

从“意境”到“气氛”：当代中国电影美学表达的祛魅与重塑

王思崎

天津工业大学人文学院，天津

收稿日期：2026年7月1日；录用日期：2026年8月3日；发布日期：2026年8月11日

摘要

意境作为中国传统美学的重要理念，一直在中国电影中发挥着独特的作用。从早期现实主义影片到当代科幻影像，意境始终影响着影像叙事与空间营造。然而，近年来部分影片为追求“意境化”表达，出现了风格符号化与表达程式化的倾向。原本物我交融、开放自由的审美空间逐渐被技术化与符号化的表达所取代。这种转变不仅削弱了意境原本的多样生成性，也限制了观众作为个体在影像中的情感体验。通过对意境美学在中国电影中的理论发展与实践困境的梳理，笔者引入气氛美学的视角，气氛美学并非代替意境，而是为意境的当代表达提供感知入口和空间基础。在这一意义上，气氛可作为通向意境的感性路径，而意境则为气氛提供文化深度与哲思向度。

关键词

意境，气氛美学，影像表达，观众感知

From “Yijing” to “Atmosphere”: The Disenchantment and Reconstruction of Aesthetic Expression in Contemporary Chinese Cinema

Siqi Wang

School of Humanities, Tiangong University, Tianjin

Received: July 1, 2026; accepted: August 3, 2026; published: August 11, 2026

Abstract

As an important concept in traditional Chinese aesthetics, yijing has long played a distinctive role

文章引用：王思崎. 从“意境”到“气氛”：当代中国电影美学表达的祛魅与重塑[J]. 新闻传播科学, 2026, 14(8): 138-143.
DOI: 10.12677/jc.2026.148212

in Chinese cinema. From early realist films to contemporary science-fiction images, yijing has continuously shaped cinematic narration and spatial construction. In recent years, however, some films have pursued “yijing-oriented” expression in ways that tend toward stylistic symbolization and expressive formalization. The original aesthetic space of subject-object integration, openness, and freedom has gradually been replaced by technologized and symbolic modes of expression. This transformation not only weakens the diverse generative potential of yijing, but also limits the emotional experience of viewers as individual subjects. By reviewing the theoretical development and practical difficulties of yijing aesthetics in Chinese cinema, this paper introduces the perspective of atmosphere aesthetics. Atmosphere aesthetics does not replace yijing; rather, it provides a perceptual entry point and spatial foundation for the contemporary expression of yijing. In this sense, atmosphere can serve as a sensory path toward yijing, while yijing provides atmosphere with cultural depth and philosophical orientation.

Keywords

Yijing, Atmosphere Aesthetics, Cinematic Expression, Audience Perception

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

伴随着 AI 赋能与电影工业在整个电影体系中的应用, 科幻电影作为对技术密度需求较大的类型之一, 逐渐承担起视觉奇观的美学表达使命。它不仅是艺术对未知世界的构想, 更是一种对现实情境的折射与哲思的承载。与传统中国美学中“意境”所追求的主客融合、情景交汇的审美理念相比, 当代科幻电影往往更偏重于符号构建, 在电影的叙事逻辑与美学表达中, 形成一种趋于固定的表达逻辑, 即通过高度象征性的视觉语言传达固定的意义或预设的情绪。这种倾向在一定程度上固化了影像与观众之间的互动关系, 使意境表达失去了其应有的开放性与流动性。然而, 当将“意境”这一传统美学概念放置科幻影像之中时, 便会发现, 意境不应只是创作者主观哲思的外化, 它更应该是影像空间与观者感知之间的一种能动的互动。正如气氛美学所强调的那样, 电影的气氛不在或不仅仅在“物”即电影作品生产过程中的影像设计中生成, 还依赖于主体在审美空间中与空间、电影作品的互动、接受和感知过程中产生[1]。因此, 意境的当代表达或许可以并不局限于隐喻与留白所建构的“境”, 而是转向了一种更具沉浸感的“景”的呈现——笔者将其称之为一种不言而喻但可被共感的审美气氛, 并且在此氛围下重新激活了观者的能动感知。科幻影像中的“境”因此不再是抽象哲思的投射, 而是被具象场域所触发的经验共鸣。因此本文并且将气氛美学视为对于意境美学的取代, 而是试图说明, 在当代影像尤其是数字影像语境中, 气氛可以成为意境生成的感知入口和物理基础; 意境则为气氛提供文化记忆、哲学深度和审美指向。

