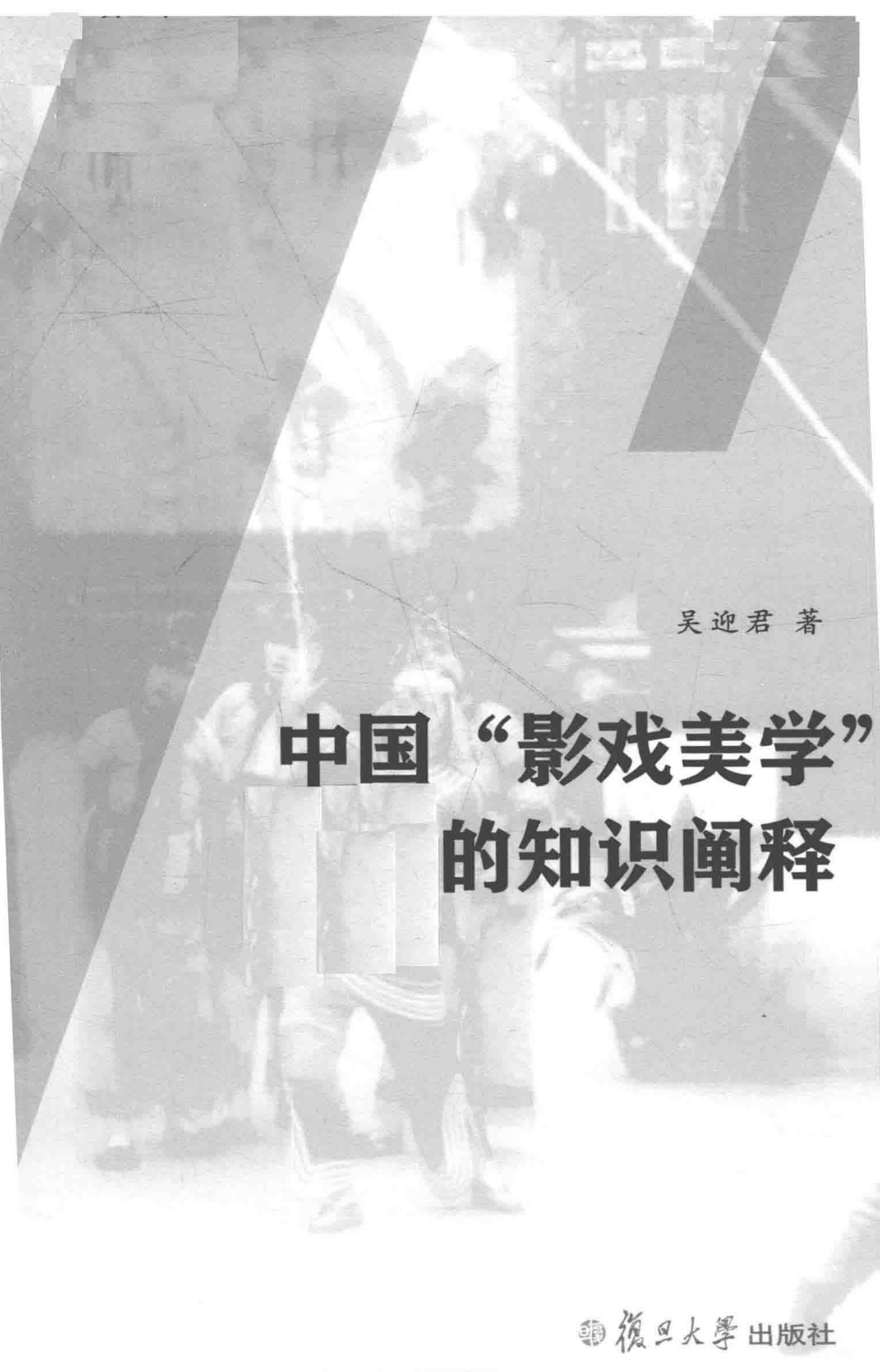




吴迎君 著

中国“影戏美学” 的知识阐释

 復旦大學出版社



吴迎君 著

中国“影戏美学” 的知识阐释

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国“影戏美学”的知识阐释/吴迎君著. —上海: 复旦大学出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-309-11565-9

I. 中… II. 吴… III. 电影评论-中国 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 129413 号

中国“影戏美学”的知识阐释

吴迎君 著

责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编: 200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853

