

中国电影空间美学研究

影像江南

宋奕 著

江苏美术出版社

014011342

J905.2
44

影像江南

中国电影空间美学研究

● 南京艺术学院学术著作出版基金资助出版
● 江苏省高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)



北航

C1697601

江苏美术出版社

J905.2
44

图书在版编目 (CIP) 数据

影像江南 : 中国电影空间美学研究 / 宋奕著. --

南京 : 江苏美术出版社, 2013.11

ISBN 978-7-5344-6449-2

I. ①影… II. ①宋… III. ①电影评论 - 中国 ②电影美学 - 研究 IV. ①J905.2②J901

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第217888号

出品人 周海歌

责任编辑 郑 晓

孟 尧

装帧设计 孟 尧

责任校对 刁海裕

责任监印 朱晓燕

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司

江苏美术出版社 (南京市中央路165号 邮编: 210009)

出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

制 版 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 南京溧水秦源印刷有限公司

开 本 652 mm × 960 mm 1/16

印 张 22.25

版 次 2013年11月第1版 2013年11月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-6449-2

定 价 52.00元

营销部电话 025-68155677 68155670 营销部地址 南京市中央路165号
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

心中的江南（代序）

何处是江南？

这样一个看似简单的问题回答起来却颇费周折：考察历史上的地理区划，从两汉到明清，“江南”指涉的范围大者远及湘荆楚地，小者仅为吴越核心区域，较之行政区划的历代变更，大众概念中的“江南”更加莫衷一是，是“江南可采莲”的江南，还是“江南莲花开”的江南？是“风景旧曾谙”的江南，还是“落花时节又逢君”的江南？真可谓众说纷纭。看来江南与其说是个地理的概念，不如说是一个文化的概念，与其说是一个文化的概念，不如说是一个让中国文人魂牵梦萦的心灵境地……

江南作为一种空间意象进入中国电影的叙事体系，似乎已经是一个遥远的往事。在我们这代人的影像记忆中，江南是一个诗意盎然的黑白世界。那里稻花飘香，渔舟竞发，即便就是在战争的年代，它也是一个为英雄吟唱的地方；包括在晦暗阴沉的岁月，江南的石径与阡陌上也总有人性的光辉在闪耀；固然，江南的天空上也有狂风肆虐的时候，但它使我们对江南的影像记忆更有一种历史的意味；就像电影《岁岁清明》将素有天堂之称的中国江南，赋予了一种哀婉与悲凄之美。此前我们未曾想到在西湖遥遥相望的青山翠谷之中，发生过如此惨烈的悲剧！同时，也没有人能想到在清流吟唱、清茶飘香的西湖侧畔也曾经发生过如此悲壮的义举！江南迷蒙的山光水色，千百年来不知道孕育了多少文人墨客的诗情画意，如今也孕育了一部令人荡气回肠的电影……

长期以来，对这样一个重要的中国电影空间的美学范畴，却似乎被学界

忽略和遗忘——不是因为影像江南这个概念本身有多么重要，而是因为影像江南这个特定的空间里所表达、所寄予、所抒发的民族精神与家国的情怀确实重要。我们不能够忘记前辈在影像中留下的文化思绪，就像我们不能够忘记先贤在文字上留下的精神遗产同样重要。现在，当人们热衷于研究电影产业盈利秘籍的时候，宋奕却坚定地选择了“影像江南”这样一个电影美学的命题。她当时在确定这个方向时所带着的那种兴奋和急切的样子，至今让我记忆犹新。作为她的博士研究生指导教师，我为她能够有如此高昂的学术热情而高兴，也为她能够有如此坚定的学术信念而欣慰。我历来主张，宁愿让学生在一个尚未完全开垦的领域里开疆扩土，也不愿意让他们在一个铁板一块的地面上故步自封。