2. 影像之“境”：意境哲学的融入

意境作为中国传统美学的重要范畴, 自古以来贯穿于诗、画、文、乐等各类艺术形态之中, 它不仅关涉艺术作品的表现形态, 更体现出艺术家对于自然、情感与存在之间关系的深度思考。“象”则是表达精神诉求的外在化形式, 基于具体可感的形象符号书写“意”的存在, 为意境提供了感知的想象物质性载体; “境”是意与象的综合体与载体, 是情景交融、物我互化的审美空间, 构成了意境生成的终极目标[2]。因此, 艺术创作的价值不再取决于对象的描摹能力, 而体现在能否于具象之中呈现出不可言说

的精神向度。哲学上看,意境具有明显的非二元特性,它既非完全的主观情感抒发,也非客体的简单再现,而是主客融合的结果。中国传统哲学,尤其是佛学与道家思想,为意境提供了深厚的思想土壤。佛教中“境”指感知对象,但此“境”并非固定实体,而是随“识”之流动而变。唯识宗将“境”区分为性境、独影境、带质境等多个层次,其核心观念即在于打破主客二分,强调认识主体与感知对象的互为生成关系[3]。这一认识结构为意境提供了哲学基础,而成为一种关涉存在感知与宇宙观的美学结构。

在电影进入中国后,尽管作为西方现代工业的产物,但本身仍然具有强烈的叙事性与逻辑性,东方哲学思维也以美学范式的表达逐渐影响中国电影。而意境并非仅仅可以“移植”到电影中,更应理解为一种对电影媒介感知方式的重新审视。由于电影具备空间、声音与时间的交叉表达能力,它能够在连续空间中建构出流动的场域,借此实现主客关系的重构。因此,意境在电影中的运用,不仅限于“美”的营造,更关乎电影如何生成其哲思空间,使观众在观看中进入情景共构的审美场域。早期中国电影导演已经展现出这一倾向。1947年蔡楚生与郑君里联合执导的《一江春水向东流》便为意境电影的代表作。影片通过宏大的叙事结构展现了战乱年代人民生活的断裂与重构,但其意境美学的实现依托于对自然景物与人物情感之间微妙关系的把握。在高潮部分,江水奔涌的镜头与人物精神崩溃的瞬间形成互文,那条春水向东流的江,不仅象征着历史的洪流,也映照出人物情感的无力与哀伤。导演并未通过对白直接传达情绪,而选择让景物承载情感,使观众在观看中逐步体悟其精神内涵。在《城南旧事》中导演吴贻弓通过缓慢的节奏、柔和的光影、静态构图与留白空间,建构出一种富于诗意的童年记忆空间。影片中的胡同、石榴树、屋檐上的瓦片不只是布景或叙事工具,它们与小女孩英子的视角一同构成了电影的境。影片以散文化的叙事节奏营造出一种时间的停滞感,使观众仿佛置身于一个记忆构建的场域。这种电影的叙事策略,不以外部事件为推动力,而以情绪的层层积累与空间氛围的营造为主导,正体现了意境哲学中“得意忘言”的核心精神。

