

文章辭采藝術探微

馮永敏

【本文提要】

古今中外佳篇美作，能在千千萬萬讀者間不脛而走，並產生重大影響，辭采實背負著極大的使命。短小篇幅的文章中，禁不起任何語言上的敗筆，從這一點來看，辭采對文章來說，猶如筋骨命脈，因為它是其他要素得以存在與成功的前提。由此可知，唯有從辭采入手，才能打開文章藝術的迷宮。為此，本文擬從詞語的錘鍊、句式的變化、修辭的選擇與節奏的安排等四方面加以探究之。

壹、前言

文章始於意而成於辭，要充分表達作品思想情意，必須重視語言的錘鍊加工。由於文章語言悅耳娛目，給人以美的享受與啓迪，因此也稱之為「辭采」或「文采」。絕妙辭采，好比耕耘於人們的心田，開放出奇芬異芳的花朵，結出碩碩的甜蜜果實。在心靈的深處，給人美的享受和滋養，產生無比感染力。古今中外佳篇美作，能在千千萬萬讀者間不脛而走，並產生重大影響，辭采實背負著極大的使命。短小篇幅的文章中，實禁不起任何語言上的敗筆，從這一點來看，辭采對文章來說，猶如筋骨命脈，因為它是其他要素得以存在與成功的前提。王充曾說：「苟有文無實，是則五色之禽，毛妄生也。」^①李翱也講：「故義雖深，理雖當，辭不工者不成文，宜不能傳也。」^②韓愈在《答尉遲生書》中更指出：「禮不備不可以為成人，辭不足不可以成文。」^③這些話都說明意與辭，義與文互為表裏，相互為用，不可偏廢。

講究辭采是我國文章優良的傳統。莊子「辯雕萬物」，韓非「豔乎辯說」，說明不

① 王充《論衡·超奇篇》，見劉盼遂《論衡注釋》（臺北，世界書局，民國六十四年），頁二八二。

② 李翱《答朱載言書》，引自郭紹虞編《中國歷代文論選》（上海，上海古籍出版社，一九八八年），第二冊，頁一六五。

③ 見馬通伯校注《韓昌黎文集校注》（香港，中華書局，一九七二年），卷二，頁八四。

僅寫景狀物需要辭采，就是說理論辯也少不了辭采，原因無它，即是孔子所說：「言之無文，行而不遠。」^④因此，黃季剛《文心雕龍札記》中說：「凡覽篇籍，未有不通章句而能識其義者也。」^⑤劉大樞亦說：「論文至於文句，則文之能事盡矣。」^⑥姚鼐更進一步指出：「文章之精妙，不出字句聲色之間，捨此便無可窺尋矣。」^⑦在在證明從辭采入手，才能打開文章藝術的迷宮。品賞文章的辭采，大致可從詞語的錘鍊，句式的變化，修辭的選擇與節奏的安排等幾方面探究。

貳、詞語的錘鍊

語言作為「文章關鍵，神理樞機」^⑧的工具，必須認真錘鍊，所以「一字貼切，全篇生色」；「一字之瑕，足以為玷，片語之類，並棄其餘。」^⑨尤其我國語文詞彙紛繁富麗，因近義詞甚多，詞彙豐富的同時，也決定了語意間細微差異。作者在「綴字屬篇」時，往往都以「倒海探珠，傾崑取琰」^⑩的精神，精心辨析揀擇，才能從無比遼闊的詞匯海洋中，選得貼切恰當的詞語，力求做到「捶字堅而難移」^⑪，寫成光輝奪目，獨具魅力的精彩作品。文章詞語的錘鍊，主要表現在以下幾方面。

一、錯綜變化

優秀的文章，總是在詞語的使用上，講求千變萬化。賈誼〈過秦論〉^⑫中云：「有席卷天下，包舉宇內，囊括四海，并吞八荒之心。」其中席卷、包舉、囊括、并吞等詞，四者一意，連貫而下，而這四句文字各異，內容相同，吳楚材《古文觀止》即云：「四句只一意，而必疊寫之者，蓋極言秦人虎狼之心，非一辭而足矣。」^⑬氣勢洋溢紙外，力透紙背。

④ 《左傳·襄公二十五年》，見楊伯峻《春秋左傳注》（臺北，源流出版社，民國七十一年），下冊，頁一一〇六。

⑤ 黃季剛《文心雕龍札記·章句》（臺北，文史哲出版社，民國六十二年），頁一二三。

⑥ 劉大樞《論文偶記》（清道光咸豐間黃氏本，臺北，中央研究院），頁三。

⑦ 姚鼐《尺牘·與石甫侄孫》（清宣統元年小萬柳堂重刊本，臺北，中央圖書館）。

⑧ 劉勰《文心雕龍·聲律》，見范文瀾註《文心雕龍》（香港，商務印書館，一九六〇年），頁五五二。

⑨ 徐師曾《文體明辨序說·文章綱領》（臺北，長安出版社，民國六十七年），論詩，引皇甫汈語，頁八八。

⑩ 劉勰《文心雕龍·夸飾》，頁六〇九。

⑪ 劉勰《文心雕龍·風骨》，頁五一三。

⑫ 見蕭統《文選》（臺北，華正書局，民國七十三年），卷五十一，頁七〇七。

⑬ 吳楚材《古文觀止》，見王文濡校勘《評注古文觀止》（臺北，華正書局，民國六十三年），卷六，頁五。

柳宗元〈遊黃溪記〉^⑭云：「北之晉，西適幽，東極吳，南至楚、越之交。」其中「之」、「適」、「極」、「至」義同而文異，這些詞語，在文中交替使用，顯得活潑多姿。

朱自清〈荷塘月色〉^⑮中有一段描寫道：

微風過處送來縷縷清香，彷彿遠處高樓上渺茫的歌聲似的。這時候葉子與花也有一絲的顫動，像閃電般，霎時傳過荷塘的那邊去了。……月光如流水一般，靜靜地瀉在這一片葉子和花上。薄薄的青霧浮起在荷塘裏。葉子和花彷彿在牛乳中洗過一樣。

文中「彷彿……似的」、「像……般」、「如……一般」、「彷彿……一樣」交替出現，參差別異，造成詞語的多變錯綜。楊樹達曾指出：「古人綴文，最忌複沓。劉勰之論鍊字也，戒同字相犯，是其事也。欲逃斯病，恆務變文。」^⑯避免複沓，同義詞語交替運用，可帶來語言波瀾起伏，富於變化。

二、精鍊準確

字語的精鍊，是作者筆墨淨化，功力深化的結果，這種精鍊並非是下筆自成，而是由錘鍊而致。宋梅堯臣就指出：「意新語工，得前人所未道者，斯為善也。」^⑰清趙翼也說：「所謂鍊者，不在乎句險語曲，驚人耳目；而在乎言簡意深，一語勝千百，此真鍊也。……他人數言不能了者，只用一二語了之，此其鍊在句前，不在句下，觀者並不見其鍊之迹，乃真鍊之至也。」^⑱我國許多文章名家都在精鍊上下功夫，以期達到「惜墨如金」、「千金不易」的程度。像《史記》寫劉邦和項羽觀秦始皇南遊時，兩人都流露出豔羨傾慕之意，並想攫取皇位，但劉邦感嘆地說：「大丈夫當如是哉！」^⑲語氣委婉曲折，不露鋒芒，正顯現了他機智又怯弱的性格與貪婪多欲的內心世界。而項羽見秦始皇時說：「彼可取而代之也。」^⑳語氣極為坦率，毫無顧忌，可見其強悍直爽的個性和勇敢少謀的行事風格，語詞精鍊準確，十分傳神寫出項羽、劉邦二人身分、性格與氣概的不同，這就是詞語精鍊準確的魅力所在。

⑭ 見柳宗元《柳河東全集》（北京，中國書店，一九九一年），卷二十九，頁三一三。

⑮ 《背影》甲輯，見《朱自清選集》（河北，河北教育出版社，一九八九年），第一卷，頁一四一～一四三。

⑯ 楊樹達《漢文文言修辭學》（臺北，樂天出版社，民國六十一年），第四章，頁四〇。

⑰ 歐陽修《六一詩話》，見《中國歷代文論選》，第二冊，頁二四三。

⑱ 見趙翼《甌北詩話》（臺北，木鐸出版社，民國七十一年），卷六，頁八〇。

⑲ 司馬遷《史記·高祖本紀》（臺北，洪氏出版社，民國六十四年），卷八，頁三四四。

⑳ 司馬遷《史記·項羽本紀》（臺北，洪氏出版社，民國六十四年），卷七，頁二九六。

諸葛亮〈出師表〉^②中多次使用「宜」與「不宜」這類語氣不客氣的語詞，如「誠宜開張聖聽」、「不宜妄自菲薄」；「宜付有司，論其刑賞」、「不宜偏私」等，非臣子對君主說話的語氣。但只要了解劉備臨終前對兒子劉禪說：「汝與丞相從事，事之如父。」^③我們便可體會出諸葛亮正是以父執輩的真誠在諄諄告誡後主，字字句句流露出他的忠心赤誠。

朱自清的〈春〉^④，文中寫道：「一切都像剛睡醒的樣子，欣然張開了眼。」作者用「張開了眼」去描繪那剛醒的大千世界，而不用「睜開了眼」，是因為「張」在程度上比「睜」大。「張」字把大地上「一切」經過一個寒冬的長眠所積蓄下來的生命活力，春風吹拂之下開始萌發的神態描寫得活靈活現。這種「用意十分，下語三分」的精鍊用詞，使言有盡而意無窮，給人留下聯想餘地。

歐陽修〈醉翁亭記〉^⑤寫山間朝暮和四季變化的景色，分別以「日出而林霏開，雲歸而岩穴暝」代表早晚之景；以「野芳發而幽香，佳木秀而繁陰，風霜高潔，水落而石出」代表春、夏、秋、冬四時之景，真是精鍊到不能再精鍊，然而每一句的描寫、色彩又是如此分明，形象如此完整，特徵又如此準確，使讀者在一瞬間便歷覽了一日間朝暮的異同和一年四季的交替，作者煞費苦心作了精心選擇和安排，甚是絕妙。

