

民國叢書

第一編

· 70 ·

美學·藝術類

電影發達史

電影戲劇的編劇法

電影軌範

角色的誕生

江苏工业学院图书馆
藏書章

徐公美著

洪琛著

陳鯉庭著

鄭君里著

上海書店

徐公美著

電影發達史

目次

第一章	緒言	一
第二章	美國	五
第三章	蘇俄	一五
第四章	法國	二八
第五章	德國	三五
第六章	意國	四〇
第七章	中國	四四

附 錄

一 編劇二十八問·····	一八九
二 劫後桃花（有聲電影劇本）·····	二三一

電影發達史

第一章 緒言

現代是電影事業發達的時代。我們若從其發達的過程看來，那麼從無聲電影到有聲電影，其間便有兩種學說，即一元論與二元論。所謂一元論者，乃是指有聲電影是由無聲電影進步而來，是比無聲電影更完成，是電影藝術的直線的發展形態。二元論者，乃是指無聲電影在其技術的基礎上，成立其特有的藝術的形態，有聲電影在其技術的基礎上，也成立其新藝術的形態，因為如此，所以無聲電影和有聲電影便在藝術上成為獨立的而對峙着了。然而這兩種學說，究竟孰是孰非呢？那是很不易解決的。這裏，我們且引日本電影學者佐佐木能理男氏的話，似乎見解還恰當。（見氏著電影藝術研究第一卷「有聲電影藝術」）

份子的。(註二)從古以來，戲劇總是用來傳播鼓吹一個部落或一個集團的理想，主張，生活方式，與人生哲學的。也許有時候劇作者自己不知道不注意這個作用，但在實際上無有不在多少地利用這個作用的。而愈是在社會有劇烈的變革的時期，戲劇的影響大衆底行為的作用，便愈是強大；這又是很明顯的。

這個歷史的事實，在戲劇史上，隨便就可以尋得例證的。譬如十九世紀中葉歐洲工業革命的時期，一般在政治上原來沒有地位的平民商人們，「新興」了而威脅着教士地主貴族的尊嚴與安全之後，那站在封建勢力的一邊的作家們，是怎樣地幫助「舊門閥」掙扎，是怎樣地把「暴發戶」譏諷，訕笑，漫罵，侮辱。法國 Henri Lavedan 寫的 Prince d'Aurec，裏面一個「破落戶」的親王，奢華享樂，把家產都賭光了；雖然不時的要向一個猶太銀行家借錢，而絕對不許這種華享爲利的人高攀做親戚；最後，錢是借不到了，家人們安慰他說，「你至少還可以爲法國戰死」，他傲然地回答，「每個法國人都肯爲法國戰死的，但也有種種不同的死法」！意謂貴族們無論如何破落，總還要比普通人們

不同一點，高貴一點！

又，英國 Thomas Robertson 寫的 *Caste*，裏面一個「浪蕩子」的貴族少年，娶了平民中一個「志行純潔」的女郎；便公然地要觀衆們相信，這樣一個婚姻，是「獎勵平民的道德生活的」！並且，還借了劇中人 Sam Gerridge 的口，說出一番「人人應當安分守己」的大道理……（註三）

『人們應當恪守着各人自己的階級。人生是像乘坐火車一樣；人類全是乘客，有頭等，有二等，有三等。一個人如果被查出是躋等乘車，在最近停車的一站，就會被人拖下去，按照公司的章程處理的。』

這就是說，人生是不應有平等的！這正是一些地位在動搖中的貴族們希望一般新興的平民們接受的一句話。

戲劇永遠是爲了影響人類的行爲而作的。所謂「爲了藝術而戲劇」，只不過是，所影響的行爲，是無關緊要的，或不長進的，如此而已。

（二）

在我們面前的，現在是兩個世界，兩個制度，兩種文化。一種是代表舊的；和過去的一切，習慣，組織，思想，是深深地糾結著的；是封建的，是迷信的，是無政府的，是個人主義的，是保守的，是混亂的。另一種是要想從「舊的」裏掙脫的；是向着「新的」伸展的：是精神勃發地生長着，而不是筋疲力盡地苟延着的；是革命的，是合理的，是有組織有計劃的，是集團合作的，是科學的。當前也是一個有劇烈改革的時代。

當前，比較任何時代，都爲緊張。觀衆們對面着須要解決的問題，太多也太嚴重了！農村破產，都市衰落，帝國主義者加緊了他們底武力的政治的經濟的壓迫，人民要生存，要衣要住要吃；一些剛在成年的青年，受了生理上自然發育的要求，迫切地須要解決他們底性生活；而一些閱歷較多，稍爲曉得應當想一想的人，在這些紛繁的，矛盾的，混亂的歧途中，須要一個可以領導着他們走着正路到達光明的人生哲學。