外埠邮购: 86-21-65109143

当纳利(上海)信息技术有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 7.75 字数 202 千

2015 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-11565-9/J · 271

定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

题 记

诸境无常

是幻现法

诸事无常

是电影法

诸作无常

是生灭法

——〔清〕《玉詮》

目 录

第一章 重新理解“影戏美学”的知识要谛	1
第一节 探赜“影戏见”的精神原核	1
第二节 重究《影戏学》的知识理路	9
第三节 重究《影戏剧本作法》的知识理路	17
结语	30
第二章 “国片”观念的国族“影戏美学”建构	32
第一节 国族电影主体性自觉的“国片”观念营构	32
第二节 “古装片”的国族电影美学建构	51
第三节 “武侠片”的国族电影美学建构	68
结语	84
第三章 有声时代“影戏美学”的承前启后	86
第一节 电影声音之争和影戏观念之辨	86
第二节 “影戏美学”视听形式的创制和埴固	104
第三节 影戏表演的深度建构和话语阐释	118

结语	130
第四章 “影戏美学”的心法南传和知识再构	131
第一节 “五彩戏曲片”的国族电影美学建构	131
第二节 “黄梅调电影”的国族电影美学建构	144
第三节 “新武侠电影”的国族电影美学建构	158
第四节 两岸三地“新电影”的国族电影美学建构	174
结语	192
第五章 “影戏美学”知识话语的学理性重构	193
第一节 刘成汉“电影赋比兴”的知识话语建构	193
第二节 林年同“镜游美学”的知识话语建构	209
第三节 “影戏美学”知识体系的学理性总结	225
主要参考文献	233

第一章 重新理解“影戏美学”的知识要谛

第一节 探赜“影戏见”的精神原核

中国的“影戏(电光影戏)”,是归结于“中国电影的考古学(Archaeology)”^①,还是归结于后现代(Postmodernism)的“电影的当代身份”^②?它是“Shadow Play”,还是“Electric Shadow”,还是“Cinema”?而众说纷纭的“影戏美学”,究竟是一种“具有独立品格的存在,它和西方各大电影理论体系是可以并肩而立的”^③的“中国电影理论中的超稳定系统”^④,体现出“中国的电影工作者……一整套独特的电影思维方法”^⑤;还是一种“借用一些其他

① Farquhar, Mary Ann, Berry, Chris. Shadow opera: Towards a New Archaeology of the Chinese Cinema, Post Script, 2001(20), p. 2.

② 孙炜炜《后现代“影戏”——电影的当代身份》,《世界电影》,2004年第4期。

③ 陈犀禾《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》,《当代电影》,1986年第1期。

④ 同上。

⑤ 钟大丰《从剧作看影戏美学——对中国电影思维的历史反思》,中国艺术研究院影视研究室《影视文化》编辑部《影视文化2》,北京:文化艺术出版社,1989年,第120页。

领域流行的理论框架”^①的“创见”，“但是显然理论准备不足”^②；还是一种“岂非咄咄怪事”^③的“一次理论的梦呓而已”^④？

时至今日，中国“影戏美学”的诸般问题，仍未得到系统有效的学术廓清。这一问题域的知识廓清，有必要追本溯源，重新审究，进行学理性清理。

重新探究“影戏美学”，必须切实探究“影戏美学”乃至“影戏见”（即“影戏观念”）的内在精神要核，才有望提纲挈领地通观“影戏”问题域诸面向，“举一隅以三隅反”。

对应着这一端本澄源的思路，本章还将具体考察两部代表性的早期“影戏见”著作——被称作“中国第一部电影理论著作”^⑤的徐卓呆《影戏学》，和被称作“建立了（中国）自己独特的体系”^⑥的“独立的电影观念和电影理论著述”^⑦的侯曜《影戏剧本作法》。

“据信是第一部电影理论著作”^⑧的徐卓呆译著《影戏学》（1924年），开篇第一句：“普通剧场中舞台上的剧，与活动影戏的剧，差得很多。”^⑨邰苏元对此表示，此句“开宗明义，表明了作者的基本立场。意味着在‘相同论’与‘相异论’之争中，他明显站在后一立场上。……这种差异和区别，使电影成为独立于戏剧之外的‘兴行物’”^⑩，并进一步

