



陈瘦竹

戏剧论集

J20-53
C561
12



陈瘦竹戏剧论集

中

朱栋霖

周安华编 · 江苏教育出版社

陈瘦竹戏剧论集

(上、中、下册)

责任编辑 常烽岚

出版发行：江 苏 教 育 出 版 社

(南京马家街 31 号，邮政编码：210009)

经 销：江 苏 省 新 华 书 店

照 排：南京理工大学激光照排公司

印 刷：淮 阴 新 华 印 刷 厂

(淮阴市淮海北路 44 号，邮政编码：223001)

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 53.25 插页 16 字数 1322, 600

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

印数 1—1500 套

ISBN 7—5343—3486—1

G · 3171 三卷总定价：87.20 元

江苏教育版图书若有印刷装订错误，可向承印厂调换

目 录

我与戏剧研究·····	1
-------------	---

第一卷 戏剧基本理论研究

静的戏剧与动的戏剧·····	3
论排场戏·····	9
戏剧与观众·····	14
自然主义戏剧论·····	20
戏剧定律·····	38
戏剧基于人生关键说·····	48
戏剧普遍律·····	54
剧本创作问题	
——三月二十五日在南京文联周末文艺晚会上的演讲···	62
文学和戏剧·····	72
细节与性格描写·····	75
马克思主义以前欧洲戏剧理论·····	79
论戏剧冲突·····	135
谈戏剧冲突·····	148
历史唯物主义与戏剧	
——论李健吾同志所谓“经济制约对戏剧的影响”·····	158
象征主义戏剧和现实生活·····	170

关于当代欧洲“反戏剧”思潮·····	182
谈荒诞戏剧的衰落及其在我国的影响·····	199
《论戏剧观》读后·····	207
谈剧本的开头·····	215
读剧一得·····	224

第二卷 悲剧与喜剧研究

亚里斯多德论悲剧·····	233
论悲剧人生观·····	251
论悲剧精神·····	254
关于悲剧冲突和悲剧人物·····	262
悲剧漫谈·····	272
论《麦克白》、《理查三世》及悲剧人物·····	283
悲剧从何处来	
——50至80年代英美悲剧观念述评·····	300
悲剧往何处去·····	318
当代欧美悲剧理论述评·····	327
评“熵与悲剧‘衰亡’论”·····	367
悲剧并未衰亡	
——苏联当代悲剧《石槎》读后有感·····	381
喜剧简论·····	385
谈喜剧·····	396
关于喜剧问题·····	403
论喜剧中的讽刺与幽默	
——《在延安文艺座谈会上的讲话》学习笔记·····	413
论喜剧中的幽默与机智·····	429
说嘲弄·····	463
《笑与喜剧美学》序言·····	476

心理分析学派戏剧理论述评·····	489
欧美喜剧理论概述·····	532
徐渭的讽刺喜剧《歌代啸》·····	602
“公众的镜子”	
——莫里哀的《妇人学堂》及其喜剧理论·····	607
王尔德的唯美主义理论和他的喜剧·····	627

第三卷 外国戏剧研究

俄狄浦斯王·····	671
农民悲剧——《烟草路》·····	678
论《威尼斯商人》之布局·····	687
新浪漫派剧作家罗斯当·····	713
象征派剧作家梅特林克·····	732
世态喜剧杰作《巴瓦列先生的女婿》·····	754
高尔斯华绥及其《争强》·····	766
法国浪漫运动与雨果《欧那尼》·····	776
论易卜生《野鸭》·····	792
自然主义名剧——高尔基的《下层》·····	799
戏剧鬼才安特列夫·····	815
戏剧批评家莱辛·····	827
欧里庇德斯和他的杰作《美狄亚》·····	844
希腊戏剧艺术之渊源与竞赛·····	853
希腊戏剧艺术之剧场与布景·····	868
希腊戏剧艺术之演员与观众·····	877
埃斯库罗斯之生平及作品·····	886
梭弗洛诺夫的《莫斯科性格》·····	907
易卜生的《玩偶之家》·····	915
莎士比亚的《威尼斯商人》·····	967

