

“西进” 武侠电影的象、形、神 ——以李安的《卧虎藏龙》为例

黄华、纪士欣

内容摘要: 如果把华语武侠电影进入欧美主流电影院线的过程视作一次“西进”运动, 那么, 电影《卧虎藏龙》便是“西进”成功的重要标志。《卧虎藏龙》从武打形式到人物形象塑造、精神内涵的表达, 都反映出华语武侠片在融入国际市场过程中的自觉转型。它将东方景色以清丽古雅的水墨图景展现出来, 形式多样的文艺化武打构成武侠的“象”, 推动“武”向“舞”的转变, 建立武打与言情的联系。电影淡化了晚清封建伦理的色彩, 突出个体性格对人物命运的影响, 从现代人的视角呈现侠客的个体欲望, 勾勒悲情侠客的“形”; 摒弃用“以暴制暴”的武打表现人物的反抗, 转而通过人物语言和行为来表现压抑基调中的反抗精神, 传达武侠电影的“神”。

关键词: 《卧虎藏龙》; 武侠电影; 个体欲望; 反抗精神

作者简介: 黄华(1974-), 首都师范大学文学院副教授, 研究方向: 比较文学与文化研究。邮箱: huanghua2021@126.com; 纪士欣(1992-), 首都师范大学比较文学研究生, 研究方向: 比较文学。

Title: Discussing the Image, Shape and Charm of Chinese Martial Arts Films in “Westward Movement” - Illustrated by Ang Lee’s Crouching Tiger, Hidden Dragon

Abstract: If the process of Chinese martial arts films entering the mainstream cinema line in Europe and America can be regarded as “Westward Movement”, Crouching Tiger, Hidden Dragon is an important symbol of success. From martial arts forms, characters’

image-building to the expression of spiritual connotation, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* showed conscious transformation to integrate Chinese martial arts films into international market. It presented the imaginary orient in martial arts films with ink painting style pictures by using various forms of literary style martial arts to create the image of "Wu Xia". It promoted martial arts changes from "fight" to "dance" and established a link between fighting and expressing emotions. Meanwhile, this film weakened the color of feudal ethics in the late Qing Dynasty. It highlighted the impact of character on destiny and individual desire by drawing the "shape" of the swordsman from the view of modern humans. Instead of violent fight, the film expressed spirits of resistance by the dialogue and action choices of characters to convey the "charm" of Chinese martial arts films.

Keywords: *Crouching Tiger, Hidden Dragon*; martial arts film; individual desire; spirits of resistance

Authors: Dr. Huang Hua (1974-), Associate professor, School of Literature in Capital Normal University. Research field: comparative literature and culture studies. <huanghua2021@126.com>; Shixin Ji (1992-), postgraduate student, School of Literature in Capital Normal University. Research field: comparative literature and culture studies.

一、前言

中国电影国际化的过程，尤其是向欧美主流电影院线扩展的尝试，可以看作中国电影的一场“西进”运动。如果把武侠电影国际化的过程看作其中一部分，李安的电影《卧虎藏龙》可谓关键性的一步。2001年《卧虎藏龙》同时荣膺当年的奥斯卡金像奖和美国金球奖的最佳外语片，成为中国武侠电影被西方主流社会接受的重要标志。

中国武侠电影作为脱胎于武侠小说的特殊电影类型，其风格随时代变化而转变，武侠电影发展至今可分为三类：第一类是有神仙、魔怪参与的武侠，将仙风道骨、天地三界的故事融入在武侠中，风格奇幻，如《新蜀山剑侠》；第二类改编根据真实历史人物事迹写成的武侠传奇、演义，突出写实武打与家国情怀，如《黄飞鸿》系列；第三类在武林争斗中以虚构的情节人物，表现虚构的人间现实江湖，如《侠女》、《卧虎藏龙》。尽管第二类武侠电影的

