

中國新文學教程

胡紹軒 著

克家兄乙
雪垠

紹軒
不日拜書

文通書局印行

胡紹軒著

中國新文學教程

文通書局印行

中華民國三十一年十二月初版

中國新文學教

每部戰時售價國幣二

著 者 胡

發 行 人 華

印 刷 所 文

發 行 所 文

版 權 所 有
不 許 翻 印

貴陽

貴陽中華路五一二號

書 局

序

這本書寫了四年。寫作底動機雖然是在民國二十八年，但實際寫作是在二十九年底冬天，三十年底春天，和今年底秋天，這三個時期合起來約有八個月的樣子。其餘的時間雖然沒有正式寫它，可是搜集材料和刪錄提要這兩種工作，在這四年中我沒有那一個月曾經停止過。常常爲了一個適當的例子而翻遍了我不身邊所有的書籍，有時候甚至於馬上離開家，跑到很遠很遠的書店、圖書館，或朋友們底家裏。

本書是以中外各作家底理論爲依據，而以中國底所流行的文學作品爲例證，再參照著者個人十餘年來的一貫寫作經驗而寫成的一部東西。近年來，像這一類的書籍坊間出版的似乎很多，但比較完整而適用的仍然很少。本書從總論分論一直到附論決不空談，並且盡量使全書成爲一個整體。爲了凝鍊和節省篇幅起見，書中所引各例均一再引用。譬如朱湘底「馬」在詩歌一章裏曾引用六次，茅盾底多角關係，在第一，第二，和第三三篇裏均曾引用。是以著者對讀者的第一個要求是請在閱讀時不要丟掉每一個例子。並且這書裏面也有不少的例子是很難看到的，例如宋衡心底「象徽長詩和胡會昌底俗話語言」等等。

本書是完全以客觀的態度站在學術的立場而寫成的。對於中國各作家及其作品雖有評論，但

並無任何成見。關於世界文學底潮流和中國新文學底發展等在第二篇底各章中均略有述及，故未單獨論列。至於書中對於各種各詞底解釋，各種定義底重新估價，和各種創作方法底研究等等，有許多均係著者個人的見解，與其他各書並不完全相同。但，個人見聞必竟有限，錯誤之處，在所難免，尚希各方多多予以指正。

再：本書底能够和讀者見面，不得不感激馬宗榮先生底賜予出版，和好友林谷，陶軍，譚影，三弟昭華等底相繼促成，最後還要感激楊德煒兄幫忙繪製封面。

想不到四弟胡蜂也真的走上寫作的路了，我還記得這本書在民國二十八年是爲了他而引起寫作底動機的。好，現在就將它送給他，留作一個永遠的紀念吧！

胡紹軒。民國三十一年九月三十日於重慶。

目錄

序

第一篇 總論

第一章 形象

第二章 典型與類型

第三章 主題

第四章 故事底梗概與穿插

第五章 人物底肖像與性格

第六章 人物底動作

第七章 人物底話語

第八章 景底描寫

第二篇 分論

第一章 小說

第一節 小說底發展

第二節 長篇和短篇

第三節 小說作法四種	二六
------------	----

第二章 詩歌	八三
--------	----

第一節 詩歌底形式	八三
-----------	----

第二節 敘事和抒情	一六
-----------	----

第三節 詩歌創作問題	一一一
------------	-----

第三章 戲劇	一四〇
--------	-----

第一節 戲劇底種類	一四〇
-----------	-----

第二節 悲劇和喜劇	一六五
-----------	-----

第三節 戲劇作法研究	一七二
------------	-----

第四章 散文速寫與報告	一九七
-------------	-----

第三篇 附論

第一章 創作前底準備	二一〇
------------	-----

第一節 怎樣蒐集材料	二一〇
------------	-----

第二節 怎樣搜集語言	二一四
------------	-----

第三節 怎樣體驗生活	二四〇
------------	-----

第四節 怎樣抓住靈感	二四五
------------	-----

第五節 怎樣編寫綱要	二五〇
------------	-----

第二章 創作後底整理	二五二
附錄 本書重要參考材料	二五二

第一篇 總論

第一章 形象

什麼叫做形象呢？我們試下一個定義吧！我以為，凡是不以抽象的概念和敘述的文字而用具象和生動的筆調來描寫現實底形姿的，就叫做形象。爲了敘說的方便起見，請先看蘆花在行脚人（見汪湖集）裏所描寫的一段故事吧。

