

新文學選集第二輯

洪深選集

新文學選集編輯委員會編
開明書店出版





作 者 像

(一九五〇年攝於北京)

(2) 藝術的對象——

1. 多樣的反映，

2. 醜惡的底個性化了的典型；

三、藝術中的美和現實中的美；

(1) 從創造美到審美——美或醜底品質，並

不僅通過了簡單的觀察或認知活動

，就會在我們心目中自己生發出來；

而是在文化演進的生產過程之中，作

為長期練習的結果而發展出來的。隨

美的感覺，隨人類控制自然的程度

編輯凡例

一、此所謂新文學，指「五四」以來，現實主義的文學作品而言。如單作一個歷史的分析，可以說，現實主義是「五四」以來新文學的主流，而其中又包括着批判的現實主義（也曾被稱為舊現實主義）和革命的現實主義（也曾被稱為新現實主義）這兩大類。新文學的歷史就是從批判的現實主義到革命的現實主義的發展過程。一九四二年毛主席在延安文藝座談會的講話發表以後，革命的現實主義文學便有了一個新的更大的發展，並建立了自己完整的理論體系和最高指導原則。

二、現在這套叢書就打算依據這一歷史的發展過程，編輯「五四」以來具有時代意義的作品，以便青年讀者得以最經濟的時間和精力獲得新文學發展的初步的基本的知識。本來這樣的選集可以有兩種方式，一是按照作品時代先後，成一總集，又一是個別作家各自成一選集；這兩個方式互有短長，現在所採取的，是後一方式。這裏還有兩個問題須要加以說明。第一，這套叢書既然打算依據中國新文學的歷史發展的過程，編輯「五四」以來具有時代意義的作品，換言之，亦即企圖藉本叢書之助而使讀者能以比較經濟的時間和

精力對於新文學的發展的過程獲得基本的初步的知識，因此，我們的編輯的對象主要是在一九四二年以前就已有重要作品出世的作家們。這一個範圍，當然不是絕對的，然而大體上是有這麼一個範圍，並且也在這一點上，和人民文藝叢書作了分工。第二，適合於上述範圍的作家與作品，當然也不止於本叢書現在的第一、二兩輯所包羅的，我們的企圖是，繼此以後，陸續再出第三、四……等輯，而使本叢書的代表性更近於全面。

三、本叢書第一、二兩輯共包羅作家二十四人，各集有爲作家本人自選的，也有本叢書編委會約請專人代選的，如已故諸作家及烈士的作品。每集都有序文。二十餘年來，文藝界的烈士也不止於本叢書所包羅的那幾位，但遺文搜集，常苦不全，所以現在就先編輯了這幾位，將來再當增補。

新文學選集編輯委員會

一九五一年三月 北京

自序

在北京每次經過前門，我不免會看到城頭的箭樓。我因之不免這樣想：爲什麼今天它還兀立在此……如此拙笨，可說它和當前的生活是毫不投合的……是的，在某一個歷史時代，可能它會發生作用，譬如說，在火器還不太有威力或不太普遍而弓矢與奔騎正是所向無敵的時候……那時它不僅可以抵阻敵騎，它的兀立，對於城內的居人，或許就是一種安全的象徵……但是在今天，原有作用已經斷然不存在了……人們似乎還想利用這個箭樓……然而在那裏舉辦一個文化館或者遊藝社，究竟見得勉強而不自然……而且所用的僅祇一間屋，至於箭樓的全部呢……一個過時失效的作品，就是這樣難於處理！

而在我拿起幾冊我自己的去年的戲劇作品的時候，我感覺又像是在看前門的箭樓！同樣的拙笨；同樣的與當前生活不投合；同樣的難於爲它們安排用途！比起箭樓更不如的是：沒有能像箭樓那樣，在它的歷史時代到底還會發生過偉大的作用；沒有能像箭樓那樣，使用結實的材料，構成一座在本身是堅固的而在外表是有氣魄的，至

少可以引起過客的好奇而樂於遊覽的建築。在幾部劇本自己的時代，它們並未曾爲時代好好的服務，所以在今天，說這些劇本過「時」失「效」云云，甚至都未免是近於自慰了！

從一些我的昨天的戲劇作品中，選了三部話劇和一部電影，讓它們再一次面對讀者。爲什麼？我個人的意願，絕不是「展覽成績」，因爲這四部作品顯有不少錯誤與缺點，說不上是成績的。無寧是爲了展覽我的創作情況——說明究竟存在多麼大的一個距離，在作者的企圖與作品的成就（或者說無成就）之間，儘管這些企圖是可取的，誠摯的。這些作品初寫成時，既未能發生預期效果，演之臺上以引起臺前千百觀衆的共鳴。而在二十五年至將近三十年之後的今日，作者「回首」一下「前塵」，檢查自己壯年時代的用力，更覺得處處都是力不從心的失敗。這些失敗，以及作者原有的企圖，具體陳列與解說於此，在作者自己念望，當不無成爲所謂「客觀教訓」的可能！——而四個劇作在這裏的結集，如果稍微能有用途，恐亦祇僅如是而已。

