

doi:10.20270/j.cnki.1674-117X.2025.4013

# 空灵·荒寒·中和： 意境说视域下中国电影空镜头的三重美学建构

郑孝熙

(湖北大学 文学院, 湖北 武汉 430062)

**摘要:** 从中国古典美学范畴“意境说”的视域下考察中国电影创作当中的空镜头运用, 其意象呈现, 以虚实相生之构成方式, 通过有形之“象”唤起触则无穷的“意”之发散, 彰显空灵之美; 其画面呈现, 以情景交融之诗性表达, 展现荒寒之美; 其观看之道, 以游目骋怀之镜语, 观照意象与画面, 品鉴中和之美。

**关键词:** 意境说; 中国电影; 空镜头; 空灵之美; 荒寒之美; 中和之美

**中图分类号:** J905; B83-0      **文献标志码:** A      **文章编号:** 1674-117X(2025)04-0103-08

## Ethereality, Desolation, and Moderation: The Triple Aesthetic Construction of Chinese Film's Empty Shots from the Perspective of the Artistic Conception Theory

ZHENG Xiaoxi

(School of Chinese Language and Literature, Hubei University, Wuhan 430062, China)

**Abstract:** From the perspective of the Artistic Conception Theory in the realm of Chinese classical aesthetics, when exploring the application of empty shots in Chinese film production, the presentation of its imagery adopts a constitutive approach of mutual generation between the real and the virtual, expressing emotions and intentions through images to reveal the beauty of ethereality. The presentation of its scenes uses the poetic expression of the integration of scene and sentiment to showcase the beauty of desolation and coldness. The way of viewing it, through the lens language of roaming the eyes and indulging the mind, contemplates the imagery and scenes, and savors the beauty of moderation.

**Keywords:** Artistic Conception Theory; Chinese films; empty shots; beauty of ethereality; beauty of desolation; beauty of moderation

视觉时代, 古典文化与传统艺术多呈失落与式微之势, 但中国古典美学史上重要范畴意境说, 却并未随之丧失其理论上的权威地位, 相反, 其带动

了诸多理论命题积极介入现代性主题, 使得意境成为当代艺术一种或隐或显的美学追求, 从园林建筑的景观、家居陈设的安排到公共场域的布置, 乃至

收稿日期: 2024-11-25

基金项目: 国家社科基金项目“宋代植物美学思想研究”(19BZX131)

作者简介: 郑孝熙, 男, 福建福州人, 湖北大学博士研究生, 研究方向为影视美学、影视文化。

一张照片的构图、一束鲜花的摆放等等,“意境”成为古典主义时尚深度嵌入当代文化建设的表征。意境说之于中国电影,亦不例外。新世纪以来,一些学者陆续尝试从意境说维度探索中国电影创作。王莘通过意境流变的梳理与中西诗学传统的比较,并结合具体实例,探析了意境参与电影创作的可行性,认为意境有助于中国电影创作实现质的飞跃<sup>[1]</sup>;范炜婷从哲学高度探究了意境所指涉的中国传统哲学思想与电影哲学对接的可能性,认为电影的“镜”与“境”具有一种内在关联性<sup>[2]</sup>;易锦泓则集中探讨了中国古典绘画的意境营构与数字媒介结合的表达方式<sup>[3]</sup>。这些研究考辨源流、涉猎广泛,但或囿于视角之别,其多是逡巡于纷繁的古典概念之下做全景式扫描或者纵深式开掘,没有突出镜语实践与意境说的内在契符。本文以空镜头为考察对象,从意境说的角度透视中国电影创作当中的空镜头运用,从意象、画面和观看三个维度分别展开,由镜语内部被摄主体元素的物象取舍、选择与展示,到中观层面的构图、光影和色彩,再到镜头语言外部的观看之维,形成由内到外的立体化论述路径。

空镜头,又称之为“景观镜头”,是未出现人物的镜头,常用于交代环境背景,具有说明、暗示、象征、隐喻等功能,是导演抒发思想情感、转换叙事时空、调节影像节奏的重要手段。学界关于空镜头的研究较多,可将其分为两大类:其一为个案研究,其多融于侯孝贤、贾樟柯等导演的作品分析中;其二为关注镜语本体研究,其侧重于探讨空镜头作为一种拍摄手段的功能、效用和意涵。不过,在诸多学者的论述中,尚未发现以意境说之视域聚焦空镜头之研究,缘于此,本文试图借鉴古典资源以促成其当代言说。需要指明的是,意境说从属于中国古典美学范畴理论,这是一种视域。既是视域,就有限定范围。尽管电影中的空镜头不可或缺,但并非所有空镜头都具有普遍性的美学形态。本文所论及的空镜头仅仅指向意境说视域下的空镜头,其空灵、荒寒和中和之美学特征亦收缩在意境的范畴之内。

