

## 1.1 Questions posées à Yan Geling sur « Fanghua » et son œuvre

### A/ Questions en français

Votre roman « Fanghua » (《芳华》) est cette année l'un des textes au programme de l'agrégation de chinois pour ce qui concerne la littérature chinoise contemporaine. C'est une formidable occasion d'étudier votre œuvre en profondeur car, si « Fanghua » peut se lire en l'absence de toute autre connaissance de ce que vous avez écrit, ce roman s'apprécie encore mieux si on a lu au moins quelques autres de vos romans et nouvelles.

Lire « Fanghua », c'est en effet comme retrouver des personnages soudain surgis du passé, des brumes du souvenir qui sont votre matériau d'écriture et, pour nous lecteurs, des souvenirs de lecture. C'est donc à la fois un roman à goûter en lui-même, mais aussi une fenêtre sur votre œuvre, et sur une époque.

C'est dans cette optique que j'ai préparé les questions qui suivent, et auxquelles je vous suis reconnaissante de bien vouloir répondre : dans un but d'approfondissement, à des fins d'analyse pour les étudiants, mais au-delà pour les lecteurs qui, je l'espère, pourront un jour lire ce roman en traduction.

Après avoir lu le roman, j'ai lu un grand nombre d'interviews que vous avez données dans différents contextes, et en particulier lors de la sortie du film adapté du roman, sur la base d'un scénario que vous avez écrit. Vos entretiens avec la critique Liu Yan (刘艳), en particulier, et ses divers articles par ailleurs, m'ont paru particulièrement intéressants. Les questions qui suivent tentent donc de ne pas revenir sur ce qui a déjà été dit et publié, mais de reprendre la réflexion à partir de là.

#### Genèse du roman

1. Vous avez expliqué, dans les interviews données à la sortie du film, que l'idée de « Fanghua » venait au départ de Feng Xiaogang qui voulait réaliser un film sur votre expérience commune dans une troupe artistique ou *wengong tuan* (文工团) de l'armée de Libération pendant les années 1970 de la Révolution culturelle, puis sur le front de la guerre sino-vietnamienne en 1979. Il vous a donc demandé un scénario. C'était en 2013.

Mais vous avez d'abord écrit un roman, que vous avez mis trois ans à écrire, et ce n'est qu'ensuite que vous en avez tiré un scénario, est-ce bien ainsi ?

2. Vous avez repris des personnages de plusieurs de vos romans et nouvelles antérieurs :

He Xiaoman et Liu Feng (何小曼和刘峰) ont leur source dans deux personnages de deux de vos premiers récits : Huang Xiaoman (黄小曼) du roman « Sang vert » (《绿血》) et, pour Liu Feng, Yang Xian (杨燊) dans « Sang vert » ainsi que Chi Xuechun (池学春) dans la nouvelle « Le rat » (《耗子》). Quant au personnage de la narratrice Xiao Suizi (萧穗子), on le retrouve dans le recueil de nouvelles publiées sous le titre « Le Dit de Suizi » (《穗子物语》).

Vous avez dit que vous avez commencé à écrire le roman autour de deux personnages, Liu Feng et He Xiaoman, mais que le plus difficile a été de relier leurs histoires.

Comment avez-vous imaginé le développement de la narration ?

Il semble en particulier que vous avez rajouté les chapitres qui poursuivent l'histoire des principaux personnages après la fin des années 1980, pendant dix années supplémentaires, en ménageant un suspense final.

Est-ce que vous aviez prévu ces derniers chapitres, et la fin de Liu Feng, ou l'avez-vous imaginé en cours d'écriture ?

3. En constatant la manière dont vous jouez avec le matériau et les personnages de vos récits, depuis le premier publié en 1981, « Oignons » (《葱》), on est étonné de voir avec quelle maîtrise vous arrivez à redonner vie à

vos personnages, à imaginer des développements narratifs qui les font considérer sous un jour différent, actuel, liant ainsi le passé ancré dans le souvenir et le présent lié à la vie actuelle, le tout dans un cadre narratif qui vous est propre.

