

July 2013

Le Cinéma comme Expérimentation Philosophique

Badiou Alain

Yang Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Alain, Badiou, and Yang Li. 2013. "Le Cinéma comme Expérimentation Philosophique." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (4): pp.180-194. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss4/9>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

电影作为哲学实验

[法]阿兰·巴迪欧/文 李洋/译

摘要:巴迪欧从三个具体情境出发,提出哲学的使命在于思考选择、距离和例外,而电影也是在断裂中创造新的综合,是哲学情境的实验。哲学可以从影像、时间经验、连续性、艺术等级、艺术与非艺术这五个方面去思考电影给哲学的启示。电影不否定差异,而是对不同艺术形式、对建构的时间和真实延绵、对流行文化的诸多形式、对不同的宏大道德冲突模式、对爱与政治等异质关系建立新的关系。电影是绝对不纯的艺术,它基于对世界最粗俗的复制,其生产条件也依靠不纯的物质系统。电影来自于现实的芜杂,它通过减法和提纯等方式创造纯粹。因此电影是艺术与非纯世界展开的战斗,经典电影的成功让人们在革命的理念破碎后,依然对世界充满希望。

关键词:哲学情境 断裂与综合 不纯的艺术 电影综合论

作者简介:阿兰·巴迪欧,法国当代哲学家,著有《存在与事件》、《主体理论》、《非美学手册》、《论电影》等。《电影作为哲学实验》(*Le cinéma comme expérimentation philosophique*)是阿兰·巴迪欧2003年9月24日、9月25日在阿根廷布宜诺斯艾利斯为法语联盟(Alliance Française)以“思考电影”为题的课程演讲,后经过整理收入2010年的文集《论电影》(*Cinéma*),Paris: Nova Éditions, 2010: 323-73。本文根据法文版译出。

李洋,东北师范大学文学院教授、博士生导师,影视艺术研究中心主任,主要从事欧洲电影史、电影美学研究,著有《迷影文化史》,译有《莱昂内往事》等,电子邮箱:daqihupi@163.com

Title: Le Cinéma Comme Expérimentation Philosophique

Abstract: Badiou starts with three concrete situations and proposes that the mission of philosophy lies in thinking about choice, distance and exception. As cinema creates a new synthesis from ruptures, it becomes an experimentation of philosophical situation. Philosophy can reveal the implications of the cinema from five different dimensions: image, experience of time, continuity, order of the arts and art/non-art. Cinema doesn't deny difference, but construct a new relation out of heterogeneous relations between different art forms, constructed time and real duration, forms of popular culture, models of grand moral conflicts, and between love and politics, etc. Cinema is an absolutely impure art, and it comes from the most coarse reproduction of the reality, whose conditions of production depend on an impure system of material. Cinema comes from the hybrid of the world, and it creates its purity through subtraction or purification. Cinema is therefore a war between art and the impure world, while the successes of the classic films keep the people hopeful after the ideal of revolution disillusioned.

Key words: philosophical situation rupture and synthesis impure art cinematographic synthesis

Author: Alain Badiou is a French philosopher, and he has authored, among others, *L'Être et l'Événement* (1988), *Théorie du sujet* (1982), *Petit manuel d'esthétique* (1998) and *Cinéma* (2010).

Translator: Li Yang is a professor of film studies at the Northeast Normal University(Changchun 130024, China), and the director of Research Center of Audiovisual Arts, with research interests in the history of European cinema and the aesthetics of cinema. Email: daqihupi@163.com

电影与哲学保持着格外特殊的关系,我们可以说电影是一种哲学体验。这提出了两个问题。首先是“哲学如何看待电影”,其次是“电影如何

转化为哲学”。这种关系不是认知关系,哲学不能让人去认识电影。这是一种活的、具体的关系,一种转化关系。电影转化哲学,也可以说,电影转

化概念甚至理念。本质上看,电影是对一个理念加以创造的新理念。换句话说,电影是一种哲学情境,抽象地看,一个哲学情境就是术语之间的关系,而这些术语表面上看没有关系。一种哲学情境就是陌生术语的相遇。

电影是一种哲学情境

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

这就是一种哲学情境。在这个情境中的哲学是什么呢?这个情境展现出我们必须做出选择,在两种思想中做出选择。对我们来说只存在一个决定,我们必须决定站在苏格拉底这边还是站在卡利克勒这边。哲学在这里就是作为选择的思想,作为决定的思想。哲学在于让这个选择变得明确,清晰。从某种角度来看,我们说:一种哲学情境就是这种照亮选择的时刻,选择存在或选择思想。这是对哲学情境的第一个定义。

第二个例子是数学家阿基米德之死。这个来自西西里的希腊人曾参与抵抗罗马人入侵和占领的运动。但罗马人胜利了。阿基米德有着人类最伟大的灵魂,哪怕在今天,他的数学文章依然令人惊叹。他已经思考过无限,他实际上比牛顿早几个世纪就发明了微积分。这是一个绝顶天才。罗马人占领叙拉古不久,阿基米德重新回到了数学。他习惯了在沙子上绘制几何图形。有一天,他正在绘制一个复杂的图形,一个罗马士兵来了,告诉

他罗马将军要见他。罗马人对希腊学人非常好奇,好比我们对高智能动物的好奇。所以,马塞拉斯将军想见见阿基米德。我不认为马塞拉斯很擅长数学,但他想见见这位蜚声国际的学者。但阿基米德没有动,士兵重复说:“马塞拉斯将军想要见你。”阿基米德没有回答。这个罗马士兵可能对数学没有多大兴趣,他第三次对阿基米德说:“阿基米德,将军想要见你。”阿基米德轻轻抬起双眼,回答说:“让我完成这个证明。”士兵又说:“可是马塞拉斯想见你!你跟我说这个证明有什么用?”阿基米德重新开始演算,没有回答。终于,愤怒的士兵杀死了他。阿基米德死在他绘制的几何图形上。

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

第三个例子是一部电影,一部精彩的日本电影,沟口健二的《近松物语》。这可能是日本拍过的最美的爱情电影之一。故事很简单:一个年轻女人出于经济原因嫁给了一个小作坊老板,一个勇敢的男人,但她并不爱他,而爱上了一个新来的年轻人。如果故事始终如此那么就平庸。这发生在中世纪时期的日本,通奸要被处以死刑,通奸的男女都要被处死。所以他们逃走了,逃到了一个充满诗意的自然世界。与此同时,她的丈夫,那个勇敢的男人,却试图保护他们,因为他不想用暴力。从法律的角度看,如果他不告发他们,那他自己也是有罪的。他尽可能争取时间,解释说他的妻子去了乡下……一个真正勇敢的丈夫。但这对情侣最后还是被抓住并接受酷刑。这就是影片结尾的画面,他们两个人骑在一个骡子上,背靠背绑着。镜头定格在这对即将承受严酷死刑的情侣脸上,他们脸上露出淡淡的笑容。这个微笑真的很特别。这不是爱与死交融的浪漫主题,他们不想死。很简单,就像德勒兹和马尔罗对艺术品所做的评论:爱是对死亡的反抗。所以,在真爱和艺术

