

J. Emerson & A. Loos 著

田 禽 譯

怎樣寫電影劇



正中書局印行



田 J. Emerson & A. Loos 著
禽 譯

怎 樣 寫 電 影 劇

正 中 書 局 印 行

161756



181750

目次

第一章	電影寫作的幾個問題	一
第二章	工具與職業	四
第三章	什麼樣的故事才能搬上銀幕？	九
第四章	電影編劇家的術語字典	一二
第五章	論主題	一九
第六章	明星的同情	二二
第七章	「動作！開麥拉！磨練！」	二四
第八章	怎樣寫全劇綱領？	二七
第九章	排演腳本	三〇
第十章	命名與字幕	三四
第十一章	一個模範的場面	三八
第十二章	故事是怎樣售出的？	四三
第十三章	攝影與寫作	四七
第十四章	電影與布景	五〇

第十五章	演員的角度	………	五二
第十六章	銀幕上的人物	………	五六
第十七章	「趣味」問題	………	五九
第十八章	那類故事能出售？	………	六二
第十九章	該寫什麼——與不該寫什麼	………	六五
第廿章	剪接	………	六八
第廿一章	寫作與審查	………	七〇
第廿二章	構成畫面的要素	………	七四
第廿三章	論結局	………	七六
第廿四章	怎樣開端？	………	七九
第廿五章	電影劇的中部	………	八三
第廿六章	最後的特寫	………	八七
譯後記	………	………	九二

第一章 電影寫作的幾個問題

考古學家們費了一生的時間去發掘意大利的許多部分的遺跡，沒有比證明羅馬非一日造成再重要的了。

另一方面，一般有志於電影劇的作家們，他並不是羅馬的承造者。否則他會得到一些有益於工作的東西如“*How to be Your Country's Father in Sixteen Short Lessons*”以及當時認為最重要的不分晝夜建造羅馬的設計圖形。

你說「啊，老廢料。另外還有一個簡單的說法，認為電影寫作是不可能的事；除非你具有天才和批評分幕說明書的本領。他們告訴我們說，用了幾多年的工夫在教育着他們自己，每年拋棄了幾多噸的原稿，以及電影如何需要與莎士比亞和莫利哀親密起來成爲完美的藝術」。

相反地說，電影寫作正如製葡萄乾的行道一樣，只要葡萄大就成。但，現代在文學效果的諸形式當中或許它是最有效的。它並不一定需要非凡的才能。然而你必須學習怎樣的編製它——就如同你學習簿記、或瓦匠，或用一玻璃杯蘋果汁和葡萄乾製成香檳是一樣的。一個藝術博物院是可以吸引人們去參觀的，因而有少數人——立體派畫家除外——由於看過畫師留在天花板上配合的色調，便借鏡於別個的畫筆所繪的風景畫，迅速的步入繪

畫之門而與一般老畫師們爭強起來了。所以也有不少人，看過有趣味的電影劇以後，回到家裏便急促的模仿着他看過的電影劇編製着情節。以上的所有現象，都是因為忽略了這些裝置的小意見，和在大暗室裏的訓練，要知道，那都是他們自己每日所熟習的事業啊。當你閱讀被分幕家拋棄整頓的原稿的時候，你就曉得這些小小的迅速的法寶，完全是抄襲他們閱讀過的作家的，所以，它們的速成正如檢信一般。僅僅是讀它們就能促使分幕家瘋狂的高舉着橘子到Florida去。

在過去的六年中，我們看到很多青年作家從業餘的成功為職業的作家，在許多實例當中，我們可以誇耀的說，是我們幫助他們跨上這個路子的。每個成功的實例，無容否認的，它是通過了電影劇作家的技術的藝術，以及他天賦才能的聯繫，據我們想來那並不是一般人們罕有的東西。

學習寫電影劇需要好長的時間？

如果你把你的全部時間貢獻給著作和重寫創造的故事，那你不久會找到第一個市場，如果長久的幹下去，無論什麼地方，起碼要六個月，或者是無限期的。作家們要連續不斷的把學習期間化費在攝影場裏，學習技術和實驗故事。五年以前易莫森先生拋棄了紐約的舞台事業；到偉大的西方攝影場去，在那個場所里學習着電影劇寫作的基礎方。安泰魯

思小姐在她的處女故事被接受以前；曾經寫過很多的故事。

應該具備什麼樣的資格？

第一、要有滑稽心(Sense of Humor)——或說幽默的感覺。對於任何形式的寫作都要有經驗——如新聞工作或小說——要有時間與決心去寫故事——這是最相宜的資格。你不必一定具有天才。也不需要你像書獃子似的去知道普魯塔克(Plutarch—希臘史傳家)生活，和已經忘記了的候補總統的大名。像莎士比亞和莫利哀以及其他的大作家們，假如你多知道這些偉大故事的講述者的話，無論在那方面對你都有好處的。

初學者有什麼機會嗎？

每個人都有機會。這塊園地並不過度的擁擠。舊雜誌彙編，和舊書店裏凌亂的書報裏；都可能探索出新的演出材料。我們曉得，爲材料而感到悲哀的原因，乃是因爲我們只在我們自己方面探索了。任何公司都在搶着要新的情節，所以，他們所供結的是真實的情節和真正新穎的。無論何時，一個創作的意念到了分幕說明書這一部裏，任何人都可以獲得公司經理的屈膝和恭敬的道謝。

我必須學習些什麼？

你必須學習寫作適合於電影演出的故事。語言要簡單，不是嗎？但是，你再等一等，關於技術方面，在你沒有學習到的時候，你可以留給公司方面聘請的作家。演出者把你的故事列為綱領的形式，然後讓受過相當訓練的作家改為「排演腳本」(Continuity)起來。當然，最後你必須學習關於排演腳本習作的一些事情，並且要從大部分有連續性的好形式中研究排演腳本的寫作。

除了以上所講的，在寫電影劇的時候，不要為記錄奇異的意念而衝動，和像信件一樣的送出去；當總編輯把你的稿件退回的時候，你不要走謀害人家的路子……當你下星期在本地影戲院裏看到與你所寫的故事類似的時候，你永遠不要在分幕說明書裏顯著的謾罵什麼奸詐的狗子偷襲了你的意念。也許你們兩個人的意念不自覺的來自同一源泉——並且你一定驚奇我們管分幕說明書的人們為什麼沒有偷襲這些有結果的要素。你必須按照這一技術的規則重寫和重新思想它，直到你那豐富成長的故事準備使它初次進入攝影場之門。

第六章 工具與職業

世界上傳播着博得采聲之演說，有着驚人的總計，這似乎是擁有專門職業的必需的手

段。廣告運動 (Advertising Campaigns) 乃是製造這種論說幫助宣傳的一個部門，所以一般新手無論幹什麼職業都感覺起初必然要失敗，原因是沒有把「職業的工具」完全準備妥當。事實上同行們所需要的這種工具數目很小，然而這並沒有妨害了一般有企業心的商人們的發明。

近年來，又發明了一種自動的情節製造機。這個東西上有個圓盤，周圍的邊際上有字——名詞在一個圓盤上，動詞在另一個圓盤上，形容詞在第三個盤上……情節的計畫者必然很快的把圓盤旋轉一下，當旋轉停止的時候，許多字便呈現在圓盤面的夾縫裏；形成一些聯合的字句，如狂熱的音樂家沒有得到他渴望的女子」。這是創造者說的，已經預備好了的情節，或者最低限度是意念的胚胎，它可以擴大的顯示出音樂家以正當的手段或不正當的手段向他那渴望的女子求婚，情節機的創造者他自己必須像音樂家那樣狂熱。事實上並不那樣容易。這裏沒有爲分幕說明寫作事務用的輕便的情節機。也沒有專用的鉛筆或巧妙的意念圖表使你能得到任何利益。

這裏有幾件東西，無論如何，每個電影劇作家如果他開頭就注意專門職業的規則的話，必須有這些東西。

手稿必須用打字機打好，或者它就不再需要分幕說明家閱讀了。因此，你應當有一架打字機。如果你不會打字，應當在你閒暇的時候學習。同時，在你送出之前，先由速記員

記錄，然後把它完全用打字機謄清。用普通信紙即可。

參考書當中包括標準字典、攝影場錄、辭典、和一些類似文學的書物，如關於警句的書籍、名詩、或著名的寓言。

同行的雜誌必須閱讀。只有通過同行的刊物你才能隨時了解不斷改變中的電影市場的情形，以期與你同業的工作發生密切的聯繫。最低限度必須定閱一分大型的同行雜誌，「影迷」這種雜誌我以為是最相宜的。本地雜誌派銷處一定勸你購置的。同行雜誌乃是真正從事於電影事業的工場出的，裏面有分幕說明的寫作，以及每個公司所需要於故事園地的報告。「影迷」雜誌乃是為一般平常人以外界的觀點喜歡閱讀關於「電影」祕密的一種刊物，通過這些出版物你就可以知道一般人所需要的是什麼了。如果你特別願意即刻知道關於電影方面的事項，那你最好閱讀在紐約出版的日報，因為報上有着關於電影技術的一切活動。

當地的電影院，確是你最大的「工具」。你必須有規律的注意着影片，越多看越好，在看過以後並且要思想它。試着把它加以分析，以便獲得作者的觀念。試着認識這些故事所說的是什麼。變為與著名的明星和導演的熟悉者。記錄情境的種類，選出著名明星們，如瑪利畢克弗，(Mary Pickford) 查理斯瑞，(Charles Ray) 康斯丹司 Constance，諾瑪戴路馬智 (Norma Talmadge)……最好的演技，然後你自己想像出一個創造的場面。如果你集

中注意力在這方面，無疑的，你會感覺到你自己有驚人的想像力的才能。

當寫作的技術缺乏主旨的時候，一定引起很多討論的問題，「意念來自何處呢？」。在分幕說明裏或許這是最容易惹起爭論的討論。

情節的胚胎到處皆是。報紙形成了靈感的偉大源泉。流行的運動，如布爾什維克主義，唯心論，軍國主義，和社會主義，許多情節以此作為形式的根據。的確地，最近又有些驚人的事件，如暗殺或離婚的事實——這比較前頁上分幕說明部他們自己只用情節作為圍攻主題的根據要好多了。這裏有戰爭時代的故事與和平的故事。布爾什維克主義帶來適合於它的手稿可以有幾千。工人罷工的故事現在大有來到分幕說明室的趨勢。

小說的標準作品裏——我們意思是說真正舊型的古典文學——永遠不缺乏靈感的源泉。這意思並不是勸你形成變象的抄襲。閱讀偉大的小說和偉大的詩歌可能引起新的特質並提供新的主題與情節。誰能閱讀「天方夜談」而不夢想給 Scheherazade 的故事來個續編呢？閱讀這些標準作家們的作品，如沙士比亞，Thackeray, Voltaire 莫伯桑，王爾德，蕭伯納，司提文森，Poe，或 Dunsany。

「什麼，這些……都是為電影閱讀的嗎？」

美國著名節調 (Ragtime) 作家最近承認他在和音的音樂會裏獲得靈感最偉大的源泉。我們相信，節調的等級不如電影。

保持着你曾經有過的經驗，當它再來到你們的腦海中的時候，你便曉得是創造的意念。

預備一個日記簿或者最低限度要有一個記事本。廓清意念不要長久保留人類記憶。因為它們也許在你夜間瞌睡之前，或在洗澡盆裏，或在其他煩擾的時間；剎那間一閃就過去了。如果你有不負責任的嗜好一閃就會丟失的。永遠不要忘記把你那即刻創造的思想編成語句記錄下來。這樣，你必然有一個意念的倉庫在你的手頭。

分幕說明室乃是促成機械的精緻映演的，放映室(Projection Room)也有相似的功能，其中公司方面聘請的作家們研究故事，如同亨利弗德研究汽車一樣。這一切都不是必要的。當你成爲成功作家的日子到來的時候，無論如何，無疑的你會有自己的放映室，這樣，你就可以批評放映在銀幕上你自己寫的電影劇了。

但是，當你閱讀分幕說明的寫作的時候，爲了鼓舞而使用有弦的樂隊，並縮小模型建立它們的場面，用活動的平面表現演員們，可求之於印片人。

以上的一切事件，分幕說明的作者必須使其富於生命性。正如保持你自己的生活、喜樂、思想一樣，思想關於你自己的一些事情，培養尊重任何種類的新意念。注意這些小小的意念，那末，偉大的情節自然它們就會注意你了。

第二章 什麼樣的故事才能搬上銀幕？

只有富於戲劇的故事才可能搬上銀幕。世界上有許多著名的小說不能改爲戲劇形式就爲了這個原因。

孩子們的遊戲 (Little Bo Peep^{註1})。和牠那游蕩的羊羣的故事；可以說是一首很美的牧歌，這是對於所有動物的愛護者——也向毛絨貨的買主們——一種強有力的呼聲。顯然地，無論如何它缺乏在這五個捲筒 (Five-Reeler) 情節中所必需的東西。

另一面，紅巾故事 (Little Red Riding Hood) 中的故事，確是具有戲劇的可能性的。故事是這樣的，一位無憂無慮活潑天真的女孩子，爲了對於她的祖母每盡孝道，她在旅途當中覺得非常愉快——狼羣從有加利樹 (註2) 中出來，卽席伴奏的鋼琴誘惑着它們在跳游民式的舞蹈——紅巾女好像很信任這羣陌生者；於是她第一次開始說謊話——「是的，我自己一個人到城裏去看我的祖母」——於是這個不可靠的母狼抄着捷徑很快的走到女孩子前頭——祖母的命運可怕得很——然後又抄捷徑在紅巾女後邊進了房子——母狼穿上祖母的便服——「你的牙齒爲什麼這樣尖銳呀？」轉回頭抄捷徑又去找紅巾女的情人，Wilfred 急忙偷着上了火車頭求救——「親愛的，最好我吃了你」——*Finis* 在一個大場面裏，拿着手槍，把母狼追到警察那兒去——最後的特寫照出許多動物的愛護者，用餅乾餵着其他的

什麼樣的故事才能搬上銀幕？

餓狼們，親愛的祖母終於沒有被吃掉。

愚蠢嗎？不盡然。故事的處理是由瑪則顧思演化的。但情節是健全的。

孩子們的遊戲和紅巾故事的故事之間的區別是什麼？前者是非戲劇的（*Undramatic*），後者是戲劇的（*Dramatic*）。戲劇的這個字眼，常是被劇作家們和電影編劇家們應用着，完全是一個技術的名詞，這個字的普通意義，如像指某些激烈的事情，甚至於劇場的刺激。非戲劇的故事可以用在小說裏面，然而永不能用於話劇或電影劇。但是，一個戲劇的故事能夠用在任何文學形式裏。

危機和衝突是戲劇的故事底最大要素。某些事必定發生和快要發生。必須有衝突介乎對置的要素之間，例如紅巾女與母狼吧——並不必需身體上的衝突，因為這樣感人的情節應當獲得一隻狼，而城市貴人的態度，就是說紅巾女和祖母；她們很怕經濟上的損失。必須有危機——事件一定要向前發展，決不能落後的永遠停輟，如以上兩本小說似的。無論什麼地方的事件必須有一次整個的和明確的解決。在大團圓的結局當中也許是道德的勝利，或主人公遇到悲劇的命運。因為情節必然要有一個明確的結局如同明確的開始似的。

「園丁玩水龍帶」和「以乳母給嬰兒沐浴」這是十年以前初期電影片中少不了的事件。繼之而來的是「劫火車」，當時會視為傑作。當朦朧的時候，意思是說急驅的人物們像醉漢似的搖搖欲跌的在銀幕上爲了某種奧秘的目的；橫衝直闖的時候，觀眾便感到驚奇。新奇事

物引起了他們的興趣。對於故事倒滿不在意。劫火車的漫談故事正如玩弄龍帶同樣是非戲劇的。繼後又到奇觀 (Spectacles) 的時期。改造正要傾倒的古城，海洋中大郵 的沉沒，租金超過千餘元，並不要求有什麼故事。

今日的觀眾以有舞台的效果為滿足，不再要求什麼其他的東西——然而也不可再少什麼——就是說，愛好舞臺的效果要超過要求有戲劇性的故事。漫談式的故事，佈景耗費甚奢；然而由於內容欠豐富，難免觀眾不打呵欠。

