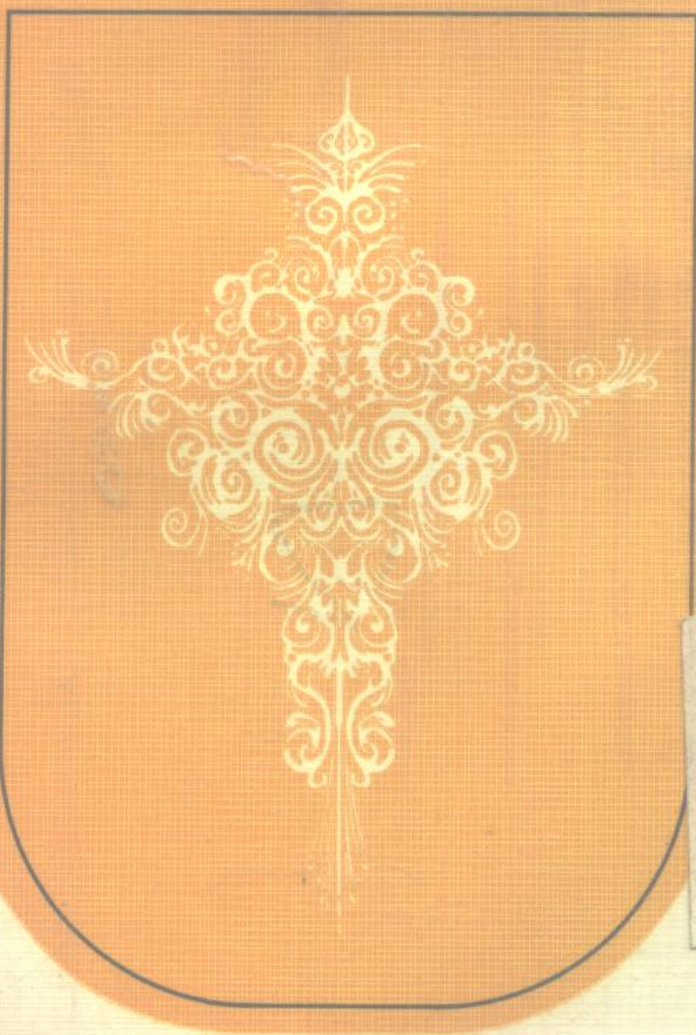


文藝與傳播

三民文庫 183
三民文庫 / 王鼎鈞著 / 三民書局印行



三民文庫

183

文藝與傳播

王鼎鈞著

G22/WDJ

王鼎鈞 著

文藝與傳播

三民書局印行

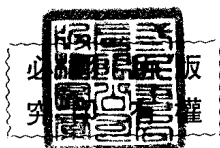
新譯
古文觀止

行政院新聞局登記證 版業字第二〇〇號

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
發行人 劉 振
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，參加栽種的行列。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

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

文藝與傳播

二

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，而且要轉換成為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，在他成為電視劇作家之前，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。寫小說的人並不認為「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，觀眾一望而知，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，因為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，因為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，觀眾看到的不是曹雪芹，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），觀眾聽見了演員的「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。冷子興與介紹榮國府，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，改爲劇中人互相鉤連、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，遑論觀眾。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」，就要使觀眾能够看見。其「能見度」，有時爲了特殊的理由不妨朦朧曖昧，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，供男主角瞻清，「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，矯天騰空而去。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。

電視劇的表演要受各種條件的限制，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，表現較為豐富的内容。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開透支。小說作家看電視，常常覺得奇怪：為什麼大將軍出巡，身邊沒有衛隊？為什麼醫院裡祇有一個醫生、一個護士？為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！

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。電視公司對劇中需要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。專為本劇訂製的服裝，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，那就被認為是一個「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，最好他能够憑自己的人事關係，為自己寫的劇本，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碎穿衣鏡的事，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！