Vous avez dit que vous pensez qu'il faudrait réécrire les nouvelles et les romans tous les dix ans. En fait c'est un peu ce que vous avez fait avec « *Fanghua* ».

Est-ce que c'était volontaire, ou sous la pression des circonstances ?

### *Écriture et art narratif*

4. Quand on considère « *Fanghua* » en le replaçant dans l'ensemble de votre œuvre, il apparaît que celle-ci regroupe des histoires de deux sortes : d'une part les récits autobiographiques autour de la vie des femmes soldats dans l'armée dans les années 1970 – et en particulier la série de nouvelles autour du personnage de Xiao Suizi ; et par ailleurs des nouvelles et romans inspirés d'histoires dont vous avez entendu parler, qui se déroulent dans un cadre historique déterminé et pour lesquels vous avez fait des recherches, comme « La neuvième veuve » (《第九个寡妇》) ou « Petite tante Duohe » (《小姨多鹤》). Dans tous les cas, ce sont des personnages féminins qui sont au centre du récit, même, en fait, dans « Le criminel Lü Yanshi » (《陆犯焉识》). Cette distinction vous paraît-elle correcte ?

5. C'est dans les récits autobiographiques, ou semi-autobiographiques, que l'on trouve surtout le phénomène de réutilisation de personnages et de thèmes narratifs qui finissent par constituer un maillage fictionnel en marge de votre propre histoire, avec pour thèmes centraux la danse, à l'armée ou pas, comme dans « Le danseur de Shanghai » (《上海舞男》), et la guerre sino-vietnamienne comme dans « Au chevet du lit » (《床畔》). Mais on retrouve aussi divers personnages-types et symboles récurrents dans toute votre œuvre, les prostituées par exemple, de « Fusang » (《扶桑》) à « Fleurs de guerre » (《金陵十三钗》) et à « *Fanghua* ».

Cependant, si les deux thèmes de la danse et de la guerre dans « *Fanghua* » sont dans la ligne des récits antérieurs, en revanche le personnage de la prostituée à la fin est plus inattendu. Comment en êtes-vous arrivée à penser à ce personnage ? Comme une dernière bonne action de Liu Feng ? Ou pour lui faire perdre la pureté du personnage modèle, idéalisé ?

6. En Chine, on a fait divers rapprochements et comparaisons entre votre mode d'écriture et celle d'autres écrivains. Pour ma part, votre écriture par reprise de thèmes et personnages récurrents, à caractère fortement autobiographique, me frappe par les analogies que l'on peut y voir avec celle de Zhang Ailing, mais, bien plus, d'écrivaines françaises en marge du nouveau roman comme Annie Ernaut, mais surtout Marguerite Duras. Seriez-vous d'accord avec ce point de vue ?

Ce genre d'écriture, infiniment personnel, répond-il à un besoin personnel, à une intuition propre ?

7. D'un point de vue purement chronologique, vous avez dit que le projet d'écriture de « *Fanghua* » est parti d'une proposition de Feng Xiaogang en 2013, et que vous avez passé trois ans à écrire le roman. Mais, pendant ce temps, vous avez beaucoup publié, dont les deux romans « Au chevet du lit » (《床畔》) et « Le danseur de Shanghai » (《上海舞男》) respectivement en 2015 et 2016.

Comment avez-vous pu écrire ces deux romans en même temps que « *Fanghua* », sur des sujets qui sont les thèmes centraux du roman, mais traités différemment ? L'histoire du soldat blessé de « Au chevet du lit » (《床畔》), en particulier, vous est-elle revenue en mémoire en écrivant « *Fanghua* », et avez-vous alors ressenti le besoin urgent de l'écrire, en en faisant finalement un roman à part entière ?

