

想像的革命者： 姜文電影的文化邏輯和電影史價值

桂 琳

[提 要] 姜文電影作為一個整體性的研究對象,必須進入到文化層面才能看到其特色。作為紅小兵文藝者的傑出代表,他在自己的六部電影中與“歷史之父”進行著持續的較量,試圖將個體真正從歷史中解放出來,完成自己“想像的革命”。由此,姜文電影在中國當代電影史上成為一個重要的橋樑,將中國當代電影史劃分為第五代和第六代的兩代導演的諸多電影命題勾連在一起。

[關鍵詞] 姜文電影 想像的革命者 個體 第五代 第六代

[中圖分類號] J909 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2020)01-0050-08

姜文電影一直是令電影研究界頭疼的一個研究對象。求新求變的作風讓姜文的電影似乎很難被整體進行解讀,他本人也無法被納入電影研究界按第五代導演、第六代導演的習慣劃分。姜文電影似乎是中國當代電影界的一位闖入者,總在突破各種條條框框;又像一個局外人,並沒有被當代電影真正接納。從目前掌握的文獻資料來看,關於姜文電影的學術研究並未達到很高的水平。姜文電影在中國當代電影史上到底該如何安放?它的整體電影特色又是什麼?這些問題需要進入到文化層面才能看得比較清楚。

一、想像的革命者:姜文的文化身份

在“文革”中後期,出生在 1950 年代中後期到 1960 年代的一批少年成長起來,成為了“文革”的觀看者——紅小兵。因為年齡原因,他們並沒有真正參與到“文革”活動中,而是走上街頭觀看著一個又一個狂歡鬧劇,“看熱鬧的孩子”成為他們成長的形象寫照。

《想像的革命——王朔與王朔主義》第一次從文學研究上注意到紅小兵這個群體,認為區分紅衛兵和紅小兵的關鍵在於“直接參加還是想像式地參加‘文革’運動”,這“對紅衛兵和紅小兵們的個人認同與後來的文學寫作行動的走向及其差異關係甚大”,^①還特別強調了紅小兵群體的“想像的革命”衝動。《在角色與非角色之間——中國的青年文化》也從青年文化的角度區別了紅衛兵和紅小兵這兩個群體,將紅衛兵群體看作角色模仿型的青年文化,而稱以崔健、王朔為代表的這一代

為“遊戲的一代”，並認為這種青年文化是“一種現代的，非角色型的青年文化”，^②這一代際與成年人社會的主導文化之間是一種真正的斷裂。

從以上學者的分析可見，紅小兵這個代際比較顯著的特點，是在成長關鍵期與成人社會形成一種既疏離對抗又模仿依附的獨特關係。一方面，紅小兵們處在教育失範和失效的時代，成人世界的管束和教化對他們沒有太大的作用。另一方面，他們遊蕩街頭，作為觀眾觀看著成人世界的各種表演。這是兒童迅速早熟的重要契機。紅小兵們不僅觀看，而且創造性地將成人世界的真實鬥爭放入自己的青年亞文化之中，並對其進行了創造性改造。其重要策略是戲擬，即以模仿的方式去疏離和嘲笑成人世界。在他們眼中，革命戰爭與遊戲總是緊緊地聯繫在一起。研究者們從他們身上所敏銳捕捉到的“想像的革命”、“遊戲的一代”等特質正是這種革命與遊戲結合的產物。總之，這是一群無法無天、叛逆任性、充滿懷疑精神、與主導意識形態相疏離、不願被任何社會勢力所收編的人。但因為在成長的過程中缺乏有效的認同，他們的成長過程實際又並沒有完成。他們看起來世故老道，對各種價值觀都充滿懷疑，有強烈的對抗性和批判性，但又只能依附於現成的價值標準，並沒有能力形成自己獨立的文化訴求與主張。這使得他們成為了充滿矛盾的一代。

當他們中的一些人成為文藝者並擁有話語權去表達自己時，紅小兵們共同的成長經驗給予他們一種完全不同的態度來對待藝術與人生。崔健的搖滾樂、王朔的小說、馮小剛和姜文的電影等就是紅小兵文藝的代表。紅小兵文藝在社會轉型期總是能扮演催化劑的角色，大出風頭，都與他們內在的“想像的革命”氣質有關聯。但他們的批判能力強，對新生文化的建設能力卻弱。所以，他們的文化能量很難持久，更無力為文化建設帶來新的血液。這種狀況在崔健、王朔身上都可以看到。只有對他們身上這種獨特的氣質進行把握，才有可能看到紅小兵文藝的真正內涵。

