

北京大学艺术学院·世界电影专题课程参考材料

Cinéma I: L'Image-Mouvement

电影 I：运动-影像

1983

吉尔·德勒兹

目 录

前言

第一章 关于运动的论述（一评柏格森）

第一命题：运动与瞬间（ ）

第二命题：优先瞬间与任意瞬间（ ）

第三命题：运动与变化 — 整全、开放与绵延 — 三个层次：整体与部分；运动；整全及其变化（ ）

第二章 画框与镜头，取景与分镜

第一层次：景框、整体或封闭系统 — 景框的功能 — 画外：两个面向（ ）

第二层次：镜头与运动 — 镜头的两面：朝向整体及其局部，朝向整全及其变化 — 运动-影像 — 移动剪切，时间视角（ ）

运动性：蒙太奇与摄影机的运动 — 镜头单位问题（长镜头） — 反打镜头的重要性（ ）

第三章 剪辑

第三层次：整全，运动-影像的构图与时间的间接影像 — 美国学派：格里菲斯的有机构图与蒙太奇 — 时间的两个特征：间隔与整全，变化的此刻与无限（ ）

苏维埃学派：辩证构图 — 爱森斯坦的有机与激情：螺旋渐进与质的飞跃 — 普多夫金与杜甫仁科 — 维尔托夫的材料构成（ ）

战前法国学派：数量构图 — 韵律与机械 — 运量的两个特征：相关与绝对 — 冈斯与数学的崇高 — 德国表现主义学派：张力构图 — 光与暗（茂瑙、朗） — 表现主义与力学的崇高（ ）

第四章 运动-影像及其三种变型（二评柏格森）

影像身份与运动 — 运动-影像与光-影像（ ）

从运动影像到它的变形 — 知觉-影像，动作-影像，情感-影像（ ）

反面论证：如何消灭这三个变形（贝克特的《影片》） — 这三个变

形如何复合（ ）

第五章 知觉-影像

两极：客体与主体 — “半主观性”或自由间接影像（帕索里尼，候麦）（ ）

朝向知觉的另一种状态：液态知觉 — 战前法国学派中水的角色 — 格雷米永、让·维果（ ）

朝向一种气态知觉 — 维尔托夫的素材与间隔 — 记忆痕迹 — 实验电影的张力（兰道）（ ）

第六章 情感-影像：面孔与特写镜头

面孔的两极：强力与质量（ ）

格里菲斯与爱森斯坦 — 表现主义 — 抒情抽象：光，白与折射（斯登堡）（ ）

作为总体性的情动 — 偶像 — 皮尔斯的原初性 — 脸的极限或虚无：伯格曼 — 如何摆脱（ ）

第七章 情感-影像：质、权力、任意空间

复杂总体性与表达 — 潜在连接与真实连接 — 特写镜头的情感构成要素（伯格曼） — 从特写镜头到其他镜头：德莱叶（ ）

精神情动于布莱松的空间 — 什么是一种“任意”空间（ ）

任意空间的建构 — 表现主义中的阴影，对立与斗争 — 抒情抽象中的白色，交替与另类（斯登堡、德莱叶、布莱松） — 色彩与饱和（明奈利） — 两类任意空间，及他们在当代电影中的频次（斯诺）（ ）

第八章 从情愫到动作：冲动-影像

自然主义 — 原初世界与偏移之地 — 冲动与碎片，症候与恋物癖 — 两种伟大的自然主义者：斯特洛姆与布努埃尔 — 寄生冲动 — 熵与循环（ ）

布努埃尔作品的一个特征：影像中重复的强力（ ）

自然主义存在的难度：金·维多 — 尼古拉斯·雷的情况及其发展 —
第三位伟大的自然主义者：洛塞 — 屈从冲动 — 返回自身 —
自然主义的配合（ ）

第九章 动作-影像：大形式

从情境到动作：第二性 — 包围与对打 — 美国梦 — 宏大类型：社会心理剧（金·维多），西部片（约翰·福特），历史片（格里菲斯、德米尔）（ ）

有机构图的法则（ ）

感知动力的关联 — 卡赞与演员工作室 — 印记（ ）

第十章 动作-影像：小形式

从动作到情境 — 两种印记 — 风俗喜剧（卓别林、刘别谦）（ ）
霍克斯的西部片：功能主义 — 新西部片及其空间类型（曼、佩金帕）（ ）

滑稽喜剧与小形式的法则 — 卓别林的发展：话语的形象 — 基顿的悖论：弱功能与宏大机器的循环（ ）

第十一章 外形或形式的转换

爱森斯坦从一个形式向另一个形式的过度 — 吸引力蒙太奇 — 造型的不同类型（ ）

赫尔佐格中的大造型与小造型（ ）

两种空间：包围-呼吸，宇宙的线 — 黑泽明的呼吸：从情境到动作 —
沟口健二中的宇宙线：从路径到障碍（ ）

第十二章 动作-影像的危机

皮尔斯的“三元性”以及与精神的关系 — 马克思兄弟 — 希区柯克的精神影像 — 记号与象征 — 希区柯克怎样把动作-影像引向极致（ ）

美国电影中动作-影像的危机（吕美特、卡萨维茨、奥尔特曼） — 这个危机的五个特征 — 感知-动力关联的重启（ ）

危机的起源：意大利新现实主义与法国新浪潮 — 套路的批判意识 —
一种影像的新理念的问题 — 为了超越运动-影像（ ）

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……

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

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。

③ 原书中的斜体部分，中文版相应使用仿宋体，特此说明。——编者

过，让我们还感到惊奇的是，柏格森早就发现了动态分切或运动-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。

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。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 或 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 ，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”^②。

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，

^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

^② 《创造进化论》，第 774 页（第 330 页）。

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：

^① 《创造进化论》，第 779 页（第 335 页）。

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 特别的，平常的 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

^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。

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，但他们的结果却似乎是相同的。事实上，它们都是要用或者 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：这里没有真实运动的位置。^③对于柏格森来说还有另一条

^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。

^③ 《创造进化论》，第794页（第353页）。

路可走。因为，如果古老观念完全符合主张思考永恒性的古老哲学的话，那么现代观念、现代科学正在呼唤一种 哲学。当人们将运动交给任意时刻时，人们应该变成在随便一个任意时刻都能够思考这个新的生产，即奇特和特殊时刻的产生：这是向哲学的彻底归依，也是柏格森最后打算做的，给现代科学补上适合它的和它所缺少的形而上学，这是缺少的另一面。^①但是，人们能停在这条路上吗？人们能否认艺术也应该做这种归依吗？能否认电影是这方面的一个重要因素，在这种新思想、这种新思维的诞生和形成中发挥某种作用？这就是柏格森不再满足于肯定他的第一种运动论述的原因。虽然第一个论述半途而废了，但柏格森的第二个论述对电影提出了另一种视点，即电影不再是最古老幻觉的完美机器，反倒是改善新现实的器官。

3

这是柏格森《创造进化论》中的第三个论述。如果对它进行一个粗略概述，不妨这样讲：不仅瞬间是对运动的一个静态分切，运动也是对绵延，意即**整体**或某个整体的动态分切。这意味着运动表现某种更深层的东西，它是绵延或整体中的变化。绵延是变化，这是柏格森定义本身的一个组成部分：绵延在变化而且处在不断变化中。比如，物质在动，但绵延不变。但运动又 绵延或整体中的变化。问题一方面出在这种表现上，另一方面出在这种整体-绵延的认同上。

运动是在空间中移动。不过，每当空间中出现局部移动时，整体也会出现质的变化。柏格森在《物质与记忆》中列举了许多例子。一个动物的活动，不是没有目的的，它是为了进食、为了迁徙，等等。运动好像包含着潜能的差别并要填补这种差别。如果我抽象地思考一些局部或地点，比如 A 和 B，我不理解为什么要做从一处到另一处的运动。但如果我在 A 处挨

^① 《创造进化论》，第 786 页（第 343 页）。

饿，而 B 处有食物，当我到达 B 处吃完食物后，变化的不仅
是我的状态，还包含 B、A，以及两处之间关系的整体状态。
当阿基里斯超过乌龟时，变化的是包含乌龟、阿基里斯以及它
们之间距离的整体状态。运动总是反映某种变化，迁徙总是反
映某种季节变化。人体也是一样：一个躯体的坠落意味着另一
个躯体对它的吸引，表现的是两者在内的整体变化。再比如纯
原子，它们的运动体现物质中的所有局部动作，必然表现整体
的变化、干扰、能量变化。柏格森在转移之外，还发现了震动、
辐射。我们的错误在于相信活动的东西是质以外的任意元素。
其实，质本身恰恰是纯粹的震动，它们与所谓活动的元素同时
变化。^①

在《创造进化论》中，柏格森举了一个十分著名的例子，
以至我们都看不出其中奥妙。他说，在往一杯水里放糖时，“我
必须等糖化开”^②。这非常奇怪，因为柏格森好像忘记调羹的
运动可以加快糖的溶化。他究竟想表明什么？他想说这种分解
糖的晶粒，将糖溶于水中的移动运动本身表现一种整体变化，
即杯中内容，一个从里面有糖的水到糖水的质变过程。如果我
用勺来搅拌，我加快了这一运动，但也改变了这个整体，它现
在包含调羹和这个继续表现整体变化的加速运动。“物理学和
化学研究的质量与分子的表面移动”变成这样：“对于这个产
生于深处的，只是转变而不再是移动的致命运动而言，一个运
动物的停顿正是发生在这个运动物在空间的时刻。”^③柏格森
在第三种论述中阐释出这样一个等式：

$$\begin{array}{ccc} \text{静态分切} & = & \text{作为动态分切的运动} \\ \text{运动} & & \text{质变} \end{array}$$

这里的差别在于左边的关系表现幻觉，右边的关系表现现
实。

^① 关于所有这些观点，见《物质与记忆》，第 4 章，第 332-340 页（第 220—230 页）。

^② 《创造进化论》，第 502 页（第 9—10 页）。

^③ 《创造进化论》，第 521 页（第 32 页）。

柏格森想通过这杯糖水特别说明的是，我的等待，无论它是怎样的，都表现一个作为内心、精神真实性的绵延。但这种精神绵延为什么不仅属于我这个等待的人，还属于一个变化的整体呢？柏格森认为：整体既非给定的亦非可给的（而现代科学的错误同古代科学一样，在于以两种不同的方式给定整体）。许多哲学家都曾经讲过，整体既非给定的，也非可给的；他们从中得出的结论只是整体是一个缺乏意义的概念。这与柏格森的结论迥然不同：如果整体不是可给的，这是因为它是**开放的**，它必须不断变化或者制造新东西，总之，它必须绵延下去。“宇宙的绵延只能用创造的自由制造整体，因为这里有创造的一席之地”。^①因此，每当人们面对一个绵延或在一个绵延之中时，人们可以得出一个变化的和在某处开放的整体存在。人们都知道柏格森首先发现了与意识相同的绵延。但一项对意识的更深入研究又使他企图证明意识只有在向一个整体开放，与一个整体的开放巧合时才能存在。生命体也是一样：当柏格森用生命体比照一个整体或者一个宇宙整体时，他就像在重提这个最古老的对比。^②然而他还是对它做了彻底颠覆。因为如果说一个生命体是一个整体，因此可以类比一个宇宙整体的话，这不是因为它是一个封闭的微观世界，整体也可能是封闭的，而是因为它向一个世界开放，而这个世界、这个宇宙本身是**开放的**。“凡有生命存在的地方，就会在某些开放的地方留存时间经过的记录”。^③

如果必须定义这个整体，人们不妨用**关系**来定义它。因为关系不是物品的属性，它总是在物项之外。因此它与开放密不可分，并表现一种精神的或内心的存在。关系不属于物品而属于整体，不要把它与一个物品的封闭集合混淆起来。^④一个集

① 《创造进化论》，第 794 页（第 359 页）。

② 《创造进化论》，第 507 页（第 15 页）。

③ 《创造进化论》，第 508 页（第 16 页）。这是柏格森与海德格尔唯一的相似点，但它是重要的：这两个人都把时间的特殊性建基于开放的观念之上。

④ 我们在这里提到关系问题，尽管柏格森没有明确提出这个问题。人们知道两物

合的物品通过空间运动变化各自的位置。但是，整体通过关系转变或者变质。从绵延本身或者时间上看，我们可以说它是关系的整体。

人们不应该把整体、“整体群”与一些 相混淆。集合是封闭的，而所有封闭的东西从表面上看也是封闭的。集合永远是局部的集合。但一个整体不是封闭的，它是开放的；它没有局部，除非从十分特殊的意义上看，因为它在每一个分割阶段的分割中都会改变性质。“实际整体完全可以是一个不可分割的连续性。”^①整体不是封闭的集合，但反过来集合也不永远是绝对封闭的、被完全遮盖的，让它在某些地方保持开放的东西，正像细线让它与宇宙其他部分保持连接。那杯水绝对是一个封闭集合，它封闭一些局部，如水、糖，可能还有调羹，但这还不是整体。整体是在另一个没有局部维度上被创造和不断创造出来的，比如把一个质状态的集合引向另一个质状态的集合，比如一个经过这些状态的不停的纯粹变化。正是从这个意义上讲，它是精神或心理的。“那杯水、糖和糖溶于水的过程可能是抽象的，而只有被我的知觉和知性分割的**整体**或许可以随着某种意识增长。”^②只是，对一个集合或一个封闭系统的人工分割不是一种纯幻觉。它有坚实基础，而且如果任何事与整体的关系（这种矛盾关系将它与开放结合起来）是不可分割的，那么它至少可以被延长，被无限延长，变得越来越细。这是因为物质的结构决定着这些封闭系统或者局部的特定集合，而空间的展开使它们成为必要的。但准确地讲，集合存在于空间之中，而整体和整体群存在于绵延之中，它在不断地变化，所以是绵延本身。因此，这两种符合柏格森第一种论述的表述方式现在有了一个更加严格的结构：“静态分切+抽象时

之间的关系不能缩减为它们之中的任何一方，也不属于这个整体。相反地，完全有可能将这些关系与一个整体联系起来，只要人们把这个整体看做一个“延续”，而不是一个给定的整体。

^① 《创造进化论》，第 520 页（第 31 页）。

^② 《创造进化论》，第 502-503 页（第 10-11 页）。

间”反映封闭的集合，而它的局部，事实上，就是静态分切，它的连续状态是根据抽象时间计算出来的；而“实际运动→具体绵延”反映绵延整体的开放，它的运动是无数穿越封闭系统的动态分切。

在第三种论述中，我们实际面对三个层次：1) 由可确定物品或不同局部界定的封闭集合或系统；2) 建立于这些物品之间并改变其各自位置的移动运动；3) 随着自己关系而不断变化的绵延或整体，精神事实。

总之，运动因此有两个面。一方面，它穿梭于物或局部之间，另一方面，它表现绵延或整体。它让绵延在改变质的同时被分割在物品之中，让物品在延伸时，失去自己的外形，融会在绵延中。因此，人们可以认为运动将某一封闭系统的物品带给了开放绵延，又将绵延带给了它强制开放的系统的物。运动带走物品，在它们之间建立它所表现的一个变化整体，或者相反。整体，通过运动，在物品中被分割，而物品融会在整体中：恰恰在这两者之间，“整体”发生变化。一个集合的物品或局部，我们可以把它们看做 ；但运动形成于这些分切之间，并把物品或局部带给一个变化整体的绵延，因此，运动表现这个整体之于物品的变化，它本身就是绵延的 。于是我们现在终于理解了《物质与记忆》第一章的深刻论述：1) 不仅存在瞬间影像，即运动的静态分切；2) 还存在着运动-影像，它们是绵延的动态分切；3) 最后存在着超越运动本身的时间-影像，即绵延-影像、变化-影像、关系-影像、体积-影像……

第二章

画框与镜头，取景与分镜

1

我们先从非常简单的定义入手，哪怕以后再修正它们。人们称

，如布景、人物、道具。因此，画框构成一个拥有大量局部，意即元素的集合，这些元素本身也进入子集合。人们可以对它们进行删减。显然，这些局部本身都离不开影像。雅各布逊称它们是对象-符号，帕索里尼称它们是“电影素”。然而，这个术语包含语言的关系（电影素如同音素，镜头如同意义素），但这些似乎不是必需的。¹因为，如果画框有某种可比性，这也是从信息学而非语言学系统方面考虑的。元素是数据，时而数量极大，时而数量有限，因此，画框与饱满或稀缺这两种趋势密不可分。尤其是大银幕和景深可以增加独立数据，哪怕是次要场景出现在前景，主要场景发生在后景（惠勒），或者，人们甚至无法区分主次（奥尔特曼）。相反地，稀缺影像要么出现在重点集中在一个对象的时候（如希区柯克作品中，《深闺疑云》从里照亮的牛奶杯，《后窗》烟头的光亮出现在窗户的黑框中），要么出现在集合失去某些子集合的时候（安东尼奥尼的荒无人迹的风景、小津的空无一物的内景）。稀缺的最大化似乎就是达到空白集合，银幕变成全黑或全白。希区柯克在《爱德华大夫》一片中创造了一个范例，当另一杯牛奶充斥银幕时，只留下一个空空的白色影像。但是，从稀缺或饱满这两方面看，画框告诉我们影像不只是用于看的。它既是可看的，也是可读的。画框具有这种

¹ 帕索里尼，《异端经验》，帕约出版社，第 263-265 页。

暗示功能，不仅只记录声音，还记录视觉信息。如果我们在一个影像中只能看到极少信息，这是因为我们不会读解，我们不懂影像的稀缺和饱满。有一种影像的教育学，尤其是戈达尔的影像，这时，这种功能会清晰呈现出来，画框会成为一个信息的隐蔽平面，有时，它是饱满的，有时，它是空白集合，变成全白或全黑银幕。²

其次，画框总是几何的 物理的，这取决于它根据选择的坐标或被筛选出来的变化建构的封闭系统。因此，画框时而被看做平行和对角的空间构成，即一种汇集地，那些占据它的影像块和线在这里获得一种平衡，而它们的运动获得一个不变量。在德莱叶的作品中，这种情况经常出现；安东尼奥尼好像最完美地实现了这种画框几何学观念，因为它的存在先于后来者（《蚀》）³。画框时而又被看做一种行为的活动结构，完全取决于场景、影像、人物和充满画框的物品。格里菲斯作品中的鸢尾花的手法首先分隔了一张面孔，然后再开放，继而描述周边环境；爱森斯坦的研究受日本绘画的启发，他让画框适应主题；冈斯的可变银幕“根据剧情需要”或开或关，如同一个“视觉手风琴”：这些都是最初对画框动力变化的尝试。总之，取景就是限定。⁴但是，从这个概念本身看，界限的设定有两种方式，数学的或力学的：要么作为它们确定实体本质存在的前件，要么索性直接发挥存在实体的力量。自有古代哲学起，它就是柏拉图派和斯多葛派对立的主要问题之一。

