

作为情动场域的“空气”:中国电影 “空气”美学的运化逻辑与媒介潜能

李俊保

(深圳大学 深圳 518000)

摘要 当前中国电影情感研究多囿于叙事符号与心理认同的阐释路径,对前认知、非表征的弥漫性感官力量尚缺乏有效的本土化阐释工具。费穆提出的电影“空气”说为破解这一困境提供了兼具本土特质与本体论深度的理论支点。本研究将“空气”界定为情动场域,通过融通传统气论与西方情动哲学,在厘清“气机”与“强度”内在契合性的基础上,从物质基底、时空构型、身体共振三重维度剖析电影“空气”的运化逻辑与情动传导机理。旨在为古典气论在当代媒介语境下的创造性转化提供阐释框架,进而重新审视电影媒介的情动潜能,拓展中国电影美学理论兼具本土根基与跨学科对话性的研究路径。

关键词 “空气”美学 “空气”说 费穆 气论 情动

“空气”作为电影研究中触及感性经验的核心概念,其阐释脉络在中西方学术传统中各有渊源,共同指向对“不可见之物”的追问。西方对空气的认知长期受制于其透明性与无定形的特质,直至17世纪科学革命将空气纳入可测量的物理介质范畴,这种“不可见”才逐渐被实证科学所涵盖。然而,在媒介哲学视域下,这种透明性恰恰构成了媒介存在的本质。正如约翰·杜海姆·彼得斯(John Durham Peters)所指出的,媒介往往因其“居中状态”^①而被忽视,却又如空气一般成为存在得以展开的底层环境。这一思

路将空气从“背景”提升至“存在论条件”,为理解电影中弥漫性的感性力量提供了契机,也推动了对电影作为“环境性媒介”的审视,使其区别于单纯再现机器的传统定位。相比之下,中国哲学对“气”的认知并未经历西方那种从本原到物理介质的显著断裂,而是始终保持着物质性与精神性的贯通。“气”既被视为构成万物的质料,也被理解为宇宙间持续运行的变化过程。从《周易》“一阴一阳之谓道”到张载“太虚即气”,气论构建了连续性的宇宙图景,万物皆在气的聚散升降中获得显现。这种哲学视域深刻

作者简介: 李俊保,男,深圳大学博士生。研究方向:电影美学。

① 约翰·杜海姆·彼得斯. 奇云:媒介即存有[M]. 邓建国,译. 上海:复旦大学出版社,2020: 1.

影响了古典美学,中国艺术由此较少执着于物象外形的精确描摹,转而追求“气韵生动”所昭示的生命律动。在此脉络中,“气”构成了形式生成的内在动力,为“空气”作为情动场域的本土理论根基提供了支撑,也有助于从更基础的层面审视影像的运作逻辑。

自情动理论引入电影研究视域以来,相关探讨虽然深化了对前认知、非表征的弥漫性感官力量的理解,但在阐释中国电影的具体实践时仍面临理论适配度的挑战。值得注意的是,情动理论所强调的那种介于主体与客体之间、尚未被组织为特定情绪的“强度”,与中国气论中的“气机”存在着某种隐秘的亲合性。这为弥合西方理论框架与本土审美经验之间的缝隙提供了可能,也为梳理“空气”的运化逻辑提供了跨视域的分析框架。在此背景下,若将气论所蕴含的连续性宇宙观与身体知觉经验纳入考量,则不仅能为情动理论的本土化阐释提供参照,还有望为挖掘“空气”的媒介潜能拓展更具整合性的理论路径,进而为跨文化语境下的电影美学研究提供兼具本土根基与跨学科适用性的分析视角。

一、“空气”的理论锚点:“气”与情动的话语交汇

费穆是中国电影史上少数将“空气”作为美学命题提出并付诸创作的导演兼理论家。1934年11月,他在《时代电影》第6期发表《略谈“空气”》一文,开宗明义地提出:“电影要抓住观众,必须是使观众与剧中人的环境同化,为达到这种目的,我以为创造剧中的空气是必要的。”他自陈此法在《城市之夜》《人生》中已尝试过,《香

雪海》中仍在运用。^①所谓“空气”,在费穆的表述中并非单纯指涉布景、天气或物理空间的通风状况,而是一种由光影、声音、节奏、表演乃至观众心境共同交织而成的弥漫性感知场。在其后续的电影创作中,费穆将叙事的显性逻辑让位于一种更幽微、更前认知的感性调动,而这种调动依赖于影像各元素之间“气”的贯通与流转。

