

《周易》美学与中国特色电影美学的建构*

The Aesthetics of *Zhouyi* and the Construction of Film Aesthetics with Chinese Characteristics

文 张宗伟 / Text/Zhang Zongwei

提要：本文从中国传统文化原典《周易》出发，提炼出“生生”“意象”“阴阳”三个中国美学话语，由此展开论述中国电影美学的本质、范畴和风格。以生生之美破解传统西方哲学“生死”对立的本体论焦虑，通过生生之美与西方生命美学对话，为认识电影美学本质提供积极、进取的方法论；以意象之美弥补境论不接电影“地气”的弱点，以“象(像)”为中介探讨东西方电影“尽意”之异曲同工，从“观物取象”“立象尽意”出发考察电影作为叙事艺术的审美特征，借“意象”打开东西方电影美学对话之窗；以阴阳之美统合观照中国大陆、中国台湾和香港电影美学流变，为阻滞不通的中国电影美学灌注生气。

关键词：《周易》美学 生生 意象 阴阳

《周易》是中华优秀传统文化的源头和杰出代表，“人文之元，肇自太极。幽赞神明，易象为先”，早在一千五百多年前，南朝文艺理论家刘勰就精准地概括了《周易》在中国文化发展史上的重要地位。《周易》全方位地影响了中国美学，“它完全可以说是中国美学关于艺术本质理论的哲学、美学前提”；“它完全可以说是中国美学关于艺术创造理论的哲学、美学前提。中国美学关于艺术创造规律的认识大部分来自《周易》的启示”，⁽¹⁾中国的音乐、文学、书法和绘画等都深受《周易》美学理论滋养，学界已有较多这方面研究成果。国内学界在研究“舶来品”电影的时候，惯于采用相对成熟的西方话语体系，长期以来中国电影美学研究更多借用西方理论资源，对中华优秀传统文化的转化运用比较薄弱，《周易》与中国电影美学的研究成果尤为稀缺，建构中国特色电影美学，必须融通各方理论资源，特别是要补齐中国传统文化资源欠缺的短板，因此，本文拟对《周易》美学与中国电影美学的关系展开初步研究。

一、生生之美：中国电影美学本质论

当代通行所谓《周易》，实则包括《易经》和《易传》两部分。作为“大道之源”的《周易》体大思精，代表

着中国古代哲学的最高智慧，它的生成经历了漫长过程，《汉书·艺文志》言其“人更三世，世历三古”，从上古伏羲始画八卦，经由西周直至秦汉的历史积淀，荟萃周文王和孔子等在内的许多先贤圣哲的智慧造就了“经”“传”合一的《周易》，《周易》本身就充盈着生生之美。

《周易》将宇宙视为气化流行、阴阳相成、虚实相生的生命体，“是故《易》有太极，是生两仪。两仪生四象，四象生八卦”（《系辞上》），⁽²⁾由太极而生阴阳，由两仪而生四时变化，⁽³⁾由四时变化而生天地水火风雷山泽八种自然的基本事物，物亡复归于宇宙之元气，《周易》的哲学观建基于这一总体宇宙观的基础之上，将宇宙万物视为运动、变化、发展的过程，“易穷则变，变则通，通则久”（《系辞下》），运动是宇宙万物长盛不衰的关键。《周易》认为万物的创生和变化均蕴于天地之中，“天地絪縕，万物化醇。男女构精，万物化生”（《系辞下》），“生生之谓易”（《系辞上》），“生生”乃是《周易》生命哲学的核心。

天地生万物，“美”自然始于天地之“生”。《周易》有五处直接提到“美”字，其中前四处都出自创生万物的乾坤两卦：第一处是“乾元者，始而亨者也。利贞者，性情也。乾始能以美利利天下，不言所利，大矣

张宗伟，中国传媒大学戏剧影视学院教授

* 本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”（项目编号：19ZDA272）的阶段性成果。

哉!”(《乾·爻辞》);第二处是“阴虽有美,含之以从王事,弗敢成也。”(《坤·文言》);第三、四处是“君子黄中通理,正位居体。美在其中而畅于四支,发于事业,美之至也。”(《坤·文言》);第五处是“坎为水。……其于马也为美脊,为亟心,为下首,为薄蹄,为曳。”(《说卦传》)第一处解释乾卦“美”“利”并提,指明万物之美由天而来;第二处指出坤之美在于含蓄包容,通过顺天而成王事,功成不必在己;第三、四两处由坤之美及于人事,直接讲君子之美;第五处“其于马也为美脊”中的“美”,指马的形体呈现出能引起人美感的一种自然形式。《周易》这五处谈“美”体现出如下特点:第一,《周易》从天地生万物的基本观念来看美,它的美的观念同天地及生命观念紧密联系在一起;第二,《周易》美的观念是天地人合一的,它的美学理论同人的实践密不可分,从人的生存和发展来看美;第三,《周易》美的观念中,与内容紧密相连的形式美也有较纯粹的美学意义;第四,《周易》美的观念同“好”“善”观念紧密相连。⁽⁴⁾《周易》美学的本质是生命美学,它与过去电影美学所依赖的抽象封闭的西方哲学不同,作为中国文艺美学生命论的源头,《周易》生命美学为中国特色电影美学研究提供了独特视角。