從觀衆的立場來講，他們底第一個要求，是劇作者幫助他們解答目前生活中所遇到的困難問題。

(二)

認清了這一點，劇作者便千萬不可去曲意地阿媚或奉承觀眾。他們所以要聽劇作者說的話，就爲的是，他是正直的，不自私的，不計較個人禍福，而勇敢地真肯爲大眾呼喊的。倘如作者一味地投其所好，迎合低級趣味，甚或顛倒黑白抹殺事實地故作遠心之論，觀眾們雖也可以暢快一時，但終究會覺得這個作家是幫閑蔑片之流，說些話並不是什麼大正經，無事時用來開解脾胃是可以的，但決不是一個可以共患難推心置腹的好相識。作者忘記了戲劇的正常作用，作者自己也就失去了人格了。

一九三四年六月間，美國有一種專供作家們閱讀的雜誌，喚做 *The Writer's Digest* 的，登有一篇類似「創作指導的文字」；據說是一個成功的，曾經在美國「比較有名」的雜誌上發表過「不少」作品的小說作家，報告他的心得，以幫助旁的還沒有像他那樣成功的作家的。一共有十一個「不可」；且看他說些什麼：

「一、不可獎勵兩性間的自由。

二、不可在小說中暗示現代的婚姻制度，不是最最優美的。

三、不可觸犯人家的宗教；祇有異教徒是不妨勸導的。

四、不可侮辱人家的種族；祇有墨西哥人，中國人，土耳其人，和其他野蠻人不在此例。自從美國承認了蘇俄之後，各雜誌也不再像在一九三〇年代似的，把俄國人當做野蠻人了。

五、不可加入任何一方面，如果當前有一個爭論著的問題的話。

六、不可在小說裏稍有涉及「資本主義是不好」的主張；或是「在U。S。A。三個字母之前，再加上一個字母S」的主張。

七、不可在小說裏描寫黑人和白人結婚。又，在西美沿太平洋諸省，中國人妨害了許多美國小商人的生計，人們對於黃種人和白種人結婚，也是憤恨的。

八、不可指斥商業。

九、不可使得任何人，對於他現在所處的經濟地位，感到不滿。不可刺激那些像牛似的人，使得他們看出自己是什麼東西。一個人的對於現狀的不滿，以及太清楚的概念，都可以滋生革命的。

十、不可把你的母親看得不如那「鮮花樂門市商全國聯合會」所要求你的看法。

十一、不可說「機會」不是在美國普遍地存在着；一切出賣的東西，從函授學校裏的課程，到女人的化妝品，都是根據一個見解——就是，每人有「機會」改善他的地位的；你敵不過這些商業機關的！」

種種荒謬絕倫，卑鄙無恥，不待指出就可以知道的了。這是一個徒知拜金與徒爭「意見」而絲毫沒有「社會目的」的作家，所必然會墜入的深淵。

(四)

作者寫作的目的，應當永遠是解答現代生活中一個問題，但他所採用的事實，卻不必拘限於一類一格：現代的，未來的，已往的，這個世界的，或別一個世界的，一切都在他的採用的範圍之內的。

這裏，我們應當先是清楚地了解「問題和事實的關係」，這兩者顯然是不相混的。有人儘管採用了現代的事實，而仍可逃避了解答現代的問題。有人雖是採用了距離遼遠的過去

悠久的，甚或僅僅在理想中存在着的事實，但仍不害他的對於現代社會說話的。譬如在約翰貞德裏，蕭伯納所評論的，是第一次世界大戰前後的歐洲政局，與巴黎和會的失敗，雖然他所寫的是十五世紀的一個法國女子的事跡。又如在未來的世界裏，威爾斯所欲挽救的，是現下社會的不安不安情形，雖然他推想到二一零零年。但另有許多作家，閱歷是廣泛的，事實的確是從現代生活中採取的，而始終祇能寫成一套悲歡離合的鬧劇或黑幕秘聞之類，僅能供人茶餘酒後解悶消遣而已。

對於作者所採用的事實，觀眾們是沒有成見的；但是爲了作者對於問題的解答真於他們切實有益的緣故，他們要求作者所舉的事實，都靠得住。這是他們第二個要求。

(五)