事实证明，宋奕在学术研究上的创造能力、思维能力与表达能力在年轻一代的学者群里都是居于前列的。否则，单凭一个人的勤奋与执着不可能写出这样一部富于独特见解和完备体例的学术著作。她在读博期间，将国内能够看到的涉及江南题材的150多部电影——“过堂”，可以想象，她对影像文本的精细读解，为她这部著作的完成，奠定了不可替代的重要基础。我还记得，在博士论文开题不久的时间里她就进入论文撰写的实战阶段。我们虽然一个在北京，一个在南京，不能够像南艺的许多师生那样经常在一起切磋学术研究的心得，交流相互的理论观点，但每隔一段时间她都会把写完的论文章节发给我看。我们通过电话、手机、电子邮箱、短信交流，当然还有面对面的讨论与切磋，最终宋奕完成了20多万字的论文，她所付出的艰辛与她所得到的欣喜都是他人无法体验的。

应当说，宋奕在“影像江南”这个中国电影空间美学的概念中，较为清晰地勾画出从上世纪20年代末至今近90年来，中国电影创作者一直坚守和沿承的民族电影美学脉络，这是从电影的叙事空间的角度，扩展中国电影史研究的一个重要创举。根据预答辩时专家们的意见，宋奕虚心接受并且认真地做了修改，最后顺利通过了论文答辩。现在，宋奕以博士论文为基础，修订完成了自己的第一本学术专著。在专著即将付梓之前，宋奕将调整后的书稿发给我看，发现又有不少的调整与提升。

目前看来，这部专著至少在以下几个方面取得了较有价值的成就：第一，把影像江南作为一个中国电影美学的重要概念提出，并认真进行分析和归纳，拓展了中国电影美学研究领域的文化空间。从根植于江南文化沃土中的影像江南寻找到其自身的美学特质，虽然理论的论述尚未全面、理论体系尚需完善，但已然如同翡翠原石上初露的点点碧绿，让人笃信其中蕴藏的珍贵宝藏。第二，把江南影像从浩若烟海的影片中扎扎实实地抽取出来，逐一进行分类、分析，从而梳理出影像江南一以贯之并延续至今的发展脉络，为其后续的研究打下坚实的基础，也为其他研究者提供了可资借鉴的珍贵资料，更为中国电影未来实现国际化的文化影响预见到某种可能。第三，把中国电影发展史上各个阶段中影像江南的空间美学呈现形式进行归纳，总结出多元化的美学形态，基本把握住了各个历史时期江南影像的审美趋向和美学品质。第四，把独具江南特色的影像画面、视听语言放置于同样独具特色的中国文化背景中进行审美关照，从历史的、文化的层面发现其中儒释道精神的映照与阐释，发现其中水墨技法、书法艺术的借鉴与融通，更满怀敬意地彰显中国电影人在突破西方电影语言系统及电影美学体系上所做出的努力和探索……可以看出，虽然宋奕在影像江南这一空间美学研究领域才刚刚开始迈出探索的步伐，但她的学术之路，在她坚定的信念和笃诚的精神激励下无疑会走得更远……

就在准备出版此书的过程中，宋奕欣喜地告诉我她先后获得了两项以影像江南为研究对象的省级课题，说明这一研究领域已经得到学术界和社会上更多人的认可和关注，以这本专著为起点，我相信也乐于见到宋奕会取得更多更有价值的研究成果。

是有所望，以此为序。



（贾磊磊，中国艺术研究院院长助理、文化发展战略研究中心主任、中国艺术研究院研究生院电影电视系主任，研究员、博士研究生导师，北京大学、南京大学、郑州大学、南京艺术学院兼职教授。国务院颁发政府特殊津贴专家，国家广播电影电视总局电影审查委员会委员，中国电影华表奖、金鸡奖评委。）

目录

心中的江南(代序)	001
绪论	001
上篇 江南影像与影像江南	
第一章 江南影像: 中国电影本土化地域空间选择	008
第一节 江南影像与江南影像中的「江南」	008
第二节 中国电影对上海的选择	014
第三节 中国电影对江南的选择	018
第二章 影像江南: 中国电影空间美学范式的构建	024
第一节 影像江南	026
第二节 影像江南中的「江南」	030
第三节 影像江南的空间构成	037
第三章 影像江南生成的「背景」与「后景」	051
第一节 「背景」与「后景」的功用辨析	051
第二节 江南作为「有意味的形式」出现	054

