

张芸
著

中国西部电影 嬗变研究

1984—2012

ZHONGGUO XIBU
DIANYING
SHANBIAN YANJIU

中央民族大学出版社
China Minzu University Press

张芸 著

中国西部电影嬗变研究

1984—2012

ZHONGGUO XIBU
DIANYING
SHANBIAN YANJIU



中央民族大学出版社
China Minzu University Press

图书在版编目 (CIP) 数据

中国西部电影嬗变研究: 1984—2012/张芸著. —北京:
中央民族大学出版社, 2013. 4

ISBN 978 - 7 - 5660 - 0425 - 3

I. ①中… II. ①张… 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 (2013) 第 077106 号

中国西部电影嬗变研究:1984—2012

著 者 张 芸

责任编辑 海 日

封面设计 汤建军

出 版 者 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081

电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)

68932218(总编室) 68932447(办公室)

发 行 者 全国各地新华书店

印 刷 厂 北京华正印刷有限公司

开 本 880 × 1230 (毫米) 1/32 印张: 7. 5

字 数 240 千字

版 次 2013 年 4 月第 1 版 2013 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5660 - 0425 - 3

定 价 19.00 元

版权所有 翻印必究

内蒙古师范大学学术著作出版基金资助出版

摘 要

在中国当代电影发展历程中，西部电影已构成一桩重要的“电影史事件”。

美国著名电影史研究专家罗伯特·艾伦与道格拉斯·戈梅里合著的《电影史：理论与实践》一书中指出：“‘解释’一桩电影史事件就意味着具体说明电影各方面（经济的、美学的、技术的和文化的）之间的关系以及电影与其他系统（政治、国家经济、其他大众传播媒介、其他艺术形式）之间的关系。”^①毫无疑问，“中国西部电影嬗变研究”必然要紧密依托其“嬗变”历程的意识形态、文化、美学和经济语境。

本书选取二十世纪八十年代初期至本世纪前十二年的“西部电影”作为研究对象，以电影社会学、电影文化学、电影符号学等相关电影理论为依据，采用文本细读、对比分析、史论结合等方法，以意识形态、文化、美学和经济语境变迁中的中国西部电影创作演变轨迹为轴，通过细读经典西部电影、新西部电影、西部少数民族电影和西部武侠电影文本，辐射到西部电影的商业化、类型研究，并力求对以往西部电影研究中模糊不清的一些基本问题，如西部电影文本特征问题、西部电影与新西部电影分期等问题予以合理化的阐释，从而实现本书研究的意义：西部

^① 〔美〕罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，中国电影出版社，2004，第308页。

电影作为在中国所有文化形态中最先进入世界主流文化市场的形态，在提高国家文化的软实力方面是具有核心竞争力的产品。西部电影如何实现主流价值与商业运作、社会效益与经济效益的有机统一，如何回归主流电影，让西部元素成为中国电影元素中的一部分，是今天西部电影重申最重要的一个实践意义。

本书从多方面分析和评价了中国西部电影嬗变过程中的成绩、不足以及对当下电影创作的借鉴意义。在此基础上从社会文化发展的角度对中国西部电影作了分期研究，通过对不同发展时期西部电影审美特征和创作策略的概括，对中国西部电影的发展全貌作一个相对全面的呈现。鉴于二十世纪八十年代的电影管理体制和创作环境，对于西部电影美学追求和特征的探讨并未继续下去，学者们的论断大多止步于对于整个八十年代西部电影实践的理论总结。其后九十年代以及新世纪的西部电影创作与产业实践发生了诸多变化，出现了诸多需要重新确立和思考的现实问题。因此，笔者试图承继以往学者的学术思想，从历史发展的角度以及当下全球化语境我国电影艺术与产业化发展角度，对西部电影的美学追求和审美特征做出一些新的补充和概括。

本书并不谋求对近二十多年来西部电影文化的发展作面面俱到的描述，而只是从当下重要的电影现象和文化命题出发，追寻其演变的轨迹，探讨西部电影经过怎样的历程而到达今天。在思维取向上，坚持从中国电影的现实语境出发，全球化、市场化已经不可避免地成为我们时代的基本境遇，为西部电影的发展带来了更多的可能性，西部电影必须在新的条件下获取新的形式，重新生成，尽管这是一个有诸多不确定的过程，但西部电影面临的只能是重新调适，西部电影需要新的变动中找到自身的位置。西部电影作为一种艺术形式，它的历史形态是如何演变、发展的？它的文化精神是怎样传承、升华的？它的现实命运是如何改变的？这些应该是电影史学界长期以来倾心研究的课题。更具体

