Deleuze on Cinema Ronald Bogue

在过去半个世纪，德勒兹提出了关于电影的一些极为重要、极具影响力的理论。在《电影1》和《电影2》中，德勒兹引用世界各地的导演的上百部作品，借鉴诸多电影理论和哲学资料，点评了从默片时代到当代的电影发展历程，由此阐述了一种“影像和符号的分类学”。罗纳德·博格从背景材料、思想来源等各个角度，深入浅出地对德勒兹这种分类学进行了导读，为读者接近、理解和研究德勒兹晦涩的思想扫清了障碍，不失为一个全面而可靠的德勒兹电影理论读本。

《德勒兹论电影》是对德勒兹电影著作极为出色的研究。这部著作内容系统全面，细节丰富，涉猎广泛，理应迅速成为德勒兹哲学的读者及电影专业学生不可或缺的参考资料。

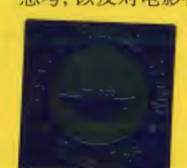
——格雷格·兰伯特（Gregg Lambert），《吉尔·德勒兹的非哲学》作者

德勒兹总是说，教育学应当是一种协作形式，而非模仿。博格通过与德勒兹一同阅读，向我们展示了如何向德勒兹学习——与德勒兹一同做事——而无须刻意模仿他。这本书令人兴奋、引人入胜且精彩非凡，它为有史以来一些极迷人的电影研究作品绘制了清晰的脉络。

——伊恩·布坎南（Ian Buchanan），奥塔哥大学教授，《德勒兹主义》作者

《德勒兹论电影》是英语世界初次对《电影1》和《电影2》极为出色的阐释。博格阐述了德勒兹关于电影的新柏格森式观念，他对电影基本元素（景框、镜头和蒙太奇）的重新思考，以及对电影符号的解释，这些都将成为理论家与历史学家的重要参考。

——汤姆·康利（Tom Conley），哈佛大学教授



上架建议：艺术哲学
ISBN 978-7-305-28491-5
9 787305 284915
定价：68.00元

Routledge
Taylor & Francis Group

eye 守望者

德勒兹论电影

〔美〕罗纳德·博格 著
田争争 译

南京大学出版社

德勒兹论电影

Deleuze on Cinema

［美］罗纳德·博格 著
田争争 译

Ronald Bogue



南京大学出版社

Routledge
Taylor & Francis Group

关于作者

罗纳德·博格（Ronald Bogue，1948—　），美国佐治亚大学比较文学系荣誉退休教授，德勒兹专家。代表作有《德勒兹与加塔利》和“德勒兹与艺术”系列（《德勒兹论音乐、绘画与艺术》《德勒兹论文学》《德勒兹论电影》）等。

关于译者

田争争，复旦大学–巴黎一大联合培养博士，译有《片段集：让·鲍德里亚与弗朗索瓦·利沃奈对话录》。

守望者·镜与灯
主编 但汉松

《文学之用》/［美］芮塔·菲尔斯基
《现代性的性别》/［美］芮塔·菲尔斯基
《批判的限度》/［美］芮塔·菲尔斯基
《文学批评：一部简明政治史》/［美］约瑟夫·诺思
《共同体的焚毁：奥斯维辛前后的小说》/［美］J. 希利斯·米勒
《艺术的罪与罚：从陀思妥耶夫斯基到科波拉》/［美］弗兰克·兰特里夏
［美］乔迪·麦考利夫
《我的母亲是计算机：数字主体与文学文本》/［美］N. 凯瑟琳·海尔斯
《德勒兹论文学》/［美］罗纳德·博格
《德勒兹论电影》/［美］罗纳德·博格
《德勒兹论音乐、绘画和艺术》/［美］罗纳德·博格
《激情如初：凡·高、普鲁斯特、伍尔夫等》/［法］维维亚娜·福雷斯特
《莎士比亚，欲望之火》/［法］勒内·基拉尔
《想象的全球化》/［阿根廷］内斯托尔·加西亚·坎克里尼
《大教堂时代：艺术与社会（980—1420）》/［法］乔治·杜比
《跨学科：人文学科的诞生、危机与未来》/［英］乔·莫兰
《不可计算：漫长数字时代的游戏与政治》/［美］亚历山大·R. 加洛韦

出版统筹 沈卫娟
责任编辑 顾舜若
宣传营销 宋思洋
封面设计 周伟伟
Cover Illustration © Séverine Scaglia

官方微博 http://weibo.com/njupco
官方微信 njupress

eye

守望者

一

到灯塔去

德勒兹论电影

Deleuze on Cinema

[美] 罗纳德·博格 著
田争争 译

Ronald Bogue

南京大学出版社

Deleuze on Cinema / by Ronald Bogue / ISBN: 9780429238550
Copyright © 2003 by Routledge

Authorized translation from English language edition published by Routledge, part of Taylor & Francis Group LLC; All Rights Reserved.

本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下，Routledge 出版公司出版，并经其授权翻译出版。版权所有，侵权必究。

Nanjing University Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体翻译版授权由南京大学出版社独家出版并仅限在中国大陆地区销售，未经出版者书面许可，不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签，无标签者不得销售。

江苏省版权局著作权合同登记　图字：10－2017－508 号

图书在版编目(CIP)数据

德勒兹论电影 /（美）罗纳德·博格著；田争争译. 南京：南京大学出版社，2025. 4. -- ISBN 978－7－305－28491－5

Ⅰ. J905.712

中国国家版本馆 CIP 数据核字第 2024NL1716 号

出版发行　南京大学出版社
社　　址　南京市汉口路 22 号　　邮　编 210093

DELEZI LUN DIANYING
书　　名　德勒兹论电影
著　　者　[美] 罗纳德·博格
译　　者　田争争
责任编辑　顾舜若

照　　排　南京紫藤制版印务中心
印　　刷　南京爱德印刷有限公司
开　　本　880 mm×1230 mm　1/32　印张 8.375　字数 229 千
版　　次　2025 年 4 月第 1 版　2025 年 4 月第 1 次印刷
ISBN　978－7－305－28491－5
定　　价　68.00 元

网　　址　http://www.njupco.com
官方微博　http://weibo.com/njupco
官方微信　njupress
销售咨询　025－83594756

* 版权所有，侵权必究
* 凡购买南大版图书，如有印装质量问题，请与所购图书销售部门联系调换

致我的儿子

卡梅隆

目 录

缩写表 / 1
导论:德勒兹论电影 / 1

第一章 柏格森与电影 / 12
德勒兹论柏格森 / 12
关于运动的三个柏格森主义问题 / 25
图像、运动、物质、光 / 34
三种运动-影像 / 42
第二章 景框、镜头与蒙太奇 / 49
景框与镜头 / 50
蒙太奇:有机的与辩证的 / 58
蒙太奇:量与强度 / 64
第三章 十八种符号(或多或少) / 80
皮尔斯与符号 / 80
知觉-影像 / 88
情感-影像 / 94
冲动-影像 / 102
行动-影像 / 106

反映-影像 / 115
关系-影像 / 125
第四章　晶体符号:时间晶体 / 134
视觉符号 / 135
记忆符号与梦幻符号 / 139
晶体符号 / 147
晶体状态 / 157
第五章　时间符号:时间的秩序和作为系列的时间 / 167
过去时层、当下尖刻 / 168
罗布-格里耶、威尔斯与雷乃 / 173
虚假的强力 / 183
鲁什的虚构民族志 / 187
身体与范畴 / 192
第六章　精神符号与阅读符号:影像与思想、视觉与声音 / 204
经典思想影像 / 204
外部思想 / 210
精神自动机 / 216
默片的阅读符号与有声电影的阅读符号 / 223
现代阅读符号 / 229
关于电影、戏剧与电视的说明 / 237

结　论 / 240
参考文献 / 247
译名对照表 / 251

缩写表

本书中出现的德勒兹作品、加塔利作品、德勒兹与加塔利合著作品的译文都是笔者翻译的。已有英译本的著作，我引用时在法语原版的页码后标注了英译本的页码。

B 《柏格森主义》(Deleuze. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.)

BR 《大脑就是银幕》(Deleuze. "The Brain Is the Screen." Trans. Marie Therese Guirgis. In *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 365 - 373.)

DR 《差异与重复》(Deleuze. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.)

IM 《电影 1:运动-影像》(Deleuze. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis:

University of Minnesota Press, 1986.)

IT 《电影 2:时间-影像》(Deleuze. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.)

LS 《意义的逻辑》(Deleuze. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester, with Charles Stivale. Ed. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1990.)

NP 《尼采与哲学》(Deleuze. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.)

PP 《谈判》(Deleuze. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990. *Negotiations*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.)

PS 《普鲁斯特与符号》(Deleuze. *Proust et les signes*. 3rd edition. Paris: Presses Universitaires de France, 1976. *Proust and Signs*. Trans. Richard Howard. New York: G. Braziller, 1972.)

QP 《什么是哲学》(Deleuze and Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. *What Is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.)

导论:德勒兹论电影

德勒兹于1995年11月4日去世后不久,塞尔日·图比亚那评论道:"在过去三十年那些伟大的法国思想家中,德勒兹是唯一一个真正热爱电影的。"(Toubiana 1995,20)这种热爱在德勒兹的《电影1:运动-影像》(1983)与《电影2:时间-影像》(1985)中显而易见,在其中我们能看到他对各个时代的电影和世界电影主要运动与潮流的广泛指涉。然而,这两本著作让德勒兹的很多读者耳目一新,毕竟在写作《电影1》和《电影2》之前,德勒兹并未展现他对这种艺术形式的深入探索。在关于某些哲学人物的专著中,如休谟(1953)、尼采(1962)、康德(1963)、柏格森(1966)和斯宾诺莎(1968、1981),以及在一些展现其个人思想的著作中,如《意义的逻辑》(1969)、《差异与重复》(1969)、同费利克斯·加塔利合著的两卷本《资本主义与精神分裂》(*Capitalisme et schizophrénie*)——《反俄狄浦斯》(*L'Anti-Oedipe*, 1972)和《千高原》(*Mille plateaux*, 1980)——中,德勒兹经常讨论的是一些文学作品。他也专门写书研究过普鲁斯特(写于1964年,并在1970年和1976年做了拓展讨论)、萨克-马索克(1967),以及卡夫卡(1975,与加塔利合著)。他在《叠加》(*Superpositions*,1979)中阐发过一种剧场理论,在《千高原》里讨论过音乐,而对于绘画的讨论则是在《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》(*Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981)中。然而在《电影

1》和《电影 2》之前，这种让他着迷的艺术形式绝少出现；但正是在这两部著作中，他对电影的长期且深刻的理解才得以显现。而作为其成果的两部专著——无论将其视为对电影艺术的评论还是哲学著作——也仍旧是德勒兹最伟大的成就之一。

在《电影 1》和《电影 2》中，德勒兹的目的是发展出一些哲学概念，它们"只与电影有关，与一种特定的电影类型有关，与一个特定的或其他一些电影有关。这些概念专属于电影，但又只能以哲学的方式形成"(PP 83;58)。德勒兹通过对个别电影和影像的研究来追求这样的目标，但同时也持续地诉诸一般概念上的电影，将之作为一种思想的形式。这种思想形式与作为其具象的电影不可分割，但它要求对时间、空间、运动进行复杂的哲学处理来解释这些元素的各种表象。在这样的情形下，德勒兹的书对于读者有着相当的要求，需要我们跟随德勒兹在哲学和电影的领域进行重重的复杂论证与笼统而又综合的阐释。德勒兹并不是有意要写得晦涩，但他关于电影的文本往往很难读，主要是因为它们往往旁征博引，其中的指涉又相当凝练。这就预设了读者对于电影、导演、电影运动的熟稔，对于成形于 20 世纪的电影批评和理论文献广泛而又扎实的掌握，以及对他所阐释的哲学家们的细致理解——这种阐释也融入了他自己的思想之中。所幸，德勒兹对于参考材料做了细致的记录；因此，对注释和举例的研判通常能够帮助我们理解其中最难懂、最晦涩的文本。本书的目的是和德勒兹一起提供一种对《电影 1》《电影 2》的解读，通过对其出处和举例的阐释来理解其思想。在我对于特定电影和导演的论述中，我并非意在将德勒兹的观点扩展到他没有触及的对象上，而是从他对作品高度凝练的评论中得出更具体的含义。很多时候，由于这些例子涉猎广博，我们同时需要对德勒兹所影射的其他批评家和理论家的说法进行细致的考察。而在对其哲学论证的阐释中，我力图充实他对于哲学家和哲学论题的评论，以

期同时为哲学学者和非哲学学者提供有助益的解释。最后，我试图从德勒兹的分析中所呈现的大量细节里萃取其论证的总体框架，以便展现他关于电影的思考中的连贯性跟原创性，以及这种思考对于理解其哲学之整体的重要意义。

柏格森主义是德勒兹理解电影时最重要的灵感来源；如果对柏格森的时间观念没有扎实的掌握，就会觉得《电影 1》《电影 2》晦涩难懂。在《柏格森主义》(1966)中，德勒兹的解读基于柏格森最令人费解的命题之一——我们通常称为空间和时间的东西只不过是同一绵延(durée)凝缩(contraction)或膨胀(dilation)的两个极端。对于柏格森来说，宇宙是一个开放、振动的整体(open vibrational whole)：物质-运动之流(flow of matter-movement)通过凝缩形成了空间世界中固定且相分离的实体；通过膨胀形成了从过去经过现在、涌向未来的时间之维。德勒兹对于电影的构想正是基于这样一种绵延的概念。在第一章里，我会论述德勒兹是如何将这个概念运用到运动及其与时间的关系中的。除了这个总体性的问题之外，我还会解释在具体的电影中，影像与时间、运动的关系问题。

在第二章中，我将考量德勒兹所建构的关于绵延之开放整体和基本的电影元素(如景框、镜头、蒙太奇)之间的复杂关系。电影图像是在景框中运动的影像(framed image-in-movement)；如果说宇宙是单一的物质-运动之流的话，那每一帧影像都可以被视作开放整体之物质-运动的一个切片或团块。一幅影像勾勒出绵延的一个切片或“动态切片”(mobile cut)，也因此区分出一组有限的元素，而开放整体在其中仍然只是间接地在场。即使开放整体在传统的电影蒙太奇中只是间接地而非直接地在场，相比于其他元素，蒙太奇中的开放整体也明显得多。同时，德勒兹将镜头视作景框和蒙太奇之间的中介：每一个镜头拍摄一组有限的实体，同时暗示了一种超越它自身的关系，并且这种关系可能会引导它装配在一组蒙太奇镜

头中的方式。景框、镜头、蒙太奇是时间的三种不同表现方式；在其中，绵延的开放整体在运动-影像中展开自身。然而在这三者中，蒙太奇最清楚地体现了对绵延的独到理解。德勒兹在早期电影作品中找到了四种运用蒙太奇的路径，它们分别对应着四种关于开放整体的不同概念。对于格里菲斯[①]来说，整体即在一个膨胀的总体(dilating totality)内部最小间隔之间的有机联合。而在爱森斯坦[②]和苏联电影学派那里，整体是辩证的总体，通过对比影像(contrasting images)的冲击，让时间在跳跃和启动中以螺旋的方式扩展。至于冈斯[③]、克莱尔[④]和莱比尔埃[⑤]这些法国战前的电影导演，整体对他们来说是一个由运动的数量所构成的数学无限(mathematical infinite)。而在德国表现主义导演(如茂瑙[⑥]、朗[⑦]和维内[⑧])的作品中，整体是由运动着的光影之间永恒的冲突所组成的力学无限(dynamic infinite)。在每个情形中，德勒兹都展现了特定的取景、构图、打光、摄影机运动和蒙太奇技术是如何从一种关于开放整体的主导观念中产生的。

在第三章中，我将转向德勒兹对于经典电影影像和符号的分类学。在《物质与记忆》(*Matière et mémoire*)中，柏格森认为，我们

---

① D. W. 格里菲斯(1875—1948)，美国导演，代表作有《一个国家的诞生》等。——译注

② 谢尔盖·M. 爱森斯坦(1898—1948)，苏联导演、电影理论家，也是蒙太奇理论的奠基人，代表作有《战舰波将金号》等。——译注

③ 阿贝尔·冈斯(1889—1981)，法国导演、演员、诗人、作家和哲学家，代表作有《拿破仑》等。——译注

④ 雷内·克莱尔(1898—1981)，法国导演、编剧、演员，代表作有《无人生还》等。——译注

⑤ 马塞尔·莱比尔埃(1888—1979)，法国导演、先锋艺术理论家，代表作有《黄金国》等。——译注

⑥ F. W. 茂瑙(1888—1931)，德国电影先驱、默片导演，后赴美发展，代表作有《日出》等。——译注

⑦ 弗里茨·朗(1890—1976)，德国导演、编剧，出生于奥地利，代表作有《大都会》等。——译注

⑧ 罗伯特·维内(1873—1938)，德国导演，代表作有表现主义电影《卡里加里博士》等。——译注

只需将世界当作完全由图像[①]构成的，就能解决主客体对立导致的认识论难题。在这个图像的世界中，无生命的实体作为图像与其周遭图像互动的方式就像多个台球之间的互动方式一样；而有生命的实体作为图像则运作于不确定性的中心（centres of indeterminacy），它会在对与其他图像的碰撞做出反应之前停下。也就是说，与台球间碰撞的后果不同，它会在沿意料之外的方向运动或以不可预测的方式加速之前停下。有生命的图像通过掌控空间和时间，从周遭图像那里取得自主性——知觉与其他图像间即将来临的遭遇，预测它们的运动，并规划反制运动（counter-movements）等。一种“感觉-运动图式”（sensori-motor schema）组织并协调着每一个生命图像的知觉、感受和运动反应；也正是从这种模式中才能产生以此图像为中心的对世界的配置方式。德勒兹借柏格森的理论解释了三种伴随着每一个生命图像产生的特殊化图像：知觉-影像（perception-image），生命图像通过它来感受外界；行动-影像（action-image）构建了生命图像周遭的空间；情感-影像（affection-image）则将生命图像对其他图像的外在知觉、内在感受和运动反应联系在一起。正是在柏格森的三分法之上，德勒兹建立了他对于图像的区分方式。

然而，柏格森的三分法很快被一种更为复杂的影像分类学所取代。德勒兹发现，皮尔斯[②]关于第一类符号、第二类符号、第三类符号的分类范畴类似于柏格森对图像的区分方式。由此他提出，存在着另外三个影像类型：“冲动-影像”（impulse-image）、“反映-影像”（reflection-image）和“关系-影像”（relation-image），并用这六类影像

① 本书将柏格森哲学的语境内的“image”统一译为“图像”，将德勒兹的两部电影著作中的“image”译为“影像”。——译注

② 查尔斯·桑德斯·皮尔斯（1839—1914），美国哲学家、逻辑学家、符号学家、数学家，被称为“实用主义之父”。——译注

的范畴建立了一种符号分类学。德勒兹声称，在他阐述这种非语言学的符号理论(non-linguistic theory of the sign)时，皮尔斯是他的向导；但与皮尔斯不同的是，德勒兹从符号的发生学和两极构成的视角出发，将其定义为一种特殊的影像(构成它的两极分别是运动的最小间隔和整体的最大运动)。符号只是被分为三个范畴的影像——其中一个是发生意义上的，另外两个是构成性的。一共有六类影像，每类又分为三种符号，因此就能区分出十八种符号，每种符号都表示一种特定的影像。《电影 1》的大部分篇幅都在根据这种符号系统对影像进行分析；在本书的第三章中，我致力于厘清它们之间的区别，并解释这些符号与影像之间是如何联系起来的。

德勒兹在《电影 1》中所分析的运动-影像的符号充当了一种范畴，被用来归类由感觉-运动图式规范着的图像。感觉-运动图式为我们的日常世界提供了常识的时间与空间坐标系；而运动-影像作为经典电影所使用的符号，最终则与常识世界相一致。然而在当代电影中，这一图式瓦解了；从它的崩溃中产生了新的影像——时间-影像——和新的符号类型。第四章中，我将溯源时间-影像在电影中的形成。首先是“视觉符号”(opsigns)与“声音符号”(sonsigns)，它们作为纯粹的视觉或声音图像违背了常识；接着是闪回记忆的“记忆符号”(mnemosigns)和梦中图景的“梦幻符号”(onirosigns)；最后则是时间晶体的“晶体符号”(hyalosigns)。视觉符号与声音符号是时间的碎片，它们作为一个个瞬间抵抗着可度量的、计时器式的(chronometric)时间。德勒兹在意大利新现实主义电影中首先找到了这种碎片化的时间性出现的迹象。在经典电影中，记忆符号和梦幻符号经常是在时间的常识性图式中被建立的，但它们也指向一种非正统的时间形式——闪回中的二分时间、梦境中的浮动时间，以及好莱坞歌舞片中梦幻的舞蹈世界。但只有晶体符号使一幅完整的时间-影像得以产生。柏格森认为，为了能让记忆成形，每一个

现实的当下瞬间都必须伴随着（double）一个同时存在的虚拟的过去瞬间；这一虚拟的过去作为一个单独的领域从现在的时间点延伸至过去的广阔地带。一般情况下，我们无法知觉到共存的现实当下跟虚拟过去，但在对一些特定的“似曾相识”（déjà vu）和“自动现象”（automatism）的经验中，我们能些微地感受到时间的双重性。德勒兹提出，在当代电影中，一些特定的图像和符号起到了时间晶体的作用，即作为折射、过滤和反射的平面，使现实的和虚拟的时间在其中变得可见而无法区分；二者在交换的回路中进入对方。虚拟和现实的互相作用可能有着各种各样的配置方式，而其效果则可以在影像的单独序列、整部电影或者一个导演的全部作品中找到蛛丝马迹。因此，德勒兹表明，威尔斯[①]的电影《上海小姐》（*The Lady from Shanghai*）里最后镜厅那场戏可以被看作一个时间晶体；类似地，费里尼[②]《船续前行》（*E la nave va*）这一整部电影也可以被视为一个巨大的时间晶体。在奥菲尔斯[③]、雷诺阿[④]、费里尼和维斯康蒂[⑤]的电影中，我们也能辨识出四种通行的“晶体状态”（states of the crystal）：完美的晶体（奥菲尔斯）、开裂的晶体（雷诺阿）、成形中的晶体（费里尼），以及解体中的晶体（维斯康蒂）。

在晶体符号中我们发现，互相穿透的虚拟过去和现实当下间有着不稳定的双重时间性；但在德勒兹所谓的“时间符号”（chronosigns）中，时间的影像则更加令人不安而充满悖论。本书第五章就着重讨论这种时间符号。德勒兹将其分为两类，一类关注的

① 奥逊·威尔斯（1915—1985），美国导演，代表作有《公民凯恩》等。——译注

② 费德里科·费里尼（1920—1993），意大利导演，代表作有《八部半》等。——译注

③ 马克斯·奥菲尔斯（1902—1957），德国导演，代表作有《一封陌生女子的来信》等。——译注

④ 让·雷诺阿（1894—1979），法国导演，印象派画家雷诺阿之子，代表作有《游戏规则》等。——译注

⑤ 卢基诺·维斯康蒂（1906—1976），意大利导演，代表作有《魂断威尼斯》等。——译注

是时间的秩序(order of time),另一类则是关注作为系列的时间(time as series)。前者使共存的"过去时层"(sheets of the past)抑或互相排斥而又同时发生的"当下尖刻"(points of the present)变得可见。在雷乃[①]的电影中,人物所在的场域像是由共存的过去事件所构成的平面,每个平面又变形为别的平面,电影由此在过去时间的各种平面间构建起了横向的、令人困惑的通道。在罗布-格里耶[②]的电影中,不可通约的当下时刻在同一时间共存;而"过去-现在-未来"这种时间的常识性秩序则被悖论式的过去的当下(presents-of-the-past)、现在的当下(presents-of-the-present)、未来的当下(presents-of-the-future)所取代。在第二类时间符号中,时间作为系列,其生成在影像中变得可见。显现在这类符号中的是过去经由现在向前推进至未来的过程:影像将"之前"与"之后"融合在一个"现在"中,从而揭示了一种"虚假的强力[③]"(puissance du faux),即生成之时间(time of becoming)的强力——它模糊了确定性的边界,让真实与虚假之间的区分变得不可定夺。威尔斯关于欺骗和假装的尼采式故事展现了虚假的强力;类似地,鲁什[④]在虚构民族志(ethnofiction)电影中,与他非洲纪录片的拍摄对象一起创作故事,从而构建了一种"未来族群"(people-to-come)的集体性身份。克拉克[⑤]与卡萨维蒂[⑥]发明了身体电影:肉身的运动在姿态的轨迹中融合了过去、现在和未来,使影像、角色和情节从中产生。戈达

① 阿伦·雷乃(1922—2014),法国导演,代表作有《广岛之恋》等。——译注
② 阿兰·罗布-格里耶(1922—2008),法国作家、导演,新小说代表人物。——译注
③ 在本书中,"强力"的英文是"power","力"的英文是"force"。——译注
④ 让·鲁什(1917—2004),法国纪录片大师、真实电影创始人,代表作有《夏日纪事》等。——译注
⑤ 雪莉·克拉克(1919—1997),美国演员、导演,代表作有《杰森的画像》等。——译注
⑥ 约翰·卡萨维蒂(1929—1989),美国导演、演员,代表作有《首演之夜》等。——译注

尔[①]创造了范畴电影：在其中，每种类型的范畴——美学类型、色彩、心理官能、逻辑和形而上学的范畴等——都被视作持续变形的系列，每一个都显示出一种特定的虚假的强力。

德勒兹认为，每一个时间符号都必须同时被视为思想的符号[或曰“精神符号”(noosigns)]和必须被阅读的符号[或曰“阅读符号”(lectosigns)]。在第六章，我首先考察由影像和思想间的特殊关系所赋予特征的精神符号；其次则是展现了视听之特定性质的阅读符号。在经典电影里，影像与思想处在共同的调和中，对于电影和观众来说通行的感觉-运动图式搭建了屏幕世界和观众世界间的通道。然而在当代电影中，影像激发了陌异的思想：一种“精神自动机”(spiritual automaton)从观众的内心产生；同时，屏幕则变成了非人之思(non-human thought)的大脑平面。影像之间隔的功能是为它们之间的互联提供原则；而正是在这些间隔中，纯粹外部的裂隙得以显现。在计时器式的时间和牛顿主义的空间里，外部是逃逸出常识理性的一道裂隙；而借助于当代电影的精神符号，我们得以超越寻常的思维，看到并进入一个思想-影像的世界。影像的间隔同时也伴随着影像和声音的间隔，它要求我们以不可预知其显现的方式来“阅读”视觉和声音符号。当代电影的阅读符号是真正的声音-视觉符号：声音构成了自主的声音连续体(sonic continuum)，影像则是与前者相分离的视觉连续体(visual continuum)，二者通过它们之间的差异进入相互关系中。例如，斯特劳布/于伊耶[②]的电影揭示了地层学的空间(stratigraphic space)和飘浮的自由间接引语(aerial free

① 让-吕克·戈达尔(1930—2022)，法国导演、法国新浪潮代表人物，代表作有《四百击》等。——译注

② 让-马里·斯特劳布(1933—2022)与其妻达尼埃尔·于伊耶(1936—2006)都是法国导演，以严谨、实验的拍摄手法及强硬的左翼政治立场闻名，合作导演过《西西里岛》等电影。——译注

indirect discourse)。在其中,视觉影像和声音影像作为两个不同的领域通过二者间相互交错的双向通道来交流。在玛格丽特·杜拉斯[①]的电影里,视觉影像如海洋般的涌流,与指向一种难以言喻的呼喊的语词之流共存;二者交互作用却不曾消解在对方之中。在每种情形里,每种时间的特殊影像都表现了思想的一种新形式,并在视与听之间建立新关系。

本书是我论德勒兹与艺术的系列作品之一。另外两本是《德勒兹论文学》和《德勒兹论音乐、绘画和艺术》。每一本著作都是自主的实体,并共同构成了一个完整的计划。德勒兹关于电影的写作可以被视作自我包含的单元,但他关于电影的大部分论述启发了对于其他艺术形式的分析。我们将之与有关文学、音乐和绘画的研究结合起来考量时,关于电影的著作实际上阐明了他在整体上对于艺术的一种深刻而具有原创性的构想。因此,我在本书中试图面向尽量多的读者,希望鼓励对其中任何一种艺术形式感兴趣的人不仅去阅读《电影 1》和《电影 2》,还能够去探索德勒兹关于其他所有艺术形式的思想。出于这样的用意,我希望,专家们如果觉得我对术语的定义过于粗陋,或觉得我对众所周知的争议进行的概括没有必要,能够多多包涵。

在过去的几年里,无论是法语学界还是英语学界,都涌现出了一批优秀的德勒兹研究文献。虽从中获益匪浅,但我并不打算延伸其中的任何讨论,而只是引用那些能够帮我们阐明德勒兹某一特定论点的文本。其中,罗多维克、肯尼迪和马克斯对德勒兹电影理论的研究给了我很大帮助;而由弗莱克斯曼、塞拉诺、法勒和恩格尔所共同编辑的丛书也让我收获良多——每个绞尽脑汁与《电影 1》和

① 玛格丽特·杜拉斯(1914—1996),法国作家、导演。导演代表作有《印度之歌》等。——译注

《电影 2》较劲的人都会发现这些著作非常值得阅读。

我从十年前就开始这个计划了;在这个过程中,许多人都为我提供了非常宝贵的帮助。我十分感谢佐治亚大学研究基金会与佐治亚大学人文和艺术中心为我的研究和写作所提供的支持。查尔斯·斯蒂瓦尔、科斯塔斯·邦达斯、伊恩·布坎南和保罗·巴顿在关键时刻鼓励了我。我尤其受惠于杰里·赫伦的友情和支持,以及弗洛林·贝林蒂努对我全部手稿的热情评论。我也从参加我研讨班的学生们身上学到了很多,其中包括迈克尔·巴尔塔西、拉文德·考尔·班纳吉、安德鲁·布朗、巴兰塞·乔、钟哲亨、利蒂希亚·古兰、保罗·奥内托、阿龙·帕雷、秦伟、阿斯特拉·泰勒和玛丽亚·忠敏·杜。然而我最应该感谢的是我的家人,他们在整个创作的过程中始终给予我最忠实和令人愉快的陪伴。

第一章

柏格森与电影

在所有的艺术中，电影是德勒兹研究得最深入的形式之一。在《电影 1：运动-影像》和《电影 2：时间-影像》中，他引用了来自世界各地的导演所创作的上百部作品，援引了主要的电影理论，并点评了电影从默片时代到当代的发展历程。然而他认为，自己的两卷著作并非一部电影史，而是“一种分类学，对影像和符号进行分类的尝试”(IM 7；xiv)。“伟大的电影作者们”在德勒兹看来，“不仅能与画家、建筑家和音乐家比肩，而且能被类比为思想家。他们以运动-影像和时间-影像，而不是概念来思考”(IM 7－8；xiv)。他的目标是在运动-影像和时间-影像中清晰地呈现这种思想的逻辑，并将它置于对物质与影像、运动和时间的关系的一般描述中。在本章，我们先来看一些引导着这一分类学的宽泛的哲学问题。

德勒兹论柏格森

在《电影 2》里，德勒兹赞同地引用了塔可夫斯基[①]的论述：“(现

① 安德烈·塔可夫斯基(1932—1986)，苏联导演、作家和演员，代表作有《乡愁》《飞向太空》等。——译注

代电影中的)时间成为电影中基础之根据(basis of base),正如声音之于音乐,颜色之于绘画。"(IT 60; 208)如果时间真的是电影最基础的元素的话,那么柏格森的思想为德勒兹的电影研究带来的启发就不足为奇了。正如柯拉柯夫斯基所述,在柏格森看来,每一位伟大的哲学家只有一个问题要研究;而"假使把他的这一评论用在他自己身上,我们可以将他的哲学总结为这样一个观念:时间是实在的(time is real)"(1985, 2)。柏格森对德勒兹的影响很早就开始了,并且十分深刻。这一点最早体现在德勒兹 1956 年写的长篇论文《柏格森的差异观念》("La conception de la différence chez Bergson")中;随后,他又于 1957 年编了柏格森的《记忆和生命:选辑》(*Mémoire et vie: textes choisis*),还在 1966 年出版了专著《柏格森主义》。[①] 在《电影 1》和《电影 2》中,德勒兹十分倚重柏格森的时间哲学,以此建构其分析的基础框架。因此,熟悉德勒兹对柏格森的论述将有助于厘清其论述中相对复杂的方面。

在《柏格森主义》中,德勒兹写道:"柏格森主义的二元论我们耳熟能详:持存-空间、质-量(quality-quantity)、异质-同质、连续-非连续,两种繁复体[②],记忆-物质、回忆-知觉、凝缩-舒张(relaxation)、本能-智性,两种来源等。"(B 11; 21)许多人认为柏格森的哲学在根本上是二元论的,还有些人则认为这种二元论掩盖了其思想根本的矛盾性。[③]

---

① 关于德勒兹思想发展和柏格森哲学的关系,参见 Hardt, 1 - 25; Ansell Pearson, 20 - 76。(若无特殊说明,本书脚注均为原注。)

② 此处根据安靖、张子岳的翻译,将"multiplicity"译为"繁复体"。应将"multiplicity"的概念和黎曼几何中"流行"(variété)的概念联系起来,理解为一种特定的结构,而非"一"或"多"或二者的统一,这也是理解绵延概念的核心。参见德勒兹,《差异与重复》,安靖、张子岳译,华东师范大学出版社 2019 版。——译注

③ 根据莱西的观点,柏格森究竟是不是二元论者这个问题十分难以回答。柏格森有时似乎"持有一种观点,让人联想起一种中性的一元论,在威廉·詹姆斯的理解中尤其如此。但事实上,柏格森又将自己称为二元论者,也从未将自己的观点明确地归类为某种中性一元论"(92)。莱西随后又评论道:"即便有些令人困惑,(柏格森的二元论)还是可以被认为是知觉和记忆之间的二元论。"(112)

比如柯拉柯夫斯基认为,“柏格森的著作中有着两种无法互相兼容的哲学”(Kolakowski 103):一个基于意识理论,将时间和空间对立起来;而另一个则基于宇宙论,将生命和物质对立起来。[①] 德勒兹《柏格森主义》一书的目的就是通过将绵延、记忆、生命冲力(élan vital)等核心概念互相勾连,以表明柏格森著作的连续性;如果说柏格森是一个二元论者,那也是在最复杂的意义上,即柏格森的分析过程从一种虚幻的二元论(illusory dualism)出发,达到一种澄明的二元论(clarifying dualism),接着又走向更高一层的一元论,并最终形成一种生成的二元论(generative dualism)和多元论。

绵延,过去但仍然持续的时间之动态运动,是贯穿柏格森著作始终的核心。在他的第一本书《论意识的直接材料》(*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889)中,柏格森阐述了其绵延理论的基本元素;虽然在随后出版的《物质与记忆》(1896)和《创造的进化》(*L'Evolution créatrice*, 1907)中,他对最初所做的一些明确区分进行了大幅修改,但思考他最初处理这一问题的方式对我们依然十分有价值。[②]《论意识的直接材料》开宗明义地驳斥对内在的心理状态进行量化的可能性。他首先明确了,在快乐或悲伤之类的情感中,所谓量的增加或减少(更多的快乐、更多的悲伤等)实际上代表了从一种微妙的情感综合向另一种综合的质的转变(例

---

① 柯拉柯夫斯基指出,马利坦和巴尔塔萨也在柏格森的哲学中发现了两种类似的不兼容系统,只不过他们用不同的方式描述两种系统间的对立(Kolakowski 103)。在柏格森那里发现对立的系统并非什么令人惊讶的事情,因为阐释者们在他的思想中发现了多种迥异的趋向。马拉基总结道:“有两种方式来理解柏格森的时间哲学。第一种强调它和自然主义的过程哲学(尤其是怀特海)间具有亲缘性;第二种则用存在主义者和现象学家的目光来理解柏格森,而在法国,存在主义和现象学正是柏格森之后的哲学潮流。第一类阐释者主要有米利克·卡佩克、大卫·斯派弗尔和吉尔·德勒兹;另一条路径则属于让·伊波利特、弗拉基米尔·扬科列维奇、莫里斯·梅洛-庞蒂和伊曼努尔·列维纳斯。”(Mullarkey 2)

② 《论意识的直接材料》的英译本《时间与自由意志》(*Time and Free Will*)出版于 1911 年;《物质与记忆》的英译本出版于 1911 年;《创造的进化》的英译本出版于 1913 年。

如，从空洞的“过得好”的感觉到充满热情地参与某个行动，或者狂喜地拥抱世界）。接着他又指出，即便是最基础的物理感觉（physical sensations）上发生的变化也是质的而非量的变化：每一个特定肌肉的收缩程度的改变都伴随着不同身体部分的介入——后者是一种质的变化；从轻微的刺到穿刺的变化不是痒或疼痛的量的变化，而是在量上可区分的感觉经验所发生的持续变化。柏格森总结道，所有的内在心理状态都能归类在从极致的抽象情绪（如快乐和悲伤）到物理感觉（如肌肉收缩和刺痛）的范畴内，而将所有的心理状态量化的可能性实际上是对内在状态的空间化（spatialization）导致的妄想；甚至数字这一概念本身在他看来就是基于一种空间化的模型。用量来思考实际上是将有质的差异的元素当作同质的、同时的、共同出现的实体（就好像将二十头不同的、移动中的羊通过量化转变为一个平面上二十个可互换的点）。用来表示数字的线（number line）不仅仅是用来代表数字的便捷工具，它同时也是量化的基本元素。对心理状态的量化就意味着，将时间中展开的一系列异质综合体（heterogeneous complexes）变为无时间的空间中同质的诸单元；在其中，通过将心理事件视作静态的、完成了的、同时出现在某一固定空间中的对象来相互比较，以衡量不同程度的快乐或悲伤、竭力或放松、愉悦或痛苦。①

在更深层次上，对心理状态质的差异进行虚假的量化反映的是时间和空间的根本对立；这一对立由于我们习惯上未经反思地将时间当作空间的一种形式而被掩盖了。我们倾向于将时间当作一个抽象的、同质的元素，并用时钟的走动来衡量。然而钟面上的六十个格子只不过是可互换的、静止的点，而时间的路径（passage）却并

① 为了精简本书的篇幅，我对柏格森复杂的数字理论做了简化处理。关于这一问题的扩展分析，参见卡佩克的著作，尤其是第二部分第十六章，“柏格森数学哲学概论”（Capek 176 - 186）。

不只是被标记为离散、平均的间隔的状态之接续。我们对时间的基本心理经验是绵延，即过去进入现在并指向未来的动态连续(dynamic continuation)。在柏格森看来，绵延类似于音乐旋律。虽然我们倾向于通过乐谱的图形再现和视觉化的钢琴键盘将旋律空间化，但这也同时扭曲了它：旋律实际上是在不间断的运动中不断发生质变的一种不可分的繁复体。旋律不是由一个和另一个离散的音符串联起来的，而是全部连续的音符作为整体形成了一个单一的过程——这一过程也不应被简单地视作统一体(unity)，而是不可分的异质体(heterogeneity)。每一个音符都与随后的音符相互贯通，第一个、第二个音符持续到第三个，前三个音符又延续到第四个……如此，旋律的每一阶段(第二个音符、第三个音符、第四个音符)都是具有质的区别的瞬间。每一段旋律都在同一个运动中进入下一段旋律，并最终形成完整的旋律。(当然在我们这样的描述中，应该避免使用任何空间化的术语，须消除单个音符之间的区隔，不能使用“第一个”“第二个”“第三个”瞬间这类说法等。)在其中，伴随着每一个音符诞生了某种新的东西：从一组前后相继的音符所组成的声音背景中——它们共同构成了一个具有质的区别的整体——生长出了一个全新的、无法预料的音符，并与随后的音符形成一个新的、具有质的区别的整体。在这个意义上，绵延从根本上是不定的(indeterminate)，而未来则是真正开放和不可预见的。拉普拉斯[①]所提出的建立在普遍因果关系上的宇宙论——即如果全部实体及其在当下的关系都是已知的，那么未来就可被预测——实际上是无时间的(timeless)，因为在必然的因果之接续中，有没有时间的维度并不产生任何差异。决定论的宇宙从根本上来说是空间的，固

① 皮埃尔-西蒙·拉普拉斯(1749—1827)，法国天文学家、数学家。他是天体力学的主要奠基人、天体演化学的创立者之一。——译注

定的过去和不可逆转的未来被轻易地标定在单一的完整图表中。相反，绵延则是产生差异的时间，在每一个时刻带来质的不同。

持存(duration)和接续(succession)这两个完全对立的概念在绵延中得以结合，因为从一个时刻到另一个时刻的通道必然伴随着互相融贯的不同瞬间在一个不可分的过程之中积累性的延续。事实上，离开了持存和接续的结合就不会有时间的运动，也不会有从一个时刻进入下一个时刻的通道，即没有任何有意义的、真正的时间。在柏格森的第一本书中，他将绵延当作心理现象，将绵延和意识等同起来；而从过去的时刻进入与之相继的时刻的过程则是记忆。他清楚地将空间的外部世界和绵延的内部世界区分开来：前者包括同质的量的繁复体，它关于互相外在、无限可分的端点；后者包括的是异质的质的繁复体，它来自不可分的(indivisible)、不可分离的(inseparable)端点。在自我之中，“接续中没有互相外化(reciprocal exteriority)；在自我之外，互相外化中没有接续”(1959，72－73；1910，108)[①]。如果没有一个意识去知觉时间，就不存在从一个时刻到下一个时刻的运动，也就不存在绵延，因为不会有一个记忆将过去-当下(past-present)保持和延长至随后的当下。我们对于空间化的内部世界和时间化的外部世界的感受只能通过内在绵延与外在空间之间的“某种交换”发生，“与物理学家们所说的内渗(endosmosis)现象同理”(1959，73；1910，109)。在《物质与记忆》和《创造的进化》中，柏格森放弃了外在空间和内在绵延之间的简单对立。在随后的所有著作中，他仍然将绵延同意识和记忆联系起来，尽管是在相对宽泛的意义上使用这些术语。在《物质与记忆》中，他概括地讨论了绵延，并发展了记忆和虚拟过去的概念。他提

① 对柏格森的引用都是作者翻译的，而页码则是根据 Edition du Centenaire 出版的 *Œuvres* 标注，并在其后标出英译本的相应页码。

出，过去“在自身之中自动地保存自身”(1859，498；1913，5)。过去并非保留在物质的大脑中，而是在其自身中；并且全部的过去时刻在一个虚拟的维度共存。这个虚拟的过去是一个巨大记忆库，它从当下的无穷小之点扩展至一个扩张的、无边界的过去。直到现实化为特定的记忆-图像之前，虚拟记忆都是无意识的；它形成了向前的推力，使得绵延从一种不断累积的过去向开放的未来运动。柏格森在《创造的进化》中则将绵延和生命冲力联系起来，后者被理解为一切生命实体所特有的生命动力和冲动。他评论道，绵延“代表着发明(invention)和形式的创造，持续不断地精进于全新的事物”(1959，513；1913，11)，而在生命的演化过程中他发现，意识的属性“是变化的连续性，是过去在当下的保存，是真正的绵延”(1959，513；193，23)。因此，柏格森总结道，“生命是发明，就好像意识的活动那样，是不止息的创造”(1959，513；1913，23)；它“是同一个冲力在分殊的演化路线中的延续”(1959，540；1913，53)。

在《创造的进化》中，柏格森有几次似乎表明自己认同有生命-无生命(inanimate-animate)、无机物质-生命冲力之间的二元对立[比如，“生命首先是一种作用于非生命物质(brute matter)的倾向”(1959，577；1913，96)]。德勒兹却认为事实并非如此。在他看来，生命冲力必须系统地与绵延和记忆的概念相关。绵延“在根本上是一种虚拟的多样性(即在本性上就是差异的)”(B 119；112-113)，“更准确地说，虚拟就其现实化而言，即在其现实化的过程中，与现实化的运动是不可分的”(B 36；42-43)。记忆“与这一多样性和虚拟性中所有不同程度的差异共存”(B 119；113)；而生命冲力“标志着这一虚拟性的现实化，它遵循着差异化之线(lines of differentiation)，对应了不同的程度”(B 119；113)。简单来说，记忆就是共存着的虚拟过去，虚拟的过去经过作为时间之流的绵延推入现实的当下，并指向一个开放的未来；而生命冲力——绵延——以

宇宙中被创造的，以及持续被创造的诸种形式，将自身向未来展开。物质和生命的对立并非主要的，因为不活动的物质实体和生命只是绵延-记忆(durée-memory)凝缩和舒张的不同程度，并在宇宙的动态展开中分离成了无生命的和有生命的形式而已。

关于绵延-记忆的凝缩和舒张(柏格森使用的是“détente”一词，英语中常译为“detension”，意指张力的放松)理论，是德勒兹从《物质与记忆》和《创造的进化》中最难读的一些章节里提炼出来的(参见 1959，337－356；1911，267－298；1959，376；1911，330；1959，696－720；1913，236－266)。[①] 柏格森坚持认为，我们以微粒的视角(corpuscular view)看待物质——即认为世界是由固态的、不可穿透的实体之各种组合所构成(比如原子论就是这样一种视角)——在本质上就是错误的。我们对于世界最基本的经验就是不间断的变化、运动和流动(flux)，这一经验被现代物理学的发展不断确证(如卡佩克在书中长篇论证的那样，在 1896 年和 1907 年，柏格森就富有预见性地指出了这一点)。物理学家发现，力与力之间存在着一种普遍的互动，因而他们对将实体分为一个个离散、自主的单元的学说进行了质疑；对于物质在微观层面上的研究也揭示了世界上并不存在不可分割的实体，而只有“变化、扰动(perturbations)，以及张力或能量的改变”(1959，705；1913，248)，不存在事物，而只有

① 米利克·卡佩克在《柏格森与现代物理学》(*Bergson and Modern Physics*)一书中也强调了相同的篇章，认为它们包含了“柏格森思想中最困难、最难把握同时也最不出名、人们理解最不充分的部分。然而，如柏格森自己所言，这些篇章也是其‘绵延理论’中至关重要的部分”。卡佩克指出，即使是柏格森最热烈的拥护者(包括弗拉基米尔·扬科列维奇)，也对柏格森思想的这一方面感到困惑和尴尬。卡佩克论证道，这一对立绝非附加的教条，“而是切实存在的；没有这一基要的(essential)部分，整个《物质与记忆》及《创造的进化》都只是无望地令人感到费解”(222)。在卡佩克的分析中，柏格森关于绵延之凝缩和舒张的理论是理解时空概念的关键，而正是这一概念为当代物理学的发展提供了足够的观念基础。卡佩克对柏格森的理解虽然并没有借鉴德勒兹(反过来也一样)，却能与后者形成共鸣；其细致而又全面的分析能帮助我们澄清德勒兹对相同问题的处理中比较难理解的点。

行动(1959，705；1913，248)或运动(1959，707；1913，249－250)。在《创造的进化》中，柏格森断言："事实上，生命是一种运动，而物质性是与之相反的运动，但二者都是简单运动——物质形成世界，是一个未分的流；生命将物质区隔成各种生物，但生命本身同样也是未分的。"(1959，707；1913，249)柏格森在此提出，物质的运动是熵，它在耗散(dissipative)中趋向同质化、停滞和去差异化；相反，生命的运动则趋向异质性、质变，以及创造性的差异化。如是，物质的增熵仅仅是特定能量场域中张力的减少；而生命的创造则是其增加。柏格森也指出，物质是舒张的绵延，所以质和量、广延的和非广延的、身体和心灵之间表面上的差异从根本上看来只是绵延凝缩和舒张的程度不同。当我看到一个红色的点时，我看到的是一个单纯的"质"，但我知道这个"质"是由每秒四百万亿次的灯光振动形成的。而一旦试图用人类意识的最小时间间隔(由埃克斯纳估算，最小间隔为0.002秒/事件)去把握每一次振动，则需要两百五十个世纪(1959，340－341；1911，272)。这就意味着，在宇宙中存在着不同的时间节奏，并且质和量会共同构成一个连续体：我对于红色的质产生的转瞬即逝的知觉，实际上是上万亿次几乎完全相同的振动在时间中凝缩成的一个瞬间。对应凝缩和舒张的两极，柏格森发现了两种心理经验：协同一致的(concerted)行动和梦境。我在特定的行动中将自己的意志运用到极致的时候，也将我的人格(personhood)之总体、过去之整体凝缩到一个当下的瞬间里。在那个时刻，我能够最完整地感觉到意识和绵延的同一性，以及绵延的自由和开放。相反，在梦境中，我感觉到的是过去在当下最低限度的凝缩，是意志和记忆的舒张——在其中，我和当下的联系不断减弱，而过去的回忆互相之间分离开来，成为断开的、互为外在的实体。在一瞥中，无生命物质的时间性显现，而我的人格"沿着空间的方向沉降"(descends in the direction of space)(1959，666；1913，201)。

柏格森关于梦境意识的例子与其说有助于解释问题，不如说让问题更加复杂了。但他的基本论点是，无生命物质代表的是一个时刻到下一个时刻间最低限度的凝缩（即使每一个时刻都包含着与整个虚拟过去的潜在联结，无论其纽带有多么脆弱），而常识上归于空间的属性其实是在最低限度的凝缩中产生的，后者实际上也是时间性。让我们假设一个最低限度的凝缩的例子：假设两个不同的瞬间A和B由一个无穷小的间隔所区分（空间的模型只是为了解释方便而暂时采用）。A和B之间的距离是如此小，以至于从一个状态到下一个状态之间只能产生最细微的变化。同时，瞬间B是在瞬间A的背景上出现的；但这个背景非常稀薄，也就是说其中只包含了非常小的一部分过去，因此瞬间B产生的新的东西趋向无穷少。甚至在实践中，我们会忽视它们之间质的差异，而将瞬间B之中所产生的新东西视作对瞬间A的潜在的、可预见的重复。换言之，两个瞬间趋向同质化，二者之间的关系也趋向某种决定论。最后，由于过去和当下之间的联系不断地被削弱，且瞬间A和瞬间B之间的间隔越来越小，二者在性质上趋于互相外在化。正如德勒兹所言："在一个无限舒张的、松弛的（décontractée）绵延里，一个个瞬间处于彼此之外；只有一个瞬间消失后，另一个瞬间才会产生。这些瞬间在互相的融贯（reciprocal penetration）中失去的，会在各自的展开（respective spreading）中获得；在张力（tension）中失去的，会在外延（extension）中获得。所以，在每一个瞬间，事物之全体倾向于展开为一个瞬间发生的、可无限再分的连续体；这个连续体不会延伸到其他的瞬间，而是在消亡之后，于相继的时刻里、于不断重新开始的眨眼或战栗中重生。"（B 89；86－87）

可是这一指向彻底舒张的运动从来不会抵达一个绝对的终点，因为不存在无绵延的空间。无生命的物质是绵延指向这一终点的倾向；常识、几何学或者牛顿物理学意义上的空间概念作为在同一

瞬间共同显现的广延(instantaneously co-present expanse),仅仅是一种理想,一种从未实现的极限。在这一理想极限中,物质被赋予了一个表象:它们似乎是可互换的、互为外在的微粒,以决定论的方式在一个同质的空间-容器——一个有着无限可分的量且不会以任何方式受时间之流影响的"纯粹空间"——中互相关联。这种"纯粹空间"在柏格森看来,"只是关于这一运动将会抵达的最终阶段的图式"(1959, 667; 1913, 202)。相应地,没有外延、完全凝缩的"纯粹"绵延之极限作为与物质断然分离的意识,也只是理想中的极限。无论记忆凝缩了多么巨量的虚拟过去,过去必然涌入一个现实化的、物理的当下;无论我们的内在状态看上去如何非物质化(immaterial),它们必然参与到物质之中。我们所有的感觉(sensations)都是有广延的,或者在某种程度上都是"具有量的"(voluminous)[①],而我们所有的思想和情感都根植并连接在物理世界之中。

最根本的问题在于,德勒兹评论道:"认识到舒张和凝缩是在何种程度上关联的,并且各自是如何与另一个(舒张或凝缩)关联的(relatives l'une à l'autre)。如果不是凝缩了的,那是什么在舒张(se détend)?如果不是扩展了的(étendu)、舒张了的,那是什么在凝缩?这就是为什么我们的绵延中总是存在着外延性(de l'étendu),物质中总是存在着绵延。"(B 90; 87)[②]换个方式说,绵延和物质、时间和

① 在《物质与记忆》中,柏格森引用威廉·詹姆斯关于这一点的论述并指出,詹姆斯和其他一些心理学家认为,在每一个被认为是内在感受的活动中,都存在着基本的"广延性"或"关于量的感受"(feeling of volume)(1959, 350-351; 1911, 288-289)。

② 此处英译未能翻译出"combien"一词。在法语中,"combien"是一个程度副词,用于问句或修饰动词,意为"何种程度"。此处直接给出两个问句的原文会显得较为费解,实际上德勒兹想要说的可能如下。其一,舒张和凝缩在何种程度上的关联指的是,在某一个绵延中,一部分事物是处在凝缩了的状态,但仍必然存在着外延的、舒张了的部分。我们需要思考的就是:如果某一部分在绵延中不是凝缩了的,那么保留外延性的部分是什么?这一舒张的外延和凝缩是如何关联在绵延中的(如果是在物质中,则反之)?其二,除了在某一个绵延或物质的内部思考其中凝缩和舒张的关系外,还要思考的是某一个绵延(或物质)中凝缩或舒张与另一个绵延(或物质)中凝缩或舒张之间的相关性。——译注

空间都互为不可分割的功能。从最基本的实体到最复杂的组织，宇宙中的各种形式都只是一个振动着的整体中不同的节奏。这一“振动着的整体”我们可以称之为“时间-空间”(time-space)或者“运动-物质”(movement-matter)，但这样做必须非常谨慎。整体之振动并非某事物的振动——它并非物质的运动，即空间的时间元素。我们固有的倾向是用视觉化的、空间化的图像(imagery)来谈论时间，因此会把实体当作与其运动相区隔的东西来对待。然而运动和运动着的实体是不可区分的，且一旦我们将一个事物同其行动分离开来讨论，就是在复原这种区隔。正如柏格森所认识到的，物理学在不断地向我们证明，关于物质的粒子理论是站不住脚的，自然界中不存在不可还原的、不可穿透的实体，没有运动中的“物”。因此，柏格森谈到宇宙的时候，往往用的是“流”“变化”“扰动”和“振动”之类的词，竭尽全力避免涉及实体的视觉图像，因其不可避免地伴随着将运动(例如时间)从运动者之中抽象出来的问题。而使用“时间-空间”和“运动-物质”之类的词的时候，我们面临着复原精神(mental)和物质之间、心灵(mind)和非生命物质之间对立的风险，并在这个过程中再一次否定时间的现实性。当时间被当作具有活力的运动时，过去总会有滞留(retention)——无论这一滞留多么少——进入当下(比如某种类型的记忆)，并总会有指向未来的冲动(某种冲力或意志)：正是“滞留-冲动”或“记忆-意志”组成了意识的基础。这就意味着，哪怕微观的亚原子事件也表现出某种形式的意识，也表现出从过去到当下并指向未来的某种程度的动态凝缩。反之，哪怕最复杂的意识形式也是有节奏的流的单一连续体(a single continuum of rhythmic flows)的一部分。亚原子事件与人类意识之间的差别在于其相对速度和凝缩程度，即事件之间的间隔大小和凝缩至当下的过去的量。

于是，宇宙之振动的整体既是精神也是物质；在这个特定的意

义上，可以说柏格森秉持了某种一元论。但正如德勒兹所指出的，柏格森的一元论必须同时被理解为生成的二元论甚至多元论，因为振动的整体在不可还原的诸种节奏之繁复体中展开自身的同时（就比如，在常识中被认为是构成世界的诸实体，实际上是不同的节奏——它们是绵延之各种具有质的区分的凝缩），也在各种各样的形式中不断展开自身，这些不同的形式天然地导致了有机体与无机体、精神与物质之间的区分。虽然由同质的、无限可分的量所构成的无时间的、决定论的空间只是作为理想极限而存在，但是绵延最为舒张的凝缩在宇宙的振动之整体中的现实化却无限接近那个理想极限，我们所谓的无生命物质亦由此生成。相反，绵延最为紧张的凝缩则产生出无限接近另一种理想极限——我们称为无外延的精神——的现象。诚然，只存在独一的绵延，但绵延是一个质的繁复体，是不可分的众多（plurality）。它不断地自我分殊，并且在每一次分殊的瞬间产生质的差异，而宇宙自身创造出的多样形式就是绵延在差异中不断的自我展开。[①] 因此，德勒兹在柏格森的思想中找出了四个契机。第一个契机：柏格森批判了二元论传统，即心灵和身体、质和量、空间和时间的虚假对立。第二个契机：柏格森区分了质的繁复体和量的繁复体、内在的绵延和外在的空间，由此澄清了

① 绵延的独一性是个复杂的问题。对此，德勒兹在《柏格森主义》的第四章“一个或多个绵延？”中做过长篇讨论。他通过相对论引入这个问题，并提出，柏格森对爱因斯坦的回应实际上给出了一个和相对论一致的解释，即不同的、相对化的诸时间都是独一的、虚拟的、质的繁复体之现实化形式。卡佩克讨论绵延的独一性时——如同德勒兹把这个问题和柏格森关于相对论的观点联系起来一样——提出，一个绝对的“此时此刻”（Here-Now）的缺席（因为一切距离都涉及时间，所以事件的同时发生必然受制于有限的光速）导致不存在时间的同时性（simultaneity），而只有不同的时间线；但存在时间的共时性（contemporaneity），即所有的时间线都遵循从过去到未来的时间之箭。在这个意义上，发生在宇宙中的各种事件所遵循的诸种时间线都在独一的、从过去到未来的共时运动中展开。参见第三部分第八章，“柏格森和爱因斯坦，物质世界作为外延的生成”，238－256。对于柏格森-爱因斯坦之争及其同德勒兹思想的关系的总结，参见 Ansell Pearson，226－227。

传统二元论对时间的空间化所导致的困难。第三个契机：绵延和物质的二元论实际上是一种一元论，是振动之整体凝缩和舒张的节奏变化。第四个契机：解释了绵延是如何实现自身的，即通过生命冲力的质的繁复体所做的创造性活动，将自身展开为无机的和有机的，以及宇宙中各类实体的多样形式。

关于运动的三个柏格森主义问题

德勒兹在《电影 1：运动-影像》的开篇评论了柏格森《创造的进化》的三个部分中关于运动的问题。在他看来，三者都适用于一种关于电影的理论。在第一个部分中，柏格森重申了他著名的对于传统运动理论的批判，即混淆了运动的行动（act of moving）与运动所发生的空间。然而令德勒兹惊讶的是，柏格森把时间的空间化中普遍存在的错误称为“电影术幻象”（cinematographic illusion）。柏格森说，假设我们想要在银幕上重现一个军团操练的行动，那么最简单的步骤就是拍摄“一系列的快照（instantanés），然后将这些快照投影在屏幕上，一张张照片快速地更迭——这就是电影放映机的运作方式”。知觉、理解和语言都以相同的方式运作，并且“在思考、表达甚至知觉中，我们都只是开启某种类似于内部电影放映机的机制”（1959，753；1913，306）。总之，我们将时间切分成一系列静止的瞬间或动态的切片，随后以某种方式再把它们黏合在一起，以此来把握运动。由此，相较于将每一个个别的运动把握为有着各自具体的绵延——其中不存在运动和运动者之区分——的不可分割的总体，我们倾向于想象一个单一的、同质的空间-容器；在其中，我们将对象的运动置于诸多静态的、同时显现的点之中，并从这个空间化的图像中，发展出一种抽象的、机械的时间概念——它总是均匀

地重复着那些同质的、可互换的瞬间。真正的运动和具体的绵延让位给了静态切片(coupes immobiles,静止的切片或横截面)和抽象时间。电影的机制很好地阐释了意识对运动的内在扭曲。然而正如德勒兹所指出的那样,柏格森对于电影的忧虑被置于错误的问题上,因为投射在屏幕上的影像并不是作为一组静止的、由某种外在的东西驱使之运动的照片来被知觉的,而是立即被直接知觉为运动中的影像、移动中的画面,或者说运动-影像。事实上,德勒兹认为,正是柏格森自己对于这种运动-影像的理解最为深刻;他对静态切片/抽象时间和真实运动/具体绵延之间所做的区分,为一种关于电影的总体理论的发展踏出了非常重要的第一步。

德勒兹讨论的《创造的进化》第二个部分包含了一个经常被评论者们忽视的关于运动的论题。在《创造的进化》的第四章,柏格森指出,在西方传统中有两条将运动理论化的路径。在古代人看来,运动是由某些特别的瞬间和理想化的姿态构成的。例如,一个人的成长过程被当作从一个典范性的(quintessential)、如雕像般的姿态到另一个姿态的路径。"婴儿""男孩""青少年""成年人"——每一个雕像都概括了这个过程的某个阶段。而从一个阶段向另一个阶段的转变则被视作身体的本能倾向,在这个例子中,就是一个成年男性的总体倾向。随着现代科学的发展,本能倾向和典型化瞬间的理论被抛弃。伽利略在研究物体的下落时,没有借助于其在下落过程中的任何一个瞬间。时间并非由不可分割的、典范性的瞬间之线所构成,而是由一系列等间距的、无差别的、可互换的时刻组成——任意时刻(instants quelconques),柏格森和德勒兹如是称之。而这种科学视角下的时间概念,才是电影运动机制的理论来源,尽管无论是古代还是现代,运动都以空间化时间的方式被扭曲了。柏格森说道:"这两种情形中有着相同的电影摄制术机制,但只有后者才能赋予它精确的描述。"(1959, 776; 1913, 332)然而德勒兹指出,在

科学的时间观中存在着某种潜能，从其中可以发展出一种符合柏格森思想要旨的运动观念。柏格森借助于一个例子在电影摄制术的机制中描述这种来自现代科学的“精确”：“在一匹奔跑的马的影像中，我们的眼睛首先知觉到一个典型的姿态——它可能是非常基本或者粗略的图像。这个形式遍布整个运动的周期，并因此能够填充一个‘奔跑-时间的单元’(temps de galop)。这正是被帕特农神庙中楣上的雕塑所凝固的姿态。然而(与之不同的是)，静态的照片(la photographie instantanée)会孤立任何一个瞬间(n'importe quel moment)。它将所有的瞬间放在同一个等级上，因此马的奔跑将自身铺开到与之相继的无数姿态中，而不是将自身聚合在某个独一无二的姿态中——这个姿态(如雕塑中所凝固的姿态那样)本应在一个独特的瞬间闪耀，并点亮整个运动的周期。”(1959，776；1913，332)在德勒兹看来，柏格森没有说的(或者他可能没有意识到的)是，照片和电影让一种理解“独特的瞬间”的全新方式成为可能——这种方式不在于将姿势理念化，而正在于对“任意时刻”的发现。在早期电影时代，迈布里奇[①]为奔跑的马拍摄了一系列照片，将奔跑的运动分解为一系列任意的瞬间；正是在一个个瞬间里，我们发现了奔跑中的马时而单条腿、时而两条或三条腿着地。与古典的理念化姿态系列不同的是，我们现在把握到了一种瞬间的序列(sequence of instants)：在其中，没有任何一个瞬间优先于其他瞬间；每一个瞬间都是通过无差别的、中立的和统一的机制选择出来的，然而其中的任何一个都可以被证明是独异的或普通的。“不寻常的或独一无二的瞬间可以是所有瞬间中的任何一个。”(IM 15；6)举例而言，在爱森斯坦的电影中，他创造的诸如危机、突发事件和张力爆发之类的独特瞬

① 埃德沃德·迈布里奇(1830—1904)，英国摄影师，因使用多个相机拍摄运动的物体而闻名。在摄影史上，他是最早探索摄影瞬间性的人。——译注

间，都是从任意瞬间之中提取出来的普通影像。并且，这些独特的瞬间都是内在于运动的，代表着某些新东西的出现。柏格森的一个核心问题是："新东西是如何可能的？"电影指出了答案："当我们将运动同任意瞬间联系起来时，我们必须能够在任意瞬间思考新事物的产生，也就是思考独特的和不寻常的事物。这是对哲学彻底的转变，也正是柏格森最终想要做到的，即为现代科学提供相应的、它所缺乏的形而上学。"(IM 17；7)而在德勒兹的理论中，他希望完成柏格森开创的事业，并为电影提供这样的形而上学。

关于运动的第三个论题是其中最重要的一个。对于这个论题，"如果要用一句话粗略地概括出一个公式的话，我们会说：不仅瞬间是绵延的一个静态切片，而且运动也是绵延[关于整体或某一个整体(du Tout ou d'un tout)①]的一个动态切片"(IM 18；8)。运动通常都被视作"位移"(IM 18；8)，或者说物体在空间中位置的改变。乌龟和兔子在起点线上开始它们的比赛；而在比赛结束时，它们的身体则占据了空间中的新位置。但柏格森坚持认为，真正的运动是转化(transformation)而非位移(1959，521；1913，32)。乌龟的运动应当被视作一个不可分割的、不断质变的整体，兔子的运动亦如是。同样重要的是，在位置的变化过程中，发生了一种质的变化——它影响了乌龟、兔子，甚至它们在运动中经过的空间——这种变化就是整体的变化。

柏格森在《创造的进化》中，以一块糖在水中溶解所需要的时间为例解释了这一观点。如果我们想要喝糖水，那么我们必须等待糖在杯子里溶解。在不耐烦的等待中，我们经历了绵延。但时间的这种向前的渴望并不仅仅是心理上的：糖溶解的时间和人的等待耦合

① 在柏格森的文本中，"Tout"在加定冠词并大写时通常指整个宇宙的绵延之总体，而世界上的一切物质和意识都作为一段绵延，处在这种振动的整体之中。英译为"the Whole"，中译按照先例作"整体"。——译注

在一起，这也就表明糖和水同样分享了绵延。柏格森问道："如果这不是在说明，水、糖以及糖在水中溶解的过程毫无疑问是某种抽象，并且它们所处的那个整体(le Tout，正是在这个整体中，它们被我的感觉和知性分离出来)也许是以意识的形式在发展着，那么这还能说明什么呢?"(1959，502；1913，10)正如我们已经指出的那样，对于柏格森来说，宇宙中除了整体的振动之外没有别的东西；水、糖、杯子和观察者都只是有着不同节奏的绵延所展开的扰动、运动与流。水的质显然随着糖的溶解不断变化，但观察者也同时在变化着，杯子亦如是(只不过是以非常缓慢的方式)。进一步说，我们也没有理由将改变着的元素限制为水、糖、杯子和观察者。正如柏格森所说，"我们在科学研究中区隔和闭合一个系统的做法并不完全是一种人工的行为，因为物质具有构成可区隔系统的倾向"(1959，502；1913，10)。但它仅仅是一种倾向而已；甚至科学也意识到，系统之间的区隔只是暂时性的。出于实际考量，我们的太阳系被视作一个闭合的单元；然而太阳发射的光芒会洒向哪怕最遥远的天体，并且"它在沿着某个特定方向运动时，也带着这些行星和卫星。将太阳和宇宙的其他地方联系在一起的线索当然非常弱；但正是顺着这些线索，内在于整个宇宙的绵延被传导至我们所生活的世界中哪怕最微小的粒子"(1959，503；1913，10－11)。

即便是个体的运动，也是整体运动的一部分；但德勒兹指出，整体是一个开放的整体。在《创造的进化》中，柏格森批判了决定论和目的论，认为在二者中，"一切都是给定的"(tout est donné)(1959，526；1913，37)。作为决定论基础的因果关系预设的是，在一个业已完成的行动中，一系列过去了的瞬间构成一个整体，而必然性则以回溯的方式架构于其上。决定论将因果关系扩展到整个宇宙之后，就会认为宇宙也已经是"被给定的"，因其预设了如下结论：如果我们具有关于全部实体在当下的位置和相互关系的知识，那么我们

