

王 芦  
天 苇  
兵 苇



著

《霸王别姬》《活着》的编剧让你重新认识电影  
一位电影编剧的心灵回忆录  
一部实用的教科书

# 电影编剧的秘密

*The Secret of Screenwriting*



上海交通大学出版社  
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

芦 苇  
王 天 兵



著



# 电影编剧的秘密

*screenwriting*



上海交通大学出版社  
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 ( CIP ) 数据

电影编剧的秘密 / 芦苇, 王天兵著. —上海: 上海交通大学出版社, 2013

ISBN 978-7-313-10360-4

I. ①电… II. ①芦… ②王… III. ①电影编剧  
IV. ①I053.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第216461号

电影编剧的秘密

芦苇 王天兵 著

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路 951 号 邮政编码 200030)

电话: 64071208 出版人: 韩建民

常熟市文化印刷有限公司印刷 全国新华书店经销

开本: 710mm × 1000mm 1/16 印张: 20 字数: 308 千字

2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-313-10360-4 定价: 39.80 元

---

版权所有 侵权必究

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

联系电话: 0512-52219025

## 序言：认识芦苇、认识电影

——王天兵

我与芦苇相识近十五年。

给我印象最深的是，他一成不变的外表和取之不尽的电影智慧。

芦苇似乎永远穿一件圆领套头衫，一条宽松的绿军裤，一双圆口黑布懒汉鞋；他身材高大，鹅蛋型的脑袋上留着平头，稀稀拉拉的胡子茬好像从未刮干净过。从他的外表很难判断他的身份：他有庄稼汉的结实，但无农民的习气；像工人一样淳朴，却无体力劳动者常见的粗鲁；又不同于某些不修边幅的脑力劳动者，他衣着随意却不邈遏，既不吸烟也不喝酒，更无小市民打牌玩麻将的嗜好——他既属于又不属于这些芸芸众生。仿佛在某个时间点上，他已做出了身心的选择和穿着的取舍，之后再也不愿在这上面多花费任何心思了。在他的平凡中，流露着一种贵族的奢侈。

我是上世纪末在美国与他认识的。那时，他已是享誉国际的中国电影剧作家，由他编剧的电影《霸王别姬》和《活着》已分别获得1993年法国戛纳电影节金棕榈奖和次年该电影节评委会大奖。我是坐在美国的电影院里看的这两部中国电影。与之前获得国际大奖的《黄土地》和《红高粱》等风格化的艺术片相比，中国电影仿佛在一夜之间具备了好莱坞大片的叙事功力——不但故事横跨数十年，而且人物命运与历史洪流交相辉映，气势堪比西方电影《阿拉伯的劳伦斯》《日瓦戈医生》《教父》和《摩菲斯特》等史诗巨制。

令人吃惊的是，这两部影片的剧作竟同出自芦苇一人之手。

当时的我，正梦想着将俄国作家伊萨克·巴别尔的《骑兵军》改编成电影。那时，我正在学习好莱坞电影的编剧技巧。不难看出这两部影片所用叙事手法

正是好莱坞的看家本领。之前，美国人看中国电影常常似懂非懂，片中的人性往往诡异凶残，情节每每不可理喻，只因其中的异国情调，他们才有猎奇的兴味。但对这两部电影，美国观众不因故事背景陌生而产生隔膜，反而与人物息息相通，并和中国观众一样看得如醉如痴。

芦苇这个生于1950年的中国人，一无专业学历，二无家庭背景，他是怎样掌握好莱坞电影叙事技巧的？

初见之下，芦苇让我想起西安的老邻居，还有在一个院里长大的兄长一辈人。相识之后，他便告诉我，他的启蒙读物原来正是美国电影编剧的入门书——悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》(Screenplay, 作者Syd Field)。这本书我已反复阅读过，它不像中国传统语文教育那样强调玄而又玄却无可操作性的“悟性”，也不以“文章憎命达”的道德说教取代创作技法的讲授。作者像一位亲传手艺的师傅那样，心贴心、手把手，一招一式地教读者编剧技巧。

