

文章编号: 1673-1646(2025)02-0121-06

## 电影《满江红》“中和”美学特征

张思邈, 王燕平\*

(中北大学艺术学院, 山西太原 030051)



**摘要:** 电影《满江红》将中国儒家经典“中和”美学理念创新性地贯穿于影片中, 形成影片别具一格的艺术风貌。影片通过特别的叙事手法与表达方式展现出“中和”美学的三个特质: 通过角色的塑造与宋词的引用形成刚柔相济的美感体验; 通过色彩的运用与人物形象的塑造形成和谐统一的审美愉悦; 通过音效的设计与剧情的发展体现出动静皆宜的美学艺术。以上三个看似对立却又统一的元素, 在电影中得到了极致的调和, 从而深刻凸显出“中和”美学的韵味, 以及多元和合之美感。

**关键词:** 《满江红》; 中和美学; 多元融合; 对立与统一

**中图分类号:** G623.2 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2025037

**引用格式:** 张思邈, 王燕平. 电影《满江红》“中和”美学特征[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(2): 121-126.

## “Zhonghe” Aesthetic Characteristics in the Film *Full River Red*

ZHANG Simiao, WANG Yanping\*

(The Arts Faculty, North University of China, Taiyuan 030051, China)

**Abstract:** The film *Full River Red* incorporates the Confucian “Zhonghe” aesthetic concept into its narrative, creating a unique artistic style. Through special narrative techniques and modes of expression, the film displays three key traits of “Zhonghe” aesthetics: the balance of softness and strength through character development and references to Song Dynasty poetry; the creation of a harmonious and unified aesthetic pleasure through the use of color and character design; and the embodiment of a dynamic and static aesthetic through sound design and plot development. These three seemingly opposing yet unified elements are harmoniously blended in the film, highlighting the charm of “Zhonghe” aesthetics and presenting a beauty of diversity and unity.

**Key words:** *Full River Red*; Zhonghe aesthetics; multidimensional fusion; opposition and unity

“中和”美学是中国古代的美学理念, 最早起源于先秦的“尚中”“尚和”观念, 与孔子的中庸思想相结合, 形成一种富有辩证哲学的审美观。在儒家典籍中, 《中庸》首次对“中和”进行了哲学性的探讨。从美学角度看, “中”是一种自在未发的状态, 是天地万物之本源; “和”是一种已发的合宜状态, 人性发于感情而和于礼节法度。只有做到“适中”才能达到中正平和的审美态度和天地阴阳二气平衡协调之美<sup>[1]578-579</sup>。

在中国古代的艺术欣赏与创作中, “中和”美学被艺术家们奉为重要的指导原则和艺术追求的理想境

界。同时, “中和”美学并非一成不变, 它随着时代的发展而不断变化, 呈现出不同的形态。因此, 研究中国美学不但应当注重中国的诗文、绘画、戏剧、音乐、书法、建筑的理论著作, 而且应当探求在这些艺术作品中所体现的美学思想<sup>[2]378</sup>。故在观赏一个中国作品时, 更应把目光投向其背后深远内蕴。电影艺术作为一种现代艺术形式, 与“中和”美学的交融可以为我们提供新的视角和思考。电影《满江红》正是一个典型的例子, 它将中国的传统审美融入故事叙述中, 通过大国情怀、古典诗学、非遗音乐与中国美学的融会贯

收稿日期: 2024-09-06

作者简介: 张思邈(2000—), 女, 硕士生, 从事专业: 艺术学理论。E-mail: 1152683603@qq.com。

\* 通信作者: 王燕平(1966—), 男, 教授, 博士, 硕士生导师, 从事专业: 艺术学理论。E-mail: 2862340068@qq.com。

通,为观众呈现出一部独具特色的新中式电影。

电影《满江红》是由张艺谋执导,沈腾等主演的一部用诙谐与权谋包装的爱国主义题材电影。影片讲述的是宋朝名将岳飞故去四年后,奸臣宰相秦桧率领禁军在宋、金两朝边境与金国使者进行会谈前夜,金国使者在驻地被杀且所携密信失踪,效用兵张大和亲兵营副统领孙均在机缘巧合下卷入这场巨大的阴谋之中,而后舞姬瑶琴、马夫刘喜、更夫丁三旺等人也陷入其中。整部电影在一个大院展开,处处显现出“中和”美学余韵,体现家国情怀与民族自信。

