

作文描寫辭源

李白英新著



上海中央書店印行

作文描寫辭源

李白英編著

一 描寫總論

我們如果到了一處風景秀美的地方，上面看見急流飛端的瀑布，下面看見一望無際的大海，這時候，我們的胸襟爲之一暢。我們如果將那裏的風景和自己的胸懷，細緻地用藝術的手腕寫出來，這種文體就叫做『描寫文』。

描寫文是將某一事物底形

狀或人物詳細地如實地描寫出來，是注意事件或人物底背景底靜的方面，而敘事文是敘述當時的動態動作變化等等，注意於動的方面。所以凡是記載一切人物底形狀，性質等的文章，不論記載出來的人或物，或是實有，或是假設，都可稱爲『描寫文』。

描寫的作用，不單是使理性

在領受一切外界的感覺，而且要具體地能表白作者心中的印象出來。這就必須先養成觀察自然，觀察行爲，觀察一切事物的能力。什麼叫做觀察呢？就是人人所忽視，隨便放過的，他肯去注意。

大自然中，森羅萬象，漂渺的遠山，浩曠的蒼海，荒野落日，深林新月，以至於幽徑裏的殘花，小溪畔的衰草，在常人處處絕不肯留心，只看作尋常的山海日月花草而已。

但經他留心觀察的人對之，却有無限的興味，無限的情趣，一定細加觀察，忠實的宛轉的，將山的漂渺，從的浩曠，日落下的狀態，月新出的情景，以及花草的衰殘，都一一摹寫出來，成爲美妙的文章，給無數人領略，欣賞。

描寫實以自然與人間生活所交錯而成的最多，這種形式與範疇，我們隨處可以見到的。

例如：

電車經過一帶樹林，吱吱的蟬聲在車聲中還能聽得出來。那林中位置着結構各異的許多別墅，魚鱗似的

紅屋，面樸素的農舍似的白屋子，以及搖曳的花樹，急瀾的噴泉，都可以從樹隙的略窺見。也偶然望見幾個饒有雅興的主人翁，或者徘徊於花下，或者攬着女子的全露的臂腕在那裏談心。

(葉紹鈞)

這短短的一小段中，無處不描着自然，但也無處不寫着人的活動，這樣自然景物與人間生活的混合，生動活躍，才是描寫的上品。

又如：

……歸來完姻時，原訂隨侍到館，聞信之餘，心甚悵然，恐芸之對人墮淚，而芸反強顏勸勉，代整行裝，是晚，但

覺神色稍異而已。臨行向余小語曰：「無人調護，自去經心！」及登舟解纜，正當桃李爭妍之候，而余則恍同林鳥失羣，天地異色……每當風生竹院，月上蕉窗，對景懷人，夢魂顛倒……

(沈三白浮生六記)

這裏寫桃李爭妍，也即是反襯他的大地異色的離別哀情；月上蕉窗，風生竹院，也即是爲他的離情寫照的。所以自然景物是最能引起描寫人們的性情的，而這便是能使描寫者把自然景物和人們的感情混合在一起，打成一片，出色地寫出來。

有許多文章的成功，是多在於描寫手段的高下，所謂繪聲繪

影，就是稱讚描寫的功能的。

現在再舉幾個描寫極佳的例子：

她是任性的，也易受激惹；當地發脾氣的時候，甚至還要迸出淚來。然而，當她按着已意做去而沒有人來反對她的時候，她是很溫和而可意的。

(屠格涅夫貴族之家) 以上，是描寫一個女子的性格的。

她那微斜的直鼻梁，已夠使人顛倒，加之如絲絨般的黑眼睛，帶有棧色的金髮，柔滑而彎曲的笑靨，就更使人迷醉欲狂了。但最可愛的是她那面部的甜蜜表情，溫

和善良，極能動人。

（屠格涅夫羅亭）

以上，是描寫一個女子的美麗的情態。

涅暑大諾夫陷在一種

奇異的心緒裏面了。他不滿是他自己和他自己作爲——或者可以說是沒有作爲，他們的話頭差不多時常露着這種特異的自譴的苦趣，但是在他的內心，在他的心臟的最深祕的壁綫裏，他却感受着一種愉適，一種甯靜。是田園的清靜，是夏氣爽人，是食饜甘美，是生活間適的結果？還是因爲他第一次才玩味到人生的甘味，才得和一位女性的靈魂相接觸的

