

计量电影学作为方法

——兼论中国电影美学视域下的两版《小城之春》比较

赖荟如

摘要 数字人文视域下的计量电影学旨在使电影研究回归文本,克服“宏大理论”导向下“理论先行”的研究倾向。此种量化与“远读”的方法,亦成为检视中国电影美学定性研究之缺憾的有效工具。本文运用计量软件 Cinemetrics,对中国电影史的重要文本《小城之春》及其 2002 年的翻拍之作进行缜密的定量分析,试图厘清二者的传统性及差异问题,此为管窥中国电影美学研究的关键切口。笔者同时指出,现阶段的计量电影学陷入了“重数据、轻影像”的窠臼,它意识到了“宏大理论”漠视文本的弊端,却又以另一种方式重演了这一问题。电影研究既呼唤实证精神,亦不能脱离理论,降格为纯粹的经验主义。

关键词 计量电影学; 数字人文《小城之春》; 中国电影美学

数字技术与人文学科的相遇,产生了数字人文(Digital Humanities)。此二种看似矛盾的思维——前者讲求理性、实证分析与确定性,后者注重感性、主观判断与偶然性——彼此靠近,互为丰富,使难于把握的人文现象得以可视化。较早以定量方法介入人文学科是计量电影学(Cinemetrics),其历史几乎与电影艺术的历史一样悠久,今天,正如重要平台 Cinemetrics^①上那句颇具野心的口号——“一切皆可量化”(Quantify everything you cannot)所宣示的那样,数字时代,数据库的完善及数字工具的唾手可得,令百年前已崭露头角的计量电影学焕发出崭新的活力。不过,目前除了《数字人文与电影研究: 维尔托夫电影可视化》(Digital Humanities and Film Studies: Visualising Dziga Vertov's Work)等少数研究,计量的方法更常被用于分析当代新媒体作品,较少涉及前数字时代的传统电影。因此,在对计量电影学的“远读”(distant reading)特征进行提炼之后,本文将定量思维运用于中国电影史,并把目光投向中国电影传统美学的代表性文本——彰显了“宜乎中国性”(李焯桃语)的《小城之春》,以 Cinemetrics 为工具,运用横向比较研究的方法,对费穆版与田壮壮版的《小城之春》进行客观缜密的量化比照,以期将之视作管窥中国电影美学的关键切口。

一、计量电影学——一种“远读”电影的方法

弗兰科·莫莱蒂 2000 年的文章《对世界文学的猜想》(Conjectures on World Literature)提出了“远读”的概念“距离,是认知的条件。有了距离,你就可以关注那些比文本小得多或大得多的单位: 手法、主题、修辞——或是题材和系统。”^②莫莱蒂所主张的是一种与“细读”(close reading)传统相区别的方法,即不局限于对经典作品的精细分析,而采用更为宏观的视角理解文学系统的结构和规律。“远读”预言了今天的文艺作品研究,数字人文时代,我们比任何时候都能更好地利用“远读”去把握作品的模式与趋势,这也赋予了计量电影学全新的能量。

具言之,作为电影研究长久以来的方法论,“细读”存在着下述显著问题。一方面,较之数量庞大的世界电影,研究者能够“细读”的文本极其有限,因而疲于触及标准电影史之外的其他影片。如莫莱蒂所言“‘我研究西欧叙事文学’云云,并不确切,我实际上只是研究其中的部分经典作品,数量甚至不超过已出版文学作品的百分之一……多读总是件好事情,但不是解决问题的办法。”^③电影研究同样如此,学界更频繁地关注影史中的里程碑式影片,如官方纪录片史写作就“从卢米埃尔直接跳跃到弗拉

赖荟如,中山大学中文系 2024 届博士研究生。

本文为 2022 年度国家社会科学基金西部项目“国际传播视域下新世纪少数民族题材电影的中华民族共同体认同建构研究”(项目编号:22XXW001)的研究成果。

哈迪”^④，非经典作品遭到严重忽视。这亦是计量电影学代表人物巴瑞·索特所旗帜鲜明反对的“过分的是认为只需要引用一两部电影的一个特征，就可以广泛概括所有电影的性质，而不必费心去留意可能有数百部电影与这些概括相矛盾。”^⑤另一方面，强行阐释，意即存在理论先行的倾向——对影片的“细读”往往是为了印证某一理论的有效性。一些研究看似聚焦文本，实则缺乏科学的论证方法与步骤，实证研究让位于对理论援引和阐释。这日后成了被波德维尔诟病为“教条”的东西，其“榔头与钉”之喻尤为精准“教条化地应用某一理论，其结果乃是不加区分地将其‘运用’在每一电影现象上，似乎它们一次次重新印证了该理论的正确。如果你唯一的器械只是榔头，那么在你眼中，任何东西似乎都成了钉子。”^⑥

