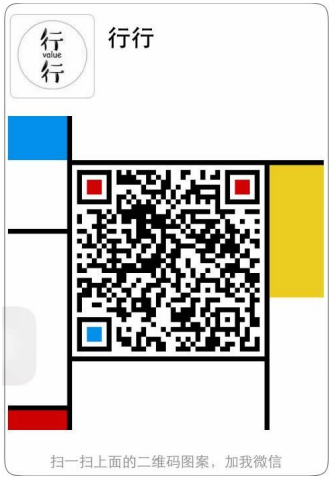


- 1、小编希望和所有热爱生活，追求卓越的人成为朋友，小编有 300 多万册电子书。您也可以在微信上呼唤我 放心，绝对不是微商，看我以前发的朋友圈，你就能看得出来的。
- 2、扫面下方二维码，关注我的公众号，回复电子书，既可以看到我这里的书单，回复对应的数字，我就能发给你，小编每天都往里更新 10 本左右，如果没有你想要的书籍，你给我留言，我在单独的发给你。
- 3、为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，名字叫：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>



扫此二维码加我微信好友



扫此二维码，添加我的微信公众号，查看我的书单

目录

Content

内容简介

作者简介

书评 看一本柠檬色的小书

士为知己者死的过程最动人(1)

士为知己者死的过程最动人(2)

士为知己者死的过程最动人(3)

士为知己者死的过程最动人(4)

士为知己者死的过程最动人(5)

士为知己者死的过程最动人(6)

士为知己者死的过程最动人(7)

士为知己者死的过程最动人(8)

电影改变人生(1)

电影改变人生(2)

电影改变人生(3)

电影改变人生(4)

电影改变人生(5)

电影改变人生(6)

电影改变人生(7)

电影改变人生(8)

电影改变人生(9)

电影改变人生(10)

电影改变人生(11)

电影改变人生(12)

电影改变人生(13)

电影改变人生(14)

电影改变人生(15)

电影改变人生(16)

独特的叙述者和记录者(1)

独特的叙述者和记录者(2)

独特的叙述者和记录者(3)

独特的叙述者和记录者(4)

独特的叙述者和记录者(5)

独特的叙述者和记录者(6)

独特的叙述者和记录者(7)

独特的叙述者和记录者(8)

独特的叙述者和记录者(9)

独特的叙述者和记录者(10)

电影人的尴尬(1)

电影人的尴尬(2)

电影人的尴尬(3)

电影人的尴尬(4)

电影人的尴尬(5)

电影人的尴尬(6)

电影人的尴尬(7)

电影人的尴尬(8)

电影人的尴尬(9)

电影人的尴尬(10)

电影人的尴尬(11)

电影人的尴尬(12)

电影人的尴尬(13)

电影人的尴尬(14)

全世界的导演都在解决时间问题(1)

全世界的导演都在解决时间问题(2)

全世界的导演都在解决时间问题(3)

全世界的导演都在解决时间问题(4)

全世界的导演都在解决时间问题(5)

全世界的导演都在解决时间问题(6)

全世界的导演都在解决时间问题(7)

全世界的导演都在解决时间问题(8)

全世界的导演都在解决时间问题(9)

全世界的导演都在解决时间问题(10)

全世界的导演都在解决时间问题(11)

朴素的构成(1)

朴素的构成(2)

朴素的构成(3)

朴素的构成(4)

朴素的构成(5)

朴素的构成(6)

朴素的构成(7)

朴素的构成(8)

朴素的构成(9)

朴素的构成(10)

朴素的构成(11)

朴素的构成(12)

朴素的构成(13)

每部电影都有一部传奇(1)

每部电影都有一部传奇(2)

每部电影都有一部传奇(3)

每部电影都有一部传奇(4)

每部电影都有一部传奇(5)

每部电影都有一部传奇(6)

每部电影都有一部传奇(7)

每部电影都有一部传奇(8)

每部电影都有一部传奇(9)

转换于演员导演之间(1)

转换于演员导演之间(2)

转换于演员导演之间(3)

转换于演员导演之间(4)

转换于演员导演之间(5)

我内心有无限的黑暗和光亮(1)

我内心有无限的黑暗和光亮(2)

我内心有无限的黑暗和光亮(3)

我内心有无限的黑暗和光亮(4)

我内心有无限的黑暗和光亮(5)

我内心有无限的黑暗和光亮(6)

我内心有无限的黑暗和光亮(7)

我内心有无限的黑暗和光亮(8)

内容简介

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号 id：d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网站的名称为：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>

当一个人与电影相遇的时候，电影也就成了人生的一部分。张艺谋、贾樟柯、田壮壮、徐静蕾、王朔、格非、毛尖、焦雄屏等十四位导演、评论家、作家讲述那些在他们各自的生命中留下印痕的电影，以及由此唤醒的已然失去的青春流年，以及一个时代隐约的背影。同时，也在思考中国电影的现状、过去和未来。

2006 年到 2007 年，《一个人的电影》由《收获》杂志以专栏的形式陆续发表，在广大电影爱好者中引起了极大的反响。

《一个人的电影》是近年来不可多得的、兼顾趣味性和知识性的电影文化读物。

作者简介

国内最著名的导演（贾樟柯、田壮壮、徐静蕾等）、演评家（台湾电影教母焦雄屏）和作家（王朔、格非、毛尖，孙甘露等）。

书评 看一本柠檬色的小书

在小文青和小小文青接头的“豆瓣网”上，一本柠檬色的小书悄然流传。

当孩子们写下“每个人心中都有一部属于自己的电影”时，我不知道关于这本书，还能说点什么，可我仍然固执地动笔，或许只为一时性起。我想到自己更年轻的时候，像他们一样挥霍着冲动和灵感，却压抑着荷尔蒙带来的欲望偷偷前行。那时候没有网络，我们需要的表达大多是静默和日记，电影时常充当一种“放肆”的宣泄。于是，我们就这样悄悄的长大，流淌出各自不同的人生。

很多故事只有自己才记得。因为“没事干，票价又很便宜”，贾樟柯遇见了《黄土地》；源于童年追逐电影的情结，格非流连于越剧电影《红楼梦》；三十年后莫言仍会为《卖花姑娘》落泪，而我们或许都有着这样那样关于电影的故事……在这本《一个人的电影》中，不只是那些电影人，似乎每个与电影有关的人都能找到自己的影子，勾起一段陈年旧事。这本书集纳了《收获》杂志十年来“一个人的电影”专栏最经典的文字，透过这些文字我们隐约感觉到作者和编者细密的心思。仅看那封面，就让我们很容易理解，设计者朱赢椿何以做出“世界上最美的书”。

“踩过”豆瓣网的页面，循着《一个人的电影》开篇的笔触，我仿佛看到几个穿着白衬衫、蓝裤子，踏着塑料凉鞋，系着红领巾的少年端坐电影院的样子。在逝去的岁月中，他们只留下嘹亮的队歌和日渐模糊的背影——那是我们的背影，那背影追随着中国电影成长的年代渐行渐远。那时，电影中时常透出的青涩和懵懂，也折射着我们的青春年少。那是一个没有电视、没有网络的年代，电影院里没有“大片”，过街天桥上没有盗版光碟，只是电影比今天更亲切，更让人熟悉。在为数不多的选择中，电影似乎更容易触及所谓“灵魂深处”，它引领时尚，而不是像今天一样被时尚引领。如果记忆没有偏差，它或许比 Web2.0 更频繁地撬动着我们的喜怒哀乐、爱恨情仇。沿着记忆逆流而上，在更早以前，或在更偏远的地方，它一度占据了现实生活中至关重要的位置。所以关于乡村电影的记忆，那些奔跑在乡间土路上追赶放映队的体验，也并不是格非一个人的往事，那是一群人难以磨灭的人生轨迹。而他们中的另外一些人，则列队进入电影院，在春游般的气氛下感受电影带来的快乐与感动。

如今，在这些昨日少年中，电影已经是另一番景象。一些以此为生的人奔忙于银幕内外，穿梭于各大电影节之间，而更多的人不过是在街头买买盗版碟打发闲暇时光，偶尔到电影院看看大片，以逃避远离娱乐话题带来的尴尬和不安。我们似乎都忘记了，电影在我们的生活中就这样悄然而逝，无论大片如何，无论艺术电影怎样，无论拷贝是否还用胶片，所有这些都不能改变——电影和我们早已走散的事实。那里曾经有我们的梦想，有我们关于美好的表达，甚至有我们暗恋的女孩儿和未能实现的小小心愿……如今，全都不在。

而所有这些，似乎就发生在转身的一瞬间，从此，电影爬行在生活的边缘，它以艺术品、奢侈品、无聊用品的身份，以盗版光盘、网络播客的形式成为社会文化产品的一部分，从此，电影不过如此。

透过《一个人的电影》，许多人回顾着自己和电影的一段情缘，其中的幸运者是那些还和电影生活在一起的家伙。徐静蕾、王朔、王小帅、贾樟柯、田壮壮，还有睡不着觉的崔永元，这些人坐在你我的对面，慢慢聊起电影的前世今生，聊起各自与电影的是是非非。我不禁会想，多有意思的事情，我们有多久没这么好地聊过了？

原谅我就这样歪曲了一本书，可是又能怎样？谁知道你看了之后会想到什么。如果一本书感动了你，谁会在意扯淡的真实；如果一部电影融化了你，你有何必在意别人眼里的泪水。

别忘了，无论多少人看过，只有你才知道——那是你一个人的电影。

士为知己者死的过程最动人(1)

商羊

对于电影，无论是本国的还是世界的，说到“张艺谋”这个名字，已经不需要加上任何前缀。

然而他并非是石破天惊的孙猴子，一经爆出，天赋异禀。今日的地位，是一步也不能怠慢、一步也没有省略地走过来，作品有多张扬恣意，为人就有多收敛谨慎。

关于他：

1950 年，出生在西安。

1968 年，因父亲被打成“历史反革命”插队到咸阳乾县一个贫穷村庄，原名张诒谋，常常被叫做“张台谋”，能画一人多高的毛主席像。

1971 年，打得一手好篮球，被咸阳国棉八厂破格录用。

1978 年，全国恢复招生，被电影学院看上摄影才华，但是因超过规定年龄六岁不予录取。后写信给当时的文化部长黄镇并附摄影作品，被勉强招入学，此后一直背负着“走后门”的阴影。一年之后还差点因为“入学手续不完备”而被劝退，写保证书才得以留下。

1983 年，初任摄影。拍摄影片《一个和八个》，该片随后遭禁。次年任《黄土地》摄影，获第五届中国电影金鸡奖最佳摄影奖和法国第七届南特三大洲国际电影节最佳摄影奖。

1987 年，初任演员。在《老井》中饰演男主角孙旺泉，获日本第二届东京国际电影节最佳男演员奖、第八届中国电影金鸡奖最佳男主角奖、第十一届大众电影百花奖最佳男演员奖。

1987 年，首度执导，影片《红高粱》为他抱回了柏林的金熊。这应该是中国电影在海外重要电影节上获得的第一个最高奖项。

2006 年，执导《满城尽带黄金甲》，获得票房三亿多，应该是有史以来中国电影的最高票房。

他肖虎，今年虚岁五十八，目前单身。之前有过一次以离婚告终的婚姻。有一个女儿，已经在美国成家。

《满城尽带黄金甲》上海宣传的所有活动持续到深夜。之前晚饭，吃到一半就被一家电视台约去采访，他说好好，又磨蹭了一会，因为对一道甜食有很大的兴趣。深夜回酒店，发现自己一个晚上没怎么喝水，于是要一个带汽的水，又补充，要甜的。

他沉默，安静，严肃。一开始，他似乎没有一个喜食甜食的人常有的随和状态；他甚至似乎也完全不像一个喜食甜食的人。

那一天，他执导的歌剧《秦始皇》在大都会公演，执导的《黄金甲》在北美上映第一天。最新一期《时代》周刊发文，写道：这部张艺谋导演的电影华丽得令人惊叹！喜爱《卧虎藏龙》那种中国古典韵味的人，可能会觉得这部电影不舒服，它的调子极度浓烈。不过，所有这些只意味着它们的不同——《满城尽带黄金甲》极度绚烂，这种绚烂不仅包括它的色调，还有那种狂野的情绪喷薄而出。这是一部充满了张力的情节剧。它绝不是肥皂剧，而是恢宏的戏剧。它是关于爱欲与死亡的浓得化不开的戏剧。

如果说最新的一部作品可能是这个导演最近的偏爱，在张艺谋身上，倒也未必看得出任何情感的倾向。他不放松，有时候会传递出一种单纯的压力；他很温和，对人对事不带有任何的藐视，是一个有着恭敬心的人。

士为知己者死的过程最动人(2)

时代背景是一个纲

《黄金甲》改编自话剧《雷雨》，里面有两个细节的改动颇有意思。它们分别涉及了一个为爱疯狂的男人和为爱疯狂的女人。

先说“药”。周朴园给繁漪吃的是草药，为了治好她的病。无论如何，这是一个对她有着感情的男人。到了《黄金甲》，大王给王后吃的却是毒药。

有一种说法：就此暴露了改编者的爱情观，就是“背叛了我的感情的女人必须死”。

张艺谋说，毫不担心类似想法，一切都要以故事的合理性为主。

他和他的创作团队不是没有考虑过仍然让大王给王后吃正常的草药，以此表示，这仍然是一个怀着爱情的君王。然而，整个大背景的转换，使他最初的这个想法怎么都不合理了。

“影片一开始，大王已经知道通奸发生了十天，也隐隐嗅到了谋反即将来临，这个时候，不仅仅是感情的背叛，还可能是朝代的更替，是你死我活的事情。作为一个大王，这个时候如果还是怀着爱情给王后吃药，有什么意义呢？”

他熟读《雷雨》，说周朴园不知道繁漪和周萍的奸情，繁漪也没有可能性改朝换代。而大王的毒药就是在大环境有了不同之后，必须做的改动。

其次是“捉奸”。繁漪的“捉奸”是在四凤家中，而王后是在宫中。似乎一个冲出既有牢笼的女人去堵爱人和情敌才是一种真正因爱疯狂的行为，王后显然还不是。张艺谋说，这也不是没有想过。本来曾经想让王后对王子和宫女的捉奸发生在驿站，可是一个王后出宫是多大的事情啊……她的捉奸真的是一个吃醋行为吗？其实不完全是。她只是想告诉这个男人，我知道了，只是这样。在后宫，王子对宫女的玩弄随时随地都可能发生，一个王后要是想惩处一个宫女，也是再简单不过的事情——所以这个王后不仅仅是“捉奸”这样性质的事情，这是一次不值得她大动干戈的“捉奸”。

爱情不是她的主旨，她是为了篡权夺位另立门户。“一旦她执掌了一切，她要什么有什么，她不像繁漪那样没有出路，她是有出路的，就因为她是一个王后。”

他也曾和编剧们一起写过一稿，完全就是一个为了爱情不顾一切的因王后之名的繁漪，写完之后非常激动。然后他们把这一稿剧本拿给一些人看，其中有历史学家、导演、文学专业的学生等等各个领域和年龄的人，得到的反馈是：非常可笑。

“他们觉得可笑的原因就是，他们觉得完全不可信。”

他应该是在说，随着大的生存背景的改变，即使艺术家们笔下存在着一些童话式的人物，仍然会遭到现实的迎头痛击。

多年以来，他也不是一个信任童话人物和童话情节的男人。在这一场谈话过程中，可以得知在创作过程中他原来也会保有一些梦幻性质的理想，但是那些东西终究是他不自信的东西，所以他不那么坚持。

“《雷雨》故事之所以会流传乃至有这么高的文学地位，如果抛开了它的时代背景，包括‘五四’时期一代人的苦闷和努力，它也不过就是一个大家族的兴衰故事。时代背景是一个纲，这个是最重要的，这个是要首先确立的。”

时代的阵痛，往往首先作用于艺术工作者而非其他。对于这个阵痛的记录或者体会，究竟以一种什么方式使它大白天下，这在艺术工作之外。很多时候，这个方式会伤害到艺术家本人，也并非仅此而已。

士为知己者死的过程最动人(3)

从来没有秦始皇情结

他的作品触及到秦始皇，一共有三次。

最早，他被邀请拍《古今大战秦俑情》，演的是秦始皇的一员大将蒙天放。后来《英雄》，原本饰演秦始皇最心仪的演员是姜文。最近这一次，在纽约一住近五十天，执导歌剧《秦始皇》，而归心似箭。

“《秦俑》可不是我要拍的，当时我对那种商业片非常抗拒，觉得表演是那么夸张，情节也是……可是现在看看，它仍然是一部很好看的商业片，什么元素都充足，年代的变迁、奇情、故事性、浪漫……什么都有。”

那个时候，秦始皇作为一个背景人物的存在，只是为了一段奇妙的爱情做一个背景注解。他和做演员的张艺谋确实无关。后来他去《老井》中出演了男主角，因此得了东京影帝，如今说：“我只是本色表演，其实任何一个人演那个角色都会得奖。”

在他看来，《老井》是一个几乎接近纪录片的故事片，吴天明又是一个以朴实见长的导演，要的就是一个本色演员。“其实当初最早想要的演员是周里京，如果周里京去了，得奖的就是他。”

“我应该不会再去做演员了，因为演员的工作不能使我兴奋，没有给我带来快感。”

《英雄》的时候他遭到了前所未有的批评，“说我抗打压能力强，其实哪里啊，我只是对很多根本不是学术上的讨论完全不屑一顾！我不要看！任何平心静气的讨论、了解之后的讨论都是有价值的，哪怕非常尖锐，可是在根本不接触作品的基础上的所谓批评，我觉得不必理会。”

最早他希望姜文能够出演秦始皇，谈话地点就在张伟平家里。有一段并非来自张艺谋之口的往事，想来真有其事，说的就是姜文当年在《红高粱》剧组里面的两次著名的失踪。都是为了当年热恋的女朋友，一次是回了北京一次是送火车结果直接跳上火车跟着一起去了……两次都把张艺谋急得傻了。姜文的热烈浪漫在当时好不容易把一地高粱种起来的张艺谋眼里，无疑是好气多过好笑。

他经常遇到类似的事情，比如姜文的出走，或者把高粱地委托给当地的老乡，老乡把钱拿回去种自家的玉米地了。

“这次去《秦始皇》也不是我要做的，那是谭盾想做，来找我。我跟他说，咱们不要秦始皇了好不好？咱们改孟姜女哭长城好不好？谭盾喜欢这个东西啊，他说这个是歌剧，和电影不一样。我知道人家又会说我喜欢秦始皇，事实上我没有秦始皇情结的。”

然他终究是秦人，“满城尽带黄金甲”这几个字就是陕西一位著名的书法家吴三大写的，笔意曲折中有霸气，应该是他喜欢的风格吧。

士为知己者死的过程最动人(4)

士为知己者死的过程最动人

说到《英雄》，他回忆起曾经拍过两个结局，不同在于一个比另外一个多了十秒。在这个十秒中，他拍摄了秦始皇把乱臣贼子镇压之后而流下眼泪之前，群臣俯首高呼：“恭喜大王又躲过一劫！”

这是一个使人后怕的结局，最终被他删去。“如果做了这样的颠覆，秦始皇一代枭雄的形象是得到了巩固，也使得他非常有智谋，一切都在帝王的掌握之中。但是这么做的话，和我原本的意图就相悖了，那就是梁朝伟他们的牺牲会变得非常可笑。问题就在于，我最欣赏的就是中国那种‘士’的精神，他们那种为了知己不顾一切的做法，那股热血，那一下子使劲，那种刹那地赴死……非常震撼和感染我！这是心中的侠义之情，就像我们看以前的黑社会电影，那些人为了自己的老大那种切指、开枪，就那一下子，很带劲——其实他们为的那个人可能是一个不值得的人，或就是一个坏人，但那个结果不重要，重要的就是那股劲！使那股劲的过程！非常动人！”

他说话过程大多矜持，一个思考的常态，略略有点皱眉。然而在说到“士为知己者死而那个知己是什么样的人其实不重要而重要的是那个死的劲头”这样的话，他突然精神抖擞地比划起来，眼中精光四射，动作大幅度，好像在给一个愚笨的演员说戏，他自己要先仔仔细细演一道，还要反反复复说几遍。

这个时候的他，是一个典型的激动的人。哪怕激动只是一个刹那，恍惚间就会收敛至没有痕迹……他说完，没有意犹未尽。

这和他喜欢的精神没有冲突，非常一脉。

他在走进房间的时候，看到门口似屏风一般地装饰着一个巨大的扁平水缸，里面有很多黑色和灰色的水母在游动，一开一合地柔软地拱动着圆形裙边。

他说，还挺好看，好像一幅画一样……稍后看着，又说，要是满了就会更加好看了……稍后看着，又说，要是满了它们就没有生活空间了，也不好。

他在意境上喜欢饱满，然而他始终是现实的——这么说，张艺谋未必同意，他偶尔会说，不能太主观的。

说他的电影，这一部，突然没有了爱情。

他说，有的，还是有的，大王子和王后之间，有一些时候，很短暂，还是有爱情的。

在深宫的非此即彼你死我活之中，爱情似乎绵软无力。他几乎完全不同意是年纪的缘故——“我之前还做了一个关于轰轰烈烈的爱情的故事，《十面埋伏》，那里都是爱情。”

“还是题材的问题，故事要讲什么，都是有选择的——这个不能太主观的。”

士为知己者死的过程最动人(5)

开始不知道这是一个名利的事

他是个大导演，用任何一种价值观来衡量，他都会在首要位置。

“所谓高处不胜寒嘛，”他自己当然是了然的，“我在创作讨论中是很平和的，正常人的样子，至于做导演，或者有的时候，如果觉得我威严，那也就这样了，这样没什么好，也没什么不好，因为就是这样了。”

他的常态，如果不笑，脸部表情非常严肃，那可能是因为线条和光线的关系，脸上阴影重，棱角亦分明。以前有人说他像一尊兵马俑，不知道他怎么想，好像确实有点像的。

但是他一旦毫无征兆地笑起来，是暴雨之后的突然见阳，整个眉眼都会飞舞，又好像在逗趣。

“大牌演员还好些，他们有他们的自信；但是一定有其他演员，特别是新人，我就是再怎么平易近人和蔼可亲，他们都是会哆嗦的，拍我一部戏，哆嗦三五个月，那是我没有办法的，一定会有这种情况的。”

他说话实在有趣，这个时候可以见识。他也是个照顾情绪的人——也许在片场未必如此，因为作为一个工作地点，片场有它的特殊性，那里常常需要一些方法才能达到目的，导演们往往有各自不同的而且也有违常态的方法来使演员达到要求——只是说平时，一个聊开的张艺谋是注意照顾情绪的，他会因为对于他说的话笑了或者疑惑了，重复一次笑料或者进一步作详细的说明。

“我自己也有见到我敬重的不熟悉的那些前辈而哆嗦的，我也紧张，也不知道怎么办。”

在黑泽明的自传《蛤蟆的油》封底，有张艺谋于1999年接受美国《时代周刊》采访说过的一段话：在1978年考入北京电影学院之前，我对电影这门艺术一无所知。一年后，第一次看到黑泽明的电影《罗生门》。我一下子被它迷住了。几年后，在法国戛纳，我坐在一个不起眼的位置上，亲眼目睹了黑泽明接受终身成就奖。他受到了东西方人民的热爱和崇敬。我从未和他相遇，尽管曾经有过一次机会。有一次，我去东京办事，一位日本友人建议我去见见黑泽明。我不敢去。无论如何，他是一位享誉全球的大师。在电影的王国里，我那时不过是个小人物。

也许这个人就属于他哆嗦的范畴。

理想的状态是这样的，对于一个艺术家来说——本人是越普通越好，作品是越惊世越好。他在盛名之下，怎么才能始终听到最肺腑的表白和最诚恳的指正呢？

“一开始学摄影，一方面是喜欢，另外一方面也是找一个出路；后来做导演，我不是说我多么喜欢电影，不是这样的；我也不知道这是一个名利上的事情，名利会随着被肯定而来。名利这个东西一开始来了是觉得蛮好，后来就有点烦，现在是非常讨厌。可是一个男人，做事情总是希望成功的，我的个性又要求我除非不做，做就要竭尽全力做好了……那么做好了，就成了，功成名就，约束也就来了——这是一对矛盾，我解决不了。”

士为知己者死的过程最动人(6)

顺境下还是觉得困境

“我现在的心态是越来越自由了，但是创作环境仍然是困难重重的。”

当年的探索式的人物，如果到老都贫困交加，或许仍然被归于探索之流，受到某一种大而无当的尊重；一旦被主流接纳，或者和数字发生关系，那么似乎就不再具有实验性关注了。张艺谋自《英雄》开始，莫不受到“变节”的质疑。

他的电影生命，多少是和张伟平联系在一起了。

张伟平因为巩俐的缺失导致没有投资人给张艺谋电影投钱而仗义掏了腰包，说起自己和张艺谋的结缘纯粹是因为太太张晶对巩俐的喜欢……然而金银都是真金白银。《有话好好说》开始，张伟平做了张艺谋的投资人，但是没有涉足制作。张晶笑言：我做了电影，都是赔的，他来做《英雄》之后，都是赚的。

张伟平爱憎分明，可能爱憎的标准很偶然或者主观，但是分明是绝对的分明。他认了一个人，就是彻底的认——某种程度而言，张艺谋结交这样的朋友是一个天赐福气，但是也说明张艺谋能够结交到这样的朋友，是有他独有的可能性的。任何爱恨，任何在一起或者不能在一起，都不是无缘无故，都是对等的平衡的。

他们开创了国产大片时代，无论这个时代创造了巨大利润或者得到了巨大谴责，他们开创了一个电影时代，已经成为定局。

“其实武打片在北美市场受到重视喜欢，不是现在开始的，从李小龙就开始了。被美国人知道的认可的华人演员，李小龙、成龙、李连杰……都是一路的。商业片真是不容易，文艺片好做，越个人越好，商业片要更大面积地被认可和喜欢，很难的。现阶段，还真的是被北美市场决定了国内导演拍大片的规则，因为我们的市场无法养活大片，投资收不回来；而美国

之所以可以拍多种片子，那是因为他们一部片子有六亿票房，本土就产生三亿，其他一百多个国家加起来三亿，其他国家的数字对他们来说是锦上添花的事情。”

他每一次都会被问到“奥斯卡”，每一个发布会，他不是这个奥就是那个奥，这个奥斯卡，那个奥运会。

“我们都知道这就是美国的金鸡奖，但是这个就是强势之下的肯定，如果有，不会拒绝。”他回忆起某一年的奥斯卡颁奖，给了一个印度的老导演，是一个德高望重的人物，“具体叫什么我忘记了，他都病得不行了，临终了吧，奥斯卡送到他的床前，放了一个短片，他也是激动成那个样子……所以说，没有人是可以免俗的。”

他说完话，被叫起来到一大摞《黄金甲》的海报上签字，一边签字一边若有所思地说：“其实中国本土的片子，只要一大起来，票房就可以超过美国片，这是很少见的，其他国家都做不到。这是留住观众的一个办法——或许还可以有其他办法把观众一直留在电影院里，但是我目前还没有其他办法。”

士为知己者死的过程最动人(7)

我只是可以找到那个三秒钟

把一个导演的梦想之境变为真实可感的影像的过程，演员有很大的作用。饶是张艺谋，或者任何一个大导演，都不可能不依赖这个环节。

“我非常敬佩那些可以自编自导还自演的导演，我不行。其实从我这么些年来做过的事情可以看出来，电影啊、舞台啊、印象系列啊……都说明了我就是一个视觉的导演，我就是这一类的。说到一些导演自己可以做剧本，那我也是可以——我的电影要是我愿意的话，署名第一的编剧是我，我想我的其他编剧不会有意见，只是我不愿意这么做；但是话又说回来，我再怎么写，我也不可能是一个职业编剧，而只能是一个导演。从现在开始我什么事都不做，就是在家写剧本，写个十年，我也充其量就是一个二流甲等的编剧——这个就是我。”

他说到这个问题，是一种坦然。他应该在遇到类似问题之前，已经设想过其他可能。没有人要求一个导演必须身兼编剧之职并且两方面都胜任和出色，可是作为导演本身或许是这么自我要求过的，因为那样最好。他看着远处一个不知名的目标的时候，有点惆怅地说：“我的电影的问题，其实都是剧本的问题。”

他说完还是想了一下，又说，是剧本的问题。

剧本之外，他也同样有着演员缺失的痛苦。

“我太尝尽没有演员的痛苦了！我和昆汀谈过这个问题，就是那个塔伦蒂诺……”他善解人意地补充了一句，补充好自己也笑了，“说到没有演员的痛苦，他说，我可以在一个演员找不到的时候有八个候选。我说，我真的太羡慕你了！”

机制的健全，是从各方面都可以受益的，但是电影工业在我们这里，演员是一个大问题，但还不是一个首要问题。

很多导演在做剧本的时候，都会把角色设定为某个演员，张艺谋也承认《黄金甲》在创作之初就想到了巩俐。“另外还想过一个人就是张曼玉，但是一想到要张曼玉说这么大段的国语台词，就很担心。我们看到张曼玉的表演，说粤语台词的时候，真的是很鲜活的，但是说国语的话，我考虑到就会把表演失色很多，所以还是巩俐合适。这个角色是一个有着二十岁儿子女子，所以一般年轻的演员也不行，要有一点年龄要求——除了巩俐之外，我真的想不到什么人了。”

很多人都说张艺谋擅长调教演员，“谋女郎”的称呼乃至后来发展到了“某女郎”，起源是在他；至于非职业演员的登峰之作，应该就是《一个都不能少》了。

张艺谋的看法却是：我不是善于调教演员，不管是职业的还是非职业的，我只是有一种感知，知道他有那个可以达到要求的可能性，我也可以找到那个我要的三秒钟。

他所说的“三秒钟”，就是他觉得过关的表演片断。“很多表演是剪出来的，这不是偶然现象，这是很常见的。很多演员的表演就是拖泥带水拖拖拉拉……他们是把包袱裹着给你的，里面什么都有，你就去找你要的那三秒钟。我的能力在于，我可以找到那个部分，在这之前，我也可以判断他有没有这样一个三秒钟的呈现。”

至于非职业演员，就更是如此。“那些农民做演员是真的上来就会表演吗？不是的，他们给你的就是一卡车，里面有的东西就更杂了，你就去扒拉自己想要的，这个工程更加吃力，但是我只要相信有，就一定会找得到。”

士为知己者死的过程最动人(8)

再一次从镜头里看到巩俐

和他最默契的演员，怎么说，都是巩俐。

“毕竟合作了那么多部电影，说最默契，那是一定的。”《摇啊摇》之后他面临女主角的空缺，想来会有不少苦闷，只是如今说起来，可以豁然：“也不可能一直就为了一个演员拍戏，总是要有变化的。”

多年以后，再会巩俐，不夸张地说，全世界张艺谋的观众，都在等待他们的再度合作。对于两个交情至深、又是一同在电影中成长的几乎可以算是电影生命中的青梅竹马，他们的分手怎么会是永远般决绝？

“多年以后，再一次从镜头里看到巩俐……”他沉吟着，面对这样一个私人问题，还是决定回答，于是也很自然地说起来，“第一次拍她的脸部大特写，我很惊讶，她的脸，脸上没有多添几道皱纹，她好像没有老，和以前的变化不大——虽然也有人说过我和以前的变化也不大，但是演员是不一样的。没有几个演员是经得起大特写这样的拍摄，巩俐却是可以……我想，她这么些年来接了不少戏，那些戏，有的是小戏，有的是一些制作还一般的戏，她都接，对别人有什么说法的她好像也无所谓，我当时就想，这也许就是她保持年轻的一种方式，她平时就不是一个注重什么脸部保养的人，我想拍戏可能就是她保持年轻的心境包括容貌的一种方式吧。”

《黄金甲》上片之前，不知道谁开过一个博客，总之也是团体中的人，回忆了张艺谋对巩俐的一次承诺，关于要让她演一个女王。随文附图，是一张两个人登上长城后的合影。终究也是十多年前了，年轻是一定年轻的，但是变化倒是真的不大——最大的改变在于气质而非容貌，他们都不约而同地失去了当年的那一份“愣”。

彼此都做了生命里的文身，岁月总是以某种方式留下印记，这就是经历。如果她还是有点执拗、任性以及傻气，那么他也是同样的收敛、审时和聪明。这都来自于电影，也都交还了电影。

“我还觉得她的速度感和力度，非常准确均衡。有的演员也许是速度对了，力度不够，有的又相反，她现在可以做到有速度同时也有力度。就还是说那个‘三秒钟’吧，在剪巩俐的戏的时候，我就可以说，从哪里到哪里，剪一个三秒钟。这就是说她在这个过程当中，几乎都保持了相同的速度和力度，不用我费心去寻找。”

在创作过程中，巩俐对于人物提出了不少自己的想法，原本对王后还有着柔情片断的描写，都在她的意见下做了不小的修改。“巩俐觉得这个王后就是要突出她的力量，不要过多地给予她柔情的感觉，她就是强势地、带有掠夺地、不为所动地要达到她最后的目的……我们觉得她的意见很有道理，所以也采纳了。”

无论如何，这样一个用胶片和感情练出来的演员，全世界都没有几个；她的优秀，也是应该。

张艺谋在接受一个娱乐节目做游戏问答的时候，被问到过小时候有没有什么外号或者小名，他想了想，脸上有点苦恼地回答：外号没有，小名叫谋谋。

几乎每一个看过那期节目的人到这个时候，都会笑出来。在大众感觉中，他似乎生下来就已经是这么老了，他是一个永远的中年人，刀刻一般的脸上始终是一种严肃的表情。这个“谋谋”有一语惊醒梦中人的作用。

“其实我很不适合做那种节目。”他自己也觉得有点好笑的，但是又忍不住说，“我后来才知道周杰伦和我一起做这个答题比赛，谁用的时间短谁就胜了，早知道这样我都回答说‘和他一样’，这样我就可以赢了——他们说要是我赢的话，周杰伦唱‘红高粱’。我倒是真的想听

听他唱‘红高粱’是什么味道的。”

说这个话的时候，周杰伦和他一起做好电视台节目也没有多久，他们一路这样相处过来，一个始终不知道另一个想听他唱“红高粱”。

他还是很喜欢《红高粱》吧，真的，也许就是这样。

电影改变人生(1)

贾樟柯王樽

对于包括我在内的众多中国影迷来说，贾樟柯的名字已不仅仅是一个导演的符号，他是新时期某种电影文化的一个缩影。他的四部剧情长片展示了当代中国电影十分罕见的真实品质，他对当下社会的直面记录、对底层人物细腻而贴切的描绘，以及平静从容的叙事，给我们带来的不只是抚慰，还有心灵的震撼和精神的共鸣。

大约是 1998 年夏天，我在深圳何香凝美术馆的地下报告厅第一次看到贾樟柯的电影。那是深圳“缘影会”组织的一次观映活动，我去时电影已开始，确切地说放的是录像投影。小小的银幕上就见一个形容萎靡的小镇青年在街上荡来荡去，这就是电影江湖上名闻遐迩的《小武》。录像实在是粗糙，且时有断续，小小的报告厅挤满了黑压压的人群，空调未开，燥热而憋闷。但那电影仍然令人惊讶和欣喜。一个名叫小武的戴着黑框眼镜的小偷，留着长长的头发，穿着大大的西装，身子似乎总在摇晃，头也总是歪斜着，这个枯燥无趣的人喜欢在澡堂里练习卡拉 OK，还百无聊赖地陪三陪女压马路，最后他被警察抓住了，在押送他时，因为要回复传呼，警察就把小武顺手铐在路边的电线杆上，观众在看电影，电影中的小偷在看围观的人们，围观的人们和小武以及电影观众在彼此打量中电影戛然而止。影片对中国社会现实的不动声色的诠释如此的细致准确，在当时和现在都是罕见甚至是空前的。在饱受那些粉饰现实矫揉造作的伪真诚电影的磨难之后，《小武》堪称非同凡响。

电影中有一个细节，小武去看望生病的歌舞女梅梅，在梅梅的宿舍两人并肩坐在床上。小武让她唱歌，梅梅就为他唱起王菲的《天空》，当唱到“我的天空为什么总是阴着脸……”时，梅梅垂下头有些哽咽，唱不下去了。看到这里，我的眼里盈满了泪水。

《小武》让我想到意大利名导德西卡的《偷自行车的人》，同样是直面人生，同样关注底层，同样是极其从容、朴素的写实。但《小武》又绝对很中国，很乡土，甚至很残酷。

2000 年的早春时节，我在北京采访首届独立映像节，在那个被迫草草结束的傍晚，主办者私下通知了部分记者去某个很隐蔽的放映场所，去看贾樟柯的第二部剧情长片《站台》，我因事没在通知现场，错过了难得的观看机会，据说那天的放映效果极差，片中人物全说一口山西话，而字幕却是法文，贾樟柯只得在现场充当同期声的普通话翻译，贾樟柯自己说他很

后悔那次放映。我想自己失去那次看片也许是件好事，后来，我在深圳家中看了法国出版的该片 DVD，应该说，这是我所见过最优秀的中国影片之一，它以一种暗喻的方式复活了一代人成长的迷惘。“站台”的意象来自上世纪八十年代的一首流行歌曲的名字，小县城的一群年轻的文工团员走穴的漂流青春，影片本身也颇似一个站台，一个上世纪八十年代流行文化的站台。可以说那个时代的重要的流行文化符号都一一在“站台”上展示。在像纪录片一样自然逼真的呈现里，让人不无怀念地看到了自己曾经的青春，有些酸涩，有些快乐，有些孤独，更多的是躁动、困惑、感伤和无奈。《站台》充分显示了贾樟柯作为电影大家的行云流水的从容和鞭辟入里的深刻。我在自己的电影随笔集《与电影一起私奔》里，专有一篇《长长的铁轨》表达了对该片的激赏。

和《站台》比起来，贾樟柯的第三部长片《任逍遥》没有让我体验到更大的惊喜，这部影片显得有些圆润。仍然是山西背景，仍然是以歌曲的名字来命名，两名十九岁的大同失业工人子弟在潦倒的生活状态下，试图用假炸药包抢劫银行而未遂的故事。影片通过两个少年，一个矿区野模特，一个大学落榜女孩，一个黑社会的小头目等人的关系，表现了大时代背景下，年轻一代内心的慌张和荒凉。我觉得内容稍嫌单薄。

2004 年 1 月，我第一次见到贾樟柯，是在深圳的世界之窗参加他第四部长片《世界》开拍的新闻发布会。他比我想象的还要矮小，面色有些苍白，谦和淡定，谈吐儒雅而口气坚决，就像江湖上那些常见的“人小鬼大”的“老大”一样。我惊讶于这个 1970 年出生的当代中国年轻的著名导演的沉稳与老练。同年 7 月，《世界》作为唯一一部入围的中国影片参赛第六十一届威尼斯国际电影节。这中间我又几次与他在深圳进行晤谈。

《世界》放映后曾遭遇两极评论，我始终认为，这是一部极具天才的电影构思，贾樟柯已跃升到更高层面来认识我们的精神状态和生存环境，将真实与虚拟的世界作了意味深长的观照和诠释，虽然该片的表现手法让习惯了好莱坞甜腻影像的观众尚嫌压抑，但我相信，随着时间的推移，影片所达到的深刻现实意义会被越来越多的人所认同。

有人说，贾樟柯发现了中国的乡镇，我想这并非溢美之词，事实上，他不仅为我们展现了独特又具有广泛代表性的中国乡镇(即使是以都市为背景的《世界》，也让我们看到大都市骨子里的乡镇气息)，他更以对小地方小人物的准确把握，让我们窥见了全球背景下的大中国。观看他的影片，我每每惊叹于他对细节的捕捉，对道具的深入开发和运用，更重要的是他对世态人情平静而高超的体察，看似漫不经心，实则独具匠心。他在表达上体现出的既不媚俗又不媚雅的大家风范，让我想到我最喜爱的另外两位东方电影大师——小津安二郎和侯孝贤。

与贾樟柯相约的这次访谈最初是在 2005 年的 6 月，但因他临时去日本、法国和澳大利亚参加电影节或商谈合作事宜而几次未能践约，中间他还穿梭在北京和四川数月，拍摄完成了他的第五部剧情长片《三峡好人》。2005 年 12 月 11 日的中午十一点，我们才终于在深圳的海景酒店坐下来。这天他是凌晨三点从香港赶到深圳，下午六点他将飞赴上海，我们只有几个小时的谈话时间。在酒店向阳的客房里，贾樟柯靠着床沿坐在地毯上，我坐在窗前的摇椅里，冬日的暖阳洒在他的脸上，随着窗纱的飘动斑斑驳驳变幻，桌上有茶和咖啡，但贾樟柯没有喝，问他要不要吃点东西，他说不吃，吃了会犯困。在差不多四个小时的访谈中，他只是一根接一根不停地抽烟。

电影改变人生(2)

沉迷电影学会打架

王樽：我注意到，在你选择的“我所喜欢的十部影片”里，多是比较老的艺术片，它们的美学特点比较一致，对你的影响是成为电影人之后，而不是青少年成长时期的贾樟柯，它们和你最早的电影启蒙应该是不同的。

贾樟柯：是有所不同。我最早接触到拍电影的概念，其实是一部我没有看过的电影，那个电影叫《我们村里的年轻人》。

这部电影我没有看过，但是我父亲当时看过那个电影，而且他还看过那部电影的拍摄过程。大概是五十年代，我父亲那时还是个中学生，摄制组就在我们老家拍。因为马烽算是半个汾阳人，他的很多作品像《我们村里的年轻人》，后来的《扑不灭的火焰》、《泪痕》这些都是在汾阳拍的。我记事的时候大概是七八岁，1977、1978年的时候。那时候“文革”刚结束，我记得父亲总是下班特别晚，晚上总要开一些批斗会、清查会，父亲回来得再晚，我们一家人也得聚在一起吃饭，他总讲他骑自行车跑到玉道河村去看拍电影的情况。他非常兴奋，那时候夜里总停电，借着炉火，我可以看到他脸上兴奋的光彩。

王樽：你父亲当时多大岁数？做什么工作？

贾樟柯：大概四十岁左右，在中学里教语文。他给我讲述拍电影的场面，让我首先对这个职业非常尊敬，因为我觉得我父亲都那么尊敬拍电影的，所以我也特别的尊敬。直到现在，我做了这个职业之后，隐隐约约的，总记得父亲谈起这个职业的样子。

王樽：《我们村里的年轻人》曾名噪一时，又是表现你家乡的生活，你一直都没有看过？

贾樟柯：没有看过，但想象过。基本上就跟当时看到其他任何一部电影一样，人们都整齐划一，都有理想，都愿意牺牲，总之就是好人好事。

王樽：那时候，书基本没得读，娱乐更是空白，可怜的几部电影就是逃避现实的最好选择。你最早完整看过的电影是哪部？印象最深的是哪类电影？

贾樟柯：最早的电影记忆是《平原游击队》，里面李向阳手执双枪、骑着马冲过村庄的情景。但印象最深，且对我的生活有直接影响的是香港的商业电影。

那时正值青春期，我特别爱看电影，基本上从初一到高三，六年时间里，大约是从1984年开始，我几乎天天都泡在录像厅里。因为我上初中的时候汾阳开始有录像厅，里面有录像机。那个县城非常小，上学或者放学的时候，我们都要骑自行车经过长途汽车站，只要看到长途

汽车站有南方打扮的人，一般是江浙、温州人，一眼就能看出来，山西还没有流行男人爆炸的那种鬃发，南方人是那样打扮，拎一个黑皮箱，从车站里面出来，一看我就知道有新片子来了，他们有地下的交易渠道，我想应该是走私进来的，黑箱子里面装着录像带。到了晚上去录像馆的时候，果然就看到了新片子，这样的状态整整持续了六年。

王樽：那时的中国电影也处在复兴勃发时期，为何很少去电影院呢？

贾樟柯：录像厅里面的银幕世界太吸引人，电影院就不行，因为录像厅里面首先有很多动作片、港台片。

整整六年都看这种电影，后来我跟余力为聊天，我说我比你看过的港产片多多了，他根本不知道还有那些港产片。关于“少林寺”不下一百部，关于“吕四娘”不下一百部，关于“马永贞”不下一百部。六年的录像馆生涯很难说哪部电影特别喜欢，因为完全是处于一种生理性的观赏，正好配合青春期的躁动，也伴随了港产电影发展的过程。

王樽：那时把青少年犯罪、打架斗殴等社会不良影响都归结到港产录像片。

贾樟柯：是啊，我们都是不良港产录像片的“受害者”。当时，我一看就非常激动，比如说看了吴宇森以前的《英雄本色》，也有胡金铨的、张彻的电影，到后来徐克的电影也都看过，特别完整。只要看到非常激动的电影，一出录像馆在马路上就找同龄人，肩膀一撞，非要打架。那个时候也是武术热，很多男孩子跟我一样都拜师学艺，我学了一年武术，那时候最大的理想就是学一身武艺，总幻想能够飞檐走壁。但是武术是需要从扎马步、踢腿开始练起的，练了快一年就烦了，说怎么还没有武艺啊?!就不练了，想起来挺荒诞。

王樽：很多人看了《少林寺》就离家出走闯江湖去了。

贾樟柯：我们有很多同学都曾经离家投奔少林寺，半路上被父母截回来，结果，就变成县里面的传奇。

王樽：你当时有没有萌生去少林寺的念头？

贾樟柯：我还是比较理性吧，不想离开老家，因为老家有那么多的朋友、亲戚，出去怎么办啊?!