作品之间存在着共同的东西。

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

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

这三个例子描绘了三个异质术语之间的关系:卡利克勒与苏格拉底,罗马士兵与阿基米德,情人与社会。它们讲述了一种关系,但这其实不是关系,而是对关系的否定。如此说来,它们最终讲述的是一种断裂。为了讲述断裂,它们必须讲述关系。在卡利克勒与苏格拉底之间,我们必须做出选择,也必须中断:如果你站在苏格拉底一边,就不能站在卡利克勒这边。如果你站在阿基米德这边,就不能站在马塞拉斯这边。如果你支持这对情侣,就不能站在社会规则这一边。我们可以说,哲学对那些不是关系的关系感兴趣。德勒兹把这叫做“交替综合”(synthèses disjonctives)。每当我们思考这类关系时,就有了哲学。哲学最终就是关于断裂的理论。柏拉图在解释哲学就是一种唤醒时就说过这一点,但是唤醒就是对沉睡的断裂。在这个意义上,哲学就是在思想

中反思断裂的时刻。每当出现一个矛盾的关系,就出现了哲学。我坚持认为,并不是因为有什么东西要思考,才有了哲学。我同意德勒兹的观点,哲学完全不是什么都思考。哲学存在,但哲学只有在面对矛盾关系、断裂、决定、距离和事件时才存在。

哲学是对断裂的思考,或者说,是对那些构不成关系的关系的思考。但也可以这样说:哲学就是制造综合,哲学在断裂之处创造一种新的综合。它不是简单地察觉和确认差异,而是发明新的综合,使其在差异之处建构起来。我想再提一下沟口健二《近松物语》这个例子,这对情侣奔赴刑场的影像也具有一种综合的功能。这很好理解,这对情侣与社会规则是矛盾的,但在他们一致的微笑中,也宣示了另外一个社会的可能性。这不是简单地与社会法则分离,而是一种社会法则需要改变的理念。存在另一种社会法则的可能性,它可以包容爱,而不是驱逐爱。这些恋人具有普遍性,因为存在这种综合,在例外与共同法律之间的综合。我们明白,所有的例外,所有的事件,都是对全世界所做的承诺,而如果这不是对所有人做出的承诺,这种例外就不会有这样的艺术效果。

因此我们可以说,哲学,当它思考断裂时,当它思考选择时,当它思考距离时,以及当它思考时间和例外时,发明了一种新的综合。这种综合在于你必须选择,但是你在选择中也提出了新的可能性。当然,你处于距离之中,真理总是与权力有根本差别,但真理具有强力。尽管你处于例外事件中,可同样存在普遍性的承诺。这就是我所说的哲学的新的综合。“在断裂中有什么普遍的东西?”这个问题本质上就是一个宏大的哲学问题。断裂问题是基础性的,但哲学试图寻找的是断裂的普遍价值。这个普遍价值总是要求一种新的综合,这解释了为什么处于综合时期的柏拉图格外重要。为什么要证明正义就是幸福?为什么说只有正义、诡辩或犯罪是不够的?因为实际上,当柏拉图说“只有正义才是幸福”时,他想说的是“正义对任何人皆有可能”,你可以在正义之中。我认为这一点对于电影与哲学的关系来说非常重要。如果哲学真的是在断裂中创造新的综合,那么电影因具备修正综合的可能性而变得至关重要。

因此,电影的定义是矛盾的,这解释了为什么它会成为一种哲学情境。电影是完全假造与完全

现实之间非常特殊的关系。真的,电影既有复制现实的可能,也有这个复制品完全虚造的维度。这相当于,电影是在“存在”与“显现”的关系周围形成的悖论,是一种本体论艺术。许多批评家很早就提到了这一点,尤其是巴赞很早就提出:电影的问题其实是关于“存在”的问题,我们呈现时的被呈现物的问题,这是电影问题出现的首要原因。

什么是大众艺术

所以我想以简单的、基于观察的方式进入这个问题。这种观察基于电影是一门“大众艺术”。一门“大众”的艺术,意味着它的杰作——作为艺术无可争议的最伟大的作品,在其创作时就被无数人所观看和热爱。“在其创作时”是格外重要的,因为我们知道曾经存在某种“过去时”效果。无数人去博物馆是因为他们喜欢瑰宝,游客游览的往往是充满瑰宝的地方。但我想说的不是这个,我想说的是,人们在一部杰作诞生时就对它产生了热爱,无数人在一部杰作出现时就爱上了它。我们在电影中找到许多不容置疑的例子,比如说查理·卓别林那些伟大的电影就是著名而饶有趣味的例子。卓别林的电影被全世界的观众观看,包括爱斯基摩人。所有人马上就能看懂这些影片谈论的是人性,在以深刻而决定性的方式谈论人性,我称其为“一般人性”(humanité générale),也就是说超越差异的人性。夏洛特这个人物无论对于非洲人、日本人还是爱斯基摩人来说,都是“一般人性”的代表。这是一个明显的例子,但不仅是在喜剧片、滑稽剧或情感片里,还有其他例子。比如另一部格外精彩、创新的电影,在今天看来也是最伟大的电影诗:茂瑙(F. W. Murnau)的《日出》(Sunrise: A Song of Two Humans, 1927),曾在它所处的时代创造了堪比《泰坦尼克号》(Titanic, 1997)的成功。我们还知道,弗里兹·朗、希区柯克、约翰·福特、霍华德·霍克斯或拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)以及更多导演,他们的伟大电影都在当时就被无数观众所热爱。

很简单,电影成为大众艺术的能力是无需置疑的,其他艺术无法比拟。十九世纪曾有大众作家或者大众诗人,比如在法国,维克多·雨果就是大众作家。但那个时代远未达到电影这个程度。

电影作为大众艺术是无法超越的。但是,“大众艺术”体现了一种非常隐蔽的矛盾关系。这是因为,“大众”属于政治范畴,一个活跃的政治范畴,而“艺术”属于贵族范畴。这不是对艺术的某种评判,而简单地确认艺术包裹着创造的理念,艺术要求人们必须以某些方式去理解创造,去靠近精英艺术的历史,因此艺术也是一种独特的教育。“艺术”所做的无非是保留一个精英贵族的范畴,而“大众”则典型属于民主范畴。在“大众艺术”中,你拥有一种在民主要素和历史的贵族要素之间的悖论关系。

所有的艺术都曾是先锋艺术。绘画曾是先锋艺术,直到进入了博物馆,你可以把毕加索看作瑰宝。音乐曾是先锋艺术,且始终都是先锋艺术。诗歌也曾是先锋艺术。我们可以说二十世纪是先锋艺术的世纪,这个先锋艺术的时代涌现并发展了最伟大的大众艺术。因此电影含有一种矛盾关系,即在艺术与大众、贵族与民主、创造与复兴、创新与普通趣味等异质术语之间的关系……这就是为什么哲学会对电影产生兴趣。我们因此必须在电影中寻找,寻找选择,寻找距离和寻找事件。

五种思考电影的方法

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

对于思考电影,我认为有五种大的方法,或者说,五种介入这个问题的不同方法。我们可以从影像出发来考察电影,思考这种矛盾关系,这就是在经典电影早期,电影作为本体艺术被思考。我们可以从时间问题出发来实现这种思考,也可以从艺术的连续性问题、艺术的等级问题来思考电

影,即电影与其他艺术的关系。我们也可以从艺术与非艺术之间的区别来研究电影。最终,我们也可以通过道德或伦理问题、电影与人类存在的伟大形象之间的关系来思考电影。我要对这些方法分别加以说明。

