

電影小叢書

電影文藝學論

王平陵編

商務印書館發行

## 短序

友人徐公美兄主編商務電影小叢書，來信說：『有一本電影文學論，是指定要你做的。』我因為不慣於寫這一類的論文，而且把電影與文學作一次比較的研究，不是淺學者所可能，我便忽忽地給他回信：『不敢違命的。』

但，他還是希望我擔任下來，不得已就冒昧地答允了。

僅僅是薄薄的一個小冊子，卻整整地化費了我兩個月的時間，因為題材是那麽寬，而涉及的門類又是那麽廣，同時，賴以傳達的文字工具，又祇能限於二萬字，逼着我在下筆時，總希望把這二萬字很經濟地施用，少說幾句廢話，多談一些真情實理，因此，斟酌的時間，也就不免延長了；但是否能滿足讀者的願望？淺學如我，還是難以斷定的。

中國的電影業，前兩年曾有一度的亢奮，最近，似乎又消沈下來了，有人說，是公司管理

不得法，出片太遲的緣故；有人說，是資本的週轉不靈，物質條件趕不上歐美的緣故；又有人說，是舶來的影片奪取了中國影片的觀衆的緣故……如此諸般，我都承認；可是，我的意見，總以為這是藝術上的問題——國產電影還未能在藝術上建立生命，儘可能地與文學的各部门發生親切的關係，要希望國片立刻走運，立刻奪取歐美的前席，總是異常困難的。電影工作者離開了藝術上的各個條件的學習，要希望有佳片的產生，猶之一個絕對不讀書的人，希望能寫出像樣的作品一樣，怎麼可能呢！

這小冊子中所論及的各部门，雖不過是一個發凡，但都是用率直的態度寫出的，於電影界文學界自信是有一點用處的。願大家從今年起，再從深的方面，多多學習，多多研究，試看明年今日的國產電影業，是否能有趣色？

# 目次

次	目
第一章	緒論.....一
第二章	一個共同的使命.....五
第三章	幾種不同的傾向.....一〇
第四章	趣味的高級與低級.....一三
第五章	光調與情調.....一七
第六章	電影的 Montage 與文學的 Plot.....二一
第七章	演技與符號.....二五
第八章	空間與時間.....二九
第九章	最高峯的佈置.....三二

第十章	電影與小說	三五
第十一章	電影與戲劇	四〇
第十二章	電影與詩歌	四六
第十三章	電影與傳記文學	五〇
第十四章	電影與報告文學	五四
第十五章	結語	五九

# 電影文學論

## 第一章 緒論

我們要從文學的各部門發見與電影的相同之點來，把電影在藝術上的地位予以強調地穩定，並不是一件困難的事；不過，要說明文學的各部門如小說、戲劇、詩歌、傳記……等等，在具備了怎樣的條件以後，便可以作為電影的素材，卻是一個值得考慮的問題。關於這以前似乎也曾有人發表過許多的意見了，惟扼要的系統的敘述，還是沒有。現在，這小冊子就想從這一方面發展它的企圖。

誰都知道電影藝術由發明而至於成長，還是本世紀的事，電影發生的歷史既是這幾年青，而進步的速率在藝術各部門中竟有後來居上之勢了。這原因很簡單，一面是由於科

學家的努力，爲電影事業滿足了許多物質上的條件；而一面是由於電影被資本家作爲企業以後，在營業上能够蒸蒸日上，便連帶地使電影的本身從科學上一天天地改善，並且加速地走上藝術的軌道，急迫地需要藝術家加入工作，使電影與文學取得較密切的聯繫了。

電影在技術上的運用，大部分是根據科學的，也可說是幾個科學家一種偶然的帶有遊戲性質的發明。在一八七二年英人愛德華穆埃勃立琪 Edward Muybridge 企圖在加利佛尼亞州之巴羅爾敦地方攝取賽馬的照相，使用二十四個照相機，安置在賽馬場的旁邊，用一根繩子控制着照相機的快門，當馬跑過時，用飛快的手法逐一攝取，結果，馬在疾馳時的動作，便能很清楚地辨認了。氏獲得這一次的成功，繼續經過二十年的努力，發明了一種活動照相機，可以把許多活動相片在銀幕上放映，供給人們的觀賞。一八八二年法國馬台博士 T. J. Mutoy 報告其『攝影槍』Photographic Gun 的發明，這是第一具能從一個鏡頭中在一秒鐘攝取若干底片的攝影機；後來，美國的托瑪斯愛迪生 Thomas Edison 也來參加發展活動照相機的工作了，由於他的苦心研究，纔完成了我們現在所

應用的電影攝影機。根據上述的事實，可知電影在構成的技術上，最直接發生關係的，當然是攝影技術的精進，柔質的敏感性影片的發明，以及放映機的完成；所以，電影的生命，完全是科學所賦予的。到現在電影雖被稱爲藝術的一種；但電影和藝術發生關係——或者可以說和文學發生關係，無疑的，還是最近的事情——是電影既經確定了企業地位以後的事情。

電影的第一次在戲院裏出現，即第一次作爲一種營業來嘗試，是在一八九六年四月二十七日的紐約二十三條街戲院。電影事業在美國，比世界任何國家發展更速；然從一八九六年至一九〇三年的時期中，還不過是努力於科學上的設備，尙無暇及於電影所能包含的內容。那時候，所攝成的影片，僅僅是實體的寫照，影片的長度，至多不過五十尺左右，觀衆們被好奇心所驅遣，對於這種新興的娛樂，已經很够滿足了，也未曾對於電影的內容，有什麼奢侈的要求，鏡頭多是異常簡單的，例如拳技、舞蹈、瀑布、軍隊行進、電車疾駛之類。到一九〇七年的彭哈 *Ben Hur* 攝成影片，在銀幕上公演，美國電影界纔開始採用小說中的

題材；這一九一一年狄更斯 Charles Dickens 的二城風雨錄 *The tale of two cities* 攝成影片，真的把文學作品具體的地推薦到觀衆的前面，竟獲得了空前的成功，得着觀衆的盛大的讚許，這可說是文學與電影第一次發生比較親密的關係。這以後，因為觀衆對於電影的要求，跟隨着慾望的增高而擴大，使電影企業家爲着要維持電影企業的存在，便不得不把電影的內容上方求充實；所以，歐美的文學名著，凡能適用於電影的取材的，幾乎都被電影企業家注意研究，列入預定攝製的範圍了。尤其是在此刻的電影界對於電影題材的搜集，隨在感覺到困難；因此，都逼迫着他們向文學作品中尋覓可以用作電影的材料，也是無待證明的事實。文學與電影的關係，既是這樣的密切，那麼，我們爲着要把文學與電影的關係，得到更清楚的認識，試把文學的各部門與電影作一次對比的研究，我想，決不是一件無意義的工作吧！

## 第二章 一個共同的使命

在藝術上比較能夠站得住的作品，不僅是描寫的技巧須有着長時期的習練；最重要的一點，還在作品的內容，是不是能發揮主題所能包含的真理。因此，凡是成功的作品，大抵是作家對於現實社會有了澈頭澈尾的了解，而從真實的情感和高深的智慧中所泛濫出來的確實不移的「真理」。

真理是不容易發明的，有許多以發明真理為責任的聖哲，殫其畢生的精力，往往未必能竟其全功；還得要把未完成的事業讓給後死的人們繼續努力的。社會上一般醉生夢死的人，對自己所享受的一切，都非常滿足，並不覺得自己所生活着的世界，是變相的黑暗的地獄；雖然，有時候也能由於他們的淺薄的直覺，體驗到生活不安定的痛苦，可是，他們並不知道這痛苦究從何來，也沒有解救的方法。祇有為真理服役的聖哲，把痛苦的原因分析得

最清楚，他們看着一般在苦痛中的人們，是深為憂慮的。

但當先知的聖哲對羣衆說出所發覺的真理時，一般人因為蔽於物慾，狃於既成的陋見，是斷乎不肯信認的。甚至把一切反真理的事實誤當作是真理，反面仇恨真理的發明者是離經叛道的人。因此，真是以發明真理為職志的聖哲，都不能被當時的社會所容納，他們的主張和言論，絕對得不着庸俗的諒解；然他們的生活，決不願安於庸俗，遷就庸俗，他們對付庸俗的態度，常常是革命的、鬪爭的。如果要祈求羣衆能够把眼睛透過過遭的迷霧，去迎接光明，認識聖哲們的苦心孤詣，表示一種崇敬的同情，那是隔代的事實。換句話說，非待這些聖哲們被盲目的羣衆釘死在十字架上，無辜地殉了他們的偉大的教義以後，決沒有人回憶到聖哲們一片救世的苦心的。所以，社會進步的速率，在先知者的眼光裏，總覺得異常的緩慢，他們是永遠不會快樂的，常不免帶着洗鬱的眼鏡，現出辛酸的苦笑，凝視着艱難的人生。灰色馬的作者阿爾支拔梭夫 Mikhail Artzybashev 曾經說過『上帝給了我應該落到作家的運命上來的大不幸，那便是要求着追尋真理。』這是何等的沈痛而透澈的話！

