

当代电影的可能——中国传媒大学戏剧影视学院／电影创作·名师大讲堂系列二

王超

简介

王超，第六代电影导演、作家、编剧、制片人，毕业于北京电影学院导演系。主要电影作品包括《安阳婴儿》《日日夜夜》《江城夏日》《寻找罗麦》《孔秀》等，曾获第五十九届戛纳国际电影节“一种关注”单元最佳影片奖、南特三大洲国际电影节最佳影片与最佳导演奖、圣塞巴斯蒂安国际电影节最佳编剧奖、美国圣巴巴拉国际电影节最佳影片奖，以及芝加哥国际电影节费比西国际影评人联盟奖等。小说作品包括《安阳婴儿》《南方》《天堂有爱》《去了西藏》《红色水果刀》等。

当代电影的可能

——中国传媒大学戏剧影视学院/电影创作·名师大课堂系列二

王超

真是很高兴，尽管今天天比较冷，但是阳光很好。刚才小潘带我转了一圈，我记得上次来还是因为魏书钧导演，他当时还是中传的学生，热爱电影，和他的小团队一块把我请过来。放了我哪部电影我都忘了，十几年前了。转眼间这几年我发现，中传毕业的一些导演进步都非常快，而且非常出色。他们呈现出一种跟之前电影学院——像我们这代人——以及中戏毕业的几个导演不一样的一种电影品质，就是有自己的特点。

电影很奇妙，似乎总有着自己顽强的生命力，任他人如何唱衰，总归是能不断活下去。比如，有声电影出来的时候，大家就说电影完蛋了。然后50年代电视普及的时候，也说电影要完蛋了。前几年3D电影出来的时候，我说这下电影肯定要完蛋了——3D的画幅也好，景深也好，完全不一样了。但是我说错了，电影依然没有完蛋。于是我就在思考，是因为什么呢？

之前，我大概在疫情期间，在同济大学做过一次演讲，我主要讲的是德勒兹。因为他写过《时间-影像》和《运动-影像》。他用他的哲学观念去看待电影，也在他的文本中回顾了一些先锋电影的大师。他得出的结论是，电影是有复兴当代哲学的可能的。这就是我给大家的鼓励。他们这些当代哲学家说概念是要完蛋的事情，尤其是语言——维特根斯坦都说，哲学要完蛋了，因为人类试图用语言这种本质上是一种符号的东西去探索与表征世界的本质。我们太依赖语言了，而人类的语言在不停地异化，人本身也不断地在被语言异化，如何冲破这个语言是很难的。

另外就是，电影——至少在上个世纪初——就相当于现在的AI。它是一个绝对的高科技。所以说上个世纪初所有的艺术创作者——无论是最一流的画家，还是最一流的诗人，都充满激情地扑在电影上面。只是说电影后来产生了分支：一个是由美国的格里菲斯将其发展成了一种以叙事为核心的电影形态——就是所谓的“叙事电影”。那“叙事电影”出来以后，那帮精英就不跟你玩了，说你太low了。而那帮精英依然保持着一种“实验精神”，走了一条艺术探索的道路，也就是所谓的“实验电影”。这条路子发展到今天，和当代艺术相结合。在当下——现在的当代艺术中最重要的部分，显然不是架上绘画了，最重要的是影像。

电影没有被淘汰，是因为作为电影艺术最核心的部分——那个所谓的“电影性”——它化身为实验电影，化身为当代艺术也好——非常活泼，并且它刺激了当代一流的哲学家，比如德勒兹、巴迪欧、朗西埃、鲍德里亚、利奥塔等重新去反思，去思考。电影可能是能够挽救很多东西的，因为电影是感性的，电影是具有狂欢性质的。它具有尼采所提出的那样一种狂欢性质，它没有任何的包袱，它只在当下这一刻：我拍下了，因此我存在。

另外，从柏拉图开始，他就在讲我们人类是在一个山洞里面，我们的生活无非是在观看我们自己的影子。由此出发，我认为，电影本质上就是在复述或重建柏拉图式的山洞。电影是个剧场。也因此能够回答那个巨大的问题——为什么电影永远不会消失？因为

电影与观看电影的形式之中，有一种人类性。人类习惯在一个剧场里观看我们自己的影子。当电影没有发明的时候，柏拉图的哲学还只是一个理性判断。而当电影出现了以后，一块银幕拉在一个意大利普通的小广场里面，大家围拢在一块，观看光影里人类的行为。终于，在那一刻，人类性有了一个根本的显现。

在这个关口，我们真是要重新给自己打气。我们要明白，电影的根本性跟人类的一个根本性，跟世界的本源是一体的。而且这个判断是当代这些一流的哲学家——比如德勒兹，还有巴迪欧——的思考。我记得，像萨特，当年看了塔可夫斯基的《伊万的童年》以后，非常激动地在《解放报》上写了长篇论文。萨特认为，这不止是反思了人性而已，他说，这个“看见”很重要，“被看见”、“被记住”很重要。

