

艺海文丛

艺海文丛·陈凯歌随笔

悲欣交集

陈凯歌 著



丛书策划 徐如麒
冯 艺
• 责任编辑 蓝芝同
• 装帧设计 张文馨

ISBN 7-5363-3260-2



9 787536 332607 >

ISBN 7-5363-3260-2 / I·856 定价: 12.80 元

艺海文丛·陈凯歌随笔

悲欣交集

陈凯歌 著

广西民族出版社

丛书策划:徐如麒 冯 艺

责任编辑:蓝芝同

装帧设计:张文蓉

艺海文丛·悲欣交集 陈凯歌 著

出 版 广西民族出版社

发 行 广西民族出版社

印 刷 广西交通厅印刷厂印刷

开 本 850×1168 1/32 6.125 印张 2 彩页 140 千字

版 次 1997 年 5 月第 1 版 1997 年 5 月第 1 次印刷

印 数 1—10000 册

ISBN 7—5363—3260—2/I·856 定价:12.80 元

目 录

已 我怎样拍《黄土地》	(1)
秦国人	
——记张艺谋	(19)
天国	(35)
群佛	(51)
青山	(65)
我拍《孩子王》	(87)
由《孩子王》的创作所想到的	(92)
千里走陕北	
——贫穷和希望手记	(101)
背负着民族的十字架	
——陈凯歌访谈录	(108)
凯歌悲壮	
——与陈凯歌谈他的电影	(150)
银幕上的寻梦人	
——陈凯歌访谈录	(168)

我怎样拍《黄土地》

当一部影片完成之后，要写一篇导演总结或体会一类的东西，我以为是很困难的。一来，你想说的一切不是应该在影片中说完了吗？事后的文字还起什么作用呢？二来，你就不怕文字拘束了影片中的消息，拘束了观众的想象力吗？是小溪你也不会用斗去量，何况那没准儿是一条河呢？再说，我害怕需要注解的电影。惟恐他人不懂，而以文字对由视、听构成的自己的作品加以解释，那毋宁是说我拍的不是电影。我希望能说得简短一点，只要这篇文字能像影片本身一样坦白就成了。

在拍摄之前我们想到了什么

《黄土地》是我的第一部影片，坦白地说，我没有多少选择的自由。这是我们这一代创作者遇到的共同的问题。编剧在文学剧本中，描写了一个命运类似兰花花的陕北姑娘，因

偶与一位八路军文艺工作者邂逅，两人产生了爱情。但她本身是由父母代为做主的待嫁女子，在这位八路军离开之后，终因封建婚姻而投水自尽。八路军感觉有异，急奔而回时，却只见到了一座荒冢。剧本文字清丽，余韵十足，遗憾的是未能脱前人之窠。

尽管如此，作者却为我们指出了可以进行再创作的天地，这就是我们的影片中展示的黄土高原。

1984年1月，我们几个主创人员来到了陕北高原。这里曾经是中国革命的发源地之一，又是我们的祖先轩辕黄帝的安息之地。如今，这里是沉寂的。登高对此，一望千里，或朝曦，或落日照耀于连绵不断的沟壑与土塬。这里的山形地貌经万载的风雨销蚀，大起大落，蜿蜒奔走，以龙蛇飞腾般的气势直抵天边。这里既有刀劈斧剁般的陡崖，又有柔如胴体的山梁，抓一把，却都是温热的黄土。没有石头，也没有生意与绿色，冬日的大野仿佛是裸露着的热的胸怀，或许因为它是暖的黄色吧。在一阵风沙叫啸之后，便是无边的沉寂。极度的广博与至今犹存的贫困，仿佛一起在漫漫的岁月中作悠长的歌唱。我却感动，这里的土地就像是历史本身，它是荒凉的，又充满了希望。有多少山坳就可以藏下多少屈辱与不幸，但有多少土地便可以撒下多少种子。直下百丈的土崖犹如抗争的痕迹，冰封的泉水定是春天之所在。山岭上的黎明有牧羊人的身影，寂静之中腾起信天游的吟唱，静穆广漠的土层下有不安静的灵魂。

