



名人

○王童 著 时代文艺出版社

聚焦



张艺谋：对爱情也是执著的
 陈凯歌：我不仅仅是忏悔
 姜文：我最不认识的人就是我自己
 冯小刚：我有很强的游戏心理
 冯小宁：英雄的感觉是我的追求
 张元：拍摄地下电影的领袖
 巩俐：想到北大去读研究生
 孙周：有时我也很坏
 唐国强：长得好看并不是我的过错
 刘恒：做梦想当导演

名人聚焦

王童 著

图书在版编目(CIP)数据

名人聚焦/王童著. — 长春:时代文艺出版社, 2000, 6
ISBN 7-5387-1431-6

I.名… II.王… III.①电影—名人—访谈录②电视—名人—访谈录 IV.K825.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第61910号

名人聚焦

作 者: 王 童
责任编辑: 胡卓识
责任校对: 胡卓识
装帧设计: 李岩冰
出 版: 时代文艺出版社
(长春市人民大街124号 邮编:130021 电话:5638648)
发 行: 时代文艺出版社
印 刷: 长春市鑫汇印刷厂
开 本: 850 × 1168毫米 32开
字 数: 170千字
印 张: 9
版 次: 2000年9月第1版
印 次: 2000年9月第1次印刷
印 数: 8000

书 号: ISBN 7-5387-1431-6/I · 1391
定 价: 11.00元

■ 目 录

张艺谋：电影依靠文学的兴盛而强大|1

陈凯歌：我不仅仅是忏悔|20

姜 文：我最不认识的人就是我自己|40

姜 文：电影界应该团结起来|57

冯小刚：这是一个喜剧时代|64

冯小宁：英雄的感觉是我的追求|73

唐国强：我这二十年|81

巩 俐：拍电影是我终生追求的事业|88

刘 恒：做梦想当导演|97

张 元：平静是必须打破的|105

“疯狂”的激情——周晓文访谈录|111

有时我也很坏——孙周访谈录|117

戏说“乾隆”——郑少秋|120

从角色走向自我——同李保田谈天说地|130

王姬洗去红粉上天桥|138

忧郁的天使——小议蒋文丽|143

一个大娃娃——访马晓晴|147

田 歌：承受创作历程的痛苦|153

王培公：我们不能改变古人面目|169

“外来妹”来到了青影

——访陈小艺|178

袁鸣就是袁鸣|187
李瑞英坦言|189
清澈的李修平|193
多瑙河上的薛飞|200
顾长卫的眼睛|205
远大近小的张艺谋|207
张艺谋热线的话外音|211
冯小刚：我有很强的游戏心理|215

不要欺负赵薇|218
王姬如是说|220
访伍宇娟|223
尹力印象|230
张艺谋能否拯救影市|236
田 歌：张艺谋不可以导演媒体|238
国手焦志敏归来出镜|240

巴里·莫罗：好莱坞是不存在的|243
与谢飞“闲聊”|248
侯孝贤访谈|253
胡 安：“西洋镜”里面的人生游戏|260
周晓文与电视剧《商鞅传奇》|262
访易卜生的曾孙|265
陈凯歌与影片《荆轲刺秦王》|267
李奕明二三事|272
呼叫王小波|275

张艺谋：

电影依靠文学的兴盛而强大

采访张艺谋是件非常困难的事，这倒并不是难以找到他抑或是有被拒之门外的尴尬，而是他曾被某些媒体给承包了。写他艺术创作的专著有，采访他的专集也引人注目地出没在一些书店里和书摊上。有关“张艺谋的神话”亦有学者进行了纵深的剖析，其中就有这样的论述：“张艺谋成了中国电影界、文艺界乃至整个审美文化界的一位颇具神话色彩的‘英雄’。”但事实是从未有人像他那样在获得惊人荣誉的同时，又接连不断遭到诟骂。围绕着他的非议一度曾到了不分青红皂白的地步，似乎是他在西方世界里将国人的遮羞布给扯去了，损伤了人们的自尊。在某些人眼里，张艺谋的横空出世有些让人无可奈何。他的作品一度被称为封在“雪柜”里的佳作。美国《新闻周刊》称他为最具有叛逆精神的艺术家，洛杉矶华人也为他的影片上映而走上街头游行欢呼。的确，在世界电影史上也难以找到几个像他这样的电影通才，导演、摄影、表演他都曾殚官折桂，而且一度是他艺术上和精神上感应与合作者的巩固也因他如滚雪球一样滚成一位世界级的影星。乔治·卡努多在《第七艺术宣言》里宣称电影是把“静”的艺术和“动”的艺术、“时间”的艺术和“空间”的艺术、“造

