

黑色幽默语境下的抒情长诗 ——试析《让子弹飞》中视听语言的叙事节奏

于 然

摘 要：《让子弹飞》的公映，打破了国内传统商业片的模式，也轻松打破了多个票房记录。这部电影的风格远不同于姜文以往的几部影片，但不变的是标新立异的新奇感。这部影片独特的风格被观众和评论界冠以“快感电影”之名。而这种“快感”则来源于其独特的视听节奏，以及多种表现技巧的综合运用。影片风格类似昆汀·塔伦蒂诺的黑色荒诞剧，又不乏马丁·斯科塞斯的厚重诗意。文章将对《让子弹飞》的视听表现手法加以详细地分析与解读。

关键词：《让子弹飞》；姜文；快感电影；节奏；视觉冲击力

作者简介：于然，男，博士生。（中国传媒大学 艺术研究院 北京 100024）

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2011）02-0079-07

一、《让子弹飞》与姜文前三部电影的分界

《让子弹飞》作为姜文的第四部作品，延承了他在视听语言上不断创新的追求。影片海报上硬朗刚毅的片名字体，已在惯于“挥毫泼墨”的国产电影标题中脱颖而出，在第一眼就预先宣告了自身标新立异的特色。一周三亿的业绩一鸣惊人，这凭借的并非“深刻内涵”、“宏大主题”、“奇观化场景”，而是单凭电影透射出来的强烈“姜文特色”：直白、干脆、粗犷却又不失抒情。

这种被影评人和大众总结为“快感电影”模式，不仅令其在同时上映的《赵氏孤儿》、《非诚勿扰2》中独树一帜，也令其与姜文的前三部作品划清界限。

在第一部作品《阳光灿烂的日子》中，姜文使用画面在表达着对于一个年代的怀念。这种留恋依附在带着旧照片一般温馨的温暖色调中，也沉浸在浴室等场景中摄影机的缓慢移动中。总是带有一点眩光的太阳让一切笼罩在“光芒”中，也让过去变得愈发朦胧。观众在这样的风格中完全预料不到，姜文在十六年后会创造出《让子弹飞》这样的视觉风格。此时的姜文在与顾长卫的合作中，还在中规中矩地运用视觉手段表达着自己的感受。视听语言仍然是躲在故事背后暗暗铺垫气氛的艺术表现手法。而接下来的影片中，他就无法不把视觉冲击这一武器充分地挥舞起来向观众的眼耳发起冲击。

《鬼子来了》对于观众的视觉冲击的力度可以说与《让子弹飞》不相上下。只不过前者更像一个初挥大刀上战场的战士，在勇猛中透出几分用力过度的生疏。晃动的镜头、黑白的画面，超广角的面部特写、曝光过度的高光处理。这一切虽然已经将荒诞而又心酸的基调充分营造出来，但却只实现了视觉冲击，没有形成观看快感。观众的观影感受更倾向于眩晕，而不是震撼。数年之后，在《让子弹飞》中，无论是强烈的视觉冲击力还是娴熟的节奏控制，都能看出：在震惊观众方面，姜文已经游刃有余。

《太阳照常升起》应当说是姜文的作品中最具诗意情怀的影片。片中饱含情感的镜头运动和色彩设置为姜文的电影世界披上一件斑斓的外衣。这部影片也应该算作“电影诗人”姜文的情怀绽放，影片中的视觉元素如同华丽的韵脚，将一组令人不解的、抽象隐晦的语言装饰成含蓄美妙的诗化文藻。

与《太阳照常升起》明显不同的是,《让子弹飞》中,导演一定要让观众看明白是怎样一个故事,为此姜文甚至不惜以单一的“顺叙”叙事方式,完全按照事情的发展按部就班地展开,不做任何改变时空延续关系的叙事处理。当然,影片的开篇与结尾的处理中,仍能看出对于《太阳照常升起》中傲然的诗人气质的传承,以至于使用的音乐都不曾改变。

尽管与前三部作品风格迥异,但从姜文这几部作品的梳理中可以看出,“创新”的思路是这位个性导演不变的追求。而这一部《让子弹飞》则被推崇为姜文风格的一个高峰,被认为最具姜文的性格和艺术特点。