就能预测宇宙未来的状态。在目的论中，整体也是被给定的，因为在极端的目的论看来，存在一个目的论的秩序，一切事物和存在都按照它预先建构的程序来发展，并且事物最终的结果从一开始就内建于其中。绵延则并非给定的，它也不能被给定，因为未来根本就是新的和未定的。宇宙是一个振动的整体——它是一段同发生过的一切共存的虚拟过去，不断地凝缩至当下，并向着一个开放的、不可预测的未来推进。用德勒兹的话说，整体是不可被给予的，“因为它就是开放(Open)本身，因其本性就是不断地改变，并让新的东西涌出，即持存(durer，即让绵延显现)”(IM 20；9)。

但是正如柏格森所说，“物质具有构成可区隔系统的倾向”(1959，502；1913，10)；而匀质空间中稳定物体的常识性规律，则是绵延在最低限度的凝缩状态下真实运动的合理近似物(approximations)。因此德勒兹强调，我们必须区别整体与集合[ensembles，可区隔的系统或闭集(closed sets，数学术语)][①]，区别将绵延显现为普遍振动和流的开放整体(whole)，与暂时分离出来、在那个整体(Whole)中展现常识意义上的时空特性的集合。在集合中占据主导的是“电影术幻象”。在其中，个别的实体是类似于静止照片的“静态切片”，被安排在一个机械的、抽象的时间中。我们也可以说，每一个集合本身就是一个静态切片，而它在时间中的延长则是一系列在抽象时间中的静态切片。由是，我们得以在作为绵延的整体和作为揭示抽象时间的静态切片的集合间做出初步区分。

那么整体和集合之间的关系是什么？集合不过是对整体的再分割(subdivisions)，然而其组织形式创造了实体在异质空间和抽象时间中的电影术幻象。可这些集合恰恰是被我们自动知觉到的根

① 本书作者遵循《电影 1》《电影 2》的译本，将“tout”和“ensemble”分别译为“whole”和“set”，而实际上多数时候两个词都可译为“whole”。

深蒂固的幻象——其存在的合理性在于，它们作为现实的近似物对于我们在世界中的生存十分有用。因此，如果在一个闭集中思考运动，我们就会倾向于看到一个个不变的实体在空间容器中变换位置。然而我们明白，实体的这种位移也是整体的转化；而实体的运动实际上是宇宙的振动之流某种特定的、局部的显现——它同样是绵延的一部分。那么接下来的问题是：我们如何思考绵延在常识世界中显现的方式？我们如何看到绵延？为了回答这些问题，德勒兹扩展了柏格森的思想，引入了两个不是严格意义上柏格森主义的概念：作为关系之整体的绵延和作为绵延之表现的运动。德勒兹承认，柏格森对关系问题并没有充分的论述；但他也提出了，整体可以被定义为“关系的整体”(IM 21；10)。[①] 正如德勒兹经常断言的那样，关系外在于其对象；它们“并不属于这些实体，而是属于整体，前提是我们不能将整体和对象的闭集混为一谈”(IM 20；10)。在一个闭集中，对象会改变各自的位置，但“通过关系，整体转化自身或发生质变”(IM 21；10)。当我们看到对象在空间中移动的时候，对象之间的关系也在变化，并且这些变化超越对象自身，延伸到整体之中。在某种意义上，实体的运动成了闭集和开放整体之间的中介(intermediary)。在其中，运动同时可以被当成转移位置的实体和实体间关系的持续转化。如此看来，实体的运动可以被认为在表现绵延，或者可以说，运动在一个特定的集合(在其中，实体间的关系

① 柏格森确实在《创造的进化》中提到过关系(relations)的问题。他认为科学法则就是一种关系：“总的来说，法则仅仅是表现一种关系。尤其是物理法则，它只是转译具体事物之间量的关系。”(1959，790；1913，349)现代科学通过法则来运作，“即通过关系来运作。关系是指由心灵在两个或多个对象之间建立的关联。离开了构建它的知性(intelligence)，关系便什么也不是。只有当现象统统经过了知性的过滤后，宇宙才能是一个由法则构成的系统”(1959，796；1913，356)。德勒兹也同样认为关系具有“某种精神的或心灵上的存在”(IM 20；10)；而绵延作为一种意识，则是关于“心灵的”(绵延作为意识当然需要在柏格森主义的意义上来理解。也就是说，即使是亚原子的微粒也表现出意识，因此是关于心灵的)。但必须指出，柏格森将关系视作法则时所要处理的问题和德勒兹显然是不同的。

在不断地发生质变)中揭示了整体。“如此说来,运动有着双重面向:一方面,它发生在对象或部分之间;另一方面,它表现着绵延或整体。”(IM 22; 11)

德勒兹在《斯宾诺莎与表现问题》(*Spinoza et le problème de l'expression*, 1969)中花了很大篇幅来论述表现的概念;它在德勒兹的其他著作中也有着重要地位。德勒兹认为,表现的概念起源于中世纪的新柏拉图主义传统,并且是斯宾诺莎在讨论“一”(One)和“多”(Multiple)之间的关系时占主导地位的思维模型。“一”,或曰“神”,以被造的世界为形式来表现自身。表现是外展(explication)或展开(拉丁文 ex-plicare, 去展开)的过程:“一”在“多”中展开自身,但“一”同时也在“多”的每一个实体之中被包含、被内含。外展和内含的过程最终复归综合的并合,即“多”在“一”中和“一”在“多”中的同时显现——正是外展、内含和并合三者共同构成了表现概念的核心。① 外展是一个发展的过程,“一”通过它表现在“多”之中;被表现之物则只是以隐秘的、只有部分可见的方式被包裹(enveloped)在“多”的每一个实体中。被包裹的“一”是一个符号,一个指向自身之外的象形文字(正如有亮光的月球表面可以被视作黑暗的月球背面的符号)。当然,被包裹的事物也可以外展自身,直至其隐秘的维度得到揭露。

在德勒兹对柏格森绵延概念的阐释中,我们可以说绵延在一个闭集中外展或展开自身,而闭集则包含或者内含绵延。每一个闭集都是绵延的现实化,是一个特殊的位置——在其中,振动的整体借由对时间最低限度的凝缩形成临时可分的系统;而内在于每一个闭集的则是绵延,它是对过去之整体的最大限度的凝缩——绵延指向

① 根据《斯宾诺莎与表现问题》的中译,此处将“expliquer”译为“外展”,“impliquer”译为“内含”。在德勒兹的导论中,他明确“外展即展开,包含即内含”。“complication”来自拉丁文,中译作“并合”。——译注

一个开放的未来，是一个由不断质变的关系所组成的虚拟的、非给定的整体。绵延“通过改变自身的性质将自身分殊至对象中；而对象则是借由深化自身、丧失自身的轮廓而得以在绵延中重新统一。我们可以由此认为，运动将一个闭集中的对象同开放的绵延联系起来；与此同时，运动也将绵延与被它强行打开的系统中的对象联系起来。运动将它的对象——正是在这些对象中运动得以建立——同它所要表现的变化之整体联系起来，反之亦然。经过运动，整体分殊至对象中，对象则统一在整体中：正是在这两个过程之间，一切都变得不一样了（‘tout’ change）①”。现在从窗户往外张望时，我看到一只狗在树下打盹，而一个小女孩带着食物准备去喂它；狗吃着食物，女孩抚摸着它，与此同时树叶在微风中沙沙作响。我看到的是多个实体在空间中的位移，即女孩和狗在位置上的改变与树叶的轻微波状运动。但在这些实体的运动中，我也看到了它们互相之间关系的不断转化，女孩-狗-树之间配置的变化（metamorphosing configurations）。而关系的这种变化是在持续的时间之流中发生的质的变化：狗的状态从沉睡变为进食再到被喂饱；小女孩则是从拿着食物准备喂狗变化为抚摸狗。我所观察到的运动-关系扩展到了窗户的框架之外，进入开放的振动整体。有些运动-关系的影响是可见的，而另一些则是不可见的，比如风吹动树叶的沙沙声，或阳光穿透云层时投射下来的斑驳色彩。女孩、狗和树都是绵延的现实化，而电影术幻象——把这些对象当作在同质的空间-容器中发生位置变化的稳定实体——正是由这些实体的时间凝缩（temporal contractions）引起的。而实际上，实体的运动同样在物体间关系配置的持续质变中表现着绵延，其配置扩张到这一组特定元素的界限

① “Tout”在柏格森和德勒兹的语境中是一个专门术语，译为“整体”。此处，德勒兹原文中“tout”有引号，根据语境译为“一切”。——译注

之外，向外界打开了闭集。

现在我们知道，运动可以用两种方式来理解：其一是作为实体的位置转移，其二是作为实体间关系的转化。也就是说，一个闭集也能够用两种方式来理解。比如，当我透过窗户看到小女孩和狗围绕着树改变自己的位置时，电影术幻象占据主导。并且在这个意义上，被窗户限制了轮廓的闭集在抽象时间中框定了一系列的静态切片。而当我将这一运动视作女孩-狗-树之间关系的转化时，我的窗户雕刻出的则是绵延之振动整体的一部分。如是，闭集不再是静态切片，而是一个动态切片，一小段或者一小块绵延。总之，我们能够在*静态切片*（运动在其中被视为物体在空间中转移的闭集）、*动态切片*（运动在其中被视为关系转化的绵延之片段）和*绵延*本身之间做出区分。在这个区分的基础上德勒兹提出，《物质与记忆》第一章更为深刻的主题得以彰显："存在瞬间的、快照式的影像，也就是运动的静态切片；还存在运动-影像，即绵延的动态切片；最终在运动之外，还有时间-影像（绵延-影像）、变化-影像（change-images）、关系-影像、量体-影像（volume-images）。"（IM 22；11）我们在此能够看出德勒兹组织其电影研究的总体框架——即运动-影像跟时间-影像——以及下一章中讨论景框、分镜（cut）、镜头（shot）和蒙太奇时将使用的静态切片-动态切片-绵延的三元架构。但在进入这些讨论之前，我们应该先考量德勒兹二论柏格森（《电影 1》第四章）时从《物质与记忆》里提取的运动-影像的三个变体：知觉-影像、行动-影像和情感-影像。

图像、运动、物质、光

在柏格森为《物质与记忆》第七版所作的前言中，他解释自己希

望在第一章中表明，观念论和实在论是“两种同样过度（excessive）的理论”，而他试图通过仅仅将物质当作“‘图像’的聚集”来证明他的观点（1959，161；1911，xi）。[①] 在柏格森看来，常识正是以这种方式来看待物质的。如果我们对一个没有接受过哲学教育的人说，“我们所触摸到的和看到的对象仅仅在我们的心灵中存在”，或“这些对象实际上和它们所显现的完全不同，而其性质（看到的颜色、感觉到的抗力）只不过是精神附加到对象上去的”，他很有可能对这种观点感到吃惊。对于常识来说，“对象存在于自身之中；并且从另一方面来看，对象——正如我们所知觉到的那样——自在地是图像化的（pittoresque）：它是一种图像，只不过是存在于自身中的图像”（1959，162；1911，xii）。图像比观念论所谓的“表象”有余，比实在论所谓的“物”不足。“一言以蔽之”，柏格森写道，有了图像的概念，他就能“在观念论和实在论于物质的存在与显现之间设下鸿沟前思考物质”（1959，162；1911，xii－xiii）。正如德勒兹所指出的，柏格森试图沟通主体和客体、知觉者和被知觉物的努力与胡塞尔这样的现象学家的工作有相通之处。后者坚持认为，意识总是关于某物的意识，而对象和知觉中的主体共同构成了一个不可分的单元。不同的是，现象学家在分析之前预设了意识的存在；柏格森则令人震惊地宣称，他的哲学的起点是物质-图像的普遍之流，随后将意识“推断”（deduce）为流之中的某种特定图像。

让我们构想这样一个世界：它仅仅由图像构成，也就是柏格森所谓的物作为其显现（things-as-they-appear）的世界。“所有的图像在其全部基础部分中互相作用于并且反作用于对方。这一过程遵循着恒常的法则，我称之为自然法则。”（1959，169；1911，1）总的来说，图像以一种可预测的方式发生互动，每一个行动直接导致一

① 关于柏格森棘手的“图像”理论，参见 Lacey，89－94，113－118；Moore，18－41。

个反应。图像之间互相推挤着，类似于被搅动的一桌台球。但存在一些特定的图像，其行动并不会直接导致一个相反的和可预测的反应。就像某些特定的台球受到击打时，在运动之前会产生迟滞，继而很可能沿着未曾预料的方向运动。这类图像就是生物（living beings），可以被定义为“不确定性的中心”（1959，186；1911，28）。它们在普遍的机械因果中引入了空隙，是反应中的延迟，也常常伴随着方向的改变——后者所展现的即我们通常说的选择。从变形虫到神经系统最精致的动物，生命图像（living images）可以被当作中继运动（relaying movements）的系统，即从外界接收运动，并从内部产生自己的运动。比方说，一只狗被跳蚤咬了，一束神经冲动以向心的方式（centripetally）从皮肤传递到了大脑；随后，另一束神经冲动以离心的方式（centrifugal）被传递到了各种肌肉中，狗开始挠痒（或抽搐、打滚）。狗的神经系统在外界的运动（跳蚤叮咬）和内在产生的运动之间加入了一段延迟，同时引入了一个基本的选择（挠痒、抽搐、打滚等）。

知觉是生命图像赖以接收运动的方式。知觉总是和行动相关联，因此所有的知觉都是感觉-运动，是将外在的运动通过感觉转化为与之接续的运动行为（motor action）的手段。我们神经系统的功能不是去形成表象，而是去接收刺激并为未来的行动提供选择，而知觉只是深化此种行动的手段。知觉帮助生物控制周遭空间并与其沟通；它能控制的空间越多，它的选择就越多，实践这些选择的时间也会越多。但是，知觉并非通过在对象上增加一些东西来帮助生物控制它的环境，而是从中去除一些东西：它从周遭事物中选择生物感兴趣或关心的方面，忽视那些同其生存无关的方面。为了扩大行动的范围，生物会减少它必须处理的元素。在这个意义上，相较于生物，物质的基本粒子对它们的环境会产生更多的反应。这是因为后者对周遭所有的力和实体做出同等的反应，而前者的反应只针

对那些与其未来行动有关的实体和境况。

柏格森将知觉的概念解释为，通过将图像从单纯的在场(simple presences)转化为我们通常所说的表象而发生的减除(subtraction)过程。在描述这种转换过程时，柏格森使用了一套涉及光和视觉元素的复杂模型。首先让我们假设一个物质对象的存在，它有着一个在场的图像，并且我们产生了关于这个图像的表象。那么是什么将在场图像与其表象区分开的呢？在场图像或者说物质对象，作用于全部周遭图像的同时也受到其作用，并且最终“它仅仅成为一条通道，广袤宇宙中传播的所有经过修正的形式，都从四面八方经过这个通道”(1959，186；1911，28)。在同其他图像分隔之后，在场的图像就成了一个表象，但这一过程并非通过投射更多的光来完成，反而是借助光的减少，让其轮廓变得更加晦暗。因此，如果说在场的图像是光，那么表象则减少了光的量，或者说有选择地过滤了光。当我们知觉对象的时候，“就好像我们将从物体发射出来的光反射到物体表面那样，如果光线不受阻碍地穿过我们，那它就永远不会被发现”(1959，186；1911，29)。简而言之，一个物体(它仅仅是一个在场图像)发射光，其中一些光线在不知不觉中穿过我们，剩下的则被反射回物体表面。我们对于这个物体的表象由我们反射出的光线构成，也就是物体发射的光线的量减去我们忽视的和没有反射的光线的量。知觉器官的功能就如同镜子，它反射的是我们感兴趣、对我们未来的行动有用的光线。

柏格森关于光和镜子的理论并不容易理解。因为它听上去好像是在说，光线从物质对象发出后，其中的一些遭遇了我们知觉装置(perceptual apparatus)的反射表面，随即返回对象，接着弹回我们身体的接收表面(receptive surface)，由此形成了表象的图像。确实，柏格森将知觉类比为用来拍摄照片的黑色屏幕的做法增加了读者的困惑。他说：“考察宇宙中的任意一点，我们都能说，物质的行

动可以完整地、不受任何抵抗和损失地从中穿过。然而整体的照片在那里却只是半透明的：因为在这个点的背后，在感光片的背后，缺少一个让图像得以清晰呈现的黑色屏幕。我们的‘不确定的区域’在某种意义上扮演的正是屏幕的角色。”(1959，188；1911，32)应当注意到，柏格森的这番论述有一个前提，即他反对将知觉比作照相的过程，后者在当时正是十分流行的假设。这种假设认为“知觉类似于照相，即用一个特殊的装置从一个固定的视点来拍摄被感知的事物。在知觉过程中，知觉器官‘拍摄’事物的照片，并随后在大脑中通过一系列物理化学反应对其进行处理”。柏格森评论道：“对于空间中的任何一个点来说，即便真的有照片存在，它必然在事物的内部就已经被拍摄、处理了。”(1959，188；1911，31)与照相模型的假设不同，知觉并不是内在于感知者的。当我看到一个光点 P，其光线投射到我视网膜上的 a、b、c 细胞，随后神经冲动也被传递到大脑中。我可能会说，知觉好像是发生在眼睛或者大脑里。但实际上，“P 点、P 点发射的光线、接受光线的视网膜细胞和神经共同构成了单一的整体。发光点 P 是这个整体的一部分，并且正是在 P 点中，P 的图像得以形成和被知觉”(1959，192；1911，37－38)。

柏格森的观点是，知觉根本就不是表象，而是行动的构成部分。外在的、广延的物质世界和内在的、非广延的精神实在之间并无区别，也就是说，*存在和被知觉的存在*之间并无区别。一个活生生的图像作用于另一个图像的同时，也会对这个图像做出反应。作为其行动的一部分，图像会回应另一个图像的某些部分，而不会注意到其他部分。一个图像知觉到另一个图像时，它关于这个对象的知觉关系同时也是这个图像所属的整体之一部分。对象仍是其所是——也就是一个图像，而被感知的对象也相应是这同一个图像，只不过少了那些对于感知者来说不相关的属性。在对象中被知觉到的属性的确属于这个对象本身；而知觉过程中对属性的选择

性减除则是知觉者和知觉对象间互动的一部分，并因此导致广延世界中发生了一些变化。由是，如果说知觉发生在任何特定地点的话，它并不发生在知觉者内部，而是发生在这些属性真正寄身的那个被知觉的对象中。知觉居于事物中，而非知觉者中。①

在《物质与记忆》中，柏格森的目的不是去完成一个关于视觉知觉的完整理论。他使用视觉的例子（比如光点 P）以及镜子和照片的例子都只是为了解构一种关于知觉的表象主义模型，并将知觉和生命实体之全部活动联系起来。正如我们看到的，柏格森将宇宙视作一个振动整体；而各种实体则都是绵延的不同程度的凝缩与舒张。这一整体可以被当作时间-空间或物质-流（matter-flow），也就是说，作为整体的运动，运动和运动的物体之间不存在区别。在《物质与记忆》的第一章，柏格森告诫我们，出于对论证之清晰性的考量，在关于知觉的描述中，他暂时忽略了记忆的作用；而他所描述的“纯粹知觉”——没有记忆之绵延的知觉——只是虚构。然而，他并不将知觉当作静态的：的确，知觉最基础的术语都是关于运动的。他对意识和知觉的“推断”预设了宇宙初始的物质-流是互相作用着的图像；在其中，生命图像显现为不确定性的中心，它暂时中断了流，并带有指向性地调节着流。同样，知觉也是以运动和行动的方式来解释的。生命图像的知觉只是一种简单的选择，因而也是还原——它所还原的，是它与周遭图像的互动数量。“在某种意义上，我们可以说，相较于我们自己的意识，对任一无意识的物质之点（unconscious material point）的知觉——在其瞬时性中——总是无

① 我对于这一理论难点的理解与马拉基的理解相近。“如果我们接着问，假使再现的过程不发生在大脑里，那它发生在何处，柏格森的回答将会是这样的：从应然的角度看，它发生在对象中！……柏格森总体的观点可以概括为，知觉在我们知觉到对象的时候发生在对象中，或者它发生在我们的眼睛和大脑中——这两种可能性是等同的。实际上，由于知觉是关于对象的，所以从应然的角度看，它更有可能发生在对象中而不是其他地方。”（Mullarkey 47）

限宏大、完整的。因为这一物质之点集中且转换着世界中全部物质之点的行动，而我们自己的意识只能沿着某些特定的路径到达特定的物质之点。”(1959，188；1911，30－31)我们在之前的论述里已经提过，柏格森关于绵延之凝缩和舒张的理论在无生命物质与生命之间建立起了连续体；哪怕最小的时间凝缩(某种亚原子的粒子)也包含着某种原初意识。在这里，柏格森暂时省略了绵延，但在无生命之物和生命体之间仍存在着这一连续体；因知觉或者运动的集中和转换内在于一切事物，存在于任一物质之点中；而生命体的知觉只不过是对无生命实体之知觉的简化、还原。[这一知觉在德勒兹看来，类似于怀特海的“摄入”(prehension)(IM 94；64)]。

德勒兹恰当地将柏格森的图像宇宙称为“气态”，一个“普遍振动着的、呈波状的、荡漾开的世界：不存在中心或轴心，也没有左右高低”(IM 86；58)。在这个世界里，图像自在，“图像之自在即物质”，且“图像和运动之间是绝对的同一”，“图像-运动和物质-流严格来说就是一回事”(IM 86－87；59)。这一图像/物质/运动的柏格森宇宙建构了“一种内在性平面”(plane of immanence)(IM 86；58－59)。由于这一宇宙只是略去了绵延的权宜之计，所以它无法成为开放整体，但它是一块“动态切片，暂时性的切片或视角。它是空间-时间的团块，因为其内部作用着的运动的时间在每张切片中都归属于它。甚至，将会有一个关于动态团块或切片的无限系列，如同这一平面上诸多表象那样，对应着宇宙中持续的运动”(IM 87；59)。

德勒兹跟随柏格森的做法，将图像、物质和运动等同起来，将无绵延的宇宙中的图像-运动/物质-流当作空间-时间的动态切片或团块。然而，德勒兹通过另外一些等同，转化了柏格森的理论。内在性平面“就其整体而言是光……图像与运动的同一性使物质与光的同一性得以成立。图像即运动，物质即光”(IM 88；60)。柏格森在《物质与记忆》中从未将物质和光等同起来。他讨论知觉时，通篇

都在模糊“图像作为一般事物之显现”与“图像作为视觉显现”之间的界限。柏格森在他所使用的关于图像的例子中，不加区分地从视觉图像谈到声音图像或触觉图像。他将知觉形象化为镜子和照相机镜头的做法，其实包含了一种关于光的宇宙的形象（figure of a universe of light）。但值得怀疑的是，柏格森是否拥抱这种物质和光之间本体论的同一性，因为这种立场会导致非视觉的知觉模式的状态成为问题。但德勒兹通过将物质和光等同起来，使得对柏格森的知觉理论进行某种视觉图像分析的可能性浮现出来，并揭示了用柏格森的理论对电影视觉图像和物质世界之关系进行概念化的潜能。[①] 如果事物就是光，那么我们通常称为视觉图像的东西，无论它是直接可感的还是电影的，都是同一种“物质”构成的。我们对一个物体的视觉知觉过滤了它的光，有选择地缩小了其波长的范围（比如，忽视紫外线和红外线），根据一些可能的行动来构想、定位这一光线的来源。就物自身来说，也就是对自在的图像来说，它本身是一个虚拟的图像，一个被给予的光的“团块”；对它的知觉则是让这一团块的某些部分现实化。当生命图像——它自身也就是物质-光的一种特殊配置——有选择性地反射光，并让被给予的、不可分的光之回路（circuit of light，例如发光点 P，视网膜上的 a、b、c 点，以及大脑）进入实存中时，图像的现实化就会发生在光之流（flow of light）中。因此，视觉知觉确确实实在事物之中：这既是在知觉过程发生在被知觉之物中的意义上，也是在知觉者自身作为光的配置的

① 罗多维克在对德勒兹电影理论的研究中，赞同了德勒兹的判断，即认为柏格森将物质和光等同起来。他评论道：“爱因斯坦在他最出名的方程式中将物质和能量当作可互换的，想到这一点，物质和光的等同就不那么奇怪了。”（Rodowick 27）我个人的解读是，柏格森的确将物质与振动等同，其中的一些振动是光的振动。德勒兹的做法则是提取柏格森所谓的“视觉形象”（visual figures）的内涵。他在《电影 1》中将物质和光等同起来，随后又在《电影 2》中提出他自己的观点，即柏格森的图像/运动/物质之流“有着全部类型的配置之特征……感觉的（视觉和听觉）、运动的、强度的、情状的、节奏的、调性的，甚至语词的（口语或书面语）”（IT 43－44；29）。

意义上。德勒兹总结道："换言之，眼睛在事物中，在发光的图像中。"(IM 89；60)意识作为光的镜像配置，不能再按传统的思路被构想为某种照亮了黑暗世界的闪光，而是作为一个部分参与光的构成。"简言之，意识不是光；图像或光的集合才是意识，它内在于事物之中。"(IM 90；61)由于虚拟图像——并不仅仅是静态的图像，而是运动-影像——构成了物质-光的宇宙之流，我们才能将"宇宙当作自在的电影，一部元电影(metacinema)"(IM 88；59)。

三种运动-影像

眼睛在事物之中，意识内在于物质的元电影中，而让虚拟的运动-影像现实化的则是作为"不确定性的中心"的生命图像，是互相作用的物质-流所构成的宇宙中产生的间隔(interval)或沟壑。德勒兹从柏格森在《物质与记忆》中对知觉的论述中分析出了三种类型的运动-影像，每一种都以特别的方式同生命所产生的间隔相关联。我们之前说过，一个生命图像就是一种中继系统，从其他实体那里接收外在运动，并将其转换为自己的行动。知觉是感觉-运动系统的一部分，因此生命图像便是"分析被接收的运动、选择被执行的运动的手段"(1959，181；1911，20)。作为间隔的生命图像因此有两个"面向"：一个进来，一个出去；前者关联着知觉本身，后者则关联着相继的行动。德勒兹称为"知觉-影像"的是与前者相关的一种运动-影像，它选择性地记录着接收到的运动。它是一种取景①，在其中某些元素被忽视了，而其他某些元素则变得可见。简而言之，知

① "Framing"来自"frame"，本意是"框架"，动名词化后应作"框定""表述"等意。在与电影相关的语境中，"framing"和"frame"的通用译法分别是"取景"和"景框"。——译注

觉-影像即“物”减去那些被知觉过滤掉的特征。但德勒兹也提醒我们，柏格森论证知觉和行动的不可分性时，暗示了另一种运动-影像的可能。柏格森观察发现，我们对外部世界的知觉被我们的期望、对未来事件的预期，以及未来行动的开放的可能性微妙地影响着。作为“不确定性的中心”，我们每个人都是那个指向我们行动的世界的中心。我们被自己的视野所环绕；而事物在其中的位置则关联着我们对其运动的预期和我们自己选择的行动。德勒兹将行动-影像视作第二种类型的运动-影像，即与作为间隔的生命图像的外向性相关的部分。知觉-影像以“消除、选择和取景”为特征，但行动-影像则导致“宇宙的内曲（incurvation），从中同时出现的是事物对我们做出的虚拟行动，以及我们对事物做出的可能行动”（IM 95；65）。

第三种运动-影像——情感-影像——相比之下有些难把握。在他对情感-影像的描述中，德勒兹借用了柏格森两处文本。一个是《创造的进化》中关于质的分析，另一个是《物质与记忆》里对情感的分析。在《创造的进化》中（1959，748－751；1913，300－304），柏格森向我们展示了语言的基本范畴——形容词、动词和名词——如何在我们同振动整体的宇宙之流的沟通中自然地产生。起初，我们只能感觉到暂时的质；我们逐步为每一种质赋予共同的特征，形容词由是产生。我们也用可感的质中产生的连续性来刻画出彼此有别的实体（bodies），是为名词。最后，我们从实体中析取出不同的、可重复的行动，由是产生动词。德勒兹从这些原-语言的范畴中提炼出三条运动-影像的平行线：知觉-影像对应着名词（知觉-影像的选择性取景刻画出对象），行动-影像对应着动词，情感-影像则对应着形容词。

在这些形容词的原初的质与柏格森在《物质与记忆》中所谓的“情感”之间，德勒兹发现了本质性的关联。柏格森说，常识认为知

觉必须是一种内在感觉(internal sensation)的形式,因为某种知觉的刺激(比如一束光或声波)如果足够强烈的话,会造成接收器官的痛苦。柏格森反对这种观点,他认为感觉、一般的身体感受或"情感"与知觉有着质的区别,即使感觉/情感[①]与知觉有着必然关系,且事实上总是伴随着知觉。当一个外在的运动侵入阿米巴虫的表面时,其整个器官都会回应这一运动。阿米巴虫的表面作为整体是知觉器官、感觉器官和运动器官。在一些更复杂的器官结构中,身体组织出现专门化(specialization)的区分,就会有一些器官负责记录外在输入的运动但自身不运动,另外一些专门的器官负责执行运动。对人的身体来说,眼睛和耳朵就是接收外在运动的器官,而腿则是负责进行运动的部分。当一束强光射入眼睛或一阵巨响传入耳朵时,眼睛或耳朵由于无法用身体的运动来回应这一强大的外在运动而感觉到痛苦。其感受到的痛苦表现的是想要逃离的徒劳努力;正是在这个意义上,其痛苦"是感觉神经层面的运动倾向"(1959, 204; 1911, 56)。

知觉总是发生在事物之中,但假使一束光线强到致盲,引发知觉的事物就不再是那束光,而是眼球的表面。在此时,也仅仅在这种情况下,知觉和感觉/情感汇合到一起。我们通常称为知觉的东西,其实是外在知觉和内部情感的混合;且这一混合对于我们身体的存在来说是必要的。我们是"不确定性的中心",我们有选择性地反射图像,并让知觉进入存在;但我们同时也作为外延的身体,存在于力与运动交互作用的场域之中。我们的知觉允许我们在一定距离外认识到事物可能对我们产生的行动,以及我们可能对事物产生的行动。而随着事物和我们身体之间的距离不断缩短,我们行动的

① 我发现柏格森在《物质与记忆》中对"感觉"和"情感"两个概念的使用略显随意:有时,两个概念是同义词;有时,情感似乎是外延更大的概念,而感觉则是其中的一个部分。对我们的论证来说,对二者进行区分并不是必要的。

可能性也不断减少，直到某一特定的点，我们的身体直接接触到外在的运动，以至于身体不得不进行回应。由于我们对迫近的外在运动和可能回应的计算有赖于我们对身体在世界中所处情境的认识，知觉必然同具身的感觉/情感相互绑定。但知觉和感觉具有质的不同：知觉发生在对象中，而后者则发生在身体中。但对具身的知觉者来说，“不存在无情感的知觉。情感实际上就是我们在身体内部对外部实体之图像的混合”(1959，206；1911，60)。知觉“衡量的是身体的反射能力(reflective power)，情感衡量的则是身体的吸收能力(absorbent power)”(1959，205；1911，57)。由是可见，眼睛具有双重功能：它既是在一定距离上反射和过滤外部运动的知觉器官，也是身体的触觉表面——当它同外部运动直接接触时，情感在这一表面下产生。①

德勒兹从这些论述中得出，情感-影像“标志着主体和对象在一种纯粹的质之上的耦合”(IM 96；65)。情感占据着进来的知觉和出去的行动的间隔，它正是在这一间隔之中。进来的层面连接着知觉和情感；当对象的知觉接入身体的某一种感觉的时候，主体和对象之耦合才发生。知觉反射着外部运动，但在每一次知觉中，一部分运动也被身体所吸收，而这一部分运动关联着“一种作为经验过的状态(état vécu，lived state)的‘质’”(IM 96；65)。通过这种质，生命图像沿着其具身的表面知觉自身，并因此经验其内部性(interiority)[柏格森说，在“我通过知觉从外部认识到的图像”中，有一个图像我是“通过情感从内部认识到的：我的身体”(1959，169；1911，1)]。用柏格森的话说，在情感中，运动被吸收并被记录

① 我们可以看出，在柏格森的思想中，触觉具有特殊的地位，因为身体的表面总会同时存在知觉和情感。马拉基将之称为“触觉的帝国主义”(46)；并且他认为，对柏格森来说，“正是一种感觉的秩序为表象赋予了纯粹被动的信息性的外表；这一秩序产生于这样一种前反思的等同，即将知觉能力之整体和触觉这唯一一种感觉等同起来”(45)。

为“一种在感觉神经上的运动倾向”；或者用德勒兹的话说，“在不动的、接收性的感光片[plaque，摄影中的感光片，即在柏格森的意义上，将知觉当作‘黑色屏幕’背后的‘感光片’(1959，188；1911，32)]上发生运动的努力”(IM 96；66)。而除了作为主体和对象耦合的记号之外，情感也将间隔的知觉(进来的面向)及其行动(出去的面向)联系起来。生命图像是物质-运动的直接互动中发生的中断，它在接收的运动(知觉)和施行的运动(行动)间引入了不连续性，使得这两种运动具有了某种“不可通约性”(IM 97；66)。情感重新建立起这两种运动间的联系，但这一联系的建立并非通过第三种“转译的运动”，或现实空间中的运动，而是通过一种“表现的运动，即质，单纯地搅动一个不动的因素”①(IM 97；66)。在德勒兹看来，将生命图像(也就是人)的面容当作情感-影像的典型场所是非常自然的一件事，因为面部作为一个相对静止的表面，运动的倾向及纯粹的质的表现都显示在其上，暗示了知觉和运动的联系。

当一个不确定性的中心进入普遍互相作用的运动-影像的物质-流时，这三种类型的运动-影像就自发产生了。这三种运动-影像直接对应着生命图像的感觉-运动的活动。生命图像根据自己的

① 德勒兹在“表现的运动”这一说法中，以一种特定的方式使用“表现”(expression)一词，类似于之前我们提到的将运动视为“整体的表现”，但并不完全一样。在这里，德勒兹首先想说的是，被表现的质并非对对象的模仿或表象，亦非某种内在状态。《意义的逻辑》明确指出，意义并不存在于表现它的命题之外，被表现的是事物状态的属性，而非命题的性质。在这个意义上，表现导致的是非等同(non-equivalence)，即两个事物不可分，但有着质的不同。德勒兹想说的第二点是，对质的表现标志着某种“主体性”或“个体性”的产生——但我们必须在非笛卡尔主义的视角下理解这两个词。在《千高原》中，德勒兹讲到过一种辖域(territory)的发生方式：这一辖域通过某种既是质也是属性的(quality and property，quale and proprium)环境元素之分离而发生。分离发生的时候，这种质-属性的环境元素不再是功能性的，而是变为“表现性的”。质在表现着辖域的同时，分隔了辖域和辖域中的居民(inhabitant)。上述三种表现都是表现之逻辑的一部分，虚拟的开放整体通过在诸现实实体中的外展来表现自身；同时，通过在整体的某一显现(manifestation)中内含或包含这一整体，具体的现实实体得以对这一整体进行表现；并且，在虚拟得以在现实中展开的外展表现和现实得以包含虚拟的内含表现中，二者具有不可分割的非相似关系。

兴趣和目的有选择性地通过取景的方式构建了一个世界，知觉-影像是这个世界的一部分。生命图像是潜在的遭遇和可能的回应之中心，行动-影像是这一中心在其周围刻画出的环境。情感-影像则是由接收性表面记录的运动倾向，它正是那个吸收外部运动且表现纯粹的质的生命图像的一部分。正如另外两种运动-影像那样，情感-影像揭示了生命图像在其环境中的具身参与。情感的质表现了作为感觉之场所的主体和作为知觉之位置的对象（因为知觉总是发生在对象而非主体中）这二者间的耦合；同时，它也通过表现的运动（简单的运动倾向）显示了进来的知觉和出去的行动间的关联。

在《电影 2：时间-影像》中，德勒兹非常清晰地总结了我们在这一章讨论过的材料。他在“运动-影像的系统”中区分了“纵轴”（vertical axis）和“横轴”（horizontal axis）（IT 43；28）。其中，前者与静态切片及开放整体相关，后者与三种运动-影像有关。纵轴是一种分化作用，因为绵延的开放整体所构成的虚拟繁复体持续地将自身分化为同质空间和抽象时间中的现实对象的闭集；而闭集中的对象的运动仍在各处间接地表现开放整体。[①] 横轴则是一种规定作用（spécification），这是因为运动-影像在关联到作为间隔的生命图像或不确定性的中心时，形成三种类型。（虽然德勒兹并不完全是这么说的，但我们也能将纵轴称为绵延之轴，横轴则是纯知觉之轴，或无绵延的运动。）纵轴和横轴的各部分组成了“一个可塑的团块，一种非表意的（a-signifying）、非句法的（a-syntactic）物质，一种以非语言学的方式形成的物质，尽管它并非无定型的（amorphous），而且

① 在《差异与重复》对表现的描述中，对外展/展开和内含/包含的分析涉及“différenciation”（分化）和“différentiation”（微分，数学术语）之间的区别。“différenciation”指的是虚拟被现实化后发生的分化，而“différentiation”则是虚拟内部的区分。差异成为现实的整个过程同时涉及分化和微分，或“différent/ciation”（参见 DR 269－285；208－221）。在这里，德勒兹对分化一词的使用似乎更为宽泛，不涉及他所做的这一区分。

是以符号学、美学和实用主义的方式形成的”(IT 44；29)。当我们用虚拟而非现实的区分来考察这一团块时，它正是关于影像/运动/物质/绵延的连续性平面(plan of consistency)。虽然德勒兹在《电影 1》中已经将影像/运动/物质与光等同起来，但他在这里的论述扩展了可塑团块的概念，让它包含了物质/流的所有形式。这样，可塑团块就变成了“有着全部类型的配置之特征的符号物质(signaletic matter)：感觉的(视觉和听觉)、运动的、强度的、情状的、节奏的、调性的，甚至语词的(口语或书面语)”(IT 43－44；29)。可塑团块就是构成电影的“素材”(stuff)，也是构成我们每个人的素材，因为“我们每个人——作为特殊的影像或偶然的中心——不过是三种影像的装配(agencement)，是知觉-影像、行动-影像和情感-影像的并合”(IM 97；66)。在接下来的一章中，我们将考察一些大导演是如何在纵轴上通过取景、分镜、镜头和蒙太奇，以及在横轴上通过远景镜头的知觉-影像、中景镜头的行动-影像和特写镜头的情感-影像来塑造这一符号物质的。

第二章

景框、镜头与蒙太奇

在对《创造的进化》所做的评述中，德勒兹区分了闭集和开放整体，认为物质天然地趋向形成可区隔的系统，但同时又不完全切断与绵延之整体的联系。运动作为闭集和开放整体之间的中介，既可以被视为相互分离的对象在一个空间容器中位置的变换（运动之于闭集），也可以被视为关系之开放总体（open totality）中发生的质的变化（运动之于开放整体）。当运动仅仅被当作对象的位置变化时，闭集也只会被当作静态切片。在这一集合中，我们能够接近一个无绵延的空间所具有的理想极限；在其中，运动是空间的一系列瞬时切片，并且这一空间是借由某种抽象时间才获得自身的规定性的。然而在闭集的内部，或在实体的区隔的系统中，对象的运动能够被视为在表现绵延；而闭集作为动态切片，则能切分出一片或一块振动整体的空间-时间。

在这一番分析中，存在着两套术语的三元关系（triad）：闭集/运动（作为集合与整体之间的中介）/绵延的开放整体；静态切片/动态切片/绵延之开放整体。然而，这些三和弦能够被还原为同一个二元关系，即闭集/开放整体。在其中，闭集作为静态切片还是动态切片取决于我们如何看待集合内的运动。在这些区分的基础上，德勒兹进入了对景框、镜头和蒙太奇这类电影的基本元素的分析——这

些元素之所以基本，是因为在默片、有声片、经典电影、现代电影、商业电影、纪录片实验电影或任何其他类型的电影中，我们都能找到它们的存在。摄影机的景框取消了由元素构成的闭集的界限(delimit)。镜头则是由在时间中持存的元素所构成的独立集合，它也是对象发生位置变化、借此表现整体之转化的运动单元。蒙太奇是剪辑和拼贴的过程，它让其中的镜头互相之间发生关联，绵延之开放整体正是通过蒙太奇为整部电影赋予了自身的特质。

景框与镜头

摄影机总是在框定世界的某一部分，刻画出空间-时间的团块。这一框定的图像最终被投影到一个被限定了范围的屏幕上，因此屏幕又被称为“景框的景框”(frame of frames)(IM 27；14)。无论是用特写镜头拍摄一双怒视的眼睛，还是用全景镜头拍摄科罗拉多大峡谷或银河，被框定的影像总是填充着相同的屏幕空间。在这个意义上，屏幕“为没有共同标准的对象提供了共同的尺度”(IM 27；14)。这种共同的尺度与其说倾向于统一对象，不如说倾向于误导(disorient)对象，因为它迫使具有质的差异的观看方式在被任意规划出的表面上并置。于是，摄影机的景框将世界的一个团块从其周遭环境中分离出来，而屏幕的景框则暂时将异质的团块并置。不管我们多么努力地想要规范电影影像，在电影内部始终有一种不稳定的(destabilising)力量。景框——无论是摄影机的还是屏幕的景框——在其最原始的(rudimentary)层面上，“保证了影像的解域”(IM 27；15)。

摄影机的景框勾勒出了一个闭集内的元素，而“取景则是选择的艺术，它要在不同类型的元素中选择放入集合内的部分”(IM

31；18）。德勒兹进一步指出了被景框选取的影像所具有的五种特性。

（1）就其内容来说，被景框所分离出来的闭集提供了信息。对景框内的影像来说，填充的信息越多，这一影像越是“饱和”（saturated）；信息越少，影像越“稀释”（rarefied），直到影像到达作为稀释之极限的黑屏或白屏。

（2）景框本身是影像的界限，这一界限的功能要么以几何的方式、要么以动态的方式运作。在几何的运作方式中（这也是更加普遍的一种方式），景框建立起固定的、构成性的格栅。在其中，纵轴、横轴和对角线的格栅互相协同，以各种各样的模式将格栅中的元素组合在一起。在动态的运作方式中，景框随着被其框定的内容一同变动。其最令人惊异的例子就是格里菲斯的虹膜镜头和冈斯的可变屏幕（variable screen），后者的开闭造成如“手风琴般视觉摆动”的效果（IM 25；13）。

（3）被景框所限定的元素是互不相同的部分，但它们一起形成了共同的构造体。在这个意义上，景框既区分着也联合着被其包含的元素；而这些元素也要么是几何的，要么是动态的。无论是德莱叶[①]在横向和纵向上对元素的配置，还是德国表现主义者在对角线上和三角形中进行的配置，抑或被广袤的天空-沙漠构成的地平线所分隔的西部景色，它们都以几何的方式进行配置。相反，雾的影像、流动的影像、变幻的阴影、波浪起伏的形状和不断发生的形变——这些影像则与各个部分动态地关联着。持续变动的配置方式让元素之间的互动构成柏格森所谓的“质的繁复体”（qualitative multiplicity）。它无所谓可分或不可分，而是“复体的”（dividual）

① 卡尔·西奥多·德莱叶（1889—1968），丹麦导演、编剧，代表作有《圣女贞德蒙难记》《词语》等。——译注

(IM 26; 14),即元素构成的闭集在每一个时刻将自身分化为具有质的差异的集合。

(4) 每一个景框都内含"取景的角度"(angle of framing),即从空间的某一个位置出发来拍摄景框内的影像。景框所暗含的视角可能是无懈可击的,也可能是非比寻常的。如果是后者,那么它所具有的特别含义最终可能得到说明,也可能不会。比如,从地面望向天花板的镜头可能就是一个侦探在被打晕过去之后昏昏沉沉地醒来时的视角。或者,这个镜头也可以在叙事上或实用性上保持这种未被解释的状态,这就是帕斯卡尔·博尼策尔[①]所谓的"去框架"(décadrage),即用令人费解的取景角度暗示一种叙事之外的动机,后者必须以(除叙事之外的)其他方式被"阅读"或解释。

(5) 最后,景框既包含又排除。它以必然的方式决定一个闭集中的实体场域,以及被框定的影像之外的"画外"(out-of-field)场域。在《电影实践理论》(*Theory of Film Practice*)中,诺埃尔·伯奇以空间为轴心,将画外场域分为六种:景框之上下左右,外加远离摄影机的方向(比如,位于画幅正中的关闭的门之后的空间)和向着摄影机并越过镜头直指观众的方向。但德勒兹反驳的是,除了对画外场域(也被德勒兹称为"相对的画外")的空间构想之外,我们还应该区分出一个关于绵延的"绝对的画外"。在空间上,每一个被景框规定的元素之集合都可能被更大的景框所包含;各个景框不断外展直到理论上的最大值——所有景框的终极景框,一个包含着整个宇宙的景框——为止。但这样一个终极的景框并不能建构起整体,因为在它得以诞生的空间中是没有绵延的;而绵延的开放整体总是现在的,即便它不能像空间那样被给定。在每一帧被框定的影像中,绵延"坚持着"(insist)或"持存着"(subsist),以令人不安的方式揭示着

① 帕斯卡尔·博尼策尔(1946—),法国编剧、导演,代表作有《青年马克思》等。——译注

“在同质的空间和时间之外，某种更加激进的别处(Elsewhere)”(IM 30；17)。因此，对于每一帧影像来说，存在着两种“画外”：一个是相对的，另一个是绝对的，且二者在景框内的显现程度成反比。景框内的影像和相对的画外形成了我们常识及一般经验中三维-六向量空间的一部分，并如柏格森所言，加强了我们对抽象的、同质的时间的错觉。景框内影像和画外空间联系越紧密(比如人物向屏幕外投出的一瞥刚好能在下一帧中与其对话者所处的空间位置对应上)，我们就越容易将影像视作从属于常识中的时空，影像也就越难以被经验为绵延的一个切片。相反，影像越是同其画外场域相分离，它就和常识中的时空经验相差得越远，那么绝对的画外那令人不安的持存就越发明显。

在区分相对和绝对画外场域之后，德勒兹直接进入对镜头的讨论，因为镜头在转译静态切片的相对运动时，也表现着绵延之动态切片的绝对运动。德勒兹对镜头的分析引入了从法国电影理论中延伸出来的争论。正如不少法国评论家所指出的那样，在英语里，我们能区分“镜头”和“次”(take)：前者指的是主体和摄影机之间的空间距离(远景镜头、中景镜头、特写镜头)，后者则是指对场景的单次记录所占用的时长。然而，这样的区分在法语中其实并不天然存在。正如让·米特里[①]所指出的那样，法语中的“镜头”一词是“plan”(平面)，源于早期的默片。当时的电影制作人用“平面”一词指的是，在连续的场景中建立起不同行动所在“平面”之间的联系。而与摄影机的距离用“平面”来表示时，则是“大平面”(gros plan，特写镜头)、“中等平面”(plan moyen，中景镜头)、“整体平面”(plan d'ensemble，远景镜头)。米特里想说的是，“平面”这一用语仅仅能

① 让·米特里(1904—1988)，法国电影理论家、评论家、电影史学者，被誉为“电影的黑格尔”，代表作有《电影美学与心理学》。——译注

描述空间的距离；而巴赞[①]所谓的“段落镜头”（plan-séquence，用来描述推轨镜头，即摄影机在一次连续拍摄中四处移动）[②]这种空间-时间的“混合体”则被排斥在这一定义之外（Mitry 64）。德勒兹则支持米特里的反对者，认为他对于“平面”这一概念的定义过于狭隘。德勒兹提出，镜头的单元实际上是“运动的单元”（IM 43；27），每一个单元都被一个聚集了元素之多样性的行动所规定。因此，“在这个意义上，镜头作为不动的空间限定，能像动态切片或时间透视那样，完美地成为对应着镜头单元的繁复体”（IM 41；25）。“平面”一词的双重含义——作为空间距离或时间连续体——能很好地把握运动的本质（作为不可分的质的繁复体），并且任一镜头所具有的特殊维度会根据包含在一个运动单元内不同元素的数量和范围发生变化。在德勒兹看来，“平面”可以由固定角度的一个镜头构成，也可以由一个推轨镜头构成；“平面”还可以是被剪辑出来构成一次连续运动的一系列固定镜头或推轨镜头。我们甚至能将平面视作更大的单元，它可以扩展到将整部电影包含在内，形成单一的“段落镜头”——这种单一的运动表现了绵延的开放整体，并且将多元的元素分配在电影里各种各样的集合与子集之中。

然而对德勒兹来说，要紧的不是镜头的长短，而是它和运动的关系。运动“有两张面孔，不可分割的内在和外在、正面和背面：它是部分之间的关系，也是整体所产生的影响”（IM 32；19）。镜头“是运动的双重性：它既是集合的部分在空间中的外延，也是整体在绵延中自身的变化”（IM 32；20）。因此，镜头是“集合的取景和整

① 安德烈·巴赞（1918—1958），《电影手册》创办人之一，“二战”后西方最重要的电影批评家、理论家，被誉为“新浪潮电影之父”，代表作有《电影是什么？》。——译注

② 巴赞的这一概念一般被翻译为“长镜头”。但实际上，巴赞并没有直接主张使用长镜头的拍摄方式。他反对单镜头剪辑，主张以“段落”或一场戏作为一个剪辑单元。因为在他看来，只有这种剪辑方法，才更符合摄影的“纪实性”。——译注

体的蒙太奇之间的中介”(IM 33; 19)。景框分隔出关于空间元素的闭集,蒙太奇则聚集起时间的整体。每一个镜头在展现元素的空间位置的改变时,也表现着绵延的运动。为了具体解释运动的双重性,德勒兹分析了希区柯克《狂凶记》(*Frenzy*)中的一组镜头。在其中,摄影机尾随一对上楼的男女,两人来到一扇门前,推门进去。与此同时,摄影机向后拉,下楼,并沿着门廊不断后退,直到它退到公寓外的人行道上;再沿着公寓外墙上升,直到我们能看到外墙上的不透明窗户。男人和女人的身影在景框中运动,而摄影机自身的运动则调整着各种动态或静态元素的位置。同时,这种空间上的位置再分配表现着某种正在发生的事情,“某种整体的变化借助于这些调整发生了:进门时毫无防备的女人即将被杀害,而且没有人能救她,因为凶手是如此狠毒”(IM 33; 19)。在这个例子中,变化的整体是用叙事的方式被描述的,但并不是必须如此:叙事不应当被视作将部分纳入整体的动因。真正的要点在于,绵延在镜头中将自身分割为不同的部分,并且继续在单一的、不可分的繁复体中将它们统一起来。在镜头中,运动“分解”并“重构”;它分化到具体的配置中,又以更宽泛的图样(patterns)将自身组合起来——这些配置和图样都有着可辨识的形式。举例而言,埃里克·侯麦[①]认为,凝缩和舒张的运动是茂瑙的《浮士德》最重要的特征;弗朗索瓦·勒尼奥则提出,希区柯克的各种影片实际上有着共同的形式——《夺魂索》(*Rope*)中的直线,《惊魂记》(*Psycho*)中破碎的线条,《迷魂记》(*Vertigo*)中的螺旋。这些运动同样构成了个别的场景和系列,在某些情况下表现为明确的动机,比如《迷魂记》中的螺旋成为“男主人公的眩晕、汽车行驶的蜿蜒公路,或女主人公的卷发”(IM 36;

① 埃里克·侯麦(1920—2010),法国新浪潮电影导演,代表作有《春天的故事》等。——译注

21 - 22)。

镜头之所以是“运动-影像”,是因为它将运动和变化的整体联系了起来,成为“绵延的动态切片”(IM 36; 22)。我们通常将运动视作坚固的、稳定的实体所具有的属性,运动是某些从属于它们的东西。然而在电影影像中,我们能够让运动同实体相分离,这正是得益于摄影机的运动和蒙太奇所建立起的镜头之间的运动。电影作者们使用了各种各样的工具来移动摄影机:摄影机可能被装在台架、吊车上,或背在肩带上,绑在卡车甚至飞机上。但无论如何,这些手段的功能都是“从运动的载体或运动着的实体中将作为其共同基底(substance)的运动本身抽离出来,或者从运动中将作为其本质的运动性抽离出来”(IM 37; 23)。虽然我们可能会用很多不同的手段将摄影机的运动理性化和标准化,以使它符合常识意义上的空间-时间图式,但运动的摄影机总是会倾向于从实体中析出纯粹的运动,且这种运动独立于任何特定的角色或视点。相似地,镜头间的连续性虽然能通过剪辑被维持得严丝合缝,但蒙太奇所引起的运动仍然会在某种程度上逃逸出发生运动的实体之外。在一定意义上,蒙太奇和运动的摄影机为固定的镜头添加了某种东西;但在另一种意义上,它们仅仅激发了每一个镜头中内在于运动实体的某种潜能。因此,早期电影中的固定镜头“有着产生纯粹运动-影像的倾向,它通过摄影机在空间中的运动、蒙太奇在时间中的运动,或固定的镜头悄无声息地发生作用”(IM 41; 25)。

镜头作为动态切片不仅表现着绵延的开放整体,也不断改变着“实体、部分、面向、维度、距离以及实体的不同位置在影像中所共同构成的集合”(IM 38;23)。由此看来,每一部电影都好像是莱热[①]

① 费尔南德·莱热(1881—1955),法国画家、导演。——译注

的立体画，在其中——正如让·爱泼斯坦[①]所言——“所有的表面都分化着、删减着、解构着、分裂着，我们能将其想象为昆虫的上千个复眼”(IM 38；23)。每一个碎片化的表面都用各自的视角来观看世界，而且不存在一个能协调各种视角之间关系的公分母。类似地，电影在时间中分化为多个镜头，每一个都有着不可通约的视角。每一个镜头都是运动的特殊切片，因此每一个都提供了时间的具体显现或时间视角(temporal perspective)。每一个视角自身都是动态的，处在持续的变化中。巴赞指出，静态照片中拍摄的静止影像就好像是关于世界的不变的模子，而电影的影像则是一个在不断变化的模子。这一不断变化的模子被德勒兹称为“调控”(modulation)，而每一个镜头都是某种调节器(modulator)。它并不是在被动地记录镜头中实体不断变化的运动，而是主动地借助于取景、运镜和蒙太奇等技术来让实体的运动发生变化。[②] 在这个意义上，镜头作为动态切片，可以被定义为“时间视角或调控”(IM 39；24)；而它们的集合就类似于立体画派中的多重面向，每一个面向都是整体的一个分支，每一个分支都在用自己的方式表现着整体。

镜头是一个时间视角，因此它“像意识一样作用着”(IM 34；20)。但电影的意识“并非作为观看者的我们，也不是主人公，而是摄影机。它时而是属人的(human)，时而是非人的(non-human)，时而又是超人的(super-human)”(IM 34；20)。正如我们已经提到的那样，德勒兹在对柏格森的评注中提出，意识在事物之中，它以潜在

① 让·爱泼斯坦(1897—1953)，法国导演、电影理论家，代表作有《厄舍古厦的倒塌》《忠实的心》《三面镜》等。——译注

② 调控的概念借自吉尔伯特·西蒙东。在《个体及其物理-生理的发生》(*L'individu et sa genèse physico-biologique*)中，西蒙东将不变的模具(比如制作砖块的模具)和调控者(比如在三极管中，热离子管或真空管的控制格栅)对立起来。控制格栅电极里的电压变化调节着穿过三极管的电子流；所以控制格栅实际上以持续变化的方式“塑造”(shaping)着电子流。对这一问题，我在《德勒兹论音乐、绘画和艺术》的第六章用了更长的篇幅解释。

的方式显现于对物质的前摄和各种有机形式中(如生命作为"不确定性的中心")。宇宙就是一部"元电影",正是在电影本身的影像中,我们看到了在事物中的意识(consciousness-in-things),或者说,我们作为在事物中的意识来进行观看。然而这种意识总是摄影机的意识,它可能暂时占有人类的或者非人的功能和性质,但它总是保持着自主性。实际上,正是这一自主性使得从实体中析取运动成为可能,也让自在的运动(movement-in-itself)得以于镜头中再现。[①]

蒙太奇:有机的与辩证的

镜头是电影中最基础的运动单元,其扩展的范围根据元素——被镜头结合为不可分的质的繁复体——的数量而变化。在镜头中,我们看到了运动的双重本质,即作为部分的转译和整体的表现。作为后者,镜头是绵延的动态切片,每一个动态切片都是时间视角、时间的持续调控,以及摄影机意识。镜头作为运动-影像是景框和蒙太奇之间的中介,处在被景框区分出的元素之闭集和内含于蒙太奇的开放整体之间。然而这三种元素之间的区别只是相对的,因为每一个镜头都总是在景框之中,而蒙太奇也已经在镜头"里"了[正如威尔斯在《伟大的安巴逊》(*The Magnificent Ambersons*)中所使用的推轨镜头那样,镜头从楼梯口的两个人物推移到二楼的两个人物的连续运动,也像蒙太奇那样起到了连接两个不同场景的作用]。

---

① 我们需要注意到,德勒兹在重新唤起希区柯克在《群鸟》(*The Birds*)里所做出的意识转换时,小心地避免将任何个别的视角与电影中的某个人物或者动物等同起来。电影开头宁静的"人化的自然"是这种人化自然的摄影机意识。当群鸟攻击人的时候,摄影机则给我们提供了一种"整个鸟群的知觉",一种"完全'鸟化'(birdified)的自然"(IM 34; 20),但并不仅仅是对鸟的知觉的再现。相反,我们看到的仅仅是暂时被"鸟性"(birdness)充斥的摄影机意识,并随着它在不同场景中的转换而发生改变。

如果镜头“决定了被建构在闭集中的运动”(IM 32；18)，那么蒙太奇就“决定了整体”(IM 46；29)。换言之，镜头是运动-影像，而蒙太奇则是“运动-影像的构成、配置，它建构起时间的间接影像”(IM 47；30)。我们可以先把德勒兹的定义用更传统的术语表述：将整体理解为电影的总体概念(剧情、主题、观点等)，蒙太奇则可以被看成对应着这一概念来连接不同的镜头，而它自己只能以间接的方式显现，即不在任一镜头中，而是在镜头之间以及镜头之全体的组织图式中显现。但在德勒兹看来，一部电影的统一概念(即剧情、主题、观点等)相比于电影的时间形式来说只是次要的。叙事的、动机的或话语的连续性产生自绵延之开放整体的物质-流，并且这一连续性具有多种不同的配置方式。德勒兹在早期电影人的蒙太奇中发现了四种取向：美国流派的有机(organic)取向、苏联流派的辩证(dialectic)取向、法国流派的计量(quantitative)取向和德国流派的强度(intensive)取向。它们共同展示了将运动-影像和绵延整体关联起来的四种基本方式。

格里菲斯的电影最好地符合了有机取向，即将整体构想为“一种组织、一个有机体、一种巨大的有机单元”(IM 47；30)。格里菲斯的蒙太奇手法就来自这种有机观念。有机体由不同的部分构成，可以被表现为二元的配对——富有/贫穷、男人/女人、南/北——因此格里菲斯的蒙太奇是平行的、交替的。然而，部分必须同整体发生关联；格里菲斯因此将特写镜头发展为关于整体的某一面向的内嵌式再现(inserted representation)。而部分与部分之间也必须产生互动。在他的电影中，这类互动的形式经常表现为指向同一个目的的平行行动之聚合。格里菲斯使用汇集或聚合蒙太奇(concurrent or convergent montage)的最著名的案例在《一个国家的诞生》(*Birth of a Nation*)中。在其中，导演通过赶来的民团和身处险境的无辜群众之间的加速交替呈现 3K 党徒的营救行动。正是这三

种有节奏的交替构成了格里菲斯蒙太奇的形式:“差异化部分的交替、相关联的面向(relative dimension)的交替,以及汇集行动的交替。”(IM 49; 31)而且在格里菲斯之后,这些形式成了美国电影流派的基本元素。

除了这些形式很明确的叙事作用之外,德勒兹坚持认为:“叙事性从蒙太奇的构想中产生,而非反之。”(IM 49; 31)例如在《党同伐异》(*Intolerance*)中,关于不同文明的宏大叙事是构成性的单元,而且这些单元的蒙太奇最终形成了一种时间的形象——它既是宇宙运动的整体,也是标记着最小运动单元的间隔。时间作为整体就像是绕圈飞行的鸟,每一次螺旋的终点都是开放的;时间作为间隔则是飞鸟两次振翅之间的时刻,是“可变的加速当下”(IM 50; 32)。若无限凝缩,则螺旋的飞行时间就被压缩到了每一次振翅的间隔中;若无限舒张,则间隔的时间就被扩展到了开放的螺旋时间中。《党同伐异》里,鸟的螺旋飞行以古代和当代的宏大平行叙事来展现:一方面是古巴比伦战车的竞赛,另一方面则是当代美国汽车与火车之间的追逐。而鸟的振翅则表现为不停摆动着的摇篮,一个不断递归的动机。在古巴比伦和当代美国的两场追逐戏所构成的汇集蒙太奇中,整体的时间被凝缩在狭小的间隔之中;但在摇篮的摆动中,可变当下之间隔的时间则显现为整体之膨胀的、增殖的运动。电影正是从这一根本性的凝缩和膨胀时间的运动中获得了自身的叙事结构。

德勒兹认为,苏联导演谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃罗德·普多夫金[①]、亚历山大·杜辅仁科[②]和吉加·维尔托夫[③]的作品是辩证

① 弗谢沃罗德·普多夫金(1893—1953),苏联导演、编剧、演员、蒙太奇理论家,代表作有《母亲》《伊凡雷帝》等。——译注

② 亚历山大·杜辅仁科(1894—1956),苏联导演、编剧,代表作有《大地》等。——译注

③ 吉加·维尔托夫(1896—1954),苏联导演、编剧、电影理论家,代表作有《持摄影机的人》等。——译注

的取向的典型。并且，德勒兹还从爱森斯坦关于蒙太奇的诸多理论著作中归纳出了这类电影的基本原则。在《电影形式》(*Film Form*)中，爱森斯坦称赞了格里菲斯在蒙太奇运用上的创新；但他也指出，格里菲斯在平行剧情中的形式交替暴露了资产阶级对社会分化的认知，即认为这一分化是给定的且无法改变的。蒙太奇的思维方式“无法同思想作为整体的一般内容相分离”(234)，而格里菲斯“作为平行蒙太奇的大师”(234)，以不加批判的方式将平行故事中的镜头并置，主题化地展现了富人和穷人之间的斗争。与之不同的是，爱森斯坦号召一种对电影形式“有机的”处理方式，一种“一元和辩证的”(235)而非二元的手法。实际上，德勒兹认为，格里菲斯和爱森斯坦的蒙太奇都采用了一种有机的形式，只不过格里菲斯将整体当作一个已经被建构的有机体，而爱森斯坦则认为整体是有机生长的增殖过程(generative process)。对于爱森斯坦来说，镜头是“蒙太奇细胞”，并且“正如细胞通过自身的分裂形成了另一种数量级的现象——有机体或者胚胎——那样，镜头的辩证跳跃(leap)形成了蒙太奇”(*Film Form* 37)。每一部电影都应像生命体那样成长，每一个镜头都应像活细胞那样运作。但电影的生长与其说是借助于个体细胞的分裂，不如说是借助于不同细胞的并置，因为对爱森斯坦来说，矛盾和冲突才是电影的基础。他认为，蒙太奇是“矛盾”，而镜头内的冲突则是“潜在的蒙太奇”(38)。通过对立双方的冲突，一个更高层次的合题得以产生。对立部分的蒙太奇形成了一个个合题单元；这些单元生成了电影的结构，并通过单元自身的增殖，最终构成一部统一的作品。

爱森斯坦将这种增殖生长的形式原则称为“黄金分割”——部分和整体的这一比例关系(大概是 8∶13)吸引着无数文艺复兴时期的画家和建筑家——它也是自然实体和艺术作品的基本元素。有意思的是，黄金分割中的不同部分是不相等的(因此也是不稳定

的),但被置于更大的单元中时,它们相互之间却有着和谐的关系;而每一个较大的单元本身又可能同时置身于一个更大的单元之中。正如爱森斯坦在《非冷漠的自然》(*Nonindifferent Nature*,尤其是10-16,31-34)中所写,他自己的《战舰波将金号》(*Battleship Potemkin*)可以被视作矛盾双方在每一个层级的冲突:从个别的镜头到场景的剪辑(例如著名的"敖德萨阶梯"的场景);作为整体的情节结构(五个部分,每个部分都被分为不相等的两份,以三个和两个部分为一个单元),并且这些不同的层次都使用黄金分割的比例。

整体是冲突的部分的总和。而在爱森斯坦看来,冲突自身就是"跳跃",是"从量向质的转变","转向对立面"(35)。这便是蒙太奇的根本——将相互冲突的镜头并置以产生感染力(pathos),即"高潮的瞬间""革命性的爆炸"(35),从一个状态到另一个状态的通道,比如从水到蒸汽。这一通道保证了"两个瞬间之间不仅存在着有机的连接,而且有一个具有感染力的跳跃;在其中,第一个瞬间进入第二个瞬间,使后者获得了新的力量"(IM 53; 35)。如果有机整体是一个螺旋(正如爱森斯坦将螺旋的图式描述为黄金分割的"数学图像"),那么感染力的跳跃"就好像拱顶的弦(cordes d'un arc,也可译为'琴弓的弦')"(IM 53; 35),即穿过拱顶的直线。而每一次跳跃都既是"弦,也是箭,性质的改变和新性质的突然涌现,使得其提升为乘方的力量,第二种力量"(IM 54; 35)。在爱森斯坦的辩证形式中,有机生成的连续性和涌现之力的不连续性共同在每一组对立面的冲突中产生了某种具有质的不同的东西。表现在蒙太奇中的这一不连续性与格里菲斯三种"形式的蒙太奇或节奏变化"(IMN 49; 31)——差异化的部分、相关联的面向和汇集的行动——对立起来。"相较于格里菲斯的平行蒙太奇(关于'差异化部分'的蒙太奇),爱森斯坦使用的是对立蒙太奇;相较于汇集或聚合蒙太奇,爱森斯坦

则用质的跳跃来替换。”(IM 56；36)相较于格里菲斯将特写镜头作为部分和整体之间联系的简单载体(关于“相关联的面向”的蒙太奇)，爱森斯坦赋予特写镜头作为质的断裂的新内涵：特写能在对立镜头间创造质的差异(跳跃)，也能在实体中提炼出特定的情感性质(感染力)。

在格里菲斯的有机蒙太奇中，绵延整体的运动和可变的当下时刻在开放的螺旋中关联起来，这一螺旋统一着鸟的飞行和翅膀震动的每一次间隔。在爱森斯坦的辩证蒙太奇中，整体依然是开放的螺旋，但它不再是仅仅因刚好共同作用才被装配在一起的部分之集合。取而代之的是，螺旋成为生成的有机形式，它在一个个更大的、遵从黄金分割比例的单元中，通过冲突部分的合题得以生长。虽然在爱森斯坦的蒙太奇中，整体仍然凝缩在可变当下瞬间的最小间隔中，但这一间隔不再简单地作为变换的场所，而是起到了质的跳跃的作用。在其中，“时间仍旧是诞生于运动-影像之有机构成的间接影像，但间隔和整体都被赋予了新的含义”(IM 56；37)。间隔成为质的跳跃，整体则成为生成的螺旋，“辩证的现实在其中不断地自我生产和生长”(IM 57；37)。

德勒兹将爱森斯坦视作辩证蒙太奇最主要的理论家和实践者。这一用法在早期的苏联电影中可以找到诸多案例，尤其是在与爱森斯坦同时代的普多夫金和杜辅仁科的作品中。虽然他们剪辑的风格迥异[爱森斯坦的蒙太奇中常有不连贯的、意外的“冲突”；总是被拿来跟它对比的是普多夫金的蒙太奇中丝毫不招摇的“联系性”(linkage)]，但三人都将整体视作由对立面综合而产生的有机形式。普多夫金关注的是角色在意识到自身阶级境况时，意识中发生突然转变的过程；杜辅仁科则强调“部分、集合和整体之间的三角关系”(IM 58；38)。举例而言，个体人物的不同镜头能被归入千年以前的意象中[《兹韦尼戈拉》(*Zvenigora*)]，也能被归入宏大的行星级

