DOI:10.20270/j.cnki.1674-117X.2026.5014

作为方法的“新西部”：新世纪以来中国西部电影的三重转向

蒋欢

（西北大学 文学院，陕西 西安 710127）

摘要：新世纪以来，中国西部电影在“空间—叙事—抒情”层面发生三重转向，进而构建起一种作为方法论的“新西部”电影范式。空间上，西部影像从被浪漫化、寓言化的文化乌托邦转变为触发情感的“景观装置”；叙事上，视角由“他者凝视”转向“在地自述”，强化了地缘文化的主体性与真实感；抒情与审美上，从追求崇高的道德美学迈向兼具类型化与诗性的表达探寻。这一转型既延续了钟惦棐提出的中国“西部片”美学理想，也彰显出中国电影在全球化语境下对本土经验进行现代书写的美学自觉。

关键词：中国西部电影；“新西部”电影；空间转向；叙事转向；抒情转向

中图分类号：J905　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1674-117X(2026)05-0129-08

早在1984年，钟惦棐在西安电影制片厂的讲话中提出要“面向大西北，开拓新型的‘西部片’”，拍摄“有自己特色的‘西部片’”，在“银幕上开发大西北人的精神世界”，“把开发大西北精神世界的问题，当作美学思想的中心问题来对待”，“用电影的犁头耕种大西北这块正待开发的处女地”[1]等系列理念，由此掀起了新时期中国西部电影创作的第一波浪潮。不过，随着审美倾向的流变和文化消费水平的提升，步入21世纪的中国西部电影在票房和口碑上呈现出后劲不足的颓势，以西部景观和民族风情为载体的传统影视编码也与新世纪以来中国电影工业美学日益增长的审美要求产生了脱节。在此种形势下，“将时尚的审美潮流和有地域特色的文化内涵相结合，将资金运作和市场运作相结合，塑造具有品牌效应和市场效应的集合性的文化品牌”[2]的中国“新西部”电影应运而生。目前学界公认中国“新西部”电影的发轫标志是2002年上映的电影《美丽的大脚》，肖云儒、延艺云和张阿利等学者认为其“一改传统西部电影对于西部的审视和剖析的姿态，站在平等的位置上与西部对话、感受西部、除了对西部进行解剖，更多地体现出对西部的关爱和与西部的交流。正是这一视角的改变，使《美丽的大脚》成为不同于以往的一部具有划时代意义的‘新’的西部电影”[3]。在《新时代中国新西部电影的新实践》一文中，张阿利对“新西部”电影作出了阐释：“所谓新西部电影，是指自21世纪初以来不断探索和发展、延续和拓展二十世纪八九十年代西部电影的文化精神、艺术品质和类型特征，尤其在新时代新发展语境下积极自觉融合传统与现代、艺术与技术、市场与产业等诸多要素而形成的具有西部时空特色和电影艺术追求及鲜明类型特征的新型西部电影创作集群。”[4]因此，“新西部”电影“不仅是时间维度上的自我革新，更是以一种

收稿日期：2026-02-10

基金项目：国家社科基金项目“新时期文学海外译介与接受中的中国形象建构研究”（22BZW151）

作者简介：蒋欢，女，安徽芜湖人，西北大学博士研究生，研究方向为戏剧影视文学。

广阔格局对整体西部地区进行影像观照的新质生产，在多类型表达中进行多维度艺术探索，实现新西部电影文化记忆的现代性建构”[5]。

一、脱离被阐释的“西部”的空间转向：从文化乌托邦到景观装置

电影是一门空间艺术，其“地理－景观”元素作为人物活动和情节发生的背景，是电影文本中的必然装置。自卢·米埃尔兄弟开始，电影经由创作者的“本土化”处理后，成为不同地域景观和文化空间的载体，并以此吸引和满足了观众对异域的猎奇性想象。20 世纪 20 年代，美国文化地理学家卡尔·索尔（Carlo.Sauer）在其编著的《景观的形态》中，首次以“自然景观”和“文化景观”的概念探讨人类文化的生成与地理景观之间的互动关系[6]。自此之后，文化现象与地理景观之间形成了一种互生关系，并在电影作品中体现为人文与景观的互文。

（一）新世纪以前中国西部电影的文化乌托邦特征

受时代背景和政治环境的影响，中国西部电影在诞生之初并没有将“西部”作为一种预设的审美元素添加进电影作品的摄制中，“西部”更多的是以背景和叙事空间的定位出现。比如在纪录片《延安与八路军》（1938）中，为军民活动提供空间场所的黄土高原既是对自然环境的真实写照，同时也为中国西部电影的叙事空间选择和革命语境刻画提供了典型样本。紧随其后的《南泥湾》（1942）、《塞上风云》（1942）和《民族万岁》（1943）等影片，在承继前者革命纪实风格影像特征的基础上，将西部电影的背景从黄土高原扩充至青海和内蒙古等多个区域。中华人民共和国成立之后，以《陕北牧歌》（1951）、《山间铃响马帮来》（1954）、《冰山上的来客》（1963）等为代表的作品延续了早期西部电影的艺术风格，并以此为基础衍生出将政治语境浸润在西部景观和民族风情之中的视觉图景模式。

