

李安电影意境的营造

杜潇泉

摘要:意境是中国古典美学独有的审美范畴,台湾导演李安的电影表现出了对中国传统美学的追随,呈现出一种独特的意境美,这让他的电影在世界电影中独树一帜。文章通过运用传统美学工具对李安的电影进行分析,探析了李安电影意境的生成过程。

关键词:意境;情景交融;虚实相生;含蓄蕴藉;以淡为旨

作者简介:杜潇泉,女,编辑。(中国人民大学书报资料中心教育编辑室,北京,100086)

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552(2012)03-0067-04

意境是中国传统美学特有的内涵丰富的范畴,经过漫长的发展,这一范畴包含了古人在创作和欣赏艺术作品中体悟到的美学问题,以及历代文艺评论家们对这些问题的深刻思考。意境是主观情感与客观事物相熔铸的产物,它是情与景、意与境的统一。商务印书馆的《现代汉语词典》对“意境”这一词条的释义为:“文学艺术作品通过形象描写表现出来的境界和情调。”袁行霖认为“意境是指作者的主观情感与客观物境互相交融而形成的艺术境界。”^[1]意境的概念虽然繁杂,但不论其定义如何变化,都与人的情感有着密切的关系。意境的塑造,在电影出现之前,出现在中国的诗词和山水画中。它是艺术家用自己的情感关照客观对象,在与客观对象接触、碰撞中所获得的妙思灵感酿作而成。电影出现后,电影艺术家借助于高科技手段进行银幕视像的创造,将诗的“情”与画的“象”相融合,通过画面造型、光影、色彩、声音等艺术手段的运用,营造出属于电影的东方美学韵味的美妙境界。台湾电影导演李安,一直自觉以独特的东方审美范畴,营造电影中的意境。

一、寄情于景,情景交融

在古代艺术家的世界里,小桥,流水,残月,甚至是动作……人世间的一切景物,无不成为艺术家情感的寄托,为我们开拓出一片独特的审美天地。所谓“寄深于浅,寄厚于轻,寄劲于婉,寄直于曲,寄实于虚,寄正于余,皆是。”这是刘熙载在《艺概·词概》中提到的,他的意思是艺术家的艺术创作,实质就是将情感与景象相结合,通过以景美衬情美,以境阔映照情深,这样既丰富了景致的蕴涵,同时也拓宽了情感的境域,最终营造出更深远宽广的意境。

情景交融是生成意境之美的重要因素,二者不可或缺,相互依存。唐代画家张操论画时评论说“外师造化,中得心源。”指出了情与景的关系,造化与心源的结合就是景与情的互相渗透,“造化和心源的凝合,成了一个有生命的结晶体,鸢飞鱼跃,剔透玲珑,这就是意境,一切艺术中心之中心。”^[2]通过情与景的交融互渗,艺术家生发出胸中之意象,所谓意象是指客观之象(物、景)与主观之意(心、情)交融为一体的艺术表象。而艺术作品就是,艺术家通过有效的艺术手段对胸中意象进行物化的结果,只有这样的创作过程才能发掘出最深的情,而在这一过程中,“情”也同时渗入了“景”的最深处,最终“情”与“景”融为一体,创造出独特的意境。

在电影中,这种意象最终被物化成为银幕上的影像,从这个角度来说,影像传递的不仅是物象,更重要的是导演的心中象。台湾电影导演李安喜欢用独特的意境营造,让他的影像世界独具东方神韵和静谧之美。

在《推手》中,李安将胸中的意象物化为你来我往、至柔至刚的推手的动作,影片中的动作已经不仅是中国武术的动作,更是李安对待生活的态度,通过看似不断重复的推手动作,李安的心中象

跃然于银幕之上；在《饮食男女》中，李安将自己对中国家庭的情感，通过国宴大厨朱师傅对中国传统饮食的精雕细刻物化在银幕之上；在《冰风暴》中，李安对放纵与沉沦的道德批判，通过小镇面临的灭顶之灾——冰风暴来完成，这种批判并不是象西方文化中疾风骤雨般的直接，而是表现为一种中国式的隐晦，而这种隐晦正是中国意境审美范畴的精髓所在；在《断背山》中，李安将两个同性恋人之间的情爱放在了那山苍木秀、时晴时雨的断背山中，这座自然之山不仅是两个同性恋人相识相聚的圣地，更是他们人生中不堪回首，而又无可释怀的一段情感经历，李安将一段同性之恋描摹得如一缕淡淡青烟，似有还无，流露出一种中国古典文化的诗意，最终从意象升华出一种独特的意境之美。

