

吉尔·德勒兹的“电影—哲学”思想

徐 辉

在人类思想史上,电影与哲学有三次联姻值得注意。前两次分别由柏格森和现象学(莫里斯·梅洛-庞蒂)发起,但由于各自的偏颇都未能准确地理解电影及其与哲学的关系。在批判的基础上,吉尔·德勒兹启动电影与哲学的再次联姻,由此孕育出一种“电影—哲学”思想,给予我们三点启示:首先宇宙本身即一部由“时间蒙太奇”所“装配”的无穷无尽的“宇宙—电影”;日常的电影是由“电影蒙太奇”操作的“宇宙—电影”的经验式呈现,哲学则是由“哲学蒙太奇”操作的“宇宙—电影”的思辨式揭示。其次电影创作流变为围绕“影像”营造而展开的经验式哲学研究,哲学研究则流变为围绕“概念”创造而实施的思辨式电影创作。再次电影创作和哲学研究有着共同的前提和实质:潜身“混沌”,体悟“时间蒙太奇”所“装配”的“宇宙—电影”,永恒不息地揭示宇宙的奥秘。

本文为国家教育部2009年人文社会科学研究规划基金项目“电影的奥秘——吉尔·德勒兹电影美学研究”(批准号:10YJAZH094)阶段性成果

在哲学史上,关注过电影的著名哲学家寥寥无几,亨利·柏格森、莫里斯·梅洛-庞蒂和吉尔·德勒兹是其中的突出代表。相对而言,德勒兹的地位更为特殊。这不仅因为他是迄今为止唯一一位全面系统地研究过电影的哲学家,而且还因为他提出了一个惊世骇俗的观点:宇宙本身即一部无始无终的电影——“宇宙—电影”;电影是“宇宙—电影”的经验式呈现,哲学则是“宇宙—电影”的思辨式揭示。这既是对“宇宙”的深刻理解,也是对“电影”和“哲学”的崭新诠释。由此,一种“电影”与“哲学”同时交互流变的“电影—哲学”得以诞生。

本文试图以电影与哲学的联姻为线索,以德勒兹对“电影”之“概念”的阐发为中心,揭示德勒兹的“电影—哲学”,以求为人们理解“电影”、“哲学”及“宇宙”提供一个参考视野。

一、哲学与电影的联姻

在德勒兹那里,电影与哲学联姻,实属他一贯学术逻辑之表现:将两个异质事物或领域并置,使它们的新姿在相互流变中呈现,从而同时刷新这两个事物或领域的概念。典型的例子即

他所举的“兰花和黄蜂”。具体地说,兰花绽放之际,黄蜂穿梭于花丛中采食花蜜。在德勒兹看来,这是两个异质事物或领域,即兰花(植物)与黄蜂(动物)的天然并置。正是在此,发生着双向的流变:“兰花的生成—黄蜂,黄蜂的生成—兰花。”^①换言之,“兰花解域为一个形象,一个黄蜂的仿图(calque)”^②,即兰花向着黄蜂(植物向着动物)流变;与此同时,“黄蜂也被解域,其自身变为兰花的繁殖器官的一个部分”^③,即黄蜂向着兰花(动物向着植物)流变。由此,两者皆现出新姿:兰花不再仅仅是一种植物,黄蜂也不再仅仅是一种动物。兰花和黄蜂的概念同时被刷新。

按此逻辑,我们关注的电影与哲学的联姻,便是诸多的异质性领域的并置事例之一。不过,在阐发德勒兹此一思想之前,我们须将目光首先投向柏格森和梅洛-庞蒂,因为他们在阐述自己的哲学思想时都曾涉及电影,致使电影与哲学相遇。尽管最终结果令人遗憾,但两人的行为对德勒兹均有启发。正是基于对他们的电影观的批判,德勒兹才得以进入对自己上述思想的创建。

