

電影

GILLES
DELEUZE 著
黃建宏 譯

運動－影像

CINÉMA J'IMAGÈ-MOUVEMENT



電 影 館 100

 遠流出版公司

Cinéma I : L'image-mouvement

Copyright © 1983 Les Éditions de Minuit

Complex Chinese edition © 2003 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

電影館

100

電影 I : 運動—影像

著者 / Gilles Deleuze

譯者 / 黃建宏

編輯 / 焦雄屏・黃建業・張昌彥

委員 / 詹宏志・陳雨航

封面設計 / 黃瑪琍

特約編輯 / 楊憶暉

發行人 / 王榮文

出版發行 / 遠流出版事業股份有限公司

台北市南昌路二段81號6樓

郵撥 / 0189456-1

電話 / (02)23926899 傳真 / (02)23926658

香港發行 / 遠流（香港）出版公司

香港北角英皇道310號雲華大廈四樓505室

電話 / 25089048 傳真 / 25033258

香港售價 / 港幣150元

著作權顧問 / 蕭雄淋律師

法律顧問 / 王秀哲律師、董安丹律師

排版印刷 / 鴻柏印刷事業股份有限公司

電話 / (02)22470989

2003年10月1日 初版一刷

行政院新聞局局版臺業字第1295號

售價 / 350元

缺頁或破損的書，請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-5018-7

YL 遠流博識網

<http://www.ylib.com>

E-mail: ylib@ylib.com

出版緣起

看電影可以有多種方式。

但也一直要等到今日，這句話在台灣才顯得有意義。

一方面，比較寬鬆的文化管制局面加上錄影機之類的技術條件，使台灣能夠看到的電影大大地增加了，我們因而接觸到不同創作概念的諸種電影。

另一方面，其他學科知識對電影的解釋介入，使我們慢慢學會用各種不同眼光來觀察電影的各個層面。

再一方面，台灣本身的電影創作也起了重大的實踐突破，我們似乎有機會發展一組從台灣經驗出發的電影觀點。

在這些變化當中，台灣已經開始試著複雜地來「看」電影，包括電影之內（如形式、內容），電影之間（如技術、歷史），電影之外（如市場、政治）。

我們開始討論（雖然其他國家可能早就討論了，但我們有意識地談卻不算久），電影是藝術（前衛的與反動的），電影是文化（原創的與庸劣的），電影是工業（技術的與經濟的），電影是商業（發財的與賠錢的），電影是政治（控制的與革命的）……。

鏡頭看著世界，我們看著鏡頭，結果就構成了一個新的「觀看世界」。正是因為電影本身的豐富面向，使它自己從觀看者成為被觀看、被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就

來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成為某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

電影 I：運動—影像

Cinéma I: L'image-mouvement

Gilles Deleuze◎ 著 / 黃建宏◎ 譯

目次

譯序	7
前言	22
第一章 關於運動的諸項論點：對柏格森的第一項評述	25
第二章 景框與鏡頭：取鏡與分鏡	45
第三章 蒙太奇	73
第四章 運動—影像及其三項變化：對柏格森的第二項評述	117
第五章 感知—影像	141
第六章 動情—影像：容貌與特寫	165
第七章 動情—影像：質性、力量、任意空間	187
第八章 從動情力到動作：衝動—影像	219
第九章 動作—影像：大形式	245
第十章 動作—影像：小形式	273
第十一章 圖像或形式的轉化	299
第十二章 動作—影像的危機	325

譯 序

《電影I：運動—影像》（*Cinéma I: L'Image-mouvement*）正如德勒茲（Gilles Deleuze）所言，是爲了將他整項關於電影的論述工作中的必要元素加以確定及區分（即概念的物質基礎或材料）；所以，他一方面修正並重新詮釋柏格森（Henri Bergson）的感知哲學，並爲他自身所關懷的課題尋獲新的理論基礎，另一方面則窮盡著電影史及電影學的基本提問，並同前者的思維—影像理論融合變異爲一種異於制式學科研究（電影史、電影符號學及美學）的全新觀點。因此，我們可將該書視爲德氏和既有之法國電影學傳統的挑釁對話，並同時丟給哲學界一份博學難解的「創作文件」。至於《電影II：時間—影像》（*Cinéma II: L'Image-temps*），德勒茲以運動作爲戰前電影影像主要的探究主題，並以運動—影像作爲這工作的一個段落。到了第二冊的時間—影像裡，他宣稱電影影像已然出現了一個本質性的轉折，它終於獲得作爲其本質，即時間的力量，並能將其閃現爲獨特的表現力量；於是反向地來看，也唯有電影才具備當代思考時間及表現時間的「思考工具」（如高達〔Jean-Luc Godard〕所言）；而德勒茲對於時間—影像同運動—影像分裂的論述更是激進地打破了電影史及作者分析的系統方法論，電影不再只是作爲被觀看的對象，而同時成爲思考的模式及影像，思維因電影而獲致其創作形式，而電影也因爲德氏的介入，在