而柳宗元〈小石潭記〉^⑥中摹寫小石潭環境用字十分生動，如「蒙絡搖綴」四字寫樹木藤蔓的覆蓋、纏繞、搖拂、連結四種形態；「為坻，為嶼，為嵒，為岩」表現潭邊之石的姿態，千奇百怪，形狀各異；「卷石底以出」中「卷」字刻畫石頭的虎虎生氣和向上翻捲的形狀，極為傳神。

由此可見，作家寫文章時，「下一個字像下一個棋子一樣，一個字有一個字的用處，決不能粗心的閉著眼睛隨處安置。敲好它的聲音，配好它的顏色，審好它的意義，給它找一個只有它才適宜的位置，把它安放下，安放好，安放平，任誰看了只能贊嘆，都不能給它換掉。」^⑦所以作者十分注重錘鍊準確的字詞，以期它既能達情、達理，又能闡述精微，古人云：「吟安一個字，拈斷數根鬚。」其推敲字句的艱苦可想而知。因而，在閱讀文章作品時，就必須注意體會作品語詞的深刻蘊涵。

② 諸葛亮〈出師表〉，見蕭統《文選》，卷三七，頁五一六。

③ 《蜀書·諸葛亮傳》，見《三國志集解》（臺北，藝文印書館），卷三十五，頁七八九。

④ 《集外散文》，《朱自清選集》第一卷，頁五八五。

⑤ 歐陽修《歐陽修全集·居士集》（北京，中國書店，一九九四年），上册，卷三十九，頁二七六。

⑥ 同註⑤，頁三一六。

⑦ 見劉綏松《中國新文學史初稿》（北京，人民文學出版社，一九八二年），頁三三八。

三、虛字傳情

在口語表達中可以藉口吻手勢傳情，但是在文章上傳達性情和語氣則須靠虛詞，拙於用虛詞者，作品往往辭義壅塞，鬱而未暢；工於用虛詞者，則是既寄託了神又表達了情，這就是劉勰所說的：「據事似閑，在用實切，巧者迴運，彌縫文體，將令數句之外，得一字之助矣。」^{②7} 虛詞在修辭的功能上實不可輕忽。在《宋稗類鈔》中曾記載歐陽修寫〈相州畫錦堂記〉一文，其開頭原是：「仕宦至將相，富貴歸故鄉，此人情之所榮，而今昔之所同也。」^{②8} 後經歐陽修仔細推敲，把頭兩句改為「仕宦而至將相，富貴而歸故鄉」，這一改動使文章平添了不少意味。首先，強調了仕宦和至將相，富貴和歸故鄉之間手段和目的的關係，使兩句話表達的意思更加精當顯豁。其次，突出了一種富貴榮耀與得志遇時的情味，傳達了當時人們對這種境遇的嚮往和羨慕，並與下面「人情之所榮」呼應。再次，使語氣由迫切變得舒緩，與下面詠嘆的句式及全文濃重抒情的情調一致。

《左傳》記載公元前六二八年的秦晉崤之戰時，秦穆公不聽蹇叔的勸告，派大將孟明率領軍隊去偷襲鄭國，結果慘敗，孟明為晉國所俘。後孟明被釋回，秦穆公認為他是將才，仍讓他統率軍隊，《左傳》對此寫道：「秦伯猶用孟明。」^{②9} 只一「猶」字，讀過便有多種意味：「孟明之再敗；孟明之終可用；秦伯之知人，不以待敗而見棄；時俗之驚疑，君子之嘆服；都一一如見，不待注釋而後明。」^{③0} 後人從「猶」這一個虛字，讀出許多文中沒寫到的情韻。虛詞的作用，確實如陳騭《文則》所云：「文有助辭（即虛詞），猶禮之有賓，樂之有相。禮無賓則不行，樂無相則不諧，文無助（虛詞）則不順。」^{③1}

有些常用虛詞，一到大家筆下，便個個身價百倍，異於常響，反覆遣用某一個字，使其變幻無窮，以致五彩紛呈，三昧全出，如王安石〈遊褒禪山記〉中用二十個「其」字，韓愈〈師說〉用了二十七個「之」字，又在〈畫記〉一文中共用了六十三個「者」字等，這些都如龍蛇遊走其間，不斷掀起文章波瀾，精當地表達了文章主旨。而這其中又以歐陽修〈醉翁亭記〉一文中，將二十一個「也」字灌注其中，最為著名。全篇用「也」字斷句，一個「也」字，表示一層涵意，隨著「也」字層層迭進，使文意脈絡明晰

②7 劉勰《文心雕龍·章句》，頁五七二。

②8 見范公偁《過庭錄》（臺北，新文豐出版社，民國七十五年），頁六一九。

②9 《左傳·文公二年》，上册，頁五二一。

③0 見魏禧《魏叔子文集》（臺北，臺灣商務印書館，民國六十二年），第七冊《日錄》，第二卷，頁三〇一五。

③1 陳騭《文則》（臺北，河洛出版社，民國六十八年），乙一，頁九。

，逐步深遠。二十一個「也」字中表示判斷語氣的有：「環滁皆山也」、「……琅琊也」、「……釀泉也」、「……太守也」、「歐陽修也」。表示解釋、說明原因的有：「……故自號曰醉翁也」、「而樂亦無窮也」、「……遊人去而禽鳥樂也」。表示肯定或否定語氣的有：「……在乎山水之間也」、「得之心而寓之酒也」、「而不知太守之樂其樂也。」這個「也」字的創造性運用，使文章活潑跳脫，趣味橫生，極富動人的音樂美，令人反復吟誦而不厭，使該文傳唱古今，經久不衰。

至於虛詞的用法變化較多，往往由於在句中的位置不同，所產生的作用也不盡相同，像「夫」字，蘇洵〈六國論〉：「夫六國與秦皆諸侯，其勢弱於秦。」「夫」字用在句首，有引起議論的作用。柳宗元〈捕蛇者說〉^②：「故爲之說，以俟夫觀人風者得焉。」「夫」字用在句中動詞之後，有舒緩語氣作用，李清照〈金石錄後序〉^③「今手澤如新，而墓木已拱，悲夫！」「夫」字用在句末，表示感嘆的語氣。這些「夫」字用法不同，它們在句中的作用也是有差異的，必須仔細辨別，始能體味其文氣與情韻。虛詞實具有不同凡響的藝術魅力，無怪乎林紓說：「留心古文者，斷不能將虛字略過，須知有用一語助之詞，足使全神靈活者。」^④劉大櫟也強調：「文必虛字備而後神態出，何可節損？」^⑤誠非虛言也。

四、形象生動

文章作者猶如畫家，使用豐富生動形象的語言，繪製出斑斕的生活圖象，栩栩如生的描寫狀物，把讀者引入一幅優美動人、引人入勝的圖畫中。形象生動是文章追求的目標，唯其形象，才見其生動；唯其生動，方顯其情韻。優秀的文章總是寓萬於一，寓繁於簡的生動形象誘發人們的思考與聯想，使之睹一事於句中，反三隅於字外。《左傳·曹劌論戰》^⑥一文寫齊、魯長勺之戰，寫得繪聲繪色，如聞戰鼓咚咚，如見人物一舉一動。魯莊公缺乏「遠謀」，文章一起筆「公將戰」已顯露出來，在敵強我弱的情勢下，沒有任何謀畫準備，倉卒應戰，後再用「公將鼓之」、「公將馳之」與上文呼應，進一步表現出莊公缺乏遠謀深慮。相反地，曹劌挺身而出，處處機敏，特別是以「何以戰」，五個「未可」、「可」，以及「下視其轍」、「登軾而望之」等生動言詞或行動，既刻畫曹劌觀察、判斷的過程和深思果斷的神態，更烘托出他的足智多謀，沈著謹慎，穩重勇敢的形象，十分突出。

② 同註⑭，卷十六，頁二〇一。

③ 李清照《李清照集》（臺北，河洛出版社，民國六十四年）。

④ 林紓《畏廬論文》（臺北，文津出版社，民國六十七年），頁六十四。

⑤ 同註⑥，頁五。

⑥ 《左傳·莊公十年》，上册，頁一八二～一八三。

司馬遷〈項羽本紀〉^{③⑦}在「鴻門宴」中有一段寫樊噲云：

……噲即帶劍擁盾入軍門，交戟之衛士欲止不內，樊噲側其盾以撞，衛士仆地，
噲遂入，披帷西向立，瞋目視項王，頭髮上指，目眦盡張。

這是鴻門宴上千鈞一髮之際，樊噲在軍門外聽到張良告急消息後的反應。文中「即」、「側」、「立」、「瞋」等神情、動作細微的刻畫，寥寥數筆，把樊噲在劉邦性命攸關時刻的滿腔義憤和臨危不懼的英雄氣概表現維妙維肖。這些極富形象的字眼，確乎達到「捶字堅而難移」的勝境了。

姚鼐〈登泰山記〉^{③⑧}寫登泰山經過及其壯麗景觀。文中以簡潔筆墨勾畫出泰山冬季冰封雪蓋的獨特景象和泰山日出時的瑰麗圖景。如登臨泰山絕頂後，見到的是「蒼山負雪，明燭天南」這兩句語言精鍊而形象。一個「負」字，把冰雪蓋山的靜態景色，描繪成泰山以其雄偉身軀背負冰雪的動態形象，刻畫出泰山雄踞於天地間的英姿和傲然挺拔的風神。而在日光下，雪上反射出的光芒，又照亮整個南部天空，則寫出了蒼山、冰雪、藍天在雪光中連為一體的泰山冬景奇觀。泰山日觀峯日出景象的描繪，則形象傳神，精彩紛呈。在日出的一剎那間，天邊一線似的雲霞變幻成五彩，而「白若樗蒲」的雪山變為「絳皓駁色」，初升的太陽「正赤如丹」，遠處的東海則在旭日下閃動著紅光，真是瑰麗壯偉！

