

本科毕业论文

**题 目 从梦幻走向真实——浅析姜文电影风格**

**学 院 美 术 与 影 视 学 院**

**专 业 广 播 电 视 编 导（本）**

**学生姓名 廖 佳 伟**

**学 号 201111211216 年级 2013级**

**指导老师 李 姝 职称 讲师**

**2017 年 5 月**

**《作品声明》**

本人声明所呈交的毕业设计作品是本人在指导教师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得成都学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本毕业设计作品成果是本人在成都学院读书期间在指导教师指导下取得的，毕业设计作品成果归成都学院所有，特此声明。

学生签名：

年 月 日

**《关于文章使用授权的说明》**

本创作说明作者完全了解成都学院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交文章的复印件和磁盘，允许文章被查阅和借阅。本人授权成都学院可以将文章的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学生签名：

年 月 日

从梦幻走向真实——浅析姜文电影风格

专 业： 广播电视编导(本) 学 号：201111211216

学 生： 廖佳伟 指导教师： 李 姝

**摘要：**持个人独特的人生观和特立独行的思想，他重视思考的价值，同样重视观众思考的价值。他通过镜头语言，将他的生活历程融入其中，影片的主题也随着他不同的人生阶段而发生变化，唯一没有变的是他一贯坚持的个人话语权始终占据他影片的核心位置。

**关键词：**个人话语权；叙事处理；英雄主义

# 

# 目录

[目录](#_Toc24065)

[­第1章 诸论](#_Toc9808)

[1.1 选题的研究目的与意义](#_Toc14363)

[1.2 选题的研究现状分析](#_Toc30914)

[1.3 选题研究的方法和拟解决的问题](#_Toc29220)

[1.3.1 研究方法：](#_Toc15275)

[1.3.2 拟解决的问题](#_Toc18174)

[第2章 超现实主义下的作者自白](#_Toc4735)

[2.1 魔幻的影片风格](#_Toc14337)

[2.1.1 “虚幻”概念定义](#_Toc32286)

[2.1.2 人物设定](#_Toc23499)

[2.1.3 叙事模式](#_Toc30441)

[2.1 诗意下的现实解构](#_Toc31884)

[第3章 特殊年代下成长的姜文](#_Toc19548)

[3.1 过去的陈述](#_Toc18871)

[3.2 姜文的“作者情怀”](#_Toc7795)

[第4章 真实下的凸显](#_Toc16452)

[4.1 真实的人物刻画带动下的人性思考](#_Toc10102)

[4.2 真实下的人物分析](#_Toc17886)

[第5章 虚幻之镜与真实之境共存](#_Toc219)

[5.1 破坏性的改编](#_Toc5816)

[5.1 姜氏幽默和英雄主义长存](#_Toc9298)

[第6章 由虚幻到真实的得失](#_Toc25314)

[6.1 接受体自主意识的丢失](#_Toc12871)

[6.2 结语](#_Toc8010)

[参考文献](#_Toc4442)

# ­第1章 诸论

姜文，是一位演员、导演兼攻的影视人。从影三十多年来，他给他的影视作品打上一个区别于其他影人的标签，那就是姜文的话语。从这个角度阐释，主要是以其导演的影视作品为标杆。“姜文的话语”又作何种解释？姜文的电影讲的是导演自身的故事，可以说，他的电影中的主角都是他自身的缩影，而且从他的影片拍摄的时期看，他是在将他不同时期的人生思考、价值观念融入影片之中，以这种方式向观众陈述出来。这种将个人记忆和价值观与影片结合的方式在大陆电影中相对来说较为少见，也由此影视评论界给他的电影冠以“姜氏风格”的标签。

## 1.1 选题的研究目的与意义

“作者电影”在国内影视行业中首推姜文。多年来，姜文电影中，从叙事策略、人物形象刻画、视听风格、主题各个方面均带有强烈的“个人风格”，这种个人风格的电影给他在电影理论界带来了极高的赞誉，但在商业稳步推进的前二十年里，姜氏电影的个人风格却并没有给他带来理想的市场，抛开国内的审查制度和其部分电影的政治色彩不论，他的电影中带有极隐晦的符号意象、主题寓意过于深刻、个人主义和英雄主义突出的色彩论调也是重要因素。

而自他的第四部电影开始，姜文开始寻求个人表达与市场之间的平衡，以《太阳照常升起》和《让子弹飞》为例，用姜文自己的话来说，“《太阳照常升起》是上帝送给我的礼物，《让子弹飞》是我们送给观众的礼物。”

本文的目的是探究姜文电影一贯保持的个人话语，并分析他寻求观众认可度的同时如何继承个人表达。

就当前影视行业来说，研究姜文电影的个人特色是重要的，也是必要的。不可否认，如今的电影市场乱象丛生，演艺人员急功近利，参演明星天价薪酬，电影制作中内行被外行操控，一切以经济利益为纲，影片传递给观众的价值观扭曲，重视视觉感官体验、轻视剧本内容质量，影片严重脱离普通大众、制作人员缺乏生活的切身体会，还有票房造假、没有艺术含量的综艺电影横行等等一些影视行业的负面消息不绝于耳。基于以上因素，有些影评人不断唱衰中国电影，认为中国的影视行业正在走向绝境。这种悲观主义不值得提倡，当然也不会真实地发生，国内仍然有一批坚守精品影片领域的导演，用自己的思想讲述故事，站在尊重观众、尊重自己的作品的高度上另辟蹊径，而姜文正是这样的一位导演。

## 1.2 选题的研究现状分析

通过对目前较为权威的学术期刊网络版，如中国学术期刊网的检索，包括对成都大学图书馆关于姜文电影的研究文献进行梳理，发现研究姜文电影相关的理论文献更多地集中在姜文的叙事策略、主题揭示、符号意象、后现代主义和谈论更多的“作者电影”等方面，对有意深入姜文的电影、理清故事脉络、透澈地理解导演的主题意旨的观众或研究者来说，是有重要意义的。