緣故呢？這是很難說的！總而言之，不管他對於他的朋友西林如何認真訴苦，而在他的靈魂的深處是感受着甯靜和滿是的。

（屠格涅夫新時代）

以上是描寫一個青年的內心生活的，這種描寫法是最最深刻，也是最難學的。

瑪麗亞娜把他遣去的

這坐林子大約有一百株老樺樹的光景。其中有一大部分是垂楊。長風依然在吹着；長長的絲枝好像散髮一樣飄搖，雲濤仍如清晨時分一樣，在高空迅速地航行，一朵雲頭掩過了太陽的時候，週圍的景物都變了——不

是變成黑暗，是變成一色。雲頭走開了，明朗不靜的光斑突然又在四處浮動起來，互相交流，重新分散，又和暗影相混……蕭騷動搖，仍然沒有改變；但可是加添了一種喜興的快感了。激熱的情緒和着這種喜興的燥急逼進薄暗的興奮着的心中……

（屠格涅夫新時代）

以上是描繪大自然的景象

的。

屠格涅夫，是近代寫實主義的巨子，尤其是對於心理的描寫，得到最大的成功，舉世都讚賞他。被他的描寫手段所吸動。這從上面的例子中可以見到。

寫實主義，就在苦心描寫平

凡事物方面的，祇是從一個效力很大的顯微鏡中見出的人生橫截面。浪漫主義的描寫方法，則極度誇張。

在作文上，描寫文也是佔很重要的地位的，蓋描寫的技術，不但在文學上應用至廣，在普通作文上，甚而至於人們的說話之間，就是一個鄉村老婦述說她一生所經過的患難或歡樂，她也往往會自己描寫。這可見，要表現一件事，一種物，一個人，以及一切其事，其物，發動的時間，位置，情形，是非用描寫方法，不足以奏效的。

但前已說，描寫是必須先觀察的。惟有用觀察才能表現到深刻的地步。譬如一顆鮮潤的蘋果，常人一見，一定就生美味的想像，一樹繁開的海棠，常人見之，一定就生採摘的願望，但藝術家見之，便會觀察，表現成艷麗絕倫的圖畫，或吟成『綠如春水初生日，紅如朝霞欲上時』和『朱唇得酒暈生臉，翠袖捲紗紅映內』的詩句。又如一個裸體的美人，若立在庸夫俗子的面前，他們必立即起出肉慾的邪念，但藝術家見之，則用冷談的態度，熱烈的精神，去觀察而傳達其美。法國大畫家里那黎曾說道：『裸體的美人有股乳的曲線，使我生最美的感受，所以要沉靜的去觀察和表現出來。』故我們可以說常人與藝術家不同之處，純在於會不會觀察，自然。

關於色彩影響及描寫的，也須在這裏說一說。

普通所謂色彩，分冷色暖色二種；藍色紫色有冷的感覺的，叫做冷色，黃色赤色有暖的感覺的，叫做暖色，又有分為明色暗色二種的。凡是作者所有的性質，情調，以及思想等，皆可於色彩裏面感覺出來。我們見綠色則充滿了快樂與希望；對灰色則感覺疲老的，心情；對赤色則感覺權勢的赫耀，力的奔馳；對黃色則感覺莊嚴和華貴，紫色為課奧的憂愁，便感覺一種沉靜的氣態；他如黑為絕望和恐怖之色，白為純潔之色，灰白色為倦怠之色，對什麼色彩，便感覺什麼心情。這就是色彩（色調）與感覺（情調）調和一致，也是對於描寫上影響極大的。