究其原因,是由于这一“荒诞化”的电影模式迎合了大众的娱乐需求,也回避了社会文化层面对“思想深度”的苛求。姜文有效地绕开了其他导演拍摄商业电影时遇到的头疼问题:娱乐大众不可不作,“人生的思考”、“哲理的阐释”又割舍不下,最终难以两全,导致了“叫座”不“叫好”的结果。姜文把一切都放置在这样一个荒诞的氛围下,任何人都无法以传统的标准要求它。而他自己则在观众没有意识到的情况下轻松收获了片中人物对“张牧之”的一切溢美,也让观众在“又高又硬”、“粗中有细”的称赞与艳羡中把他们腰包里的钱掏了出来。

而这种独家秘方一般的“快感模式”来源于电影语言与故事叙述中诸多元素的复杂融合,估计姜文本人也很难详细地归结出一套明细法则。但任何一个观众都能感受到《让子弹飞》的“观看”效果与众不同。有评论称其为一部“快速眼动”^[1]电影,这一与众不同的视觉体验证明视听语言的运用是其表现手法的重中之重。而其视听语言中最突出的特征在于其独特的节奏。

二、高速的剪辑

子弹飞的节奏特征,“炫”是公认的第一印象。干脆的剪辑点、频繁的对切营造了紧凑的节奏。任何转场方式在这样的速度下都嫌太长,不如“切”来得利落。当然,并非单纯提高剪辑频率就能带来这样的叙事效果,影片独特的剪辑节奏来源于更多方面因素的合力。

(一) 视觉化的叙事语言

在叙述同一事件的时候,文字和语言的表述需要较多时间,适合慢节奏的铺叙与逻辑性的表达,但视觉化的语言则信息丰富,表述更直接,观众接受更快。

因此《让子弹飞》中的对话,总是简单精炼的。片中运用了大量的短句对话段落。虽然张牧之、马邦德、黄四郎三个主要人物的性格迥然不同,但是他们的语言都是简单精炼,极少有冗长的赘述。语言缩短了,对话中的镜头长度即会缩短,剪辑节奏也就自然提高了。

这一特点在影片的开始便打下了基调。张牧之劫了火车以后,与马邦德的一段对话中,两个人每句话平均不过十个字,“有二十万”“钱呢”“买官了”“买官干什么”“赚钱”“能赚多少”“一倍”几句对话便把张牧之冒充县长进城的理由交代清楚。快速的剪辑节奏让观影效果形同观看乒乓球比赛的效果。

一般来说,人对于语言信息在大脑中加以解码并理解是要有一点反应时间的,而该片中的对话段落大量地删减了这一时间延迟,对话一方台词刚刚结束,另一方的回答接踵而至,似乎不假思索,但却句句精辟。这样一来,问题被留给观众,他们反而没有时间来捉摸事情原委,往往没有反应过来前两句对白的含义,场景已经转走了。于是为了理解故事发展,观众只能紧跟影片中的叙述和对话,他们的注意力和思维会完全被故事的行进发展俘获。

对白得到简化,也在表达上就为视觉元素提供了更大的表达空间。电影的影像语言擅长于直接地、情感化的表达,可以在短时间内将事件、信息和情感传达给观众。这非常适于快节奏的剪辑叙事。因此在快速的对话场景中,人物的表情、动作等视觉元素被大大夸张。这一点从周润发与葛优一反常态的

表演中可以看出。影片几乎成为了各种表情“脸谱”式的合集。仅在片中出现数分钟的冯小刚，前三个镜头中唱歌时的表情和动作各个不同，虽然只有几秒时间，但已经充分地将这一特色夸张出来。这样的夸张一方面弥补了语言表述上的不足，另一方面也迎合了全片戏剧化、荒诞的效果。经过这种影像化的语言处理，影片的“视觉冲击力”变得更加明显。

（二）特写叙事与视觉节奏

要在配合快节奏的剪辑同时，完成清晰明确的叙事并不容易。如果使用一般的表现手法，创作者需要在剪辑频率与观众准确读取镜头含义这对矛盾问题中做痛苦的选择。《让子弹飞》无疑需要保证“节奏至上”的原则，这就需要在镜头表现方式上做出相应的调整。

一项非常明显的调整是：特写化叙事。片中大量地采用特写，对话中的人物特写、动作特写，事件中的关键物品特写等等。大量的叙事段落是主要通过特写完成的。

特写叙事的一个优势是，可以在短时间内交代清楚主要事件和动作，特写镜头包含的内容相对较少，观众可以在很短的时间内读取其中的信息，在快节奏的剪辑下，大量使用特写可以保证观众能够理解导演要表达的内容。因此即便是可以在一个镜头中表现的内容，姜文也经常会分为几个特写镜头的组合，这样可以在信息传达明确、到位的前提下提高影片节奏。