那么，较之“细读”，计量电影学的“远读”可以在哪些层面精进电影研究呢？其一，“远读”见长于从大规模的文本中发现特定的电影现象与影史规律。如奥尔格·施廷特对比了美国电影与德国电影的镜头时长，将计量的方法引入国别电影研究中。据其研究，好莱坞电影在接近尾声时会增加镜头数量，德国电影则恰恰相反，例如，卓别林的《寻子遇仙记》(The Kid, 1921) 第一卷影片的镜头数量为52个，在最后一卷影片中，这个数字上升到了75个。此外，德国电影的平均镜头长度(Average Shot Length, 简称ASL)在1921至1923年间急剧下降——从12秒骤降至7秒，彼时美国电影的ASL则为5秒。^⑦其二，“远读”与计量电影学的融合，将电影文本拆解为一系列可量化的参数，研究者可从中考掘出影片在形式上的稳定性或突变，从而能够准确地聚焦那些对风格产生影响的真正方面，进而摆脱了一般的印象式批评。索特就曾指出，既有研究在分析霍华德·霍克斯的电影风格时，所关注的方向有误，即认为霍克斯影片的特点在于使摄影机的位置与人眼持平，并更多地使用固定镜头。事实上，与其同时代的许多导演(如亨利·哈撒韦)都采用了相同的拍摄手法，霍克斯并非特例。在计量电影学学者看来，只有通过对比关键数据的比较与分析，而非凭借主观感受，才能洞悉不同导演、影片之间风格的差异。在此案例中，霍克斯电影的真正独特性在于，倾向使用速率更慢的剪辑，其ASL高于均值。^⑧其三，“远读”亦可应用于文本的内部结构分析。如赫夫伯格结合维尔托夫的“间隔”(Interval)理论，通过对《第11年》(The Eleventh Year, 1928)影像运动的可视化处理，使观者得以直观洞悉影片

节奏变化，并捕捉到维尔托夫电影的蒙太奇模式：影片越接近尾声就越生动。^⑨

提倡“远读”与定量研究，并不意味着对“细读”和定性研究的排斥，在更多时候，前者是对后者的有效补充。“走进”一部电影，细致考察影像的细微之处，始终是电影研究的主要方法。然而，仍有特定的问题需要引入“远读”来解决，例如，在分析“中国电影叙事模式的转变”这一命题时，“细读”就难以处理大规模的文本，加之叙事视点、叙事时间、叙事手段等均为易于量化的元素，“远读”更便于我们从整体着手，对中国电影的叙事发展态势展开恰当研究。学界需要努力的方向应该是，在数字人文的背景下提出合适的问题，即善于发现需要利用以及能够利用“远读”去处理的问题。^⑩

二、计量电影学与中国电影美学研究

(一) 从中国电影美学的定性研究谈起

那么，何为计量电影学与“远读”长于解决的问题呢？中国电影美学研究或可成为其着力的方向。具体地说，由中国古典美学理论推论出一套电影的表意语言，与从具体影片实践出发，总结出中国电影的美学内涵，是中国电影美学研究的两条不同路径。勿为尊者讳，大致是从林年同先生的《中国电影美学》开始，中国电影的美学研究在前一条道路上愈走愈远。据其观点，“手卷镜头”移动理论、“移步换景”说以及“散点构图”原理，共同构成了中国电影“游”的美学观。具言之，在以《枯木逢春》为代表的影片中，横移镜头体现了中国绘画手卷布局的形式，使中国电影“巧妙地和中国古典艺术的创作理论结合了起来”；电影的手卷式动态布局进而形成了“移步换景”“峰回路转”“步步入胜”的效果，这又与中国山水画论和园林美学的空间组织理论相贯通；散点构图则使动态布局由一个局部演进到另一个局部，达成“有尽而不尽之意”。^⑪可以看出，这一研究路径与电影本体论相去甚远，其分析是自上(理论)而下(文本)的，诚如论者所言“中国电影的东方美学特征更像是东方美学理论在电影领域的翻版，再由此推导出与之相应的镜头语言。”^⑫