《卧虎藏龙》中“竹林比武”一场戏，是玉蛟龙对李慕白产生感情的重要一幕。导演李安巧妙地将中国功夫曼妙的动作形式、竹林的独特韵味和一对男女由争斗到相慕的微妙感情变化相结合。在剪辑中，李安不断插入女子的面部特写，女子的表情发生了明显的变化，从开始的凶狠无情，到后来慢慢转变为柔和与迷茫，尤其是突然失足下坠时脸上显出的惊恐，和被男子拉起后掩饰不住的情感的流露，彻底暴露了女子心灵深处的微妙变化。

这场戏表现的是一个桀骜不驯的女子被一个素不相识的男子的才华所打动，感情发生微妙的转变。在绿色空濛的竹林之中，男女主角犹如两只蝴蝶穿梭在竹林中，若隐若现、姿态美妙，流露出一种淡淡的情愫；通过两人在竹林之巅轻盈的追逐、跳跃、翻腾，武打动作已经转换为优美的舞蹈，加上两人之间那种犹如恋爱中的男女相互纠缠、若有若无的情感，使影片产生了一种舒缓的独特节奏和情感氛围，一种如饮醇酒般的东方意境美学韵味油然而生，给人们带来了一种难以诉说的情感体验。

二、虚实相生，有无相通

清代画家笪重光说“虚实相生，无画处皆成妙境”。中国传统书画艺术把通过处理虚与实的关系作为自觉的美学追求。这种独特的美学追求是中国人生命情调和艺术意境的直接反映。

中国绘画和书法讲究虚空之美，通过布白和留白经营出独特的中国美学境界。所谓的留白就是在画布上留出空白，通过空白在画面上营造出一种化无为有的空灵之美。中国的绘画和书法，借此在世界艺术的长河之中占有了一席之地。艺术家通过笔墨勾画实物的轮廓，运用留白的方式，赋予画面空白处以“实”和“有”的蕴藉。画家齐白石以画虾而闻名，他的画中除了虾之外，就是大片留白，别无一物，但却营造出一种独特的空灵之美。其原因就是画家通过寄有于无，以虚寓实，最终形成虚实相生、有无相通的意境之美。

所以，清朝画家恽南田在《南田论画》中说，“今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处。倘能与笔墨不到处观古人用心，庶几拟议神明，进乎计已。”这种独特的艺术创作方法，赋予了中国传统艺术一种超脱世俗、富有禅意的意境之美。

在李安的电影中，经常有意识的利用留白的方式营造独特的意境之美。在影片《卧虎藏龙》中，李安通过色彩“空白”，虚实结合，使得影片呈现出一种空灵的意境美。从人物的服装色彩到所选取的环境的色彩都与中国传统的水墨画在神韵上相通。人物的服装无一例外都选择了白色和灰色，而在场景的设置上则大多选择了最能表征中国文人的场所，竹林，书房，群山之间，所有这些都是最能体现中国传统审美范畴的意象，使得影片看起来像是一部意味隽永的黑白影片，在色彩上留下了大片“空白”。正是这些空白为影片营造了难得的虚境，从而产生了一种迷人的虚实相生的意境之美。

在李安的电影中，对空镜头的运用更好地诠释了他对东方意境美学的追求。所谓空镜头，是指没有被摄主体的风景画面和静物画面。它既是客观景物的真实写照，又是剧中人的主观感受，同时往往还是某种情绪思想、意境的延伸和升华。空镜头常用以表达主题思想，它具有说明、暗示、象征、隐喻等功能，是导演表达思想内容、叙述故事情节，抒发情感意境的重要手段。王国维在《人间词话》中说：“一切景语皆情语也”，可谓一语道出“景语”（空镜头）的真谛。有时，一个空镜头甚至暗寓着整部电影的意旨。空镜头就像中国画中的留白，平生出许多韵外之致。

李安深谙中国传统审美习惯，十分巧妙地多次运用竹林的空镜头传达自己的情感，极为娴熟地将

人物在不同时空的心理情感外化为竹林，竹林的空镜头不仅是李慕白风骨的外化、情景交融的道具，而且还为观众提供了一种冷静旁观的视点，这种独具特色的“中国式”抒情空镜头，让观众在空濛如诗的影像之外，感受到了导演对中国传统审美的自觉追求，给人留下了深刻的印象。