及至新时期，受“纪实电影思潮”“文化反思思潮”以及“寻根思潮”的影响，第四代、第五代导演的目光从城市景观彻底转向西部广袤的原始风光，试图以此为现实的批判性反思和民族文化精神根性的展示提供背景。在《人生》（1984）、《黄土地》（1984）、《野山》（1986）、《神鞭》（1986）、《老井》（1987）、《孩子王》（1987）等电影作品中，导演以千沟万壑的黄土高原、奔腾怒吼的九曲黄河、风沙遍地的西部戈壁以及广袤无垠的西北草场等环境为背景，建构出一个区别于城市空间的边地空间，并形成与金钱消费语境相对立的精英文化语境。其与 20 世纪 80 年代中期以来“大众文化话语逐渐从‘边缘’走向‘中心’，而以启蒙精神为核心的精英文化话语则从中心一步步被挤到‘边缘’”[7] 的社会发展趋势遥相呼应。在他们的作品中，以城市文明的出身去寻找民族根性的理想化色彩格外浓烈，在尝试展示“人与土地这种自氏族社会以来就存在的古老而又最永恒的关系”[8] 的过程中，他们将中国西部塑造成了一个充满民族性和原始性的文化乌托邦。

“乌托邦主要涉及的是一个世界‘应该如何’的问题，而这种应然的要求会与实然的现实产生尖锐的冲突，由此推动人们在一个虚拟的环境中以反现实的方式表达其世界‘应该如何’的理想。”[9] 欧阳谦曾这样概括德国哲学家恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）关于“乌托邦”的论述：“‘乌托邦’还是一个饱含着人道主义精神的哲学概念。它从人性出发，从而具有一种打破现状和颠覆现实的作用。”[10] 在中国西部电影发生和发展的脉络中，诞生于革命语境的早期西部电影本身就带有乌托邦的象征性色彩，而新时期之后的西部电影更是以远离政治场域、重塑人性价值以及寻找民族根性等方式对西部人文进行探查，将西部塑造成凝聚着人道主义光辉的文化乌托邦空间。比如，在陈凯歌导演的《黄土地》中，相较于以延安妇女婚姻自主的现代文明制度，陕北农村的娃娃亲无疑是中国传统婚嫁习俗的典型代表。其虽然代表着落后和愚昧的文化立场，但同时也隐现着象征觉醒和抵抗的革命性质。影片中，翠巧在完婚之日逃出夫家后驾小船横渡黄河而亡，与结尾处翠巧的弟弟憨憨冲出求神降雨的人群奔向顾青的情节，凸显导演透过个体与环境顽强抗争的表象揭示原始民族悲壮气质和个体生命价值的艺术追求。

相较于规矩繁多的城市文明，这一时期的中国西部电影以“形而上的‘历史文化感’与‘西部精神’”和“地域文化符号的形式‘显影’”[11]，被有意识地建构为一个张扬着原始生命力的文化乌托邦。换言之，其“通过充满视觉张力和细节堆积的镜头语言”，最终使得电影中的“西部”被阐释成“一幅美轮美奂的黄土地风情画，一种轰轰烈烈的生命活力，一部敢恨敢爱的民族繁衍史”[12]45。

（二）新世纪以来“新西部”电影中引发情感的景观装置

列斐伏尔认为，空间“是一个动态的矛盾的异质性实践过程”[13]，其形成于社会变迁与文化语境的共同作用之中。深受法国新浪潮电影和意大利新现实主义电影影响的第六代导演们，试图在电影中还原世纪之交自己内心世界中的憧憬、彷徨以及迷茫。因此，在第六代导演手中，以地域风景为基石的素材库中充满了自我成长的记忆与情感经历，这也就导致在《可可西里》（2004）、《青红》（2005）、《三峡好人》（2006）、《白鹿原》（2012）、《云上的太阳》（2012）等电影中，“从情节设置、画面构图到镜头语言都充满了寡淡散漫的感性认知，形成了个性鲜明、风格强烈的‘作者电影’”[12]46 风格。这种自内而外的转变，无意中消解了新时期西部电影中浓郁的政治审美气氛和文化责任感，使得观众的审美重心转移到人物和环境所构成的情感空间之中。