地说，电影镜头面向西部地区生活世界的观照视角和叙事姿态应该如何确立？西部电影的新策略如何从更广阔的文化视野角度去深入开掘中国西部电影的新内涵，如何从产业化、机制创新、法律保障等方面对西部电影进行更大的创新，就是我们在全球化语境之下思考的新课题。

事实上，西部电影二十八年来曲折发展历程同步于中国当代电影的历程，我们能够从中感受到中国电影艺术多舛的命运与光明的前景。也正因如此，西部电影创作嬗变研究，也是对新时期以来中国电影艺术流变、美学精神的一次微观探析。当经典西部电影的辉煌已成为历史的定格，我们再研究中国西部电影是否还有意义？答案当然是肯定的。历史的绵延在西部电影那里留下了鲜明的印记，中国西部电影从二十世纪八十年代初期到如今的发展历程，同中国电影一起经历着中国社会文化的时代转型，而作为一种独具魅力的民族电影品牌，又承载了中国电影人独特的创作探索和文化底蕴，表现出独特的民族审美特征，考察它们的得失利弊就成为我们反省近三十年中国电影的切入点，当我们对西部电影嬗变做出科学理性的分析时，意味着我们为探索中国电影的现实生存和未来发展的道路提供某种启示，也是在探寻西部电影再续辉煌的可能性。西部电影的回归，对中国电影整体文化内涵的提升，以及在国际电影界重树中国电影的品牌形象具有非同一般的意义。

目 录

绪 论	(1)
第一节 “(经典)西部电影”阐释	(1)
一、钟惦棐首倡中国“西部电影”	(1)
二、“西部电影”——艺术流派,电影现象, 还是创作潮流?	(3)
第二节 中国西部电影流变	(14)
一、经典西部电影时期(二十世纪八十年代中期 到八十年代末期)	(16)
二、“后”经典西部电影时期(二十世纪九十年代 初期到九十年代中期)	(17)
三、“前”新西部电影时期(二十世纪九十年代 中期到新世纪初期)	(18)
四、新西部电影时期(2002年之后)	(19)
第三节 研究历史与现状	(21)
一、研究概况	(21)
二、研究资料分析	(22)
三、研究中存在的问题	(37)
第四节 研究方法与创新点	(41)
第一章 “经典西部电影”的现代性背景	(43)
第一节 “现代性”询唤	(44)
第二节 电影文化现代性	(47)

一、电影文化观念	(49)
二、电影美学思潮	(51)
三、电影创作现代化	(56)
第三节 电影体制“现代化”	(62)
第二章 经典西部电影内部研究	(67)
第一节 经典西部电影	(68)
一、人文“西部”	(68)
二、经典之为经典	(69)
三、经典西部电影的文化反思与视觉图谱	(88)
第二节 “后”经典西部电影	(90)
一、黄建新的“西部城市电影”	(91)
二、周友朝的西部人文电影	(96)
三、民俗镜像：《五魁》、《炮打双灯》、 《筏子客》	(97)
四、两个西部女性：秋菊与二嫫	(100)
五、西部主旋律电影：《飞越绝境》、 《驼路神卦女》	(103)
六、谢飞的西部思考：《黑骏马》与 《益西卓玛》	(104)
第三章 “新”西部电影	(107)
第一节 “新”的开始	(108)
一、文化与电影	(108)
二、“新西部电影”肇始	(110)
三、“新西部电影”的文化呈现	(111)
第二节 “新西部电影”读解	(112)
一、“前”新西部电影	(112)
二、“新”西部电影	(116)

第三节 西部“乡村”与“城镇”空间的纠结、 嬗变	(131)
第四章 西部武侠电影	(142)
第一节 大陆西部武侠电影	(144)
一、“武侠”端倪	(144)
二、何平制造	(145)
第二节 港台西部武侠电影	(149)
第五章 西部电影的商业之途与类型探索	(158)
第一节 西部电影的商业之途	(159)
一、二十世纪八十年代：中国西部电影 商业萌芽期	(159)
二、二十世纪九十年代：西部电影商业蛰伏期	(164)
三、新世纪十二年：西部商业电影发展期	(171)
四、商业电影中的“西部”	(173)
第二节 “西部电影”的类型化探索	(176)
一、二十世纪九十年代西部电影的类型化探索	(179)
二、新世纪“西部电影”类型试水	(184)
三、怎样“西部”？如何“类型”？	(186)
第六章 中国西部电影走向未来	(197)
第一节 中国西部电影研究的意义	(202)
第二节 西部电影的未来展望	(204)
第三节 西部电影产业问题	(206)
结 语	(213)
参考文献	(217)
附录：参考影片（中国西部电影汇总）	(228)
后 记	(231)