对于电影，如果要让我回顾最早我对电影的兴趣，还真是要回到少年时期。那是70年代后期。那会儿外国电影还没传来，能看到的是那种带有“文革”色彩的电影。那会儿有什么电影呢？有一部叫《创业》，我印象深刻。可能你们的父辈才知道这部电影。这部电影是讲石油工人王进喜的。如果要我讲，一个最早最能激动我的电影镜头是什么？我不会说出什么大师的镜头，我会诚实地讲，那应该是75年的时候——那会儿我是10岁、11岁的少年——在南京汽车制造厂礼堂里面看表现中国石油工人王进喜的那部叫《创业》的电影里，有一张激动的脸。整个电影我不清楚，我只记住银幕里面那张激动的脸，因为那时候的电影他们也喜欢搞特写，也喜欢搞那个激动，他们激动什么我都不理解，但是我一看人的激动能被放大到这种地步，被你看见，那真的是我至今不忘。

现在想想，就是特写。特写是最具电影性的。你要说全景，那就是戏剧，是吧？中景，早期电影就是中景。那真正代表现代电影诞生的，是一个特写镜头，就是布努埃尔的《一条安达卢狗》的那个刺开眼球的镜头。而对于我个人来讲，特写就是王进喜的脸。那个特写的脸我觉得非常非常刺激。

所以现在想想，真正的电影还是自律的。它自己升华自己，它不太会去依赖文学。从这一点说开去，连当代这些非常牛的哲学家，也从电影性上来汲取他们自己的精神，或者说复兴当代哲学，电影于此都是最佳的工具和手段。复兴哲学，从他们的意义来讲，就是复兴这个世界，就是拯救这个世界。他们真的是把电影当成拯救世界的一个手段。像德勒兹，在他的《时间-影像》里梳理了大量的电影。他认为好的电影，是被他称之为“晶体时间”的电影。在23年，我在同济大学做了个演讲，叫《成为精神之眼的摄影机》，在网上你们能搜到。在那里我说，其实德勒兹他自己就是一个电影发烧友。他说他隔壁就是电影系，然后经常去看电影，他也是电影资料馆的常客。但他毕竟没拍过电影，所以我看他来解释那个“晶体时间”我就有点着急。因为我多少算是学习过电影、拍过电影，同时也是一个哲学爱好者，我是知道那个晶体是怎么产生的。不过他坚决拒绝用“诗意”两个字，我觉得特别正确。电影中“晶体”形成的那一刻，确实不只是诗意的。

德勒兹的电影理论出现之前的电影理论是符号学的天下——麦兹的电影符号学。而在德勒兹出现以后，他们开玩笑就说，麦兹自杀了。确实是，在德勒兹的理论出来以后，电影符号学没市场了。德勒兹确实是拒绝用电影象征性的东西来阐述电影本身的，或者说他反对用别的文学的手段、神话学的手段、解构艺术的手段来阐述电影。他完全立足在电影的本体，他认为那是“晶体时间”。电影中神秘的一刻出现了，你不知道它是什么意思，

它完全脱序了，它完全没有前后文、完全没有上下文，它完全只存在一个当下，它完全是现在心不可得、未来心不可得、过去心不可得之可得而已。那一种神秘的时刻，其实就是所谓时间的晶体。我觉得大家如果有兴趣的话，了解一下他的“晶体时间”这一理念，然后再回顾一下我们看见的那些经典电影的经典时刻，然后再去想这个时刻怎么产生的，会特别有意义。它的意义在于，我们对电影，无论是基于它的本性还是它的美，一定要让其成为一种宗教般的信念。电影的美要形成一种宗教般的信念，这样才会激励你：如果说我要在此生的创作里面能够诞生一个经典时刻，那就别管它奖项不奖项的，就把它当作一个信仰去追求，或当作一个有意思的游戏去玩要去享受。

不是说我们热爱电影，选择拍电影，然后整天因为坎坷，整天说这个钱也拿不到，审查也过不了，整天被一些形而下的东西打击得心灰意冷，最后就说，唉，算了，这时代可能容不了我拍电影——那就太可惜了。我们需要把信念建立起来。我认识几个建筑师，我发现电影导演和建筑师挺像的，都是搞项目。电影，其实也就是搞项目。要搞项目，它的挑战性也在这儿。你作为一个导演，表面上看它确实就是一个工作、一个项目，但内在里面所包含的那样一种信念、那样一种信心，才是这个东西最本质的。而且现在我觉得要是真正有才华的话，没有什么困难能吓到你。我前两天到嵩山，有一个很好的书画家，他躲到嵩山里，那里有一帮原本不会画画的孩子跟着他学画。我到那儿，就觉得说，哎，我说大不了跑到你这来嘛。我说你这些学生都可以给我当演员、当助手的——拿个手机不就拍了吗？没什么。现在，尤其是手机，iPhone 16 Pro现在不得了，拍的东西真的是很好的。所以说没什么能吓到我们的——你到你的家乡那些县城去看，其实也蛮有活力的，也花不了多少钱，我觉得就跟旅游一趟一样的。

