

外国电影理论名著

看见的世界

——关于电影本体论的思考

〔美〕斯坦利·卡维尔 著

中国电影出版社





外国电影理论名著

看见的世界

——关于电影本体论的思考

〔美〕斯坦利·卡维尔 著

齐宇 利芸 译 齐宙 校

中国电影出版社

1993 北京

(京)新登字076号

Stanley Cavell
The World Viewed
REFLECTIONS ON THE ONTOLOGY OF FILM

Enlarged Edition

Harvard University Press
Cambridge, Massachusetts
and London, England
1979

内 容 说 明

本书作者从哲学本体论的角度出发,对电影进行了深刻的思辨,研究了电影作为一个整体与客观世界作为一个整体之间的关系,同时着重探讨了电影的本质、起源、内部构成的特点等理论问题。作者以他特殊的思维方式使本书在众多的电影理论著作中别具一格。

看见的世界——关于电影本体论的思考

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行
(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

大32开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 8 插页: 2 字数: 200 000

1990年5月第1版 1993年8月北京第二次印刷 印数: 1301--4300册

ISBN7-106-00222-4/J·0168 定价: (平)4.10元

增 订 版 前 言

我满意地获悉《〈看见的世界〉续篇》将和《看见的世界》合成一册出版。这是因为，这两者都是在我使用电影研究的器械之前写成的，尽管我现在也只在有限的程度上使用这些器械，特别是古里古怪的拉片机，它可以放慢、重复或停止一部影片的进程。也就是说，这是因为我当时基本上是凭对影片的记忆写作的，尽管在写作原书和续篇之间的那段时间，我开始在放映过程中和放映之后作笔记，从而改变了我以后论述影片作准备的方法，也改变了我能够写出的内容。我一直意识到，自己对影片段落的描述可能有错误，可能把内容和次序弄错。我在这次再版的时候，没有试图改正这样的错误，因为我不想掩盖构思原作时的精神倾向，也不能否认既需要研究任何一种艺术中会被人们记住的是什么，也需要研究使用分析器械后会怎样改变人们对一部影片的体验。如果没有上述这两种研究，人们就不会注意到这样一个事实：在谈到一部影片的某个时刻或段落的时候，我们可以说是无法引用我们正在谈的东西。问题不仅在于别人可能无法把握我们指的是什么，而且我们自己也可能不知道我们想的是什么。这就使我们立即对自己的评述电影现象的能力产生了极大的怀疑。在各种艺术中，什么叫做“记住一部作品”的问题（特别是根据常变的引用材料），必然引起另一个问题：怎样才算或者才表现出“了解一部作品”（认识它就够了吗？非得要能用口哨吹出几个音节？是不

是要吹出某些特定的音节?)。这些问题又导致另一个问题——我把这个问题称为“在事实上或在记忆中重视一部作品的必要性”。我曾经用“必须记住”这个说法来试图表述这种经验^①。(如果你用口哨来表现这个愿望，那么就不同于前面所说的表现你了解一部作品那样随便吹口哨，而必须心口如一地吹口哨，这就不是每一个会吹口哨的人都能做到的。)

我在《看见的世界》的序言中已经对所有记错的地方表示歉意。这里想对书中记忆错误之处大胆地陈述一点意见：“少数记错的地方不会动摇我对自己说过的话的信念，因为我对记忆力怎么会记错和对记忆力为什么会记对是同样感兴趣的。”这里我想用自己注意到的几个例子来证明上述意见是有道理的。

我在开始描绘《史密斯先生到华盛顿》的结局时，是这样写的：“在参议院的地板上，琼·阿瑟跪在史密斯先生僵卧的身体旁边，托着他的头（他的状态介于生死之间），就象圣母玛利亚抱着耶稣的尸体一样。”（第54页）但是，当书印出来之后，我一看到这段话，就知道琼·阿瑟这个人物从未在参议院的会场中出现，而是必须留在走廊里，处在卡普拉^②式的从焦虑到得意的过渡阶段。在我看来，出现这个失误的原因，是我写的那段话虽然抓住了这部影片（特别是它的最后几个场面）肯定会让人想到的耶稣的精神实质，但是我却把另外某部影片的画面拿了过来（一个合理的猜测是：我把一年后弗里茨·朗格摄制的《弗兰克·詹姆斯的归来》中的一个场面拿过来了）。

