

電影

II

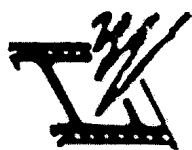
GILLES
DELEUZE 著
黃建宏 譯

時間-影像

CINÉMA II L'IMAGE-TEMPS



電影館101



電 影 館 101

 遠流出版公司

Cinéma II: L'image-temps

Copyright © 1983 Les Éditions de Minuit

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

All rights reserved

電影館

101

電影II：時間—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／450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 957-32-5019-5

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Ⅱ：時間—影像

Cinéma II : L'image-temps

Gilles Deleuze◎ 著 / 黃建宏◎ 譯

目次

譯序：給我一個影像	359
第一章 運動—影像之外	371
第二章 影像與符徵的概述	407
第三章 自回憶到夢境：對柏格森的第三項評述	433
第四章 時間晶體	467
第五章 當刻尖點與過去時層：對柏格森的第四項評述	509
第六章 造假的力量	547
第七章 思維與電影	585
第八章 電影、身體與大腦、思維	629
第九章 影像的組成因子	679
第十章 結論	731
後記：德勒茲完成了美學的命運	757
附錄：內運（內在性）平面（Plan d'immanence）運動與光的物質性	765
索引	793

譯序： 給我一個影像

哲學家相信自己是死人，他們經歷過死亡，而且他們也相信即使死了，仍會繼續活著，只是寒慄著，帶著疲憊與謹慎。

——《時間—影像》第八章

為複雜而深奧的著作寫書評，往往會身陷於一種弔詭的位置：一邊因為原作的豐富性得以引發讀者許多靈感，因而也就助長了引介的衝動，另一邊是作者經年累月的心血，事實上要提出切要而公允的評論實非易事。這一方衝動一方遲疑的態度，正是傑出的理論著作所產生的雙重效應，一方面藉由它提供的開創性超越自身，另一方面砥礪著自己去思考如何或說在哪個面向可以超越作者，繼續踏出下一步。所以，讀者就彷彿這個效應的內在介面，一個屬於當刻的分裂點：一方面檢視自己的過去與未來，另一方面進入非個人的大脈絡，面對層疊的過去與未來，岔出新路。書評，則是另一個介面，出現在原作被尚未在場的讀者閱讀之前所累積的思考能量，與未來可能在場也可能遠離的讀者之間，一個潛在的平面；而寫書評的人穿戴著驚腳的武裝，一方面偽裝成可替作者轉譯發聲的模糊

人物，另一方面又是個企圖傳遞「感同身受」的「專業」讀者。

吉爾·德勒茲，1925年出生的法國當代重要哲學家，也是台灣讀者耳熟能詳的後現代主義思想家之一，尼采的重要詮釋者、早期傅科的差異哲學戰友，還有《反伊底帕斯》（*L'Anti-Œdipe*）、《千重臺》中與加塔力共同闡進基進思維者，總之，一個對大多數讀者來說仍深陷在佛洛伊德—馬克思—尼采這後現代金三角框架中的「大頭」。這是八〇年代詮釋出來的德勒茲，往往詮釋者將自身的關懷藏匿在光環之後，用超自然的聲音發大眾之言。但自九〇年代後半期開始，「引介」的過渡時期已過，後現代或後結構的靈光也逐漸退去，從美國研究資料的出版與內容來看，越來越多是回到原作上的審慎閱讀，並擺明著開發自己的課題，依據自身的關懷延伸德勒茲哲學的「有效性」。於是，回到原作（不論原文或翻譯）的閱讀相反地變得越來越重要，因為沒有任何一項詮釋是絕對客觀而權威的。況且原作的思想表達往往較二手引用來得更為豐富而複雜，「二手」即意味著另一個問題意識的介入，為了獲得「適用」的德勒茲，必然得通過篩選與調整的過程，遇上做好的，我們所捕捉的已是另一個人的思想內容，碰上不好的，就彷彿參加一場德勒茲的葬禮，視「僵化」為永恆。

