

001152

文藝與傳播

三民書局印行 / 王鼎鈞著 / 183 三民文庫



831

S

~~009955~~
009752



S9001175

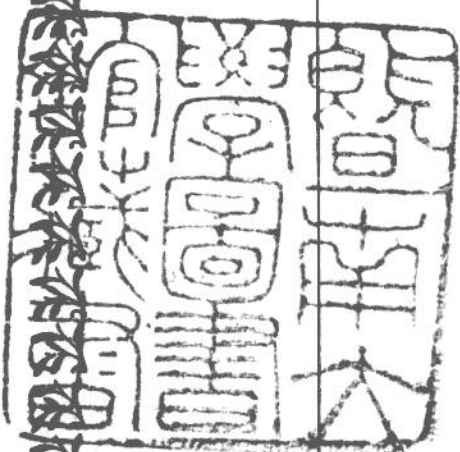
王

鼎

鈞

著

文藝與傳播



三民書局印行

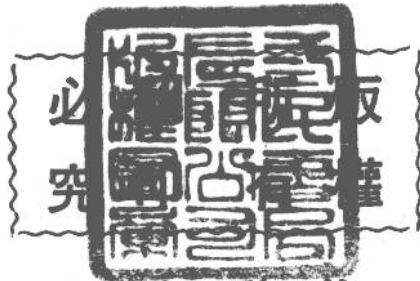
石景安

行政院新聞局登記證 局版臺業字第〇二〇〇號

中華民國六十三年二月初版
中華民國六十九年五月再版

◎ 文藝與傳播

基本定價壹元



著者 王 鼎 鈞
發行人 劉 振 強
出版者 三民書局股份有限公司
印刷所 三民書局股份有限公司

臺北市重慶南路一段六十一號
郵政劃撥九九九八號

三民文庫編刊序言

書是知識的匯集，知識是人人必備的，因而書是人人必讀的；我們出版界的責任，就是要提供好書，供應廣大的需要。不但在內容上要提高書的水準，同時在價格上也要適合一般的購買力，至於外觀求其精美，當然更是印刷進步的今日應該做得到的。

知識是多方面的，社會科學、自然科學的知識，文學、藝術、哲學，歷史的知識，莫不為人所必需，推而至於山川人物的記載，個人經歷的回憶，也都包括在知識的範圍以內；這樣廣博知識的匯集，就是我們所要出版的三民文庫陸續提供的讀物。

在歐美日本等國，這種文庫形式的出版物，有悠久的歷史及豐富的收穫，人人愛讀，家家傳誦，極為我們所欣羨。近年來我國的出版界，在這方面亦已有良好的開始；我們願意站在共求文化進步的立場並肩努力，貢獻我們微薄的力量，參加各種的行列。我們希望得到作家的支持，讀者的愛護，同業的協作。

中華民國五十五年雙十節

三民書局編輯委員會謹識

目錄

關於電視的專題討論	一
向文藝作家提供電視觀念	一
從電影到電視	一六
「正寶塔式」寫法與廣播電視新聞的關係	三九
電視劇的節奏	四八
電視劇的主題	六五
電視節目中的戲劇性	六九
電視與詩	七九

電視作家的地位問題	八九
關於廣播的專題討論	
廣播中的文言成份	九七
從廣播的角度看「琵琶行」	一〇七
爲什麼會聽錯	一二三
口頭傳播與「善意」	一三二
傳播事業中的海鷗	一三五
對國內廣播節目的觀察	一四四
綜合討論	
傳播工具的性能對語文結構的影響	一六五
文藝作品中的「反復」作用與大眾傳播的關係	一七七
與大眾傳播的關係	
建立節目批評	二〇〇
「文學修養」與新聞寫作	二一二
語言污染	二二三

向文藝作家提供電視觀念

畫 面

文學的定義是「用文字表現意象」。其中所謂「意象」，指某種生動的、具體的、歷歷如繪連綿不斷的景象。此一星象，約如我們今天在電視螢光幕上所看見的「影像」。文學作品是一種「紙上的電視」，它使我們從文字中看出「影像」來，正因為文學作品中有「意象」在，所以批評家可以用「做夢」來解釋作品，說大文學家製造幻覺，而又強迫別人接受此一幻覺。「夢遊幻境」是我們讀文學作品時的經驗，也是我們看電視劇的經驗。