王樽：看完录像就找茬打架，你那么瘦小能打赢吗？

贾樟柯：打赢打不赢都打。没有任何的理由、原因，看了以后就是热血沸腾，那里面暴力的因子比较活跃。后来我在《站台》里拍过一个情节，两个小伙子从录像馆出来了，两人碰面一对眼，这人说，你为什么看我?那个人就说，你不看我怎么知道我看你?!另外一个人说，因为我看你觉得你长得不好看。于是，两个人就打起来了。这是发生在我身上的真实战斗故事，拍得不好，后来被我剪掉了。

电影改变人生(3)

港产片的伦理影响

王樽：人们说到贾樟柯一般都想到很文艺，甚至很小资，而说到香港电影，尤其是八十年代期间的那些打打杀杀的商业港产片都把它作为低级趣味的代表，两者是这样不同，你怎样看待自己身上的这种电影构成？

贾樟柯：人们看电影一般都只是消遣，我觉得港产片另外一种气氛对我们这代人影响是比较大的，它跟当时所谓革命的文艺完全不一样，非常的江湖。我觉得，有一部分我们不太了解的中国是从武侠小说和武侠片中了解到的，所谓忠、孝、节、义，古人的伦理，那时候还被批评成糟粕，不管怎么样，这一套伦理系统很多是从武侠小说、港产片里面了解到的，因为没有人教我们这些知识。

那时的文化已经彻底荒废，好一点的家庭，家里有本《水浒传》也是供批判使用，没有任何书籍。我父亲是老师，家里还有养兔子的书、治沙眼的书，后来我问我父亲，我说家里怎么还有养兔子的书，我父亲说做老师的要学养兔子。

我为什么那么饱满的看港产电影，是因为它提供了另外一种文化，我从来不轻视这一部分经验，以及它对我创作潜移默化的影响。

王樽：一般说来，人们很难把你的电影与香港商业电影联系起来，在你的创作中哪些港产片对你产生了具体影响？

贾樟柯：可能就是因为有大量观看港产片的经验，到了我拍电影时有意无意地有所运用。比如《小武》，他其实就是一个江湖人士。所谓江湖人士就是跟体制有一定距离，包括我刚刚新拍的《三峡好人》，整个框架模型就是武侠片的。故事有两个线索，有个矿工，十六年前花钱买了一个老婆，第二年生了一个小孩。生了小孩之后，公安就解救了这个被拐卖的妇女，然后妇女就带着小孩回四川了，这十六年里矿工从来没有去看过自己的孩子，十六年后，他孤身一人拎个包，踏过千山万水去找这个女人，然后，两个人就决定复合。这个女人也没有嫁人，就跟着一个船老大跑船，船老大也没有女人，很尴尬一个角色。最后，他们俩就决定结婚，他们的孩子去东莞打工了。

另外一个线索是赵涛演的护士，她的丈夫在三峡地区工作，后来，音信杳然，两三年也没有回家，在这些过程里面，她明白自己的丈夫在干什么，事实上，她的丈夫在另一个地方已经结婚扎根了。她就千里迢迢去奉节找他，最后她跟她丈夫面对面的时候，两个人只有半个小时的时间，因为船马上就要开走了。她跟她丈夫说：“我来就是要告诉你，咱们离婚吧。”然后就坐船走了。整个故事就是讲两个不同的人千里迢迢去解决感情上的问题，武侠片就是拿一把剑去解决仇恨的问题，而在我的片子里是解决感情、爱情的问题。

在写剧本的时候，我根本没有意识到自己要借鉴武侠片的叙事模式。但是写完之后，自己读

完大纲，心说这不就是武侠片吗！特别是奉节地区，本身就是江湖码头，充满了人在江湖、身不由己的氛围。我想，这都是大批港产电影对我潜在的影响。

拍《三峡好人》让我想得特别多，很难讲，六年里面那么多的港产电影有多少是我真喜欢的，当然，《喋血双雄》、《英雄本色》我还是特别喜欢；现在的杜琪峰我也很喜欢，像《枪火》、《黑社会》，他一方面让香港电影美学上有所发展，另一方面，他始终保持着一一种向上的本土性，我觉得特别好。

但是我没有去热爱这些电影，六年里面，这一大批电影，对我日后做导演的创作准备还是有很大影响。我觉得很难回避，讲我拍电影、认识电影的过程很难回避这一段经历。

王樽：一个人早年入迷的电影往往会形成心理情结，李安、张艺谋后来拍武侠片，并不全是商业，很大程度上是圆自己早年的武侠梦。如果有机会，会不会去拍一部港产类警匪片？

贾樟柯：我还没有这个想法。因为现在情感世界里面还没有强烈的欲望，当然我迟早会拍，因为每个人都会阶段性的拍电影。我现在这个阶段可能还不太适合拍。

电影改变人生(4)

电影的可能，生活的可能

王樽：你曾说自己心智开化得特别晚，而这跟多数观众看你的观点正好相反。两年前我在香港国际电影节上采访侯孝贤，他对你特别称赞，觉得在你们这拨导演里，你已经具有很大的国际影响力，我们都觉得你很早慧，是少年老成的典型。

贾樟柯：我确实觉得自己成长得比较晚，心智开化得特别迟。一般人十七八岁就确定了自己的理想，而我二十一岁前根本不知道自己该干什么。

王樽：那时好多年轻人混混沌沌混日子，当时有种命名叫迷惘的一代。

贾樟柯：好像是。中学毕业以后，没有考上大学，我就不想读书了。想去找个工作，那时候县城里的孩子有两个出路，一个是当兵，当兵你就可以出去看一看，很多同学去秦皇岛当兵，退役后找个工作，也就所谓锻炼了一下。然后，该结婚的结婚，该有小孩就有小孩，就这么过下去。还有一条路是上大学，走科举这条路。我自己觉得没有必要去上大学，可能因为身体条件吧，我又讨厌当兵，觉得万一当了兵，我肯定干不好，因为我非常瘦小，怎么能够出类拔萃呢？

那时候也有一些新的机会，比如建行突然要扩招，我母亲在的糖烟酒公司也有一个机会。我就跟我父亲说，我想找个工作干，不想读书了。现在回想起来，不能说我父亲救了我，但是

他改变了我，他让我干了一件我特别不愿意干的事情，就是读书。我得感谢他，当时太危险了，如果当时我没有读书，生活就完全改变了，也没有了后来的这么多事情。

我父亲说，大学对于一个人的影响太大了，一定要上大学！我说，我学习不好怎么能考上大学，补五年也不行，我们那儿有个胖子补了八年也没有考上。我父亲说，实在不行你去学美术吧。考美术院校文化课的要求低，特别是不考数学，数学我就没及格过。我估计，父亲之所以想让我学美术，是因为我们县里面有个画画的传统。很多孩子考了美术院校就考走了，所以，家长就看到了一条路，考美术也可以念大学。

我父亲跟我讲去学画，我觉得可以接受，因为我知道学画得去太原，汾阳学不了。那些适合美术考试、美术教育的培训班都在太原，我父亲就说你去山西大学美术系培训班吧，这样你考山大就可以了。我听了父亲这么讲，就答应去学。到了第二年，1991年的9、10月份的时候，我就去了太原。

王樽：这时的你已经二十一岁了，在太原找到人生目标？

贾樟柯：是的。那年我还在太原学美术，看到了电影《黄土地》。不是特意去看，纯粹是百无聊赖的一次偶然。那时没有双休日，有个星期六，我约了一个老乡出去玩，那时候没有传呼，更没有手机，我约了个老乡去逛商店，我就在商店外面等他，等了差不多有一个小时他还没有来。因为等不到就认为他有事，我就走了。我又没电话，身上也没有多少钱，就自己瞎溜达，这时候看到了一个电影院，叫公路电影院，是山西省公路局的俱乐部，它在南郊，山西大学旁边，很偏僻，主要的服务对象是周边的学生。上面写着《黄土地》，一看就是那种不好看的电影，不像《蓝盾保险箱》、《险恶江湖逍遥剑》啊那样吸引人。但是没事干，票价又很便宜(我记得是一两块钱、还是几毛钱忘了)就买票进去了，进去以后，差不多看了十分钟，整个感情就被完全打开了。

电影里面一望无际的黄土，还有那些人的面孔，一个女孩在挑水，我看着那个女孩从河里用桶一荡，打起水来，挑着从黄土边上走，眼泪马上就下来了。因为那个环境太熟悉了，故事虽然不熟悉，对民歌和八路军的感觉也不是那么强烈，但是那土地上的人、腰鼓、油灯底下一家人坐在屋里沉默不语，那就完全是我经历过的生活。我母亲一家都是农民，母亲因为学习比较好就跟我父亲结婚在县城里生活，但是我二姨、大姨都很早就出嫁，就在家呆着，跟《黄土地》的生活一模一样，推门见山，一片坡地。我每年的农忙时节都要到地里做农活，正是麦收的时候，所有人都帮着亲戚割麦子，怕下雨，所谓龙口夺粮。割麦、劳作，这些劳作的经验也是我比较小的时候，记忆里面特别重要的。

后来，我看了很多诗歌讴歌劳动，我就特别讨厌。我觉得劳动真的是很痛苦的事情，当然从造型上看是光着膀子流着汗，很有生命力。但对劳动者本人来说是挺痛苦的，他们为什么晚上回到家不说话，因为太累了，吃完饭就呆着、歇着了，想想明天的事。我看到电影里翠巧她爸，觉得像看到我姨夫一样，脸、衣服，所有的一切都一样。

电影改变人生(5)

这次观看经历为什么这么强烈，对我来说，不单是我看到了自己熟悉的环境，更重要的是我看到一部电影的可能性。以前，我对电影的认识只有两部分，一部分是港产电影，打、杀，一部分是延续“文革”的，包括《血总是热的》那样反映改革的电影。从来不知道电影还可以这样拍，把你心里面的感情勾出来，我一下子就蒙了。

一方面是蒙了，再一个就是突然醒了，这个东西太好了，还能这样拍，还有这样的电影。

最关键的是，那个时候我没有理想。我从小没有什么理想，不知道未来要干什么，特别是在自己的职业设计上，我只是想找个饭碗有一口饭吃就行。看完这部电影之后，自己就开始有了一个方向，就是当导演挺好、拍电影挺好，是电影让我选择了一个职业，也打开了一个窗户。

王樽：看完电影后你去做了些什麼？

贾樟柯：看完电影后我想了很久，我觉得电影里面有很多的段落和元素，在那个时候的认识程度里，它让我怀疑我自己熟悉的东西是不是真的熟悉。比如，在黄土地上，那么多人在打腰鼓，那个腰鼓我们每年过春节的时候都会打，我自己从来没有想过，腰鼓本身在银幕上会有另外一种感受。今天说起来像生命力的勃发，也可以说是一种盲目的快感，说什么都可以，有很多的解釋。但那时候让我觉得那么熟悉的腰鼓，原来也可以这么打，可以在野地里面打，可以产生那么多的尘土，尘土在阳光底下变成了像诗一样的东西。好像把人心里面的东西讲了出来，很多时刻，包括一个人静默地坐在那儿不说话的時刻，把他拍下来，夜晚灯光非常的暗，你隐隐约约会感觉到时间的流逝，你知道他年复一年，日复一日，对日子就有了一种新的看法，对生活本身也有了一种新的看法。

我觉得，任何一部好的电影、影响人的电影，都给人提供一种最熟悉的陌生感。就是，在最熟悉的区域里、最熟悉的人群里，拍出一种陌生感，这就是一种新的角度、新的处理方法，领风气之先的、开创性的电影都有这种感觉。

《黄土地》就是一部这样的电影。山西也是民歌大省，以前每天都在听民歌，但是你从来没有看到一个电影里面的女孩子，瘦小的身体在黄河边挑水，当民歌响起来的时候，那么小的一个孩子，她的情感世界是怎样的。

看完电影出来后，突然就开始变得有事干了，我想当导演。过了几天，越想越要当导演，那时候，电影怎么拍我根本不知道。

王樽：这样一次重要的选择，要不要和人商量？

贾樟柯：我这个人有很多事情都没有跟父亲讲过，但是有时候，有些事我想一定要告诉父亲，那时候，我就把自己想当导演的想法告诉了父亲。

我当时在太原打电话给他，说我发生了一个事。我爸说，你发生什么事了？我说我想当导演，

不想学美术了。父亲停了一下说，当导演挺好的。然后我就去上课了，下午我正画画的时候，我父亲就来了，风尘仆仆赶到了太原，一看我在画画，放了点心，就到了我住的房子里。我爸问你怎么了，我说我看了部电影《黄土地》，不想学美术了，我也问了我的同学，电影学院考上以后可以慢慢当上导演。我父亲特别生气，觉得我脑子有问题。你知道电影在民间是被神秘得一塌糊涂的艺术，它跟普通家庭的市民离得太远了，对于一个父亲是中学教师母亲是售货员的小县城家庭来说，电影被神秘化到了无以复加的程度，父亲觉得自己的孩子在发病，脑子进水了。我父亲说，那可不是一般人可以做得来的。我不知道该怎样说服他，因为我知道自己是一般人。我跟我父亲说，电影挺有意思，以前我喜欢文学，当时也发表了一两篇小说，再加上我学画画，这么一综合不就是电影吗！我父亲这时也觉得我说得有点道理，他是个特别开放的人，他给了我自由去尝试，我母亲也是。在 1991 年的时候，对山西县城一个普通家庭来说，这是个很大的事，我父亲和母亲开会研究，我母亲说，孩子还小，就让他试试，行不行折腾几年就知道了。

电影改变人生(6)

父亲的记忆

王樽：现在你已经是著名导演了，你父亲对你拍的电影有没有进行过交流？

贾樟柯：很少，我父亲一般回避这个话题。《站台》拍完之后，在片头上我就写了“献给我的父亲”，我也把 DVD 拿给他看了，但是看完之后他并没有发言，也没有做评论。

王樽：你会不会觉得他不太喜欢。

贾樟柯：我倒不觉得他不太喜欢，我相信他的心里和我的内心有一个共鸣。比方我跟我父亲说我要拍《刺青时代》，根据苏童小说改编，讲 1975 年流氓的故事。差不多过了一个多小时后，我父亲突然跟我讲，说“文革”前抓“右派”的时候，他们学校是怎么抓的：学校有个操场，操场里面有个主席台，所有的教师站在主席台上，大家互相推，谁被推下去谁就是“右派”。这就完全变成了体力竞技，像游戏一样，非常残酷。我觉得我父亲跟我聊到这些细节的时候是恐慌的，因为我父亲很小的时候就参加了工作。他当时特别瘦小，力气也没有别人大，人家都是二十七、三十五六岁的壮年，他很有可能被推下去，一旦被推下去，命运就完全不一样了。

他讲了之后我就更增加了决心，我觉得应该把这部电影拍出来。因为这些东西随着当事人逐渐淡出，如果不能拍出来，一些最直接的感觉和记忆便没有了。你提供一些数字说“文革”有多少人受害、二战有多少人受害、“98•11”有多少人受害、伊拉克战争又有多少人受害，这个数字对我们而言已经非常麻木了，人已经对这些数字麻木了，没有了实感。但是一个活生生的人，从他个人的角度非常准确的回忆刻骨铭心的记忆的时候，人们才能进入灾难本身，就是说体谅他、感同身受这个灾难是什么样子。

王樽：田壮壮在《蓝风筝》里，也讲到确认“右派”的荒谬，说一个人上厕所去了，大家都僵持不下，不知道决定让谁当“右派”，等到上厕所的人回来以后，他已经成了“右派”。这个细节也是真事。

贾樟柯：可是，后来的人越来越觉得它像天方夜谭。我父亲讲到的从台上往下推人的细节，既非常的荒谬，同时又残酷、不负责任。

王樽：这个细节你会放到自己电影里面吗？

贾樟柯：可能会放到《刺青时代》里。

王樽：你父亲有没有被打成“右派”？

贾樟柯：没有，但非常危险，他当时跟我一样，很瘦小，很容易被推下去。虽然没有被打成“右派”，但你可以想象，一个县城里卑微的教师，在那动荡年代如履薄冰的生活。

电影改变人生(7)

与新现实主义的结缘

王樽：在你放弃学美术准备考电影学院的时候，国内关于电影方面的图书少得可怜。

贾樟柯：是啊。为了对付电影知识的考试，我骑自行车走遍了所有太原的书店图书室，最后买了一本浙江教育出版社的《美学概论》，里面大概有十几页是关于电影的知识，然后又买到了一本《意大利新现实主义电影剧本选》，就是靠这两本书进行的第一次考试。

对盗版 DVD 我有一个比较宽容的看法，因为我知道除了所谓专业人士之外，那些电影资源是被屏蔽的。不要说去看奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，即使去看一些比较通俗的《教父》、《现代启示录》，如果你不是所谓专业人士或有些特权的人根本办不到。所以，我觉得电影资源的开放对中国人的改变还是非常大的。

王樽：应该说，《意大利新现实主义电影剧本选》是你买的第一本电影书，似乎是某种机缘巧合，使你与意大利新现实主义的电影有了最初的联系。

贾樟柯：对电影和生活，我始终呈现的都是一种盲打误撞的局面。

王樽：《意大利新现实主义电影剧本选》里收录了《偷自行车的人》，我看你自己在一些讲演里面把它列为你最喜欢的电影之一。

贾樟柯：我觉得，关于《偷自行车的人》，我们存在着很大的误读。

通常，我们都把《偷自行车的人》作为一个左翼作品看待，关注底层人民、关注社会现实、对资本主义的发展进行批判，作为这样一种理解来建立了第一印象。其实我觉得这是对整个新现实主义电影的巨大误解，或者说是一叶障目，因为意大利新现实主义在整个电影美学改变上起到了非常大的作用。我觉得它首先是把电影从摄影棚里解放出来，进入到了一个真实的空间里面进行拍摄，它是对电影媒介材料认识的一个很大进步。其实也是复原到电影本体的角度来观察电影。

在《偷自行车的人》里面，视觉的方法、一些手法都是被忽略的。其实，一部做得完整、非常好的纪实美学的电影，是需要非常高的导演技巧，非常高的指导演员、捕捉现场气氛的技巧，多种要素的结合才能产生的一个作品。比如说，在《偷自行车的人》里面有一条叙事线，丢车——找车——偷车，除了这个表面的叙事之外，还有一些其他的结构，比方它有白天——夜晚——下午——夜晚，很自然的时间感觉，还有风、雨、雷、电，这样一个自然现象的组接。整部作品充满了自然感，甚至连天气都融合在一起，而天气也跟人物状态有关系。

我记得在电影里父亲带着儿子从餐馆里面出来，天上在下雨，他们避雨的时候，整个城市都在下雨，突然出现了一些神父，在同一屋檐下，你很难说清楚这种宗教情绪被抽离的感觉，我觉得这种感觉非常好。它远远不是关心失业工人一句话能把它认识、解释到位的。如果仅仅说它关心失业工人、批判资本主义，就太对不起这部杰出的电影了。我觉得它的意义更广更深，而且它对后来现代性更强的影片，起到了一个推动作用。到新浪潮的时候，大量的自然光、手持摄影、街头实景拍摄，那个背景就是四十年代末五十年代初的新现实主义的传统。

王樽：对《偷自行车的人》的概念化认识，体现了我们社会思想领域的狭隘和庸俗实用主义盛行的特点。

贾樟柯：我们整个民族对视觉的认识和理解的确是非常需要进行提高和改进的，比如说，直到今天我们认为一些电影视觉非常精彩，所谓的视觉效果不是内容而是那个视觉效果本身，从一个真实视觉理解上，我们说它可能是品位非常低的视觉作品。

比如，我们经常会有人说，“这部电影拍得真美，像油画一样。”这个标准就很奇怪，实际上它所说的油画是风景画，而且是通俗的风景画，海滩、夕阳、村路、海港、渔村、夕阳下的落叶，基本上是这样的情怀。我们缺乏一个完整的视觉认识系统。

电影改变人生(8)

王樽：我们的视觉认识主要还处在传统、甜腻、通俗和具体的画面上，因此现代的抽象艺术，写意风格的电影在中国都没什么市场。

贾樟柯：我觉得欧洲有真正的视觉生活，我们是没有视觉生活的，最起码以前没有。视觉生活包括两方面：一方面包括你能看到什么，另外一方面在于你进没进行视觉活动。我经常很羡慕地跟人家讲，有一次我去法国南特，那个城市有个美术馆，收藏了很多康定斯基的画，我就去参观，突然来了两三个班的幼儿园的孩子，由老师带领着，五六岁的小孩怎么会来欣赏这些画，老师就让他们在展览厅里闹、吃东西、跑来跑去，但是他们身旁就是康定斯基的画，他们就是在这样一种视觉氛围里面成长起来的。那里有那么多摄影出版服务社、那么多的摄影博物馆、那么多的摄影节、电影节、艺术节、频繁持续的艺术活动，没有中断过的视觉经验积累，对整个民族、整个文化的延续性，给它的国民造成的视觉经验的丰富是很难取代的。

当然，我们是穷过来的，没有这个条件，但是对文化的重视也是一个问题。另外一方面对生活本身和历史本身的理解，对生活经验结合在一起的感受的轻视也是一个问题。比如说，在巴黎蓬皮杜艺术中心附近有个商店，那个商店卖艾菲尔铁塔的照片，从铁塔奠基、到盖了一点点的、到最后落成的都有，背景都是铁塔，前景是些年轻的人物。我觉得当一个人路过那个橱窗，看一眼这些照片的时候，他会尊重一个城市的纪录。他觉得这个纪录本身会让他知道这个城市是怎么过来的、法国人是怎么过来的、这个城市的生活是怎么改变的。大家都是有人根的人。

王樽：我们当然也有根，也不是从石头缝里蹦出来的，但这些根这些来路被屏蔽着。

贾樟柯：我们现在一方面是不尊重记忆，觉得记忆没有用，或者说记忆本身是受限制的。如果“文革”十年真的有像今天这么多独立影像纪录的话，我觉得对灾难本身的反思，对灾难本身的认识可能会完全不一样。有一次在青年电影制片厂，我偶尔进入放映厅找一段素材，放映“文革”当中的一段场景，在那空旷的放映厅里，看那些批斗场面，红卫兵的无知和被批斗人的茫然和恐惧，使我的鸡皮疙瘩一下子就起来了，尽管那个影片是官方放映的，也绝对会让你毛骨悚然。现在的十几岁的小孩一提到红卫兵就觉得非常的好玩，像把毛泽东像章别在胸前皮肤上，觉得非常好玩，太酷了，这不是追星一族吗？你也不能怪罪他们，因为他们不知道。

我们是个缺乏影像记忆的民族，一方面是视觉理解有问题；另一方面，这个记忆产品本身对于个人、国家和民族文化的重要性远远没有被理解。为什么今天年轻的导演面临那么多的困难，因为我们做的不是赏心悦目，不是让观众在一个半小时快乐然后就完了这样一个很简单的工作。其实，我们理想里面想要弥补或者想要承担的是记忆部分的工作，而这一部分的工作并不受大众的欢迎。

王樽：现在，我们有些所谓名导演完全脱离大众，住着豪宅开着奔驰，却千方百计讨好小市民趣味，花巨资制造虚幻无边的电影，他们脱离现实说是为观众造梦，其实首先是为他们自己造梦。

贾樟柯：大众口味本身是需要特别警惕的，今天什么东西都是以票房为标准，以大众的趣味为标准，甚至有人写出对某部电影的好坏评论，就是看大众有没有到电影院去看这部电影，我觉得这是一个太简单的判断。电影的好坏不在于票房好不好，而它的价值会在历史的深处显现出来。当然，我们并不是说为未来拍电影、为十年以后的观众拍电影，但所谓文化有积

累的过程，它需要时间，它有时间的要求在里面。

如果有非常多的电影，像《偷自行车的人》，它能把这样一部民族的经历用个人的角度拍出来，那是非常有价值的事情。我觉得，从美学上来说，我们一直低估了这部电影的美学价值，当然只是指中国，而不是整个电影界低估了它们的价值。

电影改变人生(9)

珍重世俗生活

王樽：在你选择的十部喜欢的影片中，其中最老的中国电影是袁牧之 1937 年拍摄的《马路天使》，讲到喜欢的理由时你说“那么活泼的市井生活描绘，在日后的中国电影中没有了”，其中既看出你的珍爱，也有你的惋惜。你最早接触《马路天使》是什么时候？

贾樟柯：看《马路天使》是我在电影学院上课时候，应该是先看了尔冬升过去拍的《新不了情》，它让我循着一条市井的路去追踪才找到了《马路天使》。

《新不了情》看完后我有一种微醺恍惚的感觉，这是一部爱情片，但是整个片子里面透露出非常娴熟的对市井生活深入的掌握，非常朴素的对市井生活的尊敬，这样一种对世俗生活的尊重，这种气质让我突然觉得非常熟悉，又非常陌生。

所谓熟悉，就是我们每个人都在人际关系里面，每个人都在世俗生活里面。可能到北京、到深圳这种生活感觉就少了，但若在汾阳那座非常古老的县城，就有一种针对这种市井生活的概念，我看了之后很熟悉，国产电影里很少有这种感觉，就是拍到了一种世俗生活的感觉。从这部影片开始，我就慢慢溯源，看到那些上世纪三十、四十年代电影的时候，我发现那些才是中国电影非常好的传统，对个人生活、个人情趣，对街坊邻居、市井生活的重视，我觉得那个传统是 1949 年以后被大的叙事、对革命的热情中断掉了。因为个人生活变得不重要了，世俗生活变得不重要了，甚至家庭生活都变得不重要了。重要的是去革命，一个普通人、正常人的日常生活被整个银幕忽略掉了。

在《马路天使》身上，我发现中国电影非常重要的源头，非常珍贵的经验。当然，它周边和之前还有很多好影片，但是我觉得这部电影做得非常完整，它的场面调度非常熟练，非常完整地将市井生活的喜剧元素跟背景的社会动荡、悲惨，简单朴素的阶级感情，融入到熟练的人际关系的描述、邻里街坊的描述里面，包括很多神来之笔，比如赵丹和周璇窗对窗的交流，这种东西非常可惜地中断掉了。

由这个你再回来观察港产电影、台湾电影，你会发现有些文脉是被它们传承下来了。直到今天，我们的潜意识里总觉得大陆文化是华语文化的正统，实际上，要考察一个完整的华语文化，你还必须要去了解台湾文化、香港文化，甚至东南亚华人的文化，才可能是比较完整的

对中国文化的理解。

比如，王家卫能拍出《花样年华》我觉得一点都不奇怪，它是那个年代传下来的东西，本身灵感的源头、造型的延续，都是没有中断的、完整的中国文化遗产下来的。你不要指望一个大陆导演能拍出《花样年华》来，因为你被中断了，你对市井生活那么不了解，对日常生活那么不重视，更不要说你连白光、周璇是谁都不清楚，你对那个时代的流行文化完全不了解，怎么可能拍《花样年华》。

当我三十多岁的时候，我意识到了我们文化结构的缺陷，可能我读沈从文、读张爱玲的文章可以弥补这种传承的缺憾，但是从日常生活当中这个东西是弥补不了的。

电影改变人生(10)

我到香港，第一个亲切感就是看到了那么多的繁体字，看后感觉很亲切，我知道那是过往我们很重要的东西。还有广东话里那么多的古语、古文，管警察叫差人，一下子觉得我的生活是跟清朝有关系。我觉得挺好，它不是被改造过的东西。差人和警察都是一回事，但是你会马上觉得这个城市是从清末过来的，香港好像是清代一样，特别是到九龙，你会看到那些老人家还在劳动，那些卖药材的、卖香料的、卖土特产的，庙街散发着那种海和香料混合一起的味道，你会觉得感觉非常好。有一次，我在台北的一个很小的茶馆喝咖啡，进来几个年轻人，老板问“请问几位”，那年轻人脱口而出“仅两位而已”。当然他也是开玩笑，不是每天都这样说话，但是，你从偶尔的语言和生活细节里面，会发觉没有被中断的文化的延续。

这一两年里，我对民国历史特别着迷，因为我觉得民国离我们那么近，我们是最不了解的，《马路天使》这段就是民国，民国是什么样，在大上海的时候，你已经看到有饮水机，有乐队，那时的邻里关系、世态人情都有生动的呈现。

王樽：在《马路天使》中，看似活泼的影像下，蕴涵着深重的苦难和社会悲情，市井生活也是苦中作乐，里面很多细节内涵都很沉重，虽然只是蜻蜓点水。比如魏鹤龄扮演的老王和赵丹扮演的陈少平去请律师想打官司，整个过程不足十分钟的戏，他们对律师事务所的陈设的好奇，和几句简短的对话，就将贫富不同阶层的差距，以及他们和律师完全不同的思路，表现得既生动又沉重，揭示了当时社会的普遍真相。我在看你的《世界》时，也常有这样的会心，比如温州女子做假冒名牌服装，世界公园缩微景观这种仿像的东西，包括赵小桃提的手提袋上的名牌商标都无言地陈述着时代的真相。甚至，我觉得《世界》里赵小桃发现男友的手机短信秘密后的沮丧，以及最后两人煤气中毒，都让我看到了中国早期电影不动声色又处处皆禅的余韵。

贾樟柯：尊重世俗生活是我们大陆电影没有延续下来的香火。我觉得，整个革命文艺是通俗加传奇的模式。首先是通俗，流行文化，特别是在没有文化的底层人当中容易传播，《白毛女》就是这样。再就是要传奇，脱离世俗生活的传奇，山洞里一躲就是多少年，或者就是生

离死别。

今天很多的电影其实是革命文艺的延续，甚至是红卫兵文化的延续，它改编了，改包装了，成了商业片，实际上内核里面仍是。比如说《英雄》，我不是批评张艺谋，我不太认同他对权力的看法，如果有个简单的现代文化背景，你不可能拍一部电影去为权力辩护，我觉得这个很可怕。这个东西本身，是跟红卫兵文化是一脉相承的，这是问题的一个方面。另外一个方面，我觉得观众对具有法西斯性特点作品的热爱也是让人感觉很吃惊的，我现在很讨厌说“这个东西很有力量”。当然，有力量是很好的事情，但是往往我们所说的力量是法西斯性。我一听力量就害怕，你究竟谈的是哪种力量？有人说，“这个电影太有力量了！”那个力量是哪种力量？是法西斯性还是其他？你要说清楚，别用一个力量就概括了。什么都有力量，不说话沉默也有力量，生活里面遇到问题解决不了也有力量，解决了的也是力量，打、砸、抢也有力量。

我觉得有非常多的症结出在文化传统被中断，出在对“文革”的负面影响消除和反省得不够。我觉得很危险，可能曾经呼吸到“文革”气息的人都老了，包括我自己，“文革”结束的时候我才六岁，现在都三十五岁了。重要的是“文革”的影响还在，而且经过改头换面，经过包装以后，仍然是那么强势，这是让人很担心的。

再反过来看《马路天使》同样是一部左翼的作品，它对人的亲和、对普通人生活的那种爱，我觉得真是好东西，有阶级立场的电影不等于要取消掉人的日常生活。

电影改变人生(11)

人的困境是永远的

王樽：在你拍摄的电影里面，焦点都是对准小人物、寻常百姓的生活。我注意到，你选择的十部喜欢的电影，也多是表现某个小人物的困境，比如像《死囚越狱》整个就是一个被囚禁的人试图冲破牢笼的努力，某个人或某个阶层的人被封闭，然后试图冲出去，个人和环境 and 外界的冲突。不知道你是有意还是无意，选择这些电影跟你生活的经历有没有一些潜在的联系？

贾樟柯：我觉得跟我直接的生活经验有关系。因为我看到太多人和事都处在个人的困境里面，不管那个时代是怎么样，个人的困境是永远的。比如今天是最美好的时代，每个人生命经验里面最美好的时代都不一样，而且每个人的时代都是最美好的。我觉得我最美好的时代是看那些录像片的时候，你想想 1984、1985 年，在汾阳看录像片，和人家打架完以后，转头就可以从路边书摊里买到尼采的书。

但是那么好的时代里面人人都有困境，可能十块钱就能“困”住一个人，可能一百块钱就能“困”住一个人，可能当兵不当兵就决定了个人一生命运的选择。所以我觉得我身边的人都

很被动，生活里面选择的余地不多、折腾的余地也不多，折腾来折腾去，不就是高中考不上去当兵，就这么一点选择吗？我觉得这是年轻人一种普遍的情况，这也是中国人普遍的情况，真的没有那么多选择。

《任逍遥》在戛纳首映的时候，我出席一个记者会，有个中央电视台电影频道的记者发问，那个记者站起来就说：“我特别讨厌这部电影，这部电影是一个谎言！我们现在大陆年轻人学电脑、学英语、出国，生活多姿多彩，为什么你不去拍那些人，而只是拍这些人呢！”中文说完，这个记者又用英文说了一遍，我真是觉得无言以对。当时我告诉他，这两个孩子真实的情况是怎样的，他们就处在这样的情况里面。后来，我回来就想，其实我不会怪这个记者，因为在今天中国的生活，现实对每个人太不一样了。对于有些家庭来说，的确像他说的一样。有些孩子中学就去英国读书了，这些人太多了。但是问题不在于大家所处的现实不一样，问题是为什么一种现实的人不接受、不承认另一种现实生活的人，甚至不承认他们在活着，这实在太残酷了。你自己可以学英语出国，那你就能否定那么多人的生活吗？你的生活就是全部中国人的生活吗？就是一种自大、对生活缺少应有的敬畏，哪怕是你质疑还有这样的生活都可以，但你不能毫不犹豫地说，那是一个谎言。

我觉得这是一个非常让人担忧的事情，反过来你要想，这也是电影特别需要做的，电影应该呈现不同的现实。在电影这个平台上，大家都来看和了解还有不同的现实。如果我们说电影除了娱乐别人，还有很多有意思的事情，最起码开拓一个人的见识也是电影很好的一个功能。你不可能去代替一个矿工的生活，但是你可以看一部矿工的电影，你不可能代替公园保安的生活，不能去当保安，但是你可以了解有些人还封闭在里面，在随波逐流。电影除了从感官上娱乐以外，还应该有这样一种观影的需求、诉求在里面。

王樽：当《世界》在深圳放映的时候，我曾邀请有个做图书的朋友去看，他问我《世界》讲的什么内容，我告诉他之后，他竟说，我再也不想看到自己过去那段生活。对他来说，那是他不堪回首的心灵之痛。当时我就很有感触，也许是你的影片离现实太近了，让那些尚未完全拉开距离的人如芒在背。对于很多中国观众来说，确实有这种现实，甚至大多数人都这样生活。但他们中间很多人不爱看或不愿看这些过于底层的状态，他们可能更喜欢梦幻性的，比如《英雄》、《无极》这样虚幻的电影。

贾樟柯：我觉得这是阶段性的，观众不喜欢，不等于你就要停止拍摄。我觉得当生活的严酷性、压力逐渐随着社会比较合理地发展、协调之后可能会好一点。就像你那位做图书的朋友说的，不愿意再回头看自己过去的的生活一样，这是一个很简单的镜像理论，有人喜欢照镜子，有人不喜欢照镜子。

王樽：我自己非常喜欢《世界》，在深圳看完首映时，还曾给你发短信息，觉得是你最富寓意，也是年度最有良心的中国电影。但该片放映后舆论形成了两极，票房也不尽如人意，一些我很好的朋友也出乎意料的不喜欢，这使我想到《小武》和《站台》，它们在刚刚出笼的时候好像也遭遇过恶评。

贾樟柯：回顾我的电影在中国的传播过程，每一部电影被普遍接受都是经过两三年，像《小武》刚刚拍完之后，在北京搞了几个放映会，恶评如潮，说我乱七八糟，基本上不会拍电影。有我大学的朋友甚至拍拍我的肩膀说，你拍得挺好，但是并不是每个人都可以当导演。他也是为我好，是想让我踏实地生活，不要再做电影梦，但是两年之后，再也没有人说这部电影

不好：《站台》也一样，在威尼斯推出以后，在北京搞放映，很多人说我浪费了一个题材，说的确值得拍，但怎么拍得一点故事没有、拖拖拉拉。所以，《世界》这种接受的过程我特别的有心理准备，因为这种情况不是一次，每次都是。

王樽：这其中是什么原因在起作用，是其中手法或观念意识太过超前，还是与生活太过贴近，以至人们无法看得更清楚？

贾樟柯：我并不觉得是那些电影的手法问题，而是电影所呈现人的存在情况，我觉得可能太同步了，接受起来会有问题。此时此刻这个人正在过这样的生活，看这部电影也在讲这样的生活，同步的对应，可能很多人会在心理上有很大的拒绝。

电影改变人生(12)

中国电影的环境

王樽：每个导演所喜欢的影片都和自己的内在趣味风格有关，像布莱松、德西卡、小津安二郎、侯孝贤到你自已，应该说内在精神和影像风格一脉相承，我们通常称为作者导演，相对于更大众化的导演，你们的观众相对要少。在电影越来越商业化的时代，坚持自己的美学风格已成了十分奢侈和极其艰难的事情。在投资商要求下，你会在多大程度上改变自己的风格，以让更多的人去看你的电影？

贾樟柯：我可以在很多方面去折衷，比如说，现在的电影院线系统，超过两个小时的电影，会很难被观众接受，所以我就控制在两个小时之内；比如说数字立体声很受欢迎，我觉得做到这点对我来说并不难。甚至我觉得包括演员，有影响力的演员，他来演也可以，这都不会损害一部电影。像侯孝贤的电影大都是用明星，但丝毫不影响他电影的艺术价值，我接下来也有用大众明星的打算。

说到尽量让更多的观众去接受，以及迎合观众趣味的打算，我是这样认识，首先，我觉得一部作品在文化上的作用和影响，并不能以它影响多少具体人来评价，有一百万人在观看和一万人在观看，并没有什么本质的差别，在文化上不能用数量来衡量，我自己不应该会迎合什么，也很难迎合，就是干自己的吧。

王樽：有个现象似乎在电影和现实里很相似，那些在生活中为人谦卑、平易近人的人多是没什么权力的人，如果他们有权力就可以让那些卑微的小人物过得更好，但他们没有权力就只能给小人物以精神上的体贴和安慰。电影导演似乎也是如此，那些关注底层关注小人物的导演，也多是卑微的，像小津安二郎死时只在墓碑上写个“无”字，除了电影给我们心灵带来慰藉外，不能改变人们更多，不像一些商业大导演。

贾樟柯：在国内的环境里面，我更爱说，我喜欢的导演都是没有权力感的。就是一个普通人，

做这份职业、拍这份感受这么简单。包括现在电影行业里面存在着很多词我都特别不喜欢，比如“仍然是第几代掌控电影局面”，为什么要说掌控呢？它不是一个权力秩序，任何东西当它最后变成一个权力秩序以后，我就特别讨厌它。

由此，有时候我会发一些怪论，比如我觉得信仰这个东西，对信仰的忠诚，往往只有“信”没有“思”是不对的，只强调“信”不强调“思”是不对的，你不是盲目的吗？还有信仰电影，怎么能信仰电影呢？这是一个问题。我一直拒绝命名，你不拒绝命名就把自己放到某个权力秩序里了，你真的以为你自己是某个东西，你就把自己放到了电影之外。

中国电影有太多跟权力在一起的关系，从业人员自身的权力感，这些东西都非常讨厌，说到底，我一直在强调，我跟非常多的人一起聊过法西斯性的东西，他们都不写，可能觉得我是在危言耸听，但我觉得这点非常值得我们警惕，现在我们电影里面存在的法西斯性，和观众对法西斯性电影的追捧，这两个东西合在一起，非常可怕。

从八十年代到现在这么多思想解放和文化运动，这么多的文化学习，二十多年过去了，我实在都搞不明白为什么，按理说一个社会结构，一个日益现代化的国家结构，经过二十多年的改革以后，应该有新的改变。我现在看到年轻人更崇拜权力，真是太可怕了。

王樽：现代化的推进并没有改变中国骨子里的封建烙印，人们追逐权力，是因为权力本身可以带来太多的实惠和好处。比如，在深圳这个所谓改革开放的窗口城市，一个普通的科员可能每个月只能拿到三四千块钱，而科长却可以拿高过科员几倍的收入，科长还不用像科员那样辛苦劳神，还能发号施令，还有譬如出国考察、接受馈赠的各种隐形收入。比科长更高层的再翻几倍，最基层干活的收入最低，权力带来金钱和各种好处，结果人们疯狂地追逐权力。

贾樟柯：电影圈也是如此，权力带来太多世俗的好处，权力是有魅力的，因此人们崇拜权力。

电影改变人生(13)

让电影本身变得有生命感

王樽：你喜欢的一部早期的默片叫《北方的纳努克》，一个在北极工作的法国军官拍摄的纪录片，它很粗砺也很原始，它在哪些方面触动了你？

贾樟柯：我觉得它有光彩，它的光彩就在于它的粗砺，或者说粗砺反射了它的光彩，我觉得这部电影有曝光的感觉，因为电影这个媒介是需要光的，没有光就玩不转，所以当你看到它曝光过了、或者曝光不够，那么原始使用的媒介本身，我觉得它让我感觉重新回到了刚有电影时候。你对电影的理解，因为现在太工业化了，技术太完整了，所以就让你忘记了光、戏剧的光、自然光效，这是一种感光的感觉。我觉得有一种电影的神奇在里面，一个物质感光之后会把影子留下来，我特别喜欢回到艺术最初的快乐上，我觉得电影最初的快乐绝对不是它

能拍摄戏剧，像《教父》啊，像文学性很强的电影，我不是说这些电影不好，我是说电影最初的画面，你把一个跑过来的火车拍下来了，然后拿回去就可以放了，我觉得这不是一种杂耍性，当然它有杂耍的成分在里面，我觉得这是电影媒介里面天性的一种快乐。为什么我在拍电影时那么喜欢抓拍，那么喜欢即兴的拍，我想给大家带来最早拍摄下来的快乐。

电影本身是有生命感的，我觉得生命感有两部分，一个是人是有生命的，它不是死板的、而是自然的，比如像王宏伟那样，总是歪着走路，这是一种生命力。还有你使用媒介的时候，激活媒介本身的生命感，可能拍下来的时候，拍得很匆忙，可能显影、曝光都不是很完美，但是你留住了影像本身的激动，整个就用电影呈现出来，媒介本身有生命力，我觉得不能少了媒介本身的生命力的感觉。像戈达尔的电影为什么那么生动，就是因为他拎着机器随便拍，他对工业的反叛激活了电影本身的生命力，使电影本身变得有生命感。

王樽：故事、情节反而退到其次。除了你刚才所说的感觉以外，对《北方的纳努克》表现的内容有没有触动？

贾樟柯：也有。那种原始的、自然的关系，人和环境的抗争。

王樽：人们对《世界》的负面评价里，很多人都说影像太粗糙了，因粗糙的画面让人认为影片很廉价。我知道那是你追求的影像效果，它们和普通大众的趣味还是有距离。

贾樟柯：这就回到了我们前面聊到的，追求视觉效果的理解，比如说德国表现主义的那种绘画，跟非常写实的人物肖像比，大家一定会非常喜欢人物的肖像，那个人皮肤画得很细很逼真，而那个人画得跟鬼一样。在我们这里，大家觉得好看的影像，可能就是八十年代装修的时候，要呈现的一种挂历风光片，这是大众心目当中最完美的视觉形象，但实际上你在绘画传统或者是摄影传统里面，比如说像佛罗依德的画，那样一种视觉的口味可能是大众接受不了的，但是对于一个制造者来说，我们不能迁就大众的口味。所以说，我的电影在欧美被认为是画作水平的影像，在中国就会被认为是胡拍的。后来我就跟我的同事讲，你不要去争辩，你不能跟几十年的视觉修养进行对抗，大家没有学美术出身的，了解当代视觉的发展到什么程度，你没有必要去改变他们，也没有必要去说服他们，也没有必要去妥协，我觉得就应该这么拍。

电影改变人生(14)

唤起更多对空间的新理解

王樽：在你的电影中呈现着具有纪录片特质的风格，你本人也拍摄了不少纪录片，现在的纪录片在中国几乎没有市场，大多数进不了发行和影院，拍纪录片对你最大的诱惑是什么？

贾樟柯：纪录片是实验性最强的电影品种，现在纪录片专题性越来越强，但是实际上纪录片

有一个魅力，就是它的实验性越来越强，你可以自由地来处理这个形式。我拍纪录片，可以把对于电影语言新的认识、新的把握、新的实践放到里面，这是一个方面。另外一个方面，纪录片不管它的效果怎么样，拍摄过程可以维持一个导演的敏感度，因为你发现新的视觉元素、发现新的人群，进入到新的你不了解的人群里面和空间里面，纪录片对你有一种帮助。如果你不去做，你很少有时间安排自己去旅行，没有人会主动干这个事情。现在我就是拍一部纪录片，拍一部长片。其实，最后那些纪录片能不能上映、反响怎么样、影响怎么样我并不在意，而是从职业的角度，维持一个导演对光线的新认识、对新的空间的认知、对人的认识，它特别有好处，同时你可以寻找更新的语言方法。

王樽：更新的语言方法指的是什么？

贾樟柯：比如我拍《公共场所》的时候，第一次用数码，我想看看数码有些什么好的特点。后来《公共场所》的很多方法都用到了《任逍遥》里面，以前拍摄很难做到那种大幅度的调动，从楼下一直到楼上再下了楼，整个大幅度的运动，以前摄影是不可能出现的，拍纪录片就可以掌握这个东西，最后会把它放到故事片里面。拍摄《三峡好人》时也有运用，怎样把戏剧放在一个真实的空间里面发生，那个空间里的人该干吗干吗，但是我的戏在那里展开。

还有，它会促使你发现生活中最真实的东西，平时意想不到的东西，拍《公共场所》的时候，我发现，你拍到真正的公共场所的时候，气氛有时候是冷的。以前我们想到火车站，气氛一定是沸腾的，但是如果你真的没有打扰火车站的那些人们，很自然地去拍摄，你会发现其实是冷，那么多疲倦的人，整个语言你都听不清，所以呈现的是一种冷的状态。有时候，你想象的真实，还只是真实的气氛。我以前一想写火车站的剧本，一定是热闹非凡的，三教九流穿梭，但是真的拍摄下来的时候，进入那个空间它是冷的，有一刹那的热就是火车进站排队的时候，其他的时候都是冷的。

王樽：你说的冷，主要来自于内心的感受。阿城写到火车站时说：车站是乱得不能再乱了，所有的人都在说话。

贾樟柯：我以前拍电影的时候，拍群众场面，肯定是调动一百个群众演员在跑，在穿插，为什么只能这么拍，为什么不能那样拍？拍摄火车站的经验，唤起我很多对空间的理解。

电影改变人生(15)

拍电影改变性格

王樽：有一次，采访贾平凹时，问他对拍电影的认识，他说他本来也对拍电影感兴趣，但看了一次现场拍摄，一个镜头要反复好几遍，还要与那么多人打交道，他立即望而却步。与文学创作和其他行当不同，拍电影是个太过繁杂的事情，创作漫长，经过多少努力，说不定某个环节的原因一下就下马了，而千辛万苦拍出来命运也难测定，《小武》、《站台》、《任逍遥》

至今没能在内地公映，《世界》进入了院线放映又遭遇不少负面评论，在电影圈里真正坚持到底的人凤毛麟角。在我看来，对某一作品保持长久的激情，对某种电影风格保持长久的激情，都是非常难的事情，是什么原因让你痴迷其中？

贾樟柯：工作本身是很有快感的，我觉得什么都代替不了拍电影本身的一种快乐，这个工作让人赏心悦目。像《世界》给我带来的快乐是，我会带它走遍全世界，会发现不同地域的人对这部电影有不同的反应。这个文化差异、认识差异里面会让人想更多的事情，我觉得电影可以帮助我成熟、成长，我每拍完一部电影，跟着电影走一圈，都像去进修。其实，我大学之后的学习，主要来自于我跟自己的电影走。然后你碰到不同的人，碰到不同的评价，听人家讲，我觉得这个过程是一个快乐的学习过程。而且，也是一个很快乐的发现自己的过程。有一次，我在韩国的时候，有个女评论家采访我，她说为什么你的电影里面的女主角后来走掉了，因为《小武》里的梅梅走掉了，《站台》里的钟情走掉了，《任逍遥》里的巧巧走掉了。她问，你为什么让她们走掉。我也在想，我也不是有意的。的确是，她说得很对。所以它也是帮我了解自己的一个过程。

王樽：你的电影和别人的电影构成了你和世界的关系，电影让你认识自己，你也从电影中认识别人，实际上，电影成了你自己生活的主要部分，甚至成了你的生活。它在哪些方面改变了你的性格？

贾樟柯：因为电影，我找到了自己的生活目标，这个不去说它了，它对我性格的改变还是挺大的。过去的时候，我比较内向，跟熟悉的人爱说话，跟不熟的人、第一次见面的人，我一句话都不说，当导演肯定不能这样，你要跟人打交道，特别是拍纪录片，你要跟陌生人打交道，你必须要拍人家，这种改变是性格的改变。

还有一点也是电影对我的改变，我以前逻辑性很差，说话没有条理，很多人认为导演很激动，其实导演是非常理性的工作，拍戏有个很大的问题，就是连接的问题，上一场和下一场怎么接，不是激动就能完成的，是需要非常冷静去铺排的，这方面我比以前好了很多，变得很有条理。

电影改变人生(16)

我只对真人感兴趣

王樽：福克纳一生都是在写他家乡像邮票大的地方，写成了世界级的文学大师；米沃什也说他始终保持着小地方人的审慎；在目前的中国电影人里，你是唯一一只拍摄自己故乡的导演，《世界》虽然把环境移植到了北京，但仍是表现你故乡人的生存状态。国外一些影评人说，贾樟柯发现了中国的乡镇。在我们看你的电影时，这种感受也很鲜明，因为过去我们不大重视的一个阶层，一个巨大存在，基本上被你演绎了出来。

同时，我也有点隐忧，就是电影毕竟不同于文学，它必须有巨大的经济后盾支撑，它很难像福克纳和米沃什一样“始终保持着小地方人的审慎”。我发现，其实你也在寻求更多表现的可能。

贾樟柯：乡镇是中国最普遍的地理区域，也是城市跟乡村的纽带，通过乡镇可以拍到一个全面、完整的真实情况，这是一部分。另外部分，就像我刚才所说的，我不喜欢被人家命名，因为每个导演都不能被人家固定到某个美学地理区域，说你这个人非得必要拍山西、非得必要拍乡镇，我觉得导演是自由的，你要能够在各种区域里面都能拍出感觉，你不能只在汾阳才有感觉，跑到奉节就没感觉了。

有很多导演特别喜欢对号入座，最后令自己的片子越做越小、越做越封闭。我觉得自己脑子里的电影世界挺丰富的，但是电影要一部一部地拍，慢慢来。

我总强调我的工作才刚开始，在电影这行里，知足一点说，是属于超级幸运的，没有走任何弯路，电影拍摄的连续性没有受到任何中断，产量算是比较大。从1997年到现在，我拍电影八年，已经有了五部长片，我觉得这个速度还不错，但是对我来说，我觉得真的才刚刚开始。包括我跟你说的与朱丽叶·比诺什合作的，戏剧性非常强，那是二十年代大革命的时代，整个历史的时间、地理的场景、人群都发生了很大的变化，未来的计划里面要改变它的环境，当然我也会很多东西回到原来的场景里面去。

王樽：艺术史上，也有很多艺术家因转型而失败的例子，对你以后拍摄的改变有没有疑虑，担忧自己拍了之后会不被认可？

贾樟柯：我不会担忧。其实人们不知道我的一个秘密，比如人们说《站台》拍得怎么好，说这小子对历史的记忆太清晰了。其实有一个秘密，我没有告诉大家，不是我记得清楚，所有东西都是想象。

当然记忆也是一部分，《小武》也好，《站台》也好，自身的记忆是很重要的一部分，另外一个是对过去时代、对当下时代的想象，归根到底电影还是个想象的产物，只要我觉得自己的想象不会被中断，我不会有太大的变化。

现在拍完《三峡好人》，我觉得有个很大的变化，我感觉到根据生理性的感觉拍电影，就是把自己生理的感受融入到电影里面，我现在还说不清楚是什么意思。包括我拍演员，跟以前的方法完全不一样了，以前大家吭哧吭哧拍戏，现在则是每个演员我都要找他生理状况最好的时刻，就是最符合那个时刻的，这个变化还是比较快的。

其实想象也不算是我的什么秘密，只是大家有个误解。我觉得跟各种各样的同行接触，我感受到中国的同行跟国外的同行有很大的差异。我觉得对电影媒介的理解，我们中国导演比较不自觉，对媒介的理解上不强烈，不是说大家不理解不去认识，而是不强烈、不自觉。

比如说，有一次阿萨亚斯到上海，我建议他去苏州看一看，回来之后我们聊了一晚，他从苏州园林的感觉谈到电影的关系，他觉得苏州园林很多门就像变焦镜头，这个很简单的对建筑的理解，是工作、思考习惯总与电影美学的理解保持联系的一种体现。这几年，中国纪录片里面拍了很多非常好的东西，但是你总觉得只是拍了一半的好电影，就是电影里面自觉性和

电影本身的东西不够。我为什么会谈到这个问题，我认为一个导演如果想有持久的创造力，能经过创造里面的起起伏伏，最后拍那么多的电影，有那么完整的电影世界，实际这不是单靠天性才能够支持的，一定要对媒介本身有自己不间断的思考和想象过程。

比如八十年代有很多风华正茂的导演，很快就都没有了，我觉得这并不单是社会的原因，或者是其他的原因，我觉得是自身电影文化的准备不够，因为你凭着热情和天性可以拍一阵子，对电影的认识往往也跟对生活的认识是联系在一起的，当你对生活的体感减弱变得不敏感之后，对电影方法也就不理解了，它们是互补的是共存的。

王樽：我看过《新桥恋人》导演卡拉克斯的一个访谈，他的电影很少，他说主要原因是他必须找到自己热爱的女主角才能拍电影，他的动力就来自这里。你拍电影的主要动力来自哪里？

贾樟柯：也是来自人。因为每部电影里都有一个人物形象让我特别想拍下去，比如《小武》里面的人物，他的自由劲和不自由劲，就让我特别的想拍；《站台》、《任逍遥》、《世界》、《三峡好人》也是一样。不管对空间、建筑怎么着迷，最后拍电影还是为了拍人。

王樽：在你拍的人里面，没有一般电影那样光彩照人的大明星，你感兴趣的人经常是类似于小武这样比较边缘和底层的人。

贾樟柯：我只对真人感兴趣，所谓真人很简单，说人话，做人事。

独特的叙述者和记录者(1)

王小帅 荆 歌

荆歌：你从北京电影学院导演系毕业后，是两年后才分配到福建电影制片厂的吧？在福建厂拍片了吗？后来怎么又回北京了？

王小帅：毕业那年正是 1989 年秋，本以为很多要人的单位突然都不要了。只有福建厂和八一、长春还要。我那时小，学分又是最高，学校说优先让我挑，就很飘飘然。当时福建厂厂长是我美院附中一个同学的爸爸陈剑雨，他本人又是《红高粱》的编剧，还亲自到学校来和我见面。我觉得那里很真实，去了就有电影拍，就决定去。什么户口，档案都过去了。就这么突然离开了自己生活学习了八年的北京。两年后才去福建厂是因为这中间陈厂长又调离了，新厂长还没定，我就后悔了。但已经晚了，嫁出去的姑娘，泼出去的水啊。就在北京赖了两年。学校也回不去了，就绕着学校，租房或借朋友的地方睡觉。总想多闻闻学校的味道。像一个失恋的小孩。后来还是去了。我不想再说在福建厂的那段了，呆了两年。那段日子虽然有绝望，但现在想起来里面的财富也是很多的。它让我的人生又多了一个停靠的站，那么多的朋友，同事，都对我很好。有一次大家喝多了，我一头昏倒在厕所里，他们把我抬进屋，围着我坐着。看我写的无数的剧本，就感叹。你看，这些好心人我都一一记得，应燕夫妇，

王利军夫妇，邓杰，郑文昌，于晓军，等等。他们都是我的财富。还喜欢上了铁观音。文昌一泡茶，满楼道都香。后来是因为厂里明确不让我们毕业生在五年内有拍戏的可能，我就在那次会议的中途溜出来，背了我简单的包，锁了宿舍的门，就离开了那个本来的希望之土，又回来闻北京的味道了。