## 1 刚柔相济的美感体验

在电影《满江红》中,“中和”美学的体现尤为突出。首先,在角色塑造上,影片成功地呈现刚柔相济的美感体验。例如,舞姬瑶琴这一角色既保留女性的阴柔之美,又内含男性的阳刚之美。这种阴阳相合、刚柔相济的角色塑造方式,不仅打破传统性别角色的固有认知,还与当今社会两性角色逐渐平等的趋势相呼应。此外,在影片中出现的两首宋词——《满江红》和《一剪梅·舟过吴江》,也充分展现出刚柔相济的美学特点。这两首词分别代表豪放和婉约两种截然不同的风格,在影片中却和谐共存,相互映衬。这种融合不同风格的手法,不仅丰富了影片的艺术表现力,且进一步体现了“中和”美学的平衡法则。综上所述,“中和”美学与电影艺术的交融为我们提供新的思考角度和艺术体验。电影《满江红》通过刚柔相济的角色塑造和多元风格的融合,成功将“中和”美学融入现代电影艺术中,为观众带来一场视觉与心灵的美感体验。

影片中,舞姬瑶琴出场即令人耳目一新,其与生俱来的清冷感与妩媚感,与《金陵十三钗》当中的玉墨不二,同是出身于风尘,却浑然未被风尘气浸染,浑身充斥着一种狠劲,心怀民族大义。柔性文化并非无根之木或无源之水<sup>[3]</sup>,不止瑶琴,近年来影视作品与日俱增地出现舞女为家国大义牺牲的片段。在中国历史上,有诸多源于宗教崇拜的女性,为大义自我牺牲,如战国时期《高唐神女赋》记载高媒女神通过行云雨之事,与天神沟通,从而为国家作出巨大贡献。虽女性常作为征服者的终极战利品,在战争中悲惨牺牲占多数,但在家国大义面前,仍有类于瑶琴之女性奋勇当先,弱化我国“男主外,女主内”的传统思想,将“大家”置于首位,抛“小家”于脑后。

影片所处时代,男权主宰社会与家庭的现象尤为

普遍。影片打破这一传统,令女性亦在封建禁锢下实现自我价值。在《周易》的八卦当中,由远古的生殖器崇拜将阳爻“一”视为男性生殖器,阴爻“二”视为女性生殖器,故在阴阳学说角度,乾卦代表男性,坤卦代表女性,以“阳刚阴柔”作为男女特质,故又逐渐衍生出了男女、刚柔、天地、阴阳这一系列的对应关系。影片中,从传统“男女”与“刚柔”之相对演变成男子亦有柔情、女子亦存刚毅。影片既展现男子柔情一面,如张大对瑶琴之爱情、刘喜对桃丫头之亲情,亦做到心有猛虎细嗅蔷薇的铁汉柔情;又同时展现女子刚毅一面,舞姬瑶琴作为影片中特殊女性角色,其在保留女性妩媚之特点之余,不做“隔江犹唱后庭花”<sup>[4]</sup><sup>53</sup>之流,亦为智勇双全、有情有义、刚强果敢的形象,这些在封建社会属男子所特有。故在角色的塑造上,瑶琴这一角色既保留女性的阴柔之美,又内含男性的阳刚之美,阴阳相合,两种性别形态既对立又统一,相互交融,则合“和”,孤阳不生,孤阴不长<sup>[5]</sup><sup>58</sup>,阴阳相生,阴阳互含,万物负阴而抱阳,冲气以为和<sup>[6]</sup><sup>144</sup>,即为“中和”美学之平衡法则。当代女性社会地位不断提高,张艺谋导演在审思我国封建礼教与社会主义传统价值观的同时,塑造与传统电影相异的女性伦理观,其电影中的女性角色不再为男性角色之附属品,突出女性角色坚韧不拔、富含家国大义的阳刚形象,对女性的生存现状进行审视。其电影中女性角色虽都具有反叛、抗争的精神特点,但依旧具备中华传统文化所推崇的温婉、贤淑、质朴、善良的女性传统美德,除了能看到角色自身的伟大,亦能看到其对当前世事的不同理解,将女性外显的阴柔与骨子里的坚韧相互融合,从而塑造各式各样刚柔兼济的“谋女郎”。