如此先入为主的论证无法处理两类问题。第一，镜头语言具有的通用性。也就是说，若一部外国影片中出现了横移长镜头，我们是否也能断言它展现出了手卷画般的“中国性”呢？答案无疑是否定的。以《历劫佳人》(Touch of Evil, 1958)著名的长镜头开场为例，自定时炸弹被放入汽车后备箱到爆炸发生，该段落出现了多处镜头的横移运动，观众随摄影机在街道上

游走,目睹汽车和男女主人公时而交汇,营造出紧张不安的氛围。该场景同样实现了“移步换景”“步步入胜”的效果,这是镜头语言与其表现对象紧密结合的结果,无关乎镜头是否具有“手卷画式”的古典美学意涵。第二,镜头语言自身内含的品质。李焯桃在分析《小城之春》的传统美学时,指出“溶镜”在其中起到了重要的造型作用,它既表时间的流逝,亦通过将多个场面连绵溶合,产生“余韵不断之感”。^⑬而事实是,此二种内涵都是溶镜这一技术内在固有的美学品质。此外,先入为主的美学观造成了更广泛的问题,即发展出一种似是而非的、印象式的批评。如有学者认为《小城之春》中废弃的旧屋“推而广之也是当时中国的缩影”,章志忱的踰墙而入“向外引申便是近代中国文化面临西方冲击失守的象征”。^⑭然而,当中只存在表面的相似,研究者并未从文本实际出发辅以行之有效的论证(具体如何“推而广之”“向外引申”),这在很大程度上属于主观经验之谈,缺乏必要的文本支撑。

(二) 詹姆斯·乌登的定量研究

中国电影美学定性研究的方法遭遇到了以詹姆斯·乌登为代表的计量电影学学者的问难,乌登以《寻找中国电影的风格和技巧》^⑮一文向林年同式的电影美学观发起诘问。该文以1933年至1948年的14部中国电影为样本,对其平均镜头长度、镜头运动、景别等参数进行了详实的统计分析,进而得出一个颇为惊人的结论:就1949年以前的中国电影而言,典型的“中国风格”并不存在,取而代之的是风格和技巧的多样性,同时,大部分影片都为按照规范(包括好莱坞规范)所拍摄的商业电影。

在乌登的反证中,首先受到质疑的是中国电影长镜头理论。一般认为,中国电影在20世纪30年代已然建立起单镜头美学的传统,而乌登通过统计发现,在1933年至1937年的9部影片中,的确出现了长镜头电影——《春蚕》《姊妹花》的平均镜头长度超过了15秒,不过仍有6部影片的ASL低于10秒。到了40年代,尽管中国电影的ASL变得更长,但这并不特殊:据索特的数据,好莱坞电影的ASL从30年代末的8.5秒增加到了1940年至1945年的9.5秒,1946年至1950年间,这个数字又上升到了10.5秒。^⑯具代表性的有奥托·普雷明格的《堕落天使》(*Fallen Angel*),其平均镜头长度为33秒,希区柯克执导的《夺魂索》(*Rope*)的ASL甚至长达7.3分钟,几乎做到了一卷胶片一镜。欧洲和日本电影也出现了类似的现象,如让·雷诺阿和沟口健二电影的ASL均达到了30秒。换言之,镜头时长变长在彼时是普遍的趋势,我们无法就此断论长镜头是中国电影独有的美学风格,进而形

成了所谓的“中国性”。

乌登的实证立场还体现在对于运动镜头的分析上。在他看来,林年同的“游”美学建立在运动镜头的基础之上,尤以水平而非纵深运动为最。实际上,14部影片中的绝大部分都以固定镜头为主,其中《姊妹花》作为一部长镜头电影,仅有12%的运动镜头,这显然与“游”的美学相左。乌登又将运动镜头分为“动机性”(motivated)与“非动机性”(unmotivated)两类,前者指镜头随人物的动作而运动,后者即镜头自行生发出的叙事意识。而所有的14部电影均以“动机性”运动镜头为主导,即是说,镜头之所以运动多是出于将表现对象框定在取景范围内的需求,而非以自身的媒介意识带领观众“心神往来飘荡、游方无限”^⑰。

