

## 第二章 修辭理論

本論文從《朱自清全集》的散文文本中，梳理出朱自清的「修辭原則」；以《精讀指導舉隅》、《略讀指導舉隅》二書為主，《朱自清全集》為輔，從中爬梳出朱自清的「修辭手法」；藉其「修辭原則」及「修辭手法」做為「修辭理論」的依據，於下逐節闡述之。

### 第一節 修辭原則

從《朱自清全集》的散文文本中，經過分析、比較、歸納的結果，朱自清修辭原則有：意在表現自己、運用活的口語、主張文字作畫等三項，以下逐項闡論其修辭原則。

#### 壹、意在表現自己

修辭最重要的原則是誠<sup>1</sup>，朱自清的「意在表現自己」便成了他的重要修辭原則之一；在中國現代文學史上，朱自清首先提出「意在表現自己」的創作主張，對現代散文有著不可忽視的貢獻<sup>2</sup>；茲分從兩方面說明：一、原則溯源，二、原則說明。

#### 一、原則溯源

朱自清是以表現人生為宗旨的文學研究會成員，因此他對散文的創作要求：深入觀察生活，及提倡寫實——「拆開來看，拆穿來看」(山野掇拾，第一卷，頁 215)，「剝開來細細地看」(論無話可說，第一卷，頁 161)；再則朱自清的「意在表現自己」，也受著歷史背景的影響所致。有關朱自清「意在表現自己」的歷史背景分析<sup>3</sup>，以下茲從三項分述之：(一)古人「公安派」抒情文學觀的影響，(二)西洋「英國隨筆」自我表現的影響，(三)當代「五四文潮」表現自我的影響。

##### (一) 古人「公安派」抒情文學觀的影響

朱自清在「背影」序一文中，對周作人論及現代散文源流有一段引證，並加以肯定公安派抒真寫實的主張：

<sup>1</sup> 黃慶萱，《修辭學》(台北：三民書局公司，1979年12月3版)，頁2。

<sup>2</sup> 吳周文、張王飛、林道立，《朱自清散文藝術論》(南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷)，頁31。

<sup>3</sup> 以上有關「意在表現自己」修辭原則的歷史溯源，參見吳周文、張王飛、林道立，《朱自清散文藝術論》(南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷)，頁27—31；陳孝全，《朱自清的藝術世界》(福州：福建教育出版社，1995年12月1版1刷)，頁96—98。

周先生（周作人）自己在《雜拌兒》序裏說：「明代的文藝美術比較地稍有活氣，文學上頗有革新的氣象，公安派的人能夠無視古文的正統，以抒情的態度作一切的文章，實際卻是真實的個性的表現，在這個情形之下，現代的文學——現在只就散文說——與明代的有些相像，正是不足怪的，」這一節話論現代散文的歷史背景，頗為扼要，且極明通。明朝那些名士派的文章，在舊來的散文學裏，確是最與現代散文相近的。（第一卷，頁 31）

由上述的引文得知，公安派這種無視正統，尊重個性，抒真寫實，心口如一的主張，和朱自清「意在表現自己」的修辭原則是十分切近的<sup>4</sup>；可見朱自清對公安派主張「獨抒性靈，不拘格套」有一分的審察，汲取公安派性靈說的思想精髓，成就他自己的「意在表現自己」的修辭原則；由此可印證朱自清「意在表現自己」的修辭原則與公安派「獨抒性靈」的精神其實是相通的——以「作家的個性本位」<sup>5</sup>為創作主體。

## （二）西洋「英國隨筆」自我表現的影響

朱自清在「背影」序一文中，曾肯定對周作人現代散文溯源的論點，並進一步作論述補充：

周先生（周作人）自己在《雜拌兒》序裏說「又因時代的關係，在文字上很有歐化的地方，思想上也自然要比四百年前有了明顯改變。」現代散文所受的直接影響，還是外國的影響；這一層周先生（周作人）不曾明說。（第一卷，頁 31）

又在嚴肅的文中提及，新文學的意念，就是表現自己的個性，寫出自己的心聲：

新文學運動接受了西洋的影響，除了解放文體以白話代古文之外，所爭取的就是這新文學的意念，也就是文學的地位。他們要打倒那「道」，讓文學獨立起來，所以對「文以載道」說加以無情的攻擊。（第三卷，頁 138）

吳周文、張王飛等人在《朱自清散文藝術論》中論析過，隨筆表現自我的特性直接影響著現代散文，而朱自清「意在表現自己」的修辭原則確定了這一新散文體制的特徵：

五四時期，英國隨筆和外國隨筆體散文大量被翻譯與介紹到中國來，它的「表現自己」的文體特性為許多作家所注意。英國隨筆的創始人蒙田說：「我要人們在這裏看見我底平凡、純樸和天然的生活，無拘束亦無造

<sup>4</sup> 陳孝全，《朱自清的藝術世界》（福州：福建教育出版社，1995年12月1版1刷），頁97。

<sup>5</sup> 吳周文、張王飛、林道立，《朱自清散文藝術論》（南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷），頁31。

作：因為我所描畫的就是我自己。我底弱點和我底本來面目，在公共禮法所容許的範圍內，都在這裏面盡情披露。」 外國隨筆的「自我表現」的特性，直接影響著中國現代散文體制形態的分化與脫穎，正因為這種影響，因此周作人的 美文（1921）、王統照的 純散文（1923）、胡夢華的 絮語散文（1926）等，這些文章都從理論上倡導中國式的隨筆——白話美文即純文學的抒情性散文；而且他們注意作品與作者的關係，周作人指出「須用自己的文句與思想」，胡夢華指出「它的特質是個人的，一切都是從個人的主觀發出」等等。但是他們的論述是比較含糊的，未能明確界說白話美文的特性。而朱自清在中西文化交流的現實背景之下，從本質上明確了這一新散文體制的特徵和美學原則，用「意在表現自己」的命題，毫不含糊地予以界定。比之周作人等人，實現了理論上的一次超越。

6

吳周文在 詩教理想與人格理想的互融 也說過，朱自清「意在表現自己」融入了英國隨筆「自我表現」的精神：

（朱自清）同時融入英式隨筆「自我表現」的精神，而使其人其文達到完美互融的「化」境，朱自清便卓然自成一家，創造出真善美的境界。<sup>7</sup>

陳孝全認為，朱自清的「意在表現自己」即是新的「文學意念」的一種表現，它的核心即從作者的個性表現出發，自由地抒寫「自己」的心聲，抒發「自己」的心志，建立以作者主體意識為本體的散文觀念，創造新的審美價值。<sup>8</sup>可見朱自清「意在表現自己」的修辭原則，具體落實在散文的創作上，必然能說出自己的聲音，流露出個人的真情至誠，充分展現文章的人格美。

### （三）當代「五四文潮」表現自我的影響

陳孝全在《朱自清的藝術世界》中提出，當時文學研究會「表現人生」的文學主張，對朱自清的「意在表現自己」有絕對性的影響：文學研究會提倡「老老實實表現人生」，寫「血淚文學」；朱自清的「意在表現自己」，其實便是表現人生。<sup>9</sup>我們可以在 文學的美、「蕙的風」序 二文中找到印證；可見「意在表現自己」就是在五四特定的土壤中萌發的<sup>10</sup>：

若一切藝術總須叫出人生的意義，那麼，藝術將以所含人生的意義的多寡而區為高下。 至於文學，則有「一切的思想，一切的熱情，一切的欣

<sup>6</sup> 吳周文、張王飛、林道立，《朱自清散文藝術論》（南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷），頁29—30。

<sup>7</sup> 吳周文，詩教理想與人格理想的互融，《文學評論》1993年3月（1993年第3期），頁142。

<sup>8</sup> 陳孝全，《朱自清的藝術世界》（福州：福建教育出版社，1995年12月1版1刷），頁96。

<sup>9</sup> 陳孝全，《朱自清的藝術世界》（福州：福建教育出版社，1995年12月1版1刷），頁98。

<sup>10</sup> 陳孝全，《朱自清的藝術世界》（福州：福建教育出版社，1995年12月1版1刷），頁98。

喜」作材料，以融成它的迷人的力。文學裏的美也是一種力，用了「人生的語言」，使人從心眼裏受迷惑，以達到那「圓滿的剎那」。由上觀之，文字的藝術，材料便是「人生」。（《文學的美》，第四卷，頁 161—162）

人生要求血與淚，也要求美與愛，要求呼喚與詛咒，也要求讚嘆與詠歌：二者原不能偏廢。但在現勢下，前者被需要底比例大些，所以我們便迫切感著，認為「先務之急」了。（「蕙的風」序，第四卷，頁 53）

朱自清在《論無話可說》中，便曾說過：「這是時代為之」（第一卷，頁 160）；又在《論百讀不厭》明確論及，五四時代是影響新文學的因子：

封建社會漸漸垮了，「五四」時代出現了個人，出現了自我，同時成立了新文學。新文學提高了文學的地位；文學也給人知識，也教給人怎樣做人，不是做別人的，而是做自己的人。（第三卷，頁 229）

又在「背影」序一文中提及，當時各家散文創作的不同特色，並從思想和表現方式來歸納作家個性的特徵，可見「意在表現自己」是朱自清對當時五四新文學的審察結果：

就散文論散文，這三四年的發展，確是絢爛極了：有種種的樣式，種種的流派，表現著，批評著，解釋著人生的各面，遷流蔓衍，日新月異：有中國名士風，有外國紳士風，有隱士，有叛徒，在思想上是如此。或描寫，或諷刺，或委曲，或縝密，或勁健，或綺麗，或洗煉，或流動，或含蓄，在表現上是如此。（第一卷，頁 33）

由此可知，朱自清散文之所以蘊含著與眾不同的藝術生命力，是因為他特別注重創作個性的情思表現，在字裏行間處處散發著濃郁的真摯情感；因此朱自清率先提出「意在表現自己」的修辭原則，對現代散文修辭理論及美學原則有著不可磨滅的貢獻，值得我們好好借鑑學習。

## 二、原則說明

從朱自清的散文作品中，梳理有關「意在表現自己」的修辭理論，經過分析、比較、歸納的結果，可分成三項探討之：（一）真實的情感，（二）仔細的觀察，（三）獨特的滋味；其說明如下：

### （一）真實的情感

朱自清在「背影」序中說過，自己的散文創作，只是「意在表現自己」，說出自己的心聲：

我所寫的大抵還是散文多。只當時覺著要怎樣寫，便怎樣寫了。我意在表現自己，盡了自己的力便行；仁智之見，是在讀者。（第一卷，頁 33—

34)

朱自清在《民眾文學的討論》中也指出，動人的篇章都具有作者的個性與人格：

一篇優美的文學，必有作者底人格、底個性，深深地透映在裏邊，個性表現得愈鮮明、濃烈，作品便愈有力，愈能感動與他同情的人（第四卷，頁 42）

又分別在 1924 年 8 月 15 日、9 月 19 日的日記中寫著，作品的成功，在於感情的真誠：

文學作品的成功，最大因由卻在情感的濃度。（第九卷，頁 7）

覺得感情無謂者，宜節產。（第九卷，頁 20—21）

又在《鍾明「嘔心苦唇錄」序》中說過，誠摯的作品，才能親切自然：

惟其「悉出至誠」，才能親切有味。（第四卷，頁 433）

又在《文藝的真實性》中提及「求誠之心」：

我們所要求的文藝，是作者真實的話，一個人知道自己，總比知道別人多些，敘述自己的經驗，總容易切實而詳密些。故只揀取自己的經驗為題材，讀者也覺作者為別人說話，到底隔膜一層，不如說自己的話親切有味，這可叫做求誠之心。（第四卷，頁 92—93）

