

西部影像再現的四種範式

◎ 吳海清 張建珍

中國電影已經走過了一百多年的歷程，一百多年來，西部一再被作為獨特的文化、社會與地理空間呈現在電影中。總結中國電影對西部地區的影像再現，當有多種範式，茲論述其中四種典型範式。

一 現代化敘述範式中的西部影像

現代化無疑是現代中國最深刻的歷史實踐，它不僅深刻地影響了整個中國的社會建構，而且徹底改變了人們的認知與敘述方式。儘管啟蒙的、革命的、國家的、市場的以及社會主義的等現代化敘事之間頗為不同，但這些敘事也有一些共同的敘事邏輯：科學普遍性、歷史進步、傳統向現代的轉化、權利核心以及人類學中心等。在這種敘事邏輯中傳統與現代、國家與地方、城市與鄉土、東部與西部、共同體與社會、沿海與內地、中國與西方等常常以二元對立的方式存在。這種認知與敘事方式廣泛地影響了現代中國的各種再現話語。

而電影作為一種典型的現代藝術更是深受這種認知與敘述方式的影響，並比較典型地體現在對西部中國的敘述上。從中華人民共和國成立前《萬家燈火》《八千里路雲和月》到此後的《小二黑結婚》《李雙雙》《五朵金花》《劉三姐》《洪湖赤衛隊》《農奴》再到《冰山上的來客》《人生》《芙蓉鎮》等等。這些影片故事內容儘管大不相同，歷史跨度也很大，但不難尋繹到它們共同敘事範式。

一是這些影片都以民主、民族—國家、階級、解放、進步、革命、主體性等現代性視角來再現西部，敘述西部如何落入前現代歷史中而失去正當性與合法性基礎，或者敘述西部在現代性話語的啟蒙下認識到自己的局限，克服自己認知的錯誤，通過改良與革命方式改變自己置身其中的社會結構，進入現代歷史：認同民族國家、階級身份，參與歷史的創造，獲得個人的尊嚴與自由，建立民族國家等等。

二是這類影片一般都會敘述西部風俗習慣、人文地貌等方面的獨特性，如《五朵金花》中的雲南、《劉三姐》中的灕江、《冰山上的來客》中的新疆等。這些西部獨特的地域風情在影片中會做三種處理。第一，作為具有差異的、獨特的審美物件的西部，觀眾在這裏不僅可以領略西部優美的風土人情，而且可以感受到這些差異性的地域文化受到了充分的尊重與真實的再現；第二，西部的風土人情總是經過了現代性話語的編碼，一方面西部的風土人情常常是單純的空間性與結構化的，無歷史的，這種編碼方式在某種意義上弱化乃至於消去了西部的歷史記憶，從而最大程度地削弱西部歷史話語對現代性敘事普遍性的破壞，另一方面現代性話語常常通過民間、民主、階級、主體等敘事重構西部的風土人情，如《冰山上的來客》中新疆風情的價值就在於其民間的、人民的等；第三，西部風土人情只具有傳統的、地方性

的價值，並且已經不能為人們的生活與社會關係提供整體性的建構意義，它需要認同現代性價值，並接受後者對自己的分類、改造、重述與整編。換句話說，西部的風土人情常常具有風俗多元性，而不具有價值多元性，具有地域的差異性，但不具有普遍的真理，只有國家、階級、個體、社會、人類等話語才具有更普遍的意義，如《五朵金花》中的地方性存在只有結合到國家整體利益、並通過國家才能具有歷史與未來價值。

三是這類影片總是直接或者暗示現代性歷史前景，這種歷史前景不僅具有歷史的必然性，而且具有倫理的正當性，並且總是與主流人群的真實而普遍的意願一致的，即與人們自由、幸福意願的統一。從而證明現代性價值是人們意欲、主動認同的、最符合人們潛在而真實的要求的，如《劉三姐》，儘管這是一部歷史題材的影片，但人們不難看到要解決劉三姐等人被壓迫的命運只有對階級統治有充分意識、並能結成階級共同體、通過鬥爭的方式才能真正實現自己的利益，這無疑從歷史角度證明了現代階級意識與階級革命的普遍價值與歷史真理。