型”的艺术和“节奏”的艺术都包括在内的一种综合艺术，张艺谋无疑是这一综合体里的催化剂。他并非完美无缺，他承认自己在有限的时间内读的书还是太少——尽管他被认为是迄今唯一一位通读各类文学期刊的人。但如果说张艺谋是在电影领域里最执著、最敏感、最有才气的一位，谁又能否定呢？然而，张艺谋给我最鲜明的印象，并非是他的那些艺术成就，而是他那超凡的精力。那天，在举行《一个都不能少》的首映式上，他从下午两点多就开始接受记者们各种各样的采访，放完片后六点多钟去陪制片人吃饭，晚九点多钟约我在“精点蓝数码”的工作间晤谈。可他人一到便又马不停蹄地这屋说那屋窜，指导着一个MTV和一个饼干广告的剪辑。忙乎完了，我们才找出了时间。我用眼光描画着这个在一顶蓝牛仔长舌帽下有一张不可思议的面孔的人。他的眼神很清，眼睫也很长，鼻翼两侧有两条向下巴延伸去的东方人很少见的弧形的法令纹，让人想起三十年代的千面影星袁牧之。或许，这是一个复活了的“秦俑”，看过他主演的那部影片的人，那个冷峻、富有雕塑力度的形象就不会忘却。我们开始了彻夜长谈，话题就从他的精力开始了。

记者（以下简称记）：去年是你的本命年，用你的话来说，你却破天荒地导了两部影片一出歌剧，时间安排得这么紧，你的精力从何而来，你有什么分身术吗？还是你有健身强体的祖传秘诀，要知道你已是快知天命的人了。

张艺谋（以下简称张）：秘诀倒是没什么秘诀。也许

是爱吃蒜的缘故？因常在农村拍戏，怕吃不好闹肚子就常吃蒜。我也号召摄制组的人多吃蒜，百利而无一害。像《一个都不能少》的摄影侯咏过去一点蒜都不沾，可这部戏跟下来，几乎成了蒜罐子了。连给我们做饭的大厨师都说他没见过有哪个剧组每天要消耗二十多公斤蒜的。但我的精力确实是比较充沛的，许多人说我脑子是个开关，一转换马上就可以从一个领域里跳到另一个领域里。这可能是一种不自觉的锻炼而养成的。我认为人脑就像一把刀子一样，越磨越快。

记：这样看你是否成了一个工作狂？

张：有人也这么说过，但我自己认为我还不是一个彻底的不食人间烟火的工作狂。我也有许多业余爱好。只是我热爱我的工作，干起来比较投入。我搞了这么多年的电影，我自认为对电影的悟性和认识是比较清晰的。按理说这个岁数的人了，有些可能会跟不上，但我好像刚刚开始，我的精力和思路有时超过年轻的时候。我感到我现在才进入一个高峰期。

记：这其中的原因呢？

张：可能是大器晚成吧，实际上我的起步是比较晚的。电影学院毕业那年我已是32岁了。

记：导《红高粱》的时候呢？

张：是37岁。从这个年龄段来看我是晚来者，当时上学时我比班上的同学有的大十来岁，在全校我也是年龄最大的。

记：可不可以这么认为，起步晚，人生阅历与艺术思

索也积淀得比较深厚了。

张：也可能是这样的。人生阅历、情感阅历都积淀得厚实了一些，我自己倒没怎么分析过，但这确是很有道理。

记：厚积而薄发。

张：也许是。

记：看你现在这么紧张地工作，你有没有过松闲的时候？

张：有哇，但脑子从没松闲过。通常朋友约出去玩，打保龄球什么的。我本人也喜欢运动，除了保龄球，游泳也喜欢，只是现在时间紧，有些顾不上。但在玩的时候，你们最好不要跟我谈电影，只要一谈上了，我就会收不住地滔滔不绝地谈起来。