从另一方面讲，从它分隔和聚集系统的局部上看，画框也是几何学的或物理的。在第一种情况下，画框与几何学的严格区分密不可分。在格里菲斯的《党同伐异》中，一个非常美丽

² 诺埃·伯奇，《电影的实践》，伽利玛出版社，第 86 页，关于全黑 或全白银幕，它已不仅简单地行使“标点作用”，还具有某种“结构价值”。

³ 克洛德·奥利耶，《银幕回忆》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第 88 页。这就是帕索里尼分析的安东尼奥尼作品中的“迷人取景”（《异端的经验》，第 148 页）。

⁴ 多米尼克·维兰在一个主要针对取景师采访的从未发表的研究中分析了取景的这两种概念，见《电影取景》。

的画面将银幕垂直断开，正好符合巴比伦的内城墙，在右边，人们看到国王走在上面的横线上，这是城墙上的环道，在左边，战车在下面横线上的城门进出。爱森斯坦曾研究电影影像中的黄金分割效果；德莱叶探索横线和垂线、对称、高低、黑白交替；表现主义者发展对角线和反对角线，金字塔或三角形形体，它们把肉体、人群和地点黏合在一起，这些形块的碰撞形成画框的表面“就像一张黑白方块相间的棋盘”（朗的《尼布龙根》和《大都会》）⁵。甚至光线也是几何学视觉的对象，它由两半阴影或交替线条构成，这是一种表现主义倾向（威恩、朗）。这些大自然重要元素的分割线毫无疑问具有重要作用，比如福特的天空：天与地的分割，大地被甩在银幕下方。但这也是水与地，或分割空气与水的细线，当水把一个逃犯藏在水底或将一个人溺死在水面时（勒鲁瓦的《我是一个逃犯》、纽曼的《永不让步》）。一般来讲，大自然力量的取景不同于人物与事物的取景，个人的取景也不同于群体的取景，子成分的取景不同于主题取景。因此，在画框中，还存在着许多不同的框。门、窗、窗口、天窗、车窗、镜子，这些都是画框中的框。大师们在使用这些第二或第三种框时有着非凡的相似性。封闭集合或系统的局部正是在这些框的嵌合中被分割出去，当然也被结合和聚合进来。

从另一方面看，画框的物理学或力学观念也带来一些模糊集合，它们只能被分割为区域或海滩。画框不再是几何学分割的对象，而是物理学的量度。于是，集合的局部变成了集约部分，而集合本身成为一个混合体，适用于所有局部、所有光影度、所有明暗的范围（魏格纳、茂瑙）。这是表现主义视角的另一种倾向，尽管有些作者在表现主义内外兼有这两种倾向。这时，人们无法从沼泽或风暴的巨大混合中区分黎明与黄昏，空气与水，水与地。⁶在这里，各个局部通过混合的程度，在

⁵ 洛特·艾斯纳，《魔鬼附着的银幕》，电影百科全书出版社，第124页。

⁶ 布维耶和勒特拉，《诺斯拉图》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第75—76

价值的连续转换中被区分和被混淆。集合如果每次不改变性质，就无法被分割为局部：它既不是可分割的，也不是不可分割的，而是“分不尽的”。确实，它曾经属于几何学观念范畴：画框的嵌合表明性质的变化。电影影像永远是分不尽的最终的原因是银幕，作为画框的框给没有框的东西提供共同尺度，如风景的远镜头和面部的特写镜头，大至天文体系，小至水滴，这些局部都不在距离、深浅、光线的同一公分母上。从这些意义上看，画框实现影像的“去领土化”。

第四点，画框涉及取景的角度。这是因为封闭集合本身是一个视觉系统，反映局部整体的视点。诚然，这个视点可以或表现为无理的、悖论的：电影表现非同寻常的视点、地平线，或从上而下、由下而上等。但这些视点似乎服从于一个不只适用于叙事电影的实践规则：即便落入一种空洞美学，它们也必须得到解释，必须表现为正常和有规律性，要么从一个包含前者的更加宽泛的集合的视点上看，要么从第一个集合中一个首先未被发现，其次未给定的元素的视点上看。在让·米特里的著作中，人们可以看到这方面的一个典型段落的描述（刘别谦的《我杀的人》）：摄影机用半高的侧面移动镜头表现观众后背构成的一面墙并试图推至第一排，然后停在一个独腿的人身上，透过他失去的那条腿的空当追拍节目——一队正在行进的军人。摄影机先拍那条好腿，再拍拐杖，然后透过残肢拍行进的军人。这是一个十分无理的取景角度。但另一个镜头表现了第一个残疾人后面的另一个残疾人——一个双腿残缺者，他能清楚看到军队行进，因为他实现或使用了前一个视点。⁷所以，人们认为这个取景的角度是可以证明的。然而，这个实践规则不是永远有效，或者即使它是有效的，它也不能说明一切。波尼泽尔建构了一个非常有意思的概念“不均衡构图”以确定这些非正规视点，将它们区别于斜视点或悖论角度，让它们反

页。

⁷ 让·米特里，《电影的美学与心理学》第2卷，大学出版社，第78—79页。

映影像的另一个维度。⁸人们可以在德莱叶的断框中找到一些例子，如《圣女贞德蒙难记》中被银幕边截割的面孔。我们还会看到一些小津式的切割一个死亡区域的空白空间，或者布列松式的间断空间，它的各个局部互不连接，超出任何叙事验证，或者从其实用的角度上看，它们或许是在肯定视觉影像具有超越其视觉功能的可读功能。

还剩下画外。它不是一个否定；只用视觉和听觉这两种画框间的非巧合关系来界定它也不再足够。（比如，在布列松的作品中，声音可以表现人们看不到的东西，用来“连接”视觉，而不是加强它。⁹）画外反映人们看不到和听不到，但确实存在的东西。的确，这种存在是有问题的，而且其本身牵涉两种取景新观念。不妨借助巴赞的取舍法——遮片或画框，画框有时会被用作一个动态遮片，任何集合都会根据这个动态遮片在一个与画框相关的更加宽泛的同质集合中延伸，有时画框会被用作一个绘画框，用来分隔某个系统，协调其环境。这种二元性在雷诺阿和希区柯克作品中都有明显的体现，在前者看来，空间和动作永远会超越画框的界限，因为画框只能在表面上进行取样；而在后者看来，画框对“所有组成部分进行封闭”，就像一个地毯边框，超越了绘画框或舞台框。但假如一个不完整的集合只通过画框和重复取景的正面特点在形式上与画外联系的话，那么，一个封闭的乃至极为闭塞的系统的确会仅从表面上消除画外，并以自己的方式赋予它以一种决定性的甚至超决定性的重要作用。¹⁰任何取景都确定着一个画外。不存在

⁸ 帕斯卡尔·波尼泽尔，《不均衡构图》，《电影手册》，第284期，1978年1月。

⁹ 布列松，《电影笔记》，伽利玛出版社，第61—62页：“声音永远 不应该用来补救画面，画面也永远不该补救声音……画面和声音不应该牵手，而应该以接力的方式各司其职。”

¹⁰ 对画外的最系统研究出自诺埃·伯奇之手，关于雷诺阿的影片《娜娜》（《电影的实践》，第30-51页）。让·纳尔波尼也是从这一点上将希区柯克和雷诺阿进行比较（《希区柯克》，《电影手册》，“希区柯克的面孔”，第37页）。但纳尔波尼强调指出，电影画框永远是巴赞主张的遮片：因此希区柯克的封闭取景也有自己的画外，尽管他使用的方式不同于雷诺阿（它不再是“与银幕空间同质连续的空

两种画框类型，而其中之一只反映画外。毋宁说存在画外的两种不同表现，它们都反映取景方式。

物质的可分割性意味着局部可以进入到一些变化的集合，不断地分化为子集或成为某个更大、无限大集合的子集合。因此，物质同时由构成封闭系统的趋势和这一趋势的未实现界定着。任何封闭系统也是连通的。在那杯糖水与太阳系之间总会有一条连接线，任何集合都可以与一个更大的集合有关联。这是所谓画外的第一层含义：一个集合被放进画框，因此被看到，总是存在着一个更大的集合，或者由第一个集合与另一个集合构成的更大集合，这个集合，只要它能够引发另一个新画外，也可以被看到，等等。所有这些集合的集合构成一种同质连续性，一个宇宙或者一个真正无限的物质镜头。但这绝不是一个“整体”，尽管这个镜头或这些越来越大的集合必须与整体保持某种间接关系。人们知道，当把所有这些集合的集合当做一个整体时，人们就会陷入无法克服的矛盾。这不是因为这个整体的概念毫无意义，而是因为它不是一个集合，它没有局部。无论它有多大，它都更像在阻止每个集合自我封闭，再强迫它延伸到一个更大的集合体中。因此，整体就像一条穿越集合的线，赋予每个集合以与另一个集合实现联系的必要的可能，没有穷尽。所以说，整体是**开放体**，它更关乎时间甚至思想而不是物质和空间。因此，无论它们的关系如何，人们都不会将集合彼此间的延伸与穿越每个集合的整体的开放混为一谈。一个封闭系统从不是绝对封闭的，一方面，它通过一条可能很“细”的线与另一些系统保持空间联系；另一方面，它被并入或重组到一个整体之中，这个整体顺着这条细线传递给它某种绵延。¹¹至此，用伯奇的方式来区分画外的具体空间和想象空间或许已经不充分了，因为当想象自己进入一个镜头时，它已

间”，而是一个“与银幕空间异质的不接续空间”，并确定着某些虚拟性）。

11 柏格森在《创造进化论》第一章中详述了所有这些观点，关于“细线”，见第 503 页（第 10 页）。

经变为具体，不再是画外了。画外本身或作为画外，它具有两种不同性质的表现：相对性，一个封闭系统通过这种相对性在空间中反映一个人们看不见的集合，而这个集合，只要能引出一个看不见的新集合，也可以被看到，没有穷尽；绝对性，这个封闭系统通过这种绝对性向宇宙整体内在绵延开放，它不再是一个集合，也不属于可见物序列。¹² “ ”

在一种情况下，画外确定着存在于别处的、旁边的或周围的东西；在另一种情况下，画外体现着一个更令人不安的存在，人们甚至不能说它是存在的，而只能认为它在“延续”或“延存”，是一种更彻底的、处于异质空间和时间之外的**别处**。或许，画外的这两种现象经常被混淆。但是，当我们把一个摄入画框的影像视为一个封闭系统时，我们可以说这个现象可以根据“线”的性质取代那种现象。连接已见集合与另一些未见集合的线越粗，画外就越容易实现其第一种功能，也就是给空间增加空间。但当这条线十分纤细时，它就不满足于加强画框的封闭或消除它与外界的联系。诚然，这条线无法确保对一个相对封闭系统的完全隔离，这是不可能的。但它越细弱，绵延就越可能像蜘蛛一样潜入到这个系统中，画外也更容易实现其另一个功能，即将跨空间性和精神性引入这个从未被完全封闭的系统。德莱叶把它变成一种禁欲主义方式：影像越是在空间封闭，甚至被限定在两维上，它就越有可能在第四维和第五维，即时间与精神上开放，类似于贞德或日尔鲁德的精神抉择。¹³ 当克洛德·奥利耶界定安东尼奥尼的几何学画框时，他不仅认

12 波尼泽尔反驳伯奇说不存在“画外的镜头-变化”，画外永远是想象的，即使它被某种衔接效果表现出来：总有东西存在于画外。波尼泽尔认为只有摄影机本身呈现，但它必须将一种新二元性引入影像（《目光与声音》，10-18丛书，第17页）。我们认为波尼泽尔的这些观点完全成立。但是我们认为在画外本身中存在着某种内在二元性，不只是涉及工作工具。

13 德莱叶，参见莫里斯·德鲁齐《德莱叶传》，塞尔出版社，第353页。

为被期待的人物不是可见的（画外的第一种功能），还认为这个人物有时存在于空白区域，“一种无法拍摄的白中之白”，完全是不可见的（第二种功能）。而希区柯克的画框已经不满足中和环境，将封闭系统驱除到尽可能远的地方，把尽可能多的元素封闭在影像之中；它同时将影像改变成一种，它向编织某个整体的纯思考关系的游戏开放（我们后面还会看到）。因此，我们认为画外永远存在，即便是在最封闭的影像中。永远存在画外的这两种现象，一个是与其他集合的可实现关系，一个是与整体的虚拟关系。但是，在一种情况下，第二种最神秘的关系需要第一种关系的中介和外延，才能间接地和无穷尽地出现在影像的连续中；在另一种情况下，它可以通过第一种关系的限定和中和，更直接出现在影像本身中。

让我们概括这一画框分析的结果。取景是选择各种进入集合的局部的艺术。这个集合是一个封闭系统，这种封闭是相对的和表面的。这个由画框限定的封闭系统可以从它给观众提供的参数的角度来审视：它是信息学，饱满或稀缺。从它自身及它的限定作用上看，它是几何学或物理-动力学。从其局部性质上看，它还是几何学或者物理学和动力学的。当人们把它与视角、取景角度联系起来时，它是一个视觉系统：于是，它实际上已被证明，或要求更高级的证明。最后，它确定着一个画外，要么以延伸画外的一个更大集合的形式，要么以合并画外的一个整体的形式。

2

集合的元素或局部之间。但是，我们已经看到，运动还涉及一个从本质上不同于集合的整体。整体是变化的东西，是开放或绵延。因此，运动表现整体的变化或这个变化的某个阶段、某种现象，表现绵延或绵延的连接。因此，运动有两面，像前后、正反一样不可分开；

一方面，它改变某个集合局部各自的位置，如同分切，每一个都是静态的；另一方面，它本身又是某个整体的动态分切，因为它表现每个整体变化。从一个方面看，可以说它是相对的；从另一方面看，可以说它是绝对的。比如一个表现人们移动的固定镜头：在这个摄入画框的集合中，运动改变人们各自的位置；但这种改变完全是随意的，如果它表现的也是正在变化的东西，这是来自这个集合的整体中一种微不足道的质的变化。再如一个摄影机运动的镜头：摄影机可以从一个集合到另一个集合，改变集合各自的位置；只有在这种相对变化表现这个来自集合的整体的一种绝对变化时，这一切才有必要。比如，摄影机跟着正在上楼的一个男人和一个女人，他们来到一个门前，男人开门；然后摄影机放弃他们，改变镜头，沿着公寓的外墙移动，又回到它刚走下来的楼梯，走向便道并从外面升起，从外面对准公寓或者黑洞洞的窗户。如果这个改变静态集合相对位置的运动表现某件正在发生的事情，表现一个来自这些改变的整体的一种变化，它才是有用的：那个女人正在被杀害，她自动进门，不再可能获得任何救援，谋杀是不可避免的。人们可以认为这个例子（希区柯克的《夺命狂凶》）是叙事中的省略手法。但是，无论有没有省略，甚至有没有叙事，对这一时刻都无关紧要了。这些例子中最重要的是镜头有两极，无论是怎样的镜头：一个涉及空间集合，镜头带来元素或子集合间的相对变化；一个涉及整体，镜头表现这个整体在绵延中的绝对变化。这个整体从不满足于自己是省略的、叙事的，尽管它可以是这样的。镜头无论是怎样的镜头，永远有这两种现象：它表现一个集合或一些集合中相对位置的改变，它表现某个整体或一切整体中的绝对变化。一般说，镜头有一面朝着集合，反映这个集合局部之间的变化；另一面朝着整体，表现它的变化或者至少一种变化。这就是镜头的情形，人们可以抽象地把它界定为集合取景与整体剪辑间的中介。它要么朝着取景极，要么朝着剪辑极。镜头从其自身这两个方面看就

是运动：即在空间延伸的某一集合的局部移动，在绵延中转变的某个整体的变化。

这不只是对镜头的抽象确定。因为镜头只能在它不断保证从一个现象过渡到另一个现象，两种现象的交换或分配及其永恒交融的情况下，才可以获得其具体确定。我们再看一下柏格森的三个层次：集合及其局部；等同于**开放体**的整体或绵延的变化；形成局部或集合间的运动，它也表现绵延，即整体的变化。镜头就像永远不断保证交融、流通的运动。它根据构成集合的对象分割或细分绵延，再把对象与集合聚合成同一个绵延。它不断把绵延分割为异质的子绵延，再将它们聚合在宇宙整体的某种内在绵延中。由于实现这些分割和聚合的是某种意识，所以人们认为镜头也是意识。但电影的唯一意识不是我们观众，也不是角色，而是时而人性，时而无人性，时而超人性的摄影机。比如水的运动、飞向远方的鸟的运动和一个人物在船上的运动：这些运动被混合成唯一一种感知，即一个人性化的大自然的恬静整体。但如果鸟，比如一只普通的海鸥俯冲下来，攻击人：这三个运动就会被分割，彼此互不相干。整体被重构了，但它已发生了变化：它已经变成某一只鸟的整体的唯一意识或知觉，体现一个转向人类、充满无限期待的完全被鸟化的自然。当群鸟发动攻击时，这个整体会根据它们攻击的方式、地点和牺牲品被重新分割。而当人类与非人类进入一种模糊关系中时，它又会在停战时被重构（希区柯克的《鸟》）。人们完全可以认为这种分割是介于两个整体之间的分割或者这个整体是介于两种分割之间的整体。¹⁴镜头，意即意识，制造运动，运动使事物不断聚合成一个整体，而这个整体又不断在这些事物之间被分割（**分不尽性**）。

运动本身被解构和重构。它根据元素被解构，因为它在集合中各元素间发挥作用：如巩固的元素、附属运动的元素、制

14 关于流动的分与合，见柏格森《绵延与共时性》，第3章（柏格森把意识、水流与飞鸟视为三种流动模式）。

造或承受这种简单或可分割运动的元素……当然，它 also 根据整体被重构成一个复杂的、不可分割的大运动，因为它表现整体的变化。人们可以把一些大运动看做某一作者的亲笔签名，它们体现一部影片的整体，甚至一个作品的整体，但它们会与体现作者风格的影像或影像细节产生共鸣。在一项对茂瑙《浮士德》的经典研究中，埃里克·侯麦指出外展和收缩运动如何在“绘画空间”中的人物和物品之间得到分配，却又表现“电影空间”的真正理想，如善与恶、上帝与魔鬼。¹⁵奥逊·威尔斯经常描写两种构成运动，一是线性的横向流动，如同一个加长和带条纹的透光鸟笼。而另一个是循环运动，其垂直轴线从高处完成俯摄或仰摄：如果说这些运动已经是卡夫卡文学作品中的灵魂，人们也可以看到威尔斯与卡夫卡的某种相似性。这种相似性不仅限于影片《审判》，还解释了为什么威尔斯需要直接对照卡夫卡；如果这样的运动都出现在里德的《第三个人》中并配合紧密的话，人们可以从中看到威尔斯只是这部影片中的一个演员，亲身参与了自己的建构或者里德只是一个受威尔斯启发的弟子。在黑泽明的许多影片中，他都留下了一个类似虚构日本假名的签字：一条垂直的粗线从上到下穿过银幕，同时两条较细的线从左至右或从右至左横穿银幕；这样一个复杂运动与影片整体有关，我们后面会看到，它是设计影片整体的一种方式。通过分析希区柯克的几部影片，弗朗索瓦·雷诺从每一部影片中都找到一个完整运动或一个“主要的、几何学或力学的形式”，它们可以以原始形态出现在片头字幕中：“《眩晕》中的螺旋，《精神病患者》中的折线和黑白对比结构，《西北偏北》中笛卡儿式的箭头标记……”或许，这些影片的大运动也是一个更大运动的组成部分，表现希区柯克整个作品的整体和这个作品演绎、变化的方式。但另一个方向也不无意义，根据这个方向，一个转向变化整体的大运动被分解为一些相对