的未来[《航空城》(*Aerograd*)]。只有维尔托夫让德勒兹看到了辩证取向中真正的断裂,这一断裂的产生是由于"对物自身的辩证法的激进肯定"(IM 59; 39)。对爱森斯坦、普多夫金和杜辅仁科来说,唯物主义首先是历史的,而自然"被整合到人类之总体中时"(IM 59; 39)才是辩证的。在维尔托夫那里则不同,生命存在于物——机器、风景、房屋、人——之中,并使其产生互动,而质的跳跃的间隔并非人所独有的意识,而是摄影机的意识,一种在物之中的超人的知觉。在《持摄影机的人》(*The Man with a Movie Camera*)中,维尔托夫将辩证法扩展到人之外,让"整体伴随着事物的无限集合(infinite set)相互融合,而间隔则合并为事物之中的眼睛——摄影机"(IM 61; 40)。在这一过程中,维尔托夫暗示了将蒙太奇构想为有机构成之外的选择:它基于节奏的原则,不断将"物质世界中的运动转换为摄影机之眼中的间隔的运动"(IM 60; 40)。

蒙太奇:量与强度

维尔托夫关于物的辩证法是与有机构成原则决裂的方式之一,但德勒兹在二十世纪二三十年代的两群电影作者中找到了另外的方法。其中一群人是法国导演阿贝尔·冈斯、让·爱泼斯坦、马塞尔·莱尔比埃、让·格莱米永[①]、雷内·克莱尔、让·雷诺阿、让·维果[②]、谢尔曼·杜拉克[③],以及路易·德吕克[④],我们通常称之为法国印象派;另一群人则是德国表现主义导演,其中有罗伯

① 让·格莱米永(1901—1959),法国导演,代表作有《夏日时光》等。——译注
② 让·维果(1905—1934),法国导演、编剧,代表作有《操行零分》等。——译注
③ 谢尔曼·杜拉克(1882—1942),法国女导演、电影理论家,代表作有《贝壳与僧侣》等。——译注
④ 路易·德吕克(1890—1924),法国导演、电影理论家,代表作有《流浪女》等。——译注

特·维内、保罗·威格纳[①]、弗里茨·朗、F. W. 茂瑙、G. W. 帕布斯特[②]、鲁普·皮克[③]和 E. A. 杜邦[④]。德勒兹区分这两类导演的依据是其对待运动的方式：前者以量，后者以强度；前者将可变当下视作数量的单位，后者则视作强度的等级。而在对待开放整体的问题上，二者的对立则是康德意义上数学的崇高和力学的崇高这两种崇高之间的对立：前者是一种数量上的无限，后者则是能量上的无限。

德勒兹将法国流派的蒙太奇形容为“一种笛卡尔主义”[⑤]，其特点是对“运动的量和用来定义它的韵律关系”(IM 61；41)感兴趣。这种特点并不产生有机的或辩证的结构，而是产生了“一个关于运动-影像的巨型机械构成(vast mechanical composition)”(IM 62；41)。爱泼斯坦的市集[《忠实的心》(*Coeur fidèle*)]、莱尔比埃的舞会[《黄金国》(*El Dorado*)]、格莱米永的法兰多舞(farandole)[《马尔东纳》(*Maledone*)]——它们常常被视作定义了早期法国电影风格的场景；并且在每一个例子中，德勒兹都发现了一种从运动的物体中析取“给定空间中最大数量的运动”的努力(IM 62；41)。让·爱泼斯坦在他对莱尔比埃《黄金国》里西班牙卡巴莱舞场景的评论中贴切地描述了这一析取的过程：

---

① 保罗·威格纳(1874—1948)，德国导演、演员，代表作有《泥人哥连》等。——译注

② G. W. 帕布斯特(1885—1967)，奥地利导演，代表作有《潘多拉的魔盒》等。——译注

③ 鲁普·皮克(1886—1931)，德国导演、演员，代表作有《除夕夜》等。——译注

④ E. A. 杜邦(1891—1956)，德国导演，代表作有《唐人街繁华梦》等。——译注

⑤ 德勒兹这样称呼法国流派主要是为了表明，法国导演将运动视作抽象的数学的量，它可以在笛卡尔的坐标系上用图式来表现。法国流派同样带有笛卡尔式的身心二元论，并对应着笛卡尔对相对和绝对运动的区分。相对运动标示着个别实体相对于其他实体的位置运动；绝对运动则是作为神圣力量的整体的运动(见笛卡尔 168－184)。柏格森在《物质与记忆》(1959，329－330；MM 254－256)中提醒我们，笛卡尔所谓的相对运动和绝对运动中有着内在的悖论；也许正是基于这一点，德勒兹才会简要地提到笛卡尔所做的区分(IM 68；45)。

> 通过渐渐加强的柔焦效果，舞者们逐渐失去了各自的差异，不再能被辨识为相互区分的个体，而是融合在共同的视觉项(term)之中——舞者(the dancer)，一个匿名的元素，无法从二十个或五十个相等的元素中被区分出来，而是与这些元素聚到一起共同构成了另一种普遍性(generality)、另一种抽象：不是这凡丹戈舞(the fandango)，也不是那凡丹戈舞，而是凡丹戈舞本身，让所有凡丹戈舞变得可见的音乐节奏之结构(Epstein, v. 2:67 - 68)。

舞蹈成为一部机器，舞者成为其运动的部分；而舞者作为舞蹈的节奏单元被析取出来，成为给定空间内的最大运动量——凡丹戈舞作为空间，舞者作为最大数量的运动。这种对运动的机械式理解在法国流派关于机器的影像中得到了最好的体现。德勒兹将这种机器的影像分为两种类型：其一是自动机(automata)，它产生“自动的芭蕾，其发动机(motor)在运动中循环着”(IM 63; 42)；其二是蒸汽机或内燃机，“自他物中生产出运动的强力能量机器，并且不断确证它所关联的项的异质性，如机器与生命、内部与外部、机械师与力量等”(IM 63 - 64; 42)。与德国表现主义电影中自动机怪异而骇人的无机生命不同的是，法国的自动机总是被表现为与其他普通运动实体进行着机械互动的几何结构。比如，维果的《亚特兰大号》(*L'Atalante*)中，当朱丽叶特停下来观察店面橱窗里的玩偶时，我们在一个特别复杂的镜头里看到，玩偶的机械运动扩展到了超越它自身的行动模式之中：摄影机从商店内部向位于人行道上的朱丽叶特看去，前景是玩偶的后背，中景是朱丽叶特的身影，浮动在背景中的玩偶将自己的运动映在窗户上；她身后来往的行人在一个平面上形成了有节奏的流，这一流动的平面似乎处在她和玩偶的映象之间。自动机和行人的运动互相叠加，混合在同一个运动的构成之

中，形成一个玩偶-人的机器，其发动机不断地在各个部分内循环。在处理第二种机器（蒸汽机和内燃机）时，法国流派和苏联电影导演有着鲜明的不同，后者将各种类型的工业机器以典型的方式表现在它们与人类操作者的辩证统一里。而法国电影中，引擎和工程师之间的关系是同一个运动系统中相互独立的构成部分：引擎决定着运动的量，而工程师则在附属于机器的“灵魂”中指明运动的方向。此处，德勒兹描述的影像是冈斯的《铁路的白蔷薇》（*La roue*）中火车失事的镜头。在其中，火车头不断加速的运动和工程师西西夫复杂的情感结合起来，共同构成了悲剧性的有着人类灵魂的机器（machine-with-human-soul），一头“人化的野兽”（Bête humaine）（IM 64；43），它和雷诺阿在 1938 年所演绎的火车头-工程师机器具有亲缘关系。

对机器的这种诠释显示了法国导演对运动的普遍处理方式。这以相当抽象和先锋的构成方式出现在莱热的《机械芭蕾》（*Ballet mécanique*）里。甚至，它也体现在法国导演对水的痴迷中：水并不是对机器的偏离，而只意味着“从固态的机器变为液态的机器”（IM 65；43）。法国导演感兴趣的是被德吕克、杜拉克和爱泼斯坦称为“影创力”[①]的东西，即事物中使得它特别适合被拍摄的部分。爱泼斯坦解释道，早期的法国导演发现了某种“玄秘”（a mystery），即一些对象在被拍摄时，其表现力会得到增益，而另一些则不会。他们很快就得出结论：影创力“首先是运动的功能”，并且这一运动“是影像在屏幕上的第一个美学性质”（1974，v. 2：65）。这一玄秘，德勒兹说，导向了一种新的关于可变当下的间隔的概念，即“数量单元（numerical unit），相较于其他可限定的因素，它可以于影像中制造

① “photogeny”的法语是“photogénie”，即上镜的、适合被拍出来的事物。此处根据《电影 1》的黄建宏译本译为“影创力”。——译注

出最大的运动量，且根据可限定因素的变化从一个影像变换到另一个影像”(IM 66；44)。与爱森斯坦的辩证之跃不同，法国流派把间隔视作建构运动-机器的度量单位，每一个运动-机器都有各自的基本运动-单元和度量标准。在莱尔比埃的凡丹戈舞中，基本的运动-单元就是姿态和运动的节奏序列。它们被各个舞者所重复，但最终在数量上被析取成时间性的“凡丹戈舞的单元”，并基于这一单元建构起了凡丹戈舞自身，即对任一和一切凡丹戈舞-机器来说的“最大运动量”。数量单元根据它所调节的元素集合发生变化；因此，“最大运动量”并不必然意味着最快的运动，而仅仅意味着“相对于它所有的元素来说‘最好的’量”(IM 67；45)。所以，在《铁路的白蔷薇》中，火车失事场景的最大运动量是一个不断加速的运动单元；而在《厄舍古厦的倒塌》(*Fall of the House of Usher*)中，“最大运动量”则是一个被极端地拉长的单元。在每一个运动-序列中，运动-单元由不同种类的元素所决定——光线、空间、摄影机角度和距离、拍摄的对象/事件、对象和摄影机相互关联的运动。并且在每一个序列中，影像的蒙太奇都是由运动的节奏单元所支配，正是从后者中产生了对某一特定的元素配置方式来说最理想的节奏。

最理想的数量单元是“最大运动量”，后者取决于它所组织起来的元素之集合。但在法国流派的蒙太奇中，除了这种相对的最大运动量之外，绵延之开放整体的维度中还存在着一种绝对的最大运动量。一个运动-影像总是存在着无法分割的正反两面：一个面向集合的相对的运动，另一个则面向绵延之开放的因而也是无限的运动。康德在《判断力批判》中提出，数学的数字让我们能构想某种无法通过感觉来把握的东西——无限，没有最大值的绝对的大(an absolute magnitude without maximum)，“无论从什么角度看(都无可比拟)”(Kant 88)。康德将崇高定义为“哪怕只是能够设想地表

明心灵有一种超越感官尺度的能力的东西”[1](Kant 89)，并且他将通过数字所做的大小估量而产生的崇高称为“数学的崇高”。数学的崇高超越了感官的范畴，却可以被理性所把握。德勒兹则认为，法国流派的数量单元——可变当下的间隔——表现的是一种与数学的崇高类似的无限整体：“某种无法被度量的、对于任何度量单位来说都太过或太多的东西，它只能通过一个正在思考的灵魂来构想。”(IM 70；47)法国流派中盛行的是一种物质和精神的二元论：物质元素的相对机械运动与概念、精神整体的绝对运动共存。这种二元论在冈斯的运动-工程师机器中显而易见，但同样存在于莱尔比埃的凡丹戈舞场景中。舞者的相对运动汇集成一个单一机器，其发动机在运动中循环着，但同时，一种绝对运动贯穿整体，它是“‘包裹’和‘先于’身体的独立灵魂”(IM 70；47)，而这种精神的间接影像正是柔焦镜头所表现出的模糊本身，即整体的氛围式包裹。

对于法国流派来说，相对的量的运动所指向的理念是时间性运动在同一时刻的共同显现(co-presence)，即在同一时刻被把握为一个整体、相互叠加的连续瞬间构成的无限。“同时主义(simultaneism)的理念，”德勒兹说，“从未停止纠缠法国电影，正如同它激发了法国绘画、音乐甚至文学的灵感那样。”(IM 69；46)事实上，德劳内[2]绘画中的同时主义确实为桑德拉的文学创作提供了灵感，而后者同冈斯及其他一些先锋派导演的紧密合作，又在早期的一批电影作者中引起了关于同时主义的大量讨论[例如爱泼斯坦写于20世纪20年代的论文，这一点最主要地体现在冈斯关于多视

① 中译参见康德，《判断力批判》，李秋零译注，中国人民大学出版社2011年版。——译注

② 罗伯特·德劳内(1885—1941)，法国画家，是最早创作纯抽象作品的画家之一。——译注

界(polyvision)概念的阐述中]。[1] 在这个意义上,德勒兹将冈斯在《拿破仑》中对叠印(superimpressions)和三联屏(triple screen)的使用视为以量为要旨的法国流派所追求的逻辑终点。无论是冈斯将拿破仑的面孔叠加在男孩们打雪仗的多层影像上时,还是他将三个不同的战斗场景分别投影到三联屏上时,他都非常清楚观众不可能一下子就将全部的内容收入眼底,但这样做能表现出某些超越这些影像的东西,"作为不断改变着的整体(the whole that changes)之绝对运动的影像"(IM 71; 48)。在多重叠加或并置的影像中,我们能够看到"共时性的、不可度量的、博大的(整体),它将想象力削弱成一种无能(impotence),使其遭遇自身的极限,并在精神中创生出一种关于绝对运动量的纯思,以表现这一运动的全部历史或其变化、其宇宙"(IM 72; 48)。开放整体不再以有机螺旋的形式被构思——像格里菲斯和爱森斯坦那样——而是作为一个"巨大的精神螺旋"(great spiritual helix)(IM 71; 48),一个关于多重运动的几何学图样,在单一的精神实在中以互相之间同时共现的方式被把握。因此,即便冈斯的技术创新只在他自己的实践中得到应用,它也让遍行于法国流派中的隐含理念——物质的数量单元和精神的同时性的二元论——变得明显可见,一种关于蒙太奇的观念从其中诞生了:"数学-精神的、广延-心灵的、数量-诗意的。"(IM 72-73; 49)

在德勒兹看来,法国流派和德国表现主义可以说是"点对点"(point by point)(IM 73; 49)地相互对立,但他首要关注的是通过它

---

① 参见 Epstein vol. 1, 119-123,以及冈斯关于多视界的论文《碎裂影像中的时间》("Le temps de l'image éclatée")。冈斯在论文中对比"过往电影里过于简化的算术(simplistic arithmetic)"和多视界中"对每个人来说都可以掌握的代数,它解决于最超凡的诗意方程所释放的闪光中,后者正是由影像同时显现时的电击所产生"(Gance 169)。两则短文用最简要(即便不是最清晰)的方式演绎了德劳内的同时主义信条:《光》("Lights")和《关于纯绘画中现实之建构的笔记》("Notes on the Construction of the Reality of Pure Painting")(重刊于 *Buckberroug*, 245-248)。关于德劳内的同时主义在理论层面上所引起的讨论,参见 *Buckberrough*(尤其是 118-132)。

们对运动和光之间关系的不同理解来区分二者。德勒兹接受了那些对德国表现主义电影之特征的一般性描述：尖锐的明暗对比、戏剧化的明暗对照法效果、不稳定的对角线构图、倾斜的视角、扭曲的外表等；当然也包括诸如疯狂、幻觉、暴力、着魔、超自然和魔鬼等主题。德勒兹想要说的是，电影中的这些主题、氛围和形式元素都产生于同一个关于运动与光的观念，后者将沃林格关于哥特式线条中非有机生命（non-organic life）的概念和歌德关于色彩的理论结合起来。在这一感性的范畴下，运动和光是强度的形式，即一种在不同的量级上泛滥至空间中的情感的量（affective quantities），并最终引出天启之力（apocalyptic power）的力学的崇高。①

和法国流派的导演一样，德国表现主义者们拒斥有机主义的创作观念。但后者的反叛并不是通过一种笛卡尔主义的机械论，而是通过哥特式非有机的生机论（vitalism），即提出一种“对于有生命和无生命者来说都十分常见的前-有机的（pre-organic）生发性②。它使得某种物质将自身升格为生命，并让生命将自身撒播至所有的物质之上”（IM 76；51）。在关于德国表现主义电影的研究中，洛特·艾斯纳③写道：“德国人在让物体动起来这件事上有着诡异的天赋。”她还注意到，表现主义电影不仅迷恋着魔物体和活过来的自动机，而且着迷于一种处理背景设定——尤其是建筑、街道和房间——的普遍方式，即将之视作有活力的实体，使之“看上去具有自己的生命”（Eisner 23）。她认为这种处理方式和沃林格的哥特式感

① 中译参见康德，《判断力批判》，李秋零译注，中国人民大学出版社 2011 年版。——译注

② “germinality”（生发性）来源于“germinal”，后者来自“germ”，即“胚芽、种子、起源”等。提请读者注意的是，“germ”亦可以指“晶核”。在这个意义上，无机物溶液（如硫酸铜溶液）中的结晶过程也是由一个（或一些）晶核所生发出来的“生机”过程，作为无机物的晶核从而具有了某种生发性。——译注

③ 洛特·艾斯纳（1896—1983），电影史和电影批评家，“二战”期间致力于保护德国电影档案。——译注

性论相互关联，后者“‘精神上的不安定’创造出‘无机物的生气’”(23)。德勒兹赞同这种说法，并且认为德国表现主义电影中贯穿了将运动视为非有机生命力的做法。沃林格在突兀而蜿蜒的装饰线条中找到了哥特艺术的本质，这种线条穿过不同的对象，并在这一过程中让人物、动物、植物、金属和矿物充盈着一种普遍的神经能量(nervous energy)。[①] 在德勒兹的分析中，这一线条不仅是哥特式的线条，也是表现主义的线条。它的运动生成了一种关于对角线、极端角度和锯齿状边缘的动态几何学，后者致力于积极地建构空间，而不仅仅是描述它。如果说法国流派的影像运行在度量的几何学(geometry of measure)和韵律的量(metrical quantity)之基础上的话，那么德国流派则是通过“延长和聚集”(IM 77；51)——关于运动的线条、表面和体积的几何学——来塑造其影像：线条将运动延长至固定边界之外的同时，也让线条的矢量相交于节点，形成聚集。法国与德国流派都将人和非人之物结合在运动的交互装配(interacting assemblages of motion)中。但在法国流派中，关于常规量的机械几何学决定了元素之某一给定集合的度量和节奏；而在德国流派那里，关于强度之力的动态几何学则将元素结合在一个变化、发展的关系网络中。

在德国表现主义电影中，没有什么比对光的处理更能体现非有机生命力的运动了。在分析德勒兹对柏格森的解读时，我们曾经提出过：影像＝运动＝物质＝光；因此每一个运动-影像都是一个光-影像，然而光和运动之间的关联方式却有多种可能。在法国流派那

① 沃林格在《哥特形式论》(*Form in Gothic*)中将哥特式线条描述为充盈着“热烈的运动和生命力，永不停息地寻觅着骚动”，但它的运动“与有机的生命相分离”，并构成了一个“超-有机(super-organic)的表现模式”(1957，41)。在哥特式装饰中，动物和植物构成了最主要的动机，但它们消融在线条的迷宫之中，更多是一种线条图案之幻想(linear fantasy)，而非对自然的有机物形式进行细致观察的产物。关于沃林格的哥特式线条，我在《德勒兹论音乐、绘画和艺术》的第六章中有更长篇幅的讨论。

里，光被视为运动的函数，“不停地于一个同质空间里循环，并非通过和移动物体的遭遇，而是经由自身的活动性才得以创造出光的形式”(IM 67；44)。光和阴影仅仅是某种发光之物的节奏变化，而法国流派著名的“灰调”则是光的周期振动的中点。正如德劳内的同时主义所表现的那样，光是“纯粹的活动性”，在向空间中延伸的同时，“创造出光的形式”(IM 72；224)。[①] 相应地，在德国表现主义电影中，光被当作“一种关于强度的强有力的运动，强度运动之典范”(IM 73；49)。其中占主导的是歌德的观点：光和阴影是两个处在永恒冲突中且相互分离的、无限的力。[②] 在歌德看来，光本身是不可见的，它只有在和阴影的遭遇中才变得可见。世间一切可见的颜色都只是不同的不透明度(opacity)，即“阴影在光之中的程度，是通过更多和更少来描述的一种关系”(Escoubas 234)。在光和对象的接触中，物体轮廓的阴影使光变得“浓厚”(thicken)，并由此让对象变得可见。在德国表现主义电影中，光和阴影就像是处在永恒冲突中的两个不同实体，而每一抹光都是和黑暗相关的强度等级，一个强度的量，通过和作为零度的黑暗相关联而获得自己相对应的赋值(value)。而在对象那里，其表面的阴影让光变得浓厚，阴影将之阻挡、过滤，还让光变得可见。在阴影和光这两股力量的冲突之中，诞生了表现主义电影镜头中最典型的创作构型：鲜明的对角线、尖锐

① 德劳内对谢弗勒尔的“同时对比”(simultaneous contrast)的概念印象深刻，它指的是两种互补色并置时会以各种方式相互影响。德劳内对色彩的同时对比所产生的运动特别敏感，在这个意义上，他在光之中找到了一种“纯粹的流动性”。在《光》(“Light”)这篇短文中，德劳内写道：“自然界中的光创造了色彩的运动。这种运动是由不均匀的尺度的关系、色彩之间的对比关系提供的。正是这一运动构成了现实。这种现实被赋予了深度(我们最远能看到星空)，从而成为有节奏的同时性。”(quoted in Buckberrough 245)关于德勒兹对德劳内的解读，以及对同时性与法国电影的关系的解读，参见德勒兹的注释(IM 72；224)。

② 德勒兹对歌德的色彩理论的理解建立在埃利亚纳·埃斯库巴斯的论文《染匠之眼》[“L'œil (du) teinturier”]的基础上。想要进一步了解德勒兹对歌德的分析，参见拙著《德勒兹论文学》第六章。

的条纹线、强烈的明暗对比，以及黑白之间变动的、不稳定的明暗对比法所导致的驳杂。一种非有机生命的强度以蜿蜒的模式游走于光影的角力之中，刻画出蒙太奇——正是它指引着镜头之间关联的方式——的轨迹。

在德国表现主义电影中，光和阴影是运动中的力。作为强度矢量，它们让物件、建筑、风景、氛围和人物相互联系、形成配置，让其能凭借自身某种诡异的生命力——这种生命力以动态力量的形式内在于光和阴影之中——运动起来。运动-影像的这些配置从光影之力间的相互作用中获得了自己的时间性结构，而每一种配置又有着时间性的组织方式，后者由给定的光影之力的特定强度等级所决定。因此我们可以说，每一个配置的最小时间单元，也就是可变当下的瞬间正是“强度等级”(IM 82；55)。每一种配置同时也会表现绵延之整体。而在德国表现主义中，整体就是被抬升到更高等级的强度，一个有着质的区别的关于无限强化(infinite intensification)的绵延。我们有理由认为，特定的光影效果中存在着对这一绵延的暗示。德勒兹注意到，在歌德的色彩理论中，白色和黑色代表了最小和最大的不透明度，是光从不可见到可见的两极；而黄色和蓝色则是强化的运动：往白色中不断添加阴影就产生黄色，从黑色中不断减少阴影就会出现蓝色。如果我们把白色和黑色当成一个连续体左右的两个端点，那么黄色就产生于从左至右(向着黑色一端)的运动中，而蓝色则产生于从右至左(向着白色一端)的运动中。假定强化的运动过程继续，那么黄色和蓝色就会在有着最大强度的中间点——歌德认为这个点就是紫红色——相遇。歌德还提出，随着黄色和蓝色变深，它们会呈现一种红色的反光或闪光。他的结论是，紫红色不仅仅是强度最大的颜色，也是在整体上伴随着其他所有颜色存在的颜色之颜色(colour-of-colours)，或者说一种“光辉的本质”(essence of brilliance)。正如埃斯库巴斯在他关于歌德色彩理论的

文章中所评论的那样，紫红色是“炽热、闪光、光辉，是火焰的湍流，它对于可见物来说恰恰是一种过度(excess)”(241)。光本身是不可见的，而颜色的世界构成了可见之物。但处在不可见的光和可见的颜色之间的是一种辉煌、炫目、耀眼的光：它位于可见之物的边缘，是视觉感受的一种过度；它既可能是迸发(scintillate)，也可能是烧灼，因此它对眼睛来说既是快感的源泉，也是痛苦的根源。说到底，歌德的光其实“是火”。在紫红色的光耀中，这火闪动于眼前或眸中。

> 由是，存在一种世界的生成-紫色(becoming-purple of the world)。歌德说了什么？红色将人笼罩在一种可怕的光亮(ein furchtbares Licht)里观看世界，就如同在最后审判之日那样。因此，光是可怖的。可见的世界是可怖的，因为可见之物是燃烧，是火焰，是闪电……而眼睛作为可见之物的起源，则总是被烧灼，总是正在燃烧。眼睛在世间的白昼中燃烧，眼睛燃烧着这个世界(Escoubas 241)。

于是，所有光辉的效果——发光、闪烁、闪耀、荧光、磷光、闪光、光晕、光环——都是紫红色的光那可怖的、燃烧着的火焰。德勒兹发现，在德国表现主义电影中贯穿着这种类型的效果。这一灼人的光同样直接出现在下列影像中：《泥人哥连》(*Der Golem*)和《浮士德》里如魔咒般的火焰之环；《泥人哥连》里闪烁着磷光的魔鬼头颅；马布斯[①]和梅菲斯特闪闪发光的脑袋；以及诺斯费拉图[②]从无景深的光亮空间中进入胡特尔房间里时的黑色剪影。德勒兹说，我们在

① 马布斯博士是弗里茨·朗的同名系列电影中的角色。——译注
② 诺斯费拉图是茂瑙的同名电影中的角色。——译注

这些影像中所看到的是“点燃世界及其造物的一种可怕光明的纯粹炽热或燃烧。仿佛这种有限的强度在其自身强化的顶点重新获得了无限之形式的闪光，而这一强度正是来自这种无限的形式”(IM 78；53)。表现主义电影中的光影效果——强烈的光所导致的普遍的闪光、闪烁、光亮和光环——暗示了能激活整个自然世界的无限的非有机力的在场。而燃烧的白炽光的影像——火焰之环、闪着磷光的头颅、黑色剪影——则是直接将无限强化的光呈现为“烧毁整个大自然的邪恶精神”(IM 78－79；53)。

这一可怖的、燃烧的光被德勒兹视为康德所谓的“力学的崇高”的一个例证，后者并不来自数学的数字，而是产生自压倒性的威力。自然界中的特定对象——火山、飓风、海上风暴、瀑布——让我们充满恐惧，因为它们让我们感到了被毁灭的威胁，但假使能够安全地静观(contemplate)它们，我们则能从其中获得无上的欢乐。在关于力学的崇高的论述中，康德提出：“我们发现了对处于不可测度性之中的自然的一种优势。”(101)通过克服恐惧，我们“能够意识到对我们里面的自然，并由此对我们外面的自然(如果它影响到我们的话)有优势”(104)。最终，我们得以在力学的崇高中超越自然，并通过静观自然威力时的自主性来发现我们精神的“使命”(104)。表现主义电影中闪耀、燃烧的光是一个无限的末世之力；在其中，“事物的非有机生命在火焰中达到顶点；这火化作邪恶的或黑暗的精神，焚烧我们和整个大自然”(IM 80；54)。但德勒兹也提出，在某些罕见的瞬间里，燃烧的火焰被表现为某种其他的东西，成为一切颜色之颜色的光，一种“精神的非心理生命(non-psychological life of the spirit)，它既不属于自然，也不属于我们有机的个体性，而是内在于我们的神圣的部分。处在这样一种精神关系中的只有我们自己和上帝”(IM 80；54)。于是，在茂瑙《浮士德》的结尾部分，我们首先看到的是站在火刑柱上被火焰包围的格雷琴和浮士德。但随着镜

头的缓慢渐隐，人物上升到云中，直抵圣光辐射出的耀眼光辉。正是格雷琴的牺牲让破坏性的火焰转化成精神的光芒；而在尖叫着的格雷琴的面部特写镜头——叠印在攒动着的大地的动态镜头上——中，我们看到的是表现主义力学崇高的本质："它既标示了非有机生命之可怖，又标示了精神世界中可能纯属幻想的敞开。"(IM 81；54)

光影之力被提升到无限大的强度等级后，便化作燃烧的火焰和超自然的光；正是在这一有着无限强度的火焰/光之力中，我们发现了德国表现主义的绵延之开放整体。在法国流派的开放整体中，诸多个别(individual)的元素配置所构成的全部机械论运动(mechanistic movements)都被归入同时、共现的诸运动所构成的单一、无限的维度。然而在德国表现主义的开放整体中，个别的诸运动的时间被彻底打碎，因此不能被归入这样一个无限的总体。光与阴影是动态之力。力被提升至无限就会成为爆炸性的力量，由不再具有时间坐标(temporal coordinates)的毁灭性的火焰或创造性的光所形成的大爆炸(Big Bang)。于是，如果说美国和苏联流派中的整体是一个时间螺旋——一端开放地指向一个无限的过去，另一端则指向一个无限的未来——而法国流派中的整体是同时性时间的一个无限螺旋的话，那么德国流派中的整体便是"金字塔的理想塔尖，它在不断升高的同时持续地推开它的基底"(IM 81；54)。整体是力的无限强化，是凝缩强力的焦点，它将时间吸入单一的收缩点(single shrinking point)。可是整体不仅仅由事物的非有机生命组成，也由精神的非心理生命组成。并且在无限强化的过程中，整体"脱离了自己的所有层级"，也"经历了火的阶段，但仅仅是为了打破它同物质、有机物和人之间的感性牵连"(IM 81；54－55)。不断上升着的金字塔尖将所有的力凝缩至单一的收缩点；而随着非心理的精神将它同自然世界之间的联系逐渐割裂，这一尖顶总是处在和它的基底相

分离的过程中。假如说这一无限凝缩和上升的顶点上还存在着某种类型的时间的话，那也只有在整体能够“脱离自身过去所有的状态并由此发现未来的抽象精神形式[①]”(IM 81；54－55)时显现。

德勒兹对法德电影流派中蒙太奇运用方式的评论往往不以特定的蒙太奇技术本身作为案例。实际上，他的讨论似乎总是着重于叙述或主题性的考量。哪怕当他确实讲到运动的模式或光线的安排这类形式元素时，其论述的重点似乎也是镜头的构成而非镜头间的关联。单个镜头、一组镜头、整部电影、电影作品集、流派、理论和哲学——德勒兹行文中的简短引用造成令人头昏的混合，使得读者一不小心就会找不到其核心观点，即蒙太奇总是以关于绵延之开放整体的观念为导向的。这一观念毫无疑问在不同的电影和导演之间存在差异，但从总体上来说，我们能够在其中辨认出四种理解和对待开放整体的大致倾向。无论是处于哪种模式，整体总会凝缩至一个可变当下的最小瞬间，并膨胀到某种与之相对应的无限的形式中。在美国流派中，这一最小值就是一个简单的间隔，与之对应的最大值则是通过一个同样简单的过程——不同部分的开放式的堆积(accretion)——集合起来的有机无限。在苏联流派中，最小值是质的跳跃，而最大值则是不断增殖的辩证无限。对法国流派来说，数量单元是最小值，其对应的最大值则是一切机械运动在同一时刻互相共现的理念无限。德国流派则将强度等级作为最小值，而其对

① 德勒兹所提到的“未来的抽象精神形式(Form)”隐晦地指向汉斯·李希特的《节奏 21》(*Rhythmus 21*，1921)及其后继《节奏 23》和《节奏 25》。作为“绝对电影”(der absoluter Film)这一先锋运动(这一运动的参与者也包括沃尔特·鲁特曼，即电影《柏林：城市交响曲》的导演)的领导者，李希特在他的实验电影中试图探索时间、空间和光之间的关系，并借此决定库尔茨所谓“运动的原始节奏功能”(cited in Eisner 266)。对李希特来说，抽象的形式关系“证实了一种深刻的先验意义”(266)。艾斯纳在表现主义电影中看到了绝对电影的影响，比如布鲁诺·拉恩的《妓女的悲剧》(*Dirnentragödie*，1927)和乔·梅伊的《柏油路》(*Asphalt*，1929)这两部电影。

应的理念无限则是全部强度之力，后者被凝缩至单一的、不断缩小的力的焦点。而当德勒兹看上去仅仅是讨论情节或主题的时候，实际上他是在尽力析出隐藏在这些元素背后并为之赋形的关于整体的观念。于是，当他讲到表现主义者迷恋自动机和有生气的物件时，或者指出他们对善恶冲突、牺牲献祭、歹毒或善良的精灵之类的对象所表现出的痴迷时，他的目的是析出这些动机背后强度之力无限凝缩的整体，后者体现在光影间非有机的生机运动之中。德勒兹之所以略过了关于特定蒙太奇技术的问题，是因为这些看上去一样的技术在服务于不同的整体观念时所具有的意义也是不同的。因此，虽然我们可以将平行蒙太奇当作电影的通用技术，但它在苏联流派中是“对立蒙太奇”(montage of opposition)，而在德国流派中则是“对比蒙太奇”(montage of contrast)(IM 82；55)。与个别的技术本身相比，指导其使用方式的整体才是关键所在。出于同样的理由，德勒兹是否严格地区分了对镜头的分析和对蒙太奇的分析并不是核心问题，因为不论是在镜头中还是在蒙太奇中，整体都同样明显。实际上，镜头的双重本质，即同时作为常识时间的静态切片和绵延的动态切片，已经保证了景框、镜头和蒙太奇的相互联系。镜头是运动-影像，运动-影像又总是在表现着绵延的整体。如果德勒兹的目的是勾勒某一给定整体的特性，那么镜头或者镜头间的联系是否被用于刻画其特征就不再重要了。

景框、镜头和蒙太奇是电影的基本元素。在三者之中，镜头有着特殊的地位，因为它是德勒兹所说的差异化之纵轴(封闭集合/开放整体)和具体化之横轴(知觉-影像/行动-影像/情感-影像)的交汇点。镜头就是运动-影像，而运动-影像又有三个分支，分别是知觉-影像、行动-影像和情感-影像。我们在下一章将会看到德勒兹将这种三分法展开为一种精细的电影符号分类学。

第三章

十八种符号(或多或少)

德勒兹将他对电影的研究描述为“一种分类学,对影像和符号进行分类的尝试”(IM 7; xiv),并且《电影 1》的大量篇幅都被用来讨论和运动-影像有关的符号。德勒兹对影像的分类是从运动-影像的三分法,即知觉-影像、行动-影像和情感-影像开始的,但他随后又提出了另外三类影像,并且从每一类影像中又分别产生了三种符号,共十八种。然而,这一数字其实并不算确切。随着研究的深入,当我们明白德勒兹所谓的符号是什么意思,以及他为电影中的符号赋予了怎样的功能后,我们便更能理解这一点。

皮尔斯与符号

在《电影 1》的前言中,德勒兹将柏格森和查尔斯·桑德斯·皮尔斯视为对其研究来说最重要的哲学先驱。他将皮尔斯视为“在对影像的系统分类上走得最远的哲学家。作为符号学的奠基人,他为符号进行了必要的分类,这是至今最丰富、数量最多的一种分类”(IM 101; 69)。实际上,皮尔斯对德勒兹的启发更多是在

总体的而非具体的意义上。虽然德勒兹经常提及皮尔斯的著作,但《电影 1》和《电影 2》中的符号学架构更多的时候是柏格森式的,并不依照皮尔斯的做法。德勒兹最欣赏皮尔斯的地方在于,后者始终坚持一种非语言学的符号理论。我们经常说,索绪尔和皮尔斯各自创建了关于符号的总体理论的概念。索绪尔的符号学建立在语言学的能指和所指的对立的基础上,而皮尔斯的符号学则建立在非语言学的再现体-对象-解释项[①]之三分法的基础上。许多法国的电影理论家采用的是索绪尔的符号学进路,与之不同的是,德勒兹试图提出另一种可能,即让视觉符号在语言学符号之外保持其自主性。这种自主性是必要的,因为将电影视作语言的倾向必然为叙事赋予特权,将其视为电影最根本的维度。

对德勒兹来说,叙事不过是时间和空间结构的副产品。叙事的规律性和连续性将常识中空间-时间的规律性和连续性当作其成立的条件,这种组织时空的方式有助于提高人类行动的效率。我们生活的实用世界被我们的需求、欲望、目标和预测所建构,而能够迎合这些目的的知觉和行动的实际应用则又要依赖我们的感觉和运动官能间协调的相互关联。因此,一种"感觉-运动图式"(IT 167;127)塑造了我们的常识世界,并创造了库尔特·卢因[②]所谓的"多

① 在皮尔斯的符号学体系中,一个符号有三个元素:符号本身、符号的指代对象(object)和符号的解释项(interpretant)。符号本身,也就是其中的表意元素(signifying element),往往被称为"符号"(sign)、"再现体"(representatem)、"基础"(ground),即自身可以被解释的某种东西,不一定是人工的或语言的,可以是任何事物。关于皮尔斯对其符号学理论基本元素的解释,参见《皮尔斯文选》,涂纪亮、周兆平译,社会科学文献出版社 2006 年版。——译注

② 库尔特·卢因(1890—1947),德裔美籍心理学家,他是现代社会心理学、组织心理学和应用心理学的创始人,常被称为"社会心理学之父",也是格式塔心理学的后期代表人物、传播学的奠基人之一。——译注

重路径空间”[①](IT 167；127)，并且传统的叙事结构正是从这一多重路径空间中衍生出来的[②]。德勒兹的一个核心论点是，现代电影和经典电影的区别正是在于对这一感觉-运动图式的摒弃。因此，我们必须坚持这一关键的区分，即他关于电影符号的观念是非叙事和非语言的。出于同样的原因，德勒兹认为皮尔斯能够引向这样一种电影符号观念。

然而，德勒兹在皮尔斯的符号学理论中看到了两点局限性。首先，皮尔斯虽然发展了一种对符号构成元素的非语言学分析，最终却因为给符号赋予了一种认知功能而让非语言学的符号从属于语言学的符号。在皮尔斯看来，符号让关系变得高效，即让一个符号和另一个符号之间有规律的关联成为可能，并且正是知识让符号具有了高效性。其导致的结果便是：“如果说符号的元素仍不意味着语言所具有的任何优势，那么对符号本身来说却已经不再是

---

① 在传统的欧式几何空间中，两个端点间的连线方式是确定的。与之不同，多重路径空间(hodological space)是包含动态和向量的场，其中两个点之间的连线会随着个体心理和环境的变化而变化。“Hodology”原本是神经科学的术语，意为神经径路学、中枢神经通路学，如今已被更广泛使用的“连接组学”(Connectomics)所替代。卢因借用这个词是为了解释其“生活空间”(life space)概念中个体心理及其行为之间拓扑式的路径连接方式。按照卢因的定义，生活空间包含一个个体及其心理环境，是决定个体在某一时间里的行为的全部事件的总和。——译注

② 德勒兹将这一多重路径空间定义为力之场(field of forces)：“力之场既关于这些力之间的对抗和张力，也关于张力之解决——根据目标、障碍、方法和迂回的分布。”(IT 167；127-28)德勒兹对卢因这一概念的理解可能有两个来源：萨特和西蒙东。在《情绪：一个理论提纲》(*Emotions: Outline of a Theory*)中，萨特引述了卢因，并评论道：“因此，我们可以从周遭世界(umwelt)中提取出一个‘多重路径’的地图。这个地图作为我们行为和需求的函数而产生变化……由此看来，我们周围的世界——德国人所谓的周遭世界——这个关于我们的欲望、需求和行为的世界，好像被犁出了严格而又狭窄的路径一样：这些路径通向的是一个或另一个确定的终点，也就是某一被造对象的显现。”(57)在《个体及其物理-生理的发生》(*L'individu et sa genèse physico-biologique*，231-238)中，西蒙东讨论了卢因的多重路径空间，并提出了假设一个“前-多重路径空间”的必要性。这一讨论被德勒兹在《电影 2》中所引用(IT 265；317)。

这样了,而语言符号恐怕是唯一能构成某种纯知识的符号。"(IT 46; 31)[①]其次,在皮尔斯关于影像的三分法中,他并没有充分解释这三种基本影像的起源,也没有说明为什么其他影像都是通过知觉-影像才被感知到的。

在德勒兹提出的上述两个疑问中,前一个可能是出于周密的考察,而后一个仅仅是在表明,德勒兹自己关于符号学的观念并不真的是皮尔斯主义的,而是柏格森主义的。不过,德勒兹通过对皮尔斯理论的借用来形成自己的符号分类学的过程对我们来说仍然有着重要的意义。德勒兹正确地提出,"皮尔斯从影像出发,即从现象或显现之物(that which appears)出发"(IT 45; 30),虽然皮尔斯本人并不经常使用"影像"一词,而是用"现象"(phaneron)来指代"显现之物"。德勒兹随后将皮尔斯所谓的第一性(Firstness)、第二性(Secondness)、第三性(Thirdness)的符号范畴建构为三种不可还原的基本影响类型。德勒兹相对精确地刻画了这三种范畴,提出第一性符号"仅仅指涉它自己,质或潜能,纯粹的可能性";第二性则"只有通过某种其他的东西才能指涉它自己,存在、行动-反应(action-reaction)、作用-抵抗(effort-resistance)";第三性符号"只有在将一个东西同另一个东西关联在一起时才能指涉它自己,关系、法则、必要性"(IT 45;30)。但德勒兹指出知觉-影像是"第零性"(Zeroness)

---

① 引起德勒兹这一批判的文章来自皮尔斯和维尔比女士的通信,后者以《符号学与表意学》(*Semiotic and Significs*)为题出版:"在我看来,一个符号的根本功能是让低效的关系变得高效起来——并不是让它们进入行动之中,而是设立起它们行动起来时能够遵循的习惯或一般的规则……知识在某种程度上让符号变得高效;而所谓符号即让我们在认识它之后便能认识更多别的事物的东西。"(Peirce/Welby 31 - 32)有些情况下,皮尔斯似乎将处在语言中的思(thought in language)视为我们遭遇符号的最主要的方式,但他同样也注意到,虽然"大多数人用语词和自己对话……但物理学家思考的是实验,即做某些事情并等待其结果。又比如艺术家,他们思考的是画面和视觉图像,并且主要是画出来的小块图像;而音乐家思考的并且用以思考的则是音调"(cited in Delaney 1993, 141)。符号的使用对于皮尔斯来说是否必然导致语言的认知(linguistic cognition),这一问题在我看来并不能像德勒兹那样简单地下结论。

符号时，想到的显然不是皮尔斯的术语。第一性、第二性、第三性并不仅仅是影像，更是宇宙中所有现象所表现出的存在模式；并且一切事物，不论是原子、人，还是观念，都会同时显现第一性、第二性、第三性，而非作为不同的存在模式。[①] 在这些存在模式“之前”，并不存在一种知觉；因为在皮尔斯的分析中，即便是最简单的知觉经验也总是涉及某种质（第一性），某种对立、抵抗或他异性（otherness）（第二性），以及最低程度的溯因指涉（abductive inference）（第三性）。[②]

关于德勒兹和皮尔斯之间的区别，我们不必追究太深，只需记住：皮尔斯的三种存在模式为德勒兹提供了发展和延伸柏格森三种运动-影像的主要工具。德勒兹从知觉-影像、行动-影像和情感-影像的三分法开始，随后发现了情感-影像和皮尔斯的第一性之间的相似性（二者都关涉质），以及行动-影像和第二性之间的相似性（二者都关涉行动-反应）。可是，德勒兹并没有进一步将知觉-影像和第三性相互关联，而是用第四种运动-影像——关系-影像——来对应第三性，并将知觉-影像视为处在皮尔斯分类学图式之外的一类影像（第零性）。我们可以用如下图表展示柏格森和皮尔斯的图式：

---

① 我将皮尔斯的符号范畴理解为“存在模式”的解读方式借用自谢里夫，他进一步做了如下说明：“皮尔斯体系中的范畴仅仅是关于这三类现象的定义，而其关于符号的普遍理论则是一种描述其相互关系的尝试。在逻辑上，它们是开始、结束和过程；而在生物学上，它们则是任意的运动（arbitrary sporting）、遗传，以及让偶然的性质固定下来的过程，即巧合（chance）、法则，以及形成某种习惯的倾向。在日常的经验和心理学上，我们可以将第一性、第二性、第三性理解为感受、反应-感觉（reaction-sensations），以及思想。我们还可以列出这种三分法其他的名称或表现形式：性质、真实存在物（real existent things）、表象；感觉、反应（感觉的变化）、习惯；一价物（monads）、二价（dyadic）关系、三价（triadic）关系；可能性、事实、法则；上帝、耶稣、圣灵。”（14 - 15）

② 需要注意的是，皮尔斯浩繁的著述是在其去世后才陆续出版的，有许多仍未出版。法语学界只出版了一本由德勒达勒选编的篇幅不大的文选。在法国，德勒达勒写作的皮尔斯导论也是为数不多的可靠研究之一。如果说德勒兹对皮尔斯观点的把握显得不太充分的话，在这种研究状况下似乎也没什么好奇怪的了。关于皮尔斯知觉理论的部分，可参见 Delaney，118 - 129。

知觉-影像	=	(第零性)
情感-影像	=	第一性
行动-影像	=	第二性
(关系-影像)	=	第三性

在列出了这四类运动-影像之后,德勒兹又加上了另外两种类型,一个处于情感-影像和行动-影像之间(即冲动-影像),另一个则是在行动-影像和关系-影像之间(反映-影像),总计六类运动-影像。

德勒兹声称,皮尔斯将"三种类型的影像当作事实,而非推理所得"(IT 47;31),并且其推理应该通过对知觉的分析来进行。但是,与其说这是在批评皮尔斯关于第一性、第二性、第三性符号及知觉的理论,倒不如说德勒兹试图将柏格森的知觉理论和六类运动-影像关联起来。我们已经讨论过,柏格森对意识的"推论"来自这样一种前提,即他首先将世界设定为互相作用和反作用着的图像。如同一个个台球那样,每个图像都直接、完整地回应在它周围的不同力量,并形成一种特殊的图像即"不确定性的中心",后者在不断作用-反作用着的、形成相互关联的因果网络的图像之间引入了空隙。如台球一般的图像回应着所有外在的行动,也正是在这个意义上,感官完整地进行感知;而有生命的图像则不然,它有选择性地回应或忽视一部分外界行动来实现一种过滤。因此,生命图像特有的感知来自台球式感知的普遍领域,并且正是得益于这些普遍运动的"台球"之间产生的间隔或空隙,这一知觉才能发生。所以,知觉-影像——生命个体的知觉特有的图像——也许首先关系到它在台球式感知领域中的发生(genesis),即它在普遍的作用-反作用所构成的物质-流之中作为不确定性的中心、作为间隔的生成(coming-into-being)。可是知觉-影像也可能和它的构成或基本组成联系起来,即作为一种特殊的间隔——由每一个生命图像引入普遍作用与

反作用的领域——的功能。既然知觉-影像是运动-影像之一种，且每一种运动-影像将运动同时作为不同部分的转译和整体的表现，那么知觉-影像的构成便具有两极：一极与给定知觉-影像之间隔的特殊运动有关，另一极则与整体的运动有关。“知觉将具有两极，这取决于它是运动还是运动的间隔（所有影像都相互改变，或所有影像都随着其中某一影像产生变化）。”（IT 47；31）换言之，如果说开放整体是鸟的螺旋飞行之整体，而间隔则是两次拍打翅膀之间的瞬间的话，那么对知觉-影像的把握既可以通过鸟的螺旋飞行——对知觉-影像的间接表现——来实现，也可以通过两次拍打翅膀之间的瞬间——定义一切生命存在并作为一切知觉-影像之基础的间隔——来实现。

知觉-影像因此可以从三个方面来区分：从其发生；从其作为间隔之功能的构成；从其作为整体之功能的构成。德勒兹进一步提出，知觉-影像扩展到其他类型的运动-影像之中，因为当情感、行动、关系之类的元素产生时，总是有一种关于情感、行动和关系的知觉相伴而生。出于这个原因，知觉-影像的三重区分可以在另外五种运动-影像中被找到，并且德勒兹正是根据这样的三重区分来定义符号。“我们对‘符号’这一术语的使用和皮尔斯完全不同：无论是从其两极构成还是从其发生来看，符号都是一种涉及某一类影像的特殊影像。”（IT 48；32）

现在，我们已经准备好研究这六类运动-影像和与它们相关的符号了。为了追随德勒兹在术语上的区分，读者可能希望在进一步的分析中以表 1 和表 2 作为参考。表 1 描述的是关于运动-影像的诸影像和相应的符号，表 2 则将《电影 1》术语表中提到的影像和符号与德勒兹在《电影 2》第二章中对影像和符号的概述进行对比（IT 48－49；32－33）。

表 1　运动-影像中诸影像和相应的符号①

影像	构成符号 (Signs of Composition)	发生符号 (Signs of Genesis)
知觉-影像	申述符(dicisign) 溢流(reume)	形迹(记忆痕迹、单格画面)②
情感-影像	轮廓像似符(contour icon,质) 特性像似符(trait icon,强力)	质符[qualisign,潜能符(potisign)] 不连续 空白(任意空间)
冲动-影像	善的拜物教(fetish,圣物) 恶的拜物教(巫蛊)	症候[symptom,原初世界(originary world)]
行动-影像(大形式)	综合符③(或容体) 二项式(binomial)	印刻(imprint,呼吸-空间)
行动-影像(小形式)	缺失迹象(index of lack) 含混迹象(index of equivocity)	矢量(宇宙的线条) (骨架-空间)
反映-影像[转化影像(transformation image)]	吸引力形象(figure of attraction,戏剧/舞台布景的形象;雕塑/造型的形象) 颠倒形象(figure of inversion)	论述形象(figure of discourse)
关系-影像	标记(mark) 去标记(demark)	象征(symbol)

① 本章中,皮尔斯符号学术语的翻译与《电影 1》《电影 2》两种现行的中译本所采纳的翻译有所出入。皮尔斯的许多概念直到近年才由研究者翻译成中文,因而两种中译本只能从德勒兹的文本出发,而未充分考虑皮尔斯的原意。本书译者主要参考了《皮尔斯:论符号》,赵星植译,四川大学出版社 2014 年版。——译注

② "Gramme"(行迹)一词来自希腊文"graphein",指的是写、被写下的东西;"engramme"(记忆痕迹)在心理学上指的是记忆在大脑内进行的"书写";"photogramme"(单格画面)既是指电影中每一个单独的画面,也是指"物影照片"(将透明或半透明物体放置在感光材料之上或之下,通过对光源和曝光的调整使得照片呈现拍摄对象在感光材料上"书写"的印迹)。结合《电影 1》原文中相关段落对维尔托夫的"气态知觉"和法国流派的"液态知觉"的对比,"gramme"也可以是液态、气态的,甚至可以是无痕迹的(如听众对音乐旋律的把握)。虽然翻译为"形迹",但并不一定具有形态。参见《电影 1》第五章第三节。——译注

③ 根据《电影 1》第九章第一节的注释,德勒兹认为,皮尔斯使用了"单符"(sinsign)一词强调事物状态的个体性。但这种事物状态的个体性不应该与已经属于质和强力的特殊性相混淆,因此德勒兹为之加上了前缀"综合"(syn),创造出了"综合符"(synsign)一词,来表明事物呈现的多种质或力。——译注

表 2 《电影 1》术语表和《电影 2》对运动-影像之符号概述的对比

《电影 1》术语表		《电影 2》概述	
影像	符号	影像	符号(c 表示构成符号,g 表示发生符号)
知觉-影像(事物)	申述符 溢流 形迹(记忆痕迹或单格画面)	知觉-影像	申述符(c) 溢流(c) 记忆痕迹(g)
情感-影像(质或强力)	像似符 质符(或潜能符)	情感-影像	像似符(c) 质符或潜能符(g)
冲动-影像(能量)	症候 拜物教	冲动-影像	善或恶的拜物教(c) 症候(g)
行动-影像(力或行动)	综合符(或容体) 二项式 印刻 迹象(关于缺失或含混) 矢量(或宇宙的线条)	行动-影像	综合符(c) 迹象(c) 印刻(g)
转化影像(反映)	形象(舞台布景或造型影像;颠倒影像;论述影像)	反映-影像	形象(吸引力或颠倒)(c) 论述形象(g)
精神影像(mental image,关系)	标记 去标记 象征	关系-影像	标记(c) 去标记(c) 象征(g)

知觉-影像

在经典电影中,对视觉影像的感知发生在我们将它当作主观视点的再现之时:模糊的枝形吊灯代表了一个头晕目眩的警探刚从酒后昏睡中苏醒过来时的视角;或者一个被拉长的走廊展现了

精神分裂病人走向电疗室的视角。但真正让主观影像变得显眼的是它和相应的"客观"影像之间的差异——吊灯和走廊在"正常"情况下被看到的样子。所谓客观影像,我们可以粗略地将其定义为从外面看到的场景;而主观影像则是从内部的视角——无论它是否被扭曲——看到的场景。但这样的区分很难说是充分的,因为所谓"客观"的影像在很多情况下并不总是从外部视角出发的:它往往以各种方式在布景、演员之间错进错出;并且,视角的转换跟随着演员们,时而从某一个角色的视角出发,时而又从另一个角色的和之前相反的视角出发,以至于"客观"和"主观"的影像随着摄影机视角从一个镜头到另一个镜头的变化而互相渐变。让·米特里认为,电影的影像实际上既不是客观的也不是主观的,而总是"半-主观"的,表现了"无法在角色中被辨认出的某人的匿名视角"(IM 106; 72)。德勒兹认同这一说法,虽然他用"自由间接引语"这一概念(由帕索里尼[①]从语言学扩展到电影领域)对其进行了重构。

一部分语言学家曾经注意到,文学作品中叙事者的声音会不知不觉地潜入角色的声音中,以至于我们无法清楚地在"间接引语"(当她从火车车窗往外看去,她感到难以忍受的孤独)和"直接引语"(当她从火车车窗往外看去,她想到"我的孤独难以忍受")之间做出区分,而是只能讨论一种"自由间接引语"(当她从火车车窗往外看去,这种孤独难以忍受)。帕索里尼在巴赫金的分析基础上提出,这并不仅仅是两种被完整建构起来的主观声音(叙事者和角色)的混合,而是如德勒兹所言,"一个异质系统内相关联的两个主体间的差异",一个"叙述的装配(agencement d'énonciation),让主体化(subjectivation)的两个不可分割的行动同时发生效力"(IM 106; 73)。

---

① 皮埃尔·保罗·帕索里尼(1922—1975),意大利导演、作家,代表作有《索多玛 120 天》等。——译注

帕索里尼在安东尼奥尼[①]、贝托鲁奇[②]和戈达尔(德勒兹认为还需要加上侯麦以及帕索里尼自己)的一些电影中找到了这一双重的主体化过程,或曰一个异质系统内两个主体位置的发生(generation)。帕索里尼说道,比如在《红色沙漠》(*Red Desert*)里,安东尼奥尼"将自己沉浸在主人公神经症的视角里看这个世界",但安东尼奥尼必须在同时"完全地用他自己谵妄的美学视角来替代这一神经症的世界观"(Pasolini 179),才能做到这一点。安东尼奥尼所表现的世界似乎是在展示主人公神经症的视角,但他也通过帕索里尼所谓的"强迫症取景"(obsessive framing)让摄影机本身成为可感的:角色进入又离开景框,然而单个镜头似乎持续了太长时间;镜头里无人物的风景暴露了顽固的(insistent)、强迫式的镜头意识。类似地,安东尼奥尼在拍摄一个场景时,先从某个角度取景,随后毫无理由地从另一个稍有不同的角度再度取景——这样的做法让人能够"感觉到"摄影机的存在。神经症主人公的主观视角和摄影机的强迫症取景同时出现;并且主观视角大致对应了自由间接引语中角色的声音,而摄影机的取景则对应着叙事者的声音。然而实际上,这两种视角并不能真正被分开,因为正是摄影机的取景转化了角色的视角。从单一的镜头中产生了两个同一种类的"主体"——神经症的角色和强迫症的镜头——并且二者的视角都是"主观的",因为它们很明显跟匿名的"客观"视角有区别,但同时又不属于任何自主的"主体"。在这类镜头的"自由间接主体性"(free indirect subjectivity)中,我们能够发现"知觉-影像与转换它的摄影机意识之间的关联"(IM 108; 74)。这一影像由于正在知觉中的摄影机的拍摄而变得明显地可感——知觉(强迫症取景)的知觉(神经症角色的视

① 米开朗基罗·安东尼奥尼(1912—2007),意大利导演、编剧,代表作有《放大》等。——译注

② 贝纳尔多·贝托鲁奇(1941—2018),意大利导演、编剧,代表作有《末代皇帝》等。——译注

角)。这就是基础知觉-影像的本质——“一重知觉的景框中的另一重知觉”(IM 291; 217),它被德勒兹称为申述符。当然,安东尼奥尼、戈达尔和帕索里尼的“自由间接主体性”并不是电影拍摄实践中的典型代表,但其对某一显眼知觉的强迫症取景让每一个知觉-影像都有的潜在结构——作为对知觉的知觉——显露出来。

帕索里尼提出的“自由间接主体性”让“主体性”和“客观性”的概念变得成问题。但在德勒兹看来,这一组对立的概念仍然是有用的,当且仅当我们通过柏格森所说的间隔或不确定性的中心来理解它们的时候。在主观的知觉中,影像根据和某一个中心的、优先的影像(例如,一个生命图像,或者不确定性的中心)的关系发生变化;而在客观的知觉中,影像则是根据和全部影像的关系发生变化(即事物中的知觉,在其中,台球般的图像在所有的侧面和表面相互作用)。这一定义产生了惊奇的效果:它颠倒了主观和客观的标准含义。在经典电影中,梦境、幻觉和幻象通常被视为主观的镜头或镜头段落的代表,然而它们却最接近德勒兹所谓的客观的“事物中的知觉”。在其中,一个“物中之眼”(eye in matter)追溯着单一的振动之流,去中心化地(acentered)与之一道波动起伏。申述符是“一重知觉的景框中的另一重知觉”(IM 291; 217)。德勒兹进一步指出,它的景框隔离并固化了影像,所以他为属于单一的“不确定性的中心”的知觉-影像保留了申述符这一术语。此外,还有一类知觉-影像趋向一种“事物中”的知觉,后者被德勒兹称为溢流(来自希腊语rheume,“流动之物”),即一种不再为身体所限的液态感知。处于其中的影像作为“物质-流”的一部分,“时而穿景框上而过,时而在景框下流动”(IM 116; 80)。德勒兹在二十世纪二三十年代早期的法国电影流派中发掘出了这种液态感知,尤其是雷诺阿、格莱米永、莱尔比埃和维果等人的作品,他们都喜欢拍摄水的影像和展现液体的动态。

溢流趋向的是“事物中”的知觉,但只有第三种知觉-影像——

形迹(记忆痕迹、单格画面)——才让这种事物中的知觉得到完整的展现。形迹揭示了“分子的知觉,它独属于一种‘电影眼’(cine-eye)”(IM 116; 80)。气态知觉将知觉代入“物质中,使得空间中的任意一点凭自身就能感知到其他所有被它施加作用或对它施加作用的点,不论它的行动和反应扩展得有多远”(IM 117; 81)。形迹是知觉-影像的“发生符号”,因为相互作用的分子影像(我们粗略地将之形容为台球式的图像)组成了普遍的物质-流,并且正是从其中产生了任一的间隔、空隙或者不确定性的中心。与之相对,申述符则完全是由某一特定的间隔或中心所构成的知觉-影像,所以称之为“构成符号”。于是,我们拥有了两极:其中一极是由单一的、固定的不确定性的中心(申述符)所规定的知觉,另一极则是普遍的事物中的知觉(形迹)。溢流的知觉则身处这两极之间,它倾向于形迹,但同时仍然和申述符绑定(因此溢流也是“构成符号”)。在电影拍摄实践的语境中,申述符是从特定的、常识性的视角出发就能理解的知觉-影像;溢流的知觉-影像则需要我们从一个漂浮的、流动的但仍然可以被常识的坐标系所内化的视角出发来理解;而形迹的知觉-影像则拒斥被一个常识的知觉框架所同化。

德勒兹关于形迹的例子主要来自维尔托夫著名的《持摄影机的人》。在他的理论写作中,维尔托夫将纪录片式的“电影眼”视为“对空间的征服”和“对时间的征服”,是一种“以任意时间秩序来比对和关联起宇宙中全部的点”的方式(Vertov 87 - 88)。电影眼是“时间的显微镜和望远镜”,是“时间的负片”(negative of time),是“无限制地、无距离地观看的可能性”(Vertov 41)。电影眼“在视觉事件的混沌中摸索着前进,让自己被运动吸引或排斥,在前进的过程中探寻自己的运动路径。它实验着:拉长时间,剖析运动,抑或以相反的方式,在自身中吸收时间,吞噬岁月”(Vertov 19)。“由于不受时间和空间的限制,我能将宇宙中的任意几个点放置在一起。”

(Vertov 18)这种纪录片式的"电影眼"可以在任何时间序列中将一切空间中的点相互连接起来,因而它被德勒兹形容为"物质之眼,物质中的眼,不再从属于时间"(IM 118; 81)。正是在《持摄影机的人》中,维尔托夫关于电影眼的期望得到了最充分的实现:多重物质性的空间-时间事件借由电影对运动中的手推车、马车、工业机器、运动员、摩托车手、剧院观众、剧院座位等对象的并置而相互联系;它们时而表现为慢动作或定格,时而表现为分屏或叠印,以不同的蒙太奇节奏联系在一起,或舒缓,或加速走向频闪的模糊。

然而德勒兹认为,《持摄影机的人》最重要的意义是维尔托夫对"影像生成之元素或者说运动之差异化元素"(IM 120; 83)的发现。对于维尔托夫来说,单格画面和电影胶片上个别的静止帧并非静态切片,而是运动的生成细胞。维尔托夫让拉车的马的运动定格,并将它和街上人群的一系列静态镜头——老妇人、年轻工人、三个在看魔术表演的孩童的脸——一起播放。如是,剪辑者通过对胶片的拼接使不同的镜头交切(intercut),静止的特写镜头得以焕发生机,并最终让人群和马重新活泼起来。如此一来,维尔托夫令定格画面的一种新内涵显现出来:定格画面不再是运动停止的时刻,而是运动发生变化的瞬间——无论是减缓、加速还是停止——或将前一时刻延长至下一时刻。定格画面"如果不能同时作为运动之加速、减缓或变化的原则,那么它就无法'终结'(terminate)运动。它是在每个瞬间构成运动的振动和基本的振荡(sollicitation)"(IM 120; 83)。定格画面是被压缩至一个微小间隔内的运动:我们可以在数学意义上将之称为微分矩(differential moment),即变量的两个连续值之间的无限小差异;也可以在生物学意义上将之称为基因矩(genetic moment),即类似于种子或卵那样能生成微分的基因座[①]。在维尔托夫所使用的定

① 基因座(locus)又称基因位点,是生物学与遗传算法术语,指某个基因或某个具有调控作用的 DNA 序列在染色体上所处的特定位置。——译注

格画面里，“电影超越人的知觉，指向另一种知觉，因为它是一切可能知觉的发生元素(genetic element)。也就是说，它实现了自身的变化，并使知觉改变，成为知觉自身的微分”(IM 120；83)。

形迹则是“事物中”的知觉，任意一点都连接着其他任意一点，并且每一个点自身都是发生的微分运动的振动着的轨迹(locus)。在形迹中，间隔以两种方式被重新构想。蒙太奇间隔连接着“两个不接续的影像(对我们的人类知觉而言是不可通约的)”(IM 118；82)，单格画面则成为间隔的化身，成为运动之“有能量的物质元素”在单幅影像中的集中。知觉变成全然分子的，每个分子都是发生的、微分的振动，所有的分子都自由地和其他分子互动。因此，“如果我们是从分子无法自由脱位(displace)的固体状态(即摩尔量的，或者说人类知觉的)开始，我们将会首先进入液体状态，在其中分子能够脱位并且互相滑动。但最终，我们会进入气体状态，后者由每个分子的自由运动来定义”(IM 121；84)。固态的申述符和液态的溢流仍是知觉-影像的构成符号，但气态的形迹则是其发生符号，“一个‘他者’的知觉，同时也是一切知觉的发生元素”(IM 123；85)。

情感-影像

正如我们之前已经提到的，情感-影像占据着一个输入的知觉和一个输出的行动之间的间隔。柏格森提出，对于阿米巴虫来说，其身体表面既是知觉器官也是运动器官；而其他诸多动物那里则存在着一种功能的特殊化(specialization)，即身体的一部分成为外界运动的不动的感受器(比如眼睛、耳朵)，而另外一些部分则成为运动的手段(比如腿)。对于人类来说，不动的感受器主要集中在脸上，各类感受也正是在其中得到记录。德勒兹从柏格森那里发展出

了对情感如下的定义:"'感觉神经上的某种运动倾向',即在不动的、接收性的感光片上发生运动的努力。"(IM 96; 66)脸将外界空间中的运动转化为表情(expression)的运动(既是在"面部表情"这一表述的字面意思上,也是在德勒兹"表现"概念的特定意义上),而面部表情运动的两个基本元素则是其不动的表面和其活跃的特征(眉毛、鼻孔、嘴唇等)。德勒兹注意到,肖像画有两种不同的派别:一种是强调面孔成一体的轮廓外形,另一种则是强调个别的特征。对于第一种情况来说,脸是"颜貌化(visagéification)的表面"(IM 126; 88),面部特征在其中作为单一轮廓的组成部分联合显现;而在第二种派别看来,面部特征是"颜貌(visagéité)的特性"(IM 126; 88),其强度运动暗示着一种逃离表面的激烈斗争。德勒兹将统一的表面与强度的特性之间的对立类比为另一组对立,即笛卡尔所谓的惊奇(admiration,最好译为"惊讶")的激情和勒布伦所谓的渴望(désir)。惊奇标志着"面部最高程度的反射与被反射的统一体(maximum of reflecting and reflected unity)所能对应的最低程度的运动";而渴望则将自己展现为"构成了一个强度系列"(IM 127; 88)的些微的扰动。[①] 惊奇的面孔是一个"反射与被反射的脸",它

① 在笛卡尔影响深远的论文《论灵魂的激情》中,他将惊奇视为"一切激情之始",因为我们遇到新事物时的惊讶情绪"在我们知道该物是否适合我们之前"就已经产生了(*Œuvres*, v.3: 998 - 999)。(中译参见笛卡尔,《论灵魂的激情》,贾江鸿译,商务印书馆 2013 年版,下同。——译注)对德勒兹来说,"新"(newness)的性质很重要,因为它暗示了惊奇和皮尔斯所谓的第一性即"新"的范畴之间有着某种关联。笛卡尔将惊奇定义为"灵魂的一种突然的惊讶,使灵魂处于一种专心地思考一些对它来说似乎罕见和特别的事物的状态中"(*Œuvres*, v.3: 1006)。笛卡尔认为只有六种原初的激情:惊奇、爱、恨、渴望、高兴和悲伤。笛卡尔将渴望描述为"一种灵魂的激动(agitation),由一些动物精气(spirits)所引发,这些动物精气使灵魂希望在未来能拥有一些它认为适合自身的事物"(1977, v.3: 1019)。画家夏尔·勒布伦在 1668 年写给皇家绘画雕塑学院的《关于一般和特殊表情的报告》("Conférence sur l'expression générale et particulière")中提出了一套关于激情及其相应的面部描绘的理论,与笛卡尔论文中的一些内容遥相呼应,包括对惊奇和渴望的描述。关于勒布伦的《报告》(112 - 124; 译本,125 - 140)以及笛卡尔和勒布伦理论的相似之处(156 - 162),参见 Montagu, *The Expression of the Passions*, 1994。