《運動—影像》與《時間—影像》是德勒茲分別於1983與1985年出版的兩冊電影論述，英譯本隨即於1986與1989年由休·湯林森（Hugh Tomlinson）分別與芭芭拉·哈伯顏（Barbara Habberjam）及勞勃·蓋勒塔（Robert Galeta）合譯，由明尼蘇達大學出版社出版。那時，不論英美學界或法國學界都還很難詳實地對德勒茲的這兩本理論巨著做出真切的分析與評判，從上述英譯本裡便可以看出由於

欠缺對德勒茲思維上的深入認知，而比較是文句上的比對翻譯，往往在閱讀中出現難以連成一氣的小裂痕。不論是法國或是美國，真正對德勒茲哲學進行嚴謹認識已是九零年代後半的事情，對於這兩本著作的詮釋與評論也才真正開跑。它們在法國學界的一般反應相當弔詭，一方面哲學界人士要不覺得僅是德勒茲自身哲學的一種重複性操演（或許學識淵博或許喜於賣弄而拿電影開刀），要不因為對電影研究的生疏所以敬而遠之，另一方面大多電影研究圈的人則覺得不知所云，可能過於抽象、可能德勒茲的影片分析過於粗淺，所以多採排拒迴避的態度。為何這兩本電影論述會產生這樣的反應？而它們在德勒茲哲學中又扮演著什麼樣的角色？哲學界質疑著為何是電影？而電影研究質疑的是他談的還是電影嗎？這些問題的浮現都得等到他轟然落地之後（跳樓自殺），才慢慢地開始被討論，許多的切入點才開始展露。

前面所援引的問題，事實上既過於淺顯，卻又似乎是進入根本問題的必經提問。《運動—影像》與《時間—影像》在德勒茲所有論著中的特殊性有下列幾點：第一，儘管德勒茲經常切入與哲學無直接關係的文學、音樂、繪畫等等藝術表現範疇，可是他並未真正去面對這些範疇本身的研究版圖，只有電影，他等於跨越了近百年的電影史，並窮究電影研究既存的重要文本與公案；第二，哲學概念上的隱晦與分散，不像在《意義的邏輯》（*Logique de sens*）或《卡夫卡》（*Kafka*）中總會以幾個重要哲學課題或概念作為發展系列或交互串聯的重點，相反地，他在不斷強調與歷時關係無關的同時，將論述的推動軸線隱約地貼近電影史；第三，也就是他在書一開始便已闡明的亞里斯多德式「分類學」，同時也是他在眾多著述中唯一一

次進行這樣的試驗，將它種領域視為分類對象（或說渾沌現象），然後通過縝密的思考與理論根據，用概念穿透該對象或現象，在他者內部形成一種概念創造的複雜架構；第四，「返」回對影像的思考，從《差異與重複》開始，對影像一詞採負面的用法，意指一成不變的建構式幻象，即「形象」，用以批判哲學史，而在《運動—影像》與《時間—影像》中影像成為思維的動力，甚至在成為時間直接影像的同時，影像即動態思維的行動，也就是他晚年致力的哲學觀點「潛在（虛擬）與實際間的互動流變」的理想場域，以影像來思考，或思考即影像的流動與轉化。這最後一點所暗示的歷程，幾乎可視作他自身差異理論的以身試法，即影像概念的流變，同時也指出德勒茲所容許的內在衝突，即差異本身是一種內在抗拒的創造性動態。從這四項特點，我們便可以會到這兩本書的重要性，它們是德勒茲企圖推展、試驗他差異哲學的一次重要實驗：去思考他者，使自身產生流變。

那麼他又如何達成這樣的一個過程，一個我們可以用他對「流變」曾經進行過的描述來加以體會的過程：「流變為……並非我變換到他者的位置，而是我不再是我，也並非是他者，介於我跟他者之間的「我一他者。」（《臨床與批判》〔*Critique et clinique*, 1993〕）所以，哲學流變為電影，並非哲學變成為電影研究，而是既非純哲學也非電影再現的思考，明顯地，他所尋獲的「哲學—電影」流變就是「影像」。所以，疊影在整個電影史與電影脈絡上的就是影像的分類，影像的分類就是德勒茲切入電影的思考行動（傅科「將哲學回歸到思考行動」〔1964〕）。德勒茲運用兩套影像理論來展開他的影像分類，分別是柏格森與皮爾士：其一進行理論修正^①，其二便進行