所以说，热爱，是我觉得特别重要的东西。

另外就是，对电影史一定要有认知。这个对电影史的认知不是说好像我要增加史学知识，不是的，是你要给自己一点力量，你站在历史中和你站在历史之外是不一样的。对电影史、电影理论的学习，会让一个孤独的电影人拥有更多的内在力量，能支撑自己。学史论的意义在这里。没有这样的积累与视角，但凡遇到点事情，真的会挺难受的，会很容易放弃。有了这个积累，你就会想，我可是将来要在历史中的人，我能这么轻易就放弃吗？不能。这个很重要，真的很重要。

我认为，我们也不用害怕什么小视频时代。我真的觉得有些小视频拍得很棒很棒的。就前阵子，我还在一篇文章里讲过，有一男一女两个胖子模仿王家卫那个调调拍短视频。你们肯定看过的，应该是很有名的。穿的民国的服装，然后专门戏仿王家卫。他们俩非常有才华，我认为拍得绝对比王家卫的电影要好。王家卫的太文艺腔了，他们没有文艺腔，他们反讽文艺。我这话没事，公开也没事——他们绝对比王家卫强。你们比较就行了。因为都在嘛，王家卫电影也在，他们也在，一比较你就可以看出来。这不是什么敬与不敬。人家站在那就反讽你几句，我认为这也可以是电影。所以说，电影有的时候不是你多会玩镜头——你有本事像卓别林一样，一个固定镜头，他一出场，你就觉得电影感洋溢出来了。所以，我认为，我们要重新反思电影性本身，电影性不是说镜头玩得多炫。我觉得，恰恰相反，真正的大师往往都是很“笨”的。我很喜欢卓别林，他不是玩镜头的，他更重要的是热爱，是保持对电影的信任。

电影100年的历史，你当然可以说它的历史很丰富，它和很多东西都在一起。在其他的一些艺术门类式微、没有希望的情况下，电影异军突起了。拉美的文学大爆炸，大家都认为它了不起，很厉害，但你们看看这些代表作品——略萨的《酒吧长谈》、《绿房子》什么的，还有科塔萨尔的《南方高速》等这些所谓拉美文学大爆炸的作品，它们的结构意识、它们的叙事方式，绝对——而且他们自己也承认的——是学习自电影。当然，他们是学的另外一支，他们不是属于好莱坞那支，他们是爱森斯坦那支——就是表意蒙太奇、杂耍蒙太奇。蒙太奇的理论在叙事——尤其是庸俗化的、好莱坞式的叙事里面是越来越没有位置了，但是它一直刺激着艺术电影发生真正的内部变革。在拉美文学里——你都想象不到，爱森斯坦的理论，这种我们认为的关于真正纯粹的电影艺术的理论，其实是在拉美文学里面得到了淋漓尽致的发展和发挥。许多当代艺术电影与当代艺术也是一样的，但还没有文学在形式上自由。因为文学，说句实话，成本低——想到哪就写到哪去了。

总之，我觉得对电影史、电影理论的认知是很重要的。可能是我自己有这个偏好，所以我觉得很重要。我真心认为，电影史能让我们拥有面向未来的力量，让我们能坚持下去，让我们明白我们不是一个人在拍片子。一个人但凡拿起了摄影机，就不是一个人在拍片子。尤其是在所谓的电影艺术没落和商业化特别严重的现在，你依然还是可以再拿起摄影机或者手机拍摄一个属于你个人的叙事。因为你知道你是在延续一个品种、一个传统，你要有这样一种信心：不管拍什么东西，这个东西能激发你很多，能够激发你不停地去学习，能激发你的谦卑，能激发你的很多技能。

除此之外，电影肯定是要大量地看的。而且一定要去影院在大银幕上看。我很幸运，上世纪八十年代在南京时，在去电影学院之前，就在南京的电影院里看到了《德州巴黎》、《最后一班地铁》、《苔丝》、《莉莉玛莲》、《靡菲斯特》等一些大师电影的大银幕，这在我心里建立起了对于电影美的信念。我觉得看电影，首先不是说阅片量的问题，而是说一定要把看电影变成你的本能，要形成本能，就是要不停地看。我们那会儿在电影学院，每周两天下午洗印厂放胶片，下午放一次，晚上放同样的。我是下午也看，晚上也看。我记得那时候电影资料馆法斯宾德的一个巡展，我一天看了6部。我想说的是，你要有那么至少3到5年的时间，一天保持3到5部的电影阅片量。这个阅片量不是说你看多看少，而是说你要把电影语言看成你的本能，就这么简单。就像写毛笔字，我写了7年毛笔字了，我现在终于能自如地用毛笔。我原来用不了所谓“长锋”的。你们假如写毛笔字的话就知道了，越长的锋越难写，因为短锋一按就到底了，那是硬的。我写了七年毛笔字，到最近才能够使用长锋毛笔。

同理，掌握电影语言也跟写毛笔字一样，或者跟学英语是一样的。你要将它学习成像你的母语一样可以随时说出来。很多东西就是一点一滴建立起来的，首先从热爱，从兴趣把它变成习惯。你们年轻，你们都是三十不到的人，你们做什么都来得及，所以我在这里跟你们多聊。我自己是到36岁才拍《安阳婴儿》，你们不至于到36岁了吧？但是我晚拍也有晚拍的好处，我准备得充分，但是我准备得再充分也还不如你们，因为我们那时候不如现在的资源丰富。那时候我更多的是在文学上有准备工作。文学至少帮我在拍电影之前解决了一个叙事的问题。