雖然如此，小說的創作者若要轉變為電視劇的製作者，他需有更嚴格更純粹的畫面觀念。在

螢光幕上，電視劇中，一切都以「畫面」的方式出現，一切非畫面的成份，都要轉換為畫面，而且要轉換成爲適合用電視來傳播的畫面。那不能轉換的，都要捨棄，而且要無情的予以割愛。對電視劇而言，「詩中有畫」「句句如畫」是不够的，要做到「劇等於畫」「寸寸是畫」。可以說，電視劇作家寫的不是文句，而是畫面，他在創作活動中根本用畫面來思考。

對一個小說作家來說，在他成爲電視劇作家之前，他有下列若干習慣要改變：

①直說的習慣：「某生，寒士也，告貸無門。」這是直說。小說作家使用的工具是語文，語文有「直說」的便利，因之，這種表達的方式幾乎存在於每一部小說之中。寫小說的人並不認爲「直說」是高明的手段，但是，一篇小說包含許多意象，如果完全不用「直說」，如何把這些意象組合與聯結起來，是一個問題。而且「直說」可以節省不必要的意象，使作者轉接靈活，剪裁便利。「直說」中沒有意象，也就沒有畫面，沒有畫面，電視的螢光幕上將出現空白，「空白」是電視絕對不能容許的事。因之，小說中的「寒士也」之類的語句，到了電視劇中，勢將消失得無影無踪，另外依賴服裝設計（鶉衣百結），或美工布景，（落葉添薪）。鶉衣百結和落葉添薪都是畫面，都代表貧窮，觀衆一望而知，不待直說，亦優於直說。

②描寫的習慣：文學作品著重描寫，有了描寫，「意象」才有立身託命的軀殼。好的描寫，使讀者好像看見或聽見了並不存在的事物。文學作家非擅長描寫，不能「製造幻覺」。這是他使

用的媒介（文字）加給他的限制，他賴描寫突破此一限制得到的勝利。這種制勝的方略在電視中沒有用武之地，描寫的功能在使人好像看見聽見，如今，觀眾在電視機前業已親眼看見親耳聽見了，又何貴乎「好像」？電視劇作家無須仔細形容西施的眉毛，那是化妝師的事。他祇需要寫下「日落」、「茶肆」、「海濱」、「冰天雪地」等簡單的字樣，指定劇中人活動的空間，至於無限夕陽的景象如何，那是美術設計的事。美術設計，化妝師，還有其他若干人，各憑其技能、材料、工作信念，共同參與表現的工作，劇作家並非最後的表現者，劇本如有冗長的描寫，徒亂人意。特殊的場景或怪異的人物造型，自然要多寫幾句，但是，這幾句也祇是向別人提供工作的目的而非代替別人的工作。

③「完全依賴想像」的習慣：電視劇的製作與欣賞，當然也不能脫離了想像力。但是，電視播映的是實實在在的聲音畫面，文學作品所提供的，祇是一堆線條符號（文字），欲從一堆線條符號中見出百態萬象，自非讀者以想像力自動配合不為功。文學作家把自己的想像變成符號，再以符號刺激讀者的想像，這就是文學創作與欣賞的全部過程。對文學作家而言，想像既如此重要，當然要盡力發展想像之用。達於至極，想像中幾乎無所不有，想像力幾乎無所不能。然而電視為它的性能所限，要用它傳播畫面，必先將畫面作一番選擇。這時，文學作品中若干僅能想像得之的畫面，祇好永留於想像之內，為文學作品所獨有。例如，一位詩人說，蘇武與李陵訣別

時，李陵的眼淚，洒在蘇武的衣服上。蘇武不能帶李陵一同歸漢，却帶了李陵的眼淚回來。例如在一位小說作家筆下，有一個女孩子穿了翠綠色的衣服，她哭泣時，淚珠落在衣服上，濕出一條條的水痕，水痕交錯有如畫上了竹葉。這些都是意象，都有畫面，但是，也都為電視專家所不取，它們祇有想像中的美感，並不能真正訴之於視覺。