8. L'art narratif de « *Fanghua* » est tout à fait original. Ce roman se démarque de « Petite tante Tatsuru », par exemple, qui est construit selon une narration plus classique de saga familiale, ou de « La neuvième veuve », sur un modèle proche, mais plus original avec ce personnage central de Wang Putao (王葡萄) dépeint avec un humour qui rappelle celui de Li Shuangshuang (李双双) dépeinte par Li Zhun (李准). En ce sens, on peut voir

une évolution stylistique dans « *Fanghua* », et une recherche formelle qui me rappelle Yan Lianke (阎连科) dont la première préoccupation en commençant un roman est de trouver la forme la mieux adaptée pour l'écrire.

Ce qui est remarquable dans « *Fanghua* », c'est le retour constant sur les personnages et les situations qui échappent à toute vision simple et linéaire. Les personnages sont analysés en profondeur, pour tenter d'en comprendre les motivations, les ressorts psychologiques, et l'impact qu'ont sur eux les événements extérieurs. Il ne s'agit donc pas d'une narration classique de faits et gestes, les personnages apparaissent sous un jour puis un autre, même Liu Feng n'est peut-être pas aussi bon et parfait qu'on aurait pu le croire. Le passé est insaisissable et les apparences sont trompeuses quand on tente de réfléchir sur ce qui s'est passé. En ce sens, on pourrait dire qu'il s'agit d'une reprise de thèmes antérieurs à des fins de réflexion a posteriori.

Cela rappelle la « distanciation » de la théorie théâtrale de Bertolt Brecht (le *Verfremdungseffekt*).

Avez-vous été influencée par sa théorie, ou par d'autres procédés narratifs de la littérature occidentale ?

Brecht voulait rompre avec le réalisme ; est-ce ce que vous recherchez vous aussi, en allant au-delà des apparences ?

9. Dans cet art narratif, le choix de conduire la narration par le biais d'une narratrice est primordial – outre le fait que son nom, Xiao Suizi (萧穗子), rattache le roman à la série des nouvelles publiées dans le recueil portant son nom. On retrouve là un procédé que vous avez utilisé dans « *Fusang* », où la narratrice interpelle même le personnage, à la première personne : je te vois ... regarde-moi ... tu veux savoir pourquoi, etc.

Dans « *Fanghua* », la narratrice a également des interventions personnelles dans le récit : j'étais moi aussi reporter... Puis à la fin, elle explique qu'elle est devenue écrivaine, et qu'elle a publié deux romans. Il y a donc un effet de miroir qui projette indirectement l'ombre de l'auteure sur le récit, provoquant un effet de distanciation par rapport aux personnages, aux événements décrits, mais en renforçant en fait l'impression de récit autobiographique.

Quelle était votre intention véritable : vous appuyer sur cette narratrice ? vous cacher derrière elle ?

Vous avez dit que l'existence de la narratrice vous évitait de tomber dans l'auto-censure : en quel sens ? Vous êtes-vous vraiment libérée de toute auto-censure ?

10. Cet effet de miroir est renforcé par les fréquentes coupures que vous ménagez dans la narration afin de souligner la part de l'imaginaire dans ce que vous venez de raconter. Part de l'imaginaire qui est aussi un prétexte pour repartir dans d'autres explications, différentes : la réalité perd soudain de sa consistance. L'accent mis sur le jeu de l'imagination vient ainsi renforcer l'effet de distanciation évoqué plus haut.

Mais, quand vous incitez le lecteur à se distancier lui-même de ce qui lui est raconté, à reconsidérer les faits rapportés sous un autre angle, vous jetez en même temps le doute sur toute votre narration, comme s'il ne pouvait être question de raconter une histoire de manière traditionnelle, linéaire, sûre.

Est-ce vraiment ainsi que vous considérez la réalité ? et la réalité dite historique en particulier ? est-ce une manière de suggérer qu'il n'y a pas de vérité historique ? Surtout quand celle-ci est sujette aux manipulations non seulement du pouvoir, mais de sa propre imagination ?

