

教育部人文社会科学研究项目基金资助（项目批准号：09YJAZH094）

| 光影论丛 |

GILLES DELEUZE ON CINEMA IMAGE

徐辉 著



有生命的影像

吉尔·德勒兹电影影像论研究

图书在版编目(CIP)数据

有生命的影像:吉尔·德勒兹电影影像论研究/徐辉著.—北京:北京大学出版社,2014.8

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-24356-5

I. ①有… II. ①徐… III. ①德勒兹,G.(1925~1995)—电影美学—美学思想—研究 IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第126921号

书 名:有生命的影像——吉尔·德勒兹电影影像论研究

著作责任者:徐辉著

责任编辑:王立刚

标准书号:ISBN 978-7-301-24356-5/J·0593

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn>

新浪微博:@北京大学出版社

电子信箱:sofabook@163.com

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

出版部 62754962

印 刷 者:北京中科印刷有限公司

经 销 者:新华书店

965毫米×1300毫米 16开本 24.5印张 393千字

2014年8月第1版 2014年8月第1次印刷

定 价:48.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

前 言

吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze, 1925—1995),法国后现代著名思想家,后结构主义者,也是止于目前唯一一个全面系统地研究过电影的思想大师。初步地阐述德勒兹关于电影的思想,是本书的主要目的。就此而言,把握他这方面的思想,第一个关键在于将电影理解为“有生命的影像”,它在按照自己的生命自足地生存。第二个关键是“生命”即“时间”,永不停息地变化是其根本的性格。第三个关键则在于:“生命”自身的变动会以两种形态的方式,或直接或间接地自行呈现自身。其中的两形态,关涉到的就是生命的两种存在方式,即“有机生命”和“非有机生命”。有必要强调:无论从哪个形态看,“生命”在自行展现的过程中都牵涉到两个方面:“有生命的影像”的“活动”和其“生命”本身。所谓其“活动”,德勒兹就将之称为“运动”。对于“生命”本身,他则称之为“时间”。进而言之,当“有生命的影像”以“有机生命”的形态呈现自身的“生命”之际,它是在间接地展现“生命”的风采。质言之,它是在通过自身的“运动”而间接地呈现“时间”,“时间”或者说“生命”是在“运动”的制约之中获得呈现。此刻的“有生命的影像”,就是“运动—影像”。与此有别,当“有生命的影像”以“非有机生命”的形态而呈现自身的“生命”之际,它是在直接地呈现“生命”的韵律。质言之,此刻,“时间”摆脱了“运动”的制约而获得直接的呈现。于是,“有生命的影像”化身为“时间—影像”。由此,我们看到了理解德勒兹电影思想的一个基本线索:从“运动”和“时间”的关系出发,分别理解属于两个不同生命形态的“有生命的影像”。准确地说,当“时间”在“运动”的控制下间接地呈现之际,“有生命的影像”便是展现着“有机生命”之风韵的“运动—影像”;当“时间”摆脱了“运动”的控制而直接呈现自身并操控“运动”之际,“有生命的影像”便是“时间—影像”,此刻“非有机生命”的实质获得彰显。申言之,“生命”总是会表现为不同的现象,如感知、情感、冲动、行动、回忆、梦幻、思考等等。因此,在

德勒兹的电影理论中,也存在着与上述种种生命现象相应的影像,这就是感知—影像、情态—影像、冲动—影像、行动—影像、回忆—影像、梦幻—影像、思考—影像等等。对于如此诸种影像的理解,同样需要从立足于“运动”与“时间”的关系,理解为两个不同的形态。当我们如此地理解了“有生命的影像”之际,也就从一个前所未有的角度理解了电影本身。在此基础上,我们会看到一个“电影创造”的崭新前景。要之,在德勒兹的电影理论中,还存在着一个重要的思想:宇宙万象及宇宙本身皆为“有生命的影像”。当我们从生命的视野出发理解了电影之际,我们也达到了对宇宙万象及宇宙本身的深刻理解。由此,我们说德勒兹的电影理论是一种别样的哲学,它在通过电影揭示宇宙的根本性奥秘:“时间”之韵。对于关注电影的人们来说,他们可以从德勒兹的电影理论中,获得丰富的电影学启迪;对于关注哲学的人们来说,他们则可以由此获得独具特色的思想性启发。只是,作为研究者,我们的工作只是尽力而为,实在不敢确保能够将德勒兹异常丰富的电影理论道说清楚。让我们怀着力求将之“阐明”的“冲动”和“诚惶诚恐”的“心情”,以“德勒兹电影影像论”为目标,惴惴不安地踏上注定是“试验性”的探索之路。

目 录

前言	(1)
引论 有生命的影像	(1)
第一章 “感知”与“情感”	(17)
第一节 感知—影像	(17)
第二节 情态—影像	(50)
第二章 “冲动”与“行动”	(105)
第一节 冲动—影像	(106)
第二节 行动—影像	(129)
第三章 “反映”与“关系”	(157)
第一节 反映—影像	(157)
第二节 关系—影像	(180)
第四章 “回忆”与“梦幻”	(221)
第一节 回忆—影像	(221)
第二节 梦幻—影像	(239)
第五章 “晶体”与“思考”	(265)
第一节 晶体—影像	(265)
第二节 思考—影像	(312)
余论 走向璀璨的生命之象	(367)
参考文献	(371)
索引	(377)
后 记	(387)

引论 有生命的影像

在现代生活中,电影是一个不可忽视的现象。尽管一些“烂片”曾让人们啼笑皆非,但毕竟还是会有精彩之作不断问世。这些精彩影片,总是我们会为之倾倒、感动。它们就像一个“灵魔”一般,漫射着一股迷人的力量,吸引、吞噬着我们。这股力量是如此地强悍,以至于我们无法摆脱、甚至沉浸于其中时根本不会想到要摆脱。

此时此刻,有一个极为有趣的“事件”正在发生:在电影面前,我们的自主意识趋于“消逝”。对此,中国古典美学称之为“忘我”。对于致力于思考电影的人来说,这是一个重大时刻。思考电影,我们需由此开始。

特别强调:电影,一部经典的电影,居然能够让有意识的我们丧失自主性而“忘我”。这里包含着一个重大的启示:电影拥有自身的“生命”^{〔1〕}。通俗地说,电影绝不是“死”的,它是一个“活”物。

将电影视为一个拥有自身“生命”的活物,意味着电影理论研究领域的一场“视野革命”。从以往的研究视野来看,人们习惯于将电影视为一个“死”的对象,等待着研究者站在自己的立场上对它予以分析、阐明。尽管在研究中人们无一不在暗中知晓、使用着电影“活性”、让我们“忘我”的强能,借助着电影的“生命”、“活性”。但是,由于将电影视为一个等待人们来研究的“确定性对象”、一个客体这一点过于突出,或者说研究者的主体化立场过于强劲,致使电影的“生命”始终处于时隐时现、扑朔迷离的境地。准确地说,我们只是在脱离那种“忘我”状态之后,将电影视为一个包含着某种秘密的“对象”并在与电影“面对面”的基础上,以自我为中心而展开着对电影的分析式探索。这便是以往电影研究的典型视野。在我们看来,这样的研究视野没有充分地尊重电影拥有能够将我们“吞噬”、让我们丧失自主性意识而“忘我”的魔力性事实:在电影的强悍魔力面前,我们没有主动性;相反,拥有自身生命强力、强能的电影始终

〔1〕 在德勒兹那里,“生命(vie)”一词更多是在“正处于生存之流程中”的意义上被使用的。

在“支配”着我们。立足于这样的事实,我们需要转变自己的立场和视野。简言之,研究电影,我们需要钻到上述事实“内部”,而不是与之“面对面”。这就要求我们必须将电影视为一个有生命的“活”物,时刻将它拥有自身的生命机能(如感知、情感、想象、思考以及意志、欲望等等)这一点保持在视野中,并致力于就其本然而描述之。

按此视野重新来审视电影,我们将看到一种崭新而精彩的电影理论。此即法国后结构主义思想家、止于目前唯一一位全面、系统地深入研究过电影的著名哲学家——吉尔·德勒兹的电影美学。

理解德勒兹的电影美学,我们首先需要牢记:在他那里,“电影”的本体即“影像”(image)^[2]。或者说,他关注的核心是“电影影像”,并且这还不是日常所谓传达某某既定内容的“电影影像”,而是“电影影像”本身^[3]。因此,在具体的研究过程中,德勒兹基本上悬置“故事”、“情节”等等日常被我们视为艺术作品之“内容”的层面以及从观影者立场出发审视电影的思路。即使在不得不提及时,也是为了更为深入地讨论、阐明“影像”本身。简言之,悬置故事、情节等,从而让“电影影像”现出潜存的新姿,是德勒兹研究电影的一个重要思路^[4]。

进而言之,德勒兹所谓的“电影影像”和我们日常理解的“电影影像”之间存在着明显的差异。具体到一部影片来说,我们倾向于将“电影影像”的单位理解为“单格影像”,由“单格影像”组成“镜头”,进而构成“蒙太奇段落”以及“整部电影”。但在德勒兹那里,“电影影像”可以是一个

[2] 法语词汇“image”,对应的中文意思主要有“形象”、“影像”等。从德勒兹的理论内蕴来说,姜宇辉将之译为“意象”是贴切的。只是,考虑到读者对于电影的理解习惯,本研究沿用“影像”这个译法。顺便向读者交代:本人几乎不懂法语,英语亦属有限,在本研究的过程,主要采取日文译本和中文译本对照研读的方式。在两种翻译出现不一致时,查对英译本,继而查阅法文本;如果依然无法理解,那么就只好请教于精通法语的师长、朋友(在此方面,尊敬的师长杜小真教授,同窗好友张颖、宁晓萌博士,同仁王杰文教授都给了我极大的帮助,在此表示诚挚的感谢!只是,研究方面的偏差只属于我个人)。在引注方面,凡是牵涉到德勒兹电影理论著作的,皆经本人按照上述读解方式进行了重译、调整。为此,全书在涉及到德勒兹的电影理论著作时,提供的是日文译本的信息。不过,海峡两岸的中译本(《电影 I:运动—影像》、《电影 II:时间—影像》,黄建宏译,台北:远流出版公司 2003 年版;《电影 2:时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社 2004 年版)同样为我提供了不容忽视的基础性启发,在此对译者深表特别的敬意!

[3] 德勒兹选择以“电影影像”本身为核心展开自己的研究,应该说与安德烈·巴赞所主张的“影像本体论”有着某种内在的联系。在电影理论领域,围绕“影像本体论”追究德勒兹与巴赞之间的关联,应该是一个有趣的话题。只是,我们在此无法展开。

[4] 这当然也与德勒兹关注“潜在”的哲学倾向相关,对此我们会在相应的章节予以说明。

“单格影像”，也可以是一个“镜头”、一个“蒙太奇段落”，甚至可以是“整部影片”。这是一个“向外扩延”的维度。与此同时，还有一个“向内细分”的维度：“单格影像”的一部分、甚至是部分的部分^[5]，在德勒兹看来都可以视为一个“电影影像”。总之，他是在一个“向外扩延”和一个“向内细分”的向度上来理解“电影影像”。并且，这样的“扩延”和“细分”都可以无限地进行，由此趋于“大而无外”、“小而无内”的境界^[6]。不过，从某种程度上说，在德勒兹的电影理论中，更为重要的是将“整部影片”仅仅理解为一个“影像”，而将“蒙太奇段落”、“镜头”、“单格影像”理解为这一“影像”之各种各样的“形变”。这一点，需要我们特别注意。

要之，理解德勒兹电影理论的“命门”，在于理解他的一个最为核心的观点：电影即“有生命的影像”^[7]。

对此，德勒兹指出：“电影呈现一种具有心智能力的质料”^[8]。其中的“具有心智能力的质料”，指的便是“电影影像”。所谓“拥有心智能力”，则再明确不过地说明了这是一种“有生命的质料”。进而言之，德勒兹在其电影论著中首次使用“有生命的影像”这个术语时，作为解释还并列了一个术语：“有生命的物质”^[9]，日文译者又进一步地附加了一点解释“(身体 corps 或大脑 cerveau)”^[10]。显然，这意味着将“有生命的影像”和“有生命的物质”(à jour une matière)相等同。对于“身体或大脑”我们将在后面适当之处详细解释，现在的问题是：将“物质”等同于“影像”，道理何在？对此，我们需要予以说明^[11]。

[5] 德勒兹关于“画框中的画框”思想，清楚地表明了这一点。(ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社2008年版，第27页。)

[6] 正是由此延展下去，德勒兹的电影理论得以呈现出哲学品格。

[7] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社2008年版，第111页。法语原文：“image ou matière vivantes”。在德勒兹的授课记录中，我们还可以明确地看到“活影像”(image vivante)的说法。(见吉尔·德勒兹：《电影II：时间—影像》，黄建宏译，台北：远流出版公司2003年版，第781页。)

[8] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第360页。日文译本原文为“知的に認識しうる素材”。法文原文为“à jour une matière”。内地谢强等人译为“心智材料”、台湾黄建宏翻译为“可理解性的物质”。我觉得“拥有心智能力的质料”更能表达它的意思，尽管不够精炼。

[9] “物质”与“质料”在法语中是同一个词(matière)，在中文翻译中有时还翻译为“材料”。

[10] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社2008年版，第111页。

[11] 考虑到行文的脉络，这里仅仅是做一点必要的说明。

如果我们为此审视德勒兹使用“有生命的影像”之际的语境,那么便可以发现:当时他是在哲学层面上谈论问题。这意味着提出“物质”与“影像”的同—性,他的根据在于哲学。准确地说,在于法国著名思想家亨利·柏格森(Henri Bergson)的哲学。在柏格森那里,他明确地将“物质(材料)”界定为“‘影像’的集合”,且强调它是“活着的”,是“一种自我存在的影像”^[12]。这牵涉到他一个根本性的观点:宇宙间的一切皆为物质,物质皆为“有生命的影像”。在接受这个观点的基础上,德勒兹分两个步骤对“物质”即“影像”进行了阐述。首先,他指出:在超越意识与事物的两分问题上,柏格森不同于胡塞尔(Edmund Husserl)所谓“任何意识都是关于某事物的意识”的观点,而主张“任何意识都是某种事物”^[13]。这意味着我们的世界只是一个物质世界,即“影像世界”。其次,“物质”在“运动”,即任何一个物质都处于与其他所有物质的交互作用(作用与反作用)之中而不得片刻停息。这就注定了任何物质、任何事物都处于瞬息万变之中。要之,这种变动还是主动的,而非单纯的被动,即它不仅因为受到其他物质、其他事物的作用而变动,而且还在作用于其他物质、其他事物(德勒兹将电影影像视为“自动机器”[automate]^[14],便与此相关)。由此,我们可以看到两点:第一,一切事物皆为“影像”,因为它在变动、瞬息万变,无法被视为某个恒久不变的实体。宇宙以及宇宙万象,都不过是“暂时性的影像”。正是据此,德勒兹在“物质”与“影像”之间划了等号^[15]。第二,如此的瞬息万变、主动地变动,恰恰是“生命”的特征。作为“影像”的“物质”拥有“自动”的能力,便意味着它必定拥有自己的“生命”。因此,德勒兹指出:“运动—影像(image-mouvement)与流动—物质

[12] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第1、2页。引证时我们将原译文中的“形象”换作“影像”,依据是在原文中它们对应的都是“image”这个词。

[13] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第102页。

[14] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳,法政大学出版局2007年版,第360页。

[15] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第106页。在德勒兹的授课记录中,“影像=运动=物质”、“影像=物质=运动”是非常明确的说法。(见吉尔·德勒兹:《电影II:时间—影像》,黄建宏译,台北:远流出版公司2003年版,第766、781页。)

(*matière-écoulement*) 是严格同一的”^[16], 并判定“影像”即“有生命的影像”^[17]。质言之, 当他说“电影呈现一种具有心智能力的质料”之际, 同时便意味着“电影影像”即“有生命的物质”=“有生命的影像”。

然而, 在此我们还需说明: “电影影像”作为“有生命的影像”还具有一种极为重要的特殊性。辨明这一点, 我们将说明德勒兹为何如此地关注电影。对此, 让我们从日文译者附加的解释(将“有生命的影像”解释为“身体或大脑”)出发。

应该说, 这个解释并不难理解。通俗地说, 凡属有“生命”者, 皆有“身体”和“大脑”。因此, 无论何种“有生命的影像”, 都可以说有自己的“身体”与“大脑”。只是, “生命”一词, 在德勒兹那里同样不是日常习惯中理解的“生命”。因此, “身体”和“大脑”也都有着不同往常的特别含义。

具体地说, 在日常生活中, 我们习惯于将“生命”归于“有机体”, 而不认为“非有机体”(non-organisation)、例如物质微粒也有“生命”。但在德勒兹那里, “有机体”拥有的“生命”, 仅仅是“生命”的形态之一。当柏格森主张“任何意识都是某种事物”时, 他显然已经将“意识”归于事物。这意味着“物质”拥有自身的“意识”, 即“生命”。只是, 这是另一种形态的“生命”, 德勒兹将之称为“非有机生命”(vie non-organique)^[18]。相应地, 对于前一种形态的“生命”, 我们可以称为“有机生命”(vie organique)。

由此出发, 我们可以顺理成章地推演出三点: 第一, 不论是我们日常习惯中的有生命者还是无生命者, 实际上都拥有自己的“生命”。即便是

[16] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》, 財津 理、斎藤 範 訳, 法政大学出版社 2008 年版, 第 106 页。

[17] 当然, 德勒兹和柏格森在对电影的看法上有着明显的差异, 分歧的核心在于是否存在静态性的“固定切面”。柏格森在谈论电影时, 认为存在“固定切面”, 并据此认为电影提供“运动幻影”。这一观点, 受到了德勒兹的批评。只是, 德勒兹也认为柏格森已经看到了“固定切面”不存在。准确地说, 他强调: 正是柏格森, 第一次在《物质与记忆》中看到了“活动切面”。在如此评析柏格森的基础上, 德勒兹从“运动”的角度, 阐明了“有生命的影像”的事实。这是《电影 I: 运动—影像》第一章的一个核心主题。

[18] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》, 財津 理、斎藤 範 訳, 法政大学出版社 2008 年版, 第 92 页。在《感觉的逻辑》中, 德勒兹也使用了“非有机生命”这个术语(顺便指出, 译者将之翻译为“无机生命”, 不妥), 并且认为这是对“有机组织”的超越, 更深入地借助阿尔托的观点指出: “有机组织不是生命, 他囚禁了生命。”(见吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根: 感觉的逻辑》, 董强译, 桂林: 广西师范大学出版社 2007 年版, 第 54—55 页。)

一个物质微粒,也同样拥有自己的“生命”,只不过这种“生命”是一种“非有机生命”而已。相应地,日常所谓的“有生命者”,也必然拥有一个“物质层面”,即“非有机层面”^[19]。这就注定了它拥有两个不同的生命层面:有机层面和非有机层面。准确地说,它同时拥有两种“生命”：“有机生命”和“非有机生命”。只是,对于日常所谓的“有生命者”而言,在平时它呈现的是“有机生命”,其“非有机生命”始终处于被遮蔽之中而不得呈现。第二,既然如此,那么我们就必须承认任何事物(影像)作为一个“生命体”,都必然地具有自己的“身体”与“大脑”。要之,如此拥有“身体”与“大脑”的“生命体”,必定包含着所有的“生命机能”,并于自身的存在中展现为各种各样的“生命现象”,如感知、动情、回忆、思考等等。第三,对应于上述“生命”的两个层面,“身体”和“大脑”及其所包含的“生命现象”,注定也都有两个层面,如“有机身体”和“非有机身体”、“有机大脑”和“非有机大脑”^[20]。

然而,我们还需强调:“身体”与“大脑”不可能截然分开,它们是一体的。在《感觉的逻辑》中,德勒兹对这一点说得很明确^[21]。应该说,“身体”和“大脑”,只不过是看待同一个生命体的两个维度。它们共同构成一个自身运作的“自动机器”:自行生存的生命体。同时,“有机”与“非有机”这两个层面也无法截然分开,它们同样是一体的,永恒地处于“互包互动”中。只是,为了阐明其中的奥秘,我们必须分而言之,或者说除此之外我们尚没有别的办法。就各种不同的生命现象来说,谈论“身体”之际,主要关涉到的是诸如“感知”、“动情”、“冲动”等等,而谈论“大脑”之际,主要关涉的则是“思考”。

在此基础上,我们得以更深入地说:“生命体(有生命的影像)”作为“自动机器”,在“有机”与“非有机”层面上分别对应着“心理现象”和“精

[19] 在这方面,法国当代哲学家、现象学家莫里斯·梅洛-庞蒂后期关于“世界之肉”的观点深具启发。他说:“我的身体是用与世界(它是被知觉的)同样的肉身做成的”。见莫里斯·梅洛-庞蒂:《可见的与不可见的》,罗国祥译,北京:商务印书馆2008年版,第317页。

[20] 这几个说法不是德勒兹的直接用语,能够说的是“非有机身体”,关涉到他的一个重要概念,即“无器官身体”。在此,我们不妨先将之理解为一团“活肉”。详细阐述参见本书第五章第一节第二部分。

[21] 在那里,德勒兹结合对弗兰西斯·培根的绘画表明了脑袋和肉的一体不二关系:“脑袋是肉体,……一块脱离了骨头的坚实肉体”。“肉本身也是脑袋,脑袋成了肉的没有具体定下位置的力量”。参见吉尔·德勒兹:《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社2007年版,第32页。

神现象”，即“有机层面上的心理现象”和“非有机层面上的精神现象”。从“心理”与“精神”这两个层次出发，德勒兹又将作为“有生命的影像”的“自动机器(生命体)”分别称为：“心理机构”(psychomécanique)和“精神自动装置”(automate spirituel)^[22]，或者“心理自动机器”和“精神自动机器”。进而言之，所谓“心理自动机器”，指的就是“有机体”，它的生命活动，即“有机生命”的运作遵循着日常所谓的心理学规律。与此不同，所谓“精神自动机器”，指的则是“非有机体”，它的生命活动，即“非有机生命”的运作不服膺于心理学规律。

更进一步说，“有生命的影像”的所有生命现象，如“感知”、“动情”、“冲动”、“回忆”、“梦幻”、“思考”等等，无一例外地都具有两个层面，即“有机”的“日常层面”和“非有机”的“纯粹层面”。例如，就“感知”来说，我们将会看到，其中就包含着日常所谓的“感知”和“纯粹感知”(perception pure)^[23]；“思考”也有不同于日常意义之“思考”的“纯粹思考”(pensée pure)。在德勒兹那里，“有机”的“日常层面”属于“实在”(actuel)^[24]领域，而“非有机”的“纯粹层面”则属于“潜在”(virtuel)领域。关注“潜在”领域，或者说通过“潜在”而重新理解“实在”，则是德勒兹思想的核心主旨。

要之，所有的“生命现象”以及它们各自的“实在”与“潜在”，都已经在作为电影影像的“有生命的影像”中，经验性地自动展示着自己本然的面貌。这便是电影影像作为“有生命的影像”的独特性所在，同时也是德勒兹如此系统、如此深入地关注着电影的原因：通过电影阐明“生命”的秘密。

尤其值得强调：德勒兹认为，“有生命的影像”呈现自身各种各样的

[22] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2*時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第360页。

[23] 详见本书“感知—影像”部分。

[24] 在德勒兹的理论中，法语词“actuel”、“virtuel”以及“réel”是一组相关的词。大体上说，“réel”的意思主要是“真实(的)”。“actuel”的意思是“实际(的)”、“实存(的)”、“实在(的)”等意思。但对德勒兹而言，它应该还带有某种事物正在滞留于日常所谓“真实”之中的意思。因此，张在建在翻译《什么是哲学？》时将之译为“实显(的)”；日文学者在翻译《电影》时译作“現働的”，即中文中的“现前(的)”。与之相对，“virtuel”的意思则是“潜在(的)”、“潜存(的)”或“虚拟(的)”等。权衡各个方面，我们在本研究选择了将“actuel”翻译为“实在”、将“virtuel”译作“潜在”这种译法。只是有必要说明：无论“实在”(actuel)还是“潜在”(virtuel)，都属“真实”(réel)。

“生命现象”时有两个同时并存、如影随形的途径：“运动”和“时间”^[25]。通俗地说，“有生命的影像”自身拥有两个不可分割、“互包互动”的方面，在经验性地呈现层面上，“有生命的影像”本身便是“运动”和“时间”的“皱褶”(pli)、复合体。于是，“运动”和“时间”构成了德勒兹通过电影探究生命现象的两个基点。如他所言：“电影采用一种画面的自动运动，甚至一种自动的时间化：这是基础，这是我试图研究的两个方面。”^[26]有趣的是让德勒兹着迷的、电影自身的“自动运动”和“自动时间化”之中的“自动”。“运动”和“时间化”皆属于影像之“自动”，无论是“自动运动”还是“自动时间化”，皆为“生命”的自行表现。这再明确不过地再一次证明了电影是一个“活”影像，即拥有自身生命的“有生命的影像”。

只是，我们需要明确：在德勒兹那里，“运动”和“时间”都不同于日常的理解，而拥有特别的含义。

首先说“运动”。它作为“有生命的影像”之“活”的表现方式，平时我们习惯于将之理解为空间形态的“位移运动”或“行动”。例如，如果看到某人从A地到B地，或者说某人在“舞蹈”，那么我们便会说他在“运动”。但是，德勒兹所谓的“运动”，指的还是“有生命的影像”自身的“本质的活动性”、“纯粹运动”(mouvement pur)^[27]。按照我们的理解，他所谓“运动”，根本地指的是“有生命的影像”的“活”性。作为这种“活”性的表现，不惟上述的“位移运动”或“行动”，其中还包括“有生命的影像”自身的“感知”“动情”“回忆”“梦幻”“思考”等等。

其次看“时间”。德勒兹指出：“唯一的主体性是时间，在时间的根底里被捕获的非历时性时间，我们置身于时间之内，而不是相反。”^[28]“主体性决非我们的主体性，而是时间，即灵魂或精神，换言之潜在。”^[29]其中的

[25] “时间”一词，对于仅仅关注电影的读者过于哲学化，笔者建议这些读者可以将之理解为电影影像的“征兆”、“征象”、“症候”、“趋势”、“气象”、“氛围”、“气氛”、“韵味”、“神韵”等。

[26] 吉尔·德勒兹：《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》，刘汉全译，北京：商务印书馆2005年版，第67页。

[27] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社2008年版，第43、44页。

[28] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第113页。

[29] 同上书，第114页。

“我们”同样是一个“有生命的影像”。如前所述,宇宙间的一切皆为影像,且皆为“有生命的影像”。由此,我们说,这里的“时间”作为“有生命的影像”之“生命”的呈现,是一种直接呈现。如此的“时间”,绝不是日常的“线性时间”、“钟表时间”,或者说“经验论时间”,而是“纯粹时间(*temps pur*)”:精神、灵魂,或者“主体性”。在此意义上,“时间”即宇宙间唯一的“精神”、唯一的“主体性”:宇宙之灵。质言之,“纯粹时间”即本体论层面上的“生命”本身。尤其值得注意的是:“时间”即“潜在”。这意味着“时间”的彰显必定是“潜在”的澄明;关注“潜在”,就意味着关注“时间”、关注“生命”,反之亦然。

要之,“有生命的影像”的“运动”与“时间”之间构成了一个“互包互动”、如影随形的复合体。两者的关系表现为两个不同的方面:一方面,“运动”凸显而间接表达“时间”。此时的“运动”有一个确定性的规范:“感知—运动模式”。换言之,“运动”在按照“感知—动情—冲动—行动”这个链条运转,即在“感知”的同时“动情”,接着引发“冲动”,最后形成“行动”这样一个确定路线循环延伸。与此同时,间接地表达“时间”。在此,“时间”从属于“运动”。此时的“有生命的影像”具体到电影领域即“运动—影像(*image-mouvement*)”。另一方面,“时间”直接自动地表达自身,并且支配“运动”。在此,“运动”从属于“时间”,它不再按照上述确定模式而运作,相反它脱离“感知—运动模式”这个规范而变为“脱轨运动(*mouvement aberrant*)”。此时,“有生命的影像”具体到电影领域即“时间—影像(*image-temps*)”。

由此,我们看到,“生命”有两种经验性地自动表达自身的形态:“运动—影像”的形态和“时间—影像”的形态。就前者而言,规范性“运动”统辖着“时间”,在突出呈现影像“运动”的基础上间接呈现着“生命(有机生命)”;就后者而言,“时间”统摄着脱—规范性的“运动”而直接呈现着“生命(非有机生命)”。相应地,无论是“运动”还是“时间”都有两种表达自身的不同形态。从“运动”来说,就是统辖着“时间”而突出地将自身呈现为规范性“运动”的形态和受“时间”统辖而顺带地将自身呈现为脱—规范性的“运动”。从“时间”来看,则是受规范性“运动”统辖而间接地呈现自身的形态和统辖着“运动”而直接地呈现自身的形态。

换个角度看,这其实是“生命”的奥秘在“实在”与“潜在”两个不同层

次上的表现。在统辖“时间”的“运动”，或者说受“运动”统辖的间接“时间”层面上，日常“实在层次的生命”奥秘将获得呈现。申言之，“实在”意义上的感知、动情、冲动、回忆、思考等等的实质也将在此获得呈现。根本地说，这属于“有机层面的生命现象”，因为“有机”意味着一个完美运作的系统、一种完美的组织，而此时此刻的“运动”和“时间”都处于“感知—运动模式”的组织之下，都已被“有机化(organisation)”。相反，在统辖“运动”的“时间”，或者说受“时间”支配的“运动”层面上，呈现的则是“潜在层次上的生命”的奥秘，即“潜在”意义上的感知、动情、冲动、回忆、思考等等。此时，“有机生命”正处在逃脱“有机化”的最后界线上，它所呈现出来的“生命现象”属于“非有机化的生命现象”。前一个层面涉及到的是“有机生命”，而后一个层面涉及到的则是“非有机生命”。

要之，当我们说电影从事着“自动运动”和“自动时间化”之际，则意味着“有生命的影像”的一切奥秘都将由此自行地以经验的方式呈现自身。无论是“有机”层面的日常性“实在生命(有机生命)”，还是“非有机”层面的本源性“潜在生命(非有机生命)”，都在经验性地自动向我们展现其自身。这便是电影中所发生的事。正是因为电影已完美地呈现着“生命”，它才吸引了德勒兹，使其遍历电影的所有重大领域，成就了一套深刻的电影哲学。

顺便指出：德勒兹的电影美学(电影理论)，毫无疑问也是一套哲学，因为在这里涉及到的诸如“生命”、“精神”、“运动”、“时间”等等问题，实际上皆为典型的哲学问题。然而，我们强调：当他结合电影将此类哲学问题一一阐明之际，同时便留下了一种发人深省的电影理论，启发性相当强劲。并且，这种启发还不仅仅限于电影鉴赏，也关涉着电影创作。准确地说，在德勒兹那里，电影理论和哲学是无法截然区分开来的，因为在他看来，哲学即创造概念的一门艺术^[30]，电影理论的对象恰恰就是电影诱发的概念^[31]。在哲学和电影理论之间存在着相通性，就像在哲学家和电影

[30] 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张建译，长沙：湖南文艺出版社2007年版，第201页。

[31] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局2007年版，第385页。

作者以及艺术家之间存在着相通性一样^[32]。前面我们在阐释“有生命的影像”之际,直接用哲学上的结论来解释电影影像,从而得出电影影像也是“有生命的影像”的做法,依据的便是德勒兹如此的思想。

回到他的电影理论,我们重申:德勒兹展开这样一套电影美学的基本前提便是将电影影像理解为“有生命的影像”。在此基础上,他具体地展开这套电影美学的方式,则是他所谓的“影像分类学”^[33]。

从事“影像分类学”,理所当然地需要一个分类的思路。德勒兹的思路主要就是影像自身之“生命现象”的自行呈现。由此,我们将会看到他进行“影像分类”的基本线索。

概而言之,德勒兹的“影像分类学”在最基础的层面上,将影像分成了两个大的类别:“运动—影像(image-mouvement)”和“时间—影像(image-temps)”。如此做法的依据在于前面我们已经谈到的电影影像作为“有生命的影像”自动呈现自身“生命”的两个基本的向度:“自动运动”和“自动时间化”。有必要再次强调:“有生命的影像”同时便是“运动—影像”和“时间—影像”,之所以将之分别称为“运动—影像”和“时间—影像”,仅仅是因为它的“运动”或“时间”在呈现之际地位不同。具体地说,当“有生命的影像”之“运动”占据优势地位而“时间”只是被间接呈现时,它就是“运动—影像”;反之,当“时间”直接呈现、占据支配地位并统辖着“运动”之际,它便是“时间—影像”。这两类影像,分别对应着“有机生命(实在生命)”和“非有机生命(潜在生命)”的经验性呈现,它们构成了德勒兹审视各个具体的生命现象的两个层面的基本视点。

具体地说,“有生命的影像”在自动表达自己的“生命”之际,会具体落实于各种不同的“生命现象”:感知、情感、冲动、行动、回忆、梦幻、思考等等。诸如此类的“生命现象”都会在不同的时刻凸现出来,并占据优势的地位。于是我们发现:在德勒兹的影像分类中,出现了“感知—影像

[32] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 385 页。

[33] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 1 页。

(image-perception)、“情态—影像 (image-affection)”^[34]、“冲动—影像 (image-pulsion)”、“行动—影像 (image-action)”、“回忆—影像 (image-souvenir)”、“梦幻—影像 (image-rêve)”、“思考—影像 (image-pensée)”等等。需要指出,如此的诸多影像,都包含着两个层面:“有机”和“非有机”,或说“实在”与“潜在”。在“有机”或“实在”层面上,它们都属于“运动—影像”,在“非有机”或“潜在”层面上,它们则属于“时间—影像”。相对而言,当它们归属于“运动—影像”之际,它们将主要突出地呈现自身的“日常”实质;只有在属于“时间—影像”之际,才会更鲜明地呈现出其“纯粹”实质。

在“运动—影像”向度上,所有生命现象都置身于“感知—运动情境 (situation sensori-motrice)”中并按照“感知—运动链条”而依序发生、运转、延伸。如果这个链条出现障碍、发生断裂,那么就会出现一种新的情境:“纯声光情境 (situation purement optique et sonore、纯视听情境)”。此时,所有的生命现象都将置身于“纯声光情境”而归属于“时间—影像”的向度。换言之,随着“纯声光情境”的降临,“时间—影像”将同时现身。

[34] 这里牵涉到两个法语词汇“affect”和“affection”。两者都是名词,且都有“情感”的意思;后者还有“爱”、“喜爱”、“爱情”等意思。在英文中“affect”是动词,“affection”则是名词。前者有“感情”、“情感”、“影响”、“感动”、“打动”等意思,后者则有“慈爱”、“喜爱”、“钟爱之情”、“爱慕”、“感情”、“意向”、“倾向”等意思。在中文翻译中,人们的译法也不统一。从冯炳昆翻译德勒兹的《斯宾诺莎的实践哲学》的情况看,“affection”有“情状”、“感触”、“情感”、“分殊”等意思,“affect”则有“感受”、“情感”、“情绪”、“情状”等意思。通过考察,他主张将“affection”翻译为“情状”,将“affect”翻译为“感受”(见吉尔·德勒兹:《斯宾诺莎的实践哲学》,冯炳昆译,北京:商务印书馆2004年版,第55、56页)。刘云虹、曹丹红在翻译《批评与临床》时,也将“affection”译为“情状”,将“affect”译为“情感”(见吉尔·德勒兹:《批评与临床》,刘云虹、曹丹红译,南京:南京大学出版社2012年版,第49页[译注])。在《何谓哲学》的两个中文译本中,内地译者张祖建将“affect”译为“感受”,台湾译者林长杰则翻译为“情感”。在翻译《感觉的逻辑》时,董强将“affect”译为“情感”。在翻译德勒兹的电影著作时,内地谢强等人将“affection”翻译为“情感”,台湾黄建宏则译为“动情”。对于“affect”,黄建宏翻译为“动情力”。日译本翻译也有分歧,《电影I:运动—影像》的译者将“affection”译为“感情”,相当于中文的“情感”,将“affect”翻译为“情动”,相当于中文的“感情”、“情绪”。在《电影II:时间—影像》中,“affection”则被翻译为“情动”。由此可见,这两个词汇都关涉到我们平时所说的“情”,确实很难区分;但细致地看,“affect”和“affection”皆有“情”动于其中。前者侧重于对“情动”之实的描述,后者则侧重于对“情动”之态的描述。据此,我们主张将“affection”翻译为“情态”,取“情动之态”的意思;这个译法和上述的“情状”最为接近。相应地,“affect”则应翻译为“情感”,侧重于对“情动之实”的标示。这样一来,我们用“情态—影像”来翻译“image-affection”,意思是它自身是一个呈现着自身之情态的影像,它所呈现的是自身的“情感(affect)”。

为说明“时间(生命)”的奥秘,德勒兹天才地制造了一个时间模型性的影像类型:“结晶—影像(image-cristal)”。

在此,我们重点需要说明“感知—运动情境”与“纯声光情境”各自的含义、它们之间的差异以及关系。

所谓“感知—运动情境”,指的就是“有生命的影像”按照“感知—运动模式”运作的情境。在此情境中,“有生命的影像”会按照“从感知到动情到冲动,最后出现行动”这样一个模式不断地循环延伸。在此,重要的是当“有生命的影像”因为受到某种冲击而“动情”之际,整个运动链条会出现一个趋于断裂的、同时也是至关重要的“时间性间隙”。通俗地说,对于一个正在按照“感知—运动模式”而“行动”着的“生命体”来讲,“动情”之际它的“行动”必定会“停顿”,即出现某种“生命体”的“愣神儿”时刻。以我们为例,在生活中,当我们感受到某种“刺激”之际,便会出现这种“愣神儿”的情况。此刻,我们一定处于“动情”之中。对于这种“刺激”,我们究竟该如何反应,该做出何种“行动”,那只能是“回过神儿”之后的事情。如此的“愣神儿”时刻,在生活的常态中会显得极为短暂,以至于我们甚至意识不到它的存在。但实际上它的存在却是一个不容否认的事实,不论它多么短暂。如此的“愣神儿”时刻,便是上述运动链条趋于“断裂”的“间隙”。我们之所以说这个“时间性间隙”至关重要,是因为它意味着以“行动”为标志的“运动”中内涵着一个“断裂”时刻,我们所谓的“动情”恰恰就发生在这个时刻。因此,我们说:占据如此“间隙”的,便是“情感—影像”。进而言之,在它的前面是“感知—影像”,因为如果冲击我们的刺激没有被“感知”到,那么我们便不会“愣神儿”。它的后面则是“冲动—影像”,继而是“行动—影像”,即“愣神儿”之后我们形成了回应这种刺激的“冲动”,并由此做出相应的有效回应,即“行动”。

由此可见,在“感知—运动情境”中,运动链条并非完美无缺,其中有一个作为裂痕的“间隙”。只是,在这种情境中,“间隙”会被迅疾地跨越。“生命体”如果没有跨越这个“间隙”,就不可能做出相应于刺激的“行动”;“行动”一旦发生,就一定意味着“生命体”已顺利地跨过了这个“间隙”。它之所以被如此容易地跨越,则是因为上述刺激完全在“生命体”的习惯性应对能力之内,即它只需根据习惯便能够对刺激做出回应。

然而,重要的是:在难以跨越这个“间隙”之际,这个“间隙”会变得不再短暂,甚至会变得无限地长。如果还用我们做例子的话,那么这就是我

们遭遇到强烈刺激或者超出习惯之外的全新刺激之际的情况。面对如此的强力刺激,我们将会暂时,或永恒地失去回应能力。如果是暂时无力回应刺激,那么我们会较长时间滞留于“愣神儿”状态。在这种状态中,我们暂时会成了一个纯粹的“看客”。只能“看”和“听”,而无力、无能行动。在这种状态中,我们自然而然地会进入“回忆”以寻求“回过神儿”的途径。如果多次“回忆”最终都无法让我们摆脱这种困境,那么我们便会陷入所谓的“幻想”。同时,所有这一切也会在我们所说的“有生命的影像”身上发生。当它滞留于这种“愣神儿”中时,便会突出地进入“回忆”。在此刻,它便化身成为“回忆—影像”。如果它求助于“回忆”而无法摆脱这种困境,那么它便会进入“幻想”,此时的它则化身成为“梦幻—影像”。

但是,如果“回忆”和“梦幻”都无法让“有生命的影像”脱离“愣神儿”状态,那么就一定意味着上述“动情”的“间隙”变得无限地长。如果是这样,那么就一定意味着“有生命的影像”一直置身于“愣神儿”状态中。此时此刻的“有生命的影像”所置身于其中的“情境”,即“纯声光情境(纯视听情境)”^[35]。由此可见,所谓“纯声光情境”,便是“有生命的影像”所处的让自己一直“愣神儿”的情境。在其中,它只能任由情境将自己包裹,仅仅作为一个单纯的“看客”、“听者”而存在,没有与之相应的任何有效行动。深入地说,正是在如此的情境中,“有生命的影像”开始展现它自身的“潜在”。由此,纯粹层面的感知、动情、回忆、梦幻、思考等一切生命现象都将获得展现。与此同时,“纯粹时间”也会在经验层面上暴露自身的秘密。此刻,“有生命的影像”便会化身成为“时间—影像”,此即德勒兹所谓的电影影像的“自动时间化”。

最后,我们强调:在对各种具体的生命现象之影像的具体界定中,德勒兹的视角是“有生命的影像”在不同的时刻所发散出来的“征兆”或者

[35] “纯声光情境”即发散着“纯粹声光”的情境。所谓“纯粹声光”指的就是尚未被人为地组织、编码的“光色”和“声音”。例如,日常生活中,当我们遇到“红灯”时便会停车,此时红灯的“红色”便是已经被编码的“光色”。针对这种现象,当我们追问我们对“红色”进行如此编码的依据时,我们便会想到我们依据的是“红色”本身。此时的“红色”,便是“纯红色”。日常所谓的红旗的红、红衣服的红等等,都是被我们编码之后的“红”,它们都已经变成了标示某种事物的工具,失去了“纯红色”的本然特色。进而,当生命体置身于“纯声光情境”之际,就等于处在直面如此的“纯粹声光”,即使想对它们进行编码也未找到编码途径或编码手段的迷雾之中。此时生命体能够做的还仅仅是“看”和“听”,因此“纯声光情境”也被称为“纯视听情境”。在正文的第三章第二节的相关部分,我们会结合皮尔士(另译:皮尔斯)的“第一度”以及稍后的相关内容进行详细的说明。

说“征象”。质言之,根据影像此时此地所发散着的“征兆”对之进行界定。所谓“征兆”,即此时此地“有生命的影像”自身之“生命”的突出表现形态、势能^[36]。如果将一部影片仅作为一个“有生命的影像”看待的话,那么当它化身为不同类别的“有生命的影像”之际,一定会有不同的“征兆”。正是依据如此的征兆,德勒兹将“有生命的影像”区分为不同形态的影像,视为不同类别的“符号”(signe)。因此,在他那里,“影像分类学”同时便是“电影符号学”(Sémiologie)。只是,我们需要说明:从思想来源上说,德勒兹接受的是美国逻辑学家皮尔士(Charles. Peirce,另译:皮尔斯)的启发。基本的思路是按照某个影像所发散的征兆而将之界定为不同的符号;且同一个影像在不同的时刻会作为另一类符号。因此,在此意义上,德勒兹的“电影符号学”应该称为“电影符征学”,“符号分类”应该称为“符征分类”;从便于人们理解的角度,我们愿意将之直接称为“征兆学”(Sémiotique)^[37]。基于对“征兆学”的关注,我们会发现在德勒兹谈到某个影像时,一定会揭示出它自身的征兆,并用相应的名称将之称为某种符号。并且,对于同一个影像,德勒兹又致力于从“结构层面”和“生成层面”来审视其征兆。因此,任何一个类型的影像都至少拥有两种不同的征兆,同时至少作为两种不同的符号而存在^[38]。

让按照上述线索,我们进入对德勒兹电影理论的具体阐述。首先看“感知—影像”与“情态—影像”。

[36] 按照目前生活中的用语,便是人们所谓的“气场”。例如,当我们说某个人的“气场”很强、很特别的时候,说的其实就是他的势能,征兆。

[37] 这里牵涉到对“signe”的翻译问题。在中文中,它一般译为“符号”,在学科上一般对应于“符号学(Sémiologie)”。但在德勒兹那里,他使用的是“Sémiotique”这个源于皮尔斯的词汇。因此,台湾学者黄建宏将“signe”翻译为“符征”,并用“符征学”或“符征逻辑学”翻译“Sémiotique”(见吉尔·德勒兹:《电影 I:运动—影像》,黄建宏译,台北:远流出版公司2003年版,第24页)。我们认为直接理解为“征兆学”更容易彰显它的意思。

[38] “电影征兆学”在德勒兹的电影理论中并非突出的内容,其突出的是“影像分类学”。在本研究的具体展开中,也主要关注他的“影像分类”。对于相应影像之“征兆”,我们会尽力阐述,但暂不作为重点。

第一章 “感知”与“情感”

在德勒兹的电影美学,或者说影像分类学中,“感知—影像”和“情态—影像”极为重要。它们不但牵涉到两种类型的“有生命的影像”,而且也牵涉到德勒兹关于“纯粹电影性”,乃至“纯粹艺术性”的核心观点^[1]。鉴于此,本章在重点阐明“感知—影像”和“情态—影像”的各自内涵的同时,将着力阐明德勒兹“纯粹电影性”的思想。

第一节 感知—影像

所谓“感知—影像”,指的是突出地呈现着自身“感知”的“有生命的影像”。申言之,“感知—影像”必然是一个“有生命的影像”,所有的“生命现象”,诸如“情感”、“思考”、“回忆”等等都必然同时在场。我们将此时此刻的“有生命的影像”称为“感知—影像”,原因只在于它最为凸显的是“感知”这种生命现象。

在此基础上,我们需要特别强调两点:第一,“感知—影像”是最为基础的电影影像,或者说是电影影像最为基本的层面。没有这个层面,电影就无法成立。之所以这么说,是因为“感知”是“呈现”的基础。对于一个“有生命的影像”来说,它不可能“呈现”出一个自己根本就没有“感知”到的事物^[2]。就像一个人没有办法向我们展示一个他根本就没有“感知”到的事物一样。重要的是:电影作为一个“有生命的影像”必须向我们“呈现”某些事物。只有这样,电影才能够成立。理由很明显,我们无法想象一个从来不向我们“呈现”任何事物的电影。由此可见,对于“有生

[1] 在《什么是哲学?》的第七部分集中表现了这一观点。这一观点构成了德勒兹关于“艺术”的核心观点。

[2] 在“感知”层面上,电影作为“有生命的影像”,给我们的呈现的便是自身的“感知”。只是,从内涵上看,我们可以说它呈现的是它“感知”到的事物。

命的影像”来说,必须向观影者“呈现”某种事物是它作为电影影像而存在的前提。为此,它必须先行地对被呈现者有所“感知”。因此,“感知”并“呈现”是作为电影的“有生命的影像”最为基础的功能。正是据此,德勒兹在批判皮尔斯影像论的基础上,将“感知—影像”称为“零度类型”的影像^[3]。进而,当“有生命的影像”作为其他类型的影像而现身时,其中也包含着“感知”这个层面,“感知自身便能够延伸到其他影像之中”^[4]。例如,当“有生命的影像”最为突出的是它的“思考”之际,我们会将之视为“思考—影像”^[5]。但此时此刻,它的“感知”作为一个基础层面依然在场,否则“思考”这种“生命现象”就不可能被“呈现”。严格说来,任何“有生命的影像”都是“感知—影像”,只是“感知”并非总是凸显。界定“感知—影像”的关键不在于“有生命的影像”之“感知”的唯一性,而在于它的突出性。普遍地说,任何类型的“有生命的影像”都意味着所有的“生命现象”同时在场。届时它凸显何种“生命现象”,它便会化身为相应名称的影像。第二,“感知”在此指的是“有生命的影像”自身的“感知”。当我们说某个电影影像是“感知—影像”时,说的不是它在让观影者的“感知”发生,而是说它自身在“感知”,并且在突出地呈现自己的“感知”。如此突出地呈现出来的“感知”,便是此时此刻“有生命的影像”之自身生命的经验性标志。

就此而言,德勒兹探讨“感知—影像”的根本目的,就在于彻底阐明“有生命的影像”自身的“感知”,由此揭示出作为“生命现象”之一的“感知”的全部秘密。对此,我们将看到德勒兹的要点有二:第一,阐明“双重感知系统”,以明确日常所谓的“感知”和纯粹意义上的“感知”。第二,通过对“感知—影像”三态的阐释,具体而微地阐明“感知”的不同实质与征兆。

所有这一切工作的出发点,便是在“感知”层面上深入追问电影中经常被人称道的“主观影像”和“客观影像”。

[3] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第43—44页。

[4] 同上书,第44页。

[5] 本研究的第五章第二节我们将集中讨论这个影像。

一、感知—影像二层面

面对电影影像,将之明确地区分为“主观影像”和“客观影像”,是我们在以往思考电影时一个常见的做法。自然而然地,在“感知”层面上便会有“主观感知—影像(image-perception subjective)”和“客观感知—影像(image-perception objective)”的区分。然而,德勒兹却指出:在这里有一个非常困难却有极端重要的问题,这就是“客观感知—影像和主观感知—影像各自是怎样现身的?又是根据什么将它们区分开来的?”〔6〕

我们先看“主观感知—影像”和“客观感知—影像”的现身。按照我们平时的理解,“所谓主观影像,便是被一个‘具有一定资格的人’看着的事物,或者说是始终被某个属于影像之整体的事物正看着的影像之整体。”〔7〕简言之,所谓“主观影像”,一定是被属于这个影像整体的某个作为主体之组成因子观看着的影像,即“主观影像”本身便是某个主体性“影像构成因子”眼中的影像。这意味着它的现身方式是通过某个主体的“观看”。换言之,面对一个影像,当我们能够找到使它成立的主观观看者的时候,它便是“主观影像”。在此,我们可以设想两个前后相继的电影镜头:第一个镜头呈现一个“举目观望者”,第二个镜头呈现这个观望者看到的“景象”。那么,作为第二个镜头的影像便是“观望者(主体)”看出来的“主观影像”。相应地,面对第一个镜头,当我们无法发现使它成立的观望者之际,我们便将之称为“客观影像”。

应该说,按照如此的理解,能否找到影像的观望者,似乎是区分“主观影像”和“客观影像”的标准。但是,这个标准一旦运用于下面的电影影像,那么立即就会出现难以解决的问题。

在阿尔波特·莱文(Albert Lewin)的《潘多拉》(*Pandora and the Flying Dutchman*)中,影片的开始是一群人在海滩上奔跑、聚集的全景镜头。对此,我们无法发现它的观望者,因此需要将之视为一个“客观影像”。但是,随着镜头的展开,我们发现:这个镜头其实是从海滨公寓的阳台上伸出的一架望远镜从遥远的高处看到的景象。也就是说,这是一个一直被属于这个影像整体的某个组成因子(望远镜)看着的影像。在这个意

〔6〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 127 页。

〔7〕 同上。

义上,它则必须被视为“主观影像”〔8〕。如果读者觉得这个例子过于陌生的话,那么我们不妨回想一下《大话西游》(*A Chinese Odyssey*)的开场:同样是一个全景镜头,一个女子骑着毛驴在一片沙漠中行走。按照上述定义,这完全是一个“客观影像”。但是随着镜头的展开,一个窥探者从银幕的下沿进入了画面。这则意味着上述所谓“客观影像”其实是一个属于影像整体的因子(窥探者)眼中的影像,即一个“主观影像”。

关键在于开头必须被视为“客观影像”随后又必须被视为“主观影像”的这个影像是同一个镜头,同一个影像。如此一来,这个影像究竟属于客观还是属于主观,便变得扑朔迷离、难以分辨。因此,德勒兹说:我们平时关于“主观影像”和“客观影像”的定义并不严格,它们都仅仅是一种“名号性(nominale)定义”〔9〕,即有名无实的定义。我们根本无法按此定义找到“主观影像”和“客观影像”两者之间的严格界线,只能在两者间疲于奔命。为解决这样的问题,法国著名电影学家让·米特里(Jean Mitry)给出了一个精辟的描述:“半主观影像(image mi-subjective)”〔10〕。在德勒兹看来,这是一个富有启发性的观点。它意味着即便是平时在我们眼中最为纯粹的“客观影像”,也是一个“窥探者”一直“看着”的影像。这个“窥探者”便是“摄影机”。任何的电影影像都是“摄影机”观看出来的影像。尽管摄影机并不在影像之中呈现自身,但这并不意味着摄影机是一个局外人。理由很简单,当摄影机变为活动摄影机之际,明显已经呈现着自身的主动性,并且决定着影像以何种面貌呈现。例如,在移动镜头中,摄影机时而追随着人物,时而跑到人物的前面、侧面等等都决定着人物的不同呈现方式。应该说,这已经是电影中司空见惯的现象。相对于影像中的人物,活动摄影机不再满足于一个被动的角色,而是变得主动、能动〔11〕。质言之,它变成了一个“主体”,在它面前,影像将不得不随着它的变动而变换着自身的呈现模样。据此,德勒兹强调:摄影机是能动的摄影机,它“不和出场人物相混淆,也不是一个局外人”,而是一个时刻伴随着

〔8〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 128—129 页。

〔9〕 同上书,第 137 页。

〔10〕 同上书,第 130 页。

〔11〕 同上。

出场人物的“伴存在(être-avec)”、“共存在(Mitsein)”^[12]。由此看来,即使是平时最为纯粹的“客观影像”,也只能是摄影机主体眼中的“主观影像”。

此时此刻,如果我们思考平时所谓的“主观影像”,那么便会看到另一个更为有趣的现象:在这样的电影影像中,存在着两个主体,影像中的人物和摄影机。这是一种“双主体(deux sujet)”现象。只是,其中的人物会现身而变得可见,而摄影机则始终在隐匿自身。正是基于如此的现象,德勒兹暂时脱离了关于“主观影像”和“客观影像”的区分问题而更进一步地关注这一现象的深刻之处:影像中的人物主体总是在摄影机主体的观看之下进行观看;一个主体总是在另一个主体的“感知”之中进行“感知”。

作为对如此“双主体”的“共存在”现象之普遍性的深入阐发,德勒兹将自己的视野拓展到了哲学领域、艺术领域和语言领域等。

在哲学领域,德勒兹分析了关于思维的、笛卡尔的著名概念“我思”。对此,他指出:“当经验论主体存在于世的时候,它必然同时在超验论主体之中被反省(反映),超验论主体思考经验论主体,经验论主体在超验论主体之中自行思考。”^[13]在笛卡尔那里,“我思”这件事指的是“我思考我在思考(我怀疑我在怀疑)”。换言之,“我在思考(我在怀疑)”时刻处于“我思考(我怀疑)”之中,在为“我思考(我怀疑)”的“思考(怀疑)行动”之“宾格”而自行展开。通俗地说,在“我思”这件事之中,很明显地有两个主体(“我”)同时在场,即“共存在”。其中,第一个“我”是“超验论主体”,当我们在日常展开“思考”时,不会经验到它的存在。第二个“我”是“经验性主体”,当我们在“思考”时,始终在经验着它。于是,就出现了这样的局面:“经验性主体”在展开“思考(我在思考[我在怀疑])”之际,始终处于“超验论主体”的“思考(怀疑)”之中,并被“超验论主体思考(怀疑)着”。易言之,作为“经验论主体”的“我”,时刻都置身于“超验论主体”的“我”的“思考行动”之中自行“思考”。此即在哲学的“我思”领域中存在的“双主体”、“共存在”现象。

在艺术领域,德勒兹指出:“当一个主体展开行动之际,必然有一个凝

[12] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第130页。

[13] 同上书,第132页。

视着如此主体展开行动的另一个主体在场,并且这另一个主体通过剥夺前一个主体的自由、据为己有而掌握着前一个主体的行动。”^[14]应该说,这在艺术创作领域表现得非常明显。例如,“我在表演”,这件事情必然置身于一个凝视着它的另一个“我”的凝视之中,即“我凝视着我在表演”。并且,其中占据决定地位的是“第一个我”,“我在表演”中的“第二个我”则处于被掌控地位。究竟该怎样表演,“第二个我”受到“第一个我”的掌控。“第一个我”剥夺了“第二个我”的自由并据为己有。正是在这种情况下,艺术创作活动在进行。

如此看来,“第一个我”宛然一个拥有自由意识、掌控一切的独立性“看客”,而“第二个我”则在机械式地创作。但是,这仅仅是宛然如此。柏格森就强调实际的情况并非如此。实际上,无论在哲学领域,还是在艺术领域,“双主体”归根到底总是属于同一个人,它们两者之间并非彻底分离的关系。准确地说,它们的共存,只不过意味着在两种视点之间人自身的摇摆,一种“精神的往复”^[15]。此为在艺术领域中“双主体”的“共存在”现象。

同样,在语言领域也存在着如此的现象。在此,德勒兹分析的是借助巴赫金(Mikhail Bakhtine)的语言学资源建构自己电影理论的意大利电影理论家兼电影导演帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)的“自由间接话语(discours indirect libre)”^[16]。简言之,巴赫金语言学理论指出的是这样一种语言现象:“依存着其他言说行为的言语而在其中展开的言说行为。”^[17]在文学作品中,这就表现为作者替代主人公表达主人公话语。例如,“他说,景色多美啊!”其中,“他”是一个“言说者”,但这句话不是“他”的直接话语,而是另一“言说者(作者)”的话语。“作者”在替代“他”表达着“他”的感受。“他”的感受之所以能够获得表达,所依据的是“作者”的“言说行为”。然而,“作者”替代“他”言说的还是“他”的感受,因此作者的“言说行为”又依据着“他”。在这里,一方面意味着上述柏格森所说的

[14] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 132 页。

[15] 同上。

[16] 该短语相应的英文是“free indirect speech”,目前理论界人们也将之译为“自由间接言说”等。

[17] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 131 页。

“精神的往复”已经在其中发生、运作,另一方面则意味着“作者”的“言说行为”是一种深入到“他”内部的“言说行为”,等同于“他”在作者的“言说行为”之中自由地“言说”。据此,帕索里尼提出了“自由间接话语”这个著名观点。他说:“作者完全深入其人物的内心,他不仅采纳了人物的心理,而且也采纳其语言。”又说:“自由的、间接的话语则更带自然主义(naturalisme)的色彩,因为这是一种没有引号的真正直接的说话,因而更需要使用人物的语言。”还说:“如果一个作家‘模拟’他的一个人物的语言,那你就处于人物的心理状态之中,同时也就处于人物的语言之中,因此,从语言学上讲,自由的、间接的话语是不同于作家的正常语言的。”^[18]很显然,这意味着在语言领域中存在着一种“双主体”的“共存”现象。

要之,帕索里尼认为:“对应于电影影像的,……是一种自由间接话语。”^[19]简言之,“自由间接话语”标示的是电影影像的实质。根本地说,电影影像作为一个“有生命的影像”总是在表达着自己,否则我们也无法看到电影。但有趣的是,在电影影像作为一个“主体”自行表达的同时,还有一个“主体”在表达。这就是摄影机,能动的、“有生命”的摄影机。准确地说,电影影像作为一个“主体”是在“摄影机主体”的表达之中自由地自行表达自身。因此,这同样是一种“双主体”的“共存”现象,即上述我们通过“主观影像”和“客观影像”之间的往复现象所看到的。

通过上述分析,我们看到:在如此“双主体”的“共存”现象中,两个主体,一个是彰显的,而另一个是隐匿的;一个是现身的,一个是潜在的。换言之,一个是经验性的,另一个是先验性的。然而,我们需要突出强调:这种现象在电影领域非常独特。之所以这么说,是因为通过电影影像,不但是原本彰显的、现身的、经验性的主体会呈现在经验领域,而且隐匿的、潜在的、先验性的主体也会进入经验领域。这等于说:电影影像作为“有生命的影像”,同时在经验层面上展现着“现身的生命”和“潜在的生命”。德勒兹异常看重电影的原因就在于此:无论是“实在”,还是“潜在”,尤其是“潜在”都在经验层面上获得了展现。

[18] P. P. 帕索里尼:《诗的电影》,载《外国电影理论选》(下册),李恒基、杨远婴主编,北京:三联书店2006年版,第475、477页。

[19] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局2008年版,第130页。

深入地说,在电影领域,“先验性的主体”便是“摄影机主体”。如前所述,这个能动的摄影机,随着移动镜头的出现,已经在经验层面上自行展现,并且导致了电影影像的表达形态的变化。一些伟大的电影大师,还有意识地利用这一点来成就他们伟大的电影。德勒兹特意指出的便是帕索里尼、安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)、戈达尔(Jean-Luc Godard)、贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci)和埃里克·侯麦(Eric Rohmer)等人。他们偏执狂式地让原本隐匿自身的“摄影机主体”凸现而出,创作着一种“极为奇特的电影”,这种“极为奇特的电影赢获了一种‘使人感觉到摄影机’的爱好(goût)”^[20]。

具体地,德勒兹借助帕索里尼指出:这首先表现为一种“强迫性”、“固执的取景”^[21]。例如,让摄影机极其固执地等待这角色(人物)的人镜、说话,然后出镜,自己再度摄取着空无的空间。在如此的“固执”中,凸现出来的便是“摄影机一意识(conscience-caméra)”,因为如此的“固执”直接便是能动的摄影机自身的“固执”。进一步说,“摄影机一意识”的凸现,意味着在以往电影中一直处于隐匿状态的、“潜在”的、先验性主体(摄影机主体)的经验式出场。

要之,这是一种开发“潜在”、先验领域的行动,这种行动致力于让“潜在”以经验方式获得呈现。在德勒兹看来,这是帕索里尼的一种“偏执性”。从电影主题看,这种“偏执性”的表现就是通过某种日常所谓“极端下作”的影像,将一个人类日常生活中永恒性地隐藏着的隐秘世界予以经验性展现。如此行为登峰造极之作,便是他的《索多玛 120 天》(*Salò o le 120 giornate di Sodoma*)。在这里,帕索里尼揭示了人自身深层的极端“恶劣性”和“丑陋性”,从而让“人”自身成了一个巨大的“问题”。如果没有这样的电影,人有可能一生都无法经验性地感受到自身在先验领域本然存有的巨大问题。据此,帕索里尼呼唤着对人自身的重新理解,昭示

[20] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 133 页。另见 P. P. 帕索里尼:《诗的电影》,桑重、姜洪涛译,载《外国电影理论文选》,李恒基、杨远婴主编,北京:三联书店 2006 年版,第 484、485—486 页。

[21] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 134 页。另见 P. P. 帕索里尼:《诗的电影》,桑重、姜洪涛译,载《外国电影理论文选》,李恒基、杨远婴主编,北京:三联书店 2006 年版,第 479 页。

着一种“新人类”的诞生^[22]。申言之,他在用一种极端边缘性的现象,颠覆、解构着神圣的中心,从而促发着、追求着一种在日常中心性、天经地义性之类的准则“垮塌”之后的“原创”。与他相近,从事着同样工作的人,还有戈达尔、安东尼奥尼、侯麦等,只是他们各自的方式、程度和侧重点有所不同^[23]。回到电影影像我们发现:它所表现的已不仅仅是日常性的内涵,而是通过自身而表达着一个原本“潜在”的世界。通过一个“在场者”,让一个“潜在世界”呈现,便是诗的本性。于是,电影成为帕索里尼声称的“诗意电影(cinéma de poésie)”^[24]。

根本地说,电影影像拥有一种“诗性意识”,它可以将“潜在”置于经验的层面。当我们带着这种“诗性意识”,排除影像所表达的社会性、文化性内涵而重新审视电影影像之际,发现的便是影像自身之生命的层面,即“日常的生命”和“潜在的生命”在“经验层面”上的同时展现。从影像制作的角度来说,凸现这一切的方式,便是对“潜在”的、先验性的“有生命的摄影机”的特别凸现。

此时此刻,如果我们站在“感知”的立场上,重返这种“双主体”的“共存”现象的话,那么便可以轻易地看到:这种现象意味着一种“双重感知系统”的存在。通俗地说,当影像在银幕上展开自己的“感知”,即观审自己、观看世界之际,同时都有一个匿藏的摄影机在“感知”着它,即观看着它以及它的世界。

要之,影像“感知”和“摄影机感知”其实同属于“有生命的影像”,因为摄影机并非外在于影像,相反它属于影像本身。因此,这两个层面关涉到的其实是“有生命的影像”本身的“感知”,或者说它们即“有生命的影像”之“感知”的两个层面。分而述之,这是两种不同的“感知”：“日常感知”和“纯粹感知”,即日常生活中的“感知”和潜在领域中的“感知”。作为“有生命的影像”的“感知—影像”来说,其实是“双重感知”的复合,即两种“感知”相互叠合组成的“皱褶”。

关键就在于这里的“双重感知”。在德勒兹看来,影像作为“有生命的影像”总是一个“皱褶”。在借助巴洛克艺术阐释莱布尼兹(Gottfried

[22] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 135 页。

[23] 同上书,第 134—136 页。

[24] 同上书,第 134 页。

Wilhelm Leibniz)的思想时,他认为巴洛克艺术便是在不断地制造“皱褶”,并将“皱褶”区分为两个层次:“物质的重褶”与“灵魂中的褶子”;前者在下层,后者在上层^[25]。前者是可见的、实在的,后者是不可见的、潜在的。但在艺术领域都已成为可经验的。换言之,任何“有生命的影像”都是“实在”与“潜在”的皱褶。如此的“皱褶”,在“电影影像”那里,便表现为它的“可见性(visible)”与“可读性(lisible)”的复合^[26]。前者是“实在”的,后者则是“潜在”的,但两者都已变成了“可经验”的。再对应到“感知—影像”,出现的便是上述所谓“双重感知”的复合,即“实在感知(日常感知)”与“潜在感知(纯粹感知)”的复合。如此的复合、“皱褶”,构成的便是所谓“双重感知系统”。

扩延地说,整个宇宙便是一个浩瀚的“有生命的影像”,同样是一个“实在”与“潜在”的“皱褶”。在潜在层面,任何宇宙内的影像(不论是宏观还是微观)都同时与其他所有的影像进行着“交互作用”。在物理学上,人们习惯于将之称为物质间的作用与反作用(只是物理学并没有将物质视为“有生命的物质”、更没有将之视为“有生命的影像”,如此看待物质的是德勒兹^[27])。正是据此,德勒兹将宇宙称为“普遍性变幻的宇宙”:“所有的影像都以自身的所有方面、并通过自身的所有部分要素,与其他的各种各样的影像进行着作用与反作用”^[28]。从“感知”的角度说,这就等于任何一个影像都在同时“感知”着宇宙中的任何一个影像,同时它也被宇宙间的所有影像“感知”着。这便是“潜在”的“感知系统”。

深入地说,德勒兹指出:“普遍性变幻的宇宙”是一个无中心的“影像宇宙”。上述“感知系统”,就属于这个无中心的宇宙。进而,所谓任何一个影像都在同时“感知”着所有其他影像,意思就是它同时“捕捉(préhension)”到了所有的其他影像。根本地说,对于事物的“感知”,便

[25] 德勒兹:《福柯 褶子》,杨洁译,长沙:湖南文艺出版社 2001 年版,第 149 页。

[26] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 24、30 页。

[27] 同上书,第 105、106、113、115 页。在此,我们认为这种观点的直接源头是亨利·柏格森。如果从西方思想史上看,或许应该将其中的“物活论”思想家包括在内。

[28] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 105 页。

是“捕捉”^[29]。质言之,在“普遍性变幻的宇宙”层面,“感知”作为“捕捉”是一种“全面捕捉”。易言之,宇宙间的任何一个影像(事物)都同时“捕捉(感知)”着宇宙万象以及宇宙本身。这便是德勒兹所谓的“纯粹感知”、“潜在感知”。

与此同时,“有生命的影像”不但在全面地“捕捉”、“感知”宇宙间的其他所有影像,同时也在有选择地“捕捉”、“感知”其中的部分影像。这就到了日常层面。换言之,从日常层面看,“有生命的影像”还会依据一个中心(即使是临时的)有所选择地“感知”,仅“捕捉”某些影像^[30]。此时此刻,它会任由一些无关紧要的影像从自己的“感知视野”中流逝,而只将自己感兴趣者收归视野之内。这正是我们平时对“感知”的理解:仅仅“感知”让我们自己所感兴趣的东西,而对那些自己不感兴趣的东西则视而不见^[31]。此即“日常感知”、“实在感知”。

由此,我们看到的便是两个层面的、或者说两个不同的“感知系统”:潜在性“感知系统”和日常性“感知系统”。这两个系统意味着同一个“有生命的影像”的两种“感知”,或者说它的两个“感知”层面:对应于潜在性“感知系统”的“潜在感知”、“纯粹感知”,即“全面性客观感知”;对应于日常性“感知系统”的“实在感知”、“日常感知”,即“选择性主观感知”^[32]。

对于这两种的“感知”的不同,我们需要强调两点。第一,“纯粹感知”发生于“普遍性变幻的宇宙”中。这个宇宙是一个“无中心”的宇宙,即使有中心,也只是“临时性中心”。因此,“纯粹感知”作为一种“全面捕捉”,不受任何“中心”限制。相反,“日常感知”一定会受到一个中心的限制,正是这个以这个“中心”为尺度,“有生命的影像”展开它的选择,无视

[29] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 116 页。

[30] 对于日常的我们来说,这个中心,或者说选择的标准主要就是“有用性”、与自己的“相关性”。应该说,这是柏格森在《物质与记忆》一书中阐明的一个主要观点。

[31] 现象学的“视域”理论曾经谈到过这样的现象:我们实际上感知到了视域中的一切,但是凸现出来的总是其中的一部分。例如,我们在一个庞杂的人群中寻找自己的一个朋友。在发现这个朋友之际,我们实际上同时看到了自己视野中的所有人,但是除了自己要寻找的这个朋友之外,我们总是对其他的人视而不见,宛然没有感知到他们一样。实际上,这里存在着两个感知系统,一个是凸现出来的,一个是潜在存在的。

[32] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 116 页。

和中心无关者而仅将相关者留住。与此同时,宇宙也不再是一个“普遍性变幻的宇宙”,而是一个宇宙万象都在依循着那个“中心”而变幻的世界,即我们日常所理解的“现实世界”。第二,“日常感知”是一种“选择性主观感知”。所谓“选择”,本身便意味着“主观性”的在场、凸显。相反,“纯粹感知”则意味着无选择地“全面捕捉”,这里“主观性”已经消隐。因此,“纯粹感知”也被称为“全面性客观感知”。因此,德勒兹强调:“对于感知来说,在诸多影像关联于某个中心性或特权性影像(人类)而变动的场合,这个感知便是主观的;关于始终置身于事物之中的感知,在所有的影像以自身所有方面、于所有部分间,彼此关联地变动的场合,它便是客观的。”^[33]换言之,在此德勒兹重新给出了关于“主观影像”和“客观影像”的“实在性定义(telle définition)”。所谓“主观影像”,就是某个“中心性或者特权性影像”所“感知”到的影像。所谓“客观影像”,则是“始终置身于事物之中”、“非中心性或非特权性影像”所“感知”到的影像。易言之,“实在感知”、“日常感知”层面上的影像,皆为“主观影像”;“潜在感知”、“纯粹感知”层面上的影像都是“客观影像”。

要之,对于“纯粹感知”和“日常感知”,我们都不能作绝对的理解。在此意义上,我们强调:没有纯而又纯的“主观影像”和“客观影像”。我们之所以这么说,是因为“纯粹感知”和“日常感知”总是叠合为一体的“皱褶”。

顺便指出,这意味着从来没有纯粹意义的“主客两分”,有的仅仅是“主客一体”。日常所谓的“主观”和“客观”,都不过是相对的说法。毫无疑问,德勒兹在此给出的不仅是对电影影像的一个深刻理解,同时也提供着重要的哲学启示。

现在的问题是:如此的“双重感知”因为一个属于“实在”、“日常”领域,一个属于“潜在”、“纯粹”层面,这就注定了“潜在感知”、“纯粹感知”总是不在经验领域中获得“呈现”。进而,如此“潜在感知”的意义,也始终处于晦暗不明的深渊之中。这便是我们日常生活中,在“感知”方面遇到的实际情况。电影中的“感知—影像”的重大意义由此凸显出来。它的特色恰恰在于同时在经验的层面上呈现着这两种“感知”。尤其是让

[33] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 137 頁。

“潜在感知”在经验层面上获得“呈现”。

揭示这两种“感知”的经验性呈现,正是德勒兹讨论“感知—影像”的一个核心目的。对此,他讨论了“感知—影像”的三种形态和三种不同征兆。

二、感知—影像三形态

在德勒兹关于“感知—影像”的思想中,“三形态”理论是一个核心。其中的主要内容是:揭示通过如此影像形态呈现出来的“感知”之奥秘,包括“日常感知”和“纯粹感知”的奥秘。

所谓“感知—影像”的三形态,即它的固态、液态和气态。应该说,这是德勒兹借助物理学之“物质三态”的理论对“感知—影像”的细分。在此,“感知—影像”被细分为“固态感知—影像”、“液态感知—影像”和“气态感知—影像”。严格说来,这是“感知—影像”自行“呈现”自身“感知”的三种方式。正是据此,“日常感知”和“纯粹感知”的奥秘都获得了经验性的呈现。相应于此三形态,“感知—影像”也散发着三种不同的影像征兆。

我们首先来看第一种形态:“固态感知—影像”。

1. 固态感知—影像与固态感知

阐述德勒兹关于“固态感知—影像”的思想,我们需要重申“感知—影像”的“呈现”机能。

具体地说,在德勒兹看来,“有生命的影像”总是自行“呈现”着自己的生命现象。无论它怎样“呈现”,在自行“呈现”自己的生命奥秘这一点上都是肯定的。质言之,“有生命的影像”不但在经历着自身的“生命”,同时也在“呈现”着自己的“生命”。

当“有生命的影像”作为“感知—影像”现身之际,相应的情况便是:“感知—影像”作为凸现着自身“感知”的“有生命的影像”,它不但在自行“感知”,而且同时在“呈现”着自己的“感知”。正是在怎样“呈现”自身的“感知”方面,“感知—影像”表现出了不同的方式和形态。第一种形态便是“固态感知—影像”。简言之,所谓“固态感知—影像”,即突出“呈现”自身之“确定性感知”的“有生命的影像”,由此获得展现的便是“固态感知(perception solide)”的奥秘。从电影影像来说,它涉及到的主要是作为“固定镜头”的“感知—影像”。

具体地,让我们结合德勒兹的论述先看几个例子。在讨论中,德勒兹曾经粗略地将“感知—影像”对应于全景镜头^[34]。一部电影的开端,交代环境的全景固定空镜头,一般就是“感知—影像”。因为此时的影像,最主要的便是展示出自身“感知”到的环境。只是,交代环境的镜头,并不见得都是全景镜头,它完全有可能是固定中景空镜头,例如小津安二郎(Yasujiro Ozu)的电影便经常如此。不过,这里的重点在于“有生命的影像”在突出地展现着自身的“感知”,即作为“感知—影像”而现身。

针对如此作为“感知—影像”的、“明确地交代环境”的镜头,我们从两个角度来说明:“呈现”的“内容”和“呈现”本身。就“呈现”的内容说,“感知—影像”在“呈现”着“明确的环境”。然而,就“呈现”本身来说,它意味着一种“感知”的形态:影像在“感知”着“明确的环境”,确定不动地“感知”着“明确的环境”。具体地说,“确定性”地“感知”着影像中的所有事物,例如山川河流、花草树木等等。质言之,“有生命的影像”确定不变地“捕捉”着影像中的事物。

关键就在于这种“确定性”的“捕捉”,它关系到“感知—影像”的“特殊存在方式”。

对此,德勒兹借助对帕索里尼的理论课题分析指出:“感知—影像的特殊存在方式通过‘自由间接主观的影像’而展现出来,并且自由间接主观的影像便是在摄影机—意识中之影像的反省之物。”^[35]其中,对“自由间接主观的影像”的理解是一个关键。就前面我们已经谈到的“双重感知系统”来说,所谓“自由间接主观影像”指的就是在“摄影机—主体”的“感知”当中展开着自身之“选择性感知”的影像。详言之,当帕索里尼说电影影像、包括“感知—影像”的实质在于“自由间接话语”时,无疑意味着有一个“双主体”的“共存在”,即“双重感知系统”的存在。通俗地说,

[34] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 126 页。但需要注意:全景镜头并非一定是“感知—影像”。严格说来,判定一个影像是否是“感知—影像”的标准不在于景别,而在于它是否突出地呈现自身的“感知”。只要是在突出地呈现着自己的“感知”,即使是一个特写镜头,它也必然是一个“感知—影像”。德勒兹只是为了更好地说明问题,才临时性地将“感知—影像”对应于全景镜头。在他后来的阐述中,可以明显地看到“感知—影像”并不局限于全景镜头,而是包括着所有景别的影像。

[35] 同上书,第 136 页。

“有生命的影像”总是在“双重感知系统”之中,或者说它总是拥有两个不同的“感知”层面。因此,任何一个“有生命的影像”,都是在一个“主体”之中的“主体”。落实到“感知—影像”,它必然是在一个“主体”的“感知”之中进行“感知”的“主体”。进而言之,如果这个作为“主体”的“有生命的影像”的“感知”表现为一个“反省之物”,那么它就是一个“自由间接主观的影像”。简言之,“自由间接主观的影像”是一个在“摄影机—意识”之中的“反省之物”。深入地看,能够称得上“反省之物”,必定意味着该影像已经将自己的“反省对象”予以“固定”。否则,“反省”就无法展开。申言之,就在这样的“反省”之中,“有生命的影像”不断地将自身“感知”到的事物(影像)予以“确定化”。于是,它自身便会表现出某种“中心性”、“特权性”,即“主观性”。在此意义上,它必定是一个“主观影像”。从上述的“双重感知系统”来说,因为它必定又是一个“自由间接影像”,因而合而言之,德勒兹将之称为“自由间接主观的影像”。

现在的问题是:德勒兹说“感知—影像”的“特殊存在方式”就展现于如此的“自由间接主观的影像”的道理在何处?答案是:“固定化”,即德勒兹所谓的“感知—影像”自身展开的“依据高阶美学形式”的“固定化”^[36]。详言之,双重感知系统中的“客观感知”、“潜在感知”或者说“纯粹感知”,如上所述是一种无中心的“全面捕捉”,表达的是一个“普遍性变幻的世界”。当如此的“自由间接主观的影像”,依据一个“中心”,有选择地“感知”、“捕捉”自己感兴趣的对象并将之“固定化”的时候,本然的“普遍性变幻的世界”无疑地就会表现出一种“特殊化”的形态。与此同时,不断变动的“全面捕捉(感知)”也相应地转化为一种不再变动的“固定感知”,即“中心化”、“固定化”的“感知”。实质地讲,作为“半主观性”的影像之“感知”,不再在“双重主体”之间的“摇摆”^[37],而是表现为上述的“固定化”。通俗地说,通过如此的“固定化”,“感知”自身相对于“全面捕捉”表现为一种“固定不动”的“特殊形态”。由此决定了“感知—影像”的“特殊存在方式”。按此存在方式而存在的“感知—影像”便是“固态感知—影像”,或者说“感知—影像”的固态。相应地,如此“固态感知—影像”所呈现的便是一种固定不动的“感知”,即“固态感知”。

[36] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 136 页。

[37] 同上。

深入地说,这种“固态感知”,便是最为突出的“日常感知”、“实在感知”,或者说“主观感知”。上述电影开始之际的固定空镜头作为“感知—影像”所标示的“感知”就是如此的“固态感知”。只是,“感知—影像”亦然处于“双重感知系统”之中,它不可能脱离这种双重系统。因此,准确地说上述情况实际上是作为“感知—影像”的“有生命的影像”在“感知”着世界上的所有影像的同时,通过“固定化”而将自己感兴趣的事物确定并呈现出来。就像日常的我们作为一个“有生命的影像”,在“感知”着全世界所有事物之际将我们感兴趣的事物“固定性”地呈现出来一样。唯有如此,电影开始之际的固定空镜头才会真正地发挥“明确环境”的作用。

相应地,如此的凸显着自身之“固态感知”的“固态感知—影像”,就等于在对自身所“感知”到的事物进行“说明”。在此意义上,它就是一个将事物清晰、明确地展明的“命题”。质言之,“命题”便是此刻的“感知—影像”散发出来的影像征兆。据此,德勒兹借助皮尔斯的理论,将此时此刻的“感知—影像”,即“固态感知—影像”界定为“命题符号(dicisigne)”^[38]。

只是,我们需要说明,德勒兹在此只是借助皮尔斯的术语,“命题符号”一词并非完全是在皮尔斯那里的意思。对此,德勒兹说:“对于皮尔斯来说,这只是‘一般命题’,但对于我们来说,问题则是‘自由间接命题’的特殊情况,或者说与此对应的影像。”^[39]作为“命题符号”的“感知—影像”,或者说“固态感知—影像”,是一种“自由间接命题”的“特殊影像”。

对此,我们认为有必要从“自由间接命题”出发,详细地予以阐述。详言之,所谓“自由间接命题”,同样源于帕索里尼的电影理论^[40],它的意思是“双主体”的“共存在”之下,或者说在“双重感知系统”之中展现的命题。首先,在皮尔斯那里,这种“双主体”、“双重感知系统”是不存在的。因此,德勒兹在此强调他的术语与皮尔斯的术语的区别,尽管使用的是同

[38] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 136 页。内地学者将“dicisigne”译为“言说符号”,台湾学者将之译为“示征”,所取皆为它在发挥“说明”作用这个意思。

[39] 同上书,第 136—137 页。

[40] 最后的根源在于巴赫金,但德勒兹结合电影阐述这一点时引征的主要是帕索里尼。

一个名词(“命题符号”)。其次,之所以说作为“固态感知—影像”的“命题符号”是一个特殊影像,是因为在它那里存在着一种明确性的“固定化”,即上面提到的在“双主体”、“双重感知系统”之中的某种“固定化”。就上述“普遍性变幻的宇宙”来说,“有生命的影像”都处于无中心、不确定的“潜在感知”之中。从呈现的角度来说,它同样在进行“说明”。换言之,它也是一个“命题”,在陈述“普遍性变幻的宇宙”之实情的“命题”。但是,这显然和上述“固定空镜头”作为一个“有生命的影像”的陈述、说明不是一回事。质言之,“固态感知—影像”的陈述、说明,只是对关于“普遍性变幻的宇宙”之陈述、说明的“固定化”。后者陈述的是一个不息地变幻的宇宙,而前者陈述的则是一个固定不变的景象。在此意义上,我们“固态感知—影像”作为一个“命题符号”,是一种“自由间接命题”的“特殊影像”。实际上,这和“固态感知—影像”是“感知—影像”的“特殊存在方式”是一致的。同作为陈述、说明性的“命题符号”,前者是后者的特殊情况。

所有这一切,都奠基于将“普遍性变幻的宇宙”视为普遍情况这一点。换言之,“普世性变幻的宇宙”所意味着的永恒不息的变动是一种普遍情况。那么,这一观点得以成立的道理又在何处呢?答案是:“生命”的实情。根本地说,所谓“生命”,总是一种“生成(becoming)”^[41]现象,它不会彻底地“永恒固定”。“感知—影像”也不例外。申言之,“普遍性变幻的宇宙”以及其中的宇宙万象,无一例外的是“有生命的影像”。在其自身“生命”之“生成”中,普遍情况一定是持续地变动,表现为一个“无中心”的世界。或者说它可以围绕一个“特权性中心”而变动,但这个“中心”只能是一个“临时性中心”,不可能是一个“永恒性中心”。在这个“临时性中心”尚未崩溃的前提下,可以出现一个“固定化”的世界,但这仅仅是一种特殊情况。

正是基于此,德勒兹才将“固态感知—影像”视为“感知—影像”的“特殊存在方式”,将与之相关的“命题符号”视为“自由间接命题”的“特

[41] “生成(becoming)”是德勒兹哲学的一个重要概念,它描述的是作为“生命”之本质的“时间”之本然状态。通俗地说,在宇宙论层面上,“生命”就等同于“时间”,是一道无穷无尽、无始无终的强力绵延,即“生成(becoming)”。根本地看,时刻规避“确定性现实”而永恒不息地变动,是“生命(时间)”的根本性格。关于这一点,在本研究的相关之处我们还会不断地予以说明。

殊影像”。

阐明这一点之后,我们将面临有一个问题:当上述“中心”出现变动但尚未消失之际,也就是当“感知—影像”之“生命”趋于变动之际,它将如何“呈现”自身的“感知”?对如此问题的回答,关涉到德勒兹所谓的第二,三种形态的“感知—影像”:“液态感知—影像”和“气态感知—影像”。

我们先看“液态感知—影像”,阐明“液态感知(perception liquide)”。

2. 液态感知—影像与液态感知

阐释“液态感知—影像”,让我们重申:“感知—影像”的“感知”其实是一个“双重感知系统”,即“实在”、“日常”、“主观感知”与“潜在”、“纯粹”、“客观感知”的“皱褶”。简言之,“潜在性感知系统”和“日常性感知系统”的“皱褶”。

实际上,德勒兹在给出“主观影像”和“客观影像”的实在性定义之际就明确指出:“如此的定义所保证的,不仅是感知的两个极端的差异,而且更是从主观性极端向客观性极端的转化。之所以这么说,是因为特权性中心自身越是运动,就越是朝向诸影像彼此关联而变幻的无中心系统,或者说越是回归于物质的相互作用与震荡。”^[42]换言之,同时共存的两种“感知系统”,可以相互转化。这里存在着两个方向相反的过程:一个从“客观感知”向“主观感知”迈进,另一个则从“主观感知”向“客观感知”进发。前者趋于“固定”,后者则趋于“变动”。“固定”的结果,即上述“固态感知—影像”的“固态感知”。我们在此需要关注的则是另一个趋向:“变动”。

对此,德勒兹用突出地以“法国电影对水的爱好”为阐述的切入点。具体地,法国电影凸显了一种诸如将摄影机置于流动的水上,随着流水而漂浮地拍摄的爱好^[43]。面对这样的现象,我们能够立即断定:如此拍摄获得的影像,一定是一个移动镜头。就此而言,能够说明问题的例子^[44]很多,例如将摄影机置放在各种交通工具上所拍摄的移动镜头。概言之,

[42] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第137页。

[43] 应该说,这是从历史渊源的角度说的。换言之,从历史的角度看,法国电影最先表达出了这种将摄影机置于移动事物之上进行拍摄的爱好。就目前的电影实际来说,这种爱好已经在电影人那里普遍化。

[44] 实际上,在阐述的具体过程中,德勒兹也没有局限于“法国电影对水的爱好”来阐释问题,这种爱好仅仅是他展开阐释的一个核心性的切入点。

一切将摄影机置放在移动之物上而拍摄的移动镜头^[45],都能够说明这里的问题。

当如此的移动镜头作为“感知—影像”之际,它展示的“感知”将是一种流动性的“液态感知”,它自身也将成为一个“液态感知—影像”。

对此的说明,我们还是需要重申上述“双主体”的“共存在”现象,重返与之相应的“双重感知系统”。

作为分析的标的,德勒兹分析的首先是法国电影中、在波涛汹涌的大海上颠簸的船只的镜头。在他看来,如此的镜头作为一个“感知—影像”,首先是一个有主观选择的“主观影像”。其选择的标准,即中心,这便是“船只”。可以说其中的一切都在围绕着“船只”而变动。只是,“船只”是处于颠簸中的“船只”,而非静态的“船只”。它作为“中心”是一个变动不居的“中心”,而不是一个永恒性的“固定中心”。之所以如此,是因为这一“船只”置身于“波涛汹涌的大海”之中。如此波涛汹涌的大海构成了如此“感知—影像”进行“感知”的前提性处境。此时此刻的“感知—影像”作为“有生命的影像”,是在一个颠簸变动的系统(波涛汹涌的大海)之中来“感知”和“呈现”它所“感知”到的景象。如果我们将“船只”置换为船员,那么就会更为明显。他作为一个“有生命的影像”,实际上是置身于一种变动不居的系统中在“感知”。从呈现的角度说,他的“感知”一定呈现为一种变动不居的影像。就“感知”本身来说,生活在水上,或者说海上的人的“感知”就是一种流动的感知,即“海洋性感知”。德勒兹指出,如此变动性的、流动性的“海洋性感知”,完全不同于稳定性、确定性的“陆地性感知”。

在阿贝尔·冈斯(Abel Gance)、让·雷诺(Jean Renoir)、爱普斯坦(Jean Epstein)、葛黑米庸(Jean Grémillon)、让·维果(Jean Vigo)等人影片中实际上都同时表达着这两种不同的“感知”。例如让·维果的名片《亚特兰大号》(*Atalante*)中,就既有“海洋性(流水性)感知”的影像,也有“陆地性感知”的影像。驳船上的船员的“感知”主要就属于前者,而陆地上的人们的“感知”则主要属于后者。有趣的是,那里还存在着船上的人们走上陆地而穿梭在两种“感知”之间的现象。从而,让“海洋性(流水

[45] 法国电影作者在这方面有诸多创造,例如将摄影机置于马背上、自行车上、火车上、抛向空中等等。在当代的电影中更多,其中就包括摄影师的跟拍。究竟电影中已经出现了多少种诸如此类的具体方式,可以用一个专题来研究,我们在此无法一一列举。

性)感知”和“陆地性感知”之间的差异、转化获得经验性的呈现。

具体地说,“海洋性(流水性)感知”和“陆地性感知”的差异,首先意味着两种不同的看世界的方式:“陆地方式”和“海洋方式”。当法国电影通过流水而开发出“流水感知系统”之际,就等同于对“陆地感知系统”的“解辖域化(déterritorialisation)”与在“流水感知系统”中的“再辖域化(re-territorialisation)”。由此形成的便是一种“陆地感知系统”中所无法享有的新视野。如德勒兹所说:“在水里展开的是和陆上视力相对立的透视力功能。……感知享有一种陆地上无法拥有的射程和交互作用,即真理”^[46]。换言之,在水里面展开的视力(海洋视力),即“海洋性感知”,看到的更远、更深,它“感知”到的是另一个更为深刻的世界。之所以说这是一个更为深刻的世界,原因有两点:一个是“陆地感知系统”相当于我们上面谈过的“固态感知”,它不过是“潜在感知系统”、“纯粹感知系统”的一种“特例”,是在潜在感知系统的基础上人为建构的结果;另一个是这个“潜在感知系统”始终就潜在地存在着,但在“陆地感知系统”彰显之际却处于被遮蔽的暗中。有趣的是,相对于陆上视力,即“陆地性感知”,“海洋性感知”看到的恰恰就是这个更为深幽的“潜在世界”,尽管还不是最为深刻的世界。

据此,德勒兹指出了另一个有趣的现象来说明。这个现象可以称之为“笨拙的优雅”。详言之,当我们看到在漂浮的小船上“蹒跚行走”的人们之际,我们会通常说他们看上去很“笨拙”。但德勒兹指出,那实际上是另一世界中的“优雅”^[47]。也就是说,如此的“蹒跚行走”,正是“海洋感知方式”中的常态。因为这是在另一个世界中,在迥异于“陆地世界”的“海洋世界”中,在“陆地世界”的“潜在世界”中。之所以说“海洋世界”是“陆地世界”的“潜在世界”,是因为即使在“陆地世界”中,事物之间也在进行着永恒不息的变动和交互作用,只不过这种变动和交互作用在实际生活中无法被我们经验性地看到而已。如此的事物之间永恒不息的变动和交互作用,构成的正好是潜存在于“陆地世界”中的一个“潜在世界”。我们通过“海洋感知”方式所看到的,恰恰就是这样的“潜在世界”。

[46] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第142页。

[47] 同上书,第141页。

要之,所谓“陆地性感知”,即上述所谓的“固态感知”:在一个确定系统中、确定性的“感知—影像”的“确定性感知”。相应地,“流水性感知”或者说“海洋性感知”则是一种置身于变动系统中的变动性“感知—影像”的“流动性感知”。后者便是迥异于“固态感知”的“液态感知”;此时此刻的“感知—影像”也因此被称为“液态感知—影像”。

进而言之,在“液态感知”与“固态感知”的差异和对立之中,涉及到的绝不仅仅是“感知”,而是所有的“生命现象”。

具体地说,当“液态感知”在法国电影中脱颖而出时,它预示的是一种不同于“陆地生活世界”的“海洋生活世界”。在这个新世界中绝非仅仅是“感知”发生了异动,同时还有“情感”和“行动”等。如德勒兹所说:在此,“对立着的是两个系统,即陆地人类的感知、情感与行动系统和水中人类的感知、情感与行动系统”^[48]。质言之,每一个系统对应的都是一个世界,因此在此形成的是两个不同世界的对立和差异。在这两个不同的世界中,人类的情感、行动等一切生命机能都会出现出不同的面貌。

有趣的是:原本在“陆地生活世界”中属于“潜在世界”的“海洋生活世界”,却通过“液态感知—影像”现身于经验层面。它不再是一个只能通过理性认知来理解的世界,而是一个可以通过直观经验来把握的世界。这便是“液态感知—影像”独特之处:让“液态感知”经验性地获得呈现。

要之,如此“液态感知”与“固态感知”的对立,或者说“海洋生活世界”和“陆地生活世界”的对立,形成的是一种对后者的“解辖域化”以及在前者之上的“再辖域化”。根本地说,这是一种对原来视野的超越与创新。在此意义上,德勒兹强调:战前法国电影作者从流水中发现的“液态感知”,是“一种超人类的感知,无法凝聚于固体的感知,不再以固体为对象、条件、环境的感知。某种电影眼(ciné-œil)所固有的,更为纤细更为庞大的感知”^[49]。之所以说它是一种“超人类感知”,是因为“人类感知”总是趋于“确定化”,即趋于“固态感知”,而“液态感知”构成了对如此“确定化”的反拨,使之成为不可能。这同时就注定了它不再以固体为对象、条件、环境以及无法凝聚于固体的特色。正是据此,德勒兹将这种“液态感知”归于“电影眼”。延展地说,所谓“电影眼”,是维尔托夫(Dziga Ver-

[48] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008年版,第141页。

[49] 同上书,第142页。

tov)的著名概念,其实质是指物质自身本有的“物质眼(matière-œil)”,即“有生命的物质”自身的眼睛^[50]。在它的眼(感知)中,世界便是前面我们已经提到的“普遍性变幻的宇宙”:一个无中心的变动世界,毫无确定性、稳定性可言。任何一个作为物质的事物,都与其他事物处于永不停息的作用与反作用之中。“物质眼”的“感知”,将会看到最为深幽的“潜在世界”的奥秘,因此它是一种“更为纤细更为庞大的感知”。

不过,德勒兹在此指的主要是“海洋性感知”,这里的“物质眼”指的是有生命的“水的眼睛”。真正的“物质眼”的“感知”还不尽此,对此我们在下面还会提到。立足于此,我们说如此“水之眼睛”的“感知”,便是在流动之中“感知”着流动世界的“液态感知”。因为“水”也是一种物质,因此德勒兹也将它的眼睛归属于“电影眼”。相对而言,“人类感知(固态感知)”则更具选择性,它必然会滤掉自己不感兴趣的来自他物的影响,因而更为固定、更为“主观”;而“液态感知”则显得更为流动、更为“客观”。因此,德勒兹在分析葛黑米庸的《命运索》(*Remorques*)时说:“登上陆地的船长被送回作为利己主义主观化的中心——爱人或情人的影像、面向大海的别墅影像,而大海则对他呈现着作为普遍性变幻之宇宙的、所有部分相互关联的、超乎人类之外的正义的某种客观性。”^[51]详言之,“感知—影像”始终是“主观影像”和“客观影像”的“皱褶”。这两者构成了“感知—影像”的两极。“主观影像”呈现的是“固态感知”、“陆地感知”的一极,即围绕一个“中心”而忽视自己不感兴趣之物的一极。登上陆地的船长便属于这一极:利己主义的主观化。德勒兹之所以用“利己主义”来标示“陆地感知(固态感知)”,是因为“固态感知”总意味着某种主观性的选择,即“感知(捕获)”自己感兴趣的事物,其中的选择标准就是对于自己的“有用性”。相反,大海向他展示的则主要是另一极,即“客观影像”的一极。这一极所呈现的是趋于“无中心”的“普遍性变幻的宇宙”:超乎人类之外的正义的客观性。将之标示为“正义”,原因则在于如此的“液态感知”超出了上述“利己主义”,超越了“有用性”。简言之,“固态感知”,即“人类感知”,属于一种“主观感知”;而“液态感知”则趋于“超人类感

[50] 谈到“气态感知—影像”之际,我们还会回到这一点做详细阐述,这里从略。

[51] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 141 页。

知”、“客观化感知”^[52]。从“感知—影像”的“皱褶”看,前者属于“主观影像”,后者则趋于“客观影像”。

这便是“感知—影像”的第二种形态:“液态感知—影像”。它呈现着一种迥异于“固态感知”的“液态感知”。

进而,如此的“液态感知—影像”必然发散着不同于“固态感知—影像”的影像征兆。这便是“流动”。因此,对于“液态感知—影像”来说,“感知符号不再是‘命题符号’,而是‘流动符号(reume)’。”^[53]换言之,当“感知—影像”转化为“液态感知—影像”时,它便是一个“流动符号”;“流动”便是“感知—影像”第二个“影像征兆”。

与此相关,“摄影机—意识”也不再是一种“固定意识”,而变为一种“流动意识”,从而“达到一种物质性规定,即流动—物质”^[54]。这便是我们平时所谓的置放在流动载体之上的“活动摄影机”。通俗地说,“摄影机”作为一个“有生命的影像”站在“流动—物质”的立场上或者说内部来“感知”并“呈现”这种物质本然的流动姿态。

最后,如果我们追问“液态感知—影像”的电影学意义,那么我们会发现这是对移动镜头的一种深入理解:移动镜头可以被视为一个流动的“感知—影像”。进而言之,我们可以按照这个向度来制作移动镜头。

但是,从“感知—影像”作为“主观影像”与“客观影像”的“皱褶”来看,“液态感知—影像”只是趋于“客观影像”,但它并不是纯粹的“客观影像”。从维尔托夫的“电影眼”来说,实施“液态感知”的流水只是属于“物质眼”,但它并不是纯粹的“物质眼”。准确地说,“液态感知—影像”作为“有生命的影像”并非在呈现“无中心”的“普世性变幻的宇宙”,而只是在呈现“中心”处于变动之中的“流动性世界”。换言之,在“液态感知系统”中,并不是“无中心”,而只是趋于“无中心”。在此,“中心”仅仅是在变动,但并未消失。

[52] “客观化感知”是我们为了解释这里的问题而提出的一个概念,德勒兹并没有这么说。之所以如此,是因为在此谈论的“液态感知”并非“客观感知(纯粹感知)”,而是走向“客观感知”。准确地说,“液态感知”标示的仅仅是从“固态感知(日常感知)”向“客观感知(纯粹感知)”的转化。尽管最后也不可能达到纯而又纯的地步,但“液态感知”所标示的依然是这个“居中性演进”过程,而不是“客观感知(纯粹感知)”。

[53] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 143 页。

[54] 同上。

那么,“感知—影像”作为“有生命的影像”,它是否能够将自身始终置身其中的“无中心”的“普世性变幻之宇宙”予以经验性地呈现呢?

回答是肯定的。不过,这已经不再属于“液态感知—影像”,而属于德勒兹所谓的“感知—影像”的第三个形态:“气态感知—影像”。

3. 气态感知—影像与气态感知

研究“气态感知—影像”以及“气态感知(perception gazeuse)”,德勒兹分析的主要影片是维尔托夫的《持摄影机的人》(*Celovek s kinoapparatom*),所借助的理论是维尔托夫的“电影眼”,所要揭示的重点则是与“普遍性变幻的宇宙”相关的“客观感知”,即作为日常的“实在感知”之“潜在”的“纯粹感知”。

只是,我们需要预先明确:在此,德勒兹明显地是将整部《持摄影机的人》视为一个“感知—影像”,这与我们平时只将单格画面、镜头视为影像有别。这倒不是说人们不能将单格画面、镜头视为影像,而是说还可以将整部影片视为一个影像。进而言之,在分析“液态感知—影像”之际,德勒兹其实就已经在如此地在看待影像。例如,在看待葛黑米庸的《命运索》时,他拿来对比的“陆地感知系统”和“海洋感知系统”,都已不是将它们归属于某个镜头,而是将之视为整个影片的两副面孔、两个层面。只是,德勒兹最为明显地将整部影片视为一个影像的做法,还是在他分析“气态感知”时。

作为研究的开端,德勒兹首先解释了维尔托夫的“电影眼”。他指出:“维尔托夫在‘电影眼’里想要达到或回归的,就是普遍性变幻的宇宙这一本然系统。所有的影像,在它们所有的方面以及所有的部分中相互应和地变动。”^[55]简言之,维尔托夫通过“电影眼”要“感知”到并“呈现”出来的便是这个“普遍性变幻的宇宙”。因此,他自己在定义“电影眼”之际曾经说:“无论在何种时间秩序(*ordre du temps*)中,都要让宇宙的无论怎样的点相互地衔接起来。”^[56]换言之,要达到如此目的的方式便是调动一切电影手段,揭示上述那个宇宙中所有事物之间的相互作用和变

[55] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 143 页。

[56] 同上书,第 143—144 页。

动。^[57] 为此,他提出了著名的“电影眼”概念。

很显然,“电影眼”不可能是人类的眼睛,因为人类的眼睛不可能看到如此的“普遍性变幻的宇宙”。尽管人类可以理性地理解这个宇宙,但平时不可能经验性地“感知”到它。根本地说,人类的眼睛始终存在着一种界限,它能够“感知”并“呈现”出来的只能是宇宙的一部分。无论我们借助多么先进的工具,每次我们看到的还是宇宙的一部分。人类眼睛作为一个接受器官因其自身的相对确定性,注定了它必然有一个最终“无法克服的界限”^[58]。这就是为什么德勒兹针对“电影眼”说“它不是人眼,也不是改良的人眼”^[59]。

能够突破如此界限的,恰恰就是物质本身。因为物质本身时刻都在“感知”着宇宙间任何一种物质的“作用”并对之实施着“反作用”。质言之,它时时刻刻都在“感知”着如此的“普遍性变幻的宇宙”。但是,如此看待物质的前提,必须是将之视为“有生命的物质”。应该说,在维尔托夫那里,这一点并不明显。他只是从辩证唯物论出发,看到了物质间的“交互作用”。但在柏格森和德勒兹那里,这一点则非常明确。这便意味着物质会“看”,它拥有自己的感官、自己的“眼睛”,并且它正是以此“感知”着“普遍性变幻的宇宙”。维尔托夫所谓的“电影眼”,即如此的“物质眼”。

然而,这里依然有一个非常困难的问题:在影像制作层面上,我们只能使用人眼,如何才能实现“人类之眼”与“物质眼”的同一呢?答案是:蒙太奇(montage)。对此,德勒兹指出:决定电影的条件有两个,一个是摄影机,另一个是蒙太奇。并且,“蒙太奇的确是源自人眼视点的建构,但它却不是人眼视点的建构。蒙太奇是一种存在于事物之中的眼睛所拥有的、非人眼的纯粹视觉(pure vision)。”^[60]

非常有趣,“蒙太奇”居然是一种事物之眼的“纯粹视觉”!应该说,这是对“蒙太奇”本身的一种深刻理解。

要之,维尔托夫式蒙太奇的秘密在于将“人眼”和“物质眼”合一,并

[57] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 144 页。

[58] 同上。

[59] 同上。

[60] 同上。

依据“物质眼”而展开。他的蒙太奇行动,即配置影像的方式,便是“物质眼”的观看方式,或者说“感知”方式。的确,蒙太奇依然是以人眼的视点来启动的,但这不是人眼的“感知”方式。例如在《持摄影机的人》中,我们很容易找到两个相离遥远的影像被配置到一起。从“感知(看)”的角度说,这等同于作为“感知—影像(整部影片)”的“有生命的影像”,在看到前一个景象之后,立即就看到了与之相距遥远的另一个景象。这对人类之眼、动物之眼来说都是不可能的。合理的解释只能是将影像视为“物质性”的“有生命的影像”,因为只有“物质”才能够超越任何距离地“感知”到相距遥远的不同事物。就像北京的任何一個建筑,同时在“感知”着北极的北极熊和南极的企鹅一样。就是在此意义上,维尔托夫的蒙太奇等同于“物质眼”的“纯粹视觉”;他的“蒙太奇行动”,便是“纯粹视觉”的运作。如德勒兹所说:“根据维尔托夫,蒙太奇所成就的便是将感知带到、置于物质之中。之所以这样做,是为了在作用与反作用扩延(空间的任意一点都作用于所有的点,或者所有的点都作用于这一点)的意义上让感知展开。”^[61]将“感知”置于物质之中,毫无疑问就是将“感知”转化为物质自身的“感知”。它“感知”并“呈现”的,便是自身与空间中所有的事物之间的“作用与反作用”。从“电影眼(物质眼)”的“感知”来看,这便是作为“客观性”定义的“无界限、无距离地看”^[62]。以此,维尔托夫成就了他的著名影片《持摄影机的人》。如前所述,在这部影片中,我们轻易就能够看到相距遥远的、以日常生活的眼光看毫无联系的镜头被并置到了一起而相继呈现的现象。

要之,这部影片留给人们的突出印象就在这里,其中的各个镜头显得“毫无关系”,但却被并置在了一起。维尔托夫好像是在将一些相互无关的镜头随意性地随机排列。然而,这也只能是一种“好像”。其实,他在制作这部影片时运动的逻辑相当严密。质言之,通过这部影片,他要呈现的是一个本源性的“感知系统”,一个在经验层面上获得呈现的一个“本然感知系统”。准确地说,这是一种所有的事物都可以在其中同等地被“感知”到的“感知系统”。或者说整部影片作为一个“有生命”的“感知—影像”在同时地“感知”着宇宙间的所有事物。如果站在影片呈现出

[61] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 144—145 页。

[62] 同上书,第 145 页。

来的事物看,那么就是任何一个影像本身同时感知着所有的影像,所有影像之间也在相互地“感知”。例如,片中有这么一个影像:拍摄迎面飞驰而来之火车的摄影师有些危险,造成了相距遥远的睡梦中的女子顿然醒来。深入地说,要呈现出物质与物质之间的交互作用,首先需要做的就是打破日常所谓的相关性的局限。也就是说,让两个日常性的镜头看起来毫不相关,恰恰是呈现物质间交互作用的前提之一。另一个前提便是将一切还原为“物质分子”。于是,我们看到:在这部电影中,镜头、画面以及画面中的人物,都是无名称的,都是“物质分子”,即德勒兹所谓的“分子性小孩”、“分子性女人”^[63]等等。的确,如果从各个镜头看,在此出现的要么是“固态感知—影像”、要么是“液态感知—影像”。但是,如果将整部影片视为一个“有生命的影像”,那么这便无法用“固态感知”和“液态感知”来解释。因为这是一个“无中心”的、所有“物质分子”之间交互感应、交互感知的“感知系统”。此即“气态感知系统”。此刻,整部影片作为“感知—影像”,便是“气态感知—影像”,它呈现着“气态感知”。

在此,让我们重新回到作为“感知—影像”的“主观影像”和“客观影像”的“皱褶”。由此,我们发现:在维尔托夫的《持摄影机的人》那里,呈现的是基本上是一个无选择、无中心的影像系统。这里基本上没有主观选择,这是一种“客观影像”。准确地说,作为“皱褶”的“感知—影像”,在此呈现的不再是“主观影像”的一极,也不是从“主观影像”趋向于“客观影像”的居中过程,而是“客观影像”的一极。换言之,这是一种纯粹“客观”的“感知—影像”,它呈现的是超人类的“客观感知”。

质言之,如此的“气态感知”、“客观感知”,便是在我们日常的“实在感知”之下潜藏着的“潜在感知”、“纯粹感知”。我们在“感知”着日常的事物之际,同时也“感知”着整个宇宙以及宇宙万象。此时此刻,我们“感知”着宇宙以及宇宙万象的这个层面,不再是一个理性理解的对象,而是一个经验性的、呈现于我们眼前的对象。这便是《持摄影机的人》、“气态感知—影像”所达成的:让原本属于潜在世界的、只能被理性地理解的“潜在感知”以经验的方式现身。

当然,达成如此效果的关键依然在于“电影眼”这个概念。在德勒兹

[63] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 73 页。

看来,维尔托夫正是以“电影眼”为基础,实现了从“实在感知”到“纯粹感知”的“超越”。这一超越包含着三个方面:“从摄影机到蒙太奇、从运动到间隔、从影像到分镜头单元(photogramme)。”^[64]

先看“从摄影机到蒙太奇”。如前所述,摄影机是决定电影的一个条件。但摄影机和人类之眼一样,最终总带有一个自身无法突破的“空间性”的视野局限:无论如何,它只能摄取世界的一部分。对如此局限实施突破的,恰恰就是蒙太奇行动。当维尔托夫将两个或者多个相距遥远、在平时看来毫无关系的镜头并置在一起的时候,实现的便是对摄影机空间性的视野局限的超越。非常典型的一个当代电影的例子,便是在第64届法国戛纳电影节上获得金棕榈大奖的、泰伦斯·马力克(Terrence Malick)的影片《生命之树》(*The Tree of Life*)当中的那一段影像:跨越着巨大的时空,将看上去毫无关联的景象并置到了一起。此时,摄影机看上去不再受任何时空的限制,实施着跨越任何时空的拍摄。从“感知”层面上来说,便是摄影机实施着不受任何时空距离制约的“感知”。能够如此的内在基础便是“感知”着“普遍性变幻的宇宙”的“物质眼”,而能够将之呈现出来的关键则在于对各个镜头的装配,即“蒙太奇”。于是,蒙太奇获得了一个比摄影机更为关键的地位。

再看“从运动到间隔”。这里的“间隔”指的是影像运动的“间隔”。在绪论中我们曾经谈过。它指的是“有生命的影像”在“感知”到某种“冲击”之际的“愣神儿”瞬间。通过对如此瞬间的超越,“有生命的影像”做出某种回应行动,由此构成一种影像运动。在那里,如此的“间隔”,是一个被超越的对象;“有生命的影像”超越自身的“感知”而走向“行动”。此时此刻的“有生命的影像”,等同于一个“人类主体”^[65]。置身于如此的“间隔”,它在寻思、选择,并最终决定怎样“行动”。当然,这个“间隔”在“有生命的影像”遭遇到过分“冲击”、使之无法做出决定之际会无限地延长,从而成为一个“反应”无法预期的“间隔”^[66]。但是,“有生命的影像”终归是在试图超越如此“间隔”而走向“行动”,对自身“感知”到的“冲击”予以回应。简言之,它是一个需要超越的“间隔”,超越“感知”

[64] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 148 页。

[65] 同上书,第 145 页。

[66] 同上。

的“间隔”。

然而,在维尔托夫这里不再存在对如此“间隔”的超越。置身于如此“间隔”的“感知—影像”不是一个“人类主体”,而是一种“活物质”。如此的“间隔”,也是一个物质性“间隔”^[67]。准确地说,它不是人类主体意义上的,或者说标示人类主体的接受刺激与给出或准备给出回应行动的间隙,而是在两个超越“人类感知”极限、相距遥远的“物质性有生命的影像”之间建立联系的间隙^[68]。它是在致力于呈现相距遥远的“物质性有生命的影像”之间的相互“感知”,至于怎样回应已经变得不再重要。简言之,影像运动不再是核心,重要的是“感知”。在此意义上,作为如此之“有生命的影像”的“感知—影像”,不是在超越或者试图超越自身的“感知”,而是在对自身的“感知”进行“钻探”。准确地说,“感知—影像”置身于如此的“间隔”之中,是在致力于呈现原本就潜存于“日常感知”之下的“纯粹感知”。这便是“从运动到间隔”的超越。毫无疑问,如此的“间隔理论”同样奠基于“电影眼”的概念。

顺便指出:如此的“间隔”实际上也关涉着纯粹意义上的“情态—影像”的诞生。这是下一节我们将展开的内容。

至于“从影像到分镜头”,相对而言比较好说。只是,我们需要说明,德勒兹在此对影像的理解,又回到了“镜头”。相应地,这句话的意思是影像、单个的镜头被超越,分镜头变得异常重要。理由很简单,镜头、影像毕竟都属于摄影机的建构,它们都还是宇宙的一部分。也就是说,它们都还服膺于摄影机空间性视野的局限。就它们本身来讲,它们所呈现的主要是“固态感知”,至多呈现出“液态感知”,要想呈现出“气态感知”、“纯粹感知”,只能端赖于将它们衔接起来构成分镜头。正因为如此,所以我们面对《持摄影机的人》之际会发现:一个画面一个画面地,或一个镜头一个镜头地看,它们呈现的是“固态感知”或“液态感知”,而将整部影片视为一个影像之际,它呈现的则是“气态感知”。通过这部影片,我们发现的正是:“从影像到分镜头”的超越。

要之,依据“电影眼”而实现的这三个方面的超越,深入地说都源于一个生成性的精神要素:物质精神(非有机生命),也就是“电影眼”自身

[67] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 145 页。

[68] 同上书,第 146 页。

的“看”、“感知”。申言之,宇宙间的任何事物皆为“有生命的影像”,皆为“物质”和“精神”的“皱褶”。我们这里所讨论的“感知”,作为物质自身的“感知”,显然同样属于“精神要素”。根本地说,如此能动的“精神”,才是上述超越现象发生的最终肇因^[69],或者说正是如此“物质性感知”本身,铸就了上述三个方面的超越。

在此我们强调:如此的“物质性感知”、“气态感知”或说“纯粹感知”,作为一种“精神要素”具有生成性。这意味着“气态感知—影像”已经“达到了作为所有感知之发生性元素的‘另类’感知”^[70]。准确地说,它是一个呈现于维尔托夫影片中的“创生性要素”^[71],是它在启动、促发着一切的转化。质言之,另一极的“固态感知”其实便是对这种“气态感知”的人为选择、固定化的结果。既然如此,那么此刻的“气态感知—影像”必定发散出一种不同于“固态感知—影像”和“液态感知—影像”的,仅仅属于原发性的“气态感知”的新征兆。这就是“感知—影像”的生成性征兆。德勒兹将之称为“‘记忆痕迹(印迹)(engramme)’^[72]、或‘分镜单元(photogramme)’^[73]的‘痕迹(gramme)’^[74]。”^[75]其中的“记忆痕迹”,指的是“感知—影像”的“纯粹记忆(souvenir pure)”的永恒变动、纷繁无序的呈现样态。我们在后面谈论“回忆—影像”、“梦幻—影像”以及“记忆”问题之际还会回到这一点。这里仅需指出,它的意思是潜存于是“记忆”深处的所有碎片纷繁呈现的趋向、征兆。

顺便指出:在德勒兹的影像征兆学中,任何一个影像都有两类征兆:“结构性征兆”和“生成性征兆”^[76]。前者表达的是影像在空间上的结构

[69] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 146 页。

[70] 同上书,第 152 页。

[71] 同上书,第 148 页。

[72] “记忆痕迹”、“印迹”。

[73] “(电影的)每格画面”。

[74] “一点儿”、“些微”。

[75] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 148 页。

[76] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 44 页。至于为何每个影像都会有如此的两种类型的征兆,在此我们仅做一点肤浅的说明:根本地说,原因依然在于“有生命的影像”是一个“物质”和“精神”的“皱褶”。其中包含着生成性的运作和结构性的构成。这两个方面便分别决定出两类不同的影像征兆。

性,后者表达的则是它在时间层面上的生成性。具体到“感知—影像”来说,前面我们分别提到的“命题”征兆和“流动”征兆,便是它的“结构性征兆”;而此处的“记忆痕迹”征兆,则是它的“生成性征兆”。

要之,作为“精神性要素”的“纯粹感知”、“气态感知”,已经不是“空间”以及“运动”所能解释。换言之,我们说它时刻在“空间”中“运动”已无意义;更重要的是它的“生成性”、“创生性”。质言之,它已经属于“纯粹时间”的领域,属于柏格森所谓的“绵延(durée)”。如德勒兹所说:“从感知的现象来考察,精神实际上是序列,是时间。”^[77]简言之,它在“绵延”、“生成”。

立足于这一点,我们便可以最终理解德勒兹阐释的维尔托夫之“电影眼”的意涵。他说:“所谓维尔托夫的电影眼、非人类之眼,不是苍蝇、老鹰以及其他的动物之眼,也不是爱普斯坦所说的‘拥有时间性透视力且捕捉精神性全体’的精神之眼。相反,它是物质之眼、物质之中的眼睛,因此它不服膺于时间,而是‘征服’时间,作为‘时间的底片’(négatif du temps)它仅仅知晓物质性宇宙和如此宇宙的扩展”^[78]。要之,如果说“电影眼”已经“征服”了“时间”,成为了“时间的底片”,那么由如此“物质眼”成就的电影就必然是“时间的正片”,即经验性地呈现“时间”的影片。

只是需要强调:这里的“时间”,不是我们日常所谓的钟表时间,而是“纯粹时间”,超越于任何“人为秩序”的“纯粹时间”。拒绝任何的秩序化、组织化、有机化而毫无拘束地自由“绵延”是它的本性,永恒地“规避现在”^[79]而生成是它的特色,“电影眼”所感知到的“普遍性变幻的宇宙”则是它的经验性表现方式之一。

正是从“电影眼”的实质出发,德勒兹看到了维尔托夫和法国电影流派的区别。概言之,法国流派仅仅是看到了“液态感知”,而维尔托夫则看到了“气态感知”。具体地说,在“法国电影对流水的爱好”中,我们看到的是一种流体性的摄影机—意识,摄影机已经出现于“液态感知”之

[77] 吉尔·德勒兹:《哲学的客体——德勒兹读本》,陈永国、尹晶主编,北京:北京大学出版社2010年版,第80页。

[78] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局2008年版,第145页。

[79] 吉尔·德勒兹:《哲学的客体——德勒兹读本》,陈永国、尹晶主编,北京:北京大学出版社2010年版,第212页。在最后一章谈到“时间”、“生成”问题时,我们还会进一步谈论。

中,揭发着一种流动性物质:一种“生命”的动态。但它也仅止于如此的地步。换言之,法国电影只是在“窥探”着“生命”、“精神”或者“时间”的奥秘。它只是利用爱普斯坦所谓的那只“拥有时间性透视力且捕捉精神性全体”的“精神之眼”去“感知”并去“呈现”生命的奥秘,但并未完成,并不彻底。如德勒兹所说:法国战前流派“依然停留在固态故事的框架里,制造着运动—影像,即平均影像的界线或者逃逸点”^[80],但并未跨越如此的界线而完成逃逸。完成如此逃逸的恰恰是维尔托夫,它实现了上述的三个跨越,从而将“感知”推演到“气态”之中,揭发了作为无止境变动的“时间”、“精神”,即纯粹意义上的“生命”。相比之下,法国战前流派在对“流水”的爱好中,仅仅实现了对如此“生命”的“眺望”;在“感知”层面上便表现为“液态感知”。但在维尔托夫那里则通过“电影眼”的视力,“感知”并“呈现”了生命、精神,即“纯粹”意义上的“时间”;在“感知”层面上即呈现为“气态感知”。

从“运动”和“时间”的角度说,法国战前流派只是抵达了“运动”的极限并趋向于“时间”,但并未突破“运动”而达到“时间”;它给出的只是一种极限性的、眺望着“时间”的“运动—影像”,而不是“时间—影像”。但在维尔托夫那里,电影影像基本上在以“时间—影像”的姿态彰显,在呈现“时间”的奥秘。

但是我们也必须指出:在维尔托夫那里出现的还不能说是纯粹的“时间—影像”,因为在此获得呈现的“时间”、“精神”,具体地说就是“感知”,还有处于被限定中的“感知”。具体地说,上述具有创生性的“精神性要素”、“物质性感知”,在维尔托夫那里即相关于“物质辩证法”的“苏维埃革命意识”^[81]。因此,德勒兹说:“将明天的人类重整到前人类的世界中、将共产主义(共同主义)人类重整到以(康德的)‘交互共同性’来定义的(能动者与受动者的交互作用)的物质宇宙里,这便是维尔托夫。”^[82]正是因为这一点,我们说在《持摄影机的人》中所呈现的,还不是彻底自由的“精神”、“时间”,而是依然受到某种局限的,即受到“物质辩证法”、“苏维埃革命意识”所局限的“精神”、“时间”。

[80] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 143 页。

[81] 同上书,第 147 页。

[82] 同上。

总体地看,在电影中已经存在着三种形态的“感知—影像”：“固态感知—影像”、“液态感知—影像”和“气态感知—影像”,分别呈现着“固态感知”、“液态感知”和“气态感知”。由此,作为生命现象、精神现象之一的“感知”,获得了经验性的呈现。

只是,我们有必要明确:在同一个“感知—影像”中,实际上同时叠合着这三种形态,只是有时这个形态突出,有时别的形态凸现。当一个“感知—影像”突出地以“命题”为影像征兆而登场时,它就是“固态感知—影像”。此时,它呈现的便是“日常感知”、“实在感知”的实质:“主观感知”。当它突出地以“流动”为影像征兆而现身时,它便是“液态感知—影像”。此时,它呈现的是“日常感知”、“实在感知”向“纯粹感知”、“潜在感知”变动的趋势:从“主观感知”走向“客观感知”。当它以“记忆痕迹”为影像征兆而降临时,它则是“气态感知—影像”。此时,它呈现的则是“纯粹感知”、“潜在感知”的奥秘:“客观感知”。进而,“客观感知”,或者说“纯粹感知”、“潜在感知”是一种“无中心(或临时中心)”的“感知”,但却是一种“源初的感知”。围绕一个“中心”对它进行有机化、组织化的最终结果,便是我们日常所谓的“日常感知”、“实在感知”。当然,这是一个和上述的影像呈现过程相反的过程。准确地说,这个过程是一个减速过程,将无法确定的“纯粹(气态)感知”予以确定化的过程。这个过程的结果,则是作为“日常感知”的“固态感知”。在我们的日常看法中,只有如此的“固态感知”才被视为“真正的感知”,因此作为“气态感知”的“纯粹感知”则被遮蔽,从而称之为“潜在感知”。然而,电影之奇特恰恰在于让如此作为“潜在感知”的“纯粹感知”走向经验层面,由此“潜在感知”有可能被我们经验性地理解。

至此,如果我们追述德勒兹有关“感知—影像”思想的实际意义,那么我们当如下表述:从电影创作层面看,我们可以用三种不同的方式制作“感知—影像”,即按照三种“感知—影像”的不同特征(影像征兆)来规范取景、分镜和蒙太奇,从而制作相应的“感知—影像”。

最后,我们需要指出:当“有生命的影像”有所“感知”之际,必然引发自己内在的某种“感受”。当如此的“感受”突出呈现时,“有生命的影像”

将不再是“感知—影像”。此时此刻，它“感知”着自身的“感知”^[83]，并由此化身为另一种类的影像：“情态—影像”。如此“情态—影像”所要突出呈现的“感受”，便是另一种生命现象、精神现象：“情感”^[84]。只是，此时我们已不再置身于“感知—影像”的领域，而是置身于“情态—影像”之中。

第二节 情态—影像

阐释“情态—影像”，我们首先需要明确：所谓“情态—影像(image-affection)”，即凸显着自身之“情感”的“有生命的影像”。在中文世界中，它通常也被翻译为“动情—影像”^[85]。对于这个词汇的不同译法，我们在本书引论部分已经做过较为详细的说明。在此，我们认为有必要再度强调：作为一个影像，“情态—影像”置身于一种“状态”之中。这种“状态”，即它自身的“动情状态”。对于这种“状态”，我们可以从它“本身”和它的“内涵”两个角度来理解。从其的“内涵”看，“情态—影像”所呈现的是此时此刻之“有生命的影像”的“情感”。理解“情态—影像”的关键就在于对“情感”的理解。在德勒兹那里，“情感”对应的法语词是“affect”，其意思主要是“情感”或“感受”。翻译为“动情—影像”的好处就在于此，它有利于人们理解此时的“有生命的影像”所呈现的内涵，即“情感”。因此，我们将“image-affection”可以译为“动情—影像”，绝不是一种错误。只是，从它标示的“自身状态”以及对应的法语词“affection”来看，我们主张将之译为“情态—影像”或者“情状—影像”。之所以如此，一方面是因为“affection”的意思是“情状”、“情态”等。另一方面是因为“情感”的实质在于“有生命的影像”在“感知”着自身的“感知”。详言之，此时此刻，它“感知”着的不是来自外界的“冲击”，而是这种外界“冲击”被自身“感知”之后而引发的自身“感受”。如此的“感受”意味着“有生命的影像”置身于上述“动情状态”之中。就其形之于外的向度看，此时的“有生命

[83] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 122 页。

[84] 中文的“情感”和“感受”，都可以对应于法文词“affect”。

[85] 关于“image-affection”以及下面“affection”和“affect”的译法，请参见本研究《引论》部分的注释。

的影像”一定在呈现着它的这种“状态”。进而言之,如此的“状态”一定呈现着某种“质性”(qualité)^[86]、某种发散着的“力量”(puissance)。如此“性质和力量”,即“情感”的实质。呈现出如此“性质和力量”的影像,便是呈现着“情感”的影像。根本地说,如此的“性质和力量”,标示的恰恰就是上述“状态”的性格。从德勒兹阐述此影像的重点来看,他侧重的是从如此的“状态”出发并以“性质和力量”来界定“情感”。在此意义上,将“image-affection”翻译为“情态—影像”更为准确。因此,立足于如此的“状态”本身,我们采用“情态—影像”这个译法。

根本地说,阐释“情态—影像”,德勒兹的目的在于:揭示作为另一类“有生命的影像”,即“情态—影像”的实质;同时揭示作为又一种生命现象、精神现象的“情感”的奥秘。

注意:这里的“情感”需要从两个层面来理解,即“日常层面”和“潜在层面”。其中“潜在层面”上的“情感”是源初性的,德勒兹将之称为“纯粹情感”(l'affect pur)。相应地,“日常层面”上的“情感”,是后发性的,我们称之为“日常情感”。就这两者的关系而言,“日常情感”是对“纯粹情感”进行人为确定化的结果。通过本研究,我们将看到:在德勒兹那里,所谓“纯粹情感”,实质上便是“纯粹性质”(qualité pure)和“纯粹力量”(puissance pure)。相应地,“情态—影像”的实质便在于以经验的方式,突出地呈现出的自身“纯粹性质”和“纯粹力量”：“纯粹情感”^[87]。

让我们进入具体的阐述。

一、“情态—影像”:性质和力量

阐述“情态—影像”,首先关涉到的便是电影中的“特写”,分析“特写”构成了德勒兹的出发点。他一上来就明确指出:“情态—影像就是特

[86] 法语词“qualité”,有“性质”、“资质”、“品质”等意思。在此,德勒兹使用这个词要表达的是“有生命的影像”(如某个人物的“特写”)在“实质状态”下所呈现出来的“资质”、“品质”,或者说要表达的是“最根本层面上的性质”。在翻译中,直接译为“性质”肯定是没有问题的。只是,这样的译法过于通俗,不易表明“最根本层面上的性质”这一点。我们认为台湾学者黄建宏用“质性”来翻译这个词更为贴切,更有利于引导读者深入地去理解其中的意思。因此,本书使用“质性”这个词。

[87] 对于“纯粹情感”,即“纯粹性质”和“纯粹力量”的含义,我们会在接下来的讨论中详细地展开。应该说,这是本部分的一个重点。从内涵上看,它的意思相当于“情实”等。

写,特写就是容貌(visage)”^[88]。这句话可以理解为德勒兹对“情态—影像”的基本界定。我们的阐述就从此开始。其中,需要我们阐明的核心问题便是:他将“情态—影像”、“特写”和“容貌”这三者彼此“等同”的道理究竟何在?