三、个案研究:少了些什么?——两版《小城之春》比较

第五代导演田壮壮于2002年翻拍了有中国电影美学典范之称的《小城之春》,可视作今天的电影人对中国电影传统美学的想象与再演绎。但是,其中亦存在着因历史距离或其他因素而产生的误读,乌登对此一针见血“田壮壮似乎是在按照很多人认为的、这部电影应该是什么样子,来重新想象费穆的经典,而不是按照电影真正的样子。”^⑱

受乌登等定量研究学者的启发,我们借助计量软件Cinemetrics,对费穆版与田壮壮版《小城之春》的镜头长度、景别分布、镜头运动情况进行统计,以影片的量化分析及横向比较,来厘清两方面问题:其一,费穆的《小城之春》是否如主流观点所言,是一个中国电影传统美学的标准文本?(即更专注于长镜头、“游”的运动镜头等。)其二,实证式说明田壮壮的《小城之春》具体在哪些层面展现出了差异,或曰——它少了些什么?

首先,从镜头长度情况看,田壮壮版《小城之春》全片只有92个镜头,其平均长度为70.9秒,几乎是旧版的3倍之多,最长的镜头达到了6分钟。镜头长度分布图(图1)显示,新版影片的镜头长度动态曲线起伏更大,尤其是到了影片后半部分,当章志忱、周玉纹隐晦的情感终于浮出水面,镜头时长也随之增长。那么,这些数据是否表明新版《小城之春》是一部名副其实的长镜头电影,进而更符合中国美学传统呢?需要指出的是,镜头长度仅是长镜头的诸多要素之一,而非全部,新版影片存在着将“镜头时长等同于长镜头”^⑲的理解谬误,其对于时长的执着,导致了在其他方面的降格以求。以四人划船段落为例,费穆的版本

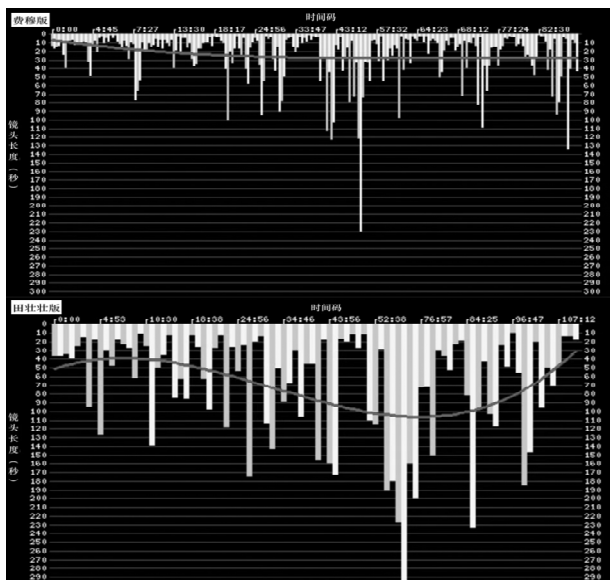


图1 两版影片镜头长度分布图

以 15 个镜头展现了如下画面:

镜头 1: 空镜头, 河面水波荡漾。

镜头 2: 全景, 四人划船。

镜头 3: 中景, 章志忱看向画外的周玉纹。

镜头 4: 中全景, 前景是戴家兄妹唱歌, 处于中、后景的玉纹、章志忱心事重重。

镜头 5: 中景, 玉纹若有所思地回头, 镜头摇至章志忱, 辅以歌声“总要回头留恋地张望”。

.....

费穆的分镜头将四人错综复杂的关系, 以及章、周之间情愫暗涌的暧昧氛围表露无遗, “切”的处理亦给观众以遐想。而田壮壮的版本则以一个 87 秒的全景镜头仅表现船只由远及近、再驶远的过程 (即使镜头稍有运动, 但多为“动机性”运动, 无场面调度之实), 这牺牲了原版影片以景别变化、声音及空镜头设计等多种手段所营造的抒情气氛。在此, 我们不妨对比一下费穆对于长镜头的运用, 如戴秀唱歌的一场戏中, 摄影机并未跟随主要人物 (正在唱歌的戴秀) 运动, 而以自身的意识在角色之间摇曳辗转, 在这里, 镜头的捕捉对象非人或物, 而是弥漫在其中的“空气”, 使得观众与电影的环境臻于“同化”。类似地, 在影片最长的镜头段落 (228.5 秒, 戴礼言劝玉纹替妹妹说亲) 中, 画面短暂地停留在戴礼言的近景上, 他接过玉纹递来的药片, 接着费穆以一个拉镜头令玉纹入画, 这一处理彰显了费穆“布置空气”的用意——重要的是带出二人的关系及由此而形成的氛围。可以看到, 无论是长镜头还是蒙太奇, 费穆始终将其与表现对象密切关联起来,