第二节	艺术真实美的重归	178
第一节	真实美的认同与再现	168
第四章	历史与现实镜头中的真实美（1977年—1993年）	167
第三节	江南意韵的影像创造	147
第二节	交织在激情中的柔润美	142
第一节	人与空间的和谐与对立	127
第三章	激情话语下的柔润美（1950年—1976年）	125
第二节	封闭的光影空间	105
第一节	颓废美的生发与凸显	098
第二章	理想美的消解与颓废美的出现（1938年—1949年）	097
第二节	民族化空间的介入与融合	078
第一节	理想美的坚守与修护	062
第一章	影像家国的古典理想之美（1922年—1937年）	060
中篇	中国电影中的影像江南呈现	

第二节	江南的庭院：封闭与开放并生的空间形象	265
第一节	江南的塔：影像空间中的坐标	261
第三章	影像江南的空间美学符号	261
第二节	影像江南空间美学对民族艺术的借鉴与影像化	245
第一节	影像江南空间美学观的建立	242
第二章	影像江南的空间美学手法	242
第二节	人文江南——精神的翅膀	236
第一节	自然江南——想象的载体	234
第一章	影像江南的空间美学属性	232
下篇	影像江南的空间美学创造	
第三节	民族化审美精神的创新与突围	225
第二节	审美认同的回归与重构	212
第一节	影像江南的构建方式：地域文化的多元美运用	195
第五章	现代与市场背景下的民族文化多元美（1994年—今）	194

致谢	342
参考书目	333
『影像江南』涉及电影一览表	326
附录	
结语	322
第三节 影像江南的空间美学特质	311
第二节 影像江南的江南文化品质	305
第一节 『大漠西风塞北』与『杏花烟雨江南』	297
第四章 影像江南的空间美学特质	297
第八节 江南的园林：微缩的秀美空间	293
第七节 江南的桥：多重虚实空间的通道	290
第六节 江南的水：多变的空间形态与丰富的空间意蕴	282
第五节 江南的舟船：往来于此岸与彼岸的移动空间	278
第四节 江南的小巷：意味悠长的语意空间	274
第三节 江南的格窗：影像空间的『隔』与『透』	271

绪 论

“电影空间的视觉表意是第一位的，不论你想在电影中表现什么，首先必须找到一种能够体现自己创作意图的视觉图景及空间形态。如果没有一种能够与电影的叙事主题相对应的视觉化的表意空间，影片的任何意义都无法表述。”^{【1】}

贾磊磊先生的这段论述至少给我们两点启示：一个是他明确指出历史上经典的电影名作依据电影创作者的表达愿望，找到了能够体现自己创作意图的视觉图景及空间形态。这在世界电影史范围可以找到许多佐证，在中国电影史上也是如此，比如费穆导演在《小城之春》中构建的“废园”，比如张艺谋导演在《红高粱》中构建的“高密东北乡高粱地”……破败的城墙、荒废的庭院和狂乱摇曳、生命力旺盛的高粱地深深地留存在观众的记忆中，既产生了难以磨灭的视觉印象，也为人物提供了能够产生无限可能的生活场景，二者结合又形成了更为丰富与可能的想象空间，于是，此景不可复制，此地无法替代。另一个是电影创作者应该在电影的创作中努力“构建”出能够与叙事主题相对应的视觉化的表意空间，否则，意义将无法表述（无法正常或者正确表述）。由此可见，承载表意功能的视觉图景和空间形态在构建电影空间中是何等重要。

