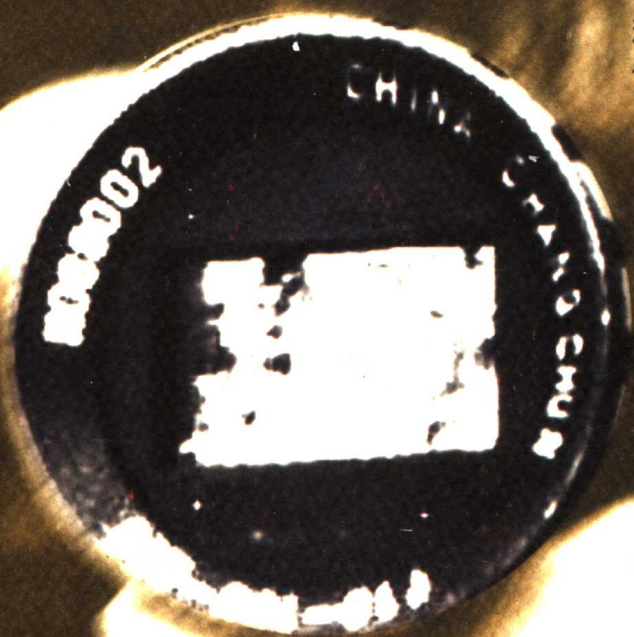


我的摄影机不撒谎

先锋电影人档案——生于 1961~1970

程青松 著
黄 鸥



MY CAMERA DOESN'T LIE

章 明
姜 文
张 元
王 超
路 学
娄 长
王 烨
贾 小
樟 帅
柯

中国友谊出版公司

我的摄影机 不撒谎

先锋电影人档案——生于 1961~1970

程青松 黄鸥 / 著



中国友谊出版公司

图书在版编目(CIP)数据

我的摄影机不撒谎:六十年代中国电影导演档案/程青松,黄鸥著. —北京:中国友谊出版公司, 2002.5

ISBN 7-5057-1807-X/J·56

I. 我… II. ①程…②黄… III. 电影导演-生平事迹-中国-当代 IV. K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 023781 号

书名	我的摄影机不撒谎
著者	程青松 黄鸥
出版	中国友谊出版公司
发行	中国友谊出版公司
经销	新华书店
印刷	北京翠明文印中心
规格	850×1168 毫米 32 开本 15.375 印张 380000 字
版次	2002 年 5 月第 1 版
印次	2002 年 5 月第 1 次印刷
书号	ISBN 7-5057-1807-X/J·56
定价	26.80 元
地址	北京市朝阳区西坝河南里 17 号楼
邮编	100028 电话 (010)64668676

序言

[英] 汤尼·雷恩斯(Tony Rayns)

中国电影史上被称为“第五代”的一章,其开幕和尾声都稍显匆忙。它大约持续了四年,从1984年的《黄土地》、《一个和八个》到1987年的《孩子王》和《红高粱》。当然,在随后的几年里仍然有一些被冠以“第五代”的导演继续拍摄出更多优秀有趣的影片,例如田壮壮的《蓝风筝》,就是一部典型的“第五代”影片。但是很明显,90年代之后,“第五代”的独特风格与特殊题材对中国电影发展的推动已经有所减弱。

这种风格的影响,主要体现在它带回了在20世纪50年代早期从中国电影中消失了的传统的电影表现手法。由于“第五代”的题材主要集中在对知青生活的体验和挖掘上,当电影人将自己头脑中这一题材的内容发掘殆尽的时候,“第五代”的历史使命就完满地终止了。接下来的问题是:需要出现什么样的电影制作

才能产生真正的“新”电影？或许这正是本书要探讨的问题。

即使不太容易看到本书介绍的这些影片，大家也知道，自从上世纪90年代中国对民营开放了电影制作，电影工业的生命力很大程度上来源于许多更年轻的电影制作人，他们中的很多人并不在国营电影体系之内工作。基于这种原因，他们更乐于把自己称作独立电影制作人。感谢这些年轻的独立电影人，过去的20年成为中国电影有趣而多产的一段时间，同时它也是20世纪30年代以来中国电影业最激动人心的时期。

让我们看看这些革新吧：

纪录片 Documentary

实际上，在吴文光、段锦川、王光利等人用纪录的手法进行创作之前，几乎没有真正意义上的纪录片电影。我不太肯定是不是张元和王小帅，第一次在中国电影中使用了剧情片段与纪录片片段的交织，总之那是一个很重要的革新。