而非“为了长镜头而长镜头”。其次, 从景别 (图 2) 上看, 两版影片存在一定的相似, 即以中全景、中景、全景为主要景别, 以大景别凸显角色身处“小城”“旧屋”等空间环境的现实处境。应雄对此做过精彩的论述, 认为《小城之春》避免近景、特写镜头转而使用更“全”的景别, 表明了影片“始终没有忘记‘我’之外的世界, 始终维持着这个整体性的‘社会化平面’”, 进言之, 大景别彰显的是东西方文化经验的不同, 即西方电影以特写、近景构成自足的表意镜头, 此为走向人物心理之域的“向内走”, 而以《小城之春》为代表的东方电影则更多地“向外走”——一个人不足以构成表意空间, 电影必须在对人与人、人与自然关系的把握之中, “来理解、表述、排遣、安置激情与困惑、痛苦与创伤”。^②

两版影片的差异体现在对于特写、空镜头的使用上。新版影片完全排斥了特写镜头, 田壮壮在受访时亦表示“已经过了五十年了, 我希望这个距离远一些, 现在的人去看, 应有一个观赏距离的不同。我还是希望远远地看这件事。”而在费穆版《小城之春》中, 尽管特写镜头极为有限, 但每逢出现均有其妙处。例如, 影片以玉纹的脚部特写来表现她多次夜会章志忱的情景, 第一次来到章志忱的房间时, 玉纹的步子迟缓犹豫, 镜头也稍作停留, 暗示其内心的纠结与不安。第二次脚步镜头则给人轻快愉悦之感。在影片后半部分, 玉纹再次来访, 步步坚定, 此时的特写展现了她全然不同的心境。另外, 费穆版影片有更多的空镜头, 巧妙的是, 半数的空镜头与“风”有关: 风吹水浪、树叶在风中摇曳、风将云雾吹散……在玉纹酒后面会章志忱的一场戏中, 两个“风”的插入空镜头揭示了她静如死水的内心被惊扰。在学者陈林侠看来, “风”更是与“气韵生动”的审美体验密切相关, “虚空之气的流动及其自然物象的踪迹, 呈现了主观情感、思想与精神境界”^②。费穆借“风”的空镜, 实写的是人的内心, 使不可见的心绪与情思昭然若揭。

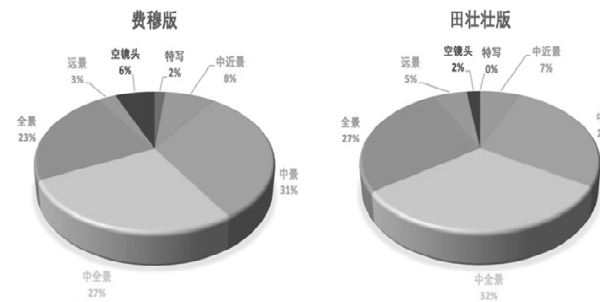


图2 两版影片景别分布饼状图

最后,镜头运动方式表明,费穆版影片以固定镜头居多,比例为73%,明显高于田壮壮版的26%。^②运动镜头之克制,再次显示出旧版影片与所谓的“游”的传统美学有所抵牾。反观新版《小城之春》,其运动镜头合计高达74%,原因之一在于本片的平均镜头时长偏长,移动的画面避免了观感上的沉闷。其二如乌登所言,“田壮壮几乎搬照了林年同关于长镜头和摄影机运动的理念,并认为这是对费穆的致敬”^③,我们看到,新版影片大量采用了横移的运动镜头,镜头之间也往往遵循“动接动”的剪辑原则,建立起一种“游”的时空流动感。另一差异是,相比起横移镜头,费穆倾向于使用摇镜头,在有限的空间内构建人物之间的丰富关系,同时“摇”的运镜更突出角色被困于小城、旧屋一隅的心境,也使观众有切身体验之感。田壮壮的版本则更强调“远观”,总是隔着门、窗或城内的断壁残垣来捕捉人物,这令观众始终与影片保持着一定的距离。此外,费穆影片的“非动机性”运动镜头更多,也就是说,该版本在镜头语言上表现出了更强的“叙”的意识。例如,在戴礼言初次登场的情景中,摄影机先是以摇摄跟随仆人老黄,拍摄他与礼言对话,镜头此时并没有令礼言入画,而是离开老黄,从墙上的门洞探入,构成了一个摄影机自身去“寻找”礼言的段落。其巧妙之处在于,人物的先决性在此被罕见地扭转了,其中凸显的是镜头语言的主体地位。

余论:一切皆可量化吗?

