

文化维度视角下《卧虎藏龙》的跨文化传播

朝前前

湖北工业大学, 湖北武汉, 430068;

摘要: 研究以霍夫斯泰德文化维度理论为视角, 分析电影《卧虎藏龙》中的跨文化传播策略及其效果。通过剖析影片在权力距离、个人主义与集体主义、不确定性规避等文化维度上的具象化表现, 探讨其如何将中国传统文化元素传递给全球观众。影片通过视听符号的普世性改造、主题表达的跨文化适配及多元文化创作团队的协作, 实现了东方文化与西方审美之间的融合与共鸣。研究总结了《卧虎藏龙》在跨文化传播中的成功经验, 为中国电影提升国际影响力、推动文化软实力建设提供了理论支持与实践借鉴。

关键词: 文化维度理论; 卧虎藏龙; 跨文化传播

DOI: 10. 64216/3080-1516. 25. 06. 030

霍夫斯泰德(2010)说过:“文化从本质上来说是生活在同一个环境之中的人所形成的共同心理程序,不是一种个体特征,而是一种集体心理特征。在不同的群体之中、不同的国家之中互有差异”。这种差异的普遍性对人们的日常交流产生了很大的影响,针对这个问题,霍夫斯泰德的文化维度理论在跨文化传播领域具有重大影响。中国武侠电影《卧虎藏龙》是中华文化和西方文化融合的成功典范之一,通过文化维度理论中的五个理论,男性化与女性化暂不讨论,探讨电影《卧虎藏龙》如何成功地将中国文化元素传递给西方观众,增进不同文化背景观众之间的理解和尊重。

1 霍夫斯泰德的文化维度理论

霍夫斯泰德的文化维度理论是跨文化传播研究领域的里程碑式成果,他在《文化的后果》一书中首次提到了四个核心维度:权力距离、个体主义和集体主义、不确定性规避、男性化与女性化。很大程度上为跨文化交流提供了理论依据。之后,学者彭迈克对亚洲文化的研究又增加了一个新的维度,那就是“长期导向和短期导向”,它构成了一个五维的文化理论架构。(王维荣 2012)

2010 年的时候,霍夫斯泰德又在和迈克尔·明科夫合作的书中增加了“享乐主义和克制主义”,这一维度的增加无疑使这个理论变得更加完善,形成涵盖六大维度的完整体系。(周西硕 2025)

2 文化维度理论在电影《卧虎藏龙》中的具象化

电影《卧虎藏龙》在中国乃至国际上都具有非凡的地位,影片带给人的震撼引人深思,权力之间的抗衡、个人与集体的权衡都会使人流连忘返。在此基础上,研

究从文化维度理论方面剖析影片中的文化传播。

2.1 权力距离维度

权力距离(何明霞 2011)是衡量一个社会中人们对权力不平等的接受程度。高权力距离表明社会接受权利的不平等,上级拥有较大权利是应该的。低权力距离社会强调平等,权利差距比较小。

电影《卧虎藏龙》中武当派作为武林权威的象征,其地位通过李慕白的宗师身份得以强化,他的“退出江湖”宣言被江湖视为重大事件,俞秀莲对其“剑谱需托付可靠之人”的嘱托无保留服从,这种师徒伦理与尊卑秩序就是高权力距离的代表。当玉娇龙私自佩剑闯荡江湖时,店家不敢阻拦却暗中通报官府的细节,侧面印证了高权力距离社会中下位者对上位者违规行为的矛盾心理,既不敢直接对抗,又无法完全认同。

玉娇龙既渴望打破“官家小姐”的身份枷锁,又无法摆脱碧眼狐狸“师徒尊卑”的精神控制,这种撕裂感在“竹海对决”场景达到高潮,面对李慕白“归还剑谱”的命令,她反抗道:“你们这些老规矩,我受够了!”本质上是对权力距离的挑战。

电影在国际传播中引发的认知差异,本质是权力距离感知的文化冲突。西方观众赞赏玉娇龙的反叛精神,契合低权力距离文化对个体自由的推崇;而东方观众更关注李慕白“以武证道”的责任意识,符合高权力距离文化对权威者义务的期待。

2.2 个人主义与集体主义维度

电影中玉娇龙身为九门提督之女,其婚姻被父亲安排为政治联姻,她的个人意志必须服从家族利益的需要。尽管她内心渴望江湖自由,但在贝勒府夜宴上仍需以贵族小姐的身份应酬宾客,这种身不由己的处境正是传统

中国社会个体对集体秩序的妥协。武侠世界的“江湖道义”本质上是一种集体契约。

玉娇龙的角色是个人主义的化身，她私藏青冥剑、偷学《九龙剑法》，甚至违背父亲意愿逃婚，一系列行为均突破了集体主义框架的束缚。在竹林对决场景中，她对李慕白喊话“我偏要试试看”，这句台词成为个人意志对抗传统权威的宣言，是个体突破物理与精神禁锢的隐喻表达。