比如在陆川的《可可西里》（2004）中，藏区彻底失去了纯洁神圣的乌托邦特质，偷猎者的枪声和被剥去羊皮的藏羚羊尸骸以审丑的姿态直接冲击着观众的内心。电影中的苍茫戈壁和天域雪山等西部风景也已经不再携带任何政治隐喻，而是作为暴露和衬托人性的景观装置出现在银幕上。在第六代导演的作品中，西部电影的文化乌托邦设定已经渐渐消弭，转换为提供情节发展的叙事空间和烘托人物内心情感世界的外相。正如贾樟柯在谈及《三峡好人》时所言，“因为对他们两个最本质的内心困惑来说，谁也帮不上谁的忙，这个世界上的痛苦可能只是自己才能理解”[14]。第六代导演们正是在追寻内在情感和人性真相的过程中，淡化了新时期西部电影被强制阐释而形成的乌托邦滤镜，将现代性的审美标准重新拉回到个体生存的平面上来，而这也为新生代导演的创作提供了承前启后式的样本。

需要提及的是，随着新世纪以来西部电影创作题材的多样化和叙述对象的多元化，“经典的西北电影神话被解构，并因此拓展和衍生出诸多新的西部空间”[15]。在此基础上，《三峡好人》（2006）、《日照重庆》（2010）、《长江图》（2016）等电影中的四川和重庆景观，《寻枪》（2001）、《人山人海》（2012）、《闯入者》（2014）等电影中的贵州景观，以及《静静的嘛呢石》（2005）、《冈仁波齐》（2017）、《撞死了一只羊》（2018）等电影中的西藏景观等，在新生代导演的手中成为“新西部”电影的重要叙事空间。与第六代导演相比，以宁浩、饶晓志、毕赣、万玛才旦等为代表的新生代导演在延续“作者电影”风格的同时，为迎合大众审美和社会消费的取向，在电影作品中开始注重视觉奇观的创造和电影类型化的构建。这导致“新西部”电影呈现出商业和文艺两种发展路径，并演化出直接烘托情感和营造诗性氛围两种引发情感共鸣的风格和方式。比如，在宁浩的“疯狂”三部曲中，创作者就尝试在“新西部”电影中增加喜剧片、犯罪片、科幻片等类型电影的元素，从而创造出“西部 +”新类型电影作品。在这些电影中，四川、贵州、重庆等地的景观为类型电影中的情节发生提供了地域性的特质，其中极具区域文化特色的城市、乡村及原始风貌直接联结着人物和情节的情感节奏变化。与此相反，在万玛才旦的藏区电影中，充满宗教文化和民族文化的影像元素构成了独特的景观装置，使得观众能够在导演刻意为之的叙事节奏中感知弥散在电影语言中的情感，从而营造出一种情景交融的诗性情感空间。

罗杰·特兰西克（Roger Trancik）在定义“反空间”或“失落的空间”时指出，在现代社会中，存在着“在城市文明之外、出于某些原因疏于管理和开发的空间”[16]。“新西部”电影在本质上是以书写和探寻游离在主流城市文明之外的边缘人精神世界及边缘文化为导向的影像创作，其目的就在于探寻“失落空间”的所在、表征及缘由。因此在影片中，以无人区、废墟、原始地貌等形象出现的边地景观和以破屋、歌舞厅、矿洞等形象出现的老旧城区，“一方面是为了驻留个体在碎片化体验中的主体性，另一方面也通过构建自身来弥合时代飞速发展的断裂感，寻找全球化网络中的个人坐标。在这个意义上讲西部电影的变化也

可视为是对时代的回应”[17]。

二、主体性增强下的叙事转向：从他者凝视到在场自述

“艺术作品叙事过程中每一次的角度选择，其目的就是要追求或者完成一种崇高感。”[18]这种“崇高感”并非一成不变，其会随着时代与社会的变迁产生内涵指向的转移，并导致文艺作品的叙事视角转向。同时，创作群体的变迁也会导致作品在叙事层面的变动。通过比对出生地和成长地可以发现，新时期中国西部电影的导演们与作品之间并没有紧密的在地性关联。比如，《黄土地》的导演陈凯歌是土生土长的北京人，而《野山》的导演颜学恕则是武汉人，他们都是在时代趋势与自身艺术追求的推动下将创作目光投向西部的，因而其作品无可避免地隐现着他者凝视的特征。“新西部”电影的导演则与作品中的叙事空间有着“生于斯长于斯”的关系，所以他们的名字往往与电影相关的地域关联在一起，如藏族导演万玛才旦、贵州导演毕赣、甘肃导演李睿珺、重庆导演章明、陕西导演马诗漫等。“新西部”电影正是在这些本土化的导演手中成为对地缘文化的在场自述。

