

電影講義

版權所有不許翻印

中華民國十七年七月
發行

電影講義一冊

實售大洋六角

撰 者

周劍雲 陳醉雲 汪煦昌

發 行 者

汪 煦 昌

經 售 處

上海仁記路三十五號
六合影片營業公司

上海福州路
大東書局

贅言

民國十二年的春天，我從巴黎回國，老友張君石川適任明星公司的總理兼導演。他知道我在法國曾經學過幾年攝影術，就約我擔任該公司的攝影一職。那時上海的影片公司已經有了十多家，中國電影界的氣象，從表面上觀察，似乎很發達，我也很佩服我國人的聰明不可及。不過凡是一種專門事業，必有牠的專門學理，單靠聰明，是可以嘗試而難望大成的。我覺得我國電影界的同志們，很富於摹仿的本領，也不乏創造的天才，惟有對於學理上太少貢獻，不能不認為遺憾。那時如光華，如明星，如中華，都開辦電影學校，不才如我，也濫竽教授，全憑口講，並無講義，真覺得對不住那些熱心求學的男女學員們。是年夏天，就決心創辦昌明電影函授學校，特約洪深周劍雲程步高陳醉雲諸君擔任撰作講義。他們諸位都有固定的職業，都是很忙的忙人，又都自謙對於「電影學」沒有深切的研究，不敢輕易下筆；經我再三的懇求，才勉強答應了。自從登報以後，報名來學的有三百多人。那時我又另辦神州公司，開攝新片；周君爲明星公司發展華南營業，跑到香港廣州去了；洪君教授甚忙，始終未暇動筆；程君擔任電影雜誌的編輯，也無暇及此；講義不能如期刊發，幾乎大失信用。後來幸虧周君從旅行中寫了兩種寄來，陳君在上海著了一種，我自己作了一種，才

算有了交代。講義共印一千份，除寄發三百餘份外，還存六百多份。周陳兩君的意見，以此種淺薄的講義，無異小學生的教課書，殊不堪污大雅之目；相隔四年，國人之研究電影藝術者實繁有徒，更無發表之必要，不如付之一炬，較爲乾淨。我則覺得敝帚自珍，棄之可惜；今日國人對於電影學識雖非四年前可比，然高深者固然高深，閉塞者依然閉塞，以此問世，多少還可以灌輸一點萌芽的學理於不知電影爲何物的人們心目中。我是電影界一箇失敗的份子，我的簡性，我的能力，都不適於現在的中國電影界；神州停辦，精神經濟皆受重大的損失，只剩下這六百多份電影講義，算是四年以來失敗者的紀念品。這幾種講義淺薄誠不敢辭，而且內中還有錯誤的地方，因爲我的經濟力量薄弱，不能改正重印，這是對於周陳兩君十分抱歉，並求閱者加以原諒的！