在日常生活中，戀愛事件大多是非戲劇的。一般情侶因為有一列串的希望與失望，快樂與煩悶的小變化；才達到結婚底目的，它們的變化是以他們的熟思的形勢而定。這樣的戀愛事件是以明顯的性格化的處理形成小說的根據，然而它們並不是戲劇的情節。而電影裏的愛人們是這樣的，不是因為嚴厲的父母而分離，便是因為生活困苦，或世界戰爭而分離，在最後特寫的相會中，即是他們克服了這些障礙以後，在這一串列的危機裏它與他們的欲望相衝突。

一切引導到戲劇的故事的最後要素——即是障礙。然而必須是合乎邏輯的障礙——如貧困，戰爭或命運——它們都是妨害人物們所要完成的意志的。在「大場面」中他們也許正在想克服這些障礙，或已經克服了。在任何實例當中，危機一到，事情也就隨之解決了。理解戲劇的性質的最好方法就是閱讀標準的戲劇——莎士比亞，或現代英語戲劇，這

些在任何公立圖書館裏都可以找到的，並且讀後要用五百個英文字把它縮短情節寫一個提要。用這種方式縮短幾個戲劇以後，你就可以曉得它與你所最崇拜的小說家處理情節的不同點在什麼地方。下次你就曉得缺乏戲劇的乃是話劇失敗的記號了；那末，再下次發現了這種失敗的記號當然就會曉得是同樣的理由了。

爲了使它更清楚些，讓我們指示出戲劇的性質來吧，現在以最近 *Constance Talmadge* 演的電影劇作例。在「神經質的太太」(*A Temperance Tale Wife*)裏，衝突乃是介乎女主人公和她丈夫之間的，或說是女子與她對於她丈夫不貞的想像的意念之間的。由於女速記員，就是這位女子撒謊的原因，把他們快樂的欲望變爲障礙了，在她結婚的時候想到一個人，因爲她丈夫是合衆國的議員，曾把她比作「工匠」。當她作新娘的時候，危機來到了，因爲曾與逍遙者私奔給了她丈夫一個教訓，於是去找這位惡作劇的議員，不要再把她弄回來，在這個危機之中，她極力用一個假火警把她丈夫騙回來。

註一：孩子們的遊戲（藏身物後突出以驚小孩之遊戲。）

註二：有加利樹（澳洲之巨樹名）

第四章 電影編劇家的字典

成功的電影編劇家必須理解技術的語言。許多與電影有關係的必需的技術上的名詞，

已經在韋伯士特的時代創造出來了，這些名詞對指示導演，攝影師，和其他從事影戲或編為排演腳本的電影產製的職員們；有着極大的重要性。

精通這種名詞的小細目是必需的。爲了這，在沒有講到其他以前，我們已經預備妥了電影名詞的目錄，關於它們應用的技術意義，使它們表現在附屬的物件之中。

攝影機 (Camera)：電影攝影機乃是用來製造電影劇的。當然還有一種副號的攝影機；單單爲了製廣告片或爲公事夾子裏留紀錄用的。一八七二年 *Muybridge* 先生獲得了一個連續的速攝影片，因而形成了首次成功的電影；一八九三年活動的照相便商業化了；一八九五年 *Thomas A. Edison* 的活動攝影機 (*Kinetoscope*) 曾在芝加哥世界展覽會 (*Chicago World's Fair*) 擺在陳列室裏，但是，彼時僅有一人觀覽。一年後電影正式的搬上銀幕。業餘編劇家必須永遠把這一觀點保持在腦海裏，就是說最初的陷穽是防止把影戲寫成「鏡頭眼」 (*The Camera-eye*)，即是把畫面的效用想得過多，於是他們的故事就變爲不是一個凝聚的有條理的情節；而是一列串畫面了。

攝影師 (*Cameraman*)：電影攝影機的專門工作者。

演員表 (*Cast*)：演員們在電影劇中所擔任的重要角色。劇中人的派定乃是爲了描畫影戲中的每個角色的。例如 *Constance Talmadge* 在新片「貞女」中的稱呼，*Talmadge* 扮

演 *Gwendolyn Armitage*, *Conway Tearle* 扮演 *James Crownshield* 等。

特寫 (Close up)：人物或道具的擴大景象。

現代電影劇中的特寫含義甚廣，例如他們把重要點很明顯的指示給觀眾。把故事裏所有的重要的動作放在特寫裏。在原稿上時常縮寫成 C.P. 兩字來代替特寫這一名詞。

排演腳本 (Continuity) 電影劇的技術的形式，乃是把呈現在銀幕上的一切場面按次序的描寫。例如，筆者曾經為 Constance Talmadge 改編的喜劇「罪人之研究」，現在我們把改編的故事用字幕分成許多場面——即是說「把它處理成排演腳本」。

剪接 (Cutting)：在影片集成以後把多餘的場面去掉。有時對於故事沒有存在必要的要素，甚至於把已經拍好的片子剪掉壹百到壹千尺的樣子。拍一部片子導演們常是——「開拍」就從五萬尺到十萬尺。

光圈 (Diaphragm)：這一鏡頭的設計乃是從一個針頭樣的景象逐漸放大；或逐漸的縮小，直到整個的場面消逝。「絞入」(Diaphragm in) 和「絞出」(Diaphragm out)，常是呈現於排演腳本中的某些地方。隔片也如同我們所知道的睛簾 (iris) 一樣。

光圈與睛簾的效果，當你想着使觀眾注意一個場面裏某些特殊物體的時候，就可以利用它。你可以利用睛簾的合閉——或絞入——在這個物體上，如以手撫摸手槍，或失意的躺在地板上的時候。這種手法時常用在一個場面的結尾或開始，或以插話方式用在舞臺的幕線上。

導演(Director)：監督每一場面的表演，布景的構造，以及產製方面的一切重要項目的人物。

化入(Dissolve)：在銀幕上其他場面結束之前，接着就是另一場面的開始——那即是說角色的跳越於兩個場面之間。也就是說這一場面「化入」另一場面。這種效果的應用常是表示回憶，或劇中人腦海裏的思想「化入」精神上的畫面，然後再「畫出」原來的真實場面。再，「化入」還可以用在使一系列的局面發生嚴緊的關係，但是，要注意不要使觀眾迷亂，致使他們討厭這種效果，它似乎需要熟練的技巧，因為以前的一切場面已經建立起來了，他們必須拋棄任何真實的幻想。

重現(Double Exposure)：在影片上出現幽靈，幻想的效果，或把那不能同時拍照的兩部分混合在一個場面裏，(如當黑夜場面的時候，繼而顯示出明亮的日光，或天空中被浮雲籠罩着的月光)。

關於這一點，我們願對業餘作家們特別勸告：最好不要用重現的效果；除非絕對必要的時候。幽靈與幻想在現代電影技術裏已成為過時的東西了。前面我們敘述過，這樣的效與僅能用於表示人物的思想，或難於表現的戲劇的效果；當然，最後是導演的事，而作者並沒有什麼苦惱。

額外演員(Extras)：額外僱臨時演員時乃是為充實羣衆場面的，如在戰爭場面裏的兵

士們，或類似這樣不重要的角色。這種工作的形式也如我們所知道的「空氣」(Atmosphere)是一樣的作用。

漸薄(Fading)；漸顯(Fade in)漸隱(Fade out)，意思是說在一個場面裏漸漸的促使畫面出現，或藉鏡頭改變光度而消逝。這種方法相等於話劇舞臺上的幕線及時升起或降落，就是說用它來表示這一段落的起始或結尾。

睛簾：請參閱隔片。

格(Grid)：就是電影片上的小畫面。但電影在銀幕上放映時，經過放映機的放射把那些小格子混合起來，所以觀眾就看不見了。「格」是技術工作者校正的一個方位。

揭件(Insert)：比如一封信，印好了的像片，電報或類似的東西，它們在銀幕上許多場面之間幫助情節的發展。同時也用它指示出道具要素的近景對影中動作的關係，如偷戒指，或控訴的手指印。

你必須把「揭件」裏所有紙片或道具，叫觀眾閱讀或看到，但要注意不要把同樣的事物表示太多，致使觀眾對於揭件感到厭煩。最好設計出一個方法來表現揭件，例如一封信可用一張信紙在打字機上表現出來，或某一個人正在寫公文。

內景(Interior)：一套代表室內場面的布景。內景場面可以設置在攝影場裏或在室外的場所，但在很久以前它是指着房間、或樓房、或其他任何建築的內景，所以稱它們為

「內景」。

時間滑過的字幕(Lapse-of-Time Title)：字幕乃是用來說明這一場面與另一場面之間的時間的改變，如「廿年以後」，或「翌日午後」。時間滑過的字幕，一向是用來說明時間的任何值得注意的時間的，以免使觀眾摸不着頭緒。當然，清楚的字幕，在故事的描寫方面大有補益，或幫助說明主題，比較平淡的說出「三天已經過去了」要來得有趣味些。

野外攝影場(Location)：野外攝影場可設在任何地帶。導演可以帶着他的工作同伴們到那裏去拍戲。

底片(Negative)：即沒有拍過的戲膠片。

朦朧場面(Out-of-Focus Scene)：藉着透鏡的不正確的光度產生朦朧場面。藝術的肖像場面，喜劇的效果等最流行這樣朦朧場面。

陽片(Positives)：即底片的拷貝也就是工場裏晒出來的片子。

製片者(Producer)或監製者：他負着影片產製的整個責任，以及經濟上的責任。製片者把他們的影片賣給分散在各處的公司，於是他成了全世界專售影片的產製者。

捲筒(Reel)：一套片子大概有一千呎。特殊的電影從五捲到七捲。笑片普通是一捲或兩捲。

發行 (Release)：當影片到了市場上的日子，即是「發行」，這時就是首次在影院公開放映的時候了。

布景 (Set)：人工的布景乃是由布景藝術家在「景片」上，或布條子上刷色。

分幕說明書 (Scenario)：現在這個名詞的意義即是把詳細的情節綱要寫成普通短篇小說的形式。

場面大綱 (Scene Plot)：全部電影劇的一覽表，按照發生的地點，導演看過以後，就可以很正確的知道在每個景裏拍幾多場面。

原稿 (Script)：用打字機騰清的電影劇草稿。

情境 (Situation)：劇中人對於他們自己的關係，和對於情節所把握住的戲劇的可能性的一刹那。

特照 (即默照 Stills)：普通 (非活動的) 爲了廣告或紀錄用的每一場面的照像。

景 (Shot)：一個場面。遠景 (Long Shot) 是一個遠距離的場面，比如大場面的一個全景。

每個重要的場面都該以遠景開頭，顯示出動作活動地帶的全景，並使觀眾熟習門、窗傢具等地位的關係。場面裏還包括有特寫，或近景 (Semi close ups)，在遠景裏很外部分當中，至少這個動作可以招致許多人——例如在理髮室裏打架——那只能用遠景來表現。

攝影場 (Studio)：拍戲的應有設備，許多場面是在這裏表演和拍照。

着色 (Tinting)：場面的人工着色，意思就是說渲染。月光，紅火場面，或日落，以及用烏賊墨料 (Sepia) 染成的美麗效果。烏賊墨料的配合在藍色背景上，就會變為著名的場面。

命名 (Title) 即是給電影劇起一個名字。有些製片者他們自己這樣說，電影的吸引力百分之五十要靠命名。

放映在銀幕上的寫作事件，除了主要的字幕，還有副字幕。副字幕的縮寫就用一個「T」字代表，它是說明動作的，或過去的時間，然而並不是由劇中人物說出的。當需要由劇本中的人物說對話的時候，銀幕上就映出說話的副字幕，並註上引用號，前面寫着「sp」的字樣。

第五章 論主題

舊時代所有的影片所需的就是動作——身體上的動作，例如火車中的衝突或一個匪徒從懸崖上跌落下來。

今日之戲劇多注重主題或意念，所以，後來一切的電影材料多在這方有所企圖。每天的報紙乃是這些意念的富源。還有無數的其他源泉。

無論什麼時候，只要你可能構成屬於主題的故事底時候，即可將某些偉大的世界真理的結果成爲你的焦點。當然，舊日的真理，無非是美麗的穿戴，但是，我們每日的文化發現了新的真理誕生，如果你肯化費一些時間，堅決的打倒舊日的真理，那末，由於研究和思想的頭腦，必然能發現新的真理的。

「什麼是主題」？舊時代曾經發出這樣懷疑的語言。「我們到那裏去找啊」？「主題」是第二個偉大的技術名詞，劇作家們必須了解它。它是這一職業的主要技巧。主題即是偉大的世界真理。如「誠實爲上上策」，或「不要把互助團的祕密告訴女人」。然而這並不是爲故事的絕對的要素，但它對於情節的寫作常常供給固定的目標。記牢永遠不要失掉使用主題的機會。最簡單的是作者寫大綱，編者能理解他的主題和它的可能性。

關於主題有一個最好的例子，曾經用於「Skinner's Dress Suit」這一劇裏。主題是人民要保自己的評價，必須以坦率態度處世，如果這樣即可保持住。主題如具有世界性和時間性，這個故事的本身就會發展的。

Norma Tallmadge 曾經演過的「交際祕書」，我們嘗試着打破這個理論，就是說，有一個女孩子爲了走她自己的路來列紐約，她出賣自己，因以成功。

差不多在日常生活任何非平常的經驗，都有主題的種子——「欲速反遲」，「照登

廣告」，「如果你要調戲女人，千萬不要調戲得獎戰士的太太」，這是說明差不多每日的家庭生活，和公事房的生活。

再寓言書籍，哲學作品，警拔論文，社會科學理論，充滿着新主題的烙痕。不要把主題處理得太武斷了，否則你的故事只能變為宣傳作品。要知道，電影並不需純粹的宣傳畫面，如它的旨趣端在表示吃酒之害，或社會主義的優點等。

不要以為主題的情節，必然需要死板板的真實的故事，或悲劇。

例如，在「*In A gain-out again*」這劇裏，我們曾經用過幽默的主題，效果是當你不要再那樣做的時候，你就很容易弄出亂子，但當你要那樣做的時候，卻完全與事實相反。其他關於諷刺的主題我們曾在「*Wild and Woolly*」裏應用過，而且很成功，在這裏我們的意念是諷刺東方，其實，西方仍然有着未開化的野蠻牧童和跳舞廳。

最後，總之使你的主題越富於興趣越好——真理是每一個人都經驗過的，結果當以故事的形式表現出來的時候，我們才能欣賞。我們最初為飛來伯（范朋克）編的故事是「*The Picture in the Papers*」，它是根據民衆愛護偉大的美國而寫的，我們曉得這個故事每個人都會受感動的，每個人差不多都可以看到他的景象，或深深的印着她的芳名，當主題與航空員，或外國商人，或畫家的經歷有關係的時候，最好找幾個人作個嚴謹的比較。

以有世界趣味的真理，根據創造的主題來尋求你的故事，當焦點到來的時候，於是在

觀衆羣中的每一個人，由速記員到銀行行長，他們自己都這樣說：「我感覺我自己就是走的這條路」。

第六章 明星的同情

密爾頓（註一：）有許多影戲之所以沒有開拍，完全因為在他的故事裏忽略了「明星的同情」的正確比例。

你說「明星的同情」。當然我同情明星們，特別是我看見每一個人在故事裏表演——等」。

這是對的呢，還是錯誤的呢？每個電影片子裏仍然流行着漂亮明星的制度，根據事實，一切的小說寫作百分之九十把興趣集中在一個人的身上。所以都在遵守着這樣的規律：

在你的故事裏的主要角色必須有健全的性格。不要使觀衆對於明星角色有反對的心境。並且要使動機合乎明星的邏輯。如果明星扮演一個吸血鬼（Vampire），觀衆必須了解有一種力量引誘着她走上她的路徑；如果你的明星扮演一個騙子（CROOK），把她做騙子的事實要交代清楚。

自然在任何攝影場裏，影片受歡迎的力量是以人來決定的，所以，有許多人便說什麼樣的故事是可以收買的。從來沒有一個著名的電影演員，在故事中只出現五分之一的場面的，而同時他也不願意表演不重要的角色——例如一個閒遊者——如果他能扮演主人公的角色的話。假如我們爲 Constance Talmadge 寫一篇故事，當然觀衆的興趣不同意她扮演，老年的祖母，或沒有情人者，因爲觀衆願意叫這位可愛的小明星做這個故事裏的主要角色。相反地，Sarah Bernhardt 卻不能表演有大段對話的角色，或有馬車伺候着的少婦。

