



1.1.1

王天兵

我与芦苇相识近十五年。

给我印象最深的，是他一成不变的外表和取之不尽的电影智慧。

芦苇似乎永远穿一件圆领套头衫，一条宽松的绿军裤，一双圆口黑布懒汉鞋；他身材高大，鹅蛋型的脑袋上留着平头，稀稀拉拉的胡子茬好像从未刮干净过。从他的外表很难判断他的身份：他有庄稼汉的结实，但无农民的习气；像工人一样淳朴，却无体力劳动者常见的粗鲁；又不同于某些不修边幅的脑力劳动者，他衣着随意却不邈邈，既不吸烟、也不喝酒，更无小市民打牌玩麻将的嗜好……他既属于又不属于这些芸芸众生。仿佛在某个时间点上，他已做出了身心的选择和穿着的取舍，之后再也不愿在这上面多花费任何心思了。在他的平凡中，流露着一种贵族的奢侈。

我是上世纪末在美国与他认识的。那时，他已是享誉国际的中国电影编剧，由他编剧的电影《霸王别姬》和《活着》已分别获得1993年法国戛纳电影节金棕榈奖和次年该电影节评委会大奖。我是坐在美国的电影院里看的这两部中国电影。与之前获得国际大奖的《黄土地》和《红高粱》等风格化的艺术片相比，中国电影仿佛在一夜之间具备了好莱坞大片的叙事功力……不但故事横跨数十年，而且人物命运与历史洪流交相辉映，气势堪比西方电影《阿拉伯的劳伦斯》、《日瓦戈医生》、《教父》、《摩菲斯特》等史诗巨制。

令人吃惊的是，这两部影片的剧作竟同出自芦苇一人之手。

当时的我，正梦想着将俄国作家伊萨克·巴别尔的《骑兵军》改编成电影。那时，我正在学习好莱坞电影的编剧技巧。不难看出这两部影片所用叙事手法正是好莱坞的看家本领。之前，美国人看中国电影常常似懂非懂，片中的人性往往诡异凶残，情节每每不可理喻，只因其中的异国情调，他们才有猎奇的兴味。但对这两部电影，美国观众不因故事背景陌生而感到隔膜，反而与人物息息相通，并和中国观众一样看得如醉如痴。

芦苇这个生于1950年的中国人，一无专业学历，二无家庭背景，他是怎样掌握好莱坞电影叙事技巧的？

初见之下，芦苇让我想起西安的老邻居，还有在一个院里长大的兄长一辈人。相识之后，他便告诉我他的启蒙读物原来正是美国电影编剧的入门书……悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》（英文版Screenplay，作者Syd Field）。这本书我已反复阅读过，它不像中国传统语文教育那样强调玄而又玄却无可操作性的“悟性”，也不以“文章憎命达”的道德说教取代创作技法。作者像一位亲传手艺的师傅那样，心贴心、手把手，一招一式地教读者编剧技巧。

芦苇早在八十年代就阅读过这本书的中译本。他强调中国没有一本这种实用的剧作教程，而这是美国文化所特有的。芦苇没有将自己的创作经历神秘化，也没有将自己的编剧动机归为苦难经历，而是从技法谈起。他不故弄玄虚，这令我倍觉亲切。于是，我们聊起悉德……，一位行家与初学者仿佛因发现同一个宗师而相识莫逆……

至今，也许人们还没有认识到芦苇是好莱坞剧作技法在中国的真正传人。其实，在他普通中国人的外表下，是一个早已深度西化的大脑……

他早在上世纪七十年代就通读过契诃夫的小说，在文革期间就接触了罗素和维特根斯坦；他在八十年代不但熟读过梅绍武翻译的纳博科夫，还通过爱伦堡的回忆录和《外国文艺》杂志发现过巴

别尔……这两位作家都是在二十一世纪才广为中国读者所知的。2007年，我经他推荐才知道芭芭拉·塔奇曼的《八月的炮火》，这竟是他过去三十年来的案头书，而至今，熟悉这位美国犹太女作家的中国人也并不多见。

相识十多年来，芦苇对外国文学经典与电影杰作的涉猎之广、钻研之深每每令我惊叹……在他的剧作中，可以看到契诃夫的悲悯、黑泽明的力度和贝托鲁奇的格局，他对文化冲突的敏感犹如大卫·里恩，他对区域文化的自觉堪比弗兰西斯·科波拉，他还原历史的追求则在向塔尔科夫斯基致敬……这些品质在《霸王别姬》和《活着》中已经尽显端倪，在他后来的十数部未被拍摄的剧作中更加饱满。

但从西方文化的角度仍不能完全解释芦苇。《霸王别姬》中的昆曲和京剧，《活着》中的陕西皮影和老腔，又展示了另一个芦苇。除了昆曲和老腔，芦苇对所有中国地方戏曲和民歌都情有所钟。他毕生热爱齐白石水墨画中的乡土气息。对乡土的迷恋与认同，使他自称半个农民……他除了拥有一个西化的大脑外，还有一副醇正的中国心肠。

在于芦苇交往多年之后，更令我吃惊的是，芦苇这个外貌平常的中国人，却与他的同龄人大有不同。他堪称是一个将时代从自己身上洗刷掉的异类。

芦苇生于1950年，与五十年代出生的那代中国人有共同的经历……生在新中国、长在红旗下，所受的是共产主义教育，然后辍学参加文革，上山下乡，招工回城……又是所谓“吃过苦”的人。他们中很多人，尤其是其中的所谓佼佼者，或多或少都有一种教主情结，他们跟所有人在所有方面比，过去比他强、现在比他强、今后比他强都不行。他们见了比自己年轻得多的人，第一个反应往往是人家“没吃过苦”，一方面只有他受的苦算苦；另一方面，好像别人把他们受过的苦再受一遍才行。他们的思维方式仍属于所谓“辩证唯物主义”式的，即将简单的逻辑应用到社会生活中，正说着反说着永远有理……等等，他们都崇拜过毛泽东。

芦苇剧作《霸王别姬》和《活着》所传达的人道主义精神，已与教主情结格格不入，也与八十年代流行过的对传统文化的批判和否定迥然不同。

在生活里，芦苇是个会说“我不知道”的人。作为一个公认的优秀编剧，他却常说只懂正剧、悲剧，其他都类型不太懂。对新的题材，他总是从“我不知道”开始从头学起。可贵的是，芦苇不但上过山下过乡，还做过牢，但从未说过谁“没吃过苦”。平等待人、宽容为怀，是芦苇本色。他不遗余力地发现和呵护新人，甚至在被他们出卖之后，对他们事业的支持仍不改初衷。

如果一个生于五十年代的中国人，没有自觉地清洗并重新锻造过自己的灵魂，是不可能这么不像自己同时代的人的。其实，芦苇不但是他同龄人的一个异类，而且与比他年轻两代、三代的电影人相比，也仍然是个另类。

这才是他的电影能被全世界的观众接受的根本原因。

这也是他的价值所在。当我终于确认这一点后，我与芦苇的第一次谈话开始了……

2005年，我还在美国工作生活，我请芦苇以中国电影诞生100周年为引子，做了一次笔谈。2006年，这篇谈话在《天涯》杂志发表，名为“中国电影什么时候能长大？”。这让很多人知道了芦苇，也使我发现了芦苇谈话的魅力与潜力。

2008年，我们在西安曲江编剧高研究班上以对话形式所做的讲座引起学员的热烈反响，该讲座整理成文后以“电影编剧的秘密”为名在《读库0804》上发表，不胫而走，不但使这一期杂志加印，而且至今仍在网上流传。2009年，“电影编剧的秘密（续）”又在《读库0901》发表了。这几次谈话之后，越来越多的普通读者、专业媒体，仿佛发现了芦苇，对他的各类访谈接踵而至。从2007年至今，芦苇做了大量关于电影的谈话，他的电影观念已经广为人知，他尖锐而恳切的批评已成

为电影领域不可或缺的一种声音。2013年6月，为补充前几次谈话及近年访谈之不足，我们就芦苇的成长经历，又进行一次谈话，节选后发表于《读库1305》。本书就是我们这四次谈话的结集。

芦苇是怎样掌握了好莱坞的电影编剧技巧的？更重要的是，他在什么时候做出了哪些取舍和选择，使他成为现在这样一个人？答案就在这本书中。

其实，这是我们相知近十五年无数次谈话的结晶。这也是近年来罕见的，很可能是唯一一本由中国作家写的具有实用功能的写作指南，遥向我们共同的启蒙读物……悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》致意，但悉德本人并没有剧作传世，他讲的是普遍的编剧法则与剧作规定。而在本书中，芦苇对个人成长经历的追忆与电影编剧技巧的讲解融为一体，既有普适的原则又有实战的案例，还有血的教训。

这其实是我们两人编排的一出大戏，读之如闻其声、观之如见其人，主人公正是编剧芦苇本人，他一如既往地穿着那件圆领套头衫和那条宽松的绿军裤，像聊天那样一边回顾往事，一边品评电影，同时讲解编剧技巧。四篇谈话各自独立又奇妙地连成一个整体，有铺垫伏脉，有对位呼应，波澜起伏、高潮迭起，最后戛然而止，结构与谈话中讲述的正剧模式正相契合。这个主人公和善宽厚，循循善诱，又是直筒子脾气，爱憎分明，他会让你想起自己的兄长或舅舅，你听得出来，他是自己人，一不说大道理、二不教训人，他娓娓道出的是那取之不竭的电影智慧。

如果你热爱电影，又曾萌发过写作剧本的冲动，但总有尚未入门的挫折感，那这本书会让你油然而生对创作的兴趣和信心。也许，你在阅读中还会产生独享秘笈的快感，甚至有一种被大师点拨的幸福……你会认识芦苇、认识电影。

1.2

中国电影什么时候能长大

1.2.1

芦苇 王天兵

下面的谈话原是芦苇和王天兵在中国电影诞辰一百周年之际的一次讨论，话题涉及职业与业余电影之区别以及中国电影的现状与未来。初谈于2005年3月13日，定稿于2005年7月14日，刊发于2006年第3期《天涯》杂志。这次谈话是本书的先声或前奏，其中提到的诸如类型问题、电影剧本的写作技巧，文学作品与电影剧本的关系等等问题将在书中得到进一步的解答和阐发。

○王天兵：我认识的所谓“搞艺术”的都是什么都能懂，可你常说“我不懂”。我上次请你谈《骑兵军》，你也说不懂小说。即便对电影编剧，也说只会正剧和悲剧。可我觉得你恰恰是一个职业编剧，因为你知道自己能写什么、不能写什么。你什么时候学会说“我不懂”的？你是否觉得中国电影还很业余？

●芦苇：有句老话叫“隔行如隔山”，艺术涵盖的内容实在是浩瀚博大，每个行道都足以倾尽人毕生的精力。我年轻时也自命志在艺术，埋头读各类艺术史，读多了，方知个人的局限，每个人都不过是恒河中一粒细沙……能干干脆脆地承认“我不懂”，是受益于维特根斯坦学说[1]。

至于中国电影的水准，是一个令人尴尬而唏嘘的话题，跟谈中国股市和足球一样，提起这个话题就会心绪变得很不正常。

○王天兵：你是我认识的艺术家中很少谈艺术，而把“类型”挂在嘴边的人。你自己是写类型片……侦探片（《疯狂的代价》）出道的。“类型”和“艺术”是什么关系？

●芦苇：电影的类型一如文学的文体，亦如建筑中的格式，各有不同的功能及限度。如果用写监狱号规的文体去写情书，结果准会不妙；把厕所设计成剧场气派也几近荒唐，这些都是常识。可叹的是我们的电影常常犯这种常识性的错误，类型的不清往往导致电影在内容上的混乱。

“艺术”一词的意境空阔无边，而说起电影类型一定会有具体所指，我觉得谈电影类型比谈艺术实在得多，是在说电影本身的事，而不是漫游虚境。

○王天兵：而且也常听到你说“功力”、“扎实”两个词。这两个词已经被滥用失去意义。“功力”是否指技巧？“扎实”呢，这是你衡量情节片的标准吗？

●芦苇：“功力”所指不仅仅是技巧，而是一个人的全面素养及能力。“扎实”不仅仅是衡量情节片的标准，还是一部好电影的基本品质。

我同意你说的这两个词被滥用、直至用烂，但我国电影所缺失的仍是这两个词，就像“诚信”这个词在当今生活现实中的境遇。这很反讽，像是一部事关社会失语症的黑色幽默电影，让人悚然无语。

○王天兵：从这个角度看你所喜欢的《小城之春》、《小武》、《惊蛰》，这些片子都是艺术片，你也说它们“功力”深厚。为什么你又担心贾樟柯、王全安进入“情节片”会有一道鸿沟要迈？“情节片”和“艺术片”怎么竟有这么大差距？是否因此，你认为中国电影还穿着开裆裤？请你列举你认为还很幼稚的五部片子，大片、艺术片、试验片都包括。

●芦苇：这三部电影无疑是中国电影的精品。但贾樟柯的“青春三部曲”（依次为：《小武》、《站台》、《任逍遥》）一部不如一部也是事实。他是以小县城青年的生存体验为出发点，一举拍出了《小武》这样的杰作。事不过数年，到《任逍遥》时，还是同样的主题，情节与人物却苍白脆弱地难以成形。到了《世界》则已经可以说是伪善了。这种“其兴也忽焉，其颓也忽焉”的现象，几乎是中国影人难以逃脱的命运。王全安比较稳健，第一部《月蚀》初露锋芒，第二部《惊蛰》便成了中国影坛具有“惊蛰”意义的作品，令人叹服。在眼下这个泡沫缤纷的文化市场下，有这样一部在人文品格上本色不变、分量十足的作品弥足珍贵。这也是我推荐他导演《白鹿原》的原因。

《小武》与《惊蛰》均是纪实风格的生活片，在情节叙述上有很大的自由，不受戏剧法则的限制。如要拍大片、驾驭戏剧强度大、故事情节强的电影，这不是凭感觉便可以成事的，确有一道鸿沟需要跨越。

合理而精彩的情节叙述是硬功夫，几乎所有中国导演都在此触礁而沉，包括陈凯歌、张艺谋有过闯险成功纪录的也仍会翻船，《十面埋伏》便是明证。这部画面美伦美焕的武侠电影在故事情节上却一塌糊涂荒诞不经。我想这种现象有两个原因，一是自第四代至第六代导演所受的专业训练本来就先天不足；二是电影环境与市场利益已经把影人们卷入到风险浪涛中，都摇身变成了借本翻帐火急火燎的赌客，哪可能再潜心理首专心创作呢？鉴于此况，我的担心不是多余的。

恕我直言对下列五部电影不能恭维：《荆轲刺秦王》、《十面埋伏》、《恋爱中的宝贝》、《绿茶》、《紫蝴蝶》。这几部包装豪华、炒作火爆的电影，在剧作上却相当混乱而幼稚。借用张艺谋当年的说过的一句话“都是水货”。

○王天兵：你自己是什么时候“成长”的？你能否回首创作成长、电影的习艺过程中让你“悟道”的几个关坎儿、几句话、几件事？

●芦苇：请问，你的“成长”是什么意思？我要真的成长起来学会了“做人”，就不会点名抨击曾是密切合作者的影坛老友了。成长不成长有什么关系，保留住心中尚存的那点真挚的感觉，使自己的

心灵不至于枯萎死亡才顶顶要紧。

○王天兵：我说的“成长”是指技巧的成熟，是指从你感到自己入门了，直到能够驾驭编剧。

●芦苇：任何行业都有“悟道”这一关。我的几个“关坎儿”其实就是使人心灵震动的几部电影。一是安德烈·塔尔科夫斯基的《安德烈·卢布廖夫》，一是弗朗西斯·福特·科波拉的《教父》，一是黑泽明的《七武士》，一是贝纳多·贝托鲁奇的《末代皇帝》，一是大卫·里恩的《阿拉伯的劳伦斯》。这五部电影足以让任何人迷上电影并深悟其道受益终生。

对了，还有契诃夫[2]与纳博科夫[3]的小说，中世纪的宗教音乐以及中国河套民歌，都使我对电影的生命力深具信念。

○王天兵：你经常说编剧要用“笨”办法。什么是“笨”，和技巧有什么关系？笨和“呆”有什么区别？“笨”这个词总让人想起中国传统哲学那些老生常谈。你却又是那个写过《洛丽塔》的纳博科夫的发烧友。纳博科夫的文笔是“天花乱坠”。在你看来，他“笨”不“笨”？

●芦苇：之所以用“笨”这个字，是眼下的国产片太机巧、太滑头、太虚假。大家一窝蜂的都去做“四两拨千斤”的活儿，市场上肯定多是假冒伪劣的货色了。“笨人”所出的活儿倒往往是真货、干货。

张艺谋当初演《老井》体验角色时，下的就是这种笨功夫、死功夫，天天汗流浃背地去山沟凿石板背石板，所以角色演得让人信服无疑。他要是坚持用这种方法去推敲剧本、人物、情节，不要在主题与情节上投机取巧，那《英雄》便有可能成为货真价实的精品巨作，成为地道的“干货”而非“水货”。谁又能料到，中国电影史上的超级水货首推《英雄》，竟是当年以此为警戒的老谋子搞出来的呢？这就叫做“人物的戏剧性转变”，令人感慨。

我用“笨”是褒义的，而你说的“呆”是失去了感应的僵木状态，是贬义的。我看《绿茶》产生的就是这种呆的感觉，即使看镜头让人眼花缭乱的《恋爱中的宝贝》，对人物仍然是发呆的感觉。你说“笨”是中国传统哲学的陈词滥调，我举一个反例，现在满大街贩卖的都是教人投机取巧术的民间秘籍，这二者互补起来便形成完整的国粹图像。孰笨孰巧，这幅图像自有答案，我们就不费口舌了。

是的，我是纳博科夫的铁杆发烧友，我藏有他所有的中文译本，光《洛丽塔》就存有三个版本。梅绍武先生翻译的《普宁》无疑是深得纳氏精髓的上品，是我多年拜读的小说圣经。读梅绍武先生的译本便知在翻译界也只有靠“功力”与“扎实”才能出好作品。我认为中国在功力上有资格翻译《洛丽塔》的，除梅绍武先生外断无他者，并为他未能翻译此书深觉遗憾。在梅先生译作的《普宁》里，才能品会到纳博科夫原作的博大与精巧、悲剧与喜剧、人性中的高尚与卑鄙的完美结合，是一种阅读中的超级享受。可惜根据纳博科夫的小说拍的电影是三流货色，无法与原作媲美。是的，纳博科夫的行文看似“天花乱坠”，但结构如同妙不可言的音乐一般严谨而精确，无懈可击。他不但是小说家，还是文体专家与文学史专家，他翻译普希金的长诗《叶甫盖尼·奥涅金》耗时十年，译文占228页，注解评论与阐释竟占了1800多页，在考据上下的功夫令同行霍然失色，在你看来，他“笨”还是不“笨”？

○王天兵：《叶甫盖尼·奥涅金》这本书厚达千页，我倒真翻看过，但其冗长就是专家也无法卒读。纳博科夫强调如实翻译，但不求合辙押韵，这至今仍有很大争议。纳博科夫有严重的失眠症，他自己承认写这本书是为了消磨漫长的无眠之夜。看来，你只是慕名而已。所以，这不是很好的“笨”的例子。

我问这个问题，因为中国有些作家总把“笨”和“简陋”分不清，总是说“质朴”才是最高的境界，结果导致“寒伧”，他还自以为是到了“大道无形”的什么大境界。而纳博科夫天花乱坠、句句暗藏玄机，是“灵巧”的杰作。中国太缺少这种“灵巧”了，都是追求什么“笨”和“纯朴”，在做“纯朴秀”……实际上

土气、枯燥、乏味。绘画上那些追求“味道”的国画往往如是。

你小时候的朋友都说你从小会讲故事，讲得大人小孩都爱听。后来你成为职业电影编剧。写电影剧本和编故事到底有什么不同？

●芦苇：有同有异吧。说书大师王少堂[4]先生一把扇子一块响木，就把听众迷个半死，我写的剧本得花大把钱拍在银幕上，也未见得具有这般功效，老艺人不服不行。王少堂先生要是干上编剧，我们这号人只能自惭形秽去混别的饭吃去了。

编故事要的是好听，电影编剧则是要好听加上好看。不过王少堂先生说的书在想像中也是很好看的。

○王天兵：你的重要作品都是小说改编而来的。能否举个例子，一段精彩的故事，你是怎么转化成电影的？在你看来，哪部电影是最“电影”的电影？请举例。编剧变了什么魔术让二流通俗小说《教父》搬上银幕变成了一流电影经典？

●芦苇：小说与电影根本就是两个行当，小说通过阅读想象完成，而电影通过视听完成，两者不可同日而语。一流的小说很难成为一流的电影，正如一流的绘画很难成为一流的雕塑一样。如要换种，就得经过脱胎换骨的再生，这叫“再度创作”。大腕导演斯坦利·库布里克就拍过纳博科夫小说改编的《洛丽塔》，依我看这是他拍的最差劲的电影，原作的神韵光彩损失殆尽，纯属狗尾续貂之举。我读《复活》原著比看《复活》电影要感动的多。能与小说并驾齐驱的电影可谓凤毛麟角，罗曼·波兰斯基拍的《苔丝》算一部，大卫·里恩拍的《雾都孤儿》算一部。

我一直对名著心存敬畏不敢染指。当年张纪中上门要我改编《水浒》，我便直言没胆接活儿，实在是高山仰止自量不才。我对敢拍《红楼梦》的人也心生疑惑，只有吃了豹子胆、喝了迷魂药的人，才有这么大的胆量，敢这么轻易地就出了手。

只要大家觉得我写的剧本拍出的电影还好看就成了，至于蛋怎么变成鸡，鸡又怎么变成蛋，个中原委一样过于冗繁不免乏味，就免谈了吧。

电影确因其独特的语法亦即“电影性”而引人入胜。举例说，与《霸王别姬》同时夺取戛纳大奖的《钢琴课》对电影手法的运用就比我们熟练自觉，电影表演也更细腻微妙而出神入化。《霸王别姬》是靠了极为强烈的戏剧张力才与之平分秋色的。我不得不服气地承认，在电影艺术上的造诣我们略输一筹。我多次想与陈凯歌能够深入地讨论分析这一点，但可惜他无意跟我深究这个话题。《钢琴课》就是最“电影化”的电影作品之一。而《霸王别姬》则更多依靠的是戏剧性情节的力量取胜的。

我不想说是科波拉“点石成金”成就了《教父》这部作品。确切地说，小说是一座大矿床，而科波拉则是慧眼独具地识出了矿脉所在。他嗅出了这部黑帮小说中不同寻常的家庭伦理成分，进而破天荒地把黑帮片与家庭伦理片两种类型结合在一起。好莱坞老板看了电影版的初稿后疑惑地说，“这哪里像是黑帮片呀？”正是这种不同凡响的类型结合，才使《教父》成为了电影殿堂的经典之作。

○王天兵：现在的导演，三十岁才开始上道。以后的孩子，看着无数影像长大，将来会不会有莫扎特式的天才，七岁能导大片？

●芦苇：在技术的层面，这有可能。

在心智的层面，这不可能。因为他还处于心智不全的阶段。莫扎特七岁时的作品一定无法与他成熟后的作品的成色媲美。电影说到底仍是心智的产物。

○王天兵：另外，你还常叹中国电影没有好“表演”。连《霸王别姬》的表演在你看来也不是一流

的。为什么？

●芦苇：中国电影表演差，过错不在演员，而是烂剧本、烂导演与烂的制作环境，能轻易扼杀许多本来禀赋不错、潜质尚好的演员。一部电影的基础再好，它的生命力最终是要靠演员的表演来展现，中国导演对此尚无深刻的认识。目前的影视作品都是快餐式消费，对演员的要求只限于程式化装模做样的水准上，所以很难出好的演员。

《霸王别姬》各方面的成色都不错，但在表演方面并非无懈可击。将《霸王别姬》与同时取得戛纳桂冠的《钢琴课》相比较，表演上的差距便会一目了然。《霸王别姬》前后得过各种影展几十个项奖中鲜有表演奖，而《钢琴课》的女主角霍利·亨特同时摘得世界级影后大奖[5]，便是表演水准不一的明证。

我为张国荣的死深感痛惜，他是具有国际影帝实力的天才演员，他的演技远未充分展现出来，便轻易了断弃世，实在让人扼腕叹息成为憾恨。

不同的电影类型对表演有很不相同的要求，电影《惊蛰》就其类型而言，它的表演是让人惊讶叹服的，先后出场的十几个人物个个形神饱满、气韵生动，角色的生命质感自然真切，这就是第一流的表演，证明导演导戏的功夫身手不俗。

金鸡奖近年因各种原因每每难服人心，但去年将最佳女主角奖颁给《惊蛰》的女主角余男，倒真的是名实相符。

○王天兵：一个有意思的问题：电影编剧是否天生会演戏？你想，在纸上写出各色人物，边写不就得边演吗？

●芦苇：好的电影编剧当然会演戏，但不是在真实的场景中，而是在脑海的想像中。当然是边写边演，不演就写不下去，这种想象中的表演有时会无比神奇妙不可言。所以称职的编剧看表演时会格外地敏感。

○王天兵：五十年代出生、“文革”中长大的这代人中，包括那些所谓优秀的人，不少都未免有“教主”情结，表现是自以为全知全能，不能容忍还有自己不知道的事，事事都在跟别人比……过去比他强，现在比他强，将来比他强都不行。我跟你认识这么长时间，只有一两次，你让我想起你那些同龄人，但更多的时候，我感到你不是那一代人。第五代导演有三个人不约而同地拍过秦始皇，这是偶然的吗？我想听听你对你们那些同龄人，对这种心理现象，以及对《荆轲刺秦王》、《英雄》、《秦颂》（后者还是你编剧的）的看法。

●芦苇：先说《秦颂》。中国有最丰富的历史资源，但没有一部像《末代皇帝》那样绚烂而令人信服的历史电影。黑泽明的《蛛网宫堡》（又名《蜘蛛巢城》）、《影子武士》（又名《影武者》）让全世界接受了日本的历史电影，这些对我们触动很大，所以《秦颂》的剧本是倾注了大量的热情与心血的，企图为中国的历史电影坚实地迈出一步，可惜的是这一步走偏了。

我曾反复对导演强调过，《秦颂》的主线是一个友谊破裂的故事，高渐离与嬴政童年的关系愈是生死与共、情同手足，日后两个人精神冲突与决裂便愈痛苦愈见悲剧的力量，所以俩人儿童时代在狱中共同患难的戏是全影片的根基，俗称“戏根”。戏根若成则全剧皆通，戏根若失则全剧尽输，《霸王别姬》的成功道理便在这里。但令人深憾的是，在拍摄中偏偏将“戏根”连根掘掉了。剧本中俩孩子相依为命相濡以沫的情节尽被砍弃，将俩人的形象改成了恣意妄为无恶不作的小狂徒，竟把狱长生活埋了。这已脱离了类型的制约，成了无厘头搞笑版的意思了。在拍摄期间，扮演秦始皇的姜文曾多次提出疑问，身为至尊至圣的秦王，凭什么要宠爱高渐离这个讨厌麻烦的家伙？他问得一矢中的。砍掉生死之情，俩人的关系便无从发展了，本无交契何谈破裂？姜文、葛优的挑梁大轴，赵季平的音乐，曹久平的美术可谓阵容煌煌，但却无法挽回这部主题与情节失却指向的电影了。

《荆轲刺秦王》的主题与情节则是出奇得混乱庞杂，以至于我看过剧本后无法断定它的类型所属，忧心忡忡地去找陈凯歌说，这个剧本全然不顾情节剧的基本章法，在主题、人物、情节上均存在着严重的缺陷，你这是拿大商业片的投资去搞一部……说的（得）好听，去搞一部实验性的无类型电影，这样干你踏实吗？我的出语可谓言重，但未能引起他的警觉，他回答说，踏实得很。当时我面对陈凯歌，脑子里却冒出了一句湖南人常用的叹谓：“唤不回来的！”

后来我专门买票进电影院看《荆轲刺秦王》，为自己不幸言中而暗暗叫苦。影片的制作技术精湛出色，但在剧情与人物的逻辑关系上，如其剧本般的混乱不堪难以理喻，犹如进入了一座无视结构原理的巨无霸式的建筑之中，满目是大而无当华而不实的堆砌，台词声嘶力竭内容却苍白无力，弄得观众从头到尾都不知所云不明所为，影院内仅有十几名观众，中途还走掉若干，在西安市原定放映一周的档期只两天便匆匆撤片了事。

陈凯歌在拍这部电影时抱负很大，说这部电影是一个庞大的工程，希望对中华民族的精神有所表达，但结果事与愿违。他在拍《黄土地》时默然无语，那部投资连《荆轲刺秦王》的零头都不到的电影，倒是实实在在地表现出了中华民族的精神本色，而且令人信服感动。反观《荆轲刺秦王》，剩下的只是一大堆华丽堂皇却散乱无序的碎片，陈凯歌在起步之时便达到的境界，在盛名之后却失坠而下，今昔的变化令人唏嘘。

《英雄》的主题可谓虚妄可怕，端的是要从根本上颠覆武侠精神与武侠片类型。替天行道、公义战胜邪暴是武侠小说、武侠电影（包括美国西部片）永恒的不二法门，背弃此旨即失去武侠精神的价值，武侠就成了毫无意义的行尸走肉。可叹的是《英雄》里的武侠竟能被暴君一通言不及义的思想教育给洗了脑，幡然悔过地改变了世界观，认秦始皇为大救星，还心甘情愿地去当祭品了。这算是哪门子的武侠？纯属一个弱智的奴才。只有秦始皇写武侠才会用这样的笔法，滑天下之大稽且诳世间之民智，与司马迁笔下的“游侠列传”真是天壤之别。武侠对中国人太重要了，乃是民间百姓对公平正义最后的梦想与希望。张艺谋后来检讨，说他用秦始皇出场是犯了一个低级错误，问题不在这里。你都抹杀了武侠精神，将武侠片嬗变成了思想教育片，不论哪个皇帝出场，反正黎民百姓们寄托武侠的希望破灭了，连梦想都没得做了，这才是触犯天下众怒的要害所在。试看黑泽明拍那么多的武侠片，没有一部敢去涉这路混水的。难怪后来《英雄》在文化界与媒体网络惹来的恶评沸反，连金庸先生也忍无可忍拍案而起。

《英雄》是一单赚得大利的生意，也是自毁招牌之举，滚滚而来的钞票即抬高了他的身价也埋没了他的半世英名，值当不值当，后人自有评说。

我们撇开秦始皇的历史功过不谈，就一个叱咤风云扭定乾坤的戏剧人物而论，这三部电影都愧负于他。他是历史舞台上集壮志与酷才于一身的伟大演员，对于他身上诡异的魅力与复杂的欲望，这三部电影均显得才力不逮望尘莫及。这证明了第五代电影人的两个问题：一，在精神价值上的失衡与紊乱；二，在艺术创造力上的萎顿与无能。在贝托鲁奇所拍的《末代皇帝》面前，我们都是侏儒。

○王天兵：我在美国看《英雄》，感觉不像在国内看那么差，因为彼秦始皇非此秦始皇。而且在影片中，这个秦始皇有士为知己者死的行为，他背过身去，等刺客行刺。这种行为，在他的“言不及义的思想教育”之外，感化了刺客。

以头脑清醒著称的著名电影评论家罗杰·伊伯特（Roger Ebert）都说这是部具有非凡的美（extraordinary beauty）的影片。美国观众不知道咱们的秦始皇，所以看至此，已经忘了他的强权和屠杀。

贝托鲁奇的《末代皇帝》对宫廷生活的描述达到了一种令中国人尴尬的可信度。可是我无法接受这部影片中那个备受凌辱、命运多舛、风流倜傥的溥仪。比如：在《我的前半生》中，他自己承认在抗战末期，因为巨大的压力，他变得残忍自私，根本不把自己身边的亲人当人。而在电影

中，他成了一个彻头彻尾的受害者。身在美国，再看此片，我更觉不舒服。

另一个问题：在你同龄人中，或者比你年龄更大的人中，总有些人喜欢让别人把自己吃的那点儿“苦”再吃一遍。而你自己，上山下乡过，还做过牢，而且你的两部戏《霸王别姬》、《活着》都涉及二十世纪中国的苦难，但我从没听你教训过谁：“你没吃过苦”。你从时代病中逃逸出来，大概扒过自己几张皮吧（剖析过自己）？

●芦苇：苦难大概是生活的语境，所以佛陀干脆宣称，人生就是苦海。纳博科夫通过普宁的声音说，我们在人生中真正能够获得的除了悲哀，还有什么？被美食琼液折磨得消化不良的崇祯皇帝，与饿肠漉漉饥寒交迫的李自成都在忍熬着各自的苦难，天子与贱民皆无从幸免，这正是我读中国历史的感受。

再说，狼把自己的崽子赶到荒原上去，更大的驱动力是生存与父爱的本能，而不是虐子的心理。苦难是浸透于心的体会，对我而言，会给写电影剧本带来坚定的自信。当写到此境此况中时，我笔下的人物就会有血有肉呼之欲出，足以使人泪透纸背。苦难既然如此普遍，又何须他人的训示？

我确实是从政治的时代病中逃逸出来的，现在努力从商品时代病中逃逸出去，不管扒它几张皮都在所不惜。

○王天兵：实际上，纳博科夫赞美人生，他说过，生活对他就如新产的乡村奶酪和蜂蜜。你在对自我、对传统批判之后找寻精神出路时，碰上了西方电影。你说过你是看完《末代皇帝》才突然找到《霸王别姬》的视角的。《霸王别姬》有一股“京味儿”，又有浓郁的“洋味”。你反复说过中国人要是信基督教那是中国人的福分。你在电影技法上成熟了，但或许还是西方精神世界的小弟弟？你自己长大了吗？中国电影什么时候能成人？

●芦苇：写《霸王别姬》剧本时，贝托鲁奇所拍的《末代皇帝》对我的启发影响是关键性的。剧本以人为本，所以视角是全球的，人都能理解的。不管京味儿与洋味儿，都是一部好电影的诱人味儿，庆幸那一次我们干得还算不错。

我们的老祖宗相当狡猾地绕过了一神教的信仰阶段，结果孕出了无数以眼前利益为终极目地的怪胎，这就是被“五四”学者们所断定的“功利型文化”，亦形成了今日国人们普遍的精神状态，对这种结果你满意么？我们且不谈基督教对生命的珍重奠定了人道主义的基础，如果能遵从最简单的戒律，比方说不说谎做伪，中国电影就会自然实在有人味得多，不至于满目的虚情假意或是无情无义，这不是福分么？

我在电影技法上远未成熟。也不在乎是否是西方精神世界的小弟弟，这纯粹是一个中国祠堂族谱式的问题。在精神的选择上，我只问良莠无分东西。与其当个昏聩的爷爷，不如当个明智的孙子，只要心智健全明白事理，你爱怎么论序排辈都行。

我长大了么？你拿我写的剧本去判定吧。中国电影什么时候能成人？什么时候有了正常健全的环境了，无须费心劳驾，它自会茁壮成人的。

* * *

注释

[1]路德维希·维特根斯坦1889-1951，出生于奥地利，后入英国籍，哲学家、数理逻辑学家。语言哲学的奠基人，20世纪最有影响的哲学家之一。

[2]安东·巴甫洛维奇·契诃夫1860-1904，俄国主要剧作家和短篇小说大师，代表作品有《第六病

室》、《樱桃园》、《变色龙》、《草原》等。

[3]弗拉基米尔·纳博科夫1899-1977，俄裔美籍小说家、文体家、诗人、文学评论家、翻译家。代表作有《洛丽塔》、《普宁》、《微暗的火》、《庶出的标志》等。

[4]王少堂（1889-1968）：原名德庄，又名熙和；祖籍江都，生于扬州；评话艺术大师，擅说武松、石秀、卢俊义等人物。

[5]1993年第46届戛纳国际电影节最佳女主角和第66届奥斯卡金像奖最佳女主角

1.3

电影编剧的秘密（上）

1.3.1

芦苇 王天兵

2008年5月初，原西安电影制片厂厂长、导演吴天明，及演员许环山，为了提高中国的电影编剧水平，在西安发起组织了一个电影编剧高研班，邀请美国纽约大学及加州大学洛杉矶分校的剧作老师及中国电影导演及编剧前来授课，此班由西安曲江影视集团赞助，无偿为学员提供住宿及教学。学员是来自全国各地的编剧和导演，他们每人至少已经有一部电影正式公映。

以下谈话内容来自芦苇和王天兵以对话方式在这个编剧班上做的两次讲座，文字由王天兵整理。

本文曾发表于《读库0804》。

1.4

从艺之初

1.4.1

○王天兵：提起电影，电影发烧友可能首先会想到……艺术。可是，一提起类型片，大家马上会想起格式化的情节、程式化的人物和正义战胜邪恶的主题，像007系列和成龙电影等，也就是娱乐产品。

熟悉、不熟悉芦苇的人可能都知道《霸王别姬》和《活着》这些电影经典是他的代表作，可是，大家可能不知道，芦苇恰恰是写类型片出道的，他是改革开放以来最早探索类型片的中国电影人之一，上世纪八十年代，他和周晓文合作了《疯狂的代价》和《最后的疯狂》两部类型片。

今天，我们希望芦苇能告诉大家，他是怎么从一个“类型片”作者变成“艺术片”作者的。请以亲身创作经验为例，阐明电影类型和电影艺术到底是什么关系。

那么，芦苇自己讲就可以了，为什么要我和他坐在一起呢？因为每当芦苇和朋友坐在一起时，他总是滔滔不绝、妙趣横生，而当他面对一群观众时，却往往谦虚寡言。我在台上像平时一样和他交谈，可以使他放松。大家也可以在旁窥见到他那几乎取之不尽的电影智慧。

下面我们进入谈话的第一个问题。芦苇实际上不是学编剧，而是学美术出身的。我先请芦苇讲一下，为什么突然要做电影编剧而不做美工了？

●芦苇：今天在座的都是同行，我有一点怯场，所以我把天兵拉来，要是不见天兵我就慌了。

我以前在西影厂做美工助理，然后做美工，当编剧纯属偶然。当年吴天明当西影厂厂长时，周围都是年轻的新生力量，好多跟我在一块玩儿的朋友都当导演了。他们突然当导演，就拉我做美工，因为熟悉、好使。

当时西影有非常良好的创作空气。在拍电影以前，主创全部要参与剧本的研究和谈论，美工也得参加。当时我给周晓文当美工。周晓文的第一个电影是《他们正年轻》，但剧本不是很成熟。我边看剧本边骂不好。周晓文就说：“你说不行，那么你觉得什么（怎么）行？”我说：“我写得最起码比他的好。”周晓文就说：“那你就来改吧。”于是，我白天做美工，晚上改剧本。那个电影特别好玩，在拍完的时候，周晓文又说：“编剧改完了，也拍完了，主题歌还没有词呢，你写一下词儿吧。”后来歌词也是我写的，杂志上还发过赞美我的文章呢。

我的第二部电影就是《最后的疯狂》。吴天明当厂长的时候，我们厂的青年导演是有分工的。他安排一拨儿人拍艺术片去获奖，另一拨拍商业片去挣钱。我跟周晓文属于挣钱那一拨的，所以就拍警匪片《最后的疯狂》。但拿到剧本后，我又开骂。我彻底改了一遍。那时候没有什么版权，也没有署名，实际上都是给朋友帮忙。我也不知道写得好不好，但肯定比原来的剧本好。

我把剧本给了周晓文。记得他在屋里看，我在屋外跟他老婆聊天，等他一起出去吃饭呢。不一会儿就听他在屋里鼓掌，我知道他认可这个剧本了，感到非常兴奋，最起码这个剧本有拍摄的价值了。这时，我还是绘景工，而且做的都是内景。

周晓文说：“这样的，你到这个组里来，给咱们组织下一个剧本。因为组里有人工经费，咱们可以一边拍电影，一边准备下一个剧本。”于是，我就把下一个剧本的提纲拉出来了。我走的时候，他又说：“你又不是编剧，这个钱我也没有办法给你。但既然是朋友，就不在乎这一次。”我说：“你给我二百块钱经费吧。”那是1987年，二百块钱是一笔大钱，有了它，我可以写我愿意写的剧本。他说：“好。这可以当差旅费，可以报销。”

我就到我早就想去的地方去了。那个地方离毛主席的家不远，在湖南湘潭，那里是齐白石的老老家。我写了一个电影剧本《星塘的阿芝》。多少年来，我一直想写这个剧本，但总觉得好像不到实地写不出来。齐白石的老家门口有一个大池塘，传说是星星掉下来砸成的，故名“星塘”。我在齐白石的孙子和侄孙子那儿生活了半个月，写剧本用了七天。不想十年以后，有一个朋友帮我把这个剧本寄去参加夏衍电影文学奖，还得了奖。

这就是我当编剧的起步。

1987至1988年，周晓文导演公映的第一部电影《最后的疯狂》不但卖了三三百多个拷贝，而且得了金鸡奖（1988年第八届中国电影金鸡奖特别奖）。看这个类型成功了，厂里就说：“周晓文，你还是拍警匪片吧。”他说：“我什么时候才能搞艺术呢？”厂里说：“你拍两部给厂里赚了钱，就可以搞艺术了。”他就对我说：“芦苇，你也别当美工了，写剧本吧。”

于是，我就写了《疯狂的代价》。里面既有社会内容，也有儿童心理学，实际上，这部电影写了姐妹两人，妹妹被一个歹徒强奸后，不依不饶的姐姐，在一个快要退休的老警察帮助之下，终于破案的故事。在警察抓获罪犯之时，姐姐却飞脚将罪犯踢下楼让他摔死了。

这两部电影是改革开放以来最早、也是迄今为止最成功的警匪片。

后来，陈凯歌主动来找我。我那时候不认识他，他在纽约当访问学者时，看了根据我的剧本拍的

电影，觉得台词写得特别漂亮，不浮躁。他说：“你是有塑造、刻画人物能力的。”

我说：“你找我写一个什么样的剧本？”

他说：“有关京剧的。”……这就有了《霸王别姬》。

1.5

编剧入门

1.5.1

○王天兵：在你进入下一个话题之前，有必要澄清几点。

因为听你说来，感觉你从绘景工到编剧是一夜之间的事。能否告诉大家，你作为美工，悄悄在下面学了哪些东西，看了哪些书，使你出手就这么高？不是偶然的吧？很多人在写自传的时候，爱把自己神秘化……好像他一出场，就样样具备，所向披靡。在你芦苇让周晓文惊喜之前，你是从哪儿获得启发又是怎样逐渐掌握编剧技艺的？这一步可以拉长来讲讲。

●芦苇：这跟我的爱好有关系。我是一个好奇心特别重的人，什么都想知道，什么都想学，年轻时候是音乐发烧友、文学发烧友、电影发烧友，还是一个摄影发烧友。最初，我学的是绘景。那时候拍电影都是在摄影棚里，我就是画布景的人。我到电影厂的时候，很多人说，小伙子不错，个子高，人长得不错，可以当演员，但我从来没想过当演员。可我一旦研究起电影来就比较系统，非常认真。

○王天兵：你写第一个剧本之前，到底看了哪些书？你常说编剧是一门手艺，你是怎么掌握这个手艺的？

●芦苇：我觉得今天学电影非常容易。各种影片我们都看过，盗版碟到处都可以买到。在中国，不用费多大代价就可以获得全世界的电影资源。可我们那个时候没有什么电影看。当我在1975年进入西影厂时，“四人帮”还没有倒台。我参加拍摄的第一部电影是“四人帮”的题材。“四人帮”倒台以后，我们才可以看到电影基本理论的资料。我的启蒙老师实际是一本杂志……《世界电影》，它教给我所有的电影知识。我手里这本书是1981年出版的。

○王天兵：这是书还是杂志？

●芦苇：杂志，双月刊。这个杂志特别重要，几乎全世界所有经典电影的剧本都有，基本分析也全有。

那个年代不重学术，而是重历史。年轻人要么忙着大批判，要么追求政治风潮，谈电影艺术是一个非常另类的事情，电影厂的人都不谈电影。我碰到周晓文，他对电影非常有兴趣，我们两个开始自习。因此，我对电影整体了解得比同龄人要深入全面一些。

电影编剧有两个关键词……一个是电影，另一个是编剧。既然我们做了电影编剧，首先你要知道电影是什么，这非常重要，一定要在主体意义上了解电影；第二个才是编剧。那时，我看电影猛做笔记。电影笔记做得多了，忽然某一天，我想到电影跟类型有关……任何一部电影都是类型电影。

○王天兵：你当时笔记上都记了什么东西？请举几个例子。

●芦苇：比如说《黑神驹》[1]，这是科波拉拍完《教父》之后拍的。二十世纪七十年代末，国内举办美国电影周，其中一部典型的美国艺术片《黑神驹》，看得人灵魂颤抖，真正感受到了电影无坚不摧的巨大魅力。电影节只有一周时间，光《黑神驹》我就看了五场，几乎天天不落。不但做了影片分析，还摸黑画了摄影的画面构图，记了音乐旋律的简谱……那时候我年轻热情，对电影如痴如醉，看电影对我是一种艺术享受。这个电影在西安只上映一个礼拜，当时没有DVD，也没有磁带，而一张票要三毛钱，我的工资可能是一个月三十六块钱，但我自己掏钱买票一天看一场，天天看完回来就做笔记，都养成习惯了。

笔记第一项是剧本的特点，第二是导演的特点，第三表演，第四演员，第五音乐。这是电影基本要素，要从这五个角度分析。其实，我初二就下乡了，没有上过什么学，但我当时每看过一部电影都要做笔记，我要了解这个行当，时间一长，慢慢就敏锐了，一看电影就知道类型了，也没有人教给我什么，我就知道类型特别重要。其实电影跟绘画是一样的，美术大的分类太多了，有国画、油画、工艺、雕塑等，而油画里面又分很多类，有风景、人物等，以下又可以细分成很多题材。电影也是一样。

美国电影周放了六部电影，分别是《巴顿将军》、《黑神驹》、《雨中曲》、《猜猜谁来吃晚餐》、《原野奇侠》、《白雪公主》。明眼人一看便知这是六部不同类型的电影代表作。美国影人把类型看得命一样重要，因为他们知道电影产品的分类就是市场的基本保证。反之，国产电影在这方面相当弱智，纵然是圈内人问起类型来多是一脸茫然，死都不知道怎么死的。就这点儿水准，永远别做跟好莱坞抗衡的春梦。

电影和任何事物一样，有一个类型的区分。我对类型一开始就比较敏感。而我们真正谈类型的时候，已经是九十年代以后了。可至今，中国人对电影的认知还是比较落后的，对类型问题还没有搞清楚。

○王天兵：你是通过这个杂志以及做电影笔记，慢慢意识到类型的重要了。请你举两个例子，从类型角度谈一谈。

●芦苇：类型是什么东西呢？类型就是电影的规定性。电影是一个艺术产品，这个产品跟所有产品一样，是有功能性的，类型其实是一种功能。

我用《巴顿将军》来举例。这部影片在中国上映以后，我非常震惊，美国人电影拍得如此之好。

《世界电影》杂志也刊登了《巴顿将军》的剧本，我对它从类型、内容和技巧都做了一些分析。显然，《巴顿将军》是以二战战场为背景的战争片，自然有战争片的类型因素，这是第一个；第二个，它有人物传记类型；第三个，它有正剧的因素。实际上，这三个类型的因素它都有。

○王天兵：昨天理查德·沃尔特（加州大学洛杉矶分校电影系教授）也讲了类型。他说天才的导演善于把几种类型结合起来。他讲了斯坦利·库布里克的《奇爱博士》，讲的是因一次偶然失误而导致核战争的故事……融合了闹剧、喜剧和正剧，甚至包括纪录片等几种类型。我注意到，无论什么时候提起电影，芦苇总要首先提到类型。

●芦苇：我多年的经验是，不管写什么电影，第一个你首先面对的就是类型。你到底要写一个什么电影，对剧本要有一个定位，也就是说你要知道写的是什么东西，有什么功能，说白了就是知道观众要看什么。比如说，你要写警匪片，首先要了解观众要看到的基本因素是什么。比如《巴顿将军》，我们可以称之为人物传记片，也可以称作战争片，也可以称为正剧。我认为《巴顿将军》是迄今为止最成功的人物传记片，是人物传记片的经典。中国人很遗憾，因为到目前为止，尚未有一部这样的电影的出现。

我跟天兵探讨艺术时，天兵说：“你干电影这么多年，平常不太说艺术，却总听你讲类型。类型是什么东西？类型和艺术的关系是什么？”

我们可以查一下《大不列颠百科全书》，其中关于“艺术”的解释，内容庞杂，内涵太多，包括方方面面的内容。“艺术”是一个抽象的词，不具体，但是，“类型”却非常具体。我们谈艺术的话，我老觉得说半天还是非常空洞，不知道在说什么，而说类型一定有所指。

○王天兵：你说的类型，也是从手艺人的角度说的吧？

●芦苇：编剧就是手艺活。你必须知道你要做什么活，就像一个木匠，他要做家具，必须知道家具的功能。我们看电影也是这个样子，我们看主旋律和看警匪片的期待完全不一样，看警匪片和战争片也是不同。

* * *

注释

[1]《黑神驹》（1979），导演:拉罗尔·巴拉德，编剧:沃尔特·法莱/梅丽莎·马西森。

1.6

武侠片的模式

1.6.1

○王天兵：因为时间很紧迫，我们要更进一步切入主题了。刚才芦苇已经讲了类型的问题。其实，一谈起类型片，往往想起程式化的人物、格式化的情节和爱憎分明的主题，而想起艺术，则每每想起灵动神奇，难于言喻，恰恰和类型片给人的感觉大相径庭。

那么，类型到底和艺术有什么关系呢？我想让芦苇举一个例子说明。

大家都看过《双旗镇刀客》，大家可能不知道这个电影的剧本大纲是芦苇写的。没有人不承认这部电影的艺术性。这个电影最清晰地展现了艺术和类型的关系……芦苇告诉过我，那是严格按照经典类型片套路写出来的东西。

●芦苇：那个故事大纲是我写的，但那时候我还不是编剧，最后谁写完剧本就是谁的。当时西影厂没有房子，我们都住在招待所，每天都见面，关系也很好。我和导演何平是邻居。他说：“芦苇，我要请你给我帮个忙。我写了一个中国西部武侠片，你帮我看一下。”我看完后觉得大而不当，故事很难成立。我说：“你有什么想法？”他说：“我这个片子要四百万的成本。”四百万在当时是一个大型制作，而何平是一个新手。我说：“如果你当导演，厂里要实验你的话，顶多给你一百二十万，不可能给你四百万，咱们实际点儿。”他说：“你说该怎么办？你给我写个提纲看看。”我说：“让我想一想。我明天给你交活儿。”

我一晚上把大致的提纲写出来了。

这部电影其实是我在学习阶段的作品。为什么我强调类型的重要性？因为类型实际上是一个交流系统。当你把类型规定好以后，观众就有所期待。比如说冰箱是家电的一种类型，观众一听说就知道可以放食物进去。

西部片也是一种类型。美国和中国的西部片大致上差不多。当时，我正在研究美国影片的类型，虽然美国当代西部片和五十年代的已经发生了翻天覆地的变化，但某些西部片在五十年代却早已定型。于是，我就根据所学的类型来编一个故事、写一个剧本。为什么要这样？因为类型是沟通

的一个基本渠道，你根据类型所要求的模式的起承转合来写，不会有大问题。

五十年代，美国西部片有一个成熟的模式，我到二十世纪八十年代才看到这些东西，比如《原野奇侠》，讲的是一个美国西部枪手。我可以讲一下这个电影的模式是什么。

○王天兵：我插进一句我的感想。芦苇说到模式，可当我初看《双旗镇刀客》时，却没有感到有什么框框，这说明类型、模式不但不会限制你、不会是你的监狱，反而可以让你获得自由，可以解放你。

●芦苇：几乎在所有美国西部片中都可以看到如下的故事结构。第一个要素就是沃尔特教授讲的故事的开始。开始是什么呢？美国西部片的开始就是，英雄来到小镇。

○王天兵：意大利导演塞尔吉奥·莱昂内的西部电影《西部往事》开头就是三个坏蛋在小镇车站等一个人。随后，英雄果然来了，三枪把他们撂倒。

●芦苇：第二个因素就是，小镇被恶势力控制，小镇人民无力反抗。

○王天兵：《西部往事》也是一样的，开始就是一群坏蛋在小镇为所欲为。当我初看《西部往事》时，没有想到模式这个问题，听芦苇这么说，才有所察觉。实际上《西部往事》的节奏张弛自然，让你感到在西部那种慢慢流逝的时间里，随处都有偶然的事件会发生，并没有模式化的僵硬感。

●芦苇：是的，模式只是一种学习方法。你们将来面对类型的时候，也可以这样分析。第三个因素叫做，英雄初露本色，打破小镇平静。

○王天兵：《西部往事》也是这样，火车过去，英雄到来。英雄追问，弗兰克来没来？弗兰克是当地恶霸。英雄打破了小镇的平静。

●芦苇：这三个因素实际上就是沃尔特老师讲的故事的开始。现在，不妨将这几个因素罗列起来：

以下为故事的开始：

一、英雄来到小镇；

二、小镇被恶势力控制，小镇人民无力反抗；

三、英雄初露本色，有超强本领，打破小镇平静；

以下为故事的中间：

四、英雄与恶势力发生冲突；

五、小镇人民不理解英雄；

六、英雄与恶势力冲突升级，因为得不到支持，英雄受到磨难；

七、英雄在濒临绝境时，凭个人智勇杀入重围，消灭恶势力；

以下为故事的结束：

八、小镇人民挽留英雄，为英雄拒绝；

九、英雄离开小镇。

○王天兵：由此看来，《西部往事》也基本符合这个模式。

●芦苇：我现在接着讲我的学习过程。《双旗镇刀客》跟这个形式是一模一样，我是完全按照这个模式写这个剧本的。后来此片被认为是何平最好的一部电影。其实这个电影剧本原来叫《刀会双旗镇》，后来何平改了名字。这些都无所谓，重要的是我严格按照模式，每一个情节点都不落掉地写的这部电影。

电影的主人公是一个小男孩。何平本来想写一个标准的侠客，我觉得没有意思，因为香港电影拍得太多了，干脆来一个小孩。开头主人公骑马来到双旗镇，结尾主人公带着未婚妻骑马走了，中间都是按照戏剧冲突的规定环节来写的，完全符合这个模式。这样写完以后，保证观众不但可以接受，而且可能欣赏这个片子。

为什么有些故事我们乐意接受？而有些故事我们不乐意接受？这实际上跟心理学有关系。

○王天兵：模式不是天上掉下来的，是千百次实验的结果，实际上也符合常情常理。比如说电冰箱，就是两三个门，一个用作冻箱，一个用作一般冷藏，你可以再做一些自由的外观设计和搭配等，但如果没有这个，或额外增加什么，都被证明不实用。

●芦苇：《双旗镇刀客》应验了一句老话……回回上当，当当不一样。“当”是一个模式，“当当不一样”就是一个创造。

《双旗镇刀客》和香港武侠片不一样，就是“当当不一样”。我们看第七段……英雄濒临绝境。他和一刀仙决斗的时候，我玩的是以虚代实的花招。只见决斗之时，黄沙吹过，把他们笼罩起来，我们听到的都是声音，尤其是刀剑的声音。

我告诉何平，第一个镜头一定是主人公孩儿哥脸上流下一滴血，观众也不知道谁赢谁输。一刀仙转过身去，完成什么事儿一样走了几步。再切回孩儿哥，血还在流，这时观众会说他输了。我们再切回一刀仙，他双腿发软，扑通一下跪下来，突然回过头，用垂死的声音问：“你的刀法跟谁学的？”孩儿哥这时嘴张开，怯怯地说：“我爹”。一刀仙临死之前最后的话是“好刀法”，接着“扑通”栽地上死了。

为什么我这么设计呢？因为我们武打的动作一定拼不过香港人，所以要以虚带实。我说：“何平，咱们国内的武打片，最成功的就是《少林寺》，武打教练全是香港的，打得比较好。香港动作明星都比我们弄得好，一百二十万跟他们拼动作，一点门儿都没有，但他们没有我们的区域文化和人物造型，我们要发挥人物塑造的长处。”

我把《双旗镇刀客》的故事梗概写完之后交给何平。那时候人们不太有名利思想，不像今天，和现在的环境完全不一样。当时我在拍一个二十分钟的短片，是厂里交给我的一个生产任务，我没有时间替他写了。后来何平和杨争光，主要是杨争光，完成了这个剧本。

这个片子让我来说，不是特别成功，其台词、动作设计和整体质量不是太好，很多人物仍然有概念化的嫌疑，很多场景的调度依然过于陈旧。但这个电影的基本品质和口碑还不错，票房也可以，甚至在日本专门展示惊险片的一个电影节上获得大奖。我记得奖杯是一个抽象派的雕塑，我到何平家去看，那个大奖杯还在墙上用螺丝钉铆着呢。

可是，为什么这个故事被大家认可呢？就是因为它的故事架构，受惠于美国的模式，叙述方式没有问题。这就是类型规定的重要性。类型只是提供一个不失败的基础，但不能保证你出彩，出彩不出彩那是创造问题。什么是创造？其实模式下处处都得创造，比如第一男主角到底是什么人？我们概念化的杀手见得太多，有厌恶之情，这时候换一个孩子，或者老太太或者妇女，就会让观

众耳目一新，因为没有见过。

我们知道“美女杀手”也是概念化的东西。如果你到到公安局看看案卷，那生活中的杀手可谓形形色色，无奇不有，让你想象不到。我曾经遇到过两个杀人犯，我根本想不到他是杀人犯，而且手段极其残忍。生活还是高于类型和模式的。类型和模式是基本的规定，你在这个上面有突破，就不得了了。比如说黑帮片，昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》讲故事的方法完全是自己的一套，他有一套自己讲故事的方法，完全把类型翻新了。

○王天兵：因为时间关系，我要打断你。请你举一个例子，你是否也有将一个旧的类型翻新的成功案例？

●芦苇：你可以突破模式，可以创新，但我觉得自己是个凡人，所以不太做梦。类型翻新是天才干的事。

你必须意识到一点，类型只不过是有效规定，它不能成全你，但是它可以保证你不犯基本错误。我举一个反例，看看要是我们不遵照类型，会闹出什么笑话。

还是何平导演，他的宏大剧作《天地英雄》，大家都看过。这个电影非常失败。我要批判它，因为它反类型，不管它是什么类型，他完全没有按照类型做。

我们知道西部片和武侠片，最关键的戏剧冲突点是第七场戏，就是英雄在濒临绝境的时候，应凭自己的个人勇气杀出重围。这时大家对男主角的期待已经到了最大，全戏最激荡的那一刻即将来临。可是何平的处理完全违反了类型的规律。在《天地英雄》中，谁把恶势力打败了呢？居然是那个光头尼姑把舍利子取出来，发出万丈光芒，紧跟着像核爆炸一样出现了蘑菇云，把坏人打败了。

首先，这个在剧情逻辑上讲不通，你既然有这么一个宝贝，开始就高高举起来不就完了，坏蛋肯定不敢碰你，何苦死了那么多无辜呢？这种处理在魔幻类型中还说过去，但在一个西部武侠片中，就违背了类型规律。观众是把期望值寄托于武侠英雄身上的，期望值落不到英雄身上就会有上当受骗的感觉。实际上，尽管《天地英雄》的投资，电影镜头的熟练程度，外加方方面面的包装都比《双旗镇刀客》好，但这个电影看着就是没有《双旗镇刀客》过瘾。

看到最后就是……一个舍利子啊？！这么写它也就完了，它不会成功。这就是我讲类型的重要性。

○王天兵：芦苇你讲得非常精彩。虽然我跟你认识这么长时间，刚才所讲对我还是有启发。如果你没有做过类型创新的话，那么能不能举一个例子，让大家见识见识你做过的类型融合的成功案例？

●芦苇：好的。不过我先做一个自我介绍。我大概写过十六七个剧本，拍成电影的有十部，分别是1987年的《最后的疯狂》，1988年的《疯狂的代价》，1989年的《黄河谣》，1992年的《霸王别姬》，1993年的《活着》，1994年的《桃花满天红》和《红樱桃》，1995年的《秦颂》，1996年的《西夏路迢迢》，2006年的《图雅的婚事》，中间还有好多剧本没有拍成。拍成的影片中，《桃花满天红》和《西夏路迢迢》是失败的电影。

通过这些电影，我已经知道了各种类型，至少了解了常识。我不知道每一个类型有没有像西部片那样有这么多的要素，但是我知道每个类型的大致结构是什么。这些东西都是手段，就是你在写的时候，告诉你一些技巧，是为你服务的。

各式各样的类型都可能融合。实际上，警匪片《疯狂的代价》就有家庭伦理剧的成分、社会心理学等几种因素在里面。《霸王别姬》实际上是一个戏中戏，其中真实的生活场景和舞台上发生的

故事交相融合，它也是人物传记，也有普通人的生活片的因素。

1.7

正剧类型

1.7.1

○王天兵：在你继续之前，我有一个问题。因为你反复说到，正剧也是一个类型。你经常说，你最擅长的是正剧类型。那么，什么是正剧类型呢？

●芦苇：这个概念是一个戏剧概念，不是一个电影的概念。昨天沃尔特老师讲的故事的开始、中间和结尾，这叫经典戏剧的模式。它是从古希腊戏剧来的，一直到莎士比亚时代，莫不如此，我们不过在电影里面借用而已。说起正剧，就是讲叙述的方式符合过去讲的三一律。我们学电影的人都知道，正剧必须要有贯穿人物，贯穿事件，要有一个开始、中间和结尾，在时间和空间上有限制。正剧就是一个模式。你让我讲正剧的定义，这得查字典了。

○王天兵：它可能也是相对于喜剧、悲剧来讲的吧？

●芦苇：对，它的主题是严肃的，相对于喜剧、悲剧、滑稽剧、闹剧而言，它是严肃的。比如《克莱默夫妇》，就是一个典型的正剧。理查德·沃尔特给大家上课的时候，讲了剧本的结构，实际上他讲的就是经典正剧模式。

用另一位剧作理论家麦基在他的名著《故事》中说，经典模式叫大情节。对没有看过的人，我把经典模式画在黑板上，这个图是一个很著名的公式。亚里士多德在他的戏剧理论里谈的就是这个公式：

经典模式是用得最多的模式，可以看到理查德·沃尔特讲的故事的“开始、中间和结尾”，这也是观众最喜闻乐见的一种模式。

说到这里，我给大家推荐一本书……《认识电影》，路易斯·贾内梯著，作者是美国电影理论家和影评人。在我看过的书里面，对电影本体讲的（得）最全面和最准确。今天讲的主要是电影编剧，对电影本体认识不足的人，想找到捷径来了解，这本书是最好的。

还有悉德·菲尔德的《电影剧作写作基础》，这本书把基本的经典模式说得非常透彻，而且以电影经典《唐人街》为例，把这个经典模式的公式整个演绎了一遍。我在写了好几个剧本后才看到这个书，我发现这个模式我一直在运用，但却不自觉。

我们看电影理论书的时候，经常会遇到一个困惑，那就是不同的书对同一个意思所用的名词却不一样。麦基把所有的电影和剧作分成三个类型……大情节、小情节和反情节。而另外一个理论家虽然也是分为三个类型，但一个是古典模式，一个是形式主义，实际上就是麦基说的反情节，再就是现实主义，类似麦基讲的小情节。你看，他们说的内容其实大同小异。

那么，我把他们讲的内容用我的理解说出来就是——

经典模式示意图

在图中，时间轴线代表时间和空间的篇幅。沃尔特说了，一个电影最好是一百分钟，实际上，电影可以长到一百八十分钟，有的甚至长过三个小时，比如像贝托鲁奇的《1900》，《霸王别姬》

是两小时四十五分钟，《活着》是两小时十五分钟。

为什么编剧难当？因为他有时间限制……这就是时间轴线的意义。

然后，图中的四十五度斜线的开端显示故事开始了。其实，故事没有别的目的，它一定是在展现人物，就是展现人物的个性。有的时候，我们看完电影会把故事忘掉，却会把人物记在心里。比如说《霸王别姬》，在看过很多年后，大家已经忘记了故事的具体情节，但是却记住了张国荣这个人。

故事的“开始”，永远是主人公和对手的戏，不管对手是谁。对手的角色可以改变，每段情节都是对手戏。随着斜线的上升，我们看到通过一个个场面、动作，即戏剧冲突逐步升级，然后一个场面接一个场面，最后达到结尾叙事，即高潮戏，然后就戛然而止了。

古人总结作文经验，有一个形象的比喻，文章开始像凤头，中间似猪肚，结尾用豹尾，其实电影跟这个差不多。所谓的“凤头”，就是开头要漂亮，用今天的话就是吸引眼球，开头要很漂亮，引起大家注意，引起大家的兴趣，引起悬念；“猪肚”就是中间要饱满结实；结尾的时候要像豹尾，就是收场的戏一定要有力。这是做文章的一个说法，但是同样适用于剧本。

过去八股文典型的模式是启、承、转、合，启就是开始，转就是中间部分，合就是结尾部分。其实，结构道理都差不多。

总之，类型就是一个规定，标明你的产品特性、功能和作用，但类型的归类没有标准答案。

麦基把类型分为二十六个类型；有的专家说有一百多个。大家买DVD的时候，可以看到一些港台片的包装封套上都有一栏特别注明类型，比如说：爱情片、枪战片、武打片，或者更细一些：古典爱情片。

麦基把《活着》归类到生活灾难片；他把《霸王别姬》也归类为：一个要说真话而说不出来就自杀的故事。

类型这个东西是一个工具，它让你明确写剧本时必须具备的特点和材料。比如，如果剧本属于一个爱情片类型，但里面却没有什么爱情，那你这个电影到底在说什么？我会感到主题混淆不清。

大家如果真要成为内行的话，类型一定是你碰到的第一个问题。专业编剧更应该下功夫研究类型。

1.8

创作《霸王别姬》剧本前的准备

1.8.1

○王天兵：谈了类型和艺术这些抽象的东西，真正开始写剧本，又当如何呢？这就要请芦苇以具体的某次写作为例了。芦苇两部最著名的影片《霸王别姬》和《活着》都是根据小说改编的。芦苇可以说是一个改编专家。那么，请芦苇讲一下从小说到电影的改编过程。

很多艺术创作者在完成一个艺术品之后，你问他是怎么创作的？他往往说不出来，他会像理查沃尔特那样说：“如果艺术创作有秘诀的话，我一定会教给你，但艺术创作没有秘诀，艺术是不能教的。”

那么，我们千里迢迢跑到这里干什么来了？

但我却相信一定有东西可学。比如，如果在芦苇写作《霸王别姬》时，你形影不离地跟着他，他到哪里你到哪里，他看什么你看什么，他写什么你盯着什么……那么，你一定可以学到电影剧本写作的基本常识。所以，让芦苇试着给大家复原一下他写《霸王别姬》时的状态。比如，他当时都面对什么问题？又是怎么解决那个问题的？他为了解决这个问题是看了什么书？还是采访了什么人？还是闷头自己苦思冥想？

如果芦苇能如实回忆出那个过程，大家可能就会边听边心有所悟。这可能就是一种学习艺术的途径，所谓“师傅带徒弟”不就是这样口传心授吗？

首先，《霸王别姬》改编自李碧华的小说。请芦苇给我们讲一下他是怎么介入这个小说？你拿到李碧华的小说，觉得什么地方打动了你呢？你觉得是否适合改编成电影？改编中要做哪些补充？你讲了类型问题，那么，你觉得这部小说要改编成什么类型的电影为好？

●芦苇：我认为改编小说完全因人而异。同样的小说，有的编剧认为没有问题，一定可以改编成一个很好的电影剧本；有的编剧就说我没有办法弄，它根本就不是一个很好的电影素材，缺少电影的基本要素。这个没有严格的界限。总的来说，我知道它对我合适不合适，对别人我就不知道了。

《霸王别姬》这个小说，我多说两句。原著者李碧华是一个具有鬼才的女作家，她是香港人，作过记者，代表作包括《胭脂扣》和《霸王别姬》。《霸王别姬》的投资老板是徐枫，她二十世纪六七十年代是台湾第一明星，得过两次最佳女主角（1976年和1980年两届台湾金马奖最佳女主角），后来嫁给了一个台湾人。徐枫买了李碧华小说，想把它编成一个电影。这之前，香港人根据这个小说拍过电视剧。

○王天兵：你能不能把原小说的内容叙述一下？

●芦苇：好的。李碧华是女性作家，小说戏剧性不强，故事性也不强，但充满了女性伤感，按照陈凯歌的意见，不适合改编电影。

她在故事中提供了三个人物……段小楼、程蝶衣和菊仙，但缺少故事性，徒有大量的感叹和不少诗意的想像。她毕竟是一个香港人，对北京的生活有距离。但她在小说中提供了关于忠诚和背叛的主题和三个人物的关系，这是我常在改编之初寻找的，也是她小说的突出贡献。此外，她对这段历史采取了正视的态度。

故事开始的情节和她对人物的定位，与后来的电影不一样。

开始时，一个妓女把她儿子程蝶衣送到京戏科班去了，但剃儿子指头的情节小说中没有，这是我们加进去的。后来，她儿子跟段小楼结为好友，以后都成了角了。结尾也跟我们完全不一样……

“文化大革命”爆发时，菊仙下落不明，终至失散；段小楼也被下放到福建，在一个陶瓷厂当工人；程蝶衣则一直在“牛棚”里面关着。“文革”后，程蝶衣当了艺术团的顾问，他已经结婚了，娶的是茶叶店的一个党支部书记；段小楼流落到香港，在一个电车厂做工。程蝶衣和京剧代表团到香港访问时，他们哥俩在香港重逢，又去泡澡堂子……两个人回顾了自己的一生，最后在香港凄然话别，这是小说的结尾。

小说对于电影来说，只能是一个素材。

当时，陈凯歌把这个小说给我看。看完以后他问我：“怎么样？”我说：“不错。第一个：有主题，第二个：有人物关系。”他说：“文笔怎么样？”

平心而论，我是小说发烧友，看得也多。从小说技巧来说，李碧华写的是一个二流小说，不是经典。陈凯歌说：“你的评价比我还高，我认为它是三流小说。”

当然，这是我们背后说的话。徐枫态度很强硬……上千万的投资必须是这个。你有任何梦想，把这个拍完再说。当时这在中国是很大的投资。

我们面临的任务是必须把它搞成剧本拍成电影。陈凯歌不想拍，他有另外一个题材。之前，陈凯歌拍了《边走边唱》，但在票房上失败了。他要继续拍大片，除了徐枫投资以外，再没有别人了。既然如此，我们就只有这样干。

○王天兵：假如把这个任务给我，我头就大了。因为是京剧人物，而我根本就不了解京剧，此外，它讲的是老北京的故事，那台词就都得是老北京话，可我根本不会说北京话。可是，芦苇作为一个陕西的编剧，又是美工出身，怎么敢于接这个活儿呢？是不是因为以前的积累正好有契合的部分？

●芦苇：陈凯歌找我实际上因为他在美国看了我写的《疯狂的代价》，他很喜欢。他说：“中国电影过去塑造的人物都很概念，可你写的人物却都很生动。你有没有兴趣给我们编一个有关京剧的电影？”

我听后心中窃喜。我是一个铁杆儿戏曲发烧友，从小就爱听戏。我今年五十八岁，当年1991年，陈凯歌三十九岁，我四十一岁。其实，这个年龄段的人对戏曲感兴趣的人不多了，但我算是一个。

我说：“你把人找对了，我从小爱听秦腔、山西梆子、河北梆子，包括福建的南戏，我都听得如痴如醉；对陕西省的小戏，比如说眉户、老腔等，我不但听，还搜集，对昆曲，我更是铁杆发烧友。这个题材你找我，找对了。”

陈凯歌非常兴奋，他说：“太棒了，你对戏曲如此热爱，你做编剧是再合适没有了。”

○王天兵：《霸王别姬》中有一句台词贯穿始终，给人印象非常深刻，“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，这在你写这个剧本之前就熟知吧？

●芦苇：戏曲发烧友的特点就是爱唱、爱哼哼，可以背大量的戏文。我是昆曲发烧友，碰到昆曲就看，迷得不得了。这个台词取自昆曲《双下山》，是一个讲尼姑思凡的爱情题材。小尼姑耐不住寂寞就唱“我本是女娇娥，又不是男儿郎。”

因为程蝶衣是性别倒错的人，当我写到那段戏时，它就蹦出来了。这句话，我可以利用它、发挥它，一直到最后程蝶衣自杀前，他和段小楼又重复了这一句台词。这叫……贯穿台词。一个编剧爱好广泛一点，有很多好处，你的爱好就是一种积累。这种例子很多。

写《霸王别姬》时，我觉得什么过瘾我写什么。我把我喜欢的唱段都往里写，程蝶衣在日本的宪兵队的时候，唱的是《牡丹亭》“游园”的片断“原来姹紫嫣红开遍……良辰美景奈何天……”，意境非常美，唱得也非常好，到给国民党唱戏的时候，点的也是这一出。

说起我跟昆曲的关系，可以追溯到十六岁那年，正赶上“文化大革命”，我们批判电影《桃花扇》，它就是一个昆曲。我年龄不大，但总觉得唱得怎么那么美妙，只是不敢说。等进了西影厂，拍第一部戏的时候，刚好剧组来了一个老演员马长春……现在已经过世了，她演的就是《桃花扇》里的丫鬟小红。我悄悄问她：“昆曲你还记得吗？”她说：“记得，好听。”那时候是“文化大革命”后期，她就经常背着剧组教我昆曲。我现在还得记得一段昆曲。

○王天兵：能不能给我们唱一下。（鼓掌）

●芦苇：（静默片刻后闭眼唱道）：

孙楚楼上，莫愁湖畔，又添几树垂杨。偏是江山胜处，酒卖斜阳，勾引游人醉赏，学金粉南朝模样。暗思想，那些莺颠燕狂，关甚兴亡！

（热烈鼓掌）

这是马长春老师教给我的。大家一吆喝我又紧张起来了，把后几段词就忘了。

○王天兵：我觉得大家很有福气。我认识芦苇这么长时间，还从没有听他唱过。芦苇也很有福气，在那样一个人吃人的年代，竟然有马老师教你这么优美的昆曲。现在，白先勇的青春版《牡丹亭》在全世界巡回演出，又广为人知。可是，芦苇在九十年代初写《霸王别姬》的时候，了解昆曲的人已经很少了。