数量最多，例如“香港电影史上集次最多”的电影《黄飞鸿》系列，但成为“西进”主力的却是第三类武侠电影。

从上世纪 70 年代开始，以香港武侠电影为代表的华语电影逐渐走向世界。1975 年胡金铨的《侠女》获得第 28 届戛纳电影节综合技术奖，武侠电影初获国际认可，开始在“西进”的道路上迈进。之后，《卧虎藏龙》的成功“西进”再次掀起武侠热。经过胡金铨、张彻、徐克、袁和平、王家卫、李安、张艺谋等几代电影人的努力，武侠电影由“以武带人”转为“以人带武”，对古典意境营造、个体情感表达和影片思想价值的重视，把武侠电影带入了更高的层次。

通过《卧虎藏龙》，李安把自己对儒侠的想象和西方人对于个体意愿的强调相结合，借外在武打的“象”，走向武侠世界快意恩仇的背面，揭开侠客作为普通人无奈的一面，走进“侠”的内心，刻画悲情侠客的“形”，通过人情与心性，传达出武侠电影的“神”。

二、象：水墨图景下的文艺“舞”打

武侠电影中，武打是最重要的看点，打斗的场景和动作设计是武侠电影要解决的首要问题。最早把武侠电影推向世界的导演胡金铨，开创了结合京剧武戏表演艺术和富有东方气韵的山水景色来设计武侠打斗场景的先例，李安继承并发展了这一做法，将文艺化的武打和含蓄幽美的水墨图景相结合，呈现出具有东方韵味的“象”。

为了区别于通俗类的武打片，电影《侠女》在场景制作上精益求精，使自然山水呈现出醇正的古典文艺气息，幽美的意境与武打配合呈现出动静结合的美感。最典型的场景莫过于“竹林”。《侠女》里第一次出现“竹林打斗”，苍翠的竹林配合鼓点与自然光束，形成了充满禅意的自然空间，提升了武打场景的审美境界。到了《卧虎藏龙》，李安把古典文艺感从借静态景物扩展到动态打斗，通过由静到动的发展，增强了武侠电影的文艺片的观感，从而获得西方主流院线的广泛认可，走向“雅”的境界。

《卧虎藏龙》中打戏的文艺化特点表现为三个方面：一是水墨景色与故事情景的配合，打戏的目的在于传情；二是放慢的武打节

奏；三是武打形式的灵活变化。李安在夸张和写实之间寻求平衡，创造出戏剧舞台般的观感，使人物的打斗与环境相配合，把观看打斗的视觉快感、动作的美感、整体意境的美和人物情感变化融为一体。影片没有刻意追求武侠空间与现实空间的差异性，摒弃夸张的空间色彩、人物造型或极端的拼贴手法，没有刻意突出环境的阴冷怪异及武侠空间光怪陆离的一面。转而选择低反差胶片，把给人平实安逸感的水墨画风格作为整个电影的画面色彩主调。

首先是水墨景色与故事情景的配合，《卧虎藏龙》里给观众留下深刻印象的“竹林打斗”一段，李安把竹林空间的运用与人物情感结合起来，突出人物性格特点和心理的细微变化。竹林是最能体现水墨景色的外景地，也是不少导演喜爱的背景。在胡金铨的《侠女》（1971年）和张艺谋的《十面埋伏》（2004年）里都设置了竹林打戏，但是在这两部电影里，竹林的作用止于表现武打场面的精彩，为展示“武”而服务，很少涉及“情”。《侠女》中的竹林戏，包括射箭、追踪、骑马等一系列动作，竹林的作用在于遮挡视线，便于人物隐藏，通过密林制造出幽暗隐秘的环境。《十面埋伏》则借竹竿的尖部作为攻击武器，融入打斗，以高处竹叶的纷飞抖动，体现武打的激烈程度和人物打斗的力度。但是李安对于竹林戏的要求是要拍出“意乱情迷”的感觉。这里的竹林打戏与其说是一场比武，不如说是李慕白、玉娇龙二人的心理较量和多种复杂情绪的交缠。