（一）新世纪以前西部电影中的外来者和闯入者叙事

新世纪以前的中国西部电影多将“西部”想象和阐释为与城市文化空间相对立的乌托邦空间，且“多以城乡两种文明的割裂与融合揭示电影背后的物理空间、社会空间、精神空间”[19]，由此在文化性质上体现出因他者凝视角度不同而导致对现代性与原始性、民族性之间的差异性观照。早期和“十七年”时期的西部电影，因为聚焦于阶级斗争与政治话语的传递，所以往往以革命者为主视角去推进故事情节和表现戏剧冲突。比如，在纪录片形式的《南泥湾》和《民族万岁》中，导演便是以闯入者的身份视角对延安解放区和滇缅边境等景观环境进行记录和拍摄。在 1942 年应云卫执导的《塞上风云》中，相对于世代生活在蒙古族地区的蒙古族人民，跟随父亲贩马而来的丁世雄更是以明显的外来者身份挫败了日本特务长济克扬意图挑起蒙汉民族矛盾的阴谋。由此可见，中国的西部电影从一开始便具有从他者视角进行叙事的基因。

实际上，在 20 世纪 80 年代由钟惦棐等人所提出的一系列“西部片”电影美学主张中，就包含了“美是发现”的观念。其认为中国西部电影应当“通过深掘地域文化、地缘风貌进而认识民族属性”，这样才能完成“现实主义的本地化与体系化的深层效应”[20]98。而实现这一目标的方式，便是在电影中注重呈现“民族发祥之地的雄浑、厚重、开朗、巍然”的自然地貌，以及“人民的纯朴、坚毅、爽直而绝少虚饰”的人性特征[21]。正因于此，新时期西部电影的导演喜欢以外来者的视角对地缘上的“西部”进行呈现，叙事内容也多表现地方习俗和传统文化。比如在《黄土地》中，导演陈凯歌以大量的镜头语言重现了安塞腰鼓和陕北求神祈雨的礼仪文化；《人生》中也穿插着信天游、陕北民歌等民间艺术形式；《神鞭》则始终致力于表现民间武术文化的兴衰历程。新时期西部电影“以现代性的电影语言和影像手段为载体，展现了黄土地上大量的原生态文化和民俗景观，意图通过民族寓言揭示土地与人之间紧密相连的文化特质”[20]99。这也就导致新时期西部电影在有意无意间承担了传统农耕文明与现代城市文明之间的文化纽带职责——一方面为城市了解“西部”提供影像途径，另一方面以外来者的探寻姿态持续地对“西部”进行现实重现与艺术再造。

值得注意的是，在新时期的西部电影中，在以他者视角进行叙事的选择中已经浮现出创作者的主观能动性。在改革开放以来多种西方思潮的影响下，“寻根”成为这一时期中国文化精英追求的目标。因此，在这一时期的西部电影中，不仅导演们意图探讨的内容极其驳杂——“至少包括对人的现代性、城市现代性和社会现代性、审美现代性等众多方面的努力和探索”[22]，更因为身份和视角的局限，电影的形式和主旨呈现出一种他者凝视下不可避免的过程性和历时性特征。

（二）新世纪以来“新西部”电影的在场和自述性叙事

“在整体意义上，地缘文化持续渗透着地域社会族群融合与裂变、地域经济发展与延宕、地域意识

形态与主流意识形态的共谋等诸多因素的影响。”[23] 二十世纪八九十年代，伴随着改革开放深入所带来的市场经济体制与人道主义价值观的建立，文学界关于本体论和异化问题的论争引发了社会的广泛关注。远离政治语境的第六代导演，正是在这种社会变革带来的文化激荡中成长起来的，他们深刻地感知到个体生命在经济快速发展、人性复苏和个性张扬的时代洪流中的不确定性，最终选择以体验和记录的方式寻找作为“人”的社会定位。由第六代导演创作而形成的“作者电影”，不仅为“新西部”电影中在场自述的叙事形式提供了创作主旨上的前置条件，还回应了世纪之交社会各界关于现代性问题的种种争论。在电影的叙事过程中，导演的主观意向被无限放大，甚至能够左右整部电影的情节走向并进行叙事节奏上的人为变调。所以，在新世纪以来的“新西部”电影中，原先以民俗文化、礼仪文化等形式出现的典型地缘文化元素开始“退场”，转而出现的是充满在场性和现实性的生活细节。这种影像素材的选择，取决于创作者在地缘文化中的生命体验，并在他们的艺术加工后被重构和升格为充满诗性隐喻的主观镜头语言。