首先看“情态—影像”与“特写”的“等同”。在此,我们首先需要明确在德勒兹那里,“特写”具有特别的含义,不完全等同于我们平时理解的“特写”。按照平时的理解,“特写”作为一个电影学术语,表示的是一种景别。作为影像,它的实质是特别凸现“容貌”,或者特别凸现事物“某个局部”。在此意义上,“特写”的意思是“特别写照”事物之局部,或者说事物某个局部的放大。的确,在德勒兹这里,“特写”依然有“特别写照”的意思,只不过它所写照的重点是“有生命的影像”的“情感”或者说当下“状态”,而并非事物之局部的放大。

具体地,德勒兹指出:“特写,即特写—容貌和局部对象毫无关系。”^[89]换言之,“特写”的实质根本不在于“局部放大”,根本不是将局部对象从它所属的整体中抽离、凸现出来,尽管表面上是这样。他援引电影学家贝拉·巴拉兹(Bela Balazs)的观点指出:“特写是将自身的对象从整个时空坐标中抽取出来,即把它提升到实质状态(état d'Entité)。特写不是放大,并且即使它包含着变化的维度,这种变化是一种绝对变化。这是一种中止了移动而生成为表现的运动变异。”^[90]其中的重点是“特写”将自己的对象提升到“实质状态”。通俗地说,从“景别”的角度看,一个“特写”确实是在凸现某个事物的局部,例如人的容貌、手等等。但这决不仅仅是一种单纯的放大、凸现,而是一种“绝对变化”。这种“绝对变化”的重点就在于将“特写对象”提升到“实质状态”。申言之,“特写”的确包含着一个“变化的维度”,在表面上表现为事物之局部的放大,但这种变化作为一种“绝对变化”,其实质的目的在于“中止”影像的“移动”而生成为

[88] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 154 页。将“特写”与“情态—影像”关联起来,就像前面将“全景镜头”关联于“感知—影像”和后面将“中景镜头”关联于“行动—影像”一样,都只是便于说明问题的做法。严格说来,定义“情态—影像”以及后面的“行动—影像”的不是“景别”,而是“情感”或“行动”是否突出,就像定义“感知—影像”的是“感知”是否突出而非“景别”那样。

[89] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 169 页。

[90] 同上书,第 170 页。

“表现”。表现什么呢？表现影像此时此刻的“实质状态”，或者说“实质”^[91]。

那么，这里的“实质”又是什么意思呢？对此，德勒兹说得很清楚：“所谓情感，就是实质，也就是力量和性质。这是某种被表现者（*exprimé*）。”^[92]换言之，“有生命的影像”通过“特写”让自身上升为“实质状态”，作为一个中止了“移动”的表现者，它要表现的被表现者就是“实质”。如此的“实质”，分而述之便是“力量和性质”。至关重要的是：当“有生命的影像（如电影中的某个人物）”终止自身的“移动”而作为表现者以“特写”现身之际，它恰恰就置身于“动情”之中，呈现着自身的“情感状态”及其作为内涵的“情感”。之所以这么说，是因为它此刻只是在“感知”着由外界的“冲击”所引发的自身内部的变化。用中国文化的术语来说就是“情动于中”。在此意义上，此刻它所表现出来的“性质和力量”从根本的层面看，必定就等同于“情感”。因此，我们说“情感”与“实质”以及“性质和力量”所表达的完全是同一件事^[93]。通俗地说，当一个人置身于“动情”之中时，他一定表现着他当下的“实质”，表现着内在于自身的“情感”，表现着当下的“性质和力量”。

如此一来，我们便看到了“特写”的根本含义：让“特写对象”脱离整个日常的时空坐标而呈现出自身当下的“性质和力量”，即作为“情感”的“实质”。正是据此，爱普斯坦用“情—物”（*sentiment-chose*）、“实质”^[94]来标示“特写”。还是据此，爱森斯坦强调“特写”并非仅仅是某种类型的影像，它也在提供着整部影片的“动情性（*affective*）解读”^[95]。换言之，“特写”能够让我们从整部影片中看到“情感”，看到“实质”。质言之，“特写”便是突出地以经验的方式呈现出自身“情感（实质）”的“有生命

[91] 注意：这里的“实质”是即时性的，即“有生命的影像”的当下实质。有必要指出，这和当代哲学界所说的“本质主义”没有关系。

[92] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 172 页。

[93] 在这里有一个有趣的逻辑，这就是“情感”=“实质”=“性质和力量”。理解这一点，读者可以将“实质”理解为“情实”，即“有生命的影像”之“情态”所呈现者。从如此的“情实”看，它必定就是即时的“性质和力量”。不过，所有这一切的关键在于：只要呈现着自身的“情实”，“有生命的影像”一定置身于动情之中，以“情态—影像”而存在。

[94] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 170 页。

[95] 同上书，第 154 页。

的影像”。因此,在基本的规定中,德勒兹在“情态—影像”和“特写”之间划了等号:“情态—影像”即“特写”,“特写”即“情态—影像”。

顺便指出,在德勒兹那里,“情态—影像在作为一个类型的影像的同时,也是所有影像的一个构成要素。”^[96]换言之,任何“有生命的影像”都已经是“情态—影像”,或者说所有的影像都包含着“情态—影像”这个层面。只是,其他的影像并非在突出地呈现自身的“情感”,而此处所谓的“情态—影像”则是在突出地以呈现自身“情感”的方式而现身。

只是,将“实质”视为“情感”并将之等同于“性质”和“力量”,从而阐述“情态—影像”等同于“特写”,这还只是一般性的逻辑推演。要彻底阐明其中的要义,我们需要阐明德勒兹“情态—影像”之基本规定中的第二个等同,此即“特写”就是“容貌”。

对此,德勒兹的论证是具体地分析时常出现在电影中的一个“特写”影像:“钟表”影像。

对此,德勒兹指出:在电影中,一方面,“钟表”影像总有一个“固定不动”的钟面。另一方面,它还有一个(至少一个)表现“微观运动”^[97]的“指针”。就“指针”来说,它标示着一种作为“微观运动”的“紧张趋势”。需要说明,这里的“微观运动”不是指“指针”的“位移”,而是它呈现的“某种时刻正在来临”之类的趋势。具体地说,出现在电影中的“钟表特写”影像,即使它是在以一种看不出明显位移性变动(如只有分针、时针而无秒针)的形态而现身,也一定表现着某种越来越强的“强度系列”,如一种“危机情势”正在逼近。进而,就“钟面”而言,它作为一个“固定不动”的表面,肯定不在活动之中。易言之,作为一个“有生命的影像”^[98],“钟面”影像只是在自行“反省”、“映射”而不活动。其中的“反省”,无疑意味着它作为一个“有生命的影像”正在“感知”着自身已“感知”到的外界“冲击”所引起的自身内部的变化,即“危机情势”。其中的“映射”,则意味着让如此的“危机情势”获得经验性的呈现。就此而言,“钟面”就只是作为一个在“反省”中“映射”的“固定单元”而存在,从而“映射”出指

[96] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 155 页。

[97] 在当代电影中,如此的“微观运动”通常也表现为电子计时器的数字变化。

[98] 在德勒兹关于“影像”的思想中,影像的组成部分同样是一个影像。对此,我们在引论中已经进行了详细的阐述。

针所表征的“微观运动”的发生，“危机情势”的迫近。

质言之，以一个固定不动的“反省性”钟面，“映射”出一种“指针”标示的“危机情势（微观运动）”，即电影中出现的“钟表特写”影像。其中“钟面”作为“映射”、“反省”单元和“指针”所表征的“微观运动（危机情势）”，构成了如此影像的两个方面或两极。

在德勒兹看来，如此的两极，恰恰构成了柏格森对“情感（affect）”的界定中所涉及到的两个方面或两极。柏格森将“情感”界定为：“感知神经（钟面）中的某种运动趋势（指针的微观运动）。换言之，置身于固定状态的神经面板（神经纤维）上的微观运动系列。”^[99]由此可见，所谓“情感”，便是呈现于固定不动的“神经面板”上的紧迫性“微观运动”。其中，固定不动的“神经面板”所对应的是上述“钟表特写”中的“钟面”，即一个“映射（反省）”的单元；它不但在“映射”，同时也在“反省”^[100]。准确地说，在“反省”中“映射”。如此的固定“神经面板”，是在“反省”的同时“映射”着紧迫性的“微观运动系列”。如此的“微观运动系列”，所对应的便是“钟表特写”中的“指针”所表现的强度性“微观运动”。

在明确了“情感”必有如此的两极（固定不动的“神经面板”和紧迫性、趋势性的“微观运动”）之后，德勒兹强调：“正是上述反映（反省）性的固定单元（表面）和表现性的强度运动这般的整体，构成着情感。”^[101]换言之，呈现着“表现性强度运动”的“反省（映射）性固定单元（表面）”一定是一个影像，即表现着“情感”的“情态—影像”。

然而，有趣的是：这恰恰就是“容貌”的实质。申言之，“容貌”恰恰便是最为典型的“映射”着“微观运动”的固定“神经面板”。德勒兹指出：“所谓容貌，即是承载着各个感受器官的神经面板，已经丧失了自身所包含的绝大部分活动的神经面板。并且，如此的神经面板，还以敞开的状态

[99] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 155 页。

[100] 对于如此的单元，法文使用的是“réfléchissante et réfléchie”，英文版的用语是“reflecting and reflected”，日文版直接翻译为“反映 = 反省”，中文意思是“映射同时反思”。如此的理解，当然和德勒兹将影像理解为拥有自身的生命有关。很显然，如果它没有生命，不可能进行反省、反思。但关键依然在于“反省”必然意味着“有生命的影像”在“感知”着自身内部的“感受”。

[101] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 155 页。

接收、表现着原本在身体其他部分中始终以隐匿状态而存在的所有种类的局部性微小运动。”^[102] 简言之，“容貌”天然地便是“情感”获得呈现的绝佳场所。这不仅仅是说日常经验告诉我们，从一个人的“容貌”上我们可以轻而易举地看到他是否“动情”及其实质，而且是说“容貌”恰恰符合着柏格森关于“情感”的定义。具体地说，它首先是一个固定不动的“神经面板”。它自身基本上没有活动性，只是承载着所有感受器官之神经活动的“固定面板”。正因为它承载着所有感受器官的神经活动，因此它注定在以敞开的姿态接收着身体各个部位所隐藏的一切感受，一切“微观运动”。与此同时，它还在“表现（映射）”着这些“微观运动”，即“情势”。根本地说，它在以固定不动的姿态“映射（反省）”着潜在性的“微观强度运动”，让这些潜在的强度性“微观运动”经验性地呈现。质言之，如此的“微观运动”恰恰就是拥有此“容貌”者的“感受”、“情感”。由此可见，“容貌”总是在“特别写照”着“情感”：一个典型的、天然的“情态—影像”。

顺便指出，“容貌”的实质仅仅是在“表现”这种“微观运动”，而不是表征自身的活动。但也需要看到，这里有“运动（活动）”，这就是“容貌”自身的“表现”，且仅仅是“表现”。也就是说，“情态—影像”作为突出呈现“情感”的“有生命的影像”，它只是在“表现”，而不是在“实现”如此的“情感”。如果说它有“运动”或者说“活动”的话，那么这种“运动（活动）”不是别的，就只是“表现”。

正是立足于此，德勒兹说：“不存在容貌的特写，容貌自身就是特写（gros plan），特写依其自身便是容貌。”^[103] 通俗地说，“容貌”的实质注定了它本身便是“特写”，即“特别写照”着“情感”的“大平面（gros plan）”。所谓“容貌的特写”，在实质上是同语反复。由此，德勒兹借助柏格森在阐明自己对“特写”的实质性理解的同时，也阐明了“容貌”本身就是“特写”，“特写”即是“容貌”的道理。

然而，关键还在于为何“情感”就是“性质”和“力量”？为了回答这个问题，德勒兹结合电影中的“人类容貌”，深入地分析了上述两个方面：“映射（反省）单元”和“强度性微观运动”。需要预先提示的是：如此的分

[102] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 155—156 页。

[103] 同上书，第 156 页。

析,德勒兹将让我们看到“映射(反省)”单元透露着“纯粹性质”,强度性“微观运动”透露着“纯粹力量”。由此,他将阐明“纯粹情感”即“纯粹性质”和“纯粹力量”。

首先,德勒兹指出:当我们面对一个置身于“动情状态”之中的人的“容貌”时,我们总是会同时问两个方面的问题:第一,他在想什么?第二,他究竟怎么了?

显然,从前者说,“容貌”意味着这个人自身处于“反省”之中,呈现的是自身的一种特殊状态,“容貌”此时在作为“反省—映射单元”而存在;从后者看,它则意味着此人自身已经在呈现着自己所感受或经验到的某种“强度性运动系列”,因此“容貌”又在作为“微观运动”而现身^[104]。这两者构成了我们理解“容貌”的“两极”。当这两极各自凸显之际,构成的正好就是电影中我们经常看到的两类“特写”：“映射(反省)容貌”和“强度容貌”。

具体地,德勒兹分别以大卫·格里菲斯(David Griffith)的“甜美”的“女性特写”和谢尔盖·爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein)的“愤怒”的“男性特写”来说明。在他看来,前者便是“映射容貌”,侧重于表现“容貌”自身,即“映射单元”自身的“性质”。深入地看,这是一种“甜美感动”性“容貌”,呈现着自身的“甜美”之类的“性质”。“愤怒”的“男性特写”则倾向于表现“容貌”的“强度”,侧重于表现强度性的“微观运动”;它是一种“黑色激情”性“容貌”,它所呈现的是自身的“激情”之类的“强度”,即“力量”。

其实,这里已经暴露出德勒兹将“情感”理解为“性质”和“力量”的思想。进而,德勒兹指出:“当(容貌)的各种描绘线由轮廓逃逸而出,为己地开始活动,且如此形成一种趋向于某种界线或跨越某种阈限的自律性系列之际,我们便会直面强度容貌。”^[105]换言之,“容貌”的各种描绘线,它们不仅是在构建“容貌”轮廓,而且在致力于从轮廓“逃逸”,从而突显出一种逐渐升高、逐渐强化的“动态趋势”,趋向于或者跨越某个界线、阈限。如此一来,这些描绘线便表现出某种不受轮廓限制的自主性,从而会构成一个“强度”不断增加、不断上升的系列。由此,“容貌”现身为“强度

[104] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 157 页。

[105] 同上书,第 159 页。

容貌”。例如,在爱森斯坦的《战舰波将金号》(*The Battleship Potemkin*)中,就存在着一个从悲伤到愤怒再到革命这样的一个逐渐上扬的过程。当片中涉及到对“容貌”进行描绘的时候,描绘线的重点根本不是为了构建“容貌”自身的轮廓,而是让如此逐渐上升的强度系列,即趋向于革命的过程逃离“容貌”的轮廓而自主呈现。换言之,用描绘线勾勒“容貌”的轮廓,目的是让这个逐渐强化,逼近革命之界线的系列自主性地凸显,以便最后将革命表达出来。在此,“容貌”不是在表达自身的轮廓,而是在呈现逼近革命之类的“强度性内涵”。这样的“容貌”,便是德勒兹所说的“强度容貌”。要之,如此的逐渐上升、逃逸、强度,必定意味着某种作为趋势的“力量”。如此的“力量”,便是影片中作为“动情性”的“容貌”所表现的自身之“情感”。准确地说,此时作为“情态—影像”的“容貌”所表达的自身“情感”,便是作为“强度(革命)”的“力量”,也就是爱森斯坦所强调的影片的“激情”。从影片观赏的角度说,此时的“容貌”,是在用它释放出来的“力量”来“感动”观影者。

顺便指出,我们由此也可以获得判定“强度容貌”的核心标准:是否有一股从“容貌”的轮廓逃逸而出的、展现某种强劲趋势的“力量”。

相反,对于“映射(反省)容貌”,德勒兹说:“当(容貌的)某些描绘线仅限于持续地聚集于固定或颤栗而不变化、不生成,聚集于永恒性思考的统治之下时,我们便会直面反省—映射容貌。”^[106]在此,“容貌”的“描绘线”所突出彰显的不是那种带有趋势性、逼近某个界线的“力量”系列,而只是彰显“容貌”在“思考”、“反省”,即它自身的某种“性质”。此时的“容貌”,便是“映射容貌”。换言之,“容貌”的“描绘线”服膺于“永恒性思考”、“聚集于固定”、“不变化、不生成”的统辖。由此造成的就是:此时的“容貌”作为“有生命的影像”、作为“情态—影像”,只是沉浸于“反省”、“思考”之中。于是,上述“强度性”的“趋势”不可能凸显,它所能够做的只能是“映射”出自身的“性质”。上述格里菲斯影片中的某些“女性容貌”,或者说电影中的某些“女性容貌”便是如此。它们凸显的皆为自身的诸如“甜美”、“可爱”之类的“性质”。质言之,此时此刻作为“情态—影像”的“容貌”所表达的自身“情感”的内涵便是如此的“性质”。

[106] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 159 页。

从影片观赏的角度说,此时的“容貌”,是在用它自身的某种“性质”来“感动”观影者。

由此,我们也获得了判断“映射(反省)容貌”的标准,即“容貌”自身是否局限于思虑、反省,是否在突出地“映射”着自身的“性质”。

如此一来,问题就很清楚了。所谓“甜美感动”之类的“映射(反省)容貌”,它的重点在于“甜美”、“纯洁”等等之类的“性质”,而所谓“黑色激情”之类的“强度容貌”,它的重点则在于“强度”、“力度”等等之类的“力量”。这样的话,“映射(反省)容貌”呈现一种“性质”,“强度容貌”呈现一种“力量”的事实便昭然若揭。

不过,这里已经有一个问题呈现出来:“甜美感动”之类的“性质”不是也带有某种“力量”^[107]么?相应地,“黑色激情”之类的“力量”不是也可以理解为某种“性质”么?

面对这个问题,我们需要重新回到德勒兹关于“皱褶”的思想来说明。实际上,对于上述两类“容貌”,德勒兹绝没有将两者截然分开来看待的意思。相反,他强调:我们不能简单地将“甜美感动”归属于“映射单元(映射容貌)”,而将“黑色激情”归属于“强度运动(强度容貌)”。换句话说,我们不能简单地将“性质”归于“映射容貌”,而将“力量”归于“强度容貌”。它们其实是同一个“情态—影像”的两极,它们构成的是同一个“皱褶”。将它们分而述之,强调的仅仅是哪一极更为突出。当“性质”一极更为凸显时,“容貌”就是“映射容貌”;如果是“力量”一极更为凸显,那么它就是“强度容貌”。

展开地说,德勒兹指出,我们之所以不能做上述的简单分割,是因为在电影中同样有“映射”着诸如恶意、恐怖、嫉妒等“黑色情感”的固定性“映射单元”,同时也存在着诸如爱、优雅等强度性的“微观运动”^[108]。换言之,侧重于呈现“性质”的“映射容貌”,并非只能“映射”出“甜美”、“纯洁”的“性质”,它也可以“映射”出诸如“恶意”、“恐怖”、“嫉妒”等黑色情

[107] 有必要指出:这里的“力量”不可理解为影片对观众的“吸引力”。如果站在电影观影的角度说,上述两种“容貌”对于观影者都有“吸引力”。可以说“甜美感动”式的“容貌”是靠“性质”的“吸引力”来吸引观众,而“黑色激情”式的“容貌”是靠“力量”的“吸引力”来吸引观众。

[108] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第158页。

感式的“力量”。同样,侧重于呈现“力量”的“强度容貌”,也可以“映射”某种诸如“爱”、“优雅”之类的“性质”,即不惟“黑色激情”之类的“力量”。这意味着如此的两种“容貌”影像,构成的其实是一个“皱褶”,或者说“容貌”自身拥有不可分割的两个方面、两极,它们分别呈现着“性质”和“力量”。要之,“容貌”的实质在于同时表现某种“力量”和“性质”,只是因为它究竟是在凸显“性质”还是“力量”而有分别。

如此一来,我们有理由说:如果说“容貌”本身即是“特写”,“特写”必定是“情态—影像”,且它所表现出来的必定是“情感”的话,那么“情感”必定同时是“力量”和“性质”。这便触及到了是德勒兹关于“情感”之实质的核心观点:所谓“情感”,即“性质—力量”。

在此基础上,德勒兹强调:无论从“容貌”的哪一极看,它都能够统合相差甚远的不同“容貌”。例如,上述“甜美”、“纯洁”式的“映射容貌”,它既可以是一个年轻女子的“容貌”,也可以是一个男性孩童的“容貌”等等。如此的“映射容貌”都在呈现着“甜美”、“纯洁”这样的“性质”。准确地说,同样的一种“性质”可以通过千差万别的不同“容貌”获得呈现。同样的道理,某种“力量”也可以通过千差万别的不同“容貌”来表达。例如,呈现“愤怒”的“强度容貌”,既可以是老年人、中年人的“容貌”,也可以是青年人、孩童的“容貌”,既可以男性的“容貌”,也可以是女性的“容貌”。简言之,无论是“性质”还是“力量”,都可以通过千差万别的不同“容貌”而呈现自身。根本地说,无论是“性质”还是“力量”,都有一种强大的统合能力,可以将千差万别的“容貌”收归自身的统辖范围之内。

如此一来,便有两个方面获得确证:第一,存在着两个不同的“容貌”系列:由千差万别的“容貌”构成的呈现同一种“性质”的“映射容貌系列”和同样由千差万别的“容貌”构成的表达同一种“力量”的“强度容貌系列”。并且,每一个系列都是开放的,无穷无尽。第二,无论是“性质”、还是“力量”,都不再仅仅属于某种个别“容貌”,而是属于表现它的整个“容貌”系列:千差万别的“容貌”。换言之,“性质”也好、“力量”也罢,它们都分别是相差甚远的“容貌”的“共通性质”(qualité commune)和“共通力量”(puissance commune)。例如,“甜美”,即上述年轻女子、一系列年轻女子以及孩童等“映射容貌”的“共通性质”,“愤怒”则是上述老人、中年人、青年人、男性、女性等“强度容貌”的“共通力量”。

更为重要的是:当我们谈起如此各种“容貌”的“共通性质”和“共通

力量”时,我们已经是在离开具体的“容貌”基础上关注“性质”和“力量”本身。如此一来,我们将看到“纯粹性质”和“纯粹力量”。

对此,德勒兹指出:“格里菲斯作品中年轻妻子的映射(反省)容貌所表现的,理所当然地是素白人像(Blanc),但其中还包括着残留在睫毛上的雪花之白、一种内在无邪的精神洁白、因为道德沦丧而来的苍白,以及女主角即将漂浮其上的流冰的险境之白(《大江东去》[*River of No Return*])。”^[109]其中,无论是哪种“白”,无疑都是“白”。可以说,如此的“白”,便是上述事物的“共通性质”,但根本地说它便是一种“纯粹性质”。就“白”来讲,这里的“纯粹性质”,指的就是“纯粹之白”,或者反过来说,“纯粹之白”即一种“纯粹性质”。有必要指出,如此的“纯粹之白”只有通过某个事物才能呈现自身,但一旦如此它便会转变为标示呈现自身的那个事物之属性的“白”而失去自身的纯粹性。如素白人像的白、雪花之白、精神之洁白等等,其中的“白”就分别属于人像、雪花和精神,变成了从属于某种事物的“白”。但也必须看到:无论如何,如此自足的“纯粹的白”都不可能消失,它是一个根基。只有据此,我们才有可能以它为工具来说明、界定具体的事物。简言之,在“白”作为它本身而尚未成为标示事物的工具之际,它便是“纯粹的白”。的确,这一点相对来说较难理解,因为在日常生活中,我们所遇到的“白”从一开始就是某种事物的“白”。由此,我们只要从逻辑先后的角度看,那么就必然会看到作为“纯粹之白”的“白本身”已经先行存在,而后才会作为“某种事物”的“白”而存在。这种逻辑在先的源初性的“白”即“纯粹的白”,即一种尚未转化为某事物之色泽的“白”。上述诸如素白人像的白、雪花之白、精神之洁白等等,都必须奠立于对如此的“纯粹之白”的基础上才能成立,都是对如此的“纯粹之白”进行组织、整理、确定化的结果。所以我们看到,德勒兹强调指出:“映射(反省)容貌表现着纯粹性质,即它表现着各式本质相异之物所共通的‘某物’。”^[110]这里的“某物”,结合上述例子看,指的即是作为“性质”的“纯粹之白”。当然,在其他的场合,它也可以指“纯粹之红”、“纯粹之蓝”、“纯粹之黄”等等。进一步看,如果我们脱开具体的颜色而单就“性质”而言,那么我们就必须说如此的“性质”是一种尚未被确定化

[109] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 160 页。

[110] 同上。

的、用于标示具体事物之属性的“性质”，即“纯粹性质”。

同理，“强度容貌表现着纯粹力量，即它依据某个引领我们从一种性质穿越到另一种性质的系列来自我定义。”^[111]用上述爱森斯坦的影片例子来说，“强度容貌”的确表达着诸如“愤怒”、“革命”之类的“力量”，但此时的力量从属于“愤怒”、“革命”等。所谓“强度容貌”表现着“纯粹力量”，指的则是它还同时表达着一种尚未从属于诸如“愤怒”、“革命”之类的“力量”，一种逻辑上先行的自足的“源初性力量”，即作为“力量”本身的“纯粹力量”。诸如“愤怒”、“革命”之类的从属性“力量”，皆为对“纯粹力量”予以组织化、确定化的结果。不过，在此我们有必要强调：就“纯粹力量”本身来说，它的性格恰恰是不服膺于任何组织化、有机化而自行地延宕（“纯粹性质”亦然）。换言之，它总是带有某种超越任何组织化、有机化的某种“外”的特色。如果我们将“言说”视为某种组织行为，那么我们就必须看到：无论是“纯粹力量”，还是“纯粹性质”都具有“不可言说性”。在此基础上，我们说上述那段话中还有一个关键之处，这就是“从一种性质穿越到另一种性质的系列”。德勒兹通过这个“系列”想要表达的意思之一是：一系列“性质”判然有别的事物，例如白色的事物、黑色的事物、红色的事物、绿色的事物、黄色的事物等等，以及日常生活层面上的美的事物、丑的事物、善的事物、恶的事物等等，都有某种“力量”。当这些事物作为一个系列而存在时，站在日常生活的立场上，我们会说它们表达着“性质”不同的“强力”，但如果站在抽象的立场上，我们一定会说它们都具有一种更为深刻的“强力”。如此的“强力”便是“纯粹力量”。如果这里需要一个例子来说明的话，那么我们不妨以我国导演张艺谋（Yimou Zhang）的影片《英雄》（*Hero*）为例。其中作为“性质”的色彩，有红色、黄色、绿色、蓝色等等。如此的各种“性质”的颜色皆有很强的“力量”，我们当然可以说各种颜色自己都很有“力量”，但也可以说所有的颜色都释放出同样的一股撼人的“强力”，即影片吸引观众的“力量”。请注意：当我们说影片的吸引力的时候，在力量维度上说的就是“纯粹力量”。它可以“穿越”多种“性质”不同、甚至“性质”判然有别的事物而形成一系列，从而展现出自身。因此，在电影中，我们也不难发现“善良的人”很

[111] シル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 160 页。

有“力量”，凶残的人同样也很有“力量”。它们尽管“性质”相对，但都具有强悍的吸引力。所以，不论是影片中的正面人物还是反面人物，都可以称得上出色的表演艺术家。

进而言之，“强度容貌”自我定义的方式是呈现出“纯粹力量”，即在“纯粹力量”贯通不同的“性质”、形成一个系列而呈现出自身之际，“强度容貌”获得了自己的定义。同样的道理，“映射容貌”则通过表现出“纯粹性质”，即表现出一个贯通各式相异之“力量”的系列而获得自身的定义。

总的来说，通过对“容貌”的分析，德勒兹在分梳出不动性的“映射（反省）单元”和强度性的“微观（强度）运动”的基础上，进一步析出了“映射（反省）容貌”和“强度容貌”。进而，他又通过揭示“共通性质”和“共通力量”的探究，指出了两种类型的“容貌”各自的深刻含义，即前者透露着“纯粹性质”，后者则彰显着“纯粹力量”。

要之，前面我们已经阐明，“容貌”本身就是一个典型的、天然的“情态—影像”，它总是突出地表现着自身的当下“情感”，或者说当下“实质”。进而言之，如此的“实质”恰恰就是“性质”和“力量”。如此一来，我们在此所说的“纯粹性质”和“纯粹力量”就必定意味着不同于“日常情感”的另一种“情感”，这便是德勒兹所谓的“纯粹情感”，它在不同的维度上分别呈现为“纯粹性质”和“纯粹力量”。简言之，“纯粹情感”便是“纯粹性质”和“纯粹力量”。于是，我们得以归结出“容貌”的根本之所在：突出地呈现着“纯粹情感”，即“纯粹性质”和“纯粹力量”。同时，这也是“特写”、“情态—影像”的根本之所在。简而言之，凡是突出地表现着“纯粹性质”、“纯粹力量”的“容貌（特写）”，就一定是“情态—影像”。

顺便指出，由此我们也可以看到一个制作“情态—影像”的原则：调动一切电影创制手段，释放出“纯粹情感”，即“纯粹性质”或“纯粹力量”。

在此基础上，如果我们回过头来重新审视“强度容貌表现着纯粹力量，即它根据引领我们从一种性质穿越到另一种性质的系列来自我定义”这句话，那么我们便会看到：“纯粹力量”可以穿越“性质相异”的一系列事物。由此，我们再去追究“映射容貌”，那么也能够看到：“纯粹性质”也可以贯通“力量相异”的一系列事物。上述所谓“内在无邪的精神洁白”、“因为道德沦丧而来的苍白”，“女主角即将漂浮其上的流冰之险境之白”，便是一个“力量相异”的系列，而“纯粹的白”已经将之贯通，形成了一个表现着“纯粹之白（纯粹性质）”的影像（事物）系列。

要之,两类“容貌”实际上是一个“皱褶”,由此我们可以再次看到“性质”和“力量”同样是一个一体两面性的“皱褶”。

具体地说,如上所述,“映射(反省)容貌”和“强度容貌”都不过是“容貌”的极端情形。严格地说,任何“容貌”都包含着这两个方面或两极。换言之,任何“容貌”都是一个“皱褶”,它作为“情态—影像”都在同时表达着“性质”和“力量”,差别只在于两个方面各自的突出程度不同。深入地看,“性质”和“力量”同样是一个“皱褶”,在不同的“容貌”中各自突出的程度有别。如果从“纯粹”的角度看,那么我们还会发现:“纯粹性质”和“纯粹力量”照样是一个“皱褶”,这个“皱褶”的名称就叫“纯粹情感”。无论突出哪一方面,获得表现的皆为“纯粹情感”。结合具体的影片,我们会看到:上述格里菲斯影片中的“映射容貌”所突出的是“纯粹性质”,爱森斯坦影片中的“强度容貌”凸现的则是“纯粹力量”,但毫无疑问它们都是“情态—影像”,都在凸显着“纯粹情感”。

进而言之,“容貌”自身以及它表现的“纯粹情感”,作为“皱褶”都不是静止不动的,相反它处于永不停息的变动之中。如此的变动,便构成了“性质”和“力量”两极之间的相互贯穿。质言之,“纯粹性质”和“纯粹力量”之间是一种“互包互动”的关系。正是基于如此的“相互贯穿”、“互包互动”,德勒兹强调:“纯粹性质”和“纯粹力量”,在具体的电影中总是表现为“互动转化”。

作为对此的说明,德勒兹分析了“表现主义”(expressionnisme)和“抒情抽象主义”(l'abstraction lyrique)的电影。前者的代表人物主要有茂瑙(F. W. Murnau)、弗里兹·朗(Fritz Lang)等人,后者的代表则是冯·史登堡(Josef von Sternberg)。由此,他也给我们揭示了一些创制“情态—影像”的具体方法论原则。

概而言之,不同的电影作者,总是对“纯粹情感”之“皱褶”的一极情有独钟,但也总会在突出某一极的同时,寻求向另一极的转化。“表现主义”电影侧重于从“纯粹力量”的一端走向“纯粹质性”的一端;“抒情抽象主义”电影则侧重于从“纯粹质性”的一端走向“纯粹力量”的一端。

只是,我们需要预先说明:“抒情抽象主义”中的“抽象”,或者说德勒兹所谓的“抽象”,都和我们日常的理解不尽相同。在他看来,所谓“抽象”,便是有选择地从某事物中“抽取”、“提取”出某些东西。在此意义上,“抒情抽象主义”和“德国表现主义”的电影,都是在从事“抽象”。根

本地说,一切电影,乃至一切艺术都在从事“抽象”^[112],差别仅仅在于各自的方式方法不同。就制作“情态—影像”而言,我们则是要从中抽象出“纯粹情感”^[113]。对于“德国表现主义”来说,它的重点在于首先“抽象”出“纯粹力量”;“抒情抽象主义”则相反,它致力于首先“抽象”出“纯粹质性”。然后,他们各自都会朝着另一极端转化。

让我们先看德国表现主义电影。对此,德勒兹指出:“德国表现主义的本质,在于光和不透明之物或黑暗的程度性游戏。如此光与黑暗的混合,就如同使人向黑洞陨落或向光明升腾的力量。”^[114]换言之,通过“光”和“黑暗”的剧烈缠斗、明暗之间的纠缠或对决,构成一种光的强度性游戏,便是德国表现主义电影的实质。如此“光”与“黑暗”的混合,表现(非实现)出来的便是相互缠斗的强悍力量,并以各种不同的配置形式构成强度性系列。于是,表现主义的“容貌”,首要的便是一种集中着一系列的强度运动的“强度容貌”。只是需要说明:如此的“力量”,是一种“纯粹力量”,“光”本身或者“黑暗”本身的力量。通俗地说,在那里,无论是“光”还是“黑暗”都不再单纯是日常意义上的、标示事物明暗程度的“光”和“黑暗”,或者说从影片的目的看它要的根本就不是标示事物之明暗程度、展现其几何形状的“光”和“黑暗”,而是“光”和“黑暗”各自的“本然力量”。因此,当我们观看“表现主义”的影片如《大都会》(*Metropolis*)、《浮士德》(*Faust*)等之际,一定会发现在“明暗”之强烈对比之下存在着一种特别有力的“亮”和一种同样特别有力的“黑”。简言之,一种极其强

[112] 吉尔·德勒兹:《什么是哲学?》,张祖建译,长沙:湖南文艺出版社2007年版,第439—440页。

[113] 在此,我们有必要指出:我们实际上从来没有停止过“抽象”,日常生活中我们所面对的、熟悉的各种生活用品,实际上都是我们从其“实际的世界”中“抽象”出来的。例如,当我们把钢笔视为一个“书写工具”时,它就已经是“抽象行为”的结果了。理由很简单,只要我们稍加思索便能明白,钢笔还可以作为礼品送人、作为小型武器防卫人的攻击或者攻击别人;它自身还有其各种各样的非工具属性等等。我们仅仅将之视为“书写工具”,不过是对它所是的那个“实际的世界(至少是多种用途的世界)”进行抽象的结果,即仅仅从中抽出“一个功能”并将之中心化、确定化。如此看来,那个“实际的世界”正好构成了我们日常性抽象的“源泉性世界”,但在完成日常性抽象之际它却被遮蔽了。“艺术”的抽象不同于日常性抽象的根本特色,就在于通过抽象行动(某种选择、组织和装配等),从而让与日常性抽象相关的一切敞开,将那个被遮蔽的“源泉性世界”获得经验性的彰显。在此意义上,“艺术”的抽象等同于对“源泉性世界”的“释放”。在此,它就表现为对“纯粹情感”的释放。

[114] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第164页。

悍的、来自“光”和“黑暗”的“力量”。

根本地说,这种强悍的“力量”,便是“纯粹力量”。或者说,一种原初的生命的力量。用德勒兹的术语说,这种力量属于“事物的非有机生命”、“精神的非心理学生命”^[115]。准确地说,“纯粹力量”即上述“生命”的力量。

在此,我们遇到了一个难点,即何谓“事物的非有机生命”和“精神的非心理学生命”。在德勒兹的电影理论、艺术理论中,这是两个很重要的术语。对此,我们需要以“人”为例简要地予以说明。

在日常生活中,我们总是会说“人”是一个“有机体”,一个有机化、组织化的系统。如此的“有机体”有自己的生命。在德勒兹那里,这种生命叫做“有机生命”。所谓“有机生命”,即组织好了的生命、符合心理学规则的生命。不过,这只是“人”的现实层面。“人”还有一个与现实层面同时共存的潜在层面。具体地说,“人”不但是一个“有机体”,同时还是一团“活肉”、“活物质”。如此“活肉”的“生命”即“非有机生命”。深入地说,“人”既是“实在”的“有机体”,同时也是“潜在”的“非有机体”。由此构成了一个“实在”与“潜在”的“皱褶”。在平时,获得呈现的是现实的“有机体”层面以及“有机生命”,潜在的“非有机体”以及“非有机生命”不得彰显。但是,在极端非常态的处境中,例如在死亡的深渊之中,“人”则是一个濒临解体的“有机体”,准确地说就是置身于去一有机化、去一组织化之极限上的“非有机系统”。换言之,置身于死亡之境中的“人”,即是“行尸走肉”、“活肉”、“活死人”。用德勒兹借助阿尔托(Antonin Artaud)^[116]的术语说就是“无器官身体”(corps sans organes)^[117]。

[115] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 164 页。

[116] 安托南·阿尔托(Antonin Artaud, 1896 ~ 1948),法国现代著名戏剧家、导演。

[117] “无器官身体”(corps sans organes),德勒兹从阿尔托那里借来的词语。董强在翻译《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》时将之译为“没有器官的身体”(见吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社 2007 年版,第 54 页)。姜宇辉翻译《千高原》时则译为“无器官的身体”。严格说来,这两种译法都是准确的。我们只是认为“无器官身体”这个说法似乎更为简练,因此在后面引征董强和姜宇辉的译文时皆有相应的调整。重要的是:它的意思是濒临“有机体”解体界线上的“纯粹肉体”,等同于一个“非有机系统”、“物质系统”。的确,他主要是就人来说,但绝不仅仅在指称人,还包括各种各样的事物。因为在德勒兹那里,任何事物都是一个组织起来的系统,都拥有自身的“肉体”和“生命”。电影影像亦然。行文中对这个概念的意思,我们会在相关出做出适当的说明,关于它的详细阐述参见本书第五章第一节第二部分。

需要强调:如此处境中的“人”,即使作为一堆“活肉”也依然是一个“生命体”,依然会表现出自身的“力量”。这便是“非有机生命”的“力量”,即“纯粹力量”。深入地说,这是一种尚未被组织化、有机化的力量。相对于“有机生命”的“力量”来说,这股“非有机生命”的“力量”作为尚未被“规矩”的“纯粹力量”,其强度超出了“有机体”的能力极限。因此,我们会发现:置身于“死亡之境”中的“人”,无论他怎样努力都不可能获得成功。此时此刻,作为濒临于解体之极限的“活肉”、释放出来的“非有机生命”的“强力”,会让作为“有机体”的“人”或者“有机生命”感到极端地感人。这恰恰就是表现主义电影所要营造的效果。

只是,我们需要脱离开上述分析的例子——人,转而从影像的角度予以说明。实际上,在讨论“感知—影像”时我们已经指出:在德勒兹那里,一切事物都是“活物质”,即“有生命的影像”。理所当然地,电影影像亦然。申言之,电影影像作为“有生命的影像”,同样可以从“有机生命”和“非有机生命”来理解。当我们将各种影像构成元素(例如上述的“光”和“黑暗”)理解为某个“有机体”的元素之际,那么这些元素就一定是某种已经受到组织化、有机化的元素。具体到上面的“光”和“黑暗”来说,它们便是标示某个事物明暗程度的从属性元素。如此一来,电影影像将会被建构为一种“有机体”,从而呈现出自身的“有机生命”。相反,如果将这些元素理解为“纯粹”层面的元素,例如纯粹的“光”、“黑暗”,那么此时的电影影像就不会再是一个“有机体”,而是一个“非有机系统”、一个物质性的“无器官身体”。此时,它将呈现出“事物的非有机生命”。从德国表现主义电影来说,这便是由释放着“纯粹力量”的“纯粹之光”、“纯粹黑暗”构成的电影影像。如此的电影影像的“光”、“黑暗”以及整个画面之所以拥有一种特别强悍的吸引力,或者说它之所以能够让观影者感受到一种特别强悍的特别力量,原因就在于它在释放着“非有机生命”的强力,或者说电影影像正在呈现着自身的“非有机生命”。根本地说,这是一种“源初”层面的生命,“有机生命”只不过是如此生命进行“有机化”、“组织化”的结果。因此,站在如此“源初”的层面上,德勒兹强调:“事物的非有机生命(*vie non-organique des choses*)即一种不知道有机体

之智慧和界线的颤栗着的生命”^[118]。通俗地说,“事物的非有机生命”即置身于“有机—非有机”之“共同界线”上永恒性地“摇摆(颤栗)”的生命。一旦它获得了、明确了“有机体”的智慧和界线,就意味着它转化成了“有机生命”。然而,表现主义电影恰恰是在致力于让“有生命的影像”永恒地置身于这样的“共同界线”上持续地“摇摆”,而非知晓、获得“有机体”的智慧和界线。

要之,如此的“摇摆”意味着两个倾向,即倾向于“解体”和倾向于“有机”。需要说明,无论哪种倾向都不可能获得实现,否则影像就会摆脱“无器官身体”的状态,“事物的非有机生命”也将不再呈现。

进而言之,如此的“非有机生命”,作为一种精神现象,它的运作绝不会遵循心理学规则。在此意义上,它同时就是“精神的非心理学生命”。准确地说,从事物(物质)维度所说的“非有机生命”,本身就是从精神维度所说的“非心理学生命”。回到“人”的例子,我们说置身于死亡之境中的人,一定同时呈现着这两种生命:“肉身的非有机生命”和“精神的非心理学生命”。扩延至事物(影像)的层面上看,当“事物的非有机生命”呈现之际,“精神的非心理学生命”一定会同时彰显。所以,德勒兹指出:“当烈焰作为恶魔或阴郁精神将我们焚毁,并且焚毁整个‘自然’全体之际,事物的非有机生命就在如此的烈焰中达至巅峰。但同时,这又会通过激发我们一种极度牺牲从而在我们的灵魂中释放出一种精神的非心理学生命。”^[119]简言之,置身于“去—有机化”、“去—组织化”之极限上的“有生命体的影像”即一个“事物的非有机生命”和“精神非心理学生命”的“皱褶”,同时呈现着这两种“生命”。

重要的是,无论从哪种生命来说,此时的影像作为一个置身于存亡界线上的“生命体”,都会释放出一股极其强劲的“力量”。这便是德国表现主义电影首先想要达到的效果,让影像释放出一股“纯粹力量”。其核心的手段便是让“光”和“黑暗”两者进行强烈对比、剧烈纠缠。如此的结果,便是一种“强度容貌”力量系列。卡利加利博士的容貌系列、浮士德的容貌系列等,都属于此类。

然而,德国表现主义绝不是不知道“纯粹性质”的存在及其重要性,

[118] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 92 页。

[119] 同上书,第 97 页。

只是它通达“纯粹性质”的方式是首先释放出“纯粹力量”，继而达到对“纯粹性质”的呈现。具体地说，当“强度性系列”的强悍程度达到极限之际，“强度容貌”一定会被还原为一种“映射（反省）容貌”，透露出一种不可分割的“纯粹性质”。具体地说，当“光”和“黑暗”的剧烈缠斗系列发展到极限时，双方所处的都是一种“死”境。此时，“光”或者“黑暗”都会呈现出一种为生存资格而决死抗争的“性质（品格）”。由此，“纯粹性质”必定会获得呈现。对此，德勒兹给出的例子是在弗里兹·朗的著名作品《尼伯龙根之歌》（*Nibelungen*）中的克里姆希德（Kriemhild）的影像。就在它的强度达到极限之际，呈现出一种“不可分化的光或纯白的性质”，表达着此人“不可动摇的反省（映射）”^[120]。

这便是德国表现主义电影的关键之所在：营造一个作为“无器官身体”性的“有生命的影像”，让它释放出“事物的非有机生命”和“精神的非心理学生命”，通过首先释放其“纯粹力量”，继而通达其“纯粹性质”的呈现。如此地，德国表现主义电影操作着从“纯粹力量”到“纯粹性质”的转化。

与此相对，“抒情抽象主义”所从事的是从“纯粹性质”的一极转化到“纯粹力量”的一极。“抒情抽象主义”电影的代表人物是冯·史登堡，他不像德国表现主义那样关注“明”和“暗”之间的关系，而是关注“白”和“透明”之间的关系。

具体地说，冯·史登堡在色彩学上和德国表现主义电影作者一样是歌德主义者。只是，他实践的是歌德色彩学^[121]的另一面，即“透明”与“白”之间的关系。在这里，与“光”相对的不是“暗”，而是“透明”、“半透明”，或者说“白”。申言之，所谓“白”，就是“纯粹透明”骤然间的“不透

[120] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 164 页。

[121] 色彩学上的歌德主义或者说歌德的色彩学，是和牛顿的色彩学相对的。它讲究的是色彩的“色调”，而非“色阶”。按照我们的理解，色调是变动的，而色阶则是确定的。具体地说，在牛顿的色彩学中，两种不同的色彩无论如何使用，色阶都不会变化，而在歌德的色彩学中，两种不同色彩的并置或者混和，它们的色调都会发生变化。就是在这种变化中，色彩自身的本性性质和力量会获得呈现。因此，德勒兹认为德国表现主义和抒情抽象主义电影作者们都是一些歌德主义者。有关歌德的色彩学的意思，有兴趣的读者还可以参考吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社 2007 年版，第 154—157、163—170 页。

明”的状态^[122]。相应地，“纯粹透明”在视觉效果上恰恰表现为一种“暗”。制作电影影像，冯·史登堡第一步要做的就是用“白”限定出一个“发光空间”，然后在其中安放反射“光”的“容貌—特写”。就“反射”这一点看，冯·史登堡所侧重的注定是“映射（反省）性的性质容貌”^[123]。换言之，“容貌”就是为了“映射”而被设计，目的是让它映射出某种光，某种“纯粹性质”。德勒兹就他的影片《女皇凯萨琳》（*The Scarlet Empress*）^[124]进行了具体的阐述。他指出：我们首先能够看到冯·史登堡营造了一个由白色的墙壁、白色的房门等构成的“封闭性白色空间”，即一个发散着“纯粹之白”这种“性质”的“发光空间”。正是在此空间中，他置入了女主角令人惊叹的白皙“容貌（特写）”。在女主角生孩子之际，如此的“容貌”则置身于帷幕之白、床铺之白和枕头之白之类的亮白之中。有必要强调：这里包含着刻意的“选择”、“限定”，即“抽象”。只是，这绝非单纯的“空间限定”，根本地说是“性质限定”。准确地说，他是在通过特意地选择上述的白色物品，抽取出“纯粹之白”，也就是“白”这种“纯粹性质”。为此，冯·史登堡删除了与之相违的一切。如此的选择、删减，便是所谓的“抽象”、“限定”、“封闭”。

只是，我们必须看到冯·史登堡不是一个不懂“阴影”之意义的电影作者，他没有删除阴影，相反他巧妙地运用着阴影。展开地说，“阴影”、“暗”在他的电影中亦然是一个普遍存在的现象。但是，那绝非“表现主义”的“阴影”、“黑暗”，它和“白”之间绝非对立、缠斗关系。在此，“阴影”仅仅标示光线止步不前的一个空间，其作用是凸现出不同的“透明”程度。简言之，“阴影”并非依其自身而存在，而是以标明透明程度之大小的身份而存在^[125]。从制作的角度说，这就是冯·史登堡对各种不同程度的“透明性材料”的使用。例如，用如丝、绢、纱等，构成“容貌”的前景、中景。于是，“亮白”的“发光空间”得以拥有了从“透明”到“白”之间的无限丰富的层次。“容貌”就镶嵌在如此的多层次“发光空间”中，“映射”

[122] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 165 页。

[123] 同上书。

[124] 另译《放荡的皇后》，《红色女皇》，《伟大的凯瑟琳》（*The Great Catherine*）等。

[125] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 167 页。

着这所有层次的“纯粹性质”^[126]。简言之,刻意地选定一个封闭的“白色空间”,制造出“白”和“透明”之间的一种多层次朦胧氛围,让“容貌”游弋其中将如此的多层次氛围“映射”出来,这便是冯·史登堡影片的根本秘密。

就此而言,抽象表现主义电影当中的“容貌”,无疑地是一个“映射(反省)容貌”,即“性质容貌”。它“映射”着“透明”和“白”之间无限的层次,极限性地“映射”着同样属于那两者间之所有层面的“亮白”的“纯粹性质”。

然而,正是在此刻,会有一股“力量”脱颖而出。德勒兹说:一方面,“克劳德·奥利耶(Claude Ollier)在他的精彩论述中指出:白色空间越是封闭,越是狭窄,它就越是不稳定,越是朝向外部的潜在性敞开。”^[127]换言之,如此地将白色空间“封闭”,一定会导致它的不稳定。当这样的“封闭”、“抽象”发展到极限之际,一定会呈现出一种由此逃逸的潜在力量。之所以这么说,是因为如此的“亮白空间”,不但是“保持着反射光的能力”,而且还拥有一种将光予以“折射”的能力,即“让贯穿于空间中的光本身偏移、弯曲的能力”^[128]。正是因此,在“亮白空间”的周围必定会形成一个散射漫流性的光晕,并因此显得特别有力。无疑,这必定意味着一股力量已在脱颖而出。因此,德勒兹指出:“置身于如此空间中的容貌,会反射一部分光,但会让另一部分光弯曲。容貌于是从映射(反省)性容貌生成为强度性容貌。”^[129]

通俗地讲,冯·史登堡的抒情抽象主义是将整个世界予以缩减、封闭或者说抽象为一个“亮白空间”,利用各种半透明性的材料(帷幕、绢丝等)制造出从“透明”到“白”之间的众多层次。于是,“在帷幕之白和背景之白中间,容貌宛若一条漂游的鱼,因为朦胧、飘忽(bougé)可以失去些许

[126] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 165—166 页。

[127] 同上书,第 166—167 页。在谈论绘画时,德勒兹还说:“最为封闭的世界同时也是一个最为无限的世界。”(参见吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社 2007 年版,第 40 页。)这个观点可以和这里的说法相印证。

[128] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 167 页。

[129] 同上书,第 167—168 页。

自身的轮廓,但同时又不失映射(反省)能力”^[130]。就保持着“映射(反省)”能力来看,“容貌”必定是一个“性质容貌”。但从失去自身的“轮廓”看,其中一定有一种逃离“轮廓”的“力量”在运作。于是,“容貌”一定呈现着一个力量系列,一个强度系列。所以,德勒兹指出:“抒情抽象主义”的多层次白色“封闭世界,伴随着进入其中的光线、人物和事物,让某种强度系列穿行其间”^[131]。由此,“容貌”转化为释放着强度性力量的“强度容貌”,在映射着“纯粹性质”的同时也充满着“纯粹力量”。

质言之,当“极限性”地释放出影像的“纯粹性质”之际,必然会有一股强悍的“纯粹力量”脱颖而出,就像一旦影像的“纯粹力量”获得“极限性”地释放,一定会有一种“纯粹性质”获得呈现一样。就是如此地,抒情抽象主义者冯·史登堡选择了与表现主义者相反的路径,以制作“极限性”地呈现出“纯粹性质”的“映射容貌”的方式,通达了释放着“纯粹力量”的“强度容貌”。

通过对德国表现主义和抒情抽象主义电影的分析,我们首先看到了两种不同的释放“纯粹情感”的方式。同时,这也是创设“容貌”、“特写”以及“情态—影像”的两种不同方式。详言之,我们可以让“容貌—特写”表现“纯粹力量”,也可以让它表现“纯粹性质”,可以从这一端过渡到另一端,也可以从另一端过渡到这一端。不过,无论如何都让我们再次看到了“纯粹情感”是一个“皱褶”,由“纯粹性质”和“纯粹力量”这两极构成。它可以依据凸现出“纯粹性质”而成立,也可以依据凸现出“纯粹力量”而成立,还可以依据由此及彼的转化而成立。

至此,我们有理由小结说:所谓“情态—影像”,便是突出地呈现着“情感”的“有生命的影像”。所谓“情感”,在日常的“实在”层面上当然地便是所谓的喜怒哀乐等等,但它必定是某种“性质”或“力量”。根本地说,“纯粹情感”,即“有生命的影像”濒临于“去—有机化”、“去—组织化”之极限时呈现出来的尚未有机化、组织化的“纯粹性质”和“纯粹力量”。

作为对如此的“纯粹情感”的集中说明,我们需要强调:“情感是不可

[130] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 166 页。

[131] 同上书,第 167 页。

分割的,且没有组成部分”^[132]。准确地说,“纯粹情感”便是一片无始无终地变动的汪洋大海,一片无边无际地流动的“撒哈拉沙漠”。从“实在”与“潜在”来看,“纯粹情感”属于“潜在”层面。因此,德勒兹特别强调“情态—影像”对“情感”的“纯粹表现”。换言之,作为“纯粹性质”和“纯粹力量”的“情感”只是“情态—影像”的“所现”(exprimé),即只是被“情态—影像”所“表现”(expression)的“潜存性”。需要特别强调:当这种作为“潜存性”、“潜在”的“情感”获得“表现”之际,它依然属于“潜在”,永恒地保持着“潜在”的身份。按照德勒兹的理论逻辑,我们可以称其为“经验性的潜在”、“感性的潜存性”。相应地,“情态—影像”只是“表现”着“情感”而不是将之“实现”(actualization)^[133]。一旦将之“实现”,便意味着将之“有机化”、“组织化”。如此一来,它便不再是“纯粹情感”。因此,德勒兹又强调:“情感是非人称的”(impersonnel)^[134]。换言之,“纯粹情感”说的是“情感”本身,不是像我们平时所说的那般,某种“情感”是某“人”的情感,如张三的“悲伤”、李四的“快乐”等。质言之,“情感”属于皮尔斯所谓的“第一度”(priméité),即属于“潜在”^[135]。它不关“实在化”,否则便属于“行动—影像”的范畴,而不再属于“情态—影像”的范畴^[136]。

要之,如果“情感”是“实在”与“潜在”的一个“皱褶”,那么就一定意味着存在着两种形态的情感,即“日常情感”和“纯粹情感”。我们有必要说明:无论将哪种“情感”突出地表现出来,都可以称之为“情态—影像”。只是,在德勒兹看来,如此的“纯粹情感”才是根本性的。至于“日常情感”,它则是对“纯粹情感”进行有机化、组织化的结果。不过,这并非意味着将“日常情感”理解为与“纯粹情感”判然有别的东西,相反它也是“纯粹情感”,只不过是组织化、有机化的“纯粹情感”。

进而,“情态—影像”作为“有生命的影像”之所以会对“纯粹情感”进

[132] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 175 页。

[133] 同上书,第 172、174 页。

[134] 同上书,第 175 页。

[135] 同上书,第 174、175 页。亦可参阅皮尔斯:《皮尔斯文选》,涂纪亮、周兆平译,北京:社会科学文献出版社 2006 年版,第 169 页。

[136] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 173 页。

行有机化、组织化,是因为它只是置身于“去-有机化”、“去-组织化”的极限之上,而非丧失了自身的“生命”。它本身便是“纯粹情感”固有的“流动性质料”^[137],失去如此的影像,“纯粹情感”也将失去依托。申言之,因为它还有自身的生命,因此它必然在为脱离如此的极限状态而抗争,这便是对“纯粹情感”的有机化、组织化行动。当它获得成功,实现了逃亡,重新进入“有机生命”的范围之际,那么“纯粹情感”将被组织化、有机化为“日常情感”。然而,德勒兹在此所强调的是:作为“情态—影像”的“有生命的影像”无论如何挣扎,都不会脱离极限状态,否则“纯粹情感”将会退隐,“情态—影像”也将转化为别的影像。因此,在这里出现的仅仅是“有机化”和“去-有机化”、“组织化”与“去-组织化”的反复博弈。

从另一个角度出发,德勒兹指出:在通常情况下,人的“容貌”具有三大功能:“个体化”、“社会化”和“沟通”^[138]。简言之,平时,我们通过某个人的“容貌”能够将他区别于他人,能够识别出他的性格,这就是它的“个体化”功能使然。其次,他的“容貌”还标示着他的社会角色,我们可以由“容貌”识别出他是农民还是知识分子,此即它的“社会化”功能。最后,我们还可以由他的“容貌”出发,找到和他沟通的方式,这说明“容貌”具有“沟通”功能。但是,一旦“容貌”作为“情态—影像”,也就是“纯粹情感”彰显之际,那么它的三大功能便会同时丧失^[139]。当我们面对一张极度“兴奋”的人脸之际,我们首先关注的绝不是此人“个性”、“社会身份”问题,也不是“沟通”问题。此时,我们关注的仅仅是这一“容貌”本身的“性质”或“力量”。上述三个方面的问题,只有在此后才有可能。这意味着作为“情态—影像”、作为“特写”的“容貌”,同时消退了“容貌”的上述三大功能。因此,“容貌—特写同时就是面孔与抹杀面孔”^[140]。换言之,“容貌—特写”确实表现为一张面孔,但却是一张不具有容貌功能(上述三大功能)的面孔。毫无疑问,这等于对“人类容貌”的颠覆,对“容貌”的“非人化”。这便是上述所谓“去-有机化”、“去-组织化”,即“解辖域化”。因此,“特写—容貌”就置身于“纯粹情感”之中:一个幽灵之域,一个“无

[137] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第189页。

[138] 同上书,第175—176页。

[139] 同上书,第176页。

[140] 同上书,第177页。

声的恐惧”之域，一种恐怖的“空无(vacuité)”之域。所以，德勒兹会说：“特写以容貌创设幽灵、将容貌献给幽灵。”^[141]

然而，如此“解辖域化”不会进行到底，否则“有生命的影像”将会彻底消逝。如前所述，“纯粹情感”呈现之际的“有生命的影像”仅仅是身陷于、滞留于那个极限上的影像，并没有彻底地失去自身的生命。相对于作为“有机体”的“有生命的影像”，此时的“有生命的影像”是一个尚未解体而濒临解体、拥有“事物的非有机生命”以及“精神的非心理学生命”的“非有机系统”。就像一个在死亡之境的“人”，一个“活死人”，一团尚作为“非有机系统”而存在的“活肉”。如此的“非有机系统”在自身生命的作用之下，会永不停息地顽强抗争，试图脱离上述的极限状态。如此的行为造成的结果便是一连串的“辖域化”、“再辖域化”，即持续不断的“有机化”、“组织化”。

就后一方面而言，“特写—容貌”绝不会一直滞留于如此的“汪洋大海”之中。在德勒兹看来，“情态—影像以恐怖这样的单纯情感和在空中无中的容貌抹消为自身的极限，但作为其实质的则是以赋予情态—影像以生命的欲望和惊愕来合成情感，以及在敞开、存活之中的容貌们的相互转化”^[142]。换言之，“情态—影像”的极限在于“纯粹情感(单纯情感)”，在于抹消“容貌”使之成为“空无中的容貌”，即上述失去三大功能的容貌。但它并不突破如此的极限而彻底消逝，而是通过展现自身之“生命的欲望”和“惊愕”而合成、表现“情感”。换言之，在表现“情感”之际，“容貌”依然存在，尽管只是作为一个“非有机系统”而存在。只是，“容貌”也绝不会封闭为单纯的一种型态，因为无论从“生命”角度说，还是从“情感”的角度说，作为“情态—影像”的“容貌”都必然地处于正在存活之中。所以，在敞开、存活之中永不停息的“转化”、变调，同样是“情态—影像”的实质。

总之，这是一种无穷纠结、纠缠的情形，在“情态—影像”那里，“解辖域化”和“辖域化”总是同时进行，谁也无法脱离谁。因此，如此永远置身于“解辖域化”和“辖域化”反复博弈之中的“情态—影像”，呈现为一种

[141] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範訳，法政大学出版社2008年版，第176页。

[142] 同上书，第179—180页。

“原地打转”^[143]的状态,等同于一个定居于“极限”上的激变者:一个“定居”的“流浪者”、一个不游动的“游牧民”^[144]。因此,就“解辖域化”来说,德勒兹强调“情态—影像中存在着一一种极为奇特的解辖域化”^[145],一种“静态暴力”(violence statique)。

在如此的“静态暴力”作用之下,任何关于“容貌”的确定性属性都将无法形成,或者说所有的属性都是临时性的,不可能一成不变。因此,“情态—影像”从空间构成性上看,它注定是“类似符号”(Icône)^[146],仅仅发送着某种“类似”征兆。进而,分别从“力量”和“性质”的角度看,“情态—影像”拥有两极,即“特征”和“轮廓”,对应着“力量”和“性质”,因此它一定会发散出两个方面的征兆:“特征的类似征兆”和“轮廓的类似征兆”。在此意义上,作为“情态—影像”的“有生命的影像”,必定在构成性上是“特征的类似符号”和“轮廓的类似符号”^[147]。

总而言之,“情态—影像”的实质就在于突出地呈现出自身作为“有生命的影像”的“纯粹情感”,即“纯粹性质”和“纯粹力量”。当然,突出地呈现出所谓喜怒哀乐之类的“日常情感”的影像,也是“情态—影像”,因为它同样突出地呈现着“纯粹情感”,区别只在于此时的“纯粹情感”是受限于某种确定性的“时空坐标”中的“纯粹情感”,即有机化、组织化的“纯粹情感”。

至此,我们需要提到一个一直都存在的问题:在前此阐释“情态—影像”的整个过程中,我们始终围绕着“容貌”来进行。然而,在阐明“纯粹情感”的某些环节上,我们的例子显然已经不仅仅是“人”,同时也包含着某种非人的事物。例如白色的雪花、洁白的精神、白色的帷幕、白色的墙壁等等。这是怎么回事呢?换个角度说,当我们说“纯粹情感”就是“纯粹性质”或“纯粹力量”之际,如此的“性质”和“力量”显然不仅仅属于人、人的“容貌”。然而,我们又始终在通过“容貌”来说明问题。这合适么?

[143] 这种“原地打转”的情形,也可以从“情态—影像”不可能表达针对自身所受之冲击的“有效行动”来说明。

[144] 德勒兹、加塔利:《千高原》,姜宇辉译,上海:上海书店出版社2010年版,第548页。

[145] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第170页。

[146] 同上书,第172页。

[147] 同上。

回答这些问题,我们需要关注德勒兹所谓的“任意空间”(espace quelconque)。

二、“情态—影像”:任意空间

所谓“任意空间”,其实就是丧失了自身之确定性时空坐标、突出地呈现着自身之不可名状的“纯粹情感”的空间。阐明这一空间,我们首先需要重新回到所谓的“特写”。

从电影事实看,“特写”绝非都是人的“容貌”,还有“手”、“脚”以及身体其他部位的“特写”。进而,也存在着某种道具(如刀子、枪口)的“特写”。例如,在法国导演布烈松的《扒手》(*Pickpocket*)中,就存在着“手”的特写,在派布斯特(Georg Wilhelm Pabst)的《露露》(*Lulu*)^[148]中,就有“刀子”的特写。

那么,这些“特写”是不是“情态—影像”呢?在德勒兹看来,答案是肯定的。为了说明这一点,我们需要重申:第一,在德勒兹那里,“特写”不仅仅是从“景别”的意义上来说的,根本地说它指的是“特别写照”出事物的“性质”和“力量”,即“情感”。这意味着“容貌”不能仅仅从人的“面孔”这个角度来理解。的确,在具体的分析过程中,德勒兹自己主要也是从人的“面孔”来理解“容貌”的,但他绝没有局限于此,而是延伸到了作为影像的事物和空间。按照他准确的说法,这里有一个事物的“容貌化”(visagéifiée)问题。

具体地说,德勒兹是在评价匈牙利电影理论家巴拉兹的观点时谈这个问题的。如前所述,德勒兹曾经指出巴拉兹睿智地看到了电影中作为“特写”的面孔,根本不能视为身体的一部分,而是对整个人的抽象转化,即将之提升到“实质状态”。但他同时也指出,令人遗憾的是巴拉兹不认可除了“面孔”之外的其他“特写”也可以将“实质状态”予以彰显。对此,德勒兹认为这是对“任何对象都能发挥表现力这一点的误解”^[149]。不同于巴拉兹,德勒兹主张“存在着事物的情感”^[150]。换言之,任何作为影像的事物,只要突出呈现出自身的“纯粹情感”,即“纯粹性质”或“纯粹力

[148] 又名《潘多拉的盒子》(*Die Buchse der Pandora*)。

[149] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 171 页。

[150] 同上书,第 172 页。

量”，那么它就一定是“情态—影像”。

对于如此这般突出地呈现出“纯粹情感”的事物影像，按照日常的习惯说法，我们固然不能说它有人类一般的面孔，但此时的影像却等同于展露着自身之“纯粹性质”和“纯粹力量”的面孔。换言之，如果站在人的立场上，此时的影像固然不是“容貌”，但就其突出地呈现着“纯粹情感”这一点而言，它却等价于“容貌”，即使它和“容貌”没有任何相似之处。在德勒兹那里，这一点被称之为“容貌化”^[151]。

从制作的角度说，如此的“非容貌—特写”要想等价于“容貌”，那么就必须对它们予以特别处理：将之处理为“容貌—特写”。具体地说，就像让面孔同时丧失其日常三大功能那样，让它们也失去日常所谓的确定性功能。例如，对于“手”来说，按照日常的理解，它的功能明确地是抓握，但是我们从很多的电影中都可以看到，其中“手”的特写并非在表达“抓握”的功能。相反，它仅仅是在表达着某种“性质”或者“力量”。陈凯歌(Kaige Chen)的《黄土地》(*Yellow Earth*)中那双新郎的“手”的特写所表达的就决非“抓握”(或说主要不是抓握)，而是某种无以名状、无法言传的“性质”和“力量”。其中的秘诀就在于将它抽离出日常性的确定性参照系，释放出它自身的“纯粹性质”和“纯粹力量”。同样的道理，身体的其他部位以及任何一种事物，要将之处理成等价于“容貌”的所谓“情—物”，无一例外地都是使之丧失确定性的日常功能，抽取、释放出它自身的“纯粹性质”和“纯粹力量”。一旦达到这一点，那么它们都将会作为“情态—影像”而现身。

如此一来，我们顺理成章地会问：既然任何作为事物的影像都可以通过如此的方式处理成“情态—影像”，那么“空间”呢？它是否也可以通过如此的操作、抽取而转变为“情态—影像”呢？回答这个问题，德勒兹将会阐明有关“任意空间”的含义。

为此，德勒兹分析了法国导演布烈松的《圣女贞德受审》(*Procès de Jeanne d'Arc*)的空间处理方式。首先，他通过比较德莱耶(Carl Theodor Dreyer)的《圣女贞德受难记》(*La Passion de Jeanne d'Arc*)指出：布烈松和德莱耶关注的是同一个历史事件，并且两人谁都不是在单纯地“再现”这

[151] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、齋藤範訳，法政大学出版局2008年版，第156頁。

一事件。相反,他们都是在开发这一事件的“潜在”世界,即表现作为潜在的“情感”。但在影像创制方面,两人的做法却存在着巨大的差异。

在德莱耶那里,使用的主要是“容貌—特写”,他创构的是一部特写主导的影片。换言之,德莱耶在以“特写”的方式释放着“纯粹情感”。但是,布烈松的《圣女贞德受审》则主要“由中景镜头以及交叉镜头构成”^[152]。这当然和布烈松的主题相关,他关注的是贞德“受审”,而不是像德莱耶那样关注贞德“受难”。尽管受审肯定也会关联于受难,但毕竟需要不同的表现法。如果表达受难,那么理所应当地需要围绕贞德自身的感受,必须以她自己的“容貌(特写)”来表现。但是,如果要表达受审这件事,那么就必须强调其演进的过程,必须诉诸空间影像。因此,布烈松给出了一种“以碎片建构的空间,依据触觉价值而建构的空间”^[153]。换言之,他使用了一种将日常所谓的生活空间予以“碎片化(fragmentation)”的手法^[154],使得空间丧失了日常的确定性功能。展开地说,在制作《圣女贞德受审》之际,布烈松对于空间的处理原则是决不让日常所谓的“真实空间”出场,相反他通过“碎片化”让这样的空间消失。换言之,让日常的“真实空间”脱离原有的一切确定性坐标系,从而成为“触感价值空间”。在操作层面上,他根本的手法便是将日常的“真实空间”予以碎解。所以,我们在《圣女贞德受审》中看不到“完整的桌子和门,贞德的囚室、法庭以及死刑犯的单人牢房皆不以全景镜头来标示”^[155]。

在此,我们首先需要追问:布烈松在干什么?答案是:在破坏、“解构”日常性的“真实空间”。换言之,他在将日常三维的“真实空间”予以“碎片化”,由此呈现出来的便是上述不完整的桌子、门、囚室、法庭等。那么接下来的问题便是他为何如此?其实理由很简单,制作电影,他要的不是日常性的“真实空间”,而是释放“纯粹性质”和“纯粹力量”,即“纯粹情感”的“情感空间”。将“真实空间”予以“解构”、“碎片化”首先是让“真实空间”失去日常性的坐标系的手段,同时也是让散发着“纯粹情感”的“情感空间”获得呈现的手段。就前者而言,便是让“真实空间”失去日

[152] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 192 页。

[153] 同上书,第 193 页。

[154] 同上。

[155] 同上。

常性的功能,相当于通过“容貌—特写”而让“面孔”失去三大功能。就后者而言,一旦“真实空间”失去了自身的功能、坐标系,那么它就必定呈现某种独特的性格,从而使我们运用三维坐标、日常功能等指标无法解释。深入地说,此时此刻,它一定会发散出让三维坐标系、日常功能系统失去效能的某种“精神性力量”。由此,原来的真实空间,也就是“三维性日常空间”变成了一个不服从三维坐标约束的“精神空间”。如此的“精神空间”,便是布烈松特别想要的“情感空间”,其中的那股“精神性力量”,便是此空间本身的“情感”。换言之,空间本身的、无人称的“性质”或“力量”,在所有日常逻辑之外无边际地涌现、弥漫、延宕。

进而言之,布烈松将如此的“情感空间”称为“触觉空间(espace tactile)”^[156],它释放着某种“触觉价值”。所谓“触觉空间”或者说它的“触觉价值”,我们需要从两个方面来说明。第一,如果我们将此刻的空间视为“有生命的影像”之处境的话,那么我们需要强调:置身于如此的空间中,“有生命的影像”只是在“触摸”。这倒不是说“有生命的影像”失去了视听等感官,而是说所有这些感官都处于“触摸”之中,且持续性地处于“触摸”之中。当“有生命的影像”置身于自身之“处境”中,所有感官都只能“触摸”时,它的“处境”就是“触觉空间”。相应地,如此空间的价值,便是“触觉价值”。应该说,这一点相当不好理解。让我们以同样作为“生命体”、“有生命的影像”的人为例来说明。在平常的日子里,人作为一个“有机体”,总是能够毫无障碍地“观看”并判定自己所遇到的现象。但是,在某种特殊的情况下,如当他遇到自己从未遇到过的异象时,他的眼睛就会陷入一种不知所措的境地。此刻,我们依然可以说他用他自己的眼睛“看”,但这种“看”其实等同于“触摸”。此时他的眼睛,即“触觉眼睛”;他的视觉,就是“触觉性视觉”。申言之,当这个人遇到一种极端的处境,例如死亡的降临、失恋等等,那么他整个人都会陷入一种不知所措、无计可施、无能为力的境况。此刻,他就只是在“感触”着处境的延续,即在用所有的感官进行“触摸”^[157]。在此,他自身就只是一个“触觉人”。

[156] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 194 页。

[157] 对此,有兴趣的读者可以参考德勒兹在谈论绘画时的相关论述。参见吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社 2007 年版,第 182—183 页。

此时此刻,他的处境,便是所谓拥有“触觉价值”的“触觉空间”。第二,我们强调:按照德勒兹一切皆影像的观点,此刻的“空间”无疑也是一个“有生命的影像”。因此,我们也可以说:作为“有生命的影像”的“空间”,在极端的时刻自行展现着“触觉价值”,而现身为一个“触觉空间”。

那么,为何一定要依据“触觉价值”将空间建构为“触觉空间”呢?答案是:正是在此刻,空间会化为“情感空间”。如果我们还以“人”为例来说明的话,那么我们强调:当人置身于死亡来临、失恋等处境之中的时候,他一定是一个“动情”中的人。换言之,他的“处境”一定是一个能够让他动情的“情感空间”。深入地讲,如此的空间必定在呈现着自身“前一人类性”的、无以名状的“纯粹性质”和“纯粹力量”,即“纯粹情感”。换言之,它在表达着日常状态下一直潜存于深层的自身“实质”。因此,“触觉人”一定是一个“情感人”,“触觉空间”必然是一个“情感空间”。

顺便指出,在电影中,仅仅是如此的空间便会释放出一股吸引观影者的强大力量,甚至不需要人物影像出场,如那些著名的“空镜头”。之所以会如此,恰恰就是因为此刻的“空间”便是一个“情感空间”,或者说作为一个“有生命的影像”,此刻的“空间”便是一个“情态—影像”。

根本地说,所谓“任意空间”即如此的“情感空间”。严格说来,“任意空间”这个词是德勒兹从帕斯卡·欧杰(Pascal Augé)那里借来的。他说:在布烈松那里,“空间已不再是某某确定空间,而是生成为帕斯卡·欧杰所说的任意空间(espace quelconque)”^[158]。所取的意思是:此时此刻的空间,绝非某种“确定空间”,而是一个“无法确定”的空间,逃避任何“确定化”的“无以名状”的空间。然而,我们需要明白:“无以名状”直接就意味着它在发散着自身的“纯粹性质”或“纯粹力量”,即“纯粹情感”。之所以这么说,原因就在于“无以名状”是“纯粹情感”独有的性格。

如此一来,布烈松得以超越德莱耶的特写策略而获得了“任意空间”:**“精神性情感已不再通过容貌来表现,空间也无须屈从于、同化于、被处理为特写。情感在此是在一个与之相应的空间里由中景镜头直接呈现。”**^[159]这首先意味着“情态—影像”绝非“景别”意义上的“特写”,其他“景别”的影像完全可以成为“情态—影像”。如上所述,“景别”意义上的

[158] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 194 页。

[159] 同上。

“特写”，仅仅是德勒兹阐述“情态—影像”时的出发点。申言之，如此的特写之所以能够成为他的出发点，关键的原因就在于它释放着“作为纯粹潜在性而被表现的情感”^[160]。申言之，不论什么“景别”的影像，只要它突出地释放出着作为“纯粹潜在性”的“情感”，它就一定是“情态—影像”。不过，我们在此有必要特别重申：“情感”是一种“纯粹潜在性”的“情感”，一种仅仅是被“表现”的“情感”。它不会走向“实现”，一旦走向“实现”，那么它便会隐退，此时的“有生命的影像”也将凸显出其他生命现象而转化为其他形态的影像，而非作为“情态—影像”而存在。

据此回到“任意空间”，德勒兹强调：“任意空间是一个作为纯粹可能的场所而被捕获的潜在连接空间。”^[161]其中的“纯粹可能”，指的就是永恒地保持“可能的状态”而不走向“实现”，即永恒地作为“潜在”、作为纯粹的“潜在”而被“表现”的“可能”。所谓“潜在连接”，即“情感性连接”，也就是“纯粹性质”和“纯粹力量”的连接。具体地说，在“任意空间”中，一切都在通过“纯粹性质”或“纯粹力量”而连接为一体。进而，如此的“潜在连接”可以统合包括人在内的无穷无尽的事物，具有无限的丰富性，因为作为“纯粹性质”或者“纯粹力量”，原本就是所有事物共有的东西。

进而言之，如此的“任意空间”构成了我们将空间确定化、有机化、组织化的源泉。日常所谓的“真实空间”、“真实场所”，都是据此被我们整理、确定出来的。相比于“任意空间”，“真实空间”的连接可能性是有限的。但是，在呈现层面上，“任意空间”和“真实空间”形成了一种彼此遮盖的关系。“真实空间”的在场，会遮蔽“任意空间”的无穷尽的“潜在连接”。“任意空间”无穷尽的连接得以呈现的前提，则是“真实空间”的裂解、退隐。

要之，规定“任意空间”的实质性条件便是这种作为“纯粹潜在性”、“纯粹可能性”的“纯粹情感（纯粹性质和纯粹力量）”。在继而对“任意空间”的讨论中，德勒兹将这一点说得很清楚。

在此基础上，我们讨论建构“任意空间”的方式，同时我们将看到“景别”意义上的全景影像同样可以是一个“情态—影像”。

具体地说，德勒兹强调：“任意空间”和电影一样原始，布烈松并非它

[160] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範訳，法政大学出版局2008年版，第194页。

[161] 同上。

的发明者。由此出发,他重点从创制“任意空间”的角度出发,围绕德国表现主义和抒情抽象主义的电影对“影子”的不同用法,继而以“电影色彩”为中心更为具体地讨论了“任意空间”的创建及含义。

首先,关于德国表现主义电影,德勒兹强调:“被影子填满或覆盖的空间将向着任意空间生成。”^[162]换言之,当一个“黑影”出现在一个空间之中时,这个空间就会转化成“任意空间”。

对此,我们看一个著名的例子:茂瑙的《禁忌》(*Tabu*)中老族长的影子出现并覆盖在熟睡中的那对情侣身上的镜头。具体地说,影片中的情侣原本属于老族长统治下的一个原始部落,按照部落的习俗他们不能相爱。为此,相互爱慕的两人出走、逃亡到另一个部落,在那里幸福地生活着。但是,在某个月光皎洁的晚上,老族长斜长的影子出现并覆盖在这对睡梦中的情侣身上。此时此刻,整个影像空间顿时透射出某种无穷无尽之“恐怖”的“性质”和“力量”。质言之,空间顿时失去了原有的三维坐标系而生成为“任意空间”。

严格说来,这就是德国表现主义电影作者提取“任意空间”的方法。从影像制作角度看,这是对“光影”的一种出色运用。具体地说,电影影像创制永远离不开对光与影的处理。就空间营造来说,重点就在于让光影激发出影像“潜在”的“纯粹情感”,即使之发散出奇异的“性质”和“力量”。前面我们曾经谈到,德国表现主义所要寻求的,首先是一种散发着某种奇异力量的“光”。它的方法便是黑(阴影)白(光)之间的强烈对比。这种方法的形式不拘一格,如明暗层次丰富的影子、对比以及交替出现的光痕等。《卡利加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*)、《尼伯龙根之歌》、《浮士德》等影片都是典型的例片。但无论什么形式,其核心都在于让“白”与“黑”之间进行你死我活的“博弈”。德国表现主义之所以如此地看重这种“博弈”,是因为在其中“光”会发生转化,并生成为某种精神化的“纯粹光”:发散着自身强力的“光”。展开地说,所谓“你死我活”的“博弈”,指的是“光”与试图吞噬自身的“阴影”的博弈。按照德勒兹的说法,“光”毫无疑问也拥有自身的“生命”,即“光”是一种“活光”。无论如何它都不会丧失自己的“生命”。只是,在日常生活,“光”以及“影

[162] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 197 页。

子”都是作为标示某物的从属性指标,而非它自身。德国表现主义要做的,就是让“光”不再是臣服于、服务于某个日常事物,而作为自身而存在,并释放出属于自身的“性质和力量”。我们观看德国表现主义的影片时之所以会感到“光”特别地有力,原因就在于此时的“光”在与“阴影”的抗争中已经在作为自身存在并呈现着属于自身的“纯粹情感”^[163]。

通俗地说,电影似乎总有它的故事,影像也应该有自身的内容。然而,我们强调:在此重要的是“光”本身的“力量”。故事也好,内容也罢,都会因为如此的“光”而获得自身的魅力,而不是相反^[164]。在此意义上,此时的“光”所散发出的“力量”并非由内容和故事来界定,界定它的是超出故事与内容之外的所谓“光”本身的“生命”。与此同时,光影所构成的空间,也就不再是日常所谓的“真实空间”,而是精神化的“任意空间”。以《禁忌》这部影片为例来说,老族长的影子,绝非日常意义的“影子”,而是散发着其自身之“性质”和“力量”的影子。它突然间出现在月光映照下的空间之际,形成的便是明暗之间的对比。就在这种对比中,“光”自身的某种直面“阴影”的“抗争”力量脱颖而出。准确地说,“阴影”逼出了“光”的“抗争强力”。由此,作为“有生命的影像”,整个画面空间骤然涌现出一股不可名状的、精神性的“性质和力量”。从观影经验看,我们从影像空间中感受到一股骤然涌现、持续弥漫的揪心或说让一切都备受威胁的“吸引力”。从日常的角度说,这便是我们所谓的“恐怖的力量”。但需要注意:如此的说法,已经是我们按照某种日常性逻辑理解、解释的结果。当然,这并非错误,因为所谓“恐怖”只是一个格调性形容词。准确地说,“恐怖”本身便具有不可言传、无以名状的特色。相应地,快乐、幸福、自由等等亦然,它们都不过是在标示某种情感色调,可以用来描述、解释某一时刻的“纯粹情感”。然而,如此的解释,无可置疑地在依据着影像空间自身散发出来的“纯粹情感”。就此我们说:随着老族长“影子”的出现,“影像空间”由“真实空间”瞬间过渡到了“任意空间”:一个充满无穷的不确定性、无穷尽之“潜在可能性”的“情感(精神)空间”。这就是为

[163] 应该说,影子、暗亦然。

[164] 在此,“故事”、“内容”都只是按照日常意义来说的。如果说“故事”、“内容”本身也和光影一样释放着“纯粹性质”和“纯粹力量”,那么则需另当别论。实际上,德勒兹在谈到“晶体叙事”时涉及到了这方面的问题。我们预计在未来的、德勒兹的电影创造论专题中展开讨论。

何当我们再次回到观影经验层面时还会发现:尽管我们认为将之解释为“让人恐怖的力量”是确切的,甚至是唯一正确的,但也决不能说已经将之说尽,它依然具有一种不可言传性,依然可以被多次地解释、再解释,并且因人而异。

如此永恒地规避所有确定性解释的“力量”,正是“影像空间”本身的“纯粹力量”,即“纯粹情感”。申言之,一种潜在的“事物的非有机生命”,“空间”的永恒“潜在”。运用明暗对比等不同的配置方式,让事物、空间失去自身的“日常性坐标”,引领着事物及其空间逃离自身的日常实在状态,激发、释放出其“纯粹潜在性(纯粹情感)”,便是德国表现主义电影作者的核心要诀。由此,“事物”便会成为“容貌—特写”,“空间”成为“任意空间”,“有生命的影像”生成为“情态—影像”。

单就空间而言,我们强调,德国表现主义的电影作者提取、营造“任意空间”的秘诀就在于:通过“光影(明暗)”的博弈,让“真实空间”失去其日常固有的坐标而退场,让“光”在“阴影”造就的某种死亡之境中获得独立,从而散发出某种无以名状的“纯粹力量”。由此,空间转化为“任意空间”。只是还需指出:“纯粹性质”一直在场,只是不够突出。当它凸显之际,德国表现主义电影也就完成了从凸现“纯粹力量”向“纯粹性质”的转化,从而完整地完成了自己“情态—影像”的营造。

与此不同,电影中的“抒情抽象主义”操作着另一种提取“任意空间”的方法。理所当然地,基本的途径还是处理“光影(黑白、明暗)关系”。因此,在“抒情抽象主义”那里,依然会利用“影子”。只是,此时的“影子”已经不同于“德国表现主义”。这种影子或者说阴影,当然也可以被视为黑暗,但它终究已不再是德国表现主义电影中那种要吞噬“光”的那种黑暗。应该说,在抒情抽象主义那里,“阴影(暗、黑)”已被别样地理解。正是在对“阴影”之别样的理解和使用中,我们可以看到抒情抽象主义电影作者的特色。

具体地说,相对于“德国表现主义”,在“抒情抽象主义”的电影中,“阴影”或者说“黑”、“暗”是一种“透明”。其根据就在于:极端的“透明”恰恰就表现为完全的“黑暗”。如果说这里依然是在处理光影之间的关系,那么抒情抽象主义关注的不再是“亮白”与“黑暗”之间的剧烈博弈,而是极端“透明”的“黑”和完全不透明的“白”之间的两极交替。换言之,抒情抽象主义关注的是前面我们曾经谈过的“透明”与“白”之间无穷多

的“层次”。它是在这两者之“间”致力于对“光”的设计,关注的是“光”在“透明的黑”与“不透明的白”之间多样化的“性质”。就像上面我们结合“容貌”所阐明的那样,在对“空间”的营造上,抒情抽象主义者关注的同样是“映射”在两极交替中呈现的众多层面上“光”自身的“性质”。所以我们会看到,在营造“空间”之际,抒情抽象主义者同样在利用各种透光程度不同的材料,如各种不同类别的薄纱帷幔等,从而使得不同的层次获得展现。就是在这个过程中,必然地会形成“阴影”,即“黑”、“暗”。然而,我们必须看到:此时的“阴影(暗、黑)”所标示的仅仅是“透明”的程度,两极交替之间的某种层次的“性质”,而绝非要吞噬“光”的剧烈博弈“力量”。

如此一来,“抒情抽象主义”电影所获得的,便是一个多重层次的“发光空间”。既然是多重层次,那么就注定这里会出现作为“居中”的“灰”,模棱两可的“灰”,即次透明的、不纯的“黑”,从而形成一种“朦胧”的效果。

关键就在于这种具有模棱两可、无可分辨性的“朦胧”。它意味着“光”正在置身于一种朦胧之中,一种模棱两可的两难境地:要么走向完全不透明的“白”,要么走向完全透明的“黑”。换言之,“光”在某种困境中挣扎,犹豫不定。准确地说,它无论走向哪一极,都正遭遇着“质疑”。这便是抒情抽象主义的电影作者通过“光”与“阴影”、或者说“明暗、黑白”之间的持续性“交替”所追求的效果,即精神性的“光”的“纯粹性质”:在窘境中面临“抉择”的光。根本地说,在抒情抽象主义的电影中,“光”不再是日常性、从属性的“光”,相反它获得了自身的独立,表达着自身的生命。和德国表现主义那里的“光”一样,这里的“光”也是一种“精神之光”,展现着“精神(生命)”的“光”。只不过它不像在表现主义电影中那样突出地表现着“光”自身的“力量”,而是突出地表现着自身的“性质”,即“光”自身之“生命(精神)”置身于“困境中抉择”所特有的“性质”:永恒地卡在持续光影交替的“两极之间”。所以,我们看到德勒兹强调:“抒情抽象主义”关注的并不是精神的“抗争”,而是饱受抉择之困扰

的“精神”^[165]。质言之,脱离了日常的从属状态而呈现出自身之生命的精神化之“光”,实质上是某种饱受着抉择之苦的“光”,“一种超越白、黑或灰的、内在性即精神性纯粹之光。”^[166]通俗地说,就是“光”在散发着某种属于自身“生命(精神)”的“纯粹性质”。之所以谈到“超越”,是因为这种“纯粹之光”尽管还是通过黑、白或灰而散发着自己的“纯粹性质”,但如此的性质及其投射的强度,已经变得比黑白灰等更抢眼。抒情抽象主义的作者使用“阴影”的目的,就是造就如此的“抉择效果”,而非剧烈的“博弈”。这些电影的吸引力就来源于此。

如此一来,“白”和“黑”、“光”与“影”便会逃离日常的理解,而呈现出自身潜在的“纯粹性质(纯粹力量)”。由此构成的“电影空间”也不再是一个服膺于三维坐标系的日常性“真实空间”,而是一种“精神空间”,即散发着自身的“纯粹性质(纯粹力量)”。根本地说,作为“有生命的影像”,“空间”此刻便得以现身为“情态—影像”。

只是,要阐明这一点,我们还需要深究其中的“抉择”。详言之,当抒情抽象主义电影释放出精神性、内在性的“纯粹之光”时,我们说它就置身于“抉择的困境”之中,但接下来我们更需要强调:这种“抉择”是一种纯粹意义上的“精神抉择(choix spirituel)”^[167]。换言之,如此的“抉择”不是日常意义上的、一次即可完成的“抉择”,它需要无休止地重新再来。通俗地说,在日常意义上,所谓“抉择”无非就是一次重要的选择;但是在纯粹层面上,“抉择”则意味着无止无休地选择、再选择。

讨论如此纯粹意义上的“抉择”,德勒兹的思想资源是思想家帕斯卡(Blaise Pascal)和克尔凯郭尔(Soren Aabye Kierkegaard)的相关观点。

具体地说,德勒兹强调指出:从帕斯卡到克尔凯郭尔,一直发展着一种关于“精神抉择”的有趣思想^[168],即“精神抉择”其实是在选择某种“生命形态”,它是置身于“不自觉的生命形态”和“自觉的生命形态”之“间”,为了避免陷入“极端情境”而进行取舍。换言之,所谓“精神抉择”,即选择者受困于“有的可选”和“无选择余地”之“间”,为避免陷入“极端

[165] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008年版,第200页。

[166] 同上书,第207页。

[167] 同上书,第200页。

[168] 同上书,第201—202页。

情境”而“必须”做出的“选择”。这就像一场以自己的“生命”作为赌注的“赌博”。

对此,德勒兹以“信仰”问题为中心,借助帕斯卡的观点进行了深刻的阐述。他说,在帕斯卡那里,“信仰”关涉到两极,一极是肯定上帝存在,另一极是否定或者怀疑上帝存在。在如此两极之“间”的“人”,就相当于抒情抽象主义电影中置身于光影两极之间的“光”。所谓“精神抉择”,指的就是在“上帝存在”与“上帝不存在(或者对上帝是否存在不予关注)”这两者之间必须进行取舍。无疑,这是一种非常“纠结”的处境。如果从生命形态上说,那么“信仰上帝存在”便是一种“自觉的生命形态”,而“否定上帝存在”或者“悬置上帝是否存在”这个问题则是一种“不自觉的生命形态”。“精神抉择”就“纠结”于必须在这两种“生命形态”之中选择其一。并且,这种“选择”绝非做出之后就一了百了,因为即使做出了选择,选择者依然处在那种“纠结”的处境之中,因此他必须不断地再次选择,无止尽地重新选择。

在此意义上,“精神抉择”所面临的问题,实际上不是具体的被选择项,而是“选择”本身,即为了避免落入“极端处境”必须进行的“选择”本身。此刻,选择者表达着一种“坚定意志”,即义无反顾且永恒不息地“启动并做出选择”^[169]。实际上,我们还可以从处在风口浪尖上、毫无退路的“革命家”那里看到实质性的“精神抉择”。对此,我们能够理解,在这样的处境中,他实际上只能选择往前走,无论他愿意还是不愿意。换言之,他只能选择作为革命家而生存,以“革命家”这样的“生命形态”而生存。具体地说,在这种处境中,革命家依然面临两个选择项,这就是“放弃革命”和“继续革命”。一旦选择“放弃革命”,那么他将面临一个极端处境:“死”。相反,如果他选择“继续革命”,倒是有可能避开“死”这个极端处境而获得新生。正是在此意义上,德勒兹强调,典型的抒情抽象主义的故事就是《圣经》中记载的亚伯拉罕的故事:基于一种超善恶而皈依上帝的“精神抉择意识”,亚伯拉罕选择牺牲自己的爱子向上帝献祭,然而他的爱子反而被赐回。根本地说,当置身于“放弃”与“继续”这两极之“间”,革命家必须做出的“选择”,不停息地做出的“再选择”,就是“精神抉择”。

[169] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、齋藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 202 页。

申言之,如此的“抉择”是超善恶的,或者说与善恶无关。

如此看来,“精神抉择”并非仅仅出现在宗教信仰领域,它完全可以出现在生活中的任何一个领域,只是出现的几率会有所不同。准确地说,任何人总会遇到进行“精神抉择”的时刻,只不过各自面对的处境不同而已。因此,德勒兹在借助帕斯卡阐明了“精神抉择”的含义之后指出:思想家克尔凯郭尔的“取舍”和萨特的“抉择”,在核心意义上都是“精神抉择”,只不过是“无神论版”的“精神抉择”^[170]。

进而言之,如此的“精神抉择”已经在抒情抽象主义的电影中获得了经验性的呈现。经典的影片便是布烈松的《乡村牧师日记》(*Journal d'un curé de campagne*)。其中的主角所处的情境就是:他只能作为牧师而生存,否则他将面临绝境。在自身所处的“窘境”持续、反复出现的情况下,他表现出了一种属于“坚定意志”的“选择”。一次又一次地“选择”了作为“牧师”而生存,同时也由此不断地重新获得自身的生命。这部影片突出呈现的便是“选择”、“再选择”的敞开系列。就是在此,“精神抉择”获得经验性的展现。质言之,这就是纯粹性的“精神抉择”,它的特色就在于置身于持续不退的窘境之中持续不断地“选择”、“再选择”。所以,我们在影片中能够看到:“选择”、一定要“选择”、不断地重新“选择”这一点特别彰显^[171]。由此,“选择”作为一种精神、一种意识,即“精神抉择意识”获得了独立自足的地位,它自身的“纯粹性质”变得“光彩夺目”。

在此意义上,德勒兹指出,可以说布烈松为我们提供了经验性的“精神抉择”的“宗教”版本。此外,德莱耶、侯麦提供了“道德”版本,而冯·史登堡则提供了“美学或激情”版本^[172]。

我们强调:冯·史登堡的“美学与激情”版本在此有特别的意义。我们之所以这样说,是因为在布烈松、德莱耶、侯麦等的电影中,我们更多地看到的是带有诸如“宗教”、“道德”内涵的“精神抉择”,但在冯·史登堡的影片里,我们却可以更突出地看到排除所有这些“文化性内涵”的“精神抉择”,也就是“纯粹之光”自身的“精神抉择”。营造这种“纯粹之光”,恰好就是抒情抽象主义操作光影的最终目的。

[170] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 202 页。

[171] 同上书,第 204 页。

[172] 同上书,第 200 页。

具体地说,这就是我们上面已经谈到的:从一个日常的“确定性空间”出发,通过光影之间的交替,造成多层次的“模棱两可”的“灰”。就是在此,“光”陷入了一种“非白非黑”、“非透明非不透明”的暧昧窘境。由此呈现出“光”自身的“生命”及其“性质”,作为“精神抉择”之中的“光”而现身出场。进而言之,如此不停息的持续“抉择”,便意味着“光”摆脱了日常性的从属地位,而展现出了自身会进行“抉择”的“活性”。质言之,由此,“光”获得解放、获得独立,转变为一种自足的“精神之光”。与此同时,日常意义上的黑、白、灰也被“赐回”,展现出了自身最为内在“纯粹性质”,即获得了“重生”。例如“阴影”,此时就是在以自己的内在生命能量,促发“光”之“精神抉择”凸显的另一种“精神之光”。

要之,就空间而言,通过这样的光影操作,抒情抽象主义者也获得了“精神空间”。换言之,当上述“精神之光”呈现之际,空间也不再是一个日常确定性的三维空间,而变成了一个“不确定”、一股“精神力量”不断地流布其中的“任意空间”。进而,当我们重新审视这种“有生命的影像”不息地进行“精神抉择”的状态之际,我们会发现:那毫无疑问是一种“情感状态”。无论是“革命家”,还是布烈松影片中的牧师以及德莱耶、侯麦影片中的主人公,只要他们所处的是“精神抉择”的情境,那么他们都一定是一个“情感人”。有趣的是,如此的“有生命的影像”,还有布烈松在《驴子巴达萨》(*Au Hasard Balhasar*)之中的“情感驴子”^[173]。理所当然地,冯·史登堡影片中的“光”以及由此而现身的“空间”也必然属于此列。质言之,那是一种“情感光”、“情感空间”。换个角度说,包括上述的“革命家”、“光”、“空间”在内的一系列“有生命的影像”,皆为“情态—影像”。此时此刻,他们无一例外地都置身于“激情涌动”之中,表现着一种“纯粹精神”。因此,德勒兹强调指出:“精神抉择”所涉及的就是“激情与情感”^[174]。于是,我们有理由断定:“抒情抽象主义者”以其特别的光影配置法,提取出了作为“情态—影像”的“任意空间”。

至此,我们看到了德国表现主义和抒情抽象主义提取“任意空间”的两种不同方法。在此之后,德勒兹又指出了伴随着彩色电影之诞生而诞生的第三种提取“任意空间”的方法,即“色彩主义”的方法。

[173] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 205 页。

[174] 同上书,第 200 页。

所谓“色彩主义”，核心的意思就是让色彩现出自身的“实质”，从而发挥打破日常性视觉的作用。换言之，它看重的是色彩自身的“触觉价值”，或者说色彩自身的“纯粹性质”和“纯粹力量”。有必要指出，对于“色彩主义”来说，视觉性的“明暗”、“黑白”也是一种色彩。因此，我们看到，无论是德国表现主义还是抒情抽象主义，黑白都已经在扮演着色彩的角色。严格说来，德国表现主义和抒情抽象主义在对待影像黑白、光影的问题上，都已经属于“色彩主义”。不过，德勒兹在此的重点则是诸如红、黄、绿、蓝等日常所谓的彩色提取“任意空间”的问题，即怎样用日常意义上的彩色，来营造空间性的“情态—影像”。

具体地，德勒兹指出：从电影历史看，格里菲斯和爱森斯坦都非常关心影像的色彩问题，如给黑白影像着色。不过，德勒兹关注的是彩色电影诞生之后出现的“彩色—影像”，至于格里菲斯和爱森斯坦，他只是将他们视为“色彩主义”的两位先驱。因此，他重点分析的是文森特·明尼利和安东尼奥尼等人。

在德勒兹看来，色彩主义的“彩色—影像”主要有三种形式，表现着三个类型的色彩：“大块面单色调表面色彩、晕染其他颜色的氛围色彩和从某种色调转向另一种色调的运动色彩。”^[175]我们可以简称为“块面色彩”、“氛围色彩”和“运动色彩”。不过，其作用首先都在于从一般的“事物状态（真实空间）”中释放出“潜在”的无限世界^[176]。色彩之所以有如此的能量，在德勒兹看来首先就在于它自身具有一种“吸纳（catactère absorbant）特征”^[177]。

具体地说，德勒兹指出，色彩具有将一切“吸纳”的力量，它能够将置身于、通过它的势力范围之内的事物全部吸纳，使它们都带上自身的“性质”。从创作的角度看，这关涉到平时我们所说的给影片定色调的问题。举例来说，在一部红色调的影片中，红色就会发挥“吸纳”影片中所有事物的功能。当红色“吸纳”掉它势力范围之内的事物时，这些事物无疑都将带上或者说倾向于带上红色的“性质”。于是，红色此刻就是所有这些事物凸显或者说倾向于凸显的“共通性质”。

[175] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 208 页。

[176] 同上书，第 208—209 页。

[177] 同上书，第 209 页。

顺便指出：德勒兹在此谈到了一种“色彩的象征主义”。所谓“色彩的象征主义”，指的并非某种色彩象征某种确定性的“文化内涵”（例如绿色象征希望、红色象征热情之类），而是说色彩可以“象征”不同事物之间的“共通性质”。这里的“象征”等同于说“色彩”可以将这些原本属于“潜在层面”的“共通性质”呈现出来。质言之，“色彩的象征主义”的含义在于：“色彩就是它所捕捉的所有事物之潜在延宕者。”^[178]

在阐明这一点之际，德勒兹作为依据给出了一个重要的观点：“色彩即是情感本身”^[179]。换言之，“色彩”本身意味着某种“性质”或者“力量”。并且如此的“性质”或者“力量”还不是确定化、有机化之后获得某种明确含义的“性质”或者“力量”。例如，表达“热情”、“希望”的“红色”和“绿色”都已经是有机化、确定化之后的“性质”或“力量”，但当德勒兹说“色彩即是情感本身”时，他所强调的则是“红本身”、“绿本身”的“性质”或“力量”，即尚未进行有机化、组织化的自足的“红”和“绿”的“性质”或“力量”：“纯粹性质”或“纯粹力量”。据此，德勒兹指出：“戈达尔所谓‘这不是血，而是红色’的说法，便是色彩主义本身的说法。”^[180]

在此，我们强调：当我们谈及色彩的“纯粹性质（纯粹力量）”之际，和上面谈论色彩的“吸纳”功能时说到的不同事物的“共通性质”已有所不同。后者是从不同事物的角度来说的，而前者则是从色彩本身来说的。申言之，色彩的“吸纳”功能，说的是色彩会捕捉到不同事物之间的“潜在结合”，使之展现出平日不得见的“共通性质”；但铸就色彩拥有此“吸纳”功能的，则是它自身的“纯粹性质（纯粹力量）”。根本地说，色彩自身的“纯粹性质（纯粹力量）”是原发性的，而作为不同事物呈现出的“共通性质”则是后发性的，是原发性的“纯粹性质（纯粹力量）”铸就的“吸纳”功能得以自行发挥的结果。或者反过来说，通过色彩的“吸纳”功能对不同事物的“共通性质”的呈现，同时获得展现的便是色彩自身的“纯粹性质”或者“纯粹力量”，即“纯粹情感”。

由此，我们可以看到：在利用色彩的“吸纳”功能方面，便有两条不同的道路。第一，通过一个中介，即“吸纳”来展现色彩自身的“纯粹情感”。

[178] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 209 页。

[179] 同上。

[180] 同上。

这条道路需要一个让如此的“吸纳”功能获得展现的形式。第二,排除任何中介而直接展现色彩的“纯粹情感”。走在前一条道路上的是文森特·明尼利,而在后一条道路上前行的则是安东尼奥尼。

德勒兹指出,在彩色电影刚刚诞生的年代,文森特·明尼利就致力于开发色彩的“吸纳”功能——属于影像新向度的纯粹电影力量。在他的一系列影片中,色彩都在发挥着“吸纳”功能。作为展现这种“吸纳”功能的形式,在他那里便是“梦境”^[181]。如德勒兹所说:在他的影片中,“梦境就是实施吸纳的色彩形式”^[182]。简而言之,明尼利在以“梦境”为形式,开发色彩的“吸纳”功能,以达到释放色彩之“纯粹情感”的目的。

具体地说,德勒兹首先指出,明尼利是的电影有一个一贯的主题,即将人物吸纳到“梦境”之中,“在《末世英雄》(*The Four Horsemen of the Apocalypse*)里,明尼利则将所有的人都捕获到战争的噩梦中,从而达到了此类表现的极致”^[183]。但是,这里的关键则在于“色彩”,正是它使得“梦境”得以成立。所以德勒兹说:“如此的事态必定和色彩的壮丽不可分割,又跟色彩近乎饥渴、贪婪、破坏的吸纳功能密不可分。”^[184]通俗地说,让影像效果作为“梦境”而有别于现实世界的根本因素是“色彩”的“吸纳功能”。如果没有色彩的如此功能,影像就不可能呈现出“梦境”效果,就不可能成为“梦境”。换言之,通过让色彩发挥其“吸纳”功能,也就是将所有事物在潜在层面上予以捕获,整个电影空间,就会转化为一个展现着不同于日常性“真实空间”之“性质”的空间,即“梦境世界”。其中的所有事物,都将是如此“梦境世界”之中的事物。深入地看,这种情况必定意味着色彩自身的“纯粹情感”已在整个空间中弥漫、延宕。由此,“影像空间”脱离了日常的人文坐标系、三维坐标系等而转化为精神性的“任意空间”。这便是通过色彩的“吸纳”功能提取“任意空间”的核心秘诀。

不同于此,德勒兹指出,安东尼奥尼是又一个伟大的色彩主义者,他操作着一种更为有趣、也更为深刻的提取“任意空间”的方法:超越色彩

[181] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 210 页。

[182] 同上。

[183] 同上。

[184] 同上。

的“吸纳”功能而提取“任意空间”。

具体地,德勒兹指出,安东尼奥尼的原创性在于“通过将各种冷色调的饱和度和强度强化、推进到极限而使用它们,从而超越了始终保持着让人物和情境在梦境或恶梦中飘移的吸纳功能”^[185]。换言之,安东尼奥尼通过色彩提取“任意空间”的关键点在于极限性地强化色彩的“饱和度”和“强度”。当如此的强化达到极限之际,色彩的功能便不再是“吸纳”,而是呈现出一种“清空”、“清除”它势力范围之内的事物的功能。此时,无论是人物,还是情境,它们都不是在色彩“吸纳”功能制造的“梦境”中持续漂移,而是被取消。如德勒兹所说,在安东尼奥尼那里,“色彩将空间带向空无,将自身所吸纳之物抹消”^[186]。有必要指出:所谓“空无”,并非没有任何可见之事物,而是任何事物都不再作为一个独立地吸引人的事物而存在。所谓“抹消”,也不是说让影像空间中的事物变得不可见,而是让它们变得无足轻重。也就是说,它们即使在场,也已经变得不再重要、非常次要。相反,此时重要的是某种“空无”。准确地说,“空无”是一种灵动、充实的“空无”^[187]。换言之,“空无”是一种效果,一种氛围,当我们置身于其中时,它会使我们不再关注其中的事物,而只是被一股灵动的气氛所吸引。站在其中事物的立场上,它在那股气氛中变得毫无地位,成为一种“消失的在场”^[188]。就“消失”而言,便是上述“抹消”。因此,德勒兹说:安东尼奥尼的电影目标绝不是日常所谓的真实事物的影像,而是“通过一连串的遮蔽容貌、抹逝人物的冒险以达成非具象(non-fiuratif)”^[189]。就事物影像而言,所谓“非具象”,便是让它们脱离日常性真实坐标而虚灵化,其营造手段便是所谓“抹逝”、“抹消”。在此,德勒兹给出了一个著名的例子,这便是安东尼奥尼在《欲海含羞花》(*L' Eclisse*)中对“空镜头”的运用。详言之,这部影片的最后,接连出场的是男女主人公

[185] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 211 页。

[186] 同上。

[187] 中国美学家宗白华曾经有著名的“空灵”之说,我们认为读者理解此处的“空无”时,可以参照之。见宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社 1989 版,第 174—180 页。

[188] 严格说来,出现在艺术作品中的成型事物都是一种“为了消失的在场”,都是为了让一种感人的艺术强力蓬勃涌现。这是一个值得深入阐述的话题,我们会在另外的课题中详细阐述,这里暂不展开。