在《卧虎藏龙》里，打斗主空间由便于隐藏的竹林里，转变为显露于外的竹林上空，竹子不再承担分割空间和遮挡人物的功能，转而把竹子“软”和“韧”的特点加以利用，以竹林在风中轻摇和人物在上下纵向空间里的打斗，表现特有的飘逸感，显现出李慕白的功夫的“虚灵”和玉娇龙劲道的“松沉”。竹子的韧劲一如玉娇龙百折不挠、柔中带刚的性格，又照应了李慕白“直以本身，空以体道”的儒侠特质。李慕白借力打力的功夫更胜一筹，因此在这场打斗中始终以长者传道的姿态占据着空间的主导位置。玉娇龙忌惮李慕白，将他视为圆滑又保守的老江湖，面对他的规劝，既反感又戒备；但几次交流之后又不得不对他心生敬畏，在无形中受到他的影响。玉娇龙的邪气既让她有着不可约束的破坏力，也体现了她追求心性自由的特质。玉娇龙恰似李慕白心中的江湖，既有它的凶险幽深，也有着不可抗拒的诱惑力。打斗画面多次以固定镜头和远景

来展示，竹林如一片翠绿的海，人物随竹林而动，飘游其中，若隐若现，照应着二人内心情绪的起伏不定，他们互相揣测试探，复杂情绪的交织代替激烈的打斗动作，竹林的主要作用变为达情。

其次，《卧虎藏龙》改变了武打的节奏，通过放慢打斗节奏及其与音乐、台词的配合，使武打由比武斗狠变为赏心悦目的舞台表演。对于武打，李安认为，西方动作片比我们慢很多，打斗时刀戟相撞，“铛”的一下，很笨拙，可是人的情绪比较投入。中国武侠片打得很炫，可是情绪不投入，就像看京剧武场的表演，观众不会紧张¹。因此，他把两种打法结合，放慢节奏，既吸收了京剧舞台武打动作的“好看”，又借鉴了西方动作片中打斗的写实风格。打斗不必展现快、狠、准，只需展现灵动，放慢节奏同样是为了表现人物情绪。竹林打斗中，晃动的竹林、翩飞的人物根本不像是在打，而是在舞。玉娇龙的面部大特写镜头的插入，完全打断了武打的节奏，制造了打斗过程中一个游离的停滞瞬间，以缓慢的速度展示了人物的犹疑的眼神。

聚星楼比武一段，以吟诗的形式放缓了打斗节奏。在聚星楼武打情节中，李安把武打与吟诗结合起来。玉娇龙边打边吟诗，诗曰：“我乃是潇洒人间一剑仙，青冥宝剑胜龙泉，任凭李俞江南鹤，都要低头求我怜！”吟诗配合武打突出了玉娇龙桀骜不驯、自负自大，初入江湖不知轻重的性格特点。打斗中不断穿插上下方向的飞跃、空翻动作，镜头跟随人物一起一落，发挥了电影武打比戏剧舞台武打更加真实可感的优势。玉娇龙高强的武功和顽劣俏皮的个性显露无疑。有打有唱使“武”向“舞”的转变更进一步，节奏流畅又不失观看的紧张感，通过改变打的方式彰显出人物个性，也借此为观众与人物的短时间交流留下空间。因此，这段诗文配合对于节奏控制的作用，与成龙功夫电影中的幽默诙谐元素一样，变为电影中不可缺少的调味品。

第三，《卧虎藏龙》几场武打戏的整体安排也一反常规，每场的风格都会发生变化，形成微妙的变奏。《新龙门客栈》等武侠电影的武打高潮通常设置在片尾的决战中，通过酣畅淋漓的最后一战制服反派，展示的是一种豪情。然而，《卧虎藏龙》的开头结尾都