将个别的特征归摄在单一的质的主宰之下，后者是“不动的、无生成的，某种意义上是永恒的”(IM 128 - 129；89 - 90)。渴望的面孔则是“强度的面孔”，其特征“逃逸出轮廓”，并且“形成了趋向一个极限或越过一个门槛的自主系列(autonomous series)”(IM 128；89)。强度运动之系列的功能就是从一个质变换到另一个质，德勒兹将这种变换的路径称为“强力”。因此，强度的面孔“表现了纯粹强力，也就是说，它由让我们从一种质进入另一种质的系列所定义”，而反射的面孔则“表现着一个纯粹的质，也就是几个有着不同本质的对象所共有的‘某种东西’”(IM 129；90)。德勒兹以下面这个表格总结了他关于脸的分析：

易感神经	运动倾向
静态的接收白板	表情的微观-运动
颜貌化的轮廓	颜貌的特征
反射的统一体	强度的系列
惊奇	渴望
(惊奇、惊讶)	(爱-恨)
质	强力
几个不同对象所共有的质的表现	穿越不同质的强力的表现

在电影中，特写是最常同面孔联系在一起的镜头形式。德勒兹进一步提出：“情感-影像是特写，而特写是面孔。”(IM 125；87)特写经常被认为能将面孔转化为一种“部分客体”[①]，但德勒兹反驳道，特写将面孔从一切空间-时间的坐标中“抽象出来”(IM 136；96)，并将之转换为一个能表现情感(不论是质还是强力)的完整的

① “部分客体”(partial object)是梅兰妮·克莱因提出的精神分析概念。婴儿的感知能力发展不足，并且只关心自己的直接满足，这导致主体在发展的开端只与一个人的一部分而不是与其整体相关。克莱因认为，最原始的部分客体是母亲的乳房。随着视觉感官的发育，儿童开始把他人当作完整客体而不是独立部分的集合来感知。——译注

实体(Entity)。特写使面孔解域(deterritorialize),将面孔和德勒兹所谓的三种常规功能分离开来:"面孔在个体化(区分、刻画每个人);面孔在社会化(表现一个社会角色);面孔是关系性的或交往性的(不仅保证两个人的交往,而且在个人自身之内保证其性格与其角色的内在一致性)。"(IM 141; 99)特写镜头中的面孔是一个自主的客体,一个有着运动倾向的静态表面,而非某一确定的空间-时间设定下的身体部分,亦非某一身份、角色或关系的标志。一旦不再为社会符码(codes)和常识的时空坐标所限,面孔就变成了情感-影像,这一影像表现着一种情感的质或强力(或质和强力的结合,或从一种质/强力到另一种质/强力的通路,因为反射的面孔的质和强度的面孔的力是连续体的两极,而非互斥的范畴)。德勒兹称"所现"(expressed,情感,即被表现者)与"其表现"(面孔,即表现者)的结合为"像似符",并且总结道,"因此存在着特征像似符和轮廓像似符,或者说每一个像似符都有这两极,即情感-影像的两极符号之构成。情感-影像就是作为所现的力或质"(IM 138; 97)。

特征像似符和轮廓像似符因而就是构成了情感-影像的两个符号,或曰单一的构成符号的两极(这一区分对德勒兹来说不是很重要)。前者强调的是运动的个别间隔(在某一面部特写的运动中从一种质到另一种质的过渡),后者强调的则是由多重元素构成的运动之间的关联(成一体的面部轮廓之反射的质将它们统摄起来)。特写通过将面孔从其时空坐标和个性标记中抽象出来,使得一种情感(质/强力)能独立于其背景设定而自在地显现。因此,情感-影像令皮尔斯所谓的第一性——不考虑其在某一特定情境中的现实表现的质——变得可见(质的具体现实化是第二性)。第一性和第二性的差异即作为纯粹可能性或潜能的质和在具体情境中现实化了的质之间的差异。德勒兹在斯多葛学派那里找到了类似

的差异，也就是无形体（incorporeals）和实体的对立，或潜在事件（potential events）和现实事态（actual states of affairs）的对立。[①] 德勒兹做了如下区分："有两种不同的质-强力状态，即动作的情状[②]。在其中一种状态里，质-强力在事物的个别状态中被现实化，并处于相应的现实关联中（身在这个特定的时空中，此时此刻，有这样一些特征、作用、对象）；在另一种状态里，质-强力则自为地被表现，身处时空坐标之外，有着理念的独异性和虚拟的联结。"（IM 146；102）

特写从面孔上析取出了纯粹的质。然而德勒兹进一步提出，特写其实可以从任意物体中析取这样的质，使诸如一片树叶的"闪闪发光"、一把刀的"锋利"、一瓶牛奶的"冷光"（luminescence）变得可见。特写在如下意义上是面孔：它将一个实体面孔化或转化为去情境的静态表面，后者带有运动的倾向，能够表现情感的质/强力。情状因此并不必然是属人的。帕布斯特的《潘多拉魔盒》（*Pandora's Box*）中，开膛手杰克和露露的特写从他们的面孔上析出了各种变化的质和强力；但刀的特写也析出了各种质，后者借由虚拟的联结与面孔的表面所呈现的质相交互。这些交互中的质不再穿透特定的人或物，而是存在于自身之中。这些质无人称，但又是确定的，每一个都单独"构成了不可分的质，只有改变其本质才会分化（复体化）"（IM 140；98－99）。

---

① 德勒兹在《意义的逻辑》中详细讨论了斯多葛派无形体的概念。关于德勒兹对斯多葛哲学的挪用，参见拙著《德勒兹与加塔利》（*Deleuze and Guattari*）第三章。

② 基于对德勒兹哲学的理解，"affect"通常被译为"情动""动情力""情感素""情状"等。根据赵文的研究，在斯宾诺莎的理论中，事物在受外力作用并保持自身存在的努力过程中所表现的"动作的情状（主动或被动）"就是"affectus/affect"，这成为事物在身体和心灵两套顺序中共同的动作原则，应当被译解为"受感致动的情状"。在本书中一般作"情状"或"动作的情状"。参见斯宾诺莎，《伦理学·知性改进论》，贺麟译，上海人民出版社 2009 年版；赵文，《Affectus 概念意涵锥指——浅析斯宾诺莎〈伦理学〉对该词的理解》，《文化研究》，第 38 辑，2019 年。——译注

然而德勒兹进一步说,这并不意味着特写是创造情感-影像的唯一手段。德莱叶是拍摄特写的大师;《圣女贞德蒙难记》(*The Passion of Joan of Arc*)是以情状来处理面孔的伟大研究之一。然而在晚期的电影——尤其是《词语》(*Ordet*)和《葛楚》(*Gertrud*)——中,他很少使用特写镜头,却找到了将一切镜头都当作特写来处理的办法。一般而言,特写倾向于通过取消影像的空间坐标——尤其是对透视深度的抹除——去情境化。德莱叶在晚期作品中发展出了一种称为"流动特写"(flowing close-up)的技巧:摄影机缓慢地从最初的面孔的特写镜头逐渐摇摄到聚焦于场景的中景镜头,再摇摄到一个关于背景的远景镜头。德勒兹注意到其中的不寻常:中景镜头拍摄的场景和远景镜头拍摄的背景都缺乏景深,并被剥夺了透视坐标,就好像所有的影像都平铺在一个稀薄的表面。中景和远景镜头则因为景深的缺乏而像特写镜头那样运作,这就导致德莱叶晚期的每部作品本身的运作方式都无限接近单一的流动特写镜头序列。这让德勒兹意识到,情感-影像的显现并不必然被局限在面孔或者特写镜头中。如果质/强力能从任意对象中析出,并且中景和远景镜头的运作方式都接近特写镜头,那么让情状变得可见的方式可能就和被表现的具体对象或表现它的镜头类型无关。

在布列松[①]的《扒手》(*Pickpocket*)中,德勒兹找到了例证。当布列松呈现小偷在里昂火车站行窃的场景时,他让小偷身处一个碎片化的空间中:火车站的各类元素彼此分离,被当成各物件的不完整的部分来拍摄,让人无法找到将这些异质元素调和起来的共同尺度。蒙太奇没有为这些不同部分之间相互关联的方式提供指引,使

① 罗伯特·布列松(1901—1999),法国导演,代表作有《扒手》等。——译注

得“空间脱离了自身的坐标和度量关系，成为触觉的空间（tactile space）”（IM 154；109）。德勒兹从人类学家马克·奥热那里借来了“任意空间”（espace quelconque）这一术语，将之定义为“一个完全独异的（singular）空间。它彻底失去了同质性，也就是其度量关系或让自身的不同部分之间联结起来的原则，因而有无限种联结的可能。它是虚拟联结的空间，被把握为纯粹可能性的地域”（IM 155；109）。如果特写是通过对面孔的去情境化来析出情状的话，那么任意空间就是通过对空间本身的去情境化来析出情状。空间成为触觉的，眼睛则变成了一双手，擦过一个又一个表面，但又对它们的总体结构和共同关系毫无知觉。这是一个虚拟的空间，其碎片化的部分能够以多种方式来装配，这是一个还未实现的可能性的空间。

任意空间是“情感-影像的发生元素”（IM 156；110）。如果说像似符是面孔及其等价物用以表现质-强力的符号的话，那么质符（潜能符）则是任意空间用以表现质-强力的符号。正如气态知觉的形迹让“在事物中”的普遍的物质-流变得可见那样，质符让去中心化的、无指向的空间-流中的质-强力变得可见。和形迹一样，质符处于感觉-运动图式的界限之上，影像不再根据常识的时空坐标相互关联。在任意空间中被表现的质-强力是发生的“物质”，从其中，质-强力的具体配置（比如被面孔所表现的那些）得以构成。像似符保留了某种和常识坐标系的有限关联，而质符则没有。

德勒兹描述了三种建构任意空间的方式。第一种是通过阴影，德国表现主义是其最佳代表。表现主义电影的特征体现为光影的斗争：变幻的阴影、光亮的区域、条纹，而雾气打破了对象的轮廓，使其充斥着一种非有机生命，并因此让“空间潜能化（potentialize），使其变成某种不被限制的东西”（IM 157；111）。第二种方式则以德

莱叶和布列松为代表,即德勒兹所说的通过"抒情的抽象化"(lyrical abstraction)在现实和虚拟之间变换,"表现出在事物状态本身与超出其外的可能性、虚拟性之间的选择"(IM 158; 112)。尤其是在布列松的作品中,我们能现实地看见道德化的(moralized)空间:白色(我们的责任、行动的力量)、黑色(我们的无力、恶的欲望)和灰色(我们的迟疑不决、冷漠)。但当主人公"选择选择本身"(chooses to choose)——当他或她有意识地做出关于信仰的选择时,一个虚拟的、精神的任意空间就浮现了出来:在其中,黑色不再禁锢白色或将其染成灰色,这三种颜色构成了一个新的世界。"空间不再是确定的,它变成一种等同于精神强力的任意空间,等同于某种不断更新的精神决断。这样的决断组成了情状,或'自我情状化',并使自身成为各部分之间的联结。"(IM 165; 117)第三种建构任意空间的方式则是借助于颜色。在一些导演的作品中,颜色通过吸纳(absorption)的方式起作用,即某种颜色将异质性的事物吸纳进一个具有情状的中介之内。举例而言,在瓦尔达[①]的电影《幸福》(*Le bonheur*)中,淡紫色和金色——它们在色彩空间中作为去情境的情状自身(affects-in-themselves)——吸纳了角色、设定与风景。而安东尼奥尼则让这些颜色伸向虚空,其所有的电影都在探索空镜、荒芜的风景、没有栖居者的世界,用调色板从事物中析取空间——这一空间正在消失的过程中——里氛围颜色的质(atmospheric colour quality)。因此德勒兹提出,存在两种类型的任意空间,或为分离(disconnected),或为空洞(vidés);也存在"两种类型的'质符',关于分离或空洞的质符。但是这两种状态经常相互指涉,我们只能说它们一个'在前',一个'在后'。对于任意空间而言,只有单一的同一

① 阿涅斯·瓦尔达(1928—2019),法国女导演,被誉为"新浪潮祖母",代表作有《脸庞,村庄》等。——译注

种本质：它不再有坐标，而是纯粹的潜能；它独立于事物的状态或使其现实化的环境，只展示纯粹的强力和质”（IM 169；120）。

冲动-影像

情感-影像从虚拟的任意空间中产生，后者总是关于情状，关于纯粹的质和强力。而当它们被当作在具体、可确定的事态中现实化了的元素时，这类质和强力则被归入了行动-影像的领域之内。但在情状的虚拟任意空间和现实的行动环境之间，德勒兹还指出了一个同二者迥异的领域，即“原初世界”和“冲动”（pulsions，也可译为“本能”，如弗洛伊德所说的“死亡冲动”或“死亡本能”）。德勒兹将冲动-影像的领域和自然主义联系起来，并在埃里克·冯·施特罗海姆[①]、路易斯·布努埃尔[②]和约瑟夫·罗西[③]的电影中找到了最好的例证。

总体而言，埃米尔·左拉、弗兰克·诺里斯[④]和西奥多·德莱塞等自然主义作家将人类描述为充满无法消解的物质暴力的原始世界中由兽性所驱动的动物。通常，其作品中的角色是内在冲动和外在力量的受害者，其故事往往因循着衰败、恶化和毁灭的走向。施特罗海姆也可以在这个意义上被视为自然主义者，尤其是在他根据诺里斯的小说《麦克梯格》（*McTeague*）所改编的电影《贪婪》

① 埃里克·冯·施特罗海姆（1885—1957），美国导演、演员，代表作有《魔鬼的万能钥匙》等。——译注

② 路易斯·布努埃尔（1900—1983），西班牙导演、演员，代表作有《一条安达鲁狗》等。——译注

③ 约瑟夫·罗西（1909—1984），美国导演、戏剧家，代表作有《仆人》等。——译注

④ 弗兰克·诺里斯（1870—1902），美国作家，代表作有“小麦史诗”三部曲等。——译注

(*Greed*)中。布努埃尔和罗西在他们的一些电影中亦是如此。[①] 然而,德勒兹想说的并不是这些导演以自然主义的方式来讲述剧情,而是说他们电影中的一切事物——背景、角色、故事——都来自某种特别的视角,即认为关于冲动和力的原初世界内在地与有着具体特征的现实世界密不可分。在他们看来,现实被一个"原初世界"所纠缠,后者由"无形体的物质、草稿(ébauches,粗略的形式、模糊的轮廓)或碎片(morceaux)构成,其中贯穿着无形式的功能、动作或能量动力——它们甚至和被建构的主体之间没有任何关联"(IM 174; 123)。这是关于碎片和冲动的领域[冲动仅是"在原初世界里攫住片段的能量"(IM 174; 124)],而原初世界就像是某种原始沼泽,从其中产生了物质世界;它也是垃圾场,一切事物终将倒入其中。原初世界同时是"激进的开始和绝对的终结"(IM 174; 124),是其固有的指向衰亡的时间性(temporality of decline),并遵从"最大斜率"(the greatest slope)(IM 174; 124)的法则建立起了从原始起源到最终毁灭的通路。冲动在施特罗海姆的电影中接续在熵的耗散过

---

① 布努埃尔的《被遗忘的人们》(*Los Olvidados*)很容易被视为自然主义(在这个词的标准含义上)的代表。同样,我们也能说《苏珊娜》(*Susana*)、《他》(*El*)、《女仆日记》(*Le journal d'une femme de chambre*)和《维莉蒂安娜》(*Veridiana*,尤其是最后的宴会那场戏)也是这类电影。大多数评论者强调布努埃尔电影中超现实的和实验性的元素[可能最极端地体现在《自由的幻影》(*Le fantôme de la liberté*)中],但德勒兹对自然主义的非正统解读具有独特的优势,这让他能够在自然主义和超现实主义之间建立起内在的亲和关系[在布努埃尔的电影中,《泯灭天使》(*El ángel exterminador*)最能体现这一点]。在《电影 2》中(134 - 135;102 - 103),德勒兹确实将布努埃尔后期的电影视为对运动-影像的背离。他提到的作品是《白日美人》(*Belle de jour*)、《资产阶级的审慎魅力》(*Le Charme discret de la bourgeoisie*)、《朦胧的欲望》(*Cet obscur objet du désir*)和《自由的幻影》,并认为它们是时间-影像的表现。罗西通常并不会被认为是自然主义的拥趸,虽然《国王与国家》(*King and Country*)、《仆人》(*The Servant*)可以轻易地被纳入这一范畴。然而根据帕尔默和赖利对罗西电影的分析,后者的确有一些和德勒兹所谓的自然主义相符的特点。比如关于《车祸》(*Accident*)和《幽情秘史》(*The Go-Between*),他们评论道:"从唤起(作为一种自在之力的)物质世界的可感显现这一方面来说,这两部电影有着异乎寻常的丰富性。"他们还认为:"罗西最好的作品都有这样一个特点,即具有一种无法解决的张力。它不仅仅存在于社会阶级之间,而是在平静的表面和激情的深度之间,在智识和情绪之间,在场所和居于其中的角色之间,在社群和扰乱它们的人之间。"(Palmer and Riley, 13)

程(course of entropic dissipation)之后;而在布努埃尔那里则是在重复下降的循环之后(在《泯灭天使》和《中产阶级的审慎魅力》中尤其如此);罗西则让冲动伴随着一种内爆的"反对自我"(IM 192; 137)。但对三者来说,从根本上占据主导的始终是衰亡的时间性:它揭示的命运更多时候被重力的物理法则而非某种心理动机所支配。

德勒兹将《贪婪》结尾处广袤的死亡谷、《女王凯莱》(*Queen Kelly*)中的非洲沼泽、《泯灭天使》里的画室、《沙漠中的西蒙》(*Simón del desierto*)里竖起柱子的沙漠、《仆人》里的砾石广场和《克莱因先生》(*Monsieur Klein*)里的赛车场视为原初世界的表现形式。但这些空间并非纯粹的原初世界,因为在冲动-影像中,"原初世界并不独立于作为其媒介的历史-地理环境而存在"(IM 175; 124)。相反,正是在这些具体的场所中,原初世界获得了在现实中最明晰的显现。相对来说,在施特罗海姆、布努埃尔和罗西三人的电影中,正是那些最平平无奇的空间"同原初世界产生了内在的交流"(IM 174; 123),因为对冲动-影像来说,真正的环境"是'衍生'的环境,它接收着原初世界中如宿命般的时间性"(IM 175; 125)。德勒兹所感受到的其实是《贪婪》《泯灭天使》和《仆人》等电影中特有的氛围连贯性。在其中,空间、事物和行动既属于一个真实的环境,又属于由碎片和冲动所构成的原始领域。从麦克梯格的牙医诊所到夫妇二人越发贫困的居所,一个空间的连续体得以构成,而死亡谷不过是这个连续体的一端;其中的每一个空间又同时在不同程度上与原初世界交流着。而在《泯灭天使》的结尾处,脏乱的画室似乎也只是原本崭新的客厅在其内在衰亡过程中的必然结局。同样,《仆人》里那阴森的、被影子扭曲的楼梯所呈现的暴力的矢量(violent vectors)似乎仅仅强化了一直隐藏于房子中的潜能而已。

原初世界居间于任意空间和现实环境。如同任意空间那样,它是碎片化的、去联结的,但它又和一个现实环境紧密相连,虽然这种联结的方式让环境本身也被改变了,让后者显得好像是从某种振荡的基质中"衍生"出来的派生效应而已(这就产生了自然主义电影中那些超现实的倾向,布努埃尔尤甚)。类似地,冲动则居间于情状和行动——冲动是嵌入现实情境中的情感能量,但又和现实化的情绪(emotions)有区别。冲动可以说是某种行动-原型,能够在不同的背景中采取各种具体的形式(比如,《女仆日记》中蒙泰尔的性冲动贯穿了深陷热恋的他对女仆的多次求爱)。在自然主义电影中,角色显得像动物(我们想到的是《麦克梯格》中粗野的特写,《泯灭天使》里贵族们如豺狼般的运动,罗西电影中的仆人像捕食者一样潜行),但这仅仅是因为他们身上具体化了的冲动延伸自一个原初世界,在其中,人和动物并没有明确的区分,都是弥散在碎片和碎块中的能量罢了。"冲动和碎片有着严格的关联"(IM 174; 124),因而这些电影里经常出现的拜物教对象也指向现实环境之内的原初世界。被崇拜的可能是善,也可能是恶;既可能是某种"圣物"(relics),也可能是"(用巫术的说法)巫蛊(vults)或巫毒(voodoo)"(IM 183; 130)。但无论是圣物还是巫蛊,它们仍然是冲动从现实环境中夺取的碎片。

德勒兹指出了冲动-影像的两种符号:症候和拜物教(或偶像崇拜)。"症候是冲动在衍生世界中的在场,而偶像崇拜或拜物教则是碎片的显现。"(IM 175; 125)看上去,症候和拜物教是冲动-影像的构成符号;另有第三种符号对应着原初世界,它则是冲动-影像的发生符号。但德勒兹在对于运动-影像的概述中澄清道,"冲动-影像作为情感和行动的中间项(intermediate)由对*善或恶的拜物教*构成:它们是从一个衍生环境中夺取的碎片,却以发生的方式指向那个运行在环境之下的原初世界的*症候*"(IT 49; 33)。两极化的构成

符号因而就是善的拜物教(圣物)和恶的拜物教(巫蛊),而发生符号则是症候。德勒兹并未详细说明后一种分类的逻辑。但也许症候更多时候是以能量为状态的原型-行动的抽象痕迹,而拜物教则是以离散的物(discrete objects)作为其对象。相比之下,拜物教与衍生环境之间的联系更加紧密,而症候则同原初世界有着更多的亲缘性。在《电影 1》的术语表中,德勒兹确实提及,症候"指和一个(由冲动所定义的)原初世界相关联的质或强力",而拜物教则是"由冲动从一个现实环境中夺取的碎片,并对应着一个原初世界"(IM 292; 218)。然而不论区别构成符号和发生符号的逻辑是什么,以下两点始终是很清楚的:任意空间是"情感-影像的发生元素"(IM 156; 110);原初世界是冲动-影像得以出现的发生元素。

行动-影像

在所有运动-影像的类别中,行动-影像和叙事之间有着最密切的关系。德勒兹关于影像的大多数讨论乍看起来都在关注剧情,但其要点在于,叙事预设了运动-影像的配置并从中产生,而非反之。如果说情感-影像包含了任意空间和情状(质和强力),冲动-影像包含了原初世界和原始冲动,那么行动-影像则是关于确定的环境和现实的行为(comportements,既指广义上的"举止"或"行为方式",也是心理学术语)。行动-影像是现实的领域,既是关于质和强力在一个具体、特定的时空(环境)中的现实化,也是关于情状和冲动在离散的行为中的具身化(incarnate)。因此,"构成了现实的无非是环境和行为,现实化的环境和具身化的行为。行动-影像是二者之间的关系,或这一关系所有的变体"(IM 196; 141)。

我们已经讨论过,柏格森认为,随着一个生命图像的出现(或者

一个不确定性的点),其周围的空间会发生"弯曲",并形成指向生命图像这一中心点的封闭空间。在这个意义上,环境"形成了一个综合体,它自己就是氛围(Ambience)或容体[l'Englobant,即围绕、包含,或罕见的'englobe'一词,意为'包入球中'(《牛津词典》)]"(IM 197; 141)。环境在周遭构成了力的配置,它影响着生命图像并发起(instigate)了后者的行动与反应。所以,行动-影像总是伴随着一个包含力的环境,以及一个个体或者多个个体之间相关联的行动/反应。作为具体和现实的领域,行动-影像是皮尔斯所谓第二性范畴的典型代表。皮尔斯认为,一个真实存在的事物只能通过它对另一个事物的反应来显现。在这个意义上,现实总是包含着某种双重性(two-ness):它总是一对、对立、反应和抵抗。德勒兹因此断言,环境中心的行动"是一种力的对决,一系列的对决——与环境、与他者、与自身的对决"(IM 197; 142)。德勒兹称为"大形式"的基本行动-影像的结构包含如下元素:力的环境及其组成的初始的情境(S);力的对决及其组成的行动(A);以及随之发生的对这一情境的改变(S')——三者形成了 S-A-S' 的结构。我们可以将这种结构设想为两个螺旋呈沙漏状相交:情境(S)的大螺旋逐步变窄并收敛为一个特定的行动(A),随后又在一个扩展的螺旋中生成新的情境(S')。与环境相关的符号被德勒兹称为综合符,其定义是"环境中、事态中或某一确定的时空中所生成的质-强力的集合"(IM 198; 142)。和特定行动相关的符号被称为二项式,它指"各种对决,也就是在行动-影像中具有活力者"(IM 198; 142)。综合符与二项式是大形式的行动-影像的构成符号。

大形式在很多经典电影类型中都占据了主导地位。我们能在纪录片中看到例证,比如弗拉哈迪[①]的《北方的纳努克》(*Nanook of*

① 罗伯特·弗拉哈迪(1884—1951),美国导演,被誉为"纪录片之父"。——译注

the North)——当纳努克人和被鱼叉击中的海豹展开拉锯时，恶劣的环境收敛至这一情境中(德勒兹承认，这一对决并没有改变先前的情境，而是在一个无情而不变的环境中使最基本的生存得以可能)。西方人可能以最图式化的方式为大形式提供了范例：风、天空、台地、峡谷、沙漠——在这些力的氛围场域中，发生着一系列战争、对决、枪战和伏击。但德勒兹在金·维多[①]的心理-社会戏剧电影里，在霍克斯[②]和休斯顿[③]的黑色电影里，以及在格里菲斯和戴米尔[④]的历史电影里，同样找到了大形式。在所有这些类型片中，德勒兹找到了五种法则，它们共同构成了大形式的行动-影像的物理学。第一条法则是结构性的，关于环境中的力作为一个有机整体的构成部分所必需的特性：风景的特殊配置方式，它本身既是侵占之力(impinging force)，也是个别的力相交时的背景；环境的特定弧度(curvature)和不同人物与环境中的特定元素之间的亲缘性；环境"呼吸"的节奏，内在和外在镜头、主要和次要情境、全景和特写镜头之间转换的速度(tempi)。第二条法则是关于从环境到行动的过渡的。根据这条法则，"综合符必须收敛到一个二项式中"(IM 210；152)：环境中的力必须收敛至作为高潮的决斗，而且这种收敛的形式往往是相关行动之间的交替蒙太奇(alternating montage，比如在弗里茨·朗的电影《M 就是凶手》中，警察和罪犯各自的抓捕行动平行发生；在罪犯们抓到并开始审讯杀害儿童的凶手的同时，警察们也闯入了罪犯们组建的这个"法庭"，这让两个平行的行动收敛至一处)。第三条法则讨论的是"禁制蒙太奇"(forbidden montage)。它要求收敛的力最终在单个镜头中相交，并且交替出现的不同行动

① 金·维多(1894—1982)，美国导演，代表作有《群众》等。——译注
② 霍华德·霍克斯(1896—1977)，美国导演，代表作有《绅士爱美人》等。——译注
③ 约翰·休斯顿(1906—1987)，美国导演，代表作有《碧血金沙》等。——译注
④ 塞西尔·戴米尔(1881—1959)，美国导演，代表作有《十诫》等。——译注

导向同一个场景——在其中,相互冲突的力同时向彼此显现(比如警长和匪徒在决斗中终于出现在同一个镜头里)。第四条法则是"对决相互之间的嵌套"(IM 212; 153),即没有单独的对决,而是每一个对决都和一系列对决相关联,都处于一系列对决之中,就像中国套盒(Chinese boxes)或俄罗斯套娃那样。第五条法则讲的是周遭环境(englobing milieu)和高潮的行动之间的"巨大间隔"(grand écart)(IM 212; 154),它在原初情境和最终的对决之间创造间距。环境召唤着未来的某种行动,但主人公只能一步步地获得行动的能力,进而填满这一间隔。

这五条法则为周遭环境和行动的二项式所构成的综合符提供了结构。但综合符、二项式的发生及它们的结构关系则是由第三种符号所标记的,德勒兹称之为印刻(empreinte,印戳、印记)。大形式的行动-影像之生成一方面需要"情境持续地、深入地浸透(impregnates)角色",另一方面又需要"被浸透的角色在不连续的间隔中爆发出行动"(IM 214; 155)。德勒兹说,正是在特定的"情绪物件"(emotional objects)中,浸透的情境和爆发出的行动结合到了一起。从这类对象中,我们可以看到环境和角色之间的内在发生性关联以外在的符号形式表现出来。我们知道,伊利亚·卡赞[①]是现实主义电影的大师。而他能充分发掘出演员工作室[②]的学员们的潜能并非偶然——方法演技[③]的宗旨就是让演员在环境和角色耦合之时能够把内在情绪外在化;它要求演员在外在情境中发现角色的内在情绪,并通过摆弄环境中的物件(手套、刀、球等)在二者之间建立起联系。可以说,它所提倡的表演技法与现实主义电影中对情绪

① 伊利亚·卡赞(1909—2003),美国导演,代表作有《欲望号街车》等。——译注

② 演员工作室(Actors' Studio)由伊利亚·卡赞等人创办于纽约,主要培训演员、导演和编剧,以教授方法演技知名。——译注

③ 方法演技(Method)是令演员完全融入角色中的表演方式。——译注

物件之影像的发明是相通的。印刻或者说情绪物件同时属于环境和与之相关联的行动，因而它是“发生或孕育之中的行动-影像的符号”，也是“情境浸透和行动爆发之间内在但可见的关联”(IM 219；159)。

如果说 S－A－S' 可以当作行动-影像的形式的话，那么 A－S－A' 的配置从逻辑上来说也是可能的。实际上，德勒兹认为这正是行动-影像的另一种基本形式，即小形式。在此，运动是从一个模棱两可的行动(A)到一个清晰的情境(S)，后者让一个改造过的甚至是新的行动(A')变得可能。也许大形式与小形式之间的差异在犯罪片和侦探片的对比中最为显著：犯罪片首先将罪犯们置于地下世界的情境中，随后展开他们一系列的行动；而侦探片则是从神秘的、碎片化的行动开始，随后追踪一系列线索，并最终揭露这些行动发生时的情境。因此，霍克斯的《疤面人》(*Scarface*)和休斯顿的《夜阑人未静》(*The Asphalt Jungle*)是大形式，而霍克斯的《夜长梦多》(*The Big Sleep*)和休斯顿的《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*)则是小形式。其他类型的大形式也有相应的小形式，比如新西部片(neo-Westerns)导演安东尼·曼[①]、伯蒂彻[②]、戴夫斯[③]、佩金帕[④]就经常使用小形式。很多“时代剧”(costume dramas)也为小形式提供了例子；还包括一些英国纪录片学派的导演，如格里尔逊[⑤]、保罗·罗萨[⑥]、巴兹尔·赖特[⑦]等人，他们试图用小形式替代弗拉哈迪开创的大形式模型。但除此之外，喜剧——尤其是滑稽戏(bur-

① 安东尼·曼(1906—1967)，美国导演，代表作有《万世英雄》等。——译注
② 巴德·伯蒂彻(1916—2001)，美国导演，代表作有《逍遥法外》等。——译注
③ 德尔默·戴夫斯(1904—1977)，美国导演、编剧，代表作有《决斗尤玛镇》等。——译注
④ 萨姆·佩金帕(1925—1984)，美国导演，代表作有《日落黄沙》等。——译注
⑤ 约翰·格里尔逊(1898—1972)，英国导演，代表作有《漂网渔船》等。——译注
⑥ 保罗·罗萨(1907—1984)，英国纪录电影导演，电影史学者和批评家，代表作有《偷袭》等。——译注
⑦ 巴兹尔·赖特(1907—1987)，英国导演，代表作有《锡兰之歌》等。——译注

lesque)——偏爱小形式;而大部分时候,正是角色行动的含混性制造了幽默效果。

刘别谦[1]的《爱情无计》(*Design for Living*)就是一个例子:某天早上,女主角的追求者在他所爱之人的宅邸中撞见了穿着无尾礼服的情敌,因此错误地认为二者昨晚一起过夜。在《有闲阶级》(*The Idle Class*)中,我们看到卓别林背对着镜头颤抖时,以为他肯定是由于爱人的离开而抽泣;但当他转身面对镜头的时候,我们发现他其实是在摇鸡尾酒。在这两个例子中,幽默都来自模棱两可的行动所产生的符号——在早上穿礼服、颤抖的身体。德勒兹从皮尔斯那里借来了迹象一词来指称这类符号(在皮尔斯的理论中,迹象指的是这样一类符号,它们揭示了外在于符号本身的某种具体的个别实体或状态的存在或者发生,比方说烟雾是着火的迹象)。在刘别谦的例子里,迹象是一个行动,人们需要从其中推断出某种暂时还不知道的情境。德勒兹称其为"缺失迹象"(indice de manque),因为它"暗示了故事中的一个空洞"(IM 211; 160),一个缺失的情境,后者只能逐渐被揭示。而在卓别林的例子中,德勒兹认为其姿态是"含混迹象",即一个行动同时指向两种不同的情境——哀叹失恋和准备鸡尾酒。在此,"行动之中的或者两种行动之间的微小差异导致了两种情境之间的巨大不同"(IM 222; 162),而缺失迹象和含混迹象构成了行动-影像之小形式的两种构成符号。

德勒兹把小形式的发生符号称为矢量,并通过大形式之呼吸-空间(respiration-space)和小形式之骨架-空间(espace-ossature,骨架指的是"骨骼的排列方式",同时也指"任何组成了整体的元素所具有的框架")的对比引入了这一概念。德勒兹的这一区分受益于亨利·马尔迪尼关于中国绘画的讨论。马尔迪尼的讨论集中于 6

① 恩斯特·刘别谦(1892—1947),德国导演,代表作有《你逃我也逃》等。——译注

世纪的中国画家和艺术理论家谢赫[①]所提出的绘画六法，其中，一是“气韵生动，即创造运动”，二是“骨法用笔，即知道使用何种笔法”(Maldiney 167)。从原初的虚空中产生的气在呼吸间统合世界，而画家最主要的任务就是通过事物的“显现”或其“进入在场”来揭示气的运动。但画家也必须通过不同的笔法来把握个别对象的细节，刻画出事物的结构骨架。进一步，对骨架的刻画应该表现在其“消失”之中，如同山峰消失在云层之中那样。绘画的首要原则(气韵生动)最终主导并为第二项原则(骨法用笔)赋形，但德勒兹在其中看出了两种不同的建构空间的方式。第一项原则借助于全局性的概念，即一个包容性的、氛围式的整体。在其中，个别元素早已确定了其位置和结构(大形式空间)。第二项原则借助于地域性的运作(local operation)，在其中，一个个别元素和一个相邻元素结合起来，并继续同另一个元素结合起来。如此，相互关联的异质元素之间构建起了一个开放空间(小形式空间)。地域性的骨架-空间由片段、显现和消失构成，但不同的元素之间又能够设法交流。异质元素并不需要借助于任何中介就能“从一个跳跃到另一个，或直接相互联结(de plein fouet)”(IM 231；168)。元素就像由曲折的线段所连接起来的点那样，组成了一段从一个元素至另一个元素的时间矢量，并因此“形成了宇宙之线(ligne d'univers)，穿越空洞”(IM 231；168)(宇宙之线显然是沃林格所谓的哥特线条的一个版本，德勒兹在对德国表现主义的讨论中提到过，参见第二章)。矢量作为小形式行动-影像的发生符号是“这一线条的符号”(IM 231；168)。

沟口健二[②]的电影为骨架-空间的建构提供了最清晰的例子，

① 谢赫，南朝齐梁时期画家、绘画理论家，著有《古画品录》。——译注

② 沟口健二(1898—1956)，日本导演、编剧，代表作有《雨月物语》等。——译注

尤其体现在其延伸了的、慢节奏的水平摇摄(horizontal pans)和推轨镜头中(在战前拍摄的《祇园姊妹》和《残菊物语》中,这类镜头使用得最为充分)。[①] 通常,沟口健二对着一座房子拍一些摇摄或者推轨镜头:一开始是房子外面的人行道,随后便进入房子里,我们看到一扇扇打开的日式移门构成了内部空间的景框。伴随着摄影机的连续运动,不同的空间被连接起来,但隔墙与廊柱又在其中标记出了空间和空间之间质的改变。有时沟口健二会在摇摄镜头中加入一些隐约的叠化(dissolves),让观者的视野得以越过建筑的空间,流动至一片森林或田地中。摄影机的运动勾勒出了宇宙的线条,"连接异质元素的同时也让它们保持异质性"(IM 264; 194)。空间一片片地被建构起来,每一个空间都有自己的内部几何坐标、自己的时间节奏和自己的戏剧张力。而"每个场景、每个镜头都将一个角色或事件推向其自主性、其强度的在场的巅峰"(IM 262; 193)。空间并非完全是片段化的或者分离的(相比之下任意空间就可能是),但也没被统一或包含为一个整体。空间展现的是"连续空间的悖论:时间只有作为空间之变体的某种功能时,才能够在其中充分地确证自身"(IM 262; 193)。举例而言,在《雨月物语》中,一个中景镜头呈现了陶工和他的女鬼情人在宫殿房间里的场景。镜头缓慢地向左移动,越过隔墙,一直进入森林,直到呈现陶工和情人在池塘中的场景。当陶工出现在特写镜头中,而我们能听见他的爱人嬉笑着进入池水时,陶工游出了镜头的范围。与此同时,特写镜头逐渐向左移动,越过石堆之后又投向了一片空地。通过叠化的方

① 德勒兹援引了伯奇对这类镜头的分析,后者把它称为"绘卷镜头"。伯奇这样评论《祇园姊妹》中的两个这类镜头:"在'绘卷镜头'里,建筑空间以便于拍摄的方式被组织起来,镜头从中经过时产生了连续的画卷,它们显得离散的同时又相互渗透。这正是绘卷(传统的日本绘画手卷)的主要特点。在这类镜头中,沟口健二融合了横向位移摄影中具有根本地位但又相互对立的两个面向,即相继的阶段和稳定的流。"(*To the Distant Observer* 229)关于伯奇的"绘卷镜头"和沟口健二战前电影的更多分析,详见 Kirihara, 126 - 128。

式，镜头随后来到了花园里一片翻松过的土地上。当横向的移动最终减缓之后，摄影机抬升，展现了陶工二人坐在湖边的全景。三个不同的空间——宫殿房间、树林池塘、湖边草地——各有其节奏、轨迹和戏剧高潮的瞬间。当摄影机从一个地点移动到另一个地点时，一条曲折的线把它们联系在一起，这条线“创造而非预设（presupposing）空间”（IM 262；193）。

作为大形式的发生符号，印刻通过情绪物件把外在环境和内部行动整合到一起；矢量则以自己的方式达到同样的效果。在沟口健二的电影里，每个场景都有着各自的时空节奏和戏剧高潮。在小形式中，每个行动都揭示了一个情境并进入相继的行动之中，而元素之间的关联既是强度行动之间的关联，也是异质空间之间的关联。这一点暗含在德勒兹对安东尼·曼的西部片所做的简短评论中。根据菲利普·德蒙萨布隆的说法，这些电影的特点是缺乏故事线索的平滑过渡，以及一个地点到另一个地点的过渡。他在关于《遥远的国度》（*The Far Country*）的影评中指出，曼不屑于使用构思精巧的剧情。他认为，“对待剧情的漫不经心虽然有时会看上去很突兀，但实际上是追溯不同场景间的必要联系的最短路径，也是在保证每一个场景的直接性和生成——后者总是被限定在最近的将来时刻中：在那个即将到来的瞬间，一切都会以新的方式上演……每一次（这种转折）都是将当下的瞬间激化（sharpen）到其极限”（Demonsablon 53）。克劳德-让·菲利普观察到，曼的电影剧情中的“突然转折”（sudden anfractuosities）融合了一个“加剧的当下”（exacerbated present）的诸时刻（Philippe 292），与之相对应的是一种非连续的处理空间的方式（discontinuous handling of space）。菲利普认为，我们无法用任何一种流派来归纳曼对风景的处理方式（如福特或者霍克斯），但每一个自然景观都呈现出各自的氛围，并和占据这一空间的角色交流。德勒兹引用了德蒙萨布隆和菲利普

的观点,进一步强调曼的电影中强度行动之间的关联——正是后者构成了电影本身:"'最短的路径'并非直线,而是连接起不同行动或部分的路径。A 和 A',每一个都保持了独立性,每一个都是异质性的瞬间,都是激化至其极限的当下。"(IM 231; 168)但同时,行动之间的关联伴随着空间之间的关联,不同风景的联结形成了异质性的骨架-空间。德勒兹基本上都是在用穿越骨架-空间的宇宙之线来描述这种矢量。然而在《电影 1》的术语表中,他也把矢量定义为"在奇异点或诸非凡瞬间之强度的顶点将其统一起来的破碎之线"(IM 292; 168)。德勒兹说,曼的每一部电影都"像一条打了很多结的登山绳,它在每一次拍摄、每一个行动和每一个事件中扭曲"(IM 231; 168)。矢量连接空间和行动,而宇宙之线则连接异质的和局部的空间,从一个节点到另一个节点将强度行动联结起来。在矢量中,每一个场景都是一个行动-空间,后者总会延伸至下一个行动-空间。强度行动填充了每个空间,而每个空间又连接着相邻的空间,每次高潮的强度又跃入下一个高潮的强度。之所以说矢量是小形式的发生符号,正是因为它在结合行动和情境的同时,生成了由曲折的宇宙之线所贯穿的骨架-空间。

反映-影像

反映-影像(在《电影 1》的术语表中也被称为"转化影像")居于行动-影像和关系-影像之间。行动-影像里的行动和情境在大形式(S-A-S')与小形式(A-S-A')这两个基本结构中直接关联。反映-影像则允许一条从大形式到小形式的路径存在,即所谓"形式的转化"(IM 243; 178)。德勒兹将反映-影像的符号称为形象

(figures),后者被定义为行动-影像之"此种畸变(deformations)、转化或变形(transmutations)的符号"(IM 244; 178)。"在行动和情境进入间接关系时,反映-影像就形成了。"(IT 49; 33)对于反映-影像来说,其最基本的形式是在大小形式之间建立起"间接的反映关系"(IM 247 - 248; 181)。在这种情况下,符号"不再指向其对象,而是互相反映"(IM 292; 218)。我们很快就会看到,这种间接的反映关系在行动和情境之间引入了第三种元素。皮尔斯将第三性当作关系的范畴,正是在这个意义上,反映-影像和关系-影像——德勒兹视之为"将关系作为其对象的一种影像"(IM 268; 198)——之间才有亲缘性。然而和关系-影像不同的是,反映-影像仍然和行动-影像绑定,作为后者的一种畸变、转化或变形而存在,因而反映-影像是"行动和关系之间的中介"(IT 48; 32)。

爱森斯坦为德勒兹提供了两个关于反映-影像的实例以方便说明这个概念。在德勒兹看来,这两个例子都可以归为爱森斯坦在他发表的第一篇论文中提出的"吸引力蒙太奇"[①]——这类特殊影像的插入似乎打断了行动之流。在《伊凡雷帝 2》(*Ivan the Terrible, Part 2*)中,伊凡请他的表亲弗拉基米尔来参加一场盛大的宴会。其间,伊凡假装对头脑简单的兄弟喜爱有加。最终,伊凡诱使喝醉的弗拉基米尔走漏风声,他由此得知弗拉基米尔的母亲计划暗杀沙皇以让自己的儿子坐上皇位。意识到临近的危险后,伊凡让弗拉基米尔穿上了自己的沙皇朝服,走在去大教堂的队伍最前面。弗拉基米尔也因此在教堂内被他母亲派来的刺客当作沙皇而暗杀。然而在宴会这场戏中,在弗拉基米尔还未走漏暗杀阴谋之时,伊凡的一队卫兵预言般地进行了一段"地狱中的小丑和马戏团表演"(IM 247; 181)。在这段舞蹈和肢体剧(pantomime)中,卫兵们暗示了沙

① "吸引力蒙太奇"(montage of attractions)的概念在关于爱森斯坦的学术研究中备受瞩目。关于这一艰深概念的全面分析,以及关于爱森斯坦对蒙太奇的一般用法的独到见解,参见 Aumont,尤其是 41 - 51。

皇将要处决他的敌人们("用斧子砍死",他们喊叫着)——在这里,戏剧化的或舞台式的表演预示了未来的行动。观众在这里看到的并非 S-A 的序列(伊凡直面其政敌弗拉基米尔的死亡),而是在 S 和 A 之间 A' 的介入(想象中的剧场表演)。马戏团的演出(A')是弗拉基米尔之死(A)的间接反映,也是"正在准备中的真实行动 A 的迹象"(IM 248; 182)。这正是由于作为含混的符号,A' 的确切意义只会在将来发生的弗拉基米尔之死这一行动中得到充分确认。S-A 序列(伊凡直面其政敌弗拉基米尔的死亡)属于大形式的行动-影像(S-A-S);A' 作为迹象则属于小形式。因此可以说,"小形式一如既往地通过戏剧化再现的中介被注入大形式之中"(IM 248; 182)。

另一个例子来自《总路线》(*The General Line*)中著名的奶油分离器的场景。爱森斯坦在自己的著作《非冷漠的自然》(38-59)中详细讨论了这一场景:为了表现农民们看到机器顺利地分离出奶油时的喜悦,爱森斯坦在机器的镜头后接了一组牛奶喷泉和燃放烟花的镜头。在其中,"造型的再现"(plastic representation)(IM 248; 182)间接地反映了一个真实的情境。在这里,小形式的序列 A-S[分离器的运行和农民的反应(A)-村民的喜悦之情(S)]是首要的,行动只不过是在逐渐揭示暗含的情境。烟花(S')作为宏大的情境"包含了被暗示的情境",因此其功能是充当"真实情境 S 的综合符或容体元素"(IM 248; 182)。由于综合符是大形式的符号,在这个例子里,我们可以说:"通过雕塑或造型化的再现,大形式被注入小形式。"(IM 248; 182)在这两个例子中,一个介入的符号间接反映了其对象(表演>刺杀;烟花>村民的喜悦),并通过将其中一个形式的某一元素注入另一个形式的某一序列,完成了大小形式间的转化。这一被注入的影像即二元序列中的第三性元素,是关系的符号(在第一个例子中,它是戏剧化的、索引式的预兆;在第二个例子中

则是造型化的、包含式的形象)。这类影像"将情境和行动带入极限"的同时,也将它们提升到了"超越其二元性构成的第三性之中"(IM 249; 183):它把行动-影像推向关系-影像,因而成为"行动和关系之间的中介"(IT 48; 32)。

除了这两个形象(雕塑/造型和戏剧/舞台)之外,德勒兹还提出了另外两个反映-影像的符号,即颠倒形象和论述形象。德勒兹对上述四种符号的分类是在略带戏谑地引用方塔尼耶在其名著《话语的形象》(*Les Figures du discours*,1818 - 1830)[①]中对形象所做的分类。爱森斯坦的造型形象对应着方塔尼耶的"恰当的转义"(用一个词替代另一个词,如隐喻、转喻和提喻),因为他用一个影像来替代另一个影像(烟花绽放-牛奶喷泉)。爱森斯坦的戏剧形象则对应着"不恰当的转义"(用一组词语来替代另一个词语,如寓言、夸张和讽刺),因为戏剧场景是用来代表某个未来行动的一系列行动。方塔尼耶归纳出的第三个范畴是非转义的"恰当的语词形象",它包括文体上的(stylistic)颠倒形象(即用仅仅颠倒语序的句子来替换原句,比如把"他去了战场"替换为"去战场了他"),并且正是在这个范畴里,德勒兹引申出了电影中的颠倒形象。方塔尼耶的第四个范畴,即"不恰当的语词形象"或"思想的形象"则是指语词本身并没有变化,变化的是人们思考或者想象它们的方式(比如拟人法,即假借一个不在场的、死了的或想象中的人来说话)。这一范畴在电影中

① 方塔尼耶最常提及的是七种形象,但他的分类实际上可以被简化为四种。他将形象分为两个基本大类:转义(tropes)和非转义(non-tropes)。而转义又分为两类,即"恰当的转义"和"不恰当的转义"。非转义则包括了"恰当的语词形象"[figures of words properly speaking,方塔尼耶认为措辞形象(figures of Diction)、构思形象(figures of Construction)、演讲形象(figures of Elocution)和风格形象(figures of Style)都属于这一范畴],以及"绝对独立于语词之外的思想的形象"(figures of thought)(Fontanier 221)。德勒兹对方塔尼耶的引用主要体现在第三类范畴即"恰当的语词形象"中。在这一类目中,方塔尼耶归纳了大概四十五个不同的形象,而颠倒形象只是其中之一。但和德勒兹所谓的电影中的"颠倒形象"相比,方塔尼耶最多也只能说和德勒兹用了同一个词而已。

对应的是“论述影像”。[①] 在《电影 2》对符号的重新概括中,德勒兹将反映-影像的四种分类改成了三种,将反映-影像的构成符号分为“吸引力”形象(爱森斯坦的造型与戏剧形象)和“颠倒”形象,而其发生符号则是“论述”形象(IT 49; 33)。

德勒兹只在一段关于霍华德·霍克斯的评论中简短地提过颠倒形象。在他看来,霍克斯西部片中的风景保留了大形式的“呼吸”,但霍克斯对颠倒形象的使用导致了“大形式发生拓扑式的畸变”(IM 228; 166)。在标准的大形式西部片中,环境氛围塑造了连续整体的行动;而在霍克斯的西部片里,环境则倾向于失去其有机生命力[《赤胆屠龙》(*Rio Bravo*)中纯粹功能性的监狱,《擒贼擒王》(*Rio Lobo*)中和示意图一样的城镇],行动的参与者通常都只是因为各自的任务才暂时组成了同盟。在大形式的西部片中,环境给主角团的行动和计划带来的是扰乱与挑战;而在霍克斯的电影中,“团队面临的外在环境和内在计划之间发生了奇怪的颠倒:意外、暴力和事件来自内部,外部环境反而是常规的、有预谋的行动之所在”(IM 227 - 228; 166)。外部和内部之间可互换的功能使二者能够互相转化,并且正是内外之间的颠倒让大小形式的转化得以可能。纵览霍克斯的电影,德勒兹发现了其中“反复出现的颠倒机制”(IM

① 实际上,要在电影分析中找到“思想的形象”的精确对应物是有点困难的。在对方塔尼耶的评论中德勒兹暗示过,思想的形象“已经在卓别林的有声电影中出现了”(IM 250; 183)。德勒兹的暗示大概还体现在如下观点中,即卓别林对声音“激进而又具有原创性的使用”在电影中引入了“论述形象”(IM 236; 172)。但德勒兹又说,思想的形象的本质只有在“之后,在另一章”——关系-影像这一章——才能被揭示。这就导致第四种反映-影像(论述形象)和三种关系-影像(我们之后会讨论)好像都是“思想的形象”。我们注意到,在《电影 1》的术语表中,德勒兹提供了关系-影像的另一种称呼,即“精神影像(关系)”(IM 292; 218)。在《电影 2》中,德勒兹将卓别林电影中的“论述形象”[其对应物是马克斯兄弟的电影中的“论争-影像”(argument-image)]称为“精神影像”(IT 88; 65)。德勒兹似乎并没有在第四种反映-影像(论述形象)和关系-影像之间做出明确区分;但他同时也将论述形象视为一个从反映到关系的转化地带,随着转化的发生,“精神”在运动-影像中的显现逐渐增强(关于“精神”及其在运动-影像中的显现,参见 IM 268; 198)。

228；166）：男性-女性、成人-孩子角色的颠倒（尤其是喜剧中），上层阶级的语言-下层阶级的语言（high speech-low speech）、爱情-金钱之间的颠倒，等等。颠倒在滑稽剧和喜剧中很常见，但在霍克斯的电影中，“颠倒上升为一种自主的、普遍化的形象”（IM 250；183），只不过德勒兹没有进一步说明这种自主性是如何获得的。

至于反映-影像的发生符号，即“论述形象”，德勒兹则是借助于卓别林后期的喜剧[《大独裁者》（*The Great Dictator*）、《凡尔杜先生》（*Monsieur Verdoux*）、《舞台春秋》（*Limelight*）、《纽约之王》（*A King in New York*）]展开自己的分析。在其银幕生涯中，卓别林是滑稽喜剧的大师，他创造了小形式流派的典范；而到了有声电影的时代，卓别林转化了滑稽喜剧，因为他对声音采取“一种激进而又具有原创性的使用方式：通过声音，卓别林把论述形象引入了电影中，因而改变了行动-影像原初的问题”（IM 236；172）。我们已经分析过，小形式滑稽喜剧的关键在于模棱两可的行动，即某一个符号（颤抖的身体）可以同时归属于两种不同的情境（哭泣和准备鸡尾酒）。《大独裁者》的结构从整体上看来就类似于这一模式：卓别林的胡子能够同时归属于两个极端的不同情境，一个是犹太理发师，另一个则是希特勒式的独裁者。卓别林同时扮演这两个角色，这其实是在暗示，我们每个人的内心都有着一个希特勒。但德勒兹认为，卓别林想说的是社会的等级秩序所创造的情境造就了独裁者，因而我们能够并且应该创造一个培养自由、宽容和善意的情境。这正是《大独裁者》的结尾——理发师阴差阳错地伪装成了独裁者，并发表了一番热烈而又振奋人心的演讲——所表现的含义。理发师/独裁者的论述让暗含的差异变得可见，正是这一差异组织起了电影里所描述的两个不同的社会-世界，或者说我们可能生活在其中的两种社会形式（人道主义的社群和非人道的极权国家）。论述改变了情境（电影中不同的小形式系列 A－S－A’ 中的 S），赋予其“一个全新的

维度,并建构起'论述'的影像"(IM 235; 172)。在小形式的行动里出现的那些细微差异(比如胡子的颤动)指向的是情境中的巨大差异,即两种"生活的状态"和"两种社会的状态"(IM 263; 173)。通过论述形象,卓别林"把小形式的滑稽剧推向其极限,使其重新加入大形式之中。这让电影不再需要滑稽剧的形式的同时,保留着它原本的强力和符号"(IM 236; 173)。

论述形象被视为反映-影像,是由于它将行动-影像推至极限,并能够转化大小形式。但在什么意义上它能够被称为发生符号呢?根据德勒兹的说法,反映-影像"在行动和情境进入间接关系时"产生(IT 49; 33)。他在《电影 1》的术语表(IM 292; 218)中提出:在爱森斯坦的诸形象(戏剧/舞台或雕塑/造型)中,符号"不再指向其对象,而是互相反映";在霍克斯的形象中,符号"反映了它自己的对象,但是以颠倒的方式";而卓别林的论述形象中的符号则"直接反映其对象"。由是,论述符号是对行动和情境之间接关系的直接反映,它让所有反映-影像之形象中的暗示和预设得到明确呈现。换言之,反映-影像得以可能的条件——对于戏剧/造型形象或颠倒形象的生成来说是必不可少的——正是在论述形象中被展现出来的。①

① 我们应该注意到,德勒兹有一处令人费解的表现:他说论述形象"是论述的情境或行动,而与'论述本身是否在某种语言中被实现?'这个问题无关"(IT 49; 33)。单从这句话看,他的意思是论述形象并不一定要在语言符号中显现自身。实际上,问题的关键在于"论述"这个词本身,它既可以指"演说"也可以指"论争"。德勒兹讨论《大独裁者》和《凡尔杜先生》时,关注的不是善的情境和恶的情境之间的对立,而是"暗含在电影中的论述,后者直到结尾才如其所是地被呈现"(IM 235; 172)。论述是"暗含的",即未被陈述的。可以推测,论述也能以某种形式被公开表现,即便这一形式并不能明确地或直接地被视为语言的形式。虽然德勒兹没有举例说明非语言的论述形象是什么,但他对《大独裁者》结尾的解读确实以某种方式让语言和所谓论述之间的关系变得更加复杂。显然,德勒兹认为《大独裁者》结尾的演讲(discours final)不仅动人,而且提出了哲学问题。但"撇开内在价值观的问题不谈",犹太理发师的论述能够"和所有的人类语言(langage)关联起来,代表着人类可能言说的一切东西;与之相对,卓别林天才般地捏造了一种无意义的、恐怖的、充满着噪声和愤怒的话语(langue),并将它塞进独裁者的喉咙里"(IM 236; 172)。电影的

然而对德勒兹来说，进一步分类反映-影像不过是次要的目的。他真正感兴趣的是将行动-影像推至极限并发生转化的整体过程。这一过程有时导致的是大形式和小形式之间的转化，另外一些情况下则会让两种形式持续分离。如德勒兹所言，在黑泽明和沟口健二的电影中，我们看到的是“两种形式之间的显著差异，而不是能够让一种形式转化为另一种的互补性（complementarity）”（IM 261；192）。但在这两位导演的作品中，情境和行动都被带入间接的、“精神的”相互关系中，因而行动-影像也发生了转化。黑泽明是使用大形式的大师，在他的电影中能找出最完整的具有包容性的“呼吸-空间”。“一种非常纯粹的 SA 公式”组织起了他的电影——“角色必须在行动前知道所有的情境条件，并且只有知道了所有的条件才能行动”（IM 256；188）。但在黑泽明的电影里，情境的条件不如“藏在其中的问题的条件（givens of a question）重要，后者包含在情境中，主人公只有脱离这一情境才能够行动，才能够回应这一情境”（IM 257；189）。在《七武士》中，“问题并不是‘能否保护村子’，而是‘如今，就在当下的历史（History）瞬间，武士是什么’”（IM 260；191）；而在《生之欲》中，问题则是“人该如何活”。在一些电影中，主角只是回应了情境而非其隐含的问题，因而导致了自己的死亡（《蜘蛛巢城》中的麦克白式人物误解了女巫的预言）；而在另一些影片中，当问题从情境中浮现出来时，主人公则选择采取新的行动路径（《红胡子》）。《生之欲》的主角一开始只是通过追求感官之快来回

暗含之意——两种不同的情境（民主的社群和极权的国家）造就了或善或恶的行动——直接被展现在了最后的演讲中。然而对这一含义的表现不仅仅体现在演讲的内容中，同样也体现在演讲的形式中。事实上，电影想要传达的观点只有一部分是通过语词来表现的。它最深刻的元素体现在犹太理发师使用语言的影像之中，这些影像本身以某种方式反抗着独裁者演讲之中的暴力。卓别林的论述形象可能不是非语言的，但它包含的这类元素使其能够在传达一个论述（或论争）的同时不必明言这个论述本身。也许在这个意义上，德勒兹才会说它“与‘论述本身是否在某种语言中被实现？’这个问题无关”（IT 49；33）。

应他所处的情境中的事实(他只能再活六个月)。然而受益于一位曾经也在市公所工作过的年轻女性——尤其是当她将自己制作玩具兔子能给孩子们带来快乐这件事的意义告诉他后——他开始以一种新的方式理解情境中的问题。主人公终于开始回应这个问题时,决心为社区的居民建造一座公园,并因此改变了世界的条件:"以这样的方式让某些事物流转起来……通过这些新的或者更新了的条件,使不那么残酷、更加快乐、更接近自然和生命的问题得以浮现并增殖。"(IM 260 - 261; 192)正是在他所做出的回答中,主人公为"空间带回了呼吸",他"重新加入呼吸-空间,生成为公园(become park)"(IM 261; 192)。

黑泽明电影中的问题超越了情境,但仍然是从情境中产生的,并和它绑定在一起(因此这些问题总是一些反映-影像,位于具体的行动-影像和精神的关系-影像之间)。它是某种包含在容体世界中的理念。"黑泽明可以说以自己的方式当着形而上学家,并发明了大形式的扩展(broadening):他超越情境走向问题,把条件提升为问题的条件,而不再是情境的条件。"(IM 258; 189)重要的不是问题本身,而是"这一脱离了任何问题的形式,其强度胜过内容,条件胜过对象"(IM 258; 189)。问题"纠缠着情境"(IM 259; 190),而成功地回应了问题的主人公则到达了"新的极限:一个浸透了所有条件的人只会是一个替身,一个服务于主人和世界的影子"(IM 259; 191)。《生之欲》的主角重新加入了呼吸-空间并"生成为公园",他自己变成了一个印刻,一个关于行动和浸润式情境(impregnating situation)之关联的发生符号。综上所述,"通过他的技术和形而上学,黑泽明扩展大形式,让它可以就地转化(une transformation sur place)"(IM 261; 192)。

黑泽明对大形式的扩展要借助于从情境中展开内含的形而上学问题,并创造出能够生成为宇宙之印刻(cosmic imprints)的主角;

相比之下，沟口健二则赋予小形式“一种延伸(lengthening)，一种在其内部转化小形式的伸展(stretching)”(IM 261；192)，并循着一条无限的“宇宙之线”，勾勒出诸矢量。如我们已经描述过的那样，沟口是小形式实践者中的典范。他将异质的诸部分一片片地拼接起来，通过从一个地点到另一个相邻地点之间的持续运动一步步建构起了骨架-空间。但通过对连续性的大师级处理[他用同一个角度拍摄相邻的空间，使不同的空间好像能够穿越镜头的切换，看起来像是从一个滑入另一个；他用中景镜头跟拍不同角色，其复杂的轨迹让观众能在场景之间看到扫视(sweeping)、盘旋(circling)的运动；他还通过扩展水平摇摄和推轨镜头将不同的地点联系起来，一如我们之前讨论过的那样]，沟口发展出了“一种形而上学，同时也是一种技术”(IM 263；193)，用“一类非常特别的同质性”(IM 263；194)创造出了关于一个无限宇宙的视角。这种同质性来自单一的宇宙之线，它穿越了或真实或幻想的地点，也穿越了或生或死的角色。他赋予小形式“无可比拟的丰富性”(IM 264；194)，使关于一个无限宇宙中的骨架-空间的形而上学理念变得可见。然而沟口也展示了这一宇宙秩序的崩溃：在他的电影中，不同空间、社会阶级、存在状态的连接总是由女性来完成，男性主导的等级社会却持续地阻隔这些连接的产生。男人从女人对社会界限的僭越中获益(比如《祇园姊妹》《残菊物语》《西鹤一代女》)，但他们总要惩罚女人，并迫使她们沦为妓女。“宇宙之线是女性的，社会状态却呈现为卖淫。”而在这两个世界的连接中，“沟口触及了行动-影像的极限：当一个悲惨的世界破坏了所有的宇宙之线，那么最终呈现的就只能是一个失序、断裂的现实”(IM 265；195)。当一条无尽的宇宙之线建构的串联被切断时，作为整体的运动-影像就会开始崩溃，因为这一无序、断裂的空间的出现危及了包含在运动-影像之中的感觉-运动图式。德勒兹还注意到，在黑泽明的电影中，类似的基于某种宇宙视

角的失败有时也会发生;但在其中,大形式的容体空间会龟裂并产生一个弥散空间(dispersive space,比如《电车狂》中混沌的垃圾场景象,只有通过那个假装自己开有轨电车穿越垃圾场的弱智男孩才能相互连接起来)。这类弥散空间其实和沟口的断裂空间一样,都是感觉-运动图式崩溃的症候,因而总的来说也就是运动-影像的解体。

关系-影像

德勒兹将关系-影像和皮尔斯的第三性范畴等同起来,后者可以说是皮尔斯哲学中最困难的概念之一。第三性是连续性、规律性、习惯、规定、法则、阐释、再现和思想。皮尔斯说:"第三性是中介的概念,借助于它,第一性和第二性被代入关系中。"加利的一段话很好地阐释了这一概念:"所谓关系指的是可理解的关系。而皮尔斯在讨论第三性范畴时的主要目的便是表明,关于自然或实践法则的观念和关于连续发展(continuous development)的观念其实都是一个最普遍的中介形式的不同侧面,这一中介形式的原型是调和对象与解释项的符号的行动。"(1966, 198)对皮尔斯来说,宇宙中的一切都有形成习惯的倾向——从纯粹的偶然和不确定性走向规律性、连续性与普遍性。这种形成习惯的过程是精神的属性。而在皮尔斯看来,原始的物质只是"这样一类精神,它们的习惯已经如此固化,以至于无法再形成或失去习惯"(Sheriff 1994, 15)。因而,科学法则仅仅是不断变得精确的习惯,而非固化的、无法解释的事实;而作为主动的过程,它们构成了宇宙从混沌到有序的普遍演化过程的一部分。习惯的形成需要中介,即通过第三者来连接二者。比如在数字序列 2、4、6、8……中,仅仅看前两个数字的话,它们也可能归属于另一个序列,如 2、4、8、16……;正是第三个数字建立起了规

则，形成一个普遍的公式，让规律性、连续性和习惯得以产生。对人类的精神来说，符号是形成一切思维和习惯的根基。而在符号过程[①]中，符号的三价本质让中介的作用显露无遗。符号在对象和解释项之间起到中介作用，也正是出于这个原因，皮尔斯将符号定义为再现体（符号载体）、对象和解释项（进行解释者）之间的关系。进一步来说，一切解释项都是符号，并且总是指向另一个符号。而符号的形成过程则是一个开放的、持续发展的解释过程（皮尔斯称之为“无限的符号过程”）。作为普遍倾向的习惯和作为开放式的、持续活动的符号过程总是同时进行的。不仅对人来说如此，对动物、植物甚至一切物质来说也是如此。皮尔斯认为：“符号的首要功能是让无效的关系变得有效——并非让它们行动起来，而是建立一个习惯或普遍的规则，使其在某些情况下可以按照这个方式行动。”（Peirce/Welby 31）

对皮尔斯来说，第三性就是“精神”，德勒兹很正确地意识到了这一点[皮尔斯说，“在任何三价关系里，总能找到一个精神的元素。直接的行动是第二性，而任何精神的事物都会涉及第三性”（Peirce/Welby 29）]。德勒兹认为第三性的核心是关系的概念。关系-影像是一种精神影像，后者作为思想的形象，让精神得以被引入影像之中。德勒兹也注意到，精神已经隐含在了其他的影像中——在借由情感-影像所揭露的意识中，或内在于行动-影像的目标、选择和计算中。然而关系-影像能够区别于其他五种运动-影像的原因，或者说它成为一个精神影像、能够作为第三性之实例的原因在于，“它是

① “semiosis”一词来自古希腊语，意为“标记”，可直译为符号过程（sign process），包括一切涉及符号的活动、行为、过程，以及意义的产生过程。皮尔斯所使用的符号学（semiotics）一词也来自“semiosis”。皮尔斯对这个词的理解有两个方面：从符号层面理解为符号行为、符号功能；从解释项层面理解为符号解释或用符号来推论。关于皮尔斯不同时期的符号理论发展脉络，参见《皮尔斯：论符号》，赵星植译，四川大学出版社 2014 年版。——译注

一个把关系作为其对象、以象征行动和智性感受(sentiments intellectuels)为对象的影像"(IM 268; 198)。当我们从第三性的视角审视运动-影像的基本元素——知觉、行动和情感——时,它们便会发生转化:知觉被展现为解释;符号则在符号关系的链条中以其他符号为中介;而行动则"必然包含一条法则中的象征元素(给予、交换)"(IM 267; 197)。正如皮尔斯所指出的,所谓"给予"并非 A 把 B 放在桌子上,然后 C 把 B 拿起来这么简单,而是包含着一个无法还原的三价关系,即 A 要根据某个习惯或者法律的一般实践将 B 给 C[皮尔斯认为,给予"意味着 A 根据法(Law)的原则让 C 成为拥有者,在任何可能的给予出现之前,必然已存在某种法则"(Peirce/Welby 29)]。从第三性的视角来看,一切情感都呈现为"对关系的精神感受,例如伴随着对'因为''虽然''以便''因此''既然'等逻辑连词的使用而出现的诸感受"(IM 267; 197)。

德勒兹认为,希区柯克最大限度地开发了关系-影像电影的潜能。在他的电影中,"从头到尾一切都是解释"(IM 270; 200)。此处,德勒兹引用了让·纳尔博尼,后者认为希区柯克的伟大作品中"有着对解释的激情和对破译的狂热"(Narboni 31)——这种由符号所浸透的知觉将自己强加于角色之上,迫使人们解释这些符号间接暗示的关系。进一步,对解释的激情流露在每一个角色的脸上,后者揭示了破译过程中产生的感受。用德勒兹的话说,希区柯克电影中面孔的情感-影像表现了"关系的精神感受"(IM 267; 197),即伴随着"如果""因此""虽然"等连词的感受。但除此之外,德勒兹还认为,希区柯克的行动是围绕着精神关系建构起来的。他的每一部电影都首先根据希区柯克所谓的假设——一系列关系——来构思,随后再经历合逻辑的展开。"重要的不是行动的人[他轻蔑地称以行动者为核心的这类影片为侦探影片(whodunit)],也不是行动本身,而是行动和行动者所处的关系的集合。"(IM 270; 200)