众所周知,黑格尔是西方古典哲学和美学集大成者,从“美是理念的感性显现”这一命题出发,黑格尔依据理念与感性形象融合的程度,将艺术史的不同阶段依次划分为三种艺术种类,即象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。在黑格尔看来,艺术发展主要遵循内容(理念)与形式的辩证统一,象征型艺术中理念本身还没有合适的形式与感性形象融为一体,古典型艺术实现了理念与感性形象的完美契合,浪漫型艺术又破坏了理念与感性形象之间的和谐,浪漫型艺术解体导致了艺术解体和艺术终结,艺术终结论是理念本身发展的必然逻辑,理念必须回归观念本身,即由艺术走向宗教和哲学。关于黑格尔的“艺术终结论”,学界一直有争论,过去主流观点认为艺术终结论宣告了艺术的死亡,但朱立元先生指出,黑格尔所说的象征、古典和浪漫“三个历史类型次第‘解体’的逻辑进程,不但不是艺术在历史上的实际‘解体’或‘终结’,反而是艺术的不断‘新生’、发展和演进”,⁽⁵⁾“他认为在浪漫型艺术走完之后,在他所生活于其中的现时代出现了一种与过去不同的新的艺术阶段和类型——自

由艺术,他是以一种向前看的态度乐观地告别‘过去时代’,迎接现时代新的自由艺术的到来”。⁽⁶⁾

朱文对黑格尔艺术终结论的新解值得重视,这一方面是因为朱先生从黑格尔原典中找出了有说服力的论据,指出黑格尔预言了新的自由艺术到来,另一方面也因为后黑格尔时代西方美学界经历了长期对古典美学形而上学的“祛魅”,比如以狄尔泰和柏格森等人为代表的生命哲学,以胡塞尔、海德格尔和萨特等人为代表的现象学和存在主义哲学等,重新将哲学和美学的根本问题归结为“人的问题”,另辟蹊径去解答人的生命、人的存在、人的异化和人的自由等问题,西方现代、后现代种种哲学左冲右突,都在试图寻找当代美学和艺术问题的“生路”。

改革开放之后的中国学界,在比较视野下研究东西方哲学时发现,西方现当代学者重归生命议题的哲学努力,早在中国两千多年前以《周易》为代表的生命哲学中就已确切存在,刘纲纪详细比较了《周易》生命哲学与柏格森的生命哲学,发现两者之间“有着惊人的相似之点”。⁽⁷⁾无论是新的时代语境下对黑格尔艺术终结论的再读解,还是当代西方哲学为艺术和美学寻求生机的新努力,都能见出《周易》生命美学常易常新,生生不息的永恒魅力。

电影以及电视艺术、网络视听艺术等新艺术不断涌现,生动证明了“艺术”不会终结。如果用《周易》“生生”的中国智慧来观照电影,那么电影的发明不过是“天地养万物”(《颐》),“天地感而万物化生”(《咸》),是生命创造进化的奇迹,也是“凡益之道,与时偕行”(《益》)的自然结果。如果从技术工具和器物的角度来看,那么电影的发明可视为《周易》“观象制器”思想的具体体现,《系辞上》说:“《易》有圣人之道四焉:以言者,尚其辞;以动者,尚其变;以制器者,尚其象”,很可注意的是“以制器者,尚其象”所揭示的“制器”与“尚象”的关系,各种器物的创制,都是对“象”的崇尚运用,“象”是什么?是圣人观物取象的结果,尽管它生成之后体现为抽象的“卦象”符号,但不同“卦象”又“弥纶天地”,囊括了同类事物背后最基本的规律。“夫《易》者,象也,象也者,像也。……有象,则大小远近精粗千蹊万径之理成寓乎其中,方可弥纶天地;无象,则所言者止一理而已,何以弥纶?故象犹镜也,有镜则万物毕照;若舍其镜,是无镜而