文學者對於社會人羣的責任，也就在如何使真理從潛藏着的隱蔽部份，用透明的眼光把它發露，使盲了心的人們能够醒覺過來，改正其不合理的生活，重行走上合理的軌道。一切的思想家其最大的願望，在爲真理而努力，其最大的愉快，亦就在能把真理介紹給一般的人羣。哲學者的責任，是發見真理的，科學者的責任，是分析真理的，至於文學者的責任，是表現真理的。

一切的真理，僅僅經過哲學者科學者的努力，羣衆是不容易了解的；待文學者認清了真理之所在，用詩歌來吟咏，小說來描寫，戲劇來演出以後，於是，這真理就同一般的常識一樣，被羣衆很清楚地認識了；所以，文學的作用，是爲着要把哲學者科學者努力的結果，常識化了地介紹給羣衆的。真理既經文學者的努力，成了一般的常識，羣衆便能更進一步向哲學者科學者要求還未曾發見的真理，無形之中，就是督促着哲學者科學者在繼續不斷地努力；文學者繼續不斷地把他們努力的結果，應用各種文學的形式如詩歌、小說、戲劇等，盡量表現，這就是使民衆有着更多的機會接近真理，認識真理，民衆生活的改善，社會文化水

準的提高，可以說，都是文學家和思想家共同努力的功效。

電影是藝術的一部門，電影的取材，也不外乎是人生的反映，以及社會上各種現實問題的解答；所以，電影的責任，也同文學一樣，都是爲着表現真理，把真理變成了常識。向民衆盡介紹和推薦的義務的。

文學的表現方式，是利用文字，電影是繪形繪色，聲音笑貌畢具，把社會人生如實地介紹給觀衆的。利用文字來表現的文學，其感應的範圍，僅限於少數愛好的讀者；具像化了的電影，影響於觀衆的範圍，更爲廣大，而感人的力量，也是特別深刻的。所以，電影如果能爲表現真理而努力，其收效之速，實遠非文學的任何部門所可企及。

反之，電影的取材，要是不在指示人生，渴求真理方面，多多貢獻；而是被當作商品化的營利工具，專在暴露社會的醜惡部份，誘致觀衆，或則激動觀衆的好奇心，以廣招徠，這樣，其毒害人心，貽禍社會的程度，也是很可驚人的。電影雖與文學的表現方式，完全不同，但電影的使命，不可不同文學一樣，應該爲着表現真理而效勞。離開真理的電影，對於社會人生，其

一個共同的使命

絕少意義，像這樣的電影，我們可以肯定地說，決不是文學的電影。

## 第二章 幾種不同的性質

文學的抒寫方式，以其題材之適合於何種體例而決定。有時候，便利於用戲劇來表現的題材，未嘗不能寫成功小說；不過，既稱之為文學作品，爲着處理題材必有其各種獨特的方法的，（即是在表現的技術上應該是有着顯明的區別的。）電影藝術當然也不能例外；所以，一個電影劇作者不能明白電影導演者所使用的專門的電影技術，便貿然地着手試寫電影劇本，是徒勞而無功的。換句話說，那就等於冒着寫作非電影化的電影劇本的危險。有些人以爲電影劇作者的工作，僅限於描寫電影的情節，這是一個極大的錯誤。劇作者從號稱爲電影文學的著作中所描寫的事物，用技術的科學的手段來電影化，是非常必要的。

一般地說，技術的電影劇本與文學的電影劇本是完全不同的。技術的電影劇本，是專供電影製作者的臺本，在這種臺本中所說明的，是實際攝製時關於鏡頭的次序、位置以及

畫面上的孟塔琪 *Montage* 的設計等等。這可說是一種徒具形式的劇本，並沒有固有的戲劇的生命，質言之，構成戲劇的一切條件，於電影未上映之前，舉凡文學的電影劇本中所必具的一切，在技術劇本方面都是缺少的。

文學的電影劇本，是情節的接構，人事的糾紛，事態的發展與障礙，經過初步的文學技巧所寫成的一個分幕故事。不過，記載着種種鏡頭和角度的技術劇本，就是真正的電影劇本，那卻不盡然。同樣，我們也不能承認文學的電影劇本，除去文學的性質以外，一定是具有電影的質素。配稱爲一個完整的電影劇本，應有文學性與電影性的二種特性，並且還要真切地理解這所謂應有的意義的。戲劇、小說、詩歌……等等，亦同電影劇本一樣，亦須具有簡潔顯明的字句喚起感覺與印象之固有特質的。所不同的一點，就是，電影劇本的字句，是「造形」的，雖不一定如 *Montage* 所規定的術語那樣的意義，然不可不使所記述的文字成爲一貫的可以攝製的影像。電影劇作者的課題，與那喚起情緒激動情感的小說詩歌不同，電影劇本的文字，非能幻成電影上種種的畫面不可；因此，電影劇本的寫作方法，便不能

不具有一種與小說詩歌不一樣的 forms。

最近舞臺劇的大革進主義，Dynamitism 雖大部分關係於文字的調和，臺詞的活力，以及演員的對話與演技等等上面；但和這個相反的，電影上的大革進主義是關係着事件的連結，甚至是動作的連結上的。電影劇本中的文字，就是屬於說明的字幕，都是用以幫助那動作的附加物，而決不能當作動作的代表物看待的。澈底言之，文學是利用文字抒寫作者的情感及意識，使能引起讀者的共鳴，爲其最終的目的；電影劇本是以活動映象的演出，博得觀衆的反映與同情，爲其最終的目的，這是二者根本不同的所在。

電影劇本被認爲新文學形式之一種，其自身不一定要是絕對電影技術化的作品；但須要具有着隨時可以改編爲技術的電影劇本的可能性罷了。所以，電影的製作者應該在文學的故事中，先研究其連續性，氛圍氣，情緒的緊張與弛緩，及其他電影所有的戲劇的要素。

## 第四章 趣味的高級與低級

趣味是由於人類的嗜好而發生的，人類的嗜好，各有不同；所以趣味的標準，實無從把握。寫作者如果爲着要把握讀者的趣味而從事於文學的以及電影的製作，無有不失敗的。

人類的嗜好，常因身心的快不快，環境的改易，甚至是天氣的炎冷陰晴等等，而有着種種的變化；因此，人類的趣味，也像投機市場的價格一樣，都是朝晚不同，無法捉摸的。聰明的作者，祇在研究預定寫作的題材，是否有真實性？是否能在題材中表現出一般人的痛苦？至於能不能使一般人發生趣味？從來不作這樣浪費的計較的。

趣味發生的對象，是沒有所謂高級和低級的區別的。譬如一般流氓壞蛋所幹的不體面的勾當，賣淫婦的卑污的生活，以及一切下層階級的惡劣的習慣，是人所公認爲低級趣味發生的來源，但如果寫作者的動機，並不僅是暴露他們的醜惡，而是站在社會問題的意

義上分析這些人的生活，由這情形所發生的趣味，就不是低級的了。反之，如一般士大夫的生活習慣，都是附庸風雅，自命爲高尚的，但寫作者假使僅及其私人享樂的部份，同樣是一種低級的趣味。

人類對於趣味的愛好，並不因爲地位的高低，人品的善惡，性情的優劣，而於趣味的本身就有所謂高級與低級的區別。明顯言之，如抽煙、喝茶、飲酒、賭博等等，是一般人之所愛好，也是士大夫之所同好。抽煙、喝茶、飲酒、賭博……等等，論趣味的品質，雖不高雅，但像有些自命爲風雅的人，把寫字、作畫……當作是怡情適性聊以自娛的工具，由這裏所得着的趣味，和由抽煙、喝茶……等等方法所得着的趣味，都是同樣的低級的。鄭板橋曾經這樣說過：「寫字作畫是雅事，亦是俗事。」這便是說，如果爲着個人的嗜好而寫字作畫，也是屬於低級趣味之一種。