我还由于自信而犯有另一些错误。例如，我曾谈到：“凯瑟琳·赫本在《费城故事》开始的一个镜头中心不在焉地走过房间，手里捧着一束长茎的花，大声地自言自语：‘茨菇花又开了’”（见《后

① 见《我们必须心口如一吗?》中的“避免爱情”，第314页。

② 卡普拉：美国电影导演，以拍摄喜剧片见长，《史密斯先生到华盛顿》即由他导演。——译者

台门》)；加利·格兰特在《他的女星期五》中被介绍给拉尔夫·贝拉米时的反应是：“我们以前不是在哪里见过吗？”(他们几年前在《可怕的真理》中扮演类似的角色时是见过的)。这些台词无疑是临时现编的……”(第124页)。我可以想象这种现编台词的情景：我的头脑把加利·格兰特放到影片中的某个有必要现编台词的场面，他一边打量贝拉米扮演的角色，一边对一个密友说，“他长得象那个电影演员拉尔夫·贝拉米”——可是把这个颇为可笑的噱头提前，弄成了老一套的闹剧，即在格兰特被介绍给贝拉米时，他就象无意中犯了一个错误，向一个凑巧站在旁边的老朋友亲热地打招呼。但是，除非是做梦，我无法解释在《后台门》中竟然会写下那段关于凯瑟琳·赫本的话。也许她在《费城故事》之外的某部影片中有这样的一段(但我想不起是什么影片)。还有可能是这部影片刚开始发行时有这句现编的台词，至少有些拷贝中有，我愿意为此打赌——战前的一美元。

我评述《游戏规则》最后一些画面时，犯了一个更丢人的错误。这出现在《〈看见的世界〉续篇》的最后一部分；在我的记忆中，试图同将军在最后一刹那进行密谈的是那个温和的同性恋者，而不是那个同异性乱搞的反动下流坯。在这个地方，我还没有能从雷诺阿的感觉中体会到一些虽然无关紧要但是却具有特点的东西(第220页)。

以上的这些错误尽管使人恼火或悔恨，但看来并无损于以之为基础作出的解释。这也许是因为，某些画面虽然被弄错了，但它们所包含的思想和感情却没有被篡改。在对《游戏规则》的评述中出现了一个更成问题的例子。我两次写道在影片开始部分跟拍猎手们的镜头里，猎场看守舒马赫把他那种职业的专用工具——猎枪背在背上(第222和227页)。我还把那杆枪看成是摄影机的某种象征，并声称我们应当把那一段里面的舒马赫看成“不象是在指导打猎，而是在尾随、跟踪和拍摄打猎活动”(第227至228

页)。但事实上，在拍摄的时候，舒马赫的枪并不在他背上——它应该在的地方；而且在我现在看来，显著的一点正是那杆枪不在人们认为它应该在的地方。有的不友好的批评家会说：“因此，对于把舒马赫看作导演或他的摄影机的代理人这种想法，没有必要加以考虑。而且，总的说来，让我们头脑清醒些，别去谈论或教人‘读’影片（无论这是什么意思），而是去谈论或教人‘看’影片吧。”友好的批评家该说什么呢？我希望他会说大意如下的话：

记错枪的存在原来是对关于枪的断语作出的反应，对枪变换位置的反应；也就是说，对枪没有出现和对枪的位置完全放错作出的反应。当然可以不负责任地作出这样的解释，以此原谅自己，而根本不打算去考查一下它的严肃性和合理性。但是，代替不负责任的最好办法，并不是死抠细节。读并不能代替看，但是（从这个字的词根可以看出）读的意思是指更清楚地看到某种东西，先说明这些东西看起来是什么样子，再进而解释它们为什么会是这个样子。就上述例子而言，象征摄影机的枪没有出现这个事实，可以被用来更加强调地指出它正是在它应在的位置上拍摄这个场面呢。这种说法符合我的下述观点：“雷诺阿扮演的奥克塔夫没有在这场出现的意义就在于……他站到了摄影机后面他自己的位置上，……宣告他对所发生的事情负责……”（第223页）。这就把导演同舒马赫这个人物的密切关系，表现得和导演同奥克塔夫和儒里欧这两个人物的密切关系一样清楚，而我对于导演同后两个人物的密切关系，曾更为谨慎地详细加以介绍。这一点在我写的书中是不言而喻的，但是我当时显然没有彻底考虑它的后果：没有更不留情地正视一个事实，即最有人情味的影片创作者仍然掌握着电影摄影机的致命威力，而且在衡量他的人性时并不能只看他同英雄和故事中的劳动者们的同一性，还要看他同故事中反面人物的同一性。这里讲的反面人物就是既抛弃了世间的故事，也被故事所抛弃的人物。读和背诵的准确性当然应该加以检验。

