

中国电影“道艺合一”的传统精神

——中国电影与中华美学精神的历史关联性研究

◆ 林 琳

与书法、绘画、音乐等传统艺术形式不同,电影作为现代工业科技发展的产物,从1895年法国卢米埃尔兄弟放映短片《火车进站》算起,仅仅一百二十余年,依托科技创新,已发展成为全球性艺术语言,拥有跨越国界和民族范围的广泛受众。就本质特征而言,电影融合了文学、音乐、美术、舞蹈、摄影等诸多艺术形式,具有声画结合、时空复合的特性,以直观的视听形式作用于人的感官,打动人的情感,激发审美感受,在展现和弘扬各国美学传统与文化精神等方面呈现出强大优势和生命力。

在中国,电影与话剧等西方舶来的艺术形式一样,从踏入中国的那一刻起,就面临着民族化、本土化的问题。从1905年北京丰泰照相馆拍摄的戏曲电影《定军山》开始,中国电影人不懈探求符合自身文化艺术传统的发展道路,自觉或不自觉地运用电影艺术语言再现中国人独特的情感表达和审美意趣,而“道艺合一”的中华美学精神便渗透其中,潜移默化地影响着中国电影创作。

一、“道艺合一”的中国传统美学精神

一个民族的审美观念,是在这个民族的生存方式、思维模式、哲学观念等多种因素的影响下产生、形成和发展起来的。中国美学精神植根于中国古代农耕文明,在这种文明中,氏族社会的血缘纽带关系被延续并进一步强化,人际关系成为主要社会关系和思考对象,形成了强调人伦的社会传统,以及崇尚自然、天人合一的思想观念,孕育了重人际、整体、关联、生命体验的审美意蕴。中国人将宇宙万物看作是虚实相生、阴阳和合的整体,将知、情、意看作相互关联的整体性心理活动,基于此的中国古典美学“以法自然的人与天调为基础,以中和之美为核心,”^[1]重在生命体验与性灵的延展,不讲求严谨的概念和严密的逻辑形式,而寻求在现世生活中对生命的感悟和对感性的超越,借以通达“道”的境界,无论儒家、道家、佛家,其美学思想的根本指向都在心性和生命的意义世界,追求艺术与性灵修养的高度统

一,将“道”视为艺术最根本的旨归,追求“道艺合一”的审美理想。

“道”与“艺”的关系是中国美学一个统摄性的核心问题。在中国文化中,“道”有着至高无上的地位,是世界的本源,《老子》言:“道生一,一生二,二生三,三生万物”。“道”代表终极真理,居于至高无上的地位,不离世间,又超越世间,“艺”惟以“道”统领,才有灵魂而能获得形而上之意义与精神,免堕欲渊,故求道是艺的根本旨归。在求道的路上,有多种法门,艺是其中之一。艺的修习以技为末,以道为本,由技入,由道出,并在此间完成个体的修身理性反其天真、参悟宇宙人生之真理,所谓“由艺臻道,以道统艺”。在此,儒道释三家美学思想莫不如是。

儒家美学在艺与道的关系上尤重艺术的社会功能,《论语·阳货》篇言:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨”,指出诗歌(也代表艺术),可以感发人的意志和情感,人们通过诗歌或艺术了解社会,交流情感,表达诉求。清代王夫之在此基础上提出“诗以道情”,强调诗歌或艺术发挥“兴、观、群、怨”即“四情”的社会作用,须依托审美情感。继《论语》“志道论”“文质论”后,刘勰在《文心雕龙·原道》提出“圣因文以明道”,突出了“文”也就是艺术的本体价值、独立性和审美性。唐宋时期韩愈、柳宗元、欧阳修、苏轼等文学家发展了“文以明道”思想,周敦颐在《通书·文辞》中明确指出“文所以载道也”。儒家美学的“文以载道”思想主张通过诗歌或艺术激发向善的审美情感,促进社会和谐发展,达成“美善相济”。

与儒家强调的礼乐之道不同,道家崇尚自然之道,主张艺术顺应自然宇宙自有之道,阮籍《乐论》中说:“夫乐者,天地之体,万物之性也”,认为“自然一体”“万物一体”是“乐”,也即艺术,能够或追求达到的一种精神境界,这种境界超越了善