紅小兵文藝群體對中國當代文藝的貢獻之一是將“個體”這個概念真正凸現出來。戴錦華認為個人和個人主義話語在中國一直處在尷尬與匱乏的狀態中，這與幾代中國知識份子對強大的民族國家的憧憬和構想有關，“在現代文化史上，孤獨的個人始終未曾成為任何意義上的文化英雄。他們如果不是徘徊歧路的怯者，便是大時代風雲中的丑角”。^③與此相反，紅小兵文藝則將個體形象和個人話語作為自己文藝的核心內容進行表現。

個體形象在紅小兵文藝中的出現，與他們親身體驗到的群體價值崩塌有關。他們生活狀態就是個體化的。以王朔為例，他早期的創作完全以自己的生活為描寫對象，很自然地將個體生活作為敘事核心，在作品中開始大張旗鼓地塑造個體形象。從早期的城市漫遊個體，中期的城市頑主個體，到後期的城市回憶者個體。^④後來馮小剛電影中的市民個體形象，姜文電影中的精英個體形象等都是對“個體”這個概念的進一步思考與拓展。

他們的貢獻之二則是通過“個體”對群體價值主導的歷史進行重新講述，這可以說是紅小兵文藝中更“革命”的內容。他們採取的手段是成長敘事，比如王朔的小說創作幾乎可以完全被納入成長敘事。紅小兵文藝的成長敘事與五四以來占主導地位的中國式成長敘事是截然不同的樣態，他們所借助的武器正是“個體”。中國式成長敘事一直承擔著艱巨的現代民族國家的想像重任，成長主人公被賦予了重大的歷史使命，這種重擔甚至壓倒了正常成長的過程。這造成中國式成長書寫中新人無力獨自成長起來，而是需要幫手的大力協助，導致代父形象作為神聖幫手一直處於中國式成長敘事的核心。相反，真正的成長主人公反而十分晚熟甚至孱弱。^⑤

當紅小兵們進行他們的成長敘事時，首先的一個“革命”舉動就是將代父，即神聖幫手形象去除，而將“個體”形象凸現。王朔的成長敘事中就只有主人公自己對成長的探索。他早期以城市漫

遊者為主人公的小說中完全沒有父親(或代父)的形象出現。中期的城市頑主為主人公的小說中少數出現的父親(或代父)形象都被降格化處理,《頑主》中的于觀父親、趙堯舜都是這樣塑造的。《我是你爸爸》更是將父親形象完全解構。但王朔的成長敘事最終只停留在個體層面,並未能真正撼動作為中國式成長敘事的根基,即群體價值占主導地位的歷史。1995年之後,王朔對中國當代文化的影響力也越來越弱。正在此時,一個新的紅小兵英雄登上文化舞台,他就是導演姜文。

從1995年姜文將王朔的《動物兇猛》改編為《陽光燦爛的日子》開始,他就從電影上接替了王朔在文學上進行個體成長敘事的努力,繼續進行著個體成長的思考。姜文不僅重新塑造個體形象(《陽光燦爛的日子》),還以個體視角重新解讀歷史(《鬼子來了》),對群體價值主導的歷史進行了尖銳的批判(《太陽照常升起》),這種批判從歷史延續到當代(《讓子彈飛》、《一步之遙》)。到2018年上映的《邪不壓正》,他的眼光開始轉移到對未來的展望。通過個體成長敘事與群體價值主導的歷史之父進行搏鬥的歷程,構成了六部姜文電影的文化脈絡。他本人作為紅小兵文藝的傑出代表,也在這批電影中完成了自己“想像的革命”。

這六部電影基本可以被分為兩個系列:前三部電影可稱為“兒子”系列。在這三部電影中,姜文以兒子的視角進入電影敘事,並以電影作為武器與作為歷史象徵的“父親”進行較量,到《太陽照常升起》時,他將這種父子之爭推向高潮。後三部“北洋三部曲”我稱其為“父親”系列。此時的兒子已經長大成人,他作為成人對歷史與現實的解構力度越來越大,到《邪不壓正》時,通過重新思考父親與兒子的關係將眼光從歷史投向了未來。下面我們按這兩個部分分別展開論述。

