

虚·势·幻 *

——21世纪中国武侠电影的山水美学

The Aesthetics of Mountains and Waters in the Chinese Martial Arts Films of the 21st Century

文 钟萌骁 /Text/Zhong Mengxiao

提要：本文通过对虚、势、幻三个概念的论证，尝试建构 21世纪武侠电影山水美学的理论框架：虚，作为山水美学的理论基础，说明山水是非对象化的意象，因此西方理论意义上的“空间”概念对于武侠电影并不适用；势，作为山水美学的方法论，说明山水如何与电影的运动—影像发生关系，山水之势为武侠电影提供了一种具有中国美学特色的观看方式；幻，作为山水美学的艺术境界和审美效果，说明武侠电影中的山水—景深对于西方笛卡尔视觉中心主义传统的颠覆，其身体—时间—影像创造了全新的影像感官机制。

关键词：武侠电影 山水 虚 势 幻

武侠电影在中国一直有着悠久的创作历史，沉淀着深厚的中华文化资源与美学思想。与张彻、胡金铨等老牌武侠电影专注武打动作设计不同，在以张艺谋的《英雄》与李安的《卧虎藏龙》为代表的 21世纪武侠电影中，“空间”成为了武侠电影开拓的重点。空间设计的视觉奇观潜能推动着 21世纪以来武侠电影向“古装大片”的转型。相较于动作设计，对空间的构造或许与作为“物质现实的复原”的电影本体更为贴近。然而，如巴赞的观点，电影永远是“现实的渐近线”而不可能达到现实的完全复原。这并不是说电影是现实的不完美摹仿，而是说“现实”本就不是现成的对象，而是一种不断构成着的意识现象，是一种综合了人类感知经验的能动场域。“现实的渐近线”在此意指先验性的电影经验与作为经验对象的现实的错位，现实首先是一种“电影性存在”，⁽¹⁾ 电影经验才得以可能。因此，“现实的渐近线”所召唤的并非外部世界的他律性，而是美学的自律性。数千年的中国文明建构了一套完全不同于西方的世界观，武侠电影的空间构造沉淀着中国独有的美学意识。

从摄影、美术、剪辑、调度等技术层面看，21世纪武侠电影在空间的视觉建构上对欧美日动作电影多

有借鉴，但深究内在的美学体系，二者却有很大差异，传统西方空间理论并不能完全涵盖关于武侠电影的讨论，研究者需从中国传统的思想资源出发，构思一种具有中国特色的美学方法。山水意象，因其丰富、微妙的美学意涵，或可成为对武侠电影艺术更有解释力的理论进路。本文试图从虚、势、幻三个概念出发初步构建 21世纪武侠电影的山水美学体系。

一、虚：山水的意象本源

作为山水美学的思想起点，“虚”发端于老庄的道家思想，而真正成为独立的美学概念应得益于魏晋时期的禅宗思想，禅宗讲究“瞬刻永恒”，在万物生机中捕捉那永恒静止的佛心，虚即是静。山水之为“虚”使得山水美学与现有的空间理论、风景理论区分开来。然而将“虚”作为山水美学的理论起点多少让人疑惑：山水作为一种自然物必然实存，而实存之物又怎能为虚？然而，虚与实的区别绝非如此显豁，山水中蕴含了虚与实复杂深厚的共生关系。在此，山水美学体现出了原创性的思想力量。

对于虚—实这组概念有两种常见的思考进路，一种思考是从“实”入手，将山水看作可知的外在世界，

钟萌骁，中国传媒大学戏剧影视学院 2020 级博士研究生

*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）的阶段性研究成果。

而“虚”因其不可知而没有地位。希腊哲学从很早就处理过“虚空”，首先，它使之成功地服从于“在”的问题……于是，虚空“不存在”……从而唯有以充实为尺度……虚空并不单单构成一种存在瑕疵，从一种逻辑视角看，它就是一种荒谬性”，⁽²⁾因此，作为美学的山水只是对现实山水的摹仿，这也是自笛卡尔开始的西方形而上学传统对于“空间”的定位；另一种思考是从“虚”入手，将山水看作可感的内在心灵的投射。宗白华先生的意境论为其中的代表——“什么是意境？……以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相，秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深层的心灵的反映；化实景而为虚境，创形象为象征，使人类最高的心灵具体化，肉身化，这就是艺术境界……所以一切美都是来自心灵的源泉”。⁽³⁾这两种思想看似针锋相对，实则共享某些预设：一、承认外物与内心的分立；二、认为外物与内心通过艺术作品得以映射，区别只是在于心-物两端孰轻孰重。在此空间理论与意境论构成了主-客/身-心二元论的一体两面。⁽⁴⁾二者均将心与外物看成了两种现成事物之间的“符合”，可心灵若要符合外物，本应先知道何为外物，如果不知道，就无法符合；如果知道，就不必再符合；如果曾经知道，就是两种心灵的符合。这是主-客二元思维内在的怀疑论困局。

