

从新旧两版《小城之春》看中国传统美学的继承与割裂

朱富健

〔摘要〕费穆版《小城之春》在中国电影发展史上达到了相当的高度，其蕴含的传统美学价值成功实现了跨媒介的演变，且与现代性电影语言技法的运用一脉相承。正是对传统美学的深度吸纳与融合，才使影片独具传统美学价值与特色。2002年，田壮壮在原版基础上重新翻拍了这部经典影片，该片虽获得了电影节奖项，但两极分化的口碑也证明了其在传统美学核心价值表达上的割裂。以传统美学中“虚实相生”“形神兼备”“大巧若拙”的美学概念为切入点，通过对新旧两版《小城之春》的美学进行比较分析，梳理二者对传统美学的继承点与割裂点。

〔关键词〕《小城之春》；虚实相生；形神兼备；大巧若拙；传统美学

引言

中国传统美学中的“虚实相生”“形神兼备”“大巧若拙”等美学观念与审美原则，对中国电影的发展产生了至关重要的影响。中国艺术的美学体系由一系列核心概念、基本范畴及相关命题构成，包括不同的艺术形态（文学、音乐、舞蹈、戏曲、绘画、雕塑）和不同的美学范畴（本体论、创作论、风格论、形态论、批评论）^[1]。费穆版《小城之春》作为中国审美观念运用的巅峰之作，其对审美原则的自觉贯彻，在很大程度上值得我们借鉴与学习。时隔四十余年，田壮壮翻拍的经典影片《小城之春》口碑呈现出两极分化趋势。通过比较两版影片对传统审美观念的践行情况，可帮助我们更自觉地实现中国传统美学的影视化转化与运用。

一、从虚实相生到以实为主

虚实相生的审美意识根植于中国古代的哲学观念，这既是古人智慧思维中所蕴含的哲学观念的生动体现，又成为贯穿各种传统艺术的基本审美原则。在这一虚一实、一阴一阳之间，创作者借助可描绘的艺术形象，传达难以诉诸的情思，营造出气韵无穷的意境。电影作为第七艺术，是一种融合时间与空间的艺术形式，传统美学中的虚实相生之法可被其借鉴吸纳，从而实现影像语言的跨媒介嬗变。

中国人历来喜从有形中把握无穷，再从无穷中把握有限，一阴一阳，一虚一实，在生命的律动中传达出无穷的韵味。中国传统美学向来重视虚实结合，主张化景

物为情思，实现主客体的统一，借助具体可感的描绘形象，传达创作者难以直白描摹的情思，从有限的艺术形式中折射出无限的韵味。在费穆看来，“空气”是电影独有的艺术表现手法，它通过摄影机对场景和光线的捕捉，结合特殊的声响效果，来塑造气氛、打动观众^[2]。

“空气说”的核心在于意境的营造，而意境追求“情真景真”，通过虚实相生的结构特征，极力创造空灵、飞动、天真的含蓄之美^[3]。在镜头运用上，影片借鉴传统散点透视的绘画观念，引导观众“似离而动”，进入富有韵律节奏感的空间中。在空间营造上，借鉴传统园林艺术的空间意识，将借景、隔景、分景等手法应用于影像创作，秉持以小见大的美学观念，让观众从一门一窗中体会到无限的时空意蕴。在镜头表达上，同样借鉴传统绘画中留白的美学特点，空镜头的运用实现了“无画处皆成妙境”的艺术效果。田壮壮重拍《小城之春》，是在电影技术不断发展的背景下，遵循巴赞的长镜头理论，更加注重写实表达^[4]。因此，新版《小城之春》偏向于写实，虚实相生的结构明显被打破。

从似离而动到静观而看，新旧两版《小城之春》在镜头运用上表现出明显的差异性。中国传统绘画美学中的空间意识是流动的、虚实相生的，传统绘画中的“三远”之法，即“仰山巅、窥山后、望山远”，在视线的流动中，赋予了画面音乐般的节奏与韵律。此时，画面中的空间并非只是作为布景的一个虚空间，其自身也渗透进画面整体的节奏中。在这流动的节奏中，我们似乎进入了画