费穆“空气”说的理论资源可追溯至两个并行且交错的脉络。其一为中国本土的气论传统,从《管子》“精气”说、张载“凡象皆气”,到谢赫“气韵生动”、画论“计白当黑”、诗论“言有尽而意无穷”,气在中国艺文传统中始终兼具物质性与精神性,既是构成基底,也是驱动形式生成的动力。费穆自幼浸淫于京剧与古典诗文,其“空气”说可视为这一脉络在电影媒介上的转译——他将虚实经营、画面留白、镜头缓行、声音的缺席与在场处理为“气”的贯通与流转。其二是费穆所处的时代语境,彼时西方电影理论尚未系统传入中国,这使他得以避开早期电影理论对蒙太奇表意的执念,转而探寻媒介自身的存在状态,关注电影在叙事传达之外的感性浸润潜能。

费穆提出,电影“空气”可由摄影机性能而得、由摄影目的物而得、由旁敲侧击而得、由音响而得。^②虽然他并未明确划分“空气”的存在层级,但这四个来源覆盖了从创作调度到观众接收的全流程指向。笔者尝试在此基础上,结合电影媒介“生产—文本—接受”的经典链条,将“空气”的存在形态梳理为三个维度:其一为创作维度的“空气”,即创作者对视听元素的主动性调度,对应其提出的“摄影机性能而得”“摄影目的物而得”两类路径,是创作者将个人生命

① 费穆.略谈“空气”[J].时代电影,1934(6):22.

② 费穆.略谈“空气”[J].时代电影,1934(6):22.

体验、审美思考注入影像的初始环节,也是“我之气”向影像转化的起点。其二为银幕维度的“空气”,又可细分为银幕内与银幕外两层:银幕内的“空气”是创作意图的物化呈现,对应“旁敲侧击而得”的路径,由布景线条、光影层次、声音配比等视听元素共同织就,构成弥散于叙事缝隙的感性基底;银幕外的“空气”则是影像传递的物理介质,涵盖银幕材质、投影光束、放映空间的声场环境等,是银幕内“空气”得以触达观众的必要载体。其三为观众感知维度的“空气”,对应“音响而得”的路径,是观众将银幕内外“空气”与自身知觉系统融合后形成的感性体验,也是使观众与剧中人“共沉浸”的落脚点。这种三层划分涵盖了“气”从主体到客体、从创作到接受的过程,为打通本土气论与西方情动理论的对话提供了可参照的分析路径。

值得注意的是,费穆“空气”说中已隐含着与后世情动理论相近的关切。例如,他对主客界限消融的强调便与情动理论对前认知感性传递的关注形成呼应。因此,当情动理论在晚近被引入电影研究时,费穆的“空气”说便可作为中西对话的一个原生节点。它既印证了情动理论所强调的前个体强度在东方媒介实践中的早发形态,也为情动理论补充了“气”所特有的具身连续性与生命韵律维度。巴鲁赫·德·斯宾诺莎(Baruch de Spinoza)在《伦理学》中将情动界定为身体的状态变动,认为它源于身体与外部环境的互动,而非心理层面的主观投射。^①这种定位跳出了传统情感研究的心理中心视角,恰好可以对应“空气”不依附于具体叙事节点、弥散于影像缝隙的特质。吉尔·德勒兹(Gilles

Louis René Deleuze)在斯宾诺莎的基础上,将情动从人类中心的情感范畴中剥离,阐释为前个体的“强度流”,区别于被语言符号固化的情感类别。他以“奶酪使我恶心”^②为例说明,此类反应并非认知判断的结果,而是外部物质介入身体后引发的强度变化。这种“强度流”的无定形特征与“空气”的流动性、渗透性高度契合,解释了“空气”何以能够跨越银幕边界,在观众、影像、放映环境之间自由传导。布莱恩·马苏米(Brian Massumi)进一步强化了情动的非表征属性,提出情动具有不被意识察觉的自主性,先于认知判断而存在,构成情感生成的潜能基础。^③这一判断为阐释“空气”的感知路径与运化逻辑提供了支撑:雾气、光影、低频声景等元素对观众的影响往往先于对叙事意义的理解,视听元素的细微调度可以直接触发身体的强度反应,这属于未被符号收编的感性触动。