“刚柔相济”这一手法不仅运用于角色塑造之上,影片更是巧妙地运用此手法对应用于影片中的中国古诗词进行了情感与内蕴之“中和”。中国古典诗词从唐、宋以来,即分豪放、婉约两大派,亦属于“刚”与“柔”两种内蕴。影片中岳飞的《满江红》与蒋捷的《一剪梅·舟过吴江》两首宋词重复出现,两首宋词派别形成极致对抗,多方面呈现刚柔相济的“中和”之韵。

《满江红》诗词内核蕴含华夏气势之美,“仰天长啸,壮怀激烈”“莫等闲,白了少年头,空悲切”“驾长车,踏破贺兰山缺”<sup>[7]</sup><sup>3-4</sup>等词句皆属豪放派代表诗词,豪放派诗词注重气势之美,令品读者体味到大气、奔放、豪迈的中国诗词美学。曹丕在《典论·论文》中将“文以气为主”<sup>[8]</sup><sup>130</sup>作为文学美学命题,在中国古代大家诗词的评判标准中,“气势”“气韵”为首当其冲的重中之重。中国传统美学当中,把气势归为给读者最

重要的第一感觉,令文字作品与心灵上相互碰撞形成强烈冲击,即中国古诗词所独有的气势美。品读岳飞遗作《满江红》,首先即产生一种气冲霄汉、大气磅礴的震撼力,令品读者亦获畅快淋漓、荡气回肠之感,结合彼时历史背景,迸发出一种傲睨一世、金兵必驱的信念感,从而引发“待从头,收拾旧山河,朝天阙”的集体共鸣,亦表达了君子刚强勇毅之态。

影片中,《满江红》一词是作为岳飞遗言所出,在以张大为首的一干人等进行做局,令假秦桧进行声诉,并进行整个亲兵营的全军复诵,重长镜头,轻剪辑,这是中国电影独有的单镜头——蒙太奇美学。全军复诵《满江红》时,运用长镜头,将传诵士兵以及复诵士兵,在符合次序性时空的基础上,进行人物形象的建构。在这个镜头下,运用《满江红》进行中国式渲染,加强电影艺术效果的感染力,传达出通体的艺术感,用这一渲染引出藏于本片的内核“精忠报国”的岳家军精神,展现出宋词赋予影片之“刚”。

岳飞遗作《满江红》给予影片豪放派词人的大气磅礴与刚强勇毅,影片中另一层出迭现的宋词《一剪梅·舟过吴江》则用婉约派之手法,以《樱桃曲》的形式出现,其柔韧之感给予影片中国古诗词柔婉清丽的意境之美。与西方美学不同,中国美学则极少张扬,更多地呈现内敛而含蓄所释放出来的适度的美。《一剪梅·舟过吴江》含蓄内敛地表达作者在乘船漂泊在途中倦懒思归的思想感情,尤其下阙运用白描手法,描述作者归家“洗客袍”“笙调”“香烧”的情形,呈现对过去故园的留恋之情。

影片中第一次出现《樱桃曲》是张大假意劝瑶

琴与何立等人进行配合,进而与瑶琴相认,向观影者展示其隐匿身份;随后出现是瑶琴与何立进行搏杀两败俱伤后,张大与瑶琴两眼相望依依不舍,通过意象化的中国美学表现手法,将此曲吟唱而出。中国美学的艺术表现方式往往在原始审美与原始具象化内容上自然延伸与发展,从词中的“归家洗客袍”延伸表现出张大与瑶琴二人对安稳、幸福的小家生活之向往,以此对比突出张大与瑶琴二人“舍小家为大家”的家国情怀与中国浪漫。

影片中《一剪梅·舟过吴江》作为《樱桃曲》的唱词,以吟唱方式呈现,有效迎合了中国传统诗词的词曲结合模式。我国传统古诗词原本就兼而有之囊括读和唱,通常采用倚声填词的手段,即先有曲后有词,且在调式变化、歌曲结构、音韵结合有精严规制。在倚声填词过程中,平仄与押韵相辅而行,将诗词的节奏与韵律感益发强化,押韵使诗词尾声相似,音与韵相互交融,即产生一种和合之美,令读者“观其会通”<sup>[9]150</sup>,通过观察诗与韵律的整体联系,通晓内心对该诗词的感受,这种整体和合同《庄子·天下篇》所言“泛爱万物,天地一体也”<sup>[10]52</sup>共同肯定天地万物为一个整体,而诗与韵亦为一个整体,二者和合从另一个角度体现了“中和”之美。