芦苇早在上世纪八十年代就阅读过这本书的中译本。他强调中国没有一本这种实用的剧作教程，而这是美国文化所特有的。芦苇没有将自己的创作经历神秘化，也没有将自己的编剧动机归为苦难经历，而是从技法谈起。他不故弄玄虚，这令我倍觉亲切。于是，我们聊起悉德——一位行家与初学者仿佛因发现同一个宗师而相识莫逆……

至今，也许人们还没有意识到芦苇是好莱坞剧作技法在中国的真正传人。其实，在他普通中国人的外表下，是一个早已深度西化的大脑……

他早在上世纪七十年代就通读过契诃夫的小说，在“文革”期间就接触了罗素和维特根斯坦；他在八十年代不但熟读过梅绍武翻译的纳博科夫，还通过爱伦堡的回忆录和《外国文艺》杂志发现过巴别尔——这两位作家都是在二十一世纪才广为中国读者所知的。2007年，我经他推荐才知道巴巴拉·塔奇曼的《八月炮火》，这竟是他过去三十年来的案头书，而至今，熟悉这位美国犹太女作家的中国人也并不多见。

相识十多年来，芦苇对外国文学经典与电影杰作的涉猎之广、钻研之深每每令我惊叹——在他的剧作中，可以看到契诃夫的悲悯、黑泽明的力度和贝托鲁奇的格局，他对文化冲突的敏感犹如大卫·里恩，他对区域文化的自觉堪比

弗朗西斯·科波拉，他还原历史的追求则在向塔尔科夫斯基致敬……这些品质在《霸王别姬》和《活着》中已经尽显端倪，在他后来的十数部未被拍摄的剧作中更加饱满。

但从西方文化的角度仍不能完全解释芦苇。《霸王别姬》中的昆曲和京剧，《活着》中的皮影和老腔，又展示了另一个芦苇。除了昆曲和老腔，芦苇对所有中国地方戏曲和民歌都情有所钟。他毕生热爱齐白石水墨画中的乡土气息。对乡土的迷恋与认同，使他自称为半个农民……他除了拥有一个西化的大脑外，还有一副醇正的中国心肠。

在与芦苇交往多年之后，更令我吃惊的是，芦苇这个外貌平常的中国人，却与他的同龄人大有不同。他堪称是一个将时代从自己身上洗刷掉的异类。

芦苇生于1950年，与五十年代出生的那代中国人有共同的经历——生在新中国、长在红旗下，所受的是共产主义教育，然后辍学参加“文革”，“上山下乡”，招工回城……又是所谓“吃过苦”的人。他们中很多人，尤其是其中的所谓佼佼者，或多或少都有一种教主情结，他们跟所有人在所有方面比，过去比他强、现在比他强、今后比他强都不行。他们见了比自己年轻得多的人，第一个反应往往是人家“没吃过苦”，一方面只有他受的苦算苦；另一方面，好像别人把他们受过的苦再受一遍才行。他们的思维方式仍属于所谓“辩证唯物主义”式的，即将简单的逻辑应用到社会生活中，正着说反着说永远有理……等等，他们都崇拜过毛泽东。

芦苇的剧作《霸王别姬》和《活着》所传达的人道主义精神，已与教主情结格格不入，也与八十年代流行过的对传统文化的批判和否定迥然不同。

在生活里，芦苇是个会说“我不知道”的人。作为一名公认的优秀编剧，他却常说只懂正剧、悲剧，其他类型都不太懂。对新的题材，他总是从“我不知道”开始从头学起。可贵的是，芦苇不但上过山下过多，还做过牢，但从未说过谁“没吃过苦”。平等待人、宽容为怀，是芦苇本色。他不遗余力地发现和呵护新人，甚至在被他们出卖之后，对他们事业的支持仍不改初衷。

如果一个生于五十年代的中国人，没有自觉地清洗并重新锻造过自己的灵魂，是不可能这么不像自己同时代的人的。其实，芦苇不但是他同龄人中的一

个异类，而且与比他年轻两代、三代的电影人相比，也仍然是个另类。

这才是他的电影能被全世界的观众接受的根本原因。

这也是他的价值所在。当我终于确认这一点后，我与芦苇的第一次谈话开始了。

2005年，我还在美国工作生活，我请芦苇以“中国电影诞生一百周年”为引子，做了一次笔谈。2006年，这篇谈话在《天涯》杂志发表，名为“中国电影什么时候能长大”。这让很多人知道了芦苇，也使我发现了芦苇谈话的魅力与潜力。

