论中国电影的“中国性”*

——“象”“气”“道”的视角

On the “Chineseness” of Chinese Films in the Perspective of “Xiang”,“Qi” and “Tao”

文　刘思佳 /Text/Liu Sijia

提要：中国电影之“中国性”，在于它上接无形的“道”，下连有形的“象”，表现出仪态万千的独特气韵。道兼有无、虚实相生，在中国电影中主要表现为外在宇宙之秩序和内在宇宙之生命。“气”是“道”与“象”的中间形态，它既是“道”的具体呈现又是“象”的抽象表达。它在电影中呈现为作者之气、作品之气和艺术之气三种层次。电影艺术的目的，就是把孤立的“象”连缀成为有气韵的作品。中国电影的“象”应该体现“道”与“气”，要推动有形的“象”去靠近无形的“道”，用具体的实像表征隐晦的虚境。经典中国电影是“象”“气”“道”的逐层升华又融通为一。

关键词：中国电影 “象”“气”“道”

从张石川、郑正秋到陈凯歌、张艺谋以至王小帅和贾樟柯，我国的电影艺术虽历经坎坷却也屡吐芳华。但如今，电影艺术为电影产业所侵蚀支配，艺术电影为离开大众而怅惘张惶。笔者认为，这种情况的发生，主要原因在于中国电影正在失去“中国性”。中国电影的中国性为美国性(好莱坞)、现代性和商业性替代，日益成为全球化的文化工业市场里千片一面的文化产品。换言之，当代中国电影的绚丽影像和其原本民族化的灵动气韵及其赖以生成的中华文化之道，正在发生令人不安的割裂。

因此，近年来许多理论家提出构建“中国电影学派”，试图弥合纷繁不一的审美影像和道通为一的中华文化之间的裂痕。“文艺创作不仅要有当代生活的底蕴，而且还要有文化传统的血脉，中国电影是扎根并内在于中华文化之中的，体现中华文化精髓，反映中国人审美追求。‘中国电影学派’要从民族传统中汲取营养，将中国美学精神融入艺术理念中，外化为具有中国美学特色的影像表达，让中国电影以鲜明的中国特色、中国风格、中国气派屹立于世。”(1) 随着中华民族伟大复兴的观念日益深入人心，人们对构建“中国电影学派”的价值论问题已无疑议，但构建“中国电影学派”的认识论即如何构建的问题显得愈发重要。“中国电影具有自己的特点，有蕴含着民族特色的创作方法，自然存在着发现、建构‘中国电影学派’的可能性。应该梳理中国电影艺术探索之路，在断裂的历史链条中寻找共性，面向世界的同时，回归中国艺术传统，建构中国电影自己的理论表述体系。”(2)

在笔者看来，这归根结底讨论的是中国电影的“中国性”问题。那么，中国电影的“中国性”是什么？它的影像、风格、本体的特点如何？这些特点的动态关系怎样？本文将从中国哲学的“象气道”理论出发，对中国电影的内质展开分析和讨论。

一、电影之道的存在与表现

中国电影的“中国性”，首先在于它独特的电影之道。电影之道与大千世界之道一样原始混沌，它是无规定性和无限性的。老子说：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，强字之曰道，强为之曰大。”(3)“道”的存在方式是“无名”“无极”“迎之不见其首，随之不见其后”。(4)“道”并没有具体存在，所以也没有一定的、具体的电影之道。只是月映万川，每一部优秀的

刘思佳，中国传媒大学戏剧影视学院副教授

* 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。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

电影映射出不同层次的自然和世界之道。

另一方面，“道”又是有规定性和界限的。因为“道生一， 一生二 ，二生三，三生万物”，[5] 万千事物都由“道”产生，这就是“有”。因此，“道”具有无和有的双重属性，“道”是无限和有限的统一。电影如果作为“道”的生发，影像是具体的有，“道”是混沌的无。每个人看到的影像是一样的，每个人感受的“道”却千差万别，这有赖于每个人的阅读、视野和体悟。

㈠ 两种“道”：自然和人伦

老子的“道”在于外在世界的道(秩序)，庄子则把“道”扩展为人内在生存之道。老庄关于“道”的言说经过千年的发展，已经涵盖了中国人从“道法自然”的外在世界到心斋、坐忘、齐物、逍遥的内在人伦的诸多深层结构。[6] 电影对“道”的写照，可以写实，也可以写虚；可以天人合一之天道，也可以写阴阳和谐之人伦。电影所要表现的“道”，在于形而上的外在宇宙的秩序和内在宇宙的生命。电影对“道”的描绘，既可以表现外在世界的自然以及人与自然的关系，也可以刻画内在世界的道德、人伦以及潜在的文化行为和思维逻辑。

