

# 白鹿原

芦苇剧本创作笔记



世界图书出版公司

后浪出版

# 白鹿原

芦苇剧本创作笔记

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

## 目 录

《白鹿原》的改编艺术

1

《白鹿原》剧本创作笔记

23

电影《白鹿原》影评摘选

145

# 《白鹿原》的改编艺术

编剧是怎样将一部长篇小说电影化的

芦苇 王天兵

本次谈话是芦苇与王天兵于2013年10月28日、29日进行的一次关于《白鹿原》电影剧本改编的专题访谈，涉及芦苇对小说主题、情节、人物等方面的理解和在改编电影剧本时的取舍与技巧，由本书独家收录。

关于《白鹿原》电影版剧本与芦苇版剧本的争议事件始末，以及相关的媒体报道，读者可移步以下网址进一步了解：<http://www.pmovie.com/topic/luwei/>。

王天兵：关于对《白鹿原》小说的改编，2012年同名电影公映后，你也发表了一些相关访谈。我们今天的谈话将侧重改编艺术，先来谈谈你对《白鹿原》小说的看法，然后深入探讨改编技巧，让读者了解编剧是怎样将一部长篇小说电影化的。

你初读《白鹿原》是什么时候？

芦苇：20世纪90年代初小说刚出来就读了。

王天兵：你读完它的感受是什么？

芦苇：我精神为之一振，终于看到一部小说描写中国农民、乡土与时代的真实关系，这之前不被人关注，几乎是空缺的。《白鹿原》不管技巧成败高低，有一点毋庸置疑，它是个人感受，而不是意识形态。若论小说艺术，可谓艺无止境，可深可浅，但只有陈忠实写出了关中乡土的历史，这一点确实难能可贵。

王天兵：20世纪50年代的《暴风骤雨》、《创业史》等就不算数吗？

芦苇：它们是革命史，不是农民史。陈忠实跟他们的区别就在这儿，陈忠实是站在农民的立场写这部小说的，他对农民很有诚意。陈忠实出身于农民，先当了农村的基层干部，后来才成为职业作家的。

他家就住在白鹿原下边，因此他自称“原下陈忠实”。陈忠实是有抱负的。他根据史料、本人采访以及自己父辈的故事写成了《白鹿原》。在他笔下，中国农村的历史真实清晰起来了。

王天兵：至少从社会学角度，他把农村的社会结构写对了。在他之前农村题材的文学作品，基本上是按阶级分析的理论将农民分成地主、中农、贫农，《暴风骤雨》如此，《创业史》也是这样，还有我们从小读的《半夜鸡叫》，都是强调贫农和地主苦大仇深的矛盾。

#### 4 《白鹿原》：芦苇电影剧本

芦苇：这是一种意识形态的虚构。只有《白鹿原》把农村社会复原了，也把宗法社会解体死亡的过程记录下来。《白鹿原》小说的技巧是可以推敲的，陈忠实有勇气写出乡土生活的真相，这种努力是功不可没的。如果没有《白鹿原》，现在人对乡土历史几乎是失忆的。

王天兵：这一点非常可贵。数千年中国社会，说白了用农业经济、宗法社会、集权政治这几个词就能概括。

芦苇：《白鹿原》真实地再现了关中农民对传宗接代的使命感以及宗族祠堂的伦理地位。实际上，在南方的某些家族姓氏的管治下，宗法制度比《白鹿原》中描述的更加苛刻。北方相对而言宽厚一些，因为北方的地理环境跟草原比较接近，有某种程度的游牧文化基因，宗族制度松散一些。在南方的祠堂里，可以判人死刑，但在白鹿原上相对宽松。

王天兵：你少年时代曾在陕西农村上山下乡三年。一般来说，下过乡的知青大都对农村很反感。此外，村干部的欺压、农民的刁难等等，使他们回城后都发誓再也不回去了，而且终生瞧不起农民。为什么这种经历反而培养了你的乡土情结呢？

芦苇：我下乡以前的乡土情结就比较重。

王天兵：为什么呢？你是在城市中长大的，你父母是西北局的干部。

芦苇：1966年文革大串联的时候，我才16岁，当时已是深秋，我坐火车从关外回到关中，看到地里的农民穿着黑棉袄在劳动，背景是一片火红的秋色，内心特别激动，觉得回到自己的家了。这就是我魂绕梦萦的地方，换句话说，我与生俱来就有故土情结。