宋词中豪放词与婉约词同时在影片中多处重复出现,虽属两大词派,但在影片中却对举而和同,将相反之派相对而言,宽猛相济,构造相成之艺术效果。影片中刚柔并济不止体现在词与词之间,更是表现在一首词自身内部与影片之“济”,是刚柔相推的过程,亦是对立面相互感召的过程,如表 1 所示。

表 1 影片中宋词刚柔相济的表现

宋词名称	出现第次	故事情节	单首词之刚柔并济	词与词之刚柔并济
	第一次出现 《樱桃曲》	瑶琴与张大相认,互诉衷肠,表明瑶琴对金人的仇恨与想替张大去达到他们共同的目的决心	用富有小家之情的柔性诗词曲调,与影片当下表达的家国情怀相“济”,中和“刚”与“柔”使影片表达恰到好处	
《一剪梅·舟过吴江》(影片作《樱桃曲》)	第二次出现 《樱桃曲》	瑶琴被押送至秦桧楼前,秦桧令其上楼背密信,此时瑶琴已抱有鱼死网破之决心	以《樱桃曲》这一他们所向往之“乐景”与当下之“哀情”相互中和,加以小家之情之“柔”和与准备为大义牺牲之“刚”强加以相济,使情节做到“乐而不淫,哀而不伤”	两首词在影片中呈现出不同的主体风格,《樱桃曲》所带来的悲壮柔情即将发之于外时,通过
	第三次出现 《樱桃曲》	瑶琴在于何立博弈后,杀死何立,自己亦因此牺牲	瑶琴英勇就义,展现其爱国之情中内含的刚强勇毅,此处运用婉约派诗词谱成的背景音乐,将“柔情”与“刚毅”相济,以阴柔之婉约激发观众亢奋之情绪	《满江红》全军复诵激昂情绪发而皆中节,令观影者情绪节制,保持一定的“度”,从而达到
《满江红》	第二次出现 《满江红》	全军复诵之后,桃丫头耳濡目染学会,边玩边背出《满江红》	《满江红》是一首壮气豪情之诗篇,最后由桃丫头这一孩童的“柔”之形象诵读,体现了“岳家军”精神的传承,不仅能挑起观众热情高涨之情绪,亦能安抚观众的心灵	“和”之境界

《周易》崇尚刚柔并济,其中大过卦便是典型例证,其补救之法在于上下两阴取刚以济柔,中间四

阴取柔以济刚,以此达成刚柔并济、力求平衡的态势。若单纯以刚对刚、以柔应柔,则影片的表现力

将大打折扣。影片中,角色与宋词刚柔强烈对比与反复呈现不仅提升影片的文化内涵与艺术效果,更通过角色内在与外在,词与词之间的和谐运用,由外部抽象转为内在感知的提升,展现“刚柔相济”的美学原则,同时调节观众的情绪,带来“中和”美学的审美态度与阴阳平衡之美的美感体验。

## 2 和谐统一的审美愉悦

影片在色彩与人物的塑造上用大小相归之手法体现了“中和”之美。在色彩运用上,影片以宰相驻地为背景,所有故事均在这个封闭的院落中展开。色彩基调以灰、白、黑为主,营造出一种阴霾笼罩的氛围。然而,影片中的红色元素,由最初桃丫头手中的几颗樱桃、瑶琴头上的花,过渡到长枪上的红影,最后扩展到“满江红”,这一由点及面、由小及大的色彩扩展,不仅为影片增添生机,也与主色调形成鲜明的视觉张力,从而减少影片的压抑感,反增添些许温情。

色彩是电影中最为重要的艺术表达元素之一。在色彩心理学中,红色调充满活力且令人兴奋,红色在中国传统文化中具有积极正面的象征意义,代表热忱、奋进和团结,属强烈、艳丽的色彩,容易抓住人们的视觉重心且拥有视觉扩张之效。影片中的“红”,亦为影片发展脉络视觉外显方式,瑶琴头上的花在刚出场时是红色的,作为其不畏牺牲的热忱之心的外显色;其身份暴露之后,花则变成枯色,预示瑶琴这一角色生命从鲜活到枯萎的走向,从“红花”到“绿衣”像似瑶琴、张大二人定情之曲所吟“红了樱桃,绿了芭蕉”,即大自然的更迭在下一年仍能复现,而前仆后继牺牲的义士却无法再次重生。瑶琴身上这一抹“红”亦是满江红之“红”,强化中国红在国人心中之精神属性。