谈及叙事——我们就先不讲那种纯的实验电影了，我们就讲院线放的，哪怕是大师的电影，无论如何都是叙事电影。所谓反叙事电影本质上也是一种叙事电影。关于叙事，那就得踏踏实实的。因为电影的叙事并不是自发地产生的。你要叙事一定是毫不含糊地向文学、向戏剧学习。所以说一个电影人——我就不说文学功底了，就说对于文学的这种爱好，我真的认为要多培养。如果说你想要当编剧——那就不用说了，那肯定得有文学功底，而假如你想当个好导演，我认为你也至少要有个读小说的习惯。一个电影导演如果没有读小说的习惯，那基本上他的创作道路是走不长的。

一流的好莱坞大片，比如获奥斯卡大奖的，或者是什么票房冠军的，它的文本一定是一流的。别看有些看上去好像俗了吧唧的，只要它是票房冠军，它再俗，你看它的文本，要不是《圣经》的核，要不就是古希腊神话的核，要不然就是《荷马史诗》的核，它都是有一个母题在的。包括像现在日本的动漫，最近有个日本动漫特别好看，我都害怕下映，赶快去看了。日本这些动漫的叙事核心很多都是文学经典的母题。我希望你们能养成一个习惯：看一部长片，把它凝练成100字或者200字的梗概。你会发现，这个影片的核心跟某一个你看过的神话很像。所以说，要懂文学。经典文学基本都要读。而且这些东西其实花费不了多长时间，大概一两个暑假你就能看完。

最早的那批人——最早的意思不是说无声片，是有声片开始以后——当电影的叙事刚刚初具规模，他们的剧本最初都是从文学中获得母题的。尤其是好莱坞最早的一帮编剧都是这样的。那些第一代编剧，绝对是文学发烧友，要不就是小说家，像福克纳就给好莱坞写过剧本。他们那时跟什么学呢？主要就是狄更斯，就是所谓的通俗化，又是最人道化，在宗教、人性与世俗三者之间处理得恰当、处理得非常日常化的作品。所谓古典文学、古典电影叙事的核心问题，就是这三者之间的矛盾。

我经常建议一些年轻人去看《大卫·科波菲尔》。整部小说不仅对一个拍电影的人有帮助，这本小说里的青春精神，对于一个年轻人他的人格的发展，以及一个年轻人第一次打量世界所带给他的触动和他可能的应对方式也有启发。另外，这部小说对于叙事的推动就更不用说了。除此之外，《荒凉山庄》这部小说对于当时的电影影响也很大——可能知道这本书的人相对少一些，但其实很多我们知道的好莱坞电影里的法庭戏，包括好莱坞黑色电影里面那些小人物跟体制之间的纠缠，在我看来全是在向《荒凉山庄》致敬。你们有兴趣的话可以看看，蛮厚的一本。你们在其中可以去看看小人物跟体制之间的关系。

但文学性进入电影，也常有阵痛，和不可调和的时刻。福克纳就是一个例子。他早期为好莱坞写过剧本，也拍成了，但后来就很不顺利，退出了电影界。文学性和电影性之间的矛盾，及如何调节二者就成为一个长久不灭的问题一直考量着电影编导们。其实福克纳遇到的问题可能跟我们现在所谓艺术片导演以及有抱负的年轻人遇到的问题是一样的，就是怎么调节好商业与艺术的关系。像我今年立项了一个商业电影，我就想着怎么把我的作者性放进去。如何调节二者关系，很难，但是要相信天无绝人之路。

其实近十年来，整个世界电影、国际电影都在转向。像《寄生虫》这样的作品，你说它是作者电影还是商业电影？其实是说不清的。我觉得我们也应该随时去调整自己的定位与方向，因为无论如何我们是时代的产物，无论如何我们是这一代的人，这点我们要谦卑，不要觉得我们就是时代的高人，我们只是“时代之子”。有些导演觉得，我也可以搞一

个《小丑》，搞一个《小偷家族》，搞这个搞那个，这里面需要特别小心自我的平庸化。

《小偷家族》我就觉得有点自我的平庸化，是枝裕和的系列里面最差的。当然，他可能也是在调整，但是我觉得就调整得没有《寄生虫》好。《寄生虫》调整成有商业元素了，但是它依然异常尖锐。再说《小丑》，我认为第二部比第一部好。第一部我还不太喜欢，到第二部我喜欢得不得了。

说回来这个对于成为一个电影人的准备。前面我讲到，这个准备一是电影史论的准备，一是大量阅片，还有一个就是文学方面的准备。我常在想你们这一代年轻人，你们是怎么认识世界的啊？现在那些碎片化的东西很多。我现在真的对年轻人有一些忧虑。因为我们80年代面对的世界，是一个未来丰盈的世界。但我现在真的是觉得世界往下发展是走向迷失的。不过，也可能恰恰在这时候，自我的抢救才变得特别重要。哪怕你说只是为了“我不枉为人一场”，那你也得把之前的经典装在脑子里，装在心里。你要是说你现在想要去抵抗这些东西，除非你就想跟这个时代一样毁灭算了，那你就混，那就不说了——如果你还意识到你是个人，那么现在对于你们来说，把一些人类艺术史上的经典装在脑子里就是很重要的，要把很多经典装在脑子里——甚至融入血脉里。说实话，你们现在面对的关卡和困难比我们那个时候要严重得多。