记：换句话说，电影已把你异化，使你成了一部电影机器。

张：可能吧。我觉得在这世界上被电影异化了的有很多人，它的魔力实在是太大了。

记：对大众来说，你是一个谜。拿去年来说，你是怎么同时弄了那么多的事又把它们摆平、弄好，并且干得很出色？

张：就是同时做的。去年春节的时候我还和宋丹丹、述平在一起谈一个轻喜剧的题材。后来这个剧本不成熟就放弃了。严格地说，是从三月份以后开始。抓这两个题材，共用了九个月的时间，把这两个戏都拍完了。我自己也是很吃惊。

记：这其中还插进了一个歌剧。

张：对。

记：这很有意思。一个是很洋的东西，一个是很土很乡村题材的电影，起码你的脑筋转换一下、情感落差调整一下，也需要一定的时间，你是怎么相反相成的呢？

张：这我也说不清楚。但有一点是我对这些已心里有数了。胸有成竹后才去接手的。当时的情况是白天在外景地拍戏。晚上《图兰朵》的美工人员拿着图纸道具驱车赶来谈歌剧。这当中要休息个一两分钟，让情绪稍稍调整一下，转换一下便可。

记：但我听同你合作过的人说，你对戏与镜头抠得很细。拍得很慢，轻易是过不了的，这种快慢的节奏是如何掌握的？

张：这就是厚积薄发了。时间的合理分配是至关重要的。有些戏抠得细是必须的，但戏抠得再仔细也有一个限度，就是要有一个上限。电影是一个整体的气氛和整体的效果，如果每一个镜头都抠得过细，就会显得很匠气，很做作。现在我拍戏就抓住重点，该细的则细，该放的就放。

记：白天你曾向记者介绍过，因为用的全是非专业演员，有时一个镜头甚至拍一百遍才成，这怎么又能收放自如呢？况且还有一部歌剧在催着。

张：当时的歌剧案头工作做的比较多，在拍片之前，我们用大约半个多月的时间天天谈意图。把大的意图谈定了以后就有了眉目。后来，主要是依靠中戏几个非常出色

的美工营造气氛。

记：如此来看，你是不是承认你是一个多向性的人。过去通常人们认为你拍这类乡村影片是驾轻就熟的，也把你框定在这个范围内了。但实际上你是一个触角可以触及到许多艺术领域里的一个人。

张：你刚才可能已看到我工作的节奏了，我干了许多看上去与电影风马牛不相及的事——我尽量培养自己的这种能力，喜欢干那些富有挑战性的工作，极尽所能让自己成为一个多面手。在这个年龄，去保守、去固步自封是不可取的。而如果我把自己视角打得更开，视野拓得更宽，对我一定是有好处的。

记：那你的这些艺术功力除了电影学院培养的之外，还有什么其它的心理准备？

张：我是一个爱琢磨的人，一些艺术的过程我喜欢琢磨。我现在自己开车根本就不记道，常常是绕大半个圈也找不到北，往往是开着开着就想别的事去了，所以有朋友常劝我别出事。

记：你现在好像变得比较平和了。

张：可能是。我知道至高无上的艺术境界我是达不到的，完美是不可能的。我深知我的精力、能力和条件怎么样。打个比方说，你切下去这一刀，你在这一刀中倾注你所应有的热情和能力，它就是这个成色了。你不可再为这一刀而去后悔、思虑，走一步看三步，等等，这样你就为它所困所累。有时，我就想，既然我为此投入了，我就认定它是最好的，我就不再会把它丧失了。拿这两部电影来

说，拍得都很快，每一部都是60天之内完成的——有点多快好省的意味。这两部影片很可能成了我拍的10部影片中的两部佳作。有时拍电影不见得和时间成正比——《摇啊摇、摇到外婆桥》磨了我两年的时间，可拍出来也不见得多好。有些事情要想清楚，想明白，才能做到。我现在越来越感到电影相对是一个需要比较长的周期、比较多的人力物力和很高的资金，要大量的理性分析之后筛选出来的——作品。因而我越发感悟到任何一部电影你都要想明白要拍成什么样儿，这虽然说起来很容易，但做起来却是很难的。但也可以说做起来相对要容易一些，但想明白却不那么容易。拍《摇啊摇、摇到外婆桥》，剧组那么多人，想来想去就是没想明白，这是常有的事，以后我也会犯想不明白的错误。