《小城之春》(1948)即以最为日常、自然化的表达，彰显了中国人的人伦与道德。影片以典型的中国化叙事叙述了主人公们的吃饭、聊天、散步和划船，展示了彼时中国人的日常生活。其以自然景致入画，借鉴中国画的写意，描绘出城墙、流水、小道、绿树和走鸡等日常之景。极简的人物与场景，却讲述中国人最核心的夫妻、兄弟和朋友的伦理关系。

影片通过凝练的镜头，对中国人、人伦和自然三者的象征性关系进行了隐喻的表达。“城墙”是中国文化的典型符号：《小城之春》中的城墙是衰败的、即将倾倒的，但又是绵延无尽的。这是影片拍摄的时代象征——它是前现代与现代的交汇，是中国人伦关系被摧毁和深情挽回之间的纠结，是现代性的价值观和漫长的文化历史的激烈碰撞。这是电影导演费穆所处时代的真实写照：当时的中国人直面西方文化及其价值观的强烈冲击，但又无法挣脱激荡在自己内心的伦理回音，从而呈现出激烈而又沉静、颓败而又新生、丧失而又绵延的景象。这恰好是电影名字“小城之春”的深刻隐喻。

如果说《小城之春》体现的是内在人伦之道，贾樟柯的《三峡好人》则重点对中国人与天地自然的关系进行了一种批判性的表达。贾樟柯试图从两个层面来思考当代中国人与外在世界之关系：第一层是人对自然的破坏。《三峡好人》的故事发生在三峡工程建设时期的重庆奉节，为了建立宏伟的大坝，人们要改变千万年自然形成的河流和坏境。这场行动将人类意志凌驾于自然宇宙秩序之上，影片中赤裸的工人和撕裂的废墟并置，场面令人震惊。第二层是人与人生存环境的割裂。三峡移民不得不从世代生活的土地上被迫迁移，迁移就是拆解掉人与自然原初的关系。迁走的三峡移民，某种程度上永远地丢掉了自己的故土和文明。最终，千年奉节沉水底，三峡移民塔升空——导演用魔幻的场景，演绎中国移民的现实境遇，展示出中国传统自然观念遭受冲击后人们内心的激荡以及与自然亲密关系被迫终结时的怅惘和无奈。

虽然相隔超过半个世纪，但《三峡好人》和《小城之春》中呈现了异常相似的人伦和自然之道。拆迁中破败的城、失落的人和荒废的景，与战争破坏的城墙、情感无所寄托的情人和乡村绵延无绝的景致，何其相似；当代中国人的大写群像与过往小写个人的命运，何其相似；《三峡好人》开篇大渡船上的中国工人与《小城之春》结局小木船上戴礼言、玉纹的命运，何其相似！——一种浸透自然和人伦的宿命感。两部影片对中国社会真实的凝视和精神状态的描写，充分体现了中国人的生活与自然之道。这就是中国文化和审美的精神在中国电影不同历史阶段的回响。

㈡ 电影是虚实的统一和生成

“道”是虚实相生的：一方面它是虚的，另一方面它又是实的。形式上来说，因为“道”是看不见的(大象无形)，所以唯道集虚。内容上来说，“道”不但可以内生万物，而且“有象有物，有情有信”：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。”[7] 电影中幽微的“道”，往往说不清道不明，也往往公说公有理婆说婆有理——但关键是会有人说、有人道，有很多人说、有很多人道。很多人来道，说明了电影中集合了“道”，“道”不仅在内蕴在电影里，也在读者的心里引发了共鸣。

与此同时，电影之“道”又体现在它实的部分——“象”——之中：电影的画面、台词、剧本、情节、表

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

演。电影影像与电影之“道”的关系让人想起庄子关于“象罔”的经典论述，诚如宗白华对庄子《天地》篇里这段名文的引用和注解：

黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。(司马彪云：玄珠，道真也)使知(理智)索之而不得，使离朱(色也，视觉也)索之而不得，使喫诟(言辩也)索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：“异哉，象罔乃可以得之乎？”