二 作為文化象徵的西部影像

1980年代中期以來，近百年中國現代化敘事遭到了人們的普遍質疑與反思，超越現代化話語範式、重構中國文化基礎的努力成為各種中國敘述的一個重要命題，建立新的敘述範式是這種文化努力的關鍵之一。這種敘述模式以生命意識、感性欲望、自由意志、消解歷史合理性與生存的普遍悲劇為中心。在這種敘述範式中本能與文明、自由與壓制、快感與死亡、個體與歷史、原型與當下之間具有衝突共生的複雜關係。

受這種文化語境與敘述範式的影響，電影中的西部影像再現的範式也發生了變化，此時的西部成為一種文化象徵，在從《老井》、《黃土地》、《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》到《盜馬賊》、《炮打雙燈》、《秋菊打官司》等一批影片中，西部成為中國電影中的典型文化空間，是整個中國的象徵。這些影片再現西部是一般會有幾個特徵。

一是將西部作為一個前現代的空間或者抽象性的時空。在這個空間裏，時間常常是靜止的，而空間卻被極力強化出來，成為人們生存的主要乃至於唯一具有決定性的因素。《老井》中的大山、《黃土地》的黃土高原、《大紅燈籠高高掛》的陳家大宅以及《盜馬賊》中的西藏等，都是如此。正是因為這些大山、高原以及深宅等營造了一個獨特的封閉空間，人們在這個地方生、在這個地方死，他們不僅走不出這個地方，而且無論怎樣抗爭也最終會被這塊土地所吞噬。影片常常以大全景再現西部，輔以移動鏡頭，造成了超越人們的視野習慣並且無限綿延空間，人在空間中則顯得微不足道。而且在這種空間化的狀態中，任何歷史規劃似乎都失去意義。無論是保守主義對傳統的眷念還是進化主義對未來的烏托邦想像都不能改變空間本身的封閉性與絕對性。

二是影片常常被還原到最基本的生存狀態，影片在赤裸裸的狀態中體現人的原始生命及其扭曲，而不是在日常生活中展開生命過程。這些影片大多將人物放在極端的環境中，無論是生存條件還是生存工具，都或者非常簡單原始，或者殘酷嚴峻。在這種環境中人們只能以原始的方式表現自己的存在，他們在血腥的械鬥、性衝動、生存底線以及抗爭自然的日常壓力中表現自己的生命，因此，這裏的生命常常是赤裸裸的，或者是原始生命力的直接顯示。人們既無法改變自己生存的自然環境，因為面對自然的巨大力量，人們擁有的簡單工具以及微不足道的身體力量完全無法撼動自然的巨大存在，但也正是在這種狀態下，生命的身體性存在及其力量才宛如雕塑般地突顯出來。這裏表現的不僅是身體的肉體性存在，還有沉澱在身體

中的大地的厚重、千萬年生存抗爭的凝固以及從身體中爆發出來的基本渴望。在《老井》中這種身體性存在表現得很突出。人們也無法改變自己生存的社會環境，這種環境在封閉中行使著威權，它通過家族、宗教、社區以及其他權力形式將人們的生存壓縮到最低的自由程度，於是乎人們只能通過越軌的方式來實現生命欲望，這就造成了一方面欲望是極端強烈的，另一方面欲望又是扭曲的。欲望也因此總是與死亡聯繫在一起。在《菊豆》中不難看到這種欲望、家族、死亡、繁殖之間的聯繫。在這裏，生存不是以日常生活的方式展開，而是以極端方式在極端狀態中展開，生命與自然的直接碰撞、欲望與文明的血腥衝突就成為這些影片再現西部生命的基本方式。

三是影片把西部作為象徵化的空間，強調西部作為中國形象的寓意。在這些影片中，西部一直作為傳統與民俗結合的中國形象被呈現。在這些凝固的空間中，一切文化的存在儘管還具有民俗風情的特點，但這些民俗風情都被抽離出其具體的歷史與生存環境，以其強烈的整體震撼力和複雜的寓意而成為抽象的存在。這個抽象的存在就是中國形象，這個形象是整體的、非歷史的、文化與生存意義的。一方面它隱喻籠罩在整個中國人生存之上的巨大的壓力，這個壓力既是來自於自然也是來自於文化，人們在這壓力之下幾乎失去了個體的主體性與反思能力，只能在本能意義上生存或者順從這個壓力的意義上生存，承認任何個體需要去面對、並受其建構的整體性文化與社會存在；另一方面它也隱喻了中國文化整體的對世界、對人的理解、規範與意義建構，而且這一切都以集體無意識方式滲透到人們自覺的生活選擇與價值評價中，也因此而成為重要的生存方式。如果比較一下現代化敘事中的西部形象，不難看到儘管那些影片中的西部也具有中國形象的意義，但兩者之間的區別還是巨大的。一是那些影片中的中國形象並不是整體的，而是或分為階級差異、或分為現代與傳統的差異、或分為落後與進步的差異等，而這些西部影片的西部則是整體中國形象的象徵，其中的差異並不重要。二是現代化敘事中的西部形象或者是社會的、或者是政治的、或者是經濟的，而這些影片中的西部形象則主要是文化與生存的，人們在生命與文化的關係中來建構西部與中國形象。