### 一、“何为意境”与“意境何为”

意境说源远流长,在清末王国维将意境标举为中国古典美学的最高范畴和艺术最高标准之前,

意与境两个概念在中国美学史上有过漫长的历史。早期,王弼将《周易》中的八卦符号、阴阳符号结构总结为“立象以尽意”,由此,“这种意象系统奠定了中华民族美学的基本品格”<sup>[4]</sup>。之后,由刘勰“独照之匠,窥意象而运斤”之说进化至王昌龄“物境、情境、意境”相统一的“诗境说”,标示着意境二字正式登场。再经过皎然、刘禹锡、司空图及严羽“兴趣说”、王夫之“情景妙合论”的完善,意境这一概念最终由王国维提升到艺术美本体的地位。他在《人间词话》第九则中写道:“文学之事,其内足以己,而外足以感人者,意与境二者而已。苟缺一,不足以言文学。”<sup>[5]</sup>王国维作为中国古典美学的集大成者,其理论阐发标志着意境说的成熟。

在漫长的积累过程中,意境说当中保留的众多判断、概念,经过扩展、引申、转义及融合,其含义已无法精确界说。一个重要的历史事实是:诗的不著一字、道的不落言筌、禅的不可凑泊以及儒之比德言志、道之游目游心、禅之冲灵淡泊都曾或多或少地渗入意境说的架构之中,产生种种隐秘的回响,并作为美学精神的旨归与各类艺术相互解释。从计白当黑的书法形式,到“三远法”的绘画准则,从综合性、虚拟性、程式化的戏曲特征,到叙事文学的韵味追求,乃至园林造境移步换景的空间品味,意境说虽未曾严格规定某种范式或者宣扬某个主张,却汇聚起各类艺术主题的巨大动能,渗入古典文艺创作的方方面面。尽管如此,意境说的理论焦点并非游移无定,而是有着相对一致的指涉,其至少有两个特征得到普遍认同:首先,虚实相生。虚与实的命题同样需要从抽象的定义返回具体的历史语境之中,才能在一批概念的互动之中准确定位虚实概念承担哪些功能、彰显哪些审美旨趣。这种探索可以远溯老子美学有关“有”“无”“虚”“实”的论述,其认为,天地万物都是无和有的统一。有了虚与实的统一,天地万物才能流动、运化,才能生生不息<sup>[6]</sup>。在这之后绵延两千多年的艺术历程中,诸多卓有成就的艺术家、批评家为此做了精彩的注解。譬如,笪重光提出“虚实相生,无画处皆成妙境”;清人邹一桂在《小山画谱》中深刻阐述了正确处理虚实关系的意义所在:“人言绘雪者,不能绘其清;绘月者,不能绘其明;绘花者,不

能绘其馨；绘人者，不能绘其情。此数者虚，不可以形求也。不知实者逼肖，虚者自出。”<sup>[7]</sup>显然，在他看来，虚实相生是建构诗意的重要手段。第二，情景交融。清代王夫之对情景关系作了细致论述，指出：“情景名为二，实不可离。神于诗者，妙合无垠。”<sup>[8]</sup>认为诗歌意象就是情与景的内在统一，并具体分为“情中景”“景中情”“人中景”“景中人”。在直接审美感兴中，“情”“景”自然契合、升华，从而构成审美意象。虚实结合、情景交融的意境说自然而然地指向韵味无穷的发散。事实上，这也正是经典文艺理论教材中所给出的定义：意境是文学艺术作品通过形象描写表现出来的境界和情调，是抒情作品中呈现的情景交融、虚实相生的形象及其诱发和开拓的审美想象空间<sup>[9]</sup>。当然，这种审美想象空间的开拓，绝不仅仅囿于艺术作品的抒情传统，更应当是一种人生哲学，其如叶朗所言，意境就是超越具体的有限的物象、事件、场景，进入无限的时间空间，即所谓胸罗宇宙，思接千古，从而对整个人生、历时、宇宙获得一种哲理性的感受和领悟<sup>[10]</sup>。总之，电影，尤其是其空镜头之创作能够从意境理论中得到丰赡的美学启示。

## 二、空镜头的意象呈现：虚实相生与空灵之美

作为一种镜头语言，空镜头是意象呈现的技术支撑，其以中介性充任跨越古典与现代的意象载体，它的功能之一是以虚实相生的方式呈现自然、雕琢意象，通往空灵之美。

### （一）意象：跨越古典与现代

意象的概念源于多个领域。文学或艺术门类中所蕴含的专业性知识的长期积累，既形成了分门别类的艺术史，也同时造就彼此特殊的语言形式，归纳它们之间的某种普遍性往往被视为一种对于美学共识和审美理想的探索，这种努力尽管抽象但并非无迹可寻，譬如传统的主题、风格常常由“意象”充任合格的践行者隐秘地渗入创作当中。意象的妙处是提供了唤起普遍认同的视觉资源，从而形成某种风格，传达某种情绪。比如“明月”，在《静夜思》的传颂当中，在《水调歌头·明月几时有》的咏叹里，其被显示为传递思念之情的载体，是乡愁与祝愿的寄托；比如“折柳”，经