## （二）仔細的觀察

朱自清在「海闊天空」與「古今中外」一文談到，有個性的作品，之所以能蘊藏真趣，在於能多方領會：

人生如萬花筒，因時地的殊異，變化不窮，我們要能多方面的了解，多方面的感受，多方面的參加，才有真趣可言；雖只一言一動之微，卻包蘊著全個的性格；最要緊的，包蘊著與眾不同的趣味。（第一卷，頁 120、137）

又在《山野掇拾》的文中，強調仔細觀察的重要性：

他們於一言一動之微，一沙一石之細，都不輕輕放過！將這一毫一厘看得透徹，正和照相的放大一樣，其餘也可想見了。他們所以於每事每物，必要拆開來看，拆穿來看；無論錙銖之別，淄澆之辨，總要看出而後已，正如顯微鏡一樣。（《山野掇拾》，第一卷，頁 215）

## （三）獨特的滋味

朱自清在《山野掇拾》文中述及「意在表現自己」的特性——新異的滋味，

獨得的秘密；正足以做為「意在表現自己」的共性和個性<sup>11</sup>：

他們所以於每事每物，必要拆開來看，拆穿來看；無論錙銖之別，淄澆之辨，總要看出而後已，正如顯微鏡一樣。這樣可以辨出許多新異的滋味，乃是他們獨得的秘密！（第一卷，頁 215）

又在「海闊天空」與「古今中外」的文中提及，要嚴格審視主觀世界的「自我」，「溫尋已失的自己」（第一卷，頁 146）：

自己有今日的自己，有昨日的自己 乃至一分鐘有一個自己，一秒鐘有一個自己。每一個自己無論大的，小的，都各提挈著一個世界，正如旅客帶著一隻手提箱一樣。各個世界，各個自己之不相同，正如旅客手提箱裏所裝的東西之不同一樣。各個自己與它所提挈的世界是一個大大的聯環，決不能拆開的。（第一卷，頁 145）

又在「山野掇拾」、「憶」跋 篇中，論述「意在表現自己」的審美原則，充分肯定作家「自己」的個性本位——屬於自己的特殊感受：

只是作者孫福熙先生暗暗地巧巧地告訴我們他的哲學，他的人生哲學。所以寫的是「法國的一區」，寫的也就是他自己！他自己說得好：「我本想盡量掇拾山野風味的，不知不覺的掇拾了許多掇拾者自己。」但可愛的正是這個「自己」，可貴的也正是這個「自己」！（「山野掇拾」，第一卷，頁 214）

影子上著顏色，確乎格外分明——我們不但能用我們的心眼看見平伯君的夢，更能用我們的肉眼看見那些夢， 而夢的顏色加添了夢的滋味；便是平伯君自己， （「憶」跋 ，第一卷，頁 211）

由此可知，朱自清不論在寫作任何的題材，都能寫出獨得的秘密，蘊藏不凡的真趣：描寫人生，情與事相映成趣；反映社會，情與理相得益彰；寫景抒情，情景交融；在在源自於朱自清的「意在表現自己」，以「至誠寫實」的態度，在文中處處傾吐「自己的聲音」，完全「表現自己」的濃厚情感，這就是朱自清散文藝術生命的魅力。

## 貳、運用活的口語

朱自清注重口語化的寫作，開創了「談話風」的寫作方式，同時又提倡寫作語言要自然創新，因此營造了「雅俗共賞」的語言美，可見「運用活的口語」也是朱自清的重要修辭原則之一；以下茲分兩方面探討：一、原則溯源，二、原則

---

<sup>11</sup> 吳周文、張王飛、林道立，《朱自清散文藝術論》（南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷），頁31。

說明。

## 一、原則溯源

從朱自清的散文文本中，梳理有關「運用活的口語」修辭原則的溯源，經過分析、比較、歸納的結果，可分為三項說明之：(一)受五四新文學運動的影響，(二)受民間口語的影響，(三)受中國散文的影響。

### (一) 受五四新文學運動的影響

五四新文學運動在世界形勢和外來文化的影響下，胡適在《新青年》上發表文學改良芻議，從「一時代有一時代之文學」的文學進化角度，提出進行語體革新，廢文言而倡白話，宣稱白話文取替文言文，並確認白話文學在中國文學史上的正宗地位。<sup>12</sup>而朱自清在五四新文學運動中，他的藝術性散文曾被時人評讚為「白話美術文的模範」<sup>13</sup>，也打破了美文不能用白話的迷信<sup>14</sup>；由此觀之，朱自清的散文創作，重視運用活的口語，寫真化俗，並借鑑歐化語言的有效方式，注意中外文學的融合，可見是來自五四新文學運動的影響。

### (二) 受民間口語的影響

朱自清是文學研究會的早期成員，以寫人生為創作宗旨，反映人生及時代的聲音；隨著白話新文體的興起，接連而起的新語言，有很多來自民間的語言<sup>15</sup>，他認為知識分子應走向民間（文藝紀念節，第四卷，頁481），並極力主張「建設為民眾的文學」（民眾文學談，第四卷，頁25；民眾文學的討論，第四卷，頁36）；因此朱自清的散文創作，是以口語為基礎，從一般的口語中提煉藝術語言，創造了「談話風」的獨特寫作方式：作品中，凝練明快，自然有味，能雅俗共賞，有效表現出作品的生命力；可見朱自清重視提煉活的口語，是受民間口語的影響，得以創造出雅俗共賞的語言美。

### (三) 受中國散文的影響

朱自清很注意新舊文學的融合，曾在《山野掇拾》中說過，他深受中國散文的影響：

柳子厚的山水諸記，也常常引我入勝。後來得見《洛陽伽藍記》，記諸寺

---

<sup>12</sup> 有關五四新文學運動的影響，資料請參見《中國現代文學三十年》、《朱自清散文藝術論》二書；錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年》（修訂本）（北京：北京大學出版社，2000年7月1版7刷），頁7；吳周文、張王飛等，《朱自清散文藝術論》（南京：江蘇教育出版社，1994年7月1版1刷），頁141—142。

<sup>13</sup> 浦江清，朱自清先生傳略，《文學雜誌》第3卷第5期，1948年10月。

<sup>14</sup> 魯迅，小品文的危機，《魯迅全集》第4卷（北京：人民文學出版社，1981年），頁576。

<sup>15</sup> 侯迎華，論朱自清雅俗共賞的文辭觀，《洛陽師範學院學報》2001年第4期（2001年4月），頁53。

的繁華壯麗，令我神往；又得見《水經注》，所記奇山異水，或令我驚心動魄，或讓我游目騁懷。」（第一卷，頁 213）

朱自清又倡導文學語言——要自然、要創新，在「經典常談」文第十三及通俗化的文中，便可找到傳承的例證：他評論韓愈兩派弟子的文風時，就特別讚賞愛易派的主張：新而不失自然；他讚賞柳宗元「創造了描寫景物的新語」（「經典常談」文第十三，第六卷，頁 114）；也讚揚趙樹理《李有才板話》中的「快板裏那種新的語言」。（通俗化，第三卷，頁 144）

可見朱自清的散文創作，追求的文章語言是自然與創新的和諧統一；因此朱自清的散文創作，注重活的語言，適度選用傳統文言的成分，兼具知識分子的口語特點；文白有機融合，在自然中立新意，也是受中國散文的影響。

## 二、原則說明

朱自清的散文創作，致力於「口語化」的運用，講求「談話風」和「雅俗共賞」的特色；關於「運用活的口語」修辭原則的內涵，經爬梳後整理分類如下：（一）自然的活的口語、（二）創新豐富的口語；以下逐節論述之：

### （一）自然的活的口語

#### 1. 活的口語親切有味

朱自清主張創作要運用自然的活的口語——真正的口語、活的口語。他曾說：「回到自己口頭的語言」（《今天的詩》，第四卷，頁 504）；在「標準與尺度」自序說過：我得寫得「隨便些，容易懂些」；（第三卷，頁 114）又在《魯迅先生的中國語文觀》文中說到，活的口語源從民眾的口語而來：

總起來又可以這樣說：「采說書而去其油滑，聽閒談而去其散漫，博取民眾的口語而存其比較的大家能懂的字句，成為四不像的白話。這白話得是活的，因為有些是從活的民眾口頭取來，有些要從此注入活的民眾裏面去。」（第三卷，頁 176—177）

在《論雅俗共賞》一文中提及，活的口語要自然親切，才有化俗之效：

用口語為的是求真與化俗，化俗就是爭取群眾。所謂求真的「真」，一面是如實和直接的意思。在另一方面這「真」又是自然的意思，自然才親切，才讓人容易懂，也就是更能收到化俗的功效，更能獲得廣大的群眾。（第三卷，頁 220）

在《通俗化》一文中，稱讚趙樹理的《李有才板話》採用活的語言，並強調文學語言要通俗化，要新鮮有味：



快板和那些故事的語言或文體都盡量揚棄了民族形式的封建氣氛，而採取了改變中的農民的活的口語。簡截了當，可是新鮮有味。（第三卷，頁 144—145）

在《誦讀教學與「文學的國語」》的文中提過，白話文的標準就是上口；活的口語就是順口、順耳、順眼：

他們要的是順：看起來順眼，聽起來順耳，讀起來順口。這裏是順口第一；順口自然順耳，而到了順耳，自然也就是順眼了，所以不斷的有人提出「上口」來做白話文的標準。這自然有它的道理，白話本於口語，自然應該「上口」。（第三卷，頁 182）

朱自清主張活的口語要順口順耳，即是講求語言的音樂美；又在《致俞平伯》中曾提過，藝術語言的魅力，來自語言本身的音樂美：

既能悅目，又可賞心，兼耳底、心底音樂而有之。（第十一卷，頁 117）

在《論百讀不厭》的文中提出，節奏感不僅能體現音樂美感，同時也能表現思想感情：

新詩或白話詩，和白話文，都脫離了那多多少少帶著人工的音樂的聲調，而用著接近說話的聲調。說話不也有輕重高低快慢嗎？節奏合式，才能集中，才能夠高度集中。文也有文的節奏，配合著意義使意義集中。集中了的完整了的意義，才見出情感，才讓人樂意接受。（第三卷，頁 230—231）

在《說話》文中，主張「用筆如舌」，像行雲流水般，和「以說話論」的樸素自然：

說話像行雲流水，不如作文的謹嚴。但那些行雲流水般的自然，卻絕非一般文章所及——文章有能到這樣境界的，簡直當以說話論，不再是文章了，但是這是怎樣一個不易到的境界！（第三卷，頁 339）

又在《內地描寫》的文中提及，建立「談話風」的藝術主張，必須注意吸收「活的口語」入文：

像尋常談話一樣，讀了親切有味。這種談話風的文章，正是我們所需要的。（第四卷，頁 342）

在《「文藝心理學」序》的文中，高度評價「談話風」的語言特質——侃侃而談，親切有味：

全書文字像行雲流水，自在極了。他像談話似的，一層層領著你走近高深和複雜裏去。他讓你念這部書只覺得他是你自己的朋友，不是長面孔

的教師，寬袍大袖的學者，也不是海角天涯的外國人。（第四卷，頁 297）

在 民眾文學的討論 一文中，朱自清認為文學語言要走向民間，拉近讀者的距離，才能擴及影響力：

自己已搭了架子，誰還願意低首下心來聽你嘮叨呢？（第四卷，頁 43）

在 如面談 提及，活的口語是尋常談話的口氣，令人親近可感：

這在乎各等各樣的口氣。口氣合式，才能夠「如面談」。（第三卷，頁 354）

在「海闊天空」與「古今中外」一文中提及，創作重在寫真立誠，文字平易如話，如與讀者促膝而談，娓娓道來，讓人倍覺親切自然：

原是隨隨便便，老老實實地寫來，不露咬牙切齒的樣子，便更加親切，不知不覺將人招了入內。（第一卷，頁 137）

在 論老實話 的文中提及，活的口語也要注意真摯情感的表達；讀來才能親切自然，感人肺腑：

人們在情感上要求真誠，要求真心真意，要求開誠相見或誠懇的態度。他們要聽「真話」，「真心話」，心坎兒上的，不是嘴邊兒上的話。這也可以說是「老實話」。（第三卷，頁 310）