索照矣。”⁽⁸⁾“象者像也”以及来知德注《周易》时生发出来的“象犹镜也”的观点,引发了我们对电影摄影、放映器物发明机制的生动想象,尽管这种想象不能改变电影是西方发明的事实,也无法否认近代以来中国科技整体落后于欧美列强,但是至少在宋代以前,中国的科技成就世界领先,汉代成书的《周礼·冬官考工记》专门记录了手工业各工种的设计规范和制造工艺,宋代李诫《营造法式》专论建筑、郑樵《通志·器服略上》(卷47)专论“制器尚象”,这些文献不仅记载了中国古代科技的成就,也证明了《周易》“制器尚象”思想的科技生产力。

《周易》生命美学之所以对电影美学具有本质意义,是因为电影一出生就带有技术、媒介和商品属性,是机械复制时代的“非纯艺术”,即使黑格尔预言过“自由艺术”来临,在他的逻辑链条上,电影显然也不是新“自由艺术”的代表,电影诞生后迟迟无法跻身艺术之列,归根到底还是受黑格尔“艺术终结论”的影响。《周易》美学思想中,万物之美皆由乾所生,乾能生美是因为“元、亨、利、贞”的属性,“乾始能以美利利天下,不言所利,大矣哉”,电影诞生的标志是法国人卢米埃尔兄弟在咖啡馆售票放映短片,“言利”属性显而易见,此后不久美国兴起入场费仅需5分镍币的“镍币影院”,遭到时人嘲讽,被认为是不登大雅之堂的杂耍玩意,但正是它的巨大经济收入刺激了美国发行放映事业和制片业,并催生了好莱坞这个百年不衰的庞然大物,好莱坞电影一直是行销世界的美国文化名片,这不正是“以美利利天下”吗?

《周易》生命美学体系中,“元、亨、利、贞”不可分割,“以美利利天下”的同时,还要“亨通”“守贞”,不能搞贸易壁垒,也不要搞文化霸权,以单边主义的零和思维处理文化艺术问题,最终必然走向衰败。中国改革开放之前实行计划经济,偏重电影的事业属性和媒介功能,讳言电影的商品价值,“不言利”自然谈不上“以美利利天下”。改革开放后,中国特色社会主义制度全面推进,电影产业化不断提速,中国成为世界第二大电影市场,与此同时,中国电影逐渐陷入片面追逐经济效益的怪圈,电影审美属性严重萎缩,电影艺术没能体现伟大时代的“大”“美”气象,可见中国电影自身也要处理好“美”“利”关系,只有像君子一样“黄中通理,正位居体”,才能“美在其中而畅

于四支,发于事业”,达到“美之至也”,这是《周易》“生生”美学给百年未有大变局中的中国电影极重要的生命指南。

进入数字化和媒介融合时代,“电影将死”甚或“电影已死”的论调一度流行,从而影响到中国电影的美学走向。面对电影技术和生态的变化,《周易》运动、变化、发展的思想对于中国电影美学建构具有重要价值,《周易》的思想为我们认识电影美学本质提供了积极、进取的方法论,电影观念、技术和类型发展,都可以用“生生”而非“生死”的眼光来考察,不断创新乃是天地生机和万物大美之所在,也是电影美学的生机所在。借《周易》智慧超越传统西方哲学至死方休的形而上学困境,破解关于电影“生死”二元对立的本体论焦虑,电影美学就能在“生生”理论滋养下,不断推陈出新。

二、意象之美：中国电影美学范畴论

意象是中国美学的核心范畴,中国古典美学体系中的许多概念,如“兴象”“比兴”“气韵”“神韵”“形神”“意境”等,都建构于“意象”的基础之上,其中“意境”与“意象”关系尤为密切,“意境”虽比“意象”晚出,但它对中国文论的影响却后来居上,中国电影美学在借用传统理论资源时主要取意境而非意象,然而效果并不理想,因此有必要重新审视电影意境论的不足,进而探讨意象作为中国电影美学核心范畴的理论价值。

“意境”滥觞于汉末两晋的“意象”“境界”说,唐代诗学与佛学交相辉映,诗家引佛学术语“境”“境界”入文论,王昌龄、皎然等正式提出“意境”说,经过宋元明清诗词书画诸种艺术实践,加上历代文论家的总结提炼,“意境”逐渐生长为中国独有的诗学和美学范畴,至近代学术大师王国维集前代之大成,将“意境”理论推至高峰,现当代中国文论偏重“意境”,很大程度上应归功于王国维的提倡和《人间词话》的批评示范。

“‘意境’是中华艺术美学的最高范畴。意境是建立在意象基础之上的,因此它也可以说是一种意象。它与意象之不同,在于它‘空灵’。意象重在实,意境重在虚。”⁽⁹⁾就具体艺术活动而言,意象是所有艺术活动必备的手段和材料,是艺术作品产生美学价值的