特写镜头的另一个优势是可以通过特写营造节奏点。换句话说，就是在视觉上依靠特写镜头“打节拍”。例如麻匪“发钱”的一段，一个个彩色玻璃被打破的特写镜头穿插在麻匪夜晚在城中行进的场景。这些特写的反复出现，形成了有一定规律的视觉节奏，令观众感受到“麻匪”们“做老天爷”的“过瘾”。

此外，片中的特写还往往被用作一个段落的开始和结束。影片中相当多的段落都以特写开始。这样一来，首先观众可以通过一个简单的事物或人物的特写迅速投入到这一场景的情境中。其次，特写镜头信息少的特色也便于剪辑师尽快切到下一个镜头，保持紧凑的节奏。第三，特写镜头中所交代的信息和物品也是营造悬念、暗示情节的有效方式。

特写镜头不仅可以在场景开始起到有效的作用，将其放置在段落的结尾，也可以作为段落之间用来打隔断的视觉节奏点，让情节的结束点更明晰，使段落的完整感更强，如惊堂木一般在故事的“气口”处敲响，提示观众“可以喘口气了”。同时它也让转折感得以强化，令观众对接下来的情节更加期待。

在这一个个由特写镜头完成叙事当中，影片的贴近感、紧张感、速度感被大大提升。同时这些特写镜头构成的节奏点，如同摇滚乐队中的鼓声一样，在片中垫下了铿锵有力的视觉节奏基调。

（三）背景的压缩与景深的忽略

与高速剪辑和特写镜头配合的另一因素，便是背景信息的压缩。这令画面主题更加突出，并保证了在短暂的时间内镜头信息向受众的有效传达。巴赞的长镜头，多义的景深、复杂的调度，在这部影片中，都被归还于理论的高坛，姜文需要的不是“物质现实的复原”，而是让观众进入他大脑里面构筑的一场梦。于是影片中长焦镜头的使用大大增加，背景范围被压缩到最小，以至于在最后的全景场面之前，观众从来没有机会好好看看“鹅城”的面貌，影片的前半部分完全可以在某影视城一条狭小的街上完成而让观众完全意识不到。长焦镜头的使用也缩小了景深，于是背景上本来已经不多的信息，也被虚化为梦境化的朦胧氛围。为了追求这样的景深效果，影片中甚至多次出现焦点偏移，不惜这样的代价换来的浅景深，配合快速剪辑精炼地完成了叙事任务。

此外，很多场景的纵深空间被人为地“封住”。无论是对话情景还是动作场面，我们日常拍摄中讲究的“纵深”、透视消失点的“气口”全都被墙面、人群、建筑等事物“堵死”，透视的影响被压缩到最小，空间感被屏蔽，压迫感增强。这一视觉感受配合快速的叙事节奏，让观众只能屏气凝神，观看

着故事的发展。

（四）“跳切”的运用

仅仅是“压抑”并不足以带来完全的紧张感。正如拳击选手，若要发出重拳，必须先尽可能地收拳。电影创作中若要追求张力，显著的变化与对比也是不可或缺的。《让子弹飞》中，便有很多大景别跳切的使用。

例如在县衙门口，张牧之刚刚审问完武举人后，对百姓高喊“不许跪”的场景中，画面在人物的近景和整个县衙大门的大全景之间反复跳切，视觉上的冲击力非常明显，而往复的显著视觉变化，也形成了跳跃式的视觉节奏，强化了全片饱含冲击力的基调。

在张牧之与马邦德在县衙中讨论“如何赚钱”的场景中，轴线原则也被彻底推翻，在张牧之与马邦德两人的对话过程中，摄影机在轴线两侧按照景别、构图完全相同的方式拍摄，形成跳切，这种拍摄方式在兼具画面的“形式感”的同时，为观众带来了“惊异感”，让这一对话段落变得与众不同。

镜头跳跃性的变化强化了镜头组合的张力，形成了非常具有冲击力的蒙太奇效果。

三、运动的处理

剪辑节奏的变化也对画面上的运动元素产生了影响，为迎合这一节奏，姜文对于运动的处理也是“大刀阔斧”。

（一）省略过程

首先，任何运动都是经由一个运动过程，达到运动的结果。例如倒茶的动作，人物需要完成，伸手——握住茶壶——举起茶壶——倒水的一系列过程，才能完成。而“急性子”的姜文也造就了急性子的观众。例如开篇张牧之上闹钟的动作，还在黑屏的时候，上闹钟的声音已经出现，动作还没有跟上，而旋紧发条的动作还没有完成，下一镜头已经切入，闹钟“当”地一声砸在火车地铁皮车身上。