绪 论

第一节 “（经典）西部电影” 阐释

一、钟惦棐首倡中国“西部电影”

中国“西部电影”这一专有名词出现已有二十八年了，追根溯源，“西部电影”这一名词肇始于我国著名的电影理论家钟惦棐先生。1984年，时任西安电影制片厂（简称“西影”）厂长的吴天明提出“立足西北，振兴西影”的口号，当时推出的第一个举措，就是邀请钟惦棐等一批专家到西安电影制片厂讲学。1984年3月6日，在西安电影制片厂召开的“电影创作座谈会”上，钟惦棐先生作了《面向大西北：开拓新型的“西部片”》的发言。在发言中，钟惦棐首倡“西部片”：“美国有所谓‘西部片’，我们是否也可以有自己特色的‘西部片’？”“中央决定开发大西北，我悉心希望西影鼓鼓劲，先从银幕上开发大西北人的精神世界。”“用电影的犁头耕种大西北这块正待开发的

处女地，你们定会获得双倍的收成。”^①其后，钟惦棐在《为中国“西部片”答〈大众电影〉记者问》一文中就中国“西部片”又做了一番即兴式的解释：“我的同时代人对于大西北，有着特殊的感情。没有大西北，就难于设想我们的今天，我们的银幕不能把它遗忘。”^②除此之外，在钟惦棐其他的一些电影美学文章中也散见关于“西部片”的论述。

钟惦棐提出创作中国“西部片”的倡议后，记者出身的文艺评论家肖云儒先生（著名文艺评论家、原陕西省文联副主席）立即敏锐地感觉到其中的理论创新价值，他除了以“开拓新型的中国西部片”的主题在《陕西日报》予以报道以外，又当即对钟惦棐先生进行了专题采访。接着肖云儒又沿着钟惦棐的思路，连续发表了《美哉，西部》、《西部潮与当代潮》、《“西部电影”五题议》、《西部电影：灌注着当代意识的西部画卷》、《西部电影的反思——以自觉的西部意识开拓、创新》等文章，被十几家报刊所转载、介绍。还有其他一些电影爱好者、研究者也加入到“西部电影”的探讨热潮中来，西部电影理论遂由此步入中国电影理论和评论的视域，直到引发更大范围的关注与争鸣，成为当时理论界和传媒界轰动一时的热点与焦点。自此，中国“西部电影”这面理论旗帜树立起来了。

中国“西部电影”这面理论旗帜经由钟惦棐先生打出来后，对西安电影制片厂等西部电影厂家的电影创作实践起到了重要的理论指导作用，对于当时西影一大批正在焦虑状态中苦苦摸索的电影人来说，无疑是雪中送炭、夜里亮灯。于是，拍摄中国的

① 钟惦棐：《面向大西北 开拓新型的“西部片”——一九八四年三月六日在西影创作会议上的发言》，载《电影新时代》1984年第5期，第59—63页。

② 钟惦棐：《为中国“西部片”答〈大众电影〉记者问》，载《大众电影》1984年第9期，第34页。

“西部片”就成为当时西影一大批电影人强烈的艺术渴望和自觉的美学追求。这种强有力的理论支撑催生了一大批享誉中外的经典西部电影，如《野山》、《老井》、《盗马贼》等，为中国的民族电影赢得了世界性的声誉。

诚如吴贻弓所言：“西部电影在整个中国电影框架里是有许多可圈可点之处的。它曾给人们带来无限惊喜，也给人们带来许多思索；它把一股清新的风送上中国电影的银幕，咄咄逼人，潇洒自如；当然，它在创造了许多新的电影经验的同时，也留下了不少值得吸取的教训。然而，无论如何，西部电影这个专有名词已经理直气壮地铸进了中国电影词典，并且深入人心了。”^①