在佳县我们看到了黄河。有别于上游的细流与下游的咆哮，它以壮年的身姿平铺于千山万壑之间，深沉而又阔大。然而，它却空自流去，无法解救近在身边的久旱无雨的土地。

黄河和黄土地，流淌着的安详和凝滞中的躁动，人格化地凝聚成我们民族复杂的形象。

就在这样的土地和流水的怀抱中，陕北人，那些世代生活在小小山村的村民们，向我们展示了他们的民歌、腰鼓、窗花、刺绣、画幅和数不尽的传说。文化以惊人的美丽轰击着我们，使我们在温馨的射线中漫游。我们且悲且喜，似乎亲历了时间之水的消长，民族的盛衰和散如烟云的荣辱。我们感受到了由快乐和病苦混合而成的全部诗意。出自黄土地的文化以它沉重而又轻盈的力量掀翻了思绪，捶碎了自身，我们一片灵魂化作它了。

一天清晨，我们看到一位老汉那样吃力地打起了两桶黄河水，佝偻着身体走去。在那个时候，所有的感受变成了又结实、又锋利的一片，割开了混沌，露出了我们久久寻找的东西。

我感到，一个人的命运的悲剧故事已经不能容纳我们看到和感受到的一切。我们必须寻找新的途径来表达它们了。我们看到了什么呢？是非此即彼的美或丑，善恶、文明与愚昧吗？我们应该让我们的影片中充满了叹息、嘲讽，或是悲天悯人吗？要不就是那种对过去文化的可笑自豪感和盲目的乐观？不是。我感动，我们需要一种更为客观的角度、更为旷达的态度和严肃的勇气来面对我们的创作。因为在我们面前是一片历史和文化的沉积层。

我们做了些什么

关于人物

我认为，人物构思是电影创作中非常重要的一环。电影固然拥有丰富的银幕手段，但不能因此而忽视人物的刻画。无论什么样式的影片，如果人物写得不扎实，立不起来，思想一定缺乏使之富丽的基础。即使立意再深刻，也难免使人感到苍白和虚泛。因此，我们创作这部影片时，在人物描写方面下了一定功夫。影片中的几个人物，都取自生活中的素材。而且，无论是对翠巧、憨憨，还是对翠巧爹，我们既无褒贬，也无怜悯，因为形象比意志有力量得多。

翠巧爹的原型是我们在村里结识的一位老汉。我们一到他家，他就把羊皮背心往屁股底下一垫，袖起双手，靠墙一坐（我们把这个动作细节用在了第一场窑洞的戏里），然后我们问一句，他答一句，慢吞吞地把他家的事讲给我们听。他告诉我们，女儿已经出嫁，是他说的亲，因为婆家有吃食，就嫁出去了。后来年成不好，女儿要离婚，老汉不同意，说：“咱受苦人说话得算个数，哪怕讨吃你也要相跟上。”老汉和老伴现在孤苦伶仃，相依为命，但无论对女儿的命运，还是对自己的境遇，都感到很满足。他对我们说：“现在我外孙子都18岁了，个儿长得挺大，也有吃食。你瞅瞅这日子不是挺好吗？‘酒肉的朋友，米面的夫妻’。没吃食，啥恩爱！不喜不愁唱个啥！”言罢一笑。

对于这个形象，我的理解是，他是老一代农民中的一个。

基本的性格特点就是“静”，所谓“不以物喜，不以己悲”，在他身上体现得非常突出。在窑里，他总是泥塑般坐着，目光混浊，举止迟缓。岁月在他的脸上留下了道道沟壑般的皱纹，虽然正当47岁的壮年，看上去却像个60岁的老人。但第二天早晨到了塄上，他就判若两人。他精神抖擞地扶犁扬鞭，不但动作敏捷，而且还不断粗鲁而亲热地吆着牛，像是跟牲灵在说话。对于这个辛苦一生的农民来说，土地就是他的生命。那全部的热情和希望，都倾注在这块阳光下的土地上：作为慈父，他疼爱两个从小失去母亲的女儿，心里和她们一样苦，却从不对人表露。直到顾青离开前的那天晚上，出于一丝惆怅的离情，也因为担心顾青“搜不到酸曲儿”而被“公家撤了差”，他才低头袖手，用老迈、苍凉的嗓音，唱起了那支辛酸的小曲，把深埋在心中的对女子们命运的同情，倾诉出来。对于未来，他有着微弱而又模糊的希望。他在塄上吃饭时，听顾青讲起延安女子的生活，便问：“你说南边的女子们能念书，当真？”他是淳厚的。比如，他在塄上吃饭时，以一个农民面对上苍的虔诚，用筷子头挑了点糊糊，甩上天去，嘴里喃喃地念叨着：“……五谷发芽，早降雨水。”见顾青笑他，就淳淳地开导顾青：“后生家不懂，这点粮食爱惜不得。”接着又拍着身边的土地：“就说这老黄土，让你这么一脚一脚地踩，一犁一犁地翻，换上你，行？——你不敬它！”我写这个人物时，内心的感情是非常复杂的，有点暖意，也挺悲凉。在最后求雨那场戏里，当圣水瓶沉入水中时，我们用一个二十呎的超长近影，给老汉这个人物画了一个句号。他默默地跪在地上，缓缓地抬起头来，仰望天空。在人与天地万物的沟通中，获得了内心的平衡。那张流着混浊泪水的脸上，有悲哀，