荆歌：回来之后是不是什么都没有了？是辞职，还是把关系调到北京的什么单位了？

王小帅：回北京是没有办任何手续，当时已经风行停薪留职什么的。但我不会。连请病假都不会，直接走了。组织纪律太差哈哈。户口，档案都在厂里。回北京就真的什么都没了，成了后来说的北漂了。很恐惧，像一场梦，怎么在北京生活学习十年，一醒来，自己又成外人了。太年轻吧，除了那一点点残留在脑子里的理想，社会的一套一概不懂。就背着个行李到处借宿，邬迪家，庞明家，杨树，杨涛他们在北影的小屋，北影招待所等等，一天一个床的睡。好在那个味道还在，依然浓厚。拍完《冬春的日子》以后，就被厂里除名了。现在不如以前喜欢北京了，不知道是它变了，还是我变了。

荆歌：我想一定是它和你都变了。你刚才说的“北京的味道”是什么味道？是指电影学院那种单纯的艺术氛围吗？

王小帅：你说得不差。当年的北京真的是有一种很猛的味道。虽然也在受着西方的影响，但主要是在文化和艺术上。受影响的同时，原创的力量也在迅速蔓延，崔健的摇滚，北岛们的诗，刘小东，方力钧们的绘画，栗宪庭们的艺术批判，大批的艺术青年不管是通过学校还是盲流聚集到北京。不同于其他地方，在北京，人们有一种自发的文化骄傲感，本土化、原创化是这里的艺术家在受西方影响的同时最热衷追求的东西。不同于江南或上海的细腻，粗糙是北京质感。而这种粗糙感又正好契合了大批艺术青年创业时内心的需求。由里而外又由外而里的粗糙，打碎了人们外部世界的矫饰感，人们得以在这个环境中把生命里压抑的东西呐喊出来而不用顾及自己的外在形象和别人的白眼。我记得当时去上海就完全不一样。你的鞋不干净或衣服邋遢，你在那个环境里就特别不舒服。在那时你就会自动地想不行，我要赶快有钱，置上一身好行头，我要高雅起来。

荆歌：哈哈，你这是在表扬上海吗？

王小帅：一个地方一个特色。现在的上海不管怎么说还是很牛的。它的细腻在它的城市建设和人的生活中显出了优势。这点北京就差老了去了。再说电影学院，确实在我们上学那会儿，学院教学确实是相当纯粹的在引导艺术的这条道。记得周传基先生第一堂课就把好莱坞三个字在黑板上打了叉叉，立即引来满堂的喝彩。那时的电影艺术杂志都在开研讨会批评哪部影片太商业了。现在想想我们国人历来都是那么凡事一边倒。我的不少同学当时就抵制这个，他们就爱看商业片。他们做的作业有的甚至具备后来周星驰似的无厘头，但无奈没有被更好地重视。与现在的情况正好相反。如今又是一边倒，所有当时那些教授有的退休，有的也就不吭气了或转了方向了。不过这就是我始终还喜欢中国的原因，它这么变来变去，说明它还年轻，还有着很强的生命力。其他的就要靠自己，如何在这变幻的大潮中驾驶自己的小舢板去往一个既定的方向。

独特的叙述者和记录者(2)

荆歌：《十七岁的单车》让我第一次知道王小帅这样一个名字。它是一部有青春热血的电影，同时我认为它事实上是具备了一些商业片的元素的，虽然你不是有意而为之。这个电影，在我看来它一点都没有违反四项基本原则，没有床戏，脑袋上拍一砖也算不上暴力，它又是怎么和“地下”扯上关系的呢？

王小帅：当时拍“单车”时前面的事情还是很顺利的。我们是做的合拍，由台湾吉光公司和这边的北影做合拍，最后由法国的一家公司做全球发行。出问题还是在审查上。有关人员看了以后大家坐在一起说，我也在场。至今我认为这种方式很诡异。你要知道我们国家这种开会的方式，牵涉到对一件事情的定性，是要看最高领导的态度，往往他们都不会第一个发言的，总是要先谦虚地听取群众的意见。而这时，群众又要揣摩领导的态度，就不能用领导式的语句说好或不好。而是要先挑毛病，会挑毛病才有水平，才能为领导排忧解难。好的他要留给领导说。群众挑的毛病，到最后领导那儿又不能不重视。这样就形成了一个诡异的气场和怪圈。我那时还处于好青年和坏青年之间，性质不好把握。群众就更小心了。但最后主要的问题居然落到说我没把北京拍漂亮了，太多胡同，太少高楼，一旦被外国人看到会影响北京申办奥运。觉悟很高。不过至今我还搞不清那个提出这个看法的人是谁。印象中是个白发苍苍的老者，脸上明显带有退休多年无所事事的痕迹。这样的会议对他退休后的生活的重要性是显而易见的。但我也可以肯定能参加这样的会一定也是多年从事影视工作的同志。最后上报到更高一级的电影局，那里的领导就把下面群众的意见保留了下来。还有一个事情，就是在合同里写明，因为是合拍，在台北做的冲洗。当时在国际上已经不再印正片了。直接转磁，剪接。所以最后送审的东西就是一盘贝它带。这样省很多钱。可到审片时要求看胶片——这在我国过去的方法里是这样的。为这事沟通浪费了不少时间。最后他们勉强同意了。可最后的意见还是迟迟下不来，关于影响奥运的提法也没正式提出，制片方等了四十五天没下文。现在规定十五天必须给答复。这时柏林电影节等我们的答复也到了最后关头，已经入围竞赛了。就只好自己定了。柏林的竞赛无论对片子，对投资人，对导演都是一次非常好的机会。这就造成后来说的违规参赛，我就又一次“地下”了。

荆歌：你第一次“地下”是《冬春的日子》吧？那应该是你的处女作。当年拍这个电影的时候，你是什么都没有，没名，也没钱。拍它总共花了多少钱？是不是特有激情？或者是在怎样极度困难的情况下拍成的？它是怎么成为“地下”的？

王小帅：是。但又是不是处女作呢？到现在我都不知道。因为哪有那么拍“电影”的呢？那时候就想拍东西，哪怕是照相机，如果能连拍都想去拍。当时还没有DV，只能指望胶片。但那太难了。好在我那时对电影的奢侈和华丽十分不在乎，甚至喜欢那种新浪潮电影的糙劲儿。就萌生了向他们学习的想法。一切从简，简到只要拍出的人能出影，并且能动，就行了。想到这，人就激动了，血往上冲。定死了一定要干了。后来的过程就说得很多了，不再啰嗦。主要是向张洪涛，他是摄影系同学，经商了，向他借了五万。湖北老乡熊强发来一个广告赚了一万，就干上了。再就是刘杰，摄影师，陪我跑到保定他们那找到乐凯胶片，摄影师郭迪拉上几个助手，就差不多了。最主要的是刘小东和喻红，他们是画家，那时他们看我那样也挺着急的，我说拍他们，他们马上就答应了。还拉到锦州他们老家，把他们家父母、哥嫂全

动员起来了，又当演员又出劳力，全扑上来了。现在想来都不知道如何来报答他们。细节太多了，都说不出来了。反正前前后后拍了有五个月，其中的甘苦只有自己知道。成为“地下”是因为当时就这么拍了，没有去电影厂申请拍摄的指标，就算申请也不可能给我。后来又在海外参加了电影节，就算违规了吧。

荆歌：《冬春的日子》不去说它了。《十七岁的单车》这样被弄到“地下”，很让人啼笑皆非。那后来《十七岁的单车》“解禁”的情况又是怎样的呢？

独特的叙述者和记录者(3)

王小帅：解禁是发生在 2003 年 11 月。大背景是把电影业产业化了。中国是 1979 年就开始改革了吧。可见电影滞后了多少年。这时的电影要靠电影来养活自己了。新的一些政策开始出来了，包括民营资本可以开自己的影院，原则上不再枪毙一部电影，民营影视公司可以独立出品电影，参加国际电影节不需批准只要备案等等。进步的思想还是很清晰的。所以当时就酝酿着对我们的解禁。11 月在电影学院开了个和“地下导演”的对话会。有我，小贾，姜烨等多位导演参加。

荆歌：贾樟柯？

王小帅：是。当时姜烨已经解禁了。主要的公关是我和小贾。电影局全体领导都参加了。我们有一些更进一步的希望比如关于电影分级和题材限制的讨论都触碰到了。最后是由局领导宣布了对小贾和我的解禁。让大家忘记过去，轻装上阵，为中国电影做贡献去吧。

荆歌：你当时一定激动得热泪盈眶吧。

王小帅：哪里。好像都麻木了。只是希望这种变化能一直往更好的方向发展。怕惯了。

荆歌：我在贾樟柯的《世界》中看到友情出演了一个角色。看来你们关系很好。在拍电影的趣味上，你们是不是很近？我看了你的大部分电影，贾樟柯的电影我也大多看了。我发现，你们确实靠得很近。

王小帅：我认识小贾是在釜山电影节。他的《小武》我也听说了，但一直没看。那个时候还可以说都是在某种状态下，大家能在国外碰到就会更加珍惜。他说入学时就看了我的《冬春的日子》，好像是那种手抄本的形式，那个气氛很有意思。我发现他也很低调，对于电影，对于外界，对于国内都有某种相通的地方。我就觉得这个人还是比较真实的。就聊得来。外面也总拿我们俩说事。是不是同病相怜我不知道，反正大家在一种表面的低调下都能看到里面蕴藏的力量。后来就经常在这或那见到，回国也能在一起聊，很不容易。

荆歌：贾樟柯比你年龄要小一些吧？我曾经在一个电影展上见过他，个子不高，也不张扬，

好像是蛮低调的。他以前写过小说。你没写过吧?但你写了很多剧本。

王小帅：是吗?他写过小说?发表过吗?这可是头一次听说。我还想写的呢。这小子。

荆歌：我没读过他的小说，但我知道他以前写过。发没发表过不重要吧，你这个老“地下”工作者还在乎这个吗?

王小帅：拍《世界》的时候小贾说让我和刘小东一块去串个场，说是在卡拉欧客里玩的戏。我也喜欢看人拍电影，就去了。去之前我问穿什么衣服，他的服装说就要我在柏林的那套。当时我就纳闷，怎么去玩的地方要穿得那么正统?过去才知道弄错了。他们说我在柏林的那套是他们曾经看我穿过一件黑云纱的衣服，看起来比较匪，而我却穿了件立领的中式礼服，满拧了。演着也就别扭。看来说人靠衣装，真道理。所以我个人认为那个角色没有塑造好。贾导不能通过才对。大家看了都笑，说像。我也觉得参与是件好玩的事情。

荆歌：你没演好，却怪衣裳不好，哈哈!下次你拍电影，我也去客串个角色吧。拍电影对许多人来说都是一件很好玩的事。没想到你身为导演，有时候对电影的态度，也会这么“平民化”。

我发现，你的电影，没有一部是改编自某某小说。你好像都是自己直接写剧本。这一点和贾樟柯一样。我发现他的电影也都不是从小说改过来的。当时张艺谋他们拍出名的电影，似乎都是从小说改编的，像《红高粱》是改的莫言小说，《大红灯笼高高挂》是改的苏童小说，《菊豆》是改的刘恒小说，还有《秋菊打官司》和《一个都不能少》，都是从小说改过来的。

王小帅：把世界名著和一些畅销小说改编成电影的情况非常多。尤其以前苏联和好莱坞更甚。但也有一部分电影剧本直接来源于导演本人或其他生活细节。甚至有时剧本都不完整，直接拿摄影机工作。我们把后一种说成是原创或作者电影。说原创就强调了电影就是电影本身这个独立艺术门类。其实电影和小说在阅读上是不一样的。往深一步说，除去故事，剩下的我们就要看语言了。一部好或不好的文字在我们读第一行的时候就知道了，有没有兴趣看它的故事就是另一回事了。电影也一样，头几个镜头就知道它的位置，电影自身的高低已经表露了。所以用镜头去思考和用文字去思考一样，是独立的。走得比较远的是早期的蒙太奇和后来的新浪潮，左岸派，意大利新电影等。对于作者电影，或者说原创电影的创作者，创作的来源往往来自自己的生命感情或生活细节，或某些社会现象，新闻，这些东西里的某些部分触碰到了作者的神经，便有了要表达的欲望。甚至有的时候来自作者的幻想或想象的现实。所以对于作者电影的导演来说，他已经不光是要讲述一个故事，更重要的是如何讲故事。如何用我的镜头语言讲故事。在这个前提下，作者电影有时被认为?好看就不难理解了。或者说可看性差。这个可看性，就是普通意义上的可观赏性。矛盾的是，你在故事上做到可看性强，你就不能太自我，就是说太作者化了。你要用基础语言，流行语言。就像小说的流行和不流行一样。我个人认为，原创电影和改编自小说的电影是共存的，两者都存在做得好与不好之分。不见得一提原创就好。看导演。我认为张艺谋就做得很好，其中“秋菊”最好。

独特的叙述者和记录者(4)

荆歌：张艺谋那时候的许多作品我都觉得是好的，拍一部像一部的。

王小帅：我那时还想过把你的《胜利》改编一下呢。但至今没有一个改编可能也是我个人的原因。我也在想办法找小说，但是不是在这方面不敏感我不知道。有时读完一个不错的就觉得小说已经完成了，很难再捏成电影。你的《胜利》可以。苏童的一些可以。有一段想弄《城北地带》，后来组织的人有问题就拉下了。好的小说，从它的故事到人物，如果改变不大的话，那原创者应该就是小说作者，这在目前电影对于原创要求不高的情况下是一个不错的捷径。

荆歌：我听说张艺谋读很多小说，他订阅了很多文学杂志。不知道你是不是也很关注今天的小说。我曾听你说过的，你觉得现在的小说很没意思。我觉得你和贾樟柯的作品，都将视角放得很低，关注小人物，这个和同代人小说家是很有相似之处的。出生于六十年代的小说家，和你们第六代导演的精神谱系似乎很接近。

王小帅：对于现在的小说情况应该说了解得不够多。还应该听听你的看法。

荆歌：我不说。我要说多了，怕你也写小说，抢我们饭碗。

王小帅：因为自己的创作习惯，依赖小说的就会少点。往往也是听说了去看一看。但真令人满意的不多。我说的是单纯从文学角度，还不是可不可变成电影。有些读起来是令人愉悦的，注意，不仅仅是是不是好看，就是语言的愉悦，往往就够了。现在的电影被评判的就是“好不好看”。我知道在目前社会这是主流。可是我又很遗憾，很多电影在普通观众的评判上的确不算“好看”，但却是“好”。在我自己对电影的要求上，先应该是“好”与“不好”之分。然后“好”再加上“好看”，那就是梦寐以求的了，这个例子可以是《低级小说》一类的电影。而“好”可不见得“好看”，可以是《东京物语》一类的电影。

荆歌：可是我觉得《东京物语》也蛮好看的。我倒是认为，“好”的作品，通常也是好看的。因为它“好”，所以能满足我们的审美需求。如果它不“好”，那么就不会“好看”。

王小帅：小说可能也有类似情况。现在出版量也是变得重要了，而现在写小说的和拍电影的一样多，要想搏出位就要使招了。一使招，往往就容易失控，一失控，那个味道就变了。现在社会的节奏使一切都沉不下来。这回在意大利呆了两个月，虽然他们的经济不景气，可我还是觉得他们在那很享受。主要是慢，那种沉香的文化积淀一直渗透到每一个人的生活里，大家都这样就不会太着急。可能我是个外来观者，用我对现在中国的问题的看法来观察人家得出的结论吧。

荆歌：饱暖思淫欲。人家发达国家吃穿的问题解决了，所以不着急，才有心思玩味生活，欣赏艺术。

王小帅：哈哈，都这么说，应该是有点那个意思。所以现在你着急也没用。但出生在六十年代或七十年代早期也许确实不同于现在说的八零后。这批人在我看来衔接了前后两个世界。

正好夹在中间。眼看着第一台单卡录音机进入家庭到现在汽车满街跑，这个巨大的变化都形成在这代人成长的记忆中。占大多数的后来这些人中的作者，叙述者，应该都不可能是上等阶层，当然我们的上等也已经被平民化了。再加上八十年代是个“散”的年代，这个“散”当然是相对于五六十年代的“聚”。这一“散”就正值这些人的青春期，他们的视点因此不像以前人那么“宏观”那么“集体”了。这一“散”，“散”出了无数个个体。个体的视点就小了，具体了，边缘化，底层，小人物，小事件就出现在叙述者的眼里。道德判断也因为没有了集体主体的压力变得可以模糊和个人化。这对于读者和观者来说都需要一个适应的过程。全民共同读解一个《雷雨》的时代很难再出现了。

荆歌：你说的这个“聚”和“散”很有意思。我们在一个高度“集体”的社会中的时候，个人化显得那么渺小，却又非常难能可贵。因此它在狂热但内核冷酷的时代，更多了一些人性化的温暖。但是进入了一个相对自由的时代之后，个人化成为了社会主流，到处泛滥着碎片。这时候的伟大艺术家，我想他的伟大，也就是能够找到那个更“宏观”更“集体”的大和聚的东西。我从《二弟》中似乎看到了你的这种努力。还有《青红》也是这样。两个电影的不同在于一个是说当下的，一个是说过去的事。相同的是，在这两个电影中，许多具有时代特征的符号很鲜明。看得出来你有想要概括的野心。

王小帅：谢谢你这么评价。我哪里敢有野心。当然，一个艺术家之所以能被认为很了不起甚或伟大，就是他用自己独特的眼睛和体验表达了他对世界和人的看法，并在一定社会环境中被接受。环境在这里还是很重要，或说土壤。一个适合这种庄稼成长的气候，土壤很重要。环境越开放，艺术家的表达越自由。这之间也是相互为印证的。现在的社会更是一个表达的时代，也是个媒体表达的时代，作品本身被限制在一个很狭小的空间里。这是个必然趋势。你说的泛滥着碎片我同意，这也是艺术消逝的过程，艺术不再被评价，门槛拆除了，最容易的也就是“艺术”了。这个时代想要去挽救“艺术”的人是那么的不合时宜和愚蠢呢。过去是意识形态或政治，如今是泛商业化，厉害啊。唐吉诃德到底是个什么样的人呢？

独特的叙述者和记录者(5)

荆歌：我希望你坚持做唐吉诃德，却又怕别人不给你投资。哈哈。

《青红》和《二弟》两部电影，在创作方式上很不同，后者是先有一个想法，再去实地找感觉。你在导演自述中说，你是先有了一个想法，觉得偷渡这个事儿，很有意思，然后剧本都没有，几乎什么都没有，你就去海边，先是福建，后来到浙江，到实地去找感觉，找细节，甚至找人物。而《青红》里的人物、故事、细节，应该是一直深藏在你心中的。很奇怪的是拍《二弟》反而在前，拍《青红》倒在其后。在你心里有着深厚积累的东西，你反倒没有急着把它拍出来。

王小帅：《青红》是多年一直想拍的东西。我还可以再拍两部同样背景的东西。问题出在我长期的创作条件不允许。这需要投资大一点，同时容纳它的市场也要更宽一点。《二弟》是

当初又不让我拍电影了，可我又得拍。我就不管那么多了，找到觉得有意思的就上。但是这种情况下还是不能拍《青红》。他们好像是我心里珍藏的东西，总是希望条件再好一点，不能是偷偷摸摸的那种。好玩，说拍电影的事，心里竟有偷偷摸摸的感觉。

荆歌：就像偷情，是不是更来劲？

王小帅：《二弟》的冲动来自朋友的经历，但我把它延伸到了偷渡这个事情上了。我一直对八十年代末的出国潮很迷茫，自己一直在回避它。看到周围不错的一个个人都出去了，就预感那不对。自己就抵制。现在看到又出现大批的海归人士就印证了自己的看法。人的命运就这样在自己不可控制的轨道上漂浮。所以就有了《二弟》的构思。拍的时候我选择了冒险。所谓冒险就是我不想用动荡来体现这个人物的处境。这个人物在我看来是失落的，他的生活内容所剩无几。我就试图用极简的方式来做，包括镜头，人物动作都是这样。包括慢。

荆歌：是够慢的。我看《二弟》的时候，看他经常是慢吞吞的样子。但一点都不是拖沓。在这种慢里面，他内心的空洞、苍白和失落，很好地传达出来了。电影里的慢，处理好了常有一种抒情的力量。这一点我在侯孝贤的作品中是经常能够感受到的。

王小帅：慢的另外一个意思是等，等着什么东西来决定他的命运。电影后来去了戛纳的“某种注目”单元，当时《紫蝴蝶》在竞赛单元里。我的因为是“地下”，不能有任何报道，国内也没发行。觉得对投资人很有愧疚感。

荆歌：我看到《二弟》的片尾有“电影公社出品”这样的字眼，觉得很亲切。“电影公社”是一个位于北京航天桥附近的电影创作室，我还去过那里玩，装修得很有特色。我记得有次我们两人在那儿喝威士忌，把屋子里的灯都关了，看着窗外的万家灯火，十分漂亮。

王小帅：我的工作方式也是很飘忽。大部分没有感觉的时候就随着时间飘。我有几个一起做电影的朋友，大部分时间也是随着我飘，他们希望一个接一个不停地拍，但他们知道我不行。所以就能出现工作室我们喝小酒的状况。我们需要一个自己的地方用来呆着。有时老的离开，新的进来，有时相反。但我知道我一直在那。后来那个地方太贵，我们又搬走。摄影师，制片，副导演，画家等一些多年的朋友在那里呆着。我不拍电影的时候大家都去找生活。也看着所有人一个个成熟起来，独当一面。最近我又准备拍了，又会有一些新朋友进来。我现在想做一些原始积累，这样做完这个片子以后自己再用工作室的团队推动一些东西。这个不容易，但好在和我在一起的人都是多年的朋友，都习惯了某种节奏。前些天碰到一个导演，应该还是在我们的体制里很红的，听他说在拍电视剧，很有点留恋电影的感觉。我就突然有一丝感慨，就好像所有人都清楚地知道他的理想在那里，却无奈地离开它。我特别理解他，为了电影做了不少，但到头来还要顾及自己的生计。我很庆幸自己还能在这里守着，固然已经越来越孤独。

独特的叙述者和记录者(6)

荆歌：许多导演，尤其是所谓的“地下”和“独立”电影人，从一开始，是怀着对电影最纯真的热爱，怀着最纯粹的艺术追求，在非常艰苦和窘迫的条件下拍片的。但是一旦功成名就了，从地下走到地上了，拍电影找投资也更容易了，这时候更多考虑的，就是商业和票房了，要对投资人负责了。在这样的情况下，艺术这两个字到底还能保持和坚持多少？我在中央台的“人物”节目中看到过一期张艺谋的访谈，对于这个问题，他直言不讳地说，他对电影，从来都没有什么远大的理想，他觉得拍一个电影，就是要对投资人负责，要有人看。陆川也对我说过类似的话，他说，作为一个电影人，能够拍片，这才是最重要的，他当初十分喜欢我的一个长篇小说《鸟巢》。这个小说是发表在《收获》长篇小说专号上的。陆川是在机场买了这本杂志，在飞机上把它看完的。他看完之后，辗转找到了我，表示要把它拍成电影。他甚至还说过“此生不拍《鸟巢》将是一大遗憾”这样的话。但是后来，他对我说，艺术电影在中国是没有出路的。而你曾经很认真地说，你要坚持下来，拍艺术电影。其实我也经常为你担心的，不知道你能走多远。

王小帅：这个问题确实太困扰人了。这是个物质至上的时代，这是个信息快速发展和爆炸的时代，人人各自为阵，人人自危。这个说大了。是的，现在票房决定一切已经是个大家对电影的首要认识了，百姓是最终的仲裁者。投资者和百姓直接对接，导演只是一个媒介。导演的工作无疑是清楚的，他不需要在百姓和投资者之间去扮演绝缘的角色，这对大家都没好处。电影不再是艺术了。艺术在这个时代被当成笑话了。第一个离去的是诗歌。大部分的人是与时俱进的，没必要看着一个东西被淘汰而惋惜，毕竟社会没有因为这部分的消失而停下它的脚步。再一个是目前的发行终端，电影院。它自负盈亏，那它就只要那种片子。现在有不少影院会拿出一个厅来支持一下所谓的艺术电影已经是很不容易了。我认为一部非商业影片本来就不能指望一家商业院线来支持，它应该有自己的渠道。但如何建立渠道，如何培养观众，如何经营确实是一个难题。我在这方面说得已经不少了，也知道光说是没用的。自己的片子还得拍，所有的问题还得一个个去解决。我会自然地面对这一切。但尽量不去迎合。程序是：尽力拍好，努力宣传。好在我身边还是有人通过各种办法来帮助我。

荆歌：据我所知，百老汇的音乐剧，他们有一个实力很强的班底，叫做“观众培养部”。事实上市场从来也不是无为而治的。要追求票房，要收回投资，要赚钱，离不开宣传。成功的商业，肯定不会是姜太公钓鱼愿者上钩。因此，我就想到，我们不是一直提倡高雅艺术吗，有识之士也一直在为大众艺术趣味的日益下滑而痛心疾首，对此我们是有一种力量或者说职责严重缺失的。在文学界，也经常有一种声音，说你这个小说写得不符合人民群众的欣赏习惯，是钻在象牙塔里自绝于人民。还有提出来要让文学期刊经受市场的考验之类。我觉得这有失公正。许多东西，它的价值和它存在的理由，是不能简单地让它接受市场考验的。抛开市场的因素看，它是强大的，永恒的，是人类精神不可缺少的。但是你不讲原则地把它抛进市场，它就是脆弱的，可有可无的。我们不能这样对待所谓的高雅艺术。如果世界上只有一种评判标准，只看市场，只看观众和读者的多少，那么我们人类的精神将越来越简单化、低俗化、娱乐化，最终被彻底感官化。

王小帅：我是这样看的，要为现在的商业大片叫好，因为它确实唤回了百姓对电影的兴趣，如果它能继续攀高，同时能带动中国每年再多生产一些这样的片子，让电影成为投资人新的赢利点，那未来的电影市场的空间才会真正的大起来。

荆歌：你以前一直是在“地下”，现在你在“地上”了，感觉有什么不同吗？

王小帅：我自己真的没有太多“地上”或“地下”感，我认为最难的是你把你自己在现阶段所要拍的电影拍好。外部的变化真是自己所不能完全控制的。没太大感觉。要说有的话，就是更多的人会跟你谈如何迎合这个市场的问题。还有就是你上面提到的，如何对投资人负责的问题。好在这两点在我看来都是基于你是不是拥有了一部真正的好电影。

荆歌：我有时候想，禁忌从某种意义上讲，是更能令创作者积聚起能量，从而产生更为强大的创作冲动的。“地下”的状态也许反而能成就一些好的作品。伊朗电影的成就，好像与禁忌有一点儿关系。

王小帅：对。当禁忌明确存在时，实际上它是为你堵住了一条路。当此路不通时，你也就没有什么好顾念的了。另外，从艺术作品所要有的社会批判性的一面来说，禁忌成为加强批判性的又一辅助。其实这点在前苏联，波兰，前捷克等等地方更为明显。伊朗的宗教禁忌只是更为明确了它的禁忌范围，那个禁忌范围大到艺术无从下手，所以就拿孩子做文章，拿孩子做文章反而使电影走得更单纯和纯净。而这样的沟通全世界都明白。人心纯净的一面反而在这里看到了。

独特的叙述者和记录者(7)

荆歌：徐静蕾说过一句话很有意思，“小众也是众。”文艺创作，都说是为人民服务，为读者而写，为观众而拍电影。对于这个问题，我一个写小说的，其实也经常在想。我写出来的东西，到底是哪些人在看？我到底是写给谁看？这个问题，你积极地想，就是在世界你所不知的角落里，总是一些情相近者，在喜欢着你的东西，在默默地阅读，默默地关注。我写小说这么多年，我认为自己是有一个相对固定的读者群的。这些人为数不是很多，但他们认真、专业、专一。为他们写作是幸福的。但如果消极地来想问题，你写出来的东西，看的人最多也就一万两万，三万五万是了不起的了，中国有多少人呀，世界上有多少人，古往今来又有多少人呀，受关注的程度实在是小得不能再小，这样想就会很沮丧。但是，写作的意义有时候就像人生的意义，你人活着，要是总想活着有什么意义，为谁而活，就会觉得活着是很没有意义的。写作的意义，其实还是对自己有意义。因为自己喜欢，能够在写作中得到快乐，发现意义，实现自己。我想，像你这样的导演，对于电影的认识，与我们写作的，应该有许多共通的地方。

王小帅：对。王羲之他们在小溪旁喝大了写诗，写字，就是一乐。现在说这个有点显得不太负责任，因为我搞的和他们不能同日而语。我们也不是钱多得不用再干活了。但我认为，文艺创作除了为工农兵服务这个适合我国国情的大原则外，不能忽略的就是创作者的表达功能。大众从艺术创作者的表达中去体验另一种对世界的认知。不是说中国没有这样的作者，而是这样的态度不太适合国情。所以这部分容易被忽略。大众也就不能自觉地建立一种对待艺术的准确认知。我们现在说的书的畅销，电影的票房，从某种意义上说还是一种物质消费，你的东西正好契合了现在物质消费时代的人的需要，只是物质消费的另一个代替品，比如拿

着可乐吃着汉堡包，是现代消费的一个终端而已。什么时候，快速的建设真到了一个饱和的状态了，资本的原始积累和游戏也到了一个规范化时代了，一切就会慢下来，慢下来的人们就会想要点别的了。所以这是一个漫长的过程，在这个过程中，这些从事文艺工作的人如果还在坚持自己的想法的话，固然就有点像是自娱自乐了。没办法。

荆歌：大众和小众，都是众，究竟多少人以上才可以被称为大众？多少人以下才是小众？拍一个电影，是不是要全世界人民人人都看？我们说百姓百心，对艺术的欣赏，更是千差万别的，怎么可能有一部作品，搞得人人都来看，人人都爱看呢？说到底还是商业，是产品，让大家都喝咖啡，喝可乐。所有的着力点，都是在票房，唯一的目的，就是票房，我是不相信在这样的情况下还能拍出真正的好电影来的。

王小帅：这就是我在前面说到的“好”“坏”的问题。好、坏的标准怎么定，由谁来定？定在哪个范畴里？我跟我儿子交流就很有体会。你无法跟他说可乐不好喝。你只能跟他说喝可乐不好。可是它明明那么好喝，好喝，为什么不好？我认为不能把凡商业的产物都说成不好，反之亦然。但以商业目的催生的艺术品的目的就是希望立即被消费，并产生利润，那么这里，消费的众是大是小就很重要了。那么商业的目的一定是去追求那个更大的众，而众越大，口就越难调，就不能以个人的喜好来强加到众里面去。办法就是去掉个人，采取某个门类里最普遍被接受的方式来实施。好莱坞的模式和你提到的可乐、汉堡包模式是一样的。可也会有一些众里的小众偏偏挑食，就喜欢那有点特色的，别人吃不到的那口，这就要做私房菜了。我就做这口，吃惯的来，不惯的请便。这在餐饮业已是不新鲜了。你不要去看人家的汉堡包门庭若市眼红，要么你也改做汉堡包，要么你就经营自己的一亩三分地，偶尔上个客就愉快地吆喝一声，来了！里边请，里边宽敞！当然拿这个比电影有点远了，我最看不惯的是中国的饮食在海外。几乎所有的中餐馆，你一看这还哪叫中餐啊。我们不管，因为别人已经把老外的口喂成这样了，我们怎么办，就照着这来呗，只要挣钱就好。你去和他们说其实中国菜不是这样的，人家还认为你有病。我们现在在谈这些也显得病得不轻，人现在看和拍得好好的，你偏要跟观众说电影还有那样的，是不是有病。这点日本人倒有意思，不管你走到世界任何地方，日本料理都是色、香、味一样，不改它在本土的样式。你爱吃不吃。所有人想吃时都乖乖地吃，没意见。它立住了。而且在日本料理店用筷子的比例远大于在国外的中餐馆。方式也是。不像我们，到了人家那儿，都改刀叉的干活，还分餐，一人一份，成西餐了。怎么回事呢？扯远了。

荆歌：我看一些欧洲片的时候，会觉得很奇怪，人家的社会也商业，但人家这么小众的电影，还是能够一部部拍出来，并且在社会上产生影响，这是什么原因呢？比如像罗伯格里耶这样的人，都能拍电影，我看过他的《去年在马里昂巴》，这么匪夷所思的电影，还有人盗版，说明至少还是有相当的一部分人会去看它。

独特的叙述者和记录者(8)

王小帅：那部电影在我们刚入学的时候就看了。当时在我身边的同学就有各种反应，有的嗤

之以鼻，有的说棒，有的两边徘徊。我在美院附中学了四年画，已经接触不少现代派的东西，有点思想准备。但还是睡了大半场。我说这个的意思就是，我就算是个搞专业的人，如果是不做足了充分的思想准备也是无法进入那个状态的。电影在这里，它的娱乐功能被彻底剔除，相反它就是要故意的去违背一下。那好，这里就出现了两个问题，一个是它在商业票房上的不成功的或极小众。另一个却是，它就是一部独一无二的电影，用镜头、胶片、演员、剪接完成的一部在一定的时间里去观赏的电影。存在就是合理，况且它的存在还相当的有点名气。我认为，这可能和当时欧洲的文化氛围有着直接的联系。那时候欧洲电影在票房的压力，好莱坞的影响都还不是很大，但高速发展的社会也在催生着文化的变革，整个艺术，哲学，音乐等等都处在一个革新的巅峰时刻，电影新浪潮和左岸派全面接管了旧有的表达方式，任何一个以艺术的名义做出的举动都有它消化的土壤。公众热切地等待着批评家给他们在艺术的鉴赏上指点迷津。《筋疲力尽》、《四百下》、《广岛之恋》等等横空出世，这些以及意大利导演们的现代性作品，在现在看来都依然前卫的表达，在当时却被接受并且被赋予各种最高的荣誉。由此引发了电影叙事上的许多革命，我们今天在电影中看到的任何手段都被我们轻易地接受了，这其实和早期那些探险者所做的贡献分不开的。但更重要的是当时能接受他们的那个环境。如果当时的环境像今天我们的环境，你能想象这些不见得好看，甚至按现在娱乐眼光来说是难看的历史上的精品还能存在吗？就算有，能如当时那样被追捧吗？直至今今天，欧美一些电影节依然在传承着这样的作风，在电影市场全球都不景气的情况下，依然希望看到天才的出现，能给大家带来未来发展的希望。虽然有好多地方不得不用好莱坞电影作为吸引人眼球的噱头。我记得当年的《低级小说》就是在人们都认为电影手段已经穷尽的时候给全世界带来的一个惊喜。希望你也记得从此之后，全世界年轻的电影人又多了一个模仿的范本。如果没有那独特的结构，光是里面的所谓色情暴力等“好看”的元素，决不可能成为《低级小说》。我前面说过，做到这样是最高境界了。既获得市场，又开创了先河。所以，我认为虽然《去年在马里昂巴》的时代不可能再有了，但世界艺术期待新的突破却一直在延续。

荆歌：我一直不太明白“大片”是一个什么样的概念。什么才是大片？是指投资大吗？是场面大，制作豪华，花钱多吗？一个电影的好坏，与投资的大小是不是很有关系？在我这样的电影观众看来，大与小，是无所谓的。拿黑泽明来讲，他的《罗生门》应该算个小片吧？而根据莎士比亚《李尔王》改编的《乱》，看上去应该算个大片。这两部电影都是好电影，它们都是能够触及灵魂的作品。

王小帅：现在说的大片，确实和投资有着一定的联系。美国片商也在看预算。因为预算会决定阵容，而阵容又决定了市场。比如，我们知道这部片子是汤姆·克鲁斯演的，就知道它会在什么档次上，因为你请得起他，而他又愿意来，那你的制作一定是好的，配的导演也会是一线的，并且片子也一定是动作的。这是一套工业流程。但你同时会明白，你去看这部片子，一定会期待那些你认为必要有的场面，那决定了你看完会不会觉得好看。如果那些东西没做好，你就有理由失望。如果你没明白这个，你去看的时候希望看到像你说的《罗生门》一样的电影，那你一定更失望。反过来也是这样。我看南尼的《儿子的房间》久久不能平静，我在想这么一部片子放在中国的市场将会怎么样？我首先想到的是，我们会拿它不知所措，要怎么说明这部片子，所有现行能招揽观众的耸动的说辞都用不上，而就算有的观众进来看了，他会有多少认同？还有就是我有没有地方放映它？结果是没有。这样，你就会清楚地知道我们现在欢迎的是什么，而把什么杜绝在了我们文化建构的大厦之外。

荆歌：在我看来，《英雄》、《无极》这样的大片，本质上离电影已经很远，甚至已经不具备我所理解的电影的内核了。如果要我将它们归类，我宁愿把它们和《三国》、《仙剑奇侠传》

等大型网络游戏归成一类。

王小帅：但存在就合理。而且还特别的合现在的理。因为他们的观赏方式还是一样的。还叫电影。就像前面说的，他们进入另外一个领域了。我相信张艺谋和陈凯歌非常知道这点。他们早期就在我说的另一个领域里已经取得了惊人的成绩。无奈我们的市场不接受这个，或者说我们的土壤不需要文化英雄，不需要我说的那个在艺术上的探索者。那些是外国人的事，我们只要拿来，享受就行。他们要承担唤醒市场的重任，就不得不改变自己，进入资本的游戏里。我很敬佩他们。不是在电影本身的评判上，而是他们的所为。我所期盼的是我们的环境尽快好起来，空间大起来，让更多的人在自己最擅长的领域里去作为。

独特的叙述者和记录者(9)

荆歌：是追求娱乐功能，还是要表达一代人或者说一个时代的疼痛记忆，我认为这是一个问题。这也是我喜欢你的电影和贾樟柯电影的深刻原因之一。

王小帅：是的。但这也恰恰是你不合时宜的重要的一点。我倒认为，在电影这个大圈子里，这两者不需矛盾或对立，有我没你都是不好的选择。摄影机掌握在你的手里，你可以做你想做的，掌握在资本的手里，那它就是带给人娱乐的。我也是电影娱乐功能的受益者。至少我看。同时我也是鼓吹者。这在很多人看来不好理解。觉得你应该立场很鲜明，很绝对。我不这么看。想想就知道，如果世界真如你想的，满世界艺术，严肃崇高得不行，那会是个什么情况？我最希望的是分开，以娱乐功能的商业片为主流，同时让那些沉淀下来的片子也有个去处，各自玩各自的，大家开心就行。我知道去哪里卡拉，不想这样我也知道哪里去打高尔夫。

荆歌：贾樟柯和你有一个共同点，就是喜欢用非专业演员。这么做只是为了节省成本吗？如果不用考虑资金，你是不是更愿意请明星？

王小帅：中国有大量的好演员。电视剧也在培养着大量的好演员。这里有很多是明星。但中国的电影工业和市场还没有到某个明星就能决定市场的程度，比如前面说的汤姆·克鲁斯他们。所以你看现在的古装大片，他们要用的是不止一个的大明星，这样来保证市场号召力。甚至为了海外用一些日本或韩国的明星来占领一点市场。这都是一个商业操作下的产物。这也在一点点和国外接轨。但这样做一般都限制在大的商业片模式里，投资也会随之增大。我们的片子目前还没到那个程度，还是导演的述说占的比例更大，加上几部电影都是和青春有关，年轻的演员大都还在上学或刚毕业不久，在这里面也很少有大的明星。另外，作者电影的叙述形态比较特别，原生态的东西比较多，所以有些业余选手，只要气质和灵气到了，往往比受过训练的演员更能直接地表达导演的意图。我最近在筹备一部新戏，是关于中年人的事，这往往就需要专业素质很强的职业演员，不一定是多大的明星，但一定要具备两个条件，一是能进入你要的画面素质，二要有很生活化的演技。甚至抛开演技。年轻人和中年人不一样，年轻人是没有被开掘，一旦适合，就很好。而中年时，你再去开掘他就难了。

荆歌：我发现你的英语非常好。2002年的时候，有次我们在三里屯南街的一个酒吧里喝酒，那个酒吧好像是叫“七十年代”吧？有杨林，有几个电影学院的女生，还有一个美国人麦克，是个摄影家吧？我听你和麦克用英语聊得天昏地暗，有说有笑，我非常羡慕。你是什么时候学的英语？有时候我给你发手机短信，你会告诉我是美国，或者意大利。你与外国同行的交流情况怎样？你对中国电影在世界上的位置应该有比较清醒的认识吧？

王小帅：我也奇怪，我其实就是小学在贵阳学了点，中学在武汉学了点。再往后几乎是自学了。

荆歌：那你是有语言天赋。你们家的人这方面好像都行。我看你妹妹王冠子一口英语也是流利得不得了。

王小帅：我可能就是敢说。从小就是在普通话、贵阳话、上海话、湖北话里转悠，习惯了吧。其实语言就是一种你表达意思的工具，你先要想表达，然后去尝试做。语言很奇怪，你和母语者交流你就更能运用对方的语言，换了就差点。比如我和美国人几乎没障碍，同样是英语，换了意大利人或法国人就差了一半。中国电影在世界上的位置不能通过语言交流来认识，而是通过电影本身或市场本身。我在这说的市场不是像国内的市场，而是艺术电影市场。我们的差距还很大。贸易的平台不平等，信息也不对等，法律的监督几乎没有，说白了，你还不够强。中国几乎没有一个真正意义上的制片人或制片公司能真正地进入世界范围的电影交易里面的。包括我们的国营电影企业。所以我们的电影面临着两边的开拓，一个是自己本国的市场，一个是外面的。

荆歌：《托斯卡纳之梦》是你唯一的一个纪录片吗？五十分钟是剪辑后的长度吗？

王小帅：其实这还不是真正意义上的纪录片，里面夹杂着风光和专题性质的东西。主要是被他们带着去了托斯卡纳大区里的很多地方，边拍边转。命题作文。宣传为主。就剩玩儿了，红酒乱喝。但也确实多了解了很多意大利和他们的人。

荆歌：哈哈，原来是托斯卡纳省委宣传部请你去拍的。一边拍一边腐败。

独特的叙述者和记录者(10)

王小帅：对，很准确。可是自己受益匪浅。但最遗憾的是，两个月来就是自己一个人，有时候孤独得能听到自己的呼吸声，这也是我不太愿意长时间在国外呆着的原因。当时拍《青红》之前，哈佛让我去做客座教授，六个月，我就没去。现在想可能两个原因，一个自己不会讲课，二是怕孤独。

荆歌：你在语言上没障碍，还孤独，看来真要没心没肺才能在国外过得好。还是文化的隔阂，

你还是很中国意识的一个人。前年你打电话问我，是不是愿意替你写一个西藏题材的电影。我因为对西藏缺乏了解，所以没能为你效力。那么，后来这个电影拍了吗？

王小帅：没有。当时是星美的老总说他们和西藏那边有几个合作，其中说起电影。我想了个东西，自己觉得还行，但落实到文字上就没了生活。想如果有好的文字先落在纸上还可以试试，就给你打了电话。之后也觉得荒唐，你一个苏州文人，写的又是你的世界，如何跟西藏挨得上边！也是病急乱投医了。

荆歌：下次你拍苏州背景的，我来写。

王小帅：后来有一个电影学院的研究生万玛才旦拍了个《静静的嘛尼石》，就很好。这就是我前面说的，把东西都分开，你做不了的，由他来做，而人家又是本乡人，说出的东西靠谱。你就去看人家的东西，像一个听众去听讲述者讲的事，岂不乐哉？但这时如果你跑来说，你不错，来我给你钱，但你不要再拍那个了，你来拍个武侠吧。有两种可能，一种是这个人说他拍不了，我就会拍这个。你如果不同意，你走开。另一种是，这个人想我是导演了，人家也来找我了，我是不是算成功了？好吧，我来拍，机会难得嘛。他跟着你走开。从娱乐的角度讲，我们需要很多导演来制造更多的利润。而从文化的角度讲，难道我们不需要那些独特的叙述者和记录者吗？

荆歌：你在开拍前向记者透露说，新片《左右》已经启动了。在我印象中，你以前干活总是“悄悄地进村，打枪的不要”，现在还没开拍，就给人家透风了。《左右》会是一个什么样的作品？

王小帅：这个戏来得很偶然。拍完《青红》以后我一直琢磨着回到城市来拍个戏，而且最好是和自己目前的年龄段相仿的事情。但是一直没有好的载体。中间琢磨了几个，像《清明上河图》、《寻人启事》、《桃花源记》等等，但是故事和剧本一直不成熟，就一直拖着。本来想找不到感觉今年就不拍了。但是一次看电视，有一个关于为了救自己得白血病的孩子，离婚多年的母亲寻找孩子的亲生父亲想要和他再生一个孩子，然后用这个孩子的脐带血给自己孩子做移植的事。当时看了也就觉得是一个比较老套的煽情故事，就没太注意。后来又看到好几个类似的纪实片。直到八月份，在云南又在电视里看到，就和朋友聊这个事。突然觉得自己忽略了一个大的线索，就是这个事件表面的下面，就是那个亲生父亲和他们这两个各自重组的家庭遇到这个情况会怎么样呢？当时豁然开朗，这不就是我这两年一直要找的东西吗？人到中年，当下的问题，疾病，死亡，困惑，无奈的人的处境吗？凭直感我觉得找到了，可拍了。当时高兴又喝了两口。回来和合伙人一说，一致叫好。八月份，我就把自己关在郊区一个朋友的园子里，开始搞剧本。我的主要任务是避开最容易被人想到煽情的东西，直接进入这两个家庭的大人。孩子的继父，亲生父亲的现在的老婆，母亲，这几个不得不面对这个棘手问题的人将如何渡过让任何人都绕不开的关。剧本不容易弄。好在最后拚出来了。在拍摄地点上，我第一就想到了北京，这个我最熟悉的城市。现在很多人一拍戏就往外跑，寻找画面的造型，我想就不起哄了吧。踏踏实实把眼光放到周围。而且这个戏主要是走里，外部的东西已经不重要了，我要的东西在人物里都有了。就这样，十月就建组了。很多人觉得奇怪，没见你怎么着啊，说动就动了。其实只有自己知道，本来，做一个东西，寻找和直感是很重要的，它也许会花去你很多时间，也许，它就在边上，瞬间，就发生了。

荆歌：听你这么说，我想这个片子一定会很有意思。会非常有意思。

王小帅：名字叫《左右》，自己很满意这个名字，其实不用多说，这两个字就足够说明问题。

电影人的尴尬(1)

田壮壮 彭小莲

彭小莲：我是受《收获》的委托来的，但是我觉得很难聊，因为我们已经做电影做得很多也很久了，对待电影的态度，要不是很熟的人，我们都是不愿意谈的。因为，电影已经变成非常个人的事情，当你在跟别人谈电影的时候，像在跟别人谈自己的隐私。我觉得你作为一个朋友谈谈还可以，突然要变成一篇文章，还要给那么多读者去看，会觉得很别扭。谈谈看电影的感受还可以，再往深里走，就不行了。就会觉得非常矫情。但是，拍电影，拍到现在，越拍越紧张，你到底是拍商业电影，还是有思想性的电影？投资环境都这样了，你到底要做什么，什么是你自己最有愿望和激情去做的事情？记得有一天，我在家里看书，突然有人给我打电话，说：“看电视，看电视！”我说看什么呢？朋友说，电影院的观众在那里乱叫，让陈凯歌和陈红接吻呢。然后，陈凯歌说，别急，我们待会儿会接吻的。朋友说，就在电视上，快看吧。我说，我不看！挂了电话以后，我心里特别难过，我都想哭。不是陈凯歌和陈红的问题，我是在想，做导演做电影都要做到这个份上，这个地步，真的受不了！在我的理解里面，导演就是，或者永远就应该是站在摄影机后面的人，在美国也从来没有看见过导演要跑到观众面前去表演，要让导演来做秀，做宣传。靠这种手段宣传电影，这也不是一个办法，也不是一个走市场的真正手段。你说的是吗？

田壮壮：我实际上觉得，我们在这里聊啊聊的，聊的是另外一回事。我现在已经回到学校……是2003年SARS那年回到学校，已经有近三年的时间了。以前就是在这个电影圈子里转，转了很多年，这中间有十年转出去了，觉得不好玩，然后又转回来。然后又觉得有一种……怎么说呢，就是慢慢地就感觉到一种年龄的变化，就感觉到我们这些拍电影的人……就是我说的，我们这些人渐渐地就形成了一个自己的小圈子，然后形成一个金字塔，你可能就是那个塔尖上的人，每个圈子之间也没有什么往来，互相也不再聊什么了。除非说是很好的朋友见面，大家在一起互相调侃调侃，调侃里面能带着一点真话就算不错的了。于是，感觉越来越不好，就想换一个环境，最后，我就回学校了。回学校以后，面对大量的学生，看着他们，就发现这些孩子完全是对电影充满热情地进来了，最后是灰头土脸的出去。就是这种感觉。其实，小莲，我真的有一种切身体会到的东西，就是对电影，可以用尴尬两个字来形容。你在学校很尴尬，你做电影也很尴尬。你看电影，包括你刚才说的，凯歌的这种首映，你都会觉得是一种尴尬。其实，如果说，是我们在学校看见的凯歌，在我们了解和印象中的凯歌，他的那种清高和骄傲的性格，不可能去做这些宣传，现在，所有的综艺节目他都去参加。

彭小莲：他完全是为了票房。他必须委屈自己。

田壮壮：说的就是这个。不管你说是票房也好，封顶线也好。我觉得心里面还有一种更深的

尴尬，是在于……

彭小莲：在于，电影对于我们已经没有神圣感了。

田壮壮：或者说是没有一个度和界线了。大家把所有心里的东西都模糊掉了。就是说，你想坚持的也好，像你说的曾经在心里有过的一种神圣的东西也好，或者说你最投入的也好，已经在后来的阶段模糊了。我相信，像凯歌做《无极》，艺谋做《千里走单骑》，他们还是非常认真的，投入的；但是当做完了以后，那些东西又变得模糊了。反过来讲呢，咱们是导演专业的，我们是否做过一个统计，现在的导演系毕业出来的学生，每年都有一届，最后有多少人是在一线做导演的？那么电影学院出来的人，每个系出来的人，最后又有多少人在做电影专业的？在学校的时候，你就开始感觉到特别尴尬，十八九岁的孩子，每年真是数以万计地在学校门口苦苦地等着，现在又都是独生子女，加上父母；你想，是几万人拥在电影学院的门口，让学校在筛选。可是，筛选一个艺术人才有什么标准？一个艺术院校应该怎么去招生？谁都说不清楚。大家也都没有好好去想过，有些人就这么进来了。我们当初进学校的时候，也都是热血青年，“文革”结束了，有这么一个机会，咱们想那就去试一试。也许，现在这些孩子，比我们当初的意识要单纯得多，那就是我要考一所学校，我要搞艺术，要搞电影。可是，在学校待了四年，也许最后他还是没有搞明白电影是什么，他又走掉了。如果你现在看到电影的时候，看到网上，那些八卦的东西，你看到这些东西的时候，你会感觉到挺伤感的，会难过。为什么现在这些人会这么津津乐道地去谈这些八卦，谈这些不着边际的话题……

