

# 眼睛是精神世界的帝国主义者

——亚历山大·克鲁格访谈<sup>[1]</sup>

亚历山大·克鲁格 文 吴萌 译

斯图尔特·利布曼：1987年2月，德国电影人就可以庆祝“奥伯豪森宣言”，即新德国电影诞生二十五周年。<sup>[2]</sup>然而，现在仅有两部德国电影在慕尼黑上映。那些对德国电影感兴趣的来访者一定会为这一事实所震惊。不幸地是，德国影院没有本土电影上映似乎已是常态。这必然就引出如下问题：新德国电影所取得的是否是确实的胜利，甚或这场

---

[1] 《眼睛是精神世界的帝国主义者》，原标题为《论新德国电影、艺术、启蒙和公共领域》( *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and Öffentlichkeit* ), 发表于《十月》( *October* ) 第46卷，1988年秋季刊，访谈人为斯图尔特·利布曼 ( Stuart Liebman )。本文有删节。

[2] 访谈基于1986年12月6日、16日以及1987年7月26日采访者与亚历山大·克鲁格在慕尼黑的谈话，整理、缩写而成。访谈所采用的语种为英语和德语，但发表时已被采访者全部译为英文。

运动可能是失败的。您从这一境况中能得出什么样的结论呢？这是发表“奥伯豪森宣言”时，您和其它导演所希望看到的吗？

**亚历山大·克鲁格：**“奥伯豪森小组”所提倡的是一种电影的生产方式：低成本、能转译高度个人化经验（highly personal experience）的电影制作方式。在大型企业集团的生产方式已成为世界主流的今天，我们还在使用 1802 年的方法<sup>[1]</sup>，就好像资本主义在重新开始一样。从我、埃德加·莱兹（Edgar Reitz）或沃尔克·施隆多夫（Volker Schlöndorff）的电影中都不能归纳出“奥伯豪森小组”的特征。只有我们所追随的生产方式才能定义“奥伯豪森小组”，赋予它统一的特质。同样，“奥伯豪森小组”也并不能被等同于任何一种内容：我们的电影既可以表现琐碎日常的经验，亦可以表现深奥精妙的经验。

**斯图尔特·利布曼：**您刚刚提到的被“奥伯豪森小组”视作其电影基础的“高度个人化经验”也曾出现在“作者电影”的主张中。将德语的“作者

---

[1] 1802 年，《共和十年宪法》取代 1799 年的《共和八年宪法》，并在其基础上进一步确立了拿破仑的合法统治地位，宣布废除封建制，确立资产阶级帝制原则。

电影”<sup>[1]</sup>和法语中的“作者策略”<sup>[2]</sup>等同起来只会引发误解。当然，近年来，这种误用已显著地有所减少。但严格界定德语中“作者电影”的概念依然很重要。您也曾指出，德国电影人所承担的财政和行政责任要比他们的法国同行大得多。

**亚历山大·克鲁格：**我们拿来这些词语，并改变了它们的含义。“作者策略”在德国意味着财政和艺术责任的合一，它类似于耶拿和奥厄施泰特<sup>[3]</sup>之后，1807年到1810年普鲁士改革者的理念。他们在柏林创办大学、重建军队、引入自治，创造了普鲁士意义上的“重建”（Perestroika）<sup>[4]</sup>——由军官自上而下发起的革命。这场在1802年到1815年间由有极强动机的、有高级军衔的军官所发动的

---

[1] 作者电影，德语 Autorenfilm，这一词汇是德国电影界1913年在法国艺术电影公司（Le Film d'Art，1908—1911）影响下所创制的，旨在表明电影作为一门艺术的地位。其中的作者（Autoren）并不是指电影导演，而是指编写剧本的著名作家或电影所改编自的文学原著的作者。

[2] 作者策略，原文为法语 la Politique des Auteurs，即一般所谓的“作者论”（Auteur Theory）。

[3] 克鲁格在此处指的是最著名的拿破仑战争之一——1806年的耶拿—奥厄施泰特战役。在这场战役中败北的普鲁士随后开展社会改革，逐渐转型为现代化国家。

[4] 重建，Perestroika，源自俄语 перестройка，是1980年代戈尔巴乔夫推行的“新思维”政策之一，表达的是苏联当时重建政治、社会、经济体系的意愿。克鲁格在访谈中还谈到了苏联当时的另一项政策“开放”，即 Glasnost，源自俄语 гласность。

革命，在运作方式上并不同于法国革命，却是德国历史上唯一一次成功的革命。虽然这些军官最终或死或辞去职务，并且这次革命也以维也纳会议（1814—1815）为标志而结束，但我们仍非常喜爱这段时期即欧洲布尔乔亚刚出现时的生产方式。我们就此调整了霍克海默（Max Horkheimer）的思想，并将它和更切合现实的观念结合在一起。

**斯图尔特·利布曼：**您所指的是霍克海默哪部分思想呢？

**亚历山大·克鲁格：**就是那些和资产阶级历史哲学以及企业主义（Entrepreneurialism）起源相关的部分。在这些起源中潜藏着启蒙的一个面向：选择职业以及发展道德、义务、公平等观念的自由。启蒙的这一面向，正是法兰克福学派批判理论（Critical Theory）所探讨的典型问题。

**斯图尔特·利布曼：**也就是说，您的电影实践是将与企业主义相关的、开拓进取的早期资本主义当作榜样？

**亚历山大·克鲁格：**我们所理解的社会主义从来就是一丝不苟地采纳、施行早期资产阶级理想的社会形式，因为那是社会主义的开端。在这个巨大的历史图景下，电影只是一个很小的部分。在电影这个小岛上，我们认为电影作者应当承担、恪守其

责任。但与此同时，“作者”这位鲁滨逊（Robinson Crusoe）还应来到伦敦，也即其“鲁滨逊主义”还应当被移置到更大的范围、更重要的方面中去。我的意思是说，我们将反鲁滨逊主义、最大限度的艺术尝试、自由以及对经济的责任结合到一起。当我和贝娅特·麦茵卡－杰琳豪斯（Beate Mainka-Jellinghaus）一起剪辑《昨日女孩》（1966）时，一天早晨，我们租好了仪器，将我们的理念付诸行动，学会了簿记，从此就变成了电影生产者。我们刚起步时，有一项政策要求去法院商业登记处进行注册，而且注册资金必须在十万马克以上。在整个1960年代，我们当中没有一个人坐拥这么大数额的资金，至少说不筹款，自己是拿不出这笔钱来的。因此，我们当时就说不登记注册也是有其哲理性的。比方说，如果你将名字写在那张有公证力的纸上，你的电影就变成了产品。而我们的电影是作者的电影（Kino der Autoren），我们只需要耐格如牌磁带录音机、阿莱弗莱克斯摄影机、自己的剪辑台、簿记知识以及将自己的工作视作启蒙过程的自我认知。

**斯图尔特·利布曼：**但影院给新德国电影的拍片显然很少。

**亚历山大·克鲁格：**对，影院仅仅将二十到二十三岁的年轻人视作其特定的观众群。而这些观众并不在乎新德国电影。我们的处境很艰难。

从 1944 年开始，德国就成为外国电影公司的殖民地——德国电影市场为这些公司所瓜分。在 1960 年代，两者间还曾有过短期的共存。然而今天，除了少数的例外情况，放映市场全部为国外的大公司所垄断。也就是说，我们被剥夺了对电影的所有权。但另一个方面，我们的制作还是我们自己的。联邦德国共有大约四百六十位电影制作者，其中大约一百二十位是制片人，而他们的经济状况大体上具备同样的结构，即独立的匠人式的。

**斯图尔特·利布曼：**“奥伯豪森宣言”的参与者希望改变德国影院中可以看到的电影的种类，是否可以说这一愿望并未能实现？战后的十五年时间里，在德国影院中与好莱坞电影一起放映的，大多是让人不堪卒“看”或是意识形态上反动的电影。今天的情势有所不同吗？

**亚历山大·克鲁格：**“奥伯豪森小组”希望改变生产模式，不太在乎展映。我们不建新的剧院，没有延续 1920 年代开办新剧院、扩展电影院建筑的传统。1920 年代的德国电影人希望电影走出黑暗的空间，到公共领域中去，因为公共领域正是为讨论与争鸣提供可能性的地方。现在有些电影院隔壁就有咖啡厅或餐馆，这本应使讨论成为可能。但很多情况下，这些休闲空间仅是被添附的建筑空间。除了改变生产方式，我们也必须改变电影的发行方式。

