

影像与时间

周冬莹 著

德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学

中国电影出版社

IMAGE AND TIME
DELEUZE'S IMAGE THEORY AND THE TIME PHILOSOPHY OF BERGSON AND NIETZSCHE

周冬莹 著



影像与时间

德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学

CIP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影像与时间：德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学/周冬莹著. —北京：中国电影出版社，2012. 6

ISBN 978 - 7 - 106 - 03492 - 4

I. ①影… II. ①周… III. ①德勒兹 (1925 ~ 1995) —哲学思想—研究②时间哲学—研究 IV. ①B565. 59②B016. 9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 123093 号

责任编辑：李 瑞

封面设计：侯海涛

版式设计：思 嫒

责任校对：杜 悦

责任印制：张玉民

影像与时间

——德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学
周冬莹 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32

印张/7.5 插页/2 字数/150 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03492 - 4/B · 0092

定 价 24.00 元

序

我们为什么要研究德勒兹的电影论？

和他的其他理论思想一样，德勒兹的电影论非常富有魅力。这种魅力来自他丰富深邃的哲学思想，也来自他对电影的爱。曾有人如此评述，最近三十年来发挥重要影响的法国思想家里，“德勒兹是唯一真正爱电影的”^①。此言极为中肯。仅仅是他的两卷电影论里出现的导演（约 180 人）和作品（约 700 部）的数量，就足以让我们自称研究电影的人惭愧。

当然，这远远不是一个数量层面的问题。本书作者说德勒兹的电影论令人难解的原因在于其中有哲学、尤其是柏格森和尼采的哲学的背景。此话有一定道理。不过德勒兹的哲学以及他对柏格森、尼采的阐述，或者包括对休姆、莱布尼茨、斯宾诺莎甚至斯多葛派哲学的阐释，其本身就已经深奥而诱人。所以，可能应该说，不是因为有了哲学才有了电影论的高度，而是他的哲学思想和他对其他哲学家的阐释本身已是与众不同。并且，正如柏拉图的“洞窟”描述所提示的，哲学其实已经是一种关涉影像（image）的思考。所以，德勒兹的哲学思考已经是一种“元电影”（metacinema）的思考，而他的电影论也是哲学性思考的变奏。前者是概念，后者是具体的影像，两者分别以不同的媒体中介在触摸同样层面上的问题。

德勒兹的电影论究竟是如何地与众不同，以至于出版 30 年

^① Serge Toubiana, "Le cinéma est deleuzien", *Cahiers du cinema* 497 (December 1995), pp. 20-21.

来依然保持着经久不衰的影响力？

不管是《电影1：运动—影像》还是《电影2：时间—影像》，读他的论述文字，可能首先让人困惑的是令人感觉生疏的术语，譬如任意瞬间、集合、全体、关系的丝线、结晶、虚假的强力、信仰、身体、脑、里曼空间、生成变化……当然还包括这两卷本的副标题——运动影像和时间影像。二三十年来，在电影学里，这些术语很少出现。1960年代以来，电影研究中的主流是法国为中心的叙事学、结构主义、符号学，以及随后尤盛于英美的女性主义、文化研究、后殖民理论等等。不过德勒兹的著作里几乎很少看到对这些思潮的肯定性记述。这并不代表德勒兹不关心当代思潮，恰恰相反，作为一个秉承欧洲大陆哲学文脉的哲学家，同时作为一个被归类于结构主义之后的当代思想家，他其实对这些思潮非常了解同时对其弊端了然于心。因此，当他在巴黎第八大学开始讲授电影、以及随后撰写两卷本电影论的时候，他可以有力量无视这种种的“当代”电影理论，而更多地将爱泼斯坦、巴拉兹、米特里、巴赞等在德勒兹写作电影论的1980年代前期已显得陈旧的学说拿出来讨论。这些理论家、批评家之所以在当时显得有点陈旧，是因为他们主要讨论电影本身，谈镜头、剪辑、声音等电影表现的问题，于是尤其在英语圈的研究界里，这些讨论被认为已缺乏当代性，既不谈意识形态，也不谈女性主义以及后殖民、视觉政治等，已经属于古典电影理论。

