

戲劇電影問題

魯思著

顧同祖



世界譯著出版社印行

世界譯著出版社

文學叢書

雲荒主編

戲劇電影問題

魯思著

理論文集

世界譯著出版社文學叢書

戲劇電影問題

版權所有 · 嚴究翻印

著	主	發	出	發	經	定
作	編	行	版	行	售	
者		人	者	所	處	價

魯

雲

俞

鳳

羽

荒

思

世界譯著出版社

上海圓明園路133號620室
電話 17809 電報掛號 5202

全國各大書店

元正

附：與石揮先生書……………七九

五 民間(故事)電影……………八一

一 民間電影……………八一

二 從「花魁女」說起……………八五

六 漫談……………九一

一 兒童電影……………九一

二 爵士音樂……………九三

三 今非昔比……………九四

四 從拜師想到……………九五

七 影劇作品評介……………九八

一 推荐「李秀成殉國」……………九八

二 「孔夫子」評……………九九

三 看了「女壯士」後……………一一〇

四 「列寧在一九一八年」……………一一八

電影技術講座

一 特寫

『在舞台與銀幕的鬥爭中，』記不得外國那一位攝影師說過這樣的話：「銀幕能够永遠運用舞台所絕不能運用的一種單位(Ace)。——這一種單位就是「特寫。」」

特寫，我國的所謂「特寫」，與日本的「大寫」，法國的「Gros Plan」，德國的「Gross Aufnahme」，蘇聯的「柯爾普婁依·蒲侖」及「柯爾奈希·蒲侖」等等的語言，完全是相當的，都從英語「Close-up」(略寫作 C. U.)一字而來。

所謂 Close-up，它跟 Throw Back 的意義却巧相反。Close-up，即「特寫」的解釋，是：鏡箱盡可能地縮短它與對象(亦即被攝體)之間的距離，攝取演技者的臉或身體的某一部分(如手脚等)，物體的物象(如手槍)，或某件事物的一小部份(如信中的幾行字)，極大誇張地充滿了銀幕的整個畫框(Frame)。不消說的吧，對象的大小，並不是它本身的實際大小，而是表現對象在當時的主觀或心境的。換句話說，那是提示對象的細部(Detail)，強制觀眾把他們的注意力全集中在那上面，而使獲得較深的印象。

記得蘇聯的名導演也是有名的電影理論家普特符金，曾經說過如下的話：『愈和觀察的對象接近，射入我們視界的材料愈少；探究的眼睛愈和對象接近，那麼我們的注意愈加集中在細小的部分，我們的觀察愈加集中到個別的事象。這時候所得的印象，比我們從遠方觀察對象而把握的印象更加深刻和尖銳。』而最初用攝影機的鏡頭來代替這種積極的觀察者的，就是美國最偉大的導演德維特·奧克·格雷斐斯(D. W. Griffith)。他的功績是值得我們記憶的。

『鏡頭儘可能的深刻地迫近一切現象的中心，這就是電影的描寫的力量。』並且，『電影裏面，正因為有了格雷斐斯發明的「特寫」，導演者才能樹下了創造的工作之基礎，舞台導演才和電影導演有了明白的差別。』故在實際上，「特寫」是銀幕的一個最大的資產，它造成了電影在近代藝術領域中的最優越的地位。

這也是誰都不容否認的，電影導演底手法的成功，大半是得了「特寫」的幫助的。

舉例來說：格雷斐斯所導演的一幕法庭的情景，這是一個女人聽到他的無罪的丈夫被判死刑的場面。格雷斐斯先表現了在女人流着眼淚的臉上不安地顫動着的苦笑，突然，觀眾瞬間的看到了她的雙手，兩只緊緊地抓著皮膚的手。這，就是一個「特寫」，是這部影片裏面最有力的地方。

再舉一個蘇聯名導演愛森斯坦在他的有名的作品「裝甲巡洋艦波丹姆金」裏面表現了偉大的表現力的例子。在渥古賽地方室外的石階步上槍殺羣衆的場面，羣衆奔跑着的情景，並沒有怎樣了不得的表現的力量，只有愛森斯坦攝取了那個從中了子彈的母親手中離開而滑下石階步去的小孩子坐