**斯图尔特·利布曼：**但 1960 年代的时候，人们已经意识到只改变生产方式是不够的，不是吗？当时也有改变传播体系的努力。

**亚历山大·克鲁格：**是的，但仍嫌不足。院线影院仍然占主导地位，而且没有人知道如何为其生产电影。整个电影市场只对所谓的关系电影 (Beziehungsfilme)，也即三角关系故事感兴趣。这些电影将日常人际关系戏剧化，并不停地进行重复性的批量生产。除了同质化地描绘日常经验，它们还强行推广宿命论。总之，它们所导向的，是一种特定的逃避主义，而它们在风格上所效仿的，无非是一个八岁孩童有关其自身无所不能的幻想。它们使得市场已无法接受其它种类的故事。这就是当下电影之所是。其实一般而言，媒介必须根据达到人口平均年龄的受众的需求来决定自己应当提供什么样的产品。电视是如此，但电影已经下滑到“儿童画”的程度。我这么说并非是要以批评家的身份来批判电影，而是想指出，我们必须理解这样的变化。它不仅仅是政治问题，也是现有社会事实对电影场域施加作用的结果。这一社会事实就是，人们，就其总体而言，始终承担着过重的负累。人们的自我表达离他们作为生产者的生活领域越来越远。人们在忍受着，当他们醒觉到自己是怎样生活时，他们就会体验到认知上的失调。如果一个人意识到他是自己生活的经营者这一事实时没有感到



欣喜，那么他会宁愿成为自己生活的观众。因为他不可能在社会中改变自己的生活，他会宁愿以逃避主义的方式——在晚间观看那些和他白天的经历完全不同的电影，来改善其生活。因此，电影和经验之间就产生了绝对的分离。这使得大众在观看我们的电影时，感到有接受上的障碍。因为我们始终保有 1960 年代的精神，我们不相信经验和虚构之间存有对立。

**斯图尔特·利布曼：**1970 年代末至 1980 年代初，包括您在内的一批电影导演集体创作了《德国之秋》（1978），使得“合作电影”（Cooperative Film）成为这一时期非常重要的观念。这种集体性合作其实也提醒了我们，“作者电影”这一概念对个体创作力的强调，毕竟有其局限性。

**亚历山大·克鲁格：**“作者策略”有两处原初性的失调。一个是隔离。因为这样的电影倘若能成功，它几乎必然是独特与孤立的。它们与社会的交流是被切断的，它们并不能传达出它们的经验。第二种原初性失调则与我们作品中道德与美学维度的冲突相关。

1977 年时，德国左翼正处在自我毁灭的进程之中。我们感觉自己有责任使社会注意到这方面的问题。正因为我们没有权力，我们必须抓紧一切资源、机会等等。这就是为什么我们总是和审查机制



对抗——尤其是我们获得补贴的时候；这就是为什么我们决意制作不需要补贴的电影和不可能获得任何补贴的电影。如果我们不联合起来，我们将被社会击败。而当我们团结起来时，我们可以击败所有的对手，我们可以与审查部门势均力敌。

不过，“作者电影”与“合作电影”这两个术语并不矛盾。因为电影总是一群人通力合作的产物，甚至在好莱坞的电影工业中，情况也是如此。任何一种制造业，任何一种类型的公司，都需要将不同的工种、不同的职能部门合并组织到一起。事实上，如果我们不懂得如何合作，只是将“作者策略”视作个体性的概念，那我们终究是不能与大生产的生产方式相匹敌的。

**斯图尔特·利布曼：**刚才已经说到，提供给“新德国电影”的传统放映出口明显是稀缺的，那这是不是意味着有创新性的德国电影被驱逐到一种文化分离区中去了呢？

**亚历山大·克鲁格：**电视、文学、音乐都没有被隔离，但电影确是如此。我可以在电影院上映自己的作品，但倘若人们仍每日担忧而焦虑，像 1929 年的德国民众一样，屈服于其现实境遇，竭力逃避现实处境，我的作品就不会有观众。

**斯图尔特·利布曼：**既然没有影院观众，那您

为何还要制作适于电影院放映的电影呢？

**亚历山大·克鲁格：**因为我们不相信这种情况会是永久性的。现在电影院观众的年龄主要分布在十二岁至十八岁，这一社会群体并不是生活经验（Lebenserfahrung）的所有者。今天的电影是没有经验（Erfahrung）的公共领域（Öffentlichkeit）。

在这种情形下，电影导演普遍将大制作的高额成本视为理所当然。我们所推崇的低成本制作原则的追随者现在寥寥无几。但电影很少从其内部获得创新的力量，革新的动能往往源自其外部。法斯宾德是做戏剧出身，施隆多夫是从法国求学归国，赫尔措格和我一样是业余爱好者——他是作家，我是律师。

1950年代后期，我曾为法兰克福社会研究所提供法律服务。当时我在写故事，但霍克海默和阿多诺（Theodor W. Adorno）并未曾真正地将我视作一名作者。为了防止写书的念头使（他们认为并无此才华的）我陷入糟糕的境地，阿多诺将我送到弗里茨·朗（Fritz Lang）那里。

**斯图尔特·利布曼：**米莲姆·汉森（Miriam Hansen）曾指出，阿多诺关于电影最主要的文章<sup>[1]</sup>

---

[1] 指《电影的透明性》（Filmtransparente, 1966）一文，中译本见《电影艺术》2014年第6期。

可能是对您的作品的回应。那么，除了将您介绍给弗里茨·朗，他有支持您对于电影制作、电影政治的兴趣吗？

**亚历山大·克鲁格：**他认为像“奥伯豪森小组”这样过度介入现实是夸张的。但我不相信既存状况（existing circumstances），我相信既存状况的多孔性（Porosity）。

**斯图尔特·利布曼：**您的作品明显地有别于上一代批判理论学者。相较于他们被动、悲观的态度，您则具有政治上的激进性，您坚信社会的“多孔性”以及组成社会的个体人的“多孔性”。那么，您认为在何种意义上，您继承了上一代批判理论的传统？

**亚历山大·克鲁格：**我们相信我们的作品与批判理论相关。我们主张批判理论是我们的正统。但是，我们和霍克海默、阿多诺之间存在分歧。形势已然改变，庞大的阶级再也不真正地存在了。布尔乔亚不再是治理者。几乎再也没有有产者。哦，不，现在还有一定数量的有产者，但他们再也无法形成一个阶级。劳动者也并不能代表生产财富的社会组成部分。在很大程度上，无产阶级被腐蚀了。他们是工人的贵族阶层。在那些正在衰落、社会完全不需要的产业中，情况更是如此。在硅谷中，谁是无产阶级，谁是资产阶级？事实上，中产阶级、小布尔乔亚才始终是社会发展最重要的推动力。身

处上流社会的布尔乔亚并非统治者，而劳动者从未主宰过社会。确切而言，处于支配地位的应该可以被称作中间阶层（in-between class）。这是一个商人的阶层，各类店主的阶层、工匠的阶层。在关于文化的事务上，是他们设定了潮流所向。因为这些处于小布尔乔亚顶端的人意欲晋升中产阶级，所以在文化领域，他们具有最强烈的改变现状的动机。但这个阶级现在也和其它的阶级融合在了一起。所以说，你可以基于马克思的思想对阶级情况作出推断，但你确实还需要实际观察人类。这是因为，一旦脱离了人类，资本家和无产阶级之间的矛盾就毫无意义。

**斯图尔特·利布曼：**您的这种想法是要从群众内部（from the inside）来理解劳动阶级，但这无疑也是自霍克海默主持法兰克福社会研究院始，批判理论的重要理念。您和奥斯卡·内格特（Oskar Negt）<sup>[1]</sup>与他们又有何不同？

**亚历山大·克鲁格：**社会是我们试图去读解的文本。阿多诺会说将社会视作文本是全然合理的，但我们必须比阅读普鲁斯特（Marcel Proust）时更加谨慎。因为普鲁斯特的作品，其表达是成功的，但社会是否作出了成功的表达，是并不可知的。阿

---

[1] 奥斯卡·内格特（Oskar Negt，1934—）德国著名社会理论家，曾为阿多诺的学生、哈贝马斯的助手，与亚历山大·克鲁格多有合著。

多诺的方法比较简单，他会用部分代替整体（pars pro toto），以音乐为例来表达他自己。然而，有一些对他而言非常重要的问题，我是完全不关心的。我不是一个评论家，所以对贝多芬的最后四部弦乐四重奏是否包含了整个世界这类问题，我并不感兴趣。除非是出于我某部电影的需要，我才会关注它们。上一代捍卫了一些领域，我们必须捍卫其它的领域。我们敌人的行径——他们摧毁社会关系、更为深入地削弱语言的表达能力——使得我们可以说，我们已到了最危险的时刻。因此，我们时间紧迫，我们不能再提出诸如能否解释音乐、能否用学术术语探讨音乐等问题。我们比阿多诺更为谨慎，从而更接近于布莱希特（Bertolt Brecht）。我们的处境就像布莱希特所描述的“如果房屋着火，我得逃出去”。然而我们并不想被迫移居国外，因此我们必须更好地武装自己。阿多诺他们在1930年代假定说，因为大众媒体在每家每户中起到窗口的作用，斗争最终会在街头决出胜负。这种想法已然是过时的。的确，一切传统的宣传方式在大众媒介面前都是无能的，因为大众媒介具有通过电视说服成千上万民众的力量。这就意味着我也需要为电视这一窗口生产影视作品。我只能通过反大众媒介（counter-mass medium）来影响大众媒介；通过反公共领域（counter-public sphere）来重塑绝对意义上的公共领域。当然，我不能通过反社会来建立一个