## 2. 以北平話為基礎

朱自清在 論白話 一文中，主張盡量採用活的北平話，而且都能上口說，這才真是白話：

趙元任先生改譯的《最後五分鐘》劇本，用的是道地北平話，一字一句都能上口說。這才真是白話。不妨盡量地採用活的北平話，多多採用北平話的句法和成語（可以望文生義的）就行了。《南北極》和《小彼得》兩部書都盡量採用活的北平話，念起來虎虎有生氣。（第一卷，頁 269—271）

在 中國語的特徵在那裏 中提出，選定北京話為活的口語的基礎，是因為北京話影響最廣大：

北平語一向是官話，影響最廣大，現在又是我國法定標準話，用來代表中國現代語，原是極恰當的。（第三卷，頁 59）

在 論國語教育 的文中提出，活的口語是以北平話為基礎的：

自己是蘇北人，卻贊成將北平話作為標準語。一來因為北平是文化城，二來因為北平話的詞彙差不多都寫得出，三來因為北平話已經作為標準語多年，雖然還沒有「俗成」，「約定」總算「約定」的了。（第三卷，頁 193）

## （二）創新豐富的口語

### 1. 加工提煉活的語言

朱自清在《魯迅先生的中國語文觀》文中評論過，活用口語的創作，需要經過提煉：

他（魯迅）也反對「做文章」的「做」，「做」了會生澀，格格不吐。可是太「做」不行，不「做」卻又不行。他引高爾基的話「大眾語是毛胚，加了工的是文學」，說這該是很中肯的指示。（第三卷，頁 176）

在《什麼是文學的「生路」》一文提及，使文學的語言汲取活的語言，而變成活的語言：

文藝用的語言雖然總免不掉夾雜文言，夾雜歐化，但是主要的努力是向著活的語言。文藝一面取材於活的語言，一面也要使文藝的語言變成活的語言。（第三卷，頁 167）

在《論誦讀》的文中提及，運用活的口語，並不等於將口語照單全收：

寫的白話不等於說話，寫的白話文更不等於說話。寫和說到底是兩回事。（第三卷，頁 189）

在《中學生的國文程度》一文中提出，說寫的白話並不一致，各有不同的標準：

但說的白話和寫的白話絕不是一致的；它們該各有各的標準。說的白話有聲調姿勢表情襯托著，字句只佔了一半。寫的白話全靠字句，字句自然也有聲調，可並不和說話的聲調完全一樣，它是專從字句的安排與組織裏生出來的。字句的組織必得在文義之外，傳達出相當於說話時的聲調姿勢表情來，才合於寫作的目的。（第二卷，頁 29）

在《論雅俗共賞》一文指出，雅俗共賞是將雅言口語化，俗語加以藝術提煉，使雅言和俗語融為一體，化為活的口語：

在雅方得降低一些，在俗方也得提高一些。要「俗不傷雅」才成。（第三卷，頁 224）

在《寫作雜談》中論及，他重視語言的藝術加工：

我想盡量用口語，向著言文一致的方向走。不放鬆文字，注意到每一詞句。控制文字是一種愉快，也是一種本領。（第二卷，頁 106、108）

### 2. 汲取地方或歐化語言

在《誦讀教學》一文中，提出活的口語要能寫、能懂之外，還要兼容並蓄，汲取其他地方語言，以豐富自己的文學語言：

我雖然贊成定北平話為標準語，卻也欣賞純方言或夾方言的寫作。近些年用四川話寫作的頗有幾位作家，夾雜四川話或西南官話的寫作更多，有些很不錯。這個豐富了我們的寫的語言；國語似乎該來個門戶開放政策，才能成其為國語。（第三卷，頁 179）

在《論白話》文中，朱自清很欣賞周作人的「新白話」——歐化的白話文；認為適度地汲取歐化語言，創新的藝術語言，可令人耳目一新：

寫作方面周先生（周作人）的新白話可大大地流行，所謂「歐化」的白話文的便是。這是在中文裏參進西文的語法：在相當的限度內，確能一新語言的面目。（第一卷，頁 268）

在《誦讀教學與「文學的國語」》中，主張文學語言要不斷地創新發展，以求靈活多變；並不排斥揉合其他民族的語言，為己所用，以創新豐富自己的語言：

語言是活的，老是在成長之中，隨時吸取新的詞彙和語式來變化它自己，豐富它自己。新名詞越來越多，見慣不驚，也已經不成問題了。成問題的是歐化語式。但是反對歐化語式的似乎以老年人和中年人為多；在青年人間，只要歐化得不過分，他們倒願意接受的。（第三卷，頁 182—183）

朱自清在「經典常談」文第十三的評述中，稱讚柳宗元創造新語；並主張為文既要創新，富有變化，又要樸素自然（第六卷，頁 114）；正如他強調的「辨出許多新異的滋味，乃是他們獨得的秘密」（《山野掇拾》，第一卷，頁 215）「回到樸素，回到自然」、「回到自己的口頭語言」（《今天的詩》，第四卷，頁 504）：

他（柳宗元）的文深幽精潔，最工遊記；他創造了描寫景物的新語。韓愈的門下有難、易兩派。愛易派主張新而不失自然，李翱是代表。愛難派主張新就不妨奇怪，皇甫湜是代表。當時愛難派的流傳盛些。他們矯枉過正，語難意奧，扭曲了自己的語氣、自然的音節，僻澀詭異，不易誦讀。（第六卷，頁 114）

### 3. 主張文字的活用創新

朱自清在《了解與欣賞》的文中指出，寫作要注意語言的創新——文字的活用：

一是文字的新變。一個作家必須要能深得用字的妙趣，古人稱為「練字」，便是指作家用字時打破習慣而變新的地方。（第八卷，頁 351）

在《關於寫作答問》、「歐遊雜記」序、和《了解與欣賞》的文中曾提過，他很注意詞義句式的活用求變：

寫作散文，很注意文字的修飾。語句的層次和詞義、句式，我都用心較量，特別是句式。（《關於寫作答問》，第二卷，頁 111）

記述時可也費了一些心在文字上：覺得「是」字句，「有」字句，「在」字句安排最難。顯示景物間的關係，短不了這三樣句法；可是老用這一套，誰耐煩！再說這三種句子都顯示靜態，也夠沉悶的。於是想方法省略那三個討厭的字，例如「樓上正中一間大會議廳」，可以說「樓上正中是——」，「樓上有——」，「——在樓的正中」，但我用第一句，盼望給讀者整個的印象，或者說更具體的印象。（「歐遊雜記」序，第一卷，頁290）

某種特殊句子的形式，不僅是作者在技巧方面的表現，也是作者別有用心處。（了解與欣賞，第八卷，頁346）

在「寫作雜談」一文也提及，他追求語言的表現力，重視詞語的活用——口語的語彙、句法、節奏的安排：

我注意每個詞的意義，每一句的安排和音節，每一段的長短和銜接處。（第二卷，頁105）

在「文藝之力」的文中，朱自清很注意聲音的自然調節及句式的調節組合，以此形成鮮活上口的音樂美：

詞句與韻律，雖常被認為末事，卻也醞釀著多樣的空氣，傳給我們種種新鮮的印象。這種印象確乎是簡單些；而引人入勝，有催眠之功用，從前人形容痛快的文句，說是如啖哀家梨，如用并州剪。這可見詞句能夠引起人的新鮮的筋肉感覺。此外「句式」也有些關係。短句使人斂；長句使人宛轉；鎖句使人精細；散句使人平易；偶句使人凝整，峭拔。說到「句式」，便會聯想到韻律，因為這兩者是相關甚密的。普通說韻律，但就詩歌而論；我所謂韻律卻是廣義的，散文裏也有的。這韻律其實就是聲音的自然的調節，這輕重疾徐的調節便是韻律。調節除字音外，更當注重音「節」與句式；音節的長短，句式的長短，曲直，都是可以決定韻律的。現在只說句式，音節可以類推。短句促而嚴，如斬釘截鐵，如一柄晶瑩的匕首。長句舒緩而流利，如風前的馬尾，如拂水的垂楊。鎖句宛轉騰娜，如夭矯的遊龍，如回環的舞女。散句曼衍而平實，如戰場上的散兵線，如依山臨水的錯落的樓台。偶句停勻而凝練，如西湖上南北兩峰，如處女的雙乳。（第四卷，頁103—104）

綜合上述，可見朱自清主張盡量用口語的同時，有必要依據表情達意的需求，適度地揉合傳統文言和歐化語言的有效表現方式，拿來為我所用，使之變為己有，從而真正創造出藝術化的口語；在自然中立新意，讓人耳目一新，展現鮮活上口的樸素之美。

### 參、主張文字作畫

朱自清認為體物寫真，必須以形傳神，融情入畫，才能自然逼真，氣韻生動，

具有詩情畫意之美，可見「主張文字作畫」也是朱自清的重要修辭原則之一；以下茲分兩方面探討：一、原則溯源，二、原則說明。

## 一、原則溯源

從朱自清的散文作品中，追溯有關朱自清「主張文字作畫」的修辭原則，經過爬梳分類後，可分為三類：（一）吸收古典山水遊記的寫作特色，（二）承繼中國「形似」寫作理論的特色，（三）借鑑詩中有畫，畫中有詩的技巧。

### （一）吸收古典山水遊記的寫作特色

朱自清在歐遊二記的序言中，雖然特別聲明：有意避免「我」在文中出現（「歐遊雜記」·序，第一卷，頁290；「倫敦雜記」·自序，第一卷，頁379），但是朱自清不自覺地還是把自己的感受融入景物的描寫之中，讀者稍不留意，就看不到作者的「我」了，其實這也不失為一種遊記的寫作方法；過去柳宗元的「小石潭記」便是使用過這種遊記的方法，也許朱自清是有意借鑑了這種方法<sup>16</sup>；況且朱自清曾經在「山野掇拾」一文中，述及自己的寫作深受古典山水遊記的影響：

我最愛讀遊記。柳子厚的山水諸記，也常常引我入勝。後來得見《洛陽伽藍記》，記諸寺的繁華壯麗，令我神往；又得見《水經注》，所記奇山異水，或令我驚心動魄，或讓我游目騁懷。（第一卷，頁213）

余蓋在「朱自清散文的藝術特色」一文中，認為朱自清「主張文字作畫」的修辭原則，是承繼我國古典山水遊記的寫作特色有關：

柳宗元、楊銜之、酈道元這些作品，或記風土人情，或記山川勝跡，描寫細致生動，語言潔淨明快，且都有「或濃或淡的彩色，或工或潑的風致」。朱自清的散文也具有同樣的藝術成就，像他的「白水滌」、「綠」、「潭柘寺」、「戒壇寺」、「松堂遊記」等篇，受柳宗元的《永州八記》的藝術薰陶是很明顯的。<sup>17</sup>

### （二）承繼中國「形似」寫作理論的特色

晉代陸機在《文賦》中提出，準確地描摹事物的「形」「相」：「雖離方遁圓，期窮形而盡相。」<sup>18</sup>到六朝沈約等人更明確指出，巧用藝術手法繪形摹物：「巧為形似之言」。<sup>19</sup>劉勰在《文心雕龍·物色》篇中論述形似的方法——描寫逼真、