影片与绘画作品一样,皆为具有整体性、统一性的艺术品,但二者不同之处在于绘画艺术的颜色是静止的,而电影色彩始终随着银幕时序并置,在流动中被感知。影片的大环境是宰相驻地这一封闭院落,装潢以青灰冷色调贯穿全片,这一色调易给人带来沉闷无力、欲望减退之感,属静止之色彩,灰蒙蒙的天与场景共同作用下烘托出压抑气氛。而一抹流动的“红”在这个环境氛围下“中和”压抑气氛,亦传递连绵不绝的忠义之士的无限生命力与其不畏生死的刚毅之气。以小及大的美学表现在于无需语言符号等载体,以高度浓缩的结构形

式表现深远内蕴,以此调动品鉴者的无尽想象,引而不发,制造言有尽而意无穷之感,从而表现现象外之旨。

人物塑造方面,在诸多爱国主义的影视剧中,呈现大人物心中的民族大义者居多,但在历史的长河中,众多小人物亦为国家、为革命做出了巨大的牺牲,但历史并不只是几个英雄人物,更多的是小人物构成的<sup>[11]</sup>,这些小人物放在宏观中属于时代洪流下不可胜数的微小意象。影片则以微小意象出发,从这些微小意象的小人物放射出藏在意象之下的爱国情怀与民族大义,最终归于每一个爱国志士的精神,继而呈现出由点及面、由面回归点的和谐统一。

微小意识的放射亦是以小见大的思想。在人物塑造上,影片从小人物出发,通过他们的小故事牵扯出大情怀,凸显出小人物心中的民族大义。这种“以小见大”的美学思想与我国传统的审美思想相契合,使得影片中的人物塑造更加立体和鲜活。通过小人物的故事,我们可以看到无限的故事和辽阔的境界,实现“至大无外,至小无内”<sup>[12]371</sup>。

影片利用“以小见大”的美学思想,塑造小人物的大义形象,从而实现人物塑造的大小相归。历史书上记载的故事多属于大人物,罕有历史书记载小人物的故事,故关于小人物的故事则给予当下无穷的想象与创作空间。“张大”这一名字如历史中所有不被世人所记住的无名之辈一般,在历史的长河中有不计其数的无名之辈秉承着“苟利国家生死以,岂因祸福避趋之”<sup>[13]8</sup>的精神,而导演则创作出“张大”这一角色,代表那些从无名之辈当中流露出来的爱国大义与家国情怀,虽为蝼蚁,却胆敢挑战权威,小中见大地刻画出中华上下五千年的民族精神与爱国情怀,导演把传承岳家军“精忠报国”这一精神谱系,大事化小,浓缩在一个院子和几个不被世人所记住的小人物身上,同时放射出实时宋朝普遍民众对抗金必胜之决心,也呈现当时宋朝没落的根本原因,小人物的故事虽小,但其寓意重大,含义深远,因小人物将自身的热血投入历史的长河,才有这奔腾不息的满江红。影片中这些微小人物所放射的情怀与挣扎,实际上亦能回归至每一个现实存在的爱国志士,他们亦在时代更迭中属于微小人物,由影片中的微小人物意识放射,最后回归至历史上真实存在的微小人物。

影片在青灰色基调的大背景下,通过一抹“红”色的小点缀,传递出中国红的象征精神以及小人物的大国情怀之大小相归,强化国人心中精神属性的

认同感,提升影片的精神属性与文化内涵。同时,二者大小相归,“中和”从自在未发之状态转为已发合宜之状态,对影片整体氛围进行了“度”的把控,增加影片整体艺术表现力,给予观影者和谐统一的审美愉悦。

### 3 动静皆宜的美学艺术

《易经·系辞》有言:“动静有常,刚柔断

矣。”<sup>[14]</sup>“刚柔”藏在变化当中,生而“动静”之象,《易经·系辞》通过“刚柔”确立了“动静”之道。在音效处理上,影片巧妙地运用动静结合的原则。通过豫剧与现代元素的交融,给影片整体灰暗静谧的色调增添别样的动态配乐。这种动静结合的方式不仅呈现和合之美,更让观影者享受视听盛宴。同时,通过引用豫剧典故的“写意”来达到电影中故事情节“叙事”所呈现的思想感情,这种方式比单纯的辞藻堆砌更能引发观影者的共鸣,如表 2 所示。