2008年，我们在西安曲江编剧高级研究班上以对话形式所做的讲座引起学员的热烈反响，该讲座整理成文并以“电影编剧的秘密”为名在《读库0804》上发表后，不胫而走，不但使这一期杂志加印，而且至今仍在网上流传。2009年，“电影编剧的秘密（续）”又在《读库0901》发表了。这几次谈话之后，越来越多的普通读者、专业媒体，仿佛发现了芦苇，对他的各类访谈接踵而至。从2007年至今，芦苇做了大量关于电影的谈话，他的电影观念已经广为人知，他尖锐而恳切的批评已成为电影领域不可或缺的一种声音。2013年6月，为补充前几次谈话及近年访谈之不足，我们就芦苇的成长经历，又进行了一次长谈。本书就是我们这四次谈话的集结。

芦苇是怎样掌握了好莱坞的电影编剧技巧的？更重要的是，他在什么时候做出了哪些取舍和选择，使他成为现在这样一个人？答案就在这本书中。

其实，这是我们相知近十五年无数次谈话的结晶。这也是近年来罕见的，很可能是唯一一本由中国作家写的具有实用功能的写作指南，遥向我们共同的启蒙读物——悉德·菲尔特的《电影剧本写作基础》致意。但悉德本人并没有剧作传世，他讲的是普遍的编剧法则与剧作规定，而在本书中，芦苇对个人成长经历的追忆与电影编剧技巧的讲解融为一体，既有普适的原则又有实战的案例，还有血的教训。

这其实是我们两人编排的一出大戏，读之如闻其声，观之如见其人，主人公正是编剧芦苇本人，他一如既往地穿着那件圆领套头衫和那条宽松的绿军裤，像聊天那样一边回顾往事，一边品评电影，同时讲解编剧技巧。四篇谈话

各自独立又奇妙地连成一个整体，有铺垫伏脉，有对位呼应，波澜起伏、高潮迭起，最后戛然而止，结构与谈话中讲述的正剧模式正相契合。这个主人公和善宽厚，循循善诱，又是直筒子脾气，爱憎分明，他会让你想起自己的兄长或父辈，你听得出来，他是自己人，一不说大道理，二不应付人，他娓娓道出的是那取之不竭的电影智慧。

如果你热爱电影，又曾萌发过写作剧本的冲动，但总有尚未入门的挫折感，那这本书会让你油然而生对创作的兴趣和信心。也许，你在阅读中还会产生独享秘笈的快感，甚至有一种被大师点拨的幸福——你会认识芦苇、认识电影。



# 目录

contents

- 001 **中国电影什么时候能长大** ————— 芦苇 王天兵
- 013 **电影编剧的秘密（上）** ————— 芦苇 王天兵  
从艺之初-013 / 编剧入门-016 / 武侠片的模式-019 / 正剧类型-025 / 创作《霸王别姬》剧本前的准备-028 / 《霸王别姬》剧本创作过程-036 / 第五代不太会讲故事-048
- 050 **电影编剧的秘密（中）** ————— 芦苇 王天兵  
从《秦颂》说起-050 / 《西夏路迢迢》-052 / 《李自成》-057 / 《白鹿原》-063 / 《杜月笙》-071 / 《活着》-081 / 《等待》-094 / 《图雅的婚事》-104 / 实际上只是春梦一场 -106
- 111 **电影编剧的秘密（下）** ————— 芦苇 王天兵  
关于罗素与维特根斯坦-111 / 关于契诃夫-117 / 关于其他俄罗斯文学家-124 / 关于俄裔美国作家纳博科夫-126 / 关于纳博科夫的《洛丽塔》与库布里克改编的同名电影-130 / 关于莎士比亚-137 / 关于《八月炮

火》和犹太作家-139 / 关于东南欧作家-141 / 关于拉美作家与魔幻现实主义-144 / 关于日本作家-146 / 关于《红楼梦》-147 / 关于中国乡土文学-149 / 关于武侠小说-153 / 关于心理分析与文艺理论-154 / 关于家庭出身和电影启蒙-157 / 关于台词启蒙教育-159 / 关于素描训练与电影结构-163 / 关于电影经典：《教父》及美国黑帮片、《阿拉伯的劳伦斯》、李安和《色戒》、黑泽明和《七武士》、塔尔科夫斯基和《安德烈·卢布廖夫》-166 / 关于类型的发展及电影教育-191 / 关于喜欢的电影-194 / 关于近年华语电影-196 / 关于徐童及当代纪录片-202 / 其他领域杂谈：近现代美术、关于章诒和与周素子、关于先锋戏剧、关于足球-203 / 关于价值观的综述-208 / 关于电影梦与工作计划-210