更不要爲查理士瑞寫一個使他扮演沒有靈魂的匪徒的故事，也不要給賈波林（卓別麟）一個偉大的有內心興趣的故事，如「人性的靈魂」，或給納則茂瓦（Zanni Morda）寫些個與亂雜的工場必需簽許多合同的故事。

把納則茂瓦描寫成一個很髒的麵包房老闆，跟烘麵包的人吵嘴，並且前後左右的亂扔了許多小塊生麵。我們想像着一位很漂亮的女演員，臉上塗了許多污灰和斑點，當她退到火爐旁邊的時候，烘麵包者正扔在她頭上。這個惡作劇可使觀衆捧腹大笑，並有擊板（註二）的高潮。這很難成爲美麗的明星，所以我們敢大膽的說，她決不願表演這樣的角色。當然這是由於作者及有注意到創造明星的同情。

在你的心裏予賈波林以具象化，好像看見他像一個偉大的英雄，悲劇的電影戲劇。穿

着無瑕疵的華美睡衣，舉止文雅，並且好像希臘之神似的那樣優雅，賈波林好像一個多情
的愛人，溫柔的求婚，於是他的心贏得了少女心。這是正確的邏輯嗎？我們相信不是的，
並且深信你會同意我們的。

但，我們的意思並不是干涉你將喜劇的要素插入悲劇裏，反之亦然。這兩個要素可以
很巧妙的編製在一起，結果，故事的價值必然增高。喜劇若用戲劇的一部分戲弄便大可改
進。一篇戲劇通過幽默與諷刺，在它屢次輪演當中，必然是很有力的呼籲。

我們需要作寫出偉大的故事來。並且，我們也願意你把它賣掉。所以我們說：
激起觀衆的真實同情，使他們對於明星所演的角色生出同情，並且必須把明星角色的
創造適合於某明星，或現代電影明星羣。

註一：察爾頓 Milton——英國詩人。

註二：擊板 Slapstick——趣劇裏當甲擊乙的敲板時，以示其打擊之沉重。

第七章 「動作！開麥拉！磨練！」

動作不只需要外在的，而且需要內心的。但是，永遠不要因為動作的缺乏使你的觀衆
等候着。

把握住驚奇，鼓舞它，並且在故事中不讓觀衆發現它的發展路線，觀衆急欲知其究竟，

但，故事卻偏慢慢的進行。

「動作！開麥拉！磨練！」

第一個字乃是導演的三重命令，如場面的開始他自己要投身於其中，一切的意志要從強烈試驗的內心而來。

「動作！」他向他的演員喊着，注意時間，從時期的艱苦經驗當中，重拍最多不能超過五次。

演員們走了一轉，開始活潑的會話，也許彼此毆打，但是只有一個動作，就是說，凡是與情節進展有關係的才算數。導演必然有這樣一個動作在他的場面裏，而你必須有這樣一個動作在你的故事裏。

想像一個男孩子，手裏拿着有彈性的彈弓，他把一個小石子打進行路者緞帽子裏去。他慢慢的拉他那有彈性的帶子，最後讓石子飛出。如果他的目的達到，因為石子要對準目標的，於是每個人都要承認這件事實，當行路者有回聲的時候。

觀眾的思想就等於膠帶。動作，永久是通過戲劇向前進展着，增加緊張——加強驚奇，正如批評家所說的。情境增加的緊張，直到你達到頂點，即要發射子彈的時候。並且在頂點中的事件已經明確的獲得解決——也許你打中了目標，或者你沒有打中——英雄勝利了，或永遠陷入恥辱之中。

絕對不要讓任何多餘的事件潛入你的情節裏。更不要讓事變的進展停頓，向死衚衕 (blind alleys) 去探險。你可以把一個有奇異的火 場面具象化——也許你是一位職業的消防隊員——但，假如它與你的故事無關，就不要把它放進去。也許你嘗試着離開情節的正路，而去發展一個幽默的，或浪漫的情境。這真是不大不必！

關於加強驚奇有一個方法，即是預示將要來的事變，而不真實的把秘密宣露出來。重要的動作是在穿着合身的衣服；慣於甜言密語的人的身上，使觀衆猜疑他有惡劣的目的。小預兆的揭示也可以點綴你的情節，藉以使觀衆的興趣保持，急於想看以後要來的事。

當你忽略了動作和驚奇的時候，會發生什麼結果呢？觀衆一定開始驚奇，如果跳舞廳的場面真正太浪費的話，或在要批評女主人公的帽子，或許是導演的錯誤，因為她的丈夫，在兩分鐘以前的場面裏還穿着有鈕扣的鞋子，現在，竟換成有帶的鞋子了。

我們再重覆一句，動作，內心的要與外在的一致。突然，而冷靜的認識了一個女子是由於奢侈而毀了她的丈夫，乃是動作的最高形式。它可以促使情節向前邁進。這種內心的震動比較房舍被撞毀的寫實景象，更能鼓舞觀衆。

需要動作說明即是失敗的故事，如故事裏處理象徵的材料和寓意的畫圖。天壇、會堂的幻想場面，或將命運插入人類生活當中，這些都可能引起觀衆興趣，但對於情節並沒有什麼幫助。兩年以前，國內有一半的攝影場，都是運用着天使、神仙、和上帝的時

代，並且要求攝影師拍照這樣的地位：

「大烟槍慢慢的噴雲吐霧。第四個鴉片鬼從八角形的烟斗裏吐出的雲霧散布在頭頂上，並化入魔王和他的羣衆中間」。

拋棄這類的事物吧，絕對別讓你的觀衆離開真實的情節之路。逐漸加強故事裏的情感、幽默、悲劇，直到頂點蒞臨。

但，無論動作是外在的或內在的，明顯的或精細的，手槍的決鬥，或眼睛的決鬥，絕對別讓它消逝於最後的特寫之中。

第八章 怎樣寫全劇綱領 (Synopsis)

預備寫一個電影劇本的第一步，便是用簡潔的文字，大約由五百字到一千五百字的樣子，先將整個的情節說明。這就叫做全劇綱領。

除非你對於分幕說明，和排演腳本的工作有經驗，你才可以把情節說明。其餘的由編者來做。華美的語言；並不能幫助你把情節的成績說服他們。

全劇綱領好的原因，最要緊的還是清楚。

錯字或書法不佳的原稿，在分幕說明室裏對於故事的售出的機會是沒有幫助的。你的故事應以直率的態度說出，其餘的留給編者去做。

不要在文學的體裁，或告訴編者說你的故事怎樣的好，或是怎樣真實的遭遇，以及你如何把它想出來的，這等等方面浪費時間。

命名寫好以後，在它下面描寫出戲劇的類型——如喜劇、趣劇、或悲劇。把人物表寫出。然後把故事簡短的，明朗的寫出來。如果有主題的話，最好在情節開始之前敘述出來。

這兒有一個我們曾經預備爲「神經質的太太」用的全劇綱領的形式，抄錄於後：

「神經質的太太」

「喜劇，發生在首都。」

「主題：忌妬的太太知道她丈夫與另一女性結識的事——速記員，這是人類的本性，而非職業的誘惑。」

「人物支配

「碧麗碧林司，一位擅長交際的漂亮小姐，有一點豪華氣。」

「牛頓議員，一位最年輕的議員，並且在華盛頓他是最合適的曠夫。」

「史密斯，牛頓議員的名不符實的速記員。」

「凱尼大夫，一位有趣的老醫學家，他很理解這兩件事，即是人生與愛情。」

「圖索夫·迪，朱拉克伯爵，歐洲名門的閒蕩者。」

「故事

「一個急行的汽車在華盛頓附近奔馳着，它以最危險的姿態在兜風。司機者即是碧林司小姐。一位青年人的急行自動車在尾追着，一天早晨她發現了他與速記員賣弄風情以後，於是碧麗小姐決定撕毀與這位青年訂婚的婚約。一個雄壯的汽車警察突然追到碧麗小姐的車傍，等了。……」

當你吧故事構成了全劇綱領的時候，再開始往下寫。然後再把它寫得更詳細些。在你每次重寫之時，你會發現你的情節有擴張的傾向。你能不斷的獲得新意念。當你吧全劇綱領潤色的很滿意的時候，就以此形式送往分幕說明的編者，註明你的住址，附上不合請退原寄的郵票。

如果你的故事被接受了，編者便交給他的職員們寫成排演腳本的形式。學習寫排演腳本是可以的，但是。在你對於此道不熟練之前；切勿嘗試把故事構成這樣的形式去出售。

故事要用全劇綱領的形式講出，正如你寫短篇小說一樣。如果你想引用符號內使用對話，請寫吧。然而你不要忘記分幕說明的編者；絕對不喜歡在全劇綱領裏來回讀你那很長的故事。如果他們喜歡你的意念，並要求你把它擴大起來，因而你便得到不少的指示。因為你的故事最後必須改為排演腳本的形式；而且有一個簡單的規則很能把握住銀幕上的價值。試着通過你的全劇綱領使動作有兩條平行線；所以排演腳本的作者能夠很快的

寫好這個又寫那個。例如，在最近發行的影片——「罪人之研究」裏，當青年寡婦開始在外邊找這個罪人的時候，她夢中妄想着清教同盟的有名客人們宴請她，在她這位缺乏信仰的丈夫同誘惑者賣弄風情的當兒，他太太正在給律師打電話以便獲得離婚的證據，當這女主人公被布爾什維克綁以後，美國軍隊奪回了冰天雪地的西伯利亞。

如果你一定用鏡頭把女主人公，布爾什維克被征服，以及女主人公被綁，或美國軍隊從開始一直到迅速的奪回西伯利亞為止，這樣的拍製法，觀眾當然不會感到興趣。同樣，如果罪犯的尋覓者每個時間的動作，以及她穿着外套，上了汽車，回到飯店，和清教徒同盟的震驚都搬上鏡頭，觀眾當然會感到厭煩的。現實人生當中的動作需要幾個鏡頭，然而在銀幕上的表現只能用幾分鐘。女主人公很快的由軍隊奪回，而回來的時候很快的都滑過去一直到勝利，這樣，每一分鐘就都有興趣了。

在這一章裏我們反覆扼要的勸告業餘作者的是：不要在文字體裁上浪費時間，而在動作中要安排下兩條平行線，無論何處都可以加強和把握住興趣，把你的故事多寫幾次，它一定會有發展與擴張的，而最要的即全副綱領要做到清楚和正確的地步。

第九章

排演腳本

The Continuity

學習排演腳本寫作的最好方法，莫如以你最歡喜的小說和戲劇作為寫分幕說明的實驗

素材。

當然，創造情節的作家永遠是需要的。然而。並不是每個人都能永久供給新穎意念的傾瀉。無論男女誰要打算以電影劇的寫作作為終身職業，那你絕對不要或多或少的倚賴別人寫過的情節。他或她必須學習作一個排演腳本的作家——簡言之，即是說，一位電影劇的劇作家。

小說，書籍，正常的戲劇，電影公司都要購置的。聘請的作者們可以把它改編為電影技術的形式，然後交給導演把它搬上銀幕。他是電影事業的一位技術人材，好的排演腳本作者比任何其他形式的人材更為需要。

當你用這種寫作形式實驗成功以後，即是說，用你所喜歡的小說作改編實驗而成了名的時候，然後你再請求分幕說明的編者，或導演，用你自己的故事嘗試着寫排演腳本，只在作品的對話上表示出天賦的才能，即可獲得走進電影圈子的機會。但一日你被公認為排演腳本，或分幕說明的作家的時候，那末，你在學徒時期為了鬭爭所浪費的很多時間，即可得到補償的酬報。

排演腳本的作家使故事在一系列場面裏具象化。場面的總數最多不過五捲，按照規則，是應該這樣用法。實際上，現在許多從事電影事業的公司，在排演腳本當中，場面的處理運用着很多的方法。然而我們只用這個寫大綱的方法，並且我們自己發現了它是很好的方

法。

記牢着故事是從畫面講出的。表現在銀幕上的每一場面都是合乎規定的場面。電影編劇家，開始寫排演腳本的初步即是寫字幕。爲了使導演方便起見，他應當把他在全劇綱領裏已經寫好的人物的描寫重覆一遍。

尋常都用介紹的副字幕。例如在「罪人之研究」裏用的副字幕是這樣的：

「T.——姑娘們，你們曾經和一個完美的、周到的、傷心的好人結過婚嗎？」

「T.——好，喬治娜洽迪色尼，已經很厭倦的過了三年之久的這種生活了——」

「T.——每天早晨準在七點鐘——」

接着就是第一本中第一場的描寫，她那神聖的丈夫在她微睡的時候，叫醒她，並勸告她說，「不要荒廢了寶貴的光陰」。

在第二場裏，電影編劇家寫着這樣的副字幕：

「T.——差不多每天早晨都帶她出去。叫她享受大好的時光。」

下面是這個場面的描寫：

二、自然歷史博物院內景（漸顯）。亨利與喬治娜站在裝滿地質學參考品的櫃子旁邊。亨利指示給喬治娜看。然後他又叫她注意他所拿的大本科學書上的敘述。繼而他又戴上眼鏡唸給她聽。喬治娜盡可能的站在那裏，最後終於徘徊在窗子前面，留在那裏的亨利

依然在讀着，而並沒有發現她走開。喬治娜向窗外眺望着」。

預備排演腳本的第一步即是介紹劇中人。舊式的方法是用一系列串劇中人的肖像接二連三的映射着。最好的方法，就是從故事本身介紹他們。在任何實例當中，必然的要使觀衆認清故事中的每一個人物，以及這一人物與其他人物的關係。

劇中人們的混亂即是毀滅之途。千萬不要叫觀衆一開始便對次要的劇中人發生興趣。在第一場裏，儘量叫重要的人物多在銀幕上佔些時間，因而可能叫觀衆對於他們在未來一場面裏有一個清楚的認識。

沒有經驗的排演腳本作家，常是因爲迅速的滿足了情節而遭到失敗。電影一開場使用激烈的打槍場面，或汽車顛覆，這都是比較生硬的結構，然而，它最低限度一開始便抓住了觀衆的興趣。

作家腦子清楚，才能使場面的層次有條不紊。正如故事一樣。

運用復映(Over-prints)要特別當心，就是說，重映以前的場面。如果復映太快，或任意用很長的回顧，觀衆便會忘記了情節的線索，或許你自己也難於採集了。

你所寫的命名，副字幕，揭件，都應該從它們作出發點。你在排演腳本完成之後再寫它們也可以。

當心不要讓想像力與你脫節。要忠於故事；避免填塞。

有些電影編劇家對於用在銀幕上的許多副字幕，或任何其他印刷品而感到頭痛。但我們隨心所欲的運用了很多字幕卻很成功。在這一方面，應當予觀衆以清楚的對話。不過，有些東西是不能在無聲片裏表現的。爲了這。我們願意把副字幕的用法加以解釋，當動作必須解釋的時候，措詞越清楚、有力、越好。