过谐音的转换，“垂柳无端争赠别”“柳岸系行舟”等离人的演绎，成为依依惜别的代名词；比如“梅花”，凌寒独绽，玉骨冰肌，斗霜傲雪，便被赋予了孤傲不群的高洁品质；比如“鸿雁”，通过“鸿雁于飞，哀鸣嗷嗷”“雁过也，正伤心”“断雁叫西风”等描写，其意象往往与怅惘的离愁别绪相关或成为作者飘零无依的自况。诸如明月、垂柳、梅花、落叶之类的意象在诗词中有以少总多、借此喻彼之用，在电影中亦含有提喻或者换喻的可能，诚如麦茨所言，影片中的一个要素在一定程度上成了另一个要素的符号（换喻），或片中一个更大的实体的符号（提喻）<sup>[11]</sup>。

毋庸置疑，这些意象已然成了本土化的经典符号，与现代性降临以来逐渐后退、日趋模糊的传统农业农村生活图景相比较，经典化的中国美学意象符号不仅未曾随之远去，反而历久弥新。也正基于此，中国电影空镜头的创作向古典美学的回归、传承与发扬，无须汲汲于独辟蹊径、另寻他法，相反，经典的画论、诗论、书论已为我们提供了广阔的发掘空间。相较于百多年历史的中国电影，经过更长时间检验、洗练之后的中国诗词、书法、国画、戏曲更早地抵达我们民族的艺术现场。选择传统意象无疑是一个稳妥的方式，因为可以在我们既往的视觉谱系和审美经验中寻找相应的参照。比如说袅袅炊烟的村落、长河落日的大漠、小桥流水的江南、广袤无际的塞北、轻舞飞扬的柳絮、飘摇无定的浮萍，乃至禅房小径的幽深、孤峰独耸的清冷，甚至鱼跃鸢飞、草长莺飞、云涌风飞，无不包含古典的诗意。换言之，传统所积攒的惯性总是轻飘飘地就将我们带入某个特别的语境里。种种“意象”汇流成中国古典诗学的汪洋恣肆，又慢慢淌入众多的分支，最终形成我们恢宏而又典雅的美学精神。在中国电影的空镜头实践中，影像以山川为镜，山川亦以影像为镜，所摄取的中景、全景、远景中的天地山水光影，更是任何时代的中国情感必有之衬景和抒情的依据<sup>[12]</sup><sup>[10]</sup>。如《卧虎藏龙》（2000年）中青翠欲滴连绵成片的竹海，《狼图腾》（2015年）里苍茫旷远辽阔无疆的草原，《我不是潘金莲》（2016年）中河湖交错曲径回廊的水乡，《我的父亲母亲》（1999年）里萧瑟空寥层林尽染的秋山之中一袭红衣不竭奔驰的浪漫造型，等等，都是借助自然



景观来抒发心灵深处难以言传的情感波澜。传统意象是一种符号,其表征着传统审美精华和审美取向凝练为某些具体的景物在诗词和绘画中不断呈现。此时,空镜头的加入恰恰成为光影时代承继传统审美方式的手段之一。由此,意象不断地在影像媒介中搬演、还原、复现和新生。具体而言,意象囊括了从空间、景观到器物的范畴,展现出宏观、中观和微观的视野,近取诸身,远取诸物,从取象山水、取象草木到取象花鸟虫鱼,其遵循着历代沿袭的美学原则,体现为从庙堂之高到江湖之远的书写痕迹,包含了贵族意志、士的精神、侠的风范以及市井的烟火。比如说侯孝贤的《刺客聂隐娘》(2015年),徐浩峰的《箭士柳白猿》(2016年),张艺谋的《英雄》(2002年),这些武侠小说改编而来的电影,其题材本身就包含了诸多的传统意象。在中国古代诗学理论中,“意象”有如某种性质活泼的化学元素,轻松出入各类诗学点评的场合,即使迈入居伊·德波所判定的“景观社会”,尽管其间涌动的现代性意味着过去的分化、瓦解和重组,但意象仍然葆有跨越古今的顽强生命力。

