

探索的银幕

倪 雨 著



中国电影出版社

33064

探索的银幕

倪 震 著

中国电影出版社

1994 北 京

内 容 说 明

本书作者是北京电影学院副教授,电影评论家,本书是作者10年来撰写的具有学术价值的理论著述的选辑。内容包括对中国电影历史的发展总结;对电影本体理论的研究;对我国娱乐片生产的一些看法;对大陆、台湾及国外优秀影片的评介赏析及对我国一些有成就的电影人的专访、介绍。

理论文章虽然篇幅不长,却很有自己特点,华采中不失新意,对于我国电影理论工作者有一定启发作用,对于我国新时期电影创作有一定参考价值。

责任编辑:仲 夏

封面设计:费 俊

责任校对:赵翠玉

探索的银幕

中国 电影 出版社 出版 发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:11 插页:2

字数:250000 印数:3000册

1994年5月第1版 北京第1次印刷

ISBN7-106-00781-1/J·0471 定价:9.40元

序

我一向认为,把以往曾经在杂志和刊物上发表过的文章汇集成册,不会有太大的价值。因为,除非是具有原创性质的论文,也许对其后的读者还有查证的意义之外,就事论事的评论文字,尽管在当时确曾有过作用,但时过境迁,随着文化思潮的涨落,难免发黄变旧,悄然褪色。在文化商品浪潮滚滚而来的今天,谁还有功夫去翻阅品味那些评断昨日银幕的影话呢?只是在几位热心好友的一再催促下,我才怀着审察自身、重新定位的心情,将前十年的部分电影论文与评论,结集如后,当作一个银幕下的旁观者的思考记录,呈献在读者面前。

从那时到现在,电影理论和评论的面貌,已发生了重大的变化,新作者的涌现,方法论的更替和丰富,使人有恍若隔世之感。而汇编入册的这些文字,却明显地透露出八十年代中期的文化气息。到了今天,如果还有哪些方面值得加以指出的话,那就是:电影本体论的探讨和“第五代电影”的兴起和演变的论述。众所周知,电影本体论的探讨和“第五代电影”的兴起和演变这两件事从理论和创作两方面,对八十年代中国电影面貌的改变,发生过深刻的影响,而我作为一个半路出家的电影理论工作者,能在这两个课题上参与论争,推波助澜,实在是一种幸运。这完全是八十年代中国电影文化转型的机遇使然。

我是由从事绘画和电影美术,转向电影理论写作的。我不属于

FIN 50/33 1

那种因为画不好、没出路而被迫改行，另觅他途的人。我曾经在1985年为了是否从电影美术系调往电影理论研究室，犹豫踌躇了半年，当然最后还是服从了学院领导的安排。所以，至今我还是十分恋恋不舍我往日的绘画生涯。也许正因为有那一段历史，所以在电影理论方面，凡是涉及视觉造型领域，探讨电影视觉美感与叙事语言之关系的，我就写来比较得心应手、更有把握一些；凡是探讨电影与社会、电影作者论和电影文化学等问题的，我就常常觉得行文艰涩、如负重荷，即使反复修改，也仍然深浅莫测，远非尽如人意。

不管如何，到编完这本集子为止，总是意味着以往的观察和思考，告了一个段落。随着九十年代电影的剧变、电影理论和评论写作的换代和我个人兴趣与研究重心的转移，我在写作上也将重新定位。

如果以往的写作，能成为今后有益的借鉴，促使我以后能写得更清醒、更辩证、更简洁和更可读些，那么，这本书便有了一种自我鞭策的作用。如果读者从本书里能够呼吸到一些八十年代电影探索的文化气息，寻踪到创新一代的若干精神印记，那么，就使我感到莫大的欣喜和慰藉。

作者

1993年8月

目 录

中国三十年代电影的现实主义与写实风格·····	(1)
电影与当代生活·····	(18)
城市电影的文化矛盾·····	(34)
起跳的高度·····	(53)
《黄土地》之后·····	(76)
电影中仪式的魅力·····	(85)
“第五代电影”终结了吗?·····	(92)
后第五代电影来临·····	(96)
中国新时期电影的生力军 ——庆贺“学院奖”首次颁发·····	(99)
电影造型·····	(112)
光与非光·····	(160)
中国古典绘画与电影影像表意·····	(180)
电影理论多元化的进程·····	(193)
分清学科,各得其所·····	(208)
《蒙太奇原理》序·····	(214)
《电影美学分析原理》序·····	(216)
电影文化观念要从内向型朝开放型转变·····	(220)
人才结构和电影改革·····	(224)
在娱乐片大潮面前·····	(232)
娱乐片的原始积累·····	(234)
类型化还是综合化·····	(238)
竞争与视角·····	(243)