1 张靓蓓：《十年一觉电影梦：李安传》，北京：中信出版社，2013年，第372页。

没有为彰显武力而设置的打戏，李慕白与碧眼狐狸的决战以暗器的形式开始，又瞬间结束，正反两大人物的武功几乎未经展露。几场重要的打戏以各自不同的风格穿插在故事中，分别是玉娇龙与俞秀莲在北京城飞檐走壁的夜战，二人在雄远镖局的十八般兵器对打，以及玉娇龙与李慕白在寺院与竹林的两场对打。夜战一场，李安以连续的镜头在长达三分钟的时间里展现了史无前例的中国式飞檐走壁，赋予轻功超脱、浪漫、牵制于一体的象征意义；聚星楼打斗以有节奏的打斗配合俏皮幽默的台词，正面展现了玉娇龙的反叛性格；竹林争斗借武打展现李慕白和玉娇龙迷乱的心境。镖局一场则是俞秀莲和玉娇龙内心角力和情感张力的外化。镖局对打中，玉娇龙倚仗青冥剑在手，数次故意挑衅，使得俞秀莲一改往常理性的行为，与之发生言语冲突，在忍无可忍中用尽镖局兵器终于以一把断剑挟住玉娇龙。然而，玉娇龙却趁着搭话反刺一剑，占据上风，电影凭借这个细节把玉娇龙性格中的蛮横与邪气展露无疑。

由此可以看出，李安的每场武戏都在为文戏做铺垫，并且每一场的形式为配合人物情绪都会进行创新，尝试突破空间仅仅参与叙事的局限，去发掘空间传情达意的功能，实现武戏艺术化，表现人物性格中戏剧性的一面。使水墨画般明丽清新的意境、打斗情景与动态情感变化互相交融。尽管在《卧虎藏龙》之后，《英雄》、《十面埋伏》等武侠片中也出现了注重画面感的“舞”打，但《英雄》突出画面中瑰丽的视觉幻象，成为基于表现主义的实验，纯然为了一种视觉上的美感，一种美学意念的驰想²。《十面埋伏》中的竹林不再是清淡古雅的水墨背景，而与人物鲜艳的服饰一道，蜕变成绚丽的画面场景。更重要的是这些“舞”打虽然借鉴了《卧虎藏龙》对武侠空间的处理，但创新的力度不大，相反有时因为空间变化与情节没有多大联系而削弱了故事的连续性。

三、形：个体欲望中的悲情侠客

武侠电影一向注重对侠情的刻画，但是极少真正走入个体的内心世界，李安在《卧虎藏龙》中强化个体欲望，使个性与欲望成为

2 陈岸峰：〈武侠美学与传承、创新与驰想：《卧虎藏龙》与《英雄》的比较研究〉，《北京电影学院学报》，2005年第4期，第34页。

武侠电影表现的重点，塑造出一个个具体生动的侠客“形”象。具备现代意识的人物和表现个体欲望的主题使《卧虎藏龙》的价值观易于被当代观众接受，并在一定程度上与西方文化的审美趣味和价值观吻合，这是促成《卧虎藏龙》成功“西进”不可忽视的因素。

突出“人”如何在与自我、与世界的相处中寻找平衡，是李安电影的一贯主题。李安曾提到拍摄武侠片的初衷：我爱它，因为它是我们中国压抑社会的一种幻想，一种潜意识的抒发，一种情绪的逃避³。王度庐的武侠小说被视作民国武侠小说中“悲剧侠情”的代表。小说中的人物会武功，但不会绝世武功；是英雄，但不是盖世英雄；是侠客，却没有侠客的潇洒；是普通百姓、官家小姐，却都怀着真实又虚幻的江湖梦。无论作为江湖道德体制典范的俞秀莲，还是出身富贵之家的玉娇龙，都是纠结于种种现实羁绊而无可奈何的人。电影《卧虎藏龙》在小说的基础上，进一步把“侠”的视角转变为“人”的视角，赋予角色现代人的思想意识，突出对“自我”的发现与表现，外在斗争被转换为不同性格的个体与自我、与他人之间的心理拉锯战。基于对个体命运的思考，电影《卧虎藏龙》塑造了挣扎在欲望与戒律、压抑与自由之间的悲情侠客形象。