不计其数的惊悚片、悬疑片、谋杀和间谍故事片充斥着银幕。但在德勒兹看来，真正让希区柯克的电影鹤立鸡群的是第三性在其中持续的在场。谋杀似乎是一个足够简单的行动，其中涉及的只是凶手和受害者。但在希区柯克那里，“罪犯总是为了另一个人而犯罪”(IM 271；201)，要么是代表另一个人，要么是处在和第三方的关系之中。在《火车怪客》(*Strangers on a Train*)中，布鲁诺提出让盖伊和自己互换要杀的人；而在《电话谋杀案》(*Dial M for Murder*)中，网球运动员胁迫一个冒险家替他杀死自己的妻子；在《忏情记》(*I Confess*)中，杀人犯在告解室中把他的罪行“给予”了牧师；《夺魂索》(*Rope*)中的年轻男孩们则将杀人作为礼物送给老师；《欲海惊魂》(*Stage Fright*)里的简·怀曼被她儿时好友的谋杀罪行所纠缠；《后窗》(*Rear Window*)中的詹姆斯·斯图尔特则为后院里发生的一宗凶杀案所牵连。在各个电影中，第三者的中介作用贯穿了行动，将之建构为一种关系。但是角色本身并不直接揭示这些建构了自己的关系，虽然他们的确破解了符号并最终发掘出真相。实际上，是摄影机——镜头、画面、运动——让关系彰显。其结果便是，观众往往比角色更清楚这些关系。这便是希区柯克堪称悬念大师的原因：“纵观电影史，正是希区柯克首先不再把电影的构造当作两个项——导演和他要拍摄的电影——之间的功能，而是把它视为三项之间的功能：导演、电影，以及必须进入电影之中的观众。”(IM 272；202)

希区柯克创造了关于精神影像的电影，对于德勒兹来说就意味着“让关系本身成为影像的对象，并不仅仅是作为知觉-影像、行动-影像和情感-影像的补充，而是作为它们的框架并转化它们”(IM 274；203)。希区柯克还塑造了特殊的“思想的形象”——关系-影像所特有的符号。德勒兹发现，哲学家们经常在自然关系(natural relation)和抽象关系(abstract relation)之间做区分，于是他也把自

己对关系符号的分类建立在这一组对立之上。[①] 通过自然关系,精神可以轻松地从一个对象转移到另一个对象之上,以形成一系列相互关联的元素(例如,当我们在聆听一首钢琴奏鸣曲时,精神从作品流转到演奏家,再到音乐厅甚至之前听过的音乐会,等等)。这些系列由习惯形成(所谓的自然关系在这个语境中指的是平常的、惯常的或普通的精神关系,并非指内在于自然世界及其科学法则的关系)。与之相对,抽象关系则将那些不自然地(习惯性地)在精神中相关的元素连接起来。与自然关系所形成的系列相对,抽象关系建构的是一个整体。

用以构成关系-影像的符号是标记和去标记。标记是自然关系的符号,它"作为惯常系列中的一个项,总是指涉着其他项,因而让每一个项都可以被其他项所'解释'"(IM 274; 203)。去标记则是从这类系列中断裂出来的一个项,是一个令人不安的、反常的元素,打断了精神从一个事物到另一个事物的习惯性运动。希区柯克以其对去标记的使用而出名——德勒兹引用了《海外特派员》(*Foreign Correspondent*)中迎风转动的风车,《西北偏北》(*North by Northwest*)中降落在一片已经收割过的田地里的农用飞机,《深闺疑云》(*Suspicion*)里一杯闪耀着的牛奶,《电话谋杀案》中无法适配门锁的钥匙等。但假如这些卓绝的去标记从不是某个普通的标记系列的一部分的话,它们可能永远无法被注意到。所以,无论是标记还是去标记,二者都是由系列所定义的元素;区别无非是前者

① 德勒兹知道皮尔斯并未直面自然和抽象关系之间的区分,但他在皮尔斯对动力解释项(dynamic interpretant)和最终解释项(final interpretant)的区分中发现了类似的区别。但德勒兹所做的这个类比实则有些牵强,也说明他所能获取的皮尔斯的文献显然是不充足的。动力和最终解释项只不过是一个复杂三价集合中的两个项。这一三价集合由符号的构成部分开始(再现体-对象-解释项),继之以三个子范畴,分别为直接解释项(immediate interpretant,进一步分为假言、定言和关系解释项)、动力解释项(情绪、能量和逻辑解释项)和最终解释项[满足(gratific)、实践、科学/实用主义]。实际上,可以说皮尔斯整个符号学的努力都是为了阐明那些我们通常视为自然、习惯或抽象的关系背后的复杂性。

延续着系列中项与项之间惯常的联系，而后者瓦解之。

关系-影像的发生符号是象征，这也是构建起整体的抽象关系的符号。在希区柯克的早期作品《拳击场》(*The Ring*)中，情人赠予已婚女人的手镯象征着他们的奸情。但当她的丈夫戏谑地把手镯滑到她手指上时，它就化身为象征着婚姻的“戒指”(ring)。随后手镯又在视觉上和一条蜷缩的蛇联系在一起，并关联上罪恶(Rohmer and Chabrol 13 - 14)。相似地，《后窗》中，格蕾丝·凯利在杀手的公寓里找到的结婚戒指既是婚姻的象征，也是杀手的罪行和罪行暴露的象征，同时还象征着电影中格蕾丝·凯利想要嫁给詹姆斯·斯图尔特(参见 Truffaut 1967，166)。在这两个例子中，影像使“项与项之间产生对比关系，独立于其自然关系”(IM 293；218)。象征能够作为关系-影像的发生符号，是由于它揭示了所有精神关系之可能性的条件——任一项和任一其他项的结合。从这个角度来说，标记和去标记仅仅是象征所表明的普遍关系中的一个特例。德勒兹这样总结关系-影像符号的特点：“两个构成符号是标记和去标记，前者是两个影像得以根据习惯(‘自然’关系)结合起来的处境，后者是让影像脱离原有关系或自然系列的处境；发生符号则是象征，它是一种促使我们去比对两个影像——即便二者只不过是任意地被联合在了一起(‘抽象’关系)——的处境。”(IT 49；33)

总而言之，运动-影像的符号至少有十四种：申述符、溢流、形迹；像似符、质符；症候、拜物教；综合符、迹象、印刻；形象；标记、去标记、象征。至多则有二十三种：申述符、溢流、形迹；轮廓像似符、特征像似符、不连续质符、空白质符；善的拜物教(圣物)、恶的拜物教(巫蛊)、症候；综合符、二项式、印刻、缺失迹象、含混迹象、矢量；戏剧/舞台形象、雕塑/造型形象、颠倒形象、论述形象；标记、去标记、象征。但很显然，如何罗列条目是无足轻重的，因为德勒兹并非

一个循规蹈矩的系统建筑师。轮廓像似符和特征像似符到底是建构了两种不同的符号还是同一个符号的两极,在他看来根本无所谓。他的分类学是一个生产性的工具,只是为了创造新术语,用来谈论新的观看方式。如果说这些细微的术语差异是无关紧要的话,那么它们形成的概念和逻辑就是问题关键,因其澄清了分析的对象及其相互之间的联系。从运动-影像到知觉-行动-情感,再到六类运动-影像和十四/二十三种符号,德勒兹做出的区分激增。每种区分都嵌入一个二价和三价的关系网络中,后者为我们提供了思考电影中不同影像之间相互作用的手段。尽管德勒兹给出的图式看着像波菲利之树[①]那样展开枝干,但他对特定影像和符号的讨论确保了其相互作用是去中心化的、根茎化的结合。

虽然总是借用皮尔斯的理论,但德勒兹也绝非一个传统的符号学家。这不仅仅因为他划分的范畴有着明显的戏谑冲力,也因为通常意义上的符号并不真的是其兴趣所在。对大多数符号学家来说,符号之外无物存在。如果他们研究电影,那么他们研究的一定是电影的符号,别无他物。但对德勒兹来说,电影符号只不过是一个更宽泛的图像领域中部分特殊化的影像而已。比如在描述德勒兹的关系-影像时,我们不能仅仅像划分"高卢"这个概念那样将其划分为三个部分——标记、去标记、象征。关系-影像实际上更类似于"法国"这个概念,而标记、去标记、象征就类似于"里昂""马赛""巴黎"。[②] 这

① 波菲利之树(Porphyrean tree)是古罗马新柏拉图主义哲学家波菲利提出的一个图式。他将亚里士多德对范畴的分类以二分的树状图形式呈现,表明了不同等级的物种由属+种差的方式被规定。——译注

② 作者使用的例子大意为,如果我们将关系-影像视为一个集合,那么这个集合并不会为标记、去标记、象征这三个作为符号的元素所穷尽,因为关系-影像中还包含其他元素,而这三个元素只是整个集合中的个别元素。就像我们可以把"高卢"视为由三个元素——"高卢凯尔特地区""比利时地区"和"阿基坦地区"(Aquitaine)所构成的集合,但我们不能把"法国"视为由"里昂""马赛""巴黎"三个城市所构成的国家,因为"法国"这一集合内除了这几个城市,还有其他诸多城市,而上述三个地区就已经构成了"高卢"的全部领土。——译注

六类运动-影像允许德勒兹去探索不同的观看方式、不同的处理电影之材料的方式，而各种类型的符号则允许他进一步研究这些材料的潜能。在德勒兹眼中，电影的影像构成了“符号物质”（IT 43；29），而导演们就像雕塑家那样，通过塑形、弯曲、平滑、刮擦、刨削、切割、粘贴和焊接影像，在时间的流动中形成一件由光和声音构成的雕塑作品。而德勒兹的分类学只是用来发明一种语言的工具——只有这种语言才能够描述这些雕塑和创造它们的过程。

这六类运动-影像都有各自的符号物质——气态知觉、任意空间、原初世界、呼吸/骨架-空间、形而上学的呼吸/骨架-空间、精神的“关系空间”。在其中，德勒兹总是在努力构思新的观看方式。气态空间就是同时从所有的角度观看，就好像化身为由眼睛组成的四散的云雾（scattered cloud of eyes）。这种观看模式遍及其他五种运动-影像，成为所有运动-影像趋向的极限。在一个任意空间，我们看到的是一个情状空间，即一个由质和强力（强力是从一个质到另一个质的通道）构成的领域——它们从特殊的坐标中抽象而来，但仍缠绕在一个物质的、感官的中介中。原初世界允许我们看到的是弥散在设定与角色中并支配着它们的那些冲动和能量。在呼吸-空间，一个容体的视角让我们看到的是环境和行动那有节律的凝缩与膨胀；而在骨架-空间，我们则是以“矢量”的视角，一步一步曲折地观察一个又一个强度。形而上学的呼吸/骨架-空间使行动的世界和内在于它的理念同时变得可见——在黑泽明的电影中，我们看到了情境和问题；在沟口健二那里则是矢量和理念，宇宙的无限之线。在精神的“关系空间”，我们能找到一个具体的、有形的世界中的关系。无论是哪种情形，德勒兹都在邀请我们想象不同的观看方式。也正是这些方式让我们能够在可见的影像里看出常识认为不可见的东西——情状、能量、节奏、矢量、理念和精神关系。德勒兹随后向我们表明，这些观看的方式的确存在——自电影诞生以来，导演

们都在创作的同时发明着这些观看的方式;而我们作为电影的观众,一直以来都在用这些陌异的方式观看着。

六类影像和十四个或二十三个符号帮助我们标示运动-影像,但还需要另一组不同的术语来拓展这一领域。当感觉-运动图式崩溃的时候,一种新的影像浮现出来——时间-影像。但我们将会看到,这类影像其实从一开始就在银幕上。

第四章

晶体符号:时间晶体

运动-影像是“物质本身”。六类运动-影像是“让这一物质成为符号物质”的元素。而运动-影像的十四种或二十三种符号则是“构成了这些影像的表达的特征,它们结合或不断地重新创造影像,由运动中的物质承载或携带”(IT 49; 33)。借助于蒙太奇,运动-影像提供了时间的间接影像,即开放整体。但德勒兹认为,在运动-影像之外还有一个不同的关于影像和符号的范畴,后者使时间直接显现——时间-影像。时间-影像在电影中最初的端倪展现在打破了感觉-运动图式的纯粹视觉和声音影像(德勒兹称为视觉符号和声音符号)中。记忆-影像(memory-image)和梦幻-影像(dream-image),或者说记忆符号和梦幻符号(IT 358; 273),连通了视觉符号和声音符号。但只有在时间晶体(time crystal)或者说晶体-影像(crystal-image)中,伴随着其对应的晶体符号,“时间本身”(time in person)才开始“涌现”(IT 358; 274)。我们在这一章主要关注的是晶体-影像和晶体符号,但在接下来的几章,我们还会讨论其他形式的时间-影像:时间符号——展现时间的共存关系和同时性元素(时间的秩序),抑或在单一生成中的之前和之后(时间的系列);精神符号——揭示的是思想和影像之间的新关系;以及阅读符号——表明了视觉和听觉之间的一种新关系。

视觉符号

好莱坞经典电影中发展出了一个融会贯通的实践系统，保证了行动在单一的时间和空间内能够得到无缝且连续的呈现。一种常识的、理性的感觉-运动图式赋予了好莱坞系统我们熟知的那些特点，正是在这一基础上，好莱坞导演得以制作出“完成度很高的电影”。但德勒兹注意到，在第二次世界大战后，好莱坞内外的美国电影里开始出现感觉-运动图式崩溃的迹象。德勒兹发现了五个解体的征兆。例如奥特曼[①]拍摄的《纳什维尔》(*Nashville*)中，大形式行动-影像里具有包容性的综合的环境让位给了弥散的情境。虽然行动和环境之间的联系还未完全被切断，但已经被拉长并变得松弛，仅仅是以一种松散和随意的方式被建构起来。相似地，卡萨维蒂的《多情偏遇薄情郎》(*Too Late Blues*)和《谋杀地下老板》(*The Killing of a Chinese Bookie*)中，小形式行动-影像那连续的“宇宙之线”倾向于裂解，行动之间出现了空隙，现实变得“支离破碎”(lacunary as much as dispersive)，联系和关联被“故意变弱了”(IM 279；207)。在其他电影中，无意义的游荡影响了行动[比如斯科塞斯[②]的《出租车司机》(*Taxi Driver*)]，感觉-运动图式被“漫游、闲逛(balade)和持续的往返(l'aller-retour continuel)”(IM 280；208)所替代。除了这三种行动-影像的畸变之外，德勒兹还发现了另外两个表明感觉-运动图式之死的迹象：一个是用戏谑的手法处理现代世界，将其当作充斥着陈词滥调的领域(《纳什维尔》和《出租车司

① 罗伯特·奥特曼(1925—2006)，美国导演，代表作有《高斯福庄园》等。——译注
② 马丁·斯科塞斯(1942—)，美国导演，代表作有《禁闭岛》等。——译注

机》再次提供了很好的例子）；另一个则是关于扩散的密谋、匿名的阴谋和无处不在的技术监控[例如科波拉[1]的《窃听大阴谋》(*The Conversation*)]。原因在于，当感觉-运动图式开始解体的时候，让行动和情境结合起来的关联也随之解体，剩下来能够为时间与空间提供连贯性和协调性的东西要么就是循环的陈词滥调构成的网络，要么就是监控背后的密谋系统。这些便是所谓"新影像的五种显著特征：离散的情境、故意弱化的关联、游荡的形式、对陈词滥调的意识、对阴谋的揭发"(IM 283；210)。

但仅凭感觉-运动图式的崩溃是不足以带来新影像的。而在德勒兹所引用的美国电影中，他看到的主要是对好莱坞系统的负面批评和对陈腐现代社会的徒劳戏仿。的确，感觉-运动图式的倒台让新的影像——时间-影像——成为可能，但新影像的创造需要的不仅仅是对旧影像的拆解和嘲笑。德勒兹发现，西方电影中最早的时间-影像的例子来自意大利新现实主义(1945—1953 年)[2]。新现实主义的特点是以社会作为主题，但德勒兹认为能够定义它的依据是"与旧现实主义行动-影像中感觉-运动情境截然不同的纯粹视觉情境的产生"(IT 9；2)。在德西卡[3]的《风烛泪》(*Umberto D.*)中，退

---

① 弗朗西斯·科波拉(1939—)，美国导演，代表作有《教父》等。——译注

② 德勒兹提出，类似的视觉和声音符号在法国(新浪潮，1958 年)和德国(1968 年)也出现了。但最早的视觉符号的例子出现在小津安二郎战前的电影中。较低的机位、360 度全景拍摄的空间、极少的镜头运动、拍摄静物和景物时延长的镜头——这些都破坏了时空连续性，并"通过分离或留白"(IT 26；15)形成任意空间。德勒兹重点关注了伯奇所谓的小津的"空镜头"(pillow shots)，其中的景物和静物起到了"悬搁叙事之流"的作用(Burch，*To the Distant Observer* 160)。德勒兹在小津的景物和静物之间做出了区分，认为静物是真正的时间-影像(参见 IT 27－28；17－18)。在女人微笑的系列镜头中，花瓶的镜头被延长，与此同时女人在哭泣。虽然她的内心已经发生了某种改变，但我们看到的是静止的花瓶，是物"历经多个不同状态的变化"后仍保持不变的持存(IT 28；17)。这一持存就是时间的形式，一切流变之物不变的形式，因而也就是时间的影像。但德勒兹也注意到，小津拍摄"时间本身"(IT 27；17)的静物影像并没有在日本或西方导演中产生即时的影响。

③ 维托里奥·德西卡(1901—1974)，意大利导演、演员，代表作有《偷自行车的人》等。——译注

休公务员贫穷和孤独的生活的故事被一个在厨房里忙碌的年轻女服务员——移动锅碗瓢盆、清理厨房水槽中的蚂蚁、研磨咖啡——的扩展序列(extended sequence)所打断,这个序列在她停下手头的工作、沉思自己的身孕时达到高潮。正是在女孩凝视她的身体时,纯粹观看(pure seeing)的瞬间从和它毫不相似的日常行动的系列中突然浮现。与之类似,在罗西里尼[①]的《1951 年的欧洲》(*Europa '51*)中,一位富有的家庭主妇看到了贫穷和悲惨的现实之后,经历了一系列纯粹视觉的瞬间:她参观了住房项目,并凝视着阴森的楼房和被铲平的荒地;她代替一个穷苦的女人在工厂里干了一天活,并不解地盯着成群的工人和高耸的厂房里巨大的滚轴、洞穴般的空间、迷宫一样的通道和楼梯、呼呼作响的传送带;影片结尾时,她在精神病院里凝视着同院病人们的面孔。当然,这些影像最终都在一个连贯的叙事内被同化。但重要的是,在这些关键的时刻,家庭主妇不是一个积极的参与者,而是一个观看者。她的观看和她的行动分离,而她所看到的也就是我们所看到的——视觉(visions),纯粹视觉的情境同其常识坐标中的标准用法及习惯相互分离。

这些纯粹的视觉影像被德勒兹称为视觉符号(与之对应的声音则被称为声音符号),它们出现在诸多意大利新现实主义导演的电影中——不仅有我们提到的德西卡、罗西里尼,还有维斯康蒂、费里尼和安东尼奥尼。在对后面这三位电影导演前期作品的简单研究中,德勒兹提到了感觉-运动图式崩溃——消散或分离了的空间、无目的的游荡——和纯粹视觉情境的例证。他后面进一步提及,尽管这些情境可以非此即彼地被归类为客观或主观的、真实或想象的、物质或精神的,视觉符号却使这些对立的两极进入交流之中,并倾

① 罗伯托·罗西里尼(1906—1977),意大利导演,代表作有《罗马,不设防的城市》等。——译注

向于“变得不可分辨(而非混淆)”(IT 17; 9)。费里尼的视觉符号通常能很明确地被当作记忆或梦幻。但在记忆或者梦幻中经常出现一个很有实感的舞台(a practical staging),就好像精神世界在排练一场剧。与此同时,现实世界又很像一台戏,最终,精神的、主观的、想象的世界的影像与物质的、客观的、现实的世界的影像共同构建了相互关联的表演所形成的单一连续体(《八部半》虽然是后现实主义的电影,但对这一倾向做出了最好的诠释)。相反,安东尼奥尼对空白对象和空景的中性表现最终呈现出一种独异的精神特性,就好像现实世界获得了“一种奇怪的、不可见的主体性”(IT 16; 8)。视觉符号因此能够从常识的叙事中浮现,并最终为同样的叙事所化解——就如同《1951 年的欧洲》里家庭主妇对其优渥的生活环境不断增强的陌异感——但在这些叙事的内部,视觉符号扰乱了故事,并导向无法区分主观/客观、想象/现实、精神/物质的时刻。

视觉符号标记了“某种无法忍受、无法承受”且“过于强有力……因而超出我们感觉-运动能力范围之事”(IT 29; 18)的发生(应当注意到,无法忍受并不仅仅是在量的意义上——只要它们还可以被整合进感觉-运动图式内,极端的痛苦和折磨就仍可能被忍受和承受;相反,即便是最平平无奇的时刻,也可能瓦解图式并因此变得无法忍受)。在这个意义上,视觉符号必然和陈词滥调相对立,因为“陈词滥调是关于事物的感觉-运动影像”(IT 32; 20)。柏格森指出,在我们的感觉-运动世界中,对象和其他情况相比变得既多于其所是又少于其所是(both more and less)。我们通过累积的关于对象的经验来知觉它们,即通过我们的记忆、恐惧、欲望和计划,使它们负载了诸多特点,因而延伸至复杂的关联和预期模式之中。但同时我们的知觉也具有选择性,忽视对象中那些我们不感兴趣的方面(柏格森所谓的意识是减除而非增加)。因此,陈词滥调的世界可能以两种方式变得不可忍受:当对象从其惯常的联系中被剥离时;

或者当我们习惯性忽略的特点被重塑时。导演们正是从这两个方面来创造视觉符号的，“压制诸多被添加进去的事物以纯化影像”，或“复原丢失的部分，重新发现我们在影像中没有看到的、为了让影像变得‘令人感兴趣’而减除的一切”(IT 33；21)。德勒兹再一次坚持认为，与陈词滥调的斗争带来的不仅仅是批判或戏仿。“扰乱感觉-运动关联”是不够的，还必须“把视听影像和巨大的力结合起来”(IT 33；22)。三种“增长着的强力”(IT 34；22)必须加入影像之中：它必须“直接同一个时间-影像绑定”；必须“进入内在的关联之中，这种关联强迫整个影像不仅要被看，而且要被读，要像可观看那样可读”；必须具有“思想的功能”(the functions of thought)(IT 34－35；22－23)。简言之，“面对时间-影像、可读的影像(l'image lisible)和思考着的影像(l'image pensante)之强大又直接的显现时”，纯粹的视觉影像“必须打开自身”(IT 35；23)。而德勒兹贯穿整部《电影 2》的任务就是表明视觉影像如何可能被发展为“时间符号”(时间-影像)、“阅读符号”(可读的影像)和“精神符号”(思考着的影像)。

记忆符号与梦幻符号

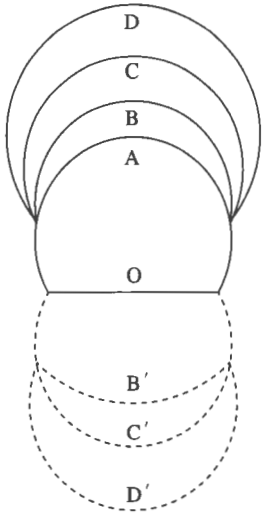
德勒兹的第一个目标就是说明视觉符号如何能够向时间-影像“打开自身”。他分三步来进行：首先是考察记忆和梦境，其次是时间晶体，最后则是完全的时间符号。贯穿始终的问题是：如果视觉符号同感觉-运动图式相分离，因而也同和它相关联的、常识的、历时性的(chronological)时间相分离，那么一个视觉符号又如何能够联系另一个视觉符号呢？如果不是借助于一系列具有因果关联的当下时刻所构成的简单接续，那么还有什么能够把一个时刻和接下

来的时刻联系起来呢？好在记忆给我们的研究提供了一个方便的起点，因为当下时刻不断向前的流可以被视为保存在对过去事件的回忆之中。正如我们之前已经讨论过的那样，柏格森在记忆中找到了正确理解绵延的钥匙；而德勒兹对记忆图像的处理也采用了柏格森的术语——在《物质与记忆》中被用来分析认出（recognition）和专注（attention）的现象。想要认出一个对象，就要复苏一段关于这个对象的记忆，并注意到它和当下这个对象之间的相似之处。与有意识地关注一个对象及其各种特点以进行辨认[①]的情形不同，这种再认往往是自动的和无意识的。自动的认出“只需要身体本身，不需要任何清晰的记忆的介入。它由一个行动而非一个表象构成”（1959，238；1911，109－110）。在这个意义上，认出一个对象“首先是知道如何使用它”（1959，239；1911，111）。当我第一次在一个城市里漫步时，一切都是陌生和不熟悉的；但在这个城市里生活几年之后，我自动地从家走到办公室、商店或其他地点，说明我已经能够无意识地认出城市中的街道和建筑了。我的这种认识就是感觉-运动模式的一部分，在其中，我的行动和思考占据同样重要的地位，以至于我对城市的知觉和我对城市的认识——对城市的自动回忆（automatic recollection）——合二为一。在专注的辨认中，当我有意识地关注一个对象时，我调动起一幅我记得的关于这个对象的图像，并将之叠加在我所知觉到的对象上。这种认识预设了“反思的存在，即对一个主动创造的、和对象一致或相似的图像的外化投射，后者根据对象的轮廓塑造自身”（1959，248；1911，124）。柏格森认为，一切知觉都和这类对记忆中图像的投射有关。知觉就像是在阅读文本：我们并不是一个字一个字地读，而是一个词一个词地读；

① “认出”与“辨认”在法语中是同一个词“reconnaissance”。但中译需要有所区别，有时会根据文意将“认出”译为“认识”或“再认”。——译注

在文本上辨识物质特征的同时,也在预期着将要出现的文字。阅读是“真正的占卜工作,我们的心灵从这里或那里搜集特征,并用记忆-图像填充每一个间隙。正是这些投射到纸面上的图像代替了那些真正被印上去的字词,给我们一种它们好像真的写在那里的错觉”(1959, 249; 1911, 126)。在熟悉的城市街道漫步也没什么不同,既涉及接收刺激,也涉及记忆-图像的投射。“知觉确实可以类比成一个封闭的循环。在其中,引导至精神中的知觉-图像和投射到空间中的记忆-图像相继运行。”(1959, 249; 1911, 126)的确,在日常知觉的自动认出过程中,知觉-图像和记忆-图像出现在同一时刻(1959, 238; 1911, 109)。

专注的辨认和自动的认出之间并不存在质的区别。在两种情形下,我们都会召唤出一幅记忆-图像并将之投射到对象上。在专注的辨认中,对象和我们唤起的每一幅记忆-图像共同构成了一个回路,“就好像在一个电路中那样”(1959, 249; 1911, 127)。当我们更加专注于对象的时候,我们会从更加宽泛、更加遥远的过往语境中唤起记忆-图像,而每一个更加宽泛的语境则会包含较窄的语境。在柏格森描述这一过程的图解(图解 1)中,对象记作 O,“最接近直接知觉”的记忆-图像记作 A。而 B、C、D 三幅记忆-图像则连同 O 一起构成逐渐扩大的回路,每一个更大的回路都会包含较小的回路。同时,B、C、D 也被投射到了对象 O 之上,因此形成了 B'、C'、D',它们“位于对象之后,以虚拟的方式和对象本身一同被给予”(1959, 250; 1911, 128)(没有对应 A 的 A',因为最直接的记忆-图像和对象本身是不可分离也不可区分的)。专注辨认的过程因此“具有二次创造(creating anew)的效果。其中不仅仅有着被知觉到的对象,还包括它能够连接上的更加宽泛的系统。于是,B、C、D 代表着记忆更高程度的扩展,而它们的映射在 B'、C'、D' 中则达到了更深层的现实(des couches plus profondes)”(1959, 250; 1911,128)。



图解 1

德勒兹以两种相互关联的方式使用了柏格森的上述分析：首先将之视为接近视觉符号的一种手段，其次将之视为理解电影中闪回画面的框架。在专注辨认中，感觉-运动图式处于放松的状态。在行动中，记忆和知觉之间惯常的联系[比如当我阅读时或走过一段熟悉的街道时，记忆-图像和知觉-图像之间的自动混合(automatic mingling)]会中断，而当下的对象 O 则会同记忆-图像 B、C、D 形成回路并随后投射到对象之上，“以虚拟的方式和对象本身一同被给予”(1959，250；1911，128)。类似地，德勒兹提出，在纯粹的视觉情境中，感觉-运动图式也被悬搁起来，而对象则产生了一个虚拟影像——通常是一次回忆、一场梦境或一段思索。在《1951 年的欧洲》中，女主角看着那座工厂时流露出无法理解的神情。随后她说道，那个时候她以为自己是在看监狱里的一群囚犯。在工厂的影像和女主角反应的镜头交替出现之时，我们看到的是现实的影像和虚拟的思索所构成的回路。当然，可以反驳说女主角的面孔和工厂一

样是一个现实的对象。的确，一种观点认为，工厂与面部表情的蒙太奇只是现实对象和虚拟思想所构成的回路的表象，但工厂在电影中的表现方式比这种说法复杂：在镜头中，工厂呈现为由动态的几何形式所构成的抽象组合，其功能和目的难以明确。以此观之，工厂是一个贫瘠的（impoverished）对象——它被剥夺了自己的特征，以至于无法变成一个完整的、可理解的实体。但与此同时，一旦我们知道该如何理解这些镜头，这个对象就会富于虚拟的、值得关注的特征：它有着独异的、持存的在场感和十分引人注目的真实感（arresting palpability），但看上去有些怪异、不真实、如梦境，像是幻觉一般。柏格森认为，在认识中，现实的知觉-图像和虚拟的记忆-图像“相继运行”，并且二者会同时发生在所有行动-知觉的实例中（比如读一句话或者走过一条街道）。与之类似，在纯粹视觉的情境中，现实和虚拟“相继运行”（IT 65；46），“在其极限处倾向于落入同一个不可分辨的点并因此相互混淆”（IT 65；46）。在费里尼和安东尼奥尼的电影中，德勒兹发现虚拟和现实之间的交替（主体/对象、精神/物质、想象/现实）趋向一个不可辨识的点；而同样的倾向可以在《1951 年的欧洲》中工厂的镜头里找到，因为现实/实感和虚拟/幻觉的性质在其中合为一体。

柏格森关于专注认识的图解也为德勒兹提供了理解闪回的模型，“它正是一个从当下回到过去，又从过去回到当下的回路”（IT 67；48）。在马塞尔·卡尔内[①]的电影《天色破晓》（*Le Jour se lève*）中，故事借助于闪回的方式来讲述。当下时刻中对谋杀案的叙事（用柏格森的图解来说就是 AO）和对过去事件——正是它导致了主人公妒火中烧，进而出于愤怒行事——的记忆（过去的记忆按照时间的顺序逐渐延伸至当下：AO－D－AO－C－AO－B）交替出现，

① 马塞尔·卡尔内（1906—1996），法国导演，代表作有《天堂的孩子》等。——译注

使得当下的情境达到了“更深层的现实”(B'、C'、D')。在标准的闪回镜头中,过去的记忆-影像和当下的行动-影像整合到单一的叙事中。德勒兹发现,在《天色破晓》和约瑟夫·曼凯维奇[①]的电影中,那些看上去很传统的叙事其实别具匠心地运用了闪回,正是后者能够通向真正的时间-影像。巴赞在他的长篇分析中认为,《天色破晓》中的闪回构成了现实发生的故事的一部分,但它们也有着自己的逻辑:配乐里交替出现的抒情旋律和坚定的打击乐的节奏、场面调度、旅店房间中出现的代表着过去事件的纪念品(胸针、泰迪熊)、将过去的场景联系起来的对话模式、演员的动作、演员本身(尤其是让·迦本,他因为饰演暴躁、个性强烈的角色而为观众所熟知)——这些元素共同造就了一种无可避免的宿命感。“场面调度、角色、阴谋、布景和对话里的现实感不过是借口而已”(*Le Cinéma français* 68),因为某种命运建构起了过去并迫使它进入当下。德勒兹说,正是命运“超出了决定论和因果关系之外,描绘出了一条超线性的轨迹,在赋予闪回以必然性的同时也赋予了记忆-影像一个过去的标记”(IT 67; 48)。

曼凯维奇被德勒兹称为“最伟大的闪回电影作者”(IT 68; 48),记忆-影像也被赋予了它们自己的“必然性”,它们自己的关联模式,即“时间的分岔”(bifurcation of time)(IT 68; 49)。在德勒兹最喜欢的小说之一——博尔赫斯的《小径分岔的花园》中,叙述者描述了一个时间迷宫。在其中,每当个体做决定时,时间就会分出两条岔路。其中一条路径里,A 刺伤了 B;但在一条与之互补的路径中,A 没有刺伤 B。这两条路径共存,并且二者再分岔出其他的路径,直到建构起包含了一切可能性的迷宫。曼凯维奇的闪回电影[《彗星美人》(*All About Eve*)、《三妻艳史》(*A Letter to Three Wives*)、《赤

① 约瑟夫·曼凯维奇(1909—1993),美国导演,代表作有《埃及艳后》等。——译注

足天使》(*The Barefoot Contessa*)]和卡尔内的《天色破晓》一样，也许可以被归入传统的叙事时间性，但它们的闪回场景中内含(仅仅是内含)了分岔的时间。过去的记忆被分配给了多个不同的叙事者(《彗星美人》里有两个，《三妻艳史》和《赤足天使》里则是三个)，每一条叙事的线索又接续上了分岔的路径。当然，这些电影仍然是好莱坞的商业片，所以并没有表现任何互相矛盾的路径，但电影中的核心事件以分岔的、不可预料的方式打断了直接的线性因果。在《三妻艳史》中，当三位妻子自问她们的婚姻在什么节点上出了问题时，上述那种断裂还是难以察觉的。到了《彗星美人》里，断裂已然明晰：伊芙和大明星玛戈·钱宁初次见面，她试图勾引玛戈的未婚夫，她和批评家艾迪生联手，她耍手腕敲诈凯伦，她勾引凯伦的丈夫。伊芙的野心为这些事件提供了叙事的连续性，但每一个事件都是一个即兴的瞬间，是成为巨星的曲折过程，“也是因果性的新断裂，在一个非线性的关系所构成的集合中，每个瞬间本身就是前一个瞬间的分岔”(IT 69；49)。我们在闪回中看到的是一个分岔时间的残余痕迹，即一个虚拟的分岔迷宫中诸多同时存在的路径里被采用的那一条。正是时间分岔的迷宫为闪回提供了内在逻辑，构成了它们的“必然性”、它们的“原因”(IT 68；49)。

在传统的闪回中，常识的时间性整合了过去和现在。在这个意义上，它们类似于柏格森所构想的记忆-图像。回忆的时候，我们借助于图像从现实的当下跃入虚拟的过去，找到一个虚拟的记忆-图像，随后将之带回现实的当下。在大多数情况下，只有那些具有实践价值的记忆-图像能够进入意识中，前提是这些图像被我们持续进行的感觉-运动行动所同化。但柏格森认为，在梦境中，我们可以瞥见记忆和虚拟过去的真正本质。睡着的时候，我们的感觉-运动系统处于最为放松的状态，我们的精神世界充斥着来自过去瞬间的各类图像，它们共存于同一个领域里。现实的记忆和梦境标记了一

个连续体——我们正是通过它才能遭遇虚拟的过去——的两头：在现实记忆的一头，过去凝缩至当下的瞬间；而在梦境的一头，过去膨胀至广袤的区域。

德勒兹发现，在经典电影中，我们可以找到梦幻影像的偶尔的实验，这体现在各类特效或者非常规的剪辑技巧之中，总体上遵循着替换的逻辑（logic of substitution），从一个影像进入另一个影像（城市的灯光叠化为群星，再叠化为蛋糕上的蜡烛）。有时在梦幻的影像中，做梦者的运动似乎会延伸到周围的世界里，比如街边的墙壁不断迫近着挤向中间，梦境中的人则在恐惧中逃命。在这些瞬间，我们看到的是“失落或被阻碍的运动的某种‘世界化’（mondialisation）或‘社会化’（mondanisation）、去人格化、人称代词化”，这使得“世界本身承担了主体所不能或不再能施行的运动”（IT 80－81；59）。但在绝大多数时候，梦幻-影像和闪回一样，最终都会整合到一个常识的、清醒的时间-空间之内。然而德勒兹提出，在好莱坞歌舞片里，梦幻般的影像就是形式的构成部分。在巴斯比·伯克利[①]、斯坦利·多南[②]和文森特·明奈利[③]的舞蹈与音乐片段中，叙事的时间被悬搁，物件和人物以不可能的组合与配置被连接在一起；而当背景环境从一个流转到另一个时，空间也经常随之变形。在这里，运动在一个很大的规模上发生了去人格化和人称代词化。舞者从“人格化的运动机能（motricité）跨向超-人格（super-personal）的元素，再跃升到舞者所勾勒的那种世界的运动之中”（IT 83；61）。当我们沉入梦境之中时，舞者也跃入了舞蹈之中；而在戏剧化的行动和音乐/舞蹈的交替之中，世界渐渐罩上了一个宏大梦

① 巴斯比·伯克利（1895—1976），美国歌舞片导演，代表作有《娃娃从军记》等。——译注

② 斯坦利·多南（1924—2019），美国导演，被誉为“好莱坞音乐剧之王”，代表作有《雨中曲》等。——译注

③ 文森特·明奈利（1903—1986），美国导演，代表作有《一个美国人在巴黎》等。——译注

境的外表。回到柏格森关于专注辨认的图解中,我们现在可以说戏剧化的行动对应着 AO,而音乐/舞蹈的序列对应着梦幻的世界-运动,可以在图解中被标记为回路 B、C、D。而在伟大的歌舞剧中——德勒兹尤其喜爱明奈利——AO-B-AO-C-AO-D 的交替通向了"真实和想象之间不可分辨的点"(IT 87; 64)。

晶体符号

传统的闪回和梦幻序列也许可以通向一个不可分辨的点,但它们很少能够真的抵达这个点。实际上,它们一般都被归入一个能够分隔现实和虚拟的结构。但在一些影像中,德勒兹认为我们直接看到了不可分辨之点本身,即在时间晶体之中,其对应的符号则是晶体符号(源于希腊语"hyalos",意为玻璃)。再一次,柏格森为德勒兹的分析提供了脚手架。在 1908 年的一篇名为《对当下的记忆和错误的认出》("The Memory of the Present and False Recognition")的论文中,柏格森研究了"似曾相识"这一怪异现象。柏格森的结论是:我们觉得自己好像已经经历过当下正在发生的事件,这种令人不安的、模糊的感受实际上来自时间、知觉和记忆的基本性质。一般意义上,我们将记忆视为已经褪色的知觉:相较于当下实际的感觉经验,记忆在质或量上只是经验的更贫瘠的版本(强度更低或质更少)。假使如此,那么我们便无法区分现实中那些微弱或粗略的知觉和构成记忆的那些一度十分强烈或丰富但如今已弱化或简化的知觉——这一结果是荒谬的。柏格森因此提出,记忆和知觉必须有质的不同。随后他提问:记忆是什么时候形成的?他的结论是,这种事件必须发生在当下:记忆总不可能形成于未来,而如果是形成于过去的某个节点的话,那么当下和记忆开始形成的那个过去的

时刻之间就会有一片没有记忆存在的“死区”(dead zone)。因此,必然存在一个“当下的记忆”,即一个虚拟的记忆-图像,伴随着每一个当下的知觉-图像存在,如同镜中映象的虚拟二重身(virtual double):“当我们的现实存在于时间中展开时,一个虚拟的存在、一个镜像(mirror image)构成了它的二重身。”(1959, 917; 1920, 165)当下“在每一个时刻、每一次迸发(dans son jaillissement même)中分化自身,形成两股对称的川流(jets)——一股向后涌向过去,一股向前涌入未来”(1959, 914; 1920, 160)。当下分成了两个部分,“它由自我的分裂所构成”(1959, 917; 1920, 165)。当下处于“刚刚发生但已不可及的过去和即将到来但还未及的将来中间,是二者之间不断逃逸的界限”,“它是一面运动着的镜子,不断地在记忆中反映知觉”(1959, 917 - 18; 1920, 165)。而关于当下的记忆在逻辑上只能是“我们所见、所听、所感的整体,即在周遭一切事物中我们之所是”(1959, 918; 1911, 166)。

我们如何能够直觉地把握这种二重化的效果?柏格森举例说,他年轻时在学校里学过的某门课程多年之后早已淡忘。某一天,他却能以近乎机械的方式复述学过的内容。他感觉自己似乎被分成了两个不同的个体,其中一个就像舞台下的观众一般观察另一个。复述着的那个自我就像“正在背诵台词的演员”,而另一个自我则“意识到了自己的自由,因而成为独立于前者的机械表演的观众”(1959, 920; 1920, 169)。在这类经验之中,我们作为观众感觉到的是自由和真实,而我们作为演员则被转化为“自动机”,转移到了“某种剧场世界或梦幻世界中”(1959, 920; 1920, 169 - 170)。对这种如梦般的自动现象——自我变成舞台上的演员——的感受经常被经历了“似曾相识”的人所提及。柏格森对此得出的结论是,这一感觉来自当下所发生的真实的二重化:知觉形成了一部分持续的、大多无意识的感觉-运动行动(自动机/演员);而记忆则是精神

的、反映的,在不受行动约束的同时,也是被动的(观众)。德勒兹坚持认为,我们必须注意到的是,柏格森所说的记忆的虚拟领域虽然是精神的和反映的,但绝非关于人格主体性的。在他的第一本书中,柏格森确实把记忆视作一种个人的意识。但在《物质与记忆》和《创造的进化》中,他认为过去通过自身来保存自身,并且将自身保存在自身之中。"实际上,过去以自动的方式(automatiquement)保存自身"(1959, 498; 1913, 5),过去作为单一的领域共存,因为它就是某种庞大的记忆。记忆并不在个体的精神之内,而是每一个个体的精神都在记忆之内,如鱼入汪洋。记忆之海便是虚拟的过去,以恒久的时间为根基,它在每一个当下的时刻喷涌而出。在这个意义上,德勒兹说道:"时间并不内在于我们,而是相反——时间是我们所在的内在性,我们在其中运动、生活和变化。"(IT 110; 82)

在柏格森关于专注辨认的图解中,最小的回路被标记为 AO,而 A' 的缺席则由如下事实来解释:当知觉在最狭窄的当下瞬间被把握时,A 和 O 之间的清晰区分变得不可能。当下直接就是二重化的,它包含着一个现实的当下知觉和一个关于当下的虚拟记忆。这一二重化的结构如同一个运动的镜子一般,反映着现实和虚拟、物质和精神、当下和过去之间持续不断的分裂与共存。虽然 AO 被表现为两个端点,但其实是合二为一的不可分辨之点。正如镜像将现实的对象和虚拟的映象结合在一起那样,不可分辨之点是一个"客观的幻象"(objective illusion),而不仅仅是某种"在我们脑海里"的东西。它是一个真实的重影,在其中,虚拟和现实虽然能够相互区别,但不可分配(unassignable),二者处于"互为前提"或"可互换"的关系中(IT 94; 69)。

我们如何认出电影中的不可分辨之点?什么是"现实影像和虚拟影像的合一"?什么是"既为现实又为虚拟的双面影像(bifaced image)"(IT 93; 69)?德勒兹说道,它类似于"镜子中的影像,活过

来的照片、明信片。它获得了独立性并进入现实之中。现实的影像反而回到了镜子之中，取代了之前照片和明信片所在的位置。两者"一来一回构成了解放和捕获的双重运动"(IT 93；68)。德勒兹把这种影像比作罗布-格里耶的新小说中对一个物件的描写。用罗布-格里耶的话来说，"(物件)伴随着创造和抹消的双重运动"(Robbe-Grillet 1962，127)。在被德勒兹称为"有机"描写的19世纪现实主义小说(与之对应的是经典电影)中，所描写的物件被假定为独立于描写而存在。而一个"晶体的"描写则与之相反，它本身"就被算作描写的对象，如罗布-格里耶所言，它代替了对象，创造了对象，同时抹消了对象，并且不断地让位于其他的描写，后者总是在反驳、取代或修改之前的描写"(IT 165；126)。晶体的描写"反映的是纯粹视觉和声音的情境，与其运动的连续性相分离"(IT 166；126)。在这个意义上，也许有人会认为所谓的晶体-影像只不过是视觉符号——纯粹视觉情境——的别称罢了。但德勒兹明确指出，如果视觉符号和感觉-运动图式相分离，那么它就不能必然地将虚拟和现实带入同一个不可分辨之点。晶体-影像是"发生的元素"，是"视觉符号及其构成的'核心'"，而视觉符号"只不过是晶体-影像的断片(des éclats)而已"(IT 93－94；69)。

因此，晶体-影像是视觉符号的发生元素，如同活过来的镜像、照片或明信片。它是一个脱离了感觉-运动图式的影像，因而没有办法把对象和对它的描写区别开来。在这一点上，德勒兹似乎混淆了两个问题：一个关于"客观的幻象"，比如镜像；另一个则关于"表象"，或者说世界之中的对象和其符号学再现之间的关系，比如照片、明信片、绘画或者舞台上的道具等。但第二个问题预设了实存的对象和对其的描写之间有着明确的区别，然而这种区别因为感觉-运动图式的存在才变得可能。德勒兹认为，伴随着感觉-运动图式的崩溃，我们没有办法区分呈现和再现，对象及其表象——无论是

在视觉影像、镜像、照片、明信片、绘画还是舞台道具中——是同一的。我们不再能说一个对象及其机械的或艺术的再现，而只能说影像。出于上述原因，德勒兹在阐释晶体-影像的概念时，不知不觉地从视觉幻象过渡到了艺术幻象，首先讨论了对象及其镜像，然后是演员和角色，以二者作为理解虚拟和现实在同一个影像中结合的手段。

柏格森说，“对当下的记忆”是对实际当下的虚拟反映。而在一些罕见的时刻，我们看到虚拟和现实在当下的二重身时，就好像演员在看舞台上表演的自己。德勒兹暗示，在晶体-影像中，我们不仅仅像演员，我们就是演员——整个世界都是一个舞台。这并不是传统意义上巴洛克式的幻灭（desengaño，幻灭地认识到人生如梦），而是说在感觉-运动图式缺席的情况下，世界本身变成了由活生生的映象/照片/明信片所组成的戏剧/演出/电影，一场影像的游戏。其中的虚拟和现实由于共存于实在之中（不仅仅是“在我们的头脑之中”）而变得不可区分。视觉镜像和模拟演出的相近进一步引导德勒兹将晶体-影像电影的元素视为最宽泛意义上的“映象”。有时候他会讨论这类电影中真实出现的镜像；有时候他又在讨论如照片、电影或录像带对影像的机械复制（mechanical reproductions）。但他也视绘画和戏剧表演为对象的映象，因而进一步拓展这个概念，将模仿、模拟和角色的演出等也囊括在镜像之中。最后，他还会把对象、背景、角色和行动之间的相似及对应关系视为映象——哪怕这些映象经过棱镜的折射而被扭曲、着色、漂白或模糊（clouded），它们也仍然算是映象。

最简单的晶体-影像模型就是镜中的映象。当嘉宝[1]看着镜中的自己时，她是现实的影像，而她的映象则是虚拟的影像，二者共同

① 葛丽泰·嘉宝（1905—1990），瑞典女演员，代表作有《茶花女》等。——译注

显现。银幕上的影像本身当然是一张“活过来的照片”，是站在镜子前的嘉宝的赛璐珞[①]“映象”——在其中，(现实的)嘉宝和镜子与(虚拟的)赛璐珞胶片中的嘉宝和镜子共同显现。但她也是一个正在扮演角色的演员[比如《妮诺契卡》(*Ninotchka*)]。嘉宝作为一个有限的、具有实体的人是现实的影像，而她在电影中扮演的角色则是一个虚拟的影像——再一次，虚拟和现实、妮诺契卡和嘉宝共同显现。进一步来说，嘉宝正在扮演的角色是一个虚构世界的一部分，而虚构世界反映着现实世界，前者相对于后者来说起初是虚拟的，但当它被表演出来并录制到胶片上后便成了现实的。然而，只要感觉-运动图式仍然在起作用，那么整个情境就总是如此索然无味，并且之前那些描述也显得很是天真、毫无希望。只不过，一旦这个图式崩溃了，那么对象与映象、物质实体与其赛璐珞载体、演员与角色、现实世界与虚构世界就不可区分了。并不是说它们混成一气，而是它们无法被分配，因为我们无法再确定一个影像所归属的范畴。因此在德勒兹的分析中，当导演系统化地操弄演戏与现实存在、舞台世界与现实世界、电影与现实之间的关系的时候，他们并不仅仅是在质疑艺术作为现实的再现这一功能，而是视世界为映象的增殖，由现实和虚拟并合而产生的客观的幻象。实际上，现实和虚拟的对立本身就是时间不断地分裂为柏格森意义上的现实当下与虚拟的“对当下的记忆”——后者延伸到了整个虚拟过去之中——而形成的。

虽然镜像为我们提供了能让虚拟和现实同时存在的形象，但在虚拟和现实的显现之中还有着内在的时间性。当我们在银幕上看到嘉宝的镜中映象时，她的虚拟映象变成了呈现在我们面前的现实

① 赛璐珞(celluloid)是一种合成树脂材料，曾被用于电影和动画的制作。虽然现在已不再是主流，但仍是电影和动画的代名词。——译注

影像。也许这个镜头让我们能在看到这一映象的同时看到她的后脑勺。但假如我们想要以与观看镜中映象同等的方式观看她本人的话，那么就需要一个直接聚焦于她面孔的反打镜头。当然我们可以把她置于两面镜子之间，这样就能一下子捕捉到两种视角——她的正脸和背影——但这样只会让镜像倍增至无限（同时还会有镜像带来的左右颠倒的问题），所以“现实”的嘉宝的影像和她的虚拟映象必须相继出现。如果我们在直接拍摄嘉宝（现实）面孔的镜头之后接一个镜头，拍她在镜中的映象（对应着那个现实面孔的镜头的虚拟镜头），那么在后面那个映象的镜头中，镜像才是出现在我们面前的现实影像，而嘉宝则变成了虚拟的、镜头外的对应物。曾是现实的，如今却变成了虚拟的，反之亦然，因为二者相互倒转。虚拟和现实之间的交换已经发生了，于是直摄镜头（direct-shot）和反映镜头（reflection-shot）的序列构成了交换的回路，一条从影像到影像的往复通道。

但在晶体-影像中，并不存在一个能够产生映象的“原初”嘉宝，有的只不过是另一个影像、另一个映象。夹在两面镜子之间而非立于一面镜子之前的嘉宝，这个形象才能帮助我们更加准确地想象晶体-影像在虚拟和现实之间的交换回路——每一个映象总是指向另一个在开放的映象序列之中的映象。甚至我们可以想象更多的镜子，比如说加到十二面，把它们排成十二边形，包围着中间的嘉宝和不可见的摄影机之眼，那就能直观看到映象的影像的增殖（比如威尔斯的《上海小姐》最后的镜子迷宫的系列镜头，班尼斯特和他妻子在镜厅中遭遇时，二者的身影重叠在十几面竖直的镜子中）。借助于十二面镜子建构的十二面体，我们就能获得一个晶体，后者能以无数的样式和结构让影像倍增、关联。

这正是德勒兹总在讨论晶体-影像而非镜像的原因之一。但除

此之外，晶体的形象还有其他两个用途。晶体的表面可能是反射的，但它们也可能像玻璃一样是透明的；它们可以折射或者反射光线，或者过滤、着色、浊化、遮蔽光线。所以晶体的面有不同程度的透明性或不透明性，一个特定面的状态随着周遭条件（比如温度）的改变而改变，时而透明时而晦暗。因此在晶体-影像中，“当虚拟的影像现实化时，它就变得可见和明晰”，正如我们在银幕上看到嘉宝的反映-影像时那样。而“当现实的影像成为虚拟影像时，它就变得不可见、不透明和幽暗”，一如在镜头外不可见的嘉宝。因此，“现实-虚拟的关系立即就拓展到晦暗-明晰的关系中，作为二者交换的表现”（IT 95；70）。最后，晶体的形象暗示了虚拟和现实在展开时的发生维度（genetic dimension）。特定的溶液在引入“晶核”（seed crystal）后会发生结晶现象，单个晶体开启了整个结晶过程，直到整个溶液都变成固体，成为起初那个晶核无限复制后的版本。由于各类晶核的性质不同，一部分此类溶液甚至不局限于某一种结晶形式。[①] 德勒兹认为，晶体-影像也能以发生的视角来看，即特定的影像如晶核一般在环境中增殖。晶核-影像就是一个在特定环境中被现实化的虚拟影像，但环境本身也是一个关于潜在结晶化——可能有助于或无助于晶核现实化的发生——的虚拟领域。

德勒兹总结道：“交换或不可分辨性从三个方面在晶体回路中延伸：现实与虚拟（或者两面相对摆放的镜子）；明晰与晦暗；晶核与环境。”（IT 96；71）晶体回路包含了影像的时间序列，因而不难看出为什么德勒兹所提供的例子并非孤立的瞬间。事实上，我们仔细看一下德勒兹举的例子就会发现，他在提出现实/虚拟、明晰/晦暗、晶

① 晶核引发饱和溶液的结晶现象是法国哲学家西蒙东在其博士论文中重点讨论的例子。德勒兹是最早评论西蒙东的哲学家之一，其著作中多处体现了后者的影响，此处的结晶便是一例。参见 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005, 2013 。——译注

核/环境这三种区分时,并不是要描述个别的镜头和序列,而是要把整部电影视作晶体。可以说,每部电影就像是一队宇航员在用镜头探索一个多面的、核状的星球。他们在星球的轨道上绕行,对着其表面拍摄各种镜头。随后他们降落在表面,穿越不同类型的平面,接着穿透表面,拍摄行星内部闪烁变幻的绚丽映象——色调幻化,变得模糊、乳白,闪烁银光或变透明。当晶核逐渐展开在环境中时,他们跟随着结晶的进程,拍摄晶体的一个个面:有的碎裂,有的化为齑粉,还有的融为液体。对这一旅程的记录就构成了一整部电影(当然,富有创造力的剪辑将时空连续体本身当成了问题),即一系列影像作为一个整体组成了巨大的晶体-影像。

德勒兹描述过的这类晶体星球中就有费里尼的《船续前行》。从电影开头我们就能看到一个由表象和假象、再现和表演所构成的世界。最初的画面就像一组默片时代的胶卷镜头,记录了歌剧团抵达码头的情景;拍下这个事件的摄影师和电影摄影师本人也出现在这组镜头中。剧团抵达后,我们听到在默片放映机的咔嗒声之外,还加入了独唱家的歌声;周围的演员随之加入歌声中,如同歌舞片中的合唱。渐渐地,灰色和棕褐色的画面让位给彩色的影像。随着旅客们登上舷梯,整个船-世界也焕发出生机。视角切换到厨房,伴随着《胡桃夹子》中芦笛舞曲热烈的第二主题,厨师和服务员在快镜头中如同在跳疯狂的舞蹈。接下来,镜头跟着服务员走进餐厅,然而随着音乐切入芦笛舞曲优雅从容的第一主题,人物们的动作逐渐减速。最后在一组慢镜头里,食客们呷汤的动作与乐声实现了同步。可以看出,一组反映式的对应关系被建立起来:热衷艺术、具有贵族气质的旅客作为观众,无产者船员作为演员;明亮的餐厅如同舞台,厨房和短暂出现的如地狱般阴暗的轮机室如同后台。在歌唱家参观轮机室时,虚拟的深度变成了现实,因为当男高音和女高音

自豪地用歌声压倒轮机的轰鸣时，聆听音乐和鼓掌的人变成了司炉们，因而逆转了船员和旅客之间作为演员-观众的关系。在接下来的剧情中，一群在船难中获救的塞尔维亚人出现在甲板上。这个时候，富有的旅客和赤贫的难民之间诞生了一条新的反映回路：深夜到来后，旅客们逐渐加入难民们的巴尔干舞蹈中，二者进入往复的位置交换之中。“再一次，伴随着巴托克风格的音乐编排，交换发生在现实和虚拟、明晰和晦暗之间。”(IT 99；73)塞尔维亚人也有着晶核的作用，起初他们只是一个社会-政治元素。而当奥匈帝国的旗舰出现在地平线上，向游船索要这群难民的时候，这个元素逐渐扩展，将提供享乐的游船和历史现实的世界联系在了一起。[①] 那艘阴沉、粗糙的浅绿色战舰和闪闪发光的邮轮互为镜像，二者逐渐靠近并打开了一条旗语通信的回路后，一系列明亮和晦暗的镜头加速交替，把两艘船结合到一起。邮轮禁不住战舰的轰炸最终沉没，晶体随着邮轮一起消散在大海这个“永恒的无定型环境中”(IT 99；73)。在沉船冒出的烟雾中，一个反向推轨镜头揭示了费里尼的团队在电影城的摄影棚里拍摄船难的场景。接着是结尾的圈出镜头，画面回到了影片刚开始那种棕褐色调中，而电影的叙事者坐在救生船里，他的身边则是一头从邮轮上救出来的犀牛。

---

① 德勒兹实际上并没有明确地将塞尔维亚人和晶核等同起来，但他运用类似的对比——晶核-环境与在地行动(local action)-社会历史语境之间的关系——来分析塔可夫斯基的《镜子》。[在对赫尔佐格的《玻璃精灵》(*Herz aus Glas*)的分析中，德勒兹也运用了大致相似的对比。晶核-环境的关系显现在两个元素之中，即寻找红宝石的秘密配方(晶核)和海斯在宏大的浪漫风景中做出末日预言(环境)。]也许德勒兹关于晶核-环境关系所做的描述中最清晰的例子来自《公民凯恩》(*Citizen Kane*)：凯恩低吟着“玫瑰花蕾”(Rosebud)，同时雪景水晶球从手中掉落碎裂，球中的人造雪花充当视觉晶核，与科罗拉多的雪云融为一体；而谜一般的“玫瑰花蕾”则充当听觉晶核，逐渐展开并包含了整部电影将要展现的回忆、故事和历史。关于这个例子，更为详细的分析参见 Rodowick，93。

晶体状态

《船续前行》综合了多个让艺术和生活变得不可区分的标准技巧：在电影里拍电影（新闻短片的连续镜头），摄制电影的场景（费里尼的团队），世界作为剧场（轮机室里的音乐会）、作为叙事（奥兰多作为记者兼叙事者直接对镜头讲话）、作为仪式（为埃德梅亚·特图阿举行送葬仪式，伯爵在贵宾舱里为去世的歌唱家设灵堂）、作为舞蹈（餐厅里的芭蕾和上层甲板上的民俗舞蹈）。在这个镜厅中，各种各样的元素相互反映——旅客和船员、演员和观众、艺术家和贵族、购票旅客和流落难民、战舰和邮轮。整部电影中，虚拟映象和现实影像不断交换位置，当一方变得明晰时，另一方则变得晦暗；曾经的晶核影像扩展到了更大的环境中，曾经的晶体消融在了无定型的溶液里。电影本身就是一个巨大的晶体-影像，而其建构的进程则伴随着不可区分者之间各种各样的交换回路。虽说通路众多，“但其实是同一个回路行经三种不同的形象——现实与虚拟、明晰与晦暗、晶核与环境”（IT 100；74）。

除了这三种“形象”外，德勒兹还列出了一些“晶体状态”。在《电影 2》最后对时间-影像的回顾中，德勒兹指出，“晶体符号或梦幻符号关注的是性质（交换的三个方面）”，而“晶体-影像关注的则是晶体的状态”（IT 358；333）。此处符号和影像之间的区分显然指的是晶体的组成元素和晶体的类型之间的区分。三种梦幻符号——现实/虚拟、明晰/晦暗、晶核/环境——是每一个晶体的构成部分。在这个意义上，它们是“晶体的元素”（IT 110；82）或性质。与之相对的是，晶体-影像有着各种类型——比如紫晶、石青、孔雀石、电气石——可以根据其“晶体状态”进行区分。在不可尽数的

“晶体状态”之中，德勒兹单独列出了四种，并认为其中每一种“晶体状态……都可以被称为时间晶体”(IT 110；82)。晶体状态能够被称作时间晶体，并不仅仅是因为它们能揭示现实当下和虚拟过去在每一个时刻的共存(梦幻影像也可以做到这一点)，而是因为它们揭示了虚拟过去的汪洋与时间本身在当下时刻——始终向着未来运动——的持续现实化之间关联起来的不同方式。

如果说德勒兹将整部电影当作晶体是以一种粗犷的笔触描述梦幻符号的特征，那么在用某一个导演的毕生作品代表四种晶体状态中的一种时，德勒兹的处理方式就更加不拘一格了。第一种状态是完美晶体，代表是马克斯·奥菲尔斯的电影。奥菲尔斯将世界视为表演和剧场的观点可能在《轮舞》(*La ronde*)中最为明显。电影的开场是一位角色笼罩在雾气之中，看上去是在登上一个有拱门的舞台，但随后我们发现它实际上是一个半圆形的摄影棚平台。演员沿着平台行走，直到他以一种难以察觉的方式从人造街景进入“现实的”维也纳拱廊。在踱步的同时，他问：“我是电影旁白还是作者?”“我就是你，”他说道，“我能看到一切是因为我能以完整的方式观看。”紧接着就是一系列爱情故事，叙事者把每个故事的标题说出来或写出来，并且在其中饰演各种配角。在不同的场景之间，他一边唱着爱情轮舞之歌，一边摇动着旋转木马的操纵杆。当电影进入最后一个故事时，他沿着维也纳拱廊穿过了摄影棚平台，回到迷雾之中。每一个故事都反映着另一个故事，都是爱情旋转木马的一个变体，都是生活这部轻歌剧中的场景。

与之相似，《劳拉·蒙特斯》(*Lola Montès*)也是一个在表演和现实之间无缝切换的例子。叙事在舞蹈家声名狼藉的生活往事和由她本人出演的马戏表演对这些场景的再现的交替中展开。环形运动主导了马戏表演：劳拉总是坐在旋转平台的中央，周围的动物和演员则以相反的方向绕圈。劳拉的生平情境逐一被表现为马车-

平台构成的回路，每一个都装上了对应的城市地标建筑模型。过去的“真实”场景和当下的表演互相回应着，这倒证明了真实发生的过去不过是以另一种形式重复着这场马戏表演。在《轮舞》和《劳拉·蒙特斯》中，我们看到的都是完美的晶体，一个自我包含的映象系列：“现实和虚拟的影像共存并结晶。它们进入一个不断将我们从一者引入另一者的回路中。它们形成了单一的同一个‘场景’，在其中，演员属于现实的同时也扮演着角色。简言之，是作为整体的现实——生活的全体——变成了这场表演。”(IT 112；83－84)在这个晶体中，时间是循环的，向内卷曲，永远在重复自身。《轮舞》中的重复是欢快的，而《劳拉·蒙特斯》则变得阴郁：劳拉不可逃避的命运铭刻在了时间的结构中，在此处表现为双重运动。其一是闪回的事件，每一个离散的过去单元(unit of the past)展开在各自的当下，趋向一个无法避免的马戏表演的未来；其二则是共存的过去，被当下上演的马戏里那些环形运动的舞台演出所收集和保留。

和奥菲尔斯完美的晶体形成对比的是让·雷诺阿那些“开裂”的晶体，后者带有“缺陷、逃逸点[①]、‘瑕疵’”(IT 113；85)。和奥菲尔斯一样，雷诺阿也对戏剧和表演十分着迷，而且他的大部分作品趋向一种“纯粹状态下的戏剧性”(IT 113；84)。这一点在《黄金马车》(*La Carrosse d'or*)中最为显著。电影讲述了一个意大利喜剧团到达拉丁美洲的一个西班牙殖民地后发生的故事。电影开始的时候，职员表打在了画出来的剧院帷幕上，后者随后淡出为一个类似的实物帷幕。随着它的上升，在我们面前呈现的似乎是戏剧舞台的场景，但随后观众就会发现这不过是总督行宫里的巨大楼梯而已。贯穿电影始终，剧团滑稽的舞台表演与真实-世界的喜剧剧情——

① 英语是“a line of flight”(逃逸线)；德勒兹的法语原文是“un point de fuite”。这里根据德勒兹原文译为“逃逸点”。——译注

贵族军官、斗牛士和总督三人都在追求剧团的首席演员卡米拉——齐头并进。在电影进行到后期时，卡米拉问道："什么时候这场戏才会结束，生活才能开始？"电影结尾处，镜头向后拉回开场时的大楼梯，在画面里出现的是镜框式舞台。此时，殖民地的居民们立于二楼，喜剧团则在下层跳舞。当大幕在卡米拉身后落下时，团长跟她说道："别在你所谓的真实生活里浪费时间。你属于我们，属于演员、杂技演员、哑剧演员、小丑、江湖骗子。"德勒兹坚持认为，和奥菲尔斯不一样，虽然雷诺阿的电影里世界和舞台互为镜像，但仍有超越戏剧之外的生活。在《黄金马车》的最后，虽然卡米拉仍然是一个喜剧演员[①]，但她的三位追求者都在现实世界中找到了各自的位置。舞台世界说到底就是一种排练、实验和尝试不同可能性的手段，其目的只是让我们能够逃离戏剧，进入生活之中。而进入生活的点恰恰是时间晶体中的一个裂口、一个逃逸点。

但裂口并非总是显而易见的，因为德勒兹看出，雷诺阿的身上总有一种悲观的气质。举例而言，《游戏规则》(*La Règle du jeu*)看起来是一个完美的、自我包含的晶体，在其中，供贵族们消遣的歌舞杂耍舞台只不过是城堡和寓言式的狩猎场这类更大的社交舞台的微缩模型。现实和虚拟于多重反映之中共存，有机体反映在自动机中(侯爵巨大的音乐机器上的机械形象)，人类反映在动物之中(被狩猎的兔子和野鸡)，贵族和仆役互相反映(最典型的是歌舞表演时上流社会和平民阶层的情人与情敌之间平行的追逐戏)。在这些复

① 德勒兹在剧团团长的台词中找到了一些暗示着卡米拉最后逃离了戏剧的蛛丝马迹(特吕弗在巴赞的著作《让·雷诺阿》的附录中记下了这些台词)："你每天只能在晚上的演出中找到自己的快乐，也就是在忘记自我中找到快乐。通过你的这些角色，也许就能找到真正的卡米拉。"(Bazin, *Renoir* 261)雷诺阿制作了三版《黄金马车》，分别是英语、法语和意大利语版。他将英语版视为原始版本，但三个版本没有一个能让他满意(Durgnat 286)。英语版的这段台词与特吕弗记录的版本有着显著差异，前者似乎强调的是戏剧世界的封闭本质："唯一能让你找到快乐的途径是在你化身为另一个人的两个小时中——随便哪个舞台、平台或公共场所都行——这时的你才是真实的自我。"