15 埃里克·侯麦，《茂瑙〈浮士德〉中的空间构成》，10-18 丛书。

运动，成为转向某个集合局部各自位置的局部形式，即人物的属性与物品在元素间的分配。雷诺为希区柯克研究了这个方向（在《眩晕》中，巨大螺旋可以变为主人翁的眩晕，也可以成为他用自己的汽车划出的跑道或女主角头发上的盘扣¹⁶）。然而这种类型的分析对每个作者都是求之不得的，这是任何作者分析必不可少的研究步骤，人们可称之为风格分析：如某种画框中集合局部间或者在某一再次取景中各集合间形成的运动；在一部影片或一个作品中表现某个整体的运动；两种运动之间的关联，这些关联产生影响的方式以及它们彼此对接的方式。因为这是同一种运动，有时是构成部分，有时是被解构的，它们是同一运动的两种表现。这个运动就是镜头，即一个具有变化的整体与局部集合之间的具体媒介，它始终依据这两个面彼此融合。

镜头，就是运动-影像。由于它把运动带给一个变化的整体，所以它是绵延的动态分切。甫多夫金在描述一个游行画面时说：这就如同人们爬上屋顶看游行队伍，然后人们下到一楼的窗户看标语，接着加入到游行队伍之中……¹⁷这里只用“如同”，因为自然知觉会带来停顿、驻足、固定点或分散视点，运动物甚至不同的运载工具，而电影知觉是用一个运动进行连续操作，它的停顿本身是这个运动的一部分，只是它自身的一次震动。比如金·维多的《群众》中那个著名镜头，米特里称之为“所有默片中最美的移动镜头”：摄影机逆人群前行，走向一座摩天大厦，攀至20层，定格在一扇窗户上，看到了一个布满写字桌的大厅，从窗户进去，来到坐在办公桌后的主角面前。再如茂瑙的《最卑贱的人》中那个著名镜头：摄影机被放在自行车上，先是进电梯，随电梯下来，从窗户外定格大饭店的前厅，进行连续的解构和重构动作，然后“经过前厅和巨

16 弗朗索瓦·雷诺，“希区柯克的形式系统”，见《希区柯克》，《电影手册》。关于表现作品整体运动的构成，参见第27页。

17 甫多夫金，《电影艺术》，塞格出版社，第192页，埃尔米耶摘录。

大旋转门，形成一个完整完美的移动镜头”。在这里，摄影机带来两个运动，两个运动物或两个运载工具：电梯和自行车。摄影机可以表现其中一个，作为画面的组成部分，同时隐藏另一个（在某些情况下，它也可以在画面上表现摄影机本身）。但这不是最重要的，最重要的是，这个动态摄影机如同一个它所表现和使用的所有运输工具的（飞机、汽车、船、自行车、行走、地铁……）。文德斯将这个对等性变成自己两部影片——《公路之王》和《爱丽丝漫游城市》的灵魂，将一种对十分具体电影的思考引入电影。换句话说，电影运动-影像的本质，是要从运载工具或运动体中抽离作为其共同实体的运动或者从运动中抽离作为其本质的活动性。这曾是柏格森的愿望：我们的自然知觉通过身体或运动体与运动或运载工具发生关联，我们要从这里抽离一个彩色的简单“点”，即运动-影像，“它本身就是一组极快的摆动系”，而且“其实就是一个运动中的运动”¹⁸。不过，柏格森认为电影做不到，因为电影只处理摄影机里发生的事情（影像表现的抽象同质运动），这正好是摄影机最擅长的，无可争论的：运动-影像，即从身体或运动体中抽离出来的纯运动。这不是一个抽象行为，而是一种超越行为。在雷诺阿的作品中，当摄影机离开某个人物，哪怕是围着他转，并从它发现的这个人身上抽离一个纯运动时，这永远是电影最重要的时刻。¹⁹

镜头在进行运动动态分切时并不只表现一个变化整体的绵延，还在不断地改变身体、局部、现象、维度、距离、身体的各自位置，因为它们构成影像中的某种集合。一个集合是由另一个集合生成的，这是因为纯运动通过分割使集合的各种元

18 柏格森，《物质与记忆》，第331页（第219页）；《思维与运动体》，第1382-1383页（164-165）。人们经常可以从冈斯的作品中看到相同的“运动之运动”的表现。

19 参见安德烈·巴赞的分析，他因一篇对雷诺阿《朗热先生的罪行》全面分析的文章而成名：摄影机在院子的一头放弃人物，甚至转至相反的方向，去拍背景的空景，以便在院子的另一侧等他到来，这就是他犯罪的地点。（《让·雷诺阿》，自由阵地出版社，第42页：“这个奇特的摄影机运动……是整个场面调度的空间表现。”）

素符合不同的分母，还因为它解构和重构这个集合，也因此连接一个基本上开放的整体，而这个整体的本质是不断地“合成”或变化、绵延。相反地，正是爱浦斯坦最深刻、最有诗意地揭示这种作为纯运动的镜头的性质，将它类比为一种立体主义或同时主义绘画：“所有表面都被分割、截断、分解、打碎，人们可以想象它们在昆虫千面眼中的样子。这是描写几何学，它的画布就是镜头。这种绘画不接受透视，而是分裂和走进透视……它用 替代外部透视，这是一种多效的、闪烁的、起伏的、像头发湿度计一样变化和收缩的透视法。它在左右、上下位置上是不同的，就是说这种绘画从现实中截取不属于相同的距离、深浅和光线的分母。”这是因为电影比绘画更直接，能在时间中制造深浅，在时间中制造透视：它把时间本身当做透视或深浅来表现。²⁰因此，时间基本上拥有收缩或扩大的权力，如同运动拥有减速或加速的权力。爱浦斯坦最接近镜头的概念：这是一种动态分切，即一种 。电影影像与照相影像的区别源自于此。照相术是一种“模具”：模子构成事物的内在力量，因此它在一种瞬间（静态分切）中可以达到某种平衡状态。而这种调整不会因实现平衡而终止，它继续改变这个模子，建构一个多变的、连续的、时间的模子。²¹这就是巴赞用来对比照片视点的运动-影像：“照相师通过镜头中介捕捉真正的光线印记，成模效果……（但是）电影可以实现这样的悖论，在对象的时间上自我成形，甚至留下了其绵延的印记。”²²

3

20 爱浦斯坦（《文集》第1卷，塞格出版社，第115页）写下了这篇可能是最接近电影的关于画家费尔南·莱热的文章。但他直接用绘画术语修正电影（第138页，第178页）。

21 关于模子与调整的差别，见西蒙东《个体及其心理-生理的生成》，法国大学出版社，第40—42页。

22 安德烈·巴赞，《电影是什么？》，塞尔出版社，第151页。

在固定摄影机时代发生了什么？人们经常描述这种情景。首先，画框是由唯一和正面视角限定着，这是一个观众面对一个不变集合的视角：这里因此没有可变集合彼此之间的互动。其次，镜头只是一种单一的空间确定，呈现摄影机距离从特写镜头到远景镜头（静态分切）的某个“空间截面”：因此，这种运动本身没有被剥离，仍依附于人和事这些元素，充当它的运动体或运载工具。最后，整体被混同于有景深的集合，就像活动物体通过一个又一个空间镜头、一个又一个平行截面游历这个整体，而每一个平行截面都有自己的独立性或焦点：因此，这里没有变化，也没有纯粹意义上的绵延，因为绵延包含另一个完全不同的景深概念，这种景深打乱和解除平行区域，而不是叠加它们。因此，人们可以这样确定电影的原始状态，影像是运动的，但不是运动-影像；柏格森的评论就是针对电影这种原始状态的。

不过，如果人们问起运动-影像是如何构成的，或者运动是如何脱离人和事的，人们会发现这是两种不同的形式，而且是两种难以察觉的方式：一方面，镜头无疑是通过摄影机的移动性使自己变成移动的；而另一方面，它通过剪辑，就是说通过镜头的衔接使自己动起来，在这里，每一个镜头或大多数镜头都完全可以固定的。通过这种方式可以获得某种纯活动性，通过摄影机的极少运动也可以从人物运动中抽离出这种纯活动性：这也是最常见的现象，尤其在茂瑙的《浮士德》中，移动摄影机专门留给一些特殊场景或重要时刻。不过，这两种方式最初都必须遮盖起来：不仅剪辑的衔接要不露破绽（比如，轴心的衔接），摄影机的移动也不能被察觉到，因为它们涉及普通时刻或日常场景（知觉界限的缓慢毗邻运动²³）。这是因

23 诺埃·伯奇分析了这些重要观点：1) 剪辑的衔接和一般摄影机的运动有着不同来源；格里菲斯设计了剪辑的衔接，但他把移动摄影机变成了一种特殊用法（《一个国家的诞生》）；帕斯特洛纳把移动摄影机变成普通用法，但他忽视了剪辑的衔接，自己处在“正面性的独有符号中，这是早期电影的典型特征”（《卡比利亚之夜》）。2) 但格里菲斯和帕斯特洛纳的这两种方式面对同样的条件，即刻意追求

为这两种形式或方式只能用于实现早期固定影像中的某个潜在内容，亦即仍与人和事有关的运动。这种运动早已成为电影的本质，并寻求某种超越，不再满足早期条件对它的限制。因此，所谓的早期影像，即运动的影像并不由它的状态，而是由它的趋势界定着。空间和固定镜头趋向于提供某种纯运动-影像，这是一种因摄影机在空间的运动化或活动或者固定镜头在时间中的剪辑而不知不觉变成行为的趋势。正如柏格森所说，尽管他没有看到电影中的运动，事物从不由其原始状态所界定，而是由隐藏在这一状态中的趋势所决定。

人们可以把“镜头”这个词留给固定的空间确定性，即与摄影机有关的空间截面或距离：让·米特里不仅指出“段落-镜头”不协调，他更有理由认为他在移动镜头中看到的不是一个镜头而是一个镜头的段落。于是，这个镜头的段落才继承了运动和绵延。但由于这不是一个被充分确定的概念，所以还需要创造更加准确的概念来区分运动和绵延单位：我们看到克里斯蒂安·梅兹的“意义段”和雷蒙·贝卢的“意义节”，但是，从我们目前的立场上看，镜头的概念可以具有某种单位和某种充分外延，只要人们赋予它丰富的反射、透视或时间含义。事实上，一个单位永远是一个包含各种被动或主动元素多样性的行为单位。²⁴，作为静态的空间确定性，在这个意义上，可以完全成为一种符合 单位的多样性，如动态分切或时间透视。这个单位依据它包含的多样性变化，但只是这种对应多样性的单位。

在这一方面，人们可以区分出几种情况。第一种情况，摄影机的连续运动确定镜头，无论角度的变化和视角的多样（如移动镜头）。第二种情况，衔接的连续性构成镜头单位，尽管这个单位的“材料”是两个或几个连续镜头，它们甚至可以是固定的。因此，动态镜头的区分可以只是物质局限上的，并形

不露痕迹。（诺埃·伯奇，《马塞尔·莱尔比耶》，塞格出版社，第142—145页。）

24 柏格森，《论意识的直接依据》，第55页（第60页）。

成一个替代其衔接功能的完美单位：如奥逊·威尔斯的作品《公民凯恩》中，有两个俯拍镜头，摄影机从侧面穿过一个玻璃窗并进入一个大房间。可能因为两点砸下来打碎了玻璃，也可能因为暴风雨，玻璃被雷击碎。第三种情况，我们面对一个固定的或移动的、有景深的长镜头，即“段落-镜头”：这样的镜头虽然本身包含所有空间截面，从特写到远景，但它没有一个可以被确定为镜头的单位。这是因为景深不再像“早期”电影那样，作为一种平行截面的重叠，每个截面都是独立的，由一个相同运动体贯穿起来。相反地，在雷诺阿或威尔斯的作品中，全部运动都被分配为景深，以便建立某些联系、动作和反应，它们从不在同一镜头中一个接一个展开，而是以不同的距离，从一个镜头过渡到另一个镜头。镜头的单位在这里是由元素间的直接联系构成的，而这些元素体现重叠镜头的多样性，镜头不再是可脱离的：构成单位的是远近局部的关系。相同演变过程也出现在十六至十七世纪的绘画史中：镜头的重叠被另一种景深现象所代替，前者中，每个镜头都充满一个特殊场景，人物总是彼此相遇，而在后者中，人物是间接相遇，靠镜头的变化相互呼应，一个镜头的元素根据另一个镜头的元素行动和反应，任何形式、任何色彩都不被封闭在一个镜头中，第一个镜头的维度被异常放大以便与体积大幅缩小的背景直接发生关联。²⁵第四种情况，段落-镜头（因为存在许多种形式）不再包含任何景深、重叠和插入：相反地，它把所有空间镜头挤

25 十六世纪和十七世纪绘画中的这两种景深概念出现在沃尔夫林著作《艺术史的基本原则》（伽利玛出版社）一个非常精辟的章节中（“镜头与景深”）。电影也完全表现了相同演变，即巴赞分析的景深的两种不同表现（《告别景深》，《电影手册》第1期，1951年4月）。尽管巴赞对这一观点有诸多保留，但米特里却承认他的基本点：在第一种形式中，景深的分割取决于可隔离的重叠，其中每一个截面都是独立的（如费雅德或格里菲斯的作品）；但在雷诺阿和威尔斯的作品中则是另一种形式，它用一种永恒互动以及前景与背景的短路替代这些截面。人物不在同一镜头中相遇，他们通过镜头的变化相呼应。这种新景深的第一种例子可能出现在斯特劳亨的《贪婪》中，完全符合沃尔夫林的分析：当丈夫从背景的门中进来时，妻子在另一个镜头中被惊吓，一束光线从这个镜头过渡到另一个镜头。

压到唯一的前景上，然后再使用不同画框，以便让镜头的单位反映影像的完美平面，与其对应的多样性就是重复取景的单位。德莱叶属于这种情况，他的段落-镜头色调均匀，不允许不同空间的镜头间有任何差别，通过一组取景镜头驱动运动，以此替代镜头的变化（《诺言》、《日尔鲁德》）。²⁶无景深或浅景深影像构成一个流动和滑动镜头类型，与景深影像的容量形成对照。

从所有这些情况看，镜头确有一个单位。这是一个运动单位，包含着某种不与之矛盾的关联多样性。²⁷甚至人们还可以认为这个单位设计出于两种考虑，一是关于整体，它在整个影片中表现这个整体的变化，二是关于局部，它在每个集合和集合之间决定局部的移动。帕索里尼非常明确地表述了这两种要求。一方面，电影整体是一个分析性段落-镜头，有无限权力，在理论上是连续的；另一方面，影片的局部实际上是断续的、分散的、零碎的、无确定关系的镜头。因此，整体必须放弃自身的理想性，变成影片的综合整体，由局部的剪辑来实现；相反地，局部必须是通过选择、设计配合的，可以进入衔接和关系的，这些衔接和关系通过剪辑重构虚拟段落-镜头或电影的分析整体。²⁸

但是，不存在这种事实与权力的分配（这种分配在帕索里

26 希区柯克在《夺魂索》中的尝试，整部影片只用了一个段落、镜头（可惜在换片时被打断了），属于同样的情况。巴赞反驳说，雷诺阿的段落、镜头，还有威尔斯和惠勒的段落镜头与传统的分镜或镜头决裂，而希区柯克则保留下它们，并将其当做“一个取景的永恒连续来使用”。侯麦与夏布罗尔也呼应说这是希区柯克的创新，它转变了传统取景框，威尔斯反倒是保留了传统取景框（《希区柯克》，今天出版社，第98—99页）。

27 波尼泽尔在《盲场》（《电影手册》-伽利玛联合出版）中分析了所有这些镜头的类型、景深、无景深，涉及一些他认为“矛盾的”现代镜头（戈达尔、西贝尔伯格、玛格丽特·杜拉斯的作品）。也许，在当代批评家中，波尼泽尔是对镜头概念和演变最感兴趣的人。我们认为他的严谨分析让他获得了一个可作为坚实单位的镜头新概念，一个新单位概念（人们在科学中可以找到相应概念）。然而，他对镜头概念的可靠性存有疑虑，他指出它的“拼凑性、模糊性和本质上作假性”。我们只是在这一点上不认同他。

28 帕索里尼，《异端经验》，第197-212页。

尼作品中意味着对处于虚拟状态下段落-镜头的巨大反感)。确实存在事实与权力这两种现象,它们都表现作为单位的镜头张力。一方面,局部及其集合通过难以感知的衔接、摄影机的运动、带景深或无景深事实的段落-镜头,进入相对的连续性。但这里总会出现缝隙和断裂,即使这种连续性是事后重建的,这充分证明整体不属于此。另一方面,或在另一个秩序中,整体发挥阻止集合自我或彼此封闭的作用,这体现在对连续性的不可抗拒的开放,而不只针对它们的断裂。它出现在某个变化和不断变化的绵延维度,出现在作为电影基本极的 中。这种虚假衔接可以用于一个集合(爱森斯坦)或集合间的过渡,以及两个段落-镜头之间(德莱叶)。这就是为什么说段落-镜头在拍摄中内化剪辑是不充分的;相反地,它给剪辑提出一些特殊问题。纳尔波尼、西尔维·皮埃尔和里维特在一次关于剪辑的对话中这样提问道:日尔鲁德哪儿去了?德莱叶把她弄哪儿去了?他们的答案是“她跑到接合处去了”²⁹。虚假衔接既不是连续性的衔接,也不是衔接中的断裂或间断。虚假衔接本身是一个开放维度,不受集合及其局部的约束。它实现画外的另一种力量,即别处或空白区域,这个“不可能在白色上拍摄的白色”。日尔鲁德去了德莱叶称之为第四或第五维度的地方。虚假衔接非但没有与整体决裂,它还是整体的行为,是它们进入集合及其局部的角落,如同真实衔接是相反的趋势一样,即局部与集合汇合成一个摆脱它们的整体的趋势。

29 纳尔波尼、西尔维·皮埃尔与里维特,《剪辑》,《电影手册》,第 210 期,1969 年 3 月。

第三章

剪辑

1

通过衔接、切换和虚假衔接，剪辑成为**整体**的确定（柏格森的第三个层次）。爱森斯坦一直强调剪辑是影片的整体，即**思想**。但为什么偏偏整体才是剪辑的对象呢？影片从始至终，有正在变化的和已经变化的东西。只是这个变化的整体，即这个时间或绵延，从表现它的运动-影像上看，似乎只能被间接地捕捉到。剪辑正是这种针对运动-影像的操作，以便从中提取整体，即思想，亦即时间的影像。这个影像必须是间接的，因为它来自于运动-影像及其关联。剪辑不一定在后，但整体必须在前，必须被预先提出来。因此，我们已经看到在格里菲斯及其以后的时代，运动-影像本身很少涉及摄影机的运动性，但它却经常产生于包含剪辑的固定镜头的相继性。如果人们审视这三种层次，即封闭系统的确定、形成于系统局部间运动的确定、体现在运动中的变化整体的确定，人们会发现这三个层次彼此间的关联，每一个层次可以包含或预兆其他两个层次。因此，有些作者可以先把剪辑“置于”镜头甚至画框中，不赋予剪辑本身以重要性。但这三种操作的特殊性直接关系到其相互内在性。属于剪辑的东西，在它本身上，或在其他东西上，是时间、绵延的间接影像。这不是柏格森揭示的那个同质时间或空间化绵延，而是柏格森前面论述过的某个实际的绵延和时间，它们来自运动-影像的连接。关于是否存在人们可以称之为时间-影像的直接影像，时间-影像如何脱离运动-影像，它们反过来又是如何依靠运动-影像的某些尚不为人所知的现象