趣味的高級與低級，是隨着人們的主觀而定的，很少有客觀價值之存在。有時候一般人認爲趣味較高的藝術，但有些人因爲不合自己的脾胃，便覺得是非常低級的事實，到處

呈現着。同時，有些人認爲趣味低級的藝術而祇因爲適合於自己的嗜好的緣故總以爲由這些藝術作品中所得着的趣味是非常高級的。這原因很簡單，就是，人們都有相當的自尊心，尤其是對於自己某一種成見的固執，以及趣味的愛好。凡自己所愛好的事物，都希望人家表示同樣的愛好的；要是有人這樣的人，對於他所愛好的事物，表示譏笑和侮辱，必得出全力來擁護，盡量與反對者掙扎的。社會上各種糾紛的起因，並不一定是爲着爭意見，常爲着趣味的不投而引起極大的糾紛來。正因爲趣味的愛好，是自我的，主觀的，人們寧可到萬不得已時放棄自己固執着的成見，可是，無論如何決不願放棄自己愛好的趣味；逼迫着人們放棄自己愛好的趣味，誰都不免要以爲是人格上的莫大的侮辱吧！所以，在人類各種習性中，最不能勉強一致的，莫如人類所愛好的趣味了。

在這裏，我們便可得着一個小小的結論：就是，無論是在文學的和電影劇本的創作過程中，像故意把捉着某種趣味而以爲是一種生意眼一種吸引讀者方法的作家們，終不免陷落在失敗主義的泥溝裏，肯定其最終的命運的。作家們應該在題材的整個部份，悉心地

選擇與捏製，使能適合現實；凡愈與現實有着密切關係的作品，便愈有吸引人的力量，換句話說，它的趣味性一定是尤為豐富的。如果，作家們但在如何把捉讀者的趣味方面努力，而忽略了整個題材的選擇與捏製，其結果，作家們所企圖實現的目的，必定是適得其反。

至於趣味的對象，前面已經說過，並沒有高級與低級的區別的，這完全是作家們的技巧問題。技巧拙劣的作家，無論怎樣崇高的性格與題材，一到他們手裏，便變成低級不堪入目了；反之，即使是最卑污無聊的對象，一經成熟的作家們的筆描寫出來，決不會把趣味低級化惹人厭惡的；所以，作家們為防禦自己所描寫的題材，被低級趣味來侵襲，最好的方法是訓練自己寫作的技巧。

## 第五章 光調與情調

電影的光調，是表現情調的一個最重要的方法；光調彷彿是在文學作品裏描寫各個人物的色彩，這色彩是藉以表明心理的快樂與憂愁，區別時季的溫度的變化，以及渲染山川、草木等等的明朗的界線的。電影不注意光調，就同文學作品的不注意色彩一樣，觀眾在影幕上感覺到情調灰暗，索然寡趣；讀者在文學作品裏不能體驗到作品的生命，都是疏忽了光調與色彩的緣故。所以製片家不能不注意光調的運用。

所謂光調就是指一個鏡頭或一個畫面上的光度的深淺，光和暗的對照或變化所造出來的調子而言。光調的種類，大別之爲正調、高調、中調、低調、極調五種。

製片家如果希望在畫面上顯現着的情調，是一幅美麗的遠景，是明暗均分，黑白齊備的自然的重寫，那麼，最容易把握這種效果的，是正調。像却萊 Eric Chayet 所導演的琴

挑 (Varman) 便是採用了正調得着最大成功的片子。我們在這片子中可以看到十九世紀匈牙利農村所呈現的一種恬靜樸素的情調，那種畫意與詩意充滿着的葡萄之村，是多麼地美麗而使人懷戀的阿美維絲的『終成眷屬』 Belle of the Nineties 也是善於應用正調而得着良好收穫的佳片，片中表現着十九世紀魯意吐地方優美的背景，光線是異乎尋常的清晰，畫面上充分流露着溫暖甜蜜的情調，像一首詩一首抒情的散文似地使人們陶醉着，這都是運用正調所得着的效果。

正調的目的，在於把各種形像明顯地揭示，在電影上是最平凡不過的光的運用，這是一切光調中的基本。

高調是指光線全部集中於頂光的折光法，畫面光亮明晰，很少陰影，這個光調所表現着的情調，含有幸福、歡喜、優美、青春、新鮮等意味，我們要在銀幕上獲得春天的效果，祇有利用高調為最適宜。此外，如外景的戀愛場面，內景的繡閣、閨房及其他象徵光明舒適的意義，也最好利用高調來表示。

中調全用灰色，沒有頂光，也沒有極度的陰影，是一串灰調中的濃淡對照。中調所給與觀衆的情調是：朦朧、漠然、暗昧、神秘。凡電影作品中須要描寫神經病患者的心理變化，以及武偵探等在暗昧的情境中探險、搜奇等等緊張的場面，是非應用中調不可的。

低調是現在最流行的一種光調，自從有聲電影發明以後，幾乎每一部影片，都得儘量地運用着。因這種低格的光調，除能表現憂鬱、悲涼、尊嚴、抑制等情調外，還能在動亂的場景中，突然給與觀衆一種安定感，使觀衆的視線對於畫面覺得很自然，很少刺激。

劉別謙的傑作『風流寡婦』就是利用着低調來表現的成功的片子。片子的第一場，在一個遠景的畫面上，穿着喪服的寡婦，立在一排欄杆的這一邊，伯爵站在進口的門旁，在廣大的穹窿形門的下面望出去。有二個人影遠遠地相對立着，這就是利用低調所得着的傷感與淒涼的情調。低調在悲劇的演出中，可說是一種主要的光調。

極調是一種最強烈最明快的一種光調。這是利用着表現意外的驚駭、刹那的變幻、重大的打擊等等情調的。在影片中常常被我們所發覺的鏡頭，如火山的爆發、雷電的閃逝、海

之嘯、山的崩頹、沙漠中偉大的遠景、黑夜中放射的猛烈的火光，都是應用着極調來表示的。電影中的光調，是屬於科學方面的技巧，換句說，是攝影師的光學知識與照相技術的運用；電影中的情調，是劇本中所指示的動作與情緒——是劇作者要利用着故事中的情節向觀衆們所擬說明的意見。但，無論劇本的編製，是怎樣的完備；如果，攝影師不能選擇適當於劇情的光調，卻如其分地運用出來，劇本中所希望表現的情調，是終於表現不出的。在這裏，我們未嘗不可以這樣說：一個片子的成功與失敗，其重要的關鍵，恐怕還是操縱在攝影師的掌握之中的。光調在電影上的重要性，可以無待煩言了。

## 第六章 電影的 Montage 與文學的 Plot

孟塔琪 Montage 在電影上的運用，是集合各個片段的影片，依照一個全般的計劃，而把各個片段組織成全片的意思。因為電影的完成，是根據動作的時間性，依照固定的順序，把長度不同的片段，互相銜接而成的。每一個片段，是整個影片的一部分，我們要把它們互相銜接，很準確地展開，使動作的關係合乎時間性，這是有通籌全局的整個計劃，適當地排列、剪裁，決沒有成功的可能。所以，孟塔琪在電影上的作用，就同文學上的整個設計一樣，是非常重要的。

劇作者對於材料的選擇，集納其成用的部分，握住一個中心的意義，把全部貫徹起來，使能有節奏地記錄各個人物的動作，分配各個片段的場景，而綜合為一貫的可以攝製的藍本，這便是電影劇本的孟塔琪。劇作者對於正在編製中的劇本，假使明白了孟塔琪的運

用，不但能使劇本內部所包含着的意義有着適當的發展，而且可以預測攝成了影片以後在一般觀衆中所獲得的效果的，要是自己又兼爲演出者的話。關於這，劇作者在有了編製故事處理劇情的手段以外，實不可不具有電影的攝製方面的技巧——卽電影的工場方面的實習。例如：扮演者的動作、個性、攝影機的角度、觀點、各種表現姿態在銀幕上的位置、時間的支配、情感的分割……等等，劇作者實有精細考慮與計議的必要。

電影如同音樂的作品一樣，是融合許多原子組織而成的，其中都有一定的旋律，合法的節奏。劇作者爲着要調整全劇本的節奏，應該明白每個孟塔琪（Montage）的單位（鏡頭）在時間上輪轉的順序，在觀衆的視線範圍裏，延長和更換觀衆的意志。（計劃）所以，孟塔琪的節奏，是分析片段孟塔琪的長度和時間性的轉變順序，用最嚴格的力量，來延長或減縮動作，並預先籌劃在同一個鏡頭把表情的性質設法改換的。這種在鏡頭裏表情性質的改換，是緊湊或鬆怠表情的趨勢——通常稱之爲內部鏡頭情感音節。祇有孟塔琪轉換的外部節奏構造，與內部鏡頭的情感音節，密切地符合，纔可以完成正確的電影節奏。