鉴于此困境，我们有必要回到中国哲学的原生文本中去进行思考。老子有云：“卅幅同一毂，当其无，有车之用也。埏埴为器，当其无，有埴器之用也。凿户牖，当其无，有室之用也。故有之以为利，无之以为用。”⁽⁵⁾常见的解释是将这段有无之辩看作关于“道”的讨论，“有”是表象，而“无”是本源，“无名天地之始”。⁽⁶⁾既然“道常无为而无不为”，⁽⁷⁾那么，无自然就被看作是道之本体，或者说道以“无”的形态存在。在老子的思想中，“道”并非实体，而是一种不断生成的动态，老子讨论的关键并不在于道是什么，因为天法道而“天地不仁”，⁽⁸⁾因此，道不是人发问的对象，而是人得以发问的前提和能够发问的界限。又因为“道法自然”，⁽⁹⁾这一界限蕴含在人可触及的现世，所以道之精髓在于道是如何在世显示，而人又是如何领会这一显示的。如此看来，无之道蕴含在有之形中，而有之形自身必须具备在有限中蕴含无限的思想容量。

既然虚为实开辟了无限之路，那么，如何具体思

考这一无限？针对无限，传统哲学中关于“物”的思维方式不再适用，这促使我们进一步思考第二组概念：虚-假。我们时常将虚等同于假，所谓“虚假”。但“虚”不是“假”，而是不分真假，或者说真假之别在此失去意义。同理，无限并非拒绝有限，而是无所谓有无。在“虚”中，世界是一片混沌未开七窍，“虚”是物的未分化阶段。“虚”始终无法在西方哲学中得到妥善的处理，相比之下，中国哲学对此却有十分精妙的论述——“惚兮恍兮，其中有象”，⁽¹⁰⁾象，成为对“虚”最好的呈现方式。

不同于抽象概念，“象”直观示人。在此需要对形-象这组概念进一步区分。我们也时常将形等同于“象”，所谓“形象”。然而形与象却并非同一，“形与视觉对应，象与感对应，形是外观，象是内观”。⁽¹¹⁾“象”是未成形的基底，也是形之显-隐、出-没交织的生成域。中国传统美学中关于“象”有两个重要的观点：观物取象和立象尽意。从表面上看，物-象-意似乎被拆分成不同的层级，实际上三者不可如此决然区隔。观物之观，并非凝视，而是寻视，是一种对世界整体的先行领会；取象之取，并非攫取，而是拾取，物自身携带着世界的背景厚度；立象尽意，并非是将象和意分出先后，而是象自身就是意，是非对象化的境域之意，象即意象。因此，虚是无形之大象，不可被对象化之象。“这象是最原本意义上的，凭它自身就能被直接领会的引发结构。”⁽¹²⁾

山水，最符合“象”的本源意义。宗炳曾言“山水以形媚道”，⁽¹³⁾在《周易》中，山水的意象是由代表山的艮卦和代表泽的兑卦所组成，“二者一阴一阳，山泽通气，因此符合道的象征结构”，⁽¹⁴⁾所谓“一阴一阳谓之道”。山水是自然中的超越之地，有限的物理容量中蕴含无限的精神容量。山水合体意味着山中有水或山下有水，于是又有两个相关卦象，咸卦和损卦，咸卦是山上有泽，柔上刚下，此时天地感而万物生，山水处于和谐的静态；损卦是山下有水，山石落于水，损刚益柔，此时山水呈现交融之势。山岿然不动，水周流无滞，一者恒长，一者流变；山通天，水入地，一者出离，一者入世；山连绵起伏，水顺物成型，一者求实，一者向虚。山水是两极意象，任何单一的视点都不可能穷尽两极，因此山水不是主体投射出的视域，而是先行使得主体在场的境域，山水不是

“山和水”，而是“山 - 水”，山和水是两个现成之物的叠加，但山 - 水则是万物的动态流变，山与水，均不是孤立静止的对象，而是互相依附交融的境域。主体在山水的刚柔交汇中不断转换视角并消解自身。“‘山’不想它自己，山不存在于它的‘自我里面’，与众隔离，退隐在它的本质里。山暗地里听见——也肯定会呼唤——它的伙伴：水。”⁽¹⁵⁾ 山傍着水，水依着山。山水，不是两个意象，而是天地大象的两种互相交融的呈现形态。