刚才，芦苇说在写剧本的时候，那个台词就蹦出来了。我觉得这个“蹦”字用得特别好，这就是秘诀……当你写到一个东西的时候，一个东西就蹦出来，当你写这幕戏的时候，下一幕戏就冒出来了……这大概就是写作的实际过程。但为什么跳出来、冒出来，只有上帝知道。

下一个问题：你是怎么掌握京腔京味的？芦苇的祖籍是河南。

●芦苇：其实我生在北京。我三四岁的时候，就跟着父母从北京调到西安来了。那时候我很小，对北京只有很模糊的记忆。我上小学的时候，父亲在西北局工作，同学很多是从北京来的。我小学四五年级时，跟那些孩子混在一块儿，已经是满口京腔了，所以说有点儿底子了。上中学以后，说的话成了西安方言，最后下乡又把京腔忘了。

但写《霸王别姬》的时候，我又去北京了，因为陈凯歌他们都是京腔，慢慢的又恢复一点儿，有的时候混着说，说几句别人还真听不出来。

我觉得京腔的艺术魅力，是我在看《茶馆》时得到的，那真是莫大的享受，听语言就像听音乐一样。我面临的任务要求我必须用北京方言，也就是用北京人表达情感的方式写出剧本。李碧华的小说里面没有提供这个，因为她是一个香港人，她对语言的感悟力比我差得多，我必须生活在北京的环境里。因此，去北京后，我就来了个热身赛……编剧的热身赛。

干什么呢？那个时候已经有磁带了，于是，我就从陈凯歌的父亲陈怀皑老师那借了一盘《茶馆》的磁带，反复看。我一边学习，一边享受，其乐无穷，那个台词写得太棒了。

这是台词经典。我们说台词反映性格，台词即人物，《茶馆》就是例子。我那个时候看《茶馆》看上瘾了，一天到晚用北京语言跟别人对话。

有一天我碰到林连昆，就是演《茶馆》里的暗探便衣的那位，他是我的星，我是他的追星族啊，我就模仿他的口气说话，他就跟我对开了，我说得很开心，很过瘾。

老舍先生所有的小说都是拿京腔写的，以至于形成了京派文学，其中有位邓友梅，他的《那五》也是京腔，但邓友梅不是北京人，而是南方人。老舍先生永远是我语言的老师。看他的小说，两个字……“过瘾”。我后来把《茶馆》百分之六七十个台词都背过了，也可以体会北京人是怎么表达自己的。这种热身赛非常重要。

○王天兵：说起方言，芦苇是对地域文化特别敏感的人。芦苇前一阵写《杜月笙》，因为杜月笙是当年上海的黑帮领袖，他找到上海话辞典看人家是怎么说话的，还看《乌鸦与麻雀》，模仿其中的片段。说起《抓壮丁》，他更是服得不得了。

这让我想起去年看的一个国产电视剧《西安事变》，张学良的角色是胡军演的，他在片子中说的

是一口学生腔的标准普通话。可是，我刚看了《张学良口述自传》（唐德刚著），里面附一张光盘，是张学良晚年的谈话录音，他说的东北普通话中有一股浓郁的痞气。可见，胡军没有把握住张学良的说话特点。

《霸王别姬》里面讲的程蝶衣和段小楼，一个是青衣，一个是花脸（武生）。你是怎么了解这些不同演员的不同特点的？

●芦苇：谈到剧本的写法，黑泽明说了一句话很有意思，他说剧本不是拿手写出来的，而是拿脚写出来的。编剧是表现人物的，如果你对人物的生活环境不了解，就没有办法写。为了写剧本，你要行万里路，读万卷书。你要写好戏，没有别的办法，就只有这一个办法，尤其是写电影剧本，电视剧还好，可以用你的积累，但电影不行。

《霸王别姬》涉及到中国传统文化，懂就是懂、不懂就是不懂，如果你是半瓶子，你只有开始深入调查。老一代的文学家就有这个传统，对自己写的东西必须熟悉。这是起码的要求。

我接了《霸王别姬》的活儿，就干脆住到北影厂里面，开始做前期的调查。第一个，我要求自己必须成为一个京剧内行，至少半个内行。过去人讲：“文武昆乱不挡，六场通透”[1]，至少你要做到这个水准，不要出常识性错误。中国编剧最大的毛病就是老出常识性错误，人物、情节、背景都不对头。编剧不了解他写的时代、人物，有时候连起码的生活逻辑也搞不清。

我在前期的时候，第一，当然是看书了，借书、买书、翻阅资料。有一段就住在今天的国家图书馆，那时候叫北图，六层楼，有很多藏书，有招待所，我干脆就住在那儿，一天到晚泡在那儿。然后到中央戏曲学院，那也有一个图书馆，还有一个小书店，我连看带买，读了很多书。再一个就是泡中国戏曲家协会，那也有资料室。我有一个本事，就是凡是管资料的都是我的朋友。我就请人家吃饭，有时候套近乎，一些老的书都可以给你拿出来，包括民国时期的书。

○王天兵：你能列举几本书吗？

●芦苇：那时候看的多，我记得书堆了两箱子，借的书走的时候还了，回西安的时候还拿了一箱子书。今天讲座前，天兵让我好好想想，我昨天就列了一个书单。

我看过《梅兰芳的舞台艺术》，还有《齐如山回忆录》，他是《霸王别姬》的戏曲剧本作者，解放以后到台湾了，他是我们国家最大的戏曲研究家。齐如山曾是梅兰芳的专职编剧，一个戏曲专家，懂京剧的人都知道。

我还看过《袁世海回忆录》，里面有关于京戏科班的一些资料；还有叶盛长的《梨园一叶》，他的往事包括北平市民生活的方方面面，其中记叙的沿街叫卖的各种各样的声音都非常好听；还有昆曲里面的侯派（侯少奎）的回忆录；有新凤霞回忆录；还有什么天桥八大怪[2]，还有老舍先生的《正红旗下》；还有一本好书是老舍先生的《赵子曰》，讲的是老北平大学生的生活，写得特别好玩儿。还有梅兰芳的秘书许姬传的回忆录；梅兰芳研究第一人徐城北；还有关于梅兰芳时代和北京各家戏派；还有明末戏曲家阮大铖，他是著名的汉奸，但也是极为有名的戏曲家；给梅兰芳操京胡的徐兰源，他自己写过三本回忆录；还有看大量文史资料……

我能想起来的就这么多。我每次写完剧本的资料书都放在柜子里面。

○王天兵：芦苇讲的确实是编剧的秘诀之一。在写作之前，你要浸泡在那个时代，熟悉那个人物，包括他们的语言，他们的怪癖等等，这些在你写剧本的时候，就自然会冒出来。

今天的时间有限，我们不得不让芦苇尽量复原他创作《霸王别姬》时的状态的更多侧面。如果将芦苇创作于八十年代的两部类型片《最后的疯狂》、《疯狂的代价》与《霸王别姬》对比一下，可以说从各种角度看，《霸王别姬》都有一个飞跃性的进步。那么，在《霸王别姬》之前的《星

塘的阿芝》、《最后的疯狂》和《疯狂的代价》的写作之外，还有什么东西使芦苇有了如此长足的进步？

芦苇曾说在写《霸王别姬》时，有两部外国影片使他有一个参照的坐标和追求的目标，一个是贝托鲁奇的《末代皇帝》，另一个就是伊斯特凡·萨博的《摩菲斯特》，请芦苇讲一下这两部片子给你的启发和影响。

●芦苇：写剧本的时候，我不认为自己是天才。因为我写剧本一定要热身，要找一些对我有启发的电影，找一些对我有作用的剧本来启发，这样我有一个目标、坐标。

实际在《霸王别姬》之前，我已经写了六七个剧本了，有的拍了，有的没拍。到《霸王别姬》的时候，李碧华的小说给了我一个舞台，一个机会，第一：跨度很大，从北洋军阀时代一直到“文革”之后漫长的半个世纪。第二：就是史诗感。

今天学电影太容易了，那时候要看电影，既没有胶片，也没有DVD。陈凯歌说：“你到北京来有什么要求？”我说想看《末代皇帝》和《摩菲斯特》。结果放了《末代皇帝》，我要求主创都去看。那天只有两个人去了。我去了，还有陈凯歌的执行导演去了，可看了十五分钟，他就走了，其实那个电影是我一个人看完的。

那是头一回，也是最后一回，为我一个人放电影。这个电影对我写《霸王别姬》确实很重要，对我的影响和启发至关重要的，因为我有目标了。当我写《霸王别姬》的时候，一有困难，我就想这个电影，可以说是《霸王别姬》的“精神教父”。

《摩菲斯特》和《霸王别姬》很像。《摩菲斯特》改编自歌德原著的德国歌剧，其中，浮士德把自己的灵魂卖给别人，他可以跟你到天堂去，也可以跟你到地狱去，前提就是把灵魂卖给他。这个电影讲的是二战期间的德国，一位扮演摩菲斯特的演员和法西斯的关系。这两部电影对我的影响不在技巧，而在精神品质。

我们一定要做到它的水准，做到这个成色。同时给了我们一个视角，看他们是怎么表现历史的，他们是用什么眼光看待历史的，然后再面对我们的历史。

《霸王别姬》给了我面对从民国“北洋时代”到“文革”后半世纪的历史以及其中的人物的机会。我只看了一遍《末代皇帝》，心里就有底了。

大家如果认为自己不是天才，那当你面对一个新题材的时候，必须先找自己的精神坐标。

○王天兵：你能不能把《摩菲斯特》和《末代皇帝》的精神品质给大家讲一下？

●芦苇：我一时好像也说不太清楚。

首先，中国以历史悠久著称，可是非常可惜的是，我们的电影没有一部能像《末代皇帝》那样深刻，那么奇特地从人性的角度解读历史。真能把中国历史拍得精彩的就这一部，非常遗憾的是，它是意大利人拍的。

这是《末代皇帝》对我最关键的影响……它是用人性的角度解读历史，而我们则是用意识形态去解读历史。我们这个年龄段的人从小受的是什么教育啊？《末代皇帝》给了我一种释放，一种精神上的突破。

我一定要学习它的品质。我必须牢牢地用人性的角度去解读历史。

[1]“文武”指京剧中的文戏和武戏；“昆乱”指昆曲与京剧，京剧艺术在成熟之前也叫做“乱弹”；“六场”指为京剧演出伴奏的六种主要乐器，即京胡、南弦、月琴、鼓板、大锣、小锣。

[2]一般是指穷不怕、醋溺膏、韩麻子、盆秃子、田瘸子、丑孙子、鼻嗡子、常傻子等八位艺人

1.9

《霸王别姬》剧本创作过程

1.9.1

○王天兵：谈了这么多，都是写作《霸王别姬》之前的准备工作，要读那么多书，看那么多资料，还有从西方作品中找坐标等等。那么，接下来我想请芦苇谈谈进入写作阶段的时候，在这么大的素材储备面前，你又是如何下手开笔的？

据我了解，芦苇一到写作的时候，就躲起来了，不用手机，没有地址，怎么找也找不到他。芦苇，你能否用不到十分钟的时间，给我们讲一下你写《霸王别姬》剧本的具体过程？比如，你一般要写一个所谓的大纲，用你的话说：就是“让故事立起来”。

●芦苇：我其实平常有一个习惯，那就是想到哪儿写到哪儿。我会有一个备忘录，假如突然觉得这个有意思就把它写下来。但是这还不是戏，是备忘录。

作为一个编剧，所谓“进入角色”是一个很困难的事。这个比演员进入角色要复杂得多，因为演员面对的是一个人，编剧要面对很多角色，编剧进入角色是非常难的，你要忘记自我，要成为他、他们。这个准备工作非常长。但是，有的时候你突然就进入角色了，说不上来，往往我们写剧本的时候，进入不了角色，一旦进入角色，写剧本是既痛快又简单，同时也是比较轻松的事，这是我的经验。

要是我旁边站个人，我就写不下去了。进入角色是很隐秘的事。如果旁边站个人，你永远也进不了角色。说来说去，就是你如何进入角色。

我先说一下我怎么把《星塘的阿芝》这个剧本写成的吧。

我十二岁时，我母亲从图书馆借了一本《齐白石传》，我看了印象非常深刻。齐白石讲起自己童年，那场景和人物都栩栩如生，让我一直到三十多岁，都不能忘记。我觉得他很有魅力。后来，我一直想写他，他是不是具备戏剧因素已经不重要了。我就去他们家了。周晓文介绍我去的。我在他们家住了半个月；那半个月，我把书看了好几遍，又看了他生活过的地方，包括他的私塾，还有他搬家以后去的地方，他自己种的梨树还在，还跟他的孙子、侄子在一起生活。我痴迷齐白石，从十二岁到三十多岁，已经二十多年了，但是我写剧本只用了六天的时间，第七天我就稍微整改了一下。其实，我写剧本很快，但是我准备得很慢。

过去兵书上有一种战术叫做“缓进速战”……你真正准备得充分，写起来就很快，平均下来一天写三千字，三万字十天就完成了。

我写《星塘的阿芝》的时候年纪轻，积累得也好，最高一天能写七千字。其实最重要的还是你得熟悉。“缓进速战”这个战术实际上是左宗棠的战术。他平定西北一共打了六年，战无不胜，就因为他准备得扎扎实实、步步为营，真到打仗其实半天就完了。他每次战役要准备将近一年的时间，

这同样也适宜于编剧法则。

这是我自己的看法，对别人可能就不一样了。

○王天兵：你在写剧本的时候，往往先写一个大纲。《霸王别姬》有没有大纲？

●芦苇：没有。我就是分时间段。

《霸王别姬》实际上只写了两稿半。我的工作习惯就是“缓进速战”。我缓进时有大量的笔记，到写的时候比较容易，左写左有理，右写右有理。

其实，写剧本跟我们生活一样，就是不断在困境中突围。当你熟悉素材以后，你要进入状态很容易。

我写到半稿的时候，陈凯歌问我：“写怎么样了？”我刚开始在西安写，他就说：“你来北京吧。”我把半稿写完了，给他念了，当时他也有压力，投资那么多，又是一个偏门题材，他把半稿听完后，笑得很灿烂。他最后说：“吃饭，吃饭，咱们的戏有根了。”下棋的时候有棋根，剧作有戏根，换句话说，你剧作前半部分的基础拿到了。

我给他念剧本时，他说：“你用自己的语调念。”等我念到重头戏，像小豆子转化的戏时，我就开始用自己的语调念。凯歌就在那儿开始鼓掌，我知道那场戏陈凯歌特别满意。

小说的叙述是有诗意的，但对于戏剧来说，诗意是内在的品质，写出来的都是实实在在的东西，要让人看得到听得见。

我后来写了一稿就交了。这是一部跟陈凯歌其他电影很不相似的电影。

陈凯歌是一位理念型导演。我拿到小说后就跟陈凯歌问投资有多少？他说大概三百万到五百万美金的投资。在1991年那是大投资，那时候美金兑换比价高。我说：“我们的资金很多，一下子成了暴发户了，那么多钱，怎么可以用得完？”凯歌说：“你别看钱多，如果我们把张国荣请来，他一个人酬金就得二百万。”导演都比较贪婪，只嫌钱少。

当我写《霸王别姬》时，陈凯歌的《边走边唱》正在制作后期。我和李碧华一块儿去看电影，我还专门把小说作者也是我的一个老朋友史铁生请来。他是一个残疾人。我把他推到电影院一起看。看完以后，很多人向陈凯歌热烈祝贺，众口一词真是太棒了。陈凯歌特别兴奋，他问我：“你说这个电影怎么样？”

我说：“你这个是边看边想。电影看完了，我也没想明白你这部电影究竟要说的是啥？”

后来李碧华偷着笑……坏笑：“我是边看边睡。”

为什么呢？《边走边唱》沉闷得很，不是情节片。我光看那个老艺人说一些词不达意、玄而又玄的话，你跟它很难沟通。我说：“既然如此，你改一下你的叙事方式吧。你过去是一个讲求诗意的导演。那你敢不敢拍一个情节剧？用经典结构、经典正剧模式拍一个电影？也就是用好莱坞的经典模式来表达我们自己的诗意？”

他说：“你这个想法有意思，你跟我父亲谈谈去。”

我们知道陈凯歌的老爷子陈怀皑是中国电影的老前辈。他对陈凯歌说：“我觉得芦苇的建议有道理，你必须掌握这个方法。你有没有这个勇气，放弃你过去的理念，那些诗意的东西？”……他父亲也支持我的想法。于是，凯歌说：“芦苇，行！只要你写出好的剧本，我就拍。”

我说：“我写剧本，你不要当编剧。”他说：“我巴不得啊。”后来我说：“第一个，你一个字别动，我来写，你可以提出你的要求，我可以根据你的意思来做。”他说：“我们到底怎么合作？”我说：“我跟你全方位合作。我写出来后，你按场次标出上、中、下，‘上’说明你满意，‘中’我们切磋，‘下’我统统给你改。”他说：“太舒服了，这样当导演太轻松了，很有意思。”其实这个剧本，他一个字都没有写，但是他做了一些取舍。

举一个例子，我一共写了九十九场戏，他只拿掉了两场，这是我写过的所有剧本中唯一一个完全照剧本拍的。剧本刚到三分之一的时候，我就知道每一个人一张嘴就要说什么。后来拍完之后，我把张艺谋请来，问他觉得怎么样。他说这是中国学好莱坞学得最好的电影。那个时候“好莱坞”是贬义词。

这个剧本其实就写了两稿。我写了第一稿交给他，他就给我标了。我认为这个沟通方式特别好……比如他标记“下”，我可以就这个问题跟他研究。

凯歌是一个非常聪明的人，他看情节剧的时候，能看出来情节剧的问题，虽然他不会写，但他可以看出来。

这对于我来说是刺激。编剧和导演合作就是互相挑战。他先提一个问题，我回答一个问题；他再提出一个问题，我回答得还更漂亮。所以《霸王别姬》的合作非常愉快，也充满了刺激，像运动员一样，越是遇到自己劲敌，越能激发你的功力。

等到第二稿写完的时候，我入戏已经有点儿太深了，交完稿我说很累，要休息了。

第二天晚上，陈怀皑老先生就打电话说：“芦苇呀，你是一个鬼才呀，我都看哭了。”老爷子认可了，应该没有什么问题。我到北京一见到凯歌，他一见我就紧紧拥抱。我认为剧本前三分之一可以，中间有点儿罗嗦，后半部分对位不能够严格对位，还得改。于是，我说：“不行，还得改。”他就躲。我追着他，说还得改。

合作到这个地步的时候是最愉快的。我反倒更较真。我见到很多编剧，把钱一拿，赶紧走人。但是你追着他打，也很有意思，你逼得他无路可走，其实也很有意思。

○王天兵：芦苇你在写剧本之前确实没有写提纲吗？你细想一下《霸王别姬》，情节挺复杂。比如英达演的戏园子经理，原来小说里好像没有。加入这样一个全新的人物，难道不需要事先预设一些情节点吗？

●芦苇：我确实先写了一个人物表。之前我还做了大量的“人物分析”，就是写人物的小传，张国荣那个角色我写了五页纸的人物分析。

当时凯歌状态特别好，他的那个人物分析也写了三、四页。我写人物分析，我让他也写程蝶衣的人物分析，就是他对程蝶衣这个人物的认识。

我认为写剧本主要就是前期的人物分析和对影片类型的考虑。

《霸王别姬》从类型来考虑，有很多成份在里面，它是一个经典结构，完全符合那个经典模式；第二个，它有同性恋的内容，但在本质上，它其实是一个三角爱情关系的类型……爱情片都是相通的，一般都是通过三角恋爱这个模式；第三，它有人物传记的类型模式在里面；再有就是戏中戏，这也是一种类型……生活中的角色，舞台上的角色融为一体，最后两个统一了……张国荣用生命证明了这一点。当然，还有史诗片的背景等等。类型这个东西给你一个拐棍，让你去利用。

其实《霸王别姬》准确来说，李碧华是剧本原著，她卖改编权的时候说她必须得当编剧，因为小说有一份钱，编剧还有一份钱。但等改完之后，剧本实际上和李碧华没有什么关系了。陈凯歌问

我同意李碧华仍保留她那一份编剧权益吗？我说：“我不同意。”

但最后我以大局为重，就同意了。

○王天兵：回到剧本……你虽然没有提纲，但是在写剧本前，已经有一个人物表，每一个人物还有人物分析。可是，除了人物之外，那些贯穿道具呢？你是否写前就心里有数了？比如《霸王别姬》中的那把剑，你在开始写时就知道吗？

●芦苇：说那个剑，这个小说里没有，完全是因为电影的需要。电影是贯穿台词、贯穿行为、贯穿道具……小说里要是没有，编剧就得自己找。

○王天兵：你在写作前就知道有这个剑？

●芦苇：我在写之前就知道这把剑的重要性。它结束了主角的性命。

○王天兵：你在写的时候，就知道结尾了？

●芦苇：编剧你可以不知道中间部分，甚至不知道怎么开始，但是你必须知道怎么结束。我对凯歌说，程蝶衣这个人，既然对自己的艺术信念坚定不移，那么他就得死，一开始我们就知道结尾。

实际上我在写的时候，确实前半部分还没有写，我就很清楚结尾了。你要有方向感，你要从甲地到乙地，你要有目标，你要知道你的目标在哪里，这是一种工作方法。

○王天兵：其中有一个金鱼缸，里面养着金鱼，金鱼本身很美，但被囚禁着。你一开始就设想好这个背景吗？

●芦苇：这个是剧本里有的。但凯歌拿掉了两场戏。保留的那场是讲两个孩子在张公公府里，唱完戏在书房发现一把剑，他们两个说，如果我有一把剑，我送给你。

其实还有一场戏，这两个孩子在院子里耍，他们看到了一个金鱼缸。当时，北京的大户人家都有金鱼缸。他们看到金鱼，小石头……段小楼，一看旁边没有人，就去抓金鱼，然后往房顶上一扔。这时候，小豆子说：“你把它们扔到房顶上，它们就死了。”这时候金鱼从房顶上蹦下来了，小豆子就把它放回到金鱼缸里。

小豆子天生对生命珍惜，是他性格的暗示，生命状态的暗示。小石头比较匪。这个最后被拿掉了。为什么金鱼缸又出来了，这就是一种暗喻，暗喻一个人的命运。程蝶衣是一个非常美丽的人物，但他也是在玻璃缸里面，到处挣扎。

○王天兵：编剧往往得同时协调几条，而不是一条线索，而且条条得首尾呼应。

●芦苇：我实际上有某种意义上的提纲，但不是严格意义上的提纲，我有时候非常想写提纲，有时候却不想。《霸王别姬》就有一个时间段，一个时间段里写什么大概知道，但不是正规的提纲。

○王天兵：会不会有这种情况，你在写第一稿时，刚才金鱼缸的场景还没有出现，到写第二稿时，你才发现，如果加上这个金鱼缸并让它贯穿始终，那剧本就更完整？

●芦苇：那个剑一直都有。他们童年的时候发现一把剑了，成年以后，程蝶衣回去唱戏，张公公府上已经败落，段小楼说：“你又去那儿”。他知道程蝶衣又去找剑了。

实际上这把剑在袁四爷手里，他就是为了勾引程蝶衣才买那把剑的。最后，程蝶衣把这个剑还给

了袁四爷。他把剑打开，说好剑，又插上了，他说，不唱戏要这个剑干什么。

实际上这是发泄自己的苦闷，后来他们掰了，后来又和好了，最后程蝶衣又把这个剑送回来了。这就是贯穿道具，我们可以在好莱坞的戏剧中看到贯穿道具的作用。

○王天兵：这个道具是为人物服务的？

●芦苇：电影中一切都是为人物服务的。

○王天兵：开始你讲到困境突围，以及人物戏剧性转变。你能否讲讲怎么样实现？你讲得具体些，也许大家印象更深。

●芦苇：好莱坞经典剧本理论就是讲冲突。人物冲突这个词是关键词。

我自己对于冲突的理解，前提就是困境……让主人公陷入困境，然后再看主人公如何从困境中突围出来。这是我们常见的法则。

《霸王别姬》在我所有的剧本中情节密度最大，换一句话说，冲突的场次是最多的。《霸王别姬》时间很长，有两小时四十五分钟之多。美国老师说，电影最好是一百分钟，但是我们做到了一百六十五分钟。有魅力的电影三个小时我也可以看下去，可以看完。

○王天兵：还是回到人物冲突，你能否举例你是怎样实现突围的？刚才你说了，陈凯歌听完那场小石头让小豆子转变的戏就开始鼓掌了，我希望你再强调一下。

●芦苇：首先，在生活中，不会背书的孩子经常被老师打，而老师打完之后，这个小孩就会背了。这场戏来自对生活的观察。

说起冲突，我们刚才在讲模式的时候，已经讲了英雄有超常本领，实际上就是强迫观众在最短时间内关注你的主人公……这个人怎么这么厉害，看他下面做什么。这实际上是一种技巧，也是一种悬念，同时也是非常好看的戏。

比如《黄昏双镖客》（又名《赏金杀手》），两个杀手见面的时候，就是我们讲的展示自己本事的时候，伊斯特伍德一出场就把黑社会老大杀了，黑社会老大有三个手下，他把通缉海报揭下来就去杀另外一个人。那个妓女正在洗澡，他临走的时候说，对不起小姐。他追自己帽子一枪，再追自己帽子又是一枪。返过来又是另外一个杀手开枪了，他在接帽子的时候，那边又是一枪，再接的时候，又是一枪，帽子又上去了，他们俩是在玩枪，出场特别好看。

在《霸王别姬》开始的三分钟，我一定要引起观众对人物的关注，一定要让观众看到三个重大事件。其实，这个电影开始二十秒钟的时候，冲突已经开始。我们看到小豆子的妈妈抱着小豆子，经过天桥的时候，有人调戏她“这不是艳红嘛，有日子不见了”，结果被小豆子的妈妈一把推开了。

紧接着，小豆子的妈妈带着小豆子看戏。这个戏又有冲突，小癞子逃跑让戏班乱了，流氓就欺负他们。我们怎么摆脱这个困境呢？小石头上来就说：“我今天给爷儿们玩真的。”一砖砸在脑袋上，地痞们一看真活儿的，旁边就有喝彩，我们知道小石头突围了。

实际上，这发生在一分半钟。到三分钟以后，我们看到本场非常惨烈的一幕。小豆子是六指，关师傅不收他，说这一亮指把人都吓跑了，说这个孩子没有吃戏饭的命。后来我们看到小豆子的妈妈使出妓女的招数说：“你只要收下他，怎么着都成。你不要看不起我这个妓女。”关师傅说：“这孩子，祖师爷没有赏这口饭吃。”这时候我们看到，孩子们都是靠着墙贴着。妈妈突然抱着孩子就出去了，镜头很快。这个时候我们知道，这是大冲突戏。第一个：我们看到小豆子的妈妈陷入困境，小豆子陷入困境。他们怎么突围的？它的障碍怎么超越的？……她把自己孩子的手拿刀剁断了！

好电影会有双重指向，表象含义和象征含义。此时此刻的象征意义就是：他的性别已经被阉割了。这发生在影片的前三分钟。

我在写这个剧本的时候，凯歌和他爸爸都有担心：科班生活谁见过？我们自己都没有见过啊，写科班生活稍微不注意，就会显得非常沉闷。但那时候我对科班已经很了解了。

紧跟着我们再看，再讲一个突围的问题。

第三场的戏，实际上是第二场戏，这场戏背景是科班孩子睡的大通铺……欺生是中国民族性的问题，我自己有过这种经历，我在插队、当工人时都有这样的情况……科班里的孩子们都说这是窑子里来的人，不让他上炕。科班的孩子用脚丫子把娘留给小豆子的唯一一件东西弄到了地上。小豆子又面临困境，反抗的方式是什么呢？他把自己大衣一拿，放在火盆里烧掉了。他是怎么突围的呢？小石头被罚跪，回来以后，他一句话：怎么着，你们欺负他？第二句话：你欺负人，睡一边去。第三句话：你睡这儿。我们一看，他肯定是大师兄，在孩子们中间他是头儿。

这个冲突解决了，我们用“突围”这个词也可以。

第四场练功房那场戏。我们看到小豆子上的第一课，拿砖把孩子腿岔开。小豆子痛不欲生。这个时候小豆子又陷入困境了。这个时候谁帮助呢？小石头。这个时候他把砖踢了一下，小豆子的腿可以收拢一点儿。师傅就问，你干嘛呢？小石头：没干嘛呀。老师爷的眼睛多亮呀，他说：站一边去。这时候小石头嗯了一声，跑了过去。把裤子一脱，师傅还没有打呢，他自己就开始叫了。这时候小石头帮小豆子解围了，他们两个人的关系进一步加强。

我关于“突围”就举一个例子。其实，其中处处充满突围。中间我觉得有些太紧了，担心加在一起观众受不了，密度太大，就用转场，在孩子最紧张的时候，节奏忽然调慢了，你给孩子转换情绪，给他一个机会。孩子们在池塘旁边练唱，实际上孩子们不唱这个，他们吊嗓子不唱戏文的，我把戏文加进去了……戏文又是一语多用，每场戏我们最好做到一箭三雕。

○王天兵：听芦苇娓娓道来，简直让我如醉如痴、恍然入戏。戏剧中的突围确实非常考验编剧。

●芦苇：生活中的突围也一样考人、一样精彩。

吴天明是我们厂厂长的时候，可谓是大权在握。在改革开放早期的时候，实行经理责任制，这个限制、那个限制，什么都干不成，改革开放后忽然给了权力，叫厂长责任制。在1985、1986年，他当时的权力非常大，谁干什么就是一句话的事。我当编剧也是得惠于吴天明对我的栽培。

我跟吴天明认识，但是从来没有说过话。有一天突然到厂门口了，他碰见我了，就说：“芦苇你到我办公室去一下。”我说：“什么事？”他说：“你小子不错”。因为我给厂里写了两个剧本，给厂里赚钱了。他说：“你想当什么？想当导演还是编剧？你想当导演，我把你调到导演室去，想当编剧，把你调到文学部去。”我说：“这样吧，还是想画画，我还是在美术部待着。头儿，有什么好东西，我来写，在哪儿待着无所谓。”他说：“你有素材吗？”我说：“你拍西部片，我得下去体验生活。”他说：“你要下，好，下、下、下，你要多少钱？一千块钱够不够。”那时候是八七、八八年啊，一千块钱都是大钱了，我还真不敢要。后来给我的五百块钱成全我当编剧之路。我跑下去体验生活，《双旗镇刀客》和《黄河谣》都是那次跑出来的。吴天明最后还说：“五百块钱弄个编剧太便宜了。”

我说突围和困境，我举一个生活中的例子。

当时，我们厂有一大堆老导演，都是六十岁的人。吴天明当厂长也就四十多岁。话说有一天，吴天明下班回家了。我们厂一个老导演，就到他家去了。一般的职工到厂长家去，都是大事。一进厂长家门，他说：“天明，我求你来了，你让我当导演，你看我挂导演名挂一辈子了，一部戏都没

有拍。天明我求你了，你让我当一回导演。”话一说完，他跪下了。

这时候陷入困境了……谁的困境？吴天明的困境。跪这个行为是非常严重的事件，现在在电视上还可以看到。1987年我在生活中，没有见到谁给谁跪。这个习俗在1950年革除了。当时吴天明一看，自己也呆了：“你站起来，有话你站起来说。”他说：“天明你今天不答应我，我就不起来。”这是变相逼迫、胁迫，眼神的决绝和凄惨，潜台词就是你不答应我了，我就不活了。

我们再看吴天明。第一个，他从来不看好这个导演，第二个，他认为这个导演根本不是吃这碗饭的材料。那时候你家中午吃饭，旁边跪着人，叫这个人起来，这个人不起来。你当厂长你怎么样？

你们猜猜他怎么突围？

……

吴天明只用了三秒钟扑通给他也下跪了（笑声、掌声），而且吴天明一跪就盯着他看，让这个老同志比较狼狈，他说：“厂长你起来，你起来。”吴天明一句话不说。他又说：“你怎么能给我跪呢？”吴天明说：“你可以给我跪，我怎么不可以给你跪？”他的潜台词就是我让你当导演，就等于杀了我。从此以后，这个人再也没有到吴天明家里来。

○王天兵：我这次跟吴天明认识，觉得这个情节符合老吴的性格……出其不意、情理之中。

●芦苇：总之，吴天明突围了。

（笑声、掌声）

○王天兵：我希望你举一个例子，你是怎么将文学中的片断改造成电影中的情景的？

●芦苇：好的。我还是以《霸王别姬》为例子。小说里写到解放以后，写了很多事件很多例子。你要是按场次去写，就多了去了。那样不行。你怎么用一个场次讲时代变化、舞台变化和京剧变化呢？这是很考验人的。你得想一个有效的办法，而且是最简洁的办法，就是用视觉，一下子让人感觉天翻地覆。

刚开始陈怀皑和陈凯歌、我一起讨论，二十分钟谁也没吭儿气，他很感慨，觉得深不得浅不得。后来我回到家里，突然想起来有招了。幸亏我自己当过画布景的美工助理，也画过幻灯，我画云彩是我们厂有名的。我突然想到一个视觉的东西……设计了舞美在舞台上换幻灯片，幻灯片打到银幕上，我们立即看到社会主义新天地、看到那个时代所有宣传画里都屡见不鲜的社会主义新气象，一一展现了。你不说一句话，大家就知道程蝶衣在一个新的环境里，必须面对新问题，师徒两个人就发生冲突了……程蝶衣坚持传统艺术，他的养子小四坚持京剧革命，他们两个人的矛盾爆发出来了。

这样的视觉效果如果编剧可以提供，当导演就太省事了。

○王天兵：芦苇举的例子非常精彩。等你这个剧本写好后，原封不动地被导演拍出来，台词被演员念出来的时候，你有什么想法？演员给编剧带来了什么？请谈一下演员和剧作的关系？

●芦苇：天兵曾问过我编剧的过程是不是就是演戏？我说演，但不在舞台演，在后面演。编剧应该是一个舞台。你自己可以演那么多角色。你可以演男人也可以演女人，你可以演好人也可以演坏人。一个编剧在想像中幻想各种东西、各种颜色，这是编剧得天独厚的，也是编剧偷着乐的方法。

看《霸王别姬》的时候，我觉得表演不是无懈可击，而是有很多问题。我对陈凯歌说：“我们得总

结一下电影的全面品质。”当时《钢琴课》正在上映，其中的表演就比我们的好。

有的演员演得比你想得好，那就是妙，那就是绝了。当演员的节奏和动作不准确时，你也完全可以感觉到。陈凯歌拍的时候，说芦苇你挑一个角色，我让你演。我说：“我演花满楼的嫖客，那个过瘾。”很可惜，拍这场戏的时候，我在莫斯科写《红樱桃》，这个好机会失去了……

我写《霸王别姬》的时候，其实蛮愉快的，因为你演各种各样的角色，在角色中，我甚至把程蝶衣也调戏了一把，后来我把这个话告诉了张国荣，我说写剧本的时候，早把你调戏过了。后来张国荣送给我了一个很精美的台历，上面写着：献给我心目中的四爷。（笑）

凯歌拍《荆轲刺秦王》的时候说，我可以演高渐离，后来是赵本山演的角色。凯歌说我平常就像高渐离的形象，他说：“我把张艺谋请来，他演秦始皇，你演高渐离。”我说：“好，我演。”结果张艺谋来了。张艺谋是一个聪明的人，他说：“戏剧化表演咱可没训练过，这个不像《老井》，那是生活化的。”后来他跟凯歌说：“我演秦始皇只有一个条件：我说陕西话。我说陕西话有优势，我自信。专业演员演得再好，我一说陕西话，你们都得发懵，都没有我自信。”艺谋是一个很好的演员，他最后辞演的原因，就是凯歌始终没有答复他能不能用陕西话来演。我觉得会写剧本的人，看演戏是很过瘾的，谁演得好演得不好，一目了然。

1.10

第五代不太会讲故事

1.10.1

○王天兵：芦苇是一个很能驾驭现场气氛的人。他中场休息的时候说上半场有点沉闷，下半场得活跃一点。于是，大家就被逗得哈哈大笑。你编剧的才能在谈话时也展现出来了。

●芦苇：我还是有点怯场。我是一个编剧，我写剧本，怎么写怎么来，不就是一张纸，一个笔嘛，想写什么就写什么，面对一个大众场合，我还是怯场。

○王天兵：咱们还有二十分钟。我想留下大概十五分钟给大家提问题。你曾说陈凯歌、张艺谋不会写剧本。请谈一下张艺谋。

●芦苇：跟我合作过的导演，我对他们有观察，有了解。我们国家的教育体制，不管是电影学院还是中戏毕业的，对于情节剧的理论研究和实践研究不够，从而导致很多导演故事讲不好。这次编剧班因此显得特别重要，美国老师也只讲经典情节剧，不讲反结构和小结构，讲大结构。我觉得在故事叙事上，中国导演最棒就是第二代，就是拍《乌鸦与麻雀》、《八千里路云和月》的那一代。第五代导演出道就不靠故事和剧情，我们看《黄土地》、《红高粱》，就属于风格化的，非叙事的。张艺谋说《红高粱》这个故事，到最后两张皮还是贴不到一块儿去。但是它拍得非常风格化，很好看。

电影比较复杂。我们做编剧的，要把自己手艺先搞清楚再说。

凯歌跟我合作，我一开始告诉他不要参与剧作，他很乐意。陈凯歌写的一个情节片就是《和你在一起》，充满了剧情缺陷，这个缺陷他始终未能清醒。结束的时候，他不是按情节剧的要求写，他走偏了。他不懂得情节片的结构，没有受过训练。第五代导演中，我认为最重视故事叙事的是张艺谋。他在前期电影中是非常注重情节铺垫的，《秋菊打官司》是个非常完整的情节片，没有任何脱节或讲不清楚的地方。

我没有上过电影学院，从我的实践来看，我认为他们压根不重视这个课。

我特别注意情节叙述，而陈凯歌是一个非常有诗意的人，我们俩合作是取长补短。情节只是手段，《霸王别姬》写出诗意的时候，比如孩子在练唱那段，陈凯歌会拍案叫绝。很多导演看不出来的东西，陈凯歌却特别敏感。但他一旦自己写剧本就弄出了《荆轲刺秦王》。

拍《活着》的时候，我和张艺谋合作了一次，领教了他对表演的关注程度。这是别的导演少有的。第五代有两个致命的问题，第一个不太会讲故事，第二个不太懂表演。

表演是电影中最后的工序，导演不管成败，表演失败了全完蛋。张艺谋对表演是下工夫的人，他当过演员，他认为中国的演员表演普遍不行，演员的素质不如香港的。

《活着》是一个散点结构，没有中心故事，在技巧上是比较难的，但是张艺谋做得非常好，我个人认为《活着》这部电影，是他拍得最成熟的电影。

○王天兵：芦苇今天掏了自己的真活儿。我很感动。我学习过各种各样的艺术形式，有些人你向他们咨询有关艺术家的成长问题时，他们总爱说：“要学艺，你要先学会做人。”但是芦苇从来没有这么糊弄过我，芦苇总是老老实实地说自己知道什么，不知道什么。我们谢谢他！（掌声）

1.11

电影编剧的秘密（中）

1.11.1

芦苇 王天兵

在《电影编剧的秘密》（上）中，芦苇、王天兵从类型与艺术的关系切入，回顾了芦苇如何从写作类型片《疯狂的代价》起步，直到创作出史诗片《霸王别姬》的编剧历程。2008年11月7日及9日，芦苇和王天兵在西安电影制片厂家属院芦苇家中，继续上次谈话的话题，从芦苇《霸王别姬》之后的从影经历开始，回顾了他过去十五年的职业生涯，谈话内容侧重电影编剧技巧。此谈话由西安人民广播电台的林海女士录音并打出文字稿，又经王天兵整理成文，芦苇最后审定。

本文曾发表于《读库0901》。

1.12

从《秦颂》说起

1.12.1

○王天兵：在改编《霸王别姬》和《活着》之后，你还创作过《秦颂》的电影剧本、自编自导过电影《西夏路迢迢》，随后还写过电影《杜月笙》的剧本大纲、电视连续剧《李自成》的前二十集剧本，并将华裔美国作家哈金的《等待》以及中国大陆作家陈忠实的《白鹿原》改编为电影剧本，等等。可是，因为种种原因，这些项目或成片不尽人意、或夭折搁浅、或不了了之。我记得你为了创作《杜月笙》，曾经不远万里收集资料，足迹遍及中国大陆和美国各地，实际上，你为每部剧作都付出了巨大心血。这些电影题材看似和《霸王别姬》、《活着》迥异，但实际上都是

你情有独钟的史诗题材，都力图将个人命运叠印在历史洪流中。

●芦苇：电影一如电脑，什么都可以干。我偏重于史诗风格与人文精神的表达，这是流在血脉中本能的选择。历史的洪流就是无数人的命运，所以每个人的故事都有史诗的意味。若是不信，可以去读一读司马迁的《史记》，不都是一个个人的故事么。我梦寐以求的是，将中国的史诗精神融汇到电影中去，形成一种为世人瞩目的中国电影类型，这可得有点儿堂吉诃德的愚韧劲头才行。

○王天兵：这是你毕生的追求。

●芦苇：是呀。有一个榜样就是黑泽明……他把日本的历史片创建成了一种电影类型，把日本的历史文化推向世界，国际影坛将其作为一个成熟的电影艺术品类加以接纳，以至于深刻地影响到越战后一代美国导演，从斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯到科波拉，都自认受过黑泽明的熏陶。其实，日本的历史资源不如我们的深厚，但日本人发挥、整合、组织、创作得好。我们有资源，但没有一种自觉意识来把它打造出来，也缺少这种抱负。我在《活着》之后做《秦颂》、《西夏路迢迢》，也是基于这种追求，哪怕失败了，也能推其进展。

○王天兵：你认为《秦颂》失败在哪方面？

●芦苇：《秦颂》和《霸王别姬》很相似，讲的是友谊破裂的故事。悲剧是什么？鲁迅说，是把有价值的东西撕碎给你看。设置友谊破裂的关系，就必须要把友谊建立得非常牢固，这样撕碎的时候，才特别有冲击力，这是一个常识。我写《秦颂》的时候，是严格按照这个戏剧规律做的。

我在剧本中写到秦始皇和高渐离是在童年建立起了友谊关系。少年秦始皇是赵国的人质。人质就是如果两国关系紧张，他就成为入狱的抵押，时刻有杀头的危险。秦始皇性格严酷暴烈，跟这段不幸的经历有关系。我写的高渐离是燕国流浪艺人，当时十五岁，靠卖唱演奏为生，他到赵国走穴漏了税，被抓到了监狱里。突然有一天，秦国和赵国关系紧张，嬴政也进去了。他比高渐离还小。高渐离有一个小伙伴来陪伴了，很是善待珍视他，跟《霸王别姬》中的小石头对小豆子是一样的，但身在监狱更为深切。这两个未成人少年犯共带着一具双人枷锁，渡过了地狱般的煎熬岁月。年长的高渐离对这个难弟关心备至异常体贴，使秦始皇终其一生，在潜意识里对高渐离有着不可磨灭的情感需求。这段关系牢固了，后来嬴政杀他的时候，戏剧的冲突力才会空前绝后，一如杀亲般撕心裂肺。

可是，当我看电影的时候，看了十五分钟就暗自叫苦，知道这个电影拍砸了。看到导演将嬴政与高渐离改成了两个为非作歹毫无信义的小无赖，身处狱中竟然能将狱卒生生活埋了，对这种毫无根据瞎闹般的改动，我只能徒唤奈何，这部电影的“戏根”已被彻底毁掉无法成形了。

○王天兵：这又回到咱们上次的话题……导演没有把握好类型。

●芦苇：不单是破坏了类型，而且破坏了这部电影的精神品质。除非你是拍无厘头类型的电影，否则历史片必须以生活逻辑为依据。

1.13

《西夏路迢迢》

1.13.1

○王天兵：随后你自编自导了《西夏路迢迢》？

●芦苇：随后是《红樱桃》，在1995年拍的。我为之还去了一趟莫斯科，漫游了伟大的俄罗斯，旅行很愉快，但电影成色不足，而且我连一分钱稿酬也没拿到。中央三令五申，不准拖欠民工工资呐。

○王天兵：这不是你写的剧本吗？为什么成色不足？

●芦苇：是三个人的剧本。导演叶大鹰先写了一稿，他跟我比较熟，以前也是西影厂的。我一看题材不错，也写了一稿，据说张黎（摄影师、导演）还改了一稿。

如果真把《红樱桃》中那些人物原型的真实生活拍下来，定然会是部相当杰出的电影，因为故事人物的遭遇很有戏剧性。像朱敏……朱德的女儿，中国话还没说全呢，就被送到俄罗斯去了，俄语还没学会呢，二战就爆发了。她随即成了俘虏，被关在东欧的一个纳粹集中营里，与波兰人、法国人、捷克人、保加利亚人杂居一处，以至于二战结束时，朱敏操着一口五花八门的语言，很难与人交流。后来八路军委托俄国人找一找总司令的女儿，这才把她找着。这个小可怜浑身疮疖长着癞头。苏联军官问她你父亲是不是朱德·她不敢承认，怕人加害于她。朱敏后来回国，和毛岸英，还有刘少奇前妻生的女儿一样，都不太会说中国话，成了无所归依的孤儿群。

电影的情节反映了主创缺乏历史感，最离谱的是加了一段纳粹军官给那个中国小女孩楚楚纹身的戏……纹身在当时的纳粹德国是很低俗的“下三滥”，吉卜赛人呀、做苦力的呀、社会下层的人才干这种事儿，德国的贵族军官都有相当文化水准，纹身之嗜真是匪夷所思。德国人、俄罗斯人看了《红樱桃》之后都哑然失笑，对我们再现欧洲二战的电影水准很不以为然，导致了《红樱桃》在国际影展上颇受冷遇，可它本来是个很好的国际题材嘛。少走机巧，老老实实把那些孩子的真实经历拍下来，就会是很精彩的一部电影。

○王天兵：随后你自编自导了《西夏路迢迢》，很多人并不知道这部电影。你一直是个职业编剧，为什么突然做导演了？

●芦苇：这部电影拍失败了，也没有正式在电影院发行，只是在中央电视台六套电影频道播了几次，在海外的艺术院线倒有上映。

1995年，我的一个朋友下海捞了一笔钱，就说机会来了，他过去也是文学青年，让我和他一起做电影，而且要拍就赶紧拍。

拍就拍吧，但我一直是编剧，现在让我做导演，我问他是不是太仓促了，要求多给我点儿准备时间，能不能1997年拍，这样我就有一年的准备时间。他说不行，九六年你必须得拍，因为商场上局势万变，别到了九七年我的钱就没准儿了。他逼着我拍，而且声明赔了没关系不让我赔。我不拍白不拍，就拍了。其实是赶鸭子上架，准备时间太仓促。

○王天兵：当时的投资有多大？

●芦苇：五百万，算中小规模。之前，《霸王别姬》、《活着》和《秦颂》这些都是几千万的投资。

我大概在1992年就写完了《西夏路迢迢》，一直希望有能力的导演来拍。陈凯歌还专门给我写了一封信，他觉得电影梗概写得很漂亮，但是最后没人出面来做这个事儿。既然没人愿意拍，那我就自己拍算了。

我也想试试把导演的手艺学一学，想积累点儿经验。

○王天兵：你能不能把《西夏路迢迢》这个故事讲一下？

●芦苇：故事发生在公元1200年左右，背景是与北宋、辽国并立的西夏国。西夏是党项族的一个

王朝，他们是个半游牧民族，因为人力资源不够，就大量地掠夺妇女和儿童，甚至在税收的时候也强征儿童。那时候全世界的人口稀缺，人是战争资源，非常值钱。

历史上不单党项人如此，包括蒙古人也如是，“非我族类，其心必异”，在征战中大量杀掉成年男子，掠夺能工巧匠、女人和儿童，因为孩子是可以培养的。奥斯曼帝国曾经在西班牙、法国等欧洲国家也干过这种事，称之为“血赋”。《马可·波罗游记》曾记载，奥斯曼帝国军队里的一些统领……巴夏将军是纯种白人，但又是坚定而狂热的伊斯兰教信徒，这是因为他们在很小的时候就被征走并强行洗脑了。

回到这个故事，党项人在征孩子的时候，因为数额没征够，就把一个怀孕的妇女抢走了，希望这个孕妇给他们生个孩子。后来孩子生下来，还是个男孩，他们就把小孩抢走了。这个母亲就追自己的孩子，她穷追不舍，中间发生的事就是《西夏路迢迢》的故事。

○王天兵：这部电影是什么类型？你选择西夏是因为你对河套民歌的兴趣吗？

●芦苇：河套民歌有很高的文化基因成分。这是个历史传奇片，同时又事关母爱的主题，又有多边文化冲撞与和解的内容。从类型上来看，它有战争片的成分，有伦理片的成分，有区域风光片的成分，因为那个母亲一直跟着自己的孩子追，跑了很多地方，遍及黄河流域。

我对党项族和西夏的历史有兴趣。西夏曾把北宋打得一塌糊涂，这是游牧民族征服了农耕民族的一段历史，他们占领了陕北、内蒙、河套、宁夏、河西走廊、甘肃、青海，势遮半个天下，一度威胁到关中地区，最后被成吉思汗灭掉了。

写这个剧本时，美国影片《与狼共舞》已经出来了。两部片子的相似之处，都是在讲今天已经消失掉的一个民族的生存状态。不同的是一为精品、一为劣品。

我看历史书，读到征税的“血赋”，想到了被掠夺的人的命运，不禁很有感触，忽然心血来潮，就把它写了下来。我自认为这个剧本写得是一流的，但是电影连三流都不到，拍成了不入流的电影。

《西夏路迢迢》参加了很多次电影节，在国内外拿了四个奖，证明这部电影的品质尚算不错。可活儿实在是糟糕透顶，说起来就脸红，在国外参加影展每次我都不敢看，电影放映前露一下面赶紧溜走，有的时候人家给你鼓掌，真是恨不得钻进地缝里去。唉，人无全才呀。

○王天兵：为什么会这样？

●芦苇：那个电影我第一次当导演不说，还兼了个制片人，真是无知者无畏自不量力。

当时我兢兢业业全力以赴，每天只睡三四个小时，也照败不误。外景地的高原气候也有影响，我的脑子准是进了不少水。拍电影应该是一个有经验的制片人来抓生产，导演来管拍摄内容。但制片方掏了钱却没有出制片人来管理生产，这是一大失误；我的准备时间又太仓促，加上没经验，我兼管生产、导演，确实力不胜任，不败何待。

○王天兵：有很多导演曾说，在拍第一部戏之后，才发现以前根本就不懂电影。你在拍了《西夏路迢迢》之后，对电影的理解是不是跟以前不一样了？

●芦苇：不是不懂电影，是不懂如何拍电影。

制片跟导演是有严格分工的。制片是组织生产的人。举个例子，我要用一百匹马来拍战争场面，我还得去谈一匹马多少钱，一个人多少钱，用什么车拉来，要用几天，这几天这些人吃什么，马吃什么，马料从哪里来……导演陷入这些事务中就完了。

拍《西夏路迢迢》我他妈的掉了十几斤肉，一共拍了三百多个镜头，剪出二百七十个镜头，但最

关键的是，重场戏没拍出来，没有实质性的内容。而且，拍到中间的时候，老板忽然说没钱了，这不要了命么？

○王天兵：上次谈话时你提到，编剧进入角色是很困难的，因为你在写剧本时同时要演很多角色。在导演《西夏路迢迢》的过程中，你一边儿看着演员在演你写的戏，一边为他们说戏，是什么感受？

●芦苇：这当然比管摄制组的吃喝拉撒睡要有意思多了。演员这块材料，有的时候会出乎想像得好，有的时候又会出乎预料得烂，这就是我当时真实的感受。

《西夏路迢迢》的表演谈不上出彩，但也没什么大毛病，如果有问题的话，电影节也不会发给它奖。在拍这部戏的时候，孙海英本来演男主角，但我坚决把他炒掉了，因为他的表演过于舞台化。其实，孙海英身上孤独阴郁的一面与角色很相似，可是摄影机一开，他就身不由己地夸张表现，很是烦人。

○王天兵：这部电影给我留下的唯一印象就是那个女演员。

●芦苇：女演员巴德玛很棒。藏族演员也是出乎意料得好，那些牧民谁知道什么是演戏呀，但都很棒。这部电影最臭的是导演和制片人，这两个角色恰巧都是鄙人，我对这部电影的失败负有不可推卸的责任，罪不容赦。

○王天兵：是不是野心太大了？处女作就敢搞一个群像戏、儿童戏，还有马的戏。很多导演的成名作讲的都是一人一事。

●芦苇：不是。在正常的制片条件下，如果这五百万不断账的话，不至于此。我们拍到一半儿的时候，老板忽然说没钱了，我只好给摄制组放假，一天到晚拿着电话号码簿找朋友借钱。还好一个哥们儿雪里送炭，借条也不打，什么手续都没办，就把一百五十万给汇来了，才把这部电影拍完。

后来在拍《图雅的婚事》的时候钱也断档了，我那么全心全意竭尽全力地支持导演王全安，就因为我有教训，知道在关键时候只有咬着牙关去支持他，要死死一块儿，义无反顾地替他抵挡一切压力。可是，拍摄《西夏路迢迢》的时候，没有人替我抵挡，就死定了。

○王天兵：我们回到编剧上。《西夏路迢迢》之后，你又写了什么剧本？

●芦苇：《西夏路迢迢》做后期的时候，中央电视台就找我来写《李自成》了，是一部电视剧。

1.14

《李自成》

1.14.1

○王天兵：这是迄今为止你写的唯一一部电视剧，而且也是一部历史剧，时间跨度也很长。

●芦苇：是的。原定写四十集，我只写了二十集。我写得很慢。像电视剧这种快餐生产，我很不习惯，但又不愿应付了事，用写电影剧本的力道来写，当然就慢了，延误了人家的生产计划。我跟《太平天国》是同时接的活儿，《太平天国》都拍完了，我的剧本还没写完呢，真是对不起找我的那两位热情编辑。

我当时还有点儿抱负，想拍一部跟以往不同的电视剧，用电影语言、电影手段和电影的感觉来拍，所以写得非常慢。

○王天兵：写《李自成》的时候，你看了很多第一手资料吧？

●芦苇：大量地读大量地啃，资料看了有这么半柜子，主要是晚明历史和明末农民战争史资料。那时候我光收集资料、做笔记就费了很长时间，用的是慢工出细活的笨办法。

○王天兵：你能否讲讲《李自成》的故事背景？

●芦苇：崇祯皇帝是明朝少见的欲图有所作为的一个皇帝，很不幸的是他生在一个非常动荡的年代，明朝恰恰灭亡在他的手里。

史载农民起义军的领袖高迎祥在周至县的马召镇激战被活捉后送到北京，在午门被斩首。我杜撰了一段戏，崇祯因为好奇私下去探视他。两人有几句对话。崇祯问高迎祥为什么造反？高迎祥答：说起来话长，从何说起？崇祯说天灾地祸不是朝廷的问题，你为什么要反叛朝廷？高迎祥反问他：你吃过观音土没有？一句话就把崇祯给问住了……贵为天子，哪知道什么叫观音土呀。高迎祥说如果你没吃过观音土、没吃过草根儿、没吃过树皮，我为什么造反就跟你说不清了。你要是吃过这些，你也得反了去。他掷地有声地回答了明朝灭亡的根本原因。

明朝末期民间有一个说法，叫“三石皇粮，七斗入仓”，从农民那儿收了三石税粮共九百斤，只有七斗……二百一十斤入了国库，中间被层层克扣盘剥的竟有六百九十斤。你想想，农民负担有多重！国库空耗，农民被掠榨尽空，喂肥了一个官僚阶层，可是这个阶层又不解决社会和农民的危机。农民活不下去了就得揭竿而起自谋生路。就这八个字，足以判明朝的死刑了。

李自成与崇祯并列，能使我们看到折腾中国人的命运问题，作为盗寇的李自成和作为天子的崇祯同样在经受磨难，都在活受罪。这个社会已经走到了尽头了。

我当时有点儿抱负，想搭一座大舞台，把明朝的官僚体制、军事体制、农民军的军事体制和满洲人势力的兴起做一个对比，把这些人都写得绘声绘色，所以写得又细又慢，二十集我写了三年时间，足有六部电影的量。

○王天兵：剧本现在还有吗？

●芦苇：有呀。用这二十集拍五六部电影一点儿问题都没有，现在谁要说要拍《崇祯皇帝》、拍《李自成》，拿来就能用，只要筛选就行了。

○王天兵：你的《李自成》跟姚雪垠的《李自成》没有关系吧？

●芦苇：没有关系。他写的李自成是明朝的革命先烈“洪常青”（电影《红色娘子军》中的男主角，党代表洪常青）。姚雪垠写的还有点儿模样的人都是明朝官僚将领。他笔下的洪承畴、卢象升、崇祯都比写李自成写得好，可是李自成这个主角写得最没彩，最没劲。

当时姚雪垠还活着，编辑曾问过我，你愿不愿意跟老爷子去见个面？他毕竟是小说《李自成》的作者。我问，姚雪垠对他这部小说有什么评价？她说老爷子自负得很，认为这是不朽之作，要留名青史的。老爷子还说，今天有“红学”，将来就会有“李学”。他把自己跟曹雪芹相提并论了。

我一听这么膨胀的人物就害怕，说这位老先生不见也罢。所以我没去见他。

他那部小说我倒是认真看了。第一卷还罢了。因为开场时李自成还没全露出“洪常青”那张脸儿来呢，但已经有点儿不对劲了。

其实，姚雪垠很有才华。他年轻时曾写过一篇小说[1]，我记不清名字了是写他自己的经历。他家是地主有点儿钱，少小时被土匪绑过一次票。土匪不能老在一个地方待着，官军剿他们啊，土匪就拉着他到处流窜。他写的就是那一路的所见所闻。他作为肉票，着实见识了一番民间的江湖。

国画大师张大千也有过当肉票的阅历。在重庆上中学时，放假徒步回老家，路上看到土匪跟保安团打起来了。他一看，那个保安团的指挥官是他的中学体育老师，是后来当了元帅的刘伯承。他就问，你看我能不能过去？刘伯承用一口四川话跟他说：江水浑得很，哥子们抓不开。说白了就是情形乱得很，局面不保险。后来他就走了另外一条路，结果恰巧让土匪给抓住了。本来土匪要把他当肉票，一听他说是重庆中学的读书郎，就起用人才让他当文案了，专门给人写肉票的价格，写催要肉票钱的通牒信，还要算伙食帐，管土匪的财产登记、审讯人的笔录。土匪等级森严，他吃上文案饭，比一般的土匪吃得还好，跟土匪称兄道弟其乐融融，混得很好。后来土匪散伙了，肉票就是财产嘛，把他分给了一个土匪，他就跟着这个土匪到另外一个地方去，在路上溜掉了。后来修炼成一代画精了。这就是当年做肉票的经历。

姚雪垠的那篇自传性小说，水准之高堪称经典。民国小说写得那么好是罕见的……叙事语言好、台词也好。他写这篇小说的时候也就三十岁左右，出笔就有彩。

可是他的《李自成》却写得一塌糊涂。我看《李自成》时感到此人才华尽失，因为他要树一个高大全的形象，他要搞古代题材的主旋律，要给李自成打上一层当代政治的光蜡，他不败待何。

他有位好朋友叫姜泓，是当年武汉文联的人，曾写文章回忆了姚雪垠当年创作《李自成》的真实思想动机……他要乘政治之风在文坛上打翻身仗。他那个时候当“臭老九”当“右派”，被人家整得七荤八素的，老不得舒展就困极思变：上面不是一直在鼓吹农民起义推动历史嘛，农民英雄是中国历史真正的主人。他抓紧了那套钦定旨意做开了文章，然后扶摇而上以脱厄境。这是他真正的写作动机，也算是达到了目的。你想，1964年是“社教”呀，中国思想界艺术界进入严寒期，而他的《李自成》却出版了，可谓是千亩地里一棵苗了。

“文化大革命”时，毛主席交待湖北省委书记王任重，说姚雪垠这个人要保一保。所以他基本上没有受到严重冲击。后来把他弄到北京去，七十年代初，是文字狱大兴之时，却给他开房间管吃管喝，让他把续集写出来。

对那个特殊时代的人，大家都有宽容之心，可再说将来会有“李学”，就未免头重脚轻忘了自己几斤几两了。

我写《李自成》剧本的时候，对他的“李学”敬而远之，确实是觉得他笔下的李自成很是无趣，其实李自成的精气神儿大了去了。

○王天兵：流传下来的关于李自成的历史资料，有多少是可以用的？

●芦苇：关于明末流寇的资料很多，但没有一个是具体的，说到李自成多为寥寥数语。有人说他独眼。他确实在围攻开封的时候，一只眼睛被短簇……就是很短的箭射伤了。那种箭发射的时候成排射出，就跟机关枪扫射一样，让人防不胜防。

○王天兵：《李自成》是你第一个电视剧本。电视剧本和电影剧本的写作有什么区别？

●芦苇：电视剧是全本大戏，电影是经典折子。不是早有总结了吗……电影的台词是能说不能说的，最好不说；而电视剧的原则是可说可不说的，一定要说，所以常常是废话连篇的。

我那时琢磨，能不能把电影的长处给电视剧揉进去，让通俗易懂的电视剧也别太水，让情节紧凑一些、人物鲜明一些、台词耐听一些？

有人劝说：电视剧嘛，你还这么认真的，你这是把肉卖成豆腐钱了，你这都是干货，电视剧是三分之一干货三分之二水货一掺和，就行了。我不为所动，写《李自成》的时候，尽量做到不要有一句废话，尽量句句落在实处，为此竟误了交稿时间，害得我的两位女编辑连年终奖金也没了。

○王天兵：你曾说过电视剧是连环画，而电影是油画。你笔下的李自成是什么样的人？

●芦苇：李自成之所以能当上掌盘子的领头人物，必有其过人之处。那些流寇头儿哪个是省油的灯？都是人中豪杰！生活中你找一个人替你卖命试试，一个你都找不着。掌盘子的一开口就有成千上万人赴汤蹈火！这是何等本事。

李自成早年跟后期是判若两人。早年他奋发向上，重情义、能担当、有抱负、有勇气，在农民军里异军突起身负众望；后期的他自我膨胀朽败昏憩，不择手段地消灭异己，以至于清兵入关以后，他已是兵无斗志一盘散沙，组织不起来任何有效的抵抗。这是他的局限。在困难的时候他是英雄，而在轻取天下后，他患上了所有统治者虚妄苛酷的毛病。

李自成早年时，农民起义军不是一个整体，而是一股一股的流寇，各打旗号各自为战，所以很难独立跟官军对抗，经常被各个击破。就在这种最危险的关头，李自成挺身而出，掩护各股人马突围，他的威信也就随势而起。

○王天兵：《李自成》涉及到战争和暴动，你是凭什么复原明朝的战斗场面的？

●芦苇：据史料记载，那时的陕北饥民遍地，地主们害怕粮食被抢，就联合扎一个土围寨子，把城墙修结实了，然后组织民团武装保护他们。流民把那些零星的地主都吃光了，就得包围寨子，但是一个村子的流民办不到，得成百上千人才行。于是，你一股我一股，各股流民汇集起来。要“破寨”就要在这大批人里挑选出青壮有战斗力的人。李自成和张献忠都是边境守兵出身，弓马娴熟，有点儿战事经验，就由他们来指挥作战。

他们进攻的时候顶着门板、锅，然后拿木锥撞击城门，而城头上面的人就用开水、砖头不停地往下砸。锥门之时，成千上万名流民，主要是妇女孩子老弱病残，就在旁边山头上呐喊助威，扯着嗓门喊：“灌呀灌呀”，在呐喊声中往里冲……我写《李自成》还有个愿望，就是想把陕北的方言做一番发挥，陕北的方言有魅力，属于北方语言谁都能听懂。我本人就是陕北人的后代。

在攻城之前他们都有约定……一旦攻入先发口粮，让每个人都有吃的，然后论功行赏，负伤的什么待遇，死了的什么待遇，都得讲清楚。带头冲进去之后谁是功臣，就把俘获的女眷赏给他，当天就结婚进洞房了。所以每攻破一个寨子，总有几十对新婚夫妻披红挂绿。这都是史实。

○王天兵：在这基础上，你又有哪些创新？

●芦苇：我写过攻下寨子后的一场戏，攻城的头目派亲信把守粮仓，但根本不顶用。你想，成千上万人涌进去了，七大姑八大姨的都认识，还骂着妈的你还不让你老子吃了？进去就扒粮食，裤子一脱就装，衣服一脱就兜，乱成了一锅粥。一个农民军领袖把地主抓住吊起来，问金银细软在哪儿藏着，这叫“拷饷”。农民军将领拿着一瓢热油说：藏哪儿啦？地主说：没有。然后“刺啦”一瓢热油就倒到背上去了，一股青烟倏地就冒了上来。后来地主的姨太太说藏在我家尿槽子底下呢。他们就把尿槽子抬开，果真藏着大批银两……

等城池一破，农民军把地主家的衣服抢分一空，满街人穿红挂绿。李自成毕竟不凡，喜欢马械，城池破了第一件事是找马。他看到侄子李过穿着一件大红的缎子衣服过来了。李自成骂道：瞧你这点出息，想当丫环的命！李过看他脸色不对，就赶紧脱了说“二爸你穿”。李自成刀一抽，直接把衣服挑成两半，说：“快快去找马、找盾牌刀剑去，那才是家当。”

这段戏从哪里来的？中学时候我一个同学的爸爸是老红军，我曾问过他：你当年长征的时候穿的

是什么衣服？他说：我那时候才十六岁，个子小，衣服早穿破了，后来打土豪给我分了一件丫环穿的绿绸子衣服，我一路就穿着那件绿绸子衣服长征到了陕北。

可想而知，当年的红军队伍根本不会像现今电视剧里演的那么齐整。我曾见过一张长征时的照片。你知道红军戴的什么帽子？十几个人戴着的是遮阳的礼帽。只有通过这些准确细节，才能还原历史的真貌。

○王天兵：《李自成》你为什么只写了二十集，没写完？

●芦苇：写了二十集，人家说下马不拍了。《李自成》的下半部分写的是满人兴起的时代，天下分三种势力。电视剧有篇幅呀，我《李自成》里写了几十个人物……农民起义军一大堆；明朝的皇帝、太监、皇后、后妃、将领、官员也写了一大堆，满清那些人还没登场呢，我的好梦就被打断了，农民抗租抗税太敏感，不准拍了。

○王天兵：以后还会拍吗？

●芦苇：天才知道。

○王天兵：说到这儿。我们何妨谈谈另一部以农民和革命为主题的电影项目，也是一部历史正剧，也有成为史诗的潜能。你曾为之奋斗了四年，光剧本就改了五六稿，而且，你也一度作为导演的候选被媒体宣传过。可是，在经过反复报道和猜测后，最后还是不了了之……我们现在来谈谈《白鹿原》吧。

注释

[1]姚雪垠的长篇小说《长夜》，以二十年代军阀混战时豫西山区农村为背景，描写了一支土匪队伍的传奇式的生活，这是“五四”以后的新文学中绝无仅有的描写绿林生活的长篇小说。此书译为法文后，姚雪垠被授予马赛纪念勋章。

1.15

《白鹿原》

1.15.1

●芦苇：哎，提起《白鹿原》感慨无限，不由得脱口而出，“落花流水春去也，白鹿原上。”《白鹿原》小说是上个世纪九十年代初问世的，出版不久吴天明就寻上门来找我做电影编剧。当时《白鹿原》的电影改编版权在一个叫罗新的人手里，他也来找过我做编剧。他们都说，这个编剧你来最合适。

吴天明、陈忠实和我为这个事儿碰过很多次头，聚首密议，吃过好几顿饭。我干电影这么多年，有陕西乡土情结……跟吴天明、张艺谋都说过，我们吃秦川的粮、喝秦川的水，秦川养育我们长大，一辈子都靠着关中乡土活命呢，拍一部陕西关中的电影是理应尽责的事情呀。虽然《老井》拍得很好，但说的是山西的事儿。这是一种血浓于水的情感，拍摄《白鹿原》义不容辞情不容辞。

但事情一直就这么吊着。有关方面说不能拍，“上峰有令不能拍”这个事儿就撂那儿没人管了。大概

在2002、2003年的时候，西影厂又把《白鹿原》的电影版权买到了。厂领导找我来，说把这个重任委托给你了。我是2003年正式开始工作的，到了2007年总共是七易其稿，期间走笔不停地一直在写它。

○王天兵：我看了两稿……第三稿和第五稿。

●芦苇：但是到今天为止，这个电影还是无法拍[1]。心中遗憾虽难以言诉的，好歹也习惯了，这十来年我写了这么多东西，真正拍出来的只有一部《图雅的婚事》，别的剧本要么流产了，要么因为各种各样的原因只能束之高阁。

○王天兵：你先谈谈小说《白鹿原》吧。

●芦苇：写陕西乡土的小说过去有一部《创业史》，下来就是《白鹿原》了。写《白鹿原》的时候，我把《创业史》重又看了，为了勾起对乡土的记忆，熟悉它的语言、熟悉它的人物状态、熟悉人物的精神面貌。《创业史》的作者柳青是陕西作家里很有才华的老前辈，文字很地道，但是他在二十世纪五十年代的创作思路局限太大，难以冲破时代的牢篱。

迄今为止，《白鹿原》是我看到的关于陕西乡土历史写得最好的一部小说。

若纯论小说技巧，还有很多可商榷之处，小说结构、人物定位、人物与情节的铺展及转折，都有可以讨论的余地，但小说最重要的不是技巧。陈忠实无可取代的是他对陕西乡土历史的浓烈热爱与真实的表达。别的陕西作家都没有做到他的水准。

中国自古以来实际上是一个乡土国家，但是乡土小说和有关乡土的记忆太少了，这是个悖论。我们没有写《静静的顿河》的肖洛霍夫[2]，没有写《鱼王》的阿斯塔菲耶夫[3]，没有福克纳[4]这样的美国乡土作家，也没有哈代[5]这样的英国乡土作家，这是中国文学巨大的缺失。

所以，陈忠实的《白鹿原》尤其难能可贵，他真实准确地记录了乡土历史的精神变迁，饱含文史价值，那些被遗忘的历史场景、历史人物和历史生活重新在他的小说中浮现出来。这是陈忠实不可取代的一个功绩。他把农民把握得很到位，鹿三、白嘉轩、鹿子霖写得真是活灵活现，但他没有充分把握住新旧交替时代里知识分子的真实心态，比如说朱先生这个人，就比较单薄，但主要人物的心理他写得真实而信服，这就可以了。中国的乡土小说就目前来看，这部小说仍是代表作之一。

柳青的社会观在常识性判断上是有时代局限的，中国的农村政策已经发生了天翻地覆的轮回变化，我不知道他的《创业史》拿到今天应该怎么写？尤其是政府这次又给了农民一些土地的权利。柳青的人物刻画和心理描写很出色，《创业史》那么厚一部书，只有第一章，也就是解放前那部分写得真是叫好。迄今为止，包括《白鹿原》在内，都难达到他第一章的文字水准。他从民国十八年，那就是1929年陕西著名的大旱灾写起，写到很多难民跑到长安县黄堡那边去，就这一段文字水准不比《静静的顿河》差，但是再看下去就完了，坏了。可见他纵使有才，但是没有肖洛霍夫的识见。他对社会学的解释犯了常识性的错误，但这不是他的错误，是那个时代知识分子的共识性错误，所以也不能苛求柳青。

陈忠实写《白鹿原》的时候，他已经拥有相对的自由和明确的判断了，他还有着比柳青更扎实的农村生活经验，他是农村基层干部出身，这段经历成就了他。一个作家能真正了解农民并以农民立场来回顾乡土，这是前不见古人的。现在漫说九零后、八零后，就是七零后，有谁真正了解农村？这也是个悖论，一个农业文明的古老大国，但是鲜有能表叙乡土农人的作家与文学，更遑论电影。这是数典忘祖自断血脉。

○王天兵：面对《白鹿原》小说，你是怎样考虑改编问题的？

●芦苇：改编《白鹿原》的意义是拒绝遗忘。我想把它改编成一部有分量的电影。若从内容上说，《白鹿原》不是好的电影素材……人物众多、故事繁杂、年代跨了半个世纪。我要把它写成一部传统意义上的正剧，当然是自讨苦吃。

若要写正剧，就得按照正剧的结构来，会给自己徒增难度，需要极强的戏剧结构能力、表现能力和一种突变能力，对自己的剧作能力无疑是个熔炼过程。我曾暗自鼓励，如果我要写不好，陕西的饭就白吃了五十年，但确实难度很大。我在写不好的时候，会告诫自己慢慢来，别急于求成，不像《图雅的婚事》可以较快地完成，做它个三五年的准备，一稿一稿地来。实际上从我接稿到完成，前后耗时四年，2007年又写了一稿。从2003年算起，七易其稿。非精琢细磨难以达意。

○王天兵：我看了第三稿，感觉浑厚大气，有些场景仿佛让我骤然看到法国画家米勒的油画中那些播种、收割的农民。可能是因为投资大小的问题，等到了第五稿，剧本却以黑娃和田小娥之间的关系为线索，格局变小了。后来，投资者专门在北京开了个剧本研讨会，请一些评论家来判断你这一稿剧作对小说的改编是否成功……

●芦苇：有一半是肯定的，一半是否定的。肯定的坚决肯定，否定的也是坚决否定。这是个好征兆，有冲突才有生命力。

○王天兵：你这第五稿为什么要这么改？

●芦苇：每次都有一些改变，一切都是围绕这个戏剧故事来做工夫。

这部电影真正的戏剧矛盾是两代人的冲突，我通过黑娃和田小娥这两个人物来强化冲突。白鹿原上的年轻人知道追求自己的情感了，不管是自觉还是不自觉的。鹿兆鹏是自觉的，包办下的媳妇他决然离异。黑娃是不自觉的，但却凭本能地自由恋爱了。白孝文很被动，他被田小娥所诱惑是小说里的情节。在剧作里，是田小娥在这个时候需要他，至少是田小娥敢这么做，实际上也是对情感的一种自由的追求。

白嘉轩的宗法规矩是，你必须合法地占有合法地奸淫，当小老婆可以，把她买来当私货用也可以，但要经过祠堂的认可，否则就犯了族规了，那就无情地收拾，相当苛刻无情。这种宗法制度对人性的摧残是很黑暗的。