三、含蓄蕴藉，隽永悠长

什么含蓄呢？南朝文学理论家刘勰认为“夫心术之动远矣，文情之变深矣，源奥而派生，根盛而颖峻，……有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复意为工，秀以卓绝为巧。……夫隐之为体，义生文外，秘响傍通，伏采潜发。”（刘勰《文心雕龙·隐秀》）刘勰所说的隐秀，就是含蓄，也就是言外之意，象外之境。

钱钟书将“含蓄”解释为：“画之写景物，不尚工细，诗之道情事，不贵详尽，皆须留有余地，耐人玩味，稗曲其所写之景物而冥观未写之景物，据其所道之情事而默识未道之情事。”由此看来，含蓄就是不能直来直去，把话说得太直白，而是要留有一定的余地，创作者通过有限的物质形象表达自己的丰富情感，而不是直抒胸臆，使作品呈现出深邃蕴藉的意境之美，只有这样才能达到玩之者无穷、味之者无厌的艺术效果。

在中国传统美学中，诗词、绘画、戏剧等艺术都追求一种含蓄的诗意，宋代诗人苏东坡说：言有尽而意无穷，天下之至言也。……句中有余味，篇中有余意，善之善者也。正是中国古典文论观和审美思想的直接体现。而宋代诗人欧阳修在《六一诗话》也说“状难写之景如在目前，含不尽之意于言外，斯为至矣”，可见，艺术作品必须有言外之意和韵外之旨，这是通往境界之美的必经之路。

李安对含蓄美的追求在他的电影中比比皆是。《冰风暴》是李安进入好莱坞主流世界的影片，从影片的标题看，《冰风暴》就是一个寓意深刻的审美意象。

在气象学上，冰风暴也叫冻雨。冬末初春之际，因为气温低于冰点，空中的雨落到地面的物体上时凝结成冰，形成非常美丽的自然景观——冰风暴。冰风暴虽然看起来美丽，但同时也是一种灾难。电影《冰风暴》讲述的是关于美国“性自由”的故事，自由听起来很美，但是，所带来的却是大量的家庭解体、社会陷入迷茫恐惧的混乱之中。李安正是通过这种相似性将冰风暴与性自由联系在了一起。影片中看起来千姿百态的美丽“冰挂”，却是夺走人类生命的杀手。李安巧妙运用冰风暴的这种特性，象征“性解放”的社会风气。正如中国古诗词中的比兴手法，让影片展现出了独特的含蓄蕴藉之美。

《饮食男女》的最后一幕是，朱师傅与坚守老宅的二女儿坐在桌前吃饭，朱师傅失去多年的味觉又恢复了，这样看似简单的场景背后，却有着极为复杂的情感表达，朱师傅与女儿之间情感远远超过了父女之情，似乎夹杂着一些男女之情，夹杂了一些朋友之情，这种暧昧不明的情感耐人寻味，不仅给观众留下了广阔的想象空间，也正是李安对含蓄蕴藉之美的追求。

《喜宴》的结局是，父亲抱孙子的愿望得到了满足，威威与伟同和赛门组成了一个特殊的家庭，所有人似乎都回归到了幸福和睦的状态，结局看起来非常圆满。然而，这并不是真正的平衡，在平静的表面之下隐藏的是汹涌的暗流。李安正是用这种隐忍含蓄的情感表达平和内敛的情节，表达了他的言外之意。这让他的电影展现了一种独特的戏剧张力，这种张力来自他对东方古典美学的深刻理解。

同样，在影片《卧虎藏龙》结尾，李慕白死后，李安并没有安排俞秀莲通过激烈的打斗杀死玉娇龙的戏码，而只是让俞秀莲用青冥剑从玉蛟龙的脖子前轻轻地划过。正是这轻轻的一划含蓄婉转地表达了艺术家的情感和影片中人物的内心情感，人物内心的那种晦涩的悲痛，得到了东方式的诠释，使影片充满了东方韵味和哲学意蕴。

四、由浓归淡，以淡为美

平淡之美被认为是诗之美的极致境界，中国的古典美学从老庄时代就开始推崇“淡然无极而众美从之”（《庄子·刻意》）。至宋代时，淡然之美已经成为艺术家自觉的美学追求。宋代文学家、诗人苏东坡主张“发纤嫩于简古，寄至味于淡泊”，欣赏的是“似澹而实美”的诗作，“微音淡弄”的音乐。