有满足，有愧疚，有对神明的庄严的虔诚，也有对来日的希冀。总之，是综合了农民性格中极其复杂的东西。演员的表演较好地传达了这些信息。在当时那个历史年代，这一辈农民是不可能改变了，但他的憨憨在前进。

对于憨憨，我没有想去表现他的呆痴。他沉默的性格，是由他的生活环境所造成的。一个拦羊娃，早上太阳一出，就赶着羊群出去，直到太阳落山才回家。方圆几十里不见人烟，除了几声羊叫，再也听不到别的声音。时间一久，话自何来？实在憋闷得慌，就站在岭上朝天空呼喊几声。“信天游”那高亢悲怆的长吟，就是在这种生产方式下产生的，它是一种自娱性的音乐。我们对憨憨形象的设计是：沉默寡言，却很内秀；外表麻木，内心却很有热情。而且传达感情有自己独特的方式。比如他的“尿床歌”，就唱得很有激情，但决不轻易唱。他的感情非常真挚、细腻，这集中表现在送顾青这场戏里。憨憨默默地陪顾青走了一程又一程，顾青几次说：“憨憨，回去吧！”憨憨见顾青站下，也跟着站下；但顾青一走，他就又相跟上。直到顾青最后说：“顾大哥不去了，咱们回去吧！”憨憨才站下来，扯过顾青的小挎包，解开上面的带带，手从老羊皮袄里摸出几块黄米糕，放进挎包，又把挎包带系上。然后双手挽进袖筒，不动了。我很喜欢这场戏的调子，它取材于实际生活。听一些曾在陕北插队的知青讲，当年老乡送他们回北京，就是走一百里地，一直把他们送到黄河边。一路上默默地跟着你，一句话也不说。等知青们上了皮筏子，回头一看，老乡仍旧揣着手站在那里，目送他们远去。

两个姐姐的悲剧命运，以及顾青对于另一种生活的描述，使憨憨获得了一种少年式的觉醒意识。在最后求雨那场戏里，

在用高速镜头拍摄的潮水般涌动的人群中，我们看到了与之相逆的憨憨。

翠巧作为一个敢于与命运抗争的觉悟者，她所选择的道路是很艰难的。难就难在，她面对的不是狭义的社会恶势力，而是养育她的人民的那种平静的，甚至是温暖的愚昧。较之对抗恶势力，这种挑战需要更大的勇气。对于生活于旧中国民族整体中的翠巧而言，她的命运带有某种悲剧色彩，是必然的。在具体写法上，我们之所以让翠巧消失在黄河之中，是为了使影片的主题得到进一步的深化。热爱黄河而去歌颂黄河，对于每一个尚未丧失激情的人来说，都不难。但是，能够孕育一切的，也能够毁灭一切。只有清醒地看到这一点，才算得上是对黄河有了深刻的认识。翠巧曾经对着养育她的黄河水，唱出了自己的痛苦和向往；然而，当她把理想付诸行动时，却被黄河水埋葬了。影片中当翠巧的歌声中断后，随着憨憨“姐——姐——”的呼喊，出现了六次黄河水的叠化镜头，河水由奔流到河滩到河滩上的一块石头。从历史的审美角度着眼，我们的更高期望是，翠巧是翠巧，翠巧非翠巧。她是具体的，又是升华的；从她身上，可以看到我们民族的悲哀和希望。

刻画人物采取什么样的手段，与影片的结构有很大关系。由于翠巧的对立面不是社会的恶势力，而是人民日常生活中所表现出来的温暖的愚昧，因此，影片在剧情构筑上，有意避开激烈的矛盾冲突，力求大部分戏中所发生的一切，都像生活本身一样。鉴于影片的这一结构特点，我们在刻画人物时，不采取正面铺开矛盾冲突的方法，而是着眼于描写看似疏落，却带有时代特征和民族性格的人物关系。从人物关系