二者的深层契合集中体现在对“连续性场域”的构建逻辑上。中国气论视域中的“气”以“气机”运化为核心,其本质是一种贯通天地万物的无形介质。它消解了固态实体的绝对边界,使山水、草木、人体能够在无滞涩的流动中形成共振。这种流动状态天然消解了主客二分的认知预设,呈现出万物互联的潜在秩序。与之呼应,情动理论所关注的“强度流”同样不固着于特定主体或客体。作为一种前个体的感性力量,它可以在异质媒介间自由迁徙,从影像的光影波动传导至受众的知觉层面,在认知系统介入前便完成感性渗透。其中,“气机”的无滞运化与“强度”的自由迁徙正是二者内在契合的表征,共同指向一种超越实体边界的感性传导

① 斯宾诺莎. 伦理学[M]. 贺麟,译. 北京:商务印书馆,1998:149.

② DELEUZE G. Gilles Deleuze's Lecture Transcripts on Spinoza's Concept of Affect[EB/OL]. (2007-02-16) [2025-07-21]. <https://deleuzelectures.blogspot.com/2007/02/on-spinoza.html>.

③ MASSUMI B. The Autonomy of Affect[J]. Cultural Critique, 1995(31):83-109.

逻辑。在此过程中,影像的声画元素褪去了单一的叙事表意属性,转为承载“气机”流动的介质节点。这些节点依循“同声相应,同气相求”的内在律动,弱化了各自的独立指涉功能,强化了彼此间的贯通联结。这一视角的确立,为后续探讨“空气”如何通过视听基底、时空构型及身体共振构筑无阻隔的连续性,提供了切实的理论接口。它表明,“空气”的效力根植于对“气”之运化规律的顺应,而非超验的精神注入。

二、“空气”的运化逻辑:非表征维度的情动传导

“空气”的运化与情动强度流的传导,首先依托于影像物质层面的“气化”转译。原本承担叙事表意功能的视听元素从符号编码的惯性中释放出来,转为承载连续性流动感的介质节点。影像感性氛围的生成,有赖于声、光、空间结构及其动态呈现、表面构造,乃至由此引发的通感、气味等多重物质维度的协同运作。^①这一运作逻辑与气论“气寓于形”的特质形成深层呼应。“气”本就寄寓于形色声味之中,影像“空气”的生成也需要从这些基础的物质维度切入,完成从“表意单元”到“气之载体”的功能转向。这种转向使得光影、声轨、质感等元素成为“气机”流动的具象通道,为情动强度在物质层面的无滞传导提供了可能,也由此开启了“空气”从静态物质到动态场域的运化进程。

早期默片《神女》(吴永刚,1934)的物质气化逻辑提供了典型范本。影片高反差的黑白光影与逼仄的空间结构构成了空气的弥漫载体:街头巡警追捕时墙影的晃动、陋室床沿悬垂的昏黄灯影、墙皮剥落显露的粗粝肌理,这些元素游离于明确的叙事指涉之外,仅作为空气的流

动节点发挥作用。随着墙根的裂纹随灯影摇曳,暗部的灰度随人物走动流转,原本静态的空间由此获得动势,渐次铺展出弥散性的沉坠气场。这种由物质层面的细微波动引发的感性效应,与情动理论所关注的强度传导逻辑相契合——光影与空间的质性变化在认知介入之前便已触发身体层面的知觉响应,成为前个体强度在物质维度的初始显现。

至《一一》(杨德昌,2000),物质气化进一步沉降为日常生活的细碎肌理。台北公寓的白炽冷光、午后浮于光柱的尘灰、筒子楼长走廊的回声、婚礼现场的嘈杂人声,这些元素未被用来锚定叙事逻辑,转而成为调节“气”之疏密的感性标尺。敏敏上山后,室内暖光虽存却难掩空荡,光线饱和度悄然下降,气场随之由密转疏;夜间暴雨击打阳台的声响与室内压抑的啜泣叠加,在通感层面催发湿重的滞涩感,气的密度再度攀升。这种由物质细微波动引发的感性效应,在认知系统对家庭伦理关系作出判断之前,已经通过声光介质的贯通完成了情动能量的积聚与释放,呈现出影像物质性直接触发性感应的传导路径。

聚焦深港跨境生存的《过春天》(白雪,2018)则将物质气化的逻辑推向多元感官与异质流动的维度。深圳家中堆叠杂物的暖调光效、海关通道冷冽的霓虹标识、“水货”仓库弥散的蓝紫光雾、地铁报站粤普交杂的声轨,乃至由视听介质触发的海上咸湿体感,诸多元素共同纳入空气的载体范畴。佩佩往返深港的移动路径,恰是光色温、声频率随空间切换而形成的气化链条:过关通道的冷光收窄了气的流动边界,气场呈凝滞态,对应跨境查验的身份紧绷;街头晃动的霓虹拓展了气的弥散空间,气场渐趋松动,契合短暂逃离规训的跳脱感;仓库内电流嗡

^① 格诺特·伯梅. 气味与气氛[J]. 姜雪,译. 外国美学,2018(2):1-19.