社会，因为那意味着战争。故而，必须要寻找出路。

**斯图尔特·利布曼：**是什么阻碍了出路？

**亚历山大·克鲁格：**现在，批判理论正面临着  
一项艰巨的任务。问题并不在于劳工运动怎么了。  
因为现如今，也即 1980 年代，社会主义已经被背弃了，你不可能再提出社会主义的问题。传统工业已变得无关紧要。我们不需要钢铁，制造钢铁只会导致亏损。你只能关闭炼钢厂。现在我们又一次可以在家中办公。今天，一个巨大的产业正试图成倍地积累智力。而马克思会说，这种积累方式和资本主义在资本原始积累时所使用的方法是相同的。也就是说，资本主义希望，能如同当初剥削体力、手艺、技能等劳动一样，彻底地控制智力、榨干智力的功用。在（工作之余的）娱乐、工业化、居家办公的电脑化等等的作用下，人类认知领域中特定的中间层次<sup>[1]</sup>被予以没收并被工业化。以前是私人范畴的部分现在也被工业化了，这意味着人类自身的商品化和工业化。这就是我们的战线。观众的大脑中发

---

[1] 上世纪五、六十年代是认知主义、认知心理学心理学  
的兴盛时期，其中，较为著名的认知领域分类法，如布鲁姆分类法（Bloom's taxonomy, 1956），将认知（recognition）分为六个层次，其中的中间层次为综合、分析、应用、理解等。亚历山大·克鲁格在这里所述的内容，在他关于意识工业（Bewußtseinsindustrie）的研究中得到了充分的阐述。



生了一系列的逆转，这些逆转如同 1930 年代法西斯社会时德国民众思想中发生的逆转一般强大。我们的问题不再是是否还能够迅速地创建社会主义以抵制这种潮流。这是因为，通过将来自战争的威胁、对人类意识的工业化以及通过消费、娱乐而实现的对人的压抑等作为手段，这一潮流实现了对人的宰制。这种现象已不再是欧洲所特有的，尤其不是独为西德所有的现象。因为西德只是一个非中心的，只有很小的地缘政治意义的国家。但我认为前述的现象是一个普遍性的进程，而批判理论总会就这些问题对自身发问。

**斯图尔特·利布曼：**当然，从《启蒙辩证法》（1944）到马尔库塞（Herbert Marcuse）的《单向度的人》（1964），法兰克福学派长久以来一直关注通过消费而实现的媒体控制和压制<sup>[1]</sup>等问题。您所提到的“这些问题”所指的，究竟是哪种社会进程？

**亚历山大·克鲁格：**你知道《公共领域和经验》（1972）吧？《历史和顽固性》（1981）<sup>[2]</sup>是它的延续，

---

[1] 这里的媒体控制并不主要指相关权力机构对媒体所施加的控制，而是偏向于媒体本身对于社会的控制以及其与消费社会整体性的合谋。

[2] 《公共领域和经验》（Öffentlichkeit und Erfahrung, 1972）是亚历山大·克鲁格和内格特所合写的一本理论著作。《历史和顽固性》（Geschichte und Eigensinn, 1981）亦为二者合著。这本书主要是对人的“劳动”进行生命政治式的研究，指出“劳动不仅生产商品，更是可以生成社会关系以及发展出人类共同体。它具有顽固性（obstinacy），而它的产品就是历史。”



是我和内格特的又一次尝试。我们想确定哪些要素有生成出一个，相对于我们所知的公共生活的，反公共的替代性方案的潜能。在二十世纪末，这个问题非常重要。因为传统的公共生活，布尔乔亚的公共生活，面临着被生产者的新公共领域所摧毁的危险。因此，我们必须思考是哪些要素一方面产生了经验，一方面产生了公共生活或者说表达手段。这并不仅仅是艺术的问题，也与艺术的接受相关。对于艺术的接受构成了公共生活和经验。

**斯图尔特·利布曼：**公共领域（Öffentlichkeit）这一概念出现在您很多作品中。既然您刚刚用了这个术语，可否给出它的定义？您将 Public Life（公共生活）<sup>[1]</sup> 作为它在英文中的对应词。但米莲姆·汉

---

[1] 文中所出现的“公共生活”其实都是一般翻译为“公共领域”的德语 Öffentlichkeit 的英文对应词 Public Life。亚历山大·克鲁格认为，Öffentlichkeit 虽然在英文中被通译为 Public Sphere（公共领域），但其实际是 Public Life（公共生活），指的是充溢着经验的公共领域。但本文采访者除了在前一段以及此处亚历山大·克鲁格辨析两个英译名时，在遣词上稍加区分外，在其他地方交替使用公共生活、公共领域来翻译 Öffentlichkeit。Öffentlichkeit 在汉语中亦被通译为公共领域，因此，文中带引号的“公共领域”表示原文为德文 Öffentlichkeit；不带引号的“公共领域”，除了在书名等处出现的情形，都表示原文为英文 Public Sphere；实际意义为“公共领域”的 Public Life 译作“公共生活”。

森曾将它译作 Public Sphere（公共领域）<sup>[1]</sup>。这是为什么呢？

**亚历山大·克鲁格：**你可以将德语中“公共领域”这个概念译作“开放”<sup>[2]</sup>（Glasnost）。“公共领域”所命名的，是充溢着经验的公共领域（Public Sphere），是具有道德属性、具有良知的实质性的公共领域。而我们想通过“公共领域”一词来表达的，也正是这样的意思。作为现象的“公共领域”，与私人性恰恰相反。所有非私人的，都是开放的，或者说公共的。公与私之间的区分自罗马建国、欧洲根据罗马的共和国（res publica）范式而形成以来就已经存在了。公共领域是一种市场，它是为价值、为我能说什么和我因为太过羞怯而永不会说什么所决定的市场。因此，公共领域是自信的标志物。如果我相信自己可以在集体中使得自己得以理解，那这就是公共的。如果我不认为我可以使

---

[1] 米莲姆·汉森对电影研究的贡献之一，就是引入公共领域概念，讨论电影与经验之间的关系。比如她的论文《早期默片：谁的公共领域？》（Early Silent Cinema: Whose Public Sphere, 1983）、专著《电影和经验》（Cinema and Experience, 2012）等。很显然，米莲姆·汉森所理解的公共领域，一定程度上来源于亚历山大·克鲁格和内格特《公共领域和经验》一书（参见《试论作为白话现代主义的上海无声电影》等）。与此同时，她也是《公共领域和经验》一书英译本的序言作者。

[2] 公共领域，德文 Öffentlichkeit。Öffentlichkeit 中 Öffentlich 意为 public；其中，Öffent 意为 open。

得自己的感觉和经验为他人所理解，那么这就是私密的。私密性（intimacy）的专制正体现在我不能公开地表达我自己。只有在私人领域（intimate sphere）得以发展并得到自由时，公共领域才能自由。因此，你必须考察私密性领域的内部组成，比如家庭政治，才能理解公共生活意味着什么。

**斯图尔特·利布曼：**我记得“公共领域”这个概念是哈贝马斯（Jürgen Habermas）在《公共领域的结构转型》（1962）一书中初次提出的。然而，您和内格特的“公共领域”概念与哈贝马斯的用法截然相反，或至少说是，有显著的不同。

**亚历山大·克鲁格：**并非截然相反。公共讨论总是过程性的，因此只能说我们是在回应。在启蒙进程、一部新的百科全书<sup>[1]</sup>的必要性上，我们无疑是同意哈贝马斯的观点的。然而，哈贝马斯比我们更为小心谨慎一些，他不会斩钉截铁地给出结论。他会用类似于散文的写作方式来表达自己。内格特和我的“公共领域”则是从生产领域中发展出来的。让我用一个来自法学的例证来阐释吧。假设说现在有这样一部关于生产的法律：如果一个工人为