二、“革命者”姜文的“兒子”系列

姜文的第一部電影《陽光燦爛的日子》用影像講述了每個人都會經歷、都能看懂的故事:一個少年的成長。這個少年形象不是作為民族或時代的象徵符號,不背負任何的意識形態重負,而是一個真實而獨特的“個體”。這正是小說《動物兇猛》和電影《陽光燦爛的日子》最核心的特質,也是作為紅小兵文藝者的王朔和姜文所共同關注的重點。姜文講述的這個故事超越了種族、年代、國家等因素,表達了一種人類共同的青春期情結。這似乎是歷史對王朔、姜文這些紅小兵們的最大恩賜,讓他們真正承擔起重新開啟中國當代個體敘事的任務。從這個角度,我們就可以理解為什麼《陽光燦爛的日子》很容易就被不同文化背景的人所共同理解。

到第二部電影《鬼子來了》,姜文試圖通過“個體”視角思考更宏大的民族與國家問題,展現出驚人的思考力。表面看來,這是一部戰爭題材電影,但其實質還是關注“個體”的艱難成長。在姜文看來,反思一個民族的遭遇和不幸,首先應該去反思“個體”。當災難來臨的時候,“個體”首先要對自己的行為負責。只有不成熟的“個體”才會將所有的責任都推卸給歷史和失敗者。姜文在這部電影中設置了一個很荒誕的情境,這個情境像一個試驗場,他將所有人都放在這個試驗場中進行觀察。當“個體”被迫對自己的命運進行選擇的時候,他們會有怎樣的表現?“《鬼子來了》裡的這些人,翻譯官、鬼子兵、小隊長、馬大三、村長,他們都不是在他們原有的位置上,都在超乎自己能力之外的位置,又必須對自己的命運做出決定。”^⑥以馬大三為代表的掛甲台的村民們在這個試驗場裡是可憐的,他們被拋入超出他們把握能力的境況,沒有任何人來幫助,只能靠自己的選擇來存活。他們同時又是沒有長大的孩子,無法為自己的行動負責。在一個個選擇的過程之中,他們暴露出了無知和自欺欺人。他們不斷為自己的行為尋找理由,找不到理由就選擇撒謊,最終導向了死亡。姜文在片中的反思在於,我們這個民族的“個體”何時才能成長到能成熟面對各種困境和壓力。

到 2007 年拍《太陽照常升起》時，姜文開始通過兒子的視角去觀察父母輩和父母輩的歷史。這對他來說比拍《鬼子來了》更難。《鬼子來了》是虛構的一個情境和試驗場，而《太陽照常升起》則是從他個人真正的成長進入，從自己的家庭和父母正面攻堅。《太陽照常升起》的靈感來自姜文的媽媽。在一次訪談中，姜文說他最喜歡的電影是《憤怒的公牛》，覺得那部電影講的不是美國，不是拳擊手，而似乎講的是自己的家。“我喜歡得羅尼，因為在那部電影中，他讓我想起我的媽媽，他的態度讓我想起我的媽媽。”^⑦在《憤怒的公牛》中，得羅尼扮演的拳擊手傑克是一個生活在自己世界的人。他充滿了無窮的力量和慾望，渴望把握自己的命運，但對所有的人都缺乏信任，以至於最後失去了所有。當這個形象讓姜文想到自己媽媽的時候，我們似乎可以窺探到姜文對媽媽十分複雜的態度，這正是他進入父母輩歷史的動力和契機。

《太陽照常升起》中的人物是十分工整的，重點人物是三個女性（瘋媽、林大夫和唐妻）和與她們構成關係的三個男人（阿遼莎、梁老師和唐老師）。其中的人物形象都既有真實的一面，又帶有極強的隱喻色彩，這也是讓觀眾難於進入的地方。和《陽光燦爛的日子》中的馬曉軍一樣，小隊長承擔著偷窺者的角色。不過姜文不再僅僅聚焦在兒子的偷窺行為和自我成長本身，而是進一步發掘兒子所偷窺的到底是什麼。姜文試圖去直視他記憶中的父母，探究父母與兒子之間十分複雜的關係，進而通過私人記憶去還原一個時代的記憶。這使得兒子這個偷窺者的視角變得意義重大，齊澤克認為讓共同體聚集到一起的東西是它的犧牲儀式，而一個“局外人”的位置恰恰是由他拒絕參與這一儀式定義的。^⑧所以兒子作為一個“局外人”，恰恰可能將曾經的集體儀式進行顛覆和解構。

