

萬 有 文 庫

第一集一千種

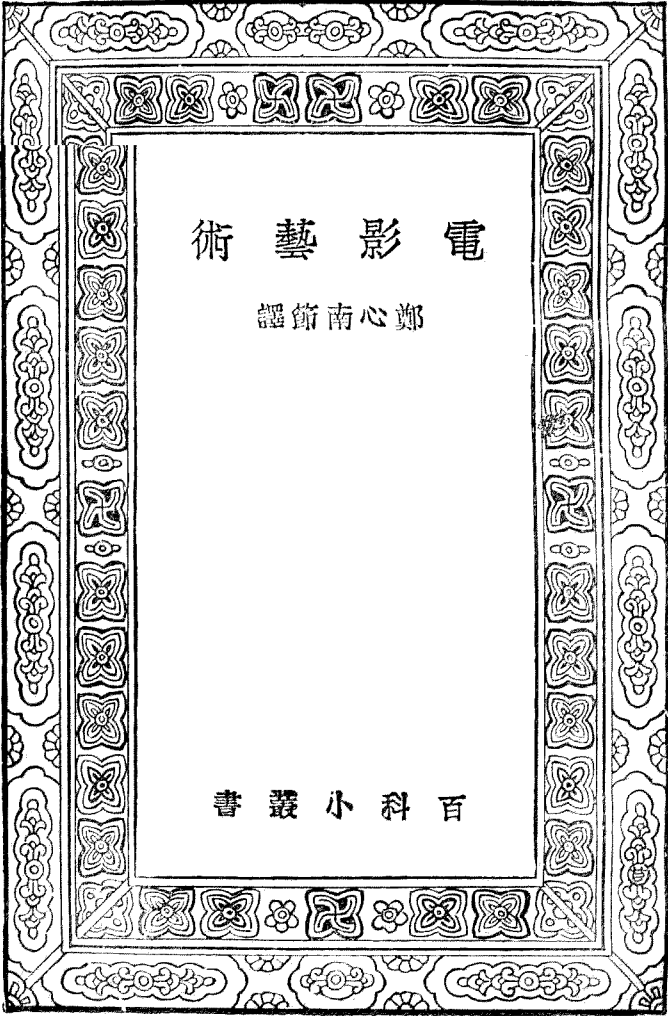
王 雲 五 主 編

電 影 藝 術

鄭 心 南 節 譯

商 務 印 書 館 發 行





電 影 藝 術

鄭 心 南 節 譯

百 科 小 叢 書

# 電 影 藝 術

鄭 心 南 節 譯

上海寶山路  
商務印書館 發行兼印刷者

上海及各埠  
商務印書館 發行所

中華民國十九年四月月初版

此書有著作權翻印必究

---

The Complete Library  
Edited by  
Y. W. WONG

THE STUDY ABOUT MOVIE ART

By  
C. W. CHENG  
THE COMMERCIAL PRESS, LIMITED

Shanghai, China

1930

All Rights Reserved

## 弁言

我於一切文藝，未嘗研究。然於文藝的作品，卻頗欣賞，有時竟妄自動起筆來編過一兩篇小說和戲劇，但都是遊戲之作，不足齒數。五六年前曾戲編過電影戲一本，當時電影劇本異常缺乏，謬蒙某公司採用拿來製片，其實我編這劇本時，關於電影藝術的知識，簡直是一些沒有。就劇本論，不消說在電影藝術上毫無價值可言。然而在採用的公司，因為當時國製影片太少的緣故，對於這劇本還懷着相當可以成功的希望。我也以為劇本不過供給導演者和演員以本事的概梗而已，如經能手攝製，自不難化朽腐為神奇，也就任其製片，到了出片後月餘日，在某映演場開演，偶然往觀，則幾認不出本來面目，大有病後覽鏡啞然自失的感想。沒有電影藝術的知識率爾操觚，我當然應深下懺悔，而製攝的當事者，也未曾下一番切實研究的功夫，卻也不能不負相當的責任。

年來國產影片，好像雨後春筍勃發，固不能說較前沒有多少的進步。然而就鑑賞藝術的眼光看來，怕還是在伯仲之間。我希望劇本作家導演者攝影者演員諸君，不要狃於目前的小成，便自滿

足，要進一步向藝術方面，深下一番苦功。

我對於藝術，本是門外漢，而且爲人事所限，沒有研究的餘暇，配不上發表關於藝術的著作。今年暑假偶然得了痢疾，住在病院十多天，病裏無聊，翻閱些關於電影藝術的書籍。見有 *The Study about Movie Art* (映畫藝術研究) 一書，敘述簡明，頗得要領。病後得暇，遂以此書爲藍本，節抄編譯草成這小冊子。當羣衆正在狂熱歡迎電影的時代，或者可以供給外行人以一些電影藝術的知識。

本書中所用專門名詞，有的是出我所創擬，或許和現在電影界所通用的不同。故一一附註英文原字於下，以供對照。書名應該稱爲映畫藝術，似較正當。因爲映畫劇三個字，在吾國還是創見，易招誤解，不如姑用俗名，稱爲電影藝術。又如 *director* 一字，日人譯作攝影監督，我國則譯爲導演者，實在他的職任，包含甚廣，不僅導演而已，導演者三字，似不如攝影監督爲妥，亦因習慣，姑且從俗。

編輯素非專門的書，不免有許多舛誤，這一點不能不向原作者里斯加波拉 (*Lesgarboura*) 及川添利基 (*Kawasoi*) 二氏道歉，並乞電影藝術界專家指正。

# 電影藝術

## 目次

### 第一章 電影戲的本質……………一

(一) 電影戲的種類……………一

(二) 電影戲和舞臺劇……………三

(三) 電影戲與色彩和音響……………五

### 第二章 電影劇本……………八

(一) 電影劇本的特點……………八

(二) 劇本的略語……………九

(三) 劇本的一例……………一二

(四) 電影劇本的作家……………一六

### 第三章 演導者……………一八

(一) 演導者的責任和地位……………一八

(二) 導演簿的功用……………二〇

(三) 導演簿的一例……………二一

(四) 演導者的任務……………二四

(五) 大場面攝影的導演……………二七

### 第四章 攝影術……………二九

(一) 電影映射器的發明……………二九

(二)	攝影機	三〇
(三)	攝影技術	三一
(甲)	移動攝影和俯瞰攝影	三二
(乙)	遠寫	三三
(丙)	全寫近寫七分寫	三三
(丁)	大寫	三四
(戊)	遲回轉高速度回轉	三五
(己)	焦點外攝影	三五
(庚)	絞明絞暗	三五
(辛)	二重攝影和重露	三六
(四)	攝影巧術	三七
(甲)	停攝	三八



- (乙) 重露的應用……………三九
- (丙) 逆回轉的應用……………四一
- (丁) 錯覺的利用……………四二
- (五) 實際上冒險的攝影……………四三
- (六) 海底攝影……………四四
- (七) 字幕攝影……………四六
- (八) 現像和製片……………四六

第五章 電影演員……………四九

- (一) 電影演員和優伶……………四九
- (二) 演員的表情……………五〇
- (三) 演員的化裝……………五一

(四) 電影的明星……………五四

第六章 攝影所……………五五

(一) 世界最初的攝影所……………五五

(二) 攝影所の種類……………五五

(三) 光の種類……………五七

(四) 攝影所的面積……………五九

第七章 映演場……………六一

(一) 映演機和映演技師……………六一

(二) 映演場……………六二

(三) 影戲的解說問題……………六三

第八章 電影藝術的鑑賞法……………六五

(一) 對於全劇的鑑賞……………六五

(二) 對於劇本的鑑賞……………六五

(三) 對於演員的鑑賞……………六六

(四) 對於導演者的鑑賞……………六八

(五) 對於攝影技師的鑑賞……………六八

# 電影藝術

## 第一章 電影戲的本質

### (一) 電影戲的種類

電影戲略稱「電影」或「影戲」，有時沿用日本名詞叫做「活動寫真」，近來則進一步稱為「映畫劇」。自發明以來，不過三十多年，然而這種短歲月裏面，他的進步和發達，誰都會大驚異，現在居然列入世界三大事業之一，由此看來，便可知他的價值，而且是怎樣有望的事業了。

電影戲的進步發達如此迅速的理由，不消說是由他的效用甚廣的緣故，現在大略把他區別起來，可以分做娛樂和實用的兩方面：單為娛樂這一方面的電影戲，如現在各影戲館所演的，到處皆是，和我們的關係最為密切。現在製片最多的，便是這娛樂方面的影戲，而最為有望的事業，也是

這娛樂方面的影戲。

實用方面的電影，更可分為學術用宣傳用和報道用的三種類。而學術用的電影裏面又可分為純粹研究的電影，和僅含有教育的意義的電影。僅含有教育的意義的電影，叫做「實寫電影」，多少侵入娛樂方面的範圍。今後尤有趨於娛樂方面的傾向，如「廬山」的影片，「孔林」的影片，便是屬這一類。宣傳用的電影，範圍也日漸廣大，如煙草公司製藥公司常常利用以作廣告，即如「孫中山大出喪」的影片，國民黨也藉作宣傳之用。至於報道用的電影，有時稱做「新聞」(news)，是由活動電影來達新聞的任務，以和實寫電影區別。如「日本大地震」的影片，便屬於這一類。這種影片，在以營利為目的的電影公司，固常製攝。然在外國的大新聞社，也常常製攝。一面由靜的文字，一面由動的映畫，以傳達他的重要新聞，使見的人好像身臨實地感受深刻的印象，而引起熱烈的同情。所以報道用電影的效力，也漸漸為社會所重視。

我國近年電影戲的事業，突然大見發達。製片公司有如雨後春筍隨地勃發，可見一般社會，對於電影一途，頗有鑑賞的趣味。可惜介紹這方面的書籍，還不多觀，然而要想在這小冊子裏面，將以