首先是影像问题。为了解释电影为什么是一种大众艺术——不要忘了我们的问题——我们说它是一门影像的艺术:它可以吸引所有人。电影在我们的视觉中仿佛生产了真实的近似物。让我们试着从影像的魅力出发去理解电影的魅力。这也可以说成:电影是一种完美的认同艺术。没有任何一门艺术可以产生如此强烈的认同力量。这是第一种可能的解释。

对德勒兹来说,时间问题是基础性的,对其他分析家来说也是如此。从本质上看,我们可以说电影是一种大众艺术,因为它把时间转化为知觉,让时间变得可见。电影就像我们能够看见的时间:它创造了一种与经历的时间不同的时间情感。我们都有瞬时的时间经历,但电影在再现中对其加工改造。它展现时间。我注意到这种解释让电影更靠近音乐。因为音乐更是一种时间经验,一种呈现时间的方式。我们可以用一种简单的方式说:音乐让我们听到时间,而电影是既让人看到时间,也让人听到时间,因为音乐进入到电影中。但电影的独特之处还是在于让人看到时间。影像与时间成为两个进入电影作为大众艺术这个问题的哲学方法,但它们不是唯一的方法。

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

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

第四个假设来自艺术与非艺术之间的关系。电影总是徘徊在非艺术的边缘,它是一种触及非艺术的艺术,一种经常充满庸常形式的艺术,从某个角度看它低于艺术或在艺术周边。电影在各个时期都拓展了艺术与非艺术的边界。它就在边界上,把关于存在的、或来自于艺术、或来自于非艺术的新形式混合起来。电影进行着某种选择,但这种选择永远不是完整的。无论在什么电影中,哪怕是优秀的杰作,还是能找到平庸的画面、平淡无奇的素材、毫无新意的人物、似曾相识的场景或者俗套,但这不妨碍它成为一部艺术杰作,还能促进对影片进行一般性理解。每个观众都能从“电影不属于艺术”这种观念进入到电影艺术中。而对于其他艺术来说,正相反,你必须从艺术的伟大开始才能理解这些作品。在电影中,一切只有从最普通的情感出发,才能触及最有力、最细腻的东西。而在贵族艺术中,你总是惧怕自己堕落。电影是伟大的休息艺术,我们可以在周六晚上看电影休息一下。而滥绘画,就是滥绘画,它没什么希望变成优秀的绘画,这就是堕落的贵族。而对于电影,你总是一个期待实现绝对的民主主义者。这就是电影在贵族与民主之间的矛盾关系,这是电影处于艺术与非艺术之间的内部关系。这同样也建构了电影的政治跨度,它是普通观点与思想工作之间的交汇,在同一形式下无法遇到的一种关系。电影总是处在另一侧的边界上。

最后一个思考电影的假设来自电影的伦理向度。电影是一种具象的艺术,它不仅表达空间的具象、外部世界的具象,还表达积极人性的伟大形象,它就像一个普通的行动场景,表达某个特定情

境中必须讨论的重要价值,及其强烈的形式。电影传递着一种独特的英雄主义,我们知道这里是英雄最后的避难所。我们的现实世界太缺乏英雄了,可电影还继续上演着英雄。没有善恶的战斗,没有伟大的道德形象,我们很难想象电影会怎么样。当然,这有一点美国特色,是西部片意识形态的政治投射,英雄有时也是不幸的。但这种英雄功能也有令人赞赏的一面,就像我们赞美古希腊悲剧一样,它给无数观众提供人类生活伟大冲突中的典型形象。电影谈论的是勇气,谈论的是正义,谈论的是激情,谈论的是背叛。那些大的电影类型,那些最成熟的电影类型,比如情节剧、西部片等,严格说来都属于伦理类型,也就是说那种通过道德神话讲述人性的类型。在这个意义上,电影成为公民戏剧时代某些功能的继承者。

从时间到形而上学:爱的回归

我想给上述五种思考电影的哲学思想提供一些例子,同时思考对于综合来说格外重要的时间问题。在这一点上,康德已做过非常有名的推演。但我想简单一点:时间就是经验的综合,我们的经验在时间中综合。当然,在电影中进行的有关时间的操作,尤其是展现时间的方式是多种多样的。比如说时间的建构,用时间对不同素材进行有效地综合,一种我们可以称之为“嵌套”的时间。显然,这与电影是蒙太奇的艺术有关,能让时间的蒙太奇变得可见。例子实在太多了,其中最著名的莫过于爱森斯坦的《战舰波将金号》(Battleship Potemkin, 1925),其中事件的时间建构完全靠蒙太奇组织起来(起义、镇压等)。这是一种被建构的时间,因为它让“同时性”发生了转移。这里我们有了一种非常独特的时间,被建构和被嵌入的时间。但在电影中我们还会有与此完全不同的时间建构,甚至相反,通过拉伸而获得的时间。如果空间是静止的,那么在时间中被拉伸的就是空间本身。这就是长镜头的情况,要么摄影机是静止的,要么它在空间中旋转仿佛在展开时间的线圈。

一个总让我念念不忘的例子是希区柯克的《蝴蝶梦》(Rebecca, 1940)。《蝴蝶梦》的故事围绕一个谜建立起来,最后通过忏悔得到解决。劳伦斯·奥利维(Laurence Olivier)扮演的男主人公供认了罪行,影片体现出希区柯克对忏悔的热衷,

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

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

但电影的伟大,不是在建构时间与纯粹延绵之间重现柏格森式的分化,而是向我们展示出一种综合的可能性。准确地说,电影提供了让两种时间形式发生关联的能力。在伟大的电影中,比如我想到了茂瑙的《日出》,我们完全可以看到纯粹延绵的时刻是怎样进入到时间的攀升式建构中。《日出》里有一场非常特别的戏,一辆火车沿着山坡开下来。这个从内部拍摄的纯粹运动镜头表达了延绵的紧张情绪,既柔软又诗意。但是影片是非常用心地被建构和呈现的。电影最后要建议的,我相信只有电影会建议这一点,那就是在建构的时间中纯粹延绵呈现的可能性。而这个我们可以称之为新的综合。

我们经常使用一些对立的范畴去定义形而上学,这本质上是通过宏大对立去建立的二元论:有限与无限,实质与偶然,灵魂与身体,感性与理性等等。柏格森把意识的纯粹延绵与行动的和科学的外在时间对立起来,这是所有伟大对立中的一个,也使柏格森称得上形而上学家。或者我们可

以这样说:电影中存在一些反形而上学的东西,确切地说,电影是终结了形而上学的艺术。本质上,这是一种符合海德格尔观点的艺术。我认为他把电影看作一种技术的艺术,一种最终成为形而上学的艺术。但在事物内部,电影所做的新综合并非形而上学式的综合,正相反,它们反对形而上学的二元论。我马上能想到一个例子。电影对于感性与理性来说有什么差别呢?事实上没有差别。对于理性来说,电影只能是对感性的强化,一种颜色或者一束光。正因如此电影也可能成为一种神性的艺术,因为它是一种奇迹的艺术。我想到了罗西里尼和布莱松(Robert Bresson)的电影,难道罗西里尼或布莱松把神性或者理性与感性分开了吗?没有。电影提供了一种可能性,让神性或者理性以纯粹感性的方式呈现出来。