读经典，不是说我们为了拍电影才去读几本书的，而是越到后面你如何能够脱颖而出，如何在数字化时代还能保有鲜活人味、人性的问题。这些问题取决于你的思想和记忆，取决于我们人类曾经创造出来的那些带有人味的辉煌璀璨的东西，你记住了多少。别以为记在手机里面，就是记在了脑子里。不是说让你背出来，而是说它有没有熏陶过你。不用你背，一个被熏染过的人，他的气质是不一样的。

为什么有的人站在那就是一部电影？为什么卓别林他站在那里他就是个电影？他凭什么？因为在他的人生履历、在他的学习之中，他是被熏染过的。他有他的世界观，他有他的人性观，他对人与事物的分寸有所拿捏。他站在那，抖抖眉毛你就觉得那是电影。因为这个人是一个被熏染过的人，是被自我教育过的人，这个特别特别重要。

所以说，原创，在于你在历史中间你敢原创，你才能找到原创的张力。人是带着基因诞生的，史前的基因、祖先的基因、方方面面的基因，其实我们始终是在历史之中的。你要不断跟你的当下，也要跟你的历史、你的前世形成一种张力——你的创造力其实就是这种张力。

我当年在准备《安阳婴儿》的时候就是这样开始的。《安阳婴儿》不是基于一个真事改编的，尽管那会儿有那个所谓下岗潮。创作的时候，肯定是有有一个母题在刺激你，就是你前世的一个基因，这个前世的基因在某种意义上来看，至少三分之一是潜伏在现有的历史中的。我们人类的历史，多少归纳了一些人类的共同记忆和母题。这对创作者来说是非常重要的，我们要不停地对话，这样的方式其实是在刺激你现在的创作。

我当时写《安阳婴儿》，为什么故事要发生在安阳？安阳是殷墟的所在，是中国第一个有人类存在的集结地。我是个南京人，我干嘛要搞个安阳的故事？这完全是基于一种思考，这个故事是要有它的寓意性在的，是要有这个哲学判断在的。我想在当代给人性本身一个命题：如果说一个人下岗了，没钱了，在路上捡到一个婴儿，他本来想不管，但突然发现襁褓包裹里一张小纸条，说你要管的话，每个月能得到200块钱。这个时候你该怎

么办？这个事件是我跟前世，或者跟历史，甚至是跟人性的种种认知要形成一个悖论的。这个悖论的产生是从自我内部产生的，只有具备了一定的文学积淀、哲学积淀，以及对当代的思考、对人性的思考都到了一定程度以后，才能试着抛出这样一个课题。

做故事，就是不断对自己抛出一个又一个问题，抛出要解决的事情，然后才有影片。我相信每个导演都不一样，有的导演完全是靠生命经验来创作——像费里尼，包括我们国内的一些导演，也是在用生命经验做创作。有些导演不一样，像安东尼奥尼，就更加抽象。我也偏抽象，我不会一味地靠生命经验。在我已经拍摄的影片中，虽然大部分是所谓的“现实主义”电影，但并非全然来自我的生命经验。尤其有几部就完全是面对自我内心的理性探索。比如《重来》，比如《日日夜夜》。《日日夜夜》是我的第二部电影，尽管我拍的是内蒙古矿区的故事，但其实这个故事还是个关于我个人内心的故事。因为我也是个哲学爱好者，我当时就想拍一个中国版的《西西弗斯神话》，故事的核心是这样的：一个人犯了一个错误，他想改变这个错误，改变的结果是重新犯了一个错误。在这个观念的基础上，然后才有它所带动出来的很多东西，包括了现实生活中，那一代暴发户他们所面对的问题与困境。但是那不是我，那是我的表达——就是像《西西弗斯神话》里那样，我们不停地要推石上山，推到山顶之后一样还是要滚下来的，然后再推，然后再滚，如此不停的这样一个悲剧。这种思考不是说要你成为哲学家，而是说你要对哲学保持兴趣。

再说到叙事，说到文学。在文学面前，我们永远要保持谦虚。作为一个电影创作者，面对文学那千百年的历史，是要保持谦虚的。我们说契诃夫的小说，单纯从篇幅或者语言形式上来讲，是很简单的——人民文学出版社出的两本《契诃夫小说选》，一个星期就看完了。而在当代，特别是对现在搞电影的创作者来说，契诃夫是必读的。他的那些叙事，也不是完全反故事化，但他反情节化。但更重要的是，他的反情节化不是没情节，他反情节不是在那个绝对的意义上反对情节作为一种叙事要素在故事中的存在。他只是用诗意来阻断，来生成新的情节。他真正深入的这个部分，是他真正让人物自己生发前进的动作，而不是由作者拎着人物去开辟前进的空间。是基于一种对人物完全把握下的创作：你把人物想透了，人物该怎么走，他就应该怎么走。

