

中国西部电影反思

理论建构与创作实践

王军君 著

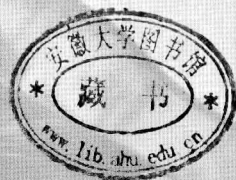
中国社会科学出版社

中国西部电影反思

理论建构与创作实践

王军

安徽大学



中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国西部电影反思 理论建构与创作实践 / 王军君著 —北京
中国社会科学出版社, 2012 10

ISBN 978 - 7 - 5161 - 1596 - 1

I. ①中 II. ①王 III. ①西部片—电影评论—中国
IV ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 251517 号

出 版 人	赵剑英
责任编辑	王 茵
责任校对	吕 宏
责任印制	王炳图

出 版	中国社会科学出版社
社 址	北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址	http //www. csspw. cn 中文域名 中国社科网 010 - 64070619
发 行 部	010 - 84083685
门 市 部	010 - 84029450
经 销	新华书店及其他书店

印 刷	北京君升印刷有限公司
装 订	廊坊市广阳区广增装订厂
版 次	2012 年 10 月第 1 版
印 次	2012 年 10 月第 1 次印刷

开 本	710 × 1000 1/16
印 张	18 75
插 页	2
字 数	297 千字
定 价	56.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

序

众所周知，“西部片”作为一种类型电影，源自美国好莱坞，其创作历史可以追溯到1903年埃德温·S. 鲍特导演的《火车大劫案》。至20世纪20年代，西部片的创作已十分兴盛，发展成为一种有较大影响的类型电影。从30年代至40年代，西部片在艺术上逐步趋于成熟，相继出现了《关山飞渡》（1939）、《黄牛惨案》（1942）等一批经典作品。这些影片不仅受到了广大观众的喜爱与欢迎，而且也受到了评论界的赞赏与好评。例如，法国著名电影评论家安德烈·巴赞就曾写过多篇评论美国西部片的文章，既探讨总结了西部片的美学特性和发展演变的历史，也对一些经典影片作了热情评介。他曾说：“西部片是大抵与电影同时问世的唯一一种类型影片，而且近半个世纪以来经久不衰，充满活力。尽管自30年代以来西部片的创作题材和创作风格瑕瑜互见。至少应当对其在商业上始终成功这一点感到惊异，这毕竟是它繁荣发展的标志。”并指出：“西部片是一种神话与一种表现手段相结合的产物。”同时，他还认为：“《关山飞渡》（1939）是达到了经典性的、风格臻至成熟的相当完美的代表作。约翰·福特把西部片中的社会传奇、历史再现、心理真实和传统的场面调度格局糅合在一起，做到了完美和均衡。这些基本构成元素安排得当，毫无畸轻畸重的弊病。《关山飞渡》犹如一个造工优美的圆轮，转到任何位置上轴向运动都是均匀平稳的。”^①显然，他对以《关山飞渡》为代表的

^① 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社1987年版，第230、233、242页。

西部片的高度评价,也扩大了西部片的影响;而这些经典西部片的问世则奠定了西部片在美国电影史乃至世界电影史上的地位。50年代以后,西部片的创作也迎合了时代发展的需要有了些新的变化,出现了被誉为西部心理片的《正午》(1952)等一些打破了西部片风格化和神话式创作传统的成功之作。60年代至70年代,由于其他类型片的迅速发展及观众审美趣味的变化,西部片的创作虽然有所萎缩,但仍然有《原野奇侠》(1953)、《搜索者》(1956)等一些佳作问世。80年代以后,西部片再次崛起,在变革创新中有了新的发展,相继出现了西部史诗片《与狼共舞》(1990)、对西部神话进行反思的《未被饶恕》(1992)和美学风格新颖独特的《老无所依》(2007)等一批优秀作品。美国西部片旺盛的美学生命力也使之对其他国家类型电影的创作产生了较大的影响,意大利等国家的一些导演也相继拍摄了不少类型相似的西部片,如《西部往事》(1969)等,由此则进一步扩大了这一类型片的影响。