上所述各方面電影的知識通通敘述，是很不容易的事。現在請單就娛樂方面的電影即可以叫做映畫劇的這一種電影，略略加以說明。

## (二) 電影戲和舞臺劇

電影戲 (photoplay) 的起原，是由將演戲的樣子攝入影片而起，不消解釋，誰都明白。然在今日電影戲和普通演戲，有劃然的區別。電影戲自有他的特徵，視爲別種獨立的藝術，這無寧是當然的事，唯其和普通演戲有劃然的區別，所以纔有他的生命。

然而一般人還常常把舞臺劇和電影戲混同而論。因爲劇本和俳優，是演劇的二十大要素，在電影戲裏面，對於這二種要素，也非常必要，所以容易混同。其他舞臺劇和電影戲之間，還有不少共通之點，所以覺得一樣。然而這明明是個誤謬，次章當加詳說。試將舞臺劇的劇本和電影的劇本取來比較，即時便能明白。這兩種劇本之間，有顯著的異點，這劇本的相異，實是兩種藝術根本相異的所在。舞臺劇重視對話，他的原則，是由言語以表現劇的情節。而電影戲則與此相反，他的原則，是由動作以表現劇的情節，完全沒有言語。電影戲的字幕 (title)，尤其會話字幕 (spoken-title)，可視爲

和舞臺劇的言語相當。然而實則似是而非，會話字幕不過是單純的文字，和由俳優的聲調所發微妙傳神的言語，對於觀客所給與的效果，到底沒有比較的價值。

電影戲沒有言語，那麼電影戲在出發的第一步，豈非已失卻戲劇的資格麼？這是研究電影戲的人，必會發生的疑問，也是反對電影戲是劇，因而否認電影戲為藝術的人，必會提出的缺點。然而這個非難，明明也是誤謬；這個非難是由對於劇的解釋錯誤而生。

我前曾說舞臺劇的原則，是由言語表現劇的情節。然如不加相當的解釋，便易引起誤解。本來言語在演劇上成為有重要的意義，可以說是由近代劇即易卜生（Ibsen）以後的劇而起。以前的劇，雖然也有言語，但不如易卜生以後的劇那樣重視。以前的劇，言語的任務，不過為動作的伴奏而已，至於近代劇方纔重視，因為傳播思想或解剖心理，為近代劇的特徵，自然結果，成為重視言語。然而思想劇心理劇不能代表劇的全體，此外還有僅訴於視覺的審美劇。所以對話為演劇必不可缺的要素的思想，是由囿於近代劇的謬見所致。演劇上必不可缺的要素是「動作」(action)，這字在演劇上可以解釋含有兩個的意義：一是運動的意義。一是發展的意義。在審美劇的形式，重視運

動方面，在思想劇心理劇的形式，則以情節的發展，爲觀客興味的中心。無論如何，祇要有動作，不管有無言語，都可以稱爲劇。近來還有一種啞劇，便是一個證例。所以電影戲雖然沒有言語，然而有運動，故許其爲劇的一種形式而存在，而且電影戲並含有發展的意義的行動，所以確成爲一種藝術。

又電影戲和舞臺劇，如果性質全同，那麼由一方藝術的消長，則他方的藝術必受其影響或盛或衰。換句話說，即因爲電影戲的發達，舞臺劇或致滅亡，或者因舞臺劇的隆盛，電影戲受其妨害。然而事實上則決不然，電影戲發達到現在的狀態，而且今後不知道要發達到怎樣程度，而舞臺劇方面，絲毫不曾受其影響。舞臺劇縱如何隆盛，而電影戲的發達，也不見有被其妨害的徵象。所以知電影戲和舞臺劇，各是獨立的藝術。

### (三) 電影戲與色彩和音響

知道電影戲和舞臺劇是性質全異的藝術，在電影戲的研究者，非常必要。因爲電影戲與舞臺劇，非各認作獨立的藝術來研究，不能望其發達。

以電影戲沒有言語爲缺點的人們，又常常以沒有色彩和音響爲電影戲的缺點。然而這也和



因為沒有言語便說電影不是劇的非難，是同一的妄論。

本來藝術的精髓，不是要求實生活的照樣再現。由暗示而表現人生，是藝術。所以為藝術的特點。請你們試看後期印象派的畫，請你們試看南畫，他決不是物象自身，不過是通着藝術家的靈魂而表現的一種暗示。我們豈不是由單一墨色所描的南畫，能夠見青的山綠的水和紅的花麼？電影戲也和南畫相同，是僅由黑白兩色，能表一切色的藝術，不也和看南畫一樣，我們能够在黑白兩色的電影戲裏面見青山綠水和紅花嗎？著色不佳的畫面，反失卻電影的情調，由此看來，可知電影戲是由黑白兩色，能够充分發揮他的長處。

至於音響，在電影戲裏面會訴於我們想像的程度怕比彩色更強，因為音響的發生，必隨使他發音的動作或運動而起，小兒的哭聲車輪的走過聲，砲彈的爆發聲——一切的聲音，我們豈不是能於幕上感着麼？所以不自然的擬聲，常覺反損卻畫面的情調。近來新發明的電影戲裏面，能並發聲音，如果能够調和，那自然是更進一步的了。

總之，電影戲是由黑白的畫面表現動作而構成戲劇，為他的特色。所以電影戲的研究，先要知

道他的特色，而後研究怎樣使他能够奕奕如生。

## 第二章 電影劇本

### (一) 電影劇本的特點

電影的本質，既是戲劇的一種。那麼電影藝術的基礎，當然在於電影劇本上面。構成電影劇本的基礎，通常叫做「要旨」。譬如描寫失戀的男子心中的煩悶，或描寫被棄的婦人自暴自棄的生活等等，都是全劇的要旨。然如僅有要旨，無論怎樣傑出的演員，怎樣技巧的攝影師，不能攝成電影。這好像祇有材料，如果不組成骨架，也不能蓋成房子一樣。電影的骨架，便是劇本。

電影劇本，是將劇的要旨具體的編組成劇。電影劇本和舞臺劇本，旨趣完全不同。電影劇本，不需要名文，能夠將事實寫得明白便可。這樣說來，電影劇本好像非常簡單，誰都會編似的。然而事實上決沒有那麼容易，因為劇的全體精神，要一切由演員的動作而表現。將演員的動作，場場寫得明白，使觀客能够理會全劇的意義，便是電影劇本的難處。

電影劇本所用的術語甚多，不懂術語，不能夠作完全的劇本。故在未述劇本作法之前，須先將技術上必要的用語，加以解釋。

### (二) 劇本的略語

我們到電影戲園看影戲時，決沒有見過突然出來的畫幕。畫幕出現以前，必先有題目。製片公司，或導演者、演員、攝影者等名字，這些叫做「字幕」(title)。又如畫幕和畫幕中間，也常常夾有文字，也叫做字幕。字幕之中，通常分爲三種：如題目及「第一卷」「第二卷完」等字幕，叫做「主字幕」(main-title)，畫幕中間所夾的字幕中，表示劇中人的言語的，叫做「對話字幕」(spoken-title)。說明畫幕的情節的，叫做「副字幕」(sub-title)，或「連結字幕」(section-title)。在電影劇本上要一一區別寫入，通常用略字表示。即主字幕用「T」字，副字幕用「S.T.」對話字幕用「Sp. T.」

其次畫劇也不是一樣，有時將演員的顏面，映得很大，即時又變成很遠很小，似此畫幕的變化，也非在劇本中指定明白不可。

將演員的顏面映得很大或將其他的物擴大映出時，叫做「大寫」(close-up)，將演員半身映出的叫做「半身」(bust)，將演員全身映出的叫做「近寫」(medium close-up)，將室內全體映入畫面的，叫做「全景」(full-scene 或 full-set 或 full-stage)，更由遠處攝影的叫做「遠寫」(long-shot)。

我們常見有全暗的畫面，由中央逐漸放明而現出全景的，又常見畫面由周圍逐漸斂暗而終於不見的。這些技巧，亦應於劇本中寫入，前者叫做「絞開」(iris-in)，後者叫做「絞閉」(iris-out)。絞開絞閉，普通指圓形而言。然而不僅限於圓形，也有向四方開閉的，也有向上下開閉的，其詳見於「攝影術」章中。

由全暗的幕現出模糊的畫面漸至光明的，叫做「淡出」(fade-in)，由光明的畫面逐漸模糊終至消失的，叫做「淡入」(fade-out)。前者一稱「溶明」(dissolve-in)，後者一稱「溶暗」(dissolve-out)。又一畫未失次畫漸現，終則前畫盡消，只餘後畫的，叫做「重露」(double-exposure)。各場的景，單稱為「景」(scene)。

以上所述的用語，在劇本上通常全用略字，舉之如下：

C. U. = close-up 大寫

B. S. = bust 半身

M. C. = medium close-up 近寫

F. S. = full-set, full-scene, full-stage 全景

L. S. = long-shop 遠寫

I.R.I. = iris-in 絞開

I.R.O. = iris-out 絞閉

F. I. = fade-in (D. I. dissolve-in) 淡出或溶明

F. O. = fade-out (D. O. dissolve-out) 淡入或溶暗

D. E. X. P. = double-exposure 重露

SC. = scene 景

(三) 劇本的一例

電影劇本的形式，本來沒有一定，從各個人及各公司的習慣，而種種不同，試舉一例以表示其一斑。

難船 五卷

人物

燈臺看守者

王榮川

其女

王潤雲

青年船員

李晃

其妻

張彥

芬如之父

葉芬如

芬如之母

葉平山

葉老太

▼第一卷▼

S.T.=1. 黑夜裏照着航路的唯一的光——這是深霧裏航行北海的船的生命。

SC.=1.—黑夜的海。(T.S.)

(F.I.) 暗黑的海上，有汽船一艘，藉燈臺一線的光而前進。(F.O.)

S.T.=2. 這光由怒濤駭浪所包圍的孤寂島上發出。

SC.=2.—島。(L.S.)

(F.I.) 建有燈臺的小島的遠景。

SC.=3.—燈臺。(F.S.)

[D.E.X.P. 全體] 島上所建的燈臺。(F.O.)  
SC.=2.

S.T.=3. 燈臺看守者王榮川，十數年來在這孤島上嘗慣寂寞無聊的生涯。

SC.=4. 燈臺內部的榮川。(B.S.)



