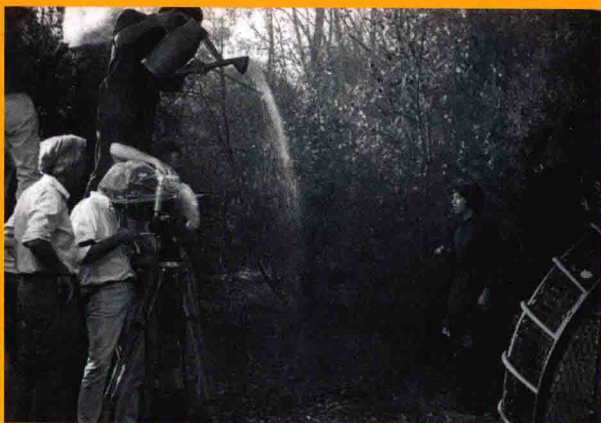


人文科学译丛·主编 汪民安 张云鹏

Les Matins gris de la tolérance

Michel Foucault et al



宽忍的灰色黎明

法国哲学家论电影

(法)米歇尔·福柯 等著

李洋 选编 李洋 等译

Les Matins gris de la tolérance

Michel Foucault et al

法国哲学家论电影
宽忍的灰色黎明

(法) 米歇尔·福柯 等著

李洋 选编 李洋 等译

 河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

宽忍的灰色黎明:法国哲学家论电影/(法)福柯
等著;李洋等译.一郑州:河南大学出版社,2013.12
ISBN 978-7-5649-1410-3

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 289665 号



宽忍的灰色黎明

著 者 米歇尔·福柯等
选 编 李 洋
译 者 李 洋 等
责任编辑 张 珊 谭 笑
封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编:450046

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

制 作 南京紫藤制版印务中心

印 刷 河南省瑞光印务股份有限公司

版 次 2014 年 2 月第 1 版

印 次 2014 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5649-1410-3

开 本 787mm×1092mm 1/32 印 张 14.25

字 数 232 千字 定 价 42.00 元

版权所有,侵权必究

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

法国思想与电影(编者导言)

李 洋

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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