悬念与紧张·····	(248)
伦理片的沉寂·····	(252)
1988'城市电影:一个狭窄的新视角·····	(256)
电影的美文与文学的美文·····	(260)
对切镜头的视觉调节·····	(263)
情节表意和影像表意·····	(266)
意味深长的背影·····	(269)
片头字幕一定要讲究·····	(272)
久违了,同期录音·····	(275)
从“淡化表演”说起·····	(278)

悲涛的回声

——谈音乐抒情片《生活的颤音》·····	(281)
潘虹的陆文婷	
——谈影片《人到中年》·····	(289)
《我的九月》	
——个性的铭文·····	(293)
《油麻菜籽》	
——女性电影折射的儒文化光晕·····	(303)
《朱莉娅》赏析·····	(307)

向侯孝贤导演致敬

——在侯孝贤导演对北京电影学院赠片仪式上的讲话·····	(332)
导演?企业家?	
——记吴贻弓导演·····	(336)
女导演黄蜀芹·····	(340)
周晓文:焦虑的男子汉还是快乐的导演·····	(343)
形神兼备 炉火纯青	
——记《周恩来》主演王铁成·····	(346)

中国三十年代电影的 现实主义与写实风格

三十年代中国电影不但有划时代的思想意义，而且在艺术方法、风格与技巧方面的探索，具有承前启后的历史作用。它的现实主义精神和民族风格奠定了中国电影的历史地位和美学基础。

1

忧患意识和对社会改革的关注，可以追溯到二十年代中国电影。无论是郑正秋在社会问题片《盲孤女》、《上海一妇人》、《最后的良心》中的描写，或是长城派、神州派具有暴露倾向的《弃妇》、《春闺梦里人》、《难为了妹妹》，早期电影的开拓者们，确曾以其觉醒的民主主义意识，将电影的触角伸向贫富、伦理、妇女问题等领域。他们或者以教化社会的真诚愿望，或者以控诉黑暗势力、同情弱者不幸的创作热情，描绘了不同类型的社会群像，尤其是挣扎在旧礼教枷锁之中的妇女的命运。但是这种叹息和渲泄，毕竟囿于改良主义的范畴。沿袭新文明戏的审美趣味，极大地融合着传统戏曲、传统文学的手法与技巧，构成了二十年代电影的艺术特色（这里主要指的具有进步社会倾向的电影）。浓厚的民族性和一定的社会性，加上电影这种形式特具的大众性，使电影在

中国这块土地上生了根。但是，和“五·四”前后蓬勃兴起，在整整10年里成绩卓著的新文化运动相比，二十年代电影的思想艺术成就，却要逊色得多（数量繁多，流派纷杂的鸳鸯蝴蝶派和神怪武侠片，还暂不论及）。当新文化运动在小说、诗歌及戏剧方面向着封建旧文化的堡垒不断冲击，产生出一批气息清新、闪现批判锋芒的作品时，电影由于其本身的特殊性（兼具艺术性和商品性，而投资及设备又掌握在中外制片商手里），它触及社会现实与矛盾的深度和广度，还不能和当时的文学运动相比拟。当世界电影经历着二十年代辉煌的默片期，探索与思考诸如蒙太奇理论等电影本性的问题时，二十年代的中国电影，也还来不及实践把电影纳入民族传统语言以外的课题，以至一些杰出的默片竟产生于三十年代。对于一个具有特别深厚的传统文化和特别强大的文化吸收能力的民族来说，它的早期电影的这些胎记，原是非常自然的事情。这就是为什么三十年代中国电影不但肩负着进步思想的传播，而且承担起民族电影艺术与美学的奠基任务的原因。