从山水美学的角度思考武侠电影，可以看出，以山水为界域的中国武侠电影与强调“空间”的西方动作电影并不相同，具体而言，是“动作”与“空间”的关系截然不同。动作电影将空间呈现为动作的舞台，同时又将空间自身作为视觉奇观放大动作的影像力度。在动作电影中，人物、动作、空间以互相分离为前提进而产生叠加和反冲；与此相反，在武侠电影中，人物、动作、空间以其浑然一体为前提进而衍生出影像运动。侠客身在江湖，最终归隐江湖，“江湖”不是动作的舞台，不是暴力的对象，而是侠客早已栖居其中的世界。因此，“隐”是武侠电影共享的主题，《刺客聂隐娘》中聂隐娘下山执行刺杀，最终隐居山林放弃杀戮；《英雄》中刺客无名为天下安宁而放弃刺杀秦王；《卧虎藏龙》中玉娇龙纵身一跳了却江湖尘缘；《道士下山》中何安下山入世，最终复归山中习武。归隐江湖不意味着武学的失败，而是回归了本源。侠客之“隐”与山水之“虚”形成呼应。

侠客之隐包含着武侠电影对暴力抗拒的态度，但这一抗拒并不能简单归类为文明 / 秩序 - 暴力 / 失序的二元结构——这一二元结构作为西部电影的核心主题，以西部荒野 - 小镇酒馆的空间对照组作为视觉化呈现——山水既不代表现代，也不象征秩序，它不具有任何人为设定的隐喻意义，不处在二元结构之中，而是先于二元分化的“基底”。因此，山水不与动作二元对抗，而是天然蕴含着动作，山之高，在于伸张。水之平，在于收敛。山水，互相召唤，自身具有天然的武学生机，山水先行敞开着动作的绵延。同时，山 - 水意象互相粘连，防止其中任何一者陷入定型，自身对暴力有着天然的克制。

与此相反，西部电影中的暴力是对绵延的打破，将模糊的动态进行“切片”，进而将其固化为某种静态

的、明确的动作造型，也就是德勒兹所言的运动 - 影像“‘有生命的影像’受到某种‘冲击’之后，最终总是能够做出一个‘行动’，形成一个对‘冲击’的有效‘回应’。在日常生活中，我们就是如此”。⁽¹⁶⁾ 暴力在武侠电影中最终要被消弭入道，“挫其锐，解其纷，和其光，同其尘”。⁽¹⁷⁾ 武侠电影对暴力的克制性在电影中体现为对色彩的设计，21世纪武侠电影在巨量的资金支撑下，得以以精致的美术设计与摄影布光复原中国山水画的质感。山水画的视觉特色不同于西方油画，其色彩构成简洁、不注重色彩的强烈对比，不注重对纵深感的构造，意在突出一种柔和、清冷、静谧的意境。其中青绿色调与水墨色调便成为了两种主要的视觉风格。《卧虎藏龙》的市井段落中由青绿、幽蓝的色彩构成，影调低调细腻，不突出明暗对比，整体烘托出武侠世界沉郁、清冷中略显压抑的氛围，符合本片整体的含蓄表达；在《英雄》无名击杀长空一场戏中，导演将色彩构成控制在灰色的大影调内，黑白融合；而在《影》中，导演将色彩实验激进化，彻底以水墨色铺展画面。墨色，是山水画独特的用色方式。墨色为玄色，玄色为五色之母，近乎创化之元。“墨色幽深玄妙，有宇宙浑元之象，氤氲迷茫的墨韵，又有混沌初开之象。”⁽¹⁸⁾ 笔墨落纸，纸为白为阳，墨为黑为阴，水墨之浓淡干湿变化，淡为阳，浓为阴，干为阳，湿为阴。画家以墨色着山水，意在突出山水的生命动态。而电影也以此消解暴力的残酷性，将其升华为一种在天地间舞动的生命精神。

山水是不断变化的感知场域，非对象之实，而是意象 - 境域之虚。山水是空的容器，而“空”支撑其武侠电影的世界——江湖。因此武侠电影中人物并非在空间之“内”，而是在山水之“中”，人与山水并非单纯的位置关系，而是互相滋养、照料。江湖的精神气韵凭借山水之虚而得到充实，山水之虚为江湖赋予容量，有之以为利，无之以为用，这背后体现了“天人合一”的中国美学境界。

二、势：山水的观看之道

山水是境域化的意象，电影是运动的影像。以影像呈现意象，则必须把握意象之势。势在古代思想中多不作为概念，而作为方法论，这一方法有两个特点，一是动态性，二是关系性。首先，势关联至少二