以“远读”为核心的计量电影学的贡献在于,意图令研究回归文本,恢复电影的本体性,克服20世纪70年代中期年代以来“宏大理论”(Grand Theory)导向下电影研究的“理论先行”倾向。在该种“重理论、轻影像”的思路下,电影文本往往沦为理论的附庸。如《小城之春》就成为了各种理论的演练场:持国族理论立场的学者认为本片以“赋比兴”的手法“平写三角恋情,而远托家国感怀”,^④具有强烈的政治隐喻色彩;亦有论者从女性主义角度解析影片,指出玉纹的“发声”为女性主义电影首开先河,镜头语言上对玉纹的仰拍,则自然被解读为“费穆对女性的仰视”^⑤。而若我们从文本出发,能够发现《小城之春》全片多出于较低的机位拍摄(或许是模拟了戴礼言身处病榻上的视点),不仅是玉纹,当镜头对准戴礼言、章志忱,甚至是仆人老黄时,都带有略微的仰视。

计量学的引入,将电影研究丰富为更加严谨科学的学科。然而,计量的方法就真如其倡导者所言,能

够“量化一切”吗?事实上,计量电影学亦存在过度倚赖统计、数据,忽视电影本体问题,或可能沦为形式的完美“手术刀”。首先,乌登将研究对象“通约”为平均镜头长度、景别百分比、镜头运动百分比等一系列数值,恰恰抹平了影片与影片之间、不同国家的影片之间风格的差异。按照他的观点,1949年之前的中国电影并未建立起长镜头美学,原因是在世界范围内,各国电影的平均镜头长度都在增长。其逻辑可谓粗暴,即脱离了表现内容,单纯就数据而论数据。如果说相近的ASL揭示了影片的相似性,那么我们该如何解释那些镜头长度相当,但风格却大相径庭的影片呢?如罗马尼亚影片《四月三周两天》(4Months, 3Weeks and 2Days, 2007)与瑞典影片《你还活着》(You, the Living, 2007)的ASL均为92秒,但二者体现出了全然迥异的风格。其次,计量电影学将每种镜头语言与其可能的内涵严格对应,其中存在着一定的误读。一个明显的例子是,将长时长的镜头等同于长镜头。长镜头的核心要义在于,在持续的时间段内通过充分的场面调度表现一定主题思想,也就是说,镜头长度并不能孤立地表明一部影片是否具有长镜头美学,这也是分析两版《小城之春》的关键所在。又如,乌登错误地将“游”的美学简化理解为对运动镜头的运用,进而质疑道“如果说固定镜头和运动镜头都是中国性的,那么,世界上每一部电影的每个镜头就都是中国性的了。”^⑥然而,乌登所不能理解的是,中国古典美学思想中的“游”,从来都不是指“可见”的外在运动,而是“不可见”的内在运动,是一种与镜头运动并无必然关系的精神自由与审美愉悦。^⑦

总的来说,数字人文视域下的计量电影学无疑给电影研究带来了新的活力,它试图克服传统定性分析先入为主的倾向,使电影研究步向更为客观严谨的领域。但是,现阶段的计量电影学又不可避免地陷入了“重数据、轻影像”的窠臼,它意识到了“宏大理论”漠视文本的弊端,却又以另一种方式重演了这一问题。应该说,定性研究与定量研究并非非此即彼的关系,电影研究既呼唤实证精神,亦不能脱离理论,降格为纯粹的经验主义。在更多时候,计量电影学是对现有研究模式的补充与丰富,而非取而代之,进行所谓的范式转移。^⑧诚如应雄所言“数镜头、计秒数本身只是构成了扎实的材料基础,它尚须在更大的思想理论背景的烛照下,才能焕发出深远的释义光芒。”^⑨

注释:

① <http://www.cinematics.lv>, 由电影史学家尤里·

齐维安和统计学家古纳斯·塞维杨于2005年开发,是迄今为止最重要的电影计量软件兼开源互动平台。Cinemetrics的数据库涵盖影片的剪辑强度、剪辑幅度、动态曲线等,用户亦可对景别、镜头运动情况进行细致统计。不过,也应承认,该软件的使用仍需配合一定程度的人工操作,存在难以避免的失准。如镜头的切换与用户点击相关按钮的动作存在着微小时间差,这将对最终统计结果产生影响。

②③ [美] 弗兰科·莫莱蒂《对世界文学的猜想》,诗怡译,《中国比较文学》,2010年第2期。

④ [美] 汤姆·冈宁《纪录片之前:早期非剧情电影及“景观”美学》,严毓倩译,《电影艺术》,2015年第5期。

⑤⑧⑩ Barry Salt. *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, 2009, p. 2, p. 27, p. 256.

⑥ [美] 大卫·波德维尔《以实证研究为基础的电影理论》,孙绍谊译,《当代电影》,2004年第5期。

⑦ See Kristin Thompson. *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam University Press, 2005, p. 117.

⑨ [德] 阿德莱德·赫夫伯格《物质性和蒙太奇:电影研究、数字人文与运动影像的可视化》,张斌译,《北京电影学院学报》,2020年第12期。

⑩ 郑楠《媒介构造与范式生产:“远读”方法的演变及其前景》,《文艺理论研究》,2022年第4期。

⑪ 林年同《中国电影理论研究中有关古典美学问题的探讨》,《当代电影》,1984年第2期。

⑫⑬⑭ 陈林侠《定量与定性研究的扞格与愿景——中国电影东方美学研究的方法论反思》,《电影艺术》,2020年第6期。

⑮⑯⑰ 黄爱玲编《诗人导演费穆》,复旦大学出版社,2015年,第254—255页,第258页,第263页。

⑱⑲ James Udden. “In Search of Chinese Film Style (s) and Technique(s)”, *A Companion to Chinese Cinema*, Zhang Yingjin, ed., John Wiley & Sons, 2012, pp. 265—283, p. 277.

⑳ 林年同《中国电影美学》,允晨文化出版公司,1991年,第118页。

㉑⑳ James Udden. “Poetics of Two Springs: Fei Mu versus Tian Zhuangzhuang”, *The Poetics of Chinese Cinema*, Gary Bettinson and James Udden, eds., Palgrave Macmillan, 2016, p. 80, p. 84.

㉒⑳ 应雄《〈小城之春〉与“东方电影”(下)》,《电影艺术》,1993年第2期。

㉓ 陈林侠《何为气韵,如何生动?——传统美学与当下中国电影美学的理论愿景》,《人文杂志》,2022年第8期。

㉔ 在统计方法上,笔者借鉴了巴瑞·索特的标准,将出于使演员处在取景框内的目的,让摄影机做小角度运动的镜头,归为固定镜头。见 [英] 巴瑞·索特:《统计方法与导演风格研究》,杨羽裳译,《当代电影》,2019年第11期。

㉕ 刘智《走近玉纹——从女性主义视角解读费穆的〈小城之春〉》,《贵州大学学报(艺术版)》,2005年第2期。

㉖ 杨世真《计量电影学的理论、方法与应用》,《当代电影》,2019年第11期。

责任编辑:程利辉

Cinemetrics as Method: A Quantitative Comparison of Two Versions of *Spring in a Small Town* and Its Implications for Chinese Film Aesthetics Lai Huiru

【Abstract】Digital humanities approaches like cinemetrics seek to ground film studies in textual analysis, countering the “theory – first” bias of Grand Theory. As a quantitative, “distant – reading” tool, cinemetrics also exposes gaps in qualitative research on Chinese film aesthetics – particularly the tension between empirical data and aesthetic interpretation. This study applies Cinemetrics software to compare Fei Mu’s *Spring in a Small Town* and Tian Zhuangzhuang’s 2002 remake, mapping their formal patterns (e.g., shot length, camera movement) to reassess their “traditional” qualities and stylistic divergences. While this method reveals overlooked textual nuances, it risks replicating the very problem it critiques: privileging data over visual experience. The analysis demonstrates that film scholarship demands a dialectic – empirical rigor must dialogue with theoretical reflection to avoid reducing cinema to mere metrics.

【Key words】Cinemetrics; Digital Humanities; *Spring in a Small Town*; Chinese Film Aesthetics