众声喧哗中，“西部电影”这个专有名词固然“深入人心”，然而，关于“西部电影”，从理论到创作实践，诸多层面的误读也产生了。本书面临的首要任务是结合现实语境，回顾钟惦棐的西部电影美学思想，澄清有关“西部电影”的一些基本问题，力争准确完整地描述研究对象，方能展开下一步的研究。

二、“西部电影”——艺术流派，电影现象，还是创作潮流？

很多中国西部电影研究者都尝试着为“西部电影”下一个定义。人们往往习惯于试图定义那些无法定义的事物，反而却使这事物本身变得更加不准确，更加虚幻，甚至变成了另一个。“西部电影”也难逃这样的命运。关于“西部电影”概念的问题，钟惦棐这样说：“我只是借用了西部片这个名称，概念是迥

^① 编者注：摘自中国电影家协会主席吴贻弓为《大话西部电影》（张阿利、皇甫馥华：《大话西部电影》，陕西人民出版社，2004）撰写的序言。

然不同的。”^①然而这个与美国“西部片”迥然不同的概念是什么，他始终没有给出一个明确的回答。事实上，钟惦棐当时是为西影厂的电影创作提出了一些建议和思路，就当时语境而言，一定要他给中国“西部片”这一概念做出一个详尽的阐释，为时尚早。

电影学者倪震认为：“钟惦棐……提出了中国‘西部片’的概念，产生了耳目一新的效果，也引来了众声喧哗的争论。虽然这一概念有不尽严密、易于混淆之处，但是在一定时期之内，用以概括电影创作潮流中的一个动向、一种现象、一类风格的初衷，可以理解。”^②

钟惦棐先生是我国建国以后一位著名的电影美学家、评论家，他的电影美学理论和评论实践对于建国以来我国国产电影的艺术发展，从各种角度、各种层面都发挥了巨大的作用，做出了十分宝贵的贡献。至于他在自己生命中最后几年提出的西部电影理论，更是他深思熟虑、高瞻远瞩的思想结晶，也正是由于他的首倡，使得当年以西部电影为标志的中国民族电影在全新的审美层次与创作实践中跨入了更为广阔、新颖的视域和境地。他的“西部片”论题看似是即兴式的提出和解释，实则是西影厂的创作实践，创作需求得益于他多年艰苦探索的电影美学思想，两相促动，应运而生的。在今日“西部电影”之现实语境中反观钟惦棐的西部电影美学观念，事实上，当年钟惦棐的西部电影观涵盖了西部电影发展的诸多可能性，也颇有预见性地意识到了西部电影创作实践、理论探讨中可能遇到的问题，尽管这种预见性在

① 钟惦棐：《为中国“西部片”答〈大众电影〉记者问》，载《大众电影》1984年第9期，第35页。

② 倪震：《钟惦棐的电影美学思想》，载《全球化语境中电影美学与理论新趋势国际学术研讨会论文集》，第330页。

当时也是一种朦胧的表述，然而仿佛石中藏玉，历经时日的沉淀，才能凸显出全貌。

笔者认为，尽管“西部片”这一概念有不尽严密之处，但这不是钟惦棐先生的疏忽，是在当时的电影语境下没有必要拘泥于概念。1984年3月6日，钟惦棐先生在西安电影制片厂的创作会议上，观看了由吴天明导演的《人生》等影片之后，灵思迸现，激动地指出，太阳有可能从西部升起，于是登高而呼，为西影提出了一个创作口号，一个行动方向，创作者云集响应，在此口号指导下的创作蔚然成风，佳作迭出，并进军国际影坛，令世人瞩目的电影现象——中国“西部电影”遂形成。

也就是说，出现于二十世纪八十年代中期的“西部电影”这一专有名词是对电影创作潮流中一种现象的概括，一种电影美学风格建立的构想，那么我们也就不必要一定要给“西部电影”这一专有名词下一个定义，而是应对这一电影创作现象进行描述，对其电影美学风格特征进行概括。

大部分论者认为“西部电影”是一个在中国电影史上占有重要地位的当代电影流派：“在中国电影史上，西部电影是很少几个具备了作为一个成型艺术流派标准的电影现象。”^①之所以得出这样的结论，是因为论者认为当时“西部电影”的整体状况已经具备流派形成的三个必要条件：明确的艺术主张（钟惦棐的西部电影美学思想及当时电影研究者对之的读解、完善：先有创作实践，再有理论提出、理论梳理、总结）、成熟的创作群体（以吴天明、滕文骥、颜学恕、田壮壮、陈凯歌、张艺谋、黄建新、周晓文为代表的“西部电影”创作者）、优秀的艺术成果（《人生》、《黄土地》、《野山》、《老井》等享誉国内外影坛