(F. I.) 榮川由燈臺上望着黑暗的海。

S. T. = 4. 他於職務以外，不大說話……

他總凝視着海。(F. O.)

SC. = 5. — 海。(L. S.)

(F. I.) 太陽自雲間上升。

SC. = 6. — 燈臺。(M. C.)

燈臺的玻璃，受日光的反射，呈着光輝。

SC. = 7. 燈臺內部。(M. C.)

榮川因天既明，熄燈起立。

SC. = 8. — 燈臺內部。(F. S.)

起立的榮川，行向戶口。

SC. = 9. — 燈臺的門。(F. S.)

職務已完，安了心的榮川由燈臺走下。

S.T. = 5. 他的寂寞無聊的心，僅由唯一的女兒潤雲慰藉。

SC. = 10. 榮川屋內的潤雲。(B.S.)

(I.R.I.) 潤雲準備早飯等候父親回來。

SC. = 11. — 榮川屋內(廚房)。(M.C.)

潤雲將菜煮好，收拾食棹。

SC. = 12. — 榮川家的附近的路。(M.C.)

(以榮川的家爲遠景) 榮川向自己的家行去。

SC. = 13. — 榮川屋內。(M.C.)

(廚房和飯廳) 潤雲由廚房端菜到飯廳，看鐘以待父回。

SC. = 14. — 掛鐘。(C.U.)

掛鐘已過七時十分。

SC. = 15. — 榮川的屋內。(M. C.)

已到父回的時刻，潤雲立起身來。

SC. = 16. — 榮川家的門。(M. C.)

潤雲出門遠見父形，喊道：「爸爸。」

SC. = 17. — 路上的榮川。(M. C.)

榮川聞潤雲呼聲，點頭微笑。

SC. = 18. — 榮川家的附近的路。(F. S.)

榮川，潤雲。

榮川用較急的步調行向潤雲。

.....

大體照這樣寫來便可。還有應行注意的，是字幕越簡潔越好，含有詩意的字幕，最爲上乘。

(四) 電影劇本的作家

電影劇本和詩歌小說戲曲等相同，沒有一定不變的作法，如有表現在畫面能夠動人的劇本，導演者便可看作底本使用，能擬這種底本的人，便是電影劇本的作家（scenario-writer）。

各電影公司，皆雇有以此爲業的專門作家，常作劇本，以供攝影。然這一類的作家，每爲該公司的營業方針所囚囿，所作的劇本與其爲藝術的作品，無寧爲商業的作品，不必成良好的影戲。不屬於電影公司的作家，反常常得有精良藝術的傑作，所以有的公司，常常募集外稿，或僅取全劇的梗概（synopsis）或趣旨，使專雇的作家潤色，編成電影劇本而後攝影的也很多。

我國的電影戲，雖近來出片不少，然而細察劇本的內容，則異常淺薄，不脫舊小說和所謂新劇的窠臼。甚至字幕裏面，別字屢見，這固然由於沒有研究電影藝術的良好作家，然而電影公司不肯出重價募集劇本，也是一大原因。

## 第三章 導演者

### (一) 導演者的責任和地位

製片的最重責任，在於「導演者」(Director)。導演者日本稱爲「攝影監督」，不消說，劇本作家，演員，以及攝影技師，都甚重要，而且非有傑出的天才不可。然而生殺影片的全權，則操於導演者的手裏。因爲導演者立於發縱指示的地位，譬如用兵，導演者是三軍的司令，如果司令失算，兵士縱如何勇敢，武器縱如何精良，終不免打個敗仗。所以導演者的責任，比其他的人員，都覺重要。

在前面曾說過電影是由動作而表現劇的情節，動作原有兩方面的意義，在以發展爲意義的動作，固可由劇本的場面展開，能够了解。但在以運動爲意義的動作，則僅由劇本，不能完全表示。大凡用文字表現的行爲或感情之小說或戲劇，不過由一種暗示而表現，不能將一切的行爲或感情悉數描寫。所描寫的不過一小部分，其餘全委於讀者的想像。這是小說或戲曲所描寫的要諦，所

以言語居很重要的地位。譬如描寫怒罵時，與其寫着「張着口睜着眼大發雷霆」以描寫其狀態，不如用「好大你膽」四字，更能直接表示他的感情和動作。所以用文字的描寫，有時以暗示的描寫，一任讀者的想像爲妙。至於電影，雖有字幕，然原則上則非由文字而表現的藝術，是由演員的動作而表現某劇的情節。所以劇本亦務求簡潔，以能適合於以動作而表現的藝術。電影劇本的作者，往往因此陷入危險的誤解。因爲電影藝術，既僅由動作表現，自然多偏於動作的說明。說明在一切藝術上都應禁止，以防其過於冗長，所以欲作簡潔的劇本，似當由相當的對話與獨語而提出暗示。無論爲動作的說明或爲暗示的描寫，劇本終是文字，都有實際上使表現爲完全的動作於畫面的必要，這便是電影藝術所以存在的理由。劇本不過是電影的骨架，使文字表現爲動作的人，不消說是在導演者。所以真正電影戲的創造者，不能不說是導演者的了。換句話說，導演者是將可讀的文字，譯爲可見的動作的舌人；是由文字所暗示的一切動作，明白畫於銀幕上面的畫家；是劇本作家及演員與攝影技師間的媒介者，所以不能將文字所暗示的動作明白而且完全看出的人，不能將可讀的文字翻譯爲可見的動作的人，沒有導演者的資格。如果導演者的翻譯錯了，或隱藏在文字

裏面的動作，導演者看不出時，則片中的情節，必生紕謬，或不完全，致電影全體生出破綻。所以說導演者的責任在攝影的過程中，最為重大，便是這個緣故。

(二) 導演簿的功用

電影劇本。由劇本作家移於導演者手裏，導演者於開始攝影之前，須作關於攝影的一切準備。第一須熟讀電影劇本，而研究劇中各人物的性格風貌，及各畫面的攝法和配別等等。如有不能了解之處，須向作家質問，如果有訂正的必要，須和作家商量而後改正。全經研究之後，便須着手製「導演簿」(regie-buch)，有時導演者不自下手，僅囑「助導演者」(assistant-director)。然在重視責任對於藝術忠實的導演者，則決不委託他人。

導演者將攝影進行上一切必要的事件，寫在導演簿裏面，劇中出現的全體人名，所扮的全體演員名以及服裝器具，布景的設計圖，各場面的分類等，一切要記入簿內，務使一目瞭然。

和電影劇本沒有一定的法則相同，導演簿的製法也沒有一定形式。因為導演簿是導演者自己對於攝影如何進行及種種關於指揮上必要的事件的記錄，所以要取最便於自己檢閱的形式。

導演者何以有導演簿的必要呢？電影劇本豈不是將情節寫得明白，導演者照劇本進行有何不可怕讀者裏面，未必不生此種疑問。然而電影戲的攝影，不是照我們在戲館中所見的畫面那樣，由第一場至第二場，由第二場至第三場……的順序即銀幕（screen）的順序而攝。同一場面，不論在銀幕順序上相隔如何久遠，譬如劇本上即使相隔十餘年，亦應於同一處所同時攝下。所以未攝影之前，要將同一場面彙成一處，先將場面分成若干類，以便同時攝影，否則一一要布置場面，大費時間和勞力，殊不經濟。在普通五卷劇的影片，大抵有三百五六十場面。在六卷劇七卷劇場面更多，如果偶不注意，遺落一二場面，那便大大費事，所以在攝影以前，必須將導演簿製就。

而且僅用大布景便了的影片甚少。所以攝影通常分爲使用佈景的攝影，和「野外攝影」（Location）二種。如果照劇本的順序，有時用佈景的場面，有時用野外攝影的場面，交互攝影，時間和勞力又歸空費，所以要先分類，或先攝用佈景的場面，或先攝野外的場面，預先作製預定表，以便進行，導演簿的必要，便在於此。

### （三）導演簿的一例



導演簿的製法，本無一定形式。前已說過，現在姑舉一例，以示一斑。

□ 難 船 □		號 數	演 員 名
月 日	場 面 號 數	號 數	演 員 名
5 月 27 日	黑夜之海 (L.S.) (F.I.)	1	
	海 (L.S.) (F.I.)	5	
	海上之明汽 (M.C.) (IB)	30	
	行起海灣之船 (L.S.) (IB)	101	
	灣內小舟 (L.S.)	112	
	遭難之船 (L.S.)	114	
	島 (L.S.) (F.I)	2	
	燈臺 (F.S.) (D.E.X.P.)	3	

5月18日	燈臺 (M.C.)	6	楊中
	高臺 (M.C.) (R.I.)	48	
5月5日	高臺 (F.S.)	49	白如玉・楊中 白如玉・吳毅
	以下野外場面從略		
	燈臺內之榮川 (B.S.) (R.I.)	4	楊中
	同 (M.C.)	7	同
同	榮川屋內之潤雲	8	同
	(B.S.) (R.I.)	10	吳倩儂
	榮川屋內 (廚房) (M.C.)	11	同
以下佈景之場面從略			

導演簿大抵如此，有時附有備考一欄，將關於動作上的注意載入，則導演時尤見便利。

## (四) 導演者的任務

導演簿製成之後，由簿中所記各項分類彙出，如衣服一項，則交於管理衣服股的人；器具一項，則交於管理器具股的人。但這些事不必由導演者自己下手，可以委託助導演者處理。當衣服股準備衣服；器具股搜集器具；佈景股佈置各景的時候，導演者應選配演員，擇定野景以備開始攝影。選擇野景一事，或由導演者自己出覓，或全託助手代覓均可。美國的電影公司，常有設置專員以探尋野景的事。擔任這職務的人，叫做「野景探尋者」(Location-hunter)。然最近的傾向，簡單的野景常常不特別出外攝影，大概於攝影所內布置野景而攝影的很多。因為這種場景，能照我們的意匠布置，而且可省卻探尋野景和出外攝影的時間。譬如「東下的路」(Way Down East) 幾乎全體場面即雪景也都在攝影所內布置，觀此便可想像過半了。