表 2 《满江红》的配乐与用典

配乐名	来源出处	歌词	剧中情节	对应用典
《花火》	《下陈州》	一保官王恩师延龄丞相,二保官南清宫八主贤王。三保官扫殿侯呼延上将,四保官杨招讨干国忠良。五保官曹太师皇亲国丈,六保官寇天官理政有方。七保官范尚书人人敬仰,八保官吕蒙正执掌朝纲。九保官吕夷简左班丞相,十保官文彦博燮理阴阳	刘喜与张大相约,以花火为信号,但刘喜不慎被抓,而后何立燃放烟花勾引张大上钩,与《打銮驾》剧目中马妃借半副銮驾想引包拯闯銮驾而陷害他获罪的情节相对应,但最后都是邪不胜正,均未得逞。	陈州连旱三载,朝廷派马妃之兄用国库里的银两前往陈州救济灾民,然而他却中饱私囊,克扣皇粮,百姓苦不堪言。通过“十家朝官”倾力保荐,举荐包拯去彻查此事,马妃害怕包拯铁面无私重判兄长,特意借了半副銮驾,想让包拯因闯銮驾获罪,无法插手其兄长的案子。
《一别》	《穆桂英挂帅》	辕门外那三声炮如同雷震,天波府里走出来我保国臣,头戴金冠压双鬓,帅字旗,飘如云,我五十三岁勇冠三军。	把瑶琴比作挂帅的穆桂英,头戴红花,与巾帼穆桂英“头戴金冠压双鬓”一般,已经抱着无畏生死的决心,面对即将发生的灾难,也已经做好了有去无回的心理准备。	余太君带着全家转回原郡数载,但依旧心系家国,派杨文广、杨金花赴京查探,恰巧遇上安王造反,宋王在校场进行选帅,杨文广和杨金花刀劈王伦于马下,夺得帅印,宋王得知他们是杨门之后,遂封女将军穆桂英挂帅出征的故事。

影片中,豫剧选段配乐与人物在巷子中的穿梭紧密结合,不仅衔接前后故事情节,更通过音画的对立统一,创造出独特的艺术效果。当画面静默,仅有配乐响起,这种动与静的对比,既突出配乐的韵律感,也深化画面的意境。这种动态配乐与静态画面的相互映衬,与周敦颐的太极动静观有着异曲同工之妙。“太极动而生阳,动极而静;静而生阴,静极复动。一动一静,互为其根。分阴分阳,两仪立焉。”<sup>[15]</sup>太极的动静转化,正如影片中的配乐与画面,一动一静,互为其根,共同构建影片的和谐之美。影片巧妙地将豫剧元素融入配乐,与剧情发展相得益彰,不仅提升影片的艺术价值,也为电影配乐创作开辟新思路。这种动态配乐与静态画面的结合手法,恰到好处地中和配乐的夸张与背景的压抑,使得影片在内容、形式和音乐上达到和谐统一,充分体现“中和”美学的特征。

在剧情设计上,导演将《满江红》视为一个困局中人的挣扎与反抗。小人物在困局中的反转与挣扎,紧紧围绕着他们的性格和心理展开。这种设定与《易经》中关于万物发展的理念不谋而合,即万物都处于不断变化之中,而定数与变数相互交织,共同推动着事物

的发展。影片中角色反转皆合情合理,与他们的人性紧密相连。小人物的反转也是他们内心挣扎的体现,如“忠”与“奸”“爱国”与“叛国”的矛盾冲突。每个人都试图逃离这个局,但却愈发深陷其中。这种定数与变数的交织源于他们的本性。

影片中,秦桧虽下达格杀勿论的命令,但却派遣孙均和张大去查明真相,这种玩弄二人的手段使得剧情更加扣人心弦。而张大、瑶琴等小人物则向死而生,与秦桧等人展开一场惊心动魄的算计与反算计。张大在影片开头贪生怕死的形象与后来的岳家军身份形成鲜明对比,这种反差使得他的身份反转更加引人入胜。孙均虽然身为秦桧的亲兵营副统领,但骨子里的家国大义使得他的反转更加合情合理。这些变数与定数的交织与挣扎不仅展现出小人物的人性光辉,也凸显出影片中恒定民族大义的主题。影片中变数虽然带来希望破碎的悲痛欲绝,但大局为定数,最终结局是美好的。恶人的傲慢与自大导致他们作茧自缚,而为国为民的信念使得无名之辈团结起来,共同传承岳家军精神。这种动与静的转化、变与定的交织构成了影片的叙事核心,使得影片在展现人性挣扎的同时,亦传达恒

