主從上方讀之，止，輒乙其處，二

月乃盡。」據段玉裁的考證，「輒乙其處」的「乙」字，並不是「甲乙」的「乙」，其實正是「レ」字，說文「レ，識也」，「識」就是記認，也即後世的所謂鈎勒。和「レ」同樣的還有「・」，「・」也是加乙的記號，可見在古時，「レ」「・」的爲用，是一律的。到後來，這才明白地劃分開來，斷句的是「・」，也寫作「、」或「。」；至於「レ」卻用來作爲專門分段的符號了。現在容易找到的，是舊書攤上的一些經過圈點的制藝文章，每股結束的地方，終可以發現一豎一橫的紅槓子，就正是由讀者加添上去的「レ」型的標記。

爲了便於述說，這里先來談談句讀吧。

因爲標點是讀者的工作，作者可以不費手脚，所以由後人標點出來的古書，常常和原著的古人的意思相違背，鬧出了播傳人口的笑話。譬如袁中郎的文章吧，前幾年，大受有些學者的讚賞，幾乎被捧得連屍身也起了疙瘩。一心嚮往，以情理論，應該是深知中郎的了，但把他的廣莊齊物論裏的「色，借日月，借燭，借青黃，借眼，色無

常聲，借鐘鼓，借枯竹簫，借鎚，借肺中風，借舌顎，聲無常，想借塵緣，借去來今，借人，借書冊，借無常。夫不可常，卽是未始有衡，未始有衡，卽不可憑之爲是非，明矣。『點成了』色借，日月借，燭借，青黃借，眼色無常。聲借，鐘鼓借，枯竹簫借……』借得我們莫明其妙。另一個學者又把張岱柳塘文集琴操序裏的「秦府僚屬，勸秦王世民，行周公之事，伏兵玄武門，射殺建成元吉。魏徵傷亡作。」點成了「秦府僚屬，勸秦王世民，行周公之事，伏兵玄武門，射殺建成元吉。魏徵傷亡作。」把標點移下兩個字，原也算不得什麼，但一箭結果了魏徵的性命，這手段，卻未免過於毒辣，而魏徵也實在死得忒煞冤枉了。

這樣的亂讀，亂點，的確有點古怪。但也並不是今人的創作，古人早已有過誤會了，禮記裏有一段說：

昔者史佚有子而死，下殯也，慕遠。召公謂之曰：何以不棺斂於宮中？史佚曰：吾敢乎哉？召公言於周公。周公曰：豈不可？史佚行之。

這裏的所謂「豈」，是一種堅拒的語詞，但卻被聽做了「豈不可」——那有不可之理。所以史佚就把他的兒子在宮中收斂了。原來連說話裏的標點——頓挫，也不能過於大意的。

但這些雖然會是事實，到頭卻不過是笑話而已，因為這錯誤是明顯的。句讀的重要性，卻不能從笑話裏去探求。祇在兩種點法都能成立的時候，這才可以辨別高下，推究是非，顯得出牠的重要性來。譬如論語裏的「民可使由之，不可使知之。」有人以為應該讀做「民可，使由之；不可，使知之。」的；莊子裏的「指窮於爲薪，火傳也，不知其盡也。」有人以為應該讀做「指窮於爲薪，火傳也，不知其盡也」的。兩說都能成立，這就難以確定了。魯迅全集裏的古小說鈞沉，是很難標點的一部書，出版以後，我也翻過一回，覺得其中頗有幾處是值得研究的，除了已向負責編輯者提出外，這裏不妨拉兩條來談談，譬如裴子語林裏有一條，全集的標點是這樣的：——

洛下少林木，炭止如粟狀，羊琇驕豪，乃擣小炭爲屑，以物和之，作獸形，後何

呂之徒共集，乃以溫酒；火蒸既，猛獸皆開口向人，赫然諸豪相矜，皆服而效之。

這是通的，但「乃以溫酒」以下的標點，照我的意見，不如改爲「火蒸既，猛獸皆開口，向人赫然。」來得更爲妥當，因爲上文既不曾提出獸的馴猛，所以這裏的「狂」字，原著者的意思，其實是用來點出火蒸的程度的。

下面是列異傳裏的一條——

陳留史均，字威明，嘗得病，臨死，謂其母曰：「我得復生，埋我，杖豎我瘞上，若杖拔，出之。」及死，埋杖如其言。七日往視，杖果拔，卽掘出之，便平復如故。

因爲後文有一句「埋杖如其言」，我想，前面的「埋我，杖豎我瘞上」是應該改爲「埋我杖，豎我瘞上」的。按照行文的條理，這樣一來，就可以使前後互相呼應了。自然，不論說得怎樣中肯，這也祇是我的意見。倘使作者當年親自加好標點，我們就可以省卻許多議論，不必疑神疑鬼，招惹嘮嘮叨叨的麻煩了。

不過標點的使用，卻不僅在於減少讀者的麻煩，牠還有積極的意義。第一，是要

輔助文字，使文章的語氣能夠如實地傳達出來；第二，使讀者能夠正確地感受到作者的本意。所以，就方法說，宋以來的「凡句絕則點於字之旁，讀分則微點於字之中間，」是不設的，我們得更求完備。就對象說，祇讓讀者去亂猜亂點，也是不行的，必須作者親自來動手，這才能夠正確，真實，免除似是而非的錯誤。