汪煦昌十七年四月十七日。

影戲概論

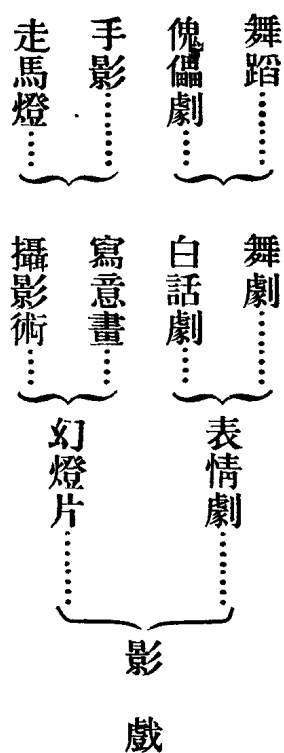
一 影戲之名稱

影戲的名稱，各國不同；英美名叫「Motion Picture」，法國名叫「Cinema」，德國名叫「Cinematograph」，日本名叫「活動寫真」。我們中國，江浙等省名叫「影戲」，京津一帶名叫「電影」，廣東又叫「活動影畫」。可是名稱雖然不同，意義却大同小異，這種同一事物，而有各地不同的稱呼，也不過習慣成自然，順從各便罷了。影戲是由扮演的戲劇而攝成的影片，不是書成的影片，（諷刺或滑稽活動畫 Animated Cartoon 又當別論。）故活動影畫（即 Motion Picture 之直譯。）既長而又失却重要的命意，似乎犯了生吞活剝的毛病；簡潔了當，自以「影戲」或「電影」爲是。但我們覺得扮演影戲之動作與表情，較舞台劇更爲細膩而自然，則戲（Drama）之重要使命，豈可棄置不顧？爲統一名稱，顧名思義起見，不如逕名「影戲」。

二 影戲之源流

世界萬事之進化，都是按步就班，歷階而上的；不是突如其來，一蹴而幾的。幾千年來一部進化的歷史，頁頁可翻，斑斑可考，影戲又何獨不然！先有無韻的「謠謠」，進化而

成有韻的「詩歌」，再進而成舞台上的「歌劇」。先有凌亂無序的「舞蹈」，進化而成中規中矩的「舞蹈」，再進而有「傀儡劇」，更進而有優美的「舞劇」，復進而有近於自然的「白話劇」，又進而有完全寫實的「表情劇」。先有偶然遊戲的「手影」，進化而成新年娛樂的「走馬燈」，再進而有伶人扮演的「灤州影」，（四五十年前，京中伶人暗中歌舞，用紅燭映影於布幔上，名伶劉永春金秀山都做過這種影戲；聽見老輩傳述，著者沒有親眼見過，不知寫的對不對？）更進而有「攝影術」，復進而有「幻燈片」。影戲除掉沒有聲音，與歌唱不發生影響外，其餘都有連帶的關係。請看下列之表，便知影戲源流：



三 影戲之歷史

自有影戲以來，到今天一共不過三十多年；我們中國自製影片，更後於歐美各國二十年；歐美影戲進步如此之快，我們影戲知識如此之淺，如果欲修影戲歷史，非但有掛一漏萬之

弊，實覺有力不勝任之歎。所以這種重大的責任，只能讓歐美先進去擔負，我們祇可把幾位有功於影戲界的發明家底歷史來談談。影戲是誰發明的？這個問題，即使招集歐美所有的影戲家，也無人敢回答。影戲是那國發明的？他們却說：「影子戲的發現，早在十七世紀底中國」。法國紀載影戲的書上也說：「一七八四年，歐洲始有影燈發現，（並非幻燈。）這種影子成功的戲，羣衆不過說是中國的影子戲，並無感動觀衆的能力……」照這樣看起來，中國竟是影戲真正發明者（？）了。然而影燈與影戲，相距何止十萬八千里，中間若無人披荆斬棘，辛苦經營，豈能破空飛渡。我們萬萬不敢掠人之美，又犯誇大狂的毛病，也隨聲附和，說是中國發明的。那末，究竟是誰發明的呢？就是以下許多人發明的。

電是安迪生（Thomas Edison）美國人，現年七十七歲，他發明了許多有用的東西，有「二十世紀的怪物」之稱。）發明的。

乾片（Plaque）上敷甘油的方法，是賽勒博士（Dr. Sellenz）發明的。他用乾片攝他兒子的像，在一個有輪的機器上裝上一個柄，搖起來，像片一張張的翻過去。

軟片（Film）是易思曼（George C. Eastman）和華格（Walker）發明的，一八八五年方在市上發現。若是無人發明軟片，也不會有風行全球的影戲了。

一八八三年，美國發現了一樁新聞——就是梅白奇 (Eadweard Muybridge) 因為要攝跑馬，把許多照相機排列在路的旁邊，攝馬的奔馳，然後裝在輪軸上，放映出來，看馬的動作。假使現在還用這個方法來攝影戲，那末，攝一萬尺以上的片子，至少要用十六萬只照相機了。這是多麼笨啊！