必要条件；意境是艺术创作者的审美理想，是严肃艺术着力追求但很难企及的高级审美境界。电影美学已有研究中，不乏从意境理论展开研究的论文，也有学者撰写《中国电影意境论》的专著，⁽¹⁰⁾但电影与“意境”之间总感觉有“隔”，“意境”之“境”最初是由佛学入诗论，以“空”“虚”作为艺术超越世俗的精神境界，而电影先天具有商品功能和逐利属性，“意境”之于多数电影不是高低之别而是有无之分，环顾百余年世界影史，主动追求意境且能做到有意境的电影凤毛麟角，绝大多数影片根本无法进入“意境”论研究范围，导致电影意境研究曲高和寡，难以接上电影历史和创作的“地气”。

中国传统诗画艺术以创作主体的抒情言志为主，讲究情景交融，追求“象外之象”“言外之意”“味外之旨”，意境展开拥有广阔空间，而中国传统章回小说、说书曲艺等叙事艺术，专以讲故事来吸引受众，就不宜用意境来考量其美学价值。电影也是叙事为主的艺术，除去少数刻意反叙事的现代实验电影，世界电影的主流以塑造人物和讲好故事为目标，作为文化产品和大众艺术，电影首先要以好故事和视听享受满足观众基本的审美期待。

厘清了意境在电影美学研究中的局限性，再追溯意境的理论基础意象，就会发现，《周易》意象理论中被意境论扬弃的部分，也就是“象”的概念，以及“观物取象”和“立象尽意”的命题，恰恰与电影审美活动高度契合。《周易》将“象”提到极突出的地位，“易者象也，象也者像也”（《系辞下》），易、象、像三位一体，《周易》思想的阐发离不开象（像）的基础，《周易》所说的“象”是诉诸主观的客观事物的模拟再现，“见乃谓之象”、“圣人设卦观象”、“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物。于是始作八卦，以通神明之德，类万物之情。”（《系辞下》）可见“象”所再现的对象包罗万象。“象也者，像也”，以“像”释“象”是主体意识不断强化的过程，当“象”被人赋予越来越多的社会政治和历史文化内涵，“意象”一词就正式登场了。东汉王充《论衡》所谓“礼贵意象，示义取名”，开始触及仪式表象中蕴含的文化意义。此后刘勰《文心雕龙·神思》强调驭文谋篇时要“窥意象而运斤”，首次将“意象”运用于文学创作理论，“意象”从此与中华

艺术审美活动紧紧联系在一起了。

《周易》本身并没有直接使用“意象”一词，但它提出两个重要命题，一是“观物取象”，二是“立象以尽意”，这两个命题是后世意象理论的源头。“观物取象”是主体积极参与的高度概括的“抽象”过程，解释了《周易》卦象的来源、产生方式和原则，它“通神明之德，类万物之情”，刘纲纪和叶朗都认为卦象和艺术、审美有必然联系：“卦象包含着形式结构的美的规律，因此它对中国艺术产生影响是很自然的事”，⁽¹¹⁾“《易》象与审美形象有相同之处，因此这个命题也就接触到了艺术的本源、艺术创造的认识论的规律以及审美观照的特点等问题。”⁽¹²⁾“观物取象”作为艺术创造法则，在中国诗论和绘画（书法）理论中发挥了积极作用，形成了“仰观俯察”这一中国古代艺术家独特的审美观照方式。

《周易》“仰观俯察”的直观意象思维，十分契合电影创作的审美观照方式，从选定拍摄对象（选角勘景）到机位设置，从摄影机的运动到场面和演员的调度，从拍摄角度的调整到镜头焦点的变换，“观物取象”不正是电影拍摄过程的生动写照吗？经过电影创作者（导演和摄影师）的“观”和“取”，拍摄对象由“眼中之象”变成“胸中之象”，又化为摄影机记录下来的“镜中之象”，从而生成具有审美价值并最终呈现为影片中的“活动影像”，也就是电影的审美意象。“象之所包广矣，非徒《易》而已，六艺莫不兼之。”⁽¹³⁾电影虽非“六艺”，但其创作过程与《周易》所论“象”的生成机制十分类似，可见章学诚所说并非狭义的六艺，而是强调了“观物取象”原理兼容并包的特质。“象”对于电影艺术不可或缺，得意不能忘象，没有了“象”，电影美学的基本问题无从解决，没有“观物取象”的审美观照过程，电影意象就是空中楼阁，电影创作也就无从谈起。

《周易》意象美学的第二个命题是“立象尽意”，即通过感性直观的形象去表现幽深精微的情感和思想。“子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”（《系辞上》），“言”不能“尽意”，故“立象以尽意”。为什么立象可以尽意？因为“象”是“观物取象”所得之象，是审美主体本质力量对象化的产物，本身就是“有意味的形式”，通过人的审美实践将“观物取象”和“立