En ce sens, « *Fanghua* » serait une mise en abyme du récit aboutissant à une mise en doute de l'histoire ?

Finalement l'histoire (历史) est narration et on a du mal à tirer un trait avec la fiction. Où commence la fiction ?

11. Pour ce qui concerne l'histoire (历史), vous avez vécu la période de la Révolution culturelle au sein de l'armée, loin des luttes de factions et des règlements de compte qui forment la trame courante de pratiquement tous les récits concernant la période. « *Fanghua* », pour sa part, est quasiment une histoire en vase clos, sans guère d'ouverture sur le monde extérieur, un peu comme la caverne de Platon ; c'est une image en profondeur des difficultés et frustrations de jeunes vivant dans un monde de répression affective et sexuelle, avec les conflits personnels qui en résultent.

Pour vous, cela semble être la caractéristique essentielle de la période, et en ce sens, ce que vous dépeignez des sentiments et des comportements de vos personnages rappelle la trilogie dite « de l'amour » (《三恋》) de Wang Anyi (王安忆), mais vous en décrivez en outre les séquelles à long terme.

Cette lecture correspond-elle à votre vision personnelle ? On a dit par ailleurs de la trilogie de Wang Anyi que c'était une vision féminine de l'histoire, avec une certaine connotation péjorative. On peut aussi le voir comme une marque distinctive originale. Qu'en pensez-vous ?

« *Fanghua* » apparaît comme un maillon d'une vaste histoire des mentalités de la période maoïste qui resterait à écrire. Comment est-il perçu aujourd'hui par les autorités chinoises ?

### ***Un mot sur le film***

12. J'aimerais terminer par quelques brèves considérations sur le film de Feng Xiaogang. Il a été réalisé tout spécialement à l'intention des spectateurs chinois de sa génération, la vôtre aussi, qui ne vont plus guère au cinéma aujourd'hui car ils n'y trouvent plus guère de films qui les intéressent. Cela a été un succès et le film a été très bien accueilli. Feng Xiaogang est un excellent réalisateur, aussi bon dans le genre de la comédie romantique que dans le film de guerre. Et son film « *Fanghua* » a les ressorts des superbes mélodrames chinois des années 1980 qui constituent un âge d'or du cinéma chinois.

Mais, après avoir lu le roman, on ne peut s'empêcher de regretter de n'en retrouver qu'une pâle image dans le film. Il est certain que la facture d'un film impose des choix spécifiques au genre, où domine l'image. Mais vous avez dit que Feng Xiaogang a supprimé le tiers de votre scénario. Est-ce que vous avez été déçu du résultat ? et quel est ce tiers qui a été supprimé ?

Dans les conditions actuelles, il est très difficile de réaliser des films, les réalisateurs sont soumis à toutes sortes de contraintes, et en particulier de censure. Feng Xiaogang lui-même a plusieurs fois exprimé ses frustrations, voire sa colère, à cet égard. Est-ce que le film a dû subir des coupes pour satisfaire la censure ?

### ***Question complémentaire***

Pendant longtemps, vous avez dit que, parmi tous ceux que vous avez écrits, votre roman préféré était « La prairie au féminin » (《雌性的草地》). Qu'en est-il aujourd'hui ?