元，而非单一对象；第二，关系不能是现成事物的关系，而是动态变化的可能性关系；最后，动态变化又蕴含在现成关系中，也就是说静态秩序自身就是动态秩序，它不需要引入一个第三方的“本质”以及第四方的“动力”（正如西方形而上学的“四因说”那样）去解释这一变化。老子所言“知其白，守其黑”。⁽¹⁹⁾ 知晓光明者将自己潜藏在黑暗之中，但如果光明者自身不先行敞开，如何通达黑暗？如此看来，老子无疑暗示，显示之物显示的不是对象，而是对象的生发之势，对象是可以被拆分和还原的。但势不能，势恰恰是对象得以被认识的前提条件。这一前提自身不可再被认识，而是作为一种原发境遇被领会。因此势是一自足的概念，兼具“有”“无”双重特征。将无限蕴含在有限之内，从而凭有限把握无限，势由此成为了一种时间性的节奏。宗白华曾言中国艺术精神根基在于音乐和舞蹈，而势正是它们的灵魂。“势”在艺术层面的运用，最开始来源于对书法的评论。东汉书法家蔡邕的《篆势》云：“扬波振撇，鹰跱鸟震；延颈胁翼，势欲凌云。”⁽²⁰⁾ 这里的“势”，指的是书法笔墨的形态走势，强调的是一种力量感。到了魏晋南北朝时期，“势”开始被运用于绘画之中。顾恺之在《论画》中写道：“《壮士》有奔胜大势，恨不尽激扬之态。”⁽²¹⁾ 这里的“势”，指的是人物神采飞扬的表情。“势”在古代评论领域里的大篇幅展现，同古代艺术创作家对“造势”“取势”的推崇密不可分。唐岱曰：“夫山有体势，画山水在得体势。”⁽²²⁾ 在绘画中，山水成为了呈现“势”最有力的载体。“山水，大物也”，⁽²³⁾ 山水画家并非以点透视，而是以线取势，“远望以取其势，近看以取其质”，⁽²⁴⁾ 在有限空间中呈现无限时间之流转，在流转中对山水天地仰观俯察，笔法的收放自如将画中的山水呈现为空中的乐奏，仿佛一种音乐化的境界。在这个意义上，我们可以重新品味笪重光所言“位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境”。⁽²⁵⁾ 无画之处无笔墨但有世界。事实上正是因为有世界，创作者才敢于不加笔墨，而有画处与无画处亦非互补关系，而是无画本在有画之中，无画之世界是有画处笔墨之先行敞开，因此无画之境即为着墨之势。“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。”⁽²⁶⁾

山水，作为境域化的意象，超越了实景的范畴，因此山水之观并不像“凝视”一样依附于固定视点。

对于电影而言，摄影机焦点透视的成象原理决定了电影中的山水无法像山水画一般自由地写意而只能在二维平面中塑造三维的深度幻觉，然而优秀的创作者依然可以通过在深度和平面的微妙转化中彰显山水之势，这一手法的《刺客聂隐娘》中在聂隐娘与师父山顶决裂一场戏中淋漓尽致地呈现：大远景中山、云、风融为一体。师父站在山顶向左眺望，云从画面左飘向画面右，构成 X 轴的动势；师父与聂隐娘，处于高低位的落差，构成了 Z 轴的动势；远处的群山与云海构成了 Y 轴的纵深感。随着云弥漫到山峰之上，将 Y 轴群山的景深隔断，形成二维的绘画感。白云与师父的白袍融为一体，黑衣的聂隐娘与深色的草木亦互相浸染。伴随着愈发强烈的风声，黑白相对，让这场戏在静态中充满肃杀的动态。导演是通过对山水观看视野的拉伸而实现这一张力的。李安在《卧虎藏龙》中也有相似的处理，但表意相反，李慕白和俞秀莲在竹林中的凉亭落脚休憩，摄影师将二人安排在构图的下半部，上半部是墙壁中一处通透的开口，外面翠绿的竹林犹如投影般映照在开口之中，墙壁与开口的设计将外部世界深厚的竹林压缩为二维的绿色平面，动态的竹林变为静态的背景，秀美中却显压抑。导演通过将山水的立体感拉平从而突出了某种人工性的景观感。这一对背景的处理将前景中李、俞二人压抑、隐忍的情愫烘托出来。可以说是一次对山水美学绝佳的反用。

山水作为意象域，其中包含了风、云、林、火的意象织体，山水本体不必时刻在场，但可以在意象域中得以暗示，山谷藏风，山上浮云，山中见林，林中生火，风云林火是流动而丰沛的影像之流。风，尤为特殊，风无孔不入，不可指定，处于可感的边界，“由于自身消融，无法被完全识别，它反而更加充分地流溢”。⁽²⁷⁾ 风在中国诗学中地位尤其重要，“上以风化下，下以风刺上，主文者谲谏，言之者无罪，闻之者足以诫，故曰‘风’”。⁽²⁸⁾ 风无实体却有效力，因此风即势。侯孝贤在《刺客聂隐娘》的创作访谈中，不断谈到电影的创作是“等风来”。笔者认为，在侯孝贤看来，风，在电影中绝不仅仅是一种营造氛围的技巧，其本身提供了一种观看世界的全新方式，以电影 33' 50'' 到 45' 37'' 这一段落为例：

