

# 东方美学与西方视角：电影《卧虎藏龙》的跨文化美学实践

吴宜桐

西北师范大学 甘肃 兰州 730070

**【摘要】**：全球化背景下，电影作为第七艺术，有着自己独特的发展路径。本文以影片《卧虎藏龙》为研究核心，探索为何该片未陷入东方文化符号浅层表达或为迎合西方市场消解东方美学内核的困境。其次，本文通过阐述该片东方美学与西方精神内核的互补性融合，表明电影艺术从“文化输出”到“文化对话”的转型。当然，这一跨文化实践也构建出了兼具东西文化独特性与审美普遍性的艺术表达，为跨文化电影创作提供范式，也为全球化时代的艺术创作、文化交流及身份认同构建提供关键启示。

**【关键词】**：跨文化；《卧虎藏龙》；东方美学；西方叙事

DOI:10.12417/3041-0630.26.03.086

《第七艺术宣言》称电影艺术是第七艺术，此也表明影视创作是不可被忽略。而在东西方文化价值存在许多差异的当代，有一部电影凭借着独特的跨文化互文特性，联结起了东西方文化、成为了东方传统审美与西方艺术视角的标志性作品。这部影片是获得第73届奥斯卡金像奖最佳外语片李安导演的《卧虎藏龙》。这是华语电影历史上第一步荣获奥斯卡金像奖最佳外语片的影片，这部影片既被国人所认可，又走入了国际化的视野，可见这部影片未陷入东方文化符号的表象输出，也未因迎合西方市场而消解东方美学的精神内核，而是在两种文化的碰撞与交融中，构建出兼具东西文化独特性与审美普遍性的艺术表达。当前许多对于《卧虎藏龙》美学融合的研究已形成一定积累，学界争论焦点集中于两方面：其一，民族音乐元素的“客体化”风险——西方的加入是否弱化了传统文化的原生意义；其二，文化在跨文化互文的过程中是从哪些方面体现自己的民族性与世界性的。涵盖先前学界聚焦点与多元文化碰撞的时代背景，笔者认为东方与西方元素的跨文化互文融合成为电影艺术学术研究的重要命题且具有重要的现实意义。

## 1 电影中东方美学的呈现

东方美学一直以来都是中国传统文化重要的组成部分，《卧虎藏龙》影片中对于东方美学的呈现并非罗列不同的文化符号，而是通过画面、思想、内核、声音等多方向进行本片东方美学框架构建。

### 1.1 画面东方美

#### 1.1.1 东方意境

李安曾坦言，这部影片是在虚构世界里打造“不再存在的古典中国”，而意境正是实现这一虚构的核心手段。中国传统美学的“意境”理论是中国古典诗学理论的独创性概念，它是华夏抒情文学和抒情理论高度发达的产物，其中的“情景交融”

“虚实相生”等核心特点，更是极大程度上蕴含着东方审美的含蓄性。而电影《卧虎藏龙》中对于“意境”这一抽象概念的表达，始终以“景、情、意”的三重融合在画面中进行呈现，致力于构建出一种“文已尽而意有余”的“言外之意”的审美倾向。《卧虎藏龙》在片头将观众的视线带入小桥流水诗画如烟般的江南小山村。远山青黛绵延，近水幽深静远，夕阳斜照古镇的黑瓦白墙，每一处都仿佛是用水墨山水的镜头映射，山水一色间的空灵幽深在这第一个镜头下表露无遗。影片中每一处场景都不是简单的空间铺陈，而是被赋予了承载角色命运与文化哲思的表意功能。而影片《卧虎藏龙》对于意境的营造也延续了中国水墨画的美学传统，一是气韵，二是留白。