首先来看柏格森。柏格森对电影的看法可归结为:电影是一种典型的“伪运动”,它提供给我们的只是一种“运动幻影(错觉)”^④。

在柏格森看来,电影是对“运动”的“重现”,即重现诸如演员表演之类的运动。相应地,电影创作便是对已经发生过的“运动”进行“重组”。其基本的方式是:将整个“运动”在各个瞬间的空间位置上的影像依序排列。不过,如此的“重组运动”有一个前提:“人们若要如此地重组运动的话,那么就只能依据在(空间的)各个位置和(时间的)各个瞬间之上附加一种叫做连续(succession)的抽象观念。此抽象观念就是机械性、同质性、普遍性时间,即对所有运动而言都一样的空间化时间。”^⑤所谓“空间化时间”,即我们日常理解的“钟表时间”,亦即均匀流失的“线性时间”。换言之,为了进行运动重组,我们需要首先将“时间”理解为“线性时间”,继而在“运动”发生的每个“时间瞬间点”上捕捉到相应的“空间位置”,组成“运动”的各个“固定切面”(单格影像),然后按照“线性时间”的“接续”模式将之串联。在柏格森看来,这便是电影拍摄的机制:将在“时间瞬间点”上捕捉到的各个“运动”之“固定切面”进行串联,即串联各个根本不动的单格影像。同时,这也是我们平时的感知、认识机制:“不管我们思考变化,表达变化,还是感知变化,我们只是在启动一种内部的电影放映机。”^⑥

但是,在柏格森看来,“时间”绝非“线性时间”而是“绵延”,即是纯粹流变。“线性时间”只是我们头脑的“幻想”,进而上述的“抽象时间点”和相应的“空间位置”皆为“幻想”的结果,实际上根本不存在。对它们的实际寻找,只能是让两个时间点和两个空间位置无穷接近。就“运动”而言,它则永远是在如此的两个时间点或空间位置的中间发生;同时,“运动”本身总有自身特有的“绵延”,总在“绵延”之中发生^⑦。质言之,真正的“运动”是一种“绵延”,而按“抽象时间”重组的“运动”,只不过是“固定切面”的串联、叠加。因此,这只能是一种“运动幻影”。在柏格森看来,电影串联各个根本不含“运动”的单格静态影像(“运动”之“固定切面”),不过是在复制“自然感知”。

对此,德勒兹指出,电影对“自然感知”的“复制”其实内含一种调整和改变。换言之,即使像“自然感知”那样在我们的头脑中按照“抽象时间”制造出“运动幻影”,一旦实际地被拍摄出来,就不再是“幻影”。依据在于:既然现实中只存在被我们无限逼近的两个“时间瞬间点”和两个“空间位置”,既然“时间瞬间点”和相应的“空间位置”根本不存在,那么,就不可能有“自然感知”幻想出的“运动”之“固定切面”,进而,实际拍摄出来的影像肯定也不是“固定切面”,而是摄取了两个“时间瞬间点”和“空间位置”所标示的一段时空。真实的“运动”便在此时空中发

生、绵延。因此,实际的电影影像必定已经摄取了这一真实的“运动”,所以电影影像不是“运动”的“固定切面”,而是“活动切面”,即自身已经内含“运动”的“运动—影像”。德勒兹由此指出:电影实际上“直接地就给出了运动—影像”^⑧。要之,正是因为将电影影像理解为“固定切面”,得出了电影只提供“运动幻影”而不提供真实“运动”的结论,关注“运动”和“绵延”的柏格森最终放弃了电影。值得一提的是,柏格森其实在1896年的《物质与记忆》中“已经完全发现了活动切面即运动—影像的存在”^⑨,完全具备了理解电影的条件,只不过在《创造进化论》中谈论电影时,他却还是将电影影像理解为“固定切面”而与电影失之交臂,这不能不说是一件憾事^⑩。

无论如何,柏格森率先启动了电影与哲学的联姻。只是,德勒兹认为这是一次两者间的“暧昧缔结”,并未真正地理解电影,也没有达成电影与哲学的真正融通。到了现象学的梅洛-庞蒂,电影再次进入哲学的视野。然而,在德勒兹看来,这则是另一次“暧昧缔结”,现象学同样未能真正理解电影^⑪。