在对“影像江南”展开研究的最初，我们应该关注这样一个现象：在对电影进行的审美观照中，怀旧感即便不是“影像江南”所独有，但它能够

.....
【1】贾磊磊. 什么是好电影. 北京: 中国电影出版社, 2009. 275页

如此集中、鲜明，如此一贯性地解读怀旧、装点怀旧、诱引怀旧，这在其他影像中也确乎少有。所以说，国人对“江南”和“江南文化”的理想化、幻象性直感，也是对历史文化中美好时代的想象性、选择性记忆所生成的集体心理体现——并非某个个体或者少量人群所具有，而是一种文化基因在人类繁衍过程中始终沉淀在一定族群生物基因中的独特表现。从老子“鸡犬之声相闻，老死不相往来”要回到“小国寡民”的耽幻，到孔子尊崇“周礼”试图扭转“礼崩乐坏”的社会风气的期望，再从寄情山水的历代“遗民”对“前朝”的无限眷恋与追忆，中国文化在很早就散发出浓浓的“怀旧”气息，且一直延续至今，怀旧不仅体现在中国文学、戏剧、美术、音乐等领域的创作中，也势必对新兴的艺术门类产生深远影响。

无独有偶，中国电影的诞生、发展与中国社会的现代性萌芽、起步几乎相伴而生，晚清汉民族对大汉、大唐、大明等汉家天下的向往，以及走向共和后现代知识分子在经受西方思潮冲击的过程中对国学衰退的忧虑与反思，加上连年的军阀混战、人民流离失所而对往昔平静生活的渴望，都无形中在审美上倾向怀旧——这些，都为早期的电影人所敏锐地捕捉到——或者其自身也正体验着对逝去时光的留恋。如果从美学角度进行考察，怀旧即使普遍存在，也并不意味着每个人都能（或者有此“雅兴”）体会到怀旧带来的况味和忧伤，更进一步说，进入到美学视野的怀旧已然成为一种审美体验，

“与平庸的、凡俗的、琐碎的现实生活相比，它带有浓烈的诗意化倾向；与真实发生的、面面俱到的现实生活相比，它又经过了主体的选择和过滤，带有虚构和创造的意味”^[1]。因此，作为“影像江南”重要研究要素的江南与江南文化在人们心目中很容易就形成了某种“约定俗成”或者“心照不宣”的带有共识性的感知，其中诗意化与虚构性的结合便是“造梦”的过程。所以，通过电影手法重现（再现）出这样的诠释，让观众在欣赏影片时，随着电影人所营造的情境、空间“进入”到某个特定的历史阶段、某个承载着希望与梦想的“乌托邦”，实现对某种情结、情绪、情调、感悟、氛围等的认

.....
【1】周宪.文化现代性与美学问题.北京：中国人民大学出版社，2005. 30页

同和共鸣并产生审美愉悦。

另外,在对“影像江南”进行研究的过程中,我们应该重视“诗性表达”的表述。对于中国文化中的“诗性”阐述,大体的论证逻辑是:中国是一个诗的国度,从不知作者的《诗经》到风行千年的《楚辞》,从铺排渲染的汉赋到瑰丽奇绝的唐诗,从或婉约或豪放的宋词到村坊小调的元曲,东方的韵律美深植在不断融合的文化中,即便这片土地连年征战、硝烟四起,很多时候让人们无法从容浪漫,但“诗性”却已经成为民族文化的基因“元”,存在并生发,这并不妨碍充满矛盾的文化内部左冲右突、分合有序。其实,“诗性”既现实又浪漫,既冷静又激情,既感性又哲理,它在中国文化中以无形的介入缔造着有形的显现。

刘勰在《文心雕龙·体性篇》中把文学作品分为八种风格:典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡。比照江南,“典雅、精约、新奇、轻靡”四种风格与之颇为相像;司空图在《二十四诗品》中把诗歌风格归纳为“雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动”,其中的“冲淡、纤秣、典雅、洗炼、绮丽、自然、含蓄、疏野、清奇、委曲、飘逸、流动”与江南的特质非常契合——这样的一种比对和联想,显然是在“诗性”文化的影响下所产生的。问题在于:何以我们一提到江南就想到阳春三月的温暖与明媚?何以我们一提到江南就想起风花雪月的浪漫与缠绵?更重要的是:诗性的江南如何从文化向影像转换?刘士林、洛秦在其主编的《江南文化的诗性阐释》一书中朗声昭告天下:“江南文化本身就是中国民族古典美和诗意生活的最高代表。”^[1]那么,我们是否敢于标榜:影像江南就是中国电影诗性审美的最高代表。