记：这好像快成了一个哲学命题了。

张：事实就是如此。只不过是咱们嘴硬，不承认罢了。我们对外对记者对媒体说这说那，实际上关起门来我们自己心里最清楚。

记：《一个都不能少》我看过之后自然也很受感动，眼眶也湿过，优点自不必说了。这或许是一种回归，回归到“秋菊”的本体里，也是你擅长表现的。但我隐隐约约感到少了点什么，也许是“秋菊”与《活着》里面融进的那种深度和浓度及一些情理交织在一起的思考。也许是一个大的气候使然，必须要将那些可供思考的东西消解掉。这不仅是拍的片子，包括《没事偷着乐》及《不见不散》，好像片尾都采用简单化的处理手法来表现，戛然而

止，你怎么看？

张：我倒不觉得是这样，我认为这部戏比“秋菊”要浓。“秋菊”是1个小时40分钟，这个比“秋菊”要少10分钟，但它的容量和信息可能比“秋菊”还要大，它触及的东西也多，情感方面也比“秋菊”涵盖的要宽。“秋菊”只有一处可以让你掉眼泪，这里面则有多处让你触目伤怀。让观众进入多次掉眼泪的状态也是不容易的，实际上它的情感高度都比“秋菊”要强。至于说深刻，我也不认为它就好比“秋菊”要弱，“秋菊”有一个高潮的戏剧性结尾，情与理的冲突。而在这个戏里，这个作品的力量、浓度，包括它的深刻性都是应该在故事进行当中完成的。但你要说这部作品有多么深刻，那倒也不是。一部电影不可能承载多么深刻的命题。你要说它深刻它也有深刻的地方，说它简单，它也就很简单。这实际上触及了当代教育的一个现状，带有一种社会的忧患意识在里面。简洁是这部影片的一个特点，而简洁本身是今天影片拍摄的一个发展趋势。今天的电影很难做到具有三重或多重的主题。我主张一部电影有一两个命题就行了，这不是消解而是加强。我们从伤痕文学到反思到批判现实主义，在什么都经过，什么都明白了的时候而大彻大悟了。原因便是观众成熟了，观众的理解力及对问题的看法完全不次于一个编导。那这就需要另一个时代产生另一批超前的艺术家来完成这个任务。

记：回过头来看，你以往片子却都带有那种沉重的思考。

张：不错。但《一个都不能少》这部影片就没动深刻那根筋，它走的是爱是关怀这条路。“大红灯笼”和《活着》就是往理性深刻上走的。如果这样来比那当然是不能比的，也不应这么比的。因这是两种题材、两个东西、两码子事。我们也不应让这个题材承担它不能承担的事，那样的话，它就给压扁了。如果你仔细看我的作品，你就会发现我有一个特点就是一根筋走到底。《红高粱》深刻吗？一点都不深刻，它是张狂。我喜欢看一些武侠小说，武侠小说中剑客在比武时，全身心的意念都集中在剑尖上，侯孝贤和我也有同感。集中力量，这一点是至关重要的。相反，你若搬出十八般武艺可能也不如这一点。与《红高粱》的张狂相比，《菊豆》则是压抑，生活在压抑状态下的中国人。“大红灯笼”就是反思，对人性、对群体和个人关系的反思，有一些寓意。同样，《一个都不能少》就是爱和关怀。白天首映式完后，一个教育报的记者挨到最后还在和我谈，她搓着双手很激动，她说她就是从农村考上大学的，她家就像影片所反映的一样，没有电、很艰苦。她不是在采访，她说她要为这片子做点什么事才好。这也就是这部影片打动人的地方。过去，这片子我们也放过几场，经常有人看后就找到我说，艺谋，这小学还在不在，我还能它为它干点什么事才心安理得。民航公司一个同志看后问我，我用不用送几车食品过去给他们。海关的一位女同志吃饭时也一直对我说“希望工程”她也捐了一些钱，现在看来捐少了。

记：无形当中形成了一种道德教化和道德感化的力

量。

张：对，它调动了我们每一个人身上爱和关怀的原始情感。通过这片子的几场放映，包括今天，让我欣慰的是我的目的达到了，我们的一些影评常常是不去评那一剑的剑力，而是用一些套路门派来云山雾罩一番，把西方的一些时髦的理论拿过来套，以此来验证这套理论的正确性，这就很滑稽。所以现在人们普遍感觉到理论落伍于创作本身。当然，这是影片之外的另一个话题了。