① 胡克《现代电影理论在中国》，《当代电影》，1995年第2期。

② 同上。

③ 颜纯钧《影戏美学的“呓语”》，颜纯钧《与电影共舞》，上海：上海远东出版社、上海三联书店，2003年，第127页。

④ 颜纯钧《影戏美学的“呓语”》，颜纯钧《与电影共舞》，前引书，第128页。

⑤ 邰苏元、胡菊彬《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年，第181页。

⑥ 陈犀禾《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》，《当代电影》，1986年第1期。

⑦ 同上。

⑧ 邰苏元《中国现代电影理论史》，北京：文化艺术出版社，2005年，第74页。

⑨ 徐卓呆《影戏学》，上海：华先商业社图书部，1924年，第1页。

⑩ 邰苏元《〈影戏学〉研究》，《当代电影》，1995年第6期。

引申发挥,断定《影戏学》“名之为‘影戏学’,主张的却并非‘影戏’观。”^①可是,细察徐卓呆之语,显然在确立“舞台剧”和“影戏剧”的平行关系,包括确立“影戏的剧”的现实有效。《影戏学》所分别的是“影戏剧”和“舞台剧”的差异性,而不是“影戏剧”和“戏剧”的差异性——这正是一种明确的“影戏观”(“影戏见”),绝非“非影戏观”。

徐卓呆在继《影戏学》以后不久的《影戏者戏也》(1926年),措辞更加直截了当:“影戏虽是一种独立的兴行物,然而从表现的艺术上看来,无论如何,总是戏剧。戏剧之形式虽种种不同,而戏剧之艺术则一。”^②——“影戏”是一种独立于舞台剧的戏剧。

再如郑心南所译述“万有文库”丛书中的《电影艺术》(1930年),同样在篇首便强调“电影戏”独立于“舞台剧”：“电影戏自有他的特征,视为别种独立的艺术,这无宁是当然的事,唯其和普通演戏有划然的区别,所以才有他的生命。然而一般人还常把舞台剧和电影戏混同而论。……而这明明是个误谬”^③。“电影戏”和“舞台剧”,两者彼此独立:“电影戏和舞台剧,各是独立的艺术”^④;“电影戏”和“舞台剧”,同属于宽泛意义上的“戏剧”：“电影的本质,既是戏剧的一种。”^⑤——全书所阐述的“电影戏见”,和《影戏学》并无二致:“电影戏”是一种独立于舞台剧的戏剧^⑥。

① 酈苏元《〈影戏学〉研究》,《当代电影》,1995年第6期。

② 徐卓呆《影戏者戏也》,《民新特刊》,1926年第4辑。

③ 郑心南《电影艺术》,上海:商务印书馆,1930年,第3页。

④ 郑心南《电影艺术》,前引书,第5页。

⑤ 郑心南《电影艺术》,前引书,第8页。

⑥ 未能把握《电影艺术》相同于《影戏学》的基本电影立场的酈苏元称道,《影戏学》“对电影的认识,对电影本质的把握,比较准确,且具有一定的深度”(酈苏元《〈影戏学〉研究》,《当代电影》,1995年第6期),却批评《电影艺术》“认为电影不同于舞台剧,是一种独立艺术,……又把电影说成是戏剧之一种”的思路,是在“导致自相矛盾”(酈苏元、胡菊彬《中国无声电影史》,前引书,第190页)。

然而,迄今为止关于“影戏”的问题讨论,诸多把“舞台剧”和“戏剧”混作一谈,其学术阐述的有效性实可推敲。就此而言,钟大丰所问的“是否有重谈‘影戏’的必要性”^①,当答:有必要。——我们有必要重新勘察“影戏美学”的问题域。