梅洛-庞蒂关注的是感知世界的主体以及主体的“自然感知”发生的条件^⑫。在他看来,此条件即所谓的“知觉”^⑬,准确地说,“知觉域”,即“自然感知”的发生总是伴随着一个起基础作用的“知觉域”。据此,梅洛-庞蒂区分了“自然感知”和“电影感知”。他指出:“在电影里,当镜头对准一个对象,把它拉近,我们看到一个特写镜头时,我们能回想起这个烟灰缸或一位人物的手,但我们实际上不能认出它,因为银幕没有界域。相反,在视觉中,当我把目光移向局部景象时,这部分景象就变得生动和展现出来,而其他的物体则退到边缘,被悬置起来,然而它们依然在那里。”^⑭易言之,在“电影感知”那里,当电影中一个包含着感知对象的全景或中景镜头变为特写时,我们能够看到的仅仅是这个特写(银幕)之中的东西,对于全景或中景中原本能够被我们看到的烟灰缸或人物的手,我们只能回想起来,但无法看到,它们已不在我们的“知觉域”之内。但在“自然感知(视觉)”中,我们的目光可以凸显局部景象,但作为其背景的其他的物体并未在我们的“视域(知觉域)”中消失,它们只是被悬置,也即“自然感知”中不被关注的事物仅仅是遭到“悬置”但仍然“在场”,可“电影感知”中不被关注的事物则遭到了取消、缩减。这正是梅洛-庞蒂最终放弃电影的理由。电影同时“取消了世界的视域和主体的定位,其结局是以黯然的知和次级意向性取代了自然感知的条件”^⑮。简言之,电影所提供的,并非“自然感知”的真实条件,而是一种已遭削减的、次级意向性意义上的条件。因此,如此条件下的“电影感知”,并非梅洛-庞蒂关注的“自然感知”。相反,它是对“自然感知”的某种背离。于是,电影“因为不忠诚于感知的条件而被告废”^⑯。

显然,在梅洛-庞蒂那里,“自然感知”较之“电影感知”拥有一种“特权”^⑰,他始终是以“自然感知(知觉)”为中心、基点、标准来衡量电影。因此,德勒兹认为梅洛-庞蒂在谈论电影之际一直“停留在态度暧昧不清的前电影条件下”^⑱,并未达成对电影的真正理解。

消解“自然感知”的“特权”,德勒兹将成就电影与哲学的新型姻缘,并铸就电影的新概念,引发“电影”与“哲学”的同时交互流变。

二、德勒兹的电影新概念

面对梅洛-庞蒂赋予“自然感知”一种“特权”,将之视为一个中心或一个衡量一切的“标准”,德勒兹认为,“自然感知”没有任何“特权”,因为作为“自然感知”之主体的“人类”相较于宇宙万象没有任何优越地位。德勒兹的逻辑是把宇宙万物视为如人一般地拥有自身的“生命”。他在对电影及电影影像的阐释中,对此说得非常清楚。

德勒兹指出,电影让一种“心智质料”现世^①。换言之,电影呈现着一种“心智质料”。所谓的“心智质料”,首先指一种“物质”,其次指这种物质具有“心智”功能。质言之,它是具有自身“生命”的“活物质”,此即“电影影像”:“有生命的影像”。其实,在对柏格森的剖析中,德勒兹在某种程度上已经说明了这一点:电影影像本身即是内含“运动”的“运动—影像”,而“运动”在此并非仅指日常所谓的某个运动体的“位移运动”,而且更指影像的“纯粹却多变的特色”、“作为其本质的活动性”^②。对此,德勒兹称之为“纯粹运动”^③。质言之,“运动”即电影影像自身的“本质活动性”。由此可见,电影影像本身是一种自身会活动的、即拥有自身生命的“活”影像、“活物质”。

在“纯粹运动(本质的活动性)”意义上,电影影像之“活(生命)”不仅表现为空间性的“位移运动”,更表现为它会“感知”、“动情”等等。一切生命现象的精神机能它都具有。于是,我们会看到德勒兹的影像分类中包括了感知—影像、动情—影像、冲动—影像、思维—影像等等。需要特别强调的是,这里的“感知”、“动情”、“冲动”、“思维”等,不属于电影观影者,而是属于电影影像本身。在此,仅从感知—影像出发,我们便可看到德勒兹不同于现象学的独特创建。