《罗密欧与朱丽叶》试析	983
风俗的明镜	
——谈《费加罗的婚姻》的喜剧性	1002
叫观众“笑得开心”	
——谈《费加罗的婚姻》的喜剧性	1012
易卜生《玩偶之家》观后随感	1020
谈契诃夫的独幕喜剧《求婚》	1032
肖伯纳及其《康蒂姐》	
——《康蒂姐》译序	1037
庸人自扰一场空	
——关于霍顿的独幕喜剧《亲爱的死者》	1052
人类心灵的画师	
——纪念尤金·奥尼尔诞生 100 周年	1059
谈《榆树下的欲望》	
——兼评柏林教授论述	1065
奥尼尔晚期悲剧的特色及其贡献	1074
异曲同工	
——关于《牡丹亭》和《罗密欧与朱丽叶》	1090

第四卷 中国现代戏剧研究

我看了《红旗歌》	1119
戏剧的新道路	
——文代大会戏剧演出观后	1124
论《赤道战鼓》的艺术成就	1129
田汉的剧作	1138
左联时期的戏剧	1260
杰出的戏剧艺术家——田汉	1282
关于田汉剧作评价问题	1292

且说《南归》	1307
郭沫若的历史剧	1318
再论郭沫若的历史剧	
——在郭沫若研究学术讨论会上的发言	1352
郭沫若悲剧创作的历史地位	1367
郭沫若的历史悲剧所受歌德与席勒的影响	1377
《雷雨》和《日出》的结构艺术	1407
曹禺剧作的戏剧冲突和人物性格	1433
曹禺剧作的语言艺术	1446
读《王昭君》	1475
关于曹禺剧作研究的若干问题	
——朱栋霖《论曹禺的戏剧创作》序言	1497
世界声誉和民族特色	
——谈曹禺剧作	1544
丁西林的喜剧	1554
丁西林《孟丽君》的喜剧风格	1576
关于丁西林的喜剧	
——答美国威斯康星大学刘绍铭教授	1587
论老舍剧作的艺术风格	1596
《夏衍戏剧创作论》序言	1630
附 录	
陈瘦竹戏剧理论研究的贡献	朱栋霖 1639
陈瘦竹传略	黄丽华 1655

俄狄浦斯王

欧洲戏剧批评家，自亚里斯多德以降，一致认为《俄狄浦斯王》(Oedipus Tyrannus)一剧，不仅是索福克勒斯(Sophocles, 公元前497—前406)的杰作，而且是希腊悲剧的杰作。可是这部古今推崇的杰作，在索福克勒斯当年参加戏剧竞赛时，却被二三流的悲剧诗人菲罗克勒斯(Phylacles)所压倒，屈居第二，真是令人不解。菲罗克勒斯是希腊第一位悲剧诗人埃斯库罗斯(Aeschylus)的侄子，按诸当时戏剧竞赛情形，每有请人冒名参加竞赛之事，那次菲罗克勒斯荣获首奖的悲剧，或竟出于乃叔埃斯库罗斯之手，亦未可知。如此说来，我们大可不必责备当时雅典剧场中的五位评判员和三万观众妄加月旦，而为索福克勒斯叫冤。

俄狄浦斯王故事，系一古老传说。忒拜(Thebes)国王拉伊俄斯(laius)及王后伊俄卡斯忒(Iocasta)，得到日神阿波罗(Apollo)神示，说他们要养一个儿子，那个儿子将来必定杀父娶母。王后分娩之后，便叫一位牧人将那婴孩弃置荒山，以避免将来的祸患。谁知那位牧人，竟将婴儿送给一位科林斯(Corinth)的牧人，而该牧人又将婴孩献给科林斯国王坡吕波斯(Polybus)作为养子，取名俄狄浦斯。俄狄浦斯在坡吕波斯宫中长大成人之后，有人当众骂他不是坡吕波斯的儿子。他去请问日神得到神示，说他将来一定要杀父娶母，于是他就吓得不敢再回到科林斯。他在三岔路口遇见一人，因不肯让路而起冲突，便将那人杀死，那人的随从亦被他杀得只剩一个。他流浪到忒拜，识破那狮身人面妖怪的谜语之后，即被忒拜人民拥戴为王而与新寡王后伊俄卡斯忒结婚。忒拜城中忽遭瘟疫。

俄狄浦斯王便派人去请问日神,依照日神预示,必须查究杀害先王拉伊俄斯的凶手并驱逐出境,忒拜方可得救。俄狄浦斯王追究之后,发现他自己就是杀害先王的凶手,而他的妻子伊俄卡斯忒即是他的母亲。于是真相大白,王后伊俄卡斯忒自缢身死,俄狄浦斯王自己剜去眼睛,漂泊异地。