<sup>16</sup> 李明，「放開眼光看世界，拋卻舊我換新聲——談朱自清歐遊二記中的「我」」，《衡陽醫學院學報》（社會科學版）2000年第1卷第1期（2000年3月），頁31。

<sup>17</sup> 余蓋，「朱自清散文的藝術特色」，原載《語文戰線》1979年第5期；收入朱金順編，《朱自清研究資料》（北京：北京師範大學出版社，1981年9月1版1刷），頁173。

<sup>18</sup> 張懷瑾，《文賦譯注》（北京：北京出版社，1984年1月1版1刷），頁29；或參見楊牧，《陸機文賦校釋》（台北：洪範書店公司，1985年4月），頁41。

<sup>19</sup> 沈約撰、楊家駱主編，《宋書》（台北：鼎文書局，1975年6月初版），頁1778；顏之推撰、趙曦明注、盧文弨補注，《顏氏家訓》（台北：台灣商務印書館公司，1968年3月台1版），頁

深入觀察、密附事物原貌；能引發聯想，再現景物的圖像：「自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥；不加雕削，而曲寫毫芥，故能瞻言而見貌，即字而知時也。」<sup>20</sup>

賀大綏、顧聖皓在《朱自清散文的寫作藝術》一書中，認為朱自清「以文字作畫」是承繼中國「形似」寫作理論的特色：

朱自清深諳「巧為形似」的奧秘，善於從事物的形、色、聲、味的各方面細致觀察事物，以準確的筆觸，細膩描繪客觀事物，繪形繪色，「狀難寫之景如在目前」，收到繪畫造型的藝術效果。朱自清寫的「月朦朧，鳥朦朧，簾捲海棠紅」，以文來描繪畫面，可謂真正的「以文字作畫」，以語言寫出畫境和畫意了。<sup>21</sup>

### （三）借鑑詩中有畫，畫中有詩的技巧

在朱自清看來，詩畫一律，書畫同源，詩與文也是同律的；歸去來辭、小石潭記、赤壁賦、秋聲賦等等，都是古來詩文同律的典範作品。他向詩借鑑「詩中有畫，畫中有詩」的技巧，提出「文中有畫，畫中還有詩」（山野掇拾，第一卷，頁217）的藝術主張；他在散文寫作的具體實踐之中，有意打破詩文的界限，運用詩的聯想與想像，使散文具有詩的意境，並將感受與體驗拆開來看、拆穿來看，化作多角度的畫面，貯滿著情景交融的詩意；因此朱自清創造出異於傳統的新散文體制，使得散文成為無聲的詩與有形的畫，有意追求散文的詩情畫意之美。<sup>22</sup>

## 二、原則說明

從朱自清的散文作品中，梳理有關「主張文字作畫」修辭原則的內涵，茲分三類說明之：（一）形似逼真，（二）動靜變化，（三）詩情畫意。

### （一）形似逼真

朱自清在「山野掇拾」一文中，提出「作文便是以文字作畫」的主張：

---

100。

<sup>20</sup> 劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍讀本·下篇》（台北：文史哲出版社，1995年10月初版5刷），頁302。

<sup>21</sup> 賀大綏、顧聖皓，《朱自清散文的寫作藝術》（河南：文心出版社，1993年7月1版1刷），頁58。

<sup>22</sup> 以上有關「借鑑詩中有畫，畫中有詩的技巧」，參考資料係從吳周文，「詩教理想與人格思想的互融」和陳孝全「朱自清散文「以文作畫」的藝術」整理而成的。參見吳周文，「詩教理想與人格思想的互融」，《文學評論》1993年第3期（1993年3月），頁149。陳孝全「朱自清散文「以文作畫」的藝術」，《華東師範大學學報》（哲學社會科學版）1996年第3期（總第125期）（1996年3月），頁19。

於每事每物，必要拆開來看，拆穿來看；無論錙銖之別，淄澆之辨，總要看出而後已，正如顯微鏡一樣。這樣可以辨出許多新異的滋味，乃是他們獨得的秘密！其實東西本不稀奇，經他一收拾，便覺不凡了。於人們忽略的地方，加倍地描寫，使你於平常身歷之境，也會有驚異之感。作文便是以文字作畫！他敘事，抒情，寫景，固然是畫，就是說理，也還是畫。（第一卷，頁 215—217）

在 內地描寫 一文中也提過，創作「需要的是仔細的觀察，翔實的描寫。」（第四卷，頁 341）而翔實的描寫，務求形似傳神；在 熬波圖 及 論逼真與如畫 文中，便認為體物寫真，不僅是要求「形似」，更強調的是「神似」；重視以形傳神，才能寫得自然逼真，氣韻生動：

工細而能生動，所以才好；若筆下板滯，雖工細也無味了。（熬波圖，第八卷，頁 36）

惟其「氣韻生動」，才能自然，才是活的不是死的。死的山石像活的白馬，有生氣，有生意，所以好。「逼真」等於俗語說的「活脫」或「活像」，不但像是真的，並且活像是真的。不求形似，當然就無所謂「逼真」。（論逼真與如畫，第三卷，頁 235、238）

## （二）動靜變化

朱自清在「藥」指導大概 一文中，稱讚 藥 繪事狀態的動靜變化：

配著第一段第四段的靜的，是第二段第三段的動；動靜相變，恰像交響曲的結構一般。（《精讀指導舉隅》，頁 69）

又在「歐遊雜記」序 一文中，提出遊記的重要技巧——「不從景物自身而從遊人說」，並強調動靜相間的描寫效果：

再有，不從景物自身而從遊人說，例如「天盡頭處偶爾看見一架半架風車」。若能將靜的變為動的，那當然更樂意，例如「他的左胳膊底下鑽出一個孩子」（畫中人物）。（第一卷，頁 290）

## （三）詩情畫意

朱自清在 山野掇拾 一文中，曾讚賞孫福熙的散文，並提出詩情畫意的藝術主張，正如他自己的散文展現著詩情畫意的意境美：

人家說「詩中有畫」，孫先生是文中有畫，不但文中有畫，畫中還有詩，詩中還有哲學。（山野掇拾，第一卷，頁 217）

在 關於散文寫作答「文藝知識」編者問 中提及，情境的產生，必須仰賴形象思維：



意境似乎就是形象化，用具體的暗示抽象的。意境的產生靠觀察和想像。  
(第四卷，頁 482)

在「海闊天空」與「古今中外」一文中提及，寫作只要不掩飾自己的真實情感，即能展現以文作畫的詩情畫意：

雖只一言一動之微，卻包蘊著全個的性格，最要緊的，包蘊著與眾不同的趣味。(第一卷，頁 137)

綜合上述，朱自清以文字作畫，融景入情(「中國新文學大系」詩集導言，第四卷，頁 369)，新奇生動；是因為他觀察事物細致入微，又能融入自己的新異滋味、獨得的秘密；所以在朱自清寫作的畫筆下，沒有相同的山水事物，因此他的畫中不僅有情也有意，更有一分形象的意境美。

## 第二節 修辭手法

茲就《精讀指導舉隅》《略讀指導舉隅》二書為主，以《朱自清全集》為輔，從中梳理歸納朱自清的修辭手法<sup>23</sup>有六：互文、逐層遞進、排語、感覺印象、感覺聯絡、比喻，以下逐項闡論其修辭手法的論點。

### 壹、互文

朱自清在「瀧岡阡表」指導大概一文中所提及的「互文」論點(《精讀指導舉隅》，頁 36)，可彙整如下：一、論證「互文」的定義，二、分析「互文」的對應。

#### 一、論證「互文」的定義

朱自清在分析歐陽修「瀧岡阡表」一文中，提出「互文」的定義及其例子的說明：

「祭而豐，不如養之薄也」，說作白話，就是「祭得豐厚，不如供養得菲薄」。「養之薄」，本來也可以作「養而薄」，現在不用「而」字，而用「之」字，叫做「互文」。——就是說，錯綜地使用作用相同的字，以避免重複。這「之」字並不與「我的」、「你的」、「的」相當，而與上語的「而」字作用相同。「互文」常常用在語式相同的兩語裏。「而」字與「之」字可為「互文」之外，其他「互文」還有很多。如陶潛「歸去來辭」裏的「舟遙遙以輕颺，風飄飄而吹衣」，兩語語式相同，「以」字與「而」字是

<sup>23</sup> 修辭手法、修辭技巧、修辭方法、修辭方式、表現手段，都是修辭格的異稱，可以簡稱為辭格；請參見蔡師宗陽，《文法與修辭·下》(台北：三民書局公司，2001年1月初版1刷)，頁3。

「互文」。(《精讀指導舉隅》，頁 36)

可見朱自清認為：「互文」就是錯綜地使用作用相同的字；「互文」常常用在語式相同的兩語裏；易言之，「互文」是在文中故意使用同義異詞的字，形成字句的錯綜多變化，營造文章生動活潑的美感。

## 二、分析「互文」的對應：

朱自清提出「互文」的修辭理論：「互文」是錯綜地使用作用相同的字，常常用在語式相同的兩語裏；與一般的修辭手法對應而言，係為「錯綜」中的「抽換詞面」。

陳望道在《修辭學發凡》一書中提及：本格第一類錯綜（抽換詞面），以前稱為「互文」或「互辭」。<sup>24</sup>因此朱自清的「互文」修辭理論，即是一般修辭手法的「錯綜」——抽換詞面；就一般的修辭手法而言，所謂「錯綜」中的「抽換詞面」，是指同一個句子或上下的句子中，將重複出現的詞語抽出，改換成別異的同義詞語或近義詞語的一種修辭技巧。<sup>25</sup>而「抽換詞面」的運用，可使詞語的形式產生錯落變化，避免單調呆板的僵化，寓整齊中自有變化之美；也可增強文意，突出主題，使得文章的形式與內容臻至和諧統一。

至於朱自清「互文」修辭手法與現代「互文」修辭手法則是完全不同的辭格意涵；誠如蔡師宗陽在《應用修辭學》中提過：「互文是參互見義，詞義包含對方，語意都擴大；錯綜則是互換語詞的位置，但語意並不擴大。」<sup>26</sup>由此可見，朱自清的「互文」修辭手法，原意直指「抽換詞面」之意——錯綜地使用作用相同的字，與現代「互文」辭格的意涵——參互成文，合而見義<sup>27</sup>，二者的意義界定顯然是完全不同；而現代「互文」辭格，卻因此引申出不同的意涵，也顯見朱自清「互文」修辭手法的影響。

<sup>24</sup> 在「錯綜」該章節的附記中，陳望道進一步談到，舊時的「互文」修辭，即是今日「錯綜」修辭中的「抽換詞面」一類：

本格第一類錯綜，以前稱為「互文」或「互辭」。如劉知幾著《史通》，在「雜說」下篇錄了隋人姚士會（最）《梁後略》述高祖語「得既在我，失亦在予」，說「變我稱予，互文成句，求諸人語，理必不然」，所以有此句法，由於當時「儷詞盛行，語須對偶」。又如顧炎武《日知錄》卷二十四「互辭」條，下說「《易》（蠱）『幹父之蠱，有子考無咎』，言『父』又言『考』。《書》（仲虺之誥）『予恐來世，以台為口實』，言『予』又言『台』，皆互辭也。」