从这一点上讲，我们还应该回到更早的托尔斯泰。

早在托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》的时候，他就遵从了安娜·卡列尼娜的内心世界与行动逻辑。托尔斯泰按照他之前的梗概情节推断，安娜·卡列尼娜是不会选择去死的，或者说安娜·卡列尼娜所遵从的那个所谓的伦理观，还是一个偏向于理性的伦理观。但是当他把安娜的心态与行动推入一个很深入的心理层面上去思考和论证的时候，他就发觉情况不一样了。那好，托尔斯泰不做任何判断，就选择继续深入安娜的内心。所以很多评论家——这个问题后来在文学史上引起了长久的争论——大家都觉得说，安娜是可以不死的，她不应该稍微给自己留点余地吗？为什么不能留呢？文学史上一直有这样的争论，直到现在。

最近，我微信上有一个朋友，他也是很爱读书的人，住在成都。他又提出了这个问题。他就提出说，他认为安娜完全可以不死，然后他惊讶地发现文学史上有过这个讨论。但是，我是认为，安娜是要死的。我也能理解安娜想死的那个瞬间，死亡的念头是一瞬间

的事，那一个瞬间就是安娜面对铁道的时候。尽管她那个赴死的趋向之前已经很明确了，但是在决定赴死的那一刻，多多少少也有它的偶然性存在。

这又让我想到某一年戛纳电影节，有安东尼奥尼的《奇遇》。这部电影讲了三个人——一对闺蜜和一个男人的故事。那一对闺蜜很要好，男的是其中一个的男友，三人一起去旅游。故事开始没多久，男人的女友突然失踪了。然后男人和女友的闺蜜一起找。那作为传统电影的观众，你肯定期待的是最后要告诉我找到或没找到？而这部电影不是这样的。到了中间部分，是第二次恋情的开始：男人和女友的闺蜜在寻找的过程中爱上了对方。这个结构对当代电影造成了很大的震动。所以说，有些时候电影是跑在文学前面的。再比如说安东尼奥尼的《蚀》，阿兰·德龙演的一部电影。那也是那种充满了迷茫的爱情——他们俩在那个古老的屋子里面的那种纠结，那种不确定感，是非常美妙的。除此之外，《蚀》里面有一段其实是非常重要的，就是他在交易大厅里面的一段戏。我一直在讲，那些你们眼中的“文艺片”大师，如果他们拍起商业片来，比谁都行。如果你们仔细拉片，看交易大厅买股票那个段落，那个段落作为一个商业片来讲，拍得太精确了，非常精确，而如果没有那一段的话，那个以交易所为载体所表现出的当时社会的不确定性就展现不出来。安东尼奥尼想说的是，这个世界就是这样的：我抛下去，通过一个手段我就能获得财富，但这些财富是被一个机器掌握的，并且连接彼此，以此成为了全世界。这就是他眼中世界的本质。他这段说的就是这个。如果说他不把这个拍得非常精准、精确的话，那这个爱的不确定性就是一种无病呻吟。

这就是我所讲的，当你们在看大师电影的时候，如果不了解当下的人性，或者现代人的异化所带来的困境，以及在一个消费社会、消费的奇观下，我们人应该何去何从的问题，没有这方面的一种忧思的话，那你就没法看懂。

我成长在八十年代，应该说我们非常得益于80年代的改革开放，西方思潮大量涌入。那时我不仅是个文学青年，也是一个哲学青年。说句实话，我哲学和美学读得比文学还更多一点。也是因为在那十年的一种对哲学的爱好，我能看明白很多电影。我后来到电影学院去——我是91年去的电影学院。那些同学，他们真看不懂一些电影。因为没有这样一种积累，没有对当代西方哲学、西方心理学，甚至人类学一些基础的积累——不是说多深，而是要了解——你要是不了解的话，是没法读懂所谓的当代西方电影的，是没法读懂现代派电影的，更没法读懂比如安东尼奥尼和费里尼的后期电影的——比如《八部半》，肯定是读不懂的，《甜蜜的生活》也不见得能懂，大概只能读懂它表面上的那个“故事”，比如父亲怎么样怎么样，他自己好像有点堕落等等，但其背后的深意不太能读懂。要知道，不是说好像那些电影题材和主题反正是60年代的东西，我们今后不拍这个东西。我跟你讲，就像蒙德里安那个冷抽象，他绘画出的那些个网格子，我们现在在好多热水瓶啊、床单上面都看见了。在本世纪初，那些东西就是真正的当代艺术。它过了四五十年以后，形成了一种流行趋势。而我在这里谈论的安东尼奥尼的电影、费里尼的电影这些其实到了80年代又为新好莱坞所用，深刻影响了科波拉他们这帮人。

我今天说的所有东西，都不可能教导你们拍好一个拿高票房的电影，这是我在这一要明确的。我只是说，有可能我们一起努力，继续为中国还能够给世界意义上的电影艺术做一些小小的推动，该如何做？我今天只能谈这些。我相信，在中传，我是可以跟大家来