中国西部片的创作勃兴于20世纪80年代初,1984年3月6日,在西安电影制片厂召开的年度创作会议上,著名电影评论家钟惦棐首次倡导“面向大西北,开拓新型的‘西部片’”,鼓励西影厂努力拍摄出“有自己特色的‘西部片’”,并认为“中国也可以拍自己的西部片”。^①此后,他又相继在多篇文稿和答记者问中进一步阐述了自己关于创作拍摄中国西部片的一些见解和看法,从而使他倡导的观点更加明确而清晰。20多年来,钟惦棐的这一倡导不仅促使电影创作界相继拍摄了不少特色鲜明的中国西部片,逐步建构了一个引人瞩目的创作流派;而且也促使电影评论界加强了对中国西部片创作的关注和探讨,逐步形成了一个独特的研究领域。

就创作而言,自1984年以来,中国西部片的创作就长盛不衰。在此期间虽然也有高潮和低潮,但各类西部片的创作拍摄却从未中断过,在各个历史阶段先后出现了不少颇具特色和影响的影片。无论是80年代的《人生》(1984)、《黄土地》(1984)、《默默的小理河》(1984)、《猎场札撒》(1985)、《野山》(1985)、《盗马贼》(1986)、《老井》(1987)、《红高粱》(1987)、《黄河谣》(1989)等影片,还是90年代的《双旗镇

^① 钟惦棐:《面向大西北,开拓新型的“西部片”》,载《电影新时代》1984年第5期。

刀客》(1990)、《陕北大嫂》(1991)、《秋菊打官司》(1992)、《黄沙·青草·红太阳》(1994)、《孔繁森》(1995)、《一棵树》(1996)、《一个都不能少》(1999)等影片,抑或是新世纪以来的《押解的故事》(2000)、《我的格桑梅朵》(2001)、《美丽的大脚》(2002)、《天地英雄》(2003)、《可可西里》(2004)、《静静的嘛呢石》(2009)、《西风烈》(2009)等影片,均各具艺术特色,并产生了不同程度的影响。上述影片通过不同的题材样式,从不同的角度和侧面表现了中国西部的历史与现状,展现了西部的自然景观和人文景观,描绘了西部人的生存状态和理想追求,揭示了西部文化的特点、内涵和蕴藏的生命力,并在电影语言上进行了大胆的革新与探索,从而使中国西部片成为中国电影创作中地域特色和文化特色最为鲜明的新类型和新品种。

就理论批评而言,自80年代以来,也有一些评论家和学者把中国西部片的创作发展作为评论与研究的对象,相继发表了一批评论文章,也出版了一些理论著作;既较好地总结探讨了中国西部片创作的经验教训,也较有效地推动了其创作的繁荣兴旺。但是,与中国西部片创作不断的发展变化相比,电影理论界对它的关注和研究尚嫌薄弱。特别是全面、系统地对中国西部片进行研究的学术成果还不多。在这种情况下,王军君以中国西部片的研究作为博士论文的选题,其意义和价值则是不言而喻的。

王军君是西藏民族学院的副教授,由于他在中国西部生活和工作了很长时间,因而对西部地区的历史发展和社会生活十分熟悉,既有许多感性的生活体验,也有一定的理论思考。他在攻读硕士学位期间,着重关注和研究中国现当代文学(特别是西部文学);在随我攻读博士学位期间,又以研究中国当代电影(特别是西部电影)为主。而西部文学的创作发展和西部电影的创作发展又是密切相关的,所以他从硕士到博士,就把西部文学的研究和西部电影的研究打通了。因此,无论是从生活体验和工作经历来看,还是从研究领域和学术积累来看,王军君撰写《中国西部电影反思:理论建构与创作实践》这样一篇博士学位论文,既具备了很好的条件,也已有较扎实的基础。

作为目前国内首篇全面、系统地研究中国西部电影的博士学位论文,《中国西部电影反思:理论建构与创作实践》的特点和价值是很明显的。

从总体上来看,作者在吸收前人研究成果的基础上,注重从理论建构和创作实践两个方面对中国西部电影作了较全面、系统的回顾、总结与反思。不仅在论述中提出了一些颇有新意的观点,而且能从新的视角对西部电影创作与研究中存在的若干问题进行了较深入的思考与探讨。具体而言,其特点主要表现在以下几个方面:

首先,作者对中国西部电影的概念进行了必要的辨析,不仅对中国西部片与美国西部片的联系与区别及中国西部电影的表征与内涵作了具体论析,而且对中国西部电影的理论建构过程及一些有影响的学者在这方面所作出的成绩和贡献进行了梳理与评介。

其次,作者较清晰地勾勒了中国西部电影创作发展的历史轨迹和代群更替的过程。他把中国西部电影的创作发展分为三个阶段,并具体总结概括了每个历史阶段西部片创作的成绩、特点和问题。同时,还对第四代导演、第五代导演和第六代导演在西部片创作拍摄方面的特点进行了比较。

另外,作者能结合各个历史阶段创作拍摄的影片,对中国西部电影的创作特色和美学风格作了较详细的评述;其中特别是把剧本创作与改编列为专章进行了具体而深入的探讨分析,由此不仅凸现了西部电影与西部文学之间密不可分的关系,而且也体现了作者对剧本创作与改编的重视。

值得一提的是,作者在对传统中国西部电影的优势和局限性进行论析之基础上,还对新西部电影如何进行传承与创新发表了自己的观点与见解,从而为当下新西部电影的创作拍摄提供了一些有益的借鉴和启示。

在王军君的博士学位论文进行评审和答辩时,专家们普遍认为这是一篇扎实而有创见的学位论文,具有较重要的学术价值和现实意义。论文既有宏观的历史考察,也有微观的文本分析,还有一定的理论阐述;其观点鲜明,材料翔实,论证充分且具有一定的学理性。当然,专家们也实事求是地指出了其论文尚存在的一些不足之处。为此,在论文正式出版之际,王军君又根据专家们的意见作了一些修改补充,力求使之更加完善。

王军君从复旦大学中文系获得博士学位后,又到复旦大学新闻学院从事博士后的研究工作,其研究的课题仍然与西部电影有关,并在原有的基础上拓展了研究领域。如今,他仍然回到西藏民族学院任教,并担任了该院新闻传播学院的副院长。同时,他还通过申请获得了一项国家社科项

目。由于他在教学科研等方面成绩显著，故被评为西藏自治区优秀教师。这些成绩的取得与他确立人生目标后不断地努力奋斗是分不开的。我相信，在他的学术发展道路上，这部专著的出版只是一个新起点，他一定会在此基础上取得更大的成绩。对此，我期待着。

周 斌

2012 年 7 月 18 日于复旦园

目 录

引论 电影史视野中的“中国西部电影”	(1)
一 名与实:美国西部片与中国西部片	(1)
二 中国西部电影在中国电影发展史上的地位	(17)
三 研究综述和论文基本思路	(25)
第一章 “中国西部电影”概念辨析	(29)
第一节 中国西部电影概念的提出	(29)
第二节 中国西部电影的表征和内涵	(43)
第二章 中国西部电影的理论建构	(73)
第一节 中国西部电影理论阐述纵览	(73)
第二节 钟惦棐的西部电影理论阐释	(78)
第三节 肖云儒的西部电影理论探索	(93)
第三章 中国西部电影的发展轨迹和代群更替	(103)
第一节 1984 年以前的西部题材电影	(104)
第二节 中国西部电影发展的三个阶段	(108)
第三节 第四、五、六代导演的西部电影创作比较	(139)
第四章 中国西部电影的剧本改编	(152)
第一节 西部电影剧本改编的总体状况	(153)

