

序 言

贾樟柯，和他们不一样的动物

陈丹青

今天贾樟柯在这里播放《小武》，时间过得真快。

我有个上海老朋友，林旭东，十七八岁时认识，一块儿长大，一块儿画油画，都在江西插队。80年代我们分开了，他留在中国，我到纽约去，我们彼此通信。到今天，我俩做朋友快要四十年了。

我们学西画渴望看到原作，所以后来我出国了。旭东是个安静的人，没走，他发现电影不存在“原作问题”。他说：“我在北京，跟在罗马看到的《教父》，都是同一部电影。”他后来就研究电影，凡是跟电影有关的知识、流派、美学，无所不知。中央美院毕业后他给分到广播学院教书，教电影史。

1998年，他突然从北京打越洋电话给我，说：“最近出了一个人叫贾樟柯，拍了一部电影叫《小武》。”他这样说是有原因的。

林旭东从 80 年代目击第五代导演崛起的全过程，随后认识了第六代导演，比如张元和王小帅。他在 90 年代持续跟我通信，谈中国电影种种变化。他对第五代第六代的作品起初兴奋，然后慢慢归于失望。90 年代末，第五代导演各自拍出了最好的电影，处于低潮，思路还没触及大片；第六代导演在他们的一批电影后，也没重要的作品问世。那天半夜林旭东在电话里很认真地对我说，他会快递《小武》录像带给我。很快我就收到了，看完后，我明白他为什么给我打电话。

大家没机会见到林旭东，他是非常本色的人。他参与了中国很多实实在在的事情，包括地下电影和纪录片，他都出过力，是一个幕后英雄。他还亲自在北京张罗了两届国际纪录片座谈会，请来好几位重要的欧美纪录片老导演。

我看过《小武》后，明白他为什么在当时看重刚刚出现的贾樟柯。那一年春天我正好被中央美院老师叫回来代课，在美院又看了《小武》，是贾樟柯亲自在播放。十年前，他不断在高校做《小武》的放映。当时的拷贝只有十六毫米版本，在国内做不了字幕，全片杂糅着山西话、东北话，所以每一场贾樟柯自己在旁边同声传译。中央美院场子比较小，我坐在当中十几排，贾樟柯站在最后一排，有个小小的灯打在他身上。但凡电影角色有对白，他同声“翻译”。就这样，我又看了一遍《小武》。这是奇特的观看经验。后来我还看过一遍，一共三遍。

2000 年我正式回国定居，赶上贾樟柯在拍《站台》。他半夜三更把我和阿城叫过去，看他新剪出来的这部电影。那是夏天，

马路上热得走几步汗都黏在一起。此后我陆续看他第三部、第四部、第五部电影——最近看到的就是《三峡好人》——我有幸能看到一个导演的第一部电影和此后十年之间的作品。

现在我要提到另一个人——中央美院青年教师刘小东。刘小东比贾樟柯稍微大几岁：贾樟柯 1970 年出生，刘小东是 1963 年。1990 年，我在纽约唐人街看到美术杂志刊登刘小东的画，非常兴奋——就像林旭东 1998 年瞧见贾樟柯的《小武》——我想好啊，中国终于出现这样的画家！我马上写信给他，他也立刻回信给我，这才知道他是我校友。刘小东自 1988 年第一件作品，一直画到今天。我愿意说：刘小东当时在美术界类似贾樟柯这么一个角色，贾樟柯呢，是后来电影界的刘小东。

为什么我要这么说呢？

我们这代人口口声声说是在追求现实主义和人道主义，认为艺术必须活生生表达这个时代。其实我们都没做到：第五代导演没做到，我也没做到，我的上一代更没有做到，因为不允许。上一代的原因是政策不允许，你不能说真话；我们的原因是长期不让你说真话，一旦可以说了，你未必知道怎么说真话。

“文化大革命”后像我这路人被关注，实在因为此前太荒凉。差不多十年后，刘小东突然把他生猛的作品朝我们扔过来，生活在他笔下就好像一坨“屎”，真实极了。他的油画饱满、激情、青春。他当时二十七八岁，正是出作品的岁数，扔那么几泡“屎”，美术圈一时反应不过来，过了几年才明白：喝！这家伙厉害。他一上来就画民工，画大日头底下无聊躁动的青春——又过了好几年，

