

共同写作与时代精神——关于《顽主》的一场小型考古

王小鲁

简介

王小鲁，电影学博士、评论家、策展人，研究领域包括电影史与独立电影。曾任《经济观察报》《南方周末》专栏作家，著有《电影与时代病》（2008）、《电影政治》（2014）、《电影意志》（2019）等。

共同写作与时代精神——关于《顽主》的一场小型考古

王小鲁

—

《顽主》作为一部1988年底出品的中国影片，在今天仍然能够获得诸多放映机会。电影频道每年都会播放一次或数次，最近一次有记录可查的播放是2025年4月20日晚8点，在央视六频道“经典回放”栏目；中国电影资料馆也会不定期重映此片，2017年第七届北京国际电影节为《顽主》安排了两场放映，门票当即售罄，后又加映两场。

一部接近40年前的影片在今天以什么方式拥有观众？观众与影片的关系因年龄分层而有差别，每次重映其实都意味着对影片思想的重申，今天的青年又是如何在影院与1988年的“顽主”青年对视？以网络评价和笔者所做的小型调查可见，当下青年大多仍然很能接受本片，少有不喜欢和不理解的，还有一类观众则表示能够充分理解顽主的精神世界，但仍然对此没有足够的亲切感。第一类观众的存在，也许证明当年影片建构的戏剧情境仍在，《顽主》仍然具有当下流动的意义；第二类观众似乎不能明白影片中那些“无因的反抗”的历史逻辑，缺少对于思想生成的原初语境与今日现实对接的感受力；第三类观众往往是生活态度积极的青年，他们对顽主的反抗性颇能共鸣，但畏惧他们身上激进的先锋性及其可能带来的生存风险。

无论如何，《顽主》在多年以后仍然具有双向交流的鲜活界面，在无数作为“历史中间物”或过渡载体的八十年代电影里有着非凡的生命力。最近有出版社要为电影《顽主》出书，展现其从小说到电影的过程——我国在1980年代就有为一部影片出书的传统，但多数在影片上映不久即结集出版，《顽主》上映已有37年，由于时代的风云突变，当年并未获得充分的研究，也未被充分赋权，相关意义问题的论述也没有真正完成，因此关于这部电影的一切都值得钩沉和反省。也由于这一机缘，米家山导演嘱我再写一篇文章一并收录书中，所以我重看了本片。

以今天的视野观之，《顽主》是80年代制片厂体制内作品系列的一次较为彻底的断裂。1970年代末期至1980年代以来的大多数电影，从表演风格、思想内涵以及表达的边界都有某种延续性，可以视为上个世纪50-70年代以来电影作品延长线上的创作——这一点可以参照洪子诚先生的研究，他从文学的角度将80年代称为“延长线上的新时期”¹。但到了《顽主》，大裂谷形成，中国电影社会思想的表达有了崭新的地标。

这次观看，我也同时发现了《顽主》里面有一个相对完整的思想体系，这个体系深嵌在时代的身体里。对于这个思想体系的轮廓，仍然需要勾勒，甚至以今天的眼光做出评价。而对于影片叙事的构成也需要进行一次小型的考古——因为《顽主》的叙事至少有三个来源，除了署名编剧的王朔和米家山，还有没有出现在字幕里的徐星。发现这一点并不

¹洪子诚，《当代文学十六讲》，上海文艺出版社2025年版，177页。

难，但是这样的六手联弹、共同写作是如何完成的，这样的创作机制在上个世纪80年代的中国意味着什么？

二

在1988年由王朔小说改编的4部影片中，《顽主》被认为最为贴近原著，电影中的相关台词也都依循小说对白，仅有所精减。其他三部影片对原著进行了深度改造，以小说《浮出海面》改编的《轮回》中，主人公深陷自我不能自拔，后跳楼自杀，其中的现代主义思绪令人耳目一新，但感觉原著中的时空被置换了。《顽主》电影版和小说版一样，都是特别本土化的，并且带有地域色彩——这是发生在1980年代后期北京的中国故事，它有着明确的针对性与现实感。

电影《顽主》以尊重原著著称，片头片名下有一行字，显示本片改编自王朔同名小说。但105分钟的片长中有35分钟以上是原著中不存在的情节，占比三分之一强。后经求证，其中部分情节来自徐星的《无主题变奏》，还有一部分来自米家山。而将《无主题变奏》的情节加以裁剪使其与王朔小说融合，也是由米家山操刀完成的。