---

[1] 新的百科全书（Enzyklopädie）明显是相对于以狄德罗为首的法国启蒙思想家在18世纪编纂的《百科全书》（Encyclopédie）而言的。

某物而工作，那么这个产品就隶属于他，而将某人付出劳动而生产的产品夺走就是不公平的。我们在童话故事中找到这样的法律，它是人们真正能够理解的法律。然而，根据罗马法，产品并不属于制造它的人，因为罗马法所根据的是分配性原则。哈贝马斯的“公共领域”就是一种分配性的“公共领域”，而我们所说的则是生产性的“公共领域”。因为1933年经济崩溃的源头恰在这个领域之中，这一在私人生活最私密的领域中发挥其作用的生产性领域必须被加以研究。既然1933年的公共领域能被国家社会主义所征服，我们的讨论就应始终从这一时间段内的公共领域出发。因为我们必须通过各式各样的方式来巩固公共领域，以使得它不再会被征服。如果公共领域，也就是政治的容身之所，是不能胜任其责任因而依然能被纳粹所征服的，那么研究十八世纪和十九世纪的公共领域，以及像哈贝马斯那般重复旧的公共领域概念并为之辩护，就是徒劳无功的。因为客观看来，在那种公共领域中，伦理抵抗是不可能的。这也就意味着我们必须研究生产领域，抵抗的可能性正潜藏于其中。

**斯图尔特·利布曼：**您反对哈贝马斯的研究所选取、聚焦的历史节点？

**亚历山大·克鲁格：**不，我们不反对哈贝马斯，但我们和他在不同的领域内工作。如果我们有一支

军队，我们就可以像哈贝马斯一样行军。但我们相信我们必须谨慎地移动，必须像游击队员一样前进。如果他在我们的领域中工作，我相信他也会得出同样的结论。阿多诺所面临的是同样的问题——他并不具有关于生产领域的知识。他并不阐释生产领域。他所感兴趣的，是马塞尔·普鲁斯特的领域，是音乐的领域。他从未真正地见过一个工厂——这也就是为什么他会将社会视作工厂的原因，这也就是为什么我从未信服过阿多诺的电影理论。他只知道好莱坞电影。他和他的朋友们——弗里茨·朗、布莱希特、汉斯·艾斯勒（Hanns Eisler）一起去好莱坞。他们写出的剧本没有人想要。弗里茨·朗制作了《刽子手之死》（*Hangmen Also Die*, 1943）<sup>[1]</sup>，但他导演这样一部电影可以说是不需要阿多诺的。阿多诺相信好莱坞可以成为社会 / 工厂的所有者，但我们并不这样认为。我们熟知好莱坞的策略：踩一脚油门，然后踩一脚刹车，再踩一脚油门，再踩一脚刹车，如是反复。这是一种消极的类似于搭便车的系统，观众自身并不进行意义生产。

哈贝马斯在他近期的书中回到对“表达”（expression）的研究，这个概念在其作品中有着极

---

[1] 《刽子手之死》（*Hangmen Also Die*, 1943）由弗里茨·朗执导；弗里茨·朗、布莱希特编剧；黄宗霁摄影，是一部反纳粹的黑色电影。

为重要的地位。他的交往行为理论，至少在近期，将“表达”作为核心。但可以说，“知识”和“兴趣”在他那里仍然是被机械化地理解的。因为兴趣无法从知识和情感那里被分割出来，因此，将知识和兴趣明确地加以区分并就此展开讨论，只是抽象意义上成立的做法。知识和情感总与兴趣和想象力同在。启蒙将知识和兴趣分离的做法是错误的，那只能创造出一些完全没有生命力的理论阐述。当然，知识并不仅仅总是与兴趣相关，它也和很多其它事物有关联。比如说，对父母的爱、懒惰、好奇心、安全感、自信、机遇、吉时等都构成了知识。

**斯图尔特·利布曼：**哈贝马斯所描述的“经典的”布尔乔亚公共领域还存在吗？它真实存在过吗？或者它只是对历史理想化的想象？

**亚历山大·克鲁格：**它还存在，但它只是一种反公共领域。它还很强大，它有着数十亿马克的预算，但它只是一个细部而非整体。在经典意义上它可以假装是公共领域，但它永不可能是公共领域。

**斯图尔特·利布曼：**可以扩展一下您刚刚所使用的“反公共领域”（Gegen-Öffentlichkeit）这一概念吗？

**亚历山大·克鲁格：**反公共领域是二十世纪的现象。只有在当下，才真正有可能发展出反公共领



域。比如，文艺复兴时期的佛罗伦萨并不需要反公共领域这个概念。对于那些年代，公共领域就足够了，并没有真正的反公共领域出现。僧侣或萨伏那洛拉（Girolamo Savonarola）<sup>[1]</sup>的反公共领域是违背常理的（perverse）公共领域，并不能成为美第奇（Medici）的公共领域的替代性方案。那时并不存在无产阶级。若定要说无产阶级那时已经存在，则是教条主义的。十九世纪时，几种相互间存在竞争关系的反公共领域出现了。其中之一就是工人阶级的反公共领域。而在此之前，工人阶级的反公共领域或因为其表达潜能被党派、工会所控制，或因为被布尔乔亚的公共领域所接管，而未能得到独立的发展。它保持着萌芽的状态，非常有生命力，但它却不可能稍稍延伸出自己的疆域，拓展到人们在其中生存和斗争的领域中去。在这一程度上，可以说公共领域是工人阶级被剥夺的生产资料之一。与此同时，工业的发展已然进入停滞阶段，或者说工业已

---

[1] 萨伏那洛拉（Girolamo Savonarola, 1452—1498），意大利多明我会教士。在佛罗伦萨任职期间，公开反对美第奇家族，并在法军入侵意大利、佛罗伦萨平民驱逐美第奇家族等事件中起到积极作用。萨伏那洛拉攻击教皇的腐败，并试图通过宗教改革在佛罗伦萨创立神权制共和国，最终被判决为异端而火刑处死。亚历山大·克鲁格在此处将萨伏那洛拉的公共领域描述为违背常理的，应是指萨伏那洛拉的宗教狂热等使得他的社会方案未能形成一个敞开式的、真正的公共领域。



经发生了使经典意义上的无产阶级不再存在的改变。也许再也不可能发展出无产阶级的公共领域了。

**斯图尔特·利布曼：**但工业和诸多生产领域中的变化难道不形成了反公共领域的新基础吗？甚至这样的反公共领域并非只有一个，而是有多个。难道妇女运动不是那些变化的产物？难道妇女运动不能成为一种新的反公共领域的基础吗？

**亚历山大·克鲁格：**是的。所有的反公共领域都天然地具有成为公共领域的倾向。比如，法国大革命时期雅各宾派、吉伦特派或者是圣安东尼地区<sup>[1]</sup>，它们都希望自己的公共领域成为唯一的公共领域，而为了这样的目的，它们压制其它公共领域的存在。但是，在我们这个去一体化、不断分化的社会之中，公共领域与私人领域同时在萎缩。我所说的私人领域指的是家庭。在现代家庭之中，成员之间关系越来越疏离，这种亲密性的消失使得公共领域以相应的程度不断衰退。这些进程产生了多元化的公共领域，以致于我们事实上已经不再拥有任何一种公共领域。我们所面临的是相互间激烈竞争且并不能互相理解的众多的公共领域：科技的、工

---

[1] 圣安东尼街及其临近区域从十二世纪起就是巴黎的贸易和手工业（主要是木材加工与家具加工等）所在的重要区域，因此也被视作劳动者聚居的城（郊）区。巴士底狱即地处该区域。

业的、政客的、文化的等等。我们处在巴别塔之中。可以说，我们都具有普世性的狭隘。另一个方面，这种现象也产生出了重新建造一种公共领域的可能性——一种不会为不安的中产阶级或贵族阶级所阻挠的公共领域；一种不再面对阶级矛盾，相反，面对着各式各样分散性力量的公共领域，而这些力量可以组建出不同于传统模式的新的联盟。难道德国基督教民主联盟（Christian Democratic Union）和绿色组织不能联合起来吗？同样的联盟可能性也存在于其它领域：文化和工业、生产商和出版人以及所有“不同步”的领域。这就是为什么“巴比伦”时期的斗争是特别尖锐的。

**斯图尔特·利布曼：**您近期的一些论文，尤其是《意识工业的力量和我们公共领域的命运》（*Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit: zum Unterschied von machbar und gewalttätig*, 1985）<sup>[1]</sup>一文指出，“私人生产领域”（private production spheres）可能会阻碍不同反公共领域的重组。“私人生产领域”这个术语指的是什么呢？