田小娥在小说的前半部分就死掉了，在电影里她在抗战以前就死掉了，她死了之后还有漫长的一个时代。而这个故事一直延续到1949年，这两代人的恩怨并没有因为田小娥的死而划上句号。我是把他们两代人的恩怨从头到尾一直延续到最后一场戏，白孝文跟他的父亲依然无法和解。这种父子关系代表着新旧思想情感的矛盾与冲突，自始至终把这条戏剧对抗线贯穿到底，断不容有一丝一毫的疏忽转移。

《白鹿原》没有用观念来写剧本，而是尊重人物与人物自己的心理历程。这个剧本，是我所写剧本中耗时最久、费力最深一个剧作，硬把半个世纪繁沉的故事压缩到两小时四十分钟以内。

○王天兵：小说里边写了一百多个人物。你怎么决定人物的取舍？

●芦苇：你还记得黑泽明的《七武士》吗？其人物刻画的功力堪称电影史上的极致，但你看完后，也只能记住其中的四五个主要人物。电影若超过七个人物，就记不住了。

○王天兵：你怎样决定哪个保留，哪个删除呢？

●芦苇：小说里的朱先生就不甚让人信服，我把他删掉了。白灵删掉了，鹿兆鹏的弟弟也删掉了。我删掉的人多了，还删掉了很多人，包括鹿子霖的父亲、白嘉轩的父亲、鹿三的一个儿子，最后他们这三家都是只有一个儿子。为什么要这么做？也是为了遵循正剧结构的规律，要么不要

出场，出了场就必然要有完整展现，就必然要有充足的戏份。

○王天兵：你在写《霸王别姬》时看了大量人物传记、历史资料等，写《白鹿原》的时候你看过类似的东西吗？

●芦苇：当然也要看。我把柳青的所有书全拿来了看了，包括《种谷记》、《狠透铁》、《创业史》，凡能搞到手的写陕西农村的小说我都拿来看，陕西方言、农业节气谚语这类书也看。陈忠实是不太主张过分表现方言，但语言是人物，哪怕起用了方言的一个字、一个词都要物有所值，要有出处。我还看陕西文史资料，比如蓝田“交农事件”，在陕西省文史资料和蓝田县文史资料里都有很详细的记载，但看了未见得就能用得上。因为“交农事件”规模很大，几万人参加，但得了解这次事件的原委经过。

○王天兵：《白鹿原》小说用到这些了吗？你的剧本做了哪些改动？

●芦苇：用到了，但规模及指向都要调整。首先没有这个县城了，其次几万人得多少投资？光是几万套服装就受不了。

原先“交农事件”针对的是国民党的县政府，也可以把它具体到一个乡镇公所，那个规模一下子就小了许多倍。我在写剧本之前都要问投资多少钱，要明白写的范围。《图雅的婚事》我早知道它的投资只有四百五十万，笔法当随着规模去走。

○王天兵：能否用电脑特技来表现大场面呢？

●芦苇：电脑特技费用下来也不得了，也得成百万的投资。在我看来，一切大场面都是人物的背景。场面并非目的，而是为了描绘人物的情感与戏剧关系而设的。

○王天兵：电影《白鹿原》是什么类型？

●芦苇：《白鹿原》是正剧与悲剧的框架，有传奇的色彩，也有家庭伦理剧的成份。

○王天兵：你在重新阅读史料的过程中，感觉《白鹿原》这部小说对史料的掌握怎么样？陈忠实在历史上下工夫足吗？

●芦苇：他下了相当的工夫。他写的一些事件都是有出处而可靠的，像关中乡土种植大烟、“交农事件”、农会斗争，这些都是有据可查的。

他写得最好的有一段是：清政府垮台以后陕西农民思想与情感的状态，那一段是他写得最精准的地方。农民一旦听说没有皇帝了，就惶惶然不可终日，犹如丧家之犬，觉得天塌了，不知道今后的日子到底该怎么过。后来又剪辫子放大脚了。白嘉轩就说，这以后女人都长这么肥大的脚片子，还不把人给恶心死咧？这句台词价值连城。

此话涉及到上代人性审美心理标准，他写得很是细致生动。他不知道这样的女人如何能让男人动心，这还是女人吗？这不成了妖怪了？这些特别有意思。这些东西全保留了下来。

后来我在剧本里写鹿子霖见了县长，他站着没法儿说话，见官不跪着浑身不自在，“扑通”就跪下来了。县长说：这都民国了，没有这个规矩了嘛，为啥要推翻满清？就是他妈的不想给人跪了嘛，你站起来，说话！鹿子霖说谢大人，爬起来了，然后张口无语。田福贤给县长提醒说，下头人见了官，站着就说不成话。这是电影里最有趣的动作和语言，内容相当深刻。

皇帝被推翻后，鹿子霖的头号问题是，爷呀，清朝没有了，清朝银子和制钱还能用不能用咧？他为此深感恐惧。第二个问题是，科举也废了，那俺以前请先生给娃交的私塾钱就白花了。县长说读新学嘛，小学毕业就是秀才，中学毕业就是举人，大学毕业就是状元，我就是读了新学才当上

县长的。鹿子霖这回灵醒了与时共进了，回家立马把他儿子送到西安读新学求官路去了。白嘉轩的问题是，以后皇粮咋交呀？这个问题是农民的切身利益，太严重了。县长说这是民国了，大家都是公民了，以后没有皇粮了。白嘉轩还说自古以来这地都要交税呀，不交税不行呀，哪有不交税的臣民。他可没想到第一次给新政府交税，数目就加了好几倍，他大为愤慨，不是说咱都是公民了嘛，咋越交越多了，这锤子公民有个啥好处嘛？

○王天兵：康熙死的时候要求后代的皇帝不给农民加税，谁加谁死了不能进祖宗祠堂。康熙被称作圣祖仁皇帝。清朝是不准有徭役的，就是禁止义务劳动。所以白嘉轩会感到新不如旧。

●芦苇：封建社会制度非常脆弱，出点儿意外就乱套了。太平天国、捻军一闹事，康熙皇帝定的那点儿税就入不敷出了，还不是驴打滚地给农民摊军费嘛。陕西回民为什么起义？还不是军费摊压得受不了了才揭竿而起的。

○王天兵：经过这么多波折，其中还有一家影视公司请你来做导演这一大段事儿，当时说的跟真的一样，你愿不愿意谈谈？由此可以看出中国电影界有什么问题？网上还有一个芦苇待选导演的视频专题呢。

●芦苇：因为《白鹿原》在社会上有一定的影响名声，很多人难免想入非非，想拿这个项目来做一些经济效益方面的事情，至于《白鹿原》真正的文化内涵和意义，却少有人去问津。

那家影视公司没有资金来做这么大的项目，是想通过这个项目来让别人出钱，他们来操盘子捣腾，结果把可能拍摄的那段时间给耽误过去了，班子成立起来开始工作了，但是制片方资金迟迟到不了位，所以这个电影就不死不活地拖下来了。现在这种事司空见惯。

我当然希望中国最优秀的、最有经验的导演来做，我曾找过张艺谋，很动情地给他写过一封陕西人血浓于水的劝拍信，但他在奥运会开幕式上下不来。找来找去，当时看中国农村题材拍得不错的只有一部王全安的《惊蛰》，想用其所长，上下左右劝得厂领导算是对他有了认可，但条件是我必须在里面当艺术指导。中间又有几起几落。厂方后来对他来做导演又持否定态度，这时就没人了。那个时候就剩我对《白鹿原》最熟悉，实在不行我就先顶上“看守导演”守住摊子，然后苦求高明，我随时让贤，对媒体我也是这么说的。

其实，写中国农村真相写得扎实精彩的不是小说，就是一部纪实性的回忆录……韩丁的《翻身》，那里边的人物栩栩如生。这个书现在几乎无人所知，很难找了，但它是我看到关于中国乡土大变革时代最真实的文献，讲的是一个美国人参与中国1947年山西太行山区的土改的事。韩丁是美国人，他是当年联合国派到中国北方农村推广农业技术的技术员。1942年河南发生过一次大的饥荒，饿死了很多人，大量的难民往陕西跑。他曾监督过救济粮的发放，目睹过旧中国农村的黑暗落后，后来这个地区成解放区了，他又很积极地参加了土改运动，他认为土改有益于改变中国农民的命运，是进步而有意义的事情。书里边的事件写得惊心动魄。我们要想不遗忘乡土农村的命运真相，这个美国人写得最为真实可信。

小说《白鹿原》讲的是中国乡村的宗法社会如何解体的。这部电影倘若能正视这段历史中的真相和惨痛，意义自会久远，至少说明我们这一代人拒绝遗忘，功比史典。

* * *

注释

[1]这次谈话的时候，电影《白鹿原》依然没有开拍。

[2]米哈依尔·肖洛霍夫，1905-1984，二十世纪苏联作家，1965年获诺贝尔文学奖，代表作《静静的顿河》、《新垦地》（旧译《被开垦的处女地》）、《一个人的遭遇》等。

[3]维克托·彼得罗维奇·阿斯塔菲耶夫，1924—2001，苏联作家，生于西伯利亚一个农民家庭，参加过苏联卫国战争，1951年开始发表作品。《鱼王》获1978年苏联国家奖。

[4]威廉·福克纳，1897-1962，美国最有影响力的作家之一，1949年诺贝尔文学奖获得者。他以长篇和中短篇小说见长，代表作《喧哗与骚动》《我弥留之际》《八月之光》等。

[5]托马斯·哈代，1840-1928，英国最杰出的乡土小说家、诗人，主要作品是《德伯家的苔丝》和《无名的裘德》。)

1.16

《杜月笙》

1.16.1

○王天兵：除了《李自成》、《白鹿原》这些以农民为题材的剧作，你还写过《杜月笙》、《活着》和《等待》这些以城市、城镇为背景的题材。能否谈谈《杜月笙》的写作过程？

●芦苇：因为只是个梗概，没有正式剧本。

○王天兵：可我觉得你那个两万字的梗概气势磅礴，戏根埋得稳，人物已卓然成型，而且你为写这个梗概曾漂洋过海，查阅了大量的资料。

●芦苇：资料是一堆一堆地看，光是关于杜月笙的传记就看了七八种。在美国看了章君谷的《杜月笙传》，四大本儿有一尺厚，写得比较详实，但有美化倾向。

○王天兵：是他的弟子写的？

●芦苇：是他的弟子陆京士策划主持并加以校订的。陆京士这个人是大学毕业的知识分子，后来当了上海行业工会的头儿，最后投到杜月笙门下，这个变化很有意思。还有朱学范，也曾是杜月笙的弟子，当时是邮电工会的头儿，解放以后升到了政协副主席的高位。他俩都出自杜门之下。

章君谷写的四大卷《杜月笙传》，估计是陆京士出稿费来替他的恩师作传。章君谷写人物传记相当有名，他还写过《吴佩孚传》，因为是弟子出面，所以溢美之词就在所难免。

○王天兵：最开始是陈凯歌来找你写《杜月笙》。杜月笙在近代史上有什么意义？你作为一个电影人为什么要写杜月笙？或者说一部电影怎么表现杜月笙才有意义？

●芦苇：首先，我们对杜月笙所处的那个时代应有个认识和判断。

杜月笙最辉煌的时期应该就是从1927年到上海抗战以前这十年，这是他一生的顶点。抗战结束以后，他就没地盘儿了……上海已经翻天覆地的了，他的舞台角色也只剩末场了。

中国历来商业的发展是很缓慢的，至晚清才真正开始发展民族经济，不管是官办的民办的，都出现了雏形，晚清结束的1911年到1927年这段时间，它已经具备了发展的基础，突飞猛进的就是1927年到1937年。老上海人都觉得那是一个非常值得怀念的“黄金时代”。那时的上海，第一个工作好找，第二个钱挣得多，只要肯劳动肯投资，就会有收获，这是日新月异发展的社会中人们普遍的感觉。

杜月笙这个人物就是在这个舞台背景中崭露头角的。如果把他放到晚清，他不会成为一个人物，把他放到今天，也不过一个水果店的小老板，他恰恰是在两种社会转型时期里应运而生，成了气候的。

他早年是上海的一个小混混，一个水果摊上的小贩，后来投靠了青洪帮。那个时候上海的小商贩多以青洪帮当靠山。中国历来的专制政府是不保护商业利益的，小民们只得拉帮结派自搞组织来保护自身利益，青洪帮就应运而生了。当时势力最大的青帮，实际上是靠漕帮发展起来后蔓延到各行各业中去的。杜月笙开始是法租界霸头黄金荣手下一个不起眼的小喽罗。黄金荣是靠租界发家的，他是法租界巡捕，后来混成了巡捕长，成了一个班头，就是今天刑警队队长这么一个角色。杜月笙对黄金荣可谓肝脑涂地全力拥戴。黄金荣的势力是在他的一手策划扶助下发展壮大起来的。

清末民初，上海滩各帮派为抢争烟土销运的主宰权而纷纷火拼，在这场斗争中，杜月笙替黄金荣出谋划策大摇鹅毛扇子，让他取得烟土生意的控制权。黄金荣之所以成为上海滩的老大，是杜月笙把他推上马的，他是黄金荣的诸葛亮。后来黄金荣被军阀卢永祥抓过一次，算是“栽了”，是杜月笙出面把他的地盘儿保住了，把他人也救出来了。1927年“北伐”以后，黄金荣的地位逐渐被杜月笙所取代，这是时势使然，也是人势使然。

当时中国政局四分五裂，北伐时各种势力在军事上和政治上进行角斗。北伐结束以后，国民党实际上只控制了长江中下游那几个省份，但控制不了上海滩，因为它是个租界世界，是英国、法国包括日本等列强的势力范围，受国际法保护，国民党进不去。

上海经济繁荣而局面混乱，商会林立，光大的就有百余家，像经济官司、经济纠纷、利益的争夺、地盘儿的争夺、行规的确立、行规之间的矛盾，问题诸多租界也解决不了，还有民族工商资本家和租界的矛盾，上海各公司各工厂劳资双方的矛盾，随着经济的发展都尖锐起来了，虽是百舸争流却乱不成形。市场的争夺也很残酷，非法恐怖手段等黑社会暴力事件层出不穷。这种情况下，需要一个领袖式的权威人物，一个有能力、有信誉的人来“摆平”这些问题，于是，杜月笙乘需而上粉墨登台。

黄金荣的见识、心态、气魄、谋略、能力等各方面，跟杜月笙比都略逊一筹。黄金荣是见钱眼开的主儿，他给国民党办事，给法国人办事，给英国人办事，也给共产党办事，他曾经掩护过共产党的人，只要交钱，他也放共产党的人，也给通风报信，只要收了钱他就替人消灾。

杜月笙则是另一番境界。他出身很卑微识字不多，但有抱负有担当。他十七八岁的时候，以讲义气在江湖上小有名气，此人有刘邦风范，对兄弟同伙“解衣推食”。有时杜月笙到赌棚里赢点儿钱一出来，转眼就没有了，全救济他那些小兄弟了。而且此人言而有信，身上很有“光棍精神”，勇于践约说到做到，所以他很有人缘儿。

抗战之前，杜月笙是上海九十多商会的名誉会长，上海一共才一百多家商会，他起了一个协调机构的作用。当时需要一个类似“影子政府”式的人物来处理上海各种各样的社会矛盾，而杜月笙就是这么个大拿。1927年到1937年的时候，他成了在上海纵横睥睨的一个灵魂人物，诸多社会矛盾是靠他出面来调停解决。

○王天兵：这实际上是农业型经济的乡土中国向资本主义社会过渡的一个典型时期。

●芦苇：对，杜月笙生于一个承前启后的时期，他也是一个承前启后的人物。

陈凯歌曾问过我，对杜月笙这个人是怎样定位的？我说杜月笙是一个叱咤风云的社会调和者。与传统帮派不一样，他已经掌握了用比较文明的手段来处理社会矛盾，实现协商调和利益共享。这比传统的帮派手段高明。过去事关利益的矛盾，争夺地盘儿控制权，必定通过暴力来解决。尽管黄杜帮派在上台的时候也是采用暴力手段，但控制了上海滩之后，杜月笙痛定思痛，认识到单靠

暴力他们的地位也难长久，因为一定会有新的暴力集团来对付他们。怎么办呢？他采取了亦暴亦和、化暴为和的策略，就是谈判、讨价还价、共谋同利，上海人叫“吃讲茶”，杜月笙的主要生活就从早到晚出入各个茶馆里“吃讲茶”，干什么呢？解决商家帮派等各种各样的纠纷。“吃讲茶”曾是他的主要活动舞台。

抗战之前，杜月笙成了上海最有号召力与威望的人。当时法租界电车工人大罢工，劳资双方起冲突了。电车工会推举的代表是杜月笙，有趣的是法国资方请的代表也是杜月笙，等于说两家都请他来做代理人，也可以说两家都请他来做仲裁。他的办法也简单明了，说好啊，大家都抬举我，那我就出主意了。他对资方说你们得给工人加钱，工人的要求是有道理的，钱不加是不行的，因由是物价都涨了，工人工资也该涨。他对工人讲，你们的要求是合理的，但是你们要的太多的话，资方就要亏本了，老板当然就不干了，你们就少要点儿。谈到最后的时候，中间这个价位拉不平。杜月笙就说这样吧，中间的这个价我出，我出钱化解这个矛盾。最后的结果是工人们对他感恩戴德，杜老板替我们说话了，我们工资涨了，我们胜利了，老板没敢开除我们。法国老板也觉得不错，因为他们付出的并不像工人提出的条件那么高。

其实杜月笙尽管未必意识到，他的做法跟当时欧洲的工团主义的宗旨是大同小异的，就是确立良性秩序，避免暴力冲突，通过谈判、互相退让来达到一种社会和谐，他是与时俱进的。杜月笙在清党的时候是站在国民党右派这一边的。道理也很简单，他自己的行帮势力和社会地位受到威胁了，当时左派工人纠察队要推翻行帮组织，还要铲除各大商会，杜月笙和黄金荣就公开地与工人纠察队为敌的。解放以后，对杜月笙持否定态度，这是有历史原因的。

今天回过头来冷静地看待杜月笙，他当然不是完人，但确实为上海安定繁荣的局面起到了至关重要的作用，为上海的经济的发展起到了很大的杠杆推进作用。

在这个意义上，杜月笙此人在当时的历史条件下不失为一个新式的社会活动家，在当时舞台上的政客、青洪帮、商界首领里边，他是一个鹤立鸡群的人。

若说杜月笙的行事风格，不妨再举一例。当时有一个商业巨子叫王晓籁，控制着上海最大的渔业市场，杜月笙就与他抢夺这个市场。几经交锋，杜月笙采取黑白两道的办法得了手。抢过来之后呢，他又交给王晓籁来经营，他说你来经营，投资各占一半，利润平分，我不会经营要它没用，你是内行，我恭请你来经营。这是杜月笙典型的化敌为友策略。传统黑帮是把对手杀了，把市场独自霸占了，把对手斩草除根。杜月笙有一句有名的话：有饭大家吃。这话体现了一个时代的进步，也体现了中国人在觉悟上的提高，过去是我吃饱撑死，让你活活饿死，充满了恶斗争霸的血腥。所以杜月笙身边大有像王晓籁这样对他心服口服的人。

当这个人物的真相与实际角色显现后，剧作就有了方向感。

○王天兵：实际上以前的青帮帮主是土皇帝，而他现在是上海总裁。如果说《白鹿原》写了中国农村宗法社会的衰亡，那么《杜月笙》写的就是现代城市文化的出现和成熟。

●芦苇：他实际上是个“影子政府”。杜月笙后来干脆放弃了黑帮的组织形式，搞了一个恒社，这已经是一个政治团体的雏形了，也是个政党的雏形了，恒社虽有黑帮组织的遗风，但已经向现代化迈进了。当时上海的很多精英分子都曾是恒社的成员，电影界的天王巨星金山就是恒社一分子。

如果让黄金荣来当这个上海总裁的话，他会把事情处理得一团糟，从而会影响上海的社会发展和经济发展。

○王天兵：刚才你从历史学的角度来讲了杜月笙和他所处的时代，他存在的意义。你能不能从编剧的角度来谈谈杜月笙这个人有什么魅力、怪癖和特点？他的生活习惯、品行有什么比较有趣的地方？这对你写作又有什么帮助？

●芦苇：李宗仁说，当年上海赫赫有名的几个黑帮头子要见我，没想到来了三个人全都长袍马褂言辞恭顺，行为得体谦谦有礼，活像三个土里土气的小店铺老板。

杜月笙外形清瘦单薄，不事张扬，喜怒不行于色，是个城府很深的人，极善察言观色，反应异常敏捷。旧社会环境下，他吃喝嫖赌自然免不了，但也不过分，他一直抽大烟是个瘾君子。若说他有什么艺术爱好，那就是京剧，属于超级发烧友。他娶的姚玉兰就是上海滩的京剧名角，他最后一任老婆孟小冬，是京剧界最有名的女须生，当年跟梅兰芳热恋婚嫁过。孟小冬跟姚玉兰是干姊妹，孟小冬去上海就住他们家，天长日久了俩人有了感情，杜月笙是在临死之前跟她结婚的，其实是为了给她个名分，让她能合理地分得一份家产，因为那个时候结婚已经没有什么实质性的意义了。他对什么电影呀舞会呀兴致不大。当时上海重要的体育比赛他也出面，比如说大学生足球比赛呀什么的，他主持开场踢第一脚。杜月笙长袍马褂晃晃荡荡地一个大烟鬼，上去“蹦”地踢一脚球，掌声雷动。

杜月笙当年在上海滩声望极高，他的名字就是金字招牌。我曾问过锦江饭店的女老板董竹君，老太太八十多岁了风采不减，看得出年轻时候是个绝代美人。她说当年开锦江饭店时，杜月笙经常去吃饭，因为锦江饭店的川菜做出名来了，吃客人多就要排队，有休息室给来客等待用，她说杜月笙经常坐在那儿等排队。第一次人家说杜老板来了，她也害怕，就赶紧上前去请杜月笙先进去吃饭，说大驾光临，蓬荜生辉。杜月笙很平易地说：依勿要客气，伊拉都在等，阿拉也等等，勿客气，勿客气。她说根本看不出杜月笙是黑社会的大拿。有一个邻居想抢占她的铺面闹开了。杜月笙来吃饭的时候，她就把这事儿原原本本地说了，杜月笙说好，我晓得这个事体了，依勿要管了。果然没几天对方就无声无息，再不提这事儿了。那个时候的杜月笙一言九鼎，是上海一个秩序的象征。

○王天兵：他实际上是当时的上海“教父”嘛。

●芦苇：他是个爱唱京剧的“教父”。无奈此人天生的一股浦东腔，唱起京剧来奇腔怪调不伦不类，他却自我陶醉乐此不倦。若是发了水灾旱灾了，在上海举办赈灾义演，他经常粉墨登台演出。看杜老板的戏得多少钱一张票？他很卖座的。据说他的行头很昂贵，理由是我唱得不行，就得弄得花里胡哨点儿抢个眼，反正让来座总有的东西可看。他还和黄金荣一块儿上台，他俩演过京剧里的《盗马》，就是窦尔墩盗马这一折。只见他一身行头金光闪耀，一上台大家就为他和他的行头喝彩，他只要开嗓一唱底下就一片哄笑，他也不在乎。

他和黄金荣票戏，实际上是为了募捐，就像今天歌星义演募捐一样。当时上海“大世界”有个演滑稽剧的演员，学杜月笙用浦东腔唱京剧学得惟妙惟肖，经常在滑稽剧舞台拿他开涮，你们听过杜老板的戏没有？底下说没听过。他就说我给你们来一段，这戏本来怎么唱的，但杜老板唱成什么了，成了一出精彩绝伦的小品段子了。“大世界”是黄金荣的势力范围，他们底下几个什么四大金刚、十三太保就不干了，说你他妈的敢损我们杜老板，就把他给抓了起来，给杜月笙一汇报，说这小子竟敢嘲弄老板，非办他不可。杜月笙说把他叫来，那人一进来就“扑通”一跪，杜月笙说，起来起来，听说你在背后学我唱戏？那人赶紧说，不过就是混口饭吃，想哄点儿钱嘛。杜月笙说你唱两句我听听，看你唱得像不像，如果你唱得像了，你就没有骂我，你唱得不像，我还有个说头儿。那人哪里敢唱。杜月笙很通人心，就请那一起吃饭，跟他海阔天空拉家常。那人觉得杜老板并不可怕了，吃完饭就真的学唱了一段。杜月笙一听，说我就是这么唱戏，学得好学得像，有本事有本事。可是人都有脸嘛，你这样学我出丑，我徒弟自然不高兴，我要是在背后学你，你也会不高兴的。就给他了点儿钱，叫他以后不要唱了。那人千恩万谢地走了，以后再也不唱了。我们从这件小事儿中可以看出杜月笙为人处世的做派，很是大度体贴。

○王天兵：这种民国人物，身上有股浓郁的市井气，后来这种气息消失了，现在好像又有类似的人物慢慢在萌芽了。除了这些有趣的细枝末节，杜月笙在重大原则问题又是怎样一个人？

●芦苇：他很有民族气节，抗战时他是坚定不移的抗日派。杜月笙当时办了个银行，是个规模一

般的中小银行。日本人想拉他出来做上海市市长，许给他高官厚禄。大特务头子土肥原包括驻军司令去拜访他，许愿说，如果你跟我们合作出面主持上海市，日本方面就给你的银行注入大笔资金，是个天文数字，诱饵很大，但被杜月笙一口拒绝。

当时上海滩帮派里势头最大的有三个人：黄金荣、杜月笙、张啸林，只有张啸林跟日本人合作了。黄金荣听了杜月笙的告诫，杜月笙说咱们若敢跟日本人合作就是“秦桧”，秦桧咱们谁敢当呀？这要遭千世骂名的，光是唾沫星子也把人淹死了，这一步棋是千万不敢走的。后来每次日本人找黄金荣请他出山，他就推说老了病啦不行了，日本人一来就躺床上演苦肉计。

杜月笙在这个问题上和张啸林有很大矛盾的，曾经劝过张啸林，把不能当秦桧的这个道理说给这个老把兄。但张啸林说你别他妈的教训我，当年咱们都是法租界里混出来的，不是给法国人也当过汉奸吗？不是也当过走狗吗？那个时候你咋不说秦桧了。我管他妈的是谁呢，我是有奶便是娘，谁给我喂奶我就认谁。杜月笙看说不通就独自去了重庆。

张啸林之死跟杜月笙有直接关系。张啸林后来出任伪浙江省省长，国民党几次组织人暗杀他得不了手，因为他防备太严。他当时身边枪法最好的保镖是杜月笙的徒弟林怀部，是杜月笙推荐给他的，张啸林怎么也料不到这个人会杀他，因为他和杜月笙是换了帖子的把兄弟，在江湖上一块混了几十年了。而林部怀杀他明眼人都知道，没有杜月笙点头是绝对不可能的事情，这是有规矩的。杜月笙和张啸林是拜把子兄弟，按名分杀他等于杀自己的亲哥哥，这是违反帮会规矩的。后来我在剧本里曾经写到这一段，最后时刻黄金荣追问杜月笙，说我们之间的事情不说了，杜月笙，没有我就没有你的今天，没有你也没有我的今天，咱们在江湖上这一辈子戏唱完了，该下台也该谢幕了，但是有一件事你得给我说清楚，张啸林到底是谁杀的？你不点头国民党如何能杀他？黄金荣当然知道林怀部是何许人也。杜月笙始终没回话，但是给他跪下，等于默认了。

○王天兵：这一段是真实的，还是你编的？

●芦苇：情节动作是我编的，但问题是真实的。这件事情杜月笙终其一生都无法释然，从江湖规矩来讲，他给谁都无颜交待。青帮尽管到了民国已经弱于党军势力了，但青帮的戒规仍为社会名望德行的依据。杜月笙这个人还不是一个纯粹的机会主义者，他是一个讲规矩的人，要不然他不会那么愧疚。所以在《杜月笙传》里，这一段是隐约见诸于文字的。

○王天兵：你的《杜月笙》剧本梗概有两点比较有意思，第一你实际上把杜月笙和张啸林兄弟情谊的戏根儿给埋下了，他们是拜把子兄弟，生死之交，但最后杜月笙杀死张啸林，这是很有震撼力。

另外一个贯穿始终的线索是你还写了杜月笙对爱情的态度……最开始他是黄金荣的老婆的“药引子”，但临终时，他却对孟小冬说：我现在才知道“爱情”是什么。上海本来就是一个传统和现代交汇的地方，这作为结尾很有力量。

●芦苇：杜月笙曾对孟小冬说，我过去对女人只知道喜欢不喜欢，不知道这个爱是什么意思。搞不清楚，只看到美国好莱坞电影里说爱情爱情的。我认识你之后，知道了原来这就叫爱情。中国传统的婚姻过去跟爱情没有关系，在杜月笙身上，可以看到一个青帮头子成为一个现代人的转变过程，时代的转变也包括了杜月笙这个黑帮大佬的爱情观。

抗战胜利以后，他在政治上很失意的，成了被国民党少壮派排挤和打倒的人物，说他是反动旧势力的代表，而且挑头儿干的就是他的门徒吴绍澍，当过上海市党部头目，后来杜月笙把他挤走了。他是叛师了，杜月笙的门徒曾扬言要杀掉他。

○王天兵：这么复杂的背景你的剧本是如何涵盖的？你用电影而不是用长篇小说来表现，你选中了他生活中的哪几段来展现他？

●芦苇：当然要挑他每一个阶段里面最具有戏剧性和最具有人物命运转化的内容来做文章。

比如说，如何表现青年杜月笙跟张啸林在十六码头取得控制权的场面，他们一出场如何交待他们的身份，他们俩的友谊是怎么建立起来的。

杜月笙这个人小的时候伶牙俐齿，人见人爱。他的舅舅却看不上他，觉得他不务正业，净跟一些不三不四的人鬼混。他的外号叫“水果阿生”，是卖水果出身的，削梨又快又好，削完之后还不见痕迹，手一转一拎，一个白梨就出来了。他跑码头、跑妓院、摆摊儿，哪儿能卖梨他就往哪儿跑。他跟张啸林认识以后，有一次为争夺码头控制权跟另一拨人打起来了。张啸林差点儿被打死，是杜月笙把他背回来的。这个事件在戏剧上讲的是第一次冲突的失败。他把张啸林背回来后，给他看病，把张啸林当亲爹一样伺候着，熬药、上药，大冬天光个膀子、手里拎着一包药回来了，他把自己身上的袍子给卖掉了。

他的事情很多，必须筛选最能代表他的、最有看头的、最有戏剧性的典型事件来作为他的舞台，让他去表演。

○王天兵：了解了杜月笙这么多背景之后，你在写这个剧本的时候，是怎样决定类型的？

●芦苇：因为它的跨度很长，所以类型定位是黑帮史诗片。杜月笙是清末到上海来闯混的，然后是民初、北洋时期，这是他发家的阶段，然后就是抗战时期，最后是国共决战时期。

○王天兵：你把提纲给了陈凯歌，他怎么说？

●芦苇：他没表态，只是说希望有机会在有生之年能把它拍了。

○王天兵：有生之年，这话等于没说。

●芦苇：他说缺少对杜月笙新的发现。

○王天兵：你觉得他说得对吗？

●芦苇：要害不在此处。要害是还原杜月笙的本来庐山真面目。凯歌电影屡拍屡败的毛病是“为赋新词强说愁”，最易矫情虚妄。他忘了即使《霸王别姬》这般风格华丽的电影，其撼人力量是来自真实的市井人性，而非“新的发现”。真实自有万钧之力。

1.17

《活着》

1.17.1

○王天兵：接着你改编了华裔美国作家哈金的《等待》。这个小说曾获得美国国家图书奖，而你所崇拜的俄裔美国作家纳博科夫曾连续七次被提名但都未能获得此奖，可见这个小说的水准。

《等待》讲的是中国“文革”前后，军医孔林花了十八年的时间和自己的农村妻子离婚的故事，最后他虽然娶到了自己的情人吴曼娜，但却失去了爱的能力。我读这个小说的时候，却总觉得这个故事仿佛是《活着》的续篇。

●芦苇：一点儿没错。我再强调一次，这是一部“真实”的小说。

○王天兵：那在谈论《等待》前，咱们倒回去谈谈《活着》吧。首先，小说《活着》的主人公是

农民，而在电影《活着》中，主人公却是城镇平民。你为什么这样修改？

●芦苇：这是张艺谋的想法，一方面因为他刚刚拍了两部农民电影……《菊豆》和《秋菊打官司》，想换换戏路子；另一方面，他自己就是城市居民，想利用自己的阅历表现一下这个阶层人的真实生活。

我和艺谋其实在《活着》之前已经就开始合作了。有一次，大概在1990年或是1991年过春节的时候，张艺谋到我家来待了一晚上，他听曹久平说我在1989年拍了一批有关陕西关中皮影艺人的生活纪录片，他一看就上瘾，人都不走了，我们俩谈了一晚上。他看了以后说：呦，我们陕西的民间艺术家这么富于激情，这么生动而富于表现力，可外面的人并不知道他们，我们要拍就拍这个。那时候艺谋是一个热情洋溢的人，但他拍完《菊豆》以后处境不太妙，说能不能拍一个陕西皮影戏艺人的事儿，我就写了《桃花满天红》，就是写陕西关中皮影的戏。

○王天兵：在《活着》之前？

●芦苇：是。应该是1992年左右吧。可是这个剧本没有给他立项，这个事儿最后没弄成。

1993年春节过了不久，天还很冷，他说你赶紧来北京，咱们来开会讨论关于《活着》的事情，我就去了。他把余华的小说《活着》给我，说先看看感觉怎么样。说实在话，看小说我很感动，不管是从技巧上或是立意上，它都是余华最好的小说。我乐意做这个事儿，就当《活着》的编剧了。

○王天兵：你是怎样将小说《活着》电影化的？

●芦苇：电影《活着》跟小说有很大的区别，因为余华的小说多用象征手法，而象征手法不可避免地具有寓言的感觉，但是做寓言和象征不是电影所长，因为小说是文字的，是通过阅读想象来完成，那些象征手法也必须通过阅读想象来完成，而非视觉时空。

○王天兵：你能不能举个例子来说明：余华的小说中哪些地方用了象征手法？你又是怎么样改编的？

●芦苇：小说开始是一个老头在喂牛、跟牛说话，在小说结尾的时候，他还在跟牛说话，因为他在人间没有一个倾听者，他的悲苦人们是不屑于听的，因为司空见惯了。他只有对牛去诉说，应了中国一句老话：对牛弹琴。

这个手法本身即是象征，生活里面很难有这样的场景。他在小说中为了突出生存的悲剧，选择了让这一家人全部死光，就剩老头福贵一个人了。福贵曾经有一大家子人，有爸妈、有老婆、还有俩孩子，到最后，全家人都死完了，只剩下女儿留下的一个外孙，还被人拐走了，可以说家破人亡。但是在生活里像这样全家族的灭顶之灾毕竟很罕见，一般都是一些人死掉了，一些人活下去了，这是生活本身的一个秩序，那么我们还是遵从生活本身的逻辑。换句话说，我们并不想拍一部具有象征意义的电影，我们想拍一部非常扎实的、具有普遍意义的家庭生活片，表现一个中国普通家庭的生活。这样就势必要在内容上、形式上做重大改动，在改编上下工夫。

因为余华坚持要当编剧，艺谋就让他写了一稿，他把他的原小说用剧本的样式写出来，没有多大实质性的改编。毕竟他是小说作者，让他大拆大卸，像杀他的孩子，是比较困难的。艺谋说这个很难为余华，你让小说家革自己的命困难着呢。他说芦苇这个革命就指望你了。我说我没问题，因为那个小说不是我的，如果是我的话，我也没准儿割舍不得。所以影片完成上字幕时，艺谋就在编剧之外又给我安了一个定稿剧本，特意来说明这个剧本是我写的。

在这一点儿上，艺谋比凯歌要认真实在，也很厚道。

○王天兵：咱们上次讲了多种类型融合产生一种新的类型的创作手法，对《活着》这部小说，你从类型的角度是怎么理解它的？

●芦苇：《活着》要让陈凯歌拍，就绝不是这个样子。艺谋选择的是实在而结实的传奇正剧，因为这个家庭生活与福贵的一生都很传奇。其实每个人的生活都是挺传奇的，《活着》也是个家庭生活片，既是传奇正剧又是家庭生活片。

○王天兵：实际上是好几种类型的结合。这是你在改编之前张艺谋明确的，还是你自己找到的？

●芦苇：是我和艺谋在不断的讨论中，逐渐找到的。

○王天兵：那就是说张艺谋本人对类型也是挺敏感和自觉的？

●芦苇：至少在拍《活着》之前，他对电影的类型把握得都很清晰，没有一部是含糊的。

○王天兵：他是怎么悟到类型问题的？

●芦苇：他是直觉，但是他并没有上升到理性。如果上升到了理性，就不会出现他后来的电影在类型上混乱不清的问题。

○王天兵：但对你来说，类型问题一直是高度自觉的。

●芦苇：这是编剧的职业性敏感，毕竟是自家的饭碗么。

○王天兵：在写《活着》剧本时，你写提纲了吗？

●芦苇：应该是有提纲的，我现在记不太清了，这个需要去翻箱底儿，看看当年到底是怎么写的。

○王天兵：《活着》和《霸王别姬》不一样，《霸王别姬》它有一个贯穿始终的友谊、背叛、爱情。

●芦苇：《霸王别姬》是经典的戏剧性结构，《活着》不是。《活着》用了生活流的手法，把生活流组织得很生动，但也有一定的戏剧成分。

○王天兵：《活着》的结构像鲁迅的《祝福》……祥林嫂的一生是一个不断失去的过程，鲁迅编故事的手段就是让好人不断受苦。祥林嫂最后连个诉说的人都没有，把希望寄托在阴间，很悲惨地死掉。你认为《活着》讲了个什么？

●芦苇：它表现了中国人的—种所谓的生存精神：为了活着而活着。活着本身就是目标与意义，这个主题相当深刻而准确，这是中国人的一种生存态度，也是一种生存习惯。中国电影从未去表现它揭示它，《活着》是第一部。

第二个，它讲了一个普通中国人和一个普通中国家庭在历史巨变中所承受的磨难，所付出的代价，以及他们对这种悲剧的态度。他们实际上没有人意识到何以如此，这既是他们宽厚的一面，也是他们麻木的一面……换句话说，死都不知道怎么死的。

○王天兵：是啊。但美国老师在编剧班讲过：人物需要主动，人物的动机越强劲，所受的阻力越大，故事越好看。人物不能是被动的。一个被动的人物往往造成失败的电影。可是你写的福贵，他的命运总在别人手里，他是非常被动的。主人公几乎没有选择自己命运的可能，只是随波逐流。可是，电影《活着》却非常耐看。你是怎么样处理的，使这个被动型主人公能吸引人看下去？

另外，《霸王别姬》之所以吸引着观众，因为它有极强的戏剧性，冲突不断地升级。而《活着》没有中心事件，很可能让观众觉得无聊乏味，看不下去。你是怎么使这样一个没有中心事件的电影这么吸引观众的？

●芦苇：尽信书则不如无书。戏剧法则和编剧法则在写作过程中已经不太重要了，重要的是我必须忠于福贵这个人物本色，了解、表达他的生活境遇、他的命运。戏剧法则只是个法则，不是创造性的实体，只是手段。在这个时候不可套用剧作结构，实际上，从正剧结构来说，《活着》是没有一个中心情节事件，在这部电影中，所有的法则都是为内容和主题而服务的，而不能本末倒置。

福贵是靠真实的情感力量俘获了观众的心。他的感情，观众能够看懂体会，并为之共鸣。

○王天兵：虽然福贵是个被动的角色，但是有一点他是主动的……那就是他想保护自己的家人。这一点深深地感动了观众。

●芦苇：一语中的。福贵这个人最可贵的是他对家庭、亲人的热爱以及对亲人、家庭的关爱。大凡是个有家庭有亲属的人，都会为福贵的爱心而感动。

○王天兵：他的内心动机实际上是非常主动的。让自己的家庭“活着”……很卑微但很感人的动机。

●芦苇：他的行为卑微而忍从，他的情感质朴而高贵。

《活着》没有一个中心事件，所以一定要有一个强大的内在力量把它们贯穿起来，这个力量就是福贵的爱心与对家庭的责任感，这是本片的贯穿精神，一切叙述顺从这个总的指向。所谓中心情节、主线情节，不过是个手段而已，这个故事不适合主线情节表达，我们就用这个方法。换一句话来说，中国绘画有散点透视，它同样可以表达非常丰富的层次、浑然整体的感觉，它是不遵照透视法则的。其实《活着》也是一种散点透视的结构。

《活着》从内容到形式都是一部非常中国化的电影，中国人对国家、对天下是比较隔膜的，而家就太亲近了，家是自己的窝嘛，那是唯一给人保护，给人温暖，使人的生命能够得以延续的巢穴。《活着》生动而充分地表现出了中国家文化的内涵。

○王天兵：你在写《霸王别姬》时，已经形成了一种特殊的“芦苇电影”特质……把一个人物的命运叠印到历史的进程中间，就像《日瓦格医生》那样。《霸王别姬》是这样，《活着》也是这样。电影《活着》有比小说更清晰可见的历史进程。

●芦苇：是的。电影里史诗的感觉远比小说突出，这一切都是有意而为之的。

《活着》可称之为家庭伦理片或者家庭生活片，但是《活着》剧情里隐藏着历史表达，它有史诗精神的追求表现。任何家庭个人都是在历史洪流中的一滴水、一个分子、一片落叶、一颗种子，都是被历史的洪流无情地席卷而去的。《活着》虽然是部家庭片，确能看到历史裂变的巨痛，能做到这一步，是不易的追求，还算是比较成功。

○王天兵：你在改编《霸王别姬》的时候，曾受到《末代皇帝》和《摩菲斯特》，这两部西方电影的影响。你在改编《活着》的时候，有没有受到什么外国影片的影响？

●芦苇：一定是受到了，只不过不自觉就是了。

○王天兵：比较一下《活着》和《克莱默夫妇》。后者也是家庭片，但是它没有什么历史背景，没有什么社会文化背景。

●芦苇：这是故事本身的内容决定的。《克莱默夫妇》的故事持续时间很短，充其量不过一两

年。福贵从二十啷当岁一直到成了爷爷，其中横穿了将近半个世纪的时间，这个内容就给了电影表达历史的空间。

○王天兵：这就牵扯到《活着》的表演问题了。你说过《霸王别姬》的表演不是一流的，和西方电影《钢琴课》相比，它略逊了一筹。你觉得《活着》的表演怎么样？

●芦苇：《活着》的表演因朴实自然而胜出一筹。葛优拿到戛纳影帝便是证明。

○王天兵：为什么会出现这种情况呢？同样是那批演员……葛优、巩俐。

●芦苇：这是导演不同的追求所致。艺谋是我所认识的第五代导演里对表演最下工夫的一个人。早在1993年，艺谋就经常谈到表演问题。他是靠风格起家的，一般风格化的导演不太重视表演，甚至把演员当道具。第五代起步时强调导演的风格，不强调演员的表演。而艺谋后来是个一直把表演放在导演风格之上的人。经过了《红高粱》、《大红灯笼高高挂》以后，他很快就意识到，中国电影要向世界第一流电影水准冲击的话，表演必须跟上去。

那时候我们俩反复地讨论一部外国电影……《我的左脚》，杰出的表演啊。

○王天兵：我太爱那部电影了，丹尼尔·戴·刘易斯演得太棒了。

●芦苇：我们把那部电影反复地看，说中国的演员和中国的电影什么时候能到这个水准，就可以称之为世界级的电影了。所以拍《活着》时，他的这个追求是非常明确的，对表演的质感、对表演的风格、对表演类型的刻意把握，他是很有目的地去追求的。

那时候，艺谋成天看哪里出了什么好演员，到处问到处打听谁戏演得好，到处琢磨这个事情。艺谋对葛优的表演还是有他自己独到见解的，他知道葛优的表演能到什么水准，有多少可塑性。

《霸王别姬》他也出演了，但《霸王别姬》的表演和《活着》是很不一样的。《活着》基本上是遵照着生活流的真实风格来表演的，略带戏剧性。《霸王别姬》则戏剧性表演的成份多一些，两种风格。

○王天兵：既然你提到的《我的左脚》，可以稍微多谈一谈这部片子。

●芦苇：《我的左脚》当时还是磁带版，我跟他看了好几遍，看得心服口服，说什么时候我们也能到这个水准。所以在拍《活着》的时候，他是有这个追求的，如果达不到，我们要靠近它、接近它。

○王天兵：《我的左脚》中那个残疾孩子用脚指头抓着粉笔在地上写出“妈妈”的情景，让人肝胆俱裂。小主人公的身上有一种爆发力，仿佛能在一瞬间在银幕上爆炸。丹尼尔·戴·刘易斯也是一个很有爆发力的演员，但是我觉得葛优身上恰恰没有这种爆发力。

●芦苇：你低估了葛优的表演水准，他在《霸王别姬》里的表演是非常独到的。如果不给他一个有爆发力的角色，怎么能知道他没有爆发力。他出演过电影《黄河谣》里的土匪，至今还是中国银幕上演得最棒的土匪。中国演员的潜力一直没有被有效地发掘出来，这个跟培养演员的环境与体制有关系。葛优不是科班出来的，他没有上过中戏或者电影学院，当年全总文工团看他长得歪瓜裂枣，把他招去当匪兵甲匪兵乙，给人家跑了好几年龙套。

表演的问题就跟剧作一样，是中国电影的死穴之一。但是在1994年以前，艺谋对表演他是有想法的。你看他在拍《有话好好说》的时候，他对表演的追求是相当热切的。那时一见面他就叨叨关于表演的问题，说中国好演员太难得了。他曾说过，一个潜质不错的演员，两部电视剧程式化的表演就毁掉了，所以在中国找一个好的演员是非常困难的。记得有一次我到《有话好好说》摄制组去了，说到演员，我俩兴致勃勃地一说就是两三个小时。

○王天兵：当年《活着》中演配角春生的郭涛，现在因为《疯狂的石头》成了大名人了。

●芦苇：郭涛是中戏毕业的，当年有部先锋话剧《北京蓝》，郭涛在里面串了一角儿，他在舞台上的爆发力和表演能力让我吃惊。《活着》里春生这个人不好演，这个角色不讨人好，没观众缘儿……第一他是过场人物，第二他把福贵的儿子给撞死了，很不得人心。他跟福贵分手最后的那场戏，演得非常感人。当时我说，如果他逮着了机会，这个人将来会很厉害。到《疯狂的石头》才出来，实在有点大器晚成。在《活着》里，他的表演才华已经展示无遗了。

○王天兵：他的相貌太普通了，但他在《疯狂的石头》里变弱点为优势。

●芦苇：达斯汀·霍夫曼长那样我看也很普通，美国满大街都是这种模样的家伙。

○王天兵：《活着》里有很多一瞬间就让人落泪的镜头，这在张艺谋以后的电影中全没有了。他以后的电影可以说没心没肺，但《活着》确实是贴心贴肺。

我印象最深的就是福贵一回家，发现女儿哑了，他说：我走的时候还好好的。那句话我一听眼泪马上就下来了。这个台词太精彩了。很普通的一句台词，葛优那样一说就特别让人感动。不知道这个台词是怎么写出来的？

●芦苇：写这句台词的时候可谓是泪透纸背，编剧总是第一个哭的人。

○王天兵：我一直在想，为什么这么普通的话，这么感人？葛优的演技是不是在里面有很大的成分？

●芦苇：《活着》最突出的特点是情真意切，戏在写到这个份上，行话就叫“戏保人”，演员很容易入戏。

○王天兵：而且也不煽情。

●芦苇：他们俩说话的时候表情相当淡然。巩俐饰演的家珍说，就这都不容易了，都说这孩子活不了了。

○王天兵：这些话让我一下就回到了童年，很像自己的奶奶姥姥她们说的一些话，很真切。类似这样真切的表达，在《活着》中比比皆是。

●芦苇：这是生活体验。我们拍《活着》的时候，艺谋和我都四十三岁了，一些人生的阅历和人生体验都经历过了，所以就能写出来，也能拍出来。我想《活着》可能是二十多岁的人拍不出来的，他不可能有那么多体验。

○王天兵：都是你经过的事儿？

●芦苇：唉，都经见过了。

○王天兵：我记得你曾说过，《活着》有很多张艺谋自己的阅历在里边。

●芦苇：没错。一些细节实际上是他出的主意。比如说那个王医生吃了七个馒头，就是他母亲医院里发生的事儿。三年自然灾害的时候人都饿得眼睛发绿，当时医院农场有收获时会给单位职工改善伙食，有人饥不择食就拼命地吃，吃到最后胃穿孔动手术。我就直接把这个事情写进去了。我也会把张艺谋生活里的一些真事用到电影里面去，比如福贵见到他老婆带着儿子有庆回来的时候，特别激动。这是我亲眼目睹张艺谋见他女儿时的真实情境，包括台词，我都照搬到剧本里去了，还是很准确很生动的。

○王天兵：还有父母经过的事儿？

●芦苇：解放战争这些是父母们经过的，但是自打“枪毙龙二”以后的这些事儿，我们都看到了，也亲历过了。

○王天兵：张艺谋在拍《活着》前，拍了《菊豆》和《大红灯笼高高挂》，对这两部电影你是怎么看的？

●芦苇：我比较喜欢《菊豆》。《大红灯笼高高挂》太风格化，还有学生作业的痕迹，过分依靠强烈的风格来支撑一个电影，可《菊豆》就比较成熟，在展示影片内容的时候，他是个成熟的导演。《大红灯笼高高挂》我觉得它在艺术水准上比《菊豆》是要低一些。

○王天兵：你觉得《活着》比《菊豆》怎么样？

●芦苇：我觉得《活着》比《菊豆》要老到、成熟而朴实。

○王天兵：电影《活着》给人印象深刻的还有两点：一是皮影道具的运用，虽然也有卖弄中国土特产的嫌疑。另外是用板胡拉的主题曲，我最开始听到的时候，感觉是一个合成器做的，有些单薄，但仍感人。你能不能谈谈这两个选择，为什么要用皮影和板胡独奏？

●芦苇：我和艺谋很愿意把陕西关中的皮影搬上银幕，这是一个情结。再说《活着》原小说主人公缺少动作，刚好利用皮影可以填补。中国电影编剧里头对皮影下工夫最多的，可能就是鄙人，拍过陕西关中的皮影专题片么。

○王天兵：为什么他偏偏选中皮影呢？

●芦苇：《桃花满天红》不是没有拍成么，壮志未酬，他就想在《活着》里边把关中皮影再展示一下。因为我对皮影戏比较熟，皮影怎么往情节里插入，怎么穿引它，怎么发挥它，我很有把握。后来写出来以后，大家都觉得不错，很自然，没有卖弄之嫌。

○王天兵：这就引出两个话题。第一，编剧或者说艺术创作有一种随意性。假如说你感兴趣的不是皮影，而是另外一种手艺的话，你也可以把它融到这个故事里面，福贵干的就是另外一件事儿了。另外一点，张艺谋好像很自觉地把中国的一些民俗、一些洋人看了会觉得新奇的东西用到自己的电影中，使之成为电影中的一个商业元素，直到2008年奥运会的开幕式，莫不如此。你觉得这些东西会不会降低《活着》的艺术价值？就像《大红灯笼高高挂》里面的敲脚一样，有人考证中国根本就没有给什么妾敲脚这一说。

●芦苇：谁说中国没有敲脚，现在不是满天下都在敲脚吗？（笑）实际上敲脚是一种隐含批判的表现，张艺谋认为这些东西是有表现力的。

○王天兵：那个皮影戏的箱子也成为贯穿道具了，最后是只空箱子。

●芦苇：民间艺术历来都被各种各样的社会势力所利用，从来如此。在封建社会它宣传封建伦理，在新社会里面它自编新的时兴说词，当失去利用价值的时候，它就轻易地被毁被弃。“文革”中被破坏的四旧，不是在奥运会中又登台亮相了么。

○王天兵：从这里我想到你的电影编剧技巧，你把皮影加进去，第一加得比较自然，第二贯穿始终，第三它和别的元素叠加在一起，又出现了新的含义。

●芦苇：毕竟这是一部电影，毕竟这所有一切的因素都必须成为电影形态的有机部分。

○王天兵：对一个学编剧的年轻人或是导演来说，这很有启发性。

●芦苇：这里面是不是有什么规律，我也搞不清，但熟能生巧是毋庸置疑的。我对皮影戏下过一番工夫，最后让它成为电影有机的一部分，而不是拼贴上去的。

○王天兵：你写完《活着》剧本之后，张艺谋提什么意见没有，有改动没有？因为你讲过《霸王别姬》的电影是照剧本原模原样拍的。

●芦苇：写《活着》剧本的时候，我一再要求张艺谋给我宽限时间，他其实没看我写剧本。他也不问、他也不看。我是一个星期一个星期往后拖，大概前前后后拖了一个月的时间。我说还是不行，我还要推敲一下，他说那你就推敲吧，刚好时间也还来得及，你慢慢来吧。我写完剧本，他当时在山东复查景地，我到淄博去给他送剧本，下午到的，把剧本给了他，我心里还忐忑不安，因为第一次跟他练真活儿。第二天早上吃饭的时候，他说他看了一夜，说这个剧本是除了《菊豆》以外，他拍的所有电影最完整成熟的一个剧本。他拍多数电影包括《大红灯笼高高挂》的时候，剧本尚不完整就开始练了。他说写得不错，把我们所要的那种感觉都写出来了。他很高兴，我心里的一块石头也落下来了。

○王天兵：《霸王别姬》的台词全是京腔京味儿，为了找到那种京腔京味儿，你把《茶馆》的磁带找来反复听，后来还和《茶馆》里的演员林连昆对过词儿。那么你在设计《活着》的台词时，是怎么把握的？

●芦苇：《活着》的台词不是方言，是普通话，这是一开始就确定的。《活着》的剧本要掌握人物的心态，它的台词风格是自然而扎实。

○王天兵：为什么不用方言？

●芦苇：这个电影不是纪实类型的，它正剧成分居多，没必要用方言。艺谋刚拍过《秋菊打官司》，方言那把瘾已经过了，他还是愿意得到更多的观众群，中国还是听普通话的观众多嘛。

○王天兵：在写这个台词的时候，不同的演员不同的角色说不同的话，你是怎么把握住那个语调的？

●芦苇：你只有吃透了人物，才能把握其特有的语调。

○王天兵：你在写《霸王别姬》的时候，写了很多人物分析。写《活着》的时候写过人物分析没有？

●芦苇：每个剧本都写，人物分析是每个剧本必做的功课。

○王天兵：所有的人物都要写？

●芦苇：基本如此。编剧的任务第一个抓主题，第二个抓类型，第三个就是人物了，第四个才是情节。

○王天兵：你能不能回想一下，比如巩俐演的那个角色你在人物分析上都写了哪些东西？

●芦苇：我问过她在《活着》中希望演一个什么类型的角色？她过去演的角色都有强烈的个性。她说这一次特别想演一个贤妻良母，一个很规矩的女人，一个很传统的人物。这么一说，她的角色基本上就定下来了。中国大多数的女性都比较忍让顺从，有宽容的美德。

○王天兵：不断地原谅自己的丈夫，为了维系自己的家庭忍辱负重，典型的中国妇女。

●芦苇：人物确定下来以后，她的性格特点就有了明确的脉络。

○王天兵：我在美国看的《活着》，虽然写的不是我这个年龄段的人经历过的事儿，但我看了之后是感同身受的。奇怪的是这部片子在中国大陆被禁演了，这是为什么？

●芦苇：可能是它涉及到了一些敏感的政治时期，比如说“文革”。对某些人来说，这一页是无法回首无法面对的。

○王天兵：但“文革”只是背景，而且反映“文革”的片子也不少呀。

●芦苇：一个电影为什么被枪毙了，为什么它通不过了，真正的原因你得去问主管机构。在电影没有真正立法分级之前，这个问题永远是云山雾罩谈不清楚。

○王天兵：我记得你说过《活着》被禁演，对张艺谋打击很大。

●芦苇：打击当然很大了。《活着》这部电影是很熬张艺谋心血的，可谓是呕心沥血。

○王天兵：你说张艺谋在表演上追求特别明确。你能不能举个例子，在导哪一场戏的时候，他怎样付出了心血去指导演员的表演？去改动演员的表演？

●芦苇：你看完《活着》这部电影之后，如果里边的人物感动你了，这就把一切都说明白了。至于导演在某一场戏是怎么把握分寸的，他怎么启发演员的，那是他的本分。硬要去细究这些事儿，我也记不清了，这么多年过去了。

○王天兵：拍摄现场你都在？

●芦苇：很多现场我都在。赌场那场戏我在现场，早期的那些戏我也参加了。

《活着》的表演在中国电影里是属于上乘之作的，葛优拿了世界影帝，这是中国唯一的也是当之无愧的世界影帝。葛优都没想到他会拿到戛纳影帝。听巩俐说，电影节颁奖礼上葛优坐在她旁边，揭晓最佳男主角的时候，他根本没想到会是他。当时人家用法语宣布什么电影什么人获奖，他也听不懂。其实说的就是葛优，但他没听出来，也没人告诉他，他就坐那儿不动还纳闷呢，要贫嘴说这奖怎么没人领呀？没人领给我得了。后来主持人用英语又念了一遍，巩俐听出来了，说就是你呀就是你呀，他一下就给懵了。他刚才还潇洒的（得）很呢，一听自己获奖他就乱套了。事后我问过他拿到世界影帝时是什么感觉？他说我操，跟做梦一模一样，整个晕飘，怎么上去怎么下来的都不知道。

○王天兵：葛优那时候多大？四十多了？

●芦苇：不到四十，黄金时代。我和艺谋也才四十三岁。

○王天兵：当时你们俩也处在“黄金时代”。

●芦苇：非常有幸地在第五代最好的创作状态时，我们在一块儿合作。那是非常珍贵的一段时光，处于他们的艺术生命力最纯真最旺盛的时期。

1.18

《等待》

1.18.1

○王天兵：现在可以说说《等待》了。小说讲了一个忍辱负重的城镇小人物如何被命运戏弄的故事，时间跨度也有二十年。这两个故事连起来，也许可以概括二十世纪中间七十年中国城镇小民的生存状态。

●芦苇：这部小说确实出类拔萃，因为中国小说在反映当代真实生活、真实记忆的方面，基本是空白，鲜有作品能够直面今天生存的种种困惑，将一个时代中一些小人物的困惑以及他们真实的生活状态如实地写出来，可是哈金做到了，虽然他人在美国。他写得真切扎实，人物饱满精致，故事曲折真实，在中国小说家里边，他的功力是货真价实最好的。

2000年的一天，导演黄建新给我来了个电话，说有位导演相中了一部小说想拍，我推荐你来当编剧。我问导演是谁呀？他说是香港的陈可辛。我问他拍过什么电影？他说拍过《甜蜜蜜》。我知道他是非常优秀的导演，就很乐意。我问是本什么小说？他就把小说稿给我寄来了，当时小说还没有正式出版。《等待》是哈金用英文写的小说，台湾翻译成中文之后再请哈金校对，我看到的就是哈金的校对稿，上面有哈金自己的很多文字批注，关于翻译得准不准、词汇用得是不是恰当这些。这是部长篇小说，非常吸引人，我一口气看完，非常感动，毫不犹豫地给建新说乐意遵命。我在国内多少年来没看过这么好的小说，有一种久违了的读经典文学的快感和愉悦。

我和陈可辛在北京相见，把对这部小说的观感、感觉、包括电影类型都讨论了一遍后，就签约合作。那时我家里孩子小杂事多，黄建新出主意说，芦苇你干脆到深圳去写，这样你跟陈可辛住得近，便于你们俩沟通。建新想把我封闭起来提高效率。在深圳，我弟弟帮我安排住在离市区很远的西丽湖，我就在那儿扎营开始写稿了。这之前我已经做了笔记和小说研究，结构方法和人物分析都做完了，但写的时候还是比较慢，我记得用了大概六十来天的时间写完的。写完后极其疲倦，去校正打印稿的时候神思恍惚，在路上稀里糊涂地撞在一个广告牌上碰晕了，躺在地上醒来后觉得很奇怪，自己干嘛躺在这儿？起来一看满地稿纸。从这事儿来看，我写《等待》的时候很是非常忘我的。

写剧本的过程中，陈可辛从香港过来会晤我，记得有两三次。每次他都要听听我写完的部分。他一来我带他去吃顿饭，然后就在西丽湖的客厅那儿泡壶茶，我给他读剧本。记得第一次读剧本的时候，陈可辛老笑，他觉得这个剧本写得非常有趣。我念到一段男女主角偷情未遂时，他开怀大笑。

吴曼娜想跟孔林约会，好不容易借了朋友的房间钥匙。那个时代男女约会是很困难的，根本就没有私人空间。吴曼娜去借房间钥匙，用意是想和男朋友亲热亲热。孔林问她，你借钥匙这事儿还有谁知道？她说这个钥匙的主人肯定知道，是我的朋友嘛。孔林马上就不去了，说这个人能知道，就有第二个人知道，第二个人知道就有第三个人知道，你看吧，不出几天，满医院都是咱俩的风言风语。他胆怯不敢去了，就断然拒绝。吴曼娜为这次约会煞费心机做了不少准备，他俩分手的时候，吴曼娜非常失落，孔林很决绝地走了，他觉得这事儿风险太大，就溜掉了。吴曼娜又窘又急，冲着他背后吼了一句：孔林你站住！孔林一回头，她张口就骂：为什么不要脸的事情都让我来干？

陈可辛听到这句台词哈哈大笑极为开心，我便知道这句台词写得很过瘾。陈可辛对这个剧本非常满意，他从来没说芦苇你再改一稿吧。这个剧本是我这几年来的精心之作，因为深为小说的水准所折服，觉得不能辜负它，要力求体现出小说的原有精华，而且要用影视戏剧的方式把它发挥出来。

○王天兵：我看了你写的《等待》剧本。原著主要以孔林的情感为线索，而你加入了宏大的历史背景，将小人物的命运镶嵌在时代洪流中，和《活着》有一脉相承之处，从某种意义上来说对原著的内涵有所拓展，视觉效果更强烈。

●芦苇：我写《等待》剧本，要用电影的方式来诉说它这个故事，当然要力求做到不辜负这部小

说的品位和水平。这个故事跨度很大，有将近二十年的苦恋，二十年足有做史诗的空间了。我尽量把那个时代真实的氛围跟电影里边的人物命运结合起来，互为因果互为衬托。虽然是个三角恋爱，但它涉及到家庭，涉及到那个时代的真相。

《等待》的剧作技巧我是比较满意的。因为它的事情看似琐碎，你怎么样把这些琐碎的日常生活场景变成一个具有观赏性和戏剧性的故事，并赋予时代的内涵，这是需要呕心沥血的，因为一个细节都不能放过，要推敲每个细节对于展开整个结构的作用，以及局部和整体的关系。

我很期待这部电影，但是这部电影迟迟不得开拍，也搞不清真正的原因是什么。后来听说是有人告哈金的黑状，所以这部电影就一直无法立项，也不知是真是假。

○王天兵：既然你自己也认为这是部精心力作，你能不能多举个具体的例子说明写作的难度何在？

●芦苇：你要看到每个人物转变的细节，心理冲突一波接一波，令人信服地走到结局的尾幕戏。

○王天兵：如果让想当编剧的年轻人看明白这段话，你要举例说明才好，比如吴曼娜身上的哪个细节从头到尾是如何变的？你能不能回想一下。

●芦苇：说说孔林这个人物吧。孔林有点儿像《活着》里面的福贵，他是中国大多数小知识分子的一个典型，谨小慎微胆小怕事，走路都怕树叶落头上，他虽有内心向往，却没有力量也不敢实现自己的梦想。

《等待》很深刻地揭示出了中国人的真实心理。我要把这么一个小知识分子的内心世界以及他的行为与故事，如同小说般完整而如实地表达出来。在刻画人物的时候，从他出场，他如何取得这个女人的好感和信任，一直发展到两个人真正相爱以后，他为什么犹犹豫豫反反复复，以及他的软弱无奈，他的矛盾挣扎，都条缕分明地展现出来。

经过十八年的等待，他终于离了婚，但是却对迟来的团圆丧失热情难以承受了。这一切都要步步设局精心经营。孔林是一个被现实以及被自己的性格打垮的人。

这个故事从电影情节上来说是一种三角关系，孔林有老婆，可他又有了一个新的女朋友。他在一个军队医院当内科大夫，就在这里爱上了一个护士，这个护士也爱上他了，十八年的苦恋，带给他的确是生活难以承受之重，这一切，都是通过孔林懦弱而善良的性格才能得以体现。

○王天兵：请具体细谈一下，孔林是怎样在电影中变化的？能否从你怎么设计情节让他赢得吴曼娜的好感开始讲起？你又设计了哪些电影化的东西来表现那些挣扎呢？

●芦苇：在剧作里边，每场戏里都有一个指向，就是这场戏里你要表现什么？你要表达什么问题？大多数的剧作在最简单的要求上会出问题，你看他写了一场戏，但这场戏写得稀里糊涂，就是说指向不明，不能有效地找到写这场戏的目的是什么。

选取什么指向，每个人的判断是不一样的。剧作的水准也恰恰在此论定。指向虽然是一个技巧问题，但是暗含着艺术价值的判断问题。

技巧可以教授，可以交流，可以切磋，也可以创造，但价值取向很难取断，那是每个人自己的一付嘴脸，一团灵魂，别人是无能为力的。

○王天兵：你说的每场戏的指向是否这个意思：比如说，你写孔林和吴曼娜第一次相见，孔林给吴曼娜留下了很好的印象，吴曼娜开始喜欢他了，那么你这场戏的指向就是，你要使观众信服孔林赢得了吴曼娜的心。这是不是你说的指向？

●芦苇：就是每一场戏里你要达到一个什么目的，这就是指向。孔林赢得了吴曼娜的芳心，这就是一大段戏。

○王天兵：你能不能具体举例说明？

●芦苇：孔林和吴曼娜他俩一开始是医生和护士的关系。孔林天性善良，看到吴曼娜违反军纪私下谈恋爱，他没有揭发而且有意庇护，他愿意看到别人幸福，愿意助人成其好事，所以他多次替吴曼娜做掩护。这种关系使吴曼娜对他很信任，所以当她谈恋爱遇到无法解决的困难的时候，她会求助孔林来帮她。

开场戏我设计的是从医院大搞崇拜领袖的“红海洋”运动开始的。“红海洋”从1966年开始，一直到1970年、1971年的时候达到了一个高潮，那时候全国各个单位院校都有毛主席的水泥像与大面积的语录口号标语，这项工程当年耗力之大是很惊人的。医院也一样，每个人都放下工作去刷写红色语录去了，偏这时吴曼娜当时的男朋友，一个部队里搞机械通讯的技术员要去拉练，想跟她告别。陷在“红海洋”里的吴曼娜走不了，孔林就找了个借口，替她请了假。那时候没有出租车，孔林就借了辆自行车带着她去跟男朋友约会，实际上是急人之难。

故事从此入手，两个人的关系就建立起来了。

但孔林是包办婚姻，没有恋爱就结婚了，结了婚就生孩子了，他的婚姻没有爱情。所以当他看到这一男一女两个恋人在树林里约会的时候，感到很美好，也增添了对这个女孩子的好感，有了同情之心，那个时候他甚至还不敢谈到有爱慕之心，都还没有。从这个地方而后一段一段地去发展，发展到不同阶段以后，每个阶段内都有一个大的指向。

○王天兵：你刚才说的那段戏，你的指向是什么？

●芦苇：开场指向是孔林用实际行动帮助了吴曼娜，吴曼娜对孔林产生好感。这是开始阶段的一个戏剧任务，你必须很明确地知道这个。但是如何去设计细节则完全因人而异。

我在写这一段的时候，必须要让观众感知到，孔林看到男女恋爱的情境异常美好，令人向往，因为他自己没有这个经历。你要给观众传达的信息是孔林看到恋爱非常美好，那么这个“美好”和“看到”就成了关键词了，你要把这两个关键词落实在画面动作与声响中去。

我的设计是：一对情人在树林里约会，观众可以看到影影绰绰的两个年轻的身影若隐若现，时而拥抱，时而接吻，孔林看到这些很不好意思，他从未领略过这种滋味。孔林一直在树林外面等他们，这个时候广播里播放的是当时流行的一首藏族歌曲叫《一条条洁白的哈达》，虽然是革命歌曲，但它自有深情优美的旋律：（低声哼唱）

一条条洁白的哈达，

凝结着翻身农奴的深情，

千里江河万里流云，

千里草原万里雪山，

手捧哈达上北京，献给亲人毛主席……

在歌曲音乐的旋律中，孔林的远景是两个恋人，甚至可以给中景，甚至可以给近景，但必须通过孔林的视觉来完成，剧本必须从音乐和画面上给剧情以表现力。

○王天兵：把它烘托出来。

●芦苇：对，把它烘托出来，你看到孔林很受感动。

○王天兵：你是怎么设计孔林的行为的？孔林在做什么呢？

●芦苇：他只是注目凝视，看到人家接吻他不好意思，头转过来了，忍不住又要去看，可又看不真切，他情不自禁地张着脖子看，看到吴曼娜和男友缠绵不舍窃窃私语。要点是一定要通过孔林的眼睛来表现。

○王天兵：实际上他们俩的亲密只是背景，是为了烘托孔林这个人物。

●芦苇：是为了让孔林觉得恋爱非常美好。

○王天兵：这是一次爱的启蒙。同时，也为了给最后孔林失去爱的能力在做铺垫。

●芦苇：《等待》小说里人物心理的反复比较多，这也符合生活的逻辑，哈金写得非常细腻、非常准确。在电影里尽管知道了戏剧的目的：要写孔林感动，但孔林怎么感动的？每一个编剧处理的方法是不一样的。

○王天兵：你这一段写得很优美。

●芦苇：妙的是它的音乐不是硬贴上去的配乐，它的音乐是现场的环境音乐。

○王天兵：干这个的最高手是美国导演马丁·斯科塞斯，他的每个片子里的音乐全是当时的流行歌曲，但用得是恰到好处。

●芦苇：对，这样是最好的，就是不要刻意煽。不像我们现在有些电影，那些音乐简直让你觉得可怕。我看《赤壁》的时候就觉得那个音乐泛用得也太可怕了，从头到尾响个不停，用滥了。

○王天兵：还有你刚才说到的戏剧任务，好像你一开始就已经有个任务表似的？

●芦苇：当然了。你要清楚地判断在这段戏里你要说明什么，这是编剧反复要问自己的问题。就是你写这场戏，你的目的是什么？有时你单独看一场戏写得非常好，但实际上它重复了，或者它不是情节的指向，就要把它拿掉。有的人舍不得拿掉，但它不在整体里面，必然破坏结构。

○王天兵：这还牵扯到两个问题。第一是指向和价值观的关系，你说指向和编剧的价值观有关系，这是什么意思？

●芦苇：我们写剧本的时候，是什么决定了编剧会这样写而不是那样写？是什么决定了编剧不同的风格、不同的写作能力、不同的写作水准和不同的审美倾向？是什么决定这些东西？追根寻底就会发现作者的价值观起了决定性的作用。

○王天兵：说白了就是他最看重什么。

●芦苇：是。审美观也是价值观的一部分。不同的导演和不同的编剧各有千秋。

我最害怕的是陈词滥调。比如导演一拍男女激情戏，摄影机镜头就旋转起来了，成了俗不可耐很烂的一个套路了，谁都会这么整。一看到这个，我就知道这个导演黔驴技穷了，不信就看《黄河绝恋》去。写剧本最怕的也是这号陈词滥调。

○王天兵：但是，你的任务设定会不会有另外一种危险，就是目的过于明确，这场戏完成得过于刻意、过于明确，有没有这种危险？

●芦苇：那得看你想拍部什么样的电影，再说具体的工作方法。

○王天兵：在文学写作中有一种说法是：你在写作时，恰恰不能过于明确地知道你要写什么。

●芦苇：所谓的经验都是因人而异的，没有“放之四海皆准”这一说。我是必须要把每场戏的指向搞清楚，因为我不是天才。有的天才不做分析跟着感觉走，结果是浑然天成完美无缺。我要画张油画，须得画素描，把素描抠得死死的，然后我才有把握去铺色彩。天才型的艺术家才能一笔挥就。本人不才，就下足死工夫。

○王天兵：你对比一下《等待》小说的结构和剧本的结构。小说的结构基本是平实的叙述，写孔林对爱的态度的变化，写得很实在。你在电影中写进了很多历史背景，三支两军呀、红海洋、批林批孔呀等等，一直到改革开放初期，你把这些大背景全加进去了。

●芦苇：只有准确的背景才有准确的人物，舞台与人物是互为一体不可割离的。《等待》和《活着》结构不一样。《活着》是散点结构，它有中心人物但是没有中心故事，是随着一个时代一个小故事，跟珠子一样是串起来的。但是《等待》就不一样了，《等待》有一个中心事件，就是“离婚、结婚”，它是始终围绕着“离婚、结婚”，贯穿了二十年的历程。绝大多数观众是喜欢一个主线结构的，这是普遍的观众心理习惯，就是要通过一个完整的故事来欣赏人物。

《活着》是串珠子，《等待》就是一根筋了，你必须把握住一个主要的事件来刻画人物。不管你怎么写，它一定得和“离婚、结婚”有关系，别的都是折射，折射多少是多少，结构方法一定是跟着这个中心事件来走的。

因为结构不一样，所以写的方法也不一样。《等待》这种经典模式的写法对有些人来讲较容易，对有一些人很难，因为你要死抠着戏剧情节线走。对有些编导来讲，会觉得散点结构比较舒服，你看王全安的两部电影都是散点结构，他就不会情节剧，他拍的唯一的情节剧《图雅的婚事》，那是我完成的剧本。

○王天兵：走主线是很考人的。

●芦苇：你要咬住那根线不能偏离，它对你是有限制的。

○王天兵：而且每一次转变的分寸感要把握得特别好才行。

●芦苇：戏剧之所以叫戏剧，结构之所以叫结构，就是要让作品成为一个整体，而不是随心所欲的一地鸡毛。

○王天兵：你在《等待》的剧本里强化了好多历史背景，但小说里并不明确。

●芦苇：小说有折射，而我则有意地将其强化为视觉与听觉，因为有做史诗电影的目的。电影自有空间时间无限的可能性，为什么不利用这种可能性呢？历史背景与人物水乳交融，电影才能出史诗的意境。