它一百年的幽暗探險之後，被褶映在我們的腦皮層上，開始了它的另一番更為全面性的獨立革命！

德氏的著作無疑地已然於該作品付梓十年後，在電影研究的範疇裡波濤不斷，像《電影筆記》(*Chaires du Cinéma*) 在圖畢安 (Serge Tourbian) 上任總編時，曾在對法國電影期刊的觀察評介裡，道出「德勒茲主義者」的稱號，就連《電影筆記》新接班的影評人也不時地操使著德氏的用語。‘96年法國電影學界在法國南部舉辦了一場名為「德勒茲後的電影」(*Le Cinéma après Deleuze*)，對德氏進行一次電影學本位主義式的反撲；而‘98年由巴黎三大的大學出版社出版了‘95年在德國漢堡所舉辦「德勒茲的電影」(*Le cinéma selon Deleuze*) 研討會的論文集；還有在巴黎三大電研所及高等社科院語言符號學講座的負責人，賈克·歐蒙 (Jacques Aumont，現今電影符號學與影片分析論的重要人物)，他於‘96年出版的新書《影片思索什麼？》(*A Quoi pensent les films?*) 中，也一改其之前對德勒茲主義者的敵意與嘲諷，在文中改採協商、修正的姿態來處理德氏言說。如此可見，德氏對電影所從事的研究將會在這廣泛的影像批評脈絡裡正起著一種內在的微革命，他所著眼的不再是不同形式的論說，而是對於思考電影的本質性、獨特性美學式位階進行著闡明及「創造」。

接著，我們在下面的篇幅裡稍微評述一下德勒茲如何同時思考哲學與電影的一些軌跡，希望通過這些觀點，能夠清楚地說明德勒茲這兩本電影著作所蘊含的深厚文化內涵，以及錯綜複雜的論述策略。

「與」電影，而非「用」電影

德勒茲總是與作者論保持著一個曖昧的關係，就像他跟《電影筆記》的關係一般：他在《電影筆記》跟他的一篇訪談〈大腦即螢幕〉中指出，《電影筆記》致力於「通過各種可能方式定義作者」的課題（在此，德勒茲便標示出他跟《電影筆記》之間的不同），而相對地，《電影筆記》在德勒茲死後作的紀念專號除了一些八卦式的禮讚之外，卻也無法真切地指出德勒茲跟《電影筆記》之間的關係（儘管推崇之聲四起，卻讓人生疑《電影筆記》的編輯中除了巴斯卡·伯尼塞〔Pascal Bonitzer〕以及一些新進的寫手之外，還有誰認真面對過德勒茲關於電影的思考）。

在資料的援引上，我們可以看到他引用大量的作者研究來作為立論基礎，但是這些從指向「風格」與「理念」的研究結果裡抽取出來的觀點，往往接合著上下文中的影像或符徵概念；簡單地說，德勒茲尋找著作者跟影像之間的通路，作者不只是生產、製造著屬於自身事業的影片以及該作者脈絡中含括的所有影像，也就是以新索邦大學電影系為首的「影片分析論」的分析單元：「影片」（film），同時也會取消自身的作者之名參與了影像與符徵的類型創作，這些具有原創性的影像類型或符徵類型不斷地組成一個模糊、渺無邊際的全體（有些理論家會將這樣的模糊全體指稱為「電影語言」）：即「電影」（cinéma）。

儘管賈克·洪席耶（Jacques Rancière）提出了一個符合德勒茲理念的「往返」運動來說明德勒茲的理論策略：從影片的分化創生到影像的本體論，同時通過影像本體論的「大寫電影」來重新切入影片與