关于姜文电影“作者电影”方面的研究：2009年华东师范大学董丹妮的《作者”视阈下的姜文电影研究》，作者从“个人话语”、“稳定的表达元素”、成长经历和社会历史背景等方面分析，探讨姜文成为“作者”以及在他的影片中固守个人化电影风格的背景原因。她认为姜文的“个人话语”可以作为他之所以成为“作者”的重要因素，在他的影片中，姜文注重的是本身对人生的思考、认识和总结。2010年苏州大学张春雨的《“作者电影”观照下的姜文电影研究》，文中探讨了“作者电影”在中国的传播与接受，着重分析了姜文电影中所体现出来的作者气质。并从个人历史主义的内核、反常规的镜语因子和超现实主义风格的解释张力等方面探究姜文的作者气质。

关于姜文影片叙事策略和风格的研究，如2010年苏州大学贾美兰的《论姜文电影的叙事形式与风格》从运用大卫·波德维尔的电影风格分析范式具体分析了姜文的前三部作品，以期更接近电影本身，探析姜文电影背后的表达意图。同年上海戏剧学院吕直彦的《论姜文导演电影的历史叙事》中从历史重构的角度的解释分析了姜文的电影叙事风格，而这种风格就是主观化，表现出了激情，真实的情感，他作者总结姜文电影更多关注的是人性、情感和原始的欲望。

从符号学和后现代主义的研究方向看，2013年《大舞台》杂志发表弋阳丹的《姜文电影中的“火车”意象》，文中列举了姜文电影的“火车”出现的各个场景，分别分析了电影中“火车”物象的隐性表达，作者认为“火车”是姜文电影中人物关系和内心的实例化，它诠释了姜文内在的偶像崇拜精神和英雄主义情怀。还有2016年第8期的《西部广播电影》发表郝志宏的《姜文电影中的后现代主义》，作者认为姜文电影中的主题、台词和人物塑造都带有后现代主义特征，显现了姜文极大的个人诉说欲望。

总的来说，前人的研究多是集中在某个元素上进行分析和研究，随着市场经济的热烈追求和观众审美角度和欣赏水平的提高，影视行业也面临着必须着眼于向观众群体的观影需求转变，姜文导演的作品也不例外。如此，姜文的电影在保持个人话语的同时也有向市场和观众妥协的味道。至目前为止，国内对于研究姜文电影影像风格前后期的对比、其风格元素的继承和补充尚缺乏一定的理论支撑。

分析其中的原因也无外乎对姜文风格的电影发展趋势尚不明朗所致。由于他的电影制作周期长、时间跨度大，无论是理论研究者，还是普通观影群众也很难把握他未来的作品将呈现出何种特色。换句话说，导演本人所想表达的思维观念和现实评判，观众没有一个共同的观点，每个人从其影片中挖掘出来的思想内涵也不尽相同，他一以贯之将人生经历写进电影中的创作手段，也让许多人迷惑，在未来的何年何月，他积累出的人生思考将以何种方式传递给观众。这些不确定因素是他前五部电影留给观众的大致印象，故此，在理论研究中，分析其电影的发展方向以及他向来所保持的个人特色也还缺乏一定佐证。

## 1.3 选题研究的方法和拟解决的问题

### 1.3.1 研究方法：

论文采用了归纳总结、类比、抽象概括、分析综合，影片观摩的方法进行研究。

通过文献研究查阅、整理，搜集支持论文观点的相关例证。

### 1.3.2 拟解决的问题

探究姜文电影的脉络走向，分析姜文电影大众风格转向的社会必然。

# 第2章 超现实主义下的作者自白

## 2.1 魔幻的影片风格

姜文出身表演专业，在涉及导演行业之前，他更多以演员的身份参与到话剧和电影之中，即使后来转入导演行业，在他的电影中，相对于“导”来说他更加重视“演”。早年大学期间他的话剧表演经历是其他电影风格形成的萌芽，话剧表演受到舞台空间和场面高度的限制，观众对人物角色情绪变化的把握、故事脉络走向的理解完全依赖演员的表演，演员通过夸张的动作表情赋予剧情以表现力。姜文将话剧中演员的夸张表演融入到他的电影中，达到一种戏谑调侃的味道，加上他近似跳切的剪辑手法有一种影像的解构的意味在其中。

无论是叙事还是剪辑，姜文使得他的电影走的是他的前辈们不曾走过的路，可谓是另辟蹊径。他曾经对导演冯小刚说过一句话，“拍电影就如同酿葡萄酒，不论酿得多还是少，至少它是酒……”。从一个旁观者的角度来看这个问题，可以窥见姜文的作品是经过他思考后的再创作，尽管有很多他的电影是对文学作品的改编，但可以看出，姜文并不拘泥于原文字上的描述而进行的颠覆性创作归根结底还是讲述的他自己的人生感悟。

从影二十多年来，他的电影中魔幻主义风格贯穿始终，笔者将其作品进行前后两个阶段进行划分，前期三部电影分别为《阳光灿烂的日子》、《鬼子来了》和《太阳照常升起》，后两部作品为《让子弹飞》和《一步之遥》。如此划分的依据是其叙事空间、话语表达和人物设定等方面“虚幻”与“真实”的对比。

### 2.1.1 “虚幻”概念定义

本文所谓的“虚幻”指的是姜文前期电影中的隐性表达。这种隐性的含义淡化了故事本身的叙事，而着重于某种情感的表达，在姜文的情感表达上，他极力破除传统影片的宣传、教育的直白表述，寻求的是自身于观众的共鸣。然而这种共鸣所能引起的波动范围却是有限的，《阳光灿烂的日子》（以下简称《阳光》）的市场成功和《太阳照常升起》（以下简称《太阳》）的票房失败是最好的证明。

### 2.1.2 人物设定

能真正体会《阳光》中野性的放逐、青春活力的刺激的一代莫过于生于五、六十年代的人们，马小军一群人蕴含着那一代人的集体记忆，所以作为影片主角的他们不再是一个单一的个体。为了从个体中表现出揉合的集体记忆，不得不借助于夸张跳跃、“意于此而言于他”的表现方式，这种表现方式在某种程度上有其弊端，表现在它不遵从传统的线性叙事的特点，广大的观众群不再被动地接收创作者强加的主题意旨的表达，人物个性的塑造呈现出不固定的特征，其行为目的更加模糊不清，姜文的优秀在于能够把这种劣势转化为独具个人特色的影像表达。《阳光》中胡老师帽子里突然填满了煤球；马小军顷刻之间就扒到了烟囱顶；马小军穿衬衣的照片突然找不到了。疯妈在楼顶实然消失；在河边她突然出现在小队长的身后；石头房里的物品随着小队长的喷嚏而震碎；梁老师突然自杀。这种奇幻式的情境描写偏离了平铺直叙的叙事路线，由此引发了观众强烈的观影心理，而观众的好奇心则正是姜文所追求的目的。