但是，我们会注意到一个现象。这些侧重谈政治、谈资本主义文化现象、以及谈后殖民、全球化等的种种热闹非凡的电影学说，对某些问题一定程度上是有效的，但当它们面对富有作家创造性的作品，其实往往很无力。讨论银幕中的视觉政治或性别政治，找一些代表性的影片来做文本分析并不难。可是这些被拿来做解剖的作品，较多的情况常常不是在艺术上达到创造性高度的作品，而更多地是“适合做解剖对象”的影片。也就是说，当面对真正的作者电影，面对我们从内心感动的作品时，这些理论话语

往往会失语。

德勒兹所做的恰恰相反,他在内心应该是厌恶过于直接讲意识形态、讲视觉政治的理论倾向。在《千高原》开篇文章,他就明言说,“文学是一个排列配置,没有意识形态之类,过去也未曾有过”。这里强调的是,与其说文学承载政治,不如说文学的各元素之排列配置本身即是政治。同时,关于女性主义,他指出将女性性设定为终极目标已然是一种理论的失误,因为未来不在于已经被设定的什么,而是尚未可知的、有待被创造的什么。讨论绘画时他主要谈的是画家所展现的独特的线条、轮廓、色彩以及它们之间的组合,研究电影时也集中探讨构成电影的基本元素,并尝试对影像做系统的分类。他的电影思考是彻彻底底的本体论的,跟适合编写大学电影基础教材的戴维·波德维尔之类谈影像本体完全不同,德勒兹的电影思考,直接关涉的是宇宙的无限和精神的无限。留意到德勒兹对柏格森的《物质和记忆》(*Matière et mémoire*, 1896)的创造性读解,我们会感受到其电影论构想之宏伟和深远。

同时这里也包含着他在符号学上的立场。来自外部、来自宇宙的力直接以光的形式被吸收在胶片上,生成影像,因此,影像不是对世界的代用品意义上的再现(representation),而是有着直接的物质性的联系。某人向我挥手告别,这是我的眼睛所看到的“像”,如果我们用摄影机记录下这一场面,机器所记录的“像”并不是我眼睛所看到的“像”的再现,而直接是“某人向我挥手告别”的直接的“像”。因此,影像不是人眼看到的场景的二次性再现,而是与人眼同等地位的对事物的直接映现,只不过摄影镜头代替了人眼视网膜这个接受器。罗兰·巴特的《明亮的房间》(*La Chambre Claire*, 1980)强调了被摄物体“曾经存在”这一本体论事实,“从曾经在那里存在的物体发射出辐射线,来触摸身处此地的我们……逝者的照片,宛如星斗姗姗而迟到来的光线,来触摸我们”。在清理去世了的母亲的遗物时,罗兰·巴特发现了一张

数十年前拍摄的、还是幼儿期的母亲的照片。当年照射在幼小的母亲身上的光被记录在胶片上,现在当我凝视着这张相片时,被记录在相片上的光直接来触摸我,犹如来自银河其他星球的光之姗姗来迟。本书作者指出德勒兹的电影论跟麦茨的电影符号学的区别,这一点很重要。德勒兹采用的不是麦茨他们所依凭的索绪尔语言学,在这里,语言被认为跟事物没有必然的联系,而是一个建立在恣意习惯上的系统,每一个语言符号的表意,不是因为这个符号跟它所表意的事物之间的直接联系,而是取决于语言符号系统内的差异体系。cat 是猫,这个符号和事物之间的关系不是必然的,在另一种语言里面,跟猫这种动物对应的是另一个语言符号。而 cat 之为猫更多的是因为 cat 跟 hat、cap、cab 之间的区别而被决定的。麦茨的电影符号学以这种语言学模式为基础,把电影的镜头、场景等对应于句子、段落等语言学单位,试图为电影换算、描述出一个符号学系统。