鸣与耳机漏出的流行乐叠加,形成气的混杂态,暗合灰色地带生存的复杂质感。这类由物质异质协同触发的感性流动,令观者在尚未完成对跨境生存叙事逻辑的梳理时,便已通过气的传导触碰到了生存体验的涩重与跳脱。

三个案例跨越八十余年的华语电影创作脉络,技术形态从默片光学记录迭代至数字感官模拟,物质气化的具体路径各有差异,但传导逻辑始终一致:它们将声、光、空间等基础元素从表意功能的固化绑定中松绑,使其彼此贯通,形成初始的连续气场。这种从表意单元到气之载体的功能转向,为空气的时空构型与身体共振提供了最基础的介质支撑。

物质基底提供的气化节点需要经由特定的时空构型,方能形成持续流动的气场。气论视域中,“气”的运化依托“往来”与“屈伸”展开,本身就内含时间上的绵延不绝与空间上的虚实相生两层节律。场域作为各类位置之间客观关系的一个网络或一种构型,其生成依赖于元素之间的张力分布,而非单一元素的表意强度。^①电影“空气”的时空构型正是在此意义上将影像从线性的叙事推进中稍作抽离,让气与情动强度沿着另一种节奏铺展。

《一江春水向东流》(蔡楚生、郑君里,1947)的时空处理呈现出“气”之绵延的典型样态。影片以上海—重庆的双城结构承载抗战十四年的离散轨迹。素芬在霞飞路等候良箴的长镜头段落中,摄影机沿街景缓缓横移,电车声、叫卖声、广播声层叠而至,时间的刻度被日常声响拉长。夜戏中素芬倚窗听轰炸机掠过的段落,窗外探照灯的光束间歇扫入,室内昏黄灯火随之明暗起伏,空间的封闭感与时间的悬停感交织,形成“气”之沉郁积滞的构型。张忠民由重庆返沪的船舱戏中,江水、汽笛、甲板晃动的叠化剪辑让

八年离散压缩为一夜的绵延流转。观众置身此种时空之中,所感受到的“家国之痛”来自时空本身被拉伸、折叠后形成的强度蓄积。这种由时空结构自身释放的沉郁质感超越了叙事文本的表层逻辑,在影像的深处构筑起一种持久的心理气候,令那份厚重的时代体认自然地从中渗出。

《花样年华》(王家卫,2000)的时空构型则偏于“留白”一端。苏丽珍与周慕云相遇的狭窄楼梯、面摊的昏黄吊灯、旅馆走廊的绿壁纸构成一组反复出现的空间节点,叙事时间在其中的推进近乎停滞,取而代之的是同一空间在不同光色与声响中的循环往复。苏丽珍裙装的色温随日影推移由赭石转至墨蓝,周慕云烟头的明灭与隔壁麻将声的疏密形成微妙的时序标记,时空在此退守为一种“似曾相识”的绵软节律。房东夫妇的麻将桌作为恒定背景贯穿多数场景,构成场域内不变的位置刻度;苏、周二人的身影则在楼梯转角、面摊角落、旅馆门口之间往复穿梭,形成空气在有限空间中的回旋与积压。那些未曾出口的话语、未及触碰的指尖,其所携带的强度恰在时空的留白处蓄积最深,叙事在此处的“空缺”反而成为空气情动最为充盈的流经地带。两部影片的时空构型路径各异——《一江春水向东流》以绵延拉伸强度,《花样年华》以留白蓄积强度——共通之处在于,两者都将时空从叙事服务的附属位置抬起,使其成为“气”与情动自行流转的构型本身。在这种构型之下,观众悠然浸入一方气场持续变化的感性场域,为身体层面的共振提供了必不可少的时空前提。

影像对身体的触动依托于创作者对声画的精准调度。借助种种策略和装置,电影拥有了触发甚至燃烧一系列身体状态(情动)的能力

^① 皮埃尔·布迪厄,华康德.实践与反思:反思社会学导引[M].李猛,李康,译.北京:中央编译出版社,1998:133-134.