姜文的写意在众多的研究文献中被过度地解读，相关的有“作者中心论”、符号学最为常见。“作者中心论”是基于“作者电影”而提出的，它承认电影的表达以导演的思维为指向，包括前期拍摄到后期剪辑、艺术处理各个环节均唯导演一人是瞻，故事中的人物、叙事都具有明确的目的和意义。姜文电影中的影像符号意象更是为众多研究者提供了丰富的想像空间。当然，无论是何种解读，都是文章作者基于自身阅历、知识、素养而发表的“一已之见”，无绝对正确与错误之分，而本文笔者认为，单独研究具体某个影像，或是意象的描写是不具有太多意义的，因为它们本身不具有情感表达，将这些影像元素置于整部影片中，充其量不过是复合情感支撑。

经过上述的分析说明，姜文电影中的人物不应该是现实中某人的映射，更不能牵强地认为是姜文英雄主义情结下的个人写实。反观他的各类作品，这些引导电影故事走向的人物更像是影像化后现实人物的精神复合体，它的作用体现在转化导演本身的人生观。《阳光》是姜文的首部电影，创作时期是在姜文而立之年，这个时期是他，也是他同龄人走出人生迷茫的阶段，青春往事的回顾与模糊影像混杂不清，所以影片中马小军自述：“事实和幻觉又搅到了一块，那她锥子般锐利的目光熟睡的样子又怎么跑到我脑子来的呢？”这是回忆的典型特征，记忆的拼凑和想像的结合所呈现出的无序状态。

如果说《阳光》印证的是姜文告别激情四射的青春涌动期，那么《太阳》就是对“人”的省悟，其中包含了人与人之间的相互关系、人与人之间的情感交流。与《阳光》相比，《太阳》这部电影带有更为强烈的主观互动的因素在里面，而不再是一般大众视角下的集体回忆。主观互动性在这里指的是人之间的交流很多情况下不是彼此的，而是一厢情愿的。《太阳》所体现的主观互动性又是如何得以体现的呢？答案依存在片中的各种关系中，疯妈与小队长的母子关系、梁老师、林大夫和老唐的三角关系，还有影片中并没有出现的角色——小队长的父亲与疯妈的关系，这些人物的设定对姜文电影的研究都是具有研究价值的。用姜文的话来说，人与人之间都是一厢情愿的关系，而无论是何种关系都很难达到我给你的正好是你想要的理想状态，人与人之间的各种矛盾、纠葛都是因此而产生。

在各种关系的梳理中，《太阳》并没有使用太多镜头向观众交待不同人物的心理状态，从影片中看，小队长不理解疯妈为一只鞋而疯，林大大夫与梁老师和老唐之间的暧昧不清，疯妈不理解小队长的父亲的离开，所以最后的结局无疑是悲凉的。同样，观众也对片中人物的行为抱有诸多的不理解：绣着鲤鱼的那双鞋

对疯妈究竟意味着什么，疯妈为什么会死，梁老师在误会被澄清后为什么会自杀，小队长为知道什么是天鹅绒而死等等的不明不白，全片留下来的是一团未解之谜。

如此分析就明白，导演没有留下有迹可查的线索，观众想要的答案就在观众心中，因为很多的问题没有答案，如果非要求得一个合理的解释，就如同去问一个自杀的人为什么会自杀，这也只有自杀的那个人才知道。

### 2.1.3 叙事模式

姜文电影的叙事带有强烈的视觉冲击，快切的剪辑手法、大量的移动镜头、破碎的线性叙事的共同作用下，使得其电影看起来更像是一场梦，而这场梦的制造者在短暂的观景期间担任了精神领袖的责任，由于姜文总是对他的电影想要表达的主旨意义较深地埋藏在影片背后，观影群体不得不独立地去猜测。而与其说是猜测，还不如说是思考才能更好地阐述导演的最终目的。

其前期的电影中，姜文的叙事特征趋向于对现实时间的切割与重组，形成一段新的影像时间。如《阳光》中，马小军一群人在莫斯科大酒店共庆生日的段落中，马小军和刘忆苦发生肢体冲突，随之画面定格在马小军回看摄像机镜头的那一瞬，马小军的独白重新解释了当时的心境，影片时间竟然呈现出时间向后走的假象，又是一场举杯同庆的画面出现在观众眼前。两种不同的结局反映的是过去的事实与脑海中的回忆不再具有清晰的界限。《太阳》中梁老师自杀时的背景音乐却是前一天他与老唐和林大夫之间的欢声笑语，时间与空间的错位形成一种类似于记忆缺失的幻觉，这类情节设置具有明显的作者话语表现的特点，其间也充斥着导演对人与人之间说不清、道不明的关系、生与死的个性理解。

诚然，现实时间的切割与重组只是带有较宽泛性质的表述，如果仔细分析就会看到，《阳光》与《太阳》的叙事模式还是有较为显著不同的表达在其中。《阳光》一片的叙事目的是为了讲清一个具有时代记忆的故事，它带有理性兼直接的陈述在里面，姜文已经尽力在说明这其中的紊乱是由记忆造成的，而他努力的结果却似乎是在“正经地胡说八道”，作为一部追忆过往经历的电影，它的叙事不落俗套，营造极为浓厚的幽默氛围也符合他一贯所坚持的“电影就是为了好看、好玩”的目标。

反观《阳光》这部影片，他贵就贵在以理性的叙事为基准点，马小军身上带有的野性与激情是超越时代的，且不说是姜文的那一代年经人，就是在现在、将来，十八九年经男孩的行为模式都离不开按捺不住的原始冲动与探索激情的影响，这不是伦理与道德所能捆绑得住的，姜文用理性的思维去讲述那段不理性的故事，不得不说在影片拍摄的那个年代，他还是相当具有冒险精神的，因为如此怪诞、直白地去揭示，影片失去观众群和收益失败的可能性非常大。在这里抛开导演和艺术工作者的身份不谈，他如此深情地去投入一件他认为值得做的事仍然可钦可敬。