第二节	1980年代西部电影剧本改编的特点	(160)
第三节	芦苇的西部电影剧本改编	(168)
第四节	杨争光的西部电影剧本创作	(179)
第五章	西部形象的影像书写(一):自然景观和民俗景观	(191)
第一节	西部电影中的自然景观	(192)
第二节	西部电影中的民俗景观	(204)
第六章	西部形象的影像书写(二):西部人银幕形象谱系	(225)
第一节	特殊的自然和历史文化环境中的西部人银幕形象	(225)
第二节	西部电影中的男性形象谱系	(229)
第三节	西部电影中的女性形象谱系	(241)
结语	中国新西部电影的继承和创新	(251)
一	传统中国西部电影的优势和局限性	(251)
二	新西部电影的继承和创新之路	(255)
主要参考文献		(261)
附录一	中国西部电影作品年表(1984—2009)	(275)
附录二	中国西部电影剧本创作和改编年表(1984—2009)	(281)
后记		(287)

引 论

电影史视野中的“中国西部电影”

一 名与实：美国西部片与中国西部片

“西部片”^① 这个名称是舶来品。提及西部片，人们首先会想到美国西部片，也正是以美国西部片为发端，在美国、意大利、澳大利亚等地区形成了一个世界电影视野中的“西部片现象”，其中大多数是美国西部片的衍生和变奏。而中国西部片是与美国西部片迥然不同的另一个概念，可谓借其“名”来行中国特色之“实”。

（一）美国西部片及世界电影史上的“西部片现象”

“西部片”是“典型的美国电影”^②，以1903年埃德温·S. 鲍特拍摄的只有20多分钟的《火车大劫案》为滥觞，至今已有百余年的历史。1903年至第二次世界大战爆发是美国西部片发展的第一个阶段，可称之

① 本书中所出现的“中国西部片”和“中国西部电影”为同一概念的不同表述形式，行文中或简称为“西部片”、“西部电影”、“西部影片”等，与“美国西部片”是完全不同的概念。论文中除《引论》部分关于中、美西部片比较的部分涉及的“西部片”概念，以及引文部分中少数“西部片”概念指“美国西部片”之外，其他均指中国西部电影。

② [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社2005年版，第223页。

为“经典性西部片”或“传统西部片”阶段。这一阶段的西部片“已经臻于一定的完美”，其中《关山飞渡》（1939）是“达到了经典性的、风格臻至成熟的、相当完美的代表作”^①；第二次世界大战期间的西部片受到战争片的挤压而在电影市场中沉默一时，战后才进入一个继续发展的阶段，巴赞称之为“超西部片”或“二度西部片”阶段。在这一阶段，40年代出现的《我亲爱的克莱门蒂》（1946）、《阿巴奇炮台》（1948）、《红河》（1948）等影片，标志着美国西部片已经出现了巴赞所说的“刻意雕琢”的巴洛克风格倾向，而到了50—60年代，“可以说‘超西部片’是耻于墨守成规，力求增添一种新旨趣以证实自身存在合理性的西部片”，“简言之，就是加入非西部片固有的、意在充实这种类型的一些特色”。^②诸如《正午》（1952）和《原野奇侠》（1953），可谓超西部片的代表性作品，前者“把道德剧效果与取景的唯美主义效果结合在一起”，后者可以说“就是‘超西部片’的最高体现”，导演“力图通过西部片本身的特点证实西部片的合理性”，“把西部片中的两三个基本主题安排在影片中，其中主要的就是浪迹天涯的骑士寻找自己‘圣杯’的主题”。^③稍后的几部影片，《搜索者》（1956）第一次开始反思以往西部片中表现的印第安人和白种人之间的关系，《午后枪声》（1961）则从头到尾与传统西部片的类型规范相违拗，1970年拍摄的《可怜的大人物》（1970）也是一部改写白人英雄的反西部片；1970年代被认为是美国西部片逐渐式微的年代，几乎没有什么有影响的作品出现。有些喜欢西部片的导演，只能拍一些“伪装西部片”^④，即用西部片的公式来拍其他类型的电影，如沃尔特·希尔以都市为背景，以西部片的叙述公式来拍摄的《48小时》（1982）。究其原因，与60年代美国的民族运动、学生运动与反越战等社会运动浪潮有关，也与科幻片、越战片、家庭伦理片等片种的兴起，以及反类型电影观念的流行有关。美国西部片这种衰微的状态一直持续了近20年；直到1990年代，西部片才重新出现了新的优秀作品，凯文·科斯