着乳母車的特寫，才是具有強烈的印象力之頂點的。這兒才有壓倒的效果。

這是最平平常常的，在許多影片裏，我們曾經看見過一隻腳在擊着一個不休止的拍節的特寫，我們立刻就知道這隻腳的主人是在不耐煩或是興奮地渴望着什麼東西。

更使我憶起了另外一個「高明的手法」，一個導演想表示出一個在找職業的人，一天一天地沒有得到結果，而且，更一天一天地窮困下去。第一個特寫，穿很時髦的鞋子的腳，第二個特寫，同樣的腳在走，但那鞋子是沒有光澤了；第三個特寫，同樣的那雙鞋，鞋跟掉了；第四個特寫，同樣的腳，穿着十二分破舊的鞋子在走。

在舞台或其它的藝術領域裏，它將會費掉很多的對白和動作來表達出這幾個稀少的特寫所講的事情，至少要費一分鐘以上的時間。

特寫是祇有電影才有的特殊的手法。

二 蒙太奇論

蒙太奇在電影上的重要性——蒙太奇的最初的開拓者——起源於莫斯科的蒙太奇論——蒙太奇的語源——蒙太奇的真解——克萊修夫的蒙太奇論——普特符金的蒙太奇論——德謨辛科的蒙太奇的三個原則——蘇維埃電影的最特徵的蒙太奇

問 蒙太奇(Montage)這一電影術語，最近成爲進步的電影導演和影評人們的口頭語了；但一

般使用的辭源、字典上，却找不到它的解釋。請問蒙太奇的意義如何，它究竟又是什麼樣的一件東西呢？

答 關於蒙太奇，決不是三言兩語可以解釋得明白的。……

問 唔。蒙太奇在電影上的重要性怎樣？

答 蒙太奇在電影上的重要性，等於空氣對於我們人類的重要性是一樣的。這祇要看常被一般人引用的普特符金(Pudovkin)底文句，便可知道，他說：「電影藝術的基礎是蒙太奇」。又說：「蒙太奇是電影的現實之創造者」。

問 蒙太奇是電影藝術的基礎？

答 是的，電影從所謂「活動照相」這一原始形態，引達到了一種獨立的藝術的路上去，那是完全靠了蒙太奇技巧的被發見。要是蒙太奇技巧不被發見的話，電影恐怕永遠停滯在「活動照相」那一最初的階段上的吧。很明白的，沒有蒙太奇，也就沒有現代的電影藝術了。所以，「蒙太奇是電影藝術的基礎」。

問 蒙太奇的技巧，是普特符金和愛森斯坦(Eisenstein)等蘇聯底電影藝術家們所發明的嗎？

答 這不是蘇聯底電影藝術家們的發明品，也不是他們的新發見。若要找尋它底起源，我們便得回溯到遠在數十年前美國的格雷斐斯(Griffith)，和法國的干斯(Gance)與M.雷耳皮(L'herbier)等人的電影藝術作品去。

問 那麼，「起源於莫斯科的蒙太奇論」這一名稱又怎樣解釋呢？

答 所謂「起源於莫斯科的蒙太奇論」，祇是今日的蒙太奇論的主流而已。可是在美國，很早就自然地依着傳統的方法，行着像今日所說的意義上的蒙太奇了……

問 甚麼叫「傳統的方法」？

答 傳統方法，係指 D. W. 格雷斐斯式的方法。誰都知道，格雷斐斯是「特寫」(Close-up)和「場面轉換」(Cut-back)等的技巧的發明者。換句話說，他是很早就拿「細部描寫」(Detail)和「同時性描寫」作爲目的，並以個個斷片的結合當作新方法而考察着了。所以，格雷斐斯在不知道 Montage 這一個字的時候，就已再三的使用着最典型的也最有力的格雷斐斯式的蒙太奇了。可不？他在「單騎救美記」(Ride-to-Rescue)裏，不是早就使用着，如下的「場面轉換」的技巧了嗎？

- 一、(近景)一個少女被縛在鐵路的軌道上。
- 二、(全景)牧童急急地去救那少女。
- 三、(近景)軌道上的少女，驚慌地望着遠方。
- 四、(全景)火車行駛着。
- 五、(近景)少女望見了火車。
- 六、(全景)火車行駛着來了。
- 七、(全景)騎在馬上的牧童飛向着軌道奔來。