……通过操控声音和影像,电影创作者得以诱发我们(观众)的身体变化。^①电影“空气”的运化落到身体层面,呈现为节律匹配下的共感联动。《巴山夜雨》(吴永刚、吴贻弓,1980)中,秋石倚坐舱壁的静默、刘文英踱步的迟疑、小娟子吟诵《蒲公英》的童声,这些身体姿态与发声超越了声画节律的表层同步,共同汇入江水拍击船舷的低频震颤。这种持续性的物理扰动构成了整艘客轮的底色,将分散的个体生命吸附在同一股“空气”的流动里。角色的躯体起伏、气息吞吐与江水的涨落形成深层同构,弥散在船舱内的“空气”由此转化为一种集体性的生命共感。这种共振抵达了身体层面的相互体认,在联结离散个体的同时承载着时代的厚重记忆,揭示出“空气”美学在抚慰创伤、凝聚共识方面的深层潜能。

《山河故人》(贾樟柯,2015)的共振逻辑依托于跨时空的节律呼应。1999年段落的1:1.33画幅里,^②煤堆旁的喧闹迪斯科声、《Go West》的鼓点与沈涛起舞的肢体幅度精准匹配,暖调光影的晃动频率与音乐的节拍形成同频;2014年段落的1:1.85画幅中,医院走廊的冷调光效、远处的风声与角色缓慢行走的脚步声暗合,声画节律的放缓让气场的流动随之凝滞;2025年段落的1:1.39宽画幅下,雪地的空旷感、舒缓的旋律与独舞的肢体舒展度呼应,不同时空的声画节律通过音乐的重复形成隐性的联结。创作者对不同时间段声画节奏的差异化调度,让空气的流动跨越时间边界,在身体层面形成持续的共振效应。

《地久天长》(王小帅,2019)的共振逻辑则

体现在静默与声响的节律匹配之中。丽云流产后的段落里没有宣泄情绪的台词,仅有窗外工厂机器的低频轰鸣,声响的震动频率与她蜷缩身体的幅度暗合,气场的沉涩感通过声画的匹配直接传递;多年后在福建海边的段落,海浪的起伏节奏与她缓慢行走的步频呼应,远处传来的“地久天长”哼唱声调与角色抬手抚额的肢体动作形成节律上的契合。创作者对这些声画细节的调度并未指向明确的情绪宣泄,仅通过节律的匹配便让空气流动与身体状态形成联动,共振的效应在静默中自然生成。

三部影片的调度路径各有差异,却为“空气”的情动传导提供了落地路径,也为后续理解这种美学形态的当代价值奠定了实践基础。

三、“空气”的媒介潜能:三重情动机制与跨文化美学价值

前文对“空气”运化逻辑的梳理,已勾勒出从物质基底气化转译、时空构型节律调节到身体共振联动的三层实践进路。三者内在地耦合了“空气”从强度蓄势、跨场传导到感知跃迁的三重情动效能。这一效能谱系进一步指向“空气”作为非表征媒介的潜能,具体呈现为悬置、流转与跃迁三个维度的特质,为电影媒介研究提供了新的阐释向度。

“空气”的首要媒介潜能体现为对意义预设的暂时搁置,为情动强度留出蓄积空间。常规叙事电影的声画调度多服务于明确的情感锚定,影像元素的功能往往被预先绑定至“悲/喜/怒”等可命名的情感类别,情动在生成之初便容

① CARROLL N. The Philosophy of Motion Pictures[M]. Malden: Blackwell Publishing, 2008:149.

② 北京电影学院图书馆. 电影札记:贾樟柯谈《山河故人》的创作[EB/OL]. (2021-12-13) [2025-06-30]. https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5Nzk2MzQ5Mg==&mid=2651608020&idx=1&sn=056fa91806b803a3b7e8eca4ce6dced8&chksm=bd29005f8a5e89493022f4a5a2a3b12da5164e537e9ff74702ed05e1b2fcccc31fb182dbe99&scene=27.