让我们看一下罗西里尼《意大利之旅》(Viaggio in Italia, 1954)的结尾,这也是一部关于爱的电影(我在想如果没有爱是否还有电影,如果没有爱是否还有我们)。影片讲述了一对不太和谐的情侣的故事,我们知道这一点。他们抱着模糊的修复关系的希望去意大利旅行。那个男人承受着来自其他女性的吸引,对于那个女人来说,她在那不勒斯城里或者在维苏威火山附近的森林中寻找孤独。但是,在影片结尾时,他们的爱情真的又重新建立起来。从某种意义上看,这是一个奇迹。罗西里尼想对我们说:爱比意愿更加强大,以至于当你想尽办法拯救这对情侣时,你就处于一种抽象中,而事实上这对情侣的某些东西必须自我拯救。如果爱是一个新的主题,就不再是谈判的对象。本质上他想告诉我们的的是一个彻底的建议:爱不是合同,它是一个事件。如果爱能够被拯救,那将是通过事件被拯救。在最后那场戏中,罗西里尼拍摄了这个奇迹。我们可以在电影中拍摄这种奇迹,或者可能只有电影是能够拍摄这个奇迹的艺术。画一个奇迹是困难的,讲述一个奇迹也不容易,但拍摄一个奇迹是可行的。为什么?因为你可以从可感物内部去拍摄这个奇迹,而只需要对可感物的价值加以轻微地修正。尤其是对光的使用,电影能让可见物内部的光呈现出来。在这时,可见物自身变成了事件,这是电影所能做的最伟大的综合,从本质上看这是一种对感性和理性的综合。

我认为在爱与电影之间存在着某种亲密关

系。首先,因为爱就像电影一样,是奇迹在存在中的降临。问题就在于要知道这个奇迹能持续多长时间。如果你说“这不能长久”,你就回到了对爱的玩世不恭中,而如果想对爱有一个正面的观念,你应该赞同这样的观点,即永恒的奇迹是可以存在的。遇到爱,是生活的非连续性的象征,而婚姻正相反,是连续性的象征。这提出一个哲学和电影的问题:“我们能够在中断中建立一种综合吗?”爱就像革命和电影一样成为这个问题中的突出例子[……]其次,电影之所以与爱相似是因为它不是一门说话的艺术。请听清楚我的话:人们在电影中是说话的,而且台词很重要,但我们还要记得电影可以是无声的,它可以把嘴闭上。因此,尽管台词非常重要但不是本质性的元素,电影也可以成为无声的艺术,一种感性的但无声的艺术。爱也是无声的。我想提出一个爱的定义:“爱就是宣言过后的沉默。”人们说:“我爱你”,接下来只能是沉默。因为无论如何,这句宣言创造了一个情境。它与沉默的关系、与身体的在场,适合于电影。电影也是一种身体的艺术,一种裸体的艺术。这样,在电影与爱之间就产生了某种亲密关系。

从这个角度看,我认为电影的运动是来自于爱、向政治而去,而戏剧的运动则是从政治到爱。它们两个的目标是相反的,尽管它们最终遇到的问题是一样的:即在共同的情境中,主体承受了什么样的张力?让我们举几个与二战有关的例子来说明恋爱情境与战争情境之间的关系。在这个问题上,有两部典型的影片,它们各不相同。一部是经典电影时期的情节剧,道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)的《无情战地有情天》(A Time to Love and a Time to Die, 1958),另一部是现代影片,阿兰·雷乃(Alain Resnais)和玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras)的《广岛之恋》(Hiroshima mon amour, 1959)。在《无情战地有情天》中有一些描写苏联前线战斗令人震撼的场景,以及攻陷柏林的战斗。在《广岛之恋》中,提出了广岛这座被投下原子弹的日本城市的问题,也提出了法国被德国占领的问题。这些历史的和政治的情境是非常重要的,但我们是从爱的话语、从身体的相遇、从内心的张力中才进入到这些形象的。我认为这就是真正的电影运动,而戏剧的运动则不同,戏剧必须建立在语言的基本情境上,再以此为基础建构

个别性。

我们还要注意,当你从爱走向政治、从爱走向历史,影像的技术是双重的。一种是内心的影像,它必须是一种被限定的、从近处框定的影像;另一种是宏大历史的影像,它是一种史诗性的、开放性的影像。电影的运动在于打开了影像,展现在内心影像中是如何出现宏大影像的可能性的。这个开放的过程是电影性的:电影的天赋在于这种开放性,而我们看到,戏剧的问题则是与集中相关,电影还原了语言的开放性。

电影与新综合

因此在艺术的多元性这个问题上,电影实现了新的综合。在我们谈论多媒体之前,电影自身已经变成了一个多媒体。比如说经常出现的造型价值与音乐价值的关系问题,这个问题贯穿了整个艺术史:怎样把造型价值与音乐价值综合起来呢?歌剧作为一门艺术遇到的也是这个问题。但电影正相反,它提出了这种综合:比如通过滑稽剧的伟大传统,如我们在《歌声俪影》(A Night at the Opera, 1935)里看马克思兄弟(Marx Brothers)……或者在维斯康蒂的《魂断威尼斯》(Morte a Venezia, 1971)中,尤其是影片开场,主人公来到威尼斯那场戏。我们不知道他来做什么,我们看到他提着行李,登上船,在威尼斯的运河里穿行。维斯康蒂的镜头里的威尼斯很自然地让我们感受到某种强烈的造型价值。这不仅是一组关于威尼斯的漂亮影像,而且已经是一首死亡诗篇,一场宏伟而伤感的穿行。维斯康蒂在这场戏中用了影片的音乐母题,即古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)《第五交响曲》中的《阿达齐奥》(Adagio)。令人感到不同凡响的是,这段旋律自始至终都不是装饰性的,你真的会进入人物的内心,他坐在船上一动不动,我们看着他的脸,感到复杂的印象(威尼斯、运河、楼房以及马勒的《第五交响曲》),这制造了一种不属于其它任何艺术的独特效果。这不是一种孤立的音乐印象,不仅仅是造型上的印象,更不是一种小说的或心理学的印象,而是一种真正的电影的理念,这个理念来自一种综合。这就是为什么我说电影创造了新的综合的原因。它总在出现断裂的地方创造综合。事实上,绘画艺术与音乐艺术之间存在着隔阂。《魂断威尼斯》这