但还应该把“读”看成是一次论辩，是某种需要作出反应的事情。

我曾经说过，我通过“读”影片探讨《游戏规则》的最后一些画面的方式，“表明一个画面里的具体内容，当被用来证实评论的理解时，是不能脱离这种理解本身来确定的”（第224页）。我的这段话点出了《看见的世界》的一个主要论点，它在我此后的影评中一直是显而易见的和起指导作用的。这就是：给电影手段的具体可能性和必然性（或称之为元素，我有时也称之为自动作用）赋予意义或注入意义，是电影导演也是影评家（或观众）的基本行为；因此，在导演和影评家发现这些意义之前，不可能知道到底是哪些东西构成了电影手段的一个“元素”。我想把元素和意义之间的这种相互关系称为“电影环”。探究这个环可以说大致上等于探究电影的手段。

我在本书前言开始部分曾经谈到人们对自己评述自己的电影体验的能力“立即产生了极大的怀疑”。要作出这种评述，必须了解电影手段的固有特性，并善于从一部特定影片的多个事件的相互关系中来理解这些事件。为了达到这个目标，必须把影片作为一个整体来“读”，而本书的大部分只是我“读”影片片段的成果，因此，我在本文后面列出了我后来一些著作的目录，这些著作也许可以说是把影片作为一个整体来对待的。我的那些结论性意见并不全是对影片的一个片段的读解结果，而是对整部影片的片段性读解，或者说是是一次读解的描述。

例如特伦斯·马利克的《天堂的日子》。我设想凡是对这部影片感兴趣的人，都希望了解这部影片的美的终极目的是什么；不仅希望了解它的终极目的，而且包括它对美的连续不断的追求。对它的主题如何理解可姑且不论，如若要对它进行探索，他或她必须深信自己具有从大自然和大自然的照相投影或位移过程中摄取美的无限能力，这当然同时也意味着深信大自然和电影是能够

提供美的。如此宽泛的信心本身就是使人激奋的，而且必须成为影片主题的一个部分。我们是否应该把主题表述为：人类的劳作、感情和纠纷随时都会因为偶然的天旋地转而变得毫无意义？我认为这部影片确实含有一种对世界的玄奥看法；但是，我认为人们会觉得自己从未见过在电影里以这种方式来表现人的存在的场景——不妨称之为地（或日子）与天之间的舞台。

这些画面特有的美以某种方式引发一种形式的光彩，使我感到就象是体现了海德格尔^①的《什么是思想？》（1972年哈帕·托奇贝克公司出版）中的一些句子。

“当我们讲到‘存在’，指的是‘存在物的存在’。当我们说到‘存在物’，指的是‘存在的存在物’。……两重性永远是一个先在的事实，无论是巴门尼德^②或柏拉图，康德或尼采，都如是观……对于西方思潮来说，具有决定意义的解释是由柏拉图作出的。……柏拉图的意思是说：存在物和存在位于不同的地方。具体的存在物和存在是处于不同位置上的。”（第227页）

“在柏拉图看来，观念构成一个存在物的存在。观念反映某种特定之物的外表，靠它来展示它的形式，看着我们，从而（举例来说）作为这张桌子出现。……这件东西就用这种形式看着我们。……柏拉图把某一特定的存在物同它的观念之间的关系称之为参与。”（第222页）

“人能提供的第一项服务，是赋予存在物的存在以思想。……这个词（存在）是指：现存事物的在场。”（第235页）

“我们所描绘的在场集中表现为延续性，它使一座山、

① 海德格尔（1889—1976）：当代德国哲学界最有创见的思想家，存在主义的主要代表。——译者

② 巴门尼德（约公元前515—？）：希腊哲学家，创立了前苏格拉底希腊主要思想流派之一的爱利亚学派。——编者

一片海、一栋房子久历寒暑，并因其持久而同其它在场的东西一起出现在我们面前。……在希腊人的经验中，这种持久性表现为一种光亮的外形，含有在被光照下灿烂地展现自己的意思。”（第237页）