的消长中来表现情绪，塑造性格。我觉得，艺术作品中的人物，彼此间都有着一种相互映衬的关系。单纯地写一个人物的笔墨，其实是没有的。写这一个，往往是为了写那一个。

比如，翠巧与命运抗争的艰难，是通过父亲来表现的——父亲是这个家庭的至尊，阻塞着儿女的生活道路。这里分两个层次。第一个层次是通过他在场与不在场时，翠巧和憨憨动作节奏的不同，来表现父亲在精神上对儿女的压抑。比如第一场窑洞里的戏，尽管他坐在炕头上，一声也不吭，却有一种无形的压力笼罩着窑洞，气氛显得十分沉闷。翠巧只顾低头烧火，对于顾青的问话，她张了张嘴，却没敢说出声。憨憨也一动不动地站在一边，呆呆地看着顾青。但是，等父亲刚一出去解手，窑洞里的气氛马上就活跃起来。翠巧忙着给顾青往盆里舀洗脚水，也敢和顾青搭话了。憨憨则小心翼翼地走到炕边，悄悄摸了摸顾青针线包上的那个红五星。第二天早上，翠巧在窑洞里烧火做饭那场戏，动作节奏有了更加明显的变化。她一甩辫子走到灶边，通过烧水、舀水、往锅里倒米、用勺子一搅，然后盘腿坐下拉风箱等一系列快得像一阵风似的琐碎动作，表现她情绪的变化——顾青的到来像是投到她心里的一线阳光，使她内心产生了一种掩饰不住的欢快。

第二个层次写父亲对女儿的压抑是不自觉的，甚至还带有一种温暖的亲子之情。而这，才是翠巧突破封建氛围最艰难之处。比如，当翠巧看到媒婆和炕上那堆花花绿绿的嫁衣时，因痛苦而变得麻木的脸上曾出现一种生死不顾抗争到底的神情。但她听到父亲说：“为这事爹打过你……可谁家的女子不是这条路？……爹盼着你比你姐命好……再说，你定的

是娃娃亲，定钱，一半发送了你娘，一半凑数给你兄弟定婆姨了……”这时翠巧缓缓地垂下眼帘，忍住泪水，默默地点了点头。如果逼她成亲的是地主老财，她能以死相抗。然而，现在让她出嫁的，是饱尝辛酸、把自己拉扯大的父亲，她除了认可之外，还能做些什么呢？

由于影片中没有错综复杂的矛盾纠葛和引人入胜的故事情节，细节的刻画对于塑造人物就显得尤为重要。我们努力选取那些有性格特点的动作细节，在点儿上写人物。比如，开头窑洞那场戏，当顾青听翠巧说，一担水要到十里地以外去挑时，吃惊地把泡在水里的双脚抬了起来。恰好这时父亲解手回来，见状说：“咋，水不热？”接着抄起勺子，舀出锅里的最后一点热水，“哗”地倒进瓦盆里。这对于表现老汉或许是有效的。

我们也为翠巧设计了一些富有性格特点的动作细节。在陕北，我们遇到了一位长得很漂亮的女娃，她很想接触外人，但又有一种农村女孩儿的胆怯和自尊。因此，她既躲着不让我们给她照相，又总是远远地站在我们的视野之内。一次，我们在路上相遇，虽然她认识我们，却从我们身边匆匆走过，并不回头，一直走了好远，最后终于回了一下头。受她的启发，我们给翠巧设计了这样一个动作：（大全景）翠巧挑着饭罐从地里往回走，十步、二十步不回头……走了好远好远。（中景）她终于回了一下头，瞥见顾青正看着她，又急急地掉过头去。翠巧其他的动作，也基本上是按这个调子把握的。比如窑顶上吃饭那场戏，翠巧边收搭碗盏，边听顾青讲解放区的生活，一直默默地低着头，不敢正面看父亲和顾青。当顾青讲到“咱毛主席不光让咱唱歌，还让咱念书、识字。延安

的女子们，个个夹着个石板板，写呀，画呀。毛主席想让咱全中国的百姓家都吃上不掺糠的小米子”时，她才慢慢地抬起眼睛，盯着顾青（中近景、长停顿）。但她发觉父亲嗔怪的眼神时，又急忙垂下眼帘。陕北的女孩就是这个味儿，她们与外人交往时，用眼睛和耳朵多于用嘴。要么垂下眼帘不看你，要么就定定地看着你。