趙閣王的企圖是想說明「社會對於個人的罪惡應負責任」；世上沒有所謂天生好人或天生惡人，好人惡人都是環境造成的；也沒有所謂完全好人或完全惡人，人的行

爲是相當複雜的；他可能在某些事情上表現得很好而在某些事情上表現得很惡，甚至在同一件事情上某些時候表現得很好而某些時候表現得很惡。劇本最後一則對話中，

劇的另一人物批評趙閻王說：「你做好人心太壞，做壞人心太好」，正是我對軍閥時代一般當兵者的看法。他們幾乎「無惡不作」，但他們到底還不是「不可救藥的」；在他們

身上存在着有些好的因素，即如比起劇中的營長，趙閻王似乎還較「可救」。他偷，他搶，他騙，他殺人，他犯上，他活埋戰場上未死的敵人。他爲什麼會是這樣的？如果

他——和那些類似他的人——的生活歷史可得而查考的話，他們可能都會遭受嚴重

的不公待遇與不幸經驗的打擊，尤其在他們幼弱而不能抗爭的時候——那些不公與

不幸，或竟嚴重到幾乎使得他們從此不能在做人處世方面正常地發展的。他們是罪惡者呢，還是遭受罪惡的對象？還是，因為他們都是遭受罪惡的對象，於是最後他們

也成爲罪惡者！在趙閻王這個劇本裏，我把許多人的遭受，集中在他一個人的身上，以見從一九二二年——此劇寫於一九二二年冬——上溯三、四十年的社會，充滿着多

樣的黑暗，自然會得造成趙閻王這類的罪惡者的。我這個企圖，就本身而論應不爲錯。但是這個劇本有兩點重大的欠缺：一，我祇想說這樣的罪惡者是這樣的社會造成的，而我沒有能夠接着說出應有的結論，即是，倘不改變這樣的社會，將無法消除像趙

閻王所作的那些罪惡，二，由於我在那時毫不懂得先進的社會科學，我其實未能寫出社會怎樣逼人爲惡，劇本所寫的一些不公不幸的現象，似乎是情節的渲染，似乎是故事的背景，觀衆所能把握的仍祇是趙閻王個人的禍福，而不是四十年黑暗社會對於他的決定作用。

試舉劇中所寫義和團事件爲例。義和團的來歷，約略是這樣的。滿清入主中國以後，愛國的中國人，紛起組織政治鬥爭團體。有些始終是地下的秘密性的。有些卻能利用各種公開方式和名義以作掩護。顧亭林、傅青主等在山西卽利用票號和鏢局兩種方式；後來山西票號遍設全國，原來的革命目的是積儲餉餉，取握財權；鏢局盛行華北，公然地保持了民間的武力。另有人則藉借敬神、唸佛、施符、治病等事經常集會；其中聲勢較大的爲恢復宋時單純爲吃齋、唸佛、求福的白蓮齋，元末掀起對異族統治的革命，明初被鎮抑，明中葉以後再度興起而再度被壓入地下的白蓮教。這些秘密革命團體，同時又是福利互助的組織；對兄弟團體中人，必要時亦能與以不分彼此的照顧。但在政治上並無一定的正式的團體之間的聯繫，祇有共同的政治口號，「反清復明」——爲避清人耳目，文件上寫作「反明復汨」。清乾隆以後，白蓮教在湖北、四川、陝西、甘肅等省大舉起事。清廷調動大兵，經過多年爭戰，始將白蓮教的有形武力