贾樟柯这个家伙出现了，拍了《小武》，一个小偷，一个失落的青年。

十年前我在纽约把《小武》的录像带塞到录像机肚子里：小武出现了。我一看：“这次对了！”一个北方小痞子，烟一抽、腿一抖，完全对了！第五代的电影没这么准确。小武是个中国到处可见的县城小混混。在影片开始，他是个没有理想、没有地位、没有前途的青年，站在公路边等车，然后一直混到电影结束，手铐铐住，蹲下，街上的人围上来——从头到尾，准确极了。

中国的小县城有千千万万“小武”，从来没人表达过他们。但贾樟柯这家伙一把就抓住他了。我今年在台湾和侯孝贤聚，我向他问到贾樟柯。侯孝贤说：“我看他第一部电影，就发现他会用业余演员，会用业余演员就是个有办法的导演。”这完全是经验之谈。我常觉得和凯歌、艺谋比，和冯小刚比，贾樟柯是不同的一种动物。

我和林旭东都是老知青，我们没有说出“自己”。到了刘小东那儿，他堂堂正正地把自己的愤怒和焦躁叫出来；到了贾樟柯那儿，他把他们那代青年的失落感，说出来了。

扩大来看，可以说，二战后西方电影就在持续表达这样一种青春经验：各种旧文明消失了，新的文明一拨拨起来。年轻的生命长大了，失落、焦虑、茫然，不知道该怎么办。他意识到我也是一个，我该怎么办？这样一种生命先在西方，后来在日本，变成影像的传奇，从 50 年代末开始成为一条线——《四百下》、《筋疲力尽》、《青春残酷物语》，一长串名单，都用镜头跟踪一个男孩，介于少年和青年之间，用他的眼睛和命运，看这个世界——这条

线很晚才进入中国，被中国艺术家明白：啊！这是可以说出来的，可以变成一幅画，一部电影。

80年代在纽约，不少国内艺术家出来了，做音乐的，做电影的。很小的圈子，听说谁来了，就找个地方吃饭聊天。我和凯歌就这么认识了。那时我还没看《黄土地》，只见凯歌很年轻，一看就是青年才俊，酷像导演，光看模样我就先佩服了。《黄土地》是在纽约放映的，我莫名兴奋，坐在电影院一看，才发现是这样的一部电影：还是一部主旋律的电影，还是八路军、民歌、黄河那一套符号。我当时在纽约期待《黄土地》，期待第五代，以为是贾樟柯这种深沉的真实的电影，结果却看到一连串早已过时的日本式长镜头。我很不好意思跟凯歌讲，那时我们是好朋友，现在很多年过去了，我才敢说出来。我这么说可能有点过分，很冒犯，很抱歉。

第五代导演和我是一代人，我们都看革命电影长大。“文化大革命”结束前后我们的眼界只有有限的日本电影和欧洲电影，迷恋长镜头，看到了柯达胶片那种色彩效果，看到诗意的、被解释为“哲学”的那么一种电影腔调。还没吃透、消化，我们就往电影里放，当然，第五代这么一弄，此前长期的所谓“无产阶级革命电影”的教条，被抛弃了。

谢晋导演今年去世了。但第五代导演并没有超越上一代。第五代之所以获得成功，因为他们是中国第一代能够到国际上去参加影展、可以到国外拿奖的导演。

大家如果回顾民国电影，如果再看看新中国第一代导演的电

影，譬如《风暴》这样主张革命的电影，譬如《早春二月》这样斯文的电影，你会同意：那些电影的趣味已经具备相当高的水准。《早春二月》是延安过来的左翼青年拍的，他整体把握江南文人的感觉，把握 30 年代的感觉，本子好，叙述非常从容。我不认为第五代超越了谁，只是非常幸运。他们背后是“文化大革命”，背景是红色中国。“文革”结束后，西方根本不了解中国，很想看看中国怎么回事，西方电影界的左翼对中国电影过度热情，把第五代搁在重要的位置上，事实上也确实没有其他中国导演能在那时取代他们。这一切给西方和中国一个错觉：中国电影好极了，成熟了，可以是经典了。不，这是错觉。

我这样说非常得罪我的同辈，但我对自己也同样无情。我从来没有忘记：我们出发时，只有一个荒凉的背景。现在三十年过去了，我对文艺的期待，就是把我們目击的真实说出来。同时，用一种真实的方式说出来。没有一种方式能够比电影更真实，可是在三十年来的中国电影中，真实仍然极度匮乏。