自然的色彩，更是千變萬化，

各各不同的色彩與光線有很大
的關係。光線是隨着天時的變化
而時刻變化不止的。光線有時明
有時暗，有時強，有時弱，而自然界
所表現的色彩亦隨着光的線明
暗強弱而起種種變化。如前所說
海的色彩，陰天與晴天的海不同，
早晨與晚上的海又不同，甚至於
一刻有一刻的不同。一瞬間千變
萬化，無從捉摸得住。不僅海的色
彩是這樣的變化多端，就是空中
的色彩，花的色彩，草與木的色彩，
山與水一切的色彩，都是這樣，都
是時時刻刻變化的。

色彩的描寫，就是在捉摸住
這些時時刻刻變化的現象，而精
細的描寫出來。

以上是說及關於色彩和描

寫的關係。現在關於個性的描寫，
也須在這裏講到。

個性的描寫，這裏所以要提
及的，便是說不僅是指人物的個
性描寫自然，還要注意自然的個
性。所謂個性，就是那一個物事的
特有的性質。是個別的，是這一物
有而他物沒有的性質。佛羅貝爾
說得好：『世界中沒有二個同樣
的石，二枚同樣的木葉。』物各有
其異點，不找得其物與他物的異
點，則不能描寫其物。所以個性在
描寫上實在是很重要的。薔薇花
是紅的，石榴花也是紅的，桃花也
是紅的，雖然同是一紅，總有少許
差別，在描寫的時候，斷不能無論
薔薇也好，石榴也好，桃花也好，都
以一個紅字寫來便了。寫花的色

是這樣寫其他各種景物的色以
及形狀等也都是這樣，這是描寫
上極應注意的。

描寫不但在新文藝上佔重
要的地位，即在古文辭上的名著，
也着重於描寫。因描寫的高妙，那
篇文辭得到極好的讚譽。如杜牧
的阿房宮賦，通篇着力在描寫，因
此被選在古文觀止上，大家都知
道。我們可舉其中的一段來觀看
他的描寫手法：

……覆壓三百餘里，隔
離天日。驪山北構而西折，直
走咸陽，二川溶溶，流入宮牆。
五步一樓，十步一閣，廊腰縵
迴，簷牙高啄。各抱地勢，鉤心
鬥角。盤盤焉，困困焉，蜂房水
渦，矗不知其幾千萬落。長橋

二 寫人法

臥波，未雲何龍？復道行空，不霽何虹？高低冥迷，不知西東；歌臺暖響，春光融融；舞殿冷袖，風雨淒淒，一日之內，一宮之間，而氣候不齊。妃嬪腰嬈，玉子皇孫，辭樓下殿，聲來於秦，朝歌夜弦，爲秦宮人明星煒煒，開妝鏡也；綵雲擾擾，梳曉鬟也；渭流漲膩，乘脂水也；煙斜霧橫，焚椒蘭也；雷霆乍驚，宮車過也；輾輾遠聽，杳不知其所之也。一肌一容，盡態極妍，綏立遠視，而望幸焉。觀以上的一段，也可算描寫的極致了。現在的新文藝中，描寫的優劣，簡直可以定作品的高下。描寫在文藝上佔如何重要的地位，是不待言了。

描寫人物，是描寫文中最重要，在現代寫實主義的文學中，尤其是着重於人物的描寫。亨利·詹姆斯有一段關於屠格涅夫的話，他說：「屠格涅夫的小說的胚胎，並不是結構——（結構他是不管的）——而是幾個人物（顯現）」。由此可知人物在描寫文中所占的地位了。

我們若就歷來大作家已創

造的人物，或就其創造時的方法來研究，則關於人物描寫一事，所應論述的，也就很多。

第一，人物的來源，不外兩途：一是從直接觀察得來的，二是從舊說與傳聞得來的。大凡社會小

說的人物都是作者從舊說與傳聞得來。這無非因為社會小說所描寫的是現代生活，人物就是現代人，故應直接觀察現代社會的各色人等，而取以爲型。歷史小說所描寫的是歷史事實，其人既往，無由對面寫真，自然只好彙合舊說與傳聞，以「想像」來復活古人了。故若謂直接觀察一定較勝於融會舊說與傳聞，實非篤論。不過事實上，是直接觀察法比較容易不失真罷了。

第二，人物或爲寫真的，或爲理想的。理想的人物是作者主觀的理想之產物，寫真的人物是作者客觀的寫描之產物。理想的人物，作者不問社會上實在有的人，是何等樣的人，而惟逞一己的理