[189] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 211 页。

曾到之处的影像,但基本上全是“空镜头”的剪辑。在这样的“空镜头”里,不但男女主人公的影像已被实际地完全清除,而且其中的所有事物影像也已经成为可视而不见的“消失的在场”。由此,“空镜头”的影像空间中,撼动人的仅仅是与已经不在场的男女主人公相关的“情感”的流淌、满溢。于是,影像空间变成了一个虚灵的“空无空间”。根本地说,一旦空间变得空无、虚灵,那么它便不再是日常所谓的“真实空间”。相反,此时的空间变成了一个脱离了日常坐标系的、精神化的“任意空间”。它在散发出“空无”的力量、虚灵的力量来吸引我们。当然,制造虚灵、“空无”效果的手段有很多,例如虚实对比等。但德勒兹依然强调:安东尼奥尼是独特的,因为他是在利用色彩。质言之,安东尼奥尼通过直接释放出色彩的“纯粹情感”,“让空间向着空无的力量升腾”^[190]。一旦空间展现出如此的“空无的力量”,那么它也就必定会脱离日常性的一切坐标系而转化为“任意空间”。因此,德勒兹指出:安东尼奥尼提取“任意空间”的原创性在于,通过强化色彩的饱和度和强度,将空间推向空虚,从而获得“任意空间”。

在此,我们已可以看到安东尼奥尼和明尼利的不同,实际上也能看到他和伯格曼的不同。具体地说,就释放“情感”来看,伯格曼释放“情感”,需要借助向着“空无”升腾的“容貌一特写”。在此,“容貌一特写”不会被“取消”,它是为了释放“情感”而必须借助的中介。但是,安东尼奥尼却通过色彩将一切取消,“容貌一特写”也不例外。换言之,他释放“情感”的途径是“将空间推向空无极限后捕获的任意空间”^[191]。

进而言之,安东尼奥尼提取“任意空间”的方式具有特别重要的意义。之所以这样说,是因为“任意空间”在他那里展现出了根本性的性格:“无定形的整体”^[192]。前此的“任意空间”(无论是布烈松的“任意空间”,还是伯格曼、明尼利的“任意空间”)都与此不同。简言之,在那里作为“中介”的影像都还存在,“任意空间”是通过它而间接呈现的。在安东尼奥尼那里,“任意空间”的各个组成部分都已被抹消,此时呈现的只是一个“空无空间”,即“无定形的整体”。准确地说,“任意空间”是在摆脱

[190] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 211 页。

[191] 同上书,第 212 页。

[192] 同上。

一切中介而直接呈现。详言之,如上所述明尼利通过色彩的“吸纳”功能这个“中介”所提取出来的“任意空间”,就势必会保留一个此“吸纳”功能得以发挥的呈现形式。的确,如此的形式作为影像空间中的某个事物(组成部分),肯定已不是日常的确定性事物,但它依然在场。准确地说,作为呈现色彩之“吸纳”功能的形式的事物,相较于它作为日常“确定性事物”之际,已经是某种“离散”(déconnexion)的事物,即脱离了“确定性事物”之“确定性”坐标的“离散性事物”。对此,我们可以说它已经“离散化”、“空无化”,但它作为展现着无限的“潜在结合可能性”的事物依然在场,并显得足够地“抢眼”。与此不同,安东尼奥尼在使用色彩自身的“纯粹情感”提取“任意空间”之际,就连作为如此形式的“离散性事物”都已“抹消”,由此揭发出来的仅仅是“空无”的“无定型的整体”,即“任意空间”。

根本地说,德勒兹认为,正是安东尼奥尼的“任意空间”,更为纯粹、更为突出地展现着“任意空间”唯一本性:“任意空间已不再有任何坐标系,它就是纯粹的潜在能量,仅仅展现为某种纯粹力量和性质。并且,如此的展现还独立于将如此力量和性质实在化的环境和事物状态之外”^[193]。换言之,所谓“任意空间”,指的即是脱逃了任何坐标系、规避任何确定化的“空无空间”。它本身即是一股永远不会,或说永远不服从任何实在化、组织化、有机化的“纯粹潜在能量”。如此“纯粹的潜在能量”,便是“纯粹力量”和“纯粹性质”:“纯粹情感”。应该说,即便在“真实空间”中,这种“纯粹的潜在能量”也已经在那里,只是尚未获得凸显;“任意空间”的诞生,则会使之突出地展现出来。

但是,我们必须强调:即使安东尼奥尼的“任意空间”,也不可能达到彻底的“纯粹性”。换言之,他对色彩的“吸纳”功能的超越,或者说对空间中事物的“抹消”不可能做到彻底。理由很简单,即使在安东尼奥尼那里,“任意空间”中作为组成部分的事物,尽管作为“消失的在场”,但依然在场。如此的在场,便是以“中介”方式提取“任意空间”的“痕迹”。如此看来,上述提取“任意空间”的两条道路,其实是同一个“皱褶”的两个方面。前者侧重于间接的方式,而安东尼奥尼更侧重于直接的方式。两种

[193] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 212 页。

方式的工作目标都是释放“纯粹情感”，即在“真实空间”中原本就潜存着的那股“纯粹的潜在能量”。我们说安东尼奥尼的地位更为突出，只不过是因在他那里，“任意空间”相对而言表现得更为纯粹。但无论如何，将空间组成部分“离散化”和将空间整体“空无化”，作为提取“任意空间”的两条道路，它们属于同一“皱褶”的两个方面。

正是站在如此“皱褶”的立场上，德勒兹指出，作为“情态—影像”的“任意空间”便呈现着自身两个方面的生成性征兆：“性质征兆”和“力量征兆”。详言之，首先，“情态—影像”因为凸显着“纯粹性质”，因此它必定是一种“性质符号”，发散着“性质征兆”。其次，“情态—影像”同时也在凸显着“纯粹力量”，因此它又同时是“力量符号”，发散着“力量征兆”。只是，德勒兹并未明确地称为“力量符号”，而是从两个角度出发直接地进行了阐述。具体地说，他指出，在空间组成部分“离散化”的层面上，作为“情态—影像”的“任意空间”是一个“离散(déconnexion)符号”，发散着离散的、非关联的“征兆”；在空间整体“空无化”的层面上，它则是“空虚(vacuité)符号”，发散着空无、虚灵的征兆^[194]。

至此，德勒兹通过阐述提取“任意空间”的三种途径(利用阴影、亮白和色彩)^[195]而阐明了“任意空间”的实质。但同时他也强调：提取“任意空间”的途径多种多样，尤其是在二战以后，出现了各种各样的开发“任意空间”的手段。作为电影之外的原因，便是那场惨烈的战争本身就摧毁了“现实空间”，整个世界在战火中变成了一个巨大的“任意空间”：“纯声光情境”^[196]。面临如此的世界，人们陷入了一种无奈、无所适从的困境之中，即无法对此形成实际有效的回应行动。人们只能滞留于作为“任意空间”的世界之中。这无疑为电影作者们提供了一个以多样的方式提取“任意空间”的时机。应该说，这并不难理解。当整个世界本身就是

[194] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津 理、斎藤 範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 212 页。

[195] 同上书，第 213 页。

[196] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 004 页。如前所述，“纯声光情境”是德勒兹在阐述“时间—影像”之际的一个重要概念。在“空间”的意义上，它就等同于这里的“任意空间”。只是，为了行文术语的统一性，我们在这里的阐述仍然侧重于使用“任意空间”。对于“纯声光情境”这个概念，我们在后面谈到德勒兹的“时间—影像”思想时，再回过头来进行具体的阐发。

广袤无边的“任意空间”之际,它作为被摄对象本身必定正在展现着自身的“纯粹情感”,因此无论怎样拍摄它,都可以很容易的捕捉到电影意义上的“任意空间”。另一方面说,导致多样化提取“任意空间”手段出现的电影本身的原因则是“行动—影像”的危机^[197]。这两方面相互关联,促发了多样化地提取“任意空间”之手段的发生,从而多样性地不断释放着“现代情感”^[198]。作为其表现,重要的便是意大利新现实主义(néo-réalisme)、法国新浪潮(la nouvelle vague française)和德国新电影。正是在这里,“任意空间”的大量繁生现象获得呈现。

进而,对于如此“任意空间”的繁生之源,德勒兹倾向于实验电影^[199]。因为在他看来,实验电影发展的倾向,或者说根本志趣就在于开发脱离日常性坐标、人文性坐标的“任意空间”^[200]。

不过,我们在此的兴趣在于“任意空间”,或者说在于“情态—影像”。就此而言,我们有必要阐明分别作为“任意空间”和“容貌—特写”的“情态—影像”两者之间的异同。通过上述讨论,我们能够明白,提取“任意空间”的核心秘密在于:让空间之纯粹“潜在能量”,即“纯粹情感”得以“表现”。只要“纯粹情感”获得“表现”,那么空间就一定是“任意空间”。深入地说,空间作为一个“有生命的影像”,此时也必定是“情态—影像”。但我们需要看到:提取“任意空间”,只不过是创制“情态—影像”的方式之一。换言之,就创制“情态—影像”来说,强调“任意空间”并不是要取代“容貌—特写”。后者同样是创制“情态—影像”的一个有效方式。准确地说,这两种方式的根本目的是一样的,都是在创制“情态—影像”。它们的区别仅仅在于“任意空间”的方式相对而言更为纯粹。如德勒兹所说:“任意空间”更为细腻,“更适宜于明确情感的诞生、行进和蔓延。之所以这样说,是因为容貌是一个大单元,它在持续的同时通过其运动表

[197] 在后面谈到“行动—影像”的危机时,我们会详细地展开阐述,这里从略。

[198] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 213 页。

[199] 同上书,第 215 页。

[200] 在此,德勒兹给我们留下了一个思考“实验电影”的思路,对于“实验电影”有理论兴趣的读者可以以此为参照展开自己的研究。

现着被构成、混合诸情感”^[201]。换言之,作为“容貌—特写”的“情态—影像”所释放出来的“情感(性质和力量)”,毕竟还和成型的“容貌”或者相当于“容貌”的事物构成的“大单元(影像)”纠缠在一起,“情感”就是通过如此成型的影像释放出来的。然而对于作为“任意空间”的“情态—影像”来说,那里已经不存在如此成型的“容貌”或者相当于“容貌”的单元(影像)。此时释放“情感(性质或力量)”的,直接就是诸如光线、色彩之类的不能定型化的空间整体。在此意义上,我们将作为“任意空间”的“情态—影像”称为纯粹的“情态—影像”:一个更为遥远地细腻分化、更难诱发,但更适合于撩起“非人类的情感的感动系统(système des émotions)”^[202]。

要之,从电影影像制作看,无论是“容貌—特写”,还是“任意空间”,它们的制作方式都离不开取景、分镜和蒙太奇。申言之,存在着制造“容貌—特写”、提取“任意空间”的,或者说专门制造“情态—影像”的取景、分镜和蒙太奇:“严格地情感性的取景、分镜和蒙太奇”^[203]。对此,我们可以称之为“情感—取景”、“情感—分镜”和“情感—蒙太奇”。诚然,德勒兹确实是在阐释“容貌—特写”之际提出了上述观点。但我们认为这一观点同样适应于“任意空间”,因为相较于“容貌—特写”,“任意空间”不过是另一个“感动系统”,即更为纯粹的感动系统。但无论如何,它的制作方式,即提取“任意空间”的具体操作方式依然是取景、分镜和蒙太奇。

只是,本研究关注的不是电影创造问题^[204],在此我们关心的倒是统摄着本章所有内容的一个更为根本性的事实:“情态—影像”与“感知—影像”的一体不二、同时彰显^[205]。换言之,“情态—影像”无论是作为“任意空间”还是作为“容貌—特写”,它都同时是一个“感知—影像”。准确地说,“情态—影像”现身之际,便是作为“有生命的影像”的电影影像“感知”并表现自身之“纯粹情感”的时刻。对此,我们强调:这是一个电影的“辉煌时刻”,正是在此刻,成就了电影之为电影的“纯粹电影性”得以完

[201] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第195頁。

[202] 同上。

[203] 同上书,第184頁。

[204] 关于电影创造,是我们另一个专题需要讨论的问题。

[205] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第195頁。

美地呈现。

在此,让我们集中地申明:所谓“纯粹电影性”,指的就是电影之为电影的根本性,或者说使得电影能够作为电影而成立的本性。如此“纯粹电影性”的内涵恰恰就在于:电影作为一个“有生命的影像”,“感知”并表现出仅属于自身的“纯粹情感”,即超越人类之“情感”的“纯粹性质”和“纯粹力量”。

阐明这个问题,我们需要借助德勒兹关于“纯粹艺术性”的思想,或者说他关于真正的“艺术作品”的思想。对此,德勒兹强调:“艺术作品是感觉(sensation)的一种生存物,而不是任何别的什么:因为它自在地存在。”^[206]这里有三个要点需要我们注意。一个是“艺术作品”是一种“生存物”,即它拥有自身的生命。另一个是“艺术作品”拥有自己的“感觉(sensation)”,或者说它自身在“感觉”;再一个是“艺术作品”是在“自在地存在”,即它“自我设定、自我保存”^[207]。质言之,“艺术作品”是一个独立自主地拥有自身之“感觉”的“生命体”,自在地“感觉”的“有生命的影像”。在此,至关重要其中的“感觉”。从德勒兹对艺术品的另一个说法中我们可以看到,所谓“感觉”便是“感知物(percept)”^[208]与“情感(affect)”的复合。另一个说法是:“无论事物还是艺术品,自我保存的那个东西是一个感觉的团块(bloc de sensations),也就是说,一个感知

[206] 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利:《什么是哲学?》,张祖建译,长沙:湖南文艺出版社2007年版,第434页。

[207] 同上。

[208] 法语词“percept”的原义为“感知的事物、知觉的对象”。在翻译《什么是哲学?》时,内地学者张祖建译为“感知物”,台湾学者林长杰译为“知感”。另外,在对于“affect”翻译问题上,两位学者也有差别。在张译中,“affect”被翻译为“感受”,林译则为“情感”(见吉尔·德勒兹:《何为哲学》,林长杰译,台北:台湾商务印书馆股份有限公司,2004年版,第188页),这一点和黄建宏翻译《电影I:运动—影像》时的译法相同。在我们看来,对于这两个词汇的两种翻译皆能通,只是需要从不同的角度去理解。张译的意思是将艺术作品理解为一个自足的“感知物”,它同时处于“感受”中。林译的译法则是为了保持和“感觉”(sensation)一词在中文世界中的一致性,所取的意思是艺术作品作为一个“感觉的团块”,同时置身于“知感”和“情感”之中。也就是说,无论是“知感”还是“情感”,都是“感觉”。在我们看来,对于这两个词的两种翻译所表达的内涵是相通的,所表达的意思都可以理解为艺术作品作为一个自足的“感觉的团块”,正在“感知”着自身的“情感”。为了保持前后用词的统一,对于“percept”,我们直接取“感知”,而对于“affect”,则取“情感”这种译法。据此,在引征张祖建的译文时我们会做相应的调整。不过,读者需要区分“percept”和“perception”,两者在本研究中都译为“感知”。但前者指的是作为动词性的“感知”,而后者则是指名词性的“感知”。

(precept)与情感(affect)的组合物。”^[209]非常清楚,作为自我设定、自我保存的艺术品,作为一个“感觉的团块”,它同时就置身于“感知”和“情感”之中。质言之,它同时在呈现着属于自身的“感觉”,即“感知”与“情感”。

要之,这样的呈现,这样的自我设定和保存,还和人没有关系;艺术作品既独立于它的模特儿,也独立于欣赏者,甚至独立于创作者^[210]。这意味着艺术品只是作为一个“有生命的事物”而自主地存在。它的“感觉”是一种“事物性感觉”,它的“感知”与“情感”也是“事物性感知与情感”。我们知道,在德勒兹的电影理论中,他区分了“有机”和“非有机”。对于“感知”与“情感”,如果事物是“有机体”,那么它的“感觉(感知与情感)”便与人类的“感知”与“情感”相通。如果事物是“非有机体(典型的就是无器官身体)”,那么它的“感知与情感”,便是“纯粹感知”,即“全面的感知”^[211]和“纯粹情感”(“纯粹性质”和“纯粹力量”)。如此的“感知”与“情感”的“呈现者”,分别就是“感知—影像”和“情态—影像”。从“有机体”的角度说,它们是日常所谓真实的“感知—影像”和“情态—影像”;从“非有机体”的角度看,则是纯粹的“感知—影像”和“情态—影像”。

现在的问题是:“情态—影像”总也是一个“感知—影像”,因为当它“表现”自身的“情感”时,同时便意味着它已经在“感知”着自身的“情感”。换言之,“表现”的前提是“感知”,尚未“感知”而能“表现”是不可想象的。在此意义上,当“有生命的影像”作为“情态—影像”而现身之际,它一定同时就是一个“感知—影像”。“情态—影像”作为一个“有生命的影像”,本身即是“感知—影像”和“情态—影像”的复合,并且呈现着“感知”和“情感”的复合。质言之,同时拥有这两个层面的“有生命的影像”必定是一个“感觉的团块”:同时呈现着自身的“感知”与“情感”。

由此我们说“感知”与“情感”是作为电影的“有生命的影像”的两个基础层面,它们合二为一作为“感觉”,铸就了电影之为电影的根基,彰显着“纯粹电影性”。简言之,作为电影的“有生命的影像”,便是一个自足的“感觉的团块”,它同时作为“感知—影像”和“情态—影像”,同时表现

[209] 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利:《什么是哲学?》,张祖建译,长沙:湖南文艺出版社2007年版,第434页。

[210] 同上。

[211] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第116页。

着仅仅属于自身生命的“感知”与“情感”。这一点可以视为我们对“电影本体”的理解。

在此意义上,当我们重新审视皆为“情态—影像”的“容貌—特写”和“任意空间”时,就会看到:“任意空间”在作为“感觉的团块”并表达这一点上更为“纯粹”。作为具体的说明,我们强调:上述德勒兹对艺术品的理解,所谈的是它的根本层面,所强调的是艺术品不涉及人类的自足“实质”。的确,按照通行的理解,离开人类便没有所谓“艺术品”,艺术品总是对人来说的。但是,我们也必须承认:艺术品确实也是一个事物,从电影的角度说,它便是一个“有生命的影像”。即使在与人相关的艺术创造和艺术欣赏中,它依然没有丧失作为一个“事物”的性格。因此,为了揭发艺术品的实质,可以将之理解为某种与人类无关的事物。在与人类无关的层面上,艺术品作为一个“感觉的团块”,所呈现的必定就是“非有机事物”的“感觉”,即“纯粹感知”和“纯粹情感”,即艺术品之为艺术品的“纯粹艺术性”。具体到电影方面,关涉到的便是电影之为电影的“纯粹电影性”:作为“非有机事物”的“有生命的影像”^[212],呈现着自身的“感觉”,即“纯粹感知”和“纯粹情感”。有趣的是:“任意空间”恰恰就是如此的一个“非有机影像”,因此我们说“任意空间”作为一个“感动系统”,它更为纯粹地呈现着决定电影之为电影的“纯粹电影性”。

在此,还有一个问题需要说明:我们对“纯粹电影性”的阐述,所依据的是德勒兹对艺术品之实质的观点。也就是说,依据的是所有艺术品的普遍实质。那么,电影之为电影相较于其他艺术的个性又在什么地方呢?应该说,这是一个重要的问题,也是一个有趣的问题。但是,这个问题牵涉到了和其他艺术的比较。我们在此实在无法展开。不过,我们愿意表明我们初步的观点:区别在于“表现的强度”。质言之,我们主张:电影作为一个“感觉的团块”在标示自身的“感觉”方面,“表现的强度”超越了其他的艺术门类。

既然是“有生命的影像”,那么就注定了无论它是否是有机事物,都必然存在着自身的“生命活动”。从如此生命活动的运行机制看,当“有生命的影像”呈现出自身“感知”的“情感”之际,一定意味着它正经受着

[212] 在随后的阐述中,我们会发现:如此的作为“非有机事物”的“有生命的影像”的另外的名称还有“晶体—影像”、“时间—影像”等。

某种“冲击”。与此同时,“有生命的影像”必定会致力于相应的“行动”,以回应如此的“冲击”。根据它究竟能否做出相应的回应,生命的活动可以有两种类型。第一种类型便是“有机事物”的生命活动,它置身于如此的感动系统中,拥有通过有机化、组织化,应对“冲击”并走出如此的系统的能力。另一种类型则是“非有机事物”的生命活动,它只能永远置身于如此的感动系统中,尽管它也在持续不断地试图回应“冲击”、走出这样的系统,持续不断地有机化、组织化,但它总是无法最终成功,无法彻底地由此“逃脱”。如果是前者,“有生命的影像”将表现为“运动—影像”,如果是后者,它则表现为“时间—影像”。

让我们先看“运动—影像”。当“有生命的影像”置身于自身的“感觉”之中时,也就是面对某种“冲击”之际,它拥有应对这种“冲击”的能力。它对如此“冲击”的应对,本身就是它的“行动”。当“有生命的影像”突出呈现这种“行动”之际,它便会化身为“行动—影像”。然而,如此“行动”之所以能够发生,还端赖于另一种生命现象:在面对“冲击”,或者说在“动情”之际升起的应对“冲动”。因此,在“动情”之后、“行动”之前,必然有一个必要的中间环节,即“冲动”。当“冲动”获得凸显之际,“有生命的影像”便会化身为“冲动—影像”。

接下来,我们需要讨论的便是“冲动—影像”和“行动—影像”以及它们各自呈现的生命现象:“冲动”与“行动”。

第二章 “冲动”与“行动”

我们知道,“冲动”和“行动”是两种突出的“生命现象”;尤其是“行动”,可以说在我们的生活中占据着无可替代的突出地位。对于“有生命的影像”来说,也是如此。在电影中,作为影片的“有生命的影像”就通过分别化身为“冲动—影像”和“行动—影像”,经验性地呈现了这两种“生命现象”的实质。阐明这一点,是本章的重点之所在。

作为阐述的切入点,我们需要回溯到“运动—影像”形态的“有生命的影像”。如前所述,所谓“运动—影像”,便是在“感知”、“动情”之基础上总能够做出相应的“有效行动”的影像。稍稍展开一点说,当“有生命的影像”在“感知”到某种“冲击”并现出自身之“情态”之际,如果它能够针对“冲击”的、有效的“回应行动”,那么它便是“运动—影像”。是否能够做出如此的“行动”,是我们判定“有生命的影像”是否“运动—影像”的标准。之所以这么说,是因为“有生命的影像”不可能不运动,因为“生命”本身必定具有自身的“活性”,即“纯粹运动”。日常层面上我们理解的“运动”,便是如此“活性”的具体表现。因此,判断一个“有生命的影像”是否是“运动—影像”的标准不在于“运动”,而在于它能否针对自身所受到的“冲击”做出“相应且有效”的回应。如此“相应且有效”的回应,便是日常所谓的“行动”。

据此,我们强调:当“有生命的影像”突出地呈现出自身针对“冲击”的有效性“行动”之际,它便会转化为“行动—影像”。

不过,“行动”有一个前提,这便是“冲动”。换言之,任何“行动”都必然是在“冲动”的基础上做出的。进而,当“有生命的影像”突出地呈现自身的“冲动”之际,它便会化身为“冲动—影像”。

让我们首先阐述“冲动—影像”,明确其“影像征兆”,阐明“有生命的影像”的“冲动”。

第一节 冲动—影像

阐述“冲动—影像”，我们需要明确它的逻辑位置。对此，德勒兹曾经明确指出：在“情态—影像”与“行动—影像”之间“存在着‘退化’性情感或者‘萌芽’性行动这样的东西，它已经不再是情态—影像，但也还不是行动—影像”〔1〕，此即“冲动—影像”。

由此，我们获得了一个理解、阐述“冲动—影像”的基本途径：将它与“情态—影像”以及“行动—影像”的内涵相比较。当然，通过这样的比较，我们需要侧重于所谓的“‘退化’性情感”或者“‘萌芽’性行动”。之所以如此，是因为正是这两者，更为贴切地标示着“冲动”的实情。

一、“冲动—影像”的实质及征兆

通过与“情态—影像”和“行动—影像”相比较，德勒兹首先强调的是“冲动—影像”的自主性和自律性。他指出：“情态—影像展开于任意空间—情感的对偶中，行动—影像展开于确定环境（milieux déterminés）〔2〕—行动的对偶中。但是，我们又发现了在这两者之间的某种奇妙的对偶，即起源世界（monde originaire）—基本冲动（pulsion élémentaire）的对偶。”〔3〕正是在介于“任意空间—情感”和“确定环境—行动”这两个对偶之间的奇妙对偶，即“起源世界—基本冲动”中，“冲动—影像”得以展开。进而，我们说就像“起源世界—基本冲动”介于“任意空间—情感”和“确定环境—行动”之间一样，“冲动—影像”必定是从“情态—影像”到“行动—影像”的中介〔4〕。在此基础上，我们可以将“冲动—影像”理解为一个“中介性”的影像。不过，我们也必须看到：“冲动—影像”绝不这么简单，它同时也具有自身的独立自主性。准确地说，

〔1〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 217 页。

〔2〕 所谓“确定环境”，德勒兹有时也说“事物状态”，它指的就是我们日常所说的实在的、真实的环境。

〔3〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 217 页。

〔4〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 044 页。

“冲动—影像”不仅是一个中介影像,而且还是一个独立自主的新影像。

具体地说,德勒兹认为,“起源世界—基本冲动”这个对偶相对于“任意空间—情感”和“确定环境—行动”这两个对偶来说,是一个新整体,它具有自身的独立自主性。用他的原话说就是:“这个新整体(起源世界—基本冲动)绝非简单的中介或转换场所,相反地,它拥有完美的完整性与自律性;因为完美的完整性和自律性,因此这个新整体是行动—影像所不能再现,情态—影像所无能让人感受到的新整体。”^[5]让这个新整体获得呈现的便是一种新影像,即“冲动—影像”。根本地说,将“冲动—影像”作为一个独立自主的新影像来看待,是德勒兹这里的第一个要点。

在此基础上,德勒兹通过比较的方式,分别对“起源世界”和“冲动”这两个方面进行了详细的说明。

关于“起源世界”,德勒兹说:“起源世界尽管非常相似于任意空间,但它并非任意空间,原因是它只现身于确定环境的深处。因此起源世界也不是确定环境,因为确定环境不过是从起源世界派生出来的。”^[6]如前所述,“任意空间”是一个无中心流变世界,它处于永恒的变动、生成之中,即使有中心也不过是瞬间即逝的临时性中心。然而,“起源世界”确是一个中心化世界。在此,存在着一个永恒性的“中心”：“基本冲动”的确定性逻辑^[7]。在此意义上,“起源世界”区别于“任意空间”而有自身的独特性。顺便指出:在“起源世界”中同样存在着“情感”,但这样的“情感”已经不是“任意空间”中的“情感”,而是被“基本冲动”的确定性逻辑所制约的“情感”,即“退化”性的情感”。审视“确定环境”,它同样是一个中心化世界,拥有自身确定性的“中心”:日常性时空、人文坐标^[8]。通俗地说,“确定环境”即我们日常所理解的“正常世界”、“文明世界”。在这里,存在着各种各样的“确定性规则”。它们构成的便是所谓日常性时空、人文坐标。在如此的规则制约之下,我们的世界会显得相对稳定。然而,“确定环境”绝不可能达到绝对地稳定,因为在其“深处”有一个“起源

[5] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 218 页。

[6] 同上书,第 217—218 页。

[7] 下面我们谈到“冲动”之际,再回到这个话题。

[8] 当然,“确定环境”绝非不变动,只是它始终在以日常的时空、人文坐标为“中心”而变动。无论怎么变动,它都不会脱离这个中心。

世界”始终存在。进而言之,如此的“起源世界”不是一个稳定世界,相反是一个非稳定世界。“确定环境”只不过是立足于这个非稳定的“起源世界”建构起来的。当德勒兹说“确定环境”派生于“起源世界”时,他说的就是这个意思。与此相关,“基本冲动”的逻辑,绝非日常性时空、人文坐标式样的逻辑,绝非“文明世界”的确定性的“文明逻辑”。相反,“基本冲动”的逻辑绝不会服从于日常意义上的确定性规则、“文明逻辑”;甚至可以说它恰恰是对“文明逻辑”的颠覆,对“日常性时空、人文坐标”、确定性规则的背离。反之,一旦“起源世界”被归于“文明逻辑”,那么它便会转化为“确定环境”。换言之,用“文明逻辑”将“起源世界”予以组织化、规范化,那么便会有“确定环境”自“起源世界”诞生。在此意义上,“起源世界”不同于“确定环境”而拥有自身的特质。

进而言之,德勒兹强调:“确认起源世界的依据在于它的尚未成形的特征。”〔9〕换言之,“起源世界”是一个“纯然的基底(pur fond),或毋宁说无底(sans-fond)。如此的无底由尚未成形的素材、萌芽以及碎片所构成。它被某种无形的机能、能量的行为一现前态势或能量的动势所贯串,但如此能量的行为一现前姿态以及能量的动势绝不指向被构成的主体”〔10〕。由此可见,“起源世界”是一个纯粹的“碎片世界”。构成这个世界的便是尚未成形的素材、萌芽和碎片。其中贯串着这些“碎片”的“无形的机能”、“能量”便是“冲动”。它以自身的“动势”、“行为一现前态势”贯串着构成“起源世界”的所有“碎片”。不过,我们有必要说明:所谓“碎片”,是从实质上说的,而非从外形上说的。例如,在“起源世界”中的“冲动的人”,从外形看他完全属于“人类”,但在实质上,他只是一个“动物碎片”。申言之,此时的人不是一个生理意义上的被碎尸之后的碎片,而是一个“衣冠禽兽”,即德勒兹所谓的:“人形动物”(bêes humaine)〔11〕。其他事物,作为“起源世界”中的“碎片”也当如此理解。准确地说,在“起源世界”中的一切,都还尚未在实质层面上“成形”。一旦“成形”,那么“起源世界”也就随即转变为“确定环境”。换言之,“确定环境(成形的世界)”奠立于此“起源世界”才有可能。因此德勒兹说“起源世界”是一个“纯然

〔9〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 218 页。

〔10〕 同上。

〔11〕 同上。

的基底”,使得“确定环境”得以生成的“无底深渊”。

不过,构成“起源世界”的尚未成形的素材、碎片表达着一种走向“确定环境”的“萌芽”态势。简言之,“起源世界”中一切都置身于“萌芽”状态。究其原因,就在于那股无形的机能、能量,即“冲动”。就“冲动”而言,它的特色就在于用自身的“行为—现前态势”或“动势”将“起源世界”中的所有碎片“贯串”起来。在“起源世界”中永不停息地吞噬着一切“碎片”,便是“冲动”的根本性格。因此,德勒兹强调:“所谓冲动,只是在起源世界中捕捉诸碎片的能量。”^[12]但需要特别注意,“冲动”仅仅是以某种“行为—现前态势”或者说一种萌芽态势存在。因此,它绝不会形成“主体”。申言之,它不会形成日常意义上所谓理性的主体的人,只会形成“冲动的人”,即“衣冠禽兽”、“人形动物”。

深入地讨论“冲动”,德勒兹强调:“冲动”不同于“情感”,因为“在其本来意义上,它是一种印痕(impression)而不是表现。不过,我们也不能将冲动混同于调整行为、扰乱行为调性的心情或感情”^[13]。“冲动”之所以不是“情感”,是因为“情感”是一种“纯粹表现”而非“实现”(这一点在讨论“情态—影像”时我们已经说明),而“冲动”则是一种“印痕”。这里的关键在于“表现”与“印痕”的含义。具体地说,“情感”即“性质—力量”,它始终处于无中心的弥漫状态,或者说“情感”同样可以视为一种“能量”,然而它没有相关于“确定环境”的“明确指向”。简言之,它并不倾向于在“确定环境”中“实现”自身。但是“冲动”不同,它有自己的“明确指向”,即倾向于从“起源世界”走向“确定环境”。所谓“印痕”,就是对“冲动”之“明确指向”的一种标示,标显着“冲动”这股能量的“现前态势”^[14]。另一方面,“冲动”又不同于“调整行为、扰乱行为调性”的“心情

[12] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 218 页。

[13] 同上。

[14] 对于“印痕”,或许还可以作如下理解:立足于“现实世界”看,“冲动”的彰显,总是需要通过影像的“行动”。就在这种“行动”的深处或者说肇端,一定会保留着作为“行动”之“萌芽”的“冲动”。因此,在“行动—影像”当中,一定存留着对如此“冲动”的标示,即“印痕”。“冲动—影像”之为“冲动—影像”,就在于以如此的“印痕”相对于“行动”更为凸显。不过,不可避免的是:这里其实同时已经有了“行动”的展现。然而,此时的影像之所以不是“行动—影像”,根本的原因是它此刻并非为了突出地表达自身的“行动”,而是为了呈现自身的“冲动”。因此,我们在下面会发现,德勒兹在分析自然主义(超现实主义)电影时,使用的影像中都已经存在着“行动”,但那绝不是重点之所在。

(感情)”。这则是因为如此的“心情”或者“感情”只属于作为“主体”的人;“冲动”只是贯穿于“起源世界”中的一股能量,它不是要形成主体。要之,“冲动”只是在捕捉、吞噬一切碎片的能量。因此,德勒兹强调:“冲动的律法或宿命,就是在给定地点中或从一个地点到另一个地点,狡诈地、暴力地捕捉冲动所能捕捉的一切。”^[15]不过,我们一定要注意:如此的捕捉,绝不是一种“行为”,而是一种“态势”,仅仅是一种“明确态势”。正是在此意义上,德勒兹将之称为“‘萌芽’性行动”。

在此基础上,我们需要强调“冲动”的“知性”。如前所述,结合讨论“起源世界”,德勒兹曾经将置身于“冲动”中的人类界定为“人形动物”。但是,他同时还强调:这绝不意味着“冲动”缺乏“知性”,相反它有一种“魔鬼性的知性”,并据此选择自己之所需、等待时机、迅疾而准确地瞄准目标^[16]。通俗地说,在“冲动的人”,从来不会“弄错”自己的蚕食、攻击的“对象”。一旦时机降临,他便能够迅疾地发起攻击,并且异常地准确。例如,张三作为一个“冲动”中的人,他要攻击的是李四,这一点他从来不会弄错。在这种攻击的过程中,可能会出现王五出来劝阻,或者某个事物阻碍了张三的情况。这样的话,王五和那个事物也将受到张三的攻击。尽管有可能在日常生活中王五是张三的朋友或无关者,那个事物可能是张三的心爱之物或者无关物,但在“冲动”的张三眼里,此时的王五和事物都变成了他要蚕食的“碎片”。对于这样的“碎片”,张三绝不会“弄错”,相反,他会非常准确地指向对象,超乎寻常准确地使用攻击、捕捉对象的方法^[17]。此时,张三的智力明显地超过正常人的智力。此即所谓“魔鬼性的知性”。因此,德勒兹强调:“冲动”中的人、准确地说“冲动”具有“魔鬼性的知性”。

由此来看“起源世界”,我们更容易理解这是一个“碎片世界”。具体地说,在“冲动”之下,没有正常的事物,包括人在内。“起源世界”必定是

[15] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 227 页。

[16] 同上书,第 219 页。

[17] 在“冲动的人”的“冲动”中,的确涉到“行动”,不通过这样的“行动”,“冲动”也无法获得呈现。但即便如此,“冲动的人”作为一个“有生命的影像”,也是“冲动—影像”而非“行动—影像”。究竟是否是“冲动—影像”,判断的标准不在于它是否有“行动”,而在于它是否在突出地表现“冲动”。只要“冲动”突出地呈现着,影像就一定是“冲动—影像”,尽管它有“行动”。

一个由各种各样的“碎片”构成的巨型“沼泽”^[18]；其中的一切都必定化为“碎片”，任何文明世界中的确定性事物在此都无法存身。同时，这也意味着所有的“冲动”都收敛于一个根本性的“死亡冲动”^[19]中，将一切化为“碎片”。因此，德勒兹强调：“起源世界既是激进的肇端，也是绝对的终结”；在“确定环境”缘起的向度上，它是“激进的肇端”；在将“确定环境”中的一切化为“碎片”的向度上，它是“绝对的终结”，它意味着一种“激进的恶”、一个“极端特殊的暴力世界”^[20]。

回过头来，我们需要阐明“冲动”的两个层面：“日常冲动”和“纯粹冲动”（*pulsion pure*）^[21]。所谓“日常冲动”，即日常生活中我们一般所理解的“冲动”。在此层面上，我们习惯于将“冲动”说成是某个人的“冲动”。进而言之，如此的“冲动”是有尽头的。在生活中，任何一个“冲动的人”都不可能无穷无尽地“冲动”下去。一旦“冲动”所指对象消失，或者“冲动”这股能量耗尽、或转化，那么“冲动”便随即消失。然而，当德勒兹说“冲动”即是在“起源世界”中“无止无休”地捕捉“碎片”的“能量”之际，他所说的并非如此的“日常冲动”，而是“纯粹冲动”。所谓“纯粹冲动”，指的是那股在“起源世界”中无穷尽地捕捉、蚕食碎片的“能量”。换言之，“纯粹冲动”指的就是“冲动本身”，属于“潜在”领域的一股“纯粹能量”，它的特色就是在“起源世界”中无止尽地吞噬一切碎片。日常层面上的“冲动的人”只不过是它占据并藉此自行表达自身的“碎片”之一。在此层面上，“冲动”不属于“冲动的人”。恰恰相反，“冲动的人”受控于“冲动”。换言之，不是“冲动的人”占有“冲动”，而是“冲动的人”被“冲动”所操控。凡“冲动”过的人，都能够体会到这一点：当时，他只是“冲动”的俘虏，“人形动物”。因此，在“冲动”之下，不论是平时多么优雅的一人，它的行为实质上注定和动物的行为无别。

要之，如此的“纯粹冲动”作为“起源世界”中的一股能量，它没有被耗竭的时刻。换言之，在“起源世界”中不可能缺乏“纯粹冲动”这股能

[18] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 219 页。

[19] 同上。

[20] 同上。

[21] 在原著中，德勒兹的确没有明确地区分这个层面，在他那里只有一种“冲动”，即我们这里所说的“纯粹冲动”。为了便于读者更为准确地理解“冲动”，我们认为做如此的区分是必要的。

量,否则“起源”就将无从谈起。换言之,如果缺乏这股能量,向着“确定环境”的生成便会终结,“起源世界”作为“激进的肇端”将无法成立。因此,德勒兹在上面谈到“冲动”的“律法或宿命”时会用“从一个地点到另一个地点”,即不断地转移地点捕捉、吞噬“碎片”来界定之。

由此,我们可以归结出“日常冲动”和“纯粹冲动”的区别与联系:根本地说,只有一种“冲动”,即“纯粹冲动”,在“起源世界”中无止尽地捕捉“碎片”的“能量”。当“纯粹冲动”通过占据某个领域、某个“碎片(例如人)”而自行“呈现”自身之际,“纯粹冲动”便会表现为“日常冲动”。质言之,“日常冲动”不过是受到某个呈现形式限定的“纯粹冲动”。并且,因为如此的限定,“冲动”被“耗尽”的现象才会成为可能。

在此我们强调:“冲动”有上述两个层面,同时就意味着突出地呈现“冲动”的“冲动—影像”也必定有两种现身方式。它们就经验性地呈现于自然主义(naturalisme)的电影中。申言之,正是在自然主义的电影中,“纯粹冲动”和“日常冲动”在经验性自行“呈现”自身。从创作的角度说,自然主义的电影作者,实际上是在按照“冲动”的内在逻辑创构自己的影片。

谈论自然主义电影,我们首先需要明确它的基本特征和手法。为此,德勒兹选择了一个立足点:文学领域的自然主义文学大师左拉(Emile Zola)。据此,德勒兹首先指出:自然主义不反对现实主义(réalisme),而是以一种特殊的超现实主义(surréalisme)延展、强化着现实主义的特征^[22]。因此,在下面我们会看到,在德勒兹的电影理论中,“自然主义电影”包括了诸如路易斯·布努埃尔(Luis Buñuel)等人的“超现实主义电影”。关键在于自然主义延展、强化现实主义的特征是什么?德勒兹认为,这就是对日常意义上的“确定环境”或者事物进行详尽无遗的“描述”,在将之穷尽之后使之转化为一个“起源世界”^[23]。简言之,自然主义确实是在描述“确定环境”,但它的目的却是通过“确定环境”而让“起源世界”呈现。在此,“实际的、实在的环境即是由激进的肇端、绝对的终结和最大倾斜线所

[22] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 219 页。

[23] 同上书,第 220 页。

界定的(起源)世界的媒介”^[24]。这一思想相当关键。就“确定环境”和“起源世界”的关系而言,在缘起的向度上“确定环境”来源于“起源世界”;但在经验性地呈现“起源世界”的向度上,便必须通过“确定环境”^[25]。换言之,为了获得“起源世界”,我们需要从“确定环境”的“深处”来“萃取”。萃取“起源世界”的方法,便是自然主义的“描述”:让“确定环境”发生极限性的“倾斜”。上述“最大倾斜线”^[26],在文学上指的便是自然主义文学的“描述”,核心的内涵就是使得现实、“确定环境”发生最大限度的“倾斜”,从而让“起源世界”出场。这同时也意味着“冲动”也只能通过让“确定环境”中的“真实行为”发生倾斜而被萃取出来,从而获得经验性的呈现^[27]。

在此,我们需要说明两点。第一,通过“倾斜”手段萃取“起源世界”和萃取“冲动”是同一个过程。一旦“起源世界”得以“呈现”,“冲动”必然随之到来。反之亦然。但将“冲动”突出地呈现出来更为根本。第二,当“确定环境”和其中的“真实行为”成为“倾斜”手段作用的对象之际,它们各自都表现着新的含义。“确定环境”成了“起源世界”得以呈现的途径,德勒兹据此将之称为“衍生世界(milieu dérivé)”^[28]。相应地,“真实行为”成了“冲动”得以呈现的途径。从其含义上看应该称之为“衍生行为”,只是德勒兹依然将之称为“行为”。“起源世界—衍生世界”和“冲动—行为”相互交叉,便构成了自然主义、“冲动—影像”的坐标系。前面我们曾经指出“基本冲动”有自身的“确定性逻辑”以及“起源世界”有明确的“中心”,都是从如此的坐标系来说的。

至此,我们明确了“冲动—影像”的实质:让因为“衍生世界”发生极限性倾斜而生成的“起源世界”突出呈现出来;同时让因为“行为”发生极限性倾斜而生成的“冲动”突出呈现出来。质言之,突出地呈现“纯粹冲动”的“有生命的影像”,便是“冲动—影像”。

据此,德勒兹明确了“冲动—影像”的征兆,这就是“症候

[24] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第220页。

[25] 实际上,这两个世界意味着世界的二重化,它们只是同一个世界的两个层面。

[26] 此处的“倾斜线”,和德勒兹在别的著作中所说的“逃逸线”、“没影线”的意思相近。

[27] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第220—221页。

[28] 同上书,第221页。

(symptôme)”与“恋物(偶像)[idoles ou fétiche]”。换言之,在他看来,“冲动—影像”便是“恋物(偶像)符号”和“症候符号”。进而,他解释说:“所谓症候,指的是冲动在起源世界中的现身,而偶像即恋物,则是碎片的表征。”^[29]“症候”意味着“起源世界”中的“冲动”的态势指向,“偶像”或“恋物”意味着“冲动”所指向的目标。前者是“生成性符号”,后者是“结构性符号”。综合起来,两者共同标示着“冲动”的纯粹实质:一股永远处于仅仅指向“确定环境”的萌芽势态的“纯粹能量”,在“起源世界”中无止尽地捕捉、吞噬“碎片(恋物)”。

让我们重申:所有这一切,在“自然主义电影”中,都获得了淋漓尽致的经验性呈现。因此,为了更为明晰地阐明“冲动—影像”,我们必须关注“自然主义的电影”,由此我们将阐明“冲动—影像”的类型和意义。

二、“冲动—影像”的类型与意义

在德勒兹看来,作为“冲动—影像”的“自然主义电影”有三个代表性的作者,他们分别是冯·史卓汉(Erich von Stroheim)、布努埃尔和约瑟夫·罗塞(Joseph Losey)^[30]。

就这三人的实际看,他们都是现实主义者,使用着对现实进行“描述”的创作手法,即描述实在性的“确定环境(衍生世界)”。然而,他们又都是自然主义(超现实主义)者,通过这样的“描述”,他们要萃取“起源世界—基本冲动”,从而构成“冲动—影像”。其根本的手法便是前面已经谈到的让“确定环境”、现实人物之“真实行为”发生“倾斜”。换言之,让“确定环境”和“真实行为”沿着一条“倾斜线”极限性地“耗散”。只是,在具体地使用如此的方式制作“冲动—影像”方面,三位电影作者表现出了各自的特色。

在冯·史卓汉那里,存在着一个核心的创作原则:将“熵”(entropie)引入“确定环境”,从而释放“起源世界—基本冲动”,从而制作“冲动—影像”。

所谓“熵”,原本是一个热力学概念,它标示的是一个封闭系统的有序程度。当“熵”升高时,系统便会趋于混乱、无序。通过引入“熵”,让

[29] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 221 页。

[30] 又译为“约瑟夫·罗西”。

“确定世界(衍生世界)”变得无序而混乱,便是冯·史卓汉创作“冲动—影像”的根本途径。一方面表现为他在影片世界中引入了很多怪异的“局部性形式”。例如,《盲目丈夫们》(*Blind Husbands*)中的山巅、《凯丽皇后》(*Queen Kelly*)中的沼泽地、《贪婪》(*Greed*)中的沙漠等^[31]。对于如此“局部性形式”的使用,便是将“熵”引入“确定环境”的具体手法。其最终的目的,便是消耗掉“确定环境”,让“起源世界”,同时也让“冲动”得以浮现。另一方面表现为他对“光影”的特别理解。德勒兹指出,冯·史卓汉使用“光影”不同于德国表现主义,他是将“光影”从属于“熵”,即致力于迅即地消耗“确定世界”^[32]。换言之,“光影”在此发挥的作用即“熵”的作用,让“确定世界”发生倾斜、耗竭(*dégradation*)的作用。根本地说,冯·史卓汉使用所有的影像元素的手法都是如此。准确地说,他调动取景、分镜和蒙太奇等电影手段的根本法则就在于此。进而言之,在他那里还不仅是利用一切手段来升高“熵”,而且在致力于让“熵”的升高“加速”。换言之,冯·史卓汉引入“确定环境(衍生世界)”的不仅是“熵”,而且是“加速的熵”;他不仅是在让“确定环境”消耗殆尽,而且追求着让它加速耗竭。就是如此地,他释放着“起源世界”;同时让“行为”加速转换为“冲动”,最后达到让“冲动—影像”生成的目的。

毫无疑问,在布努埃尔那里同样有一种将“确定环境”、“真实行为”消耗殆尽的现象。或者说在所有的自然主义电影作者那里,都会存在这种现象。否则的话,“确定环境(衍生世界)”就不可能发生极限性“倾斜”而释放出“起源世界”,“真实行为”也不可能转化为“冲动”。这样的话,创制“冲动—影像”便成为不可能。

只是,在布努埃尔那里,“消耗现象”不同于冯·史卓汉。德勒兹指出:布努埃尔那里的“消耗现象”自身的“自律性更高”^[33]。如果说在冯·史卓汉那里消耗的对象侧重于“确定环境”的话,那么在布努埃尔这里,消耗的对象则主要是“人类”,即让人类在延伸中“退化”、“堕落”^[34]。换言之,冯·史卓汉的重点在于“确定环境”一方面,而布努埃尔的重点

[31] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第221页。

[32] 同上书,第224页。

[33] 同上。

[34] 同上。

则在于“人类”这一方面。可以说,他侧重的是“人类”的“真实行为”,但同时也是“确定环境”。只不过这里的“确定环境”不是外在于人的物质空间环境,而是人类自身的“精神世界”,即人类精神层面的“确定环境”。的确,这需要开发人类的“真实行为”,以求让它发生倾斜从而让“冲动—影像”现身。但是,这同时也意味着让人类精神层面的“确定环境(精神世界)”发生倾斜,使之转化为一个人类内在的“起源世界”。如此一来,便注定了在布努埃尔让人类“退化”、“堕落”的策略中,包含着一种不同于冯·史卓汉的创作思想。简言之,为了让人类在延伸中迅即“退化”、“堕落”,从而释放出“冲动”,他不是引入“熵”,而是“疾进的反复”,即“永恒复归(éternel retour)”^[35]。这在他的著名影片《资产阶级审慎的魅力》(*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*)中表现得非常明显。其中那一次次无果而终又一次次启动的“聚会”即“永恒复归(疾进的反复)”的典型形式。就在如此的形式之中,人类(影片中的人物)迅即地“退化”、“堕落”,走向“冲动”。由此,“冲动—影像”诞生。

深入阐述冯·史卓汉和布努埃尔的区别,德勒兹将冯·史卓汉对应于文学上的左拉,将布努埃尔对应于惠特曼(Walt Whitman),即用左拉和惠特曼之间的差别来说明冯·史卓汉和布努埃尔之间的实质性不同。他指出:“惠特曼指责左拉仅仅在人被还原于动物性之起源世界的条纹化社会环境中,想象着作为身体冲动的各种冲动。惠特曼自己则期待着一种灵魂的自然主义。”^[36]这里的“条纹化社会环境”,即“确定环境”。在惠特曼看来,这就是左拉的出发点。他认为左拉的立足点是可以还原为“动物性之起源世界”的“确定环境”,他是据此在构想人被还原为动物后的各种各样的“冲动”,即诸如饥渴冲动、性冲动等等。质言之,这些都属于“身体冲动”。与此有别,惠特曼自己关注的则是灵魂深处的“精神性冲动”。相应地,他关注的是精神层面的“起源世界”。相对而言,惠特曼较左拉更深刻,因为在如此关注“精神性冲动”的自然主义文学中,他看到的“不仅是变态的人为结构,而且更是信仰的超自然世界。”^[37]其中,“变态的人为结构”,指的即是日常意义上的“冲动的人”的结构。也就是说,

[35] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第224頁。

[36] 同上书,第231頁。

[37] 同上。

左拉通过让“确定环境”转化为“起源世界”，仅仅达到了让日常意义上的“冲动的人”呈现出来的地步。在此，“冲动”是作为“身体冲动”而呈现自身的，还带有人为赋予的确定性名称。例如，“性冲动”就是如此。显然，这还是很表面化的，还受着人为理解的诸如“性”、“饥渴”之类的人为内涵的限制。的确，惠特曼也达到了这一点，但他却能够更进一步而注重“信仰的超自然世界”，看到了更为深层的“冲动”，即“精神性冲动”。质言之，此时的“冲动”，可以表现为人的“身体冲动”，但更为重要的是表现为人的“精神冲动”。正是因此，他没有局限于“确定环境”，即“衍生世界”向“起源世界”转化这一向度，而将重点放在了直接释放“精神世界”中的“冲动”上。换言之，惠特曼走的是通过人类的“真实行为”过渡到人的灵魂深处，即“大脑世界”、“精神世界”来释放“冲动”的道路。换言之，在他那里，“确定环境”不是人的现实环境，而是人的“精神世界”。通过让如此作为“精神世界”的“确定环境”发生倾斜，从而释放出精神深处的“冲动”，是惠特曼思想的核心。

按照德勒兹的逻辑，对应于惠特曼的布努埃尔，要比对应于左拉的冯·史卓汉更深刻。冯·史卓汉只是通过引入“加速的熵”，让“确定环境”转化为“起源世界”，从而在电影中释放出“身体性冲动（饥渴、性欲等）”。但在布努埃尔的电影中，“冲动”则是某种属于“精神世界”的“精神冲动”。相对于冯·史卓汉，“布努埃尔发现了跟饥渴和性欲同样强烈、且与之相伴而生的灵魂固有的冲动”^[38]。所谓“灵魂固有的冲动”，便是人的“精神世界”本有的内在性“冲动”。因此，德勒兹紧接着说：“如此发现使得在布努埃尔那里的变态，带有了冯·史卓汉那里的变态所不具备的精神角色。”^[39]诚然，我们不能说在布努埃尔的电影中没有“身体性冲动”，相反，如此的“冲动”在他的电影中甚至会突出地呈现。但是，如此“冲动”的存在，绝非仅仅为自身而存在，而是为了深入到灵魂深处，揭示出某种“精神冲动”。布努埃尔的著名影片《白日美人》（*Belle de jour*）就是如此。的确，片中的女子进入妓院的行为，肯定表达着属于“身体性冲动”的“性冲动”，但她的行为绝非仅仅是“性冲动”使然，更为深刻的是某种“精神冲动”使然。由此，我们看到布努埃尔的特色之所在：注重对

[38] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 231 页。

[39] 同上。

人类的“灵魂世界”的开发。其核心原则就是上述所谓“疾进的反复”，即“永恒复归”。这是布努埃尔区别于冯·史卓汉的根本之所在。

要之，由此我们看到了两种不同特色的“冲动—影像”：呈现于冯·史卓汉电影中的“身体性冲动”的“冲动—影像”和呈现于布努埃尔电影中的“精神性冲动”的“冲动—影像”。简言之，“身体性冲动—影像”和“精神性冲动—影像”。

不过，除此之外还有第三种“冲动—影像”，这便是约瑟夫·罗塞的电影中现身的“冲动—影像”。我们将之称为“起源性冲动—影像”。

在德勒兹看来，约瑟夫·罗塞是自然主义电影的第三个代表人物。他不但像冯·史卓汉和布努埃尔那样将一切置放于自然主义的坐标系之中，而且还创造出了一种特有的方式：在他的影片中获得呈现的暴力是一种奇特的暴力：“静态暴力”^[40]。

的确，自然主义的世界，总是一个“暴力世界”。我们说这是肯定的，因为相对于“确定环境”来说，这个世界本身就是一个作为“激进的肇端”和“绝对的终结”的“起源世界”。在这个世界中，不可能不充满暴力。进而言之，作为自然主义电影，或说“冲动—影像”，必然和“暴力”相关。而且，这种“暴力”作为“冲动”本身的暴力，如前所述是一种无至尽的掠食碎片的超级暴力。但是，在冯·史卓汉和布努埃尔那里，作为暴力的“冲动”，总是指向“冲动者”之外的某种“碎片”，而非指向“冲动者”自身。让“冲动”的“暴力”指向“冲动者”自身，恰恰构成了约瑟夫·罗塞的特色。因此，德勒兹指出：“如果说自然主义的堕落果真在冯·史卓汉那里是一种熵，在布努埃尔那里是一种循环或反复的话，那么现在要谈的则是它的又一种形态。这便是应被称之为第三形态的‘自行复归’（retournement contre soi）。”^[41]通俗地说，引入“熵”是冯·史卓汉创作“冲动—影像”的方法论核心，“反复”是布努埃尔的方法论核心，约瑟夫·罗塞创作“冲动—影像”的方法论核心则是“自行复归”。所谓“自行复归”，指的是“冲动者”的“冲动”吞噬的“碎片”表现为“冲动者”自身。此时此刻，“冲动者”不再有任何指向自身之外的“行动”，仅仅表达着自身被“冲动”所捕获的状态。换言之，“冲动者”作为一个“有生命的影像”，只是在表达

[40] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津 理、斎藤 範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 240 页。

[41] 同上书，第 242 页。

着“冲动”本身的那种“即将行动”的态势。进而言之,如此的“态势”,便是所谓的“静态暴力”。对此,德勒兹深入地说:如此的“静态暴力”,是一种“与作为现实主义行动的暴力相反的暴力,这是一种在进入行动(action)之前的‘行为态势’(en acte)的暴力”〔42〕,即异常剧烈的“起源性暴力”(violence originaire)〔43〕。无论是冯·史卓汉,还是布努埃尔,他们表达“冲动”都没有离开“行动”,或者说“行动”总是一个他们必须借助的因素。既然如此,那么被释放出来的“冲动”,就一定是间接的、伴随着“行动”的“冲动”。作为“暴力”,这种“冲动”便是所谓“现实主义行动的暴力”。约瑟夫·罗塞的独创性便在于取消“行动”这个中介而直接释放“冲动”本身。作为“暴力”的“冲动”不再通过“行动”而表达,而是直接呈现。质言之,排除一切障碍,致力于让“纯粹冲动”而纯粹地自行呈现,便是约瑟夫·罗塞电影的最高理想和创新之处。

如此的“纯粹冲动”便是上述所谓在“起源世界”中无止尽地捕食“碎片”的能量,它表达着一种自身本然的强度,即“起源性暴力”。德勒兹说:“如此的暴力对于行动来说太过剧烈”,“在衍生环境中没有与此暴力相适应的剧烈行动”。〔44〕换言之,任何现实主义的“行动”,即发生在“确定环境(衍生环境)”中的任何“行为”,无论它多么强烈,都无法与这种暴力的强烈程度相媲美。理由很简单,在现实中“冲动”的“行为”,不论它表达出多么强烈的暴力,都不可能是无止尽的,不可能强悍到吞噬一切的程度。由此,我们看到:正是通过让作为“静态暴力”、“起源性暴力”的“纯粹冲动”获得了最为纯粹的展现,约瑟夫·罗塞制作了纯粹程度最高的“冲动—影像”。

当然,要让这种“暴力”经验性地获得呈现,除了占据一个碎片之外别无他途。换言之,它必须通过自身所捕获的“碎片(影像)”才能呈现自身,并且不可避免地也会涉及到“碎片”的“行动”。约瑟夫·罗塞也无法逃避如此的宿命。然而,也正好是在这一点上,表达着他的创作特色。

具体地说,约瑟夫·罗塞影片中的“碎片”,作为一个“人物(有生命的影像)”是一种“无力行动”、“无能行动”者。他们的所有“行动”无一

〔42〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 240 页。

〔43〕 同上。

〔44〕 同上书,第 242 页。

例外地是一些与自身所受到的“冲击”不相应和的“行动”，或者说仅仅是一些表现自身“无能”、“无力”性质的“行动”。毋庸置疑，在自然主义电影中，重要的是“冲动”，“行动”从来都只是配角，即它仅仅是为了“冲动”突出地自行彰显的“途径（即为了消失的在场）”。对于自然主义电影中的人物的、影像的“行动”，我们首先必须如此理解。不过，当我们说在约瑟夫·罗塞的影片中“行动”不会与自身所受之“冲击”相应和时，涉及到的还不是这一点，而是“行动”作为“无能行动”、“无力行动”之际的情况。阐述这种情况，我们需要提前使用一个后面讨论“行动—影像”时才能展开说明的资源：“行动”的不同类型。简言之，面对“冲击”，“有生命的影像”的“行动”有两种，一种是“有效行动”，一种是“无效行动”。所谓“有效行动”，即能够应对“冲击”的“行动”。所谓“无效行动”，指的则是无法应对“冲击”的“行动”。换言之，无论怎样“行动”，都无法形成对“冲击”的有效应对。此时的“行动者”，就表现为一个“无能行动”者、“无力行动”者。按照日常生活的逻辑，这样的人被称为“超级弱者”。然而，正是如此的作为“有生命的影像”的“弱者”，构成了“纯粹冲动”经验性地自行呈现的最佳途径。一旦他作为被“冲动”捕获的“碎片”而现身，那么就一定会避开“行动”的中介而直接表达“纯粹冲动”。详言之，当如此的“弱者”成为“冲动”所捕获的碎片时，他绝不会发起暴戾的“有效行动”，因为它“无能”、“无力”。相反，他只能置身于一种“无可奈何”之中，仅仅作为一个“无能为力”的“碎片”而存在。此刻，他即使有所“行动”，那也一定是一些“无效行动”。质言之，他此刻仅仅是一个没有任何“行动”，或者说只能有一些“无效行动”的“纯粹冲动”的“猎物”。在罗塞的影片《信使》（*The Go-Between*）中的那个送信男孩便是如此。用德勒兹的话说就是：“出场人物在成为冲动暴力的猎物本身时自行颤栗。在此意义上，出场人物生成为自身冲动的猎物，即牺牲者。”^[45]换言之，此时此刻的送信男孩只是“冲动暴力”的“猎物”：“牺牲者”。如果说他还有“行动”的话，那么就只是作为“纯粹冲动”之“猎物本身”的“颤栗”。对照冯·史卓汉和布努埃尔的影片，我们会看到：那里的人物作为一个被“冲动”捕获的“碎片”，总会表现出相应的“冲动行为”，无论是对其他“碎片”的“攻

[45] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 242 页。

击”，还是自身的“逃避”。但是，在约瑟夫·罗塞的影片中，人物作为一个被“冲动”捕获的“碎片”，完全变成了一个异常懦弱的人，根本没有能力采取相应的“有效行动”。此时，他只能表现为某种“懦弱”。然而，正是由此，“纯粹冲动”避开了“行动”的中介而获得了直接呈现。

因此，德勒兹强调：“在罗塞的冲动世界中，最为重要的元素之一就是‘奴性’，它作为仆人的行动态势中存在的，作为在主人、恋人、儿童那里潜伏、突发的东西，置身于人类根本性的真正冲动状态之中。”^[46]值得注意的是：如此的懦弱、“奴性”并非仅仅属于仆人，而是属于所有的人。无论他是主人、奴仆，还是恋人、孩童，在他们各自的人性深处，都存在着如此的懦弱、“奴性”。申言之，这里的“奴性”、“懦弱”，并非是我们日常生活中从人的性格方面来讲的“奴性”、“懦弱”，而是普遍的根本“人性”。只是，在日常状态下，它们总是被遮蔽着而不得呈现。然而，一旦人成为被“纯粹冲动”捕获的“碎片”，且仅仅作作为“碎片”而存在时，这种“懦弱”、“奴性”便一定会现身出场。根本地说，“奴性”、“懦弱”呈现之际，一定是“纯粹冲动”经验性地彰显之时。

然而，最为纯然的“纯粹冲动”，作为“静态暴力”是一种无以伦比的“超级暴力”。当“超级弱者”完美地呈现出如此的“暴力”时，他无疑在发散着一股超级强悍的力量。正是在此意义上，德勒兹断言：“罗塞作品的出场人物，并非假强者，而是假弱者。”^[47]通俗地说，此时的人物好像是一个“弱者”、一个“假强者”，因为他表现得是那么地懦弱。但是，实际上并非如此。根本地说，他是一个“假弱者”，因为此时的人作为一个“碎片”，正在发散着“纯粹冲动”本身的那种超级狂野的“静态暴力”。因此，德勒兹指出：约瑟夫·罗塞发现的是一种“关于冲动的极限性逻辑”^[48]，其中包含着一种“奇特的生成”（becoming）：“当这种暴力苏醒，即在衍生世界中苏醒之际，它必然在遽然间击垮角色，将他引导到向着自身堕落、死亡的生成之中。”^[49]换言之，“静态暴力”的现身，同时便意味着角色自我的堕落、毁灭。然而正是在这种奔向死亡的同时，角色获得了一次彻底地重

[46] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社局 2008 年版，第 241 页。

[47] 同上书，第 243 页。

[48] 同上书，第 242 页。

[49] 同上书，第 243 页。

生的可能性,即进入到一种“生成”之中。说这是一种“奇特的生成”,原因就在于这是一种冲向“死亡”而成就的“生成”。据此,我们下面将会看到德勒兹在谈到自然主义电影中涉及到的“拯救”问题时会强调:正是在这种不断地冲向“死亡”的“堕落(循环)”之中,“拯救”的希望才得以开启。根本的原因就在于正是因为这种冲向“死亡”的“堕落”、“循环”,不断地释放着开拓未来的“生成”。在此,我们需要强调:正是在这种“生成”中,作为“生命”现象之一的“纯粹冲动”本身,也就是那种颠覆一切、蚕食一切的“静态暴力”,得以完美地、经验性地自行展现自身。

要之,展现如此的“静态暴力”,或者说“纯粹冲动”的影像,这便是“冲动—影像”的第三个形态:约瑟夫·罗塞影片中的“起源性冲动—影像”。质言之,如此的“起源性冲动—影像”,呈现着“冲动”的“纯粹实质”。因此,我们之称为“纯粹性冲动—影像”。正是在如此的影像中,我们得以经验性地看到“冲动”的实质:永无止境地捕捉、吞噬“起源世界”中的一切碎片(包括它自身),将一切都置于“冲向死亡”的“生成”之中的“纯粹能量”。

进而言之,如此作为“纯粹能量”的“纯粹冲动”的现身,同时就是“有生命的影像”的自身“生命”、“精神”或者说“时间”在“冲动”层面上的呈现。因此,德勒兹强调:“伴随着自然主义,时间在电影的影像中非常强劲地凸现。”^[50]具体地说,如此凸显的“时间(生命、精神)”,便是冯·史卓汉的影片中表达的“熵的时间”、布努埃尔的影片中呈现的“反复的时间”和约瑟夫·罗塞影片中呈现的“自行复归的时间”。

德勒兹详细地分析了在布努埃尔的影片中获得呈现的“永恒回归”的“时间”,即“反复的时间”。所谓“永恒复归”,原本是尼采哲学中的一个概念,它描述的是“强力意志”的运作。在此,德勒兹借以描述在布努埃尔的电影中呈现的“时间”:一股冲动的强力流,一股无穷无尽、无始无终的强悍“生成”之流。落实到具体的影片,便是在《资产阶级审慎的魅力》中那股贯穿一切的电影之韵、影像强力。

阐述这里的“时间”问题,我们需要在牢记“生命”与“时间”之同一性的同时,结合自然主义的电影作者所关注的“生命拯救”问题来谈。在

[50] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社
2008年版,第223页。

此,德勒兹曾经明确指出:“自然主义的电影作者堪称‘文明的医生’这一尼采式的称号。”^[51]我们说这里无疑已经涉及到了对于“生命”的“拯救”问题,因为在德勒兹看来,“文明”正是对“生命”的“囚禁”。根本地说,人类文明的一个基本前提正是对“时间”的规约,其最终目的就是为了囚禁“生命”。换言之,囚禁“生命”和规约“时间”是同一个过程,这个过程恰恰又是人类“文明”建立的过程。就我们的日常生活看,对于“时间”的规约,最为明显的便是目前作为“钟表时间”的“线性时间观”的诞生,对于“生命”的“囚禁”便是奠基于如此“时间观”之上的日常性“文明”。其具体的表现便是限制人的各种各样、林林总总的人为规范。作为“文明的医生”,自然主义的电影作者要做的就是对如此的“文明”进行诊断,以求“拯救生命”。因此,在自然主义的电影中,“生命”的“拯救”问题异常突出。对于这个问题的提出和解决,构成了自然主义电影的一个重要特色。

具体地说,德勒兹首先针对冯·史卓汉指出:在他那里,“拯救问题只能以熵的局部升高(remontée)^[52]的形式提出,因为正是它证明着绝非将环境封闭而是使之敞开的起源世界之能力”^[53]。对此,我们需要解释两点。第一,“熵的局部升高”开启的是“起源世界”,获得的是对“确定环境”的敞开。申言之,如此的敞开,便是对“确定环境”得以成立的“人文坐标系统”的颠覆,便是对被囚禁的“生命”的“释放”、“拯救”。第二,如前所述,冯·史卓汉创作“冲动—影像”的根本方式便是引入“熵”。这一点注定了要“拯救生命”、“释放生命”,就只能通过“熵的局部升高”。因此,在他那里提出“拯救问题”的形式只能是“熵的局部升高”。申言之,这也构成了他“拯救生命”的具体方略。总而言之,冯·史卓汉以“熵的局部升高的形式”,开启着“起源世界”,致力于颠覆“确定环境”中的确定性规范,使“确定环境”走向开放,以解除它对“生命”的囚禁。他的具体方式,便是通过“熵”的引入与“升高(加速)”,从而让“确定环境”、“真实

[51] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社2008年版,第221页。

[52] 日文本中“remontée”译作“逆戻り”,意思是中文的“逆转”。在法语中,该词有“重现”、“回溯”之类的意思。在英译本中,译者用的是“increase”,只有“增长”、“增加”之意。综合考虑,我们认为译作“升高”较为稳妥,翻译为“逆转”所取的意思应该是向“起源世界”的回溯。

[53] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社2008年版,第231页。

行为”发生极限性的“倾斜”，同时解构“线性时间”，最终释放出“起源世界”、“基本冲动”。一旦“起源世界—基本冲动”获得呈现，那么“线性时间”将不复存在，“纯粹时间”便会开始彰显，同时“生命”开始自囚笼之中“逃逸”。例如，《结婚进行曲》(The Wedding March)中鲜花盛开的苹果林下纯真之爱的场景，便是一个昭示着新的“生命”诞生的场景，它通过“熵的局部升高”的形式方式释放出了“起源世界”，并将“确定环境”予以敞开^[54]。

只是，我们需要强调：冯·史卓汉的影片通过“熵的局部逆转的形式”仅仅是呈现了“生命”而非创造了它。如此的“生命”作为一个“潜在层面”，早已潜藏于“确定环境”之中。他的工作仅仅在于让“生命”进入自行自主地“自我呈现”。我们说自然主义的电影作者在创新，只是从让“生命”进入自主呈现的方式来说的。在这一点上，冯·史卓汉的创新表现在“熵的局部升高”。

与此有别，布努埃尔的创新则表现为前面所谓的“反复”，或者说“永恒复归”。准确地说，他是在以“反复(循环)”或“永恒复归”的方式来呈现新的“生命”。为此，“布努埃尔在电影影像中置入了反复的力量”^[55]。的确，按照日常逻辑，“永恒复归”和“熵”一样，都是灾难性的，同样会造成所有成分的“堕落”，也就是使得人类的行为走向“冲动”，从而使得“文明”被颠覆。但是，“永恒复归和循环也解放了反复的精神力量，如此的力量将会以新的方式提出可能的拯救问题”^[56]。之所以这么说，是因为在这种通过“反复(循环)”、“永恒复归”对“文明”的颠覆中，各式各样的“文明囚笼”将会丧失它们囚禁“生命”的力量，从而使得“拯救生命”成为可能，尽管此举会让日常意义上的正常之人感到某种无所适从。简言之，“反复”会让我们迷失于其中，但也会让我们跳出其外。进一步，德勒兹指出，克尔凯郭尔曾经区分了两种相互对立的“反复”：“过去的反复”和“信仰的反复”。所谓“过去的重复”就是“局限于堕落的反复”，而“信仰的重复”则是“朝向未来的反复”。并且，“后一种反复，恰恰是一种在荒

[54] シル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 231—232 页。

[55] 同上书，第 235 页。

[56] 同上书，第 232 页。

谬的力量中而非在‘善’的力量中,将一切重新赐予我们的反复”^[57]。深入地看,“过去的反复”和“信仰的反复”之间的对立,其实就是“让一切既定之物再生的永恒复归”和“作为复活的、创新的永恒复归,作为新的且可能的崭新馈赠的永恒复归”^[58]之间的对立。所谓“对既定之物再生的永恒复归”,指的便是对既定规则、既存“文明”的持续复现,或者说永恒地让日常“文明”发挥作用的无止尽循环。“复活的、创新的永恒复归”,则是无休止地颠覆、解构既定“文明”、既定之物的永恒性循环。如此的解构、颠覆,恰恰就是创新。因此,它能够将新的、可能是崭新的境界不停息的开拓出来。由此呈现出来的恰恰就是按照“生命”的实质:“永恒地创新”。对于这两种循环,德勒兹将之分别称做“良性反复”(bonne répétition)和“恶性反复”(mauvaise répétition)^[59]。然而,我们需要强调:根本地说,只有一个“永恒复归”、一个“反复(循环)”。上述对立的双方,不过是同一个“永恒复归”、同一个“反复”的两个方面。这两者总是同时并存,同时运作。从“良性反复”看,伴随着它而来的,便是对生命的“拯救”。在布努埃尔的著名影片《资产阶级审慎的魅力》中,就是如此。当“恶性反复”一而再、再而三地呈现出因为各种原因而将那群人物的聚会不断地取消时,资产阶级人物的困境、恐惧等等心态也渐渐暴露。同时,这也意味着他们的生存问题的暴露,意味着日常性的既定规则在囚禁着他们,意味着只有解决如此的问题、打破如此的既定规则才能获得“拯救”。由此,“拯救”的向度得以明确。因此,这个“恶性反复”同时就是“良性反复”。质言之,随着“恶性反复”的持续运转,“良性反复”同时运作并渐渐地升起,从而让“拯救”成为可能。

深入地说,如此的“永恒复归”,恰恰即“时间(生命)”本身的特色。对此,德勒兹指出:“从时间看,过去的反复在物质上是可能的,但在精神上是不可能的。相反,信仰的反复,即朝向未来的反复在物质上是不可能的,但在精神上是可能的。这是因为信仰的反复会基于时间的某个创造

[57] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 232 页。

[58] 同上。

[59] 同上书,第 233 页。

性瞬间再次敞开一切,让封闭在循环中的流发生逆转”^[60]。这里的关键就在于“从时间看”,即立足于“时间”的立场上看待一切。如此一来,我们会发现:“过去的反复”、也就是让既定事物不断复现的“恶性反复”在物质层面上是可能的,但如此的“反复”每一次都不一样,每一次都开拓着未来,因此如此的“反复”在精神层面上是不可能的。反观“信仰的反复”,即“朝向未来”的“良性反复”,在物质层面上是不可能的,因为对于某个既定事物来说,在“时间”的每个瞬间,它的“未来”都不可能相同。相反,“信仰(朝向未来)的反复”在精神则是可能的,因为它总是一次又一次地、反复地开拓着“未来”。由此,暴露出来的便是“时间”本身的一个根本性格:“反复”的同时不停息地“差异”(différenciation)。详言之,“时间”总是会在每一个瞬间颠覆“过去”、让它流过,从而开拓出新的“未来”。它不会允许任何事物停留在某个确定位置上一动不动,相反它一定会策动着所有事物发生转化。实际上,所谓“永恒复归”或者说“反复”,它的核心意思就是“时间”本然样态。因此,“时间”必然会在每一个“时间”的创造性瞬间将一切重新敞开、永恒地重新来过,从而将封闭在循环中的“生成之流”解放出来,使之逆转:通过堕落而转向重生。由此,“生命”的美好前景得以开启,“拯救生命”成为可能。

从冲动的角度看,“恶性反复”和“良性反复”分别关联的就是“死亡冲动”和“生命冲动”。两种“反复”的并存,也意味着这两种“冲动”并存,它们是“你中有我、我中有你”的交融一体关系。根本地看,这便是“生命”的本然,置身于“世俗的善恶”之外——“善恶的彼岸”^[61]。换言之,“生命”是“超善恶”的,它不受“世俗善恶”的局限,它是“自由”的。或者说,它本身就是随后的善,囚禁它的“世俗善恶”之类“文明规则”反而是十足的“恶”。据此,我们强调:这里所谈的“拯救”不是世俗意义上的,而是根本性的。如果还是在世俗的“善恶”范围之内,那么就还只能是世俗意义的“拯救”。所以,我们看到在布努埃尔的影片中,被囚禁在“恶性反复”中的人不仅包括恶人,也包括善人,甚至是圣人,而“良性反

[60] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 233—234 页。

[61] 同上书,第 232 页。

复”则是要超出“善恶之外”而使得这些人获得“拯救”^[62]。从“冲动”看，这便是“死亡冲动”和“生命冲动”同时展开的对于一切“既定之物”的不断颠覆和对“新的未来”的持续开拓。

要之，正是在呈现如此“拯救”之可能的意义上，德勒兹强调冯·史卓汉的影片中的“熵的局部升高的形式”和布努埃尔电影中伴随着“恶性反复”而渐渐升起的“良性反复”，即“永恒回归”这种形式。它们便是使得“拯救”成为可能的两种不同方式。不过，这两种方式都不属于约瑟夫·罗塞。在他那里呈现的是另外一种新的方式：“自我毁灭”。

毫无疑问，在罗塞影片中的“自我毁灭”，同样关涉着“拯救问题”。的确，前面我们已经分析过的《信使》中的送信男孩，以及他的另一部影片《克莱茵先生》(*Monsieur Klein*)中的主角克莱因，都通过自身表达出来的“静态暴力”^[63]，完美地昭示了“拯救”之可能性。但是，表达如此“拯救”之可能性的却是一种“自我毁灭”性质的“拯救无望”。因此，德勒兹更为看重罗塞影片中的女性角色，认为呈现出“拯救”之可能性的更是影片中的“女人”^[64]。之所以这么说，是因为罗塞影片中的女人，是一种根本就无法用日常的伦理规则界定的女人、“超善恶”的女人、置身于“善恶之彼岸”的女人。质言之，她们本来就不属于“确定环境(衍生世界)”，相反属于“起源世界”。例如，《被诅咒的人》(*The Damned*)中的女雕刻家，或者《夏娃》(*Eva*)中的夏娃，都是如此的女性^[65]。用德勒兹的原话说就是：“她们既不知羞耻和罪恶，也没有回返于自身的静态暴力。”^[66]她们不像罗塞影片中的男人那样受困于“自我毁灭”中。相反，她们置身于如此的世界之外^[67]。她们往往率先出现在“衍生世界(确定环境)”之中，但却是持着一种反抗的姿态^[68]，且不知羞耻、毫无罪恶感。所以说在她们那里“没有返回于自身的静态暴力”，即“自我毁灭”，是因为她们从来就没有脱离过“起源世界”，相反她们一直置身其中。因此，她们根

[62] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 232、234 頁。

[63] 同上书，第 243—244 頁。

[64] 同上书，第 244 頁。

[65] 同上。

[66] 同上。

[67] 同上。

[68] 同上。

本就没有“返回于自身”、重返“起源世界”的问题。从“自我毁灭”的角度说,她们根本就没有将自己从“起源世界”成就为“确定环境(现实世界)”中的人,因此也不会有自我毁灭问题。然而恰恰是她们,依其本然地彰显着“善恶之彼岸”的维度,开启着“拯救”的前景。因此,德勒兹强调:“正是她们,才能引出逃逸线(ligne de sortie),获取创造性、艺术性的自由,或说单纯地获取实践的自由。”^[69]质言之,一个置身于“善恶之外”,尚未受到日常性的伦理规范、文化习俗等“文明”规则“收编”的人,注定是一个“自由的生命”,无穷尽地在构成着、展现着“拯救”的可能性。

总而言之,自然主义电影,或者说“冲动—影像”,意味着一种“冲动之时间”的登场,意味着一种对“拯救”的探索,昭示着一种“新生命”的诞生。换言之,它通过展现“起源世界”所意味着的“绝对的终结”的一极,而昭示着另一极:“激进的肇端”。这便是自然主义电影的意义之所在。

要之,如此“堕落”与“拯救”、“死亡”与“重生”的同时在场、同时彰显,恰恰就是“纯粹时间”的特色:永恒不息地让既定的事物流过、消失,同时开拓出新的希望。因此,围绕“时间”问题,德勒兹强调:布努埃尔已不再局限于“冲动世界”,而是“为了推开时间之门,并且为了将时间从用内容规训它的倾斜、循环中解放出来,而超越了所有的冲动之世界”^[70]。换言之,自然主义电影堪称伟大的原因就在于自然主义电影中的“时间”已经极为逼近“纯粹时间”,自然主义的电影作为“有生命的影像”已经“极为接近时间—影像”^[71]。之所以说在自然主义的电影中还没有直接的“时间—影像”,根本的原因在于“自然主义的核心在于冲动—影像。如此的冲动—影像包含着时间,但这只不过是作为冲动之命运的时间,作为冲动对象之生成的时间”^[72]。换言之,“自然主义之所以无法达到作为纯粹形式的时间本身,则是因为它必须将时间维持在从属于自然主义坐标系的状态之中”^[73]。也就是说,自然主义电影之所以是自然主义电影,根本的原因就在于它的核心是制造“冲动—影像”。为此,它必须限

[69] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第244页。

[70] 同上书,第235页。

[71] 同上书,第225页。

[72] 同上。

[73] 同上。

定“时间”，将之归属于自然主义的坐标系，即必须用“起源世界—衍生世界”和“冲动—行为”组成的坐标系将“时间”予以规训，且始终保持住这样的状态。否则，它就将不再是自然主义的电影。这就意味着“时间”还不是，也不可能是一种完全自主的“生成”、“绵延”：“纯粹时间”。因此，德勒兹强调：“自然主义只能捕获时间的不良效果”，只有在与自然主义的“起源世界”、“冲动”相决裂时，电影才有可能化身为“纯粹时间”的经验性形式：直接的“时间—影像”^[74]。因此，自然主义电影，作为“有生命的影像”只是“冲动—影像”，而非直接的“时间—影像”。“时间”在此无论如何凸现，都不是“纯粹时间”，而只是“冲动—影像”的“时间”。

如果我们归结创作自然主义电影、营造“冲动—影像”的法则的话，那么我们应该这样说：围绕且只围绕“起源世界—衍生世界”和“冲动—行动”构成的坐标系而展开工作，调动各种各样的创作手法和影像元素，从“确定环境”提取“起源世界”，从“行动”提取“冲动”，构成“起源世界—基本冲动”的独立自主聚块，即“冲动—影像”。

最后，我们需要强调：尽管“冲动—影像”具有独立自主性，并由此而成就了自然主义的电影，但它依然可以被视为从“情态—影像”到“行动—影像”的中介。质言之，如果不是仅仅开发“冲动—影像”的独立自主性，而是将之视为一个中介来营造，那么它就一定会引出“行动—影像”，从而构成一个从“感知”、“动情”，经过“冲动”而“行动”的链条。如此一来，便会成就另一种形态的电影：现实主义的电影，也就是“行动—影像”的电影。

阐明这一点，我们需要讨论“行动—影像”。

第二节 行动—影像

所谓“行动—影像”，即是突出呈现其“行动”的“有生命的影像”。或者说，当“有生命的影像”突出呈现自身的“行动”之际，它便会化身为“行动—影像”。“行动—影像”关涉的是日常所谓的“现实主义电影”，即日

[74] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 225 页。

常所谓“真实空间”中的“真实行为”。因此,德勒兹一开始便指出这里所讨论的问题,相对而言比较好理解^[75]。

具体地说,在阐述“冲动—影像”之际,德勒兹就曾指出:“情态—影像”展开于“任意空间—情感”的对偶之中,“行动—影像”则展开于“确定环境—行为”的对偶之中^[76]。所谓“对偶”,即由两个互动项构成的整体。因此,“确定环境—行为”的对偶,即“确定环境—行为”的整体;“确定环境”和“行为”便是构成这个整体的两个“互动项”。概而言之,“行动—影像”所表现的即“确定环境—行为”这个整体的互动实情。相比之下,“情态—影像”凸显的是“任意空间”中的“性质—力量(纯粹情感)”,而“行动—影像”凸显的则是“确定环境”中的“行动”。如果说“任意空间”是一个无以名状的情感空间,那么“确定环境”则是一个能够言明的现实空间。通俗地说,“确定环境”即我们日常理解的某个实际空间,也就是我们按照日常逻辑整理好的空间。例如地理性的环境,或者历史性的、社会性的环境等等便是如此。此刻,作为“纯粹情感”的“性质—力量”,也不再是“任意空间”中的“性质—力量”,而转化成了日常所谓的“情感”,如一般所谓的情欲、感动等。正如德勒兹所说:在“行动—影像”那里,“性质和力量已不再展示于任意空间,也不再置身于起源世界。相反,它们直接现身于地理性、历史性、社会性的确定时空之中。情感和冲动仅仅以调整行为、扭曲其调子的感动与情欲的形式,具体呈现于行为之中”^[77]。如果“性质”和“力量”,即“情感”亦然展现于“任意空间”或者“起源世界”中,那么“有生命的影像”就只能是“情态—影像”或者“冲动—影像”。只有当“任意空间”或“起源世界”转化为日常意义上的“确定时空”,“情感(性质和力量)”或“冲动”以日常意义上的“感动”和“情欲”的形式具体呈现于“行为”之中时,“行动—影像”才会出场。质言之,一切都处在日常所谓“真实”的层面上,“行动—影像”所呈现的即是“真实时空”与“真实行为”之间的互动整体,即“确定环境—行为”的对偶。有必要说明的是,这里依然有“情感”和“冲动”,但它们都只能表现为“日常性真实”意义上的“感动”与“情欲”。质言之,它们都是已经经过了有机化、组织化

[75] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 247 页。

[76] 同上书,第 217 页。

[77] 同上书,第 247 页。

之后的“情感”或“冲动”。相应地,这一整体则是对“任意空间—情感”进行组织化、有机化的结果。因此,这个整体也被德勒兹称之为“有机性表象”,即我们日常所谓的“有机体”。

只是,我们需要对“真实”的含义稍加说明。这里所谓的“真实”,指的是日常的“真实”,其实质仅仅在于某种“确定化”之后的“实在”。换言之,凡是处于我们在日常生活层面上所能理解、所能把握的确定范围之内的事物,我们都将之称为“真实事物”。换言之,只要还在如此的范围之内,那么无论什么就都属于日常所谓的“真实”,包括诸如夸张、虚构、梦想等等。因此,现实主义从来不排斥虚构、梦想、夸张和过分^[78]。但前提是它们不能超出日常“真实”的界线,否则就不再属于现实主义的领域。例如,在现实主义性质的神话、科幻电影中,尽管一切都非常夸张和过分,但由于依然在“日常真实”的范围内,因此这类电影依然能让我们感到很“真实”。

正是在此意义上,我们说构成现实主义电影的,是“真实时空”与“真实行为”的互动整体。换言之,“真实化的时空”与“具体化的行为”^[79]构成了现实主义的两元。所谓“行动—影像”,就在于如此两元之间所有形态的关联^[80],它所呈现的就是如此两元间所有形态之“关联”。确切地说,如此的“关联”,即“真实时空”与“真实行为”之间的“互动”,即“作用与反作用”。其中的“真实时空”便是包围并影响“真实行为”的“情境”,而置身其中并影响“真实时空”的“真实行为”,便是“行动”。

只是,我们需要特别强调:“行动—影像”中的“行动”,在德勒兹那里有一个特殊含义:“行动”专指和“情境”发生实用性互动关系的“行为”,而非任意“行为”。换个角度说,就是如此的“行为”一定是能够有效地回应“情境”之“冲击”的有效行为。据此,我们能够如下界定“行动—影像”:所谓“行动—影像”,即呈现“真实时空(情境)”与“真实行为(行动)”之间所有形态之互动“关联”的“有生命的影像”。

在此基础上,我们需要结合这两者之间的“关联”,即“互动”阐明一个重要概念,这就是“感知—运动系统”。所谓“感知—运动系统”,指的

[78] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 248 页。

[79] 同上。

[80] 同上。

就是“行动—影像”所存身的系统；它的实质在于确保有作为“行动—影像”的“生命的影像”在面对某种“情境”之冲击（无论多么强烈）之际、永远能够做出“有效”回应（“有效行为”），即“行动”。相应地，此刻的“情境”，德勒兹将之称为“感知—运动情境”。通俗地说，这样的“情境”，即我们日常所谓的“常态情境”。在这样的“情境”中，我们总是能够通过自己的“行动”应对“情境”的冲击。此时此刻，从系统的角度讲，我们就一直处在“感知—运动系统”之中。严格说来，“行动—影像”就永恒地置身于这样的“感知—运动系统”之中，呈现着“情境—行动”之间的“作用与反作用”。一旦脱离的这样的系统，那么“行动—影像”就无法成立，“有生命的影像”将会化身为另外形态的影像。进而，上述两者间的“互动”异常复杂，且随着“时间”的绵延而变幻无穷。正是这一点，构成了现实主义取之不尽、用之不竭的源泉。但无论怎么复杂，只要我们依据“真实时空（情境）”和“真实行为（行动）”这两元，便可轻易地看到两者间的“关联”表现为两个不同的向度：一方面表现为“真实时空（情境）”对“行为（行动）”的作用，另一方面则是“行为（行动）”对“真实时空（情境）”的作用。分别与这两个向度相关，便存在着“行动—影像”的两种形式：“大形式”（*grande forme*）和“小形式”（*petite forme*）。这两个形式构成了“行动—影像”的两副面孔。

一、“行动—影像”：大形式

让我们重申：“行动—影像”所关涉的，永远是“真实时空（情境）”与“真实行为（行动）”之间的互动问题。“行动—影像”的“大形式”，关涉到的则是如此互动的一个向度，即“真实时空（情境）”对“真实行为（行动）”的作用的向度。阐述“大形式”，我们需要从“真实时空”这一元出发。

如上所述，所谓“真实时空”，指的就是包围并促发“真实行为”的“情境”。所谓“情境”，则是一个表现为多种多样的“性质”和“力量”的“环境”，“总括性地综合着性质和力量。环境自身即是一种氛围（*Ambiance*）、一个包含者（*Englobant*）。另一方面，性质和力量在环境中生成为

各种各样的势力。”^[81]换言之,作为“真实时空”的环境,并非某种死环境。相反,它是活的,拥有自身多重的“性质”和“力量”,即“情感”,并且这些“性质”和“力量”会在环境中生成为各种各样的“势力”。如此的“环境”及其“势力”便构成一种活的“氛围”,从而影响着置身于其中的人物,构成对人物的“挑战”^[82]。应该说,现实生活中的任何人,都能够体会到这一点。因为他本身就一直承受着自身“环境”对自己的“挑战”。在这种情况下,“人物为了适应如此的情境、调整环境,或者说为了调整自己与环境、情境、他人的关系而做出回应。”^[83]如此的“回应”,就是所谓的“行动”。简言之,在此发生的便是“情境”酝酿、促发“行动”,然后“行动”回应、改变“情境”。

然而,人物的“行动”对于环境(情境)的回应,在通常的情况下并非是非单纯的反应,而是带着某种“创造”。如德勒兹所说:“人物必须获得新的存在方式(习性, habitus),即他必须让自己的存在方式高于环境和情境之要求的水准。由此,他会导致调整或者复原后的情境,即崭新的情境的现身。”^[84]简言之,人们不会满足于对环境(情境)的单纯反应,而是必然地通过自己的“行动”而创建有别于原有环境(情境)的“新的情境”,以获得自身新的存在方式。质言之,人的“行动”,在绝大多数情况下是一种对原有环境(情境)之冲击的促变式、攻击式“行动”,而不是单纯地适应:一种导致“新的情境”降临的“行动”。然而,当“新的情境”降临之际,它又会带来对人的“新的冲击”。形成对人物的“新挑战”。为了回应如此的“新挑战”,人物则必须再度发起“新行动”,由此创造出“更新的情境”。这是一个持续不断、生生不息的过程,反复无穷,无穷无尽。

由此,我们看到了“行动—影像”之“大形式”的实际运作过程:情境—行动—新情境—新行动—新新情境—新新行动—……对此,德勒兹借助诺耶·伯曲的说法,明确了如此“行动—影像”的表达式:“从情境(Situation)出发—经过行动(Action)中介—到变换的情境(Situa-

[81] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第248页。

[82] 同上。

[83] 同上。

[84] 同上。

tion)。”^[85]简言之,S-A-S'。只是,在此我们需要强调:在这里起源发作用的,是“情境(S)”对“行动(A)”的孕育、酝酿以及促发。简言之,S→A。

特别注意:“行动—影像”呈现的还不仅是“情境”中的人物的“行动”,而是化身“行动—影像”的“有生命的影像”自身的“行动”。换言之,它呈现的是“情境—行动”这个整体的变动情况。其实,这是德勒兹电影影像论中一个核心的思想。他关注的始终是“有生命的影像”这个整体,谈论“情态—影像”,说的是“任意空间—情感”构成的整体,谈论“冲动—影像”,说的是“起源世界—基本冲动”构成的整体,都不是局限于其中的人物或事物。人物或事物只是“有生命的影像”的局部代言者,当然也是必需的代言者。

由整体出发,德勒兹认为:“大形式”的“行动—影像”是一个活性“有机体”,表达为一个“有机性表象”^[86],即“有机性再现”。之所以这么说,是因为:一方面,一切都已有机化,即组织化。无论是“情境”,还是“行动”,都是被组织在确定性范围内的“情境”和“行动”。简言之,一切都置身于日常所谓的“真实”范围之内。另一方面,这个“有机性表象”,在两个方向相反的、永不终止的运动中表现着自身的“活性”,这就是“情境”对“行动”的“孕育”和“行动”对“情境”的“回应”。从“情境”到“行动”,这是一种收缩式的运动,从“行动”到“情境”则是一个舒张式的运动。如此的收缩与舒张,便是作为“有机性表象”的“行动—影像”的呼吸,即节奏,表现为不断更新的“环境(情境)”与不断更新的“行动”之间的无休止的互动反复。因此,德勒兹认为,“行动—影像”的整体,即一个有生命的“有机性表象”,会伸缩、呼吸的现实活性有机体^[87]。由此形成两条活动的相向开放螺旋线:“一方面是朝向行动收缩的螺旋线,另一方面是朝向新的情境舒张的螺旋线。”^[88]质言之,“行动—影像”就以如此的相向螺旋线,“再现”着真实的“时空”^[89],“再现”着日常层面上真实的“有机体”及其真实的“生命活动”。

[85] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 249 页。

[86] 同上。

[87] 同上。

[88] 同上。

[89] 关于“行动—影像”的“时间”问题,我们会在下面相应之处穿插于行文中阐述。

由此,我们也可以推演出作为“大形式”的“行动—影像”的征兆。德勒兹指出,从“有机性表象(再现)”出发,我们能够看到“大形式”的“行动—影像”的两极:“一方面特别地标示着有机性,另一方面则标示着行动性或机能性。”^[90]从“有机性”一端说,“大形式”的“行动—影像”发散着“有机化”的征兆,即对“确定时空”中的“性质—力量”进行组织,从而将之组织成符合日常“真实”标准之整体的征兆。对于如此的征兆,德勒兹借助皮尔斯的观点将之界定为“涵括”征兆。相应地,“行动—影像”便是“涵括符号”(synsigne):“所谓涵括符号,即是环境中、事物状态中、或者确定时空中现身的性质—力量的整体。”^[91]相对地,从“行动性或机能性”这一端看,“大形式”的“行动—影像”则发散着另一种征兆。这便是“机能征兆”,或者说“活力征兆”。注意:如此的“活力征兆”不仅属于“情境”中的“人物”,而且属于“情境”本身。质言之,它描绘的是两者之间的“二元对决”^[92],或者说这个有机整体内部出现的两个方面的缠斗、互动。在此意义上,德勒兹又将“大形式”的“行动—影像”界定为“双项表现(binome)符号”^[93],意思就是它发散着“情境”和“人物”之间、“人物”与“人物”之间都在展开“行动”,并即将发生“对决”的征兆。在此,德勒兹给出了一个例子,即美国西部片中的“对决时刻”正在降临的场面:在某个空旷的小镇街道上,主人公迈着一种独特的步伐,臆测着对手的藏身之处以及自己即将发起的“行动”而出场^[94]。这一场面,我们可以理解为“情境”与“人物”之间在互动,也可以理解为人物与对手之间在互动。总而言之,一场“对决”正在降临。质言之,此时的影像,是一个典型地发散着双方“对决”一触即发之征兆的“双项表现符号”:一方面表现着人物即将“行动”的征兆,另一方面表现着“情境”力量的征兆。申言之,当“对决”已经展开、正在进行之际,影像同样是一个“双项表现符号”,只不过不那么典型而已。

简言之,作为“大形式”的“行动—影像”,一方面是“涵括符号”,另一

[90] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 249—250 页。

[91] 同上书,第 250 页。

[92] 同上。

[93] 同上。

[94] 同上。

方面是“双项表现符号”；一方面发散着组织化、有机化，即“涵括”的征兆，另一方面发散着“二元对决”即将降临或正在进行的征兆。就这两种征兆的关系来说，前者更根本，而后者更紧要，因为“大形式”的“行动—影像”进行“涵括（即组织化、有机化）”的目的在于如此的“二元对决（双项表现）”，而后者得以成立的前提却是前者。

不过，“涵括符号”和“双项表现符号”所表达的都是“大形式”的“行动—影像”的结构性征兆。换言之，无论“涵括符号”还是“双项表现符号”都是“结构性符号”。然而，如此的“结构性符号”还有一个生成问题。换言之，“大形式”的“行动—影像”注定还会发散出生成性征兆。在此意义上，它必定还是一个“生成性符号”。那么，这个“生成性符号”为何呢？德勒兹认为，这就是“印记”（Empreinte），即“情物”（objet émotionnel）^[95]。简言之，此时此刻的“有生命的影像”是一个“情物”。

对这一“生成性符号”的实质，我们需要稍稍离开它一点，迂回式地进行解释。德勒兹指出：“行动—影像激发着行为（行为主义）的电影”^[96]。之所以这样说，是因为所谓“行为”（即“行动”），它的实质在于通过对某个“情境”之冲击的回应，而试图变更如此“情境”或者创造“新情境”。但如此的“行为主义”，需要一种非常强的“感知—运动系统”作为“纽带”，由此将“行为”生产出来^[97]。因此，德勒兹强调：作为“行动—影像”的“巨型有机性表象（有机性再现），即 SAS'，不是单纯的合成性的东西，而必须是生产性的东西。”^[98]它必须具有创生能力，一方面创生出深深地连续浸透出场人物的“情境”，另一方面创生出在非连续的间隙上能够“突然行动”的“被浸透的出场人物”^[99]。两者必须同时具备，缺一

[95] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 278 页。

[96] 同上书，第 271 页。

[97] 同上书，第 271—272 页。这里的“感知—运动系统”是一个非常重要的词汇。无论是“大形式”的、还是“小形式”的“行动—影像”都置身于如此的系统之内。否则，将不再是“行动—影像”。在德勒兹的电影理论中，它有时也被称为“感知—运动情境”、“感知—运动模式”等等。其核心的意思是置身于该系统的“有机性表象”无论如何都能针对“情境”而“行动”，换言之意味着“情境—行动”之间能够互动。与之相对立的是“纯声光（视听）情境”。

[98] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 272 页。

[99] 同上。

不可。正是这两者构成了作为“行动—影像”之“SAS’”的整体结构。在德勒兹看来,这就像一个鸡蛋,它有两个极:实施“浸透”、孵化“行动”的“植物极”和突然发起“行动”、回应“浸透”的“动物极”^[100]。“植物极”不断地实施“浸透”,连续地孵化“行动”,而“动物极”则应时地突然“行动”,不连续地爆发“回应”。此即典型的“行动—影像”的电影。这便是伊力·卡赞(Elia Kazan)的影片以及他的“演员工作室”的核心理念。

具体地说,伊力·卡赞致力于创制“行动—影像”,或者说创作“行动—影像”式的电影。他的核心秘诀就在于一方面开发“情境”,使之持续地对出场人物进行“浸透”,持续地孵化“行动”,另一方面致力于出场人物“突然间”发起“行动”,“回应”情境的“浸透”^[101]。所有的影像制作手段,如取景、分镜和蒙太奇等,都围绕这两个方面来展开。其中也包括演员的“表演”。对此,我们需要说明:在其中,演员总是在表演,即使在没有“行动”的场景中,演员也不是在休息,而是在蓄积能量,即接受“情境”的“浸透”^[102],或者作为“情境”的组成部分构成对核心人物的“浸透”。要之,如此的“连续浸透”和“突然行动”,通俗地说即是所谓“造势”和“爆发”。两者间的“落差”越大,“情境”的势能就会显得越“有力”,“行动”的爆发也就会显得越“暴啖”。

这便是“大形式”的“行动—影像”制作的方法论、系统论,或说“行动—影像”式电影的创作公式。阿瑟·潘(Arthur Penn)的《四角恋爱》(*Four Friends*)、塞缪尔·富勒(Samuel Fuller)的《白种狗》(*White Dog*)以及伊力·卡赞的《美国、美国》(*America, America*)等等,都是突出的例证^[103]。尤其是在《美国、美国》,从中我们还可以明确地看到:如此的“浸透—爆发”,不仅是整部影片的公式,还是每一场戏的公式,它明显地展现着持续不断的多种局部性的“浸透—爆发”,同时这些局部性的“浸透—爆发”都作为总体性“浸透—爆发”的内在环节,成就了这部跌宕起伏的力作^[104]。

[100] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 272 页。

[101] 同上。

[102] 同上。

[103] 同上书,第 273—274 页。

[104] 同上书,第 274 页。

其实,局部性的以及总体性的“浸透—爆发”,也是当下许多美国大片的公式。例如,《2012》(2012)、《诸神之战》(Clash of the Titans)、《爱丽丝漫游仙境》(Alice in Wonderland)、《战马》(War Horse)等等。因此,“浸透—爆发”的模式,构成了一个我们理解、分析、评判以美国好莱坞为代表的“行为电影”^[105]的基本出发点,也构成了创作“行动—影像”之电影的基本方法论原则。

要之,从出场人物来说,作为“行为电影”之核心性要诀的“浸透—爆发”,并非单纯“条件反射”式的,尽管这样的电影中也存在着“条件反射”式的镜头。换言之,“行为电影”不满足于生理学上著名的“反射弧”理论。它的关键在于表达出场人物的“精神世界”、内在世界^[106]。“情境”的“浸透”,核心在于对人物“精神世界”形成冲击,爆发的“行动”表达的也是人物“精神世界”的决定。由此来看,“行为电影”中出现的事物必须能够挑起人物的“感动”,人物也必须和事物保持某种感官接触。换言之,这里有一个“事物”和“感动”的对子^[107]。为此,事物就不能是仅仅发挥日常实用功能的事物,它必须发挥让人物“感动”的“浸透”功能。换言之,“情境”的事物,必须是呈现着非日常的“性质和力量”(“情感”)的事物。同时,人物在如此的“浸透”下“情动于中”。如此源于事物之“性质和力量”的“浸透”与感触着事物之“浸透”的人物的“内在感动”形成的对子至关重要。之所以这么说,是因为它是创生性的。正是因为一切都在“情感”中,才会有“情境浸透”和“行动爆发”。质言之,“事物”与“感动”的内在对子,成就着“情境浸透—行动爆发”的有机整体,也就是“行动—影像”。如此的内在对子,便是“行动—影像”的内在创生性肇因,即“印记”。对此,德勒兹断言:“从普遍的定义看,所谓印记,就是浸透的情境与爆发的行动之间可以看得见的内在纽带。”^[108]换言之,正是“印记”决定并呈现着“情境”究竟是怎样地通过“渗透”而导致“行动”的突然“爆发”。没有“印记”这个“纽带”,便无法形成通过“情境浸透”而引发“行动”的局面,“行动—影像”也将无从谈起。动态地看,如此的“纽带”发挥

[105] 所谓“行为电影”,在德勒兹那里指的就是“行动—影像”,或说“行动—影像”式电影。

[106] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第276页。

[107] 同上书,第277页。

[108] 同上书,第278页。

着让“行动—影像”生成的作用；静态地看，它则标记着“行动—影像”得以生成的内在动力。内在地看，它是一种“行动性”过程；外在地看，它则能够让这个过程得以被看到。质言之，在生成意义上，“大形式”的“行动—影像”是一个“印记符号”，始终在发散着“印记”的征兆。

总的来说，从结构性上看，“大形式”的“行动—影像”是一个“涵括符号”，它会将一切涵括在它自身，也就是“有机性表象”之内；同时，就其如此涵括的指向来看，便是形成二元对决。因此它还是一个“双项表现符号”，表达着所收到的“冲击”和自身的“回应”。然而，在生成性上，“大形式”的“行动—影像”则是一个“印记符号”，它时刻表达着作为“情境浸透—行动爆发”之内在生成肇因的“事物—感动”。当德勒兹将“印记”也称之为“情物”时，所取的便是如此“事物—感动”的意思；也就是说，整个“行动—影像”本身便是一个“情物”，一个标示着内在“事物—感动”的“印记符号”。

由此可见，理解“大形式”的“行动—影像”的关键便在于这个“有机性表象”内在的“浸透—爆发”，即从“浸透”走向“爆发”：“S→A”。这是“大形式”的“行动—影像”最为根本的标志。同时，它也是“大形式”的“行动—影像”（电影）之创造的核心秘诀。正是围绕这一点，德勒兹认为，针对“大形式”的“行动—影像”的创造，有五个彼此相关的具体法则。

首先，结构法则。所谓“结构法则”，即贯穿于创作“行动—影像”之整个过程的基本法则。对此，德勒兹指出：“行动—影像是结构性的。不论从情境（S），即空间的观点看、还是从取景和镜头的观点看，行动—影像都在以有机地进行组织的样态出现，并使得环境中的各种力量实效化”^[109]。换言之，创作“行动—影像”必须尊重它自身的结构性。无论什么样的创作手法，都必须致力于将一切结构化，致力于对环境中的各种力量进行有机化组织，并通过这样的组织使得这些力量实在化、实效化。这里之所以强调“有机化”、“实在化”及“实效化”，意味着一个根本性的原则，这就是必须引发“感动”、酝酿“行动”。深入地说，“情境”的力量需要进行“有机化组织”，既不能弱到无法激起“行动”，也不能强到让“行动”无法做出。由此，我们看到了“行动—影像”建构的工作目标，即让“情

[109] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 265 頁。

境”酝酿出“行动”并以此为中介从“原情境”向“新情境”的演化。

进而,我们需要指出:“情境”可以是“总体情境”,也可以是“局部情境”。就一部影片的总体看,“情境”其实仅仅经历了一次演化,这就是“总体情境”酝酿出“关键性行动(终极对决)”,从而使“总体情境”转化为“新总体情境”。但就影片演进的具体过程来看,“总体情境”则总是分解为多个具体的“次级情境”。这样的“次级情境”会酝酿出“次级性行动”,从而使得“次级情境”获得更新。在过程层面上,影片的演进就表现为“次级情境”和“次级性行动”之间的互动、延伸,但最终目标却是引发作影片“高潮”的“关键性行动(终极对决)”。以此时刻为界,前此统统应视为“总体情境”对“关键性行动”的酝酿,而此后作为“关键性行动”的结果,呈现出来的则是“新总体情境”。如此的“关键性行动”的现身和“新总体情境”的降临,所构成的恰恰就是“行动—影像”之电影的最终结局。

如此看来,创作“行动—影像”的电影,既是一个整体工程,也是一个局部工程。前者是从“大形式”之“行动—影像”的总体角度来说的,而后者则是从它的局部性、细节性上来说的^[110]。由此,“大形式”的“行动—影像”便表现为一个“包含有时间性、空间性屏息而延展的螺旋”^[111]。其中,所谓的“屏息”,指的就是“情境”酝酿“行动”所需要的那段时空。

这便是贯穿于“大形式”的“行动—影像”的“结构法则”。据此,我们强调:创造“大形式”的“行动—影像”,基本的目标便是调动取景、分镜和蒙太奇等手段,创制出一个如此的具有整体结构的“有机性整体”。让其中现实性的多种力量同时运作,或冲突或和解,在多次局部工程的基础上让“总体情境”酝酿出“关键性行动”,并且在如此“关键性行动”的凸显中,促成“新总体情境”的诞生。同时,让作为“有机整体”而存在的“大形式”的“行动—影像”自身的动态、自身“生命的韵律”也获得展现。

其次,“S→A 法则”。所谓“S→A 法则”,就是“情境”酝酿“行动”法则。应该说,这是一个创制“大形式”之“行动—影像”的核心性法则。其中的关键就在于通过对“情境”的组织、有机化,从而让“有生命的影像”发生感动,进而促发它的“行动”。在上面讨论总体时空结构的时候,我

[110] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 265 页。

[111] 同上。

们已经阐明：“情境”的转变总是通过一个“行动”为中介来完成。无论是“总体情境”的转变，还是“次级情境”的转变，都是如此。这样的话，“情境”对“行动”的“酝酿”就显得异常关键。理由很明显，如果没有如此“行动”，那么“行动—影像”将不复存在。因此，我们会说“S→A 法则”是一个核心性法则。的确，就像“情境”一样，“行动”也有“次级性行动”和“关键性行动”之分。前者对应着上述的局部工程，后者对应着总体工程。但无论如何，“情境”酝酿“行动”都是关键中的关键。因此，在创作“大形式”的“行动—影像”时，取景、分镜、蒙太奇等一切电影创作手法都需要以此法则为焦点。

第三，行动内法则。“行动内法则”被称为创作“大形式”的“行动—影像”的“第三法则”。由于它与安德烈·巴赞（André Bazin）的思想密切相关，所以德勒兹也将之称为“巴赞法则”^[112]。这个法则处理的是“行动（A）”的内部问题。换言之，就是在“对决行动”已经发生的情况下，从效果的角度考虑，我们需要遵循这个法则。

具体地说，时刻从“效果”出发，面对苏联蒙太奇学派，安德烈·巴赞提出了“禁用蒙太奇”^[113]的著名观点：“如果为了制造出某种效果而并置在一起的是两个彼此无关的动作，那就必须借助于蒙太奇；如果在效果制造中需要的是两个动作面对面的对峙机会时，就不必使用蒙太奇，甚至连

[112] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 267 页。

[113] “禁用蒙太奇”关涉到的是“苏联蒙太奇学派”和法国著名电影理论家安德烈·巴赞之间的对峙，也就是“蒙太奇至上”论和“长镜头（景深镜头）”论之间的对峙。应该说，这是电影理论界的一桩著名公案。对于这桩公案，我们认为不可将之理解为截然对立。在此，我们需要首先注意两点：第一，安德烈·巴赞主张“禁用蒙太奇”是有条件的，并非一切蒙太奇手段都不能使用。这一点我们在此就可以看得很明确。第二，巴赞反对“苏联蒙太奇学派”有着一个明确的目的，就是反对用“蒙太奇”来操控观众的意识。严格说来，这里关涉到的便是效果问题。进而言之，巴赞不但注重效果本身，而且注重效果的价值、意义。这意味着，为了“效果”及其意义，蒙太奇完全可以继续运用，他主张的仅仅是如果运用蒙太奇来操控观众的意识，那么就必须加以禁用。第三，巴赞对“蒙太奇”概念本身的理解，和苏联学派不同。爱森斯坦曾经明确提出过“镜头内的蒙太奇”，这意味着“蒙太奇”决不仅仅是剪辑，而巴赞对“蒙太奇”的理解则主要局限在剪辑上。总的来说，笔者认为这两种思想不是截然对立的，倒是可以相互补充，深化我们对电影的理解。（参见徐辉、李海春：《视听奇观下的意识操控——透析美国主流大片的超稳定结构》，载《当代电影》2011 年第 8 期，第 109—113 页。）

交叉镜头的剪辑都可以不用。”^[114]换言之,如果两个动作彼此无关,为了让它们两个共同制造某种效果,那么就必须使用蒙太奇将它们关联起来。但是,如果为了制造某种效果,我们需要的是让两个动作面对面地对峙,那就说明它们之间必然是相关的,而非无关的。在这个时候,巴赞主张将它们直接放在同一个镜头中即可,没有必要使用蒙太奇。申言之,一个“对决行动(不一定就是终极对决)”,会牵涉到多个动作,究竟是否需要对它们进行蒙太奇处理,以及怎样处理,都需要考虑效果。在此意义上,我们可以将之称为“行动效果法则”,它关注的“既不是 SS',也不是 SA,而是 A 本身。”^[115]

第四,镶嵌法则。镶嵌法则处理的是“对决”的多样性、同时性问题。对此,德勒兹指出:“对决并非被局部化的行动—影像的唯一瞬间。它通常一次又一次地标示着多种多样的行动—影像的线,不断地昭示着某些必要的同时性。因此,从情境到行动的演变中,时常伴随着多样的对决的相互镶嵌。”^[116]换言之,“对决”是必要的,也是重要的,但在“对决”发生的瞬间,并非只是单纯性“二元性对决”。相反,这一瞬间可能同时发生多个“二元性的对决”。如此的多个“二元对决”会标示出多元的“行动”走向,即“行动之线”。例如,在美国西部片中,自始至终绝非单纯的牛仔和匪徒的“对决”,同时还存在着跟朋友之间、女人之间等等的“对决”。质言之,在从“情境”到“行动”的整个演变过程中,多样的“二元对决”总是同时存在。但从呈现上来说,我们则很可能同时呈现之。为了达到多样的“二元对决”同时呈现的目的,我们就必须在某个“对决瞬间”嵌入另一个“对决”。简言之,将两个或者多个“二元对决”镶嵌于同一个瞬间。这就是镶嵌法则。我们之所以强调这是一个创作法则,原因在于如此的镶嵌,会造成酝酿“关键性行动”的复杂度、强化悬念,最终使得行动的爆发更为强悍。

[114] 吉尔·德勒兹:《电影 I:运动—影像》,黄建宏译,台北:远流出版公司 2003 年版,第 260 页。对于这一思想,读者亦可参考内地对巴赞著作的翻译:“‘若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在,蒙太奇应被禁用。’一旦动作的意义不再取决于形体上的临近(即使在这方面有所暗示),运用蒙太奇的权利便告恢复。”(参见安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,南京:江苏教育出版社 2005 年版,第 55—56 页。)

[115] ジル・ドゥルーズ:《シネマ I * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 268 页。

[116] 同上。

最后,酝酿法则^[117]。酝酿法则处理的是“情境”与“动作”之间的必须存在的“时间间隔”问题。应该说,这个法则和第四法则相关。如德勒兹所说,如果“如此对决的相互镶嵌之所以能够存在,是因为如下的第五法则,即在涵括者与主角之间,即环境与改变它的行为之间,也就是情境与行动之间,必然存在一个巨大间隔(grand écart),这个间隔只能随着电影作品的进展而逐渐地被填充”^[118]。实际上,“酝酿法则”也是第二法则,即“S→A 法则”的内在法则。后者是从整体上看,前者关注的则是“酝酿”本身。在此,德勒兹想要强调的是对上述“巨大间隔”的设置。应该说,这一点并不难理解。在一部影片的终极高潮到来之前,总是会有一个相当长的“酝酿时间”。这段时间便是所谓的“巨大间隔”。如果没有这一点,影片就会显得平淡无奇。不过,在此我们需要明白:德勒兹是站在整部影片,即作为巨型有机体的“大形式”的“行动—影像”的立场上,从具体的“次级对决”角度出发来阐释这一“间隔”的重要意义的。具体地说,首先是“巨大间隔”的必然性。在某个“对决”瞬间同时存在着多样性的“对决”,即相互镶嵌在一起的“多元性对决”,必然会使得走向“终极对决”的“行动”走向发生偏离,或者说被延缓,因为多样性的存在意味着多样的“行动之线”的彰显。因此,“终极对决”的“关键性行动”就不可能在短时间内直接到来,它必然要求一个相当长的时间。因此,第四法则的成立意味着第五法则必然成立,即上述“巨大间隔”必然存在。其次,“巨大间隔”不可能一下子被填充,而必须是随着影片的演进渐渐地被填充。如果“有生命的影像”一下子就将这个“间隔”填充了起来,那么就意味着它遇到的问题非常日常、非常微小。申言之,它处理这样的问题不需要付出什么特别的努力。这样的话,就等于说影片呈现给我们的是一件日常性的小问题以及处理过程,无疑这不会有什么吸引力。进而,整个填充“间隔”的过程,便是酝酿“关键性行动”的过程。可以说,作为“有机性表象”的“大形式”的“行动—影像”就是按照这个法则展开的,因此此法则也被称为“展开法则”。根本地说,“在情境与即将发生的动作之间必须存在

[117] 也叫“展开法则”。

[118] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 269 页。

一个巨大间隔,它的存在为的便是酝酿一段有进有退、高潮迭起的过程”^[119]。有必要强调:在任何一个“次级情境”与“次级行动”之间,都会有一个“间隔”,这就是上面我们已经谈到的“屏息”瞬间。不过,这里的“巨大间隔”,专指“总体情境”与“关键性行动”之间的“间隔”。顺便指出,在上述“屏息”瞬间,“有生命的影像”并非“行动—影像”,而是一个“情态—影像”。只是,它仅仅是临时“闪烁”而已,很快就会转化、走向“行动”。

创造“大形式”的“行动—影像”,我们需要利用好这个“酝酿法则”,在一段长时间的酝酿之后,让“关键性行动”异常暴戾地爆发。在这一点上,日本导演黑泽明(Akira Kurosawa)是一个突出的代表。

要之,“行动—影像”作为“情境—行动”的“有机体”,在“情境”和“行动”的互动中,并非总是“情境”的“浸透”先行,人物的“行动”后发。“人物”也是一个有生命者(“有生命的影像”),他完全可能自主地率先发起“行动”,形成对自身所处之“情境”的冲击。

如此一来,我们将看到“小形式”的“行动—影像”。

二、“行动—影像”:小形式

阐述“小形式”的“行动—影像”,我们需要首先明确:德勒兹所谓的“大形式”和“小形式”,对应的决不是目前人们习惯所说的“大片”和“小电影”。换言之,“小形式”的“行动—影像”完全可能是一部“大片”性的“行为电影”^[120]。

让我们重申:这里的关键依然是“情境—行动”这个对偶整体,或说“有机性表象”。在此整体中,“情境”与“行动”之间发生着互动影响,由此分延两个方面:“情境”主动地作用于“行动”和“行动”主动地影响“情境”。如上所述,“大形式”的“行动—影像”的特色在于“情境浸透”酝酿“行动爆发”。其中的“情境”总是一个明确的环境,它将要孵化出来的“行动”则属于即将来临,即“未来”。但无论如何,这种即将来临的“行动”,在它爆发之前总属于“未知”、“悬念”的领域。因而从总体上看,“大形式”的“行动—影像”呈现为“明确情境”酝酿“未来行动”的态势。“小

[119] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 271 页。

[120] 同上书,第 284、311 页。

形式”的“行动—影像”恰恰与此相反。在这里，“行动”总是率先出现，而“情境”则总是处于暗中而作为一个被揭示的“迷雾情境”。根本地说，一个“明确”的“行动”，总是在揭示一个“未知”的“情境”，或者说揭示出“未知情境”的一个局部性特征^[121]。这便是“小形式”的“行动—影像”的实质及运作态势。