我记得贾樟柯在一部电影的花絮中接受采访，他说，他在荒败的小县城混时，有很多机会沦落，变成坏孩子，毁了自己。这是诚实的自白。我在知青岁月中也有太多机会沦丧，破罐子破摔。刚才有年轻人问：“谁能救救我们？”我的回答可能会让年轻人不舒服：这是奴才的思维。永远不要等着谁来救我们。每个人应该自己救自己，从小救起来。什么叫作救自己呢？以我的理解，就是忠实自己的感觉，认真做每一件事，不要烦，不要放弃，不要敷衍。哪怕写文章时标点符号弄清楚，不要有错别字——这就

是我所谓的自己救自己。我们都得一步一步救自己，我靠的是一笔一笔地画画，贾樟柯靠的是一寸一寸的胶片。

2008年11月23日于北大百年讲堂





小山回家

1996





〈故事梗概〉

1995年元旦，北京。

在北京宏远餐馆打工的民工王小山被老板赵国庆开除。回家前他找了许多从安阳来京的同乡，有建筑工人、票贩子、大学生、服务员、妓女等，但无人与他同行。他落魄而又茫然地寻找尚留在北京的一个又一个往昔伙伴，最后在街边的一个理发摊上，他把自己一头城里人般凌乱的长发留给了北京。

我的焦点

拍完《小山回家》后,总有人问我,为什么要用七分钟的长度,全片十分之一的时间,而仅仅两个镜头,去表现民工王小山的行走呢?我知道,对他们来说,这七分钟足足等于二十八条广告,两首 MTV……我不想再往下计算,这是这个行业的计量方法,是他们的方法。对我来说,如果有一个机会让我与别人交谈,我情愿用自己的方式说一些实话。

所以,我决定让摄影机跟踪失业的民工,行走在岁末年初的街道上。也就是在那段新旧交替的日子里,我们透过摄影机,与落魄的小山一起,游走于北京的寒冷中。这长长的七分钟,与其说是一次专注的凝视,更不如说是一次关于专注的测试。今天,当人们的视听器官习惯了以秒为单位进行转换的时候,是否还有

人能和我们一起，耐心地凝视着摄影机所面对的终极目标——那些与我们相同或不同的人。

可以不断转换的电视频道改变了人们的视听习惯，在众多的视听产品面前，观众轻易地选择了本能需要。艺术家们一味地迎合，使自己丧失了尊严。再也没有人谈论“艺术的现状和我们的对策”，艺术受到了艺术家的调侃，许多人似乎找到了出路——那就是与艺术迅速划清界限。它们将创作变为了操作，在躲避实用主义者挤兑的同时，使艺术成为了一种实用。将一切都纳入职业规范，甚至不惜压抑激情与力量，艺术中剩下的除了机巧还有什么？

如果这种艺术的职业化仅仅以养家糊口为目的，那我情愿做一个自由自在的业余导演，因为我不想失去自由。当摄影机开始转动的时候，我希望永远能问自己一声，眼前的一切是否是你真正的所思所感？

一时间，单纯的情绪表现成为一种艺术时尚，无论绘画、音乐，还是电影，都停留在了情绪的表层而难以深入到情感的层面。在某部新生代电影 MTV 式的一千多个镜头中，创作者关注的并非生命个体而是单纯的自己，杂乱的视听素材编织起来的除了自恋还是自恋。许多作品犹如自我抚摸，分散的视点事实上拒绝与人真诚交流。艺术家的目光不再锐利，进而缺乏专注。许多人没有力量凝视自己的真情实感，因为专注情感就要直面人性。一些影片快速的节奏与激情无关，相反只代表着他们逃离真实的状态。因而，当我们这些更为年轻的人一旦拥有摄影机，检验自己的首

先便是是否真诚而且专注。《小山回家》中,我们的摄影机不再飘移不定,我愿意直面真实,尽管真实中包含着我们人性深处的弱点甚至龌龊。我愿意静静地凝视,中断我们的只有下一个镜头。下一次凝视,我们甚至不像侯孝贤那样,在凝视过后将摄影机摇起,让远处的青山绿水化解内心的悲哀。我们有力量看下去,因为——我不回避。