想，把男子都說成聖賢豪傑，把女子都說成靜女才媛，快意是快意了，可惜和實際離隔得太遠，會人生虛空之感。寫實人物的作者，便不是這麼辦，他們只知老老實實把社會上實有的人描寫出來，不問他們的美醜好壞，如果社會上所有的人全是些偽君子，真小人，寫實主義的作家還是要照樣的寫出來，不管讀者看了要短氣，要失望，要悲觀，喜歡聽誇耀自己的諛詞，不喜歡聽逆耳的諍言，這原是人類的通病，所以自來理想的人物常受歡迎，寫實的人物常被憎惡。

第三，人物如何描寫？這個問題，常有人這麼說：『人物如何描寫，在手各人自己，豈能有一定的

規律？』自然，我們也確信人物如何描寫，並無定規，並且誰也不能硬定一個規則，叫大家遵守。可是我們若從自來許多作家畫就的無量數人物圖內考究他們已經用過的法子，歸納出他們曾經如何描寫的種數來，把他們描寫人物的類別，來作為我們描寫的考證，對於我們觀察人物及動筆描寫時，也是有相當的作用和意義。

描寫一個人物至少有兩種方式。可以用簡筆，也可以用工筆。只要描寫的手段好，一樣的能傳神。但因文字的畫圖究竟不能與色彩線條的圖畫同日而語，故用簡筆傳神比較的不容易，倒不如用工筆描寫容易見好些。

工筆描寫也有兩個方法：一

是直接描寫法，二是間接描寫法。直接描寫又可名為分析描寫，將人物的思想性格分析的敘述出來，愈詳明愈好。間接描寫法又可名為戲劇描寫，剛巧和直接描寫相反，對於人物的思想性格不用抽象的話來說明，只着意描寫該人物的動作，讓讀者自己從動中尋求該人物的思想性格。或借書中別的人物的議論，作旁的表現，總之，作者不來自己直接告訴讀者，却叫讀者自己去探索。

第四，靜的人物與動的人物：小說中人物有自從開篇的時候便已是一個定形，直到一書終結不變的，叫做靜的人物；有自從開篇以至書終，刻刻在那那裏變動，叫做動的人物。冒險小說中的

人物大都是靜的人物；社會和心理小說中的人物大都是動的人物。前者描寫一個性格如何應付各種環境，後者則描寫許多不同的環境或事變如何影響而形成一個性格。一部小說中不止一個人物，所以同一書中常常有靜的人物也有動的人物。

第五，作家對於人物的態度，可以有三種：一是崇拜自己所創造的人物，（這些人物大概是理想的。）二是冷眼看看自己所創造的人物，不憎亦不愛，極似生物學家解剖生物時冷眼看着牠們抽搐時的態度；三是所謂「友意的同情」，作者對於他自己創造的人物處處同情，作者的心便在這人物的胸腔中跳躍。這就是說作

者對於他自己所描寫人物的表示，對於所描寫的惡人表示憎恨，所描寫的好人表示讚許。

第六，人物的分配：一篇裏所有的，人物大概可區分為（一）說話的，（二）在場的，（三）提及的。作者對於這三類人物，應該有適當的支配。如果一篇裏說話的人物（即主要人物）僅有二個之多，便不相宜。

第七，人物的特性：一個人物

在作家的意識上雖然極為清晰，可是寫在紙上後未必能同樣的清晰，而讀者復從紙上的描寫以得印象，或者更加不如輪廓模糊的人物，讀者是不觀近的。所以作家於描寫人物時，首應注意的

便是清晰；如果連清晰都辦不到，更無論該人物之是否卓特和能否感動人了。然則如何可使一個人物的形相被表演得十分清晰呢？這自然繫手作家的描寫手段，但亦有方法，就是賦予此人物以一二特性。換句話說，就是使得此人物有一二惹人注意的特點——不論是品性上的，心理上的，或身體上的，總之是為讀者注意力集中的靶子，然後讀者心目中乃能構成此人物之清晰的形相。