然而德勒兹更多地采纳的是皮尔斯的符号学。皮尔斯不以语言为符号的基本模式,在他看来语言毋宁是符号的一种。他区分了相似(icon)、象征(symbol)、指标(index)三种符号,其中指标符号尤需强调。球打到墙上留下印迹,墙上的这个印迹是一个指标符号,这个符号不是恣意的,而是跟原本的事物或者活动有着直接的物质性联系。人的指纹也同样,它之所以被司法采纳为人物认定的一种依据,便是因为印在文件上或者事件现场的指纹直接包含个人的生命符码信息。所以,电影作为对光的记录,它的一个镜头与其说是麦茨所试图定义的相当于语言的一个句子,不如说是直接映现了事物、活动的痕迹的指标符号。

这不仅是批评麦茨的原因,也是他从来拒绝讨论所谓文化再现的理由之一。实际上,福柯、德里达、德勒兹这一代结构主义之后的当代思想枭雄,他们之间在领域、切入点等方面各有不同,但在跟再现(representation)性的思维坚决绝缘这一点上,是高度一致的。这也是德勒兹和瓜塔利对弗洛伊德的精神分析辛辣批

判的原因,因为弗洛伊德总是将无意识和欲望的问题,再现性地还原为“父—母—子”的俄狄浦斯故事,将欲望蠢动的现场还原为类似一个家庭情节剧。

在这个意义上,德勒兹的对电影的立场更接近于巴赞。然而,德勒兹的电影论不是简单的对巴赞美学的一次更新,其思考的深度和广度远远要超过后者。本书作者所指出的柏格森和尼采的哲学背景,就足以说明这一点。我们应该不会忘记,《电影2:时间—影像》的第一章“超越运动影像”开篇就指出了巴赞理论的局限。意大利新现实主义具有一种社会性内容,针对这种说法,巴赞主张首先需要强调这个电影流派的美学样式,认为重要的是这些影片中分散的、带有彷徨、暧昧的新的现实形态,在这里影片不是去再现已经被解读的现实,而是去对准某个暧昧的、需要被解读的现实。尽管巴赞的主张比其论敌看得更远、更为丰富,但是德勒兹指出,这两种观点都还只是在现实的水准上讨论问题,而没有看到问题已经达到了有关精神、思考和时间的层面。“如果说由知觉、行动和情感构成的运动影像的全体遭遇到了这种转换,那么这难道首先不是一个新的要素的侵入,这个要素阻碍了知觉延伸到行动,将知觉引向与思考的关系,渐渐地让影像遵循一种新的符号的要求?这个新的符号将影像带向运动的彼岸”。无须赘言,这里所谓的“运动的彼岸”,指的当然是时间的维面。同样,关于奥逊·威尔斯的全景或景深镜头等,德勒兹的理解也跟巴赞的主张大相径庭。景深所展现的镜头的深度,在奥逊·威尔斯的一些影片里并不是如巴赞主张的完整空间,而是作为绵延的时间之连续性。而且,景深镜头也好,段落镜头也好,都不妨碍它们来展开虚构和造假。一个真实的人物在他面对纪录片的摄影镜头时,他可能会开始虚构自己,我们也跟着这个真实的人物的虚构,开始了不知为真还是为假的这部纪录片的拍摄。然而这又有何妨?跟摄影镜头一起,人物开始真实地虚构,而我们也恰恰在这个过程中、通过影片的真实地虚构,完成了真正意义上的

生成变化。所以尼采开列了一份造假者的清单,在这份单子里最后出现的是艺术家,艺术家才真正将造假变成积极的对生命的肯定……

1980年代以来的中国的电影理论和电影观念的更新变革,是从引进安德烈·巴赞的电影美学开始的。要说起来,当我们刚刚开始接触到巴赞的时候,德勒兹已经在撰写或已经出版了他的电影论稿。那个时候以来,近30年过去了,我们的电影学研究究竟进步了多少?在研究资料极度匮乏、研究环境极为不利的情况下,本书作者为德勒兹的思想所感动,以这种感动为唯一动力,孜孜不倦求索其电影论的脉络与神髓。这样的努力难道不应该积极地肯定吗?