具体地说,感知—影像呈现着自身的“感知”功能。所谓“感知”,在德勒兹看来便是“捕捉(préhensions)”^④。换言之,影像“感知”——“捕捉”外界事物及其对自己构成的冲击。由此,他揭示了两种感知:日常的“感知”和“纯粹感知”。日常的“感知”,即包括物(影像)和人的“感知”在内的“自然感知”,捕捉自己感兴趣之物。但是,正如现象学已经展明“自然感知”以“知觉域”为前提一样,在德勒兹那里,“知觉域”变成“纯粹感知”。“自然感知”以“纯粹感知”为前提。所谓的“纯粹感知”,也称作“全面捕捉”、“漫射的感知”^⑤,它指的是任何一个影像都同时“感知(捕捉)”到整个宇宙中的一切事物。通俗地讲,这便是物质之“生命”的表现之一——相互感应、交互作用。

在电影领域,“纯粹感知”的典型例子便是维尔托夫提出的“电影眼”的感知。所谓“电影眼”是一种“存在于事物之中的眼睛”^⑥,即“物质眼”(很有趣,物质有自己的“眼睛”)。他的著名影片《持摄影机的人》所展现的便是“电影眼”的“感知”:铁道上的摄影师遇到危险之际,离他不知多远的某个熟睡的女子顿然觉醒。在此,此女子已“感知(捕捉)”到那个摄影师。此时,此女子和摄影师都等同于物质微粒。他们之间的“感知”完全是超人类感知的物质微粒之间的感知,相当于北极熊感知企鹅,或者地球上的任何一粒微尘感知整个宇宙的一切。显然任何事物都处于两个同时的感知系统之中:一个是“自然感知”系统,它捕捉着自己感兴趣的事物;另一个是“纯粹感知”系统,它捕捉着宇宙间的一切事物。“自然感知”的发生,以“纯粹感知”为前提,它不过是对“纯粹感知”的减缩、抽象。即便是梅洛-庞蒂所谓“自然感知”之条件的“知觉域”,也是以此“纯粹感知”为前提,由此,“自然”感知之特权被取消。

公允地讲,梅洛-庞蒂并非没有意识到“纯粹感知”系统,尤其是当他后期提出“世界之肉”^⑦这个观点时,应该说已经意味着他触及到了这个系统。但是在对待电影之际,他确实没有从这个系统出发。他关注的是人“身体”的“感知(知觉)”及其条件,而非“物质”之“感知”。如此一来,他眼中的电影影像只是被视为如同人类一般的影像,而不是物质性的“活”影像。由此,电影影像落入人类“自然感知”的领域。这才使他得出了“电影感知”不忠于“自然感知”的结论,并最终放弃了电影。

梅洛-庞蒂始终以人类“自然感知”及其条件(身体之“知觉”)为中心,人类的“自然感知”在他那里拥有一种君临一切的优越地位。梅洛-庞蒂所谓“自然感知”及其条件(“知觉域”),关涉的主要是人类的“身体”,而不是德勒兹所谓的“活物质”。因此,德勒兹断言:“现象学的假设

可能是不够的,因为它只涉及有体验的身体,而有体验的身体相对于一个更为深层的、几乎不可体验的力量而言,是远远不够的。”^⑧所谓“更为深层的、几乎不可体验的力量”,关涉的便是“活物质”之“纯粹感知”。

如果从“纯粹感知”出发,我们看到的将是一种“物质性”的“活”影像的“感知”：“每一个影像皆‘在其所有方面’、‘通过其所有组成部分’作用于其他影像并呼应着其他影像。”^⑨准确地说,这是一股纯粹的“物质—流动”。德勒兹认为,在万物共通的“物质”层面上,“物质”与“影像”、“运动—影像”与“物质—流动”之间具有“绝对的同一性”^⑩。如此一来,我们便有理由说整个宇宙即一个影像^⑪,宇宙万象皆然。对人类来说,“我的身体是一个影像……我的眼睛、大脑,作为我身体的组成部分,都是影像”^⑫。原因只在于宇宙间的一切皆有一个共同的层面——物质。在此意义上,任何事物都同时感知着全世界,宇宙即物质间交互感知的、无确定“中心”的“普遍性变幻”的“物质(影像)”的世界^⑬。要之,在如此源初性的影像(物质)世界,不但包含着天然的影像,同时也包含着人造的影像,电影影像必居其中。