第八，職業的特性：作家除

必須賦予一個人以個人的特性外，並且須賦予他以職業的特性，農人，工人，酒保，茶博士，醫生，小販，教員，走卒，星相，卜者……各色人等，只要是有職業的，或多，或少，便

各有其職業的特性，又各職業裏的人常因所奉職業而習成一種特殊的姿態，常不知不覺的自然流露。故作家又可以從人物的姿態上表示其職業的特性。至於從思想上表示職業的特性，自然也是必要的。

第九階級的特性：因為所屬的階級不同，人們又必有階級的特性。屬於某種職業者，同時亦屬於某階級的，所以作家於描寫一個人物的職業的特性而外，又必須描寫他的階級的特性。但要描寫階級的特性，比描寫職業的特性為難，其故在職業的特性是顯而易見，階級的特性須從思想方式上表現，非眼光炯利的作者不能灼見，不能描寫。

第十性的特性：男女兩性因數年來特殊環境和教育的結果，已經各自形成了性的特性，實為不可掩的事實。古來作家對於此點亦都注意描寫，就可惜大概只從男女體態的粗野與嫵媚，性格的剛與柔等等着眼描寫，很少能從思想方式的不同上注意描寫。

第十一特種人的特性：酒徒、博徒、吝嗇者、慈善家、隱居者、老處女、等等，因為生活的特異，可說是特種人，他們的應生活而起的特性，也是作家應該注意描寫的。

第十二民族的特性與地方的特性：各民族各有不同的特性，寫一個中國人而像一個日本人，或英國人，果然是笑話，但寫一個

英國人或日本人時而不能令人一望而知是英國人或日本人也，是同樣的失敗。所以民族的特性是不可忽略的。比民族的特性範圍小而同樣明顯且重要的，是地方的特性。湖南人有湖南人的地方特性，上海人也有上海人的地方特性，應該把一個湖南人寫成確是湖南人，不是上海人。

第十三典型的人物：上面所述種種特性，是許多人共有的類性，而不是某人所特有的個性。一個上海的小販而作為某小說中的人物時，除了他的職業特性，階級特性，性的特性，民族與地方的特性等等，凡為上海小販所共有的類性而外，當然還有他個人特有的特性。如果作家只描寫了他

的類性，而不於類性之外再描寫他的個性，那麼我們就得了一個『典型人物』一部小說的人物可以全爲典型人物，如果作者願意要這樣寫。

第十四，對照：作家在一部小說中，必不能僅有一個人物，多的有數十少則也有五六個。這許多人，如果都是相似的想法和性格，單調了，所以作家於創造人物時，又須注意人物個性相反，使在書中成爲對照。凡是一家人，或是親密的朋友，他們的個性尤應當是相反的，如此方可從他們的極繁雜的關係中表示極有趣的對照。此類對照，中外的小說家很有做得成功的，如水滸上的宋江及李逵之類。

第十五，人物的串合：人物既已有了，剩下來的就是怎樣串合這些人物，換句話說，就是如何使這些人物互相發生關係。一部小說中的人物有主人與僕婢，有情人與情敵，有債戶與債主，地主與佃農……他們的地位是相對的，生活是相反的，作家要把他們中間的關係支配得很好，實在不容易。往往有許多作家因爲不善於串合人物以至鬧了大笑話。普通最易犯的毛病，便是作家忘記了按照書中各人物的身分，而使他們在極自然的動作下發生彼此間的關係。我們有的車載斗量的『才子佳人』式的舊小說，差不多全犯了人物串合不得其法的毛病。歷史小說家常常因爲

要拾高一個『忠臣』，便把歷史上的皇帝描寫成過分的暴虐。這種的串合不得其法，每每連人物的真實性也受了妨害。

第十六，人物的發展與動作的發展：小說家描寫人物，有寫人物的一生的，有寫半生的，也有只寫人物的生活中的一片段的。描寫人物的一生就是從人物的孩提時代起，直到他老死。描寫半生的，或從孩提時代起，到他成年或中年爲止，這是寫他的前半生；或從他已成年後或中年時代起，以至老死，這是寫他的後半生。描寫一段生活的，自然更加活動，不論那一段，都可以描寫的。如果作家是描寫人物的一生的，那麼我們就看見一個人格