第一個用一架攝影機攝許多照相的人，是法人潘林斯 (Auguste Le Prince)，約在一八八八年。同年他又和魯以詩 (Loves Lurierre) 發明影燈 (Aladin)，放映出來，不過是很簡單的幻燈改良片。第一次三月二十二號在巴黎試映，就受羣衆很熱烈的歡迎，看的人宛如吃了甘美的葡萄酒一樣快樂。四月八號即得到英政府的獎勵和專利；四月十一號又得到德政府的榮譽和專利。到這時候，影戲才算具體的成立。

但在潘林斯之前，已有許多人犧牲光陰，精神，金錢，要想發明一架影戲機，不過都相繼失敗，所得到的結果，不外「驚盤」的原理。依據這個原理，確是很對的，可惜他們的方法太呆了，（他們用一個木條釘成的圓筒，內裝圓軸，軸上貼着許多不同的圖畫，把圓筒轉動，看的人從板縫裏，望見裏面的圖畫，如同會動的一樣。這種原理是很易明瞭的，無非是光率速度的變化而已。我們試拿一本書，將每張角上畫一橫綫，綫要逐張加高，然後用手很快的翻下去，這條橫綫就會慢慢升上來，這因為眼力的速度，不能分別每張移動的變化。

又如車輪轉動時，祇見輪轉，而不能看清輪輻的移動，都是同一的道理。後來比人柏拉多 (Platesu) 研究出眼的速率，凡一秒鐘超過十五分之一以上的速率，人的眼力就不能分辨了。依據這個原理，就成功今日影片的速度。

到了一八九一年，那真能攝影戲的機器竟然實現了，它的式樣，和現在所用的相仿。

造這機器的人，是英人弗利司格林 (Freze Green)。

再到一八九四年，英人弗侖雪史強根 (Francis Jenkins) 費了許久腦力，造成許多攝影戲的用具，在印第安納地方，攝一個跳舞的女子，因為研究沒有精深，所以映出來成績不好。但在當時，已經很能衝動他們用人扮演的思想了。

一九〇一年美國才有正式大規模的影戲場出現，地點在奧蘭琪 (Orange, New Jersey)，名叫白來克馬利 (Black Maria)，是安迪生創辦的。這個攝戲場屋頂上面，都用玻璃搭蓋，如暖花房一樣，使日光可以透進來。

繼白來克馬利而起的，就是培奧葛來夫公司。現在大名鼎鼎的人物，如梅麗璧克馥 (Mary Pickford)、葛雷斐師 (D. W. Griffith)，都是從這公司出身的。

這時攝戲場遇到天氣陰暗，陽光隱沒的時候，就不能繼續工作，大家都感困難，知道非發明「人造光」以代替日光，勢必受天然的限制，於是哈華忒 (P. C. Hewitt) 乃立志發明這樣

有用的東西。

從前所攝的影戲，不是遠景，便是中景，演員的表演，無非多做手式，竭力描摹，結果演員的個性，不能與劇中人同化，都犯「過火」「生硬」的弊病，感動觀眾的力量，異常薄弱。後來葛雷斐師發明近攝（Close-up），把演員的表情，集中於面部，務使演員將劇中人的情緒，如香蕉剝繭般在銀幕上表現出來，藉以感動觀眾的情緒，從此影戲在文藝上的價值，愈加增高了。

近五年中，歐美影戲界進步之快，一日千里，幾乎年年都有新發明。上面所寫的幾位大人物，在過去的歷程中，自然都有相當的榮譽，我們研究影戲事業的人們，雖然僅僅獲得一鱗半爪，也要珍同吉光片羽呢。

四 影戲之原質

影戲是綜合的藝術，它的原質，包含文學，科學，心理學，社會學，技術，美術等；現在分析說明如下：

（A）文學——文學是描寫人類生活狀態的東西，它能夠把人類最偉大的思想，最微妙的心絃，最細膩的情緒，最奇特的性情，用種種不同的方法描寫出來，用種種不同的手腕敘述出來，使人看了，如實有其事，身歷其境一般。詩歌，小說，戲劇，都是抽象的描寫人類