八、（近景）軌道上的少女。

九、（全景）火車。

騎在馬上飛奔着去的牧童，和那鐵道上將被疾駛而來的火車輾斃的少女這種相反的交錯，觀眾看了定會引起「趕得及去救否」那顫慄與不安。而這種顫慄和不安的「場面轉換」，格雷斐斯常常把它當作造成高潮（Climax）的手段而使用在他底所有作品（如「不容異端」Intolerance，「亂世孤雛」Orphans of Storm 和「賴婚」May Down East 等等）裏頭的。故，格氏是電影藝術之父，他是蒙太奇的開拓者，也是最初的實踐者。

很正確的，蒙太奇的發展之途，是從美國輸入法國，即D. U. 格雷斐斯影響及於A. 千斯的。不過，話又說回來了，現在美法等國沿用的格雷斐斯式的傳統方法，例如「出入」（Cut-in），「場面轉換」。「夾件」（Insert）和「橫切」（Cross-cut）等等用語，僅是給與電影的蒙太奇技術的效果的名稱而已，他們至今還沒有給這些效果以理論的基礎。

至於深刻地研究蒙太奇，而使之成長並發展為電影本質之理論的，那是蘇聯的電影藝術家們。這種的蒙太奇論，也即一般人所說的「起源於莫斯科的蒙太奇論」了。

問「起源於莫斯科的蒙太奇論」，不，最初給與蒙太奇技術以理論的蘇聯底電影藝術家是誰呢？

答 I. 克萊修夫（Kuleschov）。這事，在克氏自己所著的，「電影藝術論」（一名「我的經驗

錄」裏有着很詳盡的敘述。卷首，還有克萊修夫派的普特符金，奧布林斯基，考馬洛夫和福蓋利等四人署名的序文。內云：『我們的電影，是從克萊修夫開始的。……！避免形式的問題是不可能的，但直到克萊修夫才解決了這一問題。……』（詳見馬士義太郎的日譯，「映畫藝術研究」第二輯一八〇頁）。克氏在本文里也說：『我們在一九一六年曾作如此聲明，對於觀衆的電影作用之根本手段，是蒙太奇，它是我們非首先第一研究不可的！（暫時放棄其他一切電影的要素）』。『見日譯本一九二頁』於是克萊修夫一派的電影藝術家們便把蒙太奇當作電影素材的組織化，以及 Film 斷片上祇攝必要的運動之 Moment，而不攝其他東西這種方法，喚做「美國式攝影法」；並且拿了這種方法作爲他們底新電影的基礎。無疑，這一主張，就是一九二六年產生的普特符金底「母親」(Mother) 和愛森斯坦底「戰艦波丹姆金」(The Battleship Potemkin) 等歷史的傑作之原動力。自然，克萊修夫的蒙太奇論，其後曾給普特符金，愛森斯坦，亞歷山大洛夫 (Alexandrov)，德謨辛科 (Timoschenko) 和華西里亦夫 (Vassiliev) 等人所承傳並發展的。內中，影響及於全世界的電影理論，是普特符金底「電影導演論與電影脚本論」，德謨辛科底「電影藝術蒙太奇」和愛森斯坦底「電影的辯證法」。

問 據卡爾，夫曼因德 (Karl Freund) 講，蘇聯的蒙太奇技巧並非意識的地爲了創造新電影的表現形式而產生的，它主要是爲克服橫在蘇聯電影從業員前面的兩個最大障礙而才發達起來的。他說：『電影在蘇聯必須要能够完全應付好幾千萬的觀衆。當初，蘇聯人民的百分之九十是文盲，而