象尽意”统一起来,从而使意象成为了“一种文化意义的审美载体,一种人文精神的感官现象”。⁽¹⁴⁾

不同国家及其人民的自然风物、生活方式和文化习俗等千差万别,组成意象的物象来源不一,因而各国电影实践中的审美意象也是异彩纷呈,依据《周易》“天地人合一”的原则和“取象”来源的不同,可以将纷繁复杂的电影意象系统分为“天象”“地象”和“人象”三类。“天象”是取象者对宇宙的“仰观”,包括太空银河、日月星辰、云雾烟气、风雨雷电等。乾为天,“乾”卦核心意象是“龙”,也就是中华民族的精神图腾,中华民族神话传说中的各种“心造”意象均可归为天象,比如龙凤饕餮等各种神鸟怪兽,推而广之,东西方科幻电影、魔幻电影中的各种“幻象”,也可归之于“天象”;“地象”是取象者对大地万物的“俯察”,包括山泽湖海、金木水火土、植物动物等,坤为地,坤卦核心意象是“地”“水”“马”,它们也是中外电影中使用频率极高的意象;“人象”是“近取诸身”的结果,包括跟人的生产生活实践紧密相关的物象,首先是与人的衣食住行、生老病死相关的意象,其次是与人类的历史和人的精神文化生活相关的意象,此外战争和犯罪题材中常见的非常态意象,比如武器凶器、鲜血尸体、刑场监狱等,也可列入“人象”。中华传统文艺常用的经典意象,比如日月云雨、山水田园、梅兰竹菊、瓷器丝绸、烟酒茶糖、美食中药等等,被一代代艺术家和电影人沿袭化用,中国电影的民族风格正是依靠这些积淀着中国文化和审美传统的意象突显出来。

一般而言,电影中既有稍纵即逝的单一意象,也有多个意象互相关联或同一意象反复出现的复合意象。无论是单一意象还是复合意象,都必须满足“尽意”的要求,二者的区别主要在于是否直接参与叙事。单一意象类似于法国理论家麦茨八大组合段理论所说的“自主镜头”,它意义自足,表面上不直接参与叙事,比如《三峡好人》中的飞碟、移民纪念塔发射、穿戏服打电子游戏的人等镜头就是单一意象,而片中“烟、酒、茶、糖”四个意象则有明显的叙事功能,它们作为电影叙事的闪光质点反复出现,在片中发挥了“贯通、伏脉和结穴”等叙事功能。再如《阿甘正传》开篇,白色羽毛从天空飘来落在阿甘鞋上,阿甘将其拾起放入行李箱的书里,此场景的表意功能明显大于叙事功能,属于单一意象,而贯穿全片的阿甘“奔跑”意象,

既直接参与叙事,又有象外之意,它就属于复合意象。电影主要依靠一定长度的活动影像来叙事,因此需要有“情节上的贯通能力”和“意义上的穿透能力”的复合意象,从而起到贯穿影片主旨和风格的作用。

如果巴赞“影像本体论”能成为电影理论的某种前提共识,那么“有意义的影像”就应该是电影美学的基本追求,象者像也,意象者意像也,当银幕上出现卢米埃尔导演的《婴儿午餐》(1895)中被父亲喂食的婴儿,格里菲斯导演的《党同伐异》(1916)中母亲摇篮中的婴儿,爱森斯坦导演的《战舰波将金号》(1925)中敖德萨阶梯上滑落的婴儿车中的婴儿,黑泽明导演的《罗生门》(1950)中樵夫怀抱的婴儿,库布里克导演的《2001:太空漫游》(1968)中透明球体中孕育的星孩,施隆多夫导演的《铁皮鼓》(1979)中正从母体分娩的婴儿,托纳多雷导演的《海上钢琴师》(1998)中被黑人收养的头等舱的弃婴,提克威导演的《香水》(2006)中在腐败恶臭鱼市中出生的婴儿,姜文导演的《太阳照常升起》(2007)中仰卧在铺满鲜花的火车道上的婴儿,陈凯歌导演的《赵氏孤儿》(2010)中被调包救出的赵氏孤儿,等等,无论种族、宗教、文化和意识形态有多大差异,所有观众在“看见”之外,都有意会,却无须言传,这就是电影的意象之美。