吕惠卿《庄子义》里说：“象则非无，罔则非有，不曒(明白)不昧(昏暗)，玄珠之所以得也。”“象罔”是有形和无形的结合，对于宇宙真理“道”的获得，只是依靠形象不行，离开了形象也不行。所以对“道”的追寻，不能只是从有形的形象(“象”)中获取，而应该从有形和无形相结合的形象(“象罔”)中得到。“‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形象里，玄珠的瞭于象罔里。”[8] 艺术之象提供了视觉性的形象，但唯有艺术之道才能给予艺术和形象以深度和灵魂。

王小帅的《地久天长》(2019)用极富有民族性的叙事方式和电影影像表现了丧子之痛。在影片开头的 2分 40秒的丧子之戏中(见图 1)，没有过多的特写和近景表现痛彻心扉。偌大的全景、许多看似无关的影像，把电影往虚了描，把情感往实了写。第一个镜头，大全景，画面似乎一幅山水画剪影，父母几个从山坡上奔下抱起冰凉河水中已经死去的独子，天地阴沉、静流无声，好一曲河殇；第二个镜头，父母亲抱着丧子从黑暗的隧道里往远处光亮的口子处狂奔，耳际响彻着火车疾驰轰鸣的声音，很难辨别那到底是火车声还是心声；第三个镜头，很快来到之字形的医院廊道，喧闹的人群从远处跑来，与之鲜明对比的是镜头上方始终高悬一个大字“静”；第四个镜头，墙壁把画面切分，左边是刚刚疾驰而过痛彻心扉的人群，右边是从静字下方自顾自慢慢走来置身事外的白衣护士；最后一个镜头，平摇至左方的医院廊道，黑暗的镜头深处无法自持的父母挣扎跪倒，镜头始终停留在远处。

优秀的中国电影通过有表现无，通过有形去表现无形。这种特征不仅使它们显得高级，而且很特别。在《地久天长》中，关于有无和虚实呈现出两种层次表达：其一是形象层面。影像通过墙上的“静”，表达难以抑制的悲恸；火车声音的“有”和火车本身的“非有”，让观众的心随同父母纷乱的脚步焦灼凌乱；通过护士置身事外的独行，映衬深陷其中的亲人被炽烈的痛苦灼伤。其二是意义层面。图 1分析的镜头为火车闪过，父亲和母亲难抑悲痛收养了一个儿子去到遥远的南方，养子依然唤作“星星”。影片通过领养的儿子表现死去的儿子，通过现实拥有的儿子表现失去的儿子，通过正在进行的艰难生存刻画过去曾经的幸福生活。电影的真义就显示在了这有无之间，其虚实相生的影像呈现出直指天道人伦的独特意境。看似平凡的影像获得了力量、深度和灵魂，电影作品本身也拥有了令人难以忘怀的气韵。



图 1.《地久天长》里的丧子段落

二、“气”的中介和层次

(一)“气”是“象”与“道”的中间形态

老子的宇宙发生论认为，“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”。[9] “道”产生混沌的“气”——也就是上文的“一”；混沌的“气”又分化为阴、阳两种对立统一的气(“二”)；阴阳二气相互沟通成为一种和合的状态(“三”)。从此，万物都从这种阴阳沟通和合的状态中不断生发出来。

在中国艺术和文化里，“气”是“象”与“道”的中介，“气”也是“象”与“道”的中间形态。“象”是

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

被动生成的，“道”主动生成万物，而“气”是被动和主动的融通为一。“气”是“象”的理性显现，“气”是“道”的具体化表达。在电影实践中，“气”相应地表现为作者的风格、作品的品格和艺术的气派。它既内化为作者的思想观念、审美理想、精神气质，又外化为作品的风貌、特色和格调。所以，作为总体的艺术之气或电影之气，是运动不居变化生成的。宗白华提出“‘气’是‘生气远出’的生命”，[10] 气韵是滋生万物的气的节奏与和谐。“气”是电影艺术创作的动力，是艺术生命的源泉。

（二）电影艺术是有气韵的形象

电影作品当然首先有对外在世界“象”的记录以及叙事的表达（应物象形），但电影仅有象形则肯定没有气韵。优秀的电影作品必须要通过影像表达出作者、作品及其附着文化的内在气质和精神风貌。电影的影像需要突破有限的形象，使画面通向作为宇宙生命本体的“道”。叶朗深刻地指出，中国艺术和美学“不限于表现单个的对象”，“要窥见整个宇宙、历史、人生的奥秘”，“要表现全宇宙的气韵、生命、生机，要蕴含深沉的宇宙感、历史感、人生感”，“艺术家要用全身心之气来和宇宙元气化合”，“表现整个宇宙的生气，使画面上流动宇宙的元气”，从而使作品“富于哲学的意味”。[11] 电影艺术即是将景物转化为情思，由目视入于神遇的创作和审美过程。