暮色中忽然響來叮叮的鈴聲，狗的吠鳴震動着谿谷。這客人驚訝的回過去，抬起滿溢備意的眼。

一個牧羊女正沿着溪走了下來，在她的前面，肚兒便便的山羊們懶懶的鳴着。獅毛的小犬，在或左或右。

「請問大姐，前去可有落腳地方嗎？」他拔下嘴裏的煙袋，打着問詢。

那姑娘從旁邊跑過，向壘中放了一個響鞭。小狗則衝下溪去，濺起水花，快活的洗了一個澡。上得岸去，抖下水滴，接着愜意的打着噴嚏。

她過了溪，報了一個笑，用鞭一指道：

「那邊」

這樣說着，就伸了羊同狗一陣揚長去了，一面唱着山歌的歌。歌聲越唱越遠，好像是引誘着人到過夜的下處。

這人推下寂寞的笑臉，望着那牧女的影子，漸漸的消失在和溪流并行的小徑上。他喃喃的自語道：

「這丫頭！」

這是一段最具有形象性底描寫。我們從這段描寫中，無論是誰都可以感覺到那個姑娘底天真活潑，然而這「天真活潑」四個抽象而帶有敘述性底字眼，我們在作者底作品裏始終沒有看到。我們所看到的是一個具象的那牧羊女底天真活潑的形態。假如我們把「那姑娘從旁邊跑過，向空中放了一個響鞭」而引起小狗囚水底一段描寫改為敘說：「那姑娘從旁邊跑過，她很天真活潑」。就會減少很大的力量。

關於形象的描寫，最難的倒不是人物性格底表露，而是人物心理底轉變。例如下面的一段描

寫：

讀學海的心理忽然變了，他總：「這算什麼，死就死了」他一拉任可中的手說「走！我把他們打散、你奪水龍頭！」

——齊同：新世代

就有人批評說，作者「僅僅以「心理忽然變了」來說明他（作品中底人物）底心理轉變過程，是無論如何不夠的」。（文藝陣地四卷三期）爲什麼？原因就是作者用抽象的敘述代替了具體的形象。我們再比較下面的一段人物心理的描畫吧：

她頻頻地向黑暗中凝眸着：那一雙星一般，長着長睫毛的眼睛，便又輕輕地，悄悄地在她的面前浮動起來了。她想：「真是希奇！雖然只一回平常的見面，但那個人實在像在那裏見過來的！……」不過，她隨時又：「唉！我爲什麼要想這些事情呢？我爲什麼要想這些事情呢？唉！唉！……實在的，那雙鬼眼睛真在那裏見過來的！」

她向黑暗裏小心的，戰動的望望那睡得同猪一般的丈夫，忽然，她又被另一種可怕的思想牽連着！丈夫的那把磨得放亮了的梭標，好像一道冷冰冰的電光似的，祇在她的面前不住的搖擺，一雙環睜的螃蟹形的眼睛，火一般的向她燃燒着……！

在耳邊，四公公和壽六伯伯的頻頻的讚嘆聲又起來了：「好一個賢德的婦人啊！……」

一朶鮮花插在牛糞上啊！……」

梅春姐是怎樣的覺得她的心在慢慢的裂開！裂成了兩邊，四塊！裂成許多許多的碎片！她悲哀地，沉痛地又合上她的眼睛。她深深地想着：她還是要保持那過往的光榮的。！不管那雙眼睛是如何的撩人。……