关于这个故事,据说埃斯库罗斯早就写成一部三联剧(Trilogy),第一本为《拉伊俄斯》(Laius),第二本为《俄狄浦斯》(Oedipus),第三本为《七将攻忒拜》(Septem Condter Thebes)。可惜除第三本外,前两本都已失传,因此我们无从知道埃斯库罗斯如何处理这段故事。三联剧是埃斯库罗斯所独创的编剧方法,目的在于表现世代相传的因果报应,祖上犯罪,后世子孙必食恶果,我们读他仅存的一部三联剧《俄瑞斯忒亚》(Oresteia),便可知他用意所在。然而索福克勒斯作剧,重视人物性格甚于宗教观念,故摒弃三联剧的做法,而使每一个悲剧独立存在,自成首尾,而成一完整的艺术品。故在《俄狄浦斯王》中,索福克勒斯并不注重犯罪的因果关系,而以追究犯罪为戏剧的中心,巧在那个追究犯罪的人,自身便是那个罪犯,追究愈严,自身愈趋灭亡,表现命运之作弄,人类之盲目。诚足“唤起观众悲悯恐怖之情,而使此类情绪获得适当之宣泄”。

希腊观众,自幼熟知神话传说,故于希腊悲剧,异乎近代观众,毫无新奇之感。即如《俄狄浦斯王》一剧,观众早已知其结局,故观众的兴趣,全在于看俄狄浦斯王如何盲目前进,自趋灭亡。这种兴趣,在希腊悲剧中极为普遍,后世剧作家亦多应用此法以吸引观众,名曰“悲剧反笔”(Tragicirony)。反笔(Irony)原系修辞学上的名词,故意说反话而使正面意思更见显豁有力。至于悲剧反笔,则指观众明知剧中将有悲惨结局,而剧中人尚不知危机将至,反自以为得计。悲剧反笔,可分故意的及无意的,或称语言的及情境的两种。所谓故意的或语言的反笔,则指剧中某甲明知剧中某乙将要遭

遇不幸,然而某乙自己并不知道。于是某甲对某乙故意说反话,语意模棱两可,但是观众以及剧中某丙某丁明知某甲的真意所在,而为某乙捏一把冷汗,恨不得将真意告诉某乙。埃斯库罗斯每用此法:例如在《阿伽门农王》(Agamemnon)中,王后决定要杀国王,然而国王凯旋时,反而故意铺着紫色地毯相迎;又如在《亚嘉克斯》(Ajax)中,亚嘉克斯气愤之余,决意自尽,但是故意向他的妻子以及歌队闪烁其辞,使他们相信他不久即可得救;又如在《伊勒克特拉》(Electra)中,王后被儿子奥雷斯特斯(Orestes)杀死之后,新王爱基斯托斯(Aegisthus)上场,伊勒克特拉说话模棱两可,而使新王误信那具尸体即是他的敌人奥雷斯特斯,真为一非常有力的悲剧反笔。莎士比亚亦善于应用这种技巧,如在《麦克白》(Macbeth)中,观众明知麦克白夫妇将要谋害国王邓肯(Duncan),然于国王驾临之时,麦克白夫人故意表示欢迎,并且说要竭诚招待而使宾至如归,国王当然不知她的用意,但是明眼的观众,早已看出麦克白夫人口蜜腹剑,笑里藏刀。

然而,我们通常所谓希腊悲剧反笔,系指无意的或情境的反笔。剧中人本身不知危机将至,而尚说出一番自鸣得意的话来,观众听着这一番话,便知剧中人正在自供罪状,自挖坟墓。这种反笔的根源,全在希腊人民之酷信神示预言以及因果报应,而在近代戏剧中,亦属罕见。《俄狄浦斯王》便是这种反笔的佳例,故戏剧史上有“索福克勒斯之反笔”之称。自开场以至结局,俄狄浦斯王无一处不在无意之中宣布自身的罪状,这便是《俄狄浦斯王》的戏剧兴趣所在,而索福克勒斯的高妙技巧亦于此表现出来。