记：类似的影视作品我们也看到一些，如《凤凰琴》。它那个观点是放在教师身上，你这个更多是在孩子身上。地域环境也很相似，都是偏远的乡村，你处理这样一个主题是怎样寻找自己的一个观点的呢？

张：我们谁都不想重复自己，也不想重复他人，如果不幸撞车，那是很令人扫兴的事。所以拍片伊始我就决心不拍一个重复《凤凰琴》题材的故事。不管拍得好还是拍得差，我们都要找准自己的一个点，因而我们就一定要把重点转移到孩子身上。另外，我在做了一番调查之后，我发现孩子的问题远比教师要严重。教师无非是一个转正、提高待遇的事，这主要还是因为国家底子薄，如果资金充裕，富裕了，它只是一道行政命令的事。但孩子就不一样了，失学儿童牵扯到千家万户，也不是一富啊一道命令就能解决了的。更为危险的是，我们每年要因此产生大量的文盲，如果我们每年按照这样的速度发展下去，那后果真是不堪设想。一个现代化的国家怎么会容忍有这么多的文盲呢？但失学儿童问题又很多很复杂，有些是源于贫困，

有些则是思想认识的问题，甚至还有重男轻女的现象夹杂在里面。富裕了，也不一定要送孩子去读书——读书无用。孩子小，要听父母的，而孩子因此就失去了受教育的权利——最基本的人权。而这仿佛也成了某些人的私事，管你也没法管，这是一个很严峻的问题。

记：《一个都不能少》用的都是非职业演员，在电影史上这类拍法也曾有过，如意大利新现实主义的《偷自行车的人》《温别尔托》等等，但它终究没形成一个流派发展下去。你现在这样拍，有些什么自己的考虑，用了这些非职业演员之后，你是否觉得可继续这样尝试下去？

张：这种方式主要还是要看内容，这种方式现在用得比较少，它不是主流方式，现在电影都讲究戏剧性和商业化。这类的方法则不容易有那种戏剧性的元素，它不占主导地位，只是偶一为之，主导性的还是那种通俗性的戏剧化的电影。

记：那他们和专业演员本质上到底有些什么区别呢？

张：区别就在于这些演员除他们自己之外，不能塑造其他的角色。

记：如果做一种本色演员呢？

张：如果只演他们自己那没问题。但时间久了你也会看腻了。

记：我们如果将这一话题延伸下去，由于科学的进步、技术的发展，文化素质的提高，人坐在家里就可以在网上编导自己的影片——人人都可成为导演的话，是不是人人也都能成为演员呢？

张：这是不可能的，因为我们这次选了百十多号演员，拿来测试，发现有这种能力的人还是特少。你想要当众解剖、当众表现，在众目睽睽之下若无其事地完成自己习惯性的动作、语言，没有几个人能行，这你不必担心。好演员是超凡的，《有话好好说》就非要用专业演员才成。

记：你不也是演过吗，而且还得了奖。

张：我演《老井》是靠本色，演《秦俑》这种戏比较简单，没什么特殊要表现的。《有话好好说》那只是个小插曲，更谈不上。我的这种能力不强。首先有一点我不行——当面哭，打死我也不行，所以我不是一个好演员。

记：这个魏敏芝是非专业演员，却能当面哭出来。

张：这是我们千里挑一选出来的嘛。她具有塑造这一角色的能力，但缺少塑造其他角色的能力，只是这一个。一个好演员，要有方方面面的熏陶，好的演员文化素质都很高。

记：可魏敏芝要考电影学院你又不同意。

张：我是这样想的，我认为这部影片可能让她的梦做大了，有些找不到北。我还是希望她能按照自己的初衷——考师范来实现自己的理想。我非常清楚这个事，我们选来一孩子演戏，实际上是导演在那里调动，把着，孩子自己什么也不明白，甚至就是拍完戏了，她也不清楚演戏是怎么回事。她不像夏雨，夏雨本身就是一个电影学院和中戏将要招生的一拨人里的一个，加上他的电影实践，他可能就坡上驴上去了。可你知道什么时候电影学院、