——葉紫：星

在這裏，作者並沒有明白的寫着「梅春姐底心變了」，然而我們從他具體的，以情人底眼睛，丈夫底梭擲，和老年人底矛盾的語語來助成他作品中底主要人物底心理變化底形象中，我們深深地感覺到梅春姐底心確是在一而再，再而三地起着變化了。一個作者在處理他底人物底心理轉變時，不但要使讀者能够深深的「感覺」，而且還要使讀者十二分的「相信」——相信那個人物在那個場合之下是應該有如此的心情。并不如齊燮元在寫新生代的時候一樣，硬要每一個讀者拉着他底尾巴也跟着他承認「陳學海的心理」是「忽然變了」。所以一篇最藝術的作品，它不是要使讀者從字面上去瞭解，而是使讀者從感覺裏去回味。換句話說，不是要讀者跟着作者底筆尖走，而是要讀者跟着作品中人物底思想與行動跑。要這樣，一個作者對於他底作品就要有立體的具有形象性的描繪，而不能單作平面的敘述。

爲什麼我說具有形象性的描繪是立體的，而相反的作品是平面的呢？要解釋「立體的」和「

平面的」這兩個名詞，我們無妨先拿圖畫和舞台底畫面來作一個比方：我們都知道，圖畫底組合是二度空間的，祇有上下和左右，舞台畫面底組合就不同，它是三度的，除了上下左右之外，還有一個前後。所以舞台底畫面是屬於立體的，而圖畫則是屬於平面的。例如我們讀

紅的火，綠的田園，

黑的煙，白的雲，

潛艇和水雷，

攪翻了長江！

——莊鴻：突刺令

這幾句新詩的時候，假使讀者底腦子是一張白紙的話，那末作者就猶如一個畫家而祇是在這張白紙上僅僅地抹上了幾筆顏色，因為這「紅的火」，「綠的田園」，「黑的煙」和「白的雲」并不能構成一個表現激烈的戰鬥底舞台畫面。又如我們讀「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道漣風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯」！和鷄聲茅店月，人跡板橋霜」。這兩首舊詩詞的時候就大不相同，同樣沒有動作，同樣是些名詞底堆砌，然而它們呈現在我們眼前的却是兩幅生動的立體的舞台畫面。所以說前面那首新詩是平面的，敘述的，而沒有形象性的。

一個讀者，當他讀到一篇文藝作品的時候，如果要知道它是否具有形象性的描寫，并非難事。一個秘訣，就是要看那段文章我們讀後能否在腦子裏構成一個立體的畫面。讓我們回憶到前面所引的例證吧！譬如「陳學海的心理忽然變了」。這無論如何在讀者底腦子裏不能構成一個立體的畫面；然而「梅春姐的心」我們却從1.星一般的眼睛在她底面前浮動，2.丈夫磨得放不下的梭標在她底面前搖擺，和3.四公公和李六伯伯底那一句「好一朵鮮花插在牛糞上啊」的聲音在她耳邊滾動等幾個「化人」的動作，構成一幅連續的立體的舞台畫面中，看出來的確是在一而再，再而三地起着變化了。（註：「化人」是電影藝術中底術語。用具體的故事表現劇中人物底幻想或回憶的手法就謂之化人）。同樣，在行脚人裏我們也可以看到那形象牧羊女的天真活潑底立體的連續的舞台畫面。

形象有兩種。一種是「直接的形象」，一種是「間接的形象」。前者例如行脚人中之形象那牧羊女的天真活潑，作者是以具體的事實來予以直接的表現的。後者例如是中的「星一般的眼睛」和「螃蟹形的眼睛」。由於前句我們可以想像得到梅春姐底情人底眼睛的明亮和可愛。由於後句我們可以想像得到她底丈夫底眼睛的橫睨着和可怕。但，這都是間接的，因為它是以其他具體的事物來幫助表現某種事物底「現實底形姿」的。我們再看「那睡得同豬一般的丈夫」的這句話吧！這一睡得同豬一般的「一語是作者用來間接形象梅春姐底「丈夫」底「睡」底形姿的。換句

話說，就是用豬來比擬她底丈夫。當我們讀完這句話後，馬上那個沈睡呆睡的豬睡在豬欄裏底寫體的畫面就演映在我們底腦海裏了。爲什麼？因爲在我們底腦子裏早已有着「睡豬」的經驗。這時候不過是經驗的借用和轉移罷了。這種利用舊經驗表現新思想底辦法，在教育學上稱爲聯念律底使用。使用聯念律底第一個要件，是要使人們所聯想的是他所最熟知的。否則，作者所表現的思想仍然不能表達；作者所要形象的事物，仍然不能予以形象。