作者简介：朱富健（2002—），男，汉族，山东泰安人，硕士研究生在读，研究方向：电影学。

中的空间。电影通过二维平面呈现三维空间的深度感与立体感,长镜头与运动镜头的结合能有效打破画面的二维局限,让观众跟随视点的移动,产生三维立体感的视觉幻觉。中国电影在诗意空间的营造上,借鉴了中国古典美学的游观之法和散点透视的绘画观念^[5]。费穆版《小城之春》便自觉践行了这种虚实相生的传统美学空间意识。影片中,妹妹为志忱第一次唱歌的镜头运动,堪称经典之笔。彼时,志忱与妹妹、礼言与玉纹被分隔在两个空间,摄影机跟随人物缓缓移动,从前景推进至后景,焦距随之变化,视线聚焦于前景而使后景模糊,一前一后、一远一近,层次分明。观众的视点跟随摄影机的连续运动不断变化,张弛有度的节奏打破了固定视点的戏剧式空间,摆脱了呆板的平面化空间,为观众营造了一个气韵生动的诗意空间。在一仰一俯中,人物与景物合二为一,从虚到实、从实转虚,情绪自然而然地弥漫在电影的空间中,为观众传递出无限的韵味。正是借助这种传统美学中的空间意识,费穆版《小城之春》在空间中始终弥漫着无穷的气韵。而在田壮壮版《小城之春》中,其进行了刻意改动,删减了大量运动镜头,原本无穷无尽的空间意境被消解,虚实平衡被打破,空间变得更加实体化,与真实空间高度契合,这也使影片丧失了部分含蓄韵味。

从间隔化到以实景为主,两版影片的镜头语言表达呈现出不同倾向。传统建筑美学中,借景、隔景以及间隔化的美学观念,是空间布局的重要手段。这种空间可根据心中意境收放自如、流动变化,兼具意境之美。所谓借景、隔景,是通过景物的变化划分出不同的空间景观,观众在往返曲折中进入空间,层层叠叠的空间布局,实现了从实空间到虚意境的转化。而间隔化则是一种雾里看花、水中望月的朦胧感的美学,视点与物的交织总是隔着一层看不透的模糊与朦胧,在这既虚既实、若即若离的状态中,情绪的力量不断累积。电影以独特的构图方式,呈现了这种古典建筑美学观念。费穆版《小城之春》的构图,几乎无一例外地借鉴了传统建筑美学中隔景与间隔化的表现形式。影片开篇,镜头便跟随人物移动,进入层层破败的城院之中,在镜头循环曲折的运动中,将切实的景物化为悲凉的情思;在情与景的交织中可以窥视到人物内心的悲凉与哀叹,家国破败、满目疮痍的环境下,气氛达到了顶点。此外,间隔化的美学传统在影片中还通过“窗”这一物象展开,人物之间始终隔着一层薄薄的窗纸,千言万语尽在不言中,但“止乎礼”的伦理道德,始终约束着二人情感的进一步发展。在二人酒后相聚时,困顿着二人情感的窗最终被玉纹所打破,

在间隔与约束中,将实在的窗化为人物内心情感的纠葛,将这种若有若无、模糊朦胧的情感态度艺术化表现出来。在田壮壮版《小城之春》中,这种间隔化所产生的美感依旧通过“窗”这一物象体现,人物之间的窗看似比原版更多。在志忱与礼言进门交谈时,田壮壮特意增加了一场戏——志忱隔窗凝望玉纹,这种由间隔带来的朦胧感依旧发挥着作用,将人物之间若即若离的情感,通过实体的窗隐晦呈现。在这一点上,两版影片可谓一脉相承。

二、从形神兼备到模形仿神

史学家司马谈在《论六家要旨》中谈到“形”与“神”的关系问题。他认为,“形与神”首先是不可分离的,其次“神”是生命的根本。同样,顾恺之也曾论及绘画中的人物形象,强调其必然是“形”与“神”的统一。在中国传统美学的发展中,“形神兼备”成为重要的审美范畴。形神兼备,是捕捉人物的“形”并展现人物的风韵,从而超越生活中人物的本貌。从根本上来说,气韵源于生命内部的充盈与活力,既是精气神涵养的结晶,也是生命源动力迸发的结果^[6]。