但主要情节来自于王朔。三个社会青年于观（张国立扮演）、杨重（葛优扮演）、马青（梁天扮演）创办了一家3T公司，替人解难、替人解闷、替人受过。突兀于现实的情节和写实性风格结合，变成一种黑色幽默和“高级灰”。他们在展业期间遇到各色人等：肛肠科大夫因工作忙，找人替他和女友刘美萍（马晓晴扮演）约会；作家兼企业家宝康怀才不遇，3T公司决定办晚会为其颁发“3T文学奖”；家庭主妇对丈夫不满，找替身来发泄，杨青来了后见主妇边摔摔打打边说“不过了”，也抱起电视机往地上摔，被主妇制止并责怪不专业……

影片中的女性角色丁小鲁（潘虹扮演）是于观的老朋友，原著中两人关系简单，彼此投缘但并未明确恋爱关系，电影中两人则明确为同居。未婚同居的情节在80年代电影中仍富于先锋意味。由此，丁小鲁的故事就更为深入和完整。也是因为这层亲密的关系，她后来督促于观考大学而被于观拒绝，最终两人和平分手。这条感情线上的故事则主要来自徐星。

影片中还增加了3T公司人员去医院做护工，后被客户告上法庭，然后停业整顿的情节。困境中于观去给电影厂的动作戏当替身，撞汽车玻璃，被制片主任骗了一回，赚钱救公司的目的未能达成。处于沮丧中的青年们在公司里玩牌，次日清晨推门发现顾客在门前排起了长队，有很多人来找3T公司求助。以上情节都是原著所没有，由米家山添加上去的。

所谓顽主，是指将玩乐当作专业的“趣人”，通常指游手好闲之辈。王朔原著更像是今天的“爽文”，首先是语言快感，尤其是遇到了赵尧舜——他在原著中是一个好讲大道理的文化人，米家山直接将其身份变为德育教授——他们更是找到了调侃的对象。赵尧舜说：年轻人有前途啊，你们现在活的很痛苦，我要呼吁全社会的人来关心你们！杨重则毫不客气地说：“请您别为我费心，我就是一傻波依。”

王朔小说以一种“过瘾”的话语方式见长，笔下人物都获得了某种通透的语言能力，能将琐碎的身边小事和国家大事、历史政治——那些被固化和神圣化的知识联系起来加以调侃。这些语言看似过激，其实颇有禅宗棒喝味道，它通过强烈的语言刺激使你忽然回归本真，获得某种领悟。也许因为小说有着充分的语言快感，不需要更多经营就有足够的可读性，小说显得碎片化，人物状态也相对固定、缺乏进展。电影《顽主》的故事则更为完整”，尤其增添了顽主们所存在于其中的社会系统的内容，推演了“顽主”们在1980年代后期中国社会所可能遭遇的命运——他们毕竟不是生活在真空中。

1988年被称为“王朔电影年”，电影业界为之震撼，并迅速发动了批判。1990年代的“人文主义失落”争论是中国思想界的大事件，其起源就是对王朔小说的批评，但电影界批评王朔更早，他们是由电影着手的。邵牧君先生撰文《略论王朔电影》²，认为《顽主》等影片是“病态的社会里部分青年病态的生活景象”，“过多地着眼于痞子生活世界中强刺激段落的娱乐效果，以至使影片的认识价值仍然处于较低的水平。”他说人们从中“根本看不到推动社会进步的正面力量”，因为它解构掉了一切价值和道德准则、行为规范。

当时的批评家显然将《顽主》中的生活“病理化”了。但今天看电影《顽主》，看米家山的“二创”，反而觉得小说经由电影的改造，更细致地呈现了顽主青年的现实逻辑与思想轨迹，这些思想有些原著中隐约存在，后被导演强化出来的，有的则是原著中没有的，电影由此增加了对顽主青年合法性的辩护。

首先，青年们言语间充满挑衅，所追求的也不过是生活的自治权。当赵尧舜关心青年，并带着同情心说“你们现在活得很痛苦”的时候，青年们说，我告诉你，我们不痛苦。这种追求自治的意志很是彻底，甚至自我阐释权也不能让渡于以关怀之名前来殖民的他者。影片中塑造的德育教授是80年代独特的社会现象，他在这里是权威和干预性力量的象征，这一人物的设计也明确受1988年蛇口事件的启发。这年的1月13日，蛇口招商大厦举行了“青年教育专家与蛇口青年座谈会”，演讲人曲啸等人声称深圳欢迎建设者，不欢迎淘金者。深圳青年追问何为淘金者，曲啸称是那些为了高工资来深圳而不是为了国家建设事业来深圳的人。青年不认同曲的观点，曲则认为深圳青年已经走向了“邪路”。