① [法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社2005年版，第235页。

② 同上书，第237页。

③ 同上书，第239—240页。

④ 郑树森：《电影类型和类型电影》，江苏教育出版社2006年版，第40页。

特纳导演的《与狼共舞》(1990)和克林特·伊斯特伍德自导自演的《不可饶恕》(1992)获得了奥斯卡金像奖多项大奖。此后直至今天,西部片又走入低谷,其间也只有华人导演李安的《断背山》(2006)成为美国西部片在21世纪的一抹亮色,可以说西部片的生命力已经过了鼎盛时期,但是至今还未衰竭,仍然不时焕发出新的活力。

美国西部片在百余年的演变中,无论是早期的经典西部片,还是后来的超西部片,抑或1990年以后西部片的新进展,均有作为最根本的能标志美国西部片特征的电影元素:视觉图谱——常常以美国西部的喀斯特地貌、荒原、沙漠、峡谷,以及小镇、驿站、酒馆,印第安人营地等为主要背景;摄影构图——注重运动、讲究地平线与人物的构图,多用全景镜头,色谱以黄色基调为主;人物——代表正义的牛仔、代表法律的警长、代表邪恶的歹徒或印第安人,还有东部来的贞洁的淑女、酒馆中的妓女,当然永远的英雄是西部牛仔;动作场面——纵马飞驰,持枪格斗;题材和主题——总是固定的拓荒和征服,表现美国立国初期开发西部的“拓荒精神”,表现“文明征服野蛮”,以演绎美国文化和美国民族精神;故事模式——总是英雄救美、惩恶扬善、除暴安良等传奇故事;道具——总是来复枪、左轮手枪、宽边帽、牛仔服、皮裤马靴、骏马、套马索;价值观——贯穿着文明与荒蛮、善与恶、法律与暴力、白种人与印第安人等二元对立的价值观念。以上概括基本上包含了美国西部片的外部形式元素和内部精神元素。安德烈·巴赞在为里约贝鲁所著的《西部片或典型的美国电影》(“第七艺术丛书”,巴黎,Cerf出版社1953年版)一书写的前言《西部片,或典型的美国电影》中,精辟地阐述了西部片的“形式特征”和“深层实际”。巴赞认为,“纵马飞驰和持枪格斗是西部片的一般象征”^①,而“根据西部片中的布景(边区小镇)和自然风光说明西部片特征”也是表层的,因为“同样的元素在别处也可见到”,因此“莽莽草原,纵马飞驰,持枪格斗,剽悍骁勇的男子汉,这些特点不足以界定这种电影类型或概括他的魅力”^②。但是“我们通常是按照这些形式特征确认

① [法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版,第224页。

② 同上书,第225页。

西部片的,其实,它们只是西部片深层实际的符号或象征,西部片的深层实际是神话”^①,诸如关于妇女的神话、关于马的神话等。巴赞指出里约贝鲁这部书的重点是强调西部片的“历史的真实”,而西部片所反映的“开发美国西部的征程就是当代的奥德赛史诗”^②,因而“历史的真实性是西部片美学和心理学的基础”^③,但是“历史的真实与西部片的关系不是直接的,而是辩证的”^④。巴赞进而认为“一部理想的西部片”是由各种神话构成的,而“这些神话本身显然还可以归结为更本质的原则”^⑤,包含着道德与法律的必要性及其之间的对立。而且,西部片的“影像风格就可以明显表现史诗性”,而“这种史诗风格的真正意义只能从作为它的基础和为它提供依据的道德内容中引发出来”^⑥。

也正是在1953年撰写的这篇《西部片,或典型的美国电影》一文中,巴赞就已经注意到了西部片的世界性播散。他说“比这种影片类型的历史长久性更令人惊诧的是它的传播地域的广泛。西部片在阿拉伯、印度、拉丁语各国以及日耳曼或盎格鲁·撒克逊各地区人民中一直受到欢迎”^⑦,并指出其原因正是在西部片“稚气朴拙的优点得到了世界各地普通老百姓(包括孩子们)的承认。因为史诗和悲剧的英雄具有世界性”^⑧。巴赞在这里只是说了西部片观众群的广泛,而在大约10年后的意大利就兴起了西部片的仿制之风。