長成的全歷史。於此，我們所要明白的，是這個人格在發長的途中究竟遇到了什麼助力，而作家所應努力從事的，却是要說明怎樣環境與事變交互影響於此人格的形成；換言之，就是要把書中動作的發展與人物的發展弄成步驟一致。如果動作的發展與人物的發展分成兩概，彼此不生關係，我們便只見一個孤立游離的人物，在一排事變的畫片前移過，激不起我們熱烈的同情。這就不能不說是作者描寫上的失敗了。故描寫的人物的性格的發展，亦必相當於該人物的事件經過的發展，這樣才能適合。

在作者描寫人物半生經驗的時候，動作的發展與人物的發

展二者之間的關係也還是要顧到的。尤其是作家所描寫者是人物的後半生的時候，應該暗示此人物前半生的經驗對於他現在的思想性格有如何的影響。譬如我們在天津車站上看見從山海關來的一列快車，車廂上堆滿着積雪，車窗上封着薄冰，而此時天津附近並無風雪，我們便聯想到這一系列車在數小時曾從關外風雪的密陣中衝過來。從車廂上的積雪和車窗上的薄冰，可以暗示這一系列快車經過的經驗。小說家描寫一個人物而從他的後半生開端的，也應該不忘記提明他的人生中的車廂上的積雪和車窗上的薄冰。即如作家所描寫的，僅為某個人物生活中的一段，也應

當不忘記把某個人物的發展和動作的發展作成步驟一致。能夠辦到這一層，那人物方是活的，立體的，而不是死的，平面的。

郁達夫在他所著的小說論中關於人物方面說得很詳細，可作為學習描寫人物的參考，他的意見如下：

『本來小說裏的事件，都係由人演成的，人物當然是小說中最重要的要素。不過我們第一在此地要解決的問題，就是小說家究竟從何處去找出這些小說中最重要的人物來呢？小說家的人物的來源可分三種：第一是由他自家親眼觀察得來的。第二是聽見人家說，或者在書報上看來的。第三是由他的想像所造成的。不』

過小說家在小說上寫下來的人物，大抵不是完全直接被他觀察過，或間接聽人家說的，或在書報上讀過的人物，而係一種被他的想像所改造過的性格。所以作家對於人物的性格、心理的知識，仍係由他自家的性格心理中產生出來的。

郁達夫是把描寫人物的性格，分爲直接描寫，間接描寫二種。他說：『第一種直接描寫，作者係立於讀者與人物之間，作一種正直的報告，與照相者的攝影完全一樣。第二種間接描寫，作者不露原形，烘雲托月，在旁的機會人物身上將主要的物的性格襯現報告出來。這兩種寫法，各有各的好處，不必拘於一方。』

郁達夫更將直接描寫法和間接描寫法分開說的極爲詳細。他把直接描寫法分說爲三項不同的方法：

(A) 注解法：這是直接描寫法裏頭最普通最幼稚的一種手法。係將人物的特性，由作者任意的施以註解說明的。例如格得司密斯的威克斐而牧師傳的起首一章，就是作者假了牧師的口吻，說明他自家的意見特性，使讀者讀了第一段，就可以了解牧師的行爲偏見的。這一種描寫法，有簡練痛快的好處，然而容易流爲抽象的哲理和無實感的空言。

(B) 描寫法：描寫法比註解說明，更具有具體的實感，不過用之過多，容易使讀者生惡厭之

心。司各脫的作中人物，當上場之際，從頭上描寫起，一直要寫到腳上；有時候還覺得不夠，連這一個人騎的馬，和拿的鎗，都要描寫半天。這一種描寫，未免太冗長了。不過一個人物的面貌服飾，行動姿勢，有時候却非描寫不可的。像這樣的的時候，只須輕輕談談的點寫幾筆，恐怕效力反而更大。這一種手法，當推俄國的屠格涅夫爲世界第一。

