

贾樟柯的世界  
与中国影像

十年前，贾樟柯在一篇名为《业余电影时代即将再次到来》的文章中，提到了两种人，一种是流连于碟店里的影迷，一种是摆弄DV的爱好者。我一直是属于前一种。我对这个印象深刻，好像第一次意识到自己有可能是这次电影浪潮中的一个组成部分。回顾贾樟柯的十年创作，业内已经有过很高的赞誉，而媒体也常以撰写社会底层、现实主义、这个时代的良知等等一些大词汇来评价他的作品。的确，贾樟柯自始至终都有非常开阔和准确的视野，来预测当下中国发生的大变。他的作品在对这个时代做着记录，而我能感受到这些作品都在传递一种温度，无论是最早的《小武》，还是最新的《24城记》，无论是表现即将消逝的时代，还是表现即将消失的空间，这种温度始终都在。

如果回顾过去十年看电影的经验，我往往以贾樟柯的作品做时间标尺。看《站台》是在2002年，北京独立影展的闭幕式上，当时在一个露天电影院，晚上很冷，风直吹，还是贾导演亲自做的同声传译，把山西话译成普通话，一说到粗话，大家都笑，极像流浪歌舞团演出的情形。然后等《任逍遥》出来，DVD已经普及了，这有点让人不知所措，好像在家里我们可以看到任何一部大师的作品。而到了《世界》，我们突然可以在电影院里看到贾樟柯的电影。

我没有办法用其他任何一个我也喜爱的导演的作品做这个标尺，只能是贾樟柯。因为贾樟柯在“说出自己”的同时，也说出了我们对这个飞速向前、不断将过去抛在身后的时代的复杂感受。《小武》结尾至今看来还有特殊的意味，老公安带着被手铐铐着的小武上街，因要办事临时将他铐在电线杆上，引来过路群众的围观——这时，原本对准小武的镜头，突然掉转过来，对准了围观者。这个即兴的镜头，打破了观看者与被观看者的界限，那些围观者有些尴尬地走开了，有些直接看着镜头，有些不知所措。而观看这部电影的观众呢？从窥视小武生活世界的人，似乎变成了小武本人。这种转化显得如此尖锐，打破了那些唱卡拉OK的自足者、做发财梦的淘气的梦想。这个结尾提醒我们谁也无法置身事外。

长期以来，我们都只用金钱衡量一切，在影院里就用票房去衡量电影的价值，这是一种悲哀。进入院线的《世界》让我们在银幕上看到了中国社会在现代化进程被扭曲的状况，既抽象、又具体。这种扭曲的状况其实是很能感受到的，但很少有人像贾樟柯那样作出属于自己的、非常确切的表达。

从《站台》开始，到《24城记》，贾樟柯一直在对电影语言的形式与界限做着某种实验。有时可以看出他对空间和人物造型方面用力的痕迹很深，不再拘泥于所谓的“现实主义”、“纪实手法”，甚至对电影传统带有一点反叛性的思考。但无论他的形式走到哪一步，对我而言，他对于空间处理的敏锐触觉，对普通人民庞的诗意图表现总是深表佩服。而且，即使除去艺术形式，贾樟柯作品的文献性就足够令人珍视和尊重。因为他记录了我们不该遗忘、却已经开始淡忘的那些过去，记录了我们不该忽视、却视而不见的那些人。

卫西谛

## 在《24城记》里，贾樟柯关注的是一群特殊的产业工人， 贾樟柯访谈：用镜头



三代厂花之  
吕丽萍



三代厂花之  
陈冲



三代厂花之  
倪宁宁



“工厂的大门”。在《24城记》里，贾樟柯通过这一画面，向电影先驱卢米埃尔兄弟表达了敬意

### 从《工厂的大门》到《24城记》

上周日，细雨霏霏的南京城一下来了两位导演——陆川和贾樟柯。陆川把他四年磨一剑的《南京！南京！》“带回家”，特别首映礼可谓气势恢宏；贾樟柯则在完成了《中国工人访谈录》的签售后，悄然来到月牙湖边的一处茶社。一杯茶，一支烟，坐在记者对面的贾樟柯，不紧不慢地把自己的内心敞开。“我可以把他们的记忆拍出来。”在《24城记》之前，无论是《小武》、《站台》，还是《任逍遥》、《世界》，贾樟柯的目光主要集中在“他”上，而在《24城记》里，贾樟柯把他的关注点落在“他们”身上。“他们”当年为了国家和理想曾背井离乡，贾樟柯不想让已经失去一次故乡的他们，再一次失去故乡。

我一直这么想，这个工厂拆了，然后这个楼盘建起来了。以后住进这个楼盘的人会不会知道这个地方以前都发生过什么？离开工厂的人实际上是失去故乡的人，而且是第二次失去故乡。

**孤岛中的理想主义者**

星期柒新闻周刊：你们在报纸上打了征集广告？

贾樟柯：是，我们的征集令上这么写：只要你有工厂经验，也没特指420厂，就可以来说。结果出乎意料，来了很多人，各个厂的人都来了，化工厂、钢管厂、刃具厂，都是三线的军工企业。