苏东坡所说的“淡”，并没有浅薄之意，他所追求的“淡”恰恰来自深与厚。它是艺术家人生积淀、艺术素养与艺术表达能力的综合呈现。只有通过不断的人生积累，深入浅出的艺术表达能力，才能“寄至味于淡泊”的真境界。

五代时期的画家荆浩，在《笔法记》中评水墨山水之美是“不贵五彩，旷古绝金。”“用墨独得玄门”。尽管水墨清淡，不含丹青，却可激起人玄远的想象，具备无色绚烂。正如李安的电影所表现出的“平淡”一样，不是令人生厌的淡薄无味，而是“似淡实浓”的充满意味的美学境界。

《饮食男女》中，大厨朱师傅的三女儿未婚先孕，这对于深爱着自己家庭和女儿的朱师傅而言是一个巨大的打击，但李安并没有用激烈的方式呈现人物内心深处浓烈的情感，而是将三女儿的离开安排在一个雨季的傍晚，浓烈的父爱转换为一缕青烟，一股淡淡的哀愁，这样的处理方式远比激烈的争吵告别要更令人印象深刻，更加耐人寻味。更为重要的是，《饮食男女》通篇多处采用了这样的处理方式，为影片定下了独有的中国基调，这种基调正是李安对中国传统美学自觉追求的结果。

影片《断背山》呈现出一种朴素、淡雅而隽永的基调。虽然是西部片，但是李安将故事的背景放在了蓝天白云、远山羊群、小溪流水之间。断背山秀丽的风光，对于杰克和恩尼斯来说，他们仿佛已经远离了尘世，到达了属于他们的世外桃源。所有这一切呈现出了一种天人合一的平淡之美，正是李安对老庄哲学淡然之美的自觉追随和体现。

在表现这两位美国牛仔的情感的时候，李安同样采用了细腻含蓄的中国式手法，来表现两个人之间的缠绵悱恻。镜子和月亮成为两个西部牛仔传达爱意的媒介，而月亮正是中国传统中表达思想情感最主要的途径，中国的传统文人通过淡泊如水的月亮和月光表达他们心中浓烈的情感，这显然是李安对中国传统文化的淡然之美的自觉追随。

在美国电影中，西部牛仔通常是力量和正义的化身，但在李安的电影中，西部牛仔身上却有着一种中国文人的温文尔雅。两个人分手时的欲言又止，杰克通过后视镜对恩尼斯背影的凝望，表面故作镇静却在墙角失声痛哭的恩尼斯，四年后重逢时一刹那的对视，没有波涛汹涌的情感表达，却将两人内心深处对爱情的渴望和急切表现得淋漓尽致。正是这样的表达方式，将两个男人之间浓烈的爱情转化为一种中国式的情感表达，呈现出一种淡然之美。

《卧虎藏龙》是李安中国式电影梦的一次完美再现。在这部影片中，李安自由地将他对中国传统文化的理解，进行了淋漓尽致的诗意表达。同样是对爱情的描写，李安与张艺谋有着极大的反差。张艺谋电影中人物内心情感狂欢式的宣泄，是无论如何不会出现在李安的电影中的，《卧虎藏龙》中俞秀莲与李慕白之间的爱情犹如《小城之春》（导演：费穆）中男女之间的爱情，发乎情止乎礼。影片人物内心虽然有着浓烈的情感，但彼此之间却隐忍克制，展现出一种自浓归淡的中国美，体现了李安对中国传统美学的理解和造诣。

五、结 语

李安的电影，虽然用的是现代电影手段，但是呈现在银幕上的却是一首充满了中国意象的诗跟随他的镜头，我们领略了他作为艺术家对自己内心情感的独特呈现。这种呈现符合中国传统美学对美的追求。在他的电影中，艺术家独特的情感与江南的烟雨迷茫的小桥流水、繁华都市小人物的日常生活、空濛秀美的自然景色相融合，呈现出一种淡然闲适之美，犹如一幅幅写意的中国水墨画。通过对声光电的运用，李安电影中的影像营造了一种似有还无的淡然的氛围，最终从意象走向意境。

参考文献：

- [1] 袁行霈. 中国诗歌艺术研究[M]. 北京:人民文学出版社,1987:56.
- [2] 宗白华. 艺境[M]. 北京:北京大学出版社,1999:32.