意大利西部片又被称为“通心粉西部片”(macaroni western film)或“面条西部片”,“指一批由意大利导演在意大利或美国拍摄的西部片”^⑨,可以说是美国西部片的意大利变奏。作为这一形式的创始者,塞尔乔·莱

① [法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版,第225页。

② 同上书,第232页。

③ 同上书,第233页。

④ 同上书,第226页。

⑤ 同上书,第229页。

⑥ 同上书,第232页。

⑦ 同上书,第224页。

⑧ 同上书,第232页。

⑨ 郝建:《影视类型学》,北京大学出版社2002年版,第118页。

翁内（又译瑟吉欧·莱昂内）先后拍摄的西部片《为了几块钱》（1964）、《为了更多的钱》（1965）大获成功，此后这类西部片在意大利成了一个很赚钱的行业。而莱翁内拍摄的“镖客三部曲”成为最著名的通心粉西部片，三部影片均由克林特·伊斯特伍德主演，在美国公映时票房奇佳。莱翁内的西部片与美国西部片的最大不同之处，在于影片中个人英雄的道德观念极其含糊，主人公不一定是什么英雄，西部片中那种好人、坏人两方斗争的格局也被三方甚至四方的冲突所代替，正义与非正义的斗争也被个人利益或者生存竞争的冲突所代替，女性的神话也被简化为情欲的对象。就拍摄地点的选择而言，他导演的西部片，除了《西部往事》在美国西部实地拍摄外，其余大都以西班牙南部沙漠地带为外景地。从摄影特征来看，与大部分美国西部片相比，莱翁内的西部片更着重写人物，且偏爱大特写，甚至只拍面孔的一部分或一双眼睛。此外，时间很长、节奏慢、音乐具有强烈的抒情性和营造氛围的功能也是莱翁内西部片的特色。莱翁内拍摄的“镖客三部曲”改变了西部片的类型成规，成为西部片的反类型佳作，随着仿作的增多，构成特殊的西部片次类型。另一位意大利西部片导演塞尔乔·科尔布奇也取得了很大成功，他拍摄的《强戈》（1966）曾经引起了一阵《强戈》影片热，而他执导的《大静默》（1968）甚至被一些人称为有谴责法西斯行为的政治意图。^① 整体而言，“意大利导演拍摄的西部片在许多方面发展或强化了西部片的形式感，证明了西部片模式的力量”^②，而这种意大利西部片反过去又影响了1990年代美国西部片的创作，《不可饶恕》中的道德模糊性就是很好的例子。

相对于美国西部片，澳大利亚西部片只能算旁枝逸出。以《关键协议》（*The Proposition*）（2005，约翰·希尔克特导演，尼克·凯伍编剧）为例，影片反映的是19世纪末荒芜的英属澳大利亚。影片开始是一些英国殖民官和澳洲土著的日常生活图景，之后开始述说小镇上发生的一桩暴行，彭斯兄弟为了取乐，屠杀了包括一名孕妇在内的霍普金斯一家，小镇

① 郝建：《影视类型学》，北京大学出版社2002年版，第118—119页。

② 同上。

执法官史丹利上尉最终抓获在逃凶犯彭斯三兄弟中的查理和麦克,史丹利和查理达成了一项口头协议——“关键协议”:一是史丹利把年幼的小弟麦克带回镇上;二是查理必须在圣诞节之前找出罪魁祸首的大哥阿瑟·彭斯并以其尸首来换取麦克的性命。接下来,影片围绕着这项协议制造的两个悬念而展开:一方面,为寻找阿瑟,查理无奈地跋涉在昆士兰高地的土著居住区;另一方面,在英辖区,为了平息镇民的怒火,史丹利的上司下令鞭笞麦克,直到行刑官从皮鞭上拧下一摊鲜血,因而史丹利为了避免冤冤相报所作的协议完全失效。影片结尾,史丹利家屋外,从英国运来的盆栽玫瑰还在花园里怒放,而屋内已经血流成河,协议双方都付出了惨痛的代价。影片在人物塑造上,无论是查理、史丹利,还是阿瑟,还有那些英国士兵,都是些自身充满矛盾的人物,延续了后来美国西部片和意大利西部片中尽量避免善恶二元对立的套路,出现了一些立体而复杂的人物形象。同时影片在内涵上也有了新的开掘,深层地揭示了面对现实矛盾,法律、协议和暴力之间的关系,以及协议的正义性和有效性,同时也提出了暴徒的暴力与执法者的暴力之间的关系问题。《关键协议》涤尽了早期美国西部片中洋溢着的高亢的拓边精神,也剔除了1960年代意大利西部片中散发出的悲怆孤独的英雄气概,剩下的只是编剧尼克自己对澳大利亚殖民史的绝望注视。^①