有聊胜于无,这是20世纪80年代的一位中国思想界风云人物针对当时的情形说过的一句话。由于种种客观局限,很难做到完美精准,但做总比不做好。30年前的话又被提起,但是客观情况就是如此。作为20世纪80年代开始接触20世纪后半期西方人文理论的一员,看到年轻一代研究者依然在一个相当困难的条件下孜孜探索,会扪心自问,这么多年来我们到底做了什么?同时,也会有一种感动,对真理、对真正的“知”的热情,不管在什么时代都不会消失,因为这是对来自宇宙最遥远的光、对来自人类意识最深远的“悟”的一种无法拒绝的感应。

相信作者会以此为出发点,进一步走得更远。

应雄

北海道大学文学部教授

2012年6月

目 录

序 我们为什么要研究德勒兹的电影论? / 1

绪论:叙事时间与影像时间 / 1

第一节 影像时间性问题的提出 / 2

第二节 叙事与时间 / 4

一、热拉尔·热奈特的叙事时间 / 5

二、克里斯蒂安·梅茨的电影时间符号 / 7

第三节 影像与时间 / 10

第四节 研究目的与意义 / 14

一、研究目的 / 14

二、研究的现实意义 / 15

第五节 创新性与研究方法 / 15

一、创新性 / 15

二、研究方法 / 16

第六节 研究文本的选择 / 17

第七节 国内外相关文献综述 / 18

第八节 整体构架与题旨 / 19

第一章 德勒兹的运动—影像理论 / 23

第一节 影像、身体与知觉 / 24

- 一、影像(image) / 24
- 二、身体 / 25
- 三、知觉、情感与动作 / 27
- 第二节 绵延 / 29
- 第三节 柏格森关于运动的三个观点 / 32
 - 一、运动空间与运动过程 / 33
 - 二、任意瞬间与特殊瞬间 / 35
 - 三、整体与全体 / 38
- 第四节 运动—影像及其符号分类 / 41
 - 一、运动—影像:景框、镜头和蒙太奇 / 41
 - 二、运动—影像的符号分类 / 46

第二章 运动—影像中的间接时间表现 / 58

- 第一节 经典电影中的四种蒙太奇 / 60
 - 一、美国电影中的有机—活力蒙太奇(the organic-active montage) / 60
 - 二、苏联电影中的辩证蒙太奇(the dialectical montage) / 64
 - 三、法国流派中的心灵—计量蒙太奇(the quantitative-psychic montage) / 67
 - 四、德国表现主义中的精神—紧张化蒙太奇(the intensive-spiritual montage) / 74
- 第二节 经典电影与现代电影的过渡:自然主义电影及其时间呈现 / 80
 - 一、超现实主义与自然主义电影 / 81
 - 二、布努艾尔电影中的冲动—影像以及“循环”时间 / 83
- 第三节 运动—影像的危机 / 87
 - 一、运动—影像的极致:希区柯克的关系(心智)—影像 / 87
 - 二、运动—影像的危机及第二次世界大战后的“新影像” / 92

第三章 德勒兹的时间—影像理论 / 98

第一节 空间化的时间和真正的时间 / 98

第二节 记忆的时间 / 102

- 一、记忆的内在结构 / 105
- 二、记忆:共时与历时 / 108
- 三、两种记忆方式 / 110

第三节 当前、过去和未来 / 114

- 一、当前 / 115
- 二、过去 / 118
- 三、未来 / 121

第四节 潜在与思维 / 123

第四章 时间—影像的符号分类 / 128

第一节 潜在影像 / 128

第二节 第一种时间—影像符号:回忆—影像 / 133

- 一、回忆—影像与刻意识别 / 133
- 二、回忆—影像与闪回镜头 / 134
- 三、想象与回忆—影像 / 139
- 四、回忆—影像:现实与潜在的呼应关系 / 141

第三节 第二种时间—影像符号:梦幻—影像 / 142

- 一、梦幻—影像的特点:时间自由和视点自由 / 143
- 二、梦幻—影像的“超级变形循环” / 146
- 三、梦幻—影像与歌舞片 / 149
- 四、梦幻—影像:现实与潜在的对应关系 / 153