（我不想隐瞒一个事实：马利克好多年以前就为西北大学的现象学和存在主义哲学研究所把海德格尔《论原因的实质》译成英文。）如果说马利克确已找到一种方法把上述那些思想转换成形象供我们思考，那么，在我看来，那只能是由于他发现了电影的照相基础这一基本事实（或者说发现了如何接受这个基本事实）：物象参与了自身的照相存在；它们参与了自身在胶片上的再创造；它们在形成其外貌时是不可缺少的。投影在一块银幕上的物象在本质上是反映性的，它们以自身为参照系，反映其物质根源。它们的在场表明它们的不在场，表明它们的位置是在另一个地方。如果说，同能够这样展现自己的物象并列在一起时，人的重要性便有所降低，或由于不美而被压倒，那也许是因为人类在试图支配这个世界或美化它时（人们在制作电影或任何其他艺术品时必然会想这样做），他们自身却拒绝参与进去。

我把这个例子（我对它的体会是否正确姑且不说）作为一个极端的例证，来说明在一个特定的影片中，我们给电影手段的某个元素赋予什么意义，是无法预测的。除此之外，我还想以此作为例子来说明，对于电影研究来说，观众是多么难于预测。如果考虑到电影研究正在迅速地专业化，观众问题的尖锐性就突出起来了。要求那些试图使电影研究在学术界至少在知识界成为体面的课题的圈内人想到海德格尔，那就是要求他们应用另一套观点和程式，这些观点和程式在英语国家的精神文化中是根深蒂固的，而能否把它们应用于电影经验却是难于证实的。要求不从事这一行的人，亦即我们要求他们用自己的学术地位使电影研究受到尊重的那些人，在这方面想到海德格尔，那就是要求他们进一

步给予电影以值得从哲学上进行探讨的地位，成为和其他伟大艺术平起平坐的课题。这不是一件小事，因为如罗伯特·瓦绍和瓦尔特·本杰明等这样一些很不相同的作者大致上都说过，要承认电影是一门艺术，那就要求改变对艺术的概念。再说，即使他们当中有些人承认电影是象诸如爵士音乐那样出色和美丽的东西，那又怎么样呢？爵士音乐（是否）高级艺术的问题可以无限期地推迟解决，因为它的成就同整个音乐艺术息息相关，其中有些成就肯定达到了高水平。而电影却只能同它自己作比较；如果有高低、主次之分，那也只能在电影内部来区分；任何争端都不能推迟解决，任何说法都不是空论，总有人表示异议。但是，谁能说这种不肯定的状态同其他拥有伟大称号的艺术在学术上的肯定状态对比起来，就注定会较少创造性呢？

斯·卡维尔

马萨诺塞州布鲁克莱恩

1979年5月

书目：

《利奥巴德在康涅狄格》（载《乔治亚评论》，1976年夏）的第二部分，内容是读霍华德·霍克斯的《哺育婴儿》；本文的第一部分探讨把电影引进大学课程表是否合适，并阐述瓦绍和本杰明的著作之间的关系。

《追求幸福》（载《新文学史》，1979年夏），内容是读布莱斯顿·史都尔奇斯的《报喜节前夜》，其中阐述了评论《哺育婴儿》时开始谈到的一些想法，大意是好莱坞三十年代和四十年代的某些有声片形成了一个特定的类型，它承袭了莎士比亚式浪漫故事所创建的叙事特征。

《事物在电影中变成什么样？》（载《哲学和文学》1978年秋）

其中把我称之为“电影的自然题材之发现”的那种东西同一些杰出的作品联系起来（例如伯格曼的《人物》，布努艾尔的《白日美人》，希区柯克的《眩晕》，卡普拉的《美妙的生活》），这些杰作用一种特殊的方式把两种段落并列起来，一种段落明显地是有意反映客观现实，另一种则不是如此。

《对马卡维耶夫评论伯格曼的评论》（载《电影和梦想：对伯格曼的探讨》，这是1978年1月在哈佛举行的会议上宣读的论文选集，由伏拉达·佩特里克编辑，预定于1980年出版），本文试图把马卡维耶夫的《甜蜜的电影》作为一个整体来读，同时读他的《有机体的秘密》的一些片段，把他构成这些影片的方式看成是某种新原则，特别是他把文献资料同虚构的东西合在一起使用。

