

雾雨和乡愁——论《野果之歌》的乡土空间建构

雷志成

(西北师范大学, 甘肃兰州 730070)

摘要: 在当代中国文艺创作对文化根脉与身份认同的探寻中,“地方性”已然成为核心维度之一。《野果之歌》是由青年导演李斌彬执导的中国大陆剧情片,该片讲述小镇青年陈羽阔别多年后回到大巴山故乡,通过接触大爷以及乡邻见证了小镇人事变迁的故事。影片以“雾雨朦胧”为核心视觉标识,将陕南地域风貌转化为兼具“地理属性”与“情感温度”的乡土空间,为当代乡土电影的空间叙事提供了独特范例。

关键字: 《野果之歌》; 乡土情怀; 情感隐喻; 空间建构

Fog, Rain, and Homesickness: On the Construction of Local Space in "The Night Rain South Township"

LEI Zhicheng

(LEI Zhicheng Northwest Normal University, LanZhou, China)

Abstract: In the contemporary exploration of cultural roots and identity in Chinese literary and artistic creation, "localism" has become one of the core dimensions. "Song of Wild Fruits" is a Chinese mainland drama film directed by young director Li Binbin. The film tells the story of Chen Yu, a young man from a small town, who returns to his hometown of Daba Mountain after an absence of many years. Through his interactions with his father and neighbors, he witnesses the changes in the town's people and affairs. With "misty and rainy" as its core visual identity, the film transforms the regional scenery of southern Shaanxi into a local space that combines "geographical attributes" and "emotional warmth," providing a unique example for the spatial narrative of contemporary local films.

Key words: "The Night Rain South Township"; local sentiment; emotional metaphor; spatial construction

“乡土”一直是华语电影创作里老生常谈的重要主题,它既包含对传统农耕文明的回忆,也反映现代化进程中个体与故土的精神疏离,青年导演李斌彬的《野果之歌》正是这一脉络下的一部新进新作,独特的画面呈现形成了差异化风格,导演从返乡青年陈羽的角

【作者简介】 雷志成,男,西北师范大学传媒学院硕士研究生,研究方向为戏剧与影视学。

度出发，将镜头聚焦在陕南大巴山的自然景色上，影片在故事情节上没有刻意制造激烈的冲突，而是用沉稳克制的镜头语言，把陕南大巴山的自然风光和人文肌理融合在一起，展开一幅“朦胧潮湿”又“温情”的乡土画卷。

当前，学界对《野果之歌》大多停留在艺术气质、叙事节奏以及乡愁表达的泛泛而谈上，缺乏对其影像本体是如何构建“乡土空间”的细致剖析，电影里的“雾”和“雨”，到底是真实反映地理空间，还是用来传递深层含义的象征符号？它们如何营造出影片的情感氛围，又怎样把具体的“地理空间”变成观众能产生共鸣的“精神场域”？这些问题的解答，对于理解影片如何通过地方性空间的美学引发普遍的情感共鸣具有重要意义。

基于此，本文以“雾雨”为切入点来研究《野果之歌》里的乡土情怀和影像建构，其核心观点是：影片如何通过“雾雨”这一元素将自然景观变成一种主要的视觉风格和情感线索，成功地把陕南这个地方的空间，打造成一个融合个人记忆、地方感情和对家乡思念的“精神乌托邦”。文章将依次剖析“雾雨”图像的视听构成和情感隐喻作用，最终解释影像实践是怎么在“地理现实”和“诗意表达”中间，完成对“乡土”概念的图像重塑。

一、作为视觉风格的“雾雨”

如果说乡土情怀是《野果之歌》的核心，那“雾雨”就是最突出的视觉元素，影片不是单纯复制陕南镇巴多雾多雨的天气特点，而是把这些自然景象变成贯穿全片的视觉符号，从而提炼出一种独特的美学风格。在导演执着的“雾雨”形象塑造下，影片整体呈现出一种朦胧又湿润的感觉，这种风格把具体的乡土空间进行意象化的表达，让《野果之歌》像一首“巴山夜雨”写成的朦胧诗，奠定整个片子惆怅而宁静的基调。在电影的表意系统里，“能指”和“所指”互相交织，一起构建图像空间的丰富意义，这些图像符号不是孤立的，而是一直为剧情服务，在叙事上成导演抒情达意的方式。^[1]《野果之歌》里的“雾”和“雨”一方面形成了叙事表达的视觉媒介，另一方面两者相辅相成，共同构建起独特的陕南乡土空间。