四是這些影片基本是悲劇性的。與現代化西部影像再現的歷史烏托邦與自由渴望相反，這些影片中的個體在自然與文化的壓力面前總是無能為力，人固然在抗爭中將生命最潛在的力量在瞬間中釋放出來，也在這種反抗中顯示了生命在最基本層面上的平等與尊嚴，但失敗與死亡的陰影總是如影隨形的跟著人們。人們在這裏從來沒有設想過未來會給予生命怎樣的解放與全新的可能性，更不敢奢望所謂自由與幸福的遠景。即使如《老井》那樣最後打出了出水的井，人們也無法因此獲得未來的可能性，不僅是那口井只是人的生存的起碼條件，更重要的是那口井是那麼脆弱，它能負擔起整個村子人歷代的饑渴與幸福的期盼嗎？所以，雖然這些影片依然具有啟蒙主義的情懷，但以重農中的憂鬱已經盤繞在整個片子之中，人們根本無法通過啟蒙主義的樂觀解決文化與生存的悲劇。

三 視覺消費主義視野中的西部影像

1990年代以來，大眾傳媒以及文化商業化大行其道，西部因其獨特的景觀、自然生存和異域風情而成為商業賣點，因此眾多的影片把西部作為視覺消費的中心之一，從1990年代的《黃河絕戀》《紅河谷》《臥虎藏龍》到新世紀的《英雄》《天地英雄》《十面埋伏》《天下無賊》《霍元甲》《可哥西裏》《千里走單騎》《喜馬拉雅王子》等，這股將西部形象奇觀化、消費化的趨勢愈演愈烈。一般來說，這類片子中的西部影像具有以下幾個特點。

一是這類片子將西部奇觀化，突出西部形象的視覺衝擊力和可觀賞性。這類影片不再通過試驗性、寓意化的鏡頭語言處理來表現西部形象的文化意義，相反影片儘量通過明晰單純的鏡頭語言還原西部作為一個獨特的、不可替代的視覺空間的特點。如《臥虎藏龍》中黃山、《英雄》中的九寨溝、《可哥西裏》中可哥西裏等，這裏的西部或優美如畫，或壯觀奇絕，都給人視覺上美不勝收之感，使人油然而生嚮往之情。這裏的西部既不是美好祖國的載體，不具有中國形象的政治意義，也不是文化中國的象徵，不具有中國形象的文化意義，它們只是單純的景觀，以其自身的美影響人們的接受。同時這些形象也是單純的空間形象，它沒有或者不需要歷史，這點是它不同於文化西部形象的地方，文化西部是要把時間壓縮成空間，使時間永恆化、凝固化，從而表現西部文化令人窒息的特點，而這些影片則要去掉歷史，把西部還原成單純的自然狀態之美，這樣一來任何歷史敘述對於這些自然來說都是點綴了。再有就是這類影片一般都把西部環境從西部人的生存中獨立出來，其中很少看到西部人與環境之間的緊張關係。

二是這類影片並不關注西部環境中人的生存。可以說上述影片中的人物與西部之間基本沒有生存關係，這些人物只是西部空間中遊客、過客、俠客、行旅、士戍等，他們的身上既沒有西部環境所賦予他們的自然與文化特徵，他們也不關心西部的狀況，他們與西部的關係就是他們“現在在西部”，因此遭遇到西部給他們的生命所帶來的偶然影響，這種影響雖然對他們的生命可能是決定性的，但卻是外在的，即使是比較注重真實再現西部的《可哥西裏》中，人們也不難看出其中的人大多數是流動的人，他們與可哥西裏的生存環境之間並沒有生命的聯繫。而西部人的生存、西部充滿文化意義的世界在影片中最多只是作為邊緣化的異域風情被呈現出來，這些生存與意義不具有構建世界與生命的價值。因此，在這些影片中，人們看不到西部的社會矛盾、生存困境，或者即使有矛盾，這些矛盾也與西部沒有什麼關係，是游離於西部生存之外的。

