

人文科学译丛·主编 汪民安 张云鹏

Les Matins gris de la tolérance

Michel Foucault et al



宽忍的灰色黎明

法国哲学家论电影

(法) 米歇尔·福柯 等著

李洋 选编 李洋 等译

我们能不能不用英雄化这个传统程序，去拍一部战斗电影呢？这就回到一个古老问题上来：历史怎样才能把握自身的话语，把握过去发生的事情？除非通过史诗这个程序，也就是说，用一个英雄的故事来讲述。我们正是用这种方式书写了法国大革命。电影以同样的方式运作。在这一点上，人们总是可以反对那种讽刺性的反诘：“不，你看，没有英雄，我们都是猪！”

——米歇尔·福柯，《反怀旧》

纪录片虚构用历史文献创造了新的情节，因此它与电影寓言携手，在故事与人物、镜头与片段之间的联系中，结合或分离视觉、言词和运动的力量。

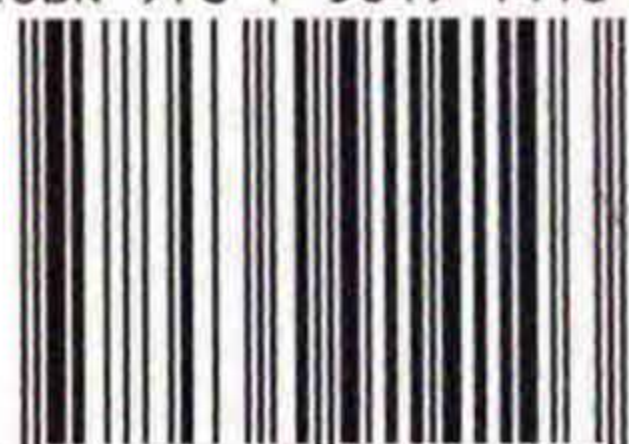
——雅克·朗西埃，《电影的矛盾寓言》

词语不仅是词语，词语总是能对它们创造的表象进行修正。文学能把握词语中的少许现实，我们可把这种能力理解为：文学有意志地使用词语的一部分，以呈现出生活的真相与文学的谎言是同一的。而电影则正相反，它能够呈现词语所讲述的一切，有着在其中展示视觉的全部力量和所有感性印象的能力。

——雅克·朗西埃，《电影的眩晕》

上架建议：思想/电影

ISBN 978-7-5649-1410-3



9 787564 914103 >

定价：42.00元

Les Matins gris de la tolérance

Michel Foucault et al

宽忍的灰色黎明
法国哲学家论电影

(法) 米歇尔·福柯 等著

李洋 选编 李洋 等译

 河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

宽忍的灰色黎明:法国哲学家论电影/(法)福柯等著;李洋等译.一郑州:河南大学出版社,2013.12

ISBN 978-7-5649-1410-3

I.①宽… II.①福… ②李… III.①电影评论—法国—现代—文集 IV.①J905.565-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 289665 号

宽忍的灰色黎明

著 者 米歇尔·福柯等

选 编 李 洋

译 者 李 洋 等

责任编辑 张 珊 谭 笑

封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编:450046

电话:0371-86059701(营销部) 网址:www.hupress.com

制 作 南京紫藤制版印务中心

印 刷 河南省瑞光印务股份有限公司

版 次 2014 年 2 月第 1 版

印 次 2014 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5649-1410-3

开 本 787mm×1092mm 1/32 印 张 14.25

字 数 232 千字 定 价 42.00 元

版权所有,侵权必究

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

法国思想与电影(编者导言)

李 洋

本书选译的文章文体不一,长短不同,有长篇专题论文,也有短小的评论,还有访谈和对话,它们的共同点是哲学与电影。无论在哲学领域还是在电影理论领域,这些哲学家谈电影的文章都是比较边缘的文献,既不是这些思想家的哲学代表作,也算不上电影理论的经典,选编这本书的目的是想打通哲学与电影。西方哲学和美学有古老的传统,有稳定的话题和言说方式,而电影是一门“新”艺术,其理论尚不足百年,现在还在不断建构和完善。回国后,我经常与同行老师、学生讨论美学问题,同时也在写一些电影理论的文章。这让我养成了把经典的美学问题和电影现象放在一起思考的习惯。本来,美学与电影是不分家的,在机械复制时代兴起的电影与衍生于传统哲学的美学之间,必然有关联。可是我的感觉正相反,美学家很少与电影学者

发生对话,他们热议的前沿话题与电影理论界关心的问题缺乏共通之处。事实上,1970年代以来的西方电影理论,始终在与哲学和美学发生互动,现实主义、符号学、女性主义、后殖民主义、认知心理学、批判理论等,不断成为电影理论发展的诱因。法国的电影理论深受大陆哲学影响,电影学博士生的经典文献课程,分析的文本都是那些在中国只有哲学、美学和文艺学专业才读的篇章。如果英美理论主要是把电影视为一种重要、具体的社会现象和工业现象来研究,那么法德理论则把电影视为视听时代面临的哲学问题和美学问题来讨论。我认为电影理论不应该变成人文研究中的孤岛,应该与哲学和美学发生对话,融入当代思想的大潮。

在哲学家里,法国思想家最喜欢谈电影。萨特当年在左翼杂志《法国银幕》(*L'Écran Français*)发表影评,梅洛-庞蒂和利奥塔都写过关于电影的哲学论文,埃德加·莫兰在事业走入低谷时研究电影人类学,罗兰·巴特不但评论电影,还在电影中扮演角色,米歇尔·福柯参与剧本创作,把法国19世纪著名案件搬上大银幕。这个趋势在当代愈演愈烈,法国当代哲学家几乎都对电影情有独钟:吉尔·德勒兹、雅克·朗西埃、阿兰·巴迪欧、让-吕克·南希、贝尔纳·斯蒂格勒,他们都出版过与电

影有关的著作和文集。在其他国家,电影也是哲学家、思想家感兴趣的艺术,齐泽克、詹姆逊、阿甘本等都热衷于评论电影。巴黎的 MK2 国家图书馆电影院常年邀请哲学家做电影讲座。电影似乎要取代文学,成为哲学家最偏爱的艺术。法国知识界把哲学与电影的这种“联姻”叫做“Ciné-philosophie”,我称之为“迷影哲学”,即“带有迷影色彩的哲学思考”。这场“爱情”似乎很早就开始酝酿,但直到晚近十年才充分体现出来,法国出版了许多电影哲学的著作,成为电影理论发展的一个新方向。

哲学家爱电影,原因不外乎三条。第一,很多哲学家是影迷,电影是伴随这一代思想家共同成长的大众艺术,他们喜欢电影,经典影片是他们生命经验中的一部分。第二,他们意识到电影将成为主导性的现代艺术,成为所谓“机械复制时代”最具感性魅力的艺术形式,也是时代精神的风向标和试金石。第三,哲学家们在发展自己的哲学思想时,电影成为他们完善个人美学体系之自洽性的必要对象,也为古典美学提出了许多挑战。从他们与电影的亲密程度来看,这些思想家可以分为三类,第一类是莫兰、德勒兹、巴迪欧、朗西埃和斯蒂格勒,他们关注电影,对电影有过深入的思考,写过重要的理论文章。第二类是萨特、罗兰·巴特、福柯、居

伊·德波,他们在必要的时候从自己的研究出发,对电影进行评述和分析。第三类是利奥塔、德里达、布尔迪厄和鲍德里亚,他们很少谈论电影,但他们的思想、概念对我们理解电影产生了重要影响。我简要介绍一下他们的电影思想。

1956年,埃德加·莫兰写了《电影或想象的人》(*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*),尽管这本书来自他治学生涯的一段“政治弯路”,后来却成为电影理论史上的“意外收获”。这本书已有中译本,故而本书没有选入。莫兰的一个突破性观点是电影不具备单一的本质属性,应该避免对电影进行分离式的、简化的定义和理解。他认为,电影机是人类有史以来最重要的机器,但作为机器,它不生产物质,而是制造幻觉。电影是人类历史上最独特的“机器艺术”。但幻想性与技术性是电影不可分割的两面,“电影既是艺术又是工业,既是社会现象又是美学现象”,它不可能被其中任何一个因素所定义。莫兰在写《电影或想象的人》时,电影批评正处于为电影争取“艺术合法性”的时期,影评人奔走呼告电影的艺术性。安德烈·巴赞就是在问“电影是不是自足的艺术?”、“它有没有自己的语言?”、“这种语言是否纯粹?”、“它的本体是什么?”等问题。而克里斯蒂安·麦茨的电影符号学,则试图建立电

影语言和电影叙事的内部科学。从本质上看,麦茨的理论努力依然是电影合法化运动的延伸。莫兰的高明之处在于,他超越了这场运动的目标。无论本体论批评还是符号学方法,都相信电影拥有恒定本质,而莫兰恰恰要回避这种单一本质主义的思考倾向。他不试图回答“电影是什么?”,而是逐渐揭开电影给人类文化带来的多重对立的属性,这些属性看上去彼此矛盾,其实它们形成的张力才是电影艺术的魅力所在。莫兰认为,电影既是社会中的商品,又是美学中的艺术,它不必在二者之间必选其一。因此存在两种生产电影的系统,电影可以在国家控制下的文化里发展,也可以在企业经营的产业中发展,莫兰把这两个系统概括为“国营系统”和“私营系统”,这其实是两套定义电影本质的话语机制。“私营系统”意味着最大化地攫取利润,“国营系统”则是最大化地控制意识形态;“私营系统”竭尽全力在审查允许范围内让观众快乐,而“国营系统”则通过电影在经济活动中的流通来控制文化的交换;“私营系统”高度集中了技术,追求效率和标准化,“国营系统”则集中了官僚形式和艺术权威,追求新鲜感与创造性。莫兰认为,我们不必让电影在两个体系之间做出选择,因为它们有着共同的诉求:最大限度地吸引注意力。技术、工业、现实、想

象、官僚制度、艺术创新、标准化、独创性,这些要素都无法独自最大化地满足观众要求,因此它们必须协同工作。在这个认识基础上,莫兰看到了电影更深层的价值。电影让梦、让幻想都不再虚无缥缈,电影把梦和幻想转换为可消费的、大众化的社会物品,因此想象不再禁锢在脑海中而转化为人类现实。莫兰在电影中看到了心理学的内省补充与社会学的外省替代之间存在的关联,外部世界的秘密与内心世界的隐私在电影中完美交融,进入到满足基本需要的想象中。所以,电影是对现实的加工,更是对想象的加工。从某种角度看,电影对想象的加工要比对现实的加工更重要。电影记录现实,要以实存的现实世界为摹本,但电影更需要对想象世界的素材进行加工和重组,根据想象的原则设定戏剧冲突,并用恰当的视听形式呈现出来。想象是可具象化的精神世界的总和,其土壤是人类共有的预想、猜想和幻想。电影面对的是一个广阔的领域,充满了对事件、人物和情节的潜在构思,而导演则是在想象世界的公共构思中完成取舍判断,创造出影片。

德勒兹的《运动-影像》、《时间-影像》问世以来,相关的解读和评述就层出不穷。德勒兹结束了麦茨引领的符号学时代,把电影带到更深邃的哲学领

域。在《电影、思维与政治》这篇文章里,德勒兹把电影视为人类思维活动、政治活动的媒介和喻体,从内部到外部分别分析了电影的重要性。他从人的主体性入手,提出了电影是一种类似于思维活动的“精神自动装置”,电影通过自动运动能激发人进行思考,这是电影区别于其他艺术的“崇高”属性,也是电影作为“大众艺术”的基础。但是,德勒兹不认为电影激发的思维一定是正面的,也有可能是负面的。他以爱森斯坦的理论为例,分析了影像与思维的三种关系,分别是影像到思维、从思维到影像和影像与思维的同一。首先,思维来自于影像,更确切地说,思维依赖的是蒙太奇这个“智性程序”。德勒兹通过对爱森斯坦的蒙太奇辩证法的分析,提出思维产生于碰撞。在第二种关系中,德勒兹提出思维就像一种“内在独白”,它需要回到影像,甚至回到具象,才能实现其修辞。在此,德勒兹反驳了雅各布森关于电影是转喻的判断,以爱森斯坦和基顿影片为例,说明电影也可以是隐喻的(蒙太奇的隐喻和影像内部的隐喻)。前两种关系在作者、影片和观众之间形成一个“环路”,把最高的意识(思维、智性)与最深的潜意识(影像、情感)结合在一起,形成了“辩证自动装置”。第三种关系是影像与思维的同一,这涉及到德勒兹的一个重要结

论,即人与世界、人与自然的感官-机能的统一(动作-思维),能够推论出电影的真正对象不是个体,而是“个体化大众”,并以此评析了爱森斯坦前后期的创作。德勒兹认为,这三种关系分别对应着批判、催眠和实践这三种思维过程。德勒兹怀疑电影这种“精神自动装置”必然能产生新思维,大众如果不能通过电影获得主体身份,电影就会沦为政治宣传、法西斯主义和战争动员的工具。德勒兹认为,电影具有比制造梦境(实验电影、好莱坞电影)更为重要的功能,就是让思维陷入无力,他称之为“中心的抑制”、“思维偷窃”,让大脑这个精神自动装置变成没有灵魂的木乃伊,因为大脑的内在现实是破碎的、无组织的。电影可以激发思维,也可以抑制思维,这是政治宣传电影和好莱坞商业电影之所以能控制观众的原因。德勒兹提出,天主教和革命是电影作为大众艺术的两极,电影影像的进步,或者体现在人改造世界的意义中(革命),或者体现在人对高级内在世界的发现中(基督教)。所以“电影需要拍摄的不是世界,而是对这个世界的信仰”。德勒兹通过现代电影带来的三个变化,分析了少数族裔电影和第三世界电影的政治特征。第一个变化是人民的缺席,在希特勒和斯大林之后的现代电影中,人民消失了,电影不再是让大众变成主体的艺

术。德勒兹通过卡夫卡和保罗·克利的观点,提出“人民的缺席”正是少数族裔政治电影的新的基础,并结合他在《卡夫卡,或为了一种少数文学》中关于少数语言的政治关系,分析了加拿大导演佩罗的纪录片。第二个变化是在少数族裔和第三世界电影中,私人事务的价值不仅表达了私人性,它直接就是政治性的,经典电影里政治与私人事务之间的跨越、转折都消失了,少数族裔政治电影的主要特征是“陷入痛苦”、“陷入危机”。第三个变化是少数族裔、第三世界的现代政治电影的基础是分裂和碎片,比如美国黑人电影中形象的多样化就是一例,叙事线索的多元化就是分裂的表现,才能让个体的“我”呈现出来,把内部问题(个人问题)和外部问题(少数族裔的命运)沟通起来。德勒兹认为,这种“我”与“世界”的沟通,让个体经历与集体记忆在电影中发生关系,让“个人陈述”制造出“集体陈述”,私人事务从而在这些电影中变成了政治。面对第一世界和少数族裔神话的双重“殖民”(即外来殖民者与少数族裔的神话),德勒兹认为不应该去复述族裔的神话,或者讲述私人化的故事,而应该把电影化作“言说行动”,在族裔神话中分离出个体的当下经验,或以真实人物为素材,让人物与作者实现“双重生”。

朗西埃是德勒兹之后最热衷于电影理论的法国哲学家。从1997年至今,他从哲学转向了美学,相继出版十余部美学和艺术理论著作,运用平等、解放、分配等政治理念建构一种新的美学,并把这种“美学的政治”应用于对文学、电影和当代艺术的分析中。朗西埃专论电影的著作有三部:《电影寓言》、《电影的距离》和《贝拉·塔尔》,三部书都是由独立成篇的文章组成,其中《电影寓言》十二篇,《电影的距离》八篇,《贝拉·塔尔》本身就是一篇长论文。此外,在《美学及其不满》、《被解放的观众》和《影像的命运》中有文章论及电影。笔者在《文艺研究》(2012年6月)上发表了一篇关于朗西埃电影美学的论文,此处仅对本书文章做简单介绍。朗西埃认为,电影的运动有两种:影像的视觉化运动和情节与动作的运动,后者来自于亚里士多德奠定的以“情节”(muthos)为核心的艺术等级传统,这导致在电影中,“情节”针对“影像”(亚里士多德所说“外观”)来说占有主导地位。在《电影的眩晕》中,朗西埃以希区柯克的名作《迷魂记》为例,分析了影片中双重的“眩晕”运动,以及二者之间的分裂。通过与《持摄影机的人》和《电影史》进行比较,朗西埃提出,电影是马克思主义的社会乌托邦在艺术中的延续,电影艺术的独特性在于解放了各种力量,以实

现各种运动的平等,电影既是凌驾于其他艺术之上的优势艺术,也给其自身带来无法克服的内在矛盾。朗西埃在电影的历史诗学中恢复了“影片分析”的地位,这是他与德勒兹的区别。在朗西埃看来,电影取代了传统造型艺术的再现功能,却也不可避免地承担了艺术对“具象”的全部诘难。朗西埃用“影像的日神语言”(langue apoilinienne des images)与“感觉的酒神语言”(langue dionysiaque),比喻电影语言的摹仿性(再现性),以及“摹仿效果之元素的非摹仿化”(表现性)。他在“影片分析”中把“具象”看作超越内容与形式、再现与表现、记录与叙事、本体与喻体等二元对立的“感性团块”(bloc sensible),以阐述“艺术的美学体制”的思想。

阿兰·巴迪欧对电影的论述尽管并不系统,但五十多年来,他也写了三十篇电影文章,非常深入地探讨了电影的许多问题。巴迪欧的电影评论按照历史顺序,大体上与三本杂志有关。从1970年到1980年间,他主要参与《闪电》(*La Feuille foudre*)杂志的编辑和撰稿工作,这是一本致力于“用马克思列宁主义介入电影和文化”的左翼激进杂志,专门批评带有修正主义色彩的左翼电影。从1983年起,他与小说家娜塔莎·米歇尔(Natacha Michel)创建了艺术评论杂志《桅帆》(*Le Perroquet*,

又译：鸚鵡)，这个时期他在写自己的哲学代表作，偶尔撰写新片短评。1993年，他与德尼·莱维(Denis Lévy)创建了电影杂志的《电影艺术》(*L'Art du cinéma*)，这个时期，巴迪欧的哲学和美学思想完备而成熟，因而他在这本杂志上发表了最重要的几篇电影美学论文。巴迪欧对电影的核心观点体现在几篇重要的文章中，这包括本书选译的《电影的虚假运动》和《电影作为哲学实验》，他的艺术哲学思想则集中体现在《艺术与哲学》(*Art et philosophie*)这篇文章中。笔者在《文艺研究》(2013年9月)上发表了一篇较为全面的评述文章，此不赘述。《电影作为哲学实验》是一篇非常优秀的电影哲学论文，文笔流畅，字字珠玑，极具启发性。巴迪欧先讲了什么是哲学情境，从三个具体哲学情境出发，提出哲学的使命在于思考选择、距离和例外，而从这个角度看，电影与哲学相似，也是在断裂中创造新的综合。正因如此，巴迪欧认为电影是某种哲学情境的实验。哲学可以从影像、时间经验、连续性、艺术等级、艺术与非艺术这五个方面思考电影带来的启示。而电影则不否定差异，它是对不同艺术形式、对建构的时间和真实延绵、对流行文化的诸多形式、对不同的宏大道德冲突模式、对爱与政治等异质关系中建立新的关系。电影是绝对不纯的艺

术,它来自于现实的芜杂,基于对世界最粗俗的复制,其生产条件也依靠不纯的物质系统。但是,电影通过减法和提纯等方式创造纯粹。因此电影是艺术与不纯世界展开的战斗,经典电影的成功让人们在革命的理念破碎后,看到了这场战斗也有胜利的可能性,对世界充满希望。在《电影的虚假运动》中,巴迪欧从柏拉图的理念论出发,认为电影的本质是理念(或译为“主题”)对形式的一种“拜访”,而电影的运动(分为整体运动、局部运动和艺术语言之间的运动)是虚假的,不是真正的运动,对电影运动的不同理解,产生了三种评判电影的方式,分别是:无差别判断、差异化判断和公理性判断。巴迪欧认为,从公理性角度看,电影包含各种艺术的语言和运动,但在本质上,电影是一种通过运动镜头和剪辑而展开的“减法的艺术”,把事物及语言从其原有的运动中截获、减除,在电影中建立一种新的时间。

让-吕克·南希对影像、电影与艺术也非常着迷。1994年,他受邀参与《电影手册》杂志纪念版评论集的创作,选择以阿巴斯·基亚罗斯塔米的《生生长流》作为评论对象,这本评论集最终因经济原因未能付梓。南希的这篇文字最后变成《电影的明证》于2001年单独出版。这篇文章可被视为南希

对阿巴斯电影带有哲学意味的整体性评述。从电影评论的角度看,文章对阿巴斯几部重要作品的角色、情节和风格进行详细的描述与分析,若从哲学或美学的角度看,则是南希透过阿巴斯的电影,对“艺术”、“世界”以及“意义”等概念展开的哲学沉思。在南希看来,电影“作者”阿巴斯通过鲜明的个人风格和特有的影像符号证明了作者的参与,同时也引导着接受者的参与:阿巴斯的电影不会给予观者任何结论,但却意在提供一种观察、理解世界的方法——以某种带有作者特色的观看方式,经由电影本身(如运动/静止的影像)或内部要素(如音乐、绘画)来理解真实,思考意义,进而形成对电影自身的肯定与证明。在《电影的明证》中,南希对“观看”这个概念进行了集中阐释。他首先把“观看”与传统意义上的“看”、“看见”区别开。就观看行为本身而言,常规视角下对电影的“看”、“看见”,其关注点在于电影展示的景观,或者表现的内容。而阿巴斯的电影强调的“观看”并非如此,它不再指向景观或内容,而被认定为带有倾向的行为,即某种“观看方式”:《橄榄树下的情人》、《特写》涉及到导演的观看方式,《生生长流》、《何处是我朋友的家》、《樱桃的滋味》涉及到“寻找者”的观看方式,《随风而逝》涉及人类学家的观看方式。观众的观看逐渐与电影

中的观看方式相汇合,进而形成一种“电影目光”。这种目光随即把观者与浅层表现相分离,而使其与存在本身更为靠近。或许可以说,阿巴斯电影的重要意义之一,便是促成了“观看”从关注内容到关注方式的转化,而为了完成和还原作为方式的“观看”,阿巴斯经常选择反观“观看”的视角:阿巴斯的电影常会出现倒车镜、车窗、玻璃或者照相机等“映像式”反视,也有剧组拍摄、法庭实录、漫游寻人等“记录式”反视。无论是映像式还是记录式,都可被归入检视与思考观看方式的范畴。对于南希而言,电影不再是表现,也不再是故事,而是一种服务于观看的吸引力,这种力量催促并引导人们通过目光去触及世界,或与世界相连,从而产生意义。经由“观看”,南希还对阿巴斯电影中的“运动”和“真实”进行探讨。“运动”包括外在与内在两种。“外在运动”对应的是电影中可被察觉的运动表现,如阿巴斯电影中滚动的苹果与铁罐。摄影机跟随着“纯态运动”,其目的并不在于表现物体的移动,而是寻找某个地点(这个地点或许可被视为“世界”或“意义”的隐喻)的驱动力量。而“内在运动”实质上是从电影组织的多种艺术入手,探讨艺术内部之间的“分离运动”与“交流效果”。可以说,正是电影内部艺术元素间的运动使电影自身具备了多样性与复合

性。其实,无论是外在的运动表现还是艺术要素间的内在运动,它们都为“真实”提供表现、提供切口。而运动作为观看的唤醒者与调动者,也将观看与真实联系起来,观看随即成为关于真实的观看,而这种观看方式也恰为真实与意义提供联系。

罗兰·巴特的《影像的修辞》发表于1964年,尽管发表得很早,尽管没有直接而充分地论及电影,但他运用符号学理论,尝试建立一种影像解读的可能范式,对后来法国电影理论的发展产生了重要影响。文章对影像及其意义的不同层次进行了细致的划分,与麦茨分析《再见菲利宾》的两篇文章相映成趣,共同奠定了后来法国“影片分析”的基本范式。《第三意义》发表于1970年,是巴特的电影理论名篇,他借用爱森斯坦《总路线》中的电影截图,分析了影像的不同意义层次,提出了他著名的显义与钝义理论,并提出了超越符号学解释的第三意义。巴特对电影截图的思考,对于今天我们从事影片分析极具启发性,他并不认为“电影截图”对于影片文本来说具有充分的分析价值,截图分析只能呈现影片文本在视觉形式上的特征,但无法用来理解影片的全部意义。罗兰·巴特的文风比较自由,但方法却很严谨,提出许多大胆的假设和命题,却没有给出明确的论断。我们既要看到这是符号学

理论在影像分析中的大胆实践,又要看到巴特让“大符号学”方法在影像解读中表现出的局限,影像既有符号性(修辞问题),又有更复杂的意义可能(钝义问题)。巴特的这篇论文已经预示了电影理论终将走出符号学的命运。此外,文中提到的“具象”、“隐喻”、“再现”、“电影性”、“分配”、“碰撞”、“第三意义”等概念,影响了后来的德勒兹、朗西埃。《走出电影院》也是巴特的著名短文,他形象地分析了电影院与催眠之间的关系,以及看电影过程中的心理学特质。

利奥塔的《反电影》是他最重要的电影美学篇章,文章比较晦涩,写作这篇文章时利奥塔正处于思考精神分析与经济学的时期,所以他运用资本理论和价值理论,对以主流剧情片为代表的“再现叙事电影”(故事片)进行了“里比多经济学式”的分析,对电影运动的性质、价值在影像运动中的生产与消费、场面调度的本质等问题进行了富有创意的评述,并重新阐述了电影创作和接受中的重要问题(排除法、跳脱感、快感)。利奥塔认为,实验电影和地下电影中出现的“反电影”倾向,其实是因为这两种电影表现出影像运动的两极状态,即绝对静止与急速运动,这构成了对“再现叙事电影”所代表的里比多经济学的反抗。

米歇尔·福柯的几篇文章看上去似乎与电影的关系并不密切,但福柯始终有自己独特观察电影的视角,那就是历史话语、大众记忆与电影之间的关系。他主要结合 1970 年代几部有轰动效应的“怀旧电影”(即以近代历史为背景的影片)和帕索里尼的纪录片《幽会百科》,分析了电影在塑造大众记忆过程中的重要作用。福柯认为,电影在话语的创造与修正两个方面具有了无与伦比的力量,尤其在对性、法西斯、历史、权力等重要话语的建构和传播中,电影接替了畅销文学,参与了这些话语的演绎与重构。福柯重点分析《午夜守门人》、《拉孔布·吕西安》等影片对这些话语的叙述形式和表述模式,描述这些表述方式如何遮蔽、替代和修正了大众对这些话题的言说态度和言说方式。

鲍德里亚很少直接谈论电影,但他在本书的两篇访谈中谈到了他与电影的关系,以及他对电影这门艺术的看法。这些观点与他对大众艺术的观察是一致的。居伊·德波的这篇《阿兰·雷乃之后的电影》尽管不长,讨论的内容似乎也不重要,但对于德波“景观理论”的发生来说却至关重要,他在此文中第一次正式提出了“景观”这个概念,故而我们选择了这篇文章。

全书所有篇目都由我选定,东北师范大学文学

院的肖熹老师、我的学生以及几位对法国电影哲学感兴趣的同学共同翻译了这些文章。《电影艺术》杂志原主编吴冠平、编辑吴孟璋对这项翻译计划非常支持,在刊物上发表了部分译文;在华东师范大学文学院朱国华教授的支持和推荐下,阿兰·巴迪欧的《电影作为哲学实验》译文全文在《文艺理论研究》杂志发表;汪民安教授、出版人杨全强对此书的出版给予了全力支持,责任编辑谭笑为书稿的编校工作付出了大量劳动,希望我们的劳动能为您带来一本有价值的好书。本书的翻译团队水平必定有限,敬请专家同仁不吝批评指正。

2013 年秋·中国长春

目 录

法国思想与电影(编者导言) 1

阿兰·巴迪欧

电影作为哲学实验(2003) 1

电影的虚假运动(1994) 54

雅克·朗西埃

电影的眩晕(2007) 73

电影的矛盾寓言(2001) 98

电影影像与民主(2000) 134

让-吕克·南希

电影的明证(2001) 153

吉尔·德勒兹

电影、思维与政治(1985) 199

让·鲍德里亚

我与电影(1982) 256

影像的道德(1984)	272
米歇尔·福柯	
反怀旧(1974)	282
性的教官萨德(1975)	300
皮埃尔·里维尔归来(1976)	309
宽忍的灰色黎明(1977)	326
让-弗朗索瓦·利奥塔	
反电影(1973)	331
罗兰·巴特	
影像的修辞(1964)	351
第三意义(1970)	379
走出电影院(1975)	409
居伊·德波	
阿兰·雷乃之后的电影(1959)	417
文章信息	424

电影作为哲学实验^①(2003)

阿兰·巴迪欧文 李洋译

电影与哲学有着格外特殊的关系,我们可以说电影是一种哲学体验。这涉及两个问题。首先是“哲学如何看待电影”,其次是“电影如何转化为哲学”。它们的关系不是认知关系,哲学不能让人去认识电影。这是一种活的、具体的关系,一种转化关系。电影转化哲学,也可以说,电影转化概念甚至理念。本质上看,电影是在一个理念基础上创造的新的理念。换句话说,电影是一种哲学情境(situation philosophique),抽象来讲,一个哲学情境就是术语之间的关系,而这些术语表面上看没有关

① 《电影作为哲学实验》(*Cinéma comme expérimentation philosophique*)是阿兰·巴迪欧2003年9月24日、9月25日在阿根廷布宜诺斯艾利斯为法语联盟(Alliance Française)以“思考电影”为题的课程演讲,后经过整理收入2010年的文集《论电影》(*Cinéma*),巴黎:诺瓦出版社(Nova Éditions),2010年版,第321页至第373页。本书注释,除特别说明外,均为译者所加,不再一一标注。

系。一种哲学情境就是陌生术语的相遇。

电影是一种哲学情境

我想讲三个例子。第一个例子来自柏拉图的《高尔吉亚篇》(*Gorgias*)。在与卡利克勒(*Calliclès*)的对话中,苏格拉底与卡利克勒的关系就是一种哲学情境,就像一幕哲学戏剧。为什么?因为苏格拉底的思想与卡利克勒的思想没有任何共同的尺度。这是两种完全不同的思想。卡利克勒与苏格拉底的争论,就在于让人们理解两种没有共同尺度的思想,以及两个无关的术语之间的关系。卡利克勒认为,法律就是力量,幸福的人是僭主,他给其他人带来了法律。苏格拉底认为,真正的人是正义。在作为暴力的正义与作为思想的正义之间,没有真正的关联。这场讨论不是一场真正的讨论,而是一种对照。读这篇对话录,大家都明白这里只有胜负与否,而没有征服与否。最终,卡利克勒成为败方,但他是在柏拉图的场面调度中才输掉的。这可能是卡利克勒唯一的失败,这来自于某种戏剧性的愉悦。

这就是一种哲学情境。哲学在这个情境中是

什么呢？这个情境展现出我们必须做出选择(choisir),在两种思想中做出选择。对我们来说只存在一个决定,我们必须决定站在苏格拉底这边还是站在卡利克勒这边。哲学在这里就是作为选择的思想,作为决定的思想。哲学在于让这个选择变得明确、清晰。从某种角度看,我们说:一种哲学情境就是这种照亮选择的时刻,选择存在或选择思想。这是对哲学情境的第一个定义。

第二个例子是数学家阿基米德(Archimède)之死。这个来自西西里的希腊人曾参与抵抗罗马人入侵和占领的运动。但罗马人胜利了。阿基米德有着人类最伟大的灵魂,哪怕在今天,他的数学文章依然令人惊叹。他已经思考过无限,他实际上比牛顿早几个世纪就发明了微积分。这是一个绝顶天才。罗马人占领叙拉古不久,阿基米德重新回到了数学。他习惯了在沙子上绘制几何图形。有一天,他正在绘制一个复杂的图形,一个罗马士兵来了,告诉他罗马将军想要见他。罗马人对希腊学者非常好奇,好比我们对高智商动物的好奇。所以,马塞拉斯将军(Marcellus)想见见阿基米德。我不认为马塞拉斯很擅长数学,但他想见见这位蜚声国际的学者。但阿基米德没有动,士兵重复说:“马塞拉斯将军想要见你。”阿基米德没有回答。这个罗

马士兵可能对数学没有多大兴趣，他第三次对阿基米德说：“阿基米德，将军想要见你。”阿基米德轻轻抬起双眼，回答说：“让我完成这个证明。”士兵又说：“可是马塞拉斯想见你！你跟我说这个证明有什么用？”阿基米德重新开始演算，没有回答。终于，愤怒的士兵杀死了他。阿基米德死在他绘制的几何图形上。

为什么说这是一种哲学情境呢？因为它展现出，在国家法律和创造性思想之间，没有共同的尺度和真正的对话。最关键的，权力是暴力，而创造性思想只遵从自身的规则。阿基米德在他自己的思想中。他在权力的行动之外。这就是为什么权力最后会自动行使。我们可以说，一边是权力，另一边是真理，它们之间没有共同的标准。因此，在权力与真理之间存在一种距离(distance)，就是马塞拉斯和阿基米德之间的距离。哲学必须照亮这个距离，它必须反省和思考这个距离。

第三个例子是一部电影，一部精彩的日本电影，沟口健二的《近松物语》。这可能是日本拍过的最美的爱情电影之一。故事很简单：一个年轻女人出于经济原因嫁给了一个小作坊老板，一个勇敢的男人，但她并不爱他，而爱上了一个新来的年轻人。如果故事一直这样下去，那就很平庸了。这发生在

中世纪时期的日本，通奸要被处以死刑，通奸的男女都要被处死。所以他们逃走了，逃到了一个充满诗意的自然世界。与此同时，她的丈夫，那个勇敢的男人，却试图保护他们，因为他不想用暴力。从法律的角度看，如果他不告发他们，他自己也是有罪的。他尽可能争取时间，解释说他的妻子去了乡下……一个真正勇敢的丈夫。但这对情侣最后还是被抓住并接受酷刑。这就是影片结尾的画面，他们两个人骑在一个骡子上，背靠背被绑在一起。镜头定格在这一对即将承受严酷死刑的情侣的脸上，他们脸上露出淡淡的笑容。这个微笑真的很特别。这不是要表达爱与死交融的浪漫主题，他们不想死。很简单，就像德勒兹和马尔罗对艺术品所做的评论：爱是对死亡的反抗。所以，在真爱和艺术作品之间存在着共同的东西。

这对情人的微笑就是一种哲学情境，因为它展现了在爱的事件、生活的基本规则、城邦法律、婚姻的律法之间，没有共同的衡量标准。哲学在这里想对我们说什么呢？它想说：必须思考事件（événement），必须思考例外。我们应该知道对那些不普通的事件说些什么，应该去思考生活的变化。

我们可以从这些情境中总结哲学的任务。首

先,哲学需要照亮思想的基本选择,这个选择总处于感兴趣和不感兴趣的事物之间。其次,哲学要照亮权力与思想之间的距离,国家与真理之间的距离,并且对这个距离进行评估。第三,哲学要照亮例外的价值和事件的价值,在这里它反对生活的连续性,反对社会的保守。这就是哲学进入生活思考并超越了学院里的各个学科之后的三个主要任务。哲学就是选择、距离与例外这三点之间的关联。这就是哲学概念,即德勒兹所说的被创造的哲学。如果我们从近处看,总能看到一种关联,一个结,制造或解决一个决定性的问题,一个距离或差距的问题,或者一个例外的问题。最深刻的哲学概念总能告诉我们这样的东西:如果你想让生活具有意义,就必须接受事件,与权力保持距离,果断地做出决定。在这个意义上,哲学帮助我们改变存在。兰波曾说:“真正的生活缺席了。”而哲学则让真正的生活呈现。因为我们可以说真正的生活是在选择、距离和事件中才能呈现出来。

这三个例子描绘了三个异质术语之间的关系:卡利克勒与苏格拉底,罗马士兵与阿基米德,情人与社会。它们讲述了一种关系,但这其实不是关系,而是对关系的否定。如此说来,它们最终讲述的是一种断裂(rupture)。为了讲述断裂,它们必须

讲述关系。在卡利克勒与苏格拉底之间,我们必须做出选择,也必须中断:如果你站在苏格拉底一边,就不能站在卡利克勒这边。如果你站在阿基米德这边,就不能站在马塞拉斯这边。如果你支持这对情侣,就不能站在社会规则这一边。我们可以说,哲学对那些不是关系的关系感兴趣。德勒兹把这叫做“交替综合”(synthèses disjonctives)。每当我们思考这类关系时,就有了哲学。哲学最终就是关于断裂的理论。柏拉图在解释哲学就是一种唤醒时就说过这一点,但是唤醒就是对沉睡的断裂。在这个意义上,哲学就是在思想中反思断裂的时刻。每当出现一个矛盾的关系,就出现了哲学。我坚持认为,并不是因为有什么东西要思考,才有了哲学。我同意德勒兹的观点,哲学完全不是什么都思考。哲学存在,但哲学只有在面对矛盾关系、断裂、决定、距离和事件时才存在。

哲学是对断裂的思考,或者说,是对那些构不成关系的关系的思考。但也可以这样说:哲学就是制造综合,哲学在断裂之处创造一种新的综合。它不是简单地察觉和确认差异,而是发明新的综合,使其在差异之处建构起来。我想再提一下沟口健二《近松物语》这个例子,这对情侣奔赴刑场的影像也具有有一种综合的功能。这很好理解,这对情侣与

社会规则是矛盾的,但在他们一致的微笑中,也宣示了另外一个社会的可能性。这不是简单地与社会法则分离,而是一种社会法则需要改变的理念。存在另一种社会法则的可能性,它可以包容爱,而不是驱逐爱。这些恋人具有普遍性,因为存在这种综合,在例外与共同法律之间的综合。我们明白,所有的例外,所有的事件,都是对全世界所做的承诺,而如果这不是对所有人做出的承诺,这种例外就不会有这样的艺术效果。

因此我们可以说,哲学,当它思考断裂时,当它思考选择时,当它思考距离时,以及当它思考事件和例外时,发明了一种新的综合。这种综合在于你必须选择,但是你在选择中也提出了新的可能性。当然,你处于距离之中,真理总是与权力有根本差别,但真理具有强力。尽管你处于例外事件中,可同样存在普遍性的承诺。这就是我所说的哲学的新的综合。“在断裂中有什么普遍的东西?”这个问题本质上就是一个宏大的哲学问题。断裂问题是基础性的,但哲学试图寻找的是断裂的普遍价值。这个普遍价值总是要求一种新的综合,这解释了为什么处于综合时期的柏拉图格外重要。为什么要证明正义就是幸福?为什么说只有正义、诡辩或犯罪是不够的?因为实际上,当柏拉图说“只有正义

才是幸福”时,他想说的是“正义对任何人皆有可能”,你可以在正义之中。我认为这一点对于电影与哲学的关系来说非常重要。如果哲学真的是在断裂中创造新的综合,那么电影因具备修正综合的可能性而变得至关重要。

因此,电影的定义是矛盾的,这解释了为什么它会成为一种哲学情境。电影是完全假造与总体现实之间非常特殊的关系。真的,电影既有复制现实的可能,也含有这个复制品完全虚造的维度。这相当于,电影是围绕“存在”与“显现”的关系而形成的悖论,是一种本体论艺术。许多批评家很早就提到了这一点,尤其是巴赞很早就提出:电影的问题其实是关于“存在”的问题,我们呈现时的被呈现物的问题,这是电影问题出现的首要原因。

什么是大众艺术

所以我想以简单的、基于观察的方式进入这个问题。这种观察基于电影是一门“大众艺术”(art de masse)。一门“大众”的艺术,意味着它的杰作——作为艺术无可争议的最伟大的作品,在其创作时就被无数的人所观看和热爱。“在其创作时”是格外

重要的,因为我们知道曾经存在某种“过去时”效果。无数人去博物馆是因为他们喜欢瑰宝,游客游览的往往是充满瑰宝的地方。但我想说的不是这个,我想说的是,人们在一部杰作诞生时就对它产生了热爱,无数人在一部杰作出现时就爱上了它。我们在电影中能找到许多不容置疑的例子,比如说查理·卓别林(Charlie Chaplin)那些伟大的电影就是著名而饶有趣味的例子。卓别林的电影被全世界的观众观看,包括爱斯基摩人。所有人马上就能看懂这些影片谈论的是人性,在以深刻的、决定性的方式谈论人性,我称其为“一般人性”(humanité générique),也就是说超越差异的人性。夏洛特这个人物无论对于非洲人、日本人还是爱斯基摩人来说,都是“一般人性”的代表。这是一个明显的例子,但不仅是在喜剧片、滑稽剧或情感片里,还有其他例子。比如另一部格外精彩、创新的电影,在今天看来也是最伟大的电影之诗:茂瑙^①(F. W. Murnau)的《日出》(*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927),曾在它所处的时代创造了堪比《泰坦尼克号》(*Titanic*, 1997)的成功。我们还知道,弗里

^① 弗莱德立希·瓦·茂瑙(Friedrich Wilhelm Murnau, 1888—1931),德国电影先驱,著名默片导演,20世纪20年代德国表现主义电影代表人物,主要作品有《诺斯费拉图》、《浮士德》和《日出》等。

兹·朗、希区柯克、约翰·福特、霍华德·霍克斯或拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)以及更多导演,他们的伟大电影都在当时就被无数观众所热爱。

很简单,电影成为大众艺术的能力是无须置疑的,其他艺术无法比拟。19世纪曾有大众作家或者大众诗人,比如在法国,维克多·雨果就是大众作家。但那个时代远未达到电影这个程度。电影作为大众艺术是无法超越的。但是,“大众艺术”体现了一种非常隐蔽的矛盾关系。这是因为,“大众”属于政治范畴(*catégorie politique*),一个依然活跃的政治范畴,而“艺术”则属于贵族范畴(*catégorie aristocratique*)。这不是对艺术的某种批评,而只是简单确认艺术含有着创造的理念,艺术要求人们必须以某些方式去理解创造,去靠近精英艺术的历史,因此艺术也是一种独特的教育。“艺术”所做的无非是保留一个精英贵族的范畴,而“大众”则典型属于民主范畴。在“大众艺术”中,你拥有一种在民主元素和历史的贵族元素之间的悖论关系。

所有的艺术都曾是先锋艺术。绘画曾是先锋艺术,直到进入了博物馆,你可以把毕加索看作瑰宝。音乐曾是先锋艺术,且始终都是先锋艺术。诗歌也曾是先锋艺术。我们可以说20世纪是先锋艺术的世纪,这个先锋艺术的时代涌现并发展了最伟

大的大众艺术。因此电影含有一种矛盾关系，即在艺术与大众、贵族与民主、创造与复兴、创新与普通趣味等异质术语之间的关系……这就是为什么哲学会对电影产生兴趣。我们因此必须在电影中寻找，寻找选择，寻找距离和寻找事件。

五种思考电影的方法

哲学思考电影有哪些可能性呢？怎样进入电影的问题呢？怎样介入到这种矛盾关系中呢？也就是说，哲学怎样思考电影成为大众艺术的这种能力？电影不总是大众艺术，有一些先锋电影，有一些贵族电影，也有一些难懂的电影要求人们具有一定的电影史知识。但电影始终存在成为大众艺术的可能性，而哲学则必须思考这个问题。也就是说，哲学必须进入到这种“不是关系之关系”这个问题中。作为一种断裂，电影在人性的历史中有何体现呢？电影诞生时人性与什么发生了断裂？人性在电影产生之后与没有电影时有区别吗？在电影之出现与思想之可能形式之间，内在的关联是什么？

对于思考电影，我认为有五种大的方法，或者

说,五种介入这个问题的不同方法。我们可以从影像出发来考察电影,思考这种矛盾关系,这就是在经典电影早期,电影被思考为本体性艺术。我们可以从时间问题出发来完成这种思考,也可以从艺术的连续性问题、艺术的等级问题来思考电影,即电影与其他艺术的关系。我们也可以从艺术与非艺术之间的区别来研究电影。最终,我们也可以通过道德或伦理问题、电影与人类存在的伟大形象之间的关系来思考电影。我要对这些方法分别加以说明。

首先是影像问题。为了解释电影为什么是一种大众艺术——不要忘了我们的问题——我们说它是影像的艺术:它可以吸引所有人。电影在我们的视觉中仿佛生产了真实的近似物。让我们试着从影像的魅力角度去理解电影的魅力。这也可以说成:电影是一种完美的认同艺术。没有任何一种艺术可以产生如此强烈的认同力量。这是第一种可能的解释。

对德勒兹来说,时间问题是根本性的,对其他分析家来说也是如此。从本质上看,我们可以说电影是一种大众艺术,因为它把时间转化为知觉,让时间变得可见。电影就像我们能够看见的时间:它创造了一种与经历的时间不同的时间情感。我们

都有瞬间性的时间体验,但电影在再现中对其加工改造。电影展现时间。我注意到这种解释让电影更接近于音乐。因为音乐更是一种时间体验,一种呈现时间的方式。我们可以用一种简单的方式说:音乐让我们听到时间,而电影则既让人看到时间,也让人听到时间,因为音乐进入到电影中。但电影的独特之处还是在于让人看到时间。影像与时间成为两个进入电影作为大众艺术这个问题的哲学方法,但它们不是唯一的方法。

第三种可能性在于把电影与其他艺术进行比较。我们可以说电影吸收了其他艺术的流行成分。而作为第七艺术,电影在其他六种艺术中汲取最普遍的、看上去最符合“一般人性”的东西。那么,电影从绘画中汲取了什么?是美在感性世界中的可能性。电影从绘画汲取的不是智力技术,也不是复杂的再现模型,而是与外部世界之间的感性关系。在这个意义上,电影是一种没有绘画的绘画,一个没有绘画的被画世界。而电影从音乐中汲取了什么呢?不仅是音乐创作的困难,也不仅是母题或展开的大原则,而是用声音陪伴世界的可能性:某种可见与可听之间的辩证法,声音在被安置在存在中时才充满魅力。我们都知道在电影中存在着音乐的情绪,它与主体的情境有关,一种用戏剧完成的

伴奏,就像没有音乐的音乐,或者没有音乐技术的音乐,一种来于存在又归于存在的音乐。电影从小说那里汲取了什么呢?不是复杂的心理,而是叙事的形式。讲述宏大的故事,用基本的人性来讲述故事。电影从戏剧中汲取了什么?演员的造型及其魅力,将其转化为明星。我们可以说,电影实现了从演员到明星的转化。所以,电影确实从所有艺术中都获取了东西,但总体上看,它是最易理解和接触的。我想说,电影打开(ouvre)了所有艺术,去除了它们的贵族性,在存在的影像里把它们交付出来。作为无绘画的绘画,无音乐的音乐,没有心理的小说,带有演员魅力的戏剧,电影就像所有艺术的大众化,这就是电影有着普遍使命的原因。在这里出现了第三个假设,第七艺术是其他六种艺术的民主化。

第四个假设来自艺术与非艺术之间的关系。电影总是徘徊在非艺术的边缘,它是一种触及非艺术的艺术,一种经常充满庸常形式的艺术,从某个角度看它低于艺术或在艺术周边。电影在各个时期都拓展了艺术与非艺术的边界。电影就在边界上,把关于存在的、来自于艺术或非艺术的新形式混合起来。电影进行着某种选择,但这种选择永远不会完整。无论在什么电影中,哪怕是优秀的杰

作,还是能找到平庸的画面、平淡无奇的素材、毫无新意的人物、似曾相识的场景或者俗套,但这不妨碍它成为一部艺术杰作,还能促进对影片进行一般性理解。每个观众都能从“电影不属于艺术”这种观念进入到电影艺术中。而对于其他艺术来说,正相反,你必须从艺术的伟大开始才能理解这些作品。在电影中,一切只有从最普通的情感出发,才能触及最有力、最细腻的东西。而在贵族艺术中,你总是惧怕自己堕落。电影是伟大的休息艺术,我们可以在周六晚上看电影休息一下。而滥绘画,就是滥绘画,它没什么希望变成优秀的绘画,这就是堕落的贵族。而对于电影,你总是一个期待实现绝对的民主主义者。这就是电影在贵族与民主之间的矛盾关系,这是电影处于艺术与非艺术之间的内部关系。这同样也建构了电影的政治跨度,它是普通观点与思想工作之间的交汇,在同一形式下无法遇到的一种关系。电影总是处在另一侧的边界上。

最后一个思考电影的假设来自电影的伦理维度。电影是一种具象的艺术,它不仅表达空间的具象、外部世界的具象,还表达积极人性的伟大形象,它就像一个普通的行动场景,表达某个特定情境中必须讨论的重要价值,及其强烈的形式。电影传递着一种独特的英雄主义,我们知道这里是英雄最后

的避难所。我们的现实世界太缺乏英雄了，可电影还继续上演着英雄。没有善恶的战斗，没有伟大的道德形象，我们很难想象电影会什么样。当然，这有一点美国特色，是西部片意识形态的政治投射，英雄有时也是不幸的。但这种英雄功能也有令人赞赏的一面，就像我们赞美古希腊悲剧一样，它给无数观众提供人类生活伟大冲突中的典型形象。电影谈论的是勇气，谈论的是正义，谈论的是激情，谈论的是背叛。那些大的电影类型，那些最成熟的电影类型，比如情节剧、西部片等，严格说来都属于伦理类型，也就是说那种通过道德神话讲述人性的类型。在这个意义上，电影成为公民戏剧时代某些功能的继承者。

从时间到形而上学：爱的回归

我想给上述五种思考电影的哲学思想提供一些例子，同时去思考对综合来说格外重要的时间问题。在这一点上，康德已做过非常著名的推演。但我想简单一点：时间就是经验的综合，我们的经验在时间中综合。当然，在电影中进行的有关于时间的操作，尤其是展现时间的方式是多种多样的。比

如说时间的建构,用时间对不同素材进行有效的综合,一种我们可以称之为“嵌套”(emboîtements)的时间。显然,这与电影是蒙太奇的艺术有关,它能让时间的蒙太奇变得可见。例子实在太多了,其中最著名的莫过于爱森斯坦的《战舰波将金号》(*Battleship Potemkin*, 1925),其中事件的时间建构完全靠蒙太奇组织起来(起义、镇压等)。这是一种被建构的时间,因为它让“同时性”发生了转移。这里我们有了一种非常独特的时间,被建构和被嵌入的时间。但在电影中我们还会有与此完全不同的时间建构,甚至相反,通过拉伸而获得的时间。如果空间是静止的,那么在时间中被拉伸的就是空间本身。这就是长镜头的情况,要么摄影机是静止的,要么它在空间中旋转仿佛在展开时间的线圈。

一个总让我念念不忘的例子是希区柯克的《蝴蝶梦》(*Rebecca*, 1940)。《蝴蝶梦》的故事围绕一个谜建立起来,最后通过忏悔得到解决。劳伦斯·奥利维(Laurence Olivier)扮演的男主人公供认了罪行,影片体现出希区柯克对忏悔的热衷,希区柯克喜欢有人忏悔,因为他不喜欢凶手,而喜欢说我们每个人都是凶手。希区柯克电影中最耐人寻味的元素,就是无辜者比凶手更有罪。《蝴蝶梦》也是这

样的电影,因为犯罪似乎是正确的,凶手是无罪的。但我们感兴趣的是忏悔那场戏。这场戏很长,这段故事较长,摄影机环绕拍摄。故事的时间就像某种拉伸的钩子,它不包含任何蒙太奇,非常接近于纯粹延绵的流动。我们在这里遇到另一种时间概念或者时间思想。我们可以认为,在本质上电影提供了两种时间思想:一种是建构的和蒙太奇的时间,另一种是静态拉伸的时间。我们发现这与柏格森的观点有些差别,他立足于本质反对外在的、建构的时间,而使其最终成为动作的和科学的时间,一种纯粹的、定性的、不可分的延绵,是真正的意识时间。《战舰波将金号》与《蝴蝶梦》恰好属于这两种情况。

关于《蝴蝶梦》中的忏悔,我需要补充两句。非常有趣的是,在希区柯克另外一部电影里也有一场相对应的戏,那就是《风流夜合花》(*Under Capricorn*, 1949)里也有一场很长的忏悔戏,时间长度与《蝴蝶梦》非常接近,唯一区别是女主人公在忏悔,而不是男人。如果我们仔细分析这两场戏,就可以看出希区柯克拍出了女性延绵和男性延绵之间的细微差别。

但电影的伟大,不是在建构时间与纯粹延绵之间重现柏格森式的分化,而是向我们展示出一种综

合的可能性。准确地说,电影提供了让两种时间形式发生关联的能力。在伟大的电影中,比如我想到了茂瑙的《日出》,我们完全可以看到纯粹延绵的时刻是怎样进入到时间的攀升式建构中。《日出》里有一场非常特别的戏,一辆火车沿着山坡开下来。这个从内部拍摄的纯运动镜头表达了延绵的紧张情绪,既柔软又诗意。但是影片是非常用心地被建构和呈现的。电影最后要建议的,我相信只有电影会建议这一点,那就是纯粹延绵在建构的时间中呈现出的可能性。我们可以称之为新的综合。

我们经常使用一些对立的范畴去定义形而上学,这本质上是通过宏大对立去建立的二元论:有限与无限、实质与偶然、灵魂与身体、感性与理性等等。柏格森把意识的纯粹延绵与行动的和科学的外在时间对立起来,这是所有伟大对立中的一个,也让柏格森称得上形而上学家。或许我们可以这样说:电影中存在一些反形而上学的东西,确切地说,电影是终结了形而上学的艺术。这是一种本质上符合海德格尔观点的艺术。我认为他把电影看作一种技术的艺术,一种最终成为形而上学的艺术。但在事物内部,电影所做的新综合不是形而上学式的综合,正相反,这些综合反对形而上学的二

元论。我马上能想到一个例子。电影对于感性与理性来说有什么差别呢？事实上没有差别。对于理性来说，电影只能是对感性的强化，比如一种颜色或者一束光。正因如此，电影也可能成为一种神性的艺术，因为它是一种奇迹的艺术。我想到了罗西里尼和布列松（Robert Bresson）的电影，难道罗西里尼或布列松把神性或理性与感性分开了吗？没有。电影提供了一种可能性，让神性或理性以纯粹感性的方式呈现出来。

让我们看一下罗西里尼^①《意大利之旅》（*Viaggio in Italia*, 1954）的结尾，这也是一部关于爱的电影（我在想如果没有爱是否还有电影，如果没有爱是否还有我们）。影片讲述了一对不太和谐的情侣的故事，我们知道这一点。他们抱着模糊的修复关系的希望去意大利旅行。那个男人承受着来自其他女性的吸引，对于那个女人来说，她在那不勒斯城里或者在维苏威火山附近的森林中寻找孤独。但是，在影片结尾时，他们的爱情真的又重新建立起来。从某种意义上看，这是一个奇迹。罗西里尼想对我们说：爱比意志更强大，以至于当你想尽办

^① 罗伯特·罗西里尼（Roberto Rossellini, 1906—1977），意大利著名导演，代表作有《罗马，不设防的城市》、《德意志零年》等。

法拯救这对情侣时，你就处于一种抽象中，而事实上这对情侣的某些东西必须自我拯救。如果爱是一个新的主题，它就不再是谈判的对象。本质上他想告诉我们的的是一个彻底的建议：爱不是合同，它是一个事件。如果爱能够被拯救，那必将通过事件被拯救。在最后那场戏中，罗西里尼拍摄了这个奇迹。我们可以在电影中拍摄这种奇迹，或者可能只有电影是能够拍摄这个奇迹的艺术。画一个奇迹是困难的，讲述一个奇迹也不容易，但拍摄一个奇迹是可行的。为什么？因为你可以在可感物内部去拍摄这个奇迹，而只需要轻微修正可感物的价值。尤其是对光的使用，电影能让可见物内部的光呈现出来。在这时，可见物自身变成了事件，这是电影所能做的最伟大的综合，从本质上看这是一种对感性和理性的综合。

我认为在爱与电影之间存在着某种亲密关系。首先，因为爱就像电影一样，是奇迹在存在中的降临。问题就在于要知道这个奇迹能持续多长时间。如果你说“这不能长久”，你就回到了对爱的玩世不恭中，而如果想对爱有一个正面的观念，你应该赞同这样的观点，即永恒的奇迹是可以存在的。遇到爱，是生活的非连续性的象征，而婚姻正相反，是连续性的象征。这提出了一个哲学和电影的问题：

“我们能够在中断中建立一种综合吗？”爱就像革命和电影一样成为这个问题中的突出例子……其次，电影之所以与爱相似是因为它不是一门说话的艺术。请听清楚我的话：人们在电影中是说话的，而且台词很重要，但我们还要记得电影可以是无声的，它可以把嘴闭上。因此，尽管台词非常重要但不是本质性的元素，电影也可以成为无声的艺术，一种感性的但无声的艺术。爱也是无声的。我想提出一个爱的定义：“爱就是宣言过后的沉默。”人们说：“我爱你”，接下来只能是沉默。因为无论如何，这句宣言创造了一个情境。它与沉默的关系、与身体的在场，适合于电影。电影也是一种身体的艺术，一种裸体的艺术。这样，在电影与爱之间就产生了某种亲密关系。

从这个角度看，我认为电影的运动来自于爱、走向政治，而戏剧的运动则是从政治到爱。它们两个的目标是相反的，尽管它们最终遇到的问题是一样的：即在共同的情境中，主体承受了什么样的张力？让我们举几个与二战有关的例子来说明恋爱情境与战争情境之间的关系。在这个问题上，有两部典型的影片，它们各不相同。一部是经典电影时期的情节剧，道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)的《无情战地有情天》(*A Time to Love and a Time to*

Die, 1958),另一部是现代影片,阿兰·雷乃(Alain Resnais)和玛格丽特·杜拉斯^①(Marguerite Duras)的《广岛之恋》(*Hiroshima mon amour*, 1959)。在《无情战地有情天》中有一些描写苏联前线战斗的令人震撼的场景,以及攻陷柏林的战斗。在《广岛之恋》中,提出了广岛这座被投下原子弹的日本城市的问题,也提出了法国被德国占领的问题。这些历史的和政治的情境是非常重要的,但我们是从爱的话语、从身体的相遇、从内心的张力才进入到这些形象的。我认为这就是真正的电影运动,而戏剧的运动则不同,戏剧必须建立在语言的基本情境上,再以此为基础建构个别性。

我们还要注意到,当你从爱走向政治、从爱走向历史,存在两种影像的技术。一种是内心的影像,它必须是一种被限定的、从近处框定的影像;另一种是宏大历史的影像,它是一种史诗性的、开放性的影像。电影的运动在于打开了影像,展现在内心影像中是如何出现宏大影像的可能性的。这个开放的过程是电影性的:电影的天赋在于这种“开放”(ouverture),而我们看到,戏剧的问题则是与

^① 玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras, 1914—1996),法国著名女作家、导演,文学代表作《广岛之恋》、《情人》等,电影代表作有《印度之歌》。

“集中”(concentration)相关,电影还原了语言的开放性。

电影与新综合

因此在艺术的多元性这个问题上,电影实现了新的综合。早在我们谈论多媒体之前,电影本身已经变成了一种多媒体。比如说经常出现的造型价值与音乐价值的关系问题,这个问题贯穿了整个艺术史:怎样把造型价值与音乐价值综合起来呢?歌剧作为一门艺术遇到的也是这个问题。但电影正相反,它提出了这种综合:比如通过滑稽剧的伟大传统,如我们在《歌声俪影》(*A Night at the Opera*, 1935)里看马克斯兄弟(Marx Brothers)……或者在维斯康蒂^①的《魂断威尼斯》(*Morte a Venezia*, 1971)中,尤其是影片开场,主人公来到威尼斯那场戏。我们不知道他来做什么,我们看到他提着行李,登上船,在威尼斯的运河里穿行。维斯康蒂镜

^① 卢奇诺·维斯康蒂(Luchino Visconti, 1906—1976),意大利电影和戏剧导演,新现实主义先驱,作品有《大地在波动》(*La terra trema*, 1948)、《魂断威尼斯》(*Morte a Venezia*, 1971)等。《魂断威尼斯》改编自诺贝尔文学奖得主、德国作家托马斯·曼(Thomas Mann)的同名小说。

头里的威尼斯很自然地让我们感受到某种强烈的造型价值。这不仅是一组关于威尼斯的漂亮影像，而且已经是一首死亡诗篇，一场宏伟而伤感的穿行。维斯康蒂在这场戏中用了影片的音乐母题，即古斯塔夫·马勒^①(Gustav Mahler)《第五交响曲》中的柔板(Adagio)。令人感到不同凡响的是，这段旋律自始至终都不是装饰性的，你真的会进入人物的内心，他坐在船上一动不动，我们看着他的脸，感受到复杂的印象(威尼斯、运河、楼房以及马勒的《第五交响曲》)，这制造出一种不属于其他任何艺术的独特效果。这不是一种孤立的音乐印象，不仅仅是造型上的印象，更不是一种小说的或心理学的印象，而是一种真正的电影的理念，这个理念来自一种综合。这就是为什么我说电影创造了新的综合的原因。它总在出现断裂的地方创造综合。事实上，绘画艺术与音乐艺术之间存在着隔阂。《魂断威尼斯》这场戏并不想消除音乐与绘画的差异，那没有任何意义，正相反，它让我们看到了这种差异，但我们在这种差异中也看到了一种综合，即一种纯粹电影化的创造。

^① 马勒(Gustav Mahler, 1860—1911), 奥匈帝国作曲家和音乐家, 被认为是 20 世纪作曲技法的先驱。

在讨论艺术与非艺术关系问题时,我们也会遇到电影的新综合这个话题。尤其是,电影对重要的流行文化形式的利用,把这些独特的形式转化成艺术材料。例如说马戏,它具有许多值得电影从近距离去考察和转化的价值,如卓别林的《大马戏团》(*The Circus*, 1928),还有托德·布朗宁(Tod Browning)的《未知者》(*The Unknown*, 1927),费里尼^①(Federico Fellini)的《小丑》(*I clowns*, 1970),或者雅克·塔蒂^②(Jacques Tati)的《游行》(*Parade*, 1974),以及很多其他影片。马戏在影片中是作为一种流行文化来对待的,但也被电影纳入到新的艺术化综合中。这些电影不是对马戏的报道,不是对马戏的复制,而是对马戏进行综合,使其纳入更电影化的元素中。对于夜总会或者歌舞表演来说也是如此,这些表演形式在第七艺术的早期非常多。因此,马克斯兄弟把电影与歌舞表演和夜总会演出结合在一起。如果马克斯兄弟没有展现那些夜总会表演,我们可能什么也记不住。电影具有一种独

① 费里尼(Federico Fellini, 1920—1993),意大利著名电影导演,代表作有《八部半》($8 \frac{1}{2}$, 1963)、《甜蜜的生活》(*La Dolce Vita*, 1960)、《阿玛柯德》(*Amarcord*, 1973)等。

② 雅克·塔蒂(Jacques Tati, 1907—1982),法国著名喜剧导演、演员,代表作有《小丑》、《游戏时间》(*Playtime*, 1967)。

特的运作,能给夜总会演出提供一个普及的舞台,使其纳入新的综合中。侦探小说、黑色小说、言情小说都如此,它们是产生电影杰作的永恒素材。在流行文化的这个问题上,电影能够展现它开放的个性,一个最明显不过的例子就是奥逊·威尔斯的《上海小姐》(*The Lady from Shanghai*, 1947)。影片展现了女性的阴暗面,即通常来说她们被否定的一面,但同时这也是她们的映像。本质上看,电影能够展现形而上学,也能展现形而上学的解体。奥逊·威尔斯的所有影片都存在这种双重解读,开放的、诗意的:在电影独一无二的运动中,同时展现一个形而上学神话和这个神话的消亡。这也是奥逊·威尔斯既使用各种蒙太奇、又使用各种形式的固定镜头的原因。他既是一位伟大的蒙太奇导演,也是一位伟大的长镜头导演。这并不是形式上的原因,而是因为他既是呈现神话的人,也是在内部摧毁神话的人。对于当代哲学来说,我认为这绝对是某种意义上的创新。

最后我想用电影的道德功能来结束这场漫游。本质上看,电影中有两种把宏大的伦理冲突重现在舞台上的可能性。其一,我们可以称之为“地平线式”(forme d'Horizon),道德冲突在其中被展示为一场冒险,以史诗、西部、战争这些宏大叙事为形式。

在这种情况下，冲突被放大了：布景、自然界、太空等都介入进来，就像《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968)这部形而上学西部片一样，使得“自然之无限”这种价值变得可见，就像西部片的英雄在遥远地平线上的剪影。电影的这种可能性会让冲突放大。这是一个我们在古希腊悲剧中就能发现的非常古老的问题。因为在悲剧中，希腊人生活在一种民主制度中，却为什么总是有国王和王后？很显然，这是出于诗学的原因：国王与王后象征着扩大器，代表着象征意义上的宏大之物。这是一种扩大的功能。在电影中，我们会在地平线上找到这种扩大。人物都是普通人，但冲突从来不是普通的，它铺展在一个独特的空间中。

另一种可能性正相反，是“密闭式”(huis-clos)，一个封闭场所，一个小群体。在这种微缩情况下，每个人代表一种价值或者一个立场。电影也能在这种压抑的空间中工作，一些电影手段能破坏空间。奥逊·威尔斯使用了很多这种手段：在非常近的距离，以某种水平线不存在的方式拍摄，使人物看上去在空间中被破坏了。然而他也拍摄冲突：他让冲突的张力封闭起来。电影在这里再一次体现了它的综合能力：它能从扩大过渡到密闭中，从无限的地平线过渡到密闭的破坏中。在一些经典的

西部片中,我们能找到这种关联。比如说安东尼·曼^①(Anthony Mann)的《血泊飞车》(*The Naked Spur*, 1953),这是一部经典西部片,一个典型的叙事:一小群人物,其中有两个人是敌人,他们要从一个地方去另一个地方。在旅行当中,美国西部宏伟的自然风光所呈现的开放空间(岩石、树丛和山峦)与这一小群人的封闭空间是共存的,伴随着暴力和紧张的情绪,呈现出微缩世界内部的角斗,这是一种杰出的综合:为了观察道德冲突,完全有可能同时使用放大的方法和紧缩的方法。你完全有可能同时处在希腊悲剧和萨特式密室中,既有国王和王后,也有两个地窖中的人。人们在这两种情况下考察宏大的道德冲突:电影的天才在于能够让两者之间相互转化。

因此我们可以总结说:电影创造了一种了不起的综合。但是这能改变哲学吗?如果哲学也在于创造新的综合,那我认为它还没有完全理解电影。这才刚刚开始,正在进行当中。哲学与电影的关系首先是一种美学关系:电影是一门艺术吗?如果电影是一门艺术,那它何以以及如何成为一门艺术

^① 安东尼·曼(Anthony Mann, 1906—1967),奥地利裔美国导演,代表作有《斯巴达克斯》、《万世英雄》等。

的？而这又延续了第一个美学问题的讨论。这是最初的争论，然而却不是最重要的，因为只要了解电影带来什么新鲜事物就行了。我认为电影更带来一种骚动，新的综合在这场骚动的中心产生了，对时间的综合、对各种艺术的综合、对非艺术形式的综合，在展现道德的各种操作中进行综合。如果我们可以根据电影来创造哲学概念，就在于把旧有的哲学综合转换为电影综合。

让我们举一个例子。电影表现出在呈现时间与纯粹延绵之间不存在真正的对立，因为它们可以建立在彼此之上，就像那些真正伟大的电影导演通常做的那样，因为这非常困难……如茂瑙、小津安二郎、奥逊·威尔斯等等。只有最伟大的电影诗人才能做到这一点。这是一个至关重要的问题，因为它提出了时间的断裂这个理念。如果哲学的问题就是关于断裂的问题，那么时间中各种断裂的关联就具有根本性价值。这也是一个政治问题。比如说革命。“革命”这个词本身就是指时间中的断裂，就像在时间断裂的内部展开新的综合。这也是一个哲学理念，尤其是一个关于新的存在、新的生活的理念。故而电影告诉我们：新的时间的综合是存在的。比如说：在延续的时间和纯粹的延绵之间不存在完全的对立。又如：在连续性和非连续性之间

不存在完全的对立。再如：我们可以在连续性中去思考非连续性。另如：我们可以用内在性的方式去思考事件，它不一定是超验的。当然，电影不能思考这些东西，但它指明了这一点，更明确地说，它实现了这一点。这是一种艺术实践、艺术思维，这不是哲学。在电影中你看不到关于连续性和非连续性的理论，但它在连续性与非连续性之间创造了新的关系。

我认为这可能是电影最重要的一点，作为一门艺术，它让连续与非连续同时发生。平庸的作品既不是连续的，也不是非连续的，而仅仅是简单的影像。但在那些伟大的作品中，在连续性与非连续性之间存在着某些难以判定的东西。连续性是通过非连续性来实现的。或者说，如果你愿意的话，电影是一个承诺，没有什么可与之相提并论，这个承诺就是：人们能够生活在非连续性中。这提供了一个新的影像，绝对崭新的，就是诗在影像中的延续，电影因此而存在，为此而存在。我们可以举出很多例子，在这些伟大的电影中，连续性都是至关重要的，但是也给突然出现的意外和灵光乍现提供了位置。我想到了小津安二郎的《东京物语》，讲一个老头的故事，这是电影史上的一个重要主题，比如《魂断威尼斯》和《野草莓》(*Smultronstället*, 1957)，老

年人应该感激电影,因为电影带给他们很多东西。《东京物语》的节奏非常慢,呈现出一种老年人的时间特性,这种时间既是拉长的,但本质上却是生命在悄悄飞逝。小津把这一点拍得令人赞叹:一些固定镜头,一小片天空,一段铁轨,那些电线杆。这些空镜头也预示着新事物的突然出现。这种极其简单的象征,正是对连续性与非连续性的综合。突然涌现总是可能的,而电影告诉我们这种奇迹的可能性是真实存在的。这就是电影给观众的承诺:电影,就是可见的奇迹,就是不可缺失的奇迹与断裂。毫无疑问这就是我们最受益于电影的东西,哲学应该凭借其武器尝试去理解这一点。

因此电影是一种哲学情境,有两个理由。首先,从本体论意义上看,电影在表象与真实之间、在事物及其替身之间、在潜在与实在之间创造了一种新的关系,在这个意义上像《黑客帝国》(*Matrix*, 1999)这样的电影就是毕达哥拉斯式的。毕达哥拉斯看到这个片子肯定会高兴。他会说:“你们看,感性世界不就是一些数字吗?”这部电影展现出表象是如何被数字化的。这里电影再一次成为古老观念的复活:电影完全是新的,但它与我们最古老的梦想相连。电影与哲学之间关系的第二个理由是:电影是一种“大众艺术”,它为民主制度与贵族制度

提供了一种新的关系。

接下来我想用电影与正义使者(justicier)^①这个角色的关系,思考电影的伦理问题。这个孤独的正义使者可以是西部片英雄或者年迈的警察,或者一个与社会不公正去战斗的公民,这是电影无尽的主题来源之一。如果我们把所有这样的人物聚集在一起,他们会组成一个独立的人群。可这样的人物为什么重要呢?因为电影与法律问题之间有着某种特殊关系,尤其是美国与法律的主题保持着强烈的关联。越是美国式的电影,就越与法律之间保持某种本质关系,由此产生了法律与复仇之间的关系。从本质上看,美国式理念意味着法律是重要的,但它也经常是无力的,尤其是它不允许正义的复仇。孤独的正义使者就是修复法律这种缺陷的人。他是法律中的英雄,但在他身上已不再有法律,法律是缺席的,或者法律是有缺陷的。电影跟着这个孤独的英雄与一个没有法律的世界发生关系。如果这些画面令人印象深刻,是因为它既记录了一个独特的英雄人物——经常由某个独特的演员来扮演,又记录了一个荒芜的或者暴力的世