韓非〈五蠹〉^{③⑨}一文中，在論證「聖人不期修古，不法常可，論世之事，因為之備。」這一論點時，文中講了一個「守株待兔」的故事，顯然，韓非的意圖是向韓王宣揚法治，然後指出：「今欲以先王之政治當世之民，皆守株之類也。」即是說復古保守，墨守陋規，就會落得類似「守株待兔」者的結局，被世人恥笑。說明形象鮮明，給人深刻印象。《莊子》借〈庖丁解牛〉^{④①}的寓言闡明養生之道，其中以「刀」喻個體生命，以「牛」喻複雜社會，若想保全刀，必須避開牛的筋腱骨骼。同理，若想保全個人，則要逃避衝突，與世無爭。文惠君聽了說：「善哉！吾聞庖丁之言，得養生焉。」文惠君顯然深有所感。由此可見，作者在說理時，為使內容生動活潑具有感染力，往往用故事或寓言中的形象，變抽象的道理為形象化，啟發人們的聯想，使說理直接，更富有說服力。優秀文章作品的語言，特別講究形象生動，是以，清袁枚云：「一切詩文，總須字

③⑦ 同註②，頁三一三。

③⑧ 姚鼐《惜抱軒集》（臺北，商務印書館，四部叢刊），卷十四，頁一〇七。

③⑨ 見陳奇猷校注《韓非子集釋》（臺北，華正書局，民國六十四年），下冊，卷十九，頁一〇四〇～一〇七八。

④① 《莊子·養生主》，見郭慶藩《莊子集釋》（臺北，木鐸出版社，民國七十一年），卷二上，頁一一五～一二四。

立紙上，不可字臥紙上，人活則立，人死則臥，用筆亦然。」^④良有以也。

好的文章往往風韻天成，看似不費力，實則一絲不苟，所謂「篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。」^⑤然而，「看似尋常最奇崛，成如容易卻艱辛」的文章，更須潛玩之，方能咀嚼其中的韻味，於人所不經意處，察其舉重若輕的神來之筆。

參、句式的運用

一篇作品如果句式單調，缺少變化，內容就難免板滯，影響效果。若能根據內容而靈活運用句式，力避陳調，調整句式，可以有效添加文采，增強語言的表現力。文章句式的運用可從四方面來看。

一、善用警句

晉陸機云：「石韞玉而山輝，水懷珠而川媚。」^⑥許多傳世之文，往往在篇中精心設置一二異軍突起，語簡言奇，精鍊切要，且辭義深妙的警句，使全篇增色生輝，光彩熠熠。讀完文章，也許全篇記不住，但某些警句卻能過目不忘，給人妙語聯珠，美不勝收之感，具有恆久的魅力。所以說：「一句之靈，能回一篇之運。」^⑦呂本中也說：「文章無警策，不足以傳世，蓋不能竦動世人。」^⑧就是這個道理。但是，警句並不同於刻意尖新的浮聲泛響，浮聲泛響可能有突出於眾辭的華彩，但沒有振奮全篇的力度，這是因為刻意尖新之句只是一種花巧，缺乏深厚的內涵。像范仲淹〈岳陽樓記〉^⑨描寫兩幅畫面，一幅「霪雨霏霏」，一幅「春和景明」，前悲後喜，但這描寫不易使人明白作者真正用心，作者即在結尾處指出「不以物喜，不以己悲」的難能可貴，再歸結到「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的警句，以警句突顯出主題，使全篇形象豁然開朗，道出作者為文的深心。

劉禹錫〈陋室銘〉^⑩中以警句「山不在高，有仙則名，水不在深，有龍則靈」的比喻，晴空排鶴地推出主題：「斯是陋室，惟吾德馨。」山與仙，水與龍，陋室與德馨，

④ 《隨園詩話·補遺》，見袁枚《隨園詩話》（臺北，廣文書局，民國六十八年），卷五。

⑤ 同註④，頁五七〇。

⑥ 陸機《文賦》，見張少康集釋，《文賦集釋》（臺北，漢京文化公司，民國七十六年），頁一〇四。

⑦ 見吳大受《詩筏》（臺北，新文豐出版社，民國七十五年），頁三五八。

⑧ 呂本中〈童蒙詩訓〉，見《中國歷代文論選》，第二冊，頁三七〇。

⑨ 見范仲淹《范文正公集》（臺北，新文豐出版社，民國七十五年），卷三，頁一九。

⑩ 《全唐文》（臺北，匯文書局，民國五十年），二五冊，卷六〇八，頁七八〇三。

三組對立統一，在作者眼中，德行和龍、仙一樣，能夠影響周圍的環境，警策啓人，可以窺見作者的匠心所在。

周敦頤〈愛蓮說〉^④中「出淤泥而不染，濯清漣而不妖」爲全文的警句。作者借描寫蓮的形象，表現出身處塵世，不蒙塵垢，修身潔行，不妖不媚的高尚品格、美好情操。作者把情與理寓寄在警句中的描寫對象——蓮，並揭示和昇華其本質。

其他像劉基〈賣柑者言〉^⑤以「金玉其外，敗絮其中」的警句，生動揭示出那些竊高位的文章武將的腐朽劣根性。荀子〈勸學〉^⑥篇中以「青，取之於藍，而勝於藍」的名言，勸勉人勤奮向學，勇於進取。韓愈〈馬說〉^⑦以「世有伯樂，然後有千里馬，千里馬常有，而伯樂不常有」反常語句，說明識馬的重要性，以此竦動人。可見，文章之有警句，猶如山巒之有高峯，江河之有大浪。從作品來看，篇中精粹警句，具有提神振氣的作用。從作者來看，獨闢蹊徑，用人們想說而說不出的話，講出道理，它新奇凝鍊，如雲中之霓采，珠中之鯨目，神精而句妍，展現作者思想的深遠，與藝術才華的精湛。從讀者角度來者，觀水必觀瀾，看山必看峯。警句的出現，滿足了讀者平中見奇，淺中見深的美感，爲讀者所樂於沈吟、品味和移用。

二、整散兼行

整句是對散句而言的。一般說來，文章以散句爲主，但全用散句，就難免單調散漫。《易·繫辭》云：「物相雜，故曰文。」^⑧因而散句中必雜以整句。整句，結構相同或相似，形式整齊或對稱，語勢貫通，語音和諧，主要包括排比、對偶等句，顯出一種整飭美。散句，結構靈活，語勢起伏，語音參差，以錯綜見長。兩者各有千秋，綜合應用，則散行文句中穿插整句，散中有整，參差錯落，以增強表達效果。像杜牧〈阿房宮賦〉^⑨中有一段云：

明星熒熒，開妝鏡也；綠雲擾擾，梳曉鬟也；渭流漲膩，棄脂水也；煙斜霧橫，焚椒蘭也；雷霆乍驚，宮車過也；輾轉遠聽，杳不知其所之也。一肌一容，盡態極妍，綏立遠視，而望幸焉，有不得見者三十六年。

作者以五組整句，從正面摹寫宮女曉妝打扮，色彩繽紛鮮艷，容態旖麗媚人，再現秦皇收陳六國宮女的多美侈豪，大大增強宮女妍態的形象和真實感。以下則以散句，從反面

④ 見陳克明點校《周敦頤集》（北京，中華書局，一九九〇年），卷三，頁五一。

⑤ 劉基《誠意伯文集》（臺北，商務印書館，四部叢刊），卷七，頁一八三。

⑥ 王先謙《荀子集解》（臺北，藝文印書館，民國六十六年），卷一，頁一〇五。

⑦ 同註③，卷一，頁二〇。

⑧ 見《易傳·繫辭下》（臺北，學生書局，民國七十六年），頁三八五。

⑨ 杜牧《樊川文集》（臺北，商務印書館，四部叢刊），卷一，頁一七。

刻畫宮女們飽食終日，無聊空虛的精神生活，更表達對宮女們悲慘命運的同情，和對秦皇荒淫生活的憤怒譴責。這種綜合運用整散句式，互相補充，相得益彰，增強了表達效果。

賈誼〈過秦論〉中採用不少結構對稱的對偶句，但也注意到句子的散行變化，使得整散兼行，參差錯落，波瀾起伏，相映成趣。且看在文末議論秦亡的原因時的一段文字：

陳涉之位，非尊於齊、楚、燕、趙、韓、魏、宋、衛、中山之君也；鉏耰棘矜，非銛於鉤戟長鎗也；謫戍之眾，非抗於九國之師也；深謀遠慮，行軍用兵之道，非及曩時之士也。……一夫作難而七廟隳，身死人手，為天下笑者，何也？仁義不施，而攻守之勢異也。

先運用排比句式，前後形成明顯優劣對照，極言秦之強大，強調陳涉之平庸，為秦反為陳涉所滅的議論作鋪墊，結尾以散行文字得出中心論點，讀來令人蕩氣回腸，水到渠成，更加令人感到作者駕馭語言的能力達到爐火純青地步。

再如韓愈〈送李愿歸盤谷序〉^⑤寫權貴者一段云：

人之稱大丈夫者，我知之矣。利澤施於人，名聲昭於時。坐於廟朝，進退百官，而佐天子出令。其在外，則樹旗旄，羅弓矢，武夫前呵，從者塞途，供給之人，各執其物，夾道而疾馳。喜有賞，怒有刑。才峻滿前，道古今而譽盛德，入耳而不煩。曲眉豐頰，清聲而便體，秀外而惠中，飄輕裾，翳長袖，粉白黛綠者，列屋而閑居，妒寵而負恃，爭妍而取憐。大丈夫之遇知於天子，用力於當世者之所為也。吾非惡此而逃之，是有命焉，不可幸而致也。

此段以散句開啓，以散句收束，中間則以三、五字組成的偶句貫穿，各得其宜，各盡其美，恣意馳騁其文筆，真可謂文氣浩然。至於下文寫隱居者，仍以散句起收，但中間散句與整句錯落兼行。寫鑽營者，則以偶句鋪陳，以散句承接。一篇之中，時偶時散，在整齊與變化中孕育了疏宕之氣。其後蘇軾在〈跋退之送李愿序〉中云：「唐無文章，唯韓退之〈送李愿盤谷〉一篇而已。」^⑥這是什麼道理呢？吳曾祺於《涵芬樓文談·屬對》中曾經說道：「自六經以外，以至諸子百家，於數百家中，全作散語，不著一偶句者，蓋不可多得，此無他，文以氣為主，而氣之所趨，苟一泄無餘，而其後必易竭，故其中間必間以偶句，以稍止其汪洋恣肆之勢，而文之地步乃寬綽有餘，此亦文家之祕訣。」^⑦由此篇整、散交替輪用的語言結構方式來看，或可受到一些啓發，體悟其成為唐代