三、阴阳之美:中国电影美学风格论

阴阳是中国哲学和美学的核心范畴,“追溯这一对概念的产生可达新石器时代。但在理论上确立,是在《周易》这一著作之中”。⁽¹⁵⁾《易传·系辞上》云:“一阴一阳之谓道”,《庄子·天下篇》说:“《易》以道阴阳也”,可见阴阳是《周易》的基本范畴。《周易》认为宇宙万物万象都可分为阴与阳,阴阳是天地人万物之美的原动力:“立天之道曰阴与阳,立地之道曰柔与刚,立人之道曰仁与义。”⁽¹⁶⁾从天地人合一的思想出发,《周易》将阴阳与柔刚相连属,揭示了天地之美与人文之美浑然一体的关系,“夫‘大人’者与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶”。⁽¹⁷⁾《周易》美学首创的阴柔阳刚这一对概念,以及它提出的阴阳“相应”刚柔“当位”的思想,成为中国传统文论中有关艺术风格的核心理论,对后世产生了极大影响。

刘勰在《文心雕龙》中提出“刚柔以立本,变通以

趋时”，进一步丰富了阳刚阴柔说的内涵。唐代司空图《诗品》对二十四种诗风的描述大体可归纳为阳刚和阴柔两种，宋词的美学风格被概括为与阳刚阴柔相仿的豪放和婉约两派，清散文家姚鼐综合前人所论，将文学风格概括为阳刚阴柔两类，并对各自特征做了细致论述。清末民初，在“反传统、反孔教、反文言”的文学革命运动中，《周易》美学被扫进历史的垃圾堆，“阴柔阳刚”等传统美学话语很快被引进的“主义”之争所代替。

根据中国影史主流看法，中国第一部电影是1905年北京丰泰照相馆老板任庆泰组织拍摄的《定军山》，由著名京剧老生表演艺术家谭鑫培在镜头前表演了“请缨”“舞刀”“交锋”等片断。也有学者认为1905年丰泰照相馆拍摄谭鑫培主演《定军山》并无确证，质疑“《定军山》为中国电影开端”的论断，提出“‘旧剧电影化’的确并非始自梅兰芳，但肯定也不是谭鑫培，而只是一些‘无名之优伶’”。⁽¹⁸⁾笔者认为，关于戏曲电影《定军山》之有无及其问世年份等问题，尚可存疑待考，不过中国电影诞生于“旧剧电影化”的动态过程中，却是不争的事实。“旧剧电影化”的动态过程，正是新生的中国电影探索其美学风格的初始阶段，在选择可供电影化的“旧剧”时，中国电影先驱者“分阴分阳，迭用柔刚”，⁽¹⁹⁾谭鑫培是当时著名的“武行”，他擅长的戏曲片段都是力道十足的“打戏”，其美学风格可归入阳刚一派，而梅兰芳是开宗立派的戏曲大师，他将京剧旦行演唱和表演提升为独具中国特色的“梅派”艺术，梅派总体美学风格中正平和，柔中带刚，但其美学基调仍属阴柔一派。

谭鑫培和梅兰芳是刚柔两派的代表，在旧剧电影化的动态过程中，“刚柔相推而生变化”，中国电影奠基阶段的美学风格受谭、梅两派的双重影响，必定是刚柔兼济的，学界执著于确证谭鑫培出演电影《定军山》，除了借此提早中国电影生日，恐怕也与这一片段中黄忠(谭鑫培)老当益壮的“阳刚之气”符合新文化运动主将们提倡的“刚健”之美有关。比如“骨头最硬”的鲁迅先生，他在1907年发表《摩罗诗力说》力倡“刚健”之美，随后多次撰文批判梅兰芳的阴柔之风，1924年他在《论照相之类》中讽刺“男人扮女人”，明眼人一看就是在批判梅兰芳，1934年鲁迅发表《略论梅兰芳及其他(上)》，在比较了谭鑫培和梅兰芳两人的

不同遭际后，指名道姓批评梅兰芳及其追捧者附庸风雅。鲁迅拿梅兰芳及其作品“缓缓”“扭扭”的阴柔风格开刀，与他领导“左联”对资产阶级右派文艺的批判是同步进行的，鲁迅崇刚抑柔的美学态度，对当时电影理论界正在开展的“软硬之争”具有导向作用。

