

序「祖國之戀」

郭沫若

東山兄有一天到我寓裏來，他把「祖國之戀」的油印本和由「中華文化」雜誌剪下的鉛印本一道給我看，他說：「這個電影劇本將要印成單行本，希望你做一篇序。」

「祖國之戀」我是曾經讀過的，早就希望能有單行本出現，但要叫我做序，對於電影劇本的製作完全外行的我，便不免有點躊躇。

大約就是因為看見我在躊躇罷，東山兄又把油印前的一篇「代序」指給我看，那是發表在三十年十二月八日的新華副刊上的一篇論文，題名是「希望文藝界的朋友們寫作電影劇本」。他又說：「目前電影劇本很少，就請參酌拙意，鼓勵鼓勵一下文藝界的朋友們寫作罷。」

東山兄這種懇切的意見使我深受感動，同時我也感著他似乎有鼓勵我注意，所以我也就不得不暫時放下別項任務，寫下這一篇序。

「希望文藝界的朋友們寫作電影劇本」我也早就讀過，現在我又仔細地再讀了一遍。虛懷若谷的謙沖，這開門見山的真率，這條分縷拆的縝密，這休休有容的誠懇，真是文如其人，使人感覺着非常的親密，而自然地湧出想去接受他的「希望」的勇氣。

電影是機械化的藝術武器，文藝作家們應該是知道得很清楚的。大約正是因為知道得很清楚，所以才不敢輕易嘗試罷。我自己便是這樣的一個人，五六年前還陷在日本的時候，就有朋友寫信來慫恿過我，勸我寫電影劇本，但我一直到現在始終不曾從事。想想，一個連步槍都還不十分操縱得好的小兵，怎能一步便敢去參加機械化部隊呢？

所以「不熟悉電影藝術在表現方法上的條件或規範，與劇本的形式，」因而不敢寫，至少在我這樣的一個拿筆桿的小卒，確是事實。至於說「恐怕劇本通過電影導演的處理之後會走了樣，」因而而不肯寫，我看這倒是出於站在導演者立場的東山兄的謙抑。文藝作家們大約還不至於有這樣的倨傲罷？

東山兄的驚人與傲文有一貫的謙抑的態度，實在是足以做我們的模範，而他現在又把「祖國之戀」印行出來，不啻是爲我們提供了一個寫作電影劇本的範本。我們除欣賞他的劇本

之外，應該要酌取他這一片的苦心：便是大家虛心地來學習這種「藝術的藝術」，而使電影事業在我國有更進一步的發展。

本來一種技術或學問的修得，決不是一件容易的事體，總要你費盡多少心血，受盡多少折磨，才能够昇堂入室。因為得之艱難，所以視之寶貴，凡是在成為一位專家之後，總不免要帶些孤芳自賞的襟懷。舊時的所謂「門外不傳」，即指一種祕訣不肯輕易投人的那種封建意識雖然不足為訓，但也有它的充分的理由的。我們願意虔誠地尊敬專家，原諒專家的高蹈。但要打破這種封建意識，使得一切學藝得以繼續發展，卻只好希望專家們都能有「有教無類」的精神，決破自己的樊籬或繭壳。

東山兄在這一點上也可以說是樹立了一個以身作則的榜樣，他是把專家的習氣完全破除了。但讀了他的「代序」，使我立刻聯想到另外一篇文章，便是吳實甫先生的「文藝戲劇」的「簡論」（見「戲劇月報」創刊號），那態度便完全兩樣。文章開首的一小節是：

「近頃有一些「文藝家」之流，態度頗為倨傲地貶視着我們戲劇運動二十餘年來所得到的一點辛勞的成果，說我們這種戲劇是缺乏「文藝」性的。隨着這「白雪陽春」。

「高論」，他們似乎又頗有意弄點文藝戲劇出來，給我們做個模範，何如？」

接着便介紹了一段戈登克雷的批評，指出「文藝戲劇」是「不可能而幻想的事，像歌德和席勒那樣」，「代傑出人才」，都結果是失敗了。於是吳先生便高唱結論說：

「據此可知今日的『文藝』家之流要來衡量我們的戲劇是否缺乏『文藝』性，首

他應該弄清幾戲劇是怎樣一種文藝！」

這篇「高論」大約是有所激而發的罷？所謂「文藝家」或許也有一定所指罷？但吳先生和似乎把專家的風度表示得過火了，一點，雖然他還在叫只「弄淨是戲」，但總覺得有點拒絕人於千里之外。