星期柒新闻周刊：他们是支援三线建设从外地过来的？

贾樟柯：对。他们第一次失去故乡，是在1958年。因为要进行三线建设，上面一个指令，三千个工人，三千个家庭，告别了沈阳来到了成都。那是他们第一次与故乡告别。到了成都，大家就建这个厂，建立一个“理想国”。

星期柒新闻周刊：你记得你见的第一个个人吗？

贾樟柯：2006年底，一个79岁的老人。那时候，我还没有在报纸上打广告。我是去看工厂什么样子，当时工厂进不去，我们没拿到手续进不了保密工厂。我们把车停在成都二环一座立交桥上，在桥上，可以看见厂区。我当时有点失望，我想拍一个工业感特别强的地方，烟囱啊、机器啊、厂房啊，但一看绿树成荫，隐隐约约有一些厂房。后来我想办法去了宿舍区，完全超出我想象，家属区的一楼全在经营，卖DVD的，卖衣服的，餐馆，卖墓地的，拍婚纱录像的。然后是大量的闲散人员。街边上很多打麻将的人，年龄从二十五六岁到七八十岁都有。大家都没事干。

星期柒新闻周刊：它就像一个城市？

贾樟柯：对，它有它的派出所，有它的电影院、俱乐部，有它的游泳池、澡堂子、餐馆，有

意思是说，这个剧本的思路，还是顺着《小武》延续下来的？

贾樟柯：对。当时我停下来的理由就是社会太强，然后我就把投资退回去。之后就开始拍别的片子，一晃到2006年底，看了那个新闻，一下子就被吸引了，觉得应该去拍那个厂。

星期柒新闻周刊：你在去成都前，是不是电影的结构或者形式已经出来了？

贾樟柯：当时的结构就是口述历史，拍一部纪录片。

星期柒新闻周刊：当时工厂已经转让了吗？

贾樟柯：土地已经属于华润了。厂的车间，有的已经拆平了，有的正在拆，有的还在运转。不是同步的。

星期柒新闻周刊：我突然想起一个比方，烧鸡公店，客人点了菜，饭店的人就从笼子里抓出一只鸡来杀了，而且就在笼子边上动手。那些没有被抓住的鸡眼睁睁地看着同伴被杀。

贾樟柯：没错。我当时特别担心征集不到讲述者。大家都有自己的事，带带孙子，打打麻将，是不是人家有兴趣把自己的事讲给一个陌生人听？我没什么自信，不知道有多少人会来。

星期柒新闻周刊：他们

贾樟柯：我愿意去她家拍。每次采访，我都希望能到他们家里去拍。因为他们家庭的陈设、环境，可以表现他们现在的处境。如果不允，我就选择一个空间。我就为那位大姐租了一辆公共汽车在成都的大街上绕，车内很安静，窗外就是夜成都，后来，见的讲述者多了，越到后来，我就有了些伤感。我约了人家，和人家谈了三四个小时，人家掏心窝跟你说那么多。拍完之后，收拾东西时，其实大家就明白，大家以后就不会再见到了。于是我就想拍一些照片一样的画面，拍一个他们不说话的状态，三分钟，不说话的他们，表情很细腻，非常打动我。

星期柒新闻周刊：拍这部片子的同时，你还出了一本书，办了一次展览，为什么这么做？

贾樟柯：不同媒介都能展示我们的情感。

**有失落、有快乐，也有尊严**

星期柒新闻周刊：通过和他们接触，你有什么感受？

贾樟柯：我是又忧伤，又感动。走进他们家里，几乎每一家的装修都停留在上世纪80年代，水泥地，白墙，沙发，衣橱、结婚照，墙上交叉的羽毛球拍、洗手间都是蹲式的，很昏暗。时间在他们那里是停滞的。但是几乎每一家都很整洁、干净，透着一种尊严。

星期柒新闻周刊：你的

贾樟柯：是的。最近我就对历史很感兴趣，历史就是一种记忆。我有两个历史题材要拍。一个是《上海传奇》，主要是记录和表现上海人的几次外迁。另一部是和韩东合作，主要是讲的是1905年前后，山西一座封闭的小城的变化。其实一百多年来，走向现代化一直是山西的主题。我拍历史题材的电影，目的指向现在。

星期柒新闻周刊：你

贾樟柯：对。他们有时候讲啊讲，讲一半突然不讲了。为什么电影里面又用了虚构的方法？我白天采访，晚上就出现了无数的想象。他们欲言又止，我就开始根据我的经验，来想象他们没有说出的话。同时，我也在反思电影，反思我们从前做的工作。

我们拍历史题材的片子，其实我们做的不应该是历史考据性的工作，是不是真的存在这个人，电影里的这个人是不是经得起物理层面的检验，我觉得这不是我们的工作。我们做的是经验层面的真实。这样，虚构就很重。所以来我跟翟永明（诗人，联合编剧）一致认为要找一些明星来演，这样可以让大家一看就是虚构的。陈冲一出来，就可以看出这不是真的。

星期柒新闻周刊：他们的

贾樟柯：他们的

贾樟柯：是的。最近我就对

历史很感兴趣，历史就是一

种记忆。我有两个历史题

星期柒新闻周刊：你

贾樟柯：是的。最近我就对