易被收编为叙事的附属品。“空气”的运化逻辑则对此作出调整:先将影像从“传递某段故事、指向某种意义”的预设中稍作抽离,避免情动过早被固化为有明确对象的情感标签。这种让感知暂时脱离预设判断的路径,与胡塞尔所说的悬置(Epoche)^①形成呼应。这个希腊词本就意指远离或避免,此处远离的便是将影像感知锚定到固定意义、固定情感的预设习惯。暂时脱离预设之后,情动强度始终维持在未定型的状态,不至于因过早被归类而失去流动性,得以在影像场的运行中慢慢蓄积,为后续的跨场传导留出充足的强度储备。

蓄积完成的情动强度又需要沿着“空气”的运化节律在场域内传导,这是“空气”的第二重媒介潜能。气论传统向来以“生生”为天地运化之本,“天地生化万物,它的本能就是‘生生’,就是‘变化’……一切事物,时时刻刻都在变化之中”,^②这种无休止的变化节律正是空气跨主体传导的内在依据。传统理论中的跨主体多被用来指代人际之间的情感传递,而空气视域下的跨主体则指向情动强度脱离单一叙事主体的绑定,在角色状态、空间节律、声响纹理、介质属性等各类场域节点之间自由流转。角色的气息起伏、空间的明暗缓急、声响的频率疏密、介质的颗粒质感,均可成为强度传导的节点,彼此之间无绝对边界,随“生生”的变化节律自然衔接。这种传导状态与“气”的运化逻辑一致,对应到“空气”的实践中,便是情动强度不局限于某一角色的情感表达,而是在整个影像场域中形成均匀弥散的气韵流动,场域内的所有元素均成为传导的参与者,无主次之分。

当情动强度在场域内完成充分传导后,

“空气”随即脱离具体叙事动机的束缚,落到存在论层面的感知跃迁,这便是其第三重媒介潜能。情动研究曾指出,“情动系统才是最重要的动机系统,生物性内驱力只有得到情动系统的强化之后,才会产生动机影响。”^③常规电影的感知驱动多依附于叙事动机,如离散、错过、成长等情节推进构成感知的触发锚点,感知节奏始终跟随叙事动机的推进而变化。“空气”的情动蓄积完成跃迁后,可脱离具体叙事动机的束缚,此时触发感知的是情动强度本身蓄积到一定程度后自然溢出的存在质感,如沉坠、绵软、疏朗、涩重等难以被叙事归类的感知状态,对应的是“流逝”“羁绊”“恒常”这类不局限于具体语境的存在命题。这种跃迁既承接了气论“通天人、贯古今”的运化维度,也呼应了情动理论对“强度先于意义”的关切,让“空气”的效能最终落到超越具体故事的存在感知层面,而非停留在情感宣泄的表层。三重媒介潜能层层递进,既印证了情动理论对非表征感性力量的阐释力,也借本土气论的“生生”等逻辑补足了情动研究在具身连续性、生命韵律维度上的不足。

立足跨文化语境来看,西方电影理论的演进始终围绕叙事与符号的核心轴线展开:从经典叙事学对情节因果链条的拆解,到符号学对影像编码规则的梳理,再到文化研究对文本意识形态意涵的挖掘,影像多被视作承载意义的载体。即便是晚近引入的情动理论,也多将情动置于表征系统的框架内讨论,关注情感如何被叙事逻辑规训、被符号系统锚定,对那些未被纳入编码序列的感性剩余往往仅视作叙事的注脚或意义的边角料。“空气”美学跳出了这一框架的局限,它将观照的重心移至那些被叙事忽

① 克拉克·穆斯塔卡斯. 现象学研究方法:原理、步骤和范例[M]. 刘强,译. 重庆:重庆大学出版社,2021:90.

② 王辉,编. 易经[M]. 昆明:云南人民出版社,2011:1.

③ SPINOZA B D. The Ethics and Other Works[M]. CURLEY E, ed. & trans. Princeton: Princeton University Press, 1994: 4.

略的边缘元素,例如风声的震颤、雾气的弥散、静默的压强。这些元素游离于剧情的因果链条之外,未被赋予固定的表意指向,却在影像的流动中构成了持续传导的感性基底。而这种“非表征”的视角,可以看作对影像感性力量的重新发现——那些未被编码的、弥漫性的感性流动同样是影像意义生产的来源之一。

