

電 影
講 座

電 影 概 論

殷作楨

第一章 電影的本質

一 電影之藝術的價值

要確定電影之藝術的價值，只須把從來否認電影之藝術價值的人們的見解反駁一下就行了。那末他們主持着何種否認的見解呢？大約有兩種——

第一：他們以爲電影要借攝影機做媒介物，所以不是藝術。因爲攝影機是一個機械，不能像繪畫一樣，畫家可以自由驅使他的畫具，電影作家受了機械的牽制，不能流動自在的地作生命的表現。這是他們對於電影所施行的主力軍的攻擊。其次，

他們又說：電影的表現，煩瑣冗漫，徒事說明，只在末稍的地方精細，決不能像畫般可捉住中心的生命，可附與靈魂。所以電影不能算是一種藝術。

電影製作中參有編劇，攝影，洗片，佈景，演員，導演等等多數人，不能像文學美術般單用作家個人的腦經，可依自己的計劃進行，所以不能期有一般藝術所共有的統一性，因此不能成爲一種藝術。這是他們否認電影進藝術價值的第二種見解。

上述兩種見解有成立的可能嗎？不能！都沒有充足的理由。試問那一種藝術不要借媒介物來表現？文學借文字，音樂借樂器，繪畫借畫具，彫刻借木、石、青銅，跳舞借人體……等。作家能否自由地驅使所借的媒介物，這只是程度上的問題，不是性質上的問題。攝影術的進步，已能把鏡頭的制約，任作者的要求自由地驅使了。鏡頭之光學的制約並未變更，但是攝影家已能自由地利用這光學的制約了。所表現的是末稍抑是中心，這也全在作者的才能如何，並非電影的本身問題。新的

藝術觀也不能排斥機械，工場都會戰爭都可作藝術的內容，都可作藝術的表現形式。

參與電影製作的人數多，只能說比較難於得到藝術的統一性，並非絕對不可能。演劇何嘗不是多數人參加表現的藝術？管絃樂又何嘗不是多數人參加表現的藝術？電影與演劇有一個統一參與製作的許多藝術家的藝術家——導演管絃樂有指揮，只要參加的許多藝術家能夠秉着藝術的良心，絕對聽從導演或指揮，誰說不能得到藝術的統一性呢？嚴格地說起來，文學繪畫彫刻等雖由一個作家製作，但感情本非久持的東西，況且一個人不是老不變化的，那末長時間製作的藝術，理論上也難於有統一性。這豈非仍是程度上的問題嗎？

總之，這些理論上的攻擊既沒有充足的理由，實際上種種傑出的影片也已使千百萬的觀眾傾心。電影已經堂堂皇皇地成爲一種藝術了。

二 電影之社會的意義

只要略爲涉及藝術的人們，都會理解：戲劇，比起藝術的其他分野來是最能接近大眾和適應社會需要的。一個劇本，如果只宜於書齋裏的閱讀而不配於舞台上的實演，那不是好的劇本；同時，如果缺少戲劇之主要的元素——觀眾，那怕你有什么樣裝置完備的舞台與優秀的劇本和演員，也不能上演，既然上演了，可由演員用對談與動作把劇中的意旨表現出來，便依宣傳與教化的力量迅速地引起觀眾的熱烈感情，而使其有所認識，以致發生一種有效的終極作用。

更近代的電影，比戲劇是更進一步了。戲劇，雖然有了觀眾，但是沒有裝置完備的舞台也不能實演的：電影就沒有此種空間上的限制了，只要有一塊白布——所設銀幕，無論屋內或是露天，隨處都可自由地映演，招致大眾的觀客。

除了這些第二義的外形上的社會意義以外，還有屬於第一義的內容方面的社會

意義，這是本節裏所要闡明的。

上海幾十家的電影院，不是天天在映演着好萊塢的片子嗎？不是每場都賣客滿嗎？怎樣的？接吻，擁抱，裸體跳舞，赤身沐浴，克來拉寶，珍尼蓋諾，麥克唐納等輩的腿和屁股……不外是這些過分肉感的内容引誘住大量的觀眾，甚至於出了場還是昏沈沈的不知所措。

