

实验艺术丛书 25

Gilles Deleuze

CINÉMA 1

L'IMAGE-MOUVEMENT

[法] 吉尔·德勒兹

电影1

运动-影像

湖南美术出版社

吉尔·德勒兹

电影 1

运动 - 影像

谢 强 马 月 译

实验艺术丛书

CBS | 湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

运动－影像 / (法) 德勒兹著; 谢强, 马月译. —长沙: 湖南美术出版社, 2016. 3

(实验艺术丛书)

ISBN 978 - 7 - 5356 - 7166 - 0

I. ①运… II. ①德… ②谢… ③马… III. ①电影－艺术哲学－研究 IV. ①J90 - 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 043183 号

湖南省版权局著作权合同登记图字: 18 - 2014 - 131

运动－影像

著 者: [法] 吉尔·德勒兹

译 者: 谢 强 马 月

责任编辑: 刘迎蒸

责任校对: 彭 慧 谭 卉

装帧设计: CANTONBON

出版发行: 湖南美术出版社(长沙市东二环一段 662 号)

印 刷: 恒美印务(广州)有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

印 张: 11

字 数: 211 千字

版 次: 2016 年 3 月第 1 版

印 次: 2016 年 4 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5356 - 7166 - 0

定 价: 33.00

(若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换)

GILLE DELEUZE
CINÉMA 1
L'IMAGE-MOUVEMENT

© 1983 by Les Éditions de Minuit
根据午夜出版社 1983 年法文版翻译
并获中文版出版授权

目 录

前 言	(1)
第一章 关于运动的论述（一评柏格森）	(3)
第二章 画框与镜头，取景与分镜	(20)
第三章 剪 辑	(47)
第四章 运动－影像及其三种变型（二评柏格森）··	(90)
第五章 知觉－影像	(115)
第六章 情感－影像：面孔与特写镜头	(140)
第七章 情感－影像：质、权力、任意空间	(164)
第八章 从情愫到动作：冲动－影像	(197)
第九章 动作－影像：大形式	(225)
第十章 动作－影像：小形式	(254)
第十一章 外形或形式的转换	(281)
第十二章 动作－影像的危机	(308)
译后记	(337)

前 言

这项研究不是电影史。它是分类学，一种对影像和符号的分类尝试。但这第一卷必须用来确定元素，至少是分类某一部分的元素。

我们通常参考美国逻辑学家皮尔士（1839—1914 年）的分类法，因为他建立了一种影像和符号的基本分类，或许也是最完整和最丰富的分类，如同林奈博物史中的分类法，亦如门捷列夫的化学元素表。电影对这个问题提出了新看法。

另一个参考也是非常必要的。柏格森在 1896 年撰写了《物质与记忆》：这是对一种心理学危机的诊断。人们不再把作为外部世界中物理真实性的运动与作为意识的心理真实性的影像对立起来。柏格森对运动 - 影像，以及更深刻地，对时间 - 影像的发现在今天仍是一笔巨大财富，人们尚未从中收获全部效益。尽管柏格森对电影的评论过于简要，也姗姗来迟，但这丝毫不影响他所思考的运动 - 影像与电影的影像的结合。

我们在第一部分讨论运动 - 影像及其变化。而时间 -

影像将作为第二部分的讨论对象。对我们而言，不仅可以
将电影大师们比作画家、建筑家、音乐家，还可以比作思
想家。他们不用概念而用运动 - 影像和时间 - 影像进行思
考。电影制作中出现过大量平庸之作，但这不是反对电影
的理由：它不比其他艺术更糟，尽管它带来无可比拟的经
济和工业后果。因此，电影大师只是更加脆弱，他们的创
作更容易受到阻碍。电影史是一个长长的牺牲者名单。电
影以不可替代的自主形式，成为艺术和思想史的一部分。
电影大师懂得创造这些形式并不顾一切地发展它们。

我们不介绍任何阐释我们文字的复制品，因为恰恰是
我们的文字希望成为伟大影片的一种阐释，我们每一个
人都或多或少保留着对它们的记忆、激情或感觉。

第一章

关于运动的论述

(一评柏格森)

1

柏格森关于运动的论述不止一个，而是三个。第一个论述最著名，但可能遮盖了另外两个论述。其实，它只是通往另外两个论述的路径。根据第一个论述，运动不同于经过的空间。经过的空间是过去时，运动是现在时，是经过的行为。这个经过的空间是可以分割的，甚至可以无限分割，而运动是不可分割的，或者要分割它，就必须在每一次分割时改变它的性质。这已经暗含着一种更加复杂的看法：经过的空间全部属于同一种同质空间，而运动是异质的，彼此之间不可代替。