○王天兵：在你强化的过程中，是不是也出现了新的含义？

●芦苇：当然。正如《霸王别姬》的剧本已从小说脱窍而去，完成了精神上的蜕变。《等待》则要牢牢恪守小说的品质，不准失之毫厘，但史诗的含义可以大大拓展。

○王天兵：你的剧本给我印象最深的就是：出现了军队的场面，出现了政治场面。

在这个无爱的世界里，有一个人获得了爱的启蒙，但是最终也失去了爱的能力，这是个悲剧，把那个时代也折射出来了……那个时代大家都爱毛泽东，这是公开的爱，其他的爱都是隐蔽的。但这个东西在原小说中不是特别明确，而在你的电影剧本中要明确得多。

●芦苇：这是这部电影痛苦的内涵。编剧得把小说敲骨吸髓，一定要把它砸烂了，你才能够有效地吸收它，你才能够去发挥它。尽管我非常崇仰这部小说，做了它的编剧，我可能比一般的读者对这部小说理解得要深，因为我是反复看它。有的时候也能发现他在小说技巧上的一些小缺陷。

别忘了人是时代的产物。所谓“史诗性”就是要表现出人与时代的关系，没有史诗就没有经典，这是我始终不渝的电影目标。

○王天兵：你能不能举个例子？

●芦苇：瑕不掩瑜。哈金写的就是真正经典的小说，他的功力很厉害。美国一个书评家说他是继承了契诃夫的伟大传统的，说得非常中肯，他确实小说技巧及品质方面明显地高于国内小说家。

○王天兵：因为国内小说家写的东西都比较抽象，他写东西非常具体。而且，他花了四年时间修改。

●芦苇：他比国内小说家写得简朴而深刻。哈金是中国小说写得最好的，无论从技巧上和内涵上来说，都当之无愧。我为能改编这部小说感到幸运和自豪，所以我得感谢黄建新的举荐。

○王天兵：这部电影为什么没有拍？

●芦苇：没拍是另外的原因，作为编剧来讲，我的事儿已经做完了，而且从剧本来看，对得起哈金，也对得起陈可辛与黄建新了。

○王天兵：哈金看了电影剧本吗？

●芦苇：可能他没看，我跟哈金通过电话。

○王天兵：他对《等待》改编成电影有什么看法？

●芦苇：我没问他，他也没说。我跟他只是瞎胡聊天，他在波士顿不知哪个大学教书，说你将来这儿，咱俩坐下来再好好聊一聊。

1.19

《图雅的婚事》

1.19.1

○王天兵：刚才你提到王全安，何妨谈谈《图雅的婚事》？这部电影是你过去十年来唯一一部投产的影片，而且获得了金熊奖（2007年柏林国际电影节的最佳影片）。

●芦苇：我一般都是写完就走，手伸得比较长的一次就是《图雅的婚事》。干了策划，还帮忙找演员签合同这些琐事。最后这部电影总算完成了，我要是撒手不管的话这戏就得烂包。

○王天兵：《惊蛰》很感动我，《图雅的婚事》虽然拍得比较真实、真切，但是不感人。

图雅和她丈夫的感情应该很深很深，后来他失去了生活能力，她不得不嫁给另一个男人，那是撕心裂肺的，对她丈夫来说也是很痛苦的，但是这部电影一开始并没有建立图雅和丈夫的情感，用你的话说戏根儿没有埋好，只是轻描淡写地过去了。再一个，像那个小伙子骑着白马追图雅的

车，这在一部爱情浪漫片里是完成可信的，在这一部纪实片里就搞笑了，因为马的速度再快，它也不可能追上汽车，尤其在高速公路上。

●芦苇：这是个生活常识问题。但我的剧本可没这么写。细节不到位，正如乐章的华彩旋律冲不上去，会很难受。

○王天兵：但居然也能获金熊奖，也太幸运了。我看《活着》确实很感动，《惊蛰》也很感动，那个关二妹一直揪着我的心让我看下去。《图雅的婚事》看完后，觉得它没说出个啥来。

●芦苇：《图雅的婚事》自有它的长处。第一，它的价值与文化品相很好，坚实可靠。第二，它是个很完整的情节剧。

《惊蛰》吃亏在它不是情节剧。若是《惊蛰》不出色，我也犯不着那样不遗余力地推荐王全安当《白鹿原》的导演了，而且也不会推荐他来导《图雅的婚事》了，当时老板把事情交给我的，根本不认识他。之所以把这个机会给他，是对《惊蛰》的鼓励。

○王天兵：余男是个很有魅力的演员，她在《惊蛰》中的表演太棒了。

●芦苇：余男在纪实性表演上堪称才女，这与王全安的影响有关。人下几分工夫就有几分收获。王全安在电影学院一直很关注纪实性表演，所以《惊蛰》是他刻意追求的结果。《图雅的婚事》在表演上就显得不够饱满了，因为它是深入人性的情节剧，就演员与角色而言，可以说有形而缺神，而《惊蛰》中的关二妹的质感更强。当初我想通过拍摄《图雅的婚事》锤炼一下王全安的全面武功。

他是第六代中一个相当聪明的导演，无奈他离掌控经典情节剧的功夫还是相距甚远，也难以进入到《白鹿原》乡土历史的语境中去。我这才发现拳击场上分量级比赛的合理性，最优秀的轻量级也上不了重量级的台面。电影的领域也一样，人各有定数。

我是把一个导演在电影拍完之后，总结不总结经验，看成是他有没有发展的一个标志。我反复地给王全安讲过，说陈凯歌当年拍完《霸王别姬》我跟他说过多少遍要总结经验，他嘴上也赞同，但屁股从来没有坐下来总结，有时间他都应酬场面去了。

又不是天才，不总结经验，就很难发展。老实点，总结点儿经验，下部可能做得好一点儿。

我说这事情其实是告诫王全安，他也点头称是，说很有必要很有必要。但《图雅的婚事》自打得金熊大奖到现在，两三年过去了，他也没有一次屁股坐下来和我总结经验。胜利往往比失败更能显露人的本色与气数，这屡见不鲜了。毛泽东讲过一句话：世界上就怕“认真”二字。但我们“认真”了吗？一个电影拍完以后，这部电影的长处在哪里、短处在哪里？哪些目标是们已经达到的？哪些是我们没有达到的？鲜见有人认真总结过。

唯一的例外是张艺谋，当年他是真能够坐下来认认真真的数落自己的长短。有一次他让我看《大红灯笼高高挂》，因为这部电影当时被禁了，他只好以检查拷贝为名在中影公司放了一场，看完后，他拉我到丽都饭店跟他住一个屋，彻夜讨论这部电影的得失。半夜了，巩俐还给我们送来点心茶水什么的。我提了十几条意见，张艺谋自己又总结二十多条，那时我的感觉就是这个人前途无量。当时《大红灯笼高高挂》已经得了威尼斯电影节的银狮奖，而且在国内外有很好的反响，可是我们俩加起来，能总结出三十多条这部电影的缺点，当时其人心胸和抱负可见一斑，这种人我只见过一个。

1.20.1

●芦苇：中国电影界里没有天才，至少我没有看到这样的人物，连一个都没有。像斯坦利·库布里克、弗朗西斯·科波拉这样的人，甚至像尼基塔·米哈尔科夫这样水准的导演，中国一个都没有，就更别说像黑泽明、安德烈·塔科夫斯基这样天才型的导演了。中国所有导演都属于经验型的导演，就是状态好了，班子组好了，实打实地认真干，电影可能会拍得不错。虚妄自大了，得上大头症了，摆大师谱儿了，立马就得栽趴下来挨唾骂。

我有幸的是，在第五代创作状态最好的时候跟他们在一块儿合作。那是非常珍贵的一段时光，他们处于艺术生命力最旺盛的时期。但他们以后确实一路下坡溃不成形。谁又有先见之明呢？当时我以为他们以后拍的电影会比这个还好。已经到了这一步了，应该还会更好，因为不管是条件、时间、资源都比以前好多了，被世界影坛承认了，那时中国电影界论资排辈、老一代压制新一代的情况是很严重的，也不存在这个压力了。所以我以为眼前一片坦途，大有胡风当年说“时间开始了”的那种感觉，实际上只是春梦一场。

艺谋在拍《活着》的时候是很有抱负的，对中国的历史剧、武侠剧，都有他的设想。他说要拍历史上的女人就拍《武则天》，要拍历史上的事件就拍《太平天国》，都很有意思。谁想到了奥运会开幕式，他竟然只会用奢华浮丽的所谓文化符号去堆砌场面，把“黄金甲”又做了一个放大豪华版。

九十年代初我跟陈凯歌出门都坐北京街面上最便宜“面的”，连大点儿的出租车都舍不得坐。他一米八四，我一米八二，两条大汉蜗居斗车，却在雄心万丈地纵论电影。后来看他坐上大奔了，我心里反而不踏实了，觉得勃勃生气背他而去了。陈凯歌的创作状态在《霸王别姬》之前和之后是判若两人的。在拍《霸王别姬》的时候他很有激情，判断力也敏锐，之后呢，多的是精细筹算与自负自满，而品格的灵气却离他远去了。

我当时觉得中国电影真正的创作从《霸王别姬》开始了，哪曾料到它成了终点。这部既是开始又是终点的电影，印证了我国文化人在创作上的短命是规律性的，大多数人都是偶尔露峥嵘，然后就一蹶不振地去球了。

这是个关于中国传统文化里缺失信仰的问题。中国人的信仰不是一神教文化，所以每个成功人士在心理上都自觉不自觉地以“神”自居，但凡得点儿势，总要挤到神坛上去装神弄鬼自愚愚人，丧失了平常心，拍的电影也就不可理喻了。鲁迅说的人一阔脸就变，还真是这么回事儿。

○王天兵：为什么你芦苇能保持平常心？

●芦苇：是读契诃夫的小说读出来的。我没有把那个戛纳金棕榈大奖太当回事儿。金棕榈奖牌可以年年复制，但程蝶衣的生命展现只此一次，将来在影坛上能够传留下来的是这个。情感的痛苦的重量，而不是奖牌的重量。奖牌还有一项功能：可以把人的创作力阉割掉。

○王天兵：你这样说我就理解了。因为你是一个爱读历史、有历史感的人，能把电影在历史中的位置看得比较清楚。

●芦苇：科波拉在《巴顿将军》的剧本里，写的最后一台词是“这一切都是过眼烟云”。

奖项其实没有电影品质本身重要，电影一旦成为作品以后，它就是个实体了，就成为历史了，是胶片上的历史，就有它固定的生命力了，它的生命力自会展现其价值。很多电影其实没有得过什么奖，但是一点儿也不损害它的价值。有些电影得了奖了，我们也会嗤之以鼻，觉得很臭。费穆

的《小城之春》就没有得过奖；你酷爱的巴别尔得过什么大奖没有？契诃夫得过什么大奖没有？纳博科夫得过什么大奖没有？还有墨西哥那个迷人的胡安·鲁尔弗，他们的小说会让任何奖都变得无足轻重。

○王天兵：实打实地说，为什么你现在还是一个能创作的人，而当年那些和你同处第五代位置的人，现在已经失去了创作能力呢？

●芦苇：“废了武功”很是不妙，我自认还尚可一战。

他们的状态也不是他们自己所能决定的，也是身不由己时事使然。就算人自己不抬举自己，但是架不住媚俗潮流挟裹着你，架不住他妈的那帮庸臣俗子来抬举你。这幕闹哄哄的烂戏永远演不完。他们不明白被抬与被砸是同样险恶，捧杀比棒杀更狠毒，若不是金刚不坏身的话，穿上“皇帝的新衣”，搞了笑还不自知。

《霸王别姬》的成功给我的感受是，好电影的确是世界文化的产品，值得为此一拼。《霸王别姬》的成功，印证了当初我们对电影文化品质的追寻和拷问是有价值的。真正令人欣喜的倒是各种肤色的人都为这部电影鼓掌。今天我也不改初衷，谁要搞史诗剧找我来，老夫尚可一战。

○王天兵：不是一位日本导演找你来写《李陵传》嘛。

●芦苇：这不机会又来了嘛。

○王天兵：但实际上中国迄今为止，还没有一部片子像黑泽明那样能把中国历史片变成一种类型。

●芦苇：是呀，死不瞑目呀。中国电影没有拍过一部好的历史片，虽然我们拥有悠久的历史 and 深厚的文化资源，可就是没有好的历史电影，这个是很反讽的，我辈应当为之汗颜，并自掌嘴脸。

你看，写中国土改这一段历史，最真实权威的著作竟是美国人韩丁写的《翻身》，土改的真相展露无遗。虽然现在国内的一些博士研究生也在研究这个项目，他们也能做到真实，但是他们没有身临其境，而韩丁是亲历者。中国文化包括电影还有一个死穴，就是对生命的态度漠然冷视。我们在美国人韩丁的《翻身》这本著作里能看到生命的遭遇及经历，他一直扣着这个主题，这与他的基督教文化背景有关系。可是我们的记录多为标语口号式的行政文体，视角是完全不一样的。

反映我们中国历史的电影拍得最好的是《末代皇帝》，但这是意大利人贝托鲁奇拍的。国内也拍了《末代皇帝》的电视剧，两片相比优劣立见。倒是鲁迅有真知灼见，说“真的勇士敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血”，我们这个民族忘得太快、记性太差，电影和文学艺术理应起到证词的作用，这是电影应负起的文化职责。比如像《安德烈·卢布廖夫》这样的电影，俄罗斯电影可以毫无愧色地对得起俄罗斯历史了，但我们就不敢说再有再现本国历史的能耐，不但对不起自家的历史，连今天的农民也对不起。

《安德烈·卢布廖夫》中有一段故事讲的是俄罗斯贵族勾结蒙古人来攻打俄罗斯城堡，残杀自己的同胞，导演塔尔科夫斯基在拍历史片时敢于面对这个事实。描写异族占领军跟原住民矛盾的真相，拍得最经典的也是《安德烈·卢布廖夫》。鞑靼骑兵到修道院里面，把一个饿得发疯的女人给带走了。就这一段戏，身临其境地描画出了俄罗斯人对侵略者的仇恨，鞑靼人占领者对当地人的轻视侮辱，这种深入骨髓的冲突在电影中如同纪录片般展现无遗。饥谨三年的俄罗斯人本指望苹果救命，秋天一下雨苹果全烂了，他们只有饿死了，鞑靼人来了以后，把肉一片片割了喂狗。这些细节的表现令人极其震撼，这就是民族仇恨的真相。那个疯女人跟鞑靼骑兵调情，知识分子安德烈深感痛苦，拉着她就走，疯女人不从，你又不给我吃的你管我干什么？这些细节与质感，确实把历史的光阴雕刻下来了。

侯孝贤的电影《悲情城市》触及到了真实的历史，他拍国民党当局派去的军警残酷无情地对待台湾的原住民，台湾人受欺压后激起盲目排外，他很真实地把两方面都表现到了。一方面是军警疯狂地滥抓知识分子，一方面是梁朝伟饰演的哑巴在火车上被误认为大陆来的人，差点儿被当地人群殴，亏得同伴急辩说他是台湾人，才逃过一劫。这种区域冲突的悲剧，在中国历史上频繁出场，所以这部电影是中国电影含金量最高的文化经典。但是今天的电影人却连正视的能力都丧失掉了，更不用说表现的能力了。

我的《西夏路迢迢》拍得很烂，唯一可取的是造型上还原了历史的质感，影片中的党项人和汉族人还像那个时代的。在这之前居然没有一部电影能做到这一点，全是戏装。香港六十年代的武打戏，用的都是戏装。包括我很钦佩的台湾拍《策马入林》的导演王童，他是搞美术的，也下工夫，但是官军一出来还是戏装，全是绸子的、闪亮的、红的，你想押运的官军怎么可能是那种服装？在造型上无力还原历史。只有胡金铨导演意识到了这个问题。

从人的价值观来看，中华民族的历史是个悲剧历史，但是我们既无悲剧意识亦无真正深刻的悲剧，这也是个可悲的悖论。什么罪都受了，还不知道这么多罪是为什么受的；死都死了多少，还不知道是怎么死的；让人卖了多少回，还可能帮着别人数钱呢。这还不惨么？要说中国电影题材的话，那是取之不尽用之不竭，太多了，尤其是今天，太多太多的故事，太多太多的戏剧，太多太多的人物，但是我们的电影却那么贫瘠，那么一副让人不待见动辄招骂的贱相。

我们是个多情而健忘的民族，如何通过电影来使我们能够正视自己的历史与现实，这是需要一个巨大的心理转变的。现在做电影的人都忙于利用娱乐资源去倒卖发财，没人关心电影的文化品质。我希望中国电影能够成为令人信服的经典作品，让全世界的观众接受并欣赏，将民族的文化资源变为像莎士比亚作品这样无国界的世界文化产品。这个愿望虽说是痴人说梦，但也是一部好电影的起点。

咳，这年头再唠叨这话，可不是痴人说梦么！

○王天兵：芦苇你能不能把你的编剧生涯总结一下？

●芦苇：还没盖棺呢，你干嘛急着定论呀？

○王天兵：或者展望一下。

●芦苇：展望？天兵你不如这样说，芦苇，你该写遗书了！

○王天兵：我回顾你的生平，确实很有悲壮感。

●芦苇：君不见，多少电影人都以悲壮出场，以无厘头闹剧收场的。（笑）

1.21

电影编剧的秘密（下）

1.21.1

芦苇 王天兵

在前几次谈话发表之后，芦苇做了大量关于电影的访谈，已经产生广泛的影响。为补充前几次谈话及近年来访谈之不足，我们就芦苇的职业生涯，就他个人的成长及对电影艺术的学习等等，又

进行一次系统性的回顾。随后我们要把这几年的谈话结集出版，这是这次谈话的契机。

2013年6月18至19日，我们在西安电影制片厂家属院芦苇的家里又进行了两次谈话，经王天兵整理成文，再由芦苇校订，最后由王天兵定稿。

本文曾节选三万字首发于《读库1305》。

1.22

关于罗素与维特根斯坦

1.22.1

○王天兵：我先做一个简短的开场白。

如前所述，在连篇累牍的访谈之后，芦苇作为一个电影人，他对价值观及电影类型的强调已经成为共识，他的个人经历也广为人知，他对当代电影的大量批评也一搜即得。我们今天还要谈些什么呢？

我想进一步搞清楚的是：芦苇本人的价值观是怎么形成的，芦苇到底是什么样一个人，他的精神世界是怎么形成的？这个问题至今反而没有全面、深入地谈论过。

我认识芦苇有十多年了。这么多年来，我跟影视界、出版界以及文化界打交道也比较多。我对芦苇的评价是：芦苇是影视界罕见的一个现代人。

可能别人听到这个说法觉得很奇怪，我们都是现代人，为什么说芦苇是现代人？什么是一个现代人？这个说法我打一个比方，你就可以理解……唐德刚先生在写民国史的时候，有一个说法，他说孙中山是一个罕见的现代人，而袁世凯也好，各路军阀也好，蒋介石也好，甚至是毛泽东也好，和孙中山相比，全是过去的旧人……都是帝王将相这路人，而孙中山，不管他有多少局限，有多少失败，他是个现代人。

这是我对芦苇的一个价值判断：他是一个很罕见的现代人。尤其是他们那一代人……出生于二十世纪五十年代，所谓“生在新中国、长在红旗下”，都是共产主义教育出来的，他们那一套价值观，以共产主义的为主，以传统儒家的为辅。但芦苇不知道什么时候对自己进行了一番锤炼，他和他们不一样，他有自己一套独到的人生观。这个人生观，用现在的俗话说：是和世界接轨的。他有现代人的入道主义的价值观。芦苇的东西拍出来，明显在气质上，和第五代、第六代，甚至与更年轻的导演们所固有的都不一样，而世界其他国家的电影观众、专业人士反倒可以认同、接受。

我们今天就从这个角度切入。

芦苇你从什么时候起，又怎样对自己进行了一番自我教育，或曰自我救赎？

我们先要谈你的童年、少年、青年时期直到现在还在进行的对西方大师的学习；我们一个问题一个问题、一个作家一个作家地谈一遍。

●芦苇：冰冻三尺，非一日之寒。一个人的情感与思想，不是空穴来风，总有出处。

影响过我的人，契诃夫应该是第一个。后来年事渐长，知道读书，开始求知，开始自学了。在思想方法上，对我影响大的，一个是罗素[1]，一个是维特根斯坦；我在二十四五岁读过罗素的一本书叫《哲学问题》，对我有很大影响。

○王天兵：那就是1974的时候。

●芦苇：“文革”后期吧，其实是“四人帮”时期。

○王天兵：你当时为什么要读这样一本书呢？

●芦苇：我二十多岁了，经历过“文化大革命”和“上山下乡”……这些被指使的运动，开始寻求自己的思想出路时，面对的第一个就是“信仰”的问题。

过去社会上、学校里灌输的那一套，已经不能再以理服人了……“林彪事件”最直接的结果就是打碎了毛泽东的偶像崇拜。因为从1949年解放以后，倾政府行为与社会力量在塑造一个“红色之神”的形象毛泽东，一个共产主义的标志性神灵，大家对他都深信不疑。但下乡以后，他讲的那套在农村里边得不到真实的验证，对他的怀疑是必然的。

二十多岁是一个人思想最敏锐活跃的时候。我反复思考：他说的话是不是对的？如果不对，什么是对的？这个世界上有没有真理？对我年轻的人生来说这是个极为重要的问题。正如方向感对动物非常重要一样，不可或缺。

○王天兵：那这本书给了你解答吗？有没有真理？

●芦苇：罗素的《哲学问题》，不同于八股教条，而是完全不同的一个体系，他把我领入到一方崭新的天地里，令我眼界大开。

过去掌权者都标榜自家的理论是“放之四海而皆准”的真理，罗素否定的就是这条，他说如果“放之四海而皆准”，也就都不准了。罗素的理论给了我一个思想突围……对自称拥有“绝对真理”的人要格外警惕。

寻求真理是上天赋予人类的一种高贵禀赋，但是这种禀赋也容易把人带入认知误区里去……“绝对真理”就是一个误区。而我这一代人，都是在这种误区里成长起来的。

亏得爱看书，没当时代的傻比。

○王天兵：像你这代人都有类似的经历，包括比你年长的或年少的……1972年是他精神生活的转折点，之前还抱有种种的幻觉、幻想，1972年“林彪事件”之后完全不相信了。

●芦苇：之前我习惯从善意的方面去考虑一些问题，而“林彪事件”彻底地把中国人的这种对真理的善意向往与惰性心理给打碎了。

在“老三届”的学生群里，我是另类。

我是1968年下乡的，待了三年，1971年就招工到工厂里去了。那个工厂叫5702厂，是空军的一个修理厂，按当时的标准是最好的一个单位。在里面待了一两个月吧，我做出当时人生重大的一个决定，不干了……宁可回农村继续当农民去，工人这个铁饭碗我不要了。这个军工厂对于思想的禁锢极其严厉，八个小时工作之外，再加一个小时的政治学习时间，经常开批判会、搞各种各样的政治运动让我非常反感。

来去选择在今天是个稀松平常的事情，但是在那年头可是大逆不道绝无仅有的事。

○王天兵：这个我虽然没有经历，但是我能理解，那时候招工是非常不容易的。

●芦苇：当我提出不干了，要一走了之，工厂的劳资干部特别惊讶，他说本单位自从成立以来，只有进不来的没有进来还要走的；说进了本厂还要走的，你是第二个。第一个人是个神经病，你

是不是神经也不大对头了，该到精神病院检查一下去。

我就告诉他，我有没有神经病无关紧要，贵处本人反正是待不了。这件事当年是有点传奇色彩……说这家伙分到上好的去处，居然炒了国营单位，是个不可理喻的傻比。

总之，我回家了。

我那时对社会，对人生道路有一脑门子的问题，就如同动物在困境里迫切地要寻找出路一样，我觉得思想的出路比暂时的生存要重要十倍。当时家庭条件还不错，因为我父亲从“五七干校”解放了，分配工作有收入了，所以没有家庭经济负担。我决心下功夫学习，先梳理自己的思想，清算自己的问题。

○王天兵：这是1971年的事吗？

●芦苇：对。其实我离开5702厂的时候，“林彪事件”刚刚发生，社会上信仰体系和道德标准已经轰然倒塌，今后怎么做人比混口饭吃重要。

○王天兵：那你当时怎么能找到罗素呢？

●芦苇：我父亲的机关西北局有一个图书馆，是过去西北党校遗留下来的，里边藏书丰富。罗素的《自由与专制》解放前、后都出版过，发行量很少，仅供一些专门机构使用。

○王天兵：是不是叫什么“灰皮书”之类的？

●芦苇：“灰皮书”是“文革”以后的事。“文革”前把罗素作为“西方资产阶级哲学家”的一个代表人物来介绍，供批判用的。我满腹狐疑地在寻求正确的价值观，这是一代人的问题。

西安当时存在着一个类似于读书会的“团伙”。此事，在西安、陕西文化思想史上，是一个不容忽视的存在。在“文化大革命”后期，年轻人在寻找信仰思想出路的时候，产生了这样的学习小组，犹如沙漠里的一股清泉自发涌淌。

○王天兵：虽然那代人都有类似的经历，但我觉得你是少数几个形成了自己完整的价值观的人，在影视界里，你很可能是唯一的一个、这样的人。

●芦苇：任何时候都不要随大流……这是生活经历告诉我的。罗素这本书很重要，是他的哲学别有天地。之前，我们接受的都是官方哲学。其实中国的思想资源挺贫乏的，解放以后把苏联斯大林的思想体系如数照搬，格外单一枯燥。

○王天兵：说到这儿，不妨把你对斯大林这一套，实际上就是“辩证唯物主义”的看法说一说。

●芦苇：任何思想一成体系就得格外提防。从哲学史来看，唯物主义是回答本体论的一个学派。本体论是什么呢？人类长着脑袋瓜要不断地向自己提出问题，对自家生存环境的思考，就形成了本体论。宗教也在追问：世界的本源为何物？

动物是不考虑本源的，你要去问猫啊狗啊，它们拒绝交流这个问题，只有最奇怪的人类才思考这个问题，人的这个问题实际而又深沉，其中也暗藏着语言游戏的成分。

辩证法是人类对自己思想的一种总结性的努力。它希望找到万物变化的一种规律。辩证法作为一种思想现象来说，有一个漫长的产生过程。马克思主义有三个组成部分：费尔巴哈的唯物主义、黑格尔的辩证法、英国的大卫·李嘉图的古典经济学理论。可是当时大多数人对这三个来源并不清楚。对我可非同小可，因为事关我相信与否的大事。必须要对它进行一番了解和梳理，不能谁说什么都信什么。

○王天兵：有必要多说两句什么是“辩证唯物主义”。在此借用国内学者张远山先生对此要言不烦的一段说明：“……‘形而上学’之名，源于亚里士多德同名之书，中文译名取自《易传·系辞》‘形而上者谓之道，形而下者谓之器’。‘形而上学’，论道不论器（物）。‘形而下学’，论器（物）不论道。‘辩证唯物主义’号称既立足‘形下’之物，又兼顾‘形上’之道，所以自命‘辩证’。它把‘形而上学’等同于‘唯心主义’，意为不科学，无实证，而自以为不是‘形而上学’，而是科学的，实证的。其实顾准早在‘文革’时期就已说过，它仅有部分实证，并不科学，实际上是‘无神’的基督教。自命‘辩证’，为左右逢源的诡辩留下了极大空间。”

●芦苇：唯物与唯心讨论的问题是世界的本源到底是精神性的还是物质性的，这个问题在某种意义上是一个伪命题。精神和物质是分不开的，在某种前提与规定性下，是一体的。这个问题再延伸到社会学里，比方说它许诺给人类的各种各样美好的未来，都和这种本体论有关系，它在某种意义上也是一个假问题，所谓唯物、唯心在没有前提规定下，容易成为一个语言游戏。

对于我这一代人来讲，看罗素的书，思考这些问题，绝对是个“另类怪物”，一个背离了时代的人，是正统思想的“叛徒”……大概到了毛泽东逝世前后，我的心智也日趋正常了。

后来，我又找到了维特根斯坦。

○王天兵：你是什么时候看到维特根斯坦的？

●芦苇：知道维特根斯坦，已经到了七十年代中期。只有零星的介绍，当时很难找到他的原著。维特根斯坦孕育了一个影响深远的哲学学派……语义逻辑学派，他从语义逻辑的这个角度入手，把哲学史重新梳理了一遍，发现哲学史里有大量内容是在探讨假问题，就是用语义逻辑的方法来看，很多内容是因语义歧义而产生的混淆不清，所以他用这把手术刀来梳理哲学史。

○王天兵：那时候你看维特根斯坦很超前啊。

●芦苇：超前的是在毛主席语录歌声震耳欲聋的时候，你躲在“阴暗”的角落里读维特根斯坦、读罗素的书，是货真价实的思想异己分子。

○王天兵：但关于罗素，不妨提到两点，第一：他的《西方哲学史》提到同时代的很多人，包括杜威，但就是没有提到维特根斯坦。

●芦苇：他的年龄比维特根斯坦要大一点；维特根斯坦一生相对短暂。

○王天兵：但他提到同时代哲学家时候，只字未提维特根斯坦。

●芦苇：《西方哲学史》主要讲的不是现代哲学，而维特根斯坦完全是现代哲学家。罗素其实跟维特根斯坦的关系是很密切的，他们的思想是相互受影响。罗素认为维特根斯坦的思想是个方法问题。罗素很担心，过于强调思想方法会失去了哲学追求真理的目标。他对维也纳学派有保留。

○王天兵：维特根斯坦实际上是在质问所谓真理有没有意义。

●芦苇：追问的是真理的规定性与确定性。维特根斯坦特别强调方法论。罗素担心当方法最终消解了哲学意义的时候，也最终消解了人类对信仰追求的意义。他觉得有这种危险倾向。

○王天兵：实际上，现在是维特根斯坦一统天下的时代，所谓“后现代哲学”。

●芦苇：这是对他的误解，维特根斯坦并不否认终极真理对于人类的重要性，他怀疑的是自称是终极真理的学派和鱼龙混杂的信仰体系。但他说自己的方法也是向终极目靠拢。

○王天兵：另外一点就是……罗素写过一本书叫：《为什么我不是基督徒》……

●芦苇：我看过这本书。

○王天兵：那你怎么看？我知道你对基督教还是比较认可的。

●芦苇：这不是认可不认可的问题。我是把它作为一种人类现象，或人类思想史上的一个重要阶段来看。包括过去时、现在时、未来时，相互会发生一个连贯的作用。我们应该超越关于基督教正反两面的解说，把它看成是人类思想史上的一个有重大意义的过程，这样容易在整体上了解基督教。

○王天兵：那你接触基督教是什么时候？基督教对你影响很大。

●芦苇：我对基督教有好感，来自于它自身的美感。首先基督徒都很干净、整洁，教堂也很肃穆超脱。不像我们的寺庙，有的华美艳丽俗不可耐，有的黑烟缭绕破旧肮脏。

我看过《圣经》，纯属于文学的阅读，不属于研究，也不属于探索信仰性的系统阅读。《圣经》故事在我看来是好听的故事，而不是深奥教义。

○王天兵：“耶稣”这个形象对你有影响吗？

●芦苇：“耶稣”是完美的假定。人这个动物很奇怪，会追求完美。“耶稣”就是人类在情感和理智上追求完美的某种结果。他是完美的寄托。

○王天兵：过去你说过，中国人要是信了基督教是中国人的福气啊。

●芦苇：更多的感叹是国人无福消受。

○王天兵：你什么时候有这个结论的？

●芦苇：可能就“文革”结束以后吧。我有时候考虑，类似“文革”这种邪教的、半邪教的运动，在中国历史上为什么层出不穷？为什么这种现象在曾经信奉基督教的国家里相对而言比较少？是不是一神教传统，对于泛神论的邪教具有某种免疫的抗拒能力？

我们的社会制度跟苏联很像，但苏联却没有全民狂热式的“文革”，而中国却发生了。这个问题学界应该做一个比较研究和思考

○王天兵：因为苏联还有个东正教背景吗？

●芦苇：至少有某种联系与渊源。你没发现美国人的眼神，跟中国人是不一样的吗？

○王天兵：有哪些不同？

●芦苇：美国人似乎天性比较沉稳自信。中国人的神情总有种惶惶然不可终日之状。

○王天兵：心理不安定？

●芦苇：一种是安定的，一种是不安定的，这就是区别。

○王天兵：这是因为宗教吗？不完全是吧？

●芦苇：我觉得有关系。首先他们有自觉的心理生活，而本民族过去是没有的。举个例子吧，教徒每个礼拜必须要到教堂去，他的心理问题会与神主、神父去交流，去倾吐。他们的心理问题是有人关怀庇护，是可以得到减压解脱的。

而中国人往往没有这个能力解决这个问题。别说个人与家庭了，一个村子一方区域也难得有这样一个得以解脱之处。谁去给人的心灵排忧解难？只有任其发展成一种心理疾病了。中国农村精神病患者数量之众，没在农村待过的人是不大能体会的。

我插队的时候，闹鬼闹神、鬼附体癔症，不乏其人。现在有愈演愈烈之势。

○王天兵：对这点我必须澄清，因为我在美国工作、生活了十多年，美国不是一个基督教国家。当年的制宪元勋们就郑重声明过，美国不是信奉某一种宗教的国家，而是一个所谓世俗的、信仰自由的国家。我认识的美国朋友中几乎没有每周去礼拜的人。现在很多中国人以为美国人有信仰，都信上帝，这是一种滑稽的误区。

其实，中国和人面对的问题不一样。他们的有识之士还在批判信仰，比如英国生物学家理查德·道金斯的《上帝的迷思》，曾经畅销全世界，就是逐条批驳宗教信仰，批判信仰可能带来的迷狂，批判教堂、教会、传教士的虚伪无知。他们的的问题是信仰太多了，而我们也许太缺乏信仰了，导致对西方的误解。

小布什上台后，美国更趋保守、更趋向宗教信仰，这也早被很多明智的美国知识分子所诟病。另外，美国人的抑郁症、各种心理病症发病率也是很高的。

其实，有人说我们中国文化的起源是萨满教。先秦时期有一神教的萌芽，被专制扼杀了。你对萨满教有研究吗？

●芦苇：我没有什么研究，但知道萨满教相信万物通灵。中国宗教某些地区可能还到不了萨满教的程度。中国是泛神论。萨满教当然也有泛神论的色彩。人类历史上，泛神论和一神论在文化品质上有巨大的差别。信仰可有误，但信仰不可无。路标亦有误，但不可无。

○王天兵：对。

●芦苇：这也是文明的差距。普遍的共识都认为一神论比泛神论要进步，因为它所缔造的社会形态比较理性成熟。中国的汉民族是泛神论的一个民族。什么鬼神都要拜，逛一趟庙总有磕不完的头、拜不完的神……不信到华山上去一趟。这在西方的国家里见不着，或很少见。因为中国没有经过一神教阶段，才会产生“文革”期间那种极端的赤裸裸的个人崇拜。

○王天兵：无论怎么说，罗素也好、维特根斯坦也好，对你是一种人生观上的启蒙。

●芦苇：人类的思想天地其实非常广阔，空间是无限自由的，你不会再陷入到“毛泽东思想是不是真理”、“林彪是忠臣还是奸臣”这样的垃圾问题里面。另外，应该把文革流行的标语口号做一个专集出来，文本价值连城。

注释

[1]1872－1970，英国哲学家、数学家和逻辑学家，致力于哲学的大众化、普及化。有很多人将罗素视为这个时代的先知，与此同时，罗素的许多政治思想又是十分有争议性的。

1.23.1

○王天兵：接下来我们来谈一谈契诃夫。你刚才说了，对你影响最大的文学家是契诃夫。你在少年时代就通读了契诃夫的全部作品。你作品的中有契诃夫的气质，包括他的人道主义，他对知识分子、市井小民、农民的关注和悲悯，已经渗透在你的剧作中了。

你是什么时候接触契诃夫的？

●芦苇：契诃夫是初中时候就开始看了。“文革”后下乡时，我带了一箱子书下去了，其中就有平明出版社出版的一套契诃夫的选集，大概有十几本，很薄，比如《灯光集》、《苦恼集》，他的作品很有美感，如同陈酒佳酿一样，喝了就会上瘾的。

○王天兵：契诃夫的小说分成两大类，一类是他的短篇小品，很短的，几千字的，现在看来也很一般，有一点过时的感觉。

●芦苇：他的创作分几个阶段，原先他是个医学院的学生穷得要命，他写笑话挣零花钱。

○王天兵：幽默小品。

●芦苇：他把生活里听到那些笑话记到本子上，忽然发现居然能挣钱，写作就成他的爱好了。他受过一些人的影响，比如说果戈理。当时的文人比如柯罗连科[1]也给了他很大的鼓励。他的小说越写越棒，越写越长。中年以后中长篇就多了。

○王天兵：他46岁就去世了，契诃夫的写作生涯不是很长。

●芦苇：肺结核要了他的命，当时是不治之症。

○王天兵：契诃夫的中篇实际上也不长，几万字，但都是经典……你现在还能想起契诃夫小说的篇名吗？

●芦苇：《第六病室》、《草原》、《萨哈林旅行记》……，他的精神是一贯的。他是一个俄罗斯人，有东正教的文化背景。人性的优美在他诗意的、伤感的文字中闪烁，“含着眼泪的微笑”就是契诃夫。没有人，很少能够再找到第二个跟他有同等精神境界的人。

○王天兵：就是说你在青少年时期已经系统地接受了契诃夫的熏陶。

●芦苇：契诃夫教给我的就是对人性的欣赏和珍惜，与一颗伤感而博大的心灵。

○王天兵：怎么理解你这句话？什么叫对“人性”的珍惜？人性有好有坏……

●芦苇：他讲述的是人性的真相，丰富而细腻。

○王天兵：关注人的灵魂……

●芦苇：灵魂的质感与秘密。

○王天兵：你看《第六病室》大概是什么时候？

●芦苇：二十二三岁的时候。

○王天兵：《第六病室》我们可以多说一些。因为《第六病室》这篇小说非常重要，对整个俄罗斯文学，以至于世界文学的影响都非常大，它影响过很多人，包括中国的巴金。巴金曾说，看了《第六病室》以后很害怕……。

●芦苇：他们受《第六病室》启发，开始怀疑社会环境、文化传承，以及身受伤害等问题。没有《第六病室》就没有鲁迅《救救孩子》的呐喊声。

○王天兵：《第六病室》讲的是俄罗斯外省一个偏僻小城的中年医生，整个城里的人都让他感到庸俗、麻木……但他在医院里的精神病房，也即第六病室，发现了一个年轻人，是当地唯一可以沟通交流的人……最后的结果却是，这个医生被诊断成精神病患者，关进了同一个精神病房。

看完《第六病室》，你能感觉出契诃夫发现了那个时代已经病入膏肓了，他在呼唤革命……其实整个十九世纪的俄罗斯小说都在呼唤变革、呼唤革命。契诃夫不是有个小说叫《新娘》吗？

●芦苇：经历过“文革”的一代人，都有“第六病室”的经验和体会。“文化大革命”的时代与社会就是一个规模浩大的“第六病室”，场景光怪陆离，疯狂不可理喻。

○王天兵：整个国家都疯了，整个国家都病了。

●芦苇：这不就是“第六病室”的放大版吗？契诃夫写得很真实有预言性。他没有经历过“文革”，他也不知道中国是怎么回事，但是他写出了人类身陷悲剧而不自知的境遇。

○王天兵：《第六病室》的主题是：一个良知尚存的人被周围所有的人当成精神病人给关起来了。这就是世界。很犀利。

●芦苇：中国的林昭、张志新，不都是这种人吗？她们只是因为情感与心智还正常，就必须要被扼杀掉……《第六病室》早已预言在先了。

○王天兵：这篇小说影响非常大，二十世纪俄罗斯有个叫布尔加科夫[2]的大作家，他的杰作《大师和玛格丽特》和《第六病室》有一种渊源关系。甚至美国电影《飞跃疯人院》，可能都受过它的影响。这篇小说对正处在都市化、城市化的当代中国，也有启示，也不过时。

●芦苇：他还有一篇小说叫《黑衣修士》，讲一个优秀的神学院教师的神经怎么失常的故事……契诃夫故事多讲面对困境的情感与心灵，这是他的永恒的主题。

○王天兵：你大概几几年看到《黑衣修士》的？

●芦苇：应该是1968年之后，我看了很多遍，每次开卷都会心灵颤栗。

○王天兵：我是九十年代中期在留美期间看的《黑衣修士》，英文名Black Monk，对我也有很大影响，它讲的是主人公因碰见一个黑衣修士告诉他：他是一个天才，渐而走火入魔，竭力留下传世力作，最后家破人亡的故事……

其实这牵扯到我们最开始讨论的哲学问题，以及对真理的探讨等等。契诃夫探讨了极易在知识分子身上出现的一种心灵病症……

●芦苇：我们讲在信仰体系时，也会走火入魔……不追求信仰，人生会失却方向，但是追求信仰走火入魔的话，人类又会陷入偏执的禁锢中。《黑衣修士》是讲这个过程的两重性。

契诃夫把他的主题藏得很深，在他娓娓道来的辞句后面，是一颗高贵灵魂的诉求。

○王天兵：契诃夫是不给人物贴标签的。你不能把他的人物分成好人、坏人、进步、落后的。这和后来的苏联文学、和所谓社会主义现实主义文学大相径庭。

●芦苇：他是一个博大的艺术家。契诃夫还写过一篇小说大概叫《普通人的故事》。描写俄罗斯一个小知识分子的一生，一个追求真理向往光明，但在生活中屡受挫折历尽苦难的故事，写得也

很棒。

○王天兵：契诃夫还有篇小说叫《带叭儿狗的女人》，大约写于十九世纪末，气质迥异于十九世纪的俄国小说，毫无道德说教，却有很强的电影性……这是小说进入现代的标志。

●芦苇：他的戏剧是现代戏剧的里程碑。在他之前，戏剧有套固定程式，契诃夫打破了这个程式。他的戏剧刚登上舞台的时候，很难为人所理解，因为过于超前了。他的戏剧跟他的小说一样，同样重要，比如《三姐妹》、《海鸥》、《万尼亚舅舅》等等。

○王天兵：还有《樱桃园》。

●芦苇：对。他把俄罗斯知识分子的精神历程和一代人的追求、他们的苦闷绝望、他们的挣扎突围，都刻画出来了，成为俄罗斯知识分子的一部精神史。你看他戏剧的时候，会看到这一代俄罗斯知识分子的思想与情感的历程。

○王天兵：这些东西你都是七十年代看的？

●芦苇：其实早就看过，但看不太懂。我从农村回来，有了些生活阅历，他的戏剧就看懂了。

○王天兵：农村回来是哪年的事？

●芦苇：1972年以后。

○王天兵：你二十出头的时候。

●芦苇：二十二岁。

○王天兵：现在回过头看，契诃夫对你在技法上有哪些影响？比如说在你塑造人物的时候，在你编故事的时候，在你编情节的时候，有无影响？

●芦苇：我不觉得在技法上有直接的影响。契诃夫对我最大的影响是他对生命的珍惜与对生活的热爱。他很尖锐又是最宽厚，这才是巨匠。

为什么伟大作家多是出生在有宗教背景的国家？其他国度的作家往往有洞察一切的能力，却没有超越时限的博爱。鲁迅就很尖利，契诃夫的宽容在鲁迅身上却看不到。而这两种品质完美无缺地结合在契诃夫身上。

○王天兵：这就是所谓宗教感，就是你所说的东正教中最优美的东西吗？

●芦苇：契诃夫对东正教也有质疑，他笔下的人物就在质疑彷徨，在怀疑挣扎，但远处总有东正教的歌声缭绕不去。

○王天兵：实际上契诃夫本人就是契诃夫式的人物。

●芦苇：他把自己看得很透彻，这是他独享的秘密。

○王天兵：他和他的人物一样彷徨犹豫，他在呼唤革命，也在怀疑革命。他是一个充满怀疑的人。现在看来他是一个先知。

●芦苇：他对革命疑虑重重。

○王天兵：但他不把人物分成革命的、反动的，或资产阶级、无产阶级。他所有的人物都处在一种灰色地带。这就是契诃夫。

契诃夫对你的影响，可能不能落实在具体的技法上，但是对你的影响确实非常大。

●芦苇：主要是精神和情感上。他的观察有穿透力入木三分，同时他又很宽容与博爱。这两种品质要结合在一个人身上，天人合一非常难得。

○王天兵：你有没有过把契诃夫改编成电影的想法？

●芦苇：没有。一是自量不才。二来我是他的崇拜者，而他是俄罗斯精神的体现者，我不是俄罗斯人，但他对我影响极大……不管是在《霸王别姬》里，还是在《活着》中，都能看到 he 博大宽厚的身影。

○王天兵：你看没看过俄罗斯人根据契诃夫小说改编的电影？

●芦苇：看过。

○王天兵：有没有成功的？

●芦苇：很少。有一个《草原》[3]，拍得很棒，但是节奏感不够自如。

○王天兵：契诃夫的《第六病室》也被改编成电影……黑白片，网上有。

●芦苇：这部片子我没看过。

○王天兵：契诃夫的话剧你看过吗？《海鸥》、《樱桃园》……

●芦苇：我都是买碟看的。

○王天兵：是中国人演的，还是俄罗斯人演的？

●芦苇：俄罗斯人演的。中央戏剧学院徐晓钟老师[4]是研究契诃夫戏剧的专家，特别喜欢契诃夫的话剧，他从俄罗斯留学回来后，在中央戏剧学院排演过不少。

○王天兵：排得怎么样？

●芦苇：他们有勇气，排得也不错。但似乎缺少契诃夫戏剧的神韵，这大概有一个难以逾越的语言和形体上的差异吧。

○王天兵：契诃夫戏剧的神韵何在，你能不能说得具体点？

●芦苇：一种淡化的、散文式的戏剧神韵，他把非情节性的生活搬上了戏剧舞台，使戏剧充满了真实的魅力。他不玩弄技巧，也不玩弄戏剧冲突这些花招。他朴素实在。在舞台上展现的是生活本身。这是他与众不同之处。

○王天兵：这些也已经渗透到你的血液中了。

●芦苇：希望这样，但显然修炼未果。

* * *

注释

[1]1853-1921，俄国作家、社会活动家。1883年发表成名作……短篇小说《马卡尔的梦》；1885年的《库页岛上的人》被契诃夫称为“近年来最优秀的作品”。

[2]1891 – 1940年，二十世纪上半叶苏联小说家、剧作家，生于乌克兰基辅的一个俄罗斯家庭，父亲是神学教授，深受果戈理、歌德等的影响，1940年因肾硬化死于斯大林大清洗的末期。

[3]电影《草原》，拍摄于1979年，由谢尔盖·邦达尔丘克导演。该片描写一位男孩子随着舅父和神甫到城里读书，在穿过大草原时的所见所闻。

[4]中国戏剧教育家、话剧导演艺术家、教授，生于1928年，1955年留学于苏联卢那察尔斯基戏剧学院。1960年毕业回国后，历任中央戏剧学院导演系主任、教授、院长

1.24

关于其他俄罗斯文学家

1.24.1

○王天兵：除了契诃夫，在十九世纪的俄罗斯文学中，还有哪个作家对你有影响？

●芦苇：那多了，包括列夫·托尔斯泰、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、果戈理的书我都看过……如果说我自己还有些宗教情怀，恐怕都是从这里来的。这些作家都是宗教感极强的人，他们背后搁着个强大的东正教信仰系统。

○王天兵：具体那部作品对你影响大？

●芦苇：屠格涅夫对我影响很大，比如说《猎人笔记》，还有《木木》，写了一个很悲伤入髓的故事。列夫·托尔斯泰的主要代表作都看过，比如《安娜·卡列尼娜》、《复活》等。尤其是《复活》，电影、小说都看过，里面那个女主角演得令人难忘。

托尔斯泰曾做过边防军军官，他驻守在高加索地区。他写过一篇小说叫《哈吉·穆拉特》，你看了以后，就进入到那个时代……沙俄军人跟信仰伊斯兰教的鞑靼人，在刀光剑影中演出的历史悲剧，情节起伏跌宕，他笔下描写的民族悲剧至今尚在演出。

我还看过陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》，还有《卡拉玛佐夫兄弟》。

○王天兵：《卡拉玛佐夫兄弟》是啥时候看的？

●芦苇：看得比较晚，大概是二十六七岁吧。

○王天兵：很多人看完《卡拉玛佐夫兄弟》精神上都受到了震撼。你当时呢？

●芦苇：这本书让我知道人的精神层面，如此深厚又如此阴暗。气质上，我更亲近托尔斯泰和契诃夫。陀思妥耶夫斯基是精神异常的鬼才，我跟他有时候会保持距离。

○王天兵：这个能不能说得具体点，哪些方面表现出精神异常？

●芦苇：他的人物都处在一个非正常状态下，处境和心理相当怪异。但这些可能正是人类的某种真相。

○王天兵：黑泽明改编过陀思妥耶夫斯基的《白痴》，你看过那个电影吗？

●芦苇：我看的不是黑泽明的，是俄罗斯人在五六十年代拍的彩色电影《白痴》，拍得挺棒的。

○王天兵：你看过邦达尔丘克拍的电影版《战争与和平》吗？

●芦苇：看过。

○王天兵：你觉得怎么样？

●芦苇：邦达尔丘克拍得不错，但是跟读小说的体验还是不一样，我觉得还是缺乏小说深厚的力度，有图解之嫌。

还有肖洛霍夫，我看的时候是十五岁，印象深刻。

○王天兵：1965年。那时候你怎么想到看肖洛霍夫的？

●芦苇：我知道这是一本世界名著，一看就上瘾，上了手不分昼夜，一共四卷四大本，我是一口气把它看完的。

看的时候欲罢不能。我记得看《静静的顿河》第一卷的时候，半夜三更躺床上偷着看，大受感动，居然声泪俱下，我母亲听见了，说怎么了半夜三更的不睡觉偷看书，神经不会出问题了？！她把书没收了，不让看了。

○王天兵：你记得什么情节让你哭吗？

●芦苇：应该是格里高利的老婆娜塔丽莎自杀那一段，世界一下变黑了。

○王天兵：《静静的顿河》在哪些方面对作为编剧的你有影响呢？

●芦苇：《静静的顿河》写的是区域文化，它充满了乡土气息的诱惑。肖洛霍夫对顿河流域的一山一水、一草一木、一人一物，都那么熟悉热爱，让我陶醉于“乡魂”巨大的魅力之中，执迷难返。

乡土热恋是人类的天性，可惜现在的中国人正在失去这种天性，成了无乡无土的怪物。

1.25

关于俄裔美国作家纳博科夫

1.25.1

○王天兵：关于乡土文学以及你的乡土情结，我们还要继续详谈。但既然说到俄罗斯文学，我们不妨接着谈一个二十世纪的俄国作家，实际上是俄裔美国作家，你经常提到的……弗拉基米尔·纳博科夫。

你这代人热爱十九世纪俄罗斯作家的人很多，但听说过纳博科夫这个名字的就很少了，更别说阅读他、体悟他了，所以在这方面也是个异类……在八十年代就读纳博科夫。在国内，纳博科夫也就是这几年才红起来。

你是在什么时候读到纳博科夫的？

●芦苇：我看的第一部纳博科夫小说就是《普宁》，应该是在八十年代早期，梅绍武先生翻译的。这是迄今为止这部小说汉译本最权威的一个版本。他翻译得功力深厚堪称典范。顺便说一句，梅绍武是梅兰芳先生的儿子。

○王天兵：你那时候已经开始写剧本了吗？

●芦苇：应该是写剧本之前。

○王天兵：写剧本之前啊？那看《普宁》对你有深远影响。我们详细谈谈这部作品吧……

纳博科夫是俄罗斯人，十月革命后流寓欧洲，四十岁到美国之前，一直用俄语写小说，而《普宁》讲的是一位俄罗斯老教授移民美国后的日常生活，是用英文写的。

●芦苇：从阅读《普宁》到现在为止，我在中国还绝少碰到知音。遇君相见恨晚！很多人看他这部书不知其所云为何物。小说讲的是一个俄罗斯心灵在异国漂泊的故事，展现了一代知识分子的命运与情感历程……失却了故土家园，找不着情感精神归宿。这种情感对中国人来讲，相当陌生且遥不可及。

○王天兵：很奇怪，我们认识这么多年，竟然没有仔细谈过纳博科夫。

因为我在美国待了很多年，我知道他写的是什麼，又写得有多精彩，而且很真实。其实华裔作家如白先勇等，也写过类似的题材，比如《纽约客》，但是不一样，格局没他那么大，也没那么生动地写过美国生活。《普宁》这篇小说，我知道很多中国人要么看不下去，要么看了无动于衷，甚至说不知所云……

你能不能给我解析一下你所理解的《普宁》的魅力、纳博科夫的魅力。

●芦苇：一个人如果真心热爱契诃夫，便会理解纳博科夫深入骨髓的怀乡深情与俄罗斯情结，读《普宁》就不会有障碍了。纳博科夫毕竟是个俄罗斯人，身为一个流亡者。《普宁》的故事写出了一个俄罗斯灵魂在大洋彼岸的漫游过程。

我惊讶的是纳博科夫的小说技巧和刻画人物的能力，尤其是他对传统文体的颠覆……在纳博科夫的身上既能看到传统深刻的意境，同时，又能看到现代文学跟传统意境的完美结合。

○王天兵：对，他把传统的小说敲碎重新组装了。

●芦苇：是又但不止于此。

○王天兵：他展示了一个完整的普宁的生活世界，但他不像十九世纪小说那样按部就班讲故事，而是讲得……用句中国话讲：很空灵。

●芦苇：是。这个小说我看了很多很多遍，爱不释手，几乎成了我随身必带的经典。

○王天兵：这一点很有意思。我认识的人中看过《普宁》的很少，你这一代人了解纳博科夫的几乎没有，包括和我同龄、或年少的人中，喜欢《普宁》的也非常少。我都很少遇到过喜欢《普宁》的知音，更别说你了。

●芦苇：经典难遇，知音更难遇。

○王天兵：所以，我们今天谈《普宁》这本小说是缘分啊。

●芦苇：我曾经做过对《普宁》小说结构的解析、研究。得找一找我那个《普宁》的笔记本在不在。

（芦苇从里屋拿出几本有关纳博科夫的著作）

●芦苇：他的书我有一层柜子：《说吧，记忆》是他的自传；《薇拉》这本书是他夫人的传记；

还有《纳博科夫传》，不久前才出版的，上下部。上半部是“俄罗斯时期”，下半部是“美国时期”……那个笔记本暂时找不到了，这很像普宁每逢关键必掉链子的困境。

○王天兵：我也是纳博科夫迷，还曾做过对比纳博科夫和巴别尔的谈话……

●芦苇：你我算是知音。谁想到，在西安这犄角旮旯里还藏着两个“纳博科夫迷”，足见文学无国界。

○王天兵：这很有意思。中国人接受起纳博科夫来是有困难的。

●芦苇：他很难被中国人理解。很多人读是凑热闹，赶一下文学时尚。有人在我推荐之下看了以后，还是一片空白。他们说想不通，我为什么喜欢这本书？

知音难觅呀。

○王天兵：《普宁》精致灵巧，但读者要没有经典俄罗斯文学的阅读经历，读它会很累，它也太超前了……因为它的故事性不强，自始至终没啥情节，但他写得无风三尺浪、平地起波澜，真是作家中的作家。

●芦苇：他不为情节所困，他叙事跳跃式的跨度大极了。这是经典人物传记和现代小说技巧一个很完美的组合。在纳博科夫身上，可以看到果戈理式的幽默，也可以看到陀思妥耶夫斯基式的绝望，还能看到列夫·托尔斯泰的博大，还有契诃夫诗意的乡愁，以及他挥之不去的俄罗斯情感心结。同时，能看到现代文学的结构手法……这都在纳博科夫一个人身上，在这个《普宁》的小说里，不可思议地、完美地结合成为一体，发出不可思议的光彩。

○王天兵：我看的时候，首先感到这是一个美国作家写的，是地道的美国小说，同时它又有醇正的俄罗斯味儿，这真是一个奇妙的结合。

●芦苇：普宁是美国大学教师，但他的灵魂、情感是纯粹俄罗斯式的……在《普宁》小说里，各种因素这么完美无缺天衣无缝，严谨而又宏大地融为一体。

○王天兵：而且篇幅也不大。

●芦苇：篇幅很少，可是时间跨度大。从普宁婴儿时代起，有纳博科夫自传的成份的……都出身于俄罗斯贵族阶层的世家，父祖辈都是当时俄罗斯学界、政界要人，从普宁刚刚出生一口气写到他的晚年，时间横跨了大半个世纪，在这么漫长的历史跨度内，新旧不同的两个大陆上，用那么精炼的语言和情节，那么细致入微的刻画，那么详尽地展示普宁的生活与灵魂。二战一代和战后一代都说只能用“天才”来说他。与纳博科夫相比中国作家望尘莫及。

○王天兵：他是十九世纪小说的禀赋，二十世纪小说的格调。纳博科夫认为契诃夫的《带叭儿狗的女人》是最伟大的短篇小说。现在看来，《普宁》接续了这部短篇小说的多种气质，片段式的，不含道德说教的叙述……，当然更较其博大。

●芦苇：纳博科夫是专门研究小说文体的专家，是技巧大师。能够证明他技巧水准的就是《普宁》。我看了《普宁》之后，方知如此浩瀚的社会生活内容，如此丰富莫测的情感经历，能如此精炼地写出来，简直不可思议。除了用“天才”没有别的词能够形容他。

○王天兵：实际上，普宁这种俄罗斯移民的生活，可谓平淡无奇，甚至有点窝囊。普宁经过的都是家常事，但纳博科夫写得如此妙趣横生。

●芦苇：梅绍武的翻译文本功夫很老到，很深，所以反复阅读之后，词句都可以背过来。比如说普宁讲跟他的情人分手是因为：历史解除了他们的婚约……精妙而宏大。

○王天兵：这样的精彩之处太多了。因为我在美国生活过很多年，看过很多外国人写的美国人，都不如纳博科夫写得准确。他描写的移民的生活状态，以及美国人对他们的态度，比如他们对普宁的奚落、冷落，同时又不乏关爱，都非常准确。

他笔下的美国人，包括普宁的同事、邻居、他的房东，个个活灵活现。

●芦苇：他写半夜三更两个房东做梦，妙不可言。

○王天兵：纳博科夫这样的奇才很少见。一个中国人到美国去，如果写美国生活，往往就很“隔”。但是纳博科夫呢，他精通英语、法语、俄语……又在欧洲流寓过。

1.26

关于纳博科夫的《洛丽塔》与库布里克的改编电影

1.26.1

●芦苇：他还是一位语言专家，他真正的专业是文学史。教法国文学、英国文学、俄国文学，是文学史教师。在写《洛丽塔》之前，他一直靠教书为生。

○王天兵：他不只是文体专家、文学讲师，他还是鳞翅目昆虫学家，还因为他特殊的身份和阅历，他母亲是一个犹太人。他是一个有犹太血统的作家，天生对各种种族、文化的差异非常敏感。

其实，《洛丽塔》比《普宁》更精彩。

●芦苇：《洛丽塔》也很好。但我觉得《普宁》更具世界性，更无可替代。当然这是一管之见。《普宁》的商业性远不及《洛丽塔》。

○王天兵：那是因为通行的中文版《洛丽塔》翻译得不好。或者你看那个译本翻译得不好。再说，《洛丽塔》比《普宁》更难翻译，我认为几乎是不可翻译的。

●芦苇：有可能。

○王天兵：梅绍武曾回忆说，当初让他翻译纳博科夫时，他听说其代表作《洛丽塔》写的是一个中年男人和一个小女孩谈恋爱的事，他就不愿意翻，也不敢翻了，因此他选择了《普宁》和《微暗的火》。很可惜，梅绍武最终没有翻译《洛丽塔》。实际上，《洛丽塔》才是纳博科夫自己最钟爱的作品。

●芦苇：梅绍武的文字功夫是一流的。可能他对《洛丽塔》的理解还是有局限的。《洛丽塔》与《普宁》的翻译质量有好有坏，但国内的图书业对他已经有一定程度的关注了。他所有的书几乎全部在大陆出版了，包括《文学讲稿》也出版了。但是呢，凑热闹的人多，行家人少。

○王天兵：真正理解他的人寥寥无几。说到看不懂纳博科夫，不只是我们中国人，洋人也在所难免……我们谈一下大导演斯坦利·库布里克对《洛丽塔》的改编吧？你说过你对那个版本的电影很不满意。

●芦苇：不是不满意，几乎是愤懑。

○王天兵：为什么？我们可以详细地谈一谈。

●芦苇：我说句不恭维库布里克的话，他根本没把《洛丽塔》读懂。库布里克这人我非常佩服，他拍的电影真好。不说别的，他拍越战的《全金属外壳》，就是越战片的经典。但是，他拍得最烂的电影恰恰是我最崇拜作家的作品改编的……就是这个《洛丽塔》。

○王天兵：烂在什么地方？他在哪些方面误解了？

●芦苇：他就没有读懂这部小说。

○王天兵：你说这个小说讲的是什么？

●芦苇：这个小说讲的是一个欧洲知识分子与美国社会的文化冲突和情感错位。这个电影里既没看到文化冲突，也没有情感错位，只是依瓢画葫芦地拍了一部电影。纳博科夫对于美国社会及世俗精神或善意地、或肆意地调侃、讽刺和批判，还有对欧洲感伤式的怀念，但电影里是一无所

有。

“洛丽塔”在小说里面是多么生动的女孩子，在电影里边完全是一个失去了青春活力的木偶。

○王天兵：小说里的洛丽塔出场时年龄只有12岁，但在电影里，是个成年演员演的，年龄有点暧昧。洛丽塔是早熟、复杂的。

●芦苇：她是一个充满生命活力的精灵。这点电影里没有。纳博科夫对于男主角亨伯特·亨伯特的描写，不是从褒贬的角度，而是把真实的一切都呈现出来。亨伯特的稀奇古怪的情感病态，却有非常真实而深刻的力量。

○王天兵：亨伯特给我的印象是情圣。

●芦苇：他是一个病态的情圣，中国作家笔下写不出这种复杂的人物。

○王天兵：这是纳博科夫五十多岁写的。

●芦苇：纳博科夫笔下的人物可以让读者“仁者见仁智者见智”，可以多方位的读解释义。

○王天兵：说一个题外话，如果让你改编《洛丽塔》的话，你有信心吗？

●芦苇：绝对没有。

○王天兵：因为你对美国生活不了解？

●芦苇：这是一部非常复杂而纯粹的小说。要保持这种特点相当困难。它是两种不同的载体。要做这种转型需要巨大的能量。我自量不才，嘴脸不配。

○王天兵：我们刚才说到契诃夫对你的影响，你提到他既尖锐又充满博爱的气质。纳博科夫对你的影响是哪方面的？如果不是从单纯技巧上来说。

●芦苇：纳博科夫的人物描写，跟契诃夫是一脉相承的。所不同的是，我们在看纳博科夫的时候需要更多的阅读经验，需要更多的对文本的兴趣与深究……如果没有这个兴趣的话，难以领会到其精妙之处。

○王天兵：可以这样说，纳博科夫是小说家中的小说家。

●芦苇：契诃夫不搞文体游戏，情感精力集中在人物和故事本身上去。纳博科夫则有技巧结构的魅力。阅读的经验是不一样的。

○王天兵：说到这个文本、文体，你现在还没有写过一个剧本，是探讨电影文本的？

●芦苇：没有。

○王天兵：没有这样的需求？

●芦苇：电影剧本就是一部电影的蓝图设计。在文本做一些形式上的翻新花样，我觉得未免小儿科。剧作技巧应该藏得越深越好，电影中的人物和剧情才是最重要的，炫技就是喧宾夺主容易玩儿栽。

我的电影剧本会让人物自己去体现主题。我“滚”得越远越好。这点我跟第六代有区别……他们会自觉不自觉地站在人物前面，我是要躲在人物背后，最好是钻到地下去。

○王天兵：但实际上，纳博科夫经常跳出来站在人物旁边。

●芦苇：不是，纳博科夫有的时候会玩技巧。他会把自己放在里面做个角色。比如《普宁》就是，他最后躲躲闪闪地出场了。他要挽留普宁，但一切都错位了，普宁仓惶涕下而去。

○王天兵：这个手法实际上是纳博科夫对陀思妥耶夫斯基“双重人格”的一个调侃，可以这样理解。

●芦苇：没错。

○王天兵：实际上普宁是他又不是他，还是他自己的两面……这是纳博科夫的现代性。契诃夫是不会这样写的。

●芦苇：所以说纳博科夫是小说家里的小小说家。他是技巧大师。

○王天兵：在电影导演中有没有类似这样的人？

●芦苇：我告诉你吧，尽管我把库布里克的《洛丽塔》贬得一钱不值，但公平地说，库布里克就是导演里的导演，因为他能掌控完全不同、截然相反的类型，还有充满个性的表演技巧。电影《洛丽塔》非常失败，但不能否认《全金属外壳》的出色，不能否认《2001太空漫游》。他另外好几部电影，都拍得很成功。

○王天兵：《斯巴达克斯》也是他拍的。

●芦苇：《斯巴达克斯》大而无当，这部电影亦难以恭维。

○王天兵：前半部不是他拍的，后半部是他导的。我觉得这部片子一般。

●芦苇：你说的对。

○王天兵：那个《大开眼戒》呢？他最后一部片子，汤姆·克鲁斯夫妇主演的。

●芦苇：抱歉，我没看过。

○王天兵：施尼茨勒原著，他也是犹太作家，写尽了一战前维也纳的世态诸相。

●芦苇：没看过。

○王天兵：还有那个《发条橙》。

●芦苇：那是在英国拍的，很棒，让“垮掉的一代”那拨人看了以后肃然起敬后又自惭形秽的一部电

影。

○王天兵：我们再回到纳博科夫。你刚才对《普宁》的概括，非常精炼。没有一定的小说阅读底蕴是不可能看懂这本书的，因为你几乎复述不出它的情节。

●芦苇：大概在二十年前吧，我把《普宁》的情节摘列出来，做了一个结构研究。我惊叹这个人在结构上的能力。他就是个天才的作曲家，在结构这个问题上，他是个行家里手，是个出色的大师。可他自称对音乐一窍不通。

○王天兵：纳博科夫曾经写过自己的创作过程：他一般不是从第一章写到最后一章，他会写任意一段，但他预知这在全篇中的位置，然后又写其他位置的某一段，最后这些片段竟然全部自动归位，连成一体。他在写作之前有成竹在胸的感觉。

●芦苇：罗伯·格里耶[1]是玩时空倒错、搞结构游戏的。这套技艺纳博科夫很在行，现代文学的技巧创新在他手里如同拼版游戏。

○王天兵：纳博科夫与罗伯·格里耶惺惺相惜，但是他又没有失去人物。

●芦苇：他不以做游戏为目的。他最关注的是人命运中的无常感。

○王天兵：人物还是他的目的。

●芦苇：其实读者记不住技巧，却会记住“普宁”这个人物。把他的音容笑貌，他的内心情感，他的生活经历，把这个人的可爱可笑可敬可悲之处都印记在心里了。

对一部小说的境界来讲，夫复何求。

○王天兵：你这么多年来，一直在看这个小说啊？

●芦苇：看了很多遍《普宁》，开卷有益。他文字很棒，翻译也很好，看他的小说真是一种莫大的享受。

○王天兵：这本小说，我看了也非常喜欢。但是至今除了你之外，我再没有看到第二个人，别说像你这样鞭辟入里地解析啊，就算是看过这部小说的，也往往没留下啥印象，或者干脆看不下去。

●芦苇：我给所有热爱文学的人推荐这本书。我买了不下十本，见人就送，逢人就说这是极品，不读此书何谈文学？

○王天兵：但是回应的有几个？

●芦苇：我得到唯一的正式回应是你，但是还没送给你书呢。

○王天兵：我是自己发现的。九十年代初期，我在美国留学时发现了纳博科夫，读的是《洛丽塔》和Strong Opinion[2]，而《普宁》却是2007年我在中国读了梅绍武版以后，才喜欢的……其实说起纳博科夫，对我自己影响也很大。这是题外话。

我们还是回到俄罗斯文学，除了纳博科夫、契诃夫，还能不能再谈点别的，某个作品啊，某种思潮啊，某个时期啊等等。

●芦苇：再说一部杰出的作品吧，就是阿斯塔菲耶夫的《鱼王》。能看到俄罗斯精神文化一脉相承的特点和魅力。阿斯塔菲耶夫是应该得诺贝尔文学奖的，诺奖没给他，是这个奖评委的有眼无

珠与孤陋寡闻。

○王天兵：你什么时候看的阿斯塔菲耶夫·

●芦苇：八十年代中期看的。他跟肖洛霍夫一样，是一个区域性的作家，他专门写西伯利亚的森林与土地的。

○王天兵：是个乡土作家。

●芦苇：他一生都在写西伯利亚叶尼塞河流域，那是他的家乡故土。《鱼王》写得很棒。写一个叫阿基姆的青年猎人，读他的书会有一种复杂的心痛感觉。我对他很佩服，读他的小说你才会知道这方乡土不可替代的独特魅力，这是好酒的浓香特征。我读他的小说时，经常会想起像格林卡、穆索尔斯基、里姆斯基这样的音乐家。尽管岁月、区域相隔，仍能跨越时空地分享俄罗斯的情感与魅力。

○王天兵：阿斯塔菲耶夫是什么样的命运。我对他没有什么了解。

●芦苇：他二战的时候当过兵，已经去世了。他这个人如同油画家普拉斯托夫，同属于俄罗斯土地的艺术大师。

* * *

注释

[1]罗伯·格里耶1922-2008，法国新小说流派的作家，代表作是剧本《去年在马里昂巴德》，写一名少妇在某休养地遇一男子，男子说他们去年曾相识并相约于今年在此相会，最后说服少妇承认此事并与之一同出走。据此剧本拍成的电影于1962年在威尼斯国际电影节上获奖。

[2]《独抒己见》，最新中译本由浙江文艺出版社出版，译者唐建清。

1.27

关于莎士比亚

1.27.1

○王天兵：俄罗斯文学是谈不完的。接下来，我们不妨谈谈英美文学。

首先，谈一下莎士比亚。我记得你说过，要学剧本，一定要看莎士比亚。但这个话题我们从来没谈过。所有西方的剧作家、作家，都研究过莎士比亚，可是我们中国的作家、中国的电影编剧，也许并没有研究过莎士比亚。莎士比亚在西方的文学领域、戏剧领域的地位是无与伦比的。你看过莎士比亚的哪些东西？

●芦苇：我有《莎士比亚全集》，但是并没看完。他的一些大部头，比如说《亨利五世》等帝王系列，基本上看过。

在莎士比亚时代，戏剧几乎就是一个电视连续剧，上演就是若干天。这种演出形式要求他写得重复，台词也冗长。

当然我们不懂古英语，不知观众是不是在欣赏一种古英语的韵律，一种语言节奏感，所以很难判

断。从剧情上看，那当之无愧的经典还是《哈姆雷特》，《哈姆雷特》在当时叫短剧，演一晚上就完了，这是英国戏剧难以逾越的一座高峰。

○王天兵：黑泽明说过，你要学电影必须懂编剧，懂编剧必须研究莎士比亚。

●芦苇：黑泽明是一个拿来主义者，有时他干脆就照搬过来。

○王天兵：你能不能从编剧的角度讲一讲《哈姆雷特》的结构？

●芦苇：舞台剧跟电影是有区别的。我不是舞台剧的行家，所以不太懂，我看过《哈姆雷特》舞台剧的不同版本，我也看过不同版本的电影，深感莎翁的宏大与凝练。

从黑白片看到彩色片，几代名角的戏都看过。毕竟它是从戏剧变成电影的。可以对比戏剧与电影的关系。但是我不认为这就是电影，因为电影与戏剧差距很大；戏剧主要是语言的魅力，电影是声画合一的魅力。

《哈姆雷特》是典型的正剧、悲剧，这种戏剧形式，从古希腊发展到“文艺复兴”时代的英国，形式上臻于成熟，迄今难以逾越。如果要研究舞台正剧、悲剧类型，首先要研究《哈姆雷特》。

○王天兵：黑泽明的所有电影，都有莎士比亚的影子。限于时间关系，我们不能在莎士比亚上逗留太久，还有其他英美作家给你留下印象吗？

●芦苇：英美影响比较大的都是近代的。约瑟夫·海勒[1]的《第二十二条军规》我看了好几遍，觉得特别过瘾。威廉·福克纳的小说看了不少，包括早期作品。第一次看他的作品是刊登在六十年代的《世界文学》上的一个小说，叫《拖死狗》，用东北话说：写得贼牛比。

他写一战结束，美国空军飞行员失业以后的悲惨生活。他们靠玩跳飞机的表演维持生计，他们就跳飞机，就是在飞机起飞以后，站在飞机翅膀上做惊险表演，干这事挣钱。诡异与奇独跃然于纸上。

○王天兵：你对外国文学的涉猎都来自你对几本杂志的长期阅读，而且这从很小就开始了。

●芦苇：有两本杂志，《世界文学》和《外国文艺》，我是常客至今订阅。《译文》收录的是通俗商业小说，不大看。

* * *

注释

[1]约瑟夫·海勒美国黑色幽默派代表作家，出生于纽约市布鲁克林一个犹太移民家庭。1961年，长篇小说《第二十二条军规》问世，一举成名。

1.28

关于《八月的炮火》和犹太作家

1.28.1

●芦苇：英美作家中对我影响深远的，除了小说家，还有一位历史学家，比如美国的芭芭拉·塔奇曼。她写的《八月的炮火》，至今仍是我案头必备书，且手不释卷。

○王天兵：一本讲战争谋略的书为什么是一位职业编剧的案头书呢？

●芦苇：《八月的炮火》是历史经典，阅读性极强，得了美国的普利策历史类大奖，芭芭拉·塔奇曼是位令人望而生畏的女作家。

○王天兵：你什么时候读到这本书的？

●芦苇：八十年代初，一出版我就买到了这本书。

○王天兵：我知道这本书还是你推荐的呢。那已经是2007年我写完《哥萨克的末日》并在《布老虎散文》发表后，我送你看了之后，你向我推荐了两本书……一是唐德刚的《袁氏当国》，再就是《八月的炮火》。《袁氏当国》很棒，但《八月的炮火》我一看就上瘾了，因为我自己的著作结构、叙述方式与之暗合，但远没有它的庞大恢弘和挥洒自如，让我有相见恨晚之感，仿佛发现自己尝试的路原来别人早已走过，而超出自己之远，简直无法企及。我至今还在反复阅读。