⑤ 同註③，卷四，頁一四二～一四三。

⑥ 蘇軾《東坡題跋》（臺北，新文豐出版社，民國七十五年），卷一，頁一七九。

⑦ 吳曾祺《涵芬樓文談》（臺北，商務印書館，民國六十九年），頁六四～六五。

文章中的佳作的道理。

宋李涂《文章精義》認為文章文句：「須有數行整齊處，須有數行不齊整處。」^⑤而清包世臣更云：「凝重多出於偶，流美多出於奇。體雖駢，必有奇以振其氣；勢雖散，必有偶以植其骨，儀厥錯綜，致為微妙。」^⑥整句富有氣勢，散句參差不齊，二者在文章中，作者都十分注意運用，使它們調遣自如，整散交錯，奇偶相參，在語言形式上，如綴錦剪翠，煙波無限；如明珠走盤，清音悅耳；如溪水穿澗，翻跌多姿。讀者閱覽時，當於此細微處咀嚼其情致。

三、長短相間

文章句式有長句、短句之別。長句形體長，詞數多，結構比較複雜；短句形體短，詞數少，結構比較簡單。長句、短句各有特色，各有優點。短句表意簡潔、明快、活潑，而長句嚴密周詳，氣勢暢達。所以，明王世貞說：「抑揚頓挫，長短節奏，各極其致，句法也。」^⑦例如：北宋景佑初年，呂夷簡以老病在相位日久，不思振治，國勢日頹。范仲淹上疏痛陳時弊，觸怒呂夷簡。不久，范仲淹貶為饒州知州。當范仲淹遭貶之際，朝臣紛紛論救。身為諫官，享「正直有學問」之名的高若訥始而無言，繼而說范仲淹當貶。對此，歐陽修怒不可遏，遂撰〈與高司諫書〉^⑧，痛斥高若訥。文中云：

夫人之性，剛果懦軟，稟之於天，不可勉強，雖聖人亦不能責人之必能。今足下家有老母，身惜官位，懼飢寒而顧利祿，不敢一忤宰相以近刑禍，此乃庸人之常情，不過作一不才諫官爾，雖朝廷君子，亦將閔足下之不能，而不責以必能也。今乃不然，反昂然自得，了無愧畏，便毀其賢，以為當黜，庶乎飾己不言之過。夫力所不敢為，乃愚者之不逮，以智文其過，此君子之賊也。

作者先以兩個長句，從遠處落筆，網開一面，設身處地為高若訥著想：居諫官之位，不思扶賢祛惡，補缺拾遺，只為求祿養親，保官全家，是十足的庸人。但滾滾塵世間，庸人多矣，亦無可厚責。但筆鋒一轉，以短句有力抨擊高若訥，昂然自得，詆毀范仲淹，這就比庸人更可惡。又再進一步以短句說明，高若訥是一介愚夫，無力營救，也就罷了，但高若訥卻利用智識，歪曲是非，污白為黑，掩自己不言之過，真是士林敗類，德之賊也。作者利用迂迴曲折的長句，在貌似平和的語氣中，透露出鄙夷和輕視；利用流利婉轉的短句中，寄寓犀利的詰責與嘲諷。在長短交錯運用裏，層層深入，高若訥的外衣

⑤ 李涂《文章精義》（臺北，莊嚴出版社，民國六十八年），頁七〇。

⑥ 包世臣《藝舟雙楫·文譜》（臺北，新文豐出版社，民國七十八年），頁七二。

⑦ 王世貞《弇州山人四部稿》（臺北，偉文圖書公司，民國六十五年），十三冊，卷一四四，頁六六一二。

⑧ 歐陽修《歐陽修全集·居士外集》，下冊，卷十七，頁四八九。

一一剝落，露出一顆無可遁逃的奸宄心迹。

袁枚〈黃生借書說〉^①一文，短句居多，間用長句。文章起首「書非借不能讀也」，七個字點出作者明確的觀點。作者敘述本身無書可讀時只云「余幼好書，家貧難致」顯得明快促短，頗具深意。但在對事物比較說明以寄寓道理時，則多用長句。如比較有物與無物的不同態度云：

非夫人之物而強假焉，必慮人逼取而惴惴焉摩玩之不已，曰：「今日存，明日去，吾不得而見之矣。」若業爲吾所有，必高束焉，庋藏焉，曰：「始俟異日觀云爾。」

這樣的長句，完整而嚴密地闡述作者觀點，表達深刻而複雜的思想。長短句的運用，使文章語言錯落有致，靈活多變。

魯迅的〈藤野先生〉^②中，在寫到電影中出現槍斃中國偵探，而在場的中國觀眾卻還在歡呼時，有這樣一段的描述：

這種歡呼，是每看一片都有的，但在我，這一聲卻特別聽得刺耳。此後回到中國來，我看見那些閑看槍斃犯人的人們，他們何嘗不酒醉似的喝采，——嗚呼，無法可想。但在那時那地，我的意見卻變化了。

這段文字共三句話，第一句是短長句交錯，表現兩種不同感受：人們精神麻木的嚴重，及我心靈的痛楚。第二句爲長句，儘管時空變化，但人們精神麻木的情形依然存在，透出沈重濃郁的悲憤情懷。第三句爲短句，以少許勝多許，表現出作者意志的果決。因此劉大槐說：「文貴參差，天之生物，無一無偶，而無一齊者，故雖排比之文，亦以隨勢曲注爲佳。」^③由於長短句式交互搭配，充分發揮了各自的功能，也造成作品跌宕起伏的語言節奏和情感律動。

四、多樣靈活

我國語言組合靈活，句式多樣，不同的句式可以互相變換，表達相同的意思，而細微的差別往往是強調重點不同或語氣情態不同，所以陳善《捫虱新話》云：「文字意同而立語自有工拙。」^④許多古今佳作，十分注意句式的變化和選用，希望以最好的句式表達思想內容。像〈鄒忌諷齊王納諫〉^⑤一文，字句變化精微，十分精彩。其文云：

（鄒忌）謂其妻曰：我孰與城北徐公美？其妻曰：君美甚，徐公何能及君也……

① 袁枚《小倉山房文集》（臺北，廣文書局，民國六十一年），卷二十二，頁二～三。

② 魯迅《朝花夕拾》，見《魯迅全集》（北京，人民文學，一九八九年），第二冊，頁三〇二。

③ 同註⑥，頁六。

④ 陳善《捫虱新話》（臺北，新文豐出版公司，民國八十年），卷一，頁二四八。

⑤ 《戰國策·齊策一》（臺北，里仁書局，民國七十一年），卷八，頁三二四～三二六。

忌不自信，而復問其妾曰：吾孰與徐公美？妾曰：徐公何能及君也！且日，客從外來，與坐談，商之客曰：吾與徐公孰美？客曰：徐公不若君之美也。……暮寢而思之，曰：吾妻之美我者，私我也；妾之美我者，畏我也；客之美我者，欲有求於我也。……入朝見威王曰：臣誠知不如徐公美。臣之妻私臣，臣之妾畏臣，臣之客有求於臣，皆以美於徐公。今齊地方千里，百二十城。宮婦左右，莫不私王；朝廷之臣，莫不畏王；四境之內，莫不有求於王。由此觀之，王之蔽甚矣。

……

鄒忌體態修長，形貌昳麗，引出鄒忌的妻、妾、客的贊美。在三問中，「謂其妻」「我孰與城北徐公美」，是對妻親密的口氣；「復問其妾」「吾孰與徐公美」對妾簡捷的口吻；「問之客」「吾與徐公孰美」向客探詢的語氣，所問同一問題，同一意思，而句式各異，富於變化，在「思之」、「入朝見王」後，對「比美」結果作了三次重複，內容雖一，反映在文句上卻不同。「吾妻之美我者私我也；妾之美我者畏我也；客之美我者欲有求於我也」以並列關係複句組成，三個分句都是前果後因。「臣之妻私臣，臣之妾畏臣，臣之客有求於臣，皆以美於徐公」為因果關係複句，在表原因分句中，再並列妻、妾、客三層。「客婦左右，莫不私王；朝廷之臣，莫不畏王；四境之內，莫不有求於王，由此觀之，王之蔽甚矣。」為因果關係複句，但在表原因的三個分句中，卻改用了三組雙重否定句，用以強調自己的觀點。文中利用句式變化和字斟句酌，將人物心理狀態恰如其分描繪出來。

曾鞏〈墨池記〉⁶⁶勸勉學者「精力自致」，強調「學問非天成」，而「欲深造道德者」必以勤學苦練為本。巧妙運用問句、感嘆句，使文章情韻悠揚。以「此為其故跡，豈信然邪？」的反問，把注意力帶到王羲之身上，表面是問，實是肯定，是強調。以下又說：「然後世未有能及者，豈其學不如彼邪？則學固豈可以少哉！況欲深造道德者邪！」一連串的反問，迫人思索，迫人作答，似問卻已答。本是一種肯定意見，卻用不定語氣或疑問語氣，把文勢推向高潮。用感嘆語氣，以強化事理，以慨嘆情緒，感染讀者，令人贊嘆。