“九·一八”和“一·二八”事件剧烈地加速着唤醒民众，奋起救亡的过程。从1931年起，直到全面抗战爆发，日本帝国主义步步入侵，国土沦丧、社会黑暗的严酷现实，极大地促进了中国人民的觉醒。“猛醒救国”代表了关注民族危亡的广大观众对电影的呼声。“时代的巨轮推动到1933年了，远东的风云正在千变万化地翻滚着，被压迫于帝国主义铁蹄下的中国民众正在呼号、呻吟、叹息……”^①一大批忧愤、摸索之中的电影艺术家，寻找着电影在时代与民众中的位置，寻找着表达下层人民命运与疾苦的新题材与新方法，努力把自己置身于时代的洪流中去。左翼电影的产生，正是这样一个时代的必然产物。

三十年代电影中的现实主义方法之确立，首先和左翼电影

^① 蔡楚生：《朝光》，载1933年《现代电影》第一期。

的领导者、组织者在思想与艺术上的指导有直接关系。这种指导和实践紧密结合，明显地反映在剧作创作里。夏衍、阿英、郑伯奇等人创作的具有阶级内容的、尖锐反映当时现实的剧本，确立了思想上和政治上的方向，对于左翼电影艺术家走向现实主义的创作道路，对于形成一种焕发新的时代精神的电影，具有决定性的意义。

三十年代电影的现实主义艺术特色，又和新文化运动的深广影响有着密切的关系。文学、戏剧和艺术各领域为期十年的创作和理论建树，欧美和俄国进步文化的大量介绍和传播，对于“五·四”以后成长起来的整整一代文学青年，有决定性的影响。这当然包括投身电影界，以后成为三十年代左翼电影代表人物的探索者们，蔡楚生、袁牧之、孙瑜、沈西苓、吴永刚、应云卫、费穆等人的早期经历和从影生涯，无不体现着新文化思潮的烙印。这种不同于上一代人的思想与艺术陶冶的历史，对于形成他们的艺术风格和电影观，是有重要作用的。本质上属于现代科技产物的电影，与一批新文化运动的产儿的结合，跟它十年前与纯粹传统的古老文化的结合，有性质的不同。三十年代银幕上，和浓郁的时代气息同时涌现的，是一种新鲜的活泼的电影美感，和二十年代银幕上的戏剧风采拉开了距离。电影语言和表现技巧的突出追求，理论和评论方面相应的贡献，都和这一代人受益于新的文化思潮有关。

以郑正秋、张石川等人为代表的一批二十年代电影艺术家（包括其他不同流派的编导），通过电影和中国大众结合的过程，了解、掌握了中国观众的欣赏习惯和审美心理，形成并摸索出中国电影剧作方法和镜头特点。来自中国戏曲特别是文明戏的叙事与结构原则，以及含蓄细腻、幽默风趣的传统情趣，与电影形式初步融合为一，这就为三十年代电影提供了良好的基础。左翼电影工作者在向现实主义道路迈步时，一直珍视这些可贵的传统与

经验，悉心研究，融汇贯通于创作之中。他们之中有的人（如蔡楚生）直接就是郑正秋的助手和学生，而大多数左翼电影艺术家，则在二十年代中、后期，参与过电影的各种专业和部门的实践，或从其他艺术的学习中获得营养。

这一切，都为三十年代电影的探索，准备了条件。

2

1934年摄制的《姊妹花》，虽然创作年度已跨入了三十年代中期，但是影片对现实社会的剖析和主题的探索，剧作与镜头结构特点，表演与造型风格的追求，明显地体现了二十年代电影的美学情趣。《姊妹花》作为郑正秋后期的代表作，体现了他“教化社会”的一贯主张，融汇着他多年的艺术经验和风格。影片本身不但具有极大的研究价值，并且借此可以识别二十年代与三十年代两代人在中国电影探索上的足迹。因为1933—1934年，左翼电影的几部初露锋芒却具有现实主义气息的影片已经问世。

《姊妹花》描写一对生在农村的孪生姐妹，由于家贫造成骨肉离散，分别在城市和农村长大，处在贫富悬殊的社会地位，经历了曲折复杂的遭遇之后，终于全家重逢，消除矛盾得以团圆的故事。从《姊妹花》这部以妇女为题材的“家庭伦理剧”的社会倾向来看，作者对二十——三十年代的现实，是持相当鲜明的批判态度的。“影片中所描写的贫富悬殊和对立，已不再仅仅停止于‘善’与‘恶’的抽象说教，而是在一定程度上指出了矛盾的阶级根源。”作者的同情是投在大宝的方面的，正像作者自己说的，它是“替穷人叫屈的”，但是，“……另一方面，在影片最后，……安排了赵大和二宝的所谓转变，阖家团圆，把贫富两个对立的阶