專家們的正當防禦是理有應該，但我們在門外人對宋山兄的態度卻毫不見得是服侍的親切。

一個人只要肯作正當的努力，總是的。外行的文藝家要來高唱國水，為了電影，我想也總是好的，所謂「不有博奕者乎，爲之猶賢乎已」，成功或失敗，那正需要專家來加以指點的啦。

受了東山兄的鼓勵，我也打算不揣冒昧地學習學習一下，好在這「三國之戀」便是一個好的範本陳在我們的眼前了。

卅二年二月廿六日

代序

史東山

希望文藝界的朋友們寫作電影劇本

電影這機械化藝術武器的效能之強大，不用多說，已經是誰都承認了的事實，而因為它是綜合各種藝術的藝術，所以各種藝術家們，特別是文藝作家們，應該盡量地來利用這武器。這也不用多說，是誰都以爲是對的吧！但是，爲什麼文藝作家們很少會這樣做呢？原因不外乎兩種：一、是因爲文藝作家不習慣於寫電影劇本，不熟悉電影藝術在表現方法上的條或規範，與劇本的形式。二、是因爲文藝作家恐怕劇本通過電影導演的處理之後，會走了樣，其實，這兩種原因所存在的困難情形，何嘗是難於克服的呢！

如果文藝作家所寫的電影劇本是合乎電影表現的條件的，電影導演不是都會把它處理得走了樣的，按導演的任務來說，他還應該，也有可能，發揚原作所不夠的地方；修正原作所

疏忽的地方，並且，利用電影藝術所獨具的「特長」來發揮原作的精神。用這種「特長」來表現而得的種種效果，常常是從前的文藝作家，以至戲劇家，美術家或音樂家們所想像不到的。

我倒以為：文藝作家們不注意電影藝術正需要着「文學意味」，不去理會它，不去瞭解它，而利用它，在文藝作家們，可算是一種「疏忽」，在電影藝術，該算是一種「阻礙」。

電影導演，特別是中國的電影導演的工作，已經足夠繁瑣的了，除了本身的基本任務之外，還必須參加各部門的工作：——從佈景，服裝，道具，化裝的設計，到配音，剪接，與劇務支配，甚至於連人事經濟的調度與管理，煩瑣事務都得顧到。加以：中國電影歷史的短淺，熟練幹部的缺乏，以及經濟力量的微弱，致導演的精力與時間，經常是過多浪費的，而且，他除必須研究自己的專門學識以外，還得吸收與之有關的智識，如哲學，心理學，文學理論等等。因此，若再把編劇的工作堆壓到他身上去，實在是非常不合理的事情。中國電影作品，幾乎都是出於「自給自足」的，這是一種不得已的情形，也是一種畸形的現象，不能讓它永遠這樣下去的。

這次不可誤會爲電影導演的自利心，或是門羅主義的表現。拿過去的實情來講：曾經有少數文藝界的朋友供給過電影劇本，但多半是不適合於電影表現的。他們所寫的劇本，往往有很多在文字上敘述或描寫得十分精到而無法用電影的畫面具體地表現出來的，或者，在文字上，祇須用幾個字可以說得清楚明白而在電影的表現方法上必須大費周折的，因之，這種劇本，便和電影劇所應該具有的獨特的「結構形態」和「節奏」(Rhythm)都不能一致。如果在一部劇本裏面存在了很多諸如此類的敘述或描寫的字句，而去掉它便會失掉這劇本的好處的話，那麼，這部劇本便不能適用於演出了。

大家都知道：「劇本，(按指舞台劇)是文學裏最困難的形式，因爲劇本中的人物全憑自身的語言動作，不藉作者的助言，能表現其明確的性格的。在小說裏，作者不絕地與登場人物在一起，可以說些如何理解那些人物的話，或者說到人物行動的背後所含著隱藏的思想或秘密……又得自由地巧妙地在讀者無意中支配讀者去欣賞作者自己所歡喜的一切。然在劇本裏，却不容許作者自由地描寫，來向觀眾作什麼說明的。」(高爾基論劇)。電影劇，雖然也沒有像小說那樣自由，比舞台劇却少限制，然而，它又有它獨有的限制。因爲電影劇