的影片。所以，劇作者在寫作分幕臺本時，對於電影片段的長度，不可不有互相貫徹的計算，如果缺少這一種條件，整個的電影孟塔琪，一定不能連接。因為片段的孟塔琪，是全部影片的基礎，每一個片段都得具有自己固有的情感及時間性，纔能和其他的情感發生關係，繼續在以下的片段內盡量發揮，使整個的劇情取得一致與調和的。

孟塔琪 Montage 的根本方法，是：

(一) 孟塔琪時間的用法。即情感展開了很多連續的事件，使情感的連續，合於一定的時間。

(二) 平行孟塔琪的用法。就是向觀衆表現兩件在不同的地點同時發生的事件，他們時間的聚合，能使觀衆領悟；以及把發生在同地點的情感和發生在異地的，依照固定的順序，相互連續起來。

(三) 由時間和平行的孟塔琪方式，便產生了第三種方式，那就是平行聯合的孟塔琪方式。即在發生情節的時間相同，而地點不同，或者地點相同，而時間不同，最好是運用這種

方式。

電影上關於孟塔琪的運用，前面曾經說過，和文學作品中整個的設計是一樣的。文學作品要能使讀者對於描寫的故事有着澈底的領悟與同情，不但應該注意到語法的構造，而尤其重要的，是整個的情節的處理、人物個性的分析、時間和空間的適當的安排、主要部分的描寫與陪襯方面的敘述，都得依照預定的設計，爲平均的適可的發展；換句話說，就是在寫作以前，最好是經過一次詳細的精密的設計。假使寫作者僅是捕捉到一種印象，並不加以思索，着手便寫，寫成了，也不修改，便任意發表，這於一個作家的將來，可說是有百弊而無一利。所以，電影的 *Montage* 與文學的 *Plot*，是劇作者與寫作者所應該深切注意的工作，作品的能不能成功，這是一個最重要的關鍵。

## 第七章 演技與符號

一個演員的動作、表情，相等於畫家所習用的色彩與線條，和文學家用以表達思想情感的語句。因為這都是傳達情感與思想的外在的符號，人們祇須認識了這些符號，就可以從符號上移入相當的情感了。在文學作品中，是用適宜的語句，來表現事件的真相和主人公的性格，至於在銀幕上的符號，就祇有借重演員的動作與姿態。演員的演技，與文學中所應用的文字，作為外在的表現思想動作的符號，是完全相同的；但在表現的過程中，卻有着截然不同的區別在。文學家的作品，是隔開了一層文字的傳遞，間接地與讀者發生關係的；而演員的動作與表情在觀衆中所發生的影響，是直接的；因此，演員不僅是須具有表現的能力，同時，自己必須是個表現的工具。這可說是最大的區別的所在。

演員演技的完成，是由於自己對實生活透視以後得到的人類活動的切要點，再加以

整理和醇化，纔表現出來與觀衆相見的；凡演員所表現的動作，都應該是各種人類活動中最精彩的部分，每一個動作，都不得不是多餘的、浪費的，而是最經濟不過的便利於故事的說明和發展；這樣，觀衆們在接觸到演員的一舉手、一投足、一顰、一笑，就可以很清楚地了解作者們所要告訴觀衆的是什麼用意，什麼性格和品類了。像這種把人類的各種活動，經過整理和醇化的程序，就如同文學家對每一件事物，必須經過透視與研究，從中提取生活姿態的切要點，而後用適當的文字，深刻地把牠刻劃在紙面上是一樣。社會上有許多典型性的人物，在高明的作家的筆尖上，祇須輕描淡寫地撇下幾筆來，就能够把要記述的人物活生生地捉住，連血帶肉地搖晃於讀者的前面了。

固然，每天在社會的大舞臺上由各色人等所扮演的活劇，都是寫作者探之無窮用之不竭的寶藏；但，從未經過冶金師的提煉，依然是夾沙帶泥的原料，即使那些活劇，十分動人，終於因為沒有經過導演的緣故，決不能以一定不移的動作，來答覆一個課題的；所以，如果要將人類的各種活動，引用到舞臺或銀幕，都必須加以淨化，提煉其精純的質素，施用『舉

「反三」的方法的。

演員的演技——即演員利用着表達劇情的符號，除了上述的方法以外，尤爲重要的，就是在表現各種動作時，還必需脫卸了「虛僞的武裝。」里恩哈德 Reinhardt說：「平常我們所受的教育，無非要我們成功一個喜怒不形於色的沈着的人物。這種沈着，亦即「抑壓作用」，就是要我們溶解於被社會指定了的，一個普遍的形式裏。（如同我們所謂某種典型的人物，）這種形式是呆板的，窄狹的限制人們表示情感的一種社會的武裝。」在這裏，里恩哈德所說的教育，是廣義的，是指着社會的一般教化而言。質言之，這就是在繁忙的社會生活中，處處都不容許人們有着真情的流露，而表現在外面的，一定是成形的虛僞的表情。這些虛僞的外表，對於藝術的表現，實在是極大的障礙；假使演員們不加以縝密的考查，嚴格的觀照，則所學習到的動作，很容易以訛傳訛，造成虛僞的虛僞；所以，演員們在使用其符號以前，不可不深入現實，在廣漠的現實的血海裏游泳一番，扯下蒙蓋着真相的虛僞罩衫，不但是濫用符號，不但燬滅了表現的天才，而且根本是殺害了藝術的生命。

一種人人了解的表達情感思想的符號，經過這樣的分析與歸納，結果，就成爲似乎誇大的真實；其實，爲一般人的目光所發現不到的部分，如果表現了出來，都是近於誇張的，正因爲平常所見到的接觸到的東西，都祇是事物的表面的跡象。

所謂表現的符號，在舞蹈和我國的京劇中，是更具體而明朗地說出了。在中國京劇的場合，因爲車馬及立體的建築物不容易搬上舞臺的緣故，於是，表現上馬、登車、上樓、以及進門等等，都祇能借重一種特殊的動作姿態來表示。這種姿態的表示，可說是最顯明的符號的例證，因爲這些僅是一種符號，而絕不能說是上馬登車的實在的動作。因此，我們可以說，演員的演技，與文學作家所應用的文字，都不過是一種表達情節的符號，作品的成功與失敗，就在應用符號的技術是否適當以爲斷。

## 第八章 空間與時間

時間、空間、人物，是任何藝術的作品所不可分離的描寫的對象，尤其是在表現人生，更不能撇去時間的背景，與空間的地位。

舞臺藝術，被制限於舞臺面的一定的範圍，因此，對於空間與時間的描寫，是比較不自由的；至於，在文學的作品中，就無須受時間與空間的束縛了。文學作者的筆端，可以把所要描寫的事件，任意地發展，由極小以至於極大，由至狹以至於至廣，可以由三兩個人的聚談，引伸到幾千萬羣衆集合的會場，也可以由窮鄉僻壤的茅屋裏，引伸到極華麗奢侈的帝皇的宮殿，這種空間伸縮的自由，舞臺藝術決不可能；但在電影藝術上，就可以任意地運用了。電影的開末拉，彷彿是文學作者的筆端一樣，可以由「超特寫」開展到「超遠寫」；同時，可以在前一個畫面顯示巴黎的咖啡店，而接着幻出紐約的酒排間；在前一個鏡頭，畫面上

的人物是在回想過去的舊事，而接着便能把人物拉到現在表現他正在幹着某一種的事業。在空間上的無拘束，時間上的不受抑制，電影與文學都是一樣的。攝影機的角度、位置，是決定電影的空間與時間的樞紐，不過，所值得考慮的，就在怎樣的角度和位置纔可以適宜於表現自己所需要表現的對象，及那事件的全體。因為攝影機所攝取的，不僅是事物的實錄，而在紀錄事物之外，還必須考慮到畫面的構圖美，及其節奏。

文學作品的描寫，是無所謂畫圖的構圖的，勉強地說，文字的修辭，辭句的音韻，就是電影上的構圖與節奏吧！然而文學方面所用的節奏，其作用和效果，實不及電影中的孟塔琪 Montage 更爲重要。孟塔琪不僅是用以說明劇場的程序，同時，還要強調那劇情，比較的，相襯的，對照的……都是用以增大戲劇的力量，更深刻地扣除觀衆的心弦的。其實，這種孟塔琪的手法，也可以應用到文藝創作上用以調調文字以外的吸引力與煽動力的。最普通的例證，如狂風暴雨下的花朵，化入一個被壓迫的弱女子的比擬的畫面，極堂皇的宮殿，對照着極破爛的草屋，極緊張的最前線的場面，緊接着極柔美的靜巷的歌聲，這些都是相襯