过程的省略删减有效避免了节奏的拖沓。而按照阿恩海姆的视觉完形理论，观众不仅会自主地在头脑中完成其余的过程，不会影响他们对于动作的理解，同时，这种过程的省略还会因为调动了观众大脑倾向于补足整个过程而形成的兴奋感。因此，观众在观看这样的动作中，感受到的不会有不解，只会留下对于人物动作速度的感叹和对于快速的节奏带来的兴奋感。同样的原理也适用于诸多射击、“打劫”的段落。

（二）镜头运动

快速的剪辑节奏一定程度上限制了镜头本身的运动。高频的切换导致一个连贯的动作很难在简短的镜头时间内完整呈现。因此《让子弹飞》中的镜头外部运动，或称镜头自身的运动在非动作段落的运用往往并不明显。但影片中这种运动不仅不是没有，相反却是很多。这些运动镜头贵在潜移默化，在不经意间，影响了观众的观看感受。

例如片中最精彩的一段对话当属“鸿门宴”一段。当三人坐定，开始对话时，镜头便开始了缓慢的旋转，这种旋转一直是向画右运动的，单向的，同时也一直是围绕着画面中心的人物的。这种运动一方面让人物面部在画面中的主体性更加突出。另外一方面也让观众在旋转的“眩晕感”中沉醉于三个人充满硝烟味的“智斗”。随着对话的层层深入，镜头旋转速度也逐渐放慢，直至黄四郎谈到与张牧之的“一面之缘”时，情节达到高潮，运动也停止，现场气氛凝固，画面的景别此时也已经逐渐转为特写，观众的注意力完全集中到两个主要角色的对抗中。

四、听觉节奏的控制

节奏本即是听觉概念，人对于节奏的感受也是对于听觉节奏更为熟悉与适应。已经邀请久石让为

影片作曲的姜文绝不在声音的处理上随随便便。相反的，影片中的声音元素在全片的节奏中打下了至关重要的鼓点。

（一）台词

首先，简化的台词和夸张的表演就已经让对白本身更加铿锵有力，具有一定节奏感。片中人物的语言皆是经过字斟句酌，演员时而沉吟，时而大笑，时而耳语，时而高喊。角色一边强调着“quiet, quiet”，一边又放声大笑。这样具有强烈张力的对白本身已经具备了充分的节奏感。

（二）动作音效

其次，片中设置了诸多用于增加节奏感的音效。如“拍桌子”、“举枪”等动作，其声音都成为故事情节发展的转折点，而这些点又组成了有规律的节拍，故事在一个个的爆破声响中行进。闹钟声、银子声、枪声、玻璃破碎的声音等等，他们在情节上总是突然出现，但在导演的剧本中却总是“早有预谋”，与视觉语言的节奏点巧妙地配合，形成视听语言的复合节拍。例如张牧之与马邦德的对话中，张牧之使用惊堂木和枪来说明“挣钱”计划的时候，必然要将二者拍在桌子上，形成声响。为了强化节奏，在声音的基础上，还要配以二者的特写，这样一来视听的节奏明确了，枪权配合的隐喻也实现了。

（三）开始与结束的声音运用

《让子弹飞》的每个场景开始和结束的时刻，姜文也往往会像交响乐的乐章结束一样设置收尾的关键声音，影片开始的闹钟发条声，“黄老爷又高又硬”的加重语气都让影片的叙述变得干脆利落，甚至从鸿门宴后马邦德牵马把张牧之带回家的场景也是用钻石的碰撞声结束的。这一类的例子在片中数不胜数。以声音开始和结束的做法一方面是令观众产生惊异感的技巧，另一方面也是强化节奏加强完整性、在段落之间打下隔断的有效方法。

在县长夫人的悼念仪式上，整个场景以牧师的钟声开始，麻匪打劫时让牧师继续完成弥撒，于是牧师的语言贯穿整个段落，直到所有的情节结束，牧师的一句阿门结束整场，完整的声音贯穿增强了画面的完整性。而以钟声和“阿门”结束，也使场景的视听节奏感变得更加封闭和完整。

五、国际化的中国“诗人”

《让子弹飞》节奏处理风格虽然在国内商业片中已经独树一帜，但不能说是完全的自创，毕竟在一些国外的电影中，我们能找到一些影子。

（一）荒诞的“坏小子”