^① 法文“justicier”指不通过司法程序而去复仇、去伸张正义的人,法语词典一般译为“伸张正义的人”,译者根据中文习惯及原文语句长度,译为“正义使者”。

界。我们在某种孤独的主体与这个广大的世界之间找到一种关系，它是电影所独有的。这种孤独正义使者的主题格外适合电影，这种人物也非常典型，以至于这个孤独的正义使者经常杀掉的不只是那个罪犯本人。由于恶有恶报并不容易，为了杀掉真正的凶手，他还要杀掉其他一些人。这是一种独特的文化，在法律与复仇之间保持着微妙的平衡。让我惊讶的是，这种法律与复仇之间的关系问题也是戏剧最古老的主题，这正是埃斯库罗斯(Eschyle)著名戏剧《奥瑞斯忒亚》(*L'Orestie*)的主题。埃斯库罗斯通过虚构一个公共法庭讲述了法律是如何必须替代复仇的。戏剧艺术从最初就在讲述这种必须由法律来替代复仇的主题。而电影，至少对于某些美国影片来说，讲述的却是复仇能够替代法律，这正体现在孤独的正义使者这个形象上。本质上看，我们说这种正义使者的电影应该比戏剧更早，应该发生在戏剧与正义的关系创立之前。法律与电影的关系和它与戏剧的关系性质完全不同。

用哲学的方式思考电影的最后一种方法在于提出如下这个问题：电影是一种关于他者的思想吗？这是一个至关重要的问题，我认为电影实际上是一种对他者的新的思想，一种新的让他者得以存在的方式。最简单的证据就是电影让我们认识了

他者。今天有许多我们只能通过电影才能了解的状况。想一想伊朗：如果没有阿巴斯，我们对这个国家还能知道些什么呢？对于亚洲电影也是一样，如果不是小津、黑泽明、沟口健二、王家卫、侯孝贤……我们对于日本、香港和台湾还知道什么呢？这非常重要：世界中的他者通过电影呈现在我们面前。电影把他们的私人生活、他们与空间的关系、他们与世界的关系展现给我们。电影因而极大地延伸了我们思考他者的可能性。如果哲学像柏拉图说的那样是思考他者，那么在电影与哲学之间就存在着一种本质关系。

向德勒兹致意

我想引用德勒兹在《运动-影像》开始时写下的一个观点：“我们可以用电影的理念来制造概念。”做出这个论断是困难的，因为德勒兹所说的“电影的理念”就是电影创作的内容，这与哲学毫无关系。而他把概念理解为哲学创造的内容，这又与电影毫无关系。那么我们怎么能用电影的理念来创造哲学的概念呢？这个问题非常复杂。在德勒兹谈论电影的《运动-影像》和《时间-影像》中，我们给这个

问题找到了一些方法。由于德勒兹提出的新概念涉及了时间和运动,而这一点可以被影片分析所阐明,但是,这些问题不是来自于影片分析,而是来自于他对柏格森某些观点的讨论;因而德勒兹这两本书的情况是复杂的,他以真正的天才对其中一些电影观念进行了分析,还分析了一些哲学概念,主要是关于时间和运动的,也有关于仪式的,但最终是一种从电影理念向哲学概念的过渡。

德勒兹追问的是电影与影像有什么关系,这要求我们必须先正确地定义“影像”(image)这个术语。第一层含义,“影像”是一个知觉心理学词汇:某物的影像就是它的精神复制品(copie mentale)。影像是认知与现实之间的关联。在本质上,它指明了意识与外部世界的分离。如果我们用“影像”的这个概念,会在心理学术语中给电影提出这样的问题:意识与影像的关系是什么?或者说:我们从影像中获得了什么影像?因为电影观众会从影像中获得影像。这参与到谈论影片的经验中:人们在一个晚上聚到一起并谈论一部影片,“是啊,还好……还不错”,并且人们讲述着影片的故事。我们所知道的是,每个人对这部电影都建立了自己的影像,但这些影像是不同的。有的时候甚至不能确定人们谈论的是同一部电影。这一切都有可能发生,因

为我们谈论的是“影像之影像”。而这些“影像之影像”不是这部电影本身。它们表达了人与这部影片的某种关系。这最终变成了影像与影像之间的关系。我认为,为了真正地谈论电影,必须改变对“影像”这个词的使用,试着忘记影像的心理学。这是德勒兹的主要贡献之一:他试图定义影像,并最终在心理学之外定义电影。他把影像转化成一个来自现实的词,而不是来自意识。为此,德勒兹回到了柏格森。柏格森最伟大的发现是什么呢?我要引用德勒兹的话:“人们不能把外部世界中作为物理现实的运动与意识世界中作为物理现实的影像对立起来。”这真是至关重要的一点。德勒兹认为,必须放弃外部运动与影像的内部现实之间的对立,才能思考电影。正因如此,柏格森发现了影像与运动就是同一个事物。德勒兹用他关于“运动-影像”和“时间-影像”的核心概念把这一点综合起来。这里是另一个综合,我们又回到哲学的基本定义上:在影像与运动之间存在着断裂,德勒兹根据柏格森的理论在这之上建立了一种新的综合。这一点是本质性的,因为他使电影成为现实而不再是再现。因为如果影像与运动是同一个事物,那么影像就不再是运动的再现了,它是“运动-影像”。电影因此不再是再现,它将能成为一种创造。

在此意义上,电影当然是用影像制成的,但影像不再是再现,影像是电影用以思考的东西,因为思想通常是一种创造。在此我还想引用德勒兹:“伟大的电影作者用运动-影像和时间-影像进行思考,而不是用概念进行思考。”这就是我想用一系列假设要明确总结的想法:电影,它是影像,这些影像不是再现或者复制品;它们与时间和运动是同一个事物;当我们创造了“运动-影像”或者“时间-影像”,我们就创造了一种思想;这是一种电影的思想,它不来自于哲学,因为哲学用概念思考。因此,作为思维的电影是运动-影像和时间-影像的产物。

那么电影的哲学思想是什么呢?我们知道电影用影像思考,而哲学用概念思考,这里存在着断裂。在这两种不同的思考方法之间可能的综合是什么呢?德勒兹提供了这样一个线索,我引用一下:“这项研究是一种分类学,一种对影像和符号的分类论说。”因此哲学能够做的是对影像进行分类,这需要概念。而这一点,电影自己做不到:电影生产影像,但不能生产影像的分类。德勒兹的工作目标是明确的:他用一种影像和符号的分类学来填补电影。这就是为什么他谈到的第二个哲学家是美国的皮尔士(Charles Sanders Peirce)。柏格森建立了一种影像的理论而皮尔士建立了一种符号的理

论。如果你想在哲学中给电影建立一种影像和符号的分类学,就必须回到柏格森和皮尔士。本质上看,德勒兹关于电影的两本书提供了一种符号理论和影像理论的综合,而这种综合是一种分类学。比如说存在三种运动影像:第一种是“知觉-影像”(德勒兹提到的电影作者有格雷米永、维果、维尔托夫……)。接下来是“情感-影像”(格里菲斯、约瑟夫·斯坦伯格、德莱叶、布列松……)。而最后是“动作-影像”(一部分是史诗片,作为动作-影像的宏大形式,另一部分是滑稽剧,是其微小形式)。每个类别都能够被一些电影作者所阐明,而这些作者以及他们的影片变成这个类别的代表。当然这些类别自身揭示的是哲学概念。

因此我们从德勒兹那里得到了一些哲学的首要概念,关于时间、运动、影像与符号的概念。由此我们发现一些生产时间-影像和运动-影像的作品。最终我们遇到了对这两种影像的综合,这个类别有着双重用法。一方面,它是电影史上的某个序列,那些制作情感-影像、知觉-影像、动作-影像的电影流派,让德勒兹可以不是在国家范畴下,而是在影像自身的范畴下,自由地谈论德国电影、法国电影或者俄罗斯电影。比如说,德勒兹提到了苏维埃史诗片,这是动作-影像的一种独特形式。这是对分

类的第一种用法,让德勒兹运用高度细节化的分析,凭借着锻造的概念系统,即电影的分类学,得以精彩地谈论了几乎世界上全部导演。

但还有对分类学的第二种用法,一种纯粹哲学的用法。因为这种分类学会很自然地转换我们的影像思维。多亏有了电影,我们可以做更加细致的区分,我们不仅能区分运动-影像,还可以区分运动-影像的不同种类,如果没有电影,我们可能永远不会对这些种类进行思考。这种分类学是电影专有的分类学,但它能让哲学概念发生转化。这项工作的基本结果是双重的:一方面,对电影秩序进行整理,建立一种时间-影像和运动-影像的概念分类学。在这个框架下,德勒兹的细节分析是非常精彩的。从另一方面来看,人们可以发现一种哲学创造,它最终成为一种新的影像理论。这正是一种综合。在一次研讨会上,德勒兹说:“导演不需要用哲学来思考。”很明显,因为他们不需要用概念进行思考。但德勒兹表明哲学可以运用电影进行思考,它可以在断裂的基础上创造一种综合,能让哲学自身发生转化。让我们来看一下时间概念,这个至关重要的问题,对于德勒兹来说时间就是存在本身。因而电影呈现出本体论式的结果。它使得存在的思想发生转化,使哲学发生根本性的转化。

在德勒兹那里存在一个重要假设：电影用影像思考。“影像”想说明时间的在场。但是电影真的应该用影像的分类学来思考吗？这是我想解决的问题，这不是为了批评德勒兹，他关于电影的著作是至关重要的，因为把创造与自由引入到哲学。不是为了批评德勒兹，而仅仅是为了思考电影中有没有别的东西、有没有其他哲学来源、存不存在比影像更大的转换时间思想的可能性。我想质疑电影创造中“影像”这个概念的地位，思考电影影像的产生条件。

电影作为绝对不纯的艺术

为了写一首诗，你需要笔和纸。你可能还需要一部世界诗歌史。但这部诗歌史是潜在的，它没有实际的物质呈现。为了画一幅画，你需要从无有开始，从一个平面开始，以及整个造型艺术的历史作为基本的潜在存在……但是开始拍摄一部电影却完全不同。运动-影像或时间-影像的生产条件在于一种非常独特的物质组合。你需要技术资源，你还需要动员其他非常复杂的材料，这些材料彼此之间是异质的。比如你需要地点、自然景或者人工布

景,你需要空间,你需要文本、剧本和对话、一些抽象观念,你还需要身体、一些演员,你还需要化学和剪辑设备。因而你需要控制所有的设备和所有的物质材料,使这些资源或多或少地记录在影像中。这很正常,但对我来说却至关重要。电影是一种绝对不纯的艺术,从它开始构思起就是如此,因为使电影成为可能的条件系统是一个不纯的物质系统。

电影的这种不纯性可以被一个人所共知的事实所解释:电影需要钱,很多很多钱。钱能使完全不同的事物统一起来,从演员的薪酬到布景建设,从技术设备到剪辑房的租用,从发行到广告,这些事物完全是混杂的。这种通过金钱达成的统一让我们对一个问题产生了兴趣,确切地说就是电影不存在纯粹的本质。在一篇关于电影的著名文章中,安德烈·马尔罗(André Malraux)阐释影像的本质,他也解释了为什么卓别林的电影可以在非洲放映,他最后把电影与其他艺术进行比较,这篇文章的最后一句话是这样的:“此外,电影还是一个工业。”这个“此外”是什么意思呢?实际上电影首先是一个工业。哪怕对于那些伟大的电影艺术家来说,它也是一个工业。因而金钱是工业诉诸电影自身的东西,而不是简单地指电影产生的社会条件。这意味着:电影开始于一种无限的不纯性(infinité im-

pure), 电影的艺术工作就在于能从这些纯粹的碎片中体现出这种不纯性, 一种从基本的不纯性中摆脱出来的纯粹性。因此我说电影是一次提纯, 是一项提纯的工作。如果夸张一点儿说, 我们可以把电影与垃圾处理相比较。最初, 你开始于一堆不同的东西, 一堆混合的工业材料。艺术家对这些素材进行选择并加工: 集中、淘汰、整合, 怀着生产纯粹时刻的期望, 把不同的东西放在一起。这一点非常重要, 因为在其他艺术中, 音乐、绘画、舞蹈甚至文学, 是开始于纯粹。正如马拉美(Stéphane Mallarmé)所说:“你开始于白纸的纯粹。”在这些艺术中, 创作的目的是在生产活动中保持某种纯粹性, 在言说中保持沉默, 在写作中守护白纸, 在可见物中捍卫着不可见, 在声音中守护着宁静。艺术的首要问题是忠诚于它原初的纯粹性。

电影的工作方式正相反: 艺术家开始于无序、聚集和不纯, 它试图创造纯粹性。这非常困难。在其他艺术中, 艺术家没有面对如此多的事物, 他们应该在无有、缺席和虚无中创造。而在电影中总是绝对有太多东西。如果我想拍摄一个酒瓶, 就会有太多东西: 里面的酒、酒标、酒瓶的背景、酒瓶玻璃的质量……这都是我想回避的: 酒标不需要, 酒塞的颜色是不需要的, 其样式也是不需要的! 我该怎

么拍呢？如何从一个酒瓶出发创造一个酒瓶的理念呢？我需要提纯，简化。这一点是本质性的：电影是一种否定的艺术，因为它来自太多事物而向着某种重新建立的简化而去。这些难题在今天变得更加困难了，因为技术手段让资源大大增加了。

当电影兴起时，艺术家或者说“匠人-操作者”（artisan-opérateur）是在摄影棚里与搭建的布景在一起工作。那时没有颜色，没有声音，电影还接近于一种原始艺术，这对于艺术家来说是多么幸运啊！他能够更好地掌控可见性，布景还不是无尽的大自然，而是手工的。艺术家距离他的艺术建构非常近。之后，声音、色彩逐渐进来，出现外景拍摄，以及数字素材……从今以后，你可以用影像和摄影机做任何事，这真可怕，这对于艺术来说是可怕的。如何掌控、如何控制这种无限的可见性呢？

我的假设是这样的：控制这种无限的可见性已变得不可能。这种不可能性，正是电影的现实，这是一场与无限的战斗，一场为了把无限进行提纯的战斗。电影就其本质来说，就是与无限、无限的可见性、无限的感性、无限的其他艺术、无限的音乐、无限的文本的肉搏。这是一种简化的艺术，而所有其他的艺术都是复合的艺术。电影，从理想的意义看，是从复杂性出发来创造虚无，因为电影的理想

是可见性的纯粹，一种近乎透明的可见，一种近乎完美身体的人类身体，一个近乎纯粹地平线的地平线，一个近乎典型故事的故事。为了实现这个理想，电影必须穿越不纯的素材，对所有存在的东西加以利用，尤其要找到简化的路径。

举几个例子。首先是声音问题。当代世界是一个声音的混合体，这是它的主要特征之一。可怕的噪音，我们不再能听到的音乐，发动机噪声，消散的交谈声，高音喇叭，如此类推。电影与这个混沌的声音世界是什么关系呢？它或者制造了这个声音的混沌，但这时，那不是一种创作；或者穿越这种声音的混沌，寻找和产生时间的新的简单性。这不是在否定声音的混沌，如果你否定了它，就无法谈论世界的本来面目，而是在声音的混沌基础上，在今天可怕的音乐基础上，在这些节奏性噪声的基础上重新创造一种纯粹的声音。在声音使用方面最好的例子是戈达尔。在他的一部电影中你会遇到声音的混沌：比如许多人同时说话（而且你听不懂他们在说什么）。你会听到一些音乐的碎片、汽车经过的声音……但这个混沌世界渐渐地有了条理，好像在戈达尔的世界存在一种噪声的等级体系。戈达尔把声音的混沌转化为窃窃私语，就好像把世界的噪声加工成某种新的寂静。这是在声音混沌的基

基础上创造的当代寂静,仿佛我们听到了世界的密语。

第二个例子:对汽车的使用。在电影中使用汽车是最平常不过的,在电视中也如此。我猜三分之二的电影或者五分之四的电视节目开始时都会有一辆汽车出发或到来。这是最平凡的影像。所以人们可以说,一个伟大的艺术家会删掉所有的汽车画面。但就像声音的混沌一样,如果你删掉这些愚蠢的汽车画面,就会失去对当代世界进行的一次综合。这就是为什么我们同时代的伟大艺术家要去发明汽车的其他用法。我想举两个例子:在阿巴斯(Abbas Kiarostami)的电影中,汽车成为一个谈话的场所。汽车没有像在黑帮片或警匪片中那样变成动作-影像,而成为一个谈论世界的封闭场所,变成一个主体的命运。汽车影像的不纯性在这里锻造了一种新的纯粹,从本质上看这来自于当代的谈话。在汽车这个荒诞世界的内部,我们能说点儿什么呢?在奥利维拉(Manoel de Oliveira)的电影中有相似的做法,汽车变成一个探索汽车自身的场所,就像某个朝向起源的运动。汽车的平庸在这里就没有被删掉,反而被提纯了。

第三个例子是性爱活动。性爱影像对于电影来说也是基本性的:赤裸的身体,拥抱,甚至性爱,都变成银幕上的寻常之物,也像汽车那样不那么令

人感兴趣。人们一直以来都希望看到这个,但其实直到今天他们也没看到什么,只有令人失望的东西。人们能够以色情的名义来定义这种失望。这些色情影像是重要的,就像噪音,就像汽车,就像枪战……用这个素材可以做什么呢?一个伟大的导演就必须有羞耻心吗?他应该删除这些身体吗?删除性爱?很明显这不是一条行得通的路。应该接受色情的想象,但要在内部将其转化。我认为存在三种转化色情影像的方式。第一种,将其转化为爱的影像,让爱的光芒内在于性爱的形象中;第二种是使其风格化,使其抽象化,在放弃性爱形象的基础上把身体隐喻成某种理想的美。在这个方面我们可以引用安东尼奥尼影片中一些令人印象深刻的段落作为例子。第三种方式在于要变得比色情还要色情,我们可以称其为“超色情”(surpornographie),一种二度色情。我们可以在戈达尔的一些电影段落中找到例子,比如《人人为己》(*Sauve qui peut [la vie]*, 1980)中那个著名的性爱段落。我们再次看到艺术家从影像的不纯性出发,从其平庸的淫秽特征(*obscénité*)出发,在其内部工作使其走向一种新的简化。

第四个也是最后一个例子:枪战、枪击。这又是一种平庸又平庸的东西,电影中开枪射击的数量

真是越来越多了。我们可以说,如果火星人看了我们的电影,它们一定会把人类行为的特征总结为使用手枪。难道伟大的艺术家就应该拒绝使用手枪吗?当然不是。伟大的电影中也有枪战。但是艺术家又一次以别的方式做到这一点。在《上海小姐》中,枪战出现在爆炸的影像中;在吴宇森或北野武的电影中,子弹转化为某种舞蹈,一种极具造型特征的编舞学。他们接受黑帮片的规则,使用这种粗俗的素材,但将其转化为一种独特的风格。

确切地说,我认为电影最重要的特征,在于接受影像素材,即当代影像,并在这些影像中工作。汽车、色情、黑帮、枪战、城市传奇,音乐、噪音、爆炸、火灾,腐败,所有这一切本质上构成了现代社会的想象。电影接受这种无限的复杂性并记录它,在其中生产一种纯粹性。在这个意义上,电影真的是在处理当代垃圾:它是一种绝对不纯的艺术,这也是为什么它是金钱的艺术。其艺术努力在于让这些素材在内部发生转化,通过其不纯性来生产运动-影像和时间-影像。

这正是暴力在电影中的角色问题。电影太容易变得暴力和淫秽了,这是它的显著特征之一。哪怕在一些伟大艺术家那里,你有时也会遇到难以承受的暴力和看得见的淫秽。但这些艺术家是有趣

的,比如说大卫·林奇(David Lynch),确切地说正因为他们把当代世界的阴暗面作为素材,如此野心才令人感兴趣,尽管使用这样的素材,展现出人们能够在一种伟大的纯粹性上创造出一种艺术的综合。这些艺术家不停地展现电影与素材的战斗。在北野武的黑帮片中,我们经常被暴力、被故事可怕而阴暗的特征置于难以承受的影像前。但是,某些光明的东西出现了,它不是对素材的否定,而是一种令人无法察觉的衰变。就像某种可怕而害人的东西幻化为一种陌生且纯粹的简单。

我认为如果接受下面这个假设,就能够理解电影为什么是一种大众艺术。在这里我们又与开始提出的综合相遇了:电影是一种大众艺术,因为它与大众分享社会想象。电影的出发点不是它的故事,而是它的素材的不纯性。这说明了电影为什么是一种分享的艺术:所有人都认识影片中的那些当代影像,这些素材是所有电影共有的。所以,所有人都能看,所有人都认得。电影能够再现世界的噪音,也能发明新的寂静。它能够再现我们世界的骚动,也能发明一种新形式的静止。它能接受我们谈话的弱点,也能创造新的交流。但最初的素材都是相同的,这就是为什么有无数人可以评判一部电影,就好像谈论他们自己的存在,因为他们只有接

受漫长的教育才能评价其他艺术。

如果了解了电影是一种大众艺术,我们就应该思考付出了哪些代价。因为总是要付出代价的。不纯性是如此广大,有着如此无尽的素材,钱的问题因而变得非常重要,以至于电影不可能实现其他艺术的那种纯度,总是存在不纯性的剩余。无论哪部电影,你都能找到一些平庸的无用的影像段落,一些能够删掉的语句,一些过度的色彩,一些平淡无奇的演员,某些没有节制的色情,等等。当你看一部电影时,你实际是在看一场战斗:一场与材料的不纯性展开的战斗。你不仅看到了结局,不仅看到了时间-影像或运动-影像,还看到了斗争,这是艺术反对不纯性的斗争。而且这场斗争有时会赢,有时会输,哪怕是在同一部电影中也是如此。一部伟大的电影就是那些赢得了许多胜利的电影,其中少许的失败是为了赢得更多的胜利。这就是为什么一部伟大的电影总是让它自身变得有某种英雄色彩,这也是为什么人们与电影的关系不是一种沉思关系,而是一种分享、团结、羡慕,甚至是嫉妒、恼火、厌恶。电影的“肉搏”令我们印象深刻:我们分享了这场战斗,我们对胜利和失败做出评判,我们热爱一些创造纯粹的时刻。这些胜利时刻非常精彩,它解释了电影具有的情感力量。我们对这场战

斗会产生这样的情绪：突然间，某个影像的纯粹性抓住了我们，它就是这场斗争的结果。这也解释了为什么电影是一种让人流泪的艺术：我们喜极而泣，为爱或者为怕而哭，因怒而悲；我们为胜利者流泪，有时也为失败者流泪。当电影能够从最坏的世界中提取一小片纯粹时，一些几乎不可能存在的事物被保留下来。

现在我们又重新回到电影与哲学的关系上。它们的共同之处在于都基于当下的现实：由于电影的存在，这个现实在思想中才不再缺席，而其他艺术则基于它们自身历史的纯粹性，科学基于自身的公理和自身的数学透明性。电影和哲学基于不纯的事物：观点、影像、实践、个别性、人类经验。而它们还能彼此掩护对方在当代素材的基础上创造新的理念，理念不总是来自于理念，它可能来自于其对立面，来自于存在的断裂，正如影像产生自世界的影像以及它自身永恒的不纯性。在这两种情况里，工作变成可分享的双重战斗。哲学的工作是在断裂的地方创造新的概念的综合；电影的工作是用世界最粗俗的冲突来创造纯粹。这就是电影与哲学之间真正的共同之处，它们彼此分享。

此外，电影对我们哲学家来说是一次机遇，因为它展现了提纯的力量、综合的力量，哪怕是最坏

的事物也有被呈现的可能性。从本质上看,电影给哲学上了一堂希望之课。电影告诉哲学家:“没有什么好失去的”,因为电影面对的就是暴力、背叛和淫秽。它对我们说:思想在这其中没有消失,思想在这些元素自身当中也能获得胜利。它不会总是胜利,它不会处处胜利,但胜利确实存在。我觉得今天看来这种可能胜利的观念是一个至关重要的问题。很长时间以来,在革命的观念中存在着对一场可能的伟大胜利的期待。一场决定性的胜利,一场不可扭转的胜利。然而,革命的观念消失了,我们成为革命观念的孤儿。因而我们经常认为不会再有可能的胜利了,世界幻灭了,我们最终被抛弃了。而电影正相反,它用自身的方式说:“在最坏的世界中也有胜利。”当然,很可能不只是有这场胜利,而是一些胜利。忠于这种特殊的胜利,对思想来说就足够了。因而,让我们以哲学的方式看这些电影,不仅是因为它们创造了新的影像,而且因为它们对我们谈论世界。这很简单:“最坏的世界不能创造失望。”我们不必感到失望。我认为这就是电影向我们讲述的东西。这就是为什么我们必须爱电影。如果我们懂得观看它,把它看作一场与不纯的世界的战斗,把它看作宝贵的胜利的集合,那它就能让我们远离失望。

电影的虚假运动^①(1994)

阿兰·巴迪欧文 谭笑晗 肖熹译

电影通过提取可见物来工作。影像先被剪切，运动在其中被阻止、悬置、转向和中止。剪辑之所以比呈现之物更重要，不仅是因为它制造了蒙太奇效果，还因为影片从开始时就执行的取景操作，以及对可见物进行的决定性提纯工作。这涉及到电影至关重要的问题。比如在维斯康蒂的戏里，那些被展现的花可能是马拉美式的^②，是整个花簇中不

① 《电影的虚假运动》(*Les Faux mouvements du cinéma*)最早于1994年以《电影作为虚假运动》(*Le Cinéma comme faux mouvement*)和《我们能谈论电影吗?》(*Peut-on parler d'un film?*)为题分两次发表于《电影艺术》(*L'Art du cinéma*)杂志第1期和第4期。后两篇文章合并为一篇长文章，收入《非美学手册》(*Petit manuel d'inesthétique*)，巴黎：瑟伊出版社(Éditions du Seuil)，1998年版，第121页至第136页。

② 马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)，法国诗人，象征主义运动的创始人和领导者，诗歌主要表现知识分子参与现实和在理想世界寻求安慰的渴望。

存在的那种花儿。我看到了这些花儿,但我捕获它们的根据是一截带有花的独特性与理念性^①的片段。

——电影与绘画完全不同的地方在于,电影在思想中不是通过“看”来创建主题的,而是通过“看过”。电影是一种关于无尽过往(*passé*)的艺术,在这个意义上,“过往”(*passé*)因“经过”(*passe*)才存在。电影是一种拜访(*visitation*)^②:在我的所见所闻中,主题因“经过”而存在。某个艺术家的独特工作,通过编排让理念在可见物内部闪过(*effleurement*),创造主题经过(*passage*)的可能性,就是电影运作的方式。

因此必然有三种思考电影运动的不同方法。首先,运动给一次“经过”或者一次“拜访”的永恒矛盾带来了理念。在巴黎有一条小街叫“圣母往见小路”(Passage de la Visitation),我们也可以把它叫做

① “Idée”是本篇文章的重要概念,在法文中有“观点、观念、理念、想法、构思”等多重含义,在哲学中通常译为“理念”。在本篇文章中,同时出现了小写和大写两种形式,译者统一翻译为“理念”,在具体情境中,也可以理解为“主题、观点”。

② “Visitation”与同样作为名词的“visite”同根,意思接近,但 Visitation 是一个基督教术语,特指《新约》中的“圣母往见”的故事,即圣母玛利亚接受天使报喜而圣灵感孕,文中提到的小路就取自这个宗教含义,许多以“圣母往见”为主题创作的艺术作品也叫“Visitation”。作为宗教术语出现时,该词开头字母通常要大写,而阿兰·巴迪欧在本文中用了小写,译者认为他既想强调这种“拜访”与日常生活中的拜访有所区别,也与宗教术语中的“圣母往见”有所不同,译者根据上下文翻译为“拜访”。

“电影路”。这是把电影看作整体运动。其次,运动通过复杂的操作手段,在影像中减除影像。尽管一些影像被记录下来,但它们却不能被呈现。因为剪切的效果正是在运动中才能具体化。尤其像我们在斯特劳布^①的电影中看到的那样,当局部运动在表面上停止时,我们才能明确地看到可见物。或者像茂瑙的电影一样,有轨电车的前进给一个阴暗的郊区创建了片段式的拓扑图。最后,电影的运动是针对其他艺术活动的不纯的流动,它把理念寓于这种对比的暗示中:它自身是减法式的,把其他艺术从原有的运动方向中抽离出来。

实际上,脱离了电影与其他艺术相关联这个基本空间,我们无法思考电影。电影只在非常特殊的意义上才是第七艺术。它没有给其他六种艺术在相同的层面添加额外的内容,它囊括这些艺术,它是其他六种艺术的“合一”(plus-un),电影以它们为工作对象,从它们出发,是对它们执行减法的运动。

比如,我们可以想想维姆·文德斯^②的《虚假的

① 让-马里·斯特劳布(Jean-Marie Straub, 1933—),法国电影导演、编剧、制片人,其电影作品带有实验色彩,以散文化著称。

② 维姆·文德斯(Wim Wenders, 1945—),德国电影导演,代表作有《德州巴黎》(*Paris, Texas*, 1984)、《柏林苍穹下》(*Der Himmel über Berlin*, 1987)等。

运动》(*Falsche Bewegung*, 1975)^①从歌德的《威廉·麦斯特》(*Wilhelm Meister*)那里受益了什么?这涉及电影与小说的关系。我们当然同意,如果没有小说,这部影片就不会存在,或者不可能存在。但是这个条件到底意味着什么?或者更准确地说:一部小说改编成影片的条件中,有哪些条件是电影独有的呢?这是个折磨人的难题。我们看到有两个明显的可操作对象:一个是故事(*récit*),或故事的影子,还有就是人物(*personnages*)或人物的暗示。比如影片中有某些东西以电影化的方式呼应了迷娘^②这个人物。然而,哪怕小说文体再自由,也无法让人“看到”这个人物的身体,无尽的可见性总会超出最精妙的文学描述。在影片里,身体是演员提供的,但“演员”是一个来自戏剧的、来自再现的词。电影通过对戏剧的提取,让小说从其自身中抽离出来。我们看到,在电影中关于迷娘的主题被细心地安置在这种抽离中,它处于戏剧与小说之间,也就

① 《虚假的运动》(*Falsche Bewegung*, 1975)是维姆·文德斯根据歌德小说《威廉·麦斯特》改编的电影。该片中文译名通常为“错误的举动”,法文译名为“Faux Mouvement”,直译为“虚假的运动”,本篇文章的标题就来自于该片的法文名,故此处翻译为“虚假的运动”。

② 《迷娘》(*Mignon*)是法国作曲家昂布鲁瓦·托马(Ambroise Thomas, 1811—1896)的著名歌剧,改编自歌德的《威廉·麦斯特》。

是“既非戏剧亦非小说”，文德斯的全部艺术就在于把握这个“经过”的过程。

如果现在问维斯康蒂的《魂断威尼斯》有什么东西得益于托马斯·曼，我马上会把重心转向音乐。因为回想一下影片的开场，这场“经过”的时间性更多是被马勒《第五交响曲》的柔板所控制，而不是托马斯·曼的诗律节奏。我们假定，这里要表达的理念是爱的感伤、独一无二的地点和死亡这三者之间的关联。维斯康蒂呈现了这个理念的拜访，尽管此处什么也没有被说出，也没有任何文本，但音乐根据小说给可见物打开了缺口。运动把小说性从语言中减掉，又在音乐与地点之间变动不居的边界上保留了它。但是，音乐和地点彼此交换着对方特有的价值，其方式为：音乐被绘画的暗示抵消了，绘画的静止性被音乐溶解了。这种传递与溶解最终让理念的经过成为现实。

我们可以把“电影诗学”看作这三种理解运动的方法所拧成的“结”(nouage)，其全部效果来自理念对可感物的拜访。我坚持认为，理念没有转化为可感物。电影不服从“艺术是理念的感性形式”这个古典命题，因为理念对可感物的拜访不能提供任何身体，理念是无法分离的，它在电影中只存在于其自身的经过中。理念自身就是一种拜访。

让我们举个例子。在《虚假的运动》中，当主人公最后朗诵那首他反复提到的诗时，发生了什么？

如果参照整体运动，我们会说这场朗读就像慌乱奔跑中的瞬间截图。边缘化和中断效果，让这首诗只以诗的理念的形式固定下来。因而这个理念出现了：所有的诗都是对作为简单交流工具的语言的中断，诗让语言自身停止。除非语言在影片中，否则诗只能是奔跑、追逐，或惊恐不安的气喘吁吁。

如果参照局部运动，我们会发现，朗读者的可见性、他特有的惊愕，能让人看出他苦于在文本中取消自己、隐匿自己。诗与诗人彼此删除，余下的是某种对存在的惊叹，这种对存在的惊叹可能是这部影片的真正主题。

最后，倘若考虑各种艺术的不纯运动，我们会看到，在影片中，事实上诗性本身已从诗人假定的诗意中抽离出来。因为这里只有一位演员，演员对于小说性来说是不纯的，他朗读一首诗，这首诗已不是纯粹的诗，而是另外一个完全不同的理念在经过。要知道，这个人物尽管有着狂乱的欲望，却不能承载别的东西，无法根据别的东西建构自身存在的稳定性。在文德斯《柏林苍穹下》(*Der Himmel über Berlin*, 1987)之前的电影中，对存在的惊叹都是至高无上的要素，从更高的角度看，他总在讲述

一个德国人不能完全平静地与其他德国人认同和联系,由于缺乏政治的明晰性,以至于今天的德国人不能以完全坦诚的方式宣称“做个德国人”。因此,从三种运动拧成的“结”来看,电影诗学就是一个理念的经过,而这个理念不是简单的。在电影中,就像柏拉图说的那样,真正的理念是混杂的,单一体的所有企图都会破坏诗。在我们这个例子中,朗读这首诗让“理念关系”这个理念呈现出来:这首诗、对存在的惊叹和民族性的不确定,在三者之间存在着德国人特有的关系,这个理念“拜访”了这场戏。为了思考理念的复杂性和混杂性,我们需要让三种运动拧成“结”:第一,在整体运动中,理念在其中只能是一种经过;第二,在局部运动中,理念可以是与其影像不同的其他主题;第三,在不纯的运动中,理念驻留在艺术之间不断变化的边界中。

诗在多大程度上被掌握编码的技巧在语言中中止,这些在电影诗学中拧成“结”的运动就在多大程度上是虚假的。

整体运动是假的,因为没有任何适合它的衡量尺度。技术的底层结构决定了某个艺术所难以把握的统一且审慎的隐蔽性。剪辑的各种单位,比如镜头和场景,最终不仅是遵循时间尺度而构成的,还要遵守临近、回想、坚持和断裂的原则,对这些原

则的真正思考应该在建构布局过程中,而不是在运动中。正如从拍摄开始,理念就被这个建构空间过滤,而虚假运动之所以让人信服,因为理念只能以经过的方式被呈现。我们说,理念之所以存在,是因为存在一个建构空间,经过之所以存在,是因为这个空间在总的时空中自我释放,或者自我展示。因此,在《虚假的运动》中,火车彼此交错和远离的那场戏就是对整个建构空间的换喻,这个运动纯粹是一种风景展示,主观的接近与远离是难以察觉的,事实上这就是文德斯电影中关于爱的主题。整体运动无非是这个风景的伪叙事化拉伸。

局部运动是假的,因为它只不过是影像减法的结果。这里也不存在原初的运动,不存在运动本身,存在的是一种被限制的可见性,它不是对事物的复制(顺便说一下电影是所有艺术中最不模仿的艺术),而是创造了短暂的进程效果,让可见物自身能在某种“影像之外”被思考所证实。比如,我想到了奥逊·威尔斯《历劫佳人》(*Touch of Evil*, 1958)中的一场戏,中年胖警察去探访玛琳·黛德丽^①,此

^① 玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich, 1901—1992),德裔美国著名女演员和歌手,因在约瑟夫·冯·斯坦伯格(Josef von Sternberg)的《蓝天使》(*Der blaue Engel*, 1930)中饰演夜总会艺人而成名,后赴美国发展,在本文提到的《历劫佳人》中客串了一个角色。

处局部时间的延伸在于探访黛德丽的人是威尔斯这个因素而决定的,这个理念与影像完全不一致,影像表达的应该是一个警察探访一个老妓女。但这场仪式般漫长的对话颠覆了其叙事价值,让人意识到理念被影像明显引向了另一个层面,我们要看的其实是威尔斯与黛德丽的对话,而不是警察和妓女的对话。影像在这里被抽离,只是为了复原电影的真实。至少在这里,局部运动被引向了不纯的运动,因为此时的理念是一代艺术家的衰落,它处于“作为影片的电影”与“作为配置的电影”(或作为艺术)的边界上,处于电影及其自身的边界上,或者处于“效果电影”与“过去事物电影”的边界上。

最后,不纯的运动是所有运动中最虚假的,因为事实上不存在任何手段能产生从一种艺术到另一种艺术的运动。艺术是封闭的,绘画不可能变成音乐,舞蹈也不可能变成诗歌,在这个意义上的任何直接企图都是徒劳的。然而,电影恰恰是对这些不可能的运动的组织和编排,但它仍只是一种减法。对其他艺术进行暗示性引用,建构了电影本身,它把各种艺术从自身中抽离出来,剩下的只是让理念在此经过后破碎的边界,电影,也只有电影才能让理念成为一种“拜访”。

因此,以影片为存在形式的电影把这三种虚假

运动拧成结。由于这种三重性,作为纯粹经过的电影才展现出混杂性,通过理念的不纯性控制我们。

—电影是一种不纯的艺术。它诚然是各种艺术的“合一”,是寄生的,且不坚定,但作为当代艺术的力量,电影恰恰在于创造理念,以及各种理念的不纯性经过一次所需要的时间。

但这种不纯性——理念的不纯性,对于电影评论来说,会不会引向一段陌生的弯路?那种柏拉图建立的哲学之必然性的“漫长弯路”?我们看到,电影批评总停留在感动的喋喋不休与技术的历史之间,至少影评不是在讲述故事(电影对于小说来说的不纯性),就是在吹嘘演员(电影对于戏剧来说的不纯性),我们能否单纯地谈论一部影片呢?

第一种谈论电影的方式是“我喜欢”、“我不喜欢”。这是一种无差别的说辞,因为“喜欢”的规则掩盖了标准。出于什么样的期待才能做这样的判断呢?一部犯罪小说可以让人喜欢或不喜欢,可以好也可以坏,但这些区别不能让这部犯罪小说变成文学艺术的杰作,它能说明的是质量,是短暂的伴随时光留下的色彩,之后很快就是记忆的无差别遗忘。我们可以把第一时间的评论叫作“无差别判断”(judgement indistinct),它关注的是观点之间必不可少的交流,考察的通常是生活对快乐且不牢靠

的时光所做出的承诺和逃避。

还有第二种谈论电影的方式,准确地说,它反对无差别的判断。有些争论已经提到这一点,它展现出某部影片并不处在愉快与遗忘之间,不仅是好坏的问题,不仅是它在所在类型中是否优秀,根据这种观点,是某个理念能否被预示出来、固定下来的问题。有一个浅显的信号可以标明这种评论的变化,即提出影片的作者,凭借作者身份让影片被重视起来,而无差别判断主要提及的是演员、效果、印象深刻的场景或者故事。这第二种判断方式试着说明一种特性:作者就是影片的标签。这个独特性是对无差别判断的反抗,它尝试把影片通过运动所讲述的内容与观点分离出来,这种分离也让一种观众——那些察觉并规定了这种独特性的人,从普通大众中独立出来。我们把这种判断称为“差异化判断”(jugement diacritique),它试图证明要从风格的角度去思考影片,而风格与无差别是对立的。差异化判断把风格与作者联系起来,提出我们应该在电影中挽救某些东西,以避免电影被快乐原则所遗忘。电影中应该有一些名字、人物在时间中被铭记下来。

事实上,差异化判断不过是对无差别判断的脆弱否定。经验告诉我们,它更多是在挽救一些电影作者的名字,而不是影片本身;在挽救风格中分散

的元素,而不是电影艺术。我甚至想说,差异化判断是对电影作者的判断,而无差别判断则是对演员的判断,它们的的目的都是建立临时的人物回忆索引。归根结底,差异化判断给它的观点指定了一种诡辩的、有差别的形式。它说明,它在建构“优质”电影,但随着时间的推移,“优质”电影的历史无法描绘任何艺术特征,它描绘的其实是电影批评的历史(往往令人惊讶)。因为无论在任何时代,都是电影批评提供了差异化判断的标签,是电影批评在规范何为“优质”。可与此同时,电影批评本身也是非常无差别的。批评永远无法穷举艺术的独特与罕见。把今天的文学批评与遥远如圣伯夫时期的文学批评联系起来,就一望即知。那个世纪赋予他们的差异化严谨和不可辩驳的优质含义,以及从中形成的观点,在今天之艺术角度来看是荒诞的。

实际上,在一段持续时间里,与无差别判断引发的遗忘不同,某种二次遗忘的效果困扰着差异化判断,其结果不容置疑。所谓“优质”,就是作者的坟墓,表明的不是一个时代的艺术,而是艺术的意识形态。在这个意识形态中,真正的艺术总被洞穿。

因此,有必要设想第三种谈论电影的方式,既不是无差别的,也不是差异化的。我认为它有两个外在特征。

首先,它对判断不感兴趣。因为它放弃了所有要捍卫的立场。影片好不好、是否被人喜欢、是否符合无差别判断的对象、是否需要区别对待,所有这些都有一种对影片简单谈论中悄无声息地提出来,它们不是要抵达的目标。人们评判艺术作品的规则过时了吗?人们想到过要寻找埃斯库罗斯的《奥瑞斯忒亚》或巴尔扎克的《人间喜剧》(*La Comédie humaine*)“被广泛喜爱”的意义吗?“真不错”到底意味着什么?无差别判断是荒唐的,差异化判断也同样如此。我们不需要费力就能证明,马拉美的风格比苏利·普吕多姆^①更好(顺便说一句,他用尽一生去成为最杰出的诗人)。因此,人们在无条件的承诺中用某种艺术信念去谈论影片,它不是为了确立电影艺术,而是为了从中提取结果。我们说,人们从规范判断、无差别判断(“喜欢”、“不喜欢”)或差异化判断(“高级”、“低级”)过渡到一种公理性态度,它追问这样或那样的具体影片对思想产生了什么影响。

因此我们需要谈谈公理性判断(*jugement axiomatique*)。

如果电影真用一次拜访、一次经过的方式对待

^① 苏利·普吕多姆(Sully Prudhomme, 1839—1907),法国诗人。

理念,并在无药可救的不纯性元素中完成这一点,那么从公理角度谈论一部影片,就是检验某部影片处理一个理念的特有模式所产生的结果。剪辑、镜头、整体运动或局部运动、色彩、身体表演、声音等形式上的考量,只有在它们“触动”理念并捕捉其天然的不纯性时才被引用和提及。

举个例子:在茂瑙的《诺斯费拉图》(*Nosferatu*, 1922)中,一系列镜头表明了死亡国君快出现时的场景。过度曝光的草地、惊恐的马、暴风骤雨,这些都展现了某个事物逼近的理念:一场被日夜颠倒所预示的拜访,一个处于生死之间的“无主之地”。但是,这场拜访也有着不纯的混杂性,某些事物有着过于明显的诗意,悬念把观众的视野带向了期待与不安,而不是让我们看到他既有的轮廓。我们的思想并不沉静,它被带动着,没有占有和征服理念,而是伴随着它旅行。我们从中提取的结果,是思想可能成为穿越理念的思想之诗(*pensée-poème*),与剪辑相比,它更是一种对流失(*perte*)的理解。

谈论一部影片,往往是展现其流失的力量,让我们想起某种理念。这正好与绘画相反,绘画也是标准的提供理念的艺术,但绘画精细而且完整。

这种对比让我得以面对用公理方式谈论一部电影所遇到的原则性困难。这是在谈论影片,因为当影片真的为一个理念(即我们因谈论影片而假定的内容)编排一次拜访时,它与其他艺术总是处于一种减法或背叛的关系中。把握住背叛的运动而不是其载体的完满,是最微妙的。尤其是,所谓“纯粹”电影操作的形式主义道路最后证明是行不通的。我们要重申:对电影来说,没有什么纯粹,电影本质上就是各种艺术的“合一”。

我们再以维斯康蒂《魂断威尼斯》开场穿越运河的那场戏为例。其主题是一个男人完成了他生命中该做的事(这一点被影片剩下的部分不断缝合或取消),因而唯一的悬念,要么是等待死亡,要么是迎接新生。诚然,这个主题汇聚了许多性质不协调的成分:首先是演员德克·博加德^①的脸,它传达着某种晦暗不明且充满疑问的独特品质,无论我们是否喜欢,它都很好地揭示了表演的艺术;还有数不清的威尼斯艺术风格的体现,都紧密关联于从故事中提取、巩固和完成的主题,瓜尔迪^②或卡

① 德克·博加德(Dirk Bogarde, 1921—1999),英国演员,在本文提到的《魂断威尼斯》中饰演主人公古斯塔夫。

② 瓜尔迪(Guardi, 1712—1793),意大利风景画家。

纳莱托^①的作品展现出的绘画主题,以及从卢梭到普鲁斯特的文学主题;还有,这类在欧洲胜地游历的故事对我们来说,呼应着类似亨利·詹姆斯的主人公体现出的细腻的不确定性;更有马勒的音乐,在彻底的感伤、音调的交响与音色的配合(此处只有弦乐)中变得膨胀而剧烈。我们清楚地看到,这些元素之间如何彼此强化又相互侵蚀,某种因过度而形成的分解,这恰恰提供了作为经过、作为不纯性的理念。但是,这里有什么才是电影所独有的呢?

归根结底,电影只有镜头(*prise*)与蒙太奇,没有别的。我的意思是,此外没有别的东西是“电影”专有的。所以必须支持这样的观点,即按照公理性判断,一部影片就是运用镜头与蒙太奇展示理念的经过。理念如何才能进入镜头呢?甚至是“超镜头”(sur-prise)?它如何被剪辑?尤其是被拍摄与被剪辑的事实在各种艺术的混杂合一中,能向我们揭示出此前并不了解的理念的独特性是什么?

在维斯康蒂这个例子中,镜头与蒙太奇明显创建了一种时间(*durée*)。这种膨胀过剩的时间,与威

^① 卡纳莱托(Canaletto, 1697—1768),意大利风景画家,以画威尼斯、英国风景著称。

尼斯亘古不变的空虚、马勒音乐里柔板的停顿、演员静态和被动的表演(我们只能不停地从他的脸上看到)是同质的。结果影片捕捉到的是一个徘徊在生命或欲望边缘的人。实际上,这样的人本身就是静态的。古老的资源已经枯竭,新的可能性不复存在。影片中的时间就是对“主观静止”的一次拜访,由带有自身缺陷的各种艺术拼配而成。这是一个此后把自己交付给随缘相遇的人。正如贝克特^①所说,一个“在黑暗中静止”的人,直到重新出现无尽的快乐,即产生新的欲望,如果有的话。

然而,正是理念中的静止实现了“经过”。我们可以看到,在其他艺术中,或者用赠予的方式提交理念(在这方面绘画是各种艺术的翘楚),或者为理念创造纯粹的时间,以探索思想领地的结构(在这方面音乐是各种艺术的顶点)。电影,通过特有的可能性(镜头与蒙太奇),以不呈现其他艺术的方式合并它们,能够也必须实现这种静止理念的经过。

我们在斯特劳布某些镜头与文学文本的关系中(他的格律分析和推进)很容易就能看到这种“经过的静止性”。或者在塔蒂《游戏时间》(*Playtime*,

^① 贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989),爱尔兰戏剧家和小说家,荒诞派戏剧主要代表人物,代表作有《等待戈多》(*En attendant Godot*, 1952)等。

1967)的开场,在人群的运动与可称为“原子构成的空洞”之间建立的辩证关系中看到这一点,塔蒂把空间作为静止经过的条件来处理。从公理性角度谈论一部影片总是靠不住的,总会与其他艺术陷入混乱不堪的敌对。但我们能够从中提取这样的线索:它展现出一部电影怎样带着我们与某个理念一起旅行,并在某种程度上让我们获得独一无二的发现,即如柏拉图已经思考过的那样,理念的不纯总是因为一种静止性在其中经过,或者说一种经过是静态的,正因如此我们遗忘了这些理念。

为了反对遗忘,柏拉图提出了原始视觉与回忆的神话。谈论一部电影,常常是谈论一次回忆:发生了什么?回忆什么?这个或那个理念适合我们吗?这是每一部真正的电影要去对待的,每个理念都如此,即不纯、运动与停顿之间的关系,以及遗忘与回忆的关系。我们所知道的和我们所能知道的,都如此。谈论一部影片,与思想资源相比,更多是在谈论影片被各种艺术手段所保障的可能性,指出在已拥有的东西之外,还可能拥有什么。或者说:让纯粹之物不纯化,反而打开了通向其他纯粹的道路。

电影因此颠覆了文学,在某种程度上,它实现了对不纯语言的纯化,反而打开了通往新的不纯性的道路。它们承担的风险完全相反。电影,这种伟

大的不纯艺术，总是承担着过于愉悦的风险，扮演着堕落的角色。而文学，这种严谨的纯化艺术，其风险是迷失于它与概念的相似，概念把散文（或诗）与哲学缝合起来，因而削弱了文学的艺术效果。

对电影满怀挚爱的塞缪尔·贝克特至少也“拍写”（*tourné-écrit*）了一部电影，其柏拉图式的标题是“电影”（*Film*）。简言之，这部影片热衷于游荡在高级文学的风险边缘：它不再生产新的不纯性，而是停滞在概念的表面纯粹中，这其实是哲学家的工作。故而，应该标出真相，而不是生产真相。从在边界徘徊游荡的意义上看，他的《最糟糕，嗯》（*Worstward Ho*, 1983）^①是最完美的见证。

^① 《最糟糕，嗯》是塞缪尔·贝克特晚期的短篇小说。

电影的眩晕^①(2007)

雅克·朗西埃文 李洋译

思考运动影像的艺术,首先在于思考两种运动的关系:其一是电影特有影像的视觉化展开,其二是代表着情节性叙述艺术之特征的表象,其铺展与消散的过程。在西方传统中,后者被一种亚里士多德式逻辑所统治,这种逻辑把情节制成一个动作链条,让它看上去具有某种意义,并走向某个结局。但是这个链条上会有一些让人的期待落空,不同原因之间的关联会产生完全意想不到的结果。知道的东西变成了未知,成功变成了灾祸,或者霉运变成了幸福。然而,运动影像的视觉铺展与揭露表象

① 《电影的眩晕》(*Le vertige cinématographique: Hitchcock-Vertov et retour*)是雅克·朗西埃2007年9月在威尼斯电影节所做的主题演讲。2008年5月,他在英国罗汉普顿大学的“雅克·朗西埃研讨会”上,把文章翻译为英文,后收录到文集《电影的距离》(*Les Écarts du cinéma*),巴黎:工厂出版社(La Fabrique éditions),2011年版,第25页至第46页。

下的真相之逻辑,是怎样相结合的呢?我想说明,这两种运动之间最完美的配合还有一个断裂,我想试着理解这个断裂带来的政治挑战和哲学意义。所以我将本文中探讨视觉、运动与真相之间的关系,还想借同样的机会谈谈电影、哲学、文学与共产主义之间的关系。

我想从一个导演和一部影片入手谈这个问题,把电影影像的运动与揭示表象下隐藏的真相结合起来,这部电影非常典型,就是希区柯克和他的《迷魂记》(*Vertigo*, 1958)。希区柯克比其他导演更懂得运用运动影像的视觉戏法,效力于根据亚里士多德式动作模式建立的情节,以激发和戏弄观众的期待,《迷魂记》正是这种艺术的巅峰之作。我先简短介绍一下影片的情节。影片主人公是一位患有恐高症的警官斯科蒂,他的一位同学请求他去跟踪其妻子玛德琳,她对一位自杀的先人感兴趣并试图模仿她。斯科蒂开始跟踪她,印证了玛德琳确实有对死亡的迷恋,但他同时爱上了她。他从水里救了她,但当她引着他走向钟楼时,他只能跟着并远远地看着她从钟楼坠下。不久,他遇到一位女孩茱迪,长得很像玛德琳,他准备解开死亡景象的困扰,但这让他发现自己是一场阴谋的牺牲品:他跟踪的那个女人其实是化装成玛德琳的茱迪,而那场假自

杀则是他丈夫策划的对真玛德琳的谋杀。

首先,影片的影像展开,似乎准确地与故事的逻辑结合在一起。这种叠合在索尔·巴斯^①设计的片头字幕中就被概括了,抽象的螺旋线游戏,连接着三个预示着情欲色彩的真相的椭圆体:一张说谎的嘴,一只迷失的眼睛,一个迷人的发髻。这个片头为影片的叙述逻辑提供了视觉形式,它让三种眩晕交叠在一起:斯科蒂的恐高症,凶手丈夫为了让他相信其妻子有自杀冲动而设计的不断攀升的阴谋,以及斯科蒂对假玛德琳的迷恋。所有这个视觉装置似乎在前半段统一效力于这个阴谋,在后半段则服务于揭示真相。在前半段中,场面调度取决于捕获一种目光:在餐馆里,金·诺瓦克^②的侧影在某一时刻看上去被孤立出来,与其环境彻底分开。这既是一个理想世界居民的侧影,也是一个难以识破的密码,这种诱惑因此形成了逆反:探求她是否被死亡所诱惑的侦探的目光,转变为他被这个对象本身所诱惑的目光。影片第二部分走向了相

^① 索尔·巴斯(Saul Bass, 1920—1996),美国设计师,曾为希区柯克、库布里克、马丁·斯科塞斯等导演的影片设计片头和海报。文中提到的《迷魂记》片头是他的重要作品。

^② 金·诺瓦克(Kim Novak, 1933—),美国女演员,在《迷魂记》中扮演了茱迪,伪装成假玛德琳吸引斯科蒂进入圈套。

反的道路,斯科蒂的“病”的发展过程与玛德琳所谓“病”的揭露过程叠合在一起:追随着幻觉,斯科蒂在视觉上把茱迪塑造成玛德琳的形象,发现玛德琳不过是茱迪扮演的一个角色,那个牵引着他走到最后的视觉诱惑,也带着他揭穿了阴谋。

这种聚合恰好是对一种艺术机制的完善:一个关于被影像吸引的男人的浪漫的或象征主义的剧情,准确无误地服从于伴随着突转与识破真相的亚里士多德式剧情。但这种完善中有一个断裂,正因如此,吉尔·德勒兹认为希区柯克的电影既代表运动影像体系的降临,又成为这个体系陷入危机的讯号。德勒兹告诉我们,希区柯克在电影中创造了精神影像(image mentale)。但这种精神影像意味着两种东西:一方面,这是一种“超影像”(sur-image),它囊括所有其他的影像,希区柯克把动作-影像、知觉-影像和情感-影像插入到一个包围它们、转换它们的关系体系中;另一方面,精神影像是从运动-影像的主导框架中脱离出来的影像,从那种执行运动与承受运动的呼应图景中脱离出来的影像。德勒兹认为,《迷魂记》中斯科蒂的眩晕或《后窗》(*Rear Window*, 1954)中主人公打着石膏的腿,都象征着这种运动图景的瘫痪,这样的运动-影像最终导致了时间-影像的出现。实际上,两部影片中的人物

在主动的主人公与被动的观众之间相互转化,所以他们预示了被运动-影像所主导的体系的毁灭,以及凝视的叙事在电影中的诞生。

凭借让人物转向凝视的“无力”,就说明动作-影像的“危机”,德勒兹的这一步走得似乎太快了。因为存在两种“被动性”,其效果则完全不同。斯科蒂的恐高症不能摧毁运动-影像的逻辑,相反,恐高症恰恰是阴谋得以成功的条件。但还有另一种被动性,它在完全服务于阴谋的同时,也有能力从中超越出来:这就是斯科蒂对这个所谓迷恋死亡的女人的迷恋。这就是我说的与亚里士多德式机械剧情交织在一起浪漫的或象征主义的剧情。希区柯克的艺术就是试着让二者彼此准确配合,用后者的方式完成前者。在影片的前半部分,是这种被玛德琳的出现和消失、被运动的加速与减缓所严格指挥的诱惑,让这种操控毫无障碍地执行。在后半部分,是斯科蒂重新寻找死亡的准确影像的疯狂欲望,让他发现了真相。但是在呈现这些的同时,人们把影片的故事在视觉上简化了。实际上至少有两个段落让上述两个逻辑叠合,因为这样两个逻辑向我们讲述了太多内容,一个是关于吸引,另一个是关于阴谋。

第一处段落正好位于前后两部分之间的节点

上,影片向我们描述了斯科蒂在玛德琳死后所做的噩梦。希区柯克似乎在这里想起了萨尔瓦多·达利(Salvador Dali)为《爱德华医生》(*Spellbound*, 1945)所创作的“超现实主义”梦境。这个梦的内核是已逝先人卡尔洛塔的一束花,斯科蒂曾在博物馆的画像上看到了这束花,假玛德琳不停地模仿和重造这束花。这束花在梦境中破碎为许多花瓣,之后斯科蒂的头就与身体分离,接着穿越空间落入墓地,一座敞开的坟墓在那里等着他,此时从屋顶上摔得粉碎的是他自己的身体。这个段落让我们有点难受,或许不需要让我们如此深切地感受斯科蒂的精神眩晕,这种为了强化而再现的眩晕,其实对影片构成了弱化。事实上,它带来一个需要驱散的噩梦。第二部分接续下来的正是一个关于康复的剧情。斯科蒂没有模仿或者不再模仿布瓦洛-纳尔瑟加克^①原作小说中的主人公,他没有从钟楼上跳下来而走向死亡。在小说里,主人公为了让假玛德琳承认她就是那个真的、死了的、他所爱的玛德琳,

^① 布瓦洛-纳尔瑟加克(Boileau-Narcejac),法国两位小说家皮埃尔·布瓦洛(Pierre Boileau, 1906—1989)和托马斯·纳尔瑟加克(Thomas Narcejac, 1908—1998)的连署笔名,他们合作的许多犯罪推理小说被改编成电影,本文重点分析的希区柯克影片《迷魂记》就是根据他们的小说《死者之间》(*D'Entre les morts*, 1954)改编而成。

最后杀死了茱迪。而希区柯克和他的编剧则选择了一种更简单的处理真相的方式：揭露这个阴谋。但在观众知道真相的时刻，叙述中出现了第二个断裂。实际上，影片此处不只是有一场戏揭露了真相，而是有两场。在斯科蒂揭开茱迪头上的“玛德琳”面纱而知道真相，并强迫她说出真相之前，茱迪自己写了一封供认信，但她撕了这封信而没有邮出去，这向观众揭露了事情的全部真相。这场戏与影片强化情节悬念的做法相矛盾，因为没有让观众跟随斯科蒂去发现真相，而是直接向我们揭示了真相。这个叙事错误被其手段的视觉沉重感强化出来，影片采用两种手段揭示真相：既通过摄影机展现茱迪脑海中回忆的凶杀画面，又通过画“外”音读出茱迪写给斯科蒂的信的内容，而后一种手法对于一部 1958 年的影片来说，则是陈旧过时的小伎俩。

因此，希区柯克两次以可见效果为代价打破了主控剧情的直线，并让两种“眩晕”分离：狡猾的阴谋所制造的眩晕和病态迷恋制造的眩晕。如果我们把影片和小说进行比较，那么这几段不必要的段落有多么不合适，就非常明显了。小说中只有一次揭示真相，是通过“假玛德琳”（即小说中的勒内）这个人物来实现的。小说明确地只有一个优先逻辑：即迷恋。这回避让主人公成为“自杀”的目击者，所

以丈夫的罪行没有得逞，他在试图逃脱逮捕时死掉了，阴谋破产了。剩下的只有一个事实：主人公对死亡的激情，这种激情让他最后杀死了假玛德琳。书中把这种死亡的魔力放置在一个被清晰定义的语境中：主人公的激情和真玛德琳的死发生在1940年春，小说开场时提到德国坦克汹涌驶入巴黎，而发现并杀死假玛德琳则发生在纳粹倒台时的马赛。这篇“侦破”小说的情节服从于一个最古老的模式，一个非常文学化的剧情架构：被影像以及影像背后的强力——死亡和归于虚无——所吸引的剧情。原作小说《死者之间》属于19世纪末那些受叔本华思想启发的侦探文学，表象下体现的揭示真相的亚里士多德式逻辑和侦破逻辑，在其背后，是一种对生活真相本身的幻灭的虚无主义逻辑，对微不足道的阴谋，讲述徒劳无谓的知识，其背后有一个真正的阴谋，那就是最终只能回归虚无的盲目欲望。与凶手丈夫的阴谋相比，爱上假死的女人的律师身上那种幻灭才是更深刻的真相，它进一步揭示了生活的谎言，那个令人相信生活值得追寻某些结果的谎言。真相戳穿了这个谎言，直至默许空虚、承认虚无。这才是布瓦洛-纳尔瑟加克的主人公被假玛德琳所吸引的那个“眩晕”，仿佛真玛德琳在旋涡中席卷着盗取身份的假玛德琳。这个侦破情节让人想

起易卜生晚年的一部戏剧作品《罗斯莫庄》(*Rosmersholm*, 1886)^①。在这出戏剧中,牧师罗斯莫的女人被蝴蝶梦式情节的阴谋推向自杀,在同一个急流中,死亡也卷走了她的丈夫以及即将取代她的那个女人。“玛德琳”跳入塞纳河或跳入旧金山湾与《罗斯莫庄》中妻子跳入急流是一脉相承的,而后者又来自瓦格纳的伊索尔德^②临死前所唱的跃入虚无的“极致快乐”。生命的真相与这种因微不足道的阴谋导致自我毁灭的无意识机制带来的启示是相同的。

这种虚无主义弥漫在易卜生、斯特林堡或莫泊桑那个时代的文学中,并且,他们在晚年把这种情绪放到侦破小说这样的“少数”文学类型中。希区柯克和他的编剧则拒绝了这一点,斯科蒂名副其实地从眩晕中摆脱出来,他最终发现了阴谋并登上了钟楼的最高处。他没有杀死假玛德琳,是她自己坠了下去。她没有被斯科蒂的心理疾病所困扰,而是被惩罚了,这适用于一个凶手。而她最终归于虚

① 《罗斯莫庄》是丹麦剧作家易卜生晚年的戏剧作品之一,该作品与《迷魂记》有着相似的情节。

② 《特里斯坦与伊索尔德》(*Tristan und Isolde*)是德国作曲家瓦格纳的歌剧作品,1865年首演,讲述爱尔兰公主伊索尔德嫁给康沃尔国王做王后,但在路上与康沃尔的特使特里斯坦发生了爱情,最后两个人双双死去。

无,也适用于一场幻觉。通过茱迪的供认,希区柯克等于坦白:他自己就是这些眩晕和幻觉的最高设计者。他这么做,其代价是削弱了这个依靠想象去捕获的剧情。在《伸冤记》(*The Wrong Man*, 1956)中,希区柯克在影片开始时以个人身份告诉我们他将讲述一个真实的故事。在这部电影里正相反,斯科蒂的噩梦、茱迪的供认等这些多余的、无用的段落,让我们明白了这不过是一场虚构:片头的螺旋线、斯科蒂的恐高症、玛德琳的发髻、头晕目眩的阴谋、跳水与跳楼,这一切都揭示了唯一且相同的主控逻辑,即让情节的全部效果时时刻刻与每一个镜头紧密联系起来。这不得不让他在视觉上露出不太完美的笔触。故而写信坦白的这个段落,以一种不可能的方式把斯科蒂、玛德琳及其真相等几个不同视点混在一起。这种“愚笨”表现出一种电影与文学相比的不利条件。因为词语不仅是词语,词语总是能对它们创造的表象进行修正。文学能把握词语中的少许现实,我们可把这种能力理解为:文学有意志地使用词语的一部分,以呈现出生活的真相与文学的谎言是同一的。而电影则正相反,它能够呈现词语所讲述的一切,有着在其中展示视觉的全部力量和所有感性印象的能力。但这种过剩的能力无法摆脱一个弊端:影像的艺术很难做到词语

的艺术所做到的那样,即“加中有减”。电影的加法还是加法,因此对表象进行修改总是危险的活动。让我们想一想《迷魂记》四年后的约翰·福特的《双虎屠龙》(*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)。匪徒瓦兰斯在毫无射击经验的律师兰森的枪响之后倒下了,不久我们就知道了真相,这场戏从另外一个角度向我们展现了杀死他的人,是牛仔汤姆。但这个真相来得太晚了,它无法删除我们所看到的影像,因而只能以插入的方式交代出来。《迷魂记》的情况更好办一些,因为我们没有看到钟楼上发生了什么,但呈现给观众的这个真相与展示表象的线索相矛盾。影片应该在斯科蒂的强烈迷恋基础上,对茱迪很像玛德琳进行补充,这是一个由强烈迷恋所产生的虚假人物。导演必须利用斯科蒂的“疯狂”与观众一起游戏,让此时的观众成为他与人物之间这场游戏的同谋。

这个问题到最后其实很简单。我们要么接受这种“文学的”和“虚无主义的”法则,认为表象的展开与真相之路是一致的,要么拒绝这个法则,认为运动影像的艺术手段并不适用于此,故而必须找到另一条路来稳固两种逻辑之间的异质性。存在超现实主义的道路,宣布梦对真实生活的表象有至高无上的地位,我们知道这条道路是脆弱的,因为总

需要一些标明梦的影像的梦的影像,在同一个镜头或许多镜头建立的秩序中,通过一种专横的手段处理观看对象。并且还有,梦的修辞会摧毁梦境本身。所以,希区柯克把超现实主义引向了噩梦的图解功能,但他告诉我们,人物的噩梦及其迷乱是虚构的,是他个人技巧深思熟虑的结果。因此这既不是生活的谎言,也不是梦的现实,它只是让电影机器的能力服膺于古老的亚里士多德式逻辑所控制的叙事机制。导演就是捏造剧情的操控者,像一位有诚意的魔术师,在同一个连续动作中同时发明和创立了混淆真假的戏法。

但文学虚无主义与电影技法之间的这种差距,可能掩盖了电影与其自身之间一种更为复杂的关系。因为,曾经有一个时期,电影相信通过这种“真相机器”的新手段,能在相似率之阴谋的古老诗学逻辑与真相和谎言相对等的新兴文学逻辑之间进行调和。曾有一段时间,电影被应用于展示一种观看的眩晕,它既非一场虚构的阴谋亦非一种生活中的疾病,而是一个新世界能量的爆发。让我们重看索尔·巴斯设计的片头,所有的抽象螺旋线象征着截取的目光,詹姆斯·斯图尔特眼睛的特写镜头上出现了片名和希区柯克的名字,我们很难不想到另外一部影片,其中有一只眼睛不停地出现,并通过

各种漩涡让这只眼睛成为目击者和记录者，我说的当然是吉加·维尔托夫^①(Dziga Vertov)的《持摄影机的人》(*The Man with the Movie Camera*, 1929)。如果说希区柯克的每部电影都有一个出现他本人身影的“签名-镜头”，那么在《持摄影机的人》中，我们总是能看到摄影机和摄影师的出现，有时候是置于屋顶的巨人，有时候是啤酒杯里的矮人。这种摄影机和摄影师的无处不在，对维尔托夫来说意味着摄录现实之眼的在场。他的电影实际上确认了一个基本立场：拒绝虚构，拒绝那种讲述故事的艺术。对维尔托夫来说，以及让·爱浦斯坦和其他同时代人来说，电影反对故事，就像真相反对谎言。对他们来说，可见物不再是真相必须驱散的感性幻觉，而是建构一个世界真相的能量的展示场所。在这里，“机器-眼”有了双重身份。它首先表现为至高无上的操控者，在它编排的舞蹈中带动全部东西。在《持摄影机的人》中，机器-眼多次转换为一个魔术师，用目瞪口呆的孩子的眼光去呈现、窃取和变形所有东西。而在结尾段落，观众观看这部在我们的眼皮下拍成的影片，摄影机的工作简直就像一座

^① 吉加·维尔托夫(Dziga Vertov, 1896—1954)，前苏联电影导演、编剧、电影理论家，苏联记录电影的奠基人之一，提出了著名的“电影眼理论”，代表作有《持摄影机的人》、《电影眼》等。

魔塔。我们看到摄影机自己从它的盒子中出来，自行安装在三脚架上，以乐队指挥的风度向公众行礼致意，手柄开始自行工作，指挥如芭蕾般的叠印和各种运动令人眩晕的剪接：舞蹈演员的跃动、钢琴琴键的弹奏或打字机的跳动、电话接线员越来越快的手势、天上的飞机、马路上的汽车和四轮马车、我们分不清是机器产生的旋转还是旋转木马上看到的盘旋，所有这一切都通过影片中那个女人的面孔表现出来。

在这里，电影似乎成为一位隐形魔术师的魔法工具，敲打着无处不在的键盘。这个“魔术师导演”首先让人想起“造物主机械师”，沉醉于机器和速度，或者是政党领袖，指挥一场宏大能量的动员运动，以建立新生活。但这种动员自身有一个陌生的形象：表面上看，重要的不是这些能量服务于什么，或者根据年龄和功能对这些人进行区分。卷烟工厂流水线上的工作、街头擦鞋匠的动作、矿井深处的劳动、商场收银机的机械运动、缝纫女工的机器针脚、剪辑员的剪裁和美容院的护理工作，这一切都被纳入到同一个节奏中。同时代的爱森斯坦在《总路线》(*La Line générale*, 1929)中，则小心谨慎地把“新”与“旧”对立起来。他用新机器组织旧时代队伍的运动，并回避对女主人公进行任何外表上

的塑造。而在《持摄影机的人》中，美容院里的几场戏则混淆了新与旧的区别，就像混淆了真理与表象的区别，比如载着风雅人士的马车被摄影机以社会主义机器的速度展现出来。当人们用形式相似、速度相同的运动进行对话时，所有的运动是平等的。维尔托夫的马克思主义似乎没有看到，在能量生产的真实运动与阶级社会及其景观表象之间，存在着绝然的对立。哪怕海报上的人物，都沉浸于与机器运动、篮球运动员的投篮和旋转木马共同编织的舞蹈中。没有表象与真实，只有运动之间的普遍交流，表象背后隐藏的真相没有任何空间，也没有任何时间去反思捕获目光的致命吸引力：美容院中快乐的年轻女孩不仅与爱森斯坦电影中的严肃的玛尔法^①相反，也与《迷魂记》中发廊里的假玛德琳相反，假玛德琳被疯狂眼神折磨着，这种眼神想让她的面孔与玛德琳的面孔迭合起来。而维尔托夫的摄影机所删除的，正是这种延迟或间隔，它们能给目光提供在面孔上虚构故事的可能性。恰恰是这种间隔激发了斯科蒂对假玛德琳的迷恋，也是这种间隔激发了叙事者普鲁斯特对阿尔贝蒂的迷恋。维尔托夫摄影机下人群拥挤的敖德萨海滩，不但与

^① 玛尔法(Malfa)是爱森斯坦《总路线》中的主人公。

假玛德琳诱惑斯科蒂进入螺旋圈套的那个沙漠般平静的海岸完全相反,也与《追忆似水年华》(*Le Temps retrouvé*)中的巴尔贝克海滩相反,在那里,普鲁斯特把一闪而过的身影转变成爱的对象。