自公元前468年索福克勒斯初次荣膺悲剧首奖之后,希腊舞台上便有3位演员。希腊所谓演员,系指上台说话之人而言,至于那些跑龙套、上台不说话的人,则不在演员之列。因此在希腊悲剧中每次上台的人,并不限于3人,盖除三位主要演员外,尚有少数龙套;同时,剧中主要人物亦不必只限于三人,因为当时演员,大都

身兼几个角色,轮流化装上台。希腊演员,系由政府举行公开竞赛,按其才艺别为头等(protagonist)、二等(deuteragonist)、三等(tritagonist)三种,这三种演员分别担任剧中的主角或配角。《俄狄浦斯王》剧中,除忒拜诸长老所组成的歌队外,共有8个人物,相传当时演出时,头等演员扮演主角俄狄浦斯王,二等演员担任三个角色,轮流扮演祭司、伊俄卡斯忒、拉伊俄斯和牧人;三等演员担任4个角色,轮流扮演克瑞翁、忒瑞西阿斯、信使及宣报人。现在我们可以演员的上下场为段落,以研究本剧的结构性。

索福克勒斯的悲剧,向以结构谨严、匀称、整齐著称,而《俄狄浦斯王》一剧,尤见匠心。希腊悲剧,异乎近代悲剧,因受题材以及舞台条件限制,起笔(Point of Attack)甚迟,即剧作家开始着笔时,并不根据故事从头说起,而是从中段或将近结尾处说起;近代剧的动作是前进的,希腊剧的动作,则往往是后退的。试以《俄狄浦斯王》而论,剧中情节,都是过去事件的结果,过去事件一点点泄漏之后,剧中情节始有一步步进展,这在编剧技巧上名曰回溯法(Retropsective)。易卜生作《罗士马庄》(Rosmersholm)时,即用此法。《俄狄浦斯王》既以追究凶犯为中心,则以说明追究的动机为起笔,实属最是简洁有力。

背景是在俄狄浦斯王的宫殿前面。第一场是祭司领着一群乞援人,因国内瘟疫流行,向国王请求拯救。国王出来告诉他们说他已派克瑞翁前去求教日神。这是一段补叙,说明现状,这在希腊原文,不过77行诗句,而俄狄浦斯王的爱民之心,已活现出来。第二场,克瑞翁上,谓根据神示,须将杀死先王拉伊俄斯的凶手驱逐出境,人民方可得救。这仿佛又是往事的补叙,其实却是动作的开始;因为国王听着这话,立刻答应着手追究凶手,并说将要严加惩罚。先王被杀一事,若不旧话重提,则国王无需追究凶手,国王若不追究凶手,则他自己便不至于遭遇惨局。从这时起,观众便开始为国王担心。

第三场，国王向歌队追究凶手为谁，据说先王被某个旅客所害。第四场，先知忒瑞西阿斯应国王之请而来。他不肯说出真相，国王一再劝他逼他甚至恼他，于是他就说出这句话来：“我说你就是杀死先王的凶手，你正是所要寻找的人。”这是戏剧动作向顶点进展的第一步，观众开始发生怀疑。国王认为克瑞翁串通先知，故意想要夺他王位，于是引起下文国王与克瑞翁的一场纷争。

俄狄浦斯王先向观众宣布，他要遵守神示严究凶犯，而忒瑞西阿斯却说他就是凶犯，悲剧反笔的兴趣，从此有加无已。

第五场，国王与克瑞翁之争，正好逼出第六场来。第六场，王后伊俄卡斯忒出来调解他们的纷争。克瑞翁下场之后，王后便问起纷争的原因。国王便将先知的话告诉王后，王后为安慰他起见，本诸自身经验，证明神示预言之不足信。王后于是补叙一段往事，即先王拉伊俄斯所得的神示；继而王后又补叙一段往事，即先王在“三岔路”被“一群强盗”所杀，仅有一位仆人生还。我们注意，索福克勒斯如何将补叙变成动作。国王听说三岔路口，不觉大吃一惊，于是补叙他所得的神示以及他如何在三岔路口杀死一位老人及仆人。国王深为疑虑，决定派人去找那位生还的仆人，证明先王的凶手，究系“一群强盗”或系“一个旅客”。这一场是剧情趋向顶点的第二步，倘王后不说三岔路口，国王便不会去找那仆人来。