首先，“雾”在影片里既空间塑造的主要元素，又是人物情感链接的纽带。从自然属性上讲，“雾”是大气中漂浮的小水滴或冰晶组成的水汽凝结物，当气温到露点温度时，空气中的水蒸气凝结所产生的物质。《野果之歌》里的“雾”是陕南地理气候塑造的参与者，把真实环境精准再现到银幕中，在视觉效果和氛围营造上进行独特表达，它让场景变

得朦朦胧胧、柔和且颇具诗意性。如此，整个影片被笼罩了一层如梦似幻的氛围。但其根本而言，它并非简单的“空间元素”，而是个带着感情和流动性的隐喻象征。电影里的“雾”一直弥漫在大巴镇，山林、田野、山坡等空间，李斌彬导演通过“雾”的视觉效果处理形成了双重效果：一方面它美化了自然景观，加强了朦胧的诗意感，例如摩托车在山间疾驰的长镜头犹如穿行在一幅流动的画卷里，氤氲的雾气飘在山峦之间，把大巴山渲染为一个美丽的诗画人间；另一方面“雾”又精准地将主人公陈羽和“故乡”拉开距离，在其间形成淡淡的隔阂，它象征着归乡者跟故土之间说不出的疏离感和模糊的感情迷障。“雾”模糊空间，也模糊记忆和时间，甚至模糊现实和梦境的边界，看似简单的空间塑造，实则隐藏着导演对“归乡青年”和“故土”之间疏远感的细腻理解。

其次，“雨”更多承担起展现地域性的视觉作用。跟“雾”那种悬置的效果不同，“雨”是持续不断的，富有声响的。《野果之歌》用“雨”的视觉呈现确定整个作品的美学风格，影片里的“雨”并非是具有视觉冲击性的“暴雨”，而是绵密柔和，持续不断的细雨，几乎弥漫于所有室内外场景。“无处不在”的雨景设计，使其超越了简单的天气描写，成为统领全片视觉和情感氛围的关键元素，它营造出一个被水汽浸润的封闭世界，让时间流速仿佛放缓，为全片奠定了沉思和怀旧的诗意底色。固定机位的长镜头加上深焦摄影，是表现“雨”之诗意的重要方法，拍摄人物在雨里行走或驻足的场景时，镜头保持静止，让雨丝均匀地在前景、中景和远景里划过画面，这种手法既加强时间的流逝感和空间的纵深感，又把人物放在一个广阔而安静的时空连续体里，人物动作的缓慢和雨的动态形成细腻对比，营造出“人在雨中，雨在人中”的诗意画面。影片里连绵不绝的“雨”构成影片的叙事空间和情感的细微线索，淅淅沥沥的雨声放大小镇的宁静气息，更强烈地暗示孤独的心理感受，让“故乡”和“游子”之间的情感回忆带上潮湿的感觉。就像贾樟柯电影里的矿井、工厂以及铁轨这些山西元素，从地理空间来说，阴雨连绵符合陕南地区的气候特点，“雨”正好代表陕南的地理特征，所以我们能看到《野果之歌》这部国产乡土电影，在充分运用“地理性”构建诗意美感方面的努力^[2]，观众在影片里感受到的不是某一场具体的雨，而是由无数雨滴、潮湿的瓦片、湿润的土地组成的诗意空间，这种空间质感增强影片的怀旧情绪。

最终，“雾”和“雨”视觉组合，共同完成了乡土空间的美学转译和情感赋值。单独的“雾”制造出朦胧和距离感；单独的“雨”表现出绵长和氛围感，两者相互统一，产生了独特的化学反应——它把陕南镇巴这一具体的物理空间转译成一种普适性的乡愁意象容

器，从具体的时空里抽出一种可感的普遍情绪。有人问李斌彬导演为什么选雨天，是想表达什么吗？导演只是说：“感受！”简单的回答恰好说明了其创作的本质——这种感觉源于对故乡的深刻认知，是长期情感积淀后的自然流露。通过自然环境的高度风格化，《野果之歌》像用细腻辞藻堆起来的乡镇散文诗，细腻的画面让观众不只是跟着故事情节走，而是通过感官体验和影片产生共鸣，我们好像也能闻到那片土地的潮气，触摸到人与人之间细腻的感情和挥之不去的愁绪，从而在视觉和感官层面上，与影片所探讨的乡土情怀达到最深切的共鸣。

二、作为情感隐喻的“雾雨”

在《野果之歌》里，“雾雨”不仅是风格化的视觉表达，更是承载人物情感和主旨意蕴的隐喻系统，它不只是自然天气的记录，更是直指主人公陈羽的内心世界，展现出当代游子面对乡土时的“游离”状态——将抽象的思乡之情和身份困惑转化为可观看的影像符号。