從情節來看，《太陽》採取四聯畫結構，共由四個故事組成。其中前三個故事順序的發生在 1976 年。姜文將這個有意義的年份作為一個集體價值至上的時代結束的時間。第四個故事則成為了前三個故事的前傳，這個故事發生的時間同樣十分有意義：1958 年。電影處理的 1958 年到 1976 年正是中國當代歷史從建國的激情走入“文革”的癡狂的複雜時期。這部電影由此也清晰地表明了要通過兒子視角來重新進入這段歷史，甚至解構這段歷史的野心。

第一個故事發生在 1976 年春，中國的南部，主角是瘋媽。瘋媽形象既是姜文對自己媽媽的主觀記憶和私人表達，又是由歷史碎片拼湊而成的象徵符號。比如故事中丈夫阿遼莎對瘋媽的背叛不僅是一種私人生活的表達，其實也隱喻著中蘇友好到交惡的歷史過程。1958 年阿遼莎的死亡正是中國開始擺脫蘇聯的控制，走上獨立發展道路的起點。這個激情又癡狂的歲月是讓姜文最崇敬也最困惑的年代。小隊長對瘋媽又困惑又憎恨又依戀的態度就是姜文對這個複雜年代的態度。第二個故事發生在 1976 年夏，中國的東部，主角是林大夫。林大夫這個形象是姜文小時候在貴州時對一個女性的記憶。這是一個性慾強烈的女性。如果說瘋媽是被歷史吞噬導致的癡狂，林大夫就是被性慾吞噬後的癡狂。林大夫對梁老師的追求隱喻了一個更癡狂的年代：文革時期。梁老師最後的上吊自殺其實也是在為這個年代進行陪葬。第三個故事發生在 1976 年秋，地點與第一個故事相同，主角是唐妻。唐老師帶著妻子下放到瘋媽所在的村落，到來之時也是瘋媽跳河自殺之日。這個設置同樣也是一個關於時代的隱喻，在小隊長最終失去瘋媽之後，唐老師夫婦的到來恰好彌補了這個空缺。他們與小隊長實際上構成了一個新的核心家庭。這個核心家庭建立之時，也是激情又癡狂的歲月徹底結束的時候。小隊長與唐妻的偷情表面上看起來匪夷所思，其實是一種變相的戀母情結的呈現。姜文在這個故事中通過核心家庭的重新建立，試圖將“個體”從歷史中解救出來。

最有意思的是第四個故事，它將前三個故事上升到了命運的高度。1958 年冬，在遙遠的西部，兩個女人相遇了。瘋媽的浪漫愛情故事已經終結，此後她始終生活在歷史的籠罩之中，最終與這個

時代一同消失。唐妻的浪漫愛情故事正要開始,但最終結局依然是平庸和悲劇。父母輩們渴望永遠活在一種浪漫之中,而那種浪漫最終只是一個平庸的結局。那個出生在鐵軌上的兒子,既是浪漫父母輩的愛情結晶,但也正是最終與歷史父親進行決鬥的人。姜文通過這個故事將對父母輩歷史的批判推向了高潮,但故事的影像語言與姜文所希望表達的內容之間又構成了矛盾。這個部分的影像語言是全片最壯麗和激動人心的:火車、天盡頭的巨手、在天空飛翔的燃燒的帳篷、躺在鮮花中的小嬰兒,這些超現實的意象將整部電影推向情緒的高潮,似乎又是對那個浪漫年代的禮贊。影像內容與影像語言的矛盾是姜文對父母輩歷史的矛盾心理的反映。這也暴露了紅小兵們的軟肋,他們所試圖批判的對象同時又是讓他們深深迷戀的對象,他們解構的文化又是影響他們成長的文化。

