

私 走

著 深 洪

每月文藝

行發店書般一海上

刊 叢 藝 文 月 每

私 走
著 深 洪

行發 **店書船一** 海上

月七年六十二國民華中

每月文藝叢刊

走私

民國二十六年七月出版

著者 洪 深

主編者 夏 征 農

發行者

上海環龍路十四號
一 般 書 店

電話八五五八一

印刷者 中國科學公司

每冊實價五角

目次

自序·····	一
鎬·····	一五
多年的媳婦·····	五七
鹹魚主義·····	一五四
走私·····	二二二

最近的個人的見解(自序)

我們不能否認：藝術是現實生活的反映。因此，藝術所要表現的，自然就是某時代某社會內一般大眾的情緒了。現階段的中國，顯然是陷在那貪得無厭的×帝國主義者底侵略的魔手裏。敵人的最後陰謀，是要迅速地完成其大陸政策——整個滅亡中國！在這種現實的環境之下，中國大眾，每天所飽嘗的，只是敵人的侮辱，壓榨，屠殺！大眾的命運，快就整個被驅到死亡線上，被打落十八層奴隸的地獄中！在這『不反抗就要滅亡』的千鈞一髮之際，中國大眾除了反抗，鬥爭，殲敵，救亡……之外，還有什麼？所以，在中國無論那一個藝術部門——音樂，詩歌，圖畫，雕刻，跳舞，小說，電影，戲劇：所要表現的，都是敵人殘暴的行爲；要反映的，都是大眾反抗的情緒。甚至最難表現人生實態的建築，也漸

漸有這種堅強不屈的表現端緒呢。

但是，在這幾種民族抗戰中最良好的『傳達和組織人類底情感和思想的有力工具』——藝術中，因着表現的形式和客觀的條件等關係，其他的藝術部門總不能及得『戲劇』這一部門含有絕大的渲染性和滲透性。因為牠具備了其他藝術所特有的性質！包含着音樂的節奏，詩歌的韻律，圖畫的形色，雕刻的姿勢，跳舞的動態，小說的情節，建築的寫實等等而成爲一種綜合的藝術。雖然牠比起電影的傳久性和傳達性還遜一籌，但牠能在觀衆前活生生地表現出實體的動作，使觀衆感到似乎與演員同在一地點一齊生活着的真實，而不致有在窗孔裏窺看另一世界內的事物這樣隔膜的感覺。觀衆甚至可以和演員一同去做戲而成爲劇中的一員。這種具體的，親切的真實感是電影所不能達到的。戲劇既具了這樣多的特長，所以這幾年來『國防戲劇』一天一天的在舞台上佔到勢力，在城市內，『話劇』固然有把『舊歌劇』取而代之的趨勢；在農村中，更顯出『話劇』有無限發展的威

力！『話劇』竟然超越她的姊妹羣而昂首前行了！然而得到這一結果，『話劇』決不驕傲；這不過祇是使用着本身所具有的特殊條件而『各盡所能』，各自完成其爲時代所副與的使命罷了。

我們試看，文化水準這麼低下的農民大眾，他們能夠了解我們所提供的含有時代性的音樂，詩歌，圖畫，雕刻，小說底作品嗎？農村文盲，成了很普遍的現象，他們又怎能看我們所寫的詩歌，小說呢？！雖然圖畫，雕刻（木刻），音樂（新歌）他們也略懂一點，但他們祇直覺地感到作品表面所給與的模糊印象，而不能深入到作品裏所包容的含義的；他們實在不知道我們給與他們具體的啓示是些什麼啊！至於正在鬧着破產的農村中，更不能夢想有電影的設備了。何況現在有聲電影的機械裝置這樣麻煩，需用電力又這樣強大，在農村裏又怎能做得到呢？！所以，祇有『話劇』才是最理想的『提高農村文化水準，啓發農民救亡意識』的良好工具。牠祇需要簡單的基本設備，能夠表示出戲劇所發生的時間與地點就夠

了。在農村隨便找個較高的地台，或臨時在祠堂裏找些木桌，也就能架起一個頗能合用的舞台。在日間表演，燈光更不成問題，若果在晚間表演，就燃幾盞煤油燈也可適用。又如表演時是用方言的，把劇本的對話化成與農民最常用的語彙，那末他們便更易得到了解了。中山大學鄉村服務實驗區戲劇研究會就是這樣進行着他們的『農村戲劇運動』的。他們曾表演過『走私』『漢奸的子孫』『打回老家去』『平步登天』『撤退趙家莊』『豐收』『林中口嘯』『回聲』『別的苦女人』『最後一課』……等劇，都得到農民極熱烈的歡迎，尤以『走私』『打回老家去』『豐收』『平步登天』『林中口嘯』『別的苦女人』等劇與他們的生活更切合。而得到深切的了解。聽說有些農民看完『走私』之後，確曾表示過『甯願吃粗劣的土糖，也決不買白淨的洋糖！』又據鄉村服務的同学報告：『某鄉從前有一漢奸，鄉民恨之刺骨，後來漢奸病死了，鄉民爲國家復仇起見，現在即使不能親自殺死漢奸的本人，也要把漢奸的兒子殺死才可以平了心頭之恨。但是當他們看了