王天兵：你下乡的时候，受到过农村干部和农民的刁难吗？

芦苇：知识青年的一切我都经受过。

王天兵：那没有影响你对乡土的感情？

芦苇：在阶级斗争的那个时代，面目狰狞的并不光是他们。其实，在那个时代，他们是较为宽厚不会蓄意谋害别人的人。可是在城市里、工厂中就不一样了。我下乡后有一种来到世外桃源逃避危境的感觉，在那里阶级斗争毕竟不那么严苛，不那么令人窒息。

王天兵：你的乡土情结使你在改编《白鹿原》时不遗余力，本书中收入的剧本是你耗时数年、七易其稿的力作。不管小说《白鹿原》的文学技巧是否还有欠缺，它对以前的乡土文学都是一种颠覆，因此，要改编成电影剧本也无前车之鉴。这么多人物要删减、取舍，那么复杂的情节脉络要简化、整合，谈一下你是从何开始入手做这些改编工作吧。

芦苇：我要找出时代和事件的关系，这部小说自始至终讲的是两代人新旧观念的断裂及斗争，这是骨架。哪些事件是富有戏剧性和象征意义的，哪些是意味深长的，是贯穿始终、绵延不断的。我把戏剧性的事件线罗列起来，找出它们的关系，然后再找出讲述的方法。

《白鹿原》的剧本是六万多字，小说四十多万字，剧本的字数只有小说的六分之一到八分之一，剧本是提纯精炼的。

王天兵：首先，你把原著的魔幻元素“白鹿”彻底删掉了，为什么？

芦苇：很简单，它不符合有纪实性质的史诗片的格局和内容。

王天兵：白鹿有点装神弄鬼，也是对《百年孤独》的刻意模仿。

芦苇：故事本身已经说明主题了，没有必要再附加神鬼。

王天兵：通读剧本时我发现，在原著覆盖的近五十年漫长的历史中，你只选择了最具代表性的几个时段：1904年——晚清，1911年至1912年——辛亥革命、帝制解体，1922年至1928年——五四新潮、军阀混战、国共合作、国民革命、国共分裂——动荡的二十年代，1938年——抗战、国共合作；1949年——建国。

芦苇：我在《白鹿原》剧本里，从封建帝国崩溃的前夜一直写到新政权的建立，但对原著的内容做了很大的取舍。首先，三个家族都只有一个男孩，这样故事的冲突才尖锐鲜明。白嘉轩真正的悲哀并不是儿子的反叛，而是他自己的断子绝孙。鹿子霖、鹿三也不能幸免，与下一代价值观的断裂这是他们最大的悲哀。

我用人物命运来揭示时代命运——中国文化面临的问题就是裂变了、断根了、无后了，传统道德、传统理念断层了，而新的道德、新的



理念并没有取而代之。这是最可悲的地方。《白鹿原》小说有价值，在于它讲的是这种伦理的断裂对于普通人命运的影响。我在剧本里牢牢抓住了这一点。你时刻可以看到两代人的冲突、两代人不同的选择与命运。

这个故事讲的是一个撕心裂肺的时代，一群生命力贲张的人物，这是小说的本质。《白鹿原》的故事氛围，可以用四个字来形容，那就是“撕心裂肺”，跟旧的价值观和道德观生死决裂之时，也是新的道德观和价值观初生之日，它写的是时代新旧交替之际的阵痛。

王天兵：至今这个阵痛还没有结束，还在延续。

芦苇：而且还愈演愈烈。我们还在《白鹿原》上，我们还处在《白鹿原》的时代纠结之中。这就是《白鹿原》的意义所在。

王天兵：找到原著精华以后，你对剧情又是怎么安排的？长篇小说的规模是一部电影无法完全承受的。你怎样浓缩原书的故事脉络，能不能说得具体一些？

芦苇：影片开始，白嘉轩喜得贵子白孝文，鹿子霖的儿子鹿兆鹏几乎同时诞生，鹿三的儿子黑娃已经四岁了。至影片结尾，三个孩子死了两个，只有白孝文还活着；三个老人，一个死了、一个疯了、一个苟延残喘，但三家全都断子绝孙。年轻人也罢，老年人也罢，都在时代里遭受了磨难。这是对我们民族的一个隐喻——革命的代价异常惨重。到今天为止，我们还在承受它带来的心理重压。