---

[1] 意识工业，德语 Bewußtseinsindustrie，是汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格尔（Hans Magnus Enzensberger）提出的概念，主要指为了经济和政治精英的利益，为了使他们统治的现状被认知为合理的，各类机构，主要是大众媒体对人类意识所进行的文化再生产。

**亚历山大·克鲁格：**西门子就是一个具有自身传统的生产公共领域。它所提供的大量的工作就是它自己的现实。比方说，政府可能是无法使西门子停止营业的。在特定的情况下，政府或社会会为了西门子做出改变，而反过来，西门子是不会为政府或社会改变的。还有斯普林格、贝塔斯曼、大众<sup>[1]</sup>等，对它们而言，情况都是如此。纳粹依靠这一类生产领域发家，但迅速脱离这一生产领域而进入政界。纳粹主义并不只是一场大众运动，它是带来了“强迫交易社会”（Zwangstauschgesellschaft）的一种工业运动。这也是批判理论所发现的。

**斯图尔特·利布曼：**您能定义一下“强迫交易社会”的含义吗？

**亚历山大·克鲁格：**这是霍克海默描绘国家社会主义时所用的表达方式。在市场社会（tauschgesellschaft）中，一切事物都可被交换为其它任何事物。如果这一原则变成强制性的，如果你必须购买，如果你必须工作，如果你不能卖东西给犹太人而只能卖给雅利安人，那么你就身处强迫交易社会。20 世纪末的法西斯形式会和 30 年代的有很大的不同。他们不会直接对犹太人不利，但他们总

---

[1] 德国斯普林格出版社、贝塔斯曼教育集团、大众（汽车）集团皆为德国大型公司。

是需要某个少数群体来折磨、杀戮、排斥。

**斯图尔特·利布曼：**您和内格特相信当代社会正朝这样一种社会形式发展，对吗？

**亚历山大·克鲁格：**霍克海默会将这样的社会概念化，并将其视作整体性的社会发展方向。但事实上，还可以将社会分成不同的小部分来考察。那么，可能在其中一个部分中，强迫交易社会占统治性地位，而在其它部分中，它并不是主导性的。

**斯图尔特·利布曼：**因此，强迫交易社会并非不可避免的潮流？

**亚历山大·克鲁格：**是的，我从未声称强迫交易社会是必然会发生的。一方面，的确有一种无法避免的朝向强迫交易社会的趋势，但另一方面，在社会的根基处，资本主义的早期形式正在被重新建立。内格特和我正围绕着 1933 年的问题，尝试发展出一套理论。自 1933 年开始，我们一直就身处于一场至今未歇的战争中。这场战争始终具有同样的主题（亲密性与公共生活的不相关性）和同样的问题（为了建立一种共同的生活，人应该如何去交流其情感，尤其是强度较高的情感）。并不是只有通过国家社会主义，这些问题才能得以解决。现在，我们有信心能提前预知社会动向，而且我们知道如何去组织抗衡性的力量。批判理论已经处理了

我们年青时候的问题——国家社会主义的问题。

**斯图尔特·利布曼：**在我看来，为了发展你们的理论，您和内格特延伸了阿多诺和霍克海默对于启蒙的批判。然而，你们对这一思想的拓展，是阿多诺和霍克海默，即使在他们最极端和最绝望的时刻，也决不会作出的。我所指涉的是您的一个观点，即重视情感和无意识行为，将它们视作抵抗的方式。

**亚历山大·克鲁格：**这我倒不是很确定。他们是会更加谨慎。但是，阿多诺会将所有具有艺术形式的情感，或者用黑格尔的说法——一切感觉的激情（ardor），视作抵抗的武器。另一方面，我认为情感比阿多诺有时所设想的要危险得多。情感并非总按照其内在理数发展。我们所需要的是一种被彻底改良过的进行区分的能力。这种能力并非血管和动脉式的，而是毛细血管式的，它能察觉差异性的存在，也即能做出区分，是鉴别能力（Unterscheidungsvermögen）<sup>[1]</sup>。这一观点是在经典德国哲学、马克思思想上建立起来的。马克思认为，在实践中，个人的感官就像是理论家。他并不是说

---

[1] 鉴别能力，德语 Unterscheidungsvermögen，指通过比较进行区分的能力。这里的鉴别并非指鉴定、判定事物的好坏真假，而是纯粹直观地映照出对象间区别的能力。

头脑是理论家，而是说感官。因为感官具有自己的悠久历史，因为它们不同于其它事物，它们是理论的开端。如果存在对差异的大规模的生产，那么就有感官自治的机会。如果个人将他作为动物与作为人类的部分区分开来，如果其所有感觉所形成的乐团被重构，那么每种感官都会被视作自治性的存在。这并非全新的观点。我相信苏格拉底会理解我在说什么。也就是说，我们必须在差异的海洋中畅游，而不应退缩回理性的诺亚方舟之上。

从这个角度而言，就有两类观点。一方相信启蒙，相信知识的增长，相信道德的提升，并试图批判性地控制知识与道德。我敬重他们的努力，但我相信这只会导向死胡同。他们就像是在不知道船是否能浮起来、不知道洪水是什么的情况下就将所有动物都载到方舟上的人。另一方则是在根本上发展大众的鉴别能力。耳朵是一个独立的人；眼睛是另外一个人，一个比耳朵合成度更高的人；鼻子是被压抑的、尚未充分发育的人；舌头则是小心谨慎的人；嘴唇则负责从内到外的通道——这些仅仅是鉴别能力的实例。如果有人说某物是完整的，我们并不信任他；如果他说这是一样特别的东西，那我们相信他。在同质和差异之间，我们信仰的是后者。从古至今，我们从未成为主流，但这并不能排除我们突然占多数的可能性。

**斯图尔特·利布曼：**然而，个人感官的鉴别力怎样才能表达抵抗呢？

**亚历山大·克鲁格：**在现实生活中，每个人都是一支由不同能力或元素协奏而成曲子。同样的人可作出侵袭性的行为，亦可只作为消费者坐在电视机前——这就好像具有完全不同的、非常细微的泛音。我们并不将人描绘为已完成的、完整的图像。人是由碎片构成的。这个观点不是新的，所有的诗人都这么说。当人类分析自身行为时，后者即变得模式化、规范化，而这样的人类行为则遮蔽了鉴别能力。就像格林兄弟搜寻童话故事一样，我们搜寻这些被隐藏的能力。每个经验，无论是抵抗的经验还是失败的经验，都构成共存的人格。如果理论企图合并这些人格，那么它将一无所获。甚至一个人的失败，他主观的无能，都不意味着他未尝添置新的人格。但是，总是存在着让他成为“一个人”<sup>[1]</sup>的社会需求。这种需求命令人们去找心理学家，让心理学家赋予他一个人格；它宣称：跟随主流，你才会成为一个人；它指示道：参军吧，军队会将你改造成人。这些因社会需求而产生的人格与个体不愿成为这样的人的事实是共存的。

---

[1] 这里的“一个人”明显有两层含义，一是强调“一个”，即将不同人格不加区分地同一化；一是强调“人”，即社会性的、为权力所规训的人。



**斯图尔特·利布曼：**您将消费者和观众描述为碎片化的，并认为他们因此而抵抗了不同的社会需求。这和《启蒙辩证法》对文化工业观众的描述大相径庭。也许这是因为阿多诺和霍克海默他们的历史经验——他们早就对苏联和德国工人抵抗能力丧失了信心，当然，也早就丧失了对德国人民的信心。他们会难以接受您所呈现的对于消费者和观众的描绘。

**亚历山大·克鲁格：**是的！但我认为我们和阿多诺等人的区别还在于对实践的态度不同。大多数新德国电影运动的导演——文德斯、施隆多夫和我——都是医生的儿子。而医生与实践的关系是与众不同的。作为一个制作电影、侧重于实践的人，作为一个在政治方面较为活跃的人，我了解真实情况以及人是多么地具有多孔性。我想强调的就是这些人的结构中的多面性。我想发展出大量的鉴别能力，把皮下的部分和那些显性的方面区分开来。这是阿多诺也赞同的方法。

**斯图尔特·利布曼：**既然谈到了您的电影实践，我们也可以以此为契机，从普遍性的社会理论转向您对电影的理论思考。据我所知，后者是您多年来一直关注的核心问题。当下美国电影学界的主流可以说是极为技术性的、基于符号学的理论。而您所

关注的，似乎与此大不相同。不过，在您关于电影的文字中，您并不提供关于电影的细节化的考察，甚至对于您自己的电影，您也未曾这样分析过。这一事实使我产生这样的印象：它与您刚刚所说的观念，即要求分离出更为亲密的、“皮下”的结构，两相矛盾。这是为什么呢？