的，考虑这一切还为时尚早。

剪辑就是构成，是运动-影像的产生，即构成时间的间接影像。不过，在最古老的哲学中，存在许多方式使时间根据运动、相对于运动、以不同的构成方式被设计出来。人们现在可能在不同的剪辑“派别”中发现这种多样性。人们赞扬格里菲斯是因为他把剪辑提高到一个特殊维度，不是因为他发明了剪辑。人们似乎能够区分出四种主要潮流：美国学派的有机倾向，苏联学派的辩证法，战前法国学派的数量说，德国表现主义学派的张力论。在每一个流派中，作者们都可能是极为不同的：但他们的主题、问题和关注点却是相同的，总之，他们具有相同的概念，这足以以为电影建立一些流派和潮流概念。我们在此极其扼要地介绍这四种剪辑流派的特点。

格里菲斯把运动-影像的构成设计为一种组织、一个有机体，一个巨大有机统一体。这是他的发现。机体首先是包含各种成分的单位，亦即一个已分化局部的集合：世上有男女、贫富、城乡、北南、内外之分等等。这些局部被放在一种二元关系中，构成一个 ，即一个局部的影像按照一定节奏连接另一个局部的影像。但这个局部与集合必须发生关联，交换它们的相关维度：从这个意义上看， 不仅是放大某个细节，还是对集合的一种微缩化、对场景的一种缩写（在表现孩子方面，如在《屠杀》剧情中出现的婴儿的特写）。更普遍的情况是，在表现人物为主体的场景方式时，特写镜头可以赋予客观集合以一种主观性，这种主观性可以符合甚至超越这个集合（因此，在《一个国家的诞生》中，战士的特写镜头不仅可以与战役的集合镜头交替，或者年轻少女惊愕的特写镜头可以接续上一个黑人，在《伊诺克·阿登》中，少妇的特写镜头还可以与其思想的影像连接起来）。³⁰总之，局部必须

³⁰ 关于格里菲斯的特写镜头与二元结构，见雅克·费埃斯希的《先驱者格里菲斯》一文，《电影家》第24期，1977年2月。关于格里菲斯的特写镜头与微缩和主观化过程，见雅克·拉尔杜的《大卫王》一文，《电影手册》，第346期，1983年4月。

彼此同时互动，互为反应，以表现它们如何发生冲突并对这个组织集合的单位构成威胁，以及它们如何克服冲突或重建一致性。某些局部来自善恶的矛盾行为，有些局部来自扬善的一致行为：决斗的形式就是通过所有这些行为展开的，经历不同的阶段。其实，这个组织集合永远要受到威胁；在《一个国家的诞生》中，黑人被指控的罪行就是想利用南方的失败破坏美国刚刚获得的统一……一致的行为向着同一结局发展，返回决斗地点，推翻决斗理由，拯救无辜者或重建和谐统一，如骑兵驰援被围困者或救兵营救困在浮冰上的少女（《赖婚》）。这是剪辑的第三种形态，即 ，实现两种将要相遇行为交替的时刻。行为越是一致，结合就越密切，交替也越迅速（快剪）。确实，这种结合不常出现在格里菲斯的作品中，那个无辜的少女也经常被判有罪，近乎虐待狂，因为她只能在一种“无机”的异常结合中找到自己的位置和光彩：在《凋谢的花朵》中，那个吸鸦片的中国不可能按时赶到。这一次，反常走在了一致前面。

这些是剪辑或节奏交替的三种形式：已分局部的交替，相关维度的交替，一致行为的交替。正是一种强大的有机表现牵带着集合及其局部。美国电影从中获得了其最稳定的形式：通过决斗和行为的一致性的中介实现从集合情境过渡到重构或转换情境。美式剪辑是有机-主动的。指责它是叙事的附属品是错误的，恰恰相反，叙事性恰好来自这种剪辑观念。在《党同伐异》中，格里菲斯发现这种有机表现可以是博大的，不仅可以囊括家庭与社会，还可以容纳数千年与各种不同的文明。所以，这些由平行蒙太奇创造的局部就是文明本身。这些交换的相关领域从国王的皇城变成资本家的办公室。而一致性行为不仅可以是属于每个文明的决斗，如巴比伦片段中的战车赛、现代片段中的汽车与火车的赛跑，这两种比赛还可以穿越几个世纪会聚在一个巴比伦与美洲叠加起来的快剪中。像这样的一种有机统一绝不可能通过节奏从如此不同的局部和如此遥远

的行为中厘清出来。

每当人们审视关乎时间的运动时，每当人们把它界定为运动尺度时，人们会发现两种时间现象，亦即时间符号：一是作为整体的时间，即在宇宙中收集运动集合的大循环或螺旋；一是作为间隙的时间，表示运动或行为的最小单位。作为整体，宇宙运动集合的时间是飞翔的鸟，不断扩大自己的飞行轨迹。而运动的数字单位是鸟的翅膀的震动，是两个运动或两个行为之间不断变小的间隙。作为间隙的时间是加速的可变现时，而作为整体的时间是向过去与未来的博大这两端开放的螺旋。无限扩大的现时变成了整体本身；无限缩小的整体变成了间隙。产生于剪辑或运动-影像构成的，是**思想**，一种时间的间接影像：《党同伐异》中那个著名的摇篮曲中，缠绕和展开局部集合的整体，和那个在比赛的快剪中变得越来越小的行为间隙。

2

爱森斯坦承认他从格里菲斯那里获益匪浅，但仍提出两点反对意见。首先，集合的细分局部是自身的依据，是独立现象。如同咸猪肉，有肥有瘦；比如存在穷人与富人，好人与坏人，黑人与白人，等等。因此，当这些局部的代表发生矛盾时，不得不采用个人决斗的形式，因为它所包含的集体动机掩盖了纯个人动机（比如，一段爱情故事，这是剧情剧的元素）。这也如同一些延伸的平行线，它们肯定会在无限远的地方交会，但在这里，它们的碰撞只能发生在一次切割让一条线的特殊点与另一条线的某个特殊点碰撞的时候。格里菲斯不知道富人和穷人不是作为独立现象给定的，而是依附于社会剥削这一普遍原因……爱森斯坦的这些反对意见指出了格里菲斯的这种“资产阶级”观念不仅涉及讲述一段故事或理解**历史**的方式，还直接涉及平行蒙太奇（还有一致性剪辑）。³¹爱森斯坦指责格里

³¹ 爱森斯坦的精辟分析旨在说明平行剪辑，不仅在观念上，而且在实践中，都反映了资产阶级社会，即人们对这个社会的看法与这个社会的做法。《电影形式》

菲斯的，是将一个机体变成了一个没有发生规律和成长规律的纯经验观念；把它设计成某种完全外在的单位，如重叠局部的整合、组装单位，而不是一个生产单位，即通过分割、分化，产生自身局部的；用偶然来理解对立而不是把它看成内在驱动力，被分割的单位通过这种内在驱动力在另一个层次上重组一个新单位。人们注意到爱森斯坦保留了格里菲斯关于构成或运动-影像有机产生的思想：通过对立的发展和超越，从集合情境过渡到被改变的情境。但正是在这里，格里菲斯没有看到这种机体及其构成的辩证性质。不错，有机体是一个巨大螺旋，但这个螺旋必须被“科学地”，而不是靠经验设计成为发生、成长和发展的规律。爱森斯坦以为他在《战舰波将金号》中已掌握了自己的方式并在这部电影的评论中提出了这个有机体的新观念。³²

有机螺旋在黄金分割中找到自己的内在规律，黄金分割表示某个停顿点并将整体分割为两大可对立但不平等的局部（这是死亡的时刻，这时人们可以从船上来到城市，也可以从城市来到船上）。每个螺圈或段也可以被分割为两个对立的平等局部。对立是多样的：数上的（一对多，一人对多人，单击对齐射，只船对舰队），质上的（水对土），强度上的（暗对明），动力上的（上下运动，左右运动或相反）。再有，如果人们从这个螺旋的尾部而不是它的起始开始，黄金分割就会确定另一种停顿，即颠倒的最高点，而不是最低点，这个点又包含着其他分割和其他对立。因此，螺旋是通过对立或矛盾发展壮大的。但这里所表现的，是一被分为二，重构一个新单位的。其实，如果人们把这些对立的局部带回原点 O（或终点），从发生学

（《狄更斯、格里菲斯与当代电影》），子午线出版社，第 234 页。

³² 爱森斯坦，《并非冷漠的大自然》，第 1 章，10-18 丛书，“有机体与感人法”。这一章专门谈《战舰波将金号》，分析了这个有机体（发生及发展），也涉及了为它补充的感人法（故事展开）。下一章“奶油分离器与圣杯”专门谈“总路线”，继续分析感人法与有机体的关系。

的角度上看，它们符合一种黄金分割率，根据这个比率，最小的部分与最大部分之比等于最大部分与整体之比：

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \dots = m$$

对立服务于这种表示从起始情境到终点情境演进的辩证单位。从这个意义上看，集合反映在每个局部中，而每一个螺圈或局部又在复制集合。这不仅对段落如此，对每个画面也是如此，因为每个画面都包含自己的分割点、自己的对立、自己的起点与终点：它不仅具有可与其他元素重叠的单位，还具有一个在其他元素上可进行分割的“细胞”的遗传单位。爱森斯坦认为运动-影像是剪辑的细胞，而非剪辑的简单成分。总之，在“一”的辩证规律中代替了平行剪辑，而这个一又被分割，以构成更高级的新单位。

我们只讨论爱森斯坦评述的理论架构，因为它最贴近具体影像（比如：奥德萨阶梯）。人们可以在《伊凡雷帝》中发现这种辩证结构：尤其是在连接伊凡两个怀疑时刻的那两个停顿上，一次是伊凡在他德妻子的棺木旁自问，一次是他恳求僧人，前者表示第一螺圈的结束，是他与贵族斗争的第一阶段，后者表示第二阶段的开始，在这两个阶段之间，是他在莫斯科外的闲居生活。苏联官方的批评指责爱森斯坦把第二阶段表现为伊凡与其婢之间的个人决斗：实际上，爱森斯坦拒绝一个将伊凡与人民相结合的时间错误。根据当时的历史条件，伊凡经常把人民当做一个简单工具；然而，在这些历史条件下，他激化了他与贵族之间的对立。所以，这种对立并不应该变成格里菲斯式的个人决斗，而是从某种政治妥协发展为肉体与社会的毁灭。

爱森斯坦可以借助科学、数学和自然科学。艺术并不会因此而失去什么，因为，同绘画一样，电影必须创造符合主题的螺旋并准确选择停顿点。从这种发生和成长的角度上看，人们可以看到爱森斯坦的手法如何从本质上包含对突出点或特殊

时刻的确定；但与格里菲斯作品不同，它们不表现偶然成分或个人的偶然事件；相反地，它们完全属于有机螺旋的规律构成。如果人们把它视为一个新维度，人们会看得更加清楚，爱森斯坦有时把它作为有机维度的补充，有时作为完美表现。这种构成，即辩证处理，不仅包含有机体，即发生与发展，还包含

或“展开”。感人法不应该混同于有机体，这是因为人们在螺旋的任何一点，都可以抛出一些矢量，作为一个弓形，一个螺圈的弦。这不再是对立本身螺圈状的形成和演进，而是从一个对立物到另一个对立物或者在另一对立物之中的弦状过渡：逆向飞跃。这里不仅存在土与水、一与多的对立，还存在它们彼此间的转换，以及在此基础上的突然出现。这里不仅存在对立物的有机单位，还存在对立物向其对立面的感人过渡。不仅存在两个时刻间的有机关联，还存在感人跳跃，在这里，第二个时刻获得一种新力量，因为第一个时刻已从它身上经过。从悲伤到愤怒，从犹豫到坚定，从顺从到反抗……感人法也包含这两个方面：既是一个主题到另一个主题，一种质到另一种质的过渡，也是产生于这个完美过渡的新质的突然出现。它既是“抑制”，也是“爆发”。³³“总路线”将其螺旋分为两个对立局部，“旧”与“新”，并复制这种分割，分配自己的对立：这是有机体。但在奶油脱脂机这个著名场景中，人们经历了从一个时刻到另一个时刻的过渡，从不信任和希望到胜利，从空管到第一滴脂，这个过渡随着新质，第一滴胜利脂的到来而加快：这是感人，是跳跃或质的飞跃。有机体是弓，弓的集合，而感人既是弦，也是箭，即质的改变和新质的突然出现，它的平方，二次方。

因此，感人不仅包含影像内容的变化，还包含形式的变化。事实上，影像必须进行力量转换，上升到更高级的力量。这也是爱森斯坦称之为“维度绝对变化”的东西，以对应格里菲斯

³³ 爱森斯坦，《回忆录》，10-18丛书，第1卷，第283-284页。

只是相对的变化。绝对变化意味着质的飞跃不只是物质的，还是形式的。爱森斯坦作品中特写镜头的插入明确表现这种形式的飞跃，一种绝对变化，即影像的平方：较之格里菲斯，这是特写镜头的一个全新功能。³⁴如果它包含某种主观性，这是从意识本身也进入一个新维度的意义上讲的，即力量的二次方（可以通过“一系列增加的特写镜头”来实现，也可以借用其他手段）。总之，意识就是感人，即从自然到人的过渡，与产生于这个完满过渡的质。这既是意识的觉醒，也是意识的获得，革命意识的获得，至少从某种程度上看，它可以成为伊凡的一个极其有限的点或者《战舰波将金号》的先兆点或者是《十月》的高潮点。说感人是展开，这是因为它是意识本身的发展：它是有机体的跳跃，既产生自然及其进化的外在意识，也产生社会及其历史，有时也是社会组织内在意识。在意识跳跃的可变关系中，还存在其他跳跃，所有这些跳跃都表现新维度，一些形式和绝对的变化，一些力量的次方。比如色彩的跳跃，如波将金号的红旗，或者伊凡的红色宴席。爱森斯坦通过声音和对白总能发现其他的力量升级。³⁵但是，在无声片中，质的飞跃可以实现一些形式或绝对变化，构成力量的“N”次方：“总路线”中的奶流像喷泉的喷涌（闪光的过渡），后来的烟火（色彩的过渡），最后是数字的变化曲线（从可见物到可读物的过渡）。从这一点上看，爱森斯坦“杂耍蒙太奇”这个十分晦涩的概念变得更容易理解，它既不局限于对比手段，也不局限于隐喻手法。³⁶我们认为“杂耍”有时指戏剧或马戏表演（伊凡

³⁴ 波尼泽尔在《盲场》中分析了爱森斯坦与格里菲斯的这些差别（绝对与相对维度的变化），《电影手册》-伽利玛联合出版，第30-32页。

³⁵ 比如，爱森斯坦称之为“垂直剪辑”的东西。《电影感》，子午线出版社，1957年版，第74页。

³⁶ 在《并非冷漠的大自然》中，爱森斯坦明确强调质的飞跃的形式特征（不仅是物质的）。决定这一特征的，是影像的力量升级“杂耍蒙太奇”这时必须介入。杂耍蒙太奇引发的众多评论，如爱森斯坦在《星际之外》（10-18丛书）中介绍的，在我们看来，只要人们还考虑影像的增加力量，这种争论就没有穷尽。从这个意义上讲，弄清爱森斯坦是否放弃了这一手法的问题没有意义：他永远需要这种手法来支持他的质的飞跃观念。

的红色节日），有时指造型表现（《战舰波将金号》中，尤其是《十月》中）的塑像和雕塑，它们延伸或搅乱影像。“总路线”中的喷水和喷火属同一类型。诚然，杂耍首先应该从景观层次上来理解，然后再进入联想意义：如牛顿引力规律的影像联想。但爱森斯坦称之为“吸引计算”的东西却表示一种影像要赢得新维度的辩证意愿，即从形式上完成一种力量向另一个力量的飞跃。水和火的喷射激起奶珠，形成一个纯宇宙维度。意识在成为宇宙的同时也成为革命的，因为它在感人的最后一个飞跃中回归到它本身的有机体的集合中，如土、空气、水和火。下面我们会看到杂耍蒙太奇如何让有机体和感人在两个方向相互交流。

爱森斯坦用一个对立剪辑取替格里菲斯的平行剪辑，用质的飞跃剪辑（“跳跃剪辑”）取代一致或协调剪辑。剪辑的所有新形式都汇集在，或者不妨说，都来自于一个不仅是实际操作而且是理论概念的伟大创造中：特写镜头的新观念、快剪的新观念、垂直剪辑、杂耍蒙太奇、思想或意识剪辑……我们相信这个有机-感人集合的一致性。而且这也是爱森斯坦革命性的核心内容：他赋予辩证法以一种纯电影意义，同格里菲斯一样，他从其只是经验或美学价值中抽出节奏，把有机体变成了一个彻底的辩证观念。时间虽然是一个来自于运动-影像有机构成的间接影像，

。间隙，即可变的现在，已经成为获得了瞬间高度力量的质的飞跃。至于博大的整体，它不再是一个汇集的总体性，为独立的局部提供相互依存的唯一条件，它可以无限扩大，只要人们给这个有条件限定的集合增加局部，或者把两个独立集合联系到同一目的的观念之上来。这是一个已经变成具体的或存在的总体性，在这里，局部可在自己的集合中彼此生成，集合也可以在局部中得到复制。因此，这种相互因果关系依据一个内在目的性反映这个作为集合——局部原因的整体。这种向两个端极开放的螺旋不再是一种把外在组装成一种经验真实性的方式，而是这种辩

证真实性不断产生和增加的方式。因此，事物可以真正延伸到时间中并成为博大的，因为它们占据着一个无限大的位置，大大超过局部在集合或集合本身拥有的位置。《战舰波将金号》的集合与局部是 48 小时，或者，《十月》的集合与局部是十天，它们在时间中，即在整体中占据一个被无限延伸的位置。杂耍不再是增加或类比外在，而成为这种延伸本身或整体的内在。爱森斯坦作品中有机体与剪辑的辩证观念与总是开放的螺旋和总是跳跃的瞬间相得益彰。