级调和起来，穷人也升入‘贵人’的天堂……^① 艺术是生活的教科书，这是一个极其恰当的比喻。但艺术又不能等同于教科书，因为艺术究竟是艺术自己。《姊妹花》这一电影现象之产生于三十年代，并以其“曲折动人，描写生动”而创造“连映六十余天的票房记录”，表明了早期中国电影熟悉观众，研究观众，迎合观众，从而又创造了整整一代观众的事实。它那来自中国传统戏曲和说唱文学的曲折迷离、奇趣横生的结构，情节层出不穷、巧合比比皆是的手法，是大多数市民观众所习惯的。悲欢离合、终成团圆，一人扮演姐妹二人的效果，也反映了作者的审美情趣。《姊妹花》的表演意识和镜头运用，呈现一种戏剧美学的痕迹（只要把它和同年拍摄的《神女》的电影化表演相比即可证明），镜头运用之适应戏剧性场面调度，空间处理的具有文明戏程式化风格，这一切，如果作为一种电影观念来研究的话，是以二十年的电影审美要求为特征的。《姊妹花》思想上的局限性和美学追求上的这些特征，是有所关联的。它既是一个时代电影形式的高峰，也是那一时代电影观念的终结（不能否认，在其后的年代里也还出现过师承这一源流而在新历史条件下再现的言情小说体，譬喻色彩浓厚的戏剧式电影，但那已经是另一回事了）。

三十年代电影清醒的现实主义和银幕真实，从左翼电影运动一开始就体现得相当鲜明。《狂流》和《春蚕》这两部描写农村阶级矛盾的影片，使银幕上透发出一股强烈的时代气息。它们分别以激越的脉律和徐缓的流程，揭示三十年代农村破产的图景。湖北水灾的严酷背景，江南水乡的残破小镇，使人物所处的环境具有历史感和可信性。《春蚕》的现实主义严谨性，使中国电影在美学探索上和沿袭文明戏传统的二十年代电影，产生了泾渭分明的分野。也许对于左翼电影的开拓者们说来，艺术形式和电影语言

① 程季华：《中国电影发展史》第238页——第239页。

的探索本非要旨，由于历史环境的艰难和情势的紧迫，主要的注意力只能集中在电影对现实的反映上。然而现实主义方法的孪生子，电影语言和电影形式的真实性，却同时成为了中国电影的一个可贵传统。

对现实中社会问题的深广开掘，是三十年代电影的一个重要特点，《狂流》、《春蚕》、《铁板红泪录》、《盐潮》触及不同的农村悲剧；《上海二十四小时》、《女性的呐喊》、《三个摩登的女性》、《都会的早晨》、《桃李劫》等作品，把都市里阶级之间的对立和社会各阶层的人们，用朴素的手段清晰地加以勾画。民族危亡之秋，农村凋蔽、破产失业、积垢深重的社会面目，在银幕上留下了真实的印记。这些影片不但倾注了作者们悲愤的激情，而且在现实主义艺术熔炼的过程中，产生了像《神女》、《马路天使》这样具有久远价值的电影精品。

剧作样式上的戏剧式结构，是三十年代电影的另一个特点。通过戏剧式结构（甚至是情节剧）来对社会生活进行现实主义概括，是那年代作者们最常用、最熟悉的手法。在当时，之所以会有这种戏剧式结构几乎贯串一切电影的现象，是和以下两个原因分不开的。其一，二十年代的传统戏剧电影结构已成为观众十分熟悉和喜爱的形式，对于热切地要把自己的作品和广大电影观众打成一片的左翼电影工作者们来说，尊重、学习并继承这种形式，倾注自己的思想政治观点，是理所当然的。蔡楚生写道：“我看到中国的观众，对于欣赏戏剧的能耐性——或是贪性，实在非常可观。举一个例子说：在灯光照耀，人声嘈杂，精神一点也不集中的旧戏馆里，他们就能从七点钟的开锣戏看起，一直持续到深夜十二时以后，看完压轴戏才回去……，这现象，使我反省到：以后只用一个非常单纯的故事，而充分地运用素描的手法，实在不能使一般能耐性和贪性这样可观的观众感到餍足。假如要在这广大的观众中发生效果的话，势必先投其所好地将每一个制作材料，尽