從《陽光燦爛的日子》開始,姜文以“兒子”視角一步步進入對群體價值主導的歷史的重新解讀。到《太陽照常升起》時,姜文與歷史的對話進入到一種白熱化較量的狀態。“革命者”姜文此時正在長大,他的思考視角開始從“兒子”走向“父親”,他對歷史的思考也在走向現實與未來。

三、“革命者”姜文的“父親”系列

從2010年開始,姜文接連拍攝了北洋三部曲:《讓子彈飛》(2010)、《一步之遙》(2014)、《邪不壓正》(2018)。那個曾經窺視著成人世界、充滿疑問的少年,成長為充滿批判精神的精英個體,但卻遭遇到新的敵人——大資本與消費文化所控制的世界及人群。2007年《太陽照常升起》上映之時,姜文心愛的電影在票房上遭受慘敗,但他卻還在固執地堅持著自我表達和精神的歷險。

所以,《讓子彈飛》是一部讓姜文耿耿於懷的電影,因為這是他對市場妥協的產物。“對我個人來說,《太陽照常升起》是真誠的,是我感受到的一個很真實的世界。《讓子彈飛》比《太陽照常升起》要粗暴得多。其實,要弄成《讓子彈飛》真的挺容易,比《太陽照常升起》容易,《讓子彈飛》費的是力,《太陽照常升起》費的是心。”^⑨這是姜文六部電影中最簡單和直露的一部,但其中仍然潛伏著他的思考。在《讓子彈飛》中,長大成人的精英個體成為一個理想主義者:張牧之。他嫉惡如仇,充滿遠大政治理想,而現實世界卻被黃四郎和馬邦德這樣的人統治著,於是他頑強地與他們鬥爭著。但是,讓他更痛苦的是那些誰贏了才會跟誰走的人群。最後,人群拿走了所有的東西,張牧之成了孤家寡人。姜文在片中已經流露出對人群的失望,他開始在自己的電影中審視人群。

到了《一步之遙》,這個精英個體與人群的對立變得出奇地尖銳。姜文不僅在其中大肆戲擬和嘲笑被媒介和消費文化左右的現實世界,而且還將這個世界中的人群作為直接的批判對象。這部電影之所以讓觀眾無法入戲,因為他不僅不讓觀眾看到《讓子彈飛》中那樣精彩又刺激的場景,還將觀眾置於一種被看的位置,由他來觀察和審視。圍繞著馬走日和完顏英事件,姜文通過舞台空間和電影片場空間兩次呈現《槍斃馬走日》。在這兩次呈現中觀眾都顯得格外得瘋狂,他們需要的是刺激和驚悚,根本不在乎事實到底是什麼。王天王表演的奧秘就是暴力的語言、驚悚的劇情和嘩眾取寵的道具。當王天王拿著兩把刀邀請觀眾來選擇時,觀眾齊聲大喊:大的,大的,大的。看到完顏英被砍掉的身體,觀眾發出了驚喜的尖叫。這種觀眾暴力的展現讓人觸目驚心。到了電影片場,姜文故意再次設置了觀眾席,而且以對稱的正反打鏡頭交替展現表演者與觀眾。觀眾臉上的快樂、驚喜、激動成為了這組鏡頭中十分重要的組成部分。直到真正的槍聲響起,人群才作鳥獸散。從《讓子彈飛》到《一步之遙》,我們看到姜文電影中的精英個體的批判性和鬥爭精神越來越強。

2018年上映的《邪不壓正》中,最大的變化是姜文在這部電影中一邊繼續著對歷史之父的鬥爭,一邊開始把眼光投向未來。對未來的展望仍然需要借助成長敘事來完成,於是《邪不壓正》裡

又出現了兒子形象：李天然。為了給兒子掃平成長的障礙，姜文的火力集中點還在鬥父上。按照我們前面分析過的中國式成長敘事的傳統，代父即神聖幫手在其中是居於核心位置的，《邪不壓正》於是就從解構代父形象入手，影片對亨大夫和藍青峰這兩個代父形象的處理十分有意味。

首先來說亨大夫，他雖然只是李天然的養父，但他對李自然的感情卻像一個真正的父親。影片出現李天然和亨大夫在一起的情節時，大都為他們安排親密的雙人鏡頭。亨大夫盡力想讓李天然消除仇恨，過正常人的生活。當李天然向他訴說自己對師父之死的愧疚時，他愛憐地說：你那時還只是個孩子。孩子本應該有疼愛自己的父親並正常的成長，但在感時憂國的集體無意識籠罩整個民族的時候，孩子就做不了孩子。亨大夫表面上是代父，實際上卻以親父的感情去對待李天然。為兒子尋找到一個如亨大夫一樣的正常父親，是姜文對中國式成長敘事中代父形象的第一重打擊。