三是這類影片中的西部形象常常被放置的全球化背景中，表現西部在全球化市場交換中價值。在現代化西部與文化西部的影片中，西部依然是在中國語境中呈現出來的，人們更多還是在中國的傳統與現代的關係中再現西部，而消費主義影片中的西部則是作為全球化消費市場中不可替代的景觀消費品出現的。首先，它們以琳琅滿目、目不暇接、異彩繽紛為自己的主要特點，在景觀的異域性與豐富性中形成自己不同於全球任何地方的獨特風情。其次，這類影片的西部更加凸出本土性特點，也就是某一具體地域的空間性與景觀性特點，它既不表達西部、更不表達中國的整體性特點，它要把自己放在全球流動的景觀產品市場中推銷自己，因此它更注重本土性的特點，那一方水土所生成的具體而微的特點，而不是民族性與國家性的特點，只有這樣它才能成為全球化過程不可替代的，因為恰恰是本土的才是全球化過程的產物、也是其基礎。最後，影片在呈現西部世界中也就常常從全球化的視角來，《英雄》《可哥西裏》如此，《十面埋伏》《霍元甲》更不例外，一定要世界“西部”凸現出來。而引入跨國人士來觀察西部無疑是這種全球化視角的更直接體現，《紅河谷》《千里走單騎》《喜馬拉雅王子》無不如此，這裏的雲南、西藏既不是雲南人、西藏人的雲南、西藏，也不是中國人視野中的雲南、西藏，而是全球人眼中的雲南、西藏。

四 個人記憶中的西部影像

1990年代以來，隨著宏大敘事在中國的衰落、隨著人們對現代化熱情的減退，另一種直面西部的影像再現方式浮出水面，這就是將西部與個人的生命記憶聯繫起來，如《巫山雲雨》《青紅》《尋槍》《那山那人那狗》《美人草》《月台》《小武》《任逍遙》《三峽好人》

等。不難看出，這類影片中西部比較其他三類影片中的西部具有以下四個明顯的特點：個人性、生活性、生存性與具體性。

從個人性的角度來說這類影片一般是與個人生存聯繫在一起，這體現在兩個方面。一是這類影片的西部環境總是與片中的人物作為一個獨特的個體聯繫在一起，是他個人生活史中可以觸摸到的西部。這些影片的鏡頭語言有兩個明顯的特點，即鏡頭語言的主觀性與個人性。這類影片一般很少使用全知的外在敘事鏡頭語言，而是儘量通過人物的眼睛來看周圍世界，這種觀察視角不僅將世界限制在觀察者的主觀觀察範圍之內，而且也使周圍的世界呈現出觀察者主觀的認知與情感特點。唯其如此，這些觀察就只能是個人性的觀察，是有關個體自身的興趣、經歷、生命感受的觀察。同時周圍的世界也就與個體的生命故事聯繫在一起，而不再是超越個人生命故事之外的偉大的歷史故事、現代化的宏大籌劃等，即使影片中出現了這些宏大的規劃，如《任逍遙》中由廣告、高考、彩票、流行歌曲等構成的世界同個體生命之間就只有若即若離的關係。二是這類影片中個體依然是西部環境中的個體，他們的生命故事只能是西部故事，即使這個西部不是整體的西部，而是個體的西部。這裏的西部依然包括西部的自然與人文，如《巫山雲雨》，那裏的街道、房子、旅館、來往的人、人們的生活方式都只能是那個西部的世界。但這裏的生存環境之西部是不同於文化西部中的西部，後者的西部不僅是整體的、象徵的，更重要的是壓制性的，而這裏的西部則是親切的、微觀的。

這就涉及這類影片中西部的第二個特點就是西部世界的生活化。這類影片中的西部不再強調大規模的現代化建設或者強烈認同現代化的目標，也不是簡單地把生命的原始生存作為表現的重點，更不是完全無視西部生存而只關注西部景觀，而是要表現西部的日常生活狀態。這裏沒有奇跡、沒有脫離生活常態之外的事件發生、沒有驚天動地、沒有極端環境，只有一群人在按照某一生活方式、生活節奏在生活著。他們在家庭、朋友、鄰里、陌生人的交往與流動中經歷著快樂與痛苦、失敗與成功、生與死、愛與恨。他們的生命偶爾會有一點出軌，但常常會回到日常狀態。即使是時代的大輪要把他們的生活拋入他們無法控制與預測的時空中，他們也能按照自己正常的生活方式迅速調整自己，適應生活的變化，恢復日常狀態。就像《三峽好人》中那群在三峽建設中被拋入喪家失鄉的人，他們以自己的日常生活態度與經驗迅速適應了這個巨大的變化。正是如此，人們可以看到這些影片不僅敘述節奏比較緩慢，如同日常生活的緩緩展開，波瀾不驚，而且常常使用長鏡頭去表現人物與環境，從而比較細膩地體現了在日常生活狀態中人物的生存感受。