『漢奸的子孫』這個劇之後，他們明白了漢奸的本人雖值得殺死，但他的後代未必是做漢奸的，而且會有做成愛國男兒的可能。於是他們就把殺死漢奸的兒子這個念頭停息下去了，這不是因為有這個劇的表演，而免去了一次無辜的虐殺嗎？」又當『撤退趙家莊』排演時，請了一個做號兵的軍人來參加這齣劇的吹號工作，這軍人看了這劇之後，他很受感動，明白了目前中國的實況，因而興奮地有一種決心救國她表示。由以上這幾點事實上看來，這就可以證明『話劇』在農村是收到怎樣大的效果啊！

他們做農村戲劇工作的人，自從得到這相當的成就，他們就體驗到，農民是很需要戲劇的，而且農民很歡喜自己去表演。因此，他們就把握着這一點，進一步使『農民戲劇』成為農民自己的藝術；由『喚醒大眾』『教育大眾』而達到『組織大眾』這一階段；使農民由『旁觀的領悟』而至『親身的實踐』；於是他們就決定幫助農民自己組織劇團，使農民自己做自己的戲，給與他們活動的機會。

和訓練他們集團的生活。演戲時，使他們親歷其境地領會國際的形勢，社會的實態，直接地感受到××帝國主義者的政治經濟種種的侵略，影響到農村破產的關係，起來打破現有的環境以尋求自己真正的出路。

這樣，劇本的問題跟着來了。以上所說的幾個劇本，雖然比較適合於農村，但仍未能脫離知識份子層的氣氛。對話固然太文藝化，就是動作也不能盡適合於農村的實況，尤其是能適合廣東農村環境的劇本，簡直是鳳毛麟角。若果由農民自己寫作，他們實在也沒有這種能力，而且他們對現社會各方面仍未能認識清楚，對戲劇藝術也未有充分的理解，倘然叫他們自作劇本，自然會寫出或演出些非驢非馬的東西來的。這一點道理，已由他們服務鄉村的同學實際地證驗過了。但是若果完全由他們戲劇工作者去寫，也不能寫得許多。因此，中山大學鄉村服務實驗區就舉行了一次向外面的農村劇本大徵求，他們所需要的是民族解放鬥爭的意識和配合農村大衆改善生活的情緒底劇本。他們的徵求簡則有如下的幾項要

點：「（一）意識——劇本的意識要配合中國目前一般客觀的形勢，加強民族解放鬥爭（尤其是抗×）的民族意識，暴露農村大眾痛苦的泉源，或破除農村一切迷信和陋習，指出農村大眾的真正出路。（二）題材——因為我們現在工作的對象是廣東的農村大眾；故劇本的取材，需要適合於廣東一般農村大眾，在生活體驗中所能理解的事實：倘能在本區服務的各鄉一般生活環境中吸取題材，尤所歡迎！（三）趣味——因為要適應鄉民的智識水準，故內容要現實，趣味要濃厚，情節要動人，描寫要生動。（四）佈景——佈置不可太華麗宏偉，道具最好能在農村中容易找到的。（五）角色——全劇人數，不宜太多，以能適合上演於小舞台者為最宜。（六）對話——對話要力求通俗，務以鄉村大眾均能了解者為最佳。（七）幕數——獨幕最佳；最多勿超過三幕。」自從這個徵求條例發出了之後，發見到所收的劇本中，有些是和現在書局裏所發見的不成熟的劇本一樣，有時用意甚佳而技巧委實不夠。這些劇本成了口號標語的化裝宣傳。其中的人物都是傀儡式的，

都很勉強地在劇中跳動着。他們一言一動都是非人生的，祇是劇作者逼他機械地做了一個傳聲筒，他這種個性的人物在這個情境之下是否應該講這種說話做這種動作，劇作者都不大留心去注意到，祇是任由自己心裏所要說的話盡量地傾瀉出來，分給幾個劇中人去隨便說出就算了。這樣也成爲一個劇本嗎？寫劇本是不能忘記寫劇本所應有的技巧的，因爲一個劇本在觀衆面前表演時能收得成功的效果，完全靠劇中所給與觀衆的興味，引起了觀衆的興味之後，觀衆才願意接受劇作者所給與他們的意識，否則即使有很高明的意識，有滔滔如水的高言偉論，而觀衆看來總覺得裏面所表現的都是很生硬很苦澀的東西，不適合他們的口胃，他們首先就存了不信與非真實的意念，又怎能使他們接受我們的指示呢？譬如醫病的苦藥，也要用一點糖漿和着，或用一層糖皮包着才會令病人易吃呀！我們知道，一般藝術都得有『感動力』。我們有了一種思想情感，必須使用種種材料和藝術的技巧，把這些思想和情感化成『有形象』的作品，藉這個作品裏的一切形象來