这一学术进路枝节横生,众口纷纭莫衷一是自不待言;跳出一枝一节之计较而执着绝其根本,则成关键。

因而,对于“电光影戏”称谓的混杂多样^②,我们暂且存而不

① 钟大丰《是否有重谈“影戏”的必要性》,《电影艺术》,2008年第4期。

② 周剑云、陈醉云、汪煦昌的《电影讲义》表示,“影戏的名称,各国不同:英美名叫‘Motion Picture’,法国名叫‘Cinema’,德国名叫‘Cinematograph’,日本名叫‘活动写真’。我们中国,江浙等省名叫‘影戏’,京津一带名叫‘电影’,广东又叫‘活动影画’。可是名称虽然不同,意义却大同小异,这种同一事物,而有各地不同的称呼,也不过习惯成自然,顺从各便罢了。……为统一名称,顾名思义起见,不如迳名‘影戏’。”(周剑云、陈醉云、汪煦昌《电影讲义》,上海:大东书局,1928年,第1页。)郑心南的《电影艺术》则补充指出,“电影戏略称‘电影’或‘影戏’”(郑心南《电影艺术》,前引书,第2页)。“影戏”和“影剧”、“电影”、“影片”等等称谓并存,因而钟大丰《论“影戏”》所称“从上世纪末到30年代之前‘影戏’一直是电影的通用名称”(钟大丰《论“影戏”》,《北京电影学院学报》,1985年第2期)之说显然站不住脚。不同的称谓亦非简单地属于同一所指的不同能指,而是在不同语境中凸显出不同的意义指向,既有不同文本语境中不同称谓指向同一所指,也有不同文本语境中同一称谓指向不同所指。例如,中国早期电影理论和批评中,一些论者称“影戏”即“影之戏剧”,陈犀禾和钟大丰等学者沿袭此说,更进一步发挥:“‘影戏’作为一个偏正词组,其重点是在戏,影只是戏的修饰语;也就是说,‘影戏’对电影的基本认识是:戏是电影之本,而影只是完成戏的表现手段。”(陈犀禾《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》,《当代电影》,1986年第1期。)与之对应,如孙师毅在《往下层的影剧》中指出“影剧……电影术的发明与戏剧结合”(孙师毅《往下层的影剧》,《银星》,1926年第1期),显示出不同文本中“影剧”和“影戏”的所指基本一致。另一方面,《电影讲义》中时有“影片”、“影戏”交叉并称,视两者为指向同一所指的不同能指。而徐葆炎《活动影片之戏剧的研究》中则“影片”和“电影”混称,并明确表示“决不能……说电影就是戏剧”(徐葆炎《活动影片之戏剧的研究》,《神州特刊》,1926年第3期),显示出“影片”一词在不同文本中的不同指向。论述“影戏”理论,必然需要清楚界定“影戏”概念之“指意”(denotation)。“影戏”是否可以视作一个偏正词组?颜纯钧认为,“影戏”是词而非词组,并且未必是偏正词。“‘影戏’……代表一个单一的概念,指称一类特定的对象事物。所以‘影戏’是一个词,而不是一个词组。……‘影戏’作为一个词,其内部当然也有一定的结构,但‘影’和‘戏’这两个语素之间是否就一定偏正的关系,这也需要具体分析”。(颜纯钧《影戏美学的“呓语”》,颜纯钧《与电影共舞》,前引书,第111—112页。)

论,“自以‘影戏’或‘电影’为是”^①。——我们必须直面一个更加根本的问题:“影戏见”的核心观念究竟是什么?

对于“以方寸小玻璃描绘山水人物,以电光灯激射之,大可逾寻常千军万马蹴踏平空,古迹新闻辉煌在目,诚有少陵所谓‘神妙欲到秋毫颠’者”^②的新事物,将其界定为“(电光)影戏”,体现的是一种相当微妙的“戏性”(“娱性”)思想,一种根植于中国古典文化思想的“戏性”思想。

“戏”通“嬉”(“娱”),《永乐大典》注解“嬉”即“博雅戏也,游也,美也。通作娱”^③。戏有俳优之戏,“优人作戏,出场要须留笑,退思有味”^④;亦有天地之戏,“盖造物者之戏也”^⑤;亦有人生之戏,“人生真幻戏,归尽同蝼蚁”^⑥。既然“人生天地间与戏场无异……不过梨园中各演一场戏”^⑦,则“道的人生观”^⑧(或曰“艺术的人生观”)就是“嬉游”,“至人生出入死游戏自在”^⑨,也就是徐复观所总结的“在自己的精神中求得自由解放”^⑩的“最高地艺术精神的体现”^⑪的“游”。

值得提醒的是,“道的人生观”先行者老庄,其“嬉游”并非有意于艺术精神,他们追求的是精神上同“道”一体的“体道”,但是“从他们由修养的功夫所到达的人生境界去看,则他们所用的功夫,乃