參見陳望道，《修辭學發凡》（台北：文史哲出版社，1989年1月再版），頁210。

<sup>25</sup> 蔡師宗陽，《應用修辭學》（台北：萬卷樓圖書公司，2001年5月初版），頁225。

<sup>26</sup> 蔡師宗陽，《應用修辭學》（台北：萬卷樓圖書公司，2001年5月初版），頁232。

<sup>27</sup> 「互文」辭格的意涵則博採眾說：可參見唐松波、黃建霖主編，《漢語修辭格大辭典》（台北：建宏出版社，1996年1月初版2刷），頁491；成偉鈞、唐仲揚等主編，《修辭通鑑》（台北：建宏出版社，1996年1月初版1刷），頁901。

## 貳、逐層遞進

朱自清在「瀧岡阡表」指導大概、「封建論」指導大概的兩篇文中，曾提及「逐層遞進」的論點，茲梳理彙整如下：一、論證「逐層遞進」的作用，二、分析「逐層遞進」的對應。

### 一、論證「逐層遞進」的作用

朱自清在分析「瀧岡阡表」指導大概、「封建論」指導大概兩篇文章之中，曾提出「逐層遞進」的作用和例證：

「吾始一二見之，以為新免於喪適然耳；既而其後常然；至其終身，未嘗不然」一句裏，連用「適然」、「常然」、「未嘗不然」，逐層遞進，把父親沒有一刻不存著孝思說到極點。凡要使讀者聽者的感興逐漸達到頂點，用這種逐層遞進的說法是很有趣的。（「瀧岡阡表」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁37）

論封建的起源時，連說「又有大者」、「又大者」，一層層升上去，直到「天下會於一」。接著從里胥起又一層層升上去，直到天子。論漢代政制時說：「設使漢室盡城邑而侯王之，縱令其亂人（民），戚之而已。明譴而導之，拜受而退已違矣。下令而削之，締交合從之謀周於同列，則相顧裂眦，勃然而起——幸而不起，則削其半；削其半，民猶瘁矣。」也是一層層升上去。可以加強那要辯明的主旨，並且可以使文字的組織更顯得緊密些。（「封建論」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁146）

從上述「瀧岡阡表」指導大概、「封建論」指導大概的論析之中，可見朱自清認為：文句的「逐層遞進」是層層遞進的；運用逐層遞進的修辭手法，可以使文章的組織更緊密，可以使文章的主旨更顯明，可以使文章的感興說理更深刻，形成文章漸層的秩序之美，帶領讀者留下強烈的印象。

### 二、分析「逐層遞進」的對應

朱自清提出「逐層遞進」的修辭理論：文意依序層層遞進，內容不斷有變化，以突顯文旨的重點，深化感興說理的內涵；與一般的修辭手法對應而言，係即為「層遞」。

黃師麗貞在《實用修辭學》提及：層遞也叫做「漸層」、「遞進」。<sup>28</sup>因此朱自清的「逐層遞進」修辭，即是一般修辭手法的「層遞」。就一般的修辭手法而言，所謂「逐層遞進」，就是依事物的差別情況，事理的發展先後，用三個或三個以上的句子，把這些事物間的深淺、高低、大小、輕重等，作順序排列，

<sup>28</sup> 黃師麗貞，《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年4月初版2刷），頁439。

表達出層層遞進的意思。<sup>29</sup>而運用「逐層遞進」的手法，可使形式與內容產生有層次的和諧美；層層突顯重點，層層強化感情，富有藝術的感染力和深刻的說服力。

## 參、排語

朱自清在「胡適文選」指導大概、「我所知道的康橋」指導大概、「孟子」指導大概及「封建論」指導大概等文中說過「排語」的論點，茲爬梳整理如下：一、論證「排語」的定義，二、論析「排語」的作用，三、分析「排語」的對應。

### 一、論證「排語」的定義

朱自清在分析「胡適文選」指導大概一文中，曾提過「排語」的定義及相關例證：

如「因為我們從不曾悔過，從不曾徹底痛責自己，從不曾徹底認錯」排語，連續的用同樣的詞和同樣的句式，藉著複沓與均齊加急語氣，加強語氣，興奮讀者的情感。（《略讀指導舉隅》，頁 181—183）

可見朱自清認為：「排語」就是連續運用相似的結構形式——同樣的詞和同樣的句式，加強文章的氣勢，具體表達語意，以便激發讀者情理的共鳴。

### 二、論析「排語」的作用

有關朱自清論析「排語」的作用，經過分析、比較、歸納的結果，可分為六項來探討：（一）可以使筆鋒帶感情、（二）可以使語意暢達詳盡、（三）可以使結構組織嚴謹、（四）可以使文章活潑熱情、（五）可以使文章突顯重點、（六）可以使文章增強氣勢；以下逐項說明之：

#### （一）可以使筆鋒帶感情

朱自清在「胡適文選」指導大概提出「排語」作用——筆鋒帶感情，作品有力能感人：

他(胡適)那筆鋒使他的別的文字也常有興奮的作用，所謂「有力能動人」。他那筆鋒是怎樣帶情感的呢？是排語，翻開本書（《胡適文選》），幾乎觸目都是的，如「介紹我自己的思想」的最後：「我要教人疑而後信，考而後信，有充分證據而後信。」（《略讀指導舉隅》，頁 181—182）

#### （二）可以使語意暢達詳盡

<sup>29</sup> 黃師麗貞，《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年4月初版2刷），頁439。

朱自清在分析 孟子 時，也談過「排語」的作用——明白清楚，達意盡妙：

孟子書是鋪排的記言體，所謂鋪排，就是說得暢達詳盡；惟恐對方不感動，不了解，不相信，故用暢達詳盡來取勝。多用排語的方法。如梁惠王下所謂故國者章從「左右皆曰賢」到「然後殺之」，語作三排，其意無非說任賢誅罪，一切得從民意。又如公孫丑上人皆有不忍人心章從「無惻隱之心，非人也」到「無是非之心，非人也」，從「惻隱之心，仁之端也」到「是非之心，智之端也」；書中說及仁義禮智的地方，往往作排語，不可盡舉。（「孟子」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁 39—40）

### （三）可以使結構組織嚴謹

朱自清在「封建論」指導大概 提過「排語」的作用——強化組織的嚴謹，增進內容的條理：

（篇中）又用了許多排語，如「周有天下」，「秦有天下」，「漢有天下」，「周事然也」，「秦事然也」，「漢事然也」，「有叛人（民）而無叛吏」，「有叛國而無叛郡」，「有叛將而無叛州」，「失不在於州而在於兵」，「失在於制，不在於政」，「失在於政，不在於制」等等。排語也可以增強組織。（《精讀指導舉隅》，頁 146）

### （四）可以使文章活潑熱情

朱自清在「我所知道的康橋」指導大概 一文中，論析過「排語」的運用，足以表現活潑熱情：

本篇（我所知道的康橋）熱情的活潑的筆調是怎樣構成的？閱讀這篇文章，一定會立刻注意到，它使用著許多「排語」。所以文字裏使用著排語，足以表示出熱情。這樣再三申說當然是嚴謹與平板的反面，所以又足以表示出活潑。讀者讀了這種排語，自會引起一種感覺：彷彿一面經作者盡興指點，一面聽作者娓娓談說。

試看第八段裏「阿，那是新來的畫眉在那邊凋不盡的青枝上試牠的新聲！阿，這是第一朵小雪球花掙出了半凍的地面！阿，這不是新來的潮潤沾上了寂寞的柳條？」那一組，讀者讀了，不是彷彿覺得自己也置身其境，一同在那裏聽畫眉的新聲，一同在那裏發見第一朵的小雪球花，一同在那裏看新來的潮潤沾上了寂寞的柳條嗎？（《精讀指導舉隅》，頁 85）

### （五）可以使文章突顯重點

朱自清在分析「我所知道的康橋」指導大概 一文時，曾提過「排語」複沓的效用——文意的層次清楚，述說的重點鮮明：

他（徐志摩）告訴讀者的不單是康橋的景物，並且是景物怎樣招邀他，引

誘他，他怎樣被景物顛倒與陶醉。換一句說，他告訴讀者的是他與康橋一番永遠不能忘記的交情。人對於事物有熱烈深切的感觸的時候，往往會一而再，再而三地申說。

（徐志摩）使用著許多排語。在開頭第一段，「花果會弔入你的茶杯，小雀子會到你桌子來啄食」，與「在星光下聽水聲，聽近村晚鐘聲，聽河畔倦牛芻草聲」，就是兩組排語。第二段裏有「在清朝，在傍晚」，與「有時讀書，有時看水，有時仰臥著看天空的行雲，有時反撲著摟抱大地的溫軟」兩組。第四段裏有「那多不費勁，多美！」與「她們那敏捷，那閒暇，那輕盈」兩組。（《精讀指導舉隅》，頁 81、85）

### （六）可以使文章增強氣勢

朱自清在「我所知道的康橋」指導大概一文提及，以畫畫作喻，說明「排語」手法的效用；一層一層地深化語句的氣勢，表意具體清晰：

若用圖畫來比，它的彩色是濃重的，這濃重又是怎樣構成的呢？由於使用排語。使用排語，正如畫畫的時候一筆一筆地加濃。（《精讀指導舉隅》，頁 88）

綜合以上論證「排語」的作用，可見朱自清認為「排語」的運用，足以使語意暢達詳盡，語氣增強感人；因此朱自清運用「排語」在創作實踐時，無論是記人敘事、寫景抒情或說理議論，都能淋漓盡致展現「排語」的具體成效與美感。

## 三、分析「排語」的對應

朱自清提出「排語」的修辭理論：連續運用結構相似的形式——同樣的詞和同樣的句式，加強語氣，具體表意，引發讀者共鳴；與一般的修辭手法對應而言，係即為「排比」。

「排語」修辭的定義，歷來紛然不一<sup>30</sup>；諸多修辭專書為了界定「排語與對

<sup>30</sup> 主張排語包括兩句或兩句以上的：諸如陳望道《修辭學發凡》認為「排比格中也有只用兩句互相排比的」（頁 202）；董季棠《修辭析論》認為「排比的形式，有兩句並列的」（頁 341）；還有杜淑貞《現代實用修辭學》也認為「排比的形式，可兩句一排比。」（頁 414）其他諸多修辭學專書大多主張「排語為三句或三句以上」：如黃慶萱《學林尋幽·辭格的區分與交集》中主張「三個或三個以上的語句，結構相同或相似，都算是排比。」並進一步地說明：

沈謙《修辭學》給排比加了一個條件：「最少三句。」大陸出版的《漢語修辭格大辭典》，「排比」定義為：「用三個或三個以上結構相同或相似，語氣一致的詞組或句子，以表達相關的內容。」於是，對偶與排比有了數學上的標準，而能客觀區別了。（頁 298）

此外，如成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編《修辭通鑑》（頁 829）、黃師麗貞《實用修辭學》（頁 428）、黎運漢、張維耿《現代漢語修辭學》（頁 147）、駱小所《現代修辭學》（頁 265）、蔡謀芳《表達的藝術——修辭二十五講》（頁 45）、張春榮《修辭新思維》（頁 143）、楊子嬰、孫芳銘、王宜早《文學和語文裏的修辭》（頁 87）也都是主張「排語的形式是三句或三句以上」。

偶的不同」，便重新釐清「排語」的定義：排語是「運用三個或三個以上」結構相同或相似的詞組或句子，逐一排列起來的修辭手法<sup>31</sup>；所以本論文採取此說。

## 肆、感覺印象

朱自清在「我所知道的康橋」指導大概、「愛的教育」指導大概和「談新詩」指導大概的文中提及「感覺印象」的論點，爬梳彙整如下：一、論證「感覺印象」的作用，二、分析「感覺印象」的種類，三、分析「感覺印象」的對應。