场戏并不想消除音乐与绘画的差异,那没有任何意义,正相反,它让我们看到了这种差异,但我们也在这种差异中也看到了一种综合,即一种纯粹电影化的创造。

在讨论艺术与非艺术关系问题时,我们也会遇到电影的新的综合这个话题。尤其是,电影对重要流行文化形式的利用,把这些独特的形式转化成艺术材料。例如说马戏,它具有许多值得电影从近距离去考察和转化的价值,如卓别林(Charles Chaplin)的《马戏团》(The Circus, 1928),还有托德·布洛宁(Tod Browning)的《未知者》(The Unknown, 1927),费里尼(Federico Fellini)的《小丑》(I clowns, 1970),或者雅克·塔蒂(Jacques Tati)的《游行》(Parade, 1971),以及其他很多影片。马戏在影片中是作为一种流行文化来对待的,但也被电影纳入到新的艺术化综合中。这些电影不是对马戏的报道,不是对马戏的复制,而是对马戏进行综合,使其纳入更电影化的元素中。对于夜总会或者歌舞表演来说也是如此,这些表演形式在第七艺术的早期非常多。因此,马克斯兄弟把电影与歌舞表演和夜总会演出结合在一起。如果马克斯兄弟没有展现那些夜总会表演,我们可能什么也记不住。电影具有一种独特的运作,能给夜总会演出提供一个普及的舞台,使其纳入新的综合中。侦探小说、黑色小说、言情小说都如此,它们是产生电影杰作的永恒素材。在流行文化的问题上,电影能够展现它开放的个性,一个最明显不过的例子就是奥逊·威尔斯的《上海小姐》(The Lady from Shanghai, 1947)。影片展现了女性的阴暗面,即通常来说她们被否定的一面,但同时这也是她们的映像。本质上看,电影能够展现形而上学,也能展现形而上学的解体。奥逊·威尔斯的所有影片都存在这种双重解读,开放的、诗意的:在电影独一无二的运动中,同时展现一个形而上学的神话,以及这个神话的消亡。这也是奥逊·威尔斯既使用各种蒙太奇、又使用各种形式的固定镜头的原因。他既是一位伟大的蒙太奇导演,也是一位伟大的长镜头导演。这并不是形式上的原因,而是因为他既是呈现神话的人,也是在内部摧毁神话的人。对于当代哲学来说,我认为这绝对是某种意义上的创新。

最后我想用电影的道德功能来结束这场漫

游。本质上看,电影中有两种把宏大的伦理冲突重现在舞台上的可能性。其一,我们可以称之为“地平线式”(forme d'Horizon),道德冲突在其中被展示为一场冒险,以史诗、西部、战争这些宏大叙事为形式。在这种情况下冲突被放大了:布景、自然界、太空等都介入进来,就像《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968)这部形而上学西部片一样,使得自然的无限这种价值变得可见,就像西部片的英雄在遥远地平线上的剪影。电影的这种可能性会让冲突放大。这是一个我们在古希腊悲剧中就能发现的非常古老的问题。因为在悲剧中,希腊人生活在一种民主制度中,却为什么总是有国王和王后?很显然,这是出于诗的原因:国王与王后象征着扩大器,代表着象征意义上的宏大之物。这是一种扩大的功能。在电影中,我们会在地平线上找到这种扩大。人物都是普通人,但冲突从来不是普通的,它铺展在一个独特的空间中。

另一种可能性正相反,是“密闭式”(huis - clos),一个封闭场所,一个小群体。在这种微缩情况下,每个人代表一种价值或者一个立场。电影也能在这种压抑的空间中工作,一些电影手段能破坏空间。奥逊·威尔斯使了很多这种手段:在非常近的距离,以某种水平线不存在的方式拍摄,使人物看上去在空间中被破坏了。然而他也拍摄冲突:他让冲突的张力封闭起来。电影在这里再一次体现了它的综合能力:它能从扩大过度到密闭中,从无限的地平线过度到密闭的破坏中。在一些经典的西部片中,我们能找到这种关联。比如说安东尼·曼(Anthony Mann)的《血泊飞车》(The Naked Spur, 1953),这是一部经典西部片,一个典型的叙事:一小群人物,其中有两个人是敌人,他们要从一个地方去另一个地方。在旅行当中,美国西部宏伟的自然风光所呈现的开放空间(岩石、树丛和山峦)与这一小群人的封闭空间是共存的,伴随着暴力和紧张的情绪,呈现出微缩世界内部的角斗,这是一种杰出的综合:为了观察道德冲突,完全有可能同时使用放大的方法和紧缩的方法。你完全有可能同时处在希腊悲剧和萨特式密室中,既有国王和王后,也有两个地窖中的人。人们在这两种情况下考查宏大的道德冲突:电影的天才在于能够让两者相互转化。

因此我们可以总结说:电影创造了一种了不

起的综合。但是这能改变哲学吗?如果哲学也在于创造新的综合,我认为它还没有完全理解电影。这才刚刚开始,正在进行当中。哲学与电影的关系首先是一种美学关系:电影是一门艺术吗?如果电影是一门艺术,那它何以以及如何成为一门艺术的?而这又延续了第一个美学问题的讨论。这是最初的争论。然而,这不是最重要的,只要了解电影带来什么新鲜事物就可以了。然而我认为电影带来了一种骚动,新的综合在这场骚动的中心产生了,对时间的综合,对各种艺术的综合,对非艺术形式的综合,在展现道德的各种操作中进行综合。如果我们可以根据电影来创造哲学概念,就在于把旧有的哲学综合转换为电影综合。

让我们举一个例子。电影表现出在呈现时间与纯粹延绵之间不存在真正的对立,因为它们可以建立在彼此之上,就像那些真正伟大的电影导演通常做的那样,因为这非常困难……如茂瑙、小津安二郎、奥逊·威尔斯等等。只有最伟大的电影诗人才能做到这一点。这是一个至关重要的问题,因为它提出了时间的断裂这个理念。如果哲学的问题就是关于断裂的问题,那么时间中各种断裂的关联就具有根本性价值。这也是一个政治问题。比如说革命。革命这个词本身就是指时间中的断裂,就像在时间断裂的内部展开新的综合。这也是一个哲学理念,尤其是一个关于新的存在、新的生活的理念。故而电影告诉我们:新的时间的综合是存在的。比如说:在延续的时间和纯粹的延绵之间不存在完全的对立。又如:在连续性和非连续性之间不存在完全的对立。再如:我们可以在连续性中去思考非连续性。另如:我们可以用内在性的方式去思考事件,它不一定是超验的。当然,电影不能思考这些东西,但它指明了这一点,更明确地说,它实现了这一点。这是一种艺术实践,艺术思维,这不是哲学。在电影中你看不到关于连续性和非连续性的理论,但它在连续性与非连续性之间创造了新的关系。

我认为这可能是电影最重要的一点,作为一门艺术,它让连续与非连续同时发生。平庸的作品既不是连续的,也不是非连续的,而仅仅是简单的影像。但在那些伟大的作品中,在连续性与非连续性之间存在着某些难以判定的东西。连续性是通过非连续性来实现的。或者说,如果你愿意的话,电影是一个承诺,没有什么可与之相提并

论,这个承诺就是:人们能够生活在非连续性中。这提供了一个新的影像,绝对崭新的,即诗在影像中延续,电影因此而存在,为此而存在。我们可以举出很多例子,在这些伟大的电影中,连续性都是至关重要的,但是也给突然出现的意外和灵光乍现提供了位置。我想到了小津安二郎的《东京物语》,讲一个老头的故事,这是电影史上的一个重要主题,比如《魂断威尼斯》和《野草莓》(Smultronstället, 1957),老年人应该感激电影,因为电影带给他们很多东西。《东京物语》的节奏非常慢,呈现出一种老年人的时间特性,这种时间既是拉长的,但本质上却是生命在悄悄飞逝。小津把这一点拍得令人赞叹:一些固定镜头,一小片天空,一段铁轨,那些电线杆。这些空镜头也预示着新事物的突然出现。这种极其简单的象征,正是对连续性与非连续性的综合。突然涌现总是可能的,而电影告诉我们这种奇迹的可能性是真实存在的。这就是电影给观众的承诺:电影,就是可见的奇迹,就是不可缺失的奇迹与断裂。毫无疑问这就是我们最受益于电影的东西,哲学应该凭借其武器尝试去理解这一点。