“气韵”是中国传统艺术的核心审美标准，在影片中呈现出了“虚实相生”的情感流动。影片拍摄中，导演李安将武术等传统文化作为传统意象，从“术”的层面升华为“意”的延伸，使打斗场景成为气韵的具象化载体。竹林打斗戏中，摄影师刻意以仰角去捕捉翠绿竹林中的弹性与灵动性，高速摄影下的竹叶竹枝的飘落与弯曲轨迹与打斗的两人高超的轻功形成呼应，身体的动态是“实”，竹叶的晃动、竹枝的弯曲是“虚”，二者相互映衬，虚实相生，使得两人每次呼吸间所展现的情节均构建出内在的气韵流动，使“武”的意象在全局的铺垫下转化为“禅意意境”。当然，这种动静关系的处理暗合东方美学“万物静观皆自得”的哲思，李慕白渴望退出江湖的疲惫与玉娇龙向往自由的莽撞，均在竹林的气韵中得以外化。而影片对“留白”的运用，也深度延续了中国传统绘画“计白当黑”的美学逻辑。玉娇龙坠崖段落的大全景构图大范围的彰显留白的叙事价值，玉娇龙武当山纵深一跃，升华为对自由本质的形而上的自问，朦胧白雾笼罩的远山与道教建筑构成主体画面，人物仅为渺小轮廓，空白区域并非视觉空缺，而是给予观众一个想象的空间，使得观众对于“纵身一跃”的行为有些自己的想法，画面的留白反而强调了情感的张力，这种“言有尽而意无

穷”“欲说还休”的处理，将叙事重心从情节的铺陈转向影片背后深刻情感内涵的隐喻性表达。

## 1.2 中国传统音乐元素运用

提起《卧虎藏龙》的配乐就不得不提到一个人，配乐大师谭盾。谭盾以极其赋有后现代性的音乐手法为《卧虎藏龙》创作出了极具多元性的音乐。他巧妙的运用“解构”和“重组”的手法对于中西方音乐进行重新的运用。举例来说，影片的配乐《夜斗》就是中国鼓魅力淋漓尽致的展示，《夜斗》激烈的鼓点声中，玉娇龙一身黑衣加蒙面深夜去王府偷剑，影片的氛围随着玉娇龙脚步的小心翼翼孕出了紧张氛围。而后在两人一逃一追的激烈争斗，影片的鼓点声变得轻快又激烈，烘托出了打斗的激烈和紧张，节奏感十分强烈。随着鼓声的节奏的高亢，两人之间的争斗也达到了顶峰，此时此刻整体的节奏感表现抢眼。而到最后鼓声戛然而止，画面也随之改变，两人之间斗法消失。<sup>[1]</sup>除了中国乐器的使用，谭盾也将西方乐器和技法的融入则拓展了音乐的普适性。《卧虎藏龙》的主题曲《知心爱人》中，大提琴的浑厚音色和二胡细腻的音色也成为了跨文化情感的载体，绵长却又婉转的音线超越了文化界限，让西方观众也能直观感受到角色命运的厚重与宿命感。可以说，谭盾的创作手法既保留了东方美学的意境，又以西方观众熟悉的音乐技法传递出了角色的个人色彩，实现了文化审美的跨界共鸣，谭盾既让《卧虎藏龙》的音乐的根扎东方土壤，又让音乐之花做到世界范围内盛放。

## 2 西方精神内核的渗透

### 2.1 个体主义的人物塑造

本片以东方文化为根，西方文化着手雕刻。影片《卧虎藏龙》的人物群像中，西方个体主义精神在人物身上进行精准呈现，影片中九门提督小姐玉娇龙行为逻辑与心理变化可通过弗洛伊德的“压抑”理论得到深刻阐释。心理学家弗洛伊德认为个体的心理结构由本我、自我、超我构成。<sup>[2]</sup>当本我的欲望与超我的道德约束产生冲突时，“压抑”一词便出现，成为心理防御的核心表现，实际上个体的行为本质上就是对被压抑欲望的变相宣泄。反观影片中玉娇龙的成长轨迹，正是一场围绕“压抑”与“释放”的个体主义抗争。玉娇龙家门显赫，出身名门，她自幼被封建礼教与家族期望所束缚着，需遵循大家闺秀的身份，研习诗书礼仪，接受指腹为婚的安排。但深究玉娇龙的底色，一直有“本我”的色彩。她从未剥离过对江湖自由、练习武功那种病态的渴望。如此，“外”与“内”截然不同的内在冲突就使“压抑”成为玉娇龙心底一根悬而未燃的引线。而这跟引线还连接着一场“身不由己”的婚姻。这场“身不由己”的婚姻，迸发了“本我”欲望的直接体现。因为一场洗劫，她与罗小虎在沙漠的相遇与相爱，无人约束的荒漠空间里，她得