恶是非的区分与对立,与宇宙大道相统一。关于道与艺之间的关系,《庄子》中多有论述,《天地》篇中言:“通于天地者,德也;行于万物者,道也;上治人事者,事也;能有所艺者,技也。技兼于事,事兼于义,义兼于德,德兼于道,道兼于天。”也就是说,艺与技的最高境界在与天地宇宙之道同一,如“庖丁解牛”“津人操舟”“轮扁斫轮”等,皆为“道艺合一”而达的自由之境。

佛家亦将艺术看作参禅悟道的修行路径,宋代成玉磬在《琴论》中说:“攻琴如参禅,岁月磨炼,瞥然省悟,则无所不通,纵横妙用而尝若有余。至于未悟,虽用力寻求,终无妙处。”习琴与参禅异曲同工,要通过长时间修炼而达到顿悟,通达佛理大道,了然超离尘世。明代李贽将“顿悟说”深入应用于琴学,提出“声音之道可与禅通”,并借六祖慧能“风吹幡动”之辩,说明了习琴即修心,琴声即心声。

如上,尽管儒释道三家(中国传统美学思想的主要代表)对“道”的阐释有所不同,但都主张“道艺合一”,这促使中国艺术创作形成了“由艺臻道,以道统艺”的传统,绵延在电影艺术的发展进程中。

二、“美善相济”的中国伦理电影传统

电影诞生之初,中国国门已被西方列强的坚船利炮打开。1896年,上海徐园的杂耍游乐场放映了“西洋影戏”,这是中国人第一次接触电影,“影戏”一词随之成为电影的通用名称。1913年,郑正秋、张石川等人拍摄了反映包办婚姻等社会现象的《难夫难妻》,这部影片不仅是中国本土拍摄的首部故事片,而且开启了中国电影关注民生与人性的现实题材伦理片传统,体现出中国早期电影人注重艺术社会功能的创作理念。1921年,



《难夫难妻》剧照



《万家灯火》海报

我国第一份专业电影刊物《影戏杂志》创办人之一顾肯夫满怀使命感写下发刊词,不仅从本体角度阐释了电影艺术逼真的特点及其在文化传播和教育方面的优势,而且针对外国影片多摄录中国裹足、吸鸦片等不良风俗,诋毁、贬低中国形象的现象,提出中国影戏(电影)要替中国人争人格,《影戏杂志》的创刊宗旨为:“发扬影戏在文学美术上的价值。介绍有价值的影片给读者。防止有害影片的流行。在影剧界上替我们中国人争人格。”^[2]该发刊词突出强调了电影的艺术价值和社会功能,体现出中国早期电影人在探索中国式的影像表达、继承发展“文以载道”“美善相济”的儒家美学思想,而这一精神贯穿于中国电影发展的主线。

中国电影发展初期,也称“影戏”时期,主流创作凸显了社会教化功能,《孤儿救祖记》《玉梨魂》等作品善恶褒贬立场分明,惩恶扬善主旨明确。20世纪30年代,“九·一八事变”后中国掀起了抗日爱国的左翼电影运动,电影成为激发国民

救亡图存的重要艺术形式,诞生了《姊妹花》《渔光曲》《神女》等优秀作品,它们注重思想内容与故事情节的融合,在“文以载道”上比初期的“影戏”创作更具艺术性。也是从这一时期开始,“影戏”的称谓被“电影”所取代。40年代,《一江春水向东流》《天堂春梦》《万家灯火》等影片,进一步发展了以家庭故事为载体表述社会历史变迁的现实题材伦理片,将戏剧性故事情节与现实社会面貌、真实道德情感紧密结合,在艺术承载针砭时弊、移风易俗等社会功能的同时给人以精神慰藉。

新中国成立至改革开放以前,中国电影经历了较长一段为政治服务而忽视艺术规律的创作期,“载道”发展成了“宣道”,极大地损伤了艺术的本体性价值,而这期间谢晋导演的《女篮五号》《红色娘子军》《舞台姐妹》则以普通个体的曲折命运表述主流意识形态,充分展现了电影叙事的魅力,借此昭示善恶是非,还原了电影艺术的本体价值,建立了一种有效缝合电影艺术与主流意识形态表达的“谢晋模式”。改革开放后,谢晋执导

了《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》等一系列影片,以写实主义手法演绎普通个体和家庭悲欢离合的故事,表现真实的生存境遇与复杂人性,反映时代变迁与国家政治历史风貌,“巧妙地用道德的肯定和否定来完成对政治的肯定与否定”^[3]。“谢晋在中国电影史上的意义也许并不是他创造了一种传统,而在于他继承和发扬了一种传统,一种将伦理喻示、人道主义、戏剧传奇混合在一起所形成的政治伦理情节剧的电影传统。”^[4]这种传统在中国电影创作中延续着。