彭小莲：谈的都是电影以外的东西，和电影本质没有关系的事情。

田壮壮：对，跟影片完全没有关系。谈的时候，就好像你非要把一个人扒光了，你算高兴了。那么，其实我觉得这个环境和圈子，我曾经很认真地在想这个事情，到底是什么原因导致的，到底是怎么回事，让电影人变得如此的尴尬。很多电影呢就像押宝那样在赌博。扔了一笔钱，可能垮掉一个资本家，活了一个导演；或者呢，资本家和导演一块儿垮；或者是下了赌注，票房做到几千万，一个亿，等等，我就觉得，这个现象挺不正常，挺尴尬的。因为我们在谈产业，谁又认认真真地研究了西方资本主义国家，就这么百、几十年的电影产业的文化、文明、历史、发展，到底是怎么形成的？就是从一战、二战，以及他们国内自己的党派和一些政治运动，怎么发展到今天，怎么形成了现在这样的状态？在这种状态下，他们怎么保护和他们的电影？包括韩国这几年电影的新兴，等等。你会觉得想不通，也想不明白。我自己呢，我到学校有一个自己的感觉。比如，对母校说点不恭的话，你去了电影学院以后，一个导演系的学生，在四年毕业的时候，有可能连一尺胶片都没有碰过，这在学校都完全可能。

电影人的尴尬(2)

彭小莲：听说，他们比我们当初要好多了。

田壮壮：那是很好，但那都是 DV 机器，都是 Beta，真正接触到胶片的时候，要等到第四年

的时候，可能有四个小短片可以拍摄，但是必须要竞争，因为这种竞争就变得更加奇怪。文学系的孩子本子可能比导演系的好，因为这是他们的专业嘛。现在是谁的剧本好，谁当导演。那我说，干脆开一个文学系就可以了，不要什么导演系了。以前，我们说编导，编导编导，那么课程基本上是在一个概念上的。于是，让文学系的孩子做导演，这又形成了一种尴尬，当这些尴尬出现以后，又造成了一个另外的现象。所以我们要努力让导演系的孩子拍胶片。于是，小莲，你都不能想象，孩子可怜到什么地步。我们只能给他们拍一分钟的胶片，或者是三分钟的东西，片比是 1：1。最多是 1：2。就是让他们亲手摸摸胶片是怎么回事。胶片它的那个神奇的感觉……

彭小莲：在银幕上出现的时候，它视觉的震撼力。

田壮壮：对，就是它装在一个黑盒子里，到用各种镜头，放到药水里去冲洗，配光，最后放到放映机上的过程，一直到最后在大银幕看见它的时候；再比如，我们以前剪片子的时候，用的是摇片台，你会听见声音，你会发现声音和画面的不同步，不管是做对了还是错了，整个电影的质感让你会产生很多感觉，胶片和你生活中的关系。现在，我们渐渐都看不到这些了。因为，孩子们可以用非线性剪辑。学校的设备应该说，在亚洲可以算是一流的。

彭小莲：学校里的东西有这么好吗？

田壮壮：有！我们学校有 Arriflex535 摄影机，有很好的数字的工作站，有很好的高清设备，但是呢，他们就是摸不到 35 毫米胶片。

彭小莲：我以为这并不重要，因为我在国外读书的时候，学校根本不需要学生拍 35 毫米的胶片，我们拍的都是 16 毫米胶片的电影。

田壮壮：对，我同意你的说法，就是这 16 毫米也是很可以了。因为他们胶片的质感和拍摄、制作过程都是一样的。但在中国根本不可能，就是买得到 16 毫米的胶片，也没有 16 毫米冲洗的洗印厂啊。不可能拍。我现在给导演系定了这么一个策略，我宁可办一些各种班，为导演系挣一点钱，我要让所有导演系的孩子，在毕业的时候，起码要拍到三至五分钟的胶片，然后才能出去。你说，这样的学习，不也是处在一种非常尴尬的状态里吗？

彭小莲：那我就不明白，你们为什么不能做这样一个训练？我在纽约上学的时候，我们有很多课程，其中有一个制片课程，就是规定几个人搭一个班子，你们做一个制片班子，他们另外搭一个班子。然后大家一起出去做调查，进入社会和市场，有多少洗印厂，有多少基金会，你们什么样的项目，可以申请到什么样的拍摄经费。去洗印厂的时候，假装我们有一个项目，就和他们讨价还价，给我多少折扣。这是一个制片项目，必修课，是要修学分的。这样下了课大家都要出去打电话联系。等到学期末这课结束的时候，每个组就要出一个小册子，谈谈出去交涉以后的结果是什么，洗印厂、基金会、胶片发行商的情况等等，他们的联系方式，以及他们冲洗以后的质量，等等……后来，这节课互相交换的调查，对我们在拍摄学生作业时，起到很大的帮助作用。我觉得光叫学生摸胶片是没有用的，一定要两条腿走路，在学校的时候，就开始像美国学生那样，已经建立起一定的社会关系，而且培养学生跟社会打交道的能力。实际上，社会上的障碍是很残酷的，现在不把学生放出去，将来他们就会面临更大的威胁。学校不要那样去养他们，娇养出来的孩子在社会上是没有生存能力的。

电影人的尴尬(3)

田壮壮：你说得一点都没有错。是两个方面的认识，对市场的残酷有一定的估计和亲身经历。但是，这就是我们现在遇到最尴尬的地方，我们的学生将来面临的会是一个非常残酷的社会和现实，但是，我们无法让他们去接触社会。整个中国在电影上面，没有什么市场可言。在所有的工业制造上，没有竞争。北京，上海，他们都是只有一个洗印厂；胶片，也就只有柯达一家；你根本没有什么可挑的。我赞助你就赞助你，我不赞助你就是不赞助你，没有任何理由，没有选择！你说你让他们去谈，有什么好谈的？三组学生出去谈了，谈出来的结果一定是一个价钱，这有什么意义？再比如说，有一些是课程的东西，导演系是不是应该就直接从应届高中毕业生那里招生过来？电影工艺过程中，有很多很多共同的东西，有没有必要学四年？反过来讲，是不是可以有一个基础的大专教育，然后再从大专教育里分门别类地去做选择，再进入本科？专升本？进入各个学科基础的东西，是否可以在大专的时候一起完成？还有表演，一个十八岁的女孩子进入学校，她们要学四年，到二十二岁毕业，出去再晃悠个一年半，找到一个角色演，也就二十四了。一个好的女演员，她的生命力应该是十六岁到二十七八岁左右，她的跨度不是非常大，她们为什么不能修学分呢？那么你有没有大学的预科班？男孩子毕竟演艺生命长，女孩子呢，大部分还是靠青春。当然好的演员演艺生命可以加长，但是你总体来讲这一部分就是这样的。所以，你这个艺术院校是否符合艺术教育规律，是否符合市场需要的规律？你学四年表演干什么？你现在在一个剧场，天天小品，形体锻炼是干什么？做的都是有必要的吗？这种训练到底需要多长时间，有没有一个很科学的统计？我不是说一定要学国外的。但是，从我们的教材需求上，教育经验上，有没有一个自己的统计？你比如说，一个导演系的学生，我昨天跟他们开过一个玩笑，他们跟我说：田壮壮老师，我们出去以后，我们有了一个拍摄想法，摄影系的同学说拍不了。我问为什么？你们学过没有？他们说，我们学过。我说是，老师教给你刀法，但是，你没有见过刀。摄影系的同学，人家是学过刀法也见过刀。你要耍这个刀法，人家说没有带这把刀，你耍不了。原因是什么？你只听说过，你没有动过。你使不了，你没有干过。所以你根本不知道，光线调度和整个摄影的基本东西，你没有实践过；所以摄影说，我拍不了，你就拿他没有办法，就拍不了。这批孩子出去以后，就会闹得很不愉快。

彭小莲：那我现在也有一个问题。当初我们也没有怎么碰过胶片，那我们出来的时候，第一部片子大家都是拍得不错的。

田壮壮：我们不一样，我们当初都是跟过实践的，我们都是从场记出身的。然后，我们在学校的时候，都拍过短片。

彭小莲：那是你做过，我就没有做过。

田壮壮：你怎么没有做呢？你没有做黑白短片？

彭小莲：没有做！我分配给韩小磊老师做助理、当场记去了。

田壮壮：其实，这个过程，你已经看到了一个导演和一个摄影的关系。就是说，当你用心去观察一个摄制组的时候，你就看见了一个摄制组的驾驭的方式，你就学到很多东西。我说的是现在这些孩子不懂得驾驭的方式。

彭小莲：那这些孩子也可以去做场记啊。

田壮壮：我现在就是鼓励他们出去做场记，现在一年有十五个孩子吧，有两三个能做场记就不错了。

彭小莲：这次，不是有一个你的学生到我组里来做场记了吗？

田壮壮：是。好不好？

彭小莲：不错，挺能吃苦的，也很用功。也使得动。

田壮壮：我觉得孩子吃苦都不是什么大问题。你比如说场记，这个场记课都没有人教。这就是分类学，是在导演这个行当里不可缺少的……

彭小莲：场记是一定要教啊……

田壮壮：我就是说我们电影里还要讲究一个分类学，场记、助理导演、副导演到导演……你说现在电视剧还有一个统筹呢，是怎么回事？你怎么用这些电脑里的软件，把整个摄制组里的配置合理化。你只有知道摄制组的流程以后，你才可以做啊。因为要牵扯到车辆、场地、人员，甚至是伙食，整体的安排。你有一个好的统筹，你会很舒服。像以前，我们电影里很少有什么统筹，国外电影里有这个。现在电视剧里，这个统筹就变得特别重要。再说到剪接，那么孩子们一年下来，能拍一到三部短片，三分钟，五分钟的。到最后毕业的时候，拍一个大的。整个剪接没有课程。我们直到今年开始设剪接课。因为没有剪接课，孩子们在剪接的问题上变得很困惑，整体结构就受到影响，他们根本就没有受过训练。那说到剪接的时候，他们中间又有自己的流派和基础的问题，以及剪接观念。我觉得这些都是应该扔给孩子，让孩子们自己去接触的。我们现在学日本的一种教学方法，叫“人间观察”，让他们开始去学做纪录片。根本的目的不是教你做纪录片，我是要教会你怎么去认识人，怎么去了解一个事件，怎么去感受，怎么把你认识和感受到的东西从画面上表达出来。我让你去做访问，去拍东西。反过来讲，如果这孩子出门连话不敢说，他怎么可能去做一个导演？这个可能是两类，他做人的方法，还有一类是专业体系上的教育。其实对我们来讲，这些环节都显得特别薄弱。再比如，视听部分，什么叫视听教育？视听教育可能是视听语言、影片分析、剪接，你都可以归类到视听教育里面，但是视听教育里面顺序、层次和基础是什么？你不能说我一个孩子上了三年视听教育，第四年教个导演艺术创作，那这个艺术创作又是什么？什么算是导演艺术创作？

电影人的尴尬(4)

彭小莲：所以我觉得电影界的东西，越说越邪乎，在课程设置上也不够科学。现在上海同济大学也开设了电影学校，最近让我去上课。我开始不愿意去，因为我不知道学生要听什么，我不知道这些学生受的教育，已经到了一个什么样的程度。我去了以后，真的吓了一跳。他们两年级的学生，一个都没有碰过机器，连什么录像机、摄影机都不知道，PD150 是什么机器也不知道。已经是这么普及的大众专业机型，但是他们什么都不知道。不知道学校教孩子的是什么东西。然后，学生会提这样的问题：“老师，如果没有剧本，可以拍电影吗？”听你讲的时候，我都觉得我们电影学院，比我们在学校的时候要强得多，跟同济大学办的所谓电影学院一比，简直天壤之别，够专业的了。现在全国不知道办了多少电影学院，都是那么急功近利，似乎觉得拍电影就可以成名、挣钱。可他们是在那里误人子弟。

田壮壮：从这个时候开始，一代人的尴尬又诞生了。现在暨南大学也办了一个电影学院……其实说起来吧，你突然间从拍电影到电影教育，你以前觉得挺简单的，比如你跟孩子们在谈创作的时候，在交流上没有什么太大的障碍，你会觉得挺舒服的，但是你细化到了一定程度的时候，你突然发现有些问题了。当问题暴露出来的时候，觉得电影学院在训练一个导演的时候，就是让他们知道怎么分镜头，怎么不跳轴，知道怎么叙述，但是它的内容是什么？我们刚刚给学生放了《千里走单骑》、《无极》和《如果爱》，很有意思。为什么这么说？我们不管他的票房还是导演的大小，至少这三个是非常不一样的电影。一个是现实主义题材，一个是神话传奇似的故事，还有一个是很浪漫的歌舞片。但是，在中国目前整个的市场和观众的观念里，一定是喜欢现实主义题材，因为中国主流市场里都是现实主义的。你几乎没有看见什么另类的东西，很少。这又变成很奇怪的现象，这不是让我们的孩子从一开始学电影的时候，就处于一个很尴尬的境地吗？因为很多很多的课程里，没有对电影的类型、流派有一种教育和探讨。我也还没有理清楚，作为一个导演系主任，我该怎么安排这个课程，我觉得非常之尴尬。因为，我经过 MFA 的考试，经过研究生的考试，经过本科生的考试，连续这三届的招生，那么平均每个孩子只会在我们面前闪烁二十分钟，你怎么来判断他是未来的导演？你用什么方法来判断？

彭小莲：那么，你们为什么不叫学生，在申请学校之前就拍摄几分钟的小短片？美国有一些比较好的电影学校和电影专业就是这么做的。

田壮壮：小莲，这是不可能的。一千三百人报名，你怎么看？看都看死了。再说了，在我们这里，你怎么相信这是他自己拍的？那好，我让他们现场拍，那么一千三百人，要多少台机器，多少设备，多少个工作人员来保证这些？这是不可能的。我们在初试删了一半，有可能就是把最好的去掉了。

彭小莲：那也是没有办法的。

田壮壮：你说得一点没错。我所要讲的是，尴尬在哪里呢？就是从我们一开始，导演系的这种艺术学院的教育，就是值得质疑的。你比如说，摄影，美院，音乐学院，人家至少有一个基础的判断方向，你会弹钢琴吗？你给我弹一个；你会拉小提琴吗？你给我拉一个；你会素描吗？你给我画一个。可是我们这里就没有这个基本的东西，你说你会侃，或者说你知识量大，那么怎么能判断你是可以当导演的？从一开始我们就很尴尬了。这个专业，是电影学院最重要

的一个系，结果是一个最没有谱的专业。我印象中，我们当初考电影学院的时候，挺狠的！我们考了三次，而且我们三次里面的内容特别丰富，现在电影学院已经做不到这样了。我们一般的来讲，一试是一个文化卷子，文化卷子三类：一类是你的基本学业，一类是社会常识，还有就是一个小作文，就这么一个方法来判断。但是，就像我刚才讲的，每一个老师对现实主义和浪漫主义，或者是荒诞的东西，怎么判断？如果，小莲，你和我都喜欢现实主义的东西，那么这个写荒诞东西的孩子就惨了；那么如果我们两人都喜欢那种魔幻的东西，这个写现实主义的孩子又惨了。

彭小莲：但是，作为一个老师，你总是要宽容一点，不能根据个人的喜好来判断的。

田壮壮：对，你说得一点没错。但是呢，往往十个老师判卷子是做不到一般齐的，它不是一个机器。每个老师有好恶，比如说撕开卷子，你就发现有一批孩子已经落榜了，因为那些对错题是死的；但是灵活题，老师凭着自己的一种方式又把一批孩子给落榜了。剩下来是小品、音乐、对话，落到每个人身上，是不到二十分钟的表现……

彭小莲：我觉得这也没有什么。他真的要去做导演，有一天他会尽自己最大的努力，从各方面想出办法，就做到导演了。那一定是一个好导演。你看像贾樟柯那样的人，只要这个人从心里很热爱一样东西的时候，他一定不会错过。

电影人的尴尬(5)

田壮壮：但是我认为贾樟柯考任何一所艺术院校，他未见得能考上。他考导演系也未见得能考上，他是文学系的旁听生啊。我现在有一个学生考研究生，西藏人，叫万玛才旦，你真叫他去考本科，绝对考不上！但是呢，他确实确实是酷爱电影，很优秀，就是你没有办法去判断。他跟人交流都很困难，他的语言和我们不通嘛。还很有意思的是，当一个学生自己去拍片子的时候，中途他几乎拍不下去了，我们去告诉他怎么拍怎么拍。你说，作为一个学生，这个电影最后可能是不错的，但是作为一个老师，这个作业就不能说好。因为到底是谁拍的电影？这不是很尴尬吗？我对学院这一摊子说不清楚，到这里两年多里面，对培养导演这个问题，还是很困惑。你看我们入学之前，我们在社会上那段教育和经历，怎么能够让现在的孩子们补上这一课呢？他们当然不可能和我们是一样的，但是，怎么来补偿这一段缺陷？就做不到。郑(洞天)老师是一个特别热爱电影学院的人，他是电影局审查电影的人，每个礼拜审查电影回来，会特别兴奋地告诉你，今天看了两部电影都是学院学生拍的！今年四十部电影，有三十部是电影学院的人拍的。他会觉得很兴奋。其实有很长一个时间，发行的电影里面，已经跟我们这个学院培养出来的人没有什么关系了。(王)小帅到管虎他们这一批，再往后看的一些导演，几乎就没有我们的学生，研究生陆川、小江，两个都不是学本科的，两个都是研究生。你说，这个教学、这个现象、市场、电影环境，是不是非常非常尴尬？是一个脱节的环节。

彭小莲：我现在也想知道，你怎么会想起来去搞教学的呢？

田壮壮：自己有一个感觉，就是创作这个东西有两条是不能少的，一个是你自己心里的激情，还有一个就是你跟生命的关系。土地也好，生活也好，就是说生命中你会找到自己的题材，生命会给你一种启发。我觉得这两种，一种是你自己的，一种是别人给你的。那我自己十年不做电影以后，我不是一直在云南跑吗？后来出来又拍了戏以后，就很想回到学院，原因是，因为我们班的同学到现在为止，每个人基本上在自己周围都有一个山头了。这个山头大小是一码事，这批人基本都是山头上的精神领袖……

彭小莲：我没有山头。

田壮壮：你没有山头，你有一批和你长期在一起做事的人啊。那么这批山头是老死不相往来，而且是和社会隔绝的，山头越大的人和社会越远，就没有关系了。出入的时候，你怕曝光，你都要带保镖，你想你要的生活是多诡异啊。

彭小莲：国外的导演也没有这样啊。

电影人的尴尬(6)

田壮壮：说的就是！你看马丁①不就是在纽约东街那里一个拐角上有自己的工作室，就在马路边上那个小门走进走出吗？当你离社会那么远的时候，你可以有激情，但是你已经没有生命了。所以说这两条是非常影响创作的。我自己就觉得，我不愿意到媒体上去做宣传，是我希望我自己能到最普通的地方露面。而且回到学院，那些年轻人，他们从各方各面带来最新鲜的信息，我能和他们沟通。他们会跟你谈一些想法，有的时候彼此之间是相差挺远的，但是你仔细想想，他有他的道理，他们有他们的一种方法。他们彼此欣赏的东西，你慢慢地会被感染。我那天和几个一年级的孩子在看他们拍的电影，就特别像北野武的那种东西，受台湾早期新电影的影响，还有野兽派绘画的影响。有些老师就非常愤怒，就会说，田壮壮老师这个片子不行，这孩子怎么能拍这样的东西？我说，我们出两个北野武有什么不好呢？你可以不喜欢他的电影，但是他有他的性格在里面。然后答辩的时候，一帮老师在对很多学生的观点提出质疑。可是，你自己想想，这些孩子的观点是很有个性的，他们喜欢的东西并不完全和我们一样，你如果一味地坚持你是我学生，你就必须跟着我们家的家规走，那势必这些孩子的创造力就被毁掉了。我经常挑一些好的学生论文给新的小班的学生看，我会觉得这些东西，你不敏感了以后，将来在你自己的电影里有价值的东西就消失了，最好玩的东西就看不见了。我有时候跟大家聊天，说这个东西拍得挺糙的，但是糙得挺有意思。他这东西真漫不经心，但是非常潇洒。有很多老师是不大会看出来的，当学生们看到了这个东西，他喜欢，他们喜欢用英文的词说“Cool”。有些孩子会喜欢那种很“朋克”的东西，就这类型；但是很多老师就不同意这个观点，就说你是不是颓废？你是不是边缘？可能，在某一种的说法上，他们是边缘，但是他是今天很多年轻人宣泄、对生活表达很有意思的一种态度，你要看具体内容他是否很差劲。有一个片子他们拍得并不成功，但是，他就是写人的劲。一个人不小心卷到一场殴斗里面，结果帮忙的人给帮错了，他去帮倒忙，把黑哥哥给打了。这人呢，每天

又要从黑哥哥家门口过，他每天就想我将来要怎么牛 B，帮黑哥哥出这口气。有一天，他下定决心去给黑哥哥道歉，结果黑哥哥看着他说：“我根本就不认识你啊。”我觉得这小孩编得挺好玩的一个东西。

①马丁(MartinScorsese)，美国导演，代表作：《出租车司机》、《纯真的年代》、《飞行者》等。

彭小莲：而且他的编剧法是符合好莱坞模式的。

田壮壮：对，但是呢，老师不喜欢。老师就认为，我们应该搞的是传统的、现实主义的东西。

彭小莲：他这也是现实主义的啊。

田壮壮：但是他在表现上，有他很夸张的地方啊，很漫画式的。就有点像日本和韩国那样的电影，其实很有趣。我觉得孩子喜欢各式各样的东西，特别对。在一开始，大家都是模仿嘛。

彭小莲：对，渐渐地他们就会找到自己的表达手段。

田壮壮：就是，我们一开始也是你喜欢谁，我喜欢谁。然后大家碰到一起，你臭我的偶像，我臭你的偶像，不都是这样吗？总要有一个过程。

电影人的尴尬(7)

彭小莲：没有关系，就是你完全抄人家的，也不可能做到一模一样。这中间你一定会有自己的东西融入进去。就像描红本一样，就是一模一样描了，这还是出自于你的手，最后出来的字还是不一样。不要怕抄袭，总是要有这样一个过程的。就是看这个过程有多长，他不可能永远永远地抄下去，最后总是能学会如何表达自己的。

田壮壮：而且他去抄的时候，一定是有他自己的理由的。

彭小莲：他还会是有想法的，他只是在第一次的时候，需要借一个拐棍。就是希望这个过程越短越好。

田壮壮：对，人家也不是说，我完全照本宣科来一次。所以我就说，他们去模仿一些东西有什么不好，他喜欢某一种电影，某一个导演，有什么不好？但是，我们的体系呢？就是要让学生走革命的现实主义道路，没有其他的选择。

彭小莲：那这就不是抄袭吗？这些已经程式化的东西，再走下去没有创新，本身又是一次抄袭！

田壮壮：是啊！这就让大家怎么去鉴别中国的电影思潮和风格，现在也没有人搞了。电影学院也没有人做这些研究了。

彭小莲：现在做评论也很难。一做就是骂人家，没有一种非常冷静和真诚的态度。拍电影已经拍到很难的时候，我们首先应该去肯定别人，不要一上来就是劈头盖脑地一顿痛斥，老是一种破坏的态度。我觉得干什么都不要彻底地颠覆，要改良，要中庸，心平气和的态度，一点一点地来。大批判，最后把个人隐私都扯了进来，这就和电影再一次地不发生关系。

田壮壮：所以在电影今天这个圈子里，我就明白了，只要你一去做，你就会觉得处在一种非常尴尬的境地，所以你一动手去做的时候，你就想逃离。就会觉得你干错行了。

彭小莲：那我问你，你逃得掉吗？

田壮壮：对，逃不掉！那个时候，你就深深地感到那份尴尬。

彭小莲：都说拍电影像吃了毒品，怎么戒都戒不掉。你搭上了，你绝对舍不得放掉他，这是怎么回事嘛。

田壮壮：我是觉得人大概就是这么一种，文科也好理科也好，真正有所成就的人都是在创造，都是在推翻前人的东西。你理科也是在开创出新的定论啊，数据啊，元素啊。你包括一个芯片，一个程序就是一次创造，本身它就牵扯到一个创造，所以它就可能是人最快乐的一次体验。也就是说，跟自己过不去的就是最快乐的。

彭小莲：不会。我没有这种感觉。

田壮壮：那怎么不是？你非要把这件事弄成了，你不是和自己过不去？但是，你过去了，你就会非常地快乐。农民最快乐的就是收获，那收获也是一样的，也是一种创造啊。今年我的这种东西，得到最大的收获，就是最大的创造，他当然高兴。我现在的心态，真的已经不在乎多一个电影少一个电影了。为什么说呢？因为我们能拍电影，但是我们能拍到多好是我们自己满意的？一辈子也不会满意！可是你拍一个电影你要花特别大的气力去动员别人跟你一起干，自己首先就要蜕一层皮，然后再让很多人跟你蜕层皮，这个过程是很有意思的，这个过程对于我们来讲已经有无数次了，可是你到了整体的大的电影观的时候，你就会觉得你在走进一个怪圈里。比如，你说要拍电影了，无数人来找你，怎么炒作，你用什么演员，你用什么班子，你在哪里拍，你们那里出了什么事。一系列的，就是有什么可以炒作！

彭小莲：这些都是和电影一点没有关系的。

电影人的尴尬(8)

田壮壮：没有关系!而且是非常干扰你拍摄的一件事情。还有那么那么多的人，从专业的部门里出来了，我觉得三到五年没有拍到片子是正常的。为什么这么说呢?要积累，对社会的认识，你要从学院的那种完全想象的美丽人生里面出来，要到一个非常残酷和现实的环境里去，那么这个过程也是一个历练的过程。你说(王)小帅、娄烨他们刚毕业的时候，我帮他们找钱，一直找到了五年以后，他们才可能拍片子。这个五年，其实他们的人已经开始完全变了，至少他们对创作的态度和创作的艰辛有了体验和认识，他们的投入有了根本的改变。你看到很多很多，毕业三四年，拿来一些剧本，这些剧本你说好呢，也不能说完全好，但是你说不好呢，有很多东西也比现在那些烂电影好。可是拿不到钱，拿不到任何东西，就是在一点一点熬，有些人说，我还是要坚持我的。这时候，你就发现，我们是最小的一个单元，一个细胞，学院可能是一块造血的地方，然后电影就是整个一个机器，血液、神经啊，等等，但是你终于发现，他们其实都非常拧巴的，他们都是运转得非常不对劲，挺尴尬的。它不是循环，它经常会心梗，或者说脑血栓的，你动不动就要在哪里做个手术。我前两天在看一个东西，2002年国产片上映的和通过的片子是与进口的外国片列在一起；到了2005年，也就是这么四年中间，最有趣的现象是，外国进口的电影和发行几乎是没有什么变化，国产片通过和上映的，原来(在2002年)是齐的并列的，通过的就上映。可是，现在(2005年)，通过但是没上映的，你可以翻过三页到四页都没有上映，上映的就这么几部国产电影。而且你在电影院里放一场，都算是有商业行为的。那好，去年是二百六十七部国产片，大概有将近二百部片子没有上映。你别的不想，就是投资，我就在想，那是多少钱啊?多少人民币?多少老板又死了?

彭小莲：死倒死不了，据说这其中还有一百五十个老板，继续坚持在那里投资拍戏。

田壮壮：问题是，他还能坚持多久?

彭小莲：人家都说中国电影要死掉，你看去年，是这十年以来拍片最多的一年。据说今年比去年数量还要增加。北京电影局一个月送来报审的就有八十多个剧本，根本审不过来。现在，剧本就不审查了，只要报送故事大纲立案就可以了。中国的事情，你想象不出来的，出牌都不按任何章法来的。

电影人的尴尬(9)

田壮壮：结果，这些年就让我觉得更加尴尬，这种尴尬慢慢、慢慢地就把你改变了。可能以前你无所谓，你不吝，不在乎，和你没关系，你熬得过去!但是，现在就不一样了，自己也在潜移默化地调整这个尴尬，我觉得可怕是可怕在这儿。比如说，我们大伙儿刚才在一起的时候，我臭你，我说你上电视台，我在电视上看见你了。我知道你是打死也不愿意去的那种人，但是现在你去了。为什么你会去?这就是有你的尴尬在里面，一定是这样。就像刚才我们说到凯歌的行为，我都能想象到他那种时候的尴尬，你说他真的很快乐?不会快乐!他那种尴尬也是无可奈何的。应该说，有一大批和电影无关的相关产业和电影同时发展……

彭小莲：但这不是导演的事情。

田壮壮：是啊，这也不是八卦啊！就应该是一种有序的开发。

彭小莲：昨天，他们跟我开一个玩笑，说是你的《上海伦巴》到处都是盗版，这就算了。还要算你市场好。电影院你应该好好去做。我说怎么做？他们说你应该叫黄宗英出来告你，这不就炒起来了吗？大家在饭桌上哈哈大笑起来，这多不正常啊。你说，苏联现在是解体了，他们现在是俄罗斯。东欧这些当初的社会主义国家的人，他们的电影现在是怎么一个状态呢？

田壮壮：我就特别想去东欧做一次考察。

彭小莲：我最想去的就是捷克。

田壮壮：我建议你啊，下次去捷克找一个非常好的混音师去做音乐的合成，比中国一点都不贵。我的《德拉姆》就是在那里做的，非常好！一个在英国玩摇滚，后来开始做电影混录的大师。我们的作曲去的时候，没有想到一个混音师会那么有激情地把你的音乐混录在你的影片里。一个NHK的人，他们有钱，去英国做声音的时候，认识了这个混音师。他说捷克整体的水平都很高。我自己就很迷恋东欧的文学，过去的建筑和雕塑啊，还有他们的电影。因为他们的语种太杂，特别难。因为你会英文，可以解决一系列的问题。我就想，我们电影学院有了那么一点研究经费，把他们那种文化的渊源搞清楚，包括他们的纪录片、故事片的，他们的文学，以及他们生活中的东西，是怎么形成的。

彭小莲：我很想知道他们现在的电影状态是怎么样的。对西方的国家，你还知道一点，法国啊、德国、意大利的。这东欧的就一点都没有听说了，隔绝得很厉害。捷克，我看了他们的“Kolya”，他们的电影可以做到这么扎实，他们的文学底子，人文关怀的把握，幽默的分寸，细节的展现，还有就是人性和政治的关系，电影语言的流畅，再加德沃夏克的音乐，都是像水一样流出来的。这样一个电影的诞生，你就知道这后面一定是有一大批优秀的电影垫在那里的。我在电影节上和波兰导演聊了很多天，我们因为都是评委，所以聊的都是评选的电影，没有好好聊他们国家的电影，但是从谈话里面，你就知道他多么地懂电影，人是非常幽默。我就很想知道他们那里的电影是怎么回事。现在，我们还能看到一些俄罗斯的电影，还有盗版进来。其他东欧国家的东西就知道得非常少。

电影人的尴尬(10)

田壮壮：那就是他们语种的问题。我特别想和这方面的一些外语老师，去做半年的访问。我今年要做一个匈牙利导演的专题，你可以过来看。一个匈牙利非常好的导演。然后他们给我打电话说，在法国有一个做着南斯拉夫的还是捷克的导演的一个专题，我说你们能不能给请到学校来，我们可以做。因为做这么一个，我们大概要花个三四万块钱吧。但是我觉得很值。

彭小莲：那你为什么不去找捷克的那个导演……

田壮壮：不是我不想找，是学校没有这笔费用。今年过去以后呢，我想明年申请一笔科研费，可以给我一笔钱，东欧电影的科研费。我就想做一个半年的计划，我带两个助理去，整个地很细致地做一次各个国家的研究。先做波兰的、捷克的还有南斯拉夫的，或者是匈牙利的。我先做两三个，做得好以后就一个一个做。因为他们肯定有人系统地整理，我们找到这些系统整理的人，再和他们今天的東西联系在一起，就能找到渊源了嘛。你可以很细致地在一个地方呆两三个月，再到一个国家呆两三个月，你把一个国家吃透了。你去个三五天，根本就没有用。

彭小莲：就针对一个导演，把他一批电影做出来，他和朋友的关系，他周边的一些事情……

田壮壮：是枝枝杈杈的东西都出来了。我是好多年都有这么一个愿望，就想去那边看看。你还记得那谁吗？程砚秋的儿子叫什么？

彭小莲：我不认识。

田壮壮：瞎说，怎么不认识，就是给咱们讲雕塑的那个！

彭小莲：那是程砚秋的儿子啊？那个人挺有学问的。

田壮壮：对，就他。你发现他捷克的那套东西讲得多好，多棒！

彭小莲：你不要说是捷克的雕塑，你听捷克的那个音乐有多厉害！

田壮壮：对啊，我就说。其实从那个时候开始，我就觉得东欧的东西，就是牛 B。结果就是看谁啊，就是老库(库斯图里卡)①的东西，看基耶斯洛夫斯基②的东西，突然觉得这批人血液里的东西就是跟咱们不一样。所以我就一直想去那里看看。我想等天气好一点的时候，夏天，那边天气凉快，跑到那里去看看。或者是开春去到秋天回来，就穿梭在那些小国家，国家又近，坐着小火车就到了。我或者就租一辆破汽车，到处跑。我觉得可以拿一大笔财富回来。

①库斯图里卡(EmirKusturica)，南斯拉夫导演，代表作：《爸爸出差去了》、《吉普赛年代》、《地下》。

②基耶斯洛夫斯基(KrzysztofKieslowski)，波兰导演，代表作：《十诫》、《红》、《白》、《蓝》。

电影人的尴尬(11)

彭小莲：我还是在这里继续拍我的电影。但是，现在你到外面去找投资，大家开始一致在说，投资就是两种，要么就是小投资，一百万两百万的；要么就是一千万美金的大投资。中间的路不走。这电影也要做到两极分化？全世界的电影都没有这样做的，美国也是两头小，中间大，这才是市场的规律。

田壮壮：所以我跟你说中国的尴尬就在这里。你再想想我们的电影，冲着电影本身进电影院有多少人？靠媒体进电影院的有多少人？现在全部是在靠媒体才进电影院的。靠媒体进电影院不是错，但是媒体宣传的并不是电影，坦白讲不是。你同意我的说法吗？

彭小莲：我同意！

田壮壮：反过来讲，因为媒体不宣传电影，小莲你的电影就不会有媒体宣传。因为你身上没有媒体想宣传的东西。

彭小莲：因为我没有八卦。

田壮壮：对！于是媒体就没法宣传你的电影。你看《天下无贼》也好《无极》也好，宣传的都跟电影没有什么关系。《手机》那个崔永元的事件，特别莫名其妙，他跟电影一点都沾不上边，为什么要拉出人家崔永元？你说《无极》里边宣传了很多东西，你看不到《无极》片子里面的故事，人家认认真真的在做了什么。但是，我们又要说《无极》的宣传非常成功，做得很漂亮，它是起到了一个作用。现在是电影之外的信息量太大，电影本身的意义被淹没了。我就觉得这和一个国家电影文化的意识有关系。你看好莱坞那么多的杂志，那么多的宣传，你分门别类地去看八卦，故事，或者说是评论，一个演员对一个角色的态度，一个导演的追求，那些比例你分析一下，你就知道人家是怎么在做宣传的。就是不一样。

彭小莲：在美国，也是有专门的八卦杂志，是摆在超市收银柜台的边上，那是几乎没有什么人去碰它和买它的。八卦是绝对不可能在 **NewYorkTimes** 上看到的，一部好的影评是不会和八卦沾边的。

田壮壮：我今天有这样一个感觉。我有一个学生今天从柏林电影节回来，就是参加那个“天才电影训练营”，每个国家选一两个年轻人去，训练一周，都是非常好的孩子。他说了一句话，我特别感动。那个小伙子回来以后，今天下午来见我，我就说：“好吗？过瘾不过瘾？”他说：“田壮壮老师，我有一个最大的感觉，那儿做电影的人，是人，大家都像一个普通人一样，在认真真地讨论电影，在认真真地做电影。从来没有谁把电影作为一个值得炫耀的东西，你做的也不是一种比别人高贵的职业。”我们现在等于是把电影推得特别高，闪光。

彭小莲：给人很多的虚荣和假象。

田壮壮：是啊，正因为推得太高了，人家站在底下，就可以看见裙子底下的内裤了。看到里面穿的是什么东西，那西装里面穿的可能是烂布衣服。就是因为你被推得太高了，大家仰头看的时候，那是一定要看出一点名堂来的。我觉得电影应该会下来，就像我们上小学上中学的时候那样看电影的状态。你说那时候，说有十大明星，哪有像现在万人空巷地去看的？

彭小莲：那我这次到北京参加电影百年纪念活动的时候，章子怡就坐在我们的车里，没有什么反应嘛，不就坐在她自己的位置上？

田壮壮：你是圈子里的人，圈子里的人有多矜持？你让她到街上走走。我在韩国就见过，一个香港的二流演员，整个两条街道，全部是警察，路堵得呀，简直是疯狂。那会儿是韩国电影刚刚开闸，对美国电影有所限制，对国产片开始支持。疯狂得让你头大。你说怎么可能，韩国人没有见过电影？但是怎么可能是那样的？

彭小莲：我不知道你称为这种尴尬的状态，什么时候可以改变。

田壮壮：咱们这辈子可能就够戗，没什么希望了。不太能过去了。你也就阿 Q 一下就自己在那里拍吧，拍到哪里算哪里了。我是没有想太远，我现在真的想得很开，多一部少一部，对咱们来讲不是什么了不得的事情。我倒是觉得多几个好的导演，少一点电影的尴尬，这是最重要的！你能做一点事情，能够还原电影的一些本质的东西，这也是最重要的。我在学院就有这个感觉，我今年办了一个青年导演座谈会，和电影局合办的，电影局特别支持。我报了各式各样导演，每一类的片子都有。我对电影局说，你们觉得哪一类非常难通过的片子，但是你们还是通过了，希望学生们给你们一些信息的，就拿来放吧。后来我们放了八部电影，结果是场场爆满。而且学生看完以后对电影的那种讨论，就特像咱们当初进学校的时候那样真诚。这十天我特愉快，我一进电影院，就看见那么多孩子在那里等着看电影，这是一种对电影本身的热爱，并不是你明星来了我热情，我是冲着电影本身来的。你看见他们发自内心的对电影有一种很真实的反应。

彭小莲：那都是什么电影？

田壮壮：电影很多。《青红》、《世界》这算是他们年轻人里面腕级的导演，《我们俩》、《芳香之旅》^①。

①《我们俩》，导演马俪文；《静静的嘛尼石》，导演万玛才旦；《光荣的愤怒》，导演曹保平；《青红》，导演王小帅；《世界》，导演贾樟柯；《上学路上》，导演方刚亮；《芳香之旅》，导演张家瑞；《青春爱人事件》，导演颢然；《孔雀》，导演顾长卫；《向日葵》，导演张杨。

彭小莲：你觉得《芳香之旅》怎么样？我可以不录你的讲话。

田壮壮：没有关系，你录好了，因为这是一种探讨，学生也都直接说了。《芳香之旅》非常不好看，因为符号太多，导演没有很平实、真诚地去讲一个故事，他给影片附加上去的东西太多，人物就没有生命力了。讲得太罗嗦，故事讲不干净，因为你有那么多符号的东西要去解释，就很累。还有藏族的那个导演《静静的嘛尼石》……

彭小莲：他们说非常好，也有人跟我说，非常做作。

电影人的尴尬(13)

田壮壮：不，不是，非常好！他的第一部叫《草原》不好，《静静的嘛尼石》非常好。他讲一个小喇嘛的愿望，就是要看电视，就是想回家玩玩。但是，电影所有带出来的东西，非常有意思。还有就是电影学院一个小孩拍的，什么“爱人事件”，那部电影拍得很烂。就是 MTV 那种，故事也不好。还有一个老师曹保平拍的，叫《光荣的愤怒》，讲农村权贵和非权贵的争斗的。这个反应也不错，这次戛纳电影节电影双周的选片人来，选这个片子的时候，他跟我说片子很不错。那个人挺逗的，我说你为什么会喜欢这个片子？他说，我看像韩国片。我臭他说，既然像韩国片，你上韩国去选片就是了。他说，韩国不归他管，他是选中国片子的。他说在中国电影里面，很少有这类的。我同意，应该说拍得很聪明，但还是有很多的问题。

彭小莲：但是壮壮，你现在选片子，有没有商业价值？

田壮壮：这里面有几部片子跟他的成本比，卖得还是可以的。都是比较低成本的片子。

彭小莲：你指的是哪个？

田壮壮：比如说《光荣的愤怒》。我说那个不太好的那部，“爱人事件”卖得还可以。是电影学院摄影系的孩子拍的，他拍了两三部了，他的市场都还可以。都卖了三四百万，他也不过是两三百万拍的。他不赔本，至少发行人愿意让他上线，那就不错了。还有《上学路上》。

彭小莲：你觉得《上学路上》怎么样？

田壮壮：我觉得他有点着急，导演太用劲了，抓一个题材，似乎想把学到的东西都放进去。

彭小莲：你觉得哪些是不错的？

田壮壮：我觉得《我们俩》不错，《静静的嘛尼石》不错。《光荣的愤怒》可以看。这些不是我说的，学校的学生是这么评价的，我的很多意见，实际上是代表他们的意见。对《青红》和《世界》都不是了不得的喜欢。他们最喜欢的就是，我上面说的两部片子。我觉得《我们俩》很不错，唯一有一点小小的不满足是结尾，这个结尾还是落进了一个常规的思路里，我不是说一定要怎么颠覆，但是思路可以更有趣，更开放。前面两个人的状态和细节，都拍得挺好玩的，很生动。

彭小莲：至少把电影可能捕捉到的毛边和质感带出来了。

田壮壮：对。你看这两个人的戏的时候，一点都不觉得闷。看得很爽，光是这点就够了。不

能要求这么小个故事，这么低的成本变成一个很大的载体，这是不可能的！

彭小莲：那你看了《向日葵》吗？

电影人的尴尬(14)

田壮壮：我看了，我说不上来，我觉得是劲儿用偏了。没用在这一组人物上。你老是觉得你想看的東西，你没有看到。而且加了很多大时代的背景，加了那么多的细节和符号，你会觉得视觉上疲劳。你说《孔雀》、《青红》、《向日葵》到《芳香之旅》，这一系列的片子都是讲“文革”后期的故事，不是说这个时期不能拍，你有这段生活，你完全可以拍，但是这段时期最本质的，沉淀下来的东西是什么？应该展示给观众的是这个，而不是那段时期最符号化的东西，或者是今天人用编剧的方式去看，这就会做拧巴了。就是说一句很简单的话，电影不亲切了。我想看那个时期的东西，是因为我曾经生活在那段时期里，会觉得亲切；当故事和人物漫不经心流过的时候，会觉得你又生活了一次。可是你看着看着，怎么我就变成死乞白赖跟着走了一遭，和我没有关系。好辛苦。我觉得里面很多东西，不是要搞笑，但是你今天再看那个时期，是有一种荒谬。不要太往悲剧感里走，要有一份黑色幽默。

彭小莲：我想能这样给学生看一批国产电影，这是非常有好处的。而且当他们看见这些电影的时候，他们会用自己的感觉去评判，而不是受影片是否得过什么国际大奖所干扰，是对电影的本质有一个思考。就回到一个比较单纯的状态，没有那么多虚荣的东西在那里了。

田壮壮：你说的这点，比我表述得清楚。为什么这么说呢？我们当初看电影，都说不出谁是大师，你说是吗？我们那时候对大师根本就没有概念，就是觉得这个电影好看。我特别记得那次看《卡拉马佐夫兄弟》，还没有翻译，就那么直直地看下来了。好像是你看过小说，跟大家说了一点故事。但是，大家还是凭着自己的感觉，在那里看得非常激动，看完以后就不停地讨论。就是盲看！谈了多久啊！可能大家是看不懂，但是大家就是被那几个人物打动了，那你反过来讲，今天还有把孩子们打动的东西，挺有趣的。不是被名利所打动，是被电影的本身所打动。

这就是特别可爱的一点。所以你看每次讨论，并不是因为(王)小帅来了，贾樟柯来了，人特别踊跃。而是每一个老师，每一个导演来了，人都特别踊跃。大家会很直接提问题，提出自己的看法。

彭小莲：过去听说，电影学院的学生看完电影就是在那里拚命地恶心你，骂你的片子。

田壮壮：现在没有这个状态了。

彭小莲：怎么会改变的？

田壮壮：也可能他们意识到拍电影难了吧。那时候，我们看到好的国产片都会全体鼓掌，《骆驼祥子》不就是全体鼓掌的吗？

彭小莲：我们没有那种逆反心理，你来了，我就是非要说你不好。

田壮壮：现在吧，学院还有一点，同学看自己的作业是最热情、最开心的。看到好的，学生都站起来鼓掌！

彭小莲：拍得好吗？

田壮壮：真有好的，不错的。每年都会有一两部不错的电影。那毕竟是四年啊，那最后的时候，下功夫抓的嘛。就这些行了吗？我还要去开会，谈我们后面的制作。

彭小莲：你又开始做《吴清源》了吗？

田壮壮：是啊。

彭小莲：片子停了有一年多了吧。

(问话的时候，田壮壮没有回答，他真是有点尴尬的样子，笑了笑。对话到此结束，这时已经是晚上十点。)

全世界的导演都在解决时间问题(1)

娄 烨 陈伟文

陈伟文：每个导演，影像如何进入他的生活，他如何决定终生投入影像创作，源流都不一样。在进电影学院之前，你的家庭对你的影响是什么？

娄烨：我人生的每一步都不是原先想好的，设计好的。特别好玩。我原来学画，学素描，学静物，学人像，打基础。我学了三年动画片，在美影厂工作两年，一直准备考中央美院。我同时考两个学校，一个是中央美院，一个是北京电影学院。我还是觉得和家庭有关吧。父母都从事戏剧表演，可能有特别大的关系。

陈伟文：你小时候是否经常被带到剧场里？

娄烨：我差不多是在后台长大的。可能是从小受到的熏陶，我从一开始和演员沟通就没有什么障碍。所以后来别人说你影片中的演员为什么这么好，我说，这可能得感谢父母，得感谢我在后台长大。其实小时候是讨厌演员的。在后台，人家老是说，啊，长这么大了什么的，

所有在我面前的都是化完妆的演员，浓妆艳抹的，穿着戏服的，有时候演莎士比亚、莫里哀戏剧，还是穿着西方的那种服装，当时是很反感，可是后来看，还是让我和演员之间有很好的沟通，这可能是潜移默化的，是我始料未及的。如果我考美院成绩很好的话，可能就去画画了。考电影学院完全是因为来一次北京，别只考一个学校。

陈伟文：那时候你画画有观点吗？你喜欢哪些绘画？

姜烨：印象派。我们处在八十年代，首先接触的是西方印象派，后期印象派，马蒂斯那些。电影也是，直接进入西方电影的六十年代，然后才是它的三十年代。这是一个非常特殊的过程。1976年以后改革开放，突然一下子打开，第一时间进来的，是西方绘画史、西方电影史的中期，似乎进来的是西方文化的第二传统，第一传统(我这个词没有学术意义，只是我这么借用)是最早的，从绘画起源那儿开始，然后开始第二传统比如印象派。中国有一次西方原作展览，风景画展，只有几个大城市展览，那是法国巴比松画派的，离开画室到大自然中，那是他们绘画史的第二次启蒙，而对我们来说却是第一次启蒙。我不是美院学生，对之前的西方绘画史不太清晰，第一接触的是它的第二次启蒙，然后到电影学院去，我们看得最多的是六十年代法国电影、日本电影以及六十和七十年代新浪潮的电影，这是西方电影的第二次启蒙，而对于我们来说，是第一次启蒙。这会带来什么？带来现在这一批电影作品。去年我在聂华苓的笔会中心，只我一个导演，其他全是作家。我和毕飞宇聊，他有一个观点：翻译语言对中国作家的意义。我觉得这是一个同类的整体文化问题，实际上你接受的不是原来的信息，它因为翻译而改变了。如果平等地看，它是很有意思的，我举一个例子，我是向你的六十年代学习，那么是否意味着我的电影就在你的六十年代位置上呢？完全不是。形成这样一个现状，不是哪一个艺术家造成的，它是整体造成的。比如八十年代的开放，比如九十年代经济发展的十年可能走了西方传统二十年所走过的历程。

陈伟文：你怎么看第五代？

姜烨：八十年代第一批电影学院的学生，导、摄、录、美整体毕业，就是第五代，整体进入社会，开始在电影厂体制下做片子。当时在校的四年，他们在更新思想，更新意识，因为那时候刚刚动乱之后，他们在让他们的意识恢复正常，实际上根本没有学有关电影本原的那些语言技术，说得严酷一点，他们是不会用很好的语言表达他们的思想的，因为当时中国电影的语言准备几乎是零。而中国电影的意识准备是非常雄厚的，因为他们经历了一个西方没有经历过的事情——“文革”，之后是改革开放，这么复杂的社会背景更替，这是任何一个国家在八十年代九十年代没有出现过的。实际上第五代作者的语言和作者的思想完全脱离，不匹配的，所以才产生了一批不匹配的电影。说得严厉一点，你能看到非常雄厚的精神和思想准备，但是你会看到极度贫乏的电影语言。

陈伟文：在学院里，流行一种说法，第五代是看了《罗生门》开窍的，你们是看了卡拉克斯开窍的。

姜烨：卡拉克斯可能是意识开窍。突然，找到一个特别认同的意识表达，我觉得还是美国新好莱坞派的影片，实际上我的电影技术和语言开窍是科波拉早期作品，斯科西斯早期作品，新现实主义和新浪潮。新现实主义是我们的基础课，一开始的教学，从中国现实主义传统出发，和意大利新现实主义放在一块儿，符合中国当时的意识形态。但现在回过头看，新现实主义片子做作死了，我都不敢相信当时是拿这个当现实主义教材。

全世界的导演都在解决时间问题(2)

陈伟文：你们当时新现实主义是基础课？

姜烨：我们是拿《罗马十一点》开始教学，认为这是一个新现实主义的代表作，其实不是。这部电影是新现实主义结束作品，已经不是新现实主义最顶峰的时候了。影片完全是在棚里搭的，为什么？因为他必须制造景观了。也就是说，他已经过了新现实主义的 actual 环境，他在拍历史片。《罗马十一点》是意大利历史片，它在拍七至八年前的意大利罗马，所以它要搭景。当时意大利已经完全被欧共体接纳了，它的经济腾飞的第一个波浪已经完成，经济状况已经非常好了，所以它已经不需要关注偷自行车的人了。偷自行车的人仍然存在，但是已经不重要了。而当时我们教学上，一直是拿《罗马十一点》当经典的典范。这是一个谬误。前头的那些作品，其实更重要。