注意當地電影院逐日放映的片子，並且用鉛筆和紙，把每一電影片中所用的場面的數目，和字幕記錄下來。

例如，「罪人的研究」共有五捲，其中有一百零一場。

第十章 命名與字幕

在電影公演之前，有三個重要的意見；必須予以深切的注意。這些要素第一即是：故事好；第二，演員好，第三，命名要正確。

雖說故事好是先決的條件，但電影劇的命名在製片者的觀點看來卻是最重要的。因了這，所以名小說或戲劇改編爲電影劇的時候，常是把它命名予以更換。

小說家最善於給他的書命名，如「村夫的故事」(A Sylvan Tale)，或以主要人物的姓名命名，如「瑪琳，史密斯」。

這種命名很適宜於故事，但它缺乏製片者所說的「吸引力」(Drawing Power)——它必

須具有使街上走路的人；看了命名即刻想在銀幕上看這個故事的全豹。

電影在產製的時候，常是給它一個工作的命名。等到影片完成，在放映室給演員、導演、公司的行政者、和廣告部映演的時候，最後的命名才能決定。

一個故事大綱常是作為電影場使用的記號，然後用獎金徵求好的命名。

有一個最大的製片廠最近公布了命名必須具有的特質：

一、命名必須適合於故事。

二、命名必須適合於明星。（即是說，這類角色非常適合於她們或他們，只有他們扮演，這片子才有人喜歡看，因而可把這一意念傳達出去）。

三、命名必須具有吸引力，使票房擁擠，無論什麼人，只要看過製片者的傳單，馬上就能激動起他們的好奇心和興趣。

四、命名必須簡潔，清楚。

電影編劇家只能在文學體裁的字幕上，或拍照的場面與銀幕之間；一閃便過的印刷揭件上，「施展」他自己的贅言冗語。字幕這件事可能使他成為排演腳本專家，獲得藝術家的地位。

每一場面必須有字幕支持着。舉例，如果你要拍製關於西方的戲，為了介紹礦山的帳蓬，就必須有一部分描寫的工作，例如：

「位於山巔的樂園，滿城籠罩着熔爐之火，以及金製器皿裝着的水——威士忌酒。」表現出山巔上帳篷的遠景。轉瞬之間閃過去：

「噪雜的帳篷，是騎馬的好地方。」

如果第二場是幽默的場面，也許有一部分諷刺的故事，那你的字幕也必須是諷刺的。

如：

「是什麼使得荒野的西北有野蠻的景象——噪雜的帳篷，和東方的生手每逢夏季便羣集於此」。

字幕只能解釋動作所不能說出的。還有些不能說明的，如笑、或很美的書法。

有許多人因為字幕在銀幕上停留過久感覺討厭。關於計秒的方法有一個數學的公式，可利用它計算每尺的數目，它對於字幕是有貢獻的。字幕放映時間稍久一些，可使一般知識分子閱讀，因而得以理解它的意義。字幕過多當然映在銀幕上的時間便長。所以應該把字幕寫短些，對於每個字眼都應當斟酌推敲，並且要使它的意義清楚。

注意，不要把字幕放在每場動作之前。如「他激昂的舉起手槍」。像這樣的用法比不用還糟。這一切，有動作自然會告訴觀衆的。沒有比觀衆曉得下面將要發生什麼事的字幕再壞的了。

解釋的字幕，印刷品上寫着濃淡色的草書，最近在影片裏異常流行。排演腳本作者想

在這種情形之下創造空氣，如果你願意的話，可在排演腳本的原稿上，指示出你所希望解釋的字幕來。但，你要當心，千萬不要用得過火，以致觀衆的注意力集中在草書上，而忽略了你的字句。

揭件的形式有三：副字幕僅包括着印刷的字句；語言是演員說的，字句是映在銀幕上的。另外還有這些事物，如信件、電報，報紙上印着的像片等，這都是幫忙說明動作的。記住，假如你用縮寫的“S.T.”，在原稿上表示說話的字幕，那你必須把劇中人所說的話寫在下面。是這樣做法：

(場) 54 —— 醫生彎着腰向傷兵說：

S.T. —— 「我們克服了要塞」。

(場) 55 —— 醫生說完這話以後，傷兵由於聽到勝利的消息，面龐上浮現着愉快的微笑。

導演必須找一個演員，扮演醫生這個角色，說出這些話來。你的語言剎那間閃過，好像他開始在說話，然後再把醫生顯出，好像他剛說完最後一個字似的，或者給傷兵來個特寫，表現在跟醫生說話的效果。

揭件的其他樣式 —— 手寫的字跡，或報紙上印的像片 —— 現在，可使它有個新變化，然而不要常用。

「睛簾閉」和「睛簾開」乃是在排演腳本原稿上時常用的說明。睛簾，或光圈，在前面已經解釋得很詳細，這一方法即是讓技術師將鏡頭孔縮小，逐漸的使很窄小的影片的四方或圓形的邊線，由針尖大小擴張到充滿整個銀幕。

睛簾很少用於字幕中。「絞入」和「絞出」是時常要用的，特別是在時間滑過的字幕以前。畫面消逝後字幕現出這樣的標題「蜜月的末一週」，然後字幕又不見了，於是蜜月的其他場面慢慢出現了。在這種恣態之中，比突然的字幕忽有忽無還容易表現時間的經過。

「絞入」和「絞出」乃是用葉齒(Shutter)將鏡頭的光度逐漸改變而成的，如畫面在銀幕上來自黑暗達到光明境地，或由光明的場面轉入黑暗之中。這正與舞場上幕起和幕落，標明一個場面或插話的開始或結尾是相等的。

第十一章 一個模範的場面

因為我們最近完成的「罪人之研究」太長，所以我們不能把排演腳本整個的介紹在這裏，只好把最重要的片段——「大場面」介紹出來。

我們曉得了「罪人之研究」這個五捲的電影劇，它包括着一百零一場，二百卅條字幕和七十六張打字紙原稿，形成了表現在這裏的形式，對於我們計畫我們自己的故事也很有

幫助的。如果你自己的故事需要五捲軟片，就可以用這種尺度來完成它。

在這一故事裏，喬治娜扮演廿歲的小寡婦。她的古怪丈夫死了以後，便從二年餘的禁錮中解放出來，因為她丈夫活着的時候，是拿她當做小孩子看待的。像她丈夫這樣極端的好人，她決定不願再看見這樣的人了，她寧願要一個真正「壞的」，後來喬治娜到紐約去找她丈夫的弟弟。她去到那裏的第二天，便在中央公園裏對一個男人賣弄風情，因而使他很愛她。她得到這樣一個「野漢」她覺得很快樂。事實上這位來自西方極有道德的葛瑞森先生，乃是她小叔紀弗瑞的好朋友。當紀弗瑞和他太太因為母親有病而離開家的時候，喬治娜便得到在她小叔家里宴請葛瑞森的機會。她想藉這個機會使葛瑞森得「便宜」，然後再給他一個她是紀弗瑞的太太的印象。她的理由是：「調戲好友之妻即是野蠻」。在喬治娜奸計之下，葛瑞森十足表現出穴居人物的情緒，然而由於他自我的正義的干涉，於是戲劇的說：「我要到會客室去」，他急忙走出了房間。他遇到最野蠻的婦人這是第六次，紀弗瑞在他母親家裏住了四週，爲了要看看自己家裏的情況如何，所以他們便回家來了。他驚駭的不得了，因為喬治娜和她的小叔，發現葛瑞森有許多盛香檳酒的空瓶和一個女人。排演脚本一開始的大場面即是：

場96——技術室。瓦立斯開坐在椅子上，手裏拿着玻璃杯在唱歌。
夾接(Cut B)——歌唱的地方。

葛瑞森坐在那兒指揮。他倚着她，然後——

特寫——瓦立斯開看着五六個女人。

特寫——葛瑞森搖着她的胳膊說：

sp——「到這裏來，姑娘們——你們都來」。

瓦立斯開站起來，走過去，坐在他的傍邊，緊緊的挨着，並擁抱着她。

97——門口。日本僕役開門請喬治娜進來。

98——技術室。喬治娜很快的走進來，她一看到瓦立斯開與葛瑞森那樣親密，便喊叫

來。葛瑞森站起來，驚異的望着她，旋即鎮靜，喬治娜跑到她前面，用手拉着

他說：

sp——「我不願意你跟那個可怕的女人在一道——！」

葛瑞森推開她，對她有點怒意，然後說：

sp——「回到你丈夫那裏去！回到你丈夫那裏去——！」

喬治娜跑到他前面，預備告訴他說，他並沒有丈夫，然而她一想到葛瑞森是被

瓦立斯開霸佔了去，於是離開葛瑞森走向瓦立斯開說：

sp——「我告訴你說，如果你再死纏着我的好朋友，我可要對不起你了——！」

然後她走向喬治娜。喬治娜急忙躲開，她又追上來。她們倆終於在葛瑞森面前

衝突起來了，瓦立斯開佔了優勢，葛瑞森便說：「停止，停止，」。他漸漸的把她推出門去，推她到別的房间裏，關上門並且鎖起來。然後他對喬治娜說：

sp | 「回到你丈夫那里去」。喬治娜急忙跑到他跟前，擁抱着他說：

sp | 「我沒有丈夫，我的丈夫早已死了」。

葛瑞森驚異若狂，恐怖地望着她說：

sp | 「我的上帝啊，你要把紀夫殺死嗎？」

然後他跑到這屋裏另一個角落，喬治娜追着他。她把胳膊放在他的身上說，「不是的，不是的，你不明白，讓我來解釋給你聽」。

99 | 門口。侍者開門，紀弗瑞跑進住宅到技術室去。

100 技術室——紀弗瑞看到葛瑞森與喬治娜那樣的親密的擁抱着，大吃一驚。葛瑞森

看到他，便往後退，神氣頹喪，恐怖的注視着喬治娜，然後轉到大椅子後邊藏了起來。紀夫急忙跑到他跟前，從椅子後邊把他拉起來，握住他的手說：

sp | 「老朋友，恭喜你」。

然後把他引到喬治娜面前，叫他們倆的手握在一起，然後給他們祝福。葛瑞森失了知覺似的望着他說：

sp | 「你的意思是說你不在乎嗎？」

紀夫看着他倆說：

SP——「我真愉快。我同她在一起簡直煩惱的要死」。

由於這種述說，葛瑞森受了很大打擊，他不明白爲什麼這個可憐人說出這樣的話來。喬治娜望着他微笑。紀夫走向葛瑞森說：

SP——「我打電話把這個好消息告訴我的太太。」

喬治娜說好，你們都到會客室去。喬治娜像一個弱者似的側行到葛瑞森面前，於是他問她：「你不是他的太太嗎？」喬治娜稍現窘狀，但不曉得怎樣擺脫，他搖着頭，她不是，但是——

SP——「我假裝是他太太，因爲我要你做個野蠻人」。

葛瑞森爲了解謎，問她爲什麼要叫他做一個野蠻人。她窘而且羞的說：

SP——「我的思想改變了。」

她又看看她，他不懂得她所說的話，「噢，你不願意我做一個野蠻人」。她搖搖頭說：

SP——「我猜，當你愛上了這個人的時候，你就希望他好」。

葛瑞森聳聳肩，現在他明白了，於是說：「你的意思是說你愛我嗎？」她說：「坐下，要統統告訴你」。她推着他坐在沙發上，開始把故事講給他聽。絞

我們注意這個場面所計畫的細節吧。在最後的時間由導演或演員組織起來，這時，已經看不到編劇家的什麼東西了。因為它構成了每個人的動作和每個人的對話。

你也許覺得這些場面太長。因為它們都是情緒的場面，在這些場面裏有很好的表演；必須呈現在觀眾之前。假如讓這些場面一閃即過，那就等於毀滅了這個故事。另外有一個特點，在這些場面裏有許多話是由演員嘴裏說出的，因為它們並不閃映在銀幕上。在可能的時間，試着供給那些演員們的對話——它可以幫助他們表演。

注意每個場面是怎樣計畫着使觀眾繼續看下去的。在任何觀點之下，都是因為觀眾想知道下一場將有怎樣的事件發生。「罪人之研究」是一個喜劇，所以我們特別注意不叫它太情感或太銳利了。紀弗瑞走進技術室，在他決定的剎那間，就鬆懈了緊張的空氣，而且把握住了喜劇的要素。如果喜劇能在緊張的剎那間使觀眾鬆口氣；你就能永遠獲得觀眾善意的笑聲。假使你永遠使你的觀眾注視着更多的情緒和更多的動作，那末，在最後的一場，如葛瑞森和喬治娜那一場，便會把情緒消耗殆盡。

第十一章 故事是怎樣售出的？

故事的剽竊現象已成過去，然而許多業餘作家們，似乎對於這一事實仍不肯置信，甚

而錯誤的詛咒着電影劇編者剽竊了他們的情節。

事實上，現代許多電影劇編者已經變得很好了，他們好像舊時代結過婚的人，又如銀行出納員那樣的忠實，當有人說他們有竊盜行爲時，他們便大發雷霆。

外交、能力、和方法，在任何其他事業的形式中都應具備的，初學者嘗試着出賣一個故事也必須練習這些。恐嚇和無根據的謾罵是與事無補的。

業餘作家的故事多半是屬於正義與人道方面的；雖然爲了製片，便廉價的出售了第一個情節，但這對於作者是有價值的。

故事方面的流行價格，按照情節的長短，作者的聲望，以及收買的公司而定，大約從一百元到十萬元。四年前一個很好的五捲影片很少賣到二百元的，現在什麼樣的價格都有，這要以它對於製片者的價值而定。

老實說，你第一個故事，最好寫你所最熟習的事。電影劇的編者一定能出很合適的價格，決不會欺騙你。你賣掉幾個故事以後，你在電影劇的編者面前自然就有了名氣，因此你就可以與編者開始訂立合同，或直接交易了。你第一個故事最好廉價出售，如果你只有這一條出售的路子的話。

讓我們談談電影劇的編者們。

「剽竊者是最卑鄙的傢伙們」，你說。「讓我們告訴全世界，他們是怎樣的剽竊了我

們的故事——例如，我的最好的故事是在三個月以前退回來的，可是，上一個星期卻在我們當地的劇場裏上演這個電影。現在正在放映着呢。走，我們看看去」。

的確地，我們不相信編者會剽竊你的故事。你用七個基本情節中的一個，乃是千分之一

的機會，而且其他作家同時在用同樣熟習的主題起稿。

幾年前故事的剽竊，按普通的習慣來說多少是有遺憾的。今日有聲望的公司裏的電影劇編者都是忠實的，有良心的。他很願意付給你稿費，因為他希望獲得你的意念，並且盼望你繼續貢獻給他們好材料。任何公司如果不以機會均等對待作家，它很快的便沒有故事了。

你既希望編者忠實，你自己也必須忠實。千萬不要試着從舊書或雜誌裏剽竊情節；然後賣給電影公司。因為這很容易被人發現，假如公司方面對於你有信仰，按照最好的創造材料收買你的故事，過後一定會惹起版權訴訟問題。這一定會發生的——作家應當負訴訟之責，而且將來你的故事再出售就很困難了。

關於出售故事必須有以下的幾項幫助：

- 一、貿易雜誌裏所包括的市場報告，以及許多公司所需要的故事。
- 二、大信封，印好自己的住址，和貼好郵票的退稿信套。
- 三、把你與電影劇編者往來交易的事件用筆記錄下來。

四、攝影場目錄，這種書在當地書店裏可買到。

市場不斷的起着變化。許多公司僱用新明星，導演或改變政策的消息。注意雜誌裏這些變化，就可以知道那些公司需要長故事、一捲的、或兩捲的喜劇故事等。

你一定要寫上自己的住址，預備貼好郵票的退稿信封，這樣，如果公司不要時，你的原稿還可以退回。你可以在攝影場目錄上找到電影編輯部，和電影公司的準確住址。

不要給編者個人寫這樣的信，如告訴他說，你的故事怎樣的好，你在本城裏是如何的重要，以及你的原稿寫了多久。編者看到這樣的信，常是推測着擺在他眼前的故事一定不是好的。不要因為希望你的材料售出；而就寫些個曲意奉承的信。電影劇編者似乎並不懂得這類事情，他們之中也許有人不講道德，連故事都不讀就寫一張退稿條給你退回。

最後，你記着，把故事準備好等着他們，當機會到來的時候，他們就不會完全睜不開眼睛了。不要因為有了一篇或一打的退稿條就灰心喪氣。把它們蒐集起來，當你有了名的時候，再拿給你的朋友們看。

你要繼續不斷的向外郵寄故事。無論什麼時候，只要有稿子退回，你記着在本子上登記上「退稿」，如果接受時，即寫「已售」，並且攝影場的名字記下來。絕對不要存僥倖心；寄出電影劇而不附退稿的郵票。

第十三章 攝影與寫作

攝影，對於想投身電影寫作圈子裏的人們實有研究的價值。無論何時，都要它成爲你的一種嗜好。當機會到來的時候，你應該與攝影師相識，他可以告訴你，關於他那職業的許多必需的要素。

沒有一個電影編劇家的天才，能趕得上他的攝影師的。實驗室的監督者和攝影師有一個說服的障礙，即是說，百分之九十的電影編劇家，他們的耳朵除了聽取鋼琴音調的超越材料，再不能聽什麼別的事了。這些專家們他們自己必須像老兵油子遵守沒有經驗的長官的命令似的。函授學校的首領命令他們的人們通過他們自己的方法，然而並不像業餘電影編劇家這樣過火，現在把他寫的第一場列下：

場面底堆集

「聽到她丈夫上了前面走廊的台階，馬特麗從會客室裏跑出來，離開房間到後面迎接她的愛人。他們跳進汽車，旋即開走，但在未走好遠之前，馬特麗後悔了，並且堅決的主張回去向丈夫懺悔」。所以第二場仍然在懺悔着。