1987年,国务院电影局在全国故事片创作会议上第一次提出“突出主旋律,坚持多样化”,此后,社会伦理片作为主旋律电影的一种类型与革命历史片、英雄楷模片等,接续了“文以载道”“美善相济”之特点,在更广泛、更多样的形式中,传递弘扬了中国美学的关照现实、启真扬善的精神。

近年来,一些切中时代痛点、深度挖掘人性的现实题材社会伦理片,以电影艺术的形式揭示社会公义之道,真诚地为人民代言,弘扬人性的善与美,产生了强大的艺术感染力和社会影响力。例如,2018年现象级电影《我不是药神》通过主人公从违法代购药品逐利、到牺牲自身救助癌

症病患的蜕变故事,把关乎百姓切身利益的医保问题推至台前。该片引发的舆论效应使国家领导人及时做出批示,要求有关部门加快落实抗癌药降价保供等相关措施。真正实现了艺术反思现实、促进制度变革的社会意义与价值。

三、“替天行道”的中国武侠电影传统

在世界电影之林中,武侠电影将“侠义”之道化作传奇神话色彩浓郁的视听语言,以独树一帜的美学风格为中国电影在国际影坛赢得一席之地,成为民族类型电影的标识之一。武侠电影以“武”与“侠”为核心要素,以“武”之表演为基,以“侠”之精神为魂,在华语世界拥有广泛的文化认同,并受到西方观众青睐,成为展现和传播中华美学精神的代表性电影类型。

在古代,“侠”指“打抱不平、见义勇为的人”^[5],出现于春秋战国时期,司马迁在《史记·游侠列传》中记述有“乡曲之侠”“布衣之侠”“闾巷之侠”“匹夫之侠”以及“行侠”“游侠”“任侠”。他们多出于平民阶层,不受俸禄,独立于乡野,却以过人武艺与胆识为国分忧,为民解困。尽管侠士在历史



《一江春水向东流》剧照



《芙蓉镇》剧照

上实存的时间短暂,到秦统一中国后,由于社会作用减弱,又被朝廷视作威胁而遭绞杀,至东汉,几乎退出政治舞台。然而,由于侠士身上集中体现了中国人所向往的自由无畏、重义轻利的理想人格与精神气质,能够在专制统治下凭借一己之力维护社会正义、对抗邪恶势力,因此备受百姓尊崇,在文学艺术界成为经久不衰的演绎对象。纵观《史记·游侠列传》《汉书·游侠传》《左传》以及《聂隐娘》《水浒传》《七剑十三侠》等以侠士为描写对象的历代文学作品,乃至现代梁羽生、金庸、倪匡、古龙等名家创作的武侠小说,凡侠士皆有如下特征:

第一,追求自由。侠士崇尚自由,不委身于朝廷,淡泊名利,行为以坚持内心正义为准则,常不合乎国家法令或在法度之外,不受传统观念、礼法、律令的束缚,有可贵的傲立于天地之间的自由人格,这与中国美学追求生命本真的自由精神与超越功利的审美境界高度一致。

第二,捍卫正义。作为法外维护正义的一支民间力量,侠士济世救民,行侠仗义,惩恶扬善,匡扶正义,体现了儒家美学“求仁”“守仁”、道家美学“齐物”“平等”、墨家美学“兼爱”“贵义”、佛家美学“慈悲”“利他”的情怀。

第三,信守承诺。“内诚于心”“外信于事”是侠士身上重要的美德,也是中国美学“情本体论”的外化延展。在中国美学中,世界以“道”为本体,通过阴阳五行的运化,周而复始、生生不息,形成人与自然相互感应、和谐统一的整体。在这样的世界中,人不再仅是物理存在,而是有情、有义、有感、有觉、有信的灵性存在,由此重情重义、诚实无欺、信守承诺的品格成为中国人推崇的内在德性与修养。

第四,不畏生死。侠士不重财,亦将生死置之度外,他们尚武,有义薄云天的豪迈气概与无所

畏惧的胆识勇气,这是其与普通君子相较的显著特征。侠士为达成大道、维护公义杀身成仁,不仅在终极意义上诠释了儒家美学“仁者人也”“美善相济”的理念,而且展现了佛家美学超越生死的生命觉悟与境界。