陈伟文：我倒是想听听你对安东尼奥尼的看法，很多年前你在学报上写过。

姜烨：一开始是有抵触情绪，你让我看现实主义的，我就不想看。所以往新现实主义之后的作品找。比如说老是去看德西卡的后期作品，安东尼奥尼、费里尼，对那一批导演非常有兴趣。而那批导演，当时是没有老师可以讲解的，完全就是空白。资料匮乏，影片源匮乏。当时片子很少，后来有了《奇遇》、《放大》、《红色沙漠》。

陈伟文：《女朋友》？

姜烨：当时没有《女朋友》，《波河上的人们》也没有，这是安东尼奥尼的纪录片阶段。然后片子多了，而且看的次数特别多，然后是《放大》。《放大》其实是他中期 1966 年的作品。他已经不在意大利拍片了。然后是《中国》，接下来是《职业记者》，他在西班牙拍的。《加比斯基角》，在美国拍的。越来越全，到 1988 年的时候，片子都来了。

陈伟文：记得你在学报上是分析色彩。

姜烨：有一些老师的研究，还有一些搞意大利研究的，我认为从电影学角度当时是把安东尼奥尼神化了。是作为一个大师，作为一个不可及的偶像，原因很简单——很难理解他的作品。一个人的作品很难理解，往往会被推为大师，或者贬得一钱不值。当时不可能把安东尼奥尼贬得一钱不值，虽然在西方电影史上他已经是非常晚的一个案例了，但是他在西方已经被认可了。对安东尼奥尼的研究有非常先行的一个概念，把电影之外的一些概念加在他的上面，当时我的那篇文章，写的就是我不管他的思想，这思想是在电影之外的，这思想我也不完全懂，但是我来梳理他的语言，梳理安东尼奥尼表达的方式，通过方式来试图理解他想表达的他的思想，和他的情绪。实际上是从文本出发。我当时感觉，意识形态研究对我学电影没有任何帮助，只有妨碍。最后，论文叫“说话：安东尼奥尼的方式”，实际上是一个语言

方式研究。

陈伟文：你怎么看安东尼奥尼的影像思想？

姜烨：当时我的第一篇，是在学报上的那篇，是特别具体的影片分析，等于是一个作业。分析他的色彩。当时色彩对安东尼奥尼来说，已经被神化了。西方评论首先把他神化，这本身是一个错误，然后我们再跟着西方评论，把他更神化，于是他就是一个色彩大师了。可是他的色彩是建立在纪录片基础之上的，这是所有人没有提到的。虽然他改变颜色，改变环境的颜色，我认为他改变颜色也没有到一个绘画状况。只是他的选择是非常进入他的语言体系里头的，这一点是非常杰出的。他可以选择他所要的现实中的元素，组合他摄影机前的现实的元素，使得现实成为安东尼奥尼的现实，而不是所谓的他者的那个现实。他认为只要从这个角度来说他者这个现实是不存在的，如果没有摄影机的话，你呈现的这个现实就是你的现实，而不是第三者的现实。第三者的现实是可以被质疑的。这是他的影像思想，也是他的哲学思想。

陈伟文：你这篇文章，这种导演的姿态，对我们后来进入电影学院的人，从电影本原而不是意识形态来研究，来表现，是有很大影响的。

姜烨：你是一个电影导演，你就从电影角度来表达你对哲学、社会学、人类学的建议，而不是说你要成为历史学家、哲学家、人类学家。要按电影艺术家的逻辑来工作，这是一个通行规则。回到最基础的，就是说摄影机将现实记录下来。你呈现的看上去像某个现实，这是可能的，但这是看上去像，对不起，这是你的现实。这就是安东尼奥尼的基本问题，主客观问题，摄影机是不是在场。这个是电影的基础悖论。是纪录片学派和很多电影导演遇到的问题，而处理这个悖论的方式，决定了这个电影和那个电影的不同。

我的毕业论文是比较安东尼奥尼的电影和新好莱坞科波拉、斯科西斯的关系。我认为美国新好莱坞派，很好地继承了新现实主义后期，就是安东尼奥尼这批导演语言上的一些传统。这是第二次传统。新好莱坞派继承得非常优秀。比较《奇遇》和《现代启示录》，?认为是在若干年以后，科波拉把整个越南和越南战场，把整个湄公河，当成了安东尼奥尼的那个小岛，用整个美国历史的十年，来作为两个男人和女人的背景，从语言上来说是完全共通的。甚至出现了完全的致敬性作品，科波拉七十年代的《对话》，讲窃听故事的，严格说是重拍片，要注明根据谁的作品改编的。他买的重拍权。美国新好莱坞派和意大利安东尼奥尼一批导演的沟通，实际上是非常有意义的。你不能否认这是最初的那个传统。

全世界的导演都在解决时间问题(3)

有一个现实是被忽略的，我们用作电影教学的二三十年前的西方电影，是二三十年前的西方观众观看的，这是有一个误差的，影片的速度，影片表达省略的可能性，都是有差别的。那不是标准，而是一种原始语言的状况，你可以学，但你要完全用那个语言来工作的话，是要

出大问题的。你失去了那个语言的时代性。作为今天的电影工作者，你使用原始语言，你还可以使用更原始的语言，比如说 1895 年的火车进站，长镜头，都可以用，但是你不能排斥这个时间线的问题。你是在 2007 年。美国新好莱坞派很好地完成了原始语言到现代的一种转换。后来的好莱坞导演，比如昆汀，转换也是成功的，他的基础可以找到三十年前四十年前的西方电影。

陈伟文：新好莱坞起到整体转换的作用。你把新现实主义和新好莱坞联系在一起，是非常惊人的一个观点。

姜烨：那实际上是一个比较研究。因为很多问题你很难单独在意大利安东尼奥尼那个圈中解决，《八又二分之一》完全是经典，它建立了一个它的传统。比如帕索里尼的很多片子，它实际上建立了一个特别强烈的纪录性和它传达思想的方式的传统，建立了很多以前没有过的形态，这些形态后来一直在演变。可能和我观点一致的人不是特别多，我是技术形的。在校时大家就已经知道我注重技术问题，我不和他们探讨意识形态问题。

陈伟文：你们几年级开始拍作业？

姜烨：我们从第二年开始拍作业，拍 16mm，录像作业很多，当时是特别简单的录像，还没有 beta 呢。

陈伟文：还记得第一个作业吗？

姜烨：第一个叫《控制》。听这名字特别学术性的(笑)。这是当时氛围造成的。那个片子实际上就是一个技巧练习，没有故事没有情节，当时放片子讨论，还和老师吵架什么的。

陈伟文：太长是吧？

姜烨：一个是太长，一个是老师觉得你得说点什么事儿啊。我说我还说不了。现在还没有解决我的语言问题。可能跟我以前学画有关系吧，你先别找风格、点彩，你先把基础打好了，你画静物，不管你笔触，你先给我画像了。素描，你先画石膏像，踏踏实实把形弄准了。实际上这是一个绘画语言训练，这个传统是不是正确，我觉得有待探讨，它不能帮助你成为大师，但它能帮助你说话。你是不是可以说出非常优秀的话，那是另说，这和技术没关系。后来有人认为，不能学素描，因为它限制了绘画作者的想象力。但我觉得限制想象只能怪那个作者，你不能怪素描，它提供了一个基本的训练平台。反过来，你干吗就被它限制了？你为什么就不能冷静地来面对？

第一部录像作业，要求十分钟，我大概拍了有二十分钟，它有两部分，一部分是纪录片，一个超市，通过剪辑构成整个购买收款过程，第二部分是在一个画室里的一个女人，她想把一个鸡蛋竖在一把椅子上，最后你觉得要竖成了，蛋打碎了。你现在要看，前部分是火车进站，后面是梅里爱的东西。实际上这是对两种电影可能性的尝试，一种是完全设计的，特别做作的，像《一条安达鲁狗》、《卡里加里博士》那个系列的东西，还有一个完全是纪录性质的，回头看，我当时同时对两个方式非常感兴趣。

陈伟文：你还有个作业，那时候电影学院教学楼没有造好，你拍一个摩托车上去。

姜烨：那就是整个洗摩托车修摩托车的过程。那是二年级 16mm 黑白作业。完全是一个搬演纪录片。车主和王小帅一块儿擦车。两台 16mm 手持摄影机来记录这个过程。片比很高，在剪辑台上那时还是手摇来剪辑的。当时一个是想实施双机的工作，第二想做过程的工作，过程是产生含义的，怎么让过程产生含义，就是我不改变整个过程，但要它成为我的过程。这可能也和搞安东尼奥尼的研究有关。就是铁路上有一个废弃的可口可乐罐子，安东尼奥尼的方式就是：语言已经产生了。对于这个可乐罐子和旁边铁轨的详尽记录，就已经产生了语言。我们越是了解清楚，它的语言就越丰富。比如几几年产的可乐罐子，如果带中文字儿的，它的语言就改变了，铁轨是不是反光，这就涉及到影像了。旧的铁轨，还是反光的铁轨，传达的意义是不一样的。当时想在电影学院还可以做这种基础工作，别一毕业就没有任何机会来做了，所以在学院的作业实际上做得特别极端的。

全世界的导演都在解决时间问题(4)

陈伟文：接下来你的尝试呢？因为你对两种看上去截然不同的电影形态和可能性都非常有兴致。

姜烨：我试着在让两者没有界限。很早我们被告知，也是通行的，要做一部片子，你得知道风格是什么，是写实还是写意的，是诗意的还是……但我觉得这实际上是一个语言控制思想的做法。这是我不希望的。比如在纪实框架里没法体现的一些思想，于是你就把那个思想回避掉了，但是实际上思想是可以自由传达的，那为什么不可以在这儿说呢？应该是语言跟随你的思想，不应该是语言限制你的思想。这也是我对第五代片子最大的一个看法。我认为语言限制了他们思想的传达。我完全能感受到他们思想的复杂性和多样性，但是，受到语言表达的限制，于是思想变得单一，缺乏了他们原先开始构思时候的丰富性和多种可能性。而且带有强迫性。它会传达一个信息——我告诉你世界就是这样的。这会使很多人排斥的，凭什么世界就是这样的？

陈伟文：你似乎相信第五代的单一仅仅是语言造成的。

姜烨：如果说“文革”影响了这一代人的意识，相对比较单一，不是非常开放，那么他的语言让他更封闭，更单一，更贫乏。

陈伟文：是否他们贫乏的语言，反过来说明了贫乏的现实？我相信戈达尔的一句话，没有正确的影像，只有影像是正确的。

姜烨：你说得对，第五代产生这种影像是历史和社会原因的，包括他们自己语言准备的原因，但这都不是问题。为什么第一批第五代作品那么优秀？他是直接把自己语言的贫乏，自由的限制，社会的压抑，整个儿放到影片中，有什么样的现实就有什么样的影片作品，这是自然流程。而且它和当时的中国现实是有沟通的，是对位的，所以你会感动，这个影像是

生命力的。然后你要继续保持这个影像，这是错误的。新的语言产生了，保持这个语言风格是没有问题的，但有一个前提，社会必须相对稳定，但是如果大环境出现巨大变化，加速度，这语言就马上被淘汰，肯定的，它失去了现实和大环境的一种沟通，这沟通几乎是一个孩子和母亲的脐带的沟通，一旦脱节，就会完全失去意义。

陈伟文：在学院的四年时间相对较短，拍电影的过程很长，如果如你说的他们停滞了，那么什么阻碍了他们进一步变化？他们的停滞是他们自身的原因吗？拍摄电影的一生是漫长的，不断更新。

姜烨：对，不断更新。第五代后期作品你会觉得，怎么不好了？有两个原因，第一，如果你不跟着大环境语言发生变化的话，就会出现问題。第二，如果你意识到要跟随大的社会背景产生新的语言，但是很可能，你缺乏准备，你不知道怎么办。你突然发现，缺乏很多资源。我觉得后期第五代的影片，这两方面的原因都有。这是我的个人看法。

陈伟文：罗西里尼这个导演你怎么看？

姜烨：《罗马不设防》，差不多是个纪录片了。发生在摄影机前后的状况差不多，都是在废墟，和罗马当时情况一样的。拍的是还没有解放的罗马，拍着拍着，罗马解放了。

陈伟文：突然间现实和影像完全重合了。有时候电影很奇妙。比如还有戈达尔的《周末》。

姜烨：你就会特别理解，巴赞的长镜头理论，造就了长镜头的工作方法，但它同时也造成了戈达尔的跳切，同时造成了两个截然不同的结果，但都起源于一个思想。这是有意思的。

陈伟文：离开学校之后，你去了哪里？

姜烨：上海电视台。分配过去的。但没有上过一天班。让我同学去拿了一年的工资，我就在北京拍广告，然后给我一封信，说几月几号不来上班的话，就算自动辞职。后来我就没有回去。

陈伟文：你们同学差不多同时开始拍第一部电影。小帅拍的是《冬春的日子》。说是自己凑的钱，演员也是自己的朋友兄弟。

姜烨：产生后来中国十年的地下电影，和电影学院有很大关系。因为那时候做作业就是，给一个十分钟的电影，你自己去做。什么都不管，也不给钱，就提供一点设备。

陈伟文：我们也这样。

全世界的导演都在解决时间问题(5)

姜烨：等你出去拍电影的时候，你会发现，这种情况以前碰到过，没事儿。没钱找钱，没有场景，自己谈去。根本不依靠体制那个框架来自己做电影。因为我们全都是这么训练的，所以没有说不能做的事儿。体制再不接纳这批人，然后这批人又都训练过独立完成自己作品的的能力，于是自然而然就形成了脱离体制的状况。这可能是电影学院的好处。(笑)

陈伟文：那你的第一部电影《周末情人》呢？走过什么样的历程？

姜烨：本子是文学系一个同学写的。然后我们再一块儿改。然后找投资，然后买厂标。福建电影制片厂的厂标。

陈伟文：当时厂标多少钱？

姜烨：原来十万，后来不到十万。那时候已经慢慢降价，作曲是福建厂当时的厂长。沟通挺好的。投资八十万，后来超了，追了一点。

陈伟文：这个影片有个角度令人印象深刻，低机位拍摄地面，前景是一堆垃圾。我们给你起了一个外号……

姜烨：脏乱差。

陈伟文：垃圾篓。

姜烨：我对脏的东西比较感兴趣。

陈伟文：现在回过头看，当时拍《周末情人》，印象最深的是什麼？需要解决的问题是什麼？

姜烨：第一个感觉特别解放，可以不管技术问题了。我第一次拍长片，突然发现，我语言没有问题了。我应该关心这个人物是怎么回事，我想传达什麼情绪，当时有一种兴奋。后期很长，大概是开始做后期一个月后，就把片子剪成了，然后有一次特别大的变化，就是重新剪了一次，一直到今天那也是特别重要的一个过程，当时上影的老剪辑师都疯了，因为那时候还没有电脑剪辑，都是手摇的，特别累。

陈伟文：为什么这么做？

姜烨：因为剪出来以后，我觉得不是我要的那部片子了。那个感觉我认为拍摄的时候都已经拿到了，但是为什么剪辑起来不是我要的？然后我就检查所有素材，发现衡量标准不对，该用到的素材都剪掉了。这是一次特别大的变化。我现在都记忆特别清楚。那个剪辑师是上影老剪辑师，特别有经验的，后来我和他交流，我得感谢他，他接受了我，实际上按照一个通常标准来说，应该要去掉的素材，恰恰是我要的，也就是说，如果你的衡量标准发生变化的话，它决定了你使用素材的方式也会发生变化。这一点当时是特别有感触的，我突然觉得，一下子悟到很多东西，一下子和以前学习的那个过程通了。

陈伟文：其实之前你的四部电影，都是扎实地在作语言尝试。

姜烨：实际上每部电影都有语言的工作在那儿。当然有完全解决语言问题的，就是《危情少女》，那几乎是一个作业。在《周末情人》之后，我突然发现我还不行，我的语言还不自由。我还缺一大块儿。在《周末情人》那个故事框架里面刚刚好，我的语言和我想表达的正好在一个层面上，够用。但我觉得我的语言马上会造成障碍。1995年我就做了一个特别极端的《危情少女》，反纪录的这种做法。我看我的语言的宽度到哪里，看我的语言呈现的边界在哪里。这个工作现在看是非常重要的。就是在一个纪录框架里，可以到达一个非常戏剧化的状况。

陈伟文：我想起维特根斯坦的一句话，语言的边界就是你世界的边界。

姜烨：如果你的语言非常窄的话，它影响你对世界的理解。可能小说也一样，但我觉得电影特别明显。因为摄影机就是你的眼睛嘛，你怎样来构成这个现实，特别直接，语言到哪儿你到哪儿。比方，你的语言如果只能在全景，那就是全景，进不去。不可能给特写，一给特写就出错误。到什么时候你给特写也可以了，这说明你对现实的近处观察已经解决了。也就是说你对世界的态度不是一个全景态度，而是可以进入到近景的。

陈伟文：你刚才说到拍了《周末情人》之后思考的问题，说明你是自觉地意识到你的语言可能会受限制，然后你做了新的语言尝试。那么，它在现实中获得的评价，对你以后拍片会有影响吗？

姜烨：第一部电影完成后，得到的评价没有涉及到语言。从我的感觉，拍到现在，还没有对我的电影进行语言评价的。这个很正常。因为读懂这个语言你还需要语言准备。基本上是在意识形态领域里的读解。

陈伟文：别人的读解对你能发生多大影响？

姜烨：没有什么影响，我不太关心。它不太进入我所需要获得的信息的范畴。意识形态问题很可能我在写这个剧本的时候完全解决了。已经拍了，在那儿了，这是不用讨论的。

陈伟文：你刚才说拍《危情少女》是一个戏剧性的电影，在你的自觉意识上是做语言实验，但现在回过头看，具有什么影响？

姜烨：如果从文本来看，那部电影属于我的比较黑暗的一部电影。从心态来说很黑暗，很无望，很焦虑。我觉得作者心态，尤其是影像作者，他是很难装假的。因为他的通道太多了，一部电影，它可以开放好多通道，差不多是一个多媒体通道，所以你很难把导演的思想意识状态藏起来，藏不住。所有东西都在传达你的决定，也肯定传达你的思想，所以我一看几个镜头，你当时是怎么想的，现场思想状态是什么样子的，我大致就能知道。《危情少女》所有演员都是白色的面部化妆，像脸谱一样的，那种极致的做法，你可以说是语言的，你也可以说是精神的。如果当成别人作品，我会觉得这人有病，这人疯了，这人对世界的态度已经扭曲到那样一个状况。而记录方式又是完全纪录性质的，这是一个矛盾，这是从文本就已经呈现，做不了假的。

陈伟文：那部电影源起是什么？

全世界的导演都在解决时间问题(6)

娄烨：源起是上影厂的一个剧本，我给改了，改成三十年代的背景，实际上也不是，说不清哪个年代的，服装也都是中性的，受到很多的黑色电影的影响，恐怖片的影响。当时是从语言层面上做了很多尝试，比如极限的低照度，非常小的光孔拍夜景，这都是那时挺疯狂的尝试。现场和白昼一样，必须有特别大的光亮，然后把光孔弄得特别小，为了什么？为了强调所有的景深，前后一样清楚，为了使所有景深一致，强调完全透视性的景深。这都是那时候做的。比如说完全戏剧性的化妆，然后服装特别受川保久玲的影响，那个日本服装女设计师的影响。

陈伟文：你的第三部片子是 1999 年的《苏州河》，这部电影从你的结构上来说，这里面主要的剧作的核，是这两个人物的身份怎么互换，什么时候美美成为牡丹，我看的时候一直等着看你作什么样的技术处理，我记得你在她的左腿内侧贴了一个蝴蝶，这样来完成身份互换。

娄烨：是意念上的互换，不是真实身份的互换。

陈伟文：周迅演的角色，实际上具备几种形象，比如单纯女生，比如美人鱼，比如歌女，是“两极”的形象。

娄烨：是两极。剧本是按人写的，美美一段，牡丹一段，拍的时候也是很清楚的，妆都变了嘛，很清楚的两个角色。只是在一些关键场合，有意模糊她的身份。

陈伟文：意念上可以区别出来，但她们是同一个人扮演的，不同时段她们有不同的动作，化妆不同。你赋予她们不同性格，但这只是增加了这人物的复杂性。她并不是真的是另外一个人。我觉得这个片子是你的片子里最开心的。非常好玩，调侃。

娄烨：很自由的一个片子。

陈伟文：最后你给出了那个视点，透过前景的酒瓶，那是酒鬼的视点，传达了非常明确的一个信息——这事儿到底真的还是假的？这个倒挺有意思的。你把周迅这个人物，是一个女学生，又是一条美人鱼，还是一个酒吧女，然后你竟然把她搁在一个水箱里。这想法不错。

娄烨：拍《苏州河》是我第一次获得自由的感觉。我可以忘掉所有的技术问题、语言问题，可以只关心故事，只关心那些有意思的那些细节，没有包袱的状况。水箱里的美人鱼，那是新闻联播里一个湖南真的事情，我只是搬。我写剧本的时候就知道，酒吧里有美人鱼表演，但不是在上海，不是在苏州河。当时用的是真的案例。后来美人鱼表演就给查封了，据说《苏州河》DVD 出来以后，那边又有了，反过来是互动的。我从现实里来的，然后我给出一个信息，改变了现实。这挺有意思。

陈伟文：但一般人对影片的读解和你的设想会有很大差别，有人把“美人鱼”读解为中国和西方话语的问题，认为是来自西方的一个寓意。

娄烨：当时美人鱼表演就是发生在中国的。当时我特别反感的就是做一个中国式的片子，因为那时我已经看不到太多中国式的东西了。我是在上海，中西文化的前沿，所以我没觉得和西方的鸿沟这么大，而且这些童话都是在小时候就读过，所以我觉得是很自然的。当然美人鱼这个形象和苏州河的关系，实际上是西方评论特别关注的那个点，这也是我没有想到的。当然他们完全认可，中国是不中国的。我拍摄的时候，就是不管这是不是中国的，你去拍肯定没有错的，因为它就是在中国的。我不会担心这个东西太洋了，我得做得土一点，这才中国。我觉得不能这么来开始工作。

陈伟文：那就没法拍电影了。

娄烨：那就没有意思了，特别无趣了。你就失去快乐了。上海结婚都是婚纱嘛，你不能因为它是一个西方的语言体系，于是就排斥。《苏州河》在西方的成功是一个特例。是一个偶然事件。所有因素告诉我，这不可能在西方社会、西方市场获得成功，但是我发现所有人全都懂，全都明白，而且我的传达是有效的。当你把自己的感受准确传达的时候，他会跟着你在你的系统里进行思考，而且和他的生活发生关系。

第一批西方评论是说这是中国的基斯洛夫斯基的翻版。然后在美国放映的时候说是希区柯克，在香港放映的时候说是王家卫。然后我说，幸亏这些导演都是我特别喜欢的，也就算了。第一批美国评论说，这是一个中国导演拍摄的中国版的《晕眩》，希区柯克的。第二批的评论是完全细致地作《苏州河》的语言和《晕眩》语言的比较研究，这是特别有意思的。美国评论说音乐也是特别像的。我说会吗？我跟德国作曲说，你不能害我吧。他绝对没有想到，后来他从网上下了那个《晕眩》的音乐，比较后确实挺像的，这可怎么办？然后我去找来《晕眩》看，我认为从语言上来说，是完全不一样的。第二轮第三轮的评论就开始涉及语言的比较研究了。比如说新浪潮的影响，这个是很符合影片实际的，因为我特别喜欢新浪潮的电影。

全世界的导演都在解决时间问题(7)

陈伟文：据说后期制作的时间蛮长的，断断续续两年。

娄烨：拍摄三十天，特别短，做完它花的时间特别长。中间断了，没钱了，素材搁在那儿，没法剪。然后去干别的，拍我的广告。

陈伟文：这个是用 16mm 拍的。是你的“超级城市”里的计划之一？

娄烨：“超级城市”做了五部，在《苏州河》之前计划就停了。

陈伟文：你自己得意的镜头是哪个好呢？

娄烨：都很得意。包括卡拉 OK 女孩，我都觉得拍得挺舒服的，实际上那是一个摄影师视角，坐在一个真的包房里面，然后就那么拍。

陈伟文：那是一个非职业的演员？

娄烨：非职业的。一个原来在迪厅工作的女孩。感觉挺好。我说就是应该挑逗摄影机。这话我和周迅也说过。那摄影机不是机器，那是一个人的眼睛嘛。

陈伟文：这个电影里的人物设置和《晕眩》人物设置很不一样。《晕眩》里面，那个人物病态的，等于是一个人把另外一个人活活逼死。

娄烨：有一个美国评论家说，希区柯克是建立在一个严密逻辑基础上的，这是西方传统。而《苏州河》是建立在主观感受上的，他认为这个主观感受是东方的，神秘主义的，是建立在命运上的，不是建立在一个可以把握的逻辑上的。我觉得他说得有一定道理。其实到底是一个人两个人不是特别重要的，重要的是影片很多关键点上的那种模糊性。

我说摄影机不撒谎，但它有时候在撒谎。这是一个基础悖论。还是摄影机在场不在场的那些问题，有很多直觉的东西在里头。

陈伟文：你的几部电影都是都市触觉的，而且避免了一般电影表现上海所运用的建筑什么的影像。是否试图归纳一下你对上海这个城市的感受？

娄烨：脏乱差。(笑)比较主观的一个上海。如果说你是完全客观的，那么你要依附现实来传达，你可以把你的语言降低到零，因为现实已经传达你要传达的东西了。但是如果你不是依附在现实上的，你有主观介入的，你的摄影机已经介入了，这种情况下它就要求你有作者自身的摄影机的态度。这是很重要的。影片故事好像在苏州河上的，但实际上是依附在怎么来面对苏州河上面的。有些问题你必须很清楚。苏州河对你来说是什么，这是一个根本问题。我的观点很显然，我觉得它是脏的，但是又是很美的。

陈伟文：这是进入生活的一种方式。我要通过影像这种媒介的方式找到我和这个世界相通的东西。

娄烨：安东尼奥尼所有的片子都在说，生活是一团糟的，但生活可能是美好的。可能很多艺术作品都传达这么一个信息，但怎么来传达这个信息，每个人有每个人不同的角度。这才会有不同的丰富多彩的电影。

陈伟文：《苏州河》开始是以一个摄影师的纪录风格进入，是一个纪实与虚构的关系，后面其实是有反差的，叙述者正在叙述一个故事。人们对结尾含义有不同的看法。

娄烨：结尾就是，情人走了，自个儿把自个儿喝醉了，然后相信苏州河会变清的，相信爱情还会再来的。还是比较健康的。

陈伟文：这个片子很开心的，相比《紫蝴蝶》，《紫蝴蝶》很压抑。沉甸甸的，秤砣一样，最后加的那段闪回，等于你还要给这个秤砣打上一个封印。

娄烨：可能某些电影作者在某个阶段只能拍这个作品，如果过了可能就不会去拍了。如果我2002年不拍《紫蝴蝶》，现在就不会拍了。那是到目前为止，我的电影处在非常黑暗的一个点上，非常无望，绝望，那跟我个人有关。几乎透不过气，找不到出路。我真正第一次涉及历史，这又让这个黑暗的点更加黑暗。一旦你涉及历史，你就有双重任务和责任在那儿，而且那是一个七十年前的历史，还不是近历史。

陈伟文：以前你都拍当下，突然一下子摆渡到历史。

全世界的导演都在解决时间问题(8)

娄烨：对我个人来说，是一个特别大的转弯。一下子发现以前获得的那些资源和经验，已经完全失效了。不适于这个题材表达了，你必须找到新的东西。当然这也是我拍这个电影的一个刺激点。怎么面对历史，不仅是语言层面，而且也是思想层面的问题。这部片子审查的时候，一开始提出四十多条意见，后来精简到四条意见，总体来说基本上呈现原来的状况，回到一个最基本的人的角度来看历史。我认为你现在不可能还原七十年前，所以，在2003年拍的一部关于1930年上海的电影，它就是一部2003年的电影，而不是1930年的电影。实际上它是今天的关于历史观望的一部电影，不是一部历史片。

陈伟文：说一个剪接问题，一开头那段跳切——在集体宿舍里，仲村亨和章子怡在一起，看得出他们关系亲密，但是你有意不把他们框在一起，全部都是分切，甚至还有挖格……机位基本上是同一个角度，一直对着窗拍，感觉你把他们像棋子一样从这里搬到那里，来回切这个角度。这让观众时刻感觉到在摄影机的干预之下。

娄烨：当时我对摄影师说，假设你是一个2003年的摄影机，放到了1930年，你会怎么样？实际上好多东西你根本理解不了。不知道是怎么回事，你只有通过你拍摄的东西去揣摩发生了什么。有些东西没有改变：气候是一样的，七十年前的雨是一样的，做爱是一样的，开枪是一样的，很多，我们还找到了别的一些时空关系，通过和七十年同样发生的一些事情，我们来和七十年前的现实发生关系。这是最重要的一个部分。区别只是打扮、发型、服装，我们也没有强调这个区别，尽量让这个语言层面减弱，不会像《花样年华》那样就看见旗袍了。实际上他们之间的人物关系是完全打开的，从语言上来说，这个是做得比较厉害的，比较狠的，女主人公男主人公，我只给你看两张脸，你来组合他们之间可能发生的事情。事件是在人物之间的，而事件我是不在场的。这是这个影片特别重要的一个语言方式。用这样的方式来对待历史，是当时我觉得找到的一种和历史交流的方式。

实际上很难搭建七十年前的人物关系事件逻辑。我读到的当时对于东北发生的一个自爆事

件，有七八种解释，这是历史，对今天的人来说，实际上历史不是历史本身，历史是经过众多解释构成的。真正的历史已经不存在了。

陈伟文：我想你不仅要记录下当下，还要记录下时间，记录下时间的流逝。

姜燚：从这个思想出发，《紫蝴蝶》的摄影机记录下来的是一个现实，这个现实是七十年后搬演的现实。但是，它是现实。那个车站，你不能因为它搬演了七十年前的一个瞬间于是它就不是这个车站了，它就是南京的一个车站。

陈伟文：我纳闷，车站拍的时候你为什么没有到上面，到天桥上面往下拍，如果是我的话，本能的可能就会上去。

姜燚：全片只有一个镜头是高于视平线的，就是结尾，结尾你会看到整个升起来，我只用过一次罗马升降。就是大炮。这个完全出于我刚才说的思考。实际上这个思考不光是影片思想，太涉及到影片语言了。也就是说，所有的摄影机是被动状态的。如果我从天桥往下拍的话，那上帝视角就出现了，实际上影片只有一个上帝视角，就是结尾。摄影机和你的人物是平等的。谁不先于谁知道任何事情，这是《紫蝴蝶》的语言方式。我不知道你要做什么，虽然我是知道的，但摄影机看上去从语言角度说不知道你要做什么事情。这是建立摄影机对象和摄影机之间语言张力的一个最重要的思想。整个影片是按照这个构成的。

陈伟文：当时我以为你是资金不够要抢时间造成的。

姜燚：我不是，实际上在这一群导演里我是获得资源最多的。因为我不会出现没钱，胶片不够，时间紧张，我得承认这个事情。这个片子投资是挺大的，大概近三千万。《苏州河》拍周迅跳河，当时有三台摄影机，放在一个位置上，当时我就跟摄影师说，那两台摄影机都不用看，不用冲胶片，因为周迅那个人物只能看一部摄影机。这是她的视线也是贾宏声的主要视点。这个镜头必须是看一部摄影机下去的。

陈伟文：《紫蝴蝶》最多用多少台摄影机？

姜燚：车站那里是四台摄影机，都在下面，还有一个即兴的拍摄，五台。是南京的浦口车站，改造了一下，基础很好。就因为那个铁轨能够走那个车头。电影这个行业太奢侈了，让你有一种责任感。你可以决定很多资源，资源都是可以换算成金钱的，所以你的决定就必须是经过思考的决定。有责任在那儿。

陈伟文：你拍不同电影，改变还是挺大的。动力似乎都来自你自身。

姜燚：我不想做重复做的事情。那个做法会特别累。你还不如把一个方面做好，做到极致，然后你就可以找一个新的刺激点来工作。短期内我不会拍三十年代，近古装片，会提不精神来。

陈伟文：那么你拍《紫蝴蝶》之后，意识到什么方面的电影语言有限制？

姜燚：《颐和园》剧本是在《紫蝴蝶》之前。《紫蝴蝶》计划进行得特别快，电影学院梅风老

师，他是《颐和园》联合编剧，写《紫蝴蝶》特别累的时候，我说不行了，我要写一会儿《颐和园》。我们为了调节一下，互相换着写剧本。拍完《紫蝴蝶》我们自然就转到《颐和园》片子上。两个完全不一样，但现在看来有点关系，一个是近历史，一个是远历史。《紫蝴蝶》对历史态度的准备，让我到《颐和园》已经完全自由了，没有特别大负担。

陈伟文：你说拍《紫蝴蝶》是你个人状态特别黑暗的时候，怎么走出来的呢？

姜烨：拍完就走出来了，把黑暗留在影片里。

陈伟文：《紫蝴蝶》某种意义上说还是一个类型片。黑色电影，战争片，爱情片，浪漫片。我感到你的影像刻意传递了一种摄影棚的气息。包括你拍室外，都有一种棚内的感觉。有默片和早期黑白片的照明效果。

全世界的导演都在解决时间问题(9)

姜烨：你看的是胶片吗？DVD 有低照问题。《紫蝴蝶》里，用的最多的是长焦镜头，压缩景深，在架子上用长焦自由抓拍。

你说的部分是《颐和园》的影像状况，夜景完全排斥光线结构，因为夜景是没有光的，然后也不强调固有光源，比如灯泡。强调的是补密度的那个光源，强调的是人物固有的亮度而不是强调人物以外光线的影响，就是说，人物以外的光线是好莱坞的做法。《颐和园》是正面补光，打亮，但是打得不是特别亮，是可以控制的，似乎你呈现的是没有光源的情况，不是光源塑造结构，强调影像的平面性，排斥交织点透视，这是《颐和园》里做的。它和故事有关。

陈伟文：可能我看 DVD 的缘故，画面四周比较暗。中心区域打亮，感觉在向默片致敬。也挺有意思。

姜烨：所以从一个角度说，电影是怎么拍都可以，六年之前，你怎么可以跳切呢，六年之后不存在可不可以跳切，你想怎么做就怎么做。没有通行的美学原则，原来虚焦是要去掉的，洗印厂要打洞的，现在很多影片都是虚焦的，在高清出现以后，虚焦点是胶片特有的，你凭什么要排斥？凭什么说是一个错误呢？电影是丰富的，到今天标准已经完全开放了。

陈伟文：你经常用到摄影机态度这个字眼。进入到《颐和园》呢？

姜烨：《颐和园》差不多是按照纪录片方式工作的一部影片。我鼓励即兴表演，完全不允许演员走位置，不允许定机位。我和演员工作排戏的时候，摄影组不许在场。非常极致的一种方式，我要造成的实际上是摄影机和拍摄现实的一种偶合性。这个从语言工作来说是很极致的，但特别快乐，所有人都不知道会发生什么，然后你再控制发生的强度和准确度。

陈伟文：哪些导演你比较欣赏？

娄烨：我干活的时候看片子特别少，做片子的时候你看不下去，你看什么都觉得怎么拍成这样，这不是因为片子不好，是因为你的衡量标准处在一个正在做的一部影片上。拍《颐和园》的时候我坐飞机，飞机上不是放片子嘛，我把它当监视器了，这种镜头怎么还能够过！后来我才意识到。在那个时候所有影像出现在你面前，评判的标准都是你正在做的电影。完成了以后，才慢慢地恢复到正常。

现在我特别排斥有很大一部分西方电影，今天好莱坞呈现的影像状况，我都排斥，因为我觉得太好了。真漂亮，真细致。我看不下去。缺乏了一种粗砺的感觉，在今天西方的电影里面，我找不到想要的那种粗砺的感觉。六十年代反而是有的，所以西方已经离开它的传统太远了。今年我在南京的独立电影节做评委，这一批影像非常优秀，应该有更多的人提及他们的名字。

陈伟文：语言探索的途径上，有什么体会吗？

娄烨：一般来说电影语言的更新是纪录片带来的。中国缺乏一个系统的纪录片运动，但纪录片环节确实是特别重要的，不能跳跃的。纪录片是关注当下的，于是它建立了一种影像和当下现实的关系。实际上语言上也做了沟通，然后在这个基础上你才能做长片故事片。中国一直没有一个很好的纪录片的历史延续，基础没有，中国电影的语言基础不存在，它没有一个面对现实的沟通，第一阶层的沟通。新浪潮是起源于纪录性的，必须有一个摄影机尝试和现实发生关系，然后才能提升。现在是一个纪录片特别好的时候，条件已经准备成熟了。有一批作者，建立的语言是特别通畅的，远远高于现在工作的电影导演，这是我特别吃惊的。他只是需要练习，比如剪辑，解决连接和传达含义问题。

第五代那个时代，舞台和样板戏的准备是他们的语言准备，他们中间缺乏一个特别广阔的纪录片运动。于是你就会理解为什么今天所有的第五代都会回到一个历史题材，因为那是舞台化语言可以解决的，而不会去真实面对当下，因为他的语言根本解决不了。但你要用舞台化的语言来拍历史片，是挺落后挺过时的一个做法。是不对的。因为我刚才说了，历史片是和今天有关的，但这批导演能够做的还是把它当成一出戏。

陈伟文：你怎么看贾樟柯的电影？《站台》里，一对双胞胎姐妹从村长办公室出来，然后切到了公路边，背景是黄河，舞台就是货车车厢，她们在上面演出，大全景，在离车子稍远的路上站着她们的团长，一副百无聊赖的样子。这里有贾樟柯发明的美学：在不恰当的地方出现的不恰当的人。但是如果没有边上站着的那人，这种美学就会大打折扣。

娄烨：贾樟柯的《小武》是中国电影史上不可重复的，他所关注的现实，这个人物的多义性，你很难用既定的道德来评判这个人物，这都是不可重复的，这是一个分界线，这个呈现的状况是以前中国电影没有的。挺自由的状况。由衷的，没有任何障碍的，所有的都是直接传达出来，他的《任逍遥》也是很好的，《世界》有点拘谨。

全世界的导演都在解决时间问题(10)

陈伟文：你和小帅的片子，出来的时候，人们批评影片中的人物没有职业。

姜烨：这也是无意识的，就是不希望对人物的一种界定，界定就是对丰富性的一种限制。我们出生前的中国社会是用政治概念划分的。所以电影也三突出什么的，这不是风格问题，不是语言问题，是一个社会问题。在这样的社会环境中，你的语言确定是错误的。因为所有人都是不确定的。

陈伟文：这些人不断去寻找，去建立自己身份的认同。

姜烨：现实就是这样，所有人都在找位置，但实际上所有人没有找到这个位置。下一代人是在折返之后的一代人，而我们跟前一代人的关系是断层。我们跨了两个断层，一个是“文革”的那个断层，一个是社会折返的那个断层。你要求这一批电影作者适应观众同样是很困难的，只要他努力，适应观众了，就必然要丢失掉很多东西。

陈伟文：你从什么时候开始，听到冠以“第六代”这个称呼？

姜烨：这可能挺早的，当我们毕业的时候，老师就这么说，这是第六代。

陈伟文：刚开始使用这个名称，也许是基于年龄，而不是后来你们所蕴含的看待世界的方式发生非常大的变化。

姜烨：对。非常大的鸿沟。第六代，是一个特别大的改变，这改变还是和大背景有关，但大背景不是顺着的，大背景是有一个褶子的。它有一个折返，同时也是一个语言折返。第六代到现在还没有被完全接受，是因为这个折返，而不是这批人怎么了。这个折返造成了一种惯性，让这一批的电影作者一直是在抛物线往前走，而实际上大环境已经改变了，于是脱节从那个时候就已经开始了。然后，折返之后的发展又是快的，但不是在原来线路上的，于是乎这个距离一直存在。整个九十年代，这一批影像作者，和社会之间是脱节的。一直到 2007 年的今天，观众群还是在似是而非的、半拒绝状态来看待这一批作者的影像作品，这是因为那个折返的原因。

陈伟文：什么时候你完全清晰意识到这个折返的问题，这批影像作者和环境之间的脱节问题？

姜烨：完全清晰认识到是在 1999 年《苏州河》之后了。那时候已经开始做《颐和园》准备工作了，整个做八十年代背景、文化的准备工作。那时候慢慢就清楚为什么那些不合理的事情，实际上是必然的结果。

陈伟文：你的电影比较多在国际上获得评价，那么在和国际的交流带着电影走世界的过程中带给你什么？

姜烨：也有争论，比如叙述角度哪里不好，他们像普通观众一样，哪里看不懂，然后你会从

这些意见里找到你的影片的一些问题。然后你会做出调整。但整体来说还没有太大争论，所有人都会说这是一部娄烨电影。拍完以后影片有国际发行，大家来讨论怎样让更多观众来接受，我觉得这个讨论是有意义的。因为有时候太进入一部影片，你会忽略很多东西。

陈伟文：你怎么看电影节？

娄烨：电影节基本上是免费宣传电影的一个市场。全世界电影业都不是特别景气的情况下，电影节可能是最后坚守的平台了。只有电影节期间，观众是最好的，最多的，然后过了电影节，就没人进电影院了。处在用电影节来带动电影市场的这么一个状况。

陈伟文：你认为明星是什么？

娄烨：我没有特别多概念要用明星。从世界电影业来说，明星完全决定影片票房的时代出现过，在美国有很长一段时间，所谓明星制。只要有这个明星出演，影片就会卖很多。但这个时代过去了。这是一个因素但不是决定因素。现在实际上没有一个原因会有决定性的。任何可能都会出现，《卧虎藏龙》，所有人认为武打片怎么能让不会武打的人来演呢，但就是卖得出乎意料的好。在这种复杂情况下，找到尽可能适合你的故事人物的演员，这对导演来说是最安全的，对演员来说也是最安全的。找错人对所有人是不利的。通常明星的表演能力是很强的，他有他的魅力在这儿。

陈伟文：如果是我们说的作者导演，有的明星可能不合适，因为明星在进入你的电影的时候是有造型的。

全世界的导演都在解决时间问题(11)

娄烨：对，所以好多明星也有困惑，他的形象带有符号性了固定下来了，好多导演就不会找他们来工作。因为你如果符号性太强，我要用很多工作来抹去你的符号，重新开始工作，这太累了，所以我还不如找一个处在上升期的，表演也是很优秀的，给人新的完全的冲击力的演员。

陈伟文：布来松说的，电影的素材不是演员，是人。

娄烨：但我反对布来松对演员的方式。他把演员当工具了，我认为演员不是工具，是真的活生生的人，演员的工作是进入到你的语言系统里面的。这是显然的，你排斥一个演员进入到你的语言系统，有两个原因，一个是，你的语言系统特别强烈，你是排他的，首先这我就反对，你的语言系统是封闭的，不开放的。第二，你对你自己的语言系统完全不自信，你认为其他人来修正你的语言系统，你就会失去你要的东西，那你太不自信了。应该承认，布来松是封闭的，但他做得很好，在他那个语言系统里面。《少女莫樹特》是一个特例，她是一个多好的演员啊，虽然她是非职业的，但她是活的，闭上眼睛你都能想到她的形象。导演说的

话最好别信，都是事后的话，你要想了解导演，你就看他的片子，一点跑不了。他的矛盾、犹豫、彷徨所有都能看见。

陈伟文：昆汀的电影你怎么看？

娄烨：我个人感觉，实际上整个世界电影作者解决的就是一个问题，时间问题。电影中的时间问题和生活中的时间问题，这是一样的。两小时的电影从开始到结束，时间是限定的，如果说你把这一段时间变成二十四小时，就是一天。变成多少小时，就是一月，再长，一百年，就是一生。你截取一段时间和一辈子是一样的，电影最重要的问题是思想也是语言的，就是处理时间的态度，每个导演特别不一样的是对时间的理解。每部电影截取时间线的方式是不一样的。有些是形式上的不一样，有些是内在的不一样。比如说，表现一个人的内心独白，就是一个人的内心影像，有时间性的，但是超越的。所有电影作者都在处理时间问题，然后旁生出很多方式，平行结构，倒错结构，松散的，出现很多形态都是解决时间问题的不同方式而已。

昆汀他属于智力电影吧，就是看的时候要动脑子的。这是一类电影，它的问题是一旦进入到结构读解，就会干扰到人物，事件，它的亲和性，这是很难解决的问题，很难平衡。人物读解不能干扰事件呈现，智力电影就需要观众动脑子思考，而思考是干扰观众对电影时间线的理解的。跟着影片走的话你就不能跳出来想怎么回事，是哪个结构。昆汀的《低级小说》时间处理得很好，和读小说的方式很一致，和故事呈现的东西没有脱节，《大象》就有脱节。《巴比塔》也有不平衡。

陈伟文：不拍电影你能活下去吗？

娄烨：能啊。肯定能。不拍电影就是失业嘛，失业就想办法二次就业嘛。

陈伟文：不拍电影的时候做什么？

娄烨：玩，骑车，打球。现在在读曼德拉传什么的。现在电影市场安全的是古装片，电视也是，要不大片，要不弱势群体。电影业原本是风险行业，本来有限制就窄，为了安全，就变得特别窄，不能怪制片商，没有办法，不能连电费都挣不过来。《紫蝴蝶》所有投资都在国际发行解决了，有一分票房就是上影厂盈利。全世界电影都是要照顾可能的好多地区，不可能就一个市场。一个地方票房差点，一个地方好点，找平了。

总体我的投资还是低的，三千万人民币，在西方算中下的，如果是三五百万人民币，分分盅他给你，因为卖两个地方就可以了。投资一高，自然就要管你，所以你要掌握作品决定权的话，一般作者电影不会去好莱坞，一般是中等投资。除非个例，昆汀是高投资。比如科波拉当年拍《现代启示录》，豁出去，借钱，最后片子完成了，赔了，好莱坞说你回来吧，拍《教父》续集。这也是新好莱坞那时特别好的，他能结合大投资和导演的作者性。

朴素的构成(1)

马俪文 王 樽

认识马俪文

我看过的电影难以计数，感觉上，平庸的片子片片相似，好看的电影各有各的不同。我发现，那些堪称光彩照人的，或如俗话说的“惊艳”之作，往往并不奢华绚丽，反而多是以朴素见长。这使我想到了“大象无形”、“大巧谢雕琢”的说法，看马俪文的电影，正是这样的感受。我写她不完全出于感动和敬重，更多是惊异于她在中国电影市场的大背景下居然成为可能——一个外省女子，没有家学背景，没有可资利用的人脉资源，甚至没有充分的电影知识储备，匹马单枪，行走在虎踞龙盘的京城，竟完成了两部剧情长片——《世界上最疼我的那个人去了》和《我们俩》。两部影片均属低成本制作，却以丰厚的含量在影坛风生水起。并让这个曾被“质疑”的年轻女导演连获国内重要的专业大奖——第五届长春电影节最佳导演奖、第二十五届中国电影金鸡奖最佳导演奖。

作为电影片名，《世界上最疼我的那个人去了》字数太多，它几乎很难让观众准确地说出来。五年以后，说到该片的英文译名，马俪文笑言：“有三行，人们以为是三部影片的名字。”

说来很巧，我第一次听到该片，也是在争议它的名字。大约是 2001 年的春天，在深圳市电影发行放映中心，我听到各大影院的老总们在讨论，他们普遍觉得这是一部有诚意有良心和社会责任感的电影，同时又为它的发行担忧：光是名字就限制了观众的理解和传诵。当天观片，我因临时有采访任务而离开。原以为很快能完整看到它，结果阴错阳差，再见竟隔了四年。

2006 年 1 月，我在嘉禾深圳影城看了《我们俩》，这部只有二百万投资的小制作给我带来意外惊喜。一个破旧的北京四合院，一老一少两个人，一年四季的更替，孤僻而倔强的老太太与女大学生房客，从相互抵触到变得亲近友善，以及老太太的去世和少女的追怀等等。很普通的故事，却有着极大的情感辐射，其中的孤寂、无奈、感伤、关爱，悲天悯人，于人物微妙的情绪变化中弥散开来，点点滴滴，沁人心脾。它没有国产影片常见的浮躁、浅露、虚矫和廉价的煽情。而是沉静清新、含蓄从容。毫不夸张地说，这是我见到的最干净、朴素和真挚的国产电影，不见任何加法，处处是节制和简约。

2006 年 3 月 5 日，马俪文到深圳参加深圳报业集团组织的放映会，我第一次见到她，被记者包围着，浑身黑的装束——宽大的外套、大旅行包、梳向脑后的“马尾巴”，只有面色素白，额头宽而高。神态肃静，目光审慎，风尘仆仆。不知为何，她的样子让我想到屠格涅夫的《门槛》——那宫殿门前的朝圣女子。虽然周围簇拥着人，她却像独自而立。表情平和得近乎漠然，回答问题也像她的电影对白一样少而短。当天的放映会上，我重看了《我们俩》，并第一次完整地看了《世界上最疼我的那个人去了》，这部处女作显示了她的出手不凡，也多少暴露了技法的青涩和用力过猛。放映会后的现场交流中，许多观众说到影片泪水涟涟，有位少女竟泣不成声。马俪文却显得十分冷静，宛如不相干的旁观者，言简意赅，不动声色。

对于夸奖和恭维，马俪文似乎始终有着某种警觉。第一次与她同桌用餐，我称“《我们俩》

是几近完美的电影”，她半是狐疑半是玩笑道：“捧杀！”有一天，我从杂志上看到某位大导演对她影片的称赞，就转述给她，她听后反问：“你觉得这重要吗？！”约她做一次深入访谈，她淡淡回答：“再联系吧。”我把初步拟就的问题发到她的电子邮箱，过了差不多十天，她才通过手机发回一个短信，说她还不知怎么回答。

2006年4月，我在北京采访，与马俪文相约了几次后，才于28日黄昏相会在积水潭公园附近的一家酒吧。酒吧在一座桥边，临窗有一片湖水，岸边是初萌的新柳。店内几乎没有客人，落地玻璃窗有夕阳透过。身着红外套的马俪文走进来时，房间顿时被照耀得很鲜亮。我们一直谈到天黑。

回到深圳后，我希望看到她过去的照片和那时写过的一些文字，她用电子邮件发过来几张。从那些早年的留影和泛黄的报刊上，我看到了学生时期的马俪文——清秀，清纯，还有些羞涩。而她在二十岁左右写下的小散文，依稀可以窥见她电影里的某些蛛丝马迹。

比如，她在一篇名为《无言的回报》中，记述了“一件小事”，说某年春节前夕，她在喧闹拥挤的市场买年货，“看见对街一位黑衣老大娘的雪糕车前，挂着几个鲜艳夺目的三角布兜”，就与那老大娘讨价还价，文中写道：