介入、開展^②，其三則是超越與批判。^③皮爾士符徵學對德勒茲的主要影響在於以符號「邏輯」作為差異性的分類形式，而柏格森則是德勒茲進行皮爾士式分類時所需要的概念判準，即他對於運動與時間的獨特看法。十九世紀末，當心理學出現而與哲學進行激烈論辯時，柏格森企圖通過對感知世界的開發，調和心理學的實證科學層面與哲學的唯心論層面；在德勒茲一直強調對於柏格森哲學的忠實裡，他似乎重拾了類似的哲學任務，可是這經過現象學洗禮後的古老唯物／唯心課題對他來說必須置於特殊脈絡裡重新思考，也就是「電影」。同時，他也企圖去除掉超驗式的哲學意圖，而希冀從「電影」的實際脈絡中搜尋出哲學式跡象與思考的致命時刻，進一步指出「以影像思考」的哲學思維可能性，跳過現象學神祕的「精神—身體」，直接地捕捉「影像」，不只是浮幻現象，而是物質現象與思考行動（指運動與時間）在特殊「艾彼思澱」脈絡（episteme；傳科定義為歷史流變中的文化權力徵候）下的表現。

德勒茲疊影這兩個範疇面向的方式並非單純的點線面對應，而是交錯與層積。但他所遂行的交錯與層積本身並不依循論述的次序，而是不斷地被截斷、錯接：即對於弔詭性的保留。以第一個最大的迴圈來說，就是《運動—影像》與《時間—影像》之間的論述差異，《運動—影像》相較於後者較為易讀，因為它大體上依循著電影研究的分類：如鏡頭、蒙太奇、學派、特寫、柔焦、類型電影等等（這在過渡到時間—影像時依然如此，如新寫實與新浪潮），同時貼合著許多電影史或電影研究的關懷課題，所以，大體上，他對於運動的深化分類皆緊密地貼合著電影媒材，可是到了《時間—影像》便出現了一個與歷史發展模糊呼應的斷裂，這個斷裂就出自於

運動—影像到時間—影像的跨越，影像，不再是物質論或機器論的應和詮釋所能理解，而必須「躍升」到一個「先驗」（先於或脫離經驗存在的本質性時刻）平面上，也就是躍升為可見再現中的「不可見」者（以小津為代表，揭開對於時間的探索），這個類似文人畫的「意境」或禪「悟」的非再現立即影像，其實就是影像力，就是影像的潛在者（*virtuel*）。但這只是迴圈中的過渡期，這個使我們領會、醒悟的真相並不會只停留於人道主義的堅持上，而必須回到特定脈絡裡，所以影像隨即因為脈絡的各種巨微差異而開始要求解「讀」：影像不止用來積疊出影片脈絡，同時每個影像本身就是從世界脈絡擷取出來的層積影像，於是進入到傅科的「考古學」思考裡。由此，德勒茲延續或超越柏格森的便在於最後的巴赫汀式「多義表述」——哲學論述的蒙太奇式建構與電影論述的碎片以「間接自由論述」呈現出劇場化文學形式（見《時間—影像》第九章），其中的哲學意涵則體現了潛在與實際的互動。於是十九世紀末柏格森在《創造與演化》中用電影表明哲學思想史的某種偽運動的公案，德勒茲一方面在早期《差異與重複》中延續柏格森式的哲學史批判，另一方面在二十世紀末八〇年代，擴展影像論並模糊了哲學的邊界，企圖親身展現哲學流變為電影的實例。

這就是德勒茲「唯物論應和一先驗躍升—間接自由表現」的非辯證式三段論，每一論述階段都是一個「既非……亦非」的流變，也就是捨棄辯證關係的變「易」（換是……），而取變「亦」（也是……）。再說到第二個迴圈，同樣延續第一種迴圈的三段論，以章節為單位進行，如《運動—影像》第三章各小節，或《時間—影像》自第三章之後各大章。因此，大迴圈的三段論會因為這次迴圈的三段