**亚历山大·克鲁格：**我的电影创作与理论工作并不相关。只是因为我熟悉批判理论，所以我才恰巧从事理论工作。我所受过的理论训练使得我习惯于用理论术语来阐述自己所有的工作，并用我的工作来反哺理论。但这是两种不同的方面。我为什么要以电影的微观结构（microstructure）作为掩体，在自己的电影之中胡乱翻找自己理论的痕迹呢？这是不必要的。

此外，一部电影的微观结构如何能抵抗社会关系的宏观结构对这部作品所施加的巨大的、压倒性的、试图集中一切并将其隔离入边缘性地带的力量呢？这些问题需要理论来回应。批判理论并不关心电影，但它关注可能的表达手段以及现实情境。

**斯图尔特·利布曼：**您这种对于电影“微观结构”的漠视与经典电影理论家，如爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫的态度截然相反。他们用可观的篇幅细致地分析电影，他们信心满满地谈论的，正是自己电影中足以打动观众的部分。这也适用于众

多当代理论家，比如克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）和雷蒙·贝卢尔（Raymond Bellour）。尽管他们使用的是与经典理论家不同的术语。

**亚历山大·克鲁格：**我应该是隶属于苏格拉底那一脉古老的思想传统的。他说我知道我不知道，而这就是整个批判理论的核心方法，是“批判”（criticism）这个词的来源所在。在用言语交流的方式讨论艺术时，你必然会意识到，你在其它场合所熟练应用的那些特别清晰明确的表达力开始变得难以支配、无法掌控。如果你妄图继续使用它们，你的话语就会被扰乱。你不可能理解荷尔德林（Friedrich Hölderlin）的诗歌。如果你试图去理解，那么你就是个傻瓜。艺术家对于他的材料的掌控是极度完美的，但这种控制力几乎不可能被口头描述、传达出来。根据亚里士多德一位学生的记载，亚历山大大帝的军队一直会有两位地理学家随军前行。他们一直期望能借此精确测量行军的每一段路程。从雅典出发，当他们到达印度河的时候，他们已经体验过了整个世界。他们用他们的一双脚，或者说两双脚走遍了世界。因此，一切都被破译了。但是，就他们所途径的道路而言，仅仅是五十米以外，就依然是谜。因此，当我们面对着美学产品时，我们必须非常谨慎。

**斯图尔特·利布曼：**我有点被您的譬喻搞糊涂

了。我认为您想说的是，不管道路如何被测量以及分析，依然还会有“神秘”（mystery）的栖身之所。但如果我们已然经过并测量了道路，那道路本身就不能被称之为是神秘的。我猜想您的比喻是要为对文本展开细读的必要性辩护。然而您一直坚持您几天前提到的一个想法，也就是“谜电影”<sup>[1]</sup>。为什么？

**亚历山大·克鲁格：**犹太人在安息日有个习俗：为每一位淹死在红海中的埃及人洒下一滴酒。你无法说清楚，这一习俗是象征着胜利还是哀伤，这只是一仪式还是有某种严肃的意味？这一习俗与其象征含义之间的关系是如此丰富，它本身就是一个谜，避开了言语的掌控与占领。与此相似，上帝正因为其不可见而强大。在阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schönberg）的歌剧《摩西与亚伦》（*Moses and Aaron*, 1927）中，希伯来合唱队在红海上歌唱的场景要求剧院必须熄灯。这一场景在我们的剧院里上演时，剧场是亮着灯的。这是错的。合唱队在楼厅上歌唱时，剧院应当是完全黑暗的。乐谱中就是这么写的。在让－马里·斯特劳布（Jean-Marie

---

[1] 谜电影，德语 Rätselkino，不同于在叙事上为观众提供智力游戏的“谜题电影”（puzzle film），“谜电影”与将真实隐藏于其中的“谜”（mystery）相关，是没有谜底的谜面，是我们所能见到的“谜”的表面。克鲁格在访谈中指出谜无法为语言所把握。因此，该术语不宜译作“谜语电影”。

Straub) 的电影中,一切也都可以被看到。这是错的。可以说,眼睛已经成为主人,它们是精神世界的帝国主义者。

我所谓的艺术中的谜并非是真的谜。它是被隐藏的现实。艺术作品中并没有哪个方面是优先的,暂时被隐藏的方面也是应该得到尊重的。如果我看着某物并说我理解它是什么,那么我就不该信任这样的印象而应再进一步地观察这一事物。我会看到我之前未看到的。如果我在五年后再一次看到这件事物,它就会呈现出完全不一样的外观。这个外观就是一个谜,它内在于我此前的所观。说起来复杂,但实际不然。让我们以杜辅仁科 (Alexander Dovzhenko) 的《兵工厂》(*Arsenal*, 1929) 为例。对我而言,《兵工厂》的开篇就是电影的哲学。长而缓慢的镜头。极端但十分平静、缓慢的蒙太奇。可以看到一名农夫、树枝、田野、鸟。观察,是最重要的原则。你永不可能完全确定这一段落的意义,不可能用词汇来表述它们。这就是《兵工厂》最大的力量——这是不可被理解的谜。但在结尾,这部电影变得有点像政治宣传片。你可以完完全全地理解它,没有任何神秘能遗留下来。我不喜欢政治宣传,即使我赞同、接受它的诉求。我认为启蒙工程应有更多不同的方法来说服人们。启蒙如果要讲述人类生活,那么它需要能在不用言语的情况下阐明后者。这是第二类编码,你应该尊重它。

启蒙不应该直接被建造在电影之中，它必须总是活跃在人们的头脑中。这就是我批评爱森斯坦的“意图性情感证明”（Intentional Pathos）<sup>[1]</sup>的原因。他为了激发观众的情绪，甚至将《亚历山大·涅夫斯基》（*Александр Невский*，1938）中骑士溺死于湖中的场景表现为具有娱乐效果的死亡狂欢会<sup>[2]</sup>。这一类艺术常被人诟病，它缺乏我所说的谜。

**斯图尔特·利布曼：**您说您反对爱森斯坦的“意图性情感证明”，这是什么意思呢？

**亚历山大·克鲁格：**如果你读过阿多诺，我的意思就相当容易理解了。阿多诺说诗人、艺术家的意图并不存在于其作品之中。创作者可能会有良好或者卑劣的意图，但这些主观的意图在文本中为读

---

[1] “情感证明”（Pathos）来自于亚里士多德的《修辞学》，是修辞术所能提供的三种或然式证明，即可能的说服方式之一（参见罗念生译本第一卷第二章）。其原义指的是演说家对听众“动之以情”。爱森斯坦在评述自己的《战舰波将金号》时使用“情感证明”一词来分析电影激发观众情感的方式，反对传统的通过演员摹拟激情来打动观众的做法，提出以电影形式安排间接向观众传达情绪的手法。

[2] 亚历山大·克鲁格在此处指的是爱森斯坦的电影《亚历山大·涅夫斯基》中由尼古拉·切尔卡索夫（Nikolai Cherkasov）所饰演的亚历山大·涅夫斯基大公（1220—1263）率军民在楚德河冰面上击败利沃尼亚骑士团的场景。爱森斯坦使用不同景别和大量近景的镜头表现冰面破裂、条顿骑士落入水中、在浮冰间挣扎的情景，并以颇具滑稽效果的配乐结束这一影像段落。



者所接受时，就成为客观的了。有一些艺术家会额外地强调文本的意义，这就是我用“意图性情感证明”想要表述的。但还有另一个问题。作者当然具有意图，但在他工作的时候，他必须延迟这种意图在文本中的显现。就如同说，伽利略·伽利雷需要就重力律做实验，他必然不能用手指去推动实验体。因为那样的话，他所测量出的，就是他手指所施加的力量，而非重力的效应。所以说，除了被测验项，实验条件是不应被人为操纵的。偏爱意图性方式的人是想制造黄金的炼金术士。有些时候，尽管其意图是无用的，但炼金术士有可能会创造出其它事物。但如果他不在乎任何其它事物，而只在乎他的意图，那么他不会注意到（尽管他具有如此强烈的意图）自己已经创造出一些其它的事物。客观性比任何人的意图都要强大。意图是政府，而全部人类，作为具有意图的作者，要比这些意图丰富得多。