可能地增加得丰富些，——当然是在不违背主题的范围以内，而不是‘乱抓’。使他们知道中国电影也能‘看出血本来’，从这当中我们就或多或少地给他们一些新的认识。”^①其二，世界电影自有声片以来，进入了全面的戏剧电影时期，当时输入中国的欧美电影（以美国电影为主），无论是商业片或有进步思想倾向的文艺片，基本上以戏剧式结构为其构成方法，成为那一代电影家的主要借鉴对象。《上海二十四小时》是借助于情节的复杂而巧妙的编织完成的。《十字街头》写一对挣扎在贫苦中的青年的命运和相爱，也离不开一板之隔、层出不穷的情节设计。而蔡楚生的成名作《都会的早晨》和饮誉中外的《渔光曲》则更是如此。编导借助故事中时间跨度之漫长，构筑两代人悲欢离合的情节，以寄托他对主人公深深的同情，对社会现实的愤慨和不平。重要的是运用情节的手段刻画人物，《都会的早晨》中的许奇龄和兰儿，《渔光曲》里的小猫、小猴，甚至何子英，他们的命运和结局，都合乎性格逻辑，并折射出社会真实。这种具有浓厚戏剧性色彩的电影形式，还常常结合着情节之中的亦唱亦演（如《马路天使》中的歌女小红）和插科打诨（如《渔光曲》中的小猴、小猫），赢得观众的欣赏和满足。像《渔光曲》和《马路天使》这样的亦悲亦喜，集现实主义真实和浓烈戏剧情趣于一身的电影形式，不同于欧洲具有严格写实风格（甚至纪实手法）的现实主义电影，恐怕只能从中国传统文化里戏曲与说唱文学的渊远流长，民众审美趣味的悠久深厚，去找到答案。

人物形象的性格真实和类型丰富，是三十年代电影的第三个特点。深入细致的观察和艺术对生活真实的把握，产生具有典型性质的艺术形象，是十九世纪以来各国现实主义艺术屡见不鲜的事实。左翼电影以银幕形象的深度和力度，表明了现实主义方法

① 蔡楚生：《会客室中》，载1936年《电影、戏剧》第一卷第三期。

的生命力。它第一次使中国电影中的文学主题，和当时进步的文学运动并驾齐驱。茅盾、叶绍均、张天翼、丁玲、巴金等人的作品中，刻画了各阶层的人物，尤其是小资产阶级知识分子的形象，写出了他们的革命热情和弱点，这也成为本时期电影描写的重要对象。《桃李劫》中的陶建平和黎丽琳，《新女性》里的韦明，《十字街头》里的老赵和杨芝瑛，就是这一类银幕形象。他们热情、正直、不屈；他们愤世、绝望、反抗。“我们今天是桃李芬芳，明天是社会的栋梁。我们今天是弦歌一堂，明天要掀起民族自救的巨浪！……”^① 这些人物呼之欲出，倍觉亲切，认识价值至今犹存，就因为刻画了他们的理想和献身热情，同时也活画出他们的缺点、脆弱和动摇。

电影描绘的笔触，还留下了被污辱与被损害者的形象。由于文学传统的厚实和电影自身的日臻成熟，在当时电影中，这一类形象被刻画得入木三分，有的甚至在艺术上达到相当完美的程度。《神女》中被剥夺了做母亲和做人的权利的神女；《马路天使》中被踏入底层而又相濡以沫的一群；《船家女》里的不幸的阿玲和朴实的铁儿；《迷途的羔羊》里的小三子及其伙伴。他们是一个一个活生生的人，挣扎在社会的阴影和底层里，而善良、互助、渴望光明、牺牲精神溶化在他们血肉丰满的性格中，反映了我们民族传统的道德理想和审美理想，和那个年代的社会现状。这些形象之具有特别浓郁的时代色彩，因为其性格发展的逻辑确实揭示着具体的社会矛盾，也因为作品的电影语言和技巧，已经形成了三十年代风格。这种时代精神和技巧风格汇聚在人物形象上的浑然一体，标志着一个时期的电影艺术的成熟。作为中国电影中的一个瑰丽多姿的时期，三十年代电影中的艺术形象、风格和技巧特点，将引起人们不断深入的研究和关注。