(二) 中国西部片是与美国西部片迥然不同的另一个概念

中国电影界关于中、美西部片的比较研究,比较集中的主要有两次。一次是1980年代中期中国西部片初倡之时,争论的焦点问题是中国西部片的“名”与“实”。最初的讨论在袁文殊与张汉杰、王忠明之间展开,争论双方的观点基本上代表了当时对于中、美西部片认识的普遍状况。作为中国西部片的倡导者,钟惦斐先生也著文进一步解释了“名与实”之间的关系。初期的这些争论主要是针对当时的质疑而发,起到了为中国西部片的理论建构和创作实践清障开路的作用;另一次比较集中的比较研究

^① 陆小宁:《关键协议 [EB/OL]》,《新浪网·新闻中心·新民周刊专题》2006年7月12期。

出现在“新西部电影”逐渐兴起的21世纪初。先后有李伟的《美国西部影片与中国西部影片之比较》（《唐都学刊》2003年第4期）、高山的《神话——类型的固守与超越——〈正午〉与〈双旗镇刀客〉的互文性研究》（《北京电影学院学报》2003年第5期）、何春耕的《中西电影文化的一种表征——西部片〈关山飞渡〉和〈双旗镇刀客〉审美特征比较》（《唐都学刊》2004年第1期）、郭培筠的《中国西部电影与美国西部片的比较研究》（《内蒙古师范大学学报》2004年第4期）等专论见诸学术期刊。李伟和郭培筠的论文主要从宏观上进行比较研究，前者着眼于各自的“模式”建构，后者着重从文化内涵、矛盾冲突、人物形象等三方面对中国西部片和美国西部进行了差异性研究。何春耕和高山的论文主要从微观方面分别选择了《关山飞渡》（1939）、《正午》两部美国西部片与《双旗镇刀客》进行个案的比较研究。在以上4篇论文中，郭培筠论文研究中、美西部片差异性，以期中国西部片从内涵上建构属于我们民族自己的人文精神和西部精神，无疑是一个良好的愿望，李伟对于中国西部片模式建构的良好愿望也有其启发性，但是中国西部片“是否需要模式”和“能否形成模式”的问题尚待进一步理性探讨和实践验证。高山和何春耕不约而同地选择了《双旗镇刀客》这一电影文本与两部代表性的美国西部片进行比较，但是“选者的眼光”是否与中国西部电影的总体面貌相接近，即是否具有代表性仍然值得商榷，因为《双旗镇刀客》仅仅只是1990年代次类型中国西部片——西部刀客片之一，即如何春耕所说的“准西部片”，而非“中国主流西部片”^①。而且，中、美西部片目前仍在继续创作当中，所以中、美西部片的比较研究仍然有必要进一步展开。

以下根据本书需要，笔者主要就中、美西部片的差异展开探讨，以进一步阐述“名”与“实”之间的关系。

在李伟论文《美国西部影片与中国西部影片之比较》中，列出了中、美两个国家和民族发展历史的三方面的相似性：“首先美国与中国在自己历史发展过程中都是东部先发展，然后需要开发西部；其次是东西部存在

^① 何春耕：《中西电影文化的一种表征——西部片〈关山飞渡〉和〈双旗镇刀客〉审美特征比较》，《唐都学刊》2004年第1期。