第四节 第三种时间—影像符号:晶体—影像 / 154

- 一、晶体—影像 / 154
- 二、晶体—影像与非时序性时间 / 155
- 三、晶体循环中的三种形式 / 158
- 四、晶体的状态 / 166

第五章 时间—影像中的直接时间表现 / 170

第一节 直接时间—影像的两个关键词:纯视听情境和不规则运动 / 171

一、纯视听情境 / 172

二、不规则运动 / 176

第二节 直接时间—影像的两种时间符号:过去时面和现在尖点 / 178

一、过去时面 / 179

二、现在尖点 / 185

第三节 尼采的时间哲学与直接时间—影像的第三种时间符号:过去和未来的聚合生成 / 187

一、尼采:无须真实的时间和虚构叙事 / 187

二、直接时间—影像的第三种时间符号:过去和未来的聚合与生成 / 198

第四节 记忆的绵延和虚假的强力 / 206

一、直接时间—影像 / 206

二、《天命》:一个直接时间—影像的范本 / 209

结语 影像与思维 / 215

参考影片 / 220

参考文献 / 225

致谢 / 231

绪论：叙事时间与影像时间

影像与镜头、蒙太奇、声音、色彩有关，这些元素构成了人们熟知的影像本体。影像表现的内容就是叙事的内容，影像如何讲述故事，就是人们常说的电影叙事学。影像呈现的意义，又和广泛的文化理论结合起来：精神分析、女权主义、意识形态、现代主义、后现代主义甚至未来主义等等。关于影像的论述，似乎变得日益广泛、无止无休。但似乎大多数理论都在从影像的功用出发来对它作出解释，以至于影像本身被湮没在众声喧嚣的理论之中。

20 世纪 80 年代，法国后结构主义哲学家吉尔·德勒兹连续发表了两部关于电影研究的著作《电影 1：运动—影像》和《电影 2：时间—影像》。这两部著作似乎要与其他电影研究趋势相逆而行，回到影像的产生和运作之初，探索影像与思维和精神的关系。他的研究，从法国哲学家亨利·柏格森那里获得了许多重要启发。柏格森生活于电影发明和初期发展的阶段，他也是其同时代的哲学家中第一个关注电影影像的人，但他只是通过电影影像的运动来论述“思维的运动”的问题。“思维的运动”这一观点对德勒兹影响至深。在德勒兹看来，影像予以我们的远远不止是视觉、感官的享受，它已经从根本上动摇和改变了我们感知世界、思考自身的方式，甚至影像就是思维的形象，影像的运动就是思维的运动。在德勒兹这里，影像被当作概

念和思维的“肉身”，而电影是影像对思维的实践。就像意大利电影《天堂电影院》中的老放映员把影像投射到了电影院外的墙壁上，影像如今早已冲出了影院的围墙，走进了我们现实的世界。不再是我们直面影像，而是我们处于影像的包围之中；电影也不只是呈现影像，而是德勒兹所说的“让世界包围影像”^①。影像与现实生活中的物与人交织在一起，让我们无从分辨何为真实、何为虚假。但事实上，真实与虚假的共存、过渡和融合，构成了这世界唯一的真实，参与到 F. W. 尼采所谓的生与灭的世界“永恒轮回”之中。

德勒兹的影像时间观是建立在柏格森的“运动理论”和“绵延时间”（或者说“记忆时间”），以及尼采的“永恒轮回”时间观基础之上的。德勒兹的影像观念和哲学化思考，显然迥异于传统电影研究者的研究视野和方法。他的影像理论著作的哲学性色彩，也引发许多电影研究者的困惑，让许多研究者望而止步。本书的写作目的，正是要对德勒兹的影像理论和他借鉴的柏格森与尼采的时间哲学，做尝试性的融合阅读，并从根本上厘清德勒兹影像思想的来源，触摸到其影像思想的魅力。

第一节 影像时间性问题的提出

时间是德勒兹影像理论根源之所在，影像与时间也是本书的探讨核心。但在德勒兹那里，时间不是通常叙事学意义上的叙事时间：顺叙、倒叙、预叙，或者时序、时距、时频等等。事实上，叙事并非德勒兹要关注的中心，在他看来，叙事只是影像的必然产物，而绝不是一个主题。德勒兹的时间是柏格森和尼采意义上的时间。