## (二)空镜头中意象的构成方式:虚实相生

图像时代的到来,让传统“意象”焕发了新生。电影的技术和手段均属于西方舶来品,西方的长镜头学派及蒙太奇理论理所当然地被电影人奉为圭臬,但并不妨碍电影的创作理念迅速地与中国古典美学接轨。费穆曾说,中国画是意中之画,用主观融汇客体,神而明之,可有万变。有时满纸烟云,有时轻轻几笔,传出山水花鸟的神韵,取不斤斤于逼真,那便是中国画。我屡想在电影的构图上构成中国画之风格<sup>[13]</sup>。所谓中国画之风格,常常被诠释为虚实相生和空灵之美。其中,虚实相生是手段,空灵之美是追求。长期以来,中国电影的创作当中常常用空镜头的方式深刻践行着这种追求,即通过虚实相生的方式来营造氤氲缭绕的空灵之美。蒲震元先生认为,意境由“实境”和“虚境”两方面相生而成,前者是“直接呈现的蕴含情景、形神的特定艺术形象或符号”,后者是“特定形象在幻想、联想、想象中生成的形象”<sup>[14]</sup>。中国电影的镜头正是通过摄取直观、可感、确定的形象与想象中的间接、不确定、不可感的形象相互作用。换句话说,即通过“象”

的选取与呈现唤起触则无穷的“意”的发散。譬如,《小城之春》即意象运用的典范之作。其电影叙事的场景、道具都成为独具匠心的“有意味的形式”,乃至成为人物内心世界的一种投射,耐人寻味。比如“铃铛”随着微风摇晃作响,激起心波荡漾;比如“兰花”代表着孤芳自赏而又不安于独处。又如侯孝贤的《恋恋风尘》(1987年),片中多达12个纯粹空镜头的使用,在一定程度上奠定了整部影片宁静淡然的基调。浪花翻涌的大海、云朵飘飞的天空与阡陌纵横的村庄、巍然屹立的青山形成动静相宜的意象群,深化了影片的诗意风格,青涩、恬淡的爱情故事就从这些淡淡的意境之间徐徐铺陈。“虚实是中国美学一对重要概念,虚实结合,虚中有实,实中有虚。在虚实二者之间,中国艺术对虚更为重视。这一理论认为,实是从虚中转出的,想象空灵,故有实际;空灵澄澈,方有实在之美。”<sup>[15]</sup>何为“虚”?虚就是“空”,就是“无”,然而正是这“空”与“无”给予“实”以具体的边界。非“虚”无以写实,非“无”无以显有,在古代绘画中“虚”即留白。同样,在电影空镜头中“虚”指向两个方面:一种是构图式留白,其常常通过风、雨、雾、云、雪、月等意象创造极简构图,模糊被摄主体的轮廓,使之云遮雾绕、若隐若现、缥缈无踪。比如陈凯歌的《孩子王》(1987年),开场段落的群山和校舍掩隐在重重大雾之间。片中知青老杆儿,在浓雾中到来,又在浓雾中消失。雾遮蔽了一部分的实际物象,平添几缕神秘的氛围。又如《天云山传奇》(1981年)的动人雪景。飞雪茫茫,天寒地冻,大千世界冰清玉洁。雪的意象简化了画面的元素,传达着疏浚五脏、澡雪精神的一种寄寓。另一种是结构式留白,空镜头因人物的缺席反而增加了多元阐释的空间,引发联想。譬如,在一组叙事镜头当中,空镜头的插入形成延宕和短暂的停顿,既会创造鲜明的节奏感,也同时贯注创作者的情感,引发观众的思考和想象性的补充。接受美学家伊瑟尔曾提出,文学作品中存在一种召唤结构:“文学作品中存在着意义空白和不确定性,各语义单位之间存在着连接的空缺,以及对读者习惯视界的否定,这些组成文学作品的否定性结构,成为激发、诱导读者进行创造性填补和想象性连接的基本驱动力。”<sup>[16]</sup>叙事链条中的

电影空镜头的重要旨趣，正在于通过意象思维的作用，调动观者经验及其诱发的想象力，对作品空白和不确定性进行具体化与重建。譬如电影《城南旧事》（1983年）开篇的空镜头。京郊的长城与山峦逶迤，红枫叶与骆驼商队的铃铛一同摇晃，这些故土风物意象的组合自然而然地成为乡愁的表征。除此，本片末尾的枫叶、台湾及父亲的坟地，至少用空镜头的方式叠化出现了6次。枫叶无语，空镜无人，然而对故乡的眷恋、对父亲的思念正无声地涌动。

总之，在空镜头的运用中意象来源于虚实相生的关系处理，其正如罗兰·巴特在《图像修辞》中所说：第一，形象中包含着信息；第二，形象在传达意义；第三，形象所传达的意义还能够激发出更多的联想<sup>[17]</sup>。形象是“实”，联想是“虚”，虚实结合是具体物象和主观情感的同频共振，其宣示了空灵之美的诞生。宗白华对之有精辟的总结：“空明的觉心，容纳着万境，万境浸入人的生命，染上了人的性灵。”<sup>[18]</sup>