与生活在城市文化中的电影创作者相比，由于生活环境、经济水平、教育资源以及生存形式的差异，地缘文化中的亲历者更加关注本地区的个体存在形式和传统文化的流变。比如在李睿珺的《告诉他们，我乘白鹤去了》（2013）中，导演聚焦传统农村棺材手艺人老马对身后之事的执着，并在湖边的野鹤、家里炕边挂的画、沙发巾上的刺绣、棺材上的仙鹤图案等画面中表现出对甘肃地区日常生活细节的生活体验与关注。影片关于生死的宏大命题探讨被放置在具有乡土色彩的西北土地之上，表现出对中国传统文化“根性”的留恋与肯定。同样，在毕赣的《路边野餐》（2016）中，导演以 42 分钟的长镜头为观众建构了一个名为凯里的典型贵州东南地缘空间。在手持镜头的摇晃感中，导演以自述者的视角带领观众一一领略了来自个体生命体验的乡土空间。借由“影像上的真实与意义表达上的虚构形成了一种互斥的张力……毕赣实现了他所言的由‘落差’而造成的‘电影的美感’”[12]49-50。这种“美感”以影像与思维的延迟为存在依据，其本质是通过时间和空间的非同步流动展现创作者对地缘文化中生命存在的细致感受和诗性思考，而感知和思考的来源则如王小帅所言，“少年，童年的记忆，可以拍好多的东西”[24]，其实质是个体在场所形成的独特回忆与文化记忆。

受西方文艺思潮冲击和社会经济制度变革的影响，“第六代早期电影创作的两条路径分别为：都市边缘群体书写以及自恋式的个人表达”[25]。以在场者的视角对底层或边缘群体的生命存在进行书写和刻画，也成为“新西部”电影的明显特征。比如，在管虎执导的《狗阵》（2024）中，开篇就是冷色调下广袤的西北戈壁滩，而从远处疾驰而来不慎翻倒的大巴车则暗示了主人公二郎返乡的尴尬境地。根据该片编剧的札记，《狗阵》的剧本就来自一次探亲经历，“这些情节性和情绪性的元素由原点生发，逐渐蓬勃生长，长成了最初的故事。在这个故事中，有萍水相逢的女孩，有渐行渐远的兄弟，有形同陌路的父亲”，并且“大纲很快得到导演的赞许”[26]。导演管虎在接受《时尚芭莎》采访时说：“有时候你就突然发现社会上除了你们以外，还有另类的一群人，跟不上这时代，处处陌生。其实我自己也是这样的人……那些所谓另类的，也是我们族群里的，我本人当年也是那样的人，所以觉得有义务（去表达）。”[27] 从哲学层面来看，生命体验的德文称作“Erlebnis”，原意是“经历”。“生命体验强调体验的过程性和直接性，它是一种无法剥除的‘己有’，是私密的话语以及身份的构筑之物。”[28] 所以，管虎在《狗阵》中的影像表达的正是面向自我和父辈的地缘在场性生命体验。同样，在万玛才旦的《静静的嘛呢石》《塔洛》《撞死了一只羊》《雪豹》等电影中，以藏族地区为书写主体的地缘文化空间是万玛才旦长期生活并引以为豪的生命存在依据，而所谓的“藏地新浪潮”也正是“从藏族传统视角出发，以文化变迁、生产生活和情感共鸣为纽带，用独特的纪实性电影美学塑造人物群像，通过极具民族特色的视听语言设计，将电影镜头、人声音乐和画面色彩等传递的情感熔于一炉”[29] 的自述视角下的地缘性电影创作现象，其体现了地缘生命体验的深刻在场。