如此,便有一个问题呈现出来:既然电影影像和其他事物皆为物质性的“活”影像,那么它的独特性何在?答案是:在于经验式的表现。

电影提供给我们的,不仅是一种一般性的“心智质料”,更重要的还是一种“现世”的“心智质料”,即一种“表征性质料”(matière signalétique)^⑭。换言之,电影影像,同时是一种将自身的心智功能经验式地对人类标示、展现出来的质料。从“感知”的角度说,电影影像不仅居于双重感知系统中,同时它还在经验式地将这种双重感知展现在人类面前。所以,我们在德勒兹那里能够看到,“运动—影像”不仅经验式地展示它感知到的由运动体承载的“位移运动”,而且也经验式地展现它感知到的所有“位移运动”之共同本质的“纯粹运动”,即宇宙以及宇宙万象的“本质活动性”。相应地,同样属于本质层面的“纯粹感知”、“纯粹情感”、“纯粹冲动”、“纯粹思考”等,通过“感知—影像”、“动情—影像”、“冲动—影像”、“思维—影像”等经验式地获得展现。根本地,这等于是对宇宙以及万象的深层奥秘的呈现。质言之,电影影像作为一种“活物质”,它的特色在于它会将自己所感受到的一切统统以经验的方式展现出来。

然而,关键还在于电影影像除了感知上述“运动(本质活动性)”之外,它还感知什么?答案是“时间”之“绵延”:一股无始无终、无穷无尽且瞬息万变的强力流变。理由很简单,宇宙间的任何事物(影像),包括宇宙本身永远无法摆脱的便是“时间”之“绵延”。质言之,无论在双重感知的哪个系统中,任何一个影像在感知宇宙间的其他影像并呼应其他影像的同时,也感受“时间”之“绵延”,并应对“时间”之“绵延”。候鸟的“迁徙(运动)”便充分说明了这一点。正是感受到“时间”的流变(绵延),候鸟才会出现“迁徙(运动)”行为。我们看到候鸟的“迁徙”,便会立即知晓时令的变化,即“时间”的“绵延”。这意味着延续的“运动(迁徙)”表现“时间(时令)”的“绵延”。

于是,我们看到,无论是柏格森还是德勒兹,他们都承认“运动”是“全体(绵延)”^⑮的“活动切面”^⑯,即“运动”表现“时间(绵延)”。如柏格森所言:“什么地方有活的东西,什么地方就有一本打开的记录时间的登记簿。”^⑰从德勒兹的角度看,这便意味着宇宙万象以及宇宙本身作为“活影像”簿都是“时间”之“绵延”的“登记簿”,都在表现“时间”的奥秘。但是,如此打开的“时间”之“登记簿”,并非都在以日常经验的方式表达“时间”的奥秘。例如,我们说植物的生长呈现着“时间”的“绵延”,就不是一种直观性的经验。然而,电影影像的独特魅力恰恰在于它在以日常经验的方式直观地“表现”着“时间”的“绵延”。如德勒兹借助费舍尔所说:“电影是唯一能够让时间作为某种感知向我呈现的经验。”^⑱只是,“时间”在此绝非“钟表时间”,而是“纯粹时

间”^⑧。于是,我们看到德勒兹关注电影的原因:“电影采用一种画面自动运动,甚至一种自动时间化,这是基础,这是我试图研究的两个方面。”^⑨换言之,电影中呈现“自动运动的影像”和“自动地化为时间的影像”影像式“运动”和影像式“时间”。电影在经验式地同时呈现着“运动”和“时间”之奥秘。

要之,如果电影经验式地呈现着“运动”和“时间”的奥秘,那么就等于说它经验式地表现着宇宙的奥秘,因为宇宙的奥秘,无非就在于“运动”和“时间”。然而,这里还有一个问题需要探讨:电影影像是人类的作品,是否随意的创作都可以达到呈现宇宙奥秘的目的?怎样的创作才能达成如此目的?