从整部影片看，这样的“揭示行动”，会多次反复。每次都是一个“新行动”，揭示出“情境”的一个新特征，一直延续到影片的结局：要么是真相大白，要么是“情境”依然神秘。就像许多侦探片那样，一个接着一个的“行动（侦察）”，不断地揭示着“情境（案情）”的一个又一个方面。最后，如果是一切都大白于天下，那么这个影片便是一部封闭性结尾的影片，如果“情境”依然保持着自身的神秘，那么它就是一部开放性结尾的影片。

由此来看，“小形式”的“行动—影像”的表达式注定就是：A-S-A^[122]，即行动(A)—情境(S)—新行动(A')。“小形式”的具体运作形态便是：A-S-A'-S'-A"-S"-……，即“行动”—“新情境”—“新行动”—“新新情境”的反复回环。

根本地说，如果在“大形式”的“行动—影像”那里“情境”总是主动的话，那么在“小形式”的“行动—影像”这里主动的则是“行动”。这就像是一个在“神秘情境”中积极探索的“生命”一般，永不停息地揭示着“情境”的奥秘。如果从“情境”和“行动”两者之间的互动关系上看，那么我们会说：“大形式”的“行动—影像”侧重于呈现前者对后者的“主动浸透”和后者对前者的“被动回应”，“小形式”的“行动—影像”则侧重于呈现后者对前者的“主动探索”和后者对前者的“被动应答”。当然，这里的“主动”和“被动”都是相对而言的。我们绝不能说在“大形式”的“行动—影像”中“行动”完全“被动”，也不能说在“小形式”的“行动—影像”中“情境”就只是“应答”。我们区分“行动—影像”的大小形式，根本性的依据是“情境”和“行动”的主动性的突出程度。换言之，如果“情境浸透”更为“主动”，那么它就是“大形式”的“行动—影像”。相反，如果“行动揭示”更为“主动”，那么它就是“小形式”的“行动—影像”。

[121] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤 範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 279 頁。

[122] 同上。

由此,我们便可以归结出“小形式”的“行动—影像”的关键性秘密:“行动”不息地主动揭示“情境”的奥秘,即 $S \rightarrow A'$ 。

有必要强调:和“大形式”的“行动—影像”一样,“小形式”的“行动—影像”也置身于“感知—运动系统”之中。换言之,作为“有机性表象”或者说“有机性整体”的“行动—影像”,即使它以“小形式”的形态现身,也同样遵循着在“感知”的基础上“活动”这样一个模式。不过,这是一个“翻转的感知—运动系统的图式”^[123]。换言之,和“大形式”的“行动—影像”所遵循的“感知—运动系统”的图式正好相反。质言之,作为“行动—影像”的“有机性表象”之整体所遵循的是:首先展现自身的“活动(行动)”,而后“感知”并呈现出“自我暴露(对行动的应答)”^[124]的“情境”的某个特征。

同时,我们强调:“行动—影像”作为一个“有机性表象”的有机整体,时刻都围绕着一个“中心”自行运转。这个“中心”即上述所谓的“感知—运动系统”。应该说,“感知—运动系统”是“行动—影像”的家园,当此系统被突破之际,原本作为“行动—影像”的“有生命的影像”将化身为别的影像。这是我们随后才能展开讨论的话题。

回到以“行动”揭示“情境”为核心性标志的“小形式”的“行动—影像”,我们应该进一步明确它所发散的影像征兆。

对此,德勒兹指出:“如此新的(小形式的)行动—影像的构成性符号,即迹象(indice)符号。”^[125]其中,“迹象”指的是某种“情境特征”即将显露的先兆。“情境特征”总是一个即将被揭示出、将临的对象,它有可能是一个明确的特征,也有可能是一个模糊的特征。于是,“迹象符号”有可能意味着一个“即将明确”的“情境特征”的将临,也有可能意味着一种暧昧模糊、模棱两可的“情境特征”的将临。据此,“迹象”便有两种类别:“阙如性迹象”和“多义性迹象”。

[123] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 280 页。

[124] 有必要说明:“行动”往往表现为整个影像中的人或者具体事物的“行动”,但如此的人或事物不过是整个影像的组成部分,因此“行动”同时也是整个影像的“行动”。由此揭示出来的情境的特征,同时也是整个影像的“情境”的特征。从整个影像的角度说,“行动”对于“情境”的揭示,就等同于整个影像在自身的“行动”中促使自身的“情境”自我暴露。

[125] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 280 页。

所谓“阙如性迹象”，指的是将临的“情境特征”是明确的，只是在影片中却没有可见性地降临。对此的说明，德勒兹拈出了查理·卓别林（Charles Chaplin）在著名影片《巴黎一妇人》（*A Woman of Paris*）中的一个镜头^[126]。在即将前往巴黎的火车站上，一道道火车车窗的光栅连续闪过女主角的容貌。它的意思就是火车已经进站。在这个镜头中，根本没有火车，但是看到这个影像，谁都知道此时女主角所处的情境：火车到站了。只是，在光栅闪烁与“情境特征”明确在场并非同时的。我们是根据光栅闪烁而明白了火车到站。回到此处的问题，我们强调：“阙如性迹象”指的是“光栅闪烁”本身，而不是“火车到站”。“火车到站”这个“情境”是从影像的“行动（光栅闪烁）”中归纳出来的，而不是自然就有的或者设定好的；这样的归纳意味着其中包含着一种直接的或者复杂的推理（就这个例子来说是一种快速推理）^[127]。之所以需要如此的归纳、推理，是因为这个“情境”的具体影像根本不在影片中出现，它被“省略”了。因此，德勒兹断言，“阙如性迹象”意味着某种“空缺”、某种“省略”^[128]。

顺便指出，“有生命的影像”在此已化身为“推理—影像（*image-raisonnement*）”^[129]，即它突出地通过“推理”而呈现自身“感知”到的“情境”。“推理”肯定和“心智”、“思考”有关。后面谈到“思考—影像”时，我们还会回到这一点^[130]。

所谓“多义性迹象”，意思是在“行动”内部或“行动”之间包含着一种能够导致多种可能“情境”的微小差异。简单地说，“行动”可能导致“这样的情境”，也可能导致“那样的情境”，还有可能导致“另一种情境”。

对此，德勒兹以刘别谦（Ernst Lubitsch）的影片《生与死》（*To Be or Not to Be*）中的情况进行了说明。具体地说，这部影片所讲述的是在纳粹占领时期，波兰的一个剧团逃离魔掌的故事。为了逃亡，剧团想到的办法是扮演纳粹军官，以求逃出波兰去英国。在这里，构成“多义性迹象”的便是“扮演纳粹军官”这样的影像。就逃亡过程来说，剧团成员能否成功

[126] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範訳，法政大学出版社2008年版，第281页。

[127] 同上书，第280、281页。

[128] 同上书，第280页。

[129] 同上书，第281页。

[130] 可参见本研究的最后一章第二节。

是个未知数。他们的每一个“行动”都是冒险,准确地说是冒险性尝试、探索。因此,影片是一个巨型的“小形式”的“行动—影像”,“情境”在一系列“行动”的探索中逐渐显露。关键是这种冒险,或者说“探索行动”涉及到的是两种截然相反的可能“情境”：“生”与“死”。申言之,就他们的“行动”来说,“行动”自身包含着一个微小的“差异”:对“戏剧观众”扮演德国军官和对“德国士兵”扮演德国军官之间的差异。尽管这个“差异”很微小,但它却足以蕴涵两种天渊之别的“情境”。成功了则“生”,失败了则“死”。因此,他们的这一“行动”,在整个逃亡段落中都构成了一个“多义性迹象”,深刻都预示着两种“南辕北辙”的“可能情境”。换言之,在整个“行动”过程中,这两种“情境”都有可能降临。正是如此“情境”的“模糊不清”、“模棱两可”,使得影片始终发散着一股强悍的诱人力量。

相较之下,面对“阙如性迹象”,推理能够指向一个即将来临的“确定情境”,而面对“多义性迹象”,推理则处于困窘之中或在两种“情境”之间往来,无法或者说并非指向某一个将临的“确定情境”。究其原因,是因为“多义性迹象”本身具有“模糊性”、“多义性”^[131]。由此,我们看到“多义性迹象”的内在秘密:“行动本身或两个行动之间极端的细微差异,导致两种情境之间极端的巨大差异。”^[132]其中,两个“行动”之间的情况,德勒兹给出的例子是卓别林塑造的著名人物夏洛特:在战场上,他向敌人射出一颗子弹,就在小黑板上划一个记号,当敌人回敬他一颗子弹时,他就消去一个记号。很明显,“划上一个记号”和“消去一个记号”是两个动作、两种“行动”。这两种“行动”之间的“差异”非常细微,仅仅是“划上”或“消去”。但是,随之而来的“情境”却大相径庭:“战争”与“游戏”^[133]。就在如此的两个“差异”极端细微的“行动”之间,预示的却是两种随之降临但大相径庭的“情境”。因此,此时的影像,同样构成了“多义性迹象”。

只是,我们有必要说明:“多义性迹象”所预示的两种(或者多种)“情境”,可以是其中的一个最终降临,也可以是两者在最后同时降临^[134]。在刘别谦的例子中,“生”与“死”的“情境”,只能是其中一个最终降临;在上

[131] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 282 页。

[132] 同上书,第 283 页。

[133] 同上书,第 295—296 页。

[134] 同上书,第 282 页。

述卓别林(夏洛特)的例子中,“战争”和“游戏”的“情境”,则同时降临。准确地说,从最终结果看,往往是其中的一个“情境”降临,但就整个过程看,则往往是两者同时出场。

但无论如何,从构成性上看,“小形式”的“行动—影像”都是一个“迹象符号”,发散着“迹象”的征兆,预示着某种将临的“可能情境”。用德勒兹的原话说就是:“行动—影像确实地就作为迹象符号,它一方面是阙如性迹象符号,另一方面是距离及多义性迹象符号,前者表现为叙事(*narration*)之中的大幅省略,后者表现为情境突然逆转的可能性与实在性。”^[135]

然而,“小形式”的“行动—影像”作为“迹象符号”,表达的仅仅是它“结构性或说构成性”。换言之“迹象符号”只是“小形式”的“行动—影像”的“结构性符号”,而非“生成性符号”。如果说它总是有一个生成问题的话,那么它的“生成性符号”又是什么呢?“向量”(*vecteur*)^[136]! 德勒兹如是说。

要阐明这一点,我们需要重申:“小形式”的“行动—影像”的关键,便在于“行动”揭示“情境”。

具体地说,在一部作为“小形式”的“行动—影像”的影片中,会反复地出现“行动”揭示“情境”的情况。换言之,“行动”在反复地探索“情境”。每一次如此的探索、揭示,都意味着一个“事件”的发生。的确,“大形式”的“行动—影像”中也不乏“行动”探索、揭示“情境”的“事件”,尤其在“大形式”中镶嵌了“小形式”的“行动—影像”那里更是如此^[137]。但是,“大形式”的“行动—影像”,始终是一个涵括性的“有机性整体”。其中的“事件”,也只是如此的“有机性整体”的涵括下的“事件”,因此诸多“事件”具有“同质性”。但是,在“小形式”的“行动—影像”这里,“有机性整体”始终不够明朗。在此发生的“行动”探索“情境”的“事件”,是彼此独立的,具有“异质性”而非“同质性”。每一个如此的“事件”都是一个有方向的“事件”。这个方向,就是“行动”的方向,即指向被探索、被揭示

[135] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 293—294 页。

[136] 同上书,第 295 页。

[137] “大形式”的“行动—影像”可以嵌入“小形式”的“行动—影像”,或者说其中完全可以多次地出现“行动”探索、揭示“情境”的“事件”。这涉及到“行动—影像”的“形式转换”问题,我们将在下一章第一节讨论“反映—影像”时具体展开。

“情境”的方向。由此而言,其中的每个“行动”都必然地是一个带有自身方向的“行动”,表现为一个拥有自身方向的线段:“向量”。简言之,“行动”揭示“情境”作为一个“事件”,本身即“向量”。质言之,如此的“向量”是创生性、动力性的,它会在自身运作的同时构成上述“迹象”。正是在此意义上,德勒兹强调:“小形式”的“行动—影像”的“生成性符号”便是“向量”。换言之,“小形式”的“行动—影像”时刻发散着“向量”的征兆,时刻都在依据“向量”不息地生成。

要之,如果说在“大形式”的“行动—影像”中始终存在着一个涵括“事件”并使之“同质化”的“有机性整体”的话,那么在“小形式”的“行动—影像”中则存在着一条由各个异质性“事件”、“向量”构成的“流贯线(Ligne d'univers、宇宙之线)”^[138],即贯穿整个影片的开放性脉络。正是如此看不见的、蜿蜒曲折的“流贯线”铸就了“小形式”的“行动—影像”之影片的总体运行架构。如此的架构,就是德勒兹所谓的“向量空间”(espace vectoriel)或“骨骼空间”(espace-ossature)^[139]。意思就是说:“小形式”的“行动—影像”,作为一部影片,便是一个由各个不同的“向量(骨骼)”构成的一个架构、一个“影片空间”。相对而言,在“大形式”的“行动—影像”那里,影片空间是一个具有强烈“涵括”能力、有机化能力的“氛围空间”(espace ambiant)或“生息空间”(espace-tespiration)^[140]。

理解这一点,我们需要从总体上理解“行动—影像”。简言之,无论是“大形式”还是“小形式”,都不过是“行动—影像”的表现方式。准确地说,它们是“行动—影像”的两个方面,就像是同一枚硬币的正反面。换言之,“行动—影像”是一个“皱褶”,在某种情况下表现为这一面,另一情况下则表现为另一面。展开地说,“行动—影像”永远是一个“有机性整体”,即“情境—行动”构成的有机体。但是,有的时候它以“情境”酝酿“行动”的面目表现自身,而有的时候则以“行动”探索“情境”的面目表达自身。根本地说,“行动—影像”究竟是以哪一个方面表现自身,关键要看是在“情境”和“行动”两者间究竟谁更突出,究竟是“情境”酝酿“行动”、还是“行动”探索“情境”。如上所述,如果是“情境”酝酿“行动”,那么它

[138] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第295页。

[139] 同上。

[140] 同上。

就一定“大形式”的“行动—影像”。相反,如果是“行动”探索“情境”,那么它就一定是“小形式”的“行动—影像”。

先看“情境”酝酿“行动”的情况。既然是“情境”酝酿“行动”,那就必然意味着“情境”已率先明确^[141]自身,“行动”尚未发生,处于暗中。因此,我们会注意到,在“大形式”的“行动—影像”的影片中,“情境”自身尽管可以有所变动、甚至变幻无穷,但它总是率先明确起来,构成对“行动”的浸透、孵化,也就是酝酿。从“情境”的角度看,它肯定是一个包围着、氤氲着“行动”的一个“氛围”。这意味着在广延上,“情境”总是大于“行动”。我们认为,这就是将如此的“行动—影像”的表现形式称为“大形式”的原因。深入地说,在如此的“行动—影像”中,“行动”尽管总是尚未明了,但“情境”总是时刻明晰。因此,就整个“情境—行动”整体(“行动—影像”、整个影片)来看,它的总体面貌总已呈现。至于其中尚未明确的“行动”,则不过是这个明晰的整体内部的事。如果说在“情境”方面还有不明确的情况存在,那只不过是“情境”自身指向“未来”的变动尚属未知。简言之,“关键性行动”究竟能够开拓出“新情境”、以及开拓出一个什么样的“新情境”尚未可知。但从整个影片过程看,“大形式”的“行动—影像”始终表现为一个“涵括性”的“有机整体”,即“有机性表象”。无论“行动”如何不同,它都被涵括在率先明确了“情境”之内,因而所有的“行动”具有同质性。通俗地说,所有的“行动”面对的是同一个总体问题,为的都是解决这个问题。有必要重申:从过程的角度看,这里发生的是多次“情境”对“行动”的酝酿。每一次都意味着一个循环,即“情境”酝酿“行动”和“行动”创建“新情境”构成的循环。前者是向着“行动”的“收缩”,后者则是朝向“情境”的“舒张”。如此的“收缩与舒张”,构成的便是整部影片,即作为“大形式”的“行动—影像”的“有机整体”的“呼吸”,即“节奏”。在此意义上,如此的“有机体”必定是一个会“呼吸”的“有机体”,它呈现的空间必定是一个“生息空间”。进而,如此舒张和收缩的延伸(影片的演进),便会构成持续的循环,这就是所谓的“开放螺旋”。正是据此,就像前面所说的那样,德勒兹强调:对于“大形式”的“行动—影像”来说,它便是一个拥有两极(“植物极”和“动物极”)的鸡蛋,

[141] 在此,“情境的明确”并非说它不包含需要解决的问题,而是说尽管“情境”本身存在着需要解决的“问题”,但是“问题究竟是什么问题”这一点是明确的。

一个会呼吸的“涵括性”的“有机体(有机性表象)”,它的呼吸形成一个“收缩—舒张”的“有机开放螺旋”^[142]。

再看“行动”探索“情境”的情况。既然是“行动”探索“情境”,那么就注定“情境”是晦暗不明的,需要探明;而“行动”是明确的,它在主动探索。从广延性上看,“行动”总是小于“情境”。然而,在此率先明确起来,主动探索、揭发“情境”的恰恰是“行动”。我们认为,这就是为何将之称为“小形式”的原因。不过,这并不是说“小形式”的“行动—影像”不是一个“情境—行动”整体、“有机整体”,相反它依然是。需要强调:因为“情境”始终晦暗不明,或者说渐次地表现自身的局部,因此这个“有机整体”无法作为一个“有机整体”而明确现身。从整个“有机整体”无法现身的角度看,过程中的诸多“行动”就显得各自独立,彼此之间呈现出“异质性”。换言之,“行动”确实在总体的“情境”的“涵括”之中而拥有“同质性”,但在表现层面上却无法表现彼此之间的“同质性”,而只能表现其“异质性”。同样的道理,随同“有机整体”的表现而获得表现的那个“有机螺旋”也无法出现,“行动”探索“情境”的行为只能表现为一个带有方向的线段,这就是“向量”。与此相关,这种行为也只能表现为一个独立的探索“事件”。还有就是在空间上,这里出现的只能是一个“向量空间”,而不会是一个“氛围空间”,因为这里根本没有由明晰“情境”构成的、氤氲“行动”的“氛围”。最后,如此探索行为的反复进行,构成的就只能是一条蜿蜒曲折的“流贯线(宇宙之线)”。因此,在谈到“小形式”的“行动—影像”时,德勒兹强调它不是“涵括性”的,而是“局部性”的,不是“螺线型”的,而是“抛物线段型”的^[143]。

但从电影的实际情况看,并不存在纯而又纯的“大形式”的、或者“小形式”的“行动—影像”。在“情境”酝酿“行动”的影片中,“行动”探索“情境”也会有或多或少的展露;同样,在“行动”探索“情境”的影片中,“情境”酝酿“行动”也会多多少少有所彰显。总体上说,“行动—影像”在以“大形式”的姿态呈现时,“小形式”的姿态同样存在,且少有展现;反之亦然。原因就在于“大形式”和“小形式”不过是“行动—影像”的两个方面。

正是据此,我们能够从总体上理解“行动—影像”的征兆。首先,从

[142] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局2008年版,第249页。

[143] 同上书,第280页。

“大形式”的角度看,德勒兹曾经认为,在“构成性”上“行动—影像”既是“涵括性符号”,也是“双项表现符号”。但从总体上看,后者也在前者的涵括之内,因此前者更为根本。其次,从“小形式”的角度看,无论是“阙如的迹象”还是“多义性迹象”都归于“迹象”。因此,“小形式”的“行动—影像”的“构成性符号”便是“迹象”。在此,从“生成性”上看,“大形式”的“行动—影像”是“印记符号”,“小形式”的“行动—影像”是“向量符号”。但是就“印记”和“向量”本身看,后者不过是前者的一种特殊形态。质言之,它同样也是“情境”和“行动”之间“看得见的纽带”。于是,我们看到在德勒兹不分大小形式而总结“行动—影像”时,只谈到了三种符号:“构成性”的“涵括性符号”、“迹象符号”和“生成性”的“印记符号”^[144]。

回到“小形式”的“行动—影像”,我们仍然需要再度强调:它的关键就在于“行动”探索、揭示“情境”,即 $A \rightarrow S$ 。依据这一点,我们得以看到“小形式”的“行动—影像”的创造法则。对此,德勒兹结合对查理·卓别林影片的分析,给出了四个法则^[145]。

首先,情境模糊法则。所谓“情境模糊法则”,是说创建“小形式”的“行动—影像”,在“情境”设置方面一定要给出一个“模糊情境”,而不是“明朗情境”,或者说“情境”必须“模糊化”,决不能让它“明朗化”。我们知道,“小形式”的“行动—影像”的核心特色就在于“行动”探索、揭示“情境”。如果“情境”本身是明朗的,那么就不会再有“探索”、“揭示”的必要性。探索一个明朗的情境,是不可想象的。因此,在“小形式”的“行动—影像”中,“情境”必须是不明朗的“模糊情境”,等待着“动作”来揭示的“迷雾情境”。典型的例子,就是在某些西部片的创作中,主创人员让牛仔(英雄)的对手,隐藏于丛林、房子内等暗处。此时,牛仔(英雄)面对的“情境”,即一种“模糊情境”。或者说是需要他通过自身的“行动”探索、揭示的“情境”。质言之,此时的“行动”就相当于对“情境”的侦察、探索,但前提必须是“情境”本身模糊不清。这就是“情境模糊法则”。

其次,行动微差法则。所谓“行动微差法则”,关注的是对“行动”的

[144] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 045 页。

[145] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 296—297 页。

创造,它的含义是揭示“情境”的“行动”自身需要内含一个让“情境”可能发生截然相反之聚变的微小差异。根本地说,“行动”必须是具有多义性,它所内含的微小偏差,能够导致“情境”南辕北辙,同时决定角色的两种截然相反的命运。在上面我们已经提到的刘别谦的《生与死》中,情况也是如此,演员的“行动(扮演德国军人)”中包含着这样的微小差异,完全有可能导致两种截然相反的“情境”,让他们陷入冰火两重天的境地。这就是“行动微差法则”。

顺便指出,巧妙地利用这一法则,是卓别林创构喜剧片的一大法宝。在他的影片中,我们总是能够发现这一法则的完美呈现。

再次,紧张瞬间法则。所谓“紧张瞬间法则”,处理的是“行动”发生的各个瞬间,意思是要在整个过程中,将“行动”都置放于两种“对立情境”皆可能来临的“危机瞬间”。换言之,让南辕北辙、冰火两重天的“情境”时刻持续不退地纠缠住“行动”。在如此的瞬间,“行动”的微小偏失都可能造成截然相反的命运。卓别林所塑造的角色就“受困于、且不断地穿梭于如此的瞬间之中,并且任何一个瞬间都在要求他即兴地竭力应对”^[146],从而赋予影片特别的力量。

最后,宇宙之线法则。所谓“宇宙之线法则”,也就是“流贯线法则”,基本的意思就是描绘一连串“行动”的线索,也就是将一连串“行动”串联起来的隐形之线、影片的脉络之线。根本地说,在“小形式”的“行动—影像”中,“行动”总是一种探索“情境”的“向量性行动”。对于诸多的“向量性行动”,我们需要一条线索将它们串联起来。这条线索,就是所谓的“流贯线(宇宙之线)”。创造“小形式”的“行动—影像”的影片,我们需要设置如此的“流贯线”,从而将零碎的“向量性行动”组织成一部整体性的影片。根本地说,我们需要让如此的“流贯线”在保持开放性的前提下尽可能地曲折。

但是,贯穿这四种法则的关键性法则,依然是“行动”探索“情境”法则。所以,德勒兹强调“迹象”、“向量”在“小形式”的“行动—影像”的创造中的根本地位,上述四种法则都不过是对“A→S法则”的多样化

[146] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 297 页。

玩味^[147]。

总的来看，“行动—影像”便是“情境—行动”的“有机体”。创制“行动—影像”，需要处理的永远是“情境”和“行动”及其两者之间的关系问题。从它的两种形式来说，有两个至关重要的核心性法则：第一，关涉着“大形式”的“行动—影像”之创造的“‘情境’酝酿‘行动’法则”，简称“S→A 法则”；也可以称为“涵括法则”、“印记法则”。第二，关涉着“小形式”的“行动—影像”之创造的“‘行动’探索‘情境’法则”，简称“A→S 法则”；有时也称为“迹象法则”、“向量法则”。其他的法则，尽管不可或缺，但都是围绕如此最为核心的法则而展开的，其目的当然是释放影片的吸引力。

顺便指出，为了营造“行动—影像”的影片，我们还需注意：让一切相关的影像要素都发挥与上述相关法则相符的作用，包括服装、道具、色彩、声音等等。

只是，就像德勒兹所说的那样，在实际运用如此的法则进行实际的影片创作时，情况却非常复杂。其中，重要的原因就是那些堪称伟大的电影作者，在偏重于利用两种形式之一来创构自己的影片之际，都不会局限于这一形式，而是会对形式进行深入的极致性探索。这样做的结果，便会导致“行动—影像”之“形式的转化”，从而出现“变形形式”。

要之，在如此“形式的转化”之中，便会诞生一种新型影像：“反映—影像”（image-réflexion）。并且，由此还会引发另一种新型影像：“关系—影像”（image-relation）^[148]。这将是下一章我们要讨论的内容。

[147] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 297 页。

[148] 法语词“relation”，平时主要做名词使用，但德勒兹使用这个词的时候，包含着某种动态地“建立关系”、“将……关联起来”之类的意思。

第三章 “反映”与“关系”

当“有生命的影像”以“反映”和“关系”的形态现身时,它自身就化身为“反映—影像”和“关系—影像”,就像它凸现自身的“情感”时化身为“情态—影像”,凸现自身的“行动”时化身为“行动—影像”一样。

就“反映—影像”的形成来看,它源于“行动—影像”自身“形式的转化”。正是如此“形式的转化”,使得“有生命的影像”转化成了“反映—影像”。因此,阐释“反映—影像”,我们必须联系“行动—影像”。

进而,“反映—影像”的凸现,必然将“有生命的影像”导向“关系—影像”。所以,在“反映—影像”之后,我们必须对“关系—影像”进行阐述。但要阐明“关系—影像”,我们则必须对皮尔斯的符号学理论做必要的说明,原因是德勒兹阐述“关系—影像”的理论基础正在此理论。同时,其中还会涉及到一个与“关系—影像”直接相关的影像,即“心智影像”(image quiprend)。因此,在阐释“关系—影像”时,我们又需同时阐述“心智影像”。

让我们进入具体的讨论。

第一节 反映—影像

关于“反映—影像”的诞生,德勒兹强调:“当行动与情境进入间接关系之际,就会形成面向从行动到关系的反映—影像。”^[1]换言之,“反映—影像”出现的关键在于“行动”与“情境”之间出现“间接关系”。如此的“反映—影像”有一个明显的标志,即它是“从行动到关系”,也就是从“行

[1] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第045页。

动—影像”到“关系—影像”的中介〔2〕。申言之,当“有生命的影像”的“行动”和“情境”之间无法形成“直接关系”,而只能通过“间接关系”而互动时,一定会带来“关系”的凸现,这便会出现从凸现“行动”向凸现“关系”的转移。此时此刻,作为如此转移之中介的“反映—影像”便会形成。同时,“关系—影像”也必然地接踵而至。

我们先看“反映—影像”。

一、“反映—影像”:图像

阐述“反映—影像”,我们需要回到“行动—影像”。前面,我们曾经多次强调:“行动—影像”即一个“情境—行动”整体,一个巨型的“有机性表象”。它所标示的永远是“情境”和“行动”之间的互动关联。如此的“关联”一方面表现为“情境”酝酿“行动”的“大形式”,另一方面表现为“行动”探索“情境”的“小形式”。进而言之,如此的“互动关联”,可以是直接的,也可以是间接的。

要之,“情境”和“行动”之间一旦发生“间接互动”,那么不论是“大形式”和“小形式”都必然会发生新的变化。新的“大形式”或“小形式”,即“变形形式”便由此诞生。当“有生命的影像”凸现如此的“变形形式”之际,它自身便化为“反映—影像”。

阐明“反映—影像”的实质,我们不妨先看看它的影像征兆。对此,德勒兹强调:当“有生命的影像”化身为“反映—影像”时,在构成层面上它便是“牵引或者逆转的图像”(figure)符号,在生成层面上则是“言说性”(discursif)符号〔3〕。其中所谓的“图像”,指的便是“行动—影像”的“形式的转化”。如德勒兹所说:“我们把如此的变形,即变化或嬗变称之为‘图像(Figure)’符号。”〔4〕由此可见,“反映—影像”所发散出来的征兆,即“图像”的征兆,它所标示的是“行动—影像”之“形式的转化”。如此的“转化”,一方面表现为“牵引”,一方面表现为“逆转”。要之,无论是“牵引”还是“逆转”,都意味着“导向”某个向度。这就是“反映”。就它

〔2〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第044页。

〔3〕 同上书,第045页。

〔4〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社2008年版,第312页。

作为“言说性”符号而言,则是说“反映—影像”等于在“说话”,即通过自己的话语将上述的“间接关系”阐明。无疑,“反映”也必然地就在其间。简言之,此时此刻的“有生命的影像”在“反映”着另一个向度上的事情。

的确,我们可以由此来理解“反映—影像”的实质,但也必须看到:这仅仅是一种反向性的说明。申言之,尽管这样可以有助于我们立即理解什么是“反映—影像”,但按照严格的逻辑要求,我们应该先阐明“反映—影像”的实质,然后再由此归结出它的征兆。所以,对于“反映—影像”的实质,我们还需结合具体的影片和“图像”再做阐释。

从具体的影片创作来看,“形式的转化(图像)”在很多的电影作者那里都已经出现,如德勒兹在霍华德·霍克斯(Howard Hawks)的影片中就已发现了这一点^[5]。但是,他更为重视的是爱森斯坦、沃纳·赫尔措格(Werner Herzog)^[6]、黑泽明和沟口健二(Kenji Mizoguchi)、卓别林等人影片中的情况。

首先,在爱森斯坦的电影中出现的“形式的转化”,表现为“两种形式之间的转化”。用德勒兹的话说就是:爱森斯坦创造了一种“能够从 SAS'(大形式)演变到 ASA'(小形式)的转换形式(forme à transformation)”^[7]。如此“转换形式”不但意味着“反映—影像”的降临,而且意味着它同时是一个“牵引性图像”符号。

具体地说,爱森斯坦首先是一位钟情于“大形式”的“行动—影像”电影导演,可以说他的影片首先都是“大形式”的“行动—影像”。作为“大形式”的“行动—影像”,在辩证论者爱森斯坦那里同样是一个巨型“有机整体”,即在遵循着“感知—运动模式”而延展。这一点和格里菲斯一样。不过,和格里菲斯不同,爱森斯坦的“巨型有机体”始终还在遵循着辩证法三大规律而运转。首先是对立统一,其次是量变质变,然后是螺旋上升。应该说,这是他构想影片的基本理念。

与此相关,爱森斯坦构想影片总是注重两个方面:第一,因果关系;第

[5] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 291、312 页。

[6] 又译为“韦纳·荷索”。

[7] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 316 页。

二,质变瞬间^[8]。从因果关系的角度说,爱森斯坦很讲究“情境”对“行动”的孕育、孵化,即“情境”酝酿“行动”。换言之,他讲究将“行动”爆发的原因归于“情境”的酝酿。正是这一点,决定了他的影片属于“大形式”的“行动—影像”。从“质变瞬间”来看,爱森斯坦则讲究对它作独特的处理。所谓“质变瞬间”,在他的影片中就是“重点瞬间”、“触情瞬间”;既是“行动”爆发的瞬间,也是“情境”发生聚变的瞬间。然而,关键在于爱森斯坦在此往往不会给出“情境”酝酿的“相应行动”,也不会给出“行动”揭示的“相应情境”。就“情境”来说,他给出的是“先行情境”^[9];就“行动”来看,他给出的是“预兆行动”。如此一来,在“情境”和“行动”之间,就必然会出现一个“第三者”。如德勒兹所说:“在情境与行动之间,行动与情境之间,直接的关系已不复存在。这就是说,在两个影像之间,或者两个影像要素之间,介入了一个第三者,它确保着形式的转化。”^[10]质言之,对如此的“第三者”的设想至关重要,因为正是它确保着“形式的转化”:“大形式”转化为“小形式”和“小形式”转化为“大形式”,同时也意味着“反映—影像”的降临。

具体地阐明这一点,我们需要具体分析爱森斯坦使用的两种重要手法:“戏剧性表象(représentation théâtrale)”与“造型性表象(représentation plastique)”^[11]。

所谓“戏剧性表象”手法,指的是不让相应于“情境”的“行动”直接发生,而是用一个“预兆行动”取而代之。例如,在《战舰波将金号》中那个在厨房操作间洗餐具的水手摔盘子的动作,就是一个这样的“预兆行动”,它预示着水手们暴动的“行动”将会发生。这样的话,就会出现如下境况:“情境”通过一个“预兆行动”昭示着一个“未来行动(相应行动)”。换言之,在此发生的不是“S(情境)→A(行动)”,而是“S(情境)→A'(预

[8] 爱森斯坦构造影片,讲究“黄金分割(section d'or)”法则;如此的“质变瞬间”,也就是“性质跃升”瞬间,从影片结构上看基本上都在“黄金分割点”上。

[9] 所谓“先行情境”,意思是它仅仅是一个包含于更为广褒的情境之中的“情境”。相应地,对于下面的“预兆行动”,德勒兹称为“虚构性行动”,意思是预示着“相应行动”即将到来的“行动”。见吉尔·德勒兹:《シネマ1 * 運動イメージ》,财津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社2008年版,第318页。

[10] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,财津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社2008年版,第319页。

[11] 同上书,第316—319页。

兆行动)”。其中的 A'只是“未来行动(A)”的“迹象”,发挥着指向“未来行动(A)”的“向量”作用。于是,“行动—影像”的“小形式”通过“戏剧性表象”渗透到“大形式”之中,构成了“大形式”向“小形式”的转化。

所谓“造型性表象”手法,指的是让“行动(A)”揭示一个“情境(S)”,但这仅仅是一个“先行情境”,接着便会有包含着这个“先行情境”的更为广褒的“情境(S')”来临。典型的例子便是《总路线》(*La ligne générale*)中“脱脂机”景象。第一滴牛奶滴出(S),到牛奶如注(S'),再到泉涌(S'')等等,最后是天文性的“数字(S°)”景象。后一个“情境”总是包含着前一个“情境”。相对于后一个“情境”,前一个“情境”即“先行情境”。这种局面意味着在此发生的不再是“行动”直接揭示一个“相应情境”,而是“行动”启动“情境”的扩增。换言之,在此发生的不再是“A(行动)→S(情境)”,而是“A(行动)→S(先行情境)→S'(广褒情境)”。其中,“S'(广褒情境)”发挥的便是对“S(先行情境)”的涵括作用。于是,“行动—影像”的“大形式”通过如此“造型性表象”得以切入“小形式”之中,由此“小形式”向“大形式”的转化。

总的来说,在爱森斯坦那里,“情境”和“行动”之间,或者反过来说“行动”与“情境”之间,总会有一个“第三者”,导致两者之间不再直接互动。换言之,“情境”是在通过“预兆行动”昭示着“未来行动”,而“行动”则是在通过“先行情境”投射着“更为广褒的情境”^[12]。也就是说,“在第一种(戏剧性表象)情况中,情境引发一个行动,但却已指示着与此行动之影像不同的别的影像。在第二种(造型性表象)情况中,行动标示一个情境,但却也已指示着与此情境之影像不同的别的影像”^[13]。在此,我们强调:如此的“昭示”、“投射”、“指示”等等,无疑都意味着“反映”。就“戏剧性表象”的情况看,是“预兆行动”反映着“未来行动”;就“造型性表象”的情况说,则是“先行情境”反映着“更为广褒的情境”。无论是哪种情况,皆通过一个作为“第三者”的影像“反映”着别的影像。从这个“作为第三者的影像”本身看,这已不同于普通意义上的“行动—影像”。准确地说,此刻的“有生命的影像”在突出自身的“反映”向度,已化身为“反映—影像”。

[12] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、齋藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第318页。

[13] 同上书,第318—319页。

由此可知,“反映—影像”必然会发散出一种“牵引”的征兆,即它必定会作为一个“牵引性图像”符号而现身。爱森斯坦之所以创造上述大小形式之间转化的“变换形式”,看重的就是如此的“牵引”价值。他的“引力蒙太奇”思想,所讲述的正是如此的“牵引”。这一思想的经典图式,就是上述我们已例举过的《总路线》中的“脱脂机景象”。从第一滴牛奶滴出,到最后标示牛奶产量的天文数字,可以明显地看到这是一个升腾、高涨的过程。让这个过程凸现出来,便是这组影像之“配置(蒙太奇)”的核心目的:通过一个影像,将更为有力的影像“牵引”出来。从“情境”角度说,“第一滴牛奶”就是第一个“牵引性图像”,此后的影像依然,甚至连最后“天文数字”的影像也是如此。它们的作用都不在于自身,而在于通过自身将吸引力更强的影像予以昭示,或者说将影像的吸引力不断地牵引到更高、更强的层级。同样,从“行动”的角度出发,我们也能够看到如此的牵引作用。例如,在《战舰波将金号》中“水手摔盘子”的影像就是如此。这个“行动”意义并不在于自身,而在于通过这个“行动”,昭示着即将发生的“起义行动”。显然,如此的操作,无论是从“情境”看,还是从“行动”谈,涉及到的都是一个“第三者”,是它在发挥着“牵引”作用。因此,我们认为,在爱森斯坦那里,有一个“第三者”介入到了“情境”与“行动”之间,从而创造了大小形式之间转化之“变形形式”。进而,“有生命的影像”由如此“图像(形式转换)”,转化为一种“牵引性图像”,化身为“反映—影像”。换言之,它此刻散发出“牵引”的征兆,得以作为一个“牵引性图像”符号而现身。

同理,“反映—影像”也可以作为一个“逆转性图像”符号而现身,只要它作为“第三者”发挥出将“情境”或者“行动”引导到“逆反的向度”即可。这便是诸如“逆境”转向“顺境”的“先行情境”,以及“正面行动”转向“负面行动”的“预兆行动”之类的影像所呈现出来的情况。

最后,我们还需强调:爱森斯坦通过一个“第三者”使得“情境”与“行动”之间呈现出某种间接相应,已属于对“行动—影像”的挑战和超越。从挑战的角度说,在这种影像中出现的“情境”和“行动”之间间接互动,已属于两者之间之关联发生断裂的预兆。从超越的角度看,此时的影像已经转化为“反映—影像”,而展现着脱离“行动—影像”的迹象。在此意义上,爱森斯坦无疑地是在对“行动—影像”进行极限性开发,开启着将之推向极限的维度。

不过,这一点在爱森斯坦那里还是初步的。即使作为“反映—影像”,“有生命的影像”依然保持着“行动—影像”的身份。相对而言,在“行动—影像”之内而又倾向于脱离“行动—影像”的电影作者,更为明显的是赫尔措格。因为在他的影片中,大小形式自身的变异,已经逼近了“行动—影像”的极限。

赫尔措格没有表现出自身对“行动—影像”的何种形式有所偏爱,他的影片既有“大形式”的“行动—影像”的影片,也有“小形式”的“行动—影像”的影片。可是,不论是“大形式”还是“小形式”,在他那里都出现了非常有趣的变异,构成了“崇高化的大形式”和“衰微化的小形式”。其原创性的核心就在于赫尔措格对“行动”的特别处理:异常狂暴与极端衰微。

首先,让我们看“崇高化的大形式”。如前所述,“行动—影像”的“大形式”的根本性特色在于“情境”酝酿“行动”。但在赫尔措格“大形式”的影片中,“情境”是一个不可限度的环境,人物则是置身于此环境中一个不可限度的人物,他构想着与此环境同等程度的“超级行动”,表现为由超级幻想家头脑产生的、“情境”无法掌控的狂暴企图性“行动”^[14]。简言之,的确是“情境”酝酿出了“行动”,但如此“行动”却是一个“崇高行动(action sublime)”、一个不服从“情境”掌控的“行动”。承载如此“行动”的人物表现为一个充满奇幻思想的、背叛一切、颠覆一切的“英雄”。由此,“行动—影像”的“大形式”被“崇高化”,成为“崇高化的大形式”。

例如,赫尔措格的著名影片《天谴》(*Aguirre, der Zorn Gottes*)就是如此。该影片讲述的是在浩瀚的荒蛮世界(原始山区、热带雨林)中,一支探险队探寻传说中的黄金国的故事。其中,主人公阿奇雷(Aguirre)的“行动”便属于一种不服从“情境”控制,或者说“情境”控制不了的“崇高行动”:要创建一个奠基于父女乱伦之上的、血统纯正的帝国^[15]。为此,他根本不去理会环境条件是否允许,而只是一往无前地去追求自己的目标。因此,他成为一个彻底的“背叛者”,做出了一连串“背叛一切”的惊人举动。就这些举动看,它们都是“崇高行动”的组成部分或说相关环节。根本地看,如此的“崇高行动”固然和“情境”的孕育有关,但是更和

[14] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 322 页。

[15] 同上。

阿奇雷的大脑有关；甚至可以说那就是他的幻想的结果，根本不服从于“情境”的掌控。

因此，如此的“行动”会展现出某种强悍的“精神”，或者说“行动”本身便是这种“强悍精神”的结果。质言之，这是一股“强悍精神”通过“行动”彰显出来、并与“情境”在疯狂对峙，一种无所畏惧的“强悍精神”和荒蛮的“大自然”之间让人无法想象的剧烈博弈。在这种剧烈博弈中，同时并存着两个向度：“拥有行动之精神的人在大自然之中无限地扩张的幻觉向度和大自然以让自身对立立于拥有如此精神的人的界线而面对此人的催眠向度。”^[16]通俗地说，一方面是体现于人“行动”的“精神”在“大自然（情境）”中无限扩张，“穿透不可穿透者、穿越不可穿越者”^[17]，由此构成了“精神”的“幻觉向度”；另一方面，“大自然（情境）”决不会允许这样的“精神”毫无限制地肆意妄为，它始终在以某个底线来围困、“催眠”精神，由此构成对“精神”的“催眠向度”。这两个向度相互依存并相互博弈。正是“催眠向度”注定了精神的无限扩张只能是“幻觉”，也正是如此的“幻觉”才使得“催眠向度”成立、呈现。于是，上述对峙、博弈表现为“精神”要穿透着不可穿透的“大自然（环境）”，“大自然”则在围猎着疯狂幻想的“精神”。既然是一种幻想性精神，那么它的“崇高行动”，或者说颠覆一切的“英雄行为”注定会失败。《天谴》的最后结局就是如此。除此之外，赫尔措格的影片《费兹卡拉多》（*Fizcarraldo*）也是如此。主人公的“英雄行为”或者说“崇高行动”表现为将一艘巨船运过绝岭山峰，但结局却是他指挥一个平庸的乐团为一群平庸的观众和一头猪表演^[18]。

显然，在此出现的已不再是通常意义上的“大形式”的“行动—影像”。的确，“情境”和“行动”之间不再符合“S→A”通式，如此的“行动”是一种根本不服从“情境”掌控的“崇高行动”，它在不顾一切、颠覆一切地挑战“情境”，试图建构崭新的“情境”。这一点在整个影片中异常明

[16] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 322 页。

[17] 同上。

[18] 同上书，第 322、324 页。

确、凸现,构成了影片的“视觉性主题”(*motif visuel*)^[19]。

要之,“情境”与“行动”之间不再有直接关系,其中的核心是那股“精神”在狂野地展现,呈现。“行动”诞生于它,“情境”要催眠它。一切都在围绕着它而展开。于是,“行动—影像”的直接互动被超越,“有生命的影像”展现为“反映—影像”,即所有的一切都是这股“精神”的“反映”。

但是,在赫尔措格电影中,并非只有“视觉性主题”,同时还存在着“音乐性主题”(*motif musicaux*)^[20]。前者指的是展现性、视觉性,后者指的是感触性、触觉性(*tactile*)^[21]。在赫尔措格“崇高化的大形式”的“行动—影像”中,“视觉性主题”作为主人公发起“行动”的主题,表现的非常强劲且明确化,但“音乐性主题”也未消逝,而是显得不够强劲而已。它只有在“崇高行动”失败之际才得以展示,无可奈何的主人公在无能为力之际才展现着自身的“感触”。这就是《天谴》的主人公在最后所展现出来的:面对一种“死亡之境”,尽管他还在坚持,但已开始展现出某种无可奈何的“感触”。相反,在“衰微化的小形式”的“行动—影像”之中,如此的“音乐性主题”则非常强劲,“视觉性主题”反而变得非常虚弱。

为此,接下来让我们看“衰微化的小形式”。如果说“情境”酝酿“行动”标志着“大形式”的“行动—影像”的特色,那么“小形式”的“行动—影像”的特色则在于“行动”探索、揭示“情境”。有趣的是在赫尔措格的影片中,“行动”对“情境”进行探索、揭示显得极端地衰弱,几乎就等同于感触。通俗地说,发起“行动”的人物极端地衰微,表现得根本无力改变“情境”。如果说赫尔措格的“大形式”影片的人物是一个“英雄”的话,那么他的“小形式”影片的人物则是一个“废人”。典型的例片有《卡斯帕·

[19] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 321 页。日译本将“主题(motif)”译作“动机”,在法语中,“motif”的确有“动机”的意思,但也有“主题”的意思。参照英文本和中文本,我们取“主题”这个译法。但需要说明,在此,它指的是片中人物之展开“行动”的目的。

[20] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 321 页。

[21] “视觉性主题”和“音乐性主题”之间的分别,我们认为就是在德勒兹谈论绘画之际的“视觉性”和“触觉性”的差别(参见吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社 2007 年版,第 153—158 页)。在这里,德勒兹想要说的是在“崇高化的大形式”中,主人公发起的“行动”,动机、目的都是明确的,确定性的,因此是视觉的,而在“衰微化的小形式”中,如此的“行动”的目的则显得很不稳定,没有什么确定性,因此是触觉的。“视觉性”和“音乐性”的区别就在于前者因为确定而可视,后者则因为非确定性而只能“感触”。

豪瑟》(Kaspar Hauser)、《布鲁诺的美国之旅》(Stroszek)、《沃泽克》(Woyzeck)等。其中的主人公都是极度衰弱的人,面对自身的处境,显得毫无应对能力。

对此,我们先看《布鲁诺的美国之旅》中的情况。该影片讲述的是布鲁诺在德国无法生存,而到美国寻求生存的故事。就这个人物来讲,完全可以说他就是生活中的一个“废物”。在德国期间,备受欺负却毫无反抗能力。从德国跑到美国之后,面对在美国的“情境”,他依然是无能为力。他在生活中不停地奔波、“行动”,但都以失败而告终,而无法造成对“情境”的任何改变。在《沃泽克》中同样是如此。主人公沃泽克同样是一个“废人(下等兵)”,面对军官的训斥、面对他人的嘲弄、面对妻子与他人通奸等等,一句话,面对自己的生活处境对他的压迫,没有任何回应能力。

从“视觉性主题”说,作为“废人”的主人公,几乎无法对自身的生活处境,即“情境”有任何作用。换言之,他根本无法揭示出可视性的“新情境”。但是,从“音乐性主题”的角度说,却正是如此衰弱的“行动”,却不停息地表达着人物的“感触”,感触着自身无法改变、疯狂地围困、剥夺自身的“情境”的力量。正是在不断地衰弱、退化的“行动”对“情境”的感触中,“音乐性主题”,即“感触的主题”异常凸现。简言之,影片的主人公几乎只是在“感触”,时时刻刻都在“感触”着一种强悍的“情境”压力。此类人物的吸引力就在于其置身于“感触”之中所发散出来的一股强悍的“感触本身”的力量,或者说“感触”就是主人公所呈现给我们的唯一主题。当然,“视觉性主题”的确也没有消失,它作为一种相反的力量,在某些时刻也会升起。在《沃泽克》一片中,主人公沃泽克在树林里、黑池塘旁边等,顿然感受到的都是这种“力量”的升腾。它的呈现,便是主人公突然间暴戾地杀死了自己不忠的妻子。只是,在整个影片中,这股力量显得极端地衰弱。

在此意义上,我们可以说赫尔措格的这些影片是“小形式”的“行动—影像”,但必须承认这已经不再是通常意义上的“小形式”,已经不再符合“A→S”通式。因为“行动”只是在“感触”而非探索、揭示“新情境”,几乎谈不上改造“情境”。由此,“小形式”转化为“衰微化的小形式”。与此同时,“情境”和“行动”之间同样不再有直接关系。其中的核心依然是一股“精神”:即时刻震荡于主人公内心世界的两股力量的缠斗。如果说在赫尔措格的“大形式”的影片中流淌的是一股展现于外的“狂暴精神”

的话,那么在他的“小形式”的影片中同样暴烈的精神则是蕴涵于内。一切都在围绕如此“精神”的表达。因此,“行动—影像”的二元同时被超越,它们同时成了作为中介的“第三者”,它们的呈现都不是局限于“自身”,而是要居间地引出别的东西。由此,“有生命的影像”转化为“反映—影像”,“反映”着主人公之内在世界的“精神”。

要之,赫尔措格的影片,无论是“大形式”的“行动—影像”还是“小形式”的“行动—影像”都已不再是通常的样态,而是极端特别的样态。就“情境”和“行动”来看,一种形态是极端疯狂的“崇高行动”与“情境”之间的极限性对峙,另一种形态则是极端无力的“衰弱行动”在“情境”中极限性地挣扎。无论是“情境”还是“行动”都不是在凸现两者的直接关联,而是在居间地凸现一种“精神”。由此,作为影片的“有生命的影像”化身为“反映—影像”,赫尔措格构造的“崇高化的大形式”和“衰微性的小形式”作为“逆转性图像”,便表达着此时的“反映—影像”所发散出的“逆转”征兆。

之所以这么说,是因为在如此的“变形形式(图像)”之内都包含着“精神”的大与小的“逆转”。从“崇高化的大形式”来看,作为“视觉性主题”的“精神”在无限地扩展中总是归于“失败”,即由大到小的“逆转”。就“衰微性的小形式”来说,作为“音乐性主题”的“精神”在无尽的压抑中总会最终爆发,则是由小到大的“逆转”^[22]。由此而言,“反映—影像”在此是一种“逆转性图像”符号。

进而,在赫尔措格的影片中,“情境”与“行动”不但表现出了不再直接相应的形态,而且还表现着某种“断裂”的趋势。一方面是“崇高行动”趋向于不再来源“情境”的酝酿,让“情境”无法控制的特性。另一方面是“衰微行动”面对“情境”变得无能为力。当我们将“行动—影像”理解为“情境—行动”之整体之际,我们会发现:赫尔措格给出的这个“有机整体”,几乎是“内部裂解”的整体。尽管两者并未真的裂解(“行动”再狂暴,也没有最终突破“情境”,再衰微,最终也还是能够“行动”)。由此,我们说,这是一种对“行动—影像”的极限开掘。赫尔措格已跨越爱森斯坦让“情境”与“行动”间接相应的阶段,且已逼近于“行动—影像”得以成立

[22] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 324、325 页。

的极限。

不过,在此我们的重点在于“反映—影像”。因此,我们需要明确:“反映—影像”就诞生于“行动—影像”之中,诞生于“情境”与“行动”不再直接互动之际。我们说它超越了“行动—影像”,只是从“局部”、“暂时”的角度来说的。即“局部”、“暂时”的情况看,它超越了“行动—影像”,但并未将“行动—影像”彻底摧毁而超越而出。相反,它保留着“行动—影像”,尽管它已经预示着“行动—影像”的危机。

根本地说,从构成性的角度看,“反映—影像”发散着两种征兆:“牵引性图像”征兆和“逆转性图像”征兆,它本身便是“牵引性图像”符号和“逆转性图像”符号。由此,“反映—影像”表达着“行动—影像”的形式转化。然而,我们还需明白:除了构成性之外,我们还需要关注它的生成性。在此层面上,“反映—影像”会发散着“言说性”征兆,此时它便作为“言说性”符号。严格说来,在上述构成性层面上,如此的生成性同时都在运作、呈现。只是,阐述这种“言说性”符号,德勒兹重点分析了东方的两大电影作者——黑泽明和沟口健二——的影片。

二、“反映—影像”:言说

讨论“反映—影像”的“言说性”征兆时,德勒兹较为详细地分析了黑泽明和沟口健二。应该说,他们和赫尔措格一样,同样在从事着对“行动—影像”的极限性探索,并且在这样的探索中同样逼近了“行动—影像”的界线,预示着“行动—影像”的危机。只是,他们的行为及其结果与爱森斯坦和赫尔措格有别。概言之,在黑泽明那里,出现了“原地扩张的大形式”;在沟口健二那里,则出现了“向内深凿的小形式”^[23]。正是在如此的“图像”中,我们看到了“反映—影像”的生成性征兆:“言说性”。

只是,我们需要说明:这里的所谓“言说”,并非我们日常所理解的用语言讲话,而是展示、展现之类的意思。按照德勒兹的理解,“言说”指的是“情境”或“行动”在“言说”,并且它和“言说自身”是否“在言语活动之中实现”这个问题没有关系^[24]。在这个意义上,我们将会看到在黑泽明

[23] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 335 页。

[24] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 045 页。

和沟口健二的电影中,“情境”和“行动”都在“言说”着一个来自世界最深处的问題,或者说宇宙永恒的秘密。

先说黑泽明。简言之,黑泽明的影片始终是一个“情境—行动”的整体、一个具有自身生息的“有机体”。换言之,影片始终遵循着“情境”酝酿“行动”,即“S-A 通式”。因此,黑泽明的电影空间,始终是一个巨大的“生息空间”。不过,仅此并不能说明黑泽明的独到之处,因为西方好多杰出的电影作者都是如此。黑泽明的独创性表现在对“情境”的开发、拓展上。质言之,“情境”在他那里是一个被放大、被拓展的“情境”。它本身总在包含着—个不可破解的“问题”。换言之,黑泽明影片的“情境”本身自始至终都在持续不断地展示着一团“永恒的迷雾”,即一个“永恒问题”。

关于“情境”与“问题”,我们需要做一点说明。一般来说,凡是“大形式”之“行动—影像”的影片,“情境”总是会包含一个需要主人公通过“行动”而解决的“问题”。所谓“情境”氤氲主角,酝酿“行动”,本身就意味着它必须将一个问题推到了“行动者”面前,否则就不可能酝酿出“行动”。例如,格里菲斯《—个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*)的“情境”所包含的问题就是黑奴对美国的威胁问题。在最近的美国影片《2012》的“情境”中,则是人类的空前灾难问题。正是因为如此的“问题”存在,才需要主人公的“行动”;正是需要解决如此的“问题”,“行动”才会发生,影片才会持续。但需要强调:诸如此类的“问题”,都是一些“有解”的问题。主人公总是能够找到解决“问题”的办法,尽管需要经过相当长时间的艰辛磨砺。然而,在黑泽明的影片中却并非如此。的确,他的影片中的“情境”也包含着—个“问题”,但这个“问题”对主人公来说是一个“无解”的“问题”。主人公不可能知道解决这个“问题”的关键之所在,或者不可能找到解决“问题”的相应“行动”。于是,一种窘境出现:“行动”必须解决“问题”,但“问题”却不可解决。

具体来说,有以下几种不同的情况。第一,对于影片来说,“有必要完美地标明的主题,并不单单是情境的主题,而且也是疑问的主题。此疑问是藏匿在情境之中、为情境所包含的疑问,是主人公为了能够行动、为了

能够回应情境而必须探明的问题”^[25]。换言之,“情境”和“疑问(问题)”相比,“问题”的“强度”更为突出,强度更大,且“情境”并不将之充分地暴露。影片的“主题”不仅关涉着“情境”,更关涉着“问题”。这正是黑泽明独创性的表现:“超越情境而直面问题,主题已不是处于情境的主题之列,而是升腾至问题主题之列。”^[26]这意味着“行动”不仅是对“情境”的回应,更是对“问题”的“应答”^[27]。正是据此,黑泽明区别于西方杰出的电影作者,发明了一种“原地扩张的大形式”。申言之,如此“问题”在“情境”中深藏着,“情境”本身没有将它的关键之所在呈现出来。因此,为了“行动”,主人公就必须首先探明这个“问题”。无论情势多么危机,都必须首先明确“问题”本身。不然的话,就无法做出相应的“行动”,或者说做出的“行动”毫无意义。如果只满足于相信自己已经把握了“情境”但没有切中“问题”便急于“行动”的话,那么这样的主人公就只能走向失败。例如,在《蜘蛛巢城》(*Kumonosujo*)中就是如此。主人公麦克白相信自己已经把握了“情境”,于是便付诸“行动”。然而,他其实根本没有理解“问题”的关键之所在,因此最终他会受困于蜘蛛网中而不得脱身^[28]。尤其需要注意:在这部影片中,“问题”的秘密,只有女巫师知道,麦克白则不可能知道。这便是影片主人公的“窘境”。

第二,“主人公确信已充分地掌握了情境的主题,甚至要由此归结一切,但当他突然发觉了、理解了隐藏的问题时,会随即改变自己的决定。”^[29]例如《红胡子》(*Akahige*)中红胡子(医生)的助手兼学生就是如此。面对疯子及其病情,他认为自己老师的方法不科学,因循守旧。他确信自己已经科学地理解了病情,于是便离开了老师。可是,当他遇到了一个疯子之后,从此人的怨言中领悟到此类人的“问题”根本就不是一个可以用科学解决的问题,而是一个“无解”的问题。此时,他顿然醒悟:自己的老师早就知道了“问题”之所在,老师的行医行为尽管不科学,但却恰恰是对如此无解问题的积极探索。于是,他改变了自己的决定,终止了自

[25] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第330页。

[26] 同上。

[27] 同上。

[28] 同上书,第331页。

[29] 同上。

己的“行动”，回到了老师身边^[30]。这里同样有一个窘境：面对一个“无解”的“问题”，但又必须不断地“行动”、探索。

第三，“所有的主题必须浸透主人公，但如此的浸透与其说是指示情境，不如说是指示问题，……这不是为了生产一个仅以突发性行动来应答的情境的浸透，而是为了生产一个经深思熟虑方可获得的应答行动所必须的问题的浸透。”^[31]换句话说，看上去是“情境”在浸透人物，其实是“问题”在浸透人物。例如《影子武士》(Kagemusha)即是如此。其中的替身为了能够摆出主公的姿态，必须接受主公生活处境的浸透，沉浸在属于主公的多样化的情境中。这里的多样化情境，指的就是上述“所有的主题”。其中包括在主公的太太、孩子面前怎样表现，和主公的坐骑怎么相处等等。要扮演好主公，替身必须解决诸如此类的所有问题。但是，他如此地沉浸在这一切之中，并不是为了明白该怎样和主公的太太、孩子以及坐骑等相处，而是要寻找完美地扮演主公的秘诀。如此的秘诀，便是这里的关键“问题”。根本地说，为了找到那个深思熟虑的答案、做好主公的替身，他必须接受这个“根本性的问题”的浸透。因此，这里根本不是“情境”在浸透人物，而是“问题”在浸透人物。然而，无论如何，这个替身都无法知道“问题”的真正答案，因为那个“秘诀”只有主公一人知晓（疾如风、静如林、炎如火，不动如山）。换言之，对于替身来说，如此的“秘诀”是一个“永恒的秘密”。于是，替身就只能置身于一个窘境之中：必须做出主公的姿态，但他又不可能知道究竟怎样才能够作出这样的姿态。相对于那个“永恒的秘密”，他永远只能作为此秘密的一个“影子”而存在^[32]。

第四，主人公直接面对的是“死亡”。面对“死亡”的将临，什么才是真正的幸福？怎样才能幸福地生存？这是《生之欲》(Ikiru)的主人公所必须面对的“问题”。可以说这同样是一个“永恒的问题”，一个根本性的“问题”。然而，这部影片的确给出了一个“真正的答案”。

具体地说，当主人公得知自己将在不久死去时，为了幸福地度过余生，他展开了一系列行动，对此问题进行追索，如饮酒、出入于风月场所

[30] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津 理、斎藤 範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 331—332 页。

[31] 同上书，第 332 页。

[32] 同上书，第 332—333 页。

等。然而所有这些都无法解决上述问题。最终,他从一个女孩那里看到了问题的关键:“要做些什么”。于是,他重新拾起被搁置已久的公园建设计划,并在死亡之前竭尽全力落实,促成公园落成。面对这样的行为,人们一般会理解为影片在宣扬一种价值观:在面对“死亡”之际,为他人的利益做出自己的有益贡献才是真正的幸福。但德勒兹认为更为重要的是:通过这样的行为,死到临头的“人”化身为“公园”而获得了“生命”的延续^[33]。换言之,“生成”(becoming)为“非人”,才是这一“问题”的唯一正确答案。就这部影片看,依然可以说主人公深陷一种窘境,在必然走向死亡中获得重生。然而,他却真的找到了答案:生成“公园”,即“非人”^[34]。

综上所述,黑泽明给出的“问题”都是带有“永恒性”的问题。他的电影空间、“情境”,就是一个永恒性的“问题空间”、“窘境空间”,终生围困影片主人公的“蜘蛛网”。因此,德勒兹说“在黑泽明式的空间中,任何逃脱都是不可能的。”^[35]《蜘蛛巢城》中的麦克白只能在蜘蛛网中受困而死,《红胡子》中的医生助手和《影子武士》中的替身只能永远地受困于“问题”之中。《生之欲》中的主人公倒是实现了真正意义上的“逃逸”,但却是化身为“公园”,而不再作为有机体的“人”。德勒兹说:“这部作品是在通过情境,对问题及其主题刨根问底。并且,答案只能发现于如此的持续探索中。”^[36]这一答案,便是朝向“公园(非人)”的“生成”,借此人得以和“生息一空间”融为一体,获得永生。这才是“真正的幸福”之所在。

进而,影片中主人公的境况,不过是作为整个影片的“行动—影像”境况的表达途径。当我们将整部影片视为一个“有生命的影像”之际,我们需要强调:第一,它作为一个“行动—影像”,便是一个“有机体”。影片向我们展示的便是这个“有机体”在“永恒性问题”之中的挣扎、探索和逃逸。第二,影像和“问题”同时发生了异样的转化:一方面,此时的“行

[33] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 334—335 页。

[34] 如此的“生成为非人”,类似于中国古典哲学所谓的归于自然、归于造化而获得长生不老这样的意思,也有似乎佛家所说的“六道轮回”的意思。我们认为这是一个有趣的话题,值得深入地研究。只是,这只能是另一个研究专题的事,在此我们无法展开。

[35] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 331 页。

[36] 同上书,第 334 页。

动—影像”已是“思考图像”^[37]。因为所谓的“挣扎、探索”，表达的便是面对“问题”的“思考”。所谓的“逃逸”，表达的则是面对“问题”的唯一答案：随同“时间”一道向着“他者（autre）”生成，从而与“时间”融为一体，获得永生。换言之，逃脱“有机体”的局限。另一方面，此时的“问题”则是世界最深处的“问题主题”，它超越了现实性“情境”的所有主题^[38]。之所以这样说，是因为对于宇宙间的一切“有机体”来说，总有一个根本性的“窘境”自始至终与之如影随形：在走向“死亡”中“生存”。逃脱如此“窘境”的唯一途径，便是“生成”为“他者”。显然，这已是哲学层面上的事。正是据此，德勒兹才将黑泽明称为“形而上学家”^[39]。

根本地说，黑泽明在影片植入的“问题”，决非那种通俗意义上的人道主义之类的问题，而是宇宙自身之最深处的“永恒性问题”。如此的“问题”凸现出来，造成的便是“行动—影像”的二元不再有直接关系。同在“有机体”的层面上，“情境”和“行动”总是无法直接相应。由此，作为“行动—影像”的“有生命的影像”化身为“反映—影像”，同时也彰显着它的“生成性”征兆：无论是“情境”还是“行动”，都在无止无休地“言说”。准确地说，这是一个漫无边际的“问题世界”，或者说就是“生命（时间）”在通过影像持续地自我言说、自我展现。“反映—影像”在此即一个“言说性”符号。

与此同时，“情境”与“行动”的不相应，也意味着“S-A-S'”的循环通式趋于无法运转：“行动”无法相应地回应“情境”的挑战，而只能趋向于“生成他者”。这意味着“行动—影像”已经濒临于自身的界线。如德勒兹所说：“行动—影像”已逼近“困窘的世界的升腾破坏了大循环，显露着作为混沌的离散现实时刻”^[40]。其中“作为混沌的离散现实”，便是“行动—影像”始终需要面对的“永恒性问题”之现实。“困窘的世界”则是影片中以“残酷现实景象”作为表达形式的“永恒性问题”之世界。

至此，我们可以说，黑泽明创造了一个“原地扩张的大形式”，并从

[37] “思考图像”的现身，应该说已经意味着“思考—影像”的降临。关于“思考—影像”，我们将在本研究的最后一部分详细地阐述。这里，面对“思考图像”，读者仅从日常性的“思考”来理解即可。

[38] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版局 2008 年版，第 332 页。

[39] 同上书，第 330 页。

[40] 同上书，第 340 页。

“大形式”一侧逼近了“行动—影像”的极限。与此相应,沟口健二则是从“小形式”一侧面出发,通过创造“向内深凿的小形式”同样地逼近了“行动—影像”的极限。进而言之,他们共同之处在于通过将“行动—影像”转化为“反映—影像”,而让一个永恒性的“问题世界”自行“生成”、自我“言说”。只是,黑泽明的关键点在于极限地开发“情境”酝酿“行动”的“大形式”,沟口健二的关键点则在于极限地开发“行动”探索“情境”的“小形式”。

我们知道,黑泽明和沟口健二是两位齐名的电影导演。相对于黑泽明影片中的主人公总是男人这一点,沟口健二影片中的主人公总是女人。如果说黑泽明的影片在于展现男人世界的话,沟口健二的影片要呈现的则是女人世界;如果说黑泽明是要揭示无奈的男人的话,那么沟口健二要揭示的则是无奈的女人。另一方面,他们两人都是创制“行动—影像”的大师。如果说黑泽明是在致力于“大形式”的“行动—影像”的话,那么沟口健二则是在致力于“小形式”的“行动—影像”。如果说黑泽明致力于营造“生息空间”的话,那么沟口健二则是在致力于营造“向量空间(骨骼空间)”^[41]。因此,沟口健二营造影片的核心,在于连结诸多“向量”之间的“流贯线(宇宙之线)”。

然而,关键在于沟口健二通过如此的“流贯线”连接起来的诸多“向量”的探索“行动”,给出的是一个让“行动”无法再继续的“悲惨世界”。正是在这一点上,“行动”与“情境”不再有“直接关系”,由此,“行动—影像”转化为“反映—影像”,转化为如此的“悲惨世界”的持续“言说”。

进而言之,在沟口健二的电影中,我们经常能够看到的是众多的碎片性的空间被串接在一起。在此,首先需要注意的是这些空间碎片都来自“深处”,是一些隐秘性的空间碎片,而不属于平时常见的大众空间。那么这些空间碎片本身有什么关联,或者说是如何关联到一起的呢^[42]?

回答这个问题,我们需要首先阐明沟口健二电影的突出标志,即蜿蜒曲折的“波状线”(trait ridé)^[43],即将诸多相异“向量”串联起来的“流贯线(宇宙线)”。相比之下,黑泽明电影的突出标志则是一条“独特线”

[41] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 334 页。

[42] 同上书,第 335 页。

[43] 同上书,第 327 页。

(*trait unique*)^[44]。对此,我们需要稍稍展开一下,对这两个概念做一点必要的说明:首先,两者指的都不是日常意义上的某种可见的“线条”,而是构建影片的可感“线索”。换言之,正是依据这样的“线索”,电影作者调动着各式各样的手段,从事着对影像的具体“配置”。其次,无论是“波状线”还是“独特线”,它们的作用都在于让影像逃脱日常确定性的囚笼而释放出自身的某种潜在强力,即影片的吸引力。在此意义上,这两个概念所说的“线”,皆可以理解为德勒兹所谓的“逃逸线”(ligne de fuite)^[45]。申言之,如前所述,黑泽明的影片是“大形式”的“行动—影像”,必然会依循“情境”酝酿“行动”这个规则而展开。在这样的前提下,黑泽明的特色表现在对“情境”的设置。深入地说,在设置“情境”之际,黑泽明给出的是一个包含着“问题”的“情境”,并且这个“问题”还是一个“终极问题”。影片中所有的“行动”都“涵括”在此“问题”中。如果说他的影片是一个“情境—行动”之互动整体的话,那么其中互动的双方就是“问题”与“行动”。“问题”总是先行地酝酿“行动”,而“行动”则作为对这个问题的“应答”。质言之,如此“终极问题”的自行延展,就是他影片中的一条贯穿整部影片的线索,即德勒兹所谓的“独特线”。对此,我们不妨用中国化的术语称之为“气韵之线”。严格说来,凡是“大形式”之“行动—影像”,都有自己相当于“气韵之线”的“线索”,但绝非都是以如此的“终极问题”来设置的“气韵之线”。正是如此地包含着“终极问题”的“独特线”构成了黑泽明影片的线索和特色。与此不同,沟口健二的影片属于“小形式”的“行动—影像”。“行动”先行地探索“情境”是他必须遵循的基本规则。为了探明“情境”,先行的“行动”就必须不断地变化自己的方向、策略等。如此多种“行动”的不同方向,便是所谓的“向量”。所谓的“波状线”、“流贯线”,就是将这些“向量”串联起来的、贯穿整部影片的线索。不过,仅此还不能完全说明沟口健二的独创性,因为所有“小形式”的“行动—影像”的影片都会有这样一条“线索”。那么,沟口健二的独创

[44] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 327 页。

[45] 德勒兹的“逃逸线”,是他整个思想中非常重要的一个概念,其中包含着非常丰富的内涵;基本的意义便是逃脱“确定性”限制的方式和道路。据此,宇宙的生机,或者说生命的“生成”本性获得呈现。在此意义上,“逃逸线”也可以称之为“生成之线”、“生命之线”。对此有兴趣的读者可以参考《千高原》第九章中的相关论述,限于篇幅,我们不便展开。

性又在哪里呢？答案是：“空无”。

具体地说，沟口健二对“波状线”的设置，最为注重的就是释放出“空无”自身的力量。落实到具体的影像上，串联上述空间碎片的正是这种发散着自身强悍之力的“居间性的空无”。严格说来，如此的“空无”在沟口健二那里，主要表现为“空镜头”。但其中重要的是当人物脱离画框，或者摄影机离开人物之后影像发散出来的“居间性空无”的力量^[46]。例如，《雨月物语》(*Ugetsu monogatari*)中的雾气弥漫的湖面一角。

理解沟口健二，关键就在于如此的“空无”自身的力量。对此，德勒兹首先强调：如此的“空无”是在“肯定着与连续性相对立的邻接性”^[47]。所谓“连续性”突出的是空间之间的直接相关，或者说在日常现实层面上它们便是相连的，这便是确定性连接。所谓“邻接性”所讲究的则是空间之间没有这种直接相关性，看上去是两个毫无关系的空间却被毗邻地置放在一起。因此，从空间的角度说，这里肯定有着某种“碎片空间”呈现出来的异质性。的确，这里会涉及到对于空间的割裂、分离，但更为重要的是正是通过这样手段，“每个景象、每个镜头，人物或事件被推到了其自律性、在场强度的顶点。”^[48]其中，“自律性”、“在场强度”，指的便是景象、镜头、人物或事件的“内在强力”。质言之，释放出如此的“在场强度”、“自律性”，才是沟口健二最为关注的。通俗地说，重要的不是空间的“连续性”与否，而是其自身的“潜在性力量”、“内在性强度”。那么，这种“内在性强度”又是什么呢？就是“空无”的力量、“空无”的“强度”。换言之，对于沟口健二来说，重要的不是通过取消空间的“连续性”、通过凸现空间碎片之间的“邻接性”而释放出事物自身的“强度”，而是将它们“空无”的“强度”推到极限。因此，德勒兹强调：“空无变成为组构各种强度的要素，即变成为‘消逝’、变成为各种在场的内在性样态。”^[49]质言之，极限性地释放出各种现身在场的事物之“内在性样态”，极限地释放出它们的“空虚”之“强度”，便是沟口健二配置影像的核心秘密，也是他营造“波状线（流贯线）”的核心原则。之所以这么说，是因为如此的各种事物

[46] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 335 页。

[47] 同上书，第 336 页。

[48] 同上。

[49] 同上。

的“强度”有一个明确的方向,这便是“行动”之效应“固有的直落为零”^[50]。相应地,各个“行动”皆为向着这一方向无限趋近各个环节,在“确定但无限界的走向上渐渐地演进。”^[51]当如此的“演进”达到极限之际,便是沟口健二想要的“行动”无力之时。由此,标示着“行动”效果“直落为零”的“悲惨世界”的呈现。如果此刻我们将整部影片视为一个“有生命的影像”,那么我们看到的便是此影像在“死亡”来临之际的最后状态:无法忍受、无可奈何。由此,沟口健二揭发了“宇宙”,或者说“生命”本身的至深奥秘:面对自身的处境无法作出任何“有效行动”。

据此反观沟口健二的“电影空间”,我们发现:这决不是单纯的碎片化的空间断片,而是一个置身于被“流贯线”组织过程之中的空间,它不是通过日常现实的景象而直接成形,而是借助“流贯线”走向“空无”的演进而不断趋于成形^[52]。但如此朝着明确方向的演进,在具体的“走向”上并不“统一”,而是因每个碎片而变幻,由此构成了各个碎片空间的“向量”。如此一来,影片“流贯线”注定便是串联着各个碎片空间之“向量”的蜿蜒曲折的“线索”,即“波状线”。在它的贯穿之下,各个空间碎片以及其中的“行动”,朝着“空无”的极限渐渐地演进。进而言之,就在如此的“波状线”的蜿蜒曲折之中,各种自主的、向度各异的“向量”被串联在一起,构成了沟口健二影片的气脉:将异质事物作为异质事物来维持,同时又将它们连结的沟通线^[53],重要的是,如此演进所涉猎的环节是如此地纷繁,涉及到的方面是如此地多样,最终的深度是如此地深刻(达到了“空无”),简直可以说关涉到了“世界”的一切。因此,上述“流贯线”、“波状线”也被称为“宇宙之线”^[54]。换言之,作为影片气脉的“波状线(宇宙之线)”有能力串联一切。它会将房子、道路、湖泊、山林、男人、女人、欲望、痛苦、错乱、胜利和平静以及生与死全都连接起来(例如在影片

[50] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 336 页。

[51] 同上。

[52] 同上。这就像是中国水墨画家作画一般,看上去是很随意的这里来一笔,那里点一下,但这些看上去似乎没有关系的墨点笔画,实际上却是有一条看不见的线将它们连接了起来。

[53] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 338 页。

[54] 将如此的“流贯线”称为“宇宙之线”,我们认为主要是从它的“深刻性”上来说的,即“流贯线”已经达到了“宇宙”、“生命”的最深处。

《杨贵妃》[*Yokichi*]中,“流贯线”便将老迈的皇帝和已逝的皇妃紧紧连结在一起^[55]。在此意义上,电影的空间变得浩淼无边^[56]。

就影片而言,如此的“流贯线(波状线、宇宙之线)”,在沟口健二的《新平家物语》(*Shin heikemonogatari*)中达到了登峰造极的呈现。

根本地说,正是从如此的“流贯线”出发,我们得以看到沟口健二的形而上学的思考:对“确定性”的“社会结构”的批判。其中的核心,就在于如此的“流贯线”所拥有的,让“行动”效果“直落为零”的“明确方向”,或者说由此散发出强悍的“空无”之力。详言之,沟口健二的电影是“女性电影”。就像前面我们曾经谈到的那样,他的影片的主角是清一色的女性(主要是日本的“艺妓”)。呈现出“空无”之强力的“流贯线”,正是通过她们的“行动”而成立的。就像德勒兹所说的那样:在沟口健二那里,“没有不通过,或者说没有不源自女人的流贯线(宇宙之线),但社会结构却将女人置于压抑状态,常常置于潜在的或者明确的卖淫状态。流贯线是女性的(形而上学),但社会结构却是卖淫(社会学)”^[57]。显然,这里存在着一种“形而上学”和“社会学”之间的“对立”^[58]:“流贯线”与“社会结构”之间的对立。这种对立,形成于日式的房间或日式的空间之中,凝结于沟口健二的电影主角身上而体现为“女性”和“妓女”的对立。换言之,“女性”标显的是这些女人自身能够和万物接通的“强度”,“流贯线”,而“妓女”标显的则是“社会结构”对她们身份的规定。当“流贯线”呈现出“行动”的“直落为零”,呈现出“空无”之际,同时呈现的就是:在“社会结构”的专制面前,“女性”自身繁生万物的“生命力”被无情地灭绝。例如,在《残菊物语》(*Zangiku monogatari*)中,女主角将一个男人推上了本属自身的“流贯线”,从而使他成为一名著名演员。但是此后,女主角清楚地意识到这个男人的成功必然地会将这条沟通着他们二人的

[55] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 338 页。

[56] 在这里,德勒兹顺便地再次强调了“行动—影像”的“小形式”所呈现的电影空间,绝非一定小于“大形式”所呈现的电影空间。参见ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 337 页。

[57] 同上书,第 339 页。

[58] 同上。

“流贯线”击碎,她自己则只能孤独地死去^[59]。《西鹤一代女》(Saikaku ichidai onna)更是如此,那条沟通着母子的“流贯线”被侍卫无情地截断,留给了这个女人的只能是一个困窘、悲惨的世界^[60]。质言之,当充满活力之“流贯线”的延伸被截断、呈现出“空无”之际,“社会结构”的霸权性也同时获得了揭露。原来,“社会结构”竟然是在阻断充满活力的“流贯线”,灭绝贯穿宇宙的勃勃生机。这便是沟口健二通过自己的影片对日本社会的批判。

要之,当“流贯线”走入“空无”,当那个“悲惨世界”现身之际,便是影片中作为主人公的女人陷入“无可奈何”之时。在这个世界中,她无论怎样“行动”都不会再产生任何意义。这意味着在“情境”与“行动”的互动关系,已经走到了濒临“断裂”的界线。准确地说,在两者之间不可能再有“直接关系”。由此,作为“行动—影像”的“有生命的影像”化身“反映—影像”。一切都成了那个“悲惨世界”的现身途径,或者说都是这个“悲惨世界”自行“言说”的表现。在此,“反映—影像”的“生成性符号”得以呈现,这就是“言说性”符号。

同时,当“行动”和“情境”走到濒临“断裂”的界线之际,作为“行动—影像”的“有生命的影像”感受并展示出来的便是一个让自身无法“行动”,或者说无论如何“行动”都将毫无意义的“终极窘境”。于是,沟口健二通过对“小形式”的开发,已在逼近“行动—影像”的界线时刻:“困窘世界破坏所有流贯线的时刻”,也就是“让已迷失方向,彻底离散的现实呈现的时刻”^[61]。换言之,当“流贯线”无从延伸,便意味着“行动—影像”因无法做出相应的“行动”而置身于危机之中。这就是沟口健二的“向内深凿的小形式”的实质:通过以各种技术手段萃取事物的“强度”,极大地发展了“流贯线”,直至它无法继续延伸的最后界线。

综合地看,黑泽明的“原地扩张的大形式”和沟口健二的“向内深凿的小形式”殊途同归,无不促成了“反映—影像”的诞生,彰显了它的生成性符号:“言说性”符号。“情境”和“行动”不再是直接相应性地互动周流,而是变成了某个“第三者”,持续地“言说”着、呈现着“宇宙的奥

[59] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第339页。

[60] 同上书,第340页。

[61] 同上。

秘”。

最后,我们有必要指出两点:第一,尽管这里的“言说”不是从日常层面上的“语言”角度来说的,但着绝不意味着它不能表现为日常意义上的“言说”。在卓别林的有声片中,就存在着作为日常性之“言说—影像”的“反映—影像”,并且以日常性的“言语活动”方式呈现着它的“言说性”征兆。如《大独裁者》(*The Great Dictator*)最后出现的那段深刻的“演说”。第二,仅仅就“言说”而不顾及其具体的文化性内涵而言,“言说”本身就是“反映”,就是“纯粹反映”。

至此,我们强调:在生成性上,“反映—影像”是“言说性”符号,在构成性上是“牵引性”或“逆转性”的“图像”符号。申言之,当“情境”与“行动”之间不再有“直接关系”之际,它们就必须通过“言说”而间接互动。正是如此的“言说”,导致了“反映—影像”在构成性上的两种“图像”符号的出现。

要之,如此“反映—影像”的出现,直接便意味着“情境”与“行动”之间的“沟通”出了问题。这个问题就是“它们之间”该怎么相关?无疑,这正意味着“关系”的凸显。因此,我们强调:当“反映—影像”现身之际,“关系—影像”必定会接踵而至。

分析“关系—影像”,我们将看到不同于上述电影作者的另一种将“行动—影像”推至极限的方式,同样地预示着“行动—影像”的危机。一旦这条界线被超越,那么“有生命的影像”将不再作为“行动—影像”这样的“有机体”而存在。

第二节 关系—影像

当“行动—影像”的两元(“情境”与“行动”)之间出现“间接关系”之际,“反映—影像”诞生。这同时就造就了那两元之间的“沟通”问题,从而使“关系”本身异常凸显。由此,“关系—影像”得以现身。

进而,“关系—影像”的完美发展,将从另一个向度上将“行动—影像”推到极限,预示着它的“危机”。

让我们讨论“关系—影像”。

一、“关系—影像”的实质与征兆

讨论“关系—影像”，德勒兹首先借助了皮尔斯的符号学理论，从逻辑上阐明了“关系—影像”的存在必然性。

具体地说，这里首先涉及到的是皮尔斯关于“第一度”（*priméité*）、“第二度”（*secondéité*）和“第三度”（*tiercéité*）的理论。为了下面阐述的方便，我们需要对此作一点简要的介绍。

简单地说，第一度、第二度和第三度标示的是同一个事物的三种“存在方式”。对此，让我们以日常的交通信号中的“红灯”之“红”来说明。当我们实际地看到“红灯之红”时，它作为一个事物就已是现实事物。换言之，它在以现实事物的方式而存在。准确地说，此时“红灯之红”的存在方式即一个“事实”：“确有事实的存在”^[62]。此为事物的第一种存在方式：“第二度”^[63]。进而，如果我们只看“红灯之红”的“红”本身，那么就会看到：它在以“红灯之红”这种“事实”存在之前就已经存在。甚至可以说在还没有“红灯”的年代，这种“红”本身便已存在。换言之，作为“红灯”的“红色质性”，它早已存在。如此的“红”本身，便是“红灯”、乃至所有的“红色事物”得以成立的“可能性”。就它本身来说，当它仅仅是“可能”、而非“实际”时，它作为一个事物实际上是以另一种存在方式而存在，即以“纯粹可能”而存在。这便是“第一度”的存在方式。“真实的、质的可能性的存在”^[64]，便是事物的“第

[62] 《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，北京：社会科学文献出版社2006年版，第168页。

[63] 关于“第二度”，有时也被翻译成“第二性”。对此，皮尔斯说：“让我们从考虑现实性开始，努力弄清楚它恰恰存在于什么之中。如果我问你一个事件的现实性存在于什么之中，你会说它存在于它在某时和某地的偶然发生之中。关于某时和某地的具体说明包含所有与其他存在物的关系，事件的现实性似乎存在于与存在物的宇宙关系之中。法庭可以发出禁令和做出不利于我的判决，对此，我毫不在乎。但是，当行政司法长官把手放在我的肩膀上时，我就开始对法庭的决定有了现实性感觉。现实性是一种无情的东西，对它没有什么理由可讲。我举一个例子。你把肩靠在门上并使劲想把它推开，就会感到一种看不见的、无声的和不可知的阻力。我们对这种努力和阻力有两方面的意识，这种意识似乎使我又接近纯现实性的感觉。从整体上看，我认为这里有一种事物的存在方式，它存在于第二个客体如何存在之中。我把它称为第二性。”（见《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，北京：社会科学文献出版社2006年版，第168—169页。）

[64] 同上书，第168页。

一度”〔65〕。最后，“红灯之红”具有一种“意指”：止步。换言之，“红灯”一亮起，人们随后便止步。注意：“止步”发生在“红灯”亮了之后。相对于闪亮的“红灯之红”，“止步”是一个“未来事件”。这等于说“红灯之红”在向我们言说、诠释某种规则、律法。此时，“红灯之红”是在以“律法”、“意指”的方式存在。这便是事物的第三种存在方式：“统御未来事实的法则的存在”〔66〕，即“第三度”〔67〕。需要明确：所谓“法则”，指的是某个事物自身和“未来事实”相符合的特性。例如，“红灯之红”就在作为一个“法则”而存在，如此的“法则”是一个“统御未来事实”的“法则”，它具有决定性的普遍性格。这个“未来事实”就是“止步”。之所以说“未来事实”，原因在于它是“红灯之红”指向“未来”意义上的“事实”。或者说，只有从“红灯之红”的“未来”向度上看，才能谈起这个“事实”。关键在于“红灯之红”本身具有一种决定性的普遍品格，即它必定造就“止步”事件的发生。不论你是开车、坐车，还是骑自行车、步行都不能例外。因此，我们说它是“红灯的意指”：“法则”，或者说“律法”等等。当“红灯之红”以如此“法则”、“意指”、“律法”的方式存在之际，它便是在以第三种存在方式而存在。这第三种存在方式，就是“第三度”。

〔65〕 关于“第一度”，也译作“第一性”。对此，皮尔斯指出：“第一性这种存在方式存在于主体的真实存在之中，与其他任何事物无关。这只能是一种可能性。因为只要事物之间不相互发生作用，关于这些事物有任何存在的说法都不会有意思或意义，除非它们存在于自身之中，这样它们才能与其他事物发生关系。比如红色的存在方式，当在宇宙中任何红的事物出现之前，红的存在方式永远不会有真实的质的可能性。红性存在于它自身之中，即使它得到体现，也是某种积极的、自成一类的东西，我把它称为第一性。我们自然地把第一性归之于外部的客体。我设想在其自身中它们有诸种能力，它们可能已经或尚未成为现实，可能得到实现或者永远不可能得到实现，虽然我们不知道这种可能性（除非它们已经成为现实）。”（参见皮尔斯：《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，北京：社会科学文献出版社2006年版，第169页）。根本地说，“第一度”所指的即“纯粹潜在”。对此的阐述，可以参考本部分稍后对“纯声光情境”的论述。

〔66〕 《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，北京：社会科学文献出版社2006年版，第168页。

〔67〕 “第三度”，内地也译作“第三性”。关于第三性，皮尔斯指出：在我们神志清醒的时候，我们会对未来有所预言，它会在未来的事件中不同程度地实现。“预言从根本上说具有普遍的性质，不可能完全实现。说预言具有肯定得到实现这种倾向，就是说未来的事件在某种程度上确实受到法则的支配。……如果预言有实现的倾向性，那么它必然是未来事件具有一种与普遍规则相一致的倾向。……从事实本身看，未来事件有与法则相一致的倾向是一种重大事件，这些事件的发生是一个重要组成部分。这种存在方式（请注意我的用词）存在于这样的事实之中，即第二性的未来事实具有一种决定性的普遍性格，我把它称之为第三性。”（见《皮尔斯文选》，涂纪亮编，涂纪亮、周兆平译，北京：社会科学文献出版社2006年版，第169—170页。）

然而,如此“第三度”的突出呈现,端赖于“红灯之红”与“止步”之间的“关系”。如果说在一个十字路口从来不会有人、车通过,那么就会出现这样的局面:无论红灯亮不亮,都不可能发生“止步”事件。这倒不是说“红灯之红”没有了“第三度”,而是说这个“第三度”无法呈现。通俗地说,“红灯之红”所意味着的“法则”无法实现自己的作用,因而无法呈现。就此而言,“第三度”的呈现,必须在“红灯之红”与“止步”这个“未来事件”发生关联中才有可能。准确地说,“红灯之红”的“第三度”只能在它与“止步”的“关系”之中呈现自身。

在此意义上,我们强调:当事物之“第三度”呈现之际,必然会有“关系”同时凸显。或者反过来说,没有“关系”凸显,事物的“第三度”无法呈现。即使在我们的精神世界中也是如此。实际上,我们在精神世界中理解“红灯”的“第三度”时,已经意味着我们在想象中、意识中将“红灯”与“止步”的关联在了一起。也就是说,正是置身于两者的“关系”之中,我们才得以理解了“红灯”的“第三度”这种存在方式;尽管此时“止步”事件仅仅发生在我们的头脑中而并未实实在在地发生。

进而,在皮尔斯看来,所有的事物都置身于如此的三度之中。当它以第一度的方式存在时,便呈现出第一度的征兆,以第二、三度的方式存在时,便呈现出第二、三度的征兆。因此,这三种事物的存在方式,也意味着它会在三个向度上发送出不同的征兆。皮尔斯的符号学便由此展开。

需要指出,第一度、第二度、第三度,都是从同一个事物来说的,即它们标示的是同一个事物的三种不同的存在方式。对同一个“有生命的影像”,德勒兹依据它在不同的时空中发散的征兆来界定、理解它,便是接受皮尔斯这一思想的结果。深入地说,德勒兹指出:“皮尔斯在将情态称为‘第一度’、将‘行动’称为‘第二度’并将它们予以区别之后,又追加了第三种影像:‘心智(mental)影像’,即‘第三度’。如此第三度的总体,指的是某一项次以其他项次或其他诸项次为中介指示第二项次。如此的第三向度,便出现于意指、法则或者关系中。”^[68]也就是说,按照德勒兹的理解,皮尔斯的“第一度”、“第二度”和“第三度”,作为同一个影像的三种征兆,分别对应着“情态—影像”、“行动—影像”和“心智影像”。从总体的

[68] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第341頁。

角度看,“第三度”表述的是某一个项次通过一个作为“中介”的项次而指向另一项次。这首先意味着,“第三度”的总体包含着三个项次。相应地,“第二度”的总体包含两个项次,“第一度”的总体则只有一个项次^[69]。对于“第一度”来说,标示它之特色的当然就是这个唯一的项次。但是对于“第二度”来说,情况则是:其中的第一个项次依然标示着“第一度”,第二项次才标明“第二度”的特色。相应地,对于“第三度”来说,第一项次标示着“第一度”,第二项次标示着“第二度”,只有第三项次才标明“第三度”的特色。这意味着“第三度”的总体已包含着“第一度”、“第二度”和“第三度”。同理,“第二度”的总体包含着“第一度”和“第二度”。如果我们从它们各自对应的影像说,那么“第一度”的总体便只是“情态—影像”,“第二度”的总体是“第一度”的“情态—影像”和“第二度”的“行动—影像”这两者的叠合。同理,“第三度”的总体则是“第一度”的“情态—影像”、“第二度”的“行动—影像”和“第三度”的“心智影像”这三者的叠合。

如此的叠合,构成的就是所谓“三个一组的关系”,并且它不能化约为两个一组的关系^[70]。详言之,在作为“第三度”的总体中,是上述的三个项次共同构成的关系整体,即“情感”、“行动”、“心智”共同构成了第三度的“心智影像”。对此,我们决不能将之化约“第一度”和“第二度”的关系,即“情感”与“行动”的关系。之所以不能如此,是因为对于一个现实的事物或者影像来说,它们都同时落入到了这三个项次之中。换言之,任何一个现实的事物或者影像,都拥有属于自身的“第一度”、“第二度”和“第三度”。就“情感”与“行动”之间来说,它们之间必定包含着一个“心智”因素,并作为前两者之间关联的“纽带”^[71]。简言之,我们不可能在理解其中的两者之间的关联时完全撇开第三者。

不过,这里的关键在于“心智”。的确,无论是“第一度”的“情态—影像”、还是“第二度”的“行动—影像”,其中都已经包含着“心智”。展开地说,在“情态—影像”中已经包括着“纯粹意识”,而在“行动—影像”中

[69] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 343 页。

[70] 《皮尔斯文选》,涂纪亮编,涂纪亮、周兆平译,北京:社会科学文献出版社 2006 年版,第 185 页。

[71] 同上书,第 173 页。

也已经包含着“构想(行动的目的)”、“判断(手段的选择)”和“推理(含义的总体)”。此外“图像(反映—影像)”无疑也已将“心智”引入影像^[72]。那么,作为“第三度”的“心智影像”又是什么意思呢?对此,德勒兹指出:自身包含着“心智”的影像并非一定是“心智影像”,“所谓心智影像,指的是将宛然以固有的方式存在于感知之外的感知对象那般的、以固有的方式存在于思考之外的对象作为思考之对象的影像,是将知性心情、象征行为,也就是将关系作为对象的影像”^[73]。这是一段需要详细说明的重要的话。首先,我们重申德勒兹界定影像的原则:何种生命现象突出地呈现,“有生命的影像”就化身为何种影像。例如,当“情感”突出之际,“有生命的影像”就化身为“情态—影像”,当“行动”突出之际,“有生命的影像”便化身为“行动—影像”。按此逻辑,所谓“心智影像”,就是突出地呈现着自身“心智”的“有生命的影像”。其次,“心智”凸显之际,必定意味着一个“陌生的对象”的降临,这个对象“以固有的方式存在于思考之外”。只有在以如此的对象为“思考对象”之际,“心智”才会突出,“有生命的影像”才会化身为“心智影像”。再次,如此的“思考对象”,便是“知性心情”、“象征行为”,即关联“情感”与“行动”的“纽带”。通俗地说,只有在面对某种“冲击”且“动情”、但尚不知道怎样“行动”之际,我们才“思考”,“心智”才突出。此时,我们“思考”的“对象”一定是介于“情感(动情)”与“行动”之间的“纽带”。只有当这个“纽带”明确之后,“行动”才会发生。甚至在生理反应式的刺激—反应之类的情况下,也是如此。有趣的是,这个纽带,恰恰就是“关系”,表现为各种各样的律法,规则等等。因此,德勒兹强调:所谓“心智影像”,就是“将关系作为对象”的影像。从呈现的角度说,“心智(思考)”呈现之际,一定是“关系”凸显之时。在此意义上,“心智影像”一定是“关系—影像”。因此,德勒兹又说:“就像在前面的讨论中那样,第一度对应着情态—影像,第二度对应着行动—影像,第三度则对应着关系—影像。”^[74]

由此,德勒兹通过对皮尔斯符号学理论的分析,阐明了“关系—影

[72] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、齋藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 343 页。

[73] 同上书,第 344 页。

[74] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 043 页。

像”的存在必然性。据此,我们也可以初步归结出“关系—影像”的实质:所谓“关系—影像”,便是凸显出“关系”的“有生命的影像”。换言之,当“有生命的影像”凸显自身对“关系”的思考之际,它便化身为“关系—影像”。

现在的问题是“关系”该怎么理解?或者说作为凸显“关系”的“有生命的影像”,“关系—影像”的活动是一种什么样的活动?对此,我们说是一种“心智活动”。换言之,此时的影像在“思考”,在思考着“关系”。但如果仅仅限于此,那只不过是重复了我们上面的结论。重要的是,这是一种“诠释活动”。无论从“思考”看,还是从“关系”看,必定都是在致力于“明确”、“彰显”将两者关联在一起的“法则”。这里的所谓“明确”、“彰显”,都是“诠释”。在此意义上,“关系”一定是一个居间的“诠释项”。“第三度”的突出,就表现于如此的“诠释项”,即“关系”。此刻,“有生命的影像”必定是“关系—影像”,或者说“心智影像”。

从电影的角度说,德勒兹以喜剧片为例指出:将“关系—影像(心智影像)”带入喜剧片,是马克斯兄弟堪称伟大的创造^[75]。在那里,电影作为一个“有生命的影像”,以“第三度”的存在方式,即以“关系—影像(心智影像)”的方式现身在场,并同时呈现着它的三个向度。作为“第三度”的古丘(Groucho Marx),即置身于作为“第一度”的哈波(Harpo Marx)和作为“第二度”的齐格(Chico Marx)之间的“诠释者”,并且在依据“情感(哈波的角色)”的基础上,通过自身的“诠释行动”而促生出“行动(齐格的角色)”^[76]。换言之,他在思考着、诠释着建立起怎样的“关系”,从而让影片持续下去。如果说没有古丘作为“诠释项”的作用,那么整个影片作为一个“有生命的影像”便无法成立。正是他的凸显,使得“有生命的影像”化身为“关系—影像”的降临。

然而,德勒兹特别强调:“将心智影像导入电影之中,通过心智影像而使得其他的影像得以完成、完善,这也是希区柯克的职责。”^[77]换言之,在希区柯克(Alfred Hitchcock)的电影中,同样存在着“心智影像”,也就是“关系—影像”。同时,借助如此的“关系—影像”,希区柯克完成了其他

[75] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第346页。

[76] 同上书,第345—346页。

[77] 同上书,第346页。

的影像,且将它们推至完善的程度。通过对希区柯克影片的分析,德勒兹得以详细地阐明了“关系—影像”的实质及其征兆。

概言之,分析希区柯克的影片,德勒兹突出地阐述了三方面:第一,在希区柯克的影片中,“关系—影像”异常突出,“关系”成了理解他的影片的一个关键。第二,如此的“关系”在影片中有两个不同层面的表现,分别彰显着“关系—影像”的两个构成性征兆。第三,在此过程中,“关系—影像”的生成性征兆也获得了同样的彰显。

具体地说,理解希区柯克的影片,其中的“关系”是一个关键。在此,德勒兹首先借助侯麦和克劳德·夏布洛(Claude Chabrol)对《电话谋杀案》(*Dial M for Murder*)的分析以及他对《欲海惊魂》(*Stage Fright*)和《夺魂索》(*Rope*)的阐释指出:这些电影其实是在进行着一种“推理”、“解释”。换言之,其中的“行动”、“情感”、“感知”等等所有的影像自始至终都是“解释”、“推理”^[78]。然而,这些影片却从来都不会让人兴趣索然。这是为什么呢?

对此,德勒兹指出:“在希区柯克的电影作品中,只要一个行动被给定(不论过去、现在、还是未来),那么它便置身于所有关系之总体的包围之中,从而导致行动的主体、实质、目的等都已经转变。在此,重要的不是行动者,即被希区柯克轻蔑地称呼的 whodunit(做这事的是谁),甚至也不是行动本身,而是笼罩着行动和行动者的关系总体。”^[79]其中,“关系总体”指的是一个庞大的“关系网络”,并且这还是一个自身在不断地变动的、开放性的“关系网络”。只要“行动”一出现,它就一定置身于这个“关系网络”的包围之中,并因应着“关系网络”的变动而变动。同时,“行动”的主体、实质以及目的等等亦然。质言之,这个“关系网络”是一个能够将“行动”和“行动者”予以转化的“活”的“关系网络”。在如此转化中获得凸显的东西,无疑首先是“关系总体”自身,但更重要的是如此的“关系总体”将会怎样以及将会怎样呈现,始终是将来才能明确的事。这就是所谓的“悬疑”。至于“悬疑”的终结,则是如此“关系网络”的明确化。根本地说,在希区柯克的影片中,重要的只有这样一个通过自身的“诠释活动”不断地自我明朗化并导致“行动”和“行动者”等一切都发生转变的

[78] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 346 页。

[79] 同上书,第 347 页。

“关系网络(关系总体)”。正是如此“关系总体”自身的转化,制造着“悬疑效果”,释放着吸引观众的力量。

如此一来,希区柯克给我们展示了一种新的影像制作方式,即一切都围绕凸显“关系总体”做文章。换言之,让如此的“关系总体”不断地凸显,是希区柯克的取景、分镜、蒙太奇等一切电影制作手法的核心目的。从影像类型上说,无论什么样的影像,都必须是“关系网络”中的影像,或者说受“关系总体”统辖、支配的影像。质言之,一切影像都必须是突出“关系”的影像。因此,德勒兹指出:在希区柯克影片中,“不只是动作,就连感知、动情也都氤氲在关系的网络交织中。相比之下,正是如此诸多关系的游丝,而非感知、情感与动作的经纬线,构成了心智影像。”^[80]展开地说,希区柯克的影片作为一个“有生命的影像”,非常明显的特色就是它始终在面对着“疑问(悬疑)”而展开自身的“思考”^[81]。在此意义上,我们可以说它就是一个在表达着自身之“心智”的影像。但如果将之视为“心智影像”的话,那么就必须明确:它“思考”的对象是“关系”。准确地说,“关系的游丝”构成了“心智影像”。但无论如何,我们都需要强调:以“关系的网络交织”氤氲一切,是希区柯克影片的根本之所在。正是这一点,决定了在希区柯克的影片中,“有生命的影像”已化身为“关系—影像”。

进而言之,如此的“关系网络”并非一开始就一览无余地展现着自身,而是渐渐地展开,直到最后才全部展现。它的整个展现过程,恰好就构成了整部影片。不过,更为有趣的是:如此“关系网络”的每一次展开,都会突出一个新的关系,或者说“关系”蔓延、变动。对于这样的“新关系”,观众可以是明白的,但是其中的当事人却浑然不知,即他并不清楚自己置身在一个“关系网络”中,或者说不知道自己置身在一个什么样的“关系网络”中。此时,相较于原本在一般的“行动—影像”中的情况,“行动”的性质已经发生了变化。它不再是,或者说不再仅仅是引发“情境—行动”之“二元对决”的形式,而是“关系”自我呈现的方式。质言之,“行

[80] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤 範 訳,法政大学出版社 2008 年版,第 347—348 页。

[81] 观看希区柯克的影片,观影者的突出感受就是需要“动脑子”,即“思考”。按照德勒兹的逻辑,引发观众“思考”的原因,就在于作为“有生命的影像”的影片已经在“先行思考”并呈现着如此的“思考”。

动”不是为了“二元对决”，而是为了“关系”的自我表达或自我凸显，也就是“诠释”。之所以这么说，是因为“如此的行动已升高至心智影像的状态，构成着第三度，尤其是关系”〔82〕。在希区柯克的推理片或侦探片中便突出地展现着这一点。用德勒兹的话说就是：“犯罪者通常是为了他人而犯罪，真正的犯罪者是为了无辜者而犯罪；无论我们喜欢与否，无辜者都已不再无辜。”〔83〕通俗地说，对于希区柯克的影片来说，其中“犯罪者犯下罪行”这样的情节之所以必要，就是为了将“无辜者的无辜行为”牵连进来，从而制造“悬疑效果”。所谓“牵连进来”，实际上就是建立“关系”。简言之，“犯罪者的犯罪（行动）”，为的是构成关联于“无辜者”的“关系”。例如在《火车怪客》（*Stranger on a Train*）或《忏情恨》（*I Confess*）中，都明显地呈现着“犯罪”密切关联于“犯罪者之间”对“罪行”的“交换”，“犯罪者”将罪行“授予”、“让渡”给“无辜者”的行为〔84〕。如此的“交换”、“授予”、“让渡”等等都意味着构成某种“关系”。可以说，如此的“关系”一直在浸透着“行动”，并必然性地将之转化为“象征性行为”〔85〕。换言之，在此，“行动者”的“行动”只是在发挥象征作用，象征着某种“关系”的凸显。的确，这里一定会关涉到一个“第三者”。但重要的是：这意味着对“杀人者、受害者或行动、表面上的第三人之间的关系”〔86〕的建构。换言之，在此发生的是“关系本身”的自我建构、自我呈现。它通过将“行动者”、“承受者”或“行动”以及“第三人”关联起来而三重化，并通过占据物件、感知和情感而自我呈现。“所有的影像在它自身的画框中、并通过此画框而标示着心智关系。”〔87〕换言之，其中的一切都是在彰显这个自我呈现的“关系网络”。从人物的角度讲，置身于其中的当事人，可以“行动”、可以“感知”、可以“动情”，但更为重要的是作为凸显“关系”的“象征物”而存在。

由此，我们能够理解希区柯克对演员的独特要求。具体地说，他只要要求演员做出简单的、中性化的表演即可。根本地说，这是在“淡化”按照

〔82〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津 理、斎藤 範 訳，法政大学出版社 2008 年版，第 348 页。

〔83〕 同上。此处翻译参考了英译本。

〔84〕 同上。

〔85〕 同上。

〔86〕 同上书，第 349 页。

〔87〕 同上。

“行动—影像”之创作对演员的要求。如此地淡化对演员的要求,核心的目的就在于突出“关系”的作用。之所以如此,是因为在希区柯克看来,重要的不是演员的“表演”,而是“摄影机的运动”。详言之,在他看来,演员做出简单的“表演”就算是完成了任务,其他的一切都依赖于“摄影机的运动”。准确地说,为了呈现“关系”,希区柯克依据的主要不是演员的“表演”,而是“摄影机的运动”。在这里发生的是:演员一方面知道自己在“表演”什么,例如某个具体的“行动”;但另一方面又不知道或者说没必要知道自己在“表演”什么,即他们不知道,也不必知道自己的“表演”是在澄明“关系”。这就是希区柯克的工作方式,主要依据“摄影机运动”而凸显“关系”以及变动。最后,造就的效果就是:演员们浑然不知地处于“关系”之中“感知”、“动情”、“行动”,观众则率先知道了他置身于一种什么样的、变动的“关系网络”中^[88]。

至此,我们可以看到:“关系、心智影像,就是希区柯克的出发点”^[89]。所有的一切都是为了“关系”的凸显,都是为了“关系—影像(心智影像)”的形成。可以说,“关系”的延宕构成了希区柯克影片贯穿始终的脉络。

进而,对于“关系”的延宕,德勒兹借助于某种“明确关系”的突然隐退予以了说明。用他的话来说就是“关系”变成了“外在之物”。那么,此时会发生什么呢?会发生“出场人物不再变化,只是置身于空无之中的事态。”^[90]举例来说,在《史密斯夫妇》(*Mr and Mrs Smith*)一片中,两人突然被告知,它们的婚姻关系是没有法定约束力,即他们的“婚姻关系”突然间变成了“外在之物”。维系着两人的“关系”突然消失了,他们不再是夫妇。面对这种情况,两人都陷入了一种“空无”的状态之中,谁也不知道该怎样对待对方。然而,正是在此时,贯穿整个影片的“关系”获得了多元化重构的机会。准确地说,正是在如此的让人物置身于“空无”之中而无法“行动”的时刻,“关系”自身在分化、在增殖、在多元化,即延宕。

进一步说,对于“关系”自身如此多元化的延宕,我们还可以从“整体过程”的角度将之描述为“扩张(黯然)”与“收缩(明确)”的呼吸性循环。不过,需要注意:这是“关系”自身的呼吸循环,而不是“行动—影像”中那

[88] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第349—350页。

[89] 同上书,第350页。

[90] 同上书,第350—351页。

种“情境—行动”之“有机体”的呼吸循环。让我们看一个具体的例子。在《都是哈利惹的祸》(The Trouble with Harry)中,哈利的尸体被埋掉、挖出,再埋掉、再挖出地多次交替。其中,每一次从埋掉到挖出,都是表达着“关系”的伸缩循环。我们从中能够看到:每当被埋掉之际,很快就出现一个线索让原本明朗的局面变得扑朔迷离。这便是上述所谓的“关系”的突然消逝,即让人物无法“行动”的“空无情境”的降临。由此,“关系”分延出新的可能性,展现出自身的延宕、增殖。此时哈利就会被挖出,直到这样新的“关系”被证实之后再被埋掉。但是,这样的埋掉行为,已是他再次被挖出的开始,因为不久“关系”会再次消逝,局面再次变得扑朔迷离,更新的“关系”的可能性诞生,又一次“关系”的“呼吸(伸缩)循环”开始呈现。

总之,在希区柯克影片中异常凸显的“关系”,在沿着“扩张(黯然)”与“收缩(明朗)”的循环而不断地延宕、增殖。尤其是如此的“扩张”与“收缩”是互包式的,“循环”往往是在“扩张”尚未完成之际,“收缩”就已经开始,反之亦然。由此,在希区柯克影片中凸显的“关系”本身,或者说“关系总体”表现为一个不稳定生成过程,并将一切都置于根本的不稳定之中^[91]。这便是我们从希区柯克的影片中看到的“关系—影像”:一个不断生成的“关系总体”操控着一切,影像不过是对如此“关系”的凸显与诠释。

与此同时,“关系—影像”的影像征兆也获得了展现。质言之,正是在“关系”如此的“扩张—收缩”循环中,“关系—影像”呈现出了两种不同的影像征兆。这就是“标志(marque)”与“反标志(démarque)”^[92]。也就是说,“关系—影像”可以是一个“标志符号”,也可以是一个“反标志符号”。

对此,德勒兹指出:希区柯克“遵循两个类型的关系,即自然关系和抽象关系而创造了独特的符号。在从属于自然关系的场合,在任何一个项次都能够根据其他诸项次而被诠释的系列中,其中的一个项次指示其他的诸项次。这就是标志。但是,其中的一个项次通常就像脱离出范围之外、从原来的系列中被抽离出来那般地和原来的范围相悖,在这种情况下

[91] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版社2008年版,第351页。

[92] 同上书,第352—353页。

下,就会形成反标志”^[93]。理解这段话,首先需要理解其中的“自然关系”和“抽象关系”。对于“自然关系”,德勒兹指出:“根据自然关系,我们自然而然且容易地从—个影像转移到另一个影像。例如,从肖像画转移到模特,接着转移到制作肖像画的事情、最后模特所处的场所等等。”^[94]这就是说,肖像画本身就意指着它的模特、制作活动及其模特所在的场所。它和它的模特、制作活动以及场所之间是一种日常意义上的“正常关系”,即它自然而然地,或者说不给理解造成任何障碍地就意指着这些。因此,我们能够依据它很容易地转移到它的模特、制作活动以及它的模特所处的场所等等。如果我们将肖像画、它的模特、它的制作活动、模特所处的场所等等视为各个项次,并由此构成一个系列的话,我们能够发现:在这个系列中,任何一个项次都能够根据另一个项次而自然而然地被诠释。例如,肖像画可以诠释模特,再比如肖像画的制作活动也可以诠释肖像画等等。不但是其中的任意两项可以相互诠释,而且任何一项都可以诠释其他项次。这就等于说,任何的—个项次都在标志着其他项次,任何一个项次都指示着其他的项次。这便是“自然关系”:—种日常的常态关系。理解这种关系,我们只需根据日常习惯即可。

不过,如此的根据“自然关系”的系列并非是有限的,因为“自然关系”的效果很快就会被耗尽。通俗地说,我们可以按照这样的“关系”去延伸相应的影像系列,但我们会发现很快就无法再进行下去。当我们无法自然而然地延续如此系列之际,我们就进入了“抽象关系”。

对于“抽象关系”,德勒兹强调:“第二种类的关系,即抽象关系所指的是让无法在精神中自然地相连接的两个影像进行比较的情况(例如同为圆锥曲线,但两个图形却非常不同的情况)。”^[95]展开地说,依据“抽象关系”,我们不是自然而然地建构影像系列,而是将两个看上去无法在精神中自然地相连接的两个影像进行“比较(辨析)”,由此通过某种高—层次的“相通关系”将它们关联起来。通俗地说,所谓“抽象关系”,指的是非日常层面的关系。理解这种关系,我们不能按照日常的习惯来,相反需要跳出习惯之外,启动思考来理解之。

[93] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第352页。

[94] 同上书,第342页。

[95] 同上书,第342—343页。

进而,当“关系—影像”凸显的是“自然关系”之际,它作为“标示符号”,散发出“标志”的征兆;当它凸显“抽象关系”之际,它则作为“反标记符号”而散发出“反标志”的征兆。

在此,让我们看两个具体的例子。例如,在《海外特派员》(*Foreign Correspondent*)中那个“逆风而转动的风车”影像,便是一个“反标志”;还有在《西北偏北》(*North by Northwest*)中,那个“在没有庄稼的空地上胡乱地洒农药的飞机”镜头,作为一个影像也是一个“反标志”。这样的异常影像一旦出现,我们自然无法很容易地判明它表示什么,而必须经过“比较”、“分析”这样的过程才能明白,尽管这样的可能会非常地短暂。之所以如此,原因就是这样的影像不符合我们日常的常态理解,即它不在“自然关系”中,而是在“抽象关系”中。与之相反,符合“自然关系”的那种影像,我们很容易就能明白。例如,看到“红灯”我们很容易就会联系到“止步”,看到“大雁南飞”,我们很容易就会联系到“季节变化”。“红灯”、“大雁南飞”便是处在“自然关系”中的“标志”。

结合希区柯克的影片构想,我们需要指出:在凸显“关系”之际,他往往是在符合“自然关系”的影像系列(“标志”)中出人意料地安排某种“抽象关系”的影像,从而制造“反标志”。在上述例子中,我们就能够看到这一点。例如,在《西北偏北》中,男主人公按照女主人公的提示,从城市到那条公路上去,这组影像的连接便符合“自然关系”,彼此之间构成“标志”。可是,当那架飞机出现时,“抽象关系”出现,则“反标志”形成。

根本地说,“标志”和“反标志”便是“关系—影像”的两个结构性影像征兆(象征)。在此,我们强调:不论是“标志”还是“反标志”,它所标示的都是“关系”。严格说来,这是一种“象征”。换言之,“象征”着某种“关系”。正是依据“象征”,“标志”或“反标志”生成。于是,我们看到德勒兹将“象征(symbole)”视为“关系—影像”的生成性征兆^[96]。此时的“关系—影像”便是一个“象征符号”。

最后,我们需要特别强调:通过凸显“关系”、通过“关系—影像”,希区柯克达到了“行动—影像”的极限。一方面,“关系—影像”的出现,本身就意味着“行动—影像”的退隐。在这方面,我们已经看到了在希区柯

[96] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 046 页。

克的影片中，“行动”已经不再是第一重要的要素，而是凸显“关系”的途径。另一方面，在他的影片中，已经多次出现了让“行动”无法展开的局面，例如上述所谓的“关系”突然间消逝之际出现的就是如此。无论是“行动—影像”的退隐，还是“行动”的无法展开，都意味着一个重要的电影时刻的降临。此即“行动—影像”的危机与超越时分。黑泽明和沟口健二的电影也是如此，它们都已经将“行动—影像”推到了极限，预示着它的某种危机和超越。

这将是我们接下来要讨论的问题。

二、“行动—影像”的危机与超越

讨论“行动—影像”的危机，我们首先要强调：“危机”并不意味着“行动—影像”的消失，也不意味着“行动电影”失去了存在资格。相反，它依然会存在，并且依然会受到电影市场的青睐。可以说当前的好莱坞大片，大多是“行动—影像”的电影^[97]。所谓“危机”，在此指的仅仅是“行动—影像”中的“行动”濒临于无法做出的极限。这意味着“行动—影像”的电影无法涵盖电影的一切，在它的统治范围之外，还存在着某种新的影像。换言之，“有生命的影像”并非转化为“行动—影像”之后就结束了自身的转化，它还可以化身为其他的新型影像。当这种新型影像要现身出场之际，“行动—影像”便表现为自身无法逃避的危机。

1. 危机：“感知—运动情境”的消逝

讨论“行动—影像”之危机，我们需要首先强调：“危机”的实质在于“感知—运动情境”的消逝，“危机”的突出表现则是针对“情境”的“有效行动”无法做出或者说受阻。

在此，我们有必要着重解释一下“感知—运动情境”。

让我们重申：理解德勒兹电影理论的第一个关键点，就在于将电影视为一个“有生命的影像”。然而，其中的“生命”并非仅指诸如“人类生命”那般的“有机生命”，也指事物的“非有机生命”。就“行动—影像”来说，它首先是被组织起来的“有机体”，但同时也是一个“非有机系统”。因此它既具有“有机生命”，同时也具有“非有机生命”。就像人一样，既是一

[97] 此类属于现实主义的“行动电影”永远不会消失，因为它符合人们的欣赏习惯，或者说已经被如此欣赏模式驯化的观众依然欢迎这种电影。

个具有“有机生命”的“有机体”，同时又是一个拥有“非有机生命”的“非有机系统（活肉）”。进而，如此“有生命的影像”在自我呈现之际，有时是表现为“有机体”，但有时则表现为“非有机系统”。换言之，它会时而表现“有机生命”，时而表现“非有机生命”。

在此基础上，我们说所谓“感知—运动情境”，即“有生命的影像”作为一个“有机体”、呈现自身之“有机生命”时所处的“情境”。如此的“情境”有一个突出的特色：确保作为“有机体”的“有生命的影像”能够做出“有效行动”，从而与“情境”自身产生互动。具体地说，在谈到“行动—影像”时，我们曾经阐明：作为一个“有机体”，此时此刻的“有生命的影像”，始终置身于它的“情境”与“行动”的“互动”之中。如此的“互动”呈现为一个持续不断的循环延伸过程：接收“情境”的“冲击”，即“感知”，在“动情”、“冲动”的基础上，最后做出有效的回应“行动”。如此的持续循环，构成了此刻“有生命的影像”之“有机生命”自行展现的一种图式，即遵循着“感知—动情—冲动—行动”的模式而自动地循环延伸。这个图式，就是所谓的“感知—运动图式”。申言之，属于如此图式的“情境”，便是“感知—运动情境”。相应地，属于此图式的“有生命的影像”（包括“行动—影像”在内），便是“感知—运动影像”。进而，如此的图式表现为一个影像不断延伸的不间断链条，这就是“感知—运动链条”。同时，如此的图式也意味着一个影像系统和体制存在，这分别便是“感知—运动系统”和“感知—运动体制”。但无论如何，其核心都在于上述“情境”与“行动”之间的“互动”及其延伸。对于“行动—影像”来说，“感知—运动情境”至关重要。正是置身于如此的“情境”中，“行动—影像”才得以成立。之所以这么说，原因就在于只有在如此的“情境”中，“行动”才能凸现出来，“有生命的影像”才会化身为“行动—影像”。由此可见，“行动—影像”和“感知—运动情境”之间是一种荣辱与共、同生共死的关系。一旦“感知—运动情境”消逝，那么“行动—影像”将不复存在。