《太阳》一片用的是碎片化的叙事处理模式，它与《阳光》不同的地方在于，故事是否被讲清楚了已经无关紧要，重要的是叙事为剧情服务。片中的人物关系的冲突是全片的焦点，在“人物设定”一段的陈述中已有表述，这部影片折射的是现实生活中，无论亲人、朋友还是普通人中间所无可避免的复杂情感纠葛，本身来说，这种关系是无法道明的，由于每个人的人生经历、知识阅历有所不同，人生阶段也有起伏涨落之差，在不同的时期，看待这类问题的角度和深度又有不同，姜文在影像化这个问题之时应该也是有所考虑的，我们会按照我们的思维习惯去诠释影片传达出的精神内涵，且人尽不同。同样，姜文作为这部影片的风向标，他也不例外地掺杂了他个人的看法，在这一点上，他也是尽量地追求客观表述，而如他所言，“客观也只是主观化之后的客观”。

在姜文前期的电影中，他并未严谨地遵循某一种特定的叙事方式，《阳光》整部影片均是以第一人称的角度推动故事情节的发展，它重在一步步突显人物的心理变化，了解姜文过往的读者应该知道，马小军的故事发生的背景与姜文有着相当大的重合，故这影片是带有很多的主观色彩在其中。《太阳》将一个完整的故事进行了分割，四个不同的小段落之间有联系而又没有太大的联系，甚至可以视作独立的四个部分，这种叙事手法也在暗中契合主题表达，在这一点上可以视作导演想要表达的作为独立个体的人之间似亲似疏、若即若离的微妙关系。

## 2.1 诗意下的现实解构

在姜文的前期的电影中，在艺术元素和细节呈现等方面实现了对现实的解构，如同品读一首诗词，作者并不会直白地将当时的人和事完全交待，而是通过各种意象的写虚来反映他的心态，读者会对这首诗词中的各个意象进行再次拼贴组合，虽然不能切身体会作者当时是处于何种环境下写下的，却能从字里行间解读出作者是欢是喜、是忧是愁的、是悲天悯人、是退隐江湖的情怀。如他所言，一部好的作品并不是将其掰开了、揉碎了放在观众面前，而是能够激发观众的主观能动性自觉地参与到影片中，也不求能得出一致的思想见解，各有所得、各有所获才是最有意义的。

承然，好的艺术作品能够激发观众在其某一时刻的共鸣，在其前期的作品中无疑是很好地体现了这一点。马小军看到了米兰照片，匍匐在米兰的床上，闻着想象中的人身上的香气，从床上找到一根米兰留下的长发，夕阳的余晖透过窗台斜射进屋内，在金黄的阳光印衬下，发丝显得金黄、纤细。

夏日灼烈的阳光下，他像一只无魂的野猫在屋顶徘徊，马小军躁动的心在柔婉而悠扬的乐曲下似乎显得比太阳更为炽热。这一系列的场景是在影片中是写实的，但这种写实却无限放大了人物角色的内心情感，对经历过青春期的年经男性观众来说，这些场景显得是那么熟悉，同时又很遥远，熟悉的是当时的心理何其相似，遥远的是现实中美好场景复现只不过是存在于想像中而已。

这一点导演有交待，马小军和刘忆苦的生日上，成年后的马小军的话外音说，“我甚至怀疑和米兰的第一次相识都是伪造的，其实我根本没在马路上遇见过她。”在叙事的过程中，这里已经产生了两层空间，一层是所谓马小军真实的记忆，另一层就是马小军回忆与真实的互相冲撞。两层空间的相互交织几乎淡化了真实与记忆的界限，而同时也留下了大段让观众疑惑不解的谜点，在不影响故事的正常叙述下，又营造了一个充满悬疑的审美区。

同样，在《太阳》中，年经的疯妈在铺满鲜花的火车轨道上奔跑，她突然停下，年幼的小队长躺在花丛中，疯妈站在火车上，面向太阳不停地大声呼叫，“阿廖莎，别害怕，火车在上面停下了……”天边的太阳像是跳出地平线，缓缓升起。这段写实的镜头是疯妈想像中的过去，是那段对过往美好经历的进行编造的回忆而已，即使如此，疯妈的声音仍然带着强烈的情感穿透力，当太阳跃起的那一幕出现时，似有似无的情感也得到了集中升华。

姜文很善于处理细微的情感节点，往往在表现这些细节情感上，他以极富美感的画面，极具煽动性的背景音乐放大情感流露的细微之处，激情洋溢的人性情感以最为真实、自然的状态感染着观众，这就是他的电影富有生机勃发的力量的来源。

# 第3章 特殊年代下成长的姜文

## 3.1 过去的陈述

姜文的电影体现了其个性飘逸、热情狂野的活力，在他的视野中，观众可以领悟到他追求的是一种极致的艺术魅力和仪式感，而这种艺术魅力又不离其生活阅历和价值观左右。影响姜文个性风格不得不对他少年青年时期的时代大背景有所考量。

生于1963年的姜文少年时期生活在军属大院，并多次迁居，在学龄阶段正值国内十年文革动乱，在北京念中学期间也有过一次转学的经历，事实上，在姜文独立意识逐渐形成的时期，家庭生活的不稳定和军队氛围的影响下，他的少年时期显得较为成熟内敛，这在其成名后接受媒体采访，谈及演艺生涯时他有所提及。在电视观众面前，姜文并非如同其电影中那样一幅“霸气外露”的形象，反而他显得更为寡言少语和安静，从不主动挑起话题。他习惯用并不形象的比喻和抽象的词汇描述他对某一事物的看法和观点，在这一点上，与他的电影如出一辙。