概言之，“新西部”电影的创作者以在场性经历为依托，深耕于地缘空间中的生命体验和文化传统，

以自述视角对原先西部电影中他者凝视下的影像传递进行了改造。这种叙事视角的转向，既是艺术创作中主体性增强的影像表征，也是时代脉络发展走向的艺术体现。

三、单一抒情风格的多元化转向：从书写民族志到多维探索

“80 年代的中国文坛，最振奋人心者莫过于建立在地域性文化上的地域文学的出现，这是世界文学发展流向和中国古代文化双重启示的结果。”[11]157 20 世纪 80 年代（即新时期初期），钟惦棐等人提出了带有隐性政治立场的“电影民族化”理念：“中国电影既不能用好莱坞模式，也不能用欧洲模式，即使中国今天还没有可称为‘中国模式’的东西，但也决不因此停止我们在这个方面的努力。”[30] 与美国“西部片”的基本主题“文明与野蛮的冲突及其最终对野蛮的征服”不同，中国西部电影是整个社会文化反思、寻根文化思潮与艺术探索相结合的产物，它的目的是反映“中华民族文化的历史、民族性格的结构特征以及现实的生存状态”[31]。在“旨在将电影工作者的视线引入迷人的大西北”[32] 的口号引导下，西部电影创作者们不约而同地聚焦于地缘空间、边缘文化的介绍与探寻，力图通过新纪实和写实主义的手法，艺术再现西北地区的生活片段和传奇情节。这一时期的中国西部电影，极具东方主义色彩地揭露和批判封建社会权力语境中的人性扭曲与人性堕落，并以此将对生命的礼赞、对传统的批判、对民族文化的根性探寻，设定为标准化的“真善美”式抒情向度，这也使得这些作品呈现出一种书写民族志式的崇高审美和情感追求特征。在这种极其浓烈的本民族叙事视角中，新时期中国西部电影作品整体呈现出较为独特的民族志风格。这一时期的西部电影创作者们以抒情的笔调，运用民族志的观察方法和细节描写，将个人情感寄托于对西部地区群体、地方和文化现象的深描之中，从而使电影中的抒情变得厚重、具体、富有文化底蕴和现场感。因此，新时期的西部电影被认为是“一个有大体相近的美学主张、多样化的艺术风格和艺术手法，统合着一个大的地区生活所形成的社会性、时代性、人道主义和纯真的道德伦理的文艺”[33] 类型。

比如，在张艺谋执导的《大红灯笼高高挂》（1991）中，导演精心构建了乔家大院这个环境。它不仅仅是故事发生的背景，其本身还是一个强大的文化符号体系。张艺谋以中式宅邸作为典型的文化基底，通过“老爷—太太—仆人”的权力结构，隐喻了传统秩序中的封建文化，并使之成为民族历史的缩影。影片中的人物关系，表面上遵循着家族传统的“真善美”规范，实则暴露了封建体制通过礼仪制度对个体生命进行规训与压抑的本质。张艺谋通过这种庄严而压抑的审美表达，在批判传统吃人本质的同时，亦深刻探寻着民族文化中根深蒂固的权力结构与人性困境，使观众在审美体验中完成了对文化根性的反思。与此类似，在《人生》中，吴天明以男女自由恋爱的悲剧为切口，探讨了传统婚姻制度的现代困境，并以此映射新时期以来依然根深蒂固的婚姻陋习，对有着悠久历史的民族文化进行现代性审视。颜学恕在《野山》（1986）中，以两对夫妻离婚后又各自重新找到伴侣的情节，凸显了传统社会观念的现代性转变，凸显民族文化的当代再造路径。周晓文在《二嫫》（1994）中，通过主人公二嫫因电视机毁坏了身体这一寓言，表达出对社会物质化现象的批判和对现代文明的质疑，同时也对二嫫身上体现出来的坚韧不拔、奋发图强的民族生命力进行了客观的书写。由此可见，在新时期中国西部电影中，对传统文化的批判性认同和对现代社会的质疑性接纳是同时存在的。导演们通过对西部地区社会现象的体察、选取和书写，表达了对地缘空间中个体生命存在的价值肯定，流露出对真善美人性的赞颂，同时又对封建观念与现代文明所造成的人性异化问题提出了质疑，而这正是这一时期中国西部电影书写民族志式的抒情标准。

然而，“当中国的西部电影成为一种风格化的作品后，便进入了痛苦的沉寂时期。但是在这种痛苦的沉寂中，突破正在酝酿着，犹如地火在地下运行”[34]。随着 2000 年国家提出关于西部地区的战略调整，以西安电影制片厂为代表的一批国营电影制片厂也迎来了股份制改革。这种来自政策的外力与来自文艺

创作规律的内力的相互作用，“一方面为西部电影的生产提供了全面有力的经济支持，为其创作提供诸如社会转型、观念碰撞等更具时代特征与现代内涵的思想主题；另一方面也让部分西部电影的创作迫于市场压力而陷入盲目迎合观众的误区”[35]。与此同时，其也为新世纪以来的“新西部”电影创作在抒情向度层面提供了更多的可能。

新世纪以来中国电影工业美学体系的建构，与21世纪中国电影和美国好莱坞电影工业的接轨紧密关联，其也导致作为中国电影工业美学体系重要组成部分的西部电影，无可避免地被卷入类型化的浪潮之中。因此，学界认为具有中华民族文化特征的、“建立在固守西部文化底蕴上的电影商业性与艺术性相结合的类型化探索，大大提升了西部电影的生存与发展空间”[36]。在这种导向下，以《美丽的大脚》（2002）为创生节点的“新西部”电影应运而生。此后，“新西部”电影更是以一种井喷之势成为新世纪中国电影市场的重镇。其间不仅出现了以《英雄》（2002）、《天地英雄》（2003）、《七剑》（2005）等为代表的西部武侠片，以《西风烈》（2010）、《无人区》（2013）、《大风杀》（2025）等为代表的西部犯罪片，还出现了以《画皮》（2008）、《鬼吹灯之寻龙诀》（2015）等为代表的西部玄幻片，以《疯狂的石头》（2006）、《无名之辈》（2018）等为代表的西部喜剧片，以及以《天将雄师》（2015）、《大唐玄奘》（2016）等为代表的丝路题材电影。除此之外，作为公路片的《心花怒放》（2014）更是引发了现象级的云南旅游热潮。