### 一、論證「感覺印象」的作用

有關朱自清論析「感覺印象」的作用，經過分析、比較、歸納的結果，可分為三項：（一）可以使文章更活潑生動、（二）可以使文章更明白清楚、（三）可以使文章更具體有趣；以下逐項說明之：

#### （一）可以使文章更活潑生動

朱自清在「我所知道的康橋」指導大概的文中，分析「感覺印象」的作用，能豐富內容的趣味，表現活潑生動的美感：

本篇（我所知道的康橋）熱情的活潑的筆調多從感覺印象上著筆。那些感覺曾經深深地打動他（徐志摩），他就把它們照樣寫出來，筆調之中自然含著許多情趣，見得活潑生動了。（《精讀指導舉隅》，頁 85—86）

#### （二）可以使文章更明白清楚

朱自清在「談新詩」指導大概文中提過，「感覺印象」的手法，富有鮮明文意的具體效果：

文中所謂「明白清楚」和「逼人」，當然不限於「眼睛裏起的影像」（《精讀指導舉隅》，頁 112）

#### （三）可以使文章更具體有趣

1.在分析「我所知道的康橋」的第一段，朱自清說過：「感覺印象」的運用，有作者主觀的觀照，表現作者的心情；能使文句豐富有趣，引人入勝：

譬如第一段裏的「花果弔入茶杯」、「小雀子到桌上來啄食」，這是個包含著視覺、聽覺、觸覺、味覺、嗅覺的複雜印象。可見那裏真是個花木繁茂，魚鳥忘機的去處，真是個怡情適性，大可心醉的去處。但是作者不用這一套平板的說明，他只把「花果弔入茶杯」、「小雀子到桌上來啄食」寫出來，這不但報告了實況，並且帶出了他當時被感動的心情。讀者讀到

<sup>31</sup> 關於「排語」的定義，茲採上述主張「排語的形式為三句或三句以上」的眾家說法。

這裏，也就得到個情趣豐足的印象，（《精讀指導舉隅》，頁 86—87）

2.朱自清在分析 我所知道的康橋 的第三段，提及使用「感覺印象」的手法，能使真實的情境具體再現，逼真生動：

又如第三段裏的「不出聲的皺眉」，這是個視覺印象。本已是「東顛西撞的狼狽」，又看見有人在那裏「不出聲的皺眉」，更將狼狽到何等程度呢？這些意思是可想而知的，作者都不寫，他只寫「不出聲的皺眉」那個印象。就憑這六個字，作者當時窘急羞愧的狼狽情形如在目前了。（《精讀指導舉隅》，頁 86—87）

3.朱自清分析 我所知道的康橋 的第四段提及，運用「感覺印象」的手法，語言自然，真切靈動：

敘述「專家的女郎」撐船出橋洞時候的姿態。那長竿「竟像沒分量的」，「往波心裏一點」，只是「輕輕的，不經心的」，「船身便波的轉出了橋影，翠條魚似的向前滑了去」，以上兩處也是寫的感覺印象，可是讀起來並不覺得濃豔，原來這兩處只像平常談話一樣，不用什麼詞藻，也不用什麼特殊語調，可是對於當時的印象，把捉得住，又表現得出。（《精讀指導舉隅》，頁 89）

4.在「我所知道的康橋」指導大概 一文中，朱自清提過，運用「感覺印象」的手法，文意表達有具體的效果：

不說船還是橫著前進，而說「還是把河身一段段的腰斬了去」，這是用更具體的說法，把「橫著前進」化成個更具體的視覺印象。（《精讀指導舉隅》，頁 93）

5.朱自清在「談新詩」指導大概 一文提及，使用「感覺印象」的修辭手法——視覺、聽覺等等，可以使文意具體表達，也蘊含作者的心情感受：

（1）「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，——斷腸人在天涯！」這首小曲裏有十個影像，連成一串，並作一片蕭瑟的空氣，這是何等具體的寫法！以上所舉的例都是眼睛裏的影像。（《精讀指導舉隅》，頁 107）

（2）還有引起聽官裏的明瞭感覺的。例如上文引的（蘇東坡送彈琵琶的詞）「呢呢兒女語，燈火夜微明，恩冤爾汝來去，彈指淚和聲」，是何等具體的寫法！（《精讀指導舉隅》，頁 107）

（3）還有能引起讀者渾身的感覺的。如姜白石「湘月」詞，「暝入西山，漸喚我一葉夷猶乘興」。「一葉夷猶」，這種摹聲字的方法，讀的時候使我們覺得身在小舟裏，在鏡平的湖水上盪來盪去。這是何等具體的寫法！在這種境地裏，筋肉寬舒，心神閒適；所謂「渾身的感覺」便是這個。（《精讀指導舉隅》，頁 107、



117)

6.朱自清在分析「愛的教育」一文中提及，「感覺印象」的真實動人，使人如臨其境：

如寫卡隆的正直：如果有人說他說謊，「他立刻火冒起來，眼睛發紅，一拳打下來，可以擊得椅子破」。以上所舉，都就感覺著筆，使讀者如聞其聲，如見其態。（「愛的教育」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁206）

綜合以上朱自清對「感覺印象」的論點：對事物的各種感受，透過「感覺印象」的傳達，不僅可以襯托意境，也可以使文章更真實明白，生動活潑，讓讀者留下深刻的印象。

## 二、分析「感覺印象」的種類

從上述朱自清論證「感覺印象」的例子，大體可歸納有六個分類：視覺、聽覺、觸覺、味覺、嗅覺、複雜印象。（「我所知道的康橋」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁86—87）

## 三、分析「感覺印象」的對應

朱自清提出「感覺印象」的修辭理論：對事物的感受，藉著多方面的「感覺印象」來書寫，文句顯得具體鮮明，真實生動；與一般的修辭手法對應而言，係為「摹寫」——視覺、聽覺、觸覺、味覺、嗅覺、綜合摹寫。

朱自清的「感覺印象」修辭理論，概括的範疇是視覺、聽覺、觸覺、味覺、嗅覺、複雜印象等六類（「我所知道的康橋」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁86—87）；即是一般修辭手法——摹寫。就一般的修辭手法而言，所謂「感覺印象」修辭，就是對事物的各種感受，加以形容描述的修辭手法；其實摹寫的對象，不僅為視覺印象，同時也包括聽覺、嗅覺、味覺、觸覺等等的感受<sup>32</sup>；簡言之，「感覺印象」修辭，即是「跟著感覺走」的修辭手法。<sup>33</sup>

## 伍、感覺聯絡

朱自清在《文學的美》（第四卷，頁163）《詩與感覺》（第二卷，頁326）二文中，提及「感覺聯絡」的論點，可彙整如下：一、分析「感覺聯絡」的定義，二、論析「感覺聯絡」的原則，三、分析「感覺聯絡」的對應。

<sup>32</sup> 有關「感覺印象」（摹寫）的定義及分類，茲採黃慶萱的說法。參見黃慶萱，《修辭學》（台北：三民書局公司，1979年12月3版），頁51。

<sup>33</sup> 黃師麗貞，《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年4月初版2刷），頁141。

## 一、分析「感覺聯絡」的定義

朱自清在《文學的美》的文中，曾提出「感覺聯絡」的內涵及看法：

還有一種摹仿，是由感覺的聯絡（Associations of sensations）而成。各種感覺，聽覺，視覺，嗅覺，觸覺，運動感覺，有機感覺，有許多公共的性質，與他種更複雜的經驗也相同。這些公共性質可分幾方面說：以力量論，有強的，有弱的；以情感論，有粗暴的，有甜美的。在重演發音動作時，那些動作本來帶著的情調，或平易，或艱難，或粗暴，或甜美，同時也被覺著了。這種「覺著」，是由於一種同情的感應（Sympathetic induction），是由許多感覺聯絡而成，非任一感覺所專主；發音機關的動作也只是些引端而已。和摹聲只係於外面的聽覺的，繁簡過殊。但這兩種方法有時有聯合為一，如「吼」字，一面是直接摹聲，一面引起筋肉的活動，暗示「吼」動作之延擴的能力。（第四卷，頁 163—164）

可見朱自清認為，各種感覺具有公共的性質，可以藉由感覺的聯絡、轉換，產生同情的感應，這就是所謂的「感覺聯絡」。

## 二、論析「感覺聯絡」的原則

有關朱自清論析「感覺聯絡」的原則，經過分析、比較、歸納的結果，茲分為兩種層面作探析：（一）組織各種的藝術感覺，（二）捕捉生活的新鮮感覺。

### （一）組織各種的藝術感覺

朱自清在《詩與感覺》的文中說過，捕捉感覺的重要性；作家的感覺能力，著重在藝術的創造：

所謂遠，所謂深，所謂近，所謂妙，都是就想像的範圍和程度而言。想像的素材是感覺，怎樣玲瓏縹緲的空中樓閣都建築在感覺上。感覺人人有，可是或敏銳，或遲鈍，因而有精粗之別。而各個感覺間交互錯綜的關係，千變萬化，不容易把捉，這些往往是稍縱即逝的。偶而把捉著了，要將這些組織起來，成功一種可以給人看的樣式，又得有一番工夫，一副本領。（第二卷，頁 326）

### （二）捕捉生活的新鮮感覺

朱自清在《詩與感覺》一文中提過，作家得靠敏銳的感覺，藉由熟悉的生活之中提煉，才能把捉瞬息萬變的生活感覺：

花和光固然是詩，花和光以外也還有詩，那陰暗、潮濕，甚至霉腐的角落兒上，正有著許多未發現的詩。實際的愛固然是詩，假設的愛也是詩。山水田野裏固然有詩，燈火酒釀裏固然有詩，任一些顏色，一些聲音，一些

香氣，一些味覺，一些觸覺，也都可以有詩。驚心觸目的生活裏固然有詩，平淡的日常生活裏也有詩。發現這些未發現的詩，第一步得靠敏銳的感覺，詩人的觸角得穿透熟悉的表面向未經人到的底裏去。那兒有的是新鮮的東西。（第二卷，頁326）

綜合上述「感覺聯絡」的修辭原則，可見朱自清重視「感覺聯絡」的藝術探索，認為作家得靠敏銳的感覺，深入熟悉的生活底層，把捉各種新鮮的感覺，並組織各種感覺的藝術美感，才能展現更大的描寫張力，更強的具體形象。

### 三、分析「感覺聯絡」的對應

朱自清提出「感覺聯絡」的修辭理論：「感覺聯絡」是各種感覺的藝術聯絡；藉由各種感覺的轉換位移，將主觀的感覺滲入客觀的物象，產生同情的感應；強調把捉各種的藝術感覺，必須充分仰賴敏銳的感覺，寫作的觸角應穿透到生活的深層，描寫得以具體生動；與一般的修辭手法對應而言，係為「移覺」（或稱「通感」、「聯覺」）。<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> 「感覺聯絡」的名稱，歷來並不統一，諸如「移覺」、「通感」、「聯覺」等名稱；茲將各說分述如下：

錢鍾書在《通感》的文中說：

在日常經驗裏，視覺、聽覺、味覺、嗅覺、觸覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各個官能的領域可以不分界限。顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有鋒芒。

參見《文學評論》1962年1期；轉引駱小所，《語言美學論稿》（昆明：雲南人民出版社，1996年12月1版1刷），頁192。

張壽康在《關於「移覺」修辭格》一文中說：

移覺是人們在描述客觀事物時，用形象的語言使感覺轉移，把人們某個感官上的感覺移植到另一個感官上，憑藉感受相通，相互映照，以收到啟發讀者聯想，體味餘蘊，用來渲染並深化詩文意境的積極修辭方式。