一切準備清楚之後，便是專候攝影了。然而攝影以前，導演者還有一事應辦，通常叫做「讀劇本」。即召習演員將電影劇本念給他聽，並說明全劇的意義，及劇中各人物的性格，使演員能够體會以期逼真。在外國的導演者有的不讀劇本，即行着手攝影，即不將劇中情節告知演員，臨演時每

場由導演者指揮演員使表現其所要求的行動。但用這種導演法的導演者，自己須有充分的技倆，而且須有充分的識見和權威纔行。如果技倆不彀，或演員不能十分聽從時，便易歸於失敗，所以不  
如先讀劇本，預先使演員知道全劇的情節爲妥。

讀劇本後，便開始攝影或由佈景攝起，或由野景攝起，俱隨導演者的意思，有時由周圍的情形而決定。無論是佈景或野景，導演的的方法都是一樣。導演者依導演簿於舉行攝影的場所召集演員，攝影之前當先使演員練習，導演者注意指導，等到練習純熟，即行開始攝影。如果沒有純熟，導演者當更使演員練習多次，到能够滿足，纔開始攝影。

攝影當先定「攝影機」(camera)的位置。如爲佈景攝影，導演者應對準光線；如爲野景攝影，則應使用反射板。

演員立在攝影機之前，攝影技師手執攝影機的柄候着。光線對準，導演者便呼「預備」(ready)的口令。演員和攝影技師都提出精神起來，接着導演者向演員下「行動」(action)的口令，演員便開始演技。導演者即對攝影技師下「攝影」(camera 或 camera go)的口令，攝影技師便開

始攝影。直到將移至第二畫面時，導演者下「停止」(stop 或 cut) 的口令，演員停止演技，攝影技師也放了手，助導演者取預先用白墨寫有號數的板拿到攝影機的前面，技師又搖了柄，將這數字收入片中，這便是剛纔所攝場面的號數。這號數到將來接續影片時，大有必要。

這樣全部攝影之後，將片送入現像場中。現像(現像的方法後節詳說)後成陰畫時，便當將各場的片連接，纔成我們在影戲館所見的順序的影片。接片的時候，並須將片末「切斷」(cutting)。切斷片末的事，有時能使影片生出精彩，有時反有害處，要加慎重的注意。有時影片上常見有行動重複的地方，便是導演者切斷片末拙劣的證據。在我們中國製片公司接片和切斷片末的事，每歸攝影技師辦理。然而這事當然屬導演者的責任，因為導演者應負影片的全責的緣故。近來大規模的影片公司的指導者，不只限於攝影方面，並設有美術指導者和技術指導者等專門職務。

由以上所述各點看來，導演者非「實行家」不可，而且非「藝術家」不可。所以現在各國的導演者，多由演員出身，因為他有演技的經驗。沒有演技經驗的人，也不是全不能為導演者。外國的文學者新聞記者美術家雕刻家出身的導演者，也還不少。各應用專門的才能和知識，以發揮他的

所長。如要問那種人最適合做導演者，實在不能置答。

#### (五) 大場面攝影的導演

電影戲上常有大多數的羣衆表現於畫面的事。譬如軍隊打仗羣衆運動等，常用數百乃至數千的演員，非臨時雇人不可。至於這一類大場面在普通的攝影所，恐怕容納不下，要另外探尋野景。覓定場所後又須作大規模的佈景，佈景既成，導演者選着晴朗的天氣，帶了許多演員開始攝影。

這樣大場面的攝影，決非一臺的攝影機所能奏功。當擇適當地點（即使場面全體能夠收入攝影機鏡內的位置）搭一高臺，置一臺或二臺的攝影機於其上，導演者以總指揮官的資格立於臺上，並於重要的處所，各藏着數架的攝影機，以備攝各處所起的格鬪或暴動的事。

臨時雇用的演員，大抵沒有經過訓練，常用助導演者以小隊長資格幫助指揮，這些助導演者或分站各重要的場所，或混入羣衆裏面，而傳達總導演者的命令，有時因爲人數太多，總導演者的言語，不能傳到助導演者的耳內，常裝置電話或用信號以傳達命令。

大場面的攝影，以戰爭的畫面爲最多。在歐戰未完以前，美國每製戰爭的電影，其中有一片於

二千七百人出場之中，一千二百人使用金山守備隊的兵士，用馬三百二十五匹，礮車十數輛，飛機二十五架，鐵甲車數輛，此時傳達號令，於電話電號之外並用無線電報，因為指揮飛機，非用無線電報不可。

## 第四章 攝影術

### (一) 電影映射器的發明

電影戲能够進步到現在的狀態，無論怎樣說來，不能不歸功於攝影技師 (camera-man) 苦心的結果。傑出的導演者，將僅僅能動的映畫，組成有情節有思想的影戲，而創造新藝術，當然也與有力。然而縱使有傑出的導演者，如果沒有攝影師的技術的貢獻，則電影戲也不能進步到現在的程度。攝影技師的技術，對於完成電影的過程，實在有重大的意義。

攝影技師的技術進步，會促進現在電影戲的發達，那麼所謂技術的進步，到底指那一種類的技術呢？這技術對於電影戲上到底有如何意義和如何使命呢？我們要研究這些事情之前，請先簡單說明攝影機如何發明，以知道電影戲的歷史，並可以得關於攝影機上的必要的簡單知識。

電影戲的發明，不是好久的事情，愛迪生 (Edison) 氏在美國研究所始用感光膠片製攝影



用暗箱，是一八九三年，即距今約三十年前的事。這便是電影映射器 (rinetoscope) 的始祖。愛迪生以前，雖還有許多研究家，對於電影戲的發明，也有多少的貢獻。然而他們與其說是電影研究家，無寧說是由心理學或生理學的見地，研究物體對於視覺的運動；但是他們的研究，對於促進愛迪生的發明也很與有力。

愛迪生所發明的電影戲，當時在芝加哥萬國博覽會開演，很博得社會的好評。這種攝影機械，每秒可轉十六次，和現在影戲一些無異；但不像今日影戲那樣有很大的畫面映於銀幕上面，不過像雙眼鏡那樣，個人能夠看見而已。

直至一九一〇年，即至距今十五年前為止，電影戲除會動的映畫以外，還沒有別的興味。其間在意大利和法蘭西異常進步，纔能夠得現在這樣的電影戲。以後的發達大有一日千里之勢。

### (二) 攝影機

電影戲的原理，極為簡單。每秒十六張的畫面，連續映入我們的眼簾，在我們的眼看來，前畫還沒有消失而次畫便來，所以本來雖是每張獨立的動作，看來都好像連續動作似的。映寫機和攝影

機，都是每回轉十六次。

電影戲的攝影機和普通的寫真機，一些沒有區別。不過連續的膠片，以每秒十六張的速度通過透鏡而已。每秒十六張的速度，是萬國共通的標準，但最近發明高速度的攝影機，每秒可轉百六十次。將這機所攝的膠片，由映寫機映於銀幕上時，便成動作很慢的畫。所以對於解剖運動的攝影，可用這種攝影機。反之，由速度較慢的攝影機，即由標準速度若干分之一而攝影的膠片，由映寫器映於銀幕時，可得極快的動作。即普通的攝影機，如果回轉極慢，也得同一的結果。故人由崖上落下的巧術，可用這方法攝影。

### (三) 攝影技術

欲說攝影技術之前，先舉今日所用攝影技術之簡單分類如下：

- (1) 由攝影機位置的變化者——移動攝影 (follow-scene)。
- (2) 由攝影機角度的變化者——俯瞰攝影 (bird's-eye view)。
- (3) 由攝影機距離的變化者——大寫 (close-up)。

- (4) 由攝影機的回轉速度者——遲回轉 (slow-motion)、高速度回轉 (quick-motion)。
- (5) 由透鏡的作用者——焦點外攝影 (soft-focus) 遠寫 (long-shot)。
- (6) 由絞的作用者——絞開 (iris-in)、絞閉 (iris-out)、溶明 (dissolve-in)、溶暗 (dissolve-out)。
- (7) 由膠片的顯露作用者——二重攝影 (double-roll) 重露 (double-exposure)。

(甲) 移動攝影和俯瞰攝影

移動攝影，為攝不能由場面轉換而表示連續運動的攝影法。自動車走在路上的畫面，不會弄成斷片，能夠連續映着，便是用這種的攝影法。這種的攝影法，極為簡單，於欲攝的自動車之外，更用一輛自動車載着攝影機且行且攝。這就攝影機全體移動而說，有時對於廣大的景——譬如攝大平原山脈或大都市全部的影，即用遠距離攝影亦不能將全體的景收入畫面，此時也要用移動攝影的方法。此法將攝影機的三腳，不置於一定的所在，將附於攝影機臺的柄迴轉，則機便能移動。不特左右迴轉而已，即上下亦可自由迴轉。由地面攝高處的景時，可以將被攝物由下向上連續攝影，亦可用反對的方法，由上向下順次攝影。所以俯瞰攝影，也不過將柄搖着，變更攝影機的角度，使攝

影機全體向下便可。

(乙) 遠寫

由攝影機距離的變化，可以分遠寫、全寫、近寫、七分身寫、大寫等事，前曾於電影劇本處述及。這等攝影法各有意義，不是漫然隨便可用。片中人望見遠方的人物，有時於此人的七分身寫或近寫的片間，插入遠寫，則可表示此人見到遠處的人物，又如即不直接見畫中的人物，但須表示範圍較廣的全體的景的必要時，亦用遠寫。在前者的例，譬如有一甲男心戀一女，見此女與乙男說話時，先出甲男的七分身或近寫的畫面，而後出與乙男說話的女的遠寫畫面，更回到以前甲男的畫面，映出甲男或泣或怒或嫉妬的表情，則甲男的心緒浮到片上，這種遠寫——多為人物——每和全寫並用。

(丙) 全寫近寫七分身寫

全寫是多數人有一時表現於片上的必要時用的攝影法。此法和近寫七分身等合用，纔有意義。譬如前例乙男攜女來跳舞會時，恰好甲男亦到，三人之間忽起波瀾。今欲將此事表現於畫面，要