在这种百花齐放的创作氛围中，“新西部”电影的抒情向度也由原先的固化状态转变为多维探索的姿态。以宁浩“疯狂”三部曲（《疯狂的石头》《疯狂的赛车》《疯狂的外星人》）为例，在符合体制、市场、艺术性三重要求的基础上，导演“有意通过想象与现实的巨大反差，构成‘疯狂’的戏剧张力，形成具有现代意义的黑色幽默创作风格”[37]。这种反讽的语境为整部影片中对爱情、友情、亲情等人性元素的讽刺与嘲弄提供了可供观众接受的缓冲地带，使得原先处于精英语境下的现代性、人性异化等问题被喜剧形式所解构，成为能够被大众审美接纳并引起社会讨论的抒情场域；而在《无名之辈》中，饶晓志更是以黑色喜剧的形式刻画了两个劫匪与一个高位截瘫患者的互相救赎，完成了对大众审美和情感阈值的探寻，彰显了深厚的人文关怀。

值得提及的是，除了占据院线和大众视野的“新西部”类型电影之外，以《路边野餐》（2016）、《百鸟朝凤》（2016）、《撞死了一只羊》（2018）、《宇宙探索编辑部》（2023）、《狗阵》（2025）等为代表的一批“新西部”文艺片，也以独树一帜的风格吸引了不少观众的眼球。这些电影在继承传统西部电影对地缘空间进行真实观照传统的同时，又以长镜头语言与影像语言相交织的诗性镜头，表现了个体对空间、文化以及生命的自我解读。比如在《路边野餐》和《宇宙探索编辑部》中，导演毕赣和孔大山都选择让人物走进原始的景观空间，使得“现实主义的平淡事件照进奇观繁复嘈杂的界域之中”，进而“让叙事流中的暂停，近乎相片的凝视的一个固定图像”，而“通向静止的道路，代表着从有生命到无生命的转变”[38]。这样，既展露了导演对于个体存在的切身感受，同时也给观众提供了脱离现实生活中“无物之阵”的影像渠道，更代表了一种后现代性视域下诗性抒情电影的探索可能，这也在很大程度上丰富了新西部电影的审美维度与精神内涵。

新世纪以来，中国西部电影通过“空间—叙事—抒情”的三重转向，完成了从地域性文化象征向多元现代性表达的影像蜕变。这一转型不仅是对钟惦棐早期“西部片”美学理想的当代回应，更是中国电影在全球化与本土化张力中寻求主体性建构的重要实践。“新西部”电影打破了原先对西部的单一想象，将其从一个被凝视的、充满民族寓言色彩的乌托邦，重构为具有多重情感维度与美学可能的叙事场域。通过对三重转向的梳理，能够发现“西部”不再是背景化的地理符号，而是参与情感结构与意义生产的景观装置；从他者凝视转向在场自述，既增强了地缘文化的内在视角与生命体验的真实性，也让抒情向度从书写民族志式的崇高美学走向多元的情感探索，从而双向拓展了中国电影工业美学与艺术的深度。

在此基础上反观“新西部”电影的发展脉络，可以清晰地认识到，西部电影的创作应在继承文化根性与开放创新之间保持张力，进一步探索跨地域、跨媒介、跨文化的表达可能，以实现从“地方的西部”到“方法的西部”的更高层级美学跃迁。这一路径，不仅关乎电影本身的发展，更关乎如何以影像书写持续参与中华民族现代文明的建构过程。