對代父形象更致命的打擊是通過藍青峰這個形象。藍青峰有家國情懷和高超本領，本是中國式成長敘事中十分合適的神聖幫手，而在片中則被徹底解構掉。首先是解構其神聖性。他反復述說要下一盤籌畫了 20 年的大棋，亨大夫、李天然、朱潛龍、根本一郎都是他棋盤上的棋子。為了這盤棋，他在各個人物之間穿梭，是所有事情的幕後操縱者。但當他殘酷地殺害了亨大夫，他的事業的神聖性就已經暴露了其殘忍和邪惡的一面。而後是解構其高超本領。他的棋局不僅被破壞，沒能讓朱潛龍和根本一郎自相殘殺，自己也成為他們的階下囚，走到窮途末路，被拔掉了滿口的牙齒。姜文這次對歷史之父的態度果敢決絕，不再像《太陽照常升起》中那樣處於一種矛盾的心理狀態。

當紅小兵們終於能夠從容地解構作為神聖幫手的父親時，他們的成長敘事也從與歷史的較量開始走向對未來的思考。電影最後，藍青峰對李天然說：“我不是你爸爸，你該找自己的兒子了。”這句話充滿深意。李天然是個體面的小夥子，那麼陽光和美好，他的形象就是姜文對未來的嚮往。電影有意通過空間設置將他與以往的歷史分隔開。兒子李天然的世界永遠在屋簷之上，父親藍青峰則被放在屋簷之下的世界。屋簷之上是浪漫美好的，屋簷之下則是陰森詭譎的。藍青峰屬於歷史和家國，李天然則屬於未來和個人。姜文並不願李天然如《太陽照常升起》中的小隊長那樣深陷在父母輩的陰影之中無所適從，而希望他在藍天之上高高飛翔。

由此，姜文通過自己的六部電影完成了一個從棄父到鬥父再到棄父的循環。在《陽光燦爛的日子》中，首先將父親形象去掉，憑藉自己的力量成長。而到《太陽照常升起》時，在其中再次放入父親的形象，通過小隊長與唐老師這一對耦合父子形象，姜文完整地展現了兒子與父親爭鬥到被父親殺死的過程。此時，父親與兒子的鬥爭中父親依然佔有上風。而當兒子真正長大之後，作為成人的他力量不斷增強，與父親的鬥爭也越來越激烈，直到《邪不壓正》，對父親的鬥爭達到高潮，最終通過藍青峰形象完成對父親的徹底解構。歷史父親終於被真正的拋棄。

棄父、鬥父再到棄父，紅小兵們的成長敘事在姜文這裡終於有了了結。強大的歷史父親不應再成為中國走向未來的陰影與絆腳石。未來在哪里，父親給不出答案，只能留給兒子們自己去探索。就像藍青峰和李天然那個充滿隱喻的接頭暗號：“還等什麼呢，還等什麼呢？”在紅小兵文藝者中，姜文的理想主義色彩比王朔和馮小剛都重，才華也是這批紅小兵文藝者中最高的。他成為將紅小兵們“想像的革命”進行得最徹底的人，從而讓這種文藝有可能從解構歷史走向展望未來。

四、姜文電影的電影史價值

姜文電影每次上映所引發的短暫的評論喧嘩，與對他進行嚴肅學術研究的冷清構成了鮮明的對比，可以說國內學術界對姜文電影的研究水平並不高。據筆者統計，研究他的碩士論文到目前為