先照跳舞廳的全景，使觀客明白知有跳舞會，而後出正與他人說話的乙男和女以及攜手共舞的乙男和女等的近寫。如是則觀客腦裏，明白知道乙男和女來到跳舞廳了。其次忽現旅館門前停着汽車的全寫畫面，而後現汽車的近寫，甲男由車中走出，這時已知甲乙兩男和女的關係的觀客，胸中必會擔憂，期待着有怎麼事情發生。這個期待，能使觀客對於畫面更加注意。此時現出正入會場門口的甲，及進入跳舞廳的甲的近寫，使觀客擔憂的程度益強。如更現出甲男的全寫畫面，則觀客知甲乙兩男與女在同一的場所。似此將全寫與近寫交互並用，則情節自表現於畫面。當表示情節的經過時，用全寫近寫已足。到了甲男捉住女子的手而叱罵的緊張場面，則非用七分身不可。逐漸現出甲男個人的七分身，女子個人的七分身，乙男個人的七分身，三人同在一處的七分身，由這樣的技巧使畫面的意義更見明白。至甲男怒擲約婚的戒指於地上，則被擲的地上戒指，有大寫的必要。觀客可由此更明事件的意味，和甲男的情感了。

#### (丁) 大寫

大寫。在電影上對於加強一層，有重大的意義。然如亂用此法，則反使觀客疲勞。而大寫的印象，

亦有漸弱的傾向。然適度的大寫則能與觀客以甚強的印象。此法由美國有名導演者格利灰斯所發明。自此法發明以來，而電影纔呈長足的進步。此法僅將攝影機擡到欲照的人物近旁攝影即可。然近來則發明雖在遠距離，也能夠得大寫的方法。

(戊) 遲回轉高速度回轉

遲回轉高速度回轉逆回轉等，多爲用於巧術的攝影法。其中如遲回轉逆回轉，即用普通的攝影機，由機柄迴轉法不同，便能攝取。惟高速度回轉，須用特殊的攝影機方可。關於逆回轉，當於巧術節中詳述。

(己) 焦點外攝影

焦點外攝影，是離普通焦點故意使畫面模糊的攝影。於欲得詩的畫面時用之。

(庚) 絞明絞暗

絞明絞暗不是由攝影機自身作用的攝影法，是由裝置於攝影機的其他物件的作用而成。卽置圓絞(circle vignette)於透鏡前面，由開閉此物，使畫面成爲圓形，可使明亦可使暗，而開閉亦

可快可慢。又將此裝置接於透鏡，則得分明的圓絞，稍離透鏡則得周圍模稜的圓絞。絞的方法，亦不限於圓，有時如舞臺的幕自上絞下的，稱爲「幕絞」(curtain vignette)。由四方絞合的，稱爲「菱絞」(square vignette)。種類不一。絞暗是表示一事的終結，應經過相當的時間，總發生其次畫面所表現的事情。絞明正與此相反，是表示事件的開始。

溶。明。溶。暗。與絞的意義略略相同。攝影方法，較絞更爲簡單。卽置「隔膜」(diaphragm)於透鏡前面。則攝影技師於迴轉機柄之時，自動的會溶明溶暗。又可裝置使得五英尺、十英尺、二十英尺等任意長溶明溶暗的影片。

(辛)二重攝影和重露

在普通的人最覺得不可思議的，當推二重攝影和重露了。同一演員，各別打扮，現於同一畫面，或於甲的想像中，忽現乙的幻影，都是用二重攝影法。這法實在沒有甚麼奧妙，卽將剪去一部分的金屬鉸(matte)遮住透鏡而攝影。此時僅有當着剪去部分的被寫物，能夠感光。他部分還是未用的膜片。今將已攝影的尺數逆卷於盛膜片的罐中，而後用第二的金屬鉸，此鉸與前相反，恰好遮住的

前鉸翦去的部分，而後攝影。所以在前次攝影時不感光的部分，重行感光，將此膜片現像，所以同一人物能同時兩現於畫面。然而兩方的動作，如果不能一致，則會弄成笑柄，所以實際上是很難的攝影。金屬鉸有二十五六種類，有作鎖孔形的，有作心形的，有作眼鏡形的。重露以外，亦常使用。

金屬鉸以外，亦有用重露箱（double exposure box）攝影的方法。此法和用金屬鉸大同小異，故省略不述。

#### （四）攝影巧術

用機巧的方法以攝影片的，叫做巧術（trick）。巧術和技術（technic）很不容易區別。因為怎樣程度的叫做巧術？怎樣程度的叫做技術？沒有明白的界限。然而普通所謂巧術，是指一種詭計而言。即用機巧以攝種種實際上攝不到的影片，以補普通攝影術的不足。

巧術沒有一定的種類，愈新奇便愈受人歡迎。攝影技師和導演者，常絞盡腦筋以思考新奇的巧術。巧術所以有價值，便是新奇的緣故。巧術日新月異，層出不窮。著名的攝影技師或導演者，各有各的發明，各有各的祕訣，不能盡述。這裏所說的不過就普通的巧術而言。神而明之，當一任諸君的



想像。

(甲) 停攝

先就攝影機的巧術而論。當以停攝 (stop-picture) 最為簡單，而且最常用着。譬如魔術師弄法時，忽發黑煙，魔術師突然不見的一事。先用常法攝影，至魔術師將次不見為止，一時停攝。急使扮魔術師的演員跑出寫線以外，於演員所立的地方昇起煙來，而後再行攝影。將此膠片映於銀幕時，不見魔術師走去，及如何發煙，只見魔術師忽然消失，僅餘黑煙而已。

停攝還有一種用法。譬如有一男子被賊追至懸巖上面，決鬥的結果，終將賊打落巖下，賊由極高的懸巖下落而死……這種場面，應先用近寫攝男子和賊決鬥將賊打跌至將落以前的影，一時停攝。次以偶像代賊，穿同樣的衣服，立於巖上，用遠寫法攝男子將賊（偶像）打落巖下的影，又行停攝。而後用大寫攝扮賊的演員遍身是血臥於巖下的影。將這些畫面連續現於銀幕，便不覺得中間是偶像的替身。

此外如火車的衝突，自動車的衝突，利用這一類巧術的範圍甚廣。

## (乙)重露的應用

魔術師忽然消失，沒有甚麼奇怪。如是鬼魂，則不能如此。鬼魂忽隱忽現如太分明，便失卻淒涼的情景。所以鬼魂現時要朦朧而現，失時也要朦朧而失，用前節所說的溶明溶暗方法，固也可以表現。然欲攝得更見逼真，則須用重露的方法。譬如欲攝一鬼魂現於一男子之旁，當先攝一男子坐着的畫面，另攝鬼魂溶明溶暗的影，而後將這兩種陰畫重着來曬。使成一種陽面，將此陽畫映於銀幕，便見鬼魂朦朧出現於一男子的坐側。

欲攝回想的畫面，也可以併用重露和溶明溶暗的方法。譬如有一少女回想幼年時代，可先用溶暗溶明的方法攝少女的半身畫面，又用溶明溶暗的方法另攝少女幼年時代的畫面，而後將這幼年時代的畫面夾於少女半身畫面之間，而行重露。將所得之畫面映於銀幕時，則見少女的半身像還未全部消失，已現幼年時代的朦朧畫面逐漸明白，而少女的半身像卻逐漸朦朧，終至不見。此法不只應用於回想，有遠寫或全景移至近寫時亦可用之。再引前節所述跳舞會的例，先攝跳舞室的全景，使觀客知爲跳舞的夜，而後將乙男和女的近寫用重露夾於其間，以表示乙男和女同來跳

舞會。以上所述或許出巧術的範圍，因攝影技術節內未曾敘及，故錄在這裏。

重露的應用，還有一例。譬如有一男子攜一個甕，有一小人會在其中跳舞……這種畫面，應先攝攜甕的男子的影。其次扮小人的演員站於恰好甕能映入膠片的位置跳舞，將這兩種陰畫重曬，便成小人在甕中跳舞的畫面。頭中或胸中忽現戀人的姿容，都是用重露的方法。

還有一種巧術，和上述甕中跳舞相似而實不同。譬如有一個憑在桌上的男子，想起他的戀人，那時放着桌上的畫面，忽有戀人跳舞……這種畫面，當先照演員在桌前凝想。那邊置一面大鏡，另一女演員扮着戀人站在攝影機的近旁跳舞，女演員的像縮小映於那邊鏡中。於映在鏡裏的女演員，恰似站在書上跳舞的位置時攝影，便得以上所要求的畫面。

演員在海中雲中等動作，也是用這個方法。就海而論，先攝海的膠片，另攝演員假作在海中動作的膠片重露便可。

重露的最大裝置，當推「十誡」(Ten Commandments) 的影片。他的本事，是說以色列 (Israel) 人民，受法老 (Pharaoh) 的軍隊追趕，至於海岸，無路可退。此時摩西 (Moses) 向天祈禱，

海忽裂開，成爲大道，使以色列人民逃過，及達彼岸，裂開的海道，爲怒濤所捲復合爲海，將法老軍隊捲入濤中。單觀畫面，大有神的奇蹟，見於目前的感。然在影戲一些也沒有奇蹟，不過用幾次重露的手續而已。欲表海中的通路，是用像膠一類的東西作兩壁，中間作路而攝影；其次攝海連天的影，將這兩畫重露。其次攝軍隊追趕的影，最後用大桶貯水於兩邊潑出，使成洪濤大浪，淹沒軍隊，和前陰畫重露，便成上述的奇蹟。

### （丙）逆回轉的應用

逆回轉應用於巧術的範圍亦廣。譬如有一男子縛在板上，另有一惡漢用飛刀投此男子，無數飛刀插在這個男子的咽喉和頭的近旁……這種畫面，在觀客看來覺得異常危險，其實攝此影時卻極其從容。其法先用飛刀插於縛在板上的男子的咽喉和頭附近，各刀用幾乎看不出的細線縛着。由導演者或攝影技師的助手拿着，攝影時急將此線向攝影機方面用力提去，則刀柄拔下。如用逆回轉的方法攝影，則一切順序顛倒，銀幕上便呈飛刀向此男子的面部飛去的畫面。