第七场，科林斯的信使来向王后报告，谓科林斯国王坡吕波斯已死，国人将迎俄狄浦斯为王，王后大喜，可见神示全无根据。此时戏剧动作并不趋向顶点，反而降落，使得观众松一口气。第八场，国王上，听着这个消息，欣喜之余，忽又顾虑到神示的第二句话“娶母为妻”，于是逼出信使补叙一段往事，原来俄狄浦斯并非科林斯王后麦洛伯(Merope)所生，乃是那位信使从拉伊俄斯宫中一位牧人手上捡得来的。这段往事，却又变成剧情趋向顶点的第三步。王后求他不再追究下去，然而国王要弄个水落石出。王后痛苦已极，奔入宫中。

第九场，牧人上。信使是坡吕波斯的牧人，而这拉伊俄斯的牧人即是唯一生还的仆人。这一场又是一段往事，即补叙拉伊俄斯的牧人如何将婴儿交与坡吕波斯的牧人，以证明俄狄浦斯王确系杀父娶母，一切正如神示。这一场是剧情趋向顶点的第四步，而造成最是有力的戏剧顶点。

《俄狄浦斯王》的顶点，妙在全用补叙造成，一是先知的話，二是王后的話，三是信使的話，四是牧人的話；一步逼紧一步，直使观众喘不过气来。何等简洁，何等有力！

顶点之后，便是结局。结局共分三个场面：一、宣报人上来报告王后自缢身死，国王剜去眼睛。二、国王上，其状惨烈，要求歌队杀他，或将他驱逐出境，真是一个惨痛场面(Pathos Scene)。三、克瑞翁上，随后俄狄浦斯王的两位女儿(她们是不说话的龙套)亦上场，克瑞翁答应国王照管两位女儿，引他下场。

这部悲剧，表面看来，似甚不近情理。欧洲曾有几位书呆子，提出下列问题以相责难：一、俄狄浦斯与伊俄卡斯忒既然都得神示，何以在结婚之时，不问明白彼此的身世；二、俄狄浦斯何故不早问起先王拉伊俄斯的死状；三、忒瑞西阿斯既为先知，何故不早告知俄狄浦斯？我们当然不能否认，这个故事确有不近情理处，但是我们应该知道这原是希腊的传说，索福克勒斯亦无能为力。入情入理固为戏剧上的一大原则，但是所谓情理，我们应求之于戏剧本身，不应在戏剧以外去找。《俄狄浦斯王》一剧，自开场以至结尾，随处都表现出无可避免的必然性。因为本剧的重心，不在因果报应，而在剧中主角自己发现自己是个罪犯。所以本剧的趣味在于人物本身而不在宗教道德。诚如亚里斯多德所谓，俄狄浦斯是个高贵的人物；他爱护人民，所以决定遵从神示，追究凶犯；他诚恳严肃，所以一直追究到水落石出。我们的注意力，完全集中在俄狄浦斯个人身上，我们同情他，敬仰他，甚至怜悯他，我们感到命运之难逃，生命之极限；在这样激动的心情之下，我们怎有闲工夫冷心肠再去想到

那些不近情理之处?索福克勒斯以千钧之力单刀直入,迅将俄狄浦斯的命运展开在你的面前,有如风驰电掣,不让你有喘气工夫。我们近代人当然并不相信希腊宗教及神示预言,我们对于这部悲剧的兴趣,倒是在于俄狄浦斯之“盲目追究到底”这一点上。就人的究竟来说,谁又不是梅特林克的“群盲”(Ves Aveugles)中的人物?许雷格尔(Schlegel)曾谓悲剧之根源在于恳挚严肃,《俄狄浦斯王》殆为显例。

凡希腊悲剧中,都有 15 个人组成的歌队。索福克勒斯的兴趣,既在剧中人物,故歌队在剧中的地位较埃斯库罗斯剧中为低,且其抒情诗歌辞亦较短。故索福克勒斯的悲剧,实为希腊悲剧的最完美的结构。盖戏剧之中心即为剧中人物对命运、对环境、对个人或对集体之争斗冲夺,而歌队并非剧中人物,自宜减至最低地位,方始不致妨碍动作之进展。索福克勒斯剧中的一歌队,始终持取较为冷静的旁观态度,陪衬剧中主角,补足悲剧气氛,发挥世俗见解,过渡上下场面,不像初期希腊剧中那样几乎成为动作进展之障碍,反而平添不少抒情的美。这种特点,亦且见于《俄狄浦斯王》中。