●芦苇：《八月的炮火》我推荐给很多人，很少有你这样反应强烈的。这是一战的“史记”，史诗视角叙事宏大人物众多，充满了戏剧冲突……在小说中你很难看到这样一种宏伟的格局，它写了1914年8月这个历史时空的剖面，让你领略到历史现场感的魅力。

○王天兵：类似这样的书，我们还能举一些：托尔斯泰的《战争与和平》也有宏大叙事……为什么这本书三十年来成为你案头书？案头书就是工具书啊。你到底在向它学习什么？

●芦苇：这本书比编剧技巧要精彩有趣得多，你领会的是历史视角和叙述法则。塔奇曼这本书之所以重要，是既有宏大的历史场景和复杂的战争事件，更重要的是还有经历者现场的生命体验以及深刻的反思。这是一本传递着人类体温的史书。

○王天兵：作者是一位犹太人，而且对自己的犹太身份很自觉。犹太人往往因为没有归属，因此对各种文化很敏感。

●芦苇：犹太人在看待历史的时候，总能触摸到与众不同的东西。芭芭拉·塔奇曼还曾经写过一本很棒的关于中国的书，《史迪威与美国在中国的经验》，也是一部被忽略的书。

○王天兵：但那本书不如《八月的炮火》。塔奇曼写中国人写得“隔”……

●芦苇：可能是翻译水准也不行。《八月的炮火》有个强大的翻译班子，当时是上海社科院一个团队弄的，有名家把关。翻译可以说是炉火纯青。

○王天兵：是不是也可以理解为它有一种气场，你看后感觉精神的愉悦？

●芦苇：就是上瘾。逮着点时间就重读，卷不离手。

○王天兵：我和你一样，也是经常拿出来看看，它让我心静下来。我也有几本书是反复要读的。《八月的炮火》是一个，还有丹纳的《艺术哲学》，傅雷翻译的。每每拿出来要看一看，不是从头到尾，而是打开任意一段就看下去。

●芦苇：傅雷翻译的《艺术哲学》当年也是必备书，但看得比较早。

○王天兵：从犹太身份的角度来看塔奇曼其实很有意思。她早起一本书就是写犹太建国史的，叫《圣书与剑》，但她自认为作为犹太人很难对犹太历史保持中立的、冷静的立场，因此自那以后，她不再写关于犹太历史的著作，而是将目光投向其他国家和民族的历史。

●芦苇：她的眼光是世界性的，因此出手不凡，还有她良好的家学渊源和坚实的学术素养。

○王天兵：犹太作家中，还有没有对你有特别影响的？

●芦苇：犹太作家太多了。我最早看过一个美国的犹太作家写的书叫《没钱的犹太人》（作者：麦·哥尔德），是关于美国大萧条时期普通的犹太人的家庭生活，写得很生动，我小时候看得很是感动。包括那个波兰犹太人辛格[1]。中国没有这样的作家。还有卡夫卡，年轻的时候几乎读遍了他的书，《变形记》、《审判》都读过。我有个诗人朋友很崇敬卡夫卡，叫胡宽，也跟卡夫卡一样英年早逝。

卡夫卡是上个世纪二十年代的人，他的身份复杂，身处布拉格，是说德语的奥地利犹太人，但又有捷克背景。他把人的心理问题展示为人的真实处境的悲剧性。与卡夫卡并列的乔伊斯、普鲁斯特，所谓现代主义的三大家经典小说我都看过。

○王天兵：你好像更喜欢十九世纪的小说。

●芦苇：纳博科夫可与十九世纪远了去了，《尤利西斯》也不近。十九世纪的作家多有宗教情结，但二十世纪敏感的作家他们看到了宗教并不能解决人的精神问题。他们面对这个问题，研究这个问题，对这个问题的贡献比心理学家还大，这是对人类精神困境的又一次寻求突围。

○王天兵：你的电影基本上是现实主义的，与上面三位那种叙事还是有距离的。

●芦苇：我写的剧本都是情节剧，面对的都是困境。

注释

[1]辛格（1904-1991）：生于沙俄统治下的波兰，1935年迁居美国纽约，1978年获诺贝尔文学奖。

1.29

关于东南欧作家

1.29.1

●芦苇：再来谈一个对我有很大影响的作家，南斯拉夫的安德里奇[1]。

○王天兵：安德里奇啊，我连听都没听说过。你是什么时候看他的？

●芦苇：也是八十年代，如果说我对历史的舞台有兴趣，可能潜移默化地受到过他的影响。他写过《德里纳河上的桥》是长篇；《情妇玛拉》是中短篇集。南斯拉夫有两个作家得了诺贝尔奖，一个是他、一个叫乔西奇。伊沃·安德里奇1892年出生，1961年获得诺贝尔文学奖，1975年去世。

安德里奇被认为是南斯拉夫民族史的代表作家，《德里纳河上的桥》通过一座桥贯穿了南斯拉夫历史，写了一千多年，是真正的历史画长卷。《情妇玛拉》也讲的是巴尔干半岛被奥斯曼帝国统治期间的故事，对我影响很深。

南斯拉夫是基督教和伊斯兰教在此接触、冲突的舞台，这块地方是一个文化异常敏感的地带，被认为是欧洲的一个火药桶。

奥匈帝国的“铁血宰相”梅涅特说，巴尔干半岛上那些混帐事儿迟早会引起一场世界大战。此君不幸而言中。许多民族国家不同、语言信仰交织在一起冲突剧烈，果不其然一战由此爆发。现在这里依然是一个各种势力角逐、敏感多事的地方。

德里纳河是南斯拉夫的一条大河，安德里奇写的就是这方流域的故事。《德里纳河上的桥》写得太棒了。中国不乏这样的历史，但是中国没有安德里奇这样水准的作家。

○王天兵：这个问题我们稍微多说几句。是否因为我们中国人，总是习惯从中国看世界；而西方这些作家呢，他们有一种对不同文化的敏感性，使他们能从世界来看一个地方。

●芦苇：中国文化跟西方文化的不同，就是有信仰文化和无信仰文化的距离。汉民族文化跟伊斯兰教文化、基督教文化，包括佛教文化，有根本的区别。中国作家对不同文化、宗教的区别往往因不了解而持漠视的态度，夜郎心态严重。

安德里奇是历史学家，他一直在写大历史的舞台、不同民族的命运，写民族冲突、国家战争、区域纠纷、信仰搏斗，但他是通过小人物的命运来折射大历史的舞台。

○王天兵：这是形成你“芦苇风格”的一些元素？

●芦苇：我一定在潜移默化中受到他的影响，毫无疑问融化到自己的心灵里去了，终生受到他的影响与恩惠。

○王天兵：实际上中国这个大历史舞台给我们提供类似这样的东西太多了。

●芦苇：但中国人缺少将苦难升华为史诗的能力，缺少文化判断，缺少对价值观的选择，换句话说，民族受的苦难没有给我们带来一种反思与认识的能力。俗话说就是，这罪白受了。

○王天兵：我们中国作家的文化格局很小，对文化冲突既不敏感，也无力驾驭。太平天国实际上就是文化冲突……基督教到中国变成另外一种东西，和儒家文化冲突。太平天国本质上是这种东西，对吧？

●芦苇：中国没有正统的宗教信仰，是邪教横行之域，历史上的邪教从先秦开始一直延续到今天。太平天国只是一次重演。如果在信仰文化上面，没有一个彻底的进步的话，这种情况还会延续下去。

○王天兵：你曾经说过你想写太平天国？

●芦苇：如果有表达的自由的话。我曾经写过电视剧《李自成》，40集提纲写完了，完成的有20集。

○王天兵：那里面有文化冲突吗？

●芦苇：不但有而且冲突惨烈。写的是明朝末年的社会现状，汉族内乱满族入关，各种势力的冲突，我力图还原真相。

○王天兵：你觉得中国有没有类似的对文化冲突、对宗教冲突比较敏感的著作？

●芦苇：很少，基本都回避掉了。有些作家是偶尔露峥嵘。记得当年的小说《亮出你的舌苔或空空荡荡》（作者：马建），就写了一个藏族人的内心生活和精神世界。我们是无宗教信仰的一种文化，渗入到社会的方方面面，也渗入到每个人的生活习惯中去。你在中国作家的小说里，看不到对于灵魂终极归宿这些东西的探寻，他们只会写变化不定的红尘世界。

○王天兵：波兰作家对你有影响的吗？

●芦苇：最早读过亨利克·显克维支[2]的《十字军骑士》，大概七十年代就看了。波兰的电影、音乐、绘画和文学艺术都根基深厚，有个画家叫马特义可，是给皇宫专门绘制大历史场面的，他是波兰的学院派。波兰裔犹太人，用意第绪语写作的辛格（1904-1991，生于沙俄统治下的波兰，1935年迁居美国纽约，1978年获诺贝尔文学奖）对我影响也很大。

○王天兵：意大利作家中对你有影响的吗？

●芦苇：意大利有一个女作家叫艾尔莎·莫兰黛[3]（Elsa Morante，1912 – 1985），她的前夫是曾经获得诺贝尔文学奖的，叫阿尔贝·莫拉维亚[4]（Alberto Moravia，1907 – 1990）。莫兰黛写二战时意大利的普通民众的命运，功力扎实，那里德国人、犹太人、游击队、黑帮势力，活生生的各色人等聚集在一个历史舞台。我看了很受震动。能看到意大利二战时最真实生活的幕幕场景，人物呼之欲出。她是书写民族史诗的大手笔，堪与其夫比肩。

* * *

注释

[1]伊沃·安德里奇（1892-1975）：今塞尔维亚人，诗人、批评家、小说家，曾任南斯拉夫驻罗马、柏林等地大使，1961年获诺贝尔文学奖。

[2]亨利克·显克维支，1846 – 1916，出身于贵族家庭。代表作有历史小说三部曲《火与剑》、《洪流》、《伏沃迪约夫斯基先生》，以及著名历史小说《十字军骑士》等。1896年，显克维支完成了长篇历史小说《你往何处去》，1905年他因这部作品荣获诺贝尔文学奖。

[3]艾尔莎·莫兰黛（Elsa Morante，1915-1985）：意大利女作家，名著《历史——延续万年的丑闻》有最新译本，译者万子美。

[4]阿尔贝托·莫拉维亚（Alberto Moravia，1907-1990）：意大利导演贝托鲁奇的电影《同流者》就是根据他的小说改编的。

1.30

关于拉美作家与魔幻现实主义

1.30.1

●芦苇：对我有影响的，还有一位拉美的魔幻现实主义真正的鼻祖，墨西哥的胡安·鲁尔弗。当年可是风靡一时呀。他写过一本书叫《佩德罗·巴拉莫》。

○王天兵：没看过。

●芦苇：胡安·鲁尔弗是研究墨西哥古代遗址的考古学家。有一天他突然说，墨西哥小说家都太笨不会写小说，我来写给你们看看小说应该怎么写，在很短的时间挥笔而就。《佩德罗·巴拉莫》在墨西哥出版之后惊动文坛。大家都说，你是一个很有文学天赋的人，应该继续写小说。胡安·鲁尔弗说，我只是让大家明白小说应该这样写，我真正的兴趣是玛雅古城的考古，那是我的专业、我的天地，小说你们去写吧。

中国读者大多只知道加西亚·马尔克斯，还有那个秘鲁的略萨[1]，其实，胡安·鲁尔弗才是真正的鼻

祖。马尔克斯与鲁尔弗有传承关系，但鲁尔弗此后专心考古不大写小说了。

○王天兵：讲讲鲁尔弗的特色。

●芦苇：魔幻现实主义有一句著名的格言“时间是无限循环的，空间是交叉循环的”，这是博尔赫斯说的，但文本最先出自于胡安·鲁尔弗。陈忠实与莫言等一代中国作家，直接间接都受到这句话的影响与启发。但大多只知其然不知其所以然。对鲁尔弗并不清楚。我喜欢这个“魔幻现实主义”的鼻祖，反倒与博尔赫斯有距离。他喜欢卖弄浩如烟海的知识学问，还写过中国历史故事呢，叫《王佛保命之道》；还有呢。

○王天兵：《小径分岔的花园》最后出场的不就是一位汉学家、红学家嘛？

●芦苇：博尔赫斯晚年反省一生创作，说他的小说太卖弄了，这句话说得非常诚恳，一语中矢。很多研究他的人并没看出来。他的小说太聪明、太显摆，不像契诃夫，是出于对生命的感悟和怜悯而写作。

他热爱的是他掌控的技巧，是他自己所构筑的迷宫花园一样的结构。

○王天兵：用句俗话，他是为艺术而艺术的？

既然说到魔幻现实主义，因为你对《白鹿原》很熟悉，还改编了《白鹿原》，我们对比一下陈忠实的《白鹿原》和魔幻现实主义的经典。

●芦苇：在技法上显然有影响。但我们一直在说，在中国文学中，农民自古以来是缺位的，陈忠实写作《白鹿原》的意义正在于此。

○王天兵：小说的社会学价值超过它的文学价值。

●芦苇：农民是中国历史舞台被漠视遗忘的人群。如果没有这部长篇小说，农民将被社会遗忘……这是陈忠实的功绩。

小说的艺术成就仁者见仁、智者见智，各有各的说法。但是，陈忠实毕竟完成了一项壮举，他把中国的农民、乡村搬上了小说正史。我对王全安的《白鹿原》电影非常失望，他没看懂小说的内容。这部电影拍得失魂落魄苍白无力，如同患上了当代都市的缺血症。

* * *

注释

[1]马里奥·巴尔加斯·略萨，生于1936年，拥有秘鲁与西班牙双重国籍的作家及诗人，现任教美国普林斯顿大学，2010年诺贝尔文学奖得主。其代表作有《城市与狗》、《潘达雷昂上尉与劳军女郎》、《绿房子》、《中国套盒》等。

1.31

关于日本作家

1.31.1

●芦苇：我年轻的时候很迷川端康成，他的小说，比如《雪国》，有日本传统俳句优雅的美感。

○王天兵：九十年代在美国我看过《雪国》的黑白片录像带，很精致。

●芦苇：他的好多小说都拍成电影了。还有日本的井上靖，早期写得很棒，但是他的《井上靖西域小说选》，“敦煌”、“苍狼”啊，有一种很难说透的距离感，中国电影《狼灾记》苍白乏力，缺失了“大漠孤烟直，长河落日圆”的苍茫壮阔意境。

写《罗生门》的芥川龙之介我也很喜欢。还有三岛由纪夫，我看过他的长篇《丰饶之海》，水流般的纯净。这个人有点偏执促狭，他的文字感觉是一流的，但他为之献身的思想是不入流的，我不喜欢，他的《金阁寺》、《丰饶之海》，有文句魅力，推崇极致美感的死亡，有种病态怪异的独特境界。

○王天兵：总的来说，日本文学对你的影响好像不是很深。

●芦苇：日本文学平实而优雅，清新而朴实有一种海洋般的感觉。

大和民族不可以小看，自有一种审美的境界。五四前后，中国文学、思想的革命往往都以日本为跳板基地。上世纪伟大的中国画家齐白石，他的艺术价值也是日本人发现的。当时他的画在国内无人识货，在北京被人骂成不入流的“野狐禅”，根本看不懂他的画，没人要。

陈师曾带了他的画去日本，全部高价售光，齐白石在国内的名声顿涨。有人看到日本人这么买账，才重新看他。国人在艺术价值判断上，包括文学与电影，也遇到同样的尴尬，就是墙内开花墙外红……日本人对中国的国粹，在绘画、书法、昆曲、京剧领域内，往往比国人有眼光。

1.32

关于《红楼梦》

1.32.1

○王天兵：中国文学经典也该说几句啦。一直没听你说过《红楼梦》。

●芦苇：《红楼梦》我二十多岁前看不进去，居然没看完，脂粉气太重不爱看。三、四十岁了才看懂《红楼梦》，觉得曹雪芹是大师巨匠，能透过脂粉锦绣儿女情长，写出一个时代的悲剧真相，很深刻。

○王天兵：为什么你在四十多岁的时候才看懂这个？你已经写过《霸王别姬》，写过《活着》了。

●芦苇：读懂它了。《红楼梦》把中国人精神上优雅与晦暗的一面，都毫无掩饰地展现出来，它秉承了中国文学诗情画意的传统，有史诗视角，从家族命运、个人命运写出了王朝伦理掩盖下的人性悲剧。

○王天兵：可以把《红楼梦》跟《普宁》对比一下。为什么呢？因为《红楼梦》跟十九世纪的西方小说经典（《包法利夫人》、《安娜·卡列尼娜》等）一比，就会发现它们的气质大相径庭，而与《普宁》却不乏灵动和禅意。

●芦苇：这种对比有意思。两者的相似之处是史诗格局与胸怀，还有高超的技巧。

○王天兵：它们都写了一个完整的天地，但表面上东一榔头、西一棒子，写完这儿写那儿，在多维时空中跳着写，最后却融为一体。

●芦苇：细腻灵活的笔触，画出了大悲大悯的情怀。

○王天兵：贾宝玉之外还有个甄宝玉，而与普宁相对的是叙述者……《普宁》的读者原来以为叙述采用的是全知视角，最后才冒出来个叙述者，既是又不是纳博科夫，与普宁相对……实际上，普宁是纳博科夫的一种自况，或一个替身、一个侧面（alter ego）。贾宝玉、甄宝玉，都是曹雪芹的alter ego。由此也可以看出，曹雪芹叙事技巧的灵动与超前，让那些一定要将贾宝玉坐实为曹雪芹的红学理论显得文不对题了。

如纳博科夫所说，伟大的小说即伟大的童话，《红楼梦》其实也是一个童话。

我以前就谈过，纳博科夫是有东方性的，他的小说和其他西方大师的在气质上不太一样，他有东方性。

●芦苇：纳博科夫的某一位祖先是鞑靼王子，他作为人质被扣在俄罗斯了。

○王天兵：这是他在Strong Opinion（《独抒己见》）中说的。俄罗斯有这样一个传统，就是贵族们喜好吹嘘、杜撰自己的祖先是蒙古王公。因为当年蒙古人征服了俄罗斯，成为统治者，都是贵族啊。他实际上是标榜自己的祖先是贵族。

曹雪芹、纳博科夫祖先都是混血儿，或文化混血、或基因混血，因此自身就充满了矛盾冲突，也对各种冲突格外敏感。

●芦苇：普希金的祖先是黑人，有埃塞俄比亚人的血统。

○王天兵：如果让你来改编《红楼梦》呢，你有什么想法？

●芦苇：如果胆没被吓破的话，也得把自己好好掂量掂量，用谁的话来说是：看看自家的嘴脸配不配去干如此尊贵的事。当年张纪中找到我家来让我改编《水浒》，我说他妈的这可是四大名著呀！他说四大名著怎么着了，不能拍电视剧了？我说拍可以拍，咱们也得照照镜子，看咱自家嘴脸配不配干这个事！张纪中说，你有钱不挣，你有病呀。我说这钱挣了，害怕被士林有识之士下了油锅。

○王天兵：我想早晚有一天，还会有人再把它拍成电影的。但这个人非得对诸如满汉文化、主奴关系、儿童、少年与成人之别，以及作者的叙事技巧、结构匠心等等都特别敏感、高度自觉，这才有可能改编成功。

●芦苇：我对《红楼梦》心存敬畏。这个时代有的是胆大包天，敢在经典身上撒尿的狠男斗女，我自量不才，胆儿又小不敢冒犯经典，还是躲一边儿吧。

1.33

关于中国乡土文学

1.33.1

○王天兵：你对乡土文学情有独钟，在谈中国乡土文学之前，我想起英国作家哈代的《德伯家的苔丝》……这是西方乡土文学的经典。

●芦苇：《德伯家的苔丝》是我父亲年轻时读物。经典文学改编的电影，大多数都是失败的，比如《洛丽塔》，包括《静静的顿河》，契诃夫的小说拍成电影多数也都是铩羽而归，但波兰斯基

拍的《苔丝》木秀于林是一部罕见的成功之作。。

波兰斯基这部电影的艺术水准与原小说比肩而立。这个太难得了，很难有相同的例子可以再举出来。

○王天兵：你读《苔丝》时大概多大？

●芦苇：初读也就是十五六岁吧。

○王天兵：初中的时候。

●芦苇：“文化大革命”的时候稀里糊涂偷看的，成年后再读才心悦诚服。中国乡土小说印象深刻的是《创业史》中的第一章，民国十八年（1929年）到解放前这一段，笔墨不多力道十足，堪称陕西乡土文学的经典，就这一小段写得无比出色。

○王天兵：记忆中有哪几段文字印象比较深？

●芦苇：小说写的民国十八年陕西旱灾，渭河以北大批难民逃荒，渭河以南当时有河水，土地还有收成。那种背井离乡卖儿卖女的惨景，写得非常详尽扎实；一个寡妇带着孤儿，要饭逃难来到了汤河边。实地是长安县境内的泾河两岸。柳青把它写成汤河。

○王天兵：周朝建都的地方就是镐京，在沣、泾河畔。

●芦苇：沣泾之地的后人梁三收留了寡妇和孤儿，苦干了半辈子，憧憬着发家致富。梁三老汉腰也弯了，背也驼了，依然是一贫如洗，家没发起来。

柳青笔下的故事对我有很大的吸引力，深受感动。1967年，“文革”运动中，学校要组织去夏收。我就跑到泾河岸畔，小说里叫蛤蟆滩，把中学的学生带到那儿去参加夏收、秋收。我也得以结识了小说中的一些人物原型。

○王天兵：你实际上不是在农村长大的，是吧？

●芦苇：城里机关大院长大的。

○王天兵：但你天生对乡土有一种亲近感。

●芦苇：是呀。

○王天兵：是因为这个小说的影响吗？还有其他原因吗？

●芦苇：这个说不清楚。

○王天兵：包括后来对《白鹿原》的改编……

●芦苇：后来我在农村插队成了地道的农民。我看《白鹿原》的感动来自对关中乡土的热爱，农村生活历历在目浮现于心。但是王全安这一代电影人跟乡土没有关系，不了解农民的情感语言和生活氛围；其所表现多为误解，开口闭口说粗话，关中农民自有一套语言风格，讲究的是骂人不带脏字多用比附意会。如果在农村没有生活过，很难通晓明白，这不是凭小聪明小才智可以解决的问题，得有生活根基。王全安要拍《白鹿原》，又不下功夫懂晓农村和农民，最后只是一场相去甚远互不搭调的误会。

体会农民对土地、庄稼的情感，农民的悲欢离合的传奇很难。王全安这代人生活在都市的时尚氛围之中，捕捉小感觉小氛围尚可，让他去寻找《白鹿原》的根基与灵魂实在困难。

○王天兵：民国时期有没有中国作家写过有乡土气息的小说？

●芦苇：很少。有影响的中国乡土长篇小说的作者反倒是个美国人……赛珍珠，她的《大地》有可取之处，但也存在着与生俱来的隔膜与距离。

○王天兵：上世纪三十年代美国好莱坞就拍过《大地》。有没有必要再重新改编一遍，重新拍一遍？

●芦苇：真正的关中农村，比她笔下要生动鲜明得多，何必要舍近而求远？

○王天兵：你能不能讲一下，《大地》哪些方面写得好的，哪些方面有点隔膜？

●芦苇：你把《大地》跟《活着》做个比较，或者跟《黄土地》做个比较，就能感觉到想像和真实的区别。赛珍珠是生活在中国人中间的白人女子，但她不能从血液溶入到这片土地中去。跟到美国去的中国移民一样，有相当的距离感。

○王天兵：鲁迅对赛珍珠有过类似的评价。《大地》前几年在美国又火了。美国主持人奥普拉·温弗瑞在她的脱口秀上重新介绍了赛珍珠与《大地》，它旋即成了美国畅销书，研究赛珍珠也挺热门。

鲁迅也写过农民……闰土。

●芦苇：他写的阿Q，其实是游离于村镇中的游民，就是一个打短工的，家里没地，不是地道的农民。

○王天兵：《死水微澜》呢？我看了一部分，但没有看完，印象不是很深。

●芦苇：写《死水微澜》的李劫人是五四以后一个不可忽视的小说家，一个被忽略了的大匠，但他写的是四川成都的城镇，还不是写农村的。

○王天兵：沈从文写过湘西……

●芦苇：他写的是水户家、船户，贩夫走卒野渡舟子之类，正经农民很少。

○王天兵：沈从文有点把乡土美化了。

●芦苇：十八九岁沈从文就离开湘西，他写的是一个童真气未脱的孩子眼睛中的湘西。

○王天兵：中国本来就是乡土中国。往上推上几辈子，我们的祖先都是农民，但是很少有真正的小说或者电影对得起乡土中国，这个以前我们就谈过。

在王全安的《惊蛰》里边，还能看到当今的农民形象。还有上次在你这儿看的徐童的纪录片《老唐头》，其中的乡镇气息很可贵，比如片尾那个女孩用脚播种的场景，灌溉的水在泥土上流动的画面，都很有美感。

有趣的是，这两部片子都是你举荐后，我坐在你家中一动不动看完的。

●芦苇：你在《惊蛰》中能够闻到当今农村生活的气息，这已经难能可贵。现在徐童的纪录片更货真价实，但他不是单讲乡村，他拍的多为城镇底层，不单是纯粹的农民。徐童把老唐头的生存状态呈现在镜头当中。其真实性是一种说服力，无比强大的力量。

农民的影视，到目前为止，还非常少。中国电影每年有几百部的产量，但农民基本缺位。有那么几部却多为粉饰农民的，喜剧化调侃化了。《黄土地》拍的是真正的农民，《老井》也算一部，

《惊蜇》也部分地表现了当今农民的处境。

往下数，没了。电影《白鹿原》把为农民写照传神树碑立传的大好机会白白浪费掉了。

○王天兵：赵本山演绎的农民呢？

●芦苇：赵本山演绎的是市井气息的小人物，不是以土地为生的农民。

农民是中国社会尖锐的主角，但同时也是在中国影视作品中缺位的一个主角群体。《图雅的婚事》把今天牧民的生存状态搬到银幕上来了。这是这部电影的价值所在。

○王天兵：想来我们中国过去的戏剧，元明清三代，基本上是帝王将相才子佳人，涉及农民的几乎没有。四大名著加《金瓶梅》也很少提及农民……赛珍珠还翻译过《水浒传》。

●芦苇：《水浒传》讲的是铤而走险、揭竿而起的流寇，不是地道农民。说起来的话，阿Q是一个打短工的，他是一个乡间的游民。

农民从来都是中国的主体，但农民在中国文学艺术、诗词上、戏剧中，一直缺席，是被完全忽略、被遗忘的，这是中国文化的主体缺位。

1.34

关于武侠小说

1.34.1

○王天兵：中文通俗小说有没有对你有影响的？比如说武侠啊、言情啊？

●芦苇：张艺谋是武侠迷。他拍《秋菊打官司》时，我们一起讨论剧本，他看我弟弟有武侠书，一书包一书包地搬去看，还给我上“武侠课”。我抱着一个学习文体的态度，硬着头皮看武侠小说，看了25页，死活啃不动了……

○王天兵：页数你都记得？！

●芦苇：《天龙八部》看了25页，我就看不下去了。我反思自身，是否心态不端正，是否有偏见，觉得此类书不入流，低俗？文体可是没有高雅低俗之分呀？定下心来再看，还是读不下去。我说去他奶奶的，这路神仙的妙音再好我听不懂，把书全撂了。

○王天兵：为什么觉得它不好？

●芦苇：对我味同嚼蜡毫无魅力。

○王天兵：因为从小就看契诃夫吗？

●芦苇：小学三年级时我看《烈火金刚》津津有味。可是，我看武侠的时候，毕竟已经二三十岁了，心智已经成形了，回过头再读这本“革命历史武侠”，只是一味嗤笑。

○王天兵：你心智成熟的时候，张艺谋还没成熟。

●芦苇：与心智无关，纯属个人偏好。

○王天兵：我也有类似的情况，中学时代很多人看武侠，我也是看不下去。

●芦苇：萝卜白菜各有所爱。拍《秋菊打官司》的时候，摄制组好几人都是武侠迷，说起武侠来津津乐道，言必称金庸古龙梁羽生。我毫无兴致敬而远之。

○王天兵：外国的通俗小说对你有启发吗？

●芦苇：《教父》写得不错，可以把它当社会类小说看。其他外国通俗流行小说看得很少。

○王天兵：《飘》你看过吗？

●芦苇：看过却没有特别吸引我。我还是钟爱较为纯粹的文学作品。

1.35

关于心理分析与文艺理论

1.35.1

○王天兵：说到心理问题，弗洛伊德对你有影响没有？

●芦苇：我很早就看过《弗洛伊德传》，也看过他的学术理论。影响免不了。他是我心理学常识的入门老师，他把生命的心理现象讲得头头是道条条是理，学问大了去了。

○王天兵：你的出山之作《疯狂的代价》是看过弗洛伊德之后写的吗？因为它涉及性心理……

●芦苇：我读弗洛伊德的《梦的解析》的时候还不知道自己要当编剧呢，只是把它作为一门知识来了解。谁写剧本时才想弗洛伊德准是傻瓜，我读他的书恐怕只是间接受影响。

有的人把心理学啃遍了也不懂得心理；有的人不看心理学，却对人的心理掌控得头头是道。曹雪芹没读过心理学，但看他的心理描写，那是一流水准。这是两回事。一个是科学分析，一个是生命体悟，是人类不可思议的两种功能。

有的人以为看了心理学就会掌握别人的心理，这是天大的笑话。

“尽信书则不如无书”。以为书本会告诉你生活的真相，那是误区。

○王天兵：那你对心理医生这个职业是怎样看的？

●芦苇：心理医生是社会进步、知识进步的产物，这个新兴职业很重要。比如在美国，心理医生乃是一个社区生活必不可少的组成部分。中国是心病大国。中国社会对于心理医治和心理救助过去是漠然无视的，此况与缺少宗教关怀大有关系。西方古代的心病医生其实就是神父。信教的人有了心理问题，他们会找传教士去倾诉、去交流，传教士会给他们解惑并施以关怀，但在中国没有这个传统，所以疯子居多。

○王天兵：但是中国有家庭。

●芦苇：家庭的心理关怀是不专业的。所以鲁迅认为，中国是大的精神病病院。

○王天兵：那你研究过精神病和抑郁症吗？

●芦苇：我母亲过去是医生，她是护士出身后来上过医学院，所以我们家有成套的医学书，小时候没事我就瞎翻，似懂非懂。我也看过关于心理病的书籍。弗洛伊德是迈不过去的，这是常识必须了解，可千万别把它当一个编剧的门坎。

○王天兵：但是电影史上有很多导演，可以说用电影来阐释弗洛伊德学说，比如西班牙的路易斯·布努埃尔，《一条安达鲁狗》的导演……。

●芦苇：但我对他并无兴趣。我只对生命个体有兴趣，不太在乎背后的引申出来的各种隐喻。我下乡的时候发现有些农民是能人，对别人的心理了如指掌，往往几句话就能把癔症患者给治了，他才不管你弗洛伊德乃何方神仙呢，听都没听说过，但是他能够把得癔症的农民搞得豁然开朗可以重过日子了。

○王天兵：说起弗洛伊德，不得不提尼采，因为他们的理论影响了整整几代艺术家，他对你有影响吗？

●芦苇：读过他的书，不知道有没有影响。

○王天兵：你什么时候看的尼采？

●芦苇：也就二十多岁。

○王天兵：哪些书？《悲剧的诞生》？

●芦苇：《查拉图斯特拉如是说》。

○王天兵：他对你的影响是哪些方面的？

●芦苇：尼采的东西，我敬而远之。他是一个有深刻悲剧色彩的理论家，但他的某些结论过于悲观而决断。时不时会不自觉地扮演上帝，来一场庄严舞台上的滑稽演出。

○王天兵：伯格森对你有影响吗？他也是一个艺术理论家、哲学家，还获得过诺贝尔奖。

●芦苇：柏格森的学说滋养了不少有作为的奋斗者，但不要忘了纳粹分子也叼过他的奶头，结果长成青面獠牙，变得禽兽不如了。很多思想家哺育出来的都是让他们心惊胆战的怪物，不信你问问尼采去，问问马克思去。

1.36

关于家庭出身和电影启蒙

1.36.1

○王天兵：说了这么多，都是你早期的文学阅读，它们影响了你电影作品的气质，是间接的。我们该转入你所受的电影教育了。

你提到你父母提供了一个生存环境，使你有了阅读的条件。其实在中国，我们谈一个人的成长，不能忽视他的家庭出身。你能把你的家庭背景稍微讲一点儿。你童年时代的朋友中有人说：芦苇当年是干部子弟。你父母的社会地位是什么？

●芦苇：我父亲曾在一个党政要害部门……西北局工作。他是一个小干部，西北局有一个很漂亮

的环境，有个大花园，以前是党校，绿荫遮天鸟语花香，这大概熏陶了我的美感。

西安现在污染很厉害。当年古城换季，秋天成千上万的候鸟啊、乌鸦啊，铺天盖地地飞来，真能接触到真实美妙的自然。

○王天兵：你作为干部子弟，你有优越感吗？

●芦苇：我父亲是一个芝麻官，没有优越感。

○王天兵：当年那个小官也是官呀。

●芦苇：我的周围有的是大官子弟，比我条件优越得多，所以没什么可自豪的。要是在一群工人农民子弟里，可能会有一种鹤立鸡群的感觉，但在那个环境里面，我是鸡群里一份子，难得吃饱。

西北局有一个很棒的图书馆，是西北党校留下来的，藏书量非常丰富。我在十来岁的时候能够接触到世界名著，接触到中国古典书籍，可以看到大量的画册。当年能有我这样环境的孩子太少了。

○王天兵：来自各地的画册？

●芦苇：是图书馆收藏的画册，有些画册还是民国的。我接触到维特根斯坦很早，大约是七十年代后。当时中国社会科学院办的期刊《社会科学译文》，介绍了他，罗素的《哲学问题》在《社会科学译文》里也有介绍。包括维也纳学派的人物，如石里克等等，都由此而知。

我父亲曾在西安人民大厦管车队，我近水楼台先得月可以听蹭戏，看演出节目，所以可能比一般孩子要早接触到戏曲、话剧、电影、音乐会。我在八九岁的时候就曾经看过阿塞拜疆、日本前进座剧团这类外国文艺团的演出。这是一般的孩子看不到的，算是眼界大开。

偷偷摸摸地溜进去看电影是一大乐事。我看过《海之歌》和《共产党人》。《海之歌》是苏联的所谓诗意导演拍的。《共产党人》那部电影拍得很棒，中国的主旋律电影望尘莫及。

这一切都沾了我父亲的光，眼界开得早。

我八岁看过皮影戏，当时西安市有个德庆皮影社，是民间艺人组织的皮影戏班子，到人民大厦去给苏联专家和省市干部演出。那时民间戏曲就深入我心了，我后来把关中皮影戏写进《活着》的电影里，大放异彩。

人的禀赋在童年时候特别重要。

○王天兵：你能不能回想一下，当时对你影响最大的一个电影是什么？就是你童少年时期看的电影，有没有让自己突然觉得将来要成为电影人的？

●芦苇：我记得1957年的时候，跟我母亲到电影院里去看过意大利“新现实主义”的电影《卡比利亚之夜》。

○王天兵：1957年？

●芦苇：1957年。

○王天兵：那时候在中国？

●芦苇：就是在中国，那个意大利“新现实主义”被称之为左派电影，即共产党人的电影，《卡比利亚之夜》。

亚之夜》我是在电影院看的，印象很深。为那个悲惨的小妓女大洒泪水。

《警察与小偷》、《偷自行车的人》等德西卡拍的纪实类经典也看了。我得天独厚，是沾了父母的光，有书看，有电影看，也有画册看，用佛教的话说“开了光了”。

○王天兵：你小时候肯定看过很多国产的电影吧：《地道战》、《地雷战》……

●芦苇：《地雷战》、《地道战》是1964年以后才开始，我十四岁了，“文化大革命”以后呢，全中国电影只剩下“八板三战”了，所谓“八板”就是八部革命样板戏。“三战”是《地雷战》、《地道战》和《南征北战》。

○王天兵：六十年代初你应该看过《五朵金花》吧？

●芦苇：西北局每个礼拜都会给干部放一场电影，那成我们天堂了，每逢礼拜六晚上，都跑到那去看电影，看了好多电影，还有香港的电影，像《可怜天下父母心》，我印象深的是四川方言版的《抓壮丁》，那个一脸浅麻子的王保长成了一代人记忆中的偶像。这是一部被忽略了经典台词的电影。

1.37

关于台词启蒙教育

1.37.1

○王天兵：说到《抓壮丁》，我们不妨说说台词的写作，这么关键的编剧技巧我们反而没有专门谈过。在八十年代，影视圈中就有芦苇台词写得棒的口碑。

戏剧台词也好、电影台词也罢，是个专业问题，很多作家初学写作的时候，人物描写得还算成功，但是人物说的话味道全一样，不同人物说同样的话……台词很难写，这是很多编剧、作家的由衷感慨。刚才说的那些八十年代的小说，更多是在精神气质上启发了你、陶冶了你。那到底有什么东西让你领悟到台词怎么写呢？

●芦苇：写台词，恐怕跟我坚持写日记的习惯有关系。我会把别人说什么、我如何应答写到日记里去。我下乡时融入到农民的语言环境里去了，才发现话语的魅力原来是如此诱人，色彩如此丰富，这种不可捉摸的神奇，不知不觉地明白了语言就是人物。

农民语言的丰富多彩是我终生的源泉。

○王天兵：能不能举个例子？

●芦苇：我下乡第一天被派到一个农民家里去吃派饭。那家房主对我说：（芦苇用陕西方言学道）

城里来的学生甭心慌咧，离开你爹离开你娘了，想家那是嘛，人之常情哩。你们到这儿来是当农民来了，户口也成农民户口了，农民是啥咧？农民是牛。留在城市里面你当工人就好咧？工人是啥咧？工人是个马！

牛吃的料不好是粗料，但是牛做起活来，出的是慢力，做一下你能歇两下、做两下你歇四下，不出紧力；工人是啥呢？工人是个马，吃的料好，有细粮还有菜有油，但是做起活来，一刻一口气也不准你歇，出得是紧力。我实话实说，当工人也罢、当农民也罢，都是当牛做马，都不胜当

穿四个兜兜的干部好，可穿四个兜兜你得能摊上这好命！

○王天兵：很透彻啊。

●芦苇：说得我哑口无言肃然起敬。。

○王天兵：这是精彩的台词啊。

●芦苇：这是我人生中第一位台词“师爷”，功力深厚。后来我才知道，他是本村的“牙客”，就是伶牙俐齿口才出众的人。每当村子邻里发生纠纷、冲突的时候啊，摆平事端的就是牙客。

有一天，一对外村的父女拉着一车柴从山里出来了，被村人拦住，将这个牙客搬来了，请他辱骂这父女俩。那个内容是污秽不堪，把对方侮辱得恨不得一头钻地底下去，但是他不带一个脏字，抑扬顿挫，娓娓道来，面朝青天言……

原来，我们村的一位青年农民，小的时候跟那个女孩订了亲，后来女方十七八了坚决要退婚。男方已经二十啷当岁了，遭到人去财空的窘境，所以他窝了一肚子火气，刚好那天碰到女方跟她爸……他曾经的“岳父”，从山上拉柴下来了，他要羞辱人家发泄怨火。他自己可没这个技巧，就雇请牙客来上阵，来骂他原先的岳父和未婚妻。这个牙客就堂而皇之地上阵了，连正带反对天檄讨地说了一串……我听不懂，后来经人翻译，方才醒悟，那叫骂得恶毒凶狠，杀人不见血。

他第一句话……你把你家闺女才柳叶宽的地方就去卖了钱么？

我问旁边的老头，这柳叶宽的地方是什么意思啊？老头诡笑着解读“就是人从他娘肚子里爬出来的地方”。牙客掷地有声妙语连珠，口若悬河一口气地数落了足足一刻钟。

○王天兵：没重样的。

●芦苇：不带重样的。我把牙客的话语虚心请教材里的长老，歹毒至极，谁碰谁死。

我插队插两年以后，也会用本地话流畅地与人对阵了，谁都听不出来我是外地人，风传我是西安来的“读过洋书的牙客”。

○王天兵：对你的语言敏感性来说，这是一个初步的锻炼？

●芦苇：口语的丰富，近乎于无限的可能性。这是陕西乡人骂人一种歹毒至极的智力游戏。

○王天兵：我们说的普通话与之相比，是一种乏味的官方语言？

●芦苇：普通话因为它时间短啊，怎能与方言的丰富相比，积累不到啊。你看那北京人骂人，那叫生动绚丽啊，听听《茶馆》里喝骂损人，那叫功夫涵养，不带脏字的。

○王天兵：有没有哪个作家的人物对话给你留下很深印象？

●芦苇：契诃夫的台词很棒，翻译家汝龙经常用东北言语翻译他的台词，像东北乡下佬说话一样，很有味道，非常有语言魅力。

话剧的台词经典：一个是《茶馆》、一个是《抓壮丁》。我把这两个电影不知道看了多少遍。我是1964年看的《抓壮丁》，当时只觉得，电影怎么那么有趣，这个保长地主怎么那么有生动鲜活呢？《抓壮丁》我刚又买了一个新版本，虚心学习嘛，那种语言魅力才叫珍品。

陕西的语言（方言）很有特点，但陕西没有能把这个区域的语言魅力表现出来的影视作品。一部都没有。《白鹿原》是个机会，小说台词扎实精彩，但是电影《白鹿原》的台词写得平庸粗

浅……这位编剧不大懂戏剧性台词为何物，搞不清戏剧性台词与纪实性台词实有天壤之别。

你的人物鲜明不鲜明，有没有生命的感觉，台词是至关重要的因素。台词很感性，又非常理性，要靠功夫与才华，积累与研究，不是玩点小聪明可以糊弄过去的。

○王天兵：台词要自然生动，但还要放到结构中间去考虑。

●芦苇：《低俗小说》的导演昆汀·塔伦蒂诺的台词感觉就很好，它抓住美国“话痨”的特点，口若悬河一泻千里。

○王天兵：实际上可以说是“美国的牙客”。

●芦苇：你发现美国人跟中国人一个德性。说起话来也是罗里罗嗦，却声声入耳动人。语言其实是有生命魅力的。

○王天兵：昆汀的人物表面是废话连篇，每个人上来都是一大堆话，但是呢，除了塑造人物之外，又在预示着下一场戏，有铺垫的功能。

●芦苇：台词的功夫应该研究老作家的戏剧作品，应该把曹禺的《雷雨》、老舍的《茶馆》、四川方言的《抓壮丁》认真学习拜读一下。我当年下功夫了，关注过他们台词的功夫和特点。

○王天兵：《抓壮丁》之前的中国电影对你影响大吗？

●芦苇：中国电影在四十年代的时候，已经有水准很高的作品。《乌鸦与麻雀》（1949年）这种社会生活剧其生动丰富水准之高今天远远不及。

1.38

关于素描训练与电影结构

1.38.1

○王天兵：谈了台词启蒙，再谈谈结构，因为你经常批评中国电影结构散漫，或第五代、第六代导演不懂结构。那你对电影结构的自觉是从什么时候开始的？

●芦苇：“结构”最早是绘画与建筑的术语。

○王天兵：你什么时候开始学画的？哪些画家对你有影响？

●芦苇：七十年代初，我的朋友刘爱民，从西安美院借来了一本书，叫《印象派画史》，我看了后又是振奋又是吃惊。美术史上还有这么有影响力的一个画派，我们只是道听途说。我如获至宝，大段大段地手抄这本书。当时学绘画都是从苏联学院体系出来的，绝少知道世界美术史。

我后来跟了西安的油画家张荣国学习绘画。

我那时候是个在城市里没有户口的“黑人黑户”。张荣国也是被注销了户口的人。所以我们俩是“难兄难弟”。我比他强的是我有父母养我，有口饭吃。张荣国比我悲惨，他当时被单位注销户口以后，就等于没有工作收入流落江湖了。他在秦岭里边砸过石子，当过民工，当过建筑工，后来去搞商店的橱窗，经历坎坷备受磨难。

○王天兵：你从他那儿学到什么终身受益的东西吗？

●芦苇：首先就是对艺术的热爱，对专业的忠诚与锲而不舍，很受他的言传身教。

○王天兵：在艺术角度呢，技法角度呢？

●芦苇：他让我受感动的油画作品，是他人生最不幸的那段时间画的，他没户口没工作没有衣食着落，可是他对艺术从未言放弃，画至今日蔚然成家。

○王天兵：你跟他学画的时候，他年龄比你大不了多少。

●芦苇：10岁吧。

○王天兵：他算你一个大哥。

●芦苇：那是我老大哥。他给我很大的影响就是，对艺术的选择从一而终。这句话我写进了《霸王别姬》的台词里。

○王天兵：七十年代吗？

●芦苇：七十年代完全是一个封闭性的政治社会。可是他独自坚韧不舍地埋头画画。为吃口饭他得有复杂的一套计划，今天是到谁家去吃，明天到哪儿，如何才不至于给对方造成难堪……那时候吃饭是有定量要粮票的，到人家吃饭的话，只能一顿，多吃就威胁到别人家的口粮了，必须做一个精密的计算。个中多少艰辛困苦与饥饿的泪水，非一言所能道尽。

○王天兵：注销户口的原因是啥？

●芦苇：说他手续不全，其实是他顶撞了外行领导老爷。

○王天兵：你是怎么跟他认识的？

●芦苇：是油画家刘爱民介绍的。刘爱民说有一个中央美院毕业的人，油画画得特别棒，在长安县文化馆。你在西安我帮你介绍一下可以就地请教，去跟他学美术。刘爱民很热情地把我带去了。我是想投师学艺嘛，一直苦于没人教我，我问家里要了一个暖水瓶，买了一暖瓶稠酒拎去了。我们很高兴地把那壶酒烧开喝光了，他很爽快地收我为门下弟子。

○王天兵：你跟他学了几年时间。

●芦苇：前后大概有七八年的时间。

○王天兵：先教素描吗？

●芦苇：他教美术认真而正规，画大卫头像，完全按学院的方法训练我。他告诉我在中央美院油画系的课程上，大卫头像要画七十二节课。他带着我画大卫头像画了有大概有三十七八个小时，今天来看，训练很严格。

○王天兵：我们有一次谈话，你说在拍电影前，写剧本要像先把素描画扎实一样，可见素描训练对你后来的编剧技法还是有影响的，是吧？

●芦苇：素描是一个非常系统的训练工程，它强调步骤，循序渐进，苏联的学院派素描，是一个科学体系，使你的绘画基本功专业化。这种训练教会了我万物皆有规律。

我后来学编剧的时候，没有走弯路，是得益于我年轻时候有美术训练的基础，将理性与感性统一

起来，顾此而不失彼，完整性很好。

美术训练让我知道怎么样自我训练，知道要抓要点。素描反复强调就是对象的结构，什么决定了对象的形态，是结构决定的。放到剧本上是一样的。

结构决定了起伏，这是素描的基本概念，剧作的起伏是怎么决定的，也是结构决定的。

○王天兵：以前我们还没有谈到你的美术训练和电影教育之间的关系。你反复批评同年龄以及比你年轻的导演，说他们不懂结构。

●芦苇：他们拍许多大片，最终都栽死在结构失范上面。

这是他们先天的训练不够。中国的教育体系，工作环境，都没有自觉地给予这种训练，我对结构格外地重视，得益于学过绘画，和读过一些哲学书籍。

艺多不压身，哲学在很大程度上是研究思想方法的。它有体系性和逻辑性。

绘画是这样子，哲学是这样子，小的时候喜爱足球、摔跤，都是有规律的。

○王天兵：对类型片的研究实际上就是研究电影规律。

●芦苇：没错。

○王天兵：类型片的理论就是“电影哲学”嘛，是吧？

●芦苇：你可以这么说。

○王天兵：问题是比你大的第四代也好，和你同龄的第五代，比你小的第六代，以及更年轻的新生代导演，他们就是没有自己的“电影哲学”。

●芦苇：其实，对类型认识比较清楚的是第二代。就是蔡楚生、郑君里、费穆他们这一代人。他们的电影是从好莱坞学来的，是直接看美国电影学出来的。

○王天兵：你给过我一本美国剧作理论书《你的剧本逊毙了》，其中作者有言：如果一个电影编剧只看剧本的话，他就死定了，因为电影编剧是个综合艺术，不是说光学电影剧作技巧、光看电影剧本就能成为电影编剧的。

●芦苇：功夫全在身外嘛。教科书不会讲什么是“综合艺术”，得自己去悟。

1.39

一个插曲：晚饭吃快餐期间聊天

1.39.1

○王天兵：我们白天谈的是你的文学教育，晚上要谈电影了，一部一部片子地谈。

●芦苇：我现在脑子有点不灵了，缓过来再谈。谈到哪儿要把资料拿出来再看看，细节就清楚了。

○王天兵：我们先把脉络谈出来，把现场感谈出来，你在后续改动中可以增加嘛。

●芦苇：在“文革”以后看的书啊，基本上是从图书馆偷的。我后来成为窃书行家了，成了这活儿的一个“技术权威”。

○王天兵：孔乙己说过：“偷书”不算偷，叫“窃”。

(芦苇进里屋找了些最近看的书出来)

●芦苇：这些是这几年看的，大多是大陆出的书，有的是在香港买的……

○王天兵：我把书名念一下吧：《右派情踪……七十二贤人的故事》（周素子著）……

●芦苇：我在美国时用电脑下载看的，她功力深厚文笔好，写的人物很精彩。

○王天兵：……《重寻胡适历程》（余英时著），《胡适杂忆》（唐德刚著），《梦是唯一的现实……费里尼自传》（黄翠华译），《齐如山回忆录》，这是你早年看过的……

●芦苇：看到老年方知精彩。

○王天兵：《中国文化的深层结构》（孙隆基著）。

●芦苇：也是很重要的一本书，对我有影响。

○王天兵：我有这套书，这是一个老朋友严搏非策划出版的，他送了我一套，但我一直没时间看。这本书主要讲什么呢？

●芦苇：顾名思义是讲中国文化。

○王天兵：我知道，他是从什么角度呢？

●芦苇：他是从汉民族特性去讲中国文化的结构，发现汉民族的上帝就是……吃。

○王天兵：还有《左文襄公在西北》。

●芦苇：那是本珍货奇书。

○王天兵：这本书是讲什么的？

●芦苇：讲左宗棠平定西北的政治策略与军事手段。

○王天兵：好吗？

●芦苇：这是民国时期罕见的研究这段历史的一本书。我曾经想写一个剧本，就是以左宗棠平定西北为背景的一个传奇电影。后来，跑到甘肃宁夏体验生活，才知道这个题材很敏感，不许拍。

○王天兵：这段历史我听过一些非常笼统的概述，比如讲他怎么样抬着棺材过嘉峪关，不打算活着回来了。你这本书我要借去复印好好看下。

●芦苇：壮士一去不复返。这段历史相当惨烈的。这场战争打得旷日持久。

○王天兵：最后平定了……

●芦苇：一波未平一波又起，晚晴同治光绪两朝就没安稳过。

○王天兵：直到现在也没有完全结束。

●芦苇：当年我见到关于左宗棠的资料就收集，这一本《左宗棠传》（贝尔斯著）是洋人写的。

○王天兵：从文化冲突这个视角写这段历史的还没有过。

●芦苇：很少。

○王天兵：包括曾国藩平定太平天国、左宗棠平定西北，实际上是儒家传统与伊斯兰教和基督教的冲突。

●芦苇：太平天国是非正统的野路子基督教，有邪教成分。

○王天兵：基督教的变种。

●芦苇：太平天国是顶个基督教的名，既没有教廷的认可，又不遵守基督教的基本教义，洪秀全自称是上帝的弟弟，是创造性发展了的邪教。中国现在的民间邪教暗火熊熊……河南和湖北交界的地方有一个自称是基督教的“旷野呼唤派”，跟太平天国差不多，奇形怪状不伦不类。

中国历来的民间组织根深蒂固，政府打压也没有彻底肃清，比如一贯道，死灰复燃了若干次。但是现在因为正统的基督教、佛教、伊斯兰教都起来了，所以邪教的空间被挤压下去了，政府也用不着那样全力以赴了。

○王天兵：你从什么时候开始关注宗教问题的？

●芦苇：宗教是无法绕开的话题，虽然志不在此，但要具备常识常理。我到美国去参观过教会活动。想要了解美国人是怎么样过信仰生活的。美国教会在社会生活中起着至关重要的作用。

○王天兵：这本书很好啊。

●芦苇：从史料中来看，阿古柏的武装不堪一击，真正顽强不屈的是回民武装，战斗力极强，韧性十足。

○王天兵：这本书很棒，我对新疆以至于中亚问题一直很感兴趣，但还不知道有这本书存在。你对西北问题是怎么看的？

●芦苇：从历史及地缘政治看，青藏高原极少驻军，一俟事件结束，驻军就撤回去了，清朝就是这样。但是新疆不行，当地有汉人居民。要依靠那块土地生存，不可能放弃立身之本。

西藏的汉人主体都是政府供养的，不给饷了无以支援。新疆不是，新疆有坚固的汉族地方势力。西藏历来都是政教合一的传统。

○王天兵：你除了对真实历史以及以历史为背景的小说感兴趣，对这个地理方面的和以地理为背景的书也感兴趣。

●芦苇：是。

○王天兵：新疆、西藏问题，你一直都比较关注。

●芦苇：天下兴亡，匹夫有责。

○王天兵：你对区域性的、民族性的题材很有兴趣，包括蒙古题材的《图雅的婚事》。你说了要带徐童去拍一个少数民族题材的。

●芦苇：到目前为止，中国电影还没有几部民族题材的经典作品。

○王天兵：中国有五十六个民族，但电影似乎与之很难相称。

●芦苇：《图雅的婚事》算得上是诚意之作。还有《乌尔嘎》是一部。

○王天兵：《乌尔嘎》是谁拍的？

●芦苇：俄罗斯的尼基塔·米哈尔科夫拍的，“乌尔嘎”就是蒙语“套马杆”，讲蒙古草原生活变化的，也翻译为《蒙古精神》[1]。

○王天兵：什么时候拍的？

●芦苇：1991年，曾获得威尼斯电影节最佳影片奖。

○王天兵：中国各个民族都应该有展现自己生活的电影。

●芦苇：是啊。《图雅的婚事》拍出来了当下草原牧民生活的真实状态。

* * *

注释

[1]《蒙古精神》（Urga），苏联导演尼基塔·米哈尔科夫凭借本片获得1991年威尼斯国际电影节最佳影片金狮奖

1.40

关于电影经典

1.40.1

一、《教父》及美国黑帮片

○王天兵：我们下午谈的是文学、哲学、生活对你的影响，现在我们终于进行到电影了。先从《教父》谈起吧，这个经典多次被评为有史以来十大电影之一。

●芦苇：黑帮片、家庭伦理片、社会片，加上传奇因素，构成了《教父》这部电影史上经典的类型框架。

○王天兵：《教父》本身是个通俗小说。美国文学界的范畴很清楚，难以列为文学经典，但这个电影确实是电影经典。

●芦苇：对。

○王天兵：科波拉为什么能把通俗小说转化成经典电影？我以前多次问过你这个问题……

●芦苇：当初凯歌刚拿到《霸王别姬》的小说的时候，认为它品流不高、兴致不大。后来出品人徐枫坚持要拍，说版权已经买了，要拍就是它。凯歌找我商量，我们俩一块儿琢磨，觉得这只是一个素材，我们可以在上面做自己的文章，于是就有了《霸王别姬》这部电影。我们对小说进行了根本性的颠覆。看过最初原版小说又看过电影的人都心知肚明。后来原作者又把电影的情节移加进去，这也是前所未见的举动。足见原作者也喜欢这部电影。

《教父》这个题材是被科波拉点石成金了。他最初没兴趣，被迫接受后才发现可以组织成一部上乘品质的电影，在这之前，黑帮片有固定的模式，从来没有科波拉这么拍的。

这部电影拍完后，制片公司的老板很是困惑，因为他从没见过这种电影。他对科波拉说，你这个不是黑帮片啊，这可如何收场？

这个话题很有意思。《教父》之所以伟大，就是科波拉把一部以商业性为目标的通俗小说，改编成了反映美国历史和社会现实的一部经典电影，如同里程碑般高耸而立。他把美国意大利裔天主教社区的生存状态、生活真相展现出来了。电影《教父》既是一部独特的黑帮片，也是一部真实的社会生活片。

○王天兵：我曾经试图破解科波拉的改编秘密。比如开头那场大派对，各路人马纷纷出场，与小说叙事基本一致，我边读英文版，边回想电影画面，几乎每个情节都有出处，编剧并没有特别的奇思妙想，只是将叙事压缩了，但看电影比读小说更具体、形象，比如意大利裔美国人穿什么衣服啊，怎么吃饭啦，彼此怎么说话了，怎么派对啦，这种东西在小说里只是一些名词、动词，是抽象的，小说的叙事流畅，但语言并无特别之处（作者不是纳博科夫，也不是塔奇曼），但这些器物、动作在电影中全部被坐实了……场景、美工、服装、化妆、道具本身就是一场视觉盛宴，加上从室内到室外的光影变幻所渲染出的热烈而隐含杀机的家族气氛，还有演员们令人信服的表演……导演对这么多元素的驾驭如此松弛自如……可以想见第一次观看这种电影，会给人带来什么样的冲击……熟悉意大利裔生活的人肯定会诧异，所谓黑帮原来和我们一样啊！也难怪当初来审片的制片人会纳闷，这到底拍的是什么？

多年前在美国，大概在《时代》周刊上，我曾看过一个招供了的真正黑手党的访谈，当被问起好莱坞的黑帮电影是否真实时，他说《教父》第一集真实，而第二集已经相当接近（really close）真实了，黑帮生活就是那么回事。这无疑是对电影最好的评价。

●芦苇：《白鹿原》也是区域小说，也是讲地域文化的，但电影《白鹿原》缺少的就是这种区域文化的特点，拍得概念而肤浅。

○王天兵：概念也是糊涂的。

●芦苇：电影跑题了。不得不惊叹美国电影这种能力。科波拉当时的创作状态，令人深感佩服。他当时才三十多岁，但已经是一个很成熟的导演了，他对电影语言的掌控程度，是我们今天很多导演所远远不及的。他坚持要再现意大利社区最真实的生活，决定电影叙述语言严格按照内容走。他有一个抱负，就是要把意大利社区生活拍成史诗……这就是为什么老板对他疑心重重，中途几次都动了是不是该请他走人之心。

科波拉是有文化目标的。对比一下香港导演吴宇森的“黑帮”三部曲（《英雄本色》I、II、III），高下立判。吴宇森的电影仍属于娱乐片，上升不到社会片类型与史诗格局，停留在商业片的感官刺激功能上。他在香港的黑帮片里依然是拍得最好的，但要跟《教父》比起来，就是小巫见大巫了。与《教父》的文化品质相去甚远。

○王天兵：可以说《教父》是美国生活、美国梦的一个缩影，或者一个侧面。当年马龙·白兰度愿意参演，就是看中这部电影中有美国先辈白手起家的创业史，也有一种对黑帮作为一种美国企业而得以存在的反思。

●芦苇：到《教父II》的时候，展开了美国开拓史，前辈移民艰苦奋斗的历史。其文化和精神格局是香港黑帮片没法比的。香港电影人缺少文化追求的自觉意识，也缺乏这种能力。

○王天兵：是否因为香港是长期的殖民地，只有娱乐，没有历史感？

●芦苇：从最后完成的影片来看，吴宇森依然是把暴力刺激推到极致，被称为“暴力美学”，这一切都有一个考虑，就是香港的票房。

○王天兵：对。在西方电影界，对《教父》这种史诗电影与吴宇森这种娱乐大片是严格区分的。吴宇森的黑帮片，一般被称作genre film，即类型片，可以获得票房收益，但很难登堂入室。

●芦苇：《教父》在展示暴力方面做得自觉而内敛，很真实。但你看《教父》会感到很紧张，压力很大，这不是靠感官刺激，而是靠人物内心的紧张压力。《教父》这种电影在中国这种文化价值观混乱的环境下是不大可能出现的。

○王天兵：你不是写过电影《杜月笙》的大纲嘛？

●芦苇：是。

○王天兵：《杜月笙》即便被拍了，可能也落个闹剧收场。

●芦苇：《杜月笙》就是“中国《教父》”，但中国黑帮跟美国黑帮有天壤之别。我倒是希望中国的“杜月笙”拍出来以后，具备《教父》这种广阔的史诗品质，不要搞成感官刺激，陷入暴力情色的误区里去。

○王天兵：《教父》还有一点，就是它的表演。你对表演一直很重视。我们能不能从电影语言的角度来探讨一下它的人物塑造。这么多人物，个个栩栩如生。你以前说过一部电影能记住三四个人就不容易了，最多记住七个。可是看完《教父》，至少能记住十个人。

●芦苇：科波拉本人是编剧出身，人物刻画功力过硬。他的第一部影片《巴顿将军》的人物就充满性格魅力，写得很见才华。到了《教父》的时候，他已经发挥得淋漓尽致了。

科波拉有两部电影是当之无愧的经典，一部是《现代启示录》、一部是《教父》。他有这两部影片，就是当之无愧的伟大导演与剧作家。

○王天兵：还有一部美国黑帮片，就是意大利导演塞尔吉奥·莱昂内的《美国往事》，也是经典。你对莱昂内是情有独钟的，是否喜欢这部片子？

●芦苇：莱昂内的优点是无人可以取代的，他的美国西部片三部曲（目前一般译为：《荒野大镖客》、《黄昏双镖客》、《黄金三镖客》），其中第二部翻译成汉语叫《黄昏双镖客》，主演克林特·伊斯特伍德和李·范·克里夫，开场和前三分之一堪称经典，中场后就垮泄下来，不像是同出一人之手。莱昂内的缺点是谁都会犯的错误，但其优点却无与伦比。这个导演真是有意思，他水平悬殊好像不是一个人。

《美国往事》拍得非常精致，每个镜头都可圈可点。人物鲜明，台词扎实有趣令人回味，但票房落败了。原因是这部电影用了三重空间的叙述，这个难度太大了。我第一遍没看明白，这个故事讲断线了、不连贯，那就看第二遍、直到第三遍才明白的，一般观众哪有这个耐心，看不懂情节，票房只有落败。他的结构做得野心太大，他想要在电影时空上突破。这部电影是个创新经典，它的票房失败也是个经典的结果，它的事件组合得太不经济，太重复了，有弄巧成拙之嫌。

○王天兵：最开始上映的是一个发行商剪的压缩版。首映中间那些主演都退场了，说剪得太烂了，不是我们的电影。导演因为电影反响不好而备受打击，此后再未拍片，几年后就去世了。而导演版270分钟、四个半小时啊，非常精彩耐看。当初我回国还买了270分钟版的光碟送你，这个版本是能看懂的。

另外，《教父》讲的是美国纽约意大利裔天主教社区的黑帮，而《美国往事》讲的是美国纽约犹太裔移民社区，属于不同的区域文化。

我在编辑巴别尔的《敖德萨故事》时，发现美国的犹太人不少是从现今乌克兰南部海港敖德萨移民过去的。而巴别尔的《敖德萨故事》讲的就是二十世纪初直到1920年敖德萨犹太黑帮的家族兴衰，与《美国往事》正好可以衔接上，《美国往事》中的犹太黑帮是敖德萨黑帮的后代。还有，《美国往事》与《教父》一样，都是美国史，都讲了美国梦的盛大与破灭。

美国是个移民熔炉，美国电影在表现各种区域文化类型时，可谓无所不用其极，而我们中国电影，往往浅尝辄止，意思意思就算了。

二、《阿拉伯的劳伦斯》

○王天兵：该谈谈《阿拉伯的劳伦斯》了。

●芦苇：电影有两个功能，一个是商业的，一个就是文化的。《阿拉伯的劳伦斯》是文化电影的代表作，但商业性也很好，是经典中的经典，也是我最喜欢的电影之一。我看了很多遍，也讲过这部电影的剧作与结构的课。

这部电影是大卫·里恩在1962年拍的，到现在为止，它的史诗气概依然是难以超越的。每一个对电影有兴趣的人，都应该看这部电影，关注这部电影。我自己从中获益匪浅，从剧本到影片，做了多次观摩研究。一直到今年四月，北京国际电影节放映70毫米修复版，我为此专程跑到北京看了一场大银幕，终于如愿以偿。

这部电影以整体气概、史诗视角取胜。该片的原型事件非常复杂，以第一次世界大战期间，英国、德国和土耳其联盟之间的战争为历史背景，而战争舞台是在阿拉伯半岛。其中牵扯到英国军政首脑、阿拉伯部落酋长、美国记者、土耳其部队等等，但它的叙述得明快而简洁、丰富而有力。

它力度十足。一个导演如果没有历史学家的素养与眼光，拍不出这种电影来。中国到目前为止，没有一部如此品质的电影，连一部跟它接近的也没有，可谓望尘莫及。中国不乏故事、不乏人物，缺少的是这种对历史的理解力和对电影类型的掌控。中国晚清这段历史，同样错综复杂，电影也拍了不少，香港的李翰祥导演从五十年代就一部接一部地拍，可这些片子加起来，分量也不如这一部电影的零头。

○王天兵：你看第一遍的时候，觉得这个片子明白如画，但是反复看，又觉得耐人寻味。这个电影让人琢磨不透。

●芦苇：《阿拉伯的劳伦斯》表现的是宗教和文明冲突，这个问题今天依然延续于世，是非常深刻而尖锐的主题。今天世界各地依然陷于种种苦战泥淖之中不能自拔，其主题是永恒的。

劳伦斯是一个考古学家，他的专业是研究中世纪城堡。他最后成为一个名扬四海改变了历史命运的间谍，后来间谍学校以他为事业上的标志性的人物，欧洲后来颂扬女间谍，就用“穿着裙子的劳伦斯”来形容。他在一战的时候，策动阿拉伯人站在英帝国势力这面，卷入到了欧洲战局中去了。阿拉伯世界今天的地缘政治格局就是从劳伦斯时代形成的。

这部电影是根据劳伦斯的自传《智慧的七根柱石》改编的，原著千头万绪，但电影流畅、洗练。这就是大卫·里恩的独到功力……他能从一堆资料里面，看到电影的框架，他找到了部族争斗和文化冲突这条脉络。而且，他有深刻的反思精神，在文化立意上站得很高。大卫·里恩是英国人，但他对英帝国殖民主义的批判态度比对阿拉伯部族更为深入与犀利。

这就是西方导演的素养，全世界哪里有文化冲突，哪里就有他们的目光与身影。大卫·里恩的视野深、魄力大，《桂河大桥》、《印度之行》、《日瓦戈医生》都是一脉相承的。

○王天兵：刚才你说大卫·里恩从千头万绪的素材中发现了电影。能否具体点？

●芦苇：劳伦斯的真实故事比电影要复杂得多，但他抽取的恰恰是电影所擅长表达的东西。《阿拉伯的劳伦斯》充分发挥了声音画面的基本因素。

○王天兵：阿拉伯世界那个沙漠气象、驼队骑兵……让我想起唐朝：大漠孤烟、落日长河……

●芦苇：他们拍片是不惜工本。他为了拍这个电影，在峡谷里建了个飞机场，以保证资源供给。

○王天兵：伟大的片子背后有一个工业基础。大电影背后是大国。

●芦苇：这是一种文化产业。

○王天兵：劳伦斯的自传英文版我买过，很庞杂琐碎，难以终卷，后来送给一位阿拉伯裔的美国同学，他说读得放不下；后来回国我也买过中文版，但翻译得不好，读不下去。对比原著和电影，感觉它的编剧实在了不起，能把那么繁杂的史实，那么多人物，压缩在三个半小时之内，电影让镜头跟定主人公，随着他的身影，层次分明地揭示出原著中错综复杂的人事脉络。

●芦苇：大卫·里恩在改编时敢于大胆取舍。他拍的这个人是大卫·里恩的“劳伦斯”。如果劳伦斯活着的话，他本人未必认可。即便如此，这无碍于一部伟大电影问世。

当编剧时，这个片子给了我潜移默化的极大影响。切忌拍电影时妄想要把文字的魅力表达出来，不可能的。你还是老老实实地把画面、表演与声音的魅力展现出来就可以了。

大卫·里恩是剪接师出身的，他在英国是因为剪接出名的，剪而优则导，他的镜头语言干脆利索。剪刀工夫特别好。而且，他音乐做得很棒，主旋律成为电影音乐的一部经典，与电影叙事配合得天衣无缝。场景转换得既紧凑又流畅。

我在为吴宇森写《赤壁》时，又反复再看《阿拉伯的劳伦斯》，一是看他怎样用画面再现战争场面，他仅交代了几个战略要地，没有连篇累牍地讲解军事部署，他不是拍军事纪录片，是为了刻画戏剧人物，战争只是背景；二是人物贯穿始终；三是台词：句句在刻画人物，声声在推动情节。

吴宇森最终没有采用我的剧本。

《赤壁》在艺术上远谈不上成功，票房亦平淡无奇。

我希望中国的历史片能拍出像《阿拉伯的劳伦斯》这样的历史质感、展现文化冲突的戏剧性，那中国电影就有指望了。

○王天兵：台湾青年导演魏德圣去年刚拍了一部《赛德克·巴莱》，很生猛。

●芦苇：导演在还原历史质感方面，做出了相当大的努力，我对他有敬意。但跟《阿拉伯的劳伦斯》比的话，一个是大师，一个是尚待修炼的后起之秀。

○王天兵：问题出在哪儿？

●芦苇：历史视野与文化素养不如《阿拉伯的劳伦斯》那么宽广，有穿透力。《赛德克·巴莱》的剧情重复单一，也缺少对人性的深刻而丰富的表达，它是一部英雄主义的作品，缺乏把控宏大叙述的能力，人物也有概念之嫌。

○王天兵：历史的复杂性它还是有的……日本殖民者和土著的文化冲突、交融等。

●芦苇：文化的反思简单也比较概念……压迫、反抗，一再重复。历史哪有这么简单？这部电影很难有长久深远的影响。

○王天兵：回到《阿拉伯的劳伦斯》，我当年也很痴迷这部电影，读过相关文献。你知道阿拉伯人怎么看这部电影吗？约旦国王侯赛因认为这是一部种族歧视者拍摄的电影，尽管当初他也到现场观摩过拍摄。

●芦苇：大卫·里恩并不是只针对阿拉伯民族主义，他更多的是批判英国殖民主义与官僚的无知短视。阿拉伯人部族矛盾重重世人皆知。侯赛因不喜欢这部电影，何不用他的亿万财富拍一部与之抗衡的电影呢？阿拉伯富甲天下，就是没有这样一部电影。

○王天兵：大卫·里恩这种文化反思，在外人看来似乎可贵，但在阿拉伯人看来是一个种族歧视者的伪善，表面上批判殖民主义，骨子里还是将阿拉伯人异国情调化。

●芦苇：我们拍的《武训传》、以及后来意大利导演米开朗基罗·安东尼奥尼在“文革”期间来中国拍摄的纪录片《中国》，不也被认为丑化中国人民嘛？视角寸光狭隘，世界必然变形。这是文化侏儒的目光。

○王天兵：我是看到他们这样的评论。

●芦苇：我相信阿拉伯人里面有不同观感的评论。许多人不明白自己历史角色的真相，更重要的是不愿意明白。

○王天兵：这种评论认为说来说去他还是以欧洲为中心的，好莱坞电影毕竟不是历史，有粉饰、有美化，这当然是另外一个问题了。我们看赛珍珠不也认为，她尽管真诚但仍然隔膜吗？但是我们仅从电影语言看这个片子，确实充满魅力，百看不厌，看似简单的情节那么引人入胜。我们也绝对不乏类似素材。

●芦苇：我们有的是素材，但没有表达能力。大卫·里恩的几部代表作都是史诗画卷。他有部电影很遗憾到现在也没找到版本……《瑞安的女儿》。

○王天兵：我也没看过。

●芦苇：据说是一部商业上非常失败的艺术片。

○王天兵：他还拍过《雾都孤儿》呢。

●芦苇：《雾都孤儿》拍得真好。

○王天兵：黑白片？

●芦苇：黑白片。我看过《雾都孤儿》好几个版本，黑白片还不只一个版本，两个嘛三个版本，他那个拍得很好。

○王天兵：我看过波兰斯基的《雾都孤儿》，既没超出我的想像，也没让我失望。

●芦苇：老将出马基本水准还在。

三、李安和《色戒》

○王天兵：我原打算谈黑泽明的，但谈完大卫·里恩后，我想顺便谈一下李安，大概因为李安近年来也根据世界各地的题材拍了不同类型电影，从《饮食男女》到《理智与情感》，《断背山》、

《色戒》，再到《少年“派”的奇幻漂流》，有英国背景、台湾背景、中国大陆背景、美国背景，还有印度背景的。他非常敏锐的，也涉及不同种族、不同文化……

●芦苇：能表现文化冲突，是素养也是功力。李安的《色戒》与大卫·里恩驾驭历史的能力还是有距离。

○王天兵：你这样认为？

●芦苇：《色戒》人物的塑造与戏剧性转变不够纯熟流畅。女主人公的戏仍显单薄缺乏个性魅力。

○王天兵：你看的是剪辑版还是完整版？

●芦苇：剪辑版、完整版我都看过。我不认为这是个成功的电影。这部电影只是不失败而已，谈不上成功。汤唯（王佳芝）的原型郑苹如是个非常复杂的人精儿，不是一个纯情学生。当然，电影角色与历史人物有距离。电影里，这个人物显得单薄也是事实。

李安加入了大量自己的东西，张爱玲那个小说我没看过，我不知道她的小说跟电影有什么关系。我不认为这个电影是一部经典，也不认为它有多重要，就是一部电影而已。看后我觉得很不过瘾。郑苹如这个人物比电影角色复杂得多，也耐人寻味得多。

○王天兵：如果你要写这段历史，怎么写？

●芦苇：希望如同事件本身一样精彩。

○王天兵：在哪些方面你会弥补它的不足？

●芦苇：首先要把这个人物搞清楚，这个人物到底是怎么回事？历史上的郑苹如跟影片角色之间，可以相似，也可以重新塑造，但必须完成一个饱满而完整的戏剧人物。

○王天兵：《色戒》没说服力？

●芦苇：不精彩。

○王天兵：它从性的角度来探讨人性……

●芦苇：性也可以很精彩呀，你看看大岛渚的《感官世界》，那才是经典。

○王天兵：一般的评论认为：从性的角度，它是自圆其说的，甚至可谓精彩绝伦。

●芦苇：那影片就要让我看到“性”对于这个女人的真正作用。这个人物落不到实处，一切皆虚。

○王天兵：一般认为，在这方面它恰恰展示得非常完美。

●芦苇：恰恰难以完美。

○王天兵：我跟你说一下关于《色戒》的几种说法：一种是民族主义的，认为这是汉奸电影，一个中国女性和汉奸发生了关系，最后完全被汉奸所征服，中国人看了是不能接受的。

●芦苇：汉奸在中国历史上层出不穷。抗日战争光汉奸部队有多少？跟国民党的正规军数量几乎相等。每一个抗日战士在战场上都会面对一个同胞。何以解释？电影不能反映这个吗？不能表现这个吗？若是不能，就是民族群体选择了失忆。