街头现实主义 Street Realism

中国电影有史以来第一次开始接触街头题材。电影制作人直接从最贴近他们生活的环境取材和选取人物，并且如三十年代的社会现实电影，不加任何情节化、风格化、操纵性的“滤镜”，直接呈现现实。贾樟柯开创了使用长镜头、固定画框的先河，有效地把导演对演员及其环境的人为影响降到最低限度，并且使角色在环境中得到很好的定位。

即兴创作 Improvisation

这指的是演员不使用剧本直接进行表演，例如吕乐的《赵先生》。导演们拍摄电影的时候不使用任何剧本，整个电影的建构全在编辑室内完成，例如张元的《北京杂种》，以及许多其他的优秀作品，包括今年程裕苏的力作《我们害怕》。中国电影终于有可能走出作为“文学艺术”的分类范畴了。

形式断裂 Formal Fractures

有幸看过王小帅和娄烨在北京电影学院读书期间制作的短片的人,就会明白这个概念的意思。在王小帅和娄烨开始制作电影的初期,他们就打破了传统的电影形式。他们打碎故事的叙述性,割裂剧情的连贯性,甚至肢解了音效和构图。这些革新延续到他们拍摄的一系列电影中——例如《冬春的日子》、《极度寒冷》和《苏州河》中的画外音。而他们在早期开创的这种手法,在何建军独立完成的作品中获得了更大的发展。

画面本体 Ontology of the Image

暂时借用一下符号学中的术语,我们可以说中国电影长久以来将图像作为能指或者参照物。在传统的中国电影中,画面的设计通常是为了蕴含其他更深的意义。而在最近的大多数新导演的电影中,画面只是一个所指,它通常只是一幅视觉作品,你看到的画面只代表这画面本身。

这个关于种种革新的单子可以继续列下去,但是新电影的实际意义到底在哪里呢?它的意义就在于这一点:让我为之狂热的东西却可能让你嗤之以鼻,反之亦然。然而我们可以很客观地说,一个电影业能够从根本上不断改造自己永远是件好事。这一意义的表达曾经出现在1959-1960年的法国,出现在20世纪70年代上半叶的德国,出现在80年代的台湾地区,出现在90年代的韩国……现在,它正出现于中国大陆。

让我们坦率一些,中国电影面临的问题数不胜数,主要表现在资金和发行的困难上。即使是最不具商业性的影片制作人,也无法在不能从市场上收回成本的情况下筹集到足够的电影制作资金。而对于最敬业的电影制作人来说,在无法与观众沟通的情况下继续工作也是难以想象的。

另一方面,随着电视业在娱乐市场上的称霸,中国电影工业出现了持续的萎缩,不过也带来了一些令人鼓舞的迹象。中国已

经加入了WTO,不久,电影院里的银幕可能将被好莱坞的大片充斥。实际上,个体音像店里面早就如此了。这将加速中国全球化的步伐,好莱坞通过多厅影院将成为不可动摇的霸主。但是,以商业化为基础的好莱坞主流电影的侧面还打开着另一扇大门:银幕的增多为接纳非商业电影也提供了空间,这些产品与好莱坞电影相比永远是另类的,但各种销售结果却显示出观众对它们的需求量长久不衰,甚至还有增长。

迟早我们会看到一个全球的电影制作和发行网络,生产和销售所有类型的另类 and 独立的电影产品。也许这些网络会成为娱乐业新的霸主,和现在的电影业一样被作为主流商业化产品而受到挑战与质疑。

另外,我们还看到,中国的新电影也从它现在的“独立”状态中受益颇丰,比如像张元的电影《东宫,西宫》中所表现出来的寓意,是不大可能通过主流商业电影来进行表达的。

指出这些并不是要赞赏束缚住中国电影人创作的商业瓶颈,而是要说明,这些创作障碍迫使这些电影人去窥探自己内心深处的艰难处境。这,也许就是他们的作品如此革新、如此有意义的原因。

(翻译:李搏;校对:张献民)



在电影之外，在生命最初……

程青松

我的父亲程纪仁先生是大学中文教授，他是一个非常敬业的老师，他告诉我，我认识的第一个字是“人”字。我想，从小时候我就对“人”充满了好奇。

我看的第一部电影《春苗》是父亲带我去的，在电影院的放映室，幼小的我觉得银幕好远好远。那个时候，我没想到，在1986年我会成为一名电影放映员，在电影院一呆就是七年。放映机前忽闪忽闪的光影陪伴我度过了漫长而又沉寂的岁月。年轻的我疯狂地写着小说，期待不一样的日子的到来，特别是1990年的严冬，如果没有家人和我的老师艾小元的支持，或许我已经放弃了生命。而在那些日子里，另外一些人跟我一样都在经历着自己不同的人生。等待，绝望，再等待，几乎成了生活的全部内容。