^① 肖云儒：《西部电影对中国电影的意义》，载《西安交通大学学报（社会科学版）》2009年第3期，第83页。

的佳作)。“西部电影流派”的命题之所以成立,就是因为它具备了这三点要素。因此,电影学者张阿利、皇甫馥华这样命名“西部电影”:“西部电影就是以西部地域为表征的,反映西部地区人民生活状况和生存状态的,具有强烈的西部精神和深厚的文化内涵的电影流派。”^①

笔者认为,二十世纪八十年代中期的“西部电影”现象,并未形成一个成熟的典型的电影流派,而是一种“准电影流派”现象,这个结论的得出是基于以下的分析:

(1) 电影作为艺术的一个门类,流派的形成必然要遵从艺术流派的普遍规律。艺术流派是一定历史时期内,思想倾向、审美趣味、创作方法、艺术风格等大致相同或近似的某些艺术家自觉或不自觉地结合而成的统一体,或称艺术集团或称派别。它在严格意义上指有共同的思想倾向、艺术观点,并有一定的组织形式和结社名称的艺术家团体。构成艺术流派必然要具备这样的条件:共同的审美主张与意识,共同的艺术追求,相同或相近的创作风格。具体到电影流派,则主要是由同一社会条件下思想倾向与艺术观点相近的编导以相近的风格创作而逐渐形成,也可由一群志同道合者自愿结合、公开标榜共同的电影主张并照此创作而形成。依据这样一些参考坐标来进行观照,在中国,真正成为人们公认的电影流派并不多。尽管具有独特风格的电影艺术家为数不少,甚至享有一定程度的国际声誉,但是由众多风格相近的电影艺术家在统一的电影宣言下,在创作方法、创作思想倾向、题材、样式、语言、结构及技巧等方面比较投合、比较相近,因而自觉或不自觉地形成事实上的电影创作流派,几乎没有。“一些题材和风格近似的作品联袂出现,这不是谁模仿了谁的问题,而是艺术创作中的一种不约而同,这样的作品集是确定一种艺术风

^① 张阿利、皇甫馥华:《大话西部电影》,陕西人民出版社,2004,第220页。

格的物质基础。”^① 二十世纪八十年代,“西部电影”正是因处于相同的社会文化背景之下,以一种艺术旨趣相似的面貌联袂出现而被后人归之为一个电影流派的。

(2) 电影流派本身的形成也并不容易,其原因正如潘天强教授所阐释的那样:“首先电影不像其他艺术作品,用一张纸、一支笔就可以进行创作,而且是只反映一个人的构思和风格的艺术。一部影片的摄制要使用复杂昂贵的技术设备和具有不同技术专长的人紧密合作。从编剧到最后剪辑这个艺术创作过程需要来自不同艺术领域的人才密切配合。因此一部影片是一种集体劳动的结晶。即使导演在某一部影片中体现出较强的个人风格,也难以创作出一系列具有独特个性的新片。因此,流派的形成相对来说受到限制。”^②

(3) 二十世纪八十年代中期到末期,西部地区的电影制片厂和电影制作机构摄制的“西部电影”,在短暂的时间里的确创造出了令世人瞩目的成果,但事实上,“西部电影”在第四代导演手中发轫,于第五代导演手中臻于辉煌,这两代导演在创作倾向、艺术风格方面差异性明显大于内在的延续性,第五代导演更是自我归纳出自身群落的艺术特征为:在风格上的最大共同点便是“各不相同”。当时的“西部电影”在艺术上的成功大于市场的成功,每部“西部电影”都是每个艺术家个性的体现,单个作品的创作过程带有一种共同时代背景下的自发性。即便是同一导演不同的“西部电影”作品,其美学追求也不太一致。“西部电影”作品缺乏系列性、规模性,除了几部在国外获奖、国内轰动的影片,没有宏观的产品布局,也没有对中国电影的走势形成长期的影响。总之,“西部电影”创作没有形成一种广泛的、

① 莫言:《西部的突破》,载《电影画刊》2003年第1期,第16页。

② 潘天强:《西方电影简明教程》,复旦大学出版社,2003,第3页。