### 三、空镜头的画面呈现：情景交融与荒寒之美

在中国电影中，空镜头通过情景交融的方式体现具有东方意蕴的荒寒之美。在古典诗词中涌现的遗迹、废墟、寒山、荒丘等空间场景所形成的枯槁之美也不断地影响甚至建构中国电影的诗性。比如，颜胤盛认为：（电影）诗意的语言本身是对存在的解释和去蔽，它不是单一地陈述某种现象，而是体现出一种情景合一的悠远意境<sup>[19]</sup>。

#### （一）荒寒之美的源流

“荒寒”美学风格在中国诗词历史上具有悠久传统，翻阅唐诗宋词，具有荒寒意境的作品不胜枚举。其中有一些是作者写于贬谪途中或谪居之地因抒发政治失意带来的苦闷、愤懑的，还有一些是作者隐居避世或行宦登临时抒发旷达闲适、超脱物外的思想感情的。如柳宗元贬谪永州时写的五绝《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”或如苏轼的《南康望湖亭》：“八月渡长湖，萧条万象疏。秋风片帆急，暮霭一山孤。”作者在左迁途中，将荒寒之景与孤寂凄清之情合而为一。陆游的“桥横风柳荒寒外，月堕烟钟缥缈边。客思况经孤驿路，

诗情又入早秋天。”以及赵师秀《数日》：“数日秋风欺病夫，尽吹黄叶下庭芜。林疏放得遥山出，又被云遮一半无。”这两首诗虽然都刻画了清幽萧瑟荒凉的秋景，但并非悲秋之作，其自然流动、清丽生动的笔致洋溢着灵动的性情与风趣。在诗词的浩瀚长河中，无论是唐人所描写的胡天飞雪、碎石如斗、瀚海阑干百丈凝冰的边塞奇观，或是宋人所写的枯树之老、瘦石之丑、日暮北风之凉、叶落花谢之哀，都组合成一个个荒寒幽僻的意境。尽管在具体的情感抒发上未必都是哀伤、无奈或者忧愁的，但其在整体审美上体现出荒寒的倾向。这种倾向常常源于融情于景的创作。比如，欧阳修刻画一只白鹭“滩惊浪打风兼雨，独立亭亭意愈闲”，实则是自己从容面对政治风云变幻的含蓄写照；比如“残雪压枝犹有橘，冻雷惊笋欲抽芽”，表面上写的是环境虽然严寒冷峻，但新笋抽芽、冬橘新生的物态，实际上表达的是诗人对时光流逝的感慨，更兼有对未来的某种希冀。

#### （二）空镜头与情景交融的诗性表达

空镜头不止于介绍人物生活环境，其作为景与情的联结手段，还紧紧回应着我们的抒情传统。如果回溯在诗词当中景物的描写，不难发现，即使寥寥数语也能勾勒出一幅山水图画。如马致远的《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”前面三句无非意象的组合，而末尾的“断肠人”，却实现了情感的升华。藤为何老，树为何枯，为何放着诸多活泼跃动的生命不写，却抓住这些苍老昏黄的景物着笔？答案是诗歌需要情景一致，触景生情，情动于中而形于声。落月挂柳、寒蚓蠕动、大鱼惊蹿、杜鹃吐血这些景象的描绘，并非止于客观描摹，其还包含着主观目的。这种目的实现在中国电影创作中尤其是空镜头的运用中体现得淋漓尽致。比如《孩子王》中枯树桩的特写镜头承载了“病树前头万木春”的寓意，“荒寒幽杳之中，大有生趣在”。胡金铨《侠女》（1970年）里的怪石、荒山、竹林，共同制造出极富张力的打斗场面，并且在惩恶除奸、拔刀相助的侠义世界外，营造出超然的宗教境界，这也成为后世武侠类型电影的人文情怀之滥觞。影片《黄土地》（1984）里黄土飞扬、连绵不绝的秃山穷壑，正是旧中国逃不掉的民族记忆之能指，这种表征