好萊塢的每張片子，牠的内容逃不出金錢醇酒與婦人的範圍，這不是偶然的，自有其社會的根據——美國資本主義發達到極底，在資本主義末期之帝國主義的現階段，牠的沒落與崩潰是無可也無法避免的，資產階級除了感到沒落的悲哀以外，唯一的逃避方法只有：驅使其大量的金錢，盡量的享樂，於是醇酒美人，美人醇酒，用以終其奄奄待斃的餘生。這些反映到藝術作品上來，就成為今日美國電影的内容：美國那些資產階級的電影製作家，除了抓住此種頹廢的内容來表現以外，別無他法——絕對沒有，因為社會的原因限制着他們。

此種影片，除了形式技術有長足的發展外，牠的內容是代資產階級宣揚着資本主義萬歲的，同時深深地麻醉大量的觀眾。美國除了宗教侵略以外，第二就要算電影了。這便是美國電影盡了資本主義的社會意義了。

他方面，蘇俄的電影，恰與美國的電影相反，具有另一種的社會意義。『亞細亞的暴風雨』或名『成吉思汗的後裔』一片（曾在上海百星影戲院演過，改名『國魂』），牠的中心思想是表現蒙古的民族革命運動，結果指明了一條出路——民族革命的必然成功，帝國主義的必然失敗。

再看看我們中國的電影，明星公司出品的武俠神怪片——『火燒紅蓮寺』，內容完全是封建的殘餘。竟使幾個十幾歲的小孩子看了從家裏出走，到山中求神學武藝去（此事上海報紙曾有記載）。試看電影的力量多大？但是此種力量不是屬於好的方面的，完全是壞的影響。話雖這樣說，『火燒紅蓮寺』可已經盡了封建的社會意義了。

電影之社會的意義既然如此深刻，我們應該把電影這一絕妙的表現工具取過來，揚棄了舊的內容，替以新的內容，來適應現社會的需要。

電影確是宣傳與教化的最好工具。

三 電影劇與舞台劇

電影劇與舞台劇大同小異，因為劇本和俳優是演劇的二大要素，在電影劇裏面，對於這兩種也非常必要，此外，在電影劇與舞台劇之間，還有不少的共通之點。

然而有人反對上述的主張，說：電影劇與舞台劇之間，有顯然的異點——舞台劇重視對話，牠的原則是由言語以表現劇情；電影劇則與此相反，牠的原則是由動作以表現劇情，完全沒有言語，電影劇的字幕尤其是其對話字幕，雖可視為和舞台劇的對話相當，然而實則似是而非，對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，對於觀眾所給與的效果，到底沒有比較的價值。

此種反對電影劇與舞台劇相同的理由，在有聲電影壓倒無聲電影的現代，是沒有成立的可能了。即在無聲電影方面說，也不能成其為主要的理由，因為演劇上必不可缺的要素是動作(action)——演劇的靈魂，所謂動作是含有外形的與內心的兩種意義的，此種外形與內心的動作可以發展戲劇的情節，成為觀眾趣味的中心。無論如何，只要有動作，不管有無言語，都可以稱為劇。近來還有一種啞劇，便是一個證例。所以無聲電影雖然沒有言語，但是有動作，其與舞台劇無異者無疑。

其餘如需要佈景，燈光……以及許多藝術家參加製作而成為綜合的藝術等等，都是電影劇與舞台劇的共通之劇。所不同者只是一點——電影劇是平面的表現，舞台劇是立體的表演，可是現在也有人在從事於電影劇之立體的表現了。此外，只是在劇本的編製與演出方面，有所不同：