首先，电影把善恶、真假、正义与非正义的对立进行模糊处理，淡化了传统儒侠“济世安民”的家国理念，个体情感取代家国的“仇”与“义”，成为影响并引导人物行为和命运的主要因素。

在《卧虎藏龙》前的武侠电影中，家仇国恨是激发矛盾的主因。《侠女》中左副都御史杨涟之女杨慧贞与东厂杀手的对峙就是誓不两立的正邪两派，家仇国恨带动人物流离辗转。《新龙门客栈》虽然将主场景设置在边关大漠，讲的仍是东厂统治阶层与民间反抗势力的争斗。老板娘金镶玉虽然八面玲珑，最终仍站在义士周淮安一方，对抗东厂。这些电影都为武侠人物设定了一个大的政治环境，他们被迫卷入其中，个体的光芒依附家国情怀、春秋大义才能体现。

但在《卧虎藏龙》中看不到“济世安民，反抗强权”的豪侠情怀，情节发展的驱动力由“仇”变为“愁”。电影把王度庐原著中

3 张靓蓓：《十年一觉电影梦：李安传》，北京：中信出版社，2013年，第302页。

阴险狠辣的反面角色费伯绅完全删去，将李、俞、玉三人夺剑、授艺、收徒等作为主要情节加以扩展。由此，黑白分明的善恶争斗变为善与善的较量，外在的恩怨争斗被人心的江湖所取代，伴随青冥剑的流转，人性的复杂在暗潮汹涌中展现出来。每个人都站在“对”的框架中企图使事情朝着自己想要的方向发展。玉娇龙一面果决勇敢，为了拥有命运的自主权而大打出手、不惜孤身战群雄，另一面又阳奉阴违地对待“俞姐姐”和师娘。李、俞站在自己的立场想要平息混乱、安稳度日，但是李、俞遵守的规矩恰恰是玉娇龙要逃离的围城：俞秀莲劝说玉娇龙安心出嫁，屈从命运的目的是保全家族颜面，代价却是要违背自我本心。李慕白则一心想把玉娇龙收为徒弟，将她带入门派规制中进行教导约束，以防她成为一条毒龙。他们是名副其实的大侠，却真中有假，以自己的原则挟制玉娇龙。

反过来，即便碧眼狐狸这样的恶人，对待玉娇龙的情感也是假中有真。碧眼狐狸想借武当剑法心诀掌握武当功夫精髓，可是玉娇龙却早已看穿她的心思，隐瞒心诀，斩断了她的武林梦。她以江湖的刺激好玩教唆玉娇龙冲出樊笼，又想让她从心里接受自己，成为自己的臂膀。结果面对的是徒弟的刻意隐瞒和不动声色的背叛。她奄奄一息时，道出了心中所想：娇龙，我唯一的亲，唯一的仇！碧眼狐狸与玉娇龙之间，除师徒之情外，还有母女之情、主仆之情和各自想要控制对方加以利用的野心，每一种感情都真假参半。善与善的对立展现出变化的、动态的复杂人性，使人物形象更加丰满真实。

其次，电影改编把一出社会悲剧转变为性格悲剧。原著小说中的悲剧很大程度上由人物的身世导致，是典型的社会悲剧，然而电影删去罗小虎的身世之悲、玉娇龙对家庭的无法割舍、对门第观念的重视等，将故事发生的主因由外在的社会因素作用转变为性格因素作用。

在小说里，王度庐用大量笔墨描写了人物生存的社会环境，把满清的社会现实作为影响人物命运的关键因素。罗小虎本为汉人，因遭奸人陷害，父死母亡，兄妹离散。为问清身世，寻找恩人，辗转流浪到新疆为盗。他的家难反映了封建官僚以权压人，仗势作恶的社会现实，也映射了王度庐对民国社会现实黑暗面的揭露。罗小虎与玉娇龙爱情的最大阻碍是金钱与门第。玉娇龙曾数次嘱咐罗小