止大約有 50 多篇,其中選題重複性很高,基本都是圍繞著姜文的作者特性和藝術特色展開,博士論文到目前為止一篇也沒有。研究著作目前只有蘇牧的《太陽少年〈陽光燦爛的日子〉讀解》(上海人民出版社,2007 年)一本。學術界對他的一個研究小高潮集中在 2011 年到 2012 年,即《讓子彈飛》熱映之後。《文藝爭鳴》、《電影藝術》、《當代電影》等都為姜文研究開闢過專題,研究者們承認姜文的獨特性,其中有一些文章試圖為姜文的這種獨特性尋根溯源。^⑩可惜這樣的討論在學術界並沒有太多回應,更談不上對姜文電影形成一種共識性的概括。而到 2014 年《一步之遙》上映之後,比較高級別的學術刊物則再沒有發起對姜文電影的學術討論了。2018 年《邪不壓正》上映後,圍繞這部電影的爭論十分激烈,但大多都是單篇的影評文章,嚴肅的學術討論並沒有展開。

目前學術界唯一的共識就是承認姜文是一個個性突出的作者導演。但僅僅到這一步,還不能將他在中國當代電影中的位置交待清楚。有少數研究中試圖將姜文歸為第六代導演,^⑪但這樣的歸類顯然沒有被學界中第六代導演群的重要研究者所真正承認。^⑫實際上,按我們前面對姜文電影的歸納,其與第六代導演的電影特徵是有相似之處的,那就是他們都十分重視並凸現了“個體”。對個體生命狀況和生活狀態的關注可以算是第六代電影的集體性標籤。鄭洞天就指出:“如果寫中國電影百年史,那麼到了‘第六代’,真正的導演,作為個人藝術家的特徵顯示出來了。”^⑬也有學者稱第六代的電影為“個人現實主義”,^⑭因為第六代對“個體”的呈現更多通過現實的城市場景展現。比如第六代的代表導演張元、賈樟柯等都非常鮮明地表達過自己的電影與自身所處的現實生活間的密切關係。他們的取材和人物形象就來自自己的生活。他們的電影就像是 1990 年代的一部紀錄片,展現著當時複雜的社會現實,有強烈的歷史在場感。塑造個體形象與呈現真實場景這兩大特點,基本可以概括第六代導演對 1990 年代之後中國電影的貢獻。

我們再來反觀姜文的電影,他的個體表達並不紮根在城市,也對記錄現實沒有任何興趣。他對個體的表達始終是通過歷史呈現的,總是試圖與歷史父親進行爭鬥和對抗。從影像語言來看,他不像第六代導演喜歡紀實風格,而是更熱衷變形、誇張、充滿了隱喻和浪漫色彩的影像。從這兩點來看,他似乎和第五代導演有更多的相似之處。戴錦華將第五代導演看作一座斷橋,“第五代的藝術家想要超越歷史與文化的斷裂帶,通過將個人的創傷性‘震驚’體驗的象徵化,來完成與中國歷史生命的重新際會,完成一種新的電影語言語法與美學原則的確立,結果卻在超越裂谷的同時,在新的震驚體驗中跌落,他們的藝術則成了裂谷上的一座斷橋。”^⑮第五代導演本來是想以個人體驗來重新尋找一種歷史的經驗表達,為此他們極其重視影像語言的創新。但就如戴錦華所形容的斷橋,他們的努力其實並沒有成功,反而失陷於歷史的迷宮之中。第五代導演的這座橋之所以成為斷橋,主要是他們並沒有真正抓住“個體”的感覺。他們的視覺語言仍然只是抽象概念的表達,這使得他們的電影沒有逃脫出傑姆遜所總結的“第三世界的文本,甚至是那些看起來好像是關於個人和利比多驅力的文本,總是以民族寓言的形式來投射一種政治:關於個人命運的故事包含著第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言”。^⑯第五代導演的電影作品其實沒有真正逃出歷史父親的掌心,仍然只是披著“個體”外衣的民族寓言。

與這種民族寓言的文本相對照,傑姆遜舉出了西方小說的特性,“我們一貫具有強烈的文化確信,認為個人生存的經驗以某種方式同抽象經濟科學和政治動態不相關”。^⑰傑姆遜所形容的這種個人生存經驗在姜文的第一部電影《陽光燦爛的日子》中就被抓住了。姜文電影完全是從個人經驗進入的,這已經不僅是視覺語言等外在形式的革新,而是整個思維方式的轉變。只有與他個人體驗息息相關的影像,他才可以充滿激情地投入其中。他甚至把拍片子看作自己的心理治療:“把心