因此,机器-眼的无所不能也会造成自我颠覆。它只是运动的传递者,摄影机的工作在电话转接中心那场戏中找到了它最恰当的象征形式:雇员们就是在插拔线路,以根据意愿保证那些独立通话得以进行。结尾展现摄影机自身运动的那个“魔术”场景,因此拥有了其他含义。机器-眼的自动性废黜了观看的统治及其奴役,它不需要运用叙事策略去治疗影像机器的悖论缺陷,这种机器的强力是一种废黜的力量:它解除了表象的操纵之眼与征服之眼的甜蜜关系。一旦不再有故事可以描绘,电影机器就不再服务于任何阴谋情节。没有了阴谋,就只剩下运动本身。而电影自身也是一种优先运动,这个运动保证了所有运动的同步和对接。因此,机器-眼自然而然就执行了文学必须通过技巧执行的工作:让意志在艺术产品中消失。正因如此,电影没有必要把自身关联于某个真相,以证明生活是个谎言。运动机器的真相是所有运动的平等。但这种平等不再把盲目的生活展现为虚无主义的对等物,它是生活节奏的一致性,但这种一

致性并非是电影发明的。文学就早已在虚无主义中寻找治疗方案。然而文学也因此走向了自我否定,在马里内蒂^①、马雅可夫斯基^②或桑德拉尔^③手中,走向了纯粹的冲锋枪-词语的堆积,不传递词语而直接呈现张力。在绘画中,薄邱尼^④、塞维里尼^⑤或巴拉^⑥,也致力于记录赛车或流行舞会的运动。但绘画永远无法把其平面分割成足够多的小平面,以使自身变成配得上所有运动的运动。在这个意义上,电影成为各种艺术梦寐以求的艺术,不费吹灰之力就等同于一种新生活的节奏。因此,在维尔托夫的电影中,各种运动的同步达成的一致舞蹈与各种力量的共产主义展开相互同化。所以,机器-眼的艺术不仅给文学虚无主义提供了艺术答

① 菲利波·托马索·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944),意大利作家、诗人,未来主义运动代表人物之一,1909年发表了《未来主义宣言》。

② 弗拉基米尔·马雅可夫斯基(Vladimir Mayakovsky, 1893—1930),前苏联诗人,未来主义文学代表人物之一。

③ 布莱兹·桑德拉尔(Blaise Cendrars, 1887—1961),瑞士作家、诗人。

④ 薄邱尼(Umberto Boccioni, 1882—1916),意大利画家、雕塑家。

⑤ 塞维里尼(Gino Severini, 1883—1966),意大利未来主义画家,主要作品有《塔巴伦舞场的象形文字的力动》、《红十字列车》、《离心的光的球体伸展》等。

⑥ 巴拉(Giacomo Balla, 1871—1958),意大利未来主义画家。

案,也给马克思共产主义的内在悖论提供了政治答案,它把生产活动的力量展开与一个新社会的建立相等同,而这个悖论就隐藏在这个虚假同化过程的背后。

这个悖论很好总结:科学社会主义把共产主义的未来与生产力的内在发展结合起来,想要驳斥乌托邦式社会主义的时代,也是一个打破理论的时代,那些理论给生活树立目标,并为科学指定研究这个目标的使命,以及规定了如何实现这一点的方法。“生活一文不值”,这个虚无的秘密在内部侵蚀着19世纪伟大的科学家和科学乐观主义者。马克思主义科学把“没有结局”转化为手段与结局之间的战略,以此掩饰这一点:马克思主义科学解释了社会主义进程应该符合生产力的发展,它不能提前实现这个发展进程,无法迫使事物的运转符合它的欲望。但在这个科学理念的背后,伴随着生活的运动,存在一种更加秘密的认知:就是这种运动将无疾而终的毁灭预感,改变这个世界的愿望不会在任何客观事实中获得胜利。这解释了科学之严谨为什么必须倾覆、显现的原因,仿佛一种纯粹的必然性,给运动强加了政治的方向,而不是生活的终结。

正是在这种内在的断裂中,机器-眼的运动和展开获得了政治意涵。它消灭虚无主义,为沉醉于

速度和运动引吭高歌,维尔托夫的电影一致性至少保持了一个原则:即生活中的运动没有目标,没有方向。这意味着少数人的工作与风雅人士的美容、新兴工业的机器与巡回演出的戏法都来自相同的考量,所有这些运动都是平等的,它们来自哪里、走向何方、如何结局(生产? 游戏? 拟像?)都不重要。它们在共产主义者维尔托夫的剧本中自我表达,形成了生活的共同脉搏,后来的纳粹分子鲁特曼^①也采用了这种方式:日出而作的勤勉清晨与欢声笑语的夜晚之间的大城市交响乐。马克思的半身像或列宁的形象因此在博览会展台中央和喝啤酒的人中间炫耀着他们的安详。社会主义建设的运动与所有这些运动形成的交响乐是一致的,生活只能表达同样的张力,电影就像一种共产主义的即时实现,这种共产主义只是由各种运动和张力之间的关系组成。眼睛为了运动总在主人和奴隶之间自我罢免,不但给一门新艺术提供了模式,而且也给一个新世界的即时实现提供了模式。通过维尔托夫,电影提出了它自己的共产主义:一种各种运动展开普遍交流的共产主义,从客观条件的等待和爆发力

^① 沃尔特·鲁特曼(Walter Ruttmann, 1887—1941),德国导演,1920年代参与实验电影运动,后为纳粹服务。朗西埃此处指他1927年指导的《柏林:大城市的交响曲》(*Berlin: Symphony of a Great City*)。

之必要性的两难中摆脱出来。正是这种电影共产主义的乌托邦,让德勒兹对维尔托夫做出了这样的评价,他是把知觉诉诸物的导演,“其方式是从空间中的任一点去感知对它进行刺激和反应的所有点”。这个乌托邦包含一个机器的决定性观念。摄影机是一种让所有机器进行沟通的机器,弥补了它们只服从于某个结局的统治这个缺陷,这种统治要么来自新生活的工程师,要么来自阴谋的艺术家。

德勒兹的观点很明显强调了这一点。但《持摄影机的人》可以从两种完全相反的方式来考察:一方面是工艺唯意志论的完美图解,让所有现实臣服于全景敞视的眼睛;另一方面是为了运动的自由沟通,摧毁光的统治。这部影片在这两个相反的立场之间展现了完美的平衡。而电影则展现为一种把这些矛盾统一起来的强势艺术:或者在中心之眼的指挥下把所有运动尽可能有意识地引导,或者为了生活能量的自由发展尽可能取消其中的所有意志。电影因此已远不只是一种艺术,它是共产主义现代世界的乌托邦。但这种电影共产主义也被影评家们看作或已经看作:中心之眼的“形式主义”杂技与事物流动的泛神论地位的解除之间无法解决的张力。

从这种电影乌托邦的观点来看,我们绕过一个

弯路又回到了希区柯克。这个弯路是戈达尔提供的。《电影史》(*Histoire[s] du cinéma*)的第一个画面就给这套电影的所有剧集赋予了意义和色调,而这个影像就来自希区柯克。它展现了《后窗》中那位把目光隐藏在照相机背后的记者的观看。我们知道,在《电影史》中,戈达尔只在一部剧集中提到了希区柯克,其章节标题为“征服万物”(La Conquête de l'Univers)。《迷魂记》的作者在这里展现了电影独有的捕获目光和精神的权力。但他这么做的代价是一种独特的操作方式,戈达尔展现了如下这些镜头:发髻、假装溺水、红杉林的漫步以及不属于这部电影的激情拥吻。他从希区柯克不同影片的戏剧连续性中抽取了一定数量的内容,建构了这个段落:火车的铁轨,飞机起飞,风车的风翼,挥舞刷子或者紧握皮包的女人,一支倒下的杯子,一个登上楼梯的男人……他像维尔托夫对待影像那样处理希区柯克的影像。但形式的相似性突出了这些元素与这种操作本身的异质性。这不再是世界能量的宏大舞蹈中的微小原子,被一架剪断和粘贴底片的机器衔接起来,而是彼此滑动的梦的影像,在通过数字变形产生的连续体中重新自我分离和自我创建。维尔托夫除去了目光和故事的吸引力,戈达尔则为了这些令人入迷的影像而拆解了希

区柯克的故事。但他用这些迷人的影像书写了电影及其所在世纪的历史。有两种方式总结这个历史。第一个是我们所说的好莱坞梦工厂，“这样的工厂，就是共产主义竭尽全力梦寐以求的”。第二个则是对电影未来的一种判断，取自影评人米歇尔·穆尔莱(Michel Mourlet)的名句，即“电影取代我们的目光给我们的欲望提供了一个世界”。戈达尔因此建立了两个主题。一个是乌托邦的转移：好莱坞梦工厂是对20世纪乌托邦——机器新世界的沉降或骗取。另一个则是电影的背叛，为了转变为幻术机器以服务于“史事”(好莱坞剧本中的故事和独裁者为了让人民顺从而捏造的历史)，放弃使表象发生关系的视觉机器的使命。《电影史》因此是一项救赎工作：戈达尔的片段化处理方法是想把服从于“史事”的影像的潜能解放出来。在影片、摄影、绘画、新闻片、音乐等作品之间创造了新的关系，它通过回顾让电影扮演了因服从“史事”工业而背叛的启蒙者和沟通者的角色。

这个堕落和救赎的历史激发了两个思考。通过强调好莱坞大导演作品中的迷人形式是电影乌托邦的沉降或残渣，戈达尔触及了一个敏感问题。维尔托夫在一致主义的交响乐中庆祝的沟通机器与技术发明，在表现主义时期和未来主义时期名扬

欧洲的移民好莱坞的大导演手中变成了阴谋、不祥关系或诱惑的工具：《高度怀疑》(*Beyond A Reasonable Doubt*, 1956, 弗里茨·朗)中的照相机、《蓝色梔子》(*The Blue Gardenia*, 1953, 弗里茨·朗)和《电话谋杀案》(*Dial M for Murder*, 1954, 希区柯克)中的电话、《火车怪客》(*Strangers on a Train*, 1951, 希区柯克)中的火车、《西北偏北》(*North by Northwest*, 1959, 希区柯克)中的飞机。在《迷魂记》中,汽车扮演了这个角色。尽管有一点微弱的交通噪音,但斯科蒂似乎在失重状态下驾驶着汽车,被一个已在别处的目光引导到下一处陷阱:画像、墓地、假自杀的水边和真实犯罪的钟楼。机器带领着目光,奔赴充满吸引力的地方。运动驶向了陷阱,目光成为重要幻觉。旧金山交通主干线不断消失在宾馆、博物馆、墓地和沙滩的寂静中,这哀悼的似乎不仅是想象中的已逝先人,也有维尔托夫喧闹的敖德萨海滩。但我们能总结出与戈达尔有些区别的结论:好莱坞没有实现被共产主义所梦寐以求的工厂,它只是为了古老的故事艺术,让机器共产主义的梦的要素循环起来。但这种流水作业的可能性让我们想到,一门艺术从来都不是一门简单的艺术,同时也是对世界的一个建议。其形式的进程通常会成为乌托邦的剩余物,瞄准的不仅是观众

的快感和集体感性经验形式的重新分配。

第二层思考来自戈达尔对救赎形式的实现,他想让影像摆脱故事工业的束缚。但为了做到这一点,他必须重新建立两种关于影像的不同观念的统一性:对他来说影像是直接印刷的圣像符号(icône),在其唯一性中呈现感性世界的轮廓,但影像也是把所有其他事物引向无限的信息符号(signé)。戈达尔既想要那种见证事物诞生的目光的力量,也想要废黜观看中心性的机器目光的力量,以让事物与其他事物展开交流。他想用维尔托夫的方法使用希区柯克、弗里茨·朗、爱森斯坦或罗西里尼电影中的图像,但同时,他取消了处于维尔托夫电影中心地位的张力:那种处在运动的交流与目光的中心点之间的张力。在《持摄影机的人》中,摄影机和摄影师的眼睛是无处不在的,这种无处不在也是一种持续不断的自我隐匿:为了成为让各种能量普遍沟通的工具,摄影机必须盲目地工作,就像电话转接中心那样。眼睛只能放弃在所见之物前的停留,放弃观看。面对这种观看与运动的分离,戈达尔必须避免影像-画像(悬置了故事)与影像-符号(让所有事物与其他事物发生关系)的同一化。因此,他趋向于避开处于观看与运动形成的电影张力之中心点的“共产主义式”两难。这种两难不是

技术性的,而是哲学性和政治性的。正是这种同一性两难,扰乱了感性世界形式的意志的绝对性,即为了某种无意义生活的能量,必须要撤销主观意志。在他的救赎事业中,戈达尔没有展现影像与运动之间完美婚姻的秘密离异,这解释了为什么这种对过去的赎买,也宣告了电影史的终结。现代电影的使命,一种获得了专属的历史乌托邦标准的电影,可能会回到运动与影像的分离问题上,重新探究目光停止、延迟和分裂体现出的自相矛盾的权力。

电影的矛盾寓言^①(2001)

雅克·朗西埃文 符晓译

总体看来,电影不适合讲趣闻轶事。“戏剧行动”在这里是错误的。戏剧已有一半被解决了,从消除危机的斜面上滚下来。而真正的悲剧是悬置的,对每一副面孔都构成了威胁,比如窗帘,比如门闩。好比每一滴墨水都能使它在笔端开花,溶解在水杯中。整个房间都沉浸在戏剧的各种状态中。雪茄像某种威胁一样在烟灰缸边缘燃烧,被烟灰出卖,有毒的阿拉伯式平地毯,椅子扶手的轻轻摇晃。此时此刻,痛苦已处在过冷状态。等待,可我们还是什么也看不见,但那即将创造戏剧团块的悲剧晶体已跌落下来。它的波浪在前进,形成同心圆,一个接一个地在瞬间翻滚。

^① 《电影的矛盾寓言》(*Une Fable contrariée*),收入《电影寓言》(*La Fable cinématographique*),巴黎:瑟伊出版社,2001年版。

电话响了,一切都消失了。

然而,真的,你要知道的只是他们最后是否结婚了。没有哪部电影的结局是糟糕的,人们沉浸在被时刻表预示的幸福中。

电影是真实的,而故事却是个谎言。^①

让·爱浦斯坦^②这几句话展现了电影寓言这个概念所提出的问题。在1921年,这位只有24岁的年轻人就写出了这些话,他用“你好,电影”(Bonjour, cinéma)这个标题来向他认为带来艺术革命的电影致敬。爱浦斯坦凝练地概括了这场革命,用一种似乎推翻本书观点的表达方式:电影是一种讲故事(l'art des histoires)的艺术,其真相却是个谎言。它处理掉的不仅是对婚姻和几个孩子这类故事结局的天真等待,更是亚里士多德意义上的“寓言”(fable),通过精心安排的结节(noeud)和解扣(dénouement),布置必要而逼真的行动,使得人物从好运跌至厄运,或从厄运转为好运。这种被安排

^① 让·爱浦斯坦:《你好,电影》,选自《电影创作》,巴黎:赛赫尔斯出版社,1974年版,第86页。——原注

^② 让·爱浦斯坦(Jean Epstein, 1897—1953),法国电影导演、早期电影理论家,著有《你好,电影》,电影有《忠实的心》、《厄舍古厦的倒塌》等。

动作的逻辑不仅定义了悲剧诗,还定义了艺术表现性这个理念。当然,爱浦斯坦告诉我们这个逻辑是不符合逻辑的,它与企图模仿生活是相反的。生活中没有故事,没有引向结局的行动,而只有向着所有方向敞开的情境。生活中没有剧情的推进,只是由无数微观运动构成的一个连续而漫长的运动。生活的这个真相最终发现有能够展现它的艺术:在这种艺术中,那种创造命运变化和意志冲突的智慧让位于另外一种智慧,这种机器的智慧什么也不需要,也不建构故事,而只是记录无尽的运动,制造出比命运的全部戏剧性变化还要紧张百倍的戏剧。从电影的原则来看,存在一个“一丝不苟的诚实”艺术家,一个不作弊的艺术家,一个无法作弊的艺术家,因为他能做的只有记录。但这种记录不再是对事物的复制,不再是波德莱尔^①看到的对艺术创造有负面作用的复制。电影机的自动性改变“真实”本身的身份,以调节艺术与技术之间的纷争。电影不生产那些它让人看到的事物,而是根据它们在叙述和描述中的特性,在把它们视为客体、人、事件之前,以人眼看不到的方式来记录它们,仿佛它们在

^① 夏尔·波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867),法国诗人,代表作有《恶之花》等。

波与振动中刚刚存在。

这就是为什么运动影像的艺术能够颠覆古老的亚里士多德式等级制,即以“情节”^①(muthos)为中心而贬抑“外观”(opsis,即景观的感性效果)。它不单纯是一种依靠运动去兼并叙事能力的视觉艺术,也不再是一种可见性技术,以替代模仿视觉形式的艺术。而是说运动影像的艺术为感性真实的内在提供了接近的途径,调节艺术与感官之间优先性问题,这得益于它首先要解决思想与感性之间的宏大争端。电影废除了旧有的模仿秩序,是因为它在根源上解决了模仿的问题,即柏拉图学派对影像的谴责以及感性复制和理性模仿之间的对立。爱浦斯坦指出,机器眼睛看见和记录下来的事物与头脑中的相同:一个可察觉的无形物质由波纹和微粒子构成,它终结了欺骗性表象和实体性现实之间的所有对抗。努力复制世界景观的眼与手,探索灵魂深处秘密的戏剧,它们属于古老的艺术,因为它们属于古老的科学。光对运动的书写把虚构物质带给感性物质。它把背叛的黑暗、犯罪的毒、痛苦的情节与悬浮的尘埃颗粒、雪茄的烟雾或地毯上阿拉

^① 朗西埃此处用的拉丁文 muthos、opsis,就是亚里士多德在《诗学》中探讨悲剧六要素中的两个,译者此处参考了《诗学》已有的几个中译本,分别翻译为“情节”、“外观”。

伯式花样联系在一起。它把这些简化为非物质化物质的内在运动。这就是与电影一起找到其艺术家的新的戏剧。思与物、外部与内部都卷入到感性与理性无法分割的机体中。当荧幕上的爱情容纳了至今爱情都不能包含的内容,即对紫外线的“公平分享”,观众头脑中的思想就像“短路”(touches d'ampères)一样受到直击。^①

显而易见,这是一种属于其他时代而非我们这个时代的观察事物的方式,但还有许多其他方法衡量其间的距离。方式之一是怀旧。这意味着,在实验电影可靠堡垒的外部,电影的真实性很早就背叛了光影写作的美好愿望,而让事物的内部呈现,与过去的人物和寓言对立起来。电影这门年轻的艺术不仅复兴了古老的故事艺术,而且成为它最忠诚的守卫者。它不仅运用视觉力量和实验手段去图解那些关于爱情坎坷和利益冲突的古老故事,更使其效力于文学、绘画和戏剧都做不好的整个再现秩序。电影修复了典型人物和故事、表达模式和动情(pathos)的古老动力,甚至恢复了类型的严格分化。怀旧控诉电影的退化,这归咎于两种现象:一是有

^① 让·爱浦斯坦:《你好,电影》,选自《电影创作》,第244页。——原注

声电影的突破(*la coupure du parlant*),解决了尝试创造影像语言的严峻问题;二是好莱坞产业出于商业原因,基于情节的标准化和观众对人物的肯定,迫使电影创作者成为剧本插画师的角色。

怀旧的另一结果是谦卑。如果梦想在今天看起来十分遥远,无须怀疑,仅仅是因为它从未超出一个矛盾的乌托邦,同时发生的还有时代的伟大乌托邦——在一个有着美学梦、科学梦和政治梦的新世界中,所有物质和历史的重担将会发现自身消逝在光能的统治中。从1890年代到1920年代,这种物质的超科学乌托邦将自身化为能量,既鼓舞了无形诗歌的象征主义幻想,也鼓励建立一个新世界的苏维埃计划。凭借通过技术装置来界定艺术,爱浦斯坦为我们提供的无非是他对于能量颂诗的独特描述,用各种各样的形式歌颂并阐释他的那个时代:在卡努杜^①的象征主义和马里内蒂的未来主义宣言中;在阿波利奈尔^②和桑德拉尔描述霓虹闪耀

① 里乔托·卡努杜(Ricciotto Canudo, 1879—1923),意大利诗人和电影先驱,1911年发表《第七艺术宣言》,第一次宣称电影是一种艺术。

② 纪尧姆·阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire, 1880—1918),法国诗人,代表作有《醇酒集》。

和无线交流的同存主义诗歌,在赫列勃尼科夫^①的译文诗中;在塞维里尼的舞蹈和德劳内^②令人振奋的多彩圆形的物力论中;在维尔托夫的“电影眼”(kino-eye)、阿庇亚^③的舞台灯光和设计、洛伊·富勒^④发光的舞蹈中……爱浦斯坦将短路的相关思考写成了诗歌,在新电子世界乌托邦的符咒下,爱情天生享有公平的紫外线。他欢迎不再存在的艺术,最简单的原因是艺术从未如此。这不是我们的艺术,也不是爱浦斯坦的艺术,既不是充斥着他那个时代电影院的艺术,也不是他自己创造的艺术(关于苦命情侣和其他过时的伤心故事)。他欣赏的艺术仅存在于他的头脑中,只是人们头脑中的一种理念。

我们无法确认谦卑是否比怀旧更好。这种电影艺术的简单现实究竟与我们何干?生产视觉影像的技术装置和讲故事的方式之间存在着怎样的

① 赫列勃尼科夫·韦利米尔(Хлебников Велимир, 1885—1922),俄国诗歌未来派的主要发起人和理论家之一,著有《给社会趣味一记耳光》等。

② 罗伯特·德劳内(Robert Delaunay, 1885—1941),法国画家,是最早创作纯抽象作品的画家之一。代表作有《日光盘》、《圆形:太阳和月亮》等。

③ 阿道夫·阿庇亚(Adolphe Appia, 1862—1928),瑞典舞台美术家,20世纪戏剧艺术革新运动的先驱者之一。

④ 洛伊·富勒(Loie Fuller, 1862—1928),美国舞蹈家,现代舞蹈和舞台灯光技术的先驱。

联系？理论家试图将运动影像艺术置于特定方法的坚实基础之上，这无可厚非。但是，旧时的模拟机器和今天的数字机器所特有的方式已经证明，不管是浪漫的故事还是抽象的舞蹈和形式，它们二者同样适用于电影。只有在艺术理念的名义下，我们才可以在一种技术装置和这样那样的寓言类型之间建立关系。同绘画和文学一样，电影不只是一种艺术的名字，其发展过程可以从素材的独特性和技术装置中演绎出来；同绘画和文学一样，电影还是艺术的一个名字，它的意义穿越了各种艺术的边界。为了理解它，也许我们要换个角度看《你好，电影》中的语言以及其中所暗示的艺术理念。爱浦斯坦将“纯悲剧”——“悬置的悲剧”与古老的“戏剧行动”相对立。目前，这种悬置的悲剧的观念，较之自动机器将事物隐秘的一面呈现于电影之上的想法而言，并没有减少。爱浦斯坦所认同的机械自动化的特殊力量则完全是另一回事：悲剧中一种活跃的辩证逻辑的成形是以另一种形式为代价——雪茄的威胁、背叛的尘埃或者有毒的小地毯，是以传统叙事和期待、暴力、恐惧的安排和表现为代价。换句话说，爱浦斯坦的文本承担了“毁形”(dé-figuration)的工作。他的影片由各种元素组成，他不是描述一个可明确证明电影力量

的、真实的或想象的实验电影。我们随后得知，他从托马斯·恩斯^①的通俗剧《家族荣誉》(*The Honour of His House*, 1918)中提取了这种电影，当时的新星早川雪洲^②在影片中饰演男主角。爱浦斯坦从中汲取理论和诗学的寓言，用来描述来自另一个寓言主体的电影原力，为了创造另一种编剧手法，另一种期待、行动和存在形式系统，而去消除传统的叙事层面。

电影整体为此经历了一次示范性的分裂。爱浦斯坦欢迎将生活与虚构、艺术与科学、感性与智识重建为原始整体的二元性艺术，但是，通过从通俗剧的拍摄提炼“纯粹”电影，爱浦斯坦只触及了电影的纯粹本质。这种从不同作品中创作寓言的特殊嗜好并不是一个时期的狂热，而是电影作为经验、艺术和艺术理念的构成事实。同时也是将电影与整个艺术体制置于一个矛盾串联的事实。从爱浦斯坦到今天，电影拍摄了一个又一个的人物，确切地讲，电影一直以来塑造了三类主要人物：一是

① 托马斯·因斯(Thomas Harper Ince, 1882—1924)，美国无声电影演员、导演、编剧，被誉为“西部片之父”。

② 早川雪洲(Sessue Hayakawa, 1889—1973)，日本著名电影演员，因出演电影《桂河大桥》(*The Bridge on the River Kwai*, 1957)获第30届(1958)奥斯卡奖最佳男配角。

导演,他们除了“拍摄”剧本,无其他事可做;二是观众,对于他们来说电影是一个掺杂着记忆的集锦;三是批评家和影迷,他们从商业虚构的主体中获取纯粹可塑形式的作品。同样,以下两部百科全书式的作品尝试总结了电影的力量,分别是德勒兹的《电影Ⅰ:动作-影像》、《电影Ⅱ:时间-影像》和戈达尔的八部《电影史》,这两部作品构成了电影的本体论,赞成从整个电影艺术的素材库中搜集可用之物。戈达尔从希区柯克用来表现谜团和寓言影响的功能性画面中,挖掘出极不真实的镜头,作为他图像符号(image-icon)理论的证据。德勒兹在声称电影影像是一个事物的两个方面的基础上建构其本体论:电影影像既是事物本身,也是普遍生成的深入结果,还是一种艺术功效(用来恢复社会事件和被人脑不透明屏幕夺走的权力)。与爱浦斯坦和戈达尔的戏剧理论起源一样,德勒兹戏剧本体论的复原依靠同样的路径,即从虚构中挖掘细节。对德勒兹来说,《后窗》中杰夫的断腿和《迷魂记》中斯科蒂的眩晕是“感知运动图示断裂”的体现,借此时间影像从运动影像中分离。事实上,德勒兹和戈达尔都重复着爱浦斯坦的戏剧理论,他们都从电影艺术与讲故事的古老艺术(l'art des histoires)分享的情节中提取电影摄制艺术的原初本质。电影热情的

先驱、不再抱有幻想的历史学家、见多识广的哲学家和业余的理论家都分享着这一戏剧理论，因为这一戏剧理论与作为一门艺术和思想客体的电影是同质的，诉说电影真实性的寓言是从银幕所叙述的故事中提炼出来的。

爱浦斯坦分析的替代物不是年轻的幻想作品。他提供了一个电影寓言，尽管它并不是电影产生的寓言，但它却与电影艺术同质。爱浦斯坦将戏剧移植到电影摄影机是与我们密切相关的，这是因为电影艺术的独特性已远远超过了一般的戏剧艺术，更属于电影的美学瞬间而不是独特的技术方式。在时间上，电影作为一个艺术观念要早于作为一种技术手段和特殊艺术。揭示事物深刻本质的“悬置的悲剧”与“戏剧行动”的传统之间存在对抗，这种对抗在年轻的电影艺术与过时的戏剧艺术的竞争中具有辅助作用。但是，电影从戏剧那里继承了这种对抗，在梅特林克^①和戈登·克雷格^②、阿庇亚和梅

① 莫里斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949)，比利时剧作家、诗人、散文家，代表作《青鸟》。

② 爱德华·戈登·克雷格(Edward Gordon Craig, 1872—1966)，英国演员、导演、舞台设计师、理论家，著有《论戏剧艺术》、《为新戏剧而努力》、《戏剧在前进》、《傀儡与诗人》、《剧本与戏剧》等。

耶荷德^①的时代初次显现。这些剧作家和戏剧导演反对亚里士多德用世界内在的悬置对事件进行分类,也是他们教导了电影从古老情节的主体中提取悬置的悲剧。事实上,得知爱浦斯坦“悬置的悲剧”可以追溯至“静止的悲剧”是很吸引人的,早在30年前,梅特林克就从莎士比亚爱与暴力的故事中获得了想法:“永恒的神秘吟诵,灵魂和上帝的不祥沉默,地平线上无尽的低语,我们意识到的命运与天数,尽管这些是无人能告知的象征——难道《李尔王》、《麦克白》、《哈姆雷特》中承载的不就是这些吗?通过互换角色的方法,难道不能使它们(无人能告知的象征)离我们更近,将演员带离我们吗?……我已经开始逐渐相信,一位老人坐在扶手椅上耐心地等待,身旁是他的灯盏;他毫不在意地倾听着支配房屋的一切永恒法则,不解地思量着门窗的寂静和灯光抖动的声音,低头顺从自己的灵魂和命运——一位老人,尚未意识到这个世界上的所有力量,像众多谨小慎微的仆人一样联合起来在他的房间守夜……也许夜幕下的每一颗星辰与灵魂深处的每一丝纤维都直接与每一次眨眼有关,或者

^① 弗塞沃罗德·梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold, 1874—1940),俄国导演、演员、戏剧理论家,著有《论戏剧》。

一种思想的迸发与诞生——我逐渐相信他虽然静止不动,但却生活在一种更深沉、更人性、更普遍的真实中,超过了勒死情妇的爱人、战胜的将军,或者‘为荣誉复仇的丈夫’。”^①

《你好,电影》中摄影机的机器眼非常有名,同梅特林克构想的“静止的生活”诗歌不相上下。即便德勒兹在爱浦斯坦那里借鉴了晶体隐喻,他也已经在象征主义戏剧理论家之列了:“让化学家在盛着清水的容器中滴几滴神秘液,立刻就有大量的晶体上升到水面,向我们显露出所有潜藏的事物,而在我们不完善的眼睛前,什么都无法看到。”^②梅特林克进一步指出,这个关于悬置于液体中的寓言晶体突然出现的新诗需要一个新演员,一个并非人类的存在,类似于博物馆中的蜡像,不是指带有旧式情感和表达方式的传统演员。这种机器人乐于享受剧场中的平凡生活,从爱德华·戈登·克雷格的木偶说(Ubermarionettes)到塔迪尔兹·凯恩特^③的死亡剧场。电影的存在确实是可能存在的典型之一,其“死亡”的化学实质性与演员的鲜活姿态并不

① 莫里斯·梅特林克:《日常生活的戏剧》,选自《谦卑者的财富》,阿尔弗雷德·苏特罗译,伦敦:乔治·艾伦出版社,1987年版,第98页至第99页、第105页至第106页。——原注

② 同上,第110页。——原注

③ 塔迪尔兹·凯恩特(Tadeusz Kantor,1915—1990),波兰戏剧家。

一致。梅特林克所描述的人物静静地坐在灯盏旁，使我们的脑海中显现出一个电影镜头；电影导演，无论性情是叙事的还是沉思的，都赋予这个静止的人物诸多不同的典型化身。

然而，我们在此并不怎么担心电影寓言归功于象征主义诗歌的特有本质。正因为它没有影响，或者事实上属于一个特定词汇或概念逻辑，才使得爱浦斯坦在德勒兹和戈达尔之前，通过提炼梅特林克作品中的各种寓言进行创作，这一过程涉及到整个艺术体制的逻辑。爱浦斯坦所从事的毁形工作早已被那些 19 世纪的艺术批评家（龚古尔兄弟^①等人）实践过了：他们从鲁本斯^②的宗教布景、伦勃朗^③的世俗绘画、夏尔丹^④依然鲜活的与戏剧相同的绘画姿态中汲取元素，绘画主题的冒险精神被带到前景

① 龚古尔兄弟，即 19 世纪法国作家爱德蒙·德·龚古尔（Edmond de Goncourt, 1822—1896）和他弟弟儒勒·德·龚古尔（Jules de Goncourt, 1830—1870），法国自然主义小说家。

② 彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens, 1577—1640），佛兰德斯最伟大的画家，17 世纪巴洛克绘画风格的代表，代表作有《抢夺留希普斯的女儿》等。

③ 伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606—1669），荷兰著名画家，主要作品有《自画像》、《夜巡》等。

④ 让·巴提斯特·西蒙·夏尔丹（Jean Baptiste Siméon Chardin, 1699—1779），法国画家，他的风俗画受小荷兰画派影响，但思想内容更深刻，善于把人物形象和生活环境联系起来。代表作有《洗衣妇》、《厨娘》、《小孩和陀螺》等。

中,而绘画的象征内容则置于背景中。19世纪初,施莱格尔兄弟^①在《雅典娜神庙》中已经提出浪漫主义的破裂,对传统诗歌严厉抨击的过程只是将部分诗歌转化为新诗的种子。整个艺术的美学体制逻辑在这一时期找到了立足点。^②这种逻辑拒绝构成事件的典型模式,拒绝适合主题的表现符号,拒绝支持最初分为两个极端的艺术原力:纯粹的创造性活动从那时起被认为是没有规则和样式的,刻在事物真正表面上的表现力,其纯粹的消极状态与阐释或创作的欲望无关。处于这种新体制的核心,在理念的纯粹力量和感性存在与无声表达的微弱作用之间,它面临的是形式的旧有准则,这个准则用身份来改变事物。但是,在这种对立的联合中,作品需要艺术理念和原始力量的重叠,此乃长时间毁形作品的结果,新的作品反对主题和故事承担期待,或者回顾、重读、重组传统作品的元素。这个进程破坏了小说和表现绘画的布局,将我们的注意力转

① 兄长是奥古斯特·施莱格尔(August Schlegel, 1767—1845),弟弟名弗利德里希·施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829),他们是德国早期浪漫派的理论家。1798年,他们与诺瓦利斯、蒂克等人在耶拿建立浪漫派团体,并出版杂志《雅典娜神庙》,宣扬浪漫主义的理论。

② 更多讨论详见拙著《美学的政治》,加布·罗克希尔译,伦敦:书之序列出版社(Continuum Books),2004年版;另见《美学的眩晕》,巴黎:伽利略出版社,2001年版。——原注

向绘画姿态和潜藏于主体轮廓之下事物的冒险精神,还有显现节^①的微光,以及在戏剧或小说的主观冲突下闪耀卓越光芒的纯粹无理性存在,掏空或深化了表现身体的姿态,减缓或加速了叙事的进程,终止或充斥着思想的意义。美学阶段的艺术试图用对立来证明自身的绝对力量:无理性存在的消极状态,基本粒子的颗粒和事物的原始增长。福楼拜梦想写出一部没有主题和事件的书,一部只由“文体”组成的书,尽管他自己意识到完成这个独立文体(艺术理想的纯粹表达)的唯一途径就是创造它的对立面:这样一本书剥夺了作家介入的所有痕迹,反而由尘埃颗粒的冷漠旋转和无意愿、无意识事物的消极状态构成。这种无意义的光芒只有在表现逻辑内部狭小的缝隙中才得以实现;在为了达到目的而成为帮助者或阻挠者的故事中,顺便一提,他们的目的是最常见的类型:诱惑妇女、谋求社会地位、赚钱……在对每天行动的阐述中,作品风格影响着对于不合理事物无聊注视的消极状态,只有其自身变得消极且难以辨识,只有其谨慎地抹去与一般散文的区别,它才能成功完成自己的任务。

^① 显现节(Epiphany)亦译“主显节”,是基督教最古老的三个节日之一,源于希腊文 Epiphania,意指“耶稣曾三次向世人显示其神性”。

这就是美学时代的艺术。它的到来取消了与表现艺术之间的联系：通过趋于被动的写作反对安排事件的逻辑，或者通过重新描述传统诗歌与绘画。这种作品预先假定所有过去的艺术都可被利用，并可以随意重读、复查、重画或重写。它还假设世界上任何物质都可以为艺术所利用。平凡的物体，如一小块墙皮、广告活动的一张图示，都能以双重手段被艺术利用：可以作为某一时期、某一社会、某一历史中的象形文字符号，相反，也可作为纯粹的存在，即通过新发现的无意义光芒所揭示的原本存在。这种艺术体制的产物——积极与消极的本体、艺术尊严的高度、从戏剧行动中提取悬置的悲剧的毁形作品——都是爱浦斯坦归于电影所有的产物。在导演有意识眼和摄影机无意识眼的合力下，电影成为谢林和黑格尔“有意识和无意识的同一性是艺术的唯一法则”这一理论的完美体现。这就很容易明白，人们是怎样试图在爱浦斯坦及他人那里推断出：电影是艺术体制的幻想成为现实。毕竟，福楼拜所架构的微型叙事确实就像“电影镜头”：爱玛在窗前专心地凝视着被风吹倒的豆架；夏尔靠在另一扇窗外，一边心烦意乱地凝望慵懒的夏夜，一边看着一团团在空气中干燥的棉花，还有工业河流排出的污水。电影似乎自然完成了对景观

的书写,颠覆了亚里士多德关于情节的特权,然而这一结论却是错误的,原因很简单,美学时代的艺术生来如此,它们总是往复运动。福楼拜的架构是一种写作方式的产物:他反对叙事的拟真性和对绘画朦胧境界的期盼。画家和小说家的被迫创造使他们成为渐趋被动的工具,相反,机械设备抑制了包括上述被动的积极创作。摄影机不能被设计得过于被动,因为它本身就是被动的,有必要在智能服务方面对其进行控制。维尔托夫在《持摄影机的人》开头部分用摄影机镜头探求事物的未知面貌,这首先就像是对爱浦斯坦理论的阐释。一个摄影师进入景框,在第一台摄影机上安装第二个摄影机的三脚架,这种设备有利于优先观察第一台摄影机,并且能够将它们自由安置到适合每一种用途的电影片段中。事实上,机器眼为自身提供了一切:悬置的悲剧,苏联电影,还有很多关于兴趣、伤心事和死亡等旧式故事的解释。那些什么都能做的人注定是奴役。这确实证实了,机器的“被动性”可能完善了艺术美学体制的程序,也能帮助自身重建积极形式的旧有表现力,并整顿绘画和文学一个世纪以来奋力推翻的被动问题。在这个时代结束之时,表现艺术的全部逻辑发现自身是通过这个机器得以一点点修复,比起任何其他艺术家,用双手掌控

被动机器的艺术家注定要将他的统治转变为奴役，他的艺术注定要为控制和兑现集体想象的商业公司服务。在乔伊斯^①和维吉尼亚·伍尔夫^②的时代，或者在马列维奇^③和勋伯格^④的时代，电影的到来似乎有意反对艺术现代性的简单目的论，目的是对抗屈服于再现体制的艺术美学自治。

艺术原则和流行消遣（易受休闲产业和大众娱乐影响）之间存在一种对抗，我们不能将这种阻碍过程同这种对抗联系在一起。美学时代的艺术取消了所有边界，因为它使任何事物都成为艺术。美学时代的小说因连载而趋于成熟；它的诗歌击败了大众的格律；它的绘画装饰着郊区的小酒吧和音乐厅。在爱浦斯坦时代，作为新兴艺术的电影摄制从杂技技艺和体育表演中汲取灵感，也是在他那个时

① 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce, 1882—1941），爱尔兰作家、诗人，20世纪最重要的作家之一。代表作有《都柏林人》、《一个青年艺术家的画像》、《尤利西斯》等。

② 维吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf, 1882—1941），英国小说家，著有《出航》、《达洛维夫人》、《到灯塔去》等。

③ 卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇（Kasimier Severinovich Malevich, 1878—1935），俄国画家，至上主义艺术奠基人，主要作品有《手足病医生在浴室》、《玩纸牌的人》等。

④ 阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951），美籍奥地利作曲家、音乐教育家和音乐理论家，西方现代主义音乐的代表人物。

代,人们开始观赏挂在画镜线^①上的商品图片,或者阐释诗歌。毋庸置疑,早期的工业压力将电影导演变成了“手艺人”,他们不得不努力在剧本上添加标识,多半无须向不是他们选择的演员解释。但是,艺术美学体制的基本原则随之而来,它将某个艺术嫁接到已存在的艺术之上,使得表现日常故事和影像的散文变得几乎无法识别,从某种意义上讲,电影产业是这一原则最基本的形式。诚然,在面对“导演政治”僵局(其顶点似乎是广告运动的唯美主义)的当下,我们更希望复兴手艺人的电影。没有人需要被反复提示、重申黑格尔的论断——只想在表现上成功的艺术家的作品至多是一般艺术家的影像。今天我们更想说,这种结局被约束的影像已经和某件商品品牌名称的图像弄混。^② 如果电影艺术愿意跟在制片人和编剧身后,接受阐明他们所提供的程序(该程序总是违反自身逻辑),这就不只是因为市场运行的残酷规则所施加的压力,更重要的是艺术本质的核心是一种非决定论。电影从字面

① 画镜线,又称“挂镜线”,也称为挂画器,全名为千缘悬挂系统。其主要用途是用来挂各种装饰物。

② 塞奇·丹尼已经对艺术和商业的辩证关系问题进行过详细的论述,参见塞奇·丹尼:《有益之夏的练习,先生》,巴黎:P.O.L出版社,1993年版;以及塞奇·丹尼:《电影公寓和人》,巴黎:P.O.L出版社,2001年版。笔者在《二律背反的批判思考》中也讨论了这些问题,《交通》(Trafic)2001年第37期,第42页至第50页。——原注

上看是一种世俗艺术概念,同时它也实现了对该概念的辩驳:一种是在浪漫主义作家对故事的毁形中显现的艺术,一种是将毁形的作品还原为经典模仿的艺术。因此,电影剧本(处于电影和美学变革之间)的矛盾本质使得电影成为可能,甚至电影的基础技术设备保证了积极与消极的一致,这也成为变革的标准,但事实上如果技术设备为扭转世俗辩证法提供机会,那么电影只能忠实于这些技术设备。从经验上讲,电影艺术被迫确认其艺术反对工业分配的任务,但是阻碍这些任务可见性的过程仅仅是更秘密的过程而已:为了阻止被工业奴役,电影首先得阻止工业控制。必须用艺术常规来建构反对自然力的戏剧艺术,从电影的技术本质到艺术职责不存在直线。电影寓言是一个矛盾的寓言。

我们必须对介于视觉机器技术性和电影艺术形式之间的电影剧本概念提出质疑。导演和理论家随即指出,电影艺术在电影剧本中趋于完美,在此寓言和形式成功表达了电影媒介的本质。很少有代表性的影像和命题强调形式和寓言的确认史:滑稽机器人(无论是卓别林式的还是基顿^①式的)迷

^① 巴斯特·基顿(Buster Keaton, 1895—1966),美国电影导演与演员,被认为是美国独立电影的先驱,被广泛地认为是电影史上影响最大的导演之一。

住了德吕克^①、爱浦斯坦和爱森斯坦那一代人,之后重新出现在巴赞电影理论的核心中,也促使系谱学在今天的出现^②;罗西里尼摄像机对“无操作事物”的凝视;布列松^③关于“模式”的理论和实践,将电影自动化的真实和戏剧表现的狡诈形成对立。但显而易见,实际上没有一种戏剧艺术属于电影,更明显的是,如果他们完全属于电影,也是因为他们运动中加入了一个矛盾逻辑。巴赞试图在他那些经典的文章中指出,卓别林的滑稽表演是电影摄影机的化身,是替代电影胶片的硝酸银。^④但在电影到来之前很长一段时间里,滑稽机器人是一个从美学上构成的影像,一个在传统心理学面前出现的纯粹视觉英雄。我们还需指出,它在电影中的角色不

① 路易·德吕克(Louis Delluc, 1890—1924),法国影评人、导演、电影理论先驱,电影俱乐部和电影杂志创建人。

② C.F.泰蕾兹·吉罗德:《电影与工艺》,巴黎:法国大学出版社,2001年版,此书与笔者的观点相悖。——原注

③ 罗伯特·布列松(Robert Bresson, 1901—1999),法国导演,代表作有《温柔女子》、《穆谢特》等。

④ 安德烈·巴赞:《凡尔杜先生》,选自《电影是什么》(第二卷),休·格雷译,伯格利:加利福尼亚大学出版社,1971年版,第104页。“在任一‘角色’之前……存在一个叫查理的人,他以黑白形象出现在电影硝酸银胶片上”,巴赞的分析并未限于对卓别林式角色作为电影存在的技术认同,尽管这是他主要的担心之一,因此他反对《摩登时代》和《独裁者》的“思想体系”。巴赞认为,这两部影片毁坏了卓别林的“实体论”本质,因为它们使得查理·卓别林的手和想法过于引人注目。——原注

是技术机器人的化身,而是使自己成为脱离每个寓言的工具,同样在运动影像艺术中,它具有现代小说散文趋于被动的特征。滑稽机器人的身体始终穿梭于极度虚弱和绝对强壮之间,它的行动和反应总是超出或达不到目的。最好的例子是基顿式的英雄,他介于开始时被符咒打败的表情和无法停止的运动之间。基顿式的英雄一般被认为是事物从他的指尖直接滑落,同时也是不抵抗地朝前猛冲的运动体(1e mobile),就像《福尔摩斯二世》(*Sherlock Junior*, 1924)中的场景,机器人以自己的方式坐在摩托车(故事开始时车手跌落)的把手上,沿着一条直线清除了所有的障碍。滑稽机器人的身体切断了原因与结果、行动与反应之间的联系,因为它将运动影像的要素撇给了矛盾。这就是为什么电影史上滑稽机器人的身体已经成为备受喜爱的戏剧机器,它可以将一种寓言转换为另一种寓言。今天,北野武^①用滑稽技巧去转变运动电影的逻辑,进而言之,他将信念的暴力冲突转变成行动的纯粹技巧和摆脱所有表达性的反应;通过使自主运动服从于反向的扩张准则以及行动和反应之间增长的裂

^① 北野武(Kitano Takeshi, 1947—),日本著名电影导演,代表作品《花火》、《座头市》等。

缝,他将自主运动融入到纯粹的凝视中。《花火》(*Hana-bi*, 1997)的结尾处,警察已经成为一个彻底的旁观者,看着老同事自杀,他感觉到的只有冷漠沙滩和海浪间回响的声音。滑稽自动主义驱使寓言的逻辑成为我们和德勒兹所谓的纯视觉和听觉状态,但是这些“纯粹”状态没有重新发现影像的本质:它们是凭借电影艺术阻止其自身力量操控的结果。

冒着与巴赞和德勒兹分道扬镳的危险,我想说罗西里尼的戏剧艺术证明了同样的观点,即所有这些“纯粹”状态都是一系列特殊操控的结果。巴赞认为,罗西里尼给银幕带来了经典的游荡寓言,意识到自动机械所遵循的基本职能始终如此宽容,这一刻预示着允许(自动机械)瞥见人类的灵魂奥秘。德勒兹将罗西里尼看成纯视听状态方面杰出的导演,这种状态反映出战后困扰欧洲的现实,那一时期的人们丧失了所有的风度,不得不面对自己所无法解决的局面。但是罗西里尼在银幕上表现的戏剧叙事的纯净状态,并不是“不可能做出反应”的暗示,或是没办法承受的不能容忍的场面,或没办法协调的视线和行动。它们是由职能寓言指导的试验性场面,是罗西里尼用以附加在叙述连续性的正常运动上的另一种运动。在《罗马,不设防的城市》

(*Roma, città aperta*, 1945)中,皮娜从本可能阻止她的一群士兵中挣脱出来,冲向带走她未婚夫的卡车。源于滑稽运动的模式,最终倒地的皮娜在卡车后飞奔,随即超越了叙事情节和爱情表达的可见性。同样,在《德意志零年》(*Germania anno zero*, 1948)中,跳楼终结了埃德蒙的流浪,这胜过了对1945年德国物质和精神毁灭的任何(无)反应。这些运动并非起源于一个接近虚构的结局,也不是他们因一种无法忍受的局面迷失了方向:他们因另一运动的欺骗而发生转向。罗西里尼已经将戏剧艺术从宗教层面转到艺术层面,这就使他的角色从一种运动和引力模式转向另一种模式,他们不得不自由下落。纵然罗西里尼在那个运动中实现了虚构和可塑戏剧的一致,但这种形式和内容的联合并没有实现电影媒介的本质,而是创造了事物“无操控”的视觉景象;它取代了一种戏剧的创造,即人物的极端自由同他或她对命令的绝对服从相一致。“感知运动图示断裂”是一种无力又超能的辩证法。

我们在布列松的“电影摄影”中与这些相同的辩证法重逢。布列松想将它与人人皆知的一对事物归纳在一起:“被动模式”机械复制的姿态和语调由导演和导演-美术师-剪辑师通过银幕来支配,就

好像是在油画布上收集“自然的片段”。而且，我们需要一位更为复杂的剧作家，将电影摄影师从他所叙述的故事中分离出来。布列松的影片常常存在陷阱和追捕的场面：偷猎者（《穆谢特》[*Mouchette*, 1967]）、被抛弃的情人（《布劳涅森林的女人们》[*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945]）、嫉妒的丈夫（《温柔女子》[*Une femme douce*, 1969]）、小偷和警长（《扒手》[*Pickpocket*, 1959]），都设计了等待捕获受害者的陷阱。电影寓言通过阻止由意志中介编造的电影剧本来认识艺术的本质。然而，就此认为视觉分裂和被动模式阻挠了那些电影剧本是错误的，因为它们实际上做的是消除猎人等待自己的猎物和导演尝试捕获“模式”的真理之间的界限，也就是说，在反对两个猎人明显的勾结中一定存在一种对立的逻辑。布列松所谓从猎人那儿保护猎物、从故事中保护电影寓言的说明，首先是一种逃避运动，一种遁入虚无。在《温柔女子》中，当人们打开窗户，门就会猛地关上，以及流动的丝巾；或是在《穆谢特》中，小女孩数次滚下斜坡，到试图淹死自己的池塘边，猎物在初始或决定性时刻成功逃避猎人，成为对立运动的标志。这些场景的妙处来自可见物如何反抗叙事意义：清风吹拂的面纱下隐藏着自杀躯体的跌落，在斜坡上玩耍而滚落的小

女孩实现又否认了少年的自杀。被布列松自己加入故事情节中的场景所阻挠的作者不是晦涩的电影脚本写作者，而是陀思妥耶夫斯基和贝尔纳诺斯^①指出的所有和更多的对立运动，这些运动使电影免于其视觉本质带来的每一个简单实践。布列松在其影片中分配的声音角色是对立效果逻辑的另一部分，从本质上说，布列松电影中所谓的“白色”声音，远不只是从模式中攫取真理的表达，而是电影如何通过转化完成文学计划。为了阻止事件的安排和意志的冲突，文学让自身被强烈的被动可见性渗透。影像对文学的增加相当于知觉减法。就这部分而言，电影只能通过转变运动和挖掘语言的可见性来挪用力量，这就是“白色”声音的功能，它溶解了所有人物经典表达所需的不同语调。矛盾的是，正是这种声音的创造，而非美术师的架构与剪辑师的蒙太奇，明确了“纯粹电影”代表性的模式艺术。中断文学叙事的影像的对应物就是这种声音，它将主体给予影像的同时又从其中抽离出来。这就像文学中阻止叙事的声音：叙事声音的中立状态可归结为与之划清界限并反过来曲解声音

^① 乔治·贝尔纳诺斯(Georges Bernanos, 1888—1948)，法国著名小说家、批评家，著有《在撒旦的阳光下》等。

的主体。具有讽刺意味的是,布列松电影艺术的声音,首先作为“第三人物”(未知的或是非人类的)的声音被设想在戏剧中,梅特林克认为存在于易卜生的对话中。

纯粹电影(其寓言和形式很容易从本质上得到推论)中所有的经典形象,为电影寓言提供了最好的范例,它们分离并阻止了以下内容:对场面调度的场面调度(*mise-en-scène d'une mise-en-scène*),影响事件和镜头安排的对立运动,将影像从运动中分离的自动主义,取代了可见性的声音。电影只能通过与文学寓言、可塑形式以及戏剧声音的交换与反转游戏,来使自身的游戏方法变得清晰明了。收集的文本证实了这些游戏的多样性,当然不可避免的是,游戏也耗尽了电影艺术的可能性领域。一些篇章在最基本意义上呈现了电影寓言的矛盾性,以爱森斯坦的努力为例,他想创作一部反对古老寓言的电影——在他的例子中是指共产主义——这种寓言具有将理念直接转化为影像符号的能力,这些影像符号传递着新的感觉。再以茂瑙将莫里哀^①的

^① 莫里哀(Molière, 1622—1673),法国喜剧作家、演员、戏剧活动家。法国17世纪古典主义文学最重要的作家,古典主义喜剧的创建者,在欧洲戏剧史上占有十分重要的地位。代表作《伪君子》、《太太学堂》等。

《伪君子》搬到无声电影的屏幕上为例,爱森斯坦的计划支配着《总路线》,在这部电影中,通过新机械化集体农庄世界到旧农民世界的政治对抗,他认同了新艺术的示范。但为了实现这一目标,爱森斯坦不得不将这种对抗与更为神秘的美学共谋联系起来,这种共谋存在于新艺术的狂欢形象和旧艺术的神往迷信之间。通过将莫里哀笔下的阴谋家转换成影像,茂瑙将《伪君子》(*Tartuffe*, 1926)转换为无声影片,他控制着由埃米尔引导的可见的冲突,使困扰他丈夫的影像灰飞烟灭。但是,电影影像的力量如此强大,为了摘下冒名顶替的帽子,茂瑙必须停下来休息。可以在尼古拉斯·雷^①《夜逃鸳鸯》(*They Live by Night*, 1949)的银幕中发现一个更为抽象的文本矛盾,雷用诗的转喻力量在其中渗透了视觉的断裂,目的是借 20 世纪 30 年代作家使用的“意识流”来创造知觉的连续性,反之,也是为了抓住运动影像的感知特征。实际上,最经典的电影形式也最忠实于谨慎安排事件、清楚定义角色、简洁构思影像的表现传统,受这一分歧影响,电影寓言属于艺术美学体制的证据十分充足。安东尼·

^① 尼古拉斯·雷(Nicholas Ray, 1911—1979),美国编剧、导演、演员,代表作有《养子不教谁之过》等。

曼的西部片是一个很好的例子,毋庸置疑,曼的西部片是电影类型最佳编码的代表模式,或者说他的片子遵循了叙事和大众电影支配的所有需求,然而这些影片也被一种本质的分歧所占据。联系主人公感知和姿态的极其严密的精确性,中止了他在以下这些事物中的行动——道德价值的稳定性、狂热的欲望和违背他们的梦想——这些通常赋予行动以意义。讽刺的是,正是行动和反应“感知运动图示”的完美发生了问题,因为这些关于欲望和规则的争吵故事,被两种感知之间的冲突所取代。电影场面调度(*mise-en-scène*)的固定规则是对连续性叙事和合理性目的的补充与阻碍,这一补充与阻碍要么通过不结合两种可见性或者从视觉到运动的两种关系,要么凭借视觉再造或是依靠角色强加的反常运动,同时这一角色还将自己与剧本追求的目标联系起来,并使之违背常情。

我们无须对发现这一影像另外两种经典化身感到惊奇,那就是《慕理小镇》(*Moonfleet*, 1955)中的儿童,以及《M就是凶手》(*M*, 1931)、《夜阑人未静》(*While the City Sleeps*, 1956)中的精神病患者。电影中的儿童在两种角色之间摇摆不定,传统戏剧中,他们要么是暴力世界的受害者,要么是过于严

肃世界的顽皮观察者。在《慕理小镇》中，弗里茨·朗^①用儿童导演的美学影像来面对这些陈腐而典型的影像，他下决心推行自己的电影剧本，上演阴谋叙事游戏的视觉反驳，以及通常策划将孩子分类到天真受害者角色的表象视觉游戏。超出追求每一种合理目标的固执，同样是精神病患者的特征，在电影中，精神病患者打乱了陷阱的剧本，罪犯立时变成猎人或者猎物。在这种心理失常中，固执反映出行动和激情的均等，电影在此隐喻了自身。《M就是凶手》中，凶手的逃跑表面是因为其自觉的运动吻合了警察设置的双重陷阱，而且犯罪团伙最终会打败他。与在地图上追踪并在街角派遣侦探的追捕者不同，凶手并不追求合理目标，他除了犯罪不会做任何事。当他在一家商铺的窗户上看到其中反射的孩子的目光，他必须从无忧无虑的匿名浪荡子转变为自动化的猎人，正如他必须顷刻间恢复成一个惬意的观察者，就像他与另一个小女孩肩并肩站着一样。凶手和下一个受害者在一家玩具店橱窗前有说有笑的镜头，就像《温柔女子》中飘动的丝巾、《穆谢特》中滚下的斜坡、《福尔摩斯二世》中直线的轨迹，以及安东尼·

^① 弗里茨·朗(Fritz Lang, 1890—1976)，德国电影导演、编剧。1920年代早期，他一连串出品的犯罪默片电影，开启了世界电影的新风貌。文中提到的《慕理小镇》、《M就是凶手》、《夜阑人未静》都是其代表作。

曼西部片中詹姆斯·斯图尔特^①细微冷漠的姿态，和《总路线》中警察在婚礼上凭空想象的神采飞扬，都属于同样的对立效果逻辑。

同样的逻辑废除了纪录片与虚构、坚定的政治作品与抽象作品之间的界限。爱森斯坦共产主义电影的虚假放纵是相同梦境中的一小部分，梦境中产生了爱玛·包法利凝视窗外的冷漠“镜头”，这种冷漠有时抹去了坚定的政治纪录片的印象。举《聆听不列颠》(*Listen to Britain*, 1942)为例，当汉弗莱·詹宁斯^②的摄影机置于光线下，剪影中呈现出两个人物，安静地看着太阳从海上升起，之后变换角度揭示出他们的职责和身份：他们是两个海岸警卫队队员，审视着地平线上敌方的标识。《聆听不列颠》是为数不多的电影寓言具有反效果特征的例子。尽管它意味着重新拥护 1941 年英格兰战争的成就，但电影从未呈现出一个战时国家和调动军队防御的场面，詹宁斯只展现了士兵的闲暇时光：在火车上的小客房里歌唱着远离的国土，在舞厅或音

① 詹姆斯·斯图尔特(James Stewart, 1908—1997)，美国著名电影演员，多次荣获世界各大电影节最佳男主角，希区柯克御用男主角之一，在安东尼·曼多部电影中担当男主角。

② 汉弗莱·詹宁斯(Humphrey Jennings, 1907—1950)，英国纪录片导演。

乐厅中玩乐,在乡村中行军。他的摄影机从一个秘密的影像不着痕迹地滑到另一个影像:一个男人在夜里倚着窗,一手提着灯,一手拉着窗帘;学校操场上孩子们围成一圈跳舞;两个男人看着朝阳初升。展现一个和睦国家是自相矛盾的政治选择,是为了拥护战争胜利的成就,因为詹宁斯示范性地利用了电影寓言固有的悖论。建构影片的平和片段——在窗户后微露的面孔和灯光,两个人边看日出边聊天,火车上的歌声,舞蹈比赛——都不过是悬置的时刻,这些片段不时打断虚构的电影,用直白的真实(生命中无意义的真实)建构行动和故事的逼真性。寓言倾向于用行动、连续镜头来点缀这些真实的悬置/时刻片段,詹宁斯就此在这个奇怪的“纪录片”中隔离了这些片段,只在表现艺术逼真的行动特征和美学艺术象征的无理生活之间,强调了交换戏剧的矛盾性。^①一般而言,电影虚构的零度状态(zéro-dégré)为这两点相互补充,对行动逻辑和真实效果提供了一系列双重证据,相反,寓言的艺术作品是改变价值,增加或缩小分歧,转换角色。所谓纪实电影的特权是指,不去强迫创造真实的感

^① 关于这部影片的详细分析,参见雅克·朗西埃:《难以忘记》,选自《历史的停滞》,琼·路易斯·科莫利、雅克·朗西埃著,巴黎:乔治·杜皮蓬中心出版社,1997年版,第47页至第70页。——原注

觉,这允许它将真实作为问题看待,从而更自由地试验行动与生活、意义与无意义的多变游戏。如果这种戏剧在詹宁斯的纪录片中处于零度状态,那么当克里斯·马克^①通过将后苏联时期不同类型“纪录片”的影像交织于一起,创作了《最后的布尔什维克》(*The Last Bolshevik*, 1992),它就具有了全然不同的复杂性:1913年的帝国家庭,以及貌似斯大林的人物“帮助”拖拉机手解决问题的影像;被埋没的亚历山大·梅德维金在电影列车上播报电影的镜头,他导演的喜剧被禁演,他不得不在电影中为斯大林式运动员制作盛大华丽的演出;从访谈中获悉的报道;《战舰波将金号》中敖德萨阶梯上的屠杀,以及在莫斯科大剧院舞台上痛哭的傻子们。马克将这些放进给梅德维金六封“信”的对话中,就此组成了电影,这可以比所有编造故事的说明者、影像和符号的多价,在表现价值之间、有声影像和无声影像之间、魔法召唤影像的言词与完全令人费解的言词之间更好地展开,同之前的片段相比,以上这些组成了美学时代新的虚构形式。

纪录片虚构用历史文献创造了新的情节,因此

^① 克里斯·马克(Chris Marker, 1921—2012),法国导演、编剧、制片人和摄影师。

它与电影寓言携手，在故事与人物、镜头与片段之间的联系中，结合或分离视觉、言词和运动的力量。当马克在修复东正教会盛况的彩色影像的保护下，重放敖德萨阶梯大屠杀的“修缮”影像和来自斯大林宣传片的影像时，他的作品同戈达尔产生了共鸣。在波普时期，戈达尔拍摄了马克思主义中适合戏剧化的毛泽东主义，在“后现代”时期，他拍摄了电影与世纪混合历史的片段。马克还与弗里茨·朗有所接触，朗在两个不同的视觉时代重述了追捕精神变态凶手的相同故事：一个是《M 就是凶手》，这部影片中地图和放大镜、财产目录和法网困住了凶手，将其置于戏剧的法庭并对其进行公诉；另一个是《夜阑人未静》，这部影片中，所有从犯都消失了，取而代之的是视觉机器，电视使莫布利同凶手“面对面”，并且将一个想象的捕获转化为真枪实弹的追捕。电视机不是说明伟大艺术之死的“大众消费”的工具。更深刻也更具讽刺性的是，正是视觉机器终止了拟态的鸿沟，由此以自己的方式实现了新艺术关于直接感性存在的泛美主义计划。新机器并未消解电影的力量，也没有削弱电影的“无用”。它取消的是一直鼓励电影寓言的矛盾过程。导演的任务是一次次转换电视“认识”电影的策略。当代思想的漫长悲哀需要我们为影像的程式化死

亡作证,证明它们消失于信息和广告机器之手。我已经选择了相反的观点,并尝试去呈现影像的艺术与思想,这往往需要对之加以阻挠而得到滋养。

电影影像与民主^①(2000)

雅克·朗西埃 索朗·盖农^②文 许珍译

【访谈前言】尽管早在1974年，雅克·朗西埃(Jacques Rancière)就在《阿尔都塞讲稿》(*La Leçon d'Althusser*)中批评了“唯科学主义”(scientism)，并且在这之前他还与路易·阿尔都塞合著了《读〈资本论〉》(*Lire le Capital*)，但朗西埃仍然和位于乌尔姆街上巴黎高等师范学校那些“教授”的名字联系在一起。这样一来，在克里斯蒂安·德拉康帕涅^③最近出版的《今天的政治哲学》(*La philosophie politique aujourd'hui*)中，朗西埃只作为马克思的

① 《电影影像与民主》(*Cinematographic Image, Democracy, and the "Splendor of the Insignificant"*)是索朗·盖农与雅克·朗西埃的访谈，该文发表于《二十世纪法国研究》(*The Journal of Twentieth-Century*)2000年第4卷，第249页至第258页。

② 索朗·盖农(Solange Guénoun)，美国康涅狄格州大学法国语言文学专业教授。

③ 克里斯蒂安·德拉康帕涅(Christian Delacampagne, 1949—2007)，法国哲学家、剧作家。

翻译者出现。在马克·萨顿的作品集《法国的民主》(*La Démocratie en France*)中,朗西埃唯一被收录的文章来自他1981年的《无产者之夜》(*La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*)。

然而,民主和政治问题一直是朗西埃的研究核心。对他来说,没有民主就没有政治,他将民主定义为一个由平等的、无“官方特权”的、“匿名”的、“缺一不可”的行政人员所构成的政府。朗西埃明确将以解放思想为目标的“政治之政治”(la politique-politique)与“治安之政治”(la politique-police)区别开来,并将前者定义为一个依赖办公室分级和功能分类、以其所谓的“感性分配”(le partage du sensible)为决定因素的政府。

朗西埃打破了“政治”、“民主”、“平等”等术语的固有逻辑,并在自己的文章中论证了研究对象和方法之间缜密的凝聚力,极力避免割裂学科之间的关系。因此,他强调“不可分类”(unclassifiable),并发现自己持续处于不同语言和他呼吁的知识领域的越界关系中。这种方式本应该使他站在“极左”哲学家的队伍中(如果我们至少相信菲利普·雷诺^①的话,那么在他的文章《新极端主义》中甚至都没有影射朗

^① 菲利普·雷诺(Philippe Raynaud)1999年在《辩论》(*Le Débat*)第105期杂志上发表了文章《新极端主义》(*Les Nouvelles radicalités*)。

西埃)。但是朗西埃仍未被列入“政治哲学家”行列,事实上,朗西埃自己对哲学分支——“政治哲学”(political philosophy)抱有极大的怀疑。

在巴黎高等师范学院前校友和梯也尔基金会前研究员的完美转换中,朗西埃的建议没有出现丝毫异端。朗西埃曾在1969年于巴黎第八大学哲学系执教,从1990年开始担任美学和政治学教授。他也是《逻辑反叛》^①(*Révoltes logiques*)杂志1975—1986年间重要的幕后力量,并且是1986—1992年间国际哲学学院的项目主任。然而,这个路线深刻而又孤独地隐匿了他的理论:通过定义适当与不适当来急切地解放和划分知识领域的前沿。朗西埃想证明,所有的时间都在试图阻挠一个确定的“感性的分配”;那就是“感性系统表明,它可以证实存在的集体性,以及定义分别分配的地方和部分。”^②在福柯之后,朗西埃回顾了政治美学,一种基于“人们看到和谈论的东西,以及谁有必要去看,谁有能力去说,还有空间的性质和时间的可能”之政治。

① 《逻辑反叛》(*Révoltes logiques*)是1975年前后,朗西埃同其左翼无产阶级同事共同创办的杂志,朗西埃于1975年至1985年间任杂志主编。

② 摘自《感性的分配》中的“访谈”。

朗西埃的《以历史之名：论知识的诗学》(*Les Noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*)已经引起一些敏感历史学家的抗议。之后他又用《马拉美：美人鱼的政治》(*Mallarmé : La politique de la sirène*)激怒了一些挑剔的诗学研究者。他还用最新的著作，如《无声的发言：关于文学中的矛盾》(*La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*)和《词语的肉体：写作政治学》(*La Chair des mots : Politiques de L'écriture*)等来阻挠确凿的文学人物。但最终，《批评》(*Critique*)^①杂志将最值得注意的特殊合订本献给了朗西埃，征服了那些一直以来最顽固的人，并膜拜了“穷人的哲学家”(philosopher of the poor)，以及朗西埃那严苛、严肃、完全不妥协的坚定思想。^② 朗西埃对文章的读者漠不关心——他认为读者要被平等地看成和他一样聪明——朗西埃似乎在享受民主这个词的偶然性，写作是要写给谁以及写什么，他坚持使用一种困难的、非同寻常的语言，假定自己是像尤瑟夫·雅克托一样的“无知学者”，朗西埃为此出版了《无知的教师：关于智识解放的五篇论文》(*Le*

① 《批评》(*Critique*)杂志是法国最重要的理论刊物之一，1940年由乔治·巴塔耶创办。

② 《批评》杂志第53期，第601页至第602页，1997年6月/7月。

Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle)。雅克托是一个奇怪的人,朗西埃从他那里借用了平等的概念作为假设的前提,由此质疑知识平等和社会不公之间的分配问题,这使他废弃了教师的逻辑,拥有这个逻辑的教师“会确保自己的学识能够在无知者和智识者之间填补每一个知识空白”。(在这个问题上,可以参考我和詹姆斯·卡文纳与朗西埃的访谈。)

这就不难理解,在下面主要论述电影的采访中,关键词小说、文学、美学、艺术和影像会怎样必然挑起论辩的价值:它们是不可识别的解除共识的力量,并已经清白地回归到各自本身。因此它们就像朗西埃说的一样,是“政治”话语,是学科间的交易;它们也提供了一种新鲜的表达可能性,而很多人武断地认为这种可能性是一种“商铺谈话”(shop talk)(皮埃尔·勒巴普在1998年11月27日法国《世界报》上批评了朗西埃在这个例子中的哲学思想)。这可能属于一个潜在的误解逻辑,属于一个辩论和民主的分歧,扰乱了作为感性分配中的治安政治,渲染了人们的视觉和听觉:“有人说白色,和有人说白色但是意味着完全不同的事情,或者那个人并没有理解别人所说的是白色,却用了别的词‘白度’,这里面存在着异议。”

我们现在来听一听朗西埃要说些什么，他的话充满着令人不安的急躁和迷人的机智，其中释放的力量可以通过他激烈的思想活动与需求调动的言论来衡量。

索朗·盖农：首先我要感谢您接受这次采访，并向我们提供您在电影研究方面的最新文章，这些真的很难在大西洋此岸找到。

电影是您最近继历史、文学、美学等话题后研究的新领域，据了解，自1998年以来您就一直为《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)供稿。虽然您在1970年代就对电影感兴趣，但直到最近电影才成为您研究的对象，正如您还在继续探索“感性分配”的概念以及反思艺术的历史体制一样。那么，即使我们考虑到研究领域变化，从一种艺术形式到另一种艺术形式的越界转变，但问题仍然相同。事实上，了解电影相关的新东西，我们必须回到您的美学观念上来，作为对特定艺术观的明确认识，它给更多根据艺术表现状态而来的诗学带来损害。所以尽管您一方面认为电影——通过结合两种美学并作为古典诗人的替代者般表现——是同样杰出的现代艺术，同时您指出电影摄制的影像要来自

“不确定的、无意义的浪漫原则”^①。那么根据您的说法,电影作为同样卓越的美学艺术,究竟是浪漫的还是现代的?