生活狀態，都是文學。文字的記錄，與演員的扮演，方法雖不同，而價值是一樣的。一種文字，與一齣戲劇，描寫的程度，如果不能代表一個時代的人類生活狀態，在文學上就失却存在的價值。換一句話說，描寫的手段愈像真，在文學上的價值愈高。影戲是寫實的戲劇，描寫人類生活狀態，不但像真，簡直是栩栩欲活，奕奕如生，故影戲在文學上當然佔最高的地位。譬如佈景，舞台上的白話劇，在歐美也很攷究佈景，但房間內的陳設，雖然可以佈得像真的一樣，而園林風景、山水樹木、房屋亭榭，在小小的舞台上，無論用怎樣的人工佈置，也必須受範圍的限制，斷難和天然的景緻等量齊觀。舞台上的戲劇，一幕演完，便要用幕布遮沒了戲台，方可再換第二幕，叫看客等一會再看，這是多麼氣悶；而影戲在銀幕上映出來，却是幕幕連續，無須停頓的。舞台上的戲劇，因為台是呆的，祇能在一處固定的地方，佈景陳設，所以有時不能從心所欲，窮於應付；而影戲則上天下地，來去自由，東西南北，無往不宜，只要選景適當，佈置週到，大有「取之無盡，用之不竭」之樂。舞台上的戲劇，凡遇演不出的情節，祇能補叙出來，或用間接的方法來代替；而影戲則能在當時直接表演，毫無困難。如軍事戲，兩軍對壘，烽烟四起，飛機翱翔於天空，兵艦巡游於海面，千軍萬馬之奔馳，槍林彈雨之危險，房屋摧毀，城市敗壞，人民流離，兵士喪亡，如要描寫兵凶戰危，提倡偃武修文，則在影戲都可實地攝取，情景逼真；而舞台上就束手無策

了。凡此種種，在舞台戲劇雖經濟而不免簡陋，在影戲雖複雜而仍能經濟，經濟也是文學上不可缺的要素。他如影戲脚本之編制，實兼小說、詩歌之長而有之，一幕一幕的分配，一節一節的說明，都要把極煩雜的事實，用極經濟的文字來敘述。所謂「要言不煩，曲而能達」，不是文學家，能夠辦得到嗎？

(B)科學——現代的文明，是物質文明，物質文明，就是科學進步的結果。影戲是科學的產物，影戲的本身，自然是科學的作用。一切聲、光、化、電之學，(德國發明有聲影戲已經成功，今年正月即在柏林出現，較尋常片子略大。)都賴科學而發明，都因科學得到圓滿的解決。攝影戲的時候，最講究對光，(包括天然的日光，和人造的電光。)光要是對得不準，全片都毀了，(我們中國人祇曉得黑白分明，未免程度太幼稚了。)對光的學問，也是科學。小小一格呆片，闊不過一英寸，長還不到一英寸，拿在手裏看看，只是一張小畫片罷了；把它連續起來，一格一格，從燈光前映到幕布上，就能夠放大百倍，活動如真，這是光學作用。軟片上的藥面，能夠把人物的影子吸收上去；用幾種藥粉調和，製成藥水，洗過之後，所攝的影子，都顯了出來；陰片和陽片黏合，藥面和藥面接觸，就印了過去，這都是化學作用。置發電機以發電，用馬達以代搖，從映影機裏發出來的光，是電學作用。他如機器的構造，工廠的組織，人體的解剖，植物的茁長，都可以攝成影片，灌輸國民

以科學智識。最近愛因斯坦 (Einstein) 發明的「相對論」，也已攝成影片，在上海青年會映演過了。由此可知，凡深奧的學理，用言語講解，不易明瞭者，用影片映演，必易領會。故影戲雖為科學的產物，而科學亦賴影戲而更有所發明。