關於「間接的形象」，剛才已經說過，它是以其他具體的事物來幫助表現某種事物底現實底形象的。但是因爲「事」與「物」底不同，所以又可以分爲下列三種：

1. 以事形象事的，
2. 以物形象物的，
3. 以物形象事或以事來形象物的。

我們且看下列三例：

一
風吹來外灘公園裏的音樂，却只有那炒爆豆似的銅鼓聲最分明，也最叫人興奮。

——茅盾：子夜

在同一的短促的歌聲中

二十四把長槳

彷彿蜈蚣的脚一齊划動。

三

蛛網般一圈圈包圍着敵人，截擊，堵殺，完成游擊戰的勝利

——李輝英：蠶

這「炒爆豆」之於「打銅鼓」，「蜈蚣的脚」之於「二十四把長槳」，「蛛網」之於「一圈圈包圍着敵人」，都是間接的形象。然而第一例是屬於第一種（以動作形象動作）第二例是屬於第二種（以物件形象物件）第三例是屬於第三種（以物件形象動作）的。

間接的形象，初初看來，很容易被誤認為是「形容」。……好像「炒爆豆」就是形容「打銅鼓」，「蜈蚣的脚」就是形容「二十四把長槳」。其實不然，形象與形容有極大的區別的。簡括的說，以具象的事物來形狀某種事物就謂之形象，以抽象的概念來形狀某種事物就謂之形容。譬如「星」般的眼睛」中底「星」之於「眼睛」則是形象，「放亮了的梭標」中底「放亮」之於「梭標」則是形容。（因為「星」是具象的東西，「放亮」是抽象的名詞。）

關於形象，以上是狹義的解釋。假使要從廣義的放大來說：那末，凡是以藝術的文學作品來情動的生動的表現作者底思想或對於某種事件的態度的，而這種被具體化了的的故事或人物就叫作形象。像剛查洛夫在他底小說奧勃索莫夫裏，奧勃索莫夫底形象來概括地表現俄國底地主階層底永遠怠惰，呆滯，和靜止一樣，茅盾在他底小說子夜裏，也借了一個虛構「太上感應篇」的吳老太爺，從鄉村抬到上海而丟掉性命的故事來形象舊社會在新時代中底崩潰。同樣我們可以看出顧一樞在他底劇本岳飛裏，是怎樣用了秦檜的形象來暴露「今日之秦檜」底賣國求榮。

當然顧一樞底岳飛是不完全相同歷史中關於岳飛底敘述的。爲什麼？因爲它是具有藝術性的立體的形象。

第一章 典型與類型

形象到了極點，就成爲典型。譬如前例岳飛和子夜都是最具形象性的藝術描寫，而岳飛，秦檜和吳老太爺等人物的確各成爲最好的典型。

什麼叫做典型呢？高爾基在給初學寫作者們底忠告裏寫着：「如果作家從二十五至五十個，不，從幾百個商人，官吏或工人底每個人當中，抽出最特質的階層特徵——習慣，趣味，動作，信仰，言論等，而能夠將他們統一在一個商人，官吏，或工人身上，那末作家就會由這樣的手法而造成一個典型」。維諾格拉多夫也解釋說：「所謂典型，是現實底概括，將人底一切集團底特質的特徵，統一在某一個個人底形象中。」（新文學教程）換句話說，是一個具體的活生生的人物，然而却又是本質上具有某一羣體底特徵，代表了那個羣體的。」（胡風：密雲期風習小記）譬如阿Q（魯迅阿Q正傳中底人物）是一個典型，同時也是一個具體的活生生的人物」。雖然阿Q這個人，在實際上並不存在，然而却不是作者憑空所創造；原因是阿Q所具有底一切特徵，例如：

1. 旱煙，

2. 戴破氈帽，

3. 睡土地祠，