姜文第一次接触演艺圈是以演员的身份进入的。上个世纪中后期的国内大导演谢晋在拍摄《芙蓉镇》时来到中央戏剧学院遴选秦书田一角，在对姜文作了简单的了解和接触后，谢晋就将其认定为该片的男主角。对谢晋导演有所了解的读者应该知道，谢晋选演员是严格又大胆。对于秦书田这角色，他认为最为适合的是曾经合作多年的石挥（解放前期国内著名的男话剧、电影演员），甚至在影片中，秦书田一角专为石挥而打造，由于石挥的去世，他将视角投向从未正式参演过电影的姜文身上，从姜文在《芙蓉镇》中的出色演出和其之后参演的众多影视作品可以看到是谢晋的独具慧眼才让观众看到了姜文出类拔萃的演技。

之后，姜文以演员和导演的双重身份阔步迈入影视圈，无论是演员还是导演，姜文所阐述出来的个性都离不开年少时的生活影响，作为军人的后代，加上部队风气的影响，他的骨子里天然就流淌着一股不屈不挠、勇于挑战、追求极致的血液，但同时他作为“红小兵”也亲身经历过那段狂热、野蛮的文革时期，这让他对人性的透视有别于那些年长他十几岁和年少他的人，在他步入成年后，通过镜头表达内心情感时，他仍然带有某种对主流意识形态的反讽，在成熟稳重的外表之下仍然涌动着那股欲说还休的躁动不安。姜文勇于挑战的性格在他参演的各类角色中反映突出，积极乐观的秦书田，奋争无奈的傅仪，谄媚阴险的李莲英，雄霸天下的秦始皇。

作为导演时，姜文又把他豪迈大气的个性风格贯穿到他的电影始终，在他的的镜头视角下，“恣意妄为”成为常态，给观众留下磨灭不下的亢奋激情。《鬼子来了》里，他勇于突破传统的、片面性的仇日情绪，直面国民的劣根与奴性，在这一方面，姜文还是较为客观地还原了抗战时期国民真实的思想状态，其客观之下，也让观众在认真思考，作为后人，我们应该以何种心态去反思那场战争，是延续仇恨还是重新接纳。如果说这是他创作的勇气，那么他促使观众对中日关系的反思则是新时期更为前卫的思想勇气。

## 3.2 姜文的“作者情怀”

“作者电影”也称为“作者论”，是西方从文艺评论移植过来的电影批评理论。1954年，法国电影家弗朗索瓦·特吕弗在《电影手册》中首次提出作者论，按照这一理论，导演在其一系列作品中表现出题材或风格某种一贯的特征就可称之为“电影作者”。

成长于“文革”的姜文当过“红小兵”，时代的狂野造就了他们“与天斗，与地斗，其乐无穷”的狂野思想，成年后的他以文艺创作者的身份介入影视创作时，他带有自小养成的批判和斗争精神。在其电影中，他以象征化的情节、话语追问历史，选择过往历史的某一段时期，用他自己头脑中的人物关系重新构造一段他自认为有意义的个人陈述，从而表现出他强烈的“作者情怀”于其中。

《太阳》中小队长母亲的鲤鱼鞋，并没有实际存在的意义，然而就是这双在外人看来无关紧要的鞋导致她发疯而成为故事深入下去的导向。再走出电影外，姜文为寻找一双他心目中理想的鲤鱼鞋而寻遍云南和贵州的偏远山区，当剧务找到一双大致符合的鞋时，姜文却说鲤鱼的眼睛不够灵活，最终剧组在贵州山区一位大妈的手中拿到了出现在影片中的那双鞋。解读姜文对电影的热情与执着，可以看到姜文的寻鞋之旅赋予了那双鲤鱼鞋灵魂和情感。在影片中，疯妈的鲤鱼鞋象征着她的爱情，观众无法理解为何疯妈对这双鞋情有独钟，就像我们无法理解姜文为何姜文在这双道具鞋上大费周章，但我们可以看到姜文在追求自我内心时的表达是如此激烈，理解到这一层我们可以释然，因为上面的两个问题无法解答，也没有必要去解答，因为姜文也无法解释清楚当时他所抱有的那种心态，这正是姜文的目的。观众与导演、观众与影片中的人物角色无法实现话语沟通，而这种沟通障碍在现实生活中也是如此多见，这难道不是对现实生活的一种映射吗？

无论是前期还是后期的，姜文电影总是在探索人性及人与人之间的关系。可以看到，他的电影中出现的人物都存在于一个大的时代背景当中，民国和十年文革是他的偏好，而这两个时期的共同点就是动乱，只有在社会的动荡期，人与人之间的矛盾、人性的缺点才会暴露无遗，这样看来，姜文选择这两个时期还是有意为之的。

# 第4章 真实下的凸显

姜文后期的与前期的电影相比而言，其后期电影更加重视个人表达与市场之间的平衡，这是姜文电影阶段性划分的主要依据。那他是如何去体现这种平衡的关系呢？最重要的一点是，他在保持个人特色的同时，在人物形象刻画、故事叙事表达、情节矛盾设定等方面不再虚幻化，观众似乎也从扑朔迷离的迷雾中走进更为接近真实的故事表述中。

他后期的两部电影分别为《让子弹飞》和《一步之遥》，此时的姜文已年近五旬，在这一年龄段的人不再似年少时亢奋勃发，在某种层面上来说，人的成熟就意味着向现实和生活妥协。从这两部电影的制作来看，他也正在逐渐走向理性兼谨慎的一端。如果说他前期的电影是在不断地拷问、探求，那么他后期的电影更像是对前期拷问探求的回复。

## 4.1 真实的人物刻画带动下的人性思考

当姜文的电影主题风格从虚幻走向真实后，其电影中的人物角色的设定也逐渐走出了模糊的状态，无论是《让子弹飞》，还是《一步之遥》，多数推动故事情节发展的人物都明显具有具体的人物背景和名称，而不再作为一种表意符号的存在和导演思想情感的集合而设定。例如土匪张麻子、恶霸黄四郎、满清遗老马走日、警督项飞田，这些占据故事中轴线的人物向观众明确了更为具体的影像概念，同时也向观众传递一个信息，“看电影就是为了好看、好玩”。

当然，即使在追求“好看、好玩”的同时，姜文还是没有放弃他影像表达的话语权，他将个人思想表述的载体重心从其电影中的人物身上转移到影片主旨意图的呈现上，而人物又是实现其思想表述的实体存在。在这一点上，与他前期的电影透过人物设定、物象呈现、叙事模式和角色台词等实现了相对均衡的表达力度是有显而易见的区别的。