再如朱自清的〈綠〉⁶⁷也在句式靈動變化中，將深厚的情感蘊蓄其中。文中有一段云：

我曾見過北京十刹海拂地的綠楊，脫不了鵝黃的底子，似乎太淡了。我又曾見過杭州虎跑寺近旁高峻而深密的綠壁，叢迭著無窮的碧草與綠葉的，那又似乎太濃

⁶⁶ 曾鞏《曾鞏集》（北京，中華書局，一九八四年），上册，頁一七九。

⁶⁷ 《蹤跡》第二輯〈溫州的蹤跡〉，見《朱自清選集》，第一卷，頁一〇〇。

了。其餘呢，西湖的波太明了，秦淮河的又太暗了。可愛的，我用什麼來比擬你呢？我怎麼比擬得出呢？

文中先用肯定句表示出否定之意，又再用疑問句、反問句來贊嘆梅雨潭，表達出驚詫之情。

沒有變化的文章，易陷於平弱呆板，讀之令人生厭。文章為求生動姿態與靈動句法，必須講究變化，所以古人云：「發揮意旨在句，而點綴精神在字。至於用字造句，使之燦然成章，則又在乎意匠之經營耳。」⁶⁸

肆、修辭的選擇

黃侃《文心雕龍札記》嘗云：「作文之術，誠非一二言能盡，然挈其綱維不外命意、修辭二者而已。」⁶⁹可知「修辭」對於寫作的重要性。語言既是思想情感的外露，又是心之聲，為追求作品豐富內涵，造成震撼人心的藝術感召力，作者無不匠心獨運，講究各種修辭技巧，增加造詞生動性，也給作品增添了語言波瀾，獲得最佳效果。我國文章修辭品類繁多，異彩紛呈，現試擇其常用之排比、比喻、襯托、用典、誇張、通感、層遞等七種主要修辭手法，進一步說明之。

一、排 比

排比是三個或三個以上，結構相似或相同的詞句，表達相關意思。這種修辭技巧，成串或繁複的詞句，聯翩而至，像一串滾動的響雷，鏗鏘有力，氣勢連貫，令人接應不暇。近人梁啟超熱情澎湃的〈少年中國說〉⁷⁰裏，針對帝國列強對中國「老大帝國」的譏笑，痛切呼喚「少年中國」誕生，呼籲國人煥發少年的銳氣，開創「少年中國」的新紀元。前一大段一氣十二組老年人、少年人對比的句子，末有八句論少年與中國崛起的關係，形成了頭尾兩處，排比句式交錯輝映的景觀。其文云：

老年人如夕照，少年人如朝陽；老年人如瘠牛，少年人如乳虎；老年人如僧，少年人如俠；老年人如字典，少年人如戲文；老年人如鴉片，少年人如潑蘭地酒；老年人如別行星之隕石，少年人如大海洋之珊瑚島；老年人如埃及沙漠之金字塔，少年人如西比利亞之鐵路；老年人如秋後之柳，少年人如春前之草；老年人如死海之滯為澤，少年人如長江之初發源。

⁶⁸ 見鄭奠、譚全基編《古漢語修辭學資料彙編》（臺北，明文書局，民國七十三年），頁四六九。

⁶⁹ 黃季剛《文心雕龍札記·鎔裁》，頁一一一。

⁷⁰ 見《飲冰室文集》（臺北，中華書局，民國四十九年），第二冊，頁七～一一。

九個排比並列複句，從不同方面列舉不同事物，每組之內前後互相對比，前後句句相接，環環相扣，遞層深入。這樣長串的排比不僅鮮明形象地突出了老年人與少年人的差異，並利用這種差異構成兩種截然不同的情緒，其中更採擷自西方科學事物，閃耀著新世紀的色彩，頗具鼓動力，增強論辯能量，讀來大有「江間波浪兼天湧」的氣勢。

〈曹劌論戰〉中曹劌說明敵情時，指出：「一鼓作氣，再而衰，三而竭。」這個句子的三個分句意義相關，句式相同，三個分句並具有層遞性，「擊鼓」是「一」、「再」、「三」；士氣是「作」、「衰」、「竭」。擊鼓的先後與士氣的高低變化呈反比，有力地表現出「鼓」與「氣」的密切關係，強調了「一鼓作氣」的重要意義。

李密〈陳情表〉^①全文以四字句為主，同時交叉穿插許多排比句，如述說朝廷和地方徵詔情形：「詔書切峻，責臣逋慢；郡縣逼迫，催臣上道；州司臨門，急於星火。」以遞進排比複句，由中央到地方，由大到小的官府步步緊密，層層相逼，通過如此渲染，再與祖母的生存狀況「日薄西山，氣息奄奄，人命危淺，朝不慮夕」相對照，感情強烈而形象生動地表現李密不肯應詔而不許，期盼奉養祖母而不能的狼狽境遇，情意懇切淒惻，令人讀後回味無窮。

排比具有壯闊、均衡、參差之美，在統一中含變化，在變化中有統一，同時，易於使讀者產生相近聯想，給人以連續刺激，使語言較具體形象，可以使文氣貫通，語勢加強。

二、比 喻

宋陳騭《文則》云：「易之有象，以盡其意；詩之有比，以達其情。」^②不僅詩如此，文章亦然。比喻實是最常見也是最有表現力的一種修辭方法。許多優秀的作者憑著此物與彼物之間的飛翔想像，創造出許多新鮮別緻獨標一格的比喻，爭奇鬥艷，競相開放，所以錢鍾書說：「比喻是文學語言的根本。」^③比喻也叫打比方，劉勰嘗說明比喻的方法：「夫比之為義，取類不常，或喻於聲，或喻於貌，或擬於心，或譬於事。」^④說明比喻沒有一定體例，可以從聲音、形貌、心理、事物等類似的特點作比譬，去描寫、說明、議論事理或寄託情思。柳宗元〈小石潭記〉起頭云：「從小丘西行百二十步，隔篁竹，聞水聲如鳴佩環，心樂之。」先從遠處所聞寫起，小石潭水聲叮叮咚咚「如鳴佩環」，這裏運用明喻繪其聲，未見其形，先聞其聲，其聲悅耳，使人「心樂之」，自

① 李密〈陳情表〉，見蕭統《文選》，卷三七，頁五二四。

② 同註①，丙一，頁一二。

③ 錢鍾書《舊文四篇》（上海，上海古籍出版社，一九七九年），《讀〈奧孔拉〉》，頁三六。

④ 劉勰《文心雕龍·比興》，頁六〇二。

然引出下文「伐竹取道」，尋訪小石潭。

杜牧寫〈阿房宮賦〉，神思飄舉，興會淋漓，揮動如椽的畫筆，「憑虛構象」，盡情渲染，構築了一座「覆壓三百餘里，隔離天日」的巍峨宮殿。其中有云：「長橋臥波，未雲何龍？複道行空，不霽何虹！」作者以並列性暗喻，故設疑句，無雲哪來的龍？原來是橫跨在渭水的上的長橋；不晴哪來的虹？原來是色彩斑斕的複道。極寫長橋，複道建造巧奪天工。前句寫實，後句虛寫，靜作動寫，平作曲寫，語不直致，假物寄意，比喻騰挪變化，搖曳多姿。

在文章中，有時一喻不足以成勢達意，往往要連用數喻——博喻。如果說比喻是一粒珠寶，博喻則是一串熠熠閃光的珍珠；比喻是一支花翎，博喻則是一束流金溢彩的艷羽。像朱自清筆下的春天景象是：

春天像剛落地的娃娃，從頭到腳都是新生的，它生長著。春天像小姑娘，花枝招展的，笑著、走著。春天像健壯的青年，有鐵一般的胳膊和腰腳，領著我們向前去。

這裏連用三個比喻，且三個比喻各有側重。第一個比喻抒寫春天是生命伊始，充滿蓬勃生機；第二個比喻是描寫春天的姿態和容貌，絢麗多彩，秀美動人；第三個比喻是揭示春天的氣質，蘊藏著無限的創發力量。這樣氣勢酣暢的比喻，生動細緻地刻畫出春天的各類特質，淋漓地抒發了作者贊嘆之情，給人鮮明的印象和強烈的感染。

說理文章一旦恰當運用博喻，嚴肅的面貌馬上變得和藹可親，抽象枯燥的論述立刻變得娓娓動聽。像〈察今〉^⑦一文的博喻，貼切生動，豐富深刻，達到了理透道明的目的。其文曰：

凡先王之法，有要於時也。時不與法俱至，法雖今而至，猶若不可法。故擇先王之成法，而法其所以爲法。先王之所以爲法者，何也？先王之所以爲法者，人也，而已亦人也。故察己則可以知人，察今則可以知古。古今一人也，人與我同耳。有道之士，貴以近知遠，以今知古，以益所見，知所不見。故審堂下之陰，而知日月之行，陰陽之變；見瓶水之冰，而知天下之寒，魚鱉之藏也。嘗一脔肉，而知一鑊之味，一鼎之調。

文中三喻一意，見此知彼，說明了察今應該知古，知古是爲了察今，深刻而形象地論證了中心論點。而這三個比喻，各有側重，各有角度，使文意更爲豐富。第一個比喻講的是由近知遠，見微知著，探流明源，由現象而知其本源。說明了「法」也得因時而變、因人而定。第二喻講的是由實見虛，由果知因，由此知彼，說明了從今天的立法可以推

^⑦ 《呂氏春秋·察今》，見林品石《呂氏春秋今註今譯》（臺北，商務印書館，民國七十五年），下冊，頁四五三～四五四。

知古往今來所有的立法，都得「察今」的規律。第三喻講的是由點知面，由個別而知一般，由部分可了解全局，不僅知其然，而且知其所以然，說明從今天的立法可知歷代立法之途徑，並可知其立法的優劣高下。這三個比喻，多角度、多側面地論證中心論點，成功地做到了意達而勢成，令人回味無窮。

三、襯托

爲了突出某事物，借用相類或相反事物，陪襯映照所要描寫的人物、環境及事件等的方法，稱作襯托。利用相類、相似事物的特點與關係，從正面襯托主要事物，兩者互爲映襯，相輔相成，就是正襯。蘇轍〈上樞密韓太尉書〉^⑥有云：

轍之來也，於山見終南、嵩、華之高，於水見黃河之大且深，於人見歐陽公，而猶以爲未見太尉也。

作者離家遠遊，求取天下奇聞壯觀，歷見名山大川，京華人物，當時見到容貌秀偉，議論宏辯的翰林歐陽修，他是有威望，有影響力的知名人士，見到這樣的人物，是值得自豪。歐陽修自然是年輕的蘇轍所要交遊的天下豪俊之一，但這不是本文的目的，作者寫歐陽修的目的，是爲寫勳望極高的韓太尉作陪襯，原來山外有山，樓外有樓，把作者急欲求見之情，含而不露的渲達出來。這樣的映襯，產生很好的跌宕效果。