(C) 心理解剖：心理解剖，爲直接描寫法中最有用之一法。要明示人物的性格，隨時隨地，把這一個人物的心理描寫一點出來，力量最大。近來像法國的巴爾塞等，完全以這一種手法在作小說。不過這一種手法，也有區別。我們

的心理，有時候有表現在外面的行為動作上來的，這一種是外的心理描寫；有時候我們有一種感情思想，不過在我們內心中經過而不表現在外面來的，這是內面的心理描寫。內面的心理描寫比外面的描寫難一點，因為人的心理複雜混亂，不容易尋出下筆的線索；描寫得過多，又有使讀者容易起幻像消滅的反感。俄國作家杜思退益夫斯基可稱為長於此道的，但往往不能免掉此缺點，我們初學的人當然更難以下筆，而是應當十分留意的了。

他又把間接描寫也分說為三項不同的手法：

(A) 言語一個人所講的話，最足以使他的性格全部流露出來。

西洋的小說作家，對於會話一面的藝術的進步，自可以不必說了，就是我們中國近代小說，也已注意到這一點，而能利用對話來表現作品中人物的性格和神情了。

(B) 行為：一個人的行為，可以表現性格。現在但舉一個短例出來，就可以明白。例如儒林外史裏的一位公子請客，省下了幾合米，他一定要問廚子要了來，用手巾包包，帶回家去。這公子的寒酸特性，經這一番的描寫，不是如同圖畫似的明顯了麼？

(C) 給與其他人物的反應：便是從描寫他人的言語和動作中，反映出這人的情狀來。例如荷馬的依利亞特第三卷裏，敘述特

洛伊平原上，一時休戰的條約成立，城中的父老，從斯堪亞門塔中在那裏舉目凝望，一邊在哀想這十年來的戰況和他們的戰死的兒孫。忽而遠遠走近他們身邊來，是白衣雪腕的海倫姬，他們遂互相歎視。雖則悲憤填胸，然也不得不發出這樣的歎聲來：

難，難，難，爲了這一個嬌美的人兒，那些特洛伊的勇士和鐵鎧纏身的亞加亞人，長年的忍苦含辛，戰征在外。

從這一段話裏，我們不是可以不言而喻的知道海倫姬的美了麼？

(D) 環境：人物的性格，不知不覺地反映在他周圍的環境上。

的事情，這是大家所公認而也知

下顯明出來。

三 寫物法

道的。例如你進一間小小的書房，看見桌上有些教科書萬年曆和初級的雜誌放在那裏，你就可推想這書房的主人，是一位什麼程度的學生。所以人物的間接描寫，在環境描寫上，也可達到目的。

除了上述描寫人物的諸方

法以外，還有一種常用的方法，就是『對稱』。譬如杜思退以夫斯基的喀喇馬作夫弟兄一書裏，同是一家弟兄，而性格的善惡，竟會相差得如此之遠的。這一種方法，在中國也時常有人用的，譬如花月痕裏的章湘珠，作者想使他表現得格外清苦，就設出一個韓荷生來作比，使讀者付照之下，愈可覺得主人公的性格在相比之

我們知道，科學，牠是條理人們的思想，整頓，清理人們的思想；把其中的矛盾除外，把段的知識，組合成功許多行列的一個系統；然而人是社會的動物，人不只專是思想，他還能夠感覺，他還痛苦，快樂，悲喜，失望，慾望等等。人類的感情，可以到極端的複雜，極端的微妙；人類之精神的狀態，可以變化至於無極。然而人類這種複雜微妙千變萬化的感官，也並不是一種神祕的不可測的，而是決不能離開了物質和環境的影響，決不能單獨存在。在藝術一門裏講起來，他也是用種種有形的影

像來表白人類的感情，如用聲音，用語言，用姿勢及其他各種動作來表示。因之，在文藝上，也隨隨描寫物事以表現出一類人的性格情狀。前講過的，如走進一間小小的書房，看見桌上有些教科書和初級的雜誌放在那裏，我們便可推想到這書房裏的主人，是一位什麼程度的學生。又如跑進一個房間，桌上陳設着各種香艷的化粧品，精緻的臥具，壁上懸掛着明星的畫片等，我們便由這房間的陳設上，不難測知這房裏的主人，是一位摩登小姐。再則在描寫失意人的前，安排着秋雨之夜，一番蕭索的光景，這是用自然景物來襯托的；或者描寫他房間中的零亂什物，以及他的衣服形式等，使