杂的反映关系中，似乎除了死亡之外没有别的逃离手段。克莉丝汀既没有和朱利约走，也没有和奥克塔夫走，而是回到了城堡和丈夫的身边，朱利约却被嫉妒的舒马赫在误会中枪杀。角色们都被“游戏的规则”所困住，即体现在社会规范和习俗中的过去的重量（the weight of the past）。但在其他电影里，一种超越习俗和固定角色所构成的剧场的运动倒是显得可能。在《大幻影》（*La grande illusion*）里，德·波迪厄和冯·罗芬斯坦仍然沉溺在贵族生活的过去，但马雷夏尔和罗森塔尔则逃离了战俘营重获自由。而《大河》（*Le Fleuve*）里，少女哈丽雅特的成熟是通过对约翰上尉的痴迷和不同寻常的爱情之路实现的。对雷诺阿来说，过去不断累积、凝结、滞留和固化。“所有过去的事物都落回晶体之中，并停留于此：它是一些僵硬、固化、现成（readymade）、过于制式的（too-conforming）角色所组成的集合，人物们一次又一次轮番尝试的角色，已死的角色或关于死亡的角色，柏格森所谓记忆的死亡之舞（danse macabre of memories）。”（IT 116；87）但这一由互相反映的角色所组成的晶体是裂开的，如柏格森所说，两股时间之流在当下的“分岔”中喷薄而出：虚拟的过去将自身持存为浩瀚的记忆之海，而奔流的当下则涌入未来。对雷诺阿来说，虚拟的过去是死亡之力，是僵化、囚禁角色的剧场，但通过排演不同的角色，人物可以在某些时刻浮现在未定型的未来之中，获得超越剧场的真实生活。“晶体中的时间分化为两种运动，但只要离开了晶体，那么就只有其中的一种运动承担着未来和自由。因此，当它离开现实与虚拟、当下与过去之间永恒的循环（renvoi）时，未来在同一时刻被创造。”（IT 117；88）

德勒兹认为费里尼那里有第三种晶体状态，即“在其形成或增长的过程中——这与构成它的‘晶核’有关——被把握”的晶体（IT 117；88）。从《八部半》开始，费里尼的世界就像一个充满杂耍的嘉年华，一个由各种展馆和陈列、表演和游行、戏剧场景、庆典、哑剧和

小丑表演所组成的宏大展览。[①] 每一个场景和背景都像是不同展馆的入口，一个正在被制造的世界。但同时，每一个展馆都以谜一般的拓扑形式和接下来的展馆发生交流。每个展馆的入口都是正在展开到环境中的晶核，而在电影的展馆序列中，我们能找到正在成形的晶体元素。展馆以不同的方法（知觉、记忆、幻想、幻觉、虚构）揭示了不同的空间（地理的、考古的、剧场的），每一部电影都在收集和连接自己的展馆以形成一个单独的世博会，即一个完整的晶体——“不过是其晶核规则排布后的整体或所有人口的横截面”（IT 118；89）。无论是女人城、流动的歌剧院、文学/神话中的地点（《爱情神话》里的古代地中海），还是魔幻的（phantasmagoric）历史环境（《卡萨诺瓦》里放荡奢靡的 18 世纪欧洲），抑或是关于表演、记忆和梦幻的马戏[《小丑》（*I clowns*）]，关于欲望和焦虑的现代梦境之地（《八部半》里由疗养院/跳台/炼狱般的回廊和地下墓穴组成的综合体，《朱利叶与魔鬼》中由闺房、修道院庆典和梦幻般的全景画面形成的混合物），每一部电影都是正在孕育和散播中的相互反映的影像的集合：“它是一个始终在成形、扩张着的晶体。它将触及的一切晶体化，给予它的晶核无限增长的力量。它是如表演般的生命，但又始终出于其自发性。”（IT 119；89）

如果说在雷诺阿那里，滞留的虚拟过去代表着死亡，而推进的当下代表着生命之力的话，那么对费里尼来说，“当下——如游行队

---

① 对这个概念的进一步展开，参见 Amengual，“Fin d'itinéraire：du ‘côté de chez Lumière’ au ‘côté de Méliès’”。“庆典建筑群如多个小岛的集合般以一种尽可能真实的方式被搭建起来，反抗着它们的不稳定性和临时性，强化了其表现力以更好地表明它们所代表的东西：发现宫、暹罗馆、工业馆、电气沙龙、西班牙馆……《爱情神话》（*Satyricon*）中的古迹、《八部半》中圭多的无意识和《朱丽叶与魔鬼》（*Giulietta degli spiriti*）中朱丽叶的无意识、《卡萨诺瓦》（*Il Casanova di Federico Fellini*）里的威尼斯、《罗马风情画》（*Roma*）中的大都会、《阿玛柯德》（*Amarcord*）里遥远的里米尼城、《女人城》（*La città delle donne*）中的女性主义‘研讨班’——费里尼用坚实的物质搭建了它们，把它们分成许多个如公寓楼般相互叠加的小格子，再将之分配到各种‘展馆’中，排列在画廊里，归类为不同的收藏：女人、幻象、感官愉悦、恶习、梦、怪物、折磨、存在主义的姿态。”（90－91）

伍般走过的诸当下——构成了死亡之舞”(IT 121；91)。费里尼呈现的那些怪物和异形、用冷酷无情的影像揭露的干瘪的皮肤和蔓延的皱纹、他对肉体衰老和腐朽的各种研究——一切都见证着时间无一例外而又一往无前地奔赴坟墓。假如可以从滚滚向前、吞噬一切的当下逃离的话，那这种逃离一定在虚拟过去之中。但是，逃离肯定发生在相互关联的映象组成的晶体中，而非其外，并且要借助于一个无人称的“纯粹记忆”，而非怀旧的回忆。德勒兹认为，费里尼经常回到儿时回忆中，并不是要重新捕获曾经经历但业已过去的瞬间，而是要创造一个过去能够共存的维度。在其中，我们能够和我们曾经所是的那个孩子成为同时代人，而那个孩子本身也和其他的过去以及对他来说还未发生的过去成为同时代的。因此，费里尼的正在成形的晶体时间是“成为过去并走向死亡的当下”和“自我保存并留住了生命之晶核的过去”，二者“不断地互相干涉，切入对方”(IT 122；92)。

德勒兹所说的第四种晶体状态是解体中的晶体，代表是维斯康蒂的后期电影。在这些电影中，其探索的是一个自我隔绝、由继承财富的贵族构成的圈子，一个从历史和自然之中割裂出来的人造王国。与奥菲尔斯、雷诺阿和费里尼一样，这些电影中呈现的生活也如同演出，尤其是在如下镜头中：《豹》(*Il gattopardo*)里的盛装舞会，《纳粹狂魔》(*La caduta degli dei*)里仪式化的家庭晚宴和戏剧演出，《路德维希》(*Ludwig*)中延长的加冕典礼，以及《无辜》(*L'innocente*)中的客厅音乐会。这些奢华的视觉构图，油画般的颜色、光线和阴影处理，对音乐近乎芭蕾舞的处理方式[将音乐作为影像的持续伴奏，尤其是《魂断威尼斯》(*Morte a Venezia*)中使用的马勒，以及《路德维希》中使用的瓦格纳]，无不是在强调这个阳春白雪的世界中程式化、仪式化、典礼化的本质。这些晶体化的环境虽然看着优雅、精致，却“和从内部侵蚀着它们的解体过程不可分割。正

是这个过程让其变得阴沉、晦暗”(IT 125；94)。一种衰败和腐朽的时间弥漫在这些领域中，它是身体和灵魂的内在堕落。历史冲击着这个世界，只不过是从外部：普鲁士对巴伐利亚的战争只不过加速了路德维希及其王国内部的解体进程；而在《纳粹狂魔》中，S. S. 的部队屠杀了 S. A. 的狂欢人群，但后者在被屠杀时早已陷入纵欲的堕落和衰朽中了。

在一些罕见的时刻，解体的过程看起来似乎的确可以被中止，或者说人造王国或许可以和自然及历史联系起来：《豹》中的老亲王和他侄子的未婚妻跳舞时，匆匆交换了爱意的一瞥；《魂断威尼斯》里，艾申巴赫在青春年少的塔奇奥的身上发现了感官之美。也许这种时刻总是来得太晚了一些，然而它们实际上构成了维斯康蒂的时间-晶体中时间性的最关键元素，因为“‘太迟了’并非产生于时间中的偶然，而正是时间本身的一个维度”(IT 126；96)。正如解体内在于这个世界一样，对逃逸的揭示总是在解体发生后到来。在衰落中的世界里，我们看到的是不断变得阴沉和黑暗的色调(可以说是在字面意义上体现在路德维希衰落的镜头序列里)。而对逃逸的揭示则表现为“与晦暗相对的崇高的明晰，其特性就是，虽然充满活力，但总是来得太迟”(IT 127；96)。和奥菲尔斯的晶体一样，维斯康蒂的晶体也是自我包含的，但后者的时间是单向的(unidirectional)而非循环的。在雷诺阿那里，不断奔涌的当下提供不了逃逸点；在费里尼那里，虚拟过去不具有能克服当下之不可避免的衰落的倾向。然而，德勒兹在这一关于解体和永远来得太晚的时间性中发现了一个最终能够转化它的维度——艺术的维度。在这个意义上，维斯康蒂和普鲁斯特一样都认为失乐园是必然的结果，因为它只有在出现后才能被把握，只不过维斯康蒂借助于艺术找到了通往被找回的时光(temps retrouvé)的途径。因此，“美真正地成为维斯康蒂电影中的一个维度”(IT 128；97)，是电影客体的第四维。

在战后的美国电影中，德勒兹找到了感觉-运动图式崩溃的几个症候——弥散和断裂的空间、游荡、陈词滥调、阴谋——但只有意大利新现实主义电影中出现了纯粹的视听情境。这些视觉符号和声音符号是牛顿空间及先后相继的时间坐标中未涉及的瞬间。经典电影中的闪回和梦境场景暗示了关联起这些纯粹视听情境的可能性，但只有在罕见的时刻——曼凯维奇的闪回和明奈利的梦境-世界歌舞片——虚拟记忆和梦境能够通过与一些感觉-运动图式无关的时间性关联起一个现实的当下。对曼凯维奇和明奈利来说，虚拟和现实在循环中交替，趋向不可分辨之点。但这个点，也就是现实的当下和它自己虚拟过去的共存，只有在时间晶体中才是可见的。在棱镜的映象中，现实和虚拟是不可分配的，每一个镜像在另一个虚拟镜像中现实化，每一个剧场反映着、过滤着，或折射着另一个剧场。不可分辨之点同时是虚拟和现实的，但它们通过三个交换的回路显现：现实和虚拟、明晰和晦暗、晶核和环境。这些回路表现了三种梦幻符号的特征，而当整部电影被视为晶体的时候，其相互关系和同时显现变得明显。因此，我们也能够区分出不同类型的晶体状态，或者说“晶体-影像”，每一种都揭示了不同的方式，来想象柏格森所描述的时间分支——虚拟过去的海洋和现实当下的奔涌之流。在奥菲尔斯的完美晶体中，循环的时间提供了过去和当下之间的无缝连接。在雷诺阿的开裂晶体中，活生生的当下提供了逃离僵死的过去之重负的潜在可能。在费里尼的成形中的晶体里，当下的死亡之舞受到来自过去的无人称记忆的反制。而在维斯康蒂的解体中的晶体中，过去和当下结合在无法阻挡的衰落与总是来得太迟的对其他可能性的揭示中。

有人可能会反驳说，奥菲尔斯、雷诺阿和维斯康蒂——即便不算上费里尼——仍是经典电影的实践者，因为他们的电影总的来说

有着连贯的叙事，可以与感觉-运动图式的时空调和。但叙事和非叙事并非区分经典电影与现代电影的决定性元素，因为在德勒兹的分析中，即便经典电影的叙事也不过是感觉-运动图式的副产品。德勒兹在奥菲尔斯、雷诺阿、费里尼和维斯康蒂的电影中发现的是世界作为映象（world-as-reflection）的特殊视角，世界是无限的镜像、舞台、演出、剧场、仪式和庆典。世界作为映象不仅仅是一个主题，而且是一种来自特定时间观念的观看的方式。每一个瞬间都形成了一个晶体，前者不断地分裂到虚拟的过去和现实的当下中，“幻觉者、观看者即在晶体中观看的人，其所见则是时间作为分化、分岔的奔涌向前”（IT 109；81）。世界作为映象和对过去及当下的处理可能看起来是不同的问题，但德勒兹认为对这些导演而言，二者其实是一回事。“在晶体中观看”既产生了一个关于不可分配的虚拟/现实之映象的视角，也产生了将时间当作关联虚拟过去和现实当下——它们在当下瞬间的持续二分中显现——的特定方式的视角。这些电影的叙事正是来自这种时间观念，而每部电影都可以当作一个晶体，在其中，我们看到的是不可分配的虚拟/现实影像和虚拟/现实绵延之间相互反映的侧面，即时间的具体影像。

第五章

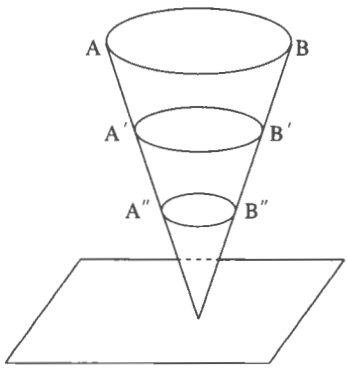
时间符号:时间的秩序和作为系列的时间

梦幻符号是“时间的镜子或晶核”(IT 358; 274),它使得时间的直接影像显现。它们让“时间隐藏的基础——分化为不断变成过去的当下和自我保存的过去”(IT 129; 98)变得可见。在晶体符号中,现实的当下和虚拟的过去进入现实与虚拟、真实与想象、晶核与环境之间的交换回路中,使这些二元对立变得不再能区分。时间符号也让直接的时间-影像变得可见,后者结合了过去和当下、虚拟和现实。但“问题的关键不再是真实和想象,而是真实和虚假”(IT 359; 274)。在时间符号中,过去和当下、虚拟和现实不再是不可分辨的,而是“无法决定的或纠结不清的”(IT 359; 274)。德勒兹提出了两种时间符号,一种关注的是时间的秩序,另一种关注的是作为系列的时间(IT 359; 274 - 275)。在二者中,真与假的问题都是无法决定或纠结不清的:在前者那里,不同的时间共存或同时发生;而在后者那里,“有一种作为潜能化、作为强力的系列的生成”(IT 360; 275)。我们的任务便是理解这一复杂的区分,以及它对关于具体电影的分类和分析来说有什么样的意义。

过去时层、当下尖刻

我们已经描述过，柏格森的虚拟过去是一个单一的维度，所有过去的事件共存于其中。虚拟过去在每一个当下的时刻作为“当下的记忆”被生产，是每一个现实当下的虚拟二重身。柏格森将虚拟过去可视化，将之描绘为一个圆锥，其顶点代表着过去和当下的耦合，而其不断扩大的体积则代表着不断增长的与当下共存的过去事件。因为过去保存在自身之中并涌向当下，所以我们可以说每一个当下的时刻都是凝缩的过去，即整个圆锥在其顶点的聚合。相反，无限膨胀的过去则能够被看成当下的舒张，圆锥从每个当下瞬间的顶点展开其膨胀的体积。当我们试图回忆起某件事情的时候，柏格森说，我们立刻把自己放在过去之中，随后穿越“一系列不同的意识平面”(1959，369；1911，319)以寻找特定的记忆(参见柏格森的图解 2)。每一个平面都是虚拟过去之圆锥中的横截面，一片回忆(1959，184；1911，25)或者说是“一层记忆”(就像一层冰)。它是过去之中一块有着独特情感“调性”的领域(1959，308；1911，221)，其中“占据主导地位的回忆就是名副其实最明亮的点，其余回忆围绕着它形成了一片模糊的星云”(1959，310；1911，223)。德勒兹将这些虚拟过去的平面称为“过去时层”(nappes de passé)和“地层”(gisements，地理学中的层或带)。“在作为普遍的预先存在的过去(先于每一个当下时刻的整个过去的圆锥)和作为无限凝缩的过去的当下(圆锥的顶点)之间有着过去的所有圆面(圆锥中的圆形横截面)，它们组成了诸多伸缩不定的领域、地层和时层：每个领域都有其‘调性’‘面向’‘独异性’(singularities)、‘亮点’和‘主导者’。”(IT 130；99)因此在虚拟过去之中，我们找到了三条关于非线

性时间的基本悖论："普遍预先存在的过去"（作为整体的圆锥）、"过去所有时层的共存"（横截面），以及"具有最高凝缩程度的存在"（顶点）（IT 130－131；99）。



图解 2

根据虚拟过去的概念，过去就"相当于（vaut）时间之总体"（IT 129；98），因为时间的所有维度都可以被描述为过去的不同方面，并把过去构想为"舒张的过去"，当下是"凝缩的过去"，而未来则是"投射的过去"[①]。德勒兹说，当下也可以相当于时间之总体。为了解释这一点，德勒兹从柏格森转向了现象学家伯恩哈德·格罗修森的理论。格罗修森在一篇讨论叙事时间的论文中提出，过去是事实的领域，或者说"已做过的事情"的领域，因而是知识的领域；而未来是行动的领域，"将要去做的事情"的领域，并且在发生前我们不会知道它是什么。当下，在这个意义上，只不过是未来行动和过去事实之间的交汇点，在其中，"要做的事情"变成"已做的事情"。这种当下的"现在"被格罗修森称为"辩证的现在"（dialectical nunc）。但

① 德勒兹没有明确说未来如何能够被整合到虚拟过去的"时间之总体"中。我的推测是，随着时间的流逝，过去的整体凝缩到当下之中并推入未来。在这个意义上，未来可以被视为过去的一种投射，或者说向前的推送。

除了作为过去和未来的连接之外，格罗修森找到了当下的另一种功能，借助于一种“直觉的现在”（intuitive nunc）来实现。他认为，当下是视觉的领域，因为“看”总是发生在当下的。我们看到一个对象，接着是第二个，看到的内容变了，但看本身不变。不断变化的对象归属于辩证的现在和未来-当下-过去中接续发生的事情；而不变的看则揭示了直觉的现在，它“以某种方式处于连续的秩序之外”（Groethuysen 168）。直觉的现在就像是一个戏剧化的场景，它是一个事件，由开端和结束所界定，但作为一个不可分的整体而存在。如果从外部来衡量，直觉的现在的事件从长度上看起来是可变的，因为一个事件既可能持续非常短暂的时间（比如突然跌倒），也可能有着很大的时间跨度（如一个人作为整体的童年甚至一生）。对直觉的现在来说，如果从内部来衡量的话，其事件是单一的当下。其中并不存在主体和对象之分，而只有统一的经验。它是某种戏剧化的“行动”，在它之前和之后都是“幕间休息”（entr'actes），或者说行动之间的暂停。叙述事件的时候，比如要描述一天里发生的事情，我们并非要记下那一天里的每一分钟，因为我们知道只有一部分时刻才算得上有事发生（事件），而其他时间里则无事发生。事件的时间是“完整的时间”和“活着的时间”，其开始和结束由之前及之后的“空白的时间”所标记，即一段什么也没有发生的“死去的时间”。在这个意义上，“每一个事件都可以说在无事发生的时间段之内”（188）。但这句话还可以做另一种理解：事件是作为一个整体从内部被经验的，因而它发生时是不可知的；只有在回忆（un souvenir，格罗修森用以指代对一段经历的个人回忆，不同于从外部视角回想发生过的事情的序列）中被重新经验时，事件才变得可知。回忆发生在我们从当下脱离的时候，发生在我们将实事（l'actualité，指代当下事件所发生的日常世界）“去现实化”（de-actualize）的时候。我们实际上是在一片空洞的、死寂的、无事发生的时间里追忆着。因此，

正是“在空白的时间里，我们让当下解体，使其可能在回忆中以新的形式重生。回忆成形后，最终也是在空白的时间里被放置到当下，重新加入此时此刻的世界”(194)。

德勒兹并不像格罗修森那样用现象学的术语来思考“事件”的当下问题，也不把它当作个人的经验，但他确实将之视为对实事的去现实化。对德勒兹来说，现实和虚拟是对立的。而格罗修森所谓辩证的现在和直觉的现在可能会被德勒兹称为现实的当下和虚拟的当下。德勒兹说，当某个东西替代了另一个东西的时候，当下“现实地(actually)与未来和过去相区别”(IT 131；100)。这种现实的当下从外部看来是过去-当下-未来的事件序列中的一个瞬间。它是“纵向的实用的视角”(longitudinal pragmatic view)(IT 131；100)中的当下，即整合到感觉-运动图式(“实用”)中的时间线(“纵向”)上的一个点。但如果当下去现实化，那么它就可以从内部被把握，并以一种纯粹视觉的、垂直或景深的视角被理解(IT 131；100)。在没有事件发生的间隔里，感觉-运动图式那现实的、水平的、常识意义上的时间会被悬搁，一个虚拟的事件从空白的时间里浮现。虚拟事件正是发生在非线性的、垂直的当下，后者与现实的、线性时间的水平之线无关。

和格罗修森一样，德勒兹也认为事件有着多变的维度，能够囊括一个片段、一个季节、一段生命，甚至是作为整体的世界。[①] 但与之不同的是，德勒兹借助于虚拟事件的这一特点来强调内在于非线性时间的悖论。我们可以将虚拟事件的时间设想为单一的当下，当不同事件的维度发生变化时，它也能灵活地缩小或膨胀。但换个角度，我们同样可以把它当成不同的当下在同一时刻中的共存。举例

① 德勒兹认为，“正是将世界、生命或只是一段生命、一次经历当作单一、同一事件的可能性揭示了当下内含的东西”(IT 132；100)。

而言，假如事件被看作“找寻丢失的钥匙”，那么我们可能会狭隘地专注于发现钥匙的时刻。但如果我们把“拥有钥匙”“丢失钥匙”和“找寻丢失的钥匙”都视作同一个事件的各个部分，那么我们就可以讨论同一个事件里的三个不同的当下瞬间，分别是“过去的当下”（拥有钥匙）、“现在的当下”（丢失钥匙）、“未来的当下”（找寻丢失的钥匙）。[①] 虽然分殊，但这三种当下都包括在同一个事件中，都在一个非线性的、由诸当下所组成的当下（present of presents）中被紧密地包裹或“内含”（implicated）。这些当下中的每一个都可以被指称为“当下尖刻”（une pointe de présent，“pointe”指针尖、圆锥的顶点、山的顶峰等），这三种尖刻“内含在事件中，裹挟在事件中，因而它们是同时的、不可外展的”（IT 132；100）。这种内含的时间有着如下悖论：在其中，互斥的（mutually exclusive）事件情形可能发生在同一时刻。在日常生活中，我可能有一把钥匙，弄丢它，之后找回；但我不可能同时处于拥有钥匙、丢失钥匙（不拥有它）和找到它（重新拥有它）的状态中。这三种瞬间都是一种可能的事态，但其在同一个宇宙中的同时发生——用莱布尼茨的话来说——是非共可能的（incompossible）。但当时间作为整体被视为当下尖刻的展开时，这些不可兼容的项的确能同时共存，不可避免地裹挟在事件里，既“不能说明”（不能用理性的话语来解释），也“不能展开”（non-unfoldable，无法处于展开的状态）。

---

① 德勒兹在这里其实间接引用了圣奥古斯丁在《忏悔录》第十一卷中关于时间的沉思。在第十一卷第二十节中，奥古斯丁认为只有当下是真正存在的，而过去不过是对曾经的当下瞬间的记忆，未来则是对将来的当下瞬间的预期。因此，与其说“过去、当下、未来”，我们更应该说“存在三种时间：过去的当下、现在的当下和未来的当下”（Augustine Ⅱ，314）。有一些理论家据此认为，事件就是多重当下的同时展开。虽然德勒兹略带戏谑地称之为“奥古斯丁主义”，但他并不认同是奥古斯丁本人推广了这种时间观念。有关奥古斯丁的时间理论，参见 Kirwin，162－186；Teske。

罗布-格里耶、威尔斯与雷乃

时间之整体因此可以用两种方式来理解，即作为“过去时层的共存”或作为“当下尖刻的同时性”。相对地，我们有着“两种类型的时间符号：第一种关于面向（aspects，领域、地层），第二种则关于重点[accents，视野尖点（pointes de vue），是‘观点’（points de vue）的双关语]”（IT 132－133；101）。德勒兹在阿兰·罗布-格里耶的电影中发现了关于“重点”或“当下尖刻”的最清晰的例子。比如《不朽的女人》（*L'Immortelle*）、《欧洲快车》（*Trans-Europ-Express*）、《说谎的人》（*L'homme qui ment*）、《玩火》（*Le Jeu avec le feu*）——这些电影和他的小说一样，被称为“生成的虚构作品”①。在其中，生成故事的过程——将不同角色结合起来的实验、测试各类可能的行动及其后果——被纳入作品本身。通常，同一个场景的不同的变体得到展示：比如在一个变体中，一个女人被捅了一刀；而在另一个变体中，她只不过是在接受审讯，就好像作者或叙事者在尝试不同的叙事选择。因此，非共可能的事物大量出现在罗布-格里耶的电影中，相互矛盾的事态同时存在于同一个故事中。凶手犯下了且没犯下罪行，受害者死了且没有死，警探抓捕且没有抓捕罪犯——这一切都发生在同一个时刻，也就是说在单一的同时的当下。罗布-格里耶本人只是将这些矛盾当成作品的虚构本质的符号而已，但德勒兹将之视为时间之不同观念和表现的证明。我们在罗布-格里耶电影的各种场景里所见到的其实是“当下的诸尖刻”，即过去的当下（比

① 参见 Morrissette，“Post-Modern Generative Fiction：Novel and Film”，1975；*The Novels of Robbe-Grillet*，1975；*Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet：From Topology to the Golden Triangle*，1979。

如谋杀的前一天)、现在的当下(谋杀的当天)、未来的当下(谋杀后的一天);而电影作为整体构成了在单一的同时性当下(在其中,犯人杀人且没有杀人,已经谋杀且还没有谋杀)包含所有这些尖刻的"事件"。

在罗布-格里耶编剧、阿伦·雷乃执导的《去年在马里昂巴德》(*L'année dernière à Marienbad*)中,德勒兹再一次发掘出了当下尖刻,但他认为,在这部电影颇具启发性的杂合中,过去时层也得到了很好的表现。在他为出版的剧本写的导言中,罗布-格里耶说整部电影"是一个关于说服的故事:它处理的是一个现实,在其中,主角创造出自己的视角、自己的话语"(Marienbad 10)。X 作为叙事者/主角试图说服女性 A,让她相信去年他们曾经在马里昂巴德相遇并有过一段情缘,因而她现在应该抛弃 M(很可能是她的丈夫)并与 X 私奔。当 X 尝试各种故事的选择时,场景不断重复。A 一开始想要否定 X 的所有记忆,最终却屈服于 X 连篇累牍提出的各种情节,直到她在电影结尾和 A 分道扬镳。德勒兹觉得最吸引他的地方在于,A 似乎在一个永恒的当下中从一个尖刻跃入另一个尖刻,而 X 则在探索着多重过去时层,在其中的每一个记忆空间里找出"最明亮的点"(brilliant points),以期把 A 吸引到他的故事里。两种时间的观念在电影中共存,德勒兹将其一归功于罗布-格里耶(当下尖刻),将其二归功于雷乃(过去时层)。

当《去年在马里昂巴德》首次上映的时候,罗布-格里耶号称自己和雷乃在对电影的理解上如出一辙。然而多年以后,罗布-格里耶却说两人在鉴赏力上有所不同,而雷乃给电影赋予了过多的连续性。在他看来,雷乃过分注重记忆和时间的规律性,过分想要讨好观众,并且在处理暴力事件与场景之间的突然转换时太过缓和(罗布-格里耶特别提出,雷乃把剧本里的强奸场景替换为一个俯拍镜头,拍摄了如天使般斜倚着的女主角;他还选用了令人愉悦的、连贯

的配乐，而非罗布-格里耶偏好的那种震撼的、支离破碎的配乐）。[①] 然而在德勒兹的分析中，这一鉴赏力上的差异并非如罗布-格里耶所暗示的那样，是一个传统的电影导演对先锋作家的剧本做的处理所致，而是对时间及其节奏的不同观念所致。罗布-格里耶原著中非共可能的当下尖刻为它们自身添加了突然的断裂和转折，让相互矛盾的事件之间粗暴地叠加。A 对 X 的暗示做出反驳，在听 X 描述二人的过去时，她的态度在否认、有所保留和接受之间交替——这些都标记着在当下离散的诸事态之间时断时续的承接，如同亚原子粒子从一个量子态跃迁到另一个量子态那样，一个事态也跃向另一个。相比之下，X 的回忆所提供的暗示则是在探索不同的过去时层，每一层都是一个连续的时空平面，而 X 就在其上游荡。雷乃从罗布-格里耶的剧本中提取出的连续性并非关于线性时间和个人记忆，而是关于一个可塑的、非人称的虚拟过去，关于各种各样以奇特的角度相邻的过去时层，它们伴随着微小的变化互相重复，以至于每一个时层看起来都是前一个时层的拓扑式变形。[②] 因此，德勒兹可以这样评论罗布-格里耶和雷乃的方法论："罗布-格里耶借助于当下尖刻的不连续性（跃迁）所达到的效果与雷乃通过连续的过去时层的变形所取得的效果是相同的。雷乃那里有着统计学上的概率问题，它和罗布-格里耶那种'量子'的不确定性非常不同。"（IT 157；120）

---

① 参见 Gardies，118－120。评论配乐和被删除的强奸场景时，罗布-格里耶说，雷乃在拍摄剧本时"以一种一丝不苟的态度尊重每一个细节"，然而"他转变了一切……无论如何，这是他的电影"（118）。

② 德勒兹将雷乃对过去时层的处理比作"面包师的形变"（Prigogineand Stengers，*Order out of Chaos*，268－277）。假设一块正方形的面团被揉搓成一个有原来两倍高但宽度不变的长方形，随后被折叠过来并再被搓成一个方形，那么最初的面团上相邻的点可能最终离得很远；相反，原本离得很远的点也可能变得相邻。这一基于可塑表面的拓扑学模型可以被应用到一组有着不确定关联的元素之上，以构想其统计学上的可能性。我认为德勒兹的观点是，雷乃的过去时层就和一个个面团一样，每一个都是发生扩展、折叠、摊开等形变后的另一个时层。

罗布-格里耶对雷乃之目标的误解是情有可原的，因为和当下尖刻那公开的对叙事规律性的瓦解不同，过去时层可能被简单地当作线性时间的心理变体（个人记忆、幻象、梦幻等）。奥逊·威尔斯的电影看起来采用的是相对传统的叙事，然而德勒兹却认为它们是最早系统化探索过去时层的案例。《公民凯恩》可以被解读为简单的传记：各种关于凯恩的记忆由不同的个体所讲述，它们能在单一的、由事件组成的时间序列中相互协调，并统一在凯恩这个作为焦点的人物身上。然而电影还可以被当作一场延长的寻觅，即在一个跨人物的记忆空间中寻找那个谜一样的玫瑰花蕾。每一个人物对凯恩的回忆都揭示了过去的一片领域，在其中，凯恩生命中的某个阶段发展成形，不同的领域在单一的电影意识（a single film consciousness）中共存。然而这个意识最终并不属于任何个人，而仅仅是通过燃烧着的雪橇的影像才得到统一，并且唯有摄影机之眼目睹了它的发生。类似地，《阿卡丁先生》（*Mr. Arkadin*）可能仅仅被当作在调查阿卡丁不为人知的过去隐藏的黑暗秘密，但范·斯特拉腾对阿卡丁的老同伴们所做的采访同样可以被视为在不同过去时层内的遭遇。每一次采访都是一次失败的回忆，因为当范·斯特拉腾离去时，回忆也就被抹除了（阿卡丁杀死了范·斯特拉腾的线人）。即便是《审判》（*Le procès*）也可以被当作一个连贯的叙事——也许是K的梦境-幻觉——然而K在办公室、法院、律师事务所、艺术家的画室、教堂和空地上的游荡也能被理解为在过去之中寻找K之罪业的来源。每一个地点都是陌异的过去时层，以拓扑的方式转化到下一个时层中的扭曲时空。而当所有的地点下沉到深渊之中后，K也遭遇了他自己的死亡。

在威尔斯的每部电影里，诸过去时层都在一个跨人格的记忆中共存。但德勒兹同样认为，即便是在单个镜头里，我们仍然能够看

出角色所栖居的时间领域。威尔斯因其深焦镜头（deep focus shots）而出名。对这种镜头的运用允许前景、中景和背景的细节在一个镜头中始终保持聚焦。巴赞尤其欣赏威尔斯对景深（depth of field）的使用，认为这些复杂的影像增加了电影的实感，因为它们不需要借助于剪辑来延伸镜头。因此人物间的关系展开在一个连续的时空中，而观众必然会被吸引到影像中，并被迫去阐释那些同时出现在影像之不同平面上的模棱两可的行动。[①] 德勒兹注意到，在威尔斯之前，也有不少导演使用了深焦镜头。但通常，影像的不同平面总是相对孤立的。与他们不同的是，威尔斯让前景、中景和背景产生交流并互相贯通，每个镜头因而都是一个动态的纵深空间（space-in-depth）。[②] 德勒兹进一步说，威尔斯对景深的处理所达成的效果并非让镜头看着更加具有实感，而是让时间变得可见。在凯恩发现苏珊的自杀企图时，一个深焦镜头将前景中的安眠药瓶、中景里服药之后躺倒在床上的苏珊与背景中进入房间里的凯恩结合到了一起，每一个平面都标志着时间序列中的一个瞬间。正是这个镜头指出了景深的基本功能，它“自己的元素”（proper element），即“倒转时间对运动的从属关系，展示时间自身”（IT 143；109）。在深焦镜头中，打开的是诸时间共存的空间和有深度的过去时层。

哪怕这些镜头有时候并没有明确地把来自不同时间的元素并列在一起（比如药-苏珊-凯恩这个镜头），它们也仍然实现了“记忆、

---

① 参见 Bazin, *What Is Cinema* ?, 33－35。“《公民凯恩》的盛名并非虚传。影片中整场整场的戏都是借助于景深镜头一次拍下来的，而摄影机甚至一直不动。从前靠蒙太奇才能制造出来的戏剧效果放到现在只需要靠演员在固定景框里的走位就能实现。”（33）

② 德勒兹在 17 世纪的绘画中也发现了类似的发展轨迹。正如沃尔夫林所指出的那样，文艺复兴艺术中的平行空间与孤立的平面让位于巴洛克绘画中横向的、纵深的空间和相互关联、相互作用的平面。

时间化的功能：并不完全是一种回忆，而更接近‘回忆的邀约’[①]”（IT 143；109）。柏格森在回忆的过程里区分了两个不同的瞬间：一个是最初从当下中凝缩的过去（圆锥的顶点）跃入记忆中膨胀的过去（圆锥）；另一个则是在过去的平面中找寻特定的回忆。德勒兹认为，这两个瞬间都在深焦镜头中有着各自的对应物，因为“景深时而展示行动的召唤，时而展示过去时层——我们在其中探索着，以期发现我们追寻的回忆”（IT 144；109）。对景深的第一种用法体现在如下镜头中：一个高角度的深焦镜头拍摄了苏珊喝醉后俯身于夜总会桌子上的情景，过去在当下的时刻凝缩为一个最初的“回忆的邀约”（这个镜头前是一个从屋顶穿过天窗一直进入房子内部的推轨镜头，构成了一次真正向过去的跳跃）。第二种用法则是在另一个镜头中：苏珊在前景中玩拼图，与此同时，凯恩在仙纳度豪宅（Xanadu）空荡荡的景深里来回走动。我们无法在这两个例子里找到记忆影像本身，但在前一个例子中，我们看到的是“实实在在的召唤，（记忆影像）可能被它唤起”；而后一个例子是“对过去的虚拟领域的探索，（记忆影像）可能被找到、拣选和带回”（IT 145；100）。

德勒兹视威尔斯为第一位探索过去时层的导演，雷乃则是其最著名的后继者。在威尔斯的电影中，过去时层指向当下单一的凝缩的点（玫瑰花蕾、阿卡丁的形象、约瑟夫·K.）；而雷乃的电影中，这个点消失了，而“当下开始漂浮（float），它撞上了不确定性并散落在来来往往的角色之中，或已然被过去所吞并”（IT 152；116）。他的

---

① “回忆的邀约”（une invitation à se souvenir）这一表述是德勒兹从保罗·克洛岱尔那里借鉴来的。克洛岱尔在《倾听之眼》（*L'Oeil écoute*）中评论伦勃朗时说：“这位伟大的荷兰画家的艺术不再是详尽地肯定其同时代的领域，不再是给予我们感官的盛宴，不再是让一个欢愉和多彩的瞬间永恒持续。它不再是我们所观看的当下，而是一次回忆的邀约。”（195－196）

每部电影都呈现了一系列不具有任何固定参照物的记忆空间，让过去时层形成复数的、超个体的（supraindividual）记忆世界。[①]《去年在马里昂巴德》展现的是二人的记忆世界，由 X 和 A 那些不可通约、相互矛盾的回忆所建构的单一地点。在《广岛之恋》（*Hiroshima mon amour*）中，两个人物分别栖居在不同的记忆世界里——一个是广岛，一个是内韦尔（Nevers）。虽然这对情人在当下的幽会看起来为不同的过去时层提供了一个参照点，但二者竭力从各自的过去中挣脱，以建构起一个不属于二者的杂合了广岛/内韦尔的记忆空间。《莫里埃尔》（*Muriel ou Le temps d'un retour*）里，布洛涅和阿尔及利亚是不同的过去事件发生的场所。电影中的三个角色（埃莱娜、阿尔方斯和欧内斯特）同属于前一个记忆空间，另外两个角色（贝尔纳和罗贝尔）则属于后一个记忆空间。并且，这两个空间中都有着不确定和相互矛盾的回忆，这让电影中的过去时层最终变成了一组由无法确认的选择所构成的记忆：一组混杂的具有颗粒感的阿尔及利亚的镜头、空荡荡的布洛涅几乎空无一物的景象、在闲置的家庭公寓内部拍摄的镜头。至于《战争终了》（*La guerre est finie*），我们可能会认为雷乃的叙事采用的是寻常的现在时态（很多影评人都这么认为）。然而，德勒兹却在迭戈偷偷穿过西班牙与法国的边境的影像里看到了不同"年代"的并置：西班牙内战的年代（这一年代还存活于参与罢工运动的老兵身上）、新恐怖主义年代（其代表是年轻人组成的激进主义社团），以及迭戈（悬搁在老一辈和下一代之间已然幻灭的永恒革命者）自己的年代。三种不同的过去时层在叙事中

① 一个很明显的例外是《我爱你，我爱你》（*Je t'aime, je t'aime*）。在电影中，过去的事件都指向了一个固定的点，也就是里德和他妻子情意绵绵的场景，由时间机器不断重现着。但德勒兹坚持认为，即便在这里，当下也"漂浮着"。因为不断重复的这个瞬间本身就是模棱两可的，在其中，夫妇二人的爱情增色的同时也在褪色，因此这个瞬间实际上同时参与了两个不同的过去时层（IT 153；117）。

共存，而西班牙的三个时代构成了“历史、政治甚至是考古学的”(IT 155；118)集体记忆。《我的美国舅舅》(*Mon oncle d'Amérique*)只不过是扩展了这一“年代”并置：勒内、雅尼娜和让的平行叙事关联起了每段生活中的不同时层，而演化时层(evolutionary strata)的插入则借助于拉博里教授时不时关于动物行为学(还有一同展示的熊、螃蟹、老鼠等动物的影像)的评论来实现。

德勒兹在雷乃的各个作品中发现了这样一种记忆：它不仅仅是心理的，而且是“二人的记忆、多人的记忆、记忆-世界、世界的记忆-年代(memory-ages-of-the-world)”(IT 155；119)。每一部电影呈现的都是过去时层，这些时空不仅仅是角色个体内在状态的表象，而且是角色所栖居的时间领域。这些过去时层形成了“记忆”，但这指的是柏格森意义上共存时层中过去的滞留，即一个关于过去诸事件的超个体记忆的圆锥。每一时层都有一定的连续性，如同一块可扩展的方形面团，而在其形变也就是持续的分裂过程中，原本同一时层上邻近的两个点经历一系列拉伸、折叠、摊平后变得相距甚远。有些时候，雷乃看上去似乎被一些心理学上的忧虑所吞噬，因为他每次拍摄前事无巨细的准备——为人物写作详细的传记、为角色的周围环境及其运动画图解——广为人知。但在德勒兹看来，这些传记其实是个体时层的地图，而图解就是各个地图的组合，“是连续体所发生的转化的整体，是时层的堆叠或者是共存时层的重叠”(IT 158；121)。个体时层的地图与重叠时层的图解“作为电影必不可少的部分而持存着”(IT 158－159；121)，甚至出现在雷乃深深喜爱的无生命的对象、建筑和风景之中。在雷乃广受好评的关于纳粹集中营的纪录片《夜与雾》(*Nuit et brouillard*)中，他展示了废弃的棚屋、哨塔、毒气室等影像。与此同时，他借助于旁白建立起了“主导着这些组织形式的一种精神功能——它是冰冷的、如魔鬼般的、几

乎无法被理解的”(IT 159；121)。总的来说，雷乃通过物件和地点揭示了“其对应的精神功能或思维层次”(IT 159；121)，而物件或地点的序列则构成了一张关于精神关系的地图。然而，地图所涉及的“精神”并不具有人格的含义，就如同角色的地图和图解并非特定电影的心理元素一样。雷乃的确是在绘制关于精神世界的地图和图解，但它们都是非人格的。每一个精神时间的世界(mental time world)都像是雷乃在其纪录片《全世界的记忆》(*Toute la mémoire du monde*)中呈现的国家图书馆——“一个巨大的记忆，其中的人只不过是一些精神功能”(IT 159；121)，档案库里一排排无尽的书架就像大脑一层层的额叶，而穿梭于其中的人们就像是一些快速运动着的神经递质。

雷乃的每部电影都绘制了个体的时层地图和叠加时层之整体的图解。然而，德勒兹坚持认为，雷乃所做的远不止简单展示多重过去时层的共存，他还在不同的时层之间建立起了连续性。雷乃不仅把过去时层视为同一个圆锥之中的诸平行横截面，而且建构了垂直于或倾斜地穿过诸平行横截面的纵向平面。每一个这类横截面都借助于感受和思想的结合而得以形成。雷乃说，在他的电影里，“我希望观众不要将自己和主角认同，而只是在某一个时刻认同主角的情感。这些时刻就是认同的瞬间，同时也是退隐(retreat)的瞬间”(quoted in Prédal 163)。德勒兹赞同勒内·普雷达尔的是，雷乃的电影的确有着某种间离效果(Verfremdungseffekt)，只不过是通过一种非布莱希特式的近乎催眠的魅力来运作的：在其中，观众被某些情感或气氛所吸引的同时也和角色拉开了距离。普雷达尔说，这种技巧的其中一个关键正是在于雷乃对音乐的使用，音乐往往在镜头之内或之间建立起某种连续性，却不会和视觉影像完全匹配。比如说，在表现角色在人行道上行走的平淡无奇的镜头中，音乐的

高潮段落突然涌出。另一个关键则是色彩的连续性，它定义和连接了不同的场景。还有第三个关键，即伴随着影像的、诗意的、刻意“书面的”(consciously “literary”)旁白。在所有情况下，“某种从起源上来说纯属美学的催眠状态都让电影的逸事去戏剧化(de-dramatizes)，阻碍了观众和角色之间的认同，并将其注意力完全引向那些推动着角色的情感”(Prédal 163)。

雷乃经常说，相比于角色，情感更让他感兴趣。德勒兹将每部电影中借由音乐、颜色、诗歌节律和声音等美学方式塑造出来的情感的连续性视为过去时层的建构性元素。这些从角色中析取出来的纯粹情感——在过去时层的精神时空中彻底摆脱了束缚——变成了“精神剧场(mental theatre)的活生生的现实”，是“一个非常具体的‘大脑演出’(jeu cérébral)的真切形象”(IT 163; 125)。在这个意义上，情感本身变成了某种类型的角色，它们成为精神舞台上的戏剧演员，每一种情感都为特定的时空区域建立起了连续性。一旦这些情感从角色中被析取出来，它们就化身为精神形象，即能连接起不同过去时层的思想的元素，进而又形成跨越了圆锥诸平行横截面的纵贯平面。雷乃催眠式的去戏剧化“向思想揭露了它本身。在同一个运动中，雷乃超越了角色而朝向情感，又超越了情感而朝向思想，情感则充当了思想中的角色”(IT 163; 125)。以催眠的方式从角色中析取出的情感刻画出了过去时层；思想通过连接和关联起不同的情感形成了纵贯多重时层的平面。因此，“如果说情感是世界的年代，那么思想就是对应于情感的非线性时间。如果说情感是过去时层，那么思想、大脑就是在这些时层之间不可局域化的(non-localizable)关系的整体，就是让如同额叶般的诸时层发生蜷缩和伸展的连续性”(IT 164; 125)。

虚假的强力

如我们已经讨论过的，梦幻符号让真实和想象之物变得不可区分。时间符号则与之相反，它让真假之间变得不可确定或不可解释。传统的叙事根据感觉-运动图式的规律来展开，它是“一种真实的叙事，因为即便是在虚构作品中，它也声称是真实的”(IT 167；127)。换言之，叙事的类真实性(verisimilitude)或者说真实的相似性(truth likeness)取决于对常识时空坐标的遵循。当这些坐标被抛弃后，时间直接显现；而“如果时间直接显现的话，它发生在去现实化的当下尖刻，它发生在虚拟的过去时层中”(IT 170；130)。正是在这个瞬间，欧式几何的空间和线性时间立即遭到颠覆。德勒兹认为，“时间总是将真实的概念置于危机之中”(IT 170；130)。他进一步引用了斯多葛派关于“未来条件式”(future conditionals)的反思，当作这类危机的例子。斯多葛派的推理是，假如明天确实可能会有一场战斗，那么关于第二天的情形必然会有如下悖论：在今天，战斗可能发生也可能不发生；然而如果明天战斗真的发生了，那么今天的两种可能中的一种——也就是战斗可能不发生——就变得不可能了。结论因而就是，要么不可能源自可能(因为昨天曾经可能的到了今天变成不可能的了)，要么过去并非必然是真的(因为在昨天，战斗还是可能不会发生)。德勒兹说，我们能很容易地把这一论证驳斥为诡辩，但是它指出了真实和时间形式之间的直接关系。莱布尼茨认真地思考了这一诡辩。他对这一悖论的解决方案是：的确战斗可能发生且可能不发生，但并非在同一个世界里。在一个世界里它发生了，在另一个世界里则没有。两个世界都是可能的，但二者并非互相兼容，或者“共可能的”(compossible)。因此，它们是

“非共可能的”，并且“只有非共可能源于可能；过去可以是真实的，即便它不必然为真”(IT 171；130)。但如果非共可能者同属于一个世界——正如同时发生的当下尖刻和共存的过去时层那样——会如何？那么我们就会得到一个“通过非共可能的诸当下回到非必然为真的过去”的世界，在这个世界中，叙事篡改了常识时空中的真实。它变成了“替代和废除真实之形式的虚假的强力，因为它提出了非共可能的诸当下之同时性或非必然为真的诸过去之共存”(IT 171；131)。每一个当下尖刻和每一个过去时层都为事件提供了完全不同的可能版本，在这个意义上，它们都是完全可分辨的可能性(相比之下，梦幻符号模糊了真实和想象之间的界限，因而使其变得不可分辨)。每一个当下尖刻都是一个不同的可能性，每一个尖刻就其本身来看都可以为真。但不同的尖刻不能在同一时间为真——虽然它们由于相互折叠而无法分离。类似地，任何单个的过去时层都可以为真——与此同时，其他的所有时层必然为假——然而我们无法确定哪个时层是真的，哪个又是假的。综上，真和假虽然是可以区分的，但在当下尖刻和过去时层中又是不可解释或不可确定的。①

当叙事在同时性的诸当下和共存的诸过去中展开时，它具有造假的能力——“虚假的强力”。这种虚假的强力也以另一种方式通过另一种时间符号显现自身。当我们根据常识来思考相继的事件时，每个事件看起来都是单独的瞬间，都是时间中的一个点，而诸瞬间的序列构成了均匀的线。由于倾向于从外部观察此线，我们只会看到 A、B、C，并且注意到的是它们之间的位置关系——A 在 B 之

① 在这部分论述中，我保留了德勒兹原本的配对方式，即“不可解释”(inexplicable)的“当下尖刻”与“不可确定”(undecidable)的“过去时层”。但我实际上认为，“不可解释”和“不可确定”同等地适用于这两种时间符号。需要注意的是，德勒兹对当下尖刻的理解涉及“内含/外展”这对概念，而过去时层并不涉及。

前，C 在 B 之后。但是假如我们作为事件的参与者从“内部”来思考它们，那么我们看到的就是时间之动态的奔涌（dynamic surge），即从 A 到 B 再到 C 的运动（用胡塞尔的术语来说，我们感觉到的是当下的滞留和未来的前摄）。这种动态的奔涌是一种强力，是时间的强力或能力（potency）。在其中，“之前”和“之后”并不是相互分离的瞬间，而是单一强力的两面，是单一的生成。德勒兹把常识中诸瞬间的相继称为经验的序列（suite empirique）；同样是这些瞬间，当其被视为单一强力的一部分时，德勒兹将之归类为系列。生成则被他定义为“将经验序列转化为系列”（IT 359；275），而一个系列就是被转化了的“影像序列”（IT 359；275）。每个系列都是一种强力，并且导向另一种强力；一个系列奔涌向另一个系列，形成了“系列的迸发”（burst of series）（IT 359；275）。正是作为系列的时间使第二种时间符号变得可能，即一种直接的时间影像，它所关涉的并非时间的秩序——关于同时的诸当下和共存的诸过去——而是“作为潜能化、作为强力的系列的生成”（IT 360；275）。这一时间符号的强力堪称“虚假的强力”，这正是由于它作为生成、变形和转化的强力让固化的、稳定的、“真实的”同一性持续地成为“虚假的”。

德勒兹认为威尔斯不仅是过去时层第一位伟大的探索者，而且是“虚假的强力”最重要的倡导者。德勒兹发觉威尔斯的电影中弥漫着一种尼采主义，尤其是《上海小姐》《阿卡丁先生》《历劫佳人》（*Touch of Evil*）和《赝品》[①]。从这些电影里可以找出三位尼采式

① 《电影 2》的英译本中错把《赝品》（*Vérités et mensonges*）当作了《一切为真》（*It's All True*）。《赝品》是威尔斯最后一部电影，上映于 1973 年。而《一切为真》则是发行于 1993 年，内容来自威尔斯在 1942 年未能制作完成的一部电影。当时拍摄的胶卷被认为已经丢失了，直到后人重新发现并剪辑成了《一切为真》。这些失而复得的资料包含了一个名为“我的朋友博尼托”的企划、一段关于里约狂欢节的纪录片，以及截取自一个叫作《四人一筏》（*Four Men on a Raft*）的纪实剧的几个场景，该剧讲述了四个巴西渔夫英雄般的旅程。

的人物：真理之人以理念的名义判决表象的世界有罪；复仇之人不再相信理念，但出于自我厌恶而否定表象的世界；艺术家是快乐的伪造者和说谎者（faussaire），通过肯定世界的生成来创造价值。和尼采一样，真理之人对于威尔斯来说也没什么用处，充其量是天真的容易受骗的人（《上海小姐》里的奥哈拉和《阿卡丁先生》里的范·斯特拉腾），而最坏的情况下，这类人可能是痴迷于法律的代理人，愿意牺牲一切，为世界降下审判（《历劫佳人》中的瓦尔加斯）。威尔斯对复仇之人抱有更多的同情，因为在他自己的诡计和欺骗中，他放弃了“真实”，转而拥抱变幻的、变形的表象之生成。然而复仇之人不过是无能的怪物，仅仅是出于对自我的厌恶和对生命的憎恨才背叛真理。《上海小姐》中残废的班尼斯特和《历劫佳人》中臃肿的昆兰是怪诞的，而且他们的骗术最终没能困住其受害者。即便是富可敌国的阿卡丁，也在试图抹杀自己的过去并维持虚假身份时，最终暴露了自己的无能为力。这些复仇之人的确接触到了虚假的强力，但也只是在非常有限的程度上而已。他们并不把自己交付生成并进入蜕变之中，因而也不会与生命持续变化的过程合而为一。只有艺术家完全拥抱这种生成。在《赝品》中，威尔斯研究了各类伪造者，从骗子到变戏法的人，再到魔术师和艺术家。在电影里，威尔斯将两个人的真实故事（一个是擅长仿造现代艺术杰作的画家埃米尔·德·霍里，还有一个是埃米尔的传记作者克利福德·欧文，他还写过一本关于霍华德·休斯的虚构传记）与一个关于毕加索作品伪造者的虚构故事结合起来。威尔斯将自己的职业总结为演员和导演，并且发现所有的艺术在某种意义上都是伪造。但德勒兹提出，电影最终呈现的，并非艺术只不过是欺骗，而是艺术是虚假的强力的充分表现。最后，伪造者和艺术家之间存在着区别：伪造者被对形式的遵从所束缚，而“具有创造性的艺术家独自推动着虚假的强力，让这一强力能够在转化而非形式中现实化自身”（IT 191；

146)。对艺术家来说，真实和虚假之间的对立不再重要，因为转化、蜕变的虚假的强力制造了真实。事实上，艺术家首先是“真实的创造者，因为真实并非某种等待被达成、找到或复制的东西——它必须被创造”(IT 191；146)。

鲁什的虚构民族志

在威尔斯的电影里，虚假的强力体现在角色之中，“他们构成的系列充当了‘强力意志’(volonté de puissance)的不同维度，让世界本身变成了一则寓言”(IT 360；275)。某些反对的意见可能会说，威尔斯采用的基本上还是传统的叙事，而德勒兹只不过提供了一种对电影的主题式解读。实际上德勒兹暗含的意思是，电影的角色不仅仅“再现了”尼采主义的主题，他们本身就是不断变形的行动中的力(metamorphic forces-in-action)。角色是投入生成过程的影像，并且在这个过程中从序列转化为系列。德勒兹在让·鲁什的电影中找到了类似的通过变形来塑造角色的过程；而对那些持怀疑态度的人来说，也许鲁什的电影能够提供更具有说服力的实例，来证明虚假的强力的确能够产生直接的时间影像。

鲁什作为真实电影[①]的倡导者而出名。在其漫长的生涯中，鲁什创作了十几部纪录片，其中不少是关于尼日尔和黄金海岸[②]的诸民族。[③] 正如斯托勒用很长的篇幅所描述的那样，鲁什关于非洲的

① 真实电影(cinéma vérité)为20世纪中叶兴起于法国的写实主义电影流派。——译注

② 黄金海岸曾是英国在非洲西部几内亚湾的殖民地，1957年独立为加纳。——译注

③ 关于鲁什电影的描述，参见 Eaton，1－34。斯托勒非常细致地讨论了鲁什的六部电影，包括《美洲豹》(*Jaguar*)和《疯癫大师》(*Les Maîtres fous*)。对鲁什电影的简要介绍，参见 Issari and Paul，67－82。对鲁什很有见地的讨论，参见 Eaton，40－53；Fieschi(其英译见 Eaton，67－77)。

纪录片和他作为人种志学者的工作是紧密相关的。虽然他的许多电影是“虚构-纪录片”(docu-fictions),但它们总是基于他数十载广泛而深入的田野调查。作为“参与式人种志”(participatory ethnography)和“分享式人类学”(shared anthropology)的倡导者,鲁什意识到调查者的在场必然会让其研究对象发生改变,因而他邀请在他做田野调查时与他共同生活的人加入研究。他们并非作为人类学家的学生,而是作为人类学家的老师,向无知的研究者传授他们生活方式中的智慧。因此鲁什的电影也是参与式的。弗拉哈迪在拍摄《北方的纳努克》时曾把样片给纳努克人看。鲁什也从这一做法中受到了启发,在早年,他也给自己的拍摄对象放映过拍的内容。不久之后,他又将“演员们”纳入电影的创作过程本身。举例而言,他在 1954 年为一群桑海(Songhay)观众放映了《大河上的战斗》(*Bataille sur le grand fleuve*)后,出演这部影片的达莫雷·齐卡和伊洛·古德里兹向鲁什提出,他们想要一起制作一部关于移居到黄金海岸的尼日尔青年的电影。当时,鲁什自己正在撰写一些详尽分析这类移民模式的材料。但他没有选择仅仅为自己的学术报告提供视觉记录材料,而是与其合作者们一同创作了名为《美洲豹》的“虚构民族志”,详细叙述了达莫雷、伊洛和兰·易卜拉欣三位尼日尔青年从阿尤鲁(Ayoru)迁徙到黄金海岸阿克拉(Accra)的冒险。这三位不仅主演了电影,还帮忙设计和组织了情节。在鲁什和他的演员们沿着过去的移民线路迁徙时,拍摄大部分都是即兴的,电影记录的是他们一路上的遭遇。由于当时便携式的同步录音摄影机还未发明,录音带必须单独制作。于是鲁什让达莫雷和伊洛与他一起边看《美洲豹》边聊天,基于这一由影像驱动的对话来制作电影旁白。

虽说《美洲豹》是一部虚构作品,但鲁什关于尼日尔人移民模式的渊博知识为其赋予了框架。尼日尔演员们表演的是自己祖先的过去,他们与鲁什合作来创作一个故事,用以概括一段集体记忆的

真相。在《美洲豹》中，达莫雷和伊洛行使的是德勒兹所谓的“虚构的功能”(function of fabulation)(IT 196；150)，这既不是完全虚构的也不是完全真实的功能。它更多是“真实人物的生成，它发生于他自身开始‘虚构化’(fictionize)时，开始‘当场创作传奇故事’(legendize in flagrante delicto)并因此为自己民族的发明贡献力量时”(IT 196；150)。《美洲豹》里的真实人物表演并叙述了一个虚构的故事，然而这个虚构的故事却将历史经验与新集体性的形成结合到一起，这种新集体性恰恰是在制作电影的过程中才出现的。

发明新身份的虚构功能在《我是一个黑人》(*Moi, un noir*)中尤其明显。这部虚构民族志来自奥马鲁·甘达的提议。甘达是鲁什在阿比让(Abidjan)的研究助手，在观看了《美洲豹》后提出想让鲁什拍摄一部关于他那样的真正的移民的电影。鲁什和甘达决定拍摄甘达及另外三个来自阿比让郊区特雷什维尔(Treichville)的尼日尔人，记录他们的日常生活。演员们都使用了化名：爱德华·罗宾逊、埃迪·康斯坦丁-莱米·考申、泰山和多萝西·拉摩。音轨则是由演员们自己提供。他们在看了样片后，用一种自由的形式评论着影片，其中交织着由行动、回忆、逸事和虚构组成的叙述。与《美洲豹》类似，《我是一个黑人》也采用了参与式人种志的形式，即借助于集体合作来创造关于某个活生生的文化经验的真实。在这个例子中，经验并非根植于传统的过去，而是被完全置于一个动荡的、脱位的当下。相比于达莫雷和伊洛，《我是一个黑人》里的角色更明显地处于自我发明的过程中。他们在一种杂合的城市身份认同中，融合了“西方电影中的人物”和“尼日尔人”这双重角色。而整部电影里的画外音可以被视为延长了的虚构，被视为当场进行的“传奇故事创作”——演员们在建构自己的同时也参与到了电影的持续建构中。

虚构对于自我的发明导致的是“生成-他者”，即不同身份之间

发生变化的通道。《我是一个黑人》中，这个通道连接的是不同的角色——与好莱坞相关的角色、传统部落文化中的角色，以及特雷什维尔的城市生活中的角色。生成-他者的过程也许没有比《疯癫大师》里更真切的了。可以说这是鲁什最具争议的一部电影，它记录了豪卡(Hauka)灵媒的一次年度祭祀。[①] 豪卡信仰滥觞于尼日尔的殖民时期，大约在 1925 年。虽然其仪式只能算是传统附身巫术的一个分支，但不少尼日尔人在当时甚至今日都深受震惊。鲁什跟拍的灵媒是定居在黄金海岸殖民地首府阿克拉的一群移民。电影开头展现阿克拉城内欧洲文化与非洲文化的混杂，接着便随着灵媒前往豪卡大祭司蒙凯巴在乡下的院落。在那里，灵媒们很快就被豪卡之灵附身。他们纷纷口吐白沫，焚烧衣物，把手伸进沸水里，还献祭了一条狗并喝了它的血。豪卡之灵是对现实中殖民地高官们的戏仿：穆古长官，邪恶的市长；马利亚将军，红海的指挥官；洛克托罗夫人，医生的妻子；戈莫，行政长官兼将军。他们的姿态和动作夸张地模仿了英国军队的仪式，而他们的服装和装饰(木髓帽、红色饰带、羽毛)嘲讽了英国权力的象征。他们说着自创的语言——某种洋泾浜英语和不连贯的法语的结合——这是降神仪式所特有的。电影结尾的镜头拍的是这些灵媒回到阿克拉后日常的工作和生活。但很显然，对常态的回归并没有取消极端的身份脱位：通过喧闹又驳杂的附身仪式，部落中的角色和殖民地中的角色之间已经建立起了通路。

鲁什的摄影机记录下了拍摄对象的生成-他者，但它从来不止于观察。鲁什强调，他的电影是一种激扰(provocation)而非中立的

① 应该提一下，《疯癫大师》直接启发了让·热内的《黑人》(*Les Noirs*)和彼得·布鲁克的《马哈/萨德》(*Marat/Sade*)(Eaton 6 - 7)。

再现，“它是一种能激发特定现实的工具”(quoted in Yakir 7)。[①] 他所拍摄的是字面意义上的真实电影，“一种新的真实……它与普通的现实无关”(Yakir 7－8)。身处摄影机前，人们会化身为不自然的角色，感到不舒适，进而撒谎、捏造。在拍摄的过程中，“我们压缩时间，我们扩展时间，我们选择拍摄的角度，我们让拍摄的人物发生变形，我们进行加速并跟随着一个运动，即使这样做必然有损另一个运动。因此，这其实是一整个关于谎言的作品。但对我来说……这种谎言比真相更加真实”(quoted in Eaton 51)。在《疯癫大师》中，摄影机的激发强化了灵媒们的生成-他者；而在《美洲豹》与《我是一个黑人》中，这种激发的效果由于将拍摄主体的自我发明纳入电影的制作过程而得到了加强。如果说摄影机激发了拍摄对象的生成-他者的话，那么相对地，鲁什自己也在经历着生成-他者，这发生于鲁什放弃其作为西方人的预设并进入他正在拍摄电影这一事件中时。鲁什解释道，拍电影的时候，他总是带着摄影机到处走动，“把摄影机带到它最有效的地方，即兴跳一段芭蕾，让摄影机本身变得和它所拍摄的对象一样有活力……我把发生在电影制作者身上的这种怪异转化与附身现象进行类比，称之为‘电影－出神’(cine-trance)”(Rouch 93－94)。在其中，电影作者“不再仅仅是他自己，而是……由一个‘电子耳’(electronic ear)陪同着的‘机械眼’(mechanical eye)”(94)。鲁什坚持要求他的录音师和其拍摄对象操相

---

① 鲁什描述过他在拍摄《夏日纪事》(*Chronique d'un été*)时一段令人震惊的关于激扰他人的实例。鲁什组织了一帮法国学生和非洲学生的联谊。在闲谈中，他询问了一位法国女孩手腕被纳粹文身的事。“由于非洲人并不理解我们对反犹主义的关切，当我提出这个问题后，不同文化之间的隔阂与默认前提以一种戏剧化的方式浮现……突然，在场的欧洲人开始哭泣，而非洲人则完全不知所措。他们原本以为这个文身是某种装饰。我们在场的所有人都深受触动。摄影师——他可以说是当时业内最好的纪录片摄影师之一——都被这一情形所感染，以至于当时拍的这一系列镜头都没对焦……那么问题来了：这是一个‘真实’的瞬间还是‘表演’？这重要吗？”(Georgakas, Gupta, and Janda 1978, 18)

同的母语，因而在他拍摄非洲的电影中，非洲耳总是伴随着他这双西方眼。所以当鲁什拍非洲人时，电影摄制其实充当了某种跨文化的视听装置中的机器-部件，借助于电影-出神而沉浸在他所激发和生产的现实中。

虚假的强力是一种生成之力（generative force），是时间的一种能力，它将之前与之后都归入一种不断向前奔涌的生成之中。在鲁什的真实电影中，角色都是参与自我发明的现实人物。他们的虚构将固定的身份置于不平衡之中，打开了从确定的角色指向还未确定的生活方式的通路。在鲁什的虚构民族志中，角色的自我发明成了电影结构的一部分。从一个现实的情境（这一情境经过鲁什的研究，并且被研究的人生活在其中）中产生了虚构，后者既是这一情境的缩影，又描绘出了它新生的转化之线。角色的自我发明和他们电影中故事的发明都是变形的过程，这些生成是在生产而非再现一种现实。鲁什本人也加入了这一过程，在他进入电影-出神之中时生成为他者，通过其摄影机的干涉激发出电影的真实。当鲁什和他拍摄的对象虚构出自己的故事，通过生成-他者的普遍过程创造出真实的时候，真与假、现实与虚构之间的标准二分法就不再是确定的了。

身体与范畴

鲁什的真实电影模糊了现实与虚构之间的界限，演员们即兴的虚构产生了他们各自的真实。类似的情形也经常发生在雪莉·克拉克和约翰·卡萨维蒂的即兴电影中，德勒兹认同的是三人都充分运用了虚假的强力。克拉克虽然有意识地让自己远离“真实电影”的标签，但创造了一种独属于她的虚构民族志。《药头》（*The*

Connection）就结合了杰克·盖尔伯[①]原作的台词——也就是生活剧场[②]原班卡司的即兴表演——与纪录电影的拍摄框架，创造出了关于瘾君子社区的虚构民族志；《冷酷的世界》（*The Cool World*）则把成年演员和街头找来的“真实”青少年共同置于一个即兴建构的故事中，讲述一个心怀野望的帮派头目的故事；《杰森的画像》（*Portrait of Jason*）则将她自己的故事倾注到了对真实的黑人男妓杰森的描绘之中，后者风格化的表演与虚构让他成为他自己的真正虚构。类似地，卡萨维蒂在《影子》（*Shadows*）和《面孔》（*Faces*）中经由演员无拘无束的即兴表演来创作故事。即便是在他那些有意创作了剧本的电影中，比如《醉酒的女人》（*A Woman Under the Influence*）和《女煞葛洛莉》（*Gloria*），他也让演员们即兴的“真实”互动改变和塑造叙事之流。在克拉克和卡萨维蒂的电影中，德勒兹还发现了虚假的强力的第三种迹象，它与威尔斯的人物变形所展现的力以及鲁什的虚构都不一样。在其中，作为系列的时间影像首先是具身的。身体日常的态度和风格化的姿势构成了在单一的动态之力中结合起“之前”与“之后”的诸系列，而这一动态的力为每部电影的结构提供了生成的推动力——虚假的强力为整部“身体电影”赋形。除了克拉克和卡萨维蒂之外，德勒兹还提到了其他几位实践者，如卡尔梅洛·贝内[③]，还有一些实验电影作者——新浪潮导演，如戈达尔和里维特[④]，以及部分后-新浪潮的代表，如香特尔·阿克曼[⑤]、

① 杰克·盖尔伯（1932—2003），美国编剧、演员。——译注

② 生活剧场（The Living Theatre）于 1947 年成立于纽约，是美国历史最悠久的实验剧场团体。——译注

③ 卡尔梅洛·贝内（1937—2002），意大利演员、导演、编剧。——译注

④ 雅克·里维特（1928—2016），法国导演、编剧，法国新浪潮电影代表人物之一，代表作有《不羁的美女》等。——译注

⑤ 香特尔·阿克曼（1950—2015），比利时女导演，代表作有《让娜·迪尔曼》等。——译注

让·厄斯塔什[①]、雅克·杜瓦隆[②]、菲利普·加瑞尔[③]。

德勒兹在身体电影中定义了两极：一极是关于态度和日常的身体，另一极则是关于姿态和仪式的身体。通过态度（姿势、举止、风度），身体将一个之前和一个之后具身化至其当下。例如疲劳的身体是过去的力竭所致，而焦虑的身体则标记着对未来的担忧。身体无意识的姿势、节奏和运动，其单调、未经反思的态度"将之前和之后注入身体，将时间注入身体"（IT 247；189）。创造身体电影的其中一种方式就是跟随着日常的身体，追溯其运动，让它的历史和轨迹变得可见。另一种方式就是对身体进行风格化，"让其经历一场仪式"（IT 247；190），进而揭示出连接身体的各类态度的姿态或组织模式。德勒兹从布莱希特的短文《论姿态音乐》（"On Gestic Music"）中借来了姿态这个词。其中，布莱希特在姿势（gesture）或摆姿势（gesticulation）与姿态——或者说跟它所表现的"整体态度"（Brecht 194）相关联的行动——之间做出了区分。[④] 布莱希特在他的剧作中所关心的是通过"社会姿态"来传递内在于行动的社会关系。举例而言，当一个男人驱赶一条狗的时候，并非一个抽象的个体在赶一条平平无奇的狗，而是一位失业的工人在保护自己不被老板的看门狗所侵害。从这一"社会姿态"——能够总结一组社会关系的生动姿势——出发，德勒兹发展出一种关于姿态的普遍定义："它是态度之间的联结或纠结，是彼此之间的协调。但姿态并不依赖一个先前的故事、预先的情节或一个行动-影像。相反，姿态是态