以暂时摆脱社会身份的桎梏，释放对自由与情欲的本能追求，这是玉娇龙对封建伦理的第一次突围。而回到京城后，家族的规训、礼教的束缚再次将她的“本我”欲望强行压抑，压的越深，弹得越高，这种压抑催生了她的反叛行为，比如深夜盗剑、与俞秀莲比武、挑战江湖规矩。影片中每一次的反叛都是玉娇龙内心的深刻表露，对被压抑欲望的宣泄。玉娇龙想实现的是个体主义对集体规训的抗争。而在看过了或者说出入了江湖后，玉娇龙的心态在影片最后也发生了改变。青色的武当山，薄雾笼罩，玉娇龙看不清下山的路，也看不清自己未来的何去何从，但她始终还是想把决定一切的能力握在自己手里。那武当山的纵身一跃，是玉娇龙个体主义精神的极致呈现，也是对“压抑”的终极解脱，西方的个体主义精神这一瞬间呈现的淋漓尽致。可能在东方文化的语境里，这一行为可被解读为对世俗束缚的超越，但从西方个体主义与弗洛伊德理论的视角看，这是她在“本我”与“超我”的冲突中，以最决绝的方式实现自我意志的表达，影片也最终完成了一个具有西方精神内核的东方武侠人物的经典塑造——玉娇龙。

### 2.2 西方现代叙事的结构逻辑

罗伯特·麦基的《故事》中，三幕式结构的核心是“平衡的打破——挣扎的升级——新平衡的建立”，其底层逻辑围绕“主角的核心欲望”与“阻碍欲望实现的核心冲突”可以说在电影叙事学领域，西方经典三幕式结构理论作为戏剧与电影叙事的核心框架，长期主导着商业与艺术电影的叙事逻辑建构。《卧虎藏龙》这部影片在根植于东方美学的基础基础上，深度表达了这一西方叙事结构。影片中的情绪波澜通过“铺垫—对抗—解决”的三段式架构淋漓尽致的展现，形成了跨文化叙事的独特审美体验。

《卧虎藏龙》中，第一幕“铺垫”以玉娇龙盗剑、李慕白决意退隐江湖为开端，该情节的展开迅速建立起了主要人物的动机与矛盾。影片中李慕白对“道”的追求、玉娇龙对世俗规训的反叛与对自由的偏执包括俞秀莲，碧眼狐狸等，这些人物弧光的铺设均遵循了西方叙事中“人物驱动情节”的逻辑起点。而在所有中被置于叙事的核心动机层是儒侠李慕白对于“道心”的挣扎。这类似西方戏剧中主人公的“核心欲望”，像李慕白渴望超脱江湖却又被江湖羁绊，这种内在冲突成为推动情节的隐性导火索。第二幕“对抗”也体现为多重矛盾的交织升级可以称为影片中的高潮片段。李慕白与碧眼狐狸的武学正邪对抗、俞秀莲与玉娇龙的思想观念冲突、李慕白与俞秀莲的情感压抑对抗。当然，这些冲突并非东方武侠传统中单一的“江湖恩怨”模式，而是被西方叙事逻辑拆解为个体内心冲突与外部关系冲突的复合结构。例如李慕白与碧眼狐狸的决战，表面是武学高低的较量，实则是对“道”之真谛的观念对抗，影片中的此类情节将动作冲突升维为哲学冲突的叙事处理，暗合西