虎走仕途，加官进爵后再来求亲。书中以罗小虎的数次纠缠和玉娇龙的最终失望，来表现封建门第观念以及社会贫富等级对爱情的扼杀。徐斯年曾评价王度庐的小说：深刻淋漓地描绘了“金钱”如何成为社会的最高价值观念和唯一价值标准，如何与传统的父权、男权结合而使它们更加无耻，如何导致社会的险恶和人情的异化⁴。

电影《卧虎藏龙》把“金钱与爱情”的矛盾转变为“压抑与自由”的矛盾，玉娇龙这一角色在电影中如同希腊悲剧中对抗命运的英雄们，强者的无奈与个体的光芒尤为突出。电影删减了小说中玉娇龙出走和归家后遭遇的阻碍，以及她“闯祸”后面对母亲的生病去世、家庭的压力、鲁家的威胁经历的种种内心变化。罗小虎与玉娇龙的故事被简化为浪漫沙漠爱情，罗小虎不再背负家仇，玉娇龙也没有经历家庭的变故。电影以青冥剑的丢失与流转为线索，表现重点转变为玉娇龙在盗剑、出走、比武等经历中的内心成长，讲述她在正派与邪道、欲望与戒律的夹缝中追寻江湖梦的过程，女主人公的行为动机源于她复杂的个性。玉娇龙学武的目的并非为了争霸或报仇，而是为了追求更广阔的自由；不仅是选择爱情婚姻的自由，而且是选择生活方式、掌握自己命运的自由。因此，最后跳崖的一场戏，由原著中的“投崖尽愚孝”，变成对罗小虎所说的传说故事“心诚则灵”的验证。她最终选择的既不是李慕白的武当门派，也不是罗小虎的爱情荫蔽，而是心中那个可以肆意徜徉的虚幻江湖。玉娇龙的桀骜决定了她的决绝；她的机敏又让她看穿了江湖的虚幻，深知无拘无束的自由江湖不会存在于现实社会。她的跳跃与其说是被迫，不如说是自愿。纵身一跃是对自由选择权的持守，也是一种彻底的反叛和直面绝境的勇气，无限自由只能存在于脱离现实的虚无世界中。

再次，电影把单一的罗小虎、玉娇龙的感情线索转变为多条相互交叉的双边关系线索，通过充满张力的人物关系，突出了人在潜意识自我和现实自我之间的艰难挣扎。从李安的电影中，能看到“他人即是地狱”的存在主义思想，也能看到以“和”为本的人际调和。主体的自我意志与他人意志发生摩擦碰撞的痛苦始终存在；但结局往往是化激进为柔和，在各退一步中寻求解决之道。

李安把人物性格的两面性形容为“阴阳两性”，并直言对“探

4 王度庐：《卧虎藏龙》，太原：北岳文艺出版社，2015年，〈总序〉第2页。

讨两个女角阴阳混杂的灰色地带”⁵ 很有兴趣。李安电影中的角色如同时刻携带着一面镜子的人，这面镜子可能是他人他物，也可能是自我本心。他们在自我与他人的接触中改变，又在自我矛盾中有意或无意地进行反思。电影《卧虎藏龙》通过拓展人物欲望情感空间，使“卧虎藏龙”有了新的含义，由外在转向人心，指内心隐含的潜在欲望和潜意识情感，故指代隐藏着众多武林高手的风雨江湖。原著小说以罗小虎、玉娇龙的感情为主线，李慕白与玉娇龙的交集止于追讨青冥剑，并没有情感的交流。电影中把玉、罗、李、俞四人连接，形成多条双边关系，每个人都处在多项互动中，变成一张人物关系网。由此，李慕白和玉娇龙之间似是而非的情愫、俞秀莲和玉娇龙两个女性角色关系的张力被显现出来。