213

## 附录一

电影剧本《赤壁》 芦苇

297

## 附录二

芦苇采访集萃

304

## 附录三

芦苇作品及获奖目录

## 中国电影什么时候能长大

——芦苇 王天兵

下面的谈话原是芦苇和王天兵在中国电影诞辰一百周年之际的一次讨论，话题涉及职业与业余电影之区别以及中国电影的现状与未来。初谈于2005年3月13日，定稿于2005年7月14日，刊发于2006年第3期《天涯》杂志。这次谈话是本书的先声或前奏，其中提到的诸如类型问题、电影剧本的写作技巧，文学作品与电影剧本的关系等问题将在书中得到进一步的解答和阐发。

○**王天兵**：我认识的所谓“搞艺术”的都是什么都能懂，可你常说“我不懂”。我上次请你谈《骑兵军》，你也说不懂小说。即便对电影编剧，也说只会正剧和悲剧。可我觉得你恰恰是一个职业编剧，因为你知道自己能写什么、不能写什么。你什么时候学会说“我不懂”的？你是否觉得中国电影还很业余？

●**芦苇**：有句老话叫“隔行如隔山”，艺术涵盖的内容实在是浩瀚博大，每个行道都足以倾尽人毕生的精力。我年轻时也自命志在艺术，埋头读各类艺术史，读多了，方知个人的局限，每个人都不过是恒河中一粒细沙……能干脆地承认“我不懂”，是受益于维特根斯坦学说<sup>1</sup>。

至于中国电影的水准，是一个令人尴尬而唏嘘的话题，跟谈中国股市和足球一样，提起这个话题就会心绪变得很不正常。

○**王天兵**：你是我认识的艺术家中很少谈艺术，而把“类型”挂在嘴边的

1 路德维希·维特根斯坦（1889-1951）：出生于奥地利，后入英国籍，哲学家、数理逻辑学家、语言哲学的奠基人，二十世纪最有影响的哲学家之一。

人。你自己是写类型片——侦探片（《疯狂的代价》）出道的。“类型”和“艺术”是什么关系？

●**芦苇**：电影的类型一如文学的文体，亦如建筑中的格式，各有不同的功能及限度。如果用写监狱号规的文体去写情书，结果准会不妙；把厕所设计成剧场那样气派也几近荒唐，这些都是常识。可叹的是我们的电影常常犯这种常识性的错误，类型不清往往导致电影在内容上的混乱。

“艺术”一词的意境空阔无边，而说起电影类型一定会有具体所指，我觉得谈电影类型比谈艺术实在得多，是在说电影本身的事，而不是漫游虚境。

○**王天兵**：而且也常听到你说“功力”、“扎实”两个词。这两个词已经被滥用失去意义。“功力”是否指技巧？“扎实”呢，这是你衡量情节片的标准吗？

●**芦苇**：“功力”所指不仅仅是技巧，而是一个人的全面素养及能力。“扎实”不仅仅是衡量情节片的标准，还是一部好电影的基本品质。

我同意你说的这两个词被滥用，直至用烂，但我国电影所缺失的仍是这两个词，就像“诚信”这个词在当今现实生活中的境遇。这很讽刺，像是一部事关社会失语症的黑色幽默电影，让人悚然无语。

○**王天兵**：从这个角度看你所喜欢的《小城之春》、《小武》、《惊蛰》，这些片子都是艺术片，你也说它们“功力”深厚。为什么你又担心贾樟柯、王全安进入“情节片”会有一道鸿沟要迈？“情节片”和“艺术片”怎么竟有这么大差距？是否因此，你认为中国电影还穿着开裆裤？请列举你认为还很幼稚的五部片子，大片、艺术片、试验片都包括。