○王天兵：这些批评者不是说电影不能表现汉奸，而是认为电影采纳的是一个汉奸视角，是从汉奸的角度看中国人性的。

●芦苇：这种批评，很像“文革”语言。贝托鲁奇的《随波逐流的人》就是法奸的视角，但讽刺鞭挞最狠的正是这个人物。

○王天兵：是，不管怎么说，但这代表了一类人的看法：你这个东西说白了，不就想说汉奸也是人嘛。

●芦苇：如果仅是这个主题，就太单薄了，太幼稚了。

○王天兵：较为平和的批评是：编导漠视抗日背景，忽视中国人的民族情结，对汉奸到底意味着什么几乎只字不提，只谈他对谋杀的警戒……李安想从人性的角度看历史，他说他不懂政治，但“完全”抛开政治谈人性，尤其是在那个动荡年代，是否说明他的历史感也有所欠缺？至少，李安对那个时空的人性描述还不够到位。

无论如何，这些围绕《色戒》的言论，让我想起阿拉伯人对《阿拉伯的劳伦斯》的批评……

我个人对这个电影还是很欣赏的。我认为从戏剧角度，这个人物是完成了。

●芦苇：可以不懂政治，但不妨碍欣赏戏剧。

○王天兵：还一种说法认为：这是李安拍给“白人”看的电影，即针对北美市场拍的，因为在“白人”看来，无论日本人、中国人、越南人，都是黄种人，是黄种人之间那点事儿。他们看的时候，不会像我们这样带着中日仇恨的历史记忆去看，他就看异国舞台上的所谓：性、暴力与人性的变化。

●芦苇：这种批评在逻辑上很奇怪。在战争中哪一个民族没有女性受到伤害的？都有。这个不需要多少历史背景的知识。我真正感兴趣的还是人物，我觉得女主角跟原型郑苹如相比差远了，黯然失色。

○王天兵：你觉得这个女性不可信。为什么？

●芦苇：人物单薄了，概念化、简单化了，不令人信服，或戏剧性不够。真实的女性很复杂。看不出她是在上海滩那么一个错综复杂的舞台上活动，看到的就是一个纯情女学生啊。这样的人五分钟之内就让人把她的来历搞得一清二清。她应是一个有风尘感，有社会阅历的特工。纯情是她的本性而不是她的习性。戏剧的焦点正是在这样的人格分裂中，才有力量。

○王天兵：那李安有他改编的自由啊。他写一个纯情女学生有什么不可以？

●芦苇：他拥有一切自由，但他的角色要让人信服。

○王天兵：是不是因为你对上海了解得太多了？阿拉伯人也认为大卫·里恩不了解阿拉伯。

●芦苇：共产党人百分之九十九不了解卡尔·马克思。女特工有好几种特点……美貌绝伦者是一种。郑苹如在上海选美当过亚军，上过《良友》杂志的封面，大美女。那是一个社会名媛，风月场上的老手啊。她在上海滩的那个舞台里面活得如鱼得水、左右逢源，人物的原型很有时代质感。

○王天兵：李安他拍了个童话。不是为还原真实拍的一个片子。

●芦苇：他有一切理由来拍个人的感受，但你自己的感受跟观众的历史感觉最好能够吻合。至少

在我这里是脱了节了。

○王天兵：我觉得这种分歧来自你们两个优秀电影人不同的价值取向和不同的叙事风格所致……你是偏重历史的真实，他是偏重一种童话的幻境。李安的所有东西都是一种童话，包括《绿巨人》、《少年“派”的奇幻漂流》，包括《色戒》、包括《卧虎藏龙》……全是童话。

●芦苇：这要看你对“童话”的定义是什么。

○王天兵：纳博科夫说过：所有伟大的小说实际上都是伟大的童话。这句话耐人寻味……你要他像科波拉那样把《色戒》全部“坐实”，那就不是李安了。

不妨把《色戒》与《洛丽塔》对比一下：纳博科夫的《洛丽塔》是对传统童话的颠覆和戏仿。在传统童话中，主人公往往是一个天真纯洁的小女孩，她在困境中遇到她心目中的白马王子，最后他们幸福地生活到地老天荒。而洛丽塔，也是一个女孩儿，但并不天真，遇到的白马王子是一个贪恋幼女的亨伯特·亨伯特，结果终生不幸……

《色戒》呢？它将一个纯洁的女学生推入间谍的险境，而她那凶险老辣的异性对手，让她从一个女孩儿变为一个女人，他们最后竟然产生了真挚的爱情，她却为此献出了生命……这也是对经典童话的一种反讽、一种戏仿。

纳博科夫啊，对政治背景、历史事件、道德说教，都不感兴趣，他只关注一个人孤绝的内心。李安似乎也是这样，他让政治背景、历史舞台虚化了、淡去了，所以更像一个童话类型。

《色戒》上映后，很多影迷挖空心思地索隐人物的原型、背景等等，看着有趣但有点走火入魔，也是对李安风格的一种误读。

你对李安的《卧虎藏龙》很推崇，能不能讲讲这个片子。

●芦苇：中国武侠片咱们看了这么多了，《卧虎藏龙》为什么能够获得全世界观众的认可·它跟中国传统的武侠电影非常不一样。第一个，中国武侠有一个宣扬、展示暴力的商业属性。吴宇森把它发展成一种风格，所谓“暴力美学”，实际上是卖弄血腥，这是香港的武打片的本质。但是李安的武侠是诗情画意、田园牧歌。两者格调高下雅俗立分。胡金铨的《龙门客栈》也有这种让人欣喜的清新气质。但是李安做到了极致，前不见古人后不见来者。他的武侠电影让世界看到中国人并不是只懂暴力，嗜好血腥。中国人是有诗情画意的天赋的，心境是飘逸优雅的。《卧虎藏龙》横空出世，令世界耳目一新。

○王天兵：中国味地道。

●芦苇：它也有很多商业因素，天山南北的景色，打击乐鼓点的音乐节奏、昆曲的委婉沉静、维吾尔族民歌的域外风情……不分门户统统拿来用上。

○王天兵：你现在还有武侠片上的抱负吗？

●芦苇：拍一部风格独特的武侠电影，这是我多年的向往。但愿死前能还愿。

○王天兵：所有的中国导演都有这样一个梦想。中国人好像都有这样一个情结。

●芦苇：国人不是在生活里面都窝囊得很，不是老当受气包嘛。想舒展舒展感情，就寄托到电影、小说里面去，作为慰藉补偿，才活得自在一些。

四、黑泽明和《七武士》

○王天兵：我们谈谈对你影响最大的武侠片……黑泽明的《七武士》吧。

●芦苇：我最近又看了一遍《七武士》，还是当之无愧的经典。它之所以能够成为史诗片，因为它还原了日本历史的质感。不是靠感官刺激，赚一把票房钱就溜。不是。它还原了武士阶层的生存状态……武士们的抱负，他们的职业品质和忠于职守的道德魅力，展现了不同人物的性格魅力，可谓酣畅淋漓完美无缺。

○王天兵：我一直在想黑泽明这个剧本是怎么写出来的？他做了哪些功课？我看过黑泽明自传，他说以前的日本武侠片，像日本的能剧、日本的饭菜一样，都过于简单，而他要打造一席盛宴……大意如此。

●芦苇：《七武士》有三个编剧，黑泽明、桥本忍、小国英雄。在这之前，黑泽明已经拍出《罗生门》这样的电影，包括《姿三四郎》系列，他有了更大的目标。黑泽明在那段时间内正沉迷于交响乐的欣赏研究。他想实现一个抱负，在日本电影里实现交响乐那种博大丰富的结构。他做到了，而且声画浑然不落痕迹……黑泽明是追求交响乐的表现力的。中国导演十有八九是跟着感觉走的乐盲。

黑泽明将一个武侠片拍成了史诗的格局，正剧、悲剧、传奇，这三个类型因素加起来形成了宏大格局。在拍摄方法上，他让《罗生门》里的技法创新，在《七武士》中进一步发挥和提高……由摄影机的运动和影像所产生的心理、视觉冲击，让全世界为之惊叹。那场在暴雨和泥浆中的战斗，至今依然是影史经典。

黑泽明还原了武士们真实的战斗情景……这不是舞台剧，也不是山水画，这是性命攸关的生死之战。

○王天兵：让人身临其境。在他早期的《姿三四郎》中，有些打斗场面就拍得非常真实，远非武侠片常见的花拳绣腿所能比，比如主人公和他情人的父亲搏斗那场戏，双方都竭尽全力，这是拼老命，哪里是在演戏？《罗生门》的决斗也是如此，双方混战，在崩溃的边缘挣扎……

●芦苇：从《姿三四郎》到《七武士》，有巨大的飞跃。需要静下心来做专题研究。日本以往的武侠片有舞台剧的痕迹。但是《七武士》在还原真实上有质的进步，使人信服日本武士在以命相搏、以命相抵。此外，美国西部片当时流行全世界，像《枪手》、《原野奇侠》等，黑泽明把这个框架拿到日本，不但毫不留痕迹地使之本土化，而且超越了美国西部片，这种功力让人叹服。所以美国电影大师个个崇拜他，原因是《七武士》奠定了一个英雄传奇与武侠片的坚实基础。

○王天兵：他的《乱》就是美国人赞助的。《姿三四郎》是个类型片，而《七武士》已经是史诗了……这和你自己从《疯狂的代价》到《霸王别姬》的飞跃是类似的。他驾驭了更多的元素，将更多的元素完美结合在一起，就是达到了你所说的交响乐格局。黑泽明有一个自我完成的过程，而我们中国电影导演几乎没有一个自我完成的。

另外，我第一次看《七武士》，注意到他们发动村里的老百姓和他们一起抗击山匪……农民从自私、怯懦，到“觉悟”提高，最终与武士们并肩战斗的过程……他交代得层次分明、有条不紊，有点类似我们的革命题材，但它远非那种“发动群众”的俗套所能比。

●芦苇：武士们开始是雇佣军。村民们吃糠咽菜节衣缩食，勒紧裤腰带省下大米给武士吃，这感动了他们……转折从这儿开始……他们本来是雇佣契约关系，是有偿服务，但是因为相互的理解同情，将契约升为道义，又从道义升华为情感与责任，最后融为一体了，同时，导演也完成了人物的戏剧性超跃。

○王天兵：刚才你说人物的戏剧性转变在《色戒》中不清晰，也许是因为导演对女主人公内心的复杂性铺垫不足，戏根儿没埋好，揭示得不够充分有关，而这在《七武士》中却格外令人信服。

当初让我吃惊的是，日本人竟然把中国大陆影视作品常见的故事套路……发动群众，拍得这么感人，这么扎实……这里有贯穿黑泽明的一生的东西，真正的人道主义。

●芦苇：黑泽明青少年时代是受英美文学影响长大的。他也研究过莎士比亚、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基……下了一番工夫……受当时整个日本社会包容开放的文化氛围之益。

《七武士》的长处，第一个是人物塑造，七个人，不概念、形神各异。第二个是情节的穿插技巧，节奏浑然天成。第三影像拍得很棒，尤其是那场大雨中的决斗，至今无人超越。这种对生命质感的非凡不懈追求，才是这部电影真正的价值所在。

○王天兵：我记得你说过，你看《七武士》的剧本在先，电影在后。

●芦苇：是。

○王天兵：剧本和电影有啥根本不同的地方？

●芦苇：看剧本还是比较概念，文字你要依靠各自的想象力。好电影可比你想象的过瘾得多，人物一出场就个个神完气足不同凡响。《七武士》剧作在结构上干脆利索，每一个细节可谓尽善尽美。

○王天兵：他说过：作为一个导演一定要懂编剧，一定要研究莎士比亚，研究戏剧大师。黑泽明电影的文学性很强。

我一直想探讨，他这个剧本是怎么写成的，他看了哪些历史史料，再加入自己想像，编成这么一出大戏？

我还有一个疑问，就是黑泽明的军事专业知识是从哪里来的？他肯定看过相关战术方面的专著，学习过打仗，他对怎样利用地形，怎样做战斗部署啊，一定专门有所研究，并成了军事专家。每一场战斗都是不一样，都交代得干净利落，可以看出日本人的民族性来。

●芦苇：日本战前的时候，要想当导演，必须先做编剧，这种传统的训练很严格。多是师徒关系，导演兼编剧，导演带徒弟教编剧。编剧功底都很扎实。有问题就请专家来研究，方案做得很扎实。

黑泽明曾做过美工助理、美工，当过执行美术的副导演。他本人绘画基础很好。在电影界里面，他是很早注意到日本的服饰和道具的独特魅力的。他有意识地专门研究服化道，后来成为素养深厚的行家。

黑泽明的《七武士》是他电影生涯的顶点，是集大成之作。唯一我认为遗憾的是他在《七武士》里没有认识到日本本土民族音乐的魅力。他用西洋交响乐做音乐空间与纯粹本土化的影像风格有点脱节。也许那个时候，他正当中年是他的一种探索吧。到《乱》的时候，他用的是纯粹的日本管弦打击乐音乐了，历史的神秘感霎时使人神往入戏。

王天兵：在《七武士》之后，黑泽明又拍了《保镖》[1]？

●芦苇：《保镖》故事跟《七武士》很不一样，讲的是黑帮内部的冲突。《保镖》是他最后一部生命力充盈，人物破幕而出的作品。大概到了他的《影子武士》以后，他的作品会有形式大于内容之嫌。

他的生命力在减退，可是他对电影的场面、电影的类型掌控啊，有一种近乎是暴君式的欲望，再复杂的、再庞大难以驾驭的题材，都要把它掌控在手。野心既是动力，同时也是自设的障碍。很多艺术家身上都能看到这种误区。

黑泽明成功的电影都是跟桥本忍合作的。按照桥本忍的说法，黑泽明的一生都在探索电影艺术的可能性，他是一个永不满足的人，他不会在成功的类型里面重复自己，总要朝新的高度迈进，但这里面也蕴藏了危险，就是为了创新而创新，往往以形式大于内容而收场。

他后期的电影《乱》，美学抱负巨大，但有些大而无当，没有《七武士》那么浑然质朴。《乱》的电影形式大于内容，但在《七武士》中，丝毫不见华而不实这种弊端。可谓天然浑朴完美无缺。

黑泽明那八个短片凑起来的《梦》，说句实在话，拍得很好，但陷入了过度私密化的个人空间，与观众距离过于遥远。

○王天兵：黑泽明也一辈子为拍电影缺钱而发愁。

●芦苇：他有永不知足的目标要实现，这个目标是要烧钱的。

○王天兵：黑泽明还有哪部片子给你印象比较深的？

●芦苇：《活着》[2]拍得挺棒的。

○王天兵：力透纸背。

●芦苇：拍小人物的命运，情感质朴动人。

○王天兵：黑泽明还有部《红胡子》你看过没有？知道这部片子的人远比熟悉《七武士》的人少。

●芦苇：看过。

○王天兵：我很喜欢这部片子。红胡子这种舍己为人的正面形象非常难于塑造，不是伪善、也会刻意，但黑泽明的人物各个丰满坚实，台词句句掷地有声，他是一个伟大的人道主义者。

他其实也是俄罗斯文学滋养出来的，他兼有对人性剖析和悲悯。

●芦苇：黑泽明他们这一代人所受的文化教育熏陶是比较开放而全面的。说起黑泽明，还有一个绕不过的话题。

黑泽明在回忆录的前半部分中用很大的篇幅痛骂指责一个日军上校，他是代表军方来审查电影的，这家伙给日本电影设下莫名其妙的许多障碍，横加阉割。黑泽明把他恨死了。英国的大卫·里恩没有这个约束……不受政治制度与审查制度的约束，不受拿着鸡毛当令箭的官僚折磨，只是市场约束。

一个坏的电影制度能够扼杀一代俊杰，而一个好的制度，能养出一个电影时代。黑泽明那一批电影人的创作力，是在二战结束日本废除了电影审查制度之后，给点燃了生命力气势冲天。

1949年我们还能拍像《乌鸦与麻雀》这样的社会生活片、《一江春水向东流》这样的社会问题正剧，还有费穆的《小城之春》这样的纯艺术片，中国的电影人创作力量接近于亚洲的最高水平。到了《武训传》是一个分水岭，此后一蹶不振。

包括第五代的变质也跟电影大环境分不开。

这是一个绕不过的话题。

我过去一直不谈这个话题。谈亦无用，徒耗时光。但这又是一个最根本的问题。一个民族的电影

复兴必须依靠环境。不仅日本电影是因为废除了电影审查制度后复兴的，韩国电影也是如此……过去多烂啊，连北朝鲜都看它不起。可是短短二十年，韩国电影不但征服了中国观众，而且成了亚洲的主流。韩国电视剧最大的粉丝群在中国，《大长今》上演时祖国万人空巷。

冯小刚、姜文等人都谈过要立法，就是通过《电影法》明确地把电影管理制度法律化，让大家知道游戏规则，不要再摸着石头过河了。

○王天兵：为什么战后日本能崛起呢？自明治维新以来日本一直是一个向西方开放的社会，而战后，它在价值观上更是和世界完全接轨了。可是我们一直没有接轨。

●芦苇：轨接得都有点儿偏门，不是苏联老大哥就是北朝小兄弟，用《白鹿原》里白嘉轩的话说：净结交了一窝子龟五偷六。

○王天兵：顺带提及：现在电影领域内又产生一种新形式，就是中美合作，有些美国大片是特意添加中国元素的，有些是美国的制片商雇佣中国演员拍摄面向世界市场的电影，等等，你对这些个模式有什么看法？

●芦苇：美国对于中国电影的投资，目前纯粹是个经济上权衡利弊的过程，他不会在电影文化上跟你有什么合作交流。

中国电影的文化也不是他们所能解决的问题，他们没这个责任。像贝托鲁奇与中国合作拍摄《末代皇帝》，那是一次偶然，刚好撞击出火花来。这种机会可遇而不可求。好莱坞纯粹是美国产品，我们中国的特产叫主旋律，主旋律跟好莱坞电影类型是风马牛不相及的，大相径庭。

五、塔尔科夫斯基和《安德烈·卢布廖夫》

●芦苇：我第一次是看的磁带。导演安德烈·塔尔科夫斯基拍摄这部片子之前，凭借《伊万的童年》在威尼斯电影节拿了大奖，已经是国际知名导演了。他1965年拍完的《安德烈·卢布廖夫》，想参加戛纳电影节的时候，但被苏联政府文化部审查禁止出境了。

戛纳电影节特别重视这部影片，希望他来参赛，结果被苏联政府拒绝了，不让去。戛纳电影节态度明确……如果不送这部电影，送别的电影都不接受。听说僵了好几年，这是政治僵化的时代。后来还是送去了，得了评委会大奖。这个电影之所以重要，因为它还原了俄罗斯的历史真相。能真实地还原本民族的历史真相的影片屈指可数寥若晨星。有一部《安德烈·卢布廖夫》，俄罗斯人就可以自豪地说“我们不是失忆的民族”。

若想进入俄罗斯真实的历史，这部电影可以带路。

○王天兵：我看过这部片子，说实在的我看不下去。

●芦苇：四个小时，八个段落，其中有四场戏是大段对话，多数人看得一头雾水。但是其中有四场外景戏拍得堪称经典。所以对这部电影，喜欢的人沉浸其中难以自拔，不喜欢的就难以入门避之不及。

这部电影分两个部分。一部分表现画匠的内心世界，有大量的独白。那种精神状态让普通观众难以忍受坐不下去。但另外一部分，对历史场景的表现力、冲击力却无与伦比的。他拍了一段鞑靼骑兵入侵俄罗斯的城堡，鞑靼人的屠杀和俄罗斯人的抵抗，战争场面拍得真实惨烈。最后，鞑靼人在攻破东正教教堂以后，开始抢掠屠杀。

有一段鞑靼骑兵碰到一个疯女人跟他讨吃，鞑靼骑兵调戏她，嘲笑俄罗斯人。安德烈的民族自尊心大受伤害，痛斥那个女人，要拉她走。疯女人坚决把他甩开。鞑靼骑兵说你给我们当老婆，你会吃得饱、会穿绫罗绸缎，这个女人跟鞑靼骑兵走了。这场戏拍得堪称经典。导演的本事在于他

能够把历史场景和人物状态生气勃勃地复原过来。这是过硬的功夫。

塔尔科夫斯基的镜头对准的是俄罗斯民族的灵魂质感，这永远是他的主题。我们看这部电影，能回到中世纪的俄罗斯境遇中，回到中世纪异国他乡的人物中间，跟他们同呼吸共命运，这是电影神奇的力量所在。

○王天兵：这非常难。

●芦苇：我们中国电影现在还没一部像这种水准的电影，别说一部，半部都没有。我们一拍历史片就像武侠片，拍正剧、悲剧也是假、大、空。

○王天兵：全是戏说。

●芦苇：没有历史的真相，看不到真实的悲剧和情感，让人觉得中国的历史就是杀戮、抢夺，就是阴谋诡计，人的心灵都很趋向儿童化又很诡异。

○王天兵：你是一个中国人，又没有去过中世纪的俄罗斯，但是你感觉他让你回到了中世纪的俄罗斯。这种判断说明什么？

●芦苇：艺术感应很难解释。信与不信很个人化。有的人看《闪闪的红星》感动得一塌糊涂，以为这就是真实的历史。

○王天兵：但是你看《安德烈·卢布廖夫》之前，有没有研究过俄罗斯中世纪的历史，看没看过相关影像？为什么你看这部片子时，会有种真实的感觉？

●芦苇：感应也是一种经验与积叠，在俄罗斯的音乐里、在绘画里、在小说里，俄国历史小说还真看过不少，比如《斯捷潘·拉辛》，一个农民起义的将领的传奇故事，《彼得大帝》、《叶卡特琳娜传》等等。

○王天兵：我想探讨一个什么问题呢？就是艺术是否真是一个有超越性的东西？比如我们现在看某一时期的西班牙国王油画肖像，很多画家都画过同一个国王，他也没留下照片，谁也没有见过那个国王。他那个时代还没有照相术呢。但我们把那些肖像全放在一起的时候，委拉斯贵支画的国王最让人信服。他的肖像画具有某种权威性，我们不是愿不愿意接受，我们好像不得不接受。这很神秘，你发现了吗？这是怎么回事？怎么解释这个现象？电影是否也有类似的现象？

●芦苇：这就是心灵感应吧。你在生活里也会经常碰到这种情况，有些人你一见如故，有些人你跟他混了半辈子也识不透庐山真面目。

○王天兵：就电影来说，究竟哪些东西让你觉得它可信或不可信？

●芦苇：电影之所以具备人性，在瞬间可以进入真实的或心灵的世界，有穿越感。

○王天兵：这样说不等于玩语言游戏吗？到底是什么东西让你在刹那间进入它？

●芦苇：直白地说，就是影像的质量。

○王天兵：我也没有看过中世纪俄罗斯人穿的衣服是什么样的，为什么我看《安德烈·卢布廖夫》也会判定这是真实的？

●芦苇：我看过大量俄罗斯的中世纪绘画资料，积累多了自有感觉。

○王天兵：但我要是没有这个基础，我对俄罗斯一无所知的话，我看到《安德烈·卢布廖夫》也可

能有这种感觉，也判断它是真实的，就和看委拉斯贵支的画所感到的一样。再比如《教父》，我也没在美国纽约意大利裔天主教社区生活过，但我觉得它真实无比，和那个亲历过此种生活的招供了的黑帮头目的判断一样。

●芦苇：那就是影像艺术本身的魅力。让人在顷刻之间不容置疑就走进设置的时空舞台里去了。这是一种能力。所以理论家说艺术有鬼魅的功能。

○王天兵：这就是电影天分。这很神秘。这正是电影的魅力所在，对吧？很多人拍同一个东西，为什么我觉得有一个人拍得更真实，其他人的就不真实？有一个人打动我，其他人打动不了我？他们可能都同样用功。

电影中有没有一种超越性的、绝对的真实？我们是在谈论神学吗？

●芦苇：这不是神学，是人类对本体论与生俱来的爱好，这种爱好与神学仅一步之遥。

○王天兵：循环论证的说法是：真正的电影导演就是具备这种还原真实的天分的人，他能通过捕捉某些光影、某些画面、某些动作，召回人心中一种近乎先验的记忆。我无法用语言来确切表述这东西到底是什么。

●芦苇：陈凯歌的电影《霸王别姬》打动过无数影迷渴求交流的心灵，之后这种关系戛然而断。观众期望的是真实的心灵交流，一旦感到上当，这个契约就过期作废了。

○王天兵：或者是说跟电影缘分尽了。

●芦苇：流水落花春去也，天上人间。

○王天兵：你在写剧本的时候，对文字有没有一种感觉：就是抵达塔尔科夫斯基的境界？

●芦苇：能否与你的人物息息相通，这是对编导能力的考验。所谓编导功力深浅，就是指这个能力。

○王天兵：你在写的时候有没有一个判断：这段我进去了，那一段还没有？

●芦苇：剧本写得不好，多数都是进入不了人物的心灵空间。还有一种更坏的结果，那就是假冒伪劣代角色而言，凌驾于上。

○王天兵：这需要一种天分，也是日积月累形成的一种素养。我记得美国演员罗伯特·德尼罗回忆他和马丁·斯科塞斯一起拍摄《愤怒的公牛》时，他们之间有某种默契，如果哪个道具看着不对劲儿，他使个眼色，导演就会让剧务拿走或更换……没啥道理，就是感觉不对。姜文在拍摄《阳光灿烂的日子》时，也觉得开头的军用飞机怎么看怎么不对，他索性让人将机身全部涂成绿色……

●芦苇：这叫心有灵犀一点通。

○王天兵：其中的原委完全说清楚是不可能的。

还有，当一种新的影像问世后，之前我们认为真实的也会变得不再令人信服了……《安德烈·卢布廖夫》中的战争场面当年看着也许还行，但与《拯救大兵雷恩》、《兄弟连》等战争片，甚至与《魔戒》中的骑兵混战场面一比，就小巫见大巫了，还是过时了。我相信如果导演塔尔科夫斯基活到今天，他会采用日新月异的电影技术，去进一步还原中世纪的俄罗斯……

●芦苇：《霸王别姬》这个故事是虚构的。北京众多的京剧行家没有人说这个电影是假的。在同一题材《梅兰芳》上演后，有人评论说这是京剧界最大的一宗谎言。

○王天兵：虔敬，是不是还原真实的必要条件？

●芦苇：如若人只对自己虔诚，就不可能再对真实虔诚了。人是心灵自我欺骗的高手。我特别佩服《安德烈·卢布廖夫》的美工师、摄影师。《镜子》的摄影师非常出色，令人印象深刻。

塔尔科夫斯基的父亲是俄罗斯的著名诗人，能把俄罗斯民族性真相展现的人，就是塔尔科夫斯基此君了。

○王天兵：说到民族性的诗意，李安的《卧虎藏龙》有这种中国式的诗意吗？

●芦苇：武侠幻想的成分多。《安德烈·卢布廖夫》就是民族史诗。但你不会把《卧虎藏龙》跟史诗拉扯到一起。

* * *

注释

[1]《保镖》（1961）：也译作《用心棒》或《大镖客》。

[2]《活着》（1952）：通译为《生之欲》，编剧：黑泽明、桥本忍、小国英雄。

1.41

关于类型的发展及电影教育

1.41.1

○王天兵：再说说类型问题吧，类型本身是否一成不变……像好莱坞教科书上所罗列的36种类型，72种类型？类型是否也在发展？

从八十年代初到现在，你做编剧也有三十年了，看了这么多的电影，电影技巧是不是在发展？

●芦苇：当然是在发展的，一定是在变化的。就算我推崇的电影《阿拉伯的劳伦斯》，结构技巧也有一些部分过时了。

○王天兵：哪些地方？

●芦苇：比如说，劳伦斯一出场，就在一场意外事故中身亡了；结尾的时候，吊丧者在议论劳伦斯这个人……在我看来，首尾两段情节放在里面，是不必要的。这部电影是六十年代拍的，电影人正在探索各种手法表达的可能性。这两个情节删掉毫不影响这部电影。

○王天兵：我们看《阿拉伯的劳伦斯》还是感到有一些旧。

●芦苇：因为那是一个探索阶段，带来两个后果。《阿拉伯的劳伦斯》在创新方面大刀阔斧，负面作用是新的表达方法有余赘之嫌。

○王天兵：过去三十年来，有哪些电影展现出技巧的创新？

●芦苇：在电影结构上，有一部电影值得刮目相待，就是昆汀的《低俗小说》，或名《黑色追缉令》。

他那个《落水狗》也是有新意的结构模式，但《低俗小说》的电影结构，有独创性，有新的表现力，用新手法推进电影的叙事性和人物塑造，耳目一新。把昆汀的结构和大卫·里恩做个对比的话，会发现近半个世纪以来，电影的叙述模式是在日新月异的。这种叙述方法，在传统电影里面也有类似因素，但难以有如此高度自觉与精彩的内容。

电影叙述技巧有无限的可能性，因为它是人类生活的再现。

○王天兵：还有什么片子让你觉得在电影技巧上有重大突破的？

●芦苇：比如《罗拉快跑》。这种实验性质的电影，拍得也很精彩，也很经典。

○王天兵：它是电子游戏与类型片的结合。故事结构是电子游戏的结构。

●芦苇：英雄不问出处，电影从出生就是拿来主义的大杂拌儿。

○王天兵：《盗梦空间》你看了吗？

●芦苇：没有。

○王天兵：那个编剧也很精彩，据说剧本写了十年。

○王天兵：请谈谈你对3D电影的看法。这对编剧是不是产生了新的要求，新的刺激？

●芦苇：我不觉得3D电影对文化表达有什么根本性的突破，但对人的感官带来一种全新体验，是技术进步的结果。

○王天兵：从默片进入到有声片对编剧有一个巨大的冲击，默片和有声片编剧完全是两种感觉。那么3D电影出现了，会不会对传统电影有一个类似的冲击？

●芦苇：我认为电影不管在什么时候，都是戏剧故事，3D电影也是个故事。

○王天兵：就是传统的技法永远适用。

●芦苇：故事永远伴随人类。只要讲故事，传统技法就起作用。

○王天兵：你对微电影、手机电影有没有一些想法？

●芦苇：这些不足以撼动传统正剧，也难以撼动常规电影市场，但是它会对电影摄制和电影理念产生推动。电影功能的范畴在增大。电影的可能性日趋丰富多彩。

○王天兵：我觉得正在形成一个电影生态。

●芦苇：会让人们对电影艺术更加专注，更加着迷。

○王天兵：另外，从某种意义上来说，这是电影教育大发展的时期。各个大学都有影视专业、影视制作专业，这在以前是不可想象的。现而今，但凡是个文科学院肯定有影视专业。你对这个现象能不能做一些评价，对现在电影教育做个评价？

●芦苇：我一则以喜一则以忧。喜的是终于看到关注从事影视专业的大群人，和影视专业的影响力。忧的是各个大学影视学院的数量之多，有点儿“大跃进”的意思，有拔苗助长之势。如同黄永玉画的一头猪凶猛进食，题款为：我是繁荣。要数量，不要质量。

实际上，师资力量、软件、硬件跟不上趟，产生一种假大空的“大跃进”现象。学院多，学生多，教

师多，但你看不到整体上有质量的力量被培育出来。

○王天兵：目前的电影教育很难培养出喜欢《普宁》的人。

●芦苇：外国书评家说，要读懂纳博科夫的小说，手旁要备一本《韦氏英语大辞典》，读三遍会进入三种不同的境界，最后发现“那人却在灯火阑珊处”普宁就活在你身边。

○王天兵：我们在迈向一个影像爆炸的时代，而且影像制作成本越来越低廉。现在给我们录像的这台佳能数码相机的影像效果就可以进院线了！这带来无穷尽的可能和机遇。

●芦苇：手机讯息必然带来文字的新时代，数码相机必然带来影像新时代。人类正在进入一个真假难辨的自制世界。

1.42

关于喜欢的电影

1.42.1

○王天兵：还有没有你喜欢的电影，这里简单讲一下。

●芦苇：我就想到哪儿算哪儿，罗列一下：

《朗读者》，讲一个女法西斯跟一个小男孩的关系，还包括德国人拍的《窃听风暴》，都讲在一种特殊境遇下民族性的悲剧，主题宏大，人物刻画很细致。

意大利电影《格莫拉》，获戛纳电影节大奖，拍得真好。我一直想用这种风格拍一部生动的中国警匪片、破案片。

俄罗斯电影《小偷》，拍个孤儿，他很喜欢他妈妈找的那个情人，穿一身苏联军官的衣服很神气，其实是个行窃的小偷四处偷窃。拍得很棒。据说导演拍过三部曲。

俄罗斯电影《你自己去看》，从一个孩子的视角看德军入侵俄罗斯，烧毁村庄，屠杀村民的故事，当之无愧的文化经典，可与塔尔科夫斯基比肩。

○王天兵：这部片子我从你这儿知道，而且借去看了，很受震撼。但最近我才了解到荒唐的事，这部影片是苏联解体前拍摄的。据最新的资料，当初烧毁村庄的其实是化妆成德国人的俄国军队，他们受斯大林之命挑拨当地居民与德国人的关系，因为德国人刚入侵时受到不堪斯大林暴政的农民的热烈欢迎，把纳粹当成了解放军……

就像“卡廷森林事件”，它原是斯大林亲自指使的，但直到九十年代初人们一直以为那是纳粹所为。导演在不知道真相的情况下拍出了令人信服的“真实”，这颇为荒诞，也有点可怕，可以看出电影真实也是一种双刃剑，它可以被用来营造那种有害的“真实的谎言”。这也是为什么列宁那么看重电影，以至于我们今天的电影审查制度之严，还远过于其他艺术类别，包括文学、话剧等所承受的。电影的冲击力是无与伦比的。

●芦苇：王家卫的《东邪西毒》有才气，在独特的矫情中却尽展诗意。《东邪西毒》拍的是中国北方荒漠。他拍前曾问我什么地方沙漠里有点点绿意，我告诉他榆林有这景致。他的武侠片拍法独一无二。

侯孝贤的《悲情城市》，货真价实的台湾史诗。这是台湾也是中国人第一次获得国际电影节大奖……威尼斯电影节金狮奖，这部影片我心服口服。大陆导演没有这种文化意识，但侯孝贤有这个自信，他是在台湾长大的人，把台湾的历史真貌还原出来，让人们看得目瞪口呆，人物说日语，闽南话，东北话，上海话，国语，还有台湾人冒充东北话……他把本土文化的魅力拍出来了。他后来拍的《海上花》，是一部清朝盛装的大型广告片。

导演和编剧跟运动员一样，此一时彼一时也。

杨德昌的《一一》，无疑的是中国电影的经典之作，可惜两岸三地有眼无珠不知此货真奇。

贝托鲁奇的《末代皇帝》、《1900》。拍出了两个民族的不凡史诗。

马丁·斯科塞斯的《愤怒的公牛》、《出租车司机》。

库布里克的《全金属外壳》。

斯皮尔伯格的《印第安纳·琼斯》系列。货真价实赏心悦目的商业大片，看了之后很过瘾。独此一家，绝无仅有。门票是超值的享受，太过瘾了。

波兰五十年代的《折磨》是部黑白片，这部电影的台词特别少，故事特别简单，讲一匹马性子很野，不受村民的待见，都打它。偏偏有一个小女孩喜欢这个马，善待它彼此成为知心朋友。这部电影应该当影视学院的教科书。

贺友直的《山乡巨变》，是连环画。他画湖南山村，很有味道，很有功力。

我过去看完电影，经常把构图给画下来，包括写剧本的时候也画，这个习惯对我当编剧大有用处，培养了自觉的镜头意识。

○王天兵：贺友直的连环画有镜头感，他像一位导演那样调动人物、设计动作、布置道具……但美国剧作理论家悉德·菲尔德有一种说法是，写剧本时不要去考虑镜头，尽量不要在剧本中纠缠镜头位置，那样会干扰写作。

●芦苇：有句老话，叫鸟有鸟途、蛇有蛇道，写剧本的招数多了，能有镜头感是你爹妈把你生出息了。

1.43

关于近年华语电影

1.43.1

《赛德克·巴莱》

优点和缺点同样明显，它的优点是还原历史质感的追求，在制作上异常严谨，下功夫还原台湾原住民的生存状态，让人刮目相待。弱点是剧情单薄，人物刻画单一而重复。

演员很棒，音乐很漂亮，虽有才华但在驾驭大片功力上尚欠火候。我不相信这个电影的票房会特别好，叙述并不精到，它缺乏对于情节的掌控和发挥。

这部电影冲劲儿十足，有勇无谋，但若修炼得法必成大器。

《王的盛宴》

我曾经问过陆川，拍《王的盛宴》花了多少钱？他说大概是六七千万。我问这个电影到底是大情节片、小情节片，还是反情节片？他很坦诚地说，是反情节片。我说，既然是反情节片，投资不要超过一千万，可你花了六七千万，肯定赔定了。阿伦·雷乃是拍反情节片的大师，他的投资从不超过七十万欧元的。你拍反情节片，居然胆敢动用这么多钱，你不死谁死？！

反情节片就是随心所欲想怎么拍怎么拍，《无极》是反情节类型的代表作品，步其后尘勇气可嘉就别想打票房的主意了。

但他制作水准不错，美工、服装，演员，制作团队都可圈可点，但反情节片说好听就是烧钱玩儿艺术，这部电影钱也烧了艺术也玩儿了。

我要说的是：老板的钱也是钱，老板容易么？让我们与老板携起手来，迈向票房艺术双丰收的境界，那才叫过瘾。

《搜索》

《搜索》这个片子是陈凯歌近年来拍得比较完整的一部片子，它类型清楚，是一个都市青春爱情片，表现时下青年人的精神状况与情感生活，拍得还算流畅。但在人物刻画、故事戏剧性上，依然有很多疏漏。表现在结构不完整、情节不合理、人物支离不全、价值倾向游离不定……这是老问题，依然没有得到应有的解决。在近来的电影里面，它依然有一定的品位，不能说是烂片，但水平也实在不高。

《一九四二》

我对《一九四二》的肯定是，在中国电影完全放弃了对文化与历史的表达，放弃了对国家境遇和民族命运的探寻的时候，冯小刚独军奋起，正面揭开了这一页历史。他在文化上有勇气、有坚守、有担当。这种人凤毛麟角已属珍宝。

但从技巧来看，情节叙述线索太多，投资已经上亿了，就得考虑叙事技巧了。想拍什么场景就拍什么场景，想把谁往里拍就往里拍，戏剧冲突的向心力必然分散。高明的办法是以小见大，不能以大见大或者以大见小。露面的人物一大堆，却难以留下让人记忆深刻的人物。

这部电影拍得很艰辛，但观众只论观感，这是他们的权力。电影《白鹿原》还一肚子苦水呢，花了多少钱财费了多少心血，换来一片骂声与口水也够郁闷的。《一九四二》这部电影可贵是有文化坚守的品质，不是假充“土地、民族史诗”，实为炕上的情色剧。

《少年“派”的奇幻漂流》

李安的电影类型清楚。作为一个带有奇幻色彩的传奇电影应该有的因素、内容，它都出色地展现出来了，这是中国导演望尘莫及的。中国导演的问题是基本内容缺位，在方方面面都偷工减料。

《少年“派”的奇幻漂流》给得料很足。从电影类型来看，非常成熟。虽然是个印度题材，它讲故事的方式是国际化的。

《泰囧》

在中国大多数电影对于类型的掌控缺位的情况下，《泰囧》是一部类型明确、可靠的电影。作为一个商业类型片来讲该有的东西都有了，不缺斤不少两有模有样，这是一部制作目的与方向都很到位的商业片，赚得高高在上的票房名至实归。

《金陵十三钗》

《金陵十三钗》一如张艺谋近年来的作品：技术一流艺术二流，乍看尚可、不能细究。他是越来越熟练了，但在电影的情感和灵魂，人跟人沟通的能力是越来越贫弱了。问题跟当下国片有一个通病：价值观暧昧不清。让一群妓女充当“炮灰”去挽救女学生们，是莫泊桑小说《羊脂球》的放大版，却无《羊脂球》对这种伪善价值观的质疑批判。张艺谋的电影从《英雄》以后，价值观就经常晦涩不清让人疑虑重重，《金陵十三钗》要撞这道南墙，非死即伤，难以为观众认可。

《龙门飞甲》

看过，毫不喜欢。

香港电影的长处和短处在这部影片中一目了然。制作规模说得过去，拍摄细节太粗糙了，情节设计很是业余。

《赵氏孤儿》

《赵氏孤儿》不知所云，彻底丧失了方向感，像一辆方向失灵的车辆开到哪儿算哪儿。

《鸿门宴传奇》

野心抱负倒是都有，但港人一旦拉开架势讲正剧、悲剧，往往落成不受人待见的一部无厘头闹剧。还不如索性倒头向星爷致敬。这类电影前赴后继烧了不少钱，香港艺术大片的正果仍然遥不可及，连方向也搞不清楚。

《将爱情进行到底》

毛泽东当年大笔一挥要“将革命进行到底”……我一听这个虚张声势的片名，就不打算掏钱看了，买张碟看的。

《让子弹飞》

摆酷的一部商业大片。

从《让子弹飞》的制作和故事来看，很多小桥段很是上心，也算精到。缺乏的是痛快淋漓的气韵，它是一部小品组合剧。

此片可以与《印地安纳·琼斯》对比着看，都是商业片，高下立判。斯皮尔伯格让人回肠荡气，此片没有这种感觉。缺乏一种让人信服的英雄主义。这个人在做各种牛B状，最后落了个踉踉跄跄、很不牛B的下场。

能自娱而又娱人，这是真本事。

《建党伟业》

我很好奇：李大钊先生要活着，观此片有何感想？

《非诚勿扰》

我只看了《非诚勿扰I》，类型清楚，都市爱情带点传奇色彩，产品尺寸都合格，投放市场必有票房。

《孔子》

老人家好歹也是中国儒家与民族精神的代表性人物，把如此量级拍得轻如鸿毛还驴唇不对马嘴，

这事儿敢放到封建王朝就是瞞君欺圣之罪，非灭九族不可。还是现代文明好哇。

《山楂树之恋》

《山楂树之恋》是拍“文革”的恋爱题材。张艺谋的初恋一定比他这部电影动人精彩。电影淡而无味，一部胶片拍的爱情电视剧，你感觉不到电影的分量。

《杜拉拉升职记》

看了三分之一，在碟上看的，之后睡着了，不看也罢。

《叶问》

《叶问》是地道的武打片，香港电影的长处依然有，所具有的短处它也还是短处，制作还算认真，整体品质平庸。

《疯狂的赛车》

发力过猛重心不稳，不如《疯狂的石头》稳妥。也是投资大了有压力，不若拍小片自如。

《南京！南京！》

在这部“第六代”规模最大的影片里，我们看到的是一份混乱而令人齿寒的答卷。这与“第六代”规模最小的影片《小武》形成了截然不同的鲜明对照。第六代导演在讲故事上存在着先天不足的弱势，他们基本放弃了叙事技巧……换句话说，都不会拍剧情片，因此想要吸引比较多的观众是相对困难的。电影的本身是讲故事，如何讲故事是个手艺问题。而真正的艺术片如果拍得很地道的话，也是能够吸引观众去看的。可第六代的人文传统又非常薄弱，作为艺术家他们的胸怀和眼光都比较狭窄。

《南京！南京！》电影拍得极其认真，但价值观指向严重错位，本末倒置了。纳博科夫在小说《普宁》中，借助一位老教授之口疑惑不解地感叹：德国纳粹为何要在歌德的故居旁修造集中营的焚尸炉，难道没别的地方了吗？我也同样疑惑不解：为何要在南京这方冤魂死不瞑目的炼狱上去展现日本兵的人性与良心？

难道没有别的地方了吗？

说句广东话：有没有搞错啦？！

《孔雀》和《立春》

《孔雀》和《立春》拍的是底层人，可是真的不了解底层人，人物扭曲失形、难以靠实。视角高人一等。在潜意识里病态的优越感，这两部电影的人物都有一种病态的卑贱感。真正的人性是善恶交织，但《立春》的人物乏善可陈。

《梅兰芳》

如果陈凯歌没拍过《霸王别姬》，《梅兰芳》就不用评价了。他拍了这部内容相似，但品质却天壤之别的电影，令人很是无语。

影片扭曲了梅兰芳这个人。梅兰芳是中国戏剧界的标志性人物，也是中国艺术文化的标志性人物。如果能力欠缺可以不拍，但是不能虚造歪曲人物，不能瞎编，不能涂脂抹粉，不能把他拍成《红灯记》里的李玉和。这是一个伪造的梅兰芳。

历史上，梅兰芳就没有被关到日本监狱里去过，这是伪造史实。真实的历史事件是当时日本占领军司令香河中将……当过日本驻北京大使馆的武官，他是梅兰芳的戏迷“粉丝”，很崇敬梅兰芳，派了个大佐去请梅兰芳做客吃顿饭，结果当天日军和英军发生激烈战事了，香河中将因去前线指挥战斗而爽约，就派了一个副官去给梅兰芳表示道歉。其实，曾经活动让梅兰芳给日本人唱堂会的是个别汉奸，被梅兰芳婉言相拒，这才是真实的事件与梅兰芳的性格本色。

关于《梅兰芳》，可以看看戏曲专家章诒和的有关评论。她笔下的戏曲大家，那是货真价实的真相。把梅兰芳先生拍成这般高不成低难就的陌生模样，令人齿寒心冷。[1]

○王天兵：在这么多当代华语影片中，你有没有发现特别好的中国演员？

●芦苇：中国历史上的臣民要是不会演戏做假，脑袋难保。所以演戏是中国人的第二天性。好演员太多了。不过在目前的环境，编导无力把演员的魅力展现出来。这不是演员的责任。

看看《安德烈·卢布廖夫》，哪个演员不是好演员？他们大部分不是专业演员，那个主角男孩演得那么棒，其实他是业余的，而且据说塔尔科夫斯基从不给他安全感，随时发话要赶他走人，那种迷茫不安的状态顿时绽放出来了。

* * *

注释

[1]2008年年底，电影《梅兰芳》公映。之后，章诒和接受媒体采访时这样评价陈凯歌的电影：

写梅兰芳最主要要对梅先生有非常非常深的感情。

艺人是非常神秘的一群人，他们和所有的群体都不一样。他们只给你看台上和场合中的一面，私下里的这一面，他是不给你看的。他不仅不给别人看，他也不说。除非像我已经扎到他们圈子里了，而且和他们特别好，然后还有一个父辈的这种关系，那么你可能知道一点点，但远不是他的全部。

很多人都问我，写不写梅，我说现在不写。若写，我和陈凯歌是两个方向的，他写虚，我写实；他追求美，我追求真。

几年来陈凯歌的电影一路下滑，打梅兰芳这张王牌，谈不到弘扬传统文化，更多的是在拯救自己。如今陈凯歌说梅，他不是要抬高梅，而是用梅来拯救他自己，他想打梅这张牌，但梅不需要他打，梅自己就是张立起来的牌。

1.44

关于徐童及当代纪录片

1.44.1

○王天兵：上次你还说了一句话：像徐童的纪录片要拍出一百部的话，那就是一个时代。他们一部片子投资也就四五万元人民币。

●芦苇：别一百部了，二十部就是个伟大的纪录片精品时代。

○王天兵：现在几万块钱的摄像机拍出的影像质量就可以上院线了。这是技术的进步，电影不再

被垄断了。

●芦苇：工具的进步带来拍摄的自由，民间好汉扛机而起，这里面真有英雄好汉，徐童就是其中一个。

他的三部影片，今天的人未必会认识到它的意义，它把中国人今天的生存状态给雕刻出来了。这个功不可没。我们这么强大的国家媒体啊，这么多的影视制作的团体，但老百姓却是缺位者。一个小小徐童，口袋就那么一点点钱，他把这个时光雕刻下来了，在社会文化学意义上，这些作品必将影响深远。

○王天兵：你觉得他比王兵的《铁西区》好吗？

●芦苇：纪录片题材不同很难直接比较，但他的专业技巧、剪辑技巧比王兵高明。

○王天兵：我在你这儿看了《老唐头》。

●芦苇：《老唐头》长度八十七分钟，是个标准的影院长度，拍得那样精炼精彩，信息量大，剪辑流畅，人物质感棒。徐童是个很专业的人，他拍的社会底层的人，被主流媒体忽略回避了，视而不见。

若要看中国人真实的生存状态，就去看他拍的片子……货真价实不带掺水。

○王天兵：类似这样的人、片子还有很多吗？

●芦苇：拍《京生》的马莉也是。这是一批自觉的影像工作者，徐童很成熟，他在当今影坛上，是个不可以忽略的人物。

○王天兵：那你是怎么知道徐童的？

●芦苇：西宁FIRST青年电影展请我当评委，看到他的作品后大吃一惊。

1.45

其他领域杂谈：

1.45.1

一、近现代美术：

○王天兵：你的兴趣很广，涉猎面宽，你关注文化、政治、经济、时局等各个领域，我们不妨抓紧时间再谈一些题外话，未必是文不对题，也许更有意思。

首先，你对美术是一直情有独钟，自己还学过画，谈谈对近现代艺术的一些看法，包括齐白石、黄宾虹、傅抱石、徐悲鸿、林风眠等，有感而发吧。

●芦苇：我喜欢齐白石的乡土气，他对生命的那种质朴、赤诚的热爱，没有文人的矫情，却有诗人的趣味。他是有赤子之心的人。

○王天兵：你还写过关于齐白石童年的剧本《星塘的阿芝》。

●芦苇：中国的画家对我影响大的有三个人，徐渭，八大，齐白石。

○王天兵：齐白石最崇拜的就是徐渭、八大、石涛。

●芦苇：我也是。齐白石说过，愿做三家门下走狗。但我的排法是徐渭、八大，下面就是齐白石。齐白石传统功夫深厚，他是木匠出身，在传统绘画上面功夫极深，一般人未必知晓他的艺术出处和来历。

他曾经评价自己的成就，第一是金石篆刻，第二是诗，第三书法，第四才是他的画。我同意他这个判断。他诗写得真好，朴实而生动，浓烈的乡土气息浓烈芬芳。他的金石风格强悍古朴，非方家难以解读个中深味。

○王天兵：你是什么时候看到齐白石的画的？

●芦苇：我十几岁就迷恋上他的画。

○王天兵：原作？

●芦苇：那时候没有原作。我母亲从图书馆借了一本《齐白石传》，我看了后很受感动，开始注意他和他的画。他的画有鬼使神差的一种吸引力，你不由自主地被他的画吸引，为之心动。当然，真正把他读懂，也是到成年看了他大量的画作以后。

中国美术馆办过一个美展，展出了五个近现代的大家，齐白石、任伯年、吴昌硕、陈师曾，还有一个黄宾虹，都是巨匠，琳琅满目，可是最吸引我的还是齐白石。

○王天兵：到底哪些东西吸引你？

●芦苇：他的画里充满了乡土生活的情趣和魅力，这是别的画家做不到的境界。

齐白石三四十岁时，他为取得生活所需，给死人画过遗像，他画像的白描功底很深。我看过他给陈三立画的遗像。令人拍案叫绝。

○王天兵：陈寅恪的父亲。

●芦苇：看陈寅恪父亲的遗像，便知晓蒋兆和那功夫的出处。齐白石哪儿画过这种学院派的素描啊，但他画的人物结构啊，那个整体明暗，简直就是学院派。他的功夫哪儿来的？应该做研究。

○王天兵：画像师嘛，民间现在还有。

●芦苇：画像师常会把人画板了，把活人能画成死人，但齐白石能把死人画成活人。齐白石练过一种功夫，对方已经死了，生前也没有照片，子女给他钱请他画个遗像，他就凝神屏息地观察遗容，然后再画。齐白石的功夫很硬，不得了。

明清人物肖像，有些很厉害，形准传神极了，这是硬功夫。

○王天兵：齐白石在艺术上对你有影响吗？

●芦苇：他骨子里的那种乡土气，会浸透我的灵魂。我的爷爷奶奶全是农民，我母亲是农民世家，我自己也当过农民，所以，中国传统的农耕世家带给我的美感是深入骨髓的。《白鹿原》中的乡土世界就是我的美学根基。

.....

当然，你刚刚说了这么多人，每一个人都是高山。

说说傅抱石吧。

傅抱石在中国传统绘画里找到了独特的一个现代诠释。傅抱石的画境，既是宋人的又是现代的，幽丽潇洒、妙不可言的。

○王天兵：奇怪的是我看《卧虎藏龙》的时候，想起傅抱石的画。

●芦苇：你点得妙！李安有些传统功底，是有出处的。

○王天兵：他的山水画有洋味。我个人很喜欢傅抱石，越来越不喜欢徐悲鸿。

●芦苇：傅抱石继承了宋人山水的真传。观其画入读宋人小令，意格悠远洒脱。徐悲鸿是个承前启后的美术教育家，他把西方素描训练方法引入中国，有意思的是他极为推崇齐白石，眼力很深。徐悲鸿的一些马、花鸟，还是美得惊人。但他的史诗巨制像《田横五百士》《愚公移山》等，我都不喜欢。

○王天兵：为什么？

●芦苇：直觉使然。他的大型历史题材画太实了，没有诗境，有图解之嫌。色彩也缺乏个人风格。

二、关于章诒和与周素子

○王天兵：你对齐邦媛的《巨流河》的看法？

●芦苇：好书！我对《巨流河》的评价是“家庭史记”！能把中国当今命运留给后世的就是《巨流河》。

还有一位大家叫周素子，女中文艺豪。她是学美术的，今年已经八十岁了，写了很多回忆录。写自己家庭亲友，写周围生活中的人。

我看她的书有看《史记》的感觉。她讲的都是小事，柴米油盐儿女情长、家庭琐事邻里亲友，但有史诗的韵味和格局。看似细碎实则坚厚博深，她的书会随着时间越来越珍贵，她的作品必成瑰宝。

周素子是大家。中国当代有文化价值的东西，当代人未必能意识到重要性。

○王天兵：章诒和呢？

●芦苇：章诒和跟周素子都有史家风范，但周素子令人亲近，而章诒和令人起敬，都是大家。

○王天兵：为什么？

●芦苇：周素子写大爱而章诒和写大恨，都是爱恨分明的女性。

○王天兵：至今没听你说过张爱玲。我知道你是“张迷”，张爱玲的东西都看过。

●芦苇：五四以后，能把中国世俗生活写到传神境界的非张爱玲莫属，鲁迅是另一个路数。中国在解放前没有真正意义上的乡村小说。张爱玲的《秧歌》和《赤地之恋》是解放后写的。张爱玲是通过细腻的工笔手法把中国人的真像绣绘出来了。她说过一句话：生命是一袭华丽的锦袍，上面爬满虱子。鲁迅若在世听到这话也会拍案惊奇疑为天人。

三、关于先锋戏剧

○王天兵：我们再谈谈孟京辉。

●芦苇：我看过他的一部话剧后就不看了。我要在背后悄悄地说一句个人之见：他跟现代戏剧有天壤之别。区别是一个是原创的，一个是模仿的。但话说回来，也是一种进步，不便忽视。

四、关于足球

○王天兵：你曾经说过中国电影的水平和中国足球是一样的。我们何妨先谈谈中国足球？国足刚跟泰国队比赛，一比五大败。

●芦苇：我说过中国有三大腐败行业，第一股票市场，完全是利用不透明的市场机制榨取民众钱财，是合法的圈钱运动。顺便说一句，我没一分钱的股票。

第二中国足球市场。中国体育的管理体制不能一概否定，体操队挺棒的，拿了世界冠军，但唯独在管理群体性综合性的运动时，这种体制运转不灵又烂又脏。足球需要配合精神，献身精神、团队精神、合作精神……这是中国民族性不大具备的品质。

民间的团体合作历来是封建朝廷特别提防恐惧的。到今天为止，民间组织仍然举步维艰。合作和配合对中国人来说，是难以跨越的天障。

中国人民团结是个神话境界。抗日战争的时候中国上百万伪军哪来的，天上掉下来的？像足球这样的团体性运动，就不适合我们中华民族。中国人合作历来都是很烂的，方方面面，不光足球这一项。中国人作为个体的时候，智商不低，素质也不坏，但是组合成一个团体往往就是很烂。

中国足球在这一点上挺身而出地佐证了这个结论。

五、关于台湾问题

●芦苇：“台湾问题”是二战遗留下来的问题。

台湾对于中华民族，在今天最为重要的意义是什么？中国历史几千年了，人们都说中国的历史基因不适合民主制，这个说法从袁世凯时代就有：中国人无法接受民主，中国人不可能有民主意识。但是台湾人用自己的行动证明了这种说法是错误的。台湾人在中国历史上真正实现了中国几代知识分子为之前仆后继努力奋斗，流血牺牲的一个目标，实现了有史以来的第一个中国民主制度。

这对中国的民族性，对民族文化的自信心是一个良性补充。

六、关于深化改革

○王天兵：那么你对中国大陆的深化改革有什么想法呢？

●芦苇：改革到现在这么多年过去了，它的利和弊的真相还是缺乏一个公开透明的交流和讨论，依然是像邓小平所讲的：摸石头在过河。没有到一个冷静的理性阶段。这个目标相当遥远，但是社会的生存问题越来越迫切了，这会压过社会改革的目标……空气污染，水污染、食品污染，环境污染，当一切都污染了，试问改革对这个社会还有什么意义呢？

这种改革是否能提高这个民族的素质呢？恐怕有亡羊补牢之嫌了。上帝把这个民族命运限制在一个时间之内。环境毁坏到一定程度的时候，当你真的有理想的时候，当你真正有了一切条件的时候，可能会发现已经不可收拾了，收拾是要后代付出巨大的代价，成为不能承受之重。

关于价值观的综述

1.46.1

○王天兵：综上所述，你从两个视角看电影，一个是否有明确的价值取向，一个是类型是否清晰。类型我们已经谈得比较多了。现在谈谈到底什么是价值观？

●芦苇：价值观是道德原则与品质。比如，《英雄》的价值观是为了统一天下可以牺牲杀戮个人生命。落后愚昧、甚至反动。这个电影制作精美，在文化的品质上是劣等货色。

○王天兵：以价值观来批评电影是不是会有危险？“文革”中就有这样的批评：“宁要社会主义的草，不要资本主义的苗”，就是说你的主题是资产阶级的，你情节再好，也是垃圾。你这不是不是一种“唯价值观论”，与“文革”观念有相似之处？我们从价值观批评电影会不会陷入这种误区？

●芦苇：泛道德论有危险，无道德论是荒唐。这是双刃剑。但价值观是人类对精神品质的诉求，有宽容精神也好，还是尖刻狭隘也罢，价值观都无从也无法回避。

在评论电影时把价值观放到无限大，这是误区。电影并不是单纯兜售价值观的东西，电影是艺术。价值观在电影里面只是基本的文化品质。价值观要是混乱，或者走偏的话，就失却了文化品质。同时，很多价值观无错的电影，却是艺术垃圾。

○王天兵：价值观是否可以多元？或者说，价值观完全统一了是否也有问题，那不成了思想专制了吗？

●芦苇：思想专制本身亦是一种狭隘的价值观。价值观是人类社会的产物，因价值观一统天下而造成的思想专制……中国“文革”是典型，那是人类的悲剧。

○王天兵：怎么判断价值观的优劣？凭什么说一种价值观是先进的或落后的？存在一种绝对的价值观吗？

●芦苇：对生命的态度是恒定的价值观，绝对价值观就是狭隘僵死的价值观。

○王天兵：这个价值观和所谓的普世价值是什么关系？

●芦苇：普世价值是人类几千年的发展追求，经过历史考验，现代社会所能接受遵行的一种价值观，比较理性、与人性相通的，也是相对可靠的伦理依据。

○王天兵：基督教的价值观也曾经带来了中世纪一千年的思想禁锢。我反对文化相对主义，但为什么我们现在的“普世价值”就是永恒的、不变的？会不会在不久的将来，也被未来的人类所扬弃？我们在全球化时代、在转型期，不断面临各种各样的价值观挑战。价值观混乱不完全是电影界的问题。

●芦苇：是社会学问题，但会影响电影。看看朝鲜电影被影响的结果吧，一提到领袖就得捶胸顿足哭湿衣襟，不湿不是良民。

○王天兵：所以也不能太苛求电影。

●芦苇：电影不是价值观，价值观只是在背后起一个支撑作用、指向作用。

○王天兵：你能把你自己的价值观综述一下？你在电影中传达的是什么价值观？能不能用语言表述一下？

●芦苇：我的价值观融入在电影里边了，看过理应不言自明。我要是一个价值观的贩卖者，恐怕就是天下最烂的编剧了。

○王天兵：但是既然这么明确提到这个问题，而且你总是从价值观的角度批评别的电影，何妨交个底？

●芦苇：价值观只是生而为人，活命行事的底线，电影好、烂都与这条底线摆脱不掉干系。我还是站在比较传统的人道主义立场上，这是我的价值观。我觉得展现人道精神和人性是电影的终极价值。

○王天兵：“把人性看得非常重要”这句话怎么理解？人性是什么？

●芦苇：人性是“丰饶之海”，与动物与神灵的复杂性等同。面对人性如同面对大海，会感动也会恐惧。

○王天兵：张艺谋也可以这样捍卫自己的《英雄》：他说我展示的也是人性：人性中有需要专制的一面，帝王要先把敌人彻底消灭，但他的目的是永久和平……拉登、小布什，都持有这种类似的观念。凭什么说我反动？我只是展现这种人性的复杂。

●芦苇：拉登就患有“替天行道代天行令”的癔症，把自己与神等同。精神病院里住满了这号货色。这个价值观狂悖无知，离其还是远点好。

○王天兵：但能否在艺术中探讨？张艺谋会说：我这是在严肃地探讨，这个尽管有争议，但我有权在影视作品中探讨。

●芦苇：极端分子都认为自己有权力替天行道，看结果吧。张艺谋在做《英雄》剧本时脑子被人灌水了。这电影是拍给秦朝天下的臣民看的，影片如此愚昧，让大家顾全历史大局，皇上的圣意是替天行道的，足证现而今专制阴魂不散。

○王天兵：那你说价值观混乱的问题，和类型不清楚是不是紧密联系在一起？

●芦苇：一对孪生兄弟，相互影响。

价值观混乱，在讲类型时易犯错误，这种人很容易走火入魔，容易得柏杨谓之的“大头症”。

○王天兵：在艺术史上，有些作家是憎恨人类的……比如，我们都热爱的纳博科夫。美国小说家加德纳曾说：纳博科夫憎恨一大批人（hate a large group of people）。但我们并不否认他是艺术大师。并不是所有的艺术家都像契诃夫那样，既很尖刻又非常悲悯。你说过你不喜欢陀思妥耶夫斯基，不喜欢三岛由纪夫……他们的价值观我们是否也应该包容？

●芦苇：我对他们的价值观没兴趣，只注重阅读经验。人性是偏爱的选择，我偏爱契诃夫，可是三岛由纪夫偏爱神剑道。这个人若生在中国“文革”，不当草菅人命的西纠红卫兵才怪了。偏偏生在一个法制国家，狂热不得舒展，只好郁闷赴死。

○王天兵：但中国的问题似乎到不了这种自觉的层次，而是混乱、糊涂。与其说你在批判他们的价值观，还不如说你在指出他们不知道自己的价值观是什么。

●芦苇：因为缺失宗教文化，只有迷信，自我中心自我膨胀自我垂怜在中国已经泛滥成灾，这是劣质群体的特征。

关于电影梦与工作计划

1.47.1

○王天兵：谈话快结束了。最后一个大问题：如果完全对你没有限制，给你无尽的钱财，让你放开想象力，去写一个你真心想写的剧本。你写什么？说得更具体一些。

●芦苇：写我这代人的命运，父母亲这代人的命运，爷爷奶奶辈的命运。熟悉什么写什么，对什么有感情写什么。

○王天兵：那就是《活着》类型的。

●芦苇：我写剧本只有一个原则，只写我心有所感的。

○王天兵：你现在跃跃欲试，想拉个班子拍一个大票房的好片子？

●芦苇：我生性有点不信邪。他们都说要求票房，就别想有文化质量，有文化质量你别想有票房。这话也太自欺欺人！

《霸王别姬》票房也特别高呀！拍经典大片，一般来讲至少得一年。但我现在年龄越来越大了，该盘点自己还剩多少时间了，不能再随心所欲想干什么就干什么了。该珍惜自己的时间了。

○王天兵：芦苇这有块儿黑板，上面是他要做的事，我们读读……

●芦苇：看我那上面的计划，一大堆呢。

○王天兵：我们看看，念念，……太多了。“1983年严打”也列入了回忆计划了。

●芦苇：我要写点回忆录。再不写回忆录，害怕将来我老了以后，就忘记了，或者记不清楚了。

我插队的时候，在东岔河那一带待了三年。我想写那时的生活；还有一个是回忆自己“1983年严打”被捕入狱，在监狱蹲了十个月；还有关于文革，文革从我16岁开始，18岁下乡，到26岁时结束。

还有为两个电影：《霸王别姬》和《活着》，我当编剧的一些回忆。我要把它写下来。这两部电影，影迷们特别看重，一说起好电影就提这两部当例子。把经过写成回忆录，给影迷读者一个交代。

还想拍熟人和同学，他们现在年事已高了，都已60岁上下了。把他们回忆“文革”拍成纪录片。

这都是计划，伟大而渺茫。我觉得应该要重视这些问题了。

还有就是准备写的剧本。戈登的常胜军和太平天国作战……这能拍出个史诗来，拍得好可以向《阿拉伯的劳伦斯》致敬。

想去青海果洛藏区去拍一个有关当下藏族的小题材。

我写过电影提纲，抗日战争山东一个农村妇女的故事。她救了两条抗日战士的性命，这是我

母亲奶奶那辈人的经历，我心有所感，坚信这个故事的魅力。

所以工作计划一大堆，剧本一大堆。梦想一大堆。可是岁月不饶人了，伟大的先贤孙中山先生说：革命尚未成功，同志仍需努力！得加油了。

1.48

附录一 电影剧本《赤壁》

1.48.1

芦苇

当初吴宇森找我写《赤壁》时，谈得还不错……《赤壁》的主题就是以弱抗暴的大无畏的英雄主义。可事后他在很多场合讲，跟我也谈，说《赤壁》是以博爱为主题的电影。他希望主题是博爱与和平！就是说周瑜为和平而战。这完全是个误解。周瑜是为了生存而战，与和平十八竿子打不着。闻言我惊出一身冷汗。

《三国演义》这部小说，包括《赤壁》这部电影，凛然正气顽强拼搏，“三十六计”什么都有，唯独没有一丝一毫的和平气息。真想拍和平主题的话，可以选另外一个题材去拍，不要拍这个题材。

《赤壁》的失败，主要是主题指向含糊不清，走入误区了。哪一个伟大的战争片、史诗片是在讲和平精神的？托尔斯泰的《战争与和平》也不是这个主题，完全跑题了。

吴宇森跟我谈完以后，我感觉是，他要《赤壁》这棵树上既结苹果，也结菠萝，还结西瓜，还结芒果，甚至还结石榴。统统都想要，可能吗？办得到吗？

《赤壁》的主题价值是不惧牺牲以弱抗暴。独立自主重于生命，这个主题在今天仍有意义。剧本情节要围绕着这个主题展开，这是价值诉求。情节上的失败往往根源是价值诉求的失误，《英雄》就是例子。

历史上，赤壁之战实际上是孙权、周瑜和曹操的对决。

刘备和诸葛亮集团在当时是很弱小的一支力量，不足以在军事舞台上占据主要位置。《三国演义》与《三国志》有很大的区别，后者是历史真相。《三国演义》多半是虚构的，像诸葛亮神机妙算借东风用火攻的方式消灭了曹操的水军，这些都是读书人的肆意畅想，与历史真相相去甚远。

当年刘备军事力量区区万人，曹操也没八十万，二三十万比较靠谱。史书记载东吴的兵力加起来五万多人，第一线的部队部署在三江口和赤壁之间的水军和陆军加起来不过三万五千人，这就是周瑜的全部家当，加再上刘备的盟军也就是四五万人。可歌可泣的正是以少胜多、以弱抗强。这一仗是中国战争史上的以弱胜强的典范，我们应该抓住这个真相来把情节做足、做精彩。

以寡抗众的智慧和勇气，是这部传奇的价值品质。欲讲和平主题可以拍另外一个电影，不必去碰《赤壁》。

我的剧本中关羽仅露了一面，张飞露了几面。从历史的真实来看，刘备军担任侧翼牵制、游击、骚扰的任务，正面战场全是东吴水军与曹操水军。我还是愿意尊重历史的事实。戏剧性最好在真实的基础上去刻画。我还删减了大量的演义性质的人物。

吴宇森的太太参与了剧作，后来让影迷觉得特别搞笑的台词是她写的：“别闹、别闹”，还有周瑜跟小乔给小马起的名字“萌萌”，也是她的手笔。东吴当时身陷灭顶之灾，总司令跟他老婆给萌萌洗澡，这还是周瑜吗？对历史的想象力幼稚至此。那是几十万铁甲洪流杀气腾腾取命来了，你还有闲情逸致给小马洗澡，跟老婆调笑吗？

大陆电影惯有的虚假，还有香港电影与历史的距离，都是顽症。

赤壁一战，曹操和周瑜是战场上主要对手。说周瑜这个人物形象刻画若得成功的话，主演应拿影帝，这部电影在艺术与商业中也会成功。原本想请周润发演周瑜。他戏演得很棒的。我基本上是按周润发的路子来构想描写的周瑜。

曹操是英雄，周瑜也是英雄。压力太大了，几十万大军到门口了，你手里面就那点兵与资源，打还是不打？能将黑云压城城欲摧这个气韵把握住的话，电影就成了。

《赤壁》的剧本我就写了一稿，吴宇森没用，我也就不用再做修改，但故事已然成型，人物完成得算是鲜明有色。

序幕：

特写：一把出土文物的汉代古剑，垂直于黑画面中央，锈蚀而残缺的古剑，如重回历史般逐渐还原成真剑原貌，剑身上腐蚀的斑痕也渐次还原成雕刻精致的花纹。

(叠印片头字幕)

在还原过程中，黑背景渐现出晨曦初现的天幕，晨光自剑身背後升起，折射着剑锋，闪烁生辉，光线渐变金黄，有着历史的辉煌。

古剑不速不缓地向下滑落，冷然无声，划过长空。

叠印着战争场面，悲壮激越。

字幕：东汉末年农民起义天下大乱，豪强并起群雄割据，形成长期混战局面。

曹操集团经过二十年的苦战，统一中国北方并控制住名存实亡的朝廷。

镜头从被强光渐淡化的剑身，缓缓地摇落在晨光中的宫殿上。

1.许昌 汉宫大殿 日 外 内

字幕：公元208年汉建安13年

满朝文武齐列，钟磬交错笙鼓齐鸣，正举行着隆重的封拜丞相仪式。

蒋干丰神俊朗，他手持圣旨宣念，其声朗朗声震殿宇。

蒋干：诏命，自古以来，人臣未有如曹操之功者，虽周公吕望莫可及也，自海内倾覆群凶四起之时，曹公秉忠贞之诚，兴义兵以匡扶汉室，二十年来躬披甲、栉风沐雨、征伐周旋、万死不辞。

曹操坐在皇位前面的座几上面，雄伟的身躯挡住了汉献帝刘协。他翘动着二郎腿瞑目悠然，显示出凌驾于帝王之上的傲然气概。

蒋干的声调厉然刺耳，所述功绩令闻者不寒而栗。

蒋干：建安元年，曹公自洛阳营救献帝护驾于许都，是年镇压汝南黄巾军杀贼数万；

建安二年，曹公征伐黄巾军张绣部于宛，亲子曹昂战死；

曹操睁开眼嘿然而笑。

曹操：这一仗我是一败涂地，为了一个娘们儿，险些搭上老命！

蒋干：建安三年，曹公擒杀吕布陈宫；

建安四年，曹公击斩黑山黄金巾眭固，张绣胆破降服；

建安五年，曹公于官渡大胜袁绍，斩贼八万；

建安六年，曹公南征刘备，灭杀千数；

曹操摸出手巾清了清嗓门，自得其乐地说：“刘备这家伙比蛇还滑，都拎起他的尾巴了还是溜掉了。念，往下念。”

蒋干：建安七年，曹公击败袁尚袁谭于河北；

建安八年，曹公占领黎阳，吕旷吕翔率部投降；

建安九年，曹公攻克邺城大败袁尚；

建安十年，曹公斩杀袁谭于南皮；

建安十一年，曹公拔壶关斩杀高干；

建安十二年，曹公北征大败乌桓得袁尚袁熙人头；曹公功比泰山，勋若日光……

曹操突然打断蒋干。

曹操：建安十三年呢？

蒋干：（不明白）？！……曹公，本年未启战事呀……？

曹操霍然起身站在座几上面，斩钉截铁地说：“建安十三年，曹公灭斩刘备，将其头作蹴鞠踢而戏之！”

君臣满庭悚然无语。

曹操：都听见了吧？这才是书写历史的春秋笔法。

曹操径直走上皇座，拉起献帝的手。

曹操：走，跟老夫到后庭寻乐去，公事么，让他们慢慢办着去。

满朝文武鸦雀无声，看着献帝乖乖地被曹操拉走，俩人消失在屏风之后。

蒋干清清嗓子接着念诏。

蒋干：曹公功比泰山，勋若日光，官拜丞相之位统领朝野，并加九锡之爵以彰功德！

满庭文武大臣哗然下跪，皇座已空无一人。

2.汉宫后宫 日 内

后宫雅乐靡靡演着挑线木偶戏，曹操与献帝唱酒赏戏侃侃而谈。

曹操：……修炼到仙境的人，便是仙人了。仙人者，长生不老无忧无虑，火不能焚而水不能侵，乘云驾雾吸风饮露，以日为宫以月为殿，随兴所至而遨游于天地之间，比做个皇帝不知道快活多少倍！

献帝：境界太高，只怕修炼亦难。

曹操：老夫自有捷径密传于你。

曹操从左袖筒里掏出一卷绘画绢本的《素女经》徐徐展示。

曹操：咱们黄帝老祖就是御女一千二百名修炼成神仙的，你就照着《素女经》上悉心习练，采阴补阳闭精守关，练到御接而不施泄者，自会得道。你好好看，学问大了，你得潜心深究才能入道。