中国传统戏曲中,演员的表演讲究“形与神”的统一。中国戏曲程式之存在,其本质是对所表现事物的假定和间离^[7]。人物采用程式化的步调语态,演员一颦一蹙的举止与动作,很大程度上折射出人物内心的所思所想,以及人物的神韵与风韵。在中国传统绘画艺术中,同样讲究表现人物的形神兼备。画家描绘人物,往往只选取人物鲜明的形象加以把握与捕捉,通过自我的提炼与凝缩,以“形”捕“神”、形神相融,从而达到一种全新的艺术境界。

形神兼备审美范畴在电影中的呈现既通过演员程式化的动作加以表现,又可以通过景别的放大与缩小来表现人物的神态与外貌,从而达到“形与神”的统一。在费穆版《小城之春》中,人物的呈现借用了戏剧化的表演方式。在人物一颦一蹙的动作中传达内心的情感与思想,这既是人物内心情感的外在流露,也是营造气韵氛围的最佳出路。在影片中,当玉纹走向吃下安眠药的礼言时,人物惊恐自责的眼神、半停半动的步伐,以及手中细微的动作,在着重凸显步伐的同时,又捕捉到人物内心情感的慌张,达到了一种“质变”。这均是借鉴了传统戏曲中程式化的表演手段,虚无的空间更好地衬托了演员内心情感的喷涌而出,这种悲伤情绪的弥散不是通过夸张的哭喊吼叫,而是自然的流露。影片在借用戏剧表演方式的同时,又剔除了部分舞台化因素的影响,从而让演员的表演实现了“形与神”的统一。田壮壮

版《小城之春》中取消了戏剧化的表演方式,在时代的变迁中,由于距离时代较远,传统戏曲美学的表演方式不再适合影像化的表现,因而选择让演员本色表演。但在角色选择上,其选取的三位主要人物,无论外形还是演员本身的性格,都与费穆版《小城之春》相近,却仅停留在形似的表层,仅做到细节动作的模仿与刻画,使得人物的神韵缺失,难以达到以形写神的艺术效果。

在影像化的表现手段中,除了演员的表演外,景别的大小也能在一定程度上表现人物的形与神。特写镜头能很好地放大人物的“形”、凸显人物的“神”;而全景类景别,则在一定程度上弱化了形与神的刻画,仅能展现外在形体的轮廓。费穆版《小城之春》多采用中近景的小景别呈现画面,小景别成为主要的镜头语言,能够更好地捕捉人物细微的表情与情感变化,呈现人物的神韵。比如玉纹与志忱登上残垣,二人内心情感纠结的片段,画面以中近景的景别来呈现,二人内心深受伦理道德秩序的桎梏,透过人物细微的表情变化,从而捕捉到人物的神韵所在。而田壮壮版《小城之春》的画面则更多采用大景别,创作者的创作目的在于客观还原当时的情境,因此“不介入”成为重要的创作原则。尽管影片保留了情感上的客观性,却也导致人物情感无法得到充分传达与表现,丧失了神韵,仅停留在人物形态、形体上的表面契合。

三、从大巧若拙到精巧绝伦

老子提出的“大巧若拙”,即世间最极致、最完美的技巧与手段均以一种笨拙的状态体现而来。“笨拙”是对自然的回复与皈依,也是以简单的形式准确地把握自然的本性 with 宇宙精神。在中国古典传统美学中,“拙”以“天饰”和“枯槁”为外在表现。“天饰”即艺术之本来源于自然,一切艺术都以自然为根源,虽经过人工雕琢与刻画,但最终又回归自然,宛如“天工”之作。此外,“枯槁”也是“拙”的外在表现。正因如此,中国文人不以美写美,而是通过拙求美。他们认为,生命的最低点孕育着未来与希望,物极必反。中国艺术家也体悟到,天地一气运化,氤氲生成,审美活动不是要将物象描摹得光艳夺目,而是要传达出物象的自然生理和内在生意^[8]。