众所周知，辩证法有多种被界定的定律。有量变定律和质的飞跃定律：一个质向另一个质的过渡和新质的突然出现；有整体、集合与局部定律；还有“一”的定律和对立定律，人们认为前面两个定律服从这一定律：一变为二，以获得新单位。如果人们统称之为苏联剪辑学派，这不是因为剪辑的作者们都相似，而是因为在他们共同的辩证观念中，他们各有不同，每个人都与这条或那条规律有着亲缘关系，这是他们的灵感创造出来的。显然，普多夫金最关心意识的进步、意识觉醒的质的飞跃：从这个意义上讲，《母亲》《圣彼得堡的末日》和《亚洲风暴》是伟大的三部曲。这里有大自然，它的博大与戏剧性，滚动着浮冰的涅瓦河，蒙古草原，但这些线性铺陈暗喻意识觉醒的时刻，母亲的意识、农民的意识或蒙古人的意识。普多夫金最精湛的艺术就是用一个人物的意识觉醒揭示一个完整情境并将其延伸在意识可以涉及和影响的地方（母亲监视想偷钟锤的父亲，或者在《圣彼得堡的末日》中，那个迅速打量环境、警察、桌上的茶杯、冒烟的蜡烛、刚进门的丈夫的皮靴等元素的妇人³⁷）。杜甫仁科也是辩证法学家，他采用另一种方式，他关注局部、集合、整体的三角关系。如果说一位作者懂得让一个集合与局部在一个整体中延伸，整体给它们提供了一个与

37 让·米特里，《无声电影史》，第3卷，大学出版社，第306页：“于是，她开始打量：杯子、靴子、警察。然后她冲向杯子，将它使劲抛向玻璃窗；老人立刻俯下身来，看见了警察，溜了。先是茶杯，然后是告密者，这些都是简单手法，发信号和解救者，这个对象……依次反映一种关注，一种精神状态，一种企图。”

它们自身界限不同的深度和广度的话，那一定是杜甫仁科，而不是爱森斯坦。这是杜甫仁科作品中梦幻与童话的源泉。有时场景可以是一些静态的局部或间断的残片，如《军舰修造厂》开始的那个悲惨画面，精疲力竭的女人、僵硬的母亲、庄稼汉、播种女人、煤气中毒的死尸（或者相反，如《大地》中的幸福画面，坐着、立着或卧着的静态的夫妻）。有时一个活动和连续集合可以随便在某个地点、某个时刻形成，如《空中的冰雹》中的泰加森林群落。可以肯定，每一个整体的俯拍镜头都会让画面与千年历史交流，如《兵工厂》中乌克兰山脉和斯基泰人宝藏的过去；让画面与地球的未来交流，如《空中的冰雹》的未来，飞机从各地运来新城市的建设者。阿蒙卡尔说的就是这种“剪辑的抽象化”，它通过集合或残片为作者提供“在时间和真实空间以外的地方讲话的权力”³⁸。但是，这个以外的地方也是地球或是时间的真正内在性，意即变化的整体，它在变化视角的同时，不断地为现实存在提供这个不受限制的地位，它们利用这个地位可接触遥远的过去、久远的未来，利用这个地位参与自身“革命”的运动：如《土地》开始时那位平静死去的老大爷，或《兵工厂》中走进时间内部的老大爷。普鲁斯特认为，人们在时间中获得的这种巨人地位既分割局部，也延伸集合，而这正是杜甫仁科赋予他的农民，给予《肖尔斯》的巨人地位，如同“一个神奇时代的传奇人物”。

从某种程度上讲，较之于普多夫金和杜甫仁科，爱森斯坦可以被看作是苏联学派的掌门，因为他深入到辩证法的第三条定律之中，第三条定律似乎包含了前两条定律：一生二，产生一个新单位，将有机整体与感人间隙结合起来。事实上，这是三种看待辩证剪辑的方式，但没有一种可以取悦斯大林式的评论。但这三者的共同点是：唯物主义首先是历史的，自然因为

38 阿蒙卡尔，《杜甫仁科，电影资料》：“杜甫仁科以前想从断续的残片结构中获得诗意自由，在《空中的冰雹》中，他通过分割一个宏大连续性获得这种诗意自由。”

它永远离不开人类的总体性才是辩证的。这也是爱森斯坦将大自然命名为“非冷漠”的原因所在。相反地，维尔托夫的特点是对一种物质本身辩证法的坚决肯定。这作为第四条定律，与前三条是决裂的。³⁹当然，维尔托夫表现的，是大自然中的人，他的行为、他的激情、他的生活。但是，假如他使用纪录片和新闻片，假如他竭力拒绝表现大自然和动作剧情，也是有其深刻原因的。机器、景物、建筑或人在这里都不重要：每一样，即使是最美貌的农妇或是最令人疼爱的孩子，都表现为永远互动的物质系统。它们是催化器、变流器、变压器，接收和产生运动，并改变这些运动的速度、方向、秩序，让物质状态变得不太“模糊”，用它们自身的维度实现一些没有共同标准的变化。不是因为维尔托夫把人看成机器，倒像是这些机器具有一颗“心灵”，它们“旋转、颤抖、震动并打出火花”，人类通过其他运动和在其他条件下也能做出这些运动，但永远是彼此互动的。维尔托夫在新闻中发现的，是分子儿童、分子女性、物质女性与儿童，如同被命名为机械或机器的系统。关键的问题，是一种解体的秩序向一种构成的秩序的所有过渡（共产主义）。但是，在这两种系统、两种秩序之间或在这两种运动之间，必须存在可变化的间隙。在维尔托夫的作品中，运动的间隙是感知，是一瞥，是眼睛，只是这种眼睛不是人类那种不能大动的眼睛，而是摄影机的眼睛，即物质中的眼睛，对物质的感知，这种感觉从动作开始点扩展到反应点，填补两者间的间隙，遍及世界，配合其间隙的节奏。一种非人类物质与一种超人类的眼睛的对应就是辩证法本身，因为辩证法也是一个物质社会与一个人类共产主义的统一。剪辑本身从未停止过接收物质世界中这些运动的转变和摄影机眼睛中的运动间隙：节奏。应该说剪辑在前两种时刻中已无所不在。拍摄之前，它就存在

³⁹ 是否只有人类辩证法或者是否有一种自然辩证法（或物质辩证法）的问题一直在动摇着马克思主义。萨特在《辩证理性批判》中重提这个问题并肯定了所有辩证法的人性特征。

于物质选择中，即将要进入互动的物质的比率，它们有时会隔得很远或稍远（像现实生活一样）。它在拍摄中，在被摄影机眼睛占据的间隙中（摄影机跟、跑、进、出，总之像影片中的生活）。拍摄之后，它进入剪辑房，人们在这里进行物质和镜头的选择（影片的生活），最后，它在观众心中，观众将影片中的生活与现实生活进行对比。在《持摄影机的人》中，这三种并存层次被清楚地表现出来，但它们已经启发了以前的全部作品。

辩证法这个词对苏联电影家们而言不是一个词，它是剪辑的实践与理论。但当前面三位伟大作者利用辩证法来改变运动-影像的有机构成时，维尔托夫已经从中找到与之决裂的方式。他指责他的对手们太迁就格里菲斯，太迁就美国电影和资产阶级唯心论。他认为辩证法必须与一种有过多有机性的大自然决裂，与过于容易产生感人的人决裂。总之，他要让整体混同于物质的无限集合，让间隙混同于物质的眼睛——**摄影机**。从官方评论上看，他没有得到更多的理解。但他却推动了一次关于辩证法的内部讨论，爱森斯坦显然不喜欢这次论战，但他却做出一个精妙概述。维尔托夫提出“物质-眼”这个组合来对抗“自然-人类”、“自然-拳”、“自然-拳头”（有机体-感人）等组合。⁴⁰

3

在战前法国学派中（从某种角度上看，冈斯是公认的领袖），人们也能看到与有机构成原则的某种决裂。然而，它绝不是维尔托夫主义，哪怕是温和的。是否应该称它为印象主义，以便更好地对照德国表现主义？能够定义法国学派的，更多的是笛卡儿主义：他们是一些首先关心运动数量以及确定数量的度量

40 爱森斯坦承认，一旦人类达到自身的全面“发展”，维尔托夫的方法可以成立。但是，现在，人类仍需感人和吸引：“我们还不需要一只电影眼，而需要一记电影拳。苏联电影必须开颅”，而不仅仅是“汇集几百万只眼睛”。见《星际之外》，第153页。

关系的作者。对于格里菲斯，他们同苏联人一样获益匪浅，也希望能够超越格氏作品中的经验部分，获得更加科学的观念，让科学的观念服务于电影灵感，甚至艺术同一性（这也是人们从当时绘画上所能看到的对“科学”的关切）。不过，法国人背弃这种有机构成，也没有进入辩证构成，而是创造出运动—影像庞大的机械构成。然而，这是一个模糊术语。可以这样说，法国电影中的一些场景变成了散文：爱浦斯坦的集市（《忠诚的心》），莱尔比耶的舞会（《黄金国》），格雷米永的法兰多拉舞（《马尔东纳》）。诚然，在一个集体舞中，存在着舞者的有机构成以及他们运动的辩证构成，这里不仅有慢与快，还有直线与圆弧等等。但是，在承认这些运动的同时，人们还可以从中提取或抽离一个单一身体——“舞者”，即所有舞者的合一躯体与合一运动，如莱尔比耶的“那个”法兰多拉舞者，他的运动呈现所有可能的凡丹戈舞。⁴¹人们超越运动体以抽离某一既定空间中尽可能多的运动。比如，格雷米永在一个封闭空间拍摄他的第一支法兰多拉舞，因为这个空间可以清除大量运动；而以后影片中的其他法兰多拉舞，人们不应认为它们是其他的，而应该认为它们永远是“那支”法兰多拉舞，格雷米永不厌其烦地抽离法兰多拉舞的神秘感，即运动数量，这有点像没完没了画那枝睡莲的莫奈。

宽泛一点讲，舞蹈就像一个机器，它的零件是舞者。事实上，法国电影采用两种方式操纵这台机器以获得运动—影像的机械构成。第一类机器是自动装置，一种简单机器或者钟表机械，局部的几何构型，这些局部在同质空间中，依据它们各自的关系配合，重叠或转换运动。德国表现主义也是如此，这种

⁴¹ 爱浦斯坦，《电影笔记》，第2卷，塞格出版社，第67页（关于莱尔比耶）：“通过渐强的模糊影像，舞者们渐渐失去了个人差别特征，不再作为一个可辨识的不同个体，混同于一个相同的视觉成分：舞者，作为匿名元素，不可能让人从20或50个相同元素中识辨出来。他们的整体势必构成另一种普遍性，另一种抽象：不是这个或那个凡丹戈舞，而是整个凡丹戈舞，就是说可反映所有凡丹戈舞音乐节奏的结构。”

自动装置不代表另一种延伸至深夜的危险生活，而代表一种明晰的机械运动，作为影像集合的最大化规律，因为影像整体在将物与生命体、活着的与死去的汇集起来的同时，将它们同质化。冰鞋、行人、冰鞋的反光、行人的影子都可以产生十分微妙的重复、交替、周期性回归和连锁反应的关系，并构成机械运动必须服从的集合。比如，维果《亚特兰号》中年轻妇人的出逃，雷诺阿的作品也是如此，从《卖火柴的小女孩》的梦想到《游戏规则》中的宏大结构。显然，勒内·克莱尔把诗的最普遍性赋予了这种表达方式并在同质、明暗、无景深空间中给予这些几何抽象体以生命。⁴²具体对象、欲望对象，作为动机或动力出现在时间中，形成引发一个机械运动的第一原因，越来越多的人物都在追求这种运动，也都作为一个不断机械化集合的局部出现在空间中（《意大利草帽》、《百万》）。个人主义无处不在：个体站在对象反面，或者自己充当在时间中展现自己动力或动机的角色，如鬼魅、魔术师、魔鬼或疯狂学者，当角色界定的这个运动达到或超过极限时，个体注定要消失。这时，一切复归原位。总之，这是一个自动舞蹈，它在运动的作用下自行运转。另一类机器是蒸汽机、内燃机，一个产生巨大能量的机器，它用其他东西生产运动并在内部回应或广泛交流的过程中不断确定它用以连接其他成分的异质性，如机械与生命体，内与外，机械师与力量。一种史诗或者悲剧元素取代了喜剧和正剧元素。这一次，法国学派可以说摆脱了苏联人，因为苏联人没少把巨型能源机器搬上银幕（不只是爱森斯坦和维尔托夫，还有图林的杰作《土西铁路》）。在苏联人看来，人与机器构成了一个积极辩证单位，可以克服机械工作与人为劳动者的对立。而法国人则设计机器运动数量和心灵运动向度的运动单位，并把这个单位看做一种至死不灭的激情。这种新

⁴² 见 B. 阿蒙卡尔在《勒内·克莱尔》（塞格出版社出版）中的分析。阿蒙卡尔还分析了维果作品中自动装置的作用，以对照表现主义，见《让·维果》，《电影研究》，第 68—72 页。

动力和机械运动经历的状态在宇宙中扩大,就像新个体和人类群体经历的状态已经升至世界灵魂的境界、人与机器融合的高度。因此,想在冈斯的《车轮》中提取下面两种影像是徒劳的:一是保留自身美感的机械运动的影像,一是被认为是愚蠢和幼稚的悲剧影像。火车的时代、它的速度、它的提速、它的灾难与机械师的状态不可分离,都离不开蒸汽中的西绪弗斯、烈火中的普罗米修斯以及雪中的俄狄浦斯。人与机器的运动结合确定了一种与人偶迥然有异的人文的兽性,雷诺阿通过再度利用冈斯的遗产而开发出此兽性的新的维度。

一种抽象艺术可能由此产生,有时,纯运动通过渐进抽象从变形对象中分离出来,有时,从定期转变的几何元素中分离出来,即一个可以影响某个空间集合的转变群体。这是一种把动力主义视为纯视觉艺术的研究,这种研究早在默片时代就提出了运动—影像与色彩和音乐的关系问题。画家费尔南·莱热的《机械芭蕾》的灵感更多地来自于简单机械,而爱浦斯坦的《照相术》、格雷米永的《机械照相》都乞灵于工业机械。还有一个更深远的热潮席卷了法国电影,我们会看到,这是对水、海或江河的普遍偏爱(莱尔比耶、爱浦斯坦、雷诺阿、维果、格雷米永)。从具象角度上看,这绝不是对机器的放弃,而是相反,是从固态机械向液态机械的过渡;从抽象角度上看,这是一个世界向另一个世界的过渡,从液态画面中找到运动整体数量的新外延:从具象到抽象的最佳条件,一种连接运动的巨大可能性,一种完全脱离运动外形特征的不可逆转的绵延,一种从成熟事物中提取运动的最可靠力量。⁴³虽然在美国电影和苏联电影中,都存在水的大量表现,作为有益或有害的象征,但无论怎样说,它是用来应对和归属某些有机目的的。法国学派超越了水,赋予它一些独特目的性并把它变为一个没有有机

⁴³ 关于这种抽象运动电影及其节奏观念,见让·米特里《实验电影》,塞格出版社,第4章、第5章、第10章。米特里提出视觉影像问题,它与音乐影像没有相同的节奏可能性。在他的大胆尝试中,米特里从固态(《太平洋231号》)向液态过渡(《德彪西的影像》),以解决部分问题。

实体的东西的形式。

当德吕克、谢尔曼·杜拉克、爱浦斯坦谈到“照相术”时，他们显然不是在说照片的质量，而是在确定电影影像与照片的差别。照相术是被运动“提升”的影像。⁴⁴准确地说，这里问题的关键是确定这种提升。它首先包含作为可变现在的时间间隙。勒内·克莱尔在他第一部影片《沉睡的巴黎》中，就给维尔托夫留下深刻印象，他从中提取了一些间隙，作为运动停止、重新开始、颠倒、加速或减速的点：如同运动的微分。⁴⁵但是，从这个意义上看，这个间隙在发挥一个数字单位的作用，它在影像中生产与其他可界定因素相关的最大数量的运动，并根据这些因素自身的变化从一个影像过渡到另一个影像。这些因素是一些截然不同的种类：自然与画框中空间的维度，运动物与固定物的分配，取景的角度，对焦，镜头的时间长度，光线及其亮度，调子，以及形象和情感的调子（还未包括色彩、声音、对白与音乐）。在这个间隙或数字单位与这些因素之间，存在着一个度量关系的整体，它们构成“量”——节奏，并提供相关运动的最大数量的“尺度”。也许，剪辑永远离不开这些既是经验或直觉，又具有某种科学性的计算。⁴⁶但是，法国学派的独特之处是笛卡儿风格，既要让计算超越经验条件，使之变成一种“代数”，这是冈斯的用词，又要使之每次都能提供最大限度的运动数量，作为所有可变物的功能或超越有机体的东西的形式。莱尔比耶的纪念碑式的内景，很像莱热或伊夫·巴尔萨克的背景（《不仁》、《金钱》），就是这种臣服于度量关联空间的最好实例，影响这个空间的力量或因素，依据这些度量关联，确定最大数量的运动。

⁴⁴ 爱浦斯坦，《电影笔记》，第1卷，塞格出版社，第137—138页。

⁴⁵ 见勒内·克莱尔影片及其与维尔托夫关系的分析，作者安娜特·米歇尔森。《持摄影机的人》一文，载于《电影，理论，阅读》，克兰切克出版社，第305—307页。

⁴⁶ 见爱森斯坦作品中的例子（《电影形式》，“剪辑的方法”），度量剪辑及其变种、节奏、调子、和谐剪辑。然而，在爱森斯坦作品中，更多的是有机比例，而不是纯度量关系。

与德国表现主义不同，这里一切都为了运动，甚至为了光线。诚然，光线不仅仅是一个因伴随接受或调节运动而产生价值的因素。由一些重要摄影师（如佩里纳尔）创造的法国式光线至上主义具有自身价值。但是，使光线变成现在这样的恰恰是运动，纯粹的外延运动，它是在灰色中，在“玩弄灰色所有差别的单色影像”中形成的。⁴⁷这种光线不断在同质空间中流动并靠自身的运动性制造光线形式，而不是靠它与其他运动物的相遇。法国学派中著名的亮灰色已经成为一种运动—色彩。它不按爱森斯坦式被分为黑白，或者来自于新品质的辩证单位。它更不是表现主义明与暗的激烈斗争或明与暗交织的结果。灰色，或者作为运动的光线，是一种交替运动。它或许是法国学派的一个独特性：用交替取代辩证对立和表现主义冲突。人们在格雷米永的作品中可以发现这种灰色的极致表现：在《灯塔守护人》中，灯塔自身运动起来形成光与影的规律交替，还有在《奇怪的维克多先生》中，白天城市与夜晚城市的交替。存在着外延交替，而不是冲突，因为交替的双方，如光、阳光与月光、夜景与日景，都是在灰色中交替并呈现所有自身差异的。这样的用光观念很大程度上得益于德劳内的色彩主义，尽管从表面看不出来。

显然，绝大多数运动必须协调一致直到形成一个相对最佳值，因为它依赖于被选定做间隙的数字单位，依赖于作为其功能的可变因素，以及给运动提供形式的这些因素与单位之间的计量关联。考虑到所有这些因素，这是“最合适的”运动数量。这个每次被选中的最佳值，其本身就是一种质：如凡丹戈舞、法兰多拉舞、芭蕾舞，等等。根据现在的变化或者间隙的膨胀与收缩，人们可以认为一个十分缓慢的运动可以实现最大数量的可能运动，而一个十分迅速的运动也可以实现最小数量的可