又如汽車逆行，平靜的水面先起泡沫而後有人由水中飛出等事，都是逆回轉的應用。

## (丁) 錯覺的利用

許多危險驚人的影片，多由巧術攝成。譬如哈羅德羅伊德 (Harold Lloyd) 的「銀漢紅牆」 (Safety Last) 的影片中，羅伊德 攀登星樓 那樣極高的建築物，好幾次要落下來，使觀客擔不少的心。看過這影片的人，必會懷疑那麼高的地方怎能泰然演劇？羅伊德 的膽量真是大到極點了。萬一由那樣高處一失了足，豈不是將一個著名的明星犧牲了麼？羅伊德 真是個要錢不要命的人了。如果這些話給羅伊德 聽到耳裏，他一定戴着他那得意的眼鏡笑着說：「各位放心，一些也沒有危險。」這些事在影戲裏不成問題，不過是巧術的一種而已。

演此劇的所在，本來是個商業地。有商店、銀行、旅館、等等的大廈高樓 列着。這商業地的近旁，有個小丘，由丘上看下，可以望見這市的大街道。「銀漢紅牆」的攝影所的布景，便設在丘上。布景沒有多高，即使失足跌下，也不過受些輕傷而已。然而這樣雖不甚高的布景和丘下並列着許多建築物比較，則覺高聳得多。由這個對照，已可喚起觀客的錯覺。這樣一說，這種巧術實在也容易得很。

在戰爭的畫幕，常有空戰海戰等事。空戰有飛機追擊飛船至於爆破墮落的場面，海戰有潛艇

擊沈敵艦的場面。我們在銀幕上看來，覺得異常悲壯。然而實際上的攝影，不過用飛機模型和軍艦模型來代替而已。

火災的場面尤其多用模型，由遠寫攝火災的全景，在銀幕上利用觀客的錯覺，疑是實物被災。又如暴風雨雷雨等場面，亦非等到實際上的雷雨纔攝，而且實際下雨，多不能感入膠片，故攝雨景時常於攝影場內天窗之下開孔用水流下以代雨，又用旋風機以起風。總而言之，在電影藝術的辭典裏面，沒有不可能的三個字而已。

#### （五）實際上冒險的攝影

照上所說電影攝影，異常簡單，好像是一種騙小孩子的魔術一樣，一些沒有危險。其實也不盡然，冒險的影片，不能專靠巧術。拚着性命來攝的也還不少。

譬如有一男子乘馬快跑，其後另有一人對着發銃，彈丸命中，翻身落馬的場面。其初先攝真演員（大抵是著名明星）乘馬疾馳的影，其後換着臨時雇員穿同一衣服由背後攝他跑馬的影，彈丸忽然命中，替身的雇員由馬落下，這個替身，是由要錢不要命的臨時雇員代演，即受些輕傷，中一

兩個小彈，也不要緊。這種要錢不要命的人，世上確也不少。

演員可由要錢不要命的臨時雇員代替，至於攝影技師則不能。電影中關於戰爭的場面，雖可用演員模擬戰爭的樣子攝影，然隨影片的性質，有時攝影技師要實際上跑到槍林彈雨裏面攝影，決不能專用巧術，便算完事。

#### (六) 海底攝影

電影要以新奇爲貴，攝影技師所苦心慘澹以思考的便是這新奇兩字。例如「海底二萬里」(Twenty Thousand Leagues under the Sea) 一片，攝影以前，威廉遜兄弟不知用了多少心力。

通常欲攝海底的景，大抵於攝影所內貯水於玻璃槽中，在水內布海底的景，即裝置巖石海草和海裏動物等等而攝影。另攝潛水夫等的演技，由這二種膠片重露便可。然這種攝影不能得海底的真相，青年攝影師阿涅斯特威廉遜有感於此，苦心研究的結果，終達到直接向海底攝影的理想。

威廉遜立志要攝海底的影，和他的父親商量。他的父親是有名發明海底管的查理威廉遜上

校。贊成他的計劃，他和乃弟喬治協力，將父親所發明的海底管加以改良，使成伸縮自由的管，以大玻璃裝置於管端，由母船沉此管於海底，使他能夠自由自在海底攝影。

準備完竣。威廉遜兄弟將管沉入海底，預備攝影。然因海底過暗，又將發強光的電燈沉於海底管的前面。電燈沉下的結果，不特海底光亮可以攝影，而且海底魚類慕着電光，四面來集，更得良好的相片。於是世界最先的海底攝影，竟於一千九百十三年六月十八日成功。然而這不過是普通的相片，不是影片。

阿涅斯特威廉遜氏最初的海底攝影成功的記事，揭載於紐約的各新聞星期附錄，即時傳於世界各地。翌日威廉遜家裏接到許多的賀函，多半是未知的朋友，驚服贊美他的成功。連着又接着幾封電報，其中有一封是某地電影公司，委托攝海底的電影，他即時答應了。

海底攝影，不是到處俱可，要選白砂的海底爲宜。又因潮水的關係，母船送空氣上的關係，和技師不能在海底過久的關係，所以要攝一部的影片，須費許多時日。威廉遜氏經非常的苦心和努力，終攝成海底的影片，題爲『威廉遜氏之海底探險。』



萬有電影公司見這影片，大賞讚威廉遜氏的技術和勇氣，以為僅攝海底的影，興味還不濃厚，非編成奇談，使海底景物展開於觀客的眼前不能增加興趣。於是聘請威廉遜氏開始製攝「海底二萬里」。此片一出，海底的一切祕密活躍於我們的眼界，使我們添無限的驚奇壯偉的感想。

電影的字典上，沒有不可能三個字，由導演者的頭腦和攝影技師的手腕，可以說已將不可能三個字驅出於電影界以外。許多危險驚人的攝影，雖藉巧術的功勞，然卻也不少是直接的冒險。在這裏將巧術的內幕揭破，希望讀者不要因此便說：「電影戲純是騙人的戲法，沒有價值。」

### (七) 字幕攝影

由上述各種的攝影法，將全體場面攝影之後，便成一本電影戲，然而攝影技師的能事，還沒有完畢，非攝字幕不可。字幕是由美術部用白顏料照劇本寫字於黑厚紙上，文字以外有時並加入繪畫，將此原紙用圖釘釘於壁上，由攝影機攝適當的長的影，將字幕完全攝妥，而後攝影纔告終結，以下便是現像的事。

### (八) 現像和製片

攝影後的生膠片送入現像場，現像場需清澄而多量的水。自現像以至乾燥，膠片最怕灰塵黏着，且要絕對忌避光線，所以現像場非暗黑不可。

現像的次序和普通攝影的膠片無異。不過施於甚長的膠片，需要多量的現像液而已。現象液盛於大桶，將卷在架上的膠片浸入，故一次能現幾千尺的像。

現像後用水洗淨，浸於「亥坡」(即一硫酸酸鈉)液中，再用水洗，卷於鼓輪，迴轉鼓輪使他乾燥，使用鼓輪一時也能夠使幾千尺的膠片弄乾。

次將膠片送於印片室，使印成陽畫。印片室也用紅色電泡，禁止一切光線射入，印像的方法至爲簡單，將陰畫的膠片，重於陽畫膠片上面，置於印片機上便可。這印片機使二枚膠片每一畫面通過於強烈光線之前，通過時每一畫面各印入陽畫的膠片上。

陽畫即由上法製成，如果是三卷爲一本的影片，自攝影到製片完成，祇要半日便可。時事的影片，當夜便可上演，不是稀奇的事。

我們所見的影片，夜景的場面每見染成青色，帶有詩意的場面，每見染成紫色，這都是印成陽

畫以後方纔染色。

染色和調色很容易誤認做一事，然而實不相同。染色是將畫面全體染成某色，調色是將畫面黑的使變成他色，明的部分仍舊留着白色。

其次非將一節一節的膠片接成連貫不可。而且處處要將字幕話幕副字幕插入，有的導演者將此事一任於攝影技師，然在重視責任的導演者，便要自己下手。

## 第五章 電影演員

### (一) 電影演員和優伶

舞臺的名優伶，不必便成爲銀幕的名演員。——這個事實，已經沒有懷疑的餘地。不消說外國的著名銀幕明星裏面，也有舞臺上的成功者。然而舞臺上的名角在銀幕上失敗的人，決也不少。而他方面沒有舞臺經驗，一躍而成銀幕上明星的人，反覺得多。今日大多數的明星，大抵沒有演過劇。而導演者也無寧歡迎沒有演過劇的演員。因爲優伶有一知半解的戲劇知識，指揮反不容易。

電影戲和舞臺劇是完全不同的藝術。所以銀幕上的演員所必要的才能，和舞臺上的優伶全不相同。第一舞臺劇的優伶在觀客前面奏技，而電影戲的演員則在攝影機前奏技。舞臺劇的優伶一面奏技一面說話，而電影的演員則演不說話的劇。——這雖是極皮相的觀察，然而舞臺劇的優伶和電影戲的演員之間，已經有這樣的不同。試進一步觀察，則其不同的地方，還有好多。

優伶在比較的廣闊的舞臺上奏技，而電影戲的演員奏技的地方較狹。普通闊十五英尺深十三英尺的舞臺還叫做小舞臺，而電影的布景場如果闊有十英尺深也有十英尺便能充分奏技。而且在舞臺劇離腳光越遠即在舞臺深處可以演技的範圍越狹，而在電影戲，則離攝影機越遠即在布景場深處可以演技的範圍越廣。

由優伶出身的電影演員，每易走出攝影機的限定線以外，有時中途逸出畫面，有時祇映着身體的一半，但這事稍練即熟，不會常常失敗。唯在舞臺上演慣的優伶一旦沒有觀客，總覺得不大自然，心裏有些難過，對於奏技便有妨害。

更就奏技而論，舞臺劇有言語，由說話引出動作的機會頗多，電影戲雖說沒有說話，但卻不是純粹的無言劇，是假定有說話的無言劇。所以在優伶出身的演員，頗見不便。攝影時雖大概將口閉作說話的樣子，然而到底沒有說話，行動和表情上面，總容易留着作偽的形迹。