論而產生內在分化，大迴圈中的第一段或各段便各自發生著三段論的內在差異化，甚至還可以見到規模更小的次迴圈分化著章節的次迴圈（如德勒茲慣常將作者影像風格以地理哲學的操作回歸到某種區域性精神，如表現主義→浮士德，德萊葉→齊克果），這正是德勒茲「皺褶說」的理論操作。這樣的分化就如同皺褶一般不斷地在大大小小的迴圈中或迴圈之間運作。再說到第三種則是結構主義式的「潛在」迴圈，德勒茲雖然隱約曖昧地貼和著電影史的歷時性發展，可是在每種影像或符徵分類下又穿插著既定分類中不同範疇的作者，於是，除了電影史因為符徵結構的介入而愈發鬆散之外，一方面影像本身即脫離歷時軸線，另一方面作者本身在脫離歷時軸線或國族區隔時，亦因為「分身」於不同分類，而呈現出多樣分化的複義性作者。最後當我們將整個著作視為影像呈現時，我們並不認為是一種單純的現象學再現（即德勒茲思維透過電影的再現），而是哲學與電影不斷互為「潛在」迴圈與「實際」迴圈之間的「互」隱「互」現，這就是德勒茲終其一生所戮力投入的「先驗式經驗論」，也就說明為何他從休姆開始，經過尼采與史賓諾莎，再到萊布尼茲、傅科與柏格森。

《運動—影像》與《時間—影像》以影像—符徵的「分類學」作為「先驗式經驗論」的展現，而道出了一種無限性。在此，分類的兩種無限性（這無限性並非無限的尺度或量，而是不斷產生差異與斷裂的時間歷險，即創造性），一為決定如何分類的概念，二為因為概念內在與形式上的差異化，所帶來的無限類別，當然這無限類別緊緊地依存於電影本身的創作與生產，甚至該創作活動的演化。所以，這兩本電影著作就像是德勒茲通過《千重臺》（1980）、《感覺

的邏輯》(*Logique du sens*, 1981) 的論述經驗，將他在《差異與重複》(1969)、《意義的邏輯》(1969) 中的哲學基本概念在電影的思考範疇裡作一延伸；同時，也是通過這兩本書才結晶出精簡的《皺褶》(*Le pli*, 1988) 與《何謂哲學？》(1991)。另一方面，因為這無限性體現在對於電影影像的思考，所以，對於電影研究者來說，在經歷過巴贊的電影本體論、梅茲的語言符號學以及之後也是現今主力的新索邦分析學派對於影片文本的細緻開發後，這從影片與電影史中開發出一個潛在（或說虛擬）層面的活潑思考將開啟另一個電影研究的契機。所以，在《電影筆記》大膽宣稱「德勒茲主義」之後，目前在法國學界的相關論文裡，常見對這兩本書的援引與開發議題。

從上述分析的確可以看出德勒茲構思哲學文本以及概念表現的嚴謹度；可是，流竄於這層積構思底下的電影材料，事實上並非理所當然地嵌入這嚴密的架構裡，哲學與電影的「辯證」對質關係仍無法因為企圖擺脫辯證法的論述策略而被取消掉。這樣的內在矛盾首先來自於「貫穿」電影史的意圖，「整體」的矛盾性卻也因此而表露無疑：一方面他強調必須整體地去看作者與影片，因為如此才得以捕捉影像或德勒茲所謂的「內運平面」與「潛在性」^④，另一方面這樣的整體捕捉必然造成影片個別脈絡的流失，因為跨越全體的影像概念凌駕於影片確切的影像內容。再則處理影片材料的路徑常以「電影影像」的大群體出發探入各個影片或影片集合的小群體，同樣使得概念所預設的世界影像凌駕於影片的獨特性之上。這一路徑引致了德勒茲的另一根本矛盾，因為再現形式在《時間—影像》反再現的論述中不可避免，甚至成為時間—影像的原則性條