献帝翻看着《素女经》，曹操从右袖筒里又取出写好的一份诏书展放于案几。

曹操：皇上签个字吧，老夫要消灭刘备去了。

献帝看着诏书呆然无语。

曹操信步来到木偶戏台，一时兴起从艺人手中夺过木偶耍玩起来，只见他手下的木偶刀飞剑舞横冲直撞，众木偶被杀得人仰马翻，乱不成形。

献帝仍在发呆，曹操玩着木偶催促。

曹操：皇上你快签呀，老夫还忙着呐。

曹操见献帝呆坐不动，他扔下木偶过来，冷然一笑。

曹操：你兔死狐悲也没用，这刘备非死不可。

献帝借着酒劲壮胆，正色地说：“曹公，你何不把这身黄袍穿到自己身上，把这皇冠戴到自己头上，灭谁都便当……你把我当傀儡还没玩够么？！”

曹操扔掉木偶，叹了口气：“玩够了，你还能活到今天么。”

曹操坐下身来斟了两杯酒，推给献帝一杯，他呷了口酒，挟块鱼品尝滋味赞叹地说：“嗯，真正的四鳃鲈鱼，只有皇帝才受用得起。”

他又夹起一块鱼强塞进献帝口中。

曹操：你呀，别得了便宜还卖乖，不是老夫在这替你担当着，哼，现在天下各种来路的皇帝少说也有七八十个，还轮得着你在这坐享天子的福份。

献帝忍着泪强咽鱼块。

曹操：你呀，恩将仇报，真是昏君一个。当初你想杀老夫，把诏命缝在衣带里秘传给刘备，让他

来取老夫的头。这家伙盘算来盘算去，把你的诏命送交我了。

献帝怔怔地盯着曹操。

曹操：为此一案，所有涉案者都被灭了三族，唯独他刘备逃之夭夭了。欺君尚是死罪，卖君又当何罪？当杀无赦！你呀，被刘备卖了还要帮他数点卖身钱，你说你昏不昏。

献帝：你何不杀了我这个昏君呢？！

曹操：（笑容可掬）我是儒门之徒，奉行的尊君之道。不过，你们刘家出的昏君太多，杀起来你都排不上号。（如父呵子般）你好好地听话，老夫自会把你料理得舒舒服服，别找不自在，记着了。

献帝忿忿地在诏书上签名，扔掉笔双掌捂住面孔。曹操动手在诏书上塌盖玉玺。

曹操：（轻声而语）你吃得比我丰盛，穿得比我华丽，女人比我多，天下的重责老夫替你担着，骂名替你背着，房中术给你教着，你还动不动就撒火卖疯，一会儿叫刘备杀老夫，一会儿又叫老夫去杀刘备，你小子！你这傀儡当得比神仙还快活呀。

3.曹府 日 内

谋士将领齐聚大厅，诏书在众人手中传阅。

曹操端坐于首，曹丕曹植侍坐于旁。

于禁手执诏书问。

于禁：这次征伐刘备，主公要动用多少兵力？

曹操：（淡然而答）三十万。

众人喟然吃惊！

蒋干：主公！刘备地盘不过一县一城，兵力不过万余，我们何以倾巢出动，杀鸡焉用牛刀？

曹操对贾诩摆摆手，示意由他解说。

贾诩双手击掌，一束巨大的牛皮地图从墙壁降下，哗然展现，他指图而言。

贾诩：汉地一十四州，已有十州归属曹公所有，可谓天下三分已占据其二，剩下这四州，凉州荒远不足为忧，益州涣散不足为患，东吴弱小不足为敌，与我能决争天下者，当为荆州的刘表军。曹公的战略是假道伐虢声东击西，以征刘备为名行攻荆州之实！

所众人闻语愕然霎时寂静。

曹操对曹植说：“以杀鸡之名行杀牛之实，非牛刀不可。”

贾诩：荆州北据汉沔，东连吴会，西通巴蜀，即贯穿南北又隔绝东西，占领荆州，东吴与西蜀便都陷入孤立无援的绝境，这是天下的咽喉势所必夺。刘表的荆州军势力雄厚，计有步军15万，马军5万，加上八万水军共28万，兵力与我相等，所以，这将是一场以石击石的硬战，是一场实力对等的血战！

众幕僚个个紧张屏息瞠目以待。

曹操起身，从兵架上操起一支闪着寒光的兵槊，他神色凝重地说。

曹操：这支槊，随我征战已有二十年了，跟诸位一样历经的战事已不计其数，将来定夺天下为史书所载者不过两战。官渡一战，我们打得艰苦，但半取了天下，而荆州之战，则是全取天下的决战！我们的功名垂败，我们的身家性命，我们一切的一切，都取决于此战的胜负！

众人闻语悚然全部俯身下跪。

曹操：刘备务必全歼！先杀这只鸡给猴子看看，杀一儆百，破掉荆州军的胆气。贾诩，官渡之战我们牺牲了多少？

贾诩：三万二千人。

曹操血气上冲斩钉截铁地说：“荆州之战的牺牲是此数的两倍，五倍，十倍，纵使用血水淹没荆州，我亦不悔！”

曹操转身猛地将槊投掷出去，槊锋砰然扎进了牛皮地图……荆州，槊杆抖动不已。

曹操：得荆州者，得天下。

曹操背手昂然离去。

4.新野、山坡 日 外

曹军骑兵旌旗遮天，咆哮之声冲逼云霄，如决堤之水不可挡。

刘备新野步卒守军顷刻间便淹没在曹军骑兵的狂滔之中。

5.樊城、刘备府邸 日 内

刘备召集部下开紧急会议。

刘备：值此危亡之际，我从隆中请来一位中流砥柱的先生，来力挽狂澜，今后大家都听诸葛亮的指教吧。

众人目光齐聚在一位衣着简朴、神情淡然的年轻人身上。

诸葛亮略一施礼。

诸葛亮：主公，第一件事，火速撤回驻扎在新野的部队。

刘备：（言听计从）张飞，你立刻去新野，执行先生命令。

张飞满腹狐疑领命而去。

诸葛亮：主公，荆州军与我们联合抗曹有无把握？

刘备：刘表虽然多疑少断，但曹操是破门而入，端他的老巢来了，容不得他左顾右盼了。

诸葛亮：（冷峻）究竟有几分把握？

刘备：（肯定地）十二分把握，荆州是他的命脉所系，谁的命根子被掘都要拼死相争的。

诸葛亮从容起来侃侃而谈。

诸葛亮：有此把握，我们天时地利人和都占上风。荆州军兵力雄厚，马、步、水军俱全，我们尚有一万多精兵猛将，联合起来足以与曹军一较高低。荆州地形广阔复杂，地盘纵深足够周旋，且敌为外线我为内线，以逸待劳，依托汉、渭二水，北守襄阳章陵一线可取曹军顿兵于坚城之下，打持久战，伺机再迂回袭击敌后宛、叶断其粮道，同时在战略大局上采合纵之势，东联孙权，促其兵出江淮威胁曹操的老巢……许都邳城，西结马、韩进军关中洛阳，使其陷入三面为敌之势中……

张飞突然带着几名遍体血污的兵士撞进来，他大声喝道：“别卖你娘的这口鸟经了！曹操都占了新野，说话就踢上你的后裆啦！”

众人愕然霍然起身。

刘备惊惧结巴起来：“……那、那……那部队呢？”

张飞指着身后的人说：“二千步骑，就剩下这五个啦！”

一个伤兵支持不住扑倒在地，后肩上中的箭杆抖动不已。

6.行军途中 日 外

曹军骑兵势如洪潮一望无际。

曹操头戴斗笠与曹植并辔而行。

曹植：父亲，像献帝这种恩将仇报昏庸无常的家伙，你为什么不废掉取而代之呢？

曹操：皇帝这个名号取而代之易，名符其实难。你读过诸子百家名家的典籍么？

曹植：名家学理很深，读得似懂非懂。

曹操：之乎也者云里雾里，说穿了，无非是名符其实与徒有虚名而已。献帝可怜就可怜他是个徒有虚名的皇帝，你老父要当，就当他个实实在在的皇帝，不玩虚名，不即虚位。

曹植：天下一十四州，父亲占了十个，应该名符其实了。

曹操：拿下荆州才敢说名符其实，那三个蕞尔小国自会望风而归，不战自降。值儿，荆州才是扭转乾坤的枢纽所在，是改朝换代的关窍之地，是皇帝玉玺的一半重量呀。

7.刘表府邸 日 内

刘表病容青晦仰卧在榻，几名心腹重臣围床默然。

刘表忧心如焚地对蔡瑁说：“我若不行，荆州的重任就压在你肩上了。”

蔡瑁：主公不必过忧，曹操是奉诏讨伐刘备，以理而论，并未对我荆州宣战。

刘表：怕就怕项庄舞剑意在沛公。

蔡瑁：祸起自刘备，得他自己背黑锅！（悄语）主公不妨招刘备来襄阳扣住他，把刘备交出去，用他的头把曹操的嘴堵上。

刘表吃惊地说：“曹操胃口之大，岂是一个刘备所能堵住的。”

蔡瑁：但是他进犯荆州已师出无名，师出无名则成不义之师，他不得不惮忌。

刘表：我亦成不义之人了，我也不得不惮忌。

蔡瑁：此事你并不知晓，一切由我来担当。

刘表沉吟不语。

蔡瑁：两害相遇权其轻，主公，当断则断！

刘表：刘备的手下如何能干休？

蔡瑁对傅翼一使眼色，傅翼开口了。

傅翼：主公抗曹亦是一策，但势必与刘备联合，如此便会背上抗拒圣诏王师的罪名，一旦战输便身败名裂，主公的半世功名就付之东流了。

刘表：败胜尚未可知。

傅翼高深莫测地说：只怕胜了局面更糟。

刘表：这是何意？

傅翼：若打败曹操，刘备肯定深得民心羽翼丰满，在荆州尾大不掉定会取主公而代之。

刘表不寒而栗盖紧了被子。

此刻属下禀报：曹丞相信使到！

8.荆州衙门 日 内

刘表强支病体接见曹使蒋干。

蒋干递交上信，并带来一只彩绘华美的大箱子礼物。

刘表打开来信，是一张未著一字的白纸。

蒋干语气儒雅地说：丞相嘱命，或战或降，只需你在这张纸上写一个字，不费荆州一纸我即可复命，并请大人开箱验点查收丞相送来的礼物。

满庭文武无一人敢语。

刘表半晌才说：谢谢丞相的厚意，先点收下吧。

属吏打开箱封，不禁惊讶失声。

刘表赴身一看，箱里装满秽气四溢凝血黑紫的人耳朵！

蒋干：这是刘备在新野驻军的遗物，望大人笑纳。回信只须一字，我即刻便返复命。

蒋干拂袖而去，刘表指着他的背影手指僵直张口无语，他口吐血沫颓然坠地。

衙门厅内大乱。

9.樊城刘备府邸 日 内

诸葛亮行色匆匆赶来，见糜夫人抱着阿斗吃了一惊。

诸葛亮（责问）：主公！所有的家眷妇孺都随关羽水军南下了，你拖妻带子的如何与曹军接战？

刘备愧疚地说：都抱上船了，这孩子受了风寒又咳嗽起来，实在是不放心才抱回来了。

诸葛亮：既是军令主公亦须遵守。

张飞对诸葛亮不禁侧目而视。

刘备：下不为例下不为例。（疑虑）你把关羽撤到夏口去，兵力不是分散了吗？

诸葛亮：截至此刻，我们与荆州联合的十二分把握未见一分，再延误两天，原定的方略就成纸上谈兵分文不值，我必须留条后路另谋局面。

刘备：（疑惑重重）夏口是荆州的地盘，你背着刘表擅自行动，肯定要引起他绝大的误会与麻烦。

诸葛亮（淡然一笑）：曹操一来，荆州地盘上的误会与麻烦就多了，刘表无暇顾及这件事了。

张飞拍案而起斥责道：“你对主公如何说话？”

诸葛亮笑而不答端起自斟饮杯茶。张飞恼怒，一把将茶壶摔的粉碎。

刘备慌忙劝阻张飞。这时军探冲进来报告：“荆州牧刘表大人猝然发病身亡！”

10.新野、樊城途中 日 外

田畴里的农夫们纷纷撇下犁牛农具如惊弓之鸟四散而逃。

曹军大队浩荡而来。

曹操父子三人乘骑而行，曹丕将一皮囊水递给曹植。

曹丕：父亲写过的诗篇里，哪首是足以传世的留名之作呢？

曹植仰首饮水。

曹植：龟虽寿。

曹丕不禁脱口而出：神龟虽寿，犹有竟时，腾蛇乘雾，终为土灰。老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已……

曹植突然变色：父亲的头痛风又犯了。

曹操面若死灰手掩面额摇摇欲坠。

曹植贴身扶搀曹操。

曹植：（急语）快去叫华佗医生！

大军如潮受阻，速度滞停下来。

曹操头枕马鞍睡在树荫之下，华佗在他头上扎满银针轻轻扭动。

曹操在厥痛中感到异常猛地睁开眼，只见众将谋臣合围聚集肃然而待。

贾诩贴上曹操耳旁悄然而语。

贾诩：蒋干派快马来报，刘表已死，刘琮蔡瑁举城投降。

曹操如梦未醒久久不语，他豁然起身一把揪住贾诩。

曹操：你说什么？

贾诩把信交给他，曹操看着只写着一个“降”字的信怔怔不语。他将信揉捏在掌，闭上双目仰身躺卧下去。

曹操：（喃喃而语）荆州会不会是诈降？

贾诩：蒋干才智超人但功名心切，只怕荆州若有陷阱他亦一时难料。刘表虽死，但他儿子与豪门重臣的利益仍旧未变，没有拱手相送的道理。

曹操支起身剥开信的皱团复看问众僚。

曹操：诸位对荆州投降有何见教？

众将已有共识齐看曹仁。

曹仁说：曹公，不讨价还价的买卖必有疑诈，荆州敢走这步绝棋，背后必有阴谋诡计。

曹操问曹丕：你看呢？

曹丕：这事如同儿戏难以置信，宁可信其无不可信其有。

曹操又问曹植：说说你的见解。

曹植：人算莫如天算，天该亡荆，投降就正合天道。

曹操突然起身翻身上马，断然把头上银针根根拔下，下令说：“宁可信其诈不可信其降，真降只当是假降，曹仁，你将二路搜索变成四路搜索前进。等拿下樊城包围襄阳，真假自见分晓，前进。”

曹操挥鞭，大军滚滚向前。

11.樊城 城池外 日 外

刘备诸葛亮一行身披祭服携带着祭品出城。

诸葛亮（对刘备）：主公，去了襄阳名为吊孝刘表，实为迫使荆州对曹军迎战，我已安排了赵云以荆州军的名号抢先偷袭曹军，拖也要把他们拖下水。

刘备举目前望，只见一辆打着旗号的马车辚辚而来，上面坐着一位年迈的老头。

刘备：这不是宋忠吗，总算是请咱们来相商大计了。

两下勒缰施礼，宋忠立于车上，以差官的身份宣布命令。

宋忠：奉新主荆州牧刘琮令，刘备军封存兵械马甲，随荆州军一并顺降朝拜，等待曹丞相处置，令毕。

刘备愕然张口无语。

诸葛亮：（冷静）请问宋先生，荆州决定投降是何时辰？

宋忠：三天了，迎接曹操的降使亦出发有两天了。何去何从速拿主意吧。

刘备老泪盈眶突然拔剑欲砍宋忠，被诸葛亮架拦住，刘备拖着哭腔嚎叫起来。

刘备：欺人太甚，把老子当猴儿耍了还要卖给曹操，欺人太甚！

张飞扑向宋忠被赵云拦挡两下撕扭着。

诸葛亮夺下刘备的剑插入他的鞘套里。对赵云下令。

诸葛亮：迅速率部即刻撤离渡江。

赵云拉着张飞离去，张飞对着呆若木鸡的宋忠脸上啐了一口，狠狠大骂。

张飞：老子过了江就去打襄阳，先杀光你们这些荆州府的王八蛋再说。

刘备跺脚长叹，问：渡过江呢？只有去夏口了？

诸葛亮：绕过襄阳南下，直趋江陵。

刘备：关羽去夏口了，我们为何去江陵？

诸葛亮：来不及细言了，速走为上！

诸葛亮抖缰急去。

12.襄阳 荆州府邸 日 外 内

曹军将士对着征尘满身的曹操欢呼雷动。

曹操对隆盛的迎降仪式表情冷漠，对刘琮献出的象征权力的节钺与印绶傲然无视，急急向蒋干奔去。

曹操连脱落的一只鞋也无暇顾及，扶起了正在施礼的蒋干，紧握其手上下摇晃。

曹操：（由衷叹赞）功比泰山勋若日光，这个人说得原来是你呀。

蒋干：（一脸骄色掩遮不住）一切都是大人的春秋笔法！一切尽归大人的天威赫赫！（低声）蒋某只恨今日不能当众高呼曹公万岁！

曹操陡一变颜：刘备军的去向呢？

蒋干：听蔡瑁说逃之夭夭了，但去向不明。

曹操：你传蔡瑁一个人到衙府里面见。

曹操挥手叫来曹仁，两人走进衙府大门里去。

曹植俯爬在马背上咻咻喘息，曹丕奔马过来。

曹丕说：下马卸鞍，该让马也歇歇了。

曹植一脸苦相，说：我腿软得下不来了。

曹丕：扶着我，下！

曹植扶着曹丕的胳膊起身，不料曹丕一抽臂他失重跌落，摔得他龇牙咧嘴连连呻吟。

在曹军的叱喝下刘琮母子过来，曹丕拎起曹植站立，刘琮母子对着曹氏兄弟拽拉起来。

曹丕：（训斥）该站的你就得站着，该跪的你就得让他跪着。

曹操突然从衙府里流星急步出来，众僚围了上去。

曹操：曹仁，你急调五千精锐骑兵轻行装备，每人二匹马并一万匹马，即刻出发南行去追击刘备军。夏侯惇随我，于禁、曹洪，你们随后依次出发！贾诩留此镇守并总调各部粮草补给。

曹仁：（面有难色）曹公，自从许都出发，马不停蹄兵不卸甲实在疲惫不堪，恳求曹公恩准休整半日，人马得以歇缓随后出发。

曹操：（嘿然一笑）好呀。你干脆在襄阳安家养小妾吧。

曹操猛地挥鞭抽了曹仁两鞭子，宣布：“撤曹仁扬威将军之职，回基本部充任骑兵。”

众僚面面相窥，无人再敢言语。

贾诩：曹公总得在此受接了印绶节钺，荆州才算名正言顺地归附在丞相的名下吧。

曹操：这些应景的排场就劳你应酬了，荆州之实不再襄阳而在江陵，去晚了让刘备占了先手，那家伙就把肉吃得给你一口不剩。

贾诩：由谁来接替曹仁的职位呢？

曹操：曹植如何？

贾诩：（摇头）未妥，太年轻，难经恶战。

曹操：那就来个老家伙，我来接手吧。老骥伏枥志在千里，不能言而不行。

曹操摸着曹植的脑袋。

曹操：儿子，你有料事之才，就做随军参谋吧。走，出发。

曹植拍着马鞍子苦苦哀求。

曹植：你看，我屁股磨出的血把马鞍子都浸透了，骑不上马了。

曹操不由分说将曹植掀上马去，笑吟吟地说：“儿子，汉高祖刘邦得天下就是屁股上的茧子磨出来了，不然天边的晚霞何以是红的。你看看，刘琮的屁股又白又嫩，只能撅起来给人磕头。”

曹操一鞭子抽得曹植的马狂奔而去，他对曹丕发话。

曹操：去，关照着你弟弟去。

曹操上马调拨马头跑向席宴。他捧起酒壶痛饮，捞起实物大嚼着驱马率先出发。众将士纷纷上马蜂拥尾随而去，乱蹄踏起团团尘土。

13.当阳 道路 日 外

刘备军南撤而下，与逃难的流民拥挤在一起。

刘备与诸葛亮骑马并行而语。

刘备：（懊悔地）本为依靠荆州便能与曹操抗衡，万万没料到他们竟能把荆州白白地拱手送给了曹操，当婊子还要收个卖身钱呢，我真有眼无珠徒然做了一场空梦。

诸葛亮：（鼓励）塞翁失马安知非福。乘荆州群龙无首人心慌乱之际，我们强行占据江陵控制住荆州的水军等于控制了长江，我们就有本钱与曹贼一较高低。

刘备：（甚为感激地）幸亏先生及早筹划让关羽从水路带走家眷拖累，否则决南逃离樊城。能在荆州得到先生一人，便是天不亡我之兆。

诸葛亮说：但愿曹操被襄阳的接收缠住手脚，忙于点验财产银两，那才是天赐我机。

赵云飞马来报：主公，前面长坂坡石桥被逃难的流民堵塞，军队与百姓搅杂在一起被拖住了。

诸葛亮急急策马前去督视。

14.当阳 途中 日 外

曹操头上扎着湿毛巾带着斗笠率领轻骑紧追不舍。

曹操语重心长地对儿子说：“你们将来执政领军切要牢记，不得以虚名而损实益。这句话是为父用半生的血泪换取的教训，足以终生为鉴。植儿，为父刚才说的是什么？”

曹植疲困已极形同僵人。

曹植：不得以虚名而损实益。

曹操：对，占据襄阳便是仅得虚名，而占据江陵方得实益，何也？江陵是荆州步军水军的大本营，是屯积粮饷军械的基地，所以占据江陵方可称拥有了荆州之实。现在刘备别处不去一路奔向江陵，定然是得到了高人指点。如被抢先一步，他就会骤然成势后患无穷。为父如不将刘备堵截歼灭，荆州还不知鹿死谁手。

曹操言者谆谆，儿子们听得昏昏，累得在马上摇摇欲坠。

夏侯惇策马过来急报。

夏侯惇：曹公，一日一夜已连奔三百里，马匹暴死毙倒三百四十余匹，兵员中暑昏死者亦不下此数，曹公，如再急追恐损耗过大失去战斗力，恳求曹公让部队歇息半个时辰也好。

曹操：才死三百匹马就心疼了？待死掉三千匹马你再报不迟。我告你句秘诀，战斗力不是歇出来的，是激出来的。

夏侯惇无奈只得离去。

曹操挥鞭欲行，不料曹植砰然坠地昏厥过去。

曹操只得下马，亲手扶起曹植的头用酒喷其面，怜子之情溢于形间。

夏侯惇突然返回带来探马。

探马跪报：丞相！发现刘备军队就在山下的长坂坡一带！

曹操搂抱着曹植，对夏侯惇发令：“停止前进就地隐蔽。”

夏侯惇领命而去。

曹操：曹仁，你过来。

曹仁牵马贴过身来。

曹操黯然偷笑，悄声地说：“咱俩的双簧戏演完了。”他摆正脸谱正色而令“曹仁，你带罪上阵，率领原部人马绕过山脊，只要封死通往江陵的大道，你就将功折罪官复原职了。”

15.长坂坡 石桥 日 外

诸葛亮与赵云停马勒缰，只见大道与石桥上逃难的百姓携老带幼赶着牲畜与军队簇拥在一起混杂难分。

诸葛亮：赵云，你以桥为界拦截流民给部队让道。

诸葛亮忽然辍口，俩人抬头望去。

桥上一行人马逆流而上，与刘备军互不相让拔刀相向，冲突起来。

诸葛亮赵云策马急忙前去。

赵云叱令部下收刀后退，抱拳而问。

赵云：来者请报何方？

一名骑马的官员抱拳回答。

官员：我们是东吴使团，前去襄阳吊唁荆州牧刘表大人！（他忽然露齿而笑转向揖礼）敢问这位是诸葛亮先生么？在下鲁肃。

双方下马相识握手。

鲁肃：你跟诸葛瑾不愧是一娘所生，长得太像了。我算是碰到了东吴的亲戚了。请收家信一封。

诸葛亮接过信开封。

诸葛亮：鲁肃大人，你们东吴的一片厚意，刘琮怕是无福领受了。

鲁肃：你这话是什么意思？

诸葛亮：荆州已投降曹操了。

鲁肃一愣神，随之喷鼻而笑。

鲁肃：你果真是隆中奇才呀！荆州投降？你是替曹操说梦话吧。这玩笑，开得太不厚道，太邪门！你也不怕刘表的在天之灵报应你这张嘴……

飞矢嗖然而至集密如雨！

一名女孩中箭仆倒在鲁肃怀中！

鲁肃瞠目结舌，只见使团的坐骑与驮骡中箭倒地挣扎，箱筐开散物品四散滚动，侍卫亦随之中箭仆倒。

诸葛亮情急之下夺过盾牌掩护鲁肃，只听盾牌砰砰作响连中数箭。

曹军骑兵呐喊着从山脊上猛扑下来；

诸葛亮急急调兵用盾牌掩护着东吴使团撤退，对赵云急令。

诸葛亮：快去保护糜夫人与阿斗，速速转移！

又有几名中箭百姓翻倒在鲁肃身边。

曹军骑兵如狼驱羊般冲进人群，刀光剑影处腾起团团血雾，石桥上人纷纷落水被滔滔河水卷走。

霎时，人间变成恐怖的屠宰场！

16.战场 日 外

杀声此起彼落人马倏忽出没。

赵云率十几骑寻到此处，只见辎车倒翻死伤狼藉，独不见糜夫人与阿斗。

一中箭伤兵为赵云指出方向，说糜夫人抱着阿斗随难民逃走了。

赵云匆匆追去。

17.战场 日 外

曹军骑兵狼奔豕突，刘军步骑困兽犹斗。

曹军向着刘军辕营猛攻，刘备诸葛亮率众拼死抵抗。

混战中曹军将东吴使团人员连连击杀，鲁肃愤起拔剑斩杀一名曹兵，血溅袍服与刘军并肩战斗。

刘军势渐难支，张飞率骑兵冲杀过来解围，掩护辕营后退。

18.荒村 日 外

赵云在村口与一队曹军骑兵猝然遭遇，瞬间兵刃相交人仰马翻。

一场混战曹军尽亡，赵云仅剩四骑。

赵云在残垣断壁间寻找不见母子，焦急间忽闻婴儿哭声，在一弃屋院落里发现糜夫人抱着阿斗瑟瑟发抖。

赵云接过孩子扶糜夫人上马，突见骑兵返身掩门，数十名曹兵破门冲进来，马乍受惊把糜夫人摔

下来。

赵云被迫抱着孩子应战，刹时血溅婴儿满身，糜夫人以为儿子已死悲声欲绝。

刀光剑影中不断有人仆倒，糜夫人被曹军逼到井旁，纵身跳了下去。

血战告终，只剩赵云一人抱着阿斗喘息。

赵云遍寻糜夫人不着，在井旁发现了一只女鞋，看见井中糜夫人的衣裙。

赵云含泪解开衣甲，把阿斗绑置于怀，转身过去悚然而立，一名受伤的曹兵正引弓张箭对准他！

赵云猛地拖起一具死尸砰然射中！

赵云冲过去将曹兵砍翻。

19.荒村外 日 外

赵云怀揣阿斗冲出村去，被埋伏在村口的曹军用长矛刺中马肚，赵云翻滚倒地，僵卧不动。

三名曹军持枪围上来，听到婴儿啼哭声惑然相视，赵云兀地跪起剑刺一人，顺势用曹军兵之枪刺中另一人，余剩一人掉头窜逃。

赵云见阿斗无恙，捉住一匹散马跨鞍飞驰而去。

20.山脊 日 外

曹操辕营乘马沿山路而行。

曹操神情爽快地说：总算把刘备这个狡兔网住，这回该新帐老帐一把清了。

曹操对夏侯惇下令。

曹操：尔等在此围歼残敌务使赶尽杀绝不留活口，我去带曹仁领兵直捣江陵……

夏侯惇请示：如擒刘备要活口还是死的？

曹操正待张口，忽听山下喊声骤起不禁勒缰张望；

只见一白袍单骑迅如疾风闯杀过去，曹军将士如蜂炸窝骤然乱形。

21.对面山脊 日 外

刘备辕营亦为曹军呐喊惊动，纷纷回头观望。

鲁肃观战心切，策马定于山石高处观望。

诸葛亮命令张飞。

诸葛亮：你速去长坂桥接应赵云！

张飞遵命而去。

22.山川 日 外

赵云冲入敌阵，霎时枪飞剑舞人仆马翻血溅如花！

赵云连斩二将冲出重围。

一员曹将挥斧拦截，被赵云一枪挑毙；

赵云夺路而走，斜里冲出一员曹将持戟追杀；

二马首尾相衔、戟刃距赵云后心愈逼愈近，赵云突然拨转马头，持枪隔戟挥剑砍去，曹将连盔带脑削去一半坠马而亡；

曹兵纷纷躲让，赵云如入无人之境。

曹洪纠集弩骑加鞭追去。

23.山脊 日 外

曹操观战如赏宴乐，索性下马品赏。

曹操搂住曹植，手指战场说：“此人作战，如似白龙狂舞，若配以响宴之乐的鼓阵那就是武中绝品呐。此乃何人也？”

夏侯惇：是赵云，常山的赵子龙。

曹操考问儿子：屈原的辞章上哪几句可配此人？

曹丕还在思索，曹植已朗然开口。

曹植：诚即勇兮又以武，终刚强兮不可凌。

曹操兴致昂然地与曹植共诵：身即死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄。

曹操激赏地说：真乃天将也，我只留这一个活人。传令，务必活捉此人。

夏侯惇得令急走。

24.山川 日 外

赵云奔走飞矢，未料纔咤一声，陷入一大土坑之中。

曹洪的弩骑据坑而围，张弓引弩对准赵云！

夏侯惇飞驰而来大声喝令。

夏侯惇：退后！丞相要活捉此人。他对赵云说：你已经尽忠尽力了，现在可以下马了。

赵云突然暗剑猛刺马背，惊马长嘶腾空跃出土坑！

曹兵瞠目结舌，眼看赵云驾马飞去。

余股刘军将士身陷绝境，个个殊死奋战宁死不降。

25.山脊 日 外

鲁肃被刘军将士宁死不屈惊天地泣鬼神的气势震慑，对呼他转移的声音听而不闻。

诸葛亮亲自策马上前牵其缰绳拉马离去。

26.长坂桥 日 外

张飞指挥骑兵于桥后山坡处用马拖树枝扬起灰尘布置疑阵，听到动响策马立于桥头。

赵云血染征袍冲过来，曹军追骑如蝗而至，张飞大呼“子龙快，追兵我挡，”

赵云飞马过桥，曹军已追至桥畔。

曹军部将夏侯杰勒马，见桥头仅站一骑，山岗后马嘶尘扬，顾视顿起疑心。

张飞虎须抖动圆睁环眼，挺矛大吼。

张飞：来呀！

吼声如雷作响，夏侯杰猝不及防被惊了的战马摔出去。

众兵下马把夏侯杰拖回队中，他口吐白沫喘息下令。

夏侯杰：不准上前、等待后援。

张飞大骂：战又不战退又不退，想挨日还怕羞不成！

夏侯杰愈发疑怯，悄声传令弩手上前暗射。

张飞接着骂：妹妹太丑，俺老张的球看你不上。

他用矛刺断桥头失柱轰然塌落。

大雨骤然落下。

27.雨林 日 外

凄风苦雨林涛如泣。

刘备辕营借林隐蔽稍事歇息。

诸葛亮清点人马，对鲁肃歉然而语。

诸葛亮：实在对你不起，你的使团只剩下三个人了。

鲁肃如置噩梦，呆看着被屠杀的无辜百姓横尸遍野，悲然无语。

刘备问：江陵还可去否？

诸葛亮说：此路已绝。曹操急急如飞而来，已经窥破了我们去江陵的意图，抢占先机了。（由衷赞叹）不愧他著写过孙子兵法考备，韬略精通直逼命门，难怪各路群雄被他全部打垮。

刘备：现在我们该去何方？

诸葛亮：乘曹军急欲占据江陵兵力尚未合围之前，我们行南走东，到夏口与关羽会合，再图后

计。

众人纷纷惊起而立，只见雨水迷茫中，赵云形同厉鬼、浑身血污，他一头倒伏在马颈上，连下鞍的气力也没有了。

众人扶赵云下马，他喘息着嗫嗫而语：“阿斗...没声音了.....怕是保不住了.....”

众人解开胸甲捞出婴儿，赵云抱住阿斗倾听气息，未料婴儿一声啼哭尿了他一脸。

刘备接过阿斗紧搂在怀，赵云颓然倒地瞑目不语。

诸葛亮问：糜夫人呢？

赵云半晌无语如同脱魂。

诸葛亮附耳轻问：没见糜夫人么？

赵云支起身，掏出一只绣鞋，跪行到刘备面前举起来。

刘备接过绣鞋，一手抱住阿斗一手抱住赵云，三个人搂在一起，只听阿斗哭声撕心撕肺。

鲁肃脸上雨泪不分，突然指天切齿而语。

鲁肃：“戕杀无辜屠戮妇幼天理不容天道不赦，不杀曹贼世无宁日！”他一把扼住诸葛亮的手腕说：“诸葛亮，走！跟我到江东去！”

28.江陵 荆州水军基地 日 外

曹军占领江陵，受降仪式规模空前浩大。

战船林立，降卒层层如蚁。

旌旗似波涌浪翻，曹操乘骑在众将领的簇拥下傲然而来。

曹操所经之处战场上“荆”旗飞坠“曹”旗升腾；降卒纷纷下跪屈身俯首如似层层泥俑一望无际。

曹操雄视睥睨而过，所过之处呼声如雷气冲云霄：“曹相必胜！曹相必胜！”

29.江陵 军府 日 外

曹操正襟危坐，蔡瑁带领属僚对他们行跪拜大礼，满庭降官卑躬俯首莫敢正视。

曹操一挥手，荆州降属悄然退列侍。仆役用杠抬进来几十只大箱子开启，里面装满线装册簿。

蔡瑁禀报：荆州的军政建制库存财饷，马步水军编制及械器装备册录尽在于此，请丞相点验查收。

半晌未闻反应蔡瑁抬起头，只见曹操衣襟抖颤掩面颓然伏案。

贾诩急身出来挡住曹操，喝令：“丞相已收，尔等退下待命！”

30.江陵 曹府 日 外

黑漆屏风上的暗红的云纹如似梦境。

华佗用艾草熏灸银针，曹操睁开眼睛。

曹操把曹植的手摸过来贴放在胸口上，声音嘶哑恍然低语。

曹操：植儿，我……我居然梦见荆州举国投降，光接收的册簿就有几十箱之多。人这个怪物，这是日有所思便夜有所梦啊……

曹丕、曹植愕然相对无以对答，曹丕用热毛巾为父拭面，奉端上参茶。

曹操喝了两口茶，茫然地凝望着虚空。

父子相对沉默。

曹植：父亲，荆州是投降了，这不是梦境而是事实。

曹操叫曹植取来铜镜端视着自己，发出了一声浩叹。

曹操：朝生华发暮已成霜，这二十年的刀光剑影腥风血雨，奈何成了这朝夕间的恍然一梦呢？……荆州真的投降了吗？

两个儿子点头证实：“真的投降了。”

曹操：……这里是江陵吗？

两个儿子又点头证实：是江陵，是江陵。

曹操：……为父的鬓发是不是白了？

两个儿子相顾一视点头。

曹操闭上眼睛说了句：人生苦短，譬如朝露呀。

他潸然泪下仰身躺下，抑制不住地发出喜极而悲的声声哽泣。

31.夏口至柴桑水面 日 外

江南渔歌清婉醉人，船舟在碧波中穿行于烟柳风荷之境，诸葛亮四顾留连赞叹不已。

鲁肃：曹军一来，这里的良辰美景顷刻间便会烟飞灰灭，变成冤鬼聚泣的地狱。

诸葛亮：江东的军队的实力究竟如何？

鲁肃：江东以水为主体，都掌控在都督周瑜手中。

诸葛亮：以周瑜之胆略，敢与曹操一战吗？

鲁肃：江东的要害全在主公孙权身上。请你来，就是让江东人看看，天下还有敢于对曹操拔刀相向的人！你必须用大义韬略来说服主公，我们联合抗曹的大计方有希望。

江上笛声悠扬，芦苇丛中一叶小舟如箭穿出，一名小校揖拳而语。

小校：周都督请二位大人到军寨歇息！

32.周军水寨 日 内

周瑜设鱼虾席款待来客，他手握竹笛兴致勃勃却一脸惊讶地说：“什么？你说鲁肃竟然手刃了一名曹兵？”

诸葛亮：在下亲眼目睹。你看，衣服上血迹还没褪色。

周瑜：他能杀得了一名曹兵，我就能杀得了……

诸葛亮：杀得了谁？

周瑜：本想说曹操，胆子一虚不敢吹了。

诸葛亮：以鲁肃在当阳所为，东吴事实上已与曹军开战了。

周瑜：（莞尔一笑）这事要是孙主公所为，那就算开战了。他不行，官还没我大。他是瞎猫撞上只死耗子。来，再尝尝江南的热醪酒。

周瑜举杯敬酒晃着脑袋神情迷惘地说：“我还是不敢相信，荆州就这么投降了？天上掉下来的这馅饼也太大得荒唐，岂止是馅饼，端直就是掉下来一顶皇帝帽子直直扣到他曹操头上去了。这老东西不乐个死，也得乐得疯了去。嗯，准得疯，换了我也非疯不可。

诸葛亮：等他疯劲一过，就该敲你江东的门了。

周瑜：光这敲门声，就能把江东人吓死一半。

诸葛亮：都督一身的胆气，便足以撑起一片天来。

周瑜面露惧相，吐吐舌头：“这活阎王来了，谁说不怕，都没有底气。”

诸葛亮：亮不信，江东只有鲁肃一个人长着男儿的胆肝？

周瑜：贵军敢与曹军作战，周某深感敬佩。可是亮兄也明白，荆州自古以来就是王霸之地，占据着问鼎天下的实力，可是连他们都不战而降了。以江东区区一隅势薄力单，纵使螳臂挡车又岂能挡住？荆州都可以降，江东又何不能降？

鲁肃：公瑾，这是主公之意还是你的意思？

周瑜没有回话，吹了一曲笛子作答。

33、江陵 军府 日 外

曹操与他俩个儿子核对册簿。他对恭立着的蔡瑁张允说：“荆州所有的文官武将都得到了封赏，你二位更身兼水军正副都督的帅位，足以光宗耀祖，还有何不妥？”

蔡瑁：丞相恩重如山，只是刘琮毕竟年幼，把他封到千里之外的青州去，我等对旧主总心存愧疚。

曹操：有话直说吧。

蔡瑁：荆州已是丞相的了。我等恳求将刘琮留在故地，伴守着父母的陵墓为生，心始觉安。

曹操：荆州？两位对我的忠顺，我看得比两个荆州都重。以刘琮之才何配为官？只是看你两位的面子才封他刺史的名分。此封命已经颁布，不可能收回了。

蔡瑁：……那就，请丞相免去我们的封位，以求心安。

曹操嘿然一笑，说：我也求心安，我就把荆州还给两位吧。

蔡瑁张允相顾失色“噗通”跪下。

蔡瑁说：丞相言重，我等吃罪不起。

曹操：荆州可不是曹某偷来的，是你们送上门的。尔等退下想想是不是这个道理。

蔡瑁张允悚然离去。

曹植：这两个人真的比荆州还重要吗？

曹操：对。

曹丕：父亲，得荆州者得天下，而荆州却不战而得，这应该是天命的示意吧。

曹操拍着曹植说：盈缩之期不但在天。天命这个东西，不如植儿屁股上的茧子值钱。什么天示我也，天成我也，天助我也，都是自欺欺人的说辞。天下的事还忙不过来呢，还管它天上的事。荆州岂是天之所赐，那是植儿屁股上的鲜血换来的。治国的学问，都在马鞍与剑刃上面。

曹植：益州凉州，还有东吴，等到父亲名副其实地得了天下，我这屁股就磨得没有了。

曹操畅怀而笑，踌躇满志地说：“我儿莫愁！为父告诉你们个秘密，益州已经派出使节表示归顺，凉州也送来人质表示从服了。我儿屁股可保无忧。”

曹植：还有东吴呢。

曹操：风卷残云而已。你只消坐等着他们前来磕头吧。

34.柴桑 孙权书房 日 外

风声呼啸，黑云压城雷声滚滚而来。

鲁肃领诸葛亮会见孙权，气氛压抑而拘谨。

孙权长叹一气，深感忧惧地说：“依先生之见，曹操就要吞并东吴了。”

诸葛亮：荆州已亡，东吴屏障尽失，唇亡齿寒主公自会感知。

孙权：（忧心如焚）曹操真的会对东吴用兵吗？

诸葛亮：“曹操是要吞并天下的奸雄，东吴就在嘴边了，他岂能住口。”

孙权：（惊感）……派鲁肃去荆州，本欲合力抗曹，人尚未到而荆州已降，世事真是风云变幻凶险莫测。

诸葛亮：能合力抗曹者，还有刘备军在。

孙权直摇头说：“依先生之见，东吴该当战不战？”

诸葛亮：若战，须及早定策。不战，也须及早定策。

孙权：你并没有回答我的问题。

诸葛亮：这是东吴自己的问题，只有主公有权作答。

孙权点头，“你说得对。……刘备为何不投降呢？”

诸葛亮：一句话，我们不给曹操下跪。刘备是汉室脉统，论理、论义、论道，都不可能与曹操这个汉贼有调合的余地了。

孙权：论势呢？

窗外雷鸣电闪，大雨倾盆而下。

诸葛亮：势无常势，大义难移。

疾风吹的窗棂砰然作响。

孙权身冷，侍从给他披了一件外衣，他紧紧裹住自己点头沉吟，说：“东吴与汉室无关，但与你们一样面临生死存亡。希望先生的理义道势能说服了东吴的重要将领们，我才可能及早定策，鲁肃，你陪先生去见他们吧。”

35.江陵 曹府 日 外

曹操对僚属发布指示。

曹操：新朝登基礼仪筹备的原则是不尚奢华力求俭朴，唯独演奏魏国颂歌的仪式要宏大壮丽，所以要立即排练以免草率。邺城的铜雀台宫也要抓紧装修，即用以受禅仪式，也是老夫将来养老歇息住所，原汉宫的太监宫女一律遣散，重新招配。太监人须实诚，宫女人须贤丽……

蒋干插问：丞相亦须得明示，宫女以贤为重还是以丽为重？

曹操朗笑而答：当然以丽为重。寡人有疾寡人好色。我这辈子雄烈火气太重，只有观秀色可以清心嘛。

众僚哄笑。

蒋干：若说秀色，当以东吴的二乔姐妹为绝，可以弄来给丞相当贴身宫女。

曹操：你见过大小二乔？

蒋干：（点头）小乔丈夫周瑜与我是同窗学友情谊深厚，小乔确实是国色天香名不虚传。

曹操：果是国色天香，老夫岂能委屈她们当宫女，当然要封妃赐嫔，供养于铜雀台内细细品赏，以娱老夫的晚年。

贾诩：曹公，东吴至今未见来使表明归顺，不知其何故也。

蒋干：恐怕是吓糊涂了。

贾诩：不论何故，未见东吴降意，便不能以天下归一为定局。

曹操：听说孙权这小子爱打猎，怕是猎色过度忘乎所以了。

在众僚讪笑中，蒋干说：“丞相再派我去东吴送点礼物，让孙权抬起头看看天相。天下归一这事就

定了局了。”

曹操拈须而笑，说：“真没想到，才一箱礼物就把刘表吓死了。可是今非昔比，再用这些血戾手段就不是圣者所为了。这样吧，孙权爱打猎，我投其所好，只去一信，告他老夫也要去东吴打猎，别的废话没有。”

蒋干：孙权不过猎马猎兔，而丞相是要去猎色猎国。

众僚附声和谄声一片

众人：丞相王者霸气，丞相天纵之人！

曹操：植儿，这封信交由你写了。

曹植：……这，这可是国书呀！

曹操：你身为魏国的国储，也算你应尽的本分。

曹植：可这国书……该当如何去写？

曹操：治大国如烹小鲜么，言语意赅，字愈少而其意愈重，对付孙权之流你足以胜任。

乐府令：魏国颂歌的辞章事关千秋，非丞相的笔力无人可胜。

曹操：曹某干的从来都是无人可胜的事情，魏颂舍我其谁？！

36.柴桑 孙权府 日 内

孙权不堪忧虑病卧在塌，孙夫人与丫环服侍着他喝中药。

鲁肃不顾礼仪急步冲进来。

鲁肃悲愤焦急地叫嚷：“东吴这一堆大臣都是不长脊梁骨的变色虫！各个闻风丧胆各个苟且偷生，拿社稷百姓去换各自的乌纱财禄，卑鄙之极，无耻之极……

孙权不语，只是吃药。

鲁肃：以诸葛亮之舌辩群儒竟没说动众人，依着这堆臣僚之卑怯懦弱，东吴不亡更待何时？

孙权：诸葛亮是为刘备，不是为东吴。

鲁肃：臣请他来此，可是一心为了东吴呀。

孙权：以刘备所剩的万把人，自身尚且难保，何谈保我东吴。

鲁肃：主公，诸葛亮托我代他辞行，他要回夏口去了。

孙权：他回去也好，免得风声走漏反惹曹操猜疑。

鲁肃：主公，你现在待个客人也要看曹操的脸色了。可这东吴谁都可以降，唯独你主公不能降！

孙夫人给鲁肃一杯茶，劝道：“请坐下来，有事慢慢说。”

鲁肃：别人降了，我鲁肃降了，只要向曹操屈膝效忠拍马趋炎，就俸禄照拿官位照坐官帽照戴。

可你主公呢，你是东吴的旧主，是东吴人希望所在，是东吴人信念所在，曹操能容你吗？纵使他宽宏大度，不过封你一个乡侯县侯，给你一辆车坐坐一匹马骑骑，赏你一杯酒喝喝，你还得感恩戴德战战兢兢生怕他变脸，这日子好过吗？是人过的吗？刘琮的下场就是主公的明天！

孙权揭开被子碰翻了孙夫人手中的药碗，药汁泼洒一身。

孙权：（切齿而语）这话我都想过一百遍一千遍一万遍了，脑子都想破了！可是大家都说打不过，都说不能打不敢打不愿打，只剩下孤家寡人加上个你，再加上一个黄盖，能抵挡得住曹操的大军吗？我敢拿东吴百万生灵的性命来逞我你的一时之快吗？

37.鄱阳湖 东吴水军大寨 日 外

周瑜骑马巡行，所经之处将士神情敬畏不敢怠慢。周瑜来到亲兵队前，三百亲兵赤膊衍刀手握扒钩，哗然下跪行礼。

周瑜跳下马，对众人还礼。

周瑜：你们都是我从家乡带来的子弟兵，各个跟我都是砸断骨头连着筋的亲友世交。爹娘把你们交到我手上时，巴望着你们跟我周瑜一样光宗耀祖衣锦还乡。前程是远大，可是要拿命去换！换得不好了，身首离异血本无归，战争是生死游戏，所谓胜者，就是死中求生者，是置于死地而后生者，所以只有死练才能求生，是不是这样？

亲兵队齐声回答：是！

周瑜：现在，本都督以练为战，鼓声一落，各自奋进，能在鼓声结束前登船爬上桅杆者，得生，爬不上者，处死！

周瑜走入鼓队亲自指挥槌鼓。

鼓点声起，亲兵队冲下湖去，一时激起千堆雪花。

周瑜鼓声疾进，士兵奋勇划水前进，湖里掀起白浪层层。

鼓声徐疾有致，三百个浪里白条飞快前进。

士兵奋力冲进水面，攀爬锚绳上船。

周瑜密汗满颜，鼓点如似催逼索命的语言。

士兵争先恐后，成群爬上桅杆。

噔！鼓在最激昂时停下来。

有的士兵刚抓住锚绳，有的刚登甲板。

所有的人都面对周瑜，只有喘息与心跳声。

没有上船的人在水里沉浮，湖面一片寂静。

周瑜突然再抡鼓槌，鼓声在汗雨翻飞中直达霄汉。

所有的士兵奋力拼搏互相协助，当最后一名士兵在呐喊声中爬桅杆时鼓声嘎然而止。

周瑜双拳揖礼，只见鲁肃与诸葛亮乘舟而立静候以待。

周瑜一声号令：再练！

38.东吴水军大寨 水榭 日 外

周瑜摆酒宴给诸葛亮送行，为他把杯斟满。诸葛亮满脸酡醉变得飘然潇洒起来。

诸葛亮：...都督治军令亮佩服，只可惜东吴如此精锐要落入曹操这个老贼的裤裆里去了.....

周瑜把杯盏塞入诸葛亮手中。

周瑜：东吴弱小，活该倒霉，听说先生一口气把江东俊杰都骂了个狗血淋头羞死了祖宗，何不在此骂骂曹操以助酒兴！

诸葛亮仰面一饮而尽，借着酒劲大发谑意。

诸葛亮：曹操的脸比屁股还厚，骂是骂不退的，不过亮有计可密告都督，定然能让江东转危为安。

周瑜又斟一杯敬上。

周瑜：瑜恭请赐教。

诸葛亮：据亮侦知，曹贼引百万之众威逼江东，其实是为了图取大小二乔。你们只要奉献上二乔，把老贼侍候舒坦了，曹军必然卸甲卷旗班师回朝。

鲁肃夺过诸葛亮酒杯窘急不安地说：“先生，不得浪言.....”

周瑜连连点头称是：“嗯，妙计！嗯，高明！”

周瑜恍然醒悟地对鲁肃说：“难怪。想必是刘备军中的女人形容惭愧，惹得曹操心中不悦，所以才败落至此。他转身对诸葛亮深表同情仗义而言：事以至此，不若贵军先易帜换旗投归江东，而后我们再献二乔于曹，便可大家都转危为安普渡众生了吗。反正救一个也是救，救一对也是救，何善而不为也！”

诸葛亮顿时酒醒怔望着周瑜，他露齿一笑。

诸葛亮：都督，你为江东俊杰雪耻了。

周瑜：那你得连喝三大杯不可！

诸葛亮：不敢喝了不敢喝了，再喝下去，也要羞死祖宗了，我认罪认罪，就用都督的这面箏献丑谢罪吧。

周瑜置放箏身。

诸葛亮说：那就弹一首“广陵散”，以取曲终人散之意吧。

诸葛亮拨动箏弦，将人们的思绪带入到幽玄而绝苦的境地中去。

诸葛亮曲终抱拳告别。

诸葛亮：就此天各一方了，请君保重。

周瑜：“广陵散”的下阙呢？

诸葛亮：都督享名顾曲周郎，难道不知道下阙早已失传只成绝响了吗？

周瑜：在北地的绝响，在此地可就未必。

诸葛亮坐下来。

诸葛亮：亮倒要恭请赐教了。

周瑜起身就箏凝息片刻，一段铿锵刚烈惊魂动魄的旋律彻响于湖山之间。

诸葛亮吃惊起身。

诸葛亮说：果真是广陵散绝唱再起！

周瑜：这里是江东。

诸葛亮：请周郎奏完此曲，亮这趟来东吴不算虚行了。

周瑜箏声再起，一名差将突然闯进。

差将：（宣令）主公大人请周都督即刻速归柴桑不得有误！

周瑜对诸葛亮说：此曲未终，你还是虚此一行，跟我去柴桑终了广陵散，我们合奏一曲“秦王破阵乐”如何？

诸葛亮：只怕江东俊杰要把我捆了献给曹操了。

周瑜：献你无济于事，曹操不好男色。实话说了，不才的老婆便是小乔，依先生之计，理应是东吴妇女去为国捐躯，你又何怕？

39.江陵 曹府 日 内

钟鸣缶击笙竽齐奏，乐府令排演着场面宏大的乐奏。

屏风后面，曹植手持帛卷看着父亲试衣冕。

曹操忽地脱剥去身上的服冕一一掷地，愠怒地责训左右：“你们这不是搞成了汉朝的帝服冕冠了吗，讲得明明白白，本朝推崇简朴不尚奢华，再改！改到样式简单质地朴实为准。”

曹操转问：植儿，为父写的这首短歌行你喜欢吗？

曹植把帛卷贴于胸前。

曹植：岂止是喜欢，我不恭维父亲，就四言诗来说，这是自诗经以来最好的一首。意境高远气势苍浑，相形之下汉高祖的大风歌就显得粗俗简陋了。

曹操喜不自胜地搂住曹植的肩膀。

曹操：知我者，唯植儿一人耶。立一代新朝不易，而开一宗诗风更难。为父虽然定鼎了新朝，而开宗诗风的大愿，就寄望于你了。好！那就用这首诗加以谱唱，为新朝的诗风而先歌一曲吧。

曹操瞑目击拍，随乐曲节奏唱和诗文。

贾诩与几位众僚进来对曹操禀报。

贾诩：曹公，接到密报，刘备派诸葛亮去东吴活动联络，似有所谋图勾连。

曹操延至一曲尽了方睁开眼皮。

曹操：诸葛亮是谁？

贾诩：据蔡瑁说，是刘备在隆中三顾茅庐才请出来的军师。

曹操：（轻蔑）刘备都成丧家之犬了，什么狗头军师，也救不了他。去东吴？刘备自己去了才好，按照礼数，孙权正好拿他的头来当进见我的礼物。

贾诩：若是孙权不识这个礼数呢？

蒋干：（不以为然）他孙权又不是个白痴，袁尚袁熙的头何等珍贵，比刘备的值钱多了，还不是让人当礼物送给了丞相了。

一僚属：丞相所好天下皆知，丞相这种礼物也收得多了，他孙权装不了这个糊涂。

贾诩：莫说礼物，便是丞相给东吴的信，至今还未见回音。

曹操：（漫不经心）我看孙权是嫌诸葛亮的头太寒掺，拿不出手。（笑语）咳，他们脑子真不开窍，大乔小乔随便送一个来，不也就永结亲家了吗。

哄笑声中，曹植问父亲：“若是东吴果真送来刘备的头，你会对他说什么？”

曹操：当然按照礼数要问候他，刘公别来无恙乎？

贾诩欲开口再问奏乐声起，曹操以手示意安静，他瞑目而听专心致志沉浸于诗乐之中去了。

40.柴桑 周瑜府 夜 内

大堆主降的臣僚密访周瑜，白发苍颜的国相张昭一一陈理不胜忧惧。

张昭：……曹操托天子之命借朝廷之力拥百万之众，江东的一时偏安仗长江天险，但曹操现在又占据了荆州江陵，与我们共领长江，他已经占尽了天时地利人和，力量对比是天壤之别，如若抵抗，江东便是自取灾祸只剩死路一条了。

众人异口同声地说：只有纳降才能免去江东的灾祸，为万安之策。

周瑜一腔诚恳点头称是。

丫环进厅来催，说：“夫人有请。”

张昭等人只得告辞，周瑜送客出门，挽着张昭衣袖恭敬地说：“国相公忠心恤国瑜五内感铭，大家的心迹彼此一致，我见了主公自以国事为重。

周瑜回到后室内，身怀七月身孕的小乔幽怨地说：“天都快亮了。”

周瑜：真的，告罪告罪。

小乔：自你回家进门来人就没断过，都多少拨了？

周瑜扳指而数，小乔没好气地说：“别数了，都七拨人了。”

周瑜：是呀，足见局势严峻人人思危呀。

小乔：你怎么不问问我心里的思危呢？

周瑜：你是高人，最后才敢请教嘛。

小乔：主战的来了你说有理，投降的来了你也说有理，不战不降的来了，你还有有理，我看曹操来了你也说有理！

周瑜：见人要见人话，见鬼就得说鬼话么。

小乔：见了我呢？

周瑜：说枕头上的贴己话么。

小乔：你到底打的什么主意？

周瑜：（贴己）我听夫人的。

小乔：我又不是你丈夫，你是我丈夫。

周瑜半跪在地抱住小乔听她腹中胎音。

小乔：（仰天长叹）国事都到了一步，你家还不知能保住几天，你还嬉皮笑脸的。

周瑜冷笑一声，说：“夫人，唯有这时看人嘴脸才最真切，才最有趣，能不嘻乎能不笑乎？

小乔：你投降了我自杀，你战败了，我也自杀。

周瑜：（惊讶）……我战胜了呢？

小乔：我也自杀！

周瑜矍然而起：这是为何？

小乔：（悲切）咱们东吴怎么可能打败曹操？怎么可能？你这不是痴人说梦吗？以卵击石自取速亡吗？

周瑜：你什么时候成了张昭的门下之徒了？说开他的理了？

小乔：我管他这理那理，我只有一个理，我是你的女人，不当曹家的女人！

周瑜如视陌人张口无语。

小乔：离开你一步我就死。

周瑜：你怀着咱们的孩子呢，别自己把自己先吓死了。

小乔：若是生而为奴，不如伴我去死。

周瑜从后面搂住小乔，一时默然无语。

41.柴桑 孙权府 日 内

孙权忧心如焚地把信递给周瑜。

孙权：你看看曹操的来信吧。

周瑜逐字念读：“近者奉辞代罪，旌麾南指，刘琮束手。今治水军八十万，方与将军会猎于吴。嗯，好词！不过依诸葛亮之见，曹操来吴是猎色来了。”

孙权：？！……

周瑜击节赞赏：“以战书而论，曹操的文笔堪称经典，一纸仅有三十个字不着一个战字，却腾腾杀气尽在不言之中。写得好，上佳之品！”

孙权：公瑾，你看我当该如何回信？

周瑜：我替你代笔吧。

周瑜展开纸墨走笔如飞，捧纸而念。

周瑜：信悉。中原鹿肥，不若与丞相会猎于邳。正好十五字，比他还少一半，如何？

孙权矍然而起说：“公瑾，你是决意要战了！”

周瑜：回曹操的信其是就需一个战字。痛快归痛快，只是粗鄙了点，不入妙雅之境。

孙权：你痛快了，你入妙雅之境，东吴就要下地狱！

周瑜：主公，我不痛快了，不入妙雅之境了，难道东吴就免下地狱了吗？

两人默然相对无语，周瑜转身离去。

孙权：（煎熬痛苦）公瑾！我以先君先兄在天之灵，以东吴主公全家性命，以东吴百万生命的名义问你：我们能抵御曹操的军队吗？

周瑜背影站定，复又拂袖背手离去。

42.柴桑 山间 日 外

周瑜纵马飞驰于山河之间。

猎队抬着一头死兽过来，孙权策马而行，脸上伤痕斑斑手臂上扎着绑带，与周瑜不期而遇。

猎队行止，周瑜下马拉着孙权离鞍。

周瑜愤懑地指着死兽，说：“主公，这是你此刻该做的事么？”

孙权仰天饮水，喘息着未做答理。

周瑜：下次，就该看你陪曹操打猎了！

孙权扔掉水囊拂然起怒，你们各个满口是理都能堵死人，我对主战派不能说是，对主降派不能说是，对不战不降派不能说是，从你公瑾嘴里连句话都掏不出来，不冲野兽发火，你让这腔怒火烧死我不成！”

周瑜：要按道理，你应该对曹操发火。

孙权半晌无语。

周瑜：（平静）主公，我来告诉你，我派人给曹操回信了。

孙权不相信：？！……就是你写得那15个字？！

周瑜：正是。

孙权顿时气馁：……谁授权于你的？

周瑜：无人授权，以我的名义发的。

孙权倒吸冷气切齿而问：“我还是不是东吴主公了？”

周瑜：你当然是。

孙权：回去，你把都督的大印给我交出来。

周瑜从马鞍上取出大印交上，随后把剑扔给孙权。

周瑜：你若要降，现在把周某的头砍下来送给曹操，投降之路仍然畅通。曹操高兴了，会给你顶乌纱戴戴，不高兴了，他会把你的头跟我的头挂在一起玩！

孙权脸色僵白发青。

孙权：公瑾……！你，你这是逼我应战了……

周瑜：不是我逼你应战，是曹操逼着东吴应战！

孙权失魂落魄转身踉跄而去，不料绊在死兽上失重跌倒。周瑜赶紧上去把他搀扶起来。

孙权忽然扶抱住周瑜失声而泣。

43.江陵 曹府 日 内

笙管齐奏，伴唱声起。

曹操声乐伴奏下朗朗。

曹操咏念《短歌行》

对酒当歌，人生几何！

譬如朝露，去日苦多。

慨当以慷，忧思难忘。

何以解忧，唯有杜康。

……

贾诩神色不安持信递上，曹操正在兴头不予理睬。贾诩强令乐工停奏，说：“主公，东吴的复信来

了！”

曹操扫目一瞥，点着头嘿然而语：“羊群里还真的蹦出只骆驼来了！”他把信递给曹植，说，“你的回信来了，你看文笔如何？”

曹植：周瑜？何许人也？

贾诩：东吴水军都督。

曹植：行文有太史公的风范，写得比我好。

曹操点头称赞：文字简白而气度磅礴，胸意挥发潇洒，江东还藏的有如此俊杰呀。

贾诩：（愤然）：夜郎自大器焰太过。孙权竟狂妄到叫一个手下回丞相的信。

曹操：世上之人无奇不有。绝色有二乔，妙文有周郎，看来这东吴还真值得前去一猎。

贾诩：以某之见，东吴胆敢狂悖如此，料其必有所防范准备。我们在江陵滞留太久，已经错过了突袭的时机。为稳妥大局，应养精蓄锐等渡过冬寒，明年粮足马肥，再一鼓而荡平江东。

曹操：贾诩：你今年多少岁了？

贾诩：41岁。

曹操：老夫可是54岁了。

贾诩：丞相，欲速反不达。

曹操：贾诩，求稳反失机会。如君所言，占据天下九分亦不能算一统天下。封禅登基我已经定在明年春分，没有让东吴这么一个跳梁小丑往后年拖的道理。

贾诩：丞相，东吴胆敢拒抗，势必要与刘备结成联军，我们面对的可就是两个敌人了。

曹操：跳梁小丑再加一条丧家之犬，正好一并清扫省得费事。贾诩，年寿有限时不待人，等到须眉尽白了，帝尊之位我还能坐几天？

曹操不容置疑断然而命：“马上出发占领东吴，刻不容缓。”

大厅内的臣僚寂然无语俯首受命。

曹操：无非是耽误了我的排演颂乐的时间。没关系，带上乐队我们行船途中继续排练，一俟到了东吴，叫二乔为颂歌蹁跹伴舞，岂不锦上添花一举两得，是一举三得。开曲！

乐声复起大作。

44.柴桑 东吴大殿 日 内

衣冠济济佩剑锵锵，东吴重臣将领齐聚一堂，倾听诸葛亮指着地图侃侃而论。

诸葛亮：亮与周都督所见一致，曹操军队貌似强盛已犯下兵家大忌。其一，曹军长于陆战而不习水战，以彼之短来击我之所长他已处下风；其二：荆州水军与曹军貌合而神离，不甘为其卖命必生嫌隙不足为恃；其三：时近隆冬草料不接，他的骑兵等于瘫痪；其四，他的军队自中原远道而来师乏兵疲，如似强弓之末已失劲力，连一张薄绢也难穿过，况对我以逸待劳的两支联军……

张昭打断诸葛亮，说：“这是曹操所犯的兵家大忌，而这所谓的联军，犯的兵家大忌又何四十条！先生为何不言？”

大家目光齐聚于孙权身上，只见他面若死灰形同石偶毫无表情。

周瑜抱拳礼揖四向，说：诸位不论主战主降，公瑾深信都是为国为民，如若言降，道理何至万千，可如要言战，却只有一句话……

大家屏息而待。

周瑜的话如金石掷地声震屋瓦：“生当为人不甘为奴！”

周瑜：我们与刘备军联合起来，只因所求一致，都是为生存而战，为尊严而战，为不屈而战，不是为了兵家之道而战。

周瑜转身对孙权深深一揖。

周瑜：请主公最后定夺。

所有人都看着这位东吴主公。

孙权缓缓起身，突地拔剑猛然砍下！

案桌应声断裂。

孙权声音嘶哑缓缓低语：“今后，谁再敢言一句投降，当同此桌。”

孙权拂袖而去，留下满厅悚肃无语的臣僚。

45.长江 日 外

阳光透照着薄雾笼罩着江面。

一舟若叶浮飘于水。

渔夫望着宁静的前方，用力撒出渔网。

渔网缓缓落处，网洞后幢幢巨物隐然而出；

渔夫回首，曹军大船如山移动逼迫而来；

渔夫面无人色呆然不动，成群的大船霍然驶过，使渔舟呆渺如芥子；

曹操挥槊，江山改色。

历史上空前壮观的水陆大军浩浩荡荡延江而下；

陆地上旌麾遮天灰尘滚滚，骑兵洪流势同巨龙蜿蜒；

江面上蓬帆蔽日船舫如林，水军巨阵如似乌云漫顶；

曹军滚滚而来。

暗蔽处，东吴人的眼目在窥视闪烁，东吴人身影在倏忽离去。

46.江畔苇丛 日 外

东吴探马飞驰如矢，马蹄踏得水花四溅如银。

47.夏口 联军指挥部内 日 内

指挥部内联军会议上，双方的将领面对沙盘图势神色紧张严峻。

刘备：都督带来总兵力多少？

周瑜：三万。

刘备：（惶然）太少，只恨太少。

刘备军将领的失望都挂在脸上。

周瑜：我也恨少，只恨曹兵来得太少，不够喂我水乡的鱼虾。大人在当阳的兵也不多，照样打得风采照人么。

刘备：不敌不敌，打得惭愧。

周瑜对诸葛亮淡然一笑。

周瑜：友军何必事事惭愧？即是联军，今后便手足相依共担生死了。亮兄，该借重你了。

诸葛亮：都督以联军统帅令部署如下，曹军一过巴丘，我们以水陆两军在三江口迎战，利用这里水域密布地势复杂，先打他个出其不意挫其锐气。本军在陆地上南岸袭击曹仁骑兵，佯败诱其进入芦苇泥潭，都督领主力在此设下埋伏，加以痛击；东吴水军由黄盖将军指挥，伺机攻袭敌船队；水陆两军都须得速战速撤，到赤壁大营后再相机而战。

周瑜嘴里嚼着虾米干，嘻笑如常地说：“自古兵家就是北马南船。南船到了地上，就不如一只耗子，北马入了水里，还不如一只王八。所谓相机而战，就是要把曹操当新娘子一步一步诱上床去，把他引进云梦大泽与鄱阳湖的水域里，再断其粮秣补给，管叫他八十万大军折戟沉沙丧身水底。来年庆功设宴，正好喂个鱼肥虾丰。”

刘备心生疑惑，说：“本军自当阳遭败骑兵锐减，都督即派本军充任先锋，恐怕得用东吴骑兵补充本军才行。”

周瑜爽口而答：“好，给诱饵加足分量，本部调100骑兵随贵军上阵。”

刘备窘恼不语，张飞拍案而起喝道：“这是打发叫花子，不要啦！扔下半斤下水货就想办出席面来不成？”

黄盖亦拍案而起，痛斥张飞：“混账放肆！你敢咆哮公堂辱骂帅统，按照军规，现在就该把你斩首示众了去！”

双方将领情绪激动一时情绪对立。

周瑜笑着对诸葛亮说：“若不然，这统帅请豫州大人当好了。”

诸葛亮喝止住场面，说：“周都督身为联军统帅，本军有不听遣令者，格斩勿论！”

48.夏口 联军营外 日 外

探马加鞭如飞而行。

49.夏口 联军指挥部帐 日 内

刘备小便后系着裤带，一脸忧虑地对诸葛亮说：“我看这周瑜轻佻无常，迹近纨绔，此人何能为帅？只怕我们未亡于当阳，而要亡于三江！”

诸葛亮：主公，你看走眼了。当今天下曹操若有对手，恐怕正是此人。

刘备：第一仗就拿我们去填铡刀口？说是诱饵，东吴军为何不去？

诸葛亮：东吴军是本地人，曹军会惮忌他们熟悉地形未必上当。见了我们倒会分外眼红无所顾及。

刘备：我这点血本全交给先生了，这颗脑袋也拴在先生的裤腰带上了。

诸葛亮：主公放心。公瑾布局的一招一数，亮全看得分明。

探马飞到下鞍入帐，俩人急随后而入。

探马：禀告都督，曹军水陆两军已过巴丘，正向三江口进发。

周瑜：水军先锋的旗号是谁？

探马：仍是蔡瑁张允的旗号。

周瑜对进来的诸葛亮说：“果真让蔡瑁张允打头阵送死，真是后娘养的，曹操不爱。”

张飞余气未消，起身吼道：“我也是后娘养的，都督不爱！”

他一拳砸到周瑜案前，嗔目而语：“没你这道鸟菜，老子的席面也照吃不误！”

张飞一把揭翻了桌面，愤然离去。

众人惊然失色。

周瑜扶起案桌，对刘备伸出大拇指，笑赞而语：“性情中人，真性情中人？！”

50.长江 日 外

旭日东升，江山一时多娇。

水陆并进的曹军旌旗飘扬金戈铁马，气势无比壮丽雄浑。

曹操与两个儿子立于楼船之上，父子指点山河激情澎湃。

曹操：此时不与天地吟唱，不与江山共舞，更待何时？来人，把老夫的兵槊拿来，置酒奏乐！

51.三江口 水南 日 外

竹林叠翠鸟声啁啾。

摘莲时节，村姑乘盆飘浮于碧叶丛中巧手摘莲。

村姑人脸色徒变弃丢莲蓬纷纷落逃。

曹操率领的骑兵结队而来。

竹林中梆子猛响，霎时箭如雨下！

曹军骑兵纷纷中矢翻倒。

伏兵杀声四起，曹仁拔出剑沉着指挥应战。

52.江面 日 外

蔡瑁张允悚然回首见陆岸战事已起，下令水军升旗准备应战。

荆州水勇张弩排盾刀剑出鞘。

53.三江口 陆地 日 外

呐喊声中，张飞赵云二马当先带领着骑兵突袭而来。

相遇分外眼红，霎时刀枪相撞卷入厮杀中。

54.江面 日 外

厮杀声阵阵传来，楼船上的人翘首观望。

曹操从侍卫手中接过槊，豪情满怀地对儿子说。

曹操：这支槊二十年来伴随着我经历了无数征战，但是临驾于江海之上傲然下视战尘飞扬，倒是第一次，遗憾的，也是最后一次了。

乐声大作，曹操随曲而吟：

神龟虽寿，犹有竟时。

腾蛇乘雾，终为土灰。

.....