正是据此，我们上面强调：所谓的“行动—影像”的危机，实质上就是“感知—运动情境”的消逝。由此带来的结果便是：“有生命的影像”的“行动”与“情境”之间的“互动”出现了问题。换言之，它无法再按照如此上述图式而活动。的确，作为“有生命的影像”，它不可能不活动。否则就不配称为“有生命的影像”。但是，当“感知—运动情境”消逝之际，出现的则是影像的“情境”与“行动”之间不再相应。详言之，“情境”不是在

酝酿、孵化相应的“行动”，“行动”也不再是对“情境”之冲击的“有效”回应。如果说“有生命的影像”此时还有“活动”、“行动”的话，那么我们会说它的“活动”、“行动”只是一些下意识的反应，或者说对于“情境”无任何影响的“行动”。就“有效”地回应“情境”而言，这些“行动”都是“无效行动”。正是据此，我们上面强调：“行动—影像”的危机，就突出地表现为针对“情境”的“有效行动”无法做出或者说受阻。

顺便指出：如果我们将相关于“行动—影像”的“有效行动”视为受制于“实用性”的“行动”的话，那么此时的“行动”反而是不受如此“实用性”限制的“行动”。在此意义上，我们将之称为“纯粹行动（action pure）”。申言之，它所表达的便是“有生命的影像”作为一个“非有机系统（活肉）”的“非有机生命”。在德勒兹看来，如此的“非有机生命”，恰恰是真正的“生命”，即“纯粹生命”。不过，我们对此还不便展开地讨论这个问题。

结合电影而言，我们会发现“感知—运动情境”的消逝，在希区柯克电影中就已经突出地获得了呈现。换言之，“行动—影像”的危机，在他那里已经降临。尤其是在《迷魂记》（*Vertigo*）和《后窗》（*Rear Window*）中所谓的“真正的晕眩”、“有生命的影像”自身“无法运动的状态”^[98]，简直就意味着它处在自身的情境中，但相应的、有效的“行动”已无法做出或者受阻。也就是说，“情境”与“行动”之间活动的纽带趋于断裂。因此，德勒兹讲：在“行动—影像”之危机的发生中，首当其冲的便是“情境—行动、作用—反作用、刺激—反映的连锁，要之，成就着行动—影像的感知—运动纽带”^[99]。在德勒兹看来，这便是希区柯克的一个突出贡献：他发明了“关系—影像”，从而终结了“感知—影像”、“运动—影像”和“行动—影像”构成的总体，意味着“新型影像”的萌动。

在此基础上，德勒兹更为深入地指出：通过“行动”无法做出或者受阻而获得表现的“行动—影像”的危机，其实是电影的一种常态现象，并非从希区柯克起才出现。之所以这样说，是因为从电影的实际情况看，“最为纯粹的行动电影，向来都在依据行动之外的段落（episode）、行动与行动之间的活动休止时间、尤其因为高于和低于行动的要素之总和而拥

[98] ジル・ドゥルーズ：《シネマ1＊運動イメージ》，財津理、斎藤範訳，法政大学出版社2008年版，第355页。

[99] 同上书，第358页。

有价值。如果在蒙太奇中将它们剪掉,那么就必然造成对影片的歪曲(制片商歪曲影片的可怕权力就源于此)。”^[100]简言之,即便是最为纯粹的“行动电影”,向来都需要没有“行动”、无法“行动”,或者说“行动”受阻的时刻。如此“高于和低于行动的要素之总和”相当重要,正是它们的存在,造就了“最为纯粹的行动电影”的价值。当我们观看属于“行动影像”的好莱坞大片时,很容易发现:在剧烈的“行动”之后,常常有一段很舒缓的段落,而当一个令人震惊的事件强烈地冲击着影片主人公时,也一定会有他的暂时无法“行动”的“愣神儿时刻”。这些都是所谓的“行动”之外的段落、高于或低于“行动”的段落、占据着“行动之间”的时间段落。“行动电影”的价值,恰恰需要通过这种没有“行动”的时刻来获得。具体地从片中人物的“震惊(动情)”时的“愣神儿”时刻看,此时肯定不会有“行动”出现,但如果没有这样的时刻,此后的“行动”便会显得平淡无力,影片的吸引力一定会大打折扣。换言之,如果说将这些段落剪掉,那无疑是对“行动电影”的伤害。

然而,这种非“行动”段落的存在,已经属于“行动”的危机,至少意味着在此时此刻“行动”处于被压抑、被取消的境况中。因此,德勒兹又从电影作者的欲求出发说:“无论何时,电影的能力,也就是变换环境的电影向度,都包含着电影作者们的一种欲求,即限制甚至取消行动的统一、消解行动、剧情、情节或故事,从而将以文学洗礼一切的野心贯彻到底。”^[101]换言之,电影作者为了自己所欲求的目的,一直都在限制着“行动”,直接威胁着“行动”的展开。一言以蔽之,“行动—影像”的危机是电影的一种常态现象。

进而言之,无论从电视的实际情况看,还是从电影作者的欲求看,都意味着“行动—影像”的危机,意味着对“行动—影像”的大小形式提出了质疑。危机早已包含着“行动—影像”之内,只是并未得到充分表现而已。之所以如此,是因为在“行动—影像”那里,所有这些“行动之外”的段落,皆为被最终化解的段落,而不是自足的段落。可是,随着电影的发展,它们的身份逐渐地突出,不断地在走向自足自在。当赫尔措格、黑泽明和沟口健二,特别是希区柯克将“行动—影像”推到极限时,如此段落

[100] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 356 页。

[101] 同上。

的地位已经相当突出。在战后非好莱坞的美国影片中,它们的存在更为夺目。要言之,在那里出现了“感知—运动情境”无法包含的五种新影像,标显着“行动—影像”得危机。

首先是“离散性情境”(la situation dispersive)的影像。简言之,影像所展示的“情境”,已经不再是以酝酿“行动”为目标的“涵括性或综合性情境,相反地是某种离散性情境”^[102]。例如马丁·斯科西斯(Martin Scorsese)的《出租车司机》(*Taxi Driver*)中的“情境”影像就是如此。根本地说,这意味着“情境”与“行动”之间的关系走向了脱节,它们之间的“互动”陷入困境。深入地看,这意味着“大形式(SAS)”结构的“行动—影像”的陷入困境:S→A通式的趋于崩解。其次是“脆弱性关联”的影像。换言之,影像所展现的事件之间几乎没有什么关联,或者说关联变得极为脆弱、偶然。用德勒兹的话说就是:“将不同事件在彼此互动中延伸、确保空间各部分联系起来的流贯线(宇宙之线)或流贯纤维(宇宙纤维)已经断裂。”^[103]这意味着“小形式(ASA)”结构的“行动—影像”的危机,这里“A→S”通式无法再运行。面对一个本身已经变得离散,扑朔迷离“情境(S)”,“行动”已经无法用探索、揭示“情境”来界定。“行动”和“情境”之间的关联变得非常隐晦、脆弱。在此,只有“离散性情境”中发生的彼此离散的“行动”。离散、遭遇与无隶属关系成了此类“行动”或“事件”的三个密切相连的共同侧面^[104]。如果说其中还有一条线索的话,那就是“偶发”。第三是“游走性形式”影像。换言之,“有生命的影像”展现为一种“游走性形式”。其中既没有“情境”对“行动”的酝酿,也没有“行动”对“情境”的探索,而仅仅在漫无目的、无止无休地“游走”、“变动”^[105],但这种变动已不再是“情境—行动”之间的“互动”性的变动。例如,在彼得·方达(Peter Fonda)的《逍遥骑士》(*Easy Rider*)中,两个青年开着摩托车毫无目的地不断从一个地方游走到另一个地方,直到一个毫无由来的事件发生(两人都被一个毫无关系的人枪杀)。第四是“俗套意识化”(la prise de conscience des clichés)影像。简言之,在影像的展示中,是某种“俗套

[102] シル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第358頁。

[103] 同上书,第359頁。

[104] 同上。

[105] 同上书,第360頁。

(cliché)”将既“无全体性”也无关联的世界统一起来^[106]。质言之,“有生命的影像”是有意识地展示这种“俗套”,准确地说是展现这种“俗套”本身的精神力量。整个影片呈现的便是一个“俗套专制帝国”。这就是所谓“俗套意识化”影像。最后是“共谋的揭发”(la dénonciation du complot)影像。简单地说,“俗套专制帝国”是被建构起来的,其中必定包含着一种以“俗套”为中心建构这个帝国的“阴谋”,一种“世界性共谋”。揭示这种共谋、阴谋,成了“有生命的影像”的核心任务。由此,它化身为“共谋的揭发”的影像。要之,这里只是在“揭发”,已不再顾及“行动”,同样意味着“行动”的危机。

深入地审视这五种新影像,我们能够看到:其中的核心都在于“感知—运动情境”的消逝,“行动—影像”的“大”“小”形式在走向内部崩溃。

但需要注意:在美国电影中出现的这五种影像,仅仅是预示着“行动—影像”的危机,或者说“行动—影像”处在如此五种影像的围困之中。换言之,从希区柯克到美国电影,都没有造成“行动—影像”的真正危机。在希区柯克那里,“行动—影像”尽管因“关系—影像”的突出已在极限性地失去自身的统治地位,但它依然能够存在且发生作用。希区柯克的电影过程无论怎样地扑朔迷离,但在最后总会“明朗化”。这意味着“行动—影像”从“感知”到“行动”的过程仅仅是极端地受阻而非无法进行,最后的“明朗化”便意味着“有生命的影像”已经做出了相应的有效回应“行动”,并彻底揭穿了迷雾般的“情境”。因此,德勒兹认为希区柯克实际上一直是在回避这种危机^[107]。如果说“感知—运动情境”是一个电影传统的话,那么希区柯克还是这个传统的维护者。因此,希区柯克的影片只是预示了“行动—影像”的危机,但危机本身并没有在他那里实际爆发。至于美国电影,则是因为在政治方面,当时的“美国梦”尽管遭到了质疑,但并未消失。它依然在对电影创作活动行使着一种高压作用。同时,美国电影的“感知—运动情境”这一传统模式也局限着它。换言之,美国电影能够做的最多就是以上述五种影像预示着“行动—影像”的危

[106] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範訳,法政大学出版局 2008年版,第361页。

[107] 同上书,第355页。

机。如德勒兹所说的那样,美国电影恰恰就卡在这里而无法突破^[108]。

“行动—影像”之危机的真正爆发地点是意大利,其标志便是意大利新现实主义电影的诞生。正是意大利新现实主义,表达着“行动—影像”之危机的真正降临。之所以这样说,是因为在意大利新现实主义电影中,不仅存在着上述五种围困“行动—影像”的影像,而且还催生了一种使得“感知—运动链条”彻底断裂的新影像:“纯声光影像”。

2. 超越:“纯声光情境”的降临

所谓“纯声光情境”,就是让置身于其中的“有生命的影像”无法忍受、无可奈何的“情境”。与“感知—运动情境”相对,处在“纯声光情境”中,“有生命的影像”在承受着某种超越自身应对能力之极限的强悍“冲击”,导致它无法做出任何“行动”,或者说任何“行动”都无济于事。此时此刻的“有生命的影像”便是所谓“纯声光影像”。

应该说,这是意大利新现实主义电影的伟大贡献。阐明如此的贡献的同时,我们也将同时阐明“行动—影像”的危机以及超越。让我们从追问为何“行动—影像”的危机和超越会在意大利集中爆发开始。

对此,德勒兹将之归因于电影之外,归因于第二次世界大战。那场战争无疑是人类的一场空前劫难。在物质层面上,它留下的是世界性废墟,整个世界几乎相当于一个大型垃圾场。在精神层面上,社会秩序、伦理规范、思想观念等等所有的领域都受到了极大的冲击,从而呈现出一种七零八落的局面。这相当于整个世界变成了一个无边无际的“纯声光情境”。对于置身于其中的人来说,这便是一个“无法忍受但又不得不忍受”的现实处境。相应地,他们的基本状态只能是无所适从、无可奈何。如德勒兹所说:“战后的情况使他们茫然无措。”^[109]申言之,人们当时已无法做出有效的、相应的“行动”,即使有所“行动”也显得毫无意义。简言之,“二战”的结果,等于将“纯声光情境”和“行动”的毫无意义状态,直接作为切身的现实推到了人们的面前。

在此,如果我们将立场转换到“感知—运动情境”之上,审视战争的如此后果的话,那么我们立即就能明白:当整个现实世界成为一个无边无

[108] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津 理、斎藤 範 訳,法政大学出版局 2008 年版,第 365 页。

[109] 吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆 2000 年版,第 139 页。

际的“纯声光情境”时，“感知—运动情境”已经消逝殆尽，“感知—运动系统”已无处存身。理由很简单，此时此刻，人们所面对的“冲击”是如此地强烈，以至于超越了他的回应能力之极限，从而导致他无法做出有效的回应，即有效的“行动”。在这样的情况下，所有的人们变成了一个纯粹的看者、听者。人们除了观看着、聆听着这样的局面持续之外，丝毫没有有任何改变它的能力。换言之，所有的努力都会无果而终，所有的“行动”都不会产生有效的效果。质言之，这必定是“行动—影像”赖以存在的基础，即“情境—行动”之间“互动”的彻底崩解。从情境的角度看，这一定是确保有效的“行动”能够做出的“感知—运动情境”的彻底消逝。从“行动—影像”的角度说，这一定就是“行动—影像”的危机。准确地说，第二次世界大战给人们留下的世界，是如此的一个浩渺无际的“纯声光情境”。在整个现实世界，人们已无从找到“感知—运动情境”。置身于如此现实情境中的人，作为一个“有生命的影像”已不再是一个“行动—影像”，而是一个“纯声光影像”。质言之，现实层面上的、置身于“纯声光情境(当时的世界)”中的“纯声光影像(当时的人们)”，是二战留给电影的唯一现实资源。

在此，一个问题特别突出：二战涉及到的国家很多，上述局面可以说是所有备受二战蹂躏的国家的共同情况，那么为何如此的“纯声光情境”，或者说“行动—影像”之危机和超越会率先在意大利新现实主义的影片中大量涌现呢？为什么没有率先呈现于别的国家的电影中呢？在德勒兹看来，这和战后各国具体的政治状况不同以及对电影的影响有关。简要地说，其他各国都抱着一个“成型”的政治理念，它们要求本国的电影去“再现”这个确定性的政治理念。不论是战胜国（如法国）、还是主要的战败国德国，都是如此。唯独意大利不同，不仅是现实生活的物质层面是一片废墟，精神领域、包括政治领域同样是一个无序的世界。所以，意大利电影承担起了实际引爆“行动—影像”之危机的使命。

深究意大利新现实主义的电影，我们能够发现：影片的核心就是“感知—运动系统”的崩溃与“纯声光情境”的诞生。作为“有生命的影像”的电影，在此经历着一场酣畅淋漓的“凤凰涅槃”。

具体地说，在意大利新现实主义电影中，首先是上述曾经出现在美国电影中的那五种影像都已出现。罗伯特·罗西里尼(Robert Rossellini)的《罗马，不设防的城市》(*Roma, città aperta*)中的情境便是“离散的情境”，

足以质疑“行动—影像”的大形式^[110]。德·西卡(Vittorio De Sica)的《偷自行车的人》(*Ladri di biciclette*)中的“行动(寻车)”无论如何都无法揭示新的情境。“行动”不在有方向、向量,“流贯线”断裂,事件之间的关联极为脆弱,一场大雨便可以中断寻车事件的延续。这就是“脆弱的关联”。由此,形成了对“行动—影像”的小形式的质疑^[111]。同时,其中也出现了父子的“游走的形式(*la forme-balade*)”。不过,费里尼(Federico Fellini)的《流浪汉》(*I vitelloni*)在创造“游走的形式”方面更为典型。相应地罗西里尼的《意大利之旅》(*Viaggio in Italia*)提供着不同类型的“俗套剪影”,表达着“俗套意识化”^[112]。最后,法兰西斯科·罗西(Francesco Rosi)的《萨尔瓦多·吉利安诺》(*Salvatore Giuliano*)则呈现着“共谋的揭发”^[113]的影像。

进而,意大利新现实主义电影还基于自己对“现实”的独特理解,而给出一种被安德烈·巴赞称为“事实—影像(*image-fait*)”^[114]的新影像,标志着电影在“行动—影像”之危机中的超越。

具体地,德勒兹指出:安德烈·巴赞不同意从“社会性的内容”出发来界定意大利新现实主义电影,而是主张应该根据某种“美学形式的指标”来界定它^[115]。换言之,巴赞认为标示意大利新现实主义电影独创性的,不是它的社会性内容,而是一种新的“美学形式”。深入地说,这就是呈现于意大利新现实主义电影中的“新的现实形式”,或者说“新的现实形态”^[116]。其中的“现实”,便是电影中所呈现的那种当时意大利人正在面对的战后生活现实。这是一种正在发生中、尚未确定、尚待读解的现实。如德勒兹所说:在意大利新现实主义电影那里,“现实不是在被表象或被再现,而只是被‘击中’(visé)。意大利新现实主义不是表象一个已

[110] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1*運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版局 2008年版,第367页。

[111] 同上。

[112] 同上书,第368页。

[113] 同上。

[114] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007年版,第001页。

[115] 同上。

[116] 同上。

经被解读的现实,而是击中一个总是暧昧、应去解读的现实。”^[117]作为“总是暧昧”、尚待解读的“现实”,它注定拥有一种“离散、简略、游弋或飘忽不定的形式”^[118]。此即新的“美学形式”:呈现正在发生、尚待解读之“现实”的形式。如此的形式即一种影像:“事实—影像”。正是这种影像,标志着意大利新现实主义电影之特色和独创。

深究这种“事实—影像”,我们首先应当深刻理解那种“现实”的“尚待解读”、“总是暧昧”的含义。所谓“尚待解读”,指的是那种“现实”一直需要解读。所谓“总是暧昧”,指的则是我们永远无法彻底明晰地解读、限定这种“现实”。这意味着这种“现实”有一种奇特的性质,它超出了我们已有的所有读解系统能控制的范围。通俗地说,我们不知道,甚至是不可能知道该怎样解读它。只有在这样的情况下,它才显得“总是暧昧”;只有在这种情况下,它才能称为“尚待解读”。如果某种“现实”刚一出现(无论其面貌多么新颖),我们便能依据以往的读解系统立即明白这是一种什么样的现实,那么它就绝不会带有“总是暧昧”的色彩,也没有“尚待解读”可言。相对而言,如此的“现实”绝不是“现实主义(行动—影像的电影)”意义上的“现实”,而是一种“新现实”,即意大利新现实主义中的所谓“新现实”。

正是据此,德勒兹强调:“意大利新现实主义创造出了一种形式性或物质性的‘外现实’(plus de réalité)^[119]。”^[120]由此,我们可以将巴赞所谓的“事实—影像”,直接称为“外现实—影像”或者“新现实—影像”。如此的新影像,才是导致“行动—影像”系统陷入动荡,导致“感知—运动链条”最终发生断裂的真正原因。

要之,“外现实—影像(事实—影像)”已经意味着“有生命的影像”已脱离了“感知—运动情境”并置身于一种“新情境”之中。如此的“新情

[117] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第001页。

[118] 同上。

[119] 所谓“外现实”,不同的译者也称为“过现实”、“超现实”等。简言之,它指的就是“现实之外”,具体地说,它就是不符合我们日常所理解的现实之现实。通俗地,我们可以将之理解为极端特殊的、当下正在发生且尚未完结的现实;按照日常我们关于现实的标准,无法理解、无法解释这种极端特殊的现实。例如,二战造成的物质和精神双重层面上的废墟性现实,就是这种“外现实”。

[120] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第002页。

境”，便是我们上述曾经解释过的“纯声光情境”。

在此，让我们首先看一个例子：意大利新现实主义导演德·西卡的著名影片《温别尔托 D》（*Umberto D*）。其中有这么一个片断：黎明时分，年轻的女仆从睡梦中醒来。带着惺忪的睡眼，机械性地做着一些日常性的事务，如进入厨房打扫卫生、用水冲走蚂蚁等等。然而，当她的眼光看到自己因怀孕而膨胀起来的肚子时，一切“动作（行动）”完全停息。

作为进一步阐述的前提，我们需要交代一下影片中此段影像的背景。影片中这位年轻的女仆为生活所迫，同时与两个男人有染。后来，她发觉自己已经怀孕，但此时却不知道孩子的父亲是谁。这个影片片断，就发生于这样的背景之下。由此，我们可以理解：年轻的女仆其实是“遭遇”到了一种让自己“不知所措”、“无可奈何”、“无法忍受但又不得不忍受”的情境。首先，她自己的生存已极为艰辛，如果孩子出生那就无异于雪上加霜。其次，她不知道向谁求援，因为一方面她不知道孩子的父亲是谁，另一方面同样处于艰难生活中的其他人不可能给她提供什么实质性的帮助。简单地说，她被置于一种超越了自己回应能力的“情境”冲击、一种要取消自己生存资格的冲击之中。置身于这样的“情境”中，她已不可能做出任何相应的“有效行动”，甚至通过思考寻找一条出路都不可能。

从现实的角度来说，这种现实便是一种实实在在地正在发生的“事实”，一种不知会如何的“外现实”。如此的“外现实”本身便构成一种“情境”，它彻底颠覆了“感知—运动”链条，切断了从“感知”到回应“行动”的联系。置身于如此“情境”中的角色，年轻的女仆剩下的仅仅是任由如此“情境”延续而无可奈何。换言之，在此“情境”中，她只是一名“看客”，看着、听着“情境”的发生和延续，而无能为力。显然，此“情境”就是我们上面所谓的“纯声光情境”。这样的“情境”，大量地出现于意大利新现实主义的电影中，例如德·西卡《偷自行车的人》中男主角最终所处的情境，罗西里尼《德意志零年》（*Germania anno zero*）中小男孩所处的情境，《火山边缘之恋》（*Stromboli*）中女主角所处的捕鱼情境和最后她看到的火山情境，《欧洲 51 年》（*Europa '51*）中那位中产阶级妇女所处的现实情境，等等。质言之，这是一种出场人物与某种事实的遭遇。即遭遇到了一种

“无法忍受”的事物,超越自己“所能承受之界线”的事物^[121]。正是据此,赛萨·萨瓦蒂尼(Cesare Zavattini)将新现实主义的电影定义为“遭遇的艺术(art de la rencontre)”^[122]。在此意义上,“纯声光情境”的实质,即一个让其中的角色“无法承受”的情境。

只是,我们在此需要解释一个与“纯声光情境”相关的术语,即“纯视听情境”。严格说来,这两者所表达的其实是一回事,都是对那种让“有生命的影像”置身于其中“无法忍受”、“无可奈何”的情境的表述。区别而言之,仅仅是因为我们阐述这同一性质的情境时所取的立场不同。展开地说,当我们说“纯声光情境”时,所取的立场是这种情境本身;当我们说“纯视听情境”时,所取的立场则是置身于这种情境中的“有生命的影像”。用上面那个女仆的例子来说,我们曾经阐明,她在如此的情境中,变成了一个纯粹的“看客”,只是在纯粹地“观看”着、“听闻”着如此情境的持续。在此意义上,这个情境被称为“纯视听情境”。简言之,所谓“纯视听情境”,就是让置身于其中的“有生命的影像”只能“纯视听”而无可奈何、无法忍受的“纯声光情境”。相应地,此时此刻置身于如此情境中的影像,也有两个名称,即“纯声光影像”和“纯视听影像”。申言之,这两者所说的也是一回事,指的都是置身于“纯声光情境(纯视听情境)”中的“有生命的影像”。将二者区别而称之,同样是我们阐述这同一性质的影像时所取的立场不同所致。详言之,当我们站在这一影像自身时,我们说它是一个“纯视听影像”,所取的是它只是在纯粹地“看”和“听”。当我们站在“纯声光情境”的立场上看它时,我们则说它是一个“纯声光影像”,所取的是它和情境一样,都发散着“纯粹声光”。

所谓“纯粹声光”,指的就是尚未被界定、或者说无从界定的“声光”。举例来讲,当我们说“红灯”发散着“红光”时,如此的“红光”已经是用于标定“红灯”的“光”,即已经被我们界定了的“光”。如此的“界定行为”的发生,端赖于原初性的“红光”,即尚未被界定、或者说无从界定的“红光”。通俗地说,从我们感受到这种原初性的“红光”到将之理解为“红灯”的“红光”是一个理解、界定过程,尽管这个过程是如此地短暂,以至于我们在生活中根本注意不到它。申言之,在这个过程的开端,也就是我

[121] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 003 页。

[122] 同上书,第 002 页。

们感受到如此原初性的“红光”的第一时刻,我们一定处于尚不知道该如何界定它的状态。此时此刻的这种尚未界定、或者说我们尚不知道该如何界定的原初性“红光”,便是所谓的“纯粹红光”^[123]。同理,“纯粹声光”指的就是这种在被界定之前的原初性的“声光”。就此而言,“纯声光情境”所发散的就是如此的“纯粹声光”。进而,置身于此情境中的“有生命的影像”,因为只是在纯粹地“视听”而无以展开“行动”,所以它必定也在发散着如此的“纯粹声光”。在此意义上,“纯视听影像”也叫做“纯声光影像”。进而,如果我们就此来审视直面着这种“纯粹声光”的“视听”,那么就一定能够理解:此时此刻的“视听”,同样是一种尚未界定、或者说尚无法界定的“视听”,这便是“纯粹视听”。在此意义上,“纯声光影像”又是“纯视听影像”。

再进一步,联系上面的“情态—影像”,我们会发现:“纯声光影像(纯视听影像)”正好就是纯粹意义上的“情态—影像”。因此,德勒兹强调:“在我们所称的‘任意空间’之中,纯声光情境得以成立。”^[124]由此,我们看到了另外一条理解“纯声光影像”的途径。

具体地说,即使在“行动—影像”的电影中也必然存在着前面我们已经提到的“愣神儿”时分。如此的“愣神儿”,便意味着“有生命的影像”是一个“情态—影像”,即它在“动情”之中。进而言之,此刻它必定不会有“行动”。换言之,面对某种“冲击”,它还无法做出相应的“行动”。就此而言,它便是一个“纯声光影像(纯视听影像)”。只是,我们之所以将之称为“情态—影像”,而没有以“纯声光影像”称呼之,是因为这里还有一个它所受到之“冲击”的强度问题。当这种“冲击”的强度尚在作为“有生命的影像”的回应能力之内的时候,它一定能够做出有效的回应,即“行动”。无论“愣神儿”的时分延续多长,只要它最终能够做出有效的“行动”,那么它便不能被称为“纯声光影像”,而只能将之视为日常层面上的“情态—影像”。但如果“冲击”的强度,超越了“有生命的影像”的回应能力之极限,那么情况就不同了。此时,“有生命的影像”不可能在做出任何有效的“行动”来回应“冲击”。这个时候,“愣神儿”时分将会无始无终地延长,“有生命的影像”便会表现出某种持续性的遥遥无期的“无可奈

[123] 对此的详细说明,可以参考本部分稍前关于皮尔斯之“第一度”的相关论述。

[124] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 007 页。

何、无能为力”。此时此刻，“有生命的影像”，便是一个“纯声光影像”。

顺便指出，由此我们也得以更为深入地理解“情态—影像”。简言之，作为纯粹意义上的“情态—影像”的“任意空间”，是一个呈现着“纯粹情感”，即“纯粹性质—纯粹力量”的影像：“纯声光影像”。如此的“纯粹情感（性质和力量）”，便是让此时此刻的“有生命的影像”自身只能“纯粹视听”的“纯粹声光”的无以名状的“性质和力量”。就影像制作而言，创构纯粹的“情态—影像”，重点绝非让“有生命的影像”或者说影片中的出场人物展开“行动”，而在于“纯揭示”、“纯描绘”：释放“纯声光情境”的“纯粹声光”的性质和力量，也就是释放“纯粹质性”和“纯粹力量”，即“纯粹情感”。反过来说，创构“纯声光情境”的要则，则在于释放出“纯粹情感”，即释放出表达着“纯粹性质”和“纯粹力量”的“纯粹声光”。

要之，所有这一切的关键，都在于“有生命的影像”所表现出来的“强度”。简言之，一定要让如此的“强度”强悍到使“有生命的影像”无可奈何、“无法忍受”的地步。换言之，让它超越“有生命的影像”的承受极限：“过度”。有必要说明，这里的“过度”和强度的格调无关。申言之，它的格调可以多样化，如悲惨、痛苦、壮丽、美妙等等。但这都不是关键，关键在于强度要达到过度的程度^[125]。

最后，我们还需说明：“纯声光影像”还不仅仅是指影片中角色影像，而是指作为整部影片的“有生命的影像”。片中的角色、人物影像，只是整个影片影像的突出代表。他们所呈现的状态，同时即是整个影片作为一个“有生命的影像”的状态。就“纯声光情境”而言，从电影呈现角度看，它同样或者说必须是一个影像。否则，我们就无法感受到此情境的现身。就此而言，它同样属于作为整个影片的“有生命的影像”的表现。质言之，无论是从片中人物影像的角度看，还是从情境作为影像的角度看，都意味着作为整部影片的“有生命的影像”已化身为“纯声光影像（纯视听影像）”，且以自身的方式在直面并呈现着自身“无法忍受”、“无能为力”的情境，即“纯声光情境（纯视听情境）”。在此意义上，“纯声光情境”、“纯视听情境”、“纯声光影像”和“纯视听影像”这四者也可以不加区分地通用。它们在根本的层面上，所表达的都是作为整部影片的新型

[125] 吉尔·德勒兹：《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》，刘汉全译，北京：商务印书馆2000年版，第60页。

“有生命的影像”。

在此,我们强调:对于电影来说,作为如此新型影像的“纯声光影像(纯声光情境)”的诞生,意义特别重大。一方面说,正是如此新型影像的诞生,才最终导致了“行动—影像”的危机,彻底阻断了“感知—运动系统”的延伸,导致了“感知—运动情境”的彻底消逝。可以说,从希区柯克发明“关系—影像”,到美国战后非好莱坞影片中的那五种影像的出现,都仅仅是意味着“感知—运动系统”、或者说“感知—运动链条”的“松弛”、“衰落”,而不是“断裂”。它们仅仅是“使得新影像成为可能,但并未构成它。构成新影像的是替代衰退的感知—运动情境的纯声光情境”^[126]。

另一方面,如此新型影像的诞生,同时又意味着电影的重生、超越。之所以这么讲,表面上的原因是它的诞生开启了一个电影新境界,根本的原因则在于“有生命的影像”呈现出了崭新征兆和崭新结构。就前者而言,便是意大利新现实主义电影、法国新浪潮电影和德国新电影之类的新型电影由此诞生,标志着有别于“行动—影像”之电影的另一个电影高峰,标志着电影进入了一个新境界。

在此,我们需要详细地阐述的是作为“纯声光影像”的“有生命的影像”发散出来的新型征兆和新型结构。

从新型征兆看,当然最为明显的就是:当“有生命的影像”作为“纯声光影像”而现身之际,它一定会发散着“纯粹声光”的征兆。因此,它一定是纯粹的“光符号”(opsigne)和“声符号”(sonsigne)^[127]。实际上,正是如此的两种征兆,决定了此刻的“有生命的影像”被称为“纯声光影像”。分而述之,“有生命的影像”在此化身成为“纯光效影像”和“纯声效影像”。进而,我们前面已经阐明:“纯声光影像”同时也是“纯视听影像”。就此而言,它一定也在发散着“纯粹视听”的征兆,作为纯粹形态的“视听符号”而存在。分而述之,“有生命的影像”化身为“纯视效影像”和“纯听效影像”。

就新型结构而言,我们强调:“纯声光影像”作为“有生命的影像”,是一个“生命体”。它必定有一个基本的结构:“客观”与“主观”的一体不

[126] ジル・ドゥルーズ、《シネマ2＊時間イメージ》、宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳、法政大学出版局 2007 年版、第 004 頁。

[127] 同上书,第 008 頁。

二。换言之,它有两个极端:客观与主观。申言之,它既是一个“客观性影像”,也是一个“主观性影像”。从呈现层面说,它可以表现为一个“客观性影像”,也可以表现为一个“主观性影像”。

在客观一极看,此刻的“有生命的影像”在持续地“放光”、“发声”。深入地说,“有生命的影像”在持续地对自身的外部“情境”进行揭示,即持续地揭示“纯声光情境”。如此的揭示,可以表现为对“平庸日常情境”的开发,也可以表现为对“界限—情境”(situation-limite)的展现。不过,这两者是相对而言的。之所以这么说,是因为对于“平庸日常情境”的开掘,同样能够释放出与“界限—情境”之“活泼力量”同等强度的“沉寂力量”^[128]。换言之,两种揭示都是对“纯声光情境”的揭示。

从主观一极说,此刻的“有生命的影像”在持续地“审视”、“听闻”。深入地说,“有生命的影像”在持续地对自身的内部状况进行展现。一方面展现着对自身情境的“确认”(constat),另一方面则展现着对自身情境的“体认”(instat)。所以,德勒兹强调:“光符号”(声符号),即“视听符号”有两种:“确认和‘体认’”,前者提供一种面向抽象的来自远方的纵深视觉,后者则提供一种趋于融入的来自近处的平面视觉。”^[129]通俗地说,前者即“有生命的影像的”在深度地审视,而后者说的则是它在进行切身的体会。在此意义上,作为“纯声光影像”的“有生命的影像”可以说一方面是“确认符号”,另一方面则是“体认符号”。

要之,“主观”和“客观”只是同一个“有生命的影像”的两极,我们不可能将它们割裂开来,否则就等于取消它这个生命体。因此,德勒兹指出:“最为客观主义的确定,也不妨碍全面的主观性的完成”^[130]。简言之,“主观”与“客观”同样是相对而言的,没有离开“客观”的“主观”,也不存在离开“主观”的“客观”。于是,德勒兹最后说:“无论是平庸与极限、还是主观与客观,尽管都拥有将两者相区别的价值,但这不过是相对的价值。”^[131]这就注定了下面的一种局面:我们知道“客观”和“主观”是不一样的,但是我们实际上无法将它们分开。

[128] シル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 009 页。

[129] 同上书,第 008 页。

[130] 同上书,第 010 页。

[131] 同上书,第 009 页。

深入地看,恰恰是在“纯声光情境”中,如此的局面获得了经验性的呈现。以我们人为例来说,当我们置身于“纯声光情境”中,也就是备受某种冲击而无力、无能做出有效回应之际,我们感受到的一定是一种相对于日常生活来说特别的窘境。通俗地说,这是一种让我们无可奈何的如梦如幻的窘境。死亡的悬临、真爱中的失恋,便是如此窘境的典型。置身于如此的情境中,我们无论如何都无法明确地区分何为“主观”、何为“客观”,或者何为“实在”、何为“想象”。用德勒兹的话说就是:“我们被非确定性、不可区辨的原理所捕获:在情境中,我们已无法明白何为想象何为实在,何为物理何为心智。……宛若实在和想象围绕着一个不可区辨点,相互追逐、相互映现。”^[132]质言之,如此的“实在”与“想象”变得“不可区辨”地相互追逐、相互映现的境况,正好是“纯声光影像”的最为突出的“结构特色”。展开地分析如此围绕着“不可区辨点”而相互追逐、相互映现的两者,我们会发现:在德勒兹那里,它们被称为“实在”和“想象”、“物理”和“心智”。根本地说,它们其实就是“物质”和“精神”、“客观”和“主观”。

立足于如此的“主观”与“客观”,德勒兹结合具体的影片指出,意大利新现实主义的电影作者中,费里尼的影像(如回忆与幻想)很明显地侧重于主观、心智影像,而安东尼奥尼的影像则明显地侧重于客观影像^[133]。然而,他们两人所要追求的最终境界,却都是客观与主观、实在与想象的“不可区辨”。归结地说,“在纯声光情境中可以有客观的与主观的、实在的与想象的、物理的心智的两极。但是,它却让这两极不断地沟通,无论在哪个向度上都面对着一个不可区辨点(并非混同点),与此同时给予能够转化、逆转的光符号与声符号一个场所。”^[134]应该说,围绕着一个“不可区辨点”,让“客观”与“主观”、“实在”与“想象”、“物理”与“心智”相互追逐、相互映现,这既是意大利新现实主义的电影所达到的境界,也是法国新浪潮的电影作者所达到的境界。只是,法国新浪潮电影的作者开启了一条不同于前者的道路。延展地说,他们是首先追随意大利新现实主义、继而改造之,最终更为诗意地达到了让“客观”与“主观”、“实在”与

[132] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 010 页。

[133] 同上书,第 010—011 页。

[134] 同上书,第 012 页。

“想象”等变得“不可区辨”的境界^[135]。不过,重要的是如此境界造成的效果是让“声光符号”呈现,即为它们提供一个现身的“场所”。

这一点很关键。我们强调:如此的“声光符号”并非静态的,相反它“能够转化、逆转”。质言之,它处在不停息的变动中。那么如此的“变动”意味着什么呢?答案是:“纯声光情境”的持续展现。进而言之,这种情况注定了作为“纯声光影像(纯视听影像)”的“有生命的影像”必定在展开自身的“纯粹视听”。或者说,置身于自己根本无法脱离的如此“纯声光情境”之中,它不展开这样的“纯粹视听”都没有办法。根本地说,所谓“纯粹视听”,就是面对着永恒性的“陌生情境(纯声光情境)”的无穷无尽的“视听”,永远不可能得出最后结论的“视听”。前面我们说“声光符号”同时就意味着“视听符号”,依据的就是这一点。

要之,深入地看,我们由此还得以发现:作为“有生命的影像”的“纯声光影像”,还会发散出更为丰富的征兆,作为别样的符号而预示着更为新颖的影像的诞生。

为了阐述这一点,我们需要指出“有生命的影像”的两个构件:身体和大脑。应该说这并不能理解,凡是“生命体”,总是会有自己的身体和大脑。只是,我们需要说明:作为“纯视听影像(纯声光影像)”的“身体”和“大脑”来说,它们都置身于“纯声光情境”之中。如此的“身体”和“大脑”,在德勒兹的理论中有特别的名称。这就是:“无器官身体”和“木乃伊大脑”。通俗地说,它们分别是作为“活肉”的“身体”和“大脑”。不过,为了行文的脉络不被打断,对如此“身体”和“大脑”的具体阐述我们将在后面谈及“思考—影像”之际展开。在此,读者只需知道有这么一回事即可。在此,重要的是:沿着“身体”和“大脑”这两个向度,我们能够看到“纯声光影像”所发散出来的更为丰富的征兆。

在“身体”的向度上,德勒兹通过深究布烈松影片指出:“光符号与声符号,与真正的触符号(tactisigne)是不可分的,大致上后者还决定着前两者的关系”^[136]。换言之,纯粹的“声光符号”会延伸为“触符号”。在此,“纯视听影像”的又一个更深一层的影像征兆得以呈现,这就是“触摸”征兆。只是,这里的“触摸”,并非日常所谓的“触摸”,而是“纯粹触摸”。

[135] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 016 页。

[136] 同上书,第 017 页。

展开地说,一谈及“触摸”,我们一般会想到“手”。这当然不错。但通过布烈松的影片《扒手》中的“手的影像”我们能够看到:“手”不仅在发挥诸如抓、握、触及等日常意义上的功能,同时还发挥着将零碎的空间连结起来的功能。从后者来看,无疑“手”在“揭发”诸多碎片性空间的潜在共通性。质言之,它正是通过这种“揭发”,才得以将空间碎片连接起来。有趣的就是这种手的“揭发”功能。进而言之,这毫无疑问也是一种“触摸”。但这种“触摸”不同于我们日常的理解,它是在“摸索”、“探索”、“发掘”、“描绘”等。并且,如此的“摸索”还是无穷尽的,随着影片的展开一直在持续。准确地说,这是一种面对“纯声光情境”而展开的、永远没有最后结论的“永恒触摸”,即“纯粹触摸”。

同时,我们的眼睛、耳朵同样具有如此的“双重功能”。换言之,在“纯声光情境”中,我们的眼睛和耳朵和“手”一样都在发挥着纯粹的揭示、描绘功能。从视觉的角度说,这就是“视触”^[137]。相应地,从听觉的角度看,这便是“闻触”。所有这一切,都根源于“过度强烈”的“纯声光情境”,即让“纯视听影像”“无法忍受”的“纯声光情境”。质言之,这是一种让“有生命的影像”自身一切官能都“无能为力”的处境。如此的“无能为力”,意味着包含着眼睛、耳朵和手在内的一切器官(包括身体本身),都被还原到了“纯粹器官”的层面。持续不断地揭发、体会、再揭发、再体会,以至无穷。如此的揭发和体会,都是纯粹层面上的“触摸”。通俗地说,就是“摸索”。正是在此意义上,我们说作为“纯声光影像”的“有生命的影像”从“声光符号(视听符号)”演变成了一个“触符号”,散发着一种“触摸”征兆。此时此刻,“有生命的影像”化身为“纯触觉影像”。

要之,如此的“纯声光影像”作为一种新型影像,不会再堕入“感知—运动情境”中而只是滞留于“纯声光情境”中。它的无能为力、无可奈何,既意味着自身无力“行动”,也意味着对“行动”的超越。换言之,“纯声光影像、固定镜头和跳切—蒙太奇定义出、内含着一种属于运动之彼岸(au-delà du mouvement)的东西。”^[138]其中所谓“运动彼岸的东西”,毫无疑问就包括了上述的所谓“纯粹视听”和“纯粹触摸”。根本地说,这些都不是“运动”所能界定、解释的,对它们的界定我们需要依赖于“精神性”的、所

[137] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 017 页。

[138] 同上书,第 029 页。

谓“强度”的力量。当然,这里并不是说不再有“运动”,而是说这里的“运动”已被超越。

根本地说,由如此的精神性强度的展现,我们将会看到“纯声光影像”在“大脑”向度上发散出“阅读”和“思考”的征兆,从而化身为“阅读符号(lectosigne)”和“思考符号(noosigne)”。最终,我们也将看到:“纯声光影像”根本地还在发散着“时间”的征兆,现身为纯粹意义上的“时间符号(chronosigne)”。

首先,我们看“阅读符号”。德勒兹强调:作为“纯声光影像”的“有生命的影像”遭遇到“无法忍受”之“纯声光情境”时,它不仅是遭遇到了一个外在的客观对象,而且也意味着有一种对“无法忍受”的“感同身受”升起于内在的精神层面。因此,“无法忍受本身,和如同第三只眼所见那般的启示或灵感密不可分。”^[139]展开地说,当“纯声光影像”遭遇到“无法承受”的事物时,从眼睛来说就意味着它在“观看”着一个“不可见者”。明明无法忍受但还必须忍受,明明遇到的是“不可见者”但还必须“观看”,这就是此时此刻眼睛所处的极限性窘境。就在这种终极性悖论中,眼睛的功能发生了变化。就它本身而言,它已不是发挥着日常“确定”事物之功能的“日常之眼”,而是不断地“审视”无法确定之事物的“非常之眼”,即“第三只眼”。因此,德勒兹说:“纯声光情境唤醒了超人视力(voyance、预知力)^[140]机能,唤醒了同时性的幻想与事实确认、批判与同感。”^[141]换言之,眼睛在此拥有一种“超人视力”,它同时在同感和批判、幻想与事实确认。如此的批判与同感的同时发生,事实确认与幻想的同时在场,就等于无止尽的“阅读”。在此意义上,德勒兹强调:“当眼睛发挥超人视力机能时,无论是视觉性的影像元素,还是听觉性的影像元素都进入到内在关系之中,因此影像全体不只是被观看,同时也必须‘被阅读’,既可见又必须可读。对于预言师般的预见之眼来说,感性世界的‘字面性’将世界构成为书。”^[142]通俗地说,“有生命的影像”在遭遇到“无法忍受”之事物时,

[139] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 025 页。

[140] 日文译本译作“透视”,似不妥。

[141] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 025 页。

[142] 同上书,第 030 页。

它不仅是在“观看”，而且同时就在“阅读”。

如此一来，作为“纯视听影像”的“有生命的影像”必然作为“阅读影像(image lisible)”而现身，不可避免地散发出“阅读”征兆。由此，“光符号(声符号)”延展为“阅读符号”。

其次，我们看“思考符号”。在既“确认”又“幻想”、既“同感”又“批判”展开的同时，也就是在“阅读”展开的同时，必然意味着“思考”的降临。尤其是所谓“确认”、“批判”的展开，毫无疑问意味着“思考”已在其中运作。通俗地说，当“有生命的影像”之视听感官遭遇到一种“无法承受”、“无法容忍”的超级“暴力”而进入无尽的“阅读”之际，同时就意味着它在面对一个巨大无边的“问题”、置身于一种浩瀚的“困境(纯声光情境)”中，而持续地追问、探寻。并且，这还是一种无法形成最后结果的追问、探寻。正是因此，德勒兹强调：“电影……构成一种影像分析(analytique)”，“电影不是再认识，而只是认识尝试”^[143]。其中的“影像分析”、“认识尝试”，都意味着持续展开、尚不见其完结的“纯粹思考(pensée pure)”运作。

如此一来，作为“纯声光影像”的“有生命的影像”必然地化身为“思考—影像”，散发出“思考”的征兆。由此，“光符号(声符号)”得以延展为“思考符号”。

最后，我们看“时间符号”。阐释这一点，我们需要指出：德勒兹讨论“时间符号”的着眼点是上述作为“纯声光影像”之“结构特色”的“客观”与“主观”、“实在”和“想象”围绕着一个“不可区辨点”的交替、变动。在他看来，如此的“变动”便意味着纯粹意义上的“时间”展现。如此一来，“纯声光影像”必定还在作为一个纯粹意义上的“时间符号”而存在，散发着纯粹层面上的“时间”征兆。说明这一点，他深入地分析了最早出现的“纯声光情境”。

具体地说，德勒兹指出：尽管“纯视听情境”大量地出现于意大利新现实主义和法国新浪潮的电影中，但它的发明者既不是意大利人也不是法国人，而是日本人小津安二郎。用他的原话说就是：“尽管从初期开始就接受着某些美国导演的影响，但小津安二郎还是以日本本初的脉络制

[143] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 030、025 页。

造出了展现纯视听情境的作品(……)。欧洲人也并非效仿了小津安二郎,而是以自己的方式与他殊途同归。但无论如何,小津都是光符号与音符号的首创者。”^[144]

从影片创作层面看,小津创作影片,所取的对象是“日常平凡性”,即平凡的日常生活。摄影机采用正面、固定视角,移动很少。使用跳切—蒙太奇组装各个镜头^[145]。电影中的人物、行为以及对话等一切,都是日常平凡生活,都显得平淡无奇^[146]。简言之,在他的电影中,没有任何强烈的跌宕起伏,一切都属于自然而然的平凡之事。从时间的角度看,小津从一开始关注的就是如此的“无事发生的时间”,并且随着电影的进展还让如此之时间不断地增殖^[147]。这样的话,就会有一个问题突出出来:小津的电影之魅力何在呢?答案是:日常生活本身的力量,无事发生的时间自身的力量。因此,尽管从取材、手法等方面看,小津是在回归于“原始电影”,但实际上他在以回归“原始电影”的方式创造电影的“现代风格”:无论是视像还是声音(对白),小津都是在追求“纯粹光效”和“纯粹声效”^[148],深入地开发日常生活、无事发生的时间自身的力量。那么,他又是怎样地达到这一点呢?答案是:错接(faux raccord)。

对此的阐述,德勒兹首先借助莱布尼兹的“世界系列论”进行了说明。详言之,在莱布尼兹看来,世界是由许多系列构成的。其中,每个系列都是通过收缩于常态法则而自我成立。一旦如此系列中的一小部分发生动摇、混乱,那么整个系列便会变得特别异常^[149]。例如,当美国红色的可口可乐出现在日本生活的淡雅色调系列中时,就会让人感到一种特别的异常。如此现象的存在,恰恰说明各个系列中的各个项次之间的联系天生就非常脆弱,很容易因其中的某个项次的动摇而显得无序、特异。进而言之,莱布尼兹主张,在本来平凡、常态的系列中制造“动摇”、“混乱”,恰恰又是人类的常态兴趣。换言之,一切本来都有自身的时间、秩序,但人类偏偏要将它们搅乱。这恰是小津的看法:“生活很单纯,人总是不断

[144] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 017—018 页。

[145] 同上书,第 018 页。

[146] 同上书,第 019 页。

[147] 同上书,第 018 页。

[148] 同上。

[149] 同上书,第 019 页。

地‘撩拨静水’，使之复杂化。”^[150]因此，一旦“单纯”的生活“复杂化”，或者说上述的“特异”获得呈现，那么就一定会引起人们的关注。如此的引入“关注”的效果，表现在小津安二郎的影片中，就是影片的“魅力”。

与此同时，我们也看到了小津创作电影的方法原则，这就是让系统中的某些项次发生“动摇”；他的基本手法，即“撩拨静水”，也就是“错接”。简言之，将一个平凡系列中的项次置于另一个平凡系列之中。于是，我们看到，在小津那里，目光、方向、物品位置的“错接”成为一种经常性和系统性的创作方式，获得了“就连在意大利新现实主义那里也没有的自律性”^[151]。这不仅表现为有人物在其中运动之空间的错接，更为重要的是表现为既无人物也无运动的“空无空间”^[152]的错接，即“空镜头”的错接。例如无人的房间、无人的庭院、自然风景等的错接。据此，小津得以颠覆日常生活中脆弱的“感知—运动系统”，制造着“纯声光影像”，即“光符号”和“声符号”。在德勒兹看来，如此“错接”而成的“空无空间”便“作为纯粹的冥思而臻于绝对，并即刻地确认着心智与物理、实在与想象、主体与客体、世界与自我的同一性”^[153]。换言之，在小津那里，由“错接”造就的“空无空间”，即纯粹静思的影像，它同时就意味着心智与物理、主体与客体、实在与想象以及世界与自我围绕着“不可区辨点”在相互转化、相互映现。

然而，如此的“空无空间”作为一个影像，绝非空无一物。相反，在其中必然存在着“静物”。如此的“静物”至关重要。

具体地说，“空无空间”和“静物”的价值是不同的。德勒兹指出：“一个空无空间无论如何都首先因为欠缺可能的内容而拥有价值，但一个静物则因为某些对象的出场与构成而被定义。”^[154]换言之，“空无空间”的价值在于它“欠缺”内容：“空虚”；“静物”价值则在于让某些对象出场或构成：“充实”。因此，“空无空间”和“静物”的区别就是“空虚”与“充实”的

[150] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第020页。

[151] 同上书，第021页。

[152] 笔者认为如此的“空无空间”，在中国古典美学语境中，应该叫做“空灵空间”，至少应该从这个意义上来理解。

[153] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第021页。

[154] 同上书，第022页。

区别。对此,德勒兹说:“在中国和日本的思想中,它们作为冥想静思的两个面相汲取着所有微妙差异和关系。如果说内景或外景的空无空间构成纯声光情境的话,那么静物则是它的内面,它的相应物。”^[155]换言之,“空虚”与“充实”在此构成了“冥想静思”的两个既彼此区分又相互依存的方面。这恰恰就是中国古典美学、艺术学当中所说的“虚实相生”。进而,针对作为“纯声光情境”之内面的“静物”,我们强调:它的突出的特色就是“运动”消退。准确地说,作为“静物”的“有生命的影像”在以永恒不变的方式表达着某种时刻都在变动的韵味。典型的例子就是小津在影片《晚春》(*Banshun*)中的那个“花瓶—静物”影像。人们由此能够看到的便是:从这个影像开始到它结束,剧中人物的情感色调发生了明显的变化(可以简单地说是从愉悦到惆怅),但是影像本身所呈现的始终是“花瓶(静物)”,它的形态没有任何变化。人们所体会到的那股始终处于变化中的“韵味”,便由如此不变的影像形式呈现着。进而言之,影片中的女子无疑是一个处于“纯声光情境(嫁人后必须离开父亲)”之中而“无可奈何”的“纯声光影像”。她作为整部影片这个“有生命的影像”呈现自身的突出代表,又意味着整个影片作为一个“有生命的影像”此刻一定是“纯声光影像”。她作为一个影像所发散出来的“韵味”和整部影片此时此刻发散出来的“韵味”是同一的。因此,如此的“韵味”,无疑就是“纯声光影像”自身持续地发散出来的力量。注意:如此的力量,是一种“持续发散”的力量,它本身在不断地变化,即不断地流逝又不断地涌现。在德勒兹那里,这便是“时间”、“生成”。如德勒兹所说:“在此,有一种生成、变化和转换。但变化本身的形态却丝毫不变、毫无流逝。”^[156]换言之,一种自身之形态从来不变的永恒生成。德勒兹强调:“这就是时间,就是时间本身(*temps en personne*),‘少许的纯粹状态的时间’。”^[157]根本地说,所谓“时间”,便是无穷无尽、无始无终的生成,永恒不变地处于强力生成之中。换

[155] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 022 页。既然德勒兹在此明确提到了“中国思想”,那么对“空无空间”和“静物”的理解完全可以参考中国古典美学、艺术学当中的“虚实相生”的理论,尤其是可以参照我国现当代著名美学家宗白华先生所谓的“空灵”与“充实”的关系。

[156] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 022 页。

[157] 同上。

言之,“时间”永恒在生成,但永恒地在生成这一点却是永恒的,不会变化。小津之“静物”影像的独特价值就在于此:让“纯粹时间”得以呈现。因此,德勒兹指出:“所谓静物,就是时间”,即“直接的时间—影像,它赋予变化以不动的形态,在如此的形态中变化源源而生”。^[158]

当然,“静物”影像多种多样。就小津的影片看,它可以表现为花瓶,自行车等等。不过,这并非关键之所在。这里的关键在于它是在以“生成本身的不变形态”而存在。由此,它们构成了“时间纯粹而直接的影像”^[159],即“时间—影像”。

如此一来,作为“纯声光影像”的“有生命的影像”自然会散发出“纯粹时间”的征兆,“光符号(声符号)”延展为“时间符号(chronosigne)”。

总而言之,“运动—影像及其感知—运动符号(依存于蒙太奇的同时),仅仅关联于时间的间接影像,然而纯声光影像及其光符号与声符号征兆,则直接关联于让运动从属自身的时间—影像。”^[160]简言之,“纯声光影像”的诞生,彻底地逆转了“运动”与“时间”的关系。“运动—影像”是让“时间”隶属于“运动”,而在此发生的则是“运动”隶属于“时间”。“时间不再是运动的尺度,运动变成了时间的透视”,由此“时间电影”^[161]得以诞生,“有生命的影像”由此化身为“时间—影像”。详言之,如此的“逆转”包含着一个明显的逻辑过程,这就是从逃脱“运动—影像(感知—运动系统)”的辖域,到达“运动之彼岸”,“终止行动—影像而成为纯声光(触)影像”。^[162]但仅仅如此还不够,因为当它成为“纯声光影像”之后,还有可能堕入或说褪变为“行动—影像”。其实,每当“情态—影像”呈现之际,都意味着“有生命的影像”变成了“纯声光影像”。因为它当时已不再有“行动”的能力,尽管是临时的。所谓无法“行动”,意味着它遭遇着某种“无法忍受者”。而所谓“临时”地无法“行动”,则意味着它很快就会从“无法忍受者”那里脱身。换言之,它很快就能够适应、理解“无法忍受者”,将之变成可以理解者、可以忍受者。在此基础上,它一定就会做出相

[158] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第022页。

[159] 同上书,第023页。

[160] 同上书,第030页。

[161] 同上。

[162] 同上书,第031页。

应的应对,付诸有效的“行动”。由此,“有生命的影像”从“纯声光影像”退转到“行动—影像”。不过,在德勒兹那里,这仅仅是一种上述“逆转”还不够彻底的情况。他所重视的并非如此的情况,而是“有生命的影像”永恒地滞留于“纯视听情境”中始终作为“纯声光影像”而存在的情况。只有如此,才有纯粹的“时间—影像”可言。进而言之,他非常注重“时间—影像”。之所以如此,是因为在他看来,在遭遇到“无法忍受者”之后,通过将之转化为“可以忍受者”,从而做出相应之“行动”的逻辑,恰恰就是“俗套文明”^[163]的逻辑。换言之,我们日常所谓的“文明”,实际上都是如此地建构起来的。正是为了突破如此“俗套文明”的局限而释放出更为根本的“文明”^[164],德勒兹才强调:对于“有生命的影像”来说,“它还需要和他种力量相关联,从而自俗套世界逃逸而出,需要朝向直接的强力启示,即时间—影像 (image-temp)、阅读影像 (image lisible) 和思考影像 (image pensante) 的启示开放。于是,光符号和声符号便归属到时间符号 (chronosigne)、阅读符号 (lectosigne) 与思考符号 (noosigne)。”^[165]

不过,我们有必要特别指出:当“有生命的影像”化身为“时间—影像”之际,意味着一种新型的电影创作理念的诞生。如此的新型创作理念,便是德勒兹强调的“新型演员(媒介—演员)”的“新概念”以及“取景”、“分镜”、“蒙太奇”以及“摄影机意识”的“新概念”^[166]。它的核心内涵就在于:所有电影创作手段的运作,所有影像元素的机能,都必须服务于让“纯粹时间”呈现,即让纯粹的“观看”、“聆听”、“感触”、“阅读”、“思考”等等呈现。进而言之,这意味着滞留于“纯声光情境”中的“有生命的影像”,绝不会仅仅发散出一种征兆,相反地它会发散出“正值生成性”的多元征兆。质言之,此时此刻,“有生命的影像”在同时作为多个不同的符号而存在。由此,局限于常态情境(“感知—运动情境”)的皮尔斯符号学被超越。同时,就其根本不可能最后确定,而是永恒地在“生成”来说,

[163] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 028 页。

[164] 如此的“文明”,指的就是德勒兹所主张的哲学境界。笔者认为我们可以将之简单地理解为永恒不息的创新境界。这将是以后将会展开的德勒兹电影意义论专题所要重点讨论的问题。

[165] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 031 页。

[166] 同上书,第 026、030、031 页。

“有生命的影像”不可能标示某种“确定性”的含义。由此,局限于“能指—所指”结构的克里斯汀·麦茨(Christian Metz)的符号学被超越^[167]。

最为有趣的是:当“有生命的影像”化身为“时间—影像”之际,最后还意味着所有的“生命现象”(如“观看”、“聆听”、“感触”、“情感”、“思考”、“回忆”、“幻想”等等)同时得以呈现出了自己的“纯粹实质”。根本地说,当“有生命的影像”彻底摆脱“运动—影像”的局限而化身为“时间—影像”之际,它所呈现的便是“纯粹生命”：“纯粹时间”。之所以这样说,是因为在德勒兹看来,“时间”就是“生命”,“纯粹时间”即“纯粹生命”,两者是同一的。对此,我们可以通俗地说,所谓“纯粹生命”,便是“生命”本身,也就是宇宙万象生生不息的根本源泉。如果我们愿意从“时间”的角度来理解,那么其实也很简单:“纯粹时间”的不息绵延,恰恰就是策动着宇宙万象以及宇宙本身千变万化,生生不息的最后根源。

在此基础上,我们强调:无论是“生命”,还是“时间”,相对于一个“实在”事物来说,都属于“潜在”。据此,我们也能够明白:围绕那个“不可区辨点”而“相互追逐、相互映现”的两者,其实就是“实在影像”(image actuelle)与“潜在影像”(image virtuelle)。由此,德勒兹强调:“纯声光情境(描绘)是一个实在性影像,但它不是走向运动而获得延伸,而是关联于潜在性影像,和它共同构成一个回路(circuit)。”^[168]换言之,滞留于“纯声光情境”中、作为“纯声光影像”的“有生命的影像”有一个非常明确的延伸向度:走向自身的“潜在”,与“潜在影像”相连接,从而形成一个“循环回路”。

由此,我们看到了德勒兹继续展开其影像思想的一个核心关注点:由“纯声光影像”出发,以它的延伸为中心,时刻关注“实在影像”与其自身的“潜在影像”围绕着一个“不可区辨点”而形成的如此无始无终的“循环回路”。

那么,究竟何种影像才有资格充当如此的“潜在影像”呢?^[169]由此,他首先审查了“回忆—影像”,接着审查了“梦幻—影像”,构成了对“回忆”和“梦幻”这两种“生命现象”的阐述。

[167] 超越皮尔斯和克里斯汀·麦茨的符号学,是德勒兹《电影Ⅱ:时间—影像》第二章的两个主题,因为本研究的主旨和篇幅的局限,这里无法展开讨论。未来的日子里,我们会将之作为专题予以讨论。

[168] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 065 页。

[169] 同上。

第四章 “回忆”与“梦幻”

当“有生命的影像”置身于“纯声光情境”之中,作为“纯声光影像”而直面“无法忍受者(无法辨识者)”之际,启动“回忆”以求辨识之,是一个自然而然的倾向。当“有生命的影像”突出地呈现自身的“回忆”时,它便会化身为“回忆—影像”。

进而,“回忆”并非一定成功。当“有生命的影像”为“辨识”当前的“不可辨识者”而启动的“回忆”归于“最终失败”而滞留于无能为力之境时,随之而来的便是它的“梦幻”。当如此的“梦幻”得以突出地呈现时,“有生命的影像”便化身为“梦幻—影像”。

根本地说,无论是“回忆”,还是“梦幻”,毫无疑问都关涉到“有生命的影像”的“潜在(记忆)”领域。之所以这么说,根本的原因就在于:所谓“回忆”,实际上就是“有生命的影像”离开当下所“感知”的“实在”而进入“潜在(记忆)”领域,以求寻获辨识当前“无法辨识者”之资源;而所谓“梦幻”,则不过是“有生命的影像”之“潜在(记忆)”的纷繁涌现。

如此一来,揭示“感知—运动链条”发生“断裂”后,“有生命的影像”走向“潜在”、呈报“潜在”之消息的情况,我们必须以“回忆”与“梦幻”为契机,深入地讨论“回忆—影像”与“梦幻—影像”。

我们先看“回忆—影像”。

第一节 回忆—影像

讨论“回忆—影像”,我们首先需要阐明“回忆”的发生。的确,我们完全可以说当“有生命的影像”直面“不可忍受者”时,它的“回忆”便会自然而然地发生。但是,这仅仅是一种日常经验层面的说法。从理论研究出发,我们还需要深入阐明这种所谓的“自然而然”究竟是怎么回事。

实际上,在谈论“回忆—影像”时,德勒兹首先回答的也是这个问题。

在此,他的出发点和依据皆为柏格森的“确认(reconnaissance)”理论。

一、“专注确认”与“回忆—影像”

围绕“确认”问题,德勒兹指出,柏格森区分了两种“确认”,即“自动确认(reconnaissance automatique)”和“专注确认(reconnaissance attentive)”^[1]。

所谓“自动确认”,也称为“习惯性确认”。质言之,它是一种“感知—运动性确认”^[2]。通俗地说,当我们面对一个自己非常熟悉的对象之际,便会发生如此的“自动确认”。典型的例子就是“牛对青草的确认”、“我对自己的挚友的确认”。毫无疑问,牛看到青草、我看到我的挚友,“确认”便会自动完成。准确地说,“自动确认”意味着在“感知”发生的“当刻”,“确认”便会毫无障碍地自动完成。进而言之,“自动确认”有一个突出的特色:“感知”会脱离“感知的对象”,而习惯性(实用性)地向着新的“感知”延伸。例如,在我“感知”到“我的挚友”之际,我的“感知”不会滞留于他,而是会向着与之交谈,再转变话题等等之类的新“感知”而不断地延伸,并且这一切都是自动的。因此,柏格森指出:这种“自动确认”借助于“无意(inattention)”^[3]:“在自动确认过程中,我们的运动延伸了我们的感知,以便从中抽取有用的效果,因此它使我们离开被感知对象”^[4]。由此看来,如此的“自动确认”每次都在无意间将我们的“感知”延伸到别处,指向另一个“感知对象”。如此一来,这种“确认”便会自动地构成一条不断延伸的“感知—确认链条”,不断地远离原来的对象,形成一系列对象的串联。然而,所有这些对象都是影像,所以在此会看到一个自动构成的开放影像系列。质言之,如此影像系列的构成动因,便是“感知—运动式”的延伸。所以,德勒兹指出:在此,“我们感知并获得了

[1] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第060页。亦可参见亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,北京:华夏出版社2003年版,第82页。在翻译上,肖聿将两者分别翻译为“自动认知”和“有意认知”。

[2] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第060页。

[3] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,北京:华夏出版社2003年版,第82页。

[4] 同上。“确认”、“感知”,肖聿分别译作“认知”、“知觉”,意思无别。在此,为保持用语一致,分别调整为“确认”、“感知”。

有关事物的感知—运动影像。”〔5〕其中，“感知—运动链条”便作为“自动确认”中串联一系列对象的法则。并且，只要还在“自动确认”的范围内，这个法则就永远不会被突破。

所谓“专注确认”，指的是我们遭遇到陌生对象时的“确认”。它与“自动确认”的差异在于：如此的“专注确认”会“使我们回到对象上，而注重对象的轮廓”〔6〕，而不会像“自动确认”那样离开对象。通俗地说，当我们面对陌生对象之际，我们的“感知”不会完全地脱离对象。相反，我们会不断地回到对象，凝神注视它。原因在于：这种对象之所以能称为“陌生”，就是因为它超出了我们“自动确认”的能力范围。在这种情况下，我们一定会不停地“再感知”它，以便最终“确认”它。如此地不断“感知”它，即所谓“专注”。正如德勒兹所说：“此刻，我终止了延伸自己的感知，无法延伸自己的感知。我的更为敏锐且全然不同的运动会为了强调对象的某些轮廓，并由此引出‘某些特征’而回到对象、审视对象。并且，我们还会重新引出其他特征与轮廓，但每一次都必须从零开始。这不是同一个平面上不同对象的叠加，而是将对象确实地视为同一个事物，让它穿过各种相异的平面。”〔7〕换言之，面对一个陌生的对象，我们的“感知”会一次次地回到它本身，一次次地审视、勾勒它的特征和轮廓，试图最终把握它。进而，如此的反反复复，每次都会呈现出与前一次相异的特征。相比于前一个特征，这个特征一定是在一个新的平面（境况）中获得的。因此，在“专注确认”中，我们是在让自己“感知”到的那同一个对象穿越着不同的平面。质言之，“专注确认”中意味“自动”的失灵，即“感知—运动链条”的“断裂”。因此，德勒兹强调：此时，“我们构成着、描述着关于事物的纯光效（声效）影像。”〔8〕之所以这么说，根本的原因就是：我们围绕这个“陌生事物”展开的那种持续不断的“回归”，一而再、再而三地“从零开始”重新引出其“特征与轮廓”的行动，就等于让这个“陌生事物”持续地散发出它自身的“纯粹声光”的“描述”活动。

〔5〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第061页。

〔6〕 亨利·柏格森：《材料与记忆》，肖聿译，北京：华夏出版社2003年版，第82页。

〔7〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第060—061页。

〔8〕 同上书，第062页。

比较这两种“确认”，德勒兹指出，看上去“自动确认”更为丰富，因为在它那里会出现一连串的不同影像；而“专注确认”则显得贫乏，因为它是在不停地“描绘”同一个影像，且每次“描绘”都会取消前面的“描绘”而从“零”开始。而且，每次“描绘”都是暂时性的，很快就会发生转化。但德勒兹强调：其实，后者只是一种不同于前者之丰富的另一种丰富，甚至是一种更深意义上的丰富。因为前者总是在一个“确定性的模式（感知—运动链条）”中将相似的、同一层面上的多样事物集合起来，或者说它的确是在不断地进行“描绘”，但涉及到的皆为同一平面上的事物。这等于在同一个平面上，将诸多相关事物集合到一起。质言之，这种“描绘”是一种受到同一个平面制约的“描绘”，尽管它可能是无限的。当然，后者同样是一种永不停息的“描绘”，但却始终是在深入发掘同一个对象。它会开掘出关于对象深层的一个又一个新面貌。就像黑泽明的《罗生门》（*Rashômon*）一样，每一次“描绘”都会带来关于那案件的、人性深处的一个新境。换言之，如此的“描绘”是对事物（对象）本身之深层奥秘的无穷无尽的探索、揭示。如果说前一种“描绘”局限于同一个平面上说的话，那么后一种“描绘”则是在不断地跨越着不同的平面。并且，它每一次都在一个新的平面上引出关于对象的新特征。准确地说，每一次都会将前一个平面引出的特征抹消，从而在一个新的平面上引出新特征。因此，这是一种无拘无束的描绘，即“纯描绘”。在这种无止无休的“描绘”中，对象深层的实质性特征不断地涌现，从而构成了一种真正意义上的丰富性。因此，相对于“感知—运动影像”，德勒兹强调：“正是纯视听影像，才是真正丰富、典型的东西。”〔9〕

要之，如此的“专注确认”是一种深入探究事物的方式：“离开对象—返回对象—再离开对象—再返回对象”的“循环回路”，直到完成最后的“确认”。当然，在完成“确认”之后，确认者便会进入“自动确认”的范围，在最后的“确认”所处的那个平面上去集合各种相似的事物，也就是进入“感知—运动影像”的延伸模式。只是，在此之前的“专注确认”始终是“纯声光情境”中的事情。构成如此“描绘”行为的上述“循环”，恰恰就是作为“纯声光影像”的延展方式的“回忆”。由此，“回忆—影像”得以现

〔9〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第061页。

身。落实到电影中,便是俯拾皆是“闪回镜头”、“回忆场景”和“倒叙段落”之类的影像^[10]。

阐明这一点之后,值得我们特别深究的问题是:在“回忆”的上述循环中,究竟发生了什么?对此,我们说有两点是可以肯定的。第一,在“离开”到“返回”之间,“纯声光影像”进入的是自身的“潜在(记忆)”领域,即“心智(精神)”领域。第二,在自身的“潜在(心智)”领域中,它在寻找能够帮助自己辨识对象的相关影像,即标示对象“特征”的影像。简言之,“纯声光影像”在离开“实在”而进入“潜在”,离开“物理”而进入“心智”,试图从中带回标志对象特征的影像。

特别强调:无论如何,这里首先有一个作为“实在影像”的“纯声光影像”和自身的“潜在影像”的“关联”在展现。换言之,“实在”与“潜在”、“物理”与“心智”、“客观”与“主观”、“真实”与“想象”在发生关联。要言之,当“有生命的影像”遭遇到“无法忍受”之“事物”或“情境(纯声光情境)”,不再作为“感知—运动影像”而是作为“纯声光影像”现身之际,它会向着一个“潜在影像”伸展。换言之,它会要求自身与一个“潜在影像”相连接。这一点至关重要。之所以这么说,是因为寻找能够和“纯声光影像”发生关联,构成上述“循环回路”的“潜在影像”,构成了德勒兹继而展开自己理论阐述的中心性线索。

在此基础上,我们重申:作为“纯声光影像”的“有生命的影像”之“潜在”领域,实际上就是它的“记忆”领域。进而,当它离开“实在”而进入“记忆”之际,毫无疑问首先就意味着它在“回忆”。于是,“纯声光影像”自然地便会首先与“回忆—影像”相连接。就像德勒兹借助柏格森所强调的那样:“在专注确认中,视效(或声效)影像不会延伸为运动,而是同如此影像唤醒的‘回忆—影像’(image-souvenir)发生关联。”^[11]

只是,如此的“回忆—影像”是否符合“潜在影像”的要求,则是一个需要我们深入探究的问题。

[10] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第066页。

[11] 同上书,第063页。联系前面对“专注确认”的阐述,我们能够明白:“纯声光影像”一定是置身于“专注确认”之中的影像。申言之,它是一个面对“无法忍受”之“事物”、“难以承受”之“情境”的影像。这些“事物”或“情境”,对它来说一定是“不可认知”的“陌生对象”。因此,它必定置身于“专注确认”之中。

二、“回忆—影像”与“纯粹记忆”

让我们重申:所谓“回忆—影像”,便是突出地呈现着自身之“回忆”的“有生命的影像”。换言之,当“有生命的影像”突出地呈现自身的“回忆”之际,或者说它自身之“回忆”机能凸显之际,它便会化身为“回忆—影像”。

毫无疑问,在电影中,“回忆—影像”的存在是一个无可否认的事实,它就现身为前面已经谈到的“闪回镜头”、“回忆场景”和“倒叙段落”。

深入追究屡屡出现在电影中的“闪回镜头”、“回忆场景”以及“倒叙段落”,我们能够看到:在“专注确认”之际出现的“循环回路”,在电影中就表现为由“纯声光影像(对象)”到“回忆—影像”再回到“纯声光影像(对象)”的“回路”。深入地说,在如此的“回路”中,“时间”获得凸显。这一点应该很好理解,即使从日常的角度出发,我们也能够明白:凡是“回忆”必定会关涉到“时间”上的“当刻”和“过去”^[12]。因此,德勒兹将如此的“回路”表述为“从当刻到过去,再将我们带回当刻”的“封闭回路”^[13]。

结合电影中的具体情况,我们说如此的“回路”,可以表现为“单一性回路”,也可以表现为“多样性回路”,它们便是电影中“回忆—影像”表达自身的两个情况。就前者来说,情况是通过一次“回忆”,便可以完成“确认”。就后者来看,情况则是需要通过多次“回忆”,才能完成或说试图完成“确认”。在2006年上映的《达芬奇密码》(*Da Vinci Code*)中,关于“郇山隐修会”的“回忆—影像”与“当刻影像”构成的便是一个“单一性的回路”。当时,苏菲警官专注于对“郇山隐修会”这个陌生对象的“确认”,于是伴随着兰登教授的解释出现了一段“回忆—影像”,当这段影像结束时,苏菲警官完成了对此对象的“确认”。与此不同,在马歇尔·卡尔内(Marcel Carné)的《天色破晓》(*Le jour se lève*)^[14]中,出现的则是“多样性回路”,表达着多次“回忆”。在这部影片中,主人公在“每次回路的终结

[12] 在此,我们只是为了读者的理解暂时这样讲。根本地说,这里“时间”的呈现,指的是“纯粹时间”自身的那种永不停息的生成。这一点,我们在谈到“时间—影像”之际才能够具体展开。不过,针对“回忆—影像”只说“当刻”和“过去”也是没有问题的,因为在经验层面上“回忆—影像”的确在更为直接地凸显这两个“时间”向度。

[13] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第066页。

[14] 又译为《日出》。

时都会回归于被警察包围的旅馆房间，一次次地趋近命运的结尾”^[15]。一般性地说，“这是一种多样的回路，每个回路都会遍历回忆区域，并且复归于当刻情境的越来越深入，越来越严酷的状态”^[16]。

但就在这里，我们会看到一个重要的问题。如上所述，在“回忆—影像”所意味着的“循环回路”中，注定了“潜在”，即“过去”在彰显。换言之，“回忆—影像”应该带有“过去”的标志。于是，一个问题自然产生：它拥有“过去”的标志么？如果有的话，它又是从何处获得了“过去”的标志？

我们之所以说这是一个重要问题，原因在于如果“回忆—影像”拥有“过去”的标志，那么它就一定是一个“潜在影像”（因为“过去”即“潜在”）。如果是这样的话，上述“回路”就一定是一个“实在影像”和“潜在影像”构成的“回路”。进而言之，“回忆—影像”在满足着“有生命的影像”作为“纯声光影像”出场之际的要求：连接一个“潜在影像”。但是，如果它不具有“过去”的标志，那么它就不符合这个要求，带有某种不合法的性质。就此而言，这个问题其实牵涉到的是“回忆—影像”的“合法性问题”。

追究这个问题，德勒兹关注的核心是：究竟是什么东西赋予了“回忆—影像”以“过去”的标志，使之获得了合法性。

对此，我们需要重新品味“回忆—影像”，关注上述的“循环回路”。如此一来，我们便会发现：无论是从电影导出“回忆—影像”的以往手法（如“淡出淡入”）看，还是从其当下手法（例如“变幻影像色调”）看，我们都会发现：在此总是会涉及到某种决定论性质“因果性”问题。换言之，“回忆—影像”的“回路”是解释性的、因果性的，它在阐明“回忆”前后的“因果关联”。准确地说，启动“回忆”就是要寻找能够解释当前现象的成因，为了寻找这个成因，我们必须回到“过去”。根本地说，由此展现出来的是一种“感知—运动性”的、某种原因“必然”导致某种结果的“决定论”逻辑。正是如此的“回路”，在确保“因果性”的“线性叙事”的延续。这样看来，我们似乎能够说正是“因果性的决定论逻辑”赋予了“回忆—影像”以“合法性”，注定了它必须回到“过去”而带有“过去”的标志。

[15] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 066 页。

[16] 同上。

然而,德勒兹明确指出,“因果决定论的逻辑”是肤浅的。的确,深入地回到“过去”,试图寻获一个必然性地导致目前现象的原因,是我们一个习惯且顽固的思想向度,但无可否认的是追到最后我们往往会陷入一团迷雾之中。如果我们非要由此追究出一个确定性的原因的话,那么前提必须是武断的取舍。从“因果性”的“线性叙事”看,我们说它或许可以解释“回忆—影像”的“必要性”,但无法解释“回忆—影像”的必然性。我们之所以这么说,是因为“线性叙事”从来就不是原发性的,就像因果性的决定论逻辑一样,都不过是一种人为建构的结果。根本地说,如此逻辑本身还需要“别的力量”赋予其自身展开的必要^[17]。因此,德勒兹强调:“回忆—影像必须从别处接收到一种过去的内在标志”^[18]。

那么,这个“别处”有什么呢?卡尔内将之归于“命运”。他认为“正是命运超越了决定论与因果性,……正是它赋予了回忆—影像以过去的标志。”^[19]的确,这是一种更为深刻的观点。一方面,“命运”必定超越“决定论”和“因果性”。因为我们只有在按照“决定论”和“因果性”的逻辑无法解释某件事的发生之际,才会拎出“命运”。另一方面,“命运”能够面对“无法解释”的现象给出一种“解释”。由此而言,卡尔内的意思就是:为了解释面前出现的“无法解释”的现象,我们之所以会启动“回忆”,是“命运”使然。“命运”需要回到“过去”,需要通过“回忆—影像”而行动。进而言之,在“命运”唤醒“回忆”之际,它便会赋予“回忆—影像”以“过去”的标志,使之获得合法的地位。

但是,德勒兹指出:“命运”并非一定要通过“回忆—影像”而现身。相反,它“能够以别的手段直接现身,并展明超越所有记忆之时间的纯粹力量,展明超出所有回忆的‘已然—过去(dérû-passè)’。”^[20]的确,面对完全陌生的“纯声光情境”,即“不可解释”的现象,我们(有生命的影像)需要回到“过去”寻求解释它的支持。即使从“命运”的角度看,也

[17] 叙事问题是一个电影理论中的一个大问题。在德勒兹那里,他区分两种叙事,即“线性叙事(有机性叙事)”和“非线性叙事(结晶性叙事)”。(ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 177、178 页。)

[18] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 066 页。

[19] 同上书,第 066—067 页。

[20] 同上书,第 067 页。

是如此。但是,这绝不是必然的。换言之,“命运”可以赋予“回忆—影像”以“必要性”,但并非必然如此。因为它能够以另外的方式直接表达自身,不一定非要调动“回忆—影像”。从时间的角度讲,不调动“回忆—影像”,“命运”依然可以揭示出超出所有“回忆”的“已然—过去”,展现“超越所有记忆”的“时间的纯粹力量”,并以此找寻自己所需要的资源。如果说“命运”可以赋予“回忆—影像”以必要性但并非必然如此的话,那么这就意味着“命运”还不是使得“回忆—影像”合法化的最为根本的东西。

在此基础上,继续追究必然性地赋予“回忆—影像”之合法性的东西,德勒兹通过对曼凯维兹(Joseph Leo Mankiewicz)影片的分析而指向了“时间”本身:“时间的分岔(bifurcation)”。

概括地说,德勒兹指出:在曼凯维兹的影片中,所谓“回忆—影像”的“倒叙段落(闪回镜头)”丝毫不涉及“在命运中必须超越自身的叙事、因果性、线性”,而是“无以名状的神秘、所有线性的片段化、永恒性的分岔(bifurcation)”^[21]。进而,借助于对博尔赫斯(Jorge Luis Borges)的阐释,德勒兹看到了在此“分岔”的是“时间”:“分岔的时间”^[22]。

具体地说,让我们看一个德勒兹提供的、说明“分岔的时间”的例子。在曼凯维兹的《人言可畏》^[23](*People Will Talk*)中,“向某个父亲禀报了他的女儿已怀孕的医生,在梦幻性的景象里在向这个女孩示爱求婚”^[24]。这个医生便是一个“分岔人物”,他的行为于此此刻岔分出两件必须分别描绘的事情,或者说岔分出两个必须分别描绘但却同时发生的“岔枝”,一个是“向女孩的父亲禀报”,另一个是“向女孩求婚”。从影像叙事来说,这等于影像的“叙事线”同时岔分出两个向度。要叙述如此同时发生的两个向度,我们只能分别描述。通俗地说,我们只能“花开两朵,各表一枝”。换言之,在描绘了一枝之后再回过头来描绘另一枝。所谓的“回过头来”,必然意味着返身于“过去”。于是,“回忆”成为必然。进而,“回

[21] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第067頁。

[22] 同上。

[23] 另译:《以讹传讹》。

[24] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第068頁。

忆—影像”获得“合法性”。由此而言,我们可以说是如此“事件的分岔”,赋予了“回忆—影像”以“过去”的标志。然而深入地看,如此的“分岔”尽管表现为某个“事件的分岔”,但实际上却是上述人物自身“生命”中的本然现象。那么何为“生命”?答案是:“时间”^[25]。由此,我们立即便能够明白上述的两个方向,恰好就是上述人物影像在向女孩父亲禀报的“当刻”岔分出来的。就此而言,如此的分岔实际上是“当刻”的分岔。准确地说,是“时间”本身的“分岔”,即“时间的分岔”。

进一步说,在曼凯维兹的影片中,尽管如此“时间的分岔”可以被观众们当即就看得一清二楚,但是作为其中的主人公或者作为整个影片的“有生命的影像”在当时却并非一定能够明白。换言之,如此的“时间的分岔”,“只是以过去的形式才能讲述的故事”。^[26]准确地说,“时间的分岔”即使被影片的人物或者说“有生命的影像”于“当刻”捕获并展示出来,但却只能在时过境迁之后才能利用。例如,在《彗星美人》(*All About Eve*)中,女主角夏娃作为一个“分岔”人物体现着“时间”的两次分岔:一次是夏娃编造自己的身世之际,秘书捕捉到的分岔;另一次是夏娃勾引男主人公时,被戏剧评论记者捕捉到的分岔。的确,这样的“时间分岔”都已在“当刻”暴露自身,并被“当刻”的人物所捕获。但是,例如那个戏剧评论记者却只能在时过境迁之后才会知道怎样利用夏娃的分岔。由此,我们看到:“当刻捕获”和“事后利用”截然不同。如果要“事后利用”,那么就需要进入“回忆”。一旦启动了“回忆”,那么“回忆—影像”的现身便会同时获得必然的合法性。因此,德勒兹强调:“倒叙段落(闪回镜头)的根据,的确就在于时间的各个分岔点上。”^[27]换言之,正是在“时间的分岔点”上,“回忆—影像”获得了自身合法性的坚实根据。如德勒兹所说:“正是时间的分岔,赋予倒叙段落以必然性,赋予回忆—影像以确真性和过去的重量,缺乏如此的重量,回忆—影像便会滞留于约定俗成

[25] “时间就是生命”是德勒兹一个明确的观点。对此的阐述我们需要等到后面集中地阐述“时间”问题之际才能展开,这里先使用一下这一点。不过,我们需要说明,在逻辑上这是可行的。

[26] シル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 070 页。

[27] 同上书,第 067 页。

之中。”^[28]

有意思的是,在曼凯维兹的影片中,时时刻刻都在发生着这样的“时间的分岔”。在此,“线性叙事”不断地在偏离、断裂,原因就是“时间的分岔”每次都会留下一个让“线性叙事”偏离原有向度的新向度。申言之,置身于如此“分岔点”上的不一定非要是一个人物,相反有可能是多个人物。这就意味着可能有多人都会在时过境迁之后“利用”自己于“当刻”所捕获的“时间”之“分岔”。如果是这样,那么就必定会延展出从同一个“时间分岔点”出发的、不同的人施展的多样化“回忆—影像”。质言之,一方面是“时间”自身的不停息的“分岔”,另一方面是“分岔当刻”可能为多人所“捕获”。“回忆—影像”多样化“回路”的根基就在于此。于是,我们看到曼凯维兹的影片中极尽其能展现着各种各样的“回忆—影像”,极尽所能地开发、利用“时间的分岔”。正是在如此的“时间分岔”中,因果决定性的“线性叙事”不断的发生偏移、分岔、裂解,由此构成一个非线性关系的集合,不断地同自身之前的形态岔开,分歧。可以说,开掘“时间的分岔”构成了曼凯维兹创作影片的一个重要手法,标示着其作品的重要特色。

要之,“回忆—影像”已经在透露着“时间”的消息。由此,我们已经可以看到“时间”在不息地“分岔”。不过,深入追溯对“时间的分岔”的“当刻捕获”和“事后利用”,我们会发现更为有趣的事:“纯粹记忆”。由此,我们不但可以更清楚地看到“回忆—影像”的贡献,而且也将会看清它的实质。

首先,我们知道“当刻捕获”和“事后利用”所涉及的都是“时间的分岔”,“事后”被利用的只是“当刻”所“捕获”到的“时间的分歧”。然而,就“生命现象”而言,“当刻捕获”一定属于“感知”,而“事后利用”则属于“回忆”。进而,“回忆”只有奠立于“记忆”才有可能。所以,在回忆—影像那里,一定暴露着“记忆”的秘密。

那么,我们该怎样理解“记忆”呢?回答这个问题,我们需要接受柏格森关于“记忆”的理论之启示。首先,柏格森指出:“我们区分出了三个过程,即纯粹记忆、‘记忆—影像’和感知;实际上,三者当中没有一个能

[28] シル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第069—070页。

够离开其他两个而单独发生。”^[29]这三者构成了相互包含、同时发生的一体性结构。其中任何一个的发生,同时便意味着另外两者已在发生。在此基础上,柏格森强调:“感知从来就不是大脑与当前对象的单纯接触;感知包含着‘记忆—影像’,它们在解释感知的时候也完成了感知。而‘记忆—影像’则既带有‘纯粹记忆’(它将它们物质化),又带有它趋向于体现自身的感知。从后一种观点看来,‘记忆—影像’可以被界定为一种初期的感知。最后是纯粹记忆,尽管它在理论上是独立的,它却通常只显示于具有色彩的、存活着的形象,它们揭示了纯粹记忆。”^[30]理解这段话,我们需要阐述以下三点。

首先,“记忆”的诞生。结合上述“当刻捕获”和“事后利用”来说,很明显的事实是:“事后”所利用的是“当刻”已经捕获的“时间的分岔”。如果说“事后利用”就是“回忆”,那么一定意味着“回忆”奠基于“感知”的“当刻”就已经发生的“记忆”。换言之,“记忆”就诞生于“感知”发生的“当刻”。因此我们看到德勒兹强调:“记忆总是为了能够用在未来,即当刻逝去之时,而于当刻构成。”^[31]这就是所谓“当刻记忆”,即它在“当刻”与“感知”同时存在。进而,他认为曼凯维兹所深刻地体会到的恰恰就是这种于“当刻”生成的“记忆”:“在过去是当刻之际,记忆如果没有为了即将目的已被组构,那么它就不能唤起并述说过去。”^[32]顺便指出,“过去”和“记忆”是同一层面上的概念,“记忆”在“时间”上总意味着“过去”。尽管“当刻记忆”所强调的是“当刻感知”与“记忆”的同时性,但也已经透出了“当刻”与“过去”的同时性^[33]。

在此,让我们先将目光凝聚于“当刻的记忆”。德勒兹认为,曼凯维兹在影片中已经经验性地呈现着这一点,或者反过来说曼凯维兹已在立足于“当刻的记忆”而设想“回忆—影像”。展开地说,德勒兹指出:人们在谈论曼凯维兹之际已经看到了他的作品中的“戏剧性元素”和“小说性

[29] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第120页。引用是为保持本研究术语的一致性,据原文将“形象”和“知觉”分别调整为“影像”和“感知”。以下同。

[30] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第120页。

[31] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第072页。

[32] 同上。

[33] 在本书第五章谈到“当刻尖点的同时性”时,我们会对此做详细阐述。

元素”，但没有看到这两者的“亲密关系”^[34]。这里所谓的“戏剧性元素”，指的是影片中所呈现的“当刻”性表演（人物对话、行动等）；所谓“小说性元素”指的则是属于“记忆”的“故事行动（recit）”。就后者而言，它本质上就表现为一种“声音”，“宣示着言说、对话、呢喃以及所发生之事情”的、源自“记忆”的某种“声音”^[35]。具体到影片看，这种“声音”，便是伴随着“回忆—影像（倒叙段落）”的“画外音”。如此标示着“记忆”的“画外音”，我们可以在《三妻艳史》（*A Letter to Three Wives*）^[36]中明确地体会到，这就是艾蒂·罗斯的声音。整个影片就在以她的声音开始，且以她的声音结束。在这个过程中，描绘了这样一个故事：艾蒂·罗纺斯和黛波拉·毕肖普、洛拉·梅和丽塔·菲利普是四个要好的朋友。一天，当后三者要带着一群孩子去野餐时，接到了艾蒂的一封信。信中告知三位女友，她已经和她们中一位的丈夫私奔（影片的“画外音”）。由此，勾起了三位女友分别从自己的角度展开了对自己夫妻关系的回忆。如此的三段“回忆—影像”，便构成了影片的主体。具体地审视这个影片，我们能够很容易地看到：由艾蒂发出的“画外音”时刻悬临在影片中。尽管不是总以实在声音的形态出场，但却确定无疑地在场，任何一个影像都在它的笼罩之下。从艾蒂这个人物看，除了一次仅仅以“树丛遮住大半的背影”方式现实地呈现之外，在整个影片中她从未露面。这是一种并非总是“出场”的真实“在场”，它构成了“画外音”的实质：一种来自“彼岸（过去、潜在）”的声音。这正是属于“记忆”的“小说性元素”：“故事行动”。三个女友各自的“回忆—影像”，则构成了在影片中所呈现于“当刻”的“戏剧性元素”：“人物行动”。申言之，对于这些标示着“记忆”的精神性角色来说，即使他在影片中以实在的影像现身，也往往带有一种明显的“彼岸”性，例如《幽灵与未亡人》（*The Ghost and Mrs. Muer*）中的“幽灵”。在曼凯维兹其他的影片中，例如《人言可畏》中的“鬼魂”、《足迹》（*Sleuth*）^[37]中

[34] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 070、071 页。

[35] 同上书，第 070 页。

[36] 又译为《夫妻关系》，《婚姻恐慌》。

[37] 又译为《侦探》，《猎犬》。

的“傀儡”都是如此^[38]。尤其是需要强调：这种标示着“记忆”的“画外音”或者说带有“彼岸”性的“小说性元素”非常重要，因为正是它启动了作为影片“戏剧性元素”的当下呈现，即“表演或说人物行动（言说、对话、呢喃）”。反过来，这种“表演”又是在揭示着一个属于“记忆”的故事，传达着“记忆”的声音。据此，德勒兹强调：曼凯维兹影片的关键就在于“作为故事行动之记忆的小说元素与作为人物行动之对话、话语与声音的戏剧元素之间的亲密关系”^[39]。

然而，曼凯维兹最深层的原创性还不在这里，而在于让如此的“亲密关系”在“时间的分岔”之中发生。例如，在上面我们提到的《三妻艳史》中，三位女友接到艾蒂的信件之际，便是一个“时间分岔点”。“时间”由此分出三个维度，启动了三对女友各自对自己的夫妻关系进行“回忆”，从而构成“回忆—影像”。要之，如此“回忆”所关联的“记忆”，皆为“时间的分岔点”所引发的、在她们各自生活的某个“当刻”已经存在的“记忆”。

此刻，如果我们超脱具体的人物影像，并将整个影片视为一个“有生命的影像”的话，那么我们会发现：此影片中的“回忆—影像”表达的皆为作为影片的“有生命的影像”自身的“回忆”。所有这些“回忆”都奠基于“画外音”升起的“当刻”已经存在的“记忆”。所有的“回忆—影像”都在同时表现着两个方面，这就是“画外音”标示的“戏剧性当刻”和作为“回忆”而展现的“小说性记忆”。这种同时在场，就注定了“戏剧性元素”和“小说性元素”之间的“亲密关系”。进而言之，与“戏剧性当刻”同时在场的“小说性记忆”，毫无疑问就是“当刻记忆”。正是据此，德勒兹指出：“让小说性记忆（在宣告事物的故事之中现身）与戏剧性当刻（在被宣告的对话之中现身）在内部相互交织的，便是当刻的记忆。”^[40]

据此，我们可以说“记忆”总是和“感知”的“当刻”如影随形地同时发生。申言之，这种“当刻的记忆”，并非仅仅在宣示“过去”，而且同时还在开拓“未来”。因为它之所以需要在“当刻”构成，为的就是在“当刻”逝去之际、在“未来”被利用。因此，在“当刻的记忆”中，我们能够看到过去、

[38] シル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 070 页。

[39] 同上书，第 071 页。

[40] 同上书，第 072 页。

现在和未来的“同时性”，即“纯粹时间”的样貌^[41]。

其次，我们需要说明柏格森的所谓“记忆—影像”。对此，我们仍然需要结合上述所谓的“事后利用”和“当刻捕捉”。展开地讲，尽管“事后利用”所利用的注定是某个“当刻”已经捕捉到的“记忆”，即“当刻记忆”，但这绝不是盲目地“利用”。就上述影片说，那三位女士进入自己的“记忆领域”之际，都有明确的目的：她们都是为了判定是否是自己的丈夫和艾蒂私奔了。在这种实用性的目的支配之下，她们各自进入自己的“记忆领域”搜寻着相关的资源。如此的资源就是随着她们“回忆”的展开而逐渐升起来的“记忆—影像”。深入地说，如此的“记忆—影像”有显著的特色，这就是它们皆倾向于走向实在的“感知”。柏格森之所以主张将之界定为“初期的感知”，原因就在于此。

与此同时，“记忆—影像”还有一个特色，这就是它是“纯粹记忆”的“物质化”。阐明这一点，我们必须说明“纯粹记忆”的含义。

具体地说，“纯粹记忆”永远是“潜在性”的，“它处于过去之中，不再运动，没有力量，以一种‘死亡’的方式‘存活’着”^[42]。一旦它被“物质化”为“记忆—影像”而走向“实在”，那么它就不再是“纯粹记忆”了。如柏格森所说：“被物质化的纯粹记忆会引起感知，但就是在这一瞬间，它就不再是纯粹记忆，而转变为当前事物的状态，成了实际活动着的东西。”^[43]但是，我们也必须看到：“纯粹记忆尽管是沉睡着的，但是它并非真的彻底‘死亡’而毫无用处。恰恰相反，它的存在是我们创造行动的源泉。”^[44]换言之，如果没有“纯粹记忆”，那么“回忆”便不可能发生。实际上，“回忆”便是纵身潜入如此的“纯粹记忆”之中，最终将实际的需要找到并带回。这就是前面已经提到的将“纯粹记忆”予以“物质化”。

与这里的问题相关，我们强调两点：第一是“当刻的记忆”，第二是

[41] 后面我们还会回到这里，届时再详谈“纯粹时间”的具体样貌。

[42] 王理平：《差异与绵延——柏格森哲学及其当代命运》，北京：人民出版社 2007 年版，第 293 页。

[43] 亨利·柏格森：《材料与记忆》，肖聿译，南京：译林出版社 2011 年版，第 127 页。在柏格森的“记忆圆锥”图式中，标示“纯粹记忆”的就是那个倒置圆锥的“锥底”。关于这个“记忆圆锥”图式，在下面的章节中我们会详细地讨论。有兴趣的读者也可以参考我们这里引述的柏格森《材料与记忆》一书的第 139—140 页。

[44] 王理平：《差异与绵延——柏格森哲学及其当代命运》，北京：人民出版社 2007 年版，第 293 页。

“纯粹记忆”的“物质化”。

就第一点“当刻的记忆”来说,它意味着“时间的分岔”是必然的,原因是“记忆”在“当刻”生成之际,必然地就带有多个向度。柏格森曾经明确地谈到两种“记忆”,即“习惯性记忆”和“真正的记忆”。通俗地说,“习惯性记忆”只是从“有用性”出发,记住相应的目标;而“真正的记忆”则是记住与被记者相关的一切。举例来说,当我们说记住了一个朋友之际,我们实际上同时也记住了与他相遇或相处的一切。仅仅记住这个朋友就是“习惯性记忆”,而记住相关的一切则是“真正的记忆”。这两种记忆同时发生,相伴而行。但真正的“记忆”是后者。就此而言,它必定带有多个维度。前者(仅关注要记住的明确目标)仅仅是这多重维度中的一个。换言之,“当刻的记忆”本身已经“分岔”,只是因为我们太过实用,没有意识到而已。时过境迁,我们在回忆我们的那位朋友时,往往会关注当时情境中的另一个事物。这就是所谓“事后利用”,它唤醒了原本就属于记住朋友时发生的“当刻的记忆”的本有维度。这和曼凯维兹的影片中依据“时间的分岔”而形成的“回忆—影像”的展现如出一辙。或者说,曼凯维兹建构自己的影片依据的就是这种“时间的分岔”。

要之,曼凯维兹电影的特点在于将“当刻的记忆”,即“时间的分岔”感性地予以呈现:“正是那些观察者的角色、无意之见证者的角色,赋予了曼凯维兹的影片以力量:记忆之视觉性与听觉性的诞生。”^[45]换言之,在他的电影中撞见“分岔”的人物,或者说置身于“时间分岔点”上的人物,所标示的正是“记忆”于“当刻”的诞生,或者说“记忆”正在诞生之际的“实情”：“记忆”本身的“分岔”。如果说柏格森等哲人的观点、阐释尚属“理论”的话,那么在此出现的则是“感性的影像”。正是这些影像经验性地呈现着“记忆”于“当刻”的诞生,呈现着本然的“时间的分岔”。深入地说,如此于“当刻”生成的“记忆”,或者说本然的“时间的分岔”,已经在呈报着“纯粹时间”的消息。因此,经验性呈现着“记忆”之生成的影像,同时也在经验性地透露着“纯粹时间”的消息:非线性的绵延。

然而,立足于“时间的分岔”,我们还发现:经验性地呈现这一点,同样并非必然地要启动“回忆—影像”。换言之,经验性地呈现“时间的分

[45] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 072 页。

岔”，还可以通过别的途径。曼凯维兹的影片《凯撒大帝》(Julius Caesar)与《埃及艳后》(Cleopatra)毫无疑问都涉及到“记忆(历史)”，涉及到“记忆”的诞生，即“时间的分岔”。但是，无论是《凯撒大帝》还是《埃及艳后》都避开了“回忆—影像”，直接表达着“时间的分岔”，即“当刻的记忆”。“记忆”的诞生，在这里避开了“回忆—影像”而获得了直接表达。

在此，我们陷入了一个和前面卡尔内所说的“命运”赋予“回忆—影像”以必要性但绝非必然性一样的困境。换言之，“时间的分岔(记忆)”赋予“回忆—影像”的是必要性，但依然不是必然性。

由此，德勒兹围绕“回忆—影像”之“过去(潜在)”的标志问题，睿智地看到了在经验性地呈现“记忆”之际，“回忆—影像”自身存在着“缺陷”。阐明这一点，我们也将看到“回忆—影像”的实质。

具体的阐述所依据的，我们需要重回上面特别提到的“纯粹记忆”的“物质化”。就此而言，其中的“物质化”就是“实在化”。结合“回忆”来看，如此被“实在化(物质化)”的“纯粹记忆”，构成的便是“回忆—影像”。就此，德勒兹强调：“回忆—影像是在再现、体现‘潜在性’，正是‘潜在性’才将回忆—影像与其他形态的影像区分开来，但是柏格森不断地指出，回忆—影像并非独自地拥有过去的标记，即‘潜在性’的标记。”^[46]这就是说，“回忆—影像”在透露、呈现“潜在性”的消息，但是它自身没有“潜在性”的标志。的确，正是“纯粹记忆(潜在性)”，才使得“回忆—影像”区别于其他形态的影像，但是“回忆—影像”是一种“实在影像”，而不是“潜在影像”。从“时间”的角度说，“纯粹记忆(潜在性)”是真正意义上的“过去”，但“回忆—影像”在它呈现之际已属于“当前”。用柏格森的话说就是：“我的过去”变成“影像”的那一瞬间，“过去就脱离了纯粹记忆的状态，与我当前的某一部分合为一体。所以说，被实在化的影像的记忆与纯粹记忆，两者之间存在着根本性的区别。影像是一种当前状态，它与过去之间的唯一牵涉，就是过去当中包含了唤起它的那部分记忆。”^[47]其中的“影像”指的就是“回忆—影像”。这段话的意思就是：“纯粹记忆(过去、潜在性)”一旦作为“回忆—影像”所呈现的东西，那么它就即刻变成了上述“记忆—影像”而不再是“纯粹记忆”。通俗地说，由“回忆—影

[46] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第074页。

[47] 亨利·柏格森：《材料与记忆》，肖聿译，南京：译林出版社2011年版，第128页。

像”所呈现的“记忆”属于“当下”而非“过去”；但“纯粹记忆”作为“潜在性”的东西，则只属于“过去”。因此，作为已经现身于“当刻”的“实在化的影像的记忆”和“纯粹记忆”之间根本不同。通俗地说，如此“当前现身”的“记忆”，根本不是“纯粹记忆”，“纯粹记忆”是一个广阔无垠的“潜在世界”，且永恒地保持着“潜在形态”。的确，“回忆—影像”肯定和“过去（纯粹记忆）”有着关联，但它本身不是“纯粹记忆”的影像。如德勒兹所说：“回忆—影像不是潜在的，它只是为了自身而将潜在性（柏格森将之称为‘纯粹回忆’）予以实在化。因此，回忆—影像不是给我们提供过去，而仅仅再现着过去‘曾经所是’的古老当刻。回忆—影像是已实在化的影像或说正处于实在化过程中的影像，没有同实在的当刻影像形成不可区辨彼此的回路。”^[48]由此可见，所谓“回忆”，即是置身于“纯粹记忆（过去、潜在）”这个“潜在世界”之中，将其中的一部分唤醒，并将之带回到“当刻”的过程。这的确是一个“回路”，但构成这个“回路”的是“当刻”的“实在影像”和作为“回忆—影像”的“古老当刻”的“实在影像”。准确地说，在这里出现的不是德勒兹所追寻的那个“实在”与“潜在”围绕着一个“不可区辨点”而无休止地循环的“回路”，而是一个“实在”与另一个“实在”之间的，或者普遍地说“实在”与“实在化”之间的“连接”。

由此，我们看到了“回忆—影像”的实质：“回忆—影像”是一个透露着“潜在（纯粹时间）”消息的、“古老当刻”的“实在影像”，或者说正处于“实在化”之中的影像，而不是一个“潜在影像”。我们说这正是“回忆—影像”最为根本的缺陷。从“时间”的角度看，尽管“回忆—影像”已经透露着“纯粹时间”的消息，但它并非“时间—影像”。

回到“专注确认”，德勒兹指出：“专注确认”需要“回忆—影像”，并且成功的“专注确认”总是通过“回忆—影像”而完成。进而，“正是专注确认的成功，使得一时断裂的感知—运动之流再度恢复。”^[49]换言之，它的成功终止了“纯声光影像”的存在，而回归到了“感知—运动影像”：“运动—影像”复活。

从追寻“纯声光影像（实在影像）”所要求的与自身之“潜在影像”相连接，从而构成使得两者变得“不可区辨”的“循环回路”出发，德勒兹强

[48] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2*時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 075 页。

[49] 同上。

调：“将纯声光影像的正确相关者提供给我们的，不是回忆—影像或专注确认，而是记忆的混乱与专注确认的失败。”^[50]同时，他还借助格森强调：“专注确认失败时，比成功时更能够教给我们更多的东西。”^[51]之所以这么说，一个重要的原因就在于只要“专注确认”失败，“感知—运动影像”就不可能出现，同时“纯声光影像”也绝不会消失。只有在这种情况下，“纯声光影像”的生命活动，才会将更为丰富的“潜在（过去、纯粹记忆）”的信息呈现出来。换言之，正是在此“专注确认”失败之际，才有可能出现德勒兹所关注的那个“不可区辨性的回路”。进而，德勒兹强调：“当无法回想起什么之际，感知—运动性延伸便会滞留于断裂之中，（在此）实在影像、当刻的纯光效感知不会和运动性影像相连接，也不会与让（感知—运动）接触得以恢复的回忆—影像相连接，而是同真正的潜在性要素建立关联。”^[52]

质言之，这里所谓的“真正的潜在性要素”，便是诸如“似曾相识（*déjà-vu*）或‘一般’过去的感觉”、“梦幻—影像”、“幻想”、“如戏场景”等等^[53]。由此，“梦幻”问题突出出来，“梦幻—影像”进入了德勒兹的视野。

那么“纯声光影像”与上述这些影像建立关联，是否能够形成那个让“实在影像”与“潜在影像”变得“不可区辨”的“回路”呢？回答这个问题，我们需要关注德勒兹有关“梦幻—影像”的思想。

第二节 梦幻—影像

在讨论“梦幻—影像”之前，我们需要首先说明：“梦幻—影像”所关涉的核心向度依然是“纯粹记忆”，即“本然—过去”。换言之，德勒兹讨论“梦幻—影像”的立足点依然是柏格森关于“纯粹记忆”的理论；关注的依然是那个“实在影像”与“潜在影像”之交换构成的、且让“实在”与“潜在”变得“不可区辨”的“循环回路”。

[50] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 076 页。

[51] 同上书，第 075 页。

[52] 同上书，第 075—076 页。

[53] 同上书，第 076 页。

在此基础上,我们需要强调两个要点:第一,“梦幻—影像”的实际价值;第二,“梦幻—影像”的资格审查。前者关涉到“梦幻—影像”的实质与贡献,后者关涉到它是否与“实在影像”构成了那个使“实在”与“潜在”变得“不可区辨”的“循环回路”。

让我们从“梦幻—影像”的实在化入手。

一、“梦幻—影像”及其“实在化”

我们知道,欧洲电影不同于“行动—影像”的美国电影。德勒兹认为其中一个重要的方面,就在于欧洲电影中大量出现了“梦幻—影像”：“失忆症、催眠、幻觉、呓语、临死者的幻象,以及恶梦和梦幻”之类的影像。它们作为欧洲电影(如苏联、法国、德国电影)与各种不同的思想流派(未来派[futurisme]、结构主义[structuralisme]、形式主义[formalisme]、精神分析学派、超现实主义等等)结盟的表现,标志着自身与美国电影的区分^[54]。

对此,德勒兹指出,如此种种“梦幻—影像”有一个共同特点:突出地描绘着一个置身于备受折磨情境中的人物。他的各种感觉,不论是视觉、听觉,还是触觉、皮肤的感觉以及身体的感觉,全都处于一种“无法容忍”的“冲击”之中,从而失去了做出相应的“有效回应”的机能^[55]。显然,如此的情境便是前面提到的“纯声光情境”。质言之,正是因为描绘着一个置身于“纯声光情境”中的人物,欧洲电影才得以区别于美国的“行动—影像”的电影。

进而,德勒兹指出:如此的“纯声光情境”,可以是“界限—情境”,例如偶发的意外、死亡来临等等;也可以是“平凡—情境(situation-ordinaire)”,例如沉睡、做梦或者注意力混乱等等^[56]。置身于如此的情境中的人物,意味着他自身的各种感官,都处于一种自身“无法承受”但又“必须承受”的状态。“如此现实的感觉和感知,在与运动性确认相决裂的同时,也和记忆性确认相决裂。任何特定的回忆群都和它们不相对应,也与

[54] ジル・ドゥルーズ、《シネマ2*時間イメージ》、宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳、法政大学出版社2007年版、第076页。在前面阐述“行动—影像”时,我们已经阐明了美国电影属于“现实主义”。

[55] 同上书,第076—077页。

[56] 同上书,第077页。

声光情境不相适合。”^[57] 其中的“运动性确认”和“记忆性确认”，指的就是柏格森意义上的“自动确认”和“专注确认”。它们分别直接与间接地让“断裂”的“感知—运动链条”得以恢复，让受阻的“行动”发生。换言之，使人物从“纯声光情境”中逃脱。然而，在此发生的却是各种各样的“现实的感觉”和“感知”同时和上述两种确认的“决裂”。这意味着人物只能滞留于“纯声光情境”之中而无法逃脱。因此，“感知—运动情境”不可能出现，“感知—运动链条”不可能恢复，人物无法做出与自身所受之“冲击”相应的“有效行动”。无论从“运动性确认”还是从“记忆性确认”看，它们都无法获得成功，即没有任何“特定的回忆群”支持人物找到逃脱窘境的路径。换言之，任何“特定的回忆群”都不带有驱散如此“纯声光情境”的力量。人物只能置身于这种让所有感官机能都陷入根本无力状态的“纯视听情境”之中。从柏格森的观点来看，这恰恰就是“专注确认（记忆性确认）”失败之际的状态。

深入地说，正是在此刻，人们“纯粹记忆”领域中的各种影像便会纷然呈现。柏格森举例说：“在这方面，没有比突发窒息的情况（例如溺水者或者自缢者）更具启发性的了。这些人被抢救过来以后都说：在极短瞬间里，他们看到了自己生活中的那些已经被忘却的事件以及这些事件的最小环境，都按照事件发生的准确次序，飞速地掠过眼前。”^[58] 毫无疑问，突发窒息者（无论是溺水者还是自缢者）一定置身于让自己的各种感知机能都无法承受的“纯声光情境”中。那些在极短瞬间从他眼前飞掠而过的、自己在日常生活中已经忘却的事件及其环境，便是原本就潜存于“纯粹记忆”领域中的各种影像。就在这样的—个特殊的瞬间，它们在纷然呈现。这便是上面我们谈到的“界限—情境”中发生的情况。另一方面，“毫无疑问，一个人若是梦想自己的生活，而不是在生活中做出行动，那么，在每个瞬间，它就能看到他过去经历中无限繁多的细节。”^[59] 所谓“梦想”自己的生活，可以理解为放弃“行动”而做“梦（白日梦）”。这种情况的发生，其实就意味着另一种形态的“纯声光情境”的出现，即上述作为“平凡—情境”的“纯声光情境”。之所以这么说，是因为“梦想”自己

[57] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 077 页。

[58] 亨利·柏格森：《材料与记忆》，肖聿译，南京：译林出版社 2011 年版，第 142—143 页。

[59] 同上书，第 143 页。

的生活发生之际,一定是“行动”不再发生之时。的确,“行动”不再发生,可以有两种不同的情况,一种是刚刚完成一项工作,当下已“无事可做”;另一种是生活的处境显得过于“平凡(平庸)”且“顽固”^[60],让我们“无可奈何”。根本地说,无论哪种情况,都意味着一种让“行动”无法做出之“情境”的降临。甚至于前一种情况在某种程度上也可以理解为“无可奈何”,因为刚刚完成一项工作,同时就意味着让我们继续“行动”的目标已经消失。或许当时我们根本还想不到“行动”,但无法否认的是即便是想到“行动”,当时“行动”也不可能做出。因为只有明确的的目标指引下,我们的“行动”才会成为可能。然而刚刚完成一项工作之际出现的所谓“无事可做”,则意味着我们当时根本没有,也不可能有这种明确目标。相对于“行动”而言,这也是一种“无可奈何”,尽管这种局面会让我们感到某种轻松、愉快。

深入地说,在德勒兹那里,“无可奈何”并非皆由日常意义上的“苦难”所致,相反它完全有可能由一种强烈的“美感”所致。深入地说,“纯声光情境”并非一定是日常意义上的“恐怖”、“悲惨”之类的处境,它也可以是一种“优美”、“壮丽”的处境。质言之,界定“纯声光情境”的关键,不在于它的“格调”,而在于它的“强度”。它的“格调”可以多样化,诸如优美、壮丽、崇高、悲惨、恐怖等等。但这些都并不重要,重要的是:它的“强度”,要过于“强悍”,强悍到让我们的“感知—运动能力”,即日常所谓正常的承受能力“无法承受”的程度,即让我们“无法忍受”^[61]。申言之,在德勒兹那里,“无法忍受”可以是一种“惨得无法忍受”,也可以是一种“美得无法忍受”,还可以是一种“壮观得无法忍受”,但重要的始终是“无法忍受”,即“无可奈何”。

[60] 在此,我们可以想象一下平凡,甚至可以称为平庸的日常生活。在这样的生活处境中,我们可能抱有很好、很强烈的改编生活的想法,但我们却无力改变任何东西。

[61] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第024页。亦可参见吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆2000年版,第60页。不过,在他具体地阐述相关问题之际,他的确没有对于这种属于“美”的“纯声光情境”展开讨论。我们认为,这是一个非常有趣的话题。深入地追究,这种情况极有可能让我们看到中国古典美学中的思想对电影的启示。例如,道家所讲究的“至乐”境界、禅家所讲究的“涅槃”境界等等。或许我们可以由此看到一种电影创造的新方向。在另外讨论德勒兹电影创造思想的专题中,我们一定会将这一点作为一个重点展开。不过,这只能是将来的事。

在此基础上,我们完全可以说只有在“无可奈何”的情境中,我们才会梦想自己的生活而不是付诸“行动”。作为如此梦想的表现,便是在此刻发生的所谓“过去经历中无限繁多的细节”纷然呈现的现象。根本地说,如此的纷然呈现的便是“纯粹记忆”领域中各种影像的纷繁滚涌。如此的影像,便是“梦幻—影像”。正是据此,柏格森说:“在某些梦境里和某些梦游状态下,会产生记忆的激增高涨现象。”〔62〕

深入地从“时间”角度出发,我们会看到:这种“纯粹记忆”领域各种影像的纷然呈现,便意味着“潜在过去”在“实在当刻”的纷纷现身。在此,我们需要重申前面已经提到的、且后面还会详细阐述的一个结论:“当刻(感知)”与“过去(记忆)”的“同时性”。在此基础上,我们说“过去”从来就不是一个遥远的以往时刻,它就和“当刻”同时并存。就像“记忆”从来就不属于遥远的过往时刻,而是和“感知”同时并存一样。这就是为何柏格森会说:“实际上,每个感知就已经是个记忆了。从实际的角度看,我们所感知的只有过去,而纯粹的当刻,则是过去向未来的侵入,是一种不可见的进展。”〔63〕

由此,我们能够断定:伴随着“梦幻—影像”的降临,“时间”的消息注定会同时被透露。就像德勒兹所说的那样:“梦幻—影像”所表达的是一种“时间的‘全景(panorama)’全体,一种动荡回忆的不稳定集合,一个宛若时间获得了源初自由那般的、以眩目的速度疾速流过的一般过去的影像。现在,好像是对过去之总体的无政府主义的活性化呼应着人物的运动无能。”〔64〕其中,“源初自由般”的“时间”,指的就是后面我们才能谈到的“纯粹时间”。简言之,这是一道不服从任何束缚的“生成”之流,永恒地规避“当刻”而完全自由地“绵延”是它的根本性格。“过去之总体”的“无政府主义”的“活性化”,指的就是“时间”的这种性格。所谓的“时间全景”,指的就是“纯粹时间”的本然场景。只是,如此的“时间全景”依然是一个“全体”。换言之,“时间”在此还受着某种局限。因此,我们会看到在说“时间”的“源初自由”、“过去总体”的“无政府主义”时,德勒兹在前面加上了“宛若”、“好像”等修饰语。这意味着“梦幻—影像”已在更为

〔62〕 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第142页。

〔63〕 同上书,第138页。

〔64〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第077页。

强劲地透露着“时间”的消息,但还不是真正的直接“时间—影像”。

进而,“人物的运动无能”,则意味着他面对“过去之总体”的“无政府主义”的“活性化”处于一种“无法应对”的状态。从“时间”看,这意味着相应于“过去总体”的某个“当刻”失去了控制“一般过去”的权力。即“一般过去”在这个“当刻”不受限制地呈现。因此,德勒兹谈到如此的“当刻”之际,给出的描述就是“失去权力的当刻”^[65]。这恰恰就是“梦幻”的实质:无论是真正的睡眠中的“梦境”,还是“白日梦”、日常的“浮想联翩”,都好像是摆脱了置身于实际“当刻”的我们的限制而在自动地涌现。