1930年3月，鲁迅在“左联”成立大会上发表《对于左翼作家联盟的意见》的讲话，提出文艺要为“工农大众”服务的方向，并指出左翼文艺家一定要和实际的社会斗争接触。1933年3月，“党的电影小组”成立，“左联”骨干夏衍、阿英等人通过引入改造苏联文艺理论，将阶级斗争、教化大众的目的以及民族救亡图存的社会责任，融入左翼电影理论体系，而黄嘉谟、刘呐鸥、穆时英等坚持“软性电影”论，他们同左翼影人展开论争，从1933—1935年，形成了电影理论史上的“软硬之争”。党领导下的左翼理论以“镰刀斧头”为旗帜，至刚也；被讥为“眼睛的冰激凌和心灵的沙发椅”的“软性电影”论，至柔也。在民族危亡的历史转折关头，面对日寇铁蹄，银幕上当然容不得“丝毫的奴颜和媚骨”，因此，左翼理论无疑代表着中国电影进步的方向，在中国电影美学风格的刚柔之争中，左翼电影尽管在艺术上稍嫌粗糙，但其现实主义阳刚之美一扫鸳鸯蝴蝶派、神怪武侠电影的颓靡软弱之风，对于激发民族血性，鼓舞抗战士气，发挥了不可或缺的作用，1937年同时出现《马路天使》和《十字街头》两部影片，既有内容的真实性 and 鲜明的爱憎，在艺术处理上又精巧节制，符合《周易》美学“阴阳相合”的标准，成为中国电影民族美学风格的代表作。战后中国电影迎来短暂的高潮，特别是“昆仑”和“文华”的创作，以《一江春水向东流》《八千里路云和月》《小城之春》等为代表，在美学上阴阳调和、刚柔当位，成为中国影史最优秀作品的代表，孙瑜、蔡楚生、郑君里、费穆、史东山、桑弧等一批导演步入成熟期，他们的电影创作在美学上“阴阳合德”，真正代表了电影美学的中国风格。

1949年以后，在“社会主义现实主义”和“人民电影”的旗帜下，中国大陆“十七年”电影的美学主潮是浪漫阳刚的“红色经典”。“十七年”又是中国电影史上戏曲电影的繁荣期。1954年，桑弧编导了新中国第一部彩色电影越剧戏曲片《梁山伯与祝英台》，它以阴阳和谐的中华传统美学风格赢得了国际声誉。1955

年,桑弧和石挥合作编导黄梅戏电影《天仙配》,充分运用电影技巧创造出新颖优美的“神话歌舞故事片”,其在戏曲电影艺术上的创新至今仍有参考价值。1962年,岑范将越剧《红楼梦》搬上银幕,凄美动人的古典爱情悲剧不仅打动了内地观众,在港澳地区也轰动一时。崔嵬导演的《杨门女将》(1960)与《野猪林》(1962)等片刚健壮美,与《梁山伯与祝英台》《天仙配》《红楼梦》的柔美风格互相呼应,共同成就了中国戏曲电影“阴阳和合”的美学高峰,当时理论界借戏曲电影创作繁荣之机,就“东方电影美学”虚实相生、写实写意相结合等特点展开过有价值的讨论,可惜由于特定的历史原因没能深入下去。

“十七年”电影革命现实主义和革命浪漫主义相结合的原则,戏曲电影写实与写意相结合的民族化美学探索,都是阴阳刚柔两种力量互动的体现。在“刚柔相推”的此消彼长中,经过批《武训传》、反右派、拔白旗等运动,电影理论话语的阳刚之势不可阻挡,1966年6月1日,《人民日报》社论号召“横扫一切牛鬼蛇神”,“文革”开始之后,凡不符合“极左”政治标准的影片都被当成“大毒草”,包括越剧《红楼梦》等戏曲电影也被打入冷宫,发展到后来全国只剩下屈指可数几部“样板戏电影”,“亢龙有悔,盈不可久也”(《乾》),“文革”终于阳极而衰,经过烈日炙烤的中国电影也是一片凋敝。改革开放之后,通过电影语言现代化、电影的文学性、戏剧性、娱乐性等电影本体的讨论,通过伤痕电影、寻根电影、反思电影、改革电影、娱乐电影等多样化的创作探索,通过第四代、第五代、第六代影人的不懈接力,中国电影美学的生机才逐渐恢复。

1949年以后,中国电影美学“阳刚”“阴柔”的变易,在内地、香港和台湾三地呈现不同的阶段性特征,《周易》美学的“阴阳之美”,正好可以作为我们统合观照三地电影美学流变的重要标尺。1955年,内地拍摄的黄梅戏影片《天仙配》在港放映成功,引发20世纪50年代后期李翰祥导演的《江山美人》《貂蝉》在港台掀起黄梅调电影风潮。

黄梅调电影长期占据香港影坛,阴柔之气渐重。20世纪60年代中期,张彻《独臂刀》和胡金铨《大醉侠》登场,标志着香港新派武侠阳刚美学出现。张彻明确提出“阳刚电影”口号,此后的吴宇森和徐克等人,

受张彻阳刚美学影响极大。70年代的香港电影,在新派武侠阳刚美学之外,也有李翰祥风月片、许氏兄弟喜剧片所代表的阴柔美学。80年代直至“九七”回归之前,香港电影既充斥着高度类型化的情色暴力、怪力乱神,也有对民生诉求和边缘群体的写实表达,香港电影美学总体上呈现出阴阳混融、刚柔交杂的状态,一如大卫·波德维尔“尽皆癫狂,尽皆过火”的形象概括,回归之后,香港电影的“癫狂过火”被有效抑制,在“北上”融入内地的过程中,周星驰的无厘头解构、王家卫的现代写意、徐克的视觉奇观、陈可辛的多元包容,都在中国当代电影整体的文化和美学格局中找到了生存空间,成为中国当代电影美学的有机组成部分。