這顯然是不可能的事，以上的動作要在幾個時間內——從會客室到走廊，從走廊到後門，從後門上了汽車，及其他，都沒有變換布景。要知道，這些布景當中的每個景，必須

畫分爲單獨的場面。

當然，當一個場面需要拍遠景，特寫的時候，導演有很多時間變換他的攝影機，但是，這種攝影機的變換，並不擾亂電影劇作者的任何範圍，任何好導演都曉得這種技術，就是說按照作者的意義，負責處理場面的形式。如果有某些特別指示，比如作者願以特寫予以加重，而在原稿裏加以註明；這並沒有什麼損害的。

注意不要把不可能的事放在攝影師的身上。如果你想表現走得很快的一個旅行流浪者類似筏竿的代步的場面，有些結過婚的攝影師可以帶着家眷來幫忙攝製這個畫面，因爲隨時可用皮帶繫在似要折斷的竿子上。讓我們看到一個船將沉沒的場面是很容易的，但氣球和飛機很難獲得。

在你熟習了攝影場的情形以後，如果你想要把你的故事拍成電影，你就知道把一切的場面處理得越簡單，越平常越好。只有攝影師纔能幫助導演在這些場面當中苦心經營的攝影工作。

很久以前，電影編劇家只有兩個攝影的技巧：一個是重現，兩個影片疊置着，因而類似幽靈的形象——幻象——就可以呈現在真實場面的——一個角落裏。第二個是化入，即是說這一場面化入另外一個場面。

重現很快的就成爲過時的技術了。因重現的方法表現幽靈幻象，最易毀滅現實主義的

故事，並且等於提醒觀衆「這一切不過是電影而已」。此外，世界上有一個偏見，一致的反對一切重現的影片——造成這個偏見的原因，乃是因爲三年前過度的濫用這一技巧——實驗室出了毛病；作品永遠有危險性的。這最易毀滅重現的場面，即是說當電機皮帶折斷；因而電力發生阻礙的時候，以致使影片損傷的像樹形的樣子，或動作的時間因錯誤而在兩個場面裏，就是說幻象在應當出現之前便出現了。這必須把所有的場面重新拍過。業餘排演腳本的作者發現燈光是一個大障礙物。現在攝製戶外的黑夜場面可利用日光弧光，水銀燈，反光燈，和其他用具來幫助。這種弧光燈每具值價兩千五百元，它傳電之速正如望遠鏡的速度一樣，它可以使你的角色，夜間在室內拍照。雷、暴風雨、從潛水器中攝取水底的景物，以及其他新奇事物，都可以拍製，但最好避免這樣的場面，因爲沒有一個導演願意拍製這種既不經濟而又困難的場面，當其他的人已經利用過的時候。假如你的故事需要這類的場面，請把所有的意義說明，但，你要記着那在產製方面永遠是困難的。

雖然着色攝影發展的很快；但尙未達到成功的境地。場面着色——紅的火，藍或灰的月光——有時是必需的元素。好的着色的確能補救場面，一個排演腳本的作者必須不斷的注視着這種機會。

「朦朧」場面，畫面的投射只要使距離稍微差一點，即可獲得朦朧的效果，有時它是

有利於應用的。最近在“A Virtuous Vamp”影片裏，我們曾經利用這種效果，就是使一個場面不清楚；藉以表現一個近視的老漢在注視着女主人公的時候。

第十四章 電影與布景

假如按照一般業餘電影編劇家的要求而製造佈景；電影廠爲了避免破產起見，勢必強迫着電影加價與大歌劇的票價相等。

因此，應用場面越節省，越經濟越好。布景的經濟事件，也許就是最後才能印入業餘電影編劇家的腦海裏的事件——爲什麼有許多原稿被退回，恐怕布景是一個最大的原因。這一錯誤的主要原因，無疑的，是因爲過於在廣告上講謊話，比如許多大公司的影片大登其布景消耗鉅金的廣告。結果就有了這樣的流行印象，就是說故事需要昂貴的效果比一般不要求製片者浪費的直覺主張更能有好的機會。

現代製片者特別喜歡浪費乃是事實，他們尋常有一種慣用的方法，就是無論什麼效果最低限度要來五次，他們的主張是越浪費越真實；當他們考慮效能的時候。在這種觀察點之中，只有用你的判斷力來指導你自己。任何布景都有它的理由，無論如何都要預備的。但是，故事中要求有村莊起火，輪船顛覆，或重建古城；這些卻不是受歡迎的方法。大部分電影都包括着令人注意的布景效果；然而這是屬於效果的特點而不是故事的。

電影公司的職員們大都在孕育了大場面的概念以後才開始寫情節。

記得曾經有過這樣一個古老的問題「這是金錢的價值嗎？」。假如用效果促成影片的成功，那即是成本的價值而非影片本身的。

其餘作家們大都忽略了布景事件的困難，因此常將維尼斯或巴比倫放在他的故事裏。這種布景中的一個場面，固然可以增進故事的新奇事物，但整個情節放在古老的雅典；那就必需重建這樣一個城市啊！

歷史的故事是應該避免的一條規律，除非是強有力的，充滿生命的，其價值遠勝於拍製的困難。這種形式的故事，在觀眾面前並跟不上現代戲劇一半的流行。

很多人在想，當故事裏要求有一個熱帶島嶼的時候，最簡單的辦法，莫如公司方面率領全體人馬到熱帶去拍製這些場面。其實有一個最省錢的辦法，就是在攝影場附近建造一個熱帶島嶼，而且最近已經有一個公司這樣的做了。著名的明星必須常在攝影機之前，如果真的到赤道去，來往的旅行時間就需要幾個星期，那末，在這個旅行期間豈不是虛度光陰了嗎！所以，他們一接到通知說是向地球的一角突進，便抑制住了他們的欲望。

然而無論如何，導演有時為了一個大故事的逼迫，不得不帶着他的伙伴們到遠處攝取偉大的場面。例如，當極瑞夫慈拍照「偶像的跳舞」的時候，曾經率領着他的演員們；到西班牙大陸的島嶼上拍照了這些活生生的場面。然而無論如何，這種旅行毋寧是例外的。

動物影片最好單獨拍製。有些攝影場自己都有動物園，但關於動物的故事常是寫以前所知道的事，如動物能夠表演的技藝和殘忍。

在我們的許多故事裏，你可以發現許多奇觀的效果，如「A Virtuous Vamp」裏的地震，「神經質的太太」裏的火警場面，或「情聖」裏在有棕樹的沙灘上時髦而舞蹈的場面。事實上，你可以看到故事需要着許多種場面，自然，動物的場面也包括在內。但要記住，我們寫作要有一種常識，即是要受 Joseph Schenck 攝影場的方法的支配，簡言之，我們先要知道什麼效果才能使計畫實現。一直到你與大的製片者訂立合同的時候，最好還是把這樣事件留給公司的職員們吧。

第十五章 演員的角度

業餘電影劇作家首先必須處理故事，然後才有使它具象的表演機會。

他們也必須使他們的英文訴諸視覺。因為一段有聲的語言不一定會怎麼太好，假如再看不清楚，那就不能與銀幕上的一致了。

電影劇作家最易於潦草的寫出這樣的字幕，如「第一次的狂吻最能激動愛情」，然後顯示出騎在馬上交頭接耳的緩馳姿勢。

作家也許覺得他應該做的那一部分，已經把喜音傳達給觀眾了，並留給演員表示愛

情，放入情緒。不幸的是騎在攝影場亂踢的馬上，大部分造形的特點最難表現這些熱烈的情緒，而且舉凡必需拍照的表情大都是不可能的。

這好像坐在傍廂座位裏的人們的建議一樣，如他們對丑角喊着，「大聲點！滑稽點！再多用些力氣！」

情緒最好在特寫裏表現。這種手法可使演員用一部分真實的演藝：獲得傳達出你的觀點的機會。如下列場面中的實例：

故事是這樣的，丈夫曉得他的太太在外面與其他男人有約。這個女人，頗有賣弄風情的恣態，她吻着玫瑰花，然後把它別在她丈夫的鈕孔上。繼而出走，於是把他留在嫉妬、忿怒的寂寞中。

這可以藉着字幕表示出嫉妬的主旨。最妙的表現方法；即是在太太走後丈夫才開始，其時，他從大衣上將花抓下——然後將他的手拍一特寫，顯示着他把揉擦過的玫瑰花瓣丟在地板上，因為他受了情緒的刺激。

另外還有一個例，當何瑞德拜訪大偵探的時候，他在大街上游逛着，直到他的眼睛看到偵探窗子的符號為止；符號拍為特寫「保證機警的職業偵探」。何瑞德從他的皮夾裏取出同樣的偵探名片，上面也刻着「保證機警的職業偵探」，在他未進去之先，他說「噢，就是這裏」。可巧羅蘭第正與他初次會面的姑娘講戀愛，他突然強硬起來，面部現出畸形

的微笑，兩臂舉起，結果觀眾精神上感覺不滿，因為他再三的使他的心房跳動；繼而驚異起來。要知道，任何一個女孩子在她遇到男子逼迫她服從的時候，無疑的，她要護着乳房拚命底叫喊。

業餘作家最好的學習，即是把表演中的細節留給導演。

演員另外有一個障礙物，那就是說一種最流行的誇張的字幕。一個牧童有時這樣說，「再慢走一步，我就永遠叫你快走嗎？」扮演牧童的演員發現這樣沒有特質的對話是最難說的了。沒有一個人喜歡在危機之中說話的。話劇的作家們可以把對話放在他們的戲劇裏，並且能使演員們以正確的音韻和語勢說出來；但在銀幕上，是以他們寫的對話傳達給觀眾的。

「在她傷心之中愛情便化爲灰燼了」這是在「愛與恨的戲劇」裏應用的字幕。這種維多利亞中葉的成語，常是由故事裏活潑天真的女孩子在特寫裏講出的。但假使這個女孩子不適宜於這類角色——故事裏所需要的是漂亮，輕浮的女子——因而這一場面便平淡乏味了。

字幕永遠要適合於故事——如果表演是諷刺的，那末字幕也必須是諷刺的，如果動作是浪漫的，那末，字幕也必須是浪漫的。但永遠不能脫離性格。不要叫一個貧苦的女工，或富翁情人們用嘴表示出誇大的情緒。試着使他們說出他們真實生活中的同樣事件；

並且以同樣的心情設計描畫出字幕。

簡而言之，電影編劇家必須爲着投射在銀幕上的目的來寫作他們的語言。

你記着，故事是易變的，它能變爲任何背景的色彩，但有時嘗試在蘇格蘭的羅紗上做
到好處，反而使它本身毀壞了。同樣，演員偶然緊張他們自己也是不大好的。一個明星必
須能夠表演這些輝煌的主要情緒，如愛、嫉妬、恨、與恐怖，但當她需要同時在一個特寫
裏表現出來的時候；她的面部上的肌肉必須完全配合起來。

一位聰明的劇作家；在他寫的話劇裏，可以叫劇中人一次表現許多精細的情緒——因
爲受他支配的不僅是面部表情，而且有對話，以及說對話的抑揚頓挫。電影編劇家不能把
太複雜的集中在一點上，假如這樣，或許整個的場面就要失敗的。

不管怎樣精細；差不多都可以表現在演藝中，排演脚本的作者計畫場面需要有熟練的
技巧。無論如何，要求演員替你在一個特寫中表現一切，確是不妙的事。考慮情境中需要
什麼動作乃是你的責任——在情緒緊張之下吸着雪茄煙，當一個老年人受了打擊以致因痛
苦而失望的時候，舒服的坐在椅子上，這都是疏忽的過錯，一個女子在十分恐怖之中發
笑，也是矛盾的場面。

不要嘗試把理髮店的情調搬到表演裏來，把握住偉大的基本的注意點；那末，所有的
場面便能說服觀衆了。



第十六章 銀幕上的人物

電影編劇家的故事裏的每一人物，必須創造成爲一個特殊的——有生命的，能呼吸的，真實的人物。

當然，在電影故事裏發展性格的規律，很難像在真正人物中發展性格所提出的規律相同。

我們所建議的大都是可能的，你可以嘗試着使你所熟習的人物個性化；在任何事實當中你都應該熟習所有人物的性格。這樣，你所編寫的故事中的人物才有人生的生命。

最好的方法，即是遵照有名的批評，就是說，在你寫故事之前，先用你的想像力把所有的人物考慮幾天；一直想到他們變成有血有肉的人物爲止。當你抓住這個要點的時候，任何地方你都可以對自己說「這是錯誤的，瑪琍永遠不會做這樣的事情」，這時你就能夠把你那些性格化的人物用正確的方法使其定型了。

過去，有無數的影片內容是平淡無味的，失敗的原因乃是因爲它集中在情節的編製（人物的發展）這一要素上，電影編劇家太傾向把人物的發展留給演員和導演們了，而且認爲這樣的解釋甚爲滿意，即是「文雅而富有精力的青年」。

人物描畫的適當之所；就在創造的故事裏，因爲一個最聰明的演員也不能把劇作家沒

有想到的人物性格給描繪出來。

說做父親的是一個老年人，這並不能作為充足的說明，要知道，老年人也像其他人一樣，有他個別的性格——個人的奇癖，頑固人的易怒的心境，可愛的弱者，以及不健全的義氣，和自我犧牲的氣質。沒有兩個完全相像的老年人。

由於故事必須以畫面訴諸觀眾，所以性格應當在表演中表現出來，而不能專靠字幕。在你介紹人物以後，即用這樣的字幕，如「布汝恩縣長，素以詐取為業，並且他有剝削人的奇癖」，你必須還要給他一個表現自私，不嚴謹的典型的機會。他的每一動作通過其餘的故事，不僅使情節向前發展，而且必須與這些兇猛的性格相符。

按照我們的意見，人物的介紹必須很自然的參加在這個故事裏，如果故事的正常補綴相符的話，就是盡可能的提前把主要的人物介紹出來也無妨。如果可能的話，最好做到情節不洩露人物的重要性——正如現實人生許多人當中；沒有一個人曉得他所要遇到的命運一樣。

在「罪人之研究」中，主要的男角色就是在不注意的地方介紹出來的。故事是這樣的，一位西方典型魁梧而文雅的人，他在中央公園裏的甬路上鬆着韁繩緩馳着。為了整理馬蹬他的馬停在靠近橋邊的地方。他的注意力突然被站在橋上的專門勾引人的青年婦女給吸引住了，當她把在公園裏拆的一朵花擲在他身上的時候，她的這種動作結果使他窘而

且驚，於是她跑到公園俱樂部裏躲避起來。這位青年寡婦冒險向四外張望，她無心注意老浪子給她的報酬。當她看到騎馬的人進來獨自喪氣的坐在桌子上的時候，因而給了她一個離開老浪子的機會。她說，「請原諒我，那邊有一個人，我想我以前認識過他的」。於是她走到西方人的桌子那兒。然後情節便增加了趣味。

介紹重要角色的最好的方法；即是用些特殊的事件——守財奴彎着腰拾起一個辨士（英國幣制），莽漢在街上踢小孩，等等。

當心起頭投入的性格在以後發生矛盾，如果這個故事裏有些合理的根由而需要粗暴的話，那末，你所介紹的人物像一個惡漢，必須對於情境有自然的重演。人物突然改變最不足令人置信。

許多作者誤解人物的行動為人物的發展，因而毀滅了許多好故事。所謂人物的行動，即是說一個人通過許多連續的場面的描繪的進程，如我們在故事的開端就發現了他，而且他是完全無變化的。

所謂人物的發展；意思是說故事中的人物改變。例如，許多故事裏寫着風流婦女逐漸的改變她的愛情，到了最後，她以樸素的姿態出現，她變成著僧衣採摘雛菊來替代她靈魂了。同樣，一個軟弱無能的人通過環境的壓力；逐漸的變為堅強而有毅力的人，結果，他能夠去犧牲一切，然而這在故事的開始看來是決不可能的。

在這種故事裏；情節的中心意念即是人物。‘Camille’和‘The Fastest Wazy’這兩個戲即是以此概念為依據的。

這種故事在電影圈裏是最需要的，然而也是最難寫的。人物的任何改變在故事裏必須合理，而且情節中的一些事件的結果必須合乎邏輯。作家必須以健全滿意的理由表現給觀眾；例如他的騙子是怎樣改變的。