不知从哪一天起,总有一些东西让我激动不已。无论是天光将暗时街头拥挤的人流,还是阳光初照时小吃摊冒出的白汽,都让我感到一种真实的存在。无论舒展还是扭曲着的生命都如此匆忙地在眼前浮动。生命在不知不觉中流逝,当他们走过时,我闻到了他们身上还有自己身上浓浓的汗味。在我们的气息融为一体时,我们就此达成沟通。不同面孔上承载着相同的际遇,我愿意看民工脸上灰尘蒙盖下的疙瘩,因为他们自然开放的青春不需要什么“呵护”。我愿意听他们吃饭时呼呼的口响,因为那是他们诚实的收获。一切自然地存在着,只需要我们去凝视、去体会。

于是,我们的目光所及,不再是自我放逐时的苦痛。在我们的视野中,每一个行走着的生命个体都能给我们一份真挚的感动,甚至一缕疏散的阳光,或者几声沉重的呼吸。我们关注着身边的世界,体会着别人的苦痛,我们用对他们的关注表达关怀。我们不再像他们那样,回避生命的感伤,而直接寻找理性的光辉;我们也不再像他们那样,在摇滚乐的喧嚣声中低头凝望自己的影子,并且自我抚摸。我们将真诚地去体谅别人,从而在这个人心渐冷、信念失落的年代努力沟通人与人之间的思想。我们将把对于个体

生命的尊重作为前提并且加以张扬。我们关注人的状况，进而关注社会的状况，我们还想文以载道，也想背负理想。我们忠实于事实，我们忠实于我们。我们对自己承诺——我不修改。

因而，当我们将摄影机对准这座城市的时候，必然因为这样一种态度而变得自由、自信并且诚实。对我来说，获得态度比获得形式更为重要。想明白用什么方法拍电影和想明白用什么态度看世界永远不可分开。它使我获得叙事状态，进而确立影片的整体形态。无论《有一天，在北京》、《小山回家》还是《嘟嘟》，我都愿意获得这样一种基础性的确立。这是谈话的条件，也是谈话的方式。

《小山回家》之所以要分解屏幕功能，使其集中体现多种媒体的特征，就是要揭示王小山以及我们自己的生存状态。在越来越飞速发展的传媒面前，人类的群体被各种各样的媒体包围进而瓦解，这也许就是人类越来越冷漠的原因。我们越来越缺乏自主的思考和面对面的交流，我们传达思想的方式已经被改变。人们习惯了和机器交流，习惯了在内心苦闷的时候去倾听“午夜情话”，习惯了在“焦急时刻”去讨论社会，习惯了收看“名不虚传”后再去消费。人们的生活越来越指标化和概念化，而这些指标和概念又有多少不是被传媒所指定的呢？从中央电视台不断开通的频道，到《北京青年报》不断扩大的版面，所有的这些都改变着人们。而来自安阳的王小山，便生活在这些被传媒改造过或改造着的人群之中。传媒的影响无所不在，这便是主人公王小山所处的大环境。另一方面，影片的部分段落之所以敢于将画面舍弃，而代之

以广播剧式的方式演进情节,就是源于传媒发展后,广播所唤起的人们对于听觉的重新注意。而影片之所以敢于同时舍弃声画而代之以电脑屏幕似的方式,让观众直接阅读文字,也是借用人们已然形成阅读电脑屏幕的习惯。这样扩展到《小山回家》的其他方面,如文字报道、广告的渗入、《东方时空》式的剪辑,都使影片尽可能地综合已有的媒体形式,从而使观众在不断更换接受方式的同时,意识到此时此刻的接受行为,进而唤起他们对于接受事实、对于传媒本身的反思。

今天,单纯的电影语言探索,已经不能满足我们的需要。对我来说,如何在自己的影片中形成新的电影形态,才是我真正的兴趣所在。因而,我有意将《小山回家》进行平面化、板块化的处理。在线性的情节发展中,形成杂志式的段落拼贴。在段与段、块与块的组合中,我似乎感觉到了那种编辑的快感,而编辑行为本身也诱发了对电影的反思。既然好莱坞利用流畅的剪接蒙骗观众,我倒不如使自己的剪接更主观一些。剪接不隐瞒素材的断裂性和零散性,这正符合我的真实原则。

还记得1994年那个冬天,我们否决了许多诸如“大生产”、“前进”等文词上的创意,将我们这个自发组成的群体命名为“青年实验电影小组”。我们喜欢它的平实,在这个平实的名字中,有我们喜欢的三个词语——青年、实验、电影。

原载《今日先锋》第5期(1997年)