谈这些问题的，在其他的地方聊这些或许还要谨慎一点。作为20多岁的年轻人，你们在一个什么都来得及的年纪，确实应该了解一点哲学。那些在80年代对我来讲是当代哲学，那作为现在来讲的话，这些问题是作为法国中学生的一个基本的人生教育来普及的。他们都认为这是一个人生与人性的基本课题。就这么简单。

其实仔细想的话，我们当代中国所暴露出的人性问题，是一个非常好的切入点。怎么说呢？我跟西方他们接触的时候感觉，他们好多问题其实是被遮蔽了，而中国是一个大暴露的时代——它是个原始积累的时代，是原始积累的二次积累，而且是在一个变异式积累的时代。它所造成的人性冲击，以及人性在那个积累阶段所裂变出的种种面目，可能是其他国家的一些人没法获得的。

我们在当下——这也是对我自己讲——在当下我们要保持敏感。我们所能获得的东西是足以领先国际的，真的是这样。因为他们一个是好日子过多了，还有一个是他们会被另外一些问题带偏。比如说欧洲，现在的核心问题是怎么和伊斯兰打交道；而在纽约市，他们的民众选出来了一个社会主义者。他们在所谓的发展和解决问题的过程中又走回来了，他们也开始对人性的那个最敏感的、最尖锐的、最容易破防的部分进行观察。

而现在，人人都有手机，摄影机就在我的手上。就这么简单。电影在今天，就在我们的左右手之间。原来你说拍电影，我还要去租一个机器，但现在每个人都可以拿手机去拍。说实话，我对你们说了那么多，还不如你们真的去拍，去试着从一点小事的裂缝中进入这个世界的大问题。

我最近总是觉得，我们活回来了。我经历过90年代，你看我们现在，无论是世界还是身边的所有事情，都回来了。我们看美国也好，看欧洲也罢，正义是什么东西？我们看不清了。80年代，“正义”是亮堂堂的两个字，而现在看，我总觉得这两个字的上面灰蒙蒙的，我都看不清楚。“战争”、“人性”，80年代都是刷刷的几个和探照灯一样亮的字眼，这些字眼让我知道该怎么去做。但我现在看不清，我就算看见了，也不敢那么理直气壮地喊出来说我看见了。这个就是当代。

对于当代社会，我有个最悲观的看法，就是——我们有很多事情交出去了。购物什么的都交出去了，时时刻刻提醒你，你喜欢买这个喜欢买那个。现在又来了个AI。如果说，文明的发展与传承是一个点到一个点的演进，那从某种意义上我们也是有幸的——我觉得我们有幸能看见那个点的迷失，看见那个点终末的位置上，不是我们人站在那儿，而是我们创造的一个“非我”。这很有幸，但同时，这也很恐怖。

所以，从这一点的意义上看，我反复要回到与强调电影的重要性，以及我们重新记忆的重要性。这两年我总认为，越是古典的越要读一读。因为那个记忆是很重要的，不是说你该用的时候你才拿出来。在那个瞬间，所谓的“你该用的时候”，那不是你提出的“我该用”，而是别人逼迫你、要求你、诱惑你，让你说你该用，于是乎你去找别人提供这样的记忆。但真正的问题是，我们在当下如何再焕发出一种自发的对于文明记忆的使命？是我自己说我要看、我想看、我看到了，并且我用我看到的東西反照出人性与世界。

这个机会在我们当下来看越来越少了，那电影的意义就又出来了。为什么在这个时候，人类又再次关注到了“电影”这个很重要的艺术形式？为什么突然就得到这样的力量？因为电影没被“异化”。电影在技术上看，它就是一个记录——当代的这些问题会腐蚀我，

但腐蚀不了一个摄影机。我只要打开摄影机，它自己就能记录。你要想，腐蚀人是多么容易的一件事情。你要说我现在有没有也被什么操纵了，我想我只能说，我只是尽可能抓住自己的头发不被淹没而已。诸位都不能说，现在的“我”完全代表了“我”。

但摄影机的可贵之处就在于，不论如何，它都多多少少有其客观性——因为它客观地抓取。从这一点上来讲——这里真的是讲到根儿了——在现在，我觉得我们可能比上世纪初的时候更加急迫地需要去强调电影性。在当下，你是连语言都不能相信了——维特根斯坦讲过，语言是不可信的，尤其是日常语言，正需要我们去抵制。人类最初是通过声音和视觉跟世界接通的，后来是实在没办法了，想要灭掉要吃我们的野兽，再后来又想要灭掉从我们中间分划出的敌人，才发明了语言，创造出故事和组织。我不是想说我们要反文明，但是要让人获得解放，回到与世界的直接沟通之中。

还有，就是要适当放松。有的时候我们冒出来的东西太杂乱，因为你在这个世界上，如果说读的经典不够多，然后大量地用手机代替阅读，那真的是有巨大的干扰性的。这样去获取信息，还不如一天有那么半小时放空自己。哪怕不想，你打坐的时候也会冒一点东西出来的，那些东西是经过平静的沉淀得到的，就会更加纯粹。