## 4.2 真实下的人物分析

分析他后两部电影，其重点不在人物角色身上，但又绕不开具体剖析其中的关键性角色。《让子弹飞》的中心人物是张麻子，原名张牧之，因为浪迹天涯，落草为寇，牧之被叫成了麻子，“人们不愿意相信，一个土匪的名字叫牧之，人们更愿意相信叫麻子，人物特别愿意相信他的脸上应该他妈的长着麻子”。张牧之的这句话其实与《太阳照常升起》中探讨的人性是一脉相承的，人总是自信如是地认为某一事物的合理性，并不断在意识深处强化这种认知。后来姜文接受媒体采访时说到《让子弹飞》其实就是将观众看不懂的《太阳照常升起》拍得观众看得懂的电影。然而姜文却像是一位孤独的行者，正如电影中所示，他可以拿起枪站着，拿起惊堂木挣钱，同时抄着两样家伙站着把钱挣了，却仍然避免不了与老二、老六的生死离别、与其他兄弟的分道扬镳，就连自己喜欢的女人也都随兄弟们而去。影片的结尾，花姐和弟兄们的声音响起，“老三，是去上海还是浦东？”“上海就是浦东，浦东就是上海。”花姐的离去在一定程度上指向了姜文第一段婚姻的湮灭，在他的镜头下，人物角色成为他表达自己心声、控诉现实的有力武器。

同样具有代表性的另一个人物是《一步之遥》中的马走日。这部电影有其真实的历史原型事件，即民国时期的“闫瑞生案”，历史上的闫瑞生是一个嗜赌成性的江湖混混，因狎妓负债而在麦田杀害名妓王莲英。在此基础之上，姜文对这一历史事件进行了一如既往的颠覆性改编，显而易见的是，姜文并不是要为那个恶贯满盈的闫瑞生翻案，而是通过马走日这个人物去透晰真实生活中人性的真善美丑，人与人欺骗与谎言。揭露这一点，姜文并没有如同他前期电影中那样过于刻意和激进，反而，相对而言较于含蓄委婉，甚至是不露一丝痕迹。马走日在多个场合，都说自己是一个好人，他的油腔滑调为他披上了一层忠厚直爽的华丽外衣。以此来反观现实，难道这不是对现实的临摹和还原吗。再来看项飞田，姜文对他的刻画来显得直白一些，他与马走日从朋友到敌人为的是保住自身的警衔和名望，直到马走日沦为阶下囚，他还是一本正经地发挥他阳奉阴违的高超伎俩，而马走日也没有成功出逃。

当然，观众从主观意识出发去解读这些人物角色时，仍然得益于姜文所坚持的“观众角度”，姜文认为，一部电影应该作何种解读，不是固定的，可能导演想要传递出来的信息，不在观众的理解范畴以内。当然，这还包括观众在观影途中的思维拓展也有可能超越了导演想要表达的价值观。这种独特的表达观让姜文在电影界毁誉参半，颂扬他的观众认为他的每个镜头、每个画面、每个人物都在表达他对人性、现实生活的个人观，多加无益、去之不及，而针砭他的人则认为，姜文总是在尽力讲清一个故事，而很少能够真正地讲清，这种突出矛盾还是集中体现在其后两部作品中，笔者认为，这两种说法都不为过，因为他的电影也确实体现出了上述看似矛盾的两种观点，但仔细思索，姜文在电影中讨论的人性、欲望、生活有哪一样是能够讲清的，人生活在现实社会里，人与人之间的关系、人在不同时期的思维转变、人所追求的精神理想和物质理想都不能用几句话说清。有人能在苦难的生活中体验到人存在的价值，也有人在苦难中自暴自弃，有人能在平凡的生活中享受平静，也有人在平凡的生活中走向平庸，这都是一种态度和认识，因为与人相关，所以说不清。到底，姜文给观众留下的是观众自己的思考和认识。

# 第5章 虚幻之镜与真实之境共存

无论是前期还是后期的作品，姜文能够保持他一贯的特色，其一在于以颠覆原创的创作手段建立一个属于他的映像世界，这包括对历史的还原与改写，都无法脱离来自其本身的意识构成；其二，他惯用的“姜氏幽默”和其电影中所体现出来的“英雄主义”已成为他独具特色的思想表达的利器。

## 5.1 破坏性的改编

从姜文最初的《阳光灿烂的日子》改编自《动物凶猛》到《一步之遥》以民国“闫瑞生案”为题材可见，姜文喜欢从已有的故事中汲取营养，而这个影像的映射却完全脱离原本的思想表达，对于姜文而言，取材于历史和小说只是手段而已，他有自我表达的权利，甚至在某种程度上这是一个导演的义务。基于史实论之，不同的人以其已有的知识阅历和生活处境有可能会得到完全不同结论，因此在处理这些改编作品时，他不再拘泥于其原创作品的表达方式、思想意图，转而将其作为自己的情感表达的一种方式。

以其作品《鬼子来了》为例说明，小说《生存》的故事背景同样发生在抗战时期，但并不是以抗日为中轴线，整部小说围绕粮食而展开，主人公赵武背负着村民生死存亡的责任多次与族长交涉解决村民的粮食问题，代表封建势力的族长背后是落后死板的宗法制度，小说所体现出来的是封建势力与民生之间磨合的矛盾。

姜文对这部小说的矛盾点进行了转移，在他的镜头下，在面对穷凶极恶的日本人时，他们没有反抗，而是愚昧地认为只要他们对日本人好，日本人还能不对他们好。在电影中，日本人进村只有两次，一次是在故事开始时巡村，一次是故事结尾日本人借口还米屠杀村民，这两次进村，村民都没有意识到这些外来人对自己的威胁。在故事的开始，日本人和翻译官被送到村里，马大三甚至不敢看一眼来者，在对待如何处理被送来的两个人时，村民犹豫不决，最后决定由马大三来监押两人，与其说是监押，不如照看来得贴切，直至最后，日本人不费一兵一卒就将村民屠杀殆尽，给观众留下痛入心扉的思考，这种后果的原因何在，是磨刀上阵技不如人吗？是敌众我寡无力抵抗吗？都不是，根本原因在村民身上。从这里可以看出，姜文要揭露的是人性懦弱、思想顽固不化的一面，当然，这种描述仅仅是姜文透析人性中的冰山一角而已。