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

接下来我想用电影与正义使者(justicier)^①这个角色的关系,思考电影的伦理问题。这个孤独的正义使者可以是西部片英雄或者年迈的警察,或者一个与社会不公去战斗的公民,这是电影无尽的主题来源之一。如果我们把所有这样的人物聚集在一起,他们会组成一个独立的人群。可这样的人物为什么重要呢?因为电影与法律问题之间有着某种特殊关系,尤其是美国与法律的主题保持着强烈的关联。越是美国式的电影,就越与法律之间保持某种本质关系,由此产生了法律与

复仇之间的关系。从本质上看,美国式理念意味着法律是重要的,但它也经常是无力的,尤其是它不允许正义的复仇。孤独的正义使者就是修复法律这种缺陷的人。他是法律中的英雄,但在他身上已不再有法律,法律是缺席的,或者法律是有缺陷的。电影跟随着这个孤独的英雄与一个没有法律的世界发生关系。如果这些画面令人印象深刻,那是因为它既记录了一个独特的英雄人物——经常由某个独特的演员来扮演,又记录了一个荒芜的或者暴力的世界。我们在某种孤独的主体与这个广大的世界之间找到一种关系,它是电影所独有的。这种孤独的正义使者的主题格外适合电影,这种人物也非常典型,以至于这个孤独的正义使者经常杀掉的不只是那个罪犯本人。由于恶有恶报并不容易,为了杀掉真正的凶手,他还要杀掉其他一些人。这是一种独特的文化,在法律与复仇之间保持着微妙的平衡。让我惊讶的是,这种法律与复仇之间的关系问题也是戏剧最古老的主题,这正是埃斯库罗斯(Eschyle)著名戏剧《奥瑞斯忒亚》(L'Orestie)的主题。埃斯库罗斯通过虚构一个公共法庭讲述了法律是如何必须替代复仇的。戏剧艺术从最初就在讲述这种必须由法律来替代复仇的主题。而电影,至少对于某些美国影片来说,讲述的却是复仇能够替代法律,这体现在孤独的正义使者这个形象上。本质上看,我们说这种正义使者的电影应该比戏剧更早,应该发生在戏剧与正义的关系创立之前。法律与电影的关系和它与戏剧的关系性质完全不同。

用哲学的方式思考电影的最后一种方法在于提出如下这个问题:电影是一种关于他者的思想吗?这是一个至关重要的问题,我认为电影实际上是一种对他者的新的思想,一种新的让他者得以存在的方式。最简单的证据就是电影让我们认识了他者。今天有许多我们只能通过电影才能了解的状况。想一想伊朗:如果没有阿巴斯,我们对这个国家还能知道些什么呢?对于亚洲电影也是一样,如果不是小津、黑泽明、沟口健二、王家卫、侯孝贤……我们对于日本、香港和台湾还知道什么呢?这非常重要:世界中的他者通过电影呈现在我们面前。电影把他们的私人生活、他们与空间的关系、他们与世界的关系展现给我们。电影因而极大地延伸了我们思考他者的可能性。如果哲学像柏拉图说的那样是思考他者,那么在电影

与哲学之间就存在着一种本质关系。

向德勒兹致意

我想引用德勒兹在《运动-影像》开始时写下的一个观点：“我们可以用电影的理念来制造概念。”做出这个论断是困难的，因为德勒兹所说的“电影的理念”就是电影创作的内容，这与哲学毫无关系。而他把概念理解为哲学创造的内容，这又与电影毫无关系。那么我们怎么能用电影的理念来创造哲学的概念呢？这个问题非常复杂。在德勒兹谈论电影的《运动-影像》和《时间-影像》中，我们给这个问题找到了一些方法。由于德勒兹提出的新概念涉及了时间和运动，而这一点可以被影片分析所阐明，但是，这些问题不是来自于影片分析，而来自于他对柏格森某些观点的讨论。因而德勒兹这两本书的情况是复杂的，他以真正的天才对其中一些电影观念进行了分析，还有分析了一些哲学概念，主要是关于时间和运动的，也有关于仪式的，但最终是一种从电影理念向哲学概念的过度。

德勒兹追问的是电影与影像有什么关系呢？这要求我们必须先正确地定义“影像”(image)这个术语。第一层含义，“影像”是一个知觉心理学词汇：某物的影像就是它的精神复制品(copie mentale)。影像是认知与现实之间的关系。在本质上，它指明了意识与外部世界的分离。如果我们用“影像”的这个概念，会在心理学术语中给电影提出这样的问题：意识与影像的关系是什么？或者说：我们从影像中获得了什么影像？因为电影观众会从影像中获得影像。这参与到谈论影片的经验中：人们在一个晚上聚到一起并谈论一部影片，“是啊，还好……还不错”，并且人们讲述着影片的故事。我们所知道的是，每个人对这部电影都建立了自己的影像，但这些影像是不同的。有的时候甚至不能确定人们谈论的是同一部电影。这一切都有可能发生，因为我们谈论的是“影像之影像”。而这些“影像之影像”不是这部电影本身。它们表达了人与这部影片的某种关系。这最终变成了影像与影像之间的关系。我认为，为了真正地谈论电影，必须改变对“影像”这个词的使用，试着忘记影像的心理学。这是德勒兹的主要贡献之一：他试图定义影像，并最终在心

理学之外定义电影。他把影像转化成来自现实的词，而不是来自意识。为此，德勒兹回到了柏格森。柏格森最伟大的发现是什么呢？我要引用德勒兹的话：“人们不能把外部世界中作为物理现实的运动与意识世界中作为物理现实的影像对立起来。”这真是至关重要的一点。德勒兹认为，必须放弃外部运动与影像的内部现实之间的对立，才能思考电影。正因如此，柏格森发现了影像与运动就是同一个事物。德勒兹用他关于“运动-影像”和“时间-影像”的核心概念把这一点综合起来。这里是另一个综合，我们又回到哲学的基本定义上：在影像与运动之间存在着断裂，德勒兹根据柏格森的理论在这之上建立了一种新的综合。这一点是本质性的，因为他使电影成为现实而不再是再现。因为如果影像与运动是同一个事物，那么影像就不再是运动的再现了，它是“运动-影像”。电影因此不再是再现，它将成为一种创造。

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

那么电影的哲学思想是什么呢？我们知道电影用影像思考，而哲学用概念思考，这里存在着断裂。在这两种不同的思考方法之间可能的综合是什么呢？德勒兹提供了这样一个线索，我引用一下：“这项研究是一种分类学，一种对影像和符号的分类论说。”因此哲学能够做的是对影像进行分类，这需要概念。而这一点，电影自己做不到：电影生产影像，但不能生产影像的分类。德勒兹的工作目标是明确的：他用一种影像和符号的分类学来填补电影。这就是为什么他谈到的第二个哲学家是美国的皮尔斯(Charles Sanders Peirce)。柏格森建立了一种影像的理论而皮尔斯建立了一种符号的理论。如果你想在哲学中给电影建立一