**斯图尔特·利布曼：**所以，那些认为您希望您的电影展示您的理论诉求的观点是毫无道理的？

**亚历山大·克鲁格：**是的。

**斯图尔特·利布曼：**您可能已意识到，在过去的十五年中，关于电影的理论书写呈现出爆炸式增长的态势。您有关当代电影理论吗？比如，克里斯蒂安·麦茨或雷蒙·贝卢尔？您或您在德国的同



事对他们的工作感兴趣吗？

**亚历山大·克鲁格：**不，我们不知道这些，但我们应该知道。

**斯图尔特·利布曼：**在您开始工作的时候，您是否熟悉经典电影理论？比如爱森斯坦、普多夫金以及其他。

**亚历山大·克鲁格：**你必须要理解，我们的工作开始时与电影理论没有关系，而是与电影回顾展相关。在 1958 年或 1959 年，柏林东部举办了一次默片回顾展。我当时是 CCC 制片厂<sup>[1]</sup>的助理，被允许在现场观看弗里茨·朗工作。每天晚上我会为这个回顾展去柏林东部的电影博物馆。我观看了几乎所有苏联时期的默片，一些德国的和少量美国的。这是我第一次与电影史中的非商业电影相遇。第一部让我很感兴趣的电影是《圣女贞德蒙难记》(*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928)。这部电影昭示了我们后来所跟随的运动。我也看了《兵工厂》。然后就是 1960 年代早期在戛纳，我们看到了戈达尔早期的电影。他的电影和电影史之间总存在着性感性的关联。

---

[1] 应指 CCC 电影艺术有限公司 (CCC Filmkunst GmbH)，创立于上世纪四十年代，其中 CCC 为英文中央电影公司 (Central Cinema Company) 的缩写。

**斯图尔特·利布曼：**但经典电影理论，如巴拉（Béla Balázs）、普多夫金、爱因汉姆（Rudolf Arnheim）等的很多文本一定有德语译文吧？

**亚历山大·克鲁格：**我在1959年读到汉斯·里希特（Hans Richter）的《为电影而战》（*Der Kampf um den Film*）时非常激动，但这种热情与书的细节并无关系。我们热爱这本书。我们不理解它，但我们热爱它。还有一些记者，比如威廉·罗斯（Wilhelm Roth）和乌利希·格雷戈尔（Ulrich Gregor），他们给予我们一些关于电影史的理论印象。格里高尔和恩诺·帕塔拉斯（Enno Patalas）就电影史写了一本书<sup>[1]</sup>。而我们只是在这些历史学者的餐桌旁打转的狗，到处蹭点碎屑而已。

**斯图尔特·利布曼：**所以您主要是通过二手渠道来了解这些材料的？

**亚历山大·克鲁格：**是的。这儿一处引用、那儿一个有趣的句子、一个戈达尔的想法。贝尔托·布莱希特写了两卷电影剧本。我们研究它们而且很喜欢它们。在1960年代早期，我们对于布莱

---

[1] 乌尔里希·格里高尔和恩诺·帕塔拉斯编辑的电影批评杂志（*Filmkritik*）在德国非常有影响力。二人合著的《电影史》（*Geschichte des Films*，1962）是德国首部比较全面的电影史专著。

希特的热爱是非常强烈的。现在人们似乎将他视作经典的、过时的诗人而谈起他。但我不赞同这种看法。在我们的时代，他的思想，尤其是他的理性主义是非常受欢迎的，但现在再也不是了。

**斯图尔特·利布曼：**是什么使得您开始集中阅读电影理论的呢？

**亚历山大·克鲁格：**我的职业生涯中唯一一个与电影理论相关的时期是创作《一个女奴的临时工作》（1973）的阶段。当时有三篇文章攻击这部电影，特别是反对我们呈现女工的方式。即使我在现实中发现英雄人物和例外情况时会很高兴，但我不认为电影一定要展现这些。因此，我当时拜访了海科·桑德（Helke Sander），《女性与电影》杂志（*Frauen und Film*）的主编。<sup>[1]</sup> 经过和她的一番长谈，我开始写一本论现实主义方法的书（*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur Realistischen Methode*, 1975）。在准备写作的过程中，我读了几乎所有我能得到的关于电影的文字。如果我关注某

---

[1] 亚历山大·克鲁格所提及的批评《一个女奴的临时工作》的文章，有一篇即为海科·桑德所作。海科·桑德是女性主义电影杂志《女性与电影》的创办人，她颇不满于亚历山大·克鲁格在《一个女奴的临时工作》中对妇女政治意识、有政治意味的行为等的表现。她写道，“这部电影所传达出来的信息就是妇女的一切努力都将化为乌有”。

个问题，我就会读遍与其相关的所有文献。

**斯图尔特·利布曼：**在您那本书中，我并没有找到对于电影理论传统非常明显的回应。它依然是您的书，而不是对其他人作品的评论。

**亚历山大·克鲁格：**我不可能讨论爱森斯坦和苏联电影的问题。我必须讨论 1968 年学运的问题，因为在当时这一现实还未能彻底地渗透到电影中去。但那的确是我第一次试图研究这些苏俄作家，并以他们的思想为基础来解答我的问题。如果你想谈论爱森斯坦的影响，那你必须观察他在《罢工》《十月》等电影中是怎么做的。爱森斯坦的电影作为其思想的实践结果，为读者提供了真正进入其作品的最首要的入口。你还记得《马戏院帐篷顶上的艺人》(1968)<sup>[1]</sup>中所引用的《十月》片段吗？我将这个片段和波拿巴剪辑在一起。我想暗示的是，我

---

[1] 为了回应在柏林电影节上对他进行人身攻击并指责他是精英主义者的激进学生（这一事件无疑预示了亚历山大·克鲁格在六八学运期间尴尬的处境），亚历山大·克鲁格拍摄了《马戏院帐篷顶上的艺人》一片。亚历山大·克鲁格在此处所说的是电影中马戏团大象的段落。具体而言，拿破仑塑像的画面（半身）、一名士兵侧身致敬的影像、拿破仑塑像的画面（胸像）被剪辑在一起，造成了（虚假的）正反打镜头的效果。总之，这一段用管弦乐式对位的声画关系（声轨包括“引用”黑格尔《精神现象学》的旁白、多重画外音、音乐等）引发观众关于自由、记忆、复仇等主题的思考。

讨厌电影中，所有艺术中的波拿巴主义。艺术家有两种：一种可以被比作驯兽师，他逼迫动物以改变它们的态度；另一种则是园丁，是农艺师，是我所认为的理想的艺术家。摄影师或剪辑师必须是专业人员，但电影导演不是——电影导演实际上并不是一种职业。如果非要说导演做了什么，则是愚蠢的，他只是一个协调者。但他必须像巴赫一样，在弹奏乐器的同时指挥整个乐团。这种将职业主义和非职业主义结合在一起的方式和波格丹诺夫<sup>[1]</sup>的无产阶级文化（Proletkult）有一定关联。而无产阶级文化运动也是维尔托夫、爱森斯坦等等苏联导演所驻扎的根源。

**斯图尔特·利布曼：**这个“培育”——让事物“萌芽”、“生长”的过程，似乎对您的工作方法和您的电影而言，是至关重要的。

**亚历山大·克鲁格：**我非常喜欢克莱斯特<sup>[2]</sup>

---

[1] 亚历山大·亚历山德罗维奇·波格丹诺夫（Alexander Aleksandrovich Bogdanov, 1873—1928），苏联“无产阶级文化协会”（1917—1932）的共同发起人。该协会负责无产阶级文化艺术运动，呼吁摧毁旧的资产阶级文化，建立新的、纯粹的无产阶级文化（Пролеткульт）。

[2] 海因里希·冯·克莱斯特（Heinrich von Kleist, 1777—1811），德国剧作家、诗人。亚历山大·克鲁格在访谈中所提到的，是克莱斯特著名的哲学散文。

一篇散文的标题，叫作《论在讲话过程中思想的逐步形成》（*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, 1806）。

**斯图尔特·利布曼：**在您所有的电影合作者中，剪辑师应该是最重要的。因为您的许多电影，当然包括您最好的电影，都依赖于剪辑。对于您的电影而言，对影像的精心选择、影像的形式和相互间的关系，通常和叙事一样重要。影像和故事重心相互交替所维持的复杂平衡是您电影的特征。

**亚历山大·克鲁格：**关于大众媒体有两种立场。第一种认为只要是行得通的就是正确的。这种哲学的最高峰是希区柯克。对于他而言，世界上并没有什么事物是特别的。这一观念是我们的敌人。另一种则秉持着真实性原则。这种启发式的叙事相信真实性。它并非不断地试图制造能控制个人的笼统的概念，相反，是让事物保有其真实性。康德说每一个情境、每一个人都有其价值。如果我剥夺物或他人的生命，那就是非人道的、违反自然规律的。我的作品所隐含的最基本的思想就是真实性原则。从这一原则出发，才有一系列的组织原则。