且還用近一百種的不同的方言各自說着話。因此，蘇聯電影一開始就有了全從視覺上來刺激觀衆的必要。竭力避去字幕，（若以聲片來論，它底對白也非作爲純粹對於視覺的補助物不可），而用極短的（Cut）相互交織——在好萊塢叫做 *Flash* 的——這種技巧來湊成他們的所謂「蒙太奇」。又說：『第二個障礙，就是政府早期的財政困難。他們的電影工場不但沒有工作的設備，而且還連買膠片的錢也沒有。幸而得到一點兒可以使用的錢，那數目也是很少的。因此，蘇聯的電影藝術家們不得不派人到柏林去收買五尺十尺或十五六尺的短片，那些德國的電影製片商們在拍攝影片後剩餘在 *Magazine* 裏的廢舊東西。因此，他們不得不想出一種方法來節省和利用它。而所謂「蒙太奇」，也即蘇聯的電影藝術家不得不利用那些比較繁榮的攝影場所浪費了的，已經沒有價值的斷片來製片給大部份文盲的觀衆們看，而產生出來的一種技巧。所以，一句話說，他們並沒有創造根本的新東西，僅只採用了美國現成的攝影方法來適應他們的特殊需要而已』。像夫壘因德這樣的說法，你以爲怎樣呢？

答 蘇聯在革命成功後的最初兩年間（一九一九——一九二一年），財政的困難和膠片的缺乏，自然都是事實。在此種情形下，他們祇能製作一些反映日常諸事件的所謂「記錄電影」和「煽動電影」（*Agitka*）這類短篇電影。蘇聯真理報編輯部發表的「蘇維埃電影年報」，內中也說：『一九二〇年開始攝製煽動電影，那是因爲膠片完全缺乏的緣故。例如「森之兄弟」等的 *Agitka*，僅祇用五米突（Meter）十米突這樣長度的 *Flim*，斷片攝製成的』。可是，這跟蒙太奇技巧的產生，是沒有決

定性的關係。這是鐵的事實，蒙太奇技術的被探究與深化，並給以理論的基礎的，那是由於新形式的強烈要求。蘇聯電影問題協會，於第一次會議時曾有如下的決議案：『給予電影底形式的和藝術的質之基本標準，是：電影應該賦以「百萬大衆所理解的形式」。並且，給與電影觀衆的作用力，它的興味性，對於勞動者和農民府的親近性，以及答覆廣大觀衆的要求之形式等等，都非完全確保不可』。這便是一個有力的證據。

問 唔，唔。……那麼 Montage，這字也是蘇聯的產物了？

答 不，它原是個法語。從 *Monter* 這個動詞變爲名詞，含有「集合」，「排列」，「組織」與「構成」等等意味。本來，專指建築的構成，機械的構成，以及攝影的構成的，絲毫沒帶作爲電影術語的意味。但是，即使僅含「構成」這一意味的蒙太奇。那麼它的實例，早在電影歷史的第一頁上就已存在着了。可不是嗎？把開麥拉（Camera）固定着在一定的場所，格啦格啦的始終搖着把柄（Crank），拍攝那死板板的所謂「全景舞台」（*French Stage*），這已經是原始的攝影形式了。剛才已經說過，直到後來起了叫做「特寫」和「遠攝」（*Long-shot*）等的鏡箱位置（*Camera Position*）的變化，要把許多支離破碎的 *Celluloid* 帶，用了醋酸（*Acetone*）才能接合而成一卷膠片（*Film*）的階段，這才發生了蒙太奇。因爲這種接合的事，就是今日喚作「剪接」（*Cutting*）與「編輯」（*Editing*）的工作了，而蒙太奇，『它正是完全依賴了 *Cutting* 和 *Editing* 這種物理作用才造成的』（*S. 斯騰* *Stern*），所以簡單的說，『蒙太奇的方法和雪斯坦姆（*System*）一語的意義十二分的相仿：同樣意

味着不同畫面的編輯與組合，以及許多鏡頭底排列和剪接這種方法。」(E. 德謨辛科)