方戏剧中“冲突即主题呈现”的逻辑，使武侠打斗成为思想碰撞的载体。第三幕“解决”则承担了叙事收束与主题升华的功能。李慕白的死亡、玉娇龙的跳崖并非大众以为的东方武侠常见的“善恶有报”式结局，而是以西方叙事逻辑的开放性与哲理性完成了闭环。玉娇龙武当山的纵身一跃尽管充满了悲剧意味，却也是对自由的终极表达，这种结局拒绝了“大团圆”的传统武侠的圆满叙事，却也是表达了西方现代主义的“残缺即真实”逻辑，如果将结尾与东方哲学相联结，也可以发现也极为符合《道德经》第四十五章——“大成若缺”，想来不完美才是人生的常态。

### 3 跨文化美学的对话与融合

#### 3.1 两种文化的互补性融合

艺术作品中的两种文化进行互补性融合是在叙事、人物、艺术表达等方面形成了极具和谐且充满张力的美学整体，这样的互补性融合最终产生的效果是“1+1>2”的。

比如，玉娇龙盗剑后镖局的打斗戏。画面上，一方面用写意的镜头展现竹海打斗时留下的全景镜头和大量留白，营造出东方武侠“点到即止”的意境，表达东方美学的含蓄，另一方面两人的打斗又通过西方戏剧冲突的强节奏，满足西方观众对叙事冲突的期待。这种的互补性融合让叙事既有东方的韵味，又有西方的张力，让不同文化背景的观众都能在叙事中找到共鸣，而《卧虎藏龙》对于三幕式叙事理论的创造性运用，为跨文化电影叙事提供了“结构适配性”，证明当东方传统美学与西方的“理性叙事”共振时，全球范围内能产生其的美学共鸣。

#### 参考文献：

- [1] 胡淼,郝洁.谭盾《武侠三部曲》电影音乐的艺术特色与文化内涵[J].乐器,2024,(11):94-97.
- [2] 魏俊杰.弗洛伊德道德人格思想研究[D].西南政法大学,2021.
- [3] 刘宇龙.《卧虎藏龙》中的道家思想观探析[J].汉字文化,2024,(12):196-198.

除了叙事情节上的互补，还有人物塑造方面，东方“伦理化人物”和西方“个体化人物”的互补，让角色穿越了文化的隔阂，进行了一种跨文化的阐述。李慕白的形象就是例子，他有儒家“君子”的克制，比如对俞秀莲感情的压抑，也有道家“逍遥”的追求，对江湖身份的超脱，这是东方伦理化人物塑造的体现。<sup>[3]</sup>同时，他对“道”的追寻又暗含西方存在主义的个体思考，展现出个体在秩序和自由之间的挣扎。这种互补让李慕白不再是单一的东方武侠文化载体，而是成为有着人类共通精神的艺术化体现，西方观众可以从存在主义视角、东方观众能从儒道视角来理解这个角色。这种互补打破了艺术形式的文化障碍，创造出一个既熟悉又陌生、既具民族性又具世界性的电影文本，使得不同文化背景的观众都能在其中找到共鸣点与切入点，从而实现了真正意义上美学跨越与文化对话，让美学表达具备了跨文化的传播力。

### 4 结语

《卧虎藏龙》这种实践不仅为跨文化艺术研究开辟了从“文化差异”到“美学共通”的研究路径，更实现了从“文化输出”到“文化对话”的范式转型，以平等的文化交流互鉴的姿态让不同文化在电影艺术领域中实现深度的美学共鸣。当然，其价值绝非一部影片的艺术成就所能涵盖，《卧虎藏龙》影片同样启示着我们全球化时代下的艺术创作逻辑、文化交流机制与身份认同构建，以“互鉴共”的理念挖掘不同文化中的共通内核，在保持自身文化“根脉”的同时积极汲取多元文化滋养，只有如此，才能将电影这第七艺术愈发繁荣，推动世界电影文化在多元对话与共生共荣中迈向新的发展图景。