裡的事兒搗騰出來，不單單是有敘述的願望，是整理出來，在某種狀態下表達它。”^⑩

通過以上簡要的分析我們可以看出，電影研究界目前所總結的第五代導演和第六代導演，無論是電影創作思想、題材還是形式，都存在一個深深的斷裂和鴻溝。這個鴻溝實際也是中國當代史的一種斷裂鏡像，兩代導演之間沒有辦法共用相同的歷史經驗，由此造成了整個影像內容和形式的完全隔絕。而姜文反而奇妙地成為了他們之間的一座橋。他對歷史的不斷追問，讓中國當代電影依然延續著第五代與歷史執著對話的勇氣，而他超越第五代的地方在於，憑藉“個體”這個武器，他開始跳脫出歷史父親的強大威力。他對“個體”的重視與表達，又讓他能夠將歷史連接到當代，與第六代導演的關注重點構成了連接。並且彌補了第六代過於私人化的弊端，使中國當代電影繼續保持著宏大的思考能力。在中國當代電影的整體版圖上，這個紅小兵文藝者其實是一個十分重要的扭結點和橋樑，他在電影中所進行的“想像的革命”還有很多的內容值得電影研究界不斷地挖掘。

①王一川：《想像的革命——王朔及王朔主義》，見王一川等：《京味文學第三代》，北京：北京大學出版社，2006年，第37頁。

②陳映芳：《在角色與非角色之間——中國的青年文化》，南京：江蘇人民出版社，2002年，第97頁。

③戴錦華：《性別與敘事：當代中國電影中的女性》，《昨日之鳥》，北京：北京大學出版社，2015年，第87頁。

④參見桂琳：《擰巴的一代：成長視野中的王朔》，北京：中國電影出版社，2009年。

⑤參見王一川：《中國現代卡里斯馬典型》，昆明：雲南人民出版社，1995年；樊國賓：《主體的成長——50年成長小說研究》，北京：中國戲劇出版社，2003年；施戰軍：《論中國式的成長小說的生成》，北京：《文藝研究》，2006年第11期。

⑥⑩程青松、黃鷗：《我的攝影機不撒謊》，濟南：山東畫報出版社，2010年，第55、58頁。

⑦Peter Hessler: *Oracle bone*, HarperCollins e-books, 2006, p.350.

⑧齊澤克：《享受你的症狀：好萊塢內外的拉康》，南京：南京大學出版社，2014年，第77頁。

⑨姜文、吳冠平：《不是編劇的演員不是好導演——姜文訪談》，北京：《電影藝術》，2011年第2期，第86頁。

⑩參見王一川：《離地高飛的紅小兵導演：姜文》，長春：《文藝爭鳴》，2011年第5期；趙寧宇：《姜文的電影世界》，北京：《當代電影》，2011年第5期；萬傳法：《姜文：導演身份與導演風格研究》，北京：《當代電影》，2012年第2期。三篇文章分別從紅小兵情結、

北京精神、洞穴原型等尋找姜文身上的這種特殊性。

⑪程青松、黃鷗的《我的攝影機不撒謊》將姜文與張元、婁燁、王小帥、賈樟柯等第六代代表性導演並列。

⑫參見戴錦華：《霧中風景：初讀第六代》，海口：《天涯》，1996年第1期，第90~100頁；賈磊磊：《時代影像的歷史地平線——關於中國“第六代”電影導演歷史演進的主體報告》，北京：《當代電影》，2006年第5期；陳犀禾、石川主編：《多元語境中的新生代電影》，上海：學林出版社，2003年；張真主編：《城市一代：世紀之交的中國電影與社會》，上海：復旦大學出版社，2013年。這些關於第六代的重要研究中，都沒有將姜文作為重要成員歸為第六代導演群之中。

⑬鄭洞天：《第六代電影的文化意義》，見陳犀禾、石川主編：《多元語境中的新生代電影》，第42頁。

⑭賈磊磊：《時代影像的歷史地平線——關於中國“第六代”電影導演歷史演進的主體報告》，北京：《當代電影》，2006年第5期，第29頁。

⑮戴錦華：《斷橋：子一代的藝術》，北京：《電影藝術》，1990年第3期，第64頁。

⑯⑰詹明信：《晚期資本主義的文化邏輯》，北京：三聯書店，2003年，第523、523頁。

作者簡介：桂琳，中國社會科學院大學人文學院副教授，博士。北京 102488

[責任編輯 桑海]