電影劇本如僅有本事，無論怎樣偉大的導演，怎樣傑作的演員，怎樣技巧的攝影師，都不能製成電影。電影劇本是要將本事具體的編組起來，電影劇本不必需要

名文，能夠將事實與動作寫得明白便可，這便是分幕(Scenario)。電影劇本所用的縮語很多，不懂術語，不能作完全的劇本。術語在第二章詳述。

電影劇的演出，因為種種的便利起見而次序有所先後的：例如某一畫面的佈景用到很多，就先把這種佈景先搭好，把用到這種佈景的畫面都先行拍製；如果遇到天氣好，就出去先拍外景。這些都沒有照劇情的發展程序一貫下來的。舞臺劇則反之，牠必須依劇本的情節，從頭到尾地照順演來。所以電影演員表情的難處，就在這兒。

電影劇與舞臺劇的性質沒有怎樣多大的差異，牠們各是獨立的藝術，也各有好處，決不會因一方藝術的消長，則他方的藝術必受其影響而或盛或衰。

第二章 電影的編製

一 編劇(Photopoea)

電影不單是動的照相，牠當然具有某種意義。電影之所以能激動觀衆的心情，就是因為牠有意義。劇本的情節(Plot)便是賦與電影使具有意義的東西。

打個比喻說，情節是電影的指南針。電影的方向，先由情節決定；對於這方向應該怎樣地進行，也是由情節而定。要描寫什末東西？這個電影的目的便是電影的方向。這東西應該如何描寫？這便是進行的方法。譬如說——高唱正義，或讚美戀愛，或描寫犯罪者的心理等都是電影的方向；以滑稽劇的形式來表現，或以悲劇的形式來表現，或以諷刺劇的形式來表現，這些便是電影進行的方法。

情節是電影的指南針；所以其他的電影構成要素，都不得不向這指南針所指的方向進行。如果蔑視了這指南針，各種要素各隨自己的意思進行，那末這電影當然要成為支離破碎的東西了。電影要描寫的東西，也當然不能傳遞於觀衆了。

11 分幕(Scene)

情節固是電影的指南針，但是我們要航海的時候，單有指南針還是不成功的；我們決定了方向要具體地去航行，非有航海的船不可。這船的樣式材料就相當於電影的分幕。

那末，分幕是什麼呢？分幕是把情節具體地結構了，而運行電影的場面。牠的作法和小說戲劇詩歌等一樣，並無一定不易的方法。如何能創作卓傑的分幕，是要憑各人的才能。沒有傳授的方法的。不過電影的分幕裏有幾多關於技術上的應用法，如果不懂得這方法，決不能創作完美的分幕。所以，在未述分幕作法之前，必須把幾種重要的術語加以解釋。

(一) 字幕(Title)——在畫面出現之前，必先有題目，製片公司，或導演演員攝影師等名字，這些稱為字幕：通常分為三種：

- 1, 主字幕(Main-title) 如『第一卷』,『第二完卷』,及最後的『終』等等。
- 2, 對話字幕(Spoken-title) 夾在畫面與畫面之間,代表劇中人的說話。

3. 副字幕(Sub-title) 或稱連結字幕(Section-title)，說明畫面的情節，如『悲哀一夜這般地過去了。』『過了一個多月』，『第二天』等等。

(11) 特攝(Close-up)——在畫面上只放大着一個演員的頭，一隻手，或其他部分及其他的物件。特攝是顯露電影的特質最徹底的東西：牠可誇張必要的事物，使觀衆所得的印像更深，於劇情的進展上得有極大的效果。特攝是美國的名導演(D. M. Griffith)所發明的攝影法，自從特攝發明後，電影就得了長足的進步。我們只要指導特攝在電影的力寫(Empphasis)上如何的重要，我們便可明白Griffith於電影界的功勞如何的大了。譬如一本電影的情節，是描寫一個青年因失戀終至用他平日常放在桌上的小刀自殺，那末可在他未想到用小刀自殺之前；或他向她作最後的哀訴書時，正要裁紙，他便拿了桌上的小刀來裁紙；這時就可的特攝來預先將這把小刀給觀衆一個強烈的印象。到了青年得到她最後的絕交書，或等到她應給他回信的一天依然沒有她的信，他知道已完全絕望，決心自殺的時候，記起了有這件自殺