件，即影片成為「影像」的再現，通過這些再現驗證影像概念的合法性。換言之，時間—影像的再現層面完全被略去，於是「再現」與「直接呈現」的對峙和聯繫也就成為不被面對的神祕核心；再說，儘管強調影像符徵直接呈現的重要性，並因而對梅茲的語言學類比提出批判^⑤，可是在某些章節闡明各種符徵時，仍是通過敘事再現或故事設定加以論證。^⑥同樣對於哲學聯繫也常出現籠統的處理^⑦：像對於黑格爾、馬克思、奧古斯丁……等等哲學家都輕輕一語帶過，難免會讓讀者有「附會」或「套理論」的誤解（《時間—影像》第四章）。再則，關於政治與思維這兩個大課題的影射與討論，雖說表現出一種敏銳的直覺聯繫，但相對於《千重臺》中錯綜複雜的細緻處理則顯得粗造而模糊。所有這些德勒茲的理論矛盾正好是「蒙太奇」的諸項困境：如理念操作的單一性、整體的封閉性。但在他關於電影的論著中，並未真的解決蒙太奇的這項矛盾，而是一方面在《運動—影像》中將蒙太奇化約為「構成」，另一方面在《時間—影像》中又曖昧地強調蒙太奇獲得了新意涵；只是機伶地用另一套影像分類迴避掉蒙太奇與鏡頭的傳統分類^⑧，但這樣的迴避反而使得時間—影像的一些影像分類變得模糊而難解。

叔本華曾指出的康德的邏輯矛盾，若我們詳加檢視，便知道這矛盾的根由並非邏輯謬誤，而是康德忠實於真實感知與經驗，進而造成先驗思維上的未決困境；^⑨同樣地，我們看到德勒茲的內在矛盾所顯示的「符徵」絕非理論錯誤，而是他「未能」解決的真實矛盾：潛在與實際之間無法互動的尷尬。其盲點就在於真實狀況的渾沌態使得形上學無法轉化為現實世界的「潛在力量」。弔詭的是，讓這盲點得以呈現的正是「哲學書寫」，也就是概念呈現的美學形式，

由美學形式的表現容許弔詭的共存。德勒茲曾在1967年批判康德與後康德的先決時空擁有將概念戲劇化（即具形化）的神祕力量¹⁰（「戲劇化」指的是將思維的潛在力再現為舞台（先決時空）上的僵化影像）；而德勒茲後來則企圖藉助電影革除戲劇化的思維影像，並因而開發電影動態式的思維—影像，這不只是《差異與重複》的批判延續，更是為了指出影像對於當代精神的重要性。如果康德遂行的美學行動是既定時空下的一齣戲，那麼德勒茲則是虛擬（潛在）平面上的蒙太奇：因為在他置身於幾百部援引的影片中理出影像概念的同時，依然進行著另一種戲劇化，只是這回不再是通過形體與空間的康德式具體化，而是蒙太奇式的切割與配置，一部將概念「聲光化」的哲學電影。這兩起相同的形上學矛盾指出：在闡明先決時空或流變的運動與時間之前，空間、運動與時間的藝術性「表現形式」早已內化為概念創造的手法，所以當概念思考駕越於多樣的藝術形式之上時，不論強勢或委婉，內在矛盾必然地生成於概念對感性的宰制裡、在哲學家個體與多樣性物質呈現之間。早期某些持後現代立場的論文指出德勒茲對影片抱有先決的價值判斷，只是停留於表象的意識形態鬥爭；這種片面的後設價值批判忘卻了這倫理學的困境與矛盾來自於思維與世界的根本差異，而美學表現又往往具有容許這基進性弔詭的能耐。哲學著作，或是企圖顛覆既存哲學的著作，絕非真理或真相的揭示，而是通過作者生命、經由生命碰觸一次又一次的抗爭。而個體與個體之間的衝突（停留於康德式戲劇化的衝突）僅是差異哲學的末端效應，最基進的還在於內在的多樣衝突。

上述的「評介」就像是評者對於自身衝動的描繪，換言之，一