的手法，是以極端不同的兩個空間銜接在一起，使人們覺得前面的緊張更加緊張，而後面的柔美更加柔美。所以，一種藝術的手法，演進到今天，不但以空間為表現上『必要』的存在，同時還必須去利用這個存在以增高所表現的事物的效果，實言之，這不但如文學上的製造霧圍氣，而還得利用霧圍氣的。

電影上關於時間的應用，也是同樣的重要的。比如：要增加當前的事態演變的力量，像回憶以往或預測未來的的手法，是常被應用着的。這，使觀眾對於主人公的以往，有了相當的明瞭，便可對當前的現狀有一個比較合理的診斷；有時候，主人公在困難的環境中，在預作將來的企圖，觀眾對於他便能引起一種希望和期待的心。像這種時間上的應用，電影有了自由發揮的便利，所以，在表現上是更容易把事態深刻化，明朗化的。至於舞臺藝術就多少要受一點時間上的限制了。文學作品也不受什麼時間上的限制的；但，文學作品終不如電影的容易感人，就是因為文學僅能利用文字來描寫而電影是利用形像具體地表現的緣故。

## 第九章 最高峯的佈置

無論是那一種的文學作品，假使在寫作以前，早就擬定了寫作的計劃而作者確實能依照這計劃發展的，那麼，作品中的最高峯的佈置，必定是寫作者極端關心的一件事。

最高峯，是全篇的精神集中在一個頂點，而由這一頂點強調地表現作品的意識的。最高峯的佈置，應該像一條山脈似的，隨處都有伏線和來脈，逐漸地向高峯去發展，這樣，高峯纔能在一般的羣峯中顯示出特殊的高度來。在平原上不能隆起特殊的高度，猶之在一篇平鋪直敘的作品裏，不能發見特殊的精采是一樣。但不論那一類性質的作品，都不能缺少最高峯，缺少了最高峯的作品，就是等於一個人遺失了靈魂，不特無從表現他的精神，僅是一具活屍罷了！像這樣的作品，就足以證明作者沒有寫作的計劃，缺乏一定的主張。

能在作品中放進自己主張的寫作者，僅有表現故事的能力，是不夠的，必須還要有組

織故事的能力，從故事中儘量使自己要說的話，無礙於整個結構的情形下，表達出來。具有這樣修養的寫作者，方能佈置作品的最高峯，而這最高峯在讀者的眼光裏，方能感覺到不勉強而是一種自然的進展。

在電影中的最高峯，是戲劇發展的過程中，比較主要的情感和情節，劇作者爲着要使主要的情感和情節，在觀衆面前發生更大的力量，不得不應用着各種穿插的鏡頭，誘致觀衆的注意力，漸漸地和最高峯接近。這些穿插的鏡頭，人們都名之爲「過場戲。」

「過場戲」在整個的劇本構造中，看上去好像並不重要，其實，過場戲比最高峯的處置尤爲困難。如果，劇作者不能很經濟地利用過場的情節，使能更便於最高峯的出現，無論劇情怎樣有趣，有價值，最高峯怎樣出奇；但往往整個劇本的失敗，就在過場的情節未能很妥當的運用。

全部影片的演出，通常是一種曲線式，最高峯是利用各種從屬的情節，使主要的情節得着最後的解決，而把劇作者的中心意識，有着一個極圓滿的結果。有時候，劇作者刻刻希

望自己的中心意識能够充分地達到成功的境地，然每因為過場的情節，未能合理地佈置，常感受到極大的痛苦；所以，劇作者在確定了劇本的中心意識以後，對於過場的情節，不可不深深地考慮，電影是這樣，各種文學作品都不能例外的。

過場戲的最重要的原則，每一個情節的演出，都須是為最高峯預作導引，而用最經濟的手法表出，使觀眾覺得不多不少，有趣動人。劇作者要是具有這種熟練的技巧，那麼，劇情發展到最高峯時，劇作者的思緒，已經集中在一點，劇作者的情感，彷彿像潮水似地向着一定的方向奔聚，最高峯的出現，是毫不費力的事。凡比較高明的劇作者與文學作者對於一個極平常的過場情節，所耗費的心血，常常比最高峯更多；正因為過場的情節失卻調整和適宜，高峯是佈置不起的，即使在作品中故意誇張，反不免使人們覺得有故作高峯的嫌疑。現在，中國電影作品一般的失敗的原因，就在劇作者未能注意過場的情節，而祇在每一本戲的將近結尾，故意發生許多無關重要的疑團，創造一個虛偽的高峯。在觀眾眼光裏，虛偽的高峯，比到平鋪直敘的作品，是尤為無聊的。

## 第十章 電影與小說

一部優良的影片能擁有廣大的觀眾，正像一部流行的小說能擁有廣大的讀者是一樣。電影已成爲世界上最普遍最發達的公共娛樂，每天有成千成萬的人們被各地的電影院吞進吞出，它的引人的魔力，真不可思議。同樣，小說的性質，雖不能作爲公共的娛樂，但祇要一卷在手，便能引人入勝，細細地鑑賞，其魔力又何嘗次於電影呢？

小說在文學作品中的地位，向來是佔着首座的，其他像戲劇、詩歌、傳記等等，合起來的數量，恐也不及小說那麼多；所以，人們一談到文學來，便常會聯想到小說。小說是用巧妙生動的文字描寫一個故事，專供人誦讀爲目的的；戲劇電影的構成，雖然也離不了文字來記錄，可是，其組織和形式，卻與小說完全不一樣。戲劇要適合舞臺上排演，電影劇本要適合構成銀幕上的畫面。電影、戲劇、小說，都同爲文學的部門，惟表現的方法，各有不同；所以，長於

寫小說的人，未必能寫戲劇，長於寫戲劇的人，未必能編製電影劇本。不過，這三方面所吸收的材料，卻常有可以發生連帶關係以及互相利用的地方。

最近，電影劇本的來源，大約不外乎二種：一是創造的，根據劇作者的理想撰成的；一即是从各種文學作品中把故事改編而成的，其中尤以從小說中抽取故事，再經過改編的，為數更多。美國好萊塢各影片公司，每不惜重金收徵小說，作為電影劇本的版權，著名作家的作品，原不必說，即使是無名作家的作品，也常在徵收之列的。在此刻，比較重要的現代的著作，幾乎盡被收完了，於是，便進一步把古典的名著小說，也爭着取得優先權，一一改編為電影；如西線無戰事、野性的呼聲、人猿泰山、風流世家等，都是現代的作品；雙城記、塊肉餘生、孤星淚、茶花女、復活等，都是以前成名的作品。

將小說的情節，改編為電影，有方便的地方，也有許多的困難與麻煩。比如，既經流行的小說，凡讀過那小說的人，對於小說中的故事人物，已有了很深刻的印象，假使再改編為電影，加上美麗的畫面和音樂，利用原著在文壇上既有的地位，這是極容易收得廣大的效果。

的不過，故事的結構，在電影藝術中，僅佔極小的一部分，故事雖經決定，如何分幕？如何分鏡？如何寫對白？配音響？已經夠麻煩了。至於導演、表現、攝影、配光、收音、洗印、剪接等等，還不知道有多少的困難，需要着專家共同努力的。所以，即使有了優美的故事，未必就能攝成優美的影片，正因為影片的好壞，不能專責編劇人，和原著的小說家更沒有什麼關係的。

現在，就把托爾斯泰 Lyon Nikolaeitch Tolstoy 的『復活』來說一說罷。原著一開始便是敘說瑪斯洛伐被解到法庭，略講她的過去和尼克洛道夫出席陪審，然後再描寫他們二人的過去。這顯然是採用分析的手法。即先說明一件既定的事實，然後分析事實的經過並推述其結果。至於把復活顯露在銀幕上時，不是分析的，而是採用綜合的手法。即依照事件的發展而敘述其進行。比較起來，在小說上實更有力地抓住讀者的情緒，因為在小說上無論用什麼手法都無問題，在電影上就不免限於客觀的環境，不便於敘述的。其次，原著的主要力量在表現地米特理內心的矛盾和懺悔，並表現舊俄社會的黑暗，愛情上的關係，不過是當作連接全般情節的關鍵，在五百餘頁的厚厚冊子中，描寫戀愛的情節祇有三

十餘頁。而在影片的演出，關於愛情部份，幾乎佔有全片的一半，關於社會黑暗面的描寫，良心上的自責，反是變成次要的了。這是電影與小說不同之點。

復活在電影上是一部成功的作品，尚難維持原著的精神；所以有許多人反對文藝作品電影化，蕭伯納（George Bernard Shaw）高爾斯華綏（John Galsworthy）都不願意把作品出讓給電影公司。意大利名作家比蘭台羅（Pirandello）曾說：『我的小說很不容易電影化的。我想現在的電影，大部分差不多是戲劇的膠片化，可說是一種戲劇的拙劣的摹仿（Copy）』電影的最適當的要素，我以為決不在文學上。電影很容易使文學平凡化。一般人以為不論任何文學作品都可以電影化，其實，最大的根本錯誤，就在這種認識不足上了。』