不像舞台劇那樣祇有一個遠景，一種固定距離的畫面構圖，電影具有遠近自由的表現方法的「特長」，所以它利用觀眾的「視覺」重於「聽覺」，而因為電影對於時間與空間的交代，沒有像舞台劇那樣的限制，所以，在電影劇裏，即便是些微事件，也必須具體地用畫面來表現，絕對不容許借助於角色的語言來作交代，如像小說和舞台劇所常用的表現方法。電影，甚至於連劇中人物的感情都須用演員的動作表情來表現。在舞台劇裏，劇中人物往往得說些：「在現實生活中不會說的，或是不會說得那麼多的關於表白自己感情的抒情詩一般的話」這在電影劇裏，也是絕對不容許的，那就是因為它有表現劇中人物面部表情的「特長」，甚至連眉毛的微微一動都能在幾千觀眾之前表現得清清楚楚的。

儘量利用並發揮一種藝術的「特長」，應該是藝術家重要使命之一。

假如一部電影，看起來使人感覺有舞台劇意味的地方，那就可算是一種缺陷。電影藝術的表現方法，在語言動作表情上，都應該比舞台藝術更接近於現實，更真實。

一種藝術，自有它獨特的一種欣賞法，這是藝術家必須顧到而用以規範他的創作方法

的。

欣賞電影藝術，不像在家裏看一部小說，可以隨便在多少時間內看完。看小說看得有味，可以一口氣看下去，看得感覺平淡鬆懈而沒有勁的地方，無妨擱置一下，再換空氣再看，或者躺下在牀上看，以似乎休養的心情來看，甚至把它丟掉不再看下去，立刻另換本書來看，不會直感地覺得有什麼很大的失望。但在戲院裏，就完全不同了。觀眾誠心誠意地，甚至熱烈緊張地從很遠的地方奔了來，說不定還得在售票櫃前買平價米似地擠得渾身大汗。

（假如在鄉鎮上放映電影，還有從幾十里外趕回來的）。進了戲院，得坐在一定的位置上，像小學生上課似地，還得用相當的注意力去望著銀幕，心裏稱爲一打倒，不知不覺地已經有兩三種畫面閃過去了，或者因此便看不懂了，連劃根火柴來燃焚紙烟的餘暇都覺得很偏促，觀眾的心情決不像躺在牀上看小說時那樣的平靜。在短短的一二小時內，觀眾要求電影劇很經濟很扼要地給以相當滿意的收穫。即使是幾分鐘的平淡或鬆懈（當然是指「結構」或「奏」上所不該有的），觀眾在家閱讀小說時毫無問題地可以忍耐的，在戲院裏却不能忍受，而會「下意識」地感到如坐針氈的抑鬱，或是久坐致疲的苦楚，而在先前的那種欣

意與對望的心情之下，這時候，會引起一種「反響」，甚至漸入於瞌睡。統而言之，戲院裏的觀眾是最沒有忍耐心的。因此，寫作電影劇本，在材料的剪裁上，必須十分嚴格，在敘述與描繪的手段上，必須十分經濟而扼要。自然，必須求其深入，但亦必須求其簡明，使劇情

Dramatic Situation 發展迅速。

電影劇，比較的是接近於小說的，所以我相信，文藝作家寫電影劇本來，祇要願意注意一下電影藝術的「特長」，及因這「特長」而產生的表現方法的規範或條件，也就是說，電影劇應具的形式。

x

x

x

x

x

我不知道文藝界的朋友們對於電影，特別是中國電影的印象怎麼樣？

電影發展史的起首幾頁所給予一般人的印象，也許比戲劇的還要壞些，它起初是在文化氣氛非常淡薄的四十年前的美國社會裏成長起來，甚至為流氓形態的商人把持過大部份的勢力。在中國，也是彷彿。但是，如果我們承認這武器的效能的強大，那麼我想：除了前述的兩種原因之外，文藝界的一般朋友，總不至於如若干「似是而非」的，自以為清高的先生們

，也曾經在書報上見過，但是因爲用的都是攝影台本（Continuity 亦稱分鏡頭台本），附有很多攝影場用的「專門性」的術語詞，並且都寫得太簡單，沒有寫景和人物外形的描繪，及用以啓發演員理解劇中人物心理狀態的敘述，或描寫於是使使讀者索然無味而不能風行。