1995年，我在上海的《电视电影文学》上发表了小说《生于

1966》，唐明生主编在一堆自然来稿中发现了它并及时推出。然后我带着小说来到北京，报考了北京电影学院。我的小说给老师留下了很深的印象，我的主考官同时也是我大学四年的主任教员夏汉碧老师力排众议录取了我。考试的时候，我睡在师兄邱泳波的床上，我的考试过程，被他的同学贾樟柯和顾峥用摄像机记录了下来。那个炎热的夏天，高考结束之后，我还去巫山的《巫山云雨》拍摄现场拜访了导演章明和主演张献民。那年夏天，我发现自己离电影很近。在我曾经沉沦的生命里，有很多人一起伸手打捞了我。

我还记得在电影学院第一次看王小帅的《冬春的日子》的情形，我充满了一种不安的震动。为什么不安，是因为它的尖锐，为什么会震动，那是因为我在他的电影中看到了和我一样的真实面孔，影片中的女主人公对着镜头长久地凝视，让我想起了我童年在嘉陵江边看河流远去的情景，当然我不仅仅看见有人，还有河床两边白茫茫的芦苇。

后来我看到了更多的影片，看到了《小武》、《苏州河》、《儿子》、《东宫，西宫》、《阳光灿烂的日子》、《长大成人》、《极度寒冷》、《安阳婴儿》、《鬼子来了》，看到了更多打动我的面孔。尽管有很多影片是以“手抄”或者“地下”的形式看到的。章明、姜文、张元、王超、路学长、娄烨、王小帅、贾樟柯以及本书中收入的其他导演，我相信他们和我一样，是属于有“我”的记忆的生在1961—1970这个时期的一代人。我并不喜欢“一代人”这个称谓，不喜欢把大家捆绑在一起，因为大家有太多相似和不相似的地方。我们现在的职业都是电影，可是每个人的电影又是如此的不同，我们开始用“我”的眼光来看世界，看人。

2001年3月，应李宏杰的邀请，我在《通俗歌曲·中国摇滚第一刊》开“独立时代”专栏。通过和独立电影导演的对话，我开始梳理这些新导演的电影创作历史。一年多的时间里，得到了

很多朋友的肯定。没有这个刊物和编辑李宏杰的支持,我想,也不会有现在的这本书的构想。

2001年11月,就在我开始和黄鸥一起做这本书的时候,我的恩师夏老师离开了我们。在上学的四年中,夏老师对我的要求是全班最严的,很少给我的作业高分。我知道,她对我有很多的期待。我的毕业剧本《生于1966》最终得到了她的肯定。我永远记得最后一次见夏老师的情形,我把自己写的第一本书《国外后现代电影》送给她,那时她大病初愈,她收下了我的书,安详地看着我,久久不语。我没想到这竟然是最后一面。

夏老师的离去,让我很长时间不能从悲伤中恢复。2001年12月1日,我和黄鸥开始了我们的访问工作,第一个和我们对话的是贾樟柯,选择他作为开始是因为他也是夏老师的学生,夏老师也很喜欢他和他的电影。这本书是送给夏老师的,希望她在天堂那边,快乐,安详如初。

2002年大年初二,在姜文家,喝着下午茶,我们做完了这本书最后的对话,姜文拿出《鬼子来了》从没发表的一大本剧照和工作照里面,黄鸥挑选了9张。整个下午,我们都在聊着很多跟电影无关的话题。从姜文家出来,外面很暖和。春天已经来了,我们感觉到这本书即将要诞生了。

电影是世界语吗?我经常对自己持有这样的看法表示怀疑。有没有一些只是关于我们的记忆和现实的隐秘故事?惟有你才能体会我全部的忧伤和欢乐,电影无疆界吗?我也一直在找寻它的意义。我们是否能够越过冰冷的时光之河,共同沐浴片刻的阳光和温暖?等我们和影像一同消逝,世界也不复存在。