⁴⁷ 诺埃-伯奇，《马塞尔·莱尔比耶》，塞格出版社，第139页。并见阿蒙卡尔对勒内·克莱尔作品中光线的分割（第56页），尤其是对维果作品中光线的看法（第72页）：“表现主义对暗的祛魅。”关于格雷米永，见米莱伊·拉迪的文章，载《电影家》第40期，1978年10月。

能运动：如果说冈斯的《车轮》借助于快剪提供了一个越来越快的运动模式，那爱浦斯坦的《厄舍古厦的倒塌》就是一个慢运动的杰作，它在一个无限延伸的形式中构成了运动最大值。说到这里，我们必须说另一方面，即运动数量的绝对值，绝对最佳值。这两个方面非但不是矛盾的，而且是密不可分的，并且一开始就彼此包含，相互重叠。在笛卡儿的著作中，早就存在对可变集合运动的非常相对的量化，也存在着宇宙整体运动的绝对量。电影从自身条件的最深层发现了这种必然对应关系：一方面，镜头对准框定的集合，并在其各成分之间输入相对运动的最大值；另一方面，镜头又对准变化的整体，这个整体的变化体现运动的绝对最大值。这种差别不简单地存在于每个影像之间（取景）和影像之间的关联中（剪辑）。摄影机的运动通过重新取景已经将许多影像输入一个影像，并让一个单一影像可以表现这个整体。这一点在阿贝尔·冈斯的作品中尤为明显，在《拿破仑》中，他声称不仅让摄影机超越了它的地轨，还超越了它与手持它的人的关联，比如，把摄影机放在马上，把它向武器一样射出去，让它像球一样地滚动，让它垂直地落入海中。⁴⁸然而，我们前面借用的伯奇的看法仍然有价值：在我们这一章提到的大多数作者中，摄影机的运动都留下了一些特殊时刻，而普通的纯运动反而涉及固定镜头的承继。因此，剪辑是镜头的这两个方面：一是框定的集合，它不满足于单一影像，要在一个度量单位变化的（重新取景）段落中表现相关运动；二是影片的整体，它不满足于影像承续，要体现一种绝对运动，现在要揭示这种绝对运动的本质。

康德认为，只要度量单位（数字的）是同质的，人们很容易达到无限，但这是抽象地达到。当度量单位是可变的，想象反过来会很快遇到某种界限：它在超越某个段落后，不再能够理解宏大物或运动的集合，因为它只能逐步地理解它们。然而，

⁴⁸ 阿贝尔·冈斯，载于皮埃尔·莱尔米尼耶的《电影艺术》，塞格出版社，第 163—167 页。

思维、灵魂作为想象的独有要求，必须在一个整体中理解自然或宇宙运动的集合。这就是康德称之为“数学崇高”的东西：想象用于理解相对运动，因为在这些运动中，它会迅速用尽自己的力量变为度量单位，而思维必须获得超越想象的东西，即作为整体的运动集合，运动的绝对最大值，绝对运动，可以等同于不可公度性或不可度量性、宏大、博大，天穹或无边的大海。⁴⁹这是时间的第二个表现，不再是作为可变现在的间隙，而是作为未来与过去博大性的基本开放的整体。它不再是作为运动及其单位承继的时间，而是作为同时叙述法和共时性的时间（因为共时性同连续性一样也属于时间，是作为整体的时间）。正是从绘画、音乐甚至文学中获得灵感的这种同时叙述法的理念不断出现在法国电影中。的确，人们可以认为从第一种表现过渡到第二种表现是可能的和容易的：因为承继在直线上不是无限的吗？不管它是越来越快，还是无限延伸，它的界限难道不是一种可以无限接通的共时性吗？正是从这个意义上，爱浦斯坦说“快速与有角的承继可以实现不可能的共时叙述法的完美循环”⁵⁰。维尔托夫，或者那些未来主义者本来也可以这样谈论这种方式。然而，在法国学派中，也存在这两种表现的二元性：相对运动是物质，描述人们可以从中区分或通过“想象”进行交流的集合，而绝对运动是精神，表现变化整体的心理特征。因此人们无法使用这些度量单位从这种表现过渡到那种表现，无论这些度量单位多么大或多么小，只能获得某种无限的东西，即大于和多于任何尺度的东西，这只能由一种可思维的灵魂设计出来。从莱尔比耶的《金钱》中，诺埃·伯奇提炼出某种必然是无限时间的整体结构的一个十分有趣的例子。⁵¹相对运动的快或慢、度量单位的基本相对性、布景的维度可

⁴⁹ 康德，《判断力批判》，第36节。

⁵⁰ 爱浦斯坦，《电影笔记》，第1卷，塞格出版社，第67页。

⁵¹ 伯奇问《金钱》这部影片如何能够在摄影机大幅度运动相对稀少时提供这样的运动感觉。不过，布景的隆重特征（比如，一个大厅）也许包含了拥挤人群的移动，但无法更多地解释我们对这一运动绝对最大值的印象。伯奇从一个既定段落中镜

发挥某种不可或缺的作用，但它们更多的是伴随或调节另一种表现，而不是保证它们的过渡。这是因为这种法国二元性保留了精神与物质的差别，也指出了它们的互补性：不仅在冈斯的作品中，在莱尔比耶、爱浦斯坦的作品中都是如此。人们经常发现法国学派给主观影像以某种重要性和发挥，德国表现主义对此也同等重视，尽管是以另一种方式。其实，法国学派精辟概述了这两个主题的二元性和互补性：一方面它增加可能运动数量的相对最大值，将一个观看躯体的运动与一些被看到的躯体的运动连接起来；而另一方面，它又在这些条件下构成有关某种独立灵魂的运动数量的绝对最大值，这个独立灵魂“包含”并“先于”躯体存在。⁵²这就是《黄金国》舞蹈中模糊影像的著名例子。

这种精神性与二元性是冈斯对法国电影的贡献。人们从他的作品剪辑包含的这两种表现就可以看出来。从第一种表现看，冈斯声明这不是他的发明，但它支配胶片的转动，相对运动从“连续垂直剪辑”中找到了自身规律：一个著名的例子是出现在《车轮》和《拿破仑》中的快剪。但绝对运动由另一形态确定，冈斯称之为“共时横向剪辑”，在《拿破仑》中，表现为两种主要形式：一是叠印的独特运用，一是三块银幕和多视角的发明。在大量叠印（有时达16次）的同时，通过在它们之间输入一些微弱时差以及增加和减除一些时差的同时，冈斯非常清楚观众将看不出重叠的东西：想象力已被超越，被突破，迅速达到自身极限。但冈斯依靠所有这些灵魂中叠印的效果，需要这种增值和保值节奏的构成，因为这种节奏给灵魂以某个整体的概念，作为某种不可度量性和博大性感觉。冈斯在发明三重银幕的同时，获得了同一场景的三种表现的共时性或三个不同场景的共时性，并用两者共有的核心价值构建所谓的“不

头的增多找到了解释：这是一种“超饱和 度”，产生一种无法度量的效果，并让我们看到了相对庞大物之间的关系（《马塞尔·莱尔比耶》，第146-157页）。

⁵² 见阿贝尔·冈斯，载于皮埃尔·莱尔米尼耶的《电影艺术》，塞格出版社，第163—167页

可衰退”节奏，构建一些两个端点为彼此衰退的节奏。在结合叠印的共时性和减印的共时性的同时，冈斯真正构建出作为变化整体绝对运动的影像。它不再是可变间隙，物质运动快慢的相对范畴，而是光的共时性、外延光、可变的和作为精神的整体的绝对区域（是精神的伟大螺旋，而不是有机螺旋，前者有时直接反映在冈斯和莱尔比耶作品摄影机的运动中）。这与德娄内的“共时叙述性”不谋而合。⁵³

总之，这是以冈斯为代表的法国学派发明的一种崇高电影。运动—影像的构成总是以这两种表现提供时间影像，如作为间隙的时间与作为总体的时间，作为可变现在的时间与作为过去和未来博大性的时间。比如，冈斯的《拿破仑》对人民中一员的经常参照，如近卫队老兵与随军女厨，将一个纯洁的直接证人的持久现在引入到一个被投射的未来和过去的史诗博大性之中。⁵⁴相反地，在勒内·克莱尔影片中，人们总能发现这个以迷人和童话形式呈现出来的时间整体，与现在的变化形成对照。不过，法国学派带来的，是看待两种时间符号的新方式：间隙变成了可变和连续的数学单位，与其他因素发生度量关系，在任何情况下界定物质和想象运动的相对最大数量；整体变成了共时性、不可度量性、博大性，让想象变得无力，让它面对自身的界限，在头脑中产生绝对运动某个数量的纯思维，让它表现自己的全部历史、变化和世界。这就是康德的数学崇高。人们可以认为，这种剪辑、这种剪辑观念是数学—精神的、外延—心理的、数量—诗意的（爱浦斯坦称这是“抒情学”）。

⁵³ 德娄内反对未来主义者，因为未来主义者认为共时性是一个越来越快的动力运动的界限。而德娄内认为共时性与动力运动无关，而是与光的“纯运动性”有关，它创造光的明亮和色彩形式并把它们包含在体现时间性质的圆形和螺旋中。法国电影人是通过布莱兹·桑德拉尔知道德娄内的这些观点的。见冈斯的文章《明亮的影像时间》，载于苏菲·达利亚《阿贝尔·冈斯，昨天与明天》，拉·普拉蒂纳出版社。与之相似的，还有梅西安作品中的音乐共时叙述法，它完全是由那些“增值节奏”和“不衰退节奏”确定的（戈雷亚，《相遇奥利维·梅西安》，朱利亚尔出版社，第65页）。

⁵⁴ 见诺曼·金用冈斯的承继计划《民粹史诗》对弗勒里这个角色的分析，《电影家》，第83期，1982年11月。

人们可以拿法国学派与德国表现主义进行逐一比较。用“更多的光!”对应“更多的运动”。运动虽然脱节了,但都服务于光,让它闪烁,构成或解构星光,增加它的反射,开辟亮点,如杜邦《综艺节目》中音乐厅的大舞台,或茂瑙《最卑贱的人》中的梦境。诚然,光是运动,而运动—影像和光—影像是同一呈现的两个面。但是,光成为博大外延运动的方式与它在表现主义中作为一种强大张力运动、纯粹张力运动的方式是不同的。确实存在一种抽象运动艺术(里希特,鲁特曼),但外延量、空间移动却像水星,间接度量着张力,以及它的上升与下降。光与影不再构成一种外延的交替运动,从此进入了一场包含多个阶段的激烈战斗。

首先,光的无限力量可以对应同样具有无限力量的黑暗,如果没有黑暗,光也无法表现。光对应暗是为了表现自己。然而,这不是二元论,也不是辩证法,因为我们不处在任何有机单位或总体性之中。这种无限对照已经表现在歌德作品和浪漫派作品之中:光如果没有它所对应的和使它显现的暗,它什么都不是,至少什么也表现不出来。⁵⁵因此,视觉影像根据一条对角线或一条锯齿线被分割为两部分,正如瓦莱里所说,表现光“就是让影包含一半暗”。这不仅是影像或镜头的分割,正如人们在里佩尔特的《人造人》中以及在朗和巴布斯特的作品中发现的一样。但这也是皮克《圣·西尔维斯特之夜》的剪辑模板,它让陋室的暗与豪华饭店的明形成对比,或者茂瑙的《黎明》让明亮的城市与黑暗的沼泽形成对照。其次,这两种无限力量的对抗决定某个零点,与这个零点相比,任何光都是一个无限度。事实上,属于光的东西就是包含负为零的黑的关系,光以此可以确定强度、张力。瞬间在这里的出现(不同于外延

⁵⁵ 关于光及其与黑或暗的关系,基础文献是歌德的《色彩理论》(特里亚德出版社)。埃里亚尼·埃斯古巴也提供了一个精辟分析。包含许多电影技术应用,见《染匠的眼睛》,《批评家》第418期,1982年3月。表现主义的光是歌德式的,而法国的光接近德娄内,是牛顿式的。确实,歌德的理论还包括另一个方面,我们后面会遇到:光与白的纯粹关系。

单位和局部)是作为包容针对黑的光的规模和亮度。因此,张力运动离不开某种只表现光度的零距离的下降,哪怕它是虚拟,只有下降的概念可以衡量张力上升的程度,即便在光最明亮时,自然光也会下降而且不断下降。因此,应该让下降的概念变成行动,成为特殊存在中的一种真实或物质下降。光只有一种观念上的下降,而白昼却有一个真实的下降:这就是被卷入一个黑洞的个体灵魂的经历,表现主义给了我们一些完美例证(在茂瑙的《浮士德》中雏菊的凋落,《最卑贱的人》中被大饭店卫生间的黑洞所吞食,倒下,或者巴布斯特影片中“露露”的倒下)。

光作为有度(白)和零(黑)就这样进入对比或混合的具体关联中。我们已经看到,这是白线与黑线、明线与暗线的一系列对比:一个条纹的画了线的世界早已出现在威恩《卡列加里博士小屋》的彩绘画布上,但在朗的《尼布龙根》中,它却增添了所有光线作用(比如灌木丛中的光线,或者从窗户射进来的光束)。或者这是明与暗的混合系列及其所有度的连续转换,而这个连续转换构成“彼此相继刻度流动等级”:魏格纳,尤其是茂瑙,将是这种表述的大师。确实,伟大的作者们都知道发展这两个方面,朗实现最灵活多变的明暗关系(《大都会》),茂瑙表现了对比最强的线条,如在《黎明》中,寻找溺水者的场景先从提灯射向黑水潭的光束开始,以实现某种明暗关系的突然转换,减弱整个寻找过程的调子。斯特劳亨与表现主义相距更远(尤其是他对时间与灵魂堕落的设计),他在处理光上,表现出他是与朗和茂瑙同样深刻的光学大师:有时,是一个光束系列,如《愚蠢的妻子》中,从半开的百叶窗射向床、睡觉女人面孔和上半身的光束;有时,如在《女王凯莱》的晚餐上,用逆光和模糊手法制造的各种明暗度。⁵⁶

⁵⁶ 洛特·艾斯纳,《斯特劳亨风格笔记》一文,载《电影手册》第67期,1957年1月。洛特·艾斯纳经常在《魔鬼附着的银幕》(电影大百科全书)上分析表现主义的光束与明暗这两种手法;以及在《茂瑙传》中,大场域出版社,特别是第88-89页和第162页。

表现主义在所有这些问题上与格里菲斯创立的以及大多数苏联辩证派修正的有机构成原则决裂。但是，表现主义的决裂方式与法国学派完全不同。它所关注的，不是固态或液态中运动量的明显机制，而是一种阴暗的沼泽生命，隐藏着各种东西，有些被阴影掩盖着，有些被浓雾笼罩着。这是事物的无机生命，一种可怕的、无视有机体智慧和界限的生命。这是表现主义的首要原则，适用于整个大自然，即适用于迷失在黑暗中的无意识精神，明变成了暗，即不透亮。从这一点上看，自然实体与人工产品，枝形烛台与树木，涡轮机与太阳，都不再有区别。一面有生命的墙是可怕的，而那些器皿、家具、房屋及其屋顶也在倾斜、拥挤、窥视或倾轧。房子的影子追逐着街上奔跑的人影。⁵⁷在所有这些情况下，与有机体形成对照的不是机械性，而是作为强大的前有机性萌发的生命力，它对于有生命的和无生命的，可以升华为生命和可在所有质料中延续的生命都是一样的。动物失去了有机性，物质反而获得了生命。表现主义可以声称获得了一种纯运动学，这是一种暴力运动，既不尊重有机界限，也不尊重横向与纵向的机械限定；它的脉络是一条永远的折线，其每一次改变方向标志一个障碍物力量和一种新冲动的力量，总之，是外延服从张力。沃林格尔是第一个创造“表现主义”这个术语的理论家，他用生命冲动与有机表现的对立界定表现主义，并提出“哥特或北方的”装饰线：这是一条折线，不呈现区分形式与实质的任何界限，但它徘徊于事物之间，有时把它们带到连它自己都会迷失的无底中，有时让它们围绕一种连它都要“在无序痉挛中返回”的无形。⁵⁸

⁵⁷ 埃尔曼·沃姆描述《幽灵》中的一个布景，这是茂瑙的一部失败影片：在外景，街的左侧是实际搭景，但右侧被建在轨道上的店铺门脸割断了。因此，门脸，越来越快的运动给另一侧固定房屋投下阴影，好像在追逐那个年轻人。沃姆还举了该片中的另一个例子：一个复杂机器可以同时产生旋涡运动和向黑洞的坠落，见洛特·艾斯纳《茂瑙传》，大场域出版社，第231—232页。

⁵⁸ 沃林格尔《哥特艺术》，伽利玛出版社，第66—80页。鲁道夫·库兹发展了电影中这个无机生命主题，见《表现主义与电影》，柏林，1926年。

因此，自动装置、机器人和玩偶不再是产生或制造大量运动的机制，而是表现这种无机生命张力的梦游者、僵尸或假人：不仅魏格纳的《泥人哥连》是这样，1930年左右的哥特式恐怖片也是这样，如华尔的《弗兰肯斯坦》和《弗兰肯斯坦的未婚妻》，还有哈普林的《白僵尸》。

几何学没有失去自己的权利，但这是与法国学派完全不同的另一种几何学，因为它超出了，至少直接超出了调节外延数量和在同质空间调节运动度量关系的坐标。这是“哥特式”几何学，它建构空间而不是描述空间：它不使用度量而使用延长和积累。直线被无限延长直到它们的相交点，而它们的断裂点则产生积累。这种积累可以是光与影，如同光与影的延长。朗发明了光的虚假衔接，表现整体的张力变化。这是一种暴力的透视几何学，使用折射和影面以及倾斜透视。对角线与反对角线企图替代横线与垂线，圆锥取代圆形和球体，尖角和尖三角形代替曲线或长方形（卡里加里的门，泥人的墙和盖子）。如果人们比较莱尔比耶与朗作品中的代表性建筑（《尼布龙根》，《大都会》），人们会发现朗如何使用线的延长和点的积累，它们只是被间接地反映在度量关联之中。⁵⁹那么，如果人体直接进入这些“几何形群”中，如果人体是“这种结构的一个基本元素”，这不完全因为“这种风格化做法把人性变成了机械性”，这是法国学派的表达手法，而是因为机器与人的任何差别都被融合在一起，但这种融合这一次是为了事物的强大无机生命。

在白与黑的对比中或明与暗的变化中，白好像暗下来而黑好像亮起来。如同在瞬间捕捉到的两个度，符合歌德理论中色彩突变的积累点：蓝等于亮黑，黄等于暗白。而且或许，尽管在格里菲斯和爱森斯坦作品中有过单色甚至多色的尝试，表现主义仍是真正电影色彩法的先驱。歌德曾明确解释黄与蓝这两