雖然電視劇「兼視聽之娛」，畫面却是最重要的部份。一部電視劇由很多的畫面構成，畫面又由布景、道具、人物動作及光影等等構成，作家藉以表達意念，導播藉以取得鏡頭，工程方面藉以傳播影像。善用文字的，是文學作家，善用語言及音響的，是廣播作家，善用影像的，才是電視作家。文學用文字表現畫面，廣播作家用聲音表現畫面，都是間接的，都隔一層，而電視作家直接使用畫面，不另假中間性的符號，最經濟，也最真實。這種用畫面組合起來的作品，需要把「最恰當的畫面放在最恰當的次序」上。這一工作的至境，渺不可知，但是，它的起步，則在文學作家的一轉念間——把語用文思考，轉為用畫面思考。

表 演

電視劇是一種「表演」。

儘管評論小說的人強調小說中的人物並非作者手中的傀儡，而是一些獨立的生命；儘管寫小

說的人常說，他筆下的人物有了性格，即自動的有了行爲，非他所能左右控制，但無論如何，小說是「說」出來的，是「一個人騎在牆頭上，把牆內發生的事情告訴牆外的人」，它的前身是說故事或說書。如果說它也是表演，它是說故事者的「個人表演」。

小說之所以非「說」不可，因爲它以語言文字爲媒介，而語文，是代表事物的符號，並非那事物的本身。

它所以非大說特說不可，因爲事物之生動細緻的一面，有光有熱的一面，必須以種種修辭方式細表，始能維妙維肖，終使讀者不見符號，祇見事物，這時，大家相信所謂表演，其能事也不過如此。從技術觀點說，小說人物的這種「表演」，要通過一個由別人來「說」的過程，小說作家說「山」，我們的心目中隨之立即顯出山的形象，電視則「開門見山」，不一定要「說」。在小說中，冷子興演說榮國府，曹雪芹則演說冷子興。如果說，冷子興演說是在表演，它是一種間接的表演。

在電視劇中，觀衆看到的不是曹雪芹，不是「冷子興」三個符號，而是那個叫冷子興的活生生的「人」（演員），觀衆聽見了演員的「聲口」，而非看到作家的筆跡。這時，既稱「表演」，必須注意到在場演員的共同發揮，否則，有些演員便屬多餘，成爲浪費。冷子興固然該說的較多，可是賈雨村也不能說得太少。他們既在酒肆說話，酒保除了打酒送菜以外，也該有一點別的

語言動作，以增加戲味。冷子興介紹榮國府，如果不是小說而是「戲」，將是冷子興、賈雨村、酒保三人互相之間的刺激反應，是一種多邊的而又息息相關的活動，除了談話以外，進酒勸菜，品酒選肴，也恐怕是少不了的穿插。基於編劇原理，其中又少不了「衝突」。準此，電視劇的表演有異於小說者，首先便是放棄了一個人由根到梢、細水長流式的鋪敘，改爲劇中人互相鈎連、互相環繞、互相排斥也互相吸引，運行不息。

「演說榮國府」大概有四千字，以正常速度讀出，約需二十分鐘。電視劇不但不容許一個人「演說」如此之久，也不容許三個人合說合演如此之久，因爲「主題」不宜在一點上膠著，久則疲、疲則厭，連演員都將無法記住這麼冗長的台詞，遑論觀衆。在電視劇中，劇情要不斷的向前推展，場場有不同的主題，每一場的主題都要像比賽進行中的籃球，球員控球之後，立即選恰當的時機脫手。「演說榮國府」是對即將出現的男女主角預作介紹，這種介紹，電視劇的編導往往嫌它不够經濟，放棄不用。倘若爲了製造懸疑等理由，必須在人物出場前先作一番呼喚，三分鐘足矣！準此，電視劇的表演異於小說者，是在許多地方放棄了「大說特說」的特權。

既稱「表演」，就要使觀衆能够看見。其「能見度」，有時爲了特殊的理由不妨矇矓曖昧，但通常仍取其清晰。小說作家可能不考慮「能見度」，因爲一切看不見看不清楚的地方都可以由他說個明白。在電視劇中，作家失去了出場說明的資格，即使設法說明，也多半索然無味。他應