(C) 心理學——古語有云：「人心不同如其面」，又云：「存於中必發於外」，可知藏在腔子裏的心，和現在外表上的面，是表裏相連的。人沒有相同的面貌，即沒有相同的心理。雖然不是絕對的不同，也是相對的不同。心理學是人類的精神作用，舉凡思惟，意志，情緒，感覺，觀念，記憶，想像，無一不根據於心理而來。男子的心理，與婦女的不同；成人的心理，與兒童的不同；老年的心理，與青年的不同；常人的心理，與變態的不同；人類的心理，與動物的不同；高等動物的心理，與下等動物的不同。人為萬物之靈，其身體全部之構造，都是息息相通，互相關聯的，有一部分受了感覺，則全部都起變化，其最大之作用，在於神經系統。神經系統為各種神經細胞所組織，約可分為三類：一、知覺神經，上聯腦脊，下抵眼、耳、鼻、舌、皮膚，筋肉，使有機體和外界物理的、化學的諸物相接觸，把外部的感覺，傳到內部。如視覺，聽覺，嗅覺，味覺，觸覺，只要有一部分感覺，即能發生變化。二、運動神經，上聯腦脊，下抵筋肉，受腦脊的命令以行動，把內部的感覺傳到外部。三、中央神經，居腦脊之中，為一切精神作用的策源地，能聯合知覺運動兩

神經，以達其作用。人爲富於感情的動物，而感情的性質，與感覺實有幾微之別。蓋感情存於內，純屬主觀的，其變化多，而感覺起於外，較近於客觀的，其變化較少。人受外界的刺激而有感覺，因感覺以觸動感情，其在精神上所得之現象，不外快樂，痛苦，平淡三種。至於時間的久暫，受用的深淺，則因人而異，因事而異，未可執一以概全。感覺與感情有別，感情與情緒亦不同。感情乃單純的原素作用，情緒乃若干感情所結合而成的複雜作用。情緒之起，必有知覺觀念及記憶觀念以引導之，用以發生推測、想像等觀念，其變化至爲迅速。故人苟感覺遲鈍，其情緒必不發達。影戲本來是描寫人類情緒的戲劇，而最近之影戲，因演員藝術的進步，尤注重於「內心表演」，所謂「內心表演」，就是將心內蘊藏的情緒，由面部表現出來，使觀衆深受感動。故最高藝術之表演，不但集中於面部，直已集中於眼部。試問演員如果不澈底了解人類的個性與人格，不懂得一點心理學，能夠表現得出嗎？

(D)社會學——人不能離開社會，獨立生存，人的行爲，卽不能不與社會制度發生關係。社會上一切制度，因歷史的遺傳，風俗的蔓延，習慣的養成，有積重難返，牢不可破之勢力。羣衆又多富於盲目性，缺乏鑑別力，初不問社會制度，是否合於時代潮流，適於人民生活；亦不研究社會制度善惡利弊，於羣衆發生的影響，於是意志薄弱者，習非以爲是，

帖然以就範，遂爲惡勢力所同化；意志堅強者，感受痛苦，不甘爲環境所束縛，必起爲激烈之奮鬥，則兩相衝突，社會頓現不安之象。智識階級每佔羣衆中絕對的少數，而社會能夠隨着時代潮流逐步進化，却是倚賴此絕對少數的智識階級之先知先覺的見解，奮鬥改革的精神。一種制度改革之初，社會必不免於擾亂，人民必不免於犧牲，但此皆過渡時代應有之現象，是無法避免的。現代的社會制度，以經濟制度爲全世界學者討論之焦點，如勞工問題，婦女問題，婚姻問題，家庭問題，兒童問題等，無一不視經濟制度爲解決之樞紐；但經濟制度實不易改革，因而種種問題都在繼續討論之中。戲劇本來是社會的縮影，社會上的事實，戲劇都能夠盡量的表演；而影戲尤其自然逼真。故影戲以社會劇爲最有價值，因它含有解決問題之暗示，予觀衆以深刻的印象，足以補助學者著書演講之不及。不過社會劇不難於表演，而難於編製，如果不知道歷史變遷，不熟悉社會狀況，不明白人民疾苦，稍一含混，即易使觀衆墮入五里霧中，失掉一劇主要目的。從事影戲事業的人們，都請研究研究社會學，才可以擔負這個重大的責任呢！