德育教授不停地对年轻人下判断，将其置于一种可以被支配的状态中。影片还加强了赵尧舜的等级意识，他对去医院做护工的青年们说，“你们的付出是廉价的”。电影加强了对于赵的否定，原著中赵匿名打电话骂脏话来发泄内心的郁闷，电影中则加了一场他偷偷去长城饭店与莫须有的女青年崇拜者约会的戏。对于拆解权威力量，本片不遗余力，当这样几个“一点正经都没有”的青年办起了文学奖，更是对一个授权体系的戏仿，是对于权威的极致解构。

影片的自主生命意志不仅面向外部权威力量，也面向身边的亲人。原著和影片中都有父亲前来3T公司兴师问罪的情节，因为他总想让儿子向他汇报思想，教育他“要做对人民有益的事”，置青年人于未成年状态加以监管，于观则对父亲进行调侃和揶揄。影片增加的丁小鲁督促于观考大学遭拒的情节，如同个体自主权高于爱情的宣言，将追求自主生命的思想在文本中层层深入，变得更加彻底。

²邵牧君，略论王朔电影，《电影艺术》1989（5），第8页。

顽主青年们拒绝被询唤，他们似乎颇为固执，在追求本真自我方面毫不妥协。这种强烈的自我意识和个人主义思想来源于集体主义历史的回弹，是一种合理的历史动势。青年们的话语为什么这么有攻击性？很明显，权威是阻挡个体自治的，顽主青年们带着历史的压力站起来，因此用力过猛，动作、声音都显得夸张。而这些被评论家所称为痞子味的语言并非纯粹口嗨，其中包含了仿佛是抽象的历史复仇，却伴随着真实的身体性反应，因为那些观念曾经管辖了他们具体的生活，包括肉身和心灵的方方面面。

而个人的崛起是现代社会的本质特点，对于我们来说，这还是社会建设初步开启阶段的伦理任务。而至于强烈的个体自我意识是否最后走向内在空洞，个人是否可以为自己赋予意义，这是另外一个层次的哲学问题。如今学术语境和社会语境已经发生剧烈改变，西方学术界也早已开始质疑个人主体性，并致力于强调主体间性和社群的概念。当年的青年们对于集体的讽刺和质疑，也许会让今天的青年们感到不可思议。所谓一个时代有一个时代的重点要务，可见真正的历史感的获得是困难的。

而当年的顽主青年也并未执着于个人的声音而陷入唯我论。哈贝马斯认为，自发的单纯的自我组织其实是很少发生的，自我意识不可能只是主体内部的现象，而是在社会实践中产生的³。主体是在主体之间建构的，互相之间充满了沟通与协作。于观为拯救公司财务去做危险的动作替身这场戏就体现了他为众人（而非抽象理念）的自觉承担精神，这件事最终因为危险被杨重、马青劝止。在劝说刘美萍跟男友和平分手这件事上，他们固然用自己天马行空的语言解构了日常生活中的虚假爱情，但影片也呈现了他们面对感情问题时的无力感和严肃性，他们承认自己能力的边界。而刘美萍后来被他们的真实所吸引，开始与他们为伍。这一点和《轮回》（以及黄建新《浮出海面》）中的表达十分类似，石岷对于晶的吸引力就在于说话从不假大空，这让她有了一种生活在真实中的亲切。

其次，3T公司在小说里更像是一个噱头，但在电影中被更为严肃的对待了，电影建构了公司被停业到仿佛获得拯救的过程。这种小型民营公司在中国1980年代的电影里具有特别的寓意。《顽主》当然不是一个严肃的关于创业的故事，但叙事者有自己的题材敏感和生存直觉，这种新兴公司作为一个小型社会共同体，乃是一种关于新生活精神的框架式设想。当时很多学者从《顽主》和其他王朔作品中看到了人物不“拔高”自己的行为，好谈个人私利，就斥之为“拜金主义”，这其实是一叶障目，上半身过于高蹈而下本身未获解放是无法永续的生活，经济独立是获得精神独立的前提。