該參考在瑪林奧哈拉和安東尼昆合演的「虎將平蠻」中，代寫情書的一場戲是如何「表演」的。安東尼昆接到另一個女孩子的來信，需要作覆，但是他的文字程度不能達意，於是向做教員的瑪琳奧哈拉求助，由她把回信寫在黑板上，供他抄錄。瑪琳奧哈拉寫到信末署名的地方，對名字前面的稱謂，相當躊躇，寫一個，擦掉，另換一個，換來換去，最後換了一個最疏遠的稱謂，供安東尼昆使用。在這裡，值得注意的是對黑板的利用，黑板上寫字，「能見度」甚高，觀眾可以看見回信的內容，可以由這個女教員對信末稱謂的斟酌，看出她喜歡來求教的男人。此外，這一場戲也利用了女主角職業上的特徵，反覆利用了現成的場景（教室）。如果照普通的辦法，由女主角把信稿寫在紙上，供男主角騰清，「表演」豈不遜色多多？準此，電視劇的表演，可能異於一般小說者，即是作者對表演的方式，須作更嚴格的選擇。

小說作家的表演力幾乎不受自然的限制。他可以寫瀑布倒著流回去，他可以幻想一列急駛中的火車離開軌道，矯夭騰空而去。他可能創造一個畸人，有兩個腦袋，同時吹奏兩種樂器，比受過合奏訓練的兩個人還要中節。他說要怎樣，就成了，祇要他看著是好的。

（ 電視劇的表演受各種條件的限制，有人為電視寫劇本，要一臃腫的太太減肥成功，變為苗條，這就發生演出的困難，因為胖的演員不可能一下子瘦起來。有人寫，一個又瞎又啞的乞丐，靠一隻狗的牽引行動。乞討時，狗不但先到門口，而且以汪汪的吠聲代他呼告。構想不壞，但是

難以找到這樣一隻狗。小說中的人物，可以有某種希奇的才能，但是他可能無法進入電視劇，如果這家公司的演員，沒有這項專長。小說作家在轉為電視作家之時，他首先要提醒自己：「一絲不掛」在小說中祇是四個字，到電視中便得是一個精光的模特兒，其間差距之大，難以道里計。

表演的觀念，需要長期的培養。作家一旦發現，他心中的一切意念俱可以轉化為可見的外觀，可以通過一群有表演天才的人加以展示，將引起新的創作慾望。那時，一個電視劇作家便誕生了！

成 本

文學作品的成本，不過是半瓶墨水，幾張稿紙。如果說，這並不够，那麼再加上時間、經驗閱歷和天才。也許文學作家會考慮到印刷費用，但一本以宮廷為背景的小說，和一本以貧民窟為背景的小說，祇要字數相等，印刷費可以相等。一本包含了一百個人物的小說，和一本祇有十個人物的小說，祇要字數相等，印刷費也可以相等。

電視劇的情形並不如此。凡是寫在劇本上的一草一木一飲一啄，都需要實物，都得化錢。一個藏書專家，書城坐擁，四壁都是珍本，劇本寫出來容易，即使美工人員善於作偽，演出來得費多少手脚？在小說中，作家寫一個幼稚園，你愛寫多少孩子就寫多少，可是在電視劇中，每一個孩子都要糖菓費。丈夫在外花天酒地，日夜不歸，妻子坐在家中手持利剪，把丈夫的西裝剪成碎

片，這固然是極生動的表演，可是，一套西裝是多少錢？醉漢，舉起酒瓶，稀里花拉把穿衣鏡打碎，——想一想、打不得，這具穿衣鏡是借來的，戲演完了、得還給原主。

電視劇的預算，並不根據劇本的需要來編製。恰恰相反，它是先定預算，在預算許可的範圍以內進行編劇。這常使有藝術抱負的人氣短。但電視節目具有商品的性格，俗語說，殺頭的生意有人做，賠本的生意沒人做，對電視劇而言，這話可以改成賠錢的好戲沒人製作，賺錢的壞戲有人製作。不過賺錢不一定就殺頭，省錢不一定就「壞」，什麼樣的環境出什麼樣的人才。理想的電視劇人才是又省錢又討好，這就是寫電視劇本的最高學問。

下列因素，對電視劇的成本有重要影響：

①布景：電視劇不能有太多的布景，也不能有太大的布景，當然更不能作又多又大的布景設計。布景大，化大錢，布景多，多花錢。通常，它祇能有四個或五個景，這些景應該是平面的，通常沒有縱深，其中一、二景較大，用以容納主場戲，其餘的景多半侷促一角，演員不能走動，鏡頭也不能搖攝。電視劇作家所受的訓練，就是如何在這樣狹小的空間裡，表現較為豐富的內容。