我在小學讀書的時候，曾經受過老師的警告，說是書信文章，都是要拿給人家去看的，自己不能預加圈點，一加，就是對讀者的不恭敬。這大概也是古訓吧，我不明白，含含糊糊的答應了。但那時其實已有並不含糊的人物，在竭力提倡標點，採用了西洋最通行的法則，稍加變通，製定新式標點符號，請求教育部頒行了，到了民國九年二月，終於由部令採用，符號一共有十二種：——

一、成文而意思已經完足的，用句號「。」。

二、句子裏面須讀斷或停頓的地方，用逗號「，」。

凡連用的等價而又平列的詞，用頓號「、」。

(這兩種舊時合稱點號。)

三、複句裏面單用點號分不清楚的時候，兼詞或分句平列的時候，用支號

「∴」

(舊稱分號。)

四、總起下文，總結上文的，用綜號「∴」

(舊稱冒號。)

五、表示疑問的，用問號「？」。

六、表示情感或願望的語句，用感歎號「！」。

七、凡說話，引語，需要特別提出的詞句等，用提引號「『』」。

八、語氣的斷續或加強，意思的急轉，用破折號「——」。

表示夾註的，也，用兩條破折號「——」。

九、表示刪節或未完的，用省略號「……」。

十、表示夾註的，用括弧「（）」。

十一、凡是人、地、物的專有名詞，都在旁邊加上直線，叫做專名號「——」。

十二、凡是書名或篇名，都在旁邊加上曲線，叫做書名號「~~~~」。

這些符號，看來雖然十分簡單，但等到實際應用的時候，卻是並不容易的。就以疑問號和感歎號來說吧，有時就很容易混淆，一句這樣的話：

怎麼這樣的不懂事呢

雖然在語氣上是疑問句，但意義是肯定的，所以應該加上感嘆號。至於逗號的糾紛就更多，有時可以省去，有時可以添加，一省一加之間，往往能夠使語氣轉變。我們就以蘆焚無名氏序言的第二段來作例，下面是原書的標點：

但是使我驚訝的卻是另一個朋友從這詩和雜感裏看出了矛盾，當時我連一個字都不想解釋。

我們可以添加幾個逗號，變成——

但是，使我驚訝的，卻是另一個朋友，從這詩和雜感裏，看出了矛盾，當時，我連一個字都不想解釋。

就這兩段文章看來，後一段因為添加了逗點，頓挫較多，語氣也就較為紆緩，短促，每一個部份的意味，都給加強了。但這加強是不必要的，作者在這一句話裏，所切重的祇有兩點，一點是另一個朋友看出了矛盾，一點是我不能解釋，所以把全句分成兩部，也已經足殺了。

總之，標點符號的使用，是應該看行文的需要而定的，在語氣上，大抵用長句較為單純，易見柔美；用短句較多頓挫，易見削厲。最要緊的還是使標點多變化，能夠正確地傳達出作者自己的意思、情感和口氣，不必死守定規的。

其次是關於段落的問題。

歷來分段最明晰的，是制藝文章。但制藝的分段不但根據形式，而且還是先有段落，慢有文章的。現在的文章可就沒有這樣的格套了，分段也完全依據文章的內

容，隨意要來決定。我們且拿一個實例來證明，下面是魯迅的拿破崙與隋那：——

我認識一個醫生，忙的，但也常受病家的攻擊，有一回，自解自歎道：要得稱讚，最好是殺人，你把拿破崙和隋那（Edward Jenner, 1749—1822）去比比看……

我想，這是真的。拿破崙的戰蹟，和我們什麼相干呢，我們卻總敬服他的英雄。甚而至於自己的祖宗做了蒙古人的奴隸，我們卻還恭維成吉思；從現在的卅字眼睛看來，黃人已經是劣種了，我們卻還誇耀希特拉。

因為他們三個，都是殺人不眨眼的大災星。

但我們看看自己的臂膊，大抵總有幾個疤，這就是種過牛痘的痕迹，是使我們脫離了天花的危症的。自從有這種牛痘法以來，在世界上真不知救活了多少孩子，——雖然有些人大起來也還是去給英雄們做礮灰，但我們有誰記得這發明者隋那的名字呢？

殺人者在毀壞世界，救人者在修補它，而破壞資格的諸公，卻總在恭維殺人者。

這看法倘不改變，我想，世界是還要毀壞，人們也還要吃苦的。

在這一篇短短的文章裏，一共有六個段落，完全是按照內容來分別的。所以在意義上，也就有了六個單位，敘述說明，相互錯雜。如果把第三段併入第二段，第六段併入第五段，原也可以；但爲求文章條理的明晰起見，原來的分段，實在可說是最合適的一種了。

現在的文章的分段，比先前分得更短，也更多了，所以看起來比較清楚，一目瞭然。我想，這大概是因爲社會的關係日益複雜，「人事日繁」爲了節省精力，文章的形式就不得不趨於簡潔精密的緣故吧。