这种视角又与当下媒介研究的“物质性转向”形成了呼应。物质性转向的诉求是跳出“内容—形式”的二元框架,关注媒介本身的材质、介质的质感,以及这些物质性元素如何参与意义的生成。而“空气”美学中的“气”本身就是一种非实体的物质性存在,它不依附于任何具体的影像符号,却构成了所有视听元素得以流动的介质。这种对介质性的强调,为物质性转向提供了来自本土美学传统的理论支撑,也让“空气”的阐释逻辑获得了跨文化的理论接口。二者的交叉形成了更为复杂的情感动力结构:表征系统为影像提供了可被识别的文化坐标,让情感的表达有了明确的指向;非表征的“空气”则为这些坐标注入了鲜活的感性质地,让被符号固化的情感重新获得流动的可能。在跨文化传播的语境中,这种结构的有效性尤为凸显:当文化背景不同的观众面对一部中国电影时,即便无法完全解码其中的文化符号,也能通过对风声、雾气、静默这类非表征元素的感知,捕捉到影像中未被语言捕获的情感质地。这种感知的共通性弥补了表征系统带来的文化折扣,让影像的情感传递突破了文化边界的限制。

“空气”美学的学术价值,集中体现为兼具本土根基与跨语境适用性的分析维度。它无需否定西方表征研究的既有贡献,也不刻意凸显自身的异质性,而是立足本土气论与西方情动理论的交叉视域,拓展出观照影像“非表征”感性力量的阐释路径。这一路径既兼容对影像意

义生产逻辑的成熟研究范式,也为捕捉溢出符号框架的原初感性体验提供了可操作的观测切口。

四、“空气”美学的当代调适:技术语境下的范式延展

技术的迭代正将“空气”美学从稳定的胶片载体与封闭的影院空间中抽离,转而置入一个流动不居、交互频繁的新媒介场域。这一转向不仅改写了空气的运化路径,也对既有的“气—情动”研究范式提出了修正要求。从流媒体的小屏迁移、VR的去框定化空间,到AI生成影像的“无作者性”,技术的每一次跃进都在重塑“空气”的生成逻辑与情动传导机制。

影院观影的关键在于物理空间的共在性,这种共在性为空气的弥散提供了匀质化的场域支撑。封闭空间内的巨幅银幕光影、全频段声场震荡、座椅触感的低频传导,共同构成空气充盈的介质网络,空气在其间实现无阻隔的流动,形成笼罩性的感性场域。流媒体平台的兴起将观影行为从封闭影院迁移至开放的生活场景,首先带来的是空气弥散范围的收缩。移动终端的几英寸屏幕框定了光影的物理边界,声场从全频段的空间震荡降维为耳机或微型扬声器的近场输出,观影环境的碎片化(如通勤途中的嘈杂、居家场景的非受控光线)进一步阻断了空气在公共空间中的均匀弥散,原本贯通整个场域的空气被限制在屏幕与个体感知的局部范围内。与此同时,集体感性场的联结也被弱化。影院中,所有在场者的感知共同构成空气流动的外部环境,个体对影像的感性响应会在匀质场域中产生微弱的共振,共同强化空气的流动强度。流媒体观影脱离了这种集体场域,成为个体主导的私密行为。尽管观众获得了暂停、

快进的操作权限,却也失去了在公共感性场中参与空气共振的可能。情动的传导从匀质感性场的共振转向个体感知系统的内部响应,原本“空气”美学中那种覆盖全场的弥漫性感性效应,由此趋于局部化与个体化。

与流媒体的场域收缩形成对照,VR技术通过360度全景与去框定化拓展了空气的弥散边界。传统电影的矩形画框构成空气运化的物理边界,观众始终以旁观者身份凝视框内世界;而在VR影像中,物理画框消解,观众置身于影像构建的球形场域中心。第16届北京国际电影节“无界∞沉浸单元”入围作品《大圣崛起之万妖神游》(高婕妤,2026)便呈现了这种全新的空间逻辑:观众以“山外人”身份进入万妖镇祭祖大典的虚拟场域,随视角转动、位移调整,与弥散在山间的雾气、掠过耳际的山风、祭典现场的声光脉动等空气介质形成实时交互。空气的流动突破单一视角的局限,形成全方位、无差别的环境性包裹,其感知随个体视角与位移的差异呈现个体化特征。这种具身性的强化,将空气的审美体验从视觉层面的“观气”推向全身感官的“融气”,为传统气韵生动的审美理想提供了全新的媒介实现路径。这种空间重构也带来情动生成逻辑的调整:情动的生发跳出了特定叙事节点定向触发的逻辑,转而依托于整个虚拟场域持续弥散的“气”之流动,印证了“空气”美学中“气无定形、随境而化”的核心特质,也为跨媒介语境下“气韵”的当代转化提供了新的实践样本。