⁵⁹ 关于朗的几何学，见洛特·艾斯纳《魔鬼附着的银幕》，“建筑与棚景环境”和“人群的操控”。

个作为度的基本色，它们被放入强化运动中，而它的两端却反射淡红色。度的强化如同带给这种反射表现的次要力量的瞬间。淡红色或鲜红色的反射伴随这种强化的所有阶段，如闪烁、闪光、发光、闪耀、光晕、荧光、磷光。所有这些表现加强了《大都会》中机器人的创造性，弗兰肯斯坦及其未婚妻的创造性。斯特劳亨从中学到了一些奇特搭配，把有生命的、错乱的人或无辜的牺牲者进行搭配：正如洛特·艾斯纳对《女王凯莱》晚餐的分析的那样，天真少女坐在两种火之间，她面前桌上的烛火，映照她的面容和她身后的炉火，给她蒙上一圈光晕。（因此，她感到非常热，脱掉身上的大衣……）然而，茂瑙才是预示魔鬼到来和上帝愤怒⁶⁰所有阶段和表现的大师。其实，歌德清楚地表明这两方面（黄与蓝）的强化，不包含淡红色的反射，淡红色的反射只是作为闪光的增强效果伴随着它们，并会在作为第三种颜色的鲜红色中达到极致，此时这种鲜红色已经变成独立色，即点燃世界及其造物的一种可怕光明的纯粹白热化或燃烧。仿佛这个完美强度现在在自身强化的顶点又发现了一种人们起步时的无限爆发。这种无限一直在有限中酝酿，因为有限以更加敏感的形式重构着无限。精神没有离开大自然，它在复活每一种无机生命，但它只能作为烧毁整个大自然的邪恶精神被发现和被找到。这就是魏格纳《泥人哥连》和茂瑙《浮士德》中召唤魔鬼的火焰圈。这就是烧死浮士德的柴堆。这就是魏格纳作品中“露出凄惨和空洞眼神的魔鬼的闪烁磷光的头颅”。这是马布斯和梅菲斯特的闪闪发光的脑袋。它们是崇高时刻，是与无限邪恶精神的重逢：尤其是茂瑙的影片，《诺斯费拉图》不仅经历了明暗、逆光和阴影的无机生命的所有表现，不仅创造了淡红色反射的所有瞬间，它还在一个强光（纯红色）中达到极致，脱离了自己的阴暗无底，让它更直接地冲出无底

⁶⁰ 见侯麦对闪烁的分析《茂瑙〈浮士德〉中的空间结构》，10-18丛书，第48页。（在前面提到的文章中，埃利亚纳·埃斯古巴根据歌德的色彩理论研究了闪光和加强效果。）

洞并赋予它一种超越其扁平形式的近乎万能的力量。⁶¹

这种新崇高不同于法国学派的崇高。康德曾区分出两种崇高：数学的与力学的，博大的和强大的，无限的与无形的。这两种崇高都有解构有机构成的特性，一种超越它，一种破坏它。在数学崇高中，外延度量单位变化之快以至于想象都无法理解，想象遇到了自身局限，被消灭了，让位于一种思维功能，这种功能逼着我们去设想这个作为整体的博大或无限。在力学崇高中，强度之大以至于动摇或消灭我们的有机存在，让它惊恐不安，从而引发一种思维功能，通过这种功能我们会觉得优于消灭我们的东西，从我们自身发现一种支配事物整个无机生命的超有机精神：这时，我们不再害怕，因为我们知道我们的精神“归宿”本质上是不可战胜的。⁶²因此，歌德认为，鲜红色不仅是我们的燃烧的可怖颜色，还是包含所有其他色彩并产生作为完整色彩循环的高级和谐的最崇高颜色。这就是我们遇到或有幸看到的东​​西，表现主义正是从力学崇高的角度给我们讲述了这段历史：事物的无机生命在火焰中达到顶点，火作为邪恶或阴暗精灵，焚烧我们和整个大自然；但这个邪恶和阴暗的精灵通过从我们身上获得的最终牺牲又从我们的灵魂中抽离出一种精神的非心理生命，它不再属于自然和我们的有机个体性，但它是我们身上神圣的局部，在这里我们单独与作为光明的上帝保持着精神联系。因此，灵魂好像在追溯光明，其实，灵魂更多地找到自身光明的局部，它只有一次理想的下降，降落在世界上而不是毁灭自身。这种燃烧变成了超自然和超感觉，如

⁶¹ 布维耶和勒特拉的《诺斯费拉图》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第135-136页：“有一些短片在身后画一个白圈，以便让这些形式看上去是由它们自身运动确定的，而不是从某个无底或从某个比局部淹没在后景中的背景更神奇的背景中被排斥和驱除出来的……由于这个决裂，在这个亮点前呈现和作为脱离背景的幽灵突然出现的东​​西，不是那个总隐藏 在明暗关系所包容的这种深层的短暂性的东​​西。由此出现了被照亮形象的这种扁平特征和他们本质上所包含的对阴影的感觉，而不是他们在浪漫地相互给予……这个效果不受逆光产生的效果限制（我们在此强调）。”

⁶² 康德，《判断力批判》，第26-28页。

《诺斯费拉图》中海伦的献身、《浮士德》的牺牲，或《黎明》中安德尔牺牲。

在这里，人们发现了表现主义与浪漫主义之间的巨大差别，因为它不再是浪漫主义中自然与精神的妥协，它是大自然正在被异化的精神和从自己获得的精神：这种观点仍意味着某种有机整体性，是辩证发展。而表现主义在本质上只包含某个精神世界的整体，这个整体包含其自身的抽象形式，光仍存在和连接，尽管在感觉上，它是错误的。它将人与自然的混沌分开。⁶³或者告诉我们现在和将来都会是混沌的，如果我们无法找到这个精神世界的话，尽管它自己经常怀疑自己：混沌之火经常获得胜利或者向我们宣布它是永久的胜利者。总之，表现主义一直在用红色粉饰着这个红色世界，前者涉及事物可怕的无机生命，后者涉及崇高的精神的非心理生命。表现主义获得喊叫，如玛格丽特的喊叫、露露的喊叫，它既表现对无机生命的惧怕，也表现一个精神世界可能是幻觉的开放。爱森斯坦也获得喊叫，但是以辩证学家的手法，即一个让整体产生变化的质的飞跃。现在，整体反过来占据了高度，相当于一个金字塔的理想塔尖，它越高，它的基础就越大。整体变成了真正意义的无限加强，这种加强来自于所有强度，经过火的考验，但这一切只是为了割断自己与物质、有机体和人类的明显关联，脱离过去的所有状态，以发现未来的抽象精神形式（汉斯·里希特的《节奏》）。

我们已经看到了四种剪辑类型。这是因为运动—影像每次

⁶³ 见沃林格尔关于表现主义是“新艺术”的文章，布维耶和勒特拉摘引，第 175-179 页。尽管有一些批评者反对，沃林格尔的现代主义立场在我们看来更接近于康定斯基的现代主义立场（《论艺术中的精神》）。他们两个人都从歌德和浪漫主义作品中揭示了人们对精神-自然妥协的关切，从此，把艺术放在个人主义和感觉主义视角来考虑。反过来，他们发明了一种“精神艺术”。作为与上帝的结合，超越了人，将自然剥离，把人群复还给现代人必须摆脱的混沌，他们甚至不肯定这种做法会成功，但他们没有其他选择：这也是沃林格尔关于“喊叫”看法的缘由，它也被视为表现主义的唯一表现，然而这可能是幻觉上的这种关于世界-混沌的悲观主义存在于表现主义电影中，倒是以牺牲为代价的某种精神追求的思想极少体现。这在茂瑙作品中较多见，朗的作品中则更多。但茂瑙在所有表现主义者中是最接近于浪漫主义的；他保留了某种个人主义和某种“感觉主义”，这些在《黎明》，尤其是《禁忌》中，即他在美国时期的影片中表现得越来越自由娴熟。

都是截然不同结构的对象：如美国电影的有机—主动、经验或经验论的剪辑，苏联电影有机或物质的辩证剪辑，法国学派与有机体决裂的数量—心理剪辑，德国表现主义将无机生命与非心理生命结合起来的张力—精神剪辑。这些都是通过电影家们的具体实践得出的重要现象。比如，人们不再相信平行剪辑是一个人们可以随处找到的依据，除非是在极其普遍的意义上，因为苏联电影用对立剪辑取代了平行剪辑，表现主义电影用对比剪辑替代了它等等。我们试图指出的是，以运动—影像构成的有机、辩证、外延、张力观念为基础产生的剪辑实践和理论的变化——这是电影的思维或哲学而不是它的技术——认为这些实践—理论中，谁比谁高，或谁代表进步是愚蠢的（人们从每一个方向中都取得了技术进步，这些实践—理论包含技术进步而不是界定它们）。剪辑唯一的普遍性就是它让电影影像与整体都与设计为开放体的时间发生关联。于是它可以同时在特殊运动—影像和影片整体中提供一种时间的间接影像。一方面它是可变现在，一方面它是无尽的未来和过去。我们认为剪辑形式分别决定这两个方面。可变现在可以变为间隙、质的飞跃、数学单位、张力，而整体可以变为有机整体、辩证的总体化、数学崇高的无限总体性和动力崇高的张力总体性。时间的间接影像以及它和某个直接时间—影像的比较结果，我们只能在后面看到。眼下，运动—影像确有两种面孔，一面朝向集合及其局部，一面朝着整体及其变化，如果这是确实的，我们应该首先质疑以各种形式和以两种面孔表现出来的运动—影像。

第四章

运动-影像及其三种变型

（二评柏格森）

1

心理学的历史危机出现在它无法再坚持某种立场的时候：这种立场要将影像置入意识，将运动置入空间。在意识中，只存在质的、未展开的影像。在空间中，只存在量的、展开的运动。但如何从这个秩序过渡到另一个秩序？如何解释运动可以像知觉一样突然生产一个影像，或者影像像自愿行为一样制造一个运动？如果人们说到大脑，就应该赋予它一种神奇能力。可如何阻止运动不变成哪怕是虚拟的影像，影像不变成哪怕是可能的运动？其实，这个看上去行不通的东西，是唯物主义与唯心主义的对立。前者希望用纯物质运动重构意识秩序，后者则希望用意识中的纯影像重构宇宙秩序。⁶⁴总之必须克服影像与运动、意识与事物的这种二元性。恰在这一时期，两位泾渭分明的作者承担了这项任务，他们是柏格森和胡塞尔。每个人都发出了自己的战争呐喊：任何意识都是事物的意识（胡塞尔）；或更干脆的：任何意识都是事物（柏格森）。或许许多哲学之外的因素解释的这种旧立场已经无法成立，正是一些社会和科学因素越来越多地将运动置于意识生活，将影像置入物质世界。为什么当时没有考虑到电影，在那个时期它恰好正在酝酿之中，而且将带来自身的运动-影像事实？

确实，我们已经看到，柏格森在电影中只找到一个错误盟

⁶⁴ 这是《物质与记忆》第1章与结论的最重要观点。

友。而胡塞尔，据我们所知，他只字未提电影（人们会注意到很久以后的萨特也是这样，他在《想象力》一书中清点和分析了所有影像类型，唯独未提到电影影像）。倒是梅洛-庞蒂对电影-现象学做了一点浮皮蹭痒式的对比研究，但他也只在电影中看到模糊盟友。只是，现象学的理由和柏格森的理由相差甚远，以至于它们的矛盾可以给我们一些指引。现象学树立的标准是“自然知觉”及其条件。不过，这些条件都是一些免除依据，确定着世上知觉主体的“基点”，世上的某种存在、某种开放，这种观点体现在著名的“任何意识都是事物的意识”的论断中……自此，感觉的或行为的运动，不能从体现在某种材料中的心智形式意义（思想）上来理解，而是要把知觉领域组织成某种情境的突发意识-知觉形式的意义上（格式塔）来理解。不过，电影让我们白白接近、远离和围绕事物，它减除主体的立足点就像减除世界的边缘，因此，用一种不确切的知识和一种次要的意向性替代自然知觉的条件。⁶⁵电影不同于其他艺术，那些艺术瞄准世外的某一非现实物，而电影把世界本身变成某种非现实物或某种叙事：通过电影，这个世界变成了自己的影像，而不是一个影像变成了世界。人们注意到现象学，在某些方面，可以说是前电影条件，因为它们解释了现象学的尴尬态度；现象学给自然知觉一种特权，把运动仍归结于停顿（只是存在的，不是本质的）；从此，电影运动既被看做对知觉条件的不忠，又被看做一种对新叙事的狂热，它能够“接近”感知物与感知体，世界与知觉。⁶⁶

柏格森用另一种完全不同的方式把电影说成一个暧昧同盟。因为，如果电影不了解运动，那是因为它的方式和理由与自然知觉是相同的：“我们看到的流动现实几乎都是瞬间的……知觉、理解、语言也都如此。”⁶⁷就是说，柏格森认为

⁶⁵ 梅洛-庞蒂，《知觉现象学》，伽利玛出版社，第82页。

⁶⁶ 这至少是我们从这种复杂理论中看到的東西，是现象学给我们的启示，见阿贝尔·拉法《电影逻辑》，马松出版社。

⁶⁷ 《创造进化论》，第753页（第305页）。

模范不能是自然知觉，它没有任何特权。模范更像是一种不断变化的事物状态，是一种流动-物质，无法确定它的任何基点和参照中心。在这种事物状态的基础上，应该指出强加给瞬间固定视像的中心如何在任何点上形成。所以，这意味着对意识知觉，即自然的或电影的知觉的“推理”。⁶⁸但是，电影可能提供一种极大便利：因为它没有基点和基准线，它所做的分切不妨碍它追溯自然知觉沿袭的道路。它不是从无中心的事物状态过渡到有中心知觉，而是上溯无中心的事物状态并接近它。至于说到相似，这一切都与现象学背道而驰。尽管柏格森对电影有微词，但他实际上是完全站在电影一边的，远不是如他所说的那样。我们在《物质与记忆》的精彩第1章中会看到这一点。

事实上，展现在我们面前的是影像=运动的世界。我们把呈现物的集合叫做影像。人们甚至无法认为一个影像作用于另一个影像或对一个影像做出反应。这里，不存在有别于发出运动的运动体，不存在有别于接收运动的驱动体。所有事物，亦即所有影像，都与它们的行动和反应混合在一起：这是普适变化。每个影像只是一条“在广博宇宙中扩散的变化四处蔓延的道路”，每个影像都会作用于其他影像和对其他影像做出反应，会影响自己“所有面”和“使用自己所有基本局部”。⁶⁹“真实情况是，运动作为影像是非常清晰的，而且没有理由在运动中寻找人们在此看不见的其他东西。”⁷⁰一个原子就是一种它的行为与反应所及地方的影像。我的身体就是一个我的行为和反应整体的影像。我的眼睛、我的大脑就是我身体局部的影像。我的大脑如何包含这些影像，它不是其中的一个影像吗？外在影像影响我，给我传递运动，而我重构运动：这些影像如何存

⁶⁸《物质与记忆》第182页（第28页）：“我因此认为意识知觉应该是被制造出来的。”

⁶⁹《物质与记忆》第187页（第34页）。

⁷⁰《物质与记忆》第174页（第18页）。

在于我的意识之中，我自己不是影像，亦即运动吗？而且在这种情况下，我还能谈及我、我的眼睛、大脑和身体吗？这只能视情形而定，因为一切都尚无法确认。这更像是一种气态。我，我的身体，更像是一个不断更新的分子和原子的集合。我还能谈及原子吗？它们与世界、与原子间相互影响无法区别。⁷¹这是物质的一个超热状态，人们无法从中区分固态躯体。这是一个普适变化、永远波动、永远动荡的世界：因为这里没有轴心，没有中心，没有左右，没有高低……

这个所有影像的无限集合构成一种内在性层面。影像在这个层面上就是自身。这个影像的自身，就是物质：不是隐藏于影像背后的什么东西，而是相反，它是影像和运动的绝对同一性。正是这种影像与运动的同一性使我们可以立即推演出运动-影像与物质的同一性。“比如说，我的身体是物质，或者说它是影像……”⁷²运动-影像与流动-物质严格地讲是一回事。⁷³这个物质世界是不是机械论的物质世界？不是，因为（正如《创造进化论》所指出的）机械论包含封闭系统、接触行为、瞬间的静态分切。不过，人们正是在这个世界中或者这个镜头中剪裁某些封闭系统、某些有限集合；这个世界依靠其局部的外在性使这些系统成为可能。但它已不是原来的世界。不错，它是一个集合，但它是一个无限集合：内在镜头是运动（运动面），它形成于每个系统的局部和系统与系统之间，贯穿它们，搅拌它们并将它们置于它们无法成为绝对封闭的条件之下。因此，它是一个分切；尽管柏格森的这个术语有某种模糊性，它不是一个静态和瞬间分切，它是一种动态分切、一种时间的分切或透视。这是一个时空的整体，因为在它自身上形成的运动时间每次都属于它。还会有这样的整体或动态分切的无限系列，如同无数的镜头展示，符合世界运动的连续。⁷⁴镜头与这种镜头

⁷¹ 《物质与记忆》第 188 页（第 36 页）：原子或力量线。

⁷² 《物质与记忆》第 171 页（第 14 页）。

⁷³ 《创造进化论》第 748 页（第 299 页）。

⁷⁴ 通过内在性层面这个概念和我们赋予它的特征，我们似乎远离了柏格森。然而，

展示没有区别。这不是机械论，而是机器论。物质世界、内在性层面是运动-影像的机器设置。柏格森对此有一个重要阐述：这是作为自身电影的世界，是一种元电影，它在电影本身中还包含另一种视像，与柏格森在自己明确评论中提出的视像截然不同。

但是，如何看待这种不为任何人，也不针对任何人的自身影像？既然没有眼睛，又何谈显现呢？至少有两个理由。第一个理由是为了将它们区别于设计为身体的事物。事实上，我们的知觉和语言不同于身体（名词）、品质（形容词）和行为（动词）。但从某种具体意义上看，行为已经用某个它要去的临时地点和它获得的某种结果的理念替代了运动；品质已经用某种等待被另一种状态替换的延续状态的理念替代了运动，而身体已经用某个执行运动的主体或承受它的客体、承载它的运送工具的理念替代了运动。⁷⁵我们会看到世界上已经实际形成了这样一些影像（动作-影像，情感-影像，知觉-影像）。但它们还都有赖于一些新条件，尚不能立即呈现出来。眼下，我们还只有被称为影像的运动，以区别于所有尚未成为影像的东西。然而，这种否定理由是不充分的。肯定的理由是，这种内在镜头全部是光。运动、行为和反应的集合是漫射的光，“不抵抗和不消耗地扩散”⁷⁶。影像与运动的同一性的理由就是物质与光的同一性。影像是运动，如同物质是光。柏格森后来在《绵延与共时性》中指出了将相对性理论用于颠倒“光线”与“实线”，“光形”与“实形或几何形”的重要意义：根据这种相

我们相信我们是忠实于他的。柏格森曾把物质层面表现为变化的“瞬间分切”（《物质与记忆》第 223 页或第 81 页）。但这只是出于陈述的方便。因为柏格森已经强调过，后来又更加明确地指出（第 292 页或第 169 页），这是一个运动不断出现和扩散的层面，这些运动表现变化的变化。因此，它包含时间。它拥有一个作为运动变项的时间。还有，柏格森认为这个面本身是动态的。其实，一个镜头的展示符合每一个表现某种变化的运动集合。空间-时间整体的理念因此与柏格森的观点毫不违背。