---

## **B/ Questions en chinois**

严歌苓：有关《芳华》小说的一些问题

您的长篇小说《芳华》是今年法国中文教师职衔授予项目所精选的现代中国文学作品之一。这正好是一个详细研读您作品的宝贵机会；如果小说《芳华》完全可以在对您撰写的其他作品缺乏了解情况下进行阅读；但是如果之前已经阅读了您发表的其他几部长篇和中篇小说之后，对于这部长篇小说的理解将更加深刻。

阅读《芳华》，事实上是如同重新发现作为您写作素材、从过往经历之中突然走出来的各种人物、记忆迷雾，并且对于我们读者而言是阅读的记忆。因此这既是一篇本身有待品味的长篇小说，也同时是面向您的作品和面向一个时代的窗口。

在这种视角之下，我草拟了以下各种问题，并且非常感谢能够获得您的答复：除了出于深入研读、以便为了大学生提供分析的考虑；也是进一步替读者着想，我希望他们在将来的某一天能够阅读到这部长篇小说的翻译版本。

在阅读这部长篇小说之后，我也浏览了您针对不同背景环境所作出为数众多的访谈，特别是当根据小说改编、基于您撰写剧本的电影上映之时的访谈。尤其是你与电影评论家

刘艳展开的多次访谈，以及此外她所撰写的多篇文章对我而言非常引人注目。因此下列的各种问题主要尝试着不再介入已经提及和发表的话题内容，而是以其基础重新做出思考。

## 小说的构思

1，您在电影上映时做出的多次访谈之中指出，拍摄《芳华》一片的最初想法来自于冯小刚，他希望导演一部以您本人于 1970 年代文革期间在解放军文工团、以及之后于 1979 年时在中越战争前线的共同经历为主题的电影。为此他曾经在 2013 年向您提出编写一个剧本的要求。但是您首先撰写了一部长篇小说，您花费了三年的时间来进行写作，并且之后您才以此为基础编写了一个剧本，真实情况是否如此？

2，您重新采用了您之前发表的多部长篇小说和中篇小说之中的人物：何小曼和刘峰来源于您最初撰写的两部作品之中的两个人物：长篇小说《绿血》之中的人物黄小嫚；并且对于刘峰而言，来自于《绿血》之中的人物杨燹、以及中篇小说《耗子》之中的人物池学春。至于担任女性叙述者角色的人物萧穗子，我们在名为《穗子物语》的中篇小说合集之中找到了她的踪影。

此外，您说您首先围绕着一个人物开始写作，之后则围绕着另外一个人物继续写作，之后再两个人物汇集在一起。他们是否就是刘峰和何小曼？您最初的想法是什么？您是如何设想故事的发展进程？

尤其是您似乎添加了几个章节，以便为了在 1980 年代末期之后另外增添的十年期间，继续延续主要人物的故事，安排了一个最终的悬念。

您是否已经预先设想好这最后的几个章节，而且刘峰的最后部分，您是否在写作的过程之中已经设想好？

3，观察自从 1981 年首次发表作品《葱》开始，您运用素材的方式、以及各种作品之中的人物，我们对于您娴熟地驾驭如何重新给予您所创作人物以生命、设想在不同的日子里考虑叙事过程的发展能力感到惊讶不已，并且将在记忆之中所凝聚的过往经历、以及与现实生活相关的当前状况相联系起来，全部的内容均设置在具有您本人特色的叙事框架之中。

您说您曾经考虑每十年就应该将中篇小说和长篇小说重新撰写一次。事实上，您在撰写《芳华》时就有一点这样的做法。

这是您主动希望做的，还是受到情节压力的影响？

## 写作和叙事艺术

4，如果我们将《芳华》重新放置在您的部作品的角度来观察，该篇小说似乎将两种类型的历史故事重新组合起来：一方面是以围绕着 1970 年代军队女战士生活为内容的自传体故事，尤其是涉及围绕着以萧穗子为主线的一系列中篇小说；而另外一方面则涉及根据在您听说的故事之中获得灵感而撰写的多部中篇和长篇小说，其内容以一个确定的历史框架展开，并且您本人也对相关内容进行了研究，诸如《第九个寡妇》、或者是