我看她摆摆手，又用手拉下口罩，似乎要解释什么。这时，我发现她那双灰黑、干枯、瘦小的手干裂开了无数血口子，那双刻满年轮的眼睛，无奈地对我摇摇头，似乎在说：“你买不买无所谓，价不会再低了。”然后，我就听见一阵咳嗽声，一阵寒风吹来，我有些瑟瑟发抖。

朴素的构成(2)

从这篇小文章里，我看到她初露端倪的细腻观察，她对从彼此抵触到彼此理解的关注，甚至可以隐约看到她对老太太的特别关爱。十多年后，她拍出了两部以老太太为主角的电影，并使两位默默无闻的老演员声名大噪。

二十二岁时，马俪文写过一篇被她老师推崇的小文章《自行车》。

同学们都有自行车，大多是买折旧的，怕丢。在我没有学会骑车时，也买了一辆，它漂亮极了，放在学校院中，耀眼夺目，令人爱不释手。

首先，我给它装上一个黑色车筐，又加了一把结实的锁，车钥匙上挂着一只粉色小绒狗，还做了一个麻格布车座套，并找了一块毛巾放在车座下，以便经常擦洗。为了它，我又买了充气筒，省得要跑老远的路去打气，一切准备完毕。傍晚，我在校园里开始练车技，我没有去练“溜”，而是直接坐在车上面左脚着地，右脚往前一蹬，天！竟然不会倒，它歪歪扭扭地走动起来。刚开始，方向把握不准，左右摇晃，然后是不会转弯，碰到前面出现一个小石头块，我都得跳下来，就这样练了好半天，手又累又酸，不敢离开把手，不敢去按车铃，手湿

漉漉的，额头也溢出了汗。好在车身小、轻便，加上我的注意力集中，还有我坚韧不拔的毅力，我在进步着！在校园外胡同、教学楼、道具楼、图书馆、办公楼、宿舍楼、旮旯边等处，我苦练一个星期，终于，我扬起头骑车冲出学校，这真让人兴奋！

那天，我骑着漂亮的自行车离开学校，头发在风中飘动着，我感觉自己像个公主心情好极了，我小心谨慎地汇在自行车流里缓慢前进，发现平常看惯了的风景，骑在车上看感觉就不一样……

那个骑在自行车上的小姑娘和《我们俩》中的“小马”恍如一人，其简洁朴素的文风，也与她的影片一脉相承。

2006年6月12日，我去北京，在长城饭店参加马俪文新片《桃花运》的开机新闻发布会。她依然背着大旅行包，身着宽松的黑色休闲装，干净，少言，素面朝天。发布会上，葛优、郭君梅、丛珊、范冰冰等六位主演纷纷夸赞她的电影才能，她显得很不自在，不断打手势叫停。

《桃花运》在媒体和观众的热切期待中隆重开拍，然而，不到一个月，这部备受瞩目的“国产娱乐大片”却意外搁浅，舆论一时沸沸扬扬。置身“风波”中心的马俪文始终没有解释。

与说话相比，马俪文更愿意用写作来表达。她说正在写一部比较长的小说，关于过去的生活，有想象，也有从生活中来的。她说，为电影而写需要考虑的因素太多，写小说则更个人化，希望将来拿出来不是那种很匆忙的产物。

她喜欢用生活中的寻常事来比喻复杂人生，一语中的，生动传神。比如：“有的人一个猛子扎到水里捞到珍珠，有的人抓到鱼。有的人折腾一辈子不过在玩水，不过他可以全当健身了。收获不同而已。”

谈到人在不同时期的境遇，她说：“一岁小孩子走路晃晃悠悠，愿意哭哭闹闹；十岁小孩子愿意欢快地跑，四处撒欢；三十岁走路愿意从容不迫。当时做当时该做的事，其他倒没什么可说。”

她把电影比做“鱼”：“我抓到我要的鱼，只是这鱼抓起来有些滑手，但抓住了，是活生生的，可以烧着吃，我觉得我还有好的‘厨艺’。”

她重视细节，热爱朴素，拍电影间隙，常常手拿一部数码小相机东拍西拍，拍摄对象也多是朴素的人和物。她夸奖某个人，也常说：“好素啊！”有一天，郭君梅拍完戏坐在一旁假寐，马俪文走过去给她拍照，说：“真素！”她习惯于用短句子表情达意，夸赞某些人或作品也常常只是用“挺好”。

有观众看了《世界上最疼我的那个人去了》和《我们俩》，就把她定位，说她“喜欢孤僻”，甚至说她有“老太太情结”。很少意识到她的多变。马俪文说，那两部影片只说明她个人成长初期的创作能力，并不代表自己仅仅好这一口儿。事实上，她尚未面市的新作《桃花运》、《我叫刘跃进》都与她过往影片完全不同。我几乎是一口气读了《桃花运》的剧本——一个颇具魅力的小男人周旋在五个情感缺失的女人之间。这个时尚而颇具人情味的复杂喜剧被她

以影像的结构叙述得跌宕起伏、引人入胜。剧本的行文也出奇的简洁，所有人物只在开始时出现名字，跟下来均用姓来代替，行动常用“来，走”提示，写到男女激情场面也绝不出现艳情字眼，只写一句“两人那什么了”。我对“那什么”的独特表述忍俊不禁，她反笑说：“可不就是‘那什么’嘛！”

下面的对话主要根据 2006 年 4 月 28 日的采访及 2007 年 2 月 18 日的电话录音整理。

朴素的构成

王樽：我看你的文字包括博客，觉得很特别，都是短句子，充满缝隙，几乎没有描绘和形容，从你的个人经历中也看不到什么文学的渊源，是哪些人和书影响了你的表达？

马俐文：也没有什么人有太大影响，如果一定真要找的话，其实很俗气，说起来，在我不到二十岁时，村上春树也许可以算一个吧。后来就看得多了，也很杂。包括尼采、鲁迅那样的书。很多。乱七八糟，什么都看。

王樽：直到今天，村上春树的小说还是有不少人喜欢，我曾写过一篇文章叫《村上春树是个符号》，把他当作一种现象来读，在他最风靡的年代，好像年轻一代都遭遇过他。

朴素的构成(3)

马俐文：在《挪威的森林》风行前两年，我手里已经有这本书了，是一个朋友送的，原来的封面就像个三级片的宣传品，这个朋友就把封面、封底撕下来，包上了米黄色的牛皮纸。这本书我看了几次，一直也没看完，后来我到北京来时就把这本书给带来了。有一天，我把《挪威的森林》看完了，觉得特别意外，很多人都把它当作一个“恶俗”的作品，但对我来说，在我刚刚成长的时候，却有它的价值，因为它的语言非常平常，那个年代有很多作品对细节都会有各种语言的渲染描绘及附加，但它却几乎没有，特别素。尤其是在最后，男主人公给绿打电话，他的额头压在玻璃窗上，绿在电话那头问：“现在你在哪里？”男主人公就自问现在在哪里？他握住听筒看四周，想自己不知道是在什么地方，也猜不着到底这里是哪里，眼前只是不知何处去的人流，行色匆匆地从身边走过去。他就站在那个无名的地方，不停地听着绿的呼唤。我有三个不同的译本，朋友送的这本文字是最美的……

王樽：村上春树的书我并不太熟悉，《挪威的森林》只是浏览过，印象中充满了情色意味，但写得很干净，是不是那本书的诗意、抒情符合了你当时的心境，至于朴素的行文好像并不突出。

马俐文：《挪威的森林》在内容上算是对我有着启蒙的意义，在那保守的年代还能有这样的朴素文字写到男女关系问题，我是挺喜欢的，不过，他的行文确实还是很素的。我的那个朋友当时还给我推荐了《了不起的盖茨比》，也挺好，那时，如果有一个朋友愿意推荐一本能

让你受益的书，真的，你们可以迅速成为知己。（笑）

王樽：村上春树也喜欢《了不起的盖茨比》，在《挪威的森林》里那个“我”反复提到“偶尔重读《大亨小传》”，那本《大亨小传》就是《了不起的盖茨比》的另一个译名，如果找二者的渊源，我想，似乎可以追溯到都是在表现人生的顿悟和对青春的缅怀。

马俪文：这些阅读对我日后的创作多少都有影响。后来拍我的第一部电影《滋味的秋天》，其中也受到了《挪威的森林》影响，片中的人物名字都有那本书的痕迹。

王樽：很多人偏爱自己最开始起步的作品，因为用功最大，《滋味的秋天》是部怎样的电影，今天看它觉得有些什么缺憾？

马俪文：《滋味的秋天》在导演技术上没问题，主题和立意上有点调子灰，属于个人的东西比较多。当然，一个导演最初的作品都会有点个人的东西，但一定不能仅仅只属于个人。《我们俩》也是很个人，但它引申得很大。《滋味的秋天》就是个人，很隐私，但要说多不好也不是，只是立意和角度不合时宜。别人看了会感觉，我干吗关心你那些辨不清、说不明的东西。那部片子拍摄花了二十万，有些像当年的地下电影，但我周围的一些同学、朋友看了还是说很喜欢。

电影是一种情绪

王樽：上次送你去深圳机场的路上，你说到杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》，似乎是记忆中最早触动你的电影。

马俪文：特别奇怪，引起我重视的，永远是我曾经忽视的东西。比如说，看《牯岭街少年杀人事件》，我看了三次都没看完，一是静不下来，一是觉得它在那磨磨叽叽、慢慢悠悠的，三个小时，太闷了，觉得大师级的作品就这样，以慢为主，机器一放，大家都可以出去聊天的那种。1994年，第一次看没看完，但有一天晚上，继续看，开始是躺着看，还是觉得闷，但看到后来，就来精神了，全部看完已经凌晨三四点钟了，当时就静了半天，内心特别兴奋，好像被撞击了。我觉得有一种东西，它平平淡淡的、弥漫的也能冲击你。原来我不是这样想，觉得所有的东西都该是强烈的，你撞到我身上了，轰轰烈烈、绚丽的、不隐藏的，我才能体会。《牯岭街少年杀人事件》让我看到了电影的另一种可能，我想它为什么会触动我，就一直琢磨，连觉也不想睡，鬼使神差一样，就把录像带倒回来又重新看了一遍，看完天都亮了。

为什么它这么沉静还那么有力量？我就开始琢磨这部电影，小男孩小女孩，结果那么令人难过，它非常有分量……这部电影影响了我。

王樽：我是先看过杨德昌的《一一》，后来就把他的电影都找来看。《牯岭街少年杀人事件》最打动你的是什么，有哪些细节让你记忆深刻？

马俪文：那种沉静中的张力，电影的结尾是少年杀人被抓起来了，最后一个镜头是广播里在念考上大学的名单，名单里没有这个女孩，女孩在那晾衣服，背景和声音，女孩的背影，没有表情。全景，我第一次感受到无声和含蓄的力量。

后来，我又看了杨德昌的其他电影，《一一》也很好，延续了他原来的风格，虽然它获得了戛纳最佳导演奖，但没有《牯岭街少年杀人事件》给我的感受深、影响大。我真的难以说出具体什么地方打动了我，如果要说的话，就是情绪。小男孩喜欢小女孩，走来走去，可有可无的对话。都是体会。

朴素的构成(4)

王樽：台湾电影有种整体的“做派”，或者说是素质——平静水面下汹涌着激流。我第一次看侯孝贤的《风柜来的人》、《悲情城市》，和刚才说到的杨德昌的电影，包括蔡明亮的《爱情万岁》都很受刺激。中国早期电影的精神血脉，原来在那里有着鲜明的传承。除了台湾电影，还有什么片子让你受到感染？

马俪文：有很多，《罗拉快跑》也是一部，看着新鲜，现在看也许没什么，但当时从来没见过这样的电影；还有就是《阳光灿烂的日子》，在保利大厦看首映，姜文、刘晓庆就坐在我们后边。我觉得电影是可以带给人各种各样的情绪的，电影不仅仅是看了电影，也是发现、认识、了解到电影后面那个创作的人。我不管别人怎么想，当时看了《阳光灿烂的日子》，就觉得浑身沸腾，心里特别澎湃，这种情绪影响了我好几天。电影是有气质的，就如你刚才说到的“做派”，电影可以带给你这个东西，姜文就是个激情澎湃的人，他的情绪通过影片传达给你，感染你。

看姜文的《鬼子来了》时，我当时正在做《世界上最疼我的那个人去了》的后期，我在另一个房间看《鬼子来了》的影碟，看得我不愿意再做自己的片子了，总惦记着要过去看，同事就不断来叫我，“快过去干活！”（笑）

王樽：谈到触动自己的影片，我发现你对其中的情绪特别敏感，并不像很多人一样看重故事。

马俪文：可能。比如说《钢琴教师》，也是，不是说故事，而是情绪，浑然一体的情绪，最后的结尾给我震撼——女主角没有去上台演出，她用刀往自己的胸前一刺，就走出了画面，镜头停止不动，是街上川流不息的车辆，我算了一下足有一两分钟，我说不清是哪一点打动我，就是某种情绪弥漫在里面，它让我感受到什么样的表达是高级的。

我和有的导演也说到过《钢琴教师》这部电影，他们觉得很变态、很恶心，但我并不觉得，因为人性并不是想的那么简单。

王樽：《钢琴教师》的导演迈克尔·哈内克特别擅长表现内心暴力，2005年他执导了《隐藏的摄影机》，法语片名就是“隐藏”、“隐匿”，有多种寓意，也是在看似平常里让人心灵震撼。丹尼尔·奥图 and 茱丽叶·比诺什主演，讲的是一对颇有成就的夫妻，不断收到一盒盒录影带，内容都是偷拍的男主角家门口和他故乡的一些琐碎镜头，随着录影带还有一张张吐血或割喉的漫画，这就让那对夫妻内心很不安，由此引发出一连串的内心恐惧，

最后所有的人都要重新面对不堪回首的往事。影片结尾差不多有五分钟，镜头静止不动，表现两位男主角的孩子在学校的阶梯上交谈，都是城市的喧嚣声，也不知他们在聊什么，好像父辈的恩怨爱恨都与他们无关，谁也不知道跟下来会发生什么，观众的心始终是揪着的。

马俪文：是挺好的。

王樽：你还看过迈克尔·哈内克的其他电影吗？

马俪文：不知道。我看电影是很随意的，更看重片子本身。我不特别关注某个导演，常常是被电影本身撞上了，很少刻意去找同一导演的其他作品去看，我想今后在这方面应该注意。

王樽：有段时间，我看了不少伯格曼的电影，最喜欢的是他晚年的《芬妮与亚历山大》，五个多小时的导演版，道尽人生悲欢，真正是炉火纯青。伯格曼的所有的电影几乎都是在表现人的难以沟通，但他早期作品多倾向于无奈的展示，哀叹人的隔膜甚至根本无法沟通。当我看到《我们俩》，就有种意外惊喜，觉得影片是在尝试着进行沟通和减少隔膜，不是简单地虚构和制造甜腻的煽情，而是努力表达一种真实。在影片最后的字幕上，我注意到包括你的场记等工作人员都是好几个，甚至还有个已经去世的。这部电影经历了很多磨难吗？

马俪文：没人们想象得那么难，我很少有压力。在北京租了个小院儿，我冬天去一趟、春天去一趟，夏天、秋天再去一趟，监视器的位置都没动过，一直在那儿。夜戏也很少，我就跟上班一样，白天来，天黑回家，因为我坚持分季节实景拍摄，前后拍了一年半，七次开机关机，很多工作人员不可能总等着你，人家还要干别的活儿，就走了不少，还有一位八一厂的道具师在我们休工期间和老婆吵架犯了心脏病去世了。

王樽：我看过三遍《我们俩》，有时我想，其中动人的要素很大成分与节奏有关，那么丰富的情绪，被干脆利落地剪到了片子之外。就像丹青高手的留白，画内的情绪极为节制，而画外的情绪却十分丰富。在《我们俩》里，你是怎样控制自己，怎样做到表现得适可而止？

马俪文：这是感觉问题，很难具体说。每个人自己布置房子都会有自己的招。按自己喜好布置细节，出自己合适的招。

朴素的构成(5)

童年往事

王樽：看你的个人简历，很难把你划归到某个地方去，出生、籍贯和你的成长似乎都没太多关系，好像你自己也不把自己当某个具体地方的人，比如你的出生地，和长大的城市哈尔滨。

马俪文：哈尔滨那个城市对我是游离的。我在江西出生，在哈尔滨长大，对那儿有太多的记

忆。东北人的性格特点对我是新鲜的，我会潜移默化有些豪爽的东西，但在处理方式上不太一样。从我懂事起到了哈尔滨，在哈尔滨上高中、参加的文工团，直到离开去北京，这些对我的成长记忆是个很重要的过程。

王樽：费里尼的《我记得，想当年》就是他早年生活的记忆碎片。侯孝贤的很多电影也可当他的传记看，《童年往事》的主人公小名就叫阿孝，拍得特别真切感人，许鞍华说她看过十遍。观众总会有意无意地揣摩一部电影里有多少导演的影子。在《世界上最疼我的那个人去了》和《我们俩》中都隐含着浓郁的人情缺憾，两部影片都有着深刻的孤独感，还有对缺失情感的渴望，它们在多大程度上与你个人的情感经历有关？

马俪文：和自己没多大直接的关系，但喜欢那些意味深长的、忧伤的东西，对这些感受非常敏感，拍电影时体会并不深，写东西时就很有感触。

王樽：好像很小的时候你就生活在单亲家庭？

马俪文：九岁，爸离开了我们。我和妈、弟一起生活。我妈在她风华正茂的时候就一人拉扯着两个孩子，一直是一个人，没有再结婚。

王樽：后来，尤其当生活很艰难时，你是不是怨恨父亲？

马俪文：小，不懂怨恨，也不回顾。

不过，有一次，在中戏上学时我去麦当劳吃快餐，吃到一半时，看见对面有个十八九岁的小姑娘，对面坐着一个男人，是她爸爸，她爸爸给她抱着书包，不吃，就在那欣赏地看着女儿。女儿喋喋不休地说，她爸爸在那津津有味地听，我一直看着他们，吃完后仍坐在那看。这些在我的记忆中是空白的，关切、疼爱、欣赏女儿、一个父亲的目光。小时候，到小朋友家去聚会，大家都在那跑啊闹啊玩啊，我忽然发现厨房里两个忙忙碌碌的身影，我就跑到厨房去看，她父母在做饭，那个父亲戴个围裙，高大的个子，熟练地翻炒冒着热气的菜肴，母亲在旁边打下手，一个温暖的氛围，这些细节会让我觉得有所触动。

王樽：觉得遗憾多吗？

马俪文：每个人都有自己的生活，别人是别人，我是我，我就是这样，不能因为自己没有就遗憾。

王樽：后来又见过你父亲吗？

马俪文：2006年3月他到北京，我去机场接他。我在博客上写了记述那些天和他在一起的文字，名字叫《赐福》。

王樽：没有父亲的生活应该很艰难吧？

马俪文：在七十年代，每个家庭物质生活都很贫乏，但一个家里有个男人分担就会好一些，我们家当时住平房，下雨就漏，要买油毡纸补上，为了省钱，我妈就找同事写个条子，可以

到油毡纸厂去买个出厂价，我和妈、弟，浩浩荡荡去了哈尔滨远郊的地方。

油毡纸厂厂长很大方地说你们随便拿，不要钱，能拿多少拿多少。可一卷油毡纸就有双人沙发那么长，巨沉，我们三个人只能拿一卷，天又热，还要倒几次车，我弟弟还小，帮不上忙，实在是太沉了，一路上只能滚着走。

王樽：现在回头看，那些年的贫困生活是不是也锤炼了你倔强的个性？

马俪文：也许有关吧。记得我们家的邻居是4号，那家的大爷胖得要命，他在肉联厂上班，过年过节经常看见大爷从单位近水楼台先得月地把整只的、好大一个猪头用自行车后座驮回来。当时买肉可是要用肉票的，经常是排队都不见得买得上。偶然看见大爷还扛回来半扇子猪什么的，所以他们家过大年时，人多，亲戚也多，吃喝玩乐的在我们一栋房算是最有气势的，他们家人吃完饭，就个个打着饱嗝站在胡同里透气。身后个个房里点着灯，门口、前院、后院里都是锃明瓦亮的。

我妈就不让我们点那么多的灯，度数一大都不行，你前脚开，妈后脚关，好像我开灯的目的就是为了验证妈在不在似的，那时候，我家真的老是昏暗昏暗的。

4号家黑瘦的大娘是卖冰棍的，一根根冰棍装在暖瓶里，打开盖，就会冒出一股烟，很迷人。大娘家有两个女儿，大姐有些傻，我们叫她傻大姐，二姐很能干，说话声音也好听，大娘家还有三个儿子，老大也没看他干什么，不过我路过健康路十字路口处看见他老坐在冰棍车旁的凳子上看金庸的武侠小说。老二参军了，很久后才回来，老小于生是我的小学同学，人很好，性格也不错。

朴素的构成(6)

我七岁，妈还把我弟送到大娘家看一段时间，每月给他们点钱，管一顿午饭。

我和弟开始跟着去到健康路陪大娘卖冰棍，觉得很新鲜。

天呀！这么冷的天竟然有人买冰棍吃？这就是我对哈尔滨人的最初印象。

但是太冷了，坚持不到中午就不行了，我和弟的鼻涕都冻出来了，两脚不能挨地要来回换。大娘说：“我怎么不冷？”我和弟说不出为什么，只是晃晃悠悠、哆哆嗦嗦看着大娘，她穿得多，脚里面穿毛袜子，外面套上高腰毡靴，毡靴里还有一个棉夹层。身上是绒线衣加毛衣、棉袄加棉猴。现在想一想大娘确实不冷。我弟受不了时，就哭，一哭特别管用，大娘马上给我们送回家，让傻大姐看着我们。

中午，大姐让我和弟喝粥，我一闻那粥都馊了。弟傻了巴叽的就喝，我不让，大姐就骂我，

我端起粥啪地倒在脏桶里，大姐打了我一巴掌，拍在脑门上，啪的一声还挺响，我还没来得及生气，她给我撵出去了。

站在胡同里我气就上来了。过了一个小时，大姐让弟叫我回去。弟开门对着我喊：“姐！大姐让我叫你呐！”我生气地喊：“不去！”过了一会儿，大姐开门露出脑袋仰着下巴叫唤：“你进不进来？”我弟在一边看着。我不理。

大姐气急败坏地扔下一句：“冻死你！”啪地把门关上，然后我听见一阵锁门声。

那天确实冷，我穿着拖鞋在胡同里来回转悠，天黑了，我跺着脚，有些受不了了，我没家里钥匙，我望着大野地的方向盼望着妈回来的身影。路过一个阿姨，我问：“几点了？”阿姨一挽袖子，“北京时间六点。”

妈该回来了呀？

大野地一片黑暗，偶尔过来一个人，我就会充满希望，但都不是。七点半，黑暗中才出现一个晃动的身影，戴着一副眼镜，是妈，妈回来了！我就扑上去，急赤白咧地哭起来，“妈，我冻死了！！”妈赶快进屋生火，小屋子里弥漫一股煤烟味，妈烧了一大壶热水，心疼地给我泡脚，一看，整个脚全冻肿冻紫，我接着就感冒发烧。

第二天妈就不再让我和弟去大娘家看着了。

妈说：“你已经七岁了，该独立自主了，看你能不能自己在家带你弟。”

我高兴地喊：“能！”

妈在香坊上班，要倒两遍车，为了省钱，妈在省政府那里下车后，就要摸黑走着回来。那一天又堵车，让我等了好几个小时。我妈在医院要值夜班，为了多挣点钱，她老是加班，把我和弟撇在家里。

妈上班时，每天扔下点零钱给我和弟，多时一人一天一毛钱，大部分每人只给五分，我已经不小了，但是却不知道攒钱，给多少花多少，给五分就去4号家买个冰棍，给一毛钱就去买雪糕。经常大娘还没有出去摆摊，我就去敲门买冰棍了。

大娘站在院里，嘴里的假牙还嚼着馒头，那只黑黑的老手伸进暖瓶里，像变戏法一样，就掏出两根冰棍。冰棍被冻得分不开，大娘举着冰棍，“喏！自己分去吧。”我和弟出了她家院，站在胡同里掰着冰棍，掰开后，一根多沾住一大块，另一根少了一大块。

我把小的递给弟，“嗯！给！”他不干，不干拉倒，我自己先吃起来，没办法，他也吃起来。我的大，但我要比弟吃得快多了，我最忍受不了的就是，我吃完快半个钟头了，弟嘴里还在那里“吧吱”呢！弟还故意一小下、一小下的“吸溜”，都快化了，也不赶快吃掉。故意馋我。

王樽：那时已是八十年代，经济正在复苏，报纸上也开始说“端起碗来吃肉，放下筷子骂娘”，

好像很多中国人的家境开始好转了。

马俪文：但我家里只有妈一人挣钱，还要照顾在天津的老人。记得是 1980 年吧，我想买一本小人书，翻箱倒柜，家里竟然一分钱都找不出，真是邪门了。那时是真的困难到头了，比如我妈明天发工资，今天她下夜班回来，第二天本来休息，但她还会专门到医院去一趟，去拿工资，要不然连吃饭的钱都没有。

王樽：都说“穷人的孩子早当家”，你又是长女，小小年纪应该就会干很多活吧？

马俪文：家里买煤，送煤的一卸到煤棚子门口就走人。当天要下雨，我就在妈回来之前，自己把煤全搬到煤棚子里去了。一吨煤，我一人全干了。下雨之前，煤影子都没有了，我妈回来一看：“哎，怎么没给咱送煤呀？！”我特得意，满脸都是黑冲我妈笑，我妈就都知道了。

王樽：人对自己最早的生死体验最是刻骨铭心。曾听你说过，从小就怕水，它好像也和你的童年经历有关？

马俪文：是的。我上小学时，和邻居 4 号家的小儿子于生是同班同学，于生的学习在班里一直都是中上等。

礼拜天早晨，我吃完饭从屋里出来，就踩蹬在院里的木板门下方的横档上，手拽着门把手，悠来荡去的，时间长了，门板就有些往下斜，下大雨后，门一沉，关不上推不开的。有一次门真的倾斜得关不上了，妈就把门合叶往上挪，这样门就不会轻易掉下来了。

妈刚上班，我就踩上去，悠然自得地晃荡着，于生从 4 号出来，在他家门口刷牙，我喊他：“大鱼皮！真懒，才起床呀，我早起来了！”

朴素的构成(7)

“大鱼皮”是班里同学给他起的外号，谁叫他都不生气，他刷着牙呼呼噜噜着声音说：“好哇，你看等我给你起一个外号的！”但他还没来得及给我起一个外号，就被江水淹死了。

奇怪的是，那天于生都病了，病得很严重，天还不算太热，他又不太会游泳，但是却鬼使神差地一个人跑去松花江游泳，这一去，就再也没有回来。邻居说是阎王在招他呢，没跑。大娘家哭得死去活来的，大娘最爱这个小的，可偏偏他走了。

我妈说：“挺好的孩子，真可惜。”然后妈天天严肃认真地灌输我们：千万不要去松花江游泳，也别划船，不管多美的景色。

以后好长一段时间，我路过 4 号家都看不见他们点灯。老是黑乎乎的。他们家的人眼睛总是

红肿红肿的，尤其是大娘。这件事对我影响挺大的，觉得生命很神秘。

王樽：你在职业高中学的是美术，后来在文工团里干了多年。中间还有什么难忘的故事？

马俪文：那时小，简单。身上有些优势自己察觉不到。

在职业高中我学的是装潢美术，学校里还有摄影、油画美术班等等，摄影、美术班的学生都找我做模特，当时很多女孩子也会有些生活照片，或到照相馆拍些“摆”照：背景是假天安门，或是洋房里楼梯画板……我却有很多的算艺术作品类的黑白照片，学校同学把我带到园林里或山顶上水上雪里，穿些简单素色的衣服，或看远方、或低头、或扬头迎风站着……哈，拍完都是同学们自己在暗房里冲洗，扩出来就送给我一份。有的拍得好的，就在学校橱窗上展览，同学们来来往往都会注意到。那会儿我是个拘谨、腼腆、胆小的女生，开朗并能与人沟通是后来变的。

王樽：我过去喜欢看艺人闯江湖的故事，比如《大篷车》、《江湖行》之类的电影，老舍、吴祖光、王安忆也写过类似题材的作品，所谓“舞台小世界，世界大舞台”，戏里戏外还有“戏”。看你拍的电影，最让我惊喜的是叙述的从容不迫，那么干净、沉稳、不动声色，就想：是不是跟你在外演出、闯江湖有关，很小就有阅历和城府。

马俪文：阅历是有些，城府谈不上。我晚熟，有最好时光的时候却对自己一无所知。如果我早一点到北京来学习、如果早一点考到好的学校，就没像现在这样浪费那么多，但也许浪费就是人生活中必不可少的一部分。

高中毕业就去了文工团，文工团是当地很有名气的二级中药厂办的，企业每年都要参加全国各地的医药会议，请文工团参加巡回汇报演出，给企业宣传，天南海北地跑，那几年可真奇怪，每天早晨十点钟我们就开始演出了，当地群众一大早就来看我们参差不齐的节目，群众好像精神需求的劲头很高，但精神质量的要求并不高——经常是一天演六场。有次巡回演出离开家将近半年，这中间，吃了很多苦，有次水土不服，脸又因长期化妆伤着了，红肿过敏，一点妆都不应化，该养着，可当时不知是敬业还是无知，每一场演出都在受伤的脸上接着抹厚厚的妆，团里买的化妆品是劣质的。演出回来我妈接我，看我的样子心疼坏了。

我是学美术的，是任舞台设计一职招进来的，但在团里，他们却说你小，不给你机会设计舞台，直接找搞装修的几个人来布置，巨大的白塑料布从剧场幕布顶头垂落，就算冰雪，摆些类似积木状的高台——那些白塑料布经过长久演出，变得很脏，都是灰土，每天演出一结束，工人们往下卸幕布，一松绳，那白塑料布黑“冰雪”衰败地掉在台上时，会冒起一阵“烟尘”，男人捂嘴，女人都纷纷逃窜。

在团里我年龄最小，团长看我样子还行，就让我报幕，穿上亮片包裹的紧身旗袍，高跟鞋，化着大一圈的红嘴，粗黑眉毛，黑眼圈，完全把自己的模样掩盖住，那时审美就那样，据说团长还是出国访问带回来的经验。

团里人际很复杂，为一首当红歌，谁要唱谁不让唱，私下里争来斗去，勾心斗角，男的女的谁跟谁好上了，乱哄哄的，我觉得特别孤独，没事就写写文章消遣。

王樽：当时是写给自己看，还是为了在报刊上发表？

马俪文：不懂，想什么就写什么，《一个女孩的自白》，投给《当代青年》杂志社，第一次征文，得了唯一的一等奖。主编邓皓给我回信，说你这篇文章错别字特别多，又没用正规稿纸，标点符号也不准确，但是我还是把你这篇文章作为一等奖。他这封信寄到家里，很久我才看到。团里正在外地一个县里演出，有一天，我和团里贺姐坐着人力三轮车去集市上逛，我在邮局买了几本杂志，坐在车上看，就突然发现杂志上登出我的文章和获一等奖的名单，哈，当时，我就没心思逛街了。

王樽：那样穷困的环境，缺少娱乐生活，又没有什么电影看，对影像的迷恋来自哪里，是电视吗？

朴素的构成(8)

马俪文：不知道算不算从电视上来的。不过小时候经常为看不上电视而伤心，我们家没有电视，我和弟就搬个小板凳去邻居小伙伴家看，开始人家家长也不说什么，可晚上人家都上床打呼噜了，我们还在那看，赶都不走。后来那家家长一到晚上六点，就锁门，我觉得一种愿望被打破了，好像那时候演的是《铁臂阿童木》什么的，演《排球女将》时也找不到地方看，听着别人家传来的片头音乐，我会难过得有一种非常强烈的失落感。我家对门胡同住一对新婚夫妇，站在我家门口可以透过窗隐隐约约看见他们家正对窗摆放的电视，那对新婚夫妇发现我和弟隔窗看电视，“呼”地一下就把窗帘拉上了。我就觉得一个世界就这样被关上了，把你抛在了外面。

后来，家里买了电视，黑白的，就拿彩色片机遮在前边，每天都要看到雪花闪，就觉得那是一个透气的窗口，另一个世界。

发现电影

王樽：我接触过不少“北漂”，在他们中间流传着“要成名，进京城”的说法，但据我所知绝大多数都很艰难，能浮出水面的凤毛麟角。你刚到北京时情况怎样？

马俪文：我是一个特别杂的人，当时到北京上学的时候，一个老师问我：“你会什么？”我说会画画；会写文章；还唱过歌、跳过舞。老师说，你最好只会一样。(笑)

我到北京来才开始第一次真正意义的接触电影，话剧也是第一次看，当那大舞台能翻转旋转时，我就非常容易受到感染。再小的时候，基本上没有电影的概念，即使看也是为了谈恋爱，目的和心思都没在电影上。应该说，对电影没有什么体会，完全是看热闹，比如看演员的漂亮。

在文工团时，当时的梦想跟电影完全没有关系，就是渴望自己的团队能跟崔健同台演出。

王樽：崔健曾经是你的偶像？

马俪文：喜欢他，他缠着红布唱歌……那些最流行最忧伤的最激情的歌还是潜移默化地会影响你，一天听六遍、十遍，不影响也影响了。崔健对我们是有启蒙意义的，当时所有的人都在唱我们大国家如何如何，大祖国如何如何，只有他开始唱，“我曾经问个不休”，是以“我”在开始，以个人在开始呼唤……我觉得崔健在中国文化界的意义，远远没有被评价到应有的高度，也没受到应有的尊重。

王樽：那么，认识电影是从中戏上学开始的？

马俪文：应该是。爱看录像带，那时还没有碟，上课都是录像带，疯狂地看。

当时真的是一块干海绵来到北京的，原来，我是在一个完全不合适自己的位置上混了很多年。来到北京，觉得到处被吸引，发现自己原来那么多空白，一个朋友随意的在画画，简单的画，画得那么流畅悠扬，都能让我心动，对那些有才华的事情，有才华的人我不能完全无动于衷。

王樽：一个过去接触电影极其贫乏的人，怎么过渡到对电影有强烈的感受？

马俪文：电影是载体，导演发现生活，还原到银幕上，再返回来影响人，生活本身影响了我，而不是影像的影响。

王樽：当初，为何选择了用电影的手法表达自己对生活的看法？

马俪文：学导演是歪打正着，中戏影视导演系学完以后，才知道这个行业是可以表达人生的。

王樽：但独立表达的机会并不多，尤其是我们目前的电影状态。不过，世界上很多大导演都是先从当场记、助理、副导演一步步走上导演岗位，你本人是如何开始的？

马俪文：当场记，当副导演，写电视剧。《来来往往》就是我根据池莉小说改编成的电视剧本。跟戏多了后，在现场，就经常想，自己要拍就与他们拍摄的会有不同，到后来，经常琢磨，如果我在导演的位置上我该如何去拍。但当时你的想法无的放矢。

王樽：比如你举个例子呢？

马俪文：有一次跟剧组去拍戏，当场记，在现场，我看到有段戏是跟拍一部汽车远去，我发现，那摄影机已经追拍到其他地方去了，车已经出了画面，但导演还在监视器盯着看，摄影师还在追拍，拍的根本不是目标，乱了，我们要拍的车找不到了，没人喊停，也不知道摄影在那儿想什么，（笑）也许现场太乱了，大家都顾不过来了。

还有一次，我在剧组当助理导演，在拍一对男女从酒店出来，镜头从外往里拍，我看到镜头里有个大的水银光柱在前景，我们工作人员被像镜子一样的水银光柱映在画面里，我就说：“穿帮了。”导演开始说没事，但因为助理导演说了，给个面子，就说再拍一条吧！摄影师

马上就不愿意了，说观众都去看大腕了，谁会发现那光柱。这一说导演又觉得没面子了，可是就得听摄影师的，因为摄影师牌子大，但摄影师并不对，最后那个大亮球就在镜头里，我？整个摄影机后面的工作人员全部穿帮就在水银光柱里……很明显，这场戏最后剪辑台上还是剪下去了。

就是跟着这样的剧组，一晃就是好几年。

朴素的构成(9)

生活的赐予

王樽：香港电影“新浪潮”的最初几年，风头正健的导演多是从电视台转行的，那时盛行找电视导演拍电影。比如严浩、徐克、许鞍华，他们都是先拍过很多电视剧，后来拍的电影《蝶变》、《疯劫》等，出手不凡，到现在还是这一时期的代表作。你是什么时候开始找到了对电影的感觉？

马俪文：是到中戏学了导演之后，才开始明白什么是导演，什么是电影，而且学的过程中仍然是一知半解，毕业之后，在生活中才慢慢找到对电影的感受。有些电影导演只懂技术而不懂人，我把兴趣点放在了人身上，这是生活给我的，而不仅仅是电影，每个导演都有自己的长项，我也一样，但我要努力学会综合。

在学导演之前不知道什么叫观察生活。在中戏上学时，有一次，学校给一个月的假期做观察生活小品练习。我们太高兴了，半个月吃吃喝喝，半个月在宿舍里编，一个月之后，让我们汇报演出，我们演的都是自编的悲喜剧，一个个演得还特投入，甚至还眼泪哗哗的，结果全都给枪毙了。我们还特不服气，觉得是老师教得不好，好不容易有点创意都被扼杀了。

老师们也不说什么，就让我们去看高年级的优秀小品汇报表演。我一看就明白了，一个在街边卖东西的人，表演二十多分钟，看得一点不烦，全是靠真实原始的生活吸引你、打动你，就觉得自己被清洗了……

王樽：为什么说被清洗？

马俪文：我不知别人的感受，反正我是觉得如醍醐灌顶，被清洗了。

王樽：一般说来，对艺术的顿悟常常和某部具体作品有关，像特吕佛、昆汀·塔伦蒂诺、贾樟柯等都是如此。很多导演最初萌发拍电影的欲望，差不多都与某部具体的影片触发有关，但你似乎不是这样。

马俪文：对我来说，看了什么电影而对我有触动要拍电影是不可能的。我到中戏上学，最大

的愿望就是毕业了能留在北京，有稳定的工作和收入就心满意足了，但这一切都实现不了，就去当场记，写东西，最后才想用电影表达我的生活感受。

王樽：在你心中，电影原来是什么现在又是什么？

马俪文：原来只是电影，现在它是工作。电影本身不能带给我根本的东西，对我影响最大的都不是看电影。

一个人心是广大的，可面对有些局面，一个人又是有限的……不过，电影能观察到人及人际关系，善意的、恶意的、好心的、糟糕的、蹦出的小丑，愚昧的、悲哀的，人或人群……很难说得清，这些繁复都是我要拍摄我的电影中的一部分，你拆不开，这阵子，电影与电影周围让我体会很多，各种人性的复杂与微妙，好好给我上了一课，值得学习。

《桃花运》风波

王樽：我看过你的《桃花运》剧本，完全的影像化表达，当下感很强，很有意思也很有喜剧意味。它也是根据真事改编的吗？

马俪文：这个故事要比我过去的电影都复杂，我看到篇文章，讲述一个女人被丈夫抛弃后，她就从身边的几个男人身上寻找快乐。作者是当成情色故事的样子来描写，我觉得其中的情感表达还是很真实的。我见到太多那样的人和事，我身边的一些女朋友也有类似的经历。但以一个女人角度讲就有些行不通，我就换了角度，讲述一个爱情幌幌和五个女人的关系。这五个女人绝对不是简单的陪衬，她们大多是中年以上、拥有各自的经历，对这个闯进生活中温文尔雅、绅士般的男人，她们各自不同的反应。

王樽：我觉得，《桃花运》在艺术电影与商业电影之间找到了很好的平衡点，又有葛优、郭君梅等重量级演员加盟，按照我当时的设想，它应该是你的一次突围之作。

马俪文：突围？可以算。这部电影最有意思的是故事，影片反映的是男女之间的沟通和相互征服。不是喜剧，而是生活中的幽默，最后会让人琢磨……怎么就这么着……就一个个的给搞定了，我在写这个剧本的时候，参考了很多女朋友的亲身经历，她们是如何被男人征服的。我发现，大多数都是被很多小事和细节征服，挺有意思。我希望自己能克服困难把它给拍好，不管中间遇到过什么污七八糟的事情。

王樽：《桃花运》有太多看点和卖点，当时我到剧组探访，也是把拍摄该片作为一次文化事件来见证。后来拍摄突然搁浅，我觉得很震惊，当时的新闻也是沸沸扬扬，有很多猜测，为顾全大局，你自己始终也没有进行解释。现在事过境迁，能透露些当时搁浅的内部原因吗，它给你留下了怎样的教训？

朴素的构成(10)

马俪文：投资方与投资方之间资金合作上、制片班子的组建运营上遇到阻碍；因照顾演员档期，投资方要求按此开机，准备工作没做完，就仓促上马；投资方没有给导演相应的权利导致一系列问题。

王樽：好像在计划方面有些故障？

马俪文：好的计划就是影片成功的一半。如果你想在资金预算内拍完片子，如果你不想浪费钱，计划就显得非常非常重要。各方没有准备好，投资方催促仓促开机是很致命的。制片部门在影片一开始就应该给你计划表，是以天为划分单位的，而且是科学有效的。一部短片需要三十天左右，长片需要两个月到三个月。他们会告诉你，假如你有五天来拍外景，如果那些天全部在下雨，你会再得到五天。所以，相应的计划及配合至关重要。

如签合同是有名气的演员，其进场时间、每天工作多少小时、两个月周期和你的剧本是否可以相对应？这就是至关重要的制片计划。制片组的专业性也是至关重要，而不是让混饭的来充位置，否则所有赶进度都是盲目。

国内很多电影在拍摄中也有这样或那样不可避免的问题，《桃花运》暂停，是各种电影出现各种麻烦的一种。

王樽：《桃花运》和你正在筹备的新片“运程”如何？

马俪文：《桃花运》的麻烦都已解决，延后会重开张。这场风波对我有很多意味深长的东西。贵人和小人在我的事业上经常会适时地出现，所以我觉得我是幸运的，贵人占上风，（笑）没影响到我。

王樽：遵守商业规则，这是重要的职业操行，包括很多国际大导演对此都十分小心翼翼。约翰·福特就曾表示，一次艺术的失败不算什么，但一次商业的失败则是一个判决。说的道理就是：要制作既取悦观众又能允许导演展示个性的片子。回头看《桃花运》风波，哪些是你觉得欣慰的？

马俪文：你想，在混乱的局面下，是什么情况都有可能发生的，三个臭皮匠，弄死一个诸葛亮，含冤而死的人还是有的！电影不看过程，看结果，这仅仅是曾经遇到麻烦，还没完呢，拍出来说明一切。

即将开拍的新电影是《我叫刘跃进》，刘震云编剧，包括宣传整个投资规模有上千万。贺岁档上映。都已全部确定，一部“重要”电影。我现处在备战状态。

这次新电影制片人找到我，请我去做导演，我开玩笑说，我都被质疑了，你还找我？对方说：质疑要看谁质疑！

处女作的磨难

王樽：有关你的电影处女作（《世界上最疼我的那个人去了》），这之前我也看到一些文字，说张洁她不愿把自己的这段经历与人共享。我下意识地觉得，这有些悖论的味道，既然想把它作为纯粹个人的东西，干吗还要写出来给所有的人看呢。

朴素的构成(11)

马俪文：我对张洁老师不愿把小说给我，或者她自己性格上的不愿与人沟通特别能理解。她自己的写作是能控制的，而给了别人却是她自己不能控制的。就像好多改编，与原著完全拧了。

王樽：当初萌发拍这部电影的缘起是什么？

马俪文：在广州拍电视剧，有天在街边的书摊，看到《世界上最疼我的那个人去了》那本书，有些破旧，印刷也挺粗糙的，仅剩最后一本。

王樽：当时是怎么跟张洁联系上的？

马俪文：找了一堆电话，文联、作协，我想见张洁，约了好几次才见到。

我说：“看了您的小说想跟您聊聊。”她说：“没时间。”不过，开始她也有些好奇，不知道是喜欢哪篇，她当然也希望自己的作品有个新的开拓，但还没明确该怎么做。我到了她家，心里特紧张。书我也带着呢，划得乱七八糟的，好多段落都能背下来。后来张洁老师看到那本书，第一句话就是“盗版书”！（笑）

她完全是以一种又好奇，又猜测，又怪异的神态看着我这个突然出现在她生活中的人。她一直睁大眼睛，看着我像看个怪物，她从来没接触过影视圈的人，很排斥，她说这是不可能的。她给我推荐了另一位老作家——沈从文，她说，你回去好好学习学习。她送给我一套沈从文的书，我回去看了也觉得好，但不适合改电影，而且对我也没触动。就又去张洁家，我说，还是觉得你这个好。她仍然是拒绝。

王樽：是婉言拒绝，还是毫不客气？

马俪文：是没有商量。她说，不可能。

我要走的时候非常狼狈，又找鞋又拿包，就像被人撵了出来，非常尴尬。走出门来，转来转去不知道该怎么办，就写了个纸条：“不管怎样，我还是爱你的作品。”

王樽：我在你的导演阐述里看到，这件事的起死回生是来自春节期间张洁的一声主动问候，也与那张你给她留下的纸条有关吗？

马俪文：这件事的促成还有个细节，是有个意大利记者的介入。这个意大利记者是张洁的朋友，有一次，张洁把我要拍电影而被拒绝的事讲给他听。那个意大利记者很吃惊，说为什么不让她试试？为什么不能让她去做呢？！就要求见见这个我，要请我吃饭。（笑）

朴素的构成(12)

后来，张洁就说先写个剧本试试。两三个月后，我把剧本交给了她。张洁给我打电话，用哭过的声音对我说：“你去做吧，我只给你导。”

王樽：大家都看好你的剧本，之所以不愿投资，主要是你初出茅庐，做导演的风险太大。

马俪文：这剧本辗转找了太多投资方，后来，我去韩三平的办公室，在这之前，韩三平已看过我的导演阐述、剧本、草图什么的，他对我说：“中影公司支持年轻人，这是一个事业，但成功率只有 50%，失败的有 50%，我觉得，你不该是那个失败的，这件事可以投了，那四家都可以不投，我自己一家全投。”那几家投资人一听说中影投，都说要投，都不撤。中影公司说，国家拿这点钱是投得起的。但那几家说，赔也赔不了多少，都不撤。这件事才终于算启动了。

王樽：从萌发拍摄到落实投资，整个过程有多久？

马俪文：差一个月三年。先前的投资人撤了，版权要转给别人又要抬高价格。这种情况很困难，没有投资人愿意介入这样的半截子，后来挽救这件事的是中影公司。从原来的这家公司转出合同那天才叫壮观，后来是四家投资方，中影牵头，在中影公司最大的会议室——四家投资方都来了，每家一个老板、一个律师，一个助理，张洁的律师加上原来投资方的老板律师，一屋子二十几人，就我一个坐在边上，如果别人一推开门看，我说这是为拍一部电影而在谈合同，人家还以为多大投资呢！

王樽：电影开始拍摄后，张洁还有没有表现出特别的关注？

朴素的构成(13)

马俪文：张洁很关心，打电话来问，“你们进行到什么程度了。”我说：“正布置房间呢，从你那拿点东西行不行？”张洁说：“可以。”现在影片里斯琴高娃的好多衣服就是张洁的。很

有意思，斯琴高娃与张洁第一次见面的时候，张洁说：“你那个虎妞演得一点也不好，我不喜欢。”斯琴高娃当头一愣，“这辈子还是第一次听人这么说呢！”总算听到一点不同意见。

王樽：你在导演阐述里说，你迷恋影视的整个创作过程，还说，面对第一次，所谓突破往往是幼稚人做出来的。现在回首还是这样认为吗？

马俪文：我想应该是吧！

我一直不是那么愿意回忆过去的，尽管老有人说我是个多愁善感、愿意回忆过去的人。可我认为自己还不到该回忆过去的“那个份儿上”。

过去我是个没有耐心的人，很难有什么长时间地吸引我，看书也一样，很少有什么书一口气让我看下去的，有些书经常看到一半，恐怕不到一半我就会对别人判断它的好坏。这一点我对自己也很不满意，因为有些作品是需要完全看完才会体会到它的内心的。

王樽：有没有想过把这段曲折的经历写出来？

马俪文：写了一——《电影是怎么拍成的》，写了八万字，后来全放弃了。本来想写拍电影为什么这么难，现在，事过境迁，我不想再去回顾它们。没有理解，只有体验，说个是非分明意义不大，给你说这些，已经带着很强的自嘲意味。

每部电影都有一部传奇(1)

崔永元胡吗个

2040 年 10 月，像往年一样，北京的黄金季节，秋高气爽。

游客们来了，他们拥进故宫、颐和园，他们攀上香山、八达岭，而作为 2008 年奥运会的主要场馆鸟巢也成为重要景点，他们露齿留影，他们指点江山，他们高声阔论，他们像逛菜市场一样在景点小摊前讨价还价，最后终于精疲力尽。

另外一些人不一样，他们夹在游客中进京，或者干脆就住在北京，在人们成群结队拥入景点时，他们直接杀向了京郊电影博物馆。

小崔私人电影博物馆环绕在树丛间，门前有林荫小道，秋天了，树叶正偷偷的飘下，落在地上悄无声息，这种氛围，很适合怀旧。

于是这些人就来了，不多不少，就这些人，他们大多不是第一次来，他们像老朋友一样，彼此微笑，眼神在短暂交流后，迅速落到各自喜欢的东西上：四十年代的发条摄像机，维吾尔

语的电影小人书，绝版海报，电影票根……时不时，还会轻轻摸一下。

常客们可不这样，他们会在馆内咖啡厅坐下来，当然，那是他们的老位置，要上一杯茶，他们会找出郭维导演的导演阐述，或者《小城之春》的主演访谈，细细翻阅，思绪万千，有时候嚯的起身，去隔壁放映厅，从头到尾再看一遍那部电影，还嫌不够，还把那部电影的《电影传奇》看一遍，末了，在黑漆漆的放映厅坐很久。

博物馆的一天过得很快，又要闭馆了，参观者们纷纷离去，尽管不舍，到最后，大厅里只剩下一个老头，工作人员上去说，您该回去了！老头正把眼睛凑向摄影机取景器，工作人员又说了一句，您该回去了！老头立起身，挪动了一步，尔后停住，说，小张，你回去吧，我今晚住这儿！