像朱自清的〈綠〉刻畫梅雨潭的綠，用綠楊太淡，綠壁太濃，西湖波太明，秦淮河太暗作爲襯托，有力地說明梅雨潭綠得適中，作者以相類景物襯托主要景物，所謂兵強可以襯出將勇，在事物比襯中，既避免了刻板率直，又不露其底，妙不可言，不能不使人對這種「離合神光」的撲朔迷離的美，感到「驚詫」了。

運用相反或相異事物，使對立兩極的事物互爲映襯的方法，稱爲反襯，達到「相反而皆相成也」^⑦的效果。像班固〈蘇武傳〉^⑧一文，爲了突出蘇武堅韌的節操、崇高的品格，作者特意用衛律、李陵等降將來反襯蘇武。衛律先以死相脅，繼以富貴相誘，期使蘇武出賣靈魂，叛國投敵。李陵勸降則動之以情，列舉蘇武兄弟屈死，老母已逝，妻子改嫁，妹妹及兒女存亡不知等家事，又告知漢朝法令無常，以解瓦蘇武對漢的忠心。蘇武悉以君臣和國家大義，自剖心迹，鮮明地展現蘇武威武不能屈，利祿不能誘，私情不能移的氣節和凜然難犯的英雄氣概。以醜襯美，使蘇武這一人物形象，至今仍綻放著耀眼的光芒。

賈誼〈過秦論〉中，在寫到九國諸侯，合縱締交謀畫弱秦時，先列出戰國四公子的

⑥ 蘇轍《欒城集》（臺北，中華書局，四部備要），第二冊，卷二十二，頁一。

⑦ 《漢書·藝文志》（臺北，藝文印書館，未著出版年），卷三十，頁八九九。

⑧ 同上註，卷五十四，頁一一四八～一一五二。

姓名，並備加稱頌；再歷數六國政治、軍事、外交諸方面的人才，具體列出姓名的就有二十多人，但這次行動的結果是：「秦開闢延敵，九國之師逡巡不敢進」，「縱散約敗」。作者這裏愈寫諸侯人才眾多，氣勢之猛，就愈能反襯秦國之強大與失敗之慘烈。這種反襯手法使得道理顯豁，主旨鮮明。同時，作者更利用極寫諸侯地廣人眾的基礎，從容地以九國諸侯作反襯，極寫陳涉之弱小，然而「成敗異變，功業相反」，反襯手法使得內容具體，事例充分，導出深刻的結論，極具說服力。

四、用典

用典又叫引用、用事或事類。《文心雕龍·事類》云：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也。」亦即援引前人事迹或摘取典籍語句，以加強語言表達的說服力，所謂「明理引乎成辭，徵義舉乎人事」^⑦就是這個用意。作者借助經緯鍊壓縮的故實，以引發讀者的聯想，擴大想像空間，往往可以節省許多需要直接表達的文字，使古事、古語和當前事實形成對應和交流，借他人而申發己意，讀者在品閱中，作品意蘊愈顯深厚味長，同時典故具有約定俗成的隱括意義，一旦妥貼運用，就可使作者聲東擊西，借古人之棧道而暗渡自家心思，不動聲色之中盡傳情意。如劉禹錫〈陋室銘〉描寫陋室，以虛實結合手法從人、事、景三方面，有力地表現了陋室不陋，及主人的「德馨」。文章至此，題旨得以彰明，但作者猶嫌不足，結尾又運用「南陽諸葛廬」、「西蜀子雲亭」兩個典故，使主題進一步深化，內容更加充實豐滿。這兩個典故，一是指三國時政治家諸葛亮隱居的處所；一個是指西漢大家揚雄著書的地方，而現在滿腹經綸的自己羈身陋室，不也像他們那樣名傳千秋嗎？諸葛亮、揚子雲德行非凡，功照青史，自己胸懷不也同樣的奇才遠志嗎？最末一句「孔子云：何陋之有。」此句出自《論語·子罕》：「子欲居九夷。或曰：陋，如之何？子曰：君子居之，何陋之有？」^⑧文中作者只引後半句，省去「君子居之」四字，體現出君子的風範，增強了文章「陋室不陋」的說服力。這三個歷史典故，虛實映襯，古今對比，使文章平添了幾分逸韻。若去掉文中的典故，不僅內容顯得單薄無味，題旨亦難以酣暢表達，形式也將變得局促呆板。

魏徵〈諫太宗十思疏〉一文，善於援引經典。引言的如：「居域中之大」、「江海下百川」、「可欲」、「知足」、「知止」，見於《老子》上篇；「善始者實繁，克終者蓋寡」，見於《詩經·大雅》；「怨不在大，可畏惟人」，見於《尚書》^⑨……等，圍繞論題，中肯貼切，恰當自然，增強了文彩，加強了懾人心魄的力量。引事的如：「

⑦ 劉勰《文心雕龍·事類》，頁六一四。

⑧ 《論語·子罕》，見朱熹《四書集註》（臺北，世界書局，民國六十二年），頁五九。

⑨ 《尚書·康誥》（臺北，中華書局，民國五十六年），卷八，頁三。

載舟覆舟，所宜深慎」，作者暗引《孔子家語》：「孔子曰：夫君者，舟也，庶人者，水也，水所以載舟，亦所以覆舟，君以此思危，則危可知也。」^⑧以水喻民，以舟喻君，申明居安思危的鑒誡之意。從文氣上看，「怨不在大」先壓一句，「可畏惟人」語氣上揚，接著「載舟覆舟，所宜深慎」，透過「畏」、「覆」等字的運用，揭示出危險的具體性，把規勸引發到最高點，足以警訓萬世，流傳千古。文中多處引用，融於作者的文辭中，達到「用古事古論，暗藏其中，若出諸己」^⑨的地步，不但文句貫通，而且使文意增強了力度和深度。

至於林覺民的〈與妻訣別書〉^⑩，全文用典多達十三處之多，是一篇巧用典故，用事不露痕迹的佳篇。如「吾不能學太上之忘情也」，「太上忘情」語見劉義慶《世說新語·傷逝》：「聖人忘情，最下不及情，情之所鍾，正在我輩。」^⑪又房玄齡等撰《晉書·王衍傳》：「衍嘗喪幼子，山簡弔之，衍悲不自勝。簡曰：『孩抱中物，何至如此！』衍曰：『聖人忘情，最下不及於情。然則情之所鍾，正在我輩。』簡服其言，更為之慟。」^⑫後用「太上忘情」指聖人不為情感所動。作者借用此典表明自己決不能對國事冷漠無情，對社會現實無動於衷，對黑暗統治麻木不仁，而堅決踏上民主革命之路。另外如「卒不忍獨善其身」，見於《孟子·盡心上》：「窮則獨善其身，達則兼善天下。」^⑬此處暗用典故表明作者面對當前社會現實，不忍心只顧一己而不問別人，情願犧牲自己而為天下人謀永福的願望，將一己之愛擴展為普天下人之愛。此信感人至深，更可見出作者駕馭語言的功力，真可謂言有盡而情無限。

五、誇 張

誇張又稱誇飾，是文學作品中一種常用的修辭手法。劉勰就說：「自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存。」^⑭可見誇張的這種手法源遠流長。誇張即言過其實，所謂「聞一增以爲十，見百益以爲千」^⑮，其作用是「意在動人耳目，本不盡合論理學，亦不必盡符於事實。」^⑯因此誇張修辭法意想翻空，詞句新奇，具有「發蘊而飛滯，

⑧ 《孔子家語》（臺北·商務印書館，民國七十年），卷一，頁十五。

⑨ 高琦《文章一貫》（臺北，中央研究院傅斯年圖書館）。

⑩ 王祖猷《近代散文選析》（安徽，安徽教育出版社，一九八六年），頁二五八～二六〇。

⑪ 劉義慶《世說新語·傷逝》，余嘉錫《世說新語箋疏》（臺北，華正書局，民國七十三年），頁六三八。

⑫ 《晉書·王衍傳》（臺北，中華書局，民國五十六年），卷四十三，頁八。

⑬ 《孟子·盡心上》，朱熹《四書集註》，頁一九〇。

⑭ 劉勰《文心雕龍·夸飾》，頁六〇八。

⑮ 王充《論衡·藝增篇》，頁四八三。

⑯ 范文瀾語，見《文心雕龍注》，頁六一〇。

披臂而駭聾」，「談歡則字與笑并，論戚則聲共泣偕」^①的藝術魅力。誇張的方式，有兩種。一是直接誇張，指不借助於其他修辭手法，通過字面意義直接誇大或縮小事實。像《孟子》云：「國君好仁，天下無敵焉。」^②孟子處在爭於氣力的戰國時代，誰有強大的軍事經濟力量，誰才能立足天下，所以孟子竭力誇大仁的重要性，才能鼓動人心，說服君主。

在《史記·項羽本紀》「鴻門宴」一段，寫樊噲的文字：

噲即帶劍擁盾入軍門，交戟之衛士欲止不內，樊噲側其盾以撞，衛士仆地，噲遂入，披帷西向立，瞋目視項王，頭髮上指，目眦盡張。

這是鴻門宴上千鈞一髮的一刻，樊噲在軍門外聽到張良告急的消息後作出的反應。文中用「頭髮上指，目眦盡張」的神情動作的誇張刻畫，就把樊噲在劉邦性命攸關時刻的滿腔義憤和臨危不懼的英雄氣概表現得維妙維肖。

二是間接誇張，指借助各種修辭手法來誇大或縮小事實。〈阿房宮賦〉中借助誇張性比喻，傳難言之意，繪難摹之形，如用「渭流漲膩，棄脂水也；煙斜霧橫，焚椒蘭也」，極言宮女豪華靡費，再現秦皇收陳六國宮女的多美侈豪，增強富女妍態的真實感。