意境美学多出现在以现实主义或抒情叙事为主的题材中,给观众的印象似乎是:只有与传统题材或日常生活紧密相关的影像才适合进行意境表达。然而,随着电影技术的发展和类型多样化的推进,笔者亦在思考,科幻电影是否能够实现意境的转化与再现?或者说,在高密度的视觉奇观中,传统的意境哲学是否仍具有存在的空间?而这一问题在《流浪地球》系列中找到了有力的回应,《流浪地球》与西方科幻片在美学风格与叙事逻辑上存在显著差异。影片并未依赖好莱坞式的个人英雄主义和线性救赎叙事,而是借助东方哲学中“共生”“牺牲”等意象,构建出一个具有中国文化底蕴的近景想象世界。在这一世界中,意境不再以山水田园式的影像表意出现,而转化为一种宏观与微观之间的呼应。在《流浪地球》中,地球即将被木星引力吞噬、全球推进器熄火之际,主角刘启站在冰封城市的高塔上仰望星空,灰蓝色的天穹、寂静的废墟、缓慢运动的镜头,营造出一种既悲壮又宁静的情感氛围。此刻的画面并非直接传达“危机”或“恐惧”,而是一种对人与天地关系的再思考。影像的哲学意味已然超越故事本身,这种意境的生成,并非传统美学的复现,而是东方审美逻辑对未来景观的一种重构。《流浪地球》系列并未因其科幻题材而放弃意境哲学的表达,反而在技术手段的扩展中激发出意境的新可能。这些视听元素首先形成的是一种可感的气氛:冷色调、废墟空间、缓慢镜头和沉默声场共同构成了观众身体可以进入的情绪环境。这是在这一气氛的基础上,影片进一步生成关于人类命运、共同体伦理与宇宙关系的意境表达。

3. 影像之“韵”: 意境表达的赋魅

意境在中国传统美学中涉及审美经验的生成方式,也构成了中国艺术特有的思维范式。意境之“意”乃心灵之所思、情感之所至;“境”则是境象之呈现、空间之营构[3]。二者基于“感物生情”“情景交融”的过程建构,由此实现主客体之间的情感流动。在这一过程中,意境并不预设意义,也不强行编码

情感,它更倾向于通过“象外之象、言外之意”的含蓄方式,场域的开放性,使得每一个接受者都能在意象的召唤中展开属于自己的感知。然而,正是这一种高度自由、非固定化的美学表达,在当下某些电影创作中却日益呈现出可复制的表达模式,导演开始过度追求对于意境的塑造而忽视了意境本体的自然流露。传统意境论因其强调作者主观意志与情感的灌注,导致观众的任务被简化为对创作者意图的“识读”与“解码”,而非基于个体感知的“共情”与“体验”[4]。审美生成能力的减弱使得意境表达由“造境”变成了“造象”。在某些影像作品中,创作者为了追求意境的“视觉效果”而大量运用水墨色调、慢镜头、留白构图、配乐诗词等元素,试图复制传统意境的表征与形式。这些元素本应在“情-景-象”三者交互的基础上自然生发,这样的创作姿态,使得“境”不再是情感经验与空间感知的内在统一,而成为被刻意塑造的、供观众观赏与理解的图像。

传统意境论根植于儒释道三家融合的哲学思维,其核心之一即为主体与客体之间边界的消解。庄子所谓“天地与我并生,万物与我为一”,讲求的是身心与自然之间的相即共在。因此,“意”必须通过“象”去表达,而“象”也需由“境”去承载;这三者之间不是简单的因果链,而是环环交互、互为生成的过程[5]。当“境”成为一套技术可控的符号系统时,其“物我合一”的内核便不再成立。在一些影视作品中,导演热衷于使用极具中国风的意象,如“月下独行”“飞雪梅花”“江南烟雨”等,确实能够在视觉上唤起观众的文化联想与审美情趣。但如果缺乏与人物情感、情节推动的有机连接,这些景象便不再是“境”,而只是“景”。也就是说,原本应当承载情感与哲思的场域,沦为独立运作的审美符号。当“景”脱离了“意”的生成,也未与“情”形成互文,那么这一场景就失去了“意境”的内在张力。最终也会导致观众无法在画面中建立真实的情感共鸣,只能感受到形式上的华美与刻意。