许多人可能以为这种说法太过玄妙，不好操作也不可能实现。事实上，张艺谋、陈凯歌等第五代导演的早期作品，就充满了生动的气韵。《黄土地》《霸王别姬》和《活着》，都用极富创新的影像形式讲述中国人的故事，表现中国人的精神世界。那些不规则的构图、鲜活的人物形象和对历史的思考，表现了中国人独特的道德观、价值观。在对历史的瞭望中，用气韵生动的影像展现中国人的物质和精神世界，一度成为世界了解中国的文化视窗。之后，随着消费文化的兴起，张艺谋和陈凯歌导演遁入商业化的大潮中，华丽的影像逐渐失去民族化的气韵。张艺谋的《影》是形式主义的极致：泼墨山水般的画面，武侠世界的精武英雄、奇门遁甲的梦幻场景。看上去中国风铺满银幕，但形式之下的人物、故事和价值观都与好莱坞商业电影实质上如出一辙。陈凯歌的《无极》也是如此，唯美的中国式服、化、道，却采用了哈姆雷特的故事来讲述。因此，中国人看笑了，外国人看不懂。丢了民族化“道”与“气”的影像，失去了中国文化的气韵，那些华丽的影像不过是奇观化的空壳。

（三）电影之气的三个层次

电影中的“气”，主要有三个层次：首先是电影的艺术之气。宇宙之气赋予万物以生命，催发了万物的生机和变化，并进一步感发了人的精神，从而催动作者创作出艺术。刘勰《文心雕龙·序志》谈到“写气图貌”，就是认为艺术创作不仅要表现外在事物的形象面貌，还需要刻画宇宙万物本体生命之气。其次是电影的作者之气。杨泉《物理论》说“人含气而生”，王充《论衡·无形》提到“气凝为人”，人的身体是由“气”构成的，人的精神、思维和智慧都是“气”。作者的艺术创作活动，本质上是对气的运用。“气”是作者生命力和创造力的集中表现。最后是电影的作品之气。形容作品有墨气、笔气、剑气、琴气，形容作品的审美有气韵、气质、灵气、秀气、文雅之气、超然之气。朱熹说：“阴阳变化无穷，而物得因之以生生。”[12] “气”不仅构成电影的本体和生命，体现电影作者的生命力和创造力，也构成电影艺术文本的生命。

贾樟柯电影可谓作者电影，其作品的美学追求诞生于对作者身份的不断质问。从毕业作品《任逍遥》开始，贾樟柯就用现实主义的影像呈现人的生命尊严，关注时代变迁中的个体命运和经验，产生出独特的美学风格。贾樟柯作品中弥漫的作者之气，首先来自于对童年生活和故乡汾阳的不断书写。他坚持用时间来书写历史，用电影去对抗遗忘。贾樟柯早期作品的呈现与表达，都与自己故乡的童年、少年生活经历紧密相关。《小武》中的街道、院子等场景，都是自己小时候经行之处；故事的原型，则脱胎自童年伙伴辍学而成小偷的悲伤事实。《山河故人》的故事从山西跨越到大洋对岸，也依然在书写汾阳人内心的故事：男主角名字张晋生，意味着他和故土的密不可分。

贾樟柯的作品之气来自现实主义的拍摄手法，以及其对现实主义美学观念的不断追求。他的几乎所有作品都采用大量手持摄影、实景拍摄、非专业演员、自然光效的形式风格，在银幕上戏剧再现中国人真实的生活。《小武》《三峡好人》中穿插着大量年代感极强的流行音乐，这既是人物生活状态的呈现，也是对时代记忆的书写。贾樟柯通过作品记录时间，童年、

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

往事与社会变迁在影像中映现，折射出作品独有的艺术直觉和心灵洞见。与此同时，在小武、韩三明、张晋生等角色身上，我们看到了 20世纪 80年代后，社会大变革下人的燥郁、亢奋和怯懦。导演对社会变迁下个体命运的思考，体现了导演对现代人生命尊严的反思，也凸显了深切的人道主义关怀。贾樟柯的作品透露着拙气、土气，充满了旺盛的生命力。在作者之气和作品之气的交融下，演员的表演、导演的风格、叙事的逻辑和电影的意义都幻化成民族文化浓郁的艺术之气——一种宇宙万物本体生命之气。