雅克·朗西埃:这里有几个层面需要考虑。最为基本的是,电影实质上实现了艺术的定义,最开始在谢林的《先验唯心论体系》(*System of Transcendental Idealism*)中有详细的阐述,电影是一个有意识和无意识过程的结合。电影中有一只机器眼,这只眼睛与艺术家的眼睛不同,它可以看到不一样的东西。因此电影适宜创造充满艺术美学体制的庞大乌托邦:语言的表意更适合感性,这种知觉语言可以从德勒兹那儿找到。早期电影中,这种乌托邦是基于物质渐显为光能这种想法的。1990年左右,对类似于“光的语言”主题的探索范围很广,结合了马拉美或普鲁斯特的美学、洛伊·富勒的舞蹈、阿庇亚的舞台布景、约阿希姆·加斯奎特对塞尚的采访、未来派画家的活力,以及卡努杜关于第七艺术的理论等。这一主题保证了象征主义和未来主义间看似对立的美学,以及颓废派的强烈情感和布尔什维克紧迫性之间的连续性。电影实

^① 《难以忘记》(*L'Inoubliable*),见雅克·朗西埃和让-路易·科莫利(Jean-Louis Comolli)的《停在历史前》(*Arrêt sur histoire*),巴黎:乔治·杜皮蓬中心出版社,1997年版。——原注

质上是注定要承受某一诗学部署的艺术,其中让·爱浦斯坦可以作为典型代表。

但这种美学的纯粹性是虚幻的,正如任何声称要使美学职能同特定媒介的物质性相符合的观念一样。电影并不是一种只能用于支持纯粹感性语言理想的视觉艺术,它也可以作为一种晚近的虚构艺术而存在,将为体裁、类型、编码、逼真性以及文学中已摒弃的传统虚构手法提供新活力。所以,电影能够快速参与到“让影像本身说话”的影像美学体制和由虚构情节与象征意义适当结合的表现传统中。毫无疑问,电影的生命力与联结诗学矛盾的责任息息相关。安德烈·巴赞让“不纯性”(impurity)成为电影的一个积极属性,但是,艺术的纯与不纯的属性本来就是由艺术的美学体制所联结的。

索朗·盖农:根据您的说法,正是文学为摄影和电影的革命铺平道路,“写作艺术的坚定体制”下文学的定义,不再认可之前纯文学体制下的艺术规律。这种属于作家的美学革命将“普通与匿名”的对象转化为艺术,这使得作家摄影或绘画的记录也可以成为艺术,所以并不是如我们通常认为的那样由技术革新支配艺术创新,事实上恰好相反。美学革命中所定义的先锋是通过创造感性形式来预示

即将到来的社会群体形式,这种先锋就是未来即将预示的美学和政治。

雅克·朗西埃:我在这里反对的是一种分析模式,该模式认为艺术中的革命起源于技术创新,尤其是本雅明机械复制时代的艺术观念。与这种有意地将历史唯物主义、媒介明确性理论和海德格尔技术本质观复叠的分析方式相反,我曾提出特定技术的实用性并不一定导致特定艺术。根据艺术美学体制的逻辑,为使摄影或电影成为艺术,它们的对象必须首先属于艺术范畴。凡是能被(艺术)瞧上一眼的东西注定很容易变成某种富有艺术性的东西;而其内部微不足道的部分也应该是潜在的艺术。表现系统的破裂首先由被不恰当称呼的“现实主义”(realism)所带来,这种“现实主义”不仅主张每件事物都被表现为平等,而且认为微不足道的东西同样具有内在光芒。首先,必须要像福楼拜一样通过某个人——厌倦于某种利用新技术来实现旧事物再生产,并以此来获取旧事物的美学潜能方式的人——透过窗户观看的方式来实现对普通场景的聚焦。

索朗·盖农:这正如您假定的电影需要将诗学矛盾结合起来一样,因为它既是视觉艺术又是虚构艺术,您又把它划分为不同的时期:历史时期(作为

一个共同命运的范畴)和美学时期。^①而且据您所言,电影揭示了艺术之外的东西,是“艺术超越”(beyond of art)。那么一个人如何同时理解作为一种特定感性模式的电影历史性超越艺术的开放部分呢?当我知道您有适当的理由反对艺术危机和艺术终结论时,我就想知道您提及的“艺术超越”是什么意思?

雅克·朗西埃:艺术的美学体制拆掉了分离模仿范畴的藩篱,使得生命形式由艺术形式创造。这就使两种对立观点——作为生活方式直指自身规律的艺术自主性,作为共同经验形式的艺术——必须要联系起来。现代主义意识形态试图通过特设概念在这两者间建立起一道屏障:一种表现和艺术自主论的批判,一种特定媒介理论。这建构了一种完全以表现艺术和反表现艺术间不可挽回的分裂为观念的艺术史。它反复强调这种反驳教化历史的极端力量:如艺术政治化、商业法、通信帝国和论及艺术时的艺术挪用等等。但现代主义思想并不承认这个简单的事实:支持艺术自主性的原则与支持艺术成为生命形式的原则殊途同归。马列维奇

^① 《电影的历史性》(*L'historicité du cinéma*),安托万·德·巴克(Antoine de Baecque)、克里斯蒂安·德拉热(Christian Delage)主编,见《电影中的历史》(*De l'histoire au cinéma*),Complexe出版社,1998年版。——原注

或康定斯基的抽象“纯粹”(purity)以渴望建立新的生命形式、新的生活结构和陈设为背景。电影声称其本身是影像或光的纯粹语言,并作为一个新生命的建构元素而存在,艺术的“危机”或“终结”仅仅是现代主义的范式危机,只是围绕着绘画自主性的简单概念建构而成的;换句话说,是一种绘画的意识形态危机。

索朗·盖农:我们现在来看看绘画与电影、影像与言语之间的关系。您对这个问题的看法有时比较具有挑衅性,甚至是隐晦而复杂的。比如您在看克劳德·朗兹曼的电影《浩劫》(*Shoah*, 1985)时建议转向阿多诺的著名言论,即“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”。您写道:“这种对立正是事实:在奥斯维辛之后,想要展示奥斯维辛,只有艺术拥有可能,因为艺术总是缺席的存在,也因为艺术的特殊任务是通过文字与影像有条理的合作或它们独自的力量来展现不可见的东西——只有艺术可以让非人的东西变得可感知。”(《非人的感知》[*Rendre sensible l'inhumain*])据您所言,当我们处于对象未分化且模糊无意义的文学-美学-历史的民主体制之下,我们应该如何理解这种对艺术再现力和虚构信念的呼唤,又有什么应该与再现决裂?

雅克·朗西埃：必须先承认我们所说的“展示”（to show）和“再现”（to represent）。如果我们的意思是通过影像手段来表达双重消失过程——即痕迹的灭绝和消除——那么，国家铁路公司前任官员对车队移动问题的解释言辞与不被记忆的平静林地图像间的矛盾，创造了一种源于美学时代的虚构，比起向我们展示如何成为受害者或者刽子手的一连串虚构再现，美学时代的虚构更可能使我们理解这一过程。美学时代虚构的特征是时间连续叙述、心理过程及场景描写的决定性，尤其在福楼拜的小说作品中更能说明是非人而不是尸体展示引起了怜悯或恐惧。

索朗·盖农：我们可以认为您写的关于电影《德朗西未来》（*Drancy avenir*, 1997）的文章沿用了同样的策略吗？根据您所说，电影的影像“赋予灭绝的残暴是其自身唯一可以接受的相等物，即美的残暴”，这里应如何理解您说到的“影像”（images）一词呢？

雅克·朗西埃：首先要考虑到这一说法的争议性。这里提到的美并不是令人愉悦的画面。这部电影的力量在于用当代“现实主义”引出了德朗西集中营——一个低成本的住宅区——这明显来自

无记忆的现场影像的方式,从而引出目击者对于过去的证词。正是福楼拜式用语言表达的平凡光彩以一种简单的方式描绘了惨状。“影像”并不是一个单纯的视觉范畴,它指出了电影从文学继承来的存在与缺席、意义与无意义之间的关系。

索朗·盖农:那么视频艺术呢?您对它有何想法?

雅克·朗西埃:视频艺术对我来讲似乎不是一个新兴艺术时代或感性分配的预兆。相反,伴随着电影被授予艺术地位,我被它激活思考和乌托邦的方式所打动。许多当代视频设备把自己写入新象征主义美学,在这儿它的目标是创造一种精神环境,以表现一种可感知的,由纯光、蓬松物、单纯重复中的时间暂停,以及变化中微小的物质/光亮组合而形成的原始感觉。电子扫描本身能够比过去的电影更好地传达光的艺术象征主义概念。像戈达尔就知道如何使用视频编辑资源,根据现象学的视野来重写电影史,比如,把希区柯克推理的虚构影像片段转变成事物原本存在的图像。因此在文学和电影之后,视频艺术在由创造者所控制的语言、图像、故事和在“不可操纵的东西”中被感知的艺术力量之间重现出浪漫美学的巨大张力(罗西里

尼语)。不同于影像终结的预言,也不像通信或“景观”(spectacle)统治的预言,我对视频艺术能够再次颂扬自身形象和实现艺术浪漫想象的方式十分敏感。

索朗·盖农:我们在过去和现在一直争论的问题是,“那些怀念逝去艺术的人们,同时又是现代性的歌唱者”和您使我们想起的“任何艺术、任何现代性都不是一成不变的。边缘区域的政治和美学策略以各种方式相结合”^①。这些边缘区域的数据是流动的,从纸张的平整度到照片的纹理,或者到电影的特异影像。您怎么看在这些不同“基质”(supports)间的流通?

雅克·朗西埃:在我看来,你必须明白“基质”并非指定一个简单的材料或技术现实。它始终是一个美学概念、一个功能概念,即基质可以作为一种艺术功能,比如,照片的“索引”(indexical)性质——照片似乎是固定于银盐中的身体印记——已经被充分地理论化了。但我们并没有从手里的照片中看到这些东西,照片的印记美学根植于浪漫主义理论(构想作品为其生成过程踪迹),来源于摄

^① 《电影作为绘画?》(*Le Cinéma comme la peinture?*),《电影手册》(*Cahiers du cinéma*),1999年1月。——原注

影师——尤其是艺术摄影师的显影、曝光和洗印，他们试图给予摄影以象征主义美学所称赞的非物质的物质性。最近，导演亚历山大·索科洛夫宣称，要通过定位电影影像的两个维度来重申电影的绘画性，但其扁平化观点的影响实际上是艺术意图的一种结果，该意图与媒介的自然性是什么并无关联。而影像的绘画性恰恰有利于影像本身的着色和绘画风格摄影的质地效果。“基质”与材料一样是虚构的，是为了利用而被创造的，不管现代主义者是否阻断，艺术已经在不断地交融并以此来进行“基质”的相互交换。

索朗·盖农：您所说的所有艺术、所有现代性可以归结为“以多种方式结合的接口处的政治与美学策略”。最近多媒体媒介的技术分界——比如兼容的屏幕、声音、语言、电影等等——如果应用了这些相同的策略，该怎么办？

雅克·朗西埃：整个 20 世纪被认为是艺术基质与技术融合的时期，从立体派抽象的拼贴画和向马戏团、艺术体操、电影院等借鉴的戏剧场景，到视频设备和多媒体显示的当代形式，其中我们必须区分出不同层次：有纯粹作为装饰效果的技术创新，它们很多时候在剧院里完成；还有将某些技术

资源或艺术资源置于相互支配状态的装配手段(碎片、拼贴、和谐或不一致),装配策略将使用多种手段来获得不同效果。从梅耶荷德的《上演》(*Mises en scène*)和1920年代达达主义(Dadaist)的表现形式,到约翰·凯奇^①《圆》(*Circle*)的示范,再到20世纪60年代白南准^②的电视装置和戈达尔的电影,这些艺术手段主要服务于一个关键的艺术理念,即打破艺术的边界和释放视觉的交流。现今艺术与媒介的融合从建构主义、达达主义的时代回到了象征主义时代:它为艺术作品的想法而非打破艺术与政治边界的艺术提供服务。今天的多媒体艺术——不再是技术奇迹的纯粹证明,或者为束手无策的剧院帮闲——在艺术作品的瓦格纳模型和根据类比考虑相互影响的象征主义模型之间左右摇摆。

索朗·盖农:您曾写道:“艺术的声音和愤怒源自愚蠢(idiocy),也源自一种借由常规生活意义和嘲弄虚无来搁置进程和节奏的特殊方式。”^③我可以假

① 约翰·凯奇(John Milton Cage Jr., 1912—1992),美国先锋派古典音乐作曲家,著名实验音乐作曲家、作家、视觉艺术家。

② 白南准(Nam June Paik, 1932—2006),韩裔美国艺术家。1950年代到东京学音乐,后赴德国,结识美国前卫艺术家约翰·凯奇。

③ 《电影角色的存在之难》(*De la difficulté d'être un personnage de cinéma*),《电影手册》,1998年11月。——原注

装理解您说的“愚蠢”是什么意思,但我不喜欢那么做,或许您可以解释一下这个术语。

雅克·朗西埃:我参考库斯图里卡^①的《黑猫白猫》(*Black Cat, White Cat*, 1998)写下了这些话,更明白地讲,这与一种已然的后现代主义美学式嘲弄相关,这种嘲弄卑微地利用着莎士比亚的“人生如同痴人说梦,充满着喧哗与骚动”这种语体。而这种美学仅会为增加嘲弄方式和从属于当下主导的想象以及媒体、广告的普通话语提供所谓的“消遣”(relaxation)服务。我想通过艺术所特有的精简程序和悬置意义来反对一些公式化的没有价值的东西。福楼拜讲“名著是愚蠢的”(Masterpieces are stupid),也就是说,是名著中止了行动过程、影像可能性、意识和无意识表现形式的一般程序。

索朗·盖农:随着新信息技术的发展,我们是否能想象在作品中有一个新的感性分配?您会叫它什么?

雅克·朗西埃:我认为对其命名的条件尚未成熟,甚至还没有条件去构想。我不相信互联网组织

^① 埃米尔·库斯图里卡(Emir Kusturica, 1954—),塞尔维亚导演。《黑猫白猫》是库斯图里卡流亡法国时的作品。

中关于通信民主世界的欢乐颂言,这与图像和视觉经验总结的黑色预言无关,也无关乎普遍化的模仿与虚拟。生产或提取感性数据的新方法不会必然导致一个新的感性分配方式。不过显而易见,它们模糊了某些经验美学和政治美学早已确定的边界。感性数据政治重构的传统程序改变了这些数据假定的“客观性”(objectivity)。今天这一针对数据的政治功效被某些混乱所模糊,进而影响了感性经验的内容。经验并没有“死亡”,也没有变得不可预知。但是某种关于它向世界提供了什么的悬念,被插入到数据客观必然性的官方确认和数据有异议的政治传统之间。这种混淆的未来对于我来说似乎没有办法预测,即使是今天,它也留给艺术比政治更多的空间。

索朗·盖农: 恰巧我分享了让·博雷耶(Jean Borreil)的概念“所有伟大的哲学只不过是一种坚持,是一个单一直觉的回报”^①。所以对您来说,在电影之后的下一步研究是什么? 您会将什么领域

^① 见让·博雷耶(Jean Borreil)的《游牧理性》(*La Raison nomade*),由克里斯汀·碧西-格鲁克斯曼(Christine Buci-Glucksman)、吉纳维夫·弗雷斯(Geneviève Fraisse)和雅克·朗西埃编写,雅克·朗西埃作序(Payot, 1993)。——原注

作为坚定不移的研究对象呢？

雅克·朗西埃：此刻我感兴趣的是艺术历史体制的系统探索，其中电影和文学是两个典型要素。这可归结为一个谱系问题：艺术指向哪些明确的、存在于感知、言说以及思考之间的、并可以形成我们描绘方式的关系？但在谱系问题之后，总伴随着分配的问题。我所感兴趣的是交叉的、跨越界限且对艺术“特性”(specificity)和“媒介”(medium)范式有所质疑的东西。如我还感兴趣的是，语言如何使人观看而不曾被看到，可见物中提取的影像的言说方式；词汇如何被理解和留存，影像如何组成一个世界及这个世界如何表达自己。这是平等与不平等的问题，而其在边缘和细部探究时是成问题的。

电影的明证^①(2001)

让-吕克·南希文 谭笑晗译

前言之一

这篇文章的写作过程曲折迂回,并未完结也难以完结,反映出阿巴斯·基亚罗斯塔米^②电影所讲述的故事,只是通过引导使其脱离于叙述体系之外。但这篇文章并不源于我想通过模仿他的手法来阐明主题的渴望。虽然到目前为止,这篇文章产

① 《电影的明证》(*L'Évidence du film*)是南希1994年应邀为《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)杂志写的文章,但该书最终没有出版。2001年,这篇文章以法英双语的形式收入《电影的明证》,布鲁塞尔:伊夫·吉瓦特出版社(Yves Gecaert),2001年版,第8页至第78页。

② 阿巴斯·基亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami,1940—)生于德黑兰,是伊朗革命后最有影响力和最引起争论的电影导演、编剧和制作人之一,也是在过去二十年国际电影圈里最著名的伊朗导演之一。在20世纪80年代和90年代期间,国际社会对伊朗持有负面评价时,他的电影展现出伊朗慈悲和艺术的另一面。

生于一系列机缘巧合及课题项目的推动,然而,它确实显示出与基亚罗斯塔米作品表象和本质的亲缘特征。

1994年,为了庆祝电影诞生百年纪念日,《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)杂志计划将100位作家对电影史中百部影片的评论结集出版。我应邀选择了基亚罗斯塔米1991年的作品《生生长流》^①(*Life, and Nothing More...*, 1991),正是这部影片使基亚罗斯塔米脱离了小范围的隐秘圈子,拓展了知名度。对我来说亦如此,《生生长流》是我看这位导演的第一部片子,并且也是我第一次为了杂志合集而写评论文章。

我的选择至少有两个动机:一是这部电影以一种显而易见的方式给我留下了深刻印象,二是我决定在新近电影中挑选一部影片。我没有想过要转向电影史:一方面,我对电影史的了解很有限;另一方面,我往往在电影史上看到怀旧的影子,一种沾沾自喜式的怀旧标记(比如有时候谈论电影就好像谈论过去的事情一样)。这两个理由又相互指涉:

^① 《生生长流》又译为《春风吹又生》,是基亚罗斯塔米于1990年伊朗西北部大地震后五个月着手拍摄的电影。影片获得1992年法国戛纳电影节罗西里尼人道主义精神奖、金摄影机奖。该片与《何处是我朋友的家》及《橄榄树下的情人》构成“村庄三部曲”。

《生生长流》的显著特征是它是一部坚定的当下电影，因为其主题（是电影拍摄前几个月的伊朗地震）、其出处（是伊朗，一个世界电影舞台的新成员，并且1989年霍梅尼^①去世之后的伊朗社会是《生生长流》所基于的故事背景，而影片《何处是我朋友的家》也可追溯至此）、其体裁很难被简单定义为故事或记录，抑或是一种寓言式的反思。

更进一步来说，该电影通过对其主题当前性的适时坚持来表达自身：一种奇特的力量无疑给观看留下深刻的印象，这种力量既与过去没有什么交集（即使是瞬间之前），也非恒久不变。这是一部固执的电影——基于（不能被概括的）独特主题，时间上也无休止（电影结尾没有定论），最重要的是，它坚持保留事物的开放性以使电影能够持续不断地超越其本身（就好像电影开演之前就已经存在一个开始，这在切入我们视线的如刀片般锋利的开场镜头中有所暗示，透过收费亭窗户看到的汽车，发动机的喧闹声，以及收音机广播着红新月会^②的呼吁

① 鲁霍拉·穆萨维·霍梅尼（Ruhollāh Mousavi Khomeini 1902—1989），伊朗什叶派宗教学者（大阿亚图拉），1979年伊朗革命的政治和精神领袖。霍梅尼被称为“广受支持、别具魅力的领袖”，什叶派学者视他为“伊斯兰复兴的战士”。

② 红新月会是在穆斯林国家中相当于红十字会的组织。

声);并且自始至终存在一连串问题——一切突然变得单一且多样、重复且多变(他们在哪?他们经过了哪?他们正在做什么?地震何以发生?)。

这部电影傲慢又严肃(饶有魅力的严肃),其本身的进程紧凑不松弛(镜头随着前进的汽车内外移动:在此电影的主题随着电影胶片行进),而它指令的权力也具有同样的效果。电影透露出以下信息:看!我不会让你的注意力分散;看!你需要做的不是等待兴奋感和结局,而是要留意电影中的每一个画面,以及它们排列组合、跳跃和释放的方式……

前言之二

由于资金方面的问题,我们被告知百部电影评论集无法实现出版。一些现有的稿件需要另寻出路。我的文章被电影资料馆(Cinémathèque)的特蕾莎·弗孔(Téresa Faucon)接收;题目为《论明证》(*De l'évidence*)。四年后,特蕾莎·弗孔和布鲁塞尔的出版商伊夫·吉瓦特(Yves Gecaert)一起来看我:他们希望我能考虑出一本由这篇文章扩展的新书。我第一个反应就是同意——在进一步思考之前,我还不能设想如何从一部电影的评论中得到其

他东西,以避免落入收集其他具体评论的沉闷窠臼之中。

此外,基亚罗斯塔米的许多电影已经陆续发行,而我却因病未能第一时间观看。《橄榄树下的情人》(*Through the Olive Trees*, 1994)和《樱桃的滋味》(*Taste of Cherry*, 1997)已经出现,《随风而逝》(*The Wind Will Carry Us*, 1999)也即将上映^①。我茫然不知所措:太多的素材——每部影片都需要独立阐释——以及形式或方案的不足使我难以掌控它。的确,所有的电影都密切相关,但是每一部电影的表达都有所不同,各有倾向。或许这看起来像《何处是我朋友的家》(*Where Is the Friend's Home?* 1987)、《生生长流》、《樱桃的滋味》以及《随风而逝》几部电影中山间公路的紧凑曲线。之字形前进已经成为确认基亚罗斯塔米作品特征的鲜明标志,然而那些随波逐流的人却试图因为这个原因而忽视他的作品,进而让这种特性观点僵化下来。

^① 《橄榄树下的情人》,又译为《穿越橄榄树林》,本片荣获1994年芝加哥国际电影节最佳影片奖、1995年新加坡国际电影节最佳导演奖、1994年圣保罗国际电影节影评人奖。《樱桃的滋味》,又译为《樱桃之味》,该片被认为是阿巴斯电影生涯的顶峰之作,洋溢着无与伦比的诗歌情怀和哲学思考,也是阿巴斯电影在中国最有名的一部,荣获1997年戛纳国际电影节金棕榈大奖。《随风而逝》,又译为《风带着我来》等,片名来自一首探索生与死的诗词。

电台编导弗朗西斯卡·伊西多(Francesca Isidori)希望我能做一期关于基亚罗斯塔米的访谈。这使我能够喘口气并退一步思考。我开始明白应该理解什么:不是体裁、风格、特性,也不是相当于证实电影的电影独创性——从某种意义上说,应该理解的是通过影片对电影进行肯定。这使我将手头的问题置于他处,既远离对风格和电影选择差异的讨论,也从对电影历史和未来关系的沉思中跳脱出来。将问题置于某种开始,然而却承载着电影艺术的整个百年历史——一种说法是电影再次开始了,正是它的连续性不断维持着新的开始。

基亚罗斯塔米不只是一位新的电影创作者。他还使自己的作品能够看到电影的自我更新,也就是说,基亚罗斯塔米的电影是再次接近电影本身,却也总能把电影带回戏剧的一种专属证明。对于他来说,我们曾称为“文明”的世界文化及其面貌正在发生变化。这不仅仅是指在一些普遍精神和反动柏拉图主义中所谴责的“影像文化”,而是指以其他形式呈现的另一个世界,并试图使影像文化适应其中。基亚罗斯塔米并不是独一无二的:这里有许多不同的风格和多样的形式。但所有的形式和风格都必须与坚持电影有关,这是参与的证据:尽管这个世界不会得出任何结论,但仍旧令人印象深

刻。电影(以及电视、录像和摄影:它们在基亚罗斯塔米的电影中发挥作用并非偶然)使世界、类型或意义的显著形式得以突出。

明证总是包含一个显而易见的盲点:它如此依赖眼睛。“盲点”并不是剥夺眼睛的视力:恰恰相反,它为观看提供机会并催促眼睛去看。我曾经试图将基亚罗斯塔米电影中产生影响的压力瞬间与片段草草记下,而不是与它们联合在一起——因为这是它们的功能——电影的本质以及我们与之相关的生活方式通过基亚罗斯塔米的这些瞬间和片段表达出来,今天,对于我们来说不能再没有它,也不能再没有电影,基亚罗斯塔米也是这么认为的。^①

① 自这一系列片段开始后,才有了1994年关于《生生长流》的文稿。我想要再次提及并感谢特蕾莎·弗孔、伊夫·吉瓦特和弗朗西斯卡·伊西多:是他们朋友般的信任让本书得以出版。同时我也要说明一下本书的参考文献(当时我正在写作此书,1999年12月),包括出版于1997年的“电影手册小小图书馆系列”(Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma)中的《阿巴斯·基亚罗斯塔米》卷(巴黎:星斗出版社,《电影手册》),该书是自1995年以来《电影手册》杂志讨论的特殊问题的一部分。还有至少从1992年开始就已经出版的,大多在法国《正片》(Positif)和《交通》(Trafic)杂志上发表的文章,网络上也有很多用英语和法语写的文章,它们通过网络献给基亚罗斯塔米或者他的电影(更特别的是,法国有电影和视听研究的网上图书馆:imagnet.fr/se-cav/)——我不会说我读过其中的每一篇文章。最后我要指出参考的摄影书籍:阿巴斯·基亚罗斯塔米的《摄影》(巴黎:哈森出版社,1999年版),这本书由米歇尔·西蒙(Michel Ciment)主持的采访开始。——原注

(补充说明:现在是2000年的1月,我正在写作,除此之外我不可能去欣赏基亚罗斯塔米的作品。我也很乐意多说一下,我的影片收藏中还差一部最近的电影《随风而逝》,这部作品我只在电影院中看过一次。)

观 看

电影借由力量和约束、魅力和严肃,在此阐明,需要借助我们的眼睛来进行观看——并不是一种新的表象问题,即可能超越之前已经正确标记的电影史,而是一种不证自明的观看方式:当然,这里的电影观看显然要考虑世界与其真实性。这部电影(并没有把自己局限于基亚罗斯塔米的名声,尽管他作为一个例子和象征是合乎我意的)所坚持的这些原则在此时此地显露出来,在本世纪这个转折点,为已经十分古老的电影在数十年后开辟出一条新的途径。

基亚罗斯塔米坚定、倔强而又温和地指出:在你的眼神、习惯以及气质中,电影已经存在了百年。电影已经在你的文化中生根发芽——我的意思是你的生活方式——就像在野生环境中很难发现温

顺的橄榄树,或者是其他我喜欢拍摄或观察的树。你不再去发掘电影,也不再像孩子一样在早期放映机前惊叹不已。你已经建构又解构了大量的电影类型和电影神话。对于电影与真实、幻觉、历史、梦想或传说,与图像技术、拍摄方式、镜头和剪辑的关系,你已经在相当多的方面发生了转变。伴随着时间和习惯的变化,你已经探寻了电影象征的所有可能性。所以你也渐渐明白,观看的可能性不再完全基于一种表现性观看或典型性观看。

随着电影逐渐成为我们文化或生活中的一种形式,观看的方式也有所发展,它无疑不再是一种对表现的观看(绘画、摄影、戏剧或任何一种演出);最为典型的差异首先在于姿态的不同:在电影中,变化不定的视角和距离不值得考虑,只应观察并不断感知事物被观看的环境。观众被固定在黑暗的礼堂中,这样就说明电影影像在其中并不正确(另一种影像也可以在那里),因为该影像实际上构成了礼堂的一整面。这样一来,礼堂自身成为一种观看场所或者装置,一个观看的包厢——或者更确切地说:一个可作为或充当为利于观看的孔径或猫眼的包厢,就像管道系统或者一个旨在允许观察和审视(法语称之为“regard”)的机器中的缺口。在此,观看进入了一个空间;它首先是一种洞察力,然后才

是一种沉思或凝视。

基亚罗斯塔米经常一开始就设定整个银幕,在这种处理下电影自然立即成为一个空间或一个世界的开口。比如,《何处是我朋友的家》开头对那扇半掩门的特写(门的意象随即贯穿整部电影,从教室的门到房门);或者《生生长流》和《樱桃的滋味》中的车窗,电影以此开场并发展,然后基本上不作停留,继续以此呈现和衡量它的开口(目光)。

在影院包厢中看电影,观看从一开始面临的就不再是一种表现或者表演,而首先是(同时也不是抑制表演)纳入一种观看的方式:一种导演式的观看。沿着这些思路,在《橄榄树下的情人》开头,饰演电影导演的男演员面向我们介绍自己,看着我们告知他的名字。我们的目光同他吻合,就好像跟随着他的脚步:影片《特写》^①(*Close-up*, 1990)开场的镜头中,当一辆突然向左转向的卡车粗鲁地填满银幕,我们在街的另一边发现两名身穿军人制服的男人,他们紧跟着另外一个正在快速走向右侧的男人;已经发生的双重运动让我们的眼睛像他们看到

^① 《特写》是阿巴斯·基亚罗斯塔米的电影,1990年上映。该片是根据真实新闻报道改编,叙述记者法拉兹曼德所报道的一名德黑兰青年霍塞·萨布齐恩,冒充著名电影导演穆赫辛·马克马尔巴夫的案件,曾获蒙特利尔国际电影节魁北克影评人奖。

的一样——是我们的目光“带着”他们离开，我们可以说，这样的方式在今天（用法语讲）是一个角色“牵引”（enlève）一组影像，并赋予其运动。这既不是顺从，也不是束缚的问题；而是与观看的协调问题，只有这样我们才可以进行观看。我们的视线是不被束缚的，如果它被束缚也是由于某种需求和调动。若没有确定的作为一种必需义务的压力，这一切不可能发生：捕捉影像显然是一种习性，一种自然的倾向和一种与世界相关联的行为。

基亚罗斯塔米调动了观看：他呼吁并鼓励观看，并使其保持警惕。首先也最为重要的是，他的电影令人大开眼界。每部电影的开场镜头都会涉及这一点；并且在每部电影中，大量的镜头通过有节奏地浏览这些开场效果而回归于此：车窗的画面，表现拍摄画面的场景，后视镜中的镜头；或者，在《随风而逝》中伴随着“电影导演”（“工程师”、人类学家，以及无论怎样都在拍照的人）修面的长镜头，表现出摄影机就好像在他的镜子中一样——一个反观自身的不可能的镜头，这种观看本身就是不可能的或无限的：在我们看来是一个缺乏反思性的镜头，而对于“电影导演”自己来说却不是，因为他必须要留意自己刮胡子时的样子，而我们却忙于担忧是什么使他如此隐秘地忙着寻找影像——当寻

找和捕捉关于丧亲的影像时，不在意自己工作的他也就不能做好他自己。但这就是我们拥有公平观看的方式，更确切地说，无论是否考虑“电影导演”，我们都要留意这份关乎悲痛的女人和她们古老仪式的悲伤。

真 实

这与影像的魅力无关，而是与影像通向真实的程度有关。影像的真实性是通向现实本身的入口，譬如死亡或生命中的坚持与反抗。在必须适应导演目光之前，观看和影像中并没有反思或思考的空间。我们要处理的既不是形式主义的（我们说暂时性或“象征性的”）也不是自恋的（让我们称其为“虚幻的”）景象。我们也不是要解决视觉——观看或窥视的，幻想或幻觉的，理性或直觉的——而是仅讨论观看：这是一个对真实开放视觉的问题，通过观看将其自身呈现，相应地观看又被允许反观自身。这与所谓“承载”和“承载自身”相关，也与承载的距离相关：承载或者看一看（porter un regard）明证的强度与適切性——大概不是简单给予的明证（显而易见或者就经验而言，提供类似这样的东西

是有可能的),而是人们在观看时所显现出来的明证。电影的主题在这里与仅仅作为“观看”(为了观看只是“去看”)的景象相距甚远:显然像观看的组成部分一样强加给自身。如果这种观看注意投射并关注自我,那么它也会考虑到真实:恰恰在反抗中为某种景象所吸引(“视觉世界”、象征、想象)。

电影是一种想象(或者是虚构)的艺术,并且已经成为一门符号学(一种符号的组合——即我们经常所说的某种“语言”)。一方面,这两点无法真正地将其从绘画和摄影中区别开来,另一方面,也无法使其从戏剧、杂技中区别开来。此时此地,电影仍与那些形形色色的对焦保持反应和联系,同时电影也在其中不断地被延展或拉伸,它们将成为另一种早在开始就已形成的表现形式,但是它现在呈现的是“它是什么”。更确切地说,电影正在成为看得见的艺术,被仅仅指涉自身和真实性的世界所需要。这也是为什么《生生长流》直到现在仍在基亚罗斯塔米作品中占据关键性地位的原因。这是关乎生命发生和死亡的问题,随着生命的流逝,除了死亡其他皆是虚无,生命中奇特而又痛苦的部分就如出生、恋爱、看世界杯或者是拍电影一样。

死亡是生命的一部分，而不是让生命与其他事物断裂（或分离）。死亡既不与生命对立也不会通向另一种生命：正因为它是自身的盲点才能拓展观看，这样的观看方式使得电影生命（如《樱桃的滋味》的结尾）成为我们不得不看却又无法被自身看到的東西，而不是这种观看规则（像《随风而逝》中所呈现的那样）。因为这种原因，死亡又常常与新生密切相关：《生生长流》中在吊床中啼哭的孩子，围绕着他的树丛好像在捍卫他的生命；《随风而逝》中，怀孕紧接着就迎来了新生命的诞生。也许所有这些都是关于出生的一瞥，在每一个瞬间、每一个镜头中，不论这一瞥着眼于一张影像，凝视一副面孔、一处风景，还是一片被高空飞行的飞机划过痕迹的蓝天（《樱桃的滋味》）。

电影表现——换言之即分享（交流）——它认知世界的强烈程度，并使其自身分离和分配（正如电影可以像视频、电视、摄影和音乐一样恰当地表达：这些主题会再次浮现）。电影无疑是感官方面的一部分，现在它也有助于自身的结构：作为一个观看真实的世界，电影绝对能代替每一种幻象的观看、预见和富有洞察力的目光。

主导结构

晚近建构的经验方式确已形成：它带给我们的不仅是许多意料之外的艺术创造，换句话说，在词语的一致性上，这是一种新的可被理解的有益经验，正如有形和有力的东西会促进成熟的过渡，经验结构的推动也需要特殊的架构。

我们姑且使用类比方法进行思考，印刷机可能会成为这种“孕育”方式，它对经验的模仿与转变得益于阅读和书写、传播技术、知识与权力以及表现模式等层面的更新。整个声音系统也一样，因为声音孕育具有可（再）生产的能力。类似的例子还有很多。无论何时都与经验以及世界的重构相关。

无疑，电影（当然包括作为其开始的摄影：基亚罗斯塔米从未忘记它，也不得不讨论这一问题）变成完全不同于经验（故事或感受、神话或梦境等）模式的新支柱。当然脱离于媒体依然如此，电影构成了一种新元素：观看和观看范围内的真实元素。总而言之，电影无所不在，它可以接纳所有的事物，从地面的远端到他处（它也可以展示远处极小的影子，如《橄榄树下的情人》的结尾），同时，它还可以

展示各地的图景（如《生生长流》中对世界杯的谈论）。但电影也是个人经验的在场：例如，影片《特写》中的人物僭用了著名导演的身份，依靠这种假象来触及他所认为的苦难生命表达的真实。

在这部电影中，温和、疯狂的故事或者对电影幻觉的谴责导致了结尾的矛盾：真正电影导演的出现——甚至两个真正的导演：一个是扮演者，另一个是基亚罗斯塔米本人——同时回归现实，成为电影逐渐结束的标志。随着声音间歇性的消失，画面也失去了焦点，在拥挤的卡车中显得漫无目的、模糊不清，接着镜头从挡风玻璃上跃至后视镜（充满闪烁的影像）；然后他说：“现在我全明白了”，一簇红色的鲜花，明确的颜色选择，在嘈杂街道的蓝灰色影像中凸显出来，使我们思考，真正的电影就像盛开的鲜花一样：是观看在正常和混乱中的发生与敞开。

结尾镜头中，摄影机首先表现出侦探的姿态，由好奇心驱使去寻找一个观点，为了抓住已经服刑的冒充者的另一个视角。现实中的摄影机既不窥探什么也不截获什么——因为导演确实会进行剪切和干扰——但它在通往所有真正的电影之时，就已经同诡计交织在一起。

附加艺术

将运动影像命名为电影艺术(法国称之为“第七艺术”)之初,或多或少会涉及到已经长期稳固的优秀艺术系统;这一命名具有双重作用:一是体系的开放增强了多样性,二是通过提升运动影像的庄严感使其脱离了商业表演及娱乐属性。但事实上,此项工作奠定并可能开启一个更为强烈的变化:“艺术”本身已经产生突变,并且从那时起它几乎不可能一一计数其他艺术,如视频艺术、表演艺术、身体艺术和装置艺术等等——并不是因为有太多艺术种类,而是因为当艺术本质已具有了复合性甚至是无限性时,再列举它们并无意义。换句话说,“艺术”已经丧失了它所假定的整体性(它或许不再疯狂),但与此同时,它又精神饱满地重新振作,深切感觉到问题可能被描述为其本质的多样存在。更进一步讲,这种多重性不仅描述多元艺术间的区别,也从中发掘自身的内在多重性(可能潜藏在它们中间);显而易见,运动影像碰巧包含一种内在的多样性,甚至多种多样性,比如画像、影像、音乐、文字和最终的运动。基亚罗斯塔米喜欢强调这些多

样性——通过音乐处理(其电影中的音乐向来不连续),诉诸摄影术(通过现有的镜头或者固定于墙上的照片),将导演分裂为两个角色等方式;另外,他的整个立场和方式——尤其是表现电影摄制者或导演的的方式尤为特别——表明对面向“作品”的“艺术家”经典姿态的坚决背离;取而代之的是仍属于一个“纯艺术体系”的倾向,同时存在的是由电影制作者和电影的制作所引起的运动。也就是说,之前在电影内外的不断运动是为了重返电影,通过这种连续运动,很多东西被顽固地强调——运动甚至转化为一种以焦虑状态呈现的电影要素(《橄榄树下的情人》和《随风而逝》),转化为某种实际上贯穿于整部电影的疯狂与急躁,并与在大多数镜头中停滞于边缘的缓慢运动形成单一对照(以穿越不变的风景为背景,人物或者汽车的之字形路线就像一条单一的轨迹,如《何处是我朋友的家》开头的五组运动,同时转化为基亚罗斯塔米所有电影的概括性标志)——也就是说,一种从属于“美学”的表述,可以首先,至少暂时性地受到“教育”或“启发”的指示:显而易见,导演关注他所学到的东西,正如他经常展示与教学相关的镜头/场景——通常是成年人教育年轻人,而成年人也很在乎——正如他屡次表现关于提问和回答的场景(有时它们是一个问答系统),如

一个角色问另一个角色他正在做什么、他来自哪等。

当然,这与基亚罗斯塔米曾长时间工作于教育机构有非常大的关系,并且他也多次指出,伊朗国内的教育现状甚至处于最为初级的水平,这是一个十分紧迫并亟待与当今世界接轨的状况。但他的电影与“纪实电影”中的说教片在很多观念上有所不同,尽管基亚罗斯塔米电影制作的某些方面颇类似于精心策划的纪录片或新闻片。这种立场随着“艺术”的标准而变化:比起思考一部作品,我对运动和关于教育的活动影像更感兴趣。准确地说是“使其显现”的意思:这是置于观看体系中的教育。电影存在于对世界的观看之中:手持镜头和陷入旅行的观看不是一种启蒙,不是去挖掘任何秘密,而相当于在摇动和震动过程中移动目光,以使其表达更深入、更贴切、更精准。所有的艺术都被置于运动之中,某些艺术因此发现自身远离附加艺术的表现理念而趋向运动学,使得关乎世界的整个方式再次陷入危险。一个多世纪以来,“电影”不再仅是记录运动形式,更是这种转变的鼓舞者和推动者:的确,这就是电影一词替代电影放映机一词的意义(注意在法语用 *cinéma* 替代 *cinématographe*),前一个术语远不只是后一个术语的缩写。

电影成为比其表达内容更为真实的运动。作

为现实的假象它将持续很长时间,并以此保持电影含糊不清的影响力与魅力——好像它们仅仅是为了最大限度地满足西方世界的古老模仿装置——至少有这种倾向性,从电影意识(或从电影的自我意识)中消失,是为了寻找起作用的调动方式。

充满矛盾表现的虚幻主题也许不会缺席:但在“关于电影的电影”(如弗朗索瓦·特吕弗的《日以作夜》^①)中,它不再有作用和职能。与某些评论者对基亚罗斯塔米作品的感觉似乎相反,这一主题从不是他电影的主题。有关电影的电影或电影中的电影并不是他的兴趣所在;其作品也不以戏中戏(mise en abyme)为中心。其中,谎言的主题仅导致真实,表象的介入仅强调将观看和事实一起调动的方式。这一点在《特写》的整个寓言中显现出来,也在《橄榄树下的情人》中有所表现,对大量诡计和谎言的揭示创造了《生生长流》,但是这样的解蔽又引出了一个新故事,与第一个相比,其效果不多也不少,只是显示了真实的另一个视角,因而显得更加多面。

^① 《日以作夜》(*La Nuit Américaine*, 1973)是导演弗朗索瓦·特吕弗的作品。特吕弗(François Truffaut, 1932—1984),法国著名电影导演,早年为《电影手册》影评人,法国新浪潮的领军人物,电影史上最重要的导演之一。特吕弗在该片中身兼多职,任导演、编剧及演员,《日以作夜》荣获1974年奥斯卡最佳外语片等奖项。

运动事物

再回到一个基本运动学题目(就“基础记录”意义而言),基亚罗斯塔米在最近一部作品《随风而逝》中再次表现了《特写》中的相似场景——圆柱形的金属罐和一个苹果。它们在地上滚动了很长一段时间,摄影机一路跟随其移动,画面显得漫无目的,确切地说(从剧本和主题来看),好像这一运动要脱离电影一般,只是集中于其纯粹状态中的运动学或动力学属性:在这种纯粹状态下的少数运动,目的并不在于拍摄运动图像,而意在收起或展开其中无休止的驱动力量。在收起的过程和状态中,摄影机除了变为几近停滞(几乎成为“定格”)的静止之外,似乎什么都没做,而在此假定的运动事实正是运动本身证明了物体形状促成移动的事实。因此汽车在摄影机和橄榄树间的移动也正是两个方面的运动学真实:第一,像看着一个盒子;第二,不停地运动。

那么这种情况下,运动是什么?是电影(就像完全把“运动特征”视为电影的那些追随者一样,电影既不是对象也不是它再现和恢复的运动)吗?运

动“仅仅出现在整体尚未给予也不能给予之时”^①。运动不是一种位移或者转移，它可能发生于完全给定的场所与假想的自身之间。相反，只有当个体处于被迫寻找某个并不存在或不复存在的空间的形势或状态之下，运动才得以发生。当我的个人空间不在我所处的本地上时，我便会运动（现实或精神上）。运动将带我至任何地方，但“任何地方”并不能提前预知：我的到来使将至的“那儿”变成了“这儿”。以上我们讨论的基亚罗斯塔米的作品，都以完全假定的方式指向他处：一个新的地点，一个新的遥远图景正在接近，一种由于开启另一个“那里”的新挪用。我不想指出所有这些地点；一部《何处是我朋友的家》的影片就可以令我满意：教师的手划过学生为朋友完成作业的本子；一枝干花出现在两页间；教师给予赞同的印章后合上了本子，这成为表现友谊的新视角，与之相关的还有教师的幻想和教育的可信事实。这一视角中书写运动描述了自身，教师错误地为另一本批改也正是一种记录——电影艺术——不间断也无声息的归还作业本的过程占据了整部电影。

^① 吉尔·德勒兹：《电影 I：运动-影像》，休·汤姆林森、芭芭拉·哈伯贾姆译，巴黎：阿斯隆出版社，1986年版，第7页。——原注

运动并非静止的对立面,更确切地讲,我们所谈及的静止不是静态的——在所有电影中,静止有时是风景,有时是人物紧握汽车方向盘,有时则是拍摄固定长镜头的摄像机,也可能是很少或几乎没有运动的图像。

运动可作为静止的开端,它是真实呈现范围内的存在,这是说它自告奋勇地介绍自己,为立足与思考提供一个可行的位置,使存在自身变成一种接近或内部于存在的通道。所以在《樱桃的滋味》结尾场景中,正等待死亡召唤的男人黄昏时坐在山上,并从他所处之地眺望城市——由正在建筑中的高楼和高高的起重机所装点的景观,其中的一个起重机开始旋转,成为朦胧夜色中仅有的缓慢运动要素。这让人想起一些存在于影像中的问题:人们通过电话和起重机交流吗?或者说等待顺利运动存在问题吗?而这些间隔的思考并未脱离电影:作为观看的部分,电影制作者唤醒并驱动起重机的力量。他们通过电影自身或其内在物来将这种目光置于运动中去。或许可以说,他们将观看转化成为一种电影目光——并且好像是基亚罗斯塔米不断地使观众适合于其电影,不是为了教授一种技巧,而是睁开他或她的眼睛观看运动。

观看/影像

无论在何处，基亚罗斯塔米都用观看来替代影像和符号。或者更确切地说，在不让影像或符号消失的范围内他不会“替代”任何东西，而是调动和吸引它们成为真实的观看。观看：在结构的精确性、胶片的迅速运动和光线中——四季，白天的某个时刻，一个汽车坠落的镜头（简单来说，除了电影之外什么都没有……但是，如果我们可以这样表达：电影从内部推进并加强本质，使其在很大程度上与表现分离，从而转向存在；“表现”因此体现了它的实际作用）。存在绝非仅仅关乎视觉：它于冲突、不安或忧虑中呈现其本身。所以它遵循电影中不断涉及的问题，也同样构成了一种观看方式：你从哪儿来？到哪儿去？你在做什么？你在想什么？……这些问题将它们从电影“行动”或多或少的支持中分离出去（比如在影片《特写》中，这种方式表现得尤为突出，当屋子中发生“核心行动”时，汽车中的几个人物正等待并参与问答活动）：确实，这些问答并不完全唐突；他们的身份和目的显示出他们对待他人的态度——看起来像是一种尊重。

图像和符号并没有消失：相反，它们使自身愈发凸显出来。在《生生长流》中，电影创作者观察到一幅贴在墙上的画：这幅画在地震中幸存下来，但是被历经地震的墙面撕开了一条长长的裂纹。同样在《随风而逝》中墙上也有画，但由于摄影机没有进入房间，所以几乎没被人察觉。

这部电影中，摄影遭到禁止（妇女禁止主人公使用照相机）——同时这也一定会唤起一神论的禁止：首先，一神论是神明于内心深处的后撤，一种缺席的存在（即“隐蔽神”）。这位坚持的妇女显露出对影像的禁止——拒绝和抛弃——摄影者准确、执拗地试图捕捉图像的工作（这是相对立的两种观看方式，也是关于对待事物的两种方式）与对死亡和哀痛的尊重相呼应。但禁止本身在一神论的边缘显得筋疲力尽，正如它与真实电影中影像的冲突（这并不意味着对立），比早先的摄影更为奢侈，也不那么枯燥，它可以被村庄闪烁的白光和风吹过的麦田所吸引：好似颜色和体积的力量，既丰富又含蓄，为了禁止而溢出和补偿，也即是说，死亡的秘密隐蔽于生命深处。

电影结尾，村中妇女阻止他使用照相机后，将出现一组摄影师（在他的国家是研究祖先习俗的人类学家）面向摄影机且好像深入其修面镜子的镜

头,直到夜晚结束,我们看到他给走向死者房子的忙碌女人们拍照——对于人们来说宣布最后期限的死亡时间来得太晚,在这之后人们才开始建立服丧仪式的人类学记录。摄影在一连串跑跳中进行,快速且蹑手蹑脚;这些快镜拍摄的抓取可能像电影中的任一照片或影像:这是对观看这一天赋条件盗用的固定模式?是用真实来偷走,还是剥夺需要认知? 摄影师应该是强盗吗?

的确,照片偷走并转移了自身的“主体”(因此成为一种实体,被镜头捕捉的“可见的实物”),也可以认为是照片成就了这个主体,成就了他或她的真实存在和在场,同时也成就了他或她的交流。因此,《橄榄树下的情人》中的年轻女孩塔赫莉被选为演员,就必须与参演电影无关的事情相脱离:由此她需要放弃裙子并被迫改装,服从电影镜头对她的所有要求,正如在虚构的电影拍摄中,她需要表现出服从于她年轻丈夫的要求,而在虚假的电影中,我们实际上看到她符合了搭档的爱情期待。这些纠缠的假象本身仅表现出一种功能:削弱我们原有的期待,将我们的视线伸向真实:塔赫莉的真实——不是关于她的,而是由其自身显露出来的真实,这种真实闪烁于电影最后的远景中,年轻男子(侯赛因)追随并与女孩会和,他们的身影极小,短

暂交流后男子又转过来跑向摄影机,同时这一远景深深融入银幕直至电影结束,秘密需要与现实保有一致性,而不需要退却或消失。影像可以如此巧妙地被挪用,从真实中剥离现实是为了复原、巩固、确认以及证实其自身的力量(影像的力量在于来自影像呈现能力的栖息地)。(电影结束之前,导演解雇了塔赫莉:她无法完全遵从导演对她的指示。但是这意味着她扮演的失败转化为现实中的成功。在此,仿演的故事不是故事的假象,而是其对立面。)

或许可以这样认为,基亚罗斯塔米的影像在其两种国家传统的两极间延伸(《随风而逝》中对丧亲习俗的表现就明显地涉及这种传统性):首先,在最为古老而丰富的地中海艺术历史之中,较为纯粹的波斯人拥有大量象征性的艺术传统;其次,伊斯兰教的国家戒绝外在表现以达到一神论传统的至高境界。这两个极端融进电影(以及进入西方世界)后再接触到第三种,犹太教-希腊(Judeo-Greek)模式,这一模式为图像持矛盾态度提供了另外一种结构:一方面,它为在场和缺席之间的关系提供了一种复杂结构;另一方面,它也提供表象与现实。这一结构——现今电影在其中既是一种商品也是一种基本要素——清晰地定义了一个世界,首先且最为重要的是,存在(生命、事物、真理和意图的交流)

是这个世界所有已知事实的基础（正如在传统丧亲的符号和仪式中）。我们所在世界的第一要素是静僻的：它是不透明的或是孤独的（让我们再次回想这些电影的开场部分：阻挡镜头的一扇门或一辆车，一条穿过隧道的路）。

影像定义了一个已知事实必须被再次给定的世界：它必须被其本质所接受并再现。（因此影像常在一神论的范畴里流连，由此再造创造者上帝的姿态：不是为了重新定制神的陶艺姿态——而是伊斯兰教传统中特有的动力。而且，伊斯兰教什叶派教徒可能对神的缺席或秘密状态等方面特别敏感。）然而，再次给予的真理是为了实现观看的纯粹性。

在与电影镜头和摄影有关的故事中——正如一个冒充者或一个睁着眼睛寻求可能死亡的男人（如果《樱桃的滋味》可以被如此总结的话）——围绕着这种明确无误的观看，存在三种相互关系：

（1）一种是男人（电影导演，摄影者）与女人（监督摄影的妇女；辅助拍摄者——《橄榄树下的情人》中的希瓦夫人；观看与保护者——《特写》中的母亲[侯赛因的母亲]；留守者——《生生长流》中晒毯子的妇女；以及作为秘密一部分的塔赫莉；还有《樱桃的滋味》中自然博物馆里的女学生，尽管她们没有

在镜头中出现但却由老师所描述；还有一个女人，她展示如何将死去的鸟做成动物标本：通过做假的生命来保存死亡)之间的关系。

(2) 另一种是死亡与生命的关系，在一种既非对抗也非辩证而是相互囊括或彼此渗透的结构中，每一项都因为并且依靠另一项而存在：生命一直在继续并且“只有生命”，追随着它的艰难路径，在曲折与无尽的沉浮中，走向乌有之乡或任何地方，经常经历死亡，但仍然对此讳莫如深、难以领悟并难以恰如其分地表达——好似《随风而逝》的结尾中，人类学家从墓地拾起骨头却终将其扔进小河。这引领我们去向某个地方或者某种沉重的情境，但却是为了转向照亮生命的眼光：男人注视着乌云与闪电风暴间的月亮，然后在事先挖好的葬坑中躺下，他警觉的目光冲破夜色，在清晨的阳光中成为一架摄影机的眼睛。

(3) 第三种是古老伊朗与现代伊朗的关系，如同橄榄树、麦田同混凝土的楼房、军队之间的关系——它们有时难以相称(如在哀悼仪式中妇女们用指甲撕破他们的肖像画)，有时会被辩驳(像老年人谈论教育)，也常常与困难但却十分必要的现代世界(一个知道如何建造更利于抵抗地震的房屋并提供教育的世界)悬置于一种无常的平衡中(如贴

在有裂缝的墙上的画),像建筑选址一般艰难又混乱,如起重机和推土机一般有力又迷人。

敬 意

在这三重谨小慎微的关系中——因为要紧密地结合在一起,所以这三部分是除却简单相同的相似——一些流动于影像(l'image)和非影像(sans-image)间的现行次序存在一定风险,而无法提供尝试判定以上两种极端意见如何保持区别的可能性,正如人们可能首先被影像的一方面所吸引,比如男人、生命,以及现代的伊朗。

事实上不存在一种稳定而又简明分离的两极:由此到彼的运动和此运动产生的能量,还有占据这一能量的电影(从某种意义上说,电影是为了恢复和意识到这种能量而将其转移)。这是一种调动、激活或是本能观看的能量,也就是说,是关于将自身表现为观看的一种注视的能量。法语中,观看(regard)和注视(égard)几乎同意:re-gard指明了一种增强护卫(garde)的适当距离,为捕捉一种守护(prise en garde)(这是一个日耳曼语的词根 warden/warten,它衍生出这些文字)。守护唤起观看和

等待、观察、用心照料和监督。我们关注它呈现自身之前及之后的状况：我们让它呈现自身——这样我们也可以为它的回撤留有余地，在此存在是备用的但同时也得以保留，诚如那些隐于黑色面纱后的年轻女人，清晰的面庞正从这片黑暗中慢慢靠近，导演从中观察并挑选（谁将成为“塔赫莉”）。

观看是关注和持续的重视。重视一词也同样伴随着关注（*respicere*）：留意……，转向……，由注意力、观察力或深思指引。恰当的观看是对我们所关注的真实的一种礼遇，即是说观看是对真实的真正力量和纯粹客观性的一种留意和毫无保留的注意：观看将不会打击这种力量而是会允许它与自身交流，或者观看会直接与这种力量进行沟通。最后，观看就相当于思考真实，是有意义而不是带有控制意味的观看。

电影中影像的捕捉——对车、车窗、挡风玻璃和后视镜的不懈描绘充当了多种景象捕捉的中介——如果不让它们自由行动便会一无所获。架构、光线、镜头长度、摄像机的移动有助于解放运动，即自身显现过程中的存在。除了制作真实及对真实的领悟，电影“制造者”什么都无法创造：真实使尊重的观看成为可能。

但在尊重的观念里认识任何僵化或谄媚的东

西都是错误的。我们没有权利监视导演的观念；他迫使自己过于服从观看的需求，不论是通过光线或声音的调试，还是在 20 个同样不错的女孩中挑选角色，甚至是通过组织一个符合自己想法的场景，比如布置一个有花盆的阳台（从《生生长流》经由《橄榄树下的情人》再到《随风而逝》，以及没有提及彩色场景的《特写》结尾）。不像优于之前的恭敬，关注及关注内容处于平等地位：处于同样的高度而非相异。差异性是另一种观看。《特写》这部电影中的观看最为重要，在影片中每个人都在看其他人：电影中的观众仰慕导演，导演看着他的观众，判断谁是冒充者，导演也接受（观众的）裁判，两方互相裁断。再次说明，决定性的观看像某种由摄影机制造的封闭循环，它通过处理各种差异来绷紧并固定自身：电影中对世界的留意渗透于每一个视角，也就是说真实与意义之间的联系。

因此基亚罗斯塔米的思考——拍电影——面对那些他所看到或得到的目光时带有互敬的意味：男人和女人、孩子和成人、城市居民与乡村村民、教徒与非教徒，各种职业，各种地点——从某种程度上说，在这种复调式的作品中，每一部电影都是一种持续的变化，这种变化伴有提供托辞和运动的转换。最基本的双重表达可能在于传统世界和现代

世界,在此范围内,前者世界中的意义已经给定并可利用(新生、死亡的苦痛、爱情与工作的意义),而后者世界中的意义则必须去再创造,这并不意味着再次挪用(像古老的意義被再次寻求),恰恰相反,准确地说是对意义或真理以及无限的再次开放。摄影机在这种再创造中工作,像是将隐喻和现实交织在一起,比如故事中试图表现存在着苦楚的伪装者,或者是故事中的人类学家放弃对死亡和哀悼的记录。

从一个世界到另一个世界,影像或续或断地运动,正如电影摄制中的运动和间歇(因为基亚罗斯塔米创作的电影中没有一部围绕中止或断裂,切分或未知要素:常常有至少一种事物或一个人处于缺席与未知)。《生生长流》中,被撕裂的画像不仅是由(墙上的)裂缝撕开,还有其自身的裂缝(或者说裂纹),以及过去(由照片中叼着过时烟嘴的男人表现)与现在(由演员和导演的目光表现)的持续联系。图像为他者提供一种观看:照片和旁观者的观看。这种敞开提供了一个空间,一个必要且带有敬意的距离,同时也起到联系的作用。电影并不是表现,而是一种服务于观看的吸引力,它是运动过程中的一种牵引力量,同时它也明确了空间的边缘——在包厢边缘,电影放映、图像的截断与呈现得以发生——电影的架构和传送距离、焦距和调试

恰好与目光的边缘相同。基亚罗斯塔米的银幕在虚构和证明方面与剧场表现的场景——画面略过的镂空片段，构架中的画框，或允许图片穿过放映机的装置——相似性较小。

明 证

明证指那些明显的、具有含义的、较为显著且同样为意义打开并提供相应机会和条件的存在物，其真理在于抓住且不必符合任何给定的条件。明证是隐秘的，因为它常常保留着一种神秘且必要的储备：光线和起源被保留下来。

明证：它来自一种遥远的特征（提供一种活跃影像意义的被动转变，“我看见”），以证明为暗示的距离既衡量其空间移动，同时也为力量提供尺度。很多事物从远处看来十分明显，因为它脱离了自身并一分为二——好像我们从塔赫莉以及她爱人身上看到的两个形象或双重形象。而某些事物给人以差别感：图像往往通过内容上的减除、突出并清理自身以与背景抗衡。一般而言，存在剪接与架构。

剪接修剪了观看，修整视域边缘及视点，也提

高清晰度。当导演在取景器中组织空间中的事物——山、公路、堆积的石头、被映射的树叶、卡车侧边、碎石、混凝土、管道、有雾气或粉尘的远方、富有生机和热情的收获——他捕捉模糊、宽广与混乱无章，以使其清晰、收缩和固定，使它们看起来更真实。这种操作的结果导致眼睛不得不在断裂的墙壁与正常次序经过视野的裂缝，以及泥土公路上飘扬的灰尘间进行区别——灰尘影响了我们的视觉。

作为希腊语“*enargeia*”一词的译词，拉丁语中的“*Evidentia*”表现了白色闪电的强大与瞬逝：*argos*——瞬时速度。它顷刻间触及并阻止任何沉迷。在其经过时，它作为一种瞬间被保留下来：对于那些在灯光前以 24 帧/秒的速率快速闪过的数以千计的图片，既是一种暂停也是一种持续。每一张图片都是一张快照，并且他们全部同时在一次大型快照中形成连续性——一部电影——此外尚有无法确定的多重性的中断，在不计其数的间歇中相称于观看（摄影机），这正是基亚罗斯塔米电影的节奏。

于是，《樱桃的滋味》中的男子躺在早已准备好以便在其中死去的坑中，看着穿过乌云的白色月亮以及随后的闪电暴风。闪电的景象是为了给夜晚或死亡的黑暗让路。对于观看者来说，困扰将持续——这一浸入黑暗的时刻（并非渐暗，而是一张

黑色图片或者一张夜晚的图片)是为了增强由电影摄影机捕捉的白天的光亮,在同一个地方,树旁充当定位葬坑的地标;但是坑并没有被显示,同时我们也没有真正清楚地辨认摄影机记录的人物是否就是躺下死去的人物。无论他是谁,这个角色在那儿,点燃一根烟并递给其他人,好像生命在继续,同时电影拍摄结束。

明证的力量强加和带走的东西远不止一种事实,而是一种存在。它由许多西方哲学中著名且鲜明的证据构成,笛卡尔存在于“我在”^①(ego sum)的思想,并不是像有时候描述的那样是一种“自我意识”(至少不是来自心理学或内省领域),而是一种存在。这种存在将自身确定为思考(cogito, sum),也意味着该存在与一个世界相关:搁置、感受并接受作为意义传播片段的特质。

电影的明证即可以将自身原有的真实和奥秘(这是共识而非其解决方式)通过观看方式进行还原的证据,世界以其自身的运动方式进行变化,没

^① “我思故我在”(拉丁语:“Cogito, ergo sum”)是法国哲学家笛卡尔的哲学命题。笛卡尔采用所谓“怀疑的方法”,是在求证“知识”的来源是否可靠。我们可以怀疑身边的一切,只有一件事是我们无法怀疑的,那就是:怀疑那个正在怀疑着的“我”的存在。换句话说,我们不能怀疑“我们的怀疑”,因为只有这样才能肯定我们的“怀疑”。

有天堂或粉饰,没有固定的停泊或悬浮之处,这是一个晃动的、颤抖的、好似风吹过的世界。这就是基亚罗斯塔米的电影如何成为一种形而上的深思(笛卡尔命题的继续)。但是这并不意味着电影论及形而上的主题(如英格玛·伯格曼《第七封印》^①中的某种意义);而是意味着电影的形而上学,电影成为沉思之所,作为其主体和空间,作为与世界意义产生关联之所。

或许,多少可以认为冥想经常发生于面对墙面图像的反应,从远古到现在,旧石器时期的人们将具有象征性的形象布局排列在他们的山洞中。但是长期冥想(思考)的特征是另一种变化的运动。直到我们的时代,显现图像的墙面仍然是可靠的,通过钻孔,墙面成为对世界外部或其最深处的一种见证(至少以我们所信赖的方式,我们能够阐释人类的过去直到现在)。对于电影,墙面成为从现实世界通向特殊世界的一个入口。这也是为什么再

^① 《第七封印》(*The Seventh Seal*)是英格玛·伯格曼1957年执导的一部瑞典存在主义电影,一位中世纪骑士穿越受瘟疫折磨地区的旅程。最著名的场景是骑士与死神的化身下象棋,他的生命取决于比赛结果。这部电影被普遍认为是伯格曼最好的作品之一。电影的开头和结尾参考了启示录的段落,开始于“羔羊揭开第七个印的时候,天上寂静无声,约半小时。”(启示录8:1)该片获1957年戛纳电影节评委会大奖。

次尝试将摄影机与柏拉图的洞穴相比较是错误的：准确地讲，洞穴的深奥证实了外部世界，相反，它也产生了对图像的怀疑，正如我们所知，或者它需要对图像进行更高级和纯粹的思考，我们将其称之为“理念”。电影却以相反的方式工作：它并不反映外在，它皆是内部本身。银幕上的图像即是意义本身。

（但是，顺便将带有“形而上”主题或论题的电影与基亚罗斯塔米的作品进一步区别，可以注意到，我们永远不能将我所描述的伊朗社会和政治现实、实际以及日常方面脱离于冥想。相反，冥想如此无所不在亦无休止地显现，以至于有时会对缺乏相关信息的观看者的理解产生挑战，就像我一样。只举一个对我来说十分清晰的例子，让我们回忆《樱桃的滋味》中原本是库尔德斯坦农民的年轻士兵，他谈到没有薪酬的工作等等——记住在电影最后的画面中，有一队正在休息的、看起来既高兴又放松的士兵，他们吸烟、采花，他们就好像意味着军队现状逆转的符号。）

胶 片

富有意味的新方式有其自身的组成要素，即胶

片,但是胶片(film)首先被理解为最字面的、技术的及材料方面的接受:作为电影的原料。胶片与其法语同义词“唱片”——来源于“pellis”,外皮——最初意义相同,起源于同一词根。指一种既小又薄的外皮。英语词汇中的“film”最初表示“薄膜”。在后来被引入法语中的拉丁语中,“pellicula”可被理解为一层分离出来的外皮,剥落的水果皮;这一词汇也被作为包皮使用。一层分离的外皮不再服务于包装:除了薄,无它所长。

这种极其薄的特征决定其基料与彩绘和素描的基料有所不同:胶片是一种不易接纳其他物质(如浆糊、铅笔、油漆)的基料,是一种对光线十分敏感的特殊物质材料,而且这种感光正因其薄和透明的材质而形成(光敏物凝胶质中的“感光剂”或“悬浮液”)。胶片基质看起来与光本身关系密切,但它并不是电影的唯一基料:光束必须穿过它,带着图像直到银幕将其截断,这提供了它与光线的另一种亲密关系,以进行除吸收或反射之外的重建,光线因此停止。同时电影的基质是一种光线对光线的关系,使其保持悬浮于一种微妙的平衡(放映的敏感性、亮度、速度、规律性以及距离),同时在整个空间中必须维持这种平衡。基料不能如此被区隔(与纸张和画布不同),也不能如空气中的声音一般四

通八达。较之于绘画、文学和音乐,可以说电影本身是均衡的(但是电影可能值得进行进一步调查并且考虑它与舞蹈、雕塑甚至是建筑的关系:这并不意味着电影享有特权或囊括所有艺术,而是每一种“艺术”都向其他门类整体开放,从而接触并构建它们)。据我了解,基亚罗斯塔米之前的作品从未在电影院中放映(尽管他至少曾有过一张电影海报,在影片《特写》中,“去[电影院]看电影”是很平淡无奇的一部分),我们或许可以认为他无意于这种“展览中的展览”。确实,我们可以说“电影”要素在基亚罗斯塔米影像和作品的特有结构中,表现为一种更为个人的方式。(让我们试图去倾听动词“电影”,就好像我们不再论及记录一张影像,而是将镜头的“捕捉”流化、胶化或透明化)。^①

从镜头到银幕,从电影摄制到公映,某种发光物质提供了连续性,并且它是悬置、模糊且散逸的。

^① 这里应该提到一部电影短片《透明》(*Trasparenze*),由 Yervant Gianikian 和 Angela Ricci-Lucchi 创作于 1998 年:影片持续 7 分钟,仅呈现出破坏和撕裂档案、褪色电影胶片等多个方面。为了追求形式和颜色,因此突显出脆弱且轻薄的胶片,使他们去往或者“带”他们到电影屏幕(*porter à l'écran*,将文学作品转化为运动影像的法文表达):通过难以察觉的一束光线穿过幻灯片。一般而言,这两位作者完成了对电影胶片档案的重建,也同样是一项关于影像的工作,就像他们产生、被编辑、呼吸,而不是他们代表什么。——原注

我更愿意将其称为飘渺不定,而它令我们想起所谓的“以太”(ether),直到19世纪末,光或元素媒介逐渐取得支配地位。即刻,这种飘渺不定的电影元素成为四维的:光线的平稳产生于空间的中心,同时这种平稳也属于此。内在的持续性涉及电影放映的本性,即使放映的画面仍然对放映长度不加顾忌:与清晰的照片不同,缺少运动的电影不能放置于固定的胶片之上。只要放映它就必须运动。基亚罗斯塔米很有可能表现其独特的摄影品味,并经常选择保持摄影机的静止,如果需要,他将在安静的画面(石砌堆、暂休的机械、安静的山脉)前拍摄,这样做是为了寻求更为本质的移动,以及穿越空间时的运动规则——正如《生生长流》中屡次出现的电视天线或移动电话,为了使其正常工作使得不断登高成为必要(《随风而逝》中风本身所含有的动态属性值得分析,《何处是我朋友的家》中风吹动作业本,《橄榄树下的情人》中风吹动树木,《樱桃的滋味》中风吹动乌云,和电影中田野上的庄稼随风浮动——空气或其他跃动、呼吸的风所传输的影像与电影的前进运动相区别)。

光线、空气、气息作为媒介元素从属于电影,电影通过它们经过、经历并发生折射,从而实现自身。一条缎带(如旅途的公路)、滤光板、玻璃和水的边

缘,突然成为一条捕捉生活的流水线,在每秒不连续的 24 格画面中保持生活,仅是为了使连续观看中突如其来的一系列事物具有流动感。

沿着展开的公路,汽车窗口充当了影像捕捉器。这些影像好似框架中的以太。这些影像可以浸入飘渺的环境中——正如沐浴在阳光中的墙面上的裂缝,《生生长流》中的主人公转身发现破裂墙上的照片之前,正聚精会神地看着风景。虚无缥缈的元素是一种渗透和浸入:影像仍然有一定距离,我们却进入其要素——作为观众,我们被变成视线的光线所束缚。电影院使我们保持静止,同时这种静止成为我们离场的传送条件。

带 离

我们的凝视关注于传送、离场、驱动与远离:永不静止的世界。所有一切各行其是却不固守其位。村庄、房屋和住址(《特写》中)都无法或者很难找到,它们极易令人困惑。我们可以看到某人从某地而来,又去往他处。但是那些“在那儿”的地方却仍然无法抵达,通常还要绕过一座山,走过一条弯路。

然而它们并未真的离屏:没有任何一部电影比

基亚罗斯塔米的作品更趋向于退出银幕。所有事物精准地汇集于镜头视野中：关注某人神情的几近狭窄的架构，或者是以远处事物填充影像的宽阔架构和长镜头，都充分移动并面向我们，以至于我们无须后撤。修剪过的镜头是为了准确地符合观看，正如地面上的坑是为了符合接纳的身体而挖（《樱桃的滋味》），而塌陷的坑（《随风而逝》）也可以是一种偶然，像地震带来的灾难可以将所有一切都带走或吞没。

（有时可能会增加些没有特别作用的正反打镜头：两个演员对话时，每个人都在画面中自主表现，以致搭档几乎无法假装，或者正相反，完全投入表现的演员的声音体现了自身。这也符合了基亚罗斯塔米真实拍摄的风格，正如他所解释的那样，为了使自己可以从其他身份和表达中得到自己所希望或想要的回答，他经常取代提出问题的人。）

电影以某种方式让我们沉迷：我们被带入这种传送过程之中，我们的存在和电影视角成为比表现更高级的状态。这种状态持续转化且捉摸不定。在某种意义上，不变实际上是一种变化或者在支持着变化。正如基料本身是一种半透明且易浸透的薄膜，不变的本身亦是变化的集合、传达的形式。这些形式在不同作品中至少有一副明确的面孔：

《何处是我朋友的家》中的孩子，《特写》中的冒牌导演（还有他的母亲），《生生长流》中的导演（还有他的儿子和汽车），《橄榄树下的情人》中的塔赫莉（以及希瓦夫人）等。他们有一种确定的观看方式：这些角色经常眺望远方；有时他们与坐在旁边的某人聊天；在汽车中，他们除了注视他人，还要在开车的同时进行表演。驾驶汽车十分重要：在之字形路上转动方向盘、换档、刹车。如同离合器原理，电影与动力学相关，并对司机的注意力有所要求。紧要时刻不仅仅是移动，而且是一种动力结构。稳定正是变化的原动力，形式则可变或易变。以此类推，电影的真实动力是固定摄影。^①

载体或者说物质或主体并未传送，而是其自身通过无穷尽的原因和影响所带来的某种强制力或目的，被驱使或抛掷而非引导到传达过程中：准确地讲，是否每部电影的主角都会因个人原因和目的

^① 除了基亚罗斯塔米，当代很多电影导演的作品中都存在这一断言，我相信：基亚罗斯塔米与其他导演的不同作品，以及最近的电影中有很多证据能够证实这一点，比如克莱尔·德尼（Claire Denis）的《军中禁恋》（*Beau travail*, 1999）和杨德昌的《一一》（2000）。每个例子中，人们都向电影敞开自己的影像以及真实的——或者是有意义的东西——这些可能仅仅通过影像去承担，旨在从超越“观点”的某处，和缺乏主观性的观看，以及从死亡秘密的优势观点去关注生命的镜头，作为某种秘密的明证。——原注

进行表演？没有人站出来为这种行不通做解释。他们的存在是运动的一部分，这种运动的表现并非剧烈摇动而是持续执拗：他们具有十分顽固的特征，松弛但倔强且有耐心，最重要的是具有权威性。而这种权威之于保持运动本身的作用要远大于其他。这是一种自身授权的传达：并非发生、成熟、揭秘或结局的叙事性表达，至多是记录旅途中的事件，确实无关于存在和成长——这恰好可以将静止事物的缓慢膨胀描绘出来。至此，人们常会在开始中寻找自我。