与当时的评论者所为《顽主》不具有认识价值不同，我认为以上就是这部影片所具有的深刻的“认识价值”，是电影认识功能的实现。冯小刚导演在为《顽主》那本即将出版的书作序时，说《顽主》“用黑色幽默戳破了假大空的气泡，它假借‘利他’的名誉实则是为长期被囚禁的‘利我’的正当性砸开了枷锁。”冯小刚作为过来人，很清晰地道出了顽主和三T公司的政治内涵。关于利他与利我的思辨，这在80年代是重要的事情，从潘晓事件中浮现出来的一句话“主观为自己，客观为他人”，无意中契合了亚当·斯密的名言——“我们每天所需的食料和饮料，不是出自屠户、酿酒家或烙面师的恩惠，而是出于他们自利的打算。”这句话在国内往往被简化为：“使人民免于饥饿的不是面包师的善心，而是面包师

³（德）斯蒂芬·穆勒-多姆，刘风译，《于尔根·哈贝马斯：知识分子与公共生活》，社科文献出版社2019年版，437页

的利润”。在整个八十年代，电影中出现个体户或者3T公司这种合伙企业，它们若获得叙事上的合法性，必须先拷问当事人的灵魂和动机——你究竟是为社会还是为自己的利益在工作。小说中有一句话解释了3T公司的定位：“我们是正派的生意人，目的是在社会服务方面补遗拾缺”，于观父亲则认为，“要你们为人民解难，那还要政府干什么！”

“补遗拾缺”在今天完全可以正面理解，当时的社会服务方式在转型，以前号召“为人民服务”，组织为个人买单，从物质到精神包办一切，现在允许私人介入并且以资本市场的方式来经营。所以导演在片尾添加的那场戏中，对着一个排队的人群摇移的长镜头夸张地肯定了3T公司经营的事业的“人民性”——大众需要3T公司和顽主青年。影片在此郑重地宣布了这个民营企业的合法性，承认了市场之善，这在今天也许不需要强调，但在上个世纪80年代末的中国大众文化中至关重要，这也使得影片的社会观点的表述更为明确和完整。

三

另外，关于影片生产的精神机制，一个核心问题是：电影《顽主》有三分之一以上剧情别有来源，为何仍不让人觉得突兀，仍然觉得这是一个“完整的王朔”？德勒兹的传记作者弗里达·贝克曼认为德勒兹和瓜塔利在工作和友谊中的特殊联合“不应该被解释成一种联合，而应将其视作一种融合(merging)，一种经由思考而达到的共同浮现(co-emergence)，一种配置。”⁴在影片《顽主》创作中，三位叙事者并未真正地在一起工作，而是通过既成的文字展现自己，只是在米家山这里获得汇合。文字中存在着他们互相之间的隔空认同，这一认同里面有着时代精神的共振。

生产一部电影的过程，跟演员的表演一样，尤其需要信念感，需要创造的勇气。如何在思想激荡而混乱的时期穿越人群，通过阅读彼此辨认、求证，从而获得激励，这对于作品的完成至关重要。和3T等小型公司的运作机制一样，唯经主体之间的互相承认才能运行，产生行动的能量。米家山很早就喜欢王朔的小说，曾想改编王朔的《空中小姐》，但这个小说被别人先行买走——这个情节出现在王朔小说《浮出海面》的开头。后来当他发现发表《顽主》的1987年第六期《收获》，“当天收到杂志，当天晚上看完，第二天我就赶快找到我们厂文学部主任，我说要抓紧这个事，我特别兴奋。”⁵经峨影厂文学部和厂艺委会讨论同意，米家山很快从成都来到北京，直冲王朔父母在复兴路的家里购得版权。

关于米家山对这部小说着迷的原因，我在另外一篇文章描述过。米家山的电影之路在80年代历尽坎坷，内心有不平之气，在阅读《顽主》后他发现这篇小说是王朔的转折点，“之前王朔在传统和叛逆之间，到现在则开始完全叛逆和调侃，直接调侃那些传统观

⁴（瑞典）弗里达·贝克曼，夏开伟译，《吉尔·德勒兹》，南京大学出版社，2019年版，51页

⁵ 本文中所引用的米家山的谈话，全部来自于笔者与米家山多年来的现场或者微信采访内容。

念里的崇高信念”。这与导演自己的内在世界完全契合，其故事可以拿来完成自己的表达及宣泄。我曾撰文从这个角度论述电影《顽主》的精神自传性或作者性⁶。

签了合同，付完定金，然后交由王朔改编剧本。根据王朔编剧的历史，王朔此前似并未有编剧经验。但王朔思路敏捷，两三天就将剧本交付出来。“那时候我还没有离开北京，王朔就给我打电话，说剧本已经改好了，就赶快去他家”。王朔用两本《收获》杂志，把小说剪成一段一段的贴在A4纸上，然后写了场景号123456，有的地方加了一点注释，厚厚的一沓交给了导演。“我跟他讲，我还有很多想法。他说你有想法那你就回去自己弄吧。我拿了就回去了，抓紧时间回去重新写剧本。”