在希区柯克的电影里，我们常能看到不少隐喻的视觉符号，比如眼睛、窗户、楼梯这些，剧情里，这些视觉符号会强化情感隐喻，他经常通过符号形式来展现角色的内心世界，表达内心的纷乱和不稳定。《野果之歌》里的“雾”，也起着类似的作用，其核心隐喻指向主人公陈羽和故乡之间的情感隔阂，这种隔阂来自长期远离故土，让他跟“故乡”的距离越来越远，尽管身体回到大巴镇，但他的灵魂并没真正落地，他借宿在大爸家，和发小一起去学生家拜访，去旁观端公仪式，他却始终没法真正融入进去，只能保持“旁观者”的姿态。正如前文所说，“雾”模糊地理空间，也模糊心理空间，让“归乡的游子”和“故乡”之间蒙上了一层薄纱，隔开双方的情感连接，彼此间的距离变得模糊且疏远，影片是以陈羽归乡给母亲立碑为线索，表面看是“落叶归根”的传统归乡故事，实际却是表达以陈羽代表的当代青年身份认同的困境，对他们来说，“回家”所表现的不再是一次心灵的洗礼，而是一种带有引导性的“责任”。“雾”的存在也表现了主人公陈羽在情感和选择上的犹豫不决，影片里提到陈羽和程琳那段朦胧的感情，导演用梦境般的处理表现陈羽对程琳的爱慕想象，但陈羽在醉酒后还是选择和前女友重新复合，情感上的摇摆不定让他们俩的感情也蒙上一层“雾”。从更深层次来讲，《野果之歌》里的“雾”，代表着角色内心的困惑、不确定和迷失，陈羽在迷雾中前行，实际上是在探索自己困惑的情感和身份认知，陈羽被“雾”笼罩着，就像被困在牢笼里的野兽，没法清晰地看清自己的欲望和感受，

影片结尾，陈羽坐上大巴离开故乡，雾气笼罩着山峦，他和大巴山渐行渐远，陕南成回不去的记忆故乡，一切都不那么真实，只剩下挥之不去的惆怅，这正像席慕容在《乡愁》里写的：“故乡的面貌是一种模糊的惆怅，仿佛雾里的挥手告别。”“雾”带来的朦胧感，异化为陈羽回归故乡的心理障碍，只有穿过这片“迷雾”，才能真正面对“自己”和“故乡”的关系。

相比于“雾”的静态和阻隔，电影里的“雨”则是动态的、弥漫性的情感浸润物。在电影创作中，“雨”有时候代表着痛苦、伤心和悲哀这些意象，《杀人回忆》（2019 奉俊昊）里苏警官面对又一次逃跑的凶手，他在雨里崩溃，这场大雨成他绝望痛苦的直观表现。《野果之歌》里的连绵细雨无疑是对“乡愁”这一核心情感最直接的隐喻。大巴山的潮湿一直贯穿整个影片，这种潮湿不只是地势环境的特性，更是记忆里乡愁的质感，陈羽回到镇巴后，多次在雨中独自游荡、旁观，他站在屋檐下或街道旁，静静注视雨中的老街、行人和端公舞仪式。导演的镜头常将他置于前景或一侧，而故乡的人和事则在雨幕深处的中远景里，细密的雨丝就像一层透明的墙，既象征着陈羽因为长期离开家乡产生的情感隔阂，又强化他“旁观者”的心理状态。雨幕没完全挡住视线，但让所有景象都变得模糊遥远，这正好对应“巴山夜雨”那般愁思的主题。同时，“雨”也是催化人际关系的情感媒介，它影响着人与人之间的微妙互动。在陈羽和程琳第一次见面时，导演巧妙地用“雨”拉近两人的距离，伞下的漫步以及潮湿的环境，让两人的情感试探变得更自然也更直接，影片对“雨”的诗意构建，是一项涵盖宏观基调与微观质感、色彩影调与运动节奏的系统性视觉工程。它既是背景，也是前景化的视觉主体；既是环境音，也是主导性的视觉旋律，通过摄影、光影、色彩和构图的使用，影片里的“雨”变成渗透每个画面的美学元素，它营造出影片独特的时间感和情绪基调，成为乡土情感和个人愁绪最贴切、最极致的视觉象征。