电影对于人物的刻画，最终要通过演员的表演体现在银幕上。我对演员总的要求是：重内功，重联系，重变化，重整体。不以形夺人，而神夺于形外。我对演员说，别怕自己没戏，也别怕别人说你不会演戏。不要试图去表演人物的美或丑。无论是善良或愚昧，欢乐或痛苦，在他们都是正常生活，不需要格外加以表现，尤其不能够单独加以表现。在开拍之前，我比较重视从全局角度同演员说具体场次的戏。然后，要求每个演员根据自己对角色的理解，设计一个行动总谱，再由几个人物形成共同的形象总谱，以此作为每一个具体镜头处理的依据。

关于环境

在我看来，对于环境的描写是艺术的一个重要的课题。因为，人不是孤立存在的，他的性格、气质、情趣等等，都与他生活的环境有着密切的关系。如果不把环境写好，人物就没有立身的基础。对于电影来说，环境描写更为重要。它可以直接起到塑造性格、抒发情绪、表达意念的作用。从历史的角度看，人类在为求得生存而征服大自然的斗争中，最容易产生英雄主义。我本人也有这样的体验。我们在云南插队时，生活之艰苦，确实可用“脸朝黄土背朝天”这句话来概

括。然而，在这种生活中所焕发出来的精神，却是日常难以见到的。因此，我们拿到剧本后就想，如果以养育了中华民族、产生过灿烂民族文化的陕北高原为基本造型素材，通过人与土地这种自氏族社会以来就存在的古老而又最永恒的关系的展示，或许可以引发一些有益的思考。基于对陕北地貌特征的把握和影片立意的需要，经与摄影师、美工师共同研究，确定了影片造型的基调：画面构图以黄土地为主，要把土地的那种温暖、贫瘠的感觉拍出来。

陕北流段的黄河，使人联想起很深广的东西。虽然文学剧本没有写到黄河，但出于主题的需要，我们也把它作为一个重要的造型因素，拍进了影片。

可以说，我的总体构思是和摄影师、美工师共同完成的。我对他们只提出了两点具体要求：一、构图的完整和现象上的平淡无奇，应是本片大部分镜头追求的目标之一。二、不搞民俗学方面的展览，又要在所有场景的细部真实上足以服人。

在画面造型上，我要求摄影师破一下《一个和八个》的路子。那部影片视觉上很强烈，在画面构图上强调打破平衡，人有时集中在一个角上，以突出某一方面因素。而对《黄土地》来讲，为使寸草不生的土地呈现温暖的感觉，以表现出一种内热的力量，在影调、色彩、构图等方面，都不能搞得过于强烈，而要力求温厚，力求“藏”。

为了更好地表现那个年代的时代气氛、情绪氛围以及我们所追求的历史感，在镜头运用上，我要求摄影机尽量不动。比如拍窑洞的戏时，我对摄影师说，一个场景四个机位不能再多了。宁肯景别不断变化，也绝对不能用变焦，全部都是

“死画面”，有意造成一种沉重感和压抑感。在镜头组接上，要比较硬，而不要柔，不要处于流畅的运动中。但是，影片不是从始至终全用固定摄影。镜头究竟是动还是不动，要根据作品所要表现的内容和艺术追求而定。比如腰鼓那场戏，为了表现翻身农民的力量，用的就是运动摄影。

关于象征手段的运用

就影片的大部分句子而言，我的期望是温厚、平缓，一如取火之木，穿石之水，无风自皱，小有微澜。但它只是结构中的一部分。如果影片始终保持这样的态势，或许它所引起的争议会少一点。相反，作为结构另一部分的迎亲、腰鼓和求雨三场戏，打破了上述格局。我以为，这是我们在影片中所作的最重要的尝试。这几场戏都是写意的，或者说，采用的是一种象征手法。艺术表现上的这一特点，是由作品内容所决定的。影片的主旨，不是一般性地讲述一个有头有尾的故事，而是想在更深的层次上，对我们的民族性进行探索。要完成这一命题，一般意义上的纯写实手段，已经显得不够用了。因为，仅仅把外部世界描绘得惟妙惟肖，还不能对生活做出本质的概括；只有艺术家创造的内部真实，才能表现更深的思想内涵。一个艺术家真正的功力，在于创造一个能使人相信并身心投入其中的艺术境界。换句话说，只有建立在外部真实基础上的内容真实，才是艺术所应追求的目标。基于这一认识，我们在这部影片中，对象征手法的运用进行了一些探索。从影片的整体来看，是大块写意与大块写实的结合。而迎亲、腰鼓、求雨这三场戏，则集中运用了象征手法。