第三個特點是生存性的。這類影片再現人物與環境幾乎不從超越個體生存之外的角度切入，而是始終從一個普通個體的生存狀態與生存感受切入。環境與人物之間再也不是疏離的，人物是從環境中生長出來的，他們在這個環境中有過悲哀，也有過喜悅，總是對自己生存於其中的世界有一股淡淡的愛與愁。環境也不是壓迫人的，它們輕輕地撫摸著人，也在悄悄地、無形地約束著人。從生存的意義上說，無論是自然環境、還是社會人文環境，在這些影片中的環境都呈現人化的特點，並且總是和善而親切的。而現代化敘事中的西部環境總是游離在個體的生存之外，強加給個體一個歷史的故事，文化西部的環境則是與個體的生命總是激烈對抗的，消費主義中西部則是無關環境與人的關係，只有這裏的西部才是生存性的。即使是《青紅》這樣的青春回憶片，在講述文革之中回上海的故事中，也可以看到這批在三線工作的人與西部之間的生存聯繫，他們的愛與恨、他們的焦慮與青春、他們的行為與感受，已經與西部連在一起，滲透著西部的抑鬱、山水的濕潤、寧靜的清澈等。

最後，這些影片中的西部還是具體的，這種具體性可以從三個方面來看。一是這裏的西部生存環境不再是某個超越具體生存之上更大形象的象徵性載體，而就是這個生存環境自身，它

既不作為文化中國也不作為政治中國的象徵。影片很少用大全景來再現西部，即使有大全景也是從人物的視角觀察的。它只能是這個地方的，只在默默的山水、默默的生活中講述自己的故事，是這裏的人與山水的故事，而不承載更多故事，更大的虛構。那些宏大故事對於它不僅是外在的，而且常常是短暫的，經過一番風浪之後只能又恢復到這個地方的故事脈絡之中。二是這個生存環境是與具體的個體生命聯繫在一起，具有自己的歷史、風俗與個性，有自己的子民與生命。這裏的一草一木、一山一水、一人一物都是在這個生存環境生長出來，而他們也都在不斷延續、創造這個生存環境的故事。這使它不同於那些消費西部形象，儘管這些形象也具有視覺上的可觀賞性，但這只是物化的西部形象，恰恰缺少了生存西部的故事、情感、生命與歷史氣息。第三，這種具體性還體現生命的可感性上。這裏的生命既不在激情與死亡中耗損，也不在虛構與崇高中揮灑，而是在生老病死中、在一代代的記憶中、在自我有意無意的籌劃中展開，這是具體可摸的生命過程，也是漫長豐富的生命過程，儘管它不激烈，也不悲壯。在《密語十七小時》中，人們不難看到當拿著相機的遊客、當居留在大城市中遊子來到江邊時，長江與他們的生命已經不在有具體的聯繫，即使這條江或許與他們的童年記憶相關，但已不再是生存之根了。他們講述這條江時只能是遙遠的回聲，常將不再聆聽他們，他們也聽不懂江，只能匆匆走過江邊，將城市的灰塵抖落在江邊。而那些生在江邊的人則不僅記得自己的故事，更是在風雨之中能找到失落的東西、能聽懂長江的呢喃。他們才是具體的感受到長江千年以來的呼喚的人。

當然，我國電影中對西部的影像再現不僅上述四種模式，實際上在《邊城》等電影中所形成詩意化的西部影像也具有典型意義，這裏不再贅述。同時，上述四種西部影像再現模式也不是歷史性依次出現的，相反，一方面它們之間就有交叉與對話，另一方面這四種模式依然在中國當下的影響中都存在著，因此，這裏只是從研究的角度對之簡單劃分，而現實的使用情形則是複雜。

吳海清 北京舞蹈學院

張建珍 中國社會科學院新聞與傳播研究所

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第六十期 2007年3月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第六十期（2007年3月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。