作者（小寫電影），可是，作者研究跟影片分析在德勒茲這兩本著作中（運動—影像與時間—影像）只是他用來進行思考轉折與轉化的材料，換句話說，他並非親身躬行所謂的作品分析工作與作者風格建立，因此德勒茲關於「影片」的相關論述對於分析論者而言並不具備足夠的說服力；所以，似乎我們只能說德勒茲完成了往返運動中的前一段運動，而將後一段運動留待讀者自行反芻；但我們並不能因此而同意將德勒茲歸類為影像的本體論者（像賈克·歐蒙《艾普斯坦：電影人、詩人與哲人》〔*Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*〕的合集裡指出艾普斯坦〔Jean Epstein〕與德勒茲兩人在思考電影上的密切關係），一方面儘管德勒茲沒有提供足夠細緻的影片分析，可是他的工作仍表現出影片分析對於他這項理論工作的重要性：因為他並非將這些資料當作參考或反證，相反地，它們就作為概念生成的重要物質基礎；另一方面，他並未規定出影像與影片或電影與影片之間的階層關係，所以，我們只能說德勒茲的迫切課題在於「影像」（即電影），而不是影片，而且這項關於影像的工作（符徵分類）卻又跟影片密不可分，但這並非影射了電影跟影片之間存在位階的差異。

那麼「作者」對德勒茲，或說在他的理論工作裡，是否存在著一個較為確切的位置，當然有，「作者」不再停留於作為一種電影創作者的特殊人（風）格展現，而是更進一步地作為「特定話語」以及「原創影像」的集合，這個集合所表現出來的單元特質則是「創作理念」，或指向該理念的物質展現：符徵；電影作者在德勒茲的論述中因為小心（還是猶豫）的緣故被模糊地形塑成「類—概念性人物」；因為，在《何謂哲學？》（*Qu'est ce que la philosophie?*）中德勒茲曾根據內運平面及構成平面定義上的差異來斷言哲學跟藝術之間有著不可逾

越的鴻溝，所以，在電影創作的範疇裡，理應就不存在哲學範疇裡的「概念性人物」。可是，德勒茲對於這兩冊電影的企圖卻是捕捉在兩個異質範疇遊動的共通問題，而電影作者便不可避免地成為既具有藝術特質，同時也具有哲學特質，德勒茲的作者也就迴移在感官性人物與概念性人物之間：一種流變為「概念性人物」的電影作者。至於電影史的部分，雖說德勒茲有意無意地（甚至粗略地）以二次世界大戰作為古典電影與現代電影的分界點，但這並不足以說明德勒茲論述電影依然遵循著電影史的編年排序；事實上，德勒茲在〈大腦即螢幕〉中已經透露為何以大戰來作為分界，因為大戰造成了人類感知上的劇烈變動，而這跟戰前迥然相異的感知經驗與世界視像顯然也搖撼了電影所創生或提供的感知世界；所以，德勒茲並非在理論上服膺於電影史的編年系統，而是著眼於感知經驗與感知創作的變革。另一方面，德勒茲在論述裡匯集不同的作者共同闡明關於某一符徵的概念，而在這些作為獨特路線（就像是迴避著電影史或類型電影的「逃逸路線」）或對照組的作者集合裡，可以看到集合的組成本身一方面心照不宣地投合著電影史的範疇界分（如俄國蒙太奇、法國浪漫社會寫實主義、德國表現主義、美國實驗電影、義大利新寫實、法國新浪潮……等等），意即德勒茲亦似有若無地面對了許多電影史上的公案，可是另一方面又常見以跨國界、錯時性的組成，這種集合明顯地就是根據符徵類型的共通性與對立性，而不再是電影史的區分。

這樣的書寫策略不禁讓我們想到《千重臺》（*Mille plateaux*）的書寫，也就是加塔力（Félix Guattari）與德勒茲意圖闡述的「流變」、「戰爭機器」、「解域化」的「馳騁」運動：思維不斷地通過不同的時空平台或積層，於每一次攫取某些獨特點以構成一個獨特的「路線」（即