但是在展开之前，对第一个论述还有另一种说法：您无法用空间中的位置或时间的瞬间，即用静态“分切”来重构运动……要重构运动，您只有把某种连续的、某个机械的、同质的、普遍的和带有空间印记的时间的抽象形

态与位置或瞬间联系起来，用同一种东西连接所有运动。而这两种方式都会让您失去运动。一方面，您将两个瞬间或两个位置无限拉近是徒劳的，运动总是出现在两者之间的空隙中，出现在您的身后。另一方面，您分割和细分时间也是徒劳的，运动总是出现在一个具体绵延中，因此，每个运动都将有其质的绵延。人们因此将这两个不可化简的表述对立起来：“实际运动→具体绵延”与“静态分切 + 抽象时间”。

1907 年，柏格森在《创造进化论》中，为这个错误表述命名：电影幻觉。其实，电影使用两种补充依据：人们称作影像的瞬间分切；一个运动或一个无人称的、统一的、抽象的、不可见或不可知觉的时间，它存在于机器“中”，人们“通过”这个机器来展示画面。^① 因此，电影给我们展示了一种虚假运动，电影是虚假运动的典型例证。但奇怪的是，柏格森给这种最古老的幻觉起了一个非常现代和非常入时的名字（“电影”^②）。其实，柏格森认为，当电影用静态分切重构运动时，它只是在做最古老思想（芝诺悖论）或自然知觉做过的事情。在这方面，柏格森有别于认为电影更多的是与自然知觉的条件决裂的现象学。“我们用几乎一闪而过的画面来反映正在流动的现

① 《创造进化论》，第 753 页（第 305 页）。我们根据百年出版社的版本摘引柏格森的文章，括号中的页数代表法国大学出版社版本的页数。

② cinématographique。

实，由于这些画面是这种现实的特征，所以我们只需用一个抽象的、统一的、不可见的变化将它们串联起来，而这种变化存在于这种认知机器的深处……感知、智力活动、语言一般都是这样产生的。^①至于思考，或者表达甚至感知这种变化，我们只能开动某种内心电影机了。”是否可以这样理解，对柏格森而言，电影只是一种经常出现的普遍幻觉的投射、复制？好像人们在不知不觉地拍电影？但如果是这样，会引发许多问题。

首先，幻觉的复制从某种程度上讲是否是对自身的修改？人们能否以手段的人工性推导结果的人工性？电影使用相片，即使用静态分切，每秒 24 格（或者初期每秒 18 格）。但我们经常注意到，电影给我们的不是相片，而是一种均衡画面，运动挤不进来，也加不上去：运动作为一种直接条件反而属于这种均衡画面。自然知觉似乎也是如此。然而在自然知觉中，幻觉在知觉源头被产生主体知觉的条件修正了。在电影中，幻觉是在画面出现的同时被修改的，为了一个条件之外的观众（关于这一点，我们看到，现象学有理由提出自然知觉与电影知觉之间的本质差别）。总之，电影不能给我们提供一个可以加载运动的影像，它给我们直接提供一种运动 - 影像。它确实给我们一种分切，但这是动态分切，不是静态分切 + 抽象运动。不过，让我们还感到惊奇的是，柏格森早就发现了动态分切

① 原书中的斜体部分，中文版相应使用仿宋体，特此说明。——编者

或运动 - 影像的存在。这早于《创造进化论》的发表和电影的正式诞生，这是在 1896 年他写《物质与记忆》的时候。运动 - 影像的发现超越了自然知觉条件，是《物质与记忆》第一章中的天才发明。能否这样认为，柏格森在十年后忘记了这一发明？

或者，他受另一种幻觉的吸引，把他原来的一切彻底推翻了？人们知道物与人都不不得不在最初阶段有所保留，也必须有所隐藏。不这样做行吗？它们出现在一个尚不包含它们的整体中，而且必须提前表明它们与这个整体的相同特征，以防被拒绝。一个事物的本质从不出现在开始，而是出现在中途，出现在它的发展过程中和它的力量得到巩固时。这一点，柏格森比任何人都清楚，他提出了“新事物”问题，而不是永恒的问题（新事物的产生和出现是怎样成为可能的？），从而改变了哲学。比如，他认为生活的新事物不可能一开始就表现出来，因为在开始时，生活必须模仿物质……电影是否也是这样？开始时，电影不是也必须模仿自然知觉吗？或不妨这样问，电影最初的情形是怎样的？一方面，取景是固定的，因此镜头是空间的，形态上是静止的；另一方面，取景机器与放映机器合为一体，被赋予了一个统一的抽象时间。电影的进化，即自己本质的获得或新事物的出现，来自于剪辑、活动摄影机以及与放映相分离的取景的解放。于是，镜头不再是一个空间范畴，而变为时间范畴；而分切也成为一种动态分切而不是静态分切。电影准确找到了《物质与记