意境作为一种开放性语义场,强调的是个体在感知过程中的差异性与自由性。王夫之曾言:“意不独出于笔端,亦在观者胸臆之间。”[6]在这一论述中,艺术作品不过是激发观者情感经验的引子,真正的审美生成取决于接受者基于自身生命经验与心理状态所完成的再创造。然而,当代作品中的“意境打造”却流失了对于意境的流露。导演作为意象的选择者、意境的建构者,通常在创作过程中设定了清晰而明确的文化内涵和精神意旨,掌握着作品的解释权[4]。在当前不少作品中,导演并非试图放手让观众自由生成意义,而是通过影像调度、台词引导、配乐暗示等多重手段,提前设置了解读角度。结果是观众感受到的情绪与意义大体趋同,失去了感知的个体性与多样性。

从接受美学角度看,这种创作逻辑实际上重新强化了创作者的意义预设,而相对压缩观众作为意义共创者的感知空间。本雅明在讨论艺术品“灵韵”消失的同时,也强调观众应从“膜拜”中走出,成为作品的一部分而非外部的“观者”[7]。而传统意境恰恰提供了观众“进入”作品、与其“共情”的可能,它并不要求观众识别正确意义,而是邀请观众在“留白”中完成意义的拼接与感情的补全。在一些非刻意追求东方意境的作品中,观众往往更容易获得真正的意境体验。例如《饮食男女》中,导演李安通过对家常饭桌、厨房细节、城市噪音等日常环境的观察与剪辑,建构出一个充满张力的生活情境。该片中的“意”并不依赖诗词古意或水墨构图,而是在对“食”与“欲”“家”与“散”的深刻体悟中自然流露。观众在观影过程中很难明确指出哪一帧画面代表了“意境”,但却能在整个故事的温度与节奏中感受到生活的复杂与深远,这恰恰印证了意境“浸润式”“流动性”的生成。

因此,问题并不出在意境美学本身,而在于当代影像创作中对意境的外在化理解。真正的意境不是被制造出来的视觉风格,而是在观众与影像共同作用中逐渐生成的审美经验。这两个层面的偏差,共同导致意境的失效,或者说,导致意境不再具有“魅”之本义——即不可言尽、不可定型的特点。意境之所以动人,并不在于其形式有多复杂、技术有多高超,而在于它激活了一个观看者与世界、情感与场景之间的深度对话空间。若失去了这一对话,意境就沦为表演,而不再是体验。因此,真正的意境不应是打造的结果,而应是流动的过程,是观众与影像在同一时空中共享的一场心灵共鸣。

4. 影像之“景”：气氛美学的表达

在这种语境下，如何重塑影像与观者之间的感知，成为恢复其感知主动性的关键步骤。德国哲学家格诺特·波默提出的“气氛美学”为我们提供了一种可能性。在波默的美学体系中，“气氛”被界定为介于主体与客体之间、既非主观亦非纯粹客观的一种感知场。这一感知场并非依附于某一物体本身，也不是从观者心理中凭空生成，而是由对象的展示方式与空间构造共同营造出来，并以某种“氤氲”状态充盈其中[4]。当主体进入这一空间时，不再以外部视角观看对象，而是在被气氛包围的状态中完成审美体验。波默强调：“气氛不是对某物的情感投射，而是一种空间中已然存在的情绪氛围，它由物的特征、空间的排列、光影的层次、声音的密度等因素共同生成，主体进入其中，方能知觉其存在”[1]。意境强调的是“主客融合”的精神结构，它往往呈现为一种心理化、想象性的空间，较少具有具体的物理指向；而气氛美学则更强调审美体验的“身体在场”与“空间实感”。在此意义上，气氛美学提供了一种更适用于当代媒介环境的美学方法。在数字化、虚拟化不断扩展的当代影像空间中，传统意境的“留白”策略往往面临被填满、被过度解释的风险，而气氛的“不确定”“漂浮性”反倒成为影像与观众之间建立情感的关键。