參見《文章叢談》（知識出版社，1982年），頁216；轉引駱小所，《語言美學論稿》（昆明：雲南人民出版社，1996年12月1版1刷），頁192。

吳禮權在《修辭心理學·通感聯覺》一書中說：

通感是一種重要的心理現象，它是「聯想的一種特殊形式」，具體說來，是指「五官感覺在感受中互相挪移，各感官交相為用，互換該官能的感受領域」。一種感官的變化，常會引起其他感官的變化。各種感官不僅有區別、有分工、它們之間還有協作，還有相互的影響和相互的溝通，這就是通感。因此，通感又被稱作「聯覺」。通感心理反映到語言、文學中，這就有了修辭學上所說的「通感」（或稱「聯覺」、「移覺」）修辭手法。

參見吳禮權，《修辭心理學》（昆明：雲南人民出版社，2002年1月1版1刷），頁266—269。

「感覺聯絡」(移覺)是從「感覺印象」(摹寫)修辭格擴衍引申而來的。<sup>35</sup>就一般的修辭手法而言,所謂「感覺聯絡」(移覺)修辭<sup>36</sup>,就是在描寫客觀事物之時,運用具體的形象語言,使各種感官經驗作轉借移用;即是將某一種的感官感覺移轉到另一種感官上,如視覺的感官經驗,可用聽覺的感官經驗呈現等等;「感覺聯絡」(移覺)是運用人各種感覺(視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺)的相通原理<sup>37</sup>,從而使形象鮮明可感,語言活潑生動,發人聯想,深化意境,蘊含無窮的情韻。

## 陸、比喻

朱自清在《精讀指導舉隅》、《略讀指導舉隅》二書及《朱自清全集》部分篇章之中,提及「比喻」修辭手法的理論,論述頗具特色,很值得提出來探究。以下分述朱自清「比喻」修辭理論有四項:一、分析「比喻」的成分,二、論析「比喻」的分類,三、論述「比喻」的原則,四、分析「比喻」的作用,五、分析「比喻」的對應。

### 一、分析「比喻」的成分

朱自清曾經在「唐詩三百首」指導大概、了解與欣賞二文中,說明「比喻」具備有三個成分——喻依、喻體、意旨:

比喻都有三個成分:一、喻依,二、喻體,三、意旨。(「唐詩三百首」指導大概,《略讀指導舉隅》,頁91)

一個比喻的應用,包含三方面的意義。如朝氣:(一)喻依——農家的生活。(二)喻體——勞工的趣味。(三)意旨——由趣味的工作得到美滿的結果,顯示出生活中朝氣的景象。(了解與欣賞,第八卷,頁349—350)

<sup>35</sup> 參見黃師麗貞,《實用修辭學》(台北:國家出版社,2000年4月初版2刷),頁163。

<sup>36</sup> 有關「感覺聯絡」(移覺、通感、聯覺)修辭的名稱,眾家說法不一:陳孝全《朱自清散文的藝術想像》認為錢鍾書的「通感」,即是朱自清的「感覺聯絡」,也即通常稱為的「聯覺」;錢鍾書《通感》稱為「通感」(轉引駱小所,《語言美學論稿》,頁192);張壽康《文章叢談·關於「移覺」修辭格》稱為「移覺」(轉引駱小所,《語言美學論稿》,頁192);張春榮《一把文學的梯子》《修辭萬花筒》《修辭新思維》稱為「移覺」,又稱「通感」;黎運漢、張維耿《現代漢語修辭學》稱為「移覺」;成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編《修辭通鑑》稱為「移覺」,又叫「通感」;唐松波、黃建霖等主編《漢語修辭格大辭典》稱為「移覺」,別稱為「通感」。黃師麗貞《實用修辭學》稱為「移覺」;另有臚列一節詳述「通感」,及「移覺和通感的區分」。駱小所《語言美學論稿》稱為「通感」,又稱「移覺」。吳禮權《修辭心理學》稱為通感或聯覺、移覺(頁267、269);有關本文「感覺聯絡」(移覺)修辭的定義補充,則博採眾家之說。參見陳孝全,《朱自清散文的藝術想像》,《上海大學學報》(社會科學版)1995年第5期(1995年5月),頁41。

<sup>37</sup> 張春榮,《一把文學的梯子》(台北:爾雅出版社,1993年7月初版),頁229。

又在「唐詩三百首」指導大概 指出，比喻三個成分的定義：

喻依是作比喻的材料，喻體是被比喻的材料，意旨是比喻的用意所在。（《略讀指導舉隅》，頁 91）

並進一步指出，「比喻」三成分的運用情形，是有隱有顯的；文中的舉例有：分析孟浩然 秋登蘭山寄張五 詩中的「天邊樹若薺」——並沒有說出意旨：

薺是喻依，天邊樹是喻體，登山望遠樹，只如薺菜一般，只見樹的小和山的高，是意旨。意旨卻沒有說出。（「唐詩三百首」指導大概 ，《略讀指導舉隅》，頁 91）

又在韋應物 初發揚子寄元大校書 詩「今朝為此別，何處還相遇？世事波上舟，沿迴安得住！」中分析——意旨並未顯現在詩中：

世事是喻體，沿迴不得住的波上舟是喻依，惜別難留是意旨——也沒有明白說出。（「唐詩三百首」指導大概 ，《略讀指導舉隅》，頁 91）

又如分析李白 金陵酒肆留別 詩中的「吳姬壓酒勸客嘗」——也並未寫出意旨：

當墟是喻體。壓酒是喻依。壓酒的「壓」和所謂「壓裝」的「壓」用法一樣，壓酒是使酒的分量加重，更值得「盡觴」（原詩，「欲行不行各盡觴」）。吳姬當墟，助客酒興是意旨。這裏只說出喻依。（「唐詩三百首」指導大概 ，《略讀指導舉隅》，頁 91）

又如分析杜甫 古柏行 詩篇末：「香葉終經宿鸞鳳。志士幽人莫怨嗟，古來材大難為用」——詩中的意旨是顯現的：

「香葉終經宿鸞鳳」，它的身分還是高的。這是喻依。喻體是懷才不遇的志士幽人。志士幽人本有用世之心，但是才太大了，無人真知灼見，推薦入朝。於是貧賤衰老，為世人所揶揄，但是他們的身分還是高的。這是材大難為用，是意旨。（「唐詩三百首」指導大概 ，《略讀指導舉隅》，頁 93—94）

可見朱自清認為，「比喻」都有三個成分——喻依、喻體、意旨，而且「比喻」的三成分在運用時，並不一定都會呈現出來——時顯時隱的。因此宗廷虎提出他對朱自清比喻理論的看法：朱自清的「比喻」三成分說，是從內容與形式結合的角度切入，把「意旨」也作為成分之一考慮，便於鑑賞和理解，體現了文學家和文學理論家的視角；朱自清的論點有別於陳望道的看法，可以作為一家之言載入史冊。<sup>38</sup>

<sup>38</sup> 宗廷虎認為，陳望道在《修辭學發凡》一書中提出，譬喻由正文（被比喻物）、譬喻（比喻物）和譬喻語詞三個部分組成的學說，和朱自清的比喻三成分說相比，可說各有特色；陳望道著重從結構上入手，體現了語言學家和修辭學家的眼光。參見宗廷虎，朱自清的比喻理論，《中

## 二、論析「比喻」的分類

朱自清在《詩的語言》一文中提出，比喻可分成兩類：「(1) 人事的比喻：比較容易懂。(2) 歷史的比喻(典故)：比較難懂。」(第八卷，頁 341)又在「唐詩三百首」指導大概一文中提過，比喻取材於生活，淺顯易懂；比喻的分類有三大類——「事物的比喻」、「歷史的比喻」、「神仙的比喻」：

比喻多取材於眼前的事物，容易了解些罷了。取材於經驗和常識的比喻——一般所謂比喻只指這些——，可以稱為事物的比喻，跟歷史的比喻，神仙的比喻鼎足而三。典故只是故事的意思。上文說典故是歷史的比喻和神仙的比喻（「唐詩三百首」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁 90—94）

由此可見，朱自清將「比喻」分為三類：把取材於經驗和常識的比喻，稱為「事物的比喻」；至於其他兩類——「歷史的比喻」和「神仙的比喻」通常是由典故組成的，可是朱自清並未對兩者的區分作進一步的說明——實際上只是探討了比喻兼引用典故這一類的修辭手法而已。<sup>39</sup>在梳理朱自清的散文作品之中，有關「比喻」手法的運用，都是取材於事物的經驗和常識——屬於「事物的比喻」，所以本論文僅就「事物的比喻」來探討朱自清的比喻修辭手法。

有關朱自清對於「事物的比喻」的應用：有時是句或句群中的比喻例子，比如上述「分析比喻的成分」的例子；「有時全詩是一套事物的比喻，或者一套事物的比喻滲透在全詩裏」（「唐詩三百首」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁 92），這又是篇章的比喻了。<sup>40</sup>其中詩例有：朱慶餘《近試上張水部》詩「洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑。妝罷低聲問夫婿，『畫眉深淺入時無？』」；有關這首詩的分析，即是篇章的比喻：

唐代士子應試，先將所作的詩文呈給在朝的知名人看。若得他贊許宣揚，登科便不難。宋人詩話裏說，「慶餘遇水部郎中張籍，因索慶餘新舊篇什，寄之懷袖而推贊之，遂登科」。這首詩大概就是呈獻詩文時作的。全詩是新嫁娘的話，她在拜舅姑以前問夫婿，畫眉深淺合式否？這是喻依。喻體是近試獻詩文給人，朱慶餘是在應試以前問張籍，所作詩文合式否？新嫁娘問畫眉深淺，為的是請夫婿指點，好讓舅姑看得入眼。朱慶餘問詩文合式與否？為的請張籍指點，好讓考官看得入眼。這是全詩的主旨。（「唐

---

國語文》1997年第81卷第3期（總第483期）（1997年9月），頁44。

<sup>39</sup> 宗廷虎認為，朱自清所舉的詩例中，如杜甫《古柏行》、《寄韓諫議注》等只是探討了比喻兼引用典故的修辭手法而已；並未對「歷史的比喻」、「神仙的比喻」的區別作說明。參見宗廷虎，朱自清的比喻理論，《中國語文》1997年第81卷第3期（總第483期）（1997年9月），頁45。

<sup>40</sup> 宗廷虎，朱自清的比喻理論，《中國語文》1997年第81卷第3期（總第483期）（1997年9月），頁44。

詩三百首」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁 92—93）

又在駱賓王《在獄詠蟬》詩中「西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沉。無人信高潔，誰為表予心」的分析，也是篇章的比喻：

這是聞蟬聲而感身世。蟬的頭是黑的，是喻體。玄鬢影是喻依，意旨是少年時不堪回首。「露重」一聯是蟬，是喻依，喻體是自己，身微言輕是意旨。詩有長序，序尾道：「庶情沿物應，哀弱羽之飄零，道寄人知，憫餘聲之寂寞」，正指出這層意旨。「高潔」是蟬，也是人，是自己；這個詞是雙關，多義的。（「唐詩三百首」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁 93）

又如在《詩的語言》中有關朱熹《觀書有感》的分析，也是屬於篇章的比喻：

「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。問渠『那得清如許』？『為有源頭活水來。』」也完全是用暗示的方法，表示讀書才能明理。（第八卷，頁 341）

可知朱自清運用事物的比喻，有的是句或句群中的比喻，也有是篇章的比喻；不過篇章的比喻手法，喻意較為含蓄隱晦。

### 三、論述「比喻」的原則

#### （一）「比喻」的新鮮原則

朱自清在《「唐詩三百首」指導大概》一文中，強調比喻必須注重新鮮，入情入理：

事物的比喻，雖然取材於經驗和常識，卻得新鮮，才能增強情感的力量；這需要創造的工夫。新鮮還得入情入理，才能讓讀者消化；這需要雅正的品味。（《略讀指導舉隅》，頁 92）