有時，電視劇也用影片拍一些外景戲，以濟棚內搭景之窮。外景的畫面海闊天空，使人頓感舒暢多多，不過，外景影片多半沒有人物的對白，如果配上對白，又要多花時間金錢，而電視節目製作者的時間和金錢永遠不夠，永遠需要節約緊縮。最「理想」的辦法是根本不拍外景影片。

②演員：電視劇的場景小，不能容納太多的演員，螢光幕的面積小，不宜堆集太多的演員，預算有限，也請不起太多的演員。一般而言，每次有十個演員足夠；足夠填滿場子而不擁擠，足夠占滿幕面而仍能看清楚，也足夠化掉演員費而不鬧透支。小說作家看電視，常常覺得奇怪：爲什麼大將軍出巡，身邊沒有衛隊？爲什麼醫院裡祇有一個醫生、一個護士？爲什麼百貨公司祇有一個顧客，預算所限！這就是答案！

對電視劇中的人物，不能用小說的眼光看，要用戲劇的眼光，而且，不能用電影的眼光看，要用舞台劇的眼光。人少，無妨，劇情可以集中在這幾個人身上，使它少而緊湊，少得合理。熟練的劇作家會把每一個人物都充分利用，不要沒有用的人，也不要他得不到的人！

③服裝：在低成本製作的政策下，電視劇的服裝預算不會太高。電視公司對劇中所需的服裝依四個步驟籌措：一、由服裝管理部門，在過去存留下來的服裝中提供。二、演員自備，如普通的時裝之類。三、向其他戲劇單位洽借。四、向所有人付租金租用。五、訂製。專爲本劇訂製的服裝，用完後由服裝管理部門登記保管，準備日後再供他劇使用。一個劇本，如果其中的服裝問題可以用第一二三項辦法完全解決，那就被認爲是一個「理想」的劇本，否則訂製的比例愈低愈好。一個「理想」的劇作家，不但熟知電視公司有些什麼服裝，而且熟知什麼地方可以借到電視公司所沒有的服裝，最好他能夠憑自己的人事關係，爲自己寫的劇本，去把服裝借來。

④道具：文學作品中也有「道具」，但作者不必考慮道具的來源。當賈寶玉進入秦氏臥房時，看見唐伯虎畫的海棠春睡圖，兩邊有宋學士秦太虛寫的一付對聯，武則天當日鏡室中設的寶鏡，一邊擺著趙飛燕立著舞的金盤，盤內盛著安祿山擲過傷了太真乳的木瓜，上面設著壽昌公主於含章殿下臥的寶榻，懸的是同昌公主製的連珠帳。這真是標準的「文學作品」，若是演戲，姑不論世上是否真有這些東西，即使做幾件假古董，也非易易。有人寫過一劇本，寫一個青年追求皮鞋公司的女店員，每天去買一雙皮鞋，弄得他寢室中堆滿了皮鞋。後來追求成功，結婚以後，夫妻倆把那些皮鞋擺出來賣，開設了一家皮鞋店。這個劇本至少需要一百雙各式各樣的皮鞋，結果因此而無人願意製作。除了道具的來源之外，還有一個為文學家所忽略的，就是道具的消耗。前面我們提到醉漢打破穿衣鏡的事，衣鏡一經打破，即不能再用，這是金錢的損失。與此相同的還有割破沙發，撕破字畫，吃掉滿漢全席，撕錦緞引美人一笑……。

當電影事業受到電視威脅時，製片家看清楚了電視劇的弱點：場地狹小，人員節省，布景及道具簡單，製作時間倉促。於是電影向大銀幕大堆頭大場面發展，一片之費，美金千萬，經營窮年。這一戰略，果然使電影事業的好景延續了將近十五年，但終未能立下永遠不敗之基。如今，繁美精細的第八藝術又有為電視所淘汰的趨向，視聽藝術的欣賞者縱難甘服，却也無可奈何。事實既然如此，電視節目的簡單便捷，究竟是缺陷還是優勢，倒也一言難盡！