消滅。其後山東、直隸等省白蓮教參加者改用體育組織的方式，以習拳練身爲名，自稱「八卦拳」。此項組織，不久更作細胞式的繁滋，於是乃有「乾字拳」、「離字拳」等名目，領導人則稱「大師兄」。十九世紀的最後數年，帝國主義者傳教士與中國人的「吃洋教」仗教勢者，在山東強占土地凌辱人民，而官吏畏懼洋人，祖教壓民，以致引起多次的人民的抗爭與暴動。山東諸拳，乘機參加掀動，聯合一致以對付共同敵人，諸拳併合，改稱「義和拳」。此時領導人，仍用清季秘密會社歷次起兵的慣例，自稱明裔朱洪登，以資號召；又因舊的政治口號「反清復明」不復適用，而改爲「反清滅洋」。義和拳經巡撫袁世凱派兵痛擊，在山東不能立足而轉入直隸，朱洪登亦被捕殺。但民間對於外國傳教士以及祖洋害民的清廷，其仇恨與憤怒則有增無已。更值其時京津鐵路造成通車。原來往返於京津間的御夫驛客們，一旦生計盡矣。於是都入義和拳，掘鐵路，割電線，人數驟增，勢又大盛。旗人毓賢，言之慈禧，進行一種最惡毒的陰謀收買，以紅頂、黃馬褂、四人轎、白銀、酒食與婦人（土娼）賄賂諸「大師兄」，准其繼續「滅洋」，但必須效忠清室，改「義和拳」爲「義和團」，改「反清滅洋」爲「扶清滅洋」；以「紅燈」附會「洪登」而創「紅燈照」——（所謂紅燈照乃是鄉間兒童玩具，糊紅紙成人形，中空，置火焰，無風之夜，憑熱氣能自上升，落茅屋上，亦能引致火災；我自己曾學

會製作，當時是爲了擬導演一部影片）。義和團乃是受壓迫的中國人對於外族統治者與對於帝國主義侵略者的革命。縱然後來變質，而其偉大的民族精神與政治意義未可湮沒。但在趙閣王劇本裏，表現得是那麼潦草那麼殘碎。所給與觀衆的印象，似乎是一羣愚昧無知的人，一時爲感情所激而盲動胡爲！這是多麼大的錯誤，應在這裏坦白指出的。

五奎橋寫於一九三〇年冬，香稻米寫於一九三一年秋，是我寫的「農村三部曲」的前兩部。我是久住都市的人，但在那個幾年間，因爲某種個人的原因，曾於故鄉近郊的鄉村，前前後後的住了些時。我已閱讀社會科學的書，而因參加左翼作家聯盟，友人們不斷與以教導，我個人的思想，對政治的認識，開始有若干改變。這兩部戲所表現的企圖，因之也較爲明確。我是想說，地主鄉紳們，執行「六法」維持秩序的官吏們，放高利貸的資本家們，代表帝國主義者深入農村進行經濟侵略的買辦們，以及依附他們爲生的鷹犬走卒們，由於他們在舊社會中所處的地位，是不可能不剝削農民，不可能不壓迫農民的。制度決定了他們的品性，制度規定了他們的行爲。制度不推翻，他們自然繼續作惡的。這兩部戲在理論方面錯誤較少，但在技術方面，卻都不免給人以

單調呆重的感覺，或反不如趙閻王的曲折而動人了。兩戲之中，還是五奎橋稍佳。在上海首次上演時，幸得袁牧之同志演周鄉紳；他的十分優秀的演技，加以其他演員合作的努力，已使全劇的表演，無懈可擊；而又有歐陽山尊同志設計與管理燈光，凡是劇本對於舞臺照明的要求，由黑夜而天色微明而天色大明而烈日當空，無不依次漸移，一一實現——使得當時的觀眾，大為驚奇於舞臺劇的可能成就。這其實是演出藝術充實了增強了劇本。至於香稻米，恐怕迄今為止，一次未經上演，這也可以說明此劇的不合於上演條件。

一九三六年八月十日出版的光明雜誌刊有張庚同志的一篇批評文，題為洪深與農村三部曲，批評我的創作方法的缺點。節錄如下：

……比方香稻米的故事，就是一件最好，最適於從各方面把農村破產表白出來的事件。洋米、米商、豐收是江南農村破產的原因，已經表明了，但還不夠全國性，率性從傷兵的口中把北方農村破產也一筆帶出來。飽滿地完成了它的主題的表白。

但是從這中間，我們看出一個缺點，一個遺憾。就是我們通過洪深先生的劇作所得到的江南農村的印象，是抽象於一方面的。洪先生有一種劇作家所特有的提鍊手段，在香稻米中，我們所得到的，是一片農村破產的爆烈聲，然而在五奎橋中，關於這方面的影子，我們

一點也找不到。因此我們感到，從洪先生的劇作裏所得到的，不是一個具體的、活的江南農村……從這裏，我們就可以看出這樣一個與初衷相反的結果，洪先生是以科學實驗那樣求真精神出發的，而劇作完成的時候，他和觀眾雙方所得到的已經不是現實，而是抽象的、人造的了。我們並不否認，他接觸了並且顯示了農村中的許多重要問題，但他接觸它們的方式，和它從觀眾中間所得的反應，和一篇農村問題的論文沒有途徑上的差異。