被称为好莱坞“坏小子”的昆汀·塔伦蒂诺，其电影中无论是荒诞的黑色幽默还是强烈的视觉冲击，都比《让子弹飞》有过之而无不及。从快速剪辑的动作场景，到特写开场的悬念设置，再到步步递进的对切、大景别跳切、低角度拍摄、大广角镜头等等都在昆汀的电影中出现过。仅《低俗小说》一部电影中，我们就可以找到不少《让子弹飞》与其相似的地方。

《让子弹飞》中很多场景甚至都与昆汀的电影如出一辙。例如在小六子死后，麻匪一千人祭奠小六子一场，演员们走到镜头前，直视镜头，说出要为小六子报仇话。这种一般商业片很少使用的拍摄方式，让观众在此时如同与演员形成了面对面的直接沟通，也如同融入了“小六子”的身份。这样的处理手法加上广角镜头的透视变形，整个画面的视觉效果是：演员向观众扑面而来，极接近地与观众讲话，让观众“无处回避”。

同样的构图模式出现在《低俗小说》中拳手布奇小时候面对父亲的狱友一场。布奇的反应镜头在这一段落中很少出现，而从布奇的母亲介绍，到上尉走近，直至他讲完整个狱中经历的过程，演员一直直视镜头，或者说直视观众。而观众则不得不在这样的画面中投入到影片的角色中去。

再看对话,《让子弹飞》的台词设置与昆汀让人摸不着头脑的对白有着几分相似。姜文自己扮演的张牧之逼问马帮德如何翻译“惊喜”的段落,与《低俗小说》中昆汀自己扮演的“吉米”逼问两个杀手车库外面有没有标示:“死黑人仓库”如出一辙。让观众和剧中人一样被导演控制着在对话双方的快速对切中等着他们最终说出自己想说的话。

此外,多有观众质疑《让子弹飞》的血腥场景。如果说《让子弹飞》里面,小六子的死过于血腥而又令人费解。那么昆汀的《低俗小说》中,贩毒少年在车内因手枪走火而死、约翰屈夫塔扮演的文森在厕所外被打死等等,这些场面则更是将血腥的画面变做装点这部电影的荒诞内核的“饰品”,让观众和导演一起进入一个忘却恐惧的世界。以至于催生了“暴力美学”的概念。

而在昆汀的新片《无耻混蛋》中,他对暴力的展现、故事的非线性处理,以及荒诞化的视觉表现更加彻骨。可见,无论在荒诞离奇的情节,还是在大刀阔斧的视觉冲击上,姜文还是相对体谅广大观众的。这并不是说姜文不具备登峰造极的能力,而是这两个“坏小子”要做的不是同一件事情。

仔细比较一下《低俗小说》、《无耻混蛋》等类似的荒诞黑喜剧我们可以发现,《让子弹飞》中的视觉冲击是为推动故事行进的,整个张牧之挑战黄四郎的过程在一波接一波的视觉浪潮中更加清晰明了、充满力度。而《低俗小说》、《无耻混蛋》等影片中,视觉冲击成为了主角,故事脉络成为了被导演玩弄与股掌之中的玩具,似乎故事的发展并非最重要的,而一个个视觉冲击场面的递进才是导演眼中更重要的元素。

而但就《让子弹飞》而言,姜文相对于昆汀来说,更需要把强烈的视觉冲击力与有力的影像节奏融入到一个清晰的故事脉络中。影片的目的仍然是要认真地讲好一个结构完整、情节充分的故事。而除此以外,姜文的视觉语言在这部电影中还有另外一个重要的作用,就是抒情。

(二) 偶像的影响

在接受采访时,姜文也表示自己的电影节奏源于对青年偶像的崇拜:“这得说到我很小的时候很迷恋的一个导演,马丁·斯科塞斯。如果说我片子的节奏比较快,可能就是因为我喜欢他的片子”。^{[1](5)}

较之昆汀这位后生,斯科塞斯的电影虽然同样不羁和难以捉摸,但却更有作为老一辈电影人的那种文化的厚重感。例如《出租车司机》中,虽然影片叙事干脆利落,但也不乏深沉的情感挖掘。影片中还不断穿插这样一些镜头:夜晚,虚化的霓虹灯变成点点光斑,在雨水划过的玻璃后面闪烁着迷人的色彩。这些镜头使整个电影笼罩上了一层厚重的朦胧基调。此外,在影片中,表现主人公开出租车的生活状态时,导演用一组计费机器跳动的数字与划过的红绿灯的特写镜头反复对切,并且以客人付钱动作的手部特写结束。几个镜头的简单重复,虽然客人的脸自始至终没有出现在画面中,出租车司机的生活状态已清晰可见。这种诗意,应当正是令姜文从昆汀式的“坏男孩”身份中脱离出来的气质。当然,这一组特写镜头,也是我们上面提到的“特写叙事”手法的极好样本。