与VR对“空气”边界的拓展形成互文,人工智能技术在电影领域的应用呈现出两种截然不同的实践面向:一是对存量影像的修复性存续,二是生成式内容的原创性生产。上海国际电影节“SIFF修复”单元对《铁扇公主》(万籁天、万古蟾、万超尘、万涤寰,1941)的4K修复,着重

保留了原动画线条的顿挫节律、赛璐璐色彩的晕染质感,这些细节恰恰是万氏兄弟创作时“气”的流动痕迹。传统电影中,“空气”的生成始终依托创作者对视听元素的个性化调度,本质是创作者个人气质、生命体验与艺术思考的外化,即“我之气”向“影像之气”的灌注,此次修复正是对这份主体之“气”的数字化留存。与之相对,生成式AI的崛起则对“空气”的生成逻辑提出了新的课题。AI生成影像依托算法模型与海量数据训练,可依据指令自动生成连贯的视听内容,在形式层面甚至可逼近或超越人类创作的完成度。不同于传统创作中“人”与“物”的对话、创作者通过影像与观众建立的生命联结,AIGC的影像生产本质上是算法基于概率模型对视觉元素的统计学重组,其创作过程呈现出相对弱化的作者在场性。这类影像在视觉层面或可呈现流动、弥漫的质感,但缺失创作者主体之“气”的源头灌注,因此更符合对气韵的形式化仿真。而这种仿真也带来了情动模式的调整:观众的情动响应从指向创作者生命经验的具体共情,转向对算法生成的拟真感性模式的普遍反应。此类情动虽可具备相当的感染力,却因剥离了具体历史语境与文化根基,致使“空气”美学呈现出去语境化的普适特征。

综上所述,技术的迭代正在深刻改写“空气”美学的存在形态。面对这些变化,既有的研究范式亟待转型。我们不能再仅仅局限于对单一文本的作者论解读,或者局限于影院单一场域的效应分析,而应转向一种更为宏观、动态的研究范式。它要求我们关注“空气”在不同媒介终端间的流动轨迹,关注算法逻辑对情动生成的潜在干预,关注虚拟空间中身体感知的全新形态,进而去探究数字代码如何承载“气”的流动,算法逻辑如何模拟“情动”的生发。唯有如此,这一根植于本土气论的传统美学范畴才能

在数字时代真正实现其创造性的转化与创新性的发展,继续为理解人类日益复杂的媒介感知体验提供独特的理论视角。

结语

本研究以费穆“空气”说为原点,融通本土气论与情动哲学的分析视域,梳理了中国电影“空气”美学的理论脉络、运化逻辑与当代价值。在承接西方电影叙事—符号研究传统的基础上,本研究将观照重心延伸至容易被叙事忽略的非表征维度,试图为影像感性力量的分析提

供兼具本土特质与跨文化适用性的视角。然而,技术的迭代带来了全新的挑战:流媒体环境下的感知收缩、VR场域的空间重构、AI生成内容的逻辑变迁,共同推动了“空气”美学研究范式的转型。因此,未来的研究或许可以在本文的基础上进一步拓展:一方面关注数字技术、虚拟影像等新型媒介形态对电影“空气”生成机制的影响;另一方面将该理论视角应用于更广泛的影像实践,如艺术电影、实验影像甚至交互媒介中,检验其在非叙事性、跨媒介语境下的解释力。

责任编辑 米 兰

Air as an Affective Field: The Operational Logic and Media Potential of the Air Aesthetics in Chinese Cinema

Li Junbao

(Shenzhen University, Shenzhen 518000)

Abstract: Current research on emotion in Chinese cinema remains largely confined to interpretive frameworks of narrative symbols and psychological identification, lacking effective localized analytical tools for the pre-cognitive, non-representational, and diffuse sensory forces at play. Fei Mu's theory of cinematic *air* offers a theoretical anchor that combines indigenous characteristics with ontological depth to address this predicament. This study defines *air* as an affective field, and by integrating traditional Qi theory with Western affect philosophy, it clarifies the intrinsic compatibility between *Qi dynamics* (qi ji) and *intensity*. From three dimensions—material substrate, spatiotemporal configuration, and bodily resonance—it unpacks the operational logic and affective transmission mechanisms of cinematic *air*. The aim is to provide an interpretive framework for the creative transformation of classical Qi theory within the contemporary media context, thereby rethinking the affective potential of the cinematic medium and expanding a research pathway for Chinese film aesthetic theory that is both rooted in indigenous traditions and open to interdisciplinary dialogue.

Key Words: *Air Aesthetics* *Theory of Air* Fei Mu Qi Theory Affect