玉娇龙和俞秀莲分别代表了以感性冲动为情感主导和以理性克制为生活原则的两种人。她们彼此个性中外显的因素在互动中相互映衬，成为激发潜意识欲望的诱因。俞秀莲对玉娇龙的骄纵顽固明白于心，但是却几次对话中觉得她在顽劣之外自有她的可爱之处，她的随性与自我是俞秀莲始终渴求又无法做到的。但是当李慕白向俞表露他想帮助她回归武学正途时，俞秀莲又马上加以阻止，她等待着李慕白对自己的回应，期盼与李慕白一起过上内心想要的平静生活，不想被任何事从中阻拦。每当玉娇龙出现时，俞秀莲感性冲动的一面就会不自觉地显露。性格中显隐互换的两面性是内心矛盾的外在表现，电影通过人物互动碰撞的火花发掘了“自我”的多重侧面，唤起“本我”的欲望，这种欲望与人物被定义的社会身份与道德伦理的冲突造就了《卧虎藏龙》中侠客的“悲情”。

《卧虎藏龙》把侠客悲情的根源归于个体对欲望的追求、对内在冲动的反思，淡化了侠客作为特定群体的社会责任。这种“悲情”脱离了家国情怀，源于“本我”的欲望，使武侠故事有了宣扬个体独立精神的意味，因此，更易于被西方观众认可。

5 张靓蓓：《十年一觉电影梦：李安传》，北京：中信出版社，2013年，第285页。

四、神：压抑基调中的反抗精神

武侠电影常有浪漫、野性甚至狂放的一面，其宣扬的价值核心是侠义精神，其中的“义”多以反抗行为表现出来。无论《侠女》，还是《新龙门客栈》，再到最近的《绣春刀》，武侠电影中的反抗多表现以弱胜强、邪不压正，反抗强权与不公命运的方式多是以牙还牙、以暴制暴。但是，《卧虎藏龙》几乎抹去了武侠电影的暴力色彩，反抗的对象不再是看得见的强敌，而是看不见的伦理规制和道德权威。反抗的方式不是纯粹的以暴制暴，而是人物顺从本心的行为选择。电影中的反抗一方面表现在对权威与典范的戏谑上；另一方面表现在对男女主人公的行为选择和结局的安排。整部电影在压抑的基调下始终能看到一种贯穿始终的反抗精神，形成《卧虎藏龙》的“神”韵。

在玉娇龙原本的认知里，存在着三个江湖，一种是碧眼狐狸所说的既好玩刺激又可怕的江湖，另一种是俞秀莲所说的以义为律、但泥沙俱下、良莠不齐的江湖，第三种是侠义小说里侠骨柔情、快意恩仇的江湖。玉娇龙的行为选择一直由第三种江湖，即“想象江湖”主导，她锐利直率的言语、锋芒毕露的个性恰恰是自己理想中敢打敢杀、直来直去的侠客形象。玉娇龙的肆意冲撞恰似人性的本真完全释放不受约束的状态，横冲直撞中带着未经人情世俗污染的天真。她的“骂”展现了对权威典范的蔑视与讽刺。

李慕白这位江湖道德典范被玉娇龙归类为见不得本心的老江湖。得知李、俞插手罗小虎之事，玉娇龙当即翻脸，对俞秀莲道：“朋友本来就是假的，只不过我怀疑做我的敌人你能撑多久！”在聚星楼比武中，为了教训玉娇龙，各门派武林人士前来挑战，面对众人开打前自报家门的滑稽举动，玉娇龙直斥名字太啰嗦，之后又对僧人道：“和尚不念经，跑到这里开荤也该教训！”随后，江湖英雄们被打得鼻青脸肿，乱作一团。此段最后一个镜头，客栈楼梯地板整体坍塌。这里的客栈，只是虚伪的英雄避所，而非真正卧虎藏龙之地，不经打的客栈，正如空有虚名的江湖英雄和被奉为圭臬却钳制人心的规章典范。坍塌景象的安排，是借玉娇龙之口，对徒有名号没有实力的所谓权威者的讽刺。玉娇龙的反叛是外露的锋芒，而李慕白的反抗则是通过知其不可而为之的选择从侧面展现