定不变的民族大义和家国情怀。

“发展到极了,就有变化。是两个对立面的相互转化。”<sup>[16]58</sup>“变数”发展至极点亦能成为“定数”,而“定数”发展至极点亦能成为“变数”。“变数”即影片事物发展之“动”,“定数”即影片事物发展之“静”。“万物并作,吾以观其复。夫物芸芸,各复归其根。归根曰静,静曰复命。”<sup>[17]34</sup>在影片叙事中,事物万事皆是变化的,但最终都会归根于“静”,影片中种种变数最后亦走向不变的定数,变数是暂时的,定数即影片故事的最终走向和根本,动从静中来,变从定中来,互为其根,中和归于无极。

影片以剧情为主体,衍生出剧情自我内在的动静结合以及其与配乐相融的动静结合,呈现出动静皆宜的美学艺术,将剧情本体与剧情和配乐提升影片整体艺术价值,适中调和,在内容、形式与音乐三方面适中和谐,呈现“中和”美学之特征。亦为电影配乐及剧本撰写提供新思路。

#### 4 结 语

电影《满江红》深刻地展现了“中和”之美的精髓,即通过适度与调和达到和谐。本文从“刚柔相济的美感体验”“和谐统一的审美愉悦”以及“动静皆宜的美学艺术”三大层面对其进行深入剖析,揭示影片中多元化的和合美学。然而,美中仍有不足。在影片宣传初期,其主打“喜剧+悬疑”的组合策略,意图通过喜剧元素来平衡影片中的紧张悬疑氛围。虽然这种策略为影片增加市场吸引力,但从“中和”美学的视角来看,喜剧元素的相对匮乏使得其未能与悬疑元素形成有效的均衡,这无疑是影片在追求“中和”之美上的一大遗憾。“中和”美学作为中国传统审美思维的核心,对于艺术创作具有重要的指导意义。深入研究和借鉴这一美学思想,可以为电影及其他艺术形式的创作提供源源不断的灵感。在当前艺术创作中出现民族性缺失、过度崇洋的现象下,我们更应当重视本土哲学美学思想的价值。西方哲学强调直观性和科学实

验的基础,而中国哲学则更侧重于“顿悟”与意境的营造,体现了深厚的哲理性。鉴于中西哲学思维的差异,中国电影在发展过程中应当立足本土哲学美学,同时吸收西方哲学的优点,实现两者的有机融合,从而推动中国电影事业的持续发展。

#### 参考文献

- [1] 朱立元. 艺术美学辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2012.
- [2] 宗白华. 美学与意境[M]. 北京: 人民出版社, 1987.
- [3] 林国沂. 帕穆克《红发女人》的柔性流散美学: 女性视角、文化融合与政治书写[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2022, 38(3): 107-112.
- [4] 上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心. 杜牧诗文鉴赏辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2016.
- [5] 米鸿宾. 大易识阶[M]. 北京: 新世界出版社, 2007.
- [6] 崇贤书院, 编著. 《道德经》200句[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2018.
- [7] 靳极苍. 中华爱国诗词详解[M]. 太原: 山西古籍出版社, 2002.
- [8] 李壮鹰, 李春青. 中国古代文论教程[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005.
- [9] 王易中, 编著. 孔子《易·系辞》解读[M]. 太原: 山西科技出版社, 2011.
- [10] 陈明, 邓中好. 国学经典200句[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2013.
- [11] 李东泽. 对话迟子建: 我只是对自己有所期待[N]. 大庆日报, 2011-03-22(17)
- [12] 祝和军. 读国学用国学[M]. 北京: 新世界出版社, 2009.
- [13] 吴庆兵, 编. 林则徐睿语[M]. 合肥: 黄山书社, 2010.
- [14] 南怀瑾. 易经杂说[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2018.
- [15] 周敦颐. 周敦颐集[M]. 长沙: 岳麓书社, 2007.
- [16] 冯友兰. 中国哲学史新编(第五册)[M]. 北京: 人民出版社, 1988.
- [17] 陈鼓应. 老子今注今译[M]. 北京: 商务印书馆, 2003.