但没有什么会循环不变：最初的意愿可能被表现，也可能成为提供可能性的视角。就像起初我们在高速公路收费亭看着在此经过的震后被救助的灾民；观看电影中路过的出示失踪孩子照片并询问的父亲。还有对电影导演面试应征演员的观看；以及对扫视路人以寻求自杀帮助的男人的凝视（首先扫视的目的不明，待疑云散去，有关性别的内容被有意悬置，同时留下所视内容为何的疑问，以及究竟是身处黑夜之中还是摄影机的重启）。

意义既不是叙事的，也不是目的论或重复性的。它也可能完全不是“意义”，或者它仅保留了“意义”的词意或定向意思：是我们因袭或探讨的一种路径。从某种角度看，这种路径本身是真实的，

依照众多智慧的东西方学说,方法一词(意思是寻找事物的路径与方式)可作为哲学概要的代表。主角的特性有条不紊:无疑,他的心理活动要少于他人,行为也最容易被正确解释。

然而,这里没有必要检视“绝对路径”(以黑格尔的方式阐释)的学问或知识,好似最后需要某种成为自身的结果:严格来讲,既未生成也无结果。这些影片从未使我们忘记,它们有系统地反复处理“深深”融入影像却得以显著表现的静止景观,这些景观在无所不容的镜头中有节奏地交替,有时静止不动,有时以汽车的速度突然消失——人群和树丛、山的线条、成堆的泥土或石块、树枝与树叶、材料、房屋、耕作的田野,以及模糊且难以捕捉的轮廓。既非充当情节的附属也非仅作为布景,这些宽阔的影像与我们的视线相遇,在表现电影要素的观察中展现自身,以此来作为其绝对的明证。

这些存在印有严肃的印记和多变世界的魅力,有时还会出现感兴趣的观看:借助方法与运气,真实成为影像表现的某个瞬间。

电影——其银幕与胶片——展开并悬置于两个世界之间,一个是由真实符号、预设目的或即将存在的证据所掌控的再现世界,另一个是经由空洞通往自身存在的、由深思的明证来认识自身的世界。

电影、思维与政治^①(1985)

吉尔·德勒兹 文 李洋 唐卓 译

影像与思维

最早制作和思考电影的人都有一个简单的观念：作为工业艺术的电影实现了一种自我-运动(auto-mouvement)、自动运动，并让运动成为影像的直接内容。这种运动不再依赖某个实施运动的运动体或客体，也不再依赖对其进行重构的某种精神，而是影像在其自身中进行自在运动。因而，在此意义上，影像既不是具象的(figurative)，亦不是抽象的。有人会说，所有艺术性影像不都如此吗？爱森

^① 本文选自《电影Ⅱ：时间-影像》(*Cinéma II : Image-temps*)，巴黎：午夜出版社(Les Éditions de Minuit)，1985年版，第203页至第225页、第281页至第291页。文章标题和小标题为译者所加。

斯坦就曾不断地分析达·芬奇与艾尔·格列柯^①的绘画作品,好像那些画就是电影影像(艾利·福尔^②对丁托列托^③也进行过类似的分析)。但绘画影像自身仍是不动的,它需要某种精神来为其“制造”运动。即便舞蹈或戏剧的影像,也要依附在某一运动体上。所以,只有当运动变成自动时,影像的艺术本质才得到彰显:为思维制造碰撞(choc)^④,传送振动给脑皮层,直接触动神经和大脑系统。由于电影影像自身“制造”运动,并完成了其他艺术难以实现(只能嘴上说说)的目标,所以,电影影像广纳其他艺术之精华并予以传承,成为其他影像的“使用说明”(mode d'emploi),把可能性转化为潜在力。这样,自动运动(mouvement automatique)开启了我们

① 艾尔·格列柯(El Greco, 1541—1614),西班牙文艺复兴时期著名画家。

② 艾利·福尔(Elie Faure, 1873—1937),法国著名艺术史学家,著有五卷本《艺术史》(*Histoire de l'art*)。

③ 丁托列托(Tintoretto, 1518—1594),意大利文艺复兴时期著名画家。

④ 法文“choc”有“撞击、刺激、精神上的震撼、打击”等含义,应在不同语境中采用不同的翻译,但作为本文的重要概念,为避免混乱,我们统一翻译为“碰撞”。

身上的精神自动装置(automate spirituel)^①,它能反过来对自动运动做出反应。精神自动装置与在古典哲学里不同,不再指不同思维之间形式上相互推演的逻辑的或抽象的可能性,而是指一个思维与运动-影像的环路(circuit),一种强迫思考或在碰撞中思考的共同力量:即一种精神碰撞(noochoc)^②。海德格尔说:“人能思考,因为他拥有思考的可能性,然而这种可能还无法确保我们真能思考。”^③电影宣称在传递给我们碰撞时,给予我们这种能力、力量,而不是简单的逻辑可能性。电影似乎在说:只要与我在一起,与运动-影像在一起,你们就无法逃避那种碰撞,它能唤醒居于你们身上的思想者(penseur)。一种为了自动运动而产生的主观的、集体的自动装

① 艾利·福尔:《电影的功能》(*Fonction du cinéma*), Médiations 出版社,第 56 页:“事实上,物质自动性本身从这些影像内部展现这个新天地,并逐渐把自动性强加给我们的智力。因此,人类灵魂才会在耀眼的光芒中折服在他所创造的工具面前,当然这是相互的。在技术与情感之间,存在着一种可逆转性。”同样,爱浦斯坦认为,影像的自动性或摄影机的机械性,其对应物是能转换和超越真实的“自动主体性”(subjectivité automatique),参见《电影手稿》(*Écrits sur le cinéma*), Seghers 出版社,第二章,第 63 页。——原注

② “Noochoc”是德勒兹创造的新词,其词根“noo-”来自德日进(Teillard de Chardin)的概念“精神圈”(noosphère),指“精神的、思维的”,所以我们把“noochoc”翻译为“精神碰撞”。

③ 海德格尔:《什么召唤思》(*Qu'appelle-t-on la pensée?*), PUF 出版社,第 21 页。——原注

置,就是“大众”艺术。

每个人都知道,如果一种艺术能必然强加碰撞或振动,那世界应该早就改变了,且人们早就可以思考了。所以,电影的这个雄心——至少是那些最伟大的电影先驱们表现出的雄心壮志——在今天受到了嘲笑。他们相信电影能强加碰撞,并把这种碰撞强行传递给大众和人民(维尔托夫、爱森斯坦、冈斯^①、艾利·福尔等)。然而,他们又预感到电影将遭遇或已然遭遇了其他艺术的所有模糊性(ambiguïtés),并与实验的抽象、“形式主义的出乖露丑”(pitreries formalistes)和商业造型、色情、暴力交叠在一起。这种碰撞与坏电影所表现的具象强力混淆起来,而不是实现另一种强力——在深入人心的运动段落中发展其具有震撼力的运动-影像的强力。更为糟糕的是,精神自动装置很可能正沦为政治宣传(propagandes)的模型(mannequin):大众艺术已表现出令人担忧的面孔。^② 故而电影的力量或能力,只能揭示一种纯粹而简单的逻辑可能性。

① 阿贝尔·冈斯(Abel Gance, 1889—1981),法国著名导演,代表作有《我控诉》(*J'accuse*, 1919)、《拿破仑》(*Napoléon*, 1927)等。

② 艾利·福尔也很少寄希望于这种自动性:“一些影片的挚友只看到它是神奇的宣传工具。即便如此,政治、艺术、文学,甚至科学的伪善者们却在电影中找到最忠诚的奴仆,直到这时,电影也会用角色的机械倒置法来控制他们”(1934年的文章,第51页)。——原注

尽管人们缺乏(认识),尽管思维尚未到来,至少这种可能已获得了新的形式。在对电影之崇高的构思中,有些东西值得玩味。实际上,构成这种崇高的,是受到碰撞后的想象并把想象推至极限、且让想象把一切视为能超越想象的智性总体。就像我们在电影中看到的,这种崇高在冈斯那里可以是数学,或者在茂瑙和弗里茨·朗那里的动力学,或者在爱森斯坦那里的辩证法。我们下面将用爱森斯坦作为例子进行讨论,因为辩证法让他能够在一些特别的决定性时刻分析“精神碰撞”(但其全部分析只对一般意义的经典电影和运动-影像电影有效)。

在爱森斯坦看来,第一个时刻是从影像到思维,从感知到概念。根据影像建立、且作为其组成部分的客体,运动-影像(作为基本单元)本质上是多重的和可分的(divisible)。故而存在一种因循其支配特性而产生的影像间碰撞,或者一种因循影像的组成部分而产生的影像内碰撞,或者还有一种因循所有影像的组成部分而产生的影像间碰撞:碰撞就是运动在影像中传递的形式本身。于是,爱森斯坦曾批评普多夫金^①只把握了最简单的碰撞情况。正是这种对立(opposition)定义了基本程式或影像

^① 普多夫金(Vsevolod Pudovkin, 1893—1953),前苏联著名电影导演,代表作有《母亲》(1926)、《圣彼得堡的末日》(1927)等。

强力。先前我们看到爱森斯坦对《战舰波将金号》和《总路线》的具体分析,以及使用的抽象图解:碰撞对精神产生影响,强迫它去思考,进而去思考全体(Tout)^①。确切地说,“全体”只能被思考,因为它间接再现了来自运动的时间。它不是逻辑的结果,不是分析的,而是综合的,正如影像作用于“全部脑皮层”的动态效果。尽管它来自影像,但依赖蒙太奇:它不是一个总和,而是一个“产物”,一个高级秩序的统一体。所谓“全体”,就是以自身组成物之间不断对立和超越而呈现的有机总体,(它)以辩证法的法则像一个巨大螺旋(Spirale)那样进行自我建构。所谓“全体”,就是概念,这就是电影被称为“智性电影”(cinéma intellectuel)、蒙太奇被称为“思维-蒙太奇”(montage-pensée)的原因。蒙太奇在思维中就是“智性程序”(processus intellectuel),或者说它在碰撞中思考碰撞。无论视觉上的或声音上的影像,都有伴随着可感的主导因素(la dominante sensible)而出现的谐律(harmoniques),且出于自身的考虑而进入到超感知(supra-sensoriels)关系中(比如《总路线》中游行队伍里热气的饱和):正因为

^① “Tout”在法语中有“一切、所有、全体”等含义,是文章的重要概念,故本文统一翻译为“全体”。

它,我们不能再把碰撞波或神经振动说成“我看,我听”,而应该说成我感觉(JE SENS),“完全生理上的感觉”。正是这些作用于脑皮层的全部谐律产生了思维,产生了电影之我感觉:即让“全体”成为主体。如果说爱森斯坦是辩证论者,是因为他在对立的形象中去构思碰撞的强力,以及用克服对立或转换对立物的形式对“全体”展开的思维:“一个概念诞生于两种因素的碰撞。”^①这就是拳头式电影(*le cinéma coup de poing*),“苏联电影应该打碎头颅”。^②因此他对运动-影像最基本的内容进行了辩证化处理,认为其他任何设想都将弱化碰撞效果并使思维趋于随意化。电影影像必须对思维产生碰撞效果,并强迫思维像思考全体那样思考自身。这

① 关于这些问题的分析参见《电影:形式与意义》(*Le film: sa forme et son sens*), Bourgois 出版社,尤其在如下几个章节中:《电影原则与日本文化》(*Le principe du cinéma et la culture japonaise*)、《电影的第四维度》(*La quatrième dimension du cinéma*)、《蒙太奇方法 1929》(*Méthodes de montage 1929*),尤其是他 1935 年的演讲:《影片的形式:新问题》(*La forme du film: nouveaux problèmes*)。——原注

② 德勒兹此处所说的“拳头电影”、“苏联电影应该击碎头颅”均引自爱森斯坦在批评吉加·维尔托夫时的原文。在《关于形式的唯物主义方法》(*Sur la question d'une approche matérialiste de la forme*, 1925)中,爱森斯坦针对维尔托夫的“电影眼”(ciné-œil),提出了“电影拳头”(ciné-poing),他说:“不需要一种‘电影眼’,而需要一种‘电影拳头’,苏联电影应该打碎头颅……用‘电影拳头’击碎头颅。”——译注

甚至就是崇高的定义。

但还有第二个时刻,即从概念到情感,或者说从思维返回影像。它指把“充盈的情感”(plénitude émotionnelle)或“激情”返还给智性程序。第二时刻不仅与第一时刻密不可分,而且我们已说不出究竟何者为先。究竟是先产生了蒙太奇,还是运动-影像呢?全体由局部产生,反过来亦如此,这是一个辩证的圆环或螺旋,即“一元论”(爱森斯坦以此来反对格里菲斯^①的二元论)。全体是运动的结果,也是其预设原因,就像螺旋。这就是为什么爱森斯坦不断提醒我们,“智性电影”只关联于“感官思维”(pensée sensorielle)或“情感智慧”,否则毫无价值。有机性(organique)与动情性(pathétique)相关联。按照某种“双重过程”(double processus)或两个共存时刻来说,艺术作品中的最高意识与最深的潜意识有关。在第二时刻中,我们不再通过运动-影像进入到要表达的全体之清晰的思维中;而是从隐晦、预设性的全体思想,进入到表达该思想的杂乱不安的影像中。全体不再是统领各组成部分的逻各斯,而是能够浸润各组成部分并于其中不断扩散

^① 格里菲斯(David Llewelyn Wark Griffith, 1875—1948),美国著名电影导演,代表作《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*, 1915)、《党同伐异》(*Intolerance*, 1916)等。

蔓延的迷醉和感动。在这个角度上,影像建构了一个可塑的人群(masse)、一个有着视觉和听觉表达外形的体貌特征物质(matière signalétique)、曲折的形式、动作的元素、手势和轮廓,以及非句法性段落(séquences asyntaxiques)。与其说这是一种原始语言、思维,倒不如称其为一种内在独白(monologue intérieure),一种醉语式的自言自语,它通过转喻、提喻、隐喻、倒装、吸引等修辞展开。爱森斯坦从最初就认为,内在独白在电影里会比在文学中能获得更好的延伸和跨度。不过,它最终还是被爱森斯坦限定为“一个人的思维流动”。直到1935年的演讲,爱森斯坦才发现:内在独白是如此适合于精神自动装置,如此适合于电影。内在独白超越了极具个人色彩的梦境,并建构了真正集体思维的段落和节点。他发展了一种动人想象的力量,足以抵达至宇宙边界,一种“感官再现的放荡”(débauche de représentation sensorielle)。就如同《总路线》中那个著名段落,视觉音乐已然化作集簇,把喷射的奶油、闪亮的喷泉、绚丽花火、折线组成的数字等统统汇聚起来。刚才,我们从碰撞-影像进入到形式和意识的概念,现在,我们则要从无意识概念进入到为之赋形并转而制造碰撞的物质-影像、具象-影像(image-figure)中来。具象赋予影像一种能够增强

感官碰撞的情感负荷。于是,这两个时刻便相互混合渗透,就像《总路线》中的爬山段落:数字折线再次提供了有意识的概念。^①

在这里,我们还要注意,爱森斯坦辩证审视了一种有关运动-影像和蒙太奇的基本特点。电影影像是在具象的基础上生发出来的,并重构了某种原发思维。这种看法在许多电影作者那里都能得到体现,特别是在让·爱浦斯坦的电影中:甚至在欧洲电影还在沉迷于梦境、奇幻与白日梦时,爱浦斯坦要把思维无意识机制(*mécanisme inconscient de la pensée*)带入到意识中的勃勃雄心就在他作品中实现了。^② 确实,电影的隐喻能力已遭到了质疑。雅各布森^③就曾指出电影是典型的转喻,因为它所运用的基本手法是并置与邻接(*contiguïté*):隐喻能够把一个主体的动词性或动作性给予另一个“主体”——此独特能力是电影所不具备的。电影只能

① 参见爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》(*La Non-indifférente Nature*), I, 第10页至第18页。——原注

② 爱浦斯坦多次提到这一点。他经常强调隐喻(正是他让我们用到了阿波利奈尔的一个例子:“飞叶般舞动的手”, I, 第68页)。——原注

③ 罗曼·雅各布森(Roman Jakobson, 1896—1982), 俄罗斯语言学家、文学理论家。

把这两个主体并置,让隐喻屈从于转喻。^① 电影不能做出诗人那样的表述:“飞叶般舞动的手”^②,影像必须首先呈现出手飞快摆动的动作,然后再剪接一个飞舞的树叶的影像。可这样的限制只是在某种程度上正确。如果我们把影像视为一种言说方式,这个限制就是合理的;可如果我们把电影影像当成其自身时,这个限制就不成立。因为,当连接到那些促成运动-影像生成的对象之时,运动-影像就可以拆解运动(分离影像的转喻);而当连接到其所要表现的全体之时,运动-影像又可以融合运动(聚合影像的隐喻)。如此看来,我们似乎可以这么认为,格里菲斯的蒙太奇是转喻性的,而爱森斯坦的蒙太奇则是隐喻性的。^③ 如果谈及溶接,我们要关心的

① 参见雅各布森的访谈,在这个角度上阐述了许多微妙变化:《电影、理论与阅读》(*Cinéma, théorie, lectures*)。而让·米特里(Jean Mitry)则在另一个角度提出了一个更为复杂的概念:电影不能通过隐喻运行,而是通过“基于某个换喻的隐喻表达”来运行。参见《电影》(*Cinématographe*)杂志,第83期,1982年11月,第71页。——原注

② 阿波利奈尔在诗中用“feuille”(叶子)一词创造了动词“feuilloler”,指“用叶子交错覆盖”,当这个动作的主语是“手”时,就发生了转喻。

③ 帕斯卡尔·博尼策(Pascal Bonitzer):《如此》(*Voici*),《电影手册》,第273期,1977年1月。冈斯和莱比尔也依仗一种隐喻蒙太奇,比如《拿破仑》中制宪议会和暴风雨的戏,《金钱》中股市和天空的戏。在冈斯那里,超出知觉可能性的叠印技术是为了建构一种影像的和谐。——原注

不应只是叠印技术,也应同时顾及到爱森斯坦所表述的情感性溶接,因为两种不同的影像完全可以具有同样的谐律,并构成隐喻。通过影像谐律,我们可以给隐喻做出一个精确的定义。在爱森斯坦的《罢工》(*Strike*, 1925)中,我们可找到一个贴切的电影隐喻:在上下颠倒的影像中,老板的那位王牌间谍在一开始是大头朝下登场的,两条管子似的长腿笔直耸立,插入到银幕上方的水塘中。接着,我们看到了两根工厂烟囱插入云霄。这就是一个双重倒置的隐喻——间谍首先出现,而且呈现为倒像。水塘与云端、双腿与烟囱具有相同的谐律:这就是由蒙太奇创造出来的隐喻。不过,即使在电影中不用蒙太奇,隐喻也一样可以在影像中出现。在这方面,我们可以在一部美国片中找到电影史上最为杰出的隐喻:基顿的《航海家》(*The Navigator*, 1924)。当穿着潜水服的主人公因窒息而快死的时候,一位笨手笨脚的姑娘把他救了。姑娘把他挪到两腿之间并用力夹紧,最终腾出手来刺破潜水服,里边的水一下子涌了出来。没有哪段影像会用水袋破裂来呈现如此强烈的剖腹产分娩的隐喻。

爱森斯坦在区分情感构成的状况时,也曾有类似的想法:一种是大自然反射主人公的状态,两个影像有相同的谐律(比如说用凄凉的自然景色来对

应忧伤的主人公)；另一种较为复杂，某一影像捕捉到另一影像没有提供的谐律(如“犯罪”式的通奸：在情侣的姿势中，一个表现为牺牲的受害者，一个表现为疯狂的谋杀者)。^① 有时候隐喻是外在的，有时候隐喻又是内在的。但在这两种状况下，这种创作不仅会表现出人物的经验方式，还会表现出作者和观众对人物的判断方式，它把思考融合进影像中：这就是爱森斯坦所声称的“电影修辞的新界域，负担抽象社会判断之可能”。就这样，一个包含着作者、影片与观众的环路形成了。这个完整的环路包含把我们从影像召唤到有意识思维中的感官碰撞，而后，具象中的思想又把我们带回到影像，并再次给予我们一个情感碰撞。让两者并存，让最高的意识连接最深的潜意识：这就是辩证自动装置。全

^① 爱森斯坦很欣赏托尔斯泰(以及左拉)构建影像的能力，用人物所感、所思以及作者思考他们的方式填充其中，如安娜·卡列尼娜(Anna Karelnine)与沃伦斯基“犯罪般”的拥抱。在这里，“构成原则”不能再呼应镜头中表达(比如给悲伤主人公配以悲凉的自然景观、暗淡的光、悲伤的曲子等)，而是在影像中直接表达，参见《电影：形式与意义》，第182页至第189页。尽管如此，似乎不是爱森斯坦自己获得了这种影像，他更多的是采用第一种手段，即共鸣或回响。让·雷诺阿在《衣冠禽兽》(*La Bête humaine*)或《乡村一日》(*Une Partie de campagne*)中也是这样做的。马塞尔·莱比尔则相反，他在《海男》(*L'Homme du large*)里给令人震惊的强暴影像实现了一种内在构成：作为谋杀的强奸。——原注

体不停地敞开(螺旋线),为了能在内化影像序列的同时,把这段影像序列进行外化。所有这些构成一种黑格尔式的“知”(Savoir),并把影像与概念整合为两种彼此朝向对方的运动。

还存在着与前两个时刻难分伯仲、并驾齐驱的第三个时刻。它既非从影像到概念,亦非从概念到影像,而是影像与概念的统一。概念自身存在于影像中,影像自身存在于概念中。这里不再是有机性和动情性,而是戏剧性、实用性、实践或动作-思维(pensée-action)。这种动作-思维指明了人与世界的关系,人与大自然的关系、感官机能的统一,但把它提升为一种极度强力(“一元论”)。在这方面,电影似乎肩负着真正的使命。正如巴赞所说,电影影像对立戏剧影像的原因在于:它是从外部到内部、从布景到人物、从大自然到人(尽管电影影像是从人的动作出发,但就像处理一个外在之物;尽管电影影像从人的面孔出发,但就像对待一种自然或一处风景)。^① 正缘于此,电影影像才更擅长于展现人对大自然的反应,或人的外在化。在电影的崇高性中存在着大自然与人之间的感官机能的统一,这

^① 巴赞:《电影是什么》(*Qu'est-ce que le cinema?*), Cerf出版社,第156页至第163页。——原注

就意味着大自然是并非冷漠的(non-indifférente)。这就是情感或隐喻的布局已经表达的东西,例如在《战舰波将金号》中,水、土、空气这三大元素便和谐地展现了笼罩在殉难者周围的一种哀痛的外在自然,而人们的反应则在第四大元素——火的发展中表露出来,火让大自然拥有一种熊熊革命烈焰般的全新质量。^① 不过,当人成为其自身反应的集体主体时,其自身也被赋予了一种新的质量,而大自然则变为人的客观关联。动作-思维同时设置了自然与人、个体与大众的统一:电影成为大众艺术。正基于此,爱森斯坦才确证了蒙太奇的首要地位:电影的主体不是个体,它的客体也不是一个情节或一个故事;电影的客体是大自然,它的主体是大众,是大众的个体化而非某个人的个体化。戏剧——尤其是歌剧——始终尝试而未能实现的事情,终于在电影中实现了(《战舰波将金号》、《十月》[*Octobre*]):实现了“个体化大众”(Dividuel)^②,即对大众进行个体化,而不是将其置于“质的一致性”

① 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,Ⅱ,第67页至第69页。——原注

② 法语中“个体”(individu)一词来自拉丁语“individuum”,原指“不可再分的”,德勒兹此处去掉了其前缀“in-”,创造了新词“Dividuel”,指大众个体化之后形成的带有相同个体特征的大众群体,是德勒兹通过电影理论对主体问题的一个重要结论,我们用“个体化大众”来翻译。

(homogénéité qualitative)中,或简化为“量的可分性”(divisibilité quantitative)。^①

考察一下爱森斯坦当初如何回敬斯大林主义者的批评,我们会发现一些很有意思的事。这些人批评爱森斯坦没能捕捉到动作-思维中的戏剧性元素,而只是从外部概括地呈现了感官机能的关联,以致无法展现出人物性格的形成过程。这种批评是意识形态的、技术的,也是政治的:爱森斯坦以自然理想主义观念取代了“历史”,用蒙太奇至上的观念破坏了影像与镜头,并用抽象的大众观念掩盖了富有个性色彩的主人公。爱森斯坦当然知晓其中玄机,于是他展开了谨慎而又暗带嘲讽的自我批评。这发生在1935年的那场伟大演讲中。确实,他弄糟了其政党与政党领袖心中的英雄形象,这是

① 戏剧与歌剧遇到了如下这个问题:怎样才能把人群(foule)变为个体原子的总体时,避免把他们化减为密集的匿名大众呢?皮斯卡托(Erwin Piscator)在戏剧中的做法是,让人群接受建筑学或几何学的处理,后来被德国表现主义电影尤其是弗里茨·朗沿用了这个方法,《大都会》(*Métropolis*)中长方形、三角形和金字塔式的人群,只不过那里是奴隶群体。参见洛特·艾斯纳(Lotte Eisner):《魔鬼俯身的银幕》(*L'Écran démoniaque*), *Encyclopédia du Cinéma*, 第119页至第124页。德彪西在歌剧中提出,要让人群变成移动的、身体的个体化熔炉,无法还原为其成员(巴拉盖[Barraqué]:《德彪西》,瑟伊出版社,第159页),这正是爱森斯坦在电影中所实现的,其条件是大众变成主体。——原注

由于他太过于疏远于事件,而仅仅止于一个普遍观察者与过路人的视角。但这一切都发生在苏联电影的第一时期,在这个时期,那个诞生个人化、有意识英雄的“大众布尔什维克化”还未见踪影呢。其实,一切在第一个时期还不算糟糕,但为接下来的时期提供了可能。在接下来的时期里,蒙太奇被保留了,即使它能更好地整合影像,甚至是整合演员的表演。在第二个时期,爱森斯坦自己保留了早期成就——大自然的冷漠性与大众的个体化,而关心真正意义的戏剧化英雄,例如《伊凡雷帝》(*Ivan le terrible*, 1944)和《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexandre Nevski*, 1938)。可以说,爱森斯坦在第二时期制作的都是平庸作品,如果再不小心点,苏联电影恐怕就会有丧失其独特性的危险。苏联电影应该尽量避免向美国电影靠拢,美国电影所擅长的就是个性化英雄和戏剧性动作……

确实,电影与思维的这三种关系在运动-影像的电影中随处可见:与只能在高级意识中被思考的全体的关系,与只能在影像的潜意识展开中具象化的思维的关系,与在人与世界之间、在大自然与思维之间的感官机能关系。这些关系分别对应着批判思维、催眠思维和动作-思维。爱森斯坦指责别人,特别是格里菲斯,对全体的理解非常糟糕,因其

在追求影像多样性时没有顾及到影像的构成性对立,错误地组合形象,因为他无法获得真正的隐喻或谐律,把动作简化为情节剧,从心理情境而非社会情境的角度把握个人英雄。^① 简言之,他们缺少辩证的实践与理论。其实,美国电影是以自己的方式展开这三种基本关系的。动作-影像可以从情境到动作,或反之,从动作到情境。动作-影像与理解行为密不可分,通过理解行为,主人公对问题或情境的内容进行评判,动作-影像同样与推理行为密不可分,通过推理行为,主人公对未知的因素进行推测(我们看到刘别谦^②那锐利的推理-影像[image-raisonnement])。影像中的这些思维行为会沿着双重方向进行:影像既与被思考的全体相连,又同思维的具象相连。让我们回到一个极端的例子:如果说希区柯克的电影呈现给我们的是运动-影像的真正顶峰,是因为他超越了动作-影像,向着制定并组构其整个链条的“心理关系”(relations mentales)的方向继续发展下去,同时又能依据制定影

① 爱森斯坦:《狄更斯、格里菲斯与我们》(*Dickens, Griffith et nous*),收入《电影:形式与意义》。他在文中批评格里菲斯没能实现辩证的“一元论”。——原注

② 刘别谦(Ernst Lubitsch, 1892—1947),德国著名电影导演,代表作有《你逃我也逃》(*To Be or Not to Be*, 1942)、《天堂可以等待》(*Heaven Can Wait*, 1943)等。

片基本叙事结构的“自然关系”(relations naturelles)回到影像中来。从影像到关系,再从关系到影像,此环路已然包含了思维的全部功能。这位英国天才所创造的显然不是什么辩证法,而是一种关系的逻辑(尤其向我们解释了“悬念”如何取代了“碰撞”)。^① 因而,电影同思维建立关联的方式可谓多种多样,但上述的三种关联在运动-影像的范围内似乎是最明确的。

电影以及人与世界的关系

爱森斯坦、冈斯的伟大宣言在今天引发了多么奇怪的回响。我们把这些宣言存入博物馆,作为对电影这种大众艺术和新思维的全部期待。我们总说电影已被其产品的无价值(nullité)所淹没。当希区柯克的悬念、爱森斯坦的碰撞、冈斯的崇高,落到平庸电影作者手中时会变成什么呢? 当力量不再来自影像及其振动,而来自再现物(représenté)自身,我们就会陷入一种血色的武断中(arbitraire

^① 帕斯卡尔·博尼策在他的《盲域》(*Le champ aveugle*)中对希区柯克和爱森斯坦进行了基本的比较,尤其是关于特写镜头的功能, Cahiers du Cinéma/Gallimard 出版社。——原注

sanguinolent),当伟大不再是创作的结果,而只是再现物的纯粹而简单的膨胀,大脑刺激与新思维诞生也就根本无从谈起。这是在电影作者和观众身上相当普遍的缺陷。尽管时下的平庸从没有妨碍伟大画作(*grande peinture*)的出现,但工业艺术的情况却不尽相同,低劣作品的比例会直接质疑其最本质的能力和目标。大量平庸之作让电影濒临死亡。除此之外,还有一个更重要的原因:大众艺术,以及对待大众的方式,应该与大众真正主体身份的获得密不可分,但它却沦为国家的政治宣传和操控,沦为一种把希特勒并入好莱坞、把好莱坞并入希特勒的法西斯主义。精神自动装置变成了法西斯人。正如塞尔日·达内^①所说,让所有运动-影像的电影陷入困局的是“巨大的政治场面调度、变为国家政治宣传的活绘画、对大众的人身第一管控(*premières manutentions humaines*)”,而其背景却是:集中营。^② 这给“老电影”的雄心敲响了丧钟:这不是,或不仅仅是时下电影制作的平庸和粗俗,更

① 塞尔日·达内(Serge Daney, 1944—1992),法国著名影评人,曾任《电影手册》杂志主编。

② 塞尔日·达内:《斜坡》(*La rampe*),第172页。——原注

源于莱妮·里芬斯塔尔^①，她一点都不平庸。如果我们同意维利里奥^②的观点，那情况就更糟糕：运动-影像最初建立的大众艺术并没有发生转变和异化，正相反，运动-影像从开始就历史性地、本质性地与战争组织、国家政治宣传以及普通法西斯相关联。^③ 产品的平庸与制作的法西斯主义，当这两个缘由结合在一起时，一些问题就都能得到解释了。

① 莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl, 1902—2003)，德国著名女导演、演员，纳粹时期为希特勒拍摄宣传片，代表作《意志的胜利》(*Triumph des Willens*, 1935)。

② 保罗·维利里奥(Paul Virilio, 1932—)，法国哲学家，著有《战争与电影：知觉的后勤学》(*Guerre et cinéma : Logistique de la perception*, 1984)，中译本 2011 年由南京大学出版社出版，孟晖译。

③ 保罗·维利里奥指出战争系统如何像调动武器与行动那样去动员知觉：摄影与电影一样要经过战争，被并入武器的行列(如机枪)。会有越来越多的战场进入场面调度。敌人现在也不再进行伪装，而是以反场面调度来作为回应(拟仿、诱骗，或防空洞的巨大照明灯)。然而全体国民的生活都笼罩在场面调度模式与法西斯体制的阴影之下：“真实的权力因此由武器的符号逻辑与影像符号逻辑分享。”推至极端情况，戈培尔梦想着要超越好莱坞——这座对立于古代戏剧城的现代电影城。电影超越自身转向了电子影像，国民与军队都处于一种军事-工业的联合体之中。参见《战争与电影：知觉的后勤学》(*Guerre et cinéma : Logistique de la perception*)，Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile 出版社。——原注

阿尔托^①曾在很短一段时间里“信任”过电影，并发表了诸多与爱森斯坦或冈斯有关新艺术、新思维的观点不谋而合的宣言。但他很快就放弃了。“吸引无数眼球的低能影像世界决不会把其原本可现的影像完美呈现出来。从中浮现的诗意也仅仅是一种或然的诗意，可能的诗意，它不会如我们期待的那样在电影中产生……”^②

或许还存在第三个缘由，能很奇怪地让我们重获通过电影来思考电影之或然性的希望。我们必须更仔细地研究阿尔托这个案例，因为这其中可能存在着至关重要的价值。在短暂信任电影的时期，阿尔托似乎第一时间就在电影与思维的关系中提到了运动-影像的重大主题。他准确地说出电影必须要避开两个陷阱：当时正在发展的抽象实验电影和好莱坞强行规定的商业具象电影。他说电影是一种神经-生理的震荡而影像必须要制造碰撞，制造引发思维的神经波，“因为思维是一个不总是随

① 安托南·阿尔托(Antonin Artaud, 1896—1948)，法国作家、戏剧理论家，“残酷戏剧”的代表人物，德勒兹本篇文中的诸多思想受到了阿尔托观点的启发，他的理论代表作有《戏剧及其重影》(*Le Théâtre et son double*)，中译本 2006 年由中国戏剧出版社出版，桂裕芳译。

② 阿尔托：《电影的早衰》(*La vieillesse précoce du cinéma*)，《作品全集》(*Oeuvres complètes*)，第三卷，伽利玛出版社，第 99 页(这是标志着阿尔托与电影相决裂的文章)。——原注

叫随到的接生婆”。思维的机能只是其自身的诞生，总是对它神秘而深邃的诞生过程的重复。阿尔托说，影像的对象就是思维的机能，思维的机能是带领我们回到影像的真正主体。他补充说，受超现实主义鼓舞而在欧洲电影中出现的梦境与思维饶有趣味地近似，可就其目的来看，梦境仍然不足以媲美思维：对于思维的“问题”来说，梦境实在是一种太过简易的解答。阿尔托相信电影更相当于自动书写（*écriture automatique*），只要我们明白自动书写根本不是创作的缺席，而是能把批判与意识思维整合进思维无意识的高级控制，即精神自动装置（其与梦境非常不同，梦境把审查和压抑整合入冲动无意识）。他认为自己的观点非常超前，且存在着被误解的危险，即使对超现实主义者来说也不例外，他与热尔曼·杜拉克^①的关系就是证明，杜拉克总是在抽象

^① 热尔曼·杜拉克（Germaine Dulac，1882—1941），法国前卫女导演、电影理论家，代表作有《微笑的布迪夫人》（*La Souriante Madame Beudet*，1923）、《贝壳与僧侣》（*La coquille et le clergyman*，1928）等。

电影与梦境-电影(cinéma-rêve)之间举棋不定。^①

起初看来,阿尔托的宣言与爱森斯坦并无抵触:从影像到思维,伴随着碰撞与震荡,其必须在思维中引发思维;从思维到影像,某个必须在内在独白中(而非在梦境中)实现的具象,把碰撞再次给予我们。然而,在阿尔托的宣言中还有完全不同的东西:如对无力(impuissance)的评定,无力虽尚未涉及电影,但相反地却定义了电影的真正对象-主体。电影所要推进的并非思维的强力,而是思维的“无能”(impouvoir),思维从未遇到此外的其他任何问题。确切地说,存在之难、思维内核之无能要远比梦境重要得多。电影的敌人批评电影的地方(比如乔治·杜阿梅尔^②就说,“我无法思考我想要的东

① 所有这些主题都在阿尔托的《全集》第三卷中展开。以《贝壳与僧侣》(由热尔曼·杜拉克执导)这唯一一部被付诸实践的电影为例,阿尔托指出(第77页),电影的特殊性是“思维隐秘地诞生”所引发的振动,这种振动“类似于或相关于一种似梦非梦的机制”;这就是“思维的纯粹工作”。阿尔托关于热尔曼·杜拉克作品的态度又唤起了许多问题,O. A. Virmaux 就对这些问题进行了分析,见《超现实主义者与电影》(*Surréalistes et le cinéma*),Seghers 出版社。阿尔托一直都认为这是第一部超现实主义电影;他还指责布努艾尔(Bunuel)与谷克多(Coc-teau)受制于梦境的随意性(第270页至第272页)。同时,他批评杜拉克仅仅在梦境的意义上诠释《贝壳与僧侣》的故事。——原注

② 乔治·杜阿梅尔(Georges Duhamel, 1884—1966),法国作家、诗人,法兰西院士。

西,运动的影像取代了我的思维”)就是阿尔托筑造起的电影之黑暗荣耀与深邃。其实,对于阿尔托来说,问题不在于电影从外部带给我们的简单抑制(inhibition),而是在于中心的抑制、内部的崩溃与僵化(pétrification)、一种让思维成为代理人和受害者的“思维偷窃”。当阿尔托认定电影已然走入歧途,仅能制造出抽象、具象或梦境时,他便不再信任电影了。但只要一考虑到电影本质上能在思维核心揭示思考的无力时,他还是相信电影。让我们回顾一下阿尔托的具体剧本,《三十二》(32)中的吸血鬼、《屠夫的反抗》(*La révolte du boucher*)中的疯子,特别是《十八秒》(*Dix-huit secondes*)中的自杀者,主人公“已然无力实现他的思维”,“他只能看到在内部穿行的影像,一种矛盾影像的过剩”,他的“精神已被窃取”。精神或心智自动装置不再由某种思维的逻辑可能性所限定——各种想法之间存在着形式上彼此推演的关联^①;它更不被安置在自

^① 哲学传统(尼采与莱布尼兹)也同样是基于此意义来占据精神自动装置;还有泰斯特(M. Taste)对瓦雷里(Valéry)的诠释。雅克·里维尔(Jacques Rivière)将阿尔托与瓦雷里进行比较,但这仅仅是诸多误解之中的一项而已,见著名的通信集(第一卷)。针对精神自动装置的议题,乌诺(Kuriich Uno)就指出在阿尔托与瓦雷里之间存在着根本对立:《阿尔托与力的空间》(*Artaud et l'espace des forces*),巴黎第八大学论文,第15页至第26页。——原注

动影像环路中的某种思维物理力量所定义。精神自动装置已变成木乃伊,一种摧毁性的、瘫痪的、僵化的、呆板的程序,证实了对思维进行思考的不可能性。^①可以说,表现主义早已经让我们习惯了这一切,思维的窃取、人格的分裂、催眠式的僵化、幻觉和狂暴的精神分裂。但在这里,我们仍面临着误解阿尔托原意的危险:思维不再像表现主义(还有超现实主义)那样,要去面对压抑、无意识、梦境、性或死亡,而是要让这些确定性去面对作为更高“问题”的思维,或者说让其进入不可确定性与不可依赖性的关系中。^②中心点(ombilic)或木乃伊,不再是思维所触及到的终极梦境核心,正相反,它是思维的核心,“思维的反面”,当梦境与其遭遇时便会被反弹、被毁灭。当表现主义让失眠经受夜晚时,阿尔托则让梦幻承受白昼。在《十八秒》或者

① 引自韦罗尼卡·塔干(Véronique Tacquin)所称呼的木乃伊,她对德莱叶的电影进行了非常深刻的分析(《电影触情的理论研究》[*Pour une théorie du pathétique cinématographique*],巴黎第八大学博士论文)。只不过她所提及的并非阿尔托,而是与之观点接近的莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)。在《接球玩具 I》(*Bilboquet, I*)的某些段落中,阿尔托已经将木乃伊引进过来。韦罗尼卡·塔干的分析开启了所有电影的木乃伊主题。——原注

② “对我来说,性、压抑与无意识从来没能给灵感或精神以足够的解释……”(见第三卷,第47页)。——原注

《贝壳与僧侣》(*La coquille et le clergyman*)中,阿尔托的觉醒者就同表现主义的夜游者相对立。

尽管字面意思上很相似,但阿尔托的计划却与爱森斯坦的观念存在着绝然的对立。此问题确实值得关注,就如阿尔托所说,“把电影与大脑中的内在现实联系起来”,不过,此内在现实并不是“全体”,相反,它是一种裂缝与缝隙。^① 只要他相信电影,不是把它贷记在思考全体的能力上,相反,而是引入某种“虚无之形”(figure de néant)、某种“表象之洞”(trou dans les apparences)的“分解力”(force dissociatrice)。只要他相信电影,不是把它贷记给重返影像的权力,也不是依照内在独白和隐喻节奏而对其束缚,而是依照多重声音与内在对话,总是以声音套声音的方式进行“解放”(désenchaîner)。简言之,阿尔托撼动了电影-思维的全部这些关系:一方面,不再存在借助蒙太奇实现的可思考的全体;另一方面,也不再存在完全借助影像来实现的内在独白。可以说,阿尔托已完全颠倒了爱森斯坦的观点:如果思维真的要依赖于产生它的某种碰撞

^① 莫里斯·布朗肖:“阿尔托”,《将来的书》(*Le Livre à venir*),伽利玛出版社,第59页:阿尔托颠倒了“运动的目次”,他把“剥夺置于首位,在这样的总体性中,剥夺首先表现出的并不是单纯的缺乏。首要的并不是存在的丰富,而是裂缝与断隙……”——原注

的话(神经、骨髓),那所能思考的也只有一个事实,即我们尚未开始思考这个事实,这是思考全体与思考自我的无力,这种思维总是僵化、脱位与崩溃性的。一个思维的存在总是即将到来的,这正是海德格尔在一种普遍形式下所发现的,也是阿尔托所经历的最独特问题,其自身的问题。^①从海德格尔到阿尔托,莫里斯·布朗肖知道应该让“什么引起我们思考、什么迫使我们思考”这样的基本问题回溯到阿尔托那里:迫使我们思考的是思维的“无能”、虚无之形、供思考的全体之不存在。布朗肖对文学的诊断特别清晰地显现在电影中:一方面是思维中不可思考性的在场,它是思维的起源也是思维的障碍;另一方面则是另一思考者在某一思考者中的无限在场,并打破“思考之我”(moi pensant)的一切独白。

但问题是,所有这一切究竟在本质上与电影有什么关系?这可能是文学问题、哲学问题,甚或精神病学问题,但从哪个方面看才是关于电影的问题,即让电影区别于其他领域的电影特性的问题?实际上,尽管这个问题在别的地方存在各种处理方

^① 参见海德格尔的《什么召唤思?》,第22页至第24页:“最能引发思考的其实就是我们尚未开始思考,尽管世界的状态正变得更易于引发思考……在这个引发思考的时代里,最能促进思考的东西就是我们还未思考的东西。”——原注

法,但电影不以相同的方式处理这个问题。我们会问电影以什么方式碰触这个思维的问题——其本质性的无力以及由此引发的结果?坏电影(有时是好电影)经常满足于给观众营造梦境状态,或像我们经常分析的那样,满足于想象的参与。然而就更高的目标而言,电影的本质——这里并非指影片的一般特征——只能是思维及其机能。在这方面,让-路易·施费尔^①著作的魅力就在于对这个问题做出了回答:电影何以、且如何涉及一种特性尚未形成的思维?他说,从电影影像承担起运动畸变(aberration de mouvement)的时刻起,它就执行着一种世界悬置(suspension de monde),或让一种纷乱(trouble)变为可见之物。这与爱森斯坦想要实现的“化思维为可见”大相径庭,相反,它指向的是无法在思维中被思考、无法用视觉观看之物。或许这并不是施费尔认为的“犯罪”,而只是一种虚假的强力。他说在电影中,思维能与其自身的不可能性面对面,并从中提炼出更高级的力量或诞生。他又补充说电影的状态只有一个对等物:不是想象的参与,而是当人们走出电影院时遇到的雨;不是梦境,

^① 让-路易·施费尔(Jean-Louis Schefer, 1938—),法国作家、理论家和哲学家。

而是黑暗与不眠并存。施费尔与阿尔托的观点很接近。他对电影的观念与菲利浦·加雷尔(Philippe Garrel)的作品相互映衬:那些不是为了供人观看的跳动颗粒,那些不是为了预示身体的光尘,那些雪花和煤灰层。^① 只要我们能够用可信的方式说明,这样的作品并不抽象乏味,而是展现了人们能对电影做出的更有趣、更生动、更撩人的东西。除了列举德莱叶的《吸血鬼》(*Vampyr*)结尾部分的磨坊和层层堆积的白面这个伟大场景外,施费尔还推荐了黑泽明《蜘蛛巢城》的开场段落:灰色、水汽和雾构成了“一个完整的影像此处”(tout un en-deçà de l'image),它不再是挂在事物前的模糊面纱,而是“一种既无身体亦无影像的思维”。威尔斯的《麦克白》(*Macbeth*)也是这样,陆地与水、天与地、善与恶的难以分辨构成了一部“意识前史”(巴赞语),让思维产生其自身的不可能性。尽管爱森斯坦有他的意图,但这不是早就在敖德萨的雾色中出现过吗?根据施费尔的说法,正是世界悬置而不是运动,让思维变得可见,不是作为对象,而是作为一种不断在思维中生产和回避的行为:“不是指变得可见的

^① 让-路易·施费尔:《电影的普通人》(*L'Homme ordinaire du cinéma*), Cahiers du cinéma/Gallimard 出版社,第 113 页至第 123 页。——原注

思维,而是可见性被思维最初的无条理——这种初始特质——所影响,且不可避免地受到感染。”这就是《电影的普通人》(*L'Homme ordinaire du cinéma*)里的描述:精神自动装置、“机械化的人”、“实验模特”、我们身上的浮沉子(ludion)、我们脑后的陌生身体,其年龄既不属于我们也不属于我们的童年,而是纯粹状态下的一段时间。

如果这种思维经验本质地(而非唯一地)同现代电影相关,那首先是因为这种能让影像变化的功能:使影像成为感官-机能的的活动停止了。从电影的特定角度看,如果说阿尔托是一位先驱,那是因为他祈望让“受困的思维在真正的心理情境中找出一条精妙的出路”,“并促成一种让剧情产生视觉碰撞的‘纯视觉情境’(situations purement visuelles),我们甚至可以这样认为,这种碰撞就是从观看实体本身中汲取出来的。”^①然而,这种感官-机能的断裂找到了更高的条件,自己回溯到人与世界关系的断裂中。感官-机能的断裂把人变成了“明眼人”(voyant),他发觉自己在世界中受到某些难以忍受的事物的打击,且在思维中面对某些不可思考之

^① 阿尔托:《作品全集》(*Oeuvres complètes*),第三卷,第22页、第76页。——原注

物。在这两者之间,思维承受着一种奇怪的僵化,就像运转和存在的无力,其自身被世界所抛弃。因为思维不是以美好和更真实的世界之名义,来理解这个世界的难以忍受,相反,是因为这个世界难以忍受,思维才不再能思考世界及其自身。此种难以忍受不再是大不公(*injustice majeure*),而是一种日常生活之平庸的持久状态。人自身就是一个他在其中体验难以忍受并深感困顿的世界。精神自动装置处于明眼人的心理情境中,他看见的要比他反映的更清晰且遥远,即思考。那么那个精妙的出路又在哪里?是信仰,但不是信仰另外一个世界,而是信仰人与世界的关系,信仰爱或生命,就像信仰不可能性与不可思考性这些只能被思考之物:“保留些许可能吧,否则我将窒息。”正是这种信仰,通过荒谬并依据荒谬,把不可思考之物变成思维特有的力量。与思维相比,阿尔托从不认为思维无力是打击我们的简单劣等物,思维无力同样属于思维,因此,我们应该从中建立我们的思考方式,而不是非要重建一个力量无穷的思维。我们理应借助思维无力来相信生命,寻获思维与生命的同一性:“我想到了生命,我能建立的一切体系,又怎比得上我这个疲于重建生活的人的呐喊……”阿尔托是否会与德莱叶意兴相投呢?德莱叶是否就是那位总是

按照荒谬让理性得以“重建”的阿尔托呢？杜兹就指出德莱叶的精神分裂之旅和重大心理危机。^① 更何况韦罗尼卡·塔干已指出木乃伊（精神自动装置）如何出没于他最近的电影中。早在《吸血鬼》（*Vampyr*, 1932）中，木乃伊就已作为世界的魔鬼力量出现了，而吸血鬼自己也是不确定的主人公，不知道要思考什么而梦到他自己的僵化。在《词语》（*Ordet*, 1955）中，木乃伊变成了思维本身，一个死于蜡屈病的年轻女士：家中那个疯子重新给予她生命与爱，准确地说，他已不再疯狂，他自以为信仰另一个世界，而且他现在知道信仰究竟意味着什么……最终还是《葛楚》（*Gertrud*, 1964）发展了所有这些蕴涵，以及电影与思维之间的新关系：“心理”情境取代了全部感官-机能情境；体现在错接镜头（*faux-raccord*）中的与世界关系的永久断裂、表象的永恒孔洞；对于无意义和日常生活之难以忍受性的捕捉（例如在移动长镜头之中，葛楚无法忍受中学生迈着机器人一般的步伐，庆祝诗人教给他们爱与自由）；葛楚遇到了无法言说的不可思考性，只能歌唱，并一直到昏倒为止；女主人公因把信仰视为不

^① 对于德莱叶的问题，杜兹给予了一个严密的精神分析式的解释，《尼尔森的卡尔·德莱叶》（*Carl Th. Dreyer né Nilsson*），Cerf出版社，第266页至第271页。——原注

可思考的思维而僵化、木乃伊化(“我年轻过吗?不,但我爱过。我漂亮过吗?不,但我爱过。我曾经生活过吗?不,但我爱过。”)。总的来说,《葛楚》开辟了一种新的电影,紧随其后的就是罗西里尼的《欧洲 1951 年》(*Europa '51*, 1952)。罗西里尼表达了在这方面的立场:这个世界越缺少人性,艺术家越是相信并让人相信“人与世界的关系”,因为世界为人而存在。^①《欧洲 1951 年》中的女主人公就是散发着温存的木乃伊。

毫无疑问,电影从一开始就与信仰保持着某种特殊关系。这就是电影的天主教性(很多电影作者都很明确地信仰天主教,即使在美国也如此,就算那些非天主教的电影作者也与天主教保持着复杂的关系)。在天主教中不是与电影一样有着宏伟的场面调度(*mise en scène*)吗?正如艾利·福尔所说,在电影中,一种狂热接替了天主大教堂的使命。^②尼采那句名言看起来在电影中完全可以应

① 参见罗西里尼访谈,收于《作者政治》(*La politique des auteurs*), Cahiers du cinéma/Editons de l'Etoile 出版社,第 65 页至第 68 页。——原注

② 对此,我们可以参考阿杰尔(Agel)和艾费尔(Ayfre)的著作《电影与神圣》(*Le cinéma et le sacré*), Cerf 出版社,以及对《作为电影主题的基督的激情》(*La passion du Crist comme thème cinématographique*)的研究成果,见《电影研究》(*Études cinématographiques*)。——原注

验：“我们对此依旧虔诚。”或者换个说法，从一开始，基督教与革命、基督教信仰与革命信仰就是吸引大众艺术的两极。因为电影影像以区别于戏剧的方式向我们展现了人与世界的关系。自此，电影影像的发展，或者体现在人改造世界的意义中，或者体现在人自身对一个高级的内在世界的发现中……就算今天，我们也不能说电影的这两个极端已经弱化：某种天主教性仍在不断启发大量电影作者，而革命的激情已体现在第三世界的电影中。发生变化的只是内质，罗西里尼、布列松与福特^①在天主教主义上的差异，一点也不逊于罗恰^②、古尼^③与爱森斯坦在理解革命本质上的差别。

现代的事实是，我们不再相信这个世界。我们甚至不再相信发生在自己身上的事件，爱情、死亡好像只是部分地与我们相关。不是我们在拍电影，而是这个世界在我们眼前就像一部坏电影。在谈

① 约翰·福特(John Ford, 1894—1973),美国著名导演,西部片大师,代表作有《关山飞度》(*Stagecoach*, 1939)、《双虎屠龙》(*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)等。

② 格劳贝尔·罗恰(Glauber Rocha, 1939—1981),巴西著名导演,巴西新电影代表人物,代表作有《痛苦的大地》(*Terra em Transe*, 1967)、《黑上帝白魔鬼》(*Deus E o Diabo na Terra do Sol*, 1964)等。

③ 尤马兹·古尼(Yilmaz Güney, 1937—1984),土耳其导演,代表作有《自由之路》(*Yol*, 1982)、《希望》(*Umut*, 1970)等。

及其作品《法外之徒》(*Bande à part*, 1964)时,戈达尔就曾说:“这些人才是真正的,而世界才是法外之徒。是世界自己在拍电影,是世界不再与我们同步。这些人是正确的、真实的,他们代表着生命。他们生活在一个简单的故事中,但他们所生活的世界却是一部坏剧本。”^①是人与世界的关系断裂了,此后,这个关系应该成为信仰的对象:唯有不可能才能让信仰重建,信仰不再去针对其他的或已被转化的世界,人在世界中仿佛置身于一个纯声光情境中,人被剥夺的反应只能让信仰来取代。唯有对世界的信仰才能把人与其所见所闻连结起来。电影需要拍摄的不是世界,而是对这个世界的信仰,即我们唯一的关系。人们经常询问电影幻觉的本质,我们重新建立对世界的信仰,这就是现代电影的权力所在(当它不再拙劣之时)。无论基督徒还是无神论者,在我们普遍的精神分裂中(*universelle schizophrénie*),我们需要理由去信仰这个世界。这就是信仰的彻底转变。在哲学方面,从帕斯卡尔到尼采已经发生了哲学的伟大转折:用信仰取代知识

^① 参见让·科莱(Jean Collet):《让-吕克·戈达尔》(*Jean-Luc Godard*),Sehgers出版社,第26页至第27页。——原注

模式。^① 不过,只有当信仰变为对这个世界本身的信仰时,它才能取代知识。通过德莱叶,之后是罗西里尼,电影也经历了相同的转折。在罗西里尼的新近作品中,他对艺术失去了兴趣,他指责艺术的幼稚与感伤,并沉迷于一个失落的世界:他希望用某种道德来取代艺术,让我们重获生命永存的信仰。罗西里尼无疑仍心存知识的理想,他从未放弃过苏格拉底式理想,但确切地说,他需要把这个理想安放在一种信仰之上,一种对人与世界的简单信仰之上。是什么原因让影片《贞德在危急中》(*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954)变得如此难以理解?贞德需要到天国中才能相信这个世界的碎片。^② 只有站在永恒的高度她才能够相信这个世界。在罗西里尼那里出现了一种对基督教信仰的回归——这真是最高的悖论。信仰,甚至连同其神圣人物

① 在哲学史中,对知识信仰的取代既发生在一批虔诚的作者那里,也发生在改信无神论的另一批作者那里。因此我们能发现许多对应的组合确实存在:帕斯卡尔-休谟、康德-费希特、克尔凯郭尔-尼采、勒齐耶(Lequier)-雷努维耶(Renouvier)。可即便是在那些虔诚的信徒身上,信仰也并非转向另一个世界,而是去直面这个世界:依据克尔凯郭尔或帕斯卡尔的信仰,我们可以重建人与世界的关系。——原注

② 参见克洛德·比利(Claude Beylie)对《圣女贞德受难》(*Procès de Jeanne d'Arc*)里的精采分析(《电影研究》[*Etudes cinématographiques*])。——原注

(圣母、约瑟夫、圣子),都完全做好了要转移到无神论那边的准备。在戈达尔那里,知识的理想以及在罗西里尼那里呈现的苏格拉底式理想早已荡然无存。好战者、革命者、女权主义者、哲学家、导演等人的“优秀”话语已跟陈词滥调不分轩轻。^① 这指的是在这些词句的表层或深意中发现和重获对世界的信仰。那么是否只要升入天堂,无论是艺术天堂还是绘画天堂,我们就能找到信仰的理由(《激情》[*Passion*, 1982])? 或是在天与地之间发明某个“中间高度”(《芳名卡门》[*Prénom Carmen*, 1983])?^② 所能确定的是,信仰不再是相信另一个世界,或是一个已被转化的世界,而只需单纯地信仰身体。要让话语回归身体,为了达到这个目的,必须要在话语之前,在这些词句之前,在事物被命名之前抵达

① 塞尔日·达内,第80页:“对于其他人的观点、声明与训诫,戈达尔总是利用另外一些人的观点对之进行回击。在他的教育法中总是存在着强烈的不确定知性,因为他同优良话语(如他所捍卫的毛主义话语)建立联系的本质就是不确定的。”——原注

② 阿兰·贝尔加拉(Alain Bergala):《伊卡洛斯之翼》(*Les ailes d'Icare*),《电影手册》,第355期,1984年1月,第8页。——原注

身体：即“取芳名”(prénom)，甚至要在取名之前。^①阿尔托同样如是说，相信肉体(chair)：“我是一个失去生命的人，一个到处寻找方法以重新获得自己位置的人。”而戈达尔则在《向玛丽致敬》(*Je vous salue, Marie*, 1985)中宣称：约瑟夫与玛丽彼此都说了什么？他们之前都说了什么？让文字回归身体，回归肉体。在这方面，戈达尔与加雷尔是相互影响，或彼此颠覆的。加雷尔的唯一目标就是让玛丽、约瑟夫以及圣婴信仰身体。当我们将加雷尔同阿尔托、兰波^②进行比较时，就会发现有些真实的东西已然超出了简单的一般通则。我们信仰的对象只能是“肉体”，我们需要非常特殊的理由让我们相信身体（“就连天使也无从知晓，因为所有真正的知识都晦暗不明……”）。我们应当信仰身体，但要将其视作生命的萌芽，冲破砖石的种子，用神圣的裹尸布或

① 达内指出，根据戈达尔作品的话语构成状况，唯一的“优秀”话语就是那种为身体所给予的或者能够重建身体的话语：这就是《此处与彼处》(*Ici et ailleurs*)的全部故事。因此，我们有必要在“事物被命名之前”、在全部话语之前先行获得事物与存在，以便其能够生产自己的话语，参见威尼斯影展《芳名卡门》记者招待会，收录于《电影》期刊，第95期，1983年12月。（同时也可参阅路易·奥迪贝[Louis Audibert]的评论，第10页：“在这部电影中存在着一一种伟大的自由度，这是信仰的自由……电影幕布上所捕捉到的世界痕迹犹如某种言语、福音……再次发现世界就意味着返回到编码的此处……”）——原注

② 兰波(Arthur Rimbaud, 1854—1891)，法国著名诗人。

木乃伊的绷带加以保存,使其不朽,在这个世界中见证生命。我们需要某种伦理或信仰,虽然这会让傻瓜们嘲笑;这不是某种信仰别的东西的需要,而是信仰这个世界——连那些傻瓜也生活其中——的需要。

少数电影的政治

毫无疑问,阿兰·雷乃和斯特劳布夫妇^①是现代电影中西方最重要的政治导演。但很奇怪,这一结论不是因为人民的在场,恰恰相反,是因为他们懂得展现人民的缺席,人民的不在场。相对于一个我们见不到的西班牙,阿兰·雷乃的《战争終了》(*La Guerre est finie*, 1966)里,人民到底是在中心委员会里的人,还是青年恐怖分子或者疲惫的革命者?而在斯特劳布夫妇的《恨难解》(*Nicht versöhnt oder*, 1965)中,在这个革命失败,并由俾斯麦和希特

^① 让-马利·斯特劳布(Jean-Marie Straub, 1933—)和达尼埃尔·于埃(Danièle Huillet, 1936—2006),法国经常合作的夫妇导演,论文电影的代表人物,作品有《恨难解》(*Nicht versöhnt oder*, 1965)、《安娜·玛格达丽娜·巴赫的编年史》(*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968)等。

勒建立的、面临新的分裂的国家,德国人民从没有出现?这是经典电影与现代电影第一个重大的区别。在经典电影中,人民在那里,尽管是被压迫的、被欺骗的、被奴役的,尽管是盲目的和无意识的。比如苏联电影:人民已经出现在爱森斯坦的电影中,他在《总路线》中表现了人民质的飞跃,或在《伊凡雷帝》中,人民成为沙皇手中的利刃。而在普多夫金那里,每次意识觉醒的进步,人民都以正在行动的姿态潜存着。维尔托夫和杜辅仁科的电影,以两种方式呈现出团结意识在朝向未来的熔炉中召唤着不同的大众。但是,在战前和战中的美国电影中,团结意识不仅是政治特征,在这里,不是阶级斗争的迂回和意识形态的对抗,而是经济危机,反对道德偏见的战斗,唯利是图者和煽动家,他们表达了民众的一种意识,同时代表着最大的不幸和最高的希望(这种团结一致既包括金·维多^①、卡普拉^②,也包括福特,因为这个问题在西部片和在社会问题剧里表现的同样多,两种类型都证明了一种民

① 金·维多(King Vidor, 1894—1982),美国导演,代表作有《群众》(*The Crowd*, 1928)、《阳光下的决斗》(*Duel in the Sun*, 1946)等。

② 弗兰克·卡普拉(Frank Capra, 1897—1991),意大利裔美国著名导演,代表作有《一夜风流》(*It Happened One Night*, 1934)、《生活多美好》(*It's a Wonderful Life*, 1946)等。

众的存在,无论是在考验中,还是在自我觉醒和自我发现的方式中)。^① 在美国电影中,在苏联电影中,人民已经在那儿了,真实而活跃,理想但不抽象。在此,电影作为大众艺术的理念可以成为标准的革命艺术,或者民主艺术,让大众成为真正的主体。但是,一些因素危害着这种信仰,希特勒的出现,让电影不再是让大众成为主体的艺术,而变为被奴役的大众;斯大林主义,用一党专制取代了人民的团结意识;美国人民的瓦解,使人民不再相信过去所相信的熔炉,也不再相信通向未来的希望(哪怕新西部片也首先展现了这种瓦解)。总之,如果有一种现代政治电影,那其基础就是:人民不再存在,或者还不存在……人民缺席(le peuple manque)。

无疑,这个真相适用于西方,而只有很少的导演发现了这一点,因为它被权力机制和多数派体系所掩盖。相反,这一点却在第三世界爆发了,那些被压迫、被剥削的民族处于持久的少数状态,处于集体身份的危机中。第三世界国家和少数族裔孕

^① 比如金·维多作品中表现出的关于民主、共同体和“领袖”的必要性等问题上,参见《正片》(*Positif*),第163期,1974年11月,米歇尔·西蒙(Michel Ciment)和迈克尔·亨利(Michael Henry)的文章。——原注

育了一些作者,根据他的民族以及他在民族中的个人境遇,正在表达出:人民,就是缺席的人。卡夫卡与保罗·克利^①最早明确地表达了这一点。前者认为,那些“弱小民族”(petites nations)中的少数文学(littératures mineures),应该填补经常不够活跃且趋于瓦解的“民族意识”(conscience nationale),用集体工作填满一类人民(un peuple)的缺席;后者认为,为了汇集“伟大作品”的所有组成部分,绘画需要一种“最后的力量”(derrière force),还是缺席的人民。^②这也是电影作为大众艺术的原因。有时,第三世界的电影人要面对陶醉于美国、埃及、印度的电视剧或空手道电影的文盲观众,正是这里需要通过,正是这种材料需要研究,以提取人民缺席的要素。有时,少数族裔的电影人会步入卡夫卡描绘的死路:不“写作”的不可能,用统治语言写作的不可能,用

① 保罗·克利(Paul Klee, 1879—1940),德国表现主义画家。

② 参见《卡夫卡日记》,1911年12月25日(以及1921年6月给布罗德的信)。克利,《现代艺术理论》(*Théorie de l'art moderne*),Médiations出版社,第33页(“我们找到一部分内容,还不是全部。我们缺少这种最后的力量。缺少一种支持我们的人民。我们寻找这种大众支撑,我们在包豪斯已经开始了,一个我们把拥有的一切交给他们的共同体。我们只能做到这一点了。”)。卡梅洛·贝内曾说:“我做人民戏剧。种族的。但缺少人民。”(《戏剧艺术》[*Dramaturgie*],第113页)。——原注

其他语言写作的不可能(皮埃尔·佩罗^①在《没有善意的国度》[*Un pays sans bon sens*, 1970]中也提到这种情况,一种不说的不可能,不说其他语言而只说英语的不可能,说英语的不可能,定居法国说法语的不可能……)。正是这种危机状态需要通过,需要去解决。如此评定人民的缺席,并不是一种对政治电影的放弃,正相反,这正是政治电影在少数族裔和第三世界国家建立起来的新基础。艺术,尤其是电影艺术应该参与到这项工作中来:不是给一个假定的人民,而是献给新创生的人民。当主人和殖民者宣称“这里从未有过人民”的时候,缺席的人民是一种生成(*devenir*),它在贫民窟、集中营或少数人聚居区自我生成,在新的条件下,一种必然政治化的艺术投身于此。

在现代政治电影与经典政治电影之间,还有第二个重要区别,它涉及政治与私人的关系。卡夫卡暗示到:“多数”文学(*littératures majeures*)总是控制着私人与政治之间那个不断变动的边界(*frontière*),而在少数文学中,私人事务则直接就是政治的,“牵动着生死裁决”。确实,在大民族中,家

^① 皮埃尔·佩罗(Pierre Perrault, 1927—1999),加拿大魁北克电影导演,代表作有《发亮的野兽》(*La bête lumineuse*, 1982)等。

庭、情侣和个体自身都能统领他们的事务,哪怕这件事必然表现了一些矛盾和社会问题,或者承担了这些问题的后果。私人因素因此在追溯原因或发现其表达对象时,变成意识觉醒的场所。在此意义上,经典电影不停地控制这个标明政治与私人相关性的边界,它通过意识觉醒这个媒介,使一种社会力量过渡到另一种社会力量,从一个政治立场过渡到另一个政治立场:普多夫金《母亲》(*Mother*, 1926)中的母亲发现了儿子斗争的真正对象,并站到了他这边;福特《愤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1940)中,在某个时刻,母亲看得最清楚,当情况变化时,儿子接替了她。但在现代政治电影中情况就变了,那个保证最小距离或最小转变的边界不复存在了,私人事务与社会-当下(*immédiat-social*)和政治混合在一起。在古尼的《自由之路》(*Yol*, 1982)中,家族宗派组成了一个同盟网络,一个紧密交错的组织,剧中人必须娶其亡兄的妻子,而另一个则穿过雪野到远方去寻找有罪的妻子,以给她应有的惩罚。在《羊群》(*Sürü*, 1979)中的情形与《自由之路》一样,最进步的主人公则最先被处死。我们说这是些古老的田园牧歌式的家庭,但正因如此,发挥作用的不再是“总路线”,也就是说,不再是从旧到新的转变,不再是产生飞跃的革命。就

像在南美电影中,有的是一种在旧与新之间的并置或相互渗透,“构成了一种荒谬性”,并“获得了荒唐的形式”。^① 取代政治和私人之间的相关性的,是差异较大的不同社会阶段近乎荒诞的共存关系。因此,在罗恰的作品中,那些人民的神话、预言主义和匪气,就是资本主义暴力的古老反面,就好像人民出于爱的需要,把他们在别处承受的暴力,反过来加倍施加给他们自己。意识觉醒丧失了资格,或因为它处于知识分子的虚无缥缈中,或因为它像在《安东尼奥之死》(*Antonio das Mortes*, 1969)中表现的那样,被压制在空洞中,只能保持两种暴力的并置和此消彼长。

那么还剩下什么? 还有我们从未拍过的最伟大的“骚乱”(agitation)电影:骚乱并不来自意识的觉醒,而在于让一切陷入恍惚(*mettre en transe*),人民与他们的主人,甚至是摄影机,一切都被推向畸形,为了传播暴力,就等于让私人事务进入政治,让政治事务进入私人生活(《痛苦的大地》[*Terra em transe*, 1967])。在罗恰的神话批判中,有一个非常独特的特质:他不是对神话进行分析,以发现其意

^① 参见罗伯托·施瓦茨(Roberto Schwarz)及其对“热带主义”(tropicalisme)的定义,《现代》(*Les Temps Modernes*),第288期,1970年7月。——原注

义或古老的结构,而是把古老的神话带进当下社会的冲动状态中——饿,渴,性,权势,死亡和爱慕。在亚洲,在利诺·布罗卡^①的作品中,我们也能在神话里找到这种野蛮冲动与社会暴力的直接相关性(immédiatité),因为野蛮冲动不是“自然的”,而社会暴力也不再是“文化的”。^②从神话中提取当下的经验,同时说明了生活之不可能性,它可以用别的方式来做,但还是不停地给政治电影提供新的对象:陷入痛苦,陷入危机。皮埃尔·佩罗的电影当然是关乎危机状态而非痛苦的,与其说它是关于野蛮的冲动,不如说是关于固执的寻找。然而,对法国祖先的反常寻找(《白天的统治》[*Le règne du jour*, 1967]、《没有善意的国度》、《布列塔尼的魁北克人》[*C'était un Québécois en Bretagne*, 1977]),在起源神话中见证了私人与政治之间边界的缺席,但在这些条件下,依然是生活之不可能性,对于被殖民者

① 利诺·布罗卡(Lino Brocka, 1939—1991),菲律宾导演,代表作有《马尼拉:在霓虹灯的魔爪下》(*Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*, 1975)、《劳而无获》(*Tinimbang ka ngunit kulang*, 1974)等。

② 关于利诺·布罗卡以及他对神话的使用和“冲动电影”,参见《电影》(*Cinématographe*),第77期,1982年4月,尤其是雅克·费奇(Jacques Fieschi)的文章《暴力》(*Violences*)。——原注

(colonisé)来说,每个方向都会撞进一条死路。^① 这一切说明,现代电影与经典电影不同,不再建立在发展和革命的可能性之上,而是建立在卡夫卡式的不可能性——难以忍受——之上。西方作家不会因落入纸糊的人民和纸上的革命,就免除这条死路:这就是让-路易·科莫利^②提出的一个真正的政治导演的条件,是他把一个双重不可能性作为对象,并入群体的不可能和不并入群体的不可能,也就是说,“退出群体的不可能性和从群体中获得满足的不可能性”(《红影》[*L'ombre rouge*, 1981])。^③

如果人民缺席,如果不再有意识、发展与革命,那颠覆方案(schéma du renversement)自身就变得不可能了,也就不会有联合且统一的人民或无产阶级进行的夺权。第三世界最优秀的电影工作者曾一度对此确信不疑:如罗恰的格瓦拉主义

① 关于佩罗电影的神话批评,参见居伊·格蒂耶(Guy Gauthier)的《一种真实的写作》(*Une écriture du réel*),以及苏珊·特吕戴尔(Suzanne Trudel)的《王国的寻找:三个人,三段谈话,一种语言》(*La quête du royaume : trois hommes, trois paroles, un langage*),收入《皮埃尔·佩罗文集》(*Écritures de Pierre Perrault*),Edilig出版社,苏珊·特吕戴尔区分了三条死路:谱系的、人种的和政治的。——原注

② 让-路易·科莫利(Jean-Louis Comolli, 1941—),法国导演、作家,作品有《红影》等。

③ 参见让-路易·科莫利的访谈:《电影手册》,第333期,1982年3月。——原注

(guévarisme), 尤瑟夫·夏因^①的塞纳尔主义(nassérisme), 美国黑人电影中的黑人权力主义(black-powérisme)。但这还是电影作者们奉行经典电影观念的结果, 因为这些转变非常缓慢, 无法察觉, 很难明确定位。给意识觉醒敲响丧钟的, 恰恰是“没有人民”的这个意识的觉醒, 只有许多人民(plusieurs peuples), 只有一种需要联合起来的不同人民的无限性, 或者(他们)由于问题变化而不需要联合。这就是第三世界电影为什么成为少数电影(cinéma de minorités)的原因, 因为人民只存在于少数状态, 这就是人民缺席的原因。在少数族裔中, 私人事务直接就是政治的。鉴于融合与统一的失败并不意味着重建暴政体制, 不会回来重新反对人民, 现代政治电影就建立在这种分裂(éclatement)和碎片(fragmentation)之上。这是其第三个区别。1970年代以后, 美国黑人电影重返少数族裔聚集区, 回到意识觉醒这里, 但它不是要用黑人正面形象取代负面形象, 而是向着促进种类和性格的多样化的方向上努力, 每次只创造或再造出形象的