当然,所有这些说法的依据都在于“记忆”和“过去”是同一的。正是在此意义上,我们说所谓“梦幻—影像”,就是“纯粹记忆(一般过去)”纷繁现身于“感知(当刻)”的影像。准确地说,当“有生命的影像”在某个“感知”的“当刻”突出地呈现出自身似乎不受限制的“纯粹记忆(一般过去)”之际,它便会化身为“梦幻—影像”。费里尼的影片《八部半》(*Eight and a Half*)所呈现的就是如此:在某个“感知”的“当刻”,再无“行动”能力的“有生命的影像”之“纯粹记忆(一般过去)”在纷然滚涌、全面呈现。

质言之,当“有生命的影像”置身于“纯声光情境”之中,或者说无法按照“感知—运动”模式而“行动”之际,原本潜在的“纯粹记忆”便会纷繁地呈现于“感知”的瞬间。从“时间”的角度看,就是“一般过去”狂野地纷然现身于“当刻”的瞬间。由此,“梦幻—影像”得以成立,现身出场。

如果我们就此归结“梦幻—影像”之贡献的话,那么我们应该说:通过“梦幻—影像”,我们更为强烈地感到了“纯粹记忆”、“纯粹时间”的消息。

在此基础上,我们需要追问:当德勒兹说“梦幻—影像”表达的是“时间的‘全景’全体”、“动荡回忆”的“不稳定集合”时,他想说什么?我们认为,这一方面意味着“梦幻”与“回忆”之间存在着密切的联系,另一方面则意味着再次明确“梦幻—影像”和“回忆—影像”都奠立于“记忆”。那么,它们之间有什么不同呢?对此,德勒兹结合“感知—影像”进行了

[65] 具体的说法是:“失去权力的当刻之纯声光视野只能与断裂的过去、同样的模糊回忆、幻觉、似曾相识的印象发生关联。”——ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第077页。

深入的讨论；如此讨论所围绕的中心，就是“梦幻—影像”的“实在化”话题。由此，我们得以最终看清“梦幻—影像”的实质和缺陷。

具体地说，德勒兹揭示了“梦幻—影像”和“回忆—影像”的两个差别^[66]。首先，从“感知”的角度看“梦幻”状态，我们会发现：确实，在睡眠中，“睡眠者的感知依然持续，但却是置身于一种内在、外在的无数实在感觉的散漫状态之中，这些感觉逃脱了意识的控制，无法被作为其自身而把握。”^[67]换言之，睡眠者的“感知”和清醒者的“感知”不同，清醒者的“感知”时常受控于清醒者的“意识”。例如，在人头攒动的大讲堂中，“我的意识”可以控制“我的感知”仅仅朝向我要找的一位朋友。但是，这种情况却不可能在“我的睡梦”中出现。在“我的睡梦”中，“我的意识”无法控制“我的感知”。尽管“我的感知”一直在持续，但它们逃脱了“我的意识”的制约。所有这些“感知”皆置身于一种“散漫状态”中，“我的意识”无法将之掌控。那么，这和“梦幻—影像”又有什么关系呢？答案是：在睡梦中不受掌控的“感知”的“散漫状态”，就是“纯粹记忆”的纷然呈现。进而，“回忆”同样奠基于“记忆”，但是在那里不会出现这种“散漫状态”。换言之，“回忆—影像”所表达的“回忆”依然受控于“意识”。这就是“梦幻”和“回忆”，相应地这也是“梦幻—影像”和“回忆—影像”的第一点不同。

然而，我们需要看到：当我们将“梦幻”中“记忆”的“纷然呈现”说成是“感知”的“散漫状态”时，由此暴露出来的便是“梦幻—影像”和“回忆—影像”一样，也有“实在化”问题。准确地说，只有在“感知”的“当刻”获得了“实在化”，我们才能够将“记忆”的“纷然呈现”等同于“感知”的“散漫状态”。正是在此，我们能够看到“梦幻—影像”和“回忆—影像”的第二点不同。

具体地说，“梦幻”状态中的“潜在影像（在‘纯粹记忆’意义上的‘梦幻—影像’）”的“实在化”区别于在“回忆—影像”那里的“潜在影像”的“实在化”。我们已经知道，在“回忆—影像”那里，“潜在影像”就作为被唤醒的“回忆”直接地走向“感知—影像”，从而完成了自身的“实在化”。但是，在“梦幻—影像”这里，“潜在影像的实在化并非直接地实在化，而

[66] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 078 页。

[67] 同上。

是向着另一个影像而实在化,这另一个影像又扮演者潜在影像的角色,向着第三个影像而实在化,如此推延直至无限。”〔68〕换言之,作为“潜在影像”的“梦幻—影像”不会直接“实在化”于“梦幻”发生之“当刻”的“感知—影像”;相反,“潜在影像”是在间接地获得“实在化”,即朝向另一个影像而“实在化”。这里的另一个影像,同时也是一个“梦幻—影像”、“潜在影像”,它的“实在化”则实现于第三个影像那里。以此类推,便会出现一个无限扩展的、看不到尽头的回路。根本地说,所有这些影像,都是“梦幻—影像”向着“梦幻”发生之“当刻”回归的环节。

不过,我们在此需要说明:这里的“回路”,指的就是从进入“潜在(过去、记忆)”领域,再反向地向着“进入”之“当刻”回归的“回路”。换言之,这个“回路”在性质上就是上面我们已经谈过的、“回忆—影像”所意味着的那个“回路”。它所标示的就是“潜在影像(在此是梦幻—影像)”走向“实在化”的路程。只是,这里的“回路”作为“梦幻—影像”所展现出来的“回路”,和“回忆—影像”那里的“回路”不同,它是一个无限延展的“回路”。因此德勒兹强调:“梦幻”就是一系列异象,构成一个“超级回路”,“再现着一个最为广阔的回路,包含着所有回路的‘极限涵括膜’。”〔69〕其中,所谓“包含着所有回路”这个短语需要解释。注意:如此被包含着的“回路”,和“梦幻—影像”所呈现的“广阔的回路”不同。前者针对的在“梦幻”中无限次发生的任何一次从“实在(当刻、感知)”到“潜在(过去、记忆)”,再从“潜在(过去、记忆)”到“实在(当刻、感知)”的“回路”。但必须明确,这里的“实在(当刻、感知)”,不是梦幻发生之际的“当刻(实在、感知)”,而是另一个“当刻”〔70〕。我们在此可以举一个德勒兹给出的例子,这就是雷内·克莱尔(René Clair)的《间奏曲》〔71〕(*Entracte*)。在德勒兹看来,这部影片作为一个“有生命的影像”,便是一个“梦幻—影像”。就其制作来说,这部影片中,有一个从下面拍摄的芭蕾舞演员的裙子的影像。由此造成的效果是随着演员的跳动,裙子的影像

〔68〕 シル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 078 页。

〔69〕 同上。

〔70〕 很快我们就会看到,这是一个“曾经的当刻”。

〔71〕 又译为《幕间》,《幕间节目》,《幕间休息》。

不断地转化为开合花冠、绽开花瓣、伸展花蕊等等影像^[72]。显然,其中包含着多次转化,每一次转化,无疑都构成一个从“实在”到“潜在”,然后再回到“实在”的“回路”。例如,当“舞裙”转化为“开合花冠”的影像之际,就意味着一个如此的“回路”。再转化为“绽开花瓣”的影像,则意味着又一个如此的“回路”。如此种种,就会形成很多“回路”。要之,它们都是“被包含”着的“回路”。之所以这么说,是因为所有这些“回路”都不过是同一个“有生命的影像”的同一个“梦境”的诸多环节,而整个“梦境”也是一个“回路”。这就是上述所谓的“广阔的回路”,它包含着所有那些作为环节的“回路”：“极限涵括膜”。

相比于《间奏曲》,同样典型的例片还有布努埃尔的《一条安德鲁狗》(*Un chien andalou*)和巴斯特·基顿(Buster Keaton)的《小私家侦探》(*Sherlock Junior*)。在《一条安德鲁狗》中,出现的是薄云划过月亮的影像转化为剃刀切割眼球的影像等等。在《小私家侦探》中,出现的则是庭院中主人公跌坐椅上的影像变为在马路上翻跟头的影像,继而变为他所身临的悬崖绝壁的影像,然后又相继地变成狮子之口、沙漠、主人公所依靠的仙人掌、小山丘、激浪中的小岛、雪地,最后回到庭院^[73]等等的影像。其中,每一个影像只有通过化身为后一个影像才能得以“实在化”。如此一长串的影像,便会构成上面提到的那个“最为广阔的回路”、“包含着所有回路的‘极限涵括膜’”。

进一步说,如此的“梦幻—影像”既可以像在《小私家侦探》中那样集中地出现,也可以按照一种能够构成整体的方式散落在影片中。例如,在希区柯克的影片《爱德华大夫》(*Spellbound*)中就是这样。作为不断在下一个影像中实在化的“梦幻—影像”就是分别散落在桌布上、睡衣上、床单上、洗漱台上、滑雪场上的平行双线条痕。如此散落的影像,每一个都“实在化”于后一个影像那里。如此地构成一个巨大的“回路”,直到最后将这些影像汇聚而实现于主人公“潜意识”中的“深层感知”——“雪橇案

[72] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第079页。在此,德勒兹参考了法国电影学家让·米特里对此影片的分析。

[73] 同上。

件”〔74〕。就构成“梦幻—影像”的组织法则来看,存在着两种极端的手法,一个是利用各种手段,例如熔接、叠影、摄影机的复杂运动而抽象出“梦幻”效果的手法;另一个是简单地通过脱节性剪辑的手法来营造“梦幻”效果。就影片说,前者的典型就是《间奏曲》或《最后的微笑》(Der Letzte Mann),后者的典型则是《一条安德鲁狗》或《小私家侦探》。然而,德勒兹强调:“无论选择哪个极端,梦幻—影像都遵循同一个法则。它是一个巨型回路,在如此的回路中,每个影像都实在化着前一个影像,进而在后一个影像中实在化,以求适时地回到最初的情境。”〔75〕

关键就在于“梦幻—影像”还是一个回归或者试图回归于“最初情境”的回路。具体地说,无论它多么巨大,它都带有一种回归于“最初情境”的倾向。如此的倾向,便是我们这里所谓的“实在化”。就像在上面提到的《爱德华大夫》中的情况那样,当“梦幻—影像”的巨型回路返回起点之际,断裂的“感知—运动链条”也得以重建,得以恢复。换言之,“有生命的影像”实现了从“纯声光情境”中逃脱,恢复了对所受“冲击”的回应能力,从而脱离“梦幻”而归于“实在”。质言之,这意味着“纯声光情境”的消退和“感知—运动情境”的重现。

如此一来,就注定了德勒兹一直关注的那个“实在”与“潜在”的“循环回路”,就像在“回忆—影像”那里一样并没有形成。换言之,“梦幻—影像”和“回忆—影像”一样,同样无法确保“实在与想象之间的不可区辨性”〔76〕。简言之,“梦幻—影像”同样无法承担起构成“实在”与“想象”之间的“不可区辨回路”的任务。质言之,“梦幻—影像”同样是一个“实在影像”或者说正在走向“实在”的影像。这就是“梦幻—影像”的不足。

根本地说,当“纯声光影像”断绝了与“感知—运动延伸”的联系后,“回忆—影像”也好,“梦幻—影像”也罢,都表现为弥补这个断裂的手段,都带有让影像回归“感知—运动情境”的企图,从而带有自身的缺陷:作为“实在影像”或者正在“实在化的影像”而存在。从“时间”的角度说,“梦幻—影像”确实更为凸显地表达着“纯粹时间”本身,它甚至比“回忆—影像”更纯粹,但终究还不是达到纯粹境界的“时间—影像”。

〔74〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 079—080 页。

〔75〕 同上书,第 080—081 页。

〔76〕 同上书,第 081 页。

然而,理解“梦幻—影像”,我们还需要再深入一步,追究一下在上述说的那个“巨型回路”中影像呈现的具体方式。在此,我们会看到:“梦境”是围绕着一个“有生命的影像”而展开的“梦境”,但“梦境”和这个“有生命的影像”本身的关系却值得我们深入阐述。由此,我们将看到一种“梦境—影像”的扩延现象。这就是德勒兹通过对“含射梦境(rêve impliaué)”^[77]的分析而揭示出来的所谓“世界运动(mouvement de monde)”^[78]。

阐明这一点,我们也将最终阐明“梦幻—影像”。

二、“含射梦境”与“世界运动”

在此,我们重申:当“纯声光情境”在电影中诞生之后,德勒兹所关注的只是“有生命的影像”作为“纯声光影像”滞留于“纯声光情境”之中的情况,而不是脱离如此“情境”的情况。质言之,他始终是在追寻由“实在影像”和“潜在影像”构成的、让“实在”与“潜在”变得“不可区辨”的“循环回路”。正是为此,他才会持续地追问“纯声光影像”出现之后将会与何种影像相结合这样的问题。在此过程中,德勒兹揭示了三种不同的维度:第一种是“纯声光影像”和“回忆—影像”相结合,第二种是它和“梦幻—影像”相结合,第三种情况则是它延伸为“世界运动”。

我们已经明确,前两种情况都不尽人意,都没有构成那个“回路”。那么第三种情况会怎样呢?这构成了德勒兹接下来要讨论的问题。

针对这第三种情况,德勒兹指出:“声光影像的确在与自身的运动性延伸相断裂,但它并未与回忆—影像或者明确的梦幻—影像相关联来弥补这种损失。如果我们尝试界定这种含射梦境的状态的话,那么我们会说声光影像此时向着世界运动而延伸。”^[79]在此,我们首先需要说明:“向

[77] “含射梦境”是台湾学者黄建宏对“rêve impliaué”的翻译,内地学者谢强等人将之译为“梦中梦”。参考日文本的翻译,即“折り込まれた夢”,意思是“隐含着的梦境”。相对来说,内地学者的翻译是准确的。但从德勒兹对这个术语的使用看,他注重的是一个梦境到另一个梦境的“转移”。也就是说,一个梦境可以释放出另一个梦境。换言之,就是不断地在“梦”中做“梦”。在此意义上,我们觉得黄建宏的翻译中的“含射”更有利于明确这一点,因此取而用之。

[78] 从影像的角度出发,德勒兹也将之称为“世界—影像”。

[79] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第081页。

着世界运动延伸”意味着此刻作为“纯声光影像”的“有生命的影像”有一个不同于“回忆—影像”和“梦幻—影像”的突出特点,这就是它不再具有回归于“感知—运动情境”的倾向。上述这段话中所谓的“纯声光影像”在自身的“运动性延伸”断裂之后不再寻求通过某种途径“来弥补这种损失”所要表达的意思就在于此。简言之,此时的“纯声光影像”是滞留于“纯声光情境”之中,不再以上述延伸为“回忆—影像”或者“明确的梦幻—影像”的方式寻求解脱,而是延伸为可以用“含射梦境”来说明的“世界运动”。

展开地说,所谓“含射梦境”,其原意即“梦中梦”,即一个“梦境”中包含着另一个“梦境”。不过,在德勒兹的意义上,我们需要说明两点:第一,“含射梦境”的重点在于一个“梦境”释放出另一个“梦境”。准确地说,它的含义是一个“梦境”自身包含并释放着另一个“梦境”。第二,如此的“释放梦境”是一个持续延展的开放过程:一个“梦境”释放出第二个“梦境”,第二个“梦境”又释放出第三个“梦境”,如此延展,以至于无穷。结合影像而言,我们强调:“含射梦境”所标示的是“有生命的影像”作为“纯声光影像”在无止无休地“做梦”,不断地从一个“梦境”跨越到第二个“梦境”、第三个“梦境”等等。结合柏格森的“记忆理论”来说,这里发生的就是他所谓的“专注确认失败”之际出现的景象:“纯粹记忆”纷繁呈现。

由此出发,我们得以看清楚了“纯粹梦幻”是什么意思?简言之,“纯粹梦幻”不同于我们日常所谓在睡眠中的“梦幻”,它包含着我们平时所说的“幻想”之类的“白日梦”、“幻境”、“仙境”、“奇幻景象”等等之类的现象,它的实质就是“纯粹记忆”的纷然呈现。进而,我们可以区分出两种不同的“梦幻—影像”：“日常梦幻”层面上的“梦幻—影像”和“纯粹梦幻”层面上的“梦幻—影像”。前者即上述那段话中所谓的“明确的梦幻—影像”,后者则是“含射梦境”式的、或者说“世界运动”式的“梦幻—影像”。

深入地看,此时此刻作为影片的“有生命的影像”依然是一个“梦幻—影像”,在“运动无能(无以行动)”、“专注确认失败”的情况下,它在持续不息地“做梦”。简言之,它表达的是一场无穷无尽的“梦幻”,永不停息地从一个“梦境”释放出另一个“梦境”;回到“梦幻”发生之“当刻”并摆脱“纯声光情境”之困扰的倾向已经丧失殆尽。即便是回到那个“当

刻”，也不再是为了确认自己面对的对象。的确，它和“明确的梦幻—影像”皆为“梦幻—影像”。但是，与“明确的梦幻—影像”不同，它明显地带有不甘心滞留于“纯声光情境”之中、试图回到“感知—运动情境”的倾向。

在此基础上，我们应该很轻易地理解“世界运动”是怎么回事。通俗地说，上述不断延伸、不断释放的“梦境”，构成的便是一连串的动态图景：“运动图景”。如此“运动”的载体，便是所有这些“梦境”中出现的各种各样的事物。然而，所有这些东西无一不在“世界”之中。当它们全都“运动”起来之际，就会造成一种效果：整体动态。深入地说，这里发生了一种德勒兹所谓的“具体运动”的“世界化或者‘世俗化’、匿名化、代词化”^[80]现象：“世界”本身的“纯粹活动性”或者说“动态”突前现身并取代了“具体运动”的突出。申言之，面对由如此众多的具体事物之“运动”呈报出来的整体“动态”（它造就我们的整体“动感”），我们无法将之归于某个明确的“运动”载体，而只能将之归于“世界”。此即“世界运动”。

就“世界”本身来说，我们之所以平时认为它是不动的，是因为它的“运动”、它的“纯粹活动性”蛰伏着，深藏于自身的“潜在”之中。现在发生的则是这种原本属于“潜在”领域中的“运动”获得了呈现：“潜在运动”得以“实在化”。

只是，针对这种“潜在运动”，我们需要说明两点：第一，整个“宇宙”都在“时间”之中，且随着“时间”的“绵延”而永不停息地“运动”。这一点注定了“世界”的“潜在运动”必然存在。第二，就这种“潜在运动”的现身而言，它只能随着在“含射梦境”中的“整体空间的膨胀和时间的延伸”^[81]而呈现。质言之，“世界”之“潜在运动”呈现为“世界运动”是有条件的，条件就是“有生命的影像”置身于“含射梦境”之中。准确地说，当“有生命的影像”滞留于“纯声光情境”之中，在“专注确认失败”的情况下持续地做“梦（梦幻）”时，“世界”的“潜在运动”得以“实在化”为“世界运动”而现身。

[80] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 081 页。在下面我们结合对歌舞片的分析，会详细地讨论这种现象，这里仅作一点说明。

[81] 同上书，第 081 页。

如此一来,我们一定会说这里充满了“运动”。那么,这能否说是“有生命的影像”对“运动”的一种“回归”?答案是否定的。我们之所以这么说,根本的原因是:这里的“运动”,仅仅是“有生命的影像”作为“纯声光影像”所呈现的“世界”的“运动”,而不是它自身的“运动”;尤其不是它“有效回应”自身所受之“冲击”的“行动(运动)”,逃脱“纯声光情境”而回归于“感知—运动情境”的“运动”。严格说来,此时的“有生命的影像”作为“纯声光影像”,始终在置身于“纯声光情境”之中“做梦”。简言之,整个“世界”都在“运动”,唯独此刻的“有生命的影像”没有“运动”。如果强调它作为一个“生命体”必然有“运动(纯粹活动性)”,如它的“梦幻”也属于“运动”的话,那么就必须说它的“运动”只是“做梦”。质言之,这种“运动”所表达的恰恰就是“有生命的影像”自身的“运动(行动)无能”。就回应自身所受到的“冲击”而言,这种运动是一种无效“运动”,德勒兹将之称为“衰竭运动”。

根本地说,伴随着“含射梦境”而发生的,是作为“纯声光影像”的“有生命的影像”在自身的“衰竭运动”中呈现着“世界运动”。正是据此,德勒兹强调:在此,“纯声光影像”用“世界运动”取代了自身的“衰竭运动”^[82]。如果我们将“有生命的影像”视为一个“人物影像”的话,那么情况便是:他滞留于“纯声光情境”之中在持续地“做梦”,用一种不息“梦境”中的“世界运动”取代自身的“衰竭运动”,即“运动无能”。由此,他得以延续着自己的生命。

回到“梦幻—影像”,我们可以总结说:有两种“梦幻—影像”:日常性的“梦幻—影像”和纯粹性的“梦幻—影像”。前者即我们曾经提到过的“明确的梦幻—影像”,后者则是作为“世界运动”的“梦幻—影像”。它们的实质都在于“纯粹记忆”的纷繁滚涌,或者说都呈现着“世界运动”。但是,在前者那里,这种“纯粹记忆”的滚涌,或者说“世界运动”的延展受着“有生命的影像”试图摆脱“纯声光情境”而回归于“感知—运动情境”之倾向的制约;在后者那里,“纯粹记忆(世界运动)”则是在自由地延宕、呈

[82] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 081 页。

现^[83]。在此意义上,我们强调:后者是纯粹的“梦幻—影像”,纯粹地标显着“梦幻”的实质,即“纯粹记忆”的纷繁滚涌:“世界运动”。

在此,如果我们将“世界运动”和上述所谓“回路”(在“回忆”那里已呈现)相比较,那么我们会看到:所有这些“回路”无一不在“世界运动”之中。正是据此,德勒兹将“世界运动”称为“最大的回路之界线”^[84],即上述所谓包含着所有“回路”的“极限涵括膜”。

从电影呈现角度看,德勒兹指出:匿名化、代词化、世界化的“世界运动”在日常所谓的“明确的梦境”中已作为“梦幻—影像”出现。例如,“在茂瑙《魅影》(*Phantom*)的恶梦中,做梦者追赶着四轮马车,但他自己被迫追赶着他的房舍的影子追推着。”^[85]其中,“追推”做梦者的房舍影子的“运动”,便是在影片的“恶梦(梦境)”中实在化的“世界运动”。但重要的是它在“含射梦境”的出现,因为“明确的梦境包含着、抑制着如此的世界运动,相反地它在含射梦境中被释放”^[86]。如前所述,只有在纯粹性的“梦幻—影像”那里,“含射梦境”所说明的“世界运动”的延宕,“纯粹记忆”的纷繁滚涌才是自由的。

只是,我们有必要指出:由于观影习惯的原因,有时我们不容易从影片中发现作为“梦幻—影像”的“世界运动”。例如,我们经常看到的影片中的人物景别不变,他脚下的道路在快速地退去,由此造成他在快速奔跑的影像。我们说,道路的快速后退,已经意味着“世界运动”的呈现。理由很简单,道路本身的“运动(后退)”已经释放出了整个“世界(空间)”的动态。深入地说,此时的影像已经是一个“世界运动”式“梦幻—影像”。或许最为困难的地方就在这里。就观影习惯而言,我们此刻往往会忘记整个影片即一个“有生命的影像”,并且往往不会将之理解为“梦幻”。此时,我们需要转换一下自己的立场。一方面将整个影片视为一个“有生命的影像”,所有的画面表达的都是它的生命活动。另一方面,我们需要将此刻的影像表达理解为此“有生命的影像”的“梦幻”、“幻想”、“白日梦”等等之类。总而言之,我们此刻需要将整部影片理解为一个正

[83] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第081页。

[84] 同上书,第081—082页。

[85] 同上书,第082页。

[86] 同上。

在呈现自身之“纯粹梦境”的“有生命的影像”。这样的话,我们就不难理解“世界运动”式的“梦幻—影像”。

在此基础上,我们强调:“世界运动”在电影中的表现可谓由来已久、俯拾皆是。如此的景象,可以追溯到让·爱普斯坦的影片《厄舍古屋的倒塌》(*La chute de la maison usher*),而路易·马勒(Louis Malle)的《黑月亮》(*Black Moon*)和费里尼的《女人城》(*La Città delle donne*)则堪称经典。如果说在《黑月亮》中是各种昆虫、牲畜等等“运动”起来,匿名化为“世界运动”将女主人公^[87]包围,并取代了她的“衰竭运动”的话,那么在《女人城》中则是那些公园、隧道、滚梯以及巨大的过山车等等“运动”起来,匿名化为“世界运动”,裹挟着置身于“纯声光情境”中的主人公^[88],将其从一个世界带到另一个世界^[89]。质言之,这两者有一个共同点:所有这些具体事物的“运动”,都是为了释放出“无人称”的“世界运动”。换言之,释放出来的“运动”固然可以归于某个具体的事物,但它们都已“世界化”、“匿名化”;表达着整个世界的“运动(纯粹活动性)”。因此,德勒兹强调指出:“在整个梦幻电影中,那些表现为慢动作、快动作或者倒错现象的世界化、匿名化、代词化的运动,不仅灌注着‘自然’对象,而且灌注着技术或者人工的对象。”^[90]但必须看到,无论是灌注自然对象,还是灌注人工对象,目的都在于那种“世界化”、“匿名化”、“代词化”的“世界运动”。简言之,在梦幻电影中,“含射梦境”释放的“世界运动”通过一切并笼罩着一切。

然而,就极致性地表现如此“无人称”的“世界运动”而言,德勒兹更看重歌舞片和喜剧片。也就是说,他认为正是这两类影片中,“世界运动”获得了最为完美的表现。

首先,我们看歌舞片。为此,我们需要从区分“舞蹈本身”和“舞蹈者的舞蹈”说起。按照我们平常的理解,“舞蹈”肯定意味着“舞蹈者”在“舞蹈”。换言之,当我们看到“舞蹈者”在“跳舞”之际,一般会说他“在舞

[87] 她在逃避一种深刻笼罩着她的“暴力(战争)”情境,这种逃避是一种“行动”,但却是一种无法应对“暴力”冲击的“行动”。即她的“衰竭运动”。

[88] 他置身于一种自身无法应对的“无奈”情境中,自身所有的“行动”都无法对情境的“冲击”构成相应回应,而仅仅是他的“衰竭运动”的表现。

[89] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 082—083 页。

[90] 同上书,第 083 页。

蹈”。在此层面上的“舞蹈”，即我们所谓的“舞蹈者的舞蹈”，即由“舞蹈者”展示出来的“他”的“舞蹈”。但是，“舞蹈者”之所以能够“舞蹈”，始终受制于他对“舞蹈本身”之理解。这不仅是说“舞蹈者”要领会、掌握“舞蹈本身”涉及到的“舞蹈技术”，而且是说他必须对“舞境”有一个深刻的体悟。一个优秀的“舞蹈者”，只有融入如此“舞境”之中并在其引领之下，才能够完美地“舞蹈”。然而，一旦他融入“舞境”，那么他就不再是一个“主体”，而是处于“忘我”、“丧我”的处境中在“舞蹈本身”支配下的一个“身体”。的确，“舞蹈者”拥有自身的才华、生命。但他的才华不是别的，正好就是他能够以丧失自我主体性为前提，释放出反过来操控自己的“舞蹈本身”。就如德勒兹所说：“重要的是舞蹈者的个人才华、主体性，就是他从个体的运动性向着超一个体性要素、舞蹈描绘的世界运动转化的存在方式。”^[91]换言之，“舞蹈者”的才华、主体性作为“舞蹈者”的存在方式，就是要启动、完成这种朝向“世界运动”的“转化”。如此“转化”完成之际，便是“舞蹈者”本然的存在方式实现之时。但在此时，“舞蹈者”其实已不再是一个独立自主的“主体”，而是“世界运动（舞蹈本身）”这部自动运转的“舞蹈机器”上的一个“零件”^[92]。正是在这个意义上，德勒兹说：尽管“此时舞蹈者依然迈着舞步，但他已变为一个梦游者，宛然被正在由他唤醒的运动所附体纠缠”^[93]。其中所谓“他唤醒的运动”，指的就是我们这里的“舞蹈本身”，即歌舞片中的“世界运动”。就整个转化而言，这实际上是一种“纯粹的抽象化”^[94]、“唤醒”或者说“释放”。正是由此，变幻无穷的“舞蹈世界”、作为“舞蹈”的“世界运动”得以现身。由此可见，“舞蹈本身”指的是让“舞蹈者的舞蹈”得以成立的“舞蹈运动”，它通过“舞蹈者的舞蹈”而自行展现。根本地说，“舞蹈者”不过是“舞蹈本身”借以自我呈现的途径。相对于“舞蹈本身”，“舞蹈者的舞蹈”是一种需要被抽象化、匿名化的“运动”。如德勒兹所说：在歌舞片中，“匿名化、代词化的运动，便是描绘出持续生成的梦幻世界的舞蹈。”^[95]

[91] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 084 页。

[92] 同上。

[93] 同上。

[94] 同上。

[95] 同上书，第 083 页。

通俗地说,观看一部歌舞片,我们一定能够发现两个非常突出的方面,这就是“舞蹈者的舞蹈”和影片吸引观众的“舞蹈氛围”。就两者的关系而言,前者仅仅是引发后者的创生引擎、导火线。没有“舞蹈者的舞蹈”这个引擎,“舞蹈氛围”肯定无从谈起。但对影片来说,最为重要的绝非如此引擎性的“舞蹈者的舞蹈”,而是“舞蹈氛围”。就“舞蹈氛围”来讲,我们肯定无法将之归属于某个具体的“舞蹈者”。换言之,“舞蹈氛围”是匿名的。当我们说“舞蹈者的舞蹈”只是创生如此“舞蹈氛围”的导火索、引擎之际,无疑意味着它一定会向着释放“舞蹈氛围”而转化自身。如此的转化,便是所谓“匿名化”、“代词化”、“抽象化”等。由此可见,“舞蹈者的舞蹈”,便是“匿名化”、“代词化”的“运动”,而它要创生的“舞蹈氛围”便是歌舞片作为一个“有生命的影像”呈现出来的“世界运动(舞蹈本身)”。进而言之,所谓“舞蹈氛围”,实际上便是作为整个歌舞片的“有生命的影像”呈现的、它自身的“梦幻世界”,即“舞蹈世界”。如此“舞蹈世界”,就等于“世界在舞蹈”,或者说“世界在运动”。就歌舞片而言,“舞蹈氛围”和“世界运动”之间具有内在的同一性。由此,“世界运动”在歌舞片中获得了极致性的表达。

结合具体的影片,德勒兹谈到了三个著名导演的歌舞片中的两个著名演员。这三个导演分别是文森特·明奈利(Vincente Minnelli)、斯坦利·多南(Stanley Donen)和马克·桑德里奇(Mark Sandrich),两个著名演员分别是金·凯利(Gene Kelly)和弗雷德·阿斯泰尔(Fred Astaire)。

首先,就两个著名的演员而言,他们共同的一点是:通过他们各自的引擎性舞蹈,都在最后释放出了匿名化的“世界运动”,即“舞蹈本身(舞蹈氛围)”。从影片中他们的表演来看,尽管看上去是他们在跳舞,但实际上都已经成了整部影片所要呈现的“世界运动(舞蹈氛围)”之中的,或者说受控于如此“世界运动”的“梦游者”。一言以蔽之,他们都启动并完成了从“舞蹈者的舞蹈”到“舞蹈本身”的转化,都呈现着从一个梦境映射出另一个梦境的“含射梦境”。当然,他们各自拥有个人的才华、风格,表达着释放“世界运动”的不同方式。但无论何种方式,具体的“舞蹈者”都是释放“世界运动”的途径,即作为“世界运动”的“舞蹈氛围”中的“梦游者”。因此,德勒兹强调:“在这两种场合,歌舞片都不只是将我们引入舞蹈之中,即让我们进入梦幻。电影的行为只是在将舞蹈者自身引入舞蹈,

就像让人进入梦境一般。”〔96〕简言之,歌舞片的重点在于让“舞蹈者”丧失自我而进入“舞蹈氛围(匿名的世界运动)”之中。

不过,所有的一切都奠基于“歌舞片作为整体就是一个巨大的梦境。不过,它是一个含射梦境,它本身就包含着从假定的现实走向梦境行程”〔97〕。换言之,歌舞片作为一个巨大的“含射梦境”,通过展开自己所内含的从假定的现实走向梦境的过程,释放着作为“世界运动”的“舞蹈氛围”,从而展明“梦境”或者“拟似梦境”。

围绕“从假定的现实走向梦境的过程”,德勒兹强调了两种不同的情况,昭示着们可以从两个不同的途径构造歌舞片的“含射梦境”。“歌舞片给予我们最为普通的感知—运动影像,人物在此置身于以行动来回应的情境中,但在或多或少的渐进中,他们个人的行动与运动则会因为舞蹈而转化为脱离了运动情境的世界运动,然后再返回。”〔98〕简言之,从“感知—运动影像”,到“纯声光影像”,再回归于“感知—运动影像”的过程构造着歌舞片。具体地说,在影片一开始,给出“感知—运动影像”,让“舞蹈者的舞蹈”仅作为他回应“情境”的“行动”。但在后续的演进中,让这些“舞蹈者”的“行动”向着释放“世界运动”的向度转化,由此给出脱离“感知—运动情境”的“纯声光影像”。最后,在让“舞蹈者的舞蹈”回到“感知—运动情境”,复归为“感知—运动影像”。第二,与前者相反,“出发点仅仅在外表上是一种感知—运动情境。在更为深刻的层面上,如此的情境已经是预先就失去了运动延伸的纯声光情境,一种取代了自身对象的纯粹描述(pure description),纯粹的舞台布景。在此时,世界运动直接应和着声光符号的呼唤”〔99〕。这是一种“表层—深层”配置。表层上看是一个“感知—运动情境”,但深层地看则是一个“纯声光情境”。在此情境中,“舞蹈者”或者“舞蹈者的舞蹈”都已经被取代,仅仅作为“匿名的舞蹈”而存在。重要的是如此的情境本身,在自行展现。简言之,整个影片所展现的只是一个“纯粹舞台布景”,它在“纯粹描述”自身的“梦幻世界”,即呈现自身的“舞蹈运动”:“世界运动”。根本地说,这是一种“世界

〔96〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 085 页。

〔97〕 同上。

〔98〕 同上。

〔99〕 同上。

运动”和“纯声光符号”的直接呼应：作为“有生命的影像”的“纯声光影像”在直接呈现自身的“含射梦境（梦境世界）”，即作为“舞蹈本身”、“舞蹈氛围”的“世界运动”。

从实际的歌舞片看，如此的两种情况总是相互地叠合在一起而出现。只是，第一种情况或者说第一种创构歌舞片的方式更为突出。例如，在斯坦利·多南的影片《雨中曲》（*Singing in the Rain*）中，金·凯利在雨中的那场戏，以及影片最后在百老汇的戏都是如此。一开始是“舞蹈者”对情境的回应，“舞蹈者”的影像是个“感知—运动影像”，但是它会渐渐地转化为“纯声光影像”。具体地说，所有具体的行动、事物，都被渐渐扁平化、淡化、透明化为一种“透明性”的存在，从而让“舞蹈本身”纷然涌现。在此，“舞蹈直接呈现为梦幻的力量，如此的力量赋予那些扁平（透明）的景象以深度和生命，在舞台布景的内外拓展出一个总体的空间，赋予影像一个世界，用一种世界氛围将之笼罩。”^[100]在此意义上，德勒兹说：“舞蹈确保着平面景象（透明景象）朝向空间开放的转化”，“舞蹈变为世界运动，在梦幻中对应着声光影像”^[101]。

由此，德勒兹转而详细地讨论了一个著名的导演，这就是文森特·明奈利，重点指出了他的两个发现：一个是世界的多样性；另一个是从一个世界跨越到另一个世界的方式。

所谓“世界的多样性”，指的就是“世界”和“影像”在数量上相同，有多少影像就有多少世界。对此，德勒兹指出：“就像保罗·萨特所说的那样，‘每个影像都包含于世界氛围之中。’”^[102]换言之，任何一个影像都携带着一个“世界”。所谓“从一个世界跨越到另一个世界的方式”，指的是不仅要在影片中呈现出一个“世界”，还要对这个世界进行深入的探索，使之成为一个通道，由此“跨越”到另一个世界。文森特·明奈利的贡献就在于此。如德勒兹所说：在他的影片中，“舞蹈已不是单纯的世界运动，而是从一个世界到另一个世界的转化，切入、侵入、探险别的世界的入

[100] シル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 086 页。

[101] 同上。

[102] 同上。

口。”^[103]其中的所谓“入口”、“侵入”、“探险”，都明确地标明了“跨越”的性质：不息地揭秘。因此，德勒兹又说：在他的影片中，“舞蹈已经不是描绘世界的梦幻运动，它自我深化、愈加强烈，变成了进入别的世界的唯一途径。如此别的世界，即某个他者的世界，他者的梦境或者过去。”^[104]

然而，在创作方法上，这却关涉到一种自足的“封闭”行动：为了让“舞蹈（梦幻）”成为进入另一世界的途径，明奈利构成了一系列“封闭世界”：“每个世界、每个梦境都是自行封闭的，并将它所有的内涵、做梦者都禁锢于其中。”^[105]明奈利对色彩的使用，很好地说明了这一点。在他那里，色彩发挥着一种极为强悍的吸食力量、一种近乎贪婪的吸纳力量。它会将一切都吸纳，从而将一切囚禁。但是，我们必须明确的是：如此的吸纳、禁锢、封闭，却是开启世界，让世界之深层奥秘得以呈现的方式。在此，色彩所发挥的“封闭”作用，是在禁止按照日常逻辑而展开的一切，禁止一切作为“感知—运动情境”中的人物行动和事物演变。由此，一个将自身奥秘不断地展现的“世界”得以呈现，“每个舞蹈布景都发挥着最大的效能，转化为取代了情境的、纯然的世界描绘。”^[106]

通俗地说，德勒兹在此给我们展现的是一种奇特的逻辑：如果“封闭”没有到达“极限”，那么“有生命的影像”便是滞留于“感知—运动情境”之中；要想让“有生命的影像”置身于“纯声光情境”中化身为“纯声光影像”，就必须将之“封闭”，极限性地“禁锢”。只有如此，才能造就柏格森所谓的“专注确认失败”的局面，才能释放出“梦幻—影像”、释放出作为“世界运动”的“梦幻世界”。深入地说，如果说在斯坦利·多南等人那里如此的“禁锢”仅仅发挥着让“梦幻世界”呈现之作用的话，那么在明奈利这里“禁锢”则在发挥着让一个又一个层次不同的“梦幻世界”纷繁呈现的作用。换言之，就是确保着从一个梦幻世界向另一个梦幻世界的“转化”，确保着从梦境不断地进入“他者”的梦境之中，进入“他者”的“世界”、“过去”之中。通俗地说，不断地进入崭新的世界之中。

如此一来，“时间”必定会非常凸现。因为所谓的“转化”，在此便是

[103] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 086 页。

[104] 同上书，第 087 页。

[105] 同上。

[106] 同上。

在“他者”的世界、“他者”的梦境和“记忆”之中不停息地穿梭并将之呈现。显然,这已构成了对“潜在”,对“时间(纯粹记忆)”的不息揭示。这就是为何德勒兹强调:“在明尼利的歌舞片中,空前地接近于记忆、梦幻和时间的秘密,接近于实在与想象的不可区辨点。”^[107]此为呈现于歌舞片中的情况。

其次,我们看喜剧片。对于喜剧片的讨论,德勒兹首先从历史发展的角度区分了喜剧片的四个时期^[108]。具体地说,德勒兹认为,在第一个时期,喜剧片遵循着“感知—运动情境”。到了第二个时期,喜剧片引入了“纯粹情感”,例如巴斯特·基顿的“纯粹性质”容貌和查理·卓别林的“纯粹力量”容貌。但一切都还遵循着“行动—影像”的形式,如卓别林的“小形式”、基顿的“大形式”。第三个时期,随着有声片的诞生,喜剧片通过引入“心智(关系)影像”而将“感知—运动情境”发展到了极限。其代表人物就是前面我们曾经提到过的马克斯兄弟。继而第四个时期来临,出现了“感知—运动链条”的“断裂”的情况,“纯声光情境”取代了“感知—运动情境”。作为第四时期的代表人物,主要是杰瑞·刘易斯(Jerry Lewis)和雅克·塔蒂(Jacques Tati)。

在喜剧片领域,杰瑞·刘易斯是一个“改革式”的人物。按照德勒兹的看法,他对喜剧片的改革,在很多的电影元素方面都得益于歌舞片^[109]。例如在《猎艳高手》(*Ladie's Man*)中,那群姑娘们的房舍就像只能被视为整体的断面一样,仅作为“舞台布景”而拥有自身的价值,即作为“纯粹描绘”而取代了自身,再如其中的动作,被食人女妖和成为舞者的主人公的大段芭蕾所取代^[110]。这一方面是将房舍变成透明的“舞蹈布景”,另一方面是用布景性的画面(如芭蕾)取代“行动”。色彩和声音也是如此,都趋于“透明化”、“匿名化”,发挥着一种揭示“潜在”的作用,启动着、呈现着“世界运动”。即使其中的舞蹈看上去是失败的,但这也只是作为“舞蹈者的舞蹈”的失败,而不是“舞蹈本身”的失败。或者说,恰恰是这种在

[107] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 088 页。

[108] 同上书,第 088—90 页。对于具体关注喜剧片发展的学者,德勒兹在此的详细论述是非常有启示的。

[109] 同上书,第 088 页。

[110] 同上书,第 089—90 页。

“零度”中的延伸、变换,实现着完美的舞蹈,即作为“世界运动”的“舞蹈本身”。

质言之,他的影片中的所有元素,都在开发“世界运动”,或者说致力于从一个“梦幻世界”转化到另一个“梦幻世界”。其中,人物已经不是“感知—运动情境”中“行动”的人物,而是一个在“纯声光情境”中无法“行动”或者怎么“行动”都无法解决问题的人物。这就是刘易斯重新捡起的、美国电影中曾经出现过的“天生倒霉”的人。这些人的特点是不管做什么都“过分”,好像整个世界都在和他作对。如果说他们还有所“行动”,那么这些“行动”也只是与情境冲击不相应的“衰竭运动”。但这样的人物绝不是幼稚的人物,他们的内心很灵敏,时时刻刻都在和舞蹈布景呈现的“强度化”的形态、色彩和声音形成共鸣。同时,他们的那些难以觉察的、备受压抑的小动作和那不明了的的声音也形成共鸣,由此启动“世界运动”。简言之,喜剧片中,正是如此的“过分”变成了拯救人物、使之获胜的“世界运动”^[11]。通俗地说,这样的人物总是如同一个触电的人,呈现着一具属于痉挛现象的“身体”。然而,正是如此的“身体”,呈现着正在贯穿着他的各种各样的强度、持续性地波动暗流。如此的暗流正是“世界运动”;“天生倒霉的人”则是呈现着“世界运动”的影像,即“世界—影像”。我们原本就置身于多种“世界运动”,即多股源于世界深层的暗流的持续性裹挟之中,只是因为平时的“感知—运动”之流异常地凸现,使得这些暗流无法展现。正是那些在日常习惯中被我们认为是失败者的“天生倒霉的人”,才真正地让这些暗流呈现出来。因此,如此的“世界运动”拯救了这些人,使得他们成为真正的“强者”。之所以说他们是真正的“强者”,原因在于正是从他们那具波动的“痉挛身体”上,我们才得以看到世界、生命的深层面貌,才看到了我们的日常习惯是多么地专制、暴力。实质地看,我们作茧自缚地构建的日常习惯、定见,恰恰就是阻碍我们勘探世界、生命之奥秘的千年铁幕。然而,“天生倒霉的人”却发散着一股击破如此铁幕而让生命之奥秘彰显的强悍能量。因此,他们才是真正的“强者”。

针对刘易斯提供给我们的痉挛的“身体”,德勒兹指出:“新型喜剧片

[11] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 090 页。

的发生,已经不是源自人物的能量生产,就像以前那样源自扩张、增强的能量生产,而是源自将人物(非情愿地)置于能量的流束中;能量的流束席卷着人物,并释放出世界运动,呈现出新型舞蹈方式以及新型调整方式。”^[112]简言之,人物自身的能量释放几近消逝,“世界”的能量围困人物构成了新型喜剧片的源泉。在各种各样的“能量流”的“席卷”中,影片人物的新型舞蹈方式、调整方式注定只能是一种“微舞蹈”或“微调整”,“微幅波动取代了强力机械和大幅度震动”^[113]。因此,我们会发现,刘易斯的喜剧片着力于“细微的波动”,或者说关注微小地痉挛的“身体”,他是在“精微”之处营造自己的喜剧片效果。正是据此,德勒兹将之归属于有别于“工具时代”、“机械时代”的“电子或遥控时代”^[114]。在此,“喜剧已经不是镶嵌在生命之内的机械性,而是席卷、吞噬生命的世界运动。”^[115]简言之,喜剧已不是表现于影片人物的“生命机械性”的喜剧,而是“世界运动”的喜剧。这就是新型喜剧片区别于以往喜剧片的特色之所在。刘易斯调动各种极为现代化之手段的唯一目的在于:阻断“感知—运动情境”,让“纯声光情境”现身,从而将作为“世界运动”的“微幅波动”^[116]予以凸显。据此,刘易斯完成了对喜剧片的改革,成就了新喜剧片。

雅克·塔蒂作为另一位新喜剧片的大师,的确堪称独立自主地开创了喜剧片的新时代。不过,在根本点上,他和刘易斯是相通的。

具体地说,从雅克·塔蒂的影片中,我们看不到在卓别林或巴斯特·基顿影片中的那种人物的剧烈表演,他的人物表演是一种“微表演”,幽默效果便出自人物的“微行为”。无论是《游戏时光》(Playtime)还是《于勒先生的假期》(Les Vacances de M. Hulot),抑或《我的舅舅》(Mon oncle)、《聪明笨伯古惑车》(Trafic)^[117]、《游行》(Parade)等等,其中的人物行为皆为“微行为”。如此的“微行为”在表现中还有某种间断、断

[112] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳,法政大学出版社2007年版,第091页。在此,请注意“人物的能量”和“能量”的区别。前者属于作为“有机生命体”的人,而后者则是属于“世界”。

[113] 同上书,第091页。

[114] 同上书,第090页。

[115] 同上书,第091页。这段话中的“生命”,指的是日常性的“有机生命”。与之相对,“世界运动”所呈现的是宇宙的生命,或者说宇宙万象所共有的“生命”。在德勒兹那里,就是所谓“非有机生命”:“纯粹生命”。

[116] 同上书,第091页。

[117] 又译为《交通》,《交易》等。

裂,如于勒先生那种时断时续的步伐。在德勒兹看来,这便是雅克·塔蒂通过于勒先生呈现给我们的一种“新型舞蹈”。很明显,呈现着如此“微行为”的人物影像已不再是“行动—影像”,而是“纯声光影像”。他的如此行为显然已经不只是回应“情境”之冲击的“行动”。进而,德勒兹指出,在于勒先生如此的步伐中,渗透着一种“宇宙波动”。如此的“宇宙波动”,恰恰就是雅克·塔蒂要在影片中展现的“世界运动”^[118]。通俗地说,如此的“微行为”,正是“宇宙波动”作用于于勒先生的结果。他的“微行为”呈现的便是如此的“宇宙波动”,即“世界运动”。简言之,如此的行为构成了对整个“宇宙波动”、“世界运动”的一种“揭发”和“描绘”。同时,影片中的道具、场景也已置身于“纯声光情境”之中,例如《游戏时光》中的会客厅,《聪明笨伯古惑车》中的展览场等等。根本地说,它们都已是作为“纯声光影像”的“描绘—布景”、“声光符号”^[119],不息地发挥着“纯粹描绘”的作用,不断地揭示着越来越深的“世界”奥秘:“世界运动”。典型的例子就是《我的舅舅》中的那间电子厨房。它因故障而自行展现着“匿名的代词化运动”,描绘着不断深化的“世界运动”。利用一切释放出“世界运动”,构成了雅克·塔蒂影片的一个突出向度。因此,德勒兹从人物的角度指出:“于勒总是准备着置身于世界运动中,与其说是他自己发动了这些运动,毋宁说是这些运动自行发生并等待着他。”^[120]

然而,至关重要的还是让如此的“世界运动”表达为一种具体人物、事物影像的“微幅波动”;雅克·塔蒂的天才正好就在于这一点。按照德勒兹的看法,“如此的微幅波动,就像一种现代芭蕾那般,到处繁殖着于勒(这样的人物),构成又分解着团体,让人物们聚散分合。”^[121]由此,雅克·塔蒂以“纯声光影像”抑制了“必定现身于歌舞片中的所有运动”,成就了展现影像“固有的梦幻状态”的“光艺(op'art)和声艺(son'art)”^[122]。

只是,我们还需要说明:无论是刘易斯,还是雅克·塔蒂,他们的作品中都有一个“表层—深层结构”。从表层看,影片处于一种“感知—运动

[118] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 092 页。

[119] 同上。

[120] 同上。

[121] 同上。

[122] 同上书,第 092—093 页。

情境”之中,而就深层看,则处于“纯声光情境”之中。其中的人物行为、道具等一切,在表面上都在按照“感知—运动链条”的要求延伸、存在,而深刻地看所有这些则是在“纯声光情境”中分分合合、聚聚散散^[123]。

然而,我们也必须看到:“纯声光影像”诞生之后,即便是延伸为“世界运动”,德勒兹所关注的那个“实在”与“潜在”构成的、让两者变得“不可区辨”的“循环回路”也没有出现,原因在于:“世界运动”的影像,不过是纯粹形态的“梦幻—影像”。在它那里依然有一个“实在化”问题,就像我们前面谈到日常性的“梦幻—影像”之际所说的那样。尽管它的“实在化”不同于“回忆—影像”,但绝非没有。这就意味着和“纯声光影像”构成连接的依然不是“潜在影像”,而是“实在影像”或者说正在“实在化”的影像。

就“时间”而言,综合“回忆—影像”和“梦幻—影像”看,我们发现它们的确都在不断地贴近着“时间”,甚至可以说已经极端地接近。但是,这毕竟只是一种贴近,而不是到达。如果说它已经构成了对“时间”的探索的话,那么这种探索终究还是有限的。无论是“回忆—影像”、“梦幻—影像”,还是与“梦幻”相关的“世界—影像(世界运动)”,它们都在透露着“时间”的消息,但都还不是纯粹的“时间—影像”。

追溯“纯粹时间”的奥秘,追寻最为纯粹的“时间—影像”,我们还需要继续探索。在进一步的探索中,德勒兹终于找到了自己关注的那个“实在”与“潜在”构成的、让两者变得“不可区辨”的“循环回路”,并看到了“晶体—影像”(image-cristal):呈现着“纯粹时间”之奥秘的直接“时间—影像”。与此相伴,呈现“思考”之真相的“思考—影像”(image-pensée)也得以现身。

[123] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 093 页。

第五章 “晶体”与“思考”

在德勒兹的电影理论中,所谓“晶体—影像”便是最为纯粹的直接“时间—影像”。应该说这是他整个电影理论中的一个极端重要的概念,也是他的一个极为天才的发现。由此,“纯粹时间”的至深奥秘得以在经验层面上展露无遗,变得可见、可感。在此,德勒兹不但给出了一个对电影影像的精湛解释,同时也描画了一幅哲学史上精美的“时间图景”：“时间晶体(cristal de temps)”。

阐释这一图景,我们需要预先强调:对于这里的“晶体”,万万不可理解为一个一成不变的确事物。相反,它指的是正处于、且永远处于“结晶”过程中的“晶体”。对此,我们可以将之类比于悬浮在糖溶液中的糖块。我们知道,悬浮在糖溶液中的糖块同时处于两个正在发生且一直在发生的、走向正好相反的过程中:“结晶”与“溶解”。后者指的是糖分子不断地从糖块扩散到糖溶液中,前者的意思则是糖溶液中的糖分子不断地聚合到糖块上。“晶体—影像”中的“晶体”,当如糖溶液中的糖块那般来理解。

进而,当“有生命的影像”化身为作为“晶体—影像”的“时间—影像”之际,“思考”这种“生命现象”则会同时作为“纯粹思考”而现身,预示着纯粹性的“思考—影像”的降临。

在此,让我们先结合“时间”,阐释德勒兹这个“纯粹时间”的经验性模型:“晶体—影像”。

第一节 晶体—影像

让我们重申:当“纯声光情境”降临之际,“感知—运动链条”断裂,“有生命的影像”化身为“纯声光影像”。由此,“实在”与“潜在”的关联凸现出来。详言之,作为“纯声光影像”的“有生命的影像”,此刻不会再

向“感知—运动情境”中的“运动(行动)”延伸,而是趋于和“潜在影像”相连接。从追问何者才是如此“潜在影像”出发,德勒兹分别审视了“回忆—影像”、“梦幻—影像”和“世界—影像(世界运动)”。但是,从前面的阐述我们可以看到,这三者都未脱尽“感知—运动情境”的痕迹,它们都只是在极为趋近于德勒兹关注的“实在”与“潜在”的“不可区辨点”,但终究谁也没有达到如此的“点”,即没有构成那个德勒兹关注的永恒不息的“循环回路”。

从深入追寻这个“点”、这个“回路”出发,德勒兹通过一种“蓦然回首”的方式,即追究使得上述三种影像连接得以成立的基础,从而发现了作为“回忆—影像”、“梦幻—影像”以及“世界—影像”等“大型回路”之根基的“最小极限性回路”,由此看到了“晶体—影像”。

一、晶体—影像的实质

阐释“晶体—影像”实质,我们需要具体描述德勒兹发现“晶体—影像”的思想历程。应该说,第一步是他意识到当“感知—运动链条”发生“断裂”、“纯声光影像”诞生之际,理所应当应该存在一个“实在影像”与“潜在影像”的连接。于是,第二步他从可能性的角度出发,讨论了“回忆—影像”、“梦幻—影像”以及“世界—影像”。这样的工作,尽管使得诸如“回忆”、“梦幻”之类的“生命现象”之秘密获得了彰显,但却没有发现标示“实在影像”和“潜在影像”构成的上述“循环回路”。作为第三步,便是深入追问“纯声光影像”关联于“回忆”、“梦幻”和“世界”影像而形成的“大型回路”之所以能够成立的根基。由此,他首先看到了“最近回忆(souvenir récent)”。

所谓“最近回忆”,通俗地说就是“感知”发生之际就已经完成的“回忆”。这个思想非常微妙,也是非常关键。就其发现而言,柏格森功不可没。在讨论“记忆”时,他发现:“不存在没有充满记忆的感知。”^[1]所以他强调:“感知一旦产生,它就肯定会唤起记忆”^[2]。就“唤起记忆”而言,“回忆”在“感知”产生的同时一定在运作。之所以这么说,根本的理由在于:实质地看,“回忆”恰恰正是“唤起记忆”的“生命活动”。由此,

[1] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第16页。

[2] 同上书,第26页。

“最近回忆”被发现。

不过,为了更为清晰地阐明“最近回忆”,我们有必要联系一下自己的日常经验。在日常生活中我们面对自己熟悉的事物时,总是只需一看,就能够即刻断定那是什么,或者那是怎么回事。如此的现象,即柏格森所谓的“自动确认”。展开地说,如此的“一看”,便是我们的“感知”,而同时就能“断定”,便是“确认”。值得深究的是:“感知”的同时我们就能“确认”,这意味着什么?答案是:在“感知”发生的同时,我们就已经完成了一次极速的“回忆”。通俗地说,在“感知”某个自身熟悉的事物的同时,我们已经完成了对自身的“记忆”领域的巡视,并将“确认”面前的事物所需的资源带回到了“感知”的时分。质言之,我们之所以能够“确认”,所依据的就是对“记忆”领域的“巡视”,即“回忆”所带回来的资源。如果没有如此“回忆”的支持,我们不可能做出判断,即“确认”。有趣的是:这里的“回忆”在“感知”发生的同时就已经完成。在此意义上,柏格森、德勒兹将之称为“最近回忆”。

相应地,我们有必要说明一下“最近”的意思。在此我们强调:所谓“最近”,并不是一个空间上的距离概念,它的含义是“最切身”。就“记忆”来讲,我们总是拥有一些和我们的日常生活最为密切的“记忆”,即最为切身的“记忆”。深入地看,这样的“记忆”并非总是刚刚发生的事造就的“记忆”,相反完全有可能是遥远的童年发生的事造就的“记忆”。就此而言,我们总是会说自己拥有一些非常切身的“童年记忆”。根本地说,这里的“最近”,仅仅是从切身程度来说的。只要“最切身”,它就可以称为“最近”。结合“记忆”而言,我们就将“最为切身”的“记忆”称为“最近记忆”。“最近回忆”涉及到的就是如此的“最近记忆”。

进而,我们需要明确:如此的“最近回忆”不但存在于我们“感知”熟悉的事物时,而且也存在我们“感知”陌生的事物时。详细地说,当我们面对一个完全陌生的事物时,我们实际上也做出了“判断”,即“断定”我们一时“不知道这是什么”。这样的“断定”同样意味着我们已经完成了一次对自身之“最近记忆”的“巡视”,即“最近回忆”。只是,我们这回从自己最切身的“记忆区域”没有找到支持我们做出明确判断的资源。如此而已。柏格森所谓的“失败回忆”,某种程度上说的就是这一点。在此,我们可以将之称为无效的“最近回忆”。

由此,我们有理由说:无论如何,“感知”和“最近回忆”总是如影随形

地同时发生、运作。换言之,“感知”不息、“回忆”不止,“最近回忆”的存在,不容置疑!进而,结合柏格森的“确认”理论,我们说在“自动确认(我们面对熟悉事物之际的确认)”那里,发生的是有效的“最近回忆”;在“专注确认(我们面对陌生事物之际的确认)”那里,发生的则是无效的“最近回忆”。

深入地,如果我们于此结合“专注确认”而审视日常所谓的“回忆”,那么我们会发现:它的发生是在上述无效的“最近回忆”之后的事。换言之,如果这种无效的“最近回忆”没有发生,或者说发生的是有效的“最近回忆”,那么日常所谓的“回忆”就绝不会发生。没有人会在面对熟悉的事物时,还要通过日常的“回忆”来“确认”此事物。因此,我们强调:“最近回忆”构成了日常所谓的“回忆”得以发生的根基。

在此基础上,德勒兹强调:所谓“回忆”总意味着一个“回路”,即从“感知”出发,潜入“记忆”的领域,然后再回到“感知”。由此而言,“最近回忆”,注定了它也是一个“回路”。那么,这个作为“最近回忆”的“回路”和日常的“回忆”那里的“回路”有何不同呢?回答这一问题,我们需要重新回到无效的“最近回忆”来审查它之后发生的日常意义上的“回忆”。

如上所述,在“感知”发生之际,我们的“最近回忆”便会同时运作,试图将“确认”所需的资源带回到“感知”时分。但是,在相关于“专注确认”的无效的“最近回忆”发生之际,我们没有获得这样的资源。怎么办呢?可行的途径便是我们再次潜入“记忆”领域,再度“巡视”,以求能够找到我们所需的资源。这就是日常意义上的“回忆”。要之,再次潜入“记忆”领域,我们巡视的绝不是“最近回忆”已经查询过的“记忆区域”。相反,我们是置如此的“记忆区域”而不顾,在“别的区域”中展开我们的探索。那么,这个所谓的“别的区域”是什么意思?答案是:一个按照日常习惯说“不切身”、或者说“不够切身”的“记忆区域”。相比“最近回忆”所涉及的切身的“记忆区域”,这个“记忆区域”我们就称之为“遥远的记忆区域”,简称“遥远记忆”。如果说两种“回忆”都意味着一个“回路”的话,那么我们至此就应该能够明白:日常的“回忆”涉及到的是一个从“感知”到“遥远记忆”再回到“感知”的“大回路”,而“最近回忆”涉及到的则是一个从“感知”到“最近记忆”再回到“感知”的“小回路”。

进而言之,如果说“最近回忆”是日常意义上的“回忆”之根基的话,

那么这同时便意味着如此的“小回路”是“大回路”的根基。之所以这样说,理由其实很简单,面对任何一个“感知”对象,没有人会舍弃“最近记忆”而直接追寻“遥远记忆”,只是在“最近记忆”不解决问题时,我们才会潜入“遥远记忆”之中寻求支持。这意味着我们总是在“最近回忆”之“小回路”的基础之上才能展开日常性“回忆”之“大回路”。

顺便指出:当所有的“回忆”都不支持我们之际,就会发生所谓的“梦幻”:一个更为广袤的“回路”形成。继而,还会出现与前面“世界运动”相关的最为广袤的“大型回路”。但无论如何,它们的根基皆为相关的“最近回忆”之“小回路”。所以我们看到德勒兹从电影的角度指出:“在卡尔内^[3]的《天色破晓》中,每次将我们带到旅馆房间的所有回忆回路,都立足于在这个房间里刚刚发生的关于杀人的最近回忆的小回路。”^[4]

阐明这一点后,我们面对的问题便是如此的“小回路”,究竟小到什么程度?答案是“极小”。“最近回忆”本身注定了这一点。详言之,“最近回忆”作为与“感知”同时发生的“回忆”,意味着它是一个“极速”完成的“回忆”。这一点就意味着它涉及到的“回路”,一定是一个“极限性”的“小回路”。在此意义上,我们可以将之称为“极小回路”。进而,从它的完成速度看,我们还可以将之称为“极速回路”。深入地看,我们发现如此的“极小”、“极速”都意味着一个时间性的“点”。质言之,此“点”正是德勒兹此前一直在关注的那个由“实在”和“潜在”共同构成的、使得两者“不可区辨”的“点”,即这个“点”上,“实在”与“潜在”变得“不可区辨”。

不过,我们在此还需面对这样一个问题:为何这里涉及到的一定是“实在”与“潜在”?说明这一点,我们需要重回“记忆”。从我们人而言,每个人作为一个“有生命的影像”都同时携带着自身的“记忆”。这是毫无疑问的。柏格森讨论了各种各样的“失忆症”,得出的结论就是“对大脑的损伤”无论如何“都不会真正地毁灭记忆”^[5]。申言之,宇宙间的任何一个“实在影像”以及宇宙本身皆为“有生命的影像”,“电影影像”亦

[3] 马塞尔·卡尔内(Marcel Carné, 1909—1996),又译文马塞·卡内、马塞尔·卡恩、马塞勒·卡内等等,法国导演,作品有《天堂的孩子》(*Les Enfants du Paradis*)、《雾码头》(*Le Quai des Brumes*)、《天色破晓》(*Le Jour se leve*)、《红杏出墙》(*Thérèse Raquin*)等。

[4] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第094—095页。

[5] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第84页。

然。就此而言,它们都必然地携带着自身的“记忆”。要言之,从“时间”向度看,“记忆”必定属于“过去”,而“过去是潜在的”〔6〕。因此,当我们说任何一个“实在影像”都携带着自身的“记忆”之际,同时就意味着它必定是一个自身之“潜在”的“潜在影像”。用德勒兹的原话说就是:“实在影像本身就携带着相应的作为其分身或反映的潜在影像。”〔7〕质言之,“实在”和“潜在”总是在同时共存。

据此,我们有理由说,根本就不应该问为什么在上述“点”上涉及到的是“实在”和“潜在”这两者,因为这两者从来没有分开过。它们的关系本来就是一种“一体不二”、相互镶嵌、“不可区辨”的关系。对于任何一个“有生命的影像”,任何时候都不可能不涉及“实在”和“潜在”。

然而,在日常生活中,“实在”与“潜在”之间的这种“一体不二”、“不可区辨”关系并非总是明确的。大多数情况下,我们总是认为它们两者是界线分明的。其实,这种看法是我们日常对“感知”和“记忆”的习惯性观念造成的结果。这种观念让我们将“感知”理解为“实在”,将“记忆”归属于“潜在”。两者界线分明,不相混淆。但是,在“最近回忆”那里,情况发生了逆转。简言之,在“最近回忆”这里,获得呈现的是“感知”和“记忆”的同时并现。换言之,在这个“极小回路”的“点”上,两者呈现为相互镶嵌、难解难分,即“不可区辨”的情形。转而从“实在”和“潜在”来说,这必定意味着“实在”与“潜在”的“不可区辨”。正是据此,德勒兹将上述“极小回路”所意味着的“点”称为“实在”和“潜在”相互镶嵌、交换的“不可区辨点”。

深入地看,“最近回忆”毕竟是一个“有生命的影像”的“最近回忆”。从日常角度说,生活中发生的“最近回忆”毕竟是我们人的“最近回忆”,而人则是一个“有生命的影像”。就此而言,经验性地呈现如此“不可区辨点”之实情的必定是一个“有生命的影像”。具体地描述如此的“有生命的影像”,我们会看到:从“感知”的角度说,它是一个“实在影像”,从“记忆”的角度说,它则是一个“潜在影像”。在此发生的“实在”与“潜

〔6〕 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第122页。同时,柏格森还直接讲过“纯粹记忆”是“潜在(虚拟)的”。同上书,第127、128页。

〔7〕 ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第095页。还可参见亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第117—118、119、121页。

在”的“不可区辨”，则意味着此“有生命的影像”同时是“实在影像”和“潜在影像”。于是我们看到，“如此的不可区辨点，无可置疑地便是最小回路所组成的实在影像与潜在影像的复合体，同时是实在与潜在的双面影像（image biface）。”〔8〕

最后，我们需要看到：“有生命的影像”从来不会终止其“感知”，因此也不可能停止“最近回忆”。柏格森关于“记忆”理论的“记忆圆锥”图式无可辩驳地揭示了这一点〔9〕。如此一来，便意味着在上述“不可区辨点”上，那个作为极限性的“小回路”必定在生生不息地运转，也就是“实在”与“潜在”之间在永不停息的往复交流。一方面是从“实在”到“潜在”，另一方面则是从“潜在”到“实在”。质言之，如此的“往复交流”，便是所谓“结晶过程”和“溶解过程”的同时展开。德勒兹将之称为“结晶化”：“实在”晶体本身的分子不断地进入“潜在”溶液中，同时“潜在”溶液中的分子不断地回归到“实在”晶体本身。正是在此意义上，德勒兹将置身于这个“不可区辨点”上的“有生命的影像”称之为“晶体—影像”。准确地说，正是在这个“实在”与“潜在”的“不可区辨点”上，“有生命的影像”化身为一个“双面影像”：“晶体—影像”。由此，“实在”与“潜在”的永不停息的交流、转换得以经验性地呈现。“晶体—影像”由此被发现。

不过，我们还需强调：在这里发生并不是“实在”与“潜在”的混同，而是两者的区分变得无法辨别。换言之，这里没有取消“实在”与“潜在”的差别，而仅仅是说它们的差别变得无法被确定。根本地说，从来就没有永恒确定的单纯“实在”，任何“实在”总是在和“潜在”处于互为前提的流转之中，它们之间存在着一个永不停息的可逆性关系〔10〕。

在此基础上，我们需要说明：面对“晶体—影像”，德勒兹突出地关注了两个问题：“晶体—影像”的“结构”问题和“创生”问题：“界定晶体结构（美学意义上的，而非科学意义上的）的实在与潜在的结构体（consolidés）是什么？进而，在如此结构中现身的创生性操作又是什

〔8〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 095 页。

〔9〕 亨利·柏格森：《材料与记忆》，肖聿译，南京：译林出版社 2011 年版，第 139—140 页。

〔10〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 096 页。

么?”^[11]通俗地说,一方面是“晶体—影像”究竟是怎样的?它的构成结构如何?另一方面则是它怎么会这样?究竟是什么创生了它?

1. “晶体—影像”的“结构”

深入地追究“晶体—影像”的“结构”,德勒兹阐述了三个方面,即“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”以及“种子(germe)”^[12]与“环境”之间的彼此转换。并且,所有这些方面都在电影中获得了经验式的呈现。

首先,“实在”与“潜在”的转换。对此,德勒兹选择的电影影像是经常出现在影片中的“镜子”影像。核心的意思是说两者的交换就通过“镜子的影像”而获得了经验性的具体表达。他指出:“镜子的影像(image en miroir),对于镜子所捕捉的实在人物而言是潜在的,但对于镜子而言,即对于仅将单纯的潜在性赋予人物、并将其推出画面之外的镜子而言,却又是实在的。”^[13]换言之,“镜子的影像”即一个“双面影像”,对于镜子捕获的实在人物来说,它是“潜在影像”,但是对于镜子本身来说,它则是“实在影像”。简言之,“镜子的影像”究竟是“潜在”的还是“实在”的,变得“无法区辨”。

具体就影片而言,我们经常会发现这样的现象:开始我们觉得出现在银幕上的是人物的“实在影像”,但随着镜头的推移,我们发现原来那是这个人物在镜子中的影像,由此呈现的就是一个“实在”与“潜在”的转换。只是,在这样的镜头中,我们还能够区分出何为“实在影像”,何为“潜在影像”,但如果是在多面镜子同时映现着一个人物的场合,就会发生我们无法区分何者为“实在”,何者又为“潜在”的现象。例如在德勒兹所举的奥逊·威尔斯(Orson Welles)的影片《上海女士》(*The Lady from Shanghai*)里的那个“镜宫”中呈现的“镜子的影像”,就是如此。德勒兹认为,那便是“完美的晶体—影像”,“实在”与“潜在”两者“不可区辨的原理达到了极限”,“增殖的镜子吞噬了两个人物的实在性,他们只有通过打碎所有的镜子,面对面相互厮杀才能够重获自身的实在性”。^[14]通

[11] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第096页。

[12] 法语“germe”还有“胚芽”、“晶种”之类的意思。

[13] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第096—097页。

[14] 同上书,第097页。

俗地说,对于电影中被多面镜子包围着的两个人物来说,不但我们不知道哪个是实在的人物,哪个是镜子中的人物,就连其中的人物自己也分辨不清哪个是实在的对方,哪个是镜子中的对方。在此,我们想到的另一个例子是卓别林《马戏团》(*The Circus*)。夏洛特在警察的穷追不舍下,逃进了马戏团的镜宫。顿时,不论是追进来的警察还是观众,都已无法区分到底哪个是实在的夏洛特,哪个又是潜在的夏洛特。夏洛特的“镜子的影像”造成的效果便是“实在”与“潜在”频繁地交换,两者之间变得难解难分,无法区辨。

质言之,“晶体—影像”之结构的第一方面,就表现为“镜子的影像”:围绕着这一影像,“实在”与“潜在”频繁地相互交换,从而变得彼此纠缠、难解难分。质言之,“实在”与“潜在”之间不停地反复交换,构成了“晶体—影像”之“结构”的第一方面。

其次,“清晰”与“黯然”的交换。实际上,“清晰”与“黯然”的交换本身就是“实在”与“潜在”之交换的自然延伸。其意思是:当“实在影像”变得“清晰”时,“潜在影像”就会变得“黯然”;而当“潜在影像”变得“清晰”时,“实在影像”就会变得“黯然”。如此一来,“实在”与“潜在”的交换便自然而然地延伸为“清晰”与“黯然”之间的交换^[15]。以上述卓别林的《马戏团》中的“镜宫”影像来说,当“实在的夏洛特”变得“清晰”之际,“潜在的夏洛特”一定会变得“黯然”,反之当“潜在的夏洛特”变得“清晰”起来之际,“实在的夏洛特”则必定会走向“黯然”。当“实在”与“潜在”两者变得难解难分、“不可区辨”之际,“清晰”与“黯然”必然同时变得难解难分、“不可区辨”。因此,“清晰”与“黯然”的反复交换,构成了“晶体—影像”之“结构”的第二个方面。

然而,重要的是“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”之间的交换不是无条件的。相反,交换时刻都受制于某种条件。在此,关键是条件。各种各样的条件,所构成的便是结晶的“环境”,而置身于如此“环境”中的影像,则是结晶得以发生的“种子”。在“种子”与“环境”之间关系,便构成了“晶体—影像”之“结构”的第三个方面:“晶种”与“环境”的交换。

对此,德勒兹说:“只要条件(特别是气象条件)发生变化,清澈面就

[15] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 097 页。

会变得暗淡,黯然面就会获得清澈或者被再度发现。交换不停息地发生。两个面的区别依然存在,但只要条件尚未确定,便无将之区辨的可能性。”^[16]换言之,要想区分两者,必待“条件”的明确。在此,“条件”即结晶的“环境”,条件的明确也就意味着“环境”的确定。此时此刻,其中的“种子”的“清晰面”和“黯然面”便会同时得以明确。相反,上述“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”之间的无止境转换,则意味着这里不可能出现完全确定化的“环境”,意味着“种子”与“环境”之间的急剧互动。由此,在呈现的层面上,上述交换,必然地会延伸为第三种交换,即“晶种”与“环境”之间的反复转换。

对此,德勒兹首先例举了克里斯托夫·赞努西(Krzysztof Zanussi)的影片《晶体结构》(*Struktura kryształu*),并指出:赞努西关注的是“科学的权力”、“科学与生命的关系”,所有这些通过“科学家”而获得呈现。追问“科学家”是他通过影片要关注的问题。为此,他塑造了两种科学家,一种是散发着成名科学家之光华,已被官方认可的科学家,另一种是正在进行着科学研究,尚未成功的科学家。进而言之,这两种科学家的情况,恰恰就是普遍意义上的“科学家”的“实在”和“潜在”。前者是“科学家”顽固的“守卫既成”之“保守意志”的方面,后者则是“科学家”强悍的“颠覆既成”之“创新意志”的方面。简言之,这两者就是“科学家”之“生命”的两个方面:“实在”和“潜在”。当其中的一个方面变得“实在”而“清晰”之际,另一方面则必定堕入“潜在”的幽暗境地。这里的关键就是“环境”条件。例如,我们看待“科学家”的立场。再进一步看,当我们站在“既成”的立场上看待“科学家”之际,那么后一类科学家所代表的“科学家”的“创新”一面立即就会变得“黯然无光”,而前一类科学家所代表的“科学家”的“既成”一面就会变得变得光华耀眼^[17]。如果我们选择的立场是“创新”,那么情况顿时就会发生逆转,从而出现“实在”和“潜在”、“清晰”和“黯然”之间的转换。根本地说,“立场”便是“环境”、或者说“环境因素”。它的转变一定意味着“环境”的转变。随之而来的便是“科学家”本身的变动。于是,这里就会出现“科学家(种子)”和自身之“环境”的动态关系。在呈现层面上看,这便是“种子”与“环境”之间的转换。《晶

[16] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 097—098 页。

[17] 同上书,第 098 页。

体结构》这部影片所表现的便是如此。“种子(科学家)”和“环境”之间反复交换,由此带来的结果就是“科学家”的“实在”与“潜在”变得难解难分,“不可区辨”。

普遍地讲,任何“有生命的影像”都无可置疑地拥有自己的“环境”,而相应的影像本身就是如此“环境”中的“种子”。因此,必然存在着一种“种子”与“环境”之间普遍性的交互关系。一旦“环境”发生变化,“种子”便会发生转换,反之亦然。重要的是:在“晶体—影像”那里获得呈现的则是这两者之间交换的反复延展。“环境”变幻无穷,“种子”也变幻无穷,反之亦然。“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”之间的交换,由此延伸到了“种子”与“环境”之间的交换。后者便是“晶体—影像”之“结构”的第三方面。

质言之,从“晶体—影像”的“结构”看,时时刻刻都会存在着一个“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”、“种子”与“环境”之间的结构。因此,德勒兹强调:“转换”和“不可区辨原理”在“结晶的循环”中有三个相互关联的方式,即“实在与潜在(或者说两两相对的镜子);清晰与黯然;种子与环境。”^[18]

然而,问题在于:这三个方面能否经验性地呈现?这正是艺术家所面临的、决定着艺术家成就之高下的问题。解决如此问题的途径只有一个,那就是让一切构成“晶体—影像”。

在上述影片中,赞努西就是如此。简言之,他制造了“科学家—晶体”,呈现着“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”以及“晶种”与“环境”之间频繁的交流、结晶,并由此达到了让两者难解难分、“不可区辨”的高峰。根本地说,“科学家”在此便是一个“晶体—影像”。从而,让上述三个方面的关联变得被经验性地视见。

同时,如此的“科学家”也变成了一个“演员”^[19],其中三个方面之间的频繁交换,恰恰就是“科学家—演员”的不息表演。之所以这么说,是因为德勒兹强调:就电影而言,所谓的“演员”,其实本身就是一个“晶体—影像”。如果说演员自身是一个“实在影像”的话,那么他(她)所要扮演的角色便是一个“潜在影像”。换言之,作为“实在”的“演员”,本身

[18] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第099页。

[19] 同上。

便携带着自身的“潜在”，即“角色”。他（她）本身就是一个“双面影像”，即“晶体—影像”。实际上，“演员”的天才就在于“让角色的潜在影像成为实在，使之变得可见而耀眼”^[20]。重要的是，当作为“潜在影像”的“角色”变得“实在”而“清晰”之际，“演员”自身便会走向“潜在”而变得“黯然”。

顺便指出，在这里包含着一场“阴谋”：隐藏自己的“实在面貌”而让自身的“潜在面貌”彰显。换言之，通过让自身的“潜在影像”出场而解构自身的“实在影像”。据此，德勒兹说，“演员”即“魔鬼”，两者是“连体人”^[21]，颠覆、解构既定的一切，是其共同的志趣。

深入地看，在电影中演员扮演的“角色”作为一个“实在影像”，同样具有自身的“潜在影像”。演员还需要让将角色的“潜在影像”转化为“实在影像”，这就是“表演”。在陶德·布朗宁(Tod Browning)的作品中就表达着这一点。其中，《怪胎》(*Freaks*)可以作为一个代表。在一个马戏团中，有各种各样的“畸形人”(侏儒、连体人等等)，也有一些“正常人”。影片展示了四个方面的内容：1. “正常人”对“畸形人”的嘲讽、欺骗、玩弄；2. “畸形人”对“正常人”的报复；3. 某些“正常人”对“畸形人”的同情；4. 个别“畸形人”对“正常人”的爱恋、原谅。第一方面展现的是“正常人”邪恶的一面，第二方面展现的是“畸形人”诡诈的一面，第三方面展现的是“正常人”美好的一面，第四方面展现的则是“畸形人”宽容的一面。但无论哪个方面，展现的都是“实在”的人“潜在”的内涵。该影片的魅力便源于此：随着影片的演进，不断地实现着“实在”与“潜在”的转换。就整个影片的主题看，揭示的则是“正常人”和“畸形人”之间的不可区辨：原本的“正常人(美女)”变成了一个“畸形人(人面怪物)”，而原本的“畸形人(侏儒)”则表现为一个温文尔雅的“正常人(具有正常人品性的侏儒)”，就此影片将一个“永恒性的问题”推到人们面前：究竟何为“正常人”，何为“畸形人”？就影片的效果看，我们能够明显地感到“正常人”和“畸形人”两者肯定不同，但却无法区分。于是，影片构成了一个“晶体—影像”，“实在”与“潜在”之间的“不可区辨性”获得充分展现。就演员而言，我们说伟大的演员就是一个“晶体—影像”：“演员—晶体”。

[20] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 099 页。

[21] 同上。

推而广之,德勒兹立足于电影指出:影片中的“道具”也是“晶体—影像”,例如“轮船”影像,它便是一个“轮船—晶体”。

具体地说,电影中的“轮船”,在德勒兹看来便是撒向“大海(环境)”的一个“种子”,它拥有两个面:“实在”与“潜在”。并且,这两个面各自都有“清晰”和“黯然”两个方面。在奥逊·威尔斯的《上海女士》、费德里科·费里尼的《阿玛柯德》(*Amarcord*)以及《大海航行》(*E la nave va*)等影片中,都呈现着“轮船—晶体”的“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”、“晶种”与“环境”的交换,构成了让“实在”与“潜在”变得“无法区辨”的“晶体—影像”^[22]。与此同时,特吕弗(François Truffaut)《绿房子》(*La Chambre verte*)中的“房子”,奥逊·威尔斯《公民凯恩》中的“小玻璃球”等等^[23],都是“道具”即一个“晶体—影像”的例证。

如此种种,彰显出来的其实是同一个道理:制造“晶体—影像”,让“实在”与“潜在”、“清晰”与“黯然”、“种子”与“环境”这三个方面之间的那种难解难分的关系呈现出来。就电影而言,这便是“现代电影(*le cinéma moderne*)”的根本性目标。德勒兹认为,塔尔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)的电影、赫尔措格(Werner Herzoge)的电影以及维姆·文德斯(Wim Wenders)的电影等都可作为“现代电影”的典型。

其中,尤其值得提出来加以分析的是文德斯的《事物的状态》(*Der Stand der Dinge*)。这部电影整个就是一个“晶体—影像”,并借此讲述着“电影”本身的故事。详言之,当“行动—影像”出现危机之际,电影就不再有需要讲述的故事,它只能讲述“自己的故事”^[24]。在此,所谓的“电影自己的故事”,就是“电影”本身的“实在”与“潜在”之间的不息转换。深入地说,在《事物的状态》中,电影自身的“潜在”,就是“金钱”。在德勒兹看来,“金钱”就作为电影这门“工业艺术”自身永远无法逃脱的“潜在”,它从内部限定着电影;“金钱”就是电影最为“亲密的、不可或缺的敌人”^[25]。电影,作为“工业艺术”就置身于“金钱”的“国际性共谋”之中,永远不得“解脱”。《事物的状态》通过呈现“电影”及其“潜在”之间反复

[22] シル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 100—102 页。

[23] 同上书,第 102 页。

[24] 同上书,第 105 页。

[25] 同上书,第 106 页。

交换,要揭发的正是这一点。由此,这部影片通过自身的展现,让人们看到了平时不得见的、关于电影的深层状况。

之所以要义无反顾地让上述的三个方面经验性地获得呈现,关键就在这里:当它们获得呈现之际,有关事物的深层状况得以展现出来,由此使得人们见到平日不得见的新境,同时其日常观念也获得更新。要达到这个目的,我们必须制造“晶体—影像”。

然而,我们至此只是看到了制造“晶体—影像”的重要性,至于制造如此影像的最后秘诀,我们需要追究创生“晶体—影像”的最后根据,即就“晶体—影像”本身来说,究竟是什么在创生了它?即它怎么会是这样?何者使之成为可能?

2. “晶体—影像”的“创生”

对于“晶体—影像”的“创生”问题,德勒兹的回答相当直接与明确:“创构晶体—影像者,就是时间的至深操作。”^[26]换言之,正是“时间”的根本性运作,创生了“晶体—影像”。

只是,我们在此需要预先说明两点:第一,我们总是习惯于说是电影艺术家创造了电影,因此创生“晶体—影像”者,也应该是电影艺术家。对此,我们说这当然不能说是一个错误,但也必须看到这仅仅是站在习惯的立场上才是正确的。就艺术创作而言,我们必须看到还存在着决定艺术家的因素。归根到底,这个因素就是“时间”。普遍地说,“时间”是宇宙间的唯一主体^[27]。艺术创造其实是“时间”通过艺术家在“自行表现”。第二,我们需要特别强调:此处的“时间”绝非我们日常生活层面上的“时间”,而是使得日常“时间”得以被建构起来的“纯粹时间”。具体地说,日常生活层面上的“时间”是一种人们建构起来的“线性时间”、“几何化时间”,而不是“纯粹时间”。“纯粹时间”是一种“源初性时间”,是建构“线性时间”的人类行为的依托、地基。质言之,“纯粹时间”即一股不服从任何束缚、永恒地规避“现在”、无穷无尽、无始无终的“强力绵延”。德勒兹谈论“时间”,或者说柏格森、胡塞尔、海德格尔(Martin Heidegger)、梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)等现当代哲学家谈论“时间”,所关注的都是这种“纯粹时间”。因此,我们需要在“纯粹时间”的层面上来

[26] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第111页。

[27] 在本章的后面,我们很快就会详细地阐述到这个问题,此处只是预先提示一下。

理解德勒兹在此论及的“时间”，即创生“晶体—影像”的“时间”。

具体地说，追问“晶体—影像”的“创生”之源，德勒兹首要的出发点就是前面我们已经阐明的：“晶体—影像”永远是一个“实在影像”与其自身的“潜在影像”构成的“双面影像”。换言之，对于“晶体—影像”来说，它作为“实在影像”，永远和它自身的“潜在影像”同时存在。如德勒兹所说：“尽管晶体—影像具备很多明确的元素，但它的不可还原性则在于实在影像与‘其’自身潜在影像之间不可分离的统一性。”^[28]其中的“不可还原性”，意思就是“晶体—影像”的根本性。

如此一来，“实在影像”与其自身的“潜在影像”之间的“不可分离”的永恒性的“聚合”便显得至关重要。那么这种“聚合”又意味着什么呢？德勒兹指出，柏格森不断地提出这个问题，并将自己的探究指向了“时间”，“在时间的深渊中”不停地寻找答案^[29]。

由此，我们首先看到：“实在影像”总是属于一个“当刻”。回到上述问题，我们需要深入的追问“当刻”。当我们将目光集中于此，我们会看到：“当刻”是变动的，“它会流逝。”^[30]换言之，“当刻”总是一个正在流逝、也必须流逝的“当刻”，否则便不可能有新的“当刻”，即“未来”降临。进而，“当刻”又必须在它还是“当刻”的“同时”流逝，即“在当刻是当刻的瞬间流逝”^[31]。如果“当刻”已不再是自身，那么它的流逝也就无从谈起。那么这里的“流逝”又意味着什么呢？答案是：“过去”已经在场。准确地说，所谓“流逝”恰恰意味着“过去”已经在场。因此，从“过去”的向度看，“当刻”在正是“当刻”的同时就已经是“过去”。如德勒兹所说：“过去不是接续在自己已经不再是的当刻之后，而是与自己所是之当刻共存。”^[32]这就等于说“当刻”有一个与它同时存在的，或者说属于它自己的“过去”。

由此，我们看到的便是：“当刻”与自身之“过去”的同时存在。如上所述，“当刻”总意味着“实在”。那么，“过去”呢？同样如前所述，“过去

[28] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 108 页。

[29] 同上。

[30] 同上。

[31] 同上。

[32] 同上书，第 108—109 页。

是潜在的”。因此,时间上的“当刻”与“过去”的同时存在,一定意味着“实在”与“潜在”的同时在场。准确地说,正是“当刻”与“过去”的同时存在,铸就了“实在”和“潜在”的同时在场。从影像的角度说,“实在”与“潜在”的同时在场,则意味着任何一个“实在影像”注定同时就是“潜在影像”。如德勒兹所说:“所谓当刻,即是实在影像,它的同时性过去,即是潜在影像、镜子的影像。”^[33]据此,我们有理由断言:创生“晶体—影像”,使得“实在”与“潜在”围绕一个“不可区辨点”而频繁交换的,便是“当刻”与其自身之“过去”的运作,即“时间”的运作。

另外,深入追究上述“最近回忆”,我们同样能够看到这一点。首先,德勒兹借助柏格森的“记忆错误(paramnésie)”理论指出:“存在着当刻的回忆、与当刻自身同时的回忆,如同演员叠合其角色一般与当刻相叠合的回忆”^[34]。其中所谓“当刻的回忆”、“与当刻相叠合的回忆”,指的就是我们曾经谈到过的“最近回忆”,也就是在“感知”发生的同时就已在运作的“回忆”。进而言之,“回忆”必定会唤起“记忆”,即唤醒“过去”。“最近回忆”亦然。如果说在“感知”的“当刻”已经存在着“回忆”的话,那么必定意味着“当刻”在依然是“当刻”的同时“记忆”,也就是“过去”就已经存在。对此,柏格森说的更准确:“我们想到这个当刻即将开始时,它还没有存在;我们想到这个当刻正在存在时,它已经成了过去。”^[35]非常有趣:“当刻”正在存在之际,就已经成了“过去”。据此,我们可以明确地断言:“当刻的回忆”,必然意味着“当刻的过去”。换言之,“当刻”毋庸置疑地与其“过去”同时在场。进而,我们还可断言:“当刻”与“过去”的同时存在,必定意味着“实在”和“潜在”的同时在场。原因是“过去”是“潜在”的,而“当刻”是“实在”的。从影像的角度说,这必然就意味着“实在影像”和其自身的“潜在影像”的同时并存。其中,“实在影像”即“当刻”的影像,而“潜在影像”则是与此“当刻”如影随形的“过去”的影像。很明显,这种“实在影像”与其自身的“潜在影像”的共存,便意味着“双面影像”的存在。就其呈现而言,如此“双面影像”的经验性出场,则意味着

[33] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 109 页。

[34] 同上。

[35] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社 2011 年版,第 137 页。在原译文中,“当刻”译为“当前”。为保持行文的用词一致,我们据日文译本做了调整。

“晶体—影像”的现身。

因此,我们得以结论说:创构“晶体—影像”者,便是“时间”的至深操作。同时,“晶体—影像”也一定在透露着时间的秘密。因此,“晶体—影像”即真正的“时间—影像”。根本地说,“纯粹时间”是“晶体—影像”得以存在的根据,而“晶体—影像”则是“纯粹时间”的经验性呈现途径。如德勒兹所强调:“晶体是时间的认知基础(ratio cognoscendi),相反时间则是结晶的实在基础(ratio essendi)。”^[36]简言之,“晶体—影像不是时间,但在其中时间得以被视见。”^[37]

由此,我们也得以理解德勒兹作为一个哲学家,为何如此地关注电影,理由很简单,通过电影,我们可以经验性地看到哲学,尤其是现当代哲学所关注的“纯粹时间”。换言之,通过电影、通过作为纯粹“时间—影像”的“晶体—影像”,“纯粹时间”的至深奥秘得以被经验性地呈现。

欲知“纯粹时间”的最后秘密为何,我们需要深入地追究作为“晶体—影像”的“时间—影像”。

二、时间—影像与时间

深入讨论“时间—影像”与“时间”,我们需要明确:为了彻底地明确“纯粹时间”的奥秘,德勒兹结合具体的影片,集中具体地讨论了两个方面:“时间秩序”和“时间系列(série du temps)”。通过如此的探索,他揭示了两类三种“时间—影像”,即两类三种纯粹的“时间符号”：“结构性的时间符号”(“当刻尖点[pointes de présent]”符号和“过去时层[nappes de passé]”符号)和“创生性的时间符号”,即“时间系列”符号。

我们先看“时间秩序”。

1. “时间秩序”

所谓“时间秩序”,也就是“时间的结构”。在德勒兹看来,“晶体—影像”作为纯粹的“时间—影像”所表达的“时间秩序”有两个方面:“过去时层的并存性”和“当刻尖点的同时性”。进而言之,这两个方面分别对应着两种不同的“时间—影像”。它们各自发散着“纯粹时间”的两种“结构性征兆”,构成了两种不同的“纯粹时间符号”。

[36] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳,法政大学出版社2007年版,第135页。

[37] 同上书,第112页。

至于为何会出现如此的情况,根本的原因在于“晶体—影像”所呈现的“时间”会在两个向度上分化,即“朝向正在流逝的当刻和被保存的过去这两个趋势的时间分化。时间在让当刻流逝的同时将过去保存于自身”^[38]。因此,从呈现“时间”的向度看,就必然存在两种“时间—影像”,“一个基于过去,一个基于当刻”^[39]。建基于“过去”的“时间—影像”,即“过去时层”的“时间符号”,发散着“过去时层的并存性”征兆;建基于“当刻”的“时间—影像”,则是“当刻尖点”的“时间符号”,发散着“当刻尖点的同时性”征兆。不过,我们需要预先明确:这两种“时间—影像”或者“时间符号”是“叠合”在一起的,两者是一种一体两面的关系。将它们区别开来的依据,仅仅在于它们各自呈现“纯粹时间”之际所凸显的侧面。申言之,在前者那里“过去时层”突出呈现,在后者那里凸显的则是“当刻尖点”。

在此基础上,我们首先讨论“过去”向度上的“时间—影像”或“时间符号”：“过去时层并存性”。

详细地阐述这一点时,德勒兹依据的还是柏格森的“时间学说”。详言之,就是柏格森著名的“时间圆锥”图式。对此,我们需要简要地介绍一下。

概言之,所谓的“时间圆锥”,也就是我们前面曾提到的柏格森在谈论“记忆”时给出的“记忆圆锥”^[40]。具体地说,柏格森将“整个记忆”比作一个“倒置的圆锥”,朝下的“锥尖”在一个变动的“平面”上不停地变动。其中的“平面”,标示的是不断变动的当前宇宙,在变动中不断地呈现出新境。“锥尖”标示的是当下的“感知”,“锥底”标示的是“纯粹记忆”,整个“锥体”标示的则是与当下的“感知”对应的“全部记忆”。从“纯粹时间”的角度看,“锥尖”标示的是“当刻”,即“当刻尖点”^[41],而整个“锥体”标示的则是“纯粹时间”自身的“全部过去”。在“锥底”和“锥

[38] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 135 页。

[39] 同上。

[40] 我们只是因为他的这个图式同时也关涉到“时间”的问题,而将之称为“时间圆锥”。详细的情况参见亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社 2011 年版,第 117—118、119、121 页。

[41] 我们认为,正是从柏格森“时间圆锥”之“锥顶(尖点)”出发,德勒兹在谈到“时间”的“当刻”维度时,才使用了“时间尖点”这个词汇。

顶”之间,存在着无穷多的“截面”,这些“截面”便划分出“记忆”的各个“区域”,即“过去时层”,即“整个过去”的各个层面。所谓“过去时层的并存性”,说的就是所有这些“过去时层”,相对于“锥尖”所标示的“当刻”而言,都是并存的。从“纯粹时间”的角度看,它的意思就是“纯粹时间”在“过去”的向度上是一个巨大的“境域”,这个“境域”有无穷多的层面,即“过去时层”,这些时层相对于“当刻”而言都是并存的。

在此,我们首先需要强调:这里的“过去”指的是“纯粹时间”的“过去”,而不是我们日常所说的“我的过去”、“你的过去”或者“他(它)的过去”之类的“过去”。尽管后者肯定和前者相关,但一定要明确这里的“过去”是“纯粹时间”本身的“过去”。对此,德勒兹说得相当明确而坚定:“我们不能将过去混同于在我们内部实在化的回忆—影像的心智实在。过去被保存在时间之中。它是一个潜在性的境域,我们潜入其中是为了寻获实在化为‘回忆—影像’的‘纯粹回忆’。”^[42]的确,在平时我们总是习惯于说“我的过去”、“你的过去”、“他(她)的过去”,即总是习惯于将“过去”归属于某个具体的事物,即一个“主体”。应该说这并不是一个错误,但根本地说,并非如此。德勒兹主张:宇宙间“唯一的主体性是时间,在时间的根源处被捕获的、非时序性的时间,我们存在于时间之中,而不是相反”^[43]。所谓在“时间的根源处”捕获的“非历时性时间”,即“纯粹时间”。深入地看,这里牵涉到一个更为有趣的观点:“时间”即“生命”。这倒不是从我们平时所谓的“时间就是生命”的意义上来说的,而是从“纯粹生命”的层面上来讲的。换言之,这里所说的生命,不是“你的生命”、“我的生命”或者“他(它)的生命”意义上的“生命”,而是“生命”本身,即任何具体的生命现象所共通的“生命”：“纯粹生命”。在此,德勒兹强调的是宇宙以及宇宙万象作为“有生命的影像”,都在如此“纯粹生命”的统摄之下,也就是都在“纯粹时间”之中。不过,宇宙间任何一个事物作为“有生命的影像”,也总是会“占据”一段“纯粹时间”,这段“时间”绵延的“时段”,便是我们通常所说的这个事物的“寿命(生命)”,即它的

[42] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第135—136页。

[43] 同上书,第113页。的确,柏格森曾经说过“绵延”是主观的,并构成了我们的内在生活,但德勒兹认为随后他修正了自己的说法,主张“时间”不在我们体内,相反我们存在于“时间”之中,在“时间”的内在性中生存、生活。

“时间”。在此意义上,我们得以说“我的时间”、“你的时间”或者“他(它)的时间”。据此,在日常生活中我们所谓的“我的过去”,“你的过去”等等,获得成立的根据。但根本地看,作为某个具体事物之“寿命”的“时间”,都属于“纯粹时间”,具体的事物(包括人类)只不过是“纯粹时间”自行延宕的呈现途径。对此,我们可以通俗地理解为作为“主体”的我们从来不会、也不可能掌控住我们的“时间(生命)”,即我们的“命运”。尽管我们可以通过很多的手段来规范自己的“时间(生命)”,但在根本上,这是不可能的。在非根本的层面上,我们可以将“时间(生命)”归于某个具体的事物,但在根本层面上则恰恰相反。一切事物都是在“时间”中存在。因此,在根本的层面上,根本不存在你、我、他(它)的“过去”,有的只是“时间”本身的“过去”。

换个角度说,如此的“时间”本身的“过去”,就是“纯粹时间”自身携带着一个“潜在境域”,也就是柏格森上述“时间圆锥”之“锥体”所标示的“整个记忆”。由此而言,德勒兹强调:“我们在记忆—存在(Eure-mémoire)、记忆—世界之中生存。要之,过去以一种‘已然存在(déjà-là)’、普遍先在(préexistence)的最普遍形式出现。”^[44]简言之,“记忆”或者说“过去”,是一种“已然存在”、“普遍先在”,我们的“感知”与“回忆”都依托于如此“普遍先在”的“记忆—存在”、“记忆—世界”。当我们展开自己的“回忆”之际,其实便是潜入如此“普遍先在”的“记忆—世界”,潜入“过去”,以便寻获最终“实在化”为“回忆—影像”的“纯粹回忆”。

只是,从“回忆”的角度说,我们都有如下的切身体会:当我们需要“回忆”之际,我们会自动地潜身于某个特定的“记忆时区”,而不会盲目地展开自己的“回忆”。例如,当人们问及我们“童年”的事情时,我们的“回忆”自动地就会潜入“童年—过去”或说“童年—记忆”来寻求支持^[45],而不会进入其他的“记忆时区”。这种现象意味着整个“记忆”,也就是“过去”总是具有不同的层面,即“过去时层”,并且这样的“过去时

[44] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第136页。

[45] 具体而言,需要首先在“童年—记忆”中找到作为“童年”之“当刻”自身的“过去”。不过,我们需要明确:这里的“童年”、“青年”等都不过是从标示人年龄的词汇那里借来的词,其目的是更为具体地标示“过去”、“记忆”的相关层面的自行呈现,或者说标示“纯粹时间”之“过去”的某个层面的自行呈现。

层”还带有自己的独特标志。例如“青年—记忆(过去)”、“童年—记忆(过去)”等等。

为什么会这样呢?我们需要详细解释。为此,我们需要回到柏格森的“时间圆锥”,并将目光凝聚于标示“当刻(感知)”的“锥尖”。前面我们曾经言明,如此标示“当刻”的“锥尖”并非一个固定不变的点,相反它在不息地变动。如此的“变动”,意味着如此的“当刻”一定有无穷多个。站在各个“当刻”时,我们会看到任何一个“当刻”,都会存在与之相应的“锥体”,即“过去”。于是,这个具体的“当刻”便成为只与它相应的“过去”的“标志”。当这个“当刻”变动之后,同时来临的就是另一个新的“当刻”。同样的道理,这个新的“当刻”也一定拥有仅属于自身的“锥体”,即“过去”。如此一来,这个“新的当刻”便会作为一个新的标志,标示出一个“新的锥体”,即“新的过去”。结合我们的经历讲,我们的童年、少年、青年、壮年等,都可以视为不同的“当刻”,即“童年—当刻”、“少年—当刻”、“青年—当刻”、“壮年—当刻”等等,任何一个“当刻”都必定有一个仅与它相关的“过去”,这便是我们的“童年—过去”、“少年—过去”、“青年—过去”、“壮年—过去”等等。从“记忆”的角度说,这些“过去”就分别是我们的“童年—记忆”、“少年—记忆”、“青年—记忆”、“壮年—记忆”等等。诸如“童年”、“少年”、“青年”、“壮年”等之类的词汇,于是就成了相应“记忆”的“标志”,即相关“过去”的“标志”。要言之,当我们已“人到中年”且将“中年”作为一个“当刻”而审视自己的“全部过去”之际,我们会发现:在我们的“中年—过去(记忆)”这个“圆锥体”中包含着自己此前的所有“记忆”。就像德勒兹引述的费里尼的那句话:“我们是由记忆构成的,我们同时存在于幼年期、青年期、老年期以及壮年期。”^[46]通俗地说,我们总是同时置身于自己的“全部过去”之中,或者说携带着我们的“全部过去”。那么,此前的所谓“童年—过去”、“少年—过去”、“青年—过去”都在当下的“中年—过去”中又是怎么回事呢?很明显,它们就是我们当下之“全部过去”的不同组成部分。这些不同的部分,便是德勒兹所谓的“过去时层”。顺便指出:如此的众多“过去时层”,构成的便是“时间圆锥”的各个断面。进而言之,所有的这些“过去时层”都有自

[46] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 137 页。

己特别的“标志”，这就是直接与之相关的那个特殊的具体“当刻”。于是我们看到德勒兹强调：“在作为普遍先存的过去与无限收缩的过去之当刻之间，因此存在着过去的所有圆环，它们构成了被延展或者被缩小的领域（régions）、矿层（gisements）、时层（nappes）。并且，它们每一个都拥有各自的特性、‘调子’、‘相貌’、‘独特性’、‘亮点’、‘基调’。”〔47〕所谓每个“时层”各自的“亮点”、“基调”、“独特性”等，它们的意思都是“过去时层”自身的标志。具体到我们自己，就是上述所谓的“童年”、“少年”、“青年”、“壮年”等等。据此，德勒兹强调：“过去在不同程度上又表现为各种圆环的并存”〔48〕，即所谓的“过去时层的并存”。

只是，我们还需说明：如此“过去时层的并存”并不是从“当刻发生的前后顺序”来说的，而是站在“当刻”本身的立场上来说的。如果站在“当刻发生的前后顺序”立场上，那么我们不能说“过去时层”的“并存”。或者说，它们并不是“并存”的。举例而言之，在日常生活中，我们会说自己的“童年时层”之后是“少年时层”，再后来依序是“青年时层”、“中年时层”等等。如果如此来看，我们绝不能说“过去时层”是“并存”的，相反它们是前后相继地排列的。但是，如果我们站在我们正属于的“当刻”立场上看，例如在“中年”之际就站在“中年”这个“当刻”看，那么我们会发现：所有的“过去时层”相对于这个“当刻”都是“并存”的。通俗地说，如果我们从这个“当刻”出发展开“回忆”，完全能够直接地进入任何一个“过去时层”，绝不会以别的“过去时层”为中介。例如，我们从“中年”的“今天”出发“回忆”自己的“童年时代”，不会首先回想起“青年时代”，再经过“少年时代”，最后达到“童年时代”，而是直接地进入“童年时代”。普遍地说，进入任何一个自己的“过去时层（时代）”，我们都不需要以其他的“时层”为中介，而是直接抵达。更为通俗地说，站在今天的立场上，我们所有的“过去时层”距离我们一样远近，绝不是说“童年时层”先于“青年时层”，它就离我们遥远〔49〕。根本地说，所有的“过去时层”相对于某个“当刻”而言，都是并存的，即我们的任何一个“当刻”，都同时性地携带着我们的“全部过去”。

〔47〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第136页。

〔48〕 同上。

〔49〕 这样说或许是一个为了便于人们理解而不得已的说法。

不过,这里毕竟存在着两个不同的“立场”。如果两者皆可的话,那么我们依然不能说“过去时层的并存性”。因为在两可、两立的情况下角度,偏重于任何一个都不是严格的。为了阐明“过去时层的并存性”的唯一严格性,我们需要审视上述两种立场。如此一来,我们便会发现站在“当刻”发生的前后顺序的立场上看问题是不妥的,原因是如此被我们排序的“当刻”并非同质的。准确地说,如此被排列的“当刻”有两种,这便是“实在当刻”和“曾经的当刻”^[50]。例如当我们“人到中年”,排列我们的“童年”、“少年”、“青年”和“中年”这些“当刻”之际,只有“中年”这个“当刻”是“实在当刻”,即目前还是的“当刻”,而“童年”、“少年”、“童年”等所意味着的“当刻”皆非实实在在的“当刻”,而是“曾经的当刻”。质言之,“曾经的当刻”已不是“当刻”。在上述所谓“当刻发生的前后顺序的立场”中,存在着一个“武断的前提”:将在实在性上根本不同的“实在当刻”和“曾经的当刻”予以同质化。如此一来,便意味着:从实在性看,我们应该取的立场不应该是前者,而应该是后者,即时刻站在“实在当刻”的立场看问题。“如果从实在当刻,即所有领域(时层)共通的,或者说总是表现着它们最为收缩之界限的实在当刻看,那么这些领域(时层)则是并存的。”^[51]这便是德勒兹对“过去时层的并存性”的理论性论证。

要之,如此“过去时层的并存性”已经在作为“时间—影像”的电影中经验性地向我们呈现。典型的例子就是奥逊·威尔斯的著名影片《公民凯恩》。

详言之,该影片讲述的是美国报业大亨查尔斯·福斯特·凯恩的一生,例如他的童年生活、怎样走向成功、他的恋爱、婚姻、事业等等,但这部影片创造了一个独特的展开方式。影片的开始是老年的凯恩在临终之际撒手抛下了一个玻璃球,同时以微弱的声音说了句“玫瑰花蕾(rosebud)”。于是,“玫瑰花蕾”的秘密形成,继而成了人们,特别是新闻记者们感兴趣的秘密。探察“玫瑰花蕾”的秘密,构成了影片中记者调查行动的根本动因,也构成了整个影片随后延展的根本动力。由此,影片通过记者对凯恩生前的同事、朋友、恋人等人士的采访,引出上述人士的诸多回忆,形成诸多“回忆—影像”,由这些“回忆—影像”展示了凯恩一生的各

[50] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 137 页。

[51] 同上。

个时期,以及相关的事迹。但是,最终所有人的“回忆”都没能够揭示“玫瑰花蕾”的秘密。影片的最后一个镜头显示,凯恩童年时期的雪橇被投入焚烧他旧物的火焰中,上面写着“玫瑰花蕾”。

概而言之,影片中关于凯恩的任何一个或者说一段“回忆—影像”,都是他自身“潜在世界(过去)”的实在化,或者说与他的“过去”相等值的、他的朋友的“记忆”的实在化。详言之,影片中的“回忆—影像”并非一个人的“回忆”,也不是仅仅涉及凯恩的一个时期,而是多人“回忆”且涉及到凯恩的多个时期。很明显,影片是在通过凯恩生前的同仁、朋友的“回忆”,而呈现凯恩“普遍先存过去”的不同时期。这些不同时期的影像,表现的就是凯恩整个“过去”的不同“时层”,即他的“过去时层”。要言之,影片中的“回忆—影像”揭示着凯恩一生的整个“普遍先存过去”的各个“过去时层”。从这些“回忆—影像”的展开程序看,每次都是从“凯恩之死(玫瑰花蕾的秘密发生时)”这个“当刻”开始,由此进入凯恩的“普遍过去”之中,选定其中的某个时期,即“过去时层”,不断地将之“实在化”。由于“玫瑰花蕾”的秘密没有明朗,因此影片不得不重新从“凯恩之死”这个“当刻”再度开始,进而再次进入他的“普遍过去”,选定另一个“过去时层”,再将之“实在化”。如此循环,直到影片临近结尾。

要之,在此我们首先可以看到:这部影片中经验性地呈现着一个从“当刻”到“过去”,再从“过去”到“当刻”的反复循环。这便是“实在”与“潜在”之间的“频繁交换”,即结晶。在此意义上,它构成了一个确凿无疑的“晶体—影像”,即直接“时间—影像”。进而,德勒兹认为,这部影片构成了一个经验性地呈现“过去时层的并存性”的经典“时间—影像”。

对此,我们详细的说明两点。首先,我们强调:影片中的任何一段“回忆—影像”,都揭示着凯恩的一个“过去时层”。这些“过去时层”都对应着属于自己的、已经过去了的“实在当刻”,即“曾经的当刻”。它们就构成了这些“时层”的独特“标志”。落实到影片中,就是凯恩的“青年时期(青年时层)”、“中年时期(中年时层)”以及“老年时期(老年时层)”等分别相应的“青年”、“中年”以及“老年”等。按照日常的理解,这些“时层”有一个前后顺序。但是,影片的展开却打乱了这个秩序,让某个原本在后面的“时期(时层)”呈现于前面的“时期(时层)”之前。简言之,这里出现了某种“颠倒现象”。那么,如此的“颠倒现象”说明了什么呢?首先,它说明了这部影片在配置不同的“回忆—影像”之际,所取的绝不是“曾

经的当刻之发生顺序”的立场,而是某个“实在当刻”的立场。这个“实在当刻”,就是每次“回忆”失败之后都要回到那个“玫瑰花蕾之秘密发生时”的那个“当刻”,即随着“凯恩之死”所呈现的那个“当刻”,简言之就是影片中的“今天”。正是站在这一个“当刻”立场上,上述“颠倒现象”获得了成立的依据。详言之,凯恩的所有“过去时层”,相对于这个“实在当刻”而言,根本没有日常所谓的“前后顺序”。站在这个“实在当刻”的立场上,与之打过交道的人们完全可以直接进入他的任何一个“过去时层”而展开“回忆”,而不是要经过一个作为中介的别的“过去时层”。就影片的呈现来看,关于凯恩的青年、中年的“回忆—影像”,根本没有,也绝不会以他的“老年时层”为中介而展开。根本地说,影片给我们呈现着相对于“今天”这个“实在当刻”,凯恩的所有不同“过去时期”都是并存的,从而经验性地揭示了“过去时层的并存性”。

但是,这里或许有一个问题:影片中的“回忆—影像”标示的是凯恩的生前好友们对他们共同的朋友的“回忆”,而不是凯恩自己的“回忆”。如上所述,这里涉及到的是多人“回忆”。如果说让一个人,例如凯恩的一个朋友“回忆”他的“过去”,那么上述的“颠倒现象”是否就不会出现?完全有可能不出现。不过,也完全有可能出现。但是究竟出现还是不出现,在此根本不重要。重要的是从电影的角度说,任何一部电影都是一个“有生命的影像”,《公民凯恩》亦然。进而言之,整部电影作为一个“有生命的影像”,理所当然地有自身的“普遍过去”,即由诸多的“过去时层”构成的“普遍过去”。根本地说,影片中的“回忆—影像”,所展现的是作为整部影片的这个“有生命的影像”的“回忆”,揭示的是它自身不同的“过去时层”。至于其中与不同人物相关的“回忆—影像”,那只不过是作为影片的“有生命的影像”展现自身之“普遍过去”的一个窗口。就像我们前面说过的那样,片中人物只是作为整部影片这个“有生命的影像”的突出代表。

如此一来,我们将会看到这部电影最根本的特色。详言之,当我们将《公民凯恩》整部影片视为一个“有生命的影像”之际,那么我们会发现:“凯恩之死”这个“当下当刻”,恰恰就是作为整个影片的“有生命的影像”的某个“实在当刻”。所有的“回忆—影像”都是这个“有生命的影像”围绕这个“实在当刻”而展开“回忆”的结果。换言之,影片的展开,便是这个“有生命的影像”在不断地通过自身的“回忆”而展开自身的“普遍过

去”。有关“凯恩”这个人物的不同“过去时层”的呈现,构成的便是如此作为整部影片的“有生命的影像”自己的各个“过去时层”的经验性呈现。上述的“颠倒现象”,也是这个“有生命的影像”自身的“过去时层”之间的颠倒。据此,我们有理由说,这部影片所表达的便是这个“有生命的影像”自身的“过去时层的并存性”:它从某个“实在当刻”出发展开“回忆”时,直接进入自身的任何一个“过去时层”,无需经过任何中介。因此,作为一个肯定置身于“时间”之中的“有生命的影像”,《公民凯恩》构成了一个经验式地表达“过去时层的并存性”的“时间—影像”。由此,我们得以经验性地看到了“过去时层的并存性”这一属于“时间”的奥秘。在此意义上,德勒兹也将这部影片称为“时间电影的第一部杰作”^[52]。

推而广之,按照德勒兹的理解,宇宙间任何一个事物,包括人在内皆为在时间中存在的“有生命的影像”,它们都有属于自身的“普遍过去”。并且,如此整个“普遍过去”都是由诸多的“过去时层”构成的。这些“过去时层”相对于某个“实在当刻”来说都是并存的。如果说这样的说法属于通过概念而阐明“过去时层的并存性”的话,那么作为“有生命的影像”的电影,则是在经验性的让如此“过去时层的并存性”获得彰显。

进而我们需要强调:在呈现“过去时层的并存性”时,“有生命的影像”从来没有离开过,也绝不可能离开相应的“实在当刻”。就《公民凯恩》这部影片来说,任何一个“回忆—影像”的开端都是“凯恩之死”这个“实在当刻”;当“回忆”没有寻获在这个“当刻”降临的“玫瑰花蕾”的秘密之际,影片回到的还是这个“实在当刻”;“回忆—影像”的延展同样表现为向着这个“实在当刻”回归。由此,我们强调:当“过去时层的并存性”获得展现时,涉及到的绝非“纯粹时间”的一个方面,而是整个“纯粹时间”,即“纯粹时间”的全部奥秘。换言之,“纯粹时间”之“当刻尖点”已经同时在场。只是,发生于《公民凯恩》之类电影中的是“过去时层的并存性”这个维度更为凸显,如此而已。

那么,是否还会发生别的“时间”维度,如“当刻尖点”之维度更为突出地呈现的情况呢?回答是肯定的。换言之,上述所谓的那个“实在当刻”作为“纯粹时间”的一个维度,同样也能够以影像的方式相对于其他

[52] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 137 页。

维度凸显出来。当如此维度凸显之际,我们将会由此看到“纯粹时间”之秩序的第二个方面:“当刻尖点的同时性”。让我们接下来讨论“当刻”向度上的“时间—影像”或“时间符号”,揭示“纯粹时间”的第二方面的结构性秩序:“当刻尖点的同时性”。

对此,我们首先需要明确:在日常生活中,我们总是将“当刻”理解成一个“时间点”。这固然不错。但是,德勒兹要向我们呈现的则是:任何一个“当刻”,其实都是“过去当刻(*présent du passé*)”、“现在当刻(*présent du présent*)”和“未来当刻(*présent du futur*)”的“三位一体”。此即“当刻尖点的同时性”。通俗地说,任何一个日常所谓的“当刻”,都同时是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。

对此,德勒兹强调指出:“按照圣奥古斯丁(*Aurelius Augustinus*)的美妙定式,存在着未来的当刻、现在的当刻、过去的当刻,这三者都已被折叠在事件中,被卷入在事件中,因此这三者是同时的,不可解释(皱褶无法打开)。”^[53]如此三者的三位一体,德勒兹又将之理解为“事件”的“内在时间”。

在此,“事件”是一个非常重要的词汇。阐明每个“当刻”都同时是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”,我们需要深究“事件”。

需要特别注意:在德勒兹那里,“事件”指的是正在发生、尚未完结的“事件”。就此而言,一个“事件”必定意味着“已经发生”、“正在发生”、“即将发生”的同时存在。例如,“太阳正在升起”这个“事件”就是这样。深入地看,对于此“事件”的准确描述,我们需要同时说三个方面:太阳已在升起、太阳正在升起、太阳将要升起。联系“时间”之“当刻”,那么我们就必须说,“太阳正在升起”这个“当刻”,必定同时是“太阳已在升起”的“当刻”、“太阳正在升起”的“当刻”和“太阳将要升起”的“当刻”。这三个“当刻”便是德勒兹所谓的“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。质言之,“事件”的实质就在于“已经发生”、“正在发生”和“即将发生”的“同时性”。“已经发生”意味着“时间”之“过去”向度,而“正在发生”和“即将发生”则分别意味着“时间”之“当刻”与“未来”之向度。进而,“事件”本身的三个方面,必定在“事件”的任何一个“当刻”都是如此。或者

[53] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第138—139页。

说正是“事件”的任何一个“当刻”皆如此,我们能够说“事件”本身同时具有如此的三个方面。如此一来,我们便可以轻易地理解:在任何一个“当刻”都已经包含着“过去”与“未来”。换言之,任何一个“当刻”在正是“当刻”的同时都已经是“过去”与“未来”。在“当刻”这个“时间”的点上,便意味着“过去”、“当刻”和“未来”的同时存在。质言之,如果我们准确地说这个“时间”的“当刻”,就必须说它毫无疑问地同时是“过去的当刻”、“现在的当刻”和为“未来的当刻”。此之谓“当刻尖点的同时性”。

阐述这一点,我们还可以直接从深究“当刻”入手。在讨论“当刻”之际,德勒兹区分了“存在”和“现存(etre-présent)”的不同,同时将“当刻”归于“现存”,并指出:“当刻(*présent*)不存在,毋宁说,它是纯粹的生成,总是在自我之外。”^[54]简而言之,“当刻”永远置身于流逝之中。如前所述,这种“流逝”,注定了“当刻”必然同时就是“过去”。因此,德勒兹又说:“当刻自身只是作为在‘已在’尖点构成的无限收缩的过去而存在。”^[55]并且强调:“当刻之所以会流逝,是因为它本身就是过去最为收缩的程度。”^[56]由此而言,“当刻”在正是“当刻”之际必定也是“过去”。进而言之,“延续的‘现在’通过运动在每一‘瞬间’被分为两个方向,其一向过去扩展,另一则向着未来收缩。”^[57]换言之,永恒地置于“流逝”之中的“当刻”,除了同时就是“过去”之外,还有一个同时存在的方向,这就是“向着未来收缩”。如德勒兹所说:“时间必须在两个异质的方向上将当刻分化。一方面冲向未来,另一方面落入过去。”^[58]要言之,如此“时间的裂解”,注定了任何一个“当刻”在正是“当刻”的同时都必定地也是“过去”和“未来”。