事實的靠得住與否，須經過兩重考驗。一是這件事實是不是真實生活中可以有的。有些作家根本不知道他們所寫的東西，自始至終在空想着。他們所利用的，是觀眾們底不克

立時把那戲中事實去和現實作個比較的困難。所以寫神怪劇，必得把故事栽種在一個那觀眾們不易親自去查對的地方；吳友如畫寶裏所繪的奇聞異事，必得發生在雲貴兩廣邊遠之區或外國，決不便就在蘇杭一帶近段的，第二是這件事實是不是曾經根據正確的觀點解釋過。有些作家，生活的經驗雖富而觀點錯誤；好像走過一條街，雖然看見了許多東西，但還有要緊的東西，過了他的眼而未被他看見。他沒有一個健全的哲學，誤解了事物的意義，弄錯了事物的關聯；現狀中的醜惡，祇是引起他作些不澈底的似是而非的結論：於是乎鼓吹封建道德，慈悲主義，人道主義，念佛自度，宗教救世，布衣粗食運動等等。這是因為他哲學的貧乏，遂至現實中的事實，到他手裏就改了樣；也成為靠不住了。

在事實的靠得住與否這一點上，觀眾最容易審判一個作家了。無論怎樣一個不勇於批評的，忠厚老實的觀眾，到底不能被瞞過很久；他遲早要把戲裏所表現的事實，和他們所曉得的現實，比對一下的，如果所表現的一切，在這些掙扎着「求取更好一點的生存」的人們底眼裏看來，不是這樣一回事，他們都要感得是被欺騙，而會十分憤怒的。

(六)

一個哲學貧乏生活貧乏的作家，其實是沒有法子可以寫作的。人生中有的是可採用的事實，而他竟是一無所有。像在大海中漂流一樣，四顧茫茫都是水，但一滴也飲不進。他往往在寫作中間，忽然膠塞住了——故事，再也不肯向前進展了；人物，再也不肯有所舉動了——縱然勉強地寫下去，也祇是硬撐硬拖，一切都像是失去了生命了。這個術語上叫做「想像力的崩潰」(Breaking Down of Imagination)；在這時候，稍一偷懶遷就，必然便是以「空想」為出路。

這並不是說，作家必須事事都曾親歷過；或那不曾親身經歷過的事實都不可以寫。固然，作者寫他個人經歷的事實，是再好不過了，但不必完全受這個限制。譬如我們都沒有做過土匪化身的軍閥，也不是內地的富有的大地主，也不是一個殺人不眨眼的暴徒。這難道是說，在我們所寫的破產農村的劇本裏，就不應該使用軍閥或大地主為重要的主角麼！

在所寫的都市罪惡的劇本裏，就不應該描寫一個橫行不法的流氓麼！當然不是這樣的。作者雖然沒有機會去過他們的生活，然而有目的地觀察與調查，是可以做得到的。作者很可以把他觀察與調查的一種和他隔離的生活，作成他自己生活經驗的一部份。

美國 Granville Hicks 論這一點最透澈了；他舉辛克萊的屠場為例：（註四）

「大部分的材料，是在他住在屠場的一個比較簡短的時期內聚集來的。但是，一章一章的讀下去，裏面所寫的人物的生命，使我們覺得，是有那直接經驗的撞擊力的。這就是，我相信，辛克萊是很準確地了解那屠場內一切情形；他不僅曉得「情形是什麼」，並且曉得「為什麼」。這又是，辛克萊他自己也感發那幾個主要的，在情理上書中人溫娜和攸斐斯（註五）等會得感發的情緒……但是書中也有很長的幾段，是率直的說明事實的；在這些地方，我們覺得作者是在那裏旁觀着，並說着壞話。這幾個段落，無非是顯示，我上面所說的那種把調查的事實化為個人經驗的手續，暫時放鬆，而用簡單的觀察，代替了設身處地的「再行創造」了。這部書，不復是關於溫娜和攸斐斯，而僅是關於辛克萊和屠場了……每一次這樣的打岔，都是有損失的。」

所謂「了解情形是什麼」，「了解為什麼」，「感發那幾個主要的情緒」，這就是「把調查的事實，化為個人經驗的手續」。一個作者，應當有他的理解，他的哲學的；在曉

得了一樣事實之後，他得受他底理智與哲學領導支配着，讓這件事實來刺激他，使他發生一種「情緒的態度」；能夠這樣，那調查觀察得來的事實，也可以成爲他的生活經驗；不能這樣——即是，沒有理解，沒有哲學，沒有發生「情緒的態度」——縱然親身經歷過的事情很多，都不足稱爲他的生活經驗。他還是免不了貧乏的。

(七)

劇本所解答的，是現代生活中的問題，劇中所採用的，又是靠得住的事實：這樣一個劇本，是劇作者應當編寫，也是觀衆們真實希冀的；能夠寫成，最好沒有了。不過還有一條迷途，應該堵住——那就是舊寫實主義的所謂「科學的客觀」(Scientific Objectivity)——說穿了，就是叫作者不要勇於表示他個人主觀的態度。

可是，真正不表示態度的文藝，事實上是不可能的。即如一個報紙訪員，記載一次火警，一回風災，或路上兩犬相鬥，他不從這一個觀點發言，便從別一個觀點講話，決不會