^① 尤瑟夫·夏因(Youssef Chahine, 1926—2008), 埃及著名导演, 代表作有《开罗车站》(*Bab el hadid*, 1958)、《情迷亚历山大》(*Iskanderija...lih*, 1978)等。

很小一部分,它们不再符合动作连接,而是在纯粹影音的表达可能性中,符合于感情和冲动的破碎状态:黑人电影的特性于是就被这种新形式所定义了,即“抗争必须要面对媒体自身”(查尔斯·伯内特^①、罗伯特·加德纳^②、海尔·格里玛^③、查尔斯·莱尼^④)。^⑤ 通过另一种方式,夏因在阿拉伯电影中提供了一种构成模式:《情迷亚历山大》(*Iskanderija... lih*, 1978)从一开始就展示了许多线索纠缠缠绕的多元性(pluralité),其中一条是主线(男孩的故事),其他线索则不断推进直至与主线会合;而《埃及故事》(*Hadduta misriya*, 1982)则不再保留主线,而让多条线索齐头并进,通向被设计成内在审判和裁决的作者心脏病发作,在某种《为什么会

① 查尔斯·伯内特(Charles Burnett, 1944—),美国导演、编剧和演员,代表作有《杀羊人》(*Killer of Sheep*, 1977)等。

② 罗伯特·加德纳(Robert Gardner, 1925—),美国纪录片导演,作品有《死鸟》(*Dead Birds*, 1965)、《猎人》(*The Hunters*, 1957)等。

③ 海尔·格里玛(Haile Gerima, 1946—),埃塞俄比亚导演,代表作有《收获三千年》(*Mirt Sost Shi Amit*, 1976)等。

④ 查尔斯·莱尼(Charles Lane, 1905—2007),美国演员,出演过《糊涂神探》(*Get Smart*, 1965)、《迷离时空》(*The Twilight Zone*, 1959)等电视剧集。

⑤ 扬·拉尔托(Yann Lardeau):《种族电影,少数人聚居区的历史》(*Cinéma des racines, histoires du ghetto*),《电影手册》,第340期,1982年10月。——原注

是我》(*Moi pourquoi?*)的疑问中,内部的血脉与外部的线索发生了直接关联。在夏因的作品中,有关“为什么”的问题就像戈达尔作品中的“如何”一样具有纯粹的电影价值。“为什么”是一个内部的问题,一个“我”的问题:因为,如果人民缺席,如果人民分化为少数族裔,那么“我”首先就是人民,就像卡梅洛·贝内^①所说的成为“我自身原子的人民”(peuple de mes atomes),或像夏因所说的成为“我自身血脉的人民”(peuple de mes artères,格里玛从他的角度提出,如果存在一种黑人运动的多元性,那每一位电影人自己就是一场运动)。但是“为什么”同样是一个外部的问题、世界的问题、人民缺席的问题,其有机会以向“我”提出那些原本是向人民提出的问题:亚历山大-我,我-亚历山大。许多第三世界影片都含蓄地甚至通过标题来唤起回忆,如佩罗的《为了世界的继续》(*Pour la suite du monde*, 1963)、夏因的《埃及故事》、克利非^②的《丰富的记忆》(*Al Dhakira al Khasba*, 1980)。这既不是一种

① 卡梅洛·贝内(Carmelo Bene, 1937—2002),意大利先锋电影导演,代表作有《土耳其人的圣母》(*Nostra signora dei turchi*, 1968)、《尼科洛波利斯》(*Necropolis*, 1970)等。

② 迈克尔·克利非(Michel Khleifi, 1950—),巴勒斯坦导演,作品有《丰富的记忆》等。

召唤记忆能力的心理回忆,也不是现存人民的集体记忆。正如我们看到的,这是一种奇特的能力,让内部与外部、人民事务与私人事务、缺席的人民与缺席的自我之间发生直接关联,是一层薄膜(membrane),一种双重生。卡夫卡曾谈及弱小民族的记忆所具有的强力:“一个弱小民族的记忆并不比一个强大民族的记忆短暂,因此它对现有素材的研究更深入。”它在深度和远度上弥补了其在广度上的不足。它不再是心理的或集体的记忆,因为“在一个小国中”,每个人都继承了与他相关的部分,但只能是这个部分,哪怕他对这个部分既不了解也不支持。一种我与世界之间的沟通,在碎块的世界(monde parcellaire)和折断的自我(moi rompu)之间的沟通,仿佛世界的全部记忆落在每个被压迫的人民身上,而自我的全部记忆则游弋于一种有机的危机中。即是说我归属于人民的血脉,或作为我的血脉的人民……

可即便是只从艺术影响方面审美地对其进行审视,这个自我不也是第三世界知识分子的自我吗?罗恰和夏因就经常描绘这个肖像,这个自我必须与被殖民者状态(état de colonisé)决裂,但这只有在其转换到殖民者那边才可能实现。卡夫卡曾指出另外一条道路,一条夹在两个险境之间的狭窄道

路：准确地说，由于“伟大天才”或高级个体在少数文学中不够丰富，作者就没条件像创造故事那样来生产个体陈述(énoncés individuels)；同时由于人民的缺席，作者置身于一种生产集体陈述(énoncés collectifs)的氛围中，这些陈述就像即将登场的人民的萌芽，其政治作用是直接且无法回避的。作者枉然处于边缘，与其所在的或多或少处于文盲状态的共同体保持距离，这种情况让作者更好地表达潜在力量，让作者在孤独中成为真正的集体代理人(agent collectif)，一个集体的酵母，一种催化剂。卡夫卡给文学提出的建议对于电影来说无疑更加适用，因为电影通过自身已聚合了集体的条件。而事实上，这正是现代政治电影的最新特色。从文化的观点来看，电影作者面对着双重殖民的人民：被外来的历史所殖民，也被他们自己的神话所殖民，这些神话因服务于殖民者而变成无人称实体(entités impersonnelles)。因此，作者不该充当其人民的人种学家，也不该自己发明一种属于私人故事的虚构：所有的个人虚构，就像无人称神话一样，都是站在“主人”那一边的。正因如此，我们看到罗恰从内部摧毁了神话，佩罗则废除了作者可能创造的所有虚构。作者还有可能成为“调解人”(intercesseur)，即以真实的和非虚构的人物为素材，把他们放进

“虚构化”、“传说化”和“杜撰化”的状态中。作者向其人物迈进一步，人物也会向其作者迈进一步：这就是双重生（double devenir）。这种杜撰（fabulation）既不是一种无人称神话，也不是一种个人化虚构：它是一种行动中的言说（parole en acte），一种言说行动（acte de parole），人物通过它能不断跨过私人事务与政治事务的边界，并自行制造出集体陈述来（produit lui-même des énoncés collectifs）。

达内指出，非洲电影（其实对于整个第三世界的电影也适用）并非像西方所希望的那样，是一种舞动的电影，而是一种言说的电影，一种言说行动式的电影。正因如此，才摆脱成为虚构和人种学的命运。在《塞多》（*Ceddo*, 1977）中，乌斯曼·塞姆班^①就抽出一个以活生生的言说为基础的杜撰故事，并确保这种言说的自由与循环，赋予其集体陈述的价值，以此来对抗伊斯兰殖民者的神话。^②这不也是罗恰对待巴西神话的操作方式吗？他的内在批评首先分离出一个掩藏于神话下面的当下经验：难以忍受，难以生存，在现在“这个”社会的生活

① 乌斯曼·塞姆班（Ousmane Sembene, 1923—2007），塞内加尔导演，代表作有《塞多》、《黑女孩》（*La Noire de...*, 1966）等。

② 参见塞尔日·达内：《斜坡》（*Rampe*），*Cahiers du cinéma*/Gallimard 出版社，第 118 页至第 123 页。——原注

之不可能性(《黑上帝白魔鬼》、《痛苦的大地》);然后,他让一种无法禁止的言说行动从这种难以生存中脱离出来,一种不再返回神话而是生产集体陈述的杜撰行为,其足以让痛苦升华为一种奇特的正面性,即人民的创生,如《安东尼奥之死》、《七首雄狮》(*Der Leone have sept cabeças*, 1971)和《被砍下的头颅》(*Cabezas cortadas*, 1970)。^① 恍惚,或陷入恍惚(*mise en transe*)就是一种转变、一种过渡,或者一种生成:恍惚通过殖民者的意识形态、被殖民者的神话和知识分子的话语,让言说行动变成可能。为对创造他的人民有所帮助,作者会让一些组成部分(*parties*)陷入恍惚以让人民创生,唯有人民才能建构整体。罗恰的作品中的组成部分也不是真实的,它们经过了重建(在塞姆班的作品中,组成部分也同样在一个17世纪的故事中得以重构)。在美洲的另一端,佩罗运用了真实的人物,即他的“调解人”,以防止全部成为虚构,并对神话进行批评。在制造危机过程中,佩罗要摆脱虚构的言说行动,有时是动作发生器(如在《为了世界的继续》中对钓到鼠海豚方法的再创造),有时虚构自身成为虚构的

^① 关于罗恰的神话批评与作品演进,参见巴特雷米·阿曼加尔(*Barthélemy Amengual*)的《电影研究:巴西新电影专号II》(*Le cinéma nôvo brésilien, Etudes cinématographiques, II*)(第57页:反神话,就如同人们所说的“飞蛾扑火”)。——原注

对象(如《白昼的统治》[*Le règne du jour*, 1967]中对祖先的调查),有时引入创造性假象(如《发亮的野兽》[*La bête lumineuse*, 1982]中的猎鹿场景),但虚构总是以这种方式成为自身的记忆,而记忆则意味着人民的创生。或许《无树的国度》(*Un pays de la terre sans arbres*)把这种方式发挥到了顶点,它将所有手法都汇聚在一起,或者正相反,《没有善意的国度》把所有的手法都淡化到了最低程度(因为在这里,真实人物感受着最大的孤独,他甚至不属于魁北克,而只是英语国家中最微小的法语少数族裔,他从温尼伯城[Winnipeg]跳到巴黎,竭力去创造自己的魁北克性,并为此制造出一个集体陈述来)。^①这并非过去人民的神话,而是即将到来的人民的虚构。言说行动必须要在优势语言中把自己塑造成外来语,确切地说,是为了表达在这种统治下生活之不可能性。是真实人物从其私人状态中摆脱出来,同时作者也从其抽象状态中摆脱出来,这便形成了两个或多个关于魁北克、关于美洲、关于布

^① 《皮埃尔·佩罗文集》(*Écritures de Pierre Perrault*):关于真实人物与作为虚构功能的言说行动,即“传说化的公然冒犯”,参见勒内·阿里奥(René Allio)的访谈(这篇访谈关于《发光的野兽》,佩罗说“我最近遇到了一个意想不到的国度……在这表面宁静的国度中,一切事物只要一被提及就立即变成了传说”。)——原注

列塔尼和巴黎的陈述(自由间接话语)。在非洲,在让·鲁什^①的作品《通灵仙师》(*Les maîtres fous*, 1955)中,痛苦在一种双重生成中展开,真实人物由此变成杜撰的他者,而作者自己也因被当作真实人物而成为另一个他者。让·鲁什很难被界定为一个第三世界作者,这恐怕要遭到很多人反对,但没人在逃离西方方面比他做得更多,他甚至自我逃离,与人类学电影决裂,当黑人在扮演美国连续剧的角色或者有经验的巴黎人时,他却说出《我是一个黑人》(*Moi un noir*, 1958)。言说行动有很多面孔,它一点一点地播种下即将出现的人民的若干要素,比如有关于非洲自身的、有关于美洲的或有关于巴黎的自由间接话语。一般来说,第三世界电影都有这样的目标:通过痛苦或危机,建立起汇集真实组成部分的配置(*agencement*),以便令其生产出作为缺席人民之预兆的集体陈述来(正如克利所言,“我们无法做得更多”)。

^① 让·鲁什(Jean Rouch, 1917—2004),法国著名纪录片导演,代表作有《夏日纪事》(*Chronique d'un été*, 1961)、《通灵仙师》等。

我与电影^①(1982)

让·鲍德里亚 文 廖鸿飞 译

《电影》：您去过电影院吗？有没有觉得被电影所吸引？

鲍德里亚：噢，是的，我是一个好影迷。但是在这个领域内我的方法不太著称，或许它的批判性和分析性不够强，因而我对电影的观看和欣赏处于一个很初级的水平。但是我想继续保持这种状态。影院对于我来说正是自我放松的地方。

《电影》：您经常去影院吗？

鲍德里亚：不是太常去，而是偶尔去。我从来

① 《我与电影》(*I Like the Cinema*)最早发表于法国《电影》(*Cinématographe*)杂志,1982年7月至8月号,访谈人为C.查邦尼埃(C.Charbonnier)。英译见迈克·加尼(Mike Gane)和G.肖蒙汉德(G.Salemohamed)主编的《鲍德里亚访谈录》(*Baudrillard Live: Selected Interviews*)，纽约：劳特里奇出版社,1993年版。译名为编者所加。

就不是一个非常有规律的或者狂热的影迷,我没有什么“电影文化”。但是我喜欢电影。在所有的景观(spectacle)之中,它甚至是我唯一确实喜欢的东西。

《电影》:您白天去过电影院吗?

鲍德里亚:傍晚的时候我经常去。但是从漆黑的影院之中出来步入强烈的阳光之下的感觉实在是很好。那种感觉就像从拉斯维加斯的赌场大厅或者隐藏在沙漠中央的扑克牌俱乐部的阴影之中走出来,进入到令人目眩的强光之中。这种强烈的身体感觉就是你在电影之中所寻求的,尽管程度没我比喻的那么夸张。电影同时也让我们在白天的时间中迷失。它是一种印象,是有点令人眩晕的印象,这种印象揭示的是电影的眩晕。从另一方面来说,我从没想过早上去看电影。因为在早上我的一天尚未开始:这是一天之中令人踌躇的时刻,在这个时刻,我不能做像去看电影这样重要的事情。

《电影》:您有没有试过在看电影时中途退场?

鲍德里亚:试过,在看弗朗索瓦·雷辰巴赫^①的

^① 弗朗索瓦·雷辰巴赫(François Reichenbach, 1921—1993),法国电影导演、电影制片人和剧作家,在1954到1993年间执导过40部电影。

《休斯顿,德克萨斯》(*Houston, Texas*, 1981)的时候我第一次提前退场。这部电影里面有一些想法是我不敢苟同的。它在处理事物的真实性问题上显得极其虚假和具有欺骗性。而且导演所采取的立场,也就是那个“观看者”的视角,在我看来是既可恶又故作玄虚的。这些东西都太多了,我就离场了。但是,通常无论我看的是什么电影,我都能坚持到最后。

《电影》:无论电影好与坏您都这样吗?

鲍德里亚:是的,因为电影那令人着迷、具有魔力般的影像。至少对于我来说,电影之中仍有某种非常强大的、具有说服(make-believe)能力的特性。但是我同时也有一种印象:当今所有的电影,即便是最好的,都不再那么有趣了,它们属于电影的另一波浪潮。电影已然变成了超现实的(hyper-realist)、技术娴熟的和注重效果的(表演性的)东西了。所有的电影都是“好的”,至少,你不可能说它们质量恶劣。但是它们不能整合任何具有说服性的元素(想象力:l'imaginaire)。看上去电影似乎向无限性逐渐地衰退,它步向某种不可定义的完美^①,一种

^① “完美”在鲍德里亚的语境里有特殊的含义,涉及到技术的仿真所带来的“灾难性”后果。参考《完美的罪行》,王为民译,北京:商务印书馆,2000年版。

形式的、空洞的完美。

《电影》：您有时候会不会强迫自己去看电影？

鲍德里亚：噢，是的，肯定会。因为一旦你开始越来越少地去影院，最终你就会不再去了。因为在某些圈子里面，不是特指我这个圈子里，人们经常会督促你去看电影。这样的情况下，你要自己拿主意，其实基本就等于是要去看电影。这并非说，你要对自己讲：“就今晚吧，机不可失，时不再来，我要去了。”而是说，你无论如何必须强迫自己去。那还不如像刚才那样说服自己去呢！电影是一种激情。就我与电影之间的关系而言：我不会说我会去看任何电影，但是我一定会很乐意地坐在电影院里面看电影。毕竟，电影是一种寻求愉悦的方式，而不是像电视那样给自己增添压力。

《电影》：您看不看电视？

鲍德里亚：我极少看电视。在过去的两三年里，我就看过那么一次吧。在那次之前，我压根儿就不想看到那玩意儿。我可以通过电视的代理者(proxy)来看到它，比如在我妈家里，或者在我朋友家里：我根本就没法选择不看它。直到那次拉乌

尔·鲁兹^①叫我一起参与一些关于拟像(simulacres)的工作,我才看了电视。他想创作一些针对电视纪录片和肥皂剧的讽刺作品,于是我对自己说:“毕竟从没看过电视是有点可笑的,为啥不看看呢?”一旦我有了电视机,我感觉挺好的,但是我对电视的使用是很随意的。我见过农民是如何使用电视的,因为我家就有几个人是农民。他们对电视的态度是:好!那就看电视呗!但是只要有邻居来访,他们马上就开始家长里短地谈论村子里的琐事起来,完全地无视电视的存在。他们感兴趣的东西与仪式、游戏和竞争有关,而这些东西已经被电视所清除掉了。电视里面也提供一些东西:道德和像纪录片那样的教育性事物。但他们对这些东西毫无兴趣……无论如何,对我来说,电视根本不构成影像。因为影像不仅仅是技术上的现实:要成为一个影像,需要有场景、神话(myth)和想象。而电视上的影像根本就不能提供这些东西。电视就在那里,它是一个屏幕,而且仅仅是一个屏幕。我认为这就是为何我们对它的感知没有结果、没有情感、

^① 拉乌尔·鲁兹(Raoul Ruiz, 1941—2011),智利电影导演,以拍摄政治电影著称,作品具有讽刺性、超现实和实验性等特点,作品有《被窃油画的假设》(*L'hypothèse du tableau volé*, 1979)、《犯罪家谱》(*Généalogies d'un crime*, 1997)等。

没有激情。人们总是习惯将电影和电视混淆起来，但是我认为他们现在应该理解到：他们正在回归电影，而这就是凭证。电影是绝对地不可替代的，它是我们自身独特的仪式。对于戏剧这种仪式，我不能忍受下去，无论如何都不能，因为即使是最先锋的戏剧，它依然是资产阶级的。但是，电影的仪式，那种影像的特性(quality)，光的特性，神话的特性，从未远离我们。

《电影》：在日常生活中，您会不会有时候觉得自己活在电影之中？

鲍德里亚：是的，尤其是在美国的时候，这种感觉甚至达到了一种痛苦的程度。如果你开车绕着洛杉矶兜风，或者开进沙漠中去，你会发现一切都是电影化的和幻觉化的。你此刻就置身于电影之中：你浸淫在电影的真实之中，或者说超真实(hyper-real)之中。这就是“灾难”的预兆：一辆大卡车在高速公路上行驶，这是对灾难性事件的可能性的最常见的暗示，但也许这只是我对自己描述的剧情而已。但是当你看到一些情景开始变得跟电影中的情景诡异地相似的时候，在我看来，它就已经成为电影的一部分了。电影也是为了它而制作的，它是一种与艺术或文化无关的东西，但仍然是具有

深度的：电影对我们感知人和事物、时间都具有一种深远的影响。然而，谁能完全描述这些东西呢？

《电影》：您试过独自去看电影吗？

鲍德里亚：没有试过，从来没有。我不是反对独自去看电影，而是因为电影就是要同时与人分享的东西。它是高度符码化的东西：应该要有别人参与。如果只是独自看电影，只有你跟电影，虽然不能说这是手淫，但是这种独自观看是不对的，这也太排外了。一部电影应该要有一点自由发挥的空间，先是在一群朋友之间要有，第二是个人，最后才是作为整体的观众。毕竟，在观影厅的任何空间里都应有一种目的性。但是身处观影厅之中的一个单独隔间，对我来说就是反对电影的那种集体性的说服（想象）性质。但是我既不想变得循规蹈矩，也不喜欢那些先锋小影院，因为这种排外的小型电影俱乐部只是为了满足小团体的窥淫癖。我这并不是谴责它们，而是因为我更喜欢面向公众的电影。我喜欢那种人们在美国能够看到的电影——拥有大量观众的、好莱坞风格的大型制作的大片。

《电影》：你认为从头开始看一部电影重要不？

鲍德里亚：现在看来，是很重要的。我倾向于

在电影刚开始播放的时候就到达现场。这并非某种纪律,而是一种游戏规则。我也比较喜欢观众们在电影播放过程当中 的嘈杂声和随意说话声。谁说看电影就必须是严肃隆重的?我曾经在意大利电影院看过电影:里面全是吹口哨声和吆喝声,这简直就是一个生动的整体性的景观。在洛杉矶的那些大型电影院也是一样。有人说这种观影现象从30年代开始就从激动、兴奋、热情逐渐地变为日常的沉静,但我不同意这种说法。

《电影》:您观看法语配音的电影吗?

鲍德里亚:我肯定看过一两次,但我避免去看这种电影。观看意大利电影的法语配音版就让我很恼火,因为我很了解这个国家。至于美国电影配音成法语就差距太大了,大到简直是滑稽。能够观看原版电影,你一方面可以感觉真实的对象,它是如此的正常,另一方面你也能够感觉到自己属于一种优越的阶层。这已然变成了一种自动的反应!

《电影》:当您刚从电影院出来,您会不会谈论您刚刚看到的内容?

鲍德里亚:当我刚从电影院出来的时候,总是有点被催眠的感觉,处于一种目瞪口呆或狂喜的状

态之中。然后,连贯的思考才会出现。但是观影过后谈论电影和继续去观看总是这种仪式的一部分,是对这部电影的一种回应。但是刚从电影院出来的时候我基本还是处于判断力缺失的阶段,只会说“电影很好或电影很差”。一方面来说,我不知道判断的标准是什么,另一方面来说,人们所知的不外乎也是依赖于其他人所知的。然而,为何要判断呢?我们已经丧失了判断的方法。它看上去是如何,你就接受好了。就理念而言,我知道自己在说什么,也知道我自己是如何判断的。但是就影像而言,我啥也不知道。影像是相对地陌异于我的。它的陌异性拥有一种符号的优势。我喜欢将其保持在它自身的这种不确定性之中。我并没有什么分类和判断的焦虑。我真的认为我们诉诸言辞的判断对于影像来说是无效的。影像的魅力,严格来说具有一种非常强大而直接的幽灵模式或诱惑(seduction)模式,我们最好让其处于不被干扰的状态,而非让它产生意义。当然,如果你愿意,你是可以将意义强加给它的……但是当影像产生的时候,最好是将权力留给影像本身,在某种程度上接受它,这不是说去被动地接受,而是在知觉上去接受它。

《电影》:观看电影的恐怖片段的时候您会闭上

眼睛吗？

鲍德里亚：我很单纯的，电影是怎么样我就怎么看。这是一种狂喜，虽然是一种冷却的（cool）狂喜。这不是我真正地接受到的影像的内在意义，而是它的魅力。所以，即使影像是恐怖的，它也总是被它的诱惑的疏离性（remoteness）所减弱了。

《电影》：您喜欢黑白片吗？

鲍德里亚：我很喜欢黑白片的。我认为黑白片在电影的再现之中处于核心的位置。它揭示事物，它有深度——或者默片也有吧。你越是增加更多的东西去使事物变得真实，越是去达到现实主义的绝对逼真，可能你就越是无法洞悉电影的秘密。但是人们必须要警惕这种对起源的怀旧式渴望。假如今天你试图制作那种比当时的默片或黑白片“更好”的默片或黑白片，你就等着完全地精神错乱吧！放过那些默片和黑白片吧。然而这里有种关于真理的看法深深地植根于这种念头之中。神话就在它们的技术之中：正是这种技术包含着神话一般的力量。然后，神话和技术变得分离，而技术的分离是以牺牲神话作为代价的。当然，人们必须从这些针对起源问题的回溯性包括视觉幻觉的影响之中取得某种好处。

《电影》：您能够回忆起您看的第一部电影吗？

鲍德里亚：我看的第一部电影是在兰斯(Reims)看的，当时我还是一个小孩。那是在一个叫阿兰布拉宫的当地电影院，每个单元放两部电影。那里有一些《泰山》系列电影，例如《阿罗，以色列之女》(*Aloa, Daughter of the Isles*)……电影非常精彩。我甚至经常偷偷地去看电影。(哈哈大笑)是的，我父亲会在放映厅的前面等着我，我最终总是趁他没有看到我时赶紧溜走。那里也有一些让·迦本^①的电影，例如《晨雾码头》(*Le Quai des Brumes, 1938*)……我当然跟其他人一样非常喜欢米歇尔·摩根(Michèle Morgan)^②。我深深地爱上了她。《田园交响乐》(*La Symphonie Pastorale, 1946*)这部片子我肯定连续看过四五次了。那是一个多情的时期……我认为人最好经历这么一个歇斯底里的时期，这么一个多情的时期。

① 让·迦本(Jean Gabin, 1904—1976)，法国著名演员，二战前最受欢迎的法国明星之一，曾获得过威尼斯电影节最佳男演员奖，两次获得柏林电影节最佳男演员奖。

② 米歇尔·摩根(Michèle Morgan, 1920—)，法国著名女演员，曾因《田园交响乐》获得过戛纳电影节最佳女演员奖，1996年在威尼斯国际电影节获得终身成就金狮奖。

《电影》：您看电影的时候感动过吗？

鲍德里亚：噢，这种情况现在不常发生。我觉得我在看《雁南飞》(*Quand passent les Cigognes*, 1957)^①的时候肯定哭了。但是我没有看过像《爱情故事》(*Love Story*, 1970)^②这样的电影，所以我不知道现在人们在电影院里面哭到什么程度。今天的电影不是“催泪弹”，他们竭力避免这种情况。我在电影院里面不再有很深的感动。正因为这样，我的感动变成了一种相对冷却的入迷(*fascination*)。

《电影》：您有没有试过感觉到被一部电影完全地“震撼”了？

鲍德里亚：试过的，就像梦幻那般的感觉。这种感觉能够持续一整天。当我看到《赤色分子》(*Reds*, 1981)^③这部电影的时候，它持续地震撼了我一整天。电影的故事很长……但是它能够非比

① 《雁南飞》是前苏联导演米哈伊尔·卡拉托佐夫(Mikhail Kalatozov)在1957年执导的电影，描绘战争的残酷和卫国战争结束后给苏联人留下的的心灵创伤，该片获得1958年戛纳电影节金棕榈奖。

② 《爱情故事》是1970年由阿瑟·希勒(Arthur Hiller)执导的美国电影，讲述一个恋人身患绝症的悲剧爱情故事。

③ 《赤色分子》是美国演员、导演沃伦·比蒂(Warren Beatty)执导的电影，又译为《烽火赤焰万里情》或《乱世情天》，是以政治题材为背景的好莱坞爱情片。

寻常地说服我们坐在它的面前长达三个小时，去听它讲故事。我并没有谴责它的意识形态内容。我只是坐在那里，完全地被迷住了。

《电影》：您有没有经常地选择某种类型的影院和某种类型的电影？

鲍德里亚：我有点儿路盲。我发现我自己总是走在拉丁区或者香榭丽舍大街这种我自己的常规路线上。我有自己选择电影的癖好：我宁愿去看一部二流的美国电影而不是一部法国片。我对法国电影有一种颠倒的沙文主义(inverted chauvinism)。的确，它们是展示了一幅法国日常生活的图景，但是根本就不能让我兴奋，因为我对此太熟悉了！或许这些电影中有太多的历史，太多的心理学因素，太多的意义了。它是如此的熟悉，透过这些电影，你能够读到影像背后的这一切。戈达尔的电影是一个例外，现在他的电影只作为一种真实的反射板(sounding-board)。他或许是唯一不为法国小资产阶级精神卖命的人。他有时候暴躁易怒，但是他要展示给你看的，你总是会忍不住地看。你完全可以活在戈达尔的电影之中。他的电影同时也是一种不同的面向和一种处理影像的方式，在我看来它是唯一值得被称为现代的东西。最后，即使是在美

国,处理这种当代性主题的电影导演也很少,阿尔特曼^①和其他几个导演算得上是,但是这种人非常少。

《电影》:有没有什么电影给您留下很强的印象?

鲍德里亚:真是有,但我从没有列清单。我甚至很难记住演员的名字和电影的名字。然而,我可以回忆起看电影的情景,但是具体哪一天就完全忘记了。这跟梦一样的情景的想象移置有关。电影处于一种模糊不清的迷惑之中,这是一个面面俱到的(allembracing)梦。所以,我如何能够定义这种印象很强的电影呢?某个特定时期的意大利电影,所有时期的美国电影,西部片;德国表现主义电影是肯定要列入的,它们都已经成为历史的一部分了:你可以再次观看它们,但无法再靠它们而活了。文德斯的《美国朋友》(*L'Ami Américain*, 1977)我就非常喜欢……此外还有其他伟大的电影,在科波

^① 罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman, 1925—2006),美国电影导演,代表作有《陆军野战医院》(*M. A. S. H.*, 1970)和《纳什维尔》(*Nashville*, 1975)。

拉^①的《现代启示录》(*Apocalypse Now*, 1979)、库布里克^②的《巴里·林登》(*Barry Lyndon*, 1975)这些电影之中,我们仍然能够发现神秘的面向,虽然它是以缄默的方式出现,在我的印象之中,它们不再以想象的方式直接地发生作用。所以,假如我们谈论到电影中什么能够提供永恒的刺激,那就只能是美国电影了。我总是全身心投入到美国电影中去,在那里我们能够继续找到一种真实的激情:去美国就能够找到这种直接的拼贴画(immediate collage),你置身于电影之中。尤其是在加州,你活在电影之中:你已经将沙漠体验为电影,将洛杉矶体验为电影,小镇就像一个摇镜头(panning shot)。我爱所有的这些电影,就像我爱荷兰和意大利(只是这两个地方)的画廊那样,因为小镇周围就是画廊。但到目前为止,只有美国电影能够给我这种

① 弗朗西斯·福德·科波拉(Francis Ford Coppola, 1939—),美国著名导演,代表作有《教父》(*The Godfather*)三部曲、《现代启示录》等。

② 斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick, 1928—1999),美国著名导演,代表作有《奇爱博士》(*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964)、《2001 太空漫游》(*2001: A Space Odyssey*, 1968)、《发条橙子》(*A Clockwork Orange*, 1971)等。

印象。正是在美国,我发现了电影的“母体”^①(matrix)。正是在这里,这种非比寻常的神话诞生了,正是在这里,它发展成一种永恒的庆典,产生它的偶像(idols),它的明星。当然,也正因此,我爱所有的这些神话、技术和与之同时的现实。

《电影》:您会不会有时候在看电影时睡着?

鲍德里亚:一般不会,只有极个别的时候。我曾经一度患过失眠症,那时候我每次去看电影都会睡着。这真是非常棒的事情,在电影的怀抱中入眠……但是我宁可在讲座上和学术研讨会上睡着,这些场合才真叫催眠呢。而在电影院里面,我相当清醒和警惕,我来这里总是有理由的,我哪儿都不想去。是的,在这样一个愉悦的人类学情境(anthropological situation)之中,我感觉良好。(大笑)

^① “matrix”又译为“矩阵”,数学和计算机术语,是一种在可感现实中看不到、摸不着,但进行操纵之物。在著名的好莱坞科幻电影《黑客帝国》(*The Matrix*, 1999)开头,沃卓斯基姐弟曾经用鲍德里亚的《拟像与仿真》(*Simulacres et Simulation*, 1981)这本书作为道具,因此这部电影也是向鲍德里亚的拟像理论致敬之作。

影像的道德^①(1984)

让·鲍德里亚 文 王伟 译

《电影 84》：您的生活中电影的位置何在？您通常如何选择电影？

鲍德里亚：某种程度上说，我是一个未受过正规电影教育的电影爱好者(cinema-goer)，而我一直想保持这种方式，也从未想过要进入到电影分析领域中去。话虽如此，我非常喜爱电影，它是少数几件能激发我强烈想象的事情之一。我很清楚绘画所给予我的想象远不如此。电影中，我能获得更为直观的感受。

至于我如何选择电影，这其实极为简单。我觉得自己更偏爱美国电影，并喜好那些未必最为老练

① 《影像的道德》(Is An Image Not Fundamentally Immoral?)最早发表于法国《电影 84》(Cinema 84)杂志 1984 年 1 月号。英译本见迈克·加尼和肖蒙汉德主编的《鲍德里亚访谈录》，纽约：劳特里奇出版社，1993 年版。文章译名为编者所加。

或最有趣的电影,实验电影对于我则完全没有吸引力。当我坐在洛杉矶一个能容纳四千位观众且大家都捧着爆米花的影院中,观看像《星球大战》(*Star Wars*, 1977)那样的大制作时,我突然有一种原生电影的感受。在美国有这样一点好处:你一踏出电影院这个封闭的空间,就会发现整个国家都是电影的;你在之时便置身于电影中。这与你在意大利某个小镇里所获得的享受相同;当你从博物馆走出来,你也同样会发现影像的典范。影院中的人会有孕育于子宫之中的感受,同时你也能找到好似电影中在美国沙漠上无拘束地策马之感。

所以,我已与电影建立了一种极其强烈而又时断时续的关系。它毫无规则、随心所欲又完全主观。我既没有试图去寻找一种既定的写作经验,也着实没有刻意地限制那种经验。当然如您所说,这里存在一个矛盾,因为我无法阻止自己成为一名知识分子,但对于很多事情,我毫无分析欲望。对于电影,我偶尔会让自己隔离起来,做梦一般地投入电影;电影有着如梦般的特质,但它的经验却常常影响着日常生活;生活与电影的嵌入式结合正是我的兴趣之所在。

《电影 84》:您从来没有尝试过对电影进行社会

学意义的思考么？甚至也没想过要创造一种“电影社会学”？

鲍德里亚：是的，但确实曾经有人这样建议过我。而电影吸引我的恰是对社会学边界的越出，是其奇妙的影响，而不是效果的成因。社会学着实令我厌倦，而电影则使我愉悦；为什么要将它们混合在一起？

《电影 84》：此外，真正的电影社会学应当基于假定所有电影都平等，以估量其影响……

鲍德里亚：现在，我们遇到了社会学本身的问题。因为社会学关心的几乎都是客观的事物，它必须依据统计数据、平均数值、基本标准、普遍规律进行组织。也即是说，恰是根据这些常量，事物变得固定和客观，以至于让人提不起任何兴致。社会学是一门简化性科学，所以，我更喜欢那些奇异的、非凡的事件。

《电影 84》：在与电影相关的社会学中，特定电影——它们被视为典范、里程碑、指向标或者作为理论表现，或是特定时代某一国家、集体的意识形态和某种心态，即使他们只吸引了很少的观众——的维护方式令人困惑。如果它成立，那么您会以怎

样的社会学方式言说它？

鲍德里亚：我同意你的说法。就我的经验来说，社会学中所有的假设都可逆，或者我们被要求接受社会学的可信性，尽管我个人并不认可。此外，我并不认为自己深受社会学影响。我的工作更多地建立于符号学影像之上，而非社会学的数据。我认为电影更关注社会的想象、消遣方式、自我分配或快速散播，以及电影解构而非创造和建构自身的方式。我对该领域的所有学术入侵深表怀疑，并且我发现，每一种表述都试图行使“初夜权”以超越其他论述方式，这种方式令人极为反感。不同学科将它们的概念——通常都是概念中最糟糕的那部分——投入思想的熔炉。所以，他们真正所交换的从来都不是最好的，而是其所得中最为劣质的部分。

《电影84》：的确，如果概念的意图是定义某个特殊对象，那么，它就要遵循不能被交换的原则。

鲍德里亚：概念当然不能被交换，它因为差异而更有意思，同时最好彻底探寻并深化问题。当下电影周围存在着一些危险因素，尤其是从社会问题、精神分析等各个领域中探求理论支撑的方式。

《电影 84》：您曾在《电影手册》(*Cahiers du cinéma*, 1979)杂志上发表过一篇关于大屠杀的文章,指出电视不再是一种想象媒介,也不再是一种影像。您能具体地阐述一下吗?

鲍德里亚:电视屏幕对我来说成了让影像消失的地方,从这个意义上说,任何影像都毫无差别,影像的连续性在某种程度上也成为了整体。内容、情感和一些高强度的事件都呈现在一个没有纵深的、纯表面的屏幕上,当然,电影也是一个屏幕,但是它却有纵深并且是奇幻的、充满想象力的,还有些其他的特质。电视就在那儿,它普遍存在并且将你引入屏幕之中。你对电视会有一个快速的、可触碰的感知而非对之下定义。电视基本上没有强烈的影像,它所需要的是一种当前的、即时的参与,目的在于理解它、让它存在而非用它表示。

为了获得影像,你需要拥有某一场景和一定距离——在此之外将无法观看或看清表演,正是表演让事物或出现或消失。正是在此意义上,我发现电视令人讨厌,因为它没有舞台、没有景深、没有一个可以用来观看的位置,因此也没有一个可能有魅力的位置。影像不认真对待真实,想象和真实之间的游戏必须起作用。电视并没有把我们带回到真实中去,它是超真实的,超真实世界(hyper-real

world),它也并没有把我们送到另一个场景中去。真实和想象之间的辩证关系有必要为了影像而存在,也有必要允许影像提供欢愉,在我看来,这不能通过电视实现。

《电影84》:我们再回到您那篇关于大屠杀的文章,那篇文章中我们可以看出,您对电影中的社会批评、谴责和意识进行了讽刺性的拒绝。那些电影我们称之为社会电影或政治电影。

鲍德里亚:的确如此。我一点都不相信电影在教育上或政治上的优势,但也可能并非一直如此——一定存在这样一个时期,电影带有功能性的多价值标准,也具有我们已经提到的优势,但像我们今天所看到的那样,电影令我们着迷的事实排除了所有的可能性。我认为,存在一种关于教育和道德自我神秘化的集合体:不仅电影这样。影像在本质上不是不道德的吗?它们产生于判断力薄弱的区域,事物在电影院或其他地方以影像的形式出现,并常表演着各自的内容。我们决不应再犯思维方式上的错误,即必须要有内容让人们去观看、吸收并消化,否则影像就无法成为影像。重要的是,它是否使用自己的内涵去演绎。

谈论某种信息是真诚的还是其他什么样的,或

是一种所有传教士和政客的伪真诚，或是所有尝试教授人们如何生存和思考的伪真诚。尽管如此，某种意义上说，我仍一点都不觉得人们可以教授给他人任何事情，但影像当然是被用作为教授大众的最后媒介，这就是电视既充满热情又如魔鬼一般的原因所在。如果你想要电影成为某些信息的载体，那么你除了制作了史上最差电影以外，什么都没做出来；这些电影导演要么被认为极度虚伪，要么被认为极其坦率。

《电影 84》：您平时读影评吗？

鲍德里亚：有时候会读。不过，我读影评不是为了了解看到了什么，在这方面它们几乎不影响我。

《电影 84》：在您看来，是什么建构了一个出色的媒体评论呢？

鲍德里亚：这很难说。不过可以肯定的是，评论先进行叙述、总结，然后在情节和演员上做出评判，而我对这些都不感兴趣。评论是那种我能写的文章……尽管我从不认为我还能写那样的东西。
(笑)

不过我总觉得我还能写得更好。毫无疑问，我

发现了一件很有意思的事，就是叙述电影的方式：在叙述电影时，评论文章不仅要设法说明一切——但是我承认，我也很少能发现这样的文章——还要设法确切给予与电影相同调性的语言，然而，却不去解释任何一件脱离了预设的事情，当然也没有做出任何有价值的判断；某种意义上，为了符合电影的运动和节奏，评论文章将会成为电影在话语中的某种类似物或等价物……当然，前提条件必须是影评人喜欢这部电影。另外，我发现，一个人每周坚持写作是一件很困难的事。但也有例外……

《电影 84》：一篇评论的功能和目的是什么？如果存在功能或目的，它扮演着一个什么样的角色？

鲍德里亚：我想要问你……评论者中，有没有人最终选择去拍电影呢？

《电影 84》：是的，也有那么几个。

鲍德里亚：这并不是说我认为批评家是一个次一级的角色，而是说我认为在那个环境里让其存在是一件很难的事……你的眼睛紧盯着影像，而你的写作却在别处……那是一个精神分裂位置的存在。那么，这样做有什么好处吗？我不知道，它有教育

意义、适合教学吗？我想这有可能。在文学领域里，批评曾经历一个黄金时代，不管怎么说，在这期间，批评家占有一个重要而又具有战略性的位置，这个黄金时代在某种程度上具有独创性，不过那个时代已经过去了。为了做出判断，这个评价标准已经变得非常不确定并且岌岌可危。如今，批评家想要保持那样的位置极其困难，而事实上也不再有任何真正的评论了。

有人可能要问，批评真的有要求吗？提供“使用说明”可以使事情变得简单，但如果真是那样的话，我们除此之外所拥有的就是一张食谱而已。

《电影 84》：伴随着视听设备的发展，电影受到越来越多的威胁；有一些人甚至提出，到本世纪为止，电影将不复存在。对此您怎么看？

鲍德里亚：我不这么认为。我认为音频-视频和所有的技术创新一样；首先它们驱动了一切，然后出现了同化效果和吸引效果。更危险的很可能出现在其内部组织里，电影会将自己转换成视频，然后再变成电视，这需要它从内部进行适应。就电影要被吸收而言，这种方式将是一个自杀式的共谋；相对于来自内部的因素，电影可以从外部进行抵抗才是真正的危险。电影是那样一种表达方式，

一个人在街上拍下了什么,其他人在哪都能看到;生活本身就是电影,而更重要的是,生活本身使承担生活变得可能;否则大众日报的存在将会变得无法想象。这个维度是局部的,也是一种共同的存在。这是对电影最好的保护,在我看来,这也是为什么它将大获全胜的原因所在。

《电影 84》:您对将电影研究引入大学持何态度?

鲍德里亚:我想这是一件好事,不过我还是感到有些不安。我想要像一名学生那样去做电影研究吗?毋庸置疑,我已经喜欢上电影了,但如果能在童年或青少年以前就接触到电影可能会更好,可谁也不能十分确定其中任何一点。人们开始爱上某样事情是通过不尽相同而又彼此类似的过程。我认为,要建立一个学习的标准模型并使它得到广泛的应用切实可行,从学理上讲,这不是一个坏点子。但是,如果我们对待电影能像对待一个真正的职业那样充满着真挚的热情,那么,这通过其他方式都能实现。电影跟其他事物一样,真实能够跨越制度。

反怀旧^①(1974)

米歇尔·福柯文 李洋译

《电影手册》：让我们从怀旧的新闻现象开始，我们可以简单地提出一个问题：为什么《拉孔布·吕西安》(*Lacombe Lucien*, 1974)或《午夜守门人》(*Il portiere di notte*, 1974)这样的电影在今天会出现？为什么能产生巨大的反响？我们认为应该从三个层面回答这个问题：

1) 政治原因。季斯卡·德斯坦^②已经当选总

① 《反怀旧》(*Anti-retro*)这篇访谈最早于1974年发表于法国《电影手册》杂志第251/252期，访谈人是帕斯卡尔·博尼策(Pascal Bonitzer)、塞尔日·达内(Serge Daney)和塞尔日·杜比亚纳(Serge Toubiana)。后收入《所说所写：第一卷》(*Dits et écrits I: 1954—1976*)，巴黎：伽利玛出版社(Éditions Gallimard)，2001年版，第1514页至第1528页。

② 季斯卡·德斯坦(Valéry Giscard d'Estaing, 1926—)，法国政治家，曾任法国总统。本篇访谈产生时，德斯坦刚在法国总统大选中击败戴高乐，当选法国总统。

统,他创造了一种政治、历史与政治机器的新型关系,用一种对所有人来说都可见的方式明确表明戴高乐主义的灭亡。因此,应该从戴高乐主义与抵抗运动的紧密关系角度来看这一点是如何在电影中被体现的。

2) 资产阶级意识形态是怎样在正统马克思主义的缺口处展开进攻的? 这种马克思主义——僵化的、经济决定论的、机械的,怎么说并不重要,在很长时间里为各种社会现象提供了唯一的阐释框架。

3) 最后,战斗主义者是电影的消费者,有时也是电影的生产者,从这个角度来看,这给战斗主义者带来了什么?

事实上,在马塞尔·奥菲尔斯^①的《悲哀与怜悯》(*Le Chagrin et la pitié*, 1969)之后,闸门就已经打开了,一些完全被压抑、被禁止的东西迸发出来,这是为什么?

福柯:我认为这来自这样一个事实,即战争的历史和围绕战争所发生的事情从未在官方历史中被真正记录下来。这些官方历史本质上是以戴高

^① 马塞尔·奥菲尔斯(Marcel Ophüls, 1927—),法国纪录片导演,本文提到的纪录片《悲哀与怜悯》的导演。

乐主义为中心建立起来的,一方面,戴高乐主义让这些令人肃然起敬的民族主义词汇成为书写这段历史的唯一方法,另一方面,这也是以历史人物的方式介入伟人(Grand Homme)、掌权者(l'homme de droit)、19世纪旧式民族主义人物的唯一方式。最终,法国被戴高乐所修正。另一方面,正如我们所知,在战争期间起家的右派被戴高乐变得清白而神圣。马上,其他的右派与法兰西在这种制造历史的方式中重归于好:不要忘记,民族主义是19世纪历史产生的气氛。历史从没有描述过的是1936年以来,以及从第一次世界大战结束到解放期间,发生在这个国家深处的事情。

《电影手册》:所以,《悲哀与怜悯》带来的是某些真相在历史中的回归,问题是在于要搞清楚这些到底是不是真相。

福柯:应该把这个问题与下述事实结合起来,即戴高乐主义的终结意味着,这个人在这个时期为右派建立的辩护走向了终点。老的贝当主义右派,也就是老的莫拉主义^①和反动的合作右派,尽可能

^① 这里指由法国诗人、记者夏尔·莫拉(Charles Maurras)为代表的复辟分子,这些人以《法兰西行动报》(*L'Action Française*)为中心,主张恢复君主政体。

地伪装在戴高乐身后,他们认为现在可以重新书写自己的历史了。自塔尔迪厄^①以来,这些老右派已经在历史上失去了信誉,现在却在政治上重新返回前台。他们很明显支持了德斯坦。他们不需要再戴着面具了,因此,他们能够书写自己的历史了。在让德斯坦获得超过半数选票的因素里,不应该忘了我们提到的这些带有作者意图的电影。所有这一切能够被呈现出来,这个事实让右派们有了某种重新组合的新形式。同样,反过来,民族主义右派和合作右派之间分歧的消除,才让这些影片成为可能。这绝对是彼此相关的。

《电影手册》:所以,这段历史在电影中和电视上被同时重新书写,伴随一些像《银屏专题》(*Dossiers à l'écran*)这样的节目讨论,这个节目在两个月里连做了两期关于“被占领时期的法国人”的专题。另一个方面,这段历史的重新书写是被那些通常认为或多或少具有左派色彩的电影人所完成的。这个问题值得深入思考。

福柯:我认为事情没有这么简单。我刚才所说

^① 安德烈·塔尔迪厄(André Tardieu, 1876—1945),法国政治家,曾三次出任法国总理。

的非常具有概括力,让我们接着说。确实存在一场真正的战斗,但其关键是什么?就是我们可以大体上称之为大众记忆(mémoire populaire)的东西。绝对有一些人,我指的是那些没有权力写出做出自己书的人、那些没有权力编纂自己历史的人,这些人同样有一种方法可以记录历史、展开回忆、依靠它生活并使用它。这个大众记忆比历史更鲜活,从某一点上看,它是从19世纪开始才较为清晰地被表现出来,比如说或者表现为口头、或者表现为文本、或者表现为歌曲的大众斗争传统。

然而,一整套装置(“大众文学”和畅销文学,也包括学校教学)已经就绪,以阻挡这场大众记忆的运动。我们可以说这个举措相对来说获得了广泛成功。工人阶级自身拥有的历史知识不停地萎缩。比如说,让我们回想一下,19世纪末的工人去了解关于他们自身的历史,这直到第一次世界大战都是工会的传统,真的非常了不起。但是它在不停地缩减。它在缩减,但没有消失。

现在,畅销文学已经不够了,还有一些更有效的方式,比如电视和电影。我认为这是一种对大众记忆再编码的方式,大众记忆存在着,但它没有任何可以自我书写的方式。因此,人们不但向这些人展现他们所曾是的样子,而且让他们必须回忆这就

是他们所曾是的样子。

因为记忆至少是斗争的一个重大因素(它实际上是在斗争发展史中的一种意识动力机制),如果我们抓住了人民的记忆,就抓住了他们的动力,而且也就抓住了他们在过去斗争中积累的经验 and 知识,而不再需要知道什么是抵抗运动了……

因此,我认为应该从这一点上来理解这些电影。其主题,总体上说,是在20世纪没有发生群众斗争,这个结论是以两种方式被循序渐进地完成的。首先是二战刚刚结束之后,就简单地告诉我们:“20世纪是英雄的世纪!丘吉尔,戴高乐,那些进行空投、组织海军纵队的人们。”这是用一种方式说出:“没有人民斗争,真正的斗争在这儿呢!”但他没有直接说“根本就没有过人民斗争”。

另外一种方式,比较新,比较可疑或玩世不恭,正如我们想的那样,在于让这个结论变得纯粹而简单:“看看实际上发生的事儿吧,你们在哪儿看到人民斗争了吗?在哪儿看到人们拿起枪杆子暴动了?”

《电影手册》:可能在《悲哀与怜悯》之后出现了一个被广泛传播的说法:总体上看,法国人民没有进行抵抗,他们甚至接受了合作,所以德国人吞并

了整个国家。问题在于要知道这种说法到底是想说什么,它想谈的关键问题是人民斗争,或者对这种斗争的“记忆”。

福柯:非常准确。应该占有这个记忆,规训它,支配它,告诉人们必须回忆什么。当我们看这些影片时,我们知道了我们必须回忆什么:“不要完全相信平时人们给你讲述的一切。没有英雄。如果没有英雄,就没有斗争。”这里产生了一种暧昧:一方面,“没有英雄”,是一种伯特·兰卡斯特^①对战争英雄神话的有正面意义的松绑。这也就是说,“战争并非如此!”清除历史污垢的第一印象在于:他们最后告诉我们,他们为什么没有让我们全变成戴高乐或诺曼底海军舰队队员,如此等等。但是在这句话下面是:“英雄不存在!”这句话才提供了真正的信息:“斗争也不存在。”这种做法的意义在这里。

《电影手册》:还有另外一个现象解释了为什么这些影片会畅销,是他们利用了曾经斗争过的人对没有斗争过的人的怨恨。举例来说,参与抵抗运动的人在《悲哀与怜悯》中看到了法国中心城市的公

^① 伯特·兰卡斯特(Burt Lancaster, 1913—1994),美国男演员,在许多史诗片、西部片中出任主演。

民身上的某种消极,他们也承认了这种消极。这构成了一种外在的怨恨,但那些人忘记了他们其实战斗过。

福柯:在我看来,政治上,比这部或那部电影更重要的,是在电影上发生的这种连锁现象,是被所有这些影片建构起来的这个网络,以及这些影片所占据的地位。换言之,重要的是这个问题:“在此时此刻,拍摄一部关于斗争的正面电影还是否可能?”人们很快发现这不可能,他们觉得这会让人感觉好笑,很简单,因为这种电影没人看。

我很喜欢《悲哀与怜悯》,我觉得这件事做得并不坏。或许我错了,但这并不重要。重要的是这些影片准确地关联于这种不可能性。这些影片中的每一部,都强化了这种不可能性,即在法国围绕战争和抵抗运动拍摄一部描写正面战斗的电影是不可能的。

《电影手册》:是的,当人们攻击一部类似路易·马勒^①这样的电影时,他们提出反对的第一件事就是这个。答案总是:“你们到底有什么?”我们

^① 路易·马勒(Louis Malle, 1932—1995),法国导演,本文提到的《拉孔布·吕西安》的导演。

确实无法回答。我们应该开始用一种左派的观点，但确实不存在四平八稳的视角。而反对者们提出了这样的问题：“怎样制造一种新型的正面英雄？”

福柯：这不是关于英雄的问题，而是关于斗争的问题。我们能不能不用英雄化这个传统程序，去拍一部战斗电影呢？这就回到一个古老问题上来：历史怎样才能把握自身的话语，把握过去发生的事情？除非通过史诗这个程序，也就是说，用一个英雄的故事来讲述。我们正是用这种方式书写了法国大革命。电影以同样的方式运作。在这一点上人们总是可以反对那种讽刺性的反诘：“不，你看，没有英雄，我们都是猪！”

《电影手册》：让我们回到怀旧模式上。资产阶级，从其观念上，相对来说总是把他们的利益集中在他们最弱也是最强的历史时期。因为，一方面，在这个时期他们最容易被揭穿（因为是他们创造了纳粹的土壤和纳粹合作主义），而另一方面，这个时期也是他们现在正尝试辩护的时期，他们的历史态度隐藏在犬儒主义的形式之下。问题是：对我们来说，怎样改善这段历史呢？这个“我们”是指“1968一代人”。在这里是不是有这样一个突破口，用某种形式去思考一种可能的意识形态霸权？因为资

产阶级在这个问题(即晚近这段历史)上确实同时是进攻者也是防御者。战略上防御,战术上进攻,因为他们找到了能打开意识形态缺口的武器?这个缺口理所当然就是抵抗运动吗?为什么不能是1789年革命或1968年学潮?

福柯:关于这个主题以及这几部影片,我想他们是不是也做不出别的事情。当我说这个“主题”时,我不是想说:展现斗争或展现没有发生的事;我是想说,在战争时期,法国大众在历史中确实产生了某种对战争的拒绝,这是千真万确的。但这源自何处?在这些影片中没有提到,既没说来自右派,因为他们试图掩盖这一点;也没有说来自左派,因为不想与任何反对“民族荣誉”的人妥协。

在第一次世界大战期间,差不多有七八百万男孩被送上战场,他们在恐惧中整整生活了四年,他们目睹了数百万人的死亡。他们1920年回来,面对他们的是什么呢?一个右派政权,一种彻底的经济剥削,最后是1932年大失业以及经济危机。这些被推向战壕的人,在1920年到1940年这二十年中还怎么能喜欢上战争?德国人也经历了这一切,但失败让他们身上的民族情感复活了,复仇的欲望征服了这种对战争的厌恶。我认为这在工人阶级中是普遍现象。到了1940年,一些家伙把自行车丢

到了壕沟里,说“我要回家”。我们不能简单地说:“这就是胆小鬼”,我们也不能掩盖这一点。应该把这些事放到这些影片中。这种对民族的不拥护应该是根深蒂固的。在抵抗运动时期,与人们展现的正相反:也就是说,再政治化、再动员和斗争意志开始在工人阶级中一点一点地出现。这一点在纳粹上台后的西班牙战争中悄悄复兴。然而,这些电影展现的是相反的过程。它展现的是1939年的伟大梦想在光天化日之下被1940年偷走,人们开始放弃。这个过程存在过,但它发生在另一个更加漫长的、方向相反的过程中:在被占领时期,当他们意识到他们必须战斗时,产生了对战争的反感。在这个主题上,确实“没有英雄,只有草包!”但应该追问这来自何处及其根源是什么,难道就没有关于反抗的电影吗?

《电影手册》:库布里克拍了一部《光荣之路》(*Paths of Glory*, 1957),但在法国禁映了。

福柯:我认为,这种对民族武装斗争的不拥护有一种正面的政治意义。我们在《拉孔布·吕西安》中重建了家庭的主题,这可以追溯到伊珀尔(Ypres)和杜欧蒙(Douaumont)。这始终是社会历史的目标:教导人们,能够杀人的人都是伟大的英

雄主义。看看我们今天用拿破仑以及他的战争机器所做的教育吧……

《电影手册》：一些影片，比如马勒和卡瓦妮(Liliana Cabani)的电影，抛弃了一种历史话语，或者说，一种与纳粹和法西斯现象做斗争的话语，而选择了一种别的、总体上看属于性的话语。这种话语应该怎么看？

福柯：在这个问题上，您没有发现《拉孔布·吕西安》和《午夜守门人》之间有明显差别吗？在我看来，《拉孔布·吕西安》中带有激情色彩的色情有一种很好理解的功能，那其实是一种与“反英雄”叙事进行调和的手段，表明影片并不是特别地“反对”。实际上，如果所有的权力关系都被曲解，如果让这些关系不起作用，正相反，就是发生在人们相信所有的色情关系都发挥了错误功能的时候。就这样，一种真实关系出现了，拉孔布爱上了那个女孩。一方面，有一架权力机器在慢慢训练拉孔布，从坏掉的轮胎到一些神经质的事情。另一方面，存在一架爱的机器，里面有着被曲解的时髦外观，在另外一种意义中发挥作用，到结尾时，拉孔布被塑造成一个田野中与女孩生活在一起的裸体美男子。因此，权力与爱成为一对简单的反命题。而在《午夜守门

人》中，则提出了非常重要的问题：即为了权力的爱。

权力承载了色情内容，这提出了一个历史问题：纳粹是怎样从这些悲惨、可怜、清教徒式的少年和维多利亚式的老女人中呈现出来的？或者不文雅地讲，今天，在法国、德国、美国以及世界各地的色情文学中，纳粹是怎么变成色情主义的参照物的？现在，所有劣等的色情想象都会带上纳粹的标签。其深处是一个严峻的问题：如何爱上权力？没有人不再爱权力。这种感性的、色情的关联，这种对权力的欲望，在我们身上发挥着作用。君主制及其仪式被呈现出来，刺激了对权力发生色情关系。斯大林还有希特勒这些重要人物都被赋予了这种色彩。但一切都会坍塌，很明显，我们不可能爱上一个恋爱中的勃列日涅夫，以及蓬皮杜或者尼克松。严格地说，我们可以爱上戴高乐，或者肯尼迪和丘吉尔。但是现在发生了什么？我们难道不是正在参与一场对权力的再色情化吗？悲惨的是，这是被色情用品店发展起来的指向欲望极限的再色情化，我们可以在美国的色情用品店找到各种纳粹符号。德斯坦的态度是：“我们将手拉手在街上尽情游行，孩子们将放假半天！”德斯坦身上含有他对手的成分，这不仅体现在身形矫健，他的优雅也体

现出了某种色情化。

《电影手册》：他有一张竞选海报就是这样，他的女儿转头看着他。

福柯：就是这样。他看着法国，而她看着他。这是在恢复权力的诱惑！

《电影手册》：在大选期间有一件事给我们留下了深刻印象，尤其在密特朗和德斯坦之间的电视辩论期间，密特朗像一个老派政治家，表面上看像那种老左翼，他试着用一种高尚的口吻兜售过时和陈旧的观点。但是德斯坦，兜售权力的观念就像广告商兜售奶酪。

福柯：这也是新现象，权力需要自我辩解。权力需要自我掩护并不以权力的方式呈现出来。在某一点上看，这曾经是“民主共和”这个口号的功能，就是让权力处于足够的潜伏状态，变得看不见了，以便于权力在其运作的地方不能被人们把控。现在（戴高乐扮演了一个非常重要的角色），权力不再自我隐藏，它骄傲地出现，更有甚者，它会说：“爱我吧，因为我是权力！”

《电影手册》：可能还需要提一下马克思主义理

论的某种无力,这种理论很长时间以来在清算法西斯主义。我们说,这种马克思主义以经济的、决定论的方式,历史性地清算了纳粹现象,却把纳粹意识形态最独特的东西放在一边。所以我们要问的是,像马勒这样的导演,通常被我们看作左派知识分子的导演,是怎样利用马克思主义的这种脆弱,掉进这个历史缺口中的?

福柯:马克思主义给纳粹和法西斯主义提供了这样一个定义:“资产阶级中最反动派系的开放的恐怖主义独裁。”这样一个定义完全缺少一个内容及其一系列的关联。它尤其缺少这样的事实,纳粹和法西斯主义只有在这个条件下才可能出现,就是在大众内部拥有相对重要的一部分人,按照他们的意图获得诸如治安、控制、镇压等一定数量的国家功能。我认为这里面存在一种重要的纳粹现象,也就是说,深深渗透进大众内部,把权力的一部分有效地授予给大众中的某些人群。只有在这个意义上,“专政”这个词才既在总体上看是真实的,又相对来说是虚假的。当人们齟齬权力时,在纳粹体制下,只要他成为党卫军成员或入党,权力就能控制他。人们确实可以杀死自己的邻居,占有他的妻子和房子!从这一点看《拉孔布·吕西安》才值得玩味,因为这就是他最擅长表现的一面。事实是,与

我们习惯上理解的专政即“一个人的权力”相反，在这个体制中，人们把权力最可恶的部分交给了一定数量的人。党卫军就是人们把杀戮、强暴的权力交给他们的人……

《电影手册》：这就是正统马克思主义的失败之处。因为它要求你能掌握一种欲望的话语。

福柯：关于欲望和关于权力的话语……

《电影手册》：也就是在这里像《拉孔布·吕西安》和《午夜守门人》这样的电影才相对显得“强烈”，它们掌握着关于欲望和权力的话语，并让二者看上去是相关的。

福柯：在《午夜守门人》中，我们很有意思地看到，“一个人的权力”是如何在纳粹体制下被这些人收回的。由此建立起来的假法庭非常动人。因为，一方面看，它有着集体精神治疗的风度，但实际上它有着秘密社会的权力结构。这是一间重新建起的党卫军牢房，把差异的和对立的司法权力献给了核心权力。应该思考权力在人民内部被分散的方式，应该思考纳粹在一个像德国这样的社会里进行的了不起的权力转移。如果认为纳粹是某种形式的大工业家权力那就错了，它也不是被强化的大幕

僚集团的权力，纳粹只在某个层面上才符合这一点。

《电影手册》：这的确是这部电影让人感兴趣的方面。但我们认为此片最值得批评的，是它似乎在说：“如果你是一个党卫军，你就会这么做。可如果作为报偿你有某种消费概念，它就会提供一场色情冒险。”这部电影宣扬一种色情诱惑。

福柯：是的，《拉孔布·吕西安》就是这么做的。因为纳粹连一点黄油都没有给人们，它只给人们以权力。至少我们要问，如果纳粹体制只是一种血腥的专政，如果在这些人和权力之间不存在一种迷恋模式，那么在1945年5月3日，它怎么会让一些德国人继续为它战斗直到流尽最后一滴血呢？当然，也要考虑那些高压政策和检举揭发……

《电影手册》：但如果有高压和检举揭发，也是因为有人可以揭发。因此，这些人是怎么进来的？这些人是怎样被这个受益的权力再分配所哄骗的呢？

福柯：在《拉孔布·吕西安》和《午夜守门人》中，人们交给他们的权力是在爱中被恢复的。《午夜守门人》的结尾就非常明显，在马克思的房间，在

他周围,一个小型集中营被建立起来,最后他饿死在里面。所以,爱重建了权力,一种超权力,一种权力的彻底缺席。从某种意义上看,在《拉孔布·吕西安》中也出现了同样的和解,爱恢复了权力的过剩,拉孔布陷入贫瘠的乡村,远离盖世太保占领的医院,同时也远离屠宰生猪的农场。

性的教官萨德^①(1975)

米歇尔·福柯 文 谭笑晗 译

杜邦：您去看电影时，有没有对新近电影中的虐待狂意象而感到震惊，无论是出现在医院里，还是像帕索里尼新片^②描述的那样，发生在虚构的监狱中？

福柯：至少到目前为止，最让我感到震惊的是虐待的缺席和萨德的缺席。当然，这两者不能等同，可以有“无虐待倾向的萨德”，也可以有“非萨德式的虐待”。我们不妨先把虐待狂的问题放在一边——它更棘手一点儿——先来集中谈谈萨德。在我看来，没有什么比把萨德的作品拍成电影更让

① 《性的教官萨德》(*Sade, sergent du sexe*)是热拉尔·杜邦(Gérard Dupont)与福柯的对话，最早于1975年12月发表于《电影》(*Cinématographe*)杂志第16期，第3页至第5页。后收入《所说所写：第一卷》，巴黎：伽利玛出版社，2001年版，第1686页至1690页。

② 这里指意大利导演帕索里尼的《萨罗或索多玛120天》，该片于1975年11月在法国上映。

人过敏的了。原因很多,首先要指出的是:萨德笔下的场景注重细节,有仪式感,形式严谨,很难加入摄影机的附加手法。一丝一毫的增减,微乎其微的修饰都让人无法忍受。没有开放的想象空间,只有精心筹划的规章,一旦有一点遗漏或叠化,所有的一切就灰飞烟灭了。充斥空白的不是欲望就是身体,没有影像的位置。

杜邦:在亚历桑德罗·佐杜洛夫斯基^①的作品《鼯鼠》(*El Topo*, 1970)第一部中,有一个血淋淋的狂欢场景,赤裸裸地表现肢解人的身体。电影中的虐待首先不是一种对待演员及其身体的方式吗?尤其是电影中的女人,是否会被当作男性身体的附属物而被虐待呢?

福柯:当代电影对待身体的方式是一种比较新的方式。诚如沃纳·施罗德^②拍摄的电影《玛利亚·玛丽布朗之死》(*Der Tod der Maria Malibran*, 1972)中表现的接吻、面孔、脸颊、眉毛以及牙齿,对我来说,把这些称之为虐待是完全错误的,除

① 亚历桑德罗·佐杜洛夫斯基(Alexandro Jodorowsky, 1929—),智利导演,其代表作即本文提到超现实主义电影《鼯鼠》。

② 沃纳·施罗德(Werner Schroeter, 1945—2010),德国导演,本文提到的影片《玛利亚·玛丽布朗之死》的导演。

非是针对局部对象、肢解的身体、锯齿形的刀痕进行含糊不清的精神分析。将对身体和身体奇观的赞美归结为虐待狂，本身就是一种十分庸俗的弗洛伊德主义。施罗德作品中呈现出的脸、颧骨、嘴唇、眼神与虐待狂毫不相关。它是某种受自主神经系统控制的身体兴奋的勃发，是某种极小部分的放大，是某种身体片断微弱的潜在价值的增加。此时的身体正在无政府化，其等级、位置、命名、器官性正逐步瓦解。对于虐待狂来说，恰恰是上述器官成为持续被关注的目标。你有一双用以观看的眼睛，我就要刺瞎它；你双唇间有和我一样用来咀嚼的舌头，我就要切掉它。这样，你的眼睛无法用来观看，你的舌头无法用来吃喝和说话。萨德笔下的身体也具有很强的器官性，依附在这个等级制度上，差别在于，萨德这里就像一些古老的寓言，这个等级制度不是由头脑统筹而是由性来组织的。

所以，在当代的一些影片中，让身体从自身中摆脱出来的方式是一种完全不同的类型。其目的在于拆解这种器官性：舌头不再是舌头，而是出自嘴里的完全不同的东西，它已然不再是嘴里的器官，而是为了满足人们快感的肮脏的东西。这是一种“无法命名”、“无法使用”的东西，独立于欲望体系之外。这是由快感提供的完全造型化的身体：有

的敞开,有的紧缩,有的抽动,有的颤抖,有的吡裂。在《玛利亚·玛丽布朗之死》中,两个女人拥吻的这种方式意味着什么?连绵的沙丘,穿越沙漠的旅行队,贪婪盛开的花朵,昆虫的下颚,草丛的起伏。所有一切都是反虐待狂的。从某种残忍的欲望科学来讲,这些未成形的伪足毫无作用,只是从痛苦到快乐的缓慢运动。

杜邦:您在纽约看过“杀人电影”^①(Snuff films)吗?就是那种女人被大卸八块的片子。

福柯:没看过,但我认为那些女人看上去确实像被活体肢解了。

杜邦:那纯粹是一种视觉冲击,没有任何台词。相对于电影这种热媒介来说,这是一种冷媒介。对身体主题没有任何文学表达:只是一具正在死亡的躯体。

福柯:那已经不是电影了,而是私人情欲展映

^① “杀人电影”,又叫“鼻烟电影”,是一个特殊的电影类型,最早指那种获准拍摄的真实处死、杀人和活体解剖等纪录片,这些电影不会公开发行。在1970年代,为了迎合观众的猎奇心理,美国出现了一些以“鼻烟电影”为宣传手段的伪纪录片,这种影片为了营造真实效果而采用粗劣的化妆、道具和制作,场面模糊、血腥但亦真亦假,不时伴随色情成分。

的一部分,仅仅是激发欲望而已。就像美国人所说的,这纯粹是通过刺激来挑逗性欲,而这种刺激——尽管他是另外一种手段——虽然只来自镜像,但其效力却丝毫不亚于现实。

杜邦:您是说摄影机是把演员处理为牺牲品的主人吗?我在想玛丽莲·梦露在《热情似火》(*Some Like It Hot*, 1959)中一遍遍跪倒在托尼·柯蒂斯^①的脚下时,她必然感觉自己处于一种虐待狂场景中。

福柯:我认为,在你提到的这部电影中,摄影机和演员之间的关系仍然十分传统。我们在戏剧中也会看到:演员甚至不惜用自己的身体来表现英雄的牺牲。在我刚才谈到的影片里,看起来较有新意的是通过摄影机对身体进行探索 and 发现。我猜想这些电影的拍摄活动一定非常紧张,它是身体与摄影机之间的一次相遇,既存在预设性,又存在偶然性,在此种过程中,可以发现某种事物,打破某种视角、音量、曲线,跟随某种痕迹、线路,可能还有些波动。然后身体突然解体,成为一幅风景、一支沙漠

^① 托尼·柯蒂斯(Tony Curtis, 1925—2010),美国电影演员,在本文提到的《热情似火》中担任主演。

车队、一场风暴和一座沙丘,等等。这些都割裂了统一性,成为虐待狂的反面。在施罗德的电影中,摄影机的工作并不是为了某种欲望而描述身体,而是使身体像面团一样被揉捏,从中让影像产生——快乐的影像和为了快乐而产生的影像。在摄影机(及其快乐)和身体(其自身快乐的冲动)之间不可预料的相遇点上,产生了这些影像,以及各种渠道获得的快乐。

从解剖学上看,虐待狂是有智慧的,假使它产生狂热和激情,也是在一本理性的解剖学教材内部完成的。在萨德的作品中不存在官能性癫狂。试图用精确的影像对萨德这位精益求精的解剖学家进行改编是行不通的。要么就是萨德不复存在,要么就是拍出一种老式电影(cinéma de papa)。

杜邦:一种有特定意义的老式电影,因为最近总有人打着“复古”和怀旧的旗号,把法西斯和虐待狂联系在一起。比如莉莉安娜·卡瓦尼^①的《午夜守门人》和帕索里尼的《萨罗》(*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975)。然而它再现的不是历史。

^① 莉莉安娜·卡瓦尼(Liliana Cabani, 1933—),意大利女导演、演员,本文提到的《午夜守门人》的导演。

人们穿着特定时期的服装,是想让我们相信希姆莱^①的帮凶可以与萨德文本中的公爵、主教和大人相提并论。

福柯:这完全是历史谬误。纳粹主义并不是由一群 20 世纪的色情狂创造的,而是由众多可以想象到的阴险的、无聊的、令人作呕的小资产阶级创造的。希姆莱是个马马虎虎的农艺师,后来娶了一个护士。我们必须清楚,犹太集中营来自于一个医院护士和一个鸡场饲养员的共同想象。医院加农场——这就是集中营背后的全部幻想。数百万人在这里被杀害,我之所以这么说并不是要减少这件事应负的罪责,而恰恰是想破除人们试图在这上面叠加的全部色情价值。

纳粹在某种意义上就是清洁女工,他们拿着扫帚和抹布试图把社会中他们认为不卫生的、满是灰尘的、肮脏的东西清除掉,梅毒病人、同性恋、犹太人、血统不纯的人、黑人以及精神病人都包括在内。正是腐朽的小资产阶级对种族卫生的幻想支撑着纳粹的梦想,其中不关色情什么事儿。

这就是说,在这种结构内部,以当地的某种方

^① 海因里希·希姆莱(Heinrich Himmler, 1900—1945),德国著名纳粹头目,曾任内政部长、党卫军头目。

式,对峙的受害者和执行者的身体之间产生色情关系不是不可能的。这只是偶然!