20世纪50年代,国民党败退台湾后,台湾电影经过了一段文化上的休养生息,20世纪60—70年代,台湾电影阳气生长催生了李行的健康写实主义电影,与同期大陆阳刚为主的红色经典和香港阴柔为主的黄梅调电影相比,健康写实主义电影较好地延续了中国传统美学刚柔相济的传统。80年代,杨德昌、侯孝贤等人扬弃“健康写实主义”,通过强化人文主义,创新电影语言,将台湾现实主义美学提升到新水平。1990年,李安在台湾开拍《推手》,他以“太极”作为其处女作的核心意象,这是一个极有意味的起点,太极不正是《周易》美学“阴阳之美”的终极追求么?接下来的《喜宴》《饮食男女》《理智与情感》《卧虎藏龙》,无一例外都在追求“阴阳和合”之美,特别是《卧虎藏龙》的“阴阳之变”,真正是张弛有度,动静皆宜,进退自如,左右逢源,其美学上的圆转自如几臻化境,正如片中贝勒爷使用青冥剑时所说“刚柔相济,方得至道”,李安的电影使《周易》成为“阴阳之美”在电影艺术中最生动的体现。

新世纪以来,中国电影市场化程度越来越高,但在美学上却陷入了“虚实失调”“阴阳不合”的困境。最近几年以来,《战狼》《红海行动》《我不是药神》《我和我的祖国》《中国机长》等现实题材电影带动中国电影美学阳气上升,《流浪地球》《哪吒之魔童降世》等超现实题材电影也拥有了“硬核”的刚性气质。根据《周易》“阴阳之美”的变易规律,中国电影史上的禁锢时代,在美学上都是“阴阳相薄”的,比如早期阴极而衰的神怪武侠商业电影、阳极而衰的“文革”“样

板戏电影”、当代阴极而衰的妖魔鬼怪商业大片等；而中国电影史上生机勃勃的时期，在美学上都是“阴阳和合”的，比如 30 年代后期的左翼电影、40 年代后期的战后电影、50 年代的戏曲电影、80 年代第四代、第五代的优秀电影等。我们期待新时代中国电影是一个

美学上“阴阳相成、刚柔相济”的黄金时代。

“易者变也”，《周易》美学的精髓在于以变应变，“乾道变化，各正性命”，中国电影人正该把握“阴阳之道”以及“刚柔相推”的辩证规律，“自强不息”“应时而为”，成就新时代中国电影的盛德大业。

(1) 刘纲纪《〈周易〉美学》，武汉：武汉大学出版社 2006 年版，第 12 页。

(2) 本文引《周易》文本均出自陈鼓应、赵建伟《周易今注今译》，北京：中华书局 2015 年版。

(3) “四象”在《周易》成书之初一般被释为由阴阳两仪化生的“太阳、太阴、少阴、少阳”，秦汉易学家对“四象”各有异解，此处取三国时期虞翻注“四象，四时也”，此后学者解释“四象”多从虞注。

(4) 同(1)，第 35—36 页。

(5) 朱立元《对黑格尔“艺术终结”论的再思考》，《西南大学学报》(社会科学版) 2019 年第 3 期，第 151 页。

(6) 朱立元《内在提升·辩证综合·自由艺术——对黑格尔“艺术终结”论的再思考之二(下)》，《当代文坛》2020 年第 2 期，第 13 页。

(7) 同(1)，第 47 页。

(8) 来知德《周易集注·自序》，北京：九州出版社 2012 年版，第 1—2 页。

(9) 陈望衡《中国古典美学史》，南京：江苏人民出版社 2019 年版，第 3 页。

(10) 刘书亮《中国电影意境论》，北京：中国传媒大学出版社 2008 年版。

(11) 同(1)，第 229 页。

(12) 叶朗《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1985 年版，第 74—75 页。

(13) 章学诚《文史通义校注·易教下》，北京：中华书局 2014 年版，第 18 页。

(14) 杨义《中国叙事学》，北京：商务印书馆 2019 年版，第 387 页。

(15) 陈望衡《中国古典美学史》，南京：江苏人民出版社 2019 年版，第 174 页。

(16) (19) 同(2)，第 684 页。

(17) 同(2)，第 15 页。

(18) 黄德泉《戏曲电影〈定军山〉之由来与演变》，《当代电影》2008 年第 2 期，第 106 页。