王天兵：你写剧本之前，总要先找到首尾？

芦苇：是。

王天兵：必须找到才可以吗？不能先即兴发挥一些？

芦苇：我的工作习惯是必须知道结尾，那是目的地，中间可以在创作过程当中逐一加以解决、加以处理，但是结尾要清楚，因为这是目标。

王天兵：《白鹿原》小说里的人物非常庞杂，你把它浓缩成三个老辈人和三个年轻人，加上田小娥，共七个主要人物，如果再算上田福贤的话，也不超过八个贯穿人物——符合你对剧作人物数量的一贯要求。三个品行不同的老辈人，三个性格各异的年轻人，三种不同的婚姻，三

组不同的父子关系。

那么电影人物和小说人物的区别是什么？

芦苇：电影人物不出场则罢，出场则必有好戏看。否则一大堆符号式的人物晃来晃去，不明其意的人物最好拿掉。电影人物具有强烈的戏剧性、观赏性、可看性，小说比较自由，可以有很多闲散之笔，可是电影不可以。

王天兵：相比原小说中的人物，我们谈谈你在剧本中做了哪些颠覆性改动吧。

芦苇：比如，在小说里面，白孝文是一个小人、恶人，一副叛徒嘴脸，谁都背叛了，而在剧本里他是一个正常人，充满了个人追求的勇气，像他爹一样，是一个骨头硬朗有承担的人。

王天兵：你为什么做这样的改编呢？

芦苇：小说里缺少一个完整的正面人物，那就让白孝文出场。

王天兵：白嘉轩不是吗？

芦苇：白嘉轩不是纯粹的正面人物，他为了宗法道德逼着田小娥走上绝路，他有双重性。

王天兵：相比其他人物，白孝文可以说是你另起炉灶重新写就的，从出生开始就与原著不同。

芦苇：第一场戏就是黑娃看着白孝文出生的，生孩子有各种各样的方式，但绝少见过母亲在牲口圈里面把孩子生下来的，预示着生命的艰辛与无常。我还写了小牛犊在牲口圈里面窜来窜去，对婴儿充满了好奇，两个稚嫩的生命在互相凝视、窥探，一个小牛犊在看一个孩子，好生奇怪——这很有趣，也有视觉的冲击力。

黑娃闭着眼睛，拿镰刀把白孝文的脐带割断——这也是我写的。没有在农村生活过的人绝对想不到这个场景，居然有人是以这样独特的方式来到人间的。

白孝文的命运从落地起就和黑娃纠缠在一起。黑娃看着白孝文生，白孝文看着黑娃死。一生一死，这是不同寻常的命运。再者，黑娃和白孝文对田小娥的爱都是炽热深沉的。小说里黑娃不但再婚了，而且生了

孩子，是非常世俗的一个人。我改编的黑娃本性纯正，有理想主义色彩，他对田小娥的爱至死不渝深入骨髓。在剧本中，黑娃临死前将一个遗愿托交给白孝文，他说，我死了，你把我和小娥埋在一起，咱们俩这阳世阴间的账就扯平了。而白孝文离开白鹿原的时候，唯一带走的正是田小娥的骨灰——什么叫刻骨铭心的爱，这就是，但黑娃合葬的遗愿却落了空。对田小娥深沉的情感是两个男人最出彩的一笔。

小说里没有这些情节，是电影剧作加的，写的是命运的残酷与人性的光辉。

王天兵：在你的剧本中，虽然较原著有了很大改动，但谁是谁的儿子仍很清楚。黑娃像鹿三的儿子，鹿三杀死了田小娥，黑娃下手也很黑，打断了白嘉轩的腰；白孝文也和他爹一样狠，只是狠得不一样。

芦苇：白孝文是自虐，他爹拿酸枣枝抽他的脸，他并不回避。鲁迅曾经发出一句感叹：“救救孩子”。这样苛刻的伦理关系怎么去救孩子？

王天兵：白孝文这个人物脱胎换骨，相比原著更人性化了。你所有的电影都有一种对人性的宽容，没有一个人物是符号化的。

芦苇：对人物魅力的探求从来是我写作的目标。

王天兵：人物是通过动作和台词展现的。在你的剧本中，农村的劳作方式和戏剧性情节的有机交融给人印象最深。比如，开场寥寥数句勾勒的白嘉轩和鹿三播种的场景，让我想起法国画家米勒油画中的播种场面。