① 让·厄斯塔什（1938—1981），法国导演，代表作有《母亲与娼妓》等。——译注

② 雅克·杜瓦隆（1944— ），法国导演，代表作有《小孤星》等。——译注

③ 菲利普·加瑞尔（1948— ），法国电影导演，代表作有《一日情人》等。——译注

④ 布莱希特用的是德语词"gestus"，这是一个不太常见的拉丁语词，专门用来指称一位舞台演员动作中的元素。布莱希特的英译者同样选了英语中一个不太常见的词"gest"来翻译这个术语。法语译本中没有翻译"gestus"这个词，所以德勒兹便沿用了这一做法，用"gestus"来表示布莱希特的这个概念以及他自己解释的版本。

度自身的展开。并且在这个意义上，姿态实现的是身体直接的剧场化，这通常是难以察觉的（discreet），因为它的发生独立于一切角色。”（IT 250；192）

在安东尼奥尼的电影中，日常的身体尤为显眼：角色通过他们的姿势、目光和运动传递出弥漫的疲惫感、心事重重的期望、不安与绝望。与之相反，贝内强调的是仪式性的身体：他建立起一系列仪式空间，让其中戏仿的动作逐渐获得一种抽象的、富有音乐性的典雅感。但德勒兹关心的不是日常和仪式身体之其中一极，而是两极之间的通路：“从态度或姿势到‘姿态’的难以察觉的通路。”（IT 250；192）举例而言，在克拉克的《药头》中，日常的身体就是有毒瘾的身体。在其中，时间的在场被特地标记了出来——过去和未来摄入的毒品表现在毒瘾发作的身体对药物的渴求中，过去和未来的渴求与毒品摄入则表现在麻木的身体的极乐中。角色表演着不同的行动，在公寓里沿着不同的轨迹运动，每人都以不同的方式让毒瘾具身化。然而当电影演到一半的时候，所有的身体都罩上了一种普遍的相似性：一组特写镜头表现了瘾君子们的一双双手（观众无法辨认出这些手分别是谁的）在渴望和期待中抓挠、敲打、抽动、挤压、颤抖。一种形式上的模式浮现出来，即无人称的瘾君子的姿态，它作为不同态度之间的关联一路发展到电影的最后一部分：瘾君子们的身体最终变得可互换，因为他们都在浑浑噩噩地摇头晃脑、东倒西歪。

德勒兹认为，这种从态度到姿态的发展是卡萨维蒂电影的核心。在其电影中，卡萨维蒂“取消了故事、剧情、行动甚至空间，以获得某种能够将时间放入身体中的作为范畴的态度”（IT 250；192）。卡萨维蒂的脚本往往为表演者们提供了大概的框架，但实际上是演员-作者自己的即兴表演生产出了行动，其强度和关注点更多地在于演员之间变化无常的联系而非其表演的故事之中。卡萨维蒂那里同样存在着一种普遍的“空间的消解”（dissolution of space），正如

菲利普·德·拉腊指出的那样:“这些身体、这些面孔、这些积聚的姿势导致了一种诡异的地点上的——或者其坐标上的——不准确性。”(de Lara 36)通常我们很难知道一个空间是如何与另一个关联起来的,一个地点位于哪里,或者一个地域能够有什么维度。其结果便是演员们并不占据一个连贯、连续的空间,而是在他们周围产生一个空间,后者由其身体、面孔和积聚的姿势所确定。德勒兹说,卡萨维蒂的每一部电影都迎合了“身体电影的迫切需求:角色被还原为各自的身体态度,但必须表现出的是姿态,后者才是‘表演’(spectacle),是适用于所有剧情的剧场化或戏剧化”(IT 250; 192)。在让-路易·科莫利的分析中,演员-作者“伴随着电影的进行,通过一个个姿势、一段段台词”(Comolli 38)建构起他们自身。正是在不同态度的关联之中,通过一个又一个姿势,姿态才得以产生。举例而言,在《面孔》的开场,约翰·马利和弗雷德·德雷珀醉醺醺地与吉娜·罗兰兹调情,他们大笑、跳舞、跌跌撞撞、唱歌、拉扯她、挂在她身上;而她则以各种方式做出反应,时而加入他们的游戏,时而又与他们疏远,突然兴高采烈,下一刻又显得无聊。他们即兴的互动充实了基本的情境,并产生了那一晚他们之间发生的故事。通过他们的运动、姿势和表情,他们生产出了一个空间,并让欲望、疲惫、兴奋、失落、愤怒、厌恶的时间节奏(temporal rhythms)具身化。每一个态度都表现了一个之前和之后,都在一个动态的当下包含了过去状态的滞留和未来状态的前摄。当三位演员互动的时候,他们从一个态度变为另一个态度,连接了无聊、恼火、愤怒、傻笑着自怜等情绪。这个场景变成了关于诸态度的表演,对情绪、冲突和动机的强化蒸馏(intensified distillation)。在这一提纯过的表演中,相互关联的诸态度构成的每一个系列都形成了一个模式、一段持续的发展或运动,后者构成了某种“宏大-姿势”(mega-gesture)或姿态。无聊-恼火-愤怒-自怜的系列具有特定的凝聚性,它并非由脚本故事或人

物构思决定，而是由自己的发生所决定。马利勾勒出了态度变化的一条轨迹，德雷珀勾勒出另一条，第三条轨迹则由罗兰兹画出；而当这三种姿态展开的时候，场景便成形了。每种态度都是一次生成，每种姿态都是从一次生成到另一次再到下一次的通路。因而这个场景，如同电影里的其他所有场景那样，其展开过程就如同在探索特定的情境和演员配置下可能产生的姿态。①

德勒兹在戈达尔那里发现的是一种对态度和姿态的复杂处理。这种处理方式最终引出了第四种虚假的强力，它将电影中的每个元素都当作系列的组成部分。戈达尔的方法是一种“普遍化的(generalized)系列主义”(IT 361；276)，堪称布列兹②的无调性(atonal)序列主义③——让所有的音乐元素，如音高、音色、时值(duration)、强弱变化(dynamics)等从属于去中心化的、系统的排列组合与变奏——在电影中的对应物。在威尔斯那里，系列通过人物的造假而形成；在鲁什那里，系列的形成是通过演员和摄制组的虚构；到

---

① 科莫利在卡萨维蒂的电影中辨识出了一种能够加强身体之运动——这正是德勒兹感兴趣的东西——的形式元素。科莫利说，在《面孔》中，“采用双机位同时拍摄的本意是压制‘连续性’(raccords)的概念，但这一做法立即建立起了关于时空连续性——处于连续的膨胀过程中的时空——的印象，并进一步导致在速度感之外还多了一种流动感：镜头大小和角度的变化并未破坏角色动作的连续性，反而强调了它们，增强了它们的灵活性和多样性，并保存和增强了它们已具有的冲力。其结果便是，通过两种运动(在同一个镜头里和在不同的镜头间)之间的结合与倍增，电影普遍的运动产生了，形成凭借自身的力、凭借那些构成它的个别运动而实现自我创造的观感。每个情境的发生都让人觉得好像电影的节奏是它自己的制造者；一旦被赋予最初的推动力，它就获得了初始速度。对虚构的展开过程而言，一种纯粹的形式逻辑(关于运动之间的联系)通过这种方式取代了心理逻辑”(38)。德勒兹评论道：“作为一种一般性原则，卡萨维蒂仅保存了属于身体的空间。通过姿态独自串起的相互分离的碎片，他建构起空间。诸态度在形式上的联系取代了影像之间的联系。”(IT 251；193)也许有人会争论说，科莫利观察到的运动之间自我生成的联系是姿态在形式上的对应物，是“诸态度在形式上的联系”，并且摄影机和演员之间相互强化的运动生成了电影的空间。

② 皮埃尔·布列兹(1925—2016)，法国指挥家、作曲家，对序列音乐、电子音乐和偶然音乐的发展做出了重要贡献。——译注

③ 根据德勒兹对“序列”和“系列”的区分，“serialism”应译为“系列主义”。但在音乐理论中，“serialism”通常被译为“序列主义”。因此在本书中，与电影理论相关时，该词被译为“系列主义”，而在涉及音乐理论时，该词被译为“序列主义”。——译注

了克拉克和卡萨维蒂的电影里，系列则是借助于身体的态度和姿态而形成的。对戈达尔的电影来说，“系列、系列的界限和转化，以及强力的等级可以关乎任意影像的任意关系：角色、角色的状态、作者的立场、身体的态度，甚至包括色彩、美学类型（aesthetic genres）、心理官能、政治权力、逻辑或形而上学的范畴”（IT 360－361；276）。

在他的每部电影中，戈达尔都会建立起一组范畴（德勒兹暗示，就如同亚里士多德的范畴一样），然而他把它们置于相互的关系内，再连接、并列、分离、改造它们以使其能够形成系列，也就是说足够作为生成或强力的不断变形的组件。戈达尔经常使用的其中一组范畴便是类型，比如战争片[《卡宾枪手》（*Les carabiniers*）]、科幻侦探片[《阿尔法城》（*Alphaville*）]、B级片[《随心所欲》（*Vivre sa vie*）]、音乐喜剧[《女人就是女人》（*Une femme est une femme*）]，或者雌雄大盗（Bonnie and Clyde）式的犯罪故事[《狂人皮埃罗》（*Pierrot le fou*）]。戈达尔没有选择遵循类型片的传统——哪怕是戏仿——而是让它们经受反思式的分析和利用，时而将不同的类型并用，时而将类型细分为亚类型（subgenres），时而从一种类型滑到另一种。即便在处理单一的类型时，戈达尔也认为最重要的是这个类型“建立起影像的界限，后者并不属于这个影像，而是反映在影像中”（IT 240；184）。比如说在一个传统的音乐喜剧中，所有的行动——包括在不同歌曲之间穿插的剧情——都围绕着歌舞音乐展开。音乐和舞蹈很自然地从剧情中产生，充当剧情本身的表达。而与之不同的是，在《女人就是女人》中，舞蹈的出现总是很唐突，发生得很意外，舞者们更多是在为自己而非观众跳舞。类型本身变成反身的（reflexive）：舞蹈展现的是舞蹈和非舞蹈之间的界限，因而也展示了这两个元素互相反映和定义的方式，并在同时将二者之间的界限推向不平衡的状态。舞蹈影像的序列变成了系列，即一个来自并指向非舞蹈的动态倾向，它在单个变形运动（metamorphic move-

ment）中囊括了之前和之后间的门槛。

因而在戈达尔那里，类型从来不是简单的惯例，而是构成了问题的范畴（problematic categories），通过建构系列，“将反思引入影像本身”（IT 242；186）。类型只是戈达尔利用的其中一个范畴，但所有的范畴都是反身的：分类将反思引入影像之中并建构起了系列。在戈达尔的一些电影中，范畴得到了清晰的表述，比如《各自逃生》[*Sauve qui peut（la vie）*]里的五个标题：生命、想象界（The Imaginary）、恐惧、买卖、音乐。在其他电影中，范畴是暗含的。比如，《卡宾枪手》在德勒兹看来并非一部关于战争的电影，而是直接拍摄战争之范畴的电影——战争中的事物、关于战争的观念、关于战争的感受、战争的现象，每一个范畴都通过其对应的系列得到揭示。正如《各自逃生》的标题所暗示的那样，范畴可能是各种各样的——形而上学的（生命）、现象学的（想象界）、情感的（恐惧）、经济的/性的（买卖）、美学的（音乐）。每部电影都建立起一组不同的范畴，每一个范畴都勾勒出一个问题，而每一种对范畴的配置都强迫着观众去确认那些将不同的范畴联合在一起的非传统但又非任意的关系。（比如在《各自逃生》中，生命、想象界、恐惧、买卖和音乐这些范畴之间有什么关联？）

应当强调的是，在德勒兹的分析中，戈达尔的范畴并非只是在组织主题或概念，虽然范畴的名称和由范畴建构起的影像系列能够被分别呈现（银幕上打出“恐惧”这个标题后，放出关于恐惧的影像），但范畴和系列相互之间是不可分的。将反思置于影像之中，就是让范畴本身变得可见（或可被听到），并且要做到这一点，就需要建构起系列。我们在《女人就是女人》里看到“音乐喜剧舞蹈”这个范畴，并非因为这个标签告诉我们接下来的舞蹈序列是该类型片的一个实例（且不说并不存在这种标签），而是因为当舞蹈趋向一个界限、构成系列或生成的一部分时，舞蹈本身就反映了这个类型。就好像舞蹈影像本身是具有自我意识的，它既是一个具体的舞蹈实

例，也是舞蹈本身的抽象范畴。至于“恐惧”的范畴，我们看到的是具体的感到恐惧的行为，还有恐惧所反映出的它所趋向的那个界限（倾向于愤怒、倾向于瘫痪、倾向于兴奋——可能性是开放的），并且正是这一趋向使范畴在影像之中变得可见。因此，当德勒兹说戈达尔电影中的色彩可以作为范畴时，他不是说色彩不过是主题化的、象征性的或形式的元素，而是说这些蓝色、绿色的东西的影像形成了趋向某种界限的诸系列（也许是一个普通的灰色），以至于这些蓝色和绿色的东西在某种意义上宣称自己是“蓝色的”和“绿色的”，同时保持为其所是的具体、特定的蓝色和绿色的东西。

在戈达尔的电影中，“每一个影像序列都形成了一个系列，以趋向一个在其中能够反映自身（se réfléchit）的范畴；一个范畴到另一个范畴的路径决定了强力的变化”（IT 361；276）。范畴“可能是语词、事物、行动、人”（IT 243；186），它们可能是“色彩、美学类型、心理官能、政治权力、逻辑或形而上学的范畴”（IT 361；276）。并且，戈达尔通过一种“普遍化的系列主义”（IT 361；276），让这些变形的范畴进入相互关系中。与此同时，戈达尔的范畴电影也是身体电影，因为在其中，“影像的所有部分都聚集到身体上”（IT 252；193）。每一个身体都有其自身的空间，而内部的空间经常通过角色们受限的移动呈现自己具体的特征[《蔑视》（*Le mépris*）中保罗和卡米耶的公寓；《芳名卡门》（*Prénom Carmen*）中空荡荡的别墅，卡门和约瑟夫在其中游荡着，二人和砖墙的碰撞以及相互之间的冲突便是他们通过自己的身体刻画空间的方式]。《女人就是女人》的舞蹈场景里，角色们倾向于为自己表演，就好像身处自己的剧场里那样，其日常的态度不断地被戏剧化为姿态，后者在系列中联系起了不同的态度。然而对戈达尔来说，“身体的态度是精神本身的范畴，而姿态就是穿引一个又一个范畴的线”（IT 253；194）。姿态不仅仅是身体的，而且是“生理-生命的（bio-vital）、形而上学的、美学的”（IT 253；

194），也就是说，身体的态度和姿态延伸到多重系列之中，这些系列建构起了电影中的诸范畴。因此，我们可以对戈达尔的每部电影都做出双重解读：其一基于态度和姿态，其二基于诸范畴。

以《芳名卡门》为例。通过对梅里美的原著、比才[①]的歌剧和奥托·普雷明格[②]电影版歌舞片《胭脂虎新传》（*Carmen Jones*）的复杂引用，戈达尔建构起了属（generic）的诸范畴（小说、歌剧、歌舞片、电影），并且每一种范畴都生发出趋向特定范畴之界限的系列。[③] 对现成电影场景有意识的戏仿（抢劫的场景、第一次做爱的场景，以及临终遗言的场景）又进一步产生了范畴的属和亚属（subgeneric）。电影中的电影动机、对视频影像的影射、蓝色电视屏幕背景映衬下醒目的手的影像——三者将“电影”本身确立为一个范畴。暗含在故事线中的“情欲”“难逃厄运的爱情”“致命女郎”（femme fatale）等范畴则在风格化的动作和海浪的镜头（通过开头的旁白和情欲的范畴联系起来）中变得可见可闻。对末日和让·季洛杜[④]所作《厄勒克特拉》（*Elctre*）的结尾的影射（参见 Powrie 71－72），以及卡门对名字和有名字之前的东西的反思，都在勾勒生命/死亡、语言/前-语言这两对形而上学范畴——正是它们为多种影像的系列赋予了形式——的轮廓。

这部电影同样可以通过角色的身体来理解，通过态度——生产出身体周围空间、形成连接姿态中不同态度的更大模式——来理解。剧情、情绪、主题和概念可以被视为身体之生成的副产品。但通过声音和音乐，戈达尔迫使观众延伸身体的姿态，直至它们能够囊括非身

① 乔治·比才（1838—1875），法国作曲家，创造了 19 世纪法国歌剧的最高成就，代表作有歌剧《卡门》等。——译注

② 奥托·普雷明格（1905—1986），美国导演，代表作有《桃色血案》等。——译注

③ 对《芳名卡门》中各类映射的富有启发性的分析，参见 Conley and Powrie；Bergala and Lardeau。关于对电影音轨的处理，参见 François Musy。

④ 让·季洛杜（1882—1944），法国小说家、剧作家。——译注

体的元素。声音和身体之间的联系早在电影开场时就被建立起来：戈达尔扮演着一个落魄的电影导演，在精神病院的房间里踱步，敲击着窗户、床栏和打字机键，捶打着自己的胸口和脑袋。这些声音源于身体，源于身体与周围的事物以及身体本身的互动。一场贝多芬四重奏的彩排贯穿了整部电影，提供了身体和声音近距离接触的影像——乐手们的姿势与运动不仅仅对应着音乐，也松散地呼应着卡门、约瑟夫及其他角色的姿势与运动。因而，角色的姿态和乐手的姿态与音乐一道，共同形成了一个跨-个体的身体-音乐姿态（trans-personal corporeal-musical gest）。当音轨以复杂的模式发生交替时，这一姿态得以扩展，将其他声音元素囊括在内：贝多芬的音乐、海浪冲击声、海鸥的叫声、不时插入的旁白、戏剧动作中的声音，以及音轨上短暂的“绝对寂静”。这些声音有时和它们所对应的视觉影像保持一致（比如海浪的声音对应着海的影像），有时则不是。将身体的态度联系起来的模式与将音乐和声音联系起来的模式之间发生着交互，其形成的复合姿态连接了身体和声音的同时，也将身体向着音乐的范畴打开：当音乐趋向非音乐的界限之所在时——海浪声、海鸥叫声和戏剧中的环境声——音乐变为反身的。通过这种方式，身体电影汇入范畴电影，而身体的动态生成则加入音乐和声音的系列中。①

① 在分析《芳名卡门》时，德勒兹指出了身体和音乐的关系的最终难题：身体的态度“就像时间-影像，它将之前和之后放入身体之中，也就是时间的系列”；而音乐的姿态“则已经是另一种时间-影像了，即时间的秩序或安排（ordonnance）、诸尖刻的同时性、诸时层的共存”（IT 254；195）。音乐/声音的模式同身体的模式相比，似乎更少依赖时间不断向前推动的强力来保障连续性。电影对于音乐姿态的处理方式使得模式本身在各种节点上都显现为一个同时的、共存的在场，这种特殊的处理方式进一步让音乐这一特定的范畴成为时间的秩序而非作为系列的时间的范例。如果说虚假的强力形成了水平的系列的话，那么在这里音乐形成的则是一个“有深度的”（in depth）垂直系列。德勒兹在戈达尔的《受难记》（*Passion*）里找到了类似的对绘画（the pictorial）范畴的处理。在这部电影里，身体被归于来自著名绘画作品的各种姿态。因此，德勒兹说：“系列得以反映于其中的界限或范畴本身可能就构成了另一个具有更高强力的系列，并且后者叠映在前者之上，因而产生了《受难记》里的绘画范畴和《芳名卡门》里的音乐范畴。在这个意义上，系列有着一种垂直的建构，它倾向于重新加入共存或同时性，并重新统一这两种时间符号。”（IT 361；276）

时间符号分为两类，其一关于时间的秩序，其二关于作为系列的时间。前者对应着对时间的两种不同理解，其一是通过过去时层的共存，其二是通过同时性的当下尖刻。威尔斯和雷乃标记出过去时层，罗布-格里耶则绘制出当下尖刻。当时间作为系列时，时间符号与虚假的强力有关，即时间作为变化生成（metamorphic becoming）的能力或力量。这一强力把影像之序列转化为系列，而每个影像都将一个之前和一个之后囊括到自身之中。德勒兹列出了虚假的强力的四种表现方式。在威尔斯那里，是角色——真理之人、复仇之人、骗子和艺术家——形成的系列揭示了虚假的强力。在鲁什那里，虚假的强力是一种虚构的力量，即通过虚构民族志，他和他的拍摄对象共同生成-他者，并在这个过程中发明了一个族群，生产出了一种真实。至于克拉克和卡萨维蒂，身体的生成是一切的核心，从态度到姿态的路径形成了系列并生产出空间与故事。而在戈达尔的电影里，身体电影与范畴电影共同出现，在其中，任何元素——语词、事物、动作、人物、类型、情绪、心理官能、审美风格、概念——都可以构成一个系列，并能展现不断变形的虚假的强力。

在对范畴的处理中，戈达尔“将反思引入影像本身”（IT 242；186），在这个意义上，影像具有了反身性的同时，思想也在影像中变得可见。但在某个维度上，所有的电影影像对德勒兹来说都是思想的影像，因而他提出了“精神符号”或曰思想-符号（thought-signs）的概念。经典电影和现代电影中的精神符号分别对应着间接的时间-影像和直接的时间-影像。现代电影中所有的时间符号因而都是精神符号。它们召唤着一种新的观看方式，所以也可以被称为“阅读符号”，即必须被阅读，而非在感觉-运动图式的常识坐标中被自动同化的符号。把时间符号当作精神符号和阅读符号意味着什么，这是我们在下一章要讨论的问题。

第六章

精神符号与阅读符号：影像与思想、视觉与声音

时间符号也是精神符号和阅读符号，因为时间-影像不仅是时间的影像，也是“思考着的影像”和“可读的影像”(IT 35；23)，是思想影像和必须被阅读的影像。通过精神符号的概念，德勒兹提出了一系列问题：电影和思想的关系是什么？影像如何影响心灵，而心灵又是如何影响影像的？那么什么是心灵，什么又是思想？什么叫作生产一个“思考着的影像”或者把“反思引入影像本身”？阅读符号同样引出了不少问题：在何种方式上，时间-影像必须被阅读的同时也必须被看见或听到？视与听在电影中的关系是什么？当可读的影像里视觉符号和声音符号变为自主的时候究竟会发生什么？视与听的界限在哪里？这些界限相互的关系是什么？这些便是我们在本章将会研究的问题。

经典思想影像

在 1934 年，艺术史学家艾黎·福尔[①]热情地将电影誉为唯一能“表现一个不断演化的社会——它正以越来越无可置疑的步伐走

① 艾黎·福尔(1873—1937)，法国艺术评论家、艺术史学家，代表作有《世界艺术史》。——译注

向匿名的和集体化的生产模式——之形象的艺术形式”（Faure 621）。在一个充满活力的机器大生产的时代，电影的机械艺术直接展现了运动和绵延，通过摄影机的非人之眼——借助于出人意料的取景、拍摄角度、慢动作、快动作、定格——向我们展现人类未曾知觉过的世界的特征。电影的运动的影像直接影响着心灵，并带来了“物质世界和心灵/精神世界（univers spirituel）之间密切的结合”（621）。福尔评论道：“事实上，正是电影之自动化（automatism）本身使这些影像内部涌现出一个新的世界，这个世界被电影一点点地强加在我们精神的自动化之上。”（618－619）

福尔对电影的信心来自他这样一种观点：机械地产生出来的运动的影像直接震撼了心灵，并因此发起了一种新的思维方式，后者扰乱了由未经反思的心理习惯所主导的“精神的自动化”。这一观点被德勒兹视为经典电影中思想影像的核心。[①] 只不过在德勒兹对福尔之洞见的阐述中，对“精神的自动化”的扰乱引起的是另一种形式的自动化：“自动化运动使我们的心灵中产生了一个精神自动机，它反过来又作用于运动。”（IT 203；156）“精神自动机”这个不太常见的术语来自斯宾诺莎，他在《知性改进论》（*On the Improvement of the Understanding*）中提出灵魂（anima）和身体一样遵从因果律，“并且它是，如其曾经所是的那样，一个非物质的自动机（automata spirituale）”（Spinoza 30）。斯宾诺莎在此处很显然是为了回应笛卡尔的观点，后者认为动物不过是一些自动机，一群能够对特定的物理法则做出回应的机械身体；与之相对，人类则拥有心灵和灵魂，因而不仅仅是一些机器而已。斯宾诺莎的观点是，心灵也不能免于因果律，因而观念的形成和不同观念之间的联系必

① 德勒兹在他的许多著作中都处理过“思想影像”这一主题。尤其是 PS 115－123，159－167，DR 169－217，129－167；QP 38－59，35－60。

须遵从一种相当于物理法则的必然性。在这个意义上，心灵是一个精神自动机，正如身体是一个物理自动机那样。[①] 德勒兹使用这个术语，起初是为了强调，思想对运动的影像的回应本质上是非自愿的，因为“就好像电影在对我们说：面对我、面对运动-影像的时候，你不能逃避所遭受的冲击，因为冲击唤醒了作为思考者的你。自动化运动的主体的和集体的自动机”(IT 204；156－157)。当德勒兹转向现代电影和时间-影像的时候，他也用这个术语提出这样一种观点：影像所引发的思想就好像我们心灵内部的一位陌异的思考者(an alien thinker)，一个远离我们日常人类世界——在其中我们像游荡着的木乃伊或机器人——的他者。[②]

为了处理经典电影中影像和思想的关系，德勒兹回到了爱森斯坦的理论文章中(参见第二章)。对于爱森斯坦来说，镜头是具有生发性的(germinative)“蒙太奇细胞”，而“蒙太奇本身就是冲突”(*Film Form* 37－38)。每个镜头中都存在着冲突和矛盾——图形上的冲突包括方向、规模、体积、质量等方面——而蒙太奇中的冲突和矛盾则存在于不同的镜头之间。单个镜头内的矛盾就是潜在的蒙太奇，而“如果要把蒙太奇比作某种东西的话，那么一长串的蒙太奇片段、镜头就可以被比作内燃机的一系列爆燃，推动着汽车和牵引机前进”(38)。蒙太奇是“一次碰撞”，每个“爆炸”的镜头都和接下来的镜头冲突着，并且“从两个特定元素的冲突之中产生了一个概念”(37)。因而这里有着“从影像到思想、从知觉到概念”的运动

① 比得尼尤其强调精神自动机这一概念在斯宾诺莎思想中的重要性。“斯宾诺莎的原创性在于，他第一次将生成的法则应用到心灵和身体之上……心灵被视为‘精神自动机’，服从它自身的必然法则，就如同身体服从运动的普遍法则那样。”(Bidney 14)对精神自动机概念的精彩分析，参见 Bensmaïa，“Les Transformateurs-Deleuze”。

② 德勒兹注意到，和福尔一样，让·爱泼斯坦也因为其“自动化的主体性”称赞电影(Epstein v. 2：63)。而在《机器的智能》(*The Intelligence of a Machine*，1946)一书的前言中，爱泼斯坦注意到，“由这一来自他者的视觉系统所创造出的影像，这种机器-大脑，也就是这些电影机器本身”，倾向于“或多或少地从总体上改变思想”(Epstein v. 1：255)。

(IT 205；157)。由蒙太奇的碰撞产生的概念是关于整体的，是结合了个别镜头后的有机整体。于是，影像“让思想产生震惊的效果，迫使思想去思考其本身以及整体”(IT 206；158)。

除了从影像到思想的运动之外，还存在着互补的从思想到影像的运动。如果说爱森斯坦提出了一种“智力电影”(intellectual cinema)的话，他同样意识到了感染力在蒙太奇中的重要性，也就是从影像到影像、从质到质的“跳跃”(*Nonindifferent Nature* 35)，这种跳跃提高了每个影像在情绪和感觉上的强度。电影的艺术创作中有着“双重过程：一方面在意识能够提供清晰步骤的界限内急剧地直通其最高层级，另一方面则是通过形式的结构渗透到最深刻的感官思维(sensual thinking)层级中去”(*Film Form* 144－145)。爱森斯坦所谓的“感官思维”指的是通过具体的影像与它们相互之间具有关联的亲缘性来思考。这种感官思维可以在先民的神话中找到例证，同时构成了“内在话语的句法”(the syntax of inner speech)，“让未阐明的思想之流和序列进入逻辑的建构中，使被说出、被阐明的思想在其中得到表达”(130)。这一内在话语是某种“内心独白”，爱森斯坦认为其最好的例证是“《尤利西斯》里利奥波德·布鲁姆不朽的‘内心独白’”(104)。和先民们的感官思维一样，“内心独白”需要借助于形象、感官影像，以及对影像所做的提喻、转喻、隐喻等修辞。电影艺术将逻辑思维与关于影像和形象的感官思维结合在一起，由此创造出“形式(感官思维)与内容(逻辑思维)的真正充满张力的统一”(145)。

如果说电影之有机整体的概念是由个别的“爆炸”镜头和镜头之间跳跃时的感染力所产生的话，那么部分和整体之间就是因果关系。但在另一种意义上，作为个体的部分预设了整体的存在，因而整体也是原因，部分则是个体的表现，即结果。这一被预设的整体却只能通过其部分获得具体规定。但德勒兹认为，它能够被感觉和思维，

并非作为“统一各个部分的理性，而是作为沉醉（drunkeness），作为浸润各个部分并在其中扩散开来的感染力”（IT 207；159）。在电影“内心独白”的“感官思维”之中，“一种被预设的、晦暗的、关于整体的思想”（IT 207；159）遍布个别的影像之中，每一个这样的影像都将情感的整体表现为一种特定的感受-影像（feeling-image）。进一步说，这种内心独白的句法是诸形象中的一种——比如提喻、转喻、隐喻——而缔合关系则将每个影像与随后的影像联系起来。在爱森斯坦的《总路线》中，放烟花的影像紧跟着牛奶涌出的影像。从一个“爆炸”镜头到另一个镜头的跳跃产生了感染力，并逐渐在观众心中引发了震撼。但如果要将烟花视为牛奶涌出的一个形象，就需要在两个影像之间建立起精神上的关联——不一定是有意识的关联，而是无意识的感官思维过程所产生的关联。在两个影像间的形象关联形成后，二者情感上的强力都得到了增强。因此，起初我们是“从震撼-影像发展到形式的和有意识的概念，但现在则是从无意识的概念到物质-影像（matter-image）、形象-影像，将概念具身化，并反过来产生震撼。形象为影像赋予了情感的载荷，进一步增强了感官的震撼”（IT 207；159）。

我们能在《总路线》里牛奶和烟花的镜头中辨识出上述两种进程。牛奶和烟花的镜头碰撞到一起，并在观众心中产生了震撼，强迫思想形成一种关于整体的概念，也就是说有一个单一实体，而所有的个别镜头都是这个实体的一个部分。在《总路线》中，这个概念就是：“整个世界都在庆祝工人们的胜利。”因此第一个进程涉及的是从影像到概念、从部分到整体、从震撼-感染力到思想的运动。然而与此同时，这两个镜头并非仅仅被当作相互分离、被随意并置的实体。它们发生了碰撞，但看上去是对某种预先存在之整体的个别化的表现。这一整体是模糊和非理性的，既是感觉又是思想，是一种如梦境般、直觉上的、情感的总体，为每个影像赋予了某种“正当

感”(rightness，类似于电影的“艺术构思”，是一种关于作品之调性、氛围、节奏、结果等元素的特别的“感觉”，它指引着爱森斯坦创作他的作品，并给予观众对这部电影独一无二的感受)。影像中的感官思维将牛奶和烟花的镜头结合在了一起，使后者能被知觉为前者的一个形象。两个影像之间的这种联系加强了它们的情感强力，因而在第二个进程中发生的是从概念到影像、整体到部分、感官思维到倍增后的感染力-震撼的运动。

每部电影都建立了一个回路，它包含“的感官震撼让观众从影像上升到有意识的思想，随后思想通过形象把观众送回影像中，并再次给我们带来情感震撼”(IT 210；161)。虽然这一回路可以被表现为时间的序列，但这两种运动——从影像到思想和从思想到影像——实际上是共存的，并互为预设。对爱森斯坦来说，一部成功的电影应当把两种运动结合在兼具强烈感受和批判意识的有机统一体中。但他也提出，电影应该启发行动，批判的意识应当导向一种革命的意识。德勒兹在这个观点中看出了影像和思想之间的第三种关系，它并不是从一者到另一者的运动，而是二者之间的同一。行动意味着演员及其环境之间存在着某种关系。爱森斯坦所想象的关系预设的是人与世界之间的和谐。在一个没有异化的社会中，工人及其通过劳动改造的世界之间和谐一致。在这样的社会中，自然成为“非冷漠的自然”，也就是爱森斯坦在电影中所呈现的自然。比如在《战舰波将金号》中，爱森斯坦就在自然和人之间建立了诸多对应关系。其中最瞩目的是浓雾弥漫的敖德萨港，它体现的是人群悲伤的心情，以及对瓦库连丘克的哀悼(*Nonindifferent Nature* 228)。在这里，自然和大众的意识耦合在了一起。通过人类的行动，自然获得了新的质。伴随着新的集体意识的发展，“在成为合理反应的集体主体(collective subject)的同时，人也进入一种新的质之中。与此同时，自然成为客体化了的人类关系”(IT 211；162)。集

体意识、行动之中的人类思想或者说行动-思想，具身化于自然的影像之中。正是在这个意义上，思想和影像是同一的(identical)。思想和影像、人类和自然之间的同一性之可能来自其背后感觉-运动图式的统一体，后者从个体与其周遭环境的基础一体性(oneness)上升为集体与作为整体的自然的乌托邦式一体性。

爱森斯坦倡导的辩证电影(dialectical cinema)是一种特殊的电影类型，是由情感冲突和跳跃的结合所形成的能够促进集体行动的有机整体。德勒兹说，虽然爱森斯坦看上去与别的理论家和电影导演差异显著，但他分析思想和影像之间关系时的框架适用于全体经典电影。在其电影里，我们都能够找到"只能在更高层级的认识(prise de conscience)中被思考的与一个整体的关系；只能在影像之潜意识的展开(déroulement)中被塑造的与思想的关系；世界和人、自然和思想的感觉-运动的关系"(IT 212; 163)。从影像到思想的运动引发了一种"批判性思想"(pensée critique)；从思想到影像的运动则彰显了一种"催眠术般的思想"(hypnotic thought)；而影像和思想之间的统一产生的是"行动-思想"(IT 212; 163)。所有三种思想的模式都在运动-影像中共存，相互之间不断强化。

外部思想

经典电影中思想影像的核心是统一的感觉-运动图式的在场，它让思想与影像、人与世界之间的和谐关系变为可能。而这一图式在现代电影里的崩溃标志着我们和世界的关系发生了断裂。我们不再相信感觉-运动图式所提供的纽带和联结能够维系这个世界的时候，就必须直面不可忍受和不可思之物。不可忍受的并非什么极为恐怖之物，而是"日常的庸俗性"(quotidian banality)(IT 221; 170)，一种我们似乎活在一部二流电影中的感觉，周围的世界

和我们一样陈腐而又空洞。基于感觉-运动图式的世界常识的连续性和规律性看上去是在戏仿它们自身。随着图式的连接功能不再让人信服，视觉符号和声音符号显露了出来，纯粹的视觉符号和听觉符号从一切有组织的图式中剥离。我们直面不可思之物，它拒绝逻辑思维，但又要求人们去思考它。

这些分离的影像带来的最显著的问题便是：它们如何才能够被重新连接？经典电影里的影像借助于它们自然的和谐、对立与反差被联系在一起。这些影像体现的是内心独白的感官思维，在其中，影像结合在提喻、隐喻和转喻的诸形象组成的序列中，每一个影像根据它与之前影像的亲缘性接续它之后的影像。但随着图式的崩溃，这一内心独白也崩溃了。影像之间标准的亲缘性不再能起到连接作用，感官思维的形象也无法幸存。问题“不再是影像之间的关联或吸引力。相反，重要的是影像之间、两个影像间的空隙（interstice）：一种使得每个影像抽离于虚空又落回虚空的空间化（espacement）”（IT 234；179）。在经典电影中，影像之间的空隙是影像的一个功能；它是影像结束的点，或另一个影像开始的点。而在现代电影中，空隙才是主要的。影像间的空隙并非由影像来定义，它自在地存在。它是事物之间的虚空，是将事物“空间化”的分离之力，它将空间植入事物之间。现代电影面临的挑战是根据一个给定的影像“选择另一个能够在二者之间引入空隙的影像。这并不是一个关联的过程，而是如数学家所言，一个微分的过程；或如物理学家所言，是非相称的过程[①]：对于一个给定的潜能，我们必须为之选择另

① 微分和非相称（disparation）是德勒兹在《差异与重复》中首先使用的核心概念。非相称一词来自法国哲学家西蒙东。德勒兹对这一概念所做的解读和挪用集中在《差异与重复》及《意义的逻辑》两本著作中。《差异与重复》中译本把非相称翻译为“龃龉化”，并在注释中概述了其来龙去脉，参见德勒兹，《差异与重复》，安靖、张子岳译，华东师范大学出版社2019年版。另外在其文集中，这个概念也被译为“歧异化”，参见德勒兹，《〈荒岛〉及其他文本：文本与访谈（1953—1974）》，大卫·拉普雅德编，董树宝、胡新宇、曹伟嘉译，南京大学出版社2018年版。——译注

一个影像。它不能是随便什么影像，而是必须在二者之间建立起潜能的差异，使后者得以生产某种第三者或者某种新事物”(IT 234；179－180)。影像在一个递增的过程里相互接续，“使用的是与的方法(method of AND)，‘先此后彼’(this and then that)”(IT 235；180)，影像 C 与影像 R 与影像 X 与……选择影像的原则即生产性的差异原则。选择影像 R 是因为它在与影像 C 的结合中建立起二者之间动态的间隙，这种间隙能够产生某些新的事物；而选择影像 X 也是出于相同的理由。

在现代电影中，影像之间的空隙直接呈现在黑色或白色的银幕上。这样的空隙同样呈现在视觉影像和声音影像之间的不连贯中，以及现代电影违反了好莱坞剪辑标准的错误衔接中(faux raccords)。实际上，现代电影中所有的连接最终都可以被认为是错误衔接。镜头之间的剪辑并非一个理性的剪辑，即根据常识的序列把影像结合在一起，而是“非理性的剪辑(irrational cut)，它确定了影像之间不可通约的关系”(IT 278；213)。非理性剪辑的空隙分离了两个影像的同时，却不属于二者中的任一者，就好像一个无理数那样，可以被用来分割(cut)有理数的线，而其本身却并不由该线上任一离散点来表示(因而德勒兹也将非理性剪辑称为“非理性点”和“点-剪辑”)。[①] 通过非理性剪辑结合在一起的影像并非随机关联的，“只有服从剪

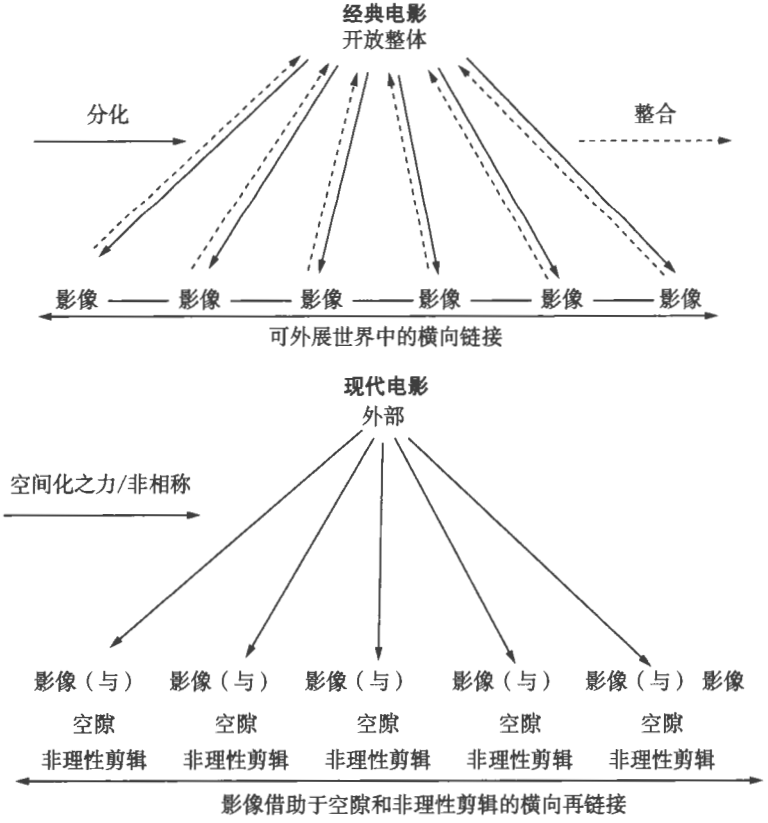
① 德勒兹在引入这个术语的时候，借鉴了斯帕耶尔关于“无理数分割”(irrational cut)这一数学概念的讨论。正如斯帕耶尔指出的那样，经典代数理论预设了量和数之间根本性的对立。前者的特征是物质上的连续性，后者则是精神上的不连续性。梅雷和戴德金根据“分割”(coupure)的概念来定义数，从而克服了这一经典的二元论。一个特定的数仅仅被定义为在一个连续线上的分割，由此创造了两个组(class)，并且“其中一个组里的项都小于另一个组里的项”(Spaier 39)。以 2 的平方根这一无理数为例，虽然我们可以在连续的线上进行分割，但是这个无理数并不属于任一被分割的组，因为它无法被赋予一个精确的值(2 作为质数没有平方根，只有近似值，比如 1.4145×1.4145＝2.0008)。因此，有理数分割和无理数分割之间唯一的区分就是，“有理数必须要么包含在分割的下组(inferior class)中，要么包含在上组(superior class)中；而无理数无法成为由其所分割的任何一组中的一部分”(Spaier 159)。

辑的再链接(re-enchaînements，字面意思上的'再-用链系住')，而没有服从链接(enchaînement)的剪辑"(IT 278；213－214)。当然在经典电影中，我们偶尔也能看到非理性剪辑——错误的衔接、视听错位、叠化为白屏或黑屏——但这些现象总的来说只是偶尔的反常，最终都会被吸纳进常识的时空坐标中。而在现代电影中，它们则是空隙的显现，是具有生产性的差异的首要来源。

现代影像并不是任意连接的——确实如此，《电影 2》中的大量篇幅都在分析现代电影通过各种时间符号所建立起的影像连接：过去时层、当下尖刻，以及诸种虚假的强力。这些连接不仅拒绝常识，还与空隙或者说非理性剪辑有着直接的联系。正是这一影像之间的空隙成了理解现代电影中影像和思想之间关系的钥匙。

经典的思想影像不仅关涉到从影像到概念(批判性思想)以及从概念到影像(催眠式思想)的复杂运动，还涉及概念与影像之间的同一性(行动-思想)。但这三个项组成的图式也可以被改写为一个二元的模型。经典影像根据"关联、邻近、相似、对比或对立的法则"(IT 361；276)，沿着横向的轴被连接起来。这些影像在统一的感觉-运动图式内的自然亲缘性让内心独白的形象化语言变为可能。个别影像和整体之间的关系则能够沿着纵向的积分(integration)与微分之轴被描绘出来：既可以说整体是诸影像在一个统一概念下的集结(积分)，也可以说整体在每一个影像里在场，整体在不同影像组成的序列中表现或展开自身(微分)。在横轴上，影像根据理性剪辑相互连接，影像之链形成了"可扩展的世界"(monde prolongeable，IT 362；277)，一个能够在各个向度上扩展和持续的连贯时空。沿着纵轴，影像被整合(integrated)到一个统一的、内在的自我意识中，与此同时也被分化(differentiated)到一个连贯的外部世界里。与之相对，现代电影中影像之间的关联则由非理性剪辑构成。影像是独立的片段，从感觉-运动图式所捏合的影像链条中"脱节"(disen-

chained)，随后又基于它们互相之间的差异被“再链接”(re-en-chained)。影像无法被整合进内在的自我意识的概念中，也无法被当作整体在连贯的外部世界内的分化。这类影像的连接来自超越任何外部世界的地方，即纯粹的外部，总是位于我们连贯的常识世界的边界之外。并且它们引起了一种异于一切理性的内在精神的思想，后者比所有连贯的、常识的内部都更深入、更内部。因此，现代影像的横轴是非理性剪辑，它再链接了先前脱节的影像；而现代影像的纵轴既是超出一切外部世界的外部，又是比所有内部世界更深入的内部(参见图解 3)。



图解 3　经典电影和现代电影中思想影像的横轴与纵轴

在经典电影中，整体是一个开放的整体；但现代电影中的“整体是外部”(IT 233；179)。这一外部显现在影像之间的空隙、空白或间隔里。外部是“组成事物的‘与’，是具有构成性的‘影像的二者之间’(entre-deux)”(IT 235；180)。德勒兹在这里似乎自我矛盾了，因为他曾在别的文本中明确把现代影像横轴和纵轴之间的区分建立在外部和空隙的对立之上，并认为现代影像中“影像的外部或反面(reverse-side)取代了整体，与此同时，空隙或剪辑取代了关联”(IT 279；214)。德勒兹实际上是说，空隙是纵轴和横轴所共有的：空隙横向地连接影像，并纵向地显现外部。现代的“外部”对应着经典的“整体”，只不过这个“整体”悖论式地被构思为空白或间隔，还是一个生成的力，具有构成性的“影像的二者之间”。现代整体就是“布朗肖[①]所谓的‘外部的离散’(dispersion of the Outside)之力或‘空间化的眩晕’(vertigo of spacing)：这一虚空已不再是影像的驱动部分”(IT 235；180)。可以说，经典电影里的每个影像都是整体的表现，都是整体在个别部分中的展开和外展；而现代电影里的每个空隙都是外部的表现或展开，外部自身离散在多个空隙之内，并在其中建立起非理性的链接，借助于生成的间隔之力来空间化世界。现代电影里的“整体变成了进入空隙之中的外部强力”(IT 236－237；181)。

外部强力进入空隙之中的通路对思想产生了直接影响。在经典电影里，影像的冲突震撼了思想，使思想受到震动并行动起来，迫使其思考整体。最终，感觉-运动图式让思想和影像得以在心灵与世界的统一中结合在一起。在现代电影里，影像同样会震撼思想，但思想没法将这种震撼同化为理性坐标上的一个连贯集合。逻辑思维发生了崩溃并遭遇了其极限，即它的“无力”(impouvoir)或“无

① 莫里斯·布朗肖(1907—2003)，法国作家、思想家，代表作有《文学空间》等。——译注

能”(impuissance)(IT 216；166)。但这一无力恰恰体现了真正的思想还没有开始，如海德格尔所言，“在我们这个可思虑的时代，最可思虑者就是我们尚未思想”[①](Heidegger 1968，6)。现代影像的震撼“揭示了它没有在思想的核心之处思考的能力(impuissance à penser)”(IT 216；166)。现代电影迫使思想去思考的是外部，是进入空隙之中的离散的、空间化的力。无论是在外部世界还是在内部世界，思想都将外部经验为一个“裂隙、裂缝”(IT 218；167)。思想“作为从未存在过的强力，诞生自一个比任何外部世界都更遥远的外部；并且作为一种还未存在的强力，它遭遇的内部是比任何内部世界都深入的不可思(unthinkable)或未思(unthought)”(IT 363；278)。由外部所激发的思想是一种“在它自身之外的思想”，也是一种“思想之内的未思”(IT 363；278)。在和外部的遭遇中，思想面对的“一方面是思想内部的不可思者的在场，这既是思想的源头也是其障碍；另一方面则是思考者内部的另一位思考者的无限在场，其打碎了思考着的自我的每一段独白”(IT 218－219；168)。

精神自动机

思想自身之外的思想、思想之内的未思或不可思、思考者内部陌异的思考者——这些都证实了一个无人格的(apersonal)、失实的[②]“他者”思想，即一部精神自动机的思想。许多形象都可以用来再现精神自动机——机器人、电脑、僵尸、外星人。德勒兹选择了

① 中译参考了马丁·海德格尔，《什么叫思想?》，孙周兴译，商务印书馆 2017 年版。——译注

② “de-realized”一词来自失实症(derealization)，指的是对外部世界感知或经验的改变，让人觉得周围环境奇怪或不真实。这是许多精神疾病的一种解离症状，但其本身并非一种疾病。——译注

木乃伊，他将德莱叶的电影都视为对这一主题的探索，而《葛楚》的女主人公可能是他的木乃伊角色中最完整的一个。现代电影里有多种多样的影像表现着木乃伊般的精神自动机（当然有些人可能会反驳，这类影像早就是经典科幻和恐怖电影中的常客），但问题当然不在于对精神自动机的再现，而是其作为思想模式的激活（activation）。当德莱叶的人物们吟诵着如催眠一般的台词时，当侯麦的电影《帕西法尔》（*Perceval le Gallois*）中的骑士们以第三人称念台词的时候，或者当布列松的演员们漠然地讲出单调的只言片语时，他们并不仅仅表现得像木乃伊。他们实际上在说一种自由间接引语，即脱离了任何特定说话者或视角的话语，好像这些语词出自某个比外部世界更遥远或比内部世界更深远的地方。这一自由间接引语根本上是普遍的“自由间接视角”（IT 239；183）——这也正是现代电影所追求的视角——在语词上的对应物。由于缺乏经典电影中那类能够在常识序列中连接起影像的内心独白，视角脱离了稳定的视点，让影像看起来非人所见（non-human seeing）——浮动之眼、棱镜之眼、离散在空间中的多重之眼等。取景、构图及影像之间的连接展示的是不同的观看方式，也是不同的思维方式。在这个意义上，现代电影的影像是自由间接引语的影像，是自由间接视角，也是精神自动机的自由间接思维。对精神自动机的再现——各类木乃伊化的、催眠般的、麻木的、空虚的、怔住的、漫不经心的或恍惚的角色在现代电影里游荡——只不过是一些间接符号，指向的是精神自动机的言说、观看和思维，也就是电影本身。

精神自动机在哪儿？现代电影影像震撼了观众，让其进入“思想之外的思想”（thought beyond thought），在此意义上，精神自动机在观众之中。但精神自动机自由间接的观看和思考也在影像中，在银幕上。因而精神自动机既在内部（观众），也在外部（影像）。而影像世界中也不存在内部和外部、思想和影像的清晰区分。显现在影

像中的观看和思维方式并不从属于任何可确定或独立的可辨认的心灵；相反，精神可以说内在于影像之中，是离散的、去中心化的、繁复的。内部和外部在一个类似克莱因瓶[①]的拓扑空间里——莫比乌斯带的一个三维版本，其内部和外部形成了一个连续的领域——发生交互。德勒兹注意到，最新的脑科学研究显示，大脑的回路形成了一个类似的悖论式的拓扑空间，各种关联并不遵循一个单一的、中心化的欧式几何的网格路径，而是勾勒出离散的、繁复的和概率化的路径。这就导致大脑皮层褶皱的内部和外部表面，以及其中远近的不同位置之间以一种看上去不太可能的方式相互交流。但如果我们想要以一种具身的方式描述精神自动机的话，那么就必须将科学模型中的拓扑式大脑扩展到颅骨的有限边界之外。如果现代电影的心灵内在于影像之中，而影像构成了一个世界的话，那么这个世界就是一个拓扑式的大脑世界，其内部和外部相互交叠，思想和影像共同构成了单一的“精神域”[②](IT 281；215)。

影像的世界是精神自动机的大脑世界。大脑就是银幕。[③] 因此，当德勒兹列举现代影像的“大脑组成元素”(IT 281；215)时，他仅仅提出了空隙的三种形式(guises)——“点-剪辑、再链接、白屏或黑屏”，其中“白屏或黑屏”让大脑和银幕之间的等同变得显而易见。

---

① 克莱因瓶由德国数学家克莱因提出，是指一种没有“内部”和“外部”之分的无定向性的平面。要想象克莱因瓶的结构，可先试想一个底部镂空的红酒瓶，延长其颈部，向外扭曲后伸进瓶子的内部，再与底部的洞相连接。实际上，克莱因瓶的瓶颈是穿过了四维空间再和瓶底连起来的，并不穿过瓶身，但在三维空间制作克莱因瓶时不得不做成相交的样子。——译注

② “noosphere”一词由意为“精神”的前缀“noo-”(来自希腊语)和表示“球体、天球、领域”的“sphere”构成。此处，德勒兹以大脑为对照来描述精神自动机。结合语境，“sphere”也能暗指“大脑的半球”(cerebral hemisphere)。因此，与大脑的两个半球相对应，“noosphere”可以被认为是精神自动机拓展到大脑的物理边界之外，既在心灵之中也在银幕之上的两个“精神半球”。——译注

③ “大脑是统一体。大脑就是银幕。我不认为语言学和精神分析对电影有什么助益。相反，大脑的生物学——分子生物学——则帮助良多。”(BR 366)

点-剪辑，或非理性剪辑，是作为外部之显现的空隙。它是“非理性的”，因为它能像无理数那样分离两个实体的同时又不从属于任何一者。而再链接则是作为“与”的空隙，即根据非任意但也非特定的诸差异关系水平连接起影像。在这个意义上，它是“概率的”，在任何给定的节点上都无法确定和无法预测，但又借助于导演所创造的再链接的系列与其他的空隙关联在一起。再链接的系列类似于一个马尔可夫链[①]，后者是一个化学反应的序列，其中每个反应都是会影响下一个反应的概率事件，但无法确定具体会导致哪些可能的反应。最后，白屏或黑屏是变得可见的空隙。它是“拓扑的”，因为在其中，外部和内部融合在了一起。“如果剪辑扩大、吸纳了所有的影像，那么它就变成了银幕。如同无视距离的接触一般，它让黑与白、负片与正片、正面与反面、充盈与空虚、过去与未来、大脑与宇宙、内部与外部同时显现或应用。”(IT 281；215)当代科学中的物理大脑——以非欧几何的、概率论的和拓扑式的连接作为其特征——正是电影中大脑世界的模型，而构成它的白屏或黑屏、再链接和点-剪辑则是“精神域”之“拓扑的、概率论的与非理性的”(IT 281；215)构成部分。

随着感觉-运动图式的崩溃，人与世界之间的联系也崩溃了。在爱森斯坦的图式中，思想和影像在行动-思想中统一，因为自然从根本上说是非冷漠的，而人能够和谐地与自然结合到一起。但随着图式的缺位，世界显得陌异了，其确定性和真实性看起来更像是对其自身的空洞戏仿，不再可信。德勒兹说，现代电影的目的之一就

① 马尔可夫链(Markov chain)或者马尔可夫过程(Markov process)是用来描述一系列可能事件的随机模型。该过程要求具备“无记忆”(memorylessness)的性质(马尔可夫性质)，即每一个事件的可能性仅仅依赖前一个事件所具有的状态。下一状态的概率分布只能由当前状态决定，前面的事件均与之无关。换言之，仅仅根据系统的当前状态对后续状态做出的预测与知道系统内之前所有状态后再对后续状态做出的预测一样准确。——译注

是让人能够在这个世界中相信某些东西——不是在某些其他的世界中，或者未来世界的某种乌托邦状态中，而是就在此时此地的这个世界中。换言之，现代电影追寻人与世界之间新的关联。这种关联要求的是不同的思想模式，而德勒兹认为，这一思想模式需要某种形式的信念，并将后者与问题和选择的概念关联起来。

现代电影导演通过过去时层、当下尖刻和虚假的强力这些时间符号连接世界与人。每部电影的时间符号构成了一个问题。德勒兹将问题和定理(theorem)区分开：定理是由能够根据公理进行系统化的元素所组成的闭集；而问题则是从外部介入的事件，它构建起随后分析中的项。德勒兹举的例子是平面穿过圆锥时的路径。在平面和圆锥的相交中，我们能够定义出许多种几何图形——点、直线、抛物线、双曲线、椭圆——其中任何一个都能作为定理的主题。但平面与圆锥之间关系的普遍问题则是一个事件，来自外部的平面介入圆锥，并在其路径上创造出各类图形。问题涉及选择——通过平面的何种割线角度产生何种图形——德勒兹将选择视为所有问题的基本元素(相对定理而言)。

而他又将选择当作信念的核心。帕斯卡和克尔凯郭尔表明，信念是“选择去选择”(choosing to choose)，即一个有选择能力的人选择生存的方式。选择就是运用其自由，相信则是在每一时刻都为选择的自由冒险。选择就是帕斯卡式的打赌，就是克尔凯郭尔的信仰之跃，也是拥抱尼采的命运之爱(amor fati)——将每一次掷出骰子的结果当作自己想要的结果。[①] 每一个问题都需要这样一个选择。因此，任何特定现代电影中的时间符号都可以被视为问题的表现，一个从外部介入的事件。时间符号的集合必然包含选择，对这一选

① 德勒兹在《尼采与哲学》(NP 41－43；36－38)中讨论了尼采的命运之爱和帕斯卡的赌注之间的不同。

择的确认便是出于信念的行动。但是时间符号并非普通的问题，它们并非来自外部的介入，它们本身就是外部的介入，是非理性的“思想之外的思想”之例证，反抗着现成的同化和理解。它们建立起思想和影像、心灵和世界之间的关联，但这种关联必须通过精神自动机的自由间接视角才能被创造。它们让在这个世界中相信某些东西变成可能，但必须让这个世界“以其他方式”(otherwise)被看见、被思考。

如果要总结德勒兹对思想影像的处理的话，我们可以有四种不同的角度：影像-思想的关系；精神符号；精神域；精神符号与时间符号之间的关系。

(1) 经典电影在影像和思想之间建立了三种关系。从影像到思想的第一次运动中，影像的冲击产生了未统一的整体的概念；从思想到影像的第二次运动中，感官思维的内心独白充当了作为每个影像之前提的整体，并且从其中产生了对整体的表现；而在统一影像和思想的第三次运动中，世界和心灵借助于感觉-运动图式的统一之力结合到了一起。相对地，现代电影“发展出了和思想的三种新的关系：为了在影像之间插入外部而消弭影像之整体或总体化；为了自由间接引语和视角而消弭作为电影之整体的内心独白；为了那导致我们只能够相信现存世界的断裂而消弭人与世界之间的统一”(IT 245；187－188)。

(2) 经典的思想影像围绕着两个轴组织起来：横轴在理性的序列中关联或“链接”起影像，而整合与分化的纵轴则将影像整合到一个整体中，每个影像又反过来是这一整体的分化或展开。因此可以说有两种经典的精神符号：“根据第一种，影像通过理性剪辑关联起来，并在这一情形下形成一个可扩展的世界……另一种精神符号标记了序列在整体中的整合(自我意识作为内在的表象)，也标记了整

体在扩展的序列中的分化(在外部世界中的信念)。"(IT 362; 277)现代电影的精神符号也分为两组:"实际上,直接的时间-影像的精神符号是无链接的影像(images non-enchaînées,但它们总是再链接的,即横轴将一个影像同接下来的影像重新关联起来)之间的非理性剪辑,以及不可整体化的、不对称的外部和内部之间的绝对接触(外部在纵轴上的每个空隙中显现自身)。"(IT 363; 278)

(3) 现代精神符号形成了单一的精神域,由三个元素构成的大脑世界:点-剪辑、再链接、白屏或黑屏。点-剪辑是"非理性的",再链接是"概率论的",而白屏或黑屏是"拓扑的"。

(4) 精神域的符号也是时间符号。与外部的纵轴相对应的是一个作为普遍问题的特定时间-影像——无法解释和无法决定的当下尖刻之问题,或过去时层之问题,或特定的虚假的强力的问题。而与再链接的横轴对应的是一组时间关系,后者允许从当下到当下的跳跃,或从时层到折叠时层的下滑,或在系列中生成以将之前与之后结合到单一事件之中。对比经典电影和现代电影中用以调解连续性与非连续性的方式时,德勒兹说:"当整体成为进入空隙中的外部之力时,它便是时间或连续性的直接显现,并根据非线性的时间关系与非理性点的序列和解。"(IT 237; 181)各类非理性点(非理性剪辑、点-剪辑或横轴上的再链接影像系列中诸影像间的空隙)承载了同时的当下、共存的过去或变形的生成之连续性,而每一个这样的非理性点都是普遍的"来自外部世界之外的点"(IT 237; 181)的显现。并且作为纵轴上的一个非理性点,它总是指向特定非线性时间的问题。"非理性点是……罗布-格里耶的不可解释,是雷乃的不可决定……又或者是戈达尔的(二者之间的)不可通约。"(IT 237; 182)外部之力进入空隙中的通路就是特定形式的非线性时间所提出的不可解释、不可决定、不可通约的问题的事件,而空隙的再

链接则是悖论式的连续性，使已经破碎了的线性时间上散落的点重新相互交流。

默片的阅读符号与有声电影的阅读符号

所有的时间符号不仅是精神符号，也是阅读符号。但德勒兹所谓的“阅读符号”的确切含义有些难以捉摸。他告诉读者，这个词来自希腊语“lekton”，斯多葛派用这个词指称“可表现者”的无形体。[①] 正如一个命题的意义独立于其对象而存在，阅读符号是指“独立于其假定的外部对象、被内在地把握的影像”(IT 35；22)。想要内在地把握影像，首先就需要将之视为一个视觉符号，也就是脱离了和感觉-运动图式的外在关联的影像。但同时也要理解影像的内在关系，其中就包括声音和视觉元素。为此，“整个影像不仅要被看，而且要被读，要像可观看那样可读”(IT 35；22)。影像内在的视听关系是在视觉符号/声音符号内部产生的“诸种维度或强力”(IT 35；22)之一。而想要把握好这些关系，就需要一套完整的“教学法”(pedagogy)(IT 35；22)，让观众学会用不同的方式去看和听。需要注意的是，当德勒兹说影像必须被阅读的时候，他并不是在重复影像必须被解读的陈词滥调，也不是在说影像是一个文本或编码过的

① 斯多葛派哲学家将世界分成两个范畴：有形的实体，它们是真正的实存(existence)；无形体，与其说它们是实存，不如说是“潜存”(subsist)或“内在”(insist)。无形体分为四种：虚空、空间、时间和语言的意义(lekton)。“lekton”加诸有声的实体(sonic body)之上，为其赋予含义。当一个希腊人和一个外邦人听到一句希腊文时，他们都听到了相同的声音实体，但对希腊人来说，实体还具有额外的东西——语言的意义，或“可表达者”(expressible)——因而这一声音就变得有意义。意义由声音实体所表达，却并不完全属于之，而是像无形的雾或光环一样笼罩在实体之上。关于“lekton”的概念更详细的讨论，参见拙著《德勒兹与加塔利》第三章。

信息(因而也就是从属于语言的某种东西)[①]。实际上,阅读影像是指去把握时间-影像在其内部的视听关系中产生的维度或强力。

而"阅读符号"这个词表明影像与其外部对象是分离的,并且必须基于其内部的视听关系来解读。只不过德勒兹有些时候会更宽泛地使用这个词,以指称一般意义上的电影视听关系,并认为"经典电影不缺乏阅读符号"(IT 365; 279)。那么经典电影的阅读符号会是什么呢?表面上,它们应当被局限在有声电影的范围内,但德勒兹不赞成。他认为,默片并不像完全的"寂静"(quiet)那样是沉默的,而是通过视觉符号(嘴唇的运动、汽笛中冒出的蒸汽、轰然倒塌的建筑等)或插卡字幕来表现声音。然而有声电影的到来的确改变了经典电影的视觉影像。默片中的视觉影像保留了世界的某种"自然性"(naturalness),其物质存在体现于行动和反应之领域,以及相互作用的力之间的物质关联。除了插卡字幕之外,语词还出现在书信、笔记、广告牌、路牌等影像中,并且总是以必须被阅读的形式。如今这些字幕可以直接用对话来表现("我爱你"),但将对话呈现为文字的视觉化处理倾向于把直接的对话转化为含蓄的间接引语(他说他爱她)。影像里的文字(比如镜头里拍的建筑上涂写着"广场酒店")也有着同样效果,即构成一种间接的口语交流。因此,默片中的视觉影像既被看到也被阅读,其中可见的世界保持了它的自然性,而对话则以一种间接的方式被呈现。

随着有声电影的出现,对话既被听到也被阅读,而声音变成了

---

① 在讨论柏格森和虚拟过去的时候,德勒兹的确简短地暗示过阅读符号与语言之间的类似之处。柏格森的"时间-影像"必然将自身拓展到"一个语言-影像和一个思想-影像"(IT 131; 99)中。回忆的时候,我们跃入一个预先存在的虚拟过去之中。以类似的方式,在使用语言的时候,我们跃入一个预先存在的关于意义(sens)的语言领域中;而思考的时候则跃入观念的领域内。"所以时间符号从未停止将自身扩展到阅读符号和精神符号之中。"(IT 131; 100)当然,德勒兹是把意义和斯多葛派的"lekton"等同起来,但这并不意味着语言学领域内的意义就是阅读符号的核心。语言不过是阅读符号的一个可能元素,要么是被听到的(角色们的对话),要么是被看到的(银幕上打出的插卡字幕)。

“视觉影像的一个新维度，一个新的构成部分”(IT 294；226)。视觉影像一定程度上变成了去自然化的，很大程度上是因为，随着声音的加入，一个新的领域变得可见——“人的互动”(IT 294；227)。德勒兹提出，我们可以在对话的前提和结果与对话行为本身的特定方面之间做出区分。在默片中，对话从属于行动。一段对话的前提——定位和塑造了对话者们的社会与物质世界中的背景条件，也包括这些对话在物质世界中造成的后果——直接呈现在了视觉影像之中。对话要么间接地通过文字符号呈现，要么仅仅是由行动——从一开始的前提情境到后续情境——所暗示。但对话的行动中有某种东西能够和它们的前提与结果区分开，即对话所特有的关于“社交性”和“人的互动”的领域，而有声电影通过声音将这一领域明确传达并使之变得可见。对话之中有着一些决定性元素，比如阶级、性别、种族、地域、正式的程度等。但对话也有建构人的互动的单纯的社会功能，类似于语言学家所谓的“应酬话”(“phatic” communication)，也就是仅仅旨在确认对话还在进行的套话(比如“嗯”“我明白”“好呀”“你听到我说的了吗?”“你懂我的意思?”)。[①] 这种类型的对话有其自身的节奏和形式，并且大多不为前提背景和后续情境所决定。

这类散漫的社交性以对话作为其模型，有着开放的规则：轮流发言、开启话题、结束交流；而话题的接续形式自由，时而相互之间有着逻辑关联，时而完全没有。随着电影中声音的引入，对话的基础社交性形式得到了直接呈现。对话不再仅仅作为前提和结果的间接功能，而是具有了一定的自主性。因此，视觉影像的“自然

① 德勒兹从格奥尔格·齐美尔那里借来了“社交性”一词。齐美尔认为，正如人性中有一种根本的想要创造和游戏的冲动，“人性中也有社交的冲动。确切说，出于特定的需求和利益，人们在经济合作、血亲友爱、宗教社群或帮派团体中团结起来。但在这些特定的内涵之外，所有这些联合都伴随着一种满足感，这来自个人同他人联合起来的事实本身，而个人的孤立被与他人联合时的团结所化解”(Simmel 121)。