方式迅速成为第五代导演群体的标签。

情景交融是通过景的铺陈、渲染,达到情的抒发、传递,正如王国维的经典论断“一切景语皆情语”。“情”也不只是小我的情绪,其也是更集中、更广泛的“志”的挥洒。胡经之在《中国古典文艺学》中,曾将诗言志和缘情视为古典文艺本质的双重规定;言志是介入现实,抒发志向怀抱;缘情是传达个体情绪,兼有“诗赋欲丽”的形式主义功能。言志和缘情并非对立的双方,其更多时候走向“情志合一”。与此相类,空镜头并不仅仅是充当电影形式美学的依衬,而是作为与政治、经济、社会和历史密切相关的共同载体。“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”源自《诗经》的古老而浪漫的传统在中国电影诞生之初就已得到自觉的体认。如《小城之春》,故事发生的空间环境基本集中于两个场景:一个是断壁残垣的城墙,一个是残破颓唐的庭院和老屋。空镜头的横移掠过厚厚的瓦砾堆,只见四处墙倒屋塌、萧瑟遍野,唯有丛丛荒草迎风摇曳。画面中飘摇的植物,是烽烟四起、世态炎凉的现实投影,同时也承载了“发乎情、止乎礼义”的伦理观念。在文学史上,诸如此类流露出强烈现实意味的作品比比皆是。在《长生殿》《桃花扇》中,都有不短的篇幅在刻画战争带来的废墟败迹、野火频烧、牛羊群跑以及“枯枝败叶当阶罩”之场景。南宋诗人范成大出使金邦时,曾写下《栾城》:“颓垣破屋古城边,客传萧寒爨不烟。明府牙绯危受杖,栾城风物一凄然!”诗人笔下的栾城颓垣破屋之景、驿站灶冷无烟之状、荒凉萧索的凄然风物与上映于1948年烽火连绵中的《小城之春》何其相似。诗的语言化作镜头语言,荒寒之美在相隔千年时空的两种不同类别的艺术作品里遥相呼应。

“情志统一”的荒寒之境的表达同样出现在新生代导演群体中。譬如,忻钰坤的《暴裂无声》(2017年)将空镜头对准山体裸露、采石场机器轰鸣不止的工业化景观。在这里,山的走势纵横方折,群山连绵的起伏之美逐渐隐去,人工斧凿过的线条将画面任意切割,营造出草木凋零、荒丘秃岭的清冷氛围。金钱、权力和资本的角逐,在荒寒之境里野蛮生长,底层矿民的话语权被剥夺,生存权被漠视。片尾,张保民站在断山废矿之间,身后层层叠叠的土丘猛然崩塌断裂,这也正是片

名“暴裂无声”最佳的注解。《隐入烟尘》(2022年)则运用空镜头的组合描摹了西北农村的乡土景象,甚至以纪实的方式拍摄了麦子从播下到抽穗发芽的过程,以及燕子归来、蝌蚪新生的场景。然而,更多的空镜头对准的是大片荒漠的、干涸皴裂的土地,孤独的一驴一车。其如同一曲传统农业文明的挽歌,黄土地上的人与物似乎都将隐入尘烟弥漫的荒凉之境中。

“荒寒之美”作为一种总体的审美倾向在我国民族艺术中生生不息。从诗词到绘画,从戏曲到电影,从言志的初衷到缘情的冲动,从服务于个体情绪的抒发上升为针砭时弊、切入现实的集体关怀,它以不绝如缕的姿态流淌于艺术血脉之中。空镜头恰是这种历史流淌物的一部分,其并非改弦更张或者破旧立新,而是以一种新的技术形式承载与诠释了旧的美学命题,并试图赋予旧命题以新的气息。

#### 四、空镜头的观看之道:游目骋怀与中和之美

所谓“游目”是品鉴中国古代绘画作品的一种方式,指的是观者面对卷轴作品,画卷徐徐铺展,其观看也亦步亦趋。这种书斋式的雅玩墨戏,其目的在于悦适身心,即“游目”是为了“骋怀”。因而,中国古典艺术无论是创作还是鉴赏,都隐含了一种“中和”的审美追求。这种追求之于中国电影空镜头,依然约略可见其影响。

##### (一)视觉修辞的中和之美

约翰·伯格在《观看之道》中开宗明义地写道:“观看先于语言。儿童先观看,后辨认,再说话。”<sup>[20]</sup>所谓观看,与视觉修辞密不可分,而“意境”的营构在很大程度上无法脱离视觉的支配。相较于谋求追求视觉效果震慑、可怖乃至惊悚的西方艺术,中国古典艺术始终恪守“以追光蹑景之笔,写通天尽人之怀”原则,旨在唤醒审美的愉悦与舒适,其可谓“中和之道”。借鉴阿恩海姆的视知觉理论来讨论,其追求的就是一种以视觉修辞传递“意境”的中和之美。首先,视觉观看是一个重组的过程,局部和整体会在大脑中进行结构组合,生成心理图式,这一过程并非混乱无序而是倾向于和谐、完整的。比如说,依据对称、相似、接近等原则,这一点源于观看的生理特点。其次,

格式塔心理学者认为视觉形象、人的知觉及内在情感之间存在相互作用的力，这个力可能相互排斥或者相互吸引。相互吸引形成和谐从而激起审美经验。最后，观看具有创造性，这接近于胡塞尔所说的“自由想象的变更”。他认为，视觉把握到的形象具有丰富的想象性、创造性和敏锐性。基于我们的观看和审美生理特点，我们先天具有对和谐和完整的偏好。美隐含在这种整体性之中，同时美也存在于视觉“场”的互动中。