⁷⁵ 《创造进化论》第 749—751 页（第 300-303 页）。

⁷⁶ 《物质与记忆》第 188 页（第 36 页）。

对性，“光形可以让实形服从它的条件”⁷⁷。如果人们还记得柏格森的深层愿望：创立一种属于现代科学哲学的哲学（不是对现代科学的思考，即认识论，而是创造一些可以适应这些新科学象征的自主概念），人们就会明白他与爱因斯坦的对立是不可避免的。不过，这种对立呈现的第一个表现，是肯定光对整个内在面的漫射或扩散。在运动-影像中，尚不存在身体或实线，只有光线或光形。空间-时间的整体就是这样的外形。它们是影像本身。如果它们不出现在某个人面前，就是说不出现在眼前，这是因为光还没有被反射出来，或被截断，“它一直在扩展，尚（未）被发现”⁷⁸。换句话讲，眼睛存在于事物中，存在于光影像本身之中，“照相术，如果照相术存在的话，就是在事物的内部和空间的所有点上被捕捉到、被冲洗出来的光……”

这里存在与所有哲学传统的决裂，因为它将光与精神摆在一起，把意识变成了一束光，光把事物从其天生的阴暗中呈现出来。现象学仍然属于哲学的古老传统；只不过，它没有把光变成一种内光，而是让它向外开放，似乎意识的意向性像一盏电灯的光束（“任何意识都是某物的意识……”）。柏格森认为，事情恰恰相反。事物本身是明亮的，不需要任何东西照亮它：任何意识就是事物，意识等同于事物，即等同于光的影像。但这是指直接的、到处漫射的、不显现的意识；是指从所有事物和所有点上拍摄和冲取出来的“半透明”照片。如果一种事实的意识最终可以在世界上、在内在面的某个地方形成，这是因为一些非常特殊的影像可以截断或反射光并提供一个没有

⁷⁷ 《绵延与共时性》第5章。人们知道这本书的重要性和模糊性，在这里，柏格森反对相对性的理论。但如果他必须阻止这本书的再版，那并不是因为他发现了他所犯的错误。这种模糊性多来自于读者，他们认为柏格森在讨论爱因斯坦的理论。这显然是不对的（但柏格森又无法消除这种误会）。我们刚刚看到他完全接受光的至高地位和空间-时间的整体。争论发生在其他地方：这些整体是否阻止作为变化或绵延的普适时间的存在？柏格森从不认为相对性理论是错误的，只是认为它还无法建立令他满意的现实时间的哲学。

⁷⁸ 《物质与记忆》第186页（第34页）。

感光片的“黑屏”⁷⁹。总之，意识不是光，影像的集合或者光才是物质内含的意识。至于我们的事实意识，它只是它的暗衬，没有它，“不停扩延的光，永远不会呈现”。柏格森与现象学在这一点上是完全对立的。⁸⁰

关于内在面或物质面，我们可以这样认为，它是：运动-影像的集合；光线或光形的收集；空间-时间整体的系列。

2

在这个一切影响一切的无中心世界中发生了什么和可能发生什么？人们不应该引入某种不同的、属于另一种性质的因素。所以，可能发生的事情不外乎：在镜头的任何点上出现某个间隙，某种行为与反应之间的间隔。柏格森要的也是这个：运动和作为单位的运动间的间隙（这无疑是吉加·维尔托夫在他的唯物主义电影观念中所要的东西）。⁸¹显然，间隙这个现象只有在物质层面包含时间的情况下才是可能的。柏格森认为，间隔、间隙，足以确定一种影像类型，但这是一种非常特殊的类型：有生命的影像或物质。而其他类型的影像都对自己所有的面 and 所有局部产生影响和反应，所以这些影像只在某一面或一些局部上接收行为，用其他局部和在其他局部做出反应。从某种程度上讲，它们是被间隔的影像。首先，它们的特殊面，人们后来称之为接收或知觉面，对施加影响的影像或接收到的刺激具有一种奇特效果：好像它把一些影像从所有那些在宇宙中交汇和相互作用的影像中隔离出来。只有在这里，一些封闭系

79 《物质与记忆》第 188 页（第 36 页）：“整体的摄影在这里是半透明的：在感光片后面，缺少一个显现影像的黑屏。

80 萨特在《论影像》（法国大学出版社）中明确指出了柏格森的这种颠覆（“存在着纯粹的磷光闪闪、没有发光物质的光；只是这种纯粹的、到处漫射的光只能在某些表面反射时才能被看到，这些表面同时作为其他光区的屏幕，这里有一种经典比较的颠倒：意识不是从主体到事物的光，而是从事物到主体的光”，第 44 页）。但是萨特的反柏格森主义使他削弱了这种颠覆的意义，并否定柏格森影像观念的新贡献。

81 维尔托夫，《文章，报刊，计划》，10-18 丛书（这是维尔托夫声明中经常出现的主题）。

统、一些“图画”才能够形成。生物“从某种程度上讲多被这些与它们无关的外在行为所贯穿；而那些被孤立的生物将在自身的孤立中变成知觉”⁸²。这种操作必须在一个取景中完成：一些接收行为被画框隔离，这时，我们会看到它们是超前的、预设的。但另一方面，产生的反应不再立即与接收行为相连接：作为间隙，它们是滞后的反应，有时间选择自己的成分，对它们进行整合或把它们置入一个新运动，不可能以接受刺激的简单延续来结束。这些表现不可预料或新事物的反应可称为纯粹的“行为”。因此，有生命影像可成为“接收运动的分析工具和执行运动的选择工具”⁸³。这种特权只能归功于接收运动与执行运动之间的间隔或间隙，有生命影像将成为在运动-影像的无中心世界中成形的“不确定性的中心”。

如果人们考虑另一个方面，即物质层面亮的方面，人们这次可以认为有生命的影像或物质提供底版所缺少的、阻止有影响的影像（照片）出现的黑屏。这一次，光线或光的影像不是全方位、全向度、“无抵抗和无消耗”地漫射和扩延，而是遇到了某种障碍，即遇到了反射它的暗面。人们可准确地称这种被有生命影像反射的影像为知觉。这两种表现紧密互补：特殊影像，即有生命影像，永远是不确定性的中心或黑屏。它会带来一个实际后果：影像参照的双重系统、双重体制的并存。第一个系统是每个影像只为自己变化，所有其他影像都会在自己所有面和所有局部中相互影响和反应。第二种系统是所有影像集中为一个影像变化，这个影像在自己的某个面接收其他影像的行为，在另一个面对它们做出反应。⁸⁴

人们尚未走出影像-物质-运动。柏格森一直重申如果人们不首先掌握影像集合，就无法明白一切。只有在这个层面上才

82 《物质与记忆》第 186 页（第 33 页）：这一页是柏格森整个论述的非常完美的概括。

83 《物质与记忆》第 181 页（第 27 页）。

84 《物质与记忆》第 185 页（第 32 页）。

能产生一个运动的简单间隙。大脑无非是一个行为与一个反应间的间隙、间隔。大脑虽然不是一个人可以出发的影像中心，但它本身构成一种特殊影像，在影像的无中心宇宙中构成一个不确定性中心。但在《物质与记忆》中，柏格森用大脑-影像给自己很快提出了生命体非常复杂和有序的状态。这是因为他没有把生命当做问题（在《创造进化论》中，他深入探讨生命，但角度不同）。然而填补柏格森有意留下的这些空白并非难事。早就应该在最基本的生物层次上设想一些微小间隙。即越来越快运动之间的越来越小的间隙。此外，生物学家们有一种说法叫“益生元汤”，可以滋养生物，这里，所谓右旋和左旋物质发挥着重要作用：这时，在无中心宇宙中出现了轴心与中心的雏形，右与左、高与低。甚至应该在益生元汤中考虑这些微小间隙。生物学家们认为这些现象在地球温度非常高时是不可能产生的。因此，必须考虑给内在性质降温，因为它是构成阻止光传输的最初暗面，是最早屏幕的对应物。这时，形成了固体或刚性与几何体的早期雏形。总之，如柏格森所言，将物质建构成固体的相同进化，也将影像构成越来越精细的知觉，因为知觉的对象是实体。

事物与事物的知觉是同一种东西、同一个影像，只不过分别属于两个不同的参照系统。事物，是它本身的影像，是它与所有其他影像的关系，因为它完全接受这些影像的行为又立即对它们做出反应。但事物的知觉，是与另一个特殊影像相关的同一影像，这个特殊影像把它取入画框，并只获得它的部分行为和做出滞后反应。在这样界定的知觉中，事物不会再有其他的或多余的东西：相反，这里只会“少”东西。⁸⁵我们感知事物时，不太注意与我们需要无关的东西。应该从需要或利益上来理解我们从事物中保留的线与点，作为我们接收面和我们选择的行为，作为我们可以回收的滞后反应。这是一种确定主

85 《物质与记忆》第 185 页（第 32 页）。

观性第一个物质时刻的方式：它是减法的，它从事物中减掉它不感兴趣的部分。但是反过来，这需要事物本身呈现为一种知觉，一种完整的、直接的、漫射的知觉。事物即影像并以这个名义感知自己和所有其他事物，因为它接收它们的行为并在其所有面和所有局部中做出反应。比如，一个原子比我们自己有无限的知觉，至少它可以感知全宇宙，因为对它产生影响的行为来自这个宇宙，它释放的反应也遍及这个宇宙。总之，事物与事物的知觉是攫取；但事物是客观的整体攫取，而事物的知觉是主观的部分和偏心的攫取。

如果说电影根本没有把主观的自然知觉当做模范，那是因为它中心的运动性、其取景的多变性总是使它构建一些无中心和不平衡的广阔区域：它试图回到运动-影像的原始体制，即普适变化，整体的、客观的和模糊的知觉。事实上，它在朝两个方向行进。从我们现在占据的视角上看，我们是从等同于事物的客观整体知觉过渡到用简单淘汰或减法加以区别的某种主观知觉。人们把这种单一中心的主观知觉称为纯粹意义上的知觉。这也是运动-影像的第一次变型：当人们把它放在一个不确定中心时，它就变成了知觉-影像。

然而人们并不认为整个操作只适用于减法，还有其他的方法。当运动-影像的世界被放在某一自身形成一个中心的特殊影像时，这个世界就会弯曲，并以此为核心而重组。人们还是从世界走向中心，但这个世界已经成为一个曲度，成为一个环形，形成一条地平线。⁸⁶人们仍处于知觉-影像之中，也同时进入了动作-影像。其实，知觉只是间隔的一端，另一端是动作。人们称为真正意义上的动作的，是这个不确定性中心的迟延反应。不过，这个中心之所以能够在这个意义上发挥作用，即构成一个意想不到的答案，只是因为它在一个特殊面上感到和受到刺激，消除了其他层面。这又进一步表明任何知觉首先是感

86 这是在《物质与记忆》第I章中的主题：世界“围绕”一个不确定性中心形成环形。

觉-运动的：知觉“既在感觉中心，也在运动中心，度量着自身关联的复杂性”⁸⁷。如果世界围绕这个感觉中心画圆，这已经属于动作的角度，因为感知离不开行动。被知觉物由于弯曲给我们呈现它们有用的一面，与此同时，我的迟延反应变为行动，并学习使用它们。准确地讲，距离是一道光，从环路射向中心：我在事物所在地方感知事物的同时，捕捉事物对我的“虚拟行动”，也捕捉我对事物的“可能动作”，以便在减少或增加距离时，找到它们或者摆脱它们。因此，这也是间隔的同一现象，它在我的动作中表现为时间，在我的知觉中表现为空间：反应越是不及时，并真正变成可能的行动，知觉越会变成有距离感和提前的，并从事物中抽离的虚拟行动。“知觉在动作拥有时间的准确比例中拥有空间。”⁸⁸

因此，这是运动-影像的第二个变型：它变成了动作-影像。人们不知不觉地从知觉过渡到动作。这种操作不再是减除、选择或取景，而是世界的弯曲，由此产生与我们相关事物的虚拟动作和我们对这些事物的可能行动。这是主观性的第二个物质表现。正如知觉将运动带给一些“身体”（名词），即一些刚硬对象，充当运动体或移动体，动作将运动带给一些“行为”（动词），作为一个成分或一个预含结果的外形。⁸⁹

但是，间隙不仅被知觉和动作这两个界面的特殊化界定，这两者之间还存在其他东西。情感，就是占据间隙的东西，占据它却不填补和充斥它。它出现在介于可以说混乱的知觉与迟疑的行动之间的不确定性中心，即主体。它是主体与客体的巧遇或者是主体感知自己，或者体验或感觉“内在”的方式（主观性的第三个物质表现⁹⁰）。情感把运动带给作为一种生活体验状态（形容词）的“质”。事实上，认为知觉因距离保持

87《物质与记忆》第195页（第45页）。

88《物质与记忆》第183页（第29页）。

89《创造进化论》第751页（第302页）。

90《物质与记忆》第169页（第11-12页）。

或反射我们喜欢的东西，消除我们不感兴趣的东西是不够的。这里肯定存在一部分我们“涉及的”、折射的外部运动，它们既不转变为知觉对象，也不转变为主体行为；它们更多地表示主体与客体在一种纯质中的巧遇。这是运动-影像的最后一种变型：情感-影像。把它看做知觉-动作系统的一个无用物是错误的。相反，它是绝对不可少的第三个依据。因为，我们作为有生命的物质或不确定性中心，还没有在接收器官方面培养出某个特殊面或者某些特殊点，还没有让它们静止不动，而我们在已经解放的反应器官方面却可以主宰我们的活动。在这些条件下，当我们的静态接收面接收一个运动而不是反射它时，我们的活动只能通过某种“倾向”、某种“努力”做出回应，替换这个在瞬间或局部都已变为不可能的动作。为此，柏格森为情感提出了一个美妙定义：“一种感觉神经上的运动倾向”，即在静态接收板上的运动尝试。⁹¹

因此，存在着情感与一般运动的关联，我们可以这样表述：移动运动不只是在其直接扩散中被间隙阻断，因为间隙一方面分配接收运动，一方面又分配实施运动，并将这些运动变成不可公度的。在这两者之间，情感负责建立联系；但准确地讲，在情感中，运动不再是移动的，而变成表达的运动，即质，影响某个静态成分的简单倾向。毫不奇怪，在我们所在的影像中，面孔及其相对的静止性与接收器官在制造这些表达的运动，而它们通常被掩埋在身体的其他地方。总之，当人们把运动-影像归结于一个不确定性中心，即一个特殊影像时，它们就会被分解为三种影像类型：知觉-影像，动作-影像，情感-影像。而我们每个人，作为特殊影像或可能中心，我们只是这三种影像的装置，是知觉-影像、动作-影像、情感-影像的加强体。

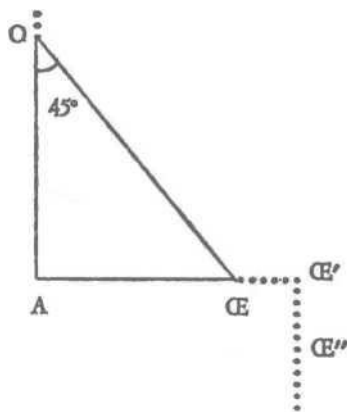
3

91 《物质与记忆》第 203—205 页（第 56—58 页）。

人们完全可以重新安排这三种影像类型的区分线，试图在它无中心的纯洁中、它的原始变化体制中、它的热与光中，发现运动或运动-影像的真实模样。当没有任何一种不确定性中心来扰乱运动-影像的时候，我们如何拆解自己，又如何让人拆解我们？这就是贝克特在他与伯斯特·基顿合作的叫作《影片》的电影作品中所做的惊人尝试。贝克特借用爱尔兰贝克莱主教的影像表达，他宣布：存在即被知觉；由于我们在体验到最可怕的知觉，即我们自己对自己的知觉时，知觉依然存在，我们又如何摆脱“知觉和被知觉的幸福”？贝克特创造了一个简单的电影制作系统以便提出和解决这个问题。然而，我们认为他本人提供的指示和模式以及他在自己影片中区分的时间只表达了他的一半意图。⁹²因为，事实上，这三种时间是这样的：在第一个时间中，人物 0 翻墙，沿着墙根跑，而后又纵向跑，开始攀爬一个楼梯，但还保持在墙的同一侧。他“行动”，这是一个动作知觉或一个动作-影像，服从下面的约定：摄影机 CE 只拍他的背，角度不超过 45 度；如果跟着他的摄影机超出这个角度，这个动作就会被截止、消失，人物会停下来，藏起他惊恐的面孔。第二个时间：这个人物走进一个房间，由于他不再倚着墙，所以摄影机的角度加倍，每侧 45 度，等于 90 度。0（主观地）发现这个房间以及房中的物品与动物，而 CE 则（客观地）发现 0 本人、房间及房中物：这是知觉的知觉，或知觉-影像，这是从一个双重体制、双重参照系统中审视的知觉-影像。摄影机仍服从这个条件，不超过 90 度角，停留在人物的背部，但附加的约定是这个人物必须驱赶动物，遮住所有可以充当镜子或画框的物品以便让主观知觉消失，只留下 CE 的客观知觉。这时，0 可以躺在摇篮中，闭上眼睛，轻轻摆动。也正是从这一时刻起，第三种即最后的时刻、最大的

92 贝克特，《电影》，载《喜剧与综艺》，午夜出版社，第 113-134 页。贝克特所区分的三个时间是：街道、楼梯、房间（第 115 页）。我们提出一个不同的区分：动作-影像，包含街道和楼梯；知觉-影像，是房间；最后是情感-影像，包括被遮掩的房间和躺在摇篮中的人物。

危险出现了：主观知觉的消失把摄影机从其 90 度的限制中解脱出来。它可以十分小心地向前移动，控制在余下的 270 度左右的范围之内，但每一次人物醒来，都会重新找到某个主观知觉的碎片，这个人物躲藏、蜷缩，逼迫摄影机后退。最后，CE 趁着 O 昏昏入睡时，成功地来到他的正面，并渐渐地靠近他。人们这时可以看到人物 O 的正面，与此同时出现最新和最后的约定：摄影机 CE 成为 O 的替身，相同面孔，一只眼蒙着绷带（独眼视角），唯一的区别是 O 的表情焦急，而 CE 的表情专注，一个是无效的运动努力，一个是敏感的表面。这时，我们进入了情感的知觉领域，亦最可怕的知觉，这就是当人们拆解了前两者后，还会继续存在的知觉：这是自己对自己的知觉，即情感-影像。当双重面孔消失在虚无中时，这种知觉会消失吗，一切会停止吗，包括摇篮的摆动？这就是结尾所暗示的，死亡、静止、黑暗。⁹³



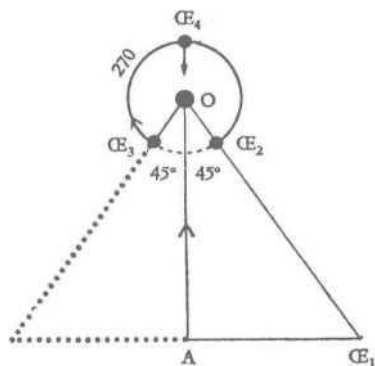
如果 CE 超过 45 度（CE'），它必须立即后退（CE''），以便重新追上 O.

图 1