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

因此我们从德勒兹那里得到了一些哲学的首要概念,关于时间、运动、影像与符号的概念。由此我们发现一些生产时间-影像和运动-影像的作品。最终我们遇到了对这两种影像的综合,这个类别有着双重用法。一方面,它是电影史上的某个序列,那些制作情感-影像、知觉-影像、动作-影像的电影流派,让德勒兹可以不是在国家范畴下,而是在影像自身的范畴下,自由地谈论德国电影、法国电影或者俄罗斯电影。比如说,德勒兹提到了苏维埃史诗片,这是动作-影像的一种独特形式。这是对分类的第一种用法,让德勒兹运用高度细节化的分析,凭借着他锻造的概念系统,即电影的分类学,得以精彩地谈论了几乎世界上全部导演。

但还有对分类学的第二种用法,一种纯粹哲学的用法。因为这种分类学会很自然地转换我们的影像思维。多亏有了电影,我们可以做更加细致的区分,我们不仅能区分运动-影像,还可以区分运动-影像的不同种类,如果没有电影,我们可能永远不能对这些种类进行思考。这种分类学是电影专有的分类学,但它能让哲学概念发生转化。这项工作的基本结果是双重的:一方面,对电影秩序进行整理,建立一种时间-影像和运动-影像的概念分类学。在这个框架下,德勒兹的细节分析是非常精彩的。从另一方面来看,人们可以发现一种哲学创造,它最终成为一种新的影像理论。这正是一种综合。在一次研讨会上,德勒兹说:“导演不需要用哲学来思考。”很明显,因为他们不需要用概念进行思考。但德勒兹表明哲学可以运用电影进行思考,它可以在断裂的基础上创造

一种综合,能让哲学自身发生转化。让我们来看一下时间概念,这个至关重要的问题,对于德勒兹来说时间就是存在本身。因而电影呈现出本体论式的结果。它使得存在的思想发生转化,使哲学发生根本性的转化。

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

电影作为绝对不纯的艺术

为了写一首诗,你需要笔和纸。你可能还需要一部世界诗歌史。但这部诗歌史是潜在的,它没有实际的物质呈现。为了画一幅画,你需要从无有开始,从一个平面开始,以及整个造型艺术的历史作为基本的潜在存在……但是开始拍摄一部电影却完全不同。运动-影像或时间-影像的生产条件在于一种非常独特的物质组合。你需要技术资源,你还需要动员其它非常复杂的材料,这些材料彼此之间是异质的。比如你需要地点,自然景或者人工布景,你需要空间,你需要文本、剧本和对话,一些抽象观念,你还需要身体,一些演员,你还需要化学和剪辑设备。因而你需要控制所有的设备和所有的物质材料,使这些资源或多或少地记录在影像中。这很正常,但对我来说却至关重要。电影是一种绝对不纯的艺术,从它开始构思起就是如此,因为使电影成为可能的条件系统是一个不纯的物质系统。

电影的这种不纯性可以被一个人所共知的事实所解释:电影需要钱,很多很多钱。钱能使完全不同的事物统一起来,从演员的薪酬到布景建设,从技术设备到剪辑房的租用,从发行到广告,这些事物完全是混杂的。这种通过金钱达成的统一让我们对一个问题产生了兴趣,确切的说就是电影不存在纯粹的本质。在一篇关于电影的著名文章中,安德烈·马尔罗(André Malraux)阐释影像的

本质,他也解释了为什么卓别林的电影可以在非洲放映,他最后把电影与其它艺术进行比较,这篇文章的最后一句话是这样的:“此外,电影还是一个工业”。这个“此外”是什么意思呢?实际上电影首先是一个工业。哪怕对于那些伟大的电影艺术家来说,它也是一个工业。因而金钱是工业诉诸电影自身的东西,而不是简单地指电影产生的社会条件。这意味着:电影开始于一种无限的不纯性(infinité impure),电影的艺术工作就在于能从这些纯粹的碎片中体现出这种不纯性,一种从基本的不纯性中摆脱出来的纯粹性。因此我说电影是一次提纯,是一项提纯的工作。如果夸张一点儿说,我们可以把电影与垃圾处理相比较。最初,你开始于一堆不同的东西,一堆混合的工业材料。艺术家对这些素材进行选择并加工:集中、淘汰、整合,怀着生产纯粹时刻的期望,把不同的东西放在一起。这一点非常重要,因为在其它艺术中,音乐、绘画、舞蹈甚至文学,是开始于纯粹。正如马拉美(Stéphane Mallarmé)所说:“你开始于白纸的纯粹。”在这些艺术中,创作的目的是在生产活动中保持某种纯粹性,在言说中保持沉默,在写作中守护白纸,在可见物中捍卫着不可见,在声音中守护着宁静。艺术的首要问题是忠诚于它原初的纯粹性。

电影的工作方式正相反:艺术家开始于无序、聚集和不纯,它试图创造纯粹性。这非常困难。在其它艺术中,艺术家没有面对如此多的事物,他们应该在无有、缺席和虚无中创造。而在电影中总是绝对有太多东西。如果我想拍摄一个酒瓶,就会有太多东西:里面的酒、酒标、酒瓶的背景、酒瓶玻璃的质量……这都是我想回避的:酒标不需要,酒塞的颜色是不需要的,其样式也是不需要的!我该怎么拍呢?如何从一个酒瓶出发创造一个酒瓶的理念呢?我需要提纯,简化。这一点是本质性的:电影是一种否定的艺术,因为它来自于太多事物而向着某种重新建立的简化而去。这些难题在今天变得更加困难了,因为技术手段让资源大大增加了。

当电影兴起时,艺术家或者说“匠人-操作者”(artisan-opérateur)是在摄影棚里与搭建的布景在一起工作。那时没有颜色,没有声音,电影还接近于一种原始艺术,这对于艺术家来说是多么幸运啊!他能够更好的掌控可见性,布景还不

是无尽的大自然,而是手工的。艺术家距离他的艺术建构非常近。之后,声音、色彩进入进来,出现外景拍摄,以及数字素材……从今以后,你可以用影像和摄影机做任何事,这真可怕,这对于艺术来说是可怕的。如何掌控、如何控制这种无限的可见性呢?

我的假设是这样的:控制这种无限的可见性已变得不可能。这种不可能性,正是电影的现实,这是一场与无限的战斗,一场为了把无限进行提纯的战斗。电影就其本质来说,就是与无限、无限的可见性、无限的感性、无限的其它艺术、无限的音乐、无限的文本的肉搏。这是一种简化的艺术,而所有其它的艺术都是复合的艺术。电影,从理想的意义看,是从复杂性出发来创造虚无,因为电影的理想本质上看是可见性的纯粹,一种近乎透明的可见,一种近乎完美身体的人类身体,一个近乎纯粹地平线的地平线,一个近乎典型故事的故事。为了实现这个理想,电影必须穿越不纯的素材,对所有存在的东西加以利用,尤其要找到简化的路径。