在你的故事裏必須使觀眾明白為什麼，因為每個有理智的兒童都希望知道的。不要讓你的農民人物蓄着領下髯，雖然在實際人生當中，少數的農民也許會有的。或一個英國人必須戴着單眼鏡，雖說少數的英國人是這樣的。或者富翁們必須有緞帽子，雖然有很多富人戴着兩塊錢一頂的圓頂氈帽。供給你的人物們一個普遍的狀態，關於以上的事物必須使他們的發展一致而且要合乎現實主義。

第十七章 「趣味」問題

在影片故事的一切性質中以戀愛的趣味為最多。如果業餘作家的電影劇裏包含着這種要素，而且使它有健全的發展；無疑地，它就有百分之百製片機會。

「是什麼性質的故事啊？」當你將原稿交給辦公室的侍者的時候，這是電影編輯的第一句的問話。「有戀愛的趣味嗎？道德的趣味嗎？或還是其他的原稿呢？」

如果你的故事裏有人類同情的要素，那他一定質問你這種「趣味」的意義是什麼。它的性質的定義如像女性的美一樣的難解，雖然這種要素除了滑稽的喜劇外，在任何故事裏都是傲然自負的。

每一影片必須有一種激動觀眾內心感應的某些標記。否則，在第二捲片子的中間必須起始加入些鬧劇的動作，或怎樣顯著的布景。

吹毛求疵的批評常是提出這類的東西，如「真火材料」和「令人發笑的科白」。但真正的藝術家他們認為以這類事物來激動觀眾的內心，這正如自然界是舊的，春天到了就像新的一樣了。每個真正的戀愛情節所講的都是舊故事，然而故事卻永遠是不相同的。能激動觀眾的情緒，必然是你自己曾經受過激動的情緒。沒有情感的人就沒有寫出好故事的可能性。從事寫電影劇的人們，不是因為這是一種時髦的風氣，或者就是因為他所講的故事，乃是最宜於沒有鑑賞力的多數觀眾的。寫你自己所熟習的事物吧。甚至於就像「真火材料」的故事，假如火的本身不真實也會失敗的。

甚至有些不懂得諷刺的人們，他們也會想到鬧劇的可笑是它最通常的責任，同時對於月光，忍冬樹下，不可避免愛情場面的記憶，也能引起他們的感應。這足以說明電影劇的要素裏的戀愛趣味；為什麼取之不盡用之不竭了。

迷信 (Superstition) 也是一個偉大要素的趣味。少數懷疑分子當黑夜雷閃交加之際；

情願在古墓裏試驗他們的神經，因為迷信在人類組織當中已經成了根深蒂固的了。易亞哥是「哈姆雷特」裏的幻象，「馬克白斯」裏的女巫，英國故事中的高加索游民幸運的講述者，以及浸入很多新電影劇中的唯神論的降神會。現代觀眾都喜歡銀幕上出現真正的幽靈，這是可能說明而且也是不能說明的現象——例如，站在殘缺教堂鐘樓上的日耳曼族法達爾人——永遠能吸引人類去參觀的。

宗教，如果你能利用好的趣味把握住它，那末，這種形式也能抓住趣味。類似督基的人物，利用罪惡的老教訓感動疲倦了的男女，他們了解一切神性，並相信能賜予他們一切。報應乃是一切人相信的要素；這證明每個人對於賠償律的趣味。

所有的女人，大多數的男人，對於兒童頗有興趣。因了這，所以常把美麗的嬰孩介紹到故事裏去，藉以引起觀眾的同情。同樣，如果能把馬、狗、很技巧的穿插在故事裏，同時，假如不因為它們的四肢而受到阻礙的話，也可以加入的。

成功與偉業永遠能把握住美國的觀眾。所以愛國主義成了一個標記——喬治考漢多少年的偉績，在他「升旗」的場面裏形成了有趣味的形式。戲劇盡到反映現實的任務，觀眾即可看到它本身——諷刺的戲劇——有一種人類同情的要素，而並不是太嘲笑的。你須與你的觀眾同笑。

富於同情心的作者是天生的，而不是造做的，正如女演員之所以能打動觀眾的同情而是

因為她有天賦的美。雖然如此，如果你在當地的電影院裏經常的注意影片，不單能理解，而且也能獲得這類事物的技巧。注意觀眾，注意他們正在發笑的時候，和他們擦眼淚的時候，以及他們筆直的坐在座位上注視着場面的時候。這，對於你是偉大的課題。訪問當地製片者什麼樣的影片能吸引觀眾。一位有經驗的製片者，在人類本質上能供給你很多機敏的指示。

獲得這種東西的最好的方法，即是嘗試着理解人類，同情人類。試着得到別個的觀點。雖然你認為兒童惹人厭的，但大部分的人們對於看美麗的孩子都有着高度的情緒。這裏有一個顯著的觀點，可說對任何企圖以人類深情通過電影劇，或任何其他媒介的人們，都是必需的要素。當你能操縱呼求的要素的時候，無論作處理的故事是如何老生常談的境遇，或如何熟習的路徑，你的觀眾都可能到處追隨着你。

第十八章 那類的故事能行銷

業餘電影劇的作者們，如果希望達到成功底目的，首先必須使他們的創造的效果前進，衝破它們那些隱蔽的障礙，雖然如此，他們永遠不能失去他們的藝術的理想自覺。他們一旦成名，就可能供給一些為藝術而藝術的東西了。要知道文學與戲劇是相似的，它有藝術的一面，而同時還有實際的一面，時常有這種現象，就是說真正的傑作多年

沒有人注意，然而爲了餬口的文藝作品，卻像熱點心似的在出售着。

同時，據我們考察的結果，幫助業餘作家產生好故事的方法，莫如易於出售，讓我們考慮一下製片者，放映者，演員和民衆，個別的要求是什麼吧。

製片者所要求於故事的，乃是以他現有的設備能把它拍出片子來爲原則。他希望用他的攝影場的憑藉——布景，導演羣，明星羣，及其他，達到最高的優點。他要求故事都要類似他曾經拍過的片子那樣的成功；他更希望因了這個故事拍片以後，使他的公司聞名於世界，他曉得民衆要看某種典型的故事。

雖然尋常證明它有成功的希望，很願意在影片的典型方面大量投資，不過，製片者常是害怕因爲孤注一擲而破產，以致走出了電影園地。因此，在爲製片者寫作時，要合乎他曾經拍過的影片的影式——比如喜劇，如果他的攝影場，和明星是以此類典型的影片聞名的話，悲劇，假使他拍過許多悲劇都是成功的，或鬧劇，如果他的場裏以此見長的話。作者企圖製片者買他的故事，因而使場方改變了出片的政策，並有蝕本的可能；那簡直是天下最愚蠢的人了。

每一攝影場都有它的特殊政策，假如都在這裏敘述一遍未免過多。作者們可以從電影出版物上仔細研究，或與攝影場裏的人們作個人的接觸。

放映者所要求於故事的，即是以票款收入的成績作他們的觀點，因爲電影不能只靠登

廣告的，所有的形式除了公開放映是不能吸引羣衆的。以談話的趣味涉及一個非常的場景或主題，對影片是有幫助的，正如好的命名對於影片有幫助是一樣的。

很多著名的歌曲作者，常把他出新歌發表在大的電影劇裏。影片裏歌曲偉大價值在於能引起呼求底目的，同時告訴觀衆關於影片的思想；而不致使他們估價過高。

同時，有些出版家願把故事出版，裝訂成書的形式，這一切有助於影片的办法，都是來自放映者的觀點——所以，當你編寫情節的時候，必須在腦海裏留存着開拓的可能性。

演員所要求的是什麼呢？他催促着製片者收買故事；爲了在好的光線之中表現他或她的戲劇的才能。凡是以運動技能聞名的明星，自然願意表演技術之類的故事；一個像泰洛馬治那樣偉大情緒的女演員，這類明星需要高度和深度的情緒的故事，像康斯丹司那樣的輝煌青年明星，她需要機敏的故事，因爲她以表演諷刺的喜劇見長的。

如果演員是一位跳舞家，或超越的游泳家，或一位有聲望的業餘畫家，必須供給她或他們有表演這些技藝的機會的故事，有些明星願意表演衣服襪襪者，因爲他發現表演街頭人的角色最爲拿手，還有其他的明星需要表演社交婦女的故事故事。

一個故事的偉大要素即在於能供給演員表演的機會。情節要多方依賴表演來說明故事，而少靠字幕和場面的效果。試着發展故事中每個角色，不問他怎樣渺小，如果是你自己表演的話。這是促使其他人物做到好處的機會。他可能對電影編者稱讚你的故事作爲報

答，當拍片時他可以促使它們達到成功的境地。

——民衆所需要的是什麼？這是一切電影的最後標準。他們要求電影裏一切表演都是好的——關於什麼限度是好的完全留給了你。民衆的思想隨時有變，所以，電影劇作者應當站在他的崗位上不斷的創造。由於觀衆的階層不同，所以故事必須具有顯著的觀點，同時必須有真實的動作，尤須避免不熟習的問題和情緒。

人們不需要在另一個二十四點鐘再讓極其悲劇的故事壓制着他們。因此，許多故事必須是大團圓的結局。少數人歡喜哭，但大多數的人都喜歡笑。所以，有許多笑料的故事比處理悲哀的故事要有百倍的好機會。新穎的羅曼斯是最需要的故事，然而它比較其他形式的故事更爲難寫。

業餘作家必須永遠記住：觀衆到電影院來底目的是爲了拋卻他們的煩惱，再變爲主人公和女主人公世界裏的青年；所以任何事件隨處必須予以結局。

第十九章 該寫什麼——與不該寫什麼

我們應該增強前人已經「走過的死路」的知識，業餘作家爲了避免抄襲的攻擊和退稿起見，最好利用舊情境予以新的變化。

每一個業餘電影作家在學習時期都有一個相似的程度，通過了這一階段才能接近正

確，他們所想到的相似幻想；許多是以前曾經有人夢想過的，所以常把舊意念誤認爲是新的發現。差不多故事之所以被各公司退回的原因，一半是因爲「材料太舊」。有時因爲作家不自覺的重述了他以前讀過或看過的東西；而同時更因爲我們的生活中所發生的問題有了同樣的解釋。

創造一個新的情節的確是很困難的一件事，因此才提醒了曾經認爲太容易的人們。幫助你的方法：我們要試着通過任何最有價值的特質的電影劇——即已經費過相當知識與勞力的作品。

更重要的是還有超過七個的普通情節，我們警告你不要用以下的主題、場面、或人物，因爲那些都是陳腐的：

死床上的懺悔；神仙的故事；新夫婦要服從父母，或者他們自己因爲生了小孩而重聚；或有違遺囑與法律上的公文再行重歸於好；處理未來世界的空想故事，或特殊的虛構，畸形的賭物；實際的嘲弄，以致使新婚夫婦由嫉妬而演成悲劇，發明沒有繼承人的新式的說法；欺騙的賬目；交際場中的抽籤的彩票；或者匪徒藉着神怪的行爲，剎那間便得到勝利，如同閃電似的。

差不多每個能想像的情境，早已被已往的作家們用過了。無論如何，你把舊情境或一個普通人物，再增添一個新主題即可能成爲新故事，或以情節的要素配合其他。

有許多情節，它們本身往往是好的，但必須防備它對於現代觀眾是一種過度的東西。其中有戰爭或軍事的故事，不健全的故事，（如很多悲劇或自殺的情節），危險的場面；加雜在鄉村的故事中，或觀眾對其中的情況不熟習和沒有興趣的，極端可憐的故事，如對於動物或兒童殘忍的行爲，這些主題在任何形式當中都證明是非道德的，疾病或身體畸形的故事，舊時代的嘲笑，麻醉的嗜好，戲劇形式裏的社會學或醫學的辯論，以及除非編製得很好的歷史戲劇。

幾乎所有的業餘電影作家，都在試着寫些包括着牛奶、雞蛋、糕餅、和沐浴美的擊板（見前注）喜劇的形式。這些故事常是批着不接受的字樣給退回來。原因是擊板喜劇只有對於這類形式富有經驗的電影作家才能寫得好。

有許多擊板喜劇寫得非常落後。原因是在個人的場面裏都拍了些有幽默可能性的畫面，而最後才穿插故事。誰要想把破碎的傢俱，巧妙的汽車，以及類似的「道具」加在裏面，那末，這一影片裏的情節使成了最後的要素了。

由於此，你就很容易明白爲什麼這些公司不願接受你的情節了。

最後，讓我們再提供你一些應該寫什麼的意見吧。現下，最需要的故事，乃是要有像明星那樣富於情緒的婦女的，好而輕鬆的喜劇，諷刺社會的，情節中處理着彌漫於現世界的秘密主義的搖動；（新思想，唯神論或人類意志的權威），關於美國事業的故事，富於地

方色彩的小村鎮的故事，冒險的健全故事，以及任何形式的羅曼斯。

第廿章 剪接 (Cutting)

一部好電影劇常是包容着四千五百尺到七千尺的捲片，導演製片時，爲了擴大想念，以及爲了用幾個不同的方法，如特寫、遠景、及其他，他的場面的攝製，或許可以拍七萬尺到十萬呎的樣子。

所以，很顯明的有些影片必須縮短爲七八萬呎；或者改爲習慣的商業化長度的影片。攝影場請你剪接影片時，當然要供給你一架手提放映機，有了這種機器的設備，就不必在銀幕上放射；就可以使你把影片開展爲活動的畫面。在實驗室裏可按照規則把場面的長度連續起來。

自然，首先你應該將所有的片子通過你的放映器，然後即臨時配合其中的影片，選擇好的材料，並重寫字幕。成功的剪接祕訣，即是以大家的意見對工作予以分析，如果導演已經發現了更好的方法，那末，你就應該放棄你那認爲得意的場面，永遠應該放棄舊意念；當你發現了新的和更好的意念時。凡是不剪接他們自己的故事的作家們，都在抱怨已經改編爲電影劇的片子；整個的產製不像他們創造的情節。作家的故事，導演爲了使結果無論好或壞；時常接導演的戲劇知識予以嚴格調整，審慎的改動。

作者用手提放映器的極小透視鏡觀察他的故事的時候，他心裏往往急於想找到希望有發笑可能的情境的地方。人物表情的改變，因為意外的光線或演員自己解釋的場面，於是情境的意義便整個的改變了。在另一方面，謹慎的剪接者，卻在很多沒有希望的地方發現了喜劇的可能性。

你的想像力必須工作着，你在剪接影片時正如寫故事時一樣的運用着它。當你轉動一部分片子的時候，你可以理解閃避的笑料。同樣，你也可以發現某些場面的驚異的激憤，由於計畫的過於簡單，因而毀滅了情節的部分。

在許多場面裏你想有一個好的「滑稽丑角」；經驗告訴我們卻時常是失望的。開麥拉不會把握住你的一切精巧，或連串的段落並不像你所希望的感人。有時剪掉整個的一個場面，會比你創造的意念組成的故事主要部分還要好些。有時作者建議一個補救影片的好方法，導演便召集演員攝製另外一個場面。

許多字幕必須在剪接的時候寫好。字句的改變往往是因為銀幕上的畫面的表現，而並不是高聲說話的時候的語言。說明字幕片要詳細計畫，必須有一個精密的預算，如在幾多呎影片之中要拍製若干字幕，和剪接的長度，或不必要的字幕，然後才能適合於計畫。新的字幕在畫面的動作模糊時隨處插入。

在剪接之中還有一個要素就是「節奏」。作者必須決定場面的連續的長度。無論什麼

地方，當你想引入頂點的時候，場面必須延長；以便使戲劇的價值把握住觀衆——正如音樂升起高音和慢慢的落在宏大的結尾之中一樣。同樣，無論在什麼地方你企圖描畫個人身體上的動作——如打架或兩個火車頭碰撞——凡是這些場面必須簡短，並且要接連得很快。但是，你要加重精神上的壓迫，如因為妻子私逃；丈夫感到寂寞的痛苦，這必須使你的場面長而且慢，同時要有強有力的動作，如面部表情的變化或失望的姿態。