●**芦苇**：这三部电影无疑是中国电影的精品。但贾樟柯的“青春三部曲”（依次为：《小武》、《站台》、《任逍遥》）一部不如一部也是事实。他是以小县城青年的生存体验为出发点，一举拍出了《小武》这样的杰作。事不过数年，到《任逍遥》时，还是同样的主题，情节与人物却苍白脆弱得难以成形。到了《世界》则已经可以说是伪善了。这种“其兴也忽焉，其颓也忽焉”的现象，几乎是中国影人难以逃脱的命运。王全安比较稳健，第一部《月蚀》初露锋

芒，第二部《惊蛰》便成了中国影坛具有“惊蛰”意义的作品，令人叹服。在眼下这个泡沫缤纷的文化市场下，有这样一部在人文品格上本色不变、分量十足的作品弥足珍贵。这也是我推荐他导演《白鹿原》的原因。《小武》与《惊蛰》均是纪实风格的生活片，在情节叙述上有很大的自由，不受戏剧法则的限制。如要拍大片、驾驭戏剧强度大、故事情节强的电影，这不是凭感觉便可以成事的，确有一道鸿沟需要跨越。

合理而精彩的情节叙述是硬功夫，几乎所有中国导演都在此触礁而沉，包括陈凯歌、张艺谋有过闯险成功纪录的也仍会翻船，《十面埋伏》便是明证。这部画面美轮美奂的武侠电影在故事情节上却一塌糊涂荒诞不经。我想这种现象有两个原因，一是自第四代至第六代导演所受的专业训练本来就先天不足；二是电影环境与市场利益已经把影人们卷入到风险浪涛中，都摇身变成了借本翻账火急火燎的赌客，哪可能再潜心理首专心创作呢？鉴于此况，我的担心不是多余的。

恕我直言对下列五部电影不能恭维：《荆轲刺秦王》、《十面埋伏》、《恋爱中的宝贝》、《绿茶》、《紫蝴蝶》。这几部包装豪华、炒作火爆的电影，在剧作上却相当混乱而幼稚。借用张艺谋当年的说过的一句话“都是水货”。

○**王天兵**：你自己是什么时候“成长”的？你能否回首创作成长、电影的习艺过程中让你“悟道”的几个关坎儿、几句话、几件事？

●**芦苇**：请问，你的“成长”是什么意思？我要真的成长起来学会了“做人”，就不会点名抨击曾经密切合作的影坛老友了。成长不成长有什么关系？保留住心中尚存的那点真挚的感觉，使自己的心灵不至于枯萎死亡才顶要紧。

○**王天兵**：我说的“成长”是指技巧的成熟，是指从你感到自己入门了，直到能够驾驭编剧。

●**芦苇**：任何行业都有“悟道”这一关。我的几个“关坎儿”其实就是使人心灵震动的几部电影。一是安德烈·塔尔科夫斯基的《安德烈·卢布廖夫》，一是弗朗西斯·福特·科波拉的《教父》，一是黑泽明的《七武士》，一是贝纳

多·贝托鲁奇的《末代皇帝》，一是大卫·里恩的《阿拉伯的劳伦斯》。这五部电影足以让任何人迷上电影并深悟其道受益终生。

对了，还有契诃夫<sup>1</sup>与纳博科夫<sup>2</sup>的小说，中世纪的宗教音乐以及中国河套民歌，都使我对电影的生命力深具信念。

○**王天兵**：你经常说编剧要用“笨”办法。什么是“笨”，和技巧有什么关系？笨和“呆”有什么区别？“笨”这个词总让人想起中国传统哲学那些老生常谈。你却又是个那位写过《洛丽塔》的纳博科夫的发烧友。纳博科夫的文笔是“天花乱坠”。在你看来，他“笨”不“笨”？

●**芦苇**：之所以用“笨”这个字，是眼下的国产片太机巧、太滑头、太虚假。大家一窝蜂地都去做“四两拨千斤”的活儿，市场上肯定多是假冒伪劣的货色了。“笨人”所出的活儿倒往往是真货、干货。

张艺谋当初演《老井》体验角色时，下的就是这种笨功夫、死功夫，天天汗流浹背地去山沟凿石板背石板，所以角色演得让人信服无疑。他要是坚持用这种方法去推敲剧本、人物、情节，不在主题与情节上投机取巧，那《英雄》便有可能成为货真价实的精品巨作，成为地道的“干货”而非“水货”。谁又能料到，中国电影史上的超级水货首推《英雄》，竟是当年以此为警戒的老谋子搞出来的呢？这就叫做“人物的戏剧性转变”，令人感慨。