出来。

李慕白临死时向俞秀莲表明心意，宁做野鬼不做孤魂，放弃了守住最后的真气以保全性命。他在入定后即将达到修行至高境界时，突然感到空虚，一切真实化为虚幻，无情无欲带给他的不是超然洒脱，而是悲哀、失落甚至是一丝恐惧。这与玉娇龙面对碧眼狐狸的质问时讲述的一段话如出一辙：“可是有一天，我发现我可以击败你，你不知道我心里有多害怕，我看不到天地的边，不知道该往哪里去，我又能跟随谁？”李慕白和玉娇龙都是站在武学制高点的人，却同时感觉到了高处不胜寒的孤寂。最终，都以付出生命的代价选择保守人性的本真，遵循心中欲望。通过对比外在的强大与内心的脆弱，电影演绎了强者的困境，以一种并不激烈的反抗形式展现玉娇龙忠于本心的执着和李慕白从“尊礼”到“尊情”的转变。

从电影结局来看，主要人物无一不以悲剧收场：玉娇龙从崖壁纵身跳入未知的云海中；李慕白遗憾地死在俞秀莲的怀里；俞秀莲等到了言明的爱，却没等到长久的陪伴。但是，最终的选择里包含了每一个角色对本性的发现和追随。电影以压抑基调中的反抗精神揭示出“武”的灵魂不在技艺，而在人心，真正的强与弱，不在于武功，而在于内心。面对善善对立的冲突，李安总会以去政治化、去性别化的视角去观察人物，表现他们的喜怒哀乐，显示出可贵的悲悯情怀。因此，电影《卧虎藏龙》的结局安排超越了是非定论，呈现出谜一般发人深思的魅力。

五、结语

在具有国际影响力的武侠电影中，徐克以怪诞诡谲的风格把武侠与历史相联系，塑造了众多颠覆经典的人物形象，包括青蛇、狄仁杰、东方不败。王家卫把现代都市人普遍的漂泊感和疏离感带入武侠世界，成就了《东邪西毒》梦境般的非现实空间，欧阳锋梦中呓语般的自言自语，使整部电影如同个人意识流动的外化。《卧虎藏龙》则开文艺武侠片之先，不仅在武打处理和视觉效果的营造上不落窠臼，而且在思想价值观方面也突破传统，向西方文化提倡的强调自我、主体反抗精神靠拢。可见，“西进”武侠电影不仅要以外在之“象”吸引观众，而且不能忽略“形”的塑造与“神”的

传达。

在武侠电影的发展历史中，《卧虎藏龙》可谓武侠片制作由俗到雅的一次大胆尝试。武侠电影“西进”的成功关键在于对传统范式的突破和改造，李安以电影诠释了华语电影“西进”并非完全西化，而是要真正深入到情感价值观的共通点，探寻中西方艺术在表现人性上的相似之处，以电影为媒，实现中西文化在互动中的共生。

参考文献

1. 陈平原：《千古文人侠客梦》，北京：人民文学出版社，1992年。
2. 贾磊磊：《中国武侠电影史》，北京：文化艺术出版社，2005年。
3. 贾磊磊：《武舞神话，中国武侠电影及其文化精神》，南京师范大学博士论文，2007年。
4. 宋婷婷：〈进入龙的世界：导演李安谈《卧虎藏龙》〉，《北京电影学院学报》，2002年第4期。
5. 王度庐：《卧虎藏龙（上、下）》，太原：北岳文艺出版社，2015年。
6. Robert Arp, Adam Barkman, James McRae: *The Philosophy of Ang Lee*. Lexington: University Press of Kentucky, 2013.