总之，影片通过视觉符号构建了集体主义与个人主义的隐喻性对抗。玉娇龙的红色婚服（集体规训的象征）与她夜间黑衣蒙面（个人欲望的伪装）形成色彩心理学上的对立。这种设置既符合中国文化“和而不同”的辩证思维，又暗合西方观众对“个体抗争”叙事的接受心理，这种双重解读空间正是其跨文化魅力的核心来源，使《卧虎藏龙》成为跨文化传播的成功范例。

2.3 不确定性规避维度

不确定性规避是指一个文化对于模糊性和不确定性的容忍度，主要是衡量社会成员在面对未知情况时的焦虑程度。

影片中李慕白作为武当派宗师，始终以“江湖道义”为行为准则，他对青冥剑的处置坚持“需托付可靠之人”，认为兵器的传承必须遵循谱系化的秩序，任何打破规则的行为都被视为对整个江湖稳定性的威胁。

玉娇龙作为影片中低不确定性规避的代表，其行为充满对未知的主动探索，她在新疆沙漠与罗小虎的相遇更凸显这一特质，在充满危险因素的环境中，她选择以开放心态接纳陌生文化和关系，与俞秀莲的保守形成鲜明对比。罗小虎作为西部游侠的角色设定，行为逻辑带有明显的低不确定性规避特征：漂泊不定的生活方式、对传统礼法的全然漠视、以及与玉娇龙“一见钟情”的情感表达方式。

2.4 长期导向与短期导向维度

影片中李慕白作为武当派宗师，其行为始终遵循“传艺需择良才”的师门规矩，即便对玉娇龙怀有收徒期望，仍坚持“需经考验”的长期培养原则，而非凭一时喜好决定传承。俞秀莲经营镖局三十年恪守“信义”二字，面对玉娇龙盗剑引发的危机，她优先考虑“化解江湖风波”的长远安宁，而非即时报复，这种对集体秩序的维护展现了中华文化中“克己复礼”的长期导向智慧。

玉娇龙的无视父亲为其安排的政治婚姻，与罗小虎的沙漠之恋追求的是本能激情；盗取青冥剑的行为源于

对“江湖自由”的瞬时向往，而非深思熟虑的人生规划。这种为当下而活的特质，与俞秀莲忍辱负重的长期考量形成鲜明对比。

2.5 享乐主义与克制主义维度

李慕白与俞秀莲的情感线深刻诠释了克制主义的文化基因。两人碍于礼教束缚，将爱意深埋心底，仅通过“剑在人在”的默契传递情感。这种“发乎情止乎礼”的克制，与西方浪漫主义中“爱情至上”的享乐主义形成鲜明对比。

而玉娇龙的存在打破了传统武侠中女性角色的克制框架，其对武术的痴迷、对爱情的炽热、对自由的渴求，构成了对享乐主义的隐秘呼唤。

导演李安在创作中巧妙平衡了两种文化取向，李慕白临终前“我已经浪费了这一生”的忏悔，既包含对克制主义的反思，也暗含对生命本真欲望的短暂肯定；俞秀莲最终放走罗小虎，则标志着集体主义对个体情感的有限宽容。这种“和而不同”的处理方式，使影片超越了单一文化维度的解读框架，成为展现东西方价值观交融的经典范本，正如青冥剑的双面锋刃，享乐与克制、长期与短期、男性与女性不过是文化光谱中互为依存的两极。

3 电影《卧虎藏龙》跨文化传播策略

在全球化语境下，文化传播早已突破地域与语言的边界，成为影视、文学乃至视觉艺术走向世界舞台的核心路径。然而，跨文化传播并非简单的文化输出或翻译过程，而是一种融合与重构的策略性实践，《卧虎藏龙》就是其中的典型代表之一。

3.1 视听符号的改造

电影《卧虎藏龙》开篇的片头动画即为一个典型的视听融合，中国书法以动态笔触展现片名，配合谭盾创作的交响乐，既保留了东方书法的写意精神，又借西方乐器的结构张力形成听觉上的节奏感。使不同文化背景的观众均能在第一时间被吸引，并通过感官体验建立文化认同。（刘雪如 2025）

片中名场面之一的竹林打斗场景也体现了东方意境与好莱坞叙事节奏的结合，导演李安将东方诗意的竹林场景与西方动作片的紧凑节奏相结合，形成一种兼具东方美学又符合全球观众观看习惯的表达方式。王鹤雯（2024）提到“即使是刀光剑影，也大量使用长镜头拍摄”，画面中轻盈跃动的身姿、飘逸的衣袂与随风摇曳的竹林，构成了一种流动的东方意境；而镜头切换的频率与动作剪辑的节奏则借鉴了好莱坞商业大片的风格，