忆》第一章中的运动－影像。

不妨下这样的结论，柏格森关于运动的第一个论述不再像原来那样复杂了。一方面，存在着对经过的空间重构运动所有企图的批评，即加载片刻的静态分切和抽象时间。另一方面，存在着对电影的批评，它被指责是一种制造幻觉的企图，一种抬高幻觉地位的企图。但也存在着《物质与记忆》的论述，动态分切、时间镜头，这些都先知先觉地预示了电影的未来或本质。

2

不过，《创造进化论》正好阐释了第二个论述，它没有把一切都归结于同一个有关运动的幻觉，而是至少区分出两种截然不同的幻觉。它的错误，还是要用片刻或位置重构运动，但已经出现了两种重构运动的方式，古老方式和现代方式。在古代，运动涉及智力元素、形式^①或观念，这些元素本身都是永恒的和静止的。当然，为了重构运动，人们当它们在某种流动－物质中即将成型时抓住这些形式。这是一些可能性，只能在进入物质时变为行为。

① 原文中的首字母大写单词，中文版对应使用黑体，特此说明。——编者

但是，反过来，运动只表达形式的某种“辩证法”，某种理想的综合，服从它的秩序和做法。因此，这样形成的运动是一个形式到另一个形式的调节过程，就像舞蹈中的停顿或特殊瞬间的秩序。这些形式或观念“注定要标志一个体现其精华的时期，这一时期余下的所有东西都充斥着从一个形式到另一个形式的过程，失去自身的利益……人们可以记录这个最终的成分和顶点（终结、极点），人们把它看做基本时刻，而这个被语言抓住来表达事实整体的基本时刻，也可以用科学来描述”^①。

现代科学革命旨在把运动归结于任意瞬间，而不再是特殊瞬间。即便要重构运动，人们也不再在超验的形式元素（停顿）的基础上，而是在内在的物质元素（分切）的基础上重组运动。人们与其说在做运动的心智综合，不如说在做它的知觉分析。比如，现代天文学、现代物理学和现代几何学就是这样构成的，现代天文学确定其与轨道的关系和环绕这个轨道所需的时间（开普勒），现代物理学将经过空间与某一物体下降的时间相联系（伽利略）；现代几何学从一个平面曲线中得出方程式，即某点在其轨迹任何瞬间中在活动直线上的位置（笛卡儿），最后还有微积分，此后人们开始思考无穷近分切（牛顿和莱布尼茨）。任何瞬间的机械连接全面代替停顿的辩证秩序，“对现代

^① 《创造进化论》，第 774 页（第 330 页）。

科学的界定主要是因为它企图把时间看做独立变项”^①。

电影可能是柏格森开辟的这条线路的新生儿。人们可以设计一个交通工具的系列（火车、汽车、飞机……），同时，也可以设计出一个表达工具的系列（图表、照片、电影）：电影就像一个转换器，或者像一种普及的移动运动的替代物。电影正是这样出现在文德斯的影片中。当人们探寻电影前史时，人们会陷入众说纷纭之中，因为人们不知从何上溯，也不知如何确定这个呈现它的技术谱系。然而，人们总能想到中国皮影或最简陋的投影系统。但是，事实上，电影的决定条件是这样的：不仅是照片，还有快照（摆姿势的照片属于另一个谱系）；瞬间的等距；以及这个等距在构成这个“影片”载体上的迟延（爱迪生和迪克逊在胶片上穿孔）；画面的连接机制（卢米埃尔发明的爪齿）。从这个意义上讲，电影是复制任意瞬间运动的系统，意即选择等距瞬间，制造连续感。使用投影姿势秩序以使它们彼此衔接或自身“转换”来复制运动的系统与电影无关。人们在试图确定动画片时，可以清楚看到其中道理：如果说动画完全属于电影，是因为线描在这里不再构成一种姿势或完形，而是通过截取它们轨道中的任何瞬间的点线运动描述一个正在形成或消失的形象。动画涉及笛卡儿式，而不是欧几里得式的几何学。动画不呈现为某个单一时刻中被描述的形象，而是呈现描述这个形