## (二) 演員的表情

電影戲僅由動作以表現劇的情節——演員往往因此發生極大的誤解，以為當注全力於動

作，以致常陷於不應動而動的弊病。然而動作一句話，並非說手足亂動的意思，尤其摹仿外國明星的中國演員，常有胡亂動手的傾向。動作的意義，並不專指着動而已，靜中也有動。譬如特映放在桌上的手，如果僅映着一隻手，這手便不能表現演員的生命，不過一隻死手而已。如果演員理解動作的真意義，便是靜置桌上的一隻手，也會躍躍欲生。這手便是活手，演員的生命便寄託在這隻手裏面。所以靜置的手，也含有動作的意義，動作不是單純一個動字而已。

攝半身及大寫的影時，最應注意的是眼。歐美的女明星，眼的表情最會動人。顏面大部分的生命，全在於眼。眼是心的窗，一切感情由眼的動作表現。眼的動作如果得法，一切感情都會流露出來。因為有眼的作用，所以電影戲雖然沒有言語，一些也不會生不自由的感。中國的女演員，表情常不完美，多是不知用眼的緣故。

### (三) 演員的化裝

無論在那一種的演劇，化裝都占極重要的地位。一般演劇上化裝的目的，是使演員的丰貌，適合於所摹擬的劇中人物。但在電影戲裏，觀客不能直接見演員的面，觀客所見的不過是演員的面

影，所以攝影上光和色的關係，是電影演員化裝上應行注意的特別要點。沈誥先生在新聞報上發表過電影化裝談一篇，說得很見詳盡，略謂化裝的使命有三，今節錄如下：

「(1)掩疵累：世鮮絕代美人，況肉眼與鏡頭不同，電影所恃者光，光之與色所以起化學作用者，與人眼所見大異。粉脂綠黛，吾人所驚爲豔色者，見之銀幕，則朱者爲黑，而青者爲白。頰上紅霞，在人眼則嫵媚，在鏡頭則帶灰而面爲之削。皮薄者更微露血管，或赤或藍，人眼不以爲忤，爲鏡頭所攝，則或黑或白，而面部爲之斑剝，更有他種顏色之斑痣，可以欺肉眼不可以欺鏡頭。欲使面部勻淨無瑕，疵累盡掩，化裝尙矣。」

「(2)勻色澤：人身外露各部，爲色至不一，頸後較面部爲深，手臂更褐。欲於攝影中不露比較痕跡，非仗化裝之功不可。嘗見演員中於面部化裝特加注意，然而往往失之過白，反視耳後，黯然無光。十指雙臂，肉眼美之曰如玉。於鏡頭直墨土耳其。故人身外露，各部欲使其色澤勻稱，勿過白，亦勿過黑，黑白各得其宜，此化裝術之第二使命也。」

「(3)利攝影：更進而觀人與人之間，其色澤亦不同。男子較女子色澤爲深，中年較少年

亦然。更於同性同時期中比較之，亦由於稟賦職業環境體質而各異其深淺。今試以一面目黧黑之甲與一粉妝玉琢之乙，同攝一影，以其黑白之異受光之力太差，如甲之光力洽稱，乙之結果必爲一粉球。更求乙之勻稱，而甲將爲炭球矣。雖可用光襯託，究不如化裝之易也。然此非謂舉演員而化之爲粉球也。亦惟舍其兩端，而多用中和調子耳。蓋攝影成像，雖僅恃黑白兩色，而以多用黑白兩色之中和調子爲尙也。故化裝之術，不僅掩疵累勻色澤已也，必也顧大局、和全劇、利攝影，此之謂化裝之使命。」

「演員未化裝前，須先自詳細審察其面部，比較其膚色，何者太黑？何者太瘦？何處低陷？何處隆突？斑點何在？疵累何在？應掩飾者何點？應調勻者何點？更須顧及全劇上場人物，勿令各人之間色彩之調子相差過鉅，然後選油彩施脂粉，掩揚修飾，無過不及，神而化之，是謂藝術。」

「面部膚色本爲潔白無瑕者，可無需油彩，僅略用潤面霜，再敷白色粉可矣。如有斑點必須遮掩者，可用淺色油彩，眉過稀淡者，必須加黑，唇脂勿太赤，面粉勿太白，苟用假鬚假髮，務令天衣無縫，不顯痕跡。面加縐紋痣點者，務令調和深淺，不分真假，此不過指普通化裝而言也。至於特別



角色，有特於修改增飾者，如「鐘樓怪人」劇中之怪人，爲朗強奈所飾化裝之奇妙，無可比倫。此所以朗氏在美國電影界中，推爲此術斲輪老手也。總之電影化裝，在於抑過揚不及，趨向中和，以利攝影。凡所修飾務令細膩不着痕跡，矯揉造作，實非所宜。」

#### (四) 電影的明星

著名的電影演員。通常叫做「明星」(star)。明星雖大抵屬於英偉的男子和優美的女人，然如有一技的特長，也都有成明星的資格。

面貌不揚的演員，如果有特種的狀貌，也有成一角色的希望。總而言之，電影演員的要素，是在藝術，而色則居其次。

最初充當演員時，不必便飾重要的角色。如果你有相當的才能，遇着機會，總有露出頭角的時。常有下級演員，偶然被導演者賞鑑，一躍而爲世界的明星。然而能够享受盛名的演員，決不是純由他的幸運，實在他有藝術的天才，纔能够保持他的名譽。

## 第六章 攝影所

### (一) 世界最初的攝影所

愛迪生於一八九三年發明電影，直至一九一〇年纔成今日的電影戲。然在當時，不特不似今日那樣遍處都有攝影所 (studio)，而且還想不到有今日那樣組織的攝影所。

世界上最先的攝影所，是一九〇五年愛迪生公司所建。當時的攝影所異常草率，不過長二十英尺寬二十五英尺的小屋而已。這攝影所是由煤黑油塗的厚紙做成，用滑輪載在臺上，可以任意移向有陽光的所在。愛迪生公司的人們，把他叫做勃拉克馬利亞，料想是因爲外觀黑色的緣故。其後一九〇七年，法國的巴第公司，在巴黎近郊纔建稍進步的攝影所。

當時初設的攝影所，雨天不能攝影，異常不便。電影事業逐漸發達，不拘風雨俱能攝影的場所逐漸需要，而玻璃攝影所，遂應時代的要求而興。

(二) 攝影所的種類

通常所謂攝影所，就其形式和種類，大體可分如下：

(1) 露天攝影所 (open-air studio)

(2) 玻璃攝影所 (glass studio)

或日光屋內攝影所 (daylight-indoor studio)

(3) 暗黑攝影所 (dark studio)

或人造光線攝影所 (artificial-light studio)

(4) 混合式攝影所 (combined-system studio)

露天攝影所——鋪板於地，張天幕或白布於其上，避日光的直射而攝影。費用不多，似甚近於理想。然降雨或強風時，不能攝影。故在雨量極少的地方，甚見適用。但在沿海多雨的地點，則不相宜。不如多出些費，自始便設玻璃攝影所為宜。

玻璃攝影所——全座的建築物，幾盡由玻璃組成。陽光能够自由照入和普通的照相館一樣，

用幕調節光線。

暗黑攝影所——於暗室中，使用電燈等人造光線，以代日光，是最進步的攝影所。因爲人造光線，能够隨人的意旨，不必受自然的支配。然而這種形式的攝影所，使用多量的電，費用甚貴。即在日本電影公司，還未能用。中國更不消說。玻璃攝影所，用黑幕遮蔽，亦可以代暗黑攝影所之用。

混合式攝影所——於玻璃攝影所內，使用人造光線，叫做混合式攝影所。一切玻璃攝影所，大概併用太陽光線和人造光線，由這意義看來，也可以叫做混合式攝影所。而且因其併用人造光線，所以玻璃攝影所能够發揮他的特色，即不拘風雨及氣候如何，可用人造光線繼續攝影。

### (三) 光的種類

光線是電影的生命，光線使用如不得法，則畫面死了。

電影沒有色彩，電影戲所以能够叫做映畫劇，全賴光線的作用。如果光線失敗，便失卻畫的價值。電影是以視感爲對象的藝術，如果失卻視覺上的美——即畫的美——那便不能算是藝術。不能算得藝術，是電影的致命傷，故第一能致藝術的命的，不在情節，不在腳本，不在演員的技術，而在

光線，所以說光線是電影的生命。

光線在電影戲上有這樣重大的意義，故導演者常苦心慘淡，想得適當的光線。當電影還沒有進步到現在的程。度，即還不能認為藝術時，光線不過求能照演員的面上便可。如於膠片的露出，有充分的光明照到室內便可。然在今日，已不是光線能明便可的時代。光線非能使畫面生出情調不可。可由光線的使用，能够使畫面顯出劇本中所要求的情調，也能够使全劇的精神完全抹殺。

今日所使用的光線，到底是何種類？試加區別如下：

- (1) 界光 (border-light)。
- (2) 點光 (spot-light)。
- (3) 側光 (side-light)。

以上各種，由光線的位置和光度的範圍而區別，界光是光線由攝影所的屋頂照於布景全體的裝置。側光是由布景的側面或前面射入的光線。點光是有特照演員的面部或全身的必要時，使光線聚集於一部分的方法。

又由燈光的種類區分如下：

(1) 弧光燈 (arc lamp)。

(2) 水銀燈 (mercury-vapor lamp 或 Cooper-Hewitt lamp)。

(3) 白熱淡氣電燈 (incandescent lamp of the nitrogen-filled tungsten-filament type)。

普通攝影所常用弧燈。發出青白強烈的光。然而因光過強，畫面常見生硬，而且很傷演員的眼，是他的缺點。

水銀燈比弧燈軟得許多，放青色或蒼白色的光，然此裝置需費較貴，所以大概以弧燈供用。白熱淡氣電燈即通常所用鎢絲電球，光力較強。如蒼白色的鎢絲電球，可得和太陽大略相同的光。也可用以攝影。

#### (四) 攝影所的面積

攝影所不只攝影而已，還有其他附帶的作業。攝影所之外，應有管理人室，導演室，劇本部室，技術部室，布景貯藏室，器具貯藏室，演員室，衣服室，現像場，印片場，試寫室等建築物的必要。所以面積