的利器，於是再把青年注視桌上小刀的面容攝一個特攝，接着把小刀也攝一個特攝，那末這時小刀對於觀衆刺激的強烈程度，恐怕竟有過於青年已拿上刀來自殺的時候呢。特攝的手段，在電影情節的頂點（Elimax）也常常用着牠，牠和劇情的頂點互相助長，觀衆所得的印象更其強烈了。不過這手段不可濫用，用多了反使觀衆疲倦而減少特攝的效果。

（III）半身（Bust）——將演員的半身攝出。半身近於特攝，齊演員的胸際而攝。近時的電影，有主用半身的方法來構成畫面的傾向，從前用全景構成的畫面，現在往往用半身，因為這樣可把畫面中不必要的物件略去，使觀衆的注意力集中在必要的對象上。這方法在電影界裏又體稱美國式景（America Stage）。

（四）近攝（Medium Close-up）——將演員的全身攝出。近攝的畫面較全景精選一點，可使觀衆的注意力集中於適宜的對象。在這兒，我們可以略除不必要的較遠的背景和兩旁的景物，光是將想給觀衆看的部分映給觀衆看。

(五) 全景(Fullscene或Full set 或 Fullset)——將室內的全體人與景物或野外的全景攝入畫面。在電影的初期，一九〇二年之頃，差不多一本電影的畫面全部都用全景的方法攝取的——這是因為在電影發明的初期，完全依照演劇的樣式製片的原故。然而用全景的方法發展劇情的進行，從電影的特質上說，本來不是適宜的手段。在電影發明的初期，還沒有察知電影的特質——牠的藝術的特長，因此種無知的關係，所以只是濫用全景的方法來製片。現在我們既然知道了電影的特質，便不該習用這種幼稚的方法了。

(六) 遠攝(Longspot)——由遠處攝取畫面，便是全景的遠攝。在沙漠的地平線上經過的一隊商人，或載了情人的火車已離開了車站上的送行者在曠野的軌道上水流似的遠去，都可用遠攝的方法。

(七) 對照攝(Outback)——最初映了A畫面，次映B畫面，再回映A畫面，又映B畫面，這個方法，可使觀眾得知在不同的地點同時並起的事件。例如：

又如：

1, 特攝 榮貴的臉色露着『你敢怎樣』的威容。

2, 全景 長生突擊榮貴，二人相鬥。妙珍在旁邊緊張地看着。長生以手拔腰間的鐮刀，妙珍驚惶地往田塍上急急奔去。

3, 特攝 妙珍大聲呼救。

4, 對照攝 (同至2，全景) 榮貴與長生你上我下，我上你下的格鬥。長生終於拔了鐮刀。

1, 她的臥房，她正在化粧，對着鏡子嫣然地一笑，鏡中浮出她愛人的面容。

2, 街上，很熱鬧，他帽也不戴，衣也未整，急急的跑去。

3, 回到，她在穿外出的衣服。

4, 他喘喘的跑到她家前。

5, 她已穿好了衣服。

6, 他叩她的房門。

7, 她的臥房，他倒也似的跌進去，她慌忙地趕到他的身旁。

這些都是對照攝。

對照攝與特攝同樣，也是 Griffith 所發明的攝影方法。電影因為有了這兩種特有的表現手段，才得開拓了獨創的藝術世界。對照攝可以造成一種特異的空氣，可以增加劇情的進行速度。我們看了牠的應用方法如何，便可決定分幕家 (Scenario-writer) 與導演 (Director) 的才能。

(八) 瞬間攝 (Flashback) —— 從軟片 (Film) 的呎數上說約在五呎或七呎長，從銀幕上所映的時間說約在半秒鐘以下的畫面用以裝示劇中人所看到或想到的場面——人或物，間接通知觀衆，所以只要給觀衆看一瞬間便夠了。這或可當作速度極快的對照攝看，不過對照攝是第三者的觀衆所看到的場面的轉換，瞬間攝則是劇中人所看到或想到的場面。