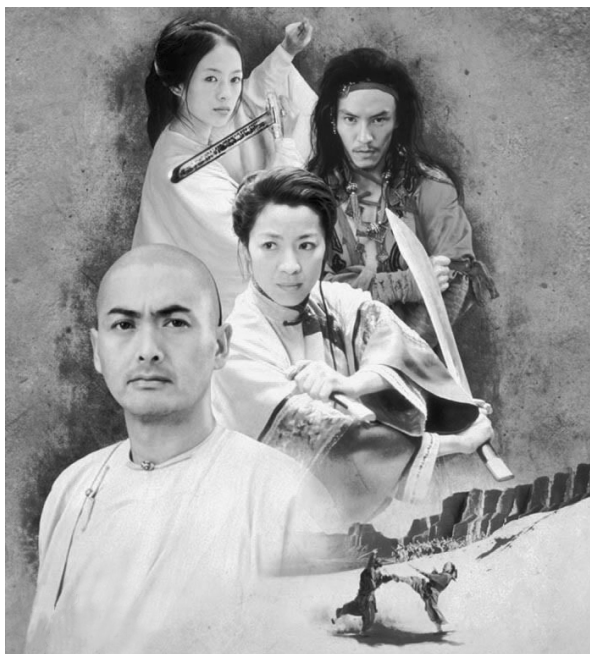
作为中国最早的类型片之一,武侠电影以侠士为演绎对象,运用声画结合的视听语言将民族特色浓郁的武侠文化搬上银幕,通过讲述江湖义士快意恩仇的传奇故事,彰显侠士誓死捍卫自由平等、守护人间正道的侠义精神,展现自强不息“由术至道”的习武之德与善有善报恶有恶报的因果法则。武侠电影的江湖世界,不拘于成法,而奉行“天道”,对违背天道的暴力行为,付诸暴力加以遏止、惩戒,达成公正与美善的完满。这种“以暴制暴”的叙事逻辑之所以具备合法性,在于“替天行道”。

从三代时期的“上帝”“皇天”“上天”,到先秦儒、道、法、墨哲学中的“天”“道”或“天道”“自然”,皆代表具有普遍性、绝对性的公义、公理,“天”之道超越血缘宗亲,是人世间一切正当性、合法性的唯一来源,至善至美,神圣不可侵犯,奉天命、行天道,是人们对天道、公义的确信与实践,也昭示了中国传统文化对“绝对者”和普遍原则的觉悟与信仰,这成为武侠电影赢得世人认可与喜爱的根本所在。

贾磊磊研究员提出,中国武侠电影有五次创作浪潮:1928年上映的《火烧红莲寺》为中国武侠电影开宗立派的奠基之作,掀起武侠电影第一次创作浪潮,1929—1931年间,上海五十余家电影公司拍摄武侠片达250多部^⑥。60—70年代,伴随金庸和梁羽生等武侠小说在港台地区的风行,武侠电影掀起第二次创作浪潮,涌现出《大醉侠》(1965)《独臂刀》(1967)《侠女》等名家名作^⑦。第三次创作浪潮发生在80年代中国大陆,代表作有



《神秘的大佛》剧照



《卧虎藏龙》海报

《神秘的大佛》(1980)《少林寺》(1982)《少林寺弟子》(1983)等。第四次创作浪潮发端于 90 年代出现的以《新龙门客栈》《新少林五祖》《新火烧红莲寺》等为代表的“新瓶装旧酒”运动,持续至 1995 年,诞生了一大批中国武侠电影的经典之作。第五次创作浪潮基于合拍融资模式和数码技术发展的双重推动,出现在 21 世纪伊始,代表作有《卧虎藏龙》(2000)《英雄》(2000)《蜀山传》(2001)《天地英雄》(2003)等。虽然可观的资金量与日益提高的技术水平进一步增强了电影的视听效果,然而,就艺术水准而言,武侠电影并没有超越前几次浪潮,反而从此走向了下坡路。

对比上世纪武侠电影的经典之作,近 20 年来的武侠电影,声画制作显示出前所未有的自由度,甚至可以在没有感光的环境下全部依靠技术生成,但华丽而震撼的视听效果并未使武侠电影蒸蒸日上,众多作品由于“侠”之道的缺失而丧失了精神品格,少了“侠”的“武”,即当“武”不再“替