《小姨多鹤》即是如此。无论如何，女性人物始终在故事之中占据着中心地位，甚至事实上在《陆犯焉识》小说之中也是这样。

您觉得这种判断是否正确？

5，我们尤其在自传体形式的故事、或者是半自传体形式的故事之中观察到重新再使用人物和叙事主题的现象，继而以您本人的历史为基础构成了一个虚构的网络，伴随着以在军队内部或者之外的舞蹈为中心主题内容，比如在《上海舞男》之中情节，和在《床畔》之中的中越战争情节。然而我们也观察到各种典型人物和重复出现的象征性符号，诸如《扶桑》、《金陵十三钗》以及《芳华》之中的娼妓角色等。然而，如果《芳华》之中所展现的舞蹈和战争主题属于前段故事的主线内容，相反在最后章节之中娼妓人物的出现似乎出人意外。您是如何去考虑这种类型的人物？如同

刘峰所作出的最后一个正确举动？或者是为了使得其丧失模范、理想人物的纯洁特性？

6，在中国国内，人们针对您的写作模式和其他作家写作模式进行了对照和比较。对于我而言，您的写作主要通过重复采用先前的主题和人物来进行展开，具有强烈的自传体风格，尤其是采用了在张爱玲写作风格之中常见的比喻手法，给我留下了深刻的印象，远远超过了法国女作家安妮·埃纳克斯（Annie Ernaut）新面世的长篇小说，尤其也超越了（玛格丽特·杜拉斯）的作品。您是否同意这种看法？

这种极端个人性的写作风格，是否能够满足个人的需要、以及个人的直觉？

7，从纯粹的编年史角度来观察，您自己说《芳华》写作项目来源于冯小刚于 2013 年提出一个建议，并且您总共花费了三年时间来撰写小说。但是在这段时间期间，您发表了许多作品，其中包括分别在 2015 年和 2016 年期间面世的《床畔》和《上海舞男》等两部长篇小说。

您如何能够在写作两部长篇小说的同时，撰写《芳华》，其主题则围绕着小说的中心展开，但是处理方式则不尽相同？特别是在您撰写《芳华》的过程之中，是否回忆起《床畔》小说之中年轻受伤士兵的故事，您是否感觉到有写作的急迫性，最后撰写出一部真正意义上的长篇小说？

8，《芳华》的叙事艺术具有极强的原创特性。比如这部小说完全摆脱了《小姨多鹤》所采用涉及家庭故事为主线、更加经典的叙事方式；或者是《第九个寡妇》所采用的类似模式；而且凭借着王葡萄这个中心人物的故事而更加显得与众不同，他的幽默让人不禁回想起李准笔下的李双双。在这种意义上，我们可以在《芳华》之中观察到一种文体风格之上的演进，以及一种让我联想起阎连科在形式上探索，他在动手撰写一部长篇小说时最优先关心的事情是找到一个最合适的写作形式。

《芳华》小说最为杰出的特点，是其始终寻求转向完全脱离简单和线性视角的人物和状况。人物受到仔细的分析，以便能够尝试理解其动机、心里手段、以及来自外部事件的影响。

这不是一种经典的针对事实和动作的叙事方式，人物以一天之后、以另外一天的方式出场，甚至是刘峰可能也不是如同人们设想的那样优秀和完美。当人们在回顾之前所发生

的事情时，总会感觉到过往是难以捉摸的，而外表是具有欺骗性的。在这种意义上，我们可以认为这种重新采用先前主题做法，是出于后来凭借经验来进行思考的原因。

这让人回想起了伯特·布莱希特（Bertolt Brecht）的“疏远”戏剧理论（社会责任）（*le Verfremdungseffekt*）。

您是否受到他的理论影响，或者是其他西方文学叙事手法的影响？

布莱希特（Brecht）希望与现实主义决裂，您是否也寻求这一超越外表的做法？**9**，在这种叙事艺术中，选择通过一位女性叙事者来进行叙事是至关重要的 - 除了她的名字，萧穗子，将小说与以她的名字出版的系列中篇小说集联系起来外。我们在这里找到了您在《扶桑》小说之中所使用的手法，在该小说之中，女性叙述者甚至以第一人来自称呼他人，我见到你……看着我……您想知道为什么，等等。