这个段落的特点是以聂隐娘单一人物视点来组织整个段落。根据丹尼尔·达扬的表述，经典电影以主-

客视点的不断交替组织正反打镜头，第一镜作为看的对象，只是空洞的能指，看之行为的施动者在此缺席，因此第一镜召唤着作为缺席者的观看者，反打的第二境交代了这一观看者，镜头表意得以缝合。⁽²⁹⁾而在本片聂隐娘窥视胡姬与田季安的场景中，主观与客观的界限却被处理得十分模糊：一开始，镜头隔着薄纱拍慵懒的胡姬，镜头在此只有细微的移动而绝无主观视点极强的摇镜，风吹动薄纱成为这一段落中最重要的运动元素，直到大约四分钟后才出现了聂隐娘隐在薄纱后的反打镜头，而反打镜头的长时间空缺极大地消融了“观看”的缝合性。在经典电影的缝合技巧中，观看者虽暂时缺席，但不久就会在场，将镜头表意补充完整。此般“在场的缺席——缺席的在场”结构才会将电影的表意行为纳入在表意内容中，成功操控观众。而在本片中，缺席与在场的关系似乎相反，“在场”的“无我”是充分自足的，而并不召唤一个“缺席”的观看者“我”，当镜头反打到聂隐娘时，角色窥视的主观私密性已经被镜头的“静观”化解大半。

如何思考这一微妙处理？这涉及到我们对侯孝贤作品中固定镜头 / 长镜头的根本性理解。静观长镜头不同于经典电影的主观视点，但是否可以说是客观视点？如果进行概念的细致推敲，所谓“客观视点”本身就是一矛盾概念：既然只是一种视角，怎么能被叫作客观？尼采的视角主义(perspectivism) 对此有深刻的洞察：任何一种客观真理只是一种视角下的观看方式，而这一观看是强力意志的持存和提高，因此所谓真理只是强力意志的永恒轮回。海德格尔却对此有独到的阐释：“永恒并不是一个停滞的现在(Jetzt)，也不是一个无限地展开的现在序列，而是返回到自身中的现在——如果它不是时间的隐蔽本质又是什么呢？把存在即强力意志思考为永恒轮回……把存在思考为时间。”⁽³⁰⁾ 而存在与时间的同构性，在中国早已有更为微妙的表述，荆浩在《笔法记》中写到：“山水之象，气势相生。”⁽³¹⁾ 山，宣也，山为地气之源，散发地气以滋万物，气滋万物而生势，势乃气运行的轨迹。以有形之势蕴含无形之气，势即潜能。“潜能”在中国拥有与西方完全不同的意涵，⁽³²⁾ 潜能与道同构，将可能性置于现实性之上，将自发性与自然性重合。因此，势的存在，本质上是通过时间来展露可能的空间。

由此或许可以推论出一种对影视点全新的理解

方式：侯孝贤电影的静观将空间作为凝视对象，但本源的力量来自于凝视自身的时间性，因此影视点的“客观”性来自于时间意义上的本源性，作为空间的凝视对象只是时间性凝视的派生。时间性凝视与传统的影视点并不存在媒介形态上的差异，时间性凝视并非丢弃了焦点透视(相反可能是更为纯粹的焦点透视)，而是以长时间观看世界的时间流逝之感覆盖以焦点透视观物的窥视效果。随着时间流逝，观物从猎奇转为心游，从“物于物”转为“物物”，“物物，即融于物，人在一种诗意的境界中回到世界中。物于物，即被物所物，物成了功利欲望的对象，人是物的奴隶；同时，物也是人的奴隶，人将物对象化”。⁽³³⁾ 电影以自然气息的流动性化解窥视的静态性，因此电影中的静观视点与其说是“以我观物”的视点，不如说是“以物观物”的视点，在“物化”中实现了“吾丧我”，从而成功模糊掉了主观与客观的界限。聂隐娘是隐藏的杀手，而杀手的观看行为也被隐藏了，这一隐藏并非意味伺机而动进行刺杀，而是一种杀与不杀之间的境遇。杀与不杀的背后，是创作者的我与无我。因为无我是显现的，而我是缺席的，所以以“无我”来显示“我”。聂隐娘与田季安之间有着丰富的视觉层次，近景处虚焦的火烛在闪烁，风吹起薄纱遮挡住观看的视线。四周笼罩的薄纱构成了私密的空间，而吹动的风又将其不断撩开，画内召唤着画外，但不依靠剪切，而依靠空间中的空气自然的流动。静态的窥视之眼成为感官的流体，充满了影像的呼吸感，既是流动的环境，又是摇摆的内心。隐娘之隐，蕴含在了丰富而流动的视听织体之中。