气氛美学强调“感知先于意义”。波默明确反对将审美经验还原为认知活动，他指出，现代美学过度关注意义的建构与判断，而忽视了人在面对艺术作品时所产生的“即刻感受”[1]。而在气氛的体验中，观众并不需要读懂符号指涉，也不需要被导向某种特定解释。相反，他的感知活动从进入影像空间后即刻开始，与光影构图、空间声音等要素共同作用，从而生成一种既模糊又真实的体验。这种“即时感受”，恰恰能够打破意境表达中“单向传达”的局限，使观者不再是解释者，而是感知的共建者。并且笔者认为，将气氛美学引入中国影像语境，不意味着摒弃意境美学，而是为意境的当代表达提供了一个新的动力。如果说传统意境的核心是“象”之表、“意”之隐、“境”之合，那么气氛美学的价值，便在于通过空间调度和身体感知，将“境”的生成重新放回感官层面，并借由环境的塑形与观者的在场激活“意”。

因此，气氛并非意境的对立物，而是意境表达在数字影像语境中的延伸与转译。二者在哲学维度上的差异，最终落脚于技术形态和接受逻辑的不同，但在审美诉求上却有着内在的一致性——即将观众从意义解码中解放出来，恢复其作为感知者、共建者的地位。“气氛”被视为打破意境“魅化”机制的突破口。当影像被作为意义符号加以设计时，观众往往仅被动地对既定意象进行解读；而气氛美学则使影像成为一个“开放的情绪场”，其“美不在物象，而在物象之间的空间流动；不在主题，而在无主题中的氛围生成”[4]。气氛不仅给予了“境”以空间性和动态性，也将“意”的生成从创作者意志中解放出来，回归到观者的感官之中。以电影《刺客聂隐娘》为例，该片中的大段静默与空景、极简对白与长镜头运用，使故事的讲述节奏几近停滞。然而，正是这种节制与缓慢，赋予了观众“观看之余”的感知空间。影片中森林深处的风声、布幔随风的起伏、山雾缭绕的远景，构成了一种非逻辑化但高度感性的气氛。在这样的氛围中，观众的情绪并不随剧情推动而激荡，而是在缓慢流动的视觉与声音中逐步沉入一场无言的精神共鸣。在当下的科技环境中，虚拟现实、增强现实、全景声场等多种新兴媒介正在不断改变观影结构与感知方式。传统意义上的“象”变得不再稳定，“意”的生成也愈加依赖观众的身体调动与空间互动。此时，气氛成为连接“物象”与“情感”的中介。它不再追求图像的写意，而转向一种空间的感知逻辑。气氛美学回应了技术变革带来的感知转向，也回应了观众角色由“解码者”向“共感者”的身份转变。在这一转向中，意境不再被固化为诗性符号，而成为情绪中的一部分。

5. 结论

在中国传统美学中，“意境”之所以重要，是因为它不仅提供了一种看世界的方式，也让人能够在日常生活之外，获得另一种情感上的共鸣。它强调情与景的融合，讲究感受的自然流动，而不是刻意安

排的效果。在这样的背景下，气氛美学提供了一种值得思考的路径。它关注观众如何在影像中形成自己的感受。气氛不是某个具体的意义，也不是一个固定的结构，而是一种在观看过程中自然生成的感知状态。如果说意境是一种对世界的柔性理解，那么气氛则是一种让这种理解真正可被感受的通道。意境和气氛之所以重要，是因为它们让我们在快速的信息节奏之外，还能重新认识自己与世界之间的关系。这种关系是在影像流动中被慢慢感知出来的。在这样的感知中，我们或许才能重新找回影像最初的温度与它本应带有的深度。

参考文献

- [1] Böhme, G. and Thibaud, J.P. (2016) *The Aesthetics of Atmospheres*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315538181>
- [2] 王国维. 人间词话[M]. 南宁: 广西人民出版社, 2017: 1.
- [3] 范炜婷. 从电影之“镜”到电影之“境”: 基于意境说的电影哲学“中国化”[J]. 电影艺术, 2024(4): 3-10.
- [4] 罗曾嘉. 从“意境”到“气氛”: 关于中国影像现代表达的审美思考[J]. 视听, 2025(9): 38-43.
- [5] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 2015: 78-79, 85.
- [6] (明)王夫之. 船山全书第十三册[M]. 长沙: 岳麓书社, 1996: 536.
- [7] (德)瓦尔特·本雅明. 艺术社会学三论[M]. 王涌, 译. 南京: 南京大学出版社, 2017: 60-61.