① 周剑云、陈醉云、汪煦昌《电影讲义》,前引书,第1页。

② 《影戏奇观》,《申报》,1898年6月17日。

③ 《永乐大典》,第13992卷。

④ [宋]林季仲《竹轩杂著》,第6卷。

⑤ 《永乐大典》,第14046卷。

⑥ [宋]章甫《自鸣集》,第1卷。

⑦ [清]俞樾《春在堂诗编》,第14编。

⑧ 徐复观《中国艺术精神》,前引书,第55页。

⑨ [清]钱谦益《牧斋有学集》,第43卷。

⑩ 徐复观《中国艺术精神》,北京:商务印书馆,2010年,第67页。

⑪ 同上。

是一个伟大艺术家的修养功夫；他们由功夫所达到的人生境界，本无心于艺术，却不期然而然地会归于今日之所谓艺术精神之上”^①。“娱性”同样如此，其“娱”乃至“嬉游”，本是一种宇宙人生观的体现，落实于“影戏”上，则成一种自觉的“影戏”艺术精神；落实于戏曲上，则成一种自觉的戏曲艺术精神。

“中国文化最基本的特性，可以说是‘心的文化’”^②，“娱性”的精神主体，正是“虚、明、净”的“心斋”和“坐忘”之心本身，也是“美的观照得以成立”的根据^③，由此生出种种境界。生命主体“‘游心之所在’，就是他独辟的灵境，创造的意象，作为他艺术创作的中心之中心”^④，这一生命境界，就是中国自六朝始的“澄怀观道”的“艺术理想境界”，“在拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境”^⑤。要言之，“中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏”^⑥（宗白华语）， “娱性”就是“体道”之心造出万境的生命哲学，“宗心主义”的生命哲学。

“娱性”充盈灌注于“电光影戏”，“电光影戏”是最集中体现“娱性”的艺术之物，“影戏观念”的精神内核根源于“娱性”，根源于“娱性”的“嬉游”。提出“电光影戏”这一命名的作者，未必完全自觉意识到“电光影戏”是体现“娱性”的最佳艺术体；但社会民众普遍通用“（电光）影戏”来表述电影，已然显明对于“（电光）影戏”的“娱性”的普世社会认同。“娱性”是由心造景，假借于物达到“心与物冥”的主客统一，进而超越于物达到“游心境界”。“（电光）影戏”假

① 徐复观《中国艺术精神》，前引书，第57页。

② 徐复观《游心太玄》，北京：北京大学出版社，2009年，第43页。

③ 徐复观《中国艺术精神》，前引书，第75—80页。

④ 宗白华《艺镜》，北京：北京大学出版社，1987年，第151页。

⑤ 宗白华《艺镜》，前引书，第155页。

⑥ 宗白华《艺镜》，前引书，第159页。

借固定时速播放的一格格胶片,造出栩栩如生的真实感幻景,达到心境不二的境界,相较在场真人表演的戏曲造境,更切合合辙于“娱性”。

具体而言,“(电光)影戏”通过机械方式精确和全面地复制现实物象世界,其景象的“客观化”和“真实性”超越戏曲;“(电光)影戏”基于临界闪烁融合和似动现象制造观影心理上的运动幻觉,时空转换变化极其灵活多变,其景象在本质上的“主观化”和“虚幻性”超越戏曲。两相比较,“(电光)影戏”远比戏曲更具有“嬉游”的艺术精神,更能使观者沉浸于亦真亦幻的生命体验^①,是现代性语境中借由“错彩镂金,雕绩满眼”实现更高境界的“清水芙蓉”之美的艺术^②,正是最典型的“娱性”艺术。

综言之,“影戏见”的精神内核是“娱性”观念;具体地说,是“嬉游”的艺术精神。“影戏见”定位的文本内容,“大抵率寓言也”^③,在叙事上由实而虚,叙述故事的同时疏离故事,造成叙事的传奇化和隐喻化。“影戏见”定位的文本形式,落实于“错彩镂金”和“清水芙蓉”的造型方式,动态连续的“游”的镜头格局,以实带虚和寓虚于实的虚实相间时空结构。

在宽泛的意义上,“电光影戏”属于“戏”,是天地人生之“戏”乃至艺术之“戏”的一种。此处的艺术之“戏”,涵盖舞台戏剧、“电光影戏”、“皮影戏”等各种艺术形式的戏剧,标示舞台戏剧与“电光影

① 电影符号学家克里斯蒂安·麦茨对于观影主体沉迷在“半梦”状态的阐述,可对照参看。克里斯蒂安·麦茨《想象的能指:精神分析与电影》,王志敏译,北京:中国广播电视出版社,2006年,第82—121页。