氏是極端反對文學作品改編電影的作家。但在電影公司方面，我們仍主張他們多多地接納文學作品，作為攝製影片的根據，這至少在情節方面，可以更深刻些，內容可以更充實些。

中國的小說改編為電影的，很是寥寥無幾，在過去已經禁止的火燒紅蓮寺，是一種野史傳奇，算不得文藝作品；即如最近張恨水的啼笑姻緣、滿江紅、李涵秋的廣陵潮，也都是以

迎合低級趣味爲主要目的，在文藝上絕無價值可言。矛盾的短篇小說春蠶曾被明星公司攝成電影，但因為這故事太平直枯燥，不適宜於改編電影，所以成績很惡劣。根據上述的事實，中國的電影，實還不會和中國的文學作品發生過正式的關係。

## 第十一章 電影與戲劇

中國戲劇家洪深先生在他所著電影戲劇表演術一書裏，對於戲劇曾經下過這樣的定義：「戲劇是人生底解釋、記錄、反映——將人生中不良不妥的成爲問題的情事，由幾個扮演人，仿做了（即表演了）給一般人觀看；用意是改善人與人之間的關係，革除這些不良不妥的情事；這就是戲劇。」這個定義，是甚爲切當的；不但可以適用於戲劇，即電影的性質，也未嘗不可同樣的適用。

電影與戲劇，同是利用人生最精彩動人的片段，構成功故事，形像化地表現於觀衆之前的；所以，電影與戲劇在觀衆面前所發生的效果，並不像其他文學作品一樣，必須經過文字作媒介，間接地體驗文字的內容，重新把人生創造出來給他們自己看；而是由於舞臺上銀幕上各種人物的活動，直接地刺激觀衆的視覺與聽覺，直接從演員的演出中，接受印像，

發生感想的。因此之故，電影與戲劇的演出方法，也就有很多同樣應該注意的地方。

一、臺詞之熟習 熟習臺詞，是演員的必要條件。一個演員在剎那間遺忘了臺詞，大家可以看出他的眼睛裏射出焦急的火，豎起耳朵向着提示的人，這樣，全劇的空氣，便遇着波折，自然地鬆懈下來了。要熟習臺詞，僅僅把劇本從頭至尾誦讀過一遍，是無濟於事的。演員們必須融會貫通全劇的意義，使人物的感情、動作、節奏等等，在演員的心中栩栩欲活，深深地把握劇本的生命，纔能避免忘卻的危險的；即使忘卻，他也會想出別的適當的句子來替代了。這樣的情形，在戲劇的演出，當然比電影的表現，尤為重要。電影在既經配音以後，是沒有遺失了臺詞的危險的；但，電影演員在企圖使自己的動作有着更真實更自然的表現。關於劇本中臺詞的熟習，是同樣的重要的。

二、表情姿態的運用 姿態是言語的連帶物，甚至是言語的替代物。這在銀幕上是尤為顯著的事實。我們在日常生活中，有些姿態是全爲了實用的，如舉手叫車子，揮手以表示別離等等。無論在舞臺與銀幕上所表現的各種動作，當然比人類的日常生活，更活潑，更有

意義，而情節是那麼複雜，表現的時間，又是那樣的短促；所以，必須借助於姿態，來演出劇情中所付予的使命的。中國的演員，向來對於姿態的訓練，不能多多地用功，在每一個戲劇或電影的演出中，我們常常可以發見有些演員們老是把手肘緊緊地夾着，死命地握緊了拳頭，或則把雙手插在口袋裏，或是放在背後，蕩來蕩去，可以說毫無表情上的效果，中國戲劇與電影的演出，所以很少能得着較好的成績，表情姿態的不注意，是主要的原因。

舞臺上與銀幕上的姿態，與實際生活中的動作是不一樣；實際生活中的動作姿態，多半是爲了實用，舞臺和銀幕上所應用的姿態，在於給觀衆以一個明朗的印象，一半是傳達知識給觀衆，一半是爲着發揮感情或增加美感的。無論那一種動作，常有討好與討厭的兩種方式並存着；演員的責任，就在能够選擇足以增加觀衆對於某一角色或某一種表演發生興趣與愉快的一種方式。換句話說：就是用於表情上的姿態，都應該有意義，有目的，演員不應該荒費他在舞臺上的每一秒鐘，或者施用得絕無意義。表情姿態的適當的應用，實在是舞臺劇與電影達到成功的要素。

三、技巧的變化 生命就是變化，舞臺與銀幕，都是以表現生命爲其終極的目的的；所以，需要有變化。假使，演員在表現時的技巧，是笨的，癡呆的，戲劇的生命就停滯了。導演者的最大的責任，就在能使演員們學會表情的變化。技巧的本身，不是目的，不過是使生命在內容、色彩方面善用技巧的變化而得到解放的一種手段。譬如：演員的動作，無論在嘲笑、祈禱、演說時的表情，都是同樣的神氣，甚至在低聲私語或者大聲叫喊時，還是用同一的調子，不過叫喊時多用一點氣力而已，像這樣的情形，當然能使觀衆感覺到十分厭惡的。較好的劇本，常是把情感幻成曲線式地向最高點上升，這種曲線，演員們應該把劇情的速度——那幾段應該慢，那幾段應該快，卻合地表現出來。這，全在於演員們能對於他所主演的一角，有深切的體認，而後，眼睛的神氣、手的動作、身子的姿勢、呼吸的緩急……便能由於一種自然的變化曲盡其妙了。

四、個性的把握 人類的個性，大約不外乎兩種；典型的與個別的。表現典型的個性，比較容易，表現個別的個性，比較困難，因爲前者有既成的標本，而後者須賴演員們獨創的線

。假使是優秀的劇作者，常能於寫對話時，仔細揣摩劇中人的身份，並且隨時露出劇中人的個性來，因此，演員們祇須把對話說得清楚正確，人物的個性，是不會十分走失的。可是，僅有文字並不足以表現一切，用文字寫下來的角色，祇是皮相，文字終究是符號；況且，一個成功的劇作者，決不能在作品中揚所欲言，文字所無法表現而有恃於演員傳神的地方，依然是很多；當劇作者在編製他的劇本時，決不會忘記演員們是他的合作者，怎樣就能使他們在劇本中發展充分的效果。因此，演員們的任務，就在能給骨骼以血肉，給皮相以結實的身子，血管與神經，肌肉與心，與生命的火花。換句話說，就是刻刻實實地把握着劇中人的個性。

以上所述，都是根據表現的技術所應該特別注意之點，將舞臺劇與電影，相提並論的。雖然，電影與舞臺劇不同的所在，還是很多；但就在這些特別應該注意的表現術，我以為是完全相同的，如果，演出者要期求他們的作品有相當的成就，在這些方面，是決不能疏略的。

最近有聲電影勃興，無聲片已失卻了觀衆的愛戴；有聲片在具備了默片的基礎，又配上音樂和對話，加強了表現的力量以後，一般人對着戲劇的前途，常不免感到沒落的憂慮。

其實，這是一種無謂的過慮。有聲片的表現技術，雖有着類似戲劇的地方，但在觀衆心目中，早就存着是人的影子在幕上活動的觀念，是虛無的，捉不住實感的；決不若戲劇的表現來得更真實，更能給予觀衆以直接的影響。所以，舞臺藝術依然有繼續發揚的可能，有聲片即使不斷地進展，舞臺藝術的觀衆，是無法奪取的。

## 第十二章 電影與詩歌

詩歌的發生，據一般考古學家的研究，是與舞蹈藝術同為初民一種抒情的工具，其發生史比其他藝術的部門，更為悠遠；什麼是詩的原始的形式，至今還難斷定。初民為着要表現情緒，常把詩、音樂、舞蹈混合在一起的，所以，詩與音樂舞蹈，在最初不能分，到以後散文發達，詩的範圍跟着縮小，而音樂與舞蹈便以其可能性分途發展了。

詩在最初時期，並不是為着表現詩人的情緒，而是一種表現種族情緒的武器，例如：戰爭或祭神時，他們全族的情緒常由詩歌中熱烈地表現出來；舉行婚禮或葬儀時，則全族利用着詩歌，表現他們的悲嘆。因此，古代的詩，可說是代表民族情感之結晶，而近代的詩，不過是個人情感的記述了。在這意義上，古代的詩史，無疑的，是一種集團精神的表現，其內容大抵是敘事的，也有以戲劇的形式而出現的——就是所謂詩劇。像荷馬 Homer 的詩史，可