**斯图尔特·利布曼：**这些组织原则是应用在构建作品的过程中吗？

**亚历山大·克鲁格：**是的，这也就是美学方



法。什么时候剪辑？什么时候不剪？这些决定的结果是继发性的。比如我有两段影像、两个镜头，它们之间的关联并不是普多夫金所说的那种。你知道那个例子的——一对恋人，一人身处华盛顿，一人身处莫斯科。从根本上而言，这种蒙太奇只是基于观众（必然会产生）的认知错误而缝合了影像。<sup>[1]</sup>这类极易引发认知错误的影像组织方式被统合为电影技巧，并成为《乱世佳人》（*Gone with the Wind*, 1939）这类电影的叙事原则。还有另一种影像组织原则，它是与前者相反的另一极：它的每一段影像与另一段影像之间完全没有任何关联。每一段影像都有它自己的价值、它自己的生命。所有的消息都栖身于剪辑之中了。我不制造影像，是世界，或者说前历史、亲爱的上帝、对他们自己的面孔具有所有权的表演者，他们制造了影像。但我承认，是我将这些影像剪辑到了一起。观众看不到剪辑，但我的签名寄身于剪辑之中。这就是我表达的手段。

**斯图尔特·利布曼：**您认为作品是部分、碎片的总体，并不应被某种综合性的叙事所整合。这一观念以及您对影像独立性的强调在您的写作和他人

---

[1] 亚历山大·克鲁格此处指的是库里肖夫（Lev Koulechov）一系列著名的实验。这些实验基于人类行为主义心理学等的基本法则，通过蒙太奇让观众在联想的基础上产生认知错误。当然，引发认知错误并非是要打断叙事，相反，是要让叙事更加流畅。

对您作品的评论中反复出现。但是故事，尤其是短篇故事，大量地存在于您的创作之中。

**亚历山大·克鲁格：**创作者总是需要一种锚定。思想其实和故事并没有什么不同。马克思曾经说过，思想和故事都是可被理解的抽象观念，都是有用的抽象观念。与此同时，它们都可以被赋形而具体化。

**斯图尔特·利布曼：**就好似每一个镜头都是一种歧管<sup>[1]</sup>，当它和其它的歧管连接在一起时，就形成了一个网络。

**亚历山大·克鲁格：**的确。其中的原则就在于，你要认可每个镜头都有其自己的生命，每个镜头都是一部电影。这也就是电影史开始的方式。卢米埃尔的第一部电影《婴儿进餐》（*Repas de bébé*, 1895）展现就是他和自己的妻儿一起进食早餐的场景。在他们的身后，树枝正在摆动。在那些树枝和这个在前景发生的小故事之间有一种平衡，而这一平衡就是一种令人兴奋的“妙”。电影工业常常摧毁这种平衡。所以，我们对电影短片、一分钟片长的影像非常感兴趣。每一部这样的短片都有独立的、易于被观察的生命。然而，电影被强行赋予了一种惯

---

[1] 歧管，指有一个入口多个出口或多个入口一个出口的管道。最常见的形式就是与引擎相连的进气、排气歧管。

例，这种惯例认为电影的责任只在于制造出不断延展的线性叙事。这实际上掩盖了影像的独立生命。如果将传统电影中的故事情节拿掉，单个的影像将毫无意义。但如果去掉我、杜辅仁科和其他许多人的电影中的叙事成分，我们的电影仍会是一座影像的美丽花园。如果你正身处花园中，你怎么会强求影像去产生概念呢？观众不需要理解影像，就如同花园的存在并非是要让人绕其外围而行，观众只需要在影像中散步、穿行。而我们的工作则是要叙述出差异性。

**斯图尔特·利布曼：**您简洁而确切地阐述了自己的电影实践，但这可能还未能充分地表明您电影中影像间关系那多元而复杂的程度。

**亚历山大·克鲁格：**并不是所有人都能轻易辨识出我电影的脉络。这些电影是为特定的情境所作。每一个身处、经历过这些情境的人都会知道其来龙去脉。

当然，有些观众觉得我的电影难懂，原因可能在于我们的工作方法——我们假定所有的材料都是平等的。我们并不操纵材料。传统叙事电影会为观众提供贯穿整个电影的“红线”<sup>[1]</sup>来引领他们，而

---

[1] 红线，指古希腊神话中，阿里阿德涅引领忒修斯走出弥诺陶洛斯迷宫的“红线”。这里喻指叙事线索。

我们并不会这样做。我喜欢苏格拉底的方法——让他人的思想也自发地来到这世上。

**斯图尔特·利布曼：**您的电影惯用这样一种技法：将大量的虚构或纪实材料——照片、地图、画作的复制品、老电影的片段、流行歌曲的片段以及新闻现场画面合成在一起，形成您的文本。这样做的依据是什么呢？

**亚历山大·克鲁格：**文学已然发展并实验了表达人类经验的所有可能性。与此同时，从巴赫、许茨，经浪漫主义晚期到勋伯格、维也纳学派后，再也不可能创造出一种新的音乐了。当先锋派尝试完一切后，先锋派就不复存在。在这样一种高度发达的文化中，先锋派必须将其材料综合在一起，使材料之间产生对话，进入新的语境中去。

**斯图尔特·利布曼：**这与您对“非纯电影”（cinéma impur）<sup>[1]</sup>的支持是一致的。您的电影实践似乎更接近于我们所指认的后现代主义而非现代主义。当然，用现代主义这个词可能，很不幸，是错误的。因为您所反对的其实是高度提纯的纯粹主

---

[1] 非纯电影，法文 cinéma impur，源自巴赞的《非纯电影辩——为改编辩护》（Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation, 1952）。“非纯电影”如访谈下文所述，主要是反对认为电影存在某种本质，并应该以此为准维护电影纯粹性的论点。

义。在这种纯粹主义看来，电影应该通过净化其表达手段来找寻其作为一门艺术的本质，而非沉醉于异质性中。

**亚历山大·克鲁格：**我并不完全确定我的观点或实践和现代主义相左，而且我们并不是后现代主义者。我相信先锋派。处理艺术材料有两类方法：控制和尊重。前者利用材料来实现自己的意图，而后者，这一相反的态度则会认为材料是有生命的，它接受材料的自治。这其中，前者才是后现代主义。

**斯图尔特·利布曼：**您认为现代主义是一项仍在继续的工程，但您又拒绝这一想法所暗含的进步论的历史观？

**亚历山大·克鲁格：**对！我们应该既是先锋，又是后锋派（*arrière-garde*）。先锋在资本主义早期是一个有效的概念，但在当下，在晚期资本主义中，置身后方而向前引领可能才是必需的。

**斯图尔特·利布曼：**您在电影、文学、理论、政治实践等领域都有产出。我觉得有趣的是，您会循环使用文本。我是指，您在不同的媒介中重述同一个故事。有时您会大幅度改动，有时仅将这个故事的片段放入新的环境中。我认为这是您的创作的另一重要特色，这

种策略的目的何在？我希望您再谈谈这一方面的内容。

**亚历山大·克鲁格：**这是相当正常的做法。大众文化的情境中本就存在网络（networks）：电影对普通观众着装的影响、电影在电视上的播放、电影衍生书籍……这最终会形成商品的网络，而只有在这个网络中，现代商品的真相才浮现出来。这个真相就是——现代商品必然与其它商品相关，不然它不可能被兜售出去。

我采取这种创作方法还有一个原由。比方说，要拍摄一幅好的照片，你不可能只使用单个光源，因为这常常会使被摄物看上去很扁平。你需要主光、背景光、辅光。这是摄影最基本、最普遍的要求。你现在对同一个主题、同一种人类经验布光，那么你可以写小说以提供文学光源、拍摄电影以提供电影光源、写散文以提供表述性的散射光。只有单一的视角是可悲的。而前述三种方式为受众提供不同的视角，使得他们对同一主题产生不同的印象。这就是意大利人所说的“互文性”（intertestualità）。

**斯图尔特·利布曼：**您刚刚描述的互文式的实践会分离出真理还是……

**亚历山大·克鲁格：**我倾向于认为，用不同的形式叙述同一主题，其间的差别能激发观众为抵达



真理而努力。而这就是启蒙最主要的任务。我们相信新的百科全书，不管其如何被去中心化，它都不会只是一排书卷，不会仅仅被写下，而是被书写、被讲述、被执行。这就是我们为之而活的启蒙方案，它并不是现代性的，也不是后现代性的，而是古典主义的。即使一切都已被言说，但它还尚未实现。