② 关于中国古典美学的“错彩镂金”、“清水芙蓉”两种美的阐述,可参阅宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》(宗白华《艺镜》,第322—351页)。

③ [汉]司马迁《史记》,第63卷。

戏”的并列地位、平行关系。同时,“剧,戏也,今俗谓戏为则剧”^①,可将艺术之“戏”表述作艺术之“戏剧”(或曰“大戏剧”^②),则“电光影戏”和“舞台戏剧”同属于艺术之“大戏剧”。换言之,《影戏学》所言的“活动影戏的剧”和“舞台上的剧”^③,同属于艺术之“大戏剧”,相互之间关系独立,各自有其艺术特性。——《影戏学》乃至“影戏见”的戏剧观念,根本上是这样一种戏剧观念。

1930年代后,“电影”称谓逐渐取代“影戏”称谓,并非是“影戏见”的“一次明显的‘断裂’”^④。《影戏学》中等同于“活动影戏”的“活动影片剧”乃至“活动影片”的表述,简化成“影片”称谓,持续通行至今。再者,正如“影戏”是“电光影戏”的简称,取代“影戏”的“电影”名称,同样“源于‘电光影戏’之简称”^⑤——“电影戏略称‘电影’或‘影戏’”^⑥。

进一步地说,“电影”(Dianying/Electric Shadow)称谓所强调的“影性”,根本上仍是源自“娱性”——“浮世电光幻身泡影如戏局”^⑦,最终归属于“影戏观念”。布鲁斯·卡温(Bruce F. Kawin)表示,“大部分国家是以‘运动’加上‘书写’,类似‘cinema’的意思来指称电影。然而,中国人却有个极有趣的名词‘Dianying’(电影),意思是‘电的影子’。这个词强调的不是影像的内容,也不是它的记录过程,而是观众在电影院所看到的東西:当电所产生的

① [宋]司马光《资治通鉴》,〔元〕胡三省注,第189卷。

② 至今有学者提倡包括戏曲、戏剧(狭义)、电影、电视剧、广播剧的“大戏剧”观念,如周华斌自陈经过一番摸索后,自己“改变了单形态的、极其专业化的戏曲、戏剧、电影、电视剧之类的门户之见,形成了‘大戏剧’观念”(周华斌《我的“大戏剧观”》,《戏剧艺术》,2005年第3期)。

③ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第1页。

④ 钟大丰《“影戏”理论历史溯源》,《当代电影》,1986年第3期。

⑤ 黄德泉《“电影”古今词义考》,《当代电影》,2009年第6期。

⑥ 郑心南《电影艺术》,前引书,第2页。

⑦ [明]黄景昉《国史唯疑》,第10卷。

光被放映机的景框挡住并被过滤掉,影子便投在银幕上”^①。“电影”这一概念对于“影”的注重,和《影戏学》对于“映在白幕上的影之自身,是不是有……意味”^②的追问,显然具有内在的相通。细加辨析则知,“电影”这一汉语称谓并不指称“运动”,而指称“幻影”,“电光影里,石火星中,生灭如许……自摧残为一团虚幻”^③;对于“光”与“影”的二者,不偏重“光”的书写,而偏重“影”的虚现,由而潜在标注其“嬉游”精神内核。

第二节 重究《影戏学》的知识理路

基于对“影戏见”精神内核的勘察,则可重新清理并阐释徐卓呆《影戏学》的知识理路。

徐卓呆所“译著”的《影戏学》并非简单的翻译之作,而是“有所取舍,有所发挥,当然也有所借鉴”^④的“徐卓呆自己的研究成果”^⑤。比如,《影戏学》留意“近来中国自制的活动影戏渐多;不过所取的资料,是否能够适合活动影片剧,也大可研究”^⑥,着意提出“中国影片剧应注意的事项”^⑦,并憧憬“中国自制的影片,也一定可以做成世界市场的商品,畅销全球咧”^⑧,基本上可断定是徐卓呆自己的独撰性写作。再如,书中所列的剧本样本,梅着花根据