逃逸路線）來組成新的概念；當然《千重臺》的實驗性遠比《運動—影像》和《時間—影像》高出許多（因為他們在《千重臺》中跨越著更多的知識系統，而且進行的概念建構也較具革命色彩），可是在兩冊《電影》中所展現的卻是一個較為世故、內斂，也更為洗鍊的多重文本：因為在《千重臺》中他們以文字的操弄與轉化來引領概念的流動，可是在兩冊《電影》中，這樣的操弄不見了，所謂的多重性或多樣性能夠直接地在準確的切題裡呈現出猶疑於兩個範疇間的弔詭性（也就是思維最為自由的場域，即最不可能凝結成德勒茲在《差異與重複》所批判的「思維影像」的場域），這便較接近加塔力與德勒茲在《何謂哲學？》中所發展的哲學。簡單地就「影像」來說，在《差異與重複》（*Différence et Repetition*）和《千重臺》標誌的是與「思維影像」誓不兩立的壯年德勒茲，然而到了《運動—影像》與《時間—影像》時，「思維影像」已經不復過去單純地作為思維「的」再現影像，而還可以是更為複雜更多可能的「時間—影像」（思維「即」影像）。這也就是我們自揣「電影」對德勒茲，也就是對哲學的根本重要性所在，正因為這樣的基進特質，電影無法在《何謂哲學？》涉及美學位階的重要章節〈感知、動情力與概念〉（*Percept, affect et concept*）中被含括，而必須通過兩冊專論的篇幅來「馳騁遍歷」電影這個領域，必須（用雷蒙·貝盧〔Raymond Bellour〕邀請德勒茲到FEMIS演講時的話來說）「與（avec）電影思考」。

概念化電影與潛在電影

那麼德勒茲在解決哲學的「影像」課題時所構思的又是什麼樣的

電影呢？這個通過「與電影」的思考活動，而重新以符徵及符徵運作構成的全體：「電影」，已經變成一種通過特定概念或系統加以極化或特性化之後的影像世界，這種異質性的影像世界（由概念作為物質組成的電影）不能被視為對影片或影片影像的再現圖像，因為它以某種獨特的表現手法使得模糊的電影全體能夠被理解，而這種自電影「現象」變異出來，並且脫離現象獲得另一「表現形式」的電影，就是我們所謂的「概念化電影」。

概念化電影拒絕了「關照」絕對疏離客體的可能，它並非是對於電影一客體進行凝視或沉思後運用語言再行重構的對等再現，而是為了尋找「思考的切入點或切面」而將電影一現象加以轉化、極化的概念創造；所以，概念化電影既是創造影像概念時的必然產物，同時也是思考電影的必要準備工作，這也就是德勒茲式的創作宿命：不斷通過創造性差異以求思索「未被思考的」或「無法被思考的」，或說以疏離來逼近已然產生流變的客體，其中的清晰性就在於「疏離」貼近了「流變」；簡言之，唯有不斷創生概念化電影（疏離差異化）才能夠使得原本模糊不可思考的電影變得「可被思考」（流變的必要性便出現在「不可被思考」與「可被思考」的往返運動之間）。而這樣的流動思考後來為洪席耶以變異的黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）式口吻稱為「美學制域」（régime esthétique）：美學不再是對美與崇高的定義，也不再是對藝術或藝術品的思考，而是一方面發生在理論思考範疇：思考不可被思考的，另一方面發生於藝術創作：引發思考的力量；於是，美學在哲學範疇指向「域外」，同時在藝術創作領域作為「力」。這種「域外流動政略」就是美學制域的內容，是一種將黑格爾辯證法回歸到其能動態的「流動政略主義」，即德勒茲式的無政府主

義；如此一來，我們甚至可以說洪席耶在精神上深刻地繼承了德勒茲，因為他竟試圖通過變異的黑格爾（這是對德勒茲的疏離，因為黑格爾是德勒茲的哲學宿敵）來貼近德勒茲式的模糊政治，或說來尋求符合德勒茲思維的另一較為完善的政治形式（因為德勒茲最無法說服這一代左派哲學家的就是思維同政治之間的關係）。

因此，概念化電影便是美學式電影，作為思維觸及電影的某種形式；這種思維介入電影後使電影產生變異的就是潛在化（或譯作虛擬化），潛在化既非複製也絕非模擬，而是使得力量得以生成、展現的變異過程，所以，潛在電影便是創生電影力量、激發電影能量的電影。