又在《詩的語言》的文中，讚揚詩人作品的比喻手法，是從生活中提煉創造的：

詩中的比喻有許多是詩人自己創造出來的，他們從經驗中找出一些新鮮而別致的東西來作比喻。如陳散原先生的「鄉縣醬油應染夢」，「醬油」亦可創造比喻。可見只要有才，新警的比喻俯拾即是。」（第八卷，頁 342）

又在《文學與語言》一文中提及，比喻要不斷地創造、改造，才是活的比喻：

在文學中，比喻尤其重要。山頭，山腳，都是比喻，用慣了，便不覺得。這種比喻是死的，還有活的比喻，如：「這個人的舌頭像刀一樣。」「眼睛像星一樣。」「日本人的泥腳」等等。比喻是文學的重要的一部分，它的來源有二：改變舊的，或創造新的。詩人與文人必須常常製造比喻，改造比喻。（第八卷，頁 356）

可見比喻要做到新鮮，必須注意創造；而創造的靈思是隨手可得的，源自於生活經驗的體驗與觸發；如此一來，所創造的比喻自然能呈現新鮮具體、情理深刻的效果。

## （二）「比喻」的具體原則

朱自清在「談新詩」指導大概 一文中，強調「比喻」的具體原則：

凡是抽象的材料，格外應該用具體的寫法。可是怎樣是具體的做法呢？具體的寫法是種種的比喻。（《精讀指導舉隅》，頁 107、111—112）

接著又進一步舉例說明，古詩十九首 中的「青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。」便是運用具體的材料，比喻抽象的道理：

「陵上柏」、「澗中石」都是具體的材料，用來和「人生」比較的，「遠行客」是比喻。（「談新詩」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁 124）

又分析朱熹 觀書有感 的詩句提及，比喻抽象的道理必須是融化在情感之中的：

本詩是用比喻說道理——還是那「抽象的題目」——；那「水塘」的比喻是一套兒，卻分成三層，每層又各有「喻體」和「喻依」。鏡子般清亮的「半畝方塘」是喻依，喻體是方寸的心，這是一。「天光雲影」是喻依，喻體是種種善惡的事物，這是二。「源頭活水」是喻依，喻體是「銖積寸累」的知識，這是三。喻依和喻體配合起來見出意旨。第一層的意旨是定下的心，第二層是心能分別是非，第三層是為學當讀書。這兒每層的喻體和喻依都達到水乳交融的地步，這一套喻依裏滲透了過去文學中對於自然界的情感，和作者對於自然界的情感，——這道理是融化在情感裏的。（「談新詩」指導大概，《精讀指導舉隅》，頁 125—126）

可見朱自清提出「比喻」的具體原則有：使用具體的「比喻」手法，表現抽象的內容；具體的「比喻」手法，必須融入自己的真感受；如此一來，文章才能使人信服，引人共鳴。

## （三）「比喻」的遠取譬原則

朱自清在 新詩的進步 一文中，指出「比喻」的遠取譬原則，強調比喻事物之間的新關聯，用最經濟的語言表現比喻的想像美感：

象徵詩派要表現的是些微妙的情境，比喻是他們的生命；但是「遠取譬」，而不是「近取譬」。所謂遠近不指比喻的材料而指比喻的方法；他們能在普通人以為不同的事物中間看出同來。他們發現事物間的新關係，並且用最經濟的方法將這關係組織成詩；所謂「最經濟」就是將一些聯絡的字句省掉，讓讀者運用自己的想像力搭起橋來。沒有看慣的只覺得一盤散沙，但實在不是沙，是有機體。（第二卷，頁 320）



可見朱自清提出「遠取譬」的原則，重在發現事物間的共同點，運用精練的語句，調動讀者的想像，可使比喻產生奇妙的藝術效果。

總而言之，朱自清主張「比喻」必須具備三個原則：新鮮、具體、遠取譬；強調「比喻」來自生活經驗的觸發，發現事物間的新關聯，講求新鮮創意，並且以具體的「比喻」手法，描寫抽象的事物，融注作者的真情感；作品自然發人共鳴，動人心弦；諸如「唐詩三百首」指導大概 一文中賞析 琵琶行（《略讀指導舉隅》，頁 92）即是「比喻」手法的最佳化例子——白居易能發現事物間的共同點，運用「比喻」的意象新鮮又具體，琵琶女情感流露，曲折引人入勝；琵琶行的聲音描寫，確實能印證朱自清「比喻」的新鮮、具體及遠取譬三原則。

#### 四、分析「比喻」的作用

##### （一）可以訴諸理智或感情

朱自清在「胡適文選」指導大概 說過，比喻是用已知說明未知，用具體說明抽象；比喻分別運用於抒情、說理的文體，各具不同的情韻：

比喻是舉彼明此，因所知見所不知，可以訴諸理智，也可以訴諸感情。（《略讀指導舉隅》，頁 186）

又在「蔡子民先生言行錄」指導大概 一文中提及，具體的比喻，足以觸發人們的聯想，可用來說理、抒情：

比喻有時也可以幫助傳達那些不經常的意思，可還是表示情感的作用大。梁啟超先生的新文體，用比喻就很多；「筆鋒常帶情感」，這是一個因子。本書（《蔡子民先生言行錄》）「教育之對待的發展」頭一段 這種比喻的作用在表示信念，表示情感。 如「對於教育方針之意見」 是不經常的理，必得用一些具體的比喻表明，才可以想像得之。這種比喻是為了增加知識，不是為了增強情感，（《略讀指導舉隅》，頁 150—151）

##### （二）可以使文字經濟簡練

朱自清在 詩的語言 中，以辛稼軒的詞作及朱熹詩 觀書有感 為例子，提及比喻的表達有簡練的效果：

用比喻是最經濟的辦法，一個比喻可以表達好幾層意思。（第八卷，頁 341）

綜合上述可知，朱自清分析「比喻」的作用有：可以訴諸理智、可以訴諸抒情；而且在文章的表情達意中，運用比喻手法是最經濟的辦法，可以讓讀者隨著作者的思緒飛揚，具體深刻地感受情理的意涵。

#### 五、分析「比喻」的對應

朱自清提出「比喻」的修辭理論：比喻是舉彼明此，用已知說明未知；要求比喻語句精練，意蘊豐富，具體鮮活；提及「比喻」有三個成分：喻依、喻體、意旨<sup>41</sup>，運用有顯有隱，視表達的需要而定；而比喻的作用在於能說明道理，也能抒發情感，使道理淺顯易懂，事物形神兼備；並強調比喻原則有新鮮別致，入情入理，具體生動，可使讀者易於明白，引發共鳴；與一般的修辭手法對應而言，係為「譬喻」。

就一般修辭手法的定義、作用及其心理基礎而言，「比喻」也就是「譬喻」<sup>42</sup>，是一種「借彼喻此」的修辭法，凡二件或二件以上的事物中有類似之點，說話作文時運用「那」有類似點的事物來比方說明「這」件事物的。「比喻」的理論架構，是建立在心理學「類化作用」的基礎上——利用舊經驗引起新經驗。通常是以易知說明難知；以具體說明抽象。使人在恍然大悟中驚佩作者設喻之妙，從而產生滿足與信服的快感。<sup>43</sup>

其實朱自清提出的「比喻」修辭和一般修辭專書的「譬喻」手法還是有些不同的，就比喻的成分與排序而言，便能見出端倪：朱自清的「比喻三成分說」依序為喻依、喻體、意旨（「唐詩三百首」指導大概，《略讀指導舉隅》，頁91）；一般修辭專書——無論台灣的「譬喻」或大陸的「比喻」的異稱說法，但是它們的內涵都是一樣的：喻體（一般大陸修辭界稱為「本體」<sup>44</sup>）、喻依（一般大陸修辭界稱為「喻體」）、喻詞；因此朱自清的「比喻」修辭和一般修辭專書的「譬喻」手法的異同，是顯而易見的：相同之處是，二者都具有喻體、喻依這兩種成分；差異之處是，朱自清的比喻三成分說，多了個「意旨」，而少了「喻詞」，一般修辭專書的譬喻三成分說，則多了個「喻詞」（聯接喻體和喻依的語詞），而少了「意

<sup>41</sup> 朱自清「唐詩三百首」指導大概認為「意旨」就是比喻的用意所在。（《略讀指導舉隅》，頁91）黎運漢、張維耿《現代漢語修辭學》則稱為「喻解」——本體和喻體之間的相似點（頁102）黃師麗貞《實用修辭學》也稱為「喻解」。蔡師宗陽則指出：「喻旨」，原作「意旨」；「喻旨」二字是蔡師宗陽依據朱自清的說法，稍加修改，以符合譬喻的特色；將「意旨」改為「喻旨」，意思是說：譬喻的主旨所在，也是譬喻的意旨所在（《中等教育·「修辭格」的辨析原則與命題技巧》第45卷第6期，頁65）；喻旨是解說喻體、喻詞、喻依的意旨（《文法與修辭·下》，頁12）；而「喻體」、「喻詞」、「喻依」三者都有「喻」字，若「意旨」改為「喻旨」，也都有「喻」字，比較符合譬喻的特點（《中等教育·「修辭格」的辨析原則與命題技巧》第45卷第6期，頁65）。

<sup>42</sup> 比喻就是譬喻，這是兩個意義完全一樣的「同義詞」。參見黃師麗貞《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年4月初版2刷），頁34。

譬喻，也叫做比喻，又名譬、比、打比方。大陸修辭學專家學者都說「比喻」，台灣修辭學專家學者為了不與「比擬」的「比」混淆，是以都稱為「譬喻」。參見蔡師宗陽，《修辭學探微》（台北：文史哲出版社，2001年4月初版），頁163。

<sup>43</sup> 黃慶萱，《修辭學》（台北：三民書局公司，1979年12月3版），頁227。

<sup>44</sup> 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編《修辭通鑑》（頁471）及唐松波、黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》（頁1）認為：一個完整的比喻，通常由本體（被比喻事物）、喻體（比喻事物）和喻詞（標明比喻關係的詞）三部分組成；黃師麗貞《實用修辭學·譬喻》亦採用本體、喻體、喻詞之名稱（頁36）黃慶萱《修辭學》認為：「譬喻」辭格，是由「喻體」（所要說明的事物主體）、「喻依」（用來比方說明此一主體的另一事物）、「喻詞」（聯接喻體和喻依的語詞）三者配合而成的。（頁231）

旨」。

綜合上述，比喻（譬喻）是利用兩個不同的事物有某一相似點而構成<sup>45</sup>；相較而言，朱自清的「比喻三成分說」中的「意旨」（即比喻的用意所在，亦即喻體、喻依之間的相似點），確實是與眾不同。一般來講，意旨（相似點）出現的比喻，它能使描寫的對象具體，讓讀者明瞭作者運用比喻的本意；至於意旨沒有出現的比喻，除了因為用來比喻的事物，已經是眾所皆知，不必再加以解釋，意旨只好省略之外，也有部分是故意給讀者留下思考的餘地，發揮主觀聯想，去捕捉比喻的真正含義，不僅可以豐富擴大了比喻的內容，也能帶給讀者一種特殊動人的美感受。<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> 駱小所，《現代修辭學》（修訂版）（昆明：雲南人民出版社，1995年11月2版2刷），頁132。

<sup>56</sup> 上述有關意旨出現與否的比喻的美感效應，請參見駱小所，《現代修辭學》（修訂版）（昆明：雲南人民出版社，1995年11月2版2刷），頁132；黃師麗貞《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000年4月初版2刷），頁46—49。