我用“笨”是褒义的，而你说的“呆”是失去了感应的僵木状态，是贬义的。我看《绿茶》产生的就是这种感觉，即使看镜头让人眼花缭乱的《恋爱中的宝贝》，对人物仍然是发呆的感觉。你说“笨”是中国传统哲学的陈词滥调，我举一个反例，现在满大街贩卖的都是教人投机取巧术的民间秘笈，这二者互补起来便形成完整的国粹图像。孰笨孰巧，这幅图像自有答案，我们就不费口舌了。

是的，我是纳博科夫的铁杆发烧友，藏有他所有的中文译本，光《洛丽

1 安东·巴甫洛维奇·契诃夫（1860—1904）：俄国剧作家和短篇小说大师，代表作品有《第六病室》《樱桃园》《变色龙》《草原》等。

2 弗拉基米尔·纳博科夫（1899—1977）：俄裔美籍小说家、文体家、诗人、文学评论家、翻译家。代表作有《洛丽塔》《普宁》《微暗的火》《庶出的标志》等。

塔》就存有三个版本。梅绍武先生翻译的《普宁》无疑是深得纳氏精髓的上品，是我多年拜读的小说“圣经”。读梅绍武先生的译本便知在翻译界也只有靠“功力”与“扎实”才能出好作品。我认为中国在功力上有资格翻译《洛丽塔》的，除梅绍武先生外断无他者，并为他未能翻译此书深觉遗憾。在梅先生译作的《普宁》里，才能品味到纳博科夫原作的博大与精巧、悲剧与喜剧、人性中的高尚与卑鄙的完美结合，是一种阅读中的超级享受。可惜根据纳博科夫的小说拍的电影是三流货色，无法与原作媲美。是的，纳博科夫的行文看似“天花乱坠”，但结构如同妙不可言的音乐一般严谨而精确，无懈可击。他不但是小说家，还是文体专家与文学史专家，他翻译普希金的长诗《叶甫盖尼·奥涅金》耗时十年，译文占228页，注解评论与阐释竟占了1800多页，在考据上下的功夫令同行霍然失色，在你看来，他“笨”还是不“笨”？

○**王天兵**：《叶甫盖尼·奥涅金》这本书厚达千页，我倒真翻看过，但其冗长就是专家也无法卒读。纳博科夫强调如实翻译，但不求合辙押韵，这至今仍有很大争议。纳博科夫有严重的失眠症，他自己承认写这本书是为了消磨漫长的无眠之夜。看来，你只是慕名而已。所以，这不是很好的“笨”的例子。

我问这个问题，是因为中国有些作家总把“笨”和“简陋”分不清，总是说“质朴”才是最高的境界，结果导致“寒伧”，他还自以为是到了“大道无形”的什么大境界。而纳博科夫天花乱坠、句句暗藏玄机，是“灵巧”的杰作。中国太缺少这种“灵巧”了，都是追求什么“笨”和“纯朴”，在做“纯朴秀”——实际上土气、枯燥、乏味。绘画上那些追求“味道”的国画往往如是。

你小时候的朋友都说你从小会讲故事，讲得大人小孩都爱听。后来你成为职业电影编剧。写电影剧本和编故事到底有什么不同？

●**芦苇**：有同有异吧。说书大师王少堂<sup>1</sup>先生一把扇子一块响木，就把听众迷个半死，我写的剧本得花大把钱拍在银幕上，也未见得具有这般功效，老艺

1 王少堂（1889-1968）：原名德庄，又名熙和；祖籍江都，生于扬州；评话艺术大师，擅说武松、石秀、卢俊义等人物。

人不服不行。王少堂先生要是干上编剧，我们这号人只能自惭形秽去混别的饭吃去了。

编故事要的是好听，电影编剧则是要好听加上好看。不过王少堂先生说的书在想象中也是很好看的。

○**王天兵**：你的重要作品都是小说改编而来的。能否举个例子，一段精彩的故事，你是怎么转化成电影的？在你看来，哪部电影是最“电影”的电影？请举例。编剧变了什么魔术让二流通俗小说《教父》搬上银幕变成了一流电影经典？