中国园林的最高原则即“天饰之美”,对自然的皈依才是中国园林建筑最终的目的。园林艺术取法自然,又经人工设计,最终却不留人工雕琢的痕迹,实现对自然的回归,从而达到“巧夺天工”的艺术境界。在中国传统绘画艺术中,也有着“同自然之妙有”的审美原则,

以山水自然为观照对象,在有限的形象中表现山水的生命与本体——“气”。因此,无论是园林艺术或绘画艺术,都以自然为观照对象,回归山水自然中,不仅展现物象本身,更要把握自然的本性。

“天饰”之美在《小城之春》中以长镜头的表现方式实现对现实的复照。长镜头通过不停顿的拍摄,还原一个完整的场景与事件,不打乱场景的时空顺序,从而保留生活、自然的歧义性与开放性。从技术层面来看,这正契合老子所言的“天饰”,镜头完全淡化了人为的欲望与功利的干预,去伪存真,遵循自然的本性、把握生命的本体。但这并不意味着镜头完全摒弃了人工的技巧,而是取法自然,经人工技术的再加工后回归自然本体。这种去伪存真、经螺旋式上升之后的自然,已非原本的自然,恰如中国传统园林艺术的创作理念。在费穆版《小城之春》伊始,玉纹与礼言的初次对话片段,镜头焦点跟随玉纹的移动逐渐横移,在镜头运动中,庭院残垣的面貌如画卷般徐徐展开;镜头固定后,礼言入画,二人展开交谈。此时的镜头为全景景别的固定镜头,镜头始终静静注视着一切,将人物与景物统摄于画面之中,回归生活的质朴与自然。即便礼言在画面中将药扔出,摄影机也纹丝不动,视点未曾变换,完全摒除了刻意的人工技巧。下一个镜头依然是长镜头,画面切换为中近景景别,仅通过景别的放大加以凸显,拍摄角度未做任何调整,细微的景别变化让画面中的情绪力量更积聚,二人之间剪不断、理还乱的惆怅之情,凝结于镜头的时间流动之中。影片从对客观真实、现实本貌的把握中,凝聚起哀伤的情感氛围,在不经意间实现了情感的升华。

而在田壮壮版《小城之春》中,二人的初次对话同样通过长镜头的方式加以呈现。随着玉纹与礼言二人的谈话,镜头静止不动,但与费穆版不同的是,画面并没有景别上的推进,只有一个摇镜头来展示残垣的全景景物。这虽然使场景画面更加客观写实,但完全摒弃了二人情感的隔阂与矛盾,画面丧失了情感的力量。这显然未能达到原版那种经艺术提炼后的意境之美,只是一种初级的“天饰”之美,缺乏意蕴的深度呈现,未能实现对自然生活的二次超越。

“枯槁”之美,在电影中主要以枯寂的物象加以呈现。在电影影像中,物象是具体的视觉艺术形象,也是建构影像的核心元素之一^[9]。在中国近代以来的战争背景下,满目疮痍、伤痕累累的“风”被赋予了民族之根本的特殊含义,承载着作家、艺术家对寻找民族出路的各种想象^[10]。战争下的残骸与废墟作为时代与民族独

特的文化符号,在衰败与枯寂中透出整个民族与文化的未来与希望。在废墟与破败的小城中,凝结着整个民族“春”的希望。电影从一开始就通过一个运动式的推镜头,将观众带入这片废墟之下的小园中。诗中有画,画中有诗,完美实现了情与景的交融。费穆版《小城之春》中破败的残园既是战争的产物,又是人物内心的投射。时代之殇,人心之伤,虽可诉说,难以言状。战争之后,满目的废墟如同人心的悲凉,道不尽,诉不完。在这种枯寂之中恰如其分地反映出时代的悲剧。在电影最后一个镜头中,在断壁围墙之下,礼言与玉纹注视着远方,偌大的画幅中人与物相得益彰,营造出艺术之老境,平淡与质朴中渗透着人物情感的纠葛,将情与景相交织,营造出独特的韵外之旨。在田壮壮版《小城之春》中同样有对残垣与断壁的表现,不同的是,四散而落的砖石早已不见,残院被古典神韵的建筑所取代,空间更加宏大、富有气魄,通过淡化当时的枯寂与衰败,为电影增添了另一番风味与特色,却也拉大了与时代之间的距离。