为这一系列的问题寻找答案必须基于两个前提条件:一是电影作者具有相当的审美素质,完成的作品能够体现这种素质;二是观众具有相当的审美素质,可以通过影像与作者进行对话。著名导演费穆在抗战爆发后拍摄了影

.....
[1] 刘士林,洛秦.江南文化的诗性阐释.上海:上海音乐学院出版社,2003.3页

片《狼山喋血记》，因为当时特殊的历史环境，比如费穆先生在逝世后多年才受到拥趸的《小城之春》，也是这30年左右的时间才被重新认识，为此，费穆先生被称为20世纪三四十年代卓有才华的电影大师，《小城之春》成为中国电影的经典之作。然而，这样一部独具导演“匠心”的江南影像经典的命运也是一波三折：拍摄于1948年的《小城之春》在波澜壮阔的解放战争时期，显得非常“不合时宜”，其落寞的气息丝毫引不起颠沛流离、身处乱世的普通百姓的兴趣，也为左翼知识分子所诟病，指其脱离政治、忘却时代；新中国成立以后，其“颓废”“消极”“避世”的情绪充满着“没落阶级颓废感情的宣泄”，为置身于火热的社会主义革命中的革命群众所不屑。无疑，在占人口大多数的工人、农民中能够从影片里体会到“旧社会知识分子苦闷”的人几乎没有；到了20世纪80年代，费穆被戴上了“诗人导演”的桂冠，费穆及其电影成为当代电影研究的重要选题之一。当然，时至今日，费穆的《小城之春》也仍然是极受“小众”欣赏的电影，除了电影研究者、大学生、受过高等教育的白领，费穆先生的“赋比兴”仍然知音甚少。由此，笔者得出两个结论：一是我们在探讨影像江南问题的时候，不能仅仅局限在理论上，而是要让“影像”自己讲话；二是我们的研究对象虽然是江南影像，却必须同时关注电影作者和受众。

当然，“怀旧感”不是“影像江南”生成的唯一基础，“诗性表达”也并非“影像江南”表现的全部内容。那么，中国电影人在电影创作中通过什么样的手法、运用什么样的技巧、构建了一个怎样的“江南”……逐渐显得充满了价值感和诱惑力。电影理论研究的先行者们在各自不同的领域辛勤耕耘，探究不止，为后来者树立了榜样、指明了方向、拓宽了道路，可谓筚路蓝缕，殚精竭虑。就“影像江南”研究所涉及的领域来说，关于江南文化、电影空间、电影美学三个方面的理论最为直接和重要：首先，虽然研究对象并不指向江南文化，但是，中国电影可以说是在江南文化的滋养下诞生和发轫的（当然，作为舶来品的电影在中国的发展尤其具有复杂的生成因素，机缘巧合的是偏偏是江南而不是其他地方足以成为印证），江南文化哺育了电影产生和发展最为重要的人才、江南文化丰厚的积累为电影提供了取

之不竭用之不尽的创作素材、历经千年被赋予浓郁江南文化特征的自然人文景观成为不一样的“电影奇观”景象……因此，江南文化在“影像江南”研究中已经不仅仅作为背景存在，而是以一种积极的姿态、以各种形式介入到影片中，承载电影意义、推动叙事发展。其次，由于研究方向或者聚焦点不同，对于各种理论、学说的侧重点自然各异，如同进入一座思想宝库形成的迷宫，循着论者的思路感觉都有道理，细细探究，又发现必须有所取舍，所以，根据“影像江南”研究的需要对文化的、空间的、影像的、美学的理论进行重新梳理和论述不仅必要而且非常重要。