为此,让我们考察“电影蒙太奇”与“时间的创化”,我们也将看到德勒兹“电影—哲学”思想的风采。

三、电影蒙太奇与时间的创化

毫无疑问,电影是人类的作品,源于“人为”的创作。一般来说,电影创作主要包含三个环节:取景、分镜和蒙太奇。然而,即使对此,德勒兹也提出了自己独特的看法:取景、分镜和蒙太奇并非电影创作前后相继的三个环节,而是同时共存的三个层面。德勒兹说得非常明白:“有三个同时共存的电影层面:取景,这是确定一个人为封闭的临时整体集合”^⑩;“分镜,这是确定运动或分布在整体集合各成分中的运动,但是运动也表现了整体的变化,这种变化便是蒙太奇所决定的了”^⑪。换言之,“取景”、“分镜”、“蒙太奇”的区分是从功能上来说的,“取景”侧重于组成“封闭的临时整体集合(影像)”,“分镜”侧重于释放“运动”,“蒙太奇”则侧重于表现“全体(时间)”。根本地说,它们三者同时共存,任何一个当中都包含着另外两个。在表现“时间(全体)”的同时,“蒙太奇”不仅在确定“临时整体集合(影像)”,即“取景”,而且还在确定“运动(活性)”,即“分镜”。因此,谈论三者当中的任何一个,都意味着同时谈论其他两者。在此,我们仅从“蒙太奇”出发来展开讨论。

在德勒兹那里,“蒙太奇”不仅仅是“剪辑”,它更意味着“蒙太奇”最原始的含义:“装配”。相应地,“取景”无非是对影像构成元素的“装配”,“分镜”是对各个单格影像的“装配”,而“蒙太奇”(剪辑)则是对各个镜头的“装配”。一切电影创作行为皆为“装配”蒙太奇。如此“装配”的目标,便是时间流变的“电影影像”,即生成中的“时空聚块(影像)”。这就是为何电影总表现为影像的一种不停息的聚聚散散、分分合合。

问题的关键在于:谁在操纵这种聚散分合——“装配”?一般的答案毫无疑问是“电影作者”,但德勒兹却不以为然。如上所述,电影影像的“运动”纯属“自动”,即“自动运动”,尤其是它“自动时间化”,即化为同样是“自动”的“时间”。因此,德勒兹指出:“时间根本地掌握着自行膨胀、压缩的能力,就像运动拥有减速、加速的能力一般。”^⑫换言之,聚散分合是影像的“自动”——“(纯粹)运动”与“(纯粹)时间”使然,而不是“电影作者”使然。在此,人为行动仅仅起到揭示作用,而绝非决定作用。电影作者可以有意识地“选择”,但他是按照让影像“自动”来选择的,即服从于“运动”与“时间”。

进而,“运动”作为影像生命的要素,对“时间”的“自行膨胀或压缩”具有“减速或加速”能力,即对抗“时间”。但是,它不可能最终取消“时间”的“自行膨胀或压缩”,即战胜“时间”。一切生命皆可对抗“时间”,但永远无法战胜“时间”,甚至在对抗“时间”之际,它也受制于“时间”。人类亦不例外。所以,德勒兹说:“唯一的主体性就是时间,在根源层面上被捕捉到的非历时性

时间,而且我们就置身于时间之中,而非相反。”^②换言之,相对于本然的“时间”,我们根本不是主体,我们只是置身于“时间”之中受其支配的一个聚散分合之物。面对“时间”,我们最终都将感到无可奈何并陷入无能为力的境地。因此,“主体性绝不是我们的主体性,而是时间、即灵魂或精神”^③。尤其值得注意的是“时间”在此即“精神或灵魂”。特别强调,这里的“精神或灵魂”指的是纯粹的“精神或灵魂”,它可以是人类的,也可以是宇宙万象的,但根本地是宇宙本身的,或者说此为一切生命的共同本质。在此意义上,本然的“时间”作为宇宙间唯一的主体性,即宇宙或宇宙万象之“灵”:宇宙灵魂。