天行道”,便失去合法性,堕落为纯粹暴力,违背至善的原则,泯灭人性的光辉,消解了武侠电影应有的艺术品格。例如,《英雄》(2000)最终的赢家秦王,滥杀无辜,恃强凌弱,独裁专制,践踏公义,毫无正义、诚信、仁爱之心。对比《双旗镇刀客》(1991)“哪怕是一棵野草,也不愿意被践踏”,《笑傲江湖》“人要过得舒展、自由、要有独立的意志,不要蝇营狗苟”等认知,《英雄》在“道”的层面与格局方面一落千丈,对人性与中国传统文化的理解狭隘且扭曲。之后《十面埋伏》(2004)《无极》(2005)《满城尽带黄金甲》(2006)《夜宴》(2006)等,华丽背后充斥欲望的腐臭与精神的空虚,与《狮王争霸:黄飞鸿之三》“不开民智,徒得双手双脚,又怎么会国富民强”的格局,与《方世玉》系列的家国情怀相去甚远,人性的光辉与民族的气节被泯灭,武侠精神消失殆尽。再如 2019 年上映的《影》,在水墨制造的善恶空间里,满眼阴谋与欲望,武侠电影捍卫自由、淡漠名利、守护人间正道

的价值观念彻底坍塌,沦为私欲爆炸的表演场,尽显人性之恶,无法给人积极向上的精神慰藉,违背启真扬善的中华美学精神。

四、基本结论

中国美学重在超越感性,强调艺术展现真实的生命体验与精神境遇,而不是描摹客观事物本身。艺术的旨归在生命的意义世界,重在表达人对生命和宇宙大道的体悟,故崇尚“道艺合一”。在这种美学精神的影响下,中国艺术创作形成了“由艺臻道,以道统艺”的传统,绵延在电影艺术的发展进程中,尤其体现于“美善相济”的中国伦理电影一脉及“替天行道”的中国武侠电影一脉。纵观这两种典型的中国特色的电影发展脉络与兴衰,不难得出:首先,电影创作展现中华美学精神,需要以具有普遍意义的“道”与生命关怀为价值取向和内核,否则便会流于轻薄和肤浅。“艺术是人类洞察力的产物”,它以个性化的形式表现人的生命、情感和内在现实的状态,又超越个性而通往人类共感的精神世界,以美感召人类直面生命本身,给人心灵慰藉与希望,从而获得永恒的价值。失“道”或偏离“道”,电影创作便失去艺术品格,沦为释放私欲的商品。其次,电影创作须以“感”体“道”,运用声画复合的电影叙事生动活泼地表现人人都具有的人性,从而触动和激起人真挚的、深刻的、高尚的情绪,揭示具有普遍意义的“道”,否则将沦为宣道的工具,失去自身的价值与意义。

在视觉文化占据文化发展主导地位的今天,在电影艺术日益表现出无可比拟的社会效力并极大地影响了现代人社会生活之时,作为商品形式与文化形式的共同体,电影比任何艺术更需要“道”的指引。这种“道”是具有绝对性和普遍意义

的天地大道,代表终极真理,以及自由、平等、公正、仁爱、诚信、友善等人类普遍性的公义、公理,居于至高无上的地位,神圣不可侵犯。艺术作品的价值不仅在于展现人的个性与形式之美,更在于激发人与自心的对话,思考那些高于个性的人类共通的东西,即“道”。“道”是艺术获得永恒价值的根本所在。因为世界是这样的,不完美的人类才有理想,才有对完美的诉求。世俗生活的缺陷与未知,给了艺术以创造、追求、启示甚至“达成”完美的机会,而电影则是众多艺术形式中最容易实现“梦”的一种。如果“被抛”的人们在“梦幻般的虚像”中得到的仍是黑暗与无望,那么艺术就将终结。

本文为国家社科基金艺术学一般项目《电影创作展现弘扬中华美学精神的路径与方法研究》(批准号 18BC035)阶段性成果。

作者单位:中国艺术研究院

注释:

[1] 敏泽:《中国美学思想史》第1册,中国社会科学出版社2014年版,第73页。

[2] 顾肯夫:《影戏杂志》发刊词,1921年第1卷第1期,转引自《20世纪中国电影理论文选(1920-1989)》(增订版),中国电影出版社2003年版,第9页。

[3] 史可扬:《新时期中国电影美学研究》,北京师范大学出版社2014年版,第44页。

[4] 尹鸿、凌燕:《新中国电影史:1949—2000》,湖南美术出版社2002年版,第111页。

[5] 《辞源(上册)》,商务印书馆2010年版,第234页。

[6] 贾磊磊:《武舞神话:中国武侠电影纵横》,中国人民大学出版社2014年版,第44页。

[7] 贾磊磊:《中国武侠电影史》,文化艺术出版社2005年版,第75页。