“雾”与“雨”的交织耦合，构成了影片最完整深刻的情感意象——一种未完成的、悬置的乡土情怀。“雾”代表着隔阂和模糊，“雨”代表着愁绪和浸润，它们共同描绘出一种“剪不断，理还乱”的复杂情感状态，主人公陈羽返乡之旅，导演没有导向性地给出“离开”或者“留下”二元结局。当离别的大巴车行驶在环山公路，陈羽的心情是惆怅的，不舍的，他只是在纠结中选择了看似正确的决定，如同他在“雾雨”中穿行，其情感始终在寻觅与疏离、触动与抽离之间摆动。电影结尾很有深意，陈羽在“梦里母亲”的指引下找到老房子的钥匙，情感从“朦胧”走向“清晰”，但他还是选择离开，这正是“雾

雨”最终的隐喻——现代人的乡愁，往往是没有明确的答案和归宿。故乡已经不再是那个简单回归的彼岸，它成为了游子的“旧梦”，在心里那场湿漉漉的“巴山夜雨”。这场“雾雨”既是地理上的，也是情感上的，它下在镇巴的山里，也下在陈羽的心里，更是每个离乡游子一辈子都潮湿的回忆，《野果之歌》通过将“雾雨”升华成核心的情感象征，成功打造一个和视觉风格高度契合的心理空间，它精准地抓住现代年轻人在城乡之间流动时所感受到的那种既留恋又疏远的复杂乡土情感，这让影片不再只是简单个体故事的叙述，成为一代人精神境遇的朦胧诗篇。

三、空间建构：从“地理”到“精神”

一般认为城市空间是“陌生人社会”，有流动性、疏远感和他者性；乡土空间是“熟人社会”，有稳定性、在地感和亲密感，但在当代电影创作里，城乡关系经历现代性转型：人物从乡下到城里、再从城里回乡下的流动过程，乡土社会的差序格局不断向外扩展，城市生活的陌生圈层不断被打破，都展现出跨地域流动的人文景象。^[3]《野果之歌》中深刻“乡愁”意象的生成，就在于完成了一次深刻的空间生产与地理性转移。它驱动影片的叙事空间从客观的地理坐标，经由复杂的情感与社会关系网，最终升华为一种能引发普遍共鸣的精神容器。这清楚印证亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）关于“空间生产”的核心观点：空间不是静止不动的舞台或容器，而是被社会关系和实践行动所动态创造出来的产物，同时它反过来又构建着新的社会和情感意义。^[4]电影以“雾雨”这一媒介，生动地呈现出从“感知的地形空间”到“共鸣的精神空间”的双重建构和诗意递进。

影片的场景主要聚焦于陕南镇巴，导演李斌彬并未对这一空间进行简单的客观记录，而是通过“雾雨”实施了系统性的审美编码。就如第一节所说，固定长镜头和远景构图，在氤氲水汽的笼罩下，山、田、村都变成“湿乎乎的风景”或“模糊的老照片”，这种视觉策略体现了导演的“审美意志”与“怀旧凝视”。“雾雨”在此扮演了关键的滤镜角色——它柔化景物轮廓，统一颜色浓度，降低清晰度和纵深感，从而将具体、琐碎、充满日常细节的故乡，抽象为一个均质的、弥漫着诗意与怅惘的“故乡”意象本身。对观众来说，这空间是被观看的且带异域情调的审美对象，一个被编码完成的“文本”，它被预设为情感来源，但其真正的可体验的意义处于悬置状态，等待观众通过自身经验的介入与实践激活。解读这个“文本”，需要我们将经验延长或钝化以及陌生化，从而引导我们将注意力投向经验内部或自身的知觉与认知。^[5]由此地理空间被建构为一个充满吸引力的“前文本”，

一个期待被“观赏”和“居住”的场地。

段义孚在《恋地情节》中提出的“地方感”理论指出，人对某个地方产生亲密认同，需要通过持续、投入的身体与情感实践，将“空间”转化为有意义的“地方”。^[6]导演通过展现置身于各种故事中的个体视角，展现相关的“空间”经验和文化涵义，同时将建筑实体与图像、声音等各种表达载体融合，从而赋予了“空间”更深刻的含义。^[7]当主人公陈羽走进被“雾雨”浸透的镇巴土地时，陕南的具体空间就成叙事重点之一，和前面章节分析的视觉风格的“雾雨”不一样，这里“雾雨”从一种被看的风格，变成能被身体综合感知的环境媒介，细致地构建着“人物和空间”互动的方式。例如：“雨水”规定了人们的活动范围，它将人们驱向室内、檐下，制造出被迫的近距离相处，影片里屋檐下老太太给陈羽米糕的情节，展现镇巴人淳朴的情感，看起来是简单的人际交流，实际上“雨”拉近了人与人之间的距离；雨声盖过琐碎的交谈，强化了孤独安静的空间氛围，引导观众随雨声进入情感共鸣。“人物和环境的互动”也体现在主人公陈羽在镇巴的“游荡”上，这是一种典型的身体实践。他穿梭在雨巷，旁观着仪式，借住在亲戚家，身体一直处于一种“隔离”状态——既不是纯粹的外来游客，也不是真正的归乡之子，他所体验的空间（镇巴），更像一个熟悉的“异托邦”：物理上的亲近，心理上却隔着一层潮湿的“雾雨”。这层“雾雨”正好是前文分析的模糊怅惘情感在空间关系上的投射，也是那种若即若离、既渗透又隔膜的社会关系的感官隐喻。