性”——源自条件和结果之间的因果连续性——也打了折扣。一个不固定的、结构相对凌乱，因而“不自然的”社交性声音元素侵入视觉影像中。更进一步说，由于不再为建构性的背景所决定，自由流动的对话倾向于拥有自己的生命。结果便是，对话的行动“通过其自主的循环、传播和演化在相距甚远、离散或冷漠的个体或者群体之间创造出了互动”(IT 295；227)。以此观之，流言是社交性话语最好的模型。以弗里茨·朗的《M 就是凶手》为例，先是一个人大声地朗读街边张贴的警方通告，同一个文本又以广播的形式接着放送，随后咖啡馆里的某个人将后续的内容读给一群人听，直到全城各类人群中流言和骚动四起。同一段通告分配在了不同的说话人之间，话语塑造了集体的互动。社交性话语是在不同个体之间传递的对话行动的循环，而对话充当了“压缩过的流言，流言则是扩大了的对话，二者共同揭示了交流或循环的自主性”(IT 299；230)。在经典喜剧电影(比如乔治·库克[①]、弗兰克·卡普拉[②]，还有霍克斯)中，自主的交流抵达了其艺术发展的最高峰之一：松散而常常无法无天的社交性对话之流分配在不同的角色之间，将他们连接在包括各种社会类型和阶级的回路之中。

对话之流也影响着视觉影像。关于角色意图、动机和暗示的视觉符号必须在他们的面孔和姿势中被解读，因为随着声音的加入，角色可以说谎、欺骗、歪曲、讲错话、含沙射影。角色身体的自然性因而被潜在的做作和虚伪所影响。对话同样影响着影像的矢量空间(vectoral space)，对话者视线的移动决定了摄影机的角度和运动、走位(blocking)，以及蒙太奇。说话的声音“在视觉空间里扩展，填满它，试图迂回或穿越一切障碍以抵达对话者。它挖空了空间

① 乔治·库克(1899—1983)，美国导演，代表作有《窈窕淑女》等。——译注
② 弗兰克·卡普拉(1897—1991)，美国导演，代表作有《生活多美好》等。——译注

(hollows out space)"(IT 303; 233)。更普遍来说，声音扩展了视觉影像，因为镜头外的声音和环境噪声表明了空间的连续性——超越景框之外，进入画外世界(out-of-field world)。更重要的是声音通过画外音和音乐填充"绝对的画外"的方式。叙事、回忆、反思或评论的旁白并不在视觉影像中占据明确的物理位置，而是作为某种附加的维度从属于影像。话语就用这样的方式强调视觉的运动-影像与开放整体之间所具有的连续性——每一个镜头都是开放整体之表现的展开——由此增强了影像。这些画外音背后的意识从开放整体中言说，将其在场灌输到视觉影像之中。

德勒兹认为，音乐对经典运动-影像起到了特殊的作用，因为它能够直接地表现开放整体。德勒兹提出，一方面，包含对话、声效和音乐——无论是来自相对的画外还是绝对的画外——的声音连续体始终伴随着视觉影像；而另一方面，音乐又有着来自"陌异实体"(foreign body)的"特殊的自主之力"(IT 313; 240)。经典电影中的音乐表演通常首先发生在银幕上，接着在银幕外继续。夫妇在观赏了吉他独奏后离开了小酒馆。之前夹杂着酒杯叮当声、人群呼喊声和夫妻对话声的吉他演奏现在加入了录音棚里的乐队合奏。现实世界与电影配乐的环境音世界被无缝连接在一起。如果说配乐归属于运动-影像的视觉世界的话，它并非在简单地阐明或配合其节奏。在默片中，配乐外在于影像，由表演者在现场以一种即兴的方式演奏出来，类似于用音乐制作关于影像的实况报道。随着电影中加入了声音，音乐具有了更多的自主性。爱森斯坦认为，视觉影像及其音乐伴奏之间应该通过节奏上的对应统一起来；但其他理论家，如布莱希特的合作者汉斯·艾斯勒[①]就坚持认为，音乐并不需

① 汉斯·艾斯勒(1898—1962)，奥地利反法西斯作曲家、音乐理论家和社会活动家，是德意志民主共和国国歌《从废墟中崛起》的作曲者。——译注

要跟随影像的律动和情绪[①]。激动人心的进行曲可以伴随着人群中哭泣面孔的特写，或者一段柔和的华尔兹可以搭配暴力的战斗。在德勒兹看来，音乐与视觉影像间的关系包含了所有的可能性，既能充当呈现在银幕上的场景中的声音元素，也能和谐地加强电影节奏，或者就是自主的“陌异实体”。而这一关系的连续体之所以可能，是因为音乐参与到了内含的整合与外展的分化之间具有表达性的相互作用之中，并且正是二者的相互作用让个别的影像与开放整体联系起来。

说到底，音乐和视觉运动-影像间的区别在于：音乐能够在“无中介的影像”(immediate image)中直接表现开放整体。这种直接影像无法被还原为视觉影像，它是“狄俄尼索斯式的、音乐式的，它比运动更接近深不可测的意志(Will)”(IT 311；239)。德勒兹在这里影射的是《悲剧的诞生》，在其中，尼采长篇累牍地引用了叔本华对音乐的分析，后者认为音乐是“对意志本身的直接模仿”，而世界则是“具身化的音乐”。叔本华认为，音乐“类似于几何图形和数字，是经验之一切可能对象的普遍形式，并以先天的方式应用于其上。但音乐并不是抽象的，而是可以被知觉到并完全确定的”。因此，一方面音乐“就和普遍的概念一样，是现实的抽象”，另一方面它也是可知觉的，因而“赋予了在一切形式之前的最中心的内核，或者说事物的核心”(cited in *Birth of Tragedy* 101 - 102)。在德勒兹看来，抽象但可知觉的音乐之“直接影像”是对开放整体的直接表现；它作为一个自主的实体对视觉影像做出反应，不仅能附和并加强影像，而且可以“不借助于任何共同的结构”(IT 311；239)

① 参见 Eisenstein，*Film Form*，152 - 153，177 - 178；*Nonindifferent Nature*，332 - 334；尤其是 *The Film Sense*，175 - 216，以及其中来自《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*)的镜头示意图和配乐。艾斯勒提供了几个例子来解释音乐与戏剧化事件之间的不连续性，参见 *Composing for the Films*，20 - 30。

而与影像相互作用。德勒兹说："概言之，相较于变化着的整体对时间的间接再现，有声电影增加了直接的呈现，后者是并且仅仅是音乐性的，而非对应性的（non-corresponding）。它是活生生的概念，但在超越（dépasse）视觉影像的同时又无法摒弃之（sans pouvoir s'en passer）。"（IT 312；240）

现代阅读符号

默片里的对话通过插卡字幕被阅读，而且往往是一些间接引语；而在经典有声电影中，对话是直接的，并成为视觉影像的构成部分。默片的视觉影像因而失去了自然性，变成了某种必须被阅读的东西；说话的行动"在变得可见的同时让自身可被听见，并且视觉影像也是可读的，因此说话的行动将自身嵌入其中，成为视觉影像的一个部分"（IT 303；234）。经典有声电影在音乐中找到了一个具有潜在自主性的元素，它以声音呈现整体，伴随着对整体的间接视觉表现，又不与之对应。但这种自主性不过是相对的：音乐"超越"视觉影像，然而它不能"摒弃之"，因为配乐虽然并不和视觉影像对应，但终究是为了直接向耳朵呈现由感觉-运动图式间接呈现在银幕上的同一个开放整体。只有到了现代电影中，视听才成为两个完全自主的元素。在其中，话语既非直接也非间接，而是自由间接的；并且视觉影像和听觉影像（audio image）都是必须被阅读的影像。

现代电影的导演用各种方式创造自由间接引语。德莱叶让其角色以宗教仪式的节奏念台词；侯麦让《O 侯爵夫人》（*Die Marquise von O...*）与《帕西法尔》里的角色刻意用"书面语"和非当代的方式说话；布列松引导演员以疏离、超脱的方式表演；鲁什则激发虚构民族志的主体参与到虚构的过程中。在所有这些情形中，"一些陌异的情境会释放出，或者如玛格丽特·杜拉斯所言，'框出'

(frame)纯粹的话语行动"(IT 331; 253 - 254)。电影中的自由间接引语是纯粹的话语行动,是从其标准用法及其与常识世界里视觉影像的关联中"脱节"的话语。当话语变得陌异,从其自然化的语境中脱离,并作为话语被标记和"框出"时,它"合拢于自身之上(folds in on itself),不再是视觉影像的附属物,而成为一个完全独立的声音影像,获得了在电影制作中的自主性"(IT 316; 243)。同时,随着话语获得独立并从普通的可见坐标中脱离出来,视觉影像也增添了陌异感。一个不受常规语言范畴约束的非人化的世界出现了。布列松的脱节空间(比如《扒手》里的里昂火车站),安东尼奥尼空洞、空白的空间[《奇遇》(*L'avventura*)、《红色沙漠》],帕索里尼的沙漠[《马太福音》(*Il vangelo secondo Matteo*)、《俄狄浦斯王》(*Edipo re*)、《定理》(*Teorema*)]——这些例子展示了被剥夺语言组成部分后的世界。"就好像话语把自身从影像中移除,成为奠基性的行动;而影像则抬升空间的基础,即地层,它们是话语诞生之前和之后、人类出现之前和之后的沉默的力量。视觉影像成为*考古学的、地层学的、地壳构造学的*。"(IT 317; 243)

现代视觉影像和声音影像必须被"阅读",因为这些影像脱离了其标准语境,它们必须被重新连接,以一种无法在影像显现之前就被预测的方式再链接。上述阅读的概念是德勒兹从诺埃尔·伯奇那里借来的,后者在评论小津打破正反打传统时说:"在这些'连接不良'的平面影像的基础上对一个三维空间进行心理重建,需要努力去记忆和想象,也就是说需要*去阅读*。"(Observer 174)小津的180度剪辑[①]尤其让观众感到不安,因为镜头"看上去像'翻转'过一

① 180度剪辑(180 degree cuts)来自电影中基本的180度法则。它是电影拍摄中交代人物之间、人物和事物的位置关系的基本法则。假定两个对话者被一条轴线连接起来,那么将摄影机放置在这条轴线的同一侧来拍摄,就能够始终保持二者之间的位置关系不变。遵守这一法则能让观众适应场景中的位置和动作方向。如果一个镜头按顺序接在前一个镜头后面,它的拍摄位置却在180度线的另一侧,这一镜头就被称为"反向切"(reverse cuts)。——译注

般”(175)，就好像投影仪里被塞进了一张颠倒了的幻灯片一样，前一个镜头里还是从左到右(A - B)，接下来的镜头里二者的位置就反过来了(B - A)。德勒兹在斯特劳布和于伊耶的《摩西与亚伦》(*Moses und Aron*)中找到了类似的 180 度剪辑，这种手法让人感觉似乎是把胶片的两面都投影出来了——时而以正确的方向放入放映机，时而把电影胶片朝里的一面当成了朝外的一面塞进了放映机。影像的这类“翻转”或“倒转”(retournement)为所有的再链接——这正是反常的现代影像对观众的要求——提供了形象。而为了在心灵中留存下令人费解的影像，并弄清它如何同接下来的影像连接起来，记忆和想象也同样必要。于是，对视觉影像的阅读是“地层学的状态，是影像的翻转，是与知觉——它不断地化空洞为丰盈、颠倒正反(l'endroit en envers)——相对应的行动。阅读是再链接而非链接，是翻转、倒转，而非遵循正确的方向(à l'endroit)”(IT 319; 245)。

关于现代视觉影像之“考古学的、地层学的、地壳构造学的”本质，德勒兹认为斯特劳布和于伊耶[①]的电影里有最典型的例证。这两位导演经常用悠长缓慢的摇摄拍一些发生过屠杀、战斗、献祭和处决的田野、牧场、沙漠、风景等。被埋葬的血腥历史由旁白和拍摄书面文字、纪念碑的镜头间接地点出，然而风景却始终抵抗着它们的历史，如同等待发掘的考古遗迹，或需要解释的神秘地质断层。斯特劳布/于伊耶在拍摄风景的过程中有意识地去模仿塞尚，他们试图让主导物质的力变得可见，就像塞尚试图画出造就了圣维多利亚山的地震之力那样。他们并不想要在观众之中调动起感受，而是想要在风景中将感受物质化——德勒兹正是在此处看到了现代视

① 对两位导演的介绍，参见 Sandford, 27 - 36; Franklin, 75 - 88; Turim。对二者拍摄的德语电影的进一步分析，参见 Byg。

觉影像的基本美学。一旦视觉影像从感觉-运动图式中脱离，世界之“绘画的或雕塑的质就依赖一种地理学、地壳构造学意义上的力，一如塞尚绘制的岩石”(IT 321；246)。在《弗朗西斯·培根：感觉的逻辑》(*Francis Bacon: Logique de la sensation*)一书中，德勒兹展示了培根如何用类似的方式让力在其绘画中变得可见：“现实的残酷性”(the brutality of fact)绕过了大脑，借助于抗拒标准视觉规范的图像，直接作用于感觉。和培根一样，斯特劳布/于伊耶这些现代电影导演创造了能摆脱视觉成规的影像，并在其中用“地理学和地壳构造学意义上的力”将感觉物质化。①

现代视觉影像之所以被称为考古学的、地层学的和地壳构造学的，是因为它是诸地层之力作用的场所：这些力让感觉物质化，并为与其他影像的各类再链接提供了可能。而每一次影像的结合都迫使观众去阅读影像，将之当作该影像系列中再链接的现实化。在视觉和话语的分化中，“视觉影像揭示了自身的地理底层或根基，而话语甚至音乐则变成了在空中传播信息的发起者(fondateur aérien)”(IT 321；246)。虽然二者都是自主的，但它们之间的互动借助于“语言和影像之间的往复”(IT 322；247)展开。例如在斯特劳布/于伊耶的《弗尔蒂尼和卡尼》(*Fortini/Cani*)中，诗人弗尔蒂尼朗诵着他的《西奈之犬》(*I Cani del Sinai*)。这首长诗是他作为意大利共产主义犹太人对以色列-巴勒斯坦第三次中东战争②的回应。③ 诗集的实物镜头和弗尔蒂尼读书的影像强调了他话语行动的文本性。

---

① 关于德勒兹对培根和塞尚的分析，参见拙著《德勒兹论音乐、绘画和艺术》的第五章与第六章。

② 第三次中东战争，以色列方面称六日战争，阿拉伯国家则称之为六月战争，开始于 1967 年 6 月 5 日，共进行了六天。它发生在以色列国和毗邻的埃及、叙利亚与约旦等阿拉伯国家之间。结果是埃及、约旦和叙利亚联军被以色列彻底打败，是 20 世纪军事史上最具有压倒性结局的战争之一。——译注

③ 关于这部电影的法语副字幕文本和对电影四十九个镜头的描述，参见 Huillet。

诗人诵读时更深层次的“陌异感”来自如下事实：这是他于十年之后再度遭遇自己的作品，并且还是经过斯特劳布/于伊耶拣选的片段；在诵读时，他的声音揭示了对他自己当时写下词句的不同反应（好笑、惊讶、肯定）。在弗尔蒂尼阅读的影像和书（包括银幕上展示的报纸上的两篇文章，它们和弗尔蒂尼诵读时的画外音发生龃龉）的影像之间，穿插着对乡村风景的缓慢摇摄。一个镜头里的纪念碑让我们能在村庄里看到纳粹的残暴行径，而弗尔蒂尼的文本也暗示了银幕上呈现的其他地点，但这类指涉经常交错在和影像的关系之中，因而总是间接的，从未以对影像的评论为形式。[①] 风景充当了纪念碑，记录着在第二次世界大战中遭受德军暴力的意大利受害者。与此同时，弗尔蒂尼的文本关注的是第三次中东战争中的暴力。弗尔蒂尼的语词指称风景，暗示其背后埋藏的历史。这些风景同时唤起了我们看不到的第三次中东战争，因此把可见的意大利历史记忆与未被展现的以色列-巴勒斯坦的血腥冲突并置。事件由话语所叙述，而两场战争并置的事件则由话语和视觉影像之间的来回往复、切进切出所实现。“发生在空中的话语行动创造了事件，但总是要被横向地置于视觉的地层之上：它们是相互贯穿的两条轨迹。”（IT 322；247）

在现代电影中，视觉影像通过非理性剪辑的间隙被再链接，声音也参与到了这些剪辑中。有些时候，一段对话、音效或者音乐段落会突然打断视觉上的连续性。另一些时候则反过来，一段令人震惊的影像突然出现，而抒情的音乐则毫不受干扰地继续展开。但还有一些情况下，视听共同加强了非理性剪辑。比如《弗尔蒂尼和卡

① 对《弗尔蒂尼和卡尼》的一段精妙分析指出，斯特劳布和于伊耶“发展出的策略是让口语文本承担重要且自主的话语任务；正是视觉系列充当了话语论述的评注，而非反之。作为一种元批判式的对原始文本的重塑，视觉影像辅助着话语，让观众不由得想要用声音/音外画（voice/image-over）来取代影像/画外音（image/voice-over）的图式，因为影像包围着声音，为声音提供了新的空间和意义，使之能够被听到”（Turim 343 - 344）。

尼》，黑屏充当了文本片段之间的标点符号；又比如雷乃的《生死恋》(*L'amour à mort*)里，音乐只能够在场景间的空隙里被听到。但总有那么一些电影，其最核心的空隙出现在视听之间。玛格丽特·杜拉斯就说《恒河女》(*La femme du Gange*)其实是两部电影，一部是影像的电影，另一部则是声音的电影——德勒兹也正是把她的电影当作现代视听关系的典范案例。德勒兹赞同杜拉斯的观点，后者认为视觉影像和声音在她的电影里是具有自主性的。但杜拉斯进一步暗示二者之间并没有任何关联，这在德勒兹看来是夸大了。德勒兹认为问题在于，是什么样的非任意关系让这些自主的元素关联起来。

斯特劳布/于伊耶把地层学的视角和公开的政治话语行动相结合，而杜拉斯则把流动的、海洋学的视角和关于爱与欲望的话语叠加起来。影像的流动性带来了“一股平静的河流之力，等同于永恒之力，混合了各地层”(IT 337；258)。相互之间无法对应的关于爱和欲望的声音趋向一个难以描述的极限，思念的话语有时则会流转成歌声或喊叫[比如《印度之歌》(*India Song*)中副领事的喊叫]。可见与可听者都趋向一个极限，视觉影像倾向于消融在海洋之流中，声音趋向话语、音乐或噪声之间的界限。在这个意义上，杜拉斯不过是让现代电影中普遍的做法变得更明显而已。现代视觉影像总是趋向一个极限——普通的、常识的视觉所能看到的极限，以及影像的再链接使之变得可见的极限。类似地，纯粹话语行动的自由间接引语趋向的是传统表现规范的极限。虚构是超越极限的、生成的、变形的运动。作为一种语言的用法，它让语言所有的组成部分——语音、句法、语义——进入变化之中。[①] 鲁什的合作者们的

① 德勒兹将语言的这种变形的、不稳定的用法称为“弱势”(minor)用法，并且在《卡夫卡：为了一种弱势文学》(*Kafka: pour une littérature mineure*)中以更长的篇幅发展这一概念。关于弱势文学和语言的弱势用法，参见拙著《德勒兹论文学》第四章、第五章。

虚构、斯特劳布/于伊耶电影中讲话者/读者们的政治话语、杜拉斯电影中情人们的歌声/喊叫都是语言之变形的、不稳定的用法，都是将语言的诸部分推向其极限的生成。在这些变形的用法中，话语“调转过来趋向一个不可言说却只能被言说的极限”(IT 339；260)。在现代视觉影像中，视觉“被引领到其极限所在，不可见的同时又只能被看见[某种洞察力(claivoyance)，它有别于观看，进入空洞的或分离的任意空间中]”(IT 340；260)。

观看和话语涌向被内在地定义了的界限，同时涌向二者之间的界限，即观看区别于言说和言说区别于观看的界限。这一界限分离了二者，但与此同时也形成了二者之间的关系：“正是二者各自的界限将它们和对方联系在了一起。”(IT 340；260)德勒兹在这里想说的是，互补的声音的界限和语言学的界限缠绕着现代电影的视觉影像，并且正是观看和言说之间的差异联系起了二者。观看是“盲人的、特伊西亚斯[①]的观看”，而话语则是“失语症或失忆症的话语”(IT 340；260)，二者不断地向对方打着手势。“话语所叙述的，视觉仅能通过洞察力瞥见；而视觉所看到的，则是话语所叙述的不可言说者。”(IT 340；260)然而同时，“视觉影像永远展示不出声音影像所叙述的”(IT 364；279)。视觉和声音之间不存在可通约性，而只有“互补性”，即一种“二者之间的非理性剪辑，形成了不可总体化的关系、二者接合处的断裂及其联系中的非对称侧面。这是持续不断的再链接”(IT 364；279)。

让这种互补关系具有非任意性和具体性的关键在于，每一部电影都只聚焦于一个或一组特定的问题，只聚焦于一个生成的差异，这一差异产生了视觉影像的再链接、话语行动的再链接，以及二者

① 特伊西亚斯是古希腊神话中的盲人先知，因触怒天后赫拉被变为女性，后恢复为男性。——译注

之间来回往复的再链接。举例而言，在《弗尔蒂尼和卡尼》中，核心的问题是法西斯主义、种族主义和阶级斗争，正是这些问题构成了意大利的历史，并塑造了它看待巴以关系的视角。风景之间的视觉关联产生了关于沉默的记忆的地层学空间，语词关联产生了虚构故事——一个意大利犹太裔共产党员背叛了他的阶级、种族甚至政治组织，只因为他回应了意大利政府对六日战争的立场。视觉和话语互动互联的同时也分化着：地层学意义上埋葬纳粹血腥过往的风景与关于六日战争的话语相互脱节，但二者指向了同一个问题，并且其合流沿着各自具体的差异之线形成，也就是关于这一特定的无法言说的观看和这一特定的无法观看的话语。在《印度之歌》中，这个问题就是安妮-玛丽·史崔特、副领事和迈克尔·理查森的欲望。声音娓娓道来的是过往的欢庆和未来的痛苦、离弃、失望与自杀，而银幕上呈现的是基于当下背景（电影拍摄时的 1937 年）的一场舞蹈，其中零星穿插了摇摄镜头，拍摄的是建筑外墙和深邃又空旷的公园。这个声音所提到的都是我们能看到的角色，但又不直接讲述银幕上发生的事件。镜头在室内和室外之间切换，链接起了封闭的、形式化的舞蹈世界和缓慢衰败的热带环境，而不同的声音之间则通过复杂的组合相互联系起来，并趋向难以描述的声响与喊叫。影像和声音向着各自的极限运动，而它们相互间的联系正是通过音像的不-耦合（non-coincidence）来建立的：观看和言说的分裂同当下的行动和过去/未来之不可通约的记忆与渴望的分裂相一致。

经典电影是一个声音的连续体，连接着银幕上的事件、银幕外的音效和由画外音与音乐所组成的绝对的画外。但这一连续体在现代电影中有着完全不同的形式。比如《印度之歌》里的话语倾向于变成含混不清的喊叫。总的来说，语言变形的生成需要从声音上干扰语言，将之推向日常发音的极限。现代电影中，言语行动的陌异性允许言说进入吟唱或歌唱的音乐领域，或者进入未成形的声音

与噪声的领域。许多现代导演系统性地让音乐和非音乐的声音相关联，另一些人则将话语、音乐和噪声的整体当作声音剪辑的材料（比如戈达尔的《芳名卡门》）。这一现象表明，现代电影中话语和视觉影像间的分离只不过是更广泛层面上声音和视觉间分离的一个方面。假设真如杜拉斯所言，《恒河女》是一部影像的电影和一部声音的电影，我们也能说每一部现代电影都是两部电影，一部关于银幕影像的视觉电影和一部关于声音——由话语、音乐和噪声组成的声音连续体——的听觉电影。话语行动不仅将自身和视觉影像分离开来，还和非语言的声音产生共鸣。现代影像是关于视听的，而现代阅读符号则要利用视听之间的分离。这类符号必须被阅读，因为视觉影像必须在诸系列中再链接；由语词、音乐和声音连续体所组成的声音影像必须互相再链接；而这两条线索必须在互补的、不可总体化的、非对称的往复——来自二者间具有生成性的分离——中再链接。

关于电影、戏剧与电视的说明

戏剧和电视是两种与电影明显相关联的媒介。而在视听关系中，德勒兹发现了让它们面对面的方法。随着声音的到来，电影可以被视为戏剧的表亲，但德勒兹说二者“没有任何共同点”，除了“那些拍得不好的电影”（IT 297；228）。哪怕是最“戏剧腔”的经典电影，也有戏剧很少能捕捉到的一些元素浮现出来——“自为的对话”（conversation for itself）（IT 300；231），即松散关联着的、开放式的、关于基础社交性的话语。电影能成功捕捉到对话的其中一个原因就是，它能通过可见的方式呈现语词，而这是舞台所不具备的。声音塑造了电影中的空间，“它自己就在视觉影像中勾勒出了一条路

径”(IT 303；233)。带有指向性的声音的运动是每个镜头的结构性组成部分，随着每次视角、取景、拍摄角度的变化和摄影机的运动，视听关系也在改变。相比之下，在剧场中，观众的眼睛和耳朵保持在一个稳定空间内的固定位置上。剧场中不存在画外，而由人声和声音所指示的镜头外空间则是有声电影中视觉影像的基本构成部分。舞台外的声音、音乐和声效在剧场中并不少见，但它们从来不表示舞台世界向周围空间的延伸。最后，电影的声音连续体以剧场做不到的方式融合了语音、音乐和声音。电影对不同层次声音的操作，以及这些层次在单一之流(即便它分为多重音轨并如背景音一般分配在投影空间里)中的整合保证了无缝的声音/视觉空间从镜头扩展到画外，扩展到由音乐和/或画外音组成的绝对画外，哪怕是在最传统的电影中。

和电影与剧场不同，电影与电视之间的联系紧密而又复杂。电视作为媒介的核心特征之一是其声音和视觉成分的可分离性。德勒兹断定，现代电影中将声音和视觉当作自主元素的这种处理方法“如果没有电视的话是不会出现的，正是电视让它变得可能”(IT 328；251－252)。但这只是电视所预见的现代电影的诸多创新之一。电视的影像是电子的影像，通过一束电子对像素线的快速扫描而形成。正如影像艺术家白南准所言，“对电视来说，最根本的概念是时间”(Paik 10)，震动的电子束穿过交织的像素网格的时间。在这个意义上，电视影像作为不断扫描的线，从根本上来说是一种时间-影像。作为电子影像，它让自身数字化，而这一数字化影像带来的是影像的反复无常。正如埃德蒙·库绍所言，数字影像必须被视为可转化的“无中介者”的放射，而没有任何明确的起源或最终目的地。影像也是电脑生成的，也许是经过电子化编辑“变形”的，也许是在影像之间的无尽循环中复制、模拟和转化的。结果便是，电视影像并不存在一个真正的画外，而只有“正反两面，可转化但不可叠

加，就像是一种足以使影像翻转自身的力量。它们是持续再组织的对象，在该组织中，新的影像可能从之前影像中的任何一点冒出来”（IT 347；265）。由此可见，数字化的电视影像预期了现代电影阅读符号的产生，后者必须被翻转才能阅读，从正反两面观看，以在新系列中再链接。视频影像的可变性模糊了屏幕上下左右的界限，使之成为可转化的数据而非世界的一个窗口。屏幕成为“信息的图表，‘数据’印刻于其上的不透明表面。信息取代了自然，而城市-大脑、第三只眼取代了自然之眼”（IT 347；265）。因此，视频屏幕是一个大脑屏幕，在此意义上，它是现代电影之精神域的一个版本。

然而，电视影像并非现代电影影像的直接动因。如果没有“对艺术的强力意志”（une puissante volonté d'art）（IT 266），任何技术创新都无法带来真正的艺术创造力。电视、电脑和信息技术从总体上为电影中的创造力（包括其他的艺术形式）提供了外部的可能条件，但内在的、电影本身的关切才是最终引导新影像之发明的关键。这种创新“在依赖技术之前更依赖美学。在电子技术将之毁坏或重新启动之前，是时间-影像召唤来了一个影像和符号的原初领域”（IT 349；267）。杜拉斯在《恒河女》中并非在模仿电视，而是找到了独属于电影的手段，利用视听之间的分离去创造影像之间新的关系。雷乃的记忆空间和大脑世界里自由流动的数字化信息-影像有着共鸣，但并不是电脑和屏幕催生了他的电影影像。它们只是提供了一个普遍的外部语境，而在这个语境中，雷乃通过电影发展出了将过去时层塑造和转化为心灵世界中概率论与拓扑意义上的层叠的方式。每种媒介都有着创造性发展的潜能，实际上德勒兹认为，电视的很多潜能还未被开发。电视的主要用法更多是社会控制而非艺术发明。反而是电影向电视揭示了后者作为媒介的能力。电视和电影之间的亲缘关系允许电视成为电影中创造力的激发者，但最终仍是电影在追求自身目的的过程中揭示了电视影像的本质。

结　论

柏拉图描述宇宙之创生时，说造物主“决心创造一个永恒者的运动的形象，在把秩序带给这个宇宙的时候（也就是创造日月星辰之时），他创造了一个永恒者的形象，让它按照数来运动，而永恒者本身保持统一，这个形象我们称之为时间”（Timaeus 37d-e）。对柏拉图来说，时间是一种运动的功能，诸天体一致的旋转规范了时间，并为永恒和数学真理提供了运动的影像。[①] 至于运动本身，柏拉图和古代先哲们认为，它是从一个理念到另一个理念的通路，就如同一系列的雕像前后相继，从一个姿态过渡到另一个姿态那样。柏格森指出，文艺复兴时期用一致的空间和韵律的时间来重新构思运动，在其中，没有哪个瞬间优先于另一个。但在柏格森看来，正如古代人一样，当时的科学家们忽视了运动本身。他们把时间空间化，并且将运动和运动中的物体相分离，把运动想象为线段上一系列离散的点。如果说时间和运动都是真实的，那么运动必须被当成整体

① 对柏拉图来说，“时间不能脱离天体的时钟而存在，因为后者的运动是时间的计量单位……柏拉图认为时间和周期性运动无法分离的观点并不新奇，它实际上是一个绵延在整个古希腊思想传统中的观点，时间总是和循环运动相关”（Cornford year 97，103）。数字在时间的运动中是一个必要部分，因为天体的规律运动符合数学比例，并且正是通过观察天体一致的旋转，人类才学会了数学。“造物主的目的是让人类通过沉思时间、日、月和年的周期来学会计数并发展出数学。”（115）当德勒兹说时间依赖运动，并可以“按照古代哲学家们的方式，即作为运动的数”（IT 51－52；35）来定义时，他指的就是上述这种时间、运动和数字之间的结合。

的变化，在其中，任何一个给定的运动实体及其轨迹，以及周围全部的实体共同形成了一个开放的、不断变化的整体。柏格森把这一开放整体称为图像的宇宙，即物质-运动的永不停息的流，其中浮现了某些特殊化的图像——生命图像打断了持续的运动之流。这些生命图像是运动之流中的间隙，是行动和随后的反应之间的空隙。

柏格森关于物质-运动之流和生命图像之间隙的开放整体的模型为德勒兹提供了分析运动-影像的基本术语。在起分化作用的纵轴上，德勒兹将景框、镜头和蒙太奇视为开放整体通过个别影像折叠与展开——在这一过程中，开放整体表现了自身——的元素。景框在开放整体中制造了剪切，蒙太奇则类似于开放整体的一个部分，而镜头则充当了在剪切和蒙太奇整体之间的通约元素。在起规定作用的横轴上，德勒兹放置了各类运动-影像：首先是柏格森提出的知觉-影像、动作-影像和情感-影像，随后又根据皮尔斯的第三性产生了关系-影像，以及起中介作用的冲动-影像与反映-影像。每一种运动-影像至少有两个与之相应的构成符号和一个发生符号。这些便是经典电影所处理的影像与符号，其配置由感觉-运动图式所规定。

知觉-影像的符号让关于知觉的知觉变得可见。知觉的符号通常来自固定的视角，但有时也来自一个漂浮的、流动的液态视角；在一些罕见的时刻，还会来自气态的事物中的领会（apprehension-in-things），就好像世界变成了遍布着物质之眼的元-电影。情感-影像的符号是面孔的符号，面孔的轮廓反映着质，其强度的特征记录了从一个质到另一个质的路径，而任意空间中面孔化了的领域则描绘着分离或空洞空间的情感运动。冲动-影像产生于由冲动主导的普通世界，其符号要么是症候，与普通世界关联的质或强力；要么是善或恶的拜物教，由冲动从一个现实环境中夺取的碎片。行动-影像分为大形式和小形式，而行动-影像的符号要么是关于情境-行动-

改变了的情境(S－A－S')的序列,要么是关于行动-情境-新行动(A－S－A')的序列。在大形式的S－A－S'序列中,行动发源自一个容体环境,而在小形式的A－S－A'序列中,行动勾勒出的是一片片地把一个空间和另一个空间连接起来的宇宙之线。反应-影像让大形式和小形式之间互相转化,而其符号则作为诸种形象来运作:剧场/舞台的形象,在其中,影像是未来行动的预期(比如舞台表演里模拟的事件预示着随后会发生的真实事件);雕塑/造型形象,在其中,影像充当着另一个情境的隐喻(《总路线》里烟花的绽放充当农民之喜悦的形象);颠倒形象,在其中,大形式和小形式影像互为镜像;论述形象,在其中,行动和情境之间的间接关系在论述中被赋予了直接的表达;最后还有关系-影像,为精神关系提供了视觉指示,其符号充当了自然关系的标记,也是被扰乱的自然关系的去标记,同时也是让传统关系——由法律或习惯形成——变得可见的象征。

经典电影展现了柏格森式的对运动的理解,后者超越了文艺复兴时期的模型——空间化了的时间、运动和运动中的物体之间的分离。但对经典电影来说,时间仍然从属于运动,就和柏拉图与古代哲人们的观念一样。伴随着现代电影的到来,时间和运动之间的关系才发生了改变。在现代电影中,反常的运动无法在一个连续和统一的时空中得到重置(比如将不正常的影像和序列解释为扭曲了的知觉、模糊的记忆、梦境、幻觉等)。相反,反常的、无中心的运动成为规则本身。时间的形式产生了各种反常运动,正是在其中我们看到了直接的时间影像。时间和运动之间这一新关系的最初迹象来自视觉符号和声音符号——无法被感觉-运动图式所同化的纯粹视觉和声音影像。一些经典电影中对记忆和梦境的处理——比如曼凯维奇的闪回和歌舞剧中梦幻的舞蹈世界——指向了新的时间-影像,但只有在时间-晶体的晶体符号中,时间自在地显现。在其中,

时间的划分——现实的当下和共存的虚拟过去——变得可见。随着视觉符号与声音符号，也就是时间-晶体的碎片，组合在影像的回路——虚拟/现实、清晰/晦暗、晶核/环境——中，虚拟和现实之间变得难以区分。

在时间符号中，时间-影像得到最完整的发展：过去时层、当下尖刻及各种虚假的强力产生了无法在常识坐标系中被同化的运动。在过去时层中，贯穿诸平面的纵向通路产生了共存的过去之间非共可能的组合，也让各个过去时间中的平面——也是虚拟过去这一巨大圆锥中的切片——得以并置、相互关联。在当下尖刻中，非共可能的过去的当下、现在的当下和未来的当下被视为具有同时性的当下时刻，并且通过在尖刻之间突然的跳跃，相互排斥的时间点进入关联中。由过去时层和当下尖刻所产生的运动使真实和虚假之间的区分变得难以确定，因为这些悖论式的时间形式所汇集的过去和当下事件不可能都是真的，而且它们也不曾提供任何甄别真伪的手段。真实和虚假在作为系列的时间的时间符号中同样无法确定。在这些符号中，时间那具有生机的生成将滞留的过去和前摄的未来包含在变化的当下之中。时间符号中的虚假的强力能以各种方式展现出来，但它总是作为变形之力。这在威尔斯那里表现为三位尼采式的人物：复仇的真理探索者、暴力的背叛者和艺术家-说谎者。在鲁什的电影里，虚假的强力则是虚构的强力：鲁什及其来自非洲的合作者们制作了关于一个正在形成的未来族群的虚构民族志。在克拉克和卡萨维蒂的身体电影中，身体的态度和姿态模式构成了虚假的强力的轨迹，生产出了角色、意义、空间和运动。而在戈达尔的范畴电影中，虚假的强力将稳定的类型转化为变形的系列，并强迫影像被解读为由不可通约但又相互关联的诸范畴所组成的一个序列。

感觉-运动图式的崩溃和时间与运动之间关系的反转标志着经

典和现代电影之间的分野。伴随着这一反转，思想与影像之间的关系也发生了改变；同样发生改变的还有影像和声音之间的关系。在经典电影中，影像冲击与关于整体的概念之间的通路，以及被预设为内心独白的整体与影像-形象之间的通路，依赖的是通过感觉-运动图式构建起的心灵和世界之间的统一。伴随着这一图式的崩溃，影像冲击带来的是外部思想，而内心独白则让位于自由间接引语，后者成为再链接影像并让这个世界能够取信于人的新模式。开放整体和个别部分之间的整合与分化构成了经典电影的纵轴，其横轴则是在规则的序列中相互连锁的影像。而现代电影则用从外部到内部空隙之间的通道取代了原先的纵轴，用借助于相互之间离散的差异再链接的影像取代了原先的横轴。心灵和世界在经典电影中的统一让位于外部和内部，在其中大脑和世界相互交叠。现代电影的精神域将非理性剪辑、再链接和黑屏/白屏当作其组成部分。这三者每一个都是空隙的一种形式：它们分别充当了让外部得以显现的纵轴之分界(divide)、产生出附加系列的横轴之间隔(gap)，以及填充了屏幕的空白间断(empty hiatus)。空隙在现代阅读符号中同样是核心，视觉影像和声音影像之间的分裂是它们之间不可通约的、不对称的关系的原则。在默片中，话语是间接的，并且是被阅读的；在经典有声电影中，话语是直接的，并且是在它所塑造的视觉影像中被阅读的；而在现代电影中，话语把自己同影像分离开来，成为自由间接引语，组成了自主声音连续体的一个部分。视觉影像和声音影像各自趋向其极限，并通过标记了它们共同极限的空隙相互关联。这类影像必须被阅读，因为它们必须被再链接——视觉和视觉影像、声音和声音、视觉和声音。

运动-影像和时间-影像在它们对运动与时间之关系的表现中相互区别，但这两种影像的形式有时候又能相互糅合。所有的电影都“揭示了一种可被理解的物质”，后者“由运动和思想的历程[前语

言学的图像(prelinguistic images)],以及理解这些运动和历程的不同视角[前表意符号(presignifying signs)]构成"(IT 342; 262)。这一可理解的物质是"一个可塑的团块,一种非表意的、非句法的物质,一种以非语言学的方式形成的物质,尽管它并非无定型的,而且是以符号学、美学和实用主义的方式形成的"(IT 44; 29)。在感觉-运动图式的规定下,它变成了某种"符号物质"(IT 43; 29);而在时间之相互矛盾的力的作用下,它又变成另一种符号物质。从电影诞生伊始,反常运动就已经存在于其中;而伴随着这样的运动一同到来的,则是新影像类型的前景。"直接的时间-影像是一直缠着电影的那个幽灵,但只有现代电影为这个幽灵赋予了身体。"(IT 59; 41)这一幽灵身体的发明、这一精神自动机的大脑世界需要新的观看、聆听、阅读和思考的模式,但这些模式早已存在于电影的可理解的物质中:它们是潜在的模式,等待着那些能够创造出利用它们的方式的电影制作人将之现实化。

德勒兹将柏格森和皮尔斯视为一种电影影像分类学的哲学奠基者,但他同样坚持认为自己所发展出来的概念并非来自电影之外的某个学科,而是来自电影本身。他拒斥标准的结构学解读,后者把索绪尔的语言学模型扩展到电影之上,或者将电影置于一个普遍的叙事学框架下。他同时认为,改造精神分析的术语以理论化地分析影像是不可取的。哲学家和电影导演专注于创造性的活动:哲学家发明概念,而导演发明影像。但当电影导演们谈论电影的时候,他们不再仅仅是导演:"他们成为某种其他人,他们成为哲学家或者理论家,即便他们如霍克斯那样号称不想要任何理论,即便他们像戈达尔那样假装讨厌理论。"(IT 366; 280)电影的概念并非在电影自身中产生,而是拍摄电影的人生产了属于电影的概念。"因而总是有一个时刻,中午-午夜,我们不再能问'什么是电影',而是问'什么是哲学'。"(IT 366; 280)在这一时刻,导演们论述了基本电影概

念的核心，而哲学家们借助于这些概念去发展出与之相关的概念，并在这个概念之集合的基础上建构起一个连贯的电影理论。德勒兹把自己的影像分类学表述为一种“自然历史(natural history)，而非历史学的历史(historical history)”(PP 71；49)，是一种关于活生生的形式(living forms)的生物学分类。它也是“电影的逻辑”，并且他每一卷关于电影的著作都是“关于逻辑的著作”(PP 68；47)。作为自然历史，《电影 1》和《电影 2》追寻的是能够用以分类那些活生生的影像的概念。作为逻辑著作，它们为导演们所表述的概念——但这些概念只是以非哲学的方式被导演们所表述——发明了一个有组织的图式。德勒兹说，哲学“与非哲学之间有着根本且实证的(positive)关系”(PP 191；139－140)，而哲学和艺术的核心元素是“不可分割的力，它从艺术进入哲学并返回哲学”(PP 187；137)。哲学和非哲学的艺术之间根本且实证的关系在《电影 1》与《电影 2》的中午-午夜之时刻中表现得淋漓尽致。在这一扩展的时刻中，“什么是电影”和“什么是哲学”作为同一个问题被提了出来。

参考文献

Amengual, Barthélemy. "Fin d'itinéraire: du 'côté de chez Lumière' au 'côté de Méliès.' " *Études cinématographiques* 127-130 (1981): 81-111.

———. "Monde et vision du monde dans l'oeuvre de Vigo." *Études cinématographiques* 51-52 (1966): 49-87.

Ansell Pearson, Keith. *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze.* London: Routledge, 1997.

Augustine. *Confessions.* Ed. Pierre de Labriolle. 7th edition. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres," 1969.

Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein.* Trans. Lee Hildreth, Constance Penley, and Andrew Ross. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Bazin, André. *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945–1958).* Ed. Jean Narboni. Paris: Cahier du cinéma, Éditions de l'étoile, 1983.

———. *Jean Renoir.* Ed. François Truffant. Paris: Gérard Lebovici, 1989.

———. *What Is Cinema?* Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

Bensmaïa, Réda, "Les transformateurs-deleuze ou le cinéma comme automate spirituel." *Quaderni di Cinema/Studio* 7-8 (July-December 1992): 103-116.

Bergala, Alain. "Les ailes d'Icare." *Cahiers du cinéma* 355 (January 1984): 5-8.

Bergson, Henri. *Creative Evolution.* Trans. Arthur Mitchell. New York: Henry Holt, 1913.

———. *Matter and Memory.* Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911.

———. *Mind-Energy.* Trans. H. Wildon Carr. New York: Henry Holt, 1920.

———. *Œuvres.* Edition du Centenaire. Ed. André Robinet. Paris: Presses Universitaires de France. 1959.

———. *Time and Free Will.* Trans. F. L. Pogson. New York: Macmillan, 1910.

Bidney, David. *The Psychology and Ethics of Spinoza: A Study in the History and Logic of Ideas.* 1940. Reprint, New York: Russell and Russell, 1962.

Bogue, Ronald. *Deleuze and Guattari.* London: Routledge, 1989.

——. *Deleuze on Literature*. New York: Routledge, 2003.
———. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York: Routledge, 2003.
Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle: essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 1982.
Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
Buckberrough, Sherry A. *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.
Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Trans. Helene R. Lane. New York: Praeger, 1973.
——. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Rev. and ed. Annette Michelson. Berkeley: University of California Press, 1979.
Byg, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.
Capek, Milic. *Bergson and Modern Physics. A Reinterpretation and Re-evaluation*. Boston Studies in the Philosophy of Science, vol. 7. Dordrecht, Holland: D. Reidel, 1971.
Claudel, Paul. *L'Oeil écoute*, in *Oeuvres en prose*. Ed. Jacques Petit and Charles Galpérine. Paris: Gallimard, 1965.
Comolli, Jean-Louis. "Deux visages de 'Faces'." *Cahiers du cinéma* 205 (October 1968): 38.
Conley, Verena Andermatt. "A Fraying of Voices: Jean-Luc Godard's *Prénom Carmen*." *L'Esprit Créateur* 30 (Summer 1990): 68–80.
Cornford, Francis Macdonald. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. New York: Humanities Press, 1937.
Courchot, Edmond. "Image puissance image." *Revue d'esthétique* 7 (new series) (1984): 123–33.
Delaney, C. F. *Science, Knowledge, and Mind. A Study in the Philosophy of C. S. Peirce*. Notre Dame Ind.: University of Notre Dame Press, 1993.
Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Editions de la différance, 1981.
Deleuze, Gilles and Felix Guattari *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
Demonsablon, Philippe. "Le Plus court chemin." *Cahiers du cinéma* 48 (June 1955): 52–53.
Descartes, René. *Oeuvres philosophiques*. Vol. 3. Ed. Ferdinand Alquié. Paris: Garnier, 1973.
Durgnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley: University of California Press, 1974.
Eaton, Mick, ed. *Anthropology—Reality—Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979.
Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Meridian, 1957.
———. *The Film Sense*. Trans. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace, 1942.
———. *Nonindifferent Nature*. Trans. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Eisler, Hanns. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.
Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Trans. Roger Greaves. Berkeley: University of California Press, 1969.
Epstein, Jean. *Ecrits sur le cinéma*. 2 vols. Paris: Seghers, 1974.
Escoubas, Eliane. "L'oeil (du) teinturier," *Critique* 418 (March 1982): 231–42.
Fahle, Oliver, and Lorenz Engell, eds. *Der Film bei Deleuze/Le cinema selon Deleuze*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität/Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.
Faure, Elie. *Oeuvres Complètes d'Elie Faure*. 3 vols. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.
Fieschi, Jean-André. "Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch." In *Cinéma: Théorie, Lectures*. Ed. Dominique Noguez. Paris: Klincksieck, 1973, pp. 255–64.
Flaxman, Gregory, ed. *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. 1818–1830. Reprint, Paris: Flammarion, 1977.
Franklin, James. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Boston: Twayne, 1983.

Gallie, W. B. *Peirce and Pragmatism*, Rev. ed. New York: Dover, 1966.
Gance, Abel. "Le temps de l'image éclatée." In Sophie Daria, *Abel Gance: Hier et Demain.* Paris: La Palatine, 1959, pp. 167-75.
Gardies, André. *Alain Robbe-Grillet.* Paris: Seghers, 1972.
Georgakas, Dan, Udayan Gupta, and Judy Janda. "The Politics of Visual Anthropology: An Interview with Jean Rouch." *Cinéaste* 8 (summer 1978): 16-24.
Groethuysen, Bernhard. "De quelques aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du Récit." *Recherches philosophiques* 5 (1935-36): 139-95.
Hardt, Michael. *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
Heidegger, Martin. *What Is Called Thinking?* Trans. J. Glenn Gray. New York: Harper and Row, 1968.
Huillet, Danièle. "Texte des sous-titres français de *Fortini/Cani.*" *Cahiers du cinema* 275 (April 1977): 15-39.
Issari, M. Ali, and Doris A. Paul. *What Is Cinéma Vérité?* Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1979.
Kant, Immanuel. *Critique of Judgement.* Trans. J. H. Bernard. New York: Hafner, 1951.
Kennedy, Barbara M. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
Kirihara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s.* Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
Kirwin, Christopher. *Augustine.* London: Routledge, 1989.
Kolakowski, Leszek. *Bergson.* Oxford: Oxford University Press, 1985.
Lacey, A. R. *Bergson.* London and New York: Routledge, 1989.
Lara, Philippe de. "Le bal des vauriens." *Cinématographe* 38 (May 1978): 36-37.
Lardeau, Yann. "Fugit amor." *Cahiers du cinéma* 355 (January 1984): 9-11.
Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace.* Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973.
Marks, Elaine U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.
Michelson, Annette. "L'homme à la caméra: de la magie à l'épistémologie." In *Cinéma: Théorie, Lectures,* ed. Dominique Noguez. Paris: Klincksieck, 1973, pp. 295-310.
Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema.* Trans. Christopher King. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1994.
Moore, F. C. T. *Bergson: Thinking Backwards.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Morrissette, Bruce. *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangle.* Fredericton, New Brunswick: York, 1979.
———. *The Novels of Robbe-Grillet.* Rev. and expanded ed. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.
———. "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film." *Critical Inquiry* 2 (winter 1975): 253-262.
Mullarkey, John. *Bergson and Philosophy.* Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2000.
Musy, François. "Les mouettes du Pont d'Austerlitz: Entretien avec François Musy." *Cahiers du cinéma* 355 (January 1984): 12-17.
Narboni, Jean, "Visages d'Hitchcock." In *Alfred Hitchcock,* ed. Jean Narboni et al. Paris: Editions de l'étoilé-cahier du cinéma, 1980, pp. 31-37.
Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner.* Trans. Walter Kaufmann. 1872, 1888. Reprint, New York: Random House, 1967.
Paik, Nam June. "Entretien avec Nam June Paik," with Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Cassagnac, and Sylvia van der Stegen. *Cahiers du cinéma* 299 (April 1979): 10-15.

Palmer, James, and Michael Riley. *The Films of Joseph Losey.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Pasolini, Pier Paolo. *Heretical Empiricism.* Ed. Louise K. Barnett, trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Peirce, Charles S., and Victoria Lady Welby. *Semiotic and Significs. The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby,* ed. Charles S. Hardwick with James Cook. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Philippe, Claude-Jean. "Les Westerns d'Anthony Mann." *Études cinématographiques* 2 (winter 1961): 289–300.

Plato. *Timaeus.* Trans. Benjamin Jowett. In *Collected Dialogues,* ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961.

Powrie, Phil. "Godard's *Prénom: Carmen* (1984), Masochism, and the Male Gaze." *Forum for Modern Language Studies* 331 (January 1995): 64–73.

Prédal, René. "Alain Resnais." *Études cinématographiques* 64–68 (1968): 3–184.

Prigogine, Ilya, and Isabelle Stengers. *Order out of Chaos.* New York: Bantam, 1984.

Regnaut, François. "Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)." In *Alfred Hitchcock,* ed. Jean Narboni et al. Paris: Editions de l'étoilé-cahier du cinéma, 1980, pp. 21–30.

Robbe-Grillet, Alain. *Last Year at Marienbad.* Trans. Richard Howard. New York: Grove, 1962.

———. *Pour un nouveau roman.* Paris: Minuit, 1963.

Rodowick, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1997.

Rohmer, Eric, and Claude Chabrol. *Hitchcock: The First Forty-Four Films.* Trans. Stanley Hochman. 1957. Reprint, New York: Frederick Ungar, 1979.

Rouch, Jean. "The Camera and the Man." In *Principles of Visual Anthropology,* ed. Paul Hockings. The Hague: Mouton, 1975, pp. 83–102.

Sandford, John. *The New German Cinema.* Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1980.

Sartre, Jean-Paul. *The Emotions: Outline of a Theory.* Trans. Bernard Frechtman. New York: Philosophical Library, 1948.

Serrano, Jacques, ed. *Après Deleuze: philosophie et esthétique du cinema.* Marseilles: Place publique, 1997.

Sheriff, John K. *Charles Peirce's Guess at the Riddle: Grounds for Human Significance.* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Simmel, Georg. *Simmel on Culture: Selected Writings.* Ed. David Frisby and Mike Featherston. London: Sage, 1997.

Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Spaier, Albert. *La pensée et la quantité.* Paris: Alcan, 1927.

Spinoza, Benedict de. *Improvement of the Understanding, Ethics and Correspondence.* Trans. R. H. M. Elwes. Washington, D.C.: M. Walter Dunne, 1901.

Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch.* Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Teske, Roland J. *Paradoxes of Time in Saint Augustine.* Milwaukee, Wis.: Marquette University Press, 1996.

Toubiana, Serge. "Le cinéma est deleuzien." *Cahiers du cinéma* 497 (December 1995): 20–21.

Truffaut, François. *Hitchcock.* New York: Simon and Schuster, 1967.

Turim, Maureen. "Jean-Marie Srraub and Daniéle Huillet: Oblique Angles on Film as Ideological Intervention." In *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970s.* Ed. Klaus Phillips. New York: Frederick Ungar, 1984, pp. 335–58.

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* Ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History.* Trans. M. D. Hottinger. New York: Holt, 1932.

Worringer, Wilhelm. *Form in Gothic.* Trans. Sir Herbert Read. London: Alec Tiranti, 1957.

Yakir, Dan. "*Ciné-transe:* The Vision of Jean Rouch. An Interview." *Film Quarterly* 31 (spring 1978): 2–11.

译名对照表

（按汉语拼音顺序排序）

外国人名

阿尔方斯　Alphonse

阿卡丁　Arkadin

阿克曼，香特尔　Akerman, Chantal

艾迪生　Addison

埃克斯纳　Exner

埃莱娜　Hélène

爱泼斯坦，让　Epstein, Jean

爱森斯坦，谢尔盖·M.
Eisenstein, Sergei M.

埃斯库巴斯，埃利亚纳　Escoubas, Eliane

艾斯勒，汉斯　Eisler, Hanns

艾斯纳，洛特　Eisner, Lotte

安东尼奥尼，米开朗基罗　Antonioni, Michelangelo

奥菲尔斯，马克斯　Ophüls, Max

奥古斯丁　Augustine

奥哈拉　O'Hara

奥蒙　Aumont

奥内托，保罗　Oneto, Paulo

奥热，马克　Augé, Marc

奥特曼，罗伯特　Altman, Robert

巴顿，保罗　Patton, Paul

巴尔塔萨　Balthasar

巴尔塔西，迈克尔　Baltasi, Michael

巴赫金　Bakhtin

巴托克　Bartók

巴赞，安德烈　Bazin, André

班纳吉，拉文德·考尔　Banerjee, Ravinder Kaur

班尼斯特　Bannister

邦达斯，科斯塔斯　Boundas, Costas

贝尔纳　Bernard
贝林蒂努，弗洛林　Berindeanu, Florin
贝内，卡尔梅洛　Bene, Carmelo
贝托鲁奇，贝纳尔多　Bertolucci, Bernardo
比才，乔治　Bizet, Georges
比得尼　Bidney
伯蒂彻，巴德　Boetticher, Budd
博尔赫斯，豪尔赫·路易斯　Borges, Jorge Luis
柏格森，亨利　Bergson, Henri
伯克利，巴斯比　Berkeley, Busby
博尼策尔，帕斯卡尔　Bonitzer, Pascal
伯奇，诺埃尔　Burch, Noël
布坎南，伊恩　Buchanan, Ian
布莱希特　Brecht
布朗，安德鲁　Brown, Andrew
布朗肖，莫里斯　Blanchot, Morice
布列松，罗伯特　Bresson, Robert
布列兹，皮埃尔　Boulez, Pierre
布鲁克，彼得　Brook, Peter
布鲁姆，利奥波德　Bloom, Leopold
布努埃尔，路易斯　Buñuel, Luis
戴德金　Dedekind
戴夫斯，德尔默　Daves, Delmer
戴米尔，塞西尔　DeMille, Cecil
德·波迪厄　de Boïeldieu
德·霍里，埃米尔　de Hory, Elmyr
德·拉腊，菲利普　de Lara, Philippe
德莱塞，西奥多　Dreiser, Theodore
德莱叶，卡尔·西奥多　Dreyer, Carl Theodor
德劳内，罗伯特　Delaunay, Robert
德勒达勒　Deledalle
德雷珀，弗雷德　Draper, Fred
德吕克，路易　Delluc, Louis
德蒙萨布隆，菲利普　Demonsablon, Philippe
德西卡，维托里奥　De Sica, Vittorio
笛卡尔　Descartes
迭戈　Diego
杜，玛丽亚·忠敏　Tu, Maria Chung-min
杜邦，E. A.　Dupont, E. A.
杜辅仁科，亚历山大　Dovzhenko, Aleksandr
杜拉克，谢尔曼　Dulac, Germaine
杜拉斯，玛格丽特　Duras, Marguerite
杜瓦隆，雅克　Doillon, Jacques
多南，斯坦利　Donen, Stanley
厄斯塔什，让　Jean Eustache
恩格尔　Engell
法勒　Fahle
方塔尼耶　Fontanier
费里尼，费德里科　Fellini, Federico
菲利普，克劳德-让　Philippe, Claude-Jean

冯·罗芬斯坦　von Rauffenstein

福尔,艾黎　Faure, Élie

弗尔蒂尼　Fortini

弗拉哈迪,罗伯特　Flaherty, Robert

弗拉基米尔　Vladimir

弗莱克斯曼　Flaxman

盖尔伯,杰克　Gelber, Jack

甘达,奥马鲁　Ganda, Oumarou

冈斯,阿贝尔　Gance, Abel

戈达尔,让-吕克　Godard, Jean-Luc

歌德　Goethe

格莱米永,让　Grémillon, Jean

格里尔逊,约翰　Grierson, John

格里菲斯,D. W.　Griffith, D. W.

格罗修森,伯恩哈德　Groethuysen, Bernhard

戈莫　Gommo

沟口,健二　Mizoguchi, Kenji

古德里兹,伊洛　Goudel'ize, Illo

古兰,利蒂希亚　Guran, Letitia

圭多　Guido

哈丽雅特　Harriet

海斯　Hias

赫尔佐格,沃纳　Herzog, Werner

赫伦,杰里　Herron, Jerry

黑泽,明　Kurosawa, Akira

侯麦,埃里克　Rohmer, Éric

胡塞尔　Husserl

胡特尔　Hutter

怀曼,简　Wyman, Jane

霍克斯,霍华德　Hawks, Howard

季洛杜,让　Giraudoux, Jean

嘉宝,葛丽泰　Garbo, Greta

迦本,让　Gabin, Jean

加瑞尔,菲利普　Garrel, Philippe

加塔利,费利克斯　Guattari, Félix

卡尔内,马塞尔　Carné, Marcel

卡夫卡,弗兰兹　Kafka, Franz

卡梅隆　Cameron

卡米拉　Camilla

卡佩克,米利克　Capek, Milic

卡普拉,弗兰克　Capra, Frank

卡萨维蒂,约翰　Cassavetes, John

卡赞,伊利亚　Kazan, Elia

凯利,格蕾丝　Kelly, Grace

康德,伊曼努尔　Kant, Immanuel

考申,埃迪·康斯坦丁-莱米　Caution, Eddie Constantine-Lemmy

科波拉,弗朗西斯　Coppola, Francis

克尔凯郭尔　Kierkegaard

克拉克,雪莉　Clarke, Shirley

柯拉柯夫斯基　Kolakowski

克莱尔,雷内　Clair, René

克莱因,梅兰妮　Klein, Melanie

克洛岱尔,保罗　Claudel, Paul

科莫利,让-路易　Comolli, Jean-Louis

肯尼迪　Kennedy

库尔茨　Kurtz

库克，乔治　Cukor，George

库绍，埃德蒙　Couchot，Edmond

昆兰　Quinlan

拉博里　Laborit

拉恩，布鲁诺　Rahn，Bruno

拉摩，多萝西　Lamour，Dorothy

拉普拉斯，皮埃尔-西蒙　Laplace，Pierre-Simon

莱比尔埃，马塞尔　L'Herbier，Marcel

赖利　Riley

莱热，费尔南德　Léger，Fernand

赖特，巴兹尔　Wright，Basil

莱西　Lacey

朗，弗里茨　Lang，Fritz

勒布伦，夏尔　Le Brun，Charles

勒尼奥，弗朗索瓦　Regnault，François

雷乃，阿伦　Resnais，Alain

雷诺阿，让　Renoir，Jean

理查森，迈克尔　Richardson，Michael

里维特，雅克　Rivette，Jacques

李希特，汉斯　Richter，Hans

列维纳斯，伊曼努尔　Levinas，Emmanuel

刘别谦，恩斯特　Lubitsch，Ernst

鲁什，让　Rouch，Jean

鲁特曼，沃尔特　Ruttmann，Walter

卢因，库尔特　Lewin，Kurt

伦勃朗　Rembrandt

罗贝尔　Robert

罗宾逊，爱德华　Robinson，Edward G.

罗布-格里耶，阿兰　Robbe-Grillet，Alain

罗多维克　Rodowick

洛克托罗　Lokotoro

罗兰兹，吉娜　Rowlands，Gena

罗萨，保罗　Rotha，Paul

罗森塔尔　Rosenthal

罗西，约瑟夫　Losey，Joseph

罗西里尼，罗伯托　Rossellini，Roberto

马布斯　Mabuse

马尔迪尼，亨利　Maldiney，Henri

马克斯　Marks

马拉基　Mullarkey

马雷夏尔　Maréchal

马利，约翰　Marley，John

马利坦　Maritain

马利亚　Malia

迈布里奇，埃德沃德　Muybridge，Eadweard James

曼，安东尼　Mann，Anthony

曼凯维奇，约瑟夫　Mankiewicz，Joseph

茂瑙，F. W.　Murnau，F. W.

梅雷　Méray

梅里美　Mérimée

梅洛-庞蒂,莫里斯　Merleau-Ponty, Maurice

梅伊,乔　May, Joe

蒙凯巴　Mounkaiba

蒙泰尔　Monteil

米特里,让　Mitry, Jean

明奈利,文森特　Minnelli, Vincente

穆古　Mugu

纳尔博尼,让　Narboni, Jean

尼采　Nietzsche

诺里斯,弗兰克　Norris, Frank

诺斯费拉图　Nosferatu

欧内斯特　Ernest

欧文,克利福德　Irving, Clifford

帕布斯特,G. W.　Pabst, G. W.

帕尔默　Palmer

帕雷,阿龙　Parrett, Aaron

帕斯卡　Pascal

帕索里尼,皮埃尔·保罗　Pasolini, Pier Paolo

佩金帕,萨姆　Peckinpah, Sam

皮尔斯,查尔斯·桑德斯　Peirce, Charles Sanders

皮克,鲁普　Pick, Lupu

普多夫金,弗谢沃罗德　Pudovkin, Vsevolod

普雷达尔,勒内　Prédal, René

普雷明格,奥托　Preminger, Otto

普鲁斯特,马塞尔　Proust, Marcel

齐卡,达莫雷　Zika, Damoré

齐美尔,格奥尔格　Simmel, Georg

钱宁,玛戈　Channing, Margo

乔,巴兰塞　Chow, Balance

秦,伟　Qin, Wei

热内,让　Genet, Jean

萨克-马索克　Sacher-Masoch

萨特　Sartre

塞拉诺　Serrano

桑德拉　Cendrars

史崔特,安妮-玛丽　Stretter, Anne-Marie

施特罗海姆,埃里克·冯　Stroheim, Erich von

斯宾诺莎　Spinoza

斯蒂瓦尔,查尔斯　Stivale, Charles

斯科塞斯,马丁　Scorcese, Martin

斯帕耶尔　Spaier

斯派弗尔,大卫　Spifle, David

斯特拉腾,范　Stratten, Van

斯特劳布,让-马里　Straub, Jean-Marie

斯图尔特,詹姆斯　Stewart, James

斯托勒　Stoller

索绪尔　Saussure

塔可夫斯基,安德烈　Tarkovsky, Andrei

泰勒,阿斯特拉　Taylor, Astra

泰山　Tarzan

特吕弗，弗朗索瓦　Truffaut, François
特图阿，埃德梅亚　Tetua, Edmea
特伊西亚斯　Tiresias
图比亚那，塞尔日　Toubiana, Serge
瓦尔达，阿涅斯　Varda, Agnès
瓦尔加斯　Vargas
瓦库连丘克　Vakulinchuk
维多，金　Vidor, King
维尔比　Welby
威尔斯，奥逊　Welles, Orson
维尔托夫，吉加　Vertov, Dziga
威格纳，保罗　Wegener, Paul
维果，让　Vigo, Jean
维内，罗伯特　Wiene, Robert
维斯康蒂，卢基诺　Visconti, Luchino
沃林格　Worringer
西蒙东，吉尔伯特　Simondon, Gilbert
希区柯克　Hitchcock
西西夫　Sisif
小津，安二郎　Ozu, Yasujirô
谢弗勒尔　Chevreul
谢里夫　Sheriff
休谟，大卫　Hume, David
休斯，霍华德　Hughes, Howard
休斯顿，约翰　Huston, John
雅尼娜　Janine
扬科列维奇，弗拉基米尔　Jankélévitch, Vladimir
伊波利特，让　Hyppolite, Jean
易卜拉欣，兰　Ibrahim, Lam
伊芙　Eve
于伊耶，达尼埃尔　Huillet, Danièle
詹姆斯，威廉　James, William
钟，哲亨　Chung, Hyung-chul
卓别林，查理　Chaplin, Charles
左拉，埃米尔　Zola, Émile

术语

拜物教　fetish
闭集　closed set
变化-影像　change-image
差异化　differentiation
冲动-影像　impulse-image
当下尖刻　point of the present
地层学的空间　stratigraphic space
颠倒形象　figure of inversion
电影术幻象　cinematographic illusion
叠化　dissolve
叠印　superimpression
多重路径空间　hodological space
多视界　polyvision
发生符号　genetic sign

繁复体 multiplicity
反映-影像 reflection-image
反制运动 counter-movement
非生命物质 brute matter
非有机生命 non-organic life
分镜 cut
符号物质 signaletic matter
符码 code
感觉 sensation
感觉-运动图式 sensori-motor schema
感受 feeling
感受-影像 feeling-image
关系-影像 relation-image
广延 expanse
含混迹象 index of equivocity
横轴 horizontal axis
呼吸-空间 respiration-space
画外 out-of-field
集合 ensemble
记忆符号 mnemosign
记忆-影像 memory-image
解域 deterritorialize
接续 succession
景框 frame
惊奇 admiration
景深 depth of field
精神 mental
精神符号 noosign
晶体符号 hyalosign
晶体-影像 crystal-image
晶体状态 states of the crystal
镜头 shot
可变屏幕 variable screen
空间化 spatialisation
力学无限 dynamic infinite
量体-影像 volume-image
流 flow
流动 flux
轮廓像似符 contour icon
论述形象 figure of discourse
梦幻符号 onirosign
梦幻-影像 dream-image
蒙太奇 montage
绵延 duration (durée)
内渗 endosmosis
凝缩 contraction
膨胀 dilation
强力 power (puissance)
情感-影像 affection-image
去标记 demark
去差异化 undifferentiation
缺失迹象 index of lack
扰动 perturbation
任意空间 any-space-whatever (espace quelconque)
三联屏 triple screen
三元关系 triad
摄入 prehension
深焦镜头 deep focus shot

申述符 dicisign
生成的二元论 generative dualism
声音符号 sonsign
声音连续体 sonic continuum
时间符号 chronosign
视觉 vision
视觉符号 opsign
视觉连续体 visual continuum
矢量 vector
数学无限 mathematical infinite
舒张 relaxation
水平摇摄 horizontal pans
特性像似符 trait icon
调节器 modulator
调控 modulation
停滞 stasis
同时性 simultaneity
同时主义 simultaneism
统一体 unity
推轨 tracking
脱位 displace
外展 explication
物质-影像 matter-image
物质-运动 matter-movement
系列 series
吸引力形象 figure of attraction
辖域 territory
行动-影像 action-image
行迹 gramme
虚幻的二元论 illusory dualism
虚构民族志 ethnofiction
序列 sequence
溢流 reume
异质体 heterogeneity
印刻 imprint
原初世界 originary world
元电影 metacinema
阅读符号 lectosign
张力 tension
震荡 sollicitation
振动的 vibrational
症候 symptom
整体 whole
质 quality
质符 qualisign
知觉-影像 perception-image
滞留 retention
主体化 subjectivation
转化 transformation
转化影像 transformation image
自动机 automaton
自由间接引语 free indirect discourse
自由间接主体性 free indirect subjectivity
综合符 synsign
总体 totality
纵轴 vertical axis