三、幻：山水 - 景深的感官机制

山水之势的时间性凝视带来了一种全新的观看机制，在这一机制中主体摆脱对象的束缚，在有限的空间内神游无限的时间。方寸之间，遍历寰宇。由此，山水带来了独有的审美效果：幻。在中国古代思想中，由幻入真是极为重要的思考脉络。佛学讲幻相、幻有、幻化，中国艺术思想认为：“好的艺术形式不是现实世界的模本，而是对这一世界的超越，所以它应该是一个幻相；一个确实的存在，会引起人物之想，而一个‘影’的存在，若有若无，可以使人在具体的物质形式中逃脱。”⁽³⁴⁾ 然而不同于山水画等中国原生艺术，

电影，这一西方传入的艺术形式，以焦点透视作为基础的光学原理。透视法作为西方自文艺复兴以来视觉艺术的核心技法，意在写实。我们如何思考电影之幻？首先需要思考西方视觉文化的内在局限。

“在西方思想中，幻与真自然也有着关联，但归根结底，幻对真起到的只是遮蔽、扭曲乃至否定的作用。”⁽³⁵⁾ 西方思想中的所谓“求真”其实是一种对“确定性”的追求。在经典的笛卡尔怀疑论中，笛卡尔将幻视为魔鬼，幻迫使主体怀疑一切，然而怀疑必须预设一个支点，否则怀疑自身无法成立，通过论证某些可怀疑之物不可设想，时刻进行怀疑的“我思”成为了不可怀疑的先验理性。笛卡尔认为万物流变不居，唯有主体不变，主体抽离于变动之流，位于静止的原点，笛卡尔所谓第一哲学，就是让主体心智成为万物的支点。这一思想呈现为心-物的二元对立，笛卡尔在人与世界之间建构了一层透明中介，一方面将二者强行隔断，一面是未知的对象世界，一面是隐藏的私人的心智；另一方面又通过“透视”这一机制使二者得以沟通。透视思想极大地影响了文艺复兴以来西方的视觉艺术思想，西方电影理论从明斯特伯格的电影心理学、爱因汉姆的完形说、巴赞的纪实电影理论、麦茨的电影符号学，其根本思想模型均建基在观看与被观之物的分离对立上。这一分离是通过取景框的建立而实现的，无论是把电影看作画框，还是看作窗户、镜子，取景框要么是观看的媒介，被观之物通过取景框的“窗”效果被观者所见，要么是观看的对象，被观之物如绘画般与镜框/画框合一。

然而循其本，以对错不定来界定怀疑，这本就是成问题的预设。笛卡尔先将“心”和“物”分立，然后试图论证前者的确定性，可如果作为先验理性的我思和作为经验对象的外物已然分立，那么真正的确定性就只能是来自“我思”中先天的观念关系，观念外部的对象无疑是不确定的。笛卡尔貌似在怀疑世界外物，实则是在预设的二元分立框架中排除了外物。因此，他的怀疑是虚假的，他对怀疑的反驳也同样是虚假的，关于“我思”的先验论证就是一个循环论证。与此相似的是经验论，经验论貌似处在笛卡尔的反面，其怀疑外物存在，但这同样来自于一个理性先验论的预设，最后只能证明一个被其预设为不存在之物的不存在性。对于电影理论而言，以上的悖论表现为，

我们一边认为电影是物质现实的复原(如克拉考尔理论)，一边认为电影是在二维平面上产生的三维心理幻觉(如雨果·明斯特伯格理论)。好像是两个现成之物摆在银幕的此岸和彼岸，因此形式主义-现实主义，蒙太奇-长镜头之争才会历经百年不休。

相比之下，中国思想中的“幻”为思考电影本体提供了不同于西方主流电影理论的另一种进路。“幻”既不强调物质现实的复原，也不是心理现象，“幻”沟通物质现实与心理，敞开一种先于心-物分化的含混的感官机制。“幻”关涉外物之真假，但“幻”不是物，而是“道”，物有分别，而道是齐物；“幻”不脱离于主观性的感知，但“幻”不是心，而是身。需要解释两点，其一是影像之“道”。在此德勒兹的时间-影像或许可以给人以启发，时间-影像意在说明当感知受到冲击以至于无法在动作中延伸时，影像便脱离了空间-感知-运动机制的束缚，而释放出了纯粹的影像潜能，影像的时间维度在此被唤起。德勒兹认为电影自身就是一个有生命的影像，电影摆脱了人的认知前提，自身成为一种感知系统，而时间性，正是电影最本源的感知模式。联系前文对侯孝贤电影中时间性凝视的分析，可以说德勒兹的时间-影像是无“物(纯声光机械运动)”亦无“我(人作为唯一的生命主体)”的电影思想，因此时间-影像亦是关于“道”的影像。