打斗场景既具艺术性又不失紧张感。这种视听符号的融合策略,使东方文化元素在全球观众中获得了前所未有的接受度。

3.2 主题表达的跨文化适配

王雪(2017)提到《卧虎藏龙》以武侠为外壳,在内核上探讨了自由、欲望、身份认同等存在主义主题,在光影流转间展现了东方气质,同时,“又试图与海外观众沟通,对生与死、爱与恨等普遍性的问题进行了深入的挖掘”。使得影片不仅被东方观众理解,也为西方观众所接受,实现了文化外壳与哲学内核的双重传播。

影片中反复出现的“留白”式镜头语言(如两人隔窗相望的剪影),恰是东方美学“含蓄为美”的视觉呈现(卫雅娟 2018)。东方文化中常见的“留白”与“暗示”与西方电影中常见的“直白”与“身体接触”并存。例如,片中青冥剑作为象征物,承载了欲望与权力的复杂情感,而玉娇龙与罗小虎之间的激情,则是西方电影中常见的爱情表达方式。这种情感编码的多元并存,既满足了不同文化背景观众的审美期待,也避免了文化误读的风险。

3.3 创作团队的多元文化基因

李安作为一位具有双重文化身份的导演,其成长经历跨越了东方与西方、传统与现代之间的文化边界。他在剧本改编过程中,往往能以“文化中间人”的视角,对传统文化进行现代性诠释,对西方叙事结构进行本土化改造。

李安作品的成功,也离不开其背后由来自不同文化背景的制作团队所构成的协作系统。在《卧虎藏龙》中,谭盾负责音乐设计,来自西方的剪辑师参与后期剪辑,这种跨文化协作机制,使得影片在保持东方美学的同时,也符合西方观众的审美习惯(陆文静 2014)。

综上所述,跨文化传播策略的多维建构,是一个融合文化差异、挖掘人类共性、借助多元文化资源的系统工程。从视听符号的普世性改造,到主题表达的跨文化适配,再到创作团队的多元文化基因,每一个维度都是实现文化共鸣的关键环节。

4 结论

电影通过视觉与听觉的双重刺激,能够跨越语言障碍,使不同文化背景的人群产生共鸣。电影是国家软实力的重要组成部分,通过电影输出价值观、生活方式与国家形象,可以潜移默化地影响他国观众的认知。近年来,中国通过电影节参展、海外发行、国际合拍等方式

积极推广国产电影,试图在全球文化场域中争取更多话语权。

面对跨文化传播中的文化差异,《卧虎藏龙》的制作团队展现出了高度的文化敏感性和创新能力。他们尊重不同文化的差异性和多样性,积极探索文化融合的新途径,努力使影片更加贴近全球观众的审美需求和文化背景。这种努力不仅提升了影片的国际竞争力,也为中国电影文化的国际传播树立了典范。我们期待更多的中国电影能够像《卧虎藏龙》一样,以独特的文化视角和艺术表现力,讲述中国故事,传递中国声音,让世界更加了解和认同中国文化。

参考文献

- [1] Hofstede, G., Hofstede, G. J. 著,李原,孙健敏译. 文化与组织:心理软件的力量(第二版)[M]. 北京:中国人民大学出版社,2010.
- [2] 何明霞. 文化维度理论视角下的文化差异性研究[D]. 黑龙江:黑龙江大学,2011.
- [3] 刘雪如. 艺术视觉美感与音乐美学在电影中的表现——以电影《卧虎藏龙》为例[J]. 参花,2025,(02):96-98.
- [4] 陆文静. 影片《卧虎藏龙》对中西文化的择取融合[J]. 电影文学,2014,(08):97-98.
- [5] 孙啸霏. 对德汉语教学中的中德价值观比较[D]. 重庆大学,2021.
- [6] 王鹤雯. 武侠电影的中式意象读解与文化内涵分析——以《卧虎藏龙》《影》《一代宗师》《刺客聂隐娘》为例[J]. 名作欣赏,2024,(02):139-141.
- [7] 王雪. 《卧虎藏龙》的中西融合策略解读[J]. 电影文学,2017,(10):76-78.
- [8] 王维蓉. 《喜福会》的母女冲突与融合:以霍夫斯泰德文化维度理论为视角[J]. 西北师大学报(社会科学版),2012,49(3):87-91.
- [9] 卫雅娟. 探析东方神话在西方世界的呈现——以《卧虎藏龙》的跨文化传播为例[J]. 电影文学,2018,(24):127-129.
- [10] 周西硕,韦景萍,黄力文,等. 霍夫斯泰德文化维度理论视域下的电影跨文化传播研究——漫威电影宇宙经验对中国电影跨文化传播的启示[J]. 文化创新比较研究,2025,9(16):25-30.

作者简介:朝前前(1999-),女,汉族,湖北宜昌人,湖北工业大学,硕士研究生,国际中文教育