最后，谨对格斯·布莱斯代尔和阿诺德·达维逊对这个新前言草稿作了有益的评论表示谢意。

目 录

增订版前言.....	(1)
序言.....	(1)
第一章 伙伴们的自传.....	(7)
第二章 画面与音响.....	(20)
第三章 照片与银幕.....	(28)
第四章 观众、演员与明星.....	(31)
第五章 类型人物；类型片的轮换.....	(35)
第六章 关于起源的想法.....	(44)
第七章 波德莱尔和电影的神话.....	(48)
第八章 军人和女人.....	(54)
第九章 时髦人物.....	(63)
第十章 神话的终结.....	(69)
第十一章 媒介和电影的媒介.....	(78)
第十二章 世界作为凡人：绝对年龄和青年.....	(84)
第十三章 世界作为一个整体：彩色.....	(91)
第十四章 自动作用.....	(112)
第十五章 离题的话：某些现代主义绘画.....	(120)
第十六章 展现和自我参照.....	(131)
第十七章 摄影机的含意.....	(139)
第十八章 肯定技巧.....	(146)
第十九章 接受无声.....	(161)
《看见的世界》续篇.....	(176)

序 言

对影片的回忆和我生活的回忆缠绕在一起。在四分之一世纪中(大约从1935年到1960年),看电影是我每周生活的一部分,那时我从未想到过要写一本研究电影的著作,正象我当时没有想到过要写自传一样。在写完本书之后,我感到自己象是写了某种玄奥的回忆录——不是叙述我生活中某个阶段的经历,而是介绍我的生活符合哪些条件。

既然本书是出于哲学的动机而写成的,那就应当从哲学的角度介绍写作的动机(主题)。是什么东西打断了我与电影之间的这种自然的关系呢?这种关系的丧失看来要求人们进行思考,以便加以弥补或纪念。那么,这种关系又是什么呢?如果仅仅指出伯格曼、安东尼奥尼、费里尼、戈达尔、雷乃、特吕弗等人的影片的出现,并在美国成为常看的电影的一部分,那并不能回答上面提出的问题,因为这些影片虽然引人思考,但它们也(或许是因而)同好莱坞影片(也可以说同整个电影历史)保持着连续性,而好莱坞自己却正在失去这种连续性。它们已不再是外国的东西。如果回答说失去的只是一种群众性的娱乐形式,因为社会和我自己都已经成长,不再需要这种形式,就如不再需要马戏或杂耍那样,那样理由也是不够充分的。我们并未成长到不需要娱乐的程度;有些影片仍然提供娱乐;但娱乐不是电影所提供的一切,也不是电影提供的东西中最重要的;在这一点上,电影同小说或音乐并无

不同。介绍写作本书的动机，也许能最准确地描绘本书的动机（主题）。

构思本书的直接起因比较容易讲清楚。任何一个教师都知道，为了准备教一门课而去学习这门课会使人多么兴奋，但又会造成什么样的混乱。1963年我选择电影作为美学课堂讨论的题目。这种做法在教学上看来是大有好处的。每个人对电影都会有自己难忘的经验，可以围绕各人看过的影片自然地交谈；由于缺乏公认的评论准则，这就意味着我们只要忠于我们自己的经验和交流这种经验的愿望，便不会被迫忠于任何其他东西。参加讨论的许多人既有文化，又有天赋，大家都赞赏这个主意。但是讨论失败了。更恰当的说法是：我们学到的东西很重要，但我们是通过失败的教训学到的。每个星期我指定一两个学生在讨论会开始前，读两三页描述我们大家都看过的影片文字（只是描述，不加任何评论）。结果证明没有一次描写是完全准确的，而且这并非总是因为弄错了重要情节或忘记了某个事件，而往往是因为描写的东西多于映出的东西。（例如，“汽车跟着她到了旅馆”。但是在看影片时，我们却要到后来才知道那栋建筑物是座旅馆。）在这之后，我发现几乎每部影片的内容简介，无论是报纸上的“影评”，还是预告一系列影片的小册子，总有一处或更多的地方作了不准确的描述。是因为简介实际上并不算数？还是因为人们不清楚简介该提供些什么？只有对歌剧，我们才能接受象对电影的那种漫不经心有时甚至是乱糟糟的介绍。如果对小说、故事、诗或戏剧作这样的介绍，我们肯定不会接受的。