空镜头营造的意境之美在何处？格式塔心理学理论曾归纳了四种审美经验，分别为平衡美、简洁美、色彩美、形式美<sup>[21]</sup>。平衡美源于图像当中不同“重力”和不同“方向”的视觉元素此消彼长、达成平衡；简洁美是视知觉的接收方式倾向于简化原则，即以简洁明了的方式表达深刻的内容；色彩美出发点是颜色、明度和纯度三元素分布和安排的和谐；形式美主要是如黄金分割律之类的数据比例的规范<sup>[22]</sup>。实际上，“中和之美”足以涵盖上述四者。“中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”<sup>[23]</sup>“中”即适中、合度、适度之义，“和”是和谐、平和、融合的意思。其强调的是把杂多对立的元素组成为一个均衡、稳定、有序、和谐的整体<sup>[24]</sup>。从《礼记》发端的“中和之美”，以极强的穿透力纵贯中国古典美学之始终，不论是温柔敦厚的诗教观，还是“乐而不淫，哀而不伤”的审美观，或者“文质彬彬，然后君子”、尽善尽美、刚柔相济等等话语的言说和建构，都是“执两用中”理念的体现，其最终都指向“天人合一”的宇宙观。因此，中和之美不只是形而下的美学原则，其还包括形而上的人生准则，其指向最高的审美理想。从这个角度，“中和之美”统摄了格式塔心理学派的四种审美经验。具体在空镜头的运用当中，空镜的取景造境借鉴了绘画美学中笔墨的浓淡、枯润，造型的大小、远近，构图的粗疏与细密，色彩的浓烈与平和，线条的张扬与平稳以及光的明与暗等意象构成的手法，传承了其经过种种的取舍与对比，在矛盾的对立统一中力求达到结构性平衡、倾向于和谐的审美旨趣。在这些电影中，空镜头嵌入画面的组合之中，往往充当某种紧张、恐惧、惊吓情绪的过渡，或是一些恶俗、血腥、暴力的象征性取代。如吴宇森的诸多影像段落都

借助于拍摄白鸽的空镜头，消解杀戮的沉重感。如电影《笑傲江湖》（1990年），在表现杀人情节时，将镜头对准餐桌旁的水墨屏风，用滴滴血迹在屏风上的蔓延表示割喉动作的完成。如《悲情城市》（1989年），当知识分子聚餐时唱起《流亡三部曲·九一八》时，画面接着就是一个长达37秒的固定机位空镜头；悲情的歌声配以声声雷鸣，暗示了这群知识分子的命运。空镜头在这里成为缓和节奏、避开极端、暗示叙事走向的技巧。由此可见，在中国电影的空镜头实践中，中和不仅是形式主义的要求，更是深度参与叙事的人文精神的体现。正如金丹元所说，“有别于西方习惯于回溯历史、希冀永恒的人生态度”，其是“一种以‘中和’的审美观来寻求生命的安顿、情感的释放的别致的东方式人文模式”<sup>[12]295</sup>。

## （二）游目游心：空镜头的“游观”镜语

“游”是中国美学的核心概念。“游观”是中国文化中独特的观照自然的态度，也是对世界时空一体的动态的美学观照方式；这种观照态度渗透于中国电影多移动摄影的美学特征以及独特的空间美学之中<sup>[25]</sup>。譬如，《易传》“仰则观象于天，俯则观法于地”；庄子《逍遥游》“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”；屈原《离骚》“忽反顾以游目兮，将往观乎四荒”；张衡《骨蜀髅赋》“将游目于九野，观化乎八方”；刘勰《文心雕龙》“思理为妙，神与物游”。“游观”的概念内涵保持着相对的稳定性，传承至今，其涵盖了自由流动地贴近自然、观察宇宙的诸种方式，指向人与自然浑融无碍、和谐一体的境界。“游”的观念启发了中国电影导演如何处理摄影机的运动。

香港电影学者林年同，曾提出过“镜游美学”理论，他将中国画轴中的“游”的概念融进了中国电影美学理论；这里“游”指的是游动的画面、移动的观看方式。比如《南国之春》（1932年）开场的横移空镜头：无波湖水、夹岸桃花和小亭相映成趣，跟随缓缓移动的镜头延展开的是一幅怡然自得的南国春光图。《船家女》（1935年）在序幕之后，以一个摇移空镜头把西湖的美景再现在银幕上：岸边婆婆的柳树，波光潋滟的湖水，湖面上划动的船只，一直在岸边作画的青年。《长江图》（2016年）中，影片数次运用远景和大全景来展现行驶在长江中的轮船。彼时，水汽弥漫，