55.三江口 陆地 日 外

战场上拼杀酷烈搏斗凶猛。

联军与曹军激战正酣。

56.江边苇丛 日 外

伪装隐蔽的联军基地严密地监视着江面曹水军。

探兵向黄盖报告。

探兵：荆州水军过去了大半.....看见曹军的大旗啦！

57.三江口 陆地 日 外

双方损失惨重，曹军愈战愈多蜂拥而来。

赵云喝令撤退。

58.江边苇丛 日 外

荆州水军前锋已过，探兵急报：“曹军船队已抵！”

黄盖一声令下，二十余头水牛拉的巨型木质绞盘吱吱起动，将隐藏在水下的跨江铁索掷拉起来。

59.江面 日 外

水中铁索破浪而出，将曹军水船拦截锁挡；

曹船顿时尾部起翘，曹兵猛地失重跌倒滚落；

后续船依惯性与曹船相撞，船上曹兵顷刻仆到乱成一锅粥；

曹船队形大乱。

60.江边苇丛 日 外

黄盖挥旗下令，霎时鼓声雷动号角连天，东吴的百艘战船剥掉伪装向曹船冲去。

61.三江口 陆地 日 外

赵云见部队大半脱离战场，派一支小校通知殿后的张飞速撤。

张飞在混乱中头盔被夏侯杰击落，夏侯杰嘲骂：“看好卵子，小心跟头盔都丢了！”

张飞大怒，挣脱阻拦挺起丈八矛向夏侯杰冲去。

曹仁乘机包抄上去将退路截断。

赵云愤然切齿。

62.三江口 水面 日 外

黄盖、甘宁指挥东吴水军迅速杀进敌阵，乘乱发动猛攻。

东吴水军训练有素动作快捷，先发弩弓，随之飞身攀杆跃上敌船大开杀戒。

曹军拼死抵抗伤亡惨重。

角号声战鼓声喊杀声震耳欲聋！

63.三江口 陆地 日 外

张飞陷入包围左冲右突随骑伤亡殆尽。

张飞困兽犹斗。

64.三江口 水面楼船 日 外

曹操一手持槊一手把酒，踞高雄视着天地为之变色的水陆激战，他仰首畅饮将酒杯抛掷于天，舞

动兵掣慷慨起歌：

老骥伏枥，志在千里，

烈士暮年，壮心不已。……

曹操横槊赋诗，把惊心动魄惨烈无比的战场变成了他抒发心中恣肆狂放的舞台。

65.三江口 水面 日 外

蔡瑁张允发现背后船队受袭，急令调转船头逆水返航。

66.三江口 水面 日 外

甘宁指挥部下在曹船上混战；

黄盖指挥水下攻击，几十条尖锥小舟似飞梭冲向敌大船，小舟下藏的铁头尖锥砰然捅进曹船底部；

曹船猛受震动；

东吴大船划桨而进，小舟将飞抓勾抛上大船固定，东吴大船反划桨而退，尖锥小舟被拉力拨出；江水哗哗灌进曹船洞口，曹船失重倾斜。

67.三江口 芦苇荡 日 外

周瑜、诸葛亮、刘备等人临坡观战。

周瑜卸下斗笠扇风，诸葛亮刘备瞠目结舌，看着受创曹船坠江心旋沉下去！

周瑜对校尉下令：“传黄盖令，水军速撤！”

周瑜调马对诸葛亮说：传令赵云张飞不得恋战，速回撤军，把曹军引进来。

赵云率部奔骑过来，刘备急问：“张飞呢？子龙，张飞呢？”

赵云：主公，张飞被夏侯杰缠住，让曹军包围啦！

68.三江口 水面 日 外

黄盖下令吹起牛号角。

东吴水军依次互相掩护撤退。

69.三江口 陆地、芦苇荡 (A) 日 外

周瑜与众人望着西面怔怔不语。

赵云：主公，再不去救，翼德就回不来了。

诸葛亮：（毫无表情）你听命于都督。

赵云：都督，请都督救翼德一命！

周瑜：你已完成任务，在此候命。

周瑜策马若无其事地隐入进芦荡里去。

刘备声泪俱下，对诸葛亮哽咽着说：“翼德，翼德，翼德是我的手足兄弟，是我的半条命呀，这叫我给云长如何交待？给我刘备如何交待？

诸葛亮：（不为所动）主公，这是战场。

刘备泪流满面连连捶头泣不成声地说：“早知如此，应当，应当我替翼德去死，那有兄坐视弟死不救之理？翼德若死，便是我这不义之兄害死的呀？”

诸葛亮：主公，眼泪救不了翼德。

刘备“噙啍”一声抽出宝剑放到脖颈上，被诸葛亮出掌将剑击落。

70.三江口 陆地，芦苇荡（B） 日 外

鲁肃在临时帅营严以待，刘备军一干要员策马而来。

诸葛亮：都督呢？

鲁肃：不是方才与你们在一起嘛？

刘备与诸葛亮愕然相视。

刘备策马欲离被鲁肃拉住马鞍。

刘备：哪里去？

刘备：我去跟翼德死在一起，放开。

鲁肃：都督已把战区全封锁了，休想乱动。

赵云突然抽马如闪电奔去，从几名东吴士兵的头顶腾跃而过。

71.三江口 陆地 日 外

张飞被曹军骑兵铁桶合围。

张飞挥动丈八矛喝破喉咙，只见抢戟排排逼近而来成圈锁定。

一排飞箭射来，张飞坐骑仆然倒地。

张飞飞身跃起，一声巨吼挺身相向。

夏侯杰冷笑：你就是雷公嗓门也死定了，再喊啊！

突然，曹军铁桶合围拥动散乱。

对面山坡上，“周”字帅旗突然高高耸起；

曹仁调领骑兵向帅旗冲去；

另一面山坡下，周瑜率领着亲兵队乘机杀出向夏侯杰军的背后猛攻；

周瑜的亲兵队锐不可挡，一鼓作气冲破铁围；

赵云策马冲下坡去。

周瑜剑术绝巧，如似旋风卷过连连劈翻曹军骑兵；

赵云待机冲进阵地，大喝：“翼德快上我马！”

曹军无人能近周瑜，夏侯杰指命弓弩手上前，周瑜纵马冲上剑光闪过，只见夏侯杰身躯不稳而头首不知去向！

曹军一时惊呆。

夏侯杰躯体“嘭”地倒地，周瑜返身一剑刺中弓弩手，弓弩手同时发箭射中周瑜肩膀。

赵云与张飞一枪一矛飞舞杀开一条血路。

子弟兵前仆后继，保护着周瑜杀出去。

曹仁在山坡上砍翻帅旗知道中计，挥剑命令：“追击！”

曹军骑兵尾追联军骑从而去。

72.三江口 陆地，芦苇荡 日 外

芦苇浩渺，曹军骑兵紧追联军骑兵不松，如似巨蟒扑追着一一条细蛇。

73.三江口 芦苇、沼泽 日 外

联军骑兵奔过一座小桥，分路消失在浩如深海的芦苇中。

曹军前锋马不停蹄追入一片开阔的沼泽地里，举目四望不见敌踪，只见一群飞禽扑水惊飞而去。

曹军骑兵前拥后挤，不知不觉间坐骑纷纷踏陷进泥潭里去，顿时兵惊马嘶混乱不堪。

曹仁审势觉出不妙，高喝一声：“撤退！”

曹仁刚刚退出，桥砰然倾塌。

霎时锣声刺耳欲聋，芦丛中弓响嗖嗖，飞矢如雨，陷入泥潭中的曹军骑兵纷纷中箭坠马。

曹军被断桥截开，欲击无处欲救不得，只听着芦荡里狼哭鬼嚎哀号声声不绝于耳。

沼泽成为联军的活人练靶场惨不忍睹。

曹仁咬牙切齿地下令：“速退！撤退！”

芦苇荡钻出许多柳叶小舟，东吴水军唱着渔歌撑蒿而来，笑劝着曹军骑兵的残余快快投降，上舟方能保命。

74.三江口 水面 日 外

曹操挥槊臻人化境，浑然不觉战事告终。

曹操的声腔悲壮苍迈，在乐器的烘托下意境高古激越：

“盈缩之期，不但在天。

养怡之福，可得永年。”

楼船突然前船相撞，曹操失重趔趄，他用槊支住了身体，高声宣白：“幸甚至哉，歌以咏志！”

曹操翻了翻眼，颓然跌倒。儿子侍从冲上去架扶起曹操。

75.赤壁 日 内 外

军帐前，刘备军将领下鞍拴马。

周瑜出帐迎接，他吊着伤臂行礼，爽笑而语。

周瑜：贵军神勇使初战告捷，瑜略备水酒觥筹以尽钦佩之意。

众人拥进军帐，刘备说：“冀德！该你给都督下跪请罪了。”

张飞跪地就磕，周瑜窘急相拦，不料刘备也撩衣跪下了。

刘备：（念念有词）翼德粗莽，违反指令害都督受伤，他罪祸太大，只有我为兄的与之共同担其罪，请都督严惩不贷……

周瑜：亮兄快来，我只剩单臂扶不起二位了，快起快起！

诸葛亮不动，示意让刘备把话说完。

周瑜索性亦俯身跪地，三人相跪而对！

众人皆惊。

刘备：……都督，这如何使得？

张飞：……都督！

周瑜：两位不起，瑜只有陪着相跪。

诸葛亮见不成体统，叫来鲁肃拉他们起身。

刘备去扶周瑜。

周瑜：只要张将军回一句话，瑜才能起。

众从忍俊掩口。

张飞扑哧跪下磕了三个响头。

张飞：（大声）你是我爹！

周瑜：岂敢！叫一声周哥即可。

众人忍俊不住喷口失笑。

张飞又磕了一个响头……

张飞：周哥哥！

周瑜在哄笑中起身入座。

诸葛亮：都督，你身为联军统帅身负重责，万无亲自上阵去冒风险的道理。

周瑜揖拳而语：领命。我亦是实在割舍不下张老弟，下不为例。

诸葛亮：翼德，你若再敢不遵都督的命令，别说主公跟都督都称你为弟，我亦下不为例当严惩不贷，为了救你，都督带去了150名子弟兵，只回来了不到50个！

张飞：（红脸）再说，俺老张这张脸就变成屁股见不得人了。今后，都督指派往东，我连西边看都不看一眼！

周瑜举起酒杯。

周瑜：今天是给贵军摆功的，现在曹军骑兵扎在江岸屯兵不动，我还指望张老弟的嗓门把曹仁骂出窝呢！

76.乌林 曹军大营 日 外

贾诩穿过拥挤凌乱的队伍走进临时军帐里。

曹操托额瞑目而坐，蒋干正对他窃窃密语。

贾诩：丞相，已遵你的命令，除南岸曹仁部队外，马步水之军已全部集中在乌林这里了。

曹操紧闭双目不语，心里极远地用手指弹敲着起伏不定的音节。

贾诩：丞相，曹仁虽然受挫，但他准备绕过三江口水域，直捣柴桑。

曹操瞑目而答：“他能绕得过周瑜？别让周瑜把他绕进云梦泽里喂了鱼。叫他坚守不出准备北撤。

贾诩领命而去。

曹操：你再接着讲。

蒋干：周瑜生性诙谐风流倜傥，自幼便精熟音律，当时我以为他天生是当乐府令的人，可真没看出来他有统军之才。

曹操：本当天下能用乐律杀人只有老夫一人……罢，你跟他同读一窗，同住一舍七年，又情同手足拜了义谱，何妨与之“契阔设宴”心念旧思呢。

蒋干：丞相要让我去江东抽孙权的釜底之薪了。

曹操：蒋干，占领荆州你已经功比泰山了，若再助我拿下江东。便是勋若日光了，别的话，我就不说了。

蒋干一鞠到腰，说：“干岂敢受丞相……岂敢受圣主如许之言！”

贾诩复又进帐禀报：“丞相，东吴水军乘我立足未稳，又来衅战，我看不必理会他们。”

曹操：传令，叫蔡瑁张允率荆州水军应战，哼，试玉何须三日烧。

77.大江 日 外

薄雾飘绕，荆州水军破雾前进。

蔡瑁张允紧张不安地目视着前方。

张允：……东吴水军锋利无比，我们此番是真打还是虚晃几枪？

蔡瑁：全看东吴的了，我们现在是老鼠钻进风箱里，受得是两头子气，由不得自家了。

张允：曹操也太毒了，借东吴的刀杀我们，借我们杀东吴，当初投降他只图个求生保平安，现在倒落了个为他曹操当枪使，早知如此，何必当初！

蔡瑁：早知当初何必如此！谁又能想到东吴竟敢与曹操抗衡，（悚然而语）东吴水军！

风吹雾腾，东吴战船的暗影霍然出现。

蔡瑁：备战！

荆州战船。刀剑出鞘弓弩上弦。

蔡瑁感到船身受撞，下令“发箭！”

一阵弓弩狂射，却不见反应。

张允：妈的！是几条东吴水军的弃船。

风雾之中，传来的却是悠扬跌宕的渔歌：“同饮一江水，无故何相残。”

渔歌声此起彼伏，不绝于耳。

蔡瑁悄声地对张允说：东吴识相我们也得给脸，传令收弩下弓！

歌声渐去，东吴水军消失在江雾之中。

78.曹军大营 日 外

曹操与众僚将领对着地图商讨战策。

曹操：……周瑜此人，额头颇有谋略非可小视，他所采用的手段，正是老夫当年对付袁绍的战术，分而诱之各个击破。周瑜布下的陷阱在哪里？

众僚属面面相觑无人作答。

曹操：（断然）就云梦泽与鄱阳湖的水域之间！一个水字，用己之所长击我之所短，小子！非等闲之辈……

程昱匆匆而入，对曹操说：“曹公，蔡张昨日临战欺瞒实况，我已查明那几条俘获的船只都是东吴的弃船。”

曹操冷笑说：“弃船也是船，不得声张此事。传令，派蔡张去三江口南岸接回曹仁所部，你去看，还会有何动静。”

79.赤壁 联军总部 日 外

张飞对周瑜禀报战况。

张飞：……都督，俺老张把曹仁的18代祖宗那都骂了个遍了，他装孙子就是不出阵，今晨俺老张又去骂阵，倒见蔡瑁的水军开到岸边，要接曹仁的部队去江北乌林了。

刘备：（激动）大好时机！都督，曹仁骑兵一俟上船入水，便与一群猪羊无异，以都督水师之锐，杀他个人仰马翻……

周瑜：攻曹仁容易，但投鼠忌器，不便下手。

刘备：难道就眼睁睁地看着他曹仁白白过江而去？

周瑜笑着脸对诸葛亮使眼色。

诸葛亮：主公，都督宁可放过曹仁，不愿逼蔡张成死敌。曹操能跋扈纵横于长江，全凭荆州水军卖命。但蔡张又不想为他卖命，便留下了一个可做间离的缝隙，做得好了，当折曹贼的双翅。

周瑜：（对刘备）打蛇应打七寸上。

校尉进帐来报：禀报都督，有蒋干先生自称为都督故交求见。

周瑜笑语：“老贼曹操作间离连前戏都不做，手下得比我还要快！”

80.赤壁 联军营地 日 外

周瑜与蒋干老友相会相携互拜分外亲热。

周瑜手挽蒋干而行，问“蒋兄，一别多少年了？”

蒋干掐指而数，答：“公瑾兄，十二年了，真是风雨瞬间呀。”

周瑜：辛苦辛苦，此番你若不给曹操说客，你我还是不得相见。

蒋干：（痛快）受人之禄忠人之责，兄弟不若你混得好，只剩一张嘴，不当说客何以为生？

周瑜：（点头叹息）以蒋兄之文采，本以为日后必为天下辞圣，奈何屈身为曹门之里鹦鹉传舌乎？

蒋干：（反唇相讥）以公瑾兄少冠顾曲周郎盛名，本以为日后必为天下乐圣，奈何屈身为江东门下当恶犬守门乎？

周瑜开怀畅笑，拉扯着蒋干的手上下抖动，说：“蒋兄这张刀斧之口还是杀人不见血，这十二年，不知在蒋兄的口中凭添了多少冤魂？”

蒋干：（自豪）不才！最冤的当数荆州牧刘表，倒确实是被我的这张嘴吓死的。

周瑜：？！……你千万不敢把公瑾也吓死了。奇才呀蒋兄，看来，你是选对行了，我是选错行了。

两位老友亲热相携而去。

81.乌林 曹军大营 日 内 外

乌林战船林立军帐无际。

曹操对部将僚属宣布战略决定。

曹操：孙子兵法云十倍围之五倍攻之，绝对优势理应一战而荡平。当初，袁绍力量十倍于我，如果他不左顾右盼而铁心决战，我等绝难逃脱厄运早丧身于官渡沙场了。

现在我们何至十倍于敌，断不能重蹈袁绍的旧辙，不与敌人作局部纠缠，不分批渡江以防离异分散让精通水战的东吴各个击破。我宣布，本军就在乌林养精蓄锐加紧训练整编水军，一俟运兵大船如数造妥备齐，将二十万主力部队并粮草补给一次渡过大江，以雷霆万钧之力，以泰山压顶之势摧毁敌军，用牛刀杀这只鸡，用巨石去砸碎这个卵蛋！

曹操双拳紧攥狠狠砸下，案桌砰然起跳！

82.长江赤壁 日 外

遥望对岸乌林，一座大船相联结成的气势规模宏大的水寨巍然而出。

周瑜与诸葛亮隔江相望叹为观止。

周瑜：这老贼也欺人太甚，不但勘破了我的方略，还把他的招数写在屁股上给咱们看，真不愧是修炼成精的老枭雄。

诸葛亮连连摇头，说：若无蔡瑁张允的经验，曹操断无这种本事。

周瑜：（无奈）是啊。曹操的骑兵在水上是十不抵一，蔡张水军可是以一抵十。要坏事，就坏在这两个家伙的能耐上。

诸葛亮问：“都督何以对策？”

周瑜：玩不过老贼，献上二乔，就投降吧。

诸葛亮：有你这封15字信，献上三乔四乔也无济于事了。

天高云淡大江寥廓。

芦荡起伏苇叶飞舞间，只见周瑜诸葛亮的身影时而指点江岸，时而聚首低语，只有天地知道两人的秘密。

83.赤壁 联军大营 夜 内

周瑜大摆盛宴款待蒋干。

五越山族带着面具跳演“傩舞”。周瑜醉意已浓与蒋干碰杯而饮，拉着他的手知心贴己地说：“蒋兄受主之命不得不为，我是受主之恩不得不说。孙权是我的知己之主，立君臣之义结骨肉之情，祸福同担生死与共。大丈夫处世各取功名，你不拉我入曹营，我也不拉你入东吴，咱兄弟俩只管畅叙旧情共尽同欢。”

蒋干：公瑾明人不说暗语，痛快至极。

周瑜拔出剑来且歌且舞，在雉舞群者中独领风骚。

周瑜：（唱）丈夫处世兮立功名，

立功名兮慰平生，

慰平生兮吾将醉，

吾将醉兮发狂吟。

众人齐声喝彩，独见黄盖起身欲走，周瑜用剑拦住他。

周瑜：公复为何不喝声彩。

黄盖操起一觥酒一口饮光，将觥杯掷扔在地，醉颜不屑地说：等曹军一过江，我再看你如何吾将醉兮发狂吟！

周瑜：（不相信）？公复，你再说一遍。

黄盖：若想听真言，你得酒敬老夫。

周瑜扔下剑捧起一壶酒，黄盖接壶仰天而饮，周瑜猛地将壶抬高迫其猛灌，说：你再说一遍，再说一遍。

黄盖被灌地喘不过气来，夺过酒壶重重砸案，指着周瑜责骂：“你自不量力狂言误主，你无策对敌轻薄害国，主公是毁于你口，东吴是毁于你手，我们都要毁于你的‘吾将醉兮发狂吟’！”

周瑜：那你说，还有谁能救主公东吴？

黄盖：与其听你在这吹牛皮，不如听张昭的话实在，早降了早安生！

周瑜勃然变色掀翻了酒席，说：“主公有令敢言降者必斩，来人，将黄盖拿下。”

亲兵拿住黄盖，众人一时皆惊。

黄盖挣扎着跳骂：“你孙子拿爷爷的钱去赌你不心疼。我跟先公打东吴江山时，你还穿开裆裤呐，我是三世老臣，东吴毁于你手我心痛。”

周瑜气得脸色煞白，说：“推出去速斩！”

众人愕然失色，甘宁出来相阻，说，“都督，酒后失言不能做真，都督不能当真！”

周瑜一拳抡倒甘宁，说：“军中何有戏言！先把你乱棍打出。”

亲兵喝叱着将甘宁打出去。

鲁肃出来，拉着周瑜苦哀求：“公瑾，黄盖口出狂言罪该当死，但他是先公留下来的老臣，要杀也该交到主公手里杀才是！”

众人齐齐苦求。

周瑜：（忿恨）看鲁大人众将的脸面，今且免你一死，拖翻出去打一百军仗！

亲兵们一声应喝将黄盖拉出去，帐外传来杖竹抽击声与人的惨号声。

蒋干听得心惊肉跳，只见周瑜若无其事的捧起那壶酒独自痛饮。

84.联军大营 周瑜军帐 夜 内

周瑜拉着蒋干入帐，酒气喷人，醉态十足地说：“今霄与你抵足而眠叙个通夜！他妈的，老东西竟敢骂我对敌无策，数日之内，我就叫你看曹操老贼的头，你信不信！”

周瑜呕吐狼藉，横卧床榻占满全铺，鼻息如雷响起，搅得蒋干无法入睡，只得坐椅伏桌度夜。

蒋干无聊，在残灯下翻阅书籍信件，突见一封信眉头皱紧吃了一惊！

那信封上写着：蔡瑁张允谨封。

蒋干神色骤变四顾而视。

周瑜睡得死熟。

蒋干迟疑片刻，抽出信夹入书籍之中，佯作阅书匆匆阅信。

蒋干依原样放妥信件。他睡意顿时全无，一双眼珠闪着幽幽磷光。

军中鼓响二更。

蒋干见周瑜仍在浓睡，复又启信夹书看了一遍。

85.乌林 曹军大营 日 外

两条新修的大船被拉近靠拢，荆州水军铁链将两只大船锁固。

船体铁锁相链，形成一座二十四门规模宏大的水上城堡，各船以方木跳板铺通平坦如途。

水寨内，训练桨手的船艇穿行如梭，号令严整。

突然，所有桨板齐举指天，众军士致礼的呼喊声震江水：“丞相必胜！丞相必胜！”

曹操身披斗篷的身影出现在船阵顶端，他在于禁等将领的侍陪下督阅水师。

曹操挥手致意，为这座人间奇观引以为傲。

曹操对于禁等将领说：“现在造船速度太慢，必须要不计工本手段了。传我的密令，你们组织军队到附近各郡各县去，将一切能收集的木料，什么衙门庙宇民宅祠堂桥梁，统统拆卸组运过来修造兵船。”

曹操忽然俯视而笑。

一叶小舟从水寨巨门驶入，蒋干青衫葛巾遥遥对他揖拳致礼。

86.赤壁 联军大营 暮 外 内

鼓声变化无穷如似迷阵。

诸葛亮与鲁肃向周瑜大帐走去。

鲁肃：周瑜有怪僻，在鼓乐声中寻计决策心里方觉自如。他心事太重，陪蒋干喝了那么多，口口

都是为蔡瑁张允送魂的酒，这酒不能白喝呀。

诸葛亮：怎有白喝之理，今晚就有人去送催命符。公瑾的心事你知其一不知其二。

鲁肃：敢为请教？

诸葛亮：公瑾的心事，是如何送掉曹操的老命，苦于法力不足耳。

周瑜在帐内瞑目倾听，手指如似指挥鼓声上下翻飞敲击。

诸葛亮鲁肃入帐，周瑜浑然未觉。诸葛亮压止住周瑜的手指，周瑜从鼓点旋律中回到现实。

诸葛亮轻声而语：“都督，你给鲁肃兄派下造箭矢的任务太重，把仁兄贵体都压跨了，我今晚请鲁肃去奖赏饮酒赏月，也请都督一并赏光。”

周瑜：那箭矢，我就只能问你要了。

诸葛亮：这个自然。

周瑜：三天后我就要收验入库了。

诸葛亮：明日早晨就如数奉交都督。

周瑜：军中无戏言！

87.长江 夜 外

遥望乌林，只见曹军水寨灯火通明半江彻红。

周瑜等三人在船上对月把酒逍遥自在。

诸葛亮问：都督此行何以带鼓队来？

周瑜：亮兄饮酒赏月摆下这十几条船的排场，不带这支鼓队，怕是配不上你的场面。

诸葛亮：只是此时此刻我愿求静意。

周瑜一箫在手品奏起来。

明月高悬，大江升起淡淡水雾，箫声悠咽，水山一时静若仙境。

88.乌林 曹军大营 夜 内

红烛泪残，曹植强忍着倦困换上新烛。

曹操与蒋干聚首密谈。

蒋干：……周瑜只是见着了我才忘乎所以，酒后吐了真言。两厢印证可谓铁证如山了。只是蔡张之信语言粗鄙放肆，不能入丞相之耳。

曹操目光闪烁，说：“老夫知道你有过目不忘之才，但说无妨。”

蒋干低声背密函：“都督复函已知，某等降曹，非图仕禄迫于势耳。极感都督临阵免战，荆州东吴本饮一江水，何愿为曹贼无谓驱命。但得其便，即将操贼之首，献于麾下，早晚人到，便有关

报，先以敬复。”

曹操嘿然而语：未见东吴送刘备的头来，倒见蔡张要把老夫的头送给东吴了！有趣之极。

主僚目光炯炯相视默然无语。

蒋干：这次没吊上周瑜这条大鱼，倒吊上黄盖这只老鳖了，也算不虚此行。

蒋干扯开腰束拿出一封密信递给曹操，说：“黄盖隶属张昭门下一系，素与周瑜不合。丞相的水寨大阵一出来，队伍军确定人心惶惶不战而自乱，黄盖心明眼亮，抢先给自家留下一条活路。”

曹操就灯细阅黄盖密函。

曹操：投降这件事，妙就妙在坠一梁而尽毁其舍。黄盖一降自能生风，别人就会望风而降。

于禁突然进来禀报：“丞相，东吴水军乘着江雾鸣鼓衅战，我们是否还是坚守不出？”

曹操略思片刻，淡然地说：“传命蔡瑁张允出战。我不信他脱光了裤子还能装太监？有一有二还能有三有四的混？一战下来，我叫他是龙的上天，是蛇的落地，真假忠奸不辨自明。于禁，我有话给你交待……”

曹操对着于禁耳旁细细密语。

89.乌林 水寨 夜 外

战鼓催人，水寨巨大的栅栏门开启，蔡瑁张允率领着荆州水军速迅出来。

90.长江 夜 外

江雾弥漫如似幻境。

只听鼓声诡异不见船艇踪影。

蔡瑁张允神色紧张不安，发令：“准备弓箭！”

弓弩手们噔噔地爬上各层甲板各就各位张弓搭箭。

于禁带着督战队神色冷峻地监视着。

91.东吴船 夜 外

校尉进舱报告：“敌船已到一箭之距！”

周瑜神色一变，手指叩案，命令：“擂奏。”

鼓声突如霹雳炸响震耳欲聋！

92.蔡瑁船 夜 外

在激烈的鼓声中东吴船影蓦然闪现，船上人影幢幢。

蔡瑁下令：放箭！

箭矢如雨飞射出去。

93.东吴船 夜 外 内

东吴船砰然中箭。

人形草垛霎时纷纷着箭。

周瑜用双拳支额，沉迷在鼓点节奏的旋律中，数枝箭嗖然入窗扎刺桌几，他竟浑然无觉。

诸葛亮急忙拉闭窗板，给鲁肃斟酒以手示请。

94.蔡瑁船 夜 外

浓雾中，鼓声突变节奏从另一个方向骤起，几幢战船破雾而出。蔡瑁手臂转向指挥东吴船疯狂发箭。

95.东吴船 夜 外 内

船身一边中满箭簇失重倾斜，桌上盘杯滑动跌落，诸葛亮下令转舵。

舵手猛然转舵水手随之划桨。

唯有周瑜如同坐石姿势不变。

鼓声套谱又变一路节奏。

96.长江 夜 外

蔡瑁船在变化莫测的鼓声中疯狂发箭，东吴船坦然受矢形如箭猪。

97.蔡瑁船 夜 外 内

于禁命令的口吻对蔡瑁说：“蔡都督，箭攻已经足够，该冲上去与敌船近战了！”

蔡瑁：（口吻生硬）东吴水军一向诡计多端，冒然进攻定中圈套。

鼓声骤然又变套路。

于禁：蔡都督，这是交战，不是让你射靶演习给人看，该上就得要上去了。

蔡瑁心神未定，对着于禁龇牙叫嚷：“东吴人的近战犀利锐不可当，难道你在三江口还没领教够么，我告诉你，水战自有水战之道！”

于禁上下打量着蔡瑁，语寒如刃地说：“我倒要领教的是你，倒要领教你是哪家的水军。”

蔡瑁：你不要欺人太甚，不要拿荆州人的命不当人命。要上，你带你的人上，休想让我上。

于禁哗地抽出佩剑直逼蔡瑁脖子，说：“我就是督着你上阵的，你要临阵抗命不成？”

满仓将士愕然相向。

于禁：（不容置疑）上！让我领教领教你们吃的是谁家饭。

蔡瑁愤辱交加，提剑顺势拨开对方剑，刃锋直对于禁胸口，口沫横飞地咆哮着：“老子先让你当引路的鬼……”

刀光一闪，蔡瑁浑身紧抽张口无语，旋坠仆倒。

于禁副将再补一刀，血溅于禁袍甲一身！

张允与手下刚及拔刀，被于禁的督战队疯狂砍杀尽净！

98.东吴船 夜 内

船体两面受箭平衡过来，诸葛亮见酒案平稳，与鲁肃碰杯而饮。

诸葛亮对进舱的校尉下令：返航回营。

鼓声骤止，只有周瑜姿势仍旧仿佛还在潜心聆听。

99.长江 夜 外

大江寂静，只见一艘小船满插箭杆如刺猬漂游于水。

100.赤壁 联军水营码头 晨 外

士兵们忙碌从十几艘大船上收集箭矢。

船舱内，周瑜坐姿未变纹丝不动。

诸葛亮与鲁肃进来，对他大声说：“亮已遵命完成造箭十万的数额，请都督查收。”

周瑜似魂灵脱窍不为所动。

诸葛亮鲁肃一左一右去搀扶去他。

周瑜突如梦中惊醒，反抓手腕将俩人扯拽出去。

101.赤壁 联军营房 晨 外

晨练的将校士兵们纷纷注目而视，只见周都督如魔体附身般将诸葛亮鲁肃生拉活拽急步而去。

诸葛亮鲁肃步履踉跄几欲跌倒。

102.联军军帐 晨 内

周瑜将气喘吁吁的诸葛亮鲁肃拉到军事沙盘前，俩人不明所以地相互对望。

周瑜掏出火镰以石击铁，点燃棉絮，捞起一只纸船点着，扔进曹营水寨船群中。

船群呼呼起燃。

周瑜一拳鸣乱曹营模型，说：“如此而已。”

诸葛亮鲁肃愕然无语。

周瑜问诸葛亮：“孙子兵法火攻篇是如何说的？”

诸葛亮倒背如流地说：“发火有时起火有日，时者，天之燥也，日者，风起之日也。”

周瑜点点头，说：对，风起之日也。

周瑜拂袖出帐。

诸葛亮与鲁肃伫立无语。

103.乌林 曹军大营 日 外

战船巨大幢幢相连，那条如似刺猬的小船，碇停于水营码头。

104.乌林 曹操大帐 日 内

曹操卧榻不起，扎着满头银针强忍病痛听于禁禀报。

于禁：……他们乘机给敌军发送的箭矢不下十万余支，扎满箭簇的敌船已被我俘获，铁证如山罪不容赦！

曹操瞑目点头，说：“蔡张已是死人了，冤与不冤自有阎王爷去对证。可是，你把荆州水军的马蜂窝捅了，这怎么办？”

于禁吃了一惊。

曹操：风声不过半日，荆州水军人心大乱，逃遁拘捕者已达二千多人，均是驾船把舱的校尉军士，此风若蔓延不止，大军渡江的船谁来掌划？你？我？

于禁张口无语。

曹操：这两个家伙死得太不是时辰，现在所有船只全部已造配齐全，不拟定五日后即举军渡江，尔今纵是稳下局面，再调配训练补充仍得十天，大事已经贻误了！于禁，你说如何才能把荆州水军安抚下来？

于禁：丞相，只有恩威并用。

曹操：说明白，如何恩威并用？

于禁：一切听凭丞相指令。

曹操用手贴在于禁耳旁悄语：“借你那几位动手副将的头，挂出去，说他们因私仇而借故擅杀蔡张，将大事化小。”

于禁神色陡变，噗通跪下磕头说：“丞相，万万使不得，都是遵照你的……”

曹操毫无表情地说：“那就得借你的头用了。”

于禁：丞相？！

曹操：那就只有借我这颗头了。

于禁：（惊悚交加），丞相，宁用我的头，不可，不可用用，……不可用别人的头……

曹操睁开了眼，用手亲昵地抚摸着于禁的头，说：“于禁于禁，你是一片赤诚耿耿忠勇之人，我视你为亲族子侄，何能舍弃。但你手下那几位，只能忍痛割爱了。宁舍人命不舍时间。十天之内，誓必渡江！”

105.赤壁 联军大营 黄盖营苇塘 日 外

水面上进行着紧张的攻击队搏杀演习。

黄盖深为不满，喝令：“速度太慢，重来！”

周瑜春风得意地向黄盖说：“老将军，你这屁股立下丰功伟绩足以流传千古了，弄得曹营炸了窝，还送掉水师正副都督的两条人命。来，请你把屁股摆正，受我三拜。”

黄盖：我这屁股是都督送给曹操的一块毒药，都督愿打我亦愿挨。都督既然让我指挥火攻队，黄盖送命也在所不辞，但条件是，都督你也得掏出来血本。

周瑜：我的屁股可不经打。

黄盖：我不要都督屁股，我要都督的亲兵队！

周瑜张口无语。

黄盖：（振振有词）都督既然把我当刀尖使，这刀尖就必须好钢好刃。都督，务必用你的亲兵队来做火攻的搏杀掩护。

周瑜：黄盖，你是无毒不丈夫呀。

黄盖：我毒不过你都督。在瞬间中我若冲不过敌军的封锁拦截，就这一瞬间，都督，那就一切尽付东流了。

周瑜默默不语。

黄盖：若论水上格斗搏杀，全军我只信得过都督的亲兵队，没这块好钢，这刀尖就不保险。

周瑜切齿而语：“亲兵队三江口已经折掉了近百人，剩下的二百我拨你一半。”

黄盖：（一字一字）我要全部！非此，我不敢应承都督的重负。

周瑜：老将军，给我留点血本吧。

黄盖摇头，说：刀尖就是刀尖，非此不足以破曹。

俩人相视无语。

一校尉：鲁肃大人急请都督议事。

106.周瑜军帐 日 内

鲁肃神色凝重地对周瑜说：“密报已到，曹操将于五日内最后一天渡江进攻。”

周瑜：那就在第四天先进攻他，那封信，可以给曹操送过去了。

诸葛亮：都督，该你进攻了。

三个人对着沙盘模拟作战，周瑜把起燃的纸船推向曹营水寨，被诸葛亮用扇子自西向东扇回原处。

诸葛亮说：大江冬季西风自上而下，你烧不着曹营反倒玩火自焚。

周瑜抽回扇子将纸船又扇回去，说：如此而已。

诸葛亮夺过扇高高举起，说：天相节气自有其律，岂是你掌中之物？

周瑜：借呀、请呀、骗呀、哄呀、诈呀，反正只要它风高月黑夜，就是杀人放火时。

诸葛亮：诈曹操易，欺天只怕难。

周瑜：天律如似音乐虽遵其律，但也微妙，有时反锋逆转便是另一种境界，鲁肃，你该把赤壁的秘密告诉先生了。

鲁肃对诸葛亮咬耳而语：“此地在冬至阳生阴遁的时节，云梦大泽会因为冷暖交替不均，生起一股东南反吹的湖陆风，这是所有外地人绝难知晓的。便是当地人，也只有长年风行于浪中的老渔民才知晓，这便是都督的另一种境界。”

诸葛亮眼光一惊。

周瑜：（淡然）如此而已。

107.曹军大营 日 外 内

一排人头悬挂于高杆之端，曹丕的坐骑在下面飞驰而过。

曹丕在大营中飞奔驰骋。

二千艘大小战船巍然屹立广布水面。

军帐万千，步骑水之军各领其队各练阵法气势浩大磅礴。

曹丕来到布幕围墙的“鞠城”内，这里进行着曹军与荆州水军的“蹴鞠”联谊赛。

曹操与重要将僚们在高高的观礼台上兴致极高，他观看着场面激烈的比赛。

曹丕飞快地来到曹操身旁掏出一封信，说：“父亲，黄盖来密信了，说他获得押运粮草的机会，将于冬至前后率船队报降，记号是船首部插青龙牙旗……”

曹操正专注于比赛，挥手把信交与手下传阅。

蹴鞠场内如火如荼，曹方王叔材左盘右带攻进一球，曹操得意忘形雀跃欢呼。

众僚齐聚于曹操身边，他盯着球场问：“你们看如何？”

蒋干：（深自得意）黄盖一降，正应了丞相所言“坠一梁而尽毁其舍”，其兆大好！

贾诩：只怕是他来投降的时机太好了。恰恰在本军渡江的前夕，早不来晚不来，只怕他来者不善。

曹操眼珠子随着鞠球飞转，反问：“你看王叔材这一回能再攻进一球么？”

贾诩：进与不进之间。

曹操白了贾诩一眼，说：“我对黄盖亦是信与不信之间，如若他假降，他能干什么？”

贾诩：……那就居心叵测了。

曹操：（大气）只要是降，就让他居心叵测去好了。

贾诩：他若是借机火攻呢？

蒋干：贾兄所言大谬。我们地处上风口他们地处下风口，就算他假降，也没有自烧自焚自来送死的居心吧。

王叔材龙腾虎跃，飞身将鞠球打进球门，一时全场欢呼。

曹操击节叹绝，说：“这小子运球其势若电所向披靡，与老夫用兵之道如出一辙。”

贾诩：丞相，对黄盖不可不防。

曹操：防他简单，叫于禁把他拦在封锁线外，一查便知他葫芦里的药是真是假，对黄盖不可不防，可也不可不信。贾诩你投降过我二次，我不是也不防你吗。你掐指算一算，曹营里的精兵良将投诚过来的倒有一大半。何故也？人心所向大势所趋，荆州投降难道就心甘情愿？势所必然由不得他啦。

说话间王叔材又妙进一球，全场疯魔般地骚动呐喊起来。

曹操兴奋地手舞足蹈，他狂傲不羁地说：“黄盖投降带来的那点零碎老夫不屑一顾。黄盖所贵者，是他一降势必败毁东吴的士气，势必助长我军的斗志。他送来的，是东吴不战自溃的风声，老夫正好乘此风，达到不战而屈人之兵的兵法最高境界。

曹军士兵把王叔材抛上天去。

曹操沉迷魔境意犹未尽地说：“亦即诗意的境界，天籁地声的境界，就像这个狗日的王叔材！”

108.赤壁 联军大营 黄昏 日

联军会议已告结束，周瑜站起身，说：“各军各路布置已毕，贵军即刻就出发，由程普将军护送渡江去乌林侧背集结待命。”

众将纷纷起身，独刘备一人坐着不动。

刘备：周都督，你是硬攻，我是偷袭，应该让张飞所部留下来以助你硬攻。

周瑜：多谢刘备将军的盛意，已经布署的就不动了。

刘备：他欠你的大恩，一直在找图报的机会。

周瑜：你能把诸葛亮留下来，周某对刘将军才是大恩不言谢。

刘备：周都督，冬至这天我们进攻，如果没有东风，该当如何？

周瑜：（奇怪），不是说过了，推至冬至的第二天进攻。

刘备：（明知故问）第二天，仍无东风该当何办？

周瑜：（凛然）那我就再说一遍，决案已定如山不动。天不与我我自与我，我们仍是从江上正面火攻，你们仍是从乌林东北侧背乘机偷袭，水陆两面进攻出其不意以攻对攻，先把长江染红再说。

刘备：可这就成了打不赢的仗，其意义又何在？

周瑜：让曹操过江先交足了本钱，我们撤退到夏口，再听我的指令而战。

刘备站起来，紧握住周瑜的手，慨然而语：“都听见了吧，我就是要请大家把都督的话听上两遍。当此生死关头，我部将士誓与都督同敌共仇赴汤蹈火万死不辞，若敢违都督命令者，莫怪我刘某定斩不饶。”

张飞对周瑜揖礼俯首，说：“俺老张这腔子血都督不要，那就往乌林去倒啦！”

诸葛亮：万事俱备，只欠东风了。

109.赤壁 联军隐蔽基地 黄昏 外

风吹苇叶其声似泣，残阳如血。

周瑜与亲兵队与黄盖告别。

周瑜举起酒碗过顶，压抑住内心苦痛说：“弟兄们，我无法站在骨肉中间，是我身为统帅身不由己，愧疚深恨唯有一跪。”

周瑜跪下，所有子弟兵哗然齐跪。

周瑜磕拜仰天饮酒，专注凝神地看着每一张脸，几次张口却说不出话来。

黄盖举酒亦跪下来，命令：“与都督告别！”

子弟们磕拜举首饮酒。

周瑜站起来，强忍哽声说了一句：“此生是亲人，愿死为亲鬼。”

黄盖跪行到周瑜身旁，说：“都督，或取胜相见，或来世相会。黄盖只有一句话留给你：此生与公瑾相交，如饮这碗热酒。”

黄盖起身猛摔酒碗，霎时二百只酒碗同时迸裂！

110.乌林 曹操大帐 夜 内

红烛冉冉，曹植在灯下对着绢帛上的词章呆呆出神。

曹操领着乐府令进来，对曹植说：“植儿，冬至已到，再过一天，我就要带着滚滚雄师挥槊过江了。可谓万事齐备，只欠你写的魏颂了。你想想，届时百舸争流、万帆遮江，没有颂乐诗章如何与配天地？”

乐府令对曹植揖礼，说：“三百乐工都在恭候少公的颂词呐。再不排除，就要辜负了丞相的万世宏图了。”

曹植：父亲，我左右寻思反复推敲，终归难免重蹈以往颂歌的陈语旧调。与其老调重弹，不若干脆标新立异，就用父亲的“龟虽寿”词句，一则意境壮阔悲烈配山河气概，二则乐工们也熟悉词句，即刻就能排演了。

曹操：那不是魏颂，是曹操颂了。

曹植：曹操颂有何不妥，不破不立，正好开一朝新国颂歌之典，立一代文风词章之范。

曹操：颂是颂天之德，不会有夺天之嫌么。

曹植：天是因循而替的，父亲不就是天么。

曹操：（激赏）植儿，你不愧是我生的儿子，你也会成为天的。（以拳击掌，对乐府令下命）那就让曹操颂声震大江响彻天地吧。

111.乌林 曹军大营 夜 外

颂歌排演的前奏喻然而起。

112.赤壁 周瑜军帐 夜 内

周瑜与诸葛亮苦苦等待着风息。

诸葛亮古井无波，周瑜双拳支额如视虚空。

乐声如风隐隐而来，诸葛亮警然一觉。

校尉进帐，禀报：“都督，东风已起！”

周瑜诸葛亮霍然而起。

周瑜：传令黄盖，准备出发。

113.乌林 曹军大营 夜 外

于禁的巡逻队在水寨外来回穿梭，监视着江面的情况。

乐声大作，“魏颂”已进入乐声对位练排阶段。

114.赤壁 周瑜军帐 夜 内

乐声时隐时现。

校尉进帐禀报：“都督，风向标渐缓，风势减弱。”

周瑜目光炯炯如坐针毡。

诸葛亮：一个时辰内风势不起，天就亮了。

周瑜：那是天的事。

诸葛亮：如若明天东风仍不与周郎便，我们的攻击就只有气势而无结果了。

周瑜：结果归天，气势归我。

诸葛亮：很好。我们到夏口若再战败呢？

周瑜：无非天亡东吴。

诸葛亮：如果天亡东吴，你当何以自处呢？

周瑜：东吴要亡就得亡得正气！我将退往柴桑战，在卢陵战，在豫章战，在丹阳战，在吴郡战，

在会稽战，在百越战，在东吴的每一寸土地上战，直至最后一个人倒下去。让曹操来统治一个无人可存无烟可炊无米可食无物可得，一个僵尸遍野狼哭鬼嚎的东吴天就算是得了道了！

诸葛亮肃然无语。

校尉进帐禀报：“都督，风向标不再动响，江风完全停止。”

周瑜：命黄盖撤回原地！叫他回大营歇息。

115.大江 晨 外

红日喷薄而出，大江遍映朝晖。

颂歌的歌曲响彻江面。

116.赤壁 联军大帐 日 内

午日高悬，歌乐余音袅袅。

周瑜诸葛亮相坐无语。

一军尉来报：“都督，黄将军坚不回营，说已与都督诀别过了。”

俩人寂然无语。

117.江边苇丛 黄昏 外

大江落日，霞光尽染。

黄盖率领的攻击队船只悄然隐蔽。

攻击队沉默无语纹丝不动，如似排排身披金光的塑俑。

118.乌林 曹军大营 夜 外

月明星稀，大江寂静。

曹军骑兵排列有序依次登船。

兵械砰然作响，马蹄嗑板声碎。

119.赤壁 联军大帐 夜 内

蜡烛忽然燃灭。

亲兵复燃烛火，周瑜与诸葛亮坐姿如同白昼动亦为动。

进帐校尉语气不祥：“无风可起。”

120.乌林 曹军大营夜 内 外

骑兵将战马缰绳拴死在梁木上以防颤脱。

曹军将士进仓列排而坐，层层排排甲杖鲜明，报数号骤然而起响彻水寨。

骑兵们将舱门放下横木闭锁。

121.联军大帐 夜 内 外

军尉急报：仍旧无风！已是酉刻天即将明！

周瑜停了半刻，淡然下令：“命令黄盖出击。”

军尉飞身离去，诸葛亮霍然起身！

周瑜按下诸葛亮，说：“战时已定，战法已定，天意不善纵使无风，也坚决进攻。”

诸葛亮哑然，周瑜坦然如常。

周瑜：大战在即生死莫测，现在，只需与君奏完“广陵散”，彼此之间，就无憾可留了。

122.江边苇丛 夜 外

黄盖攻击队悄然出动。

123.赤壁大江 夜 外

“广陵散”箏声砰然而起。

124.赤壁 联军大帐 夜 内

周瑜全神贯注于箏，身外已无知觉。

125.大江 夜 外

黄盖的攻击队如群鱼溯流排列而上。

126.乌林 曹军水寨 夜 外

毛阶率领的巡逻船队穿梭于水寨外面担任警戒。

一时灯火通明照彻江面水寨。

127.赤壁 联军大帐 夜 内

箏声节奏轻微起来，军尉急进欲报被诸葛亮拦住，两人悄然出帐。

帐外风向标起转，诸葛亮竟然昂首观天。

轻云遮月，暗云涌积而来。

128.长江水面 夜 外

曹军巡舸驶向毛阶船只，巡士急急向他汇报：“禀报大人，东吴船队已到江心，上面遍插青龙牙旗。”

毛阶：回报丞相黄盖来降，我即去拦截搜查。

毛阶率领装备精良的船队出发。

129.赤壁 联军大帐夜 内 外

乌云蔽月，暗云滚动。

箏声节奏急切起来。

诸葛亮衣衫飘动急步进帐，只见周瑜手指上下拨舞如似翻搅云层。

130.曹军楼船 夜 外

乐队服饰典丽排出场面。

兵士将战旗尽展遍插船舷两侧。

曹操在众僚簇拥下持槊出来。

于禁飞身登上舷梯兴奋报告：“丞相！接毛阶喜报，黄盖果真率船来向丞相投降了。

曹操傲然一笑顿槊而语：他来得正好，天启其兆了！”

风飘旗展，曹操昂然下令：“传告全军，东吴水师已经投降！”

131.赤壁 联军大帐 夜 外

风声渐起，风向标转快。

箏声峰回路转，变得幽暗诡异。

132.大江 夜 外

毛阶船队成三层横列封锁航道，曹军兵士箭矢按弦刀剑出鞘虎视眈眈，把东吴船队相拒在江心。

毛阶喝令：停船！谁是黄盖·

黄盖立于船头作揖。

黄盖：在下便是！东吴黄盖率部向丞相投诚！

两船相靠搭上舢板，毛阶严令：“黄盖一人空身过来！你们船队全部降下篷帆！”

攻击队船只纷纷降落下篷帆。

133.乌林 曹军大营 夜 外

军事急急如飞奔跑于各船传报。

军事：接丞相传告，东吴水师已率船投降！

传报声此起彼伏！

各舱军士闻讯激昂。

齐呼：丞相必胜！丞相必胜！

一时曹营呼浪迭起声震江面。

134.赤壁 联军大营 夜 内

箏声轻柔缓如似密语。

周瑜突然扬掌劈下斩断箏弦！

135.大江 夜 外

毛阶回首听闻水寨呼声，黄盖暗抽匕首猛捅曹兵，大喝一声。

黄盖：冲！

136.乌林 曹操楼船 夜 外

大风骤起军旗飞舞，颂歌前奏声嗡然而起！

贾诩不安，奔上船舷前顶去。

137.大江 夜 外

子弟兵攻击队死伤狼藉，用强弩还击掩护，纷纷撞向曹船。

子弟兵奋不顾身跃身冲进曹船。

短兵相接格杀激烈。

第二拨的攻击船冲向曹军后层船队。

点火船复张风帆，水手们呐喊击橹，所有声音都淹没于呼啸而起的大风之中。

138.赤壁 联军大营 夜 内

狂风阵阵帐旗飘摇，周瑜手中的箏声如戈矛纵横锋刃相撞，勇奋之气锐不可挡。

139.大江 夜 外

东吴攻击船伤亡殆尽，第三拨攻击船冲上去。

黄盖在恶战中砍翻毛阶，不顾伤痛指挥搏杀船趟开一条血路，掩护着点火船冲过封锁线！十几只点火船后系走舸乘风破浪急如飞矢！

140.赤壁 周瑜大帐 夜 内

箏声如滚滚怒涛，似排排急浪，周瑜反手拨弦其声直上云端。

141.大江 夜 外

黄盖昂立于舷仰天狂啸：老天爷开眼了！比亲爷爷还亲的风呀！再刮猛些！再刮猛些！再刮猛一些！

船舸如飞而进。

黄盖一声令下：点火！

点火船霎时变成十几条火龙向曹营水寨扑去。

142.乌林 楼船 夜 外

颂歌合唱声起，气势博大恢宏，一时声冲云霄直压江风。

贾诩突然失魂落魄冲进场面，直奔曹操面前手脚乱指如鬼魅起舞。

143.大江 夜 外

熊熊燃烧的条条火龙逼近曹军水寨。

144.乌林 曹军水寨 夜 外

正在卸除扣船铁环的曹军目瞪口呆，不知所措地望着如似天降的火龙条条飞逼过来。

于禁狂叫：“弓箭手！上舷抵抗！迟疑者斩！”

弓箭手你推我搡从船舱里挤出来。

于禁一刀砍翻一名盼顾失措的弓箭手。

弓箭手踉跄爬上前舷抽箭张弓。

145.赤壁大营 夜 内

箏弦铮铮慷慨激烈，声声相叠气贯长江，周瑜奋然起身将箏弦根根拉断！

146.乌林 曹军大营 夜 外

火龙冲进箭雨砰然扎进大船！

霎时，十几条大船火光冲天而起！

147.赤壁 联军大营 夜 内

周瑜垂直僵立如同石偶。

他突然双拳砸下箏声应声迸裂！

148.乌林 曹军大营 夜 外

点火船猛地撞向曹军大船！

大船倾动突地爆燃起火。

攻击队水勇纷纷跳上走舸举盾掩护击桨撤退。

黄盖连中两箭砰然落水。

水勇不顾箭雨奋勇救起黄盖。

水寨烟火障天火逐风飞。

149.乌林 楼船 夜 外

众人愕然失措呆立不动。

曹操如置梦境，手中的兵槊砰然坠落。

半晌，他拾起兵槊，茫然不解地环顾四周。

150.乌林 梢林 夜 外

火光映红了半面天。

刘备军近将士振奋前进，在赵云张飞率领下对曹军陆营发动攻击。

刘备军冲进曹营发射葫芦箭，投掷燃把，一时曹军露营风随大火熊熊燃起。

151.乌林 楼船 夜 外

舷旗被风卷起呼呼着火，呆若木鸡的乐队突然惊叫四散而逃。

曹操清醒过来，喝令于禁：“快，传令解开铁环，先分散船只！”

于禁得令急去，曹操蓦然回首，只见露营火势复起不禁骇然变色。

曹操转过身来，正与蒋干直面相照。

曹操：蒋干，你功比泰山勋若日光呀！

蒋干牙齿上下打叩：“……丞相！……丞相，黄盖投降一定是真……恐怕，恐怕是……”

曹操：是什么？

蒋干：定然是，定然是被周瑜识破利用的……

曹操举槊对着蒋干切齿而语：“被周瑜利用的是你！”

曹操挺槊捅去未中，一阵风火袭来蒋干抱头鼠窜而去。

曹操悚然而立，看见曹植被烧成一团火，在舱板上翻滚，他扔掉槊扑过去。

曹操用披风扑灭曹植身上的火，双膝下跪，紧紧地搂住儿子，他目光悚惧愕然朝天！

曹仁率兵冲进来，欲分开曹氏父子分别救护。

曹操如似僵胎紧紧搂定曹植死不松手。

曹仁只得命令兵士父子俩人一并抬走。

152.大江 夜 外

东吴主力船乘风破浪前进。

曹军水寨火焰冲腾漫天彻地，人类造置出的气壮景观使天地为之失色！

周瑜迎风而立面无表情。

鲁肃心境激动地对他说：“公瑾，我方才一直不敢打扰你，恭喜你双喜临门，尊夫人在酉时给你生

了个儿子，东吴后续有人了。”

周瑜即无所感亦无所动，目不交睫地凝视着大火，一任江风吹得衣飘鬓飞。

153.乌林 曹军阵营 夜 外

陆营大火与船坞大火连成一片，曹军四散而逃，刘备军横冲直撞犹入无人之境。

154.乌林 曹军大船 夜 外

风啸火呼，曹军水寨沦为了一座景象恐怖的炼狱。

兵士与惊马乱如沸粥，纷纷落荒坠水。

仓门封死，整仓人马翻滚着坠跌而下，狼藉不堪惨绝一片。

战马皮毛燃火疯撞狂踢践踏着成群成堆兵士。

一匹疯马将曹操撞踢在地，他仍然紧抱着儿子不肯松手。

曹仁大骇，下令让兵士用门板将曹氏父子举抬而行。

曹氏父子如同一尊失去生命的神偶，在炼狱的景象中浮游而去。

155.乌林 曹军大营 夜 外

东吴船队绕开水寨登陆。

周瑜下令：进攻！

鼓阵惊天动地响起，东吴兵士向曹营发动猛烈攻击。

156.乌林 曹军大营 夜 外

张辽曹仁等将领驾小船将曹操父子接离楼船。

曹仁挥刀将企图扒船的几名士兵砍落水中，划浆逃去。

楼船轰然倒塌，江面变成火海。

曹操将曹植紧紧搂抱在怀中。

张辽驾船逃离火海，搀扶曹操父子上岸。

157.乌林 曹军大营 夜 外

刘备军愈战愈勇，张飞赵云各领一翼横扫敌军如卷席。

赵云策马飞奔到刘备旗下，只见他杀红了眼，在马鞍上累得咻咻喘息。

赵云：主公，我看适可而止了，喝令曹军投降免死吧。

刘备流出两行浊泪，悲愤地说：“杀杀！断不歇手，给甘夫人，给当阳死去的弟兄们报仇！杀！”

158.乌林 曹军大营 夜 外

硝烟弥漫火光闪烁，散马四处乱闯，疯狂地嘶鸣踢腾；

大船在爆裂，在倾塌，在沉没；

水面上浮尸累累，落水的马群在尸堆中挣扎漂游；

曹军彻底丧失战斗力，变成一堆堆失魂落魄的行尸走肉。

周瑜下令：传令各部，停止战斗，只收缴武器兵械，严禁屠杀！

令人心悸的战鼓声嘎然而止。

面对惨绝人寰的地狱，周瑜对取得胜局痛然无语。

周瑜：（对诸葛亮）天道忌杀，请先生去贵军传达本帅的指令：“停止杀戮。”

诸葛亮策马离去。

一群白色的江鹭在从烟雾中拍翅而出飘然飞去。

周瑜蓦然仰首苍穹，风中裹着片片雪花斜坠而落。

159.乌林 交叉路口 日 外

大风夹裹着雨雪袭来，曹军残部已成惊弓之鸟不知该去哪里。

曹操抱着曹植坐在门板抬杠上，将领从僚的坐骑围绕如堵，各个神色惶恐惶惶盼顾。

曹仁：丞相！四周情况混乱不明，该从哪里撤离？

曹操：（极为冷静）取走华容道，直线撤往江陵集结。

曹仁：（面有难色）丞相！华容道是一片沼泽泥潭，大军殊难通过！

众将领们七嘴八舌表示畏难。

曹操：（坚决）正是这片沼泽泥潭，才能保住你们的命！

贾诩依然而出，说：“丞相有理！敌军唯一无法设置埋伏的地带，只有这条小道，这里距江陵距离最近，接援亦便，我传丞相之命，从华容道迅速撤离！”

众将纷纷离去寻领部属，曹操突然抬眼一亮。

蒋干浑身泥污狼狈不堪，光着脚夹在残兵之间。

曹操：蒋干！你过来。

蒋干过来一扑跪地，羞愧不堪地说：“丞相！……事已至此蒋干罪不容赦！……丞相杀了蒋干以谢全军吧……”

曹操：（诚恳）你是东吴的功臣到周瑜那也有饭吃。此时此刻你还能跟我，就无罪可究了。（命令贾诩）去，给蒋干找匹马来骑。

蒋干泣不成声坚跪不起。

曹操：（感慨）我是成也你蒋干败也你蒋干。你功过两抵了，往后再好好干吧。给，给你双鞋快上马跟我走吧。

曹操把自己的鞋脱下来塞给了蒋干。

160.华容道 日 外

雨雪交加寒风呼啸。

曹军骑兵变成一群鸠形鹄面泥血遍体人鬼不辨的溃军，在沼泽泥潭中举步艰难踉跄而行。

骑兵陷入泥潭扑腾挣扎，愈陷愈深，直到没顶惨不忍睹。

风声鹤唳，任何动响都让曹军惶惶失措乱发箭矢。

曹丕奋力指挥，用芦苇柴枝铺垫出一条草道，曹操在将僚的簇随中骑马过来。

曹操须发枯焦怀抱着受伤的曹植，变得霎时苍老落魄。

曹植在梦魇中惊悸呻吟，曹操用斗篷包紧儿子竭力呵哄，慈父之情尽现于色。

贾诩劝慰曹操说，“丞相，实力尚在，回去励精图治将来再图帝业。”

曹操（凄怆而语）：帝业已是非分之想了。天设大江不让南北合拢，已经明示皇冠太重，我这颗头是担负不起了。看来，丞相之位就是我的命数了。人算岂能胜过天算？皇冠不带我也能活得自在，可是这个小儿若死在我的怀里，叫老夫如何能活得下去？

曹操潸然泪下，清泪颗颗滴在儿子脸上。

风雪模糊了曹操身影，模糊了这支残破不堪的溃败之军。

161.大江 日 外

白帆轻舟，江山多娇。

周瑜鲁肃送诸葛亮去南郡刘备军驻地，羽扇纶巾谈笑风生。

诸葛亮：……等到本军驻地南郡，我一定要求得一音色上佳的古筝送给公瑾。

周瑜谢绝说：“你我一分，“广陵散”上下两阙便无人再能接续，不可能再成一曲了。”

诸葛亮点头称是，说：“公瑾，你何不直说这是我俩彼此的处境呢？”

周瑜：（笑）你是一女不事二夫的贞烈表率，东吴留你不住么。

诸葛亮：（转移话题）不知曹操现在会做何想？

周瑜：大小二乔他一个也没捞到手，去铜雀台写失恋诗赋去了。

诸葛亮：感谢你跟鲁肃的力争，孙主公总算把荆州四郡让给了我们。漂泊半生，本军总算有立足之地了。

周瑜：得罪得罪。曹操再来讨要二乔，首当其冲的便是贵军，我跟鲁肃是请先生当二乔的看门人去了。

诸葛亮：本军心甘情愿。天下三足鼎立已成事实，这局面是你公瑾打造出来的，你会功盖千秋名垂青史。

周瑜摇头一脸苦笑，说：三足鼎立就是三分天下！他日三国争霸在战场彼此相会，你老兄呀，可是比曹操要难缠得多。

诸葛亮：何以见得？

周瑜：曹操是诗人呀！诗人只要一发诗情就会做白日梦，将兵者诡道也忘到九天云外去了。你太世故，太城府，太谨慎，太忠诚，太明白又太认真，世上最可怕的就是你这种人了。麻烦，东吴将来的麻烦大了。说起来，还是老曹操可爱呀。

诸葛亮：我确与诗无缘。公瑾通曲而曹操通诗，这才是天设地造乾坤造化出来的一对妙人儿，不是同样地可爱吗？

周瑜：（大笑）：你这家伙，没错，公瑾是年青的曹操，曹操是年老的公瑾呵！

162.大江 日 外

返航江途，周瑜在船头伫立沉思，两岸景色流逝而过。

小乔怀抱婴儿从船舱出来，惊喜地说：孩子睁开眼睛了！

周瑜接过婴儿，只见儿子双眸清澈而迷惘地看着这个世界，父子相对凝视。

小乔：该带他回老家了，带他到爷爷、奶奶坟上去磕头，让爷爷、奶奶知道他长的样子。

周瑜凄惻而笑，说：“老家？这一辈子是回不了。”

小乔美目盼凝不知此话何意。

周瑜：老家的子弟兵我带了300个出来，现在只剩下七个，三个已成残废，你让我有何面目再回去。

小乔愕然无语。

周瑜喟然长叹，说：“老家今生是回不去了。生而为人跟咱们的孩子一样，都是父精母血十月孕育，都是一口奶一口奶日复一日年复一年养大成人的，现在，我见了他们的父母妻女，你让我如何开口？如何给他们说？如何给他们交待？”

小乔凄然泪下。

周瑜：……曹操有家，怕也难回。古往今来所有的圣书圣典，从未说明，为何一个人的谬误，要用如此之多的生命去才能证明其谬其误？若真有一天道，这天道的格局为何如此暴虐惨烈。

小乔泪水盈盈地依靠在周瑜身上。

周瑜抱起婴儿慨然而语：“孩子，这不是江水，是人世间淌不完流不尽的英雄血呀。”

父亲的热泪滴在儿子粉嫩的小脸上。

江水滔滔，白帆已过万重山。

附录二 芦苇采访集萃

1.49.1

芦苇

要不要做老板？这是个问题

现在的中国电影导演，既是制片人也是出品人，他还是编剧，他还是演员，还是一系列名分……如此这般，电影在某种意义上几乎就变成“私产”。因为他有这么多的身份、这么多的利益搅在一起，他的角色就已经发生变化。他是商人兼艺术家。

我们的电影导演迅速变成老板了，这是个事实。这个现象和中国电影整体质量的下滑有必然联系。因为很多导演一旦当了老板，他的艺术创作力就迅速衰退了。这也是事实。陈凯歌在拍《霸王别姬》时，他没有公司，到拍《风月》时，他已经有自己的公司了；王全安在拍《图雅的婚事》时还很纯粹。但现在，如果碰面相遇，叫他们一声“陈老板”、“王老板”，也很确切。

这跟中国当下影视剧的公司化、私有化有关。有些纯粹的导演艺术家，比如费里尼，他一生坚持只做导演，不做老板制片人。这样他在创作上，就只需要对电影艺术负责任。他不会为商业后果去枉费心力，战斗力始终旺盛不减。

我从来没有感觉到有改变身份的需要，我有的是机会。因为我看到了一代影人在当了老板之后，在创作能力上大踏步地衰退，这给了我思考。“我要不要做老板？”这个问题跟哈姆雷特的问题是一样的。

导演都跟小贩一样

现在电影行业的许多人，和全民集体做发财梦的人一样，都是想进这一行捞一笔的人。

中国电影和中国足球，基本属于同一水平

中国有三大腐败行业：房地产、足球、电影。中国电影界和中国足球差不多，基本属于同一水准。

中国电影界是一个文盲居多的地方

世人都认为电影人是文化人。事实证明，这完全是个误区。

看电影就跟上澡堂子一样，只剩下个感官的消费了

当观众进电影院不再抱有艺术享受和心灵交流的希望时，看电影就跟上咖啡馆、泡舞厅、上澡堂子一样，只剩下个感官的消费了。

人类不思考了，上帝就要把你抛弃了

现在的中国电影不能给我们精神上的慰藉。有句话说“人类一思考，上帝就发笑”，现在人类不思考

了，上帝就要把你抛弃了。把电影泛文化不对，但是不考虑文化也不对。电影的发展不能建立在破坏电影整体环境的基础上。

人永远是状态的动物

状态好的时候，人可能有神的光环；状态不好的时候，也就是一俗身而已。你能相信拍《霸王别姬》的导演后来也拍出了《无极》吗？

伊朗的电影审查更厉害，我们还能拍裸体呢

如果把所有问题归结为审查，那么我们就无法解释伊朗电影的光彩。伊朗的电影审查更厉害，妇女的胳膊露多少都是有规定的，我们还能拍裸体呢。

危险来自于环境也来自于创作者的素质恶化。很多人都抱怨，天气不好收不了粮食……天气不好，照样有人收得到粮食，伊朗就是例子。

有史以来最伟大的电影之一是个主旋律

有史以来最伟大的电影之一《战舰波将金号》是个主旋律电影。环境是我们无法选择的，但是你自己的努力方向是可以选择的。任何时代都有局限，但任何时代都有伟大的电影！沙碱地上也可以植被繁茂。

每一部优美的电影后面都站着一个出色的编剧

编剧是妈妈，剧本是孩子，你得哺育它，你要赋予它生命，这个过程艰辛漫长，必须独自面对，别指望别人帮你。

台词是对人物灵魂的一种理解力。人物失败了，电影就失败了。好的电影可以让人逃离日常生活的琐碎，进入理想的、诗意的境界。

过分自恋的人，当编剧是选错了行

善解人意，就容易进入角色的世界。自恋的人、自视过高的人、自我膨胀的人，当编剧就不太合适。这种人物易于自言自语、自我迷醉。编剧是一种艺术创作，要把观众当成是交流者，通过故事进行情感交流，切忌不能自言自语自娱自乐。在这个人人都很自恋的时代，编剧是最不能自恋的职业。

编剧总是第一个哭泣的人

设身处地为角色考虑问题就能进入情景。这是编剧的职业要求。信天游有一句歌词：“信天游，不断头，回回唱起来热泪流。”“我歌我泣”……就是我写剧本的状态。

我最爱看的是电视台的纪实类栏目

那里面能看到很多真实的故事、真实的人物、真实的情感、真实的氛围，最关键的是真实的问题。这给我很大的感动。当今中国不缺乏精彩的故事、不缺乏精彩的题材，现在中国缺的是电影人对生活的价值判断，缺的是专业的技巧水准。

电影应有的境界是“关注生命，凝视灵魂”

电影是一种文化表达。我做电影是因为这个原因。电影有很多功能，我希望能保持住它最纯粹的部分，就是文化功能，不能仅仅只有娱乐功能。“关注生命，凝视灵魂”，有这八个字，于一个电影

人就足够了，在一个迷茫的时代里，要保持清醒……这是电影品质的一个前提。

有的片子在文化价值上相当低劣，但是它有娱乐功能，至少让观众暂时忘却生活的重负。要警惕的倒是《白鹿原》这样严重注水的片子，既缺娱乐功能也没有文化价值。

小人物、大格局

第六代导演在讲故事上存在着先天不足的弱势。电影的本身是讲故事，如何讲故事是个手艺问题。第六代导演基本放弃了叙事技巧，换句话说，他们都不会拍剧情片，因此想要吸引比较多的观众是比较困难的。真正的艺术片如果拍得很地道的话，是能够吸引观众去看的。第六代的人文传统非常薄弱，作为艺术家他们的胸怀和眼光都比较狭窄。

现在的中国电影不能给观众精神上的慰藉。电影中曾经激励人的精神资源已经枯竭。呈现给观众的都是一些小技巧、小格局，而电影应该是小人物、大格局。要折射大时代、大精神、大情感。人物可以小，精神不能小。

《白鹿原》

中国是一个农耕文化的社会，中国历史说穿了其实是乡土历史。中国绝大多数小说作家都放弃了乡土这个题材，所以《白鹿原》才显得格外珍贵，它是面对中国民族历史真相的。尤其是当下，我们跟自己的传统文化割裂开来了，它才格外重要。

小说《白鹿原》深刻反映了那个时代的社会变迁，揭示了历经重重劫难而后重新崛起的那个秘密……道德价值观。一个民族生存和发展的根基是其文化传统。原著小说的主题讲的是这种文化价值观的断裂和这种断裂的痛苦和悲剧，同时也跟我们民族的命运密切结合。但这在《白鹿原》电影中都看不到，就是打一个情色招牌的伪情色电影。拿着这么好的题材，拍出一部不受观众待见的电影来，只能证明电影人的无能无知。

这一代人难以理解人和土地的情感

当年插队的时候下场大雪，内心特别激动。因为我知道可以吃饱了，这场雪一下，麦子的收成就有指望了。瑞雪兆丰年，这事重大而幸福。

我当过农民，是在《白鹿原》的环境下生存过的人，我跟那块土地和那些人的情感息息相通。

《外国文艺》杂志

很棒的刊物。不要小看这个刊物。它对于中国一代人的文化启蒙成长起了至关重要的作用，包括苏童、莫言这代人。莫言的《红高粱》是从《外国文艺》里面学的，一个美国华裔作家，叫汤婷婷（英文名：Hong Kingston），她曾经写过一本书叫《内华达山脉的爷爷》，曾发表在这本杂志上。两者一比，你就知道《红高粱》是模仿它，而且模仿得很开窍，它是有出处的。

中国最有意义的一些电影题材，须得借助于外力才能完成

《狼图腾》这种电影中国导演一般都不会拍，他们一直看不懂它的意义在哪里。

中国的政治运动，对于草原生态，或者传统草原生活方式造成了一种不可挽回的、触目惊心的破坏。这个主题特别深刻，而且非常现实。这个电影对此进行反思，会有深远的文化意义，这是中国电影最缺失的东西，但它是由法国人来做。

我们自己不做会有人来做，地球是人类的。中国最有意义的一些电影题材，须得借助于外力才能完成。

《南京！南京！》

若想展现日本侵略者的人性，尽可以选择别的故事。但是“南京大屠杀”恰恰是日本侵略者兽性肆虐的暴行，在南京这个尸骨成山、血深如海的屠杀舞台上，影片展现的主线竟是一个侵略者士兵的人性光芒，这个主题匪夷所思地登错了历史舞台。如此头脚倒置、妄扣主题影片，如何面对三十万死难的亡灵？如何面对心灵仍在啜泣的亿万国民？在这部第六代规模最大的影片里，我们看到的是一份混乱而令人齿寒的答卷。这与第六代规模最小的影片《小武》形成了截然不同的鲜明对照。

我用看电影的方式阅读历史

电影编剧不对小说作者负责，只对影片负责。

《霸王别姬》如此，《活着》如此，《狼图腾》亦如此。

作为艺术家，你有没有自信和抱负，去塑造一个新的周瑜，也同样让人喜欢？赵云和诸葛亮再出彩，那是罗贯中的功力，不是你的功劳。《三国演义》的人物虽然歪曲了历史，但至少有话本魅力，看上去光芒四射。吴宇森的《赤壁》却连人物都失败了，那还谈什么尊重历史？为什么到了我们这一代，对待历史和历史人物的态度会变得如此弱智和轻浮？

《赤壁》没有一处硬伤，但处处是软伤。

中国的古装大片努力了这么多年，每一部都在文化价值的层面失败了，正因为此，才难以被世界影坛所认可。

一个成功的编剧需要有丰富的生活经验，更需要价值判断

这是当代很多年轻编剧最缺乏的东西。一个成熟的编剧，需要具备两个素质：一个是解决灵魂指向的问题，也就是用什么价值观指引剧本；第二个才是技巧运用的问题，比如结构叙述等。灵魂一旦缺位，技术上再完善也不可能拍出好电影。

编剧在创作时，会面对很多意见和要求：导演的想法、制作人的要求、观众的口味，包括自己的要求。哪些意见更重要，必须要遵从；哪些要求可能“一锤定音”；到底是什么指引着编剧？我看，还是价值观的问题。我的创作经验是：停下来反问自己，我的价值判断是否出了问题？

电影行当是很危险的行当

如果不能很好地把持自己，略有成就以后很容易被捧杀。电影圈里被捧杀的人与自捧而亡的人比被捧杀的人要多得多。

艺术不要技巧，这是外行人说的话

有匠气的人恰恰证明他不太懂技巧。匠气不就是依葫芦画瓢的匠人之作嘛？这种人会有什么才华呢？

戏这种东西，其实本质是“戏假情真”

我只关心一个问题：如何使你的电影更有生命力，有人文价值的传承和表现。现在电影界都钻到商业窍门的探索中去了。但我认为，窍门根本不存在。把电影拍精彩了，电影能与观众沟通了，这才是窍门。

只要拿出真正的特色来，我们的电影可以和世界上任何一方交流，我们自己的生活、情感可以与

全世界分享。我自己一直力攻正剧和悲剧电影，希望能在这两个类型上取得进展，能够跟别的民族平等对话，取得彼此的尊敬。

戏这种东西，其本质是“戏假情真”。只要你的精神情感是真实可靠的，观众就一定看得懂。当我们化为泥土的时候，后人依然能通过电影看到我们曾经的生存、精神和情感状态。这是电影穿越时空的魅力。

可没想到，那只是春梦一场，那就是我们的终点

有幸的是，我在第五代创作状态最好的时候跟他们一块儿创作……那是非常珍贵的一段时光，他们处于艺术生命力最旺盛的时期。拍《霸王别姬》和《活着》的时候我确实振奋。中国电影界论资排辈、老一代压制新一代的阻力也不存在了，当时如坠幻境，觉得我们终于起步了，以为眼前天高任鸟飞，大有胡风当年说“时间开始了”的感觉……不料最终是春梦一场，那就是我们的终点。

1.50

附录三 芦苇作品及获奖目录

1.50.1

芦苇

1987年：1950年3月出生在北京，长于西安。

现任西部电影集团编剧、导演，

中国电影家协会理事，国家一级编剧。

主要电影剧作年表

1987年：与周晓文导演共同编剧《疯狂的代价》

（西安电影制片厂出品）

夏威夷电影节优秀作品奖

1987年：电影剧本《星塘的阿芝》

首届夏衍电影文学剧本二等奖

1989年：编剧《黄河谣》

（西安电影制片厂出品）

加拿大第十四届蒙特利尔国际电影节最

佳导演奖（1990年）

1992年：编剧《霸王别姬》

（汤臣（香港）电影有限公司出品）

第46届法国戛纳国际电影节最佳影片金

棕榈奖（1993年）

第46届法国戛纳国际电影节国际影评人

联盟大奖（费比西奖）

美国电影回顾奖（1993年）

第59届纽约影评人协会奖最佳外语片（1993年）

第19届洛杉矶影评人协会奖最佳外语片（1993年）

第27届美国国家影评人协会奖最佳外语片（1993年）

波士顿影评人协会奖最佳外语片（1993年）

第51届美国全美记者协会金球奖最佳外语片（1994年）

第66届美国奥斯卡金像奖最佳外语片提名（1994年）

美国政论电影学会奖（1994年）

第4届日本影评人协会最佳外语片（1994年）

第47届英国电影学院奖最佳外语片（1994年）

第4届上海影评人奖十佳电影（1994年）

第19届法国电影凯撒奖最佳外语片提名（1994年）

伦敦影评人协会奖最佳外语片（1995年）

东京电影评论家大奖（纪念世界电影诞生100周年特

设）最佳影片（1995年）

英文权威杂志《视与听》评出的“1981年以来41部世界最佳电影之一”

美国《时代》周刊评出的“全球史上百部最佳电影之一”

（2005年）

入选“影响中国电影进程的22部电影”（2005年）

英国权威电影杂志《帝国》评选出的“100部最伟大的非英语片之一”（2010年）

1994年：编剧《活着》

（年代国际（香港）有限公司出品）

第47届法国戛纳国际电影节评委会大奖、人道精神奖（1994年）

第13届香港电影金像奖10大华语片之一

全美国影评人协会最佳外语片

洛杉矶影评人协会最佳外语片

美国电影金球奖最佳外语片提名

英国电影学院奖最佳外语片奖

1994年：《红樱桃》

（上映的影片未完全采用芦苇原创剧本）

第16届金鸡奖最佳故事片（1996年）

第19届百花奖最佳故事片

1994年：编剧《桃花满天红》

（西安电影制片厂）

1996年：编剧、导演《西夏路迢迢》

（西安电影制片厂出品）

中国电影金鸡奖导演处女作奖

（1997年）

瑞士洛加诺国际电影节青年评委奖

美国圣巴巴拉国际电影节评委会奖

土耳其国际历史电影节最佳影片大奖

1995年：编剧《秦颂》

（西安电影制片厂出品）

西班牙塞巴斯蒂安国际影展影评人大奖

2006年：编剧《图雅的婚事》

（万裕文化产业有限公司、西安影视制片公司）

第57届柏林电影节最佳影片金熊奖、柏林电影节独立精神奖（2007年）

第43届美国芝加哥国际电影节电影节评委会特别大奖（2007年）

突尼斯迦太基国际电影节评委会最佳大奖（2007年）

第8届华语电影传媒大奖最佳影片（2008年）

2006年：《赤壁》（导演吴宇森约写，但未采用）

2007年：《白鹿原》（未采用）

2011年：《狼图腾》（导演：让·雅克·阿诺）

已完成未拍摄剧本

1987年：《灯影春秋》

1989年：《九夏》

1990年：《黑风景》

1998年：《李自成》（二十集电视剧剧本）

2001年：《等待》

2002年：《龙的亲吻》

2003年：《杜月笙》（两万字大纲）

2008年：《李陵传》

2009年：《岁月如织》

2010年：《沂蒙大山》