需要说明的是：一、在社会变革、审美倾向、政治影响、文化发展、技术进步等因素的共同作用下，“影像江南”会呈现出规律性的美学形态，在一定数量的影片中得以体现，因此，某部影片即便艺术水准达到了当时的最高峰，如果不能与同时期其他电影具有共同的美学特征，就只能作为特例和个案进行研究。二、“影像江南”一直处在发展的不息变动中，概括性的阶段划分无法做到泾渭分明——前一阶段的美学特征不会在分界点戛然而止，仍随着一定的惯性和张力渗透到下一阶段的电影创作中。同样，后一阶段的美学特征也必然在前一阶段就已萌芽，然后逐渐突显，并且延绵到下一阶段，笔者在文本分析阶段只能是按照所分析时期影片的主要特征进行归纳。三、在浩若烟海的中国影片库中淘选研究标本是一项浩大的工程，笔者的论据及结论仅从目前中国大陆可以看到的涉及江南的影片中得来，由于获取影片资料的途径、观影时间等所限，难免出现挂一漏万的遗珠之憾。四、某一阶段“影像江南”的典型性源自于归纳与比较，共性的美学特质必然存在于选取的每一部“标本”影片中，而对一定数量影片中出现的相似美学特征是文本分析阶段的考量重点，通过前后对比以确定某一阶段的总体特征。五、本文的“审美”乃广义的审美概念，即涵盖“审美”与“审丑”，画面所呈现的优美、壮美、柔美、俊美、纯美、健美、娇美、俏美、清美、恬美、纤美、秀美等空间，和因叙事与人物塑造需要而构建出的局促、压抑、逼仄、阴郁、灰暗、杂乱等空间，同样带给观众独特的审美体验。六、电影被称为“第七艺术”，它的确是综合了其他的艺术手法，但并不是简单拼凑，所

以，在对世界的感知层面，电影比其他任何艺术形式都有先天的优势，这一点毋庸置疑：与静止的中国画相比，电影是动态的；与立体的雕塑相比，观众无需移动便可在二维的电影中感受三维；与固定视域的戏剧相比，电影推拉的纵深、摇移的视角等无疑代替了“移步”才能“换景”的现实生活经验……而“影像江南”对其他艺术的融合产生了意想不到的“化学反应”。

中

中国电影的花园里群芳争艳、奇葩迭现，我们在采撷电影之花的过程中发现：从目前可被看到的最早影片——1922年由明星影片公司拍摄、郑正秋任编剧、张石川任导演的《掷果缘》（又名《劳工之爱情》）至今，在许多电影中都曾出现过江南的身影。从类型上看，这些作品有纪录片、故事片、戏曲片等；从数量上看也不在少数，且时间上具有延续性。其中不少作品能够代表当时中国电影的最高水平，例如《春蚕》《渔家女》《小城之春》《祝福》《柳堡的故事》《林家铺子》《枯木逢春》《早春二月》《舞台姐妹》《阿勇》《二泉映月》《天云山传奇》《一盘没有下完的棋》《包氏父子》《菊豆》《红粉》（李少红）、《红粉》（黄蜀芹）、《摇啊摇，摇到外婆桥》《草房子》《西施眼》《两个人的芭蕾》《岁岁清明》等等。可以说，在“繁”花渐欲迷人眼的争艳群芳中形成了自己特有的花容，散发出独有的芬芳。同时，这朵江南之花也被西方人所欣赏并“移栽”到了自家花园，例如美国导演J.J.艾布斯的《碟中谍3》中就曾出现了江南俏丽的身姿。是什么原因使江南影像能够在中国电影中出现并频繁亮相？是什么原因使她的魅力在百年发展史上历久弥香？江南作为影像空间，其空间构建和类型到底有哪些？江南影像和影像江南的关系如何？等等，这些都是研究影像江南的美学命题时首先需要考虑的。

寻找到江南影像在中国电影中的出现和探究其出现的原因，有助于开启对这一系列问题的研究和解答。