說是千古不朽的傑作，以後，沙士比亞 William Shakespeare 的詩劇，也是受了這一類作品的影響而產生的，在這些詩劇裏，可以發見各個民族性的特點，而且，都有實際的材料蓄藏在裏面。我們要表現古代的生活狀況，以及研究古代民族的情緒，這些詩史的內容，未嘗不能用作電影的素材。最近，沙士比亞的詩劇，大抵已搬上了銀幕，成績很不惡，尤以仲夏夜之夢、羅米歐與朱麗葉為最成功，可知詩歌、詩劇，實都有採用為電影素材的可能。

詩歌的種類，隨其性質的不同，而有着許多的形式；但當以劇詩、敘事詩、社會詩為更接近於真實，並不全根據着詩人的想像。敘事詩、社會詩，近來還是很流行，至於劇詩似乎已經衰頹了。正因為劇詩的性質，比較的複雜，而且難以討好的緣故。劇詩除用美麗的詩句表現人生以外，還得纏以合式的佈景，適當的音樂和舞蹈；所以，近代作家都改用散文來寫作戲劇了。劇詩，如果有高明的電影劇作家改製為電影，畫面的美麗、動作的優秀、情感的高尙，是可以斷言的；可是在中國電影界還不曾發見有這樣偉大的企圖。

近幾年來，自從歐美的歌舞片博得了觀衆的盛大歡迎以後，詩歌與音樂，漸漸地被中

國的製片公司所重視了，到最近幾乎無論那一類型的作品，都得配製某一種音樂，加強其情調，插入某一種的詩歌，擴大其趣味的。

音樂與詩歌在電影上發生的效果，確實是很大，甚至有些成功的片子，是爲着音樂而攝製的，或引用着某一首歌，當作爲主題而攝製的，如風流寡婦就是一個例——就是先有了歌曲而後攝成影片的。經驗告訴我們，當着我們聽到教堂的音樂，或祈禱的詩歌，你就能引起莊嚴的感覺；聽到結婚的音樂，送葬的歌曲，你就能引起歡樂與悲哀的心情；有時候劇中人的個性，以及地方的色彩，都可以利用音樂與詩歌來表示的。如科學女人的片子中，表現着一個怪人走到偏僻的鄉村，聽到一位老樂師在拉着梵啞林，怪人大受感動，對老樂師非常好感，這，給予觀衆的影響，就是證明這怪人並不可怕，而是人性尙未完全消失，由於音樂的激動，還可以引起人們的愛慕的。高爾基 Maxim Gorky 的傑作母親，被普托甫金 Yevolod Putovkin 攝成無聲片，每當開演時，便有一個琴師在旁，伴奏同情調的音樂，使片中的情節，增加了許多的力量，觀衆竟像忘記了是無聲片似的。中國近年的製片公司，雖

已知道在影片中插入詩歌，配合音樂；但有時候常感覺到情調不一致，而歌聲又都是用價了的濫調，並不能加增電影的力量，反是殺害了電影的價值的。這問題是在音樂教育的不振頓，及詩歌的發揚在最近反感消沈沒落的緣故。前年，在蘇俄舉行全世界電影作品比賽，中國以漁光曲得獎；可是漁光曲中所配製的音樂，是他們舊俄時代一隻送葬的曲子，引用在漁光曲的情節裏，完全不倫不類，致造成一個極大的笑柄。詩歌與音樂在電影上既有着這樣密切的關係，中國從事於電影的工作者，是應該特別注意的一件事。

## 第十三章 電影與傳記文學

傳記文學在文學作品裏的地位，是不比其他的文學作品，更爲低微，而發生比較要早些。作家們要把傳記的作品在文學上取得立場，實在不容易；所以，傳記文學極難寫，如果是容易寫的傳記，一定不是文學的傳記。文學的傳記，需要着優秀的技巧，纔能達到成功的境地的，並不同事略行狀似的，堆積些故事俛閒就算完事。成功的文學傳記，在內容方面，也該同歷史一樣的真實，作家在整理這些事實時，不能不具有科學家的頭腦，而表達這些事實，不能不具有藝術家的手腕。傳記作家不能像小說作者似地響壁虛造，又不能給事實所限制，以致不能充分運用他們的想像力。一面是需要對描寫的人物有相當的同情，沒有同情，就不能有正確的了解；但又不能太過了分，過分地同情於描寫的人物，往往有偏見流露，失卻真實性的記載。在歐、美文壇上，有好的詩歌，好的小說，好的戲劇，但比較像樣的傳記文學，

卻是極少；所以，有人說，完美的傳記，與完美的人生，同樣的難得。

傳記文學中，自然有不少真實的材料，不過，著名的作品，已成爲歷史家的參考資料了，獨立存在的，多無人知曉，故事更覺生疏不容易動人，所以，把傳記文學改作電影本事，企圖把傳記文學搬向銀幕上去的工作，似乎到今天還不多見。譬如林肯傳、十字軍東征記、傾國傾城等作品，與其說是根據傳記文學，無寧說是根據歷史小說，更爲卻當。因爲傳記文學的性質，大部份是本於個人的事實，有的病於瑣碎，有的太過誇張，而故事的結構，很難有脈絡可尋，也無法組織起來，使能發生銀幕上的效果。至於歷史小說就不是這樣了。歷史小說，是作者採取了歷史上某一段精彩的故事，再經過作家的構思、想像、描寫等過程而成功的一部小說，其中所包含的內容，也許比普通從現實社會中所採取的題材，尤覺富於浪漫的意味，因此，歐美有些比較偉大的作品，很多是根據歷史小說來改編的。

除傳記文學外，現在流行於文壇的，還有所謂『自傳』一類的作品，也是很時髦；不過，要找出一部值得一讀的自傳，卻比傳記文學，更不易得。這年頭，無論中外，自傳一類的作品，

真太多了；醫生有自傳，律師有自傳，女權運動家有自傳，政治家外交家都有自傳。至於文人，向來是歡喜表現自我的，大約年過四十，都有寫自傳的資格了。在中國有些年青的作家，僅僅是二十多歲的年齡，也有以自傳這樣的名稱，出書問世的。總之，不論這些作品，有沒有內容；有沒有一讀的價值；但以純文學的立場來批判，凡所謂自傳的作品，根本就避免不了主觀的色彩，書中的事實，至少是經過原著者細心選擇過的，也許不免在說謊，欺騙了自己，同時又欺騙了讀者，所以在自傳中，關於電影方面的材料，恐怕是更為稀有了。到現在，還不會有過把自傳攝成影片的，這是一個明顯的事實。

在歐美電影界，不僅是把歷史小說——甚至直接從歷史中選擇電影的素材，是常有的事。歷史上轟轟烈烈的革命運動，以及可歌可泣的悲壯事件，不僅是電影的最好的材料，凡是文學的各部門，都可以適用的。小說究竟不免是作者的幻想，而歷史中的材料，都是比較真實的；詩歌更覺是空虛，而歷史的事實，是富於詩意的；戲劇中的故事，受限制於舞臺，而歷史上的故事，是充分自由的；所以，我一向主張把歷史的題材，儘可能地改編為電影，且敢

斷言，決不會失敗。

中國電影界，還沒有人肯從這方面發展電影的新途徑，大原因是爲着服裝道具的設計，比較困難，以及言語動作，恐受京戲的影響；以是，遷延復遷延，到今天，還不會能發見一部歷史的鉅片。這可說是一件非常的遺憾！其實，關於服裝和動作等等，不成什麼問題的，祇須大家能悉心研究，這些困難都是極容易克服的。

## 第十四章 電影與報告文學

報告文學是新聞的較詳盡的敘述，和普通僅記其概要的新聞，略有不同；報告文學的性質，是文學的，而不是文學；是以記載事實為主體，而又可以准許作者運用想像力適當地描寫事實所應該補足的部分的；報告文學在忠實地記載故事以外，又必須以趣味為主體，使讀者在所報告的事實中，發生情感的共鳴和理智的判斷等等作用的。

報告文學不同小說一樣，它僅是小說的素材而已。有些人疑心報告文學一類的作品，就是小說，或者是小說的另一種體裁，可說是一種極大的錯誤！凡故事並不都能作為小說的題材。小說作者對於作品的構成是非常困難的，必須是先經過實際的觀察，攝取了較具體的印象，再運用合理的想像力，喚醒過去的回憶，使被描寫的主人公的生命和自己融成一片，再把擴展了的故事內容加以組織和整理，造成一個具體的計劃，纔能動手寫下來的。