你要是真的对我刚才讲的有所了解，对哲学史、人类学、心理学，对该有的经典有所了解，那么你在叙事这个事情上，对于文学就会保持足够的谦虚。而真正的现代叙事的核心又是哲学，就这么简单。如果说你对叙事是感兴趣的，那么你就会思考，说，哎，他为什么这么叙事？在这里，你必将会对哲学感兴趣，会对心理学感兴趣。

我讲的这么多东西，请大家不要害怕。我说要读哲学、心理学，不见得非要去啃什么书。像我们80年代长大的这批人，我们其实是被小册子喂大的。大家要善于读一些小册子。因为我们不是搞哲学史的人，我们不需要看他的推导的逻辑过程。况且那些推导几乎百分之百——维特根斯坦的意义上讲就99.9%——是所谓“胡说八道”。每个人都是充满了偏见的。所以我也不是说让你去相信结论，而只是让你去思考一件事情：那些过去的人、那些现在的人，他们脑袋瓜里曾经最大的张力点在哪？这些东西是你要了解的。你要了解弗洛伊德的张力点，你要了解荣格的张力点，你要了解一下萨特的张力点，福柯的张力点。学习这些东西，小册子就行了。当然，要善于读好的小册子。我们80年代有很多好的小册子，马丁·布伯的《我和你》、保罗·蒂利希的《存在的勇气》等。谈及萨特，哪敢直接读他的《存在与虚无》，但你可以先去读《存在主义也是一种人道主义》——那是薄薄的一本书。或者你不读存在主义，直接读加缪的几本小说也可以，这些总好读吧。当然，加缪的哲学书也很薄。

总而言之，我希望大家能够保持一个兴趣，其实这些东西都不难获得。但是你接触跟不接触，你热爱不热爱，你有没有兴趣，其中的区分是太大太大了。我认为，干电影的门槛是极高的，为什么？你干文学——说句实话——你好好地把这些文学写作的语言练好，读几本文学名著，你真有可能发表小说。而电影不是的。电影真的是一个全方位的综合艺术。你叙事不好，视觉上缺乏适当的训练，或者认知层面上的哲学一点都不了解，在我看来，是没法拍好电影的。拍电影人人都会，但你想要拍好，还跟别人不一样——我还不是说跟别人比——就说你玩个游戏，比如围棋，你至少要知道围棋是有九段的，你才敢

从一段开始玩。同理，电影的最高级在哪里？这些东西是你要先去了解的，而这就有赖于对电影史的了解。不是说只是了解别人的历史，而是要把自己放进去琢磨。

我记得我读陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》的时候，我真的是觉得那些文字是像我写的，就是感觉那些句子像是从我心里面流出来的一样。也就是说，你要把你的问题放进去揣摩，你就会有兴趣，无论是你对历史的思考还是你读的那些经典。经典不是一座大山，那些经典曾经在前世是你的“山”，只是别人先建在那儿了。它和你是有亲缘关系的——而且是“直属”的亲缘关系。你以这样的态度去看待所有的经典，你会觉得它们都是很亲切的。我们是经典的对话者。在读的时候，我就觉得《卡拉马佐夫兄弟》思考的都是一些很根本性的问题。你要跟经典有共情能力，只有达到这种感同身受，达到这样一个所谓的“共情能力”，你才算是真正阅读经典。与经典的共情能力是很重要的，因为这些经典讲的也是这个世界最本质的、最普通的、最日常的戏剧，是关于生命的真相、希望与绝望的戏剧。它没有多么的故弄玄虚。我们要先学会和经典作品里面那些人物形成共情，这样才能够激发你的创作。你没有这样一种跟经典的共情力，跟文学史、哲学史的共情力，怎么来激发你的创作？你创造出来的东西是不够的。但凡有——哪怕有一点点的共情与理解——你都会有超越性。

我现在六十出头了，我去年还做了一次青年短片电影节的评委。我们这些人，看年轻人的东西一看一个准。一个年轻创作者他的素质涵养，他有没有过自我教育？他有没有过完全属于自己的思考？这些东西是一眼就能看出来的。有的时候，一个作品它高就高在那里。所以说，经典应该是要被重读的，我最近也在重读一些经典。

我记得黑泽明——有件事情我始终是非常惭愧的——黑泽明说，《战争与和平》他读了七遍。我还是一个文学爱好者，我还号称是作家，我就读了一遍，我一直想读第二遍，都还没有打起精神去重读。但是黑泽明读了七遍，人家还不号称是个文学青年，人家“只是个画画的”。最早我就讲为什么黑泽明能成为这样的大师？我时不时在思考这个问题。你看看黑泽明拍的那几个基于俄罗斯文学原著改编的电影，都非常好。像《白痴》，拍得非常好。黑泽明翻拍的莎士比亚的作品都非常好，比如《乱》，比如《蛛网宫堡》。

电影，绝对是站在已有的各类艺术形式上，集大成所生发出来的崭新的艺术形态。这句话一百年前有人讲，现在依然这么讲。更有甚者，你看巴迪欧的说法更严重，他说我们要拯救世界，拯救哲学，就是要靠电影。