芦苇：开场戏中鹿三骂牲口的声音，小说里面没有，这是剧本加进去的。农民踩在犁耙上，犹如古代的武士在驾驭战马，那种赳赳雄气充满自信，他边抽边骂着牲口，那种热爱和本色，会非常动人。可是，电影《白鹿原》的导演看不出来，他不知道剧本第一场戏就在浓墨重彩地刻画乡土和农民，那是一种主人翁的自信和自豪，农民只有在自己的土地上才变得非常“豪狠”——这是陈忠实的话。米勒的《播种者》把农民播种的行为神圣化、偶像化了。我在电影开篇想做到的正是这种境界。

王天兵：这种场面已经被人遗忘了，包括现在的农民恐怕也不记得

了，因为早就用拖拉机耕地了。我没有在农村生活过，但那几段文字却唤起我一种近乎先验的记忆，让我默默感动。

芦苇：农村的很多场景和动作都有独特的美感，它们随着农业机械化的普及而逐渐消失了，非常可惜。如果电影《白鹿原》能把这些拍出来，那会成为乡土生活的真实记录，让人想起乡土曾经拥有的独特魅力。

王天兵：可这场戏在电影中无影无踪。未经训练、缺乏电影想象的读者，看《白鹿原》剧本开场的戏，也许未必能领略其中的意象。但你当初和导演就没有沟通过吗？剧本寥寥数语难于理解，你完全可以把这场戏的意境、寓意说出来嘛。中国编剧和导演之间的沟通是否很不够？

芦苇：《白鹿原》的导演根本不屑于与你探讨。国产电影质量不高跟中国人不善于合作大有关系，交流环节断了链子。

王天兵：剧本应该是你和导演密切沟通配合下写出来的。但根据我的观察，好像导演与编剧总是相隔万里，连电话也没打过。

芦苇：我在写剧本的时候，完全是独立写完的，但应该有密切的配合，起码要有沟通。当初《霸王别姬》合作得就很顺畅，但《白鹿原》是各自为战，老死不相往来。

王天兵：这很遗憾，但我相信你剧本开篇的场景如果能呈现在大银幕上，亲身经历过此种生活的农民们看到一定会流泪的——剧本给我印象最深的就是乡土场景和戏剧冲突的有机结合。《白鹿原》小说详尽提到什么季节该播种，什么季节该灌溉，什么季节该收割，什么季节是什么样的景象，写得很完整，为电影提供了坚实的乡土生活基础。

芦苇：陈忠实是地道的农民。我尊重小说，力求每场戏都把真实的乡土场景和农民劳作呈现出来，每场戏都饱满、扎实、好看。

在《白鹿原》的剧本中，人物在不息地劳作，犁地、播种、麦收、扬场、拉锯开料、铡苜蓿、割草，这些动作都是极具美感的历史场景。

王天兵：再比如第42场戏，在白鹿原祠堂里，黑娃央求成婚，白嘉轩婉言拒绝。你把这种冲突与一个常见的农活结合得很出彩。

芦苇：白嘉轩和黑娃用大锯子开料，白嘉轩站在上位，黑娃打帮手站在下位，一上一下，来回拉扯，白嘉轩居高临下，黑娃是被指使的。他们相互的空间位置展示他们之间的地位关系——这就是电影独特的魅力。

王天兵：我小时候见过拉锯开料，场面很壮观，大锯两米长，两人合作要协调才畅快有势，否则就会很吃力，甚至拉不开。

芦苇：他们俩的关系是：一个一心要成婚，一个设障阻拦，刀刃碰刀刃了。

王天兵：最后锯子拉断了，他们关系的破裂也可视化了。你都把内心的东西外化了。

芦苇：这就是电影，画面精彩饱含寓意。

王天兵：类似的还有鹿兆鹏与田福贤的两次下棋。鹿兆鹏是共产党，田福贤是国民党，他们第一次下棋是1927年的国共合作，第二次是1938年国共再次合作。

芦苇：下棋的戏是我编写的，小说里面没有。精彩的是：1927年这盘棋，田福贤把鹿兆鹏下败了。1938年，田福贤和鹿兆鹏再次下棋——他们的斗争还在继续，而这次鹿兆鹏赢了

王天兵：他们的内心冲突有外在行动呼应——这就是电影化，一边下棋一边交锋更有可看性。

王天兵：动作之外，塑造人物的就是台词。《白鹿原》小说中的语言丰富而粗粝。你在《白鹿原》剧本中对台词是怎么处理的？

芦苇：使之戏剧化、精炼化，力求把关中方言的魅力展现出来，就跟《茶馆》一样，将老北京话说得那么有味道。关中话也很有味道，我力图写出关中方言的独特魅力。我的陕西话就说得挺地道。