三、以“象”写“道”

㈠ 电影用“象”逼近“道”

万物的本源和生命是“道”和“气”，那么“象”——物体的形象——就离不开“道”和“气”。如果脱离了“道”和“气”，“象”本身就失去了生命和本源，成为了无意义的事情了。

叶朗认为，“‘象’必须体现‘道’，体现‘气’，才成为审美对象。审美观照必须从对于‘象’的观照进到对于‘道’的观照……审美观照的实质并不是把握物象的形式美，而是把握事物的本体和生命”。[13] 所以，电影艺术创作中的“象”不是孤立的，它必须关联、体现和表征“象”背后的“气”乃至“道”。只有这样，才能呈现出中国文化中所谓“澄怀味象”“取之象外”以及“境生于象外”。电影艺术家只有在艺术作品中体现出宇宙生命的生命和本源，才能使作品真正地具有生命并永久流传。

在中华文化中，电影作为艺术作品的“象”，它不同于一般物体的形象，电影的“象”理应有着更为深刻的内涵，更为辽远的追求。在这个意义上，当代中国电影须有更远更深的抱负。

电影很重要的一点在于可以到达语言无法到达的地方。《系辞传》中记载：“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。”许多复杂、幽深的文化概念无法通过语言来解释；依靠概念的逻辑语言，也无法穷尽生活现象中无数个别、具体的事物。在“天人合一”“和谐”乃至“中国梦”等概念中，我们发现总有许多可意会不可言传的东西，这时候就需要借助形象去表达“道”的理念。形象不但可以表现，它还可以表现得清楚、充分。这就是电影的时代意义之所在，这就是电影作为“象气道”的特殊中介意义之所在。

人与自然、现代革命等宏大叙事，是古代中国以至现代中国的核心命题，一直以来很难用电影影像再现。1984年上映的《黄土地》直面这些伟大的概念，用实验性的陌生影像，书写民族文化的反思、中国人的命运以及人与自然关系。大量黄土地、黄河等既非人物又非情节的造型元素，构成了银幕上的重要形象。土地与河流已经超越了自然和地理意义上的景观，表征着历史和传统的一个面向：沉重和贫瘠。与自然景观的极致表现相反，环境中的人凸显了人类在历史中的渺小与微不足道。人们对自然和社会通常的观看方式，在本片中被打破。对陌生化影像形式的凝视，重新唤醒了新时代观众对土地上的人以及人与土地关系的思考。张艺谋说《黄土地》的摄影风格“是拔地而起的高亢的信天游，是刀砍斧剁般的沟沟壑壑，是蹬踏而来的春雷般的腰鼓，是静静流淌的叹息的黄河”。[14] 在这些简单、真实、平常的景象背后潜藏的是“深沉、浓郁”。影片用极简的自然景观，构建起内涵异常丰富的银幕形象。单纯浓郁的大面积黄色、凝练沉重的构图、自然柔和的光线、空灵静止的摄影，创造出庄子所言“既雕既琢，复归于朴”的中国意境。

㈡ 以实像写虚境

真正中国风格的优秀影视作品应该“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思”，[15] 用实在的影像去表现看似虚无实是幽远空灵的情感和意境。

宗白华即认为，“化景物为情思，这是对艺术中虚实结合的正确定义。以虚为虚，就是完全的虚无；以实为实，景物就是死的，不能动人；唯有以实为虚，化实为虚，就有无穷的意味，幽远的境界”。[16] 优秀的电影艺术创作要求在记录外在事物的同时，来表现艺术家们的主观意识和艺术境界。在电影中生发出独特气韵的作品，才创造出新的意境以至一个新的世界，这样的电影才能够获得生命、传之久远。

《霸王别姬》把京剧名角的戏剧人生与中国社会的历史命运勾连起来，戏剧名角的坎坷命运就是历史中国的缩影。影片不仅展示中华传统文化之美，更表现了中国人的精神世界。直观上看，京剧的扮相和表演都展示了中国传统文化的气质。与此同时，京剧表演最讲究的就是虚实相生。庄子说“虚室生白”“唯道