我们每个人都在以自己的方式感受着这个世界的温度和变化,我想这本书是跟电影有关的,它感性地讲述着当代中国电影史中不可或缺的一个部分,可更多的内容是电影之外的。

《我的摄影机不撒谎》只是一个面对世界的态度或者方式，在这些不容忽视的电影里，你能听到人的呼吸，看到人的面孔。有了这些，就足够了。

那些在电影之外的，生命最初的唏嘘、欢笑、感动和痛楚，让我们以这样的方式聚集在这里……

2002/2/25于北京知春路

目录

序言：[英] 汤尼·雷恩斯 **5.**

作者前言：在电影之外，在生命最初 **9.**

第1章. 1961/章明：电影陪我度过漫漫长夜 **1**

章明作品：《巫山云雨》/《秘语拾柒小时》……

章明简历

对话：电影一定是一个一个的梦。离开了幻想，电影还能表现什么呢？

如果不做梦，生命还有何期待……

导演手记：我们需要电影的风格化，更要影像的极度自然性……

影评

第2章. 1962/姜文的“前世今生” **49**

姜文作品：《阳光灿烂的日子》/《鬼子来了》……

姜文简历

对话：我有时候去现场看别人拍戏，我觉得我什么都不会。但是当我抓到一个我喜欢表达的故事，我什么都会。

导演手记：一个个难以记忆的方块字竟然变成了生机勃勃的画面，你怎能不感叹电影的魔力……

影评

第3章. 1963/ 张元: 自由地书写

97

张元作品：《妈妈》/《北京杂种》/《东宫，西宫》……

张元简历

对话：我们为什么对电影工作感兴趣？为什么做艺术？现在的年轻人他为什么想做艺术家？因为追求的是自由的感觉，那种灵魂上的释放……

导演手记：对艺术中的偏执与极端，我以为人们是可以宽容的……

影评

第4章. 1964/ 王超: 真正地面对真正

143

王超作品：《安阳婴儿》……

王超简历

对话：如果上帝赋予了我面对真实的能力，那我觉得应该把这个能力持续下去……

导演手记：首先必须冷酷自省，然后虔敬，才能去悲悯，去挚爱并信仰电影……

第5章. 1964/ 路学长: 电影是这样炼成的

187

路学长作品：《长大成人》、《非常夏日》……

路学长简历

对话：导演需要的是全面的观察和思考的能力，对事件、对人、对生活……

导演手记：好在人会慢慢长大，但不再幼稚的同时也会失去幼稚的可爱……

影评

第6章. 1965/ 姜烨: 在影像的河流上 231

姜烨作品：《周末情人》、《危情少女》、《苏州河》……

姜烨简历

对话：可能只有电影能告诉你，生活是美好的……

导演手记：我只选择能准确表达我自己精神状态的任何东西……

影评

第7章. 1966/ 王小帅的电影之旅 281

王小帅作品：《冬春的日子》、《极度寒冷》……

王小帅简历

对话：漫山遍野，就看一部电影，风一吹，银幕晃荡着，下雨打着伞还看……

导演手记：这只是一个有意思的故事，讲人的尴尬和无助……

影评

第8章. 1970/ 贾樟柯: 在“站台”等待 333

贾樟柯作品：《小武》、《站台》……

贾樟柯简历

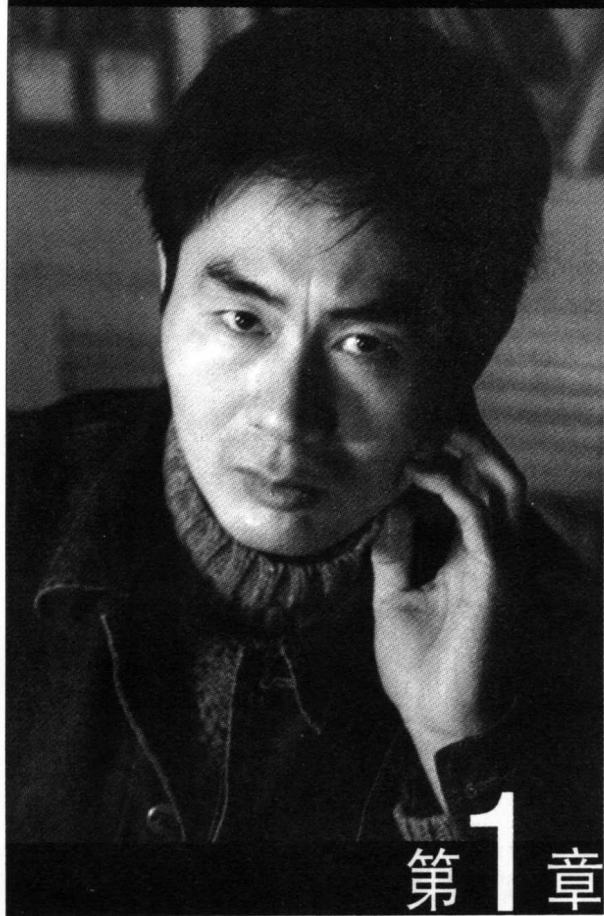
对话：我能感觉命运，不同的人不同的命运在这个秩序里面在发生，这些经验对我都是很珍贵的。

导演手记：在缓慢的时光流程中，感觉每个平淡的生命的喜悦或沉重……

影评

第9章. 和电影一起狂欢——新电影 1989-2002 381

附录：剧本 / 《安阳婴儿》	431
后记	469



第1章

1961

章明: 电影陪我度过漫漫长夜

我知曉不曉