水雾蒙蒙, 烟云覆盖中的轮船与山水时隐时现。这些空镜的运动方式, 恰如展开的中国画的卷轴, 或摇或移, 或远或近, 以散点透视遍涉万境, 不拘一点。其景深远、景别大的广角镜头, 视野广阔, 包罗万象, 与中国山水画的山水形态有着内在的契合, 呈现出气韵生动、周流无滞的美学品格。费穆电影的空镜头运动、组接很好地借鉴了传统绘画视点游移的特点, 长于以影像节奏呼应内心节奏。张艺谋也是如此, 他在《黄土地》摄影阐述中, 引用六朝时画家宗炳《画山水序》的名言“竖画三寸, 当千仞之高, 横墨数尺, 体百里之回”, 力图运用焦点透视的摄影机营造散点透视的广阔视野和宏大气势<sup>[26]</sup>。“游观”是中和理念的直观表达, 许多空镜头采用横移的运动模拟“游观”, 究其实质, 是对空间的一种选择性把握。此时, 观者置身自然, 既可以观察四面八方, 又可以有所取舍。“中和”就是这个取舍的标准。

《围炉夜话》有云: “大抵文章实作则有尽, 虚作则无穷。”在中国传统美学精神中, “空”绝非虚无, 反而是“有”。同样, 空镜头所承载的含义往往不是“省略”, 而是“超越”。“超以象外”或可理解为简约而意味深长的概括; 这里, “象”超越了意象, 也超越了景框所摄取的画面, 更超越了观众的视觉观看而诉诸集体无意识的沉淀及个体的想象, 溢出悠远的余韵, 引导观者转入空灵之美、荒寒之美及中和之美的意境当中。其如梁廷南评《桃花扇》: 以《余韵》作结, 曲终人杳, 江上峰青, 留有余不尽之意于烟波缥缈间。在中国古典美学“意境说”的范畴中考察中国当代电影空镜头的美学实践, 可以发现这种影像修辞不仅是技术适配或风格移植, 更表明了当代中国电影人的宏大愿景: 通过激活传统资源, 建构具有文化主体性的视觉语法体系, 形成独树一帜的民族化影像风格。

#### 参考文献:

- [1] 王莘. 中国电影意境探析 [D]. 济宁: 曲阜师范大学, 2007.
- [2] 范炜婷. 从电影之“镜”到电影之“境”: 基于意境说的电影哲学“中国化” [J]. 电影艺术, 2024(4): 3.
- [3] 易锦泓. 中国传统绘画中意境美在数字装置艺术中的表达 [D]. 南京: 南京艺术学院, 2023.
- [4] 陈望衡. 中国古典美学史 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2018: 1197.
- [5] 王国维. 人间词话 [M]. 北京: 中华书局, 2012: 81.
- [6] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2005: 23.
- [7] 潘文协. 邹一桂生平考与《小山画谱》校笺 [M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2012: 96.
- [8] 王夫之. 姜斋诗话·夕堂永日绪论·一四 [M]. 长沙: 岳麓书社, 2011: 824.
- [9] 童庆炳. 文学理论教程 [M]. 北京: 高等教育出版社, 1998: 67.
- [10] 叶朗. 说意境 [J]. 文艺研究, 1998(1): 19.
- [11] 克里斯蒂安·麦茨. 想象的能指 [M]. 王志敏, 译. 北京: 中国广播出版社, 2006: 167.
- [12] 金丹元. 电影美学导论 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2008.
- [13] 李少白. 中国现代电影的前驱(上): 论费穆和《小城之春》的历史意义 [J]. 电影艺术, 1996(5): 36.
- [14] 蒲震元. 中国艺术意境论 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2000: 38.
- [15] 朱良志. 中国艺术空间美感四题 [J]. 艺术设计研究, 2005(3): 4.
- [16] 朱立元. 接受美学 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1989: 112.
- [17] 罗兰·巴特, 让·鲍德里亚. 形象的修辞: 广告与当代社会理论 [M]. 吴琼, 杜予, 编. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 40.
- [18] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2015: 27.
- [19] 颜胤盛, 黄思洋. 王家卫电影文本语言风格探析 [J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2024, 29(5): 95.
- [20] 约翰·伯格. 观看之道 [M]. 戴行钺, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005: 1.
- [21] 任悦. 视觉传播概论 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2008: 139.
- [22] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉 [M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 2019: 25-32.
- [23] 礼记正义·卷五十二 [M]. 阮元, 校刻. 北京: 中华书局, 2009: 3527.
- [24] 刘金波, 刘肖溢. 中国古代文论的中和之美 [J]. 武汉大学学报(人文科学版), 2009, 62(3): 281.
- [25] 吴青青. 中国电影的“游观”镜语: 考察1937年前的早期中国电影 [J]. 福建师范大学学报(哲学社会科学版), 2012(6): 101.
- [26] 张艺谋. 《黄土地》摄影阐述 [J]. 北京电影学院学报, 1985(1): 118.

责任编辑: 黄声波