^① [法] 吉尔·德勒兹：《电影 2：时间—影像》，谢强、蔡若明、马月译，湖南美术出版社 2004 年版，第 106 页。

对于德勒兹而言,电影并不是为了描述外在的现实,也不是为了与观众获得某种沟通。电影首先自身就是一种美学媒介,是“思想冲突的领域,组建思想和创造冲突的关系的舞台”^①,是思维的运动,是思维的创造。电影不再只是作为被观看的对象,而同时成为了思考的模式,思维因电影而获得创作的形式。

柏格森是把时间当作核心问题并进行了充分讨论的哲学家,他的时间哲学对德勒兹的这两部电影著作影响深远。柏格森的时间哲学首先体现在他的“运动”观点上,即物的运动和思想的运动。电影不仅将运动带给影像,也将运动带给思想。我们的精神生活即思想的运动。由影像而思维,由物质而精神,在德勒兹看来,这正是通过时间来实现的,这种时间就是柏格森运动的时间和记忆的时间。运动的时间是抽象的、物的时间。在运动中,时间是运动的度量,没有运动就没有时间,时间从属于运动存在。运动—影像中,时间就体现为运动的时间,时间在运动中获得间接呈现。在德勒兹看来,第二次世界大战前的经典电影(好莱坞、欧洲、苏联电影)主要就是运动—影像的电影。

第二次世界大战后的现代电影是凸显时间—影像的电影。在这里,时间先于运动存在,时间不再从属于运动,而是在影像中直接自我显现。这里的时间首先体现为柏格森“记忆的时间”。“记忆的时间”是精神和思维的时间,柏格森用“绵延”来定义这种时间。这种时间不可测量,超越感知,只能用意识来捕获。另一位对德勒兹影像理论的时间观有着重大影响的哲学家就是尼采。这位德国哲学家认为没有什么真实、真理,世界是虚伪、残酷、无意义的,艺术也只是虚假,只是这种虚假并不是为了欺骗,而是承认虚假,即把虚假当作虚

^① Reidar Due, “Philosophy and Art”, *Deleuze: on Cinema*, (Polity Press, 2007), pp 158 – 163.

假。所以,在尼采看来,艺术是唯一的真实。作为艺术之一的电影也不例外,没有真实的电影,唯有虚构。或者说虚构是电影唯一的真实。德勒兹借用尼采关于“真实与虚假”的观点,确立了虚构叙事的合法性和真实性。虚构叙事主要体现为虚假的时间经验,这种时间与柏格森“记忆的时间”有一定相通之处。在时间—影像和虚构叙事中,时间不再主要体现为运动,而是思维的运作。

柏格森的运动时间和记忆时间哲学,以及尼采的虚构叙事和“永恒轮回”的时间,共同形成了德勒兹的影像时间理论的基础。影像由此成为了德勒兹创造概念和思维的舞台,而这一舞台的两大支柱就是运动—影像和时间—影像,在这两种影像符号中,时间以间接(即叙事的、被操控的)和直接(自由的)的方式呈现。运动—影像中时间的间接呈现以及时间—影像中时间的直接呈现,正是本书所要探讨的中心论题。德勒兹相信,一个人必将在哲学中发现电影,正如他必将在电影中发现哲学一样。也就是说,我们将在哲学中发现思维的运动,在影像的运动中发现思维的创造。

德勒兹对影像时间的探讨与其他的电影时间研究相比,最根本的特点就是抛弃了语言学的思维。对电影时间的讨论,曾一度主要借鉴叙事学的时间理论,但这是建基于“语言学”的时间观念。在展开影像时间的探讨之前,也许有必要首先回溯这种传统的电影时间观,以更好地理解德勒兹的来自“非语言学”的电影时间观。

第二节 叙事与时间

传统电影理论中,电影首先被当作一种叙事作品,对电影时间的研究,主要被纳入基于语言学基础上的叙事理论和符号学研究领域,前者如热拉尔·热奈特的结构主义叙事学,后者如克里斯蒂安·梅