「精確！精確！精確！」著名報紙的箴言要求電影劇的剪接者使價值相等，因為他是電影片的校訂者。

剪接者必須留心無意之中的矛盾，如男主人公開始向樓下走的時候穿着白鞋，等他到了樓下卻覆上鞋套。他必須小心的檢查使每一個場面都非常正確；當他用特寫表現一對夫婦的時候，同時要呈現在遠景之中；那末，這個人必須在這兩個片子當中吻她的手。在一個相當距離時顯示出他吻着這位天真女子的左手，然後在特寫中又吻她的右手；可是這不但擾亂觀衆；而且毀滅了故事的幻覺。

第廿一章 寫作與審查

電影編劇家必須遵守國家審查機關的法規，因為無論電影編輯、明星、和導演都認為你的故事是一篇傑作，假如最後有人想起有一個大場面；不能通過一九一九年規定的法規

(九八四七二六一號)，一切都等於零。

沒有一個產製者，因為故事整個的通不過；而還給它一個拍片子的機會的，或在整部拍成後亂剪重要的場面。

審查機關有兩種盛行的制度——第一、全國審查局的法規是限制大公司自己改善影片的，第二、無數的地方審查局如雨後春筍般的臨時設立在許多小城市；和許多省會裏。

沒有一個人的腦子能把所有小城市審查局的法規都記住的；因為每一個地方的審查局，關於道德的構成有他們自己的意念；電影編劇家最低限度必須遵守全國審查局的法規，這樣，才能合乎規定，才能合理化。全國審查局常是不准上演這類的電影：

一、影片中有一個人物以不道德的手段獲得勝利；例如一個女人採取「很容易走的路」，結果反比她那最忠實的妹妹有更偉大的成功和幸福的成就。

二、猥褻放蕩的場面。

三、故事所寫的唯一的目的，只是爲了誇耀蓋世無雙的面貌，和駭人聽聞的犯罪，如像殘忍的謀害。

四、表現犯罪行爲的技術方法。例如，讓民衆知道炸彈是怎樣做的，或怎樣可以安全，這確實能夠促成民衆危險的思想。但在一個好的鬧劇裏並不禁禁止盜竊的現實的表現。

五、從精神上的特質足以煽動災害行爲，予人以深刻印象的故事。這一分類包括着表現私刑的場面，強調自殺，籍以解決一個人的煩悶，殘忍的嘲笑，特別是在少年們犯罪的時候，以及不斷的表現致命的兇器的影片。

六、不愛國的主題

七、鼓吹布爾什維克或無政府的故事。

八、證明「不成文法」(The Unwritten Law)如像可以寬恕謀害趨向的故事。

九、毀謗人，地方，或實業的故事。

電影編劇家們遵從這些法規是比較容易的事，然而要合乎一切小城市的審查標準，那簡直是不可能的事。有些排斥宗教的故事，有一部分人是歡迎它們的，有些和平主義者，反對戰爭的故事，一時鄰近的城市的審查者便拒絕了有和平主義根據的同一影片及其他——按作者的作品也許合乎戲劇的批評任務——審查者以公共的意見來審查每套影片，那樣，就算盡了他們的職務，同時即可獨得薪水。

全國審查局的法規；無論如何，確能適應變動性的，因為它企圖適合許多影片的真實標準。審查機關的一切法規可能容納種種的解釋。莎士比亞，易卜生，和其他標準作家們的戲劇，充滿了殺害，和類似自殺的故事，但這些主題把握得很廣，而且很優美，所以觀眾不是被感動即是被強迫的同情那些不道德的人物們。

游蕩的影片並不是不能風行，但是它確與某些地方審查機關相抵觸。批評政治黨派、宗教、種族、或法庭的故事，千萬別浪費時間寫這些東西。

其他形式的電影劇常是充滿了不正確的或荒謬的歷史性的故事。寫從來沒有寫過的故事是很可以風行的，場面一開始便表現亞當造方舟，有的審查者可能例外的反對最初造船的諾亞的根據。然而大多數的審查者卻感覺着民衆不會誤傳的。

同樣，一個故事的構成；完全是毀滅科學的謬論，當審查者宣布它不能通過的原因的時候，當然是說它公開的誤述事實。審查者審查影片時，發現女主人公從她愛人那裏得了肺炎，試着去找看護人；這也可能遭到異議的，因為肺炎並不傳染。

提倡低級的跳舞與酒館的場面，也在審查者禁止之例。

電影編劇家最好寫他們最熟習的事情。他們必須熟習他們故事中的一切細節。這種知識只能得之於個人的經驗；或研究其人的經驗。

關於上面所述一切，我們應該牢記電影是一種要通過審查局的藝術形式。正如小說家介紹一些苛刻的場面在他的故事裏，或百老匯的趣劇而遭到禁止是一樣的道理，所以，這樣的的故事你不要想能搬上銀幕。

如果你第二次再像其他文學領域裏的作者似的；或者你的故事會給你退回的。

第廿二章 構成畫面的要素

現在許多電影公司都在爭着聘請藝術指導，意思是說一般對於繪圖和建築有經驗的人們，從畫面的觀點促成電影劇的美化。

任何場面的樣式；都可以到那些藝術博物院去參觀美麗的裝置，這並不能算是陳腐或可卑鄙的手段。既然在影片攝影術裏能有一點色調，那末，這種美點必須從組合方面予以簡潔的發展；同時要在光與影的方面予以適當的處理。當你在寫電影劇有些經驗的時候，最好對於這些原理加以研究——任何藝術家都能給你解釋組合與光線的基本原理。但最好忘記一切構成所根據的三角形，獲取一個「S」的構成，或者不要太注意背景；把這一切的事情都留交藝術指導，單純的介紹一些正確的場面在你的故事裏就算了。

在你的故事裏越多介紹活人畫(Talents)越好。例如，你可以想出這樣一個場面，犯罪的妻子，從鑰孔裏聽到別的女人對她的丈夫非難她。這可造成丈夫一個最美麗的畫面，誹謗者的明星們飛奔到掛幕的門前；相會於會客室中——犯罪的妻子突然跑到幕線傍，走出來說「那完全是實情」——丈夫和其他的婦女們注視着恐怖的妻子靜止的站在那裏懺悔。

自然有很多活人畫；已經被別人用過許多次了。這可以促使你想到新的和蓋世無雙的

方法，在那一刹那的戲劇裏組成聯合的美點，而拋棄陳腐的場面。

當你的情節裏來了一個大的危機的時候，要想出一個美麗的和戲劇的場面。這樣，必然有一個時間；或很多的時間，把握住你的動作，因而無論何時觀衆潛在意識的受到畫中藝術價值的影響的。

除了喜劇或笑劇的畫面以外；愛情的場面必須處理在一個美麗的環境中。作者計畫他們的愛情場面；必須注意到布景；否則便不能感動觀衆。小說家可以利用熱情的語言創造空氣，然而電影作者必須靠他的場面。

在影片中有一個最新的事情即是畫面的雙關語。例如在“A Vituous Vamp”，有一個主要角色對喜歡賣弄風情的女主人公說：「女人，你讓我看着是紅色的」。於是著紅色的場面即刻出現。當然，這樣的事並不能幫助畫面的美麗，只不過是片刻的新奇而已。但在幾個月後你就能發現不少的這類效果，因為它已經抓住電影編輯的注意力。

試着保持你的畫面與故事的思想一致——使背景差不多能象徵出你的主題。如果你要寫悲劇，就用沈悶的背景，如像密密的森林，或冷淡的灰色城市的居室。

在許多攝影場裏，電影編劇家都預備些個場面的情節。他把所有的場面集在一起——在排演腳本形式裏註明號碼——它們在任何一個布景裏都可以出現。我們把這些形式閱讀一下：

「情聖」的場面情節：

健身房布景（內景）——場面一與二。

課室（內景）——場面二與六。

女生宿舍（內景）——場面三，七，等。

堅固的城堡式房舍（外景）場面二三，二九，等。

其他。轉眼之間，藝術指導就能看到那一個幕內有好多場面，於是按照圖形設計布景。所有的場面在一個景裏，即在同時攝製，所以場面一，五和十號，以及場面一五〇、一五六、和一五八號都可以在同日攝製，不必等待中間的場面，即是說當故事呈現在銀幕上的時候；居於一切影片之間的。這樣可以節省時間，並能在很短的程序裏把場面結束。只有在你與攝影場的職員們聯合起來以後，無論如何你就可以問到這種場面的情節了。

第廿三章 論結局

所謂結局，簡言之，即是在觀眾看到故事的要點洩露的剎那間的時候，無疑的，這是任何電影劇的最重要的部分，這些事，凡是業餘的作者都應該學習着把它把握得洽到好處。

所謂這一剎那，就像一個老年人刮去鬍鬚的時間，或情人的誤會立刻冰釋——簡言之，當一個貓兒跳出口袋的時候。

構成情節的結局有兩個重要的規律：第一、把情境引到可能的最高或最低點，在故事的糾紛解決情境以前，第二、不要預先就把要點顯示出去。

啓示到來的時候即刻就能獲得效果。在你開始說出祕密的的時候，最好只用兩三句話，然後把握住動作，因而觀衆才覺得深奧。

故事，首先必須有一個要點。如果你願意表現勇敢即是男人的主要特質，那末，你就在計畫你的勇敢的主人公的時候，使他隨時都在痛恨着大禍臨頭。或者你要指示人所共知的事實，如「及時之針可省九針」——所以在你表現人物的時候，你就可以證明一個人之所以失敗，乃是因爲他沒有及時縫一針；以致逐漸的包容了一串列的糾紛，其實這種糾紛是可以預防的，只要你在初步的時候有一些簡單的動作。在任何實例當中，如果在你的腦海裏存在着有限定的要點的傾向，那你的工作必然要失敗的，同時你的電影劇就如同平淡而無目的的嘲笑了。

當你下次再開始工作的時候，必須注意這一要點，把一切的啓示都儲存起來，一直到結局決定的剎那間。勇敢的人，因爲受了不幸的打擊，甚至他的英雄氣都消釋了，他似乎不能擔當重任，故事中許多人物在這一情境中發現他們自己不只需要九針；而且是需要九

十針了。

簡言之，當一件事對於英雄不能再壞，而對於惡徒反好的時候，你可以另計畫你的結局，並且改變情節，使它成爲一個有價值的製作。

在計畫情節之前，首先要注意是否與規則相抵觸，這是最重要的一件事。如果你讓你的觀衆猜想一個老偵探是藏在捲髮的瞎乞丐的後面，或者這個惡徒不能成功，或這個英雄確是勝利了，那末，你便破壞了你的偉大效果，並且削弱了主要場面的故事中的「打擊」。當然，一個好的手法可以讓觀衆知道有這樣一個機會是可以補救情境的，州執行官的民兵隊已着手防範盜匪們殺害那被綁架去的執行官的女兒，觀衆決不會感到這是真實的事情。這種機會百分之百的是匪徒不能獲勝。

使你的結局達到意外的地步。你可以引它到你所希望的地步，但是，在你製作啓示的時候，就像觸發鋼製陷阱機（捕獸用）一般。

這是一件耐人尋味的事，在這些年之中的電影寫作，百分之五十的結局都是一致的。女子發現她的保護人是一個無賴漢，並不憑藉情節的自然發展，而是由於過耳之言，或檢到一封遺失的信件。情境的祕訣，簡言之，就是發現不意之事——這永遠是藝術的；而且這就是完成結局的方法。

所謂一致並不是說完全像每日的現實生活一樣。而是說可能有的，如像故事所根據

的，但最壞的形式；就是在主要的場面裏硬加上些個純粹的意外事件，這確實是無補於情節或主題的。觀衆也許說，「這樣的事不會發生的——沒有這種機會，也許有人感覺到你在欺騙他們；因爲你利用最容易的方法解決着困難情境」。

故事一開始便採用很多作家不用的東西，而用同樣的方法引到結局。舉例，一個作家可以採用這樣一個大場面，如「所有的女人都都是撒謊者」。這種認可是不能改變的，因爲這與結局的手法有關，所以必須使它一致。如果在一個大場面裏，有一個單身的女人在這個故事當中洩露出真理的效驗，那末，你便損失了你的要點了。

著名批評家給結局場面下了一個定義，即是一「機會的變更」(Change of Luck)。啓示的到來乃是在故事末後的部分，每篇故事必須以此抓住觀衆，並使他印入腦海中。故事中的這一部分，一個沒有經驗的作者常是把它寫成不整潔的作品。把上面這些意見記在腦海裏，那末，你就可以迅速的，合理的寫出電影編輯所要求的結局，即是說，正確的一刹那。

第二十四章 怎樣開端？

好的開端，這一效能的表現，乃是由於許多業餘作家曾經有過廉價的悲哀，他們爲了使電影劇易於售出，便不得不把結局弄得使人滿意，同時，這種寫法無論寫多次都比較來

得容易些。

業餘電影編劇家對於故事的開端，認為在著作的整個慣例當中是最容易的進程，但是，最近他們發現了他們的故事的本身有着一種神祕的束縛。開端是一種藝術，如果你想使你的故事妥當，必須具有以下的這些規則：

一、開端必須用一種觀衆有興趣的方法，並且引起觀衆的好奇心，急於要知道後來發生什麼事。

二、表現要簡潔；而且使主要的事實清楚，觀衆因此可以了解你的故事的程序。

三、供給故事所根據的主題或概念的一個線索。

在電影裏第一條是特別重要的，因為許多標準的影片充分的供給了觀衆一些新的或興奮的趣味。第一個場面可以表現在西方跳舞廳裏的衝突，以便介紹你的主人公。

無論如何，場面一開始千萬不要太簡單，而且要有刺激性。然而它在情節上必須有意義。自然其他的規則也是應該遵守的。

最重要的是第二條；這一處理方法用術語來說就是「補敘」。假如你有一個故事，內容是這樣處理的：在巴黎有一個青年藝術家，發誓不娶有錢的女人，後來卻與美國一個繼承之女發生戀愛，於是遭到實際的嘲笑——這一故事所處理的糾紛，即是在藝術家的戀愛與他發誓的原則之間所生出的衝突。當然，情節的開始的要點就是藝術家遇到了假的模特

兒，因為這是必需的要素，電影作者開始便利用故事的本身，而並不是把事實的歷史拉到故事上去。怎麼，你是一開始就把必要的事實告訴觀眾；故事是發生在巴黎，這位藝術家發誓不娶繼承之女，終於這樣做了，於是連年遭到朋友們的批評，並且他是需要一個模特兒？

所有這些情節的主要事實；你可以在一個場面裏說明，這即是說在故事的開端，就借用一個畫面顯示出藝術家曾經與以前的女人脫離關係，因為向他提出過這樣挑戰的意見，如果你為金錢而結婚，你便可能償還你的債務。這個場面必須在巴黎的拉丁區，這樣，便可省去故事發生在何時或何處的說明。好的字幕雖在最初幾天影片出現，卻能把一切主要的事實說明，而且還能讓觀眾追索下面的情節。

在極少的場面和字幕當中，試着說明情節中的主要事實。觀眾對於銀幕上人物的生活歷史並不感覺興趣，他們所要看的是情節的開端，試着聯合補敘集中在一個或最多半打的場面裏。

人物的動機永遠需要說明的。為什麼你的主人公遭人痛恨？女人平常並不遭人恨的。你必須對你的觀眾說明；最好的方法就是顯示動機，提醒過去的某些事件——例如，女主人公在她年輕的時候，就被拋棄了，結果便相信所有的男人都是奸詐的。

如果你的主人公或女主人公有某種堅強的性格，如像愛、恨、或復仇，最好在影片開

始時使用幾個極簡短的場面顯示出真實的事件，藉以表現這種特質。這可以運用重現的回憶——表現人物在追憶影片開端時精神上的事件——然後重新把它的記憶映在銀幕上。或者他可以把故事告訴給他的好朋友。重現也可以用「化入」來完成的。無論如何，利用事件本身的開端是最好的辦法，舉例，你的女主人公在半打的場面裏被拋棄了，然後時間越過，當真實情節開端的時候，使用時間滑過的字幕，如「於是消耗了以後兩年時光的計畫着男性的毀滅」。看啊，你的情節已開端了，任何事件已解釋得令人滿意了。

電影觀眾最討厭軍神與財神為了解放奴役人羣而鬪爭的序幕，或三個司命運的女神計畫人類的命運，及其他。無論如何，有些時候序幕是必需的。

作者在電影當中要加重主題，主題會比情節平常必需的序幕更有趣味些。序幕所表現給觀眾的乃是作者在一開端企圖盡力發揮——那就是說，他的故事是在解釋戰爭是愚蠢的行爲；但爲了祖國事實上便可寬恕這一開端。