改编过程中间，“我又把徐星的《无主题变奏》拿起来看，我觉得有很多东西我想直接搬过来，我让副导演去找徐星，把那个版权买了。而且不是说买全，不是改编他的完整故事，只是需要其中部分情节。”也因此没有给徐星署名。

当米家山面对三个文本，作家们的文本与自己的人生文本，形成了类似于哲学家所谓的“共同思考”的局面。通过和他人的彼此敞开和拥抱，自己的观念必定更为清晰和坚定，而且可以将之深化，向更复杂的层面掘进，同时，这也是身心力量的传递——这是我对这一编织过程的合理推测。因为这三个文本在此更多不是互相反对，形成反向的张力，而是互相支持和印证的。王朔小说中的顽主们拒不接受他人的僭越式干预，反对被支配的生活，甘居非主流地带，徐星小说中“我”的追求与此完全一致，“我”有一种与自己心灵深处的深刻的接触感，致力于维护个人的完整性，这显然也是米家山导演的内心状态。所以当在原著中面目模糊的丁小鲁嫁接上了《无主题变奏》中女主角老Q的命运轨迹，整个结构和观念就变得清晰多了。

而在文学史的书写中，徐星和王朔往往被并置于一处。1989年北京师范大学出版社出版过一本《世纪病：别无选择——“垮掉的一代”小说选粹》（陈雷选编），前三篇小说分别是刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、王朔的《顽主》⁷。江湖传言王朔早期写作多是纯情小说，到了《顽主》风格大变，是因为他看到了徐星的《无主题变奏》，而《无主题变奏》受到美国小说《麦田守望者》的影响，因为这种写作的口吻之前不曾出现在中国的小说史上。

《无主题变奏》发表在1985年第五期《人民文学》上，1987年第六期的《收获》发表了《顽主》。这算是文学界悬而未决的关于相互影响的公案。就《麦田守望者》影响了《无主题变奏》，徐星曾为此严肃否认，多次为自己申辩。而在2015年第4期的《江南》上，徐星说：“有人说，在颠覆虚假的作家队伍里，我开了个头，是我影响了王朔云云。我根本不这么认为。文学是不看座次的，不要在乎别人的影响，你把你自已最想表达的东西表达清楚了，就行了。”也就是说，徐星认为两次影响都是不存在的，但就“影响的焦虑”所展现的创作者心态，也许两次影响都是存在的。这当然不是抄袭和模仿，他们只是为他们的思想表达找到了某种形式，是稳定的内部世界和外在形式的接应。如同本片的生产机制，这是一种共同写作，你中有我，我中有你，互相印证和鼓励，哪怕有时候只是通

⁶ 王小鲁，电影意志，四川人民出版社，2019年版，32页。

⁷ 陈雷选编，《世界病：别无选择——垮掉的一代小说选萃》，北京师范大学出版社1989年版

过阅读而非现实中的交往。这样的行动推动了文化史的步伐，人类的文化史就是这种共同写作的历史。

其实，本片的叙事经过导演的整合，仍然不可避免有一些片段化和集锦式。本片的视听部分对这些素材进行了二次整合，并做得十分成功。电影抓住了当时喧嚣的时代氛围，从影片一开始的黑场，就铺入同期录音的街头杂声的碎切片段，流行歌曲《我家住在黄土高坡》、警报声、纪念堂前排队声音、街头报贩叫卖特大新闻，然后切入王迪的都市摇滚；视觉上则是系列短镜头组接——街头拥挤的车流、摩登大楼、热火朝天的工地、迷茫的人群、阳台上跳霹雳舞的青年、保姆市场、穿着印有“洋鬼子”文化衫的女孩、穿着印有“没有外汇券”文化衫的外国女子……

这些都是当时的新生事物，是摄影师用纪录片方法现场实录的街头即景。经过声画的交织，影片逐渐营造出一首都市交响曲，呈现了一个意识形态缠绕但充满活力的年代。在这样的整合下，每个碎片都散发着形而上的光辉。