① 卡温《解读电影》,李显立等译,桂林:广西师范大学出版社,2003年,第49页。

② 徐卓呆《影戏学》,前引书,第2页。

③ [元]姬志真《云山集》,第5卷。

④ 卮苏元《〈影戏学〉研究》,《当代电影》,1995年第6期。

⑤ 同上。

⑥ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第7页。

⑦ 同上。

⑧ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第8页。

“某报的记事《独吊孤魂》上感想而得”^①写作的《无名自杀者之墓》、“秀姑的画室”片段^②、“莲姑睡着”片段，^③主角都是中国式角色，也基本上是徐卓呆个人文化趣味的体现。与此同时，《影戏学》对于“影戏”的不同名称表述——“活动影戏”、“活动影片剧”、“影片”等，自然也全取决于徐卓呆个人^④。相当程度上，《影戏学》是徐卓呆的个人化书写文本。

有“新剧家”^⑤之名的徐卓呆（徐半梅），自承“影戏的瘾……非常大”^⑥，在《影戏学》中不厌其烦地反复强调符合“影戏本质（本性）”的极端重要性。比如，“活动影戏，须在他自身独创的本质下表现”^⑦；“作活动影片剧时，要充分发挥他的价值，非十分了解活动影戏的本性不可”^⑧；“把活动影戏的本质发挥得愈明白，那兴味愈增，价值愈显”^⑨；“制得适合活动影戏的本质，就是活动影片剧发达的根源”^⑩；“活动影戏价值上的要点，只有一个。就是能在活动影片剧的范围内发挥他的特性，便是最有价值的作品。”^⑪这种对于“影戏的本质”的再三强调，实际上就是对于“影戏的独立性”（即“影戏”的“自立的性质”^⑫）的再三强调。

① 徐卓呆《影戏学》，前引书，第25页。

② 徐卓呆《影戏学》，前引书，第40页。

③ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第56页。

④ 此外，张真认为徐卓呆在《影戏学》中，他为很多演员拟的名字中都包含一个“影”字，仿佛所有的中国演员都已经在摄影机前”。张真《银幕艳史：都市文化与上海电影》，上海：上海书店出版社，2012年，第208页。

⑤ 《新剧家徐半梅之二十四副面孔》，《游戏杂志》，1914年第5期。

⑥ 徐卓呆《我办影戏公司的失败谈》，《电影月报》，1928年第2期。

⑦ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第5页。

⑧ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第4页。

⑨ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第8页。

⑩ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第8—9页。

⑪ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第12—13页。

⑫ 徐卓呆《影戏学》，前引书，第2页。

基于“影戏”的自体独立性,徐卓呆在《影戏学》中一再申说“影戏”和“舞台剧”的差异性,在多方面的分别比较中确立“影戏特性”。其一,“影戏”的“实物真实性”(或称“现实物复原性”),布景道具是现实的真实物:“影戏”之物“与剧场……不同……用真的海去摄影,火车也用真的火车去动作”^①,“样样俱用真物”^②;“活动影片剧,将一切舞台上的东西,俱变了真的了”^③。其二,相应于“实物真实性”,“影戏”要求角色表演的表情动作的自然逼真,即“表演真实性”:“活动影戏俳優困难的地方,与剧场俳優不同,全是接近实际的”^④;“剧场俳優,样样与背景做对手,差得很远”^⑤,而“影戏”中“俳優的动作……非用与他(真物)对抗的(动作)不可”^⑥;“中国的活动影戏,扮演时若用剧场中演剧的形式(不问新剧旧剧。),那是只见俳優的动作,决不会有自然的自由表情了”^⑦,“自然表现的细的行动与表情,方是真的价值,方是俳優的伎俩”^⑧。其三,相应于“表演真实性”,要求角色妆扮上的自然无痕,“活动影戏化妆,必须离开了原有舞台化妆术,注意在‘自然’上绕是”^⑨。其四,“影戏”的摄制机器运作的“机械性”:“剧场的舞台演剧,假使可以取去电气技师;那活动影戏,到底不能除去制造机器和技师的。”^⑩其五,“影戏”摄影的独特性,尤其“特写”和“远摄”对于场景场面的处理形式:“放大是活动影戏场面的一个重大特征。普通的戏剧等,

① 徐卓呆《影戏学》,前引书,第80—81页。

② 徐卓呆《影戏学》,前引书,第81页。

③ 同上。

④ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第80页。

⑤ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第80—81页。

⑥ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第81页。

⑦ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第88页。

⑧ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第87页。

⑨ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第90页。

⑩ 徐卓呆《影戏学》,前引书,第4页。