问题是,我们今天为什么要通过某种色情幻想来想象纳粹?为什么诸如皮靴、军帽、鹰式勋章还如此受人迷恋,尤其是在美国?难道不是我们生活在这种对瓦解身体的巨大魔力中而变得无能,从而让我们转向小心翼翼、中规中矩、解剖学的虐待狂?难道我们只拥有一种语言,才能把身体迸发的巨大快乐转述成一个近世政治启示录的悲伤寓言吗?难道除了集中营的世界末日景象,我们就不能理解当下世界的紧张吗?看看我们的影像宝库实际上是多么匮乏!除了对“异化”的絮絮叨叨和对“景观”的骂骂咧咧,创造一种新思路是多么紧迫!

杜邦:在这些导演看来,萨德就像是侍女、更夫和保洁员。在帕索里尼电影的结尾,可以透过玻璃看见酷刑,保洁员透过玻璃看见远处古老庭院里发生的一切。

福柯:你知道,我并非想把萨德绝对神圣化。归根结底,我更愿意承认萨德制定了一套专门适应纪律社会的色情主义:一个规范的、解剖学的、等级化的社会,时间被严格分配,空间被有序分割,充满服从和监视。

是时候抛弃一切了，也包括萨德的色情主义。我们必须用身体去创造，用身体的元素、表面、体积、厚度去创造，一种没有规训的色情主义：它属于活力四射变幻不定的身体，充满偶然的相遇和毫无计算的快乐。而使我困扰的是，最近这几部电影运用一定数量的元素，通过纳粹主题唤醒某种纪律型的色情主义。这或许是萨德的色情主义。萨德在文学上的神圣化就太令人遗憾了，对萨德来说也是个遗憾：他让我们厌烦，这是一个规训者，一个性的教官，一个傻瓜及其同类的会计师。

皮埃尔·里维尔归来^①(1976)

米歇尔·福柯文 肖熹译

《电影杂志》：是您发现了皮埃尔·里维尔^②，您

① 《皮埃尔·里维尔归来》(*Le Retour de Pierre Rivière*)这篇访谈最早于1976年12月发表在《电影杂志》(*La Revue du Cinéma*)第312期,第37页至第42页。后收入《所说所写:第二卷》(*Dits et écrits II: 1976—1988*),巴黎:伽利玛出版社,2001年版,第114页至第123页。

② 皮埃尔·里维尔(*Pierre Rivière*, 1815—1840),法国诺曼底地区的农民,1835年6月3日,他用柴刀杀死了他怀孕六个半月的母亲、姐姐和弟弟,案件震惊法国。1835年7月10日至21日,他在监狱里写了长篇忏悔书,解释他杀死妈妈和姐姐的原因是为了保护爸爸,而杀死弟弟的原因是因为爸爸喜欢弟弟。他被判处死刑,但被路易·菲利普国王赦免为终身监禁,1840年他在狱中上吊自杀。福柯在研究监狱历史的过程中发现了这个案例以及皮埃尔·里维尔的忏悔书,在1973年法兰西学院课程上对其进行了介绍和分析,并把这篇文章整理出版。法国导演勒内·阿里奥(*René Allio*)1976年把案件改编成电影《我,皮埃尔·里维尔,杀了我妈,我姐和我弟》(*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...*, 1976),福柯参与了影片的编剧工作。

认可勒内·阿里奥^①电影中的这个人物吗？

福柯：我想说不存在认可不认可的问题。他在那儿，就是这样……事实上在里维尔的档案里，相对这起案件的反响来说，我更感兴趣的是这起案件在诉讼结束后不久就完全被人遗忘了。由于当时有名的医生都对他这个病例感兴趣，所以关于他的医学判例都消失了。没有人提到过，他给那个时期的医生提出一个他们中的任何人都难以解答的谜题，这些档案在当时的诉讼文件里，幸运的是，这里有里维尔自己的回忆录。出版这本书是为了在精神病学出现 150 年后，重新提出里维尔这个问题，随着精神分析学的创立、刑事医学和犯罪学的普及，对现在的人说：来吧，看看这到底能说明什么。我感觉阿里奥的电影，确切地说，似乎表达的就是这个问题，只不过要比出版这本书显得更加迫切和直接，凭借优秀演员克劳德·埃伯特^②的表演，阿里奥找到的不仅是皮埃尔·里维尔，更是能够重新提

① 勒内·阿里奥(René Allio, 1924—1995)，法国导演，代表作有《无耻的老妇人》(*La vieille dame indigne*, 1965)、《卡米扎尔人》(*Les camisards*, 1972)等。他导演了《我，皮埃尔·里维尔，杀了我妈，我姐和我弟》。

② 克劳德·埃伯特(Claude Hébert)，法国演员、农民，在影片中饰演皮埃尔·里维尔。

出下述问题的最佳载体：皮埃尔·里维尔是谁？

《电影杂志》：一般来说，历史片主要倾向于回答问题，而不是提出问题。观众是不是迫不及待等着我们告诉他们：这才是真实的皮埃尔·里维尔？

福柯：我不认为这部电影自认为是真实的。影片没说过：看吧，这就是皮埃尔·里维尔。在阿里奥的工作中，强化历史感的不是重建“里维尔事件”，而是通过一些资料和回忆录，包括皮埃尔·里维尔、他的家人和邻居、法官等人真实说过的话，在现在，尝试着把这些谈话、问题调查和动作，通过这些非职业演员的身体和嘴巴表现出来，他们都是当地的农民，与1836年案件有着同构性。既而，我们在与当年提出这个问题最接近的地方，重新提出这个问题。重要的是，拍摄地区的人们参与了影片的工作，他们根据不同的人物、不同的阶段选择了自己的立场，他们表演了这个过程，并通过自己的表演重新提出这个问题。

《电影杂志》：先拍了电影《卡米扎尔人》(*Les camisards*, 1972)，然后是《皮埃尔·里维尔》，如果阿里奥拍的是真正的历史，那我们能否说他这种方式是在“制作历史”(faire de l'histoire)？

福柯:阿里奥展现历史吗? 我不这么认为。从事历史研究,或多或少必须是学院或大学的人来做,这是一项学术工作。相反地,阿里奥做的是让历史“发生”(passer),与历史发生关系,或者强化我们的记忆或遗忘,这也是电影所能做到的。我们可以尝试看看阿里奥的电影是怎样让历史发生的。比如说,电影《卡米扎尔人》中让·卡瓦利耶^①的那些台词,怎样能在今时今日被激活,把同样的词句直接说给我们这些“1968 后一代人”听。阿里奥没有让人去看发生了什么,无论以想象的形式,还是以谨慎重建的形式,他都没有修改任何事件。我们把故事中的某些环节维持原样。当我们选用这些素材、提取一些元素以拍成电影时,我们把一些话放在这些人的嘴里,就是这样。

《电影杂志》:在阿里奥的这两部历史片中,至少有两个层面的参照:一个是文学的,书写的,另一个是视觉的,写实主义绘画传统的。这两种参照能有助于更好地展现历史吗?

福柯:如果他想重建历史,那这两个层面是彼

^① 让·卡瓦利耶(Jean Cavalier, 1681—1740),卡尔扎米地区著名的清教领袖。

此矛盾的。只有在这样的标准下才不会发生矛盾，他一方面让历史呈现，另一方面，召集这些建构我们历史的元素，事实上，绘画，也就是我们在米勒绘画中所看到的那种农民的再现体系，某种完全外在的注视，从高处捕捉那些农民，这样不会消除他们的张力，而是以某种方式让他们凝固。电影中有一种差不多与皮埃尔·里维尔那个时代相同的关注；在那个时代，一些人比如医生、法官，以某种方式咬住这个骚动和痛苦的农民世界。所有这些应该彼此接合，相互掩饰，让一些元素显现出来，以提出这个问题。在阿里奥的电影里，存在一种永恒的现在而不是历史的重复。这种永恒的现在是最转瞬即逝的，也就是最日常化的。在阿里奥的电影里有日常生活的所有问题，从布莱希特式戏剧到他现在想尝试做的、远离布莱希特的东西，这些存在一样共同的因素：日常生活的戏剧其强烈的含义是什么？这些不值得讲述的和处在所有记忆之外的微小事件，它们持久的呈现方式是什么？可这在一定层面上被铭记下来，不是我们乡村深处发生的任何一件事，都能以某种方式出现在20世纪的城市居民身上。农民世界的小元素，一个田野、森林和马厩中的小戏剧，在某个地方被记载下来，以某种方式在我们的身体上打下烙印，用一种微乎其微的方式记

录下来。

《电影杂志》：您认为一个与皮埃尔·里维尔同样特殊的人物，有可能表现出历史背后的潜在力量吗？也就是布莱希特所说的“晦暗不明的力量”（force obscure）？

福柯：在某种意义上，皮埃尔·里维尔走了一条捷径，他在人们试图抓到他的地方用各种手段铺设陷阱。更确切地说，有双重陷阱，一方面是，他经过努力逃避了这一切——因为司法机关和医学机构最终都不知道他做了些什么，而且他的回忆录已经预料到这一切，摆脱了所有的案情归类 and 所有可能的陷阱，并且，当人们问他为什么杀死他的小弟弟时，他回答说：“为了在所有人眼中，尤其是在我父亲眼中成为令人厌恶的人，这样当我被判处死刑时，我父亲不会感觉到不幸。”另外一个他给所有人设下的巨大陷阱是妨碍人们从外部去理解他的案件以给他定罪，因此，他的死刑最后被缓刑。无疑，在这样一个清醒而完美的计划面前，尤其是在这样一篇令人赞美的文本面前，一些医生、陪审员和法官说：“我们不能把他当作一个疯子，我们不能这样审判他，他是清醒、强大而理智的。”他以铺设各种陷阱的方式摆脱了陷阱，他自己也是陷阱的一部

分。阿里奥的电影在文本和记忆之间建立了一种游戏,这种“画外音”(voix off)格外适合重建这个双重陷阱。一方面,它遮盖了所有剩下的声音,因而整部影片表现的是里维尔内心的声音,但是,里维尔不仅出现在电影中,影片还像胶片一样把他包裹起来,他往返于影片的外部边界;另一方面,影片让记者、法官、医生的纪录片声音也干预进来,通过设置陷阱和人们谈论他的话语方式重建了这个运动。

《电影杂志》:谈到他的影片,阿里奥最喜欢引用的你们的话是:“历史中的沧海一粟”,那这一粟会不会慢慢地越来越小呢?

福柯:如果你愿意,这就是《放大》(*Close-up*, 1966)^①的故事,讲述一种日常生活中随时可能发生的所有这类现象。当您打开报纸,您读到一个男人在争吵之后杀了他的妻子,这就是简单的日常生活;在某个时刻,在一场意外之后,在一次分歧之后,一点儿小过火,就演变成骇人听闻的事件,然后像一个气球那样很快消失。就是这样,“里维尔事件”就是这样的,影片展现的就是一种日常生活,一

^① 《放大》是米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni) 1966年的电影,福柯和安东尼奥尼曾讨论过他们各自的工作方法。——原注

些围绕着田地、动产和家禽展开的争吵。这就是历史无意识，它不是一种强烈的力量，那种生命和死亡的冲动，我们的历史无意识是由数百万、数十亿的微小因素制造的，像雨滴一样一点点地冲刷我们的身体，冲刷我们的思维方式，然后偶然性让无数微小事件中的一件留下痕迹，变成一部回忆录、一本书，或者一部电影。

《电影杂志》：仅仅是一个偶然吗？

福柯：偶然听起来像是一种随机的东西，在这么多资料中，这些偶然被保存下来；在如此多罪行中，只有一些才能被人们记住；在如此多的动作、争议、愤怒、憎恨中，最后都终止于一场犯罪。总之，千丝万缕错综复杂的原因，正是里维尔这个家庭制造的偶然现象，带着他们在日常生活中的冲突，在150年后的今天，成为一部数十人或数万人都可能看到的电影。正是这种偶然性深深地吸引着我。

《电影杂志》：但是人们宁愿相信存在某种历史理性，而不是来自于偶然。

福柯：某些时候我们当然能够分析：人们为什么对这类犯罪感兴趣，为什么这些关于犯罪和疯癫的问题会变成我们文化中的持久问题，为什么我们

会接受一个农民的悲剧(drame)。事件中的偶然部分为这些事件提供了审美张力。在那个时代有成百上千个像这样的问题,为什么这一事件会让凶杀发生?为什么这起凶杀在当时会引起那么多反响?为什么它后来又被忘记?被彻底地忘记?为什么像我这样喜欢尘埃的个体,有一天会被这个文本所吸引?关于这一点,我可以告诉您,我是怎样对这个文本感兴趣的。我系统整理了19世纪上半叶关于犯罪行为的所有法医鉴定档案。我认为找到了几十本档案,我沉迷于某些档案之中。这些资料让我不堪重负,所以干脆选取了其中最重要的。然后……我没有扑在那些医疗证明上,而是沉浸在这种非常特别的非医学的语言上。我在晚上阅读这些档案,我非常惊讶。也许即使不是我,也会有别人来从事这个研究,因为人们开始对这类故事感兴趣。但是您知道,还是存在一系列不可思议的巧合。无疑,如果不是当地的一个名叫瓦斯戴尔(Vastel)的医生,而且他与巴黎著名的精神科医生没有师生关系的话,这个故事是不会产生这种反响的。我们需要一系列这样小的因素。当然,这件事大部分是可以理解的,但是,从皮埃尔·里维尔、他的妈妈、他的父亲甚至到今天的我们,这个事件的走向是一系列偶然的结果,也给重提“里维尔案”带来更

多张力。

《电影杂志》：阿里奥经常让小故事与大历史对立起来，换句话说，就是日常生活与例外事件的对立。但人们对小故事感兴趣，却感觉参与了大历史。最终，皮埃尔·里维尔在今天要比1836年那个时代的人更有价值，更有名。

福柯：当然。这是现在发生的最有意思的事情之一：一本关于历史的书在近几个月获得了最大的成功，这就是艾曼纽尔·勒华·拉杜里写的关于蒙塔尤村(Montaillou)的书^①，其中的人物在法国历史文献中现在有了与米拉波^②(Mirabeau)或拉法耶特侯爵^③同样的重要性。从此以后，人们就对日常生活产生了兴趣。然而，历史学家很久以前就对日常生活感兴趣了，对感性和情感的历史、对组织日常

① 艾曼纽尔·勒华·拉杜里(Emmanuel Le Roy Ladurie, 1929—)，法国年鉴学派历史学家，布罗代尔的学生，福柯在本文中提到的关于蒙塔尤村的书是《蒙塔尤：一个奥克语村庄的历史(1294年至1324年)》(*Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*)，巴黎：伽利玛出版社，1975年版。

② 奥诺雷·米拉波(Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau, 1749—1791)，法国革命家、作家、政治记者。

③ 拉法耶特侯爵(Gilbert du Motier de La Fayette, 1757—1834)，法国将军、政治家，参与过美国革命与法国革命。

生活的物质文明的历史感兴趣,但使用的是相对广义的术语。最近几年来,这些关于普通日常生活的研究又突然重新出现:关于生活习性(habitat)、父母与孩子的关系、关于无名人士的研究著作。每个个体都变成某种意义上的历史人物。这是新的事物,阿里奥的电影就完全处在这个潮流中。

《电影杂志》:我们总说阿里奥对那些正在变化中的人感兴趣,很明显皮埃尔·里维尔就是这样的人。在电影中,我们也能察觉到历史变化的迹象、一个变化中的时代吗?

福柯:里维尔那个时期,封建制度异常陈旧古老形式下的农民阶层所面对的是,在1789年和帝国之后,新的法律体系出现了。《民法》正进入乡村,带来新的财产关系,在司法实例中,人们与法律的关系既是尴尬的(法律文本不被大众熟知),也是紧张和贪婪的,因为财富、财产、产业和生活的基本条件,所有这些都悬而未决,在讨论中。这是一个法律问题!当我们记起那些经典悲剧都是法律的悲剧时(希腊悲剧永远是关于法律的故事),我们可以这样说,这些悲剧与乡下的故事是相同的,这很平常,至少在开始有着与悲剧相同的张力:讲人与法律的关系。

《电影杂志》:是不是也在这个时期,您在别的场合描述过的禁闭与监视的关系问题进入您的研究视野?

福柯:是的,当然。但是,在“里维尔事件”中,我们不能直接感受到这个问题。这个监视系统是被警察、法院、医院等机构所支撑的,这些机构同时也属于分析、理解人们及其行为并使其合乎理性的体系,当时在很遥远的乡村还没有被普及,所以很难去分析。有趣的是,在影片里,人们看到了预审法官是如何提问的,还有人们是怎样回答问题的,他们一会儿完全站在一边,一会儿就只是重复预审法官的问题,不知道接下来该怎样继续扮演角色,其实这些表演应该给罪犯展开一定数量的心理意义上的审判。

《电影杂志》:对于里维尔的流浪,人们的记载改变了吗?

福柯:让我非常高兴的是,在影片的建构过程中,这种流浪被放在结尾,放在审判之后。影片的结尾是杜撰的,当里维尔被审判时,影片重新回到他被逮捕之前的流浪场景。影片在此处展现了一个维度,即里维尔从法医学这个陷阱中逃脱审判的

事实,他走了,他逃脱了,他逃离了这一切,变成一个逍遥法外、在社会之外的漂浮不定的人物,奔跑着、悬浮着。实际上,影片建构了一个错误假象,让里维尔在历史和真实之外显现出来。

《电影杂志》:不考虑具体的声誉如何,电影是不是在表现梦游方面要比表现追忆历史方面更成功?

福柯:我们不能对电影提出知识的问题,那将是它完全失败的部分。我们可以对电影提出其他问题。电影允许拥有一种与历史的关系,创建一种历史的存在模式,电影的历史效果与我们通过记载所了解的历史是完全不同的。举个例子,莫阿蒂^①的电影《黑色面包》(*Le Pain noir*, 1974)。如果说这套影片曾有过成功,它的重要性是因为比小说更多地与历史建立了一种关系,而这段历史在所有人的共同记忆中只占很小的一部分,即祖母辈的生活。我们的祖母经历过这段这种历史,这不属于我们知晓的那部分,而属于我们身体

^① 塞尔日·莫阿蒂(Serge Moatti, 1946—),法国记者、导演、演员,福柯在文中提到的《黑色面包》是他导演的八集电视剧,该剧1974年12月20日至1975年2月3日播出,讲述一个法国青年农民在1880年到1936年间的故事。

的一部分,属于我们行动、创造、思考、做梦的方式的一部分,突然地,这些谜一样的小石子被我们从沙中筛拣出来。

在书出版之后,我难以想象得到,我们在诺曼底的一座小城里重新找到一位 85 岁的老妇人,她出生在“里维尔案”的那个乡村,她能记起在小时候,人们还用皮埃尔·里维尔来吓她。我们在这里找到了某种直接的连续性,她真的听说过这件事。对于别人来说,这是另外一种记忆,但它的确存在。

《电影杂志》:皮埃尔·里维尔是不是一部以书为依据的电影?或者更确切地说,把一本书作为来源材料?

福柯:正相反,是这部电影打动了我。当然,影片使用了书中的一些资料,这些资料就是为了这个而整理的,但这不能说是一部来自于书的电影,而是完全不同的东西。在这本书中,我们想要重提里维尔的问题,搜集了当时和之后的关于里维尔的所有说法。比如说歌曲,是之后出现的,一般来说,当罪行刚刚被惩罚,一些出版手稿(feuilles volantes)的印刷厂主就匆忙地编辑出版一些与其他犯罪相关的故事。这些歌曲最初被传唱,但是在 19 世纪,

它不再是一种空泛的文化形式,而且也成为对一些不受政府欢迎的手稿的出版的辩护,因为人们在其中夹带一些政治文章。人们在结尾插入一首小的道德歌曲作为弥补,有点像宣扬丑闻的小报。编撰这些内容与我们出版的这本丰富的书是相同的,这本书是我们给精神科医生、精神分析学家的,给所有对这些问题感兴趣的人的,但是至少在法国,没有一个案件能够重建“里维尔事件”提出的挑战。这件事曾经被封存,这至少表明他们的意识有局限。相反,在戏剧层面却有爆发性的影响。

《电影杂志》:您在学术界已经做过交流,但真正的对象却设定为艺术界,能问一下为什么吗?

福柯:这种处在知识与艺术之间的巨大裂缝正在消失。人们谈到许多关于知识的“去资格化”(disqualification),而我觉得正相反,是知识的“再资格化”(requalification)。人们只是淘汰(disqualifiait)了知识中某些僵化和沉闷的形式,因为目前真的存在一种对知识的贪婪。所以,对于一本渊博的书以这种方式传播,我并不觉得惊讶,因为很多问题是体制内的知识占有者提出来的,他们不能回答这些问题,因为这涉及一些人和一些观点。今天,人们与疯癫的基本关系及其存在方式是至关重

要的,对知识分子话语来说也如此。1830年以来,关于精神疾病的精神病学知识创立之后,一种对疯癫的认知持续地支撑和维持它的发展。近十五年来,这种与疯癫的关系在让一些精神科医生发生变化之前,已经在一些人那里发生了改变,是因为科学很少干预这些问题。现在,关于疯癫的知识话语不可能是相同的,并且,从这种角度看,哪怕没有任何一个精神科医生再提起“里维尔案”,这个案件给医生们带来的张力这个事实也会让他们引起重视。可以肯定的是,当面对某个相似的罪犯时,哪怕他们不了解情况,也会开始重视这个案件。里维尔之谜一定不会被遗忘,但是,它仍然是个谜,它不是完全没有意义的,也不会没有结果。

《电影杂志》:每一次里维尔的生活在戏剧或电影中展现,您是否都会感到某种忧虑?

福柯:作为规则,我们以及那些像我一样研究历史档案的人,都会全身心投入到档案研究中,但这个文本不属于我们。我们做的所有工作,既是心甘情愿的,又是某种晦涩沉重的工作,可是我们没有干预这些资料的使用。当阿里奥对我提起这件事的时候,我确实很高兴,因为我认为,在通过电影提出历史问题的人之中,阿里奥和他的《卡米扎尔

人》是最近几年做得比较好的之一。现在，影片已经结束，但谈论它总让我感到为难，因为我不认为我能很好地观看它，我有我的方式，我通过书和一些资料来观看影片，因此我完全有曲解的感觉。从另一个角度看，我是这部影片制作工作的见证人，这也是我第一次这样近距离观察一部电影，因而对我来说这也是一次真正的启蒙。通过这个制作过程、这本书以及我的一点点激动与狂热，我现在看到了作为结果的影片，我不想质疑影片的质量，但我非常想有那么几分钟时间，变成那些还没看过这本书的人，他们不了解这段故事，他们直接面对这些陌生的声音和非职业演员……

宽忍的灰色黎明^①(1977)

米歇尔·福柯 文 李洋 译

这些孩子是从哪儿来的？来自鸛鸟，来自一朵花，来自圣主，来自卡布里亚的叔叔。^②可是，让我们仔细看看这些孩子的脸：他们给人感觉并不相信自己所说的话。伴随着微笑、沉默、方言腔和左顾右盼的目光，他们对这些成年人问题的回答里有一种狡猾的顺服，他们为自己保留了对某些问题窃窃私语的权利。“鸛鸟”这个说法是为了取笑这些“大人”，以其人之道还治其人之身。这是一个反讽信号，他们对这个问题可能走得太远而缺乏耐心。成年人都是不知趣的，他们无法再加入游戏，而“其余

① 《宽忍的灰色黎明》(*Les Matins gris de la tolérance*)1977年3月23日发表于《世界报》(*Le Monde*)第9998期。后收入《所说所写：第二卷》，巴黎：伽利玛出版社，2001年版，第269页至第271页。

② 福柯此处描述的是帕索里尼纪录片《幽会百科》中的开场场景，导演问孩子们是怎么来到这个世界上的，文章此处提到的“鸛鸟”、“花”、“圣主”就是孩子们给他的五花八门的回答。

的”，即孩子们则继续给自己讲述故事。

帕索里尼^①的《幽会百科》(*Comizi d'amore*, 1965)就是这样开始的，“性爱调查”是对帕索里尼这部《幽会百科》非常奇怪的法文译法，意大利文原意不过是一场爱情聚会、集会或讨论会，这是一种古老的、消遣性的、闲谈式的社交活动。它在室外进行，在沙滩上或桥上，在街角，参加者可能有玩球的孩子、遛达闲逛的少年、无聊的游泳女孩、路边成群结队的妓女和下班回家的工人们。与那种公开的忏悔不同，也与那种谨慎地询问最私密话题的调查不同，这是“爱的街头谈话”。无论怎样，街头是地中海式社交最自然的地方。

帕索里尼像是偶然路过一样，随意地把他的麦克风伸向那些沐浴在阳光下悠闲散步的人们：他在镜头后面向人们提出一个有关“爱”的问题，一个混合着性、情侣、快乐、家庭、婚约习俗、妓女及其价目等许多范畴的模糊不定的领域。有的人比较坚决，有的人则犹豫，有的人放心，有的人则顾左右而言他。他们彼此靠拢，赞同或者小声抱怨，他们勾肩搭背、面面相觑，有笑语或痛苦，还有一丝狂热在拥

^① 皮埃·保罗·帕索里尼(Pier Paolo Pasolini, 1922—1975)，意大利著名导演、诗人、批评家，福柯在这篇文章中讨论的《幽会百科》是他1964年拍摄的一部关于意大利人对性爱问题的纪录片。

挤和贴近的人群中闪过。他们谈及自己的时候都难免有所保留，彼此之间也是亲疏有别：成年人们并排站着高谈阔论，青年人则手拉着手随心所欲地聊着。此时，作为采访者的帕索里尼渐渐隐去，而作为导演的帕索里尼却正眼观耳听，全神贯注。

至于人们更关心的被称之为不可说的神秘话题，这部纪录片没什么值得称道的地方。在经历了（较为轻率地）被称为“天主教道德”的漫长岁月统治之后，人们可能期待在这个1960年代初的意大利会出现某种性的沸腾。但恰恰相反，集会中的所有回答都一致地提到了法律问题：拥护或者反对离婚，拥护或者反对夫权，拥护或者反对管护女孩必须保护贞操，拥护或者反对给同性恋行为定罪。好像在那时的意大利社会，人们还生活在忏悔的隐秘和法律的约束性之间，还没有找到一些恰当的词语来公开地谈论今天我们的媒体四处传播的性。

“他们不谈这个吗？那是因为他们害怕。”穆扎蒂解释说。他是一位平庸的精神分析学家，帕索里尼在正在进行的调查中不时地采访他，还有莫拉维亚。但是显然帕索里尼不相信这些观点。我认为，贯穿整部影片的不是性的困扰，而是某种历史性的担忧，某种在意大利出现的新体制面前表现出的先兆性的、混杂的犹豫，即宽忍的体制。这是在此处

显出这个人群出现的断裂，当他们被问及爱情时，他们谈的却是权利。这是男人与女人、农民与市民、富人与穷人之间的区别吗？是的，这当然是，但最主要的是“青年人”与其他人之间的分歧。后者害怕新体制会扰乱他们为确保性爱生态系统正常运作而付出的种种煞费苦心和复杂微妙的努力（以不平等的方式约束男人和女人的离婚禁令，成为家庭补充的妓院，以及贞操的价格和婚姻的费用）。而“青年人”以一种完全不同的方式面对这些新变化：他们没有欢欣鼓舞，而是带着一种混杂了严肃和不信任的态度，因为他们知道经济转型很可能会延续着年龄、财富和社会地位的不平等。总而言之，宽忍的灰色黎明没让任何人欣喜，没有人会参加这场性爱的狂欢。带着屈从或愤怒，老年人会担心：这合法律吗？而“青年人”则固执地回答：这是谁的法律？我们的法律吗？

这部十五年前的电影可以被看作一座界碑。在《罗马妈妈》(*Mamma Roma*, 1962)一年之后，帕索里尼继续他在影片中探索青年人的英雄传奇。在这些青年身上，他看不到心理学家所谓的“青春期”，而是一种“青春”的当下形式，我们的社会从中世纪起、从古希腊和古罗马时起，从未出现过这种形式，他们是被敌视或被拒绝的，但他们除了在时

而出现的战争中死去,从未被征服。

1963年,意大利刚刚开始高调进入这场扩张—消费—宽忍的运动,帕索里尼十年后的《写作的海盗》(*Scritti corsari*)对此做了总结。这本书中的暴力是对这部影片中焦虑的某种回应。

1963年,差不多在欧洲和美国的所有地方,权力的多元化形式遭到了质疑,思想家们告诉我们那只是一种“流行”。这个说法妙极了,这种“流行”延续的时间居然很长,比如前几天在博洛尼亚^①所发生的事情。

^① 博洛尼亚(Bologna)是意大利北部城市,福柯此处所说的是一场著名的学生运动。1973年,博洛尼亚地区经常爆发学生反对政府的示威活动,1973年3月12日,一位名叫弗朗西斯科·拉卢梭(Francesco Lorusso)的学生被宪兵打死,激发了当地学生的大规模游行和骚乱,当时的意大利内政部长弗朗西斯科·科西加(Francesco Cossiga)不得不派出装甲车和警察,以平息事件。

反电影^①(1973)

让-弗朗索瓦·利奥塔 文 李洋 于昌民 译

传统运动的虚无主义

电影是对运动的铭刻。我们在运动中书写,各种各样的运动。比如对于镜头来说,有演员和移动物体的运动,有灯光、色彩、景框和焦距的运动;对于段落来说,除了所有上述这些运动,还有(蒙太奇的)契合运动;对于影片来说,有分镜头自身的运动。在此之上,或者透过所有这些运动,还有与这些运动相关的声音和词语的运动。

因此(尽管是可数的)有众多元素处于运动中,总有多种可能的运动候选物可被摄录在胶片上。

^① 《反电影》(*L'Acinéma*)最早发表于1973年《美学杂志》(*Revue d'esthétique*)7月号,后选入《冲动的装置机器》(*Des dispositifs pulsionnels*),巴黎:伽利略出版社(*Éditions Galilée*),1973年版,第57页至第69页。

学习电影这个职业就在于了解如何淘汰那些可能的运动。影片和段落的影像看上去必须建构在这种排除之上。

在此,对当下电影批评的话语来说,有两个简单的问题浮现出来:这些运动和移动物体是什么?它们必须被选择的原因是什么?

如果我们对运动做任何选择,就会发现偶然、肮脏、混乱、不稳定、模糊、框景不佳、反常、洗印错误……比如,你正用摄影机处理一个镜头,关于仿佛出自圣-琼·佩斯^①笔下的优美秀发,在回放时却发觉一种跳脱(décrochage):突然间,不和谐的岛屿、沼泽和陡峭的悬崖跃入你的眼帘,有些失调,给你的镜头插入了不属于这里的场景,它们不代表任何可说清的东西,与你的镜头没有逻辑关系,作为插入内容也毫无价值,因为这些东西此后不会被重复或提起,所以,你删除了它们。

我们不是想用让·杜布菲^②要求原生艺术(art brut)那样去要求一种“原生电影”(cinéma brut),我

① 圣-琼·佩斯(Saint-John Perse, 1887—1975),法国诗人、作家,1960年获得诺贝尔文学奖。

② 让·杜布菲(Jean Dubuffet, 1901—1985),法国画家和雕塑家,提出了原生艺术的理论,主张一种摆脱艺术传统的、由非专业艺术家创作的艺术作品。

们也不是要组成某个机构去保护粗剪片、为失落的影片重建声誉。但……我们发现,如果这个跳脱被淘汰,那是因为它的不相称(disconvenance),所以,这既是为了保护整体的某种秩序(镜头、段落、影片),也是为了禁止它带来的某种强度。这个整体的秩序无外乎就是电影的功能:运动需要有秩序,运动必须在秩序中呈现,运动要产生秩序。电影术(cinématographier)就是在运动中写作,因此我们可以把它视为和实践对运动进行的不断的组织:来自空间定位的再现规则,来自语言诉求的叙事规则,来自声音时间的“影片音乐”形式的规则。现实的印象其实是对秩序的真正压制。

这种压制包括把虚无主义应用于运动。不论揭示了什么场域的何种运动,影片都不能以其所是的样子呈现给观众的耳目,这是一种呈现在某个视听场域中的没有生产力的差异^①(différence stérile)。相反,所有给出的运动都指向了其他事物,或多或少地录入影片这本账簿中,因其指向他物而具有了价值,因为它有潜在收益,是可赢利的。因此,电影书写的真正运动是价值的运动。价值法

^① 利奥塔此处用了在本文中多次使用的 stérile 这个词,原意指不孕的、不育的,也指贫瘠的,兼有马克思主义和精神分析学的双重含义。为了理解起来比较方便,译者将其翻译为“没有生产力的”。

则(在所谓的政治经济学中)声明:客体,在我们这个例子中就是运动,因其可以按照可定义单位的数量进行交换而获得价值。因此,为了拥有价值,客体必须运动:它产生于其他客体(即狭义的“生产”),然后消失,但其条件是必须产生其他客体(消费)。这样一个过程不是没有结果的,而且是有生产力的,它就是广义的生产活动。

烟火术

让我们把它从没有生产力的运动中仔细区分开来。一枚点燃的火柴会衰竭。如果你用火柴点燃瓦斯,烧开水煮咖啡以满足你在工作时的需要,那么这种消费就不是没有生产力的,而是一种资本循环的运动:商品-火柴→商品-劳动力→金钱-工资→商品-火柴。但当孩子为了看到事物、为了一点小事儿而点燃火柴头时,他喜欢的是这个运动本身:变换的色彩、在划燃瞬间闪出的光、这枚小小木柄的死亡或火焰的嘶嘶声。他喜欢的是这种没有生产力的差异,它并不带领我们去任何地方,也就是说,它不是对等的和可补偿的,物理学家称之为“能量退降”。

快乐,因其引起的是变态而不是增殖,会被理解为这种不生产性。在《超越快感原则》(*Par-delà le principe de plaisir*)的结尾,弗洛伊德用生命冲动(爱神)与死亡冲动来说明这一点。但他认为的快乐是通过“正常的”生殖性渠道获得的:所有的快乐,包括那些通过癔病的郁积或变态情节而获得的快乐,包括含有致命成分的快乐,都是正常的,但隐藏在一个回返运动中,即生殖运动。生殖的性活动,如果它是正常的,是因为它带来了分娩,而孩子就是其运动的收益。但快乐运动,从种族繁衍的运动中分离出来,无论它是不是生殖的、性的,都是一种超越回返界线的运动,即让性冲动溢出整体之外,使整体成为其代价(即以整体的毁灭与瓦解为代价)。

在点燃火柴时,孩子喜欢这种耗费巨大的“变流”(克罗索夫斯基^①阐发了这个词),它通过自身独特的运动在死亡成分中产生了一个快乐的拟像。如果说是一位艺术家,肯定是因为他制造了拟像,但前提是这个拟像不是一个与其他客体等值的价值客体,它不是这样构成的,更不能被补偿,或者因为某些建构法则再次封闭在一个被规定的整体中

^① 皮埃尔·克罗索夫斯基(Pierre Klossowski, 1905—2001),法国哲学家、小说家和艺术家。此处指“détournement”,原意是“河流改道、改变流动方向”,译者翻译为“变流”。

(例如按照群体的结构)。正相反,灌注在拟像中的全部情欲驱力都被鼓励、被发挥并燃烧殆尽。正因如此,阿多诺^①才说世上唯一真正伟大的艺术是烟火:烟火完美地模拟出如何毫无生产力地消费着快乐能量。乔伊斯在《尤利西斯》(*Ulysses*)的海滩段落中,也让烟火具有了这种特权。克罗索夫斯基所谓的拟像,并不是以模仿快乐为代表方式、先在再现范畴中被酝酿的,而是作为冲动失常的悖论产物和作为瓦解的要素,在运动的争议中被理解的。

正是在这里出现了电影与再现-叙事艺术的一般性讨论。理解(及生产)某个客体的两个方向打开了,尤其电影术符合烟火学的这种苛求。这两个看上去相反的潮流,看上去也是吸引当今绘画最激烈的两个部分。这些潮流也可能在实验电影和地下电影真正活跃的形式中发挥作用。

这两极就是过度的静止与运动。被这两个对立面同时吸引着,电影在不知不觉中就不再是一种秩序的力量(*force de l'ordre*)了,它生产真实(*vrais*),也就是说生产空无、拟像、快乐的强度,而不是具有生产性的可消费客体。

^① 阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903—1969),德国哲学家、社会学家和美学家。利奥塔引述的他关于烟火的观点,出自《多棱镜》(1955)。

有收益的运动

让我们回到前面的问题上。这些有收益的运动是什么？或者，这些有收益的运动跟畅销电影的再现形式和叙事形式有什么关系？我们强调，如果用一种简单的工业上层结构的功能去回答这个问题，是有多么悲哀。电影工业，其产品——影片，就是作用于公众意识，并以意识形态浸润的方式让大众催眠。场面调度就是把运动置于秩序中，这不是说因为它是政治宣传（有些人说为了中产阶级利益，有些人则补充说为了官僚阶层利益），而是因为它是一种增殖。里比多必须放弃反常的溢流，以在正常的生殖中繁衍物种，让有着这个唯一目的的“性别身体”建构起来；同样，在资本主义工业中（所有今天已知的工业都是资本主义工业），艺术家生产的影片，就像上文说的那样，是淘汰反常运动、无意义消耗和纯粹消费差异的结果，影片被构成为统一体和宣传者，一个集结的和多产的整体，传递而不是失去它所携带之物，而故事^①把时间秩序中运

^① 利奥塔此处用了法国叙事学术语“diégèse”，中文译法尚不统一，本文结合上下文译作“故事”。

动的综合和空间秩序中透视的再现封闭起来。

然而,这种封闭除了根据收益来展示电影素材之外,还包含什么?我们这里不只是说制片人强加给艺术家的赢利上的苛求,也指艺术家估量物质时形式上的苛求。所有优秀的形式都意味着返回自身,意味着在同一体内对多变的遏制。这可以在绘画中体现为造型的押韵和色彩的平衡,在音乐中体现为在主旋律中对不和谐的解决,在建筑中体现为比例。重复,不仅作为格律法原则,也作为节奏法原则,如果取其狭义,那么“同一重复”(同样的色彩、线条、角度、旋律),就来自于爱欲神和日神规训运动,并把系统或相关整体的特征限定在所能宽容的极限中。

认为弗洛伊德发现了冲动运动是站不住脚的。因为弗洛伊德在《超越快感原则》中,花了很大力气把“同一重复”(生命冲动的体制)与其他重复(外于第一种重复的其他重复)区分开来。这些死亡冲动落在我们所考量的身体或整体的领域界限之外,因此没有可能去分辨到底返回的是什么。当与这些冲动一起返回时,它是极致快乐的强度,甚至携带着危险。这时我们必须追问,这到底是不是重复,或者相反,每次返回的是不同的东西,里比多消耗产生的这些非生殖性爆发的永恒轮回(l'éternel re-

tour), 是否应该出现在一个与“同一反复”完全不同的时空中, 就像它们出现“无法共存的共在”。在这里, 我们遇到了思维(*pensée*)的不足, 因为它必须经过概念这个同一过程。

总体上看, 电影运动是有收益的运动, 也就是说, 同一重复和增殖。剧本, 一个有结尾的情节, 是在与所指(如麦茨所说包括内涵和外延)相关的情感秩序中, 代表着与音乐奏鸣曲形式相同的对不协调的解决。从这里看, 所有的结尾都是正确的, 因为它是结局, 哪怕是凶杀, 仍然可看作是一种对不协调的解决。在电影及影片能指相关的情感记录中, 你会在所有同一体中(焦距、景框、衔接、布光、洗印等)找到运行规则, 即在同一体中把多样化吸收掉, 以及同一回返的法则, 后者穿越了他性的外观, 实际上是一种迂回(*détour*)。

认同诉求

这种规则, 在其应用过程中, 如前文所说, 主要以排除和删减的形式进行。排除某些运动, 专业人士都很难察觉, 但删减则很难不被他们注意到, 因为电影活动的首要部分正在于此。而这些删减和

排除就是场面调度这种操作本身。在淘汰的同时，在取景之前或者之后，比如反光，摄影师和导演迫使底片上的影像能完成让肉眼识别的任务，且强制后者掌握客体或客体整体，使其成为某个假定真实的情形的对应物。影像是再现的，因为它可识别，因为它投向了眼的记忆，指向耳熟能详的固定的身份标记。这些标记就是衡量返回和收益的身份。它们构成了影片全部运动所悬置的诉求（或一组诉求），并解释了这些运动为什么必须套上循环的形式。因此，所有疏远、混乱、偏差、损耗、不规则都能生产，它们不再是真的“变流”，不再是损益的“分流”，它们只能是精心安排的能获利的“迂回”。正是在认同的结尾这个确切的返回点上，电影形式，作为恰当运动的综合活动，才与资本的循环组织连接起来。

从数千案例中随取其一：在影片《乔》（*Joe*, 1969）中（一部全然构筑于现实印象之上的作品），运动有两次彻底的改变。第一次是当父亲把与他女儿住在一起的年轻嬉皮男孩打死的时候，第二次则是在扫荡嬉皮公社时，他误杀了自己的女儿。后面这个段落停格在女孩被击倒时的上半身和脸部特写上。在第一段的凶杀中，我们看到拳头不停地落在没有防备的嬉皮男孩的脸上，他很快地就失去

了意识。这两个效果，一个停止，一个运动过度，都是在违反再现规则中实现的。这个规则要求真实的运动要以每秒 24 格的速度记录与投映。因此，我们期待这些镜头有强烈的情感效果，或强或弱的变态，以写实主义节奏呼应了强烈情绪中的身体节奏。它真的产生了，却是在影片总体的利益方面，总之，是为了秩序：因为这两种不协调不是以反常方式产生的，而是潜藏在剧本中的父女之间不可能的通奸悲剧达到戏剧高潮时出现的。

这样，它们完全可以打乱再现的秩序，甚至以删除某些瞬间、擦除底片作为条件，它们不会去整理秩序，正相反，叙事的秩序有着美丽的旋律曲线，第一段中加速的谋杀在第二段的静止中找到了解决出路。

因此，影片所诉诸的记忆为无物，就像资本为无物，而只是资本化的诉求，这是一个诉求，一个空虚诉求的整体，影片完全不是以其内容来运作的，正确的灯光、正确的蒙太奇、正确的混音并非因为它们符合了知觉或社会的现实才是正确的，相反，是因为它们是舞台操作，并且先验地决定了银幕上或“现实”中将被记录的客体。

场外调度^①

场面调度并不是一种“艺术的”活动，而是一个延伸到所有活动领域的普遍过程，一个对裁决、排除、删减的深深的无意识过程。场面调度同时在两个层面上执行，而这是最神秘的事情。一方面，这项工作最主要的内容是把现实分到一边，而另一边则是游戏场地（镜头中那些“真实的”或“去真实的”）：场面调度设定了这个限界，这个框架，在一个整体中标出不用负责的区域，但在观念事实（ideo facto）中是有责任的（举例来说，我们称其为自然、社会或最后诉求），因此，场面调度也在两个区域之间设定了再现或替代的关系，它必然出现场景现实的贬值，因为它只能是现实之现实的代表。但另一方面，为了让再现功能得以实现，场面调度工作还应该成为“场外调度”的工作，就像我们刚说的那样，不仅如此，它还要成为把所有运动统一起来的工作，包括框景边界左右两侧的运动，指定这里和

^① “场外调度”（mise hors scène）是利奥塔对法语“场面调度”（mise en scène）概念的反用法，以强调“反电影”的思考维度。

那里，“现实”和真实，这同样要求各种冲动具有相同的规范，结果像处理场内内容一样对场外内容展开排除和删减。场面调度强加给影片对象的那些标记，必然也强加给影片之外的所有对象。因此场面调度首先得益于剧场的限制，在再现轴中把一种现实及其复制品分离开，这种分离产生了明显的压抑，且在这种再现的分离之外，场面调度在“前剧场”的经济秩序中，淘汰了所有的冲动运动，不论它来自非真实还是现实，只要不适于复制，也淘汰了所有脱离了认同、认知和记忆的运动。独立于所有“内容”之外，也许显现得很“强烈”，按照这个原始的排除功能考量的场面调度，会同时延伸到电影场地的内部和“外部”，因此这种场面调度总是作为里比多规范化的要素来工作的。这种标准化在于排除所有不能被遏止的内容，在场景中就是影片，在场景外就是社会。

影片，这个以正常著称的奇怪构成物并不比社会或组织更正常。影片的对象来自某个被执行的总体性所期待和强求的全部内容，用来实现标准的理性目标，这个目标附属于对于一个有机体整体来说，那些局部的、分歧的、无生产力的冲动运动。影片就是电影运动的有机体，是影像的教会（*ikkle-sia*），就像政治之于局部的社会器官一样。这就是

为什么,场面调度这种排除与删减的技术,也是标准的政治活动,而政治活动也是典型的场面调度,是某种非宗教的现代宗教,世俗化的教会。两者的核心问题不是再现的展示,其触及的问题,也不是知道再现什么,以及如何定义一种正确或真实的再现,而是对所有被判定为不可再现的东西进行排除和驱逐,因为它不是回返的。

因此,电影就像拉康 1949 年所分析的整形镜,对想象主体或小客体 a (*objet a*)具有建构功能,在处理社会阶层时,这个功能也不会有任何改变。但因被拉康的黑格尔主义回避的真正问题,是知道为什么必须有一个汇集的客体。在意识哲学中,这种对统一的强求是通过假设给出的,它是这种哲学本身的任务;在关于无意识的“思想”中,一种与烟火术最接近的形式是弗洛伊德粗略概括的经济学,统一性的生产问题,甚至在想象中,都会以其模糊而显现。我们不再根据镜中的影像来假装理解主体统一性的建构,我们要问怎样以及为什么,一般来说是镜壁(*paroi spéculaire*),个别来说是电影银幕,会变成里比多投注的专属之地,这些冲动为什么以及怎样在胶片上停驻的,反对它作为铭刻自己的地方,甚至说反对它作为电影运作的载体,且抹除这一点。一种电影的里比多经济学应该建构一些操

作者,在有机体和社会体上排除偏差,并在这个“装置”(dispositif)中疏导冲动。自恋或受虐狂不一定是适合的操作者,它允许在(自我理论意义上)主体性中有一个毋庸置疑、非常高级的持有者。

活动绘画

所谓“反电影”就在作为铭刻运动的电影的两极:极度的静止与极致的运动。只有在思想中这两者才是不相容的;在里比多经济学里,相反,它们必须连结在一起,麻木、恐惧、愤怒、仇恨、快感——所有这些情绪——总是被就地转移。我们应该在自我耗尽的动(motion)中分析情(émotion)这个词,一种不动的动,一种使之不动的动。再现艺术给这些情绪提供了两个对称的例证,其一是“活动绘画”中显现出的不动,其二是抒情抽象中的躁动。

现在瑞典有一种叫做 Posering 的机构,这个词来自人像摄影师所拍摄的姿势:一些年轻女孩到这些特别的院馆提供服务,裸体或否,摆出客人想要的姿势。因为这地方的性质不是妓院,所以客人被禁止以任何方式碰触模特儿。我们可以说这种机构差不多是按照克罗索夫斯基的想象打造的,他认

为活动绘画是近乎完美的幻想拟像,有这种悖论的强度。但我们必须在这个案例当中理解矛盾是如何呈现的:静止似乎只在欲望客体上,而主体却被最逼真的机动所控制。

但或许事情没有看起来那样简单,我们必须把这种安排理解为两个身体的分裂,即模特儿的身体和客人的身体,划出最强烈的色情强化区域,客人的正直也未被玷污。我们可以看出这种模式与萨德式快乐引发的争议有相似性,对我们关心的内容来说,总体上看这种模式必然被标注为活动绘画,如果具有里比多潜能,是因为它让剧场秩序与经济秩序产生了沟通,是因为它运用“整体的人”作为连结观众冲动的分离快感区(小心此处不要輕易降低为窥视)。它使人感到代价的存在,在代价之外,像克罗索夫斯基阐释的那样,应该为这个有机的身体、为这个所谓主体的所谓统一体付出什么,让快乐能在这个不可逆反的无生殖性中爆发出来。如果电影趋向于第一种极端,即静止,那么这也是电影应该付出的代价:因为这(并非真的不动)必须不断解除让全部电影运动流动起来的传统综合活动,取代认同中统一的、理性的正确形式,影像透过它迷人的麻痹材料让最强烈的激动浮出。我们发现许多地下电影和实验电影都向着这个“不动”的方

向前进。

在这里我们应该讨论具有独特重要性的事件：如果你阅读萨德或克罗索夫斯基，这种不动的矛盾明显地被分配在再现之轴上。客体，受害者，妓女摆出姿势，献出自己，作为分离的区域，但她同时需要像总体的人那样躲避或谦卑。这种暗示是这种强化过程中不可或缺的因素，因为它指明了反常快乐具有的冲动“变流”具有无法估量的代价。因此再现对于这种幻想来说是本质性的，给观众的认同诉求提供了可识别的形式，简言之就是记忆的材料：因为这是超越的代价，改变增殖秩序以让强烈的情感被感受到。接下来是拟像的载体，那可能是作家萨德的句法描写、摄影师皮埃尔·祖卡^①的底片（为《活货币》做了“插图”）、设计师克罗索夫斯基的素描纸。接下来，这个载体不该屈服于任何惹人注目的变态情境，以便于只能损害它所承载的东西，损害对受害者的再现：因此它是在非感性或无意识中支撑着它。这样我们就理解为什么克罗索夫斯基会为了造型的再现而战斗，并强烈谴责抽象派绘画。

^① 皮埃尔·祖卡(Pierre Zucca, 1943—1995),法国电影摄影师、导演。

抽 象

反过来,这种反常手段的载体自身会发生什么?就是这些底片、运动、光线、焦点,它们拒绝生产能识别出某个受害者或静止模特儿的影像,也不再提供幻想的身体,获取冲动消耗和躁动的价值。底片(对于绘画来说就是画布)变成了幻想的身体。绘画中所有的抒情抽象都有这种转移。它意味着一种极端化,但不再朝向模特儿的静止性,而是载体的运动性。这种运动性恰好与电影运动相反:它揭示了解除后者暗示的优美形式的全部过程,从某个基本的或复杂的角度看,这个过程是起作用的,它引领认同的综合,但挫败模仿的恳求。在符号构成的某种心定神静(ataraxie)意义上,它甚至可以走得更远,以至于必须把它理解为载体的运动。但这种依靠载体去挫败运动的手段,不应该与服务于运动的受害者的麻痹相混淆。在这里,不仅是不再需要模特儿,而且与客户-观众之身体的关系也完全被挪用了。

在波洛克^①或罗思科^②的大画布前,或者在里希特^③、巴鲁塞罗^④、艾格林^⑤的研究面前,快乐如何实现自我诉求呢?如果统一身体的衰竭不再有参照,如果它得益于模特儿的静止和自身的变流,不出现在释放的结尾,那客户-观众的这个设置是多么难以估量,被再现的不再是里比多的客体,银幕自身以其最形式化的外观取代了这个地位。电影底片因为从肉体中获利而不再一无是处,因为它把自身当作显现的肉体。但它是从哪个统一身体中被拔除的,让观众可以享受快乐,让它看上去超出了代价?在卷起罗思科画布上七彩沙粒的接触区域的微小颤抖前,或者在保罗·伯里^⑥几乎无法察觉的小物体或器官的转移面前,代价是抛弃自身身体的完整性和运动的综合,让它得以存在,让观众

① 杰克逊·波洛克(Jackson Pollock, 1912—1956),美国抽象表现主义画家。

② 马克·罗思科(Mark Rothko, 1903—1970),美国抽象表现主义画家。

③ 汉斯·里希特(Hans Richter, 1888—1976),德国艺术家、实验电影导演,代表作有抽象派实验电影《节奏 21》(*Rhythmus 21*, 1921)

④ 吉安弗兰科·巴鲁塞罗(Gianfranco Baruchello, 1924—),意大利著名后现代艺术家。

⑤ 维京·艾格林(Viking Eggeling, 1880—1925),瑞典先锋派导演,代表作为抽象实验短片《对角线交响曲》(*Diagonal symfoni*, 1921)。

⑥ 保罗·伯里(Pol Bury, 1922—2005),比利时雕塑家和画家,以活动雕塑闻名。

自己的身体从中获得快感：这些客体苛求的麻痹不再来自客体-模特儿，而来自客户-“主体”，自身有机体的解体、通行管道的限制、里比多在极小的局部区域释放（眼睛-皮层），以及近乎整个身体在紧绷之中的中立，阻挡所有冲动从其他通道逃出，只经由必需的通道，察觉非常细微的差异。绘画中的波洛克、电影中的汤姆森过剩运动效果，都是一样的，只不过来自其他样态。抽象电影就像抽象绘画一样，在使载体变得不透明的同时，颠覆这个装置，让客户变成受害者。尽管有一些区别，但日本能剧也有这种近乎无法察觉的转移。

这个问题应该说是我们时代的关键问题，因为场面调度的问题也就是社会调度（场外）的问题，这个问题是这样提出的：为了让快乐更强烈，受害者就必须场景中吗？如果受害者就是客户，如果只有底片、银幕、画布、载体在场景中，我们就会在这个装置中失去非生殖性释放的强度吗？如果这是真的，是否需要最终放弃这种不仅是电影的幻觉，而且也是社会的和政治的幻觉？是否应该相信这确为一种幻觉？极限强度的回归就必然是被空泛的持久性、被有机体或者主体（其专有名称）所诉求的吗？这种诉求，这种爱，与附着于资本又有什么区别？

影像的修辞^①(1964)

罗兰·巴特文 肖熹 邵一平译

根据古词源学,影像^②(image)一词应并入“摹仿”(imitari)这个词根。我们于是立即处于影像符号学最重要的核心问题中:类似性(analogique)再现(或曰“复制”)能否产生真正的符号系统,而非简单的象征(symboles)的汇集?一种基于类似性而非数位(digital)的“编码”(code)是可理解的吗?我们知道,语言学家把所有基于类似性的交流都拒在语言

① 《影像的修辞》(*Rhétorique de l'image*)于1964年发表于《传播》杂志(*Communications*),后收入文集《显义与钝义》(*L'Obvie et l'Obtus*),巴黎:瑟伊出版社,1982年版,第25页至第42页。

② 法文原版中的斜体字段,译者统一用楷体处理。文中重要的专有名词、术语和概念,译者根据需要用括号标注西文原文。本文含有大量词形不同、中文词义相近的术语,如“symbole”与“signe”、“langage”与“langue”、“sens”与“signification”等,对此情况,译者在尊重符号学术语的基本区别和翻译惯例基础上,适当采用了灵活翻译的原则,并根据阅读需要,用括号标注出西文原文,以备研究者查引。

的门外——从蜜蜂的“语言”到手势“语言”——因为这些交流从两个方面看都不是可说的 (*articulées*), 也就是说它们像音位一样, 归根结底是建立在与数位单位 (*unités digitales*) 的结合基础上的。不仅是语言学家怀疑影像的语言属性, 普通大众也有这样的模糊认识, 即影像是一个以生命的某些神秘观念之名去抵制意义的领域: 即影像是“再”现 (*re-présentation*), 说到底复活, 而我们知道, 理解力通常是与亲身体验相反的。因此, 从两方面来看, 类似性 (*analogie*) 都是一种值得商榷的感觉: 一些人认为, 与语言相比, 影像是一个极为初级的系统; 另一些人则认为, 意义无法穷尽影像难以言表的丰富内容。然而, 假设影像以某种方式构成了意义的极限 (*limite*), 我们就必须回到一种真正的意义本体论 (*ontologie de la signification*)。意义以何种方式进入影像? 意义又终止于何处? 如果它终止了, 那更远之外 (*au-delà*) 还有什么? 以上是我把影像置于信息的光谱分析视野下展开思考之后, 想要提出的问题。我们将从一个值得思考的简单问题入手: 我们只研究广告影像。为什么? 因为在广告中, 影像的意义必然是意图鲜明的 (*intentionnelle*): 含有产品某些属性的信息已先验 (*a priori*) 地构成了广告信息的所指, 且这些所指还要尽可能

清晰地被传达。如果影像含有符号,那么我们可以确定,在广告中这些符号包含的信息必然是充分的,并以最佳的阅读效果展现出来:广告影像是直白(*franche*)的,或者至少说是重点突出的。

三种信息

这是一则 Panzani^① 的广告(图 I):几袋意大利面条,一听罐头,一个包装袋,一些西红柿、洋葱、辣椒,一个蘑菇,所有这些东西都从一个半开的网兜里露出来,红色的背景映衬出黄色和绿色。^② 让我们尝试“提炼”其中所能包含的不同信息。

这个影像马上提交了第一种信息,并且这个信息是以语言为实体(*substance*)的,其支撑物是位于图片周围的说明文字及商品标签。这些信息仿佛镶嵌画一样自然地嵌入场景中。从中提取这个信息的编码只能是法语,解码这个信息只需要懂得法语及其书写即可。事实上,这一信息本身还可以被

① Panzani 是法国著名面食公司,创建于 1940 年,主要出品意大利面等食品。罗兰·巴特此处引用了该公司的一个摄影广告作为例子。

② 此处对照片的描述是慎重的,因为这种描述本身已经构成了某种“元语言”(méta-langage)。——原注



图 I

进一步拆解，Panzani 这个符号其实不仅是一个公司的名称，还可通过其读音——如果我们愿意的话——得到一个额外的所指，即“意大利特色”

(Italianité)。因此,语言信息是双重的(至少在这个影像中是如此):外延(dénotation)与内涵(connotation)。尽管如此,由于这里只有一个通过语言发出(写出)的典型符号^①,我们只视其为一种信息。

把语言信息放在一边,剩下的就是纯影像(尽管标签也无关紧要地参与其中)。这个影像马上提供了一系列不连贯的符号。首先(因其符号是不连续的,所以其顺序显得不那么重要),这个被再现的场景提供了一个从市场购物归来的理念。这个所指意味着两种令人愉悦的价值。一方面它意味着新鲜的产品(所带来的愉悦):产品的新鲜价值以及表明产品最终用途的纯粹烹调价值。它的能指(signifiant)是一个让食物散落在桌子上的半开的网兜,就像“拆包”一样。为了阅读这第一个符号,只需要一种知识,从某种程度上看,这种知识被植入进一个非常宽泛的文化习惯中,这种文化倡导“自己去购物”,它与另外一种鼓励加紧储备(保存、冷藏)商品的“机械”文明是对立的。第二个符号也差不多是同样明显的,其能指是西红柿、大辣椒与海报上三种色调(黄色、绿色、红色)的组合,其所指

^① 当一个系统的符号足以被其实体充分定义时,我们将其称为“典型符号”(signe typique):动词符号、图像符号、手势符号都属于典型符号。——原注

(signifié)是意大利,或更确切地说是意大利特色,这个符号与语言信息的内涵符号(商标 Panzani 意大利语读音)处于一种冗余关系中。这个符号倚重的知识已经非常特殊:它是一种几乎只属于“法国人”的知识(一个意大利人几乎察觉不到这个专有名词背后的内涵,更不可能看到西红柿和大辣椒上所隐含的“意大利特色”),它建立在旅游中形成的约定俗成的知识之上。继续探讨这个影像(这并非指这个影像第一眼看上去不够清晰)就不难发现,这里至少还存在着两种符号:在第一种符号中,林林总总的物品紧凑地放在一起,其实传递着一个完整的烹调用途的观念,似乎一方面 Panzani 为你精心配置营养均衡的食物提供了必需的一切,又似乎在另一方面,画面中罐头所含有的成分及其营养价值其实与其周围的农产品所蕴含的营养价值是没有差别的。另一种符号是画面构图,它唤起许多与食物有关的绘画作品的记忆,提供了一个美学所指:静物^①(nature morte),或者用其他表达会更好一点,那就是“静止的生命”(life still),而理解这个符号的知识有强烈的文化性。我们可以提出,除了以

^① 在法语中,静物(nature morte)原指某些原始的与丧葬有关的物品,比如某些绘画中的头骨。——原注

上四种符号之外,加入最后一个信息会提示我们这是一则广告,那就是这个影像在整本杂志中的位置以及对 Panzani 商标的强调(不是指说明文字)。不过,最后这条信息延伸到场景中,其实避开了意义的直接呈现——从某种角度上说,这恰恰是广告实现其功用的过程中所必要的,它在告诉我们:发出(*proférer*)什么未必就是说出什么(*dire*),即我说(*je parle*),除非是在文学需要意义反馈的语言系统(*langue*)中。

如此看来,在这个影像中存在着四种符号,我们假定它们构成了一个相关的整体,因为它们实际上是各自独立的,(它们)要求一般的文化知识(去理解)且提供了一些所指,其中每个所指都是完整的(如“意大利特色”)并承载着愉悦价值。因此我们在语言信息之后,看到了第二种图像符号本性(*nature iconique*)的信息。仅此而已吗?如果我们把所有这些符号从影像中提取出来,还剩下一些信息材料。抛开所有知识,我继续去“读”(*lire*)这个影像,去“理解”这个影像在同一个空间中聚集的众多可识别的物体,而不只是颜色和形状。而这第三种信息的所指是由这个场景中的实物所构成的,其能指也是这些被拍摄的实物,因为很显然在类似性再现中,能指之物与所指之像之间的关系不是“任意

的”(就像在语言中那样),也就没有必要在这个物体的心理影像空间中借助第三方术语了。能指与所指之间的关系是同语反复(tautologique)的,这规定了这第三种信息的特征。毫无疑问,这张照片还含有一种场景的安排(包括取景、简化和铺展),但这个过程并不是一种转化(就像一种编码可能出现的情况),此处失去的是(专属于真正符号系统的)等价物及其准身份(quasi-identité)的地位。换句话说,这一信息的符号并没有在制度存储中被耗尽,它不是被编码的,因此,我们将面临一种无编码信息(message sans code)这种悖论现象^①(我们还要讨论这个问题)。这个特性在信息阅读中投注的知识层面会再次显现出来:为了读(read)影像的这个最后层面(也可能是最初),我们只需要一种与知觉相关的知识,这种知识不是无用的,因为我们需要知道什么是影像(儿童要到四岁才能掌握这个本领),以及什么是西红柿、网兜、袋装意大利面条,不过这几乎算得上人类学知识了。这个信息某种程度上对应于影像中的文字,我们可以称它为文字信息(message littéral),而不是此前的“象征”信息(mes-

^① 参见本书中的《摄影信息》(*Le Message photographique*)。
——原注

sage symbolique)。

如果我们的解读是令人满意的,那么我们通过分析这张照片就可以得到这样三种信息:语言信息、编码的图像(iconique)信息和非编码的图像信息。语言信息是很容易与其他两者区分开的,但是由于与后两者共享了相同的(图像)实体(substance),那我们又该以什么标准才能区分它们呢?可以确定的是,在一般的阅读过程中,后两种图像信息不能自然而然地彼此区分开:影像的读者会同时接受到感性层面和文化层面的两种信息,并且我们稍后会看到,这种阅读产生的混乱恰恰与(此处关注的)批量影像(image de masse)有关。然而,这种区分拥有操作的有效性,与在语言符号中把能指与所指区分开相似,尽管实际上,如果不借助一种被定义的元语言(méta-langage),没有人能把“词语”和它的意义区分开:如果这种区分能使我们以一种简单而严密的方式描述影像的结构,并且,如果这种解读能为阐释影像在社会中的作用做好铺垫,那么我们就认为这种区分是适得其所的。因此,现在的任务是把每一种信息放在普遍性中重新考量,同时尝试在影像总体中理解其结构,也就是说,认清三种信息之间的最终关系。不过,既然不

是一种“幼稚”的分析,而是一种结构描述^①,那我们可以把这些信息的顺序做一下微调,把文化信息和文字信息颠倒一下。在两种图像信息中,在某种程度上说,前者是印刻在后者之上的,那么,文字信息就可看作“象征”信息的载体。然而我们知道,如果一个系统借用另一个系统的符号以产生能指,它就是一个内涵系统(*systeme de connotation*)^②,我们马上就可以说,其文字影像(*image litterale*)是外延的(*denotee*),而象征影像是内涵的(*connotee*)。因此,我们将先后探讨它的语言信息、外延影像和内涵影像。

语言信息

语言信息是永恒不变的吗?在影像的内部、下面或者周围存在着文本吗?为了找到言语(*parole*)的外延影像,无疑必须回溯到那些一定程度上属于文盲的社会,重返某个还在使用图画文字(*pic-*

① “幼稚”的分析就是罗列元素,描述结构的目的在于通过凭借维系结构各部分之间的互相关联的原则,把握这些元素之间关系:如果一个组成部分发生了改变,那么其他组成部分也将跟着发生改变。

——原注

② 参见罗兰·巴特:《符号学元素》(*Éléments de sémiologie*),《传播》,1964年第4期,第130页。——原注

tographique)的阶段。实际上,自从书出现之后,文本与影像就频繁发生着关联,这种关联似乎很少从结构的角度被研究。“插图”(illustration)的能指结构是什么?影像能通过冗余现象而使文本的一些信息翻倍吗?还是文本给影像增添了新的内容?这个问题很可能在对插画书富有极高热情的古典时期被历史性地提出来(我们不能想象18世纪的《拉封丹寓言》没有插图),并且一些作家们曾质疑过具象(figure)与话语(discourse)的关系。^①今天,在大众传播层面上,语言信息似乎确实在每一个影像中都出现了:如标题、文字说明、报刊文章、影片对话、连环画(fumetto)等。这表明,存在一种以影像为标志的文明这种说法是不准确的——我们仍旧(并且比以往任何时候)都处于一种书写(écriture)的文明^②中。因为书写和口语一直是充满信息结构的用语。事实上,只有语言信息的出现才是重要的,因为它的位置及长度似乎都不是重要的(一篇长的文本可能只包含了一个总体所指,它所得益的应是其自身的内涵,而这个能指使其与影像发生关系)。

① 参见《徽标的艺术》(*L'Art des emblèmes*),1648年。——原注

② 没有文字的影像一定能在某些卡通作品中被找到,但是它是以一种自相矛盾的方式存在的;意义的缺席经常掩盖的是一种令人困惑的意图。——原注

与(两种)图像信息相比,语言信息有什么功能呢?似乎有以下两个:锚固(ancrage)与替代(relais)。

正如我们将看到的那样,所有影像都是多义的,在能指的下面,一般都隐含着—个“浮动的所指链”,读者会在其中选择—部分而忽略另—部分。(影像的)多义性对意义产生了质疑,这种质疑就像机能紊乱,尽管这种机能紊乱被社会以悲剧的形式(不—说话上帝就无法在符号之间进行选择)或诗学的形式(古希腊人所惊恐的“意义的颤动”)进行补偿。电影也—样,创伤影像(images traumatiques)与对某事物或某态度的不确定感(或焦虑)相关联。因此,在任何社会中,都需要—些把浮动的所指链固定(fixer)下来的技术,以克服对不确定符号的恐慌:语言信息就是这种技术之—。在文字信息层面,言语(parole)—以多少有些直接、多少有些片面的方式—回答了这样—个问题:这是什么?文本帮助我们识别场景中纯粹且简单的元素以及场景本身,这是—个影像的外延描述问题(但这个描述常常是不完整的),或者用叶尔姆斯列夫(Hjelmslev)的术语来讲,这是—种操作(与内涵相反)。^① 命名功

^① 参见《符号学元素》(*Éléments de sémiologie*),同上,第131页至第132页。——原注

能借助于术语学恰好用来把事物所有可能的(外延)意义锚固下来。在一盘菜面前(Amieux 的广告),我们很难识别其形状和大小,而文字说明(“米饭与蘑菇烧金枪鱼”)帮助我选择了正确的知觉,它不但调节了我的目光,而且加深了我的理解。在“象征”信息的层面,语言信息引导的不再是识别,而是阐释,它像一把钳子,防止内涵意义,或者向着非常个人化的地带(即限制影像的投射权力)增生,或者向着烦躁不安的价值增生。一则广告(Arcy 公司的罐头)呈现出几个水果散落在一架梯子周围,其文字说明(“就像产自你自己的果园”)远离了一个可能的所指(精打细算,或果园欠收),因为这是令人不快的,而把(对影像的)阅读引向另一个讨人喜欢的所指(私人果园的水果是天然的和个人化的),它起到一种反禁忌(contre-tabou)的作用,即与通常来说与罐头相关的人工制品的不愉快神话做斗争。当然,在广告以外的其他领域,这种锚固很可能是意识形态的,且毫无疑问成为其主要功能;文本引领读者在影像的所指中,接收一部分而避开另外一部分。通过一种敏锐的调度(dispatching),它遥控读者接受一个预先选定的意义。在所有这些锚固的案例中,语言(langage)显然有一种澄清(élucidation)功能,但这种澄清也是选择性的。这种元语言没有

应用到全部图像信息的(解读)中,而仅应用到其中某些符号上。文本其实是创造者(继而也是社会)对影像行使的一种关注权(droit de regard):锚固是一种控制,它面对具象的投射力,对信息的使用负有责任。与影像所指的自由性相比,文本具有一种抑制(répressive)价值^①,也正是在这个层面上,社会中的道德及意识形态参与了影像意义的建构。

锚固功能是语言信息最常见的一个功能,它常见于新闻照片和广告中。替代功能则比较少见(至少在固定影像方面),主要应用于幽默连环画中。在这里,言语(通常是几段对话)与影像是相辅相成的关系,这些言语如同影像一样,是一个更基本的语义群(syntagme)片段,而信息单位在更高层面形成:故事、轶闻、叙事(这足以证明叙事可以作为一个自足的系统)。^② 尽管言语-替代(parole-relais)在

① 这在一种矛盾状况下会看得更清楚,即影像通过文本构建起来,所以控制似乎是没有意义的。一则广告要想表达的是,诸如一杯咖啡的香味是“囚禁”于咖啡末中的,而这种香味是在广告对咖啡的描述中体现出来的,通过这种描述,引导消费者去购买这种商品。在这里,语言(“囚禁”)是被文字化了的,然而,事实上,这个首先被阅读的影像及其文本是被构建出来的,最终变成了阅读者对这个能指的一种接受。这种制约是作为信息的渠道化管理反复出现的。——原注

② 参见克劳德·布雷蒙(Claude Bremond):《叙述信息》(*Le message narratif*),《传播》,1964年第4期。——原注

固定影像中不多见,但它对电影却非常重要。在电影中,对话不只有澄清的功能,而且它在一系列信息中真正推动了动作情节的发展,展现影像中所没有的意义。显然,语言信息的这两种功能可以共存于一个图像整体中,但其中哪一个占支配地位对整部作品的经济学有重要影响。当言语具有了叙述的替代价值,信息就会变得格外昂贵,因为这种信息要求(人们)习得一种数位编码(语言)。当它具有替代价值(锚固、控制),影像掌控了信息,因为影像的根据是类似性,信息因此就有了某种“惰性”(paresseuse):在某些适于“快速”(hâtive)阅读的漫画中,叙述(diégèse)首先依赖的是言语,是影像按照范式顺序(俗套刻板的人物)聚集了属性信息:让影像中的昂贵信息与话语信息重合,以便让心急的读者避开词句的“描述”所带来的厌烦,这里交付给影像,也就是说交付给一个不太“勤勉”的系统。