其二是影像之“身”。道非物，身亦非物，而是道的呈现背景。以《刺客聂隐娘》为例，电影中大量场景是以日常性的生活段落开场，在多个场景的镜头起幅，人物以玩耍、梳妆的姿态出现在画内，其动作行为不构成任何明确指向。更为微妙的处理是导演在诸多段落开场时加入了人物慵懒地闭目小憩的段落，如胡姬等待大王来时一人拄着胳膊在卧榻上小憩，聂虞侯在桌旁酣睡，宫女在房内沉睡。从剧情推进上看，这显然是无效的戏剧动作，然而正因动作与环境的脱节，与戏剧目的性的疏离，却展现出了如德勒兹所言的某种“纯视听情境”的魅力。风吹帷幔，烛影摇动，人物在半睡半醒之间，观者也在似懂非懂之中。电影在此呈现了一种感知的含混性，这一含混性来自于山水与人世的互渗，人世即此在，山水作为此在的生存结构让对作为存在者的山水之理解得以通达，这一理解并非认知，而是“将身体以行动的方式真正地介入到外部空间之时，空间本身也才伴随着这个意向实施

而呈现、展现出来”，⁽³⁶⁾ 所谓“身即山川而取之，山水之意度见矣”。⁽³⁷⁾ 因此山水之于电影，是一种现象学意义上的真实，是一种先于意识的身体感知，身体的空间性不是如同外部物体的空间性或“空间感觉”的空间性那样的一种位置的空间性，而是一种处境的空间性。以身体现象学的视域观照，身体不是接触世界，而是以先行包容世界的方式显现世界，这一先行包容必然充满了种种不确定的开放区域，“身体空间向着自身的创造本源的开放，在这个过程中（‘根据当前的计划组织已知世界’）世界空间的种种难以穷尽的奥秘形态也得以敞现”。⁽³⁸⁾ 作为一部本应强调身体动态的武侠电影，电影中的人物却脱离了紧绷着的身体姿态惯例，在昏睡中，身体脱离意识任由微风轻拂，山水敞开了“身之舞”的原发境遇，翩翩然，适志与，“其寐也魂交，其觉也形开，与接为构，日以心斗”。⁽³⁹⁾

“幻”的身体-时间-影像机制在此可以“山水-景深”加以命名。山水-景深与西方视觉文化中的空间-景深概念并不相同，后者依据的是笛卡尔中心主义，追求景物作为人之认知对象的经验真实，主体将不可见的深度转化为可见的宽度，同时客体以主体为中心进行向心运动。而山水-景深恰恰相反，其正是要剥离笛卡尔主义中身心二元的预设，将不可见的，但却是最原始的“深度”呈现出来，其表现则是镜框中充满离心的运动，昭示出暧昧、开放、迷幻的原发之境。所谓离心，依庄子所言，正乃“吾丧我”之境，吾非我，故能丧我，“我”乃意识主体，“吾”乃形气主体，心气不断跃出，与天地游。⁽⁴⁰⁾ 在《刺客聂隐娘》中，观者所感知的正是一个流动、开放、通透的空间场，时刻与景框之外的世界产生气韵的互动。道姑将

聂隐娘送回的戏中，内景金黄的暖色调与外景幽蓝的冷色调形成对比；而在母亲聂田氏向聂隐娘讲述公主身世之时，导演在其左后方留下了以层层薄纱暗示的画外空间，风吹薄纱，摇动的光影映照在母亲的脸庞，人与物在统一的气韵中相互渗透浸染，而母亲背后的屏风画着茂盛的松树。这一布景的处理值得思考，屏风是传统中国画中常见的元素，屏风在绘画中不单还原现实，还颇富幻意。“画家有意混淆视觉、迷惑观者，引诱他相信画中屏风里的家居景象是画中描绘的真实世界的一部分。”⁽⁴¹⁾ 导演将屏风中的松树作为一种错觉，进而产生出某种幻觉，从而在观众的想象中引导出画外空间。片中最后一镜，聂隐娘和磨镜少年牵马走入山林，远处是烟雾缭绕的群山，此处的隐居与前文所讲的入梦构成了隐-幻齐一之境：隐-幻齐一来自齐物，齐物之齐一，乃为物化。

结语

经由对虚、势、幻三个概念的论证，笔者勾勒出一个武侠电影山水美学的理论框架：虚，作为山水美学的理论基础，说明山水是非对象化的境域，因此传统的“空间”理论对于武侠电影并不适用；势，作为山水美学的方法论，说明山水如何与电影的运动-影像发生关系，山水之势为武侠电影提供了一种具有中国美学特色的观看方式；幻，作为山水美学的艺术境界和审美效果，说明武侠电影中的山水-景深对于西方笛卡尔视觉中心主义传统的颠覆，其身体-时间-影像创造了全新的影像感官机制。山水美学与电影现象学、德勒兹哲学等西方前沿电影理论相呼应，具有深厚的美学基础与强大的理论引领力。