(原载《学生杂志》第 23 卷第 3 期,1946 年 3 月)

农民悲剧——《烟草路》

农人生长在泥土中，死葬在泥土中，他的性格，仿佛就像一块泥土，顽固而无弹性。世代相传，翻泥土过日子，除此之外，一概不闻不问，农人的喜怒哀乐，都寄托在泥土上，泥土便是他的第二生命。假若农人一旦失了泥土，便如出水之鱼，离山之虎，生活失其凭藉，真是莫大悲剧。

我们每天藉以活命的粮食，虽然都是农人辛苦所得，但是对于这一种人，我们仿佛并不十分注意。因此，在诗歌、小说或戏剧中，农人所占地位，远不及其他人物之重要。此外，农人生活过于朴质平淡，不甚适宜于文学的表现，恐怕亦是一个原因。

可是描写农人生活的文学名著，并非绝无仅有。例如波兰雷蒙特(W. S. Reymont)的春夏秋冬四大卷小说《农人》(The Peasants)，便是农人生活的一篇史诗；俄国小说中附带描写这种生活者亦复不少，而肖洛霍夫在《被开垦的处女地》中，描写初次推行集体农场时农人的反应，颇为真实而令人感动。在戏剧方面，我想特别提出《烟草路》来。

《烟草路》是 Jack Kirkland 根据 Erskine Caldwell 的小说所改编的三幕剧。自 1933 年 11 月 4 号在纽约四十八街剧场(The Fortyeight Street Theatre)初次上演，一直连演到现在，足有 9 年工夫，开美国剧坛上长期连演(Long Run)之先例。Jack Kirkland 身世不详，生于 1904 年，《烟草路》是他的第一部剧本，1937 年，他又将《人鼠之间》作者斯坦倍克(John Steinbeck)的《玉米薄饼》(Tortilla Flat)改编为戏，1939 年作《我必须爱一个人》(I Must

Love Someone)。

本剧的背景,是在美国南部佐治亚州的一个穷乡僻壤,离奥加斯塔城(Augusta)约三十英里之遥。美国南部诸州,本是农业区域,出产以烟草、棉花为大宗。南北战争之前,奴隶制度在南部诸州最为盛行,即在今日,仍有不少黑人与贫农为地主任耕种之劳。房舍耕畜,大都由地主供给;而终年辛苦所得,大半归于地主,其余部分,便是作为佃农全家终年生活之资以及耕作成本。在这种情形之下,农人的生活当然很苦,但尚不失为不幸中之大幸,因为总算还是有地可种,不至于全无噍类。假如社会情况一旦改变,地主因为地利已尽,无法继续旧式的耕种方法,而将所有土地转让于资本家,试行新法耕种,试问那些寄生在泥土中的佃农,一旦失了泥土,将何以堪?当然天无绝人之路,不种田可以做工,如果有钱的话,还可以经商,可是这是局外人的看法,在像泥块一般顽固而无弹性的农人,简直是不可想象的事。这种悲惨的结局,完全是农人性格所造成,而且不是某一个农人的特性,而是全体农人的通性。一个作家必须先有这种基本的认识,然后表现农人生活才有真实之感。

本剧主角琪特·勒斯特(Jeeter Lester)便是这种农人的典型。他有子女17人,女儿大都出嫁,儿子亦都出外谋生,自立门户,现在只有他和老母、妻亚达(Oda)、幼子杜德(Dude)、幼女爱丽梅(Ellie May)5人,住在田庄上。他还有一个女儿波儿(Pearl),新近嫁给运煤工人罗夫·彭塞(Lov Bensey),住在附近。勒斯特一家世代是约翰大爷(Captain John)家的佃农。那一带地方本来是种烟草的,勒斯特里旁那条大路,即以此得名;后来改种棉花,直到地利已尽,无法再事生产,所以现在几成废墟。约翰大爷见无利可图,便搬到奥加斯塔城去住,而将勒斯特一家和其他黑奴留在废墟上。琪特·勒斯特现在有土地,可是没有本钱耕种,亦不能在别的农场上找到零工做,结果只好全家挨饿,白天做梦,希望有谁肯借他骡子以耕地,借他本钱以下种,静待下一季的好收成!