在《芳华》小说之中，女性叙述者还对故事进行了个人干预：我也是记者……然后，她解释说自己成为了作家，并出版了两本小说。因此，存在一种镜像效果，可以将女性作者的影子间接地投射到故事上，从而产生与人物、所描述事件的疏远效应；但是事实上却强化了自传体故事的印象。

您的真正意图是：您是否希望依托这个女性叙述者？您是否希望隐藏在她的身后？您说过，女性叙述者的存在会使您避免陷入自我审查：这是从什么意义上来看待？您真的能够摆脱所有形式的自我审查吗？

**10**，您在经常中断叙事过程，以便强调您刚才描述的虚构部分，从而强化了这种镜像效应。虚构的部分也成为再次提出其他不同、解释的借口：现实突然丧失了一致性。因此，对想象力做法的强调也强化了上述的疏远效应。

但是，当您鼓励读者本人疏远别人向其讲述的内容，从另一个角度重新考虑所报道的事实时，您同时也会对所叙述的全部内容产生怀疑，就像无法质疑能够以传统，线性，肯定的方式来讲述故事。

你真的是这种方式来看待现实吗？尤其是所谓的历史现实？这是否在暗示历史真相根本不存在？特别是当它不仅受制于权力操控，还要受制于自己的想象力时？从这个意义上讲，《芳华》小说会成为故事结局的深渊，继而导致对历史的质疑？最后，历史是叙事故事，并且我们很难将其与小说划清界线。小说从哪里开始呢？

**11**，至于历史，您在文化大革命期间在军队里生活，因而能够远离几乎所有构成那个时期各种故事主体框架的派系斗争和报仇行动。就《芳华》小说而言，它几乎是一个完全孤立的故事，几乎没有对外界开放的空间，有点类似于柏拉图的洞穴。这是对生活在情感和性压抑世界之中年轻人的困难和挫折，以及由此产生的人际间冲突的细致描绘。

对您而言，这似乎是这一时期的基本特征，从这个意义上讲，您对人物的感情和行为的刻画让人想起王安忆的《三恋》三部曲；但是此外您还描写了长期后果。

这种理解是否也符合您本人的观察视角？人们认为王安忆的三部曲是基于女性视角来观察历史，具有一定的贬义内涵。我们也可以将其看作是与众不同的独特标记。

您的看法如何？

《芳华》作为毛泽东时代思想广阔历史中的一个环节而存在，仍然有待进一步加以描述。今天中国政府当局对此有何看法？

对于电影的看法

12, 我希望以针对冯小刚电影的一些简略思考来结束本文。该电影是以与他同一代人的中国电影观众为受众群体，当然与您也属于同一代人，目前这些人基本上不再去电影院，因为他们已经找不到他们感兴趣的电影了。该电影的上映获得了成功，收到了观众的广泛好评。冯小刚是一个杰出的导演，他无论导演浪漫喜剧电影、还是战争电影均十分成功。并且他的《芳华》一片充分展现出 1980 年代中国电影黄金年代期间所上映优秀情结剧电影所具有的活力。

然而，在阅读小说之后，我们情不自禁的要对电影之中所展现的苍白画面感到遗憾。这肯定是由于一部电影对于类型施加了特定的选择，继而一直对于图像发挥了主导的作用。但是您说冯小刚删除了您编写剧本三分之一的内容。您是否对于结果感到失望？被删除的这三分之一篇幅主要涉及什么内容？

在目前的条件下，导演一部电影非常困难，导演本人受到各种限制，尤其是受到电影检查制度的限制。冯小刚本人多次表达了他的失望之情，甚至是对此感到愤怒。这部电影本身是否受到强迫被剪接，以便满足电影检查制度的要求？

Brigitte Duzan

*Questions transmises par courriel le 10 décembre 2020.*