越廣越好，而且要氣候良好，水又清潔的地方。水的好壞和現像很有影響，故選擇建築攝影所的地點時，要將這事放在腦裏。

攝影所的面積，當然是越廣越好。要製一部的影戲，不能一出去攝實物的影，又有許多沒有實物可攝的景，所以布景股有布種種的景的必要。如果所要求的布景複雜，則常用相當廣大的土地。

最理想的攝影所，要推萬有電影公司的攝影所。此攝影所於一九一五年三月十五日落成。因為有這個攝影所，將這地方叫做萬有市，這個攝影所東西廣二十五里，南北二十五里以上，在這攝影所內有大溪谷，有山，有水，有沼澤，所以不必於攝影所外另覓野景。

## 第七章 映演場

### (一) 映演機和映演技師

影片製成之後，要將膠片擴大映於銀幕上面，非藉重映演機不可。影片置於映演機上而後纔得生命，纔能博觀衆的熱烈歡迎。

映演機的構造，大體和攝影機相似，不過作用相反而已。攝影機將場面的景使攝入於無像的膠片，映演機將有像的膠片使映射於銀幕。構造上略略不同的地方，也就是因這個關係而起。

司映演機的人是映演技師。映演技師的技術，也非常重要。富有才能的導演者，費盡心力賦與生命於影片上，映演時如果映演技師處理不得其法，能夠將奕奕如生的影片殺死。所以映演技師最後也操有生殺影片的權。映演技師的責任，也決不可輕視。

通常映演機是由司機人用手迴轉，近來則多用發動機自動的回轉。因為器械回轉速度均勻，



比較的不致損畫面的情調，較近於理想。近來並有可速可遲的回轉裝置。

### (二) 映演場

影戲的映演場，通常叫做影戲場。影戲場的良否，對於影戲大有影響。先就大小來說，要多少大纔覺得適當？因為映於銀幕的畫面有一定的限度，闊九尺高七尺算是最大的限度。所以影戲場非照此比例而設計不可。過大的影戲場，反不適當，所受畫面的觀感，常有散漫的憂慮。而且場座過闊，則看不分明的坐位必多。尤須避卻三樓，因為由三樓下看，便失卻鑑賞映畫的情趣。

影戲場照劇場的樣式建築，是一個大錯誤的事。外國的戲場，多作馬蹄形的建築式。這是中世紀意大利歌劇場的遺物，彼時貴族好入歌劇場，與其觀劇，無寧以彼等衣飾的華美誇示民衆，所以好坐廂樓。廂樓的位置，與其說便於觀劇，無寧說便於為觀客所見。我國時髦的人物，好包廂樓觀劇，恐怕也是同樣的心理。至就實際上觀劇的位置而論，最好的要算正廳。廂樓式的劇場已經是過去時代的遺物，開演影戲常在暗時，雖有華美的服飾也看不見，影戲場如果採馬蹄式的建築，實在滑稽之至。

理想的影戲場的建築形式，當以一層的爲限。由臺前到後面地要逐漸加高，椅子列成階級式，各席都能看得明白，所以最合理想。

### (三) 影戲的解說問題

影戲裏面插有許多字幕，而且著名的影戲多另印有說明書，原則上沒有解說者的必要。然而日本的影戲場，必有一人站在幕旁隨演隨說戲中的情節，使觀客無論婦孺都能解片中的意義，增盛興趣。外國的風俗習慣和我們不同，而電影上的情節，又有特別的表示法，非常看電影的人，頗不容易明瞭。而且字幕多半是外國文字，消失很快，即使略解外國文字的人，也時感不及閱讀的痛苦，所以常有看了過半，還摸不着一些頭緒。電影事業在中國不甚發達，恐怕這也是一個緣故。近來自國製影片出映之後，看影戲的人也多起來，若就電影藝術而論，國製影片的拙劣，實在比外國影片差得甚遠。然而國製影片卻甚博觀客歡迎，難道是國人的愛國心於看影戲時特別表現麼？恐怕不必，大約是因爲國製影片情節易懂的緣故。

這樣看來，影戲的解說，在中國尤覺必要。因爲中國人對於歐美文明的知識，還比日本不上。

即中國文字幕的意義，觀客也不必盡能了解。所以外國影片固不消說，即國製影片也似乎演時有人解說較見好些。不過解說影戲，大非容易的事。說話的步驟，要和映演的情節合湊，觀衆纔能分明。如果說自說演自演，那就不如不說了。

我以為我國的影戲場，要不要人解說，實在是一個有趣味的問題。如果，以為有人解說好些，那麼對於這解說人才的養成確是一種要注意的事呢！

## 第八章 電影藝術的鑑賞法

### (一) 對於全劇的鑑賞

電影劇即映畫劇的鑑賞，可以分爲兩種：其一是部分的鑑賞，其一是綜合部分的鑑賞的全體鑑賞。

無論那一種藝術，漠然觀看，不能生出何等意味。如果說到玩味藝術，非先有巨於全體的知識，而後加以鑑賞，便不能理解藝術的意義。一切藝術如此，電影藝術也如此。以上各節，已將電影藝術的全體知識略說一遍，讀者諒可得些概梗。現在請就鑑賞的方法，提出一二暗示。

### (二) 對於劇本的鑑賞

看了一本電影戲之後，第一要就命題觀察。試問這命題是否沿用舊的；即使是沿用舊的，如果用法不同，則映畫也會有他的生命。如果命題全新，那就不能不讚賞原作者的功績。但是無論命題

怎樣的新，如不適於電影，那也不對。

其次非就影戲的本事着想不可。命題雖新，如本事太舊也不得當。往往有很好的命題，因為本事不佳，也不能得良好的結果。所以電影的命題雖然重要，而本事也不能看輕。

腳色要和本事同時研究，不能分離。腳色的巧拙，直接影響於電影的全體生命，如果腳色不佳，無論命題如何良好，導演者演員攝影技師的技倆如何優良，終免不了露出破綻。不消說導演者有補腳色的缺點，使成完全的職務，然而一部分的改變，雖可使劇本稍加改良，但除非全體改編，不能得完全的結果。所以腳色的責任異常重大。對此加以吟味，不能不說是電影鑑賞的第一步。

### (三) 對於演員的鑑賞

其次係就個個演員的演技和性格表現的鑑賞。在電影藝術直接觸於我們眼簾而慙於我們感情的，當推演員的奏技。我們常有僅僅鑑賞演員的奏技，便謂電影鑑賞的能事已盡的傾向。然而電影不是僅由演員的奏技而能成立的藝術，所以僅以鑑賞演員的奏技為電影鑑賞法的人，不能不謂為錯誤的鑑賞法。

演員奏技的巧拙，容易看得出來。然而要問巧拙的標準由何決定？那便是大難的問題。原來奏技這兩字，到底是指自然的奏技——即將我們日常生活的行動照樣寫實的演奏出來呢？還是經過藝術的純化或形式化的呢？由這問題的解釋法，對於演員奏技的巧拙，便要生出不同的見解。這個問題，是一切藝術鑑賞時必起的问题，鑑賞者非根據任何一方不可。

藝術應否從寫實主義的問題，當吟味導演者和攝影技師的手法時，也要引起鑑賞者的研究。現在姑先就演員的性格表現而論，亦由鑑賞者的信條而生不同的見解。換句話說，即演員到底應犧牲自己的性格完全變成劇本中所描寫的人物的性格而表現呢？還是應通演員自己的性格以表現劇中人物的性格呢？簡單說來，便是性格的客觀化或主觀化的問題。這個問題在電影戲裏面，本來比較的不大成爲問題，然自表現主義出現之後，都有考察的必要。

演員奏技的寫實化或藝術化，性格表現的客觀化或主觀化，孰正孰否，本書姑置不論，一任讀者自己的考察。

部分的對於奏技及性格表現甚巧的演員，如果不能全劇一貫，那也沒有價值。全劇能够一貫，

是電影鑑賞上的要點。

演員的裝扮對於電影全體的效果，也有重大的關係。電影鑑賞者也不能輕輕看過。

(四) 對於導演者的鑑賞

由導演者的技倆如何，能够生殺影戲，前節常常說過。導演者的責任，對於電影藝術全體都有關係。腳色演員的奏技性格表現、扮裝、攝影技師的切斷畫面、光線、切斷片末等點，都是導演者的責任。各部分的人員，如果有充分的力量，雖也可以補導演者的失敗。至於全體的效果，則非各部分的人員所能左右，所以全體的結構、情調、主義、旨趣、精神，皆由導演者所創造，非其他人員所能援助。全體如有破綻，便是導演者的失敗。故在電影鑑賞上對於導演者的手法技巧是第二問題。而全體的結構是否完整？情調是否調和？主義是否一貫？旨趣是否明顯？精神是否貫徹？卻是對於導演者職務的鑑賞上第一條件。

(五) 對於攝影技師的鑑賞

其次是攝影技師的技術。僅能攝影的技師，在今日已不能稱為電影技師。在從前僅稱為活動

影戲的時代，如能將物象攝得明白便可，然在今日已經進一步稱爲映畫藝術的時代，僅能攝得明白，還覺未盡。畫家由畫筆所畫的東西，攝影技師非由透鏡表現出來不可。不僅是一張相片，非成一張繪畫不可。其中要表現相當的情調，要釀出相當的氣概。

字幕插文和畫幕切斷，在電影鑑賞上也不能輕輕看過。尤以切斷的巧拙，於演技的連絡上，有重大的關係，不能隨便。

光線的良否，屬於導演者和攝影技師的責任範圍，在今日光線不只要求能够使畫面明瞭而已，並要使畫面生出情調。

任意使用光線，則畫面弄成生硬不生情調，不過得光明的映畫而已。

現像印片，也有重大的影響，現像或過或不足，俱不能得完全的膠片，印片亦然。

以上所述各部分的鑑賞，綜合起來，便成全體的鑑賞。當當賞電影之時，要將電影是藝術一事，充分記入腦中，並莫忘卻他是獨立的藝術，和繪畫藝術或舞臺藝術不同。