小说《顽主》通过青年们的工作，呈现了时代的众生相，人们似乎陷入了观念的眩晕。米家山是如何呈现这种眩晕状态的？他创造了一台惊人的三T文学颁奖晚会上的T形台走秀片段，这是电影《顽主》的名场面。这一场八九分钟的戏花掉了影片1/4的预算，最后让影片超支。

——先是两个京剧小花脸贴舞台地面连续后空翻，作为引子。之后是衣着华丽的时装模特缓缓出场，以性感的身姿向观众席走来，然后帝王将相、五四青年、地主与贫农、资本家与工人——登台。还有乡绅和她的姨太太、红卫兵和霹雳舞青年、穿比基尼泳装的女子们……据说还有12个清宫女子穿着高达10公分的花盆底鞋，与一个几岁大的小皇帝一起出现在舞台上，只是这一段在上映前被剪掉了。不仅仅是时装展示，台上的人物还有互动，地主和穷人还有冲突，但这段的最后是所有人一起在舞台上大联欢，跳迪斯科。

这不是过场戏，它是自足的观念艺术。很多年后香港M+美术馆专门购买了这不到十分钟的素材，作为一个完整的作品播放。米家山认为他把时代的状态，用一种好玩的方式装在了这场戏里。而且他有自觉的理念——这场戏是他对北京电影学院里学到的杂耍蒙太奇观念的运用。

杂耍蒙太奇就是将一些脱离情节结构的片段组合起来，以形成强烈的情绪和思想并传输给观众——虽然这段戏出现在3T公司的日常业务中其实符合现实逻辑，但我们可以感受到它所具有的强烈主观性，它依据创作者的主观理念进行组织。各种本来彼此强烈抵触的观念符号在这里获得了共时性的存在，这一点本身令人震撼。这是一个开放的年代，各类思想都在这里无差别涌现，正如在颁奖现场，获奖作者捧着咸菜缸做的奖杯，现场播放起了电影《苦菜花》里如泣如诉的音乐——“受苦人何时得解放”？！

徐星《无主题变奏》中有一段考试的情节，“我”坐在大学教室里考试，面对一道关于形象思维的试题发呆。徐星写道：“什么是形象思维？奥赛罗迈着铜锤大花脸的台步来一段西皮二黄，高老太爷带顶瓜皮小帽来个托举和祥林嫂的剪式变身跳就是……”⁸

⁸ 徐星，无主题变奏，《人民文学》1985年第五期

这段T台秀堪称形象思维的最佳案例，它似乎和小说中的这句话有隐约的关联。但这段镜头透露出来的，是那个时代的普遍精神的外化，也是在1988年，北电动画系郝智强在其毕业作业动画短片《风》中，做了特别相似的表达。画着京剧脸谱的古装人物、旗袍女郎、政治人物的形象在这部8分钟的短片中一起涌现，它展现了一个矛盾、混乱而包容的时代，其创作思路与这段T台秀非常相似。这部短片并未在国内展示，而且完成的时间早《顽主》半年，所以当时彼此并不能看到对方的作品。

时代精神在不同话语主体的话语生产之间慢慢浮现出来。米家山则在自己与不同文本的确认中，找到了自己的叙事口吻和视听语言。全片基本采用同期录音，这在那个年代并不多见，还有很多即兴表演（如马晓晴拍着葛优的脑袋说，“这里面全是智慧”），还有大量使用的实景拍摄，包括杨重和刘美萍于崇文门大街的约会、于观在街头小商店劝解失恋的刘美萍，都是现场临时架起机器的抢拍。有时候会有路人围观，我们可以看到很多行人看镜头的画面——在1960年戈达尔的《筋疲力尽》里，这是一种被上升为美学的电影手法。还有众多的时代的真实印记，使得这部影片具有了前所未有的档案价值和现实质感。

《顽主》是时代精神的化身，也许很多80年代影片都是时代精神的化身，但它们往往需要更多的阐释才能让我们曲折地和时代相认，而《顽主》作为时代精神的化身是非常直接的，这种直接性来自于米家山导演和管理部门的博弈，这个过程也许可以开辟专文来描述。总之，创作者的文化属性和时代的因缘际会，促成了这部影片是时代精神的直接显现，它的坦荡、坦诚前所未见，在这里我们与80年代有一次最为亲切的重逢。我愿称《顽主》为“时代的纪念碑”。