再如《戰國策·齊策》^③中記載蘇秦形容齊國之強盛、臨淄之富實一段：

齊地方二千里，帶甲數十萬，粟如丘山。齊車之良，五家之兵，疾如錐矢，戰如雷電，解如風雨。即有軍役，未嘗倍太山，絕清河，涉渤海也。臨淄之中七萬戶，……甚富而實，其民無不吹竽、鼓瑟、擊筑、彈琴、鬥鷄、走犬、六博、踰跽者；臨淄之途，車聲擊，人肩摩，連衽成帷，舉袂成幕，揮汗成雨；家敦而富，志高而揚。

文中以誇飾性的比喻、排比，極盡敷揚張厲之能事，詞鋒壯偉恢奇，辯麗恣肆，其語言力量，大有天風海雨逼人之感。但是，誇張並不是隨心所欲，只有真實和藝術和諧統一，才能給人美感。西晉左思曾云：「美物者貴依其本，讚事者宜本其質，匪本匪質，覽者奚信？」^④誠為的論。

六、通 感

通感又稱移覺，這是把人們某一種感覺去喚起人的另外一種感覺的表達方法，意即感情的溝通和移用，或相互聯繫，不僅可以增強語言的形象性，激發讀者更深層次的感受，而且可以把作者深摯的情感，多角度，多層次地表達出來，引發讀者強烈共鳴。像

① 同註⑧，頁六〇九。

② 《孟子·盡心下》，朱熹《四書集註》，頁二〇五。

③ 同註⑤，頁三三七。

④ 左思〈三都賦序〉，蕭統《文選》，卷四，頁七四。

杜牧〈阿房宮賦〉中云：「歌臺暖響，春光融融。」這是說音響會暖，聲音會有溫度，是由聽覺到觸覺的溝通移用。

在朱自清〈荷塘月色〉中說：「微風過處，送來縷縷清香，彷彿遠處高樓上渺茫的歌聲似的。」就是用通感來描寫荷香，把微風送來的縷縷清香比作「遠處高樓上的渺茫的歌聲」。因荷塘中的荷花是零星點綴著，香氣幽微斷續，再經微風傳送，更顯得若有若無，這正和歌聲從遠處、高處傳來，飄渺似無，捉摸不定的感覺極為相似，香氣雖是嗅覺，作者卻用「歌聲」聽覺作比，是由嗅覺到聽覺的轉移，不僅極為貼切，而且使文章增添了一種音樂美，並調動了嗅覺和聽覺兩種器官的感受，使讀者從不同的角度去體味清幽淡雅的荷香，啓迪了人們更深遠的去領會作品的藝術魅力。

劉鶚〈明湖居聽書〉^⑤文中寫小玉唱書中有一段：

聲音初不甚大，……五臟六腑裏，像熨斗熨過，無一處不伏貼，三萬六千個毛孔，像吃了人參果，無一個毛孔不暢快。……那王小玉唱到極高的三四疊後，陡然一落，又極力騁其千迴百折的精神，如一條飛蛇在黃山三十六峯半腰裏盤旋穿插，頃刻之間，周匝數遍。從此以後，愈唱愈低，愈低愈細，那聲音漸漸的就聽不見了。滿園子的人都屏氣凝神，不敢少動。約有兩三分鐘之久，彷彿有一點聲音從地底下發出。這一出之後，忽又揚起，像放那東洋煙火，一個彈子上天，隨化作千百道五色火光，縱橫散亂。

作者巧用通感，捕捉歌聲之妙，使人從流動的音樂中，去感受聲調的高低強弱、抑揚頓挫、快慢緩急，欣賞無窮的變化。寫曲聲初入耳時的妙境是：「五臟六腑裏，像熨斗熨過，無一處不伏貼；三萬六千個毛孔，像吃了人參果，無一毛孔不暢快。」這是化聽覺為味覺、觸覺，使之具體可感，帶讀者進入「聲入心通」的藝術境地。接著寫曲聲的千迴百折，聲調高低變化「唱到極高的三四疊後，……那聲音漸漸的聽不見了」傳盡了婉轉迴旋、圓潤溜滑、輕疾柔美的特色。寫曲聲的「忽又揚起」，「像放那東洋煙火，一個彈子上天，隨化作千百道五色火光，縱橫散亂」。這是化聽覺為視覺，使之歷歷如見，用煙火的色彩繽紛寫聲音的紛繁熱烈，清脆悅耳。這些通感在藝術表現形式上雖採用比喻的手法，但設喻卻重在人體不同器官感覺的溝通，各種感覺的互相補充，在表情達意上就極富層次和立體感。

再者像朱自清的〈綠〉中梅雨潭的美：

她滑滑的明亮著，像塗了明油一般，有雞蛋清那樣軟，那樣嫩，令人想著所曾觸過的最嫩的皮膚。

^⑤ 見劉鶚《老殘遊記》（臺北，黎明文化公司，民國七十四年），第二回，頁一七～一八。按：此書為小說，但〈明湖居聽書〉，一般學校則多節選為散文閱讀篇章。

梅雨潭水面具有「滑滑」、「明亮」的特點，所以它像「塗了明油」的少女的肌膚，而少女美女的肌膚，又像「雞蛋清那樣軟，那樣嫩」，這是由視覺轉移到觸覺，巧妙地展現「滑」、「亮」的視覺美與雞蛋清給人的「軟」、「嫩」的觸覺感，讓讀者對梅雨潭醉人的「綠」，不但眼可見，而手可觸，韻味十分生動傳神。

七、層遞

用三個或三個以上的語句，按文意由淺而深，由低而高，由小而大，由輕而重，或由深而淺，由高而低，由大而小，由重而輕，逐層遞增或遞減的排列的一種修辭技巧。由於層遞法「上下相接，若繼踵然」⁹⁶可以使語言整齊和諧，一環扣一環，文意一步一步，逐步深化讀者的認識。如〈燕昭王求〉⁹⁷一文，昭王登門求教於郭隗，如何招賢納士？郭隗避開正面回答說：

帝者與師處，王者與友處，霸者與臣處，亡國者與役處。誦指而事之，北面而受學，則百已者至；先趨而後息，先問而後嘿，則什已者至；人趨己趨，則若己者至；憑几據杖，眄視指使，則厮役之人至；若恣睢奮擊，呬籍叱咄，則徒隸之人至矣。

郭隗以古代帝王為例，列舉四類帝王，說明對待人才的態度各有不同。對人才的不同態度，卻關係到國家興亡，王業成敗，以「百已者至」、「什已者至」、「若己者至」、「厮役之人至」、「徒隸之人至」逐漸趨下的用人態度，循序排列，漸漸引來，層層徐入，不迫不驟，增強了氣勢，加強了說服力，極委婉巧妙。

另外〈趙威后問齊使〉⁹⁸一文，齊王派使臣問候趙威后，按照外交慣例，威后應先問齊王，以表示答謝，但文中威后一見齊使，卻一反常態，文云：

（趙）威后問使者曰：「歲無恙耶？民亦無恙耶？王亦無恙耶？」使者不悅曰：

「臣奉使使威后，今不問王，而先問歲與民，豈先賤而後尊貴者乎？」威后曰：

「不然，苟無歲，何以有民？苟無民，何以有君？故有問，舍本而問末者耶？」

文中「歲、民、王」三者循列排序，說明威后把農作物收成，百姓生活看得比國君重要。齊使認為她的問話是以賤為先，以貴為後，是輕重倒置。威后以「不然」加以否是，連發三問「苟無歲，何以有民，苟無民，何以有君？故有問，舍本而問末者耶？」威后認為是由本到末，說明賤民則是棄本，逐層推進，筆捷而力勁，言簡而意足。

莊子〈庖丁解牛〉⁹⁹一文中言：

⁹⁶ 同註⁹¹，丁一，頁一七。

⁹⁷ 《戰國策·燕策一》，卷二十九，頁一〇六四～一〇六六。

⁹⁸ 《戰國策·齊策四》，卷十一，頁四一八。

⁹⁹ 《莊子·達生》，見郭慶藩《莊子集釋》，卷七上，頁六四〇。

累九二而不墜，則失者鎔銖；累三而不墜，則失者十一；累五而不墜，猶掇之也。作者用層遞句來表示苦練捕蟬本領的全部過程，由「累九二」到「累五」，層層遞進；由「失者鎔銖」到「失者十一」，由「失者十一」到「猶掇之也」，層層遞退。遞進和遞退的結合，強調練功的難度越來越大，失誤的情況越來越少，以突顯痾僂老人所練的本領越來越高明，清晰地展現在讀者面前，十分高妙。

創作文章時，作者在一篇之中，往往會靈活運用各種修辭手法，彼此之間巧妙聯繫，結合謀篇布局特色，使尋常語句藝術化，對突出形象，增強作品感染力，產生很大的魅力。

伍、節奏的安排

《禮記·樂記》云：「文采節奏，聲之飾也。」^⑩但文章的語言節奏，不像詩歌那樣明顯，可以利用分行書寫的整齊句式和鏗鏘押韻，而是在作者思想感的高漲低落，曲折迂迴，敷寫成文時，自然安排出抑揚抗墜的節奏。一般文章節奏的安排，具體體現在音調、聲韻與字句上。

一、平仄相間，音調和諧

我國文字，字分平仄，作者行文時，運用字音的音調，平仄交錯，或在句中，或在句末，有意識地配搭平仄，利用聲調的高低、升降、長短的變化，四聲交錯，有起有伏，聲音流轉如振玉，文辭圓潤如貫珠，揚抑有致的音律，造成語言的音樂美。賈誼〈過秦論〉中云：「有席捲天下，包舉宇內，囊括四海之意，併吞八荒之心」，四句中，「下、內、意」都是仄聲，連為抑勢；「心」是平聲，歸於一揚。又「括、海、意」是三仄聲，「吞、荒、心」是三平聲，平仄完全對稱^⑪。

像歐陽修〈五代史伶官傳序〉^⑫云：

方其係燕父子以組，函梁君臣之首，入於太廟，還矢先王，而告以成功，其意氣之盛，可謂壯哉！及仇讎已滅，天下已定，一夫夜呼，亂者四應，倉皇東出，未及見賊而士卒離散，君臣相顧，不知所歸，至於誓天斷髮，泣下沾襟，何其哀也！