对于这种改编，姜文是有目的的。姜文的改编更接近于艺术的再创作，对原著的改编从一定程度上来说是对原创作者艺术思考的尊重，艺术价值的体现在于它能给接受者多大思维发散的空间，从这一点上来说，姜文做到了，相对于他所改编的原著而言，他是一个被接受体，在他的思维中，他可以对原著提供的思想进行天马行空的想象，在他的再创作后，又继续将这种思维体验感过度到观众身上。再回头看《鬼子来了》这部影片，姜文颠覆性创作后留给观众的不仅仅是看那么简单，更重要的是每个人看到的那一面能否激发出自己内心的波澜，不管我们看到的是侵略者泯灭人性的暴行，或是被侵略者们无知愚昧的本性都属于我们自己对曾经的那场战争的反思的结果，这在意识层面来讲是平等的，不存在谁是谁非。

## 5.1 姜氏幽默和英雄主义长存

姜文电影最为观众熟知的有两大特性，一个是他的幽默，另一个是他的电影中总会出现一个英雄式的人物。一个人的幽默是与生俱来的，曾经的姜文在报考中央戏剧学院的时候也正是因为这一点被招考老师张任里发现，张老师认为对一个演员来说，其他方面的才能可以逐渐培养，唯有幽默是天生的。正是这一潜力让姜文开始步入影视圈，幽默的本性被姜文充分发挥，他不仅仅是将其作为娱乐观众的调料剂，更重要的是无法直接表述的话通过幽默的转述，不过，通过他的幽默多数是通过台词来体现，反而形体艺术表达却是他的弱项，姜文独特的嗓音条件融合了他刚烈、诙谐，厚重的影像氛围，台词的表述功能也就发挥到了极致。

姜文的个人风格中的幽默元素在他的前期电影中并没有表现得如同他后期电影那么强烈，从他的影视生涯来看，这可以被认为是他顺势而为之。他的《鬼子来了》为他带来了极高的声誉，但过于直白的主题表达触犯到了国家情感的底线问题让其导演生涯备受艰辛，具有强烈表达欲望的姜文不得不借助暗示和隐喻的方式继续他的情感宣泄，诙谐的对话，幽默的台词将观众吸引在观众席上，事实上也确实拥有极好的观赏效果。在其后期电影中，他将故事的条理铺垫得更为清晰，他的幽默能够发挥更大且更容易理解地表达效果。

英雄主义在姜文电影中似乎是必备元素，在传统电影中，英雄是一个群体精神领袖的象征，他们或刚毅不屈、临危受命，或意志坚强、理想高远，或身怀绝技、大器晚成，总之，这些英雄符号的代名词不适合来形容姜文所刻画的英雄形象。《阳光灿烂的日子》里的马小军抽烟、打架、逃课，是一个典型的街头混混的模样，在这样一副外表下，马小军却是青春成长期的典型象征，富于幻想、充满混乱。逃课是为了偷开别人家的门，却不敢偷东西，打架提心吊胆，为证明自己的存在价值，拍了一砖被同伴围困的混混，暗恋米兰也却只能臆想。在他的身上体现出了青春集体意识的共性，英雄主义在这部电影中更着重于抽象的思想意识层面上；更具代表性的是《鬼子来了》一片，姜文饰演的马大三将日本军官和翻译官关在地窖一年，也多次萌生杀掉他们的想法，旧中国农民身上隐忍、懦弱的思想一次次挽救了两人，如果说这是国民沉睡的象征，那么日本人在联欢会上残忍地杀害村民后，马大三的复仇则是觉醒的开始。姜文为马大三树立的英雄形象其实并不自然，马大三是因为被逼无奈才产生的冲动，他更近乎一种扭曲化英雄形象描写，却也更近乎真实的状态。还有《让子弹飞》中的张麻子，他年经时是一位革命将领旗下的一员，后来不堪乱世，落草为寇，虽然劫富济贫，但难掩其身上十足的匪气，如果将张麻子映射为姜文性格中的一面，他可谓是姜文性格中剽悍一面的象征。

从上面的分析可见，姜文的英雄主义情结也并不是一成不变的，也更不是对传统意义上英雄形象的简单复制，他所塑造的这些英雄形象表现为极强的控制欲、占有欲、暴力倾向、思想极端化的特征；同时，这些人物的刻画也分化成两极，要么强大无力撼动，要么弱小任人宰割，可以说他们的思想更为纯粹。

# 第6章 由虚幻到真实的得失

寻求观众在情感上的认同是姜文后期电影表达去意象化所得到的最大收获，毕竟观众才是电影最终的落脚点，从这一点上来说，姜文以其生命经验转化为影像符号的表达意图争取到了更为广阔的接受空间。不过，对于多数观众而言，姜文所表达的内心话语仍然停留在男性荷尔蒙催发的暴力动感和情爱关系混乱的爱情价值体现上，不得不说，姜文能够延续至今且着重保留下来的特征正是这两点，他极重观众与自身情感的沟通交流，然而在现实的影像思想传递过程中，他的影像表达却与观众的情感之间又保留了难以逾越的沟壑，从观众心理层面来讲，姜文仍然是一个曲高和寡的孤独者。

## 6.1 接受体自主意识的丢失

姜文后期两部电影观众反响热烈，无论是好评或是差评，姜文解决了导演本身与观众情感交流的问题，观众不似当年《太阳照常升起》放映时，以“看不懂”为由拒绝姜文，即使《一步之遥》饱受争议，从另一个角度看，这正是因为姜文低产高质下，观众对姜文抱有相当大的期望值和对其相当的关注度。