這，可以概括地說，是形象化的不夠；是太機械地處理了題材，把「現實」這名詞的意義解釋在過於狹隘的一方面……引起一個現實主義的作者的興趣的，不是一個理論上的問題，而是事件的本身和活的人物，他對於那事件和人物，是用了尖銳的洞察力和忠實的形象化過程傳達出來的。自然，他的世界觀會在他的作品中刻上痕跡，或者它幫助了作者的洞察力，使它更尖銳，更有透視和濾過的能力……然而在這些之外，從生活出發，甚至說從生活的現象出發，是完成作品真實性的必然途徑。

洪先生……在事件的看法上，也就是說，在他的世界觀上，是循着廣闊的、直達真理的路而前進的，然而首先吸引他的注意力的不是事件、人物，而是現象一般。從這現象一般，他首先去取得一個科學地正確的解釋和解決；「在入手編製的時候，我總是將所希望的最後效果預先決定了……」這是他自己的表白。而後謹守範圍地，細心、耐氣地再去尋取具體的方法。」因此，事件的發展不是沿着現象對於作者興趣的逼迫，卻是沿着最後的結論所

逼成的戲劇的行動前進的。也因此，人物不是閃爍在作者頭腦中的不可磨滅的「幻影」，而是爲了整個戲劇行動上的需要纔出現的代言者。作者對於他的人物，即使像李金生或者黃二官，所傾注的熱情豈不是很稀薄的麼？……作者對於他的人物，同情豈不僅僅是正義感的理性的同情麼？……作者沒有親切地愛他的人物，他和他的人物之間保持着一個距離；因此，他也不能引導我，我們觀衆走近他的人物……」

張庚同志此文，寫於十四年以前。當時曾引起我的警惕。今日再讀，我仍然覺得他的話是正確的，是擊中要害的。

他的這些話，也許最適合於香稻米。香稻米，簡言之，「缺乏生活」。我倒不以爲，如像寫作論文時那樣，以一些第二手的文字記錄或其他間接資料作爲調查研究的對象，是對於創作完全無益的。我仍以爲可以那樣做。當然，這個應祇是一個作者附帶做的準備或增補工作，而不應是他的唯一或主要工作。作者的學習社會，必須到羣衆中去，到火熱的鬥爭中去。而香稻米的所以失敗，乃是作者下意識地欲以使用第二手資料的調查來代替生活。我又以爲，「引起一個現實主義的作者的興趣的」，可能是「事件的本身和活的人物」在先，也可能是「一個理論上的問題」在先。嚴格地與科學地講來，在真正的創作時，理論、事件、人物，是一齊來的，其中之一或二，可能在漫長過程

的某一時刻稍稍占先而更明朗而更確定；但三者經常在相互感應與調整之中。這是我近來的見解，和我以前的見解有些不同；當然已經否定我寫五奎橋、香稻米時的創作方法了。慚愧的是，十四年來，我竟沒有多大的出息；也許有稍微進步而進步不大；而在後來的劇作中，欲求一部在種種方面能夠超過五奎橋的作品——儘管五奎橋有上述缺點——我感覺，還不可得。

「九·一八」「一·二八」以後，新舊文藝各文種的作家們，開始形成抗日統一戰線；各人用他所熟習的形式，寫作當時號稱的「國防文學」。劫後桃花便是這樣的一部反日帝的電影，曾由胡蝶主演，上海明星公司攝製成片而在各地作營業的公映的。雖然當時國內政治環境惡劣，上海猶有帝國主義者的租界存在，日本海軍陸戰隊儼然且在虹口構壘設營，同時這些商業性的電影院怕懼政治，惟恐片中發揚愛國過於明顯而受累，遂致在此類作品中，僅可作委婉的暗示而未能作露骨的發揮。然而劫後桃花影片還是獲受各地觀衆的歡迎的。這當然是觀衆們心理上已有抗日的要求，所以儘管片中表現得隱晦含蓄，而全劇意義在觀衆心目中十分明白。

附帶可一提的，那時的電影劇本，一般寫得頗爲潦草；劇中的人、景、事件、對話

等，祇是隨便用幾個字，當作速記符號似的記錄下來，供導演一人之用，藉以「備忘」。
劫後桃花則是電影的初期的「文學劇本」的一個摸索，勉求寫得前後連貫，讀之成文，而同時仍可依之編寫「分鏡頭」的工作臺本。聊備一格於此，以供讀者取與話劇本作一比較。

一九三五年以後，雖然我也寫了一些劇本，但全部是「急就章」；往往是爲了某一特殊的短期的宣傳需要而寫，如飛將軍、包得行、黃白丹青、雞鳴早看天之類，事過境遷，會無再顧的必要。所以祇可說，這時期之內，在創作方面，我差不多是完全沈默的——所以竟無創作可選。

一九五〇年八月十五日

目次

編輯凡例·····	5
自序·····	7
趙閻王·····	一
五奎橋·····	五
香稻米·····	三五
劫後桃花·····	三五