如果说姜文和斯科塞斯都是“电影诗人”的话,那么斯科塞斯的视觉节奏更像是一首“自由体诗”,而《让子弹飞》相对来看,则是一篇韵脚规矩的“古体诗”,更具有中式的风格。在影片中,每逢快节奏的段落,无论是人物对话还是麻匪的战斗,剪辑上都能看出整齐划一的风格,对话部分都是语言精炼,切换迅速;战斗段落都是镜头晃动、特写频繁。很多创作手法前后呼应,这种整齐划一的模式一方面强化了影片的视觉风格,另一方面也让表现手法的统一性、模式化感更明显,形式上的工整性更完善。可以说姜文的视觉语言是国际化的,但又是极具中国特色的。昆汀式的视听语言对于中国广大观众来说仍不容易接受。因此,姜文的集合昆汀与斯科塞斯两家所长的“诗化黑色幽默”更适合中国本土观众的审美标准。

六、节奏的变化

在《让子弹飞》中,单纯的“快”并不能解决问题。为实现更好的故事性,姜文把节奏控制得

“快而不赶”。因此，变化就变得尤其重要。在大多数影片中，为防止观众对单一的节奏产生疲劳感，导演在快节奏段落后面接上慢节奏的段落是比较常见的方式。但《让子弹飞》中，节奏往往在毫无预兆的时候便产生巨大转变。

例如在开篇段落中，马匹拉着马邦德乘坐的火车前进的画面节奏比较正常，而当张牧之开枪的时候，其开枪的特写镜头则以非常快的节奏一连串地闪过，几乎很难判断清楚动作。当然，这样的处理可以表现出人物枪法的熟练，但同时，节奏的骤然变化也宣告了一切矛盾的开始。

除了突然提升剪辑频率以外，姜文也巧妙地运用了节奏的骤然下降。例如，张牧之两次说出“让子弹飞一会儿”之后，姜文都留出了足够的时间和空间，将节奏迅速降下来，让观众慢慢回味其中的意蕴。

这样一部“快感”电影，却以《送别》这样缓慢悠扬的歌曲作为主题曲，也体现了这种节奏的对照。姜文在这种荒诞的黑色幽默风格之余，仍然忘不了以电影诗人式的畅意情怀。影片的开头与结尾两个慢节奏段落，营造出了黑色幽默后的淡淡惆怅，使这部电影成为了一首马邦德所说的“要有风，要有火锅，要有美女，要有驴”的超现实电影长诗。

结 论

对于这样一种多元素构成的“快感节奏”，姜文如此总结自己的创作：“节奏跟速度不是一个概念的，节奏是：是不是在点上，有没有意思；速度是纯快，那是两回事。《让子弹飞》我剪了1000多个镜头，不一定是快，是节奏感。我是喜欢把节奏剪好，因为电影说到底不是话剧，它是要通过剪接来控制节奏的。”^[1]

当然，快速剪辑、调整镜头运动、强化声音信息等手法，固然可以营造非同寻常的效果，但它们体现出的另一方面特点就是强烈的主观性。张牧之要的不是钱，是做土匪的自由，做“老天爷”的满足，和自己意识中的“义气”。姜文要的则不仅是票房，也是荒诞黑喜剧脱离世俗标准的自由，也更是将一切贴上姜文标签自己统治一切的自我世界。姜文“明目张胆”的自我表达，也令不少观众厌恶他的“自大”与“自恋”。对于他，“反对”不可以，会得到黄四郎的下场；“崇拜”也不可以，他说“不许跪”。然而，正如顾影自怜的那喀索斯不会关心他人的评价一样，姜文若像其他导演一样，踌躇于众口难调的观众评价里，也就不会有《让子弹飞》这样的电影出现了。姜文必然会携着自己独特的视觉语言，踩着“姜氏节奏”踏上一条不能回头的道路，变成一株孤傲挺拔的水仙花绽放在中国的电影艺术圣殿。

参考文献：

[1] 张凌凌. 从《阳光灿烂的日子》到《让子弹飞》——子弹飞出个人民艺术家[J]. 新周刊, 2010(12): 3.