感染它的鑒賞者，使鑒賞者也產生與作者同樣的（或作者所預期能發生的）思想和情感，甚至進一步使鑒賞者和作者一同產生作實施這種思想和擴展這種情感的企圖。但是由作者的情感與思想，到讀者與觀衆的發生同樣情感與思想，這一段路程不是容易走達的——這就是技巧了。假如不注意技巧，結果將如 G. Lukacs 在去年八月號 *International Literature* 里所說那樣，故事不成其爲故事，祇似抽象的理論；人物沒有真實性典型性，因爲作者假託人物口中傳達出來的思想，都不是人物自己從他們的生活經驗——（故事所描寫的不就是他們的生活經驗麼）——中生長出來的。

我們既知道寫劇本非注意技巧不可，但是技巧必須有長時間的訓練，才可以達到『得心應手』這一個地步的。所以寫劇本這件事就難了。我有一位寫劇的朋友，曾經這樣說過：普通一個劇本的編成，都要經過三個時期：第一期，儲材——作者利用自己的生活經驗和自然與社會的現象等等來作劇本的材料；他不能不

在社會裏多方體驗各階層的人物的生活。這一工作是一件很艱苦而須時間的工作。第二期，醞釀——作者依着自己的見解，邏輯的關係，逐漸地把劇情規定，把場面分配，使得故事的發展合理，效果動人。這一步也是需要相當長的時間的，因為劇中人物必須『孕育成功』，他們在劇中才能活靈活現地自己會自然地走動，才不是傀儡，不是傳聲筒。及至劇中人物果然有血有肉有靈魂地向劇作者尋求出路了，這時劇作者才可着手下筆。倒是實際寫出這一步所須的時間最短。我的朋友的這些話，我確乎與他有同感。誠然，寫出一個劇本，已經不是一件容易的事，若果再要好再想快，真是難上加難了。但是現在中國各處的劇團正在蓬勃地產生，正需要多量劇本的供應，個人長時間去創作是『緩不濟急』！在這大鬧劇本荒的『青黃不接』時候，我們有什麼補救辦法呢？

『集體創作』是怎樣的？我們可以略談一談牠的創作程序的大概情形：普通都是首先開一個類似座談會的同人會議，由各寫作者提出各自的題材，然後由大

家公意決定各個題材所應發揮的意義。一齣戲的劇旨決定了，問題的焦點已經找到，各人再想出圍着這一個焦點的人物是些什麼樣的人，他們代表社會上的那一種勢力，他們對於這一個問題處着什麼的態度，跟着就可以多少規定各個人物的個性了。再回轉來把這些人物放在一起，看他們因社會的根據與諸人之間的互相關係，向着這個問題會產生一些什麼的動態，什麼的衝突，由這些動態和衝突就會自然地構成一個故事了。故事有了，各人再把牠反復討論，看看這一故事還有什麼不合情理的地方沒有，如果覺得沒有什麼缺憾，就交給一個人（筆者）去整理，依照劇本的形式寫錄下來。交給各合作者觀看一遍，有時再開一次會議，各人提出補充的意見，經過一翻討論，所得的結論交由原筆者歸納整理，把全劇本再行修改一次，這樣全劇就算結束了。

這種『集體創作』的方法，有幾個優點：第一，牠能在最短的時間內產生大量的劇本；第二，劇本材料的來源可以得到廣泛的搜集；第三，多人的生活經驗

可以充實劇本的內容；第四，可以交換各人的意見，避去個人見識偏枯的弊端，以收集思廣益之效；同時個人亦可以藉此得到思想上的改進；第五，可以各盡所長，把劇中所需要的條件分配在各個特別長材的手裏，使他們盡量發揮自己的天才；第六，以研究的態度來創作，則真理越討論而越明顯；第七，合各人的力量寫一個劇本，若仍有缺憾存在，可以發現出來而加以妥善的補救。這個辦法，在目前須用戲劇形式去迅速反映現實的時間，確實是得用的。但是，它也不是完全沒有牠的缺點，它最容易犯着一般劇本的毛病：就是，人物的描寫不夠深刻，而寫出也流於公式主義化，口號標語化！這種缺點，是不是授筆者以較大的自由，使他在不違背真理，不違背衆人意見的範圍內，盡量發揮他的才力，就可以補救？這還要待事實來證明。

這個集子里，共收有四個劇本。除新作鎬外，走私與鹹魚主義是集體創作而由我執筆的；它們就犯了我在上節中所指出的缺點，多年的媳婦是由我獨自寫作

的；但它也犯了『思想不從生活長出』與『不夠形象化』的缺點——一位友人說：那些性生活糜爛的人，糜爛倒是在劇中『形象化』的，但糜爛的惡果，祇仗謝醫生口里說出，恐怕所得的將是反效果！我現在把它們再看一遍，我覺得它們缺點正多，但也未必有一二優點。我記得去年某期的新羣衆週刊上，某批評者曾說過這樣的話，批評一部作品是不是有價值，應以社會的要求爲準繩；而批評一部作品是不是『佳作』，還得以文藝的要求爲準繩。在這兩方面，我都應當努力學習。這裏是我的幾部習作，謹以坦誠的態度獻給諸君作參考，敬請諸君也以坦誠的態度去看視它們。

——洪深——

廿六，三，一日