皮埃尔·诺拉提出的“记忆之场”理论认为，那些有象征意义的场地或载体能承载集体记忆，和历史不断交换信息，我们构建民族认同得靠这些有象征意义的具体东西，比如典礼或者文化形式，“场域”既是装记忆的容器，也是重新构建历史的媒介，承担着抵抗遗忘的功能。^[8]《野果之歌》中“空间生产”的终极目的，就是要建构超越个体叙事、能让更多人产生共鸣的“精神空间”，电影里，母亲藏在老屋院子里的那把“钥匙”就是最关键的“记忆之场”，在发现钥匙的过程中，紧密和“雨”的情境纠缠在一起，雨水带来的潮湿与阴冷气息，作为一种强大的感官触发器，潜移默化地触动着陈羽的历史记忆。导演用梦境的设计，带着陈羽找到他的“记忆碎片”，这种潜意识下的情感冲动彰显了其内心的“身份追问”和“寻根之心”。这把具体的、冰凉的金属钥匙，瞬间弥漫全片的、潮湿抽象的乡愁与哀思，锁定在一个坚实可触的“物质实体”上。老屋由此从一个普通的旧建筑，升华为承载个人历史与情感的“记忆之场”。此刻，“雾雨”的功能发生了辩证性转化：它从制造社会性隔阂的纱幕，转变为包裹这一私人“记忆之场”的“外衣”，一个

内化的、稳固的精神空间由此生成。然而，影片的深刻现代性表现在于，它并未轻易让“精神空间”回归于“物理空间”，陈羽选择留下老屋（精神的锚点）然后再次离开（身体的远行），这就决定影片建成的终极精神空间的性质：它不是可供永久栖居的封闭田园乌托邦，而是一张开放性的、可携带的“记忆地图”。当大巴车消失在环山公路的茫茫大雾里，意味着地理上的“故乡”退为背景；但主人公内心那张以“老屋”为精神坐标、以“雾雨”为情感质地的“记忆地图”，已被永久绘制完成。

四、结语

作为视觉风格的“雾雨”塑造了乡土空间独特的美学质感，使其具有可看性；作为情感隐喻的“雾雨”承载了主人公的乡愁与身份困惑，赋予空间可感性；作为空间生产媒介的“雾雨”，则最终完成了从“地理实景”到“精神原乡”的升华，它推动叙事空间实现三级跨越：从“被呈现的地理景观”，变成“被体验的物理空间”，再成为“被内化的精神故乡”，最终，《野果之歌》通过“雾雨”生产的，是属于现代漂泊者的深刻乡愁：“故乡”从来不是物理意义上的回返之地，而是通过身体在“雾雨”中的实践于记忆深处建构并永久携带的、既清晰又朦胧的精神地图。这使得影片突破地域叙事的限制，抵达了关于现代人存在困境的普遍性表达，《野果之歌》的影像实践，为当代乡土电影通过地方性美学探索普遍性的思乡之情，提供了极具价值的创作路径。

【参考文献】

- [1]赵婷媛,张振华.电影符号学视角下近年来中国电影的视觉隐喻与文化解码[J].电影文学,2025,(20):53-57.
- [2]陈志良.现实与诗意:乡土电影美学风格探赜[J].电影文学,2023,(20):8-11.
- [3]郭增强.21世纪中国家庭题材电影中“家”的文化空间[J].艺术探索,2022,36(05):123-128.
- [4]亨利·列斐伏尔.空间的生产[M].商务印书馆,2021:129-135.
- [5]游盼,卢伟.计量电影学视阈下诗意纪录片的美学生成——以伊文思的《桥》《雨》为例[J].重庆邮电大学学报(社会科学版),2023,35(06):147-156
- [6]段义孚.《恋地情节》[M].商务印书馆,2019:150-160页.
- [7]王为,雷晶晶.地方感与具身经验:电影建筑学的空间议题[J/OL].新建筑.
- [8]皮埃尔·诺拉.《记忆之场》[M].南京大学出版社,2017:4-28页.