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

集虚”，古人说“无字处皆其意”“于空寂处见流行，于流行处见空寂”。在戏台上，一个眼神、一个姿态都意味悠长。为了表现故事，唱、念、做、打的程式带有极强的虚拟色彩。如，挥着马鞭绕一圈就表示策马奔腾十万八千里；角色一个上下场就过了几十年。电影和戏剧一样，空间和时间都可以是虚拟的，但表现了事件、情感和文化的真实。

《红高粱》也是如此。张艺谋把中国人纯朴的生命与自然的野性结合起来，把对生命、性爱和死亡的思考，转化为对酒的崇拜。抬轿、摆酒等民俗场景的设置，固然表征了某种东方主义的审美，但电影中描绘的独特视觉图景、人物形象、思维逻辑和叙事方式，则揭示了中国人独特的民族气质和民族风格。

结语

每一部电影作品里的每一个情节、情节中的每一个画面都在追寻影像之道。每一个声音、每一帧画面都有坚实的信念和成功的希望支撑，于是，这样的追寻就不是无望甚至荒谬的，电影的生产和对作品的解读才不是空洞的，它在积极的意义上是探索的，在消极的意义上也是悲壮的。因为通过创作和阅读去追寻电影之道本身，已经足够充实人的心灵。由此出发，从哲学层面也即“象气道”理论出发，不仅可以辨明中国电影的本体论，也庶几可以辨别中国电影的价值论了。

中国电影之“中国性”，在于它上接无形的“道”，下连有形的“象”，表现出仪态万千的独特气韵。电影通过有形的“象”表现这些无形的“道”，一面是实的一面是虚的；但虚实并不分离，它们在电影中相互生成。“气”是“道”与“象”的中间形态，它既是“道”的具体化呈现，又是“象”的抽象表达。它在电影中呈现为作者之气、作品之气和艺术之气三类层次。电影艺术的目的就是把孤立的“象”连缀成为有气韵的作品。因此，从一个比较高的标准来说，中国电影的“象”要体现“道”与“气”，要推进有形的“象”去靠近无形的“道”，用具体的实像表征隐晦的虚境，使观众借用形象抵达概念无法抵达的地方。只有在这样的地方，才可以拂开现代性和商业性的耽美帷幕，直观电影之艺术性。因此，从艺术理论的视角我们指出，中国电影依然是“象气道”逐层升华又融通为一的结果。[17] 在电影创作中如此，在电影的观赏和审美评鉴上也要做如是观。

⑴ 侯光明《构建“中国电影学派”——侯光明访谈》，《电影艺术》2018 年第 2 期。

⑵ 王海洲《“中国电影学派”的历史脉络与文化内核》，《电影艺术》2018 年第 2 期。

⑶ 陈鼓应注译《老子今注今译》，北京：商务印书馆 2003 年版，第 177 页。

⑷ 同⑶，第 126 页。

⑸⑼ 同⑶，第 241 页。

⑹ 王博精要地论述了道从老子至庄子的变迁：“对于老子来说，道主要提供的是秩序。而在庄子这里，它主要与个人的生存相关……庄子对道的描述主要不是和秩序有关，而是和人的生命有关。无论是心斋还是坐忘，说明的都是心和道之间的合一，以及通过这种合一而达到的对于生命和世界的理解。”王博《庄子哲学》，北京：北京大学出版社 2004 年版，第 216—217 页。

⑺ 同⑶，第 164 页。

⑻ 宗白华《中国艺术意境之诞生》，见宗白华《美学散步》，上海：上海人民出版社 1981 年版，第 80—81 页。

⑽ 同⑻，第 75 页。

⑾ 叶朗《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1985 年版，第 224—225 页。

⑿ 黎靖德编、王星贤点校《朱子语类 · 易十 · 上系上》，北京：中华书局 1986 年版，第 1887 页。

⒀ 同⑾，第 27 页。

⒁ 张艺谋《〈黄土地〉摄影阐述》，《北京电影学院学报》1985 年第 1 期，第 117 页。

⒂ 范晞文《对床夜语》，吴文治《宋诗话全编》⑼册，南京：江苏古籍出版社 1998 年版，第 9292 页。

⒃宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》中“⑷虚和实之二 化景物为情思”，见宗白华《美学散步》，上海：上海人民出版社 1981 年版，第 41 页。

⒄ 蒲震元先生率先从司空图《诗品》中发现了“‘象’（‘物’）之审美、‘气’之审美、‘道’之认同逐层升华又融通合一的一种运思方式”，参见蒲震元《中国艺术意境论》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 91 页。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net