就这样，博物馆就剩下它和它的主人，老头在进门口左边的角落里坐了下来，那把椅子很不起眼，据说是老头从长影搬过来的，很多导演都在上面坐过，老头现在就坐在上面，很多个夜晚他就坐在这儿，闭上眼睛，这儿他太熟悉了，整个博物馆都在他的脑子里，他的左边是两个放映厅，一个放映老电影，一个放映新电影。他的右边也就是放映厅的对面是咖啡厅和电子阅览室，影迷们可以在那儿边喝咖啡边查阅跟电影有关的一切资料，想到这儿老头得意地笑了，这四十年里，他和他的同事们收集了尽可能详尽的电影资料：有珍贵的老影人们的访谈，老影人太老了，这个世纪刚开始就一个个走了，四十多年了，可是想起来就好像在昨天，老头那时也才四十出头呢，他去过苏里导演的家里，就像回到了自己家一样，有什么吃什么，对了，王润身还给他包过饺子呢，而此时此刻老影人们的电影就在这个馆里面，老头觉得很幸福！当然，这里面也有新晋电影人的访谈，有各时期有关电影的报刊文章、只言片语、拍摄花絮，还有跟每部电影配套的纪录片《电影传奇》，年轻人们来这儿研究学习，他们梦想有一天他们拍出来的电影以及和电影有关的一切也能陈进这个博物馆。

二楼陈列的是老头的宝贝们：摄像机和放映机，和别的博物馆不同，这些宝贝是可以开放的，影迷们是可以用指头去触摸电影的历史，老头们确实把它们当宝贝，每天要亲自擦拭一遍。

三楼呢，对了，想到三楼，老头才注意到手上正拿着小人书《平原游击队》呢，快闭馆时他拿出来翻看，后来就忘了放回原处，这可不行，得放回去，年纪大了，容易忘事，老头起身，向三楼走去，那儿有两个厅，一大一小，都陈列着老头的另外一些宝贝，两个大厅的墙上挂满了电影海报，那都是原版的呢；小厅里陈列着电影邮票、电影票根，上面的日期载着历史故事：小伙子正把邮票贴在情书上寄给远方的姑娘，或者少年省下一个月的早饭钱换来一张电影票，正逃课去了影院……老头就这么干过！而大厅里则放着老头的小人书，老头甚至能记起每本小人书是在什么地方淘的，记得有一次为了一本小人书，坐飞机往返南宁淘回来的呢，那时腿脚真灵！

老头准确无误地把《平原游击队》放进第三个玻璃陈列柜第五排第四格，老头记得每本小人书的位置。老头下意识地朝通往四楼的楼梯口望去，那儿是个储藏室，有固定的温度和湿度，老头收集来的电影胶片正安全躺在里面呢。

“！”十点了！

该下楼了，老头想，下去看一个片子后就睡觉，明天还得早起打扫卫生呢！

这是小崔对于他老年生活的设想，在他自己的电影博物馆里，只要能活在电影中，做一个扫地工就很知足。

而对于中国电影，小崔觉得他哪怕是去电影院卖饮料也是在做贡献，当然，他所做的远远的超过这些，他和他的工作伙伴们收集了有史以来最全、最权威的电影资料 and 老影人的口述历史访谈，在这些素材基础上，专门为每部电影制作了纪录片《电影传奇》，到目前为止，《电影传奇》共采访 1247 人次，收集到 3500 盘素材带，总时长 105000 分钟的第一手口述影像资料，现已播出 140 集，这个数字仍在陆续增加当中。

每部电影都有一部传奇(2)

什么是超级影迷？迷到为之做一档电视节目的，迷到筹建自己私人电影博物馆的，只有小崔一人。

同时，小崔毫不谦让自己“电影专家”的身份，他掌握着详实的电影知识，而且一直保持着独立思考的习惯，他希望这些经过独立思考后发出的声音也能保持着，或多或少的会刺激着中国电影，即使很微弱。

之于电影，小崔的身份

胡吗个：我们开始聊吧，听说你最近喜欢泡网了，你在上面玩什么？

崔永元：我学会了用网上的收藏夹，我就把淘宝网收藏上去了，这样我每天可以很容易的上到这个网站，我就淘宝，淘宝淘的都是跟电影有关的，比如说电影放映机、电影摄影机、电影海报、电影胶片、电影邮票、电影票，所有跟电影有关的东西都可以在这儿淘，实际上那上边的价格值得商榷，但是它的种类特别丰富，比你逛旧货市场还好，旧货市场看不到那么多东西，但是淘宝网上什么都有，所以我乐此不疲，几乎没有一天不去淘宝。

胡吗个：在电影收藏这个圈子里面，大家知道有一个叫做小崔的人在淘这个东西吗？

崔永元：知道，因为淘小人书的阵营比较大，我估计得有二十万，专淘电影小人书的也至少有两万人，而淘电影放映机、摄影机的连二十人都没有，所以谁在淘，一夜之间就可以知道，价格也说得过去，因为差不多就这么多人，一共就这么大的市场。

胡吗个：你现在有多少机器？

崔永元：摄影机和放映机都算起来的话至少有三十台了。

胡吗个：离你的理想有多远？

崔永元：依我的经验，大概有五十台左右就全了。

胡吗个：就是你的这三十台不是重复的？

崔永元：对，三十台都是不重复的，因此有五十台差不多就全了，比如说十六毫米的机器，国产的有十几种，有代表性的就三四种，你把这三四种淘齐了就可以了，全淘齐了没有价值，那摄影机就更少了，国内就四五种，你把它不同型号的能淘齐了也就可以了，不用每一批生产的你都找一台，那样就找不完了。

胡吗个：你所有东西，都是为你的电影博物馆做准备？

崔永元：私人电影博物馆。

胡吗个：就是私人电影博物馆？

崔永元：对，我特别想有一个让我老了以后能够流连忘返的地方，我觉得可能不是家里的书斋，也不是公园，就是个个人的电影博物馆，我会在里面养老，我能想象那景象，就是秋风落叶遍地黄，一把扫帚满院忙，偶尔会闯进来一个生人，看看这里边是什么人放着什么东西，没有太多的人感兴趣。

胡吗个：这个怎么有些像电影传奇《甲午风云》里面你演那个老头？

崔永元：是。

胡吗个：现在就有一个问题，像你收藏电影摄影机、放映机，然后小人书，然后你又以电视工作者的身份去做《电影传奇》，你看你不是导演，你又不编剧，小崔之于电影到底是个什么身份，你怎么界定你的身份？

崔永元：有时候他们说我是个超级影迷，凡是跟电影有关的什么东西都要，这算是个社会身份吧，我其实倒觉得我在专业领域里挺有身份的，我应该算个电影研究者，说专家也不为过，因为我掌握的这么多电影知识，而且这里面有很多是独立思考的，是我独立的见解，我在这个领域里是付出心血的，这是可以肯定的。至于说有多大建树，我现在很模糊这个标准，比如说从收集电影史的史料这个角度里讲，我觉得我的建树非常大，差不多在这个领域里没有多少人能跟我比，但是比如为电影工业、为电影产业做出多大贡献，我想不值一提，这东西它有不同的标准，没有办法说，我说过很多次，我说“我们《电影传奇》这个年轻的创作集体收集了中国电影有史以来最全的电影资料，尤其是老影人的口述历史资料”，说过好多次，但是从来没有人来跟我们叫板，说你收集的不是最全的，我们是最全的，没有！公示期已经过了，说明我们确实就是最全的。总有一天，如果这个中国电影史在中国的历史或者中国社会能占重要地位的时候，我们就是一群功德无量的人，但是恰恰现在干这个事的时候，不能有这种功利心，你想着因为这个事成名，因为这个事获利，因为这个事得到别人的肯定，那种寂寞和孤独是受不了的，现在需要的就是忍耐，有步骤，不乱方寸。

胡吗个：你说你是超级影迷，也是电影专家，好像有时候你还是电影批评的角色？

崔永元：电影批评或者电影批判，但这一两年，我越来越慎重。

胡吗个：为什么？

每部电影都有一部传奇(3)

崔永元：我觉得在长征路上（注：2006年，小崔带领一百二十多号人，包括二十六名队员和近一百名工作人员重走长征路去了，他们于5月1日从福建长汀、宁化和江西瑞金出发，途经九省，历时九个月，在2007年1月5日抵达甘肃会宁，这一次大型纪念活动以电视纪录片的形式，每周一次呈现给观众），我在拚命地想这件事，有很多事情给我们启发，我们先不说长征，只说长征中放电影，我们放了很多有意思的电影，比如说有一类电影在我们心目中认为是不怎么样的电影，但是其实很受长征沿线老百姓的欢迎，有一类被我们认为无论是艺术价值还是商业价值都非常高的电影，老百姓根本就不买账，你怎么来看这件事呢？你说老百姓层次低，我觉得只能说不同的人群接受不同的文化产品，对吧，就像我们到饭馆吃饭，你肯定不能说啃玉米的人比吃鱼翅的人素质低，没道理！不是因为饭菜多值钱，就能看出吃者的品位，我觉得可能那样的电影更适合那个地方的观念。当我这样想的时候，我觉得我一贯的对电影的评价体系有点动摇了，我想可能我们过去对电影的判断一个是有个人主观的色彩，一个是来自媒体造成的氛围，比如大家公认它好，那么这个公认是怎么公认的呢？是你所能听到和见到的电影理论家、电影批评家、媒体从业人员、网络平面媒体以及一些电视广播媒体的力量，加上它在城市里的票房种种原因，形成了对一个电影的评价，它有多公道？没有多公道！我相信像《偷自行车的人》，像黑泽明、小津安二郎的电影不一定多火，在它刚出现的时候可能也是受到过冷遇，那么从这个角度我就想，无论是张艺谋还是陈凯歌，从我的评价体系里来看，我觉得他们现在拍的大片远不如他们的小片，比如说《十面埋伏》远不如《秋菊打官司》，《无极》远不如《霸王别姬》，这一点我坚定不移，但是我认为他们在做一件什么事呢，他们在做一件让中国电影进入工业化生产、进入工业化流程、完全进入市场化的尝试，从这个角度来讲，他们后来的电影是从零开始的，也许你原有的口碑、原有的影响力对这个市场就会构不成太大的影响。同时存在的情况是，即便是我们认知当中的好电影，也不一定能进院线。

胡吗个：从这个角度说，《无极》和《十面埋伏》它们对于中国电影工业化还是有进步意义的？

崔永元：当然了，也许非常了不起。

胡吗个：你是以前就这么宽容，还是后来才这样？

崔永元：我觉得是我在长征的时候，有大量的空余时间，因为是在走路嘛，扛着自己的脑袋

走路，那时候我在不停地想，我忽然想明白了这件事。

中国电影如何面对好莱坞

胡吗个：刚才说到我们认知的好电影进不了院线，那这些电影怎么存活？

崔永元：它没法存活。

胡吗个：那未来这种片子就消亡了？就没有了？

崔永元：对，现在看来是这样，为什么？它是因为电影市场畸形造成的，似乎跟制造者和消费者都没有关系。

胡吗个：你是说在中国消亡了还是全世界范围内都会这样？

崔永元：全世界范围内不会这样，比如在美国，它的电影的市场化机制是健全的，现在全世界想走市场化电影的、想走工业化电影的都在研究好莱坞的方式，它的市场是健全的，我们不全，我们在 1949 年以后就没有过工业化的电影，什么叫工业化电影，就是市场上的产品，就这么简单。

胡吗个：那你说怎么办，比如说像我这一批人，算电影爱好者吧，我们更喜欢看的一些片子可能不太符合大众口味，在中国以后就没这块了？

每部电影都有一部传奇(4)

崔永元：话题到这儿我觉得就有意思了，这就是我不断在深入思考的事，这个事我觉得要从两个层面上来看，第一个层面，我们要想工业化或者商业化，一定要健全的商业运行体制，这跟你卖东西是一模一样的，要有执照，要有质量监督，还要有售后服务，要一条龙，要配套。而我们目前的电影体制从剧本审查，到拍摄流程，到完成片的审查，到进入市场以后和发行商、发行环节的谈判或者共同经营，是不是符合商业规律，这是至关重要的！我们只说一点，比如剧本审查签字制度是不符合艺术创作规律的，如果我通过了你的剧本，而你拍出来的跟剧本不大一样，那我就有权力不让你上映，这个就不是艺术生产的管理模式。你写歌肯定有这样的感觉，会有灵感凸现的时候，对吧，我在拍摄现场也会有突如其来的变化，这种变化有时候不是细枝末节，是大的命运、大的结局的变化，对吧，而你一个艺术产品的验收者不接受这个，就让艺术的康庄大道变得蜿蜒细长，就是说我们目前的审查制度不是为电影商业化、为电影工业化设计的。

第二，现在的情况是，拍什么样的电影不是电影人说了算，而是院线说了算。院线是不讲艺术气质的，换句话说，院线不为中国电影多样化负责。院线是什么？院线就是个卖商品的地

方，电影不好卖就卖别的。你别笑，你忘了咱们的体育馆和博物馆疯狂卖家具的年代了。为了讨院线老板的欢喜，拍电影的偷偷拍了一部艺术片也得高喊是商业片。这个问题怎么解决呢？很简单，让院线和拍电影的是一个经营者，这又是体制问题。

第三，就是电影从业者对社会有没有责任和良心，这个东西也特别简单，比如你胡吗个是一个卖音乐碟片的，对你道德和责任良心的考验就是你是卖正版还是卖盗版？你是原创还是抄袭别人？那么在原创和抄袭、正版和盗版之间，它最重要的话题是什么呢，是迎合市场、迎合消费者，盗版就是应和消费者，又便宜又能看到好东西，抄袭也是，那个东西你熟悉，再给你来一遍，对不对？就是这样，我觉得这是对艺术家的考验，对电影人而言，这个要求很高，既要求他是一个艺术家，还要求他会经营，同时要求他有良心有道德有责任感，这是一个高不可攀的要求，那么他们可以把这些东西统统地扔掉，他可以说我不负担这些，太累，我就是拍电影挣钱，拍电影活命，他愿意扔掉你就没有办法。现在的这个势头是他们没有扔掉，所以大家对他们要求都很高，好像他们肩头承担中国电影市场化进程的重担。当良心道德责任都存在的时候，电影的多样化，丰富性，文化含量，就有可能得到保证，而只迎合市场的前提下，就无法保证。比如说《千里走单骑》也许有一些口碑，但它市场上完全不如同时期的《十面埋伏》，这时候就给你出一道难题，你是要这个，还是要那个，要这个可能就得维系中国的艺术电影，维系中国电影的文化、格调和品位，要那个可能就是票房，就是挣钱，对他们来说太难了，在中国做一个电影艺术家太难了，但是这几个字从来就是难的，在任何一个时代，任何一个国度，做电影艺术家从来都难，做电影人很容易。

胡吗个：刚才你说三个层面上，第一个你说的制度，在中国的现阶段有办法解决吗？

崔永元：咱们谈下一个问题吧。

胡吗个：下一个问题是什么？

崔永元：我在长春的时候了解到，吉林省在 1985 年左右，每年的票房是五千万人民币，那个时候的电影票是几毛钱，五千万，你换算一下，加上通货膨胀的因素，也就是现在在吉林省一个地方就有五亿的票房，就是这个概念。再说说那个时候电影票房是怎么形成的，一个是文化生活单调，看电影是个很重要的事，第二是票价低，第三是有系统有组织的观看，比如工会组织观看，白送你电影票，这是你的福利，而当时的观众乐于享受这种福利，因为那个时候没有原始股，这种福利显得很好。当然，这种很好不值得怀念，因为他不是市场经济。

胡吗个：那这个里面还有一个层面就是科技的作用，现在家里的影碟机，互联网，让电影能走进千家万户？

崔永元：我从来不认为这些东西对电影有影响，这是两回事，真正的原因是因为我们中国人太少进电影院了，统计数字是每个人每五年进一次电影院，这是官方给的。所以，很多人根本就不知道什么叫看电影。

胡吗个：那你理解的“看电影”是什么？

崔永元：就是一大堆人，在一个大黑屋子里，四面全黑，盯着银幕，这才叫看电影。看电影它有个互相感染的状态，就是观影者观影期间产生的冲动，或者厌恶，然后互相带来的心理

感应，这是很奇妙的。为什么电影和电视有那么大的差别，就在于这一点，因为电影是在黑暗中享受，而电视是在光明中享受，你在家可以把灯开得通亮一样可以看电视，而这个电视的特点是形散神也散，你可以抽烟，可以喝茶、可以聊天、可以上厕所、可打电话、可以发短信，你什么事都可以干，你一个电视还能看完。

每部电影都有一部传奇(5)

而电影是要求你全神贯注，你想想，当一堆人在一个黑屋里全神贯注看电影的时候，他怎么会不挑剔呢，那么大的银幕藏不了拙，每一个细节都会让他玩味和挑剔，而电视就很难了，电视我穿帮那块你没看到，我人物性格不衔接你也没发现，所以电视的验收是非常宽泛的，所以电视的观众骂都骂不到点上，我们自己是做节目的，我们知道我们的软肋在哪儿，而观众根本看不准，他们骂街也是以泄私愤图报复为主；而电影观众、进电影院观众，通常能骂到点上，原因就在于这儿，大银幕给了他细致观察的机会，一个人眼神不对都能看出来，两种东西验收方式是不一样的，这就是为什么电影人难当，电视人容易做的原因。同样的电影导演拍的电视连续剧就被捧到天上去，一拍电影又原形毕露、又露马脚，也是这个原因。

胡吗个：还有一个问题，我们大多数电影爱好者不进电影院，是不是电影院不放映他们所认知的好电影？

崔永元：这种问题，特像鸡和蛋，到底是电影院不放还是你不看，比如我有一个例证，我是先看的 DVD《放牛班的春天》，无比的喜欢，我觉得这个电影应该引进到中国来，肯定会轰动，后来就引进到了中国，只在影院放了一轮，没有什么人看，你说是这电影不好？我感情上不太能接受，起码中国的电影市场现在是不接受这样的电影，我举同样的例子，比如像什么《克莱默夫妇》、《美国美人》，包括《辛德勒名单》这样的电影到中国来，我相信它在票房上也会一塌糊涂，它肯定不如《蜘蛛侠 II》更夺观众眼球，这是毫无疑问的，那么到底是拍电影的人出了问题，还是看电影的人出了问题，我觉得是要打个问号，而无论谁出了问题都是事出有因。

胡吗个：在国外也是这个情况吗？

崔永元：好得多，这就是为什么很多人对好莱坞不满。好莱坞是把电影当成工业经营的，所以，它特别注意保护它的生态，它的工业生态，也叫电影生态。好莱坞才叫百花齐放，它的奥斯卡奖至今还有纪录片、美术片、短片。你看它有大片，它有小片，你去看好莱坞的片子你就觉得非常有趣，比如说它每年拍八百部，大片就不超过二十部，而我们中国观众看的恰恰就是这二十部，所以误以为美国电影全是这样的，怎么会呢？迪斯尼年年还出片子呢，除了动画片，还有专门为孩子设计的故事片、真人演的，在我们中国就把它划为儿童片，实际上成人一样可以看。但是也符合儿童的口味，它不脏、干干净净，加上纪录片，加上艺术片，加上歌舞片，它的门类是非常好的，就很像我们的夜市小吃，琳琅满目，这叫电影工业，如果那个东华门夜市就是羊肉串别的全没了，你试试？另外，它的电影分级制度也比较科学，

给了电影拍摄者更大的创作空间。说起来并不复杂，就像商品市场上对烟和酒的态度一样，烟可以卖，但不可以在媒体上做广告，烟盒上要印上“吸烟有害健康”的忠告。酒可卖，但不可以卖给孩子。中国电影市场比较混乱，要么是烟酒横行，要么是谁都不能卖，没有统一的政策。

胡吗个：中国人善于搞模仿，比如像汽车，我们不管说是模仿也好抄袭也好，像你说的像好莱坞，国外的电影模式，我们为什么不模仿过来，哪怕模仿到 60%？

崔永元：首先你要看这个被模仿者，它愿意不愿意，我想好莱坞肯定不愿意，为什么？因为你模仿好了，你就不会吃我的东西了，对不对？所以好莱坞的历史是它用这种方式 and 意大利、英国、法国、俄罗斯群雄争霸的，它用的都是这种方式，这种方式我总结为叫“改变本土观众口味”的方式，让本土电影观众对本土电影失去乐趣，而只喜欢好莱坞或好莱坞样式的本土电影，那么什么叫好莱坞样式的本土电影，就是大片，大片是什么呢？是高投入，有可能的高产出，也不一定，对吧，这个大投入就要了你的命，比如好莱坞九千万美金的片子还叫中等投资呢，九千万是多少？

胡吗个：七个亿人民币吧。

崔永元：七个亿，我们哪有七个亿的电影，根本就没有，在我们这儿中小成本电影是五百万人民币，好莱坞的大片是两个亿美元以上，那就十几二十个亿人民币了，就是说如果世界各国你能跟好莱坞抗衡，你就每年来二十个大片，其他的做不做还单说，二十个你得先有，这里边还有好多道道，你光有这么多钱还不行，你还得有全明星助阵，你还要有高科技做后盾，你的故事情节必须是正义战胜邪恶加上大团圆结尾。这东西都得有，这是它的大片输出模式，你能不能学会？英国的伦克影业公司，那曾经是英国本土最大的，它一直和好莱坞拚到八十年代才输。

胡吗个：这有什么不好吗？

每部电影都有一部传奇(6)

崔永元：怎么说呢？能看到的情况是中小成本的影片在本土无人喝彩，大片又模仿得不伦不类。当观众厌倦所谓大片的时候，电影产业就完了。像不像吸毒，当你发展到只吸冰毒的时候，不光没有替代品，也活不下去。

胡吗个：欧洲的好多电影市场，他们都面临跟中国一样的情况？

崔永元：没什么区别。

胡吗个：你看好多优秀导演，他们在本土拍一两个让他们成名的片子后，马上去好莱坞了，

一大堆这种导演？

崔永元：是因为好莱坞欢迎他们去，如果你很有名，你到好莱坞，就意味着你当地没有这个人了，就这么简单。但是你看看任何一个大导演到好莱坞拍的片子，都跟他原来在本土拍的不一样，这里面加进了好莱坞的文化因素，或者说加进了好莱坞的工业化影响。

胡吗个：如果我们来揣测一下这个导演的心理，他会有失落感吗？

崔永元：看他是什么导演，我觉得导演在这个时候表现得是千姿百态，有的人觉得被好莱坞文化接纳是自己成功的标志，从此跃入国际影坛；有的人我觉得他身在曹营心在汉，他希望用他的本土文化去融化好莱坞文化，所以跨了进去；还有一类人我觉得就是好莱坞的打工者，从国内的一流变成那儿的三流也心甘情愿，因为美元和人民币的比值是 1 比 7.7，那儿挣一块跟这儿挣一块是不一样的，对吧？也有的人拚死抗争，宁肯不拍电影，也不去好莱坞，那你的结局就是拍不了电影，我给你说个最简单的：院线控制，我占有你院线的股份，院线控股后你就没招了，因为你不拍我的电影，你拍你的电影，但是院线是我的，你上不了，你再好的电影我不给你安排，我不给你做排片计划，你没法跟观众见面，你就收不回投资，收不回投资你就没有下一步，三下你就折了。

胡吗个：这个好莱坞，他们对付前南斯拉夫，波兰，或者说法国全是这样？

崔永元：连阿尔巴尼亚都是。

胡吗个：他们为什么要这样？

崔永元：挣钱。

胡吗个：能挣多少钱？

崔永元：他们的文化体育产业所创造的 GDP 甚至会超过航空、航天，你说挣多少钱？一部《泰坦尼克》全球收入四十亿美元，而我们的 GDP 文化体育产业只占了 6%，所以我们要伐树、造纸，污染环境。顺便说一句，我们的邻国，韩国、日本文化体育产业的收入都可以占 GDP 的 30% 以上，这就是差距。

胡吗个：那你觉得未来的话，这是个好事还是坏事？

崔永元：当然是坏事，因为在好莱坞也有很多人反对，比如说像斯特里普，他说好莱坞是一头怪兽，再比如，圣丹斯电影节就重在鼓励中小成本和不同样式的影片。对好莱坞文化批评最激烈的学者恰恰都在美国。我觉得他们的批评都有两层倾向，一层是觉得好莱坞对市场过度的掠夺，更重要的是批评好莱坞对文化生态的破坏，他们不希望将来全世界没有伊朗电影了，《小鞋子》、《白气球》都消失了，没有法国电影了，看不到《和鸟儿一起飞翔》、《帝企鹅日记》，没有中国电影了，没有《小城之春》、《马路天使》，没有伊拉克电影了，没有韩国电影了，没有日本电影了，没有寅次郎了，什么都没有了，就剩下《蜘蛛侠》一、二、三、四、五、六、七、八、九、十了！这就叫电影文化沙漠。

胡吗个：就像麦当劳一样了？

崔永元：对，麦当劳这个举例特别准确。我们说吃是人天生的本能，吃是为了不饿死，但是在不饿死的前提下，他会吃有所选择，这个选择不是你决定的，是你的胃决定的，那么我们中国人喜欢吃面条，喜欢吃饺子，喜欢吃米饭，喜欢吃馒头，杂七杂八的那些东西不说，这是主食，它很难变化，对吧？但是能不能改成吃面包抹果酱呢，能不能改成吃汉堡呢，能不能把小鸡炖蘑菇改成炸鸡翅呢？这不单是饮食口味的问题，还牵扯到饮食市场份额的问题。

胡吗个：其实是对抗过的，在中国出现过那种本土化的快餐对抗麦当劳的情况，但全都败了！那些曾经的电影大国，法国、英国、意大利他们在对抗好莱坞上也全失败了？

崔永元：差不多全是这样，因为他们文化本来就比较接近，所以对抗起来比较难，只有文化差异过大，文化气质有分歧的才有可能有一些成功的对抗经验，比如说印度。印度现在大家认为它是电影生产的第二大国，叫宝莱坞，印度电影轻歌曼舞，观众关注的是谁唱的歌、谁跳的舞，所以它的故事情节千篇一律，它多的时候每年有一千多部，产量还排在好莱坞前面，产销两旺，是这么个状态，那么它的对抗就很有意思，它就保持它的文化特色，我跟印度驻中国大使聊过天，他说他们欢迎好莱坞去印度，但是观众不欢迎，没办法！因为好莱坞的电影不爱唱歌不爱跳，印度和美国合拍过电影，也是轻歌曼舞，这是印度电影人坚持的结果。不要看印度人憨憨厚厚的，他心眼足够多。他有意识的在保护自己的文化，同样说到汉堡，只有印度的汉堡是放咖喱的。

每部电影都有一部传奇(7)

胡吗个：那还是汉堡啊？

崔永元：但它是印度的口味。你放咖喱在美国就卖不动。

胡吗个：不放咖喱呢？

崔永元：印度不让卖。

胡吗个：这算不算闭关锁国？

崔永元：不算，闭关锁国是不许卖汉堡，这只能算产业保护。不要因为吃惯了汉堡包就忘记了印度咖喱。有咖喱味的汉堡是对印度饮食业的保护。

胡吗个：发达国家有这种保护吗？

崔永元：怎么没有，我们的打火机一个才挣几分钱，还被欧盟打压，为什么？是因为欧盟要保护他的打火机产业。

胡吗个：这一方面，我们该怎么向印度学习？

崔永元：我觉得是这样，如果在好莱坞文化强大到这个程度的时候，我们还迷恋我们过去的《火红的年代》、《侦察兵》，就说明我们没有任何进步，脑子糊涂了，进水了。但是我觉得我们认为好莱坞电影文化就是最好的，不能抵抗的，或者是任何方面不能改良的，我们脑子进水更多，因为这个不单单是放弃文化，同样是放弃市场，就像我们做电脑做彩电，重要的部件、重要的发明专利都在别人手里攥着，我们挣个包装的钱，你怎么心甘情愿？你比如像乌克兰，像澳大利亚，原来都有本土电影产业，现在基本上就是美国电影的外景地，挣个打工的钱，你可以挣这份小钱，你心甘情愿吗？这显然是商业市场份额的问题，我们必须提到这个高度来谈。当然更有脑子的人，要谈文化多样性，要谈文化的差异，这是文化的特质，文化的一统就意味着将死，甚至意味着专制，那是倒退。

中国电影人如何在中国找到其位置

胡吗个：据我所知，在中国有那么一些导演，他们就想拍一些专门针对欧美院线的低成本电影，所以就会去迎合欧美观众的口味，你不是想看我们愚昧嘛，那我就拍我们的愚昧，你不是想看我们的落后，那我就给你拍我们的落后，他们觉得他们呈现的就是一种文化差异？

崔永元：应该说第六代导演或者什么独立导演、地下导演有严重这样的倾向，原因比较复杂，一是市场的压迫，不这样的话，第一部片子收不回投资就没有人跟他玩第二回，二是文化取向的问题，说是独立导演，不迎合市场，实际上也是随大流。一个“变态”获奖了，就都拍“变态”，哪里有“独立”？现在很多年轻导演都在为国外电影节拍片，看着别人的脸色行事。

胡吗个：如果换成你，你会怎么做？

崔永元：不知道。也许和他们一样吧，不过我倒是听说云南拍摄的一系列小成本民族电影，在国际电影市场也大获成功，像《诺玛的十七岁》、《好大一对羊》等等，都收回成本、赢得了利润和口碑。我看过这些电影，干干净净，很清纯。

有一次姜文跟我说过一个事情让我很惊讶，他说中国电影市场最辉煌的是上世纪四十年代，他说那个时候《马路天使》、《十字街头》、《一江春水向东流》这样的影片都在北美上映，而且票房非常好，甚至能占到美国电影市场的份额，这是很吓人的一个数字，这份额是多少，我觉得我们应该查查资料，起码我们现在的电影是上不了这份额的。

胡吗个：那都是些典型的中国电影。

崔永元：对，现实主义的，讲故事的，有人物的。所以我觉得外国人喜欢看，它不单单是猎奇的心理，他也许想知道这个内敛的民族怎样生活，怎样面对生活的困难，怎样享受生活的乐趣。

胡吗个：你刚才说的那些片子，在国外的电影史里有吗？

崔永元：都有，无论是美国人还是日本人还是法国人，说中国电影史都提这几部片子，而且《小城之春》就是意大利电影人炒作起来的，在意大利人夸它之前，中国人从来没人夸它，从来没有！一直到 1995 年意大利人说这个片子了不起时我们才重新发现了《小城之春》和费穆，这是悲剧。

胡吗个：也像喜剧？

崔永元：也像喜剧。

每部电影都有一部传奇(8)

胡吗个：说到内敛含蓄，那是我们中国人的表达方式，可是我们一些从业人员，特别是看着欧洲电影 DVD 成长的从业人员，他们已经放弃这种表达方式，欧洲电影是好看，但那是欧洲人的表达方式，比如那个《生命是个奇迹》，那个邮差喝了一杯酒后，看着一只刚孵出来的小鸡扑腾扑腾挤出鸡笼，他说，生命是个奇迹！那个感觉非常好，但那只是欧洲人或者说是东欧人的好，他们的生活有爆发力，随时唱歌跳舞喝酒，那是他们的表达方式，这些往往带坏了我们的一些从业人员。

崔永元：这是另外一个问题，刚才我们谈的是中国电影怎样面对外国电影，尤其是好莱坞电影，那这个就是中国电影怎样找到他在中国的观众、或者电影市场的位置，我认为这是两件事，我们到现在内销产品和出口产品还不一样，它有不同的质量验收标准，包括我们“人”的验收标准都不一样。

你比如说获政府奖的电影，是不是就是好电影呢？那在我们这儿好像就是好电影，但美国市场不认，美国市场认的电影是不是就是好电影呢？我们这儿可能不认。我说这些话一点没有泄愤或者不满的意思，我是想说，真的有不同的标准，要好好研究。甚至我觉得我们中国的电影导演，专门研究中国的电影市场，专门给中国人拍电影，也许能成功，这个成功也许还是双重的成功，也就是说不但中国的市场认可，国际的市场也认可，很有可能是这样的，我才不相信《小鞋子》、《白气球》是给美洲市场拍的。

胡吗个：我们中国电影从业人员他们过了技术这个门槛没有？

崔永元：没有，没有！虽然我不是用专业人员，我只是用一个稍微挑剔一点的影迷眼光来看，他们技术非常差，不值一提，他们的技术很弱，这个技术还不是说摄影、美术、服装、化妆、道具，我们不探讨那么技术的东西，我们就说他们能不能把一件事说明白，绝大部分都不行。

胡吗个：对！其实，把一件事情说明白是很难的！

崔永元：这是一个很大的问题，所以他们拒绝跟你探讨这个问题，他们都会说“谁说电影是讲故事？”他们都学会这一套，不会就说电影不是这样，其实电影就是这样的。他们崇拜的好莱坞电影就最爱讲故事，就靠讲故事挣钱，它能把一个假故事讲的跟真的一样，而你们经常把真故事给讲假了，你们拍真实的故事，让人物原型当演员都能拍假了，手艺非常潮非常差。

这个讲故事怎么训练？过去的老电影人讲叫“体验生活”，这词多土，谁敢用这个词？会被骂死。但这个确实是一个笨人成才的路数，就是说你想演谁像谁你就去模仿他。什么人不用干这事？天才！你胡吗个一跟我讲音乐家，“哦，是这样！”明天我在舞台上一演，像！天分。这样的人有没有？有！少，非常非常少。比如我知道的有天分的艺术家，像石挥，这个人非常有天分，不用体验生活，演谁像谁。而无论是赵丹还是金山，他后面的这些电影人都在搞这个角色体验。现在的很多电影人没有天分，也不进行角色体验，瞎混。

胡吗个：在创作上要体验生活之外，是不是在实际操作中，也就是讲故事时不花里胡哨、老老实实的去做也是最简便的方式？

崔永元：对，还有更科学的方式，叫用人所长。找一大帮在各个方面有天分的人，搞流水线化生产线，比如我擅长讲故事，但我不擅长写台词，我更不擅长来噱头，我也不擅长设计场景，你就用我的故事好了，有人写台词，有人设计噱头，有人设计场景，最后组装成一个剧本，这样的剧本是有很多优点的，有很多优势的，它是用工业化的流程，集合不同人的聪明才智来完成这件事，再看看我们，我们的剧本生产基本上还是手工作坊式的。

胡吗个：就是一个人弄完了？

崔永元：一个人的智慧。那么在片场，大概又是导演一个人的智慧，甚至编剧经常不满意导演拍出来的他的剧本，因为不是那么回事，那么好一点的导演像张艺谋这样的导演，他可能还会善于听取周边人的意见，笨一点的导演就觉得自己是剧组的爹，在片场一人说了算，出来的东西就像他的东西，真像！

你看两种方式都有好处，如果我们目前这个市场和文化氛围，不适宜说体验生活，我们起码在电影学院应该把工业化流程教会给大家，不能培养一批二愣子出来，什么都不会，既不愿意体验生活又不会工业化生产，天天吃糠咽菜、幻想着一夜成名，也真可怜。

每部电影都有一部传奇

胡吗个：《电影传奇》现在做了多少集？

崔永元：一百五十集。

每部电影都有一部传奇(9)

胡吗个：最近播出的这些译制片的《电影传奇》在关注什么？那些老影人的生活？还是国家的变迁？

崔永元：我觉得它的这个关注点肯定要比我们国产影片的多，因为国产影片里面的这些影人，他们跟我们在一个国家里，所以他们的经历很多我们也经历了，但是译制片的这些人，跟我们不在一个国家里，所以他们很多经历对我们来说是新鲜的，比如说《瓦尔特保卫萨拉热窝》这个摄制组，这些演员以前也兄弟姐妹般，现在这些人分布在五个国家，这种分开或者分裂带来的切肤之痛我们很难体会到。他们是好朋友，但是因为政见不同、民族不同、信仰也不同，所以他们现在不能见面，不能说话，不能通信，不能打电话，不能住在一起，因为媒体在盯着他们，稍有闪失，可能就算背叛民族，背叛国家。只有到了北京，他们才能坐在一个桌子上吃饭，当他们坐在一起的时候，心情一定很复杂。因为他们一起工作的那个电影制片厂也没了，他们成了银幕上的孤魂。

你不知道阿尔巴尼亚、罗马尼亚、前南斯拉夫的，几乎所有的老影人，都希望跟我合作，他们觉得我是一个了不起的制片商，因为你看我有精力和财力投到他们这些老电影来做片子，他们就觉得我能力强得不行，实际上我没有那么大的能力。有时我会感受到一种凄凉，我们在他们那儿收集到的都不是历史的一页，而只是些历史的碎片和残片。

胡吗个：就是说现在译制片《电影传奇》承载的超过了电影本身？

崔永元：远远的超过电影本身。

胡吗个：这个里面这方面的内容表现的多吗？

崔永元：挺多的，尤其是熟悉这些老电影的人，今天重看这些《电影传奇》，会觉得冲击力特别强，特别大，那天我们给媒体看那个《望乡》，请了好多专家去看，他们看完了以后都好像忽然才明白，原来《望乡》里最重要的角色，是田中绢代、老阿崎婆，原来这个演员是这么伟大的演员，但是当年他们看电影的时候目光全都聚集在栗原小卷身上，年轻貌美的一个女记者，都集中在她身上。田中绢代非常高贵，也非常富有，她一个人过日子，她的家就在帝国饭店，那么高级的一个饭店，结果当她开始拍《望乡》的时候，剧组在摄影棚里给她搭了一个屋，就是阿崎婆住的屋，把真的猫和各种虫子放进去，她就搬到那里边住，整个影片拍摄她都在那里边，下雨的时候，她冒着雨在街上走，不打伞也不坐汽车，工作人员让她上车，给她打雨伞，她都推开，阿崎婆怎么可能坐汽车呢？阿崎婆怎么会有雨伞呢？她就在雨里走。她为了把自己的手弄得青筋暴露，用皮筋把胳膊勒住，勒得血管凸起，结果这个影片上映没多久她就死了，跟她一起工作的人都说，她是死在这部电影上。这种敬业，怎么改朝换代，你都会觉得了不起，觉得伟大！我们译制片的《电影传奇》里，讲了很多这样的故事。

胡吗个：我听海若（《电影传奇》总导演）说在做译制片的《电影传奇》，比做国产电影的要难，是什么原因？

崔永元：难在历史态度上，我们如何看待那段历史。不管如何看待，我不允许这里面有嘲笑，其实有时候我们年轻人抑制不住想嘲笑一下人家。

胡吗个：嘲笑哪一方面？

崔永元：嘲笑他们的电影幼稚，嘲笑他们硬邦邦，嘲笑他们的情节简单，嘲笑他们表演僵硬。

胡吗个：这怎么就不能嘲笑呢？

崔永元：嘲笑不是一种负责任的态度，再说，有什么可嘲笑的？我们从前还不是一样，对待那段历史，重要的是思考。

胡吗个：听说你还有一个梦想，就是让每一部电影都有一部传奇？

崔永元：对，我们已经开始做美术片和纪录片的《电影传奇》了。将来还会做新电影，像《可可西里》、《疯狂的石头》这些资料都已经开始收集。

胡吗个：是不是以后在电影开拍的时候《电影传奇》就已经介入了？

崔永元：我希望将来这个电影上映的同时，就能在屏幕或银幕上看到《电影传奇》。

胡吗个：对未来中国电影你会为它做些什么，除了你的《电影传奇》、你的博物馆之外，你会拍电影吗？或者你会帮助别人拍电影吗？

崔永元：我觉得哪怕我到电影院去卖饮料，也算对中国电影产业化做出贡献。

胡吗个：还能做点大事吧？

崔永元：对，我要保持我独立思考以后发出来的声音，因为现在电影市场太祥和了！祥和得让人无法接受，大片出来后的宣传攻势，包括用金钱做到的让媒体闭嘴，用金钱买来的无耻的吹捧，都让人坐立不安。在他们举杯欢庆的时候，得有人站出来，说两句扫兴的话。

转换于演员导演之间(1)

徐静蕾孙甘露

孙甘露：好像电影和剧本不一样。

徐静蕾：不一样。因为它太多字了(四万多字)。后面整个从戏里面的导演说亲戚开始，全都

没用。我觉得就是拍了，最后也会因为总长度的原因给剪掉。即使是这样，第一次完成片的时候总长还是有两个半小时，很艰难地剪到现在的一小时四十五分钟。

孙甘露：你是把剧本全都拍了，然后从里面把内容抽出来吗？

徐静蕾：前面基本都拍了，但中间有一个整段剪掉了，特别可惜。因为那一段和梦想那一段节奏有点相近。说的话和表达的意思并不重复，但节奏上很重复。电影的节奏很重要，尤其是这个电影，稍微把握不好，就会让观众觉得疲劳。但也挺难拿下去的，因为里面有一些调度，走来走去的，后来找了半天找到一个可以合到一起的点，又在声音后期上做了好多连接才合上的。

孙甘露：我看了剧本，说的事还挺严密的。你把它拿掉一块，当然出于电影的考虑，节奏、调度、包括审查，但可能影响到对内容的理解。

徐静蕾：肯定是啊，我也很担心，所以往下拿任何东西都要想很长时间。好在王朔一开始就跟我说，随便删减，你按你想的随便弄，所以压力稍稍小一点。我觉得光从电影上来说，拿掉也问题不大，因为一旦它影响了整个电影的节奏，我势必要删除，每次拍电影的时候都会碰到这样的问题，每次都会很痛苦，但是，还是不能因大失小。不过我想这些东西我将来会把它放在某个网站上，不会浪费。

孙甘露：完整拍，我估计得三四个小时。

徐静蕾：四个小时，完整拍。这部戏不像我以前两部电影，以前我可以整场拍戏，可以整场剪掉，而这部戏，每句话都有内在的关系，如果拿掉一句，下面这句话为什么这么说，就变得很奇怪了。所以除了上面说的那一大段之外，我基本都是一句一句剪的，稍微水点的全都拿掉。这跟其他戏在剪接上不太一样。

孙甘露：这戏拍起来是不是特困难？

徐静蕾：拍起来是困难。比如寻找机位的问题。因为就这么一个房间，机位很少，而且方式也很少，通常就只有正反打、摇移什么的，而且，我又不大愿意在这部戏里用一些很特别的角度，我觉得没必要。很特别的角度在电影里会给观众带来一些比较强烈的感受——为什么要这么弄，是不是有其他的意思，而当我又没有其他的意思时，我就不要用令人产生歧义的角度。

但是还是需要寻找一些变化。比如光影，电影中的红光，剧本里其实是没有的。拍摄当中我一直在想，虽然是一个晚上一个环境，镜头的角度又不能太特别，就要让光影有一些变化。所以后来的设计是，一开始是台灯的侧光，中间是红色的光，后来是房间的顶光，到最后是大逆光。这要从剧本里找一些契机，找完之后还得自己把自己圆回来。比如，为了光影变化的原因用了红光，显然比较小资，正好后面有一段戏中女演员和导演言语上起了点冲突，有一个适合的机会，就让女演员乘机讽刺了导演一下：“还有这个灯，就充分的暴露了你的趣味。”这样给圆回来了。反正挺费劲，主要是不能损失原著，尤其他的东西不是很水的东西，每句话都有内在的意思的，所以比较难。

还有当然是台词量非常大。我通常演戏是不需要太多时间背台词的，只要翻看看就能背下来，但这部戏的台词我必须得背。晚上回到家里，在现场，都得背台词，还要想机位。很多时候觉得比较紧张。

孙甘露：剧本看着有的是水词，好像没什么意思。但过会儿它又绕回来。当然电影不能百分百按剧本拍的。看完电影之后，其实还是值得把剧本再看一遍。

徐静蕾：我第一次读他这个剧本，看着都晕。尤其像我这种平时不太看书的人(笑)，而且他的好多话确实太口语了，必须要说出来，反复地读，才能读出它的意思来。第一眼看我有点懵，就对他说，你自己拍这戏得了，我给你当副导演。当然，他拒绝了，他说他不想干导演这种具体工作(笑)。

这部电影虽然没有炫目的情节，但是其实信息量很大，最后出来也确实有这样的问题：没有给观众喘气的时候。我听说观众笑得最多的地方是“光和光怎么打招呼你知道吗？”这句话。我就想为什么这个地方反应最大？这肯定不是全剧最搞笑的，得出的结论是：我在那中间停顿了一段时间。“光和光怎么打招呼，你知道吗？”两个人你看看我，我看看你，停了一会儿才说：“最黑的地方”，给大家一个想象的空间。也许是这样吧。做声音后期的人，说他们每次做的时候，都在不同的地方笑和有反应。这就说明，第一次看的时候，信息量太大，他们根本没反应过来说的是什么意思就过了。

转换于演员导演之间(2)

他的东西，能删的我已经逐字逐句地去删了。我将来可能会做一个电影完整版本的剧本，对照起来就很清楚，哪句拿掉了。剩下的我真的不好再拿，再拿可能会简短一点，但是不完整了。

孙甘露：我是先看剧本，后看电影。在我看来，王朔说的不单是梦想和现实，这是个隐喻，当然也可以从比较白的方面来理解。我觉得他这种说话的方式，花了那么多年，找到了对当下现实很准确的一种描述。

徐静蕾：是的。你可以简化成为名字《梦想照进现实》，理解为梦想与现实的差距，多数人都从这个角度去理解。这也是我为什么舍不得拿掉很多东西的原因。他也说找到一个新的语境。对我来说，它把很多我明白但我可能说不出来，也很难用几句话表达出来的东西说出来了。我觉得好的东西应该就是这样的吧。

孙甘露：他反映了当下中国人说话的一个真实的处境，人与人的关系。现在，人与人说话，如果都特别真诚，说着说着，与现实的关系就有点远了。剧中看似延续了王朔以前那种调侃的文章，但其实已经不一样了，发展了。

徐静蕾：我觉得这就是真诚的对话。什么叫真诚？难道说深奥、文绉绉的说法就叫真诚？我不这么觉得。

孙甘露：它是以完全相反的方式说话，但其实反映的是真诚的东西。我觉得，它妙就妙在以相反的方式说社会的这种变化，与当下中国的现实特别吻合，反映了人的一种新状况。

徐静蕾：他是抛开了被教育出来的那种语境的对话。

孙甘露：我看了两遍，我觉得对南方人来说，可能理解起来会有困难。我父母是北方人，理解起来还可以。有些言词必须用北方话来念，才有那种味道。

徐静蕾：别说是南方人，前面说了其实对我，第一遍看的时候也都晕，对我来说也不是那么容易。我还是土生土长的北方人。之前我们排练了四天，就是对词，我都拍下来。因为这种全部对白在一个场景的形式没有人会不担心，我很担心观众会不会看不进去。所以我剪了一遍对词的过程，看一下节奏。觉得还好。一开始，觉得开始的说喝酒那段太长，到后期的时候剪下去的比较多。后面还好，当然会有不同的人的理解问题，但那是不可避免的，任何电影都不可能拥有所有观众。

孙甘露：韩童生对剧本的反映怎么样？

徐静蕾：他很喜欢，他说他看的时候，很多地方看哭了。他觉得很多地方挺狠的。他的主业是一个话剧演员，这种电影，有点类似话剧，戏眼也主要都在男演员身上，肯定给演员很好的发挥空间。因为，说实话，我都是配角，如果按相声的说法，他是逗哏，我是捧哏。最重要的话都是他说的。我是一个陪衬，给他的话更有力量。

其实从表演方式上说，我们俩很不一样。他是典型的话剧演员，而基本上，我是一个比较“水”的演员，也有一种说法叫“生活化”。(笑)

话剧演员在舞台上，要照顾最后一排的观众，所以容易比较夸张，但是电影就完全不同了，给你个特写，眉毛一扬都看得非常清楚，所以表演很不一样。在现场我比较多提醒韩老师注意的是，表演要收，不能太外在，有十分的时候也只要演出八分就足够了。

孙甘露：我在看剧本时，在想象王朔平时说话的腔调，可以帮助理解节奏声音。

徐静蕾：韩童生是个很好很专业的演员，他很容易根据导演的要求调整自己的表演，也会找形体上的一些东西帮助自己完成人物，比如他会突然拿个大顶，那是剧本上没有的东西，是他自己想的。

孙甘露：我在想，搞个话剧也不错。

徐静蕾：其实想过这事。因为这次上映时间特别赶。我是没那精力了。这种话剧，如果我演的话，最起码排练一个星期。因为不像拍电影，台词我可以今天背两页，明天背两页，话剧得从头到尾背下来。现在也有人找来，想做话剧。

孙甘露：如果做话剧的话，台词部分有意思的东西更完整，观众更能理解。

徐静蕾：对，一方面话剧更活，和观众距离更近，另一方面，话剧观众和电影观众是两回事，话剧观众是做好了看这样一个东西的准备，而电影观众看惯了常规的那种类型电影，尽管我已经说了这不是一个那样的电影，不喜欢你就不要来看。但还是有部分观众来看了，没有得到在通常电影里要得到的东西，就觉得枯燥，这是没办法的。

孙甘露：你以前那部《一个陌生女人的来信》，叙事上比较传统。

转换于演员导演之间(3)

徐静蕾：那个对我来说其实很简单，虽然是茨威格写的，但我很容易把它转换成我的角度讲一个故事，把我的东西加进去。首先它是个名著，比较讨巧，就是一个爱情故事，很感人，而且光影可以做得很漂亮。

但《梦想照进现实》不同，编剧的主导性很大，是我无法逾越的，尽管我加了一些东西，却不可能把它变成我的东西。而且，这个电影基本没什么大的情节起伏，我的能力和理解也有限，只能在有限的空间里、在不影响编剧表达的情况下寻找一些细微的变化，这个变化可能只有很专业的观众才看得出来。做画面和声音剪辑时，我一秒钟一秒钟在改，但大多数人不会注意到的，所以也可以说这都是为自己做的，一秒钟不做好我会很难过。可能电影对于大多数观众来说就是娱乐消遣，有时我自己也是如此，累的时候也喜欢看美国大片。不用动脑子，热闹一下，睡觉去了。从这点上，我可以理解，也认同。每个人在不同的时候想的事情是不一样的。但是自己做片子的时候就不一样了，我喜欢做一件动脑子的事情，这是我选择做导演的原因。也许这件事情这个题材正好适合更多的观众，也许不是。

应该说前两部电影与这个相比，简单很多。算一次尝试和自我挑战吧。

孙甘露：王朔写了一个比较没有情节的故事。

徐静蕾：基本没情节，就是她不演了。

孙甘露：他以前写的还是比较复杂的，比如《玩的就是心跳》，结构比较复杂，有些意思可以通过情节推动提示给观众。而这次，话都是撂着的。

徐静蕾：是，前面一直在说，我压力很大，因为它拍出来更像个编剧的东西，不是导演的东西。我觉得它很好，很怕放在我手上该说的话没说出来，所以我比较紧张，而且这次又是做低成本的尝试，周期不能长，时间很紧，只拍了十六天。《一个陌生女人的来信》我拍了四个半月。

后期也特别赶，到现在完整的胶片我都不敢看，看了我会疯的。因为一些技术问题。比如混录的时候，总觉得有一个高频打我的脑子，可大家都说没有，说是因为我累了，但我至今对此表示怀疑。