根本地说,“时间”作为一股无始无终、无穷无尽的强力流变掌控着一切,是“时间”在策动宇宙本身以及宇宙万象的分分合合、聚聚散散。“时间”作为一种宇宙灵魂,依据自身的绵延不息在宇宙间自行地“装配”、“再装配”。“时间蒙太奇”。于是,宇宙本身便是自由自足的本然“时间”通过“时间蒙太奇”所“装配”的一场无穷无尽的“电影”。“宇宙—电影”^④。这便是宇宙本身的万象纷繁(“运动”)与永恒绵延(“时间”)。据此,回归到电影创作行动,我们立即便会明白:“电影蒙太奇”受控于“时间蒙太奇”。“人为”的“电影蒙太奇”在此仅仅是在经验式地“揭示”作为“自然创化”的“时间蒙太奇”之魅力,“蒙太奇变成了‘萌态奇’(montrage)[显示]”^⑤。由此,德勒兹给出了他关于电影的最终性定义:“宇宙—电影”的经验形式。

电影为人类的作品,电影创作为“人为”行动,但如此的“人为”绝非随意的行为,而是追随并受控于本然“时间”的行为,它不过是“时间”之“绵延”的自行呈现方式,就像“时间”通过策动候鸟之“迁徙”而自行呈现一般。我们从这里不但看到了德勒兹最终的电影新概念,更为重要的是,我们还明白了电影乃至艺术创造的终极根据:领悟并遵循“时间蒙太奇”的自然运化。所以,德勒兹强调:“哲学、科学和艺术都要求我们撕破(定见的)天穹,钻进混沌里。”^⑥单就艺术来说,我们必须潜入“混沌”。艺术作品便是艺术家从“混沌”中带回来的“混沌界”或“类混沌的品种”^⑦。关键还在于,此处的“混沌”带有“时间”的力量。德勒兹强调,“混沌”具有一种力量:打破“定见”^⑧,即日常所谓的“真”。换言之,“混沌”带有一种潜能,即击破日常之“真”的潜能。在谈论电影时,德勒兹将之称为“假的潜能”。“假”并非错误或混淆,作为一种潜能它“使真变得不可确定”^⑨,而这种“假的潜能就是时间本身”^⑩。可见,“时间”即“混沌”的潜能:瓦解一切日常“定见(真)”的强力绵延。所谓艺术创造便是潜身“混沌”带回一个“类混沌”的“品种”。“混沌界”。换言之,“制造一个变得感性的复合混沌”^⑪,从而“让它在一瞬间照亮混沌”^⑫。其核心的含义就在于让“时间”的独立创化获得彰显。质言之,电影创作便是深深地领会“时间”,在追随其创化的同时,制造一个感性影像:电影;从而经验式地呈现宇宙的奥秘:“运动”与“时间”。然而,制造“混沌界”以照亮“混沌”、击破“定见”的绝非唯有“电影”、“艺术”,还有“哲学”^⑬。

德勒兹启动的电影与哲学联姻所孕育的“电影—哲学”魅力在此展现:电影创作向着哲学研究流变,哲学研究也向着电影创作流变。就像本文一开始谈到的黄蜂向兰花流变、兰花向黄蜂流变一样。由此,电影和哲学的新姿获得同时展现:所谓电影,便是由“电影蒙太奇”行动“装配”的“影像”;所谓哲学,则是由“哲学蒙太奇”行动“装配”的“概念”。无论是“影像”还是“概念”,皆为自身拥有生命且打破“定见”、照亮“混沌”的“时空聚块(混沌界)”。在制造“混沌界”意义上,电影创作流变为围绕营造“影像”而展开的经验式哲学研究,哲学研究则流变为围绕创造“概念”而进行的思辨式电影创作。它们的目的同为将宇宙的奥秘呈现于人类面前,区别只在于揭示方式:经验与思辨。两者的实质都是以潜入“混沌”、追随“时间”、领悟“时间蒙太奇”所创造的那场无穷无尽、无始无终的“宇宙—电影”为前提,永恒不息地揭示宇宙的奥秘。

①②③ 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利:《千高原》,姜宇辉译,上海书店出版社2010年版,第11页,第11页,第11