⑩ 《禮記·樂記》，見孫希旦《禮記集解》（臺北，蘭臺書局，民國六十二年），卷三十八，頁四九六。

⑪ 啓功《詩文聲律論稿·散文中的聲調問題》（臺北，明文書局，民國七十一年），頁一二二～一二三。

⑫ 《新五代史·伶官傳》（臺北，鼎文書局，民國六十八年），卷三十七，頁三九七。

文中多四字句，平仄交替，有時也借助虛詞調節，平平仄仄、仄仄平平、仄平平仄、平仄平仄等句型所占比重大，音調有輕重，高低有序，讀起來和諧可誦。

柳宗元〈捕蛇者說〉有云：「悍吏之來吾鄉，叫囂乎東西，隳突乎南北，嘩然而駭者，雖雞狗不得寧焉。」每句句末音調是平平仄仄平，有抑有揚，有頓有挫，音樂感很強。

此外，朱自清〈荷塘月色〉中云：

月光如流水一般，靜靜地瀉在這一片葉子和花上。薄薄的青霧浮起在荷塘裏。葉子和花彷彿在牛乳中洗過一樣，又像籠著輕紗的夢。雖然是滿月，天上卻有一層淡淡的雲，所以不能朗照；但我以為這恰是到了好處——酣眠固不可少，小睡也別有風味的。月光是隔了樹照過來的；高處叢生的灌木，落下參差的斑駁的黑影，峭楞楞如鬼一般；彎彎的楊柳的稀疏的情影，卻又像是畫在荷葉上。塘中的月色並不均勻；但光與影有著和諧的旋律，如梵婀玲上奏著的名曲。

文中用「靜靜、薄薄、淡淡、彎彎」四個疊字詞，「彷彿、酣眠、參差、斑駁、月色、均勻、和諧」等七個雙聲、疊韻詞，尤其值得注意的是每句句末字調安排是「上（仄）、塘（平）、夢（仄）、味（仄）、上（仄）、曲（平）」，平仄相間協調。而「但我以為這恰是到了好處——酣眠固不可少，小睡也別有風味」，其中「酣眠固不可少」和「小睡也別有風味」平仄大致相對。而下文「荷塘的四面，遠遠近近，高高低低」平仄相對，而且二者位置不能顛倒，否則，會與下面的「是樹」一起成為六個仄聲句子，十分拗口。作者運用平仄相間，形成文章的韻律美和錯落美，如珠落玉盤，流轉自如，有立體感，令人聽來順耳，讀來順口，平添文章無限韻律美。

二、聲韻相配，回環蕩漾

王國維說：「苟於詞之蕩漾處，多用疊韻，促節處用雙聲，則其鏗鏘可誦。」^⑬其實不只是詞，許多優秀文章常常錯綜運用雙聲疊韻，利用聲母的短促，韻母的舒長，造成聲音回環效果，像前面舉過的朱自清〈荷塘月色〉，「月光如流水一般」一段中連用七個雙聲、疊韻詞，語音複沓回環，圓潤上口，表達曲折盡意，栩栩傳神。

在佳文美篇裏，也可以看到大量押韻的例子。通過韻腳的連繫，上下共鳴，前後呼應，也使篇章增添了旋繞的音韻效果，所以王力就曾指出：「押韻的目的是為了聲韻的諧和。同類的樂音在同一位置上的重複，這就構成了聲音回環的美。」^⑭像韓愈〈進學

⑬ 王國維《人間詞話》，見徐調孚《校注人間詞話》（臺北，漢京文化公司，民國六十九年），〈人間詞話刪稿〉二，頁三九。

⑭ 王力《中國古典文論中談到的語言形式美》，見《王力論學新著》（廣西，廣西人民出版社，一九八三年），頁三三。

解〉云：

夫大木爲杗，細木爲桷，構榑侏儒，椳闐扂楔，各得其宜，施以成室者，匠氏之工也。玉札、丹砂、赤箭、青芝、牛溲、馬勃，敗鼓之皮，俱收並蓄，待用無遺者，醫師之良也。登明選公，雜進巧拙，紆餘爲妍，卓犖爲傑，校短量長，惟器是適者，宰相之方也。

此段有三層文句，每層都是雙句末字押韻，而於每層末尾一句：「匠氏之工（古音缸）」、「醫師之良」、「宰相之方」，「工、良、方」又押韻，韻中套韻，回環紆徐，讀來更覺抑揚抗墜之妙。

范仲淹〈岳陽樓記〉中有言：

至若春和景明，波瀾不驚，上下天光，一碧萬頃，沙鷗翔集，錦鱗游泳，岸芷汀蘭，郁郁青青。

其中明、驚、頃、泳、青五字押韻；頃、泳爲仄聲；明、驚、青爲平聲，造成聲音曲折繚繞的音韻美。

此外，在俞平伯〈槳聲燈影裏的秦淮河〉^⑮文中云：

時有小小的艇子急忙忙打槳，向燈影的密流裏橫衝直撞。冷靜孤獨的油燈映見黯淡久的畫舫頭上，秦淮河姑娘們的靚妝。茉莉的香，白蘭花的香，脂粉的香，紗衣裳的香……微波氾濫出甜的暗香，隨著她們那些船兒蕩，隨著我們這船兒蕩，隨著大大小小一切的船兒蕩。有的互相笑語，有的默然不響，有的襯著胡琴亮著嗓子唱。一個、三兩個、五六七個，比肩坐在船頭的兩旁，也無非多添些淡薄的影兒葬在我們的心上——太過火了，不至於罷，早消失在我們的眼皮上。誰都是這樣急忙忙的打著槳，誰都是這樣向燈影的密流裏衝著撞；又何況久沈淪的她們，又何況飄泊慣的我們倆。……

整段中，便幾乎句句用韻，以韻腳「槳、撞、上、妝、香、蕩、響、唱、旁、上、槳、撞、倆、……」全段以韻腳穿梭回旋，渲染氣氛，帶人進入秦淮河詩情畫意的美景中，音韻縈繞環流，使人於文辭華麗外，更增一層音調和諧之感。

三、調劑句式，隨變適會

作者根據表達的內容和情感，有時會合理變化調整句式，或長短，或駢散，使其修短取均，奇偶相配，長短呼應，整散兼濟，於錯落中見統一，勻稱中見變化，避免了某種句式的單調板滯，而顯得緩急相間，錯落有致，讀來節奏和諧動聽，給人語言藝術上

⑮ 《俞平伯散論編》（上海，上海古籍出版社，一九九〇年），頁五九～六〇。

美的享受。郁達夫〈故都的秋〉^⑩云：

在南方每年到了秋天，總要想起陶然亭的蘆花，釣魚臺的柳影，西山的蟲唱，玉泉的夜月，潭柘寺的鐘聲。

「想起」之下的句子音節不完全相等，但句子結構相似，整齊勻稱，富於旋律，表達情意更為濃烈暢達。

朱自清的〈春〉有云：

盼望著，盼望著，東風來了。春天的腳步近了。一切都像剛睡醒的樣子，欣欣然張開了眼。山朗潤起來了，水漲起來了，太陽的臉紅起來了。

句子很短，節奏輕盈明快，富於變化，錯綜運用了一字頓、二字頓、三字頓和四字頓，更多運用二字頓和三字頓的快節奏，這些頓數猶如樂章的節拍，節拍分明，使文辭產生音樂感，更表達了作者的歡愉之情。

魏徵〈諫太宗十思疏〉一文，「十思」云：

君人者，誠能見可欲則思知足以自戒，將有所作則思知止以安人，念高危則思謙冲而自牧，懼滿溢則思江海下百川，樂盤遊則思三驅以爲度，憂懈怠則思慎始而敬終，慮壅蔽則思虛心以納下，想讒邪則思正身以黜惡，恩所加則思無因喜以謬賞，罰所及則思無因怒而濫刑。

「十思」部分，是積德厚義的具體內容方法，用正反相比的字句互爲作用，揭示題旨。作者以整齊的三、七句式，逐條排出，自然形成五組偶句，互爲比照，層層推進，形成抑揚頓挫的音律，節奏流暢優美，擲地有金石聲。

韓愈〈張中丞傳後序〉^⑪中云：

守一城，捍天下，以千百就盡之卒，戰百萬日滋之師，蔽遮江淮，沮遏其勢，天下之不亡，其誰之功也！

文中正面稱贊張巡、許遠的功績。前六句，每兩句構成一個整齊的對偶句式，而幾個對偶句式之間，又是一種參差不齊，長短相補的關係，通過長短不一，伸縮吐納，發而有節，形成一唱三嘆的風致，充分顯示出韓愈文章語言奇橫傑出的特色。

好的文章作品不應只是靜止的供人平面的目治，更應不違口耳，可供人聆聽的動態藝術品，所謂「誦之行雲流水，聽之金聲玉振，給欣賞者帶來美的享受和神奇的魅力。

^⑩ 《郁達夫散文》（北京，中國廣播電視出版社，一九九三年），中冊，卷四〈隨筆小品〉，頁一七七。

^⑪ 同註^③，卷二，頁四四。

陸、結 語

文章寫作如此辛苦費時又費神，但正是因為作家們明白人的身體「形同草木之脆」，而著篇立言「名可逾金石之堅」的深遠意義，所以在寫作上，修辭立誠，造語精密，不辭勞苦，奮發蹈厲，冀盼警策妙語如「遊魚銜鉤而出重淵之深」^⑧，表達更為確切生動，精益求精，不僅使文章「精神聚而色澤生」，更讓生命與精神閃出流光晝過時間夜空。由此可見，辭采確實是一種神妙的媒介手段，它既可以狀貌山川，描述歷史興衰的事迹和人物，又可以傳情寫心，表達人類複雜而豐富的內心世界。辭采使文章成為動態的藝術精品，兼具時間與空間的藝術；可以暉麗三才，涵蓋萬有，表現和創造出廣大而深邃的藝術境界。

（本文作者現任臺北市立師範學院語文教育學系副教授）

⑧ 同註④，頁二五。