再比如，我特别讨厌混响，尤其在它只是起到美化声音的作用的时候，但是混录师特别热情推荐说这个特好。我很难一下子否决他的意见，只能婉转地、不停地游说。这也是人家的工作，经过前两次导演工作的“培训”，最大的教训是：不要过度打击其他工作人员的积极性。可是到了晚上，离结尾工作还有几个小时的时候，我实在忍不住了，就说，这个特傻，给我去了吧。

拍一个电影当中，最累的就是沟通的问题，因为大家都是参与创作的人，要让大家都保持一个很好的创作状态，尽管我是导演，但导演毕竟不是每一个步骤的具体执行者，很多环节要依赖摄影、美术、录音、演员等等各个部门来完成。这次因为时间短，尤其在后期，一天要干三天的工作，有很多环节没有足够的时间做到自己满意。所以，不忍心看完整版，只看过一次对白双片，我就已经疯了，出去自己待了会儿。不过其实每次拍完一个电影，我都不敢马上看，要隔段时间才能看，否则我会特别沮丧，看到的都是种种不满意，只是这次更多一些。

孙甘露：这个电影太特殊了。

徐静蕾：这样的电影，中国没有过。国外其实也基本没有，起码我没看到过。我看过一两个，有的是爱情故事，场景也在不断的变化中，还有伍迪•艾伦拍过那种不停在那里说的电影，但还是有场景变化、有情节。

孙甘露：这个确实是挑战，事情没有变化，到最后还是没结果。这个戏没有发展变化。

徐静蕾：是的，而且我也想不出其他更好的表现形式，这是我的能力问题，我拍这个电影的时候很不自信，可能让王朔自己来导会拍得好些。

孙甘露：让他导不如让他演。

徐静蕾：也有人说让王朔演。他演和韩童生演，肯定不一样。但是我觉得他演也不是特对。因为他这个人，一说话，说高兴了，显得很油腔滑调(笑)，尽管他说的事情本身并不油腔滑调。当然了这只是我个人的看法。也许他演的话，会出另外的效果。

不过他演我做导演的话，我就更晕了。他肯定在现场要有很多的改变，他说的话改变了，我得做相应的改变，灯光呀，镜头呀怎么改，而且他那么主观的一个人，离远点他还会说：你随便拍。到了现场可就不一样了，肯定打起来(笑)，那还不如他自导自演，我可以帮他做事务性的工作。

孙甘露：王朔有点打算做小众电影。他原来那个《我是你爸爸》，你看过吗？

转换于演员导演之间(4)

徐静蕾：我不太喜欢，我觉得有一些哗众取宠的东西在里面。疯人院啊，火车啊，脸谱化的。那不是我的趣味。

孙甘露：你倾向于比较简单比较沉着的叙事。

徐静蕾：这是我很典型的趣味。这次在上海电影节做评委，看了十七部电影，最好的电影，是内容和技巧结合得比较好的。《4 分钟》一开始很静止，特别像艺术片，挺闷的，在你没感觉的时候镜头开始摇了，让你那口气呼吸得特别舒服。不是为了简单的描述和技巧的炫耀，导演的节奏控制很好。

好的电影，节奏是最重要的。事没新鲜事，技巧也没什么新鲜的。就是你怎么把这些东西搭配在一起，让演员用不同的表现方法表现同样的东西。

比如有些电影里，两人分别了数年，处理方式是一见面抱头痛哭。感觉这是小时候看小人书那种，现在还有人这样处理，过于简单了吧。人的感情是很复杂的，你别说七年，一年不见都会有些尴尬、生疏等等很复杂的心情，怎么可能一下就抱头痛哭呢？

孙甘露：去年有部电影《漫长的婚约》，未婚夫上了战场，受伤失忆，女主角是个瘸子，找未婚夫找了很多年，最后找到时，未婚夫坐在树下做木工，她走到他面前看着他，他回头看她一眼，完全不认识，女的非常激动，坐下来看他做事。

徐静蕾：嗯。可能那样处理比较好，至少没那么简单。我没看过那个电影。我觉得，不好的电影都存在过于概念化和脸谱化的问题，当然，还有简单的炫耀技巧，形式大于内容。

孙甘露：听说这个电影想过不上映？

徐静蕾：嗯。王朔原来跟我说，可以不用在电影院线上映，但不做成胶片只做成 DVD 的话，挺浪费的，因为我已经用胶片拍了，还做了相应的很多关于胶片的制作的工作，不上映有点不甘心。

孙甘露：大银幕看，感觉还是不一样的。

徐静蕾：是的。我自己第一次感觉不一样，是《一个陌生女人的来信》。我第一遍看大银幕，是在日本做胶片后期，我突然觉得怎么用了那么多旁白，最起码三分之二是废话。这是个经验问题，大银幕和小银幕是很不一样的，在剪接台上看不出来，因为没觉得画面会有很大的冲击力。当然，也是因为不自信，在小银幕上看老怕表达得不够，所以后来看大银幕了就有废话很多的感觉。

话说回来，下一次到小银幕的时候，可能还是觉得不够，想用辅助手段。

音乐跟旁白是一样的。一开始没有做音乐，用美国大片或者喜欢的欧洲音乐来做替代，都特别煽情感人，把自己忽悠了。在做《来信》时，经历过一个这样过程，用了很多煽情的音乐，有一天突然觉得不对劲，太滥情了，这其实是我看别人电影的时候最讨厌的。第二天，我就把所有音乐拿掉重新剪辑。旁白，我剪片子的时候觉得很好，还挺美的，一看大银幕立刻傻了，特别糟心，但声底已经做进去了，不能再改了。

当我看不喜欢的电影的时候，会觉得导演很傻，也会觉得导演把观众当傻子了。但当我自己做出把别人当傻子的事情后，自然也就特别郁闷。但到那时候，已经来不及了。

拍电影有时候是挺糟心的一件事情，永远都觉得啊，怎么是这样，老是看自己拍的东西不顺眼。

孙甘露：你的电影都是自导自演，肯定会牵涉精力。如果再有机会，光导还是自导自演？

徐静蕾：我一上来一直自己导自己演，不觉得有什么。我可能下面会拍一个大学生的戏，可能就不演。说白了，我对演戏没有太大的兴趣，除非是自己觉得很值得演的角色，而且演员这个职业太被动，运气的东西多些。但它毕竟是我的职业，是最靠得住的，能给自己一个很好的经济条件的，有了好的经济条件才能让自己做自己喜欢的事情。因为以我现在的心态拍电影做导演，基本上是赔本赚吆喝的事儿。

前几天我拍了一个广告，我演得比较少，只做导演，我觉得太轻松了，想的事特别简单，如果我要演的话，我就要调整自己的情绪，要保持好的状态。

有一类导演只管讲戏，连镜头都不管的，因为旁边有很多技术人员，否则还要摄影师干吗？这个分人吧！我觉得这是工作习惯。当导演可以当得非常轻松，因为有美术有摄影师，他们都是专业的，有经验的，演员也是你觉得合适才找他的。要想省事是很容易的。我这么说，人家说你这么牛呀。事实就是这么一个情况。当然，做得好是不容易的。无论什么事情做好都不容易。

转换于演员导演之间(5)

孙甘露：十二年前，你排那个话剧，我和王朔去看，觉得你当时的状态，不是全心投入在演，好像在看在观察。

徐静蕾：斯坦尼斯拉夫斯基曾经说过，演员在舞台上表演，有一个自我在表演，有一个自我在实行适当的舞台监督。他是一个体验派的，他都在说有一个自我在舞台监督。当年毕业论文时，大家有个感觉，控制是表演中的最高境界，要能收放自如。

我不是一个非常投入的演员，确实是这样。我本身是比较理性的人，所以我很容易从理性到非理性的状态，随时转换。做导演和演员，一天要在理性和非理性中转换很多次。演员再怎么样，都不可能完全理性。很多导演，在监视器里看自己拍的东西，现场就会哭出来。我觉得这样其实很不好，沸点特别低，拍出来的东西肯定特傻。导演感动成那样，观众很可能无动于衷。导演我觉得应该相对保持理性。很多东西是后期处理时放上去的。

孙甘露：有可能的话，你还是更倾向于做导演？

徐静蕾：如果完全可以抛弃饭碗，我肯定去做导演。当然，如果我做演员更合适，或者省去和别人沟通的麻烦，还有好的角色，我也愿意。我并不是排斥当演员。只是，那没多大意思。

孙甘露：你进入专业受教育时，是不是有个抵触的过程？

徐静蕾：我觉得小时候，每个女孩子都有打扮得漂亮的时候，会对跳舞唱歌有点憧憬，但我属于刚有一丁点，直接被我爸爸喝止那种，不太去想那些。后来我去考画画，没考上。后来就很像假的那样，在门口碰上一个导演，然后问我是不是表演系的，后来我就去考了。

上学时，念课文我都特紧张，哪有每天站在讲台当着全班同学念课文的？确实挺恐怖的。可是因为虚荣心啊，我能考上表演系，放弃肯定不甘心。连我爸那种从小对搞文艺特别痛恨的人，都觉得你怎么能考上表演系，真棒。现在不读书了，我还是挺热爱表演艺术的(笑)。

孙甘露：拍电影有很多偶然性的因素，排开这些，你想要的电影，将来想拍的，是什么样的电影？

徐静蕾：我没有，我觉得那是所有的电影，所有类型的电影。我还没有什么电影使命，我觉得什么都有意思，就看你怎么表现。因为你找了不同的演员和摄影师，电影就完全不一样，就像变魔术一样，二度三度创作的机会特别多，变数很多，很好玩的一件事。

很多人都说，为什么一般一个导演拍的第一部电影都是自己的故事。我倒是觉得，拍自己的故事是最没法拍的，我觉得我不能面对，至少此时此刻。

孙甘露：年轻时觉得不好掌握，老了也许好一点。可是又想，老了都忘了，还说什么呢？

徐静蕾：我只是觉得很残忍，自己拍自己。我觉得写日记更好。忘了很可惜，毕竟一生可能就那么多事。拍电影的话，每天好几十个人面对我赤裸裸的心情，作为我来说，我很难用这种形式表现我自己。我想，可能是把自己的事看得很重。跳出来可能又不一样了。

孙甘露：后来再演过舞台剧吗？

徐静蕾：没有。后来也有人找我演，但我觉得角色没什么意思。我不能为了演而演。

孙甘露：你还是一个喜欢控制的人。

徐静蕾：我绝对是一个控制欲很强的人。你现在很难衡量我演戏好还是导演好。当演员的时

候，好不好都跟你没什么关系，可能是编剧好故事好角色讨巧，让人“死”得不明不白，“火”得不明不白。我演《将爱情进行到底》，我演了七集的，就看我在那火了，我都糊涂。当导演呢，很容易看清楚自己是三十分五十分九十分，责任特别清楚。

这是演员和导演的特别大的区别。

孙甘露：你还是想导戏？

徐静蕾：如果让我一定选个职业，以目前我能做的，还是做导演比较好。导演，从第一分钟开始就有事情想，完了就回家睡觉了。

当演员的时候，大部分时间都在等，在片场看会儿书打会儿游戏，马上就得进入那个状态。演员真是特别辛苦的职业。我觉得一个人都能当演员了，肯定什么苦都能吃了。刚开始拍戏的时候，住最破的宾馆，地板长毛了，在大马路上吃饭。当然，也有人喜欢演戏，那也挺不错。但问题是，我不是这样的。

孙甘露：你在香港拍的是什么戏？

徐静蕾：《伤城》，一个复仇的故事，基本上是男人戏，我在里面算比较主要的，双生双旦。男演员是梁朝伟、金城武，女演员舒淇、徐静蕾，跟花瓶差不多了。就是典型的香港商业片。不过，作为演戏来说，演这种戏最舒服了，住最好的酒店，搭戏的都是全亚洲最有名的演员，导演也不是太累的导演，因为刘伟强自己扛摄像机，所以每天的拍摄时间也不会太长，否则他就抽筋了，所以也不是太累。

孙甘露：香港拍戏的方式和内地有什么不同？

徐静蕾：其实差不多，只有一些细微的差别，比如他们片场每个人都有耳麦。不像我们没钱，在片场拿一大喇叭喊。现场有三台机器，也省一半的力气。我这次是两台机器。我觉得挺好的，可以学学。

虽然拍了三部电影，我将来一定要试试完全不一样的电影，要点技巧，很容易挺傻的，但就是好玩嘛。这次我拍广告，用了很多最好的机器，甚至有跟拍的设备，一般拍电影没钱用这些设备。

我内心有无限的黑暗和光亮(1)

王朔 孙甘露

王朔：我自己其实光靠写作也没挣到能活一辈子的钱。1991年以后我也没写什么大东西，

也是不愿意重复自己，自己抄自己没劲。觉得要写就写一个跟以前不一样的小说，但又不清楚是什么。大概有十几年一直在写，写出来的都不是那意思，也不知道自己要什么。

孙甘露：有同感。

王朔：(笑)时间长了，总有经济压力，总是要挣点小钱维持基本需要，社会多势利呀，我又那么虚荣。又不想太劳心，所以没事去做电视剧、电影策划、编剧什么的，主要从这行业挣钱度日。这一行整体水平确实不高，钱挣着不累。

本来挺浅一池子水，前两年开始往外冒所谓国产商业大片——所谓美元上了千万的，亚洲一线红人到齐的，吊起来打的，宣传忠孝节义的。遭到狂宣，争挂票房红旗，好像中国人忽然会拍电影了，忽然爱看电影了。

其实就我在这行里做看客的感受，以为这种商业大片对本地电影市场是一种严重杀伤。因为这样的片子，一个就差不多把全年国产电影的放映空间占满了。全国目前票房不到十个亿，其中包括二十部外国大片的票房，据中影公司人讲，每年国产片票房百分之九十五就那两三部片子拿。不是说它卖钱有罪，问题是卖到上亿就一定意味着它对影院实行了垄断性放映，至少要在最佳档期放三个月以上。通过行政手段分配档期保证长时间独家放映，比起过去下文件集体买票是一进步。但是，这种梦幻组合造成的市场疯狂，用某小报的兴奋口气说：老百姓又看电影了！能如预想的带动整个行业的繁荣么？

中国电影目前年产大概维持在二百部左右，大部分电影根本排不上档期。而且档期要拿钱砸的，要忽悠，拷贝差不多一个一万，全国影院同时上映至少印二百个……小电影三五百万拍的，拷贝费、宣传费都付不起。一个电影要在全中国煽得大小城市每只耳朵都听见，基本宣发费用去年问一个兄弟还说五百万够了，转过年就听说一千万、二千万。

大片的成功只是一次性成功。这成功甚至都没人敢说一定延续到其本人的下一部。如果说这几年这几部一巴掌数过来还有富余手指头的大片，对电影市场确实产生了影响，就是在新一轮进场的影视投资公司、国外基金经理什么的新投资人心中打了一针鸡血：投就投大的，全球分账，进主流院线。一千万美元以下的，上房不带剑的，叫人瞧不出咱们从前心里其实挺狠的，不叫电影。

那也符合我们的思维习惯，我们特别喜欢找一条正确的道路，唯一的道路，就跟开车堵车似的，其实本来也没走在坑里，就是见不得别人快，旁边多过去一车头，立刻觉得排错队了，掰出去并进来，就瞧他那儿忙跟马路上编筐呢。就造成一个，全国一年只放几部电影。还不如样板戏呢，那还八个呢。特别逗，好像天阴太阳忽然出来了，大家一起指着一帮古代人喊：这是电影。

孙甘露：我十年也去不了几次电影院，我一朋友王佳彦原先在上海影城的，有一回指着我问玩笑：中国电影就是叫你这样人害的，不上电影院。

王朔：其实，原来我觉得电影从业人员还是很坚持青年时代的态度，用台湾跟咱们聊天的话说：一中各表。既反映别人，也反映自己；既反映主旋，又反映边缘，还有个百花齐放的基本态度在这儿。基本上我接触的投资者态度都是无所谓，你拍什么都行只要能通过别让我太

糟心。没有谁一口咬定必须什么是电影，什么不是电影。电影成功的标准还有口碑、还有获奖。

孙甘露：具体作品在暗示某种标准。

王朔：这几个片子起了示范作用，只有类型片才是电影，只有高票房才算成功，哪怕满地拣骂呢。

其实算笔账也未必挣钱吧。因为它投入大，国内就这么大盘子，国外全叫没准儿。当然投入也有水分，票房也有水分，特别是新浪上登的特别轰动，鼓掌多少分钟什么的。

我觉得《英雄》应该是挣着钱了，其他的国外卖没卖咱就不知道了，就算都挣着钱了。至少已经造成了全市场投资意向全部转向古装武侠。每个投资者都在聊一个古装武侠，全亚洲明星阵容。

孙甘露：它甚至幻想这是为中国人的精神世界提供了漂移的可能性或者存在空间，就像武侠或所谓玄幻作品中那些飞来飞去的人。

王朔：要说中国电影媚外，从来没这么媚过。过去说这些人拍电影是为了电影节，但电影节也是要求你多样化。譬如说你拍到第四个，还是你们村，就换伊朗他们村韩国他们村了。还是有一股从没人明说但人人感觉得到的压力逼着所有人都在寻求变化，哪儿没人去过奔哪儿。原来在我看来是天经地义的，就是一个所谓创作，你要保持原创性，你就不能重复。在武侠这类东西正好反过来，它可以说非常模式化。

我内心有无限的黑暗和光亮(2)

孙甘露：对，很多东西一模式化就死了，而有意思的是，武侠是靠这个活着的，特滋润。

王朔：它，比如说《英雄》，这个政治严重不正确，我觉得他就是为了打破传统武侠的那种狭隘。他的这个努力是正当的。结果，你不服从它这个模式不行。就像通俗小说似的，你不服从它这个模式，你就是错。观众就会不认，而你又是专冲他们去的。当然，那到后来，创作的多样化就被彻底取消了。

这个情形，我觉得就很像七十年代了。那个时候，通过政治手段，通过示范样板取消多样化。今天也是这样。你看市场多元选择，但大家就追求利益最大化。哪个利益最大化，好么，我们所有模式都按这个来。其实这造成一个特别可笑的结果，谁都知道什么赚钱，谁都拍不成。

孙甘露：金钱是一种超级模式嘛。

王朔：譬如说，你必须要有这个三千万美元的投资，你必须有这几个演员，就华语圈这几个演员加上点日韩。你凑不齐，演员也不能分身一年拍二百部电影，那你就别拍。电影院也都急功近利，除了这个别的它不爱放。我还费电呢。新人，你千方百计弄成了，没地方放。

其实中国电影市场在全球微不足道，养不活人。我说我电影只为本国人拍，就在国内放，爱国吧我？有志气吧我？那对不起，你就不能超过一千万投资，一千万就需要三千万票房。咱们这儿分配不合理是很明显的。电影院和院线公司要拿走你每张票里的百分之六七十。噢，谁能拿百分之百的成本，靠百分之三十的收入，支撑这个局面？

孙甘露：那这样不就等于为电影院拍电影了？

王朔：甚至都不知道为谁。放映一部电影真需要抽这么高水么？不需要。至少院线公司跟在里头抽百分之三十没道理，它不承担宣传费，也不管放映，完全是通过垄断形成的强势。

早年有人做过尝试，跳过院线公司直接跟影院勾上放片子。你一部电影挣钱了吧，院线公司跟影院说了：全年供片我不供你了。特别是外国片。

外国片最挣钱，又有人看，给外国片商分成又低。外国片进口归中影公司和华夏公司，两家抓阄分配额，到省市这个配额就分配给各地的院线公司，由院线再下影院。那你要自己维持一条院线，一年至少要二十部电影。俩礼拜放一个新片不算多吧？多厅的就要再多买些电影花搭着，你这个电影院里才有电影可放。

孙甘露：在我听来脑子完全是懵的，就跟看某些电影一样。

王朔：国家电影厂基本不投电影了，投资主要靠民营公司支撑。在 2000 年之前，投资千万就算大手笔了，在市场上就算领跑。2000 年之后，开始出现投资三五千万的，很有叱咤风云的气象了，我还真没见过谁一把砸进来三五亿的。当年北影厂，长影厂，上影厂，一年也就十几部电影。一条院线的胃口靠一个制作单位是不可能满足的，所以就造成享有进口片配额的院线公司白抽三成影院还不敢得罪他。发行还得导演制片人自己去发，或者找民间独立小发行公司。民间独立小发行公司，像那个保利博纳的于冬，就算做得最好的了，据说也主要是靠发香港黑帮片挣点辛苦钱，利润空间非常小。也就百分之几的缝儿吧，那么一口剩汤。

商务——就是企业赞助、贴片广告，说起来好听，其实大部分是媒体交换，不是现金。譬如说，当年《天下无贼》放映前就号称拿下了三千万的商务，那里头大概有一亿条免费短信，多少家国美电视同时播你的片花什么的，事实上这些个东西只起到宣传效果。

孙甘露：眼下任什么都跟短信扯得上。

王朔：应该说大部分人都是自己晕投资。晕着一个是一个，电影只要上了，工作人员就先在成本里挣钱了。电影的成本里，过去说一半是人员成本，三分之一是器材胶片洗印费用，剩下的是人吃车马喂。现在你请骇腕儿所谓大卡司的钱要另付，不在制片预算内，但还是在总成本里，所以整个人员的成本就可能变成影片成本的三分之二，五分之四，乃至百分之八十。宣发费和制片费你得按一比一投入。器材由于竞争打折是趋于便宜，至少是没怎么增长。

这样看来，电影成本在某种程度上也是被人为扩大的。因为从业人员越从放映上看不到利润，越不肯事后拿钱。必须先拿钱才有保证。有一种说法是，一个制片主任最后只从你的成本中拿走百分之二十，那他还真是拿你当朋友了。有的剧组，投资下来揣一半拿另一半拍戏，拍出来也还行。

孙甘露：那就是吃成本这块儿，电影挣不挣钱再说了。

王朔：咱们这儿往往导演兼制片人么，他也是这种大权独揽没有监督的。所以说电影人生活得不错，相对于其他写小说的，做音乐的，生活得都好。一个再烂的电影，一个再烂的电视剧，拍下来，按合同拿钱，一点不黑，也比一本最畅销的小说版税拿得多。再从成本里省点，假如你是包制作，省的就全是你的。你比如说像这个《梦想照进现实》，如果大家都先不拿钱，直接成本不会超过一百万。这还是胶片呢。如果你又拿高清——数码摄像机拍，没洗印，没服装，不搭景，也就百十万到头了。

我内心有无限的黑暗和光亮(3)

当年拍地下电影和小成本电影，一直有十几万拍戏的传说。还有笑话说，一电影节，设一巨奖，准备奖给全世界拍片最苦的导演。我们国家一哥们儿，用骇人听闻的数儿拍了一电影，心说没比我再惨的了吧？就奔着这奖去了，以为必拿。结果，给俄罗斯一哥们得了去。因为这哥们更苦，是要了若干年饭凑齐钱才拍的片子。(哈哈大笑)

孙甘露：这就给往后指着获奖挣钱的导演出了难题，还有什么比要饭更惨的招呢？

王朔：最极端的例子就是《女巫布莱尔》。二万美元拍的，二百万被一个发行商买走了，在全世界卖了二亿。当年李安那个《喜宴》吧，号称性价比最高的一个，1：21，超过所有的大片。这就是电影它有的奇迹。

孙甘露：这误导了不少做电影梦的年轻人，还包括些不年轻的呢。

王朔：这件事儿电影的从业人员明白，电影学院的老师明白，电影管理人员明白：电影是丰富的，没有一个限制。只要你胶片记录下来，甚至现在你拿磁带记录下来，都算电影。就是一个通过电子头放映出来的影像而已。

只有观众和媒体——媒体也应该明白，但他们表现得好像很不明白——认为大片才是电影。将来真要信了这个，要么就拍这种夸张电影，要么就不拍。

孙甘露：(同时)不拍。

王朔：也不可能不拍。没有人会放弃自我表达的权利。其实电影和小说一样，最终目的都是表达。每个人的第一部电影都是倒贴钱也要拍。至少是不考虑拿钱。电影学院每年都毕业出很多学生来，他们开始都不在乎钱。

电影、演员其实也没那么神秘，专业性也没有像飞行员啊，潜水艇呀，需要长期的严格训练，一丝不苟地执行。

孙甘露：所以有人生经验的人大都觉得自己能搞艺术，演个电影，写本小说什么的，但是没人觉得自己退休以后可以搞搞航空，开开潜水艇什么的。

王朔：中国人特别崇拜技术，管懂技术叫有才华，其实未必。中国表现现实非常困难，有限制。你看五十多岁那帮人，有一个正经表现过现实么——这些第五代巨匠，最多是尚且黑白分明又被刻意简化的昨天。现实总是让人不愉快的，我们又不愿意让人觉得我们活得很狰狞。我觉得也就顾长卫的这两部戏，《孔雀》和《立春》很不回避——但它也是正在远去的今儿早上，虽然连着今天，但还不是此刻。

老外要投资，一定会先去国际市场打听打听，相当于预售。估计在欧洲，法语地区，德语地区，英语地区，北美，日本，韩国，这些都是能拿大价钱买中国电影，都有掏过百十万美元买中国电影的纪录。他们是主要市场，主要被忽悠对象。

但是，就说这些从《卧虎藏龙》到《英雄》到《十面埋伏》到《无极》跟了一路的老外，已经跟恶心了。就跟第五代那种历史宏大叙事似的，人家现在也看恶心了。虽然三大电影节主席都对中国的特殊感情，像意大利的马尔科，六几年就来中国当留学生，中文说得很好，他们当年都是欧洲愤青，年轻时对中国的兴趣保持到了今天，估计现在也是觉得没劲了。我就听《外婆桥》那法国制片人让路易说：中国现在越来越平庸了。他上中学时每天少吃一顿饭捐给英勇但是在挨饿的中国人民。

孙甘露：我忽然想岔了，想起我正写的一小说中人物，我借他的口，挪用歌德的话：生命是灰色的，而理论之树常青。

王朔：说实在的，国外卖电影非常简单，就问你谁演的，我必须知道。但华语地区他们知道谁呀？他们不就是一两个人么？都说挣着钱了，《甲方乙方》投四五百万，北京收一千二百万，全国三百万，总共一千五百万，本利和。《天下无贼》投三千多四千万，票房一亿二，谁挣着钱了？反正我知道投资方之一“太合”没挣着钱，一年之后投的一千万还没收全呢。票房成功，都是聊出来的。

低于两百万的小成本电影，靠国外电影节和艺术院线、博物馆、大学、基金会、私人拷贝就能把本钱拿回来，还能小赚。所以你看拍地下电影的日子都过得挺好，光听说有投电影赔了跑路的，没听说拍电影有活不下去改行的。

你知道前两年那个刘庆邦小说改的地下电影《盲井》，得了一堆小奖。当年是卖得很好的，但是发行电影的所有发行商都亏钱了。上座好才是真好，还有下回。比如说《小武》当年发得好，上座也好，那些欧洲人忽然发现了中国的另一面，一个非常真实到今天还像是战后的小城镇，人物也是以他们熟悉的那种意大利街头罪犯的态度在对待生活，既自暴自弃又光明

正大，甚至比一般人还要正直，硬着头皮维持着自己的荣誉感，其实那荣誉感在他家人面前都不存在。我这是瞎说，但我确实觉得《小武》像意大利电影。他们看得懂，也会喜欢。那个电影大概是贾樟柯电影中最无心机的。接着《站台》野心就太大了，痕迹也出来了。《世界》是一次不成功的商业片试探，意图太明显了，关系太对应了，再也没有比世界公园更笨拙的隐喻了。他显然不是个万能导演，也不必去寻求广大观众的认同。商业片就是类型片，做元素嫁接是没有意义的，一次成功也不能解决今后所有的问题。就像第五代导演一样，第六代至今也没一个有机会脱胎换骨成为真正的类型片导演，他们注定只能是摆脱不了个性的作者导演。要广为大众传说，只能关心现实中的穷人了，这大概是每个小知识分子走投无路最方便的去处，但那最好不要去拍电影，不要把人家当资源。

我内心有无限的黑暗和光亮(4)

获奖容易，卖片难。国际上还有一套放映的技术标准，我们往往达不到。比如说，洗印，车间空气洁净度不够，药水太脏，老不换，还经常给你洗坏了，比较稳的是到国外洗去。去日本，去澳大利亚，最损泰国，还不是钱？还不是成本？

孙甘露：我在悉尼见过那洗印的地儿，人人都会告诉你，谁谁谁的片子在这儿洗的，成一景点了。

王朔：国内也有很好的混录条件。长影也有最先进的，但是混录师不靠谱。譬如说，我们这里特别喜欢往声音里加混响，唱卡拉 OK，那叫好听，放电影上，那叫做作。

孙甘露：徐静蕾也说这个，混响的事儿。

王朔：五百万到一千万这一级别的投入，实际上就等于你既没有国外市场，国内又根本吃不下，是个很危险的数。宣发费、财务成本、管理成本、税收……这得需要多少票房？

孙甘露：现在好像不学好莱坞，弄它几千万宣，就不是卖电影呢。

王朔：投入三百万危险不危险？一样危险。口碑极好，一千万票房，到头了。《疯狂的石头》也就是一千来万。再有，你是不是能如期收回分账也是个问题。中间还有税收等好多问题，你最后拿回来的毛利可能不到百分之几，好多时候，钱没回来，公司已经散了。

当然卖 DVD，卖电影频道，也是一笔收入。DVD 一般四五十万算高的，还在不断往下滑，电影频道一百万上下。如果你有版权的话，还会有长期效益，国外电视台，上星节目偶尔会来买你的播映权，跟其他中国电影打捆买，好的一两万美金，少的比一台电视钱多点。

那就二百万吧。那您就不能搭景了。您也用不起腕儿。因为电视剧，现在最贱的腕能给到一集二十万吧。一线小腕儿十万八万都能给到……但，那个，你拍电影就不可能啦。除非这位

腕儿商业够了，会演个话剧呀，艺术电影呀过过瘾。

孙甘露：好多艺术门类在今天还活着，是因为是等而下之的啊？

王朔：但是你不能指望这个呀。这个戏一开始也想过葛优，但后来就觉得，与其那样不如做到极致。何必呢？而且小电影就不适合明星，它和商业电影要求不一样，越陌生越好。

再比如说，你可以找一家赞助，赞助你机器，赞助你胶片，赞助你洗印，甚至，你把音乐版权预先卖了，都找实景拍。实景也只能在屋里不能上街。上街就要给警察钱。组织群众场面要给群众演员钱，还得管饭，少一顿不行！……这样一路盘算下来，还不如就一场景，还不如就俩人。而且也有《爱在日落前》和《爱在日出前》那两个片子，人家俩人聊得挺好呀，其实就看你聊得有意思没意思。

它当然就不是一般电影。你再会聊，聊得特别有意思，也不是所有人都对这个话题有兴趣。热闹么，大家都能站着看会儿。聊天，那就得跟朋友一起聊。所以，小成本电影注定是针对特定观众的。

成本降到一百万，老实讲可以不上电影院。因为电影频道给你吃进去了。它可以拿一百万买你。而且你要一面对大众，就有一严重后果。因为那种所谓的商业包装，是不分对象，不分好歹的狂轰滥炸，可能把很多完全不适合看这电影的人都给轰进去了。人花八十元进来，看了半天俩人聊天，那他看电视剧，看访谈节目好了。我看你聊几天，不好我就换台，他有选择性。但电影院是个强迫集中行为，而且我是被你蒙进来的，出来肯定不爽。

孙甘露：这些事儿听着多像相声，侯宝林拿去直接用都不带编的。

王朔：《梦想》这个戏，最后硬着头皮上院线的原因是拉来商务了。商务赞助要求你必须在电影院放映多少场。

孙甘露：电影里就俩人说话确实是件怪诞的事儿……

王朔：甭拿观众说事，谁不是观众啊？现在没有谁在为大多数人拍戏，也不可能，永远——只能是少数人为少数人。

戏里两个角色，一个女演员一个男导演，我当然也有目的。投机心理，我承认。一男一女大夜里聊天，聊什么哪？很多人都奔那儿想去了——但是，正常一个组，导演演员夜里不睡一般还是想工作。真正使人感到需要聊聊的还是怎么把自己想要的表达出来。表达有先天的局限，语言它本身是一个不能完全表达人思想的工具。所以，陈村说过，最好的小说是脑子里想的那个。你就得面临一个表达减分的过程。其实拍电影，就是一个不断减分的过程，从最初的想法开始。

孙甘露：老话说，最好是好的敌人，求极致结果就是什么也不做，什么也做不了。

我内心有无限的黑暗和光亮(5)

王朔：这个问题，其实是大家经常聊的，最狠的评价就是：您没有自己。那我觉得在这个戏里，这两个人是既信任又不信任、既合作又怀疑的关系。其实演员和导演，包括制片人，包括组里每个人之间的关系都是这样。

孙甘露：就像卡夫卡说的，我写的不是我想的，我想的不是我应该想的，直至我的内心深处。

王朔：在这个问题上，我绝对认为，没有谁有能力把自己表达准确，还能完好无损地传达出去，使对方一点不误会。我自己就有这个感受。冲上来强烈夸你的全是前门楼子。你说这叫误解，最大的误解往往来自于拥趸、饭厮。

孙甘露：有人，只要是赞扬，误解也行。是不是有这么着的？

王朔：再恶毒的谩骂，你说他面目可憎吧，也有好的地方，决不让你产生丝毫误会，表达绝对清楚，就是骂你了。要说什么时候人表达无障碍，就是骂人的时候。绝对无障碍的自由表达是不可能的，没有人能，所以，什么事光聊，到最后不可能有结果。

我这剧本，老实说，就对话而言，密度差不多二万五千字就够了。后来拍了二分之一。这个写冒了，好多话本来说完了又冒出来一小尾巴，该打住了，还有一串串话手拉手往外毗。这个其实让我有极大的愉悦，这个愉悦就是终于无节制一把。其实是跟自个儿乱聊，聊得倍儿高兴。(大笑)

孙甘露：写高兴了。

王朔：写高兴了。真要把话说尽了挺难的。不是回回都能赶上，过去我挺装的，好耍那意犹未尽、话里有话的范儿，推崇节制——其实日后，完全可以多场景再拍一次。我是准备，将来没得玩的时候，重拍一次。从容点。毕竟这个戏太自我了，别人的处理上，有一定障碍。

孙甘露：徐静蕾也说你来导来演也挺好。

王朔：我不行，我这人脑子想的和嘴说出来的不一样。当着一堆不熟的人，一帮现场人员面前，我会觉得我跟他们说着不着，我说得着么，我？那咱就别费功夫聊这事了。其实我是个窝里横儿。出门就紧张，人多就肝颤，特别是我见群众有巨大精神压力。我去过一次什么大学年轻不自重的时候，刚上台我就觉得自己正一脸媚笑，想控也控制不住……

我最流畅最自信的时候，实际上就是我一个人儿的时候。天生写东西的胚子。过去，有一阵，1991年以前，我拿写作提升社会等级，这么残酷的社会，你敢往下掉，你就不是人了，大家能踩死你。我必须往上，蹲到一个至少不挨欺负的位置。我不是说我上去要干吗，我信这句话：贫穷即罪恶。也不能最后被日常中的那种可怕摧残了，自信全磨灭了。那后来，我感觉挣钱和写作这两事缠在一块了，也挺拧巴的。很长时间我完全忘了写作其实是我一爱好，

就觉得是一饭碗。天天写作就等于天天闷家里做饭，我能觉得有意思么？所以 1991 年以后我决定不写了，出去玩几年。

我内心有无限的黑暗和光亮(6)

我现在等于是，把这俩事分开了。写东西就是纯粹爱好，挣钱就是电影了。电影最终是导演的。我觉得不为钱写作确实非常愉快，真的！我这几年不是还写了俩长篇么，当然我不准备发了。不发的原因是我觉得写得不好。写写就发现，其实还是在千方百计偷偷满足公众要求，我真不是无时无刻都准备谄媚各种恶势力。我怎么这操性啊？我估计啊，什么时候我目中完全无人了，我就算成了。这是我对自己的要求：一辈子不老实，一辈子说瞎话，老了一定要敞开一把。

孙甘露：我正相反。就有年轻的朋友拿亨利·米肖的话来安慰我，说是一个人要是有两千个以上的读者就该去自杀。人总有办法宽慰自己和别人。

王朔：原来，大家都说，你写出来的东西是给大家看的，那么你就要对大家负责，说实在的别看我这操性还有很大的自我克制：这句话能发么？这段我不这么写，我拐个弯儿，你们看不出来了吧？好像很巧。其实是把真正想说的，主要的意思，那个原来的话就放弃了。

孙甘露：“大家”其实是这样一种东西，你指望它的时候，它就跑没了，你不指望的时候，它就蹦到你跟前了。

王朔：我个人有两个梦想，或者说是自我要求：一个现在不能说，一个是希望能最终真实地表达一次。巴金先生说过，讲真话。我觉得讲真话特别难。讲真话就算是有条件和环境，你讲出来的可能未必是真话，可能是被别人灌输的，甚至为了讨好听众说的话，那个可能不是内心真正想说的话。人其实很复杂，内心不断地被遮蔽，最终那个自己，我觉得认识起来挺难的。

孙甘露：“遮蔽”这词儿也时髦了好一阵子了，海德格尔啦、贝托鲁奇的电影啦。

王朔：我过去讲过的以为是自己的话，大部分是流行观念，是别人的看法被我用了。所有感觉都是别人给的。我希望我再说的话都是自己的，哪怕是错的，只要是我自己的。不好意思，我顶不爱看一本书里乱引用名人原话，好像跟人多熟似的。我当然觉得崇拜是最恶劣的品质，崇拜中最卑微的是崇拜名人。到今天我也不敢说我完全找到了自己，我说出来的话真是我想说的话。

我觉得信息社会的社会财富主要靠信息流通互相收费产生——原始信息最宝贵。不必经过媒介进一步放大，把你修改成可爱的样子。我希望将来我自己可以不经媒介加工，直接通过互联网将自己的信息提交给欣赏者，也使对方接收信息的成本大幅降低。一本书、一个电影，

中间批发零售环节挣了大部分百分之七十，他就是把这个话递给别人，有必要通过他递吗？他还挺牛。不生产信息的人在挣最多的钱，这是本末倒置。

《纽约时报》还是一什么美国报纸估计说，二十年之内报纸会消失，我觉得电影也没有理由通过电影院来放映。少了中间盘剥，人们互相欣赏的成本会大大降低。

将来互联网就提供了一种可能：我东西搁这儿，能为自己负责的人进来，大家先看，看着不满意，您可以不花钱，看着还行，要下载，您就付我这下载的钱，一页一毛，就咱俩之间，一对一，不许中间的人抽成儿。要签同意书的。您不能说因为我受了刺激。我们俩这交易就算完成了——我就说，避免大量冤魂进来。我想那时候，每个作者、诗人、导演、歌手，都有自己的网站，你需要买他的产品，可以直接上网购买。

孙甘露：一种科技进步所展现出来的乌托邦。愿景。这个词是我新学的，好像大公司里都这么用。

王朔：我觉得，三五年之后，数字会代替胶片，胶片会变成经典，如京剧、歌剧啊，有些人喜欢这些东西，就像喜欢手工活。

一般写小说都是写完了定稿了给你看，我想搞一个在线写作，过程中的。因为写作中，至少在知识上是会出现偏差，表述上会出现问题，甚至逻辑上出现混乱。如果在线上，可以像一个在线游戏，以某人为主导，大家一起参与创作。但这种小说，需要一个特殊的类型。如果是写公共生活，涉及所有人问题的，别人就会参与。

孙甘露：这个电影里两个人在说话，有点交互的意思。

王朔：人就是和人交流。有的时候，一间房子就是一个世界，非常丰富。刚写完的时候，我还跟人聊过，我觉得现在这部片子拍摄用的是讨巧省事的方法，是一个粗枝大叶的方法。其实屋子里有很多特殊的地方，那得细细地去观察，人那张脸上充满多少细节。你在一个城市拍，你在一块平原拍，你哪怕出外景出到天边去，也跟在一个屋子里拍是一样的。只不过大家都觉得外边才叫风景。

我内心有无限的黑暗和光亮(7)

将来我可能还真要去做一阵导演，只有当导演才能取得利益最大化，把最后这二三十年的钱宽宽裕裕挣出来。有人说你行，因为导演就一条：你得明白你要的是什么。底下人拿出一方案，你得马上给出意见行还是不行。这我估计问题不大。也有人说你不行，说做导演毕竟要跟人打交道，至少不能当场跟人码。而我现在太爱跟人急。

其实我最担心、觉得最恐怖的是，到电影院见人，铺着红地毯进去和戴着脚镣进去是一回事，

我不觉得这些导演演员谁真觉得好，大概第一次被观众瞩目挺好，后来简直是千夫所指，指着夸你也不舒服，这种东西尝一次就够了。

孙甘露：好多人干电影是冲着这个去的，没到那上头溜达一圈，都不算拍电影吧？就跟诺贝尔奖似的，没得着，那就算白写。

王朔：我觉得实际操作往往大量的争执发生在趣味不同上，如果审片的是学古典的，心里有几个碰不得的，你不同样尊重就是冒犯了。

现在我觉得文字有很大的局限，简体字简化画面，是残缺的信息。文字简化信息简化到最后必然剩下一概念，概念经过串联经过公证就会形成公共价值观，就会形成不同意一个概念就是反公共——本来没多大事。

我当然认为所有写小说的作家都有资格做导演。小说多具体呀，每一个细节，都要想到还不能和人重样儿，重了就算抄袭。导演都没这个本事，我不是挤兑他们。我见过的，能完全独立想象一部电影细节的只有一个姜文。大部分导演的想象是靠编剧提供，靠编剧激发，再由摄影美术道具一项项做实。导演是所有艺术门类中最不真实的人，他就是一个总汇，是一个整合资源的人。

孙甘露：我认识的导演少，没见过他们拍戏，不明白是怎么回事。一想到拍戏得捎上那么多人、事、东西，先就想躺下了。当导演先得身体好。

王朔：日本管导演叫监督，监督大家干活，我觉得挺准确的。在好莱坞，钱、最终剪接权都被制片人拿在手里，导演无非就是现场工头，相当于造房子时的施工监理。所以你只要了解这个流程，有各方面信任，就可以干这个事情。

现在大家不敢干，是对这个行业不了解，以为很深，没一个创作行当带这么多帮手的，活都让人家干，自己蹲一边光点头摇头说对不对。摄影美术其实是提供技术支持的人。

有了技术支持，再省了中间费用，拍一个自己日常生活电影，然后在网上传播，我觉得真花不了多少钱。每个人都有权利也有可能、也表达得起自己的生活了，那时候，就逼得艺术家彻底平民了，在艺术领域的自由表达，我觉得指日可待。

估计将来每个人的成长过程，都会拍一个电影，就像过去每个人青春期都写歌词一样。不好的就淘汰了。我觉得相当多的导演是拉洋片的。

孙甘露：没准我下回逮一机会也拉一次。圆梦。

王朔：其实电影不是梦，也是日常生活画面的截取和重拾，再奇幻再未来也是建立在人情和现实生活逻辑上的。说梦只不过是夸大其辞给自己吹牛逼。我没见过一部电影不是人类生活投射，动物也全拟人了。谁有什么想象力啊？

孙甘露：其实是观看别人的生活。

王朔：《星球大战》、《指环王》，还不是孩子气的天真神话？坏人那么好灭？正义那么好实现？给小孩吃最甜的，看最甜的，惯着他，中学毕业，想赖着不长大也不可能了。世间往往正义是最大的邪恶，这个小孩子怎么理解？

孙甘露：他理解不了。

王朔：我当然得拍成人电影了，我不伺候孩子。这个剧本我写了两个月，叙事得不好，还不如不叙事。我也见过一句对话没有的电影。全是对话，那就得控制好。经常有时候，一大片平坦的对话看得也特别累。

孙甘露：其实我读这个剧本时就是拿它当一小说。你以前的小说，也有对话占很大比重的，或者说叙事通过对话完成。但这个我觉得比较极端，涌现出来的方式特殊。

王朔：我觉得这次我比较真实，原来说的不全是实话。之前，说实在的，我也不知道什么叫实话，不过是拿攀附真理和公然冒充真理孙子的人开涮。

我内心有无限的黑暗和光亮(8)

年纪大了以后，以前完全不想的事，现在发生了。老梁去世、我哥去世、我爸去世，迎面给了我仨大耳贴子，基本把我抽颠了。这是年轻时完全想不到的。我那么怕死的一个人，这些年一直躲在家里想：死是怎么回事，真一闭眼都不知道了？突然正跑着一切正走的表归零，生活到站，世界黑屏，这个我有点想不通。进城走机场高速，特别是冬天傍晚，就觉得那一片灰树林子后面藏着另一个世界，就觉得看到了自己这一生的尽头。

读到过太多作家临死前说没写出我想写的东西，我想我可不要那样，至死方悔。那时，才开始有点感激我有写作才能。一人呆着的时候，还有它陪着。

我原来对自己很不了解，一直觉得写小说是一种临时的谋生手段，好比旅行当中的一夜情，感觉再好迟早要挥别。我这辈子可没想光干这个，我还有其他事，好多事呢。

我小时候是在部队长大的，心里不承认自己是北京人，觉得北京只是个暂居地，长大了一定要到远方生活。当时“文革”，大人都跟没头苍蝇似的，院里每天都有人家调走。那时我就特别想跟上走，我爸那时被发去五七干校，其实是一倒霉，我不懂就想去河南驻马店跟着下地，只要离开北京，我都觉得好玩。十八岁当兵去了青岛。一进青岛天就下雨，一片红瓦的房子，像《瓦尔特保卫萨拉热窝》里的萨拉热窝似的，越走空气越潮湿，海上有雾气，地上全湿了，有海星有贝壳，像假的一样。第一下听到的是海在喘气，肺活量倍儿大，雾气在散去，天大地大哪有海大？当兵的时候，看着海再无聊也愁不起来，海把你的视野全占满了。

我在那儿过得挺好，回想起来像度假，当然后来觉得不靠谱，就回来了。我一直认为眼前的

事都是一时的，为什么对好的东西不珍惜？为什么老不买房子？就是心里不落听儿，不知道最终落在哪儿，一买房子走不了了。一旦生活开始稳定，我就感到恐惧、躁动，说实在的，忽略了很多美好。我这前半生的幸福时光都是翻回头才知道已经过去了。后来慌慌张张去了别国，面朝大海，鲜花盛开，海水倍儿凉，花没香味儿，地方是真好，也真和我没关系。那时才明白我就是北京人，去别的地方都是客，我将来哪儿也不去，哪儿生的就烂在哪儿。

孙甘露：是，怀着各种愿望、梦想折腾了大半天，到了还是在原地呆着。

王朔：我原来觉得写美好特别难，因为我没见过，我的青少年时期，老师、年长的人都没让我感觉到美好，丑恶居多。后来看宫崎骏的动画片，给我一个启示：美好其实挺简单。

孙甘露：我们很多动画片的记忆来自童年，那种知觉，看宫崎骏的电影让我重新获得了小时候的感受，挺奇妙的。

王朔：美国的动画主要写男孩子闯荡世界，战胜邪恶，前提是这个世界是恶的，需要靠个人的勇气来战胜。而宫崎骏写的全是小女孩，美好在小事里，在不知不觉里。

我最喜欢的是《魔女宅急便》。当然《千与千寻》也非常棒，稍微有点深刻。——魔女的传统是十三岁都要离开家到另外一个城市独立生活，于是小女孩就骑着扫帚去了个类似旧金山的城市。她也没别的本事，只能骑着扫帚帮人送送东西。老太太的烤箱坏了，小姑娘帮老太太收拾收拾，然后帮她送盘烤鱼去。看第一眼我就被带动了，一下想起好多事。而且那城市太像青岛了。

动画里没坏人，最坏的是汤婆婆，也就是要你给她干活，不是要夺你性命。看着真放心。其实，世界你把它看成美好的就是美好的，看成恶的它就越来越恶。我觉得这样的东西我也可以写呀，其实，这不需要看得多透，在一个误解上达到和谐也挺好的。

孙甘露：交流即误解，和谐即带着误解相处，老话叫求同存异。

王朔：我经常觉得，我内心有无限的黑暗和光亮，不是说我信善或者信恶，不是那么简单。生活中有不公平，有记者去写。电影在承担娱乐功能。那作家应该回到他该去的地方，通过画面看不到的地方——哥儿几个姐儿几个的内心。

现在小孩的喜怒哀乐，流行歌里有大量对症下药，不像过去一个少年发情那么简陋，只能夜里趴被窝里看《红楼梦》。我现在就有意识进行心情分配，街面上遭遇的爱恨情仇，我都听流行歌曲抒发。你自己在那个情形里，就觉得唱得惺惺相惜，唱得切中要害，听一耳朵可以缅怀半年。看《指环王》、《星球大战》，是看热闹，特技到什么程度了。想证明自己还有人性，就看电视纪实栏目，为人间凄苦感念一把。如果看人心之叵测，人性之无限可能，还得看小说。小成本电影跟小说的功能差不多，它表现生活中可能发生的那种尴尬、无解、为难，把人置于怎么做都不对的境地，看了觉得特别惨烈。

二十年后，我七十，我还有很多爱好，我得好好把这些爱好都干了。

孙甘露：我爱好特别少，真是奇怪。闲时就那么呆着，也不是想事儿，沉思什么的。没。空。

白。就像我特喜欢的一句台词：我的内心有一种无生命的東西。

王朔：七十年代出生的人和五十年代，其实还是在一个背景上，都是喜欢紙和胶片的。八零后就不熟了，很多小孩都在网上看电影，他们是废了电影院的一代，我看不到挡在人与人之间的淫媒消失，他们一定看得到。

我本质上还是乐观主义者，谁都动不了的，让自然规律动他。不信谁能永远存在。

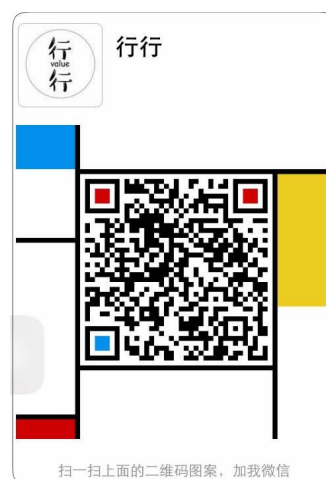
1、小编希望 and 所有热爱生活，追求卓越的人成为朋友，小编有 300 多万册电子书。您也可以在微信上呼唤我 放心，绝对不是微商，看我以前发的朋友圈，你就能看得出来的。

2、扫面下方二维码，关注我的公众号，回复电子书，既可以看到我这里的书单，回复对应的数字，我就能发给你，小编每天都往里更新 10 本左右，如果没有你想要的书籍，你给我留言，我在单独的发给你。

3、为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，名字叫：周读 网址：<http://www.ireadweek.com>



扫此二维码加我微信好友



扫此二维码，添加我的微信公众号，
查看我的书单