王天兵：你上山下乡时学的吗？

芦苇：我不但会说关中方言，还会说宝鸡方言。宝鸡方言跟关中方言还不太一样。关中东部的华阴渭南说话是一种风格，西边的宝鸡岐山的又是另一种，俗称“西府话”。关中东部方言斩钉截铁、硬朗干脆，关中人直来直去，有什么说什么；宝鸡方言阴柔妩媚，非常富于幽默的

表现力。

王天兵：如果演员用非陕西籍的话，难度还是很大的。

芦苇：这个不难，可以找配音。巩俐在《秋菊打官司》中就说宝鸡话，说得不是很漂亮吗？当年的演员就能下这功夫，那时剧组里还有方言老师，逐字逐句地教。今天就不行了，现在是快餐式制作。

电影改编要使人物和剧情戏剧化，要更精炼准确，更有舞台效果，因此每句台词都要掷地有声，句句都在刻画人物的嘴脸。戏剧性台词要刀刀见肉，朗朗入耳。

王天兵：你保留了原著很多精彩的对话，也增加了很多情节，原创了很多对白。比如说黑娃和田小娥之间的戏和对白，大都是你重写的——你的对白和陈忠实的已经水乳交融了。

比如第25场戏，这一段是你编的，原著中没有。到吃饭时间了，黑娃和麦客们等着送饭，田小娥第一次出场，她打着绣伞，问黑娃，你就叫黑娃啊？……我开眼来啦，原来是这号胚瓜子。

芦苇：这是陕西的土话，胚瓜子就是身材模样。

王天兵：她对黑娃说，叫我小娥姨，我的爷耶，你一个人就挣了三个人的工钱，你要买几个媳妇。……给，再多给你一个，帮你买个媳妇的脚趾甲盖……

芦苇：这个戏的指向是：田小娥露面，与黑娃调情。黑娃意想不到这么漂亮的女人来调戏自己，一时慌了手脚，不知何以应对。

王天兵：田小娥又掏出一个铜板塞进黑娃腰间的荷包里，她掂了掂荷包说，挣下半条腿了，你好好挣。

芦苇：这个地主小老婆在家里面闲得无聊、腻得发慌，身不由己地对这个精壮的小伙子大感兴趣。

王天兵：然后是田小娥扭着腰身离去，黑娃看着她的背影，田小娥头也不回地说了一句，吃饭！

芦苇：这段戏的指向是：黑娃见了田小娥，被“妖魔”蛊惑住了，失魂落魄，田小娥操纵他如操纵木偶。

王天兵：这段对白让人如闻其声、如见其人，活画出一个魅力十足的田小娥、一个实诚青涩的黑娃。田小娥是白孝文之外，你用力最深的一个人物，也是重新塑造的。

不过，你的人物虽然个个出彩，但我看剧本的时候，有一种疑问，你写的农村人到底是不是真实的？农民会怎么看？我虽然没有在农村生活过，但是我也接触过农民，也去过农村，印象中的农民都是比较木讷的。农民在生活中没有那么多话。他们总是一刻不闲地劳作，比如农村家里的老太太，一般都是文盲，在家里就是默默地不停地拾掇，擦桌叠被子，洗碗洗衣服等等。

芦苇：你看到的只是表象。农妇的双手不停，一直在干活，一直在劳作，这是一种习惯，这是农妇的命运。但农村人实际上比城里人有趣，他们的语言，他们的动作，都有自己的一套，他们的表现方式，跟城里人完全不一样。如果看懂了、理解了，会觉得很有魅力。现在为什么我老想起插队时候的生活呢，就是因为农民的生活充满了勃勃生机意趣盎然。

王天兵：实际上，除了白孝文、黑娃、田小娥外，剧本里的每个人物都经过了脱胎换骨的塑造。我们不妨畅想一下，谁适合演你刻画的这些角色？

芦苇：小说里写的鹿子霖长得挺体面，他是一个阴柔的人，长着长长的眼睫毛，这是一个道貌岸然很生动的人。

王天兵：你剧作中的鹿子霖，相较原著中的，更人性化。

芦苇：鹿子霖的和蔼可亲背后藏着铁石心肠。最大的变化就是白孝文。

王天兵：白孝文谁演适合？

芦苇：那就多了。郭涛演就挺棒的。

郭涛演《活着》的时候的样子，真的特别合适。这个角色不用愁，有的是好演员。我有句话：中国什么都缺，缺好编剧、缺好导演、缺好制片人，唯独不缺好演员。像我们这次拿东京影帝的演员，叫王景春，戏就演得不错。