外延影像

我们知道在我们所说的影像中,文字信息与图像信息的区分是可操作的。我们从未遇到过(至少在广告中)纯粹文字的影像。即使人们完成了一个

完全“幼稚”的影像,它也会马上加入一个幼稚的符号,完成于“第三信息”:象征信息(symbolique)。因此,文字信息的特点不可能是实体性的,而是关系性的。首先,如果我们愿意的话,是一个否定信息(message privatif),因为在我们(在精神上)删除内涵符号之后(真正删除它们是不可能的,因为它们已经渗透进整个影像,与“静物”的情况是相同的),剩下的东西构成了这个信息。这种否定状态,很自然地与充盈的潜在性相关:这是一种因充满全部意义而导致的意义缺席。接下来(这与上一点并不矛盾)是一种充分信息(message suffisant),因为它至少在再现场景的认同层面表达了一个意义。简言之,影像中的文字对应于理解力的第一级(在此之下,读者只能感知到线条、形状和色彩),但是这种可理解性,因为自身的贫乏而处于潜在之中。因为不管什么人,只要他来自真实社会,就拥有一种比人类学更高级的知识,且感受到比文字更多的东西。由于既否定又充分,如果从美学角度去理解,外延信息就呈现出某种影像的亚当状态(état adamique),影像在乌托邦中摆脱其内涵后,彻底变成客观的,也就是说,最终变为无辜的(innocente)。

外延信息这种乌托邦特性被我们前面提及的一个悖论强化了,这就是摄影(在文字状态中)由于

其绝对的类似性本质,仿佛建构了一种无编码信息。然而,影像的结构分析在这里应该自圆其说,因为在所有影像中,只有摄影无须借助非连续的符号和转换规则,就具备传递信息的能力。因此必须把摄影这种无编码信息与绘画(dessin)对立起来,后者也是外延的,但却是一种编码信息。绘画的编码属性体现在三个层面。首先,绘画所生产的客体或再现的场景需要一整套被调整的换位(transposition),绘画的复制本性是不存在的,换位的编码具有历史性(尤其是关于透视法)。其次,绘画(编码)的操作很快就要求在能指和非能指之间的某种分配,绘画不能再现一切(tout),甚至再现的总是很少的事物,然而却在不停地再现一种强信息,因此摄影,如果可以选择它的主题、景别和角度,就不能介入到客体的内部(特技除外)。换句话说,绘画的外延没有摄影的外延纯粹,因为不存在没有风格的绘画。最后,就像所有编码一样,绘画依赖后天习得(索绪尔格外重视这个符号学事实)。外延信息的编码对其内涵信息有作用吗?有一点可以确定,文字编码是对内涵的准备并使其简单化,因为它已经在影像中建立了某种不连续性:绘画的创作“技法”(facture)已经建构了一种内涵。但同时,从绘画展示其编码的角度看,两种信息在绘画中的关系被深

深地修正了。这不再是一种自然与一种文化的关系(比如摄影),而是两种文化之间的关系:绘画的“道德”(morale)与摄影是不同的。

在摄影中——至少在其文字信息层面——所指与能指之间不是“转型”(transformation)的关系,而是“记录”(enregistrement),且编码的缺席显然强化了摄影之“自然”这个神话:场景在此处(est là),是由机械而不是人力捕获的(机械在这里是客观的保证)。人对摄影的介入(取景、距离、明暗、虚实等)都属于内涵方面。好像最初(甚至乌托邦式的)就存在一张毛片(正面且清晰的)一样,人借助某些手段在上面展示一些来自文化编码的符号。似乎只有文化的编码与自然的非编码之间的对立,才能解释摄影的特性,并让评价摄影在人类历史中代表的人类学革命成为可能,因为它包含的意识类型确实是前所未有的。实际上,摄影所确立的不仅是事物的在此处(être-là)的意识(任何复制品都能激发这种意识),而是它曾在此(avoir-été-là)的意识。因此出现了一个新的时空范畴:即时之本地(locale immédiate)与旧时之时间(temporelle antérieure)。在摄影中在此处(ici)与彼时(autrefois)之间会产生一种无逻辑的联合(conjonction)。因此,正是在外延信息或者无编码信息的层面上,我们才能充分理

解摄影的“真实的非真实性”(irréalité réelle):它的“非真实性”属于此处,因为摄影从不是作为幻觉被经验的,它也从不是一种在场(présence),我们应该压制摄影影像的这种魔术般的特征。而它的真实性来自于曾在此,因为在所有摄影中,总有令我们震惊的证据:即这曾如此发生,我们故而奇迹般地拥有了一种我们躲避其中的现实。这种时间上的平衡(曾在此)很可能削弱了影像的投射力(运用摄影进行的心理测试很少,很多是运用绘画):此曾是(cela a été)击破了正是我(c'est moi)。如果这些意见有某种准确性的话,那么就应该把摄影归于一种纯粹的观看意识(conscience spectatorielle),而不是那种总体上依赖电影的更“魔术般的”、更有投射性的虚构意识。因此我们可以看到,在电影和摄影之间不再是一种简单的记录差别,而是一种彻底的对立:电影不是运动的摄影。在电影中,事物的“曾在此”为了“在此处”而消失了。这解释了在不真正中断古老叙事艺术的前提下,存在一个电影史,而摄影则以某种方式脱离了这个历史(技术的演进以及摄影艺术的种种野心除外),代表一个既绝对崭新又注定无法超越的“晦暗”(mat)的人类学事件,人类在历史中第一次认识了无编码信息。因此,摄影不会是影像大家族中最后(美化)的术语,而是一种

信息经济学的重要转变。

无论如何,外延影像,从其不含有任何编码的角度看(广告照片就是这样的例子),它在图像信息的基本结构中扮演一个我们开始明晰的特殊角色(在讨论了第三类信息后我们将回到这个问题上来):外延影像使象征信息本然化(naturalise),它替非常密集的内涵的语义手段进行辩解(尤其是在广告中)。尽管 Panzani 的海报中充满了“象征”,在文字信息足够多的情况下,它还是在摄影中留下了客体之某种自然的“在此处”:自然仿佛自发产生被再现的那个场景。语义开放体系的简单有效性偷偷取代了伪真理,编码的缺席让信息失去了逻辑,因为它像在自然之上建立了文化符号。这无疑是一个历史意义上的重要悖论:技术越促进信息的传播(尤其是影像),它就提供越多遮蔽那些建构既定意义之下的意义之方法。

影像的修辞

我们已经看到,第三种信息的符号(“象征”信息、文化信息或内涵信息)不是连贯的。即便当能指已经铺满整个影像,它还是与其他符号分开的符

号:这种“构图”(composition)带来了一个审美所指(signifié esthétique),有点像语调重音(intonation),尽管是超切分(suprasegmental),也是语言中孤立的能指。因此,我们要处理的是一个规范系统,其符号是从文化编码中获得的(虽然这些连接在一起的符号的元素多多少少有些类似性)。根据个体的不同,对同一个词(lexie)或相同影像的阅读数量,决定了这个系统的独特性:在前文分析过的 Panzani 广告中,我们已经标出四种内涵符号,还可能有其他符号(例如网兜能意味着奇迹般的数量巨大的捕鱼)。然而,阅读中的变化是无规律可循的,它依赖于融入影像的不同知识(实践的、民族的、文化的、审美的),这些知识可以分类而成为一种类型学(typologie)。这就好像影像可以给许多人阅读,而这些人则可以很好地共存于唯一的个体中:就像同一个词(lexie)动员了不同的词汇(lexique)。词汇是什么?它是与实践和技术相对应的(语言)象征平面的一部分。^①这是对影像进行不同解读的例子:每个符号都对应于一组“态度”:旅游、家政、艺术知识,在某一个体层面,其中一些知识可以缺失。这

^① 参见格雷马斯(A. J. Greimas):《机械描述的问题》(*Les problèmes de la description mécanographique*),《词汇学手册》(*Cahiers de Lexicologie*),1969年第1期,第63页。——原注

些词汇对于同一个人来说是具有复数性和共存性的,这些词汇的数量和身份构成了每个人的个人习语(idiolecte)。^① 因此,影像在其内涵中,是在词汇(个人习语)不断变化的深度中提取的符号所建构的。每个词汇如此之“深”(profond),保持被编码状态,如果就像我们现在思考的那样,精神(psyché)自身就像一种语言那样被说出来(articulé)。更进一步,我们越是“坠入”到一个个体的精神深度中,符号就变得越稀薄而变得可分类了:还有什么比罗夏克墨迹测试(Rorschach Test)的阅读更有系统性吗?如果我们认可语言系统(langue)是由个人习语、词汇和次代码(sous-code)构成的,那么阅读中的变化就不能威胁影像的“语言系统”(langue):影像完全被意义系统所贯穿,就像人用不同的语言系统表达其内心世界一样。影像的语言(langue)不仅是发出(emit)的言语的总和(例如在符号组合者和信息创造者这一层面上),也是接收的言语的总和^②:语言必须包含意义之“惊奇”(surprise)。

① 参见《符号学元素》,同上。——原注

② 在索绪尔看来,言语首先是传达的,它是从语言系统中提炼出来(并且作为交流活动而构成的)。今天,语言系统的概念有必要加以扩大,特别是从语义角度看,语言系统是全部信息抽象化的发射与接收。——原注

分析内涵的另一个困难在于,其所指的特性与个别的分析语言系统不相符,那么如何命名内涵的所指呢?对于其中之一,我们已经冒险使用了“意大利特色”这个词,但是其他所指只能用来源于通行语言的词汇去命名(烹饪准备、静物、丰富):在分析时,必须考虑到其中的元语言并不是特有的。我们就在这里遇到了一个困境,因为这些所指有一种特殊的语义属性。作为内涵义素(sème de connotation),“丰富”一词不能准确覆盖“丰富”的外延意义,其内涵能指(这里指产品的丰富和聚集)就像所有可能丰富的本质数字,更准确地说,就是“丰富”之最纯粹的观念。外延这个词它绝不会仅指明一种本质,因为它总是处于一种无关紧要的言语中、一个连续的语义群中(即口头话语),被导向语言系统的某种实用的及物性(transitivité)。“丰富”这个义素正相反,它是一个状态纯粹的概念,从语义群中截取出来,从所有语境中剥离出来,它与意义的某种戏剧性状态是一致的,或者说(因为它是一个没有语义群的符号),对应一种呈现意义(sens exposé)。表达这些内涵义素需要一种独特的元语言,我们已经冒险使用了“意大利特色”这个词,就是这类野蛮的做法才能更好总结内涵的所指,因为后缀“tas”从形容词中提取出抽象的名词含义“意大

利特色”，但它不是意大利，它是从意大利面到意大利绘画，所有可成为“意大利的”一切事物的浓缩本质。出于一种野蛮方式的需要，如果我们接受人为地调节内涵义素的命名，对其形式的分析就会变得简单^①，这些义素很显然在一个可结合的领域里组织起来，在范式链接中，根据某些途径来说，抑或像格雷马斯说的那样根据某些语义轴来说，甚至可能是对立的：“意大利特色”就表现出一个民族性轴线^②，类似于法国特色、德国特色或西班牙特色。重建此类轴线——它们可能随后会彼此对立——显然只有在我们拥有了关于内涵系统的一张巨大清单才能成为可能，这不仅说的是影像的内涵系统，也可能来自其他实体（影像、言语、客观事物、行为）。因为，内涵根据其使用的实体可以有許多典型能指，它把所有这些所指变为公用的：与我们在平面媒体、影像、演员手势中所能找到的能指是相同的（这就是为什么符号学只能在一个整体框架中才能被理解的原因）。这个内涵所指的公共领地，

① “形式”(forme)一词，按照叶尔姆斯列夫定义的精确意义，是对所指功能的组织和安排。——原注

② 格雷马斯(A. J. Greimas):《语义学课程》(*Cours de Sémantique*), 1964年, Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud 印刷。——原注

就是意识形态的领域,因为对于一个既有历史和一个社会来说,独一无二的只能是意识形态,不论它所使用的所指内涵是什么。

实际上,内涵能指是被它选择的实体(substance)所规定的,故而一般意识形态与内涵能指有关。我们把这样的能指称为内涵因子(connotateurs),把内涵因子的整体称为修辞(rhétorique):因而修辞表现为意识形态的能指面(face signifiante)。不同的修辞必然根据其实体而变化多样(此处是发音,那里是影像、手势,等等),而不必须依据它的形式:甚至有可能只存在唯一的修辞形式,比如在梦中、在文学中和在影像中。^①因而,影像的修辞(换句话说就是其内涵因子的分类),从它受物质视觉外形的束缚角度来看,是特定的,但从“修辞格”(figures)始终只能是元素的形式关系角度来看,它又是一般的。这个修辞只能在一个宏大清单的基础上被建构起来,但我们现在可以预想并找到一

^① 参见埃米尔·本维尼斯特(Emile Benveniste):《对弗洛伊德发现中语言系统功能的评注》(*Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*),《精神分析》(*La Psychanalyse*),1956年第1期,第3页至第16页。后收入埃米尔·本维尼斯特的《普通语言学问题》(*Problèmes de linguistique générale*),巴黎:伽利玛出版社,1966年,第7章。——原注

些被古人和前人记载过的修辞格^①，所以，根据转喻(métonymie)，西红柿意味着“意大利特色”，前后三个场景组成的段落(咖啡豆、咖啡末、一杯咖啡)则借助于简单的并置修辞(juxtaposition)，表达出某种与连词省略修辞(asyndète)相同的逻辑关系。很有可能在变换反复修辞(métaboles)中(或从一个能指到另一个能指的替代修辞^②)，转喻为影像提供了最大数量的内涵因子，并且在并置修辞(或位列修辞格)中，连词省略修辞占了主导地位。

然而，至少在现在，最重要的事不是为这些内涵因子拉清单，而是理解它们在整个影像中以断续的特征，或再清楚一点说，用游移(erratiques)元素建构起来的東西。这些内涵因子不能填满整个词组(lexie)，阅读无法将其穷尽。换句话说(且通常来说，这是一个对符号学来说成立的命题)，不是整套词组的所有元素都能转换为内涵因子，话语(discours)总是剩下一些外延，倘若没有这些外延，话语

① 典型的修辞需要将其置于结构中重新思考(这是一个处在进行中的作品对象)，继而，它可能建立起一种一般的隐含意义能指的修辞或语言，以有效表达声音、影像、手势等等(另见《古代修辞学》[*L'ancienne rhétorique*]，《传播》，1970年第16期)。——原注

② 我们在这里希望澄清雅各布森提出的隐喻与转喻的对立问题，因为如果转喻就其起源来说是一个比邻修辞格，但它最终作为能指的替代来发挥作用，也就是说这也是隐喻。——原注

就不可能存在了。这把我们带到了第二层信息中，或者说外延图像中。在 Panzani 的广告中，地中海的蔬菜、色彩、构图等，像游移的团块那样大量出现，它们一旦孤立出来，并像我们看到的那样，被镶嵌进拥有独立空间——或者说“意义”——的基本场景中时，它们被一个不属于它们而属于外延的语义群所“占有”。这才是重要的命题，它允许我们（回顾性地）建立一种与第二层信息有结构性差别的信息，即第三层信息或象征信息。与内涵相比，它让外延的自然化功能明确起来。现在我们知道，外延信息的语义群“自然化”了内涵信息的系统。抑或说：内涵只是系统，它只能被语义群的术语所定义。图像的外延只是语义群，它缺乏系统的组合元素：不连贯的内涵因子通过外延的语义群而被关联、说出和“谈论”（parlés）。这个不连贯的象征世界在外延场景的故事中延伸，就像在祛污池里一样。

因而，我们在影像的整个系统中看到结构的作用被推向两极。一方面在内涵层面，存在一种范式的凝缩（广义地讲就是“象征”），其内涵因子是一些强的、不固定的符号，我们甚至可以说是“物化”的符号；另一方面则是“流动的”（coulée）语义群的外延层面。我们不能忘记，语义群总是与言语非常接

近,而且恰恰是图像“话语”使它的符号自然化。一般来说,我们不愿太早做出这样的推断,即影像属于普通符号学,不过,我们可以冒险地说,整个世界在文化系统(*systeme comme culture*)和自然语义群(*syntagme comme nature*)之间,以内在于(结构的)方式被撕扯着:大众传媒作品把这一切都连接起来,穿过各种辩证逻辑及其不同形式的成功,一种自然的魅力,即故事、叙事、文化的可理解性的魅力,躲藏在一些不连贯的符号中,在它活的言语(*parole vivante*)的隐蔽之下,被人们所“拒绝”。

第三意义^①(1970)

——关于爱森斯坦几格电影截图的研究笔记

罗兰·巴特 文 李洋 孙啟栋 译

这是影片《伊凡雷帝》(*Ivan le Terrible I*)^②中的一个影像:两位朝臣,或两位副手、两个无声的配角(如果我没记清故事的细节也不重要)在年轻的沙皇头上倾倒大量金币。我认为在这个场景中可以区分出三个意义层面:

1. 信息层面(niveau informatif),布景、服装、人物、人物间的关系及他们对我(隐约)了解的一段故事(anecdote)的插入等,这个层面集合了上述东西带给我的全部知识。这个层面是交流(communi-cation)的层面。如果要给它找一种分析模式,那就

① 《第三意义》(*Le Troisième sens*)于1970年7月发表于《电影手册》杂志,后收入批评文集《显义与钝义》,巴黎:瑟伊出版社,1982年版,第43页至第61页。

② 文中谈及的爱森斯坦的电影截图,取自《电影手册》杂志第217期和第218期,《普通的法西斯》的电影截图取自第219期。——原注



图 I

是我所转向的第一符号学(即“信息”的符号学,但在这里我们将不再考虑这个层面和这个符号学)。

2. 象征层面(niveau symbolique):就是倾倒的黄金。这个层面自身就是层叠的(stratifié)。首先是参照物的符号体系(symbolisme référentiel):用黄金进行洗礼的帝国仪式。然后是叙事的符号体系(symbolisme diégétique):即《伊凡雷帝》中黄金和财富的主题(我们假设其存在),此处就是一种能指的介入。再有就是爱森斯坦的符号体系(symbolisme eisensteinien)——假设某位批评家意外发觉并识破这黄金、或雨、或幕、或是形象损毁(défiguration)能够纳入到只属于爱森斯坦的转移与替代的网络。最后是历史的符号体系(symbol-

isme historique),假设我们用一种比之前更宽泛的方式来看,我们能够展现出,金币引入了一种表演(戏剧化的),一种关于交换的舞台装置术(scénographie),它同时在精神分析方面和经济方面,换句话说在符号学方面,都是可标出的(repérable)。这个第二层面,就其整体来看,是意义(signification)的层面,它的分析模式应该是一种比第一种分析模式更完善的符号学,一种第二符号学或新符号学,它不再针对信息的科学,而是符号的科学(精神分析、经济学、戏剧艺术)。

3. 这就是全部吗?不,因为我还不能从这个影像中解脱出来。我阅读、我接受着(甚或是首当其冲地)一种显而易见、漂浮不定而又执着顽固的第三意义。^①我不知道它的所指是什么,至少我无法给它命名,然而我清楚地看到了组成这个不完整符号的特征及其能指的变化(accidents signifiants):这就是朝臣脸上脂粉的某种密度,一个是厚重而强化,另一个则是光滑而优雅;一个的鼻子有点“蠢”

^① 在对五官的传统解释中,第三意义/感官(sens)是听觉(ouïe),在中世纪时是最重要的感官,这真是幸运的巧合,因为这同样是关于倾听。首先,爱森斯坦的这段话预示了对影片中听觉信息的反思,其次,倾听不参照于唯一的聲音(phoné),它强有力地占有着最适合于“文本”(textuel)的隐喻,用爱森斯坦的话来说,就是配器法、对位法和立体声。——原注

(bête),另一个则眉毛细长,他暗淡的黄色,他苍白无光的脸色,他的发型做作而庸俗,看上去像假发,搭配着石膏般的粉底和搽香粉。我不知道对这个第三意义的阅读是否建立起来了——假设我们能推广开来——,但我已感到它的能指(我方才试图说出或描述的那些特征)具有一种理论的个性。因为,一方面,它不能混同于这个场景中简单的“在此处”(être-là),而超越了对参照主题的复制,它强制一种带有质疑的阅读(确切地说,质疑是针对能指而非所指,是针对阅读而非理解:一种“诗意”的采集);另一方面,它也不会混入这个片段的戏剧意义:说这些特征是朝臣们有意味的“表情”(air),这边是冷漠厌倦,那边则是专心致志(“他们只是简单完成做臣子的本分”),这不能让我完全满意:在这两张面孔中,某些东西超越了心理、故事、功能,总之超出了意义,而它又不能还原为一般的人类身体的呈现。与前两个层面相反,即交流层面和意义层面,这个第三层面——尽管这种阅读仍很冒险——是意指^①(signifiante)的层面。这个词尤其指能指

^① 法语“signifiante”是语言学术语,指意义、所指具有的特征,与“signification”和“sens”的含义有所区别,本文统一翻译为“意指”。

的领域(而非意义),并通过茱莉亚·克里斯蒂娃^①开辟的道路——也是她提出了这个术语——与一种文本的符号学相聚了。

我在这里感兴趣的只有意义(signification)和意指(signifiante),而不是交流。因此,我必须尽可能简约地命名这里的第二和第三意义。符号意义(倾倒的黄金、权力、财富、帝国仪式)以一种双重决定性(détermination)让我接受下来:它是意图明确的(即作者想说的),而且它是从符号中按照某种共有的、基本的词汇被提取的。它是一种找寻我的意义,我是信息接收者和阅读主体,一个爱森斯坦发出、且迎我而来(au-devant de moi)的意义:它当然很明显(另一种意义同样如此),但却是一种封闭的明显(évidence fermée),来自一个完整的目标系统。我建议把这个完整的符号叫作显义(le sens obvie)。“Obvius”意味着迎面而来(qui vient au-devant),恰好说的就是这种意义的情况,它主动寻找我。在宗教学方面,我们说,显义即是那种“自然显现于灵魂的意义”。还是这个例子,“金雨”这个符号让我觉得被赋予了一种“自然的”明晰性。至于另一种意

^① 茱莉亚·克里斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941—),法国著名哲学家、精神分析学家和女性主义者。

义,即第三意义,则来自于“过”(en trop),好像是对我的理解力所无法很好吸收的、既固执又不可捉摸的、既光滑又易逝的意义的补充,我建议命名为钝义(le sens obtus)。我很容易就想到了这个词,且其奇迹在于,从词源上看,它已经提供了某种关于补充的意义理论。“Obtusus”指以圆的形式被钝化(émoussé de forme arrondie),而我刚才指出的那些特征(脂粉、白色、假发等),难道不正是对某个过于清楚、强烈的意义的钝化吗?不正是给明显的所指提供了某种难以把握的圆钝吗?难道它们没有打磨我的阅读吗?字典上说,一个钝角大于直角,如 100° 的钝角。对我来说,叙事的第三意义也大于纯粹的垂直、笔直和锋利:我觉得它彻底打开了意义的场域,也就是无穷无尽(infiniment)。对于这个钝义,我甚至接受其贬义的内涵:钝义似乎延展到信息与知识的文化之外。从分析角度看,它甚至含有某种嘲讽的东西,因为它通向语言的无限,它能让理性分析目光显得有限。它来源于文字游戏、滑稽(bouffonnerie)和无意义消耗(dépense inutile),对于道德或美学范畴来说,它都无足轻重(平淡无奇、无关紧要、假冒、模仿),它来自于狂欢(carnaval),“钝”这个词恰到好处。

显 义

尽管显义不是本研究的目的，我还是要说几句。这里有两个影像在纯粹状态下展现了显义。图 II 中的四个人物“象征”着生命中的三个年龄段，以及一致的哀悼（《战舰波将金号》中水兵瓦库林丘克的葬礼）。图 III 中紧攥的拳头，展示在充分的“细节”中，意味着愤慨，克制的、集中的愤怒，还有战斗的决定。从转喻上看这与《战舰波将金号》的整个故事是一致的，它“象征”着工人阶级及其力量和意志。因为，作为语义理解上的奇迹，这个拳头是颠倒的，其主人（攥拳的人）是在某种地下（clandestin）的状态之下（手首先从裤管处自然抬起，然后闭合、攥紧，同时思考着未来的斗争、隐忍和审慎），这不能被解读为一个喜欢寻衅滋事者的拳头，我甚至想说，不是法西斯者的拳头，它直接（immédiatement）就是一个无产阶级的拳头。由此我们可以看出，爱森斯坦的“艺术”并非是多义的：他选择意义，强制并击打它（如果意义充满钝义，这一点也不会因此而被否认和打乱）。爱森斯坦的意义摧毁暧昧（ambiguïté），这如何实现呢？是通过一种附加的美



图 II



图 III



图 IV

学价值：即夸张(emphase)。爱森斯坦的“装饰风格”有一种经济功能：直言真相。请看图 IV：非常经典，悲痛来自低垂的头、痛苦的神色和捂住嘴而忍住啜泣的手。但这一切已经非常充分被说明，一种装饰性特征会重申这一点：从美学上看，两只手交叠在一起，以母性般的、花一般的姿态向着低垂的头缓缓上升。在(两个女人)基本的细节中，还有一个细节镶嵌在其中，来自那种引用圣母贤子图(pietà)和圣像画之手势的绘画传统，他不是抽离意义反而是使其强化了。这种强调(所有的现实主义艺术所专有的)在这里与“真相”(vérité)有某种关系：即战舰波将金号上的真相。波德莱尔曾论及“生命中所有伟大情境的手势具有的夸张真相”，在这里需要夸张的就是“伟大的无产阶级情境”的真实。爱森斯坦的美学没有构成一个独立层面：它构成了显义的一部分，而这个显义，在爱森斯坦那里，则总是革命。

钝 义

我在图 V 前第一次确信有“钝义”存在。一个问题摆在我面前：在这个哭泣的老妪身上，是什么

向我提出了能指的问题？我很快确信，既不是痛苦的神情，也不是动作（紧闭的双眼、翕动的嘴唇、胸前的拳头），尽管它们很完美：这属于一个整体的意义（signification），属于影像的显义、现实主义和爱森斯坦式修饰主义。我认为，印象深刻的特征，应该像一个处在不知是否需要他的地方而不知所措的客人的不安那样，位于前面的区域：丝巾、包头的围巾应该是说明了什么。但是在影像 VI 中，钝义消失了，只留下一个关于悲痛的信息。于是我明白了，确切地说，这个对悲痛的经典再现中展现的公愤、补充和偏移，来自一种微妙的关系：下方的围巾、紧闭的双眼和凸起的嘴。或者，我们用爱森斯坦自己区别“教堂的阴暗”与“黑暗的教堂”的方法，头巾不正常的“低”，一直压到了眉毛，就像小丑和笨蛋的装扮（déguisement），光秃、衰老而无光的眉毛像弓一样皱着，眼皮下垂而接近于斜视，呈现出的过度弯曲，以及半张开的嘴呼应着围巾与眉毛，在这个隐喻中，这“就像一条干鱼”。所有这些特征（小丑式的头巾、衰老、斜视的眼、鱼）都模糊地参照了一种较低的语言，那种乞怜的装扮的语言，与显义的高贵的痛苦结合在一起，它们构成了一种如此微妙的对话（dialogisme），以至于我们无法确认其意图性（intentionnalité）。第三意义的特性——至少



图 V



图 VI

在爱森斯坦这里——其实是让装扮的表达界限变得模糊，却以简明的方式提供一种摇摆 (oscillation)：一种省略的夸张，如果我们可以说，那就是：复杂而极为曲折 (retorse) 的布局 (因为包含意义的时间性)，当爱森斯坦兴奋地引用吉列特的黄金法则时，他完美地描述了这一点：“触及临界点之后的轻轻回转” (第 219 期)。

因此钝义似乎与装扮有一点关系。请看图 VII 中伊凡的山羊胡子，在我看来，已晋升为钝义：山羊胡子看上去是假的，但它并没有背弃对其参照对象 (即沙皇这个历史形象) 的“忠诚”，演员经过了二次装扮 (一次是作为“历史故事”的演员，另一次是作为戏剧作品的演员)，而其中一种装扮没有破坏另一种装扮。一个意义层 (feuilleté de sens) 就像地质构成一样，总能允许先前意义的存在。说出其反义却不背弃被反驳之物，布莱希特^①一定会喜欢这种戏剧辩证法 (二项式的)。爱森斯坦的假胡须，既是他自己的假胡须 (postiche)——也就是说仿作 (pastiche)，也是受嘲弄的崇拜物 (fétiche)，因为爱森斯坦让我们看见了断口和缝合线：我们在图 VII 中看

^① 贝尔托·布莱希特 (Bertolt Brecht, 1898—1956)，德国著名戏剧家、戏剧理论家。



图 VI



图 VII

到的是,之前与下巴脱离的垂直的山羊胡子是重新结合的。只有头顶(人类最“钝”的部分),只有这唯一的发髻(图 VIII)才能成为悲痛的表达(expression),这就是所嘲笑的——对于表达来说,而不是针对痛苦。因此这里不存在戏仿:毫无滑稽的痕迹,痛苦并没有被标出(显义必须保持革命性,伴随瓦库林丘克之死而来的哀悼具有历史意义),而是“化为”这个发髻,它有一个断口,一种对传染(contamination)的拒绝。羊毛头巾的民粹主义(显义)停止于发髻上:崇拜物即长发从这里开始,仿佛是一种对表达本身的非否定性嘲笑(dérision non-négatrice)。所有的钝义(它展开干扰的力量)都嘲弄这一头过多过密的头发。请看另外一个发髻(图 IX 中的女人):它与举起的小拳头形成了鲜明对比,它让拳头显得萎缩了,而这种简化无需任何(理解上)的符号价值。小发卷的延伸,把这张脸拉成绵羊的模样,给这个女人提供了某种动人(touchant)的东西(就像某种慷慨的愚蠢可能成为的样子),或者某种可感(sensible)的东西。这些陈旧的、政治性不强、革命性也不多、似乎有点神秘的词,却应该被接受下来。我相信“钝义”带有某种情绪(émotion)。在装扮中,这种情绪绝不是黏的(poisseuse),这种情绪简单地指明(désigne)了我们所爱、所捍卫的东



图 IX



图 X



图 XI



图 II



图 III



图 IV



图 XV



图 XVI

西。这是一种价值-情绪(émotion-valeur),一种评价。我认为所有人都能接受,爱森斯坦的这种无产阶级人种观,围绕着瓦库林丘克的葬礼不断出现,总有某种爱的东西(这个词在这里不带有对性别和

年龄的规定含义)——爱森斯坦的人民,无论是母性的、真诚的(cordial)还是有男子气概的、“热心的”(没有任何俗套含义),本质上都是可爱的(aimable):我们细细品味,我们爱上图 X 中的两个圆顶大檐帽,我们与他们融为一体。美无疑可以成为钝义:这就是图 XI 的情况,非常密集的显义(伊凡的表演,年轻的弗拉基米尔的蠢态)停驻(amarrer)于/或派生(dériver)于巴斯马诺夫的美。但是钝义中的色情(或者只有这个意义贯穿始终)在美学上不被接受:叶弗拉吉尼娅是丑的,“钝的”(图 XII 和图 XIII),就像图 XIV 中的修士,这种“钝性”(obtusité)超越了故事,成为对意义的打磨和偏移。在钝义中有一种色情,它包含美的反面甚至包含这种对立以外的东西,也就是说局限、颠倒、不安,可能还有施虐狂(sadisme)。请看那烈火前的孩子(图 XV)显现出的软弱的天真,规规矩矩高挂在他们下巴下面的羊毛长围巾显现出的可笑学生气,这种在皮肤上(眼睛和嘴的皮肤上)涂满奶的做法,费里尼似乎在《爱情神话》(*Satyricon*, 1969)里那个雌雄同体身上重新使用过,乔治·巴塔耶^①也曾谈过相同的東西,尤其是

^① 乔治·巴塔耶(Georges Bataille, 1897—1962),法国著名作家、思想家,著有《文学与恶》(*La littérature et le mal*)、《色情史》(*L'érotisme*)等。

在《文献》(*Documents*)这篇文章中,对我来说,这篇文章的出处《王后的大脚趾》^①(*Le Gros orteil de la reine*)是钝义最可能出现的领域之一。

让我们重新开始(如果这些例子足以归纳一些比较理论化的意见)。钝义不在语言之中(哪怕是象征语言),没有它,交流和意义(*signification*)依然存在、循环和传递,没有它,我也可以说话和阅读。但钝义也不在言语(*parole*)之中,可能爱森斯坦的钝义中有某种固定不变的东西,但这已经是一种主题性言语(*parole thématique*)了,一种个人习语,而这种个人习语是暂时的(简单地被注疏爱森斯坦的批评家所确定)。因为钝义并非无处不在(其能指是罕见的、后来的),而是在某些地方(*quelque parts*), (可能)对于其他电影作者来说,它存在于“生活”(*vie*)中,因此也是对“真实”(这个词在这里只作为“有意识虚构”的反义使用)的某种阅读方式中。在《普通的法西斯》(*Fascisme ordinaire*, 1966)的这个影像中,一个纪录片影像,我很容易就读出一个显义,那就是法西斯主义(那种夸张的狩猎和力量的象征与美学),但我还读出一个附加的钝义

^① 罗兰·巴特此处没有记清准确题目,实为《巴塔耶》(*Bataille*)一书中的《文本的出口》(*Les Sorties du texte*),巴黎:10/18 出版社,1973年。——出版者注

(图 XVI):这个装扮成年轻射手的金发男人的丑态,他柔软的手和嘴巴(我没有描述,我也描述不出来,我只是指出一个所在),戈林^①粗大的手指,那枚劣质的戒指(这已经处在显义的极限了,比如后景处那个戴眼镜的男人脸上阿谀奉承的笑容,很明显是一个“马屁精”)。换句话说,钝义没有从结构上被确定,语义学家不会承认它的客观存在(但一种客观阅读又是什么呢),之所以它对我来说是明显的,可能还是(目前来说)由于那个“谬误”(aberration),它曾强迫(obligeait)唯一且不幸的索绪尔^②在古诗中听出了一种萦绕不断的、毫无缘由的谜一样的声音。当涉及描述钝义时(即提供其来处与去处的某种观念),甚至是不确定的。钝义是一种没有所指的能指,这就是难以命名它的原因:我的阅读悬置在图片和对它的描述之间,在定义和近似(approximation)之间。如果我们不能描述钝义,是因为它与显义不同,它不复制任何东西,如何描述一个什么也不再现的东西呢?用绘画来“翻译”(rendre)文

① 赫尔曼·戈林(Hermann Göring, 1893—1946),纳粹德国的军政领袖、盖世太保头目,罗兰·巴特在文中谈论的是他在《普通的法西斯》中的历史纪录片画面。

② 弗迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913),瑞士语言学家,符号语言学创始人。

字,在这里是不可能。其结果是,在影像前,你和我,我们还处于被说出的语言(*langage articulé*)层面,也就是说,在我自己的文本中,钝义无法实现其存在,无法进入到批评的元语言中。这意味着,钝义在(说出的)语言之外,却在交谈(*interlocution*)之中。因为如果你去看我说的这些影像,会看到这个意义:我们能够在可说的语言的“肩上”或“背后”很好地理解它的主题,因为有了影像(当然它是固定的,我们下面还会谈到这一点),或者说,因为在影像中有纯粹影像的东西(说实话那真是很少有的东西),我们无需言语就能彼此理解。

总之,钝义所扰乱的是元语言(即批评)。我们可以给出几个原因。首先,钝义是不连贯的(*discontinu*),对于故事和显义(比如故事的涵义)来说,它无足轻重。这种分离有一种反自然的效果,或者至少是对于参照物来说是一种间离化(对于“真实”,比如说自然,写实主义的诉求)。爱森斯坦可能已经接受能指的这种不一致(*in-congruence*)、不恰当(*im-pertinence*),在谈到声音和色彩时,他告诉我们:“艺术始于这种时刻:长靴的嘎吱声(声音)落在一个不同的可见镜头中,并激发了与此相称的联合(*associations correspondantes*)。对于颜色来说也是如此,颜色始于它不再对应于自然色彩的地方

……”(第 208 期)其次,能指(第三意义)不能自我填充,它处于一种持续的枯竭状态中(déplétion 是语言学用语,指那些内容空泛、普遍适用的动词,就像法语中的动词“做”)。我们也可以反着说——同样是这个能指,它不能自我清空(它无法让自己变得空泛)——,它保持一种经常性的亢奋,欲望在它身上无法产生那种一般来说让主题在快感中重新恢复命名之平静的所指的痉挛。最后,钝义可以被看作一种语调(accent),一种被沉重的信息和意义标出的一种显露或褶皱(pli)的形式(甚至是一个假的褶皱)。如果它能被描述出来(这么说是矛盾的),那它应该与日本的俳句一样:是没有意指内容的指代前项的动作(geste anaphorique),就像划出意义(或意义之欲求)的疤痕(balafre)。故而,在图 V 中:

翕动的嘴,斜视的微闭着的眼

额头上很低的头巾

她哭了

这个语调(我们已经谈过其本性既是夸张的又是省略的)不是来自意义的方向(比如歇斯底里这个事实),也不是强化戏剧情节(爱森斯坦的装饰主义属于另一个层面),它甚至没有标出意义的“在别处”(被加入显义的其他内容中),而是使意义受

挫——它颠覆的不是内容,而是整个意义的实践。作为一种新的、罕见的、被认定为反主流(即意指实践)的实践,钝义必然就像一种奢侈(luxe),一种没有交换的消费,这种奢侈尚未属于今天的政治,但却已经属于明天的政治了。

还要对第三意义的语义群责任(responsabilité syntagmatique)说点只言片语。既然没有它,似乎就不能让读者和观众的“群体”(masse)理解一个叙事,那么它在故事中、在时间逻辑中又占有什么位置呢?很显然,钝义是反叙事的(contre-récit),在它自己的时间延绵(durée)中散播(disséminé)和转移(réversible),它只能建立(如果我们注意它的话)一种与镜头、段落(技术意义和叙事意义上的)和语义群不同的另一个分镜头剧本(découpage),一个崭新的、反逻辑的、但却“真实”(vrai)的分镜头剧本。想象一下,“注意”(suivre)的不是叶弗拉吉尼娅的诡计,也不是人物(作为叙事主体或象征形象),甚至不是那个恶母的面孔,而只是在这张脸上、在这个表达(tournure)中、在这个黑纱里,去注意那种丑陋而沉重的灰暗:你就会有另一种时间性,既不是叙事的、也不是梦境的,而是另一部电影。主题既无变化又无发展(而显义是以主题为中心的:一个葬礼的主题),钝义只有出现和消失时才能变动(mou-

voir),这种在场/缺席的手法逐渐削弱着人物,使人物变成一个简单的、呈现不同面向的场所(lieu)。爱森斯坦关于别的内容也谈过这种分离(disjonction):“所谓特点就是,同一个沙皇的各种立场……在不展现从一个立场过渡到另一个立场的情况下就被给出了。”

因为一切都摆在那里,无足轻重(indifférence),或者与叙事相比,能指所附加的立场自由,得以准确定位爱森斯坦实现的历史、政治和理论的任务。在他那里,故事(故事的表现、叙事)没有被破坏,恰恰相反,还有什么故事比《伊凡雷帝》和《战舰波将金号》的故事更好看呢?这种叙事的高度,对于一个社会的理解力来说是必要的,没有漫长的政治演进,而求助于(暂时的)神秘方法,就不能解决故事的矛盾。此时(actuel)的问题不是破坏(détruire)叙事,而是颠覆(subvertir)它:把颠覆从破坏中分离出来,这才是今天的任务。我觉得爱森斯坦完成了这种区别:附加的、钝的第三意义的在场,尽管是在几个影像中,但就像不灭的签名,就像担保整部作品的印章,这种在场深深地重塑了故事的理论地位:故事(叙事)不再只是一个强烈的系统(成千的叙事系统),而且矛盾地成为一个简单空间,一个持续(permanence)和置换(per-

mutation)的场域,也是它的虚假界限让能指的置换游戏繁衍增殖的外形(configuration)和场景,更是通过差异强行进行一种垂直阅读(verticale,这个词来自爱森斯坦)的宏大轨迹(tracé)。它是假的秩序,可以扭转纯粹的连续和偶然的组合,抵达一种逃出内部的结构化。因此可以说,对于爱森斯坦,必须推翻那种意义越没有缘由、就越像被讲述的故事的简单寄生物的俗套,正相反,这个故事在某种意义上变成能指的参数,故事只不过是移动领域,一种建构的否定性(négativité constructive),或者说:一个同路人。

总之,第三意义以别样(autrement)的方式构建了影片,而不颠覆故事(至少在爱森斯坦那里是这样)。正是在这里,可能,是它的唯一的层面,最终出现了“电影性”(le filmique)。电影性,在影片中,是那种不能被描述的东西,是不能被再现之物的再现。电影性只能开始于语言和可说的元语言所停止的地方。我们对伊凡雷帝和波将金号所说的全部东西,都能成为一个书写文本(名字就是《伊凡雷帝》和《战舰波将金号》),而钝义则除外。我可以对叶弗拉吉尼娅评论一切,除了她脸上那种钝质(qualité obtuse):电影性正在于此,在可说的语言只能靠近、而另一种语言开始的地方(其“科学”因此

不再是语言学,就像刚刚松绑的运载火箭)。这个第三意义,我们可以从理论上定义,但却无法描述,因此它就像从语言到意指的过渡(passage),这也是电影性的基础活动。由于担忧在所指的文明之外出现,所以,电影性(尽管世上的影片难以计数)依然是罕见的(在爱森斯坦电影中出现几处,可能在别处也有),但我们还是可以更进一步,影片(film)跟文本一样尚不存在,而只有“电影”(cinéma),也就是说,只有语言(langage)、叙事(récit)、诗(poème),尽管有时候很“现代”,用所谓“会动”(animées)的“影像”“翻译”(traduit)出来。同样,我们只有带着分析的眼光穿过电影作品的“要点”(essentiel)、“深度”(profondeur)和“复杂性”,这些我们认为已经穷尽了的、可说的语言(langage articulé)的财富,才能定位和标出影片性。因为影片性与影片不同:影片性距离影片之远,就像小说性(romanesque)距离小说(roman)一样远(我可以从未写过小说而写出小说性是什么)。

电影截图

这就是为什么,在某些标准下(即我们的理论

所初步探讨的标准),电影性,很矛盾,不能在影片的“情境”(en situation)、“运动”(en mouvement)和“自然”(naturel)中被把握,而只能在电影截图(photogramme)这个重要的“人为制像”(artefact majeur)中被把握。长久以来,我就被这个现象所吸引:我感兴趣甚至沉迷于一些影片的照片(在电影院门前、在《电影手册》杂志上),但在电影院里我却把它们全部迷失了(不仅是截图,还有对影像自身的记忆):它们转变甚至达到完全推翻其价值的程度。最初,我把这种对电影截图的趣味归结于我的电影文化水平不太高,归结于我对某部具体影片的抗拒,因此我认为自己像那些偏爱文本中“插画”(illustration)的孩子,或者像无法占有商品(因为太贵)而满足于愉快地翻看高级商场的样品或商品目录的顾客。这个解释只能是重复人们对电影截图已有的寻常观点:它是远离影片本身的副产品,一个样品,一种招揽顾客的手段,一个色情段落,并且从技术上看,是一种通过静止去还原我们提供给电影的神圣本质:即影像的运动。

然而,如果电影性自身(未来的电影性)不在运动中,而存在于简单的摄影术和具象绘画所无法承担(因为它们缺少我们所说的叙事视野和外形可能

性)的无以言表的第三意义中,那么,我们所说的^①影片的本质之“运动”,就完全不是动画(animation)、流动(flux)、运动性(mobilité)、“生活”和复制,而只是一种置换展开的框架(armature d'un déploiement permutatif),因此一种电影截图的理论是必要的,而且为了完成这个任务,必须指出其可能的途径。

电影截图为我们提供了片段的内在(dedans du fragment),在这里还应该引用爱森斯坦自己的话,他在陈述视听剪辑的新的可能性时说(第218期):“……基本的重心……在片段的内在、在包括影像在内的元素中自我转移。重心不再是‘镜头间’的元素——碰撞(choc),而是‘镜头内’的元素——片段内部的强化……”毫无疑问,电影截图中没有任何视听剪辑,但从它给影像的语义群分离建立法则,并强制一种垂直阅读(还是爱森斯坦的词)的角度看,爱森斯坦的话是普遍的。此外,电影截图不是样品(这个概念要求影片的元素具有某种统计学

^① 在其他“艺术”中,把截图(或者至少是绘画)与故事、情节结合在一起还有“摄影小说”(photo-roman)和“漫画”(bande dessinée)。我认为,这些诞生于宏大文化底层的艺术具备理论素质,并把新的能指(属于钝义的范畴)搬上舞台,对于漫画来说,今后能被接受。但我尝过摄影小说对意指的轻微伤害,我感到“它那种愚蠢触动了我”,在某种意义上看,这也是钝义的定义。——原注

的、均质的属性),而是引文(我们知道这个概念目前在文本理论中所占据的重要性):因此,它同时是戏仿(parodique)和散播(disséminateur)。它不是按照化学方法从影片实体中提取的一小撮物质,不如说它是影片所经历、流动和组织的各种特征的高级分配(distribution)的痕迹,只能是诸多文本中的一个文本。电影截图因此是一种第二文本的片段,其存在绝不会超越片段本身。影片与电影截图处于一种隐迹稿本(palimpseste)的关系中,而我们不能说一个在另一个之上,或者一个是另一个的节录(extrait)。最终,电影截图解除了时间对影片的束缚,这个束缚是强烈的,它仍是我们可称之为成年电影之诞生的障碍(电影诞生于技术,有时诞生于审美,电影也应该诞生于理论)。对于书写文本来说,除了特别约定俗成的、以便于在本质上服从逻辑-时间(logico-temporel)的秩序,阅读的时间是自由的。对于影片来说却并非如此,因为影像除非失去了感知形象,否则它既不能过快,也不能过慢。而电影截图,在创立一种瞬间且垂直的阅读的同时,嘲弄着逻辑时间(只是一种操作时间),试着分解电影性固有的技术束缚(“拍摄”),即“无法描述”的意义。当爱森斯坦说影片不应该简单地被看和被听,而应该仔细看(scruter)和认真听(第218期),

这或许是他要求阅读的另一个文本（在这里就是电影截图）。很明显，这种听和这种看所要求的不仅是简单应用于精神（其要求平庸和虔诚的祝愿），更是阅读及其对象、文本和影片的真正转变：这正是我们这个时代的伟大问题。

走出电影院^①(1975)

罗兰·巴特 文 孙啟栋 译

在这里夸夸其谈的这个主体应该承认这一点：他喜欢这种从电影院里走出来(sortir)的感觉,重新来到明亮而宽敞的马路上(通常是每周的某个晚上),懒洋洋地朝着某家咖啡馆走去。他默默地走着(他不喜欢马上谈论刚刚看过的电影),因为他的反应有点迟钝,被裹得严严实实的,仍感到阵阵寒意。简言之,他整个人昏昏沉沉的,他心里想的是:他困了。他整个人都平静下来,变得慵懒、安详,懒洋洋得像一只无精打采的猫。他觉得自己整个人像散了的架子一样,或者说(因为对于一个道德有机体来说休息的方式只能如此):放任自流(irresponsable)。总之有一点是毋庸置疑的,他刚从一

① 《走出电影院》(*En sortant du cinéma*)1975年发表于《传播》杂志第23期,第104页至107页。本文根据法国佩尔塞(Persée)数据库提供的《传播》杂志法文电子版翻译。

场催眠中苏醒过来。他接受的催眠(一种古老的精神分析法,以至于今天的精神分析学似乎不太当回事),乃是一种最古老的力量:治愈性的(guérissement)。他想到了音乐:有没有催眠的音乐呢? 阉伶法里内利(Farinelli),不论是时长还是爆发力,他的“强弱强”(messa di voce)技巧都如此不可思议,在十四年里每晚都对着患有忧郁症的西班牙腓力五世演唱同一首抒情曲以让他入睡。

这便是走出电影院的常态。那走进时又是怎么样呢? 除了奔着具体的文化需求这个目的(一部被选择、勾起观影欲望、被寻找的电影,一个真正预先提示的对象)——这种情况实际上是越来越频繁了——人们去电影院是出于休闲,空余时间或者节假日等。各种情况都如此,甚至在进入电影院之前(催眠已经生效),催眠的基本条件已被汇集:空,懒散,不用劳作。人们并非在电影前或者通过电影才入梦的;在不知不觉中,人们甚至在成为观众之前便已如此。存在一种“影院情境”(situation du cinéma),这种情境是前催眠式的(pré-hypnotique)。在这种真正的换喻中,“昏暗的幻梦”(根据布洛伊尔-弗洛伊德的说法,它预示了催眠)预示着影院的黑暗,这幻梦先于黑暗又引导着主体,从一条街到另一条街,从一个标记到另一个标记,最终陷入黑

暗的、莫名的、无关紧要的、冷漠的方块中，在那里将要发生的是我们称之为影片的情感展演(festival d'affects)。

电影院的“黑暗”意味着什么呢(谈到“电影”[cinéma]，我想到的更多是“电影院”[salle]而不是“影片”[film])？黑暗不只是幻梦的本质(从“前催眠”这个术语的意义上来说)，它还弥漫着情色的色彩；通过人为的压缩(condensation)，通过在尘世中的缺席(与在各种剧院里的文化“显现”相反)，通过姿势的沉陷(很多观众在电影院里悄无声息地缩进扶手椅中，与在床上一般无二，大衣或者双脚搭在前排的座椅上)，电影院(常见的那种)是一个不受约束的场所，这种身体的不受约束(比勾引异性更甚)与无所事事最好地定义了现代的色情，不是广告或脱衣舞表现的(那种色情)，而是大城市式的。在城市的漆黑中，身体的自由得以工作。这种关于可能之情感的看不见的工作来自一个真正的电影之茧。电影的观众可以重拾那句关于蚕丝的箴言：劳动成果与每个参与者都息息相关(inclusum labor illustrat)。正因为我被关在里面，所以我工作着并闪烁着我的全部欲望。

电影院的这种黑暗(难以名状的黑暗，拥挤着人群，哦，无聊，对这种所谓的私人放映感到沮丧)

正是影片的魅力之所在(不论什么电影)。这令人想起一种完全相反的体验:电视里也播放一些影片,(但是)却毫无魅力,黑暗在那里被擦去,被压抑,空间很熟悉,井然有序(熟悉的家具、摆设),而且空间是被布置过的,色情——所谓的更自在的色情,为了更好地让我们理解轻松和未完成:场所的色情化被排除了。我们被电视封闭在家庭里,电视成为其中的家用器具,就像过去壁炉两侧摆放的最常见的锅。

在这个不透明的立方体中,放射出一道光:属于影片的,还是属于屏幕的?当然是它们的,但同样也是(特别是)可见的和可感的,这个舞动的锥形以镭射光的方式刺破黑暗。这束光线,从光线中微尘的旋转来看,把变换的形象像抛撒零钱一样呈现出来。我们把脸转向由闪亮的颤动形成的零钱(monnaie),其迫切的涌流掠过我们的头顶,从背部,以某个角度,掠过一缕缕长发,又掠过一张张面孔。就像过去的催眠术体验一样,我们被这个闪光的、固定的、舞动的场所所吸引,当面看着它,却又视而不见。

一切就像一根长长的灯棍勾画出一把锁的轮廓那样,我们所有人都惊愕地透过锁孔看着。看什么?在这些声音、音乐、对话带来的心醉神迷中,什

么也没有。一般来说(在主流作品中),声音不能产生任何有吸引力的倾听,而是为了强化故事的真实性的,声音只是再现的补充性手段。我们想让声音与模仿之物结合得天衣无缝,我们不把声音从客体那里分离出来,那样(声音)就什么也不是了。可是就这一点也足以让我们把有声胶片(从放映机上)取下来了:一种声音被取代或者被调高,肌理(*grain*)^①模糊的人声传进耳中,不可抗拒的吸引力又重新开始了。因为这不可抗的吸引力绝不是只来自人为的技巧,或者应该更好地表述为:从头上和身旁来的人工造物(*artefact*)——放映机所舞动的光——模糊了屏幕所模仿的场景,却没有让影像(格式塔,意义)产生变形(*sans cependant en défigurer l'image [la gestalt, le sens]*)。

因为这就是上演影片眩晕的狭窄光面(至少对于此刻说话的主体来说是这样),电影的催眠上演:我必须进入故事(这逼真的故事让我身不由己),但是我也必须在别处(*ailleurs*),某种想象轻轻地从影片拉开了,这就是审慎的、有意识的、有条理的恋物

^① 法语“*grain*”意为“颗粒”,此处译为“肌理”。罗兰·巴特1977年发表了《声音的肌理》(*Le grain de la voix*),提出“身体性声音”这个概念。巴特认为当我们听见声音时,我们可以听出声音承载的发声者的身体质地,他对“身体性声音”的描述强调了声音带有着色情的“弦外之音”。

癖所应该具有的，一句话：困难(difficile)，我需要电影，而且我会在我需要它的情况下去寻找它。

电影的画面(包括声音)，到底是什么？一个诱饵(leurre)而已。我们必须在分析的意义理解这个词。我被影像包围着，就像被置于建立想象域(Imaginaire)的著名的双重关系中。影像在那里，在我面前，为我准备的：聚合的(其能指和所指融为一体)，类似的，完整的，意味深长的。这是一个完美的诱饵：我向她猛冲过去就像动物冲向我们递给它的布头一样。当然，影像让我在我相信所是的主体中，维持着对自我(Moi)和想象的无知。在电影院中，我坐得如此远，但是我却把鼻子粘到银幕之镜上，直到(就好像可以)压坏它，使我自恋地认同某种“他者的”想象(一般来说，选择坐在离银幕最近的观众有两种人：孩子和迷影人)。影像让我痴迷，把我俘获：我粘连于再现，正是这种粘连——依靠“技术”的各种成分来安排的——构成了被摄情景的自然性(其实是“伪自然”)。真实域(Réel)只有距离，符号域(Symbolique)只有面具，只有(想象域中的)影像是近的，只有影像是真的(可以发出真实性的回响)。本质上，逐条比对来看，难道影像不具备意识形态上的所有特点吗？历史主体，比如电影观众或者处于想象中的我，把影像与意识形态话语粘

连在一起：他感受到两者的融合，感受到把两者进行类比的安全，感受到两者共有的完整倾向，两者共有的自然性，以及两者的真实性。这是一个诱饵（这是针对我们每个人的圈套，难道谁能逃出吗？）。意识形态性实际上就是一个时代的想象域，是一个社会的大写的电影，就像影片知道招揽顾客，意识形态甚至也要有自己的画面（photogramme）：它通过话语讲述惯例，这个惯例不就是我们的语言粘连着的一幅静态的画面、一处引用吗？难道在自恋和母性的对立关系中我们没有共同点吗？

如何从镜子中“飞”出来呢？我们用一种冒险的一语双关的文字游戏来回答这个问题：“起飞”（décollant，同时取这个术语的航空学和毒品上瘾的两层含义上）。诚然，构思一种打破二元循环的艺术总是有可能的，中断电影的魅力，解除粘连，借助于观众的批评式观看（倾听），取消这种逼真之物的催眠（即类似性）。这不正是布莱希特的间离效果所强调的吗？确实有一些事物有助于唤醒催眠（想象和/或意识形态的）：史诗艺术的手法，观众的文化水平或者对意识形态的警惕性。与经典的歇斯底里症相反，当我们关注“想象之物”时，它就消失了。但还有另一种看电影的方式（换句话说就是用反意识形态的话语武装起来）：放任自己沉迷于两

种愉悦,通过影像和通过周围环境,仿佛我同时拥有两个身体:一个自恋的身体在观看,迷失于小镜子中:还有一个反常的身体,它随时准备迷恋的不是影像,而是影像之外的东西:声音的肌理,电影厅,黑暗,昏暗中其他人的身体,投射的光线,入口和出口。一句话,为了间离,和“取消粘连”,我通过一种“情境”把一种“关系”复杂化了。我所做的一切就是为了与影像保持距离。归根结底,让我着迷的是:我被一种距离催眠了,而且这个距离并不是批评式的(即知识分子似的),如果可以的话,我想说这是一种爱的距离:在电影院里(取这个词的词源意义),是否存在一种可能的判断力(*discrétion*)的愉悦呢?

阿兰·雷乃之后的电影^①(1959)

居伊·德波文 孙啟栋 译

当前要实现法国电影交接班的新浪潮流派首先要被定义为公认的完全缺乏艺术创新的,这在过去还仅仅处于意图的阶段。这并不消极,特定的经济条件让“新浪潮”具有了某些特征,毫无疑问,它因近十年来一部分崛起的影评人而在法国获得了重要性,他们在影片探索方面显示出不容忽视的力量。当这些影评人成为电影作者时,依然直接使用这种力量。这让他们继续成为一个独立的团体。他们那些令人尊敬的对某些制作的提升工作,从今往后服务于他们自己的作品,一切升值都变得可以被廉价地实现。在一定程度上,对于比较广泛的受众来说,这个升值游戏可以取代明星体制中昂贵的

^① 《阿兰·雷乃之后的电影》(*Le Cinéma après Alain Resnais*) 于1959年12月发表于《国际情境主义》(*Internationale Situationniste*) 第三期。

吸引力。“新浪潮”主要就是这个批评界利益的表达。

作为影评人与作为电影人的混乱一直存在，阿兰·雷乃的电影《广岛之恋》赶上这个著名浪潮的尾巴，并继承了同样的赞美。我们可以毫不费力就认同影片的优秀。但是似乎很少有人关心如何定义这种优秀。

阿兰·雷乃之前已经凭借其无与伦比的才华拍过几部短片（比如《夜与雾》[*Nuit et Brouillard*, 1955]），但是在他作品的进步和在世界电影景观的进步中，却是《广岛之恋》标明了一种质的飞跃。如果我们把电影之外的一切经验搁置在一旁不去谈，这些经验说到内容方面，比如让·鲁什的一部分电影，说到形式研究，则或者可以算上字母派于 1950 年左右拍的电影（伊苏^①、沃尔曼^②、马克欧^③——伊苏的继任者们并没有引起人们的好奇，特别是与雷乃相比），那么《广岛之恋》是

① 伊苏(Isidore Isou, 1925—2007)，法国诗人、画家、电影人，1945 年他创立了字母派。

② 吉尔·约瑟夫·沃尔曼(Gil Joseph Wolman, 1929—1995)，法国电影人、艺术家、诗人和作家。1952 年，他与居伊·德波等人共同创立了字母主义国际，是情境主义国际的前身。

③ 马克欧(Marc'O, 1927—)，本名马克-吉尔伯特·吉约曼(Marc-Gilbert Guillaumin)，法国作家、导演和剧作家。

以最新颖的电影的面貌出现在人们的视野之中的，它体现了自从确立有声电影时代以来革新的最大化。《广岛之恋》在确认声音的支配地位的同时，决不放弃对于影像诸权力的掌控：话语的重要性不只是来自它的量的多少，甚至亦不只是它非比寻常质的水平，而是实事求是地说，电影情节的展开，借助于被摄人物动作来交代情节的情形，要明显少于借助于朗诵调(récitatif)^①(它可以把影像的意义推至极端，就像第一段落结束时，在街道上长长的移动镜头这种情况)。

随波逐流的观众知道应该赞美雷乃，因此他们完全就像赞美夏布洛尔^②那样赞美他。在不同的场合，雷乃不止一次表明，他遵循这样一条思考的途径，思考仍是在电影探索的范畴之内，但是却是建立在声音自律的基础之上(可以把《广岛之恋》定义为一部充满评论的长的短片，可以感觉到其兴趣点与吉特里^③的几部电影没有区别，我们可以说这部

① 又称为宣叙调。原指歌剧、清唱剧、康塔塔等大型声乐中类似朗诵的曲调，速度自由，旋律与节奏是依照言语自然的强弱，形成简单的朗诵或说话似的曲调。

② 克洛德·夏布洛尔(Claude Chabrol, 1930—2010)，法国导演，新浪潮电影运动的奠基人之一，代表作《表兄弟》、《冷酷祭奠》等。

③ 萨沙·吉特里(Sacha Guitry, 1885—1957)，生于圣彼得堡，卒于巴黎，法国演员、戏剧和电影导演，代表作《四对舞》等。

影片有向电影歌剧渐进的趋势)。但是,雷乃的个人判断力和谦逊性格帮助了他,帮助他缓和了他所表达的关于进化的意义的问题。于是,评论两极分化,一部分持审慎的态度,而另一部分是不恰当的歌颂。

反驳不能以把雷乃和玛格利特·杜拉斯加以区分作为代价,否则就是最平庸最错误的。反驳者在向导演的天赋致敬的同时,却为对白的过分文学化感到惋惜。这部电影之所以如此,正是由于这种使用语言的方法,这也是雷乃心里期待的,并且是他的编剧让这种使用语言的方法获得成功。让-弗朗索瓦·雷维尔^①恰好在《艺术》(*Arts*, 1959年8月26日)上指明,这种“回顾式的革命”是服从于“新浪潮”的伪现代主义的,无论是小说方面还是电影方面(的革命),因为雷乃的评论、因为他对“克罗戴尔的仿效”(pastiche de Claudel),而把他归入这场革命是错误的。说到雷维尔,长久以来他从来没有因为他的个人好恶而展开抨击,这种智慧为他博得赞誉,但是当他一心想要从时髦的次等货之中区分出一种真实的创新时,这一次他却突然表现出一种软弱。根据他在《艺术》杂志上的文章,仅仅是因为

^① 让-弗朗索瓦·雷维尔(Jean-François Revel, 1924—2006),法国哲学家、作家,法兰西学院院士,作品有《为何哲学》、《僧侣与哲人》等。

(影片)令人鼓舞的内容,(我们意识到)他更喜欢的乃是贝尔纳-奥伯特^①的《棋盘》(*Tripes au soleil*, 1959)那种苦难电影的俗套。

雷乃的拥护者如此慷慨地谈论他的天资,乃是因为天资这个词本身所包含的神秘性,可以免于阐释《广岛之恋》在客观方面的重要性:“商业”电影内部自我毁灭运动的呈现,正是这种自我毁灭支配着整个现代艺术。

《广岛之恋》的赞美者们致力于在影片中找到令人称奇的方方面面,再借助于影片中的这些方面把整部电影串联起来。于是乎,所有人都在谈论福克纳^②以及他的时间性。在这方面,一言不发的阿涅斯·瓦尔达^③告诉我们,她才是真正的福克纳式作者。事实上,每个人都强调雷乃影片中时间的混乱,但却看不到破坏性的方面。用同样的方法,我们把福克纳当作一个无意中把时间打乱的高手来谈论,他碰巧与雷乃相遇,却忘了在更普遍的小说

① 克劳德·贝纳尔-奥伯特(Claude Bernard-Aubert, 1930—),法国导演,编剧,代表作《我爱你,再见》等。

② 威廉·福克纳(William Cuthbert Faulkner, 1897—1962),美国知名作家,1949年获得诺贝尔文学家,代表作《我弥留之际》、《喧哗与骚动》等。

③ 阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda, 1928—),法国知名导演,代表作《五点到七点的克莱奥》、《无法无家》、《扬科叔叔》等。

叙事层面上,雷乃早已像普鲁斯特^①和乔伊斯那样去思考时间了。《广岛之恋》中的时间和混乱,并非一次文学对电影的兼并事件;这恰是电影演进的延续,这种演进促使写作解体,首当其冲的便是诗歌的解体。

人们也趋向于从其杰出的天才,从一些个人的心理上(这两者很明显都有一定的作用)的动机来阐释雷乃,在这里我们就无须赘言了。我们听说阿兰·雷乃所有的电影主题都指向记忆,就好像霍克斯^②的电影永远都在标榜男人间的友谊,如此等等。但是,人们想要无视这样一点,即记忆无可厚非地成为一个意味深长的主题,因为它使得一门艺术内在的临界阶段被展现、被质疑,并且消除争执。记忆的意义问题总是与这样一个问题相联系,那便是为什么艺术可以永久流传。

对于采取自由的表达方式的电影,最简单的切入方式,就是同时采取一种解除这种方式的视角。电影一旦加强了现代艺术的权力(pouvoir),它就把现代艺术及其在整体上的危机接合到了一起。向

① 马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922),法国著名作家,代表作《追忆似水年华》等。

② 霍华德·霍克斯(Howard Hawks, 1896—1977),美国电影导演,代表作《约克军曹》、《红河》、《赤胆屠龙》等。

前迈出的这一步,使电影离自由更近了一步的同时,加速了它自身的灭亡:证明了电影有不足之处。

对于电影来说,对于其表达自由的追还(revendication)就等同于对于其他诸艺术的追还,这种追还在所有现代艺术的尽头掩盖了表达方式的普遍破产。艺术表达除了是一种真实的自我表达之外什么都不是,它只是一种其生命的实现。“作者电影”(film d'auteur)的声明已然过时,事实上,它之前就超过了它的抱负和梦想。电影,其潜在地具有比所有传统艺术都更强大的权力,承载着过多精神的和经济的环节,从而在现有的社会条件下永远不能得到自由。这使得“电影的诉讼”(procès du cinéma)总是处在“上诉”(en appel)状态。当社会的文化的可预见颠覆允许电影自由之时,很多其他领域的斗争也必然会应运而生。在那时,很可能已经超越了电影解放的范畴,电影的解放已经被遗忘,对于一个普遍发展的世界,景观再也不是决定性之物。现代景观的基本特征就是导演自身的灭亡。这正是雷乃这部电影的重要性之所在,它必然要离开这个历史视角,给电影增加一层新的确认。

文章信息

阿兰·巴迪欧(Alain Badiou)

——《电影作为哲学实验》(*Cinéma comme expérimentation philosophique*),李洋译,巴迪欧2003年9月24日至25日在布宜诺斯艾利斯的演讲,后收入《论电影》(*Cinéma*),巴黎:诺瓦出版社(Nova Éditions),2010年版,第321页至373页。

——《电影的虚假运动》(*Les Faux mouvements du cinéma*),谭笑晗、肖熹译,最早于1994年以《电影作为虚假运动》(*Le Cinéma comme faux mouvement*)和《我们能谈论电影吗?》(*Peut-on parler d'un film?*)为题分两次发表于《电影艺术》(*L'Art du cinéma*)杂志第1期和第4期。后两篇文章合并为一篇长文章,收入《非美学手册》(*Petit manuel d'inesthétique*),巴黎:瑟伊出版社(Éditions du Seuil),1998年版,第121页至第136页。

雅克·朗西埃(Jacques Rancière)

——《电影的眩晕》(*Le Vertige cinématographique : Hitchcock*)

- Vertov et retour*), 李洋译, 是雅克·朗西埃 2007 年 9 月在威尼斯电影节所做的演讲。2008 年 5 月, 他在英国罗汉普顿大学的“雅克·朗西埃研讨会”上, 把文章翻译为英文, 后收录到文集《电影的距离》(*Les Écartis du cinéma*), 巴黎: 工厂出版社(La Fabrique éditions), 2011 年版, 第 25 页至第 46 页。
- 《电影的矛盾寓言》(*Une Fable contrariée*), 符晓译, 巴黎: 瑟伊出版社, 2001 年版, 第 7 页至 28 页。
- 《电影影像与民主》(*Cinematographic Image, Democracy, and the “Splendor of the Insignificant”*), 许珍译, 2000 年发表于《二十世纪法国研究》(*The Journal of Twentieth-Century*) 第 4 卷, 第 249 页至第 258 页。

让-吕克·南希(Jean-Luc Nancy)

- 《电影的明证》(*L'Évidence du film*), 谭笑晗译, 选自《电影的明证》, 布鲁塞尔: 伊夫·格瓦尔出版社(Yves Gevaert), 2001 年版, 第 8 页至第 78 页。

吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)

- 《电影、思维与政治》(*La Pensée et le cinéma*), 李洋、唐卓译, 选自《电影 II: 时间-影像》(*Cinéma II: L'Image-temps*), 巴黎: 午夜出版社(Éditions de Minuit), 1985 年版, 第 203 页至第 245 页、第 281 页至第 291 页。

让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)

- 《我与电影》(*I Like the Cinema*), 廖鸿飞译, 1982 年发表

于法国《电影》(*Cinématographe*)杂志,1982年7月至8月号,访谈人为查邦尼埃(C. Charbonnier)。英译本见迈克·加尼(Mike Gane)和肖蒙汉德(G. Salemohamed)主编的《鲍德里亚访谈录》(*Baudrillard Live: Selected Interviews*),纽约:劳特里奇出版社,1993年版。

——《影像的道德》(*Is An Image Not Fundamentally Immoral?*),王伟译,最早发表于法国《电影84》(*Cinéma 84*)杂志1984年1月号。英译本见迈克·加尼与肖蒙汉德主编的《鲍德里亚访谈录》,纽约:劳特里奇出版社,1993年版。

米歇尔·福柯(Michel Foucault)

——《反怀旧》(*Anti-retro*),李洋译,1974年7月发表于《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)第251/252期,后收入《所说所写·第一卷》(*Dits et écrits I: 1954—1976*),巴黎:伽利玛出版社(Éditions Gallimard),2001年版,第1514页至第1528页。

——《性的教官萨德》(*Sade, sergent du sexe*),谭笑晗译,1975年12月发表于《电影》(*Cinématographe*)杂志第16期,后收入《所说所写·第一卷》,巴黎:伽利玛出版社,2001年版,第1686页至1690页。

——《皮埃尔·里维尔归来》(*Le Retour de Pierre Rivère*),肖熹译,1976年12月发表于《电影杂志》(*La Revue du Cinéma*)第312期,第37页至第42页。后收入《所说所写:第二卷》(*Dits et écrits II: 1976—1988*),巴黎:伽利玛出版社,2001年版,第114页至第123页。

——《宽忍的灰色黎明》(*Les Matins gris de la tolérance*),李洋

译,1977年3月23日发表于《世界报》(*Le Monde*)第9998期。后收入《所说所写:第二卷》,巴黎:伽利玛出版社,2001年版,第269页至第271页。

让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)

——《反电影》(*L'Acinéma*),李洋、于昌民译,1973年发表于《美学杂志》(*Revue d'esthétique*)7月号,后选入《冲动的装置机器》(*Des dispositifs pulsionnels*),巴黎:伽利略出版社(*Éditions Galilée*),1973年版,第57页至第69页。

罗兰·巴特(Roland Barthes)

——《影像的修辞》(*Rhétorique de l'image*),肖熹、邵一平译,1964年发表于《传播》杂志(*Communications*),后收入批评集《显义与钝义》(*L'Obvie et l'Obtus*),巴黎:瑟伊出版社,1982年版,第25页至第42页。

——《第三意义》(*Le Troisième sens*),李洋、孙启栋译,1970年发表于《电影手册》杂志,后收入批评集《显义与钝义》,巴黎:瑟伊出版社,1982年版,第43页至第61页。

——《走出电影院》(*En sortant du cinéma*),孙启栋译,1975年发表于《传播》杂志第23期,第104页至第107页。

居伊·德波(Guy Debord)

——《阿兰·雷乃之后的电影》(*Le Cinéma après Alain Resnais*),孙启栋译,1959年12月发表于《国际情境主义》杂志(*Internationale Situationniste*)第三期。