標準的序幕有譬喻的，對照的，和象徵的序幕。

我們曾經在飛來伯（范明克）的「月宮盜寶」裏用過譬喻形式的序幕，這裏表現着一個愚人藉着梯子爬上了月宮，最後終於跌落下來。如果你的主題過於精細，並難於解釋，或者它在電影裏是最重要的原素，那末，即可利用譬喻的序幕——但是，永遠不要想電影劇這種開端的方法是創造的。譬喻務求簡短，如果用一個場面可能的話，千萬不要再加多。

在運用對照的序幕的時候，你的故事的開端用兩個場面而迅速的連續顯示你所處理的兩個極端的問題。例如，在一個反戰的故事裏，你的故事的開端可以顯示出充滿和平空氣的村落，然後再顯示同一村落毀於砲火之中的景象，然後再用反語的詞藻來問：「爲什麼會這樣的？」最近在電影裏又發現了一個例子，畫面的開端顯示着一般人所想像的歌女的生括，緊接着就顯示出她的真實生活的一個卑賤的場面，卽是表現女主人公離開戲院以後，冒雨走路；徧體淋濕的景象。

在象徵的序幕裏，人物們都是象徵化的美德，痛苦等。尋常你所發現的神話的人物對於象徵化差不多都是些抽象的性質。

序幕，完全是過時的東西了。現代排演腳本的作者把他們的譬喻的，和象徵的效果都放在解釋的字幕片裏。我們也勸你這樣做——如果你非用這種效果不足以把主題表現得有力的話——自從需要這類的潤色以後，電影編輯就感覺着這種處理方法，已由業餘者替代了有經驗的作者了。

第二十五章 電影劇的中部

電影劇進入中心點；卽是說最初的幾個場面過去以後，觀衆便熟習了開端的事實與主要的人物，電影劇作者必須一開端卽刻直接的向着頂點工作，在故事的完結之前必須來一

個大場面。

每個情節的新變化當然不能只着重觀眾的興趣，但必須使他心裏這樣想，「我願意知道以後要發生什麼事情」，或「這個可怕的情境是怎樣解決的」？一旦讓觀眾興趣的狀態和好奇心喪失，那你就把觀眾丟掉了。當然，他們所通過的其餘的畫面都是「乏味」的，電影編輯預先知道了這個效果，無疑的要拒絕你的故事的。

這並不是說供給情節的糾紛，和故事的變化不相干；而僅僅爲了使觀眾有興趣。你最初計畫的綱領越簡短越好，然後穿插上情節中顯著的要素。當你再寫的時候，動作就變得更加爲複雜，而且故事也增添了，因爲這時你更熟悉你的人物了。在你重新寫作不久以後，你忽然被你那情節中的人物們的生活提醒，於是故事便成爲他們自己的了，爲了適合他們自己，所以不斷的在改正着他們的動作。如果人物在你的故事當中不足以佔優勢的話，無論你把故事賣到什麼地方，都是缺乏活生生的人類呼求的。

強迫你自己嚴肅的處理故事。

無情的填塞情節是一個極端，相對的是在你最初所想到的情節的正確線當中的穿插是不能更改的，如果有真正的靈感要求改變，也要拒絕更動整個的故事。因爲你的整個的戲劇乃是根據一個概念的，「我要寫的情節乃是他們所發現這種事件的周圍：在最後一捲片子裏缺少死亡的繼承者——我敢打賭，每個觀眾都要站起來的」。你的故事重新直寫十

幾次以後，就可以完全的寫到好處；而且能排除一切莫明其妙的煩惱，同時在最後一捲的中部也不會失敗的了。關於死亡的承繼者你只要輕描一下，故事本身即可矯正。在你重寫的進程中你能寫出完全新穎的電影劇。

「情節寓於情節之中」乃是話劇舞台上一種編製形式。在這種實例中，有一個較小的故事，如像兩個不大重要的人物之間的羅曼斯；而且這種穿插只是片刻之間的事，然而對於主要情節也必須有某種關係。

我們決不勸你在電影劇中用些不重要的情節，除非它是特殊的；並且在你的大故事上有着重要的意義。這樣，最容易擾亂電影的觀眾；最好在電影劇裏絲毫不用話劇中的這些「片刻」的手法。當你失掉你所需要的動作的時候，你可以把動作的平行線剪接起來，它可利用第二個片子的街道或村鎮來代替的，比如把你所恨的賊留下，然後顯示出偵探在預備捉捕他等等。

表現更多的動作即可把你的情節編製到好處。故事中的一些真實場面，在正宗的戲劇裏，這類事件是發生在舞台以外的。例如，如果你的主人公知道他的弟弟因罪惡而死，起訴是犯罪的，於是只表現他弟弟的死亡——很簡單的用些字幕說明這一事實，例如「喬治知道他弟弟死去了」。這樣的說明在電影劇里並不夠的。觀眾所希望的乃是看到故事中重要事件的畫面。假如你的故事很貧乏，最好再穿插些分幕說明的場面，顯示出他在死亡前

的一部分的經歷。

但必須注意並不是在一個片子裏寫兩個故事。業餘電影作者有一種不良傾向，即是喜歡把他們的情節在前兩捲片子裏說出，然後再故意的拖長故事，在末尾的前一捲增加情節。假如你的男主人公和女主人公經過種種的冒險，最後終於團圓，而且快樂的結了婚，那就謂之結局。如果你又來了第二個故事，加雜上離婚的糾紛，那末，你的電影劇就需要有陸續的人物了。永遠不要使你那前半的故事與最後半平衡。電影中的最前部分必須僅是分到最後一捲中的重要發展。

如果你能永遠這樣適當的寫電影劇，你的觀眾才能看到大場面。這即是所謂「結局」，無論何處，任何人，都曉得偉大的真理，揭示隱秘，問題即告解決。

在任何實例當中，你必須在你的故事裏有一個大場面。在你達到這一步以後，你就不必再來一個側步了，否則觀眾一定感覺到你在他們的時間之下不忠實的虛飾着。許多業餘電影劇作者，他們很聰明的在那些恐怖的情境之中處理着人物，但是，他們沒有再把他們提出情境之外的聰明。

舉例，一個業餘電影作者喜歡用一對青年夫婦因家庭爭論或宿仇而離婚來刺激所有的觀眾。於是傍觀者一致的說「對的，這是很壞的事情」，可是「你怎樣改善這種事呢」？關於這個問題，業餘作家不能確實回答他自己，所以他忽然把他們的爭論草率的填補上

去，作為偶然的理由，或者其他的一件偶然之事，或者讓主人公在大街上檢得十萬塊錢。但這並不是觀眾所要看的的事件，他們所要了解的乃是藉着作者所處理的勢不兩立的家庭爭論或宿仇；預料着主人公和女主人公反抗他們的家長，或在困難當中發現了解救他們的自己的好方法。

我們誠懇的對業餘作者說：你所創造的作品第一要公正。很正確的走入危機，然後再想一個適當的路徑掙扎出來，你所作的就如像在真實生活中所發生的事件一樣。這樣你就可以寫電影劇了。

第二十六章 最後的特寫

曉得在什麼時候應該結束；和怎樣結束，這對於電影劇作者的重要性就如同宴會後的發言者是一樣的，但是，業餘電影劇作者很像一個業餘的演說家，很少曉得什麼時候應該結束；或怎樣結束他們的故事的。

因此，初學者如果想把他們的故事裏最後的幾場戲，寫得洽到好處，那就必須遵守這兩條簡單的規則：

第一、情節的糾紛解決後就趕快結束，完成情節的目的，並表明你的主題，如果有的話。

第二、結束要在大場面以後越快越好。許多比較劣等的故事，徒使作者浪費許多精力，結果還是很簡單。因為一個好的結構必須具有新穎的和及時的結尾。

任何出賣故事的人都在說，他們只記得有一個最後的決議，通過心理學的定律，當考慮購買故事的時候，能否接受你的故事，完全以電影編輯思想中的最高紀錄為轉移——那就是你的最後理論，他為什麼要買它。所以應該遵守上面敘述的兩條規則，並且要防止反頂點 (Anti-Climaxes)。

如果你把一些重要動作放在大場面中的頂點以後，那末，因為你用了這種致命的反頂點就把你的電影劇給毀滅了。反之，如果你在情節沒有充分地解明以前，便寫出了「結局」，你就不能完成任何其他的事件——總之，你就完全沒有故事了。

許多業餘作者都偏重於欺騙他們的觀眾，因為故事的結局缺乏觀眾所希望，和所喜歡看的某些動作。我們假定你的主人公勝利的奪回了女主人公，你只用字幕來結束你的故事，「從此以後，他們的生活是快樂的」。這未免過於急遽了。你必須加添幾個場面來滿足你的觀眾，因為他們急於想看到英雄主義所獲得的酬報，比如女孩子來到他的懷抱裏。

你一定曾反對，「但這與舊的結局相同了」。的確是的；不過，能使你的觀眾感覺着滿意，那確是一個要素。

同樣，如果匪徒最後失敗的話，你必須使觀眾很滿意的看到他下獄。不要把這類事留

給想像。

許多故事因為沒有快樂的結局而找不到買主。最好犧牲一些藝術的，或者可以有偉大成就的悲劇的結局，故事的糾紛要免去痛苦和憂鬱，並且使觀眾回到家裏以後沒有苦惱的感覺；切忌影片中有未來的解答。

喬治克漢有一條著名的規律，「永遠叫他們笑着」。

有一種結尾利用鏡頭下一對青年伴侶相互擁抱作為「終結」。如果你不能想出一切奇異的幽默，或羅曼斯穿插在最後的場面裏；成為由來已久的公式化，最好你能想出一個新奇的場面能完成同樣的結果。

我們提醒業餘作者不要在最後的場面裏太加重主題，如像表現主人公與女主人公共同書約節慾的主張。這太像說教的結局必須用「阿門」的了。最好在這個以前加重主題，然後插入人類有興趣的場面——鼓動心絃的而不是對於觀眾思想的——例如一對青年伴侶在夕陽西下的當兒攜手同遊，或為了履行兵役在行軍之際女孩子使他鼓起勇氣說再會。如果觀眾開始要走的時侯，他們看到兩個人預備接吻，他們便充分的滿意；並且快樂的離去。在結尾的時候把以前的事像最初一樣的情況來實驗，那是最危險的事——結尾注意表現歷史本身的重覆，就是說一切事件循環的表演着，而這一故事的結尾正如其他的開端一樣，而且故事是類似的。你可以寫一本電影劇解明事實，例如你說戰爭是會根絕文化的特點的，

在一個劇烈的軍事鬪爭結束時，你可以企圖着顯示出你的人物的愛被毀滅了——但，又在準備着二次大戰。只有機敏而又有經驗的作者運用這種技巧才能充分的成功。最好的方法就是提前把故事中的戰爭予以結束。

電影故事有四個「閉幕」的方法。

(一)你要把最後的一場剪接的短而且簡單，同時用閃耀的字幕「完場」突然的把它結束。這種過於突然的結尾可使觀眾走出劇場時仍然尋索着餘味。無論如何，在故事裏當一個主人公轉變的時候，這種手法是必需的，也許運用在可怕的夢境中所遭遇的經驗，或情節中的意外事件，促使他走上新生之路，並使他的決定深入效果裏面。

(二)你可以使你的最後的場面用「睛簾」的手法漠漠而出。這一實例，即是說你的電影片的格，逐漸的縮成針頭的樣式。如果你想叫這最後的場面裏某些特殊的特點引起觀眾注意，例如情人們的表情，或盜取神祕的聖地女主人公頭上戴的鑽石，由於一種神祕的力量引起了一切糾紛，這種「睛簾」是最便利的。這種「睛簾」關閉，在影片格的全貌上是可以強調特點的，所以在電影劇中這是最後看到的一種表演。

(三)「絞出」乃是最藝術的閉幕法。它能把意念傳遞給觀眾；那就是說最後場面中未來的象徵——情人們擁抱着的畫面的消息，暗示着他們永遠在愛着。畫面能引起真實人生的幻覺，所以觀眾在不知不覺中，便在你那想像的世界裏遊歷着；一直到結束為止，因此他

們才不斷的回到劇場裏來。當懷疑的時候，即用「絞出」閉幕。

(四) 結尾最後一個形式即是用字幕說明，例如：「他們結婚以後，生活永遠是快樂的。或者現出一些最後的警句或妙語。假如不是因為有某些意念不能在畫面上表現的話，還是少用這種結尾為妙。

末了，試着用一個美麗的場面作為結局，比如特寫或半面黑的影像，剪影似地，或用自然界的象徵方法，如太陽從暴風雨的天空中突出。

在最後分析電影分幕說明寫作當中，一個好的處理手法就像繪畫、裝置、著作或其他藝術形式一樣。這些事件必須達到適應性的地步，才能深入個人的興趣，並且使它成功為個人部分的自然傾向。缺乏這種適應性和特別的傾向，任何業餘作者如果想從事電影寫作，我認為那是一種愚行。造成許多錯誤的原因，乃是由於隨心所欲的寫作，和祇憑着天賦的才能從事這種工作。

電影寫作才能的自然傾向只有兩種，一是誰能夠寫得好，另一個就是願意寫。在你未嘗試寫電影以前，你應該先分析一下你自己，並且促使自己擁有這種自然的傾向（或說嗜好）和才能。

既然這一章是怎樣能把一個故事的結尾處理得洽到好處的一些方法，我們現在就把這一系列最美麗的場面予以片刻的具像化：

場面三五九：電影分幕編者拿到作者的原稿就說：
語言：「你的分幕說明真是簡潔偉大！」

他雙手把支票遞給作者。他們相互擁抱着。

特寫。絞出。

字幕：完場。

譯後記

窗外正在洒着細雨，沒有一點陽光，可是，這孩子——拙譯全稿——偏偏就在這樣一個寒氣逼人的早晨落了地，它需要太陽；正如我需要營養一樣的迫切。爲了我，不，不完全是爲了自己的營養，更是爲了中國電影戲劇的營養，我懷着一顆滾熱的心把它譯完，那正是我剛剛演過三天戲的第一天，雖然身體上感覺着有點疲乏，但它並沒有影響到我的滾熱的心，所以，我託着疲乏的身軀興奮的把賸餘的一個尾巴譯出。

我說過，除了戲劇我絕不介紹其他的書物，因爲我是一個戲劇的學徒，可是，我爲什麼又來譯電影的東西呢？很簡單，一，因爲它們是姊妹藝術，二，因爲小涵弟臨行贈書的厚意，三，因爲現在原文書無來源，四，在國內，電影書物比戲劇更貧乏，爲了這，我不揣冒昧的把它介紹出來。貢獻給願意從事電影寫作的初學者們，它確是一冊入門的讀物。

書內決不空談理論，完全是作者的經驗，這小冊子可貴之處也就在這點。

我只幹過五個多月的電影工作，然而我對電影術語並不熟習，所以在術語的翻譯上費了不少的思索，並且參考着「電影鑑賞法」及洪深先生的電影戲劇的編劇方法裏的一些術語，友人王勉之兄也提供了不少的寶貴意見，這樣才渡過了難關。不過，我個人推敲着譯的術語，仍難免沒有錯誤，這，只有在它出版的時候，敬待電影界的先進們予以指正了。

末了，除了感激茜蓮的鼓勵外，並向贊助此次出版的諸位友人深致敬意。

民國三十年十一月十一日在四川北碚中山路



中華民國五拾柒年叁月廿日



版權所有
翻印必究

中華民國三十三年六月初版
中華民國三十五年二月滬一版

怎樣寫電影劇

全一冊 定價國幣一元三角

(外埠酌加運費匯費)

著者 J. Emerson & A. Loos

譯者 田禽

發行人 吳秉常

印刷所 正中書局

發行所 正中書局

(1619)

陳秩為校對

中國人文科學社叢刊

物價統制論

伍啓元編著 一元一角

中國法律之批判

蔡樞衡編著 八角

日本的歷史

王迅中編著 一元六角

民治獨裁與戰爭

王贛愚編著 六角

從心理觀點談人事問題

陳雪屏編著 七角五分

貨幣新論

滕茂桐編著 一元一角

國民所得概論

巫寶三編著 一元五角

◎書用學大科各版出◎

◎張紙具文種各造自◎

正 中 書 局 印 行

總局 重慶 中山路二四二號
分局 全國各大都市