王天兵：我感觉张艺谋适合演白嘉轩。鹿三呢？

芦苇：鹿三是很硬朗的人，有股“狠透铁”的憨直劲头。

电影《白鹿原》里的刘巍挺好的，作为演员来讲是没问题的。但张雨绮在王全安的《白鹿原》中演得很平庸，太呆滞、太洋气，不像那个时代的关中乡野美女——白嘉轩碰到她，得说这都不是人，这是妖。他难以领略她的魅力所在。

王天兵：你还找过一张田小娥原型的照片。

芦苇：就是那个意思。陕西姑娘有本土的特点，跟河南、河北的都不一样。田小娥谁演呢？最好是一个单眼皮的美女。

王天兵：为什么单眼皮？是不是有时代感？

芦苇：过去中国人单眼皮的美女多，这很有特色，也很漂亮。

王天兵：20世纪50年代的偶像杨丽坤就是单眼皮。

芦苇：杨丽坤太漂亮了，没乡土气。

王天兵：剧本中田小娥的戏份很重，比在小说里的戏份重得多。

芦苇：她是唯一的女主角，应该占一个合适的比例。

王天兵：《白鹿原》人物的服装呢？你考虑过没有？

芦苇：服装就是还原清朝末年、民国初年这段真实的生活着装就可以了。电影《白鹿原》做得太粗糙了。他们对农民当时穿戴什么是不了解的，没有做过深入的课题研究。

王天兵：当初你们不是准备过一些吗？

芦苇：资料还在。关于白嘉轩的服装、造型，鹿三的人物造型等都有。

王天兵：在剧本中，有很多东西贯穿始终——除了人物、台词、道具之外，就是农村的场景、景物等等。给人印象最深的就是白鹿原祠堂。

芦苇：祠堂演变成一个政权机构，这是大有深意的历史场景的变化。

王天兵：刻着乡约族规的碑，被锯断成石板，成了台阶。

芦苇：人们已经不把它当作一个道德规范，把它当作一个千人踩万人踏的垫脚石了，把它废了。以此来暗指乡民的道德解体。

王天兵：宗法社会彻底解体了，三个家族也都绝后了。



王天兵：你在写作《白鹿原》的剧本的过程中，想没想过用哪些手段展现土地？

芦苇：土地本身是很有美感的事物。没有感觉的话，很难说明白。

王天兵：土地不但在中国电影中没有，在中国的绘画中也缺乏。没有中国人像米勒那样展示过土地的深厚、神圣。中国还没有这样一个真正的乡土画家。

芦苇：中国艺术家缺乏对土地的情感，但有一个例外：齐白石。

王天兵：但他也不是直接画土地的。

芦苇：他画的都是土地上的事物。齐白石非常热爱乡土，热爱一草一木、一鸟一虫，他为万物传神。

我对关中农村的热爱都流露在剧本里。

王天兵：这对导演有挑战性，他要把你这些东西坐实，必须对关中有一个深入的了解和研究，要把这段历史重温一遍，在大地上走几圈。你提到这些场景，要全部变成影像，确实非常难。

王天兵：过去我们谈到过，你在写作剧本时，往往是有坐标的，写《霸王别姬》时参照了《墨菲斯特》，写《赤壁》时参照了《阿拉伯的劳伦斯》等等，那写《白鹿原》的时候，你借鉴过西方电影吗？

芦苇：写《白鹿原》的时候，我已经50多岁了，自觉可以驾驭这个题材了。我当过农民，这个经历帮助了我，对乡土生活的熟悉使我充满自信。

王天兵：你提到过一个美国乡土电影，是《细细的红线》的导演拍的。

芦苇：那是特伦斯·马利克导演的电影《天堂之日》，讲的是美国乡民在麦收季节的爱情故事，理查·基尔主演，拍得真棒。

王天兵：马利克的电影很个人化，有纪录片的味道，他的新片《生命之树》获得2011年戛纳电影节的金棕榈大奖。美国的乡土电影还有根据美国小说家约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》改编的同名黑白电影，由亨利·方达主演，也涉及农村的阶级矛盾和共产主义思潮。结尾方达的画外音几乎是呼唤全世界无产阶级团结起来“英特纳雄耐尔一定要实现”的宣言。