讀者一望而知他是何如人，這是從物件上描寫的。總之，描寫景物，在文藝描寫上，和描寫人物是佔着同等的重要地位。因為文藝作品中，所表現不外乎在人事，物三個連環上結合的情狀。

我們將描寫景物方面分開來講，大致可以分成二種：一是描寫境界，一是描寫事物。

(A) 描寫境界 當我們描寫一件事物，或一個人物出現的時候，最要緊的是周圍的境界，即是周遭的氛圍。境界有的是實際情況看得見的，有的是全靠作者的想像和體驗，是看不到的。

描寫實際的境界，即是看得見的境界，第一應當真實，使人讀了如親歷其境；第二應當將觀點

弄清，描寫的時候是站在第一身，或第二身說話的；第三應當注意所看見的境界所給予你的印象。現在我把這三個例分舉如下：

(第一例子) 我們

前面的土地又爆裂了，土塊像雨似的掉下來，我覺得被打了一下，我的袖子被一塊碎彈片撕去了，我握着拳——不痛。可是這還不能放心，受的傷也許當時是不痛的；我撫摸着我的手臂，大概是擦傷了，沒有斷。這時頭上又是一下，我有些失去知覺了，像電一樣快地我想着：『不可以暈過去！你沉到黑水裏，必得立刻爬到面上來！』一塊碎鐵片砍在我的軍帽上，

幸而是從很遠飛來的，沒有打透。我擦去了眼睛上的泥土，面前又炸了一個大坑。因為那礮彈從來不掉在同一個坑裏的，所以我就爬過去，一下就進去了，像一條魚似的平睡在坑底。頭上又有礮彈飛着的聲音，我趕快蜷了身子，抓摸隱蔽物……

沿着火線，從這端直到那端，散佈着一抹紅光，那紅光總在那裏動着，有時炮口冒出來的白煙把牠隔斷了。在那光的上面，火球飛得很高，銀色的紅球爆裂了，落下像雨點一般紅的，白的，綠的，火星。法國的流星散在天上，在空中張開四散，慢慢地降

下來。那些流星發亮，和白晝一樣，也照着我們，可以看見自己的影子很清楚在地上。那些流星徘徊着大約有一分鐘消滅，立刻又放了幾個新的到空中去，又是些綠的，紅的，藍的星。『炮攻了！』光服說。

探海燈的光掃着那漆黑的天。牠們這樣惡狠狠地掃着，有一道光停住了，稍爲有些震顫，接着有第二道光也射住了這地方。一個黑蟲被光捉住了，想要逃走——是一架飛機。這個飛行者牠不知怎樣是好地被光照得開不了眼，跌下來了。（電馬克西線無戰事）

我們看了上面幾節描寫火線上的境界是多麼真切，多麼活躍啊！這完全是真實的事實，使人讀了如親歷戰場一樣。

（第二例子） 于是，日子過去了。我認識他們是二月春天一來時，我想像這個春天，有些人一定不辜負他。好的日頭，好的風，新鮮的草本同新鮮的事情，年青人應得到的一分，自然是無處不可以得到的。（沈從文記胡也頻）

以上是站在第一身——『我』的地位說話的，這是用第一人稱的描寫。

馬沙快快的回來吧。沒有了你，我們大家都完全沒

有趣味了。一點吃的也沒有。所有來的客人都因爲你不在家而長吁短歎，沒有什麼新聞可告……

天很熱，此地沒有草菌。蘇娥林還沒有來……快回來吧！我們感覺得怕人的沉悶。剛剛捉到一隻蝦蟆，投給蒙古鵝，它竟吞下去了。（契訶夫給他妹妹的信）

以上是站在第二身地位，即對稱的。這類是在書信文中常有的，是用『我，你』對稱的，即名爲第二人稱。

當他們到了近郊時，天是完全暗了。閃爍的電光照明他們底路，雷是永遠沒有停止。