(1) 周午鹏《“在电影之中存在”：一种现象学的电影本体论阐释》，《文艺研究》2021年第5期。

(2) [法]朱利安《大象无形：或论绘画之非客体》，张颖译，郑州：河南大学出版社2017年版，第169—170页。

(3) 宗白华《美学散步》，上海：上海人民出版社2005年版，第120—121页。

(4) 宗白华先生对中国美学思想的贡献毋庸置疑，然而考虑到20世纪初于德国求学的经历赋予其深厚的德国古典哲学背景，宗先生难免借助西方哲学框架来阐释中国哲学，进而与原发的中国思想产生一定的误读。

(5) (魏)王弼《老子道德经注》，楼宇烈校释，北京：中华书局2011年版，第29页。

(6) 同(5)，第2页。

(7) 同(5)，第95页。

(8) 同(5)，第15页。

(9) 同(5)，第66页。

(10) 同(5)，第55页。

- (11) 陈嘉映《感知·理知·自我认知》，北京：北京日报出版社2022年版，第157页。
- (12) 张祥龙《从现象学到孔夫子》，北京：商务印书馆2011年版，第283页。
- (13) (南朝·宋)宗炳、(南朝·宋)王微《画山水序·叙画》，北京：人民美术出版社1985年版，第1页。
- (14) 赵汀阳《历史·山水·渔樵》，北京：生活·读书·新知三联书店2019年版，第83页。
- (15) [法]朱利安《山水之间：生活与理性的未思》，卓立译，上海：华东师范大学出版社2017年版，第28页。
- (16) 徐辉《吉尔·德勒兹的时间—影像》，《当代电影》2015年第5期。
- (17) 同(5)，第12页。
- (18) 朱良志《中国艺术的生命精神》，合肥：安徽文艺出版社2020年版，第132页。
- (19) 同(5)，第75页。
- (20) 王振复《中国美学重要文本提要》，成都：四川人民出版社2003年版，第124页。
- (21) 陈传席《六朝画论研究》，天津：天津人民美术出版社2006年版，第43页。
- (22) (清)唐岱《绘事发微》，周远斌注释，济南：山东画报出版社2012年版，第101页。
- (23) (宋)郭思编《林泉高致》，杨伯著，北京：中华书局2010年版，第18页。
- (24) (37)同(23)，第35页。
- (25) (26) (清)笪重光《画筌》，北京：人民美术出版社2016年版，第7页。
- (27) 同(2)，第94页。
- (28) (西汉)毛亨《毛诗传笺》，北京：中华书局2018年版，第1页。
- (29) 详见[美]丹尼尔·达扬《经典电影的指导符码》，陈犀禾译，《当代电影》1987年第4期。
- (30) [德]马丁·海德格尔《尼采》，孙周兴译，北京：商务印书馆2002年版，第20页。
- (31) (五代)荆浩《笔法记》，王伯敏注译，北京：人民美术出版社1963年版，第5页。
- (32) 在古希腊形而上学思想中，亚里士多德由其“S是 p”的逻辑判断句中“谓词隶属于主词”的方法进而认为“确定性”为思想的最高标准，因此西方形而上学具有高度的因果性与目的论特征。在目的论中，潜能性低于现实性。
- (33) 同(18)，第236页。
- (34) 朱良志《真水无香》，北京：北京大学出版社2009年版，第22页。
- (35) 姜宇辉《画与真：梅洛庞蒂与中国山水画境》，上海：上海人民出版社2013年版，第40页。
- (36) 同(35)，第115页。
- (38) 同(35)，第117页。
- (39) 庄周《庄子》，方勇译注，北京：中华书局2010年版，第19页。
- (40) 关于离心，胡塞尔亦有其相类似的说法：“但我们越是疏离现在，就有一个越来越大的流失性和聚合性宣示出来……这个进程的一个清晰部分在向过去回坠时会‘缩拢’自身——一种于空间透视相类似的(在本源的时间显现之中的)时间透视。当时间客体移向过去时，它便缩拢并且同时就变得昏暗起来”。然而，笔者认为，胡塞尔只是强调了主体在内时间意识中疏离于“当下”，但却并不疏离于自身，也就是说，胡塞尔版本的时间透视只是扩大了主体的疆域，使其不局限于笛卡尔式的分离主体，但并不改变其主体性，相比于庄子等中国思想，这一离心是不够彻底的，只是一种貌似离心的向心。引文可见[德]埃德蒙德·胡塞尔《内时间意识现象学》，倪梁康译，北京：商务印书馆2010年版，第65页。
- (41) [美]巫鸿《重屏》，文丹译，上海：上海人民出版社2009年版，第72页。