問 那麼，蒙太奇沒有什麼神祕，它就是我們日常所說的「剪接」與「編輯」的了。

答 自然沒有什麼神祕。可是，你該注意的是：蒙太奇並不僅僅意味着「剪接」和「編輯」。很正確的，它是電影分析的論理，也是電影構成的原理。

問 這真使我弄糊塗了！你剛才明明說了：「蒙太奇是依賴「剪接」和「編輯」這種物理作用而造成的」，怎末現在又講：蒙太奇不僅僅意味着「剪接」和「編輯」了呢？

答 沒有矛盾，請你特別注意我剛才所說的「依賴」和「物理作用」這幾個字兒。……

問 蒙太奇的眞解到底是什麼呢？可有定義之類給我聽聽？

答 電影，不是分着許許多多的小畫面的嗎？不，我們該說它是由這些小畫面構成的。一部電影，(攝影台本(Continuity)也一樣的)，可以分爲多少卷(Reel)，每卷再分若干插話(Episode)，各個插話又可分爲種種場面(Scene)，最後，這些場面還可分爲由各種不同位置攝影來的許多小畫面(Cut)。這小畫面就是電影的基本單位，即蒙太奇畫面(Montage-bild)。而這種從許多畫面到一個場面的構成，從若干小場面到一個插話的構成，從種種插話到一卷的構成，和從數卷到電影全體的構成，就叫做蒙太奇。

問 這樣說來，蒙太奇僅是一種電影全體的構成方法。

答 不！不！蒙太奇不僅僅是指在不同的空間和時間的狀態下所攝取了的 Film 斷片底結合方

法，它還有旁的重要意義。

問 還有旁的重要意義？

答 是的，蒙太奇除了構成電影的形式以外，還有旁的目的，一種含有「誘導觀衆心理」這種意味的重要目的。

問 蒙太奇還可作爲觀衆心理的誘導手段？

答 不錯，它還可以作爲吸引觀衆注意的手段：「一，抓住觀衆，組織起他們底視覺的印象，從而支配其所生的感情之激動；二，向着觀衆最重大的一點，除去其不必要的影像；三，利用各個不同畫面的迅速變化，強制的地惹起觀衆的注意。」（德謨辛科）

問 哦，所以你說蒙太奇還是電影分析的論理。

答 是的！這兒，讓我借普特符金的話來作個說明罷：『爲着創造電影的形態，導演必須選出將來構成這種形態的各個要素。更爲着要收集這些要素，他又非先發見這些要素不可。因此，電影導演對於攝影時所使用的現實的行爲（動作），都該將它細細地分析一下的。對於各個現實的行爲，有做一次和數學上叫做「微分」（Differentiation）的同樣手續的必要，即，把各個部分分析開來這樣的手續。爲什麼呢？因爲一般類型的輪廓消失，而把潛藏在深處的Detail顯現在銀幕上時，電影的描寫才能達到他外面的表現力之絕頂。電影使觀衆看到沒有輪廓的個個事物（細部），而從他們的視野裏除去不必要的東西，這樣，可以解放觀衆不必要的疲勞。電影的特長，是在去掉散亂，節省

觀眾的精力，迫使他們得到偉大而精確的印象。舉例來說，格雷斐斯底「不容異說」裏有一個法庭的場面。這是妻子聽到他無罪的丈夫被宣告了死刑的場面。導演先表現了妻子的臉，不安地顫動着的含淚的苦笑之臉，突然的，在觀眾之前，瞬間的顯現了她的手，兩隻緊緊地抓着皮膚的手。這，就是這部電影裏面最有效果的地方。事實，我們沒有這個可能，在一瞬間的工夫就看到全體，看到的最多是臉和雙手。故，這就是導演從許多現實的素材裏頭，經過了分析的手續，而選擇出來的兩個最特徵的細部，迫使這個場面充分地發揮了他特有的令人驚愕的表現力！」

問 請將克萊修夫的蒙太奇論簡單地介紹一下，如何？

答 他底理論的主要點，是：「空間的形成」，和「心理的支配」。

克氏底「空間的形成」說，和他的學生普特符金所講的「電影的空間」是同一的意義。導演可以利用結合各個斷片。這種蒙太奇手法，創造出一種實際上並不存在的場所（人物也一樣的）。

在「克萊修夫的實驗電影裏，他曾用了從A.B.O.D.E和F六個女性那兒各別攝影來的頭，眼，唇，手，腳和背，來形成一個女人的完全的運動（例如女人的化裝等動作）。蒙太奇的結果，可以在銀幕上電影的地映現出實際所不存在的一個人物的活動之影像來的。同樣，也可能創造出實際上不存在的場所。克氏在一九二〇年，實驗性的攝取了如下一般的場面：

一、一個年青的男子從左向右步行而來。

二、一個女人從右向左的走着。