前文已述，姜文后期的两部电影实属对市场的妥协，这种后果直接体现在电影中，观众已经不需要如何深度地去理解和阐释电影中的影像符号和镜头语言，当然这并不代表姜文放弃了其电影中的个人话语权和价值观，只不过这些都隐藏在观众能够理解的故事更深层而已。《让子弹飞》中，姜文带来了十足的暴力劲和观众乐于享受的除强扶弱的快感，《一步之遥》为观众带来精致的视觉效果和轻松欢快的娱乐氛围，这两部影片也不再带有明显的借题发挥的潜台词，无论反响如何，姜文还是顺利地融入市场，走出了《太阳照常升起》带来的市场影响。

还是可以看到，姜文为了更好地与观众接触，他的妥协对其影片的接受体，也就是观众来说，并不是一件幸事，在他后期影片中，姜文以一种更加隐忍、含蓄的姿态迎合观众的口味，对于被接受者来说，他们接受故事情节的激情亢奋属于视觉层面的，而姜文更加重视影像视听表达的精神内涵，虽然视听效果与精神内涵并非是相矛盾的两点，但姜文导演在处理这两点时，可见他重精神过于视听，视觉的享受让人大呼过瘾，观众在视听盛宴下，必然与观赏姜文前期电影中桀骜不驯的纯情时，从内心深处迸发的酣畅淋漓是有差距的。

这种酣畅淋漓的内心感受来源于我们的思考，姜文前期的电影留给观景者更多的是谜的疑惑，而非故事，有疑惑就有探索的欲望和价值存在。观众可能会思考马小军在梦境和现实之间徘徊的原因；马大三头被砍了后，为什么脸上露出笑容；疯妈为什么把小队长的父亲称作阿辽莎等等。《一步之遥》和《让子弹飞》在剧情上中规中矩，几乎没有让人觉得某个镜头无法理解，思考的引导索缺失，接受体的自主意识必然受损。

## 6.2 结语

北大教授戴锦华说过，“今天的多数导演，是为看电影才拍电影，姜文不是这样，推动姜文去拍电影的不是电影，而是生命经验，他原创的动机、内核，是从自己的生活、生命中表达出来的。”他的每部电影多多少少都带有他个人的影子在其中，马小军、马大三、张麻子、马走日，从少年到老成持重的中年都是他不同人生阶段的映射。2015年，”姜文导演生涯二十年艺术周“上，记者问到在其五部电影中，他最得意的作品是哪一部时，姜文不假思索地回应：《一步之遥》，众所周知，他到目前为止的最后一部电影《一步之遥》虽然取得了五亿多的票房成绩，但并没有获取到观众们的欢心，抛开他掺杂其中赌气的成分不论，姜文在这部电影中以一种不易察觉的方法进行了自我陈述和表白，他所有的隐私被揭露出来，可以从影片中窥探他的成长历史、情感和生活经验。

拍摄《一步之遥》时的姜文已经五十多岁，到了知天命的人生阶段，放浪形骸的青春激情不再，反而拥有更多的淡定与从容，所以当我们研究马走日这个人物形象时，姜文已经给我们提示，不要相信马走日任何的一句话，可是，恰恰相反，马走日憨厚老实的旁白却一直在误导观众，这与姜文以前电影中所刻画的人物是有绝对的区别的。

如果说每一个电影导演都是在努力突破自身在艺术某领域的极限，那么姜文要突破的是人生观念和真相，而这一切又与人这个对象密不可分，他都是在讲人的故事，对人性的挖掘近乎疯狂和偏执，我们不能说姜文所理解的人性如何正确，至少，我们可以确认，在姜文的视野下，他把人性这个宏大的话题分而论之所带来强大的说服力，二十多年前的《阳光灿烂的日子》讨论的是青春的肆无忌惮和狂野；随后的《鬼子来了》讨论的是时代大背景下，每个人因无法主宰自已命运而产生的懦弱与卑微心理；《太阳照常升起》则是剖析人的心理世界迥异不同而产生的交流沟壑。

在中国的影视界，姜文是一个伟大的创作者，他总是保持个人独特的人生观和特立独行的思想，他重视思考的价值，同样重视观众思考的价值。他的电影也是他与观众交流思想的手段。因此，与其说他后期的电影是向市场妥协，还不如说是向观众靠近，并极力靠近，在此之下，观众也乐于探讨他的电影。在这一点上，姜文独特的艺术气息和创作手段是可圈可点的，在影视界也是一股不落俗套的清流。

# 参考文献

[1] [大卫·波德维尔 克里斯丁·汤普森.电影艺术.北京联合出版公司.2016,02；](http://www.dangdang.com/publish/%B1%B1%BE%A9%C1%AA%BA%CF%B3%F6%B0%E6%B9%AB%CB%BE_1)

[2] 丁忠伟.存在与虚无：浅析姜文电影中的生命意识.电影文学.2011；

[3] 董丹妮.“作者”视阈下的姜文电影研究.华东师范大学.2009；

[4] 董丹妮.“作者”视阈下的姜文电影研究.华东师范大学.2009；

[5] 郝志宏.姜文电影中的后现代主义.西部广播电视.2016年第8期；

[6] [贾美兰](http://yuanjian.cnki.com.cn/Search/Result?author=%E8%B4%BE%E7%BE%8E%E5%85%B0" \t "_blank).论姜文电影的叙事形式与风格.[苏州大学](http://www.cqvip.com/QK/88880X/201602/).2010；

[7] 姜文.一部电影的诞生.长江文艺出版社；

[8] 杰森·斯奎尔.电影商业.中国电影出版社.2011；

[2] 丁忠伟.存在与虚无：浅析姜文电影中的生命意识.电影文学. 2011；

[9] 李鲁宁.非理性的狂欢——姜文电影中的“酒神精神”.电影评介.2011；

[10] 路易斯·贾内梯.认识电影.世界图书出版公司.2007；

[11] 罗伯特·考克尔.电影的形式与文化.北京大学出版.2004；

[12] 吕直彦.论姜文导演电影的历史叙事.上海戏剧学院.2010；

[13] 南野.影像的哲学.中国传媒大学出版社.2009；

[14] 王一川.离地高飞的“红小兵”导演:姜文.文艺争鸣.2011；

[15] 弋阳丹.姜文电影中的“火车”意象.大舞台.2013；

[16] 张雪静.后现代语境下姜文电影研究.郑州大学.2012；

[17] 郑艳.姜文导演电影艺术个性探析.浙江大学.2013；