^① 袁牧之：《桃李劫》，载《五·四以来电影剧本选集》第163页。

全面探讨三十年代电影的艺术风格和艺术形式问题，将涉及诸多的方面。比如它和二十年代中国电影的关系；它和中国传统美学的关系；它和中国现代文学的关系以及它和外来电影的借鉴关系等等，这些都是形成三十年代电影艺术特点的因素，需要用较大的篇幅和细致的分类加以研究。本文既然主要涉及电影表现的写实风格，拟从电影中的空间处理、镜头语言和电影表演方面来探寻三十年代电影的特点和贡献。

三十年代电影在表现手段方面的真实性的追求，是和左翼电影运动的主导思想，创作方法上的现实主义互为一体的。从这一基点出发，在选择和开掘社会生活方面，着眼于严格的再现生活之原则；在借鉴外来电影技巧上，注重于吸收写实手法以丰富自身的表现语言，形成了这一时期电影在真实性方面的显著特点。

首先，谈谈空间真实的追求。

中国电影里的空间观念，是与绘画、戏曲传统中的空间观念有关的。中国绘画与戏曲里的空间观念有以下两个要点：一是空间的完整性。在同一画面里（或舞台上）要表现全景的空间，甚至包容联想中的完整空间，这就产生了散点透视和游动透视；二是空间形象的物质假定性。绘画中的线、点、色，舞台上的景、物之程式化与虚拟化，构成了这种假定性。这两个要素造成了中国传统艺术里的虚拟化的完整空间观。它反映在电影里，就是二十年代中国电影的不求物质逼真性，却过分强调画面全景性的完整，实际上含有很强的戏剧性，是和电影本性有距离的。对于电影这一诉诸物质空间之再现的艺术形式来讲，空间真实包含着空间整体性和空间的物质逼真性两个方面。电影的空间整体，是由镜头描写的各局部连接和累积组合成的。电影的物质逼真，是摄影机

照相本性的属性。二十年代电影中空间整体性的简单化和环境陈设的虚拟化，是和新文明戏及戏曲审美趣味有关的，它既反映了当时电影文化的水准，也反映了对电影这门艺术不恰当的理解。作为一个电影美学的课题，空间真实性是在三十年代电影中才得到明确解决的。

在银幕上再现客观世界逼真性的原则，由于电影反映下层社会生活的需要，由于现实主义描写方法的需要，而历史地摆在三十年代电影家面前。《春蚕》，《桃李劫》，《马路天使》中的破落农村和下层社会面貌，决不容许环境描写上的虚拟和造假参与其中。影片的阶级内容和美学主张，决定了银幕世界的真实性的标准。在三十年代电影里，社会面貌的强烈的真实感，既由剧作对人物的刻画之深度而体现，也是和人与环境的外部真实感分不开的。

既没有像欧洲的先锋派的实验电影阶段，也没有像苏联二十年代的蒙太奇电影时期，要确立电影时空观，对于中国电影来说，确实是一件异乎寻常的事。既要尊重传统美学，又要摆脱高度程式化的舞台空间观，是很复杂的课题。三十年代电影在上一时期电影的基础上，主要侧重于借鉴外来电影，进行了多方面的探索，在电影的空间真实性方面，取得了自己的经验。

例如《船家女》这部影片，运用西湖这个环境形象作为全片的整体空间，意图是很明显的。情节的构成和缓慢的镜头节奏，都和这个整体空间密切相联。秀丽的西湖是一个光、色、声俱全的物质空间，传统美学理论所谓的“意境”之“境”，是一个电影可以体现的物质对象。女主人公驾舟湖面，波光闪闪，形同恍惚的电影抒情，充分显露了沈西苓对于西方绘画和电影造型语言的了解。又如影片《马路天使》，层面丰富地刻画下层社会，它在银幕上创造了拥挤、狭窄、堵塞而令人窒息的环境。布景、道具与服装的表面材料异常逼真，这种整体空间的拥挤感，又以窄街、小弄、昏暗的楼梯连系起来。在吴印咸运动摄影和丰富多变的光线