「社會力量的作用，與自然力量的作用十分相似——假如我們沒有理解它們，沒有注意它們，那它們將是盲目的，猛烈的，破壞的。（上海香港有一部份電影作品確是這樣。）然而只要我們認識了它們，理解了它們的活動，方向，和效果，那它們就逐漸服從我們的意志，作爲我們達到目的的工具，而完全以我們爲轉移了——只要把握了它們的本質在社會工作的生產者手裏，它們將從兇惡殘暴的主人變爲心悅誠服的僕役了。」將這理論整個社會力量的原則上的話，引用在狹小的電影問題上，也未嘗是不適當的吧。

一九四一、一二、重慶。

重要人物及其性格

1. 唐經綸 縣政府幹事，曾爲人民愛國會負責人。北方青年，富有工作經驗，性格沉著勇敢而機警。

2. 李永田 愛國會同志，工人出身，體魄雄厚，性格剛直堅毅，不爲威武所屈。

3. 王相庭 縣紳，以前起家，雖有骨氣，但無新智識。年約六十。

4. 王道允 相庭之子，大學初年生，表面似文弱，但有血氣，易動感情。

5. 陳永春 商人，孱弱無主張，而重利，神經脆弱，不經磨折。年約五十。

6. 陳英 北方舊式婦人。

7. 陳百影 崇泰之女，北方少女，初中程度，潛性秀麗勇敢，但步面仍有濃醇傳統氣息。

8. 周興隆 木料行主，勞苦出身，有正義感，本性粗獷，後以斯文。

9. 長 漢雲慈祥，爲龜田風福之上，年約四十餘。

10 劉國昌 煤炭行主，勞工出身，性格忠直，亦正誠感。年約四十。

11 馮宗敬 民族工業家，略具新知識，尚存祖訓，胸襟亦較寬闊。年約五十。

12 高同志 農民出身，曾參加革命之青年。

13 張建勳 雖稱忠厚，鈞督庸腐，機械地崇揚古禮，盲目行忠，故善詞辯而形卑鄙。年約五十。

14 黃壽昌 爲公安局長，舊軍閥下級軍官，或似馬弁之類，粗獷陋俗，有奴性。

15 王力夫 湘庭同族，充其家僕，年約五十，略有骨氣。

16 羅尼 敵軍官，潑性粗野，而虛衷禮貌，故顯陰險狠毒之性。

17 吉田 敵國商民，性如神尼，但以非軍人，尚不甚粗野。

18 張大有 僑軍，如北方江湖上游客，略有俠氣。

19 李得勝 僑軍，較聰明誠懇。

20 于思傑 僑軍排長，曾受相當教育。

▲華北某縣城鳥瞰

氣魄雄偉，線條簡單的華北某縣城中的一個中等縣城。

▲縣城市街

並不寬闊的半現代化的市街，間有幾家大商店，顯然是本地工人設計的所謂雜房，其餘的多半是北方式樣的市房，都閉了門。若干處牆上還有彈痕，店家的招牌有脫落了一邊而斜傾著的。有一家的大門橫倒在地上，一半伸出在門檻外邊，門板是破碎了。街上除了一個站崗的偽軍和一個裹著很慢的步子的隊員在巡視之外，偶而看見有一二人走過。有一個似乎是工人模樣的人，揹着一個小包裏，從一家對着門的商店裏探頭探腦地走了出來，慌忙地鎖上了門，向這邊走來，這原來是一條靠近城門的街道，那個人低著頭，故作自在地想走出城門去，却被守衛的偽軍擋住了！

「不許出城，知道不知道！」

個軍走上一步，把指揮下來，聲調並不最強硬。那個人站住了：

「我，我想到城外去買點兒菜，就回……」

「菜有人挑進城來可以買。」

「那麼……」

「別那麼了，回去！」

旁邊已經有一個敵兵走到他身邊，奪去他挾着的小包裹，用手擋了幾下，看看他的臉色。後面另外有兩個人也想出城去，遠遠的看見了這情形，並且看見那個人轉身退了回來，也便面面相覷而轉向別處去了。有一個僞警，拿了幾張告示，提了一只提桶，在城門洞裏邊的牆上刷漿糊，刷出了一張告示，貼在牆上。

正在貼牆的告示：

大日本皇軍駐支那平陽縣警備隊部佈告

查本縣居民避居異地，久不來歸，不知皇軍實行王道，尚持寬宏之德，實屬遲是。