最高级的人士也这样干。请看特吕弗对《我承认犯罪》的一个部分的描写：

“发生的情况是：迈克尔神父因为他在担任圣职前的一次爱情纠葛而受到维勒蒂的讹诈，而凯勒在犯罪时又穿着教士的法衣。这些巧合再加上迈克尔神父不能提供他在罪行发生的晚

上不在现场的证明，这样就构成了不利于他的强有力的间接证据。”（特吕弗：《希区柯克》，1969年纽约出版，第148页）

但是，迈克尔神父并未受到讹诈；受讹诈的是那次事件的女方。然而影片让人感到他受到讹诈，而且讹诈他的人并不止维勒蒂一个。还有，“不能提供不在现场的证明”这个说法，如果照通常的意义来说，也是不对的。迈克尔神父拒绝提供这种证明，因为在那个阶段他认为这样做会把那个女人牵连进去。希区柯克对特吕弗关于《我承认犯罪》的看法有一点保留：这部影片的一个根本前提是忏悔室的不可侵犯性，而非宗教的听众却不能接受这个前提。但是，神父开始时拒绝提供自己不在现场的证明，而不问这种拒绝会给自己带来什么危险，这就使上述前提具有可信性。

上述课堂讨论的另一个失败不象这样带普遍性，但是更让人泄气。约定不谈理论和不加评论是做不到的，特别是鉴于我们一直未能找到自己信得过的范畴，也不能作出象我们所希望的那种有分量的对比（例如同小说、剧本和绘画的对比）。一走进这些死胡同，大家常常就开始议论技术：大谈仰拍、滤色镜、速度、多少个机位，直到深焦镜头和快速剪接等等。但是所有这一切随之也变得没有意义。一方面，同电影有关的技术信息的数量和种类繁多，我们谁都知之有限；另一方面，我们所谈到的技术问题都摆在我们眼前（这是指同我们对特定的影片的经验有关系的技术问题而言，我们关心的也只是这样的技术问题）。你能够看到一个镜头在什么时候开始和结束，看出它是远景、中景或近景；你知道摄影机是在倒退、前进或横向移动，是人物在走进摄影机的拍摄范围还是摄影机转动把他拍进去；你可能不知道希区柯克怎样在《眩晕》中使楼梯变形，但是你能看见他已经使楼梯变形了。反正总有某种技术把戏是你所不知道的，它对你的体验可能至关重要，那到底是怎么回事呢？

那个学期结束以后，我开始试着解决上述课堂讨论引起我思

考的部分问题。在以后的三四年中，我写的东西主要是讨论艺术哲学方面的问题、别的名家的哲学问题，以及两部舞台剧本的观感。关于电影的问题不断冒出来，但总的说来，我一直把它们撇在一边。在谈论《李尔王》的一篇文章中（后来收入我的论文集《我们必须心口如一吗？》）我完全不谈电影问题；但是，对戏剧问题（特别是对观众、演员以及剧院中那个封闭的和完整的世界等）埋头研究了几个月后，产生了效果：上述文章刚一写完，我发现我要把思路扩展到电影研究上。

我在这段时间里找到的一些著作使我能较好说明自己想说的东西。我第一次读到卢梭《给达朗贝先生论观赏的信》。人们常常误认为这部书是卢梭的妄想狂的产物，但它实际上却是一部精辟的著作，帮助我克服了我对电影和对自己对电影的兴趣所产生的某种程度的不信任——就象是我在思考电影时，已经忘记任何艺术的具体应用都有某种不能信任的东西。更具体地说：卢梭不动声色地专门谈看（他书中讲的都是“观赏”）——谈到我们到戏院去是为了既让人看见又不让人看见，谈到我们在戏院中流泪，是为了原谅自己在戏院外的世界中面对同样情境时却熟视无睹或冷漠无情，谈到他认为在那座美好的城市中的正确的观赏将使我们让人看到而不感到羞耻。他的这些议论使我懂得并深信，当我置身于观众之中和观众之外时，应当怎样去观看。与此同时，我开始研究海德格尔的《存在与时间》。他的有些方法和想法（特别是他对自己本国语言的哲学信念和他对这种信念的怀疑，以及他对世界的概念和他把“知”限制为我们通向世界的渠道）使我感到新鲜有力。促使我连续写作的最后的或直接的动力，产生于1968年初我读到安德烈·巴赞的某些文章时。

这里谈谈书名也许是合适的。由于我读过了《存在与时间》，因此当我听说海德格尔有一篇文章题为《世界观的时代》时，仅仅这个名字就让我想起了一系列的问题：我们这个时代的特点，