雖然在寫作時尙不免有所變動；但是，沒有計劃的小說，總是失敗的。在戲劇中，獨白、開會、演說，最足以破壞整個舞臺的空氣，使戲劇的生命，陷於單調、枯燥，失卻統一性的失敗的結局；同樣，在小說中，最忌是插入寫作者自己的批判，寫作者自己在作品中發揮無關宏旨的獨白，以及冗長的解釋，不扼要的敘述，把握不住中心的題旨，而是離心的地在不重要的部分瑣瑣碎碎地描寫。小說作者必須要有計劃的，無論這計劃是好是壞；小說作者應該從人物的動作方面多觀察，多分析，捉住了要點以後，再準對着所要表現的某一種個性，選擇最經濟的字彙，努力於適當的描寫，而且無論是寫主人公或寫與主人公有關係的人物，都得要同時影響到被寫的人物的環境、氛圍氣、時間性等，這樣，所寫成的作品，纔算是立體的、動的、有生命的。

報告文學所着重的工作，是在發展故事的來源——換句話說，就是實際的調查。祇須有了故事，就可以如實地寫出來；但求記載的文字，顯明、單純、扼要、有趣味，就算是成功了，並不需要有怎樣嚴格的計劃，以及怎樣生動的字彙。報告文學主要的使命，不過是報告出一種

可以作為文學作品的故事，讓寫作者各盡所能，自己去捏製而已。前面曾經說過，它的本身，並不是文學，更不是小說。

近來，我們讀到許多號稱為小說的作品，每令我們覺得祇有一個簡單的故事，而被寫作者無條件地延長，無論如何讀不下去，乏味到使我們不得不廢書浩嘆。這原因就在寫作者絕對不明白小說應該怎樣寫，而同時又不甘心像報告文學似的老老實實記下一個故事，於是，這給予作品的壞影響是什麼呢？就是，比普通刊在報紙上的新聞還要壞——不要壞到若干倍，這些作品，如果遇到較高明的新聞紙的編輯，即使缺乏了填滿版面的空隙，一定還是拋在字紙羅裏的。老實說，我們與其讀這些號稱為小說的作品，倒不如看看忠實記載的報告文學，比較有趣，比較有益。

報告文學之在中國，是最不發達的，這使中國作家們常常不免感覺到故事的缺少；所以，提倡報告文學的寫作，在中國文壇上，是異常需要的。有時候，我們在報紙上偶然讀到有所謂「特寫」這類的作品，可是，這種體裁，往往對於故事沒有經過整理，沒有系統，而是拉

拉雜地從多方面去發展，甚至並不是對於一個人物或一件故事的描寫。這些東西，實不能作為文學的素材——換句話說，決不是報告文學。

報告文學材料的獲得，實際的說，並不很容易，這非到社會的各個角落去實際搜查不可。假使，真有如我們所期望的報告文學，常常出現於中國的文壇，中國的作者們必無虞題材的缺乏，尤其是電影的劇作者。

但，電影的劇作者在報告文學不十分發達的中國，時時留心報紙上關於社會新聞的記載，也是極有用處的；即使在一時用不着，不妨把這些新聞保存下來，留作不時之需。當着劇作者需要某一種材料，缺乏實際的參考時，最好由自己去徵集，或者轉托朋友去調查，也是一樣。總之，電影劇本的來源，報告文學實在是比较重要的一種。

中國一般所謂的電影劇本，也不過是像寫作報告文學的手法所寫成的作品而已，實在，距離真正的電影劇本，還是很遠。而這些報告文學的材料，雖也有一部份是從現實社會裏徵集來的，但大部份是出於作者的想像，所以，中國的電影劇本，可以說是理想的報告文

學。像這些空無一物的東西，實不容易拍攝電影，即使勉強拍成，當然是極難討好的。我們如果是希望中國有良好的電影作品，當然還是從提倡實際的報告文學入手。有了報告文學供給實際的素材，再從這些素材中，組織成完美的故事，根據完美的故事，寫成完美的分幕劇本，再進一步寫成完美的攝製的臺本；那麼，要拍成較有價值的電影作品，就比較容易了。

## 第十五章 結語

與電影有密切關係的文學各部門，已經扼要地記述出來了。這一部份材料，大半是根據作者平素的感想，也許不盡是可靠的真理，可是，在中國電影界很少有人注意到這一份材料——即異常缺乏這一部份材料時，未嘗不能引起中國電影界的相當的注意，大家再聚精會神地在這些部份作一度深刻的研究。『拋磚引玉』是作者所最希望的。

有些人這樣說，『電影與文學不同，電影是以科學的條件爲其生命線，即電影劇本的構成，亦係科學的分析人物的動作與個性的，與小說、戲劇、詩歌等等的作品，完全不同；所以，一個電影的工作者，可以無須是文學的作者，同樣，一個文學的作者，不一定能幹得好電影的工作。』持這樣說素的人，在前幾年的中國電影論壇，曾經風行過一時的。由於這些人也能引經徵典，說得頭頭是道的緣故，聽起來好像並不是絕對沒有理由。後來，經過了兩三

年的時間，我們決不能發覺中國的電影能够略有起色，還是永遠脫不掉舊時的束縛，甚至，比起前幾年的作品如漁光曲、狂流、人道等等，反有退縮之感，這究竟是什麼緣故呢？同時，外國的名片，如復活、仲夏夜之夢、茶花女、雙城記、風流世家、悲慘世界等作品，又是誰都不能否認的都是文學上不可多得的名著；而且，比較成功的電影演員，無一不是文學有素養，直接是從舞臺劇有過極好的訓練以後，纔顯身於銀幕的。根據這些鐵一般的事實，要我們相信「電影與文學」是絕無關係的南極與北極，真是不可能的。電影既被稱為第八藝術，藝術都有其共同性的，雖然在表現的方法上有着不同的所在。文學的工作者可以不參加電影的工作，可以是對電影的種種技術，是一個絕對的門外漢；但，預備從事於電影的人們，以及此刻的電影從業員，卻決不能不具有較深的文學上的修養，尤其是對於舞臺劇和小說。因為熟習了舞臺劇的人，對於電影上的人物個性的表現，就較有把握；能從世界成功的小說中多多探討或誦讀的人，對於故事的結構，以及怎樣處理故事的方法，就較有辦法。這些都是無待說明的真理。如果是有文學修養的電影從業員，他自己就有判斷作品優劣的能力。

就有使自己的動作表情要怎樣便可以到達藝術上的水準，因此，電影作品的本身，在無形之中，也就逐漸地提高了。

在文學上，我們所能覺得的事實，是此刻的讀者，經過較長時間的訓練，一般的眼光，已經不同從前一樣了，在從前曾經算是成了名的作品，到現在誰都是異口同聲地說：『都不值一讀了。』但在此刻較成功的作品，依然是少得可憐，這就是證明讀者們時刻在進步，而一般自以為成了名的作者，反停滯在原有的階段上，限制了他們的進步，而新興的作家，又多以修養不豐富，閱歷太淺陋的緣故，寫不出什麼來，祇是堆積一些生硬的術語而已，所以，中國的文學界便呈現着前所未有的衰落。中國的電影界也連帶地受了些文學衰落的影響，無法振奮一般從業員在文學上有求深造的興趣，而有懨懨一息，同歸於盡的恐怖了。在又方面的事實，外來的影片，正是積極地與文學企圖更密切地發生關係的時候，他們像有計劃似地要把世界所有的名作搬上銀幕，中國的觀衆，常常受着這些作品的陶冶。鑒賞作品的程度，當然也不同從前一樣的低陋了。可是，中國此刻的電影作品，嚴格言之，實在比

前幾年的還要低陋。中國電影業的衰落，是我們的意中事，用不着驚奇駭怪的。

我們是再也不應該忽略這些客觀的事實了，假使中國的電影工作者要希望國產影片能够奪取大部份的觀衆的話，今後的電影，萬不能再與文學判若兩途了，應該與文學發生極親暱的關係纔好。要是電影從業員不能相當地讀過一些文學的名著，或曾經熟習了一些舞臺劇的經驗，我不相信這些人在銀幕上便能有意外的收穫和成功。總之，今後的觀衆們，是不能再欺騙了。存着心欺騙觀衆的人，無異是欺騙他們自己。我希望這個小冊子能够在中國電影界叛離文學的當兒，發生一點作用，至少是讓大家打一個輕微的噴嚏。

中華民國二十七年五月初版

(71607)

電影文學論 一冊

每冊實價國幣叁角

外埠酌加運費應費

編著者 王平陵

發行人 王雲五

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館

版權所有  
翻印必究

82  
10/17  
131