参考文献：

[1] 张阿利 . 中国西部电影论 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2022：49.
[2] 延艺云 . 新西部电影策 [J]. 电影艺术，2009(1)：59.
[3] 茹溪 .“新西部电影”概念的形成 [J]. 电影评介，2013(16)：81.
[4] 张阿利，李磊 . 新时代中国新西部电影的新实践 [J]. 艺术百家，2024，40(1)：110.
[5] 郑德梅，王云哲 . 中国新西部电影的文化记忆建构 [J]. 电影文学，2025(11)：86.
[6] 周尚意，孔翔，朱竑 . 文化地理学 [M]. 北京：高等教育出版社，2004：6-7.
[7] 饶朔光 . 论新时期后 10 年电影思潮的演进 [J]. 当代电影，1999(6)：64.
[8] 罗艺军 . 中国电影理论文选：下册 [C]. 北京：文化艺术出版社，1992：566.
[9] 耿传明 . 清末民初“乌托邦”文学综论 [J]. 中国社会科学，2008(4)：177.
[10] 欧阳谦 . 布洛赫的马克思主义观：一种“希望哲学”的理论建构 [J]. 马克思主义与现实，2012(5)：95.
[11] 张阿利 , 张星义 . 文化哲思的时代镜像：中国西部电影四十年艺术经验探赜 [J]. 西北大学学报（哲学社会科学版），2025，55(3)：157.
[12] 范志忠，王一星 . 中国电影西部话语的空间生产与美学流变 [J]. 文化艺术研究，2021(4).
[13] 刘怀玉 . 历史唯物主义的空间化解释：以列斐伏尔为个案 [J]. 河北学刊，2005，25(3)：116.
[14] 杨文火 .Still Life 贾樟柯《三峡好人》创作谈 [J]. 北京电影学院学报，2007(2)：84.
[15] 范志忠，王一星 . 类型与奇观：新西部电影的美学话语 [J]. 艺术百家，2024，40(1)：118.
[16] 吴红涛 . 人性的空间之镜：电影《无人区》中的空间伦理 [J]. 南京艺术学院学报（音乐与表演版），2017(2)：142.
[17] 徐雅宁 , 张馨天 . 中国西部电影空间塑造的转向及文化意涵 [J]. 电影文学，2023(1)：38-39.
[18] 陈曦 . 艺术作品叙事视角的选择探究 [J]. 文艺争鸣，2020(7)：200.
[19] 偶千慧，赵越 . 西部电影的空间文化叙事模式探论 [J]. 文化学刊，2025(2)：105-106.
[20] 张钰 . 钟惦棐电影美学与中国西部电影的影像表达 [J]. 电影文学，2025(1).
[21] 钟惦棐 . 我呼唤电影的《父亲》[M]// 钟惦棐 . 钟惦棐文集：下 . 北京：华夏出版社，1994：364-365.
[22] 金春平，牛学智 . 西部电影对西部形象的早期定格与审视 [J]. 南方文坛，2015(4)：153.
[23] 峻冰 . 地缘文化视域下西部电影的语义变迁与多元样态 [J]. 艺术广角，2020(3)：12.
[24] 程青松 . 我的摄影机不撒谎：先锋电影人档案：生于 1961~1970[M]. 北京：中国友谊出版公司， 2002： 300.
[25] 金丹元，丁宁 . 论中国新一代导演的多重选择 [J]. 电影艺术，2003(1)：47.
[26] 葛瑞 .《狗阵》编剧札记：故事与生活的边界 [J]. 电影评论，2024(3)：67.
[27] 陈思航 .《狗阵》：人性与野性的暧昧交汇 [EB/OL]. [2025-06-21]. https：//mp.weixin.qq.com/s/IPc5f2H0VN10iZunIvU6Zg.
[28] 李奕霏 . 以底层视角书写人生百态：第六代导演的电影叙事研究 [J]. 电影文学，2023(16)：122.
[29] 汪方华 , 李颖铮 . 藏地“新诗篇”：万玛才旦电影的民族美学设计 [J]. 电影文学，2024(11)：74.
[30] 钟惦棐 .《西部电影讨论集》序 [M]// 钟惦棐 . 钟惦棐文集：下 . 北京：华夏出版社，1994：606.
[31] 郭培筠 . 中国西部电影与美国西部片的比较研究 [J]. 内蒙古师范大学学报 (哲学社会科学版)，2004，33(4)：86-87.
[32] 钟惦棐 . 为中国“西部片”答《大众记者》问 [M]// 钟惦棐 . 钟惦棐文集：下 . 北京：华夏出版社，1994：450.
[33] 王海洲，王文君 . 中国西部电影 40 年：历史谱系、文化嬗变与主体性构建 [J]. 电影新作，2024(6)：118.
[34] 莫言 . 西部的突破：从《美丽的大脚》说起 [J]. 电影，2002(11)：32-33.
[35] 段卫东，谭咏舆 . 中国西部电影对中国电影话语体系的构建 [J]. 视听理论与实践，2025(4)：52.
[36] 张阿利 . 中国西部电影论 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2022：331.
[37] 范志忠，蔡峻 .《疯狂的外星人》：后全球化时代的拟像话语 [J]. 当代电影，2019(3)：26.
[38] 刘森，仝广辉 . 静观、兴味与定意：中国西部电影慢美学阐释 [J]. 西北大学学报（哲学社会科学版），2025，55(3)：167-169.

（下转第 142 页）