如此一来,对于“当刻”的准确描述,必然是:任何一个“当刻”同时就是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”,即“当刻尖点的同时性”。

[54] 吉尔·德勒兹:《康德与柏格森解读》,张宇凌、关群德译,北京:社会科学文献出版社2002年版,第143页。其中“当刻”在原译文中的词汇是“现在”,为保持用语前后一致,引征时做了调整。

[55] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第136页。

[56] 同上。

[57] 吉尔·德勒兹:《康德与柏格森解读》,张宇凌、关群德译,北京:社会科学文献出版社2002年版,第140页。

[58] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第111页。

至此,我们有理由结合“流逝”和“事件”结论说:“当刻”本身必定由上述三种“内在”的、“去一实在化”的同时性“当刻”构成^[59]。之所以说“去一实在化”,是因为它们同属于一个“当刻”,而这个“当刻”永恒地置身于“生成”之中,不会允许任何“实在化”作片刻停滞。这就是上述通过“事件”所表明的,任何“事件”都必然同时是一桩“已经发生”、“正在发生”、“即将发生”的“事件”。无论是世界、生命,还是一个生活片段,只要我们将之视为同一个“事件”,我们就能够看到这种“当刻尖点”的“同时性”^[60]。当如此“当刻尖点的同时性”获得经验性呈现之际,我们看到的便是第二种直接“时间—影像”,或者说第二种“时间符号”。

要之,第二种直接的“时间—影像”与第一种一样,也已出现在电影中。对此,德勒兹给出的例子是布努埃尔后期影片《自由的幻影》(*Le fantôme de la liberté*)中的“小女孩的失踪”这一场景。此场景的具体情况是:小女孩的家长被学校告知小女孩丢失了,但当家长来到学校教室之内,听取老师向她描述小女孩丢失这件事情的时候,小女孩就在画面中,即就坐在自己的座位上。在警察局报案的影像中,小女孩同样在场,并且还和她的家长说话。就在小女孩同时在场的情况下,警察还表示他们一定会找到小女孩。当家长向警察描述小女孩的特征时,警察还指着小女孩问是不是像她那样。

如果按照日常的现实逻辑,我们无论如何都无法理解这是怎么回事。但是如果我们将“小女孩失踪”理解为一个正在发生的“事件”,那么我们便能够很容易地理解:这段影像表达的最好就是小女孩同时处于“已经失踪”、“尚未失踪”、“将被找到”的处境中^[61]。换言之,“小女孩失踪”这一“事件”已经发生、正在发生,即将发生。“已经失踪”意味着“已经发生”,“尚未失踪”,即一直在场但人们总是“视而不见”,意味着“正在发生”,“即将找到”则意味着“失踪”事件还将持续,即“即将发生”。然而,所有这是这一切都同时呈现于“当刻”。因此,这里一定意味着三个“当刻”的同时共存,这三个“当刻”就是“已经发生(已经失踪)的过去当刻”、“正在发生(尚未失踪)的现在当刻”、“即将发生(将被找到)未来当刻”。这

[59] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 139 页。

[60] 同上。

[61] 同上书,第 142 页。

便是“当刻尖点的共时性”，即任何一个“当刻”都同时是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。于是，影片的这段影像构成了第二种直接“时间—影像”，或者说第二种纯粹的“时间符号”，使得“时间”之“当刻”向度上的“本然结构”得以经验性地被视见^[62]。

或许我们生活中的一个例子更能够说明“当刻尖点的同时性”，这就是日常我们所谓的“鬼障眼”现象：我明明自己手中拿着“我的词典”，但我却在到处找“我的词典”。此时，“我的词典”便属于“已经丢失”、“尚未丢失”、“将被找到”的处境之中。这便是一件突出地表达着“已经发生”、“正在发生”、“即将发生”同时在“当刻”涌现的“事件”。换言之，它完美地表达着“纯粹时间”在“当刻尖点”上的本然结构：“当刻尖点的同时性”。“鬼障眼”现象之所以会发生，并非真的有什么“鬼”在作怪，而是“纯粹时间”的“当刻尖点的同时性”使然。或者说，确实有一个“鬼”时刻在作怪，它就是“时间”本身的“当刻尖点的同时性”。

除此之外，德勒兹还指出，在布努埃尔后期的影片《白日美人》等影片中，同样存在着如此的第二种“时间—影像”。例如，《白日美人》中“丈夫的瘫痪事件”就是如此：他瘫痪了，但他又突然起身和妻子谈话。这同样是一个“已经发生”、“正在发生”、“即将发生”于“当刻”同时呈现的影像，即表达“当刻尖点的同时性”的“时间—影像”。正是基于此类影像的出现，德勒兹断言布努埃尔在后期已经获得了一种直接“时间—影像”^[63]。

不过，在“当刻尖点的同时性”问题上，德勒兹更为强调《去年在马里昂巴德》(*L'Année Dernière à Marienbad*)的编剧、著名作家阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet)的贡献，认为“在他那里，绝没有诸多流逝之当刻的前后相继，有的是过去当刻、现在当刻和未来当刻的同时性”^[64]。换言之，从罗伯-格里耶那里，我们看到的只是“当刻尖点的同时性”。例如《说谎者》(*L'homme qui ment*)中的“背叛”。可以说整部影片要揭示的就

[62] 有必要说明：在这个片段当中，无疑呈现着“实在”与“潜在”的不息交换。换言之，这段影像无疑是一个“晶体—影像”，即直接“时间—影像”。准确地说，它首先是一个直接“时间—影像”。

[63] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第142页。

[64] 同上书，第140页。

是“背叛”这一“事件”。参照这一事件,我们便可以理解任何一个“当刻”都意味着“已经发生”、“正在发生”、“即将发生”的同时存在,即“当刻尖点的同时性”。

不过,最著名的还是《去年在马里昂巴德》。1961年,阿仑·雷乃(Alain Resnais)和阿兰·罗伯-格里耶合作拍摄了该片,并在当年的威尼斯电影节上荣获金狮奖。今天,人们提到这部影片之际,一般总是想到雷乃。这当然是正确的。但是,德勒兹在此通过这个作品要强调的是罗伯-格里耶式的“时间—影像”：“当刻尖点的同时性”。

展开地说,这部影片讲述的是在马里昂巴德大饭店中的一次“相遇”,涉及到的主要人物分别是X(男)、A(女)和M(男、A的丈夫)。他们在会面之际,X告诉A他们去年曾经在此相遇并相约一起离开,然而A的表现却始终暧昧不明。于是,在此出现的便是一种无法理解的悖论性局面:不知道是X在说谎还是在讲述真实的事,也不知道是A忘记了他说的事情,还是事情真的没发生过。之所以这样说,是因为X在不断地强调着过去的事情是真实的,而A却总在认可与不认可之间摇摆。如果X说的是真的,那么从A的行为看,她要么是想不起来了,要么在说谎。如果A说的是真实的,那么从X行为看,他要么是自己搞错了,要么就是在欺骗。然而,究竟谁是真实的,却根本无法确定。因为A是一个摇摆人物,面对X所不断讲述的事情以及提供的证据,她总是时而倾向于肯定,时而倾向于否定。进而,导致A摇摆不定的原因同样是一个谜。我们知道这肯定和她的丈夫M有关,但是M同样也是一个神秘人物。从影片看,M是一个很智慧的(做游戏他总是赢家)人,不苟言笑、充满神秘。

如此一来,我们看到每一个人物都变得不可解释。我们无法无法确定X是讲述过去的事实,还是在当下欺骗?我们无法确定A到底为何摇摆不定?我们也无法确定M究竟在想什么、究竟要干什么?由此,又便导致了一种全局性的扑朔迷离、不可解释。如此的局面,恰恰就意味着“实在”与“潜在”在每一个“当刻”的“不可区辨”,意味着影片是一个“晶体—影像”,即直接“时间—影像”。进而言之,“当刻尖点的同时性”便由此获得了经验性的呈现。

具体地说,就各个人物的角度而言,我们认为,每一个人物都置身于“当刻”。他们的不可解释,都是因为“过去”、“当刻”和“未来”对他们的同时纠缠。X之所以如此地实施自己的行为,意味着他在自己的行动“当

刻”已经把握了“过去”并预期着“未来”。如果他是讲述事实,那么他一定是基于对“过去”的把握;如果他是欺骗,他也必定了解了A的“过去”,这种了解也必定已经内化为自己的“过去(记忆)”。同时,无论是事实还是欺骗,他都对“未来”做了预期,把握了“未来”会怎样(要么是把握了M的“未来”行为,要么自己已设计好了“未来”)。A的摇摆不定,同样意味着“过去”、“当刻”和“未来”同时纠缠着她。X讲述的事情,不论是真的还是假的,都唤醒了她的“过去”,即使是“当刻”发生的欲望,也必定和她的“过去”相关。同时,对于“未来”会怎样,她可以没有明确的结论,但“未来”也必定作为一个明确的维度纠缠着她。在她的“当刻”,“过去”和“未来”同时在场。对于M也是这样,且不说X的行为,仅A的行为就已经唤醒了他的“过去”,因为他们是夫妻;A的“过去”必定也是M的“过去”。他的神秘本身又意味着针对“未来”的神秘,所以在他的“当刻”,“过去”和“未来”同样是两个明确的向度。因此,我们从每个人物身上都能够看到“过去”、“当刻”和“未来”的同时在场。根本地说,这样的情况在整个影片中绝非是临时的,或者说是某个“当刻”的事,而是他们三人各自所属的任何一个都是如此。准确地说,他们行为的任何一个“当刻”,都意味着“过去”、“当刻”和“未来”的同时存在。换言之,任何一个“当刻”在它正是“当刻”的同时都是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。

只是,在不同的人物影像那里,这三种“当刻”的凸现程度并不相同。或者说“过去”、“当刻”和“未来”这三个时间维度,在三个人身上的凸现程度有所差异。从这个角度看,我们会发现:X更多地是唤醒“过去”的人物,他更多地处于“过去当刻”之中,A是一个凸显“未来”的人物,更多地置身于“未来当刻”之中,而M则是一个更为凸显“现在当刻”的人物。关键在于,他们的“相遇”使他们同时置身于相同的“当刻”,即“相遇当刻”之中。就此而言,在他们的相聚中,他们各自的突出特色则共同铸就了“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”三者在同一个人物(相遇当刻)的“同时性”。用德勒兹的话说就是:“存活于X的过去当刻中的东西,生存于A的未来当刻中,以至于如此的差异又分泌或说要求着一个现在当刻(第三个人物,丈夫),这三种当刻全都在相互叠合、彼此

纠缠。”^[65]换言之,如此的相互叠合就意味着“纯粹时间”的“当刻尖点的同时性”,因为在这里相互叠合的三者本来就是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。与此同时,这也造就了一种“无法区辨”的局面。就《去年在马里昂巴德》这部作品来说,“三个人物相应于三个相异的当刻,但这不是澄清不可区辨的东西的方式而是使之‘故弄玄虚’的方式,不是消除不可区辨的方式而是使之存在的方式。”^[66]简言之,这部作品的目的就在于让“当刻尖点的同时性”出场,让一种“不可区辨”的“多元局面”^[67]突出地呈现,而不是相反。从影像的角度说,它就是要构成突出地呈现着“当刻尖点的同时性”的“时间—影像”。就影片作为一个实际的作品说,它无疑就是一个突出地表达着“当刻尖点的同时性”的经典“时间—影像”。

顺便指出,在德勒兹那里,“当刻尖点的同时性”说的是“纯粹时间”本身的结构,它的表现不会局限于人类或者电影。准确地说,这种现象具有普遍性。对此,德勒兹给出了一个非常有趣的例子:“宇宙的当刻”。具体地,他指出:当一个“事件”在地球上发生、向宇宙中其他的星球传播的时候,一定会发生某些星球“已经收到”,某些星球上“正在接收”,而另外一些星球“即将收到”的情况^[68]。进而,所有的星球都置身于“宇宙”之中,任何一个星球上的“事件”同时都是“宇宙”本身的“事件”。当我们将上述“事件”视为一个“宇宙事件”之际,那么我们便会看到:“事件的当刻”就必定是“宇宙的当刻”,或者说“宇宙事件的当刻”。立足于此,我们就会发现:如此的“当刻”一定同时是“已经收到”的“过去当刻”,“正在接收”的“现在当刻”和“将要收到”的“未来当刻”,即“当刻尖点的同时

[65] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第140页。

[66] 同上。

[67] “多元局面”,即“多元性”。《说谎者》中无法确定的“背叛”,《去年在马里昂巴德》中扑朔迷离的“相遇”,都意味着一种“多元性”。在下一段出现的“宇宙的当刻”例子中,如此的“多元性”便是宇宙的多元性,即“多元的宇宙”。但其根本就在于“时间”本身,“当刻尖点的同时性”铸就了这一点。不过,就“时间”而言,一切“多元性”都在时间这“一元”之中。因此,如此的“多元性”可以称之为“一元”中的“多元”。反之亦然。这牵涉到的是德勒兹关于“一”的“多”、“多”的“一”的思想。对此有兴趣的读者可以参阅德勒兹、加塔利:《千高原》之《导论:根茎》(姜宇辉译,上海:上海书店出版社2010年版)部分的相关论述。

[68] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第141页。

性”。

藉此,德勒兹阐明了“当刻尖点的同时性”是一种普遍性“时间事实”,即“纯粹时间”的任何一个“当刻”,都同时是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。上述影片,就作为“有生命的影像”将这一点经验式地呈现在人们面前,从而构成了第二种直接“时间—影像”、“纯粹时间”的第二种“直接符号”。

根本地说,“潜在过去时层的并存性和去实在化的当刻尖点的同时性,是时间自身的两个直接性符号。”^[69]进而言之,“过去时层的并存性”和“当刻尖点的同时性”决不意味着有两种“纯粹时间”,而是唯一的“纯粹时间”发出的两种直接征兆。质言之,“过去时层”和“当刻尖点”构成的是同一个“皱褶”,它们两者不过是同一个“皱褶”的两个“褶面”。从“褶面”的角度说它们是对峙的,然而从“皱褶”的角度说它们则是永久的一体。说明这一点,我们需要阐明德勒兹所谓阿伦·雷乃和罗伯-格里耶的“差异性合作”的意思。

具体地说,《去年在马里昂巴德》的导演是阿伦·雷乃,编剧是罗伯-格里耶,这是两人成功地合作而创作的一部著名影片。就他们的合作而言,德勒兹强调:他们之间的合作是一种保持着巨大差异的合作。由此,他分三个层面揭示了他们这种“差异性成功合作”的秘密,这就是“现代电影层面”、“实在与想象层面”和“时间层面”。首先,所谓“现代电影层面”,即该影片意味着“行动—影像”的危机,以及“时间—影像”的登场这个层面。在此层面上,两位作者是统一的,没有差异。其次,在“实在与想象的层面”上,两者存在着差异。简言之,雷乃致力于“实在”一端,罗伯-格里耶则致力于“想象”一端,但电影最终的效果却是“实在与想象的不可区辨”。不过,我们必须看到:在雷乃那里绝非没有“想象”,在罗伯-格里耶那里也绝非没有“实在”。因此在这个层面上我们无法真正地将两位作者区分开来。他们真正的差异在于最后一个层面:“时间层次”。罗伯-格里耶曾经认为,他和雷乃的差别最终就体现在这个层面上。简要地说,雷乃是在用“过去时层”来设计该部影片,而罗伯-格里耶则是在从

[69] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 145 页。

“当刻尖点”来看待“时间”^[70]。《去年在马里昂巴德》一片同时涵盖了这两个方面。按照德勒兹的看法,其中的男人 X 近似于雷乃的设想,而女人 A 则近似于罗伯-格里耶的设想。前者更明显地是在不断地翻腾出“过去时层”,而后者则始终置身于变动的“当刻尖点”之上^[71]。

然而,更为重要的是:无论是“过去时层”,还是“当刻尖点”,或者说无论是“纯粹过去”还是“纯粹现在”都属于“纯粹时间”^[72]。因此,他们两人的差异其实就是“时间—影像”的性质差异。换言之,“时间—影像”在某种情况下表现为“可塑性(想象)”,另一些情况下拥有“建构性(实在)”^[73]。要之,这种“可塑性”和“建构性”都是“时间—影像”的性质,只不过在某些情况下这种性质凸显,在另一些情况下那种性质凸显。

如此一来,我们就能够理解:在《去年在马里昂巴德》中,“实在与想象”之间的循环已经意味着“过去时层”之间的“无法决定的选择”和“当刻尖点”之间的“不可消除的差异”^[74]。换言之,无论在“过去时层”之间,还是在“当刻尖点”之间,都存在着“可塑性(想象)”和“建构性(实在)”的难解难分、不可区辨。

要之,无论是“过去时层”之间的“无法决定的选择”,还是“当刻尖点”之间的“不可消除的差异”,都属于唯一的一种“时间”：“纯粹时间”。“可塑性”的“时间—影像”和“建构性”的“时间—影像”并非截然不同的两种影像,“可塑性”和“建构性”也不是归属于两种不同的“纯粹时间”。质言之,“纯粹时间”只有一种,上述两种“时间—影像”表达的是同一种“纯粹时间”。它们之间的不同,都发生在“纯粹时间”内部。由此而言,罗伯-格里耶和雷乃的区别,其实是“时间”内部的区别,而不再处于“实

[70] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 144 页。

[71] 同上。

[72] 同上。

[73] 同上。我们把“可塑性”和“建构性”分别关联于“想象”和“实在”,主要考虑的是稍前提到的罗伯-格里耶倾向于“想象”而雷乃更关注“实在”。严格说来,“可塑性”和“建构性”应该分别对应于“潜在”和“实在”。“可塑性”和“建构性”之间的差异与对峙,所意味着的便是“潜在”与“实在”之间的永恒差异和纠缠。用德勒兹的另一组术语说就是“解辖域化”和“辖域化”之间的差异与对峙。

[74] 同上书,第 145 页。这两种情况所表现的就是“可塑性”和“建构性”,即“解辖域化”和“辖域化”之间,或者说“想象”与“真实”、“潜在”与“实在”之间永无休止的博弈。质言之,它们都表现着“时间”本身。

在与想象”的层次上。尽管“实在与想象”作为一个层次会一直存在,但这仅仅是一个通向更高层次的基础。这个更高层次就是“时间层次”。在这个层次上发生的一方面是“过去时层”之间“无法决定的选择”,另一方面则是“当刻尖点”之间“无法消除的差异”。所以,德勒兹强调雷乃和罗伯-格里耶之间的差别在于一个致力于“过去时层”,另一个致力于“当刻尖点”。看上去这是两种相互对峙、冲突的“时间观念”,其实不然,因为它们所表达的都是唯一的“纯粹时间”的秘密。质言之,从“纯粹时间”本身来看,“过去时层”之间的“无法决定的选择”和“当刻尖点”之间“无法消除的差异”属于“纯粹时间”本身。正是这两者,标志着雷乃和罗伯-格里耶之间的“差别”,也正是这两者铸就了他们合作的“默契”。换言之,无论是“差别”、还是“默契”,最终的原因都在于唯一的“纯粹时间”本身,它内部原本就内含着如此的差异。

由此,我们可以看到两点:第一,“时间”只有一种,“过去时层”和“当刻尖点”构成的是同一个“皱褶”,“过去时层的并存性”和“当刻尖点的同时性”是唯一的“纯粹时间”的两个直接符号。进而,从影像的角度说,唯一的“纯粹时间”可以有两种样态不同的“时间—影像”,即“过去时层式的时间—影像”和“当刻尖点式的时间—影像”,但是必须看到的是无论哪种“时间—影像”呈现的都是“纯粹时间”的全部。第二,上述两种不同的“时间—影像”之间是一种互包互动、彼此纠缠的关系,这就是所谓内部的“差异”。换言之,任何一种“时间—影像”都不可能脱离另一种,但它们之间却在不息地对峙、差异。面对上述两种“纯粹时间”的“直接符号”,或者说面对上述两种不同的“时间—影像”,我们可以将之视为揭示“纯粹时间”的两条道路,也可以视为两种制作“时间—影像”的两种方式。尽管它们各自都有所侧重,但必须看到无论哪个途径,都是对“纯粹时间”之全部的直接揭示,即直接揭示同一个“皱褶”内部的持续“差异”,彼此互动的反反复复:“纯粹时间”的永恒“生成”。

要之,由如此的“永恒生成”,我们将看到“纯粹时间”的第三种影像,它将经验性地呈现“时间的系列生成性”。这正是我们接下来必须阐明的问题。

2. “时间系列”

作为第三种“时间—影像”,它所表达的就是:“纯粹时间”是一股无始无终、无穷无尽的“生成(becoming)”之流。从经验地对人呈现来说,它

就表现为一个开放的“造假(faux)的系列”。

如此“系列”的思想,在德勒兹关于艺术的论著中占据着非常重要的位置,无论是在论及小说、绘画、音乐论著中,还是在论及电影的论著中,都是如此。具体地说,在《卡夫卡》的第六章和第八章、《弗兰西斯·培根感觉的逻辑》的第六章、《千高原》的第十一章(谈论音乐的部分),都涉及到了这个“系列”的思想。在谈论电影之际,德勒兹更是突出地以整整一章(《电影2:时间—影像》第六章)的篇幅阐述这个“系列”的思想。

应该说,理解这个“系列”的思想,是我们阐明第三种“时间—影像”的关键之所在。为此,我们首先需要明确其中的“造假”是什么意思。“造假”一词,在法语中为“faux”^[75]。在中文翻译中,主要译为“造假”、“虚构”和“假”。对此,德勒兹有一个明确的说法:“假不是一种错误或一种混淆,而是一种使真变得不可确定的潜能。”^[76]在此意义上,我们可以将“造假”理解为“去一真”。应该说,这和上述所谓“去一实在化”是相通的。要之,我们需要强调:归根到底,“faux”在此所要表达的意思是“让一切真实变得无法确定的某种能量”。质言之,如此的“能量”,便是让“真理”陷入危机的“时间的纯粹力量”^[77]。

在此基础上,我们强调:德勒兹区分了两种电影体制:“有机体制(régime organique)”和“晶体体制(régime cristallin)”,也可以说是“运动体制(régime cinétique)”和“时间体制(régime chronique)”^[78]。如果从影像的角度说,那么这两种体制便分别对应着“运动—影像”和“时间—影像”。重要的是,从“运动体制(有机体制)”到“时间体制(晶体体制)”的变动,造成了电影创制各个方面的实质性变化。对此,德勒兹分别从“描述(description)”、“叙事(narration)”和“故事(recit)”等几个方面入手,指出了从“有机描述(description organique)”到“晶体描述(description cristalline)”、从“有机叙事(narration organique)”到“晶体叙事(narration cristalline)”、从“有机故事(recit organique)”到“晶体故事(recit cristalline)”

[75] 英文翻译为“false”,日文翻译为“偽なるもの”。在法语和英语中,这个词汇主要是形容词,但也可以做名词用。从日文的翻译看,意思应该是“虚假化的事物”。

[76] 吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆2000年版,第76页。

[77] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第181页。

[78] 同上书,第175页。

的转变^[79]。如此的转变,其结果就是“造假”得以突出,并开始呈现自身质疑或者说解构“真实”、“真理”的价值。简言之,“造假的强力”、“时间的强力”开始凸现,并展示自身的独特价值。

从理论逻辑出发,德勒兹借助古代的“偶然未来”悖论,集中地阐述了这一点。展开地说,“偶然未来”悖论的具体内容,首先涉及到一个“预测性”的假设:假定明天“可能”发生海战为“真”。从日常逻辑看,这当然是没有问题的。但是,如果人们将视野瞄向“明天(未来)”的实际情况,那么就会出现两个难解的问题。第一,假如海战在“明天(未来)”实际地发生了,那么它“不发生”就成为“不可能”;但在上述预测中,海战“不发生”也是一种“可能”而非“不可能”。于是,就出现了第一个问题:“不可能”源自“可能”。具体地说,明天的“不可能”和今天的“可能”一样为“真”。换言之,今天的“可能”演变成了明天的“不可能”,即“未来”的“不可能”源自“当刻”的“可能”。第二,如果海战“明天(未来)”根本“不发生”,那么就意味着它“发生”的“可能”不一定为“真”。于是,著名的“偶然未来”悖论得以出现:要么“不可能”源自“可能”,要么“过去”不一定为“真”。

如此“悖论”明显地涉及到两个方面,这就是“真理”和“时间”,但最为突出的则是“真理”。因为它明显地意味着“真理”的危机。从“过去”不一定“为真”而言,意味着“真理”不是永恒的,从“不可能”来自“可能”而言,则意味着在“真理”内部包含着自身的反面。因此,如此“悖论”意味着:无论如何,“真理”都面临着一种颠覆性的威胁。

面对如此的“悖论”,德勒兹指出:莱布尼兹曾经给我们提供了一个很智慧、很巧妙的解决方案。作为一个著名的思想家,莱布尼兹有一个著名的观点:存在着多种不同的世界,我们的世界是从中选择出来的最好的一种。立足于此,他主张上述悖论之所以会发生,是因为人们没有认识到多种世界的存在。按照他的解释:海战“可以”发生,“也可以”不发生,这两者都是“真的”。只是,它们两者之间无法“共可能”,原因是它们不是同一个世界中的事情。通俗地说,如果说“海战可能发生”存在于A世界

[79] “有机(运动)体制”和“晶体(时间)体制”以及相应的问题,还会涉及到“古典电影”和“现代电影”、“身体电影”和“大脑电影”的问题。因此,诸如此类的问题我们将在本章第二节谈论“思考—影像”予以说明。至于“描述(description)”、“叙事(narration)”和“故事(ricit)”之类的问题,不是本研究的核心课题,恕不予展开。

中的话,那么“海战不可能发生”就存在于B世界中。如此一来,那么便不会有“不可能”来自“可能”的问题,也不会有“过去”不一定为“真”的问题,因为“不可能”和“可能”根本就不是同一个世界中的事。同样的道理,只要站在不同世界的立场上,将它们分别视为两个世界中的事,那么“未来”可以为“真”,“过去”也可以为“真”。就这样,莱布尼兹消解了“要么……要么……”的悖论,因此上述那个“预测性”的命题完全可以成立,“真理”得到了挽救。

然而,在德勒兹看来,尽管莱布尼兹“非共可能性”的概念似乎挽救了“真理”,但实际上这仅仅是缓解了“真理”的危机,因为“没有任何证据可以阻止我们断言非共可能性属于同一个世界,而所有非共可能的世界又属于同一个宇宙”^[80]。换言之,我们无法证明“非共可能性”一定是两个世界中的事,也无法证明“非共可能的世界”一定不属于“同一个宇宙”。相反,在德勒兹看来,“非共可能性”完全属于“同一个世界”,所有的“非共可能的世界”也完全属于“同一个宇宙”。如果果真如此,那么上述悖论就将继续存在。

在此,德勒兹主张:关键的问题在于“时间”,即那种非线性的“纯粹时间”,即博尔赫斯所谓的“分岔的时间(时间迷宫)”:如果将“时间”理解为一条线的话,那么它是一条不停息地“分岔的线”。例如,方某掌握了一个秘密,“此刻”有一个陌生人来敲门。他或许杀掉这个进犯者,或许被杀掉,或许两者都没被杀,或许两者同归于尽。“时间”在“此刻”就分出了四个岔。诸如此列的“非共可能性”,完全属于同一个世界的“当刻”。“分岔的时间”绝不排除、或者说原本就是如下情形:每一个“当刻”都包含着多种可能性,尽管这些可能性不可能共存。同时,如此“永不停息”地“分岔的时间”,也不要求“过去”必然为“真”。或者说,“过去”只能暂时为“真”。因此,德勒兹强调:“作为时间的力量、时间的迷宫之直线,也是岔开且不断岔开的直线,穿过非共可能的当刻,并返回不必然为真的过去。”^[81]质言之,站在“纯粹时间”的立场上,“当刻”本身恰恰就是一个“非共可能性”的“当刻”,而“过去”本身也恰恰是一个“不必为真”的“过去”。这两方面所反映的恰恰就是“纯粹时间”的“当刻”和“过去”

[80] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第182页。

[81] 同上。

的本然样态。

由此可见,面对“偶然未来”悖论,关键在于我们的立场。按照德勒兹的看法,如果我们站在日常所谓“捍卫真理”的立场上,如此悖论将“永不可解”。但是,随之而来的问题就是,我们的立场本身是否就有问题?如果我们抛开“捍卫真理”这个立场,会发生什么情况?答案是:这里不再有“悖论”,倒是所谓的“偶然未来”悖论本身发散着某种绝妙的启迪之光:它恰恰呈现这“纯粹时间”本身,呈现着“时间”必然会让所有“真理”都陷入“危机”的独特性格。根本地说,“时间”本身毫无疑问地带有一种“让真理陷入危机”的“纯粹力量”^[82]。如此的力量,恰恰就是我们这里所说的“造假的力量”:让“真理(真实)”变得无法确定的力量。或者反过来说,“造假的力量”所表达的正是让“真实(真理)”变得无法确定的“时间的力量”。这就是德勒兹所强调的:“造假的力量主张不共可能的当刻的同时性或者不必然为真的过去的并存性”^[83]。

深入地说,这里包含着一个我们该如何对待“真理”的问题。立足于日常生活,一般人总是认为“真理”是神圣的,“捍卫真理”是一种美德。但是,德勒兹认为这是有问题的。阐述这一点时,他借助了尼采的观点:生命是无辜的。

具体地说,在尼采那里,生命本身具有“超善恶”的至高无上的地位。没有高于生命的价值,生命本身就是最高价值。生命不应该被评判、被裁决,它自身也无须为自己辩解,它是无辜的^[84]。那么,我们为何还需要“真理”呢?答案是:“评判生命”。展开地说,人们之所以追求“真理”、追求“真实”,总包含着一个动机:判定、裁决。在此,被判定、被裁决的可以是某种现象、事件,但归根到底是生命。于是,德勒兹借助尼采指出:“真实世界”中的“真实”的人,“除了裁决生命之外别无他求,他树立高尚的价值、善,并以如此的名义来裁决。真实的人渴望裁决,并在生命中发现恶和应该弥补的过失。这正是真理观念的道德起源。”^[85]站在生命本身的立场上看,这意味着“真理”带有一种霸权性、专制性。它需要被解构,

[82] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 181 页。

[83] 同上书,第 183 页。

[84] 同上书,第 192 页。

[85] 同上。

它需要敞开。然而,必然地解构“真理”,并导致它必然敞开者为何?答案是:德勒兹在此所强调的“造假的力量”,即“时间的强力”。

如此一来,我们就达到了德勒兹电影理论的一个核心的观点:让“造假的力量”或者说“时间的力量”经验式地呈现,使得日常生活中被视为天经地义的真理、成见走向开放,乃是电影、乃至一切艺术的根本使命。于是,我们看到德勒兹强调,在罗伯-格里耶那里,从小说到电影,“造假的强力”是其创作的灵感之源,也是影像的生产原则:“影像必须以过去并非必然为真或者从可能产生不可能的方式生产。”^[86]换言之,生产影像,要讲究“不共可能的当刻的同时性”或者“不必然为真的过去的并存性”,影像需要以让“真理”陷入危机为原则来生产。

如此一来,我们明白了“造假”的价值之所在,这就是消除“真理”的束缚从而解放生命。那么,“造假的系列”又从何谈起呢?为什么还需要一个“系列”呢?答案是:一旦“造假”行动停滞,“真理”立即就会复活。因为在这个世界上,任何一种颠覆都同时是一种建造。颠覆既定的“真理”,同时就是建造某种“新视野”。一旦颠覆停滞,“新视野”立即就会转化为一个“最终的视野”,即一个永恒不变的“新的真理”。因此,颠覆“真理”的“造假”决不能一劳永逸,相反它需要作为一个永恒不息的过程而存在。从影像的角度讲,呈现如此“造假之力量”的影像,必须是一个“系列性”影像,或者说必须是一个影像的永恒性“开放系列”。另一方面看,“造假的强力仅能存在于系列性的力量之相中”^[87],一旦如此的系列性终止,“新的真理”就将祛除“造假的强力”。只有在一个影像系列中,“造假的力量”才能存身。作为例子,德勒兹在此给出了两个重要文本:尼采的《查拉图斯特拉如是说》(*Also sprach Zarathustra*)和梅尔维尔(Herman Melville)的《大骗子》(*The Confidence-Man*)。

在《查拉图斯特拉如是说》中存在着一个影像系列:神圣的人、两位国王、嗜血者、魔法师、末代皇帝、无耻之徒、甘愿作乞丐的人、幽灵等等。在《大骗子》中同样存在着一个影像系列:闇哑的白化病人、双腿残废的黑人、戴着黑色帽子的男人、穿着灰色服装的男人、携带着账簿的人、草药师、穿着各色服装的国际主义者、伟大的催眠师、“形上学恶棍”等。无论

[86] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 182 页。

[87] 同上书,第 186 页。

在哪个系列中,这些人都是一些“造假者”^[88];让“真”、“真实”、“真理”变得无法确定的人。正是在如此的影像系列中,永不停息的“造假的力量”获得呈现,“纯粹时间”获得彰显,“生命”变得至高无上。

然而,我们也必须看到,这些例子还不是电影。从电影出发,德勒兹提到的是戈达尔、罗伯-格里耶、博尔赫斯和卡萨雷斯(Adolfo Bioy Casares)的影片等。例如,在博尔赫斯和卡萨雷斯参与的雨果·桑迪雅格(Hugo Santiago)的影片《他者》(*Les autres*)中,书店的主人,在自己的儿子死后蜕变为一系列造假者:“魔术师”、“持棍子的人”、“照镜子的人”、“他的儿子本人”等^[89]。由此,构成的便是一个经验性地呈现的、永久性之“造假力量”的影像系列,经验性地呈现出不息延宕的“造假的强力”。

只是,我们需要说明:如此“造假的系列”,可以通过多个人物构成,也可以由一个人物构成。在《查拉图斯特拉如是说》和《大骗子》中,显然是多个人物构成这个影像系列,而在《他者》中,则是由一个人物构成这个系列。不过,这里的关键并不在于究竟是一个人物还是多个人物构成系列,而在于在如此的系列中不再存在“永恒不变的真实的人”,有的只是处于持续不断地“生成”之中的人,所有的人都遵循着一个通式:“我是一个他者”^[90]。

对此,我们需要解释两点:第一,“我是一个他者”指的并非“我”在模样上变成了另一个人,相反我的模样可以保持不变。例如,在生活层面上德勒兹可以永远以德勒兹的面孔来表现自己。在此层面上,德勒兹就是德勒兹而不是“他者”。第二,“我是一个他者”指的也不是一个人从小到大的模样变化。例如从模样上看,童年的德勒兹变为青年的德勒兹,青年的德勒兹变为老年的德勒兹;在生命的流程中,德勒兹不断地变为“另一个人”。质言之,“我是一个他者”指的是:“我”从根本上无法被界定,或者需要不息地界定。也就是说,每当我将自己界定为某一个人时,立即就会出现我正在、或者说已经在向着另一个人变去。任何界定一旦诞生,即刻就已过时。“我”总是在永不停息的变化之中,永不停息地向着新人“生成”。在这里,不再有在“我”一生中“一以贯之”地存在的“永恒不变

[88] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 187 页。

[89] 同上。

[90] 同上书,第 186、213 页。

的我”。

严格说来,这正是每个人一生的原相。生活中,我们总是如此地表述自己:我就是这样一个人,不论什么时候都是如此。其实,我们自己内心都很清楚,这是不可能的,这样说是在“撒谎”。理由很简单,我们对生存的理解绝不会永恒不变。人生一世,不知道会转换多少角色,变换多少身份,其中也包括我们自认为自己在永恒地坚持的“底线原则”。或许我们可以由此理解尼采的名言:“真正的人最终会明白自己从未停止过撒谎。”^[91]

质言之,每个人在一生中都处于不断地变为“他人”的流程中;只不过我们总是习惯于将这个“他人”称为一个“新的我”而已。这就是所谓“我是一个他者”的真正含义,它在我们每个人的一生中作为一道潜流始终与我们形影不离。向着一个“新我”变化,就等同于向着一个“他者”生成。如此的生成同时就意味着“造假”:让原本被视为“真实的我(旧我)”变得无法确定。

当然,在日常生活中,我们对这一点体会得并不明显。突出地呈现如此变化的,正是我们这里阐述的“影像的系列”。

在此,我们还需要说明:呈现持续性“造假的力量”的影像系列本身,同样遵循着“我是一个他者”的通式,只不过这里的“我”指的是“有生命的影像”。如此一来,呈现着“造假的力量”的影像系列,便表现为一个“有生命的影像”自身的持续更新,永不停息地自新。

然而,由此也会产生一个问题:如果将影片视为一个“有生命的影像”的话,那么它不是本来就一直处于变动、更新之中么?无论是在“运动—影像”的电影中,还是在“时间—影像”的电影中不都是如此么?

是的,的确如此。不过,“运动—影像”的电影和“时间—影像”的电影之间依然存在着一个重大差别:“运动—影像”的电影作为一个“有生命的影像”,它的持续更新始终是在围绕着一个不变的“中心”而变化,这个“中心”就是前面我们所说的“感知—运动模式”。换言之,无论影像怎么变化,这个“中心”都不会改变。严格说来,在“运动—影像”的电影中,“有生命的影像”尽管在不息地更新,但其中总有一个永恒不变的“我”。

[91] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第186页。

质言之,如此“有生命的影像”的变化,遵循的不是“我是一个他者”的通式,而是平常所谓“万变不离其宗”。相反,在“时间—影像”的电影中,不再存在这样的“中心”,即使有“中心”,也仅仅是“临时性中心”。其中发生持续变化者,也包含着这个“临时性中心”在内。简言之,在“时间—影像”的电影中,发生的是“彻底性”的变化,“无中心的变化”。

总而言之,任何一部电影,作为一个“有生命的影像”无不表现为一个自始至终变动、更新的影像系列。至于是否是呈现着“造假的力量”的影像系列,则要看“有生命的影像”是否在不停息地彻底自我更新,是否遵循着“我是一个他者”的原则,永不停息地让自身变得无法确定,是否在持续不断地向着新的、即将开显的向度“生成”,是否在永不停息地让所谓“真实”的自我变得无法确定。

现在的问题是:如此地呈现着“造假的力量”的开放性影像系列,究竟表达的是什么呢?答案是:“时间生成的系列性”。

之所以这么说,根本的原因就在于我们前面已经阐明的、创生作为直接“时间—影像”之“晶体—影像”的根本因素正是“纯粹时间”。因此,如此的影像系列呈现的一定是“纯粹时间”的本然面貌。或许我们还需要交代一点,即上述开放的影像系列必定是作为直接“时间—影像”的“晶体—影像”。我们说这是无疑的,因为持续的“造假系列”,一定意味着“实在”与“潜在”之间的频繁转换,即“结晶”。这样说的依据就在于这个系列之所以能够不息地延展,一定意味着“新的实在”在不断地形成,否则就意味着“造假”要颠覆的对象不再存在。进而言之,如此“新的实在”自何处到来?答案是:它只能来自原有“实在”被颠覆之际得以现身的“潜在”。如此看来,伴随着“新的实在”不息地形成,“潜在”一定在交叉性地不息现身。显然,这一定是一种“实在”与“潜在”的频繁转换的图景。据此,我们说以“我是一个他者”为原则现身的“造假的系列”,一定是一个“晶体—影像”,即“时间—影像”,它必定在经验性地呈现着“纯粹时间”的本相。那么这个本相是什么呢?这便是:“纯粹时间”是一道无穷无尽、无知无终的生成之流;永恒地规避“实在的当刻”,不服从任何束缚的限制是它本然的性格。

根本地说,我们强调:呈现着“造假的力量”的“有生命的影像”系列,时刻遵循着“我是一个他者”的原则而永不停息地自我更新的影像系列,让日常所谓的“真实”不断地变得无法确定的影像系列,所呈现的正是

“纯粹时间”：“时间生成的系列性”。

顺便指出,关于“时间生成的系列性”,德勒兹在自己的电影哲学中并没有单独地对之进行阐释,而是结合另外的主题,例如尼采的思想,“我是一个他者”的思想等来阐释。因此,我们从中看到的主要是呈现着某种思想的影像系列,而不是单纯地呈现着“时间系列的生成性”的影像系列。

在此基础上,德勒兹从电影出发,分析了一系列的例证,例如奥逊·威尔斯的影片、让·鲁什(Jean Rouch)的影片以及戈达尔的影片。从中我们能够看到,这些影像中除了表达着相应的主题之外,都毫无例外地呈现着“时间生成的系列性”,构成了“纯粹时间”的“生成性符号”。在此,我们重点阐述德勒兹对让·鲁什之影片的分析。

立足于电影事实,让·鲁什作为法国著名的纪录片大师,在他一系列影片中,都清晰表达了“我是一个他者”的思想。例如,在《我是一个黑人》(*Moi un noir*)、《美洲豹》(*Jaguar*)等影片中,就是如此。在此,我们重点分析《我是一个黑人》。

《我是一个黑人》这部影片以非洲青年爱德华·罗宾逊^[92]回忆自己的经历为线索而展开,讲述的是与罗宾逊一样的、来自尼日尔的几个贫困码头工人在生活中无望地挣扎的故事。从影片中,我们能够清晰地看到,那几个在都市中打工的黑人青年,其实是夹身在传统和现代发生剧烈转换的生存处境中。各种各样的悖谬,时刻都在纠缠着他们每个人,让他们无可奈何;无论他们做怎样的努力都无济于事。换言之,影片自始至终都在呈现着这种让人无可奈何的处境,呈现着那几名黑人青年各式各样的拼搏、挣扎以及永无出路的无奈。

深入地看,他们每个人身上都强烈地表达着“我是一个他者”的思想。通俗地说,“我”不应该是当下这样,“我”必须改变自己,向另一个人,即“他者”转化、生成。普遍地说,在如此困境中,任何一个人都会想到改变自己,让自己变为一个“他者”。影片所呈现的,恰恰就是主人公在面对如此困境之际,在不息地改变自己,不断地调整自己,不断地向着一个“他者”转化。他们任何一个人都是一个正在向着“他者”不断地

[92] 爱德华·罗宾逊是影片中一位非洲黑人青年根据同名电影演员为自己取的名字。

“生成”的人^[93]。准确地说,永不停息地向着“他者”转化,构成了他们每个人“生命”的根本样貌。然而,“生命”即“时间”。因此,如此的不息“转化”,毫无疑问就是“纯粹时间”本身永不停息的“生成”之相。

由此,上述人物的影像以及以他们的影像为呈现途径的“有生命的影像”(影片),不折不扣地构成了直接“时间—影像”,直接而经验性地呈现着“纯粹时间”的“生成”本性:“时间生成的系列性”。此时此刻,影片作为一个“有生命的影像”化身为第三种“时间—影像”,作为第三种“时间符号”,散发着时间本身的“生成性征兆”。

顺便指出:第三种“时间—影像”并非只能出现在纪录片中。立足于电影的史实,德勒兹强调如此的影像在电影中不可胜数,同时还集中地给出了另外两个著名电影作者的影片:让-吕克·戈达尔的影片和阿伦·雷乃的影片。在前者,突出的例子是《筋疲力尽》(*A Bout de Souffle*)和《狂人皮埃尔》(*Pierrot le fou*),在后者,则是《去年在马里昂巴德》。

要之,我们由此获得了一个制作电影的重要启示:我们能够且需要以“时间”的本然面貌来配置影像,建构自己的影片。

德勒兹突出地指出:戈达尔就是如此。他的《筋疲力尽》和《狂人皮埃尔》等影片就是如此地建构的。戈达尔获取影像的方式就是遵循“纯粹时间”的面貌:装配影像绝不能仅仅关注它的“当下”,必须同时关注它的“以前”和“以后”;将“当下”视为一个正在被跨越的“界线”,将影像视为一个正在跨越如此“界线”的影像。对此,戈达尔曾经明确表示,他关注的是“他们(人物)在占据画面之前是什么。并且,这之后……”^[94]。按照德勒兹的解释:戈达尔获取影像的方式就在于:“某事物在哪里结束,另外的事物从哪里开始;界线是什么,该如何看待它,这都需要基于对如此界线的不断跨越、让它转变。”^[95]换言之,戈达尔关注的是不断地“跨界”的人物或事物。

关键在于何为“界线”,何为“跨界”?所谓“界线”,可以理解为人物或者事物正在跨越的“当下处境”的边界,从“时间”的角度看,它即是“当

[93] 或许我国现阶段在都市中打拼的“农民工”正是如此,也或许包括着正在社会上飘着的所有的人。

[94] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第216页。

[95] 同上书,第215页。

刻”。对此,柏格森说的非常明确:“什么是当前瞬间?时间的基本特征,就在于它是单向流动的。已经流逝的时间就是过去,而我们把时间正在流动的一刻称为当前。但是,这个当前无疑是一个数学上的时刻。不用说,存在着一种理念上的当前,即一种纯粹概念,一个将过去与未来分开的、不可分的界线。但是,真正的、具体的、活生生的当前,我说到自己的当前知觉时所提到的当前,则必定占据一段绵延。”^[96]这是一段很重要的话,其中的“当前瞬间”,毫无疑问就是“现在(当刻)”。站在“流俗时间”的层面上,人们是将“现在”作为一个数学上的时刻、作为一个“纯粹概念”来理解的。在此意义上,“当刻(现在)”即“过去”与“未来”之间的“不可分的界线”,也就是戈达尔关注的“界线”。然而,从“纯粹时间”的意义上来看,“当刻(当前)”是活生生的,它必定占据着一段“绵延”,真正的、纯粹的“当刻(当前)”就是“过去向未来的侵入,是一种不可见的进展”^[97]。所谓“跨界”,指的正是这类“侵入”、“进展”,即“正在”跨越日常所谓的“现在(当刻)”这个“界线”。准确地说,如此的“当刻”作为一条“界线”,从来没有实际地存在过,并且永远不会实际地存在。它本身就在永不停息地“生成”之中,自我跨越之中。

据此,我们有理由说,戈达尔之所以强调一切都要基于对如此“界线”的跨越,强调“让它转变”,根本的原因就在于他是在按照“纯粹时间”的方式配置自己的影像。简言之,表面上看是影片中的人物在不停地“跨界”,深入地说则是“纯粹时间”本身的不息“跨界”。或者说,正是“时间”本身永恒不息地跨越“当刻(现在)”这个“界线”,才奠定了人物影像不息“跨界”的可能。这就是戈达尔创作电影的秘诀。

正是因为戈达尔的影片是如此创作的,因此我们能够从中轻易地看到不断地“跨界”的人物,向着“他者”不断地“生成”的人物。例如,他的影片《狂人皮埃尔》中的主人公,就是一个永不停息地“跨越当刻界线”的影像。他从不会在某一个“当下”境遇中停留,无时无刻不在“跨越”着自己的“当下”处境。在如此的“跨越”中,他自身在不停地转变,身份自始至终无法确定。由此,戈达尔给我们留下了一个呈现着“时间生成的系列性”的经典“时间—影像”：“纯粹时间”的第三种符号、第三种“时

[96] 亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社2011年版,第125页。

[97] 同上书,第138页。

间—影像”。

最后,让我们做一个简要的总结,结束对“晶体—影像”的阐述,进入下一个问题。按照德勒兹的逻辑,作为直接“时间—影像”的“晶体—影像”并非“纯粹时间”,但通过它我们可以经验性地看到“纯粹时间”。一方面,“晶体—影像”经验性地呈现着“时间秩序”,即“过去时层的并存性”和“当刻尖点的同时性”;另一方面,它也展示着“时间系列”,即“时间生成的系列性”。综合这两方面,我们得到的便是上述两类三种“时间—影像”,即两类三种纯粹层面的“时间符号”。

要之,“时间就是生命”,“纯粹时间”就是“纯粹生命”。当“有生命的影像”化身为“时间—影像”之际,各种各样的“纯粹生命现象”必定会获得经验性的呈现。此前我们谈论的“纯粹感知”、“纯粹情感”、“纯粹冲动”等等,都是在如此“时间—影像”层面上表达出来的“纯粹生命现象”。不过,就“生命”而言,其中有一个现象对于我们至关重要,这就是“思考”。那么“纯粹思考”是否也会在此获得经验性的呈现呢?无疑,答案是肯定的。

让我们进入对“思考—影像”的讨论。

第二节 思考—影像

所谓“思考—影像”,即凸显着自身之“思考”的“有生命的影像”。换言之,当作为电影的“有生命的影像”突出呈现自身的“思考”之际,它便会化身为“思考—影像”。

通过前面对“感知”、“情感”、“回忆”等“生命现象”的讨论,我们可以清晰地看到,德勒兹阐释“生命现象”总是着力于两个层面,即“实在层面”和“潜在层面”,或者说“运动层面”和“时间层面”。对这两个层面的通俗表述,就是所谓的“日常层面”和“纯粹层面”。对于“思考”的阐述也不例外。结合我们人来说,我们的“思考”有两个层面:作为“有机生命”的人之“日常思考”和作为“非有机生命”的人之“纯粹思考”。“有生命的影像”亦然。因此,在德勒兹那里有两个层面的“思考—影像”,我们将它们分别称为“古典形态”的“思考—影像”和“现代形态”的“思考—影像”。面对这两种形态的“思考—影像”,德勒兹主张:只有“现代形态”的“思考—影像”,或者说“时间层面”、“潜在层面”的“思考—影像”,才呈

现“思考”的实质,即“纯粹思考”;至于“古典形态”的“思考—影像”,呈现的则是“日常思考”的实情。

让我们先看第一个层面:“古典形态”的“思考—影像”。

一、“古典形态”的“思考—影像”

既然谈到了“古典”和“现代”,我们就不得不说明一下这两个概念在德勒兹那里的含义。简言之,“古典”和“现代”皆非日常意义上的时间概念,绝非说“古典”归“往昔”而“现代”属“当前”。相反,“当前”发生的事完全可能属于“古典”,而“往昔”发生的事则有可能属于“现代”。

严格说来,这里的“古典”和“现代”,来源于上述德勒兹关于两种电影形态的区分。德勒兹认为,从目前的实际情况看,电影有两个不同的“体制”,这就是“有机体制”与“晶体体制”,或者说“运动体制”和“时间体制”^[98]。相应地,电影也被区分为“古典电影(le cinéma classique)”和“现代电影”。所谓“古典电影”即“运动—影像”;“有生命的影像”时刻遵循着“感知—运动模式”而延伸,例如目前风靡全球的大多数好莱坞大片。所谓“现代电影”指的则是“时间—影像”;“有生命的影像”置身于“纯声光情境”中持续地沉浸,例如我们曾多次提到的戈达尔、阿伦·雷乃等人的影片。

实际上,按照如此的区分,所有的“生命现象”之影像都可以区分出“古典形态”和“现代形态”。例如,在讨论“感知—影像”时我们已经阐明的“固态感知—影像”便是“古典形态”的“感知—影像”,而“气态感知—影像”则是“现代形态”的“感知—影像”。其他的诸如“情感—影像”、“回忆—影像”等等,皆可作如是观。

在此基础上,我们进入对“古典形态”的“思考—影像”的讨论。按照德勒兹的阐述逻辑,我们首先应该关注的是“电影”与“思考”的关系。

1. “心理自动机”:“电影”与“思考”的关系

讨论“电影”和“思考”的关系,德勒兹的切入点是电影诞生之初人们对电影的一种信仰。详言之,将“电影”与“思考”相关联,是电影诞生之初人们的一个坚定信念。当时,人们相信:电影必然启动“思考”。如此

[98] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第175页。还可参见本研究上一节的相关讨论。

信仰的依据在于：电影已经实现了“自动运动”。换言之，电影即“有生命的影像”，“运动”即它的内在要素。相较于其他艺术，只有在电影那里，“运动”摆脱了一切而成为“自动运动”，作为电影的“有生命的影像”直接便是“运动—影像”^[99]。这就注定了电影必然会释放出一种力量：“给予思考以冲击，向大脑皮层传送震动，直接触动神经和大脑系统。”^[100]这等于作为“大众艺术”的电影告诉我们：“和我在一起，和运动—影像在一起，你就无法逃避唤醒你内部之思考者的冲击。自动运动的主体性、集体性自动机，即‘大众’的艺术。”^[101]简言之，电影作为大众艺术，本身就是一种自动机器，它的自动运动必然会唤醒“思考”。历史地看，如此信仰，牵涉到很多伟大的电影作者，如维尔托夫、爱森斯坦、阿贝尔·冈斯等等。

但是，德勒兹认为，电影并非必然地保证“思考”的启动、运作；因为电影和其他艺术一样还带有很多干扰“思考”的因素，例如商业、暴力、色情等等。因此，德勒兹认为，电影能够唤醒“思考”，“只不过是一种纯粹的逻辑可能性”^[102]。换言之，从逻辑上看，电影有可能唤醒“思考”，但绝非必然。

具体而言，德勒兹认为：的确，电影作为一个“有生命的影像”，无疑是一个“自动机”。就此而言，我们可以认为作为“自动机”的电影，它本身的“自动”肯定包括这个“有生命的影像”自身的“思考”。之所以这么说，是因为从“运动”即“有生命的影像”之“生命表现”看，其中必然性地包含着“思考”，就像包含着此影像的“感知”、“情感”等一样。但是，在此有两个问题需要指出：“思考”是否凸显是第一个问题；“思考”是否是德勒兹意义上的“纯粹思考”是第二个问题。严格说来，在“古典电影”那

[99] 在德勒兹那里，所有的艺术，或者说所有的影像都是“有生命的影像”。这就注定了它们都是“运动—影像”，只要按照德勒兹的逻辑将“运动”理解为影像的“纯粹活动性”即可。但是，其他的艺术或者影像皆为“运动态的影像”，而不是“运动—影像”。例如绘画，整个画面并不运动，在舞蹈、戏剧那里，运动的只是舞者或戏剧演员，整个舞蹈场面、戏剧场面作为一个整体的影像并不运动，就像早期的电影影像一般。如此看来，只有电影在随后的发展中实现了整个影像的“自动运动”，从而成为了“运动—影像”。另外，电影影像本身就内含着“运动”，这也是德勒兹和柏格森之间的一个重大差别。阐述这一点，是德勒兹《电影1：运动—影像》第一章的一个中心话题。

[100] シル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 218—219 页。

[101] 同上书，第 219 页。

[102] 同上书，第 220 页。

里,电影作为“自动机”是一个“心理自动机”,即遵循着“感知—运动模式”这一心理规律自动运转的“精神自动机”。“思考”的运作并不是自足自由的,而是时刻受限于“感知—运动模式”。在德勒兹看来,如此的“思考”最多是“日常思考”而非“纯粹思考”。另一方面,如此的“思考”未必突出地呈现。退一步讲,即便是获得凸显的“日常思考”,它的启动也不是必然的。换言之,德勒兹主张,电影唤醒“思考”是有条件的。因此,尚不能说只要电影存在,它就一定能唤醒“思考”。

那么,如此的条件是什么呢?答案是:“崇高(sublime)”。换言之,德勒兹认为,电影只有在以“崇高”的方式呈现之际,它才会必然地激发、启动“思考”。原因在于:“构成崇高的是想象力受到将自身推向极限的冲击,并迫使思考将全体作为超越想象力的知性全体性来思考。”^[103] 简言之,作为一个美学范畴,“崇高”的特色在于作品的力量超越了“想象力”自身的极限,达到日常我们所谓的“不可想象”的地步,从而迫使“思考”启动。这是伊曼努尔·康德(Immanuel Kant)关于“崇高”的核心观点^[104]。进而,我们认为还可以反过来说,如果电影必然地唤醒“思考”,那么就意味着它必然是“崇高电影”。历史恰恰证明了这一点。例如,阿贝尔·冈斯的“数量性崇高电影”,茂瑙和弗里兹·朗的“力量性崇高电影”以及爱森斯坦的“辩证崇高电影”^[105]。

在此基础上,德勒兹以爱森斯坦为例,通过详细的分析,阐明了“电影”与“思考”的三种普遍性关系,揭示了在“古典电影”中三种不同形态的“思考”。

概而言之,德勒兹强调:在“古典电影”中,“电影”和“思考”的普遍性关系表现为三个方面。第一,“电影”和“奠基于高度意识化而只能被思考的全体^[106]”的关系;第二,“电影”和“在影像的潜意识中展开的、只能

[103] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 220 页。

[104] 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,杨祖陶校,北京:人民出版社 2002 年版,第 82—83、108—109 页。

[105] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 220 页。这里德勒兹关于“崇高”、以及数量性崇高和力量性崇高的解说,都来源于康德关于“崇高”的经典界定。参见康德:《判断力批判》,邓晓芒译,杨祖陶校,北京:人民出版社 2002 年版,第 85 页。

[106] 关于“全体”这个概念,我们很快就会对之进行必要的解释,此处暂略。

被形象化的思考”的关系；第三，“世界与人、自然与思考之间的感知—运动关系”。与此相应，有三种形态的“思考”，即“批判性思考（*pensée critique*）、催眠状态的思考（*pensée hypnotique*）、行动—思考（*pensée-action*）”。^[107] 进而，这三种关系，恰好对应于爱森斯坦所关注的电影的三个“时刻”：“从影像到思考，从感知到概念”的时刻、“从概念到情感，或者从思考返回影像”的时刻、“概念本然地存在于影像中，影像为己地存在于概念中”的时刻^[108]。

我们先看第一个方面，关注“批判性思考”，关注“电影”和“奠基于高度意识化而只能被思考的全体”的关系，关注爱森斯坦的第一个时刻：“从影像到思考，从感知到概念”。

所谓“电影”同“奠基于高度意识化而只能被思考的全体”的关系，指的是“电影”作为一个“有生命的影像”，在上述“崇高”时分“思考”着一个“只能被思考的全体”。详细阐释这一点，我们需要从“崇高”出发。如前所述，“崇高”的特点就是让“想象力”陷入困境而迫使“思考”启动。当电影作为“有生命的影像”发散出一股“无法想象”的强力之际，同时就意味着它自身已感受到了这股强力。此刻，它的“想象”会变得“无能为力”，于是“思考”启动、运作。进而，我们强调：此刻的“思考”，针对的绝不是一个日常性的“对象”，而是一个“无法想象”的“对象”。如此的“对象”，即“奠基于高度阶意识化而只能被思考的全体”。

那么，“全体”是什么意思？奠基于“高度意识化”又该如何理解？又为何它“只能被思考”？我们需要一一解释。

先看“全体（*Tout*）”。对于“全体”，我们可以参照中国古典艺术论，通俗地将之理解为“韵味”、“气氛”、“氛围”或“意蕴”之类^[109]；在爱森斯坦那里即所谓的“冲击”。它具有“无法想象”和“持续延宕”的性格。从如此的“持续延宕”看，“全体”即“绵延”，也就是“时间”。进一步看，在“古典电影”中不息弥漫的如此“全体（韵味）”，是一个“时间的间接表

[107] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 228 页。

[108] 同上书，第 220、222、226 页。

[109] 不过，这只是为了便于读者理解的一个类比性说法。中国古典艺术论中的这些概念都有自身极为深刻而独特的内涵，如果按照德勒兹的逻辑，那么我们应该说这些概念都具有“不可限定”的特色。但“全体”的内涵中肯定包含着某种“限定”。在此意义上，我们可以讲“全体”理解为某种限定下的“韵味”、“气氛”、“氛围”或“意蕴”等。

象”。如德勒兹所强调：在爱森斯坦那里，或者说在“运动—影像”的“古典电影”那里，“全体只能被思考，因为它是来自运动的时间的间接表象”^[110]。看来，“全体只能被思考”的原因在于它是一个“时间的间接表象”。理解这一点，我们还需深究什么是“时间的间接表象”。根本地说，当我们说“全体”即“时间”时，这里的“时间”并非我们平时所说的钟表时间，而是柏格森意义上的“绵延”。然而，在包括爱森斯坦电影在内的“古典电影”中，如此“时间”的自身“绵延”始终遵循着“感知—运动模式”，在爱森斯坦那里同时还遵循着辩证法。因此，它是一种被某个“确定性模式”所规训的“时间（韵味）”，而非真正意义上的自由延宕的“时间（韵味）”。换言之，这里的“时间”即“概念化的时间”，或者说是一个“时间概念”。正是在此意义上，我们说“全体”作为“时间”是一个“时间的间接表象”。质言之，“全体”即确定性的“时间概念”。于是，我们看到德勒兹强调：在爱森斯坦那里，“全体是让自身的固有部分对立、超越而确定自身，作为遵循着辩证法则的大型‘螺旋’而建构自身的有机全体性。所谓全体，就是概念”^[111]。所谓“高度意识化”，正好就是从这里说的。理由很简单，任何“概念”，都必定带有“精神化”、“意识化”的特色。然而，在此作为“全体”的“时间概念”，还具有“不可想象”的特征。这意味着这里发生的并非一般性的意识化，而是“高度意识化”。这里的“全体”是奠基于此“高度意识化”的“全体”。同时，因为它“不可想象”，因此它“只能被思考”；还因为它的“不可想象”，因此对它的“思考”一定包含着必要的分析、评判。换言之，如此的“思考”必定是“批判性思考”。

进而言之，一旦“思考”的对象是作为“全体”的某个“时间概念”，那么营造如此“电影”与“思考”之关系的过程，或者说启动“思考”，迫使其“思考全体”的过程，就必定是“从影像到思考，从感知到概念”的过程。换言之，必须让“有生命的影像”启动自身的“思考”，从“感知”走向“全体（概念）”。这就是爱森斯坦的第一个时刻。

观看爱森斯坦的《战舰波将金号》，我们会明显地看到这样的“时刻”：当水手们和军官们的“冲突”、“对立”凸显的情况下，我们一定不会仅仅停留于单纯的“感知”层面，而是会“思考”这种“对立”该如何解决，

[110] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2*時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 221 页。

[111] 同上。

原因就在于这种“对立”的强度超越了我们的“想象”能力,我们不得不启动“思考”,以求解决问题。这便是“从影像到思考”的过程。“思考”的对象,便是电影此刻正在呈现给我们的“不可想象”的“氛围(冲击)”,也就是“全体”:同时被“感知—运动模式”和“辩证法”框架的“时间概念”。这就是所谓“从感知到概念”。

不过,我们有必要指出:在爱森斯坦那里,作为“全体”的如此“时间概念”有两层内在统一的内涵:第一,遵循着“感知—运动模式”和“辩证法则”而“绵延”的“时间概念”;第二,具体落实为、呈现为人和事物的“辩证法概念”,在社会理想层面上具体化为“苏联的社会主义理想”。因此,在观影过程中,我们会具体地感受到“矛盾”、“质变(起义)”、“上升”等,也能够具体体会到无产阶级革命的必然性。在此意义上,我们可以说爱森斯坦提供给我们的“思考”对象,便是“辩证法概念”,“社会主义概念”等等。

要之,电影是一个“有生命的影像”,它向我们呈现的也必定是它自身感受到的。当我们的“思考”启动、运作之际,它自身也一定在“思考”,“思考着全体”。在此,我们认为有必要再次强调:当电影让我们“感知”、“动情”、“回忆”等之际,意味着它作为一个“有生命的影像”在向我们呈现着它自己已先行运作的“感知、动情、回忆”等。换言之,它启动我们什么样的生命活动,它自己必定已经在先行运作着自身相应的同名生命活动。因此,我们强调:在上述影片中发生的是作为“有生命的影像”的“电影”在“思考”、“思考全体”,且同时自行展现着自身的“思考”。结合观影者的感受,那么我们必须说,此刻是电影这个“有生命的影像”在裹挟着我们一起展开“思考”。

不过,这里有一个问题凸现出来:电影自身的“思考”是怎么回事?阐述这个问题,德勒兹拎出了“影像”的“超感觉(supra-sensoriels)”。

通俗地说,所谓“超感觉”,指的就是超出日常视觉、听觉等之外的“身体感觉”。谈论“影像的超感觉”,德勒兹指出:“影像,视觉影像也好听觉影像也罢,总是具备伴随着可感性优势要素的和声要素,每次它们都在进入超感觉的关系中”^[112]。关键就在这种伴随性的“和声要素”。根本

[112] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 221 页。

地说,这是一种伴随性的、更为强悍的“冲击”。结合我们人来说,任何一个“冲击”,都不但是在作用于我们的感官,同时也在作用于我们的“身体”。从作用我们的身体而言,形成的便是“超感觉”。对此,我们在日常生活中都有体会。例如,一声惊雷并非仅仅作用于我们的听觉,它同时会让我们全身颤动。这种“全身颤动”,标示的就是那声惊雷所具备的“和声要素”的作用,它直接冲击我们的“身体”,其结果就是作为我们“身体感觉”的“超感觉”。进而言之,我们人与“有生命的影像”具有同一性,我们也是一个“有生命的影像”。因此,作为电影的“有生命的影像”也有自身的“身体感觉”。当电影呈现的“冲击”唤起我们的“超感觉”之际,意味着作为“有生命的影像”本身的“超感觉”已在运行。

在此,造成如此“超感觉”的“和声要素”至关重要。德勒兹强调:“让思考生成的,就是作用于大脑皮层的和声要素,就是电影的‘我思’。换言之,作为主体的全体。”^[113]其中所谓电影的“我思”,即电影自身的“思考”。进而,电影自身的“思考”便是如此的“和声要素”,即作为“主体”的“全体”。准确地说,“和声要素”的自行延宕、作为“主体”的“全体”的自行展开,便是电影自身之“思考”的运作。结合爱森斯坦的影片来说,如此“思考”的运作就是那个既遵循“感知—运动模式”,又符合“辩证法”的“时间”自身的自行绵延、生成。质言之,如此“概念性的时间”,即“全体”,才是这里的唯一“主体”。它的自行绵延,便是“有生命的影像”的“思考”。如此的“思考”运作,在观影中便会激发观众的“思考”。

申言之,作为“有生命的影像”的电影自身的任何生命活动,不论是“感知”、“动情”、“冲动”,还是“行动”、“回忆”、“梦幻”等等,最终的“主体”,在“古典电影”中皆为如此作为“全体”的“时间”。

要之,造成电影自身之“思考”呈现的条件,便是“超感觉”与“崇高”的关联。严格说来,“超感觉”的发生,总意味着一个“崇高”时分的降临。此刻,“想象”必定会陷入窘境,从而触动“思考”,迫使它“思考全体”。对于我们是如此,对于“有生命的影像”也是如此。

不过,就电影创作而言,这里毕竟有一个制造“冲击”、制造“超感觉”的问题。对此,我们强调:这里的关键在于爱森斯坦所谓的辩证法式的

[113] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 221 页。这里有一个作用于“身体”和作用于“大脑”的问题。对此,我们可以暂时不过区分,因为“大脑”即“身体”的一部分。

“蒙太奇”，其核心就是制造“对立”^[114]。详言之，爱森斯坦反对普多夫金将蒙太奇视为“联结”的思想，认为“蒙太奇是冲突”，“蒙太奇是撞击，是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点”^[115]。由此可见，他强调“蒙太奇”是“冲突”、“撞击”的根本之所在，便是通过“两个给定物”的“撞击”而“产生思想”。其中的“点”，指的是如此目的达成时的“时间点”，即上述“从影像到思考，从感知到概念”发生的时刻。质言之，爱森斯坦看中的是“冲击拥有一种精神效果，迫使思考精神、思考全体”^[116]。在此意义上，德勒兹指出蒙太奇即“思考—蒙太奇”、“知性程序”，“在冲击的深处思考冲击”^[117]。但最为核心的是，由此制造的“冲突”、“撞击”，其强度必须制造出“崇高”效果。换言之，“冲击”必须强悍到“不可想象”的程度，因为唯有如此才能启动“思考”。

至此，我们达到了一个根本点：在爱森斯坦那里，同时遵循“感知—运动模式”和“辩证法”的“时间”以“崇高”的方式自行运作，铸就了电影的“我思”，从而启动、激发了观众的“思考”。此时此刻，电影作为一个“有生命的影像”便化身为“思考—影像”：“批判性思考—影像”。

但有必要指出：爱森斯坦的第一个时刻，说的其实是“感知”凸显的时刻，此刻的“有生命的影像”其实是一个“感知—影像”。准确地说，“有生命的影像”在“感知”到“崇高”性“冲击”、而“无法想象”时，进渡到了“思考全体”之中。从观影者的立场看，我们同样是在“感知”到那种“崇高”之际，启动了自己的“思考”，从而去“思考全体”。

只是，观看电影，我们还有一个切身的感受，这就是我们的“思考”是在暗中展开的。观看爱森斯坦的电影，我们不会意识到自己是在思考辩证法概念，或者社会主义概念。换言之，“有生命的影像”自身的“思考”，没有让我们感到自己是“在思考”。这意味着作为一个“有生命的影像”，电影的“思考”一定还有另外的特色。阐述这一点，正好牵涉到爱森斯坦所注重的第二个时刻，即“从概念到情感，从思考返回影像”的时刻：“催

[114] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 221 页。

[115] C. M. 爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，北京：中国电影出版社 2003 年版，第 486 页。

[116] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 221 页。

[117] 同上。

眠状态的思考”的登场时分。由此,我们也将看到“电影”与“思考”之关系的第二个方面,即电影和“在影像的潜意识中展开的、只能被形象化的思考的关系”。

阐述爱森斯坦的第二个时刻,德勒兹首先强调这个时刻和第一个时刻的密切相关性,强调“第二个时刻不仅不能和第一个时刻相分离,甚至我们无法判明哪里是第一时刻”^[118]。这意味着这两个时刻之间的差异微乎其微,即在第一个时刻发生之际,即刻就进入了第二个时刻。换言之,“批判性思考”一诞生,就延伸到了“催眠状态的思考”之中。这恰恰是我们看电影之际的实际情况:当我们面对“崇高性”的冲击、明显地感到“疑惑”而并启动“思考”时,它便会立即转化为一种潜意识性的暗中“思考”。正是据此,我们看到爱森斯坦强调:“‘知性电影’拥有‘感觉电影’或‘情感电影’的相关物”^[119]。简言之,在爱森斯坦看来,“唤醒思考”同时就在“激发感动”。就此而言,在艺术作品之中“最高的意识”的相关物即“最深的潜意识”^[120]。

在此基础上,德勒兹指出:“在第二个时刻,我们已不是从运动—影像到由如此运动—影像而获得呈现之全体的清晰思考,而是从预含的不可解全体的思考到表现全体的动摇的、混乱的影像。全体已不再是结合各部分的逻各斯,而是浸透部分,在部分之间扩散的陶醉、感动。”^[121]通俗地说,这第二个时刻可以理解为电影的“氛围”之力量持续升腾的时刻,但同时更应该理解为“动情时分”持续延宕的时刻。“动情”是此时“有生命的影像”的突出特征。按照德勒兹的逻辑,此刻的“有生命的影像”,实际上是一个“情态—影像”:一个“可塑性团块”,一个表达着各式各样的沉醉特征的“质料”。《总路线》中那段喷射包含着的奶油、闪光的喷泉、绚烂的礼花以及不断上扬的数字的影像,便是其典型。在那里,“全体”依然存在,且从未停止自己的运作。但是,它已经不是在结合、连接各个部分,而是作为一种“陶醉”、“感动”在渗透各个部分,并在其间“扩散”。各个部分,便是表现“全体”的“动摇的、混乱的影像”,即“感动”的、“情感

[118] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 222 页。

[119] 同上。

[120] 同上。

[121] 同上书,第 222—223 页。

飞扬”的影像。换言之，“有生命的影像”此刻是在表达一个“动情”的“全体”、“陶醉”的“全体”。如此的表达，构成的便是各种形态的、“形象化”的“换喻”、“隐喻”、“倒置”、“吸引”等等影像。作为其表达之内涵的如此“隐喻”、“换喻”等，便是德勒兹依据爱森斯坦所说的电影的“内在独白（monologue intérieur）”。从语言角度看，这是一种“形象化”的“情感语言”，即“原始语言”。深入地说，相较于文学，如此的“内在独白”在电影中更具延展性，它会由此发展出一种“可达宇宙的边际的想象力量，一种‘感觉表象的滥用’、一个视觉音乐的团块”^[122]。上述《总路线》中的那段影像，便是如此的“视觉音乐的团块”、“感觉表象的滥用”，即一种“可达宇宙边际的想象”。

然而，这里绝非没有“思考”。理由很简单，作为“原始语言”的“内在独白”毫无疑问是在爱森斯坦的影片中延宕的“全体”的“内在独白”，即它属于既遵循辩证法则，又遵循“感知运动—模式”的“时间”。它完全清楚自己的表现，并且控制着自己的表现，既不会违背“感知运动模式”，也不会违背“辩证法”。换言之，“有生命的影像”作为一个“情态—影像”，绝不是一个没有理智的影像。只是，这里的“理智”，或者说“有生命的影像”对自身表现的“清楚”、“控制”等都是“潜意识性”的。质言之，“有生命的影像”之“内在独白”的持续呈现，便意味着电影本身的“思考”、理解活动在不停地延展。只不过如此的“思考”是在“动情”之中发生、展开、延续的。用上述《总路线》的例子说就是：当影片中的人们看到第一滴牛奶滴出之际，他们的“动情”便顿然发生，并随着喷涌、礼花和数字的上升不断升高。影像的“情感”相对于此刻它的“思考”及其作为其对象的“全体（概念）”更为凸显。此即“从概念到动情”。他们作为“有生命的影像”以及整个影片作为一个整体性的“有生命的影像”，同时在将这里的“思考”进行“形象化”，以影像的方式来表达。此即“从思考到影像”。重要的是，此时“有生命的影像”的“思考”，就在其中不息地“运作”。这便是在“动情”中的“思考”，“潜意识思考”：“催眠状态的思考”^[123]。在此，“电影”与“思考”的关系便呈现为它同“在影像的潜意识中展开的、只能被形象化的思考”的关系。所谓“只能被形象化”，指的是如此“思考”只

[122] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 223 页。

[123] 正是因此，我们观看电影之际从不会意识到我们是在“思考”。

能以上述具体影像的方式才得以呈现自身。

不过,我们有必要指出:此时此刻电影作为一个“有生命的影像”,实际上是一个“情态—影像”。只有站在“情态—影像”也是“有生命的影像”、它自身必定也包含着“思考”这一立场上,我们才能够说它是一个“思考—影像”：“催眠状态的思考—影像”。

总览上述两个时刻,我们会发现它们是两个方向相反的过程,并且在电影中这两个过程恰恰属于同一个循环,其中“包含着让我们从影像上升到意识性思考的感觉性冲击,也包含着让我们返回影像、再度带给我们以动情性冲击的、依据形象的思考。”^[124]此刻,“有生命的影像”构成一部“辩证自动机”,它使得这两种“思考”并存,打通了“最高境界的意识和最深层次的无意识”,将“影像和概念”结合为一种“彼此往复的运动”^[125]。简言之,如此不断往复的“运动”循环,一方面确保了“影像冲击”对“思考”的启动,迫使它去“思考概念(全体)”;另一方面也确保了将“思考”沉浸于“动情”之中、“潜意识”之中,让它在不知不觉之中“思考概念(全体)”。并且,每一次“从影像到思考、从感知到概念,再从概念到情感,从思考返回影像”的循环,都完成了一次迫使“思考”在“潜意识”中思考“概念(全体)”的过程,让“思考”不断地再度“思考概念(全体)”。如此一来,爱森斯坦所要传达的“全体(时间概念)”^[126],便会在观影过程中不断地被观众在“动情”中“思考”,不知不觉地被他们接受。

要之,“有生命的影像”就作为一个“心理自动机(在爱森斯坦那里即辩证自动机)”在自行运转,形同一颗按照辩证法的逻辑、遵循着“感知—运动模式”而不断运转的“大脑”。如此一来,“有生命的影像”便化身为一个“思考—影像”。它在第一时刻表现为“批判性思考—影像”,在第二时刻表现为“催眠状态性思考—影像”。

只是,在爱森斯坦那里还存在着第三时刻:“概念本然地存在于影像中,影像为己地存在于概念中”。此时,“电影”和“思考”的关系表现为“世界与人、自然与思考之间的感知—运动关系”,影像的“思考”本身则

[124] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 225 页。

[125] 同上书,第 225—226 页。

[126] 具体落实为“辩证法概念”、前苏联的共产主义概念。

表达为“行动—思考”。对此,我们还需详细阐述。

概括地说,这第三个时刻,便是“古典电影”中“有生命的影像”凸显自身之“行动”的时刻。此刻,它其实是一个“行动—影像”。所谓“概念本然地存在于影像中,影像为己地存在于概念中”,说的就是“有生命的影像”在自身的“行动”中,同样以表现“全体(概念)”为己任;同时“全体(概念)”绝不会消失,它就本然地存在于此时正在展开“行动”的“有生命的影像”之中。进而言之,正在“行动”中的“有生命的影像”,同样不是一个不知道自己在干什么的影像,它同样清楚自己在干什么,对自己的“行为”有所“控制”。简言之,“行动”中的“有生命的影像”绝非一个“无理智”的影像。根本地说,就在如此的“行动”中,“有生命的影像”自身的“思考”一定在同时运作。这便是“在行动中思考”,“在思考中行动”:“行动—思考”。

那么,所谓“世界与人、自然与思考”之间的“感知—运动关系”中的“自然”又是怎么回事呢?难道“自然”还和“思考”有关系,它也在“思考”不成?答案是肯定的。

具体地说,爱森斯坦的电影,的确就是一种辩证法式的“崇高电影”;但同时,它还是一种“古典电影”。换言之,作为“有生命的影像”即一个“运动—影像”,它始终按照“感知—运动模式”而自行延伸。根本地说,不仅是影片本身以及其中的人物,而且是其中的整个宇宙(包括各种自然物体)都是服膺于“感知—运动模式”的“有机体”,且都符合辩证法的规则^[127]。简言之,整个“有生命的影像”的一切构成因素,都在遵循着上述两方面的规则而运转。就其中的“自然”和“人”来说,两者具有内在的同一性,“在(电影的)崇高中,存在着自然和人的感知—运动统一性,因此,自然必须被视为非冷漠的自然”^[128]。例如,在《战舰波将金号》“哀悼死者”的那场戏中,水、土、空气三者皆为哀悼死者的“自然”,表达着和人类

[127] 或者还可以这样解释:马克思主义的辩证法,本来就是解释整个世界、整个大自然的,尤其是恩格斯所主张的自然辩证法。

[128] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 226 页。

一样的“哀悼”之情^[129]，即“非冷漠的自然”。进而，作为一个服膺于“感知—运动模式”的“有机体”，它面对自身所受的“冲击”，一定能够做出相应的“有效性行动”。就在上述“自然”的“哀悼”之情中，便已经预示着它们的一种“行动”：即将发生的“起义”。在此，同时发生着“自然向人内化”和“人向着自然外化”。这样的过程不但表现在“情感”方面，同时也表现在“行动”方面。如在上述影片中“人”的“起义行动”就与“火”的“燃烧行动”具有同一性：“人”的行动即“自然”的行动^[130]。由此可见，具体的水手绝非单个的个人，而是一个群体之相、自然之相。换言之，整个群体、整个自然通过单个的人获得呈现。因此，“人”与“世界”之间是统一的。同时，其中的某个具体的自然物，也可以承担起群体之相、自然之相的职责。无疑，这便意味着“人”和“自然”的统一，“自然”和“世界”的统一。要言之，所有这一切都在作为“全体”的“时间”的操控之下，一切皆为“概念性时间”的影像。

要之，作为“古典电影”中的“有生命的影像”，无论具体到其中的人物影像、事物影像，还是从它本身说，它在面对自身所受之“冲击”时，都一定会做出相应的“有效回应行动”。所谓“有效回应行动”，即能够解决自己所面临的“问题”的“行动”。例如，上述影片中的“起义”。通过这种“行动”，完全可以解决问题，相当有效。进而言之，这便意味着在如此的“行动”中，一定包含着针对自己所面临之问题的“理解”、“评价”等活动。但如此的“理解”、“评价”活动，都必须奠立在“思考”的运作之上，才有可能。因此，在这样的“行动”中，一定有“思考”在运作。准确地说，“思考”就在“行动”中展开，“思考”着“概念(全体)”。“行动”便是“思考”中的“行动”，伴随着“思考”的运作而延展。此即“行动—思考”。这就是为何德勒兹会说：“行动—思考同时建立了人和自然的统一性、个人与群体的统一性。这就是作为大众艺术的电影。”^[131]

由此可见，人和自然，个体与群体都在这种经验性的“行动—思考”中获得了“统一”：人、群体、自然物等一切融合为一个巨型的“有机体”，

[129] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 226 页。在一般情况下，我们将这类现象称之为“拟人化”，就像“感时花溅泪”中的“花”那般。

[130] 同上书，第 226 页。

[131] 同上。

按照辩证法的三大规律、遵循着“感知—运动链条”不息地延伸、变动。此时，“有生命的影像”化身为“行动思考—影像”，展现着“行动—思考”。这便是“古典电影”中的第三种“思考—影像”。

总而言之，德勒兹所谓的“古典电影”中的“思考—影像”具体表现为“批判性思考—影像”、“催眠状态的思考—影像”和“行动思考—影像”。它们就分别展现于“电影”与“思考”的三种关系之中。这三种关系即电影同“奠基于高阶意识化而只能被思考的全体”的关系；同“在影像的潜意识中展开的、只能被形象化的思考”的关系；“世界与人、自然与思考之间的感知—运动”关系。

从影像制作上来说，如此的三种关系便是“古典电影”中创制“思考—影像”的三条途径，或者说三个同时叠合的影像层面。其中的创作手法，便是爱森斯坦特别注重的、在他所谓的三个时刻中都发挥着重大作用的、作为“装配”的“蒙太奇”。简言之，我们可以基于“蒙太奇”这样的核心途径，瞄准那三个时刻，“装配”相关的影像因子，构成三种形态的“思考—影像”。

不过，在此我们还需强调：上述三种“思考—影像”，或者说在所有“古典电影”中的“思考—影像”，都还不是纯粹的“思考—影像”。一方面是因为“批判性思考”、“催眠状态的思考”和“行动—思考”的展现，分别属于“感知—影像”、“情态—影像”和“行动—影像”；另一方面是因为这里涉及到的仅仅是遵循着“感知—运动模式”的“有生命的影像”的“思考”，即受限于某种确定性模式的“日常思考”，而非自足的“纯粹思考”。因此，我们会看到德勒兹在自己的理论中，并没有提出上述三种“思考—影像”，而仅仅是通过分析上述三种关系，揭示了三种不同形态之“思考”的存在。我们之所以使用“思考—影像”这个词，只不过是说明了说明一个问题：在“古典电影”中“日常思考”的影像表现。

在此基础上，我们还需要强调：上述“电影”与“思考”的关系是一种普遍性关系，按此创制“思考—影像”也是一个普遍性的方法，并不局限于爱森斯坦。在德勒兹看来，美国的“古典电影”同样如此，不同只在于在美国电影那里不再有辩证法。

对此，德勒兹明确指出：尽管爱森斯坦指责格里菲斯等美国人欠缺辩证法的实践和理论，然而“美国电影还是以自己独特的方式展开了这三种

基本关系。”^[132]他强调在美国电影中“行动—影像”从未脱离“理解行为”，其中的“主人公”必须以此来评价“问题”与“情境”。如此的“评价”，必然包含着“推理”，因此必然意味着“行动—思考”在运作。在此，我们需要进一步说明的是如此的“行动—思考”在不断地向两个方向的关系延展：一个是“影像和被思考的全体”的关系，另一个是“影像和思考的形象”的关系。换言之，好莱坞大片同样是“崇高电影”，平时我们所说的“视听震撼”所标明的正是这一点。就此而言，这里必然有一个“从影像到思考，从感知到概念”的时刻，从而唤醒“思考”、迫使其“思考全体”，即“感知—运动式的时间概念”。这便是“影像和被思考的全体”的关系。与此同时，美国电影中同样有一个“动情”时分；“视听震撼”时刻的诞生，同时便意味着“动情”时刻的降临。在此时，“思考”必然是一种在“动情”之中的“思考”、一种“潜意识思考”，并且它同样只能通过具体的影像而获得呈现。这便是“从概念到情感，或者从思考返回影像”的时刻，展现着“影像和思考的形象”的关系。简言之，上述的三种关系，在美国的“古典电影”中同样存在，美国“古典电影”同样制造着三种形态的“思考—影像”。只是，其中已经不再有辩证法的影子。

进一步，德勒兹以希区柯克为例指出：希区柯克某种程度上超越了“行动—影像”，表现为让影像向“心理关系”发展。但就在“从影像到关系、从关系到影像”这个“回路”中，同样包含着“思考”的所有功能^[133]。我们只需要稍微深入地体会一下希区柯克的所谓“悬疑”便可以明白这一点。在他的影片中，“悬疑”代替了“冲击”，或者说“冲击”本身就表现为“悬疑”。归根到底，“悬疑”本身便是一个让人迷茫的“关系网络”的持续延展。在希区柯克的影片中，如此持续到影片最后的迷茫性“关系”占据着统领一切的地位。借助英国人的说法，德勒兹指出：这是一种“关系逻辑学”而非“辩证法”^[134]。

根本地说，在希区柯克的电影中同样不乏上述三种“古典形态”的“思考—影像”，即同样呈现着那三种“电影与思考”的关系。之所以这么说，根本的原因就在于：在观影过程中，我们很快就会面对一个“问题”，

[132] ジル・ドゥルーズ：《シネマ＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 228 页。

[133] 同上书，第 229 页。

[134] 同上。

一个让我们“无法想象”的“问题”。这就是“悬疑”制造的“崇高”效果。此时此刻,我们的“思考”必然会启动,追问“这究竟是怎么回事”。这便是所谓“批判性思考”的存在明证。进而,这样的“思考”在整个影片中总是会持续到影片最后真相大白之际。在这个过程中,“动情”的我们同样感受不到自己在“思考”,这意味着我们以及作为影片的“有生命的影像”是在“潜意识”中展开“思考”,即在“动情”中“思考”。之所以这么说,是因为我们的感受总是与作为“有生命的影像”的电影的感受保持着统一性,我们“思考”的运作一定意味着电影自身之“思考”的先行运作。就它呈现自身“思考”的维度看,它必定诉诸于,也只能诉诸于具体的形象。因此,这里一定存在着“在影像潜意识的展开中,只能被形象化的思考”。最后,希区柯克的电影同样属于“古典电影”,前面说他某种程度地超越了“古典电影”,只是他注重“关系”这一点来说。准确地说,他只是由此将“行动—影像”的电影推到了“极限”,但并未突破“古典电影”的那个“感知—运动模式”的局限。如此一来,其中就必定有“有生命的影像”的“行动”:面对自身受到的冲击的“有效行动”。影片的最后之所以会有一个真相大白时刻呈现,正是如此的“有效行动”使然。因此,这里必定存在着“行动—思考”。只是,在希区柯克那里,我们同样看不到“辩证法”的影子。

据此,德勒兹强调说:“实现电影与思考的关系,实际上有多种多样的方式,但在运动—影像的层面上,以上的三种关系确实已被界定。”^[135]换言之,在“古典电影”中,“电影”与“思考”之间的上述三种关系并非仅仅存在于爱森斯坦那里,在美国电影和希区柯克的电影中同样存在。进而,实现这种关系的方式可以多种多样,但这三种关系本身的存在则是确切的、普遍的。

如果我们就此总结一下“古典电影”中的“思考”的话,那么我们应该作如下表述:首先,任何的“古典电影”,或多或少总会带有某种“崇高性”(通俗地说就是总会或多或少地带给我们某种“无法想象”的震撼),因此,它一定会启动“批判性思考”。其次,任何“古典电影”必定有一个“动情”时分,因此它那里必定会存在“催眠状态的思考”。最后,任何“古典

[135] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局2007年版,第229页。

电影”中,无一例外地都遵循着“感知—运动模式”,都必定会发生影像的“有效行动”,因此“行动—思考”也必定就在其中。进而,“古典电影”的任何一个时刻,其实都同时包含着这三种形态的“思考”,因为它作为一个“有生命的影像”,“感知”、“动情”和“行动”根本无法截然分开。在此意义上,上述的三个时刻、三种关系、三种“思考”,不过是在电影的每一个时刻都同时存在、但凸显程度不同的三个层面。

顺便指出:尽管在“古典电影”中无疑存在着“古典形态”的“思考—影像”,但这不是纯粹的“思考—影像”。之所以这么说,是因为如此的影像置身于某种“确定性规则”的限制之中。例如,它在按照“辩证法”运转,或者按照“关系逻辑”运转,甚至还有可能按照另外的法则运转。就此类规则而言,最为基本的是它在按照“感知—运动模式”而运转:在接受“冲击”的基础上,最后给出相应的“有效行动”。质言之,“古典形态”的“思考—影像”或者说“古典电影”,最突出的基本特征便是自身作为一个遵循着“感知—运动模式”的“有机体”而延伸、延展。从心理学上看,如此的“感知—运动模式”恰恰又是“有机体”生理—心理学特征。因此我们说,电影作为“精神自动机”,在“古典电影”中是一个“心理自动机”。申言之,作为如此“心理自动机”的“思考—影像”,因为局限于“感知—运动模式”,因此作为其生命之实质的“纯粹时间”在这里仅仅是一种“间接时间”:始终被“感知—运动模式”所囚禁的“时间”、“确定性时间”,或者干脆说是一个关于“时间”的“概念(全体)”。

不过,这绝非说“时间”不再“绵延”,而是说它的“绵延”是在某种“囚笼”中展开的。在爱森斯坦的影片之中,“时间”在按照“辩证逻辑”的规则而“绵延”,在希区柯克的影片中,它则在按照“关系逻辑”的规则而“绵延”。根本地说,在“古典电影”中,它是在按照“感知—运动模式”的规则而“绵延”。这就注定了“古典电影”中作为“间接时间”、“时间概念”的“全体”,无论它多么开敞,最后都只是一种早已存在的“确定性概念”。“古典电影”便是如此既定“概念”的辉煌“再现”。

在此,我们看到了一个人类文明进程中的突出逻辑,一个作茧自缚式的逻辑:力图将“纯粹时间”确定化,寻获某种确定性的、亘古不变的“时间概念”,并据此制造一个“确定性概念体系”,最终将人类囚禁。这个“概念体系”,从文化层面上说就是日常所谓的各式各样的“知识”、“真理”。它们的作用,就在于规范人、囚禁人。

或许这样说有些绝对,因为人类文明进程中总是会有“革命”发生。然而,必须看到:“革命”也有两种:“日常性革命”和“纯粹性革命”^[136]。前者不过是从事着将“人类”从一个囚笼中解放出来,然后收编到另一个囚笼中的“行为”。历史上绝大多数的“革命”都属于这一类。从电影的角度讲,爱森斯坦反对格里菲斯等人,不过是在将人类从“美国梦”中解放出来,收编到“苏联式共产主义梦”之中的“革命行为”。

不过,这样说丝毫没有否定以往“革命”的意思,因为在将人类从一个囚笼中解放出来又将之囚禁于另一个囚笼内的过程中,毕竟包含着对“人类”自身的某种程度的“更新”。例如,爱森斯坦的电影,就起到了更新人们的“思考方式”的作用。只是,如此的做法在某种情况下会出现问题,并导致“电影的堕落”。

2. “政治传声筒”：“堕落”与“重生”

通过上面的阐述,我们可以清楚地看到:通过电影而“揭示新思考”、“呼唤新人类”,不但曾经是、而且至今还是电影艺术家的理想。爱森斯坦、阿贝尔·冈斯、希区柯克等大师们的影片都是如此理想的明证,并且它们也确实起到了应有的作用。

但是,德勒兹追问:当希区柯克的“悬疑”、爱森斯坦的“冲击”和阿贝尔·冈斯的“崇高”落入平庸之辈手中,会出现什么情况?答案是:“电影的堕落”。简言之,当“悬疑”、“冲击”、“崇高”被归属于一群平庸的电影作者想要表达的“被表象物”、“确定性观念”时,电影就会必然性地落入某种“平庸的俗套”。德勒兹所指责的不断地回归于“国家的诞生”的众多美国电影^[137],皆为俗套的表现。作为例子,我们可以看一看前不久的《2012》、《爱丽丝漫游仙境》、《阿凡达》(Avatar)等,其中无一不在沿用着源自格里菲斯之《一个国家的诞生》的某种“俗套”。的确,这些电影都不乏“冲击”、“悬疑”和“崇高”,但它们无一例外地都在服膺于一个“被表象物”：“美国梦”^[138]。

[136] “纯粹性革命”就在“日常性革命”之中,它们构成的是同一个“皱褶”。我们可以简单地将“纯粹性革命”理解为致力于不息地创造新民众、再创造新民众的“革命”。相反,“日常性革命”则是在致力于创造一个永恒不变的“新民众”。

[137] ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社2008年版,第260页。

[138] 参见徐辉,李海春:《视听奇观下的意识操控——透析美国主流大片的超稳定结构》,载《当代电影》,2011年第8期,第109—113页。

要之,在如此的“美国梦”中,已经深深地潜藏着一种政治的理想。在德勒兹看来,“现世政治”的“介入”,正是导致“古典电影”走向“堕落”的最为深刻的原因。质言之,“政治的介入”,使得电影沦落为一个工具:电影,作为不可脱离“真正主体之大众”的“大众艺术”,沦落为“依据宣传和国家的操控”,沦落为“沟通希特勒(Adolf Hitler)与好莱坞,好莱坞与希特勒的一种法西斯主义(fascisme)”,作为“精神自动机”的电影,堕落于“法西斯分子”^[139]。由此,它以“大型政治演出”的“国家宣传”,将大批的观众押解到“政治意识形态性”的“奥斯维辛集中营”之中。按照历史事实,在电影领域实施如此行为的始作俑者,突出的便是“纳粹德国”时期的导演莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)。公允地讲,她的影片《意志的胜利》(*Triumph des Willens*)和《奥林匹亚》(*Olympia*)等,完全可以称为经典影片,其中绝对不乏“崇高”时分。同时,莱妮·里芬斯塔尔也绝非一个平庸导演。然而,正因为她决不平庸,反倒更加“罪责”难逃。因为恰恰是在她那里,电影成了法西斯德国的政治宣传工具,开创了敲响早期电影丧钟的先河,宣告了“古典电影”的“伟大理想”的破灭。换言之,“古典电影”之“揭示新思考、召唤新人类”的理想在此已无法实现。因为在这样的电影中,已经不可能存在任何意义上的“新思考”,有的只是以政治宣传之内容为对象的“思考”。

顺便指出,如此将电影作为政治宣传工具的,并非仅仅是莱妮·里芬斯塔尔,也并非仅仅是法西斯德国,还应该加上美国和前苏联。一句话,一切形态的“国家意识形态电影”皆可归入此列。

当作为“有生命的影像”的电影堕落于国家、政治的“宣传工具”,堕落于操控大众的“政治警察”之际,它也就变成了一个含情脉脉的“政治传声筒”。正是在此,一个问题特别凸显:如何拯救电影?如何让电影重新发挥“激发新思考”、“召唤新民众”的效能?

回答这个问题,德勒兹向我们揭示了阿尔托(Antonin Artaud)的启示,预示着电影的“重生”。

按照德勒兹的看法,阿尔托曾经非常相信电影可以激发、启动“思考”,但这个时期很短,不久他就对电影丧失了信心。然而,只要深入地分

[139] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 230 页。

析一下阿尔托的观点,人们就一定能够获得决定性的突破,从而看到新的希望。笼统地说,阿尔托在相信电影的短暂时期内,持有一个和爱森斯坦、阿贝尔·冈斯等人的思想不谋而合的观点:电影、“有生命的影像”需要“激活”人们的“思考”。他明确反对走向抽象化的“实验电影”和好莱坞的“商业电影”,主张将电影关联于一种“生理—神经震撼(vibration neuro-physiologique)”：“影像必须产生冲击,必须产生出让思考生成的神经波动”^[140]。简言之,电影作为“有生命的影像”必须产生一种“生理—神经震撼”、一种“冲击”,从而“让思考生成”。

应该说,这便是阿尔托的“电影理想”。在德勒兹看来,这也是一个光辉的思想。电影获得“重生”的所有希望都在这里。阐述这一思想,我们需要关注两个要点:一个是“让思考生成”,另一个是“生理—神经震撼”。第一个要点关涉到阿尔托心目中的“真正的思考”;第二个要点则关涉到如此“思考”得以发生的条件。

阐述第一个要点,我们首先需要强调:阿尔托对“思考”的理解极为独特。具体地说,他理解“思考”的立足点是“思考”的“机能”。应该说,他的逻辑也并不复杂。这个逻辑就是:当“思考”的“机能”得以完美地发挥之际,“思考”必定就是“真正的思考”。那么“思考的机能”究竟是什么呢?答案就是:永不停息地“生成”。如德勒兹所言:“思考的机能只是自身的生成,总是隐秘深奥的生成之反复。”^[141]这意味着“思考”只有一种“机能”,那就是让自身处于永恒不息的“生成”之中,不断地反复“生成”。特别注意:这是一个恒久不息的流程,绝不能终止。一旦“生成”终止了,那么“真正的思考”就将同时消逝。根本地说,在阿尔托那里,“真正的思考”,必须是永恒地置身于“生成”之中的“思考”,或者说永远处于正在“思考”之中,永远是“进行时”。由此,我们会看到“真正的思考”和日常性的“思考”之间的一个明显差别:日常性的“思考”总是会在达到目的之际即刻终止。

如果说阿尔托的理想就是作为一个“有生命的影像”的电影必须产生“冲击”、“神经波动”而“让思考生成”的话,那么就等于说电影必须让“思考的机能”完美地呈现。换言之,“影像因此应以思考的机能为对象,

[140] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 231 页。

[141] 同上。

思考的机能亦即将我们带回到影像的真正主体。”^[142]这就是说,在阿尔托看来,影像、电影影像自身的对象必须是“思考的机能”,或者说影像必须确保“思考”自身之“永不停息的生成”。正是“思考”的“持续生成”,才是这里影像需要呈现的真正“主体”。我们营造作为电影的影像,根本点就在于呈现如此“思考的机能”,展示“思考的生成”。正是为了这个作为“思考的机能”的“真正的主体”能够获得经验性的呈现,我们才会回到影像。所谓“思考的机能”是“将我们带回到影像的真正主体”,讲的正是这个意思。应该说,这是阿尔托对影像、对电影的精湛理解。简言之,电影的本质就在于“思考”;别无其他,电影的“最高目标只是思考和它的机能”^[143];或者说电影的最高目标就在于“让思考生成”,经验性地呈现“思考的生成”。

深入地说,“让思考生成”意味着“将批判性思考和意识性思考整合到思考的无意识中的高级操控”^[144]。其中所谓“思考的无意识”,指的就是“思考的生成”本身。这意味着“思考的生成”作为一种“高级操控”,它“操控”的对象就是“批判性思考”和“意识性思考”,或者说一切形态的日常性“思考”。进而,它的目的就是将它们全都“整合”到了“思考的生成(思考的无意识)”之中。

如此一来,电影作为“有生命的影像”,才是阿尔托理想中的影像,即“精神自动机”。

然而,阿尔托同样认为,“思考”绝非一个早已存在的东西,“思考不是已经存在的接生婆”^[145]。它需要被激发、被唤醒。那么怎样唤醒这种“真正的思考”呢?答案是:让一种“超级强悍”的“冲击”登场。如此的“冲击”,便是他所谓的“生理—神经震撼”。那么,作为阿尔托电影理想的第二个要点,这种“生理—神经震撼”是什么意思?“超级强悍”的“冲击”又“强悍”到什么程度?对此,我们需要展开阐述。

具体地说,我们在前面阐述“古典电影”和“思考”的关系之际,已经阐明:要想通过电影启动“思考”,电影必须是“崇高电影”。换言之,启动

[142] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 231 页。

[143] 同上书,第 234 页。

[144] 同上书,第 231 页。

[145] 同上。

“思考”的“基本条件”是影像所发散的“冲击”必须具有“崇高性”，必须让“想象”陷入窘境。然而，这里所谓的“超级强悍”，指的则是比“崇高”的强度还要强悍。如果说“崇高”的出场仅仅是让“想象”陷入窘境，但“思考”还能运作的话，那么这里所谓“超级强悍”的“冲击”，要达到的目标则是让“思考”本身也陷入窘境。简言之，要让“思考”变得无力、无能。按照阿尔托的看法，正是“思考的无能”，“定义着电影真正的客体—主体”^[146]。因此，借助阿尔托的观点、德勒兹特别强调：“电影提出的不是思考的能力，而是思考的无能（impouvoir）。并且对于思考来说，除此之外绝不再有任何问题。”^[147]换言之，对于“思考”来说，唯一的“问题”就是使它自身陷入“无能”之境的“问题”。通俗地说，“真正的思考”表现为一种悖论：在“无法展开思考”之际“进行思考”，或者说在“自身无能”之际“进行思考”。深入地说，“思考的无能”意味着“思考”自身“存在的困难”，意味着“思考”自身正置身于“无法存在”的境地，或者说处于正在被取消“存在资格”的境地。严格说来，此即“思考”内部的“崩溃”，在“思考”核心发生的“思考自身”的“僵化”^[148]。德勒兹指出，在阿尔托作品的人物身上，所表现的正是这种“思考的内部崩溃”，例如《32》（32）中的杀人狂、《屠夫的手枪》（*La révolte du boucher*）中的疯子以及《18秒》（*Dix-huit secondes*）中的自杀者等，他们全都是“无力思考”的“思考者”^[149]。

那么，此时此刻作为电影的“有生命的影像”会是个什么样子？毫无疑问，它就是在如此“无力思考”、“无能思考”之际又在展开“思考”的“思考者”。准确地说，在此，作为电影的“有生命的影像（精神自动机）”，此时此刻变成了“有生命的木乃伊”^[150]。“真正的思考”，便是这种奇特的“思考”，置身于“毫无可能展开思考”之境中的“思考”：“有生命的木乃伊”的“思考”。

在此，我们需要解释一下“木乃伊（momie）”这个词的意思。注意，在德勒兹那里，这个词标示的不是我们通常所谓的死了多年已被风干的尸

[146] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第232页。

[147] 同上。

[148] 同上。

[149] 同上书，第232—233页。

[150] 同上书，第233页。

体。如果我们以“人”为例,那么我们说此处的“木乃伊”,指的是“人”的一种“极端状态”,即纯粹的“无可奈何”状态。典型的就是一个人面对“死亡”正在悬临之际的状态。当一个人置身于如此“无可奈何”的状态之际,他实际上等同于一团“活肉”、“行尸走肉”。相比于日常生活中正常的人,即面对“冲击”总是能够做出“有效回应”的人而言,作为如此“行尸走肉”的人即“木乃伊”。因此,我们上面将之称为“有生命的木乃伊”。

由此可见,所谓“有生命的木乃伊”的“思考”,在此指的就是作为“活肉”的人的“思考”,即我们所谓在“无可奈何”之际的“思考”:明明无法进行,但又必须进行的“思考”。就“思考”而言,这种状况意味着它遭遇到了一个“终极问题”:自身的“存在资格”正在遭到最大限度的挑战。实际上,“思考”在没有和“问题”相遭遇时从来不会“启动”。凡是“思考”必定是针对某个“问题”的“思考”。但是,在所有的“问题”中,有一个“问题”的强度最大,它会让“思考”自身陷入“瘫痪”,表现为它试图取消“思考”自身的“存在资格”。如此的“问题”,即德勒兹所谓的“不可限定者”、“不可回想者”^[151],即“不可思考者”。例如上述“死亡”的悬临,就是如此。根本地说,在阿尔托看来,“真正的思考”所遭遇到的“问题”,绝非确保“思考”自身可安然无恙的“问题”,而是要取消其存在资格的“问题”。此“问题”不只是给“思考”造成一般性的困难,而是要将“思考”置于“死亡之境”,使“思考者”变成了“木乃伊”。然而,正是如此这般的“思考”,才是有别于“日常思考”的真正意义上的“思考”:“纯粹思考”。“木乃伊”即“纯粹思考”的另一面。

据此,我们清楚了阿尔托所强调的“生理—神经震撼”的意思:让“有生命的影像”变成“有生命的木乃伊”的“震撼”。申言之,它是一种能够将按照“感知—运动模式”运转的“有机身体”、“理智大脑”转而化为“木乃伊”的“冲击”。的确,即使是在日常的“有机身体”、“理智大脑”所受到的“冲击”中,也包含着一种“生理—神经震撼”。如前所述,一声“巨响”不仅在“震撼”着我们的耳朵,同时也在“震撼”着我们的“身体”。但是,如果面对这种“震撼”、“冲击”我们还能够回应的話,那么它就不是阿尔托所谓的“生理—神经震撼”。在此意义上,我们可以将阿尔托“生

[151] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 233 页。

理—神经震撼”，称为一种纯粹的“生理—神经震撼”。它具有一种“极限性”的“强度”，可以将日常性的“有机身体”、“理智大脑”彻底颠覆，使之转变为一团“活肉”、一具有生命的“木乃伊”，即德勒兹非常重视的“无器官身体”。

深入追究如此作为“木乃伊”的“无器官身体”，我们将会最后阐明为何电影由此可以而获得“重生”。

严格说来，“无器官身体”这个词，也是阿尔托发明的。他强调：“身体就是身体。它是单一的。它不需要器官。身体决不是一个有机体。有机体是身体的敌人。”^[152] 据此，德勒兹指出：“无器官身体^[153] 完全不是器官的对立面。它的敌人不是器官。它的敌人，正是有机体。无器官身体不与器官相对立，而是与那种被称作有机体的器官的组织相对立。”^[154] 通俗地说，理解“无器官身体”，我们当然可以从“器官”着眼，但必须注意“无器官身体”的重点含义不在于“器官”，而在于它所对立的“有机体”。以人为例，日常生活中我们总是将人的“身体”理解为一个“有机体”，在其上有眼睛、耳朵、鼻子等器官，这些器官具有某种“确定性功能”。如眼睛的功能是观看，耳朵的功能是聆听等。但需要明确：这些都是被组织之后的“器官”，或者说这些器官都服膺于“有机组织”、“有机体”。所谓“无器官身体”，并不是说“身体”之上不再有这些“器官”，相反它们都还在那里，只不过这些“器官”已经不再服膺于“有机组织”。换言之，“器官”依然存在，但其功能不再是“确定性”的，即它们不再是“确定性器官”。因此，德勒兹说：“事实上，无器官身体并不缺器官，它只是缺有机的组织，也就是说缺对器官的组织。因此，无器官身体通过不确定的器官而得到定义，而有机组织是通过确定的器官而得到定义的”^[155]。但更准确地说，“器官”也并非毫无的“功能”，只是说它的“功能”无法被确定下

[152] 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利：《千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社 2010 年版，第 220 页。另见吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社 2007 年版，第 54 页。两位译者的译文略有差别，但意思是一致的。

[153] 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利：《千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社 2010 年版，第 208 页。姜宇辉用“CsO”来简称“无器官的身体”，我们为了本研究的可能读者考虑，直接调整为“无器官身体”。

[154] 同上书，第 220 页。

[155] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社 2007 年版，第 58 页。

来,总是需要重新确定、再重新确定。也就是说,任何一种“功能”都不是永恒性的,而是临时的。因此,我们发现德勒兹又说:“无器官身体的定义并非是器官的缺乏,它并不仅仅因为器官不能确定而得到定义,说到底,它是通过确定的器官的暂时的、临时的在场而得到定义的。”^[156]质言之,在“无器官身体”那里,从不缺乏对器官的“组织活动”,但这种活动必须永不停息地重新再来。一方面表现为器官的功能无法永恒地被确定,另一方面表现为任何器官的功能都是暂时的、临时的功能。要之,按照阿尔托或者德勒兹的意思,正是在此我们才看到了真正意义上的“身体”,即“纯粹身体”:作为“活肉”、“行尸走肉”、“有生命的木乃伊”的“无器官身体”。

当我们说电影作为“有生命的影像”,在所谓的“生理—神经震撼”的“冲击”之下变成了“有生命的木乃伊”之际,也就等于说它变成了“无器官身体”。

然而,还需看到:“无器官身体,我们绝不会达到它,我们无法达到它,我们不断地接近它,它就是一个界线”^[157]。参照日常所理解的“有机身体”,我们说“无器官身体”是一种“界线”状态。这里的“界线”指的就是“有机身体”存在的界线,跨越这条界线之后,“有机身体”将荡然无存;但如此一来,也就不再有“身体”可言。因此,“无器官身体”指的是永恒地置身于如此“界线”之上而摆荡的“身体”。因此,我们看到德勒兹说:“无器官身体不停地在使它层化^[158]的表面和解放它的平面之间摇摆”^[159]。关键就在这里所谓的“摇摆”。

要之,如此的“摇摆”是在“层化”和“解放”,或者说“组织化”与

[156] 吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,桂林:广西师范大学出版社2011年版,第58页。

[157] 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利:《千高原》,姜宇辉译,上海:上海书店出版社2010年版,第206页。

[158] “层化”指的就是“组织化”、“有机化”、“辖域化”等。“有机身体”就是一个“层”,即“层化”的结果。德勒兹曾明确指出:“有机体根本不是身体,不是无器官身体,而是一个在无器官身体之上的层,也即,一种累聚、凝固、沉淀的现象——它强加给无器官身体以形式、功能、束缚、支配性的和等级化的组织,以及被组织的超越性,而这些都是为了从中获取一种有效的功用。层就是束缚,就是钳制。”同时,德勒兹还指出了直接束缚我们的三种“层”:“有机体”、“意义”和“主体化”。——吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利:《千高原》,姜宇辉译,上海:上海书店出版社2010年版,第220、221页。

[159] 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利:《千高原》,姜宇辉译,上海:上海书店出版社2010年版,第223页。

“去—组织化”之间的“摇摆”。进而言之,上述所谓“器官的功能”总是需要重新确定、再重新确定,以及对器官的“组织活动”总是需要重新再来,都意味着如此的“摇摆”是一个“无始无终”的流程。质言之,“无器官身体”便是一个“组织化”与“去—组织化”两者间永恒战争的战场。当作为“有生命的影像”的电影化身为“无器官身体”之际,它必定在经验性地呈现着这场永恒性的战争。

进而,如此“永恒性的战争”,从“时间”的角度看,便是作为直接“时间—影像”的“晶体—影像”所展现的那两种同时发生、互为逆向的不息运动(结晶运动和溶解运动),即“纯粹时间”永不停息地疯狂“生成”。但如果我们将视野转向“思考”的话,那么我们便可以看到这场“战争”必定就是完美地发挥着“思考之机能”的“思考的反复生成”,即“纯粹思考”的运作。在此,作为电影的“有生命的影像”必定会化身为纯粹的“思考—影像”,从而将“纯粹思考”的本然运作经验性地呈现在我们面前。

如此一来,电影的伟大理想赢得了一片光明:正是在电影作为一个“有生命的影像”之际,它才可能化身为纯粹的“思考—影像”,展开永不停息的“纯粹思考”:“思考的生成”。只有当如此的“思考—影像”诞生之际,它才可能引领我们进入真正的思考,即“激发”真正意义上的“纯粹思考”。由此,通过电影而“唤醒新思考、召唤新人类”的伟大理想得以“浴火重生”。

为此,我们需要深入审视纯粹的“思考—影像”,即“现代形态”的“思考—影像”。

二、“现代形态”的“思考—影像”

阐述“现代形态”的“思考—影像”,我们需要时刻结合“无器官身体”,即真正意义上的“纯粹身体”。

不过,我们需要预先说明一下“身体”和“大脑”的关系。按照我们日常的习惯,“大脑”才是“思考”的器官,而非“身体”。但需要注意:在“无器官身体”的层面上,“大脑”和“身体”是一体的。按照德勒兹的逻辑,两者构成的是同一个“褶皱”。退一步讲,即便是从日常的角度看也是如此:“大脑”只是“身体”的一部分。因此,立足于“无器官身体”,德勒兹

说：“大脑”也是“肉”，不受任何束缚的一团“坚实肉体”^[160]。

在此基础上，我们来讨论“现代形态”的“思考—影像”。

1. 精神自动机：“电影”和“思考”的新关系

让我们重申：在“古典电影”那里，“电影”与“思考”之间有三种普遍性的关系，即它同“奠基于高阶意识化而只能被思考的全体”的关系；同“在影像的潜意识的展开中只能被形象化的思考”的关系；“世界与人、自然与思考之间的感知—运动”关系。并且，由此呈现出了三种不同的“思考”：“批判性思考”、“催眠状态的思考”、“行动—思考”。

在此基础上，我们强调：当“电影”作为“无器官身体（木乃伊）”而现身之际，随之形成的便是德勒兹所谓的“现代电影”。与此同时，上述的三种关系将会同时发生异动。

概括地说，德勒兹讲：“现代电影”为了发展它同“思考”的“新关系”选择了三个视点：“为了某个介入到影像中间的域外（dehors），而取缔影像的全体和全体化；为了某个自由间接话语和视野，而取缔作为电影之全体的内在独白；为了某种仅将世界信仰给予我们的断裂，而取缔人和世界的统一性。”^[161]简言之，为了“域外”，取缔“全体”及“全体化”；为了“自由间接话语”和“预见性视野”^[162]，取缔“内在独白”；为了某种“断裂”，取缔“人和世界”的“统一性”。由此形成的电影事实便是：“域外”被引入，“全体”消逝；“自有间接话语”和预见性“视野”形成，“内在独白”消逝；“人与世界”发生“断裂”，两者间的“统一性”消逝。

具体地说，“古典电影”转化为“现代电影”的突出标示就是“感知—运动链条”的“断裂”，“纯声光影像”诞生。根本地说，所谓“纯声光影像”，即遭遇到让自身无法做出“有效回应”之“冲击”的“有生命的影像”。通俗地说，它遭遇到的“冲击”超越了它的回应能力，无法做出相应的、有效的“回应行动”，或者说做出任何“行动”都无济于事。此刻，它就

[160] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社2007年版，第32页。其中，所谓“坚实”，指的是它发散着一股对抗颠覆自身之强力的极限性强力。我们可以将之理解为强度意义上的超级“坚强”。根本地说，这种“坚强”便来源于不久我们就会谈到的“域内”。

[161] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局2007年版，第262页。

[162] 之所以将之称为“预见性视野”，是因为它是一种看到“纯新景象”的视野。具体的阐述我们将在本部分后面的相关段落中展开。

等同于一团“活肉”、“行尸走肉”，即“木乃伊”、“无器官身体”。要之，这种情形本身便意味着“有生命的影像”和自身之“情境”间的一种“断裂”。其具体表现就是作为“有生命的影像”的电影主人公和“他的世界”之间的“断裂”。之所以说“断裂”，原因就是置身于“世界（纯声光情境）”之中，“电影主人公（影像）”已经丧失了有效地回应“情境（世界）”之“冲击”的能力。面对围绕着、冲击着他的“世界”，他根本无法应对。他和“世界”之间的关系是一种“相互异己”的关系，“古典电影”中那种相互统一的关系已荡然无存。此刻，他就是在如此“异己世界”中持存的“木乃伊”：“无器官身体”。反过来说，随着“纯声光影像（无器官身体）”的现身登场，“人”和“世界”的“统一关系”消逝。

然而，要真正阐明这种“人和世界”的“断裂”，或者说最终阐明“古典电影”中的那种“人和世界”的“统一性”的消逝，我们必须深究上面所谓“为了某种仅将世界信仰给予我们的断裂，而取缔人和世界的统一性”这句话。换言之，“现代电影”之所以选择这个视点，根本的原因就在于这种“断裂”是一种“仅将世界信仰”给予我们的“断裂”。详言之，“现代电影”之所以“取缔人和世界的统一性”而选择这种“断裂”，看重的就是它能够、且仅能够“将世界信仰给予我们”。为了透彻理解这种“断裂”，我们必须谈论所谓的“世界信仰”。

具体地，我们首先强调：任何“信仰”毫无例外地都包含着一种“世界观”，即“关于世界的信仰”。在此意义上，我们可以将“信仰”直接理解为“世界信仰”。进而，结合电影我们会看到：“电影从一开始就与‘信仰’有着特别的关系。”^[163]具体的表现就是：电影中总会涉及到宗教的世界和革命带来的理想世界。“有史以来，基督教与革命，基督教信仰与革命信念就是吸引大众艺术的两个极端。不同于戏剧，电影影像向我们展示着人与世界的关系。”^[164]换言之，电影的发展，总是对这两个方面情有独钟。即使在今天，也是如此。我们甚至可以说这样的局面还会永远持续下去。我们通过电影总是能够看到“可信的世界”，例如当前的好莱坞主流大片提供给我们的世界（具体如《2012》最后展现给我们的世界）。但在德勒兹眼里，如此的电影还是“古典电影”，它们还在“信仰着世界”，相信一个

[163] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2＊時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 239 页。

[164] 同上。

“美好世界”终究会到来。实际上,正是奠立在如此“信仰”的基础上,“美好世界(不论是基督教的天堂还是革命带来的美好社会)”的理想才得以存在。

但是,在“现代电影”那里,所有这一切都发生了根本性的变化。德勒兹强调:“现代的事态是我们已不再信赖这个世界。我们甚至连发生在自己身上的世界、爱、死亡都不再相信,就好像它们只是片面地与我们相关。不是我们在制作电影,世界就像是一部烂片那般出现在我们面前。”^[165]换言之,对于现代的我们来说,“世界”是一个让人们“无法忍受”的“世界”。的确,它依然在不息地变动、持续,就像一部电影那般。但这是一部烂片,带给我们的感受是“无法忍受”,我们已经无法再信赖它,也不再信赖它。结合电影说,这样的“世界”恰恰就是“现代电影”所呈现出来的“世界”,即让作为影片的“有生命的影像(具体化为影片的主人公)”置身于其中却“无法忍受”的“纯声光情境”。换言之,在“现代电影”中,上述的“美好世界”已荡然无存,取而代之的是一个糟糕透顶的“世界”,一个让“有生命的影像(影片主人公)”变为“无器官身体”、“木乃伊”的“世界”。质言之,“世界”变得不再可信。“人类”关于“世界”的“信仰”在此崩溃了,“人”和“世界”间的“统一性”消逝了,两者间出现了难以弥合的“断裂”。

然而,令人疑惑的是:德勒兹却说这种“断裂”恰恰是“仅将世界信仰给予我们”的“断裂”。这又是从何而言的呢?