(E) 技術——是藝人都有技術，「一技之長，可立於不敗之地；一藝隨身，即能免凍餒之虞」；此言雖俗，可以喻大。廣義的講，如航空家之飛行天空，航海家之游行海上，雕刻家之塑像，圖畫家之寫生，音樂家之奏樂，歌曲家之唱歌，攝影家之拍照，幻術家之變化

，泥水匠之建築房屋，鐘表匠之修理機件，都各有各的技術。狹義的講，則戲劇家本重視技術如第二生命，沒有技術還有什麼可取！京戲之唱，有「西皮」「二簧」及種種「板眼」「腔調」之分；同一喉嚨，或清冽如流水，或雄放如長嘯，或尖銳如鳥鳴，這些都是唱的方面技術。做的方面，如「乜鬚」「搶背」「吊毛」「筋斗」「旋子」「蹀泥」「走浪步」「走圓場」「僵屍倒」「鷄子翻」及種種「身段」「武工」都是。（通不通是另一問題。）現在流行的文明新劇（？）（即職業的白話劇。）把九腔十八調，許多遊戲場的玩意兒，都弄到台上去搬演，這是他們不肯在「表情」「動作」等根本的技術上用功夫，因而舍本逐末，去偷竊題外的雜技，以博看客之一笑。這種下流的雜技，在白話劇中應該排斥，抑應該採取，也是另一問題；但戲劇家與技術不結解緣，離開技術即不能立足，已經可以證明了。舞台上的表情與動作是一貫的，連續的；而銀幕上的表情與動作是間斷的，分段的；舞臺上尚有說白以爲輔助之工具；而銀表上純恃表演以達意；照此看來，影戲演員與舞台演員，其表演的技術雖同而實異，兩相比較，自然是戲影愈複雜，愈精細。影戲演員除表演方面的正技術外，尚有「騎馬」「游泳」「蕩舟」「跳舞」「擊劍」「鬥拳」「開汽車」「駕駛飛機」「趁汽球」等不可缺的副技術。這些技術，在歐美演員人人都會，簡直認爲人人應有的常識，毫不足奇；而在我們中國幼稚的演員幾乎全都不會，等到用著它，才想學，那就未免太遲了！要知銀幕上一切應備的技術，都是演員恃以

活動的工具，「工欲善其事，必先利其器」，凡爲演員者，都應預先學習，隨處留心，影戲學校是不能教的，影片公司也不暇教的。

(F)美術——最高的藝術，祇有三個重要條件，就是「真」「善」「美」。影戲是最高藝術，自然不能忘這三個條件。「真」「善」「美」可以說是一件事的三方面，能「真」能「善」才能「美」；不能「真」不能「善」，也就談不到「美」了。美爲影戲之靈魂：情節玄妙，結構曲折，是劇本編製的美；室內佈景，陳設適當，野外風景，都有畫意，是背景襯托的美；劇中人物，皆能切合身份，發揮個性，忘却真我，習與同化，是演員表演的美；藉脂粉油彩之助，本來面目，頓改舊觀，靠布帛絲綢之惠，平常軀體，另換新樣，是化粧衣飾的美；用種種水銀燈，炭精燈，映射於室內及劇中人面部，使光綫有正反、深淺、濃淡、陰陽之分，是人造光的美；以簡潔的文字，代劇中人說白，而能口吻畢肖，適如其份，這是字幕說明的美。各方面都能不失其爲美，如果攝影員學識不足，經驗不深，手段不高，眼光不準，那就要前功盡棄，點金成鐵，攝出來的片子，一定不美。反過來說，如果攝影員富有美術思想，確具審美觀念，而各方面不湊手，也很難使攝成的影片，含有美的色彩。因爲影戲是分工合作的藝術，不是一部分人所能獨力包辦的。詳細些說，做戲決不能與平常的人一樣，可以隨隨便便的，是要加做工的，所謂做工，就是練習出來的工夫，爲什麼要加做工，因爲受看不