此外,树木花草作为枯槁的意象存在,在衰败之中象征着未来的希望。费穆版《小城之春》中推镜头入园,杂草丛生,折射出凌乱与衰败的感觉。同时由于影片为黑白色,我们看不到色彩赋予草木的生机与活力,正是在这凌乱与枯寂中,难以领略到春天的生机与盎然。但也正是在这平淡衰微的草木之中,蕴藏着生命的活力与未来的希望——它们是生命最低点的反叛,在枯朽的躯壳之下,是灿烂的生机、无边的浪漫与天真的狂舞。在电影的结尾处,风中摇曳的树木、断壁残垣与志忱的离去共同构成了一幅离别的画卷。人物的离去并不意味着故事的结束,就如同这枯寂的树木与花草一样,在春天的催发下,在生命的最低点将迎来最绚烂、最恣肆的生命之光。同样,二人在这破旧的庭院内,情感的最低点已然离去,僵死的矛盾仅限于一个外壳,是恢复如初的希望。国家与民族的灾难在低点处孕育着未来的希望,家与国的同构,情与爱的交织,在这片破败而又衰微的小城里、在这断壁残垣的小园里将迎来生命的曙光。田壮壮版《小城之春》在草木的刻画上,一方面因彩色画面的运用,使春天的生命与活力直接冲击观众的视觉感官,生命的蓬勃发展不再隐藏于枯寂的外壳之下,而是直白地呈现在银幕上。这是因为时代变迁后,人们更注重直观的体验,因此影片在色彩上让春天的来临更显直接,生机勃勃的草木与这片枯槁破碎的家园形成鲜明的反差与对比,生命之力跃然画面之上。两部影片的美学差异,恰是中国传统美学中“兴象”与“意境”的差别:

前者仅能引发直觉感官上的短暂刺激与反应,稍纵即逝;而后者所营造的氛围感绵长持久,无疑更能深度呈现人物的情感与时代的特色。

结束语

从新旧两版《小城之春》中,能明显察觉到传统美学观念的继承与割裂。由于两版影片时代的差异与作者属性的不同,旧版《小城之春》温婉含蓄,在虚与实的交织中,通过人物形神兼备的书写,于枯槁中绽放灿烂生机;而新版《小城之春》更加注重客观写实的呈现,人物只具形似却缺乏神韵。二者都自觉践行了中国传统美学的审美范式。

参考文献:

- [1] 贾磊磊. 中国电影美学体系的建构问题[J]. 社会科学文摘, 2023(12): 66-68.
- [2] 张培. “空气”与“气氛”: 对费穆和波默美学思想的比较与反思[J]. 山东艺术, 2024(2): 43-51.
- [3] 张卫霞. 意境与典型的异同比较[J]. 大学教育, 2014(5): 38-39.
- [4] 苏禧洋, 杨尚鸿. 两部《小城之春》带给中国电影美学的思考[J]. 四川戏剧, 2022(8): 110-114.
- [5] 余月秋. 虚实相生与中国电影的诗意生成[J]. 当代电影, 2020(2): 65-70.
- [6] 陈阳. “气韵”与“活套”: 对中国“气韵说”与蒙太奇思维同构性的考察[J]. 电影艺术, 2021(3): 51-58.
- [7] 张文琪. “枯槁”之美与中国电影诗性表达[J]. 北京电影学院学报, 2019(2): 14-21.
- [8] 汤凌云. 中国美学通史·隋唐五代卷[M]. 南京: 江苏人民出版社, 2014: 339.
- [9] 王海洲, 马翔. 中国电影的民族化进路与学派建构: 电影物象与民族影像[J]. 电影艺术, 2023(5): 9-17.
- [10] 聂欣如. 新中国电影语言的民族化: 以郑君里为例[J]. 当代电影, 2020(1): 87-94.

作者单位: 山东艺术学院