具体的情况是这样:如此的“断裂”首先意味着“信仰”本身的危机。具体到《偷自行车的人》中主人公的处境来说,他面对那种让自身“无可奈何”的“纯声光情境”,相信“上帝的天堂”以及“革命带来的美好社会”都无济于事。此时此刻,如果说还有一个东西可信的话,那便他自己的“身体”:正濒临于解体之界线上的“无器官身体”。关键就在这里!

在德勒兹看来,阿尔托之所以呼吁我们“相信肉体”,戈达尔之所以通过《向玛丽致敬》(*Je vous salue Marie*)召唤我们回归“身体”、回归“肉体”,根本的原因就在于:“我们的信仰无法以‘肉体’之外的东西为对

[165] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第239—240页。

象”^[166]。如德勒兹所强调：“确定的是，信仰不是相信另一世界，也不是相信被改造的世界，而只是单纯地相信身体。”^[167]我们认为，这一方面是事实描述，另一方面则是思想表达。从前者看，这句话说的是我们只剩下了“身体”，只能“相信身体”；从后者讲，则是“身体”才是唯一可信的东西。只有在“相信身体”的基础上，关于“世界的信仰”才能成立。质言之，只有在“信仰身体”的基础上，“世界信仰”才能够被赐予我们。当“信仰”发生危机之际，也只有在“信仰身体”的基础上，重建关于“世界”的“信仰”才有可能。换言之，任何关于“美好世界”的“信仰”之诞生，首先都意味着我们已经在“信仰”自己的“身体”，否则一切“信仰”都无从谈起。

要之，“身体”、真正意义上的“身体”，恰恰就出现在上述“人与世界”的关系发生“断裂”之际。换言之，正是在“人与世界”的“断裂”之处，作为“无器官身体”的真正意义上的“身体”才会出现。并且，此刻的“无器官身体”也没有别的功能，它的唯一功能就是将“世界信仰”给予我们，让我们“坚信”，自己还“活着”，我们的“世界”还存在。因此，德勒兹才说“人与世界”的“断裂”，恰恰是“仅将世界信仰给予我们的断裂”。

不过，如此一来，伴随着“人与世界”的“统一性”而存在的“行动—思考”也就必然会消逝。之所以这么说，是因为变成“无器官身体”的“人”，面对“世界”的“冲击”，已经不可能再有“有效行动”。

进而言之，当电影中“人与世界”的关系发生“断裂”之际，同时到来的便是“全体”的“内在独白”的解体。换言之，“感知—运动链条”的断裂，不仅意味着“人与世界”之间的“断裂”，同时也意味着“内在独白”的解体。其表现便是在“现代电影”中不再有隐喻、换喻。一言以蔽之，当“有生命的影像（具体化为影片中的主人公）”转变为置身于“无可奈何”之“纯声光情境”中的“无器官身体”、“木乃伊（活肉）”时，建基于“有机体”之上的隐喻、换喻、“内在独白”都已失去了成立的根基。通俗地说，置身于“纯声光情境”之中的“有生命的影像”，已经不可能形成任何表达自身感受的、具有“确定含义”的“明确语言”，因为“纯声光情境”本身具有“只可意会、不可言传”的性格，它不服从于任何形式的“组织化”、“有机化”。但是，“内在独白”则是一种组织好了的、具有“确定性含义”的

[166] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 242 页。

[167] 同上书，第 241 页。

“话语”，无论以什么样的形式获得表现，它作为“明确话语”这一点都是一样的。因此，在“现代电影”中不可能再有任何形式的隐喻、换喻、“内在独白”。因此，从“现代电影”出发，德勒兹强调：现代电影“对换喻、隐喻、形象的摒弃”，就是“作为电影之特征性质料的内在独白的解体”^[168]。

换个角度说，电影作为一个“有生命的影像”，只要它还遵循着“感知—运动链条”而延伸，那么它便是一个“有机体”，就如同我们所谓的日常生活中的正常人一般。此刻，影像的表现，构成的便是它自身的“内在独白”。重要的是，如此的“内在独白”，无论是某种“原始语言”，还是沉醉于“动情”之中的“酣醉话语”，都还是作为“有机体”的“有生命的影像”的有明确的确定性内涵的“话语”：表达着“古典电影”中那个作为“时间概念”的“全体”。准确地说，是这个“全体”在通过影像而自行“言说”。但是，在“古典电影”中，如此的言说，也属于“有生命的影像”。质言之，如此的“话语”是此刻的“有生命的影像”已经将“全体”化为自己理解的“全体”。因此，如此“言说”的内容也属于这个作为“有机体”的“有生命的影像”。然而，随着“感知—运动链条”的“断裂”，作为电影的“有生命的影像”已不再是“有机体”，而化身为“纯声光情境”中的“木乃伊”、“无器官身体”。此时，作为“非有机体”的“有生命的影像”的确也在“言说”、表达。换言之，这里确实还存在一种“话语”。但是，如此的“话语”已不再是一个拥有主体性的“有机体”的“言说”，而是一个“无器官身体”在“言说”。如此的“话语”的确也可以归属于此刻的“有生命的影像”，但是所言说的内容却不再属于它自己，或者说对于自身所表达的东西，自己根本“不理解”、“无理解”。质言之，如此的“话语”是“纯粹时间”的“话语”，但却只能通过作为“无器官身体”才能获得表达。此即“自由间接话语”^[169]。通俗地说，“内在独白”作为一种话语，它所言说的直接就是当时影像已经理解的、化为自己的“全体”。尽管在根本上是“全体”的自行言说，但“全体”和“影像”在此是统一的。然而，“现代电影”中的“自由间接话语”所言说的则是通过借助影像而获得表达的某种“纯粹陌生者”。对此，影像自身尚未理解它，它和影像是一种彼此外在的异己关系。也就是说，作为“无器官身体”的影像在此变成了单纯的“纯粹陌生

[168] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社2007年版，第242页。

[169] 对于“自由间接话语”的详细阐述，可参见本书第一章第一节第一部分。

者”的呈现途径,但两者却彼此外在。

随之,必定会有一个崭新的影像视野获得呈现。通过它作为“无器官身体”的“有生命的影像”得以看到某种“纯粹陌生者”,即“纯新景象”。在此意义上,如此的视野,必定就是某种“预示性视野”。相应地,此刻的“有生命的影像”便是承载如此视野的“预示者”。

质言之,“现代电影”之所以选择这个视点,看重的就是如此的“预见性视野”。理由很简单,通过它可以让我们看到“纯粹陌生者”,即“纯新景象”,或者说让如此的“纯粹陌生者(纯新景象)”通过电影而自行表现(自由间接话语)。一句话,只有在此意义上,才能够谈得上电影的“创新”。

至此,我们应该能够明白“为了某个自由间接话语和视野,而取缔作为电影之全体的内在独白”这句话的含义了。它说的就是“现代电影”为了让“自由间接话语”和某种新的“视野”呈现,而取缔了“内在独白”。在这种情况下,伴随着“内在独白”而存在的那种“催眠状态的思考”也必定会消失殆尽,因为“催眠状态的思考”针对的也是一个“全体(概念)”而非“纯粹陌生者”。

然而,更为关键的是:“为了某个介入到影像中间的域外,而取缔影像的全体和全体化”这句话,即“现代电影”选择的第三个视点。

在此,我们首先需要深入理解“域外”。对此,我们首先强调:所谓“域外”,绝不是一个“空间性概念”,它指的不是“天外有天”之类的“空间性外部”,而是指“比任何外在世界更遥远”的“绝对外部”。根本地说,所谓“域外”,是“让世界爆掉的超自然全体”^[170]。按照杨凯麟的解释,“一种动态、无法定位、无法再现、不具形式、莫可名状的‘不可思考者’,亦即域外。”^[171]举例来说,“死亡是域外最卓越的例子!”^[172]在此意义上,我们将之理解为“永恒的神秘”,或者说纯粹的“混沌”。简要地说,“域外”就是上述所谓“纯粹陌生者”,它的根本性格是“问题性”。严格说来,所谓“问题”总是或多或少地透露着“域外”的消息,带有某种程度的不可解释的“神秘性”、“混沌性”。但在德勒兹那里,“域外”指的则是纯粹的

[170] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第286页。

[171] 吉尔·德勒兹:《德勒兹论福柯》,杨凯麟译,南京:江苏教育出版社2006年版,第5—6页。

[172] 同上书,第11页。

“神秘”、“混沌”本身,持续地延宕着,永远地“不可解”。在此意义上,所谓“域外”,即一个永恒持存的“终极问题”,一个不可解释、不可思议的“不可思考者”。

要之,当如此的“域外”介入到影像之中,造成的结果就是“全体”的消逝以及“全体化”的不可能。原因很简单,“全体”即一个“概念”,“全体化”就是“概念化”。如此“域外”作为一个“不可思考者”、一个“终极问题”,绝非一个“概念”。同时,它的降临也会注定任何的“概念化”行动都不可能成功,因为“概念化”行动的前提是它针对的对象是一个可被理解、可被概念化的东西。然而,“域外”作为那种“不可思考者”、“永恒神秘”所具有的恰恰是与此相反的特性。质言之,如此的“域外”一旦介入影像之中,必然会取缔“影像的全体和全体化”。然而,这恰恰是“现代电影”发展与“思考”的新关系之际所取的一个关键性的视点,即前面所谓“为了某个介入到影像中间的域外,而取缔影像的全体和全体化”。质言之,“现代电影”之所以选择这个视点,看重的就是“域外”自身的“永恒神秘”特征。进而言之,在这种情况下,绝不可能存在由“崇高”引发的“批判性思考”,因为“批判性思考”针对的还是上述的“全体”:可被概念化的“时间概念”。

总而言之,“现代电影”作为一个“纯声光影像”,为了发展与“思考”的新关系同时选择了三个视点:引入“域外”、取消“全体”;让“自有间接话语”和预见性“视野”形成,取消“内在独白”;引入给予我们世界信仰的真正意义上的“身体”,让“人与世界”发生“断裂”,取消两者间的“统一性”。如此一来,导致了“古典电影”中“电影”和“思考”的三重关系同时发生了异动。相应地,“批判性思考”、“催眠状态的思考”和“行动—思考”同时消失。

但是,我们必须强调:“古典电影”中这三种形态的“思考”的消失,绝不是“思考”本身的消失。恰恰相反,正是在此,有别于“日常思考”的“纯粹思考”得以现身;作为电影的“有生命的影像”得以化身为纯粹的“思考—影像”。或者这样说,“现代电影”之所以选择上述三个视点,根本的目的就是发展它与“思考”的“新关系”。如此的新关系之新,恰恰是从“纯粹思考”获得呈现来说的。延展地讲,“现代电影”作为“木乃伊化”的“有生命的影像(无器官身体)”想要展现的是“纯粹思考”自身运作的本然状况;用德勒兹的话来说,就是展现“纯粹思考”运作的“定理”。当他

强调“现代电影”用一个更为严格的“定理”取代了“内在独白”之际^[173]，说的正是这一点。

具体地说，德勒兹指出：奥逊·威尔斯和阿斯特吕克（Alexandre Astruc）都已经摒弃了“隐喻”、“换喻”、“内在独白”，而展现影像的“内在思考”：“影像之思考的关系自身所固有的必然性取代了影像之关系的邻接性（镜头切换）。”^[174]换言之，各种影像的配置，在严格遵循着“影像之思考的关系自身”所固有的必然性。进而，德勒兹认为在这方面更为突出的电影作者便是帕索里尼。根本地说，他的影片，尤其是《索多玛 120 天》和《定理》（*Theorem*），都在追求“让思考遵循着自身的必然性脉络，把影像提升到演绎和自动的程度，用思考的形式性连贯替代感知—运动的再现性或具象性连贯”^[175]。换言之，影像作为“思考”本身的“形式”在自动地按照“思考”自身的“必然逻辑”而连接并自行延展，展现着“思考”自身的“必然性”。同时，这也是阿尔托有关“残酷电影”的理想：电影“不是讲故事，而是展开一系列彼此演绎的精神状态，如同思考自身的演绎”^[176]。作为电影的“有生命的影像”，于是就变成了如此“思考自身的演绎”获得展开的经验性形式，展现着“思考”本身运作的本然性“定理”。

那么，这与将“有生命的影像”进行“木乃伊化”，使之转化为“无器官身体”又有什么关系呢？换言之，为什么非要颠覆“古典电影”中的那三种关系，将“有生命的影像”变成为“木乃伊”、“无器官身体”呢？答案是：只有如此，“思考”本身运作的本然性“定理”才会出场。

阐述这一点，我们需要重新审视上述所谓的“域外”、“纯粹陌生者”、“自由间接话语”、“预见性视野”和“人”与“世界”的“断裂”。

首先我们强调：“现代电影”的这三个“视点”其实是同时发生的。任何一个视点的现身，都意味着另外两个已经同时在场。此刻，电影作为一个“有生命的影像”，其实是置身于“人与世界”的“断裂”处，以一种“预见性视野”，观看着一个作为“域外”的“纯粹陌生者”。根本地说，是这个“纯粹陌生者”，借助于电影在自行言说，即“自由间接话语”。

[173] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 242 页。

[174] 同上书，第 243 页。

[175] 同上。

[176] 同上。也是阿尔托有关“残酷戏剧”的理想。

关键在于,只有此刻,才是“纯粹思考”辉煌现身的极致时分。之所以这么说,根本的依据就在于德勒兹借助于阿尔托所阐明的,“思考”发生之际“大脑”的“内在现实”。

那么,此刻“大脑”的“内在现实”究竟是怎么样的呢?德勒兹强调:按照阿尔托,“如此的内在现实并非‘全体’,而是一道裂痕、断裂”^[177]。简单地讲,即“脑死”。其实,我们通过自身的日常经验就可以理解这一点:每当我们面对一个“问题”而“思考”之际,都意味着我们的“大脑”内部发生了“断裂”,或者说我们的“大脑”发生了内在的“木乃伊化”、“内在僵化”,即“脑死”。“问题”的解决,无非就是“大脑”的“死里逃生”。德勒兹之所以强调阿尔托在自己相信电影的那段短暂的时光里所看到的电影的功绩并不在于它“让全体被思考的能力”,而在于它“导入某种‘虚无的形象 (figure de néant)’、‘外观的空洞’的‘分解之力’”^[178],原因就在这里。通俗地说,阿尔托之所以相信电影,原因就是 he 看到电影可以具有一种“分解之力”,能够引入某种“虚无的形象”、“外观的空洞”,从而将“有机化”的“全体”予以分解。换言之,不是因为电影能够让“全体”得到“思考”,恰恰相反,是因为它能够引入“空洞”、“虚无”而分解“全体”,阿尔托才相信电影。如此的空洞、虚无,实际上就是“问题”,它造成的效果就是“大脑”内部的“木乃伊化”,即“大脑”内在的“裂痕”、“断裂”。

如果是这样,那么就意味着“思考”的运作有一个决定性的前提:必须形成“大脑”如此的“内在现实”,即必须让“大脑”进入“死亡”之境。换言之,“大脑”必须“僵化”、“木乃伊化”。进而言之,“有生命的影像”必须化为“木乃伊”、“无器官身体”。要呈现“思考”本身运作的本然性“定理”,电影就必须选择上述三个视点,必须颠覆“古典电影”中“电影”与“思考”的那三种关系。这就是为何德勒兹会说,在“现代电影”那里,发生的是“大脑的内在现实与电影的结合”^[179]的原因。

不过,这里关键还在于前面我们曾经谈到过的“思考的生成”。换言之,要保证“思考的生成”,“大脑”的上述“内在现实”决不能消失。“大脑”决不能完成“死里逃生”,相反它必须永恒地置身于“死里逃生”的进

[177] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第233页。

[178] 同上。

[179] 同上。

程中。这不但意味着电影需要作为“无器官身体”置身于“人与世界”的“断裂”处,预见着一个作为“域外”的“纯粹陌生者”,而且意味着它需要持续地“沉浸”在这种境域中;不但意味着让一个“纯粹陌生者”借助于电影而自行“言说”,而且意味着要让它持续地“言说”。简言之,“有生命的影像”必须始终面对一个“永恒性问题”、“终极问题”。

在此意义上,我们强调:所谓“思考”运作的本然性“定理”,必定是一个内含着“永恒性问题”的“定理”。正是如此的“问题”,使得如此“定理”得以成立。如德勒兹所说:“问题寓于定理之中,即便是在削弱定理的力量时也在赋予它生命。”^[180]就“问题”而言,如上所述,它必然地具有“域外”的性格。就“永恒性问题”而言,它本身就是“域外”,即永不可解的“终极问题”。质言之,“思考”运作的本然性“定理”,只有通过引入一个“域外事件”,才能确立自身^[181]。毫无疑问,这正好是“现代电影”的特色之一。例如阿斯特吕克在《红窗帘》(*Le Rideau cramoisi*)中引入的便是一个“深不可测”的“问题”^[182],即“域外”式的“问题”。上述帕索里尼的影片《定理》同样如此:某个“域外”、某个让一切都不可逃避地“木乃伊化”的“域外式问题”在其中呈现,并贯穿整个影片^[183]。

如此一来,我们便会很容易地发现如下图景:一颗“木乃伊化”的“大脑”,在持续不退的“死境”中永不停息地“挣扎”。如此的不息“挣扎”,恰恰就是“纯粹思考”如其本然的不息运作:“思考”无止无休地“疯狂生成”。

总而言之,为了让“纯粹思考”本身运作的本然性“定理”获得呈现,为了让“有生命的影像”作为纯粹的“思考—影像”而现身,为了经验性地呈现“纯粹思考”,“现代电影”走出“古典”而发展出了影像和“思考”的新关系。如此“新关系”的内涵便是:电影作为一个“无器官身体”式的“有生命影像(纯声光影像)”关联于“木乃伊大脑”的“内在现实(裂痕、断裂)”。由此,“古典形态”的“思考—影像”,即“批判性思考—影像”、“催眠状态的思考—影像”以及“行动思考—影像”同时消隐,电影作为

[180] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 244 頁。

[181] 同上。

[182] 同上。

[183] 同上书,第 245 頁。

“无器官身体”真正逃离了心理学的囚笼,成为了纯粹的“精神自动机”:纯粹的“思考—影像”。

深入阐明如此的纯粹“思考—影像”,我们也将最终阐明“纯粹思考”,并同时获得一个对电影的深刻理解。

2. “思考”的新形象:思考—影像

阐述纯粹的“思考—影像”,我们需要结合“现代电影”的两个愿望:“请给我一个身体”和“请给我一个大脑”。但无论如何,我们都需要重申“无器官身体”的重要性。之所以如此,是因为真正的“身体”恰恰是“无器官身体”。进而,正是随着“感知—运动链条”的“断裂”、“无器官身体”的出场,“现代电影”才实现了自身的第一个愿望:“请给我一个身体”^[184]。

结合“思考”而言,“身体(无器官身体)”之所以重要,是因为它在此变成了促使“思考”诞生的前提。如德勒兹所说:“身体已不是将思考从其自身分离出去的障碍,不再是思考为了达到思考活动而必须克服的东西。相反,身体是思考为了达到不可思考者,即达到生命,而需要潜入其中或必须潜入其中的地方。”^[185]应该说,这是让哲学界震撼的一个深刻发现,它的意义首先在于彻底逆转了“身体”和“思考”之间的关系。

长期以来,哲学界有一种顽固的观念:“灵”与“肉”的对立,或者说“身体”和“思考”的对立。申言之,“身体”是“思考”的障碍,为了“思考”得以启动、运作,我们必须克服“身体”的干扰。但是,德勒兹认为,如此顽固观念之下的“身体”和“思考”都不是纯粹的。换言之,此时的“身体”是日常所谓的“有机体”,此时的“思考”则是“日常思考”。就“思考”而言,“日常思考”中包含着某种未经审查的“预设”、“前提”和“确定性模式”;就“身体”来说,如前所述它作为“有机体”,不是真正的“身体”,而是“身体的敌人”。有趣的是从“纯粹身体”,即“无器官身体”看,“身体”不但不是“思考”的障碍,相反它是促使“纯粹思考”觉醒、运作的助力。

详言之,如上所述,“思考”总是惰性的,“人们很少思考,即使思考也

[184] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第263页。

[185] 同上。

是在一种突如其来的冲击之下”^[186]。没有这种突如其来的强悍“追迫”，“思考”便不会启动、运作。如此“突如其来的冲击”，在阿尔托那里，便是引发“生理—神经震撼”的影像力量。对于德勒兹而言，便是他谈到“思考的形象”这个话题时所强调的“对思想施加强力”的、“引发思想”的“事物”^[187]的“冲击”，“暴力”^[188]的“冲击”等等。的确，“冲击”，有一个程度问题。例如，日常生活中我们遇到“问题”时，毫无疑问意味着“思考”承受到一种“突如其来的冲击”，并且在如此的“冲击”下“思考”得以启动、运作。但是，在所有“冲击”之中，有一种是最为根本的，这就是所谓“域外”的降临。从纯粹意义上的“思考”来讲，它的启动端赖于“域外”（不可思考者）的“入侵”^[189]、要取消“思考”自身之“存在资格”的“永恒问题”的侵袭。通俗地说，“域外”的侵袭，就如同一场“飓风”一般，悉数颠覆“思考”赖以存在的一切，同时将一个作为“不可思考者”的“永恒问题”呈现在“思考”面前，从而将“思考”置于一种根本性的“无力”、“无能”的境地之中。只有在此刻，“纯粹思考”才会“觉醒”。

之所以这么说，根本的原因在于：正是在此时，作为“大脑”之“绝对内在”的“域内（dedans）”，也会同时降临。

具体地说，当“思考”遭遇到要取消自身“存在资格”的“域外”之“冲击”时，当“大脑”被“木乃伊化”，即“思考”变得无能、无力时，“大脑”反而会激发出一股内在的强力。如此“内在强力”会促使它选择一种面对“死亡”的抗争，即逼迫自己“坚信”自己面对的“无可思考者”只能被“思考”。如此的“内在强力”便是“域内”，它的涌现即所谓“域内”的降临。所谓“域内”，它和“域外”一样，同样不是一个空间性概念。按照德勒兹的解释，“域内”“比所有内在世界更深邃”，正如“域外比所有外在世界更遥远一样”^[190]。根本地说，“域内”即最为深邃的“生命之力”、“绝对内在”之生命强力。

就“域内”与“域外”的关系来说，它们构成的是同一个“皱褶”，相互

[186] 吉尔·德勒兹：《哲学的客体——德勒兹读本》，陈永国、尹晶译，北京：北京大学出版社2010年版，第33页。引征时据日译本《差异与重复》略有调整。

[187] 吉尔·德勒兹：《普鲁斯特与符号》，姜宇辉译，上海：上海译文出版社2008年版，第94页。

[188] 同上书，第158页。

[189] 吉尔·德勒兹：《德勒兹论福柯》，杨凯麟译，南京：江苏教育出版社2006年版，第90页。

[190] 同上书，第100页。在原文中，德勒兹的话是在追问是否存在“域内”，从下文的论述看，对此他明显地持肯定态度。

之间展开着一种永不停息的战争。如此的战争,可以视为“思考”面对“域外”之“入侵”,调动自身生命之最原始之力(“域内”)来维护自身存在的自卫战争,同时也可以视为“域外”取消“思考”之“存在资格”的“入侵战争”。在德勒兹那里,如此“域外”与“域内”的永恒性“战争”,你死我活的不息博弈,恰恰就是“纯粹思考”本然运作的真相。

如此一来,我们看到:“真正的思考”,即“纯粹思考”诞生于一次“遭遇”：“思考”作为生命之“原始强力(域内)”与“不可思考者(域外)”的不期而遇。“真正的思考”,便是这两者之间的“不息性博弈”。让如此的“博弈”在电影中降临、呈现,便是“现代电影”的最高理想。

然而,所有这一切有一个基本的前提,这便是“感知—运动链条”的“断裂”以及作为电影的“有生命的影像”转化为“纯声光影像”。质言之,“无器官身体”。上述作为“大脑”被“木乃伊化”,就发生于“有生命的影像”作为“无器官身体”呈现之际。如此“大脑”的上述“坚信”,便奠基于作为“无器官身体”的“有生命的影像”在“纯声光情境”中的“坚持”。因此,我们说“无器官身体”的降临是“纯粹思考”觉醒的前提,只要“无器官身体”尚未出场,那么“纯粹思考”就绝不会诞生。正是在此意义上,“身体”和“思考”的关系发生了逆转,真正意义上的“身体”成了确保纯粹意义上的“思考”的觉醒、运作的地基。此即所谓“请给我一个身体”的重要意义。

只是,我们需要明确:强调“无器官身体”对“思考”的意义,绝不意味着“身体”在进行“思考”,而是说它一直在“执着地、顽固地强迫思考活动进行,强迫思考那些逃脱思考的东西,即生命”^[191]。与此相关,有一个问题显得特别突出:是否只要“无器官身体”降临,真正的“思考”,即“纯粹思考”一定会觉醒?

对此,我们需要从两个方面看,一方面是从“思考”本身看,另一方面是从“思考凸显”看。

从前者看,我们可以说只要“无器官身体”降临,“纯粹思考”肯定会同时启动。当“有生命的影像”作为“无器官身体”呈现之际,“纯粹思考”无疑在运作,此刻的“有生命的影像”理所当然地也是“思考—影像”。但

[191] シル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第263页。

是,德勒兹的“思考—影像”不是在这个层面上说的。展开地说,这里牵涉到另外的两个概念,这就是“身体电影”和“大脑电影”。对此,我们首先强调:在德勒兹看来,无论是“身体电影”还是“大脑电影”,都是“现代电影”,它们作为“有生命的影像”皆为“纯声光影像(无器官身体)”。换言之,“大脑电影”和“身体电影”是“现代电影”的两种不同形态。

但是,在德勒兹看来,这两者是不同的。那么,他区分这两者的依据何在呢?答案是:对于总是一体叠合的“身体”和“大脑”而言,它们各自都可能相对于另一方更为凸显。由此而言,如果说是“身体”更为凸显,那么电影就是“身体电影”,但如果更为凸显的是“大脑”,那么电影就是“大脑电影”^[192]。我们在此有必要特别强调:这里的“大脑”,绝非日常意义上的“大脑”,而是一颗“木乃伊大脑”。准确地说,“大脑电影”所说的“大脑”是一颗面对“域外”的狂暴冲击而陷入“瘫痪”之境的“大脑”。理由很简单,基于“身体”和“大脑”的一体性关系,随着“无器官身体”的出场而出场的“大脑”,只能是一颗“木乃伊化”的“大脑”。它对立于是日常性的“理智大脑”,或直接说“有机大脑”,就像“无器官身体”相对于日常的“有机身体”那般。

就此而言,德勒兹所谓的纯粹意义的“思考—影像”,指的不是“身体电影”,而是“大脑电影”。因为正是在这里,“木乃伊大脑”相对于“无器官身体”更为凸显。他之所以如此看,是因为“纯粹思考”可以伴随着“无器官身体”的到来而启动、运作,但其真相必须奠立于“纯粹大脑”,即“木乃伊大脑”的登场才能突出地呈现出来。

因此,我们强调:只要“无器官身体”降临,真正的“思考”,即“纯粹思考”一定会运作,但未必突出呈现。它的凸显还需要一个前提,即“纯粹大脑(木乃伊大脑)”的凸显。换言之,正是通过如此的“木乃伊大脑”,我们才能看到“纯粹思考”的本然性运作。正是在此意义上,德勒兹强调:“请给我一个大脑”构成了“现代电影”的又一个形象^[193]。换言之,随着“木乃伊大脑”的出场,“现代电影”实现了自身的第二个愿望。

[192] 有必要指出:创造“现代电影”,我们可以走“身体电影”的道路,突出地呈现“身体”,从而将“思考”凝结于“身体”之上;也可以走凸显“大脑”的道路,让“身体”退隐于“大脑”之后,从而让“思考”的本相辉煌地呈现。

[193] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第283页。

根本地说,正是当“有生命的影像”化身为一颗“木乃伊大脑”之际,它才是纯粹意义上的“思考—影像”,才能够将“纯粹思考”的真相经验性地呈现在我们面前。为了阐述这一点,德勒兹对比性地分析了“实验电影”的“身体物理学”和“精神本相学”^[194],以及戈达尔的“身体电影”和阿伦·雷乃的“大脑电影”^[195]等。

具体地说,德勒兹认为:“在法国,在新浪潮始创了集结所有思考的身体电影的同时,雷乃则创造出了包围着身体的大脑电影。”^[196]换言之,在法国新浪潮电影中,戈达尔的电影倾向于凸显“身体”,而阿伦·雷乃的电影则倾向于凸显“大脑”。前者凸显的是“无器官身体”的一系列状态,“纯粹思考”已隐含其中;而后者凸显的则是“木乃伊大脑”的一系列状态,“纯粹思考”获得辉煌呈现。从电影创作的角度说,前者是按照“身体状态”的延展来配置影像,而后者则是按照“精神状态(大脑状态)”的延宕来配置影像。戈达尔的《筋疲力尽》和《狂人皮埃尔》所呈现的皆为“身体状态”的持续延伸,但雷乃通过《我的美国叔叔》(*My American Uncle*)中的“生理—心理”层面、《生活是一部小说》(*Life Is a Bed of Roses*)中的各个“历史时期”层面,所呈现的却是某种“心智状态”、“精神状态”的延宕。

有必要指出:在这里,呈现如此“精神延宕”的还包括“风景”。之所以会如此,关键的原因就在于当“有生命的影像”作为一个“无器官身体”(在此作为“木乃伊大脑”)之际,它本身就只是一个“物质团块”。准确地说,它只是作为一个呈现着自身之“非有机生命”,即自身之“精神”强度的“物质团块”。正是在如此的“物质团块”层面上,人物影像和“风景”是一样的,都是一团“活物质”^[197]。因此,“人物影像”和“物质风景”达成同

[194] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第283页。

[195] 同上书,第284页。

[196] 同上书,第287页。

[197] 将“人物影像”和“事物影像”同一化也是爱森斯坦的观点,只是他是将两者都同一到“有机体”的层面上,从而获得了“并非冷漠的大自然”这样的著名论断(参见本章第一节第一部分的相关阐述)。但是,“现代电影”却是将两者同一到“非有机体”的层面上。相对而言,倒是维尔托夫走着和“现代电影”更为相近的道路,因为他的《持摄影机的人》构成的是一个物质性的系统,其中表达的一切都是物质性的,而非有机性的,如物质分子性的小孩、女人等(参见ジル・ドゥルーズ:《シネマ1 * 運動イメージ》,財津理、斎藤範 訳,法政大学出版社2008年版,第073页)。在此,我们需要强调的是:在这两种“同一”之间存在着实质性的差别。

一,它们都在表达着不息地延宕的“精神状态”。由此形成的便是另一个“皱褶”:“风景”与“精神状态”的一体叠合。在此意义上,如此“精神状态”的延宕便是某种“风景地图”的连续绘制。因此,德勒兹强调:在此,“风景即精神状态,精神状态即地图绘制术,双方彼此在对方那里结晶化、几何学化、矿化”^[198]。通俗地说,在此,“风景”和“精神状态”变得难解难分、相互彰显。进而,如此两者间的“相互彰显”,恰恰就发生在“域外”与“域内”的“共同界线”上,且突出地呈现着“域外”与“域内”在对方中的结晶、延伸。所以德勒兹又说:在雷乃的作品中,“风景”与“精神状态”的难解难分“并非在一个全体中呈现,而是呈现于一道极化隔膜层面上,从而永不停息地让相对的域外与域内彼此交流、交换、相互接触,彼此在对方中延伸、传播”^[199]。简言之,正是发生于这个“极化隔膜”上的“风景”与“精神状态”的难解难分,确保着也呈现着相对的“域外”和“域内”之间永不停息的“交流”、“交换”。

只是,我们需要看到:在此,德勒兹说的“域外”与“域内”的交流、交换,针对的是“相对性”的“域外”和“域外”。揭示“思考之谜”,他并没有停留在“相对的域外与域内”层面上,而是深入到了“绝对性域内与域外”。

为此,德勒兹从“记忆”出发,拎出了“时间”。他强调:“让域外与域内彼此现身的这道隔膜,就叫做‘记忆’。”^[200]非常有趣,“记忆”原来是一道“隔膜”。当然,这里的“记忆”指的是“纯粹记忆”,而不是我们日常所谓的“记忆”。并且,这里的“记忆”指的是正在发生的,或者说置身于诞生中的“记忆”。通俗地说,就是“记忆”的当下“生成”。在此意义上,如此的“纯粹记忆”,即柏格森所谓的“绵延”。简言之,在柏格森那里,“记忆”和“绵延”之间具有同一性:“绵延从根本上来说是记忆、意识、自由。它之所以是意识和自由,是因为它首先是记忆。”^[201]换言之,“记忆”即绵延、意识、自由。然而,在柏格森那里,“绵延”即“时间”,或者说“时间”即

[198] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 287 页。

[199] 同上。

[200] 同上书,第 288 页。

[201] 吉尔·德勒兹:《康德与柏格森解读·柏格森主义》,张宇凌、关群德译,北京:社会科学文献出版社 2002 年版,第 139 页。

“绵延”，两者同样具有同一性。从“时间”的角度说，“记忆”指的便是“现在”在流逝的同时，在自身之中对“过去”的“保存”^[202]；或者说“过去在现在中的保存或聚集”^[203]。通俗地说，在纯粹的层面上，“记忆”即“时间”本身的自主行为。如前所述，“时间”永恒地处于“生成”之中，永恒地规避“当刻”、“去一实在化”、“造假”是它的根本标志。这就注定了“当刻”必定处于永不停息的流逝之中，与此同时又总是将这种“流逝”，即“过去”保留于自身之内。

如果“记忆”即那道“隔膜”，那么就等于说“相对性”的“域外”与“域内”在纠缠着“记忆”而彼此交流、缠斗。换个角度看，如此的缠斗，恰恰就是“过去时层”与“现实层积”的彼此照应。因此，德勒兹强调：在此，“记忆的确已不再是获得回忆的能力，而是以多样性方式（……）让过去时层与现实层积相照应的隔膜，一方面从总已存在的域内发生，另一方面从总属未来的域外降临，双方都侵袭着仅供它们遭遇的当刻”^[204]。换言之，“纯粹记忆”是一道“隔膜”，它具有两个一体相异的面孔：源自己已经存在的“域内”的面孔和来自正在到来的“域外”的面孔，即“过去”的面孔和“未来”的面孔。进而，这两副面孔都纠结着“现在”这个供它们相“遭遇”、“搏杀”的共同边际点。如果说前者是“过去时层的并存性”，那么后者则是“当刻尖点的同时性”。因此，如果说雷乃的电影呈现着“域外”与“域内”的永恒缠斗，那么它也就必然地呈现着作为它们相遇之唯一共同界线的“记忆”本身以及它的两副面孔，呈现着“时间秩序”^[205]。因此，德勒兹说：“如果记忆让作为内在和外在的各种相对性域内和域外相互交流的话，那它就必须让绝对的域外和域内彼此直面、同步现身。”^[206]那么，其中的“绝对的域外和域内”是什么意思呢？

阐述这一点，让我们详细地分析被德勒兹称为“电影史上最富野心”

[202] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 135 页。

[203] 吉尔·德勒兹：《康德与柏格森解读·柏格森主义》，张宇凌、关群德译，北京：社会科学文献出版社 2002 年版，第 139 页。

[204] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版社 2007 年版，第 288 页。

[205] 同上。

[206] 同上。

的影片——阿伦·雷乃的《死之恋》(*Love Unto Death*)^[207]。

按照人们日常习惯的电影分析方式,我们先来简述一下该影片讲述的故事:一天夜里,男主人公、考古学家西蒙突发重病,年迈的医生到来后诊断的结果是他已经死亡。正当女主人公、生物学家伊丽莎白在悲痛中送走医生,接朋友的电话之际,却突然发现西蒙又活了过来,并且完好如初。第二天,他们一同拜访了那位医生,发现医生并没有误诊:西蒙当时确实已经死亡。由此,西蒙明确地认识到:自己的死亡已经来过,并且很快会再来。同时,他的生物学家恋人伊丽莎白,以及朋友牧师夫妇等人也意识到了这个问题。此后,就在如此的“两种死亡的间隙”,西蒙和伊丽莎白表达出了一系列的活动,构成了该影片的主要部分。最后,西蒙真的死了,伊丽莎白则想要不顾一切地随他而去。

细细地品味这部影片,我们能够很容易地看到:对于西蒙来说,整个影片所要表达的就是他在两次“死亡”之间的“生存”故事。第一次死亡,也就是影片开始时的死亡,属于已经发生了的死亡,可称之为“过去死亡”,而第二次死亡,则属于即将发生的死亡,可称之为“未来死亡”。主人公西蒙的每一个当刻瞬间,“过去死亡”和“未来死亡”都在悬临。换言之,两种“死亡”的纠缠构成了他“生存”的每一个瞬间。从时间的角度看,他的每一个瞬间都意味着“死亡”已经发生、正在发生、即将发生的同时并现。换言之,他的每一个“当刻”都被同时现身的“过去”和“未来”深深地持续纠缠着。由此呈现出来的便是“当刻尖点的同时性”:每一个“当刻”同时都是“过去当刻”、“现在当刻”和“未来当刻”。另一方面,影像的延展作为西蒙持续“生存”的表现,则意味着他自身的“过去时层”也在获得突出的呈现。在此意义上,影片同时也是对“过去时层的并存性”的表达。第三方面,影像的延展、西蒙的“生存”又是一个“时间”的“绵延”过程。在此意义上,影片呈现的则是“时间”的“生成系列”。因此,我们可以确凿无疑地说,影片作为一个“有生命的影像”已化身为“时间—影像”,经验性地表达着纯粹的“时间秩序”以及“时间系列”,表达着“纯粹时间”的真相。

然而,更为重要的是:正是在此,“绝对”的“域外”与“域内”相遭遇而

[207] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第289页。本部分的阐述可以和徐辉,李海春《吉尔·德勒兹的“大脑电影”》(载《现代传播》2013年第8期,第73—77页)相互对参。

同步现身。对此,我们需要详加解释。

前面我们曾经谈到,“死亡是域外卓越的例子”。这意味着“死亡”的来临,同时就是“域外”的现身。针对影片来说,西蒙的第一次死亡,已经是“域外”的入侵,并且如此的“死亡”作为已经发生的“过去死亡”还深深地植入了西蒙的生命最深层,即“域内”。因此,第一次死亡又可以称之为“域内性死亡”。相对而言,第二次死亡作为“未来死亡”,则属于即将到来的事情,属于“死亡”的再次降临,即“域外”的再次入侵。因此,第二次死亡又可以称之为“域外性死亡”。不过,就“死亡”本身来说,无论是“域内性死亡”还是“域外性死亡”,都不过是同一种“死亡”:取消主人公之生命存在资格的无与伦比的强悍力量。所谓“域内性死亡”指的是这种力量已在生命的最深处现身,且在生命的每时每刻萦绕不去。所谓“域外性死亡”指的则是这种力量将要在某个无法预知的时刻再次来临,且正在来临。然而,至关重要是:无论是“域内性死亡”,还是“域外性死亡”,都是在西蒙尚未“最终死亡”之际的在场。要之,当西蒙在如此的两种死亡纠缠下“生存”之际,每一刻都必定存在着两股剧烈“博弈”的力量。这就是他生命的最深处的“求生”力量和“必死”力量。这两种力量构成的即是西蒙本身的“域内”和“域外”。就在如此的同时性的“死亡已来”、“死亡正在”、“死亡将临”现身于西蒙“生存”的每时每刻之际,这两种力量同时现身并相互剧烈地“搏杀”。如此的“域内”和“域外”,相对于西蒙来说已经堪称“绝对”。但这毕竟是相对于西蒙来说的,因此它们都还是“相对性的域内”和“相对性的域外”。

在此基础上,一旦我们将西蒙视为一个“无器官身体”,视为一团“活物质”,那么我们便会发现:由他的死亡所呈现出来的这种“域内”和“域外”必然性地也是一切事物的“域内”和“域外”:所有的“有生命的影像”的“域内”和“域外”。之所以这么说,依据就是在“无器官身体”的层面上,一切事物都是共通的,即皆为“活物质”。在此意义上,“域内”和“域外”走向普遍化。由此,当我们再深入地审视如此普遍性的“域内”和“域外”之际,它们所标示的恰恰就是纯粹意义上的“时间”:绝对的生命。就影片中的“死亡事件”来说,如上所述它构成了一个纯粹的“时间—影像”,表达着“纯粹时间”。从这个角度看,“域内”和“域外”便是汇聚于“当刻”的“过去”和“未来”。如此的“过去”和“未来”便是所谓的“绝对性域内”和“绝对性域外”。根本地说,万事万物皆在“时间”中,皆有一个

“死亡”问题。于是,如此的“绝对性域内”和“绝对性域外”作为“过去”和“未来”,它们就在万事万物之“死亡”降临之际获得经验性的表现。从如此表现层面上,作为“过去”与“未来”的“绝对的域内”和“绝对的域外”皆为某个具体事物的“域内”与“域外”,即“相对性的域内”与“相对性的域外”。但无论如何,“相对性”的“域内”与“域外”呈现之际,一定意味着“绝对性”的“域内”与“域外”,即“时间”的“过去”与“未来”于“当刻”的同时在场。据此,德勒兹结合上述影片指出:“从一个死亡走向另一个死亡之际,便是绝对的域内与绝对的域外相互接触,即一个比所有的过去时层都更为深幽的域内与一个比所有的外在现实层面都更为遥远的域外。在两者之间,或者说在两者的间隙上,瞬间占据大脑—世界的便是活化僵尸(zombies qui peuplent)。”^[208]这便是《死之恋》整部影片所要表达的:“有生命的影像”在“过去死亡”与“未来死亡”之间“生存”的奇异时分。申言之,整部电影从“过去死亡”走向“未来死亡”的分分秒秒,都是“绝对域内”与“绝对域外”相互接触的时刻。整部电影便表现为“绝对域内”与“绝对域外”相互对峙的一道“隔膜”、“界域”,即两者的共同“隔膜”、“界域”。通俗地说,这部影片的“有生命的影像”就是“绝对域外”与“绝对域内”相互直面、彼此入侵、相互交流、殊死博弈的战场。

然而,至关重要的是:占据那道“隔膜”、作为战场并凸显的是一个“大脑—世界”,简言之,是一颗作为“活化僵尸”的“大脑”:呈现着“绝对域内”与“绝对域外”之剧烈博弈的“木乃伊大脑”。最为有趣的是:如此的“剧烈博弈”正好就是如此“木乃伊大脑”之“运作”的经验性表达。要言之,如此的“剧烈博弈”本身,便是“纯粹思考”。影片作为一个“有生命的影像”,整个地就是一个纯粹意义上的“思考—影像”。

我们之所以这么说,根本的依据就在于如上所述德勒兹以及阿尔托对“纯粹思考”的理解。让我们重申:在纯粹的意义上,“思考”之运行需要某种力量将之唤醒、将之启动。那么驱迫、唤醒“思考”的力量又是什么呢?德勒兹说得非常明确:“强迫思考者是‘思考的无能’,是虚无的形象,是一个可被思考的全体的消逝。”^[209]其中“思考的无能”,便意味着“大脑”的“木乃伊化”,即“木乃伊大脑”的登场;而“虚无的形象”,“可被

[208] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 289 页。

[209] 同上书,第 234 页。

思考的全体的消逝”则意味着“域外”的入侵所导致的“死亡之境”。重要的是：正是在“木乃伊大脑”现身之际，在“域外”的入侵颠覆了一切并带来一个“死亡境域”之际，纯粹意义上的“思考”才被唤醒、被激活。通俗地说，正是在“域外”的入侵导致“大脑”瘫痪、“木乃伊化”之际，反而激发了“大脑”最深层的原始力量，即“域内”的强力。正是在如此的“域外”强力和“域内”强力的驱动下，“纯粹思考”开始活化，如觉醒的睡狮般强悍地运作。如此的“运作”，便是“纯粹思考”本身，即“绝对域内”与“绝对域外”之间一场无止无休的“博弈”。“域外”的强力试图颠覆一切，制造纯粹的“虚无”；“域内”的强力则试图杀出一条血路，浴火重生。换个角度讲，所谓“可被思考的全体的消逝”同时就是“不可思考者的呈现”；所谓“虚无的形象”、“死亡境域”同时就是“不可思考者”。由此，我们看到：真正的“思考”，“纯粹思考”，恰恰就是“思考”本身与“不可思考者”的“遭遇与博弈”。质言之，唯有“思考着不可思考者”的“思考”，才是真正的“思考”；就像唯有“观看不可视见者”的“观看”方为真正的“观看”，“聆听不可听闻者”的“听闻”方为真正的“听闻”一样。

所有这一切，正是《死之恋》所呈现的：一颗“木乃伊大脑（无器官身体）”具体化为主人公西蒙（实际上也包括他的情人、朋友），在面对“绝对域外（死亡）”之际，调动了自身生命中最原始的强力，即“绝对域内”的强力，顽强地“博弈”，并由此构成了他在两次“死亡”之间的“生存”。就此而言，西蒙的影像便是一个典型的“木乃伊大脑”影像，经验性地呈现着“纯粹思考”之运作的“思考—影像”。同样的道理，西蒙的恋人、朋友们的影像，毫无疑问也是纯粹意义上的“思考—影像”。根本地，整个影片作为“有生命的影像”，便是一个“木乃伊大脑”，一个不折不扣的“思考—影像”，人物影像不过是整个影片的表达窗口。

至此，我们可以归结说：“思考”的新形象，即真正意义上的“思考—影像”，就是呈现着“木乃伊大脑”之运作，呈现着“思考不可思考者”之运作的影像，就是展现着“域内”与“域外”两股强力殊死博弈的影像。

进而言之，如果我们进一步追究这种作为“思考”之新形象的“思考—影像”，那么便会发现它有三个方面的突出特征，这就是“拓扑学（topologique）性”、“概率论性”和“非合理性”。严格说来，这便是“思考—影像”所发散的三种不同的影像征兆。对此，德勒兹以分析“大脑”的运作模式为中心，通过比较“古典电影”的“有机大脑”和“现代电影”的“木乃

伊大脑”给予了明晰的阐释。

具体地说,德勒兹主张“银幕即大脑”。对此,他明确地说:“电影中令我感兴趣的是,银幕可以是一个大脑,雷乃或西贝尔贝格的电影即是如此。”^[210]这意味着电影的演进必定是“大脑”或者说“思考”的运作。德勒兹之所以钟情于阿伦·雷乃,原因就在于阿伦·雷乃强调自己关注的是“大脑的机能、精神运作,思考的程序,并认为这些正是电影的构成要素”^[211]。就关注“思考”而言,德勒兹认为作为“现代电影”作者的雷乃和作为“古典电影”作者的爱森斯坦是有共通之处的,“雷乃的宣言和爱森斯坦的宣言可以融通:大脑的运作即电影的对象和驱动源泉”^[212]。不过,两人之间的不同更为关键。简言之,在爱森斯坦那里是一颗“有机大脑”在运作,而在阿伦·雷乃那里则是一颗“木乃伊大脑”在运作。正是通过比较这两种不同的“大脑”构想,德勒兹逐一揭示了纯粹意义上的“思考—影像”的三大特征。

首先是“拓扑学性”。针对“古典式”的“大脑”构想,德勒兹说:它始终在“沿着两个轴展开。一个是统合与分化,另一个是根据邻接性或相似性的联合”^[213]。第一个轴是概念法则,第二个轴是影像法则。从前者说,它定义出了某种“概念(全体)的运动”,即一方面影像的“运动”被不断地“统合”到作为观念的“全体”之中,另一方面“全体”又被不断地“分化”到影像的“运动”之内。就爱森斯坦的电影来看,“全体”便是上述服膺于辩证法又遵循“感知—运动模式”而“绵延”的“时间”,即“概念性时间”。影像的“运动”始终是在呈现着如此的“辩证时间(全体)”,具体的方式便是“运动”不断地自行统合于“辩证时间(全体)”之内,同时“全体”又不断地自行分化到诸多的影像之中。正是通过如此的“统合”与“分化”,“运动”于是变成了“辩证时间”的运动,变成了“概念的运动”^[214]。就第二个轴而言,在配置电影影像之际,人们是在按照“邻接性”和“相似性”的方式从事着影像的连接。也就是说,在这里不断地被联合起来的影像,

[210] 吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆2000年版,第170页。

[211] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2*時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第291页。

[212] 同上。

[213] 同上书,第292页。

[214] 同上。

是处于同一个层面上的影像,它们都是表达上述“概念性时间”的影像。所谓“相邻性”,指的就是两个影像就表达如此“时间(全体)”的“绵延”而言是相邻的,而“相似性”则是说两个影像在表达如此“绵延”方面是相似的^[215]。简言之,影像的连接服膺于“相邻性”、“相似性”之类的法则。根本地说,在此作为“银幕”的“大脑”始终在按照这两个轴展开着自己的运作,不可能与之相悖。如此的运作,便构成了爱森斯坦的“大脑艺术”的大脑模式:“大脑既是统合一分化的垂直组织化,也是联合运作的水平组织化。”^[216]简言之,“大脑”的运作是一颗服膺于双重组织化的“有机大脑”的运作,按照某种既定规则的运作。申言之,“大脑”是一颗服膺于既定规则而运转的“有机大脑”。它可以遇到障碍,但总是能够跨越障碍。的确,在柏格森看来,“所谓大脑,不过是一个裂隙、空无,只是刺激与回应之间的某种空无”^[217]。但是,在“古典电影”那里,如此的“空无”是一个被“跨越”的对象,同时也是一个能够被“跨越”的对象。

正是在这一点上,“古典电影”和“现代电影”出现了重大的差别。在“现代电影”那里,柏格森的所谓“空无”不再是被跨越的对象,而变成了被“深度挖掘”的对象。

具体地说,从柏格森出发,或者说从阿尔托出发,“现代电影”看到:“有机大脑”并非真正意义上的“大脑”。相反,柏格森所谓的“空无”恰恰就是我们前面已经谈过的、阿尔托所谓的“大脑的内在现实”。根本地说,真正的“大脑”正是“木乃伊大脑”,即作为“活化僵尸”的“大脑”。所谓的“裂隙”、“空无”,恰恰就意味着“纯粹大脑”内部实情。深入地挖掘、表达如此“木乃伊大脑”的内在实情,正好就是对“纯粹思考”的深刻追问、揭发。

要之,在如此的“挖掘”、追问之下,上述作为古典式“大脑”构想的两个轴同时发生深刻的异动。

针对第一个轴(概念法则),德勒兹指出:“统合与分化的有机性程序越来越关联于相对的域内与域外层面,并以此为媒介,关联于拓扑学地相接触的绝对的域内与域外。这是拓扑学的大脑空间的发现,它通过相对

[215] “古典电影”中的“隐喻”、“换喻”等的基础就在这里。

[216] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社2007年版,第292—293页。

[217] 同上书,第293页。

性环境,通达比所有的内部环境都更为深邃的域内与比所有的外部环境都更为遥远的域外的共存。”^[218] 简言之,“木乃伊大脑”便意味着“绝对”的“域内”与“域外”的遭遇。此时的“大脑”不再服膺于任何既定的法则,“大脑”的运作便是漫无边际地无限延展,根本无法预知将会如何。在此,任何“全体”都不可能形成。当古典式的“全体”垮塌之际,获得呈现的“大脑空间”,便是所谓的“拓扑学空间”,它的特色便是出人意料、无法预知、不可操控地拓展。

与此同时,针对第二个轴(影像法则),德勒兹说:“联合运作的程序变得越来越直面大脑的连续性组织网络中的断裂。到处都有细微的裂隙,这不只是应该被单纯地跨越的空无,也是每时每刻都能够在联合性信息的发送与接收之间导入不确定性的机械装置。换言之,这是概率性、半偶发性的空间,是‘不确定系统(an uncertain system)’的发现。”^[219] 简言之,在“影像联合”的向度上,“现代电影”并非在跨越上述“空无”,而是直面如此的“空无”。刺激与回应之间的“间隙”、“空无”、“断裂”异常凸显,到处都是。应该说,这是对此“空无”的深入挖掘、展现。由此获得呈现的,便是“大脑”运行的持续“断裂”。这就等于说在“古典电影”那里畅通无阻的信息发送和接受程序被取缔,即在“联合性信息的发送与接受之间导入不确定性的机械装置”。通俗地说,如此的“间隙”、“虚空”随时都在让影像之间的联合变得不再确定。各个影像已无法再按照“相似性”或者“邻接性”的确定性法则来连接。如此一来,一个“不确定系统”获得呈现,或者说“大脑空间”变成了一个“半偶发性的空间”,即“概率论空间”。简言之,当“刺激”与“回应”之间的“间隙”、“空无”、“断裂”获得凸显之际,联合运作的程序必定被一个“不确定系统”所颠覆,由此一个新的“大脑空间”获得呈现,即半偶然性的“概率论空间”。

至此,我们可以说“域内与域外的拓扑学结构”和“联合运作自身的断裂”界定着“新的大脑影像”^[220]。一方面,如此“域内”与“域外”的“拓扑学构造”,便是一个“精神圈(noosphère)”。它决不是在建构一个“全体”,而是在建构一个将“域内”与“域外”叠合在一起的“隔膜”。在此

[218] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版,第 293 页。

[219] 同上书,第 293 页。

[220] 同上书,第 294、295 页。

“隔膜”上，“域内”与“域外”反复交换，即“结晶”。另一方面，“联合运作”的“断裂”则意味着不再有影像的顺畅连锁，有的仅仅是断裂的、碎片化的影像的配置、再配置，结合、再结合。“域内”与“域外”的“结晶”和“碎片影像”的“再结合”，呈现出来的便是一场“大脑游戏”^[221]，“木乃伊大脑”的激情演绎，即“纯粹思考”。

由此，也注定了纯粹意义上的“思考—影像”的第三个特征，即“非合理性”。所谓“非合理性”关涉到的是影像之间的“分切”问题，指的是影像之间呈现出了某种“不可通约性”。

具体地说，只要我们重回阿伦·雷乃的《死之恋》，便可以轻易地发现：该影片的影像之间总会有“飘着雪花的影像”突然间来临，粗暴地中断正在展开的常态影像系列；接着又突然毫无缘由地消逝，让常态影像系列重现。如此地反反复复，构成了该影片影像“分切”的突出特色。这种“分切方式”迥异于“古典电影”的影像“分切方式”。在“古典电影”那里，两个影像系列的“分切”，遵循着“合理分切(coupure rationnelle)”^[222]的法则。分切点“要么是第一个系列的终端影像，要么是第二个系列的开端影像”^[223]。详言之，在“古典电影”那里，影像与影像之间、镜头与镜头之间的“分切”都是“合理”的。例如各式各样的“溶接”，它们作为“分切”镜头的手法要么发生于前一个镜头的最后，要么发生于后一个镜头的开始。“分切点”前后的不同影像或镜头显得非常连贯，不给人间断之感。即使出现“错接”，出现影像间、镜头间的某种“虚空”、“间隙”，它们也会被轻易地“跨越”。换句话说，它们只不过是连贯的影像必需跨越的简单“空白”，或者说是影像的连贯中必要的“省略”。根本地说，“合理性分切总是决定出影像系列之间的可通约关系”^[224]。但是，《死之恋》中的影像系列之间毫无“可通约性”可言。“分切”在此不再是合理的，而是变成了“非合理分切(coupure irrationnelle)”^[225]。因此，德勒兹指出：对于诸如《死之恋》之类的“现代电影”来说，“影像的两个系列之间的分切或者

[221] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 295 页。

[222] 又译“有理分切”。

[223] ジル・ドゥルーズ：《シネマ2 * 時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 295—296 页。

[224] 同上书，第 296 页。

[225] 又译“无理分切”。

间隙,已经不是构成任何一个系列的部分。即它就等价于非合理分切,定义着影像间的不可通约关系”^[226]。简言之,在“现代电影”中,“合理分切”已经不再存在,有的只是“非合理分切”;不再存在相互间具有指涉关系的影像连锁,有的只是独立影像的再结合。影像之间不再是前后相接续,而是彼此“加成(plus)”。任何一个镜头,都会因为后一个镜头而发生崩解。影像与影像之间,镜头与镜头之间的“间隙”、“虚空”不断地获得独立展现。整部影片便是诸多相互之间没有接续连锁关系的零碎影像的永恒性配置、再配置。

要之,如此影像的不息呈现,同时便是“木乃伊大脑”的持续运作,即呈现着“纯粹思考”的“思考—影像”的延展。如此一来,在分切影像系列时表现出来的“非合理性”,必然同时也是如此“木乃伊大脑”、“思考—影像”自身延展的特性。质言之,纯粹意义上的“思考—影像”具有“非合理性”的特色。

根本地说,“思考—影像”的三大特色是同时存在的。当其中一个特色现身之际,必定意味着另外两个特色已经同时在场。或者说,纯粹意义上的“思考—影像”的降临,必定同时呈现着它的三大特色。因此,德勒兹强调:“正是拓扑学的、概率论的、非合理的三个样态,构成了思考的新影像。任何一个样态都可以轻易地从别的样态演绎出来,它们共同构成一个循环,即精神界。”^[227]

至此,我们已经完成了德勒兹电影影像论中的最后一个影像——“思考—影像”的考察,也就是说我们的探讨已经接近于临时的终点。

不过,在结束本研究之前,我们还需最后交代一个问题:在电影中是否存在“想象—影像”?这个问题之所以存在,是因为德勒兹在自己影像论中,关注的是“有生命的影像”的所有生命现象,诸如“感知”、“情感”、“冲动”、“行动”、“回忆”、“梦幻”、“思考”等等。他主张:这些生命现象均会以相应影像的方式在电影中获得经验性的呈现。但是在他的电影论著中,我们唯独没有看到他对“想象”这一生命现象的阐述。这自然会让我们起疑,即“想象”作为一种生命现象,是否同样能够以影像的方式获得经验性的呈现?

[226] ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版社 2007 年版,第 296 页。

[227] 同上书,第 298—299 页。

答案当然是肯定的。只是,我们需要说明,德勒兹的确谈到了“想象”的问题,只不过不是在他的电影影像论的专著中,而是在别的地方。

具体地说,在1986年的访谈中,人们向德勒兹提出了关于“想象界”的问题^[228]。对此,他的回答是:“想象界”实际上处于“实在界—非实在界”、“真—假”这两个偶对的交叉点上,“想象界不是非实在界,而是实在界与非实在界的不可分辨性”^[229]。按照德勒兹的看法,前面我们谈到“晶体—影像”之际突出论及的“实在”与“潜在”间围绕一个“不可区辨点”频繁交换的“结晶现象”,便是“想象界”的经验性呈现。他明确强调:“想象界是这种交换的总体。想象界是晶体—影像”^[230]。

在此基础上,德勒兹进一步说,“想象,就是制造晶体—影像,就是使影像像晶体一样发生作用。”^[231]严格说来,从前面我们关于“晶体—影像”的讨论中已经可以看到制造“晶体—影像”的根本要素,这就是“纯粹时间”。正是“纯粹时间”自身的不停息“生成”,铸就了“晶体—影像”。因此,“晶体—影像”也是纯粹的“时间—影像”。在此意义上,我们说存在着“想象—影像”,此即“时间—影像”,真正意义上的“想象”就通过它得以经验性地呈现。申言之,当作为纯粹“时间—影像”的“晶体—影像”出场之际,所有的生命现象都会获得纯粹的呈现。质言之,任何纯粹的“生命现象”的影像,皆为“晶体—影像”,即“时间—影像”。一般性地讲,纯粹的“时间—影像”作为“晶体—影像”,同时便是纯粹的“生命—影像”。各式各样纯粹意义上的具体性“生命现象”的影像便是“时间—影像”的不同侧面。“时间—影像”便依据着如此的不同侧面,以不同的面貌展现自身。当其中的某个侧面相对其他侧面凸显之际,“时间—影像”便会化身为相应侧面的纯粹性“生命现象”的影像。例如,当它凸显的是“感知”时,那么此刻的“时间—影像”就是纯粹意义上的“感知—影像”,如果凸显的是“回忆”、“想象”,那么它就是纯粹意义上的“回忆—影像”、“想象—影像”。其他侧面亦然。

相应地,任何日常意义上的“生命现象”的影像,都是“运动—影像”,

[228] 吉尔·德勒兹:《哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆2000年版,第73页。

[229] 同上书,第76—77页。

[230] 同上书,第77页。

[231] 同上。

即受着某种约束、限制的“生命—影像”，或者说是被“组织化”、“有机化”之后的“生命—影像”：间接性“时间—影像”。由此可见，在具体的层面上，无论是哪种“生命现象”，只要它属于受限制的“生命现象”，皆为“运动—影像”，即日常性的相应“生命—影像”。它所呈现的，便是日常性的相应“生命现象”的实情。

理所当然地，“想象”也是这样。在此，我们需要指出：当德勒兹将“想象”视为制造“晶体—影像”之际，他谈论的是“纯粹想象”。至于“日常想象”，那便是对如此“纯粹想象”的“有机化”、“组织化”的结果。换言之，在某个限定性的范围之内展开的“纯粹想象”，便是“日常想象”。

总而言之，各式各样的“生命现象”的纯粹奥秘，都在纯粹的“时间—影像”那里获得了经验性呈现。这一点意义重大！因为如此一来，我们便会看到电影的最后真相：经验性地呈现着“生命”之奥秘的影像。

据此，我们可以给出一个关于电影的明确界定：所谓“电影”，即“有生命的影像”；通过它，“生命的奥秘”得以经验性地呈现在人们的面前，从而变得可见、可闻、可感。

余论 走向璀璨的生命之象

当我们说“电影”即“有生命的影像”，“生命的奥秘”藉此获得经验性呈现之际，我们所表达的实际上已经是一个“电影概念”。准确地说，这个“电影概念”就是德勒兹留给我们的核心财富。

之所以这么说，是因为作为哲学家的德勒兹，有一个明确的观点：哲学即创造概念的艺术。换言之，创造概念，是哲学的根本任务。落实到“电影哲学”，或者说哲学性的电影理论，德勒兹的上述观点就是：创造一个“电影概念”，是电影哲学、电影理论的根本使命。因此，我们会看到他“振聋发聩”地宣告：“电影理论不是‘关于’电影的，而是关于电影所唤起的诸概念的理论”，即“电影理论不是以电影为对象，而是以电影的各个概念为对象，这些概念并不劣于电影本身，是实践的、实效的或实在的”。〔1〕

只是，我们在此有必要追究一下德勒兹留给我们的这个“电影概念”的实践性、实效性或者实在性何在？

对此，我们可以综合性地表述为“走向璀璨的生命之象”。详言之，当我们说“电影”即是经验性地呈现着“生命的奥秘”的“有生命的影像”之际，实际上已经涉及到一个普遍性的根本问题：“生命的奥秘”。德勒兹创造的“电影概念”的实践性、实效性和实在性都可以围绕这个问题来理解。根本地说，这个概念在告诉我们：“生命的奥秘”可以经验性地呈现在我们的面前，电影便是一个行之有效的途径。严格说来，思想家也好，艺术家也罢，他们最终的工作目的无非就是让“生命的奥秘”呈现出来。如果说他们之间还有区别的话，那么不过在于思想家是在制造一个“概念”，而艺术家则在制造一个“作品”。如此的“概念”、如此的“作品”是否是一个成功的概念、成功的作品，其根本性的衡量标准便在于“生命

〔1〕 ジル・ドゥルーズ：《シネマ2*時間イメージ》，宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳，法政大学出版局 2007 年版，第 385 页。

的奥秘”是否已灿烂地呈现在人们的面前。换言之,如此的概念、如此的作品是否是一个“璀璨的生命之象”。

进而言之,我们在此看到了艺术家、思想家根本性的创造之维:“走向璀璨的生命之象”。

在此,我们首先强调:对于思想家来说,他的“概念”就等同他的“作品”:“璀璨的生命之象”。藉此,“生命的奥秘”得以思辨性地自行彰显。对此,只要回顾一下上面我们对德勒兹电影理论的阐述,那么便可立即明白。申言之,我们可以说他创造了一个关于电影的“概念”,但也必须说他同时已在揭示着“生命的奥秘”。例如,他对“纯粹层面”的感知、情感、行动、回忆、梦幻、思考等生命现象的揭示,尤其是对“纯粹时间”的阐发,都直接等同于对“纯粹生命”本身的澄明。准确地说,“纯粹生命”的奥义在借助德勒兹的理论阐释自行呈现。不过,我们必须看到,这还不是他的全部贡献。

深入地说,他的贡献还在于他所说的“有生命的影像”并非仅仅指“电影”,而是包含着广阔无边的内涵:宇宙万象、包括宇宙本身,皆为“有生命的影像”。在此意义上,作为电影的“有生命的影像”,便是宇宙万象及宇宙本身的感性模型。换言之,作为“电影”的“有生命的影像”,即一个“宇宙影像”、经验性地展现着“宇宙奥秘”的“自动机器”。根本地说,如此的“宇宙奥秘”便是“生命的奥秘”。由“电影”所呈现的“生命的奥秘”,并非仅仅属于电影影像,而是属于宇宙万象及宇宙本身。“生命”在此不是局限于某一类影像的“生命”,例如“人的生命”、“动物的生命”等等,而是普遍意义上的“生命本身”。简言之,这里的生命即不局限于任何影像,但又总是与影像一体同在的“纯粹生命”,即“纯粹时间”:一股无穷无尽、无始无终的生成之流,永恒地回避当刻而“生成”是它的根本性格。正是在“纯粹时间”的策动之下,整个宇宙在永不停息地自行创新。

如果由此我们再行思考电影,那么我们便会发现:无疑,在以往的电影理论,还从未自如此的角度、在如此层面上理解电影。

进而言之,立足于如此的“电影概念”之上,我们可以看到电影创造和电影理论无限的前景。首先,在电影创造层面上,我们将可以由此审视以往的电影创作实践,进而看到革新以往电影创作实践的创新之途,开拓出电影创造的无限前景。其中,创造一个经验性的“璀璨的生命之象(电影作品)”,便是电影创造的总原则和总关键。其次,在电影理论层面上,

我们可以由此审视以往的电影理论,诸如电影符号学理论、精神分析学电影理论、意识形态批判电影理论、女性主义电影理论等等,由此看到它们各自的优劣,进而开拓出电影理论研究的广阔前景。其中,创造一个思辨性的“璀璨的生命之象(电影概念)”,是电影理论研究的最终目的。尤其有趣的是:就理论性地深入思考“生命”、思考“时间”而言,电影理论本身就等同于哲学。

实际上,在德勒兹的电影哲学思想中,上述这些方面都已经得到了深入的讨论,并且都已达到了非常高妙的境地。它们都值得作为专题而一一深入地梳理、开掘。在此,我们首先要强调:在他的理论中,包含着一个精彩而深刻的电影创造论,它对于电影的实践、创新具有直接性的启迪意义。

只是,对此的详细阐释,已不是本专题的任务。不远的将来,我们会再度踏上新的探索之路!

参考文献

吉尔·德勒兹：《电影 I：运动—影像》，黄建宏译，台北：远流出版公司 2003 年版。

吉尔·德勒兹：《电影 II：时间—影像》，黄建宏译，台北：远流出版公司 2003 年版。

吉尔·德勒兹：《电影 2：时间—影像》，谢强、蔡若明、马月译，长沙：湖南美术出版社 2004 年版。

吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社 2007 年版。

吉尔·德勒兹：《哲学与权力的谈判》，刘汉全译，北京：商务印书馆 2005 年版。

吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利：《什么是哲学？》，张祖建译，长沙：湖南文艺出版社 2007 年版。

吉尔·德勒兹、菲力克斯·瓜达里：《何谓哲学？》，林长杰译，台北：台湾商务印书馆 2004 年版。

吉尔·德勒兹：《斯宾诺莎的实践哲学》，冯炳昆译，北京：商务印书馆 2004 年版。

吉尔·德勒兹：《批评与临床》，刘云虹、曹丹红译，南京：南京大学出版社 2012 年版。

吉尔·德勒兹：《福柯 褶子》，杨洁译，长沙：湖南文艺出版社 2001 年版。

吉尔·德勒兹：《德勒兹论福柯》，杨凯麟译，南京：江苏教育出版社 2006 年版。

吉尔·德勒兹：《普鲁斯特与符号》，姜宇辉译，上海：上海译文出版社 2008 年版，第 94 页。

吉尔·德勒兹：《尼采与哲学》，周颖、刘玉宇译，北京：社会科学文献出版社 2001 年版。

吉尔·德勒兹：《康德与柏格森解读》，张宇凌、关群德译，北京：社会科学文献出版社 2002 年版。

德勒兹、加塔利：《千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社 2010 年版。

吉尔·德勒兹：《哲学的客体——德勒兹读本》，陈永国、尹晶主编，北京：北京大学出版社 2010 年版。

ジル・ドゥルーズ：《シネマ1 * 運動イメージ》，財津理、斎藤範 訳，法政大学

出版局 2008 年版。

ジル・ドゥルーズ:《シネマ2 * 時間イメージ》,宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫 訳,法政大学出版局 2007 年版。

ジル・ドゥルーズ:《意味の論理学》,岡田弘、宇波彰 訳,法政大学出版局 1987 年版。

ジル・ドゥルーズ:《差異と反復》,財津 理 訳,河出書房新社 1993 年版。

ジル・ドゥルーズ:《感覚の論理 画家フランシス・ベ・コン論》,山県 熙 訳,法政大学出版局 2004 年版。

Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Time-Image*, Translated by Tmolinson and Barbara Habberjam, London: The Athlone Press, 1986.

Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Translated by Tmolinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Gilles Deleuze, *Cielma 1: L'image- Mouvement*, Paris: Les éditions de Minuit, 1983.

Gilles Deleuze, *Cielma 1: L'image- Temps*, Paris: Les éditions de Minuit, 1985.

Gilles Deleuze, *FRANCIS BACON: The Logic of Sensation*, Translated from the French by Daniel W. Smith, London. New York: Continuum, 2003.

亨利·柏格森:《时间与自由意志》,吴士栋译,北京:商务印书馆 2002 年版。

亨利·柏格森:《材料与记忆》,肖聿译,南京:译林出版社 2011 年版。

亨利·柏格森:《创造进化论》,肖聿译,南京:译林出版社 2011 年版。

亨利·柏格森:《思想运动》,杨文敏译,合肥:安徽人民出版社 2013 年版。

亨利·柏格森:《笑》,徐继曾译,北京:北京十月文艺出版社 2005 年版。

ベルグソン:《物質と記憶》,田島節夫 訳,白水社 2001 年版。

皮尔斯:《皮尔斯文选》,涂纪亮、周兆平译,北京:社会科学文献出版社 2006 年版。

科尼利斯·瓦尔:《皮尔斯》,郝长堃译,北京:中华书局 2003 年版。

尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,北京:三联书店 1986 年版。

尼采:《论道德的谱系》,周红译,北京:三联书店 1992 年版。

尼采:《查拉图斯特拉如是说》,钱春绮译,北京:三联书店 2007 年版。

尼采:《权力意志》,孙周兴译,北京:商务印书馆 2007 版。

马丁·海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,北京:三联书店 1999 年版。

马丁·海德格尔:《尼采》,孙周兴译,北京:商务印书馆 2003 年版。

马丁·海德格尔:《时间概念史导论》,欧东明译,北京:商务印书馆 2009 年版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,北京:商务印书馆 2001 版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《可见的与不可见的》,罗国祥译,北京:商务印书馆 2008

年版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译,北京:商务印书馆2007年版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心——梅洛-庞蒂现象学美学文集》,刘韵涵译,北京:中国社会科学出版社1992年版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《世界的散文》,杨大春译,北京:商务印书馆2005年版。

莫里斯·梅洛-庞蒂:《符号》,姜志辉译,北京:商务印书馆2003年版。

让-保罗·萨特:《想象》,杜小真译,上海:上海译文出版社2008年版。

莫里斯·布朗肖:《文学空间》,顾嘉琛译,北京:商务印书馆2003年版。

康德:《判断力批判》,邓晓芒译,杨祖陶校,北京:人民出版社2002年版。

笛卡尔:《第一哲学沉思集》,庞景仁译,北京:商务印书馆1986年版。

莱布尼兹:《人类理智新论》,陈修斋译,北京:商务印书馆1982年版。

米歇尔·福柯:《词与物——人文科学考古学》,莫伟民译,上海:上海三联书店2001年版。

米歇尔·福柯:《知识考古学》,谢强、马月译,北京:三联书店1999年版。

米歇尔·福柯:《疯癫与文明》,刘北成、杨远婴译,北京:三联书店1999年版。

米歇尔·福柯:《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译,北京:三联书店1999年版。

篠原资明:《德鲁兹:游牧民》,徐金凤译,刘文柱校,石家庄:河北教育出版社2001年版。

雷诺·博格:《德勒兹论文学》,李育霖译,台北:麦田出版城邦文化事业股份有限公司,2006年版。

宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社1989年版。

姜宇辉:《德勒兹身体美学研究》,上海:华东师范大学出版社2007年版。

麦永雄:《德勒兹与当代性》,桂林:广西师范大学出版社,2007年版。

潘于旭:《断裂的时间与“差异性”的存在——德勒兹〈差异与重复〉的文本解读》,杭州:浙江大学出版社2007年版。

陈永国:《理论的逃逸》,北京:北京大学出版社2008年版。

程党根:《游牧思想与游牧政治试验——德勒兹后现代哲学思想研究》,北京:中国社会科学出版社2009年版。

王理平:《差异与绵延——柏格森哲学及其当代命运》,北京:人民出版社2007年版。

C. M. 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,富澜译,北京:中国电影出版社2003年版。

C. M. 爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,北京:中国电影出版社2003年版。

巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,北京:中国电影出版社2003年版。

巴拉兹·贝拉:《可见的人 电影精神》,安利译,北京:中国电影出版社2003

年版。

帕特里克·富尔赖:《电影理论新发展》,李二仕译,北京:中国电影出版社 2004 年版。

安德烈·塔可夫斯基:《雕刻时光》,陈丽贵、李泳泉译,北京:人民文学出版社 2003 年版。

让·米特里:《电影美学与心理学》,崔君衍译,南京:江苏文艺出版社 2012 年版。

让·米特里:《电影符号学质疑》,方尔平译,长春:吉林出版集团有限责任公司, 2012 年版。

安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,南京:江苏教育出版社 2005 年版。

安德烈·巴赞:《让·雷诺阿》,鲍叶宁译,北京:北京大学出版社 2011 年版。

安德烈·巴赞:《巴赞论卓别林》,吴惠仪译,上海:上海人民出版社 2008 年版。

《外国电影理论文选》,李恒基、杨远婴主编,北京:三联书店 2006 年版。

克里斯汀·麦茨:《电影的意义》,刘森尧译,南京:江苏教育出版社 2005 年版。

克里斯汀·麦茨:《电影与方法:符号学文选》,李幼蒸译,北京:三联书店 2002 年版。

克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》,王志敏译,北京:中国广播电视出版社 2006 年版。

齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性》,邵牧君译,南京:江苏教育出版社 2006 年版。

齐格弗里德·克拉考尔:《从卡里加利到希特勒》,黎静译,上海:上海人民出版社 2008 年版。

诺曼·卡根:《库布里克的电影》,郝娟娣译,上海:上海人民出版社 2009 年版。

费里尼:《我是说谎者》,倪安宁译,北京:三联书店 2005 年版。

让-马克斯·梅让:《费德里柯·费里尼》,周皓译,南京:江苏教育出版社 2006 年版。

迈克尔·塞尔索:《埃里克·侯麦》,李声凤译,南京:江苏教育出版社 2006 年版。

帕斯卡尔·博尼策:《也许并没有故事:埃里克·侯麦和他的电影》,何家炜译,上海:上海人民出版社 2008 年版。

彼得·康拉德:《奥逊·威尔斯》,杨鹏译,桂林:广西师范大学出版社 2008 年版。

焦雄屏:《法国电影新浪潮》,南京:江苏教育出版社 2005 年版。

戈林·麦凯波:《戈达尔:影像、声音与政治》,林宝元编译,长沙:湖南美术出版社 1999 年版。

路易斯·布努埃尔:《我的最后叹息》,傅郁辰、孙海清译,南京:凤凰出版社 2010 年版。

弗朗索瓦·特吕弗:《眼之愉悦》,王竹雅译,南京:凤凰出版社 2010 年版。

雷米·富尼耶·朗佐尼:《法国电影——从诞生到现在》,王之光译,北京:商务印书馆 2009 年版。

彼得·邦达内拉:《意大利电影——从新现实主义到现在》,王之光译,北京:商务印书馆 2011 年版。

罗宾·伍德:《重访希区柯克》,徐展雄译,桂林:广西师范大学出版社 2013 年版。

约瑟夫·马蒂:《英格玛·伯格曼》,何丹译,南京:江苏教育出版社 2006 年版。

佐藤忠男:《小津安二郎的艺术》,杨文澜、何胜耀等译,北京:中国电影出版社 1989 年版。

唐纳德·里奇:《小津》,连城译,上海:上海译文出版社 2009 年版。

唐纳德·里奇:《黑泽明的电影》,万传达译,海口:海南出版社 2011 年版。

佐藤忠男:《沟口健二的世界》,陈梅、陈笃忱译,海口:南方出版社 2011 年版。

徐辉:《吉尔·德勒兹的“大脑电影”》,载《现代传播》2013 年第 8 期。

索引

- 《18秒》(*La dix-huit secondes*) 334
《2012》(*2012*) 138, 169, 330, 340
《32》(*32*) 334
A→S 153—155, 166, 198
A-S-A' 145
阿贝尔·冈斯(Abel Gance) 35, 314, 330, 332
阿尔伯特·莱文(Albert Lewin) 19
《阿凡达》(*Avatar*) 330
阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet) 294, 295
阿仑·雷乃(Alain Resnais) 295
《阿玛柯德》(*Amarcord*) 277
阿瑟·潘(Arthur Penn) 137
阿斯特吕克(Alexandre Astruc) 346, 348
《埃及艳后》(*Cleopatra*) 237
埃里克·侯麦(Eric Rohmer) 24
《爱德华大夫》(*Spellbound*, 又译《意乱情迷》) 247, 248
《爱丽丝漫游仙境》(*Alice in wonderland*) 138, 330
爱普斯坦(Jean Epstein) 35, 47, 48, 53, 254
爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein) 53, 57, 58, 62, 64, 91, 141, 159—163, 167, 168, 314—324, 326, 328—330, 332, 353, 360, 361
安德烈·巴赞(André Bazin) 2, 141, 202
安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni) 24, 25, 91, 93—97, 210
安托南·阿尔托(Antonin Artaud) 66
《奥林匹亚》(*Olympia*) 331
奥逊·威尔斯(Orson Welles) 272, 277, 287, 346
《八部半》(*Eight and a Half*) 244
巴赫金(Mikhail Bakhtine) 22, 32
《巴黎一妇人》(*A Woman of Paris*) 147
巴斯特·基顿(Buster Keaton) 247, 260, 262
《扒手》(*Pickpocket*) 77, 212
《白日美人》(*Belle de jour*) 117, 294
《白种狗》(*White Dog*) 137
柏格森(Henri Bergson) 4, 5, 22, 26, 27, 41, 47, 55, 56, 222, 223, 225, 231, 232, 235—239, 241, 243, 250, 259, 266—271, 278—280, 282—285, 292, 311, 314, 317, 354, 355, 361
半主观影像(image mi-subjective) 20
伴存在(être-avec) 20
保罗·萨特(Jean-Paul Sartre) 258
贝拉·巴拉兹(Bela Balazs) 52
贝托鲁奇(Bernardo Bertolucci) 24
《被诅咒的人》(*The Damned*) 127
彼得·方达(Peter Fonda) 198
标志(marque) 13, 18, 139, 146, 157, 165, 174, 191—193, 200, 202, 203, 208, 225, 227, 228, 230, 237, 240, 285, 286, 288, 300, 355
标志符号 191
表现主义(expressionnisme) 64, 65, 67—72, 83—86, 90, 91, 115
波状线(trait ridé) 174—178

- 博尔赫斯(Jorge Luis Borges) 229,303,306
 不可视见者 359
 不可思考者 335,344,345,349—351,359
 不可听闻者 359
 不确定系统(an uncertain system) 362
 布烈松(Robert Bresson) 77—82,89,90,95,
 211,212
 《布鲁诺的美国之旅》(*Stroszek*) 166
 《残菊物语》(*Zangiku monogatari*) 178
 《查拉图斯特拉如是说》(*Also sprach Zarathustra*) 305,306
 查理·卓别林(Charles Chaplin) 147,153,
 260
 《忏悔恨》(*I Confess*) 189
 超感觉(supra-sensoriels) 318,319
 超现实主义(surréalisme) 109,112,114,240
 陈凯歌(Kaige Chen) 78
 《持摄影机的人》(*Celovek s kinoapparatom*)
 40,42,43,45,48,353
 冲动—影像(image-pulsion) 12,13,103,
 105—107,109,110,112—116,118,119,
 122,123,128—130,134
 崇高(sublime) 163,165,167,242,315,316,
 319—321,324,327,328,330,331,333,
 334,345
 崇高行动(action sublime) 163—165,167
 触符号(tactisigne) 211,212
 触觉空间(espace tactile) 80,81
 触觉性(tactile) 80,165
 触情瞬间 160
 纯粹冲动(pulsion pure) 111—113,119—
 122,312
 纯粹电影性 17,99—102
 纯粹感知(perception pure) 7,25—29,31,
 36,38,40,43—47,49,101,102,312
 纯粹记忆(souvenir pure) 46,225,231,232,
 235—239,241,243—245,250,252,253,
 260,270,282,354,355
 纯粹力量(puissance pure) 51,57,61—69,
 72,73,76—79,81,82,84,85,87,91,92,
 96,97,100,101,207,228,229,260,301,
 304
 纯粹描述(pure description) 257
 纯粹情感(l' affect pur) 51,57,63—65,72—
 79,81—85,92,93,95—102,130,207,
 260,312
 纯粹生命 196,220,262,283,312,368
 纯粹时间(temps pur) 9,14,47,124,128,
 129,218—220,226,234,236,238,243,
 244,248,264,265,278,281—284,290,
 291,294,297—300,303,304,306,308—
 312,329,338,343,356,357,365,368
 纯粹视觉(pure vision) 41,42
 纯粹思考(pensée pure) 7,214,265,312—
 315,326,335,338,345,347—353,358,
 359,361,363,364
 纯粹行动(action pure) 196
 纯粹性质(qualité pure) 51,57,61—64,
 68—73,76—79,81,82,84—87,89—92,
 96,97,100,101,207,260
 纯粹运动(mouvement pur) 8,105
 纯声光情境(situation purement optique et so-
 none) 12—14,97,181,200,201,204—
 214,217,219—221,224,225,228,240—
 242,244,248—252,254,257,259—265,
 313,340—343,351
 《聪明笨伯古惑车》(*Traffic*,又译《交通》、《交
 易》) 262,263
 催眠状态的思考(pensée hypnotique) 316,
 321—323,326,328,339,344,345,348
 错接(faux raccord) 215,216,363
 《达芬奇密码》(*Da Vinci Code*) 226
 《大都会》(*Metropolis*) 65
 《大独裁者》(*The Great Dictator*) 180
 《大海航行》(*E la nave va*) 277
 《大话西游》(*A Chinese Odyssey*) 20

- 《大江东去》(*River of No Return*) 61
- 大脑 (cerveau) 3, 5, 6, 117, 164, 211, 213, 232, 269, 301, 314, 319, 323, 335, 336, 338, 347—353, 355, 358—363
- 《大骗子》(*The Confidence-Man*) 305, 306
- 大平面 (gros plan) 56
- 大卫·格里菲斯 (David Llewelyn Wark Griffith) 57
- 大形式 (la grande forme) 132—137, 139—141, 143—146, 149—153, 155, 158—161, 163—170, 173—175, 178, 179, 198, 201, 260
- 当刻尖点 (pointes de présent) 232, 281, 282, 290—295, 297—300, 312, 355, 356
- 德莱耶 (Carl Theodor Dreyer) 78, 79, 81, 89, 90
- 德·西卡 (Vittorio De Sica) 202, 204
- 《德意志零年》(*Germania anno zero*) 204
- 第二度 (secondéité) 181, 183—186
- 第三度 (tiercéité) 181—186, 189
- 第一度 (priméité) 14, 73, 181, 183—186, 206
- 《电话谋杀案》(*Dial M for Murder*) 187
- 电影眼 (ciné-cœil) 37—45, 47, 48
- 《定理》(*Theorem*) 346, 348
- 《都是哈利惹的祸》(*The Trouble with Harry*, 又译《怪尸记》) 191
- 独特线 (trait unique) 174, 175
- 《夺魂索》(*Rope*) 187
- 恶性反复 (mauvaise répétition) 125—127
- 法国新浪潮 (la nouvelle vague française) 98, 208, 210, 214, 353
- 法兰西斯科·罗西 (Francesco Rosi) 202
- 法西斯主义 (fascisme) 331
- 反标志 (démarque) 191, 193
- 反标志符号 191
- 反映—影像 (image-réflexion) 149, 155, 157—163, 165, 167, 168, 173, 174, 179, 180, 185
- 非合理分切 (coupure irrationnelle) 363, 364
- 非具象 (non-figuratif) 94
- 非有机大脑 6
- 非有机身体 6
- 非有机生命 (vie non-organique) 5—7, 9—11, 45, 66—69, 75, 85, 194—196, 262, 312, 353
- 非有机体 (non-organisation) 5, 7, 66, 101, 343, 353
- 费德里科·费里尼 (Federico Fellini) 277
- 《费兹卡拉多》(*Fizcarraldo*) 164
- 分岔 (bifurcation) 229—232, 234, 236, 237, 303
- 氛围空间 (espace ambiant) 150, 152
- 冯·史登堡 (Josef von Sternberg) 64, 69—72, 89, 90
- 冯·史卓汉 (Erich von Stroheim) 114—120, 122—124, 127
- 弗雷德·阿斯泰尔 (Fred Astaire) 256
- 弗里兹·朗 (Fritz Lang) 64, 69, 315
- 《浮士德》*Faust* 65, 83
- 符号学 (Sémiologie) 15, 157, 181, 183, 185, 219, 220, 369
- G. W. 派布斯特 (Georg Wilhelm Pabst) 77
- 感觉的团块 (bloc de sensations) 100—102
- 感知—影像 (image-perception) 7, 11, 13, 15, 17, 18, 25, 26, 28—35, 37—40, 42, 43, 45—47, 49—51, 67, 99, 101, 196, 244—246, 313, 320, 326, 365
- 感知—运动情境 (situation sensori-motrice) 12, 13, 132, 136, 194—196, 198—201, 203, 208, 212, 219, 241, 248, 250—252, 257, 259—262, 264, 266
- 戈达尔 (Jean-Luc Godard) 24, 25, 92, 306, 309—311, 313, 341, 353
- 葛黑米庸 (Jean Grémillon, 又译让·格莱米永) 35, 38, 40
- 共存在 (mitsein) 20—23, 25, 30, 32, 35
- 共谋的揭发 (la dénonciation du complot)

- 199, 202
- 共通力量 (puissance commune) 60, 61, 63
- 共通性质 (qualité commune) 60, 61, 63, 91, 92
- 沟口健二 (Kenji Mizoguchi) 159, 168, 169, 174—179, 194, 197
- 古典电影 (le cinéma classique) 301, 313—317, 319, 324—329, 331, 333, 339, 340, 343, 345—347, 359—363
- 古丘 (Groucho Marx) 186
- 骨骼空间 (espace-ossature) 150, 174
- 固态感知 (perception solide) 29, 31, 32, 34, 36—39, 43, 45, 46, 49
- 《怪胎》(*Freaks*) 276
- 关系—影像 (image-relation) 155, 157, 158, 180, 181, 185—188, 190, 191, 193, 196, 199, 208
- 光符号 (opsigne) 208—211, 214—216, 218, 219
- 光艺 (op'art) 263
- 过去当刻 (présent du passé) 291—294, 296—298, 356
- 过去时层 (nappes de passé) 281—290, 298—300, 312, 355, 356, 358
- 哈波 (Harpo Marx) 186
- 海德格尔 (Martin Heidegger) 278
- 《海外特派员》(*Foreign Correspondent*) 193
- 含射梦境 (rêve impliqué) 249—254, 256—258
- 涵括符号 (synsigne) 135, 136, 139
- 耗竭 (dégradation) 111, 115
- 合理分切 (coupure rationnelle) 363, 364
- 赫尔措格 (Werner Herzoge) 159, 163—168, 197, 277
- 《黑月亮》(*Black Moon*) 254
- 黑泽明 (Akira Kurosawa) 144, 159, 168—170, 172—175, 179, 194, 197, 224
- 《红窗帘》(*Le Rideau cramoisi*) 348
- 《红胡子》(*Akahige*) 170, 172
- 《后窗》(*Rear Window*) 196
- 胡塞尔 (Edmund Gustav Albrecht Husserl) 4, 278
- 《黄土地》(*Yellow Earth*) 78
- 回路 (circuit) 220, 224—227, 231, 238—240, 246—249, 253, 264, 266, 268—271, 327
- 回忆—影像 (image-souvenir) 12, 14, 46, 220—222, 224—234, 236—239, 244—246, 248—250, 264, 266, 283, 284, 287—290, 313, 365
- 《彗星美人》(*All About Eve*) 230
- 惠特曼 (Walt Whitman) 116, 117
- 活化僵尸 (zombies qui peuplent) 358, 361
- 活肉 6, 66, 67, 75, 195, 196, 211, 335—337, 340, 342
- 活物质 45, 66, 67, 353, 357
- 《火车怪客》(*Stranger on a Train*) 189
- 《火山边缘之恋》(*Stromboli*) 204
- 霍华德·霍克斯 (Howard Hawks) 159
- 击中 (visé) 202
- 迹象 (indice) 146—150, 153—155, 161, 162
- 基本冲动 (pulsion élémentaire) 106—108, 113, 114, 124, 129, 134
- 记忆错误 (paramnésie) 280
- 记忆痕迹 (engramme) 46, 47, 49
- 加成 (plus) 364
- 《间奏曲》(*Entracte*, 又译《幕间》、《幕间节目》、《幕间休息》) 246—248
- 杰瑞·刘易斯 (Jerry Lewis) 260
- 结构性征兆 46, 47, 136, 281
- 结构主义 (structuralisme) 2, 240
- 《结婚进行曲》(*The Wedding March*) 124
- 结晶运动 338
- 解辖域化 (déterritorialisation) 36, 37, 74—76, 299
- 金·凯利 (Gene Kelly) 256, 258

- 《筋疲力尽》(*A Bout de Souffle*) 310, 353
- 《禁忌》(*Tabu*) 83, 84
- 晶体故事(*recit cristalline*) 301
- 《晶体结构》(*Struktura kryształu*) 274, 275
- 晶体描述(*description cristalline*) 301
- 晶体体制(*régime cristallin*) 301, 313
- 晶体叙事(*narration cristalline*) 84, 301
- 晶体—影像(*image-cristal*) 102, 264—266, 271—273, 275—282, 288, 294, 295, 308, 312, 338, 365, 366
- 精神本相学 353
- 精神抉择(*choix spirituel*) 87—90
- 精神圈(*noosphère*) 362
- 精神性冲动 116—118
- 静态暴力(*violence statique*) 76, 118, 119, 121, 122, 127
- 镜子的影像(*image en miroir*) 272, 273, 280
- 《卡利加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*) 83
- 卡萨雷斯(*Adolfo Bioy Czsares*) 306
- 《卡斯帕·豪瑟》(*Kaspar Hauser*) 166
- 《凯丽皇后》(*Queen Kelly*) 115
- 《凯撒大帝》(*Julius Caesar*) 237
- 康德(*Immanuel Kant*) 48, 292, 315, 354, 355
- 可读性(*lisible*) 26
- 可见性(*visible*) 26, 147
- 克尔凯郭尔(*Soren Aabye Kierkegaard*) 87, 89, 124
- 《克莱茵先生》(*Monsieur Klein*) 127
- 克劳德·奥利耶(*Claude Ollier*) 71
- 克劳德·夏布洛(*Claude Chabrol*) 187
- 克里斯汀·麦茨(*Christian Matz*) 220
- 克里斯托夫·赞努西(*Krzysztof Zanussi*) 274
- 客观感知—影像(*image-perception objective*) 19
- 《狂人皮埃尔》(*Pierrot le fou*) 310, 311, 353
- 莱布尼兹(*Gottfried Wilhelm Leibniz*) 25, 215, 302, 303
- 莱妮·里芬斯塔尔(*Leni Riefenstahl*) 331
- 雷内·克莱尔(*René Clair*) 246
- 类似符号(*Idône*) 76
- 离散(*déconnexion*) 96, 97, 173, 179, 198, 201, 203
- 离散性情境(*la situation dispersive*) 198
- 恋物(偶像)(*idoles ou fétiche*) 114
- 恋物(偶像)符号 114
- 良性反复(*bonne répétition*) 125—127
- 《猎艳高手》(*Ladie's Man*) 260
- 刘别谦(*Ernst Lubitsch*) 147, 148, 154
- 流动符号(*reume*) 39
- 流动—物质(*matière-écoulement*) 4, 39
- 流贯线(*Ligne d' univers*) 150, 152, 154, 174—179, 198, 202
- 《流浪汉》(*I vitelloni*) 202
- 路易·马勒(*Louis Malle*) 254
- 路易斯·布努埃尔(*Luis Buñuel*) 112
- 《露露》(*Lulu*, 又名 *Die Buchse der Pandora*, 译作《潘多拉的盒子》) 77
- 《驴子巴达萨》(*Au Hasard Balthasar*) 90
- 《绿房子》(*La Chambre verte*) 277
- 罗伯特·罗西里尼(*Robert Rossellini*) 201
- 《罗马, 不设防的城市》(*Roma, città aperta*) 201
- 《罗生门》(*Rashômon*) 224
- 马克·桑德里奇(*Mark Sandrich*) 256
- 《马戏团》(*The Circus*) 273
- 马歇尔·卡尔内(*Marcel Carné*) 226
- 曼凯维兹(*Joseph Leo Mankiewicz*) 229—234, 236, 237
- 《盲目丈夫们》(*Blind Husbands*) 115
- 茂瑙(*F. W. Murnau*) 64, 83, 253, 315
- 梅尔维尔(*Herman Melville*) 305
- 梅洛-庞蒂(*Maurece Merleau-Ponty*) 6, 278
- 《美国、美国》(*America, America*) 137
- 《美洲豹》(*Jaguar*) 309

- 《魅影》(*Phantom*) 253
- 蒙太奇 (*montage*) 2, 3, 41, 42, 44, 49, 99, 115, 137, 140—142, 162, 188, 197, 212, 215, 218, 219, 319, 320, 326
- 梦幻—影像 (*image-rêve*) 12, 14, 46, 220, 221, 239, 240, 243—254, 259, 264, 266
- 《迷魂记》(*Vertigo*) 196
- 绵延 (*durée*) 33, 47, 129, 132, 220, 235, 236, 243, 251, 278, 283, 311, 316—319, 329, 354—356, 360, 361
- 命题符号 (*dicisigne*) 32, 33, 39
- 《命运索》(*Remorques*) 38, 40
- 《末世英雄》(*The Four Horsemen of the Apocalypse*) 93
- 木乃伊 (*momie*) 334—337, 339—343, 345—348, 350—352, 358, 359
- 木乃伊大脑 211, 348, 352, 353, 358—364
- 内在独白 (*monologue intérieur*) 322, 339, 342—346
- 《尼伯龙根之歌》(*Nibelungen*) 69, 83
- 尼采 (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) 122, 123, 304, 305, 307, 309
- 《女皇凯萨琳》(*The Scarlet Empress*) 70
- 《女人城》(*La Citta delle donne*) 254
- 《欧洲 51 年》(*Europa '51*) 204
- 帕斯卡 (*Blaise Pascal*) 87—89
- 帕索里尼 (*Pier Paolo Pasolini*) 22—25, 30, 32, 346, 348
- 《潘多拉》(*Pandora and the Flying Dutchman*) 19
- 批判性思考 (*pensée critique*) 316, 317, 320, 321, 323, 326, 328, 333, 339, 345, 348
- 皮尔斯 (*Charles Sanders Santiago Peirce*) 14, 15, 18, 32, 73, 135, 157, 181—185, 206, 219, 220
- 平凡—情境 (*situation-ordinaire*) 240, 241
- 普遍先在 (*préexistence*) 284
- 齐格 (*Chico Marx*) 186
- 气态感知 (*perception gazeuse*) 29, 34, 38, 40, 43, 45—49, 313
- 起源世界 (*monde originaire*) 106—119, 122—124, 127—130, 134
- 起源性暴力 (*violence originaire*) 119
- 潜在 (*virtuel*) 2, 7—12, 14, 23—29, 31, 33, 34, 36—38, 40, 43, 49, 51, 56, 66, 71, 73, 79, 82—85, 87, 91—93, 96—98, 111, 124, 175, 176, 178, 181, 212, 220, 221, 225, 227, 233, 235, 237—240, 243, 244, 246—249, 251, 260, 264—266, 269—277, 280, 283, 284, 288, 294, 295, 298, 299, 308, 312, 365
- 潜在影像 (*image virtuelle*) 220, 225, 227, 237—239, 245, 246, 249, 264, 266, 270—273, 275, 276, 279, 280
- 情感空间 79—81, 90, 130
- 情态—影像 (*image-affection*) 11, 15, 17, 45, 50—56, 58—60, 63—65, 72—78, 81, 82, 85, 87, 90, 91, 97—99, 101, 102, 106, 107, 109, 129, 130, 134, 144, 157, 183—185, 206, 207, 218, 321—323, 326
- 情—物 (*sentiment-chose*) 53, 78
- 情物 (*objet émotionnel*) 136, 139
- 《去年在马里昂巴德》(*L'Année Dernière a Marienbad*) 294, 295, 297—299, 310
- 去—有机化 66, 68, 72
- 去—组织化 66, 68, 72, 338
- 全体 (*Tout*) 47, 48, 68, 198, 213, 243, 244, 315—327, 329, 339, 342—345, 347, 354, 358—362
- 确定环境 (*milieux déterminés*) 106—109, 111—119, 123, 124, 127—130
- 确认 (*constat*) 108, 209, 213, 214, 216, 222—224, 226, 240, 241, 251, 267, 268
- 让·雷诺 (*Jean Renoir*) 35
- 让·鲁什 (*Jean Rouch*) 309
- 让·米特里 (*Jean Mitry*) 20, 246

- 让·维果(Jean Vigo) 35
- 人形动物(bêes humaine) 108—111
- 《人言可畏》(*People Will Talk*, 又名《以讹传讹》) 229, 233
- 认知基础(ratio cognoscendi) 281
- 任意空间(espace quelconque) 77, 78, 81—85, 90, 91, 93—99, 102, 106, 107, 130, 131, 134, 206, 207
- 容貌化(visagéifiée) 77, 78
- 溶解运动 338
- S→A. 134
- S-A-S' 134, 173
- 《萨尔瓦多·吉利安诺》(*Salvatore Giuliano*) 202
- 萨瓦蒂尼(Cesare Zavattini) 205
- 塞缪尔·富勒(Samuel Fuller) 137
- 《三妻艳史》(*A Letter to Three Wives*, 又译《夫妻关系》、《婚姻恐慌》) 233, 234
- 熵(entropie) 114—118, 122—124, 127
- 《上海女士》(*The Lady from Shanghai*) 272, 277
- 摄影机—意识(conscience-caméra) 24, 30, 31, 39, 47
- 身体物理学 353
- 身体性冲动 117, 118
- 生成性征兆 46, 47, 97, 136, 168, 187, 193, 310
- 《生活是一部小说》(*Life Is a Bed of Roses*) 353
- 生理—神经震撼(vibration neuro-physiologique) 332, 333, 335—337, 350
- 《生命之树》(*The Tree of Life*) 44
- 生息空间(espace-tespiration) 150, 151, 169, 174
- 《生与死》(*To Be or Not To Be*) 147, 154
- 《生之欲》(*Ikiru*) 171, 172
- 声符号(sonsigne) 208—211, 214, 216, 218, 219
- 声艺(son'art) 263
- 圣奥古斯丁(Aurelius Augustinus) 291
- 《圣女贞德受难记》(*La Passion de Jeanne d'Arc*) 78
- 《圣女贞德受审》(*Procès de Jeanne d'Arc*) 78, 79
- 诗意电影(cinéma de poésie) 25
- 时间符号(chronosigne) 213, 214, 218, 219, 281, 282, 291, 293, 294, 310, 312
- 时间晶体(cristal de temps) 265
- 时间体制(régime chronique) 301, 313
- 时间系列(série du temps) 281, 300, 309, 312, 356
- 时间—影像(image-temps) 2—4, 9, 11, 12, 14, 48, 97, 102, 103, 128, 129, 218—220, 226, 238, 244, 248, 264, 265, 281, 282, 287, 288, 290, 291, 293—295, 297—301, 307, 308, 310—313, 338, 356, 357, 365, 366
- 时间秩序(ordre du temps) 40, 281, 312, 355, 356
- 实在(actuel) 7, 9—12, 23, 26—28, 32, 34, 40, 43, 44, 49, 66, 72, 73, 85, 96, 102, 106, 112, 114, 131, 139, 149, 152, 183, 204, 210, 214, 216, 220, 221, 225, 233, 235, 237—240, 243, 245—249, 251, 253, 260, 264—266, 269—277, 279, 280, 283, 284, 287—290, 293—295, 298—301, 308, 312, 355, 365, 367
- 实在基础(ratio essendi) 281
- 实在影像(image actuelle) 220, 225, 227, 237—240, 248, 249, 264, 266, 269—273, 275, 276, 279, 280
- 实质状态(état d'Entité) 51—53, 77
- 《史密斯夫妇》(*Mr and Mrs Smith*) 190
- 世界运动(mouvement de monde) 249—264, 266, 269
- 事实—影像(image-fait) 202, 203

- 《事物的状态》(*Der Stand der Dinge*) 277
- 视觉性主题(motif visuel) 164—167
- 抒情抽象主义(1' abstraction lyrique) 64, 65, 69, 71, 72, 83, 85—91
- 双面影像(image biface) 271, 272, 276, 279, 280
- 双项表现(binome)符号 135
- 双重感知系统 18, 25, 26, 30—35
- 双主体(deux sujet) 21—23, 25, 30, 32, 33, 35
- 《说谎者》(*L'homme qui ment*) 294, 297
- 思考的形象 327, 350
- 思考符号(noosigne) 213, 214, 219
- 思考—影像(image-pensée) 12, 18, 147, 172, 211, 214, 264, 265, 301, 312, 313, 320, 323, 326, 327, 329, 338, 339, 345, 348, 349, 351—353, 358—360, 363, 364
- 斯坦利·多南(Stanley Donen) 258, 259
- 《死之恋》(*Love Unto Death*) 355, 358, 359, 363
- 《四角恋爱》(*Four Friends*) 137
- 俗套(cliché) 198, 199, 202, 219, 330
- 俗套意识化(la prise de conscience des clichés) 198, 199, 202
- 碎片化(fragmentation) 79, 177, 363
- 《索多玛120天》(*Salo o le 120 giornate di Sodoma*) 24, 346
- 《他者》(*Les autres*) 306
- 他者(autre) 173, 259, 260, 306—311
- 塔尔科夫斯基(Andrei Tarkovsky) 277
- 泰伦斯·马力克(Terrence Malick) 44
- 《贪婪》(*Greed*) 115
- 逃逸线(ligne de fuite) 113, 128, 175
- 陶德·布朗宁(Tod Browning) 276
- 特吕弗(François Truffaut) 277
- 体认(instat) 209
- 《天谴》(*Aguirre, der Zorn Gottes*) 163—165
- 《天色破晓》(*Le jour se lève*, 又译《日出》) 226, 269
- 《偷自行车的人》(*Ladri di biciclette*) 202, 204, 341
- 图像(figure) 158, 159, 162, 167, 168, 172, 180, 185
- 《屠夫的手枪》(*La révolte du boucher*) 334
- 推理—影像(image-raisonnement) 147
- 脱轨运动(mouvement aberrant) 9
- 拓扑学(topologique) 359—362, 364
- 外现实(plus de réalité) 203, 204
- 《晚春》(*Banshun*) 217
- 微表演 262
- 微舞蹈 262
- 微行为 262, 263
- 维尔托夫(Dziga Vertov) 37, 39—48, 314, 353
- 维姆·文德斯(Wim Wenders) 277
- 未来当刻(présent du futur) 291—294, 296—298, 356
- 未来派(futurisme) 240
- 《温别尔托D》(*Umberto D*) 204
- 文森特·明奈利(Vincente Minnelli) 256, 258
- 《我的舅舅》(*Mon oncle*) 262, 263
- 《我的美国叔叔》(*My American Uncle*) 353
- 《我是一个黑人》(*Moi un noir*) 309
- 《沃泽克》(*Woyzeck*) 166
- 无器官身体(corps sans organes) 6, 66—69, 101, 211, 336—349, 351—353, 357, 359
- 物质眼(matière-œil) 38, 39, 41, 42, 44, 47
- 《西北偏北》(*North by Northwest*) 193
- 《西鹤一代女》(*Saikaku ichidai onna*) 179
- 希区柯克(Alfred Hitchcock) 186—191, 193, 196, 197, 199, 208, 247, 327—330
- 希特勒(Adolf Hitler) 331
- 戏剧性表象(représentation théâtrale) 160, 161
- 《夏娃》(*Eva*) 127

- 现存 (etre-présent) 292
 现代电影 (le cinéma moderne) 277, 298,
 301, 313, 339—349, 351—353, 359—364
 现实主义 (réalisme) 112, 114, 119, 129,
 131, 132, 194, 203, 240
 现在当刻 (présent du présent) 291—294,
 296—298, 356
 线性叙事 227, 228, 231
 《乡村牧师日记》(*Journal d'un curé de cam-
 pagne*) 89
 向量 (vecteur) 149, 150, 152—155, 161,
 174, 175, 177, 202
 向量空间 (espace vectoriel) 150, 152, 174
 《向玛丽致敬》(*Je vous salue Marie*) 341
 象征符号 193
 《逍遥骑士》(*Easy Rider*) 198
 小津安二郎 (Yasujiro Ozu) 30, 214—216
 《小私家侦探》(*Sherlock Junior*) 247, 248
 小形式 (la petite forme) 132, 136, 144—146,
 148—155, 158—163, 165—168, 174,
 175, 178, 179, 197, 198, 202, 260
 心智影像 (image quiprend) 157, 183—186,
 188—190, 210
 《新平家物语》(*Shin heikemonogatari*) 178
 新现实主义 (néo-réalisme) 98, 200—205,
 208, 210, 214, 216
 《信使》(*The Go-Between*) 120, 127
 行动—思考 (pensée-action) 316, 324—329,
 339, 342, 345
 行动—影像 (image-action) 12, 13, 51, 73,
 98, 103, 105—107, 109, 110, 120, 129—
 146, 148—155, 157—169, 172—175,
 178—180, 183—185, 188, 190, 193—
 203, 206, 208, 218, 219, 240, 260, 263,
 277, 298, 324, 326—328
 形式主义 (formalisme) 240
 虚无的形象 (figure de néant) 347, 358, 359
 叙事 (narration) 149, 228, 229, 301
 雅克·塔蒂 (Jacques Tati) 260, 262, 263
 《亚特兰大号》(*Atalante*) 35
 言说性 (discursif) 62, 158, 159, 168, 173,
 179, 180
 衍生世界 (milieu dérivé) 113—115, 117,
 121, 127, 129
 《杨贵妃》(*Yakichi*) 178
 液态感知 (perception liquide) 29, 34, 35,
 37—40, 43, 45—49
 《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*)
 169, 330
 《一条安德鲁狗》(*Un chien andalou*) 247,
 248
 伊力·卡赞 (Elia Kazan) 137
 已然存在 (déjà-là) 284
 已然—过去 (dérà-passé) 228, 229
 《意大利之旅》(*Viaggio in Italia*) 202
 《意志的胜利》(*Triumph des Willens*) 331
 音乐性主题 (motif musicaux) 165—167
 印痕 (impression) 109
 印记 (Empreinte) 136, 138, 139, 153, 155
 《英雄》(*Hero*) 62
 《影子武士》(*Kagemusha*) 171, 172
 永恒复归 (éternel retour) 116, 118, 122,
 124—126
 《幽灵与未亡人》(*The Ghost and Mrs. Muer*)
 233
 《游戏时光》(*Playtime*) 262, 263
 《游行》(*Parade*) 262
 游走的形式 (la forme-balade) 202
 有机大脑 6, 352, 359—361
 有机故事 (recit organique) 301
 有机化 (organisation) 10, 47, 49, 62, 66, 67,
 72—76, 82, 92, 96, 103, 130, 131, 134—
 136, 139, 140, 150, 337, 342, 347, 366
 有机描述 (description organique) 301
 有机身体 6, 335—337, 352
 有机生命 (vie organique) 5—7, 10, 11, 66—

- 68, 74, 194, 195, 262, 312
- 有机体制 (régime organique) 301, 313
- 有机叙事 (narration organique) 301
- 有生命的物质 (à jour une matière) 3, 5, 26, 38, 41
- 《于勒先生的假期》(*Les Vacances de M. Hulot*) 262
- 雨果·桑迪亚格 (Hugo Santiago) 306
- 《雨月物语》(*Ugetsu monogatari*) 176
- 《雨中曲》(*Singing in the Rain*) 258
- 域内 (dedans) 338, 350, 351, 354—359, 361—363
- 域外 (dehors) 339, 344—346, 348, 350—352, 354—359, 361—363
- 《欲海含羞花》(*L'Éclisse*, 又译《蚀》) 94
- 《欲海惊魂》(*Stage Fright*) 187
- 约瑟夫·罗塞 (Joseph Losey) 118—122
- 阅读符号 (lectosigne) 213, 214, 219
- 阅读影像 (image lisible) 214, 219
- 运动体制 (régime cinématique) 195, 301, 313
- 运动—影像 (image-mouvement) 2, 4, 9, 11, 12, 15, 48, 100, 103, 105, 141, 196, 218, 220, 238, 301, 307, 313, 314, 317, 321, 324, 328, 365, 366
- 运动之彼岸 (au-delà du mouvement) 212, 218
- 再辖域化 (reterritorialisation) 36, 37, 75
- 遭遇的艺术 (art de la rencontre) 205
- 造假 (faux) 301, 302, 304—308, 355
- 造型性表象 (représentation plastique) 160, 161
- 《战舰波将金号》(*The Battleship Potemkin*) 58, 160, 162, 317, 324
- 《战马》(*War Horse*) 138
- 张艺谋 (Yimou Zhang) 62
- 征兆学 (Sémiotique) 15, 46
- 症候 (symptôme) 7, 113, 114
- 症候符号 114
- 《蜘蛛巢城》(*Kumonosujo*) 170, 172
- 质变瞬间 159, 160
- 种子 (germe、胚芽) 272—275, 277
- 重点瞬间 160
- 皱褶 (pli) 8, 25, 26, 28, 34, 38, 39, 43, 46, 59, 60, 64, 66, 68, 72, 73, 96, 97, 150, 291, 298, 300, 330, 338, 350, 354
- 《诸神之战》(*Clash of the Titans*) 138
- 主观感知—影像 (image-perception subjective) 19
- 专注确认 (reconnaissance attentive) 222—226, 238, 239, 241, 250, 251, 259, 268
- 转换形式 (forme à transformation) 159
- 《资产阶级审慎的魅力》(*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*) 116, 122, 125
- 自动机器 (automate) 4, 6, 7, 314, 368
- 自动确认 (reconnaissance automatique) 222—224, 241, 267, 268
- 自然主义 (naturalisme) 23, 109, 112—116, 118, 120, 122—124, 128, 129
- 自行复归 (retournement contre soi) 118, 122
- 《自由的幻影》(*Le fantôme de la liberté*) 293
- 自由间接话语 (discours indirect libre) 22, 23, 30, 339, 343, 344, 346
- 《总路线》(*La ligne générale*) 161, 162, 321, 322
- 《足迹》(*Sleuth*, 又译《侦探》、《猎犬》) 233
- 《最后的微笑》(*Der Letzte Mann*, 又译《最后一笑》、《最卑贱的人》) 248
- 最近回忆 (souvenir récent) 266—271, 280
- 左拉 (Emile Zola) 112, 116, 117

后 记

2004年夏日,我离开了让人无限留恋的燕园,转瞬之间已有十个年头。十年间,尽管在“造化”的裹挟中失去了很多自主的妙韵,但心中还是感到充溢着无际的坦然。如果追问个中缘由的话,那么我想说这就是对吉尔·德勒兹两本电影哲学专著的阅读。

阅读德勒兹,结果无疑是愉快的,但过程却是困难的。初读之际,深感其中无疑存在着深刻的思想,但却是那么地飘忽不定、难以把捉,就像是以规避被捕捉为自身特性的“玄”那般。如此一来,恰好吊起了我非要将之读明白不可的“怪异”之趣。如此的趣味应该说和未名之水六度春秋的滋养有关,它让我深信阅读一看即明白的书籍是没有意思的,一个人要想有所提高,非去阅读那些让自己感到困惑、倍感困惑的书籍不可。于是,我再度从头开始……。

日月交替,斗转星移,五度花开花落,终于有一股“妙”之强力自那无尽的“玄”中涌现,让我激动不已。噢——!原来德勒兹这个老鬼是这般看待电影的!真是出人意料,妙趣无穷!

只是,当我又一次重新开始,试图从中把握住其中的奥秘之际,我发现那是一个广阔无垠的世界,其中包含着无限的启发,实在是无法悉数穷尽。然而胸中确有一股不发不快之感急剧地鼓荡,于是不顾自身的才疏学浅,开启了写点东西的行程。作为此行程的结果,便是奉献于读者面前的这本小册子。

当这本小书出版之际,我必须向学界同仁和读者交待的是:这仅仅是我阅读德勒兹电影思想的一点感受,绝不敢说是对他这方面思想的准确解读。如果此书能够为您深入研究德勒兹提供一点助益,我当感到万分荣幸。如果它障碍了你的研究,那就请您直接将之丢弃。不过,我的确希望来自各方的学者,尤其是研究德勒兹的大家们提出您的批评,以助我在继续品读德勒兹的道路上走得更为顺利。

同时我也要,请诸君不要将上述表白视为单纯谦虚之语。在我看

来,一个真正的学者从不谦虚,尽管谦虚是一种美德。的确,一个真正的学者看上去总是谦虚,但在我看来那不过是一个“假象”。根本地说,一个真正的学者是一个进入一片永恒性“纯粹陌生”之域的永恒性探索者,在那里他遭遇到的是自己根本无法明白、无法驾驭的永恒性“问题世界”。他的所有言辞,仅仅是建立在自己感受的基础上,对这个根本性的“问题世界”的“挂一漏万”式的揭示。一个永恒性的“问题世界”保留在胸中,他怎么可能不表现为谦虚呢?但究其实,如此表层的“谦虚”,表达的是一种对深层的“无知”,一种发自内心的“诚实”。正是由此而言,笔者期待来自各方同仁的指教。

坦诚地说,我们课题组的成员其实都已极尽全力地为我提供了可贵的指教,使我避免了很多的错失。为此,笔者对他们表示深深的感谢!

需要感谢的人有很多,其中首先包括我的同窗好友张颖、宁晓萌博士,我的同仁王杰文教授、周月亮教授、陆嘉宁博士,以及我的爱徒们。他们在本书写作、出版的过程中都付出了辛勤的汗水。其次包括我校艺术学部的各位师友,他们为我提供了“金子”般珍贵的支持,为本书的出版奠定了坚实的基础。在此一并感谢!

尤其需要感谢的是为本书出版尽心尽责的编辑、同窗好友王立刚先生。他以深厚的学养和热情、认真的态度以及堪当逸格的优美文风,使本书的艰涩得以显著的化解,也弥补了我在文字功夫方面很大的不足。多谢了!朋友!

徐辉

2014年7月2日