页。

- ④ 吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,黄建宏译(台北)远流出版公司2003年版,第26页。日常所谓电影影像运动的“视觉暂留论”,正应和着柏格森的“幻影说”。另,征引时据日文译本有所调整,以下同。
- ⑤⑦⑧⑨⑫⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,第25—26页,第26页,第27页,第27页,第118页,第118页,第119页,第119页,第119页,第61页,第61页,第127页,第127页,第154页,第120页,第121页,第120页,第121页,第62页,第121页。
- ⑥⑳ 亨利·柏格森《创造进化论》,姜志辉译,商务印书馆2004年版,第253页,第20页。
- ⑩ 柏格森未能理解电影,原因是电影在当时并未表现出自身的实质(参见吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,第28页)。
- ⑪ 在此仅指梅洛—庞蒂,因为胡塞尔、海德格尔、保罗·萨特等人皆未提及电影(参见吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,第118页)。
- ⑬ 即海德格尔的“存在之领悟”,或说“先行具有、先行视见、先行把握”(参见马丁·海德格尔《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999版,第175—176页)。
- ⑭ 莫里斯·梅洛—庞蒂《知觉现象学》,转引自龚卓军《身体部署》(台北)心灵工坊文化事业股份有限公司2006年版,第239页。
- ⑰⑱⑳㉑㉒㉓ 吉尔·德勒兹《电影 时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,湖南美术出版社2003年版,第416页,第412页,第421页,第483—484页,第484页,第426页。征引时据日文译本有所调整。
- ㉔ “世界之肉”是梅洛—庞蒂后期的一个重要概念,它已非常接近于“活物质”。“我的身体是用与世界(它是被知觉的)同样的肉身做成的……世界和我们的身体的肉身相互僭越……它们进入了一种相互对抗又相互融合的关系”(参见莫里斯·梅洛—庞蒂《可见的与不可见的》,罗国祥译,商务印书馆2008年版,第317页)。可惜他英年早逝,并为完成对此概念的阐释。
- ㉕ 吉尔·德勒兹《感觉的逻辑》,董强译,广西师范大学出版社2007年版,第54页。
- ㉖ 只是,宇宙作为影像是一个“无限”广延的影像,即“无限集合”(参见吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,第121页)。
- ㉗ “全体(tout)”即“绵延”是德勒兹的明确看法:“全体—时间的同一化(identification)。”(参见吉尔·德勒兹《电影1 运动—影像》,第35页)只是,需要说明:“全体”首先是一个空间性范畴,例如候鸟的迁徙运动所昭示的同时变化的整个空间,推到极限便是整个宇宙。然而,整个宇宙永远处于无穷无尽、无始无终的变化之中。因此,“全体”的含义也包含着如此的无尽变化。要之,无穷无尽、无始无终地变动,恰恰意味着真正的“时间”,即“绵延”。因此,“全体”根本地是一个时间性范畴,它和“绵延”、“时间”具有内在同一性:“全体”即“绵延”即“时间”。
- ㉘ 吉尔·德勒兹《电影 运动—影像》,第34、38—39页。“活动切面”相对于“固定切面”,从电影的角度讲,前者相当于德勒兹理解的电影影像,后者则相当于柏格森眼中的电影影像。
- ㉙ 德勒兹“纯粹时间”的思想,内涵很丰富,需另文专叙。有兴趣者,可参见吉尔·德勒兹《电影 时间—影像》第四—六章。
- ㉚④⑨⑩ 吉尔·德勒兹《哲学与权利的谈判》,刘汉全译,商务印书馆2001年版,第67页,第65—66页,第76页,第77页。
- ㉛ “封闭性的临时整体集合”在此对应的即“景框(画框)”,亦即平时所谓“画面”,稍后与分镜相关联的“运动”,对应的则是平时所谓“镜头”。
- ㉜④⑦⑧⑨⑩ 吉尔·德勒兹、菲力克斯·迦塔利《什么是哲学?》,张祖建译,湖南文艺出版社2007年版,第496页,第501页,第499、501页,第503页,第500页。
- ㉝ 严格说来还有“科学”,但这并非本文关注的问题,不再展开。

(作者单位 中国传媒大学艺术研究院)

责任编辑 容明