① 《创造进化论》，第779页（第335页）。

象的运动的连续性。

然而，电影似乎也离不开特殊瞬间。人们经常认为爱森斯坦从运动或者演变中剥离某些危情时刻，并刻意把这些时刻作为电影的对象。他甚至称此为“感人法”：他选用一些尖刀和叫声，把场景推向情感极点，让它们彼此衔接。但这绝不是一种贬语。还是回到电影前史上来，看看那个著名的奔马例子：这匹奔马被准确解体，因为它使用了马瑞的图谱和梅布里奇的等距瞬间，把这个形象整体均放在一个任意点上。如果人们正确选择了这些等距，人们一定能看到一些奇特时间，意即看到马先是一只脚接触地，然后是三只，两只，三只，一只。人们可以称它们为特殊瞬间；但它们绝不是在古老形式中描写奔马的一般姿势或姿态。这些瞬间与姿势无关，而且从形式上也根本无法成为姿势。如果它们是特殊瞬间，那只是因为那些属于运动的奇妙或特殊点，而不是因为它们是一种超验形式的呈现瞬间。这个概念彻底改变了含义。爱森斯坦的特殊瞬间，或其他什么人的，都还是任意瞬间；只是这种任意瞬间可以是规律的或特别的，平常的或奇特的。让爱森斯坦选择奇特瞬间并不妨碍他从运动的内在分析而绝不是从先验综合中提取它们。奇特或特殊瞬间只是任意瞬间的一种。这甚至是爱森斯坦主张的现代辩证法与古代辩证法的区别。古代辩证法是由一个运动实现的超验形式的秩序，而现代辩证法是运动内在特殊点的生产与对比。不过，这种特殊性的生产（质的飞跃）是通过平常性的积累（量

的过程）完成的，因此，特殊来自于一般，特殊本身只是一个不平常或不规律的一般。爱森斯坦本人明确指出“感人法”包含“有机”，这是一个由任意瞬间组成的整体，其中必然存在中断。^①

任意瞬间，就是与另一个瞬间等距的瞬间。因此，我们把电影定义为一个用运动与任意瞬间对接来复制运动的系统。但这也是困难产生的地方。这样一个系统的意义何在？从科学角度上看，它微不足道。因为，科学的革命在于分析。如果必须让运动与任意瞬间对接才能进行分析的话，那人们就看不到建基于相同原则之上的综合或重构的意义，除非是一种宽泛意义上的肯定。这就是为什么马瑞和卢米埃尔对电影发明都不太看好的原因。那电影是否至少有艺术上的意义？也不尽然，因为艺术似乎要求保留对运动进行更高级的综合的权利，却又离不开科学厌恶的姿势和形式。我们深知电影作为“工业艺术”的尴尬境地：它既不是一种艺术，也不是一种科学。

然而，当代人可以感觉到一种荡涤艺术、改变运动身份的演进，哪怕是绘画运动。这主要因为舞蹈、芭蕾、滑稽剧放弃了形象与姿势以解放那些非稳重、非输送价值，把运动交给了任意瞬间。这样一来，舞蹈、芭蕾、滑稽剧变成了能够回应环境事故，意即回应某一空间各点或某一

^① 关于有机与感人法，见爱森斯坦《并非冷漠的大自然》，第1卷，10-18丛书。

事件各瞬间分配的动作。这一切都与电影不谋而合。自从有声以来，电影可以将音乐剧变成自己的一个重要类型，这得益于弗雷德·阿斯泰尔的“舞蹈 - 行动”，它发生在任意一个地点，在街头，在车流中，在便道上。^①但是在无声片中，卓别林已经把滑稽剧从姿势艺术中抽离出来，使之成为一种滑稽剧 - 行动。对于那些指责夏洛特利用电影而不是服务电影的人们，米特里这样回答：夏洛特给滑稽剧带来一个新模式，空间与时间的功能和在每一瞬间构成的连续性，这种连续性只在其内在奇特元素中被分解，而不是被归结于要表现的预定形式。^②

柏格森充分证明了电影完全符合这一运动的现代观念。但在这个基础上，他似乎在两种途径之间犹豫不决，一条把他引向第一个论述，另一条反过来给他提出一个新问题。根据第一条途径，这两种观念，从科学角度上看，是极其不同的，但它们的结果却似乎是相同的。事实上，它们都是要用永恒停顿或者静态分切重构运动：在这两种情况下，人们疏漏了运动，因为人们只有一个**整体**，人们认为“一切都给定了”，而运动只有在一切未给定和不可给定**整体**的情况下才能产生。只要人们在形式和停顿的永恒秩序中或者在任意瞬间的整体中给出这个整体，时间要么只是永恒性的影像，要么只是这个整体的结果：这里没有真

① 亚瑟·克奈特，《电影杂志》，第10期。

② 让·米特里，《无声电影史》，第3卷，大学出版社，第49—51页。