當然，我們可以說概念化電影便是潛在電影，不過，為何又執意再次提出潛在電影呢？因為在德勒茲這兩冊《電影》中發展的概念化電影裡產生了斷裂，或說概念化電影裡的「皺褶」，這個皺褶產生了一個「當下」與「潛在」的誘發關係，即運動—影像與時間—影像，那麼皺褶便不再是大戰炮火所掀起的斷層，而是德勒茲以其獨特的思考方式將破裂的時間地表疊合成考古的積層，簡單地說，運動—影像與時間—影像並非戰前戰後之分，而是內運（immanent）與先驗（transcendental）的差異疊影。德勒茲在《運動—影像》裡亦步亦趨地將概念化電影以「相似」原則或「因果」原則摺疊到作者論、類型電影與電影史的混雜地貌中，因此，運動—影像的可理解性就表現為一種「當下性」：影像的內運平面形就了影像流變的表現形式，相當於內運平面的運動—影像也就作為電影的幾種現實力量：感知、感官與感情（這樣的說法跟他後來在《何謂哲學？》中的說法不同：他強調哲學的內運平面跟藝術創作的合成平面涇渭分明，為兩種全然異質的範疇；但他卻在此用「內運平面」來說明運動—影像，換言之，電影影像既

具有內運的構成方式，而且這個屬於概念創造的物質展現竟會分化出屬於藝術範疇的感知、感情與感官，分別以感知—影像、動情—影像與動作影像稱之；沒有矛盾的唯一可能，也可能是德勒茲為何專注於電影的理由，就是電影影像具有超越這一種壁壘分明的特質）。

這個超越區分的特性對他而言，或說對哲學而言，就是「先驗地」捕捉到「時間的直接影像」，換言之，電影提供了人類「創造」時間的可能，就是「時間—影像」。這樣的「先驗性」在柏格森的圖式裡就是記憶（思維）與物質（內運平面）的交會，他將思維感知的物質性擲入一種雙向運動：一方面這物質性不斷地出現在思維之外（將感知置入事物之中），另一方面，外在物質世界亦不斷地經由逆向的回返而被特性為思維感知的內在物質性。

當時的柏格森認為如此才能解決唯心論與唯物論之間的冗長爭辯。但實際上這樣的先驗性必須在某種條件下才得以成立，即「物質是影像的集合」；所以，電影對德勒茲的重要性便昭然若揭，因為唯有完全以影像集合來構成的「電影」（當然，德勒茲還另外加入全體的概念加以補充）才能夠將時間的「先驗性」在經驗裡直接呈現，同時通過電影影像的經驗，使得我們得以產生某種超驗的洞察觀點將世界影像化。這個將世界與影像置入能動式對等關係（以速度及時間產生對等關係）的影像世界就是潛在電影（或德勒茲定義下的虛擬世界）。這潛在電影在柏格森的圖式中指出的是一種接點，可是對德勒茲而言卻發生了斷裂：運動—影像與時間—影像的斷裂，就像《廣島之戀》（*Hiroshima Mon Amour*）的經驗一般，原子彈爆炸使得護士的生命產生空前斷裂，但這斷裂的力量卻相反地使得兩造緊緊地摺疊密合在一起（皺褶）；所以，雖說運動—影像與時間—影像運作著不同活動，

可是卻密不可分，這關係之前在德勒茲的筆下被描繪成「不可區辨性」(indiscernabilité)或「檻界」(seuil)，但在這兩冊《電影》裡他則發展出另一個較為相關的概念「間接自由」，甚至推至新的「視聽」觀念。

於是乎，提供給影像超驗性的時間—影像的出現，便立即誘發出運動—影像與時間—影像之間的某種特殊關係：即當下與潛在之間的動態聯繫。因此，德勒茲才會說時間—影像的出現並不代表運動—影像的消失，而且時間—影像在電影一出現時便存在了，因此，這兩種不同影像並非用來切分電影史，而是用來呈現影像流變裡的動態關係。

這種影像潛在性，或說潛在電影，使得影像跨越出接收經驗或傳達系統的理性規範，但又並非辯證地落入非理性的浪漫情懷；而是遊走於兩者之間尋求突穿「現在」的力量與施動點，也就是洪席耶在說明德勒茲與黑格爾之根本差異時指出的「即將前來」(à venir，黑格爾的時間系統在他的詮釋下則是含括整個「過去」的歷史性系統)，那麼也就不足為奇為何歐蒙會說時間—影像是看不存在的影像，因為這個由時間—影像加以表述的潛在電影所指向的既非過去，亦非現在，而是即將前來的電影。這即將前來並非預測未來，而是虛擬的「未來」或說未來的「虛擬性」如何使得現在甚至過去產生變動；因此，之所以「即將前來」是因為它對下一刻的事件產生了不容忽視的影響，甚至可以說是由它發動事件的，而不是指向「未來的再現內容」。這就是「科幻」與「虛構」的力量，也是德勒茲在《差異與重複》裡宣稱的哲學文本的力量。