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

第二个例子:对汽车的使用。在电影中使用汽车是最平常不过的,在电视中也如此。我猜三分之二的电影或者五分之四的电视节目开始时都

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

第三个例子是性爱活动。性爱影像对于电影来说也是基本性的:赤裸的身体,拥抱,甚至性爱,都变成银幕上的寻常之物,也像汽车那样不那么令人感兴趣。人们一直以来都希望看到这个,但其实直到今天他们也没看到什么,只有令人失望的东西。人们能够以色情的名义来定义这种失望。这些色情影像是重要的,就像噪音,就像汽车,就像枪战……用这个素材可以做什么呢?一个伟大的导演就必须有羞耻心吗?他应该删除这些身体吗?删除性爱?很明显这不是一条行得通的路。应该接受色情的想象,但要在内部将其转化。我认为存在三种转化色情影像的方式。第一种,将其转化为爱的影像,让爱的光芒内在于性爱的形象中;第二种是使其风格化,使其抽象化,在放弃性爱形象的基础上把身体隐喻成某种理想的美。在这个方面我们可以引用安东尼奥尼影片中一些令人印象深刻的段落作为例子。第三种方式在于要变得比色情还要色情,我们可以称其为“超色情”(surpornographie),一种二度色情。我们可以在戈达尔的一些电影段落中找到例子,比如《人人为己》(Sauve qui peut [la vie], 1980)中那个著名的性爱段落。我们再次看到艺术家从影像的不纯性出发,从其平庸的淫秽特征(obscénité)出发,在其内部工作使其走向一种新的简化。

第四个也是最后一个例子:枪战、枪击。这又

是一种平庸又平庸的东西,电影中开枪射击的数量真是越来越多了。我们可以说,如果火星人看了我们的电影,它们一定会把人类行为的特征总结为使用手枪。难道伟大的艺术家就应该拒绝使用手枪吗?当然不是。伟大的电影中也有枪战。但是艺术家又一次以别的方式做到这一点。在《上海小姐》中,枪战出现在爆炸的影像中,在吴宇森或北野武的电影中,子弹转化为某种舞蹈,一种极具造型特征的编舞学。他们接受黑帮片的规则,使用这种粗俗的素材,但将其转化为一种独特的风格。

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

这正是暴力在电影中的角色问题。电影太容易变得暴力和淫秽了,这是它的显著特征之一。哪怕在一些伟大艺术家那里,你有时也会遇到难以承受的暴力和看得见的淫秽。但这些艺术家是有趣的,比如说大卫·林奇(David Lynch),确切地说正因为他们把当代世界的阴暗面作为素材,如此野心才令人感兴趣,尽管使用这样的素材,展现出人们能够在一种伟大的纯粹性上创造出一种艺术的综合。这些艺术家不停地展现电影与素材的战斗。在北野武的黑帮片中,我们经常被暴力、被故事可怕而阴暗的特征置于难以承受的影像前。但是,某些光明的东西出现了,它不是对素材的否定,而是一种令人无法察觉的衰变。就像某种可怕而害人的东西幻化为一种陌生且纯粹的简单。

我认为如果接受下面这个假设,就能够理解电影为什么是一种大众艺术。在这里我们又与开始提出的综合相遇了:电影是一种大众艺术,因为它与大众分享社会想象。电影的出发点不是它的故事,而是它的素材的不纯性。这说明了电影为什么是一种分享的艺术:所有人都认识影片中的那些当代影像,这些素材是所有电影共有的。所以,所有人都能看,所有人都认得。电影能够再现

世界的噪音,也能发明新的寂静。它能够再现我们世界的骚动,也能发明一种新形式的静止。它能接受我们谈话的弱点,也能创造新的交流。但最初的素材都是相同的,这就是为什么有无数人可以评判一部电影,就好像谈论他们自己的存在,因为他们只有接受漫长的教育才能评价其它艺术。

如果了解了电影是一种大众艺术,我们就应该思考付出了哪些代价。因为总是要付出代价的。不纯性是如此广大,有着如此无尽的素材,钱的问题因而变得非常重要,以至于电影不可能实现其它艺术的那种纯度,总是存在不纯性的剩余。无论哪部电影,你都能找到一些平庸的无用的影像段落,一些能够删掉的语句,一些过度的色彩,一些平淡无奇的演员,某些没有节制的色情等等。当你看一部电影时,你实际是在看一场战斗:一场与材料的不纯性展开的战斗。你不仅看到了结局,不仅看到了时间-影像或运动-影像,还看到了斗争,这是艺术反对不纯性的斗争。而且这场斗争有时会赢,有时会输,哪怕是在同一部电影中也是如此。一部伟大的电影就是那些赢得了许多胜利的电影,其中少许的失败是为了赢得更多的胜利。这就是为什么一部伟大的电影总是让它自身变得有某种英雄色彩,这也是为什么人们与电影的关系不是一种沉思关系,而是一种分享、团结、羡慕,甚至是嫉妒、恼火、厌恶。电影的“肉搏”令我们印象深刻:我们分享了这场战斗,我们对胜利和失败做出评判,我们热爱一些创造纯粹的时刻。这些胜利时刻非常精彩,它解释了电影具有的情感力量。我们对这场战斗会产生这样的情绪:突然间,某个影像的纯粹性抓住了我们,它就是这场斗争的结果。这也解释了为什么电影是一种让人流泪的艺术:我们喜极而泣,为爱或者为怕而哭,因怒而悲,我们为胜利者流泪,有时也为失败者流泪。当电影能够从最坏的世界中提取一小片纯粹时,一些几乎不可能存在的事物被保留下来。

现在我们要重新回到电影与哲学的关系上。它们的共同之处在于都基于当下的现实:由于电影的存在,这个现实在思想中才不再缺席,而其它艺术则基于它们自身历史的纯粹性,科学基于自身的公理和自身的数学透明性。电影和哲学基于不纯的事物:观点、影像、实践、个别性、人类

经验。而它们还能彼此掩护对方在当代素材的基础上创造新的理念,理念不总是来自于理念,它可能来自于其对立面,来自于存在的断裂,正如影像产生自世界的影像以及它自身永恒的不纯性。在这两种情况里,工作变成可分享的双重战斗。哲学工作是在断裂的地方创造新的概念的综合;电影的工作是用世界最粗俗的冲突来创造纯粹。这就是电影与哲学之间真正的共同之处,它们彼此分享。

此外,电影对我们哲学家来说是一次机遇,因为它展现了提纯的力量,综合的力量,哪怕是最坏的事物也有被呈现的可能性。从本质上看,电影给哲学上了一堂希望之课。电影告诉哲学家:“没有什么好失去的”,因为它面对的就是暴力、背叛和淫秽。它对我们说:思想在这其中没有消失,思想在这些元素自身当中也能获得胜利。它不会总是胜利,它不会处处胜利,但胜利确实存在。我觉得今天看来这种可能胜利的观念是一个至关重要的问题。很长时间以来,在革命的观念中存在着对一场可能的伟大胜利的期待。一场决定性的胜利,一场不可扭转的胜利。然而,革命的观念消失了,我们成为革命观念的孤儿。因而我们经常认为不会再有胜利的可能了,世界幻灭了,我们最终被抛弃了。而电影正相反,它用自身的方式说:“在最坏的世界中也有胜利”。当然,很可能不只是有这场胜利,而是有一些胜利。对这种特殊胜利的忠诚,对于思想来说就足够了。因而,让我们以哲学的方式看这些电影,不仅是因为它们创造了新的影像,而且因为它们对我们谈论世界。这很简单:“最坏的世界不能创造失望”。我们不必感到失望。我认为这就是电影向我们讲述的东西。这就是为什么我们必须爱电影。如果我们懂得观看它,把它看作一场与不纯的世界的战斗,把它看作宝贵的胜利的集合,那它就能让我们远离失望。

注释[Notes]

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

(责任编辑:王嘉军)