●**芦苇**：小说与电影根本就是两个行当，小说通过阅读想象完成，而电影通过视听完成，两者不可同日而语。一流的小说很难成为一流的电影，正如一流的绘画很难成为一流的雕塑一样。如要换种，就得经过脱胎换骨的再生，这叫“再度创作”。大腕导演斯坦利·库布里克就拍过纳博科夫小说改编的《洛丽塔》，依我看这是他拍的最差劲的电影，原作的神韵光彩损失殆尽，纯属狗尾续貂之举。我读《复活》原著比看《复活》电影要感动得多。能与小说并驾齐驱的电影可谓凤毛麟角，罗曼·波兰斯基拍的《苔丝》算一部，大卫·里恩拍的《雾都孤儿》也算一部。

我一直对名著心存敬畏不敢染指。当年张纪中上门要我改编《水浒》，我便直言没胆接活儿，实在是高山仰止自量不才。我对敢拍《红楼梦》的人也心生疑惑，只有吃了豹子胆、喝了迷魂药的人，才有这么大的胆量，敢这么轻易地就出了手。

只要大家觉得我写的剧本拍出的电影还好看就成了，至于蛋怎么变成鸡，鸡又怎么变成蛋，个中原委，过于冗繁不免乏味，就免谈了吧。

电影确因其独特的语法亦即“电影性”而引人入胜。举例说，与《霸王别姬》同时夺取戛纳大奖的《钢琴课》对电影手法的运用就比我们熟练自觉，电影表演也更细腻微妙而出神入化。《霸王别姬》是靠了极为强烈的戏剧张力才与之平分秋色的。我不得不服气地承认，在电影艺术的造诣上我们略输一筹。我多次想与陈凯歌能够深入地讨论分析这一点，但可惜他无意跟我深究这个话题。《钢琴课》就是最“电影化”的电影作品之一。而《霸王别姬》则更多依



靠的是戏剧性情节的力量取胜的。

我不想说是科波拉“点石成金”成就了《教父》这部作品。确切地说，小说是一座大矿床，而科波拉则是慧眼独具地识出了矿脉所在。他嗅出了这部黑帮小说中不同寻常的家庭伦理成分，进而破天荒地把黑帮片与家庭伦理片两种类型结合在一起。好莱坞老板看了电影版的初稿后疑惑地说：“这哪里像是黑帮片呀？”正是这种不同凡响的类型结合，才使《教父》成为了电影殿堂的经典之作。

○**王天兵**：现在的导演，三十岁才开始上道。以后的孩子，看着无数影像长大，将来会不会有莫扎特式的天才，七岁能导大片？

●**芦苇**：在技术的层面，这有可能。在心智的层面，这不可能。因为他还处于心智不全的阶段。莫扎特七岁时的作品一定无法与他成熟后的作品的成色媲美。电影说到底仍是心智的产物。

○**王天兵**：另外，你还常叹中国电影没有好“表演”，连《霸王别姬》的表演在你看来也不是一流的，为什么？

●**芦苇**：中国电影表演差，过错不在演员，而是烂剧本、烂导演与烂的制作环境，能轻易扼杀许多本来禀赋不错、潜质尚好的演员。一部电影的基础再好，它的生命力最终是要靠演员的表演来展现，中国导演对此尚无深刻的认识。目前的影视作品都是快餐式消费，对演员的要求只限于程式化装模做样的水准上，所以很难出好的演员。

《霸王别姬》各方面的成色都不错，但在表演方面并非无懈可击。将《霸王别姬》与同时取得戛纳桂冠的《钢琴课》相比较，表演上的差距便会一目了然。《霸王别姬》前后得过各种影展几十个项奖中鲜有表演奖，而《钢琴课》的女主角霍利·亨特同时摘得世界级影后大奖<sup>1</sup>，便是表演水准不一的明证。

我为张国荣的死深感痛惜，他是具有国际影帝实力的天才演员，他的演技远未充分展现出来，便轻易了断弃世，实在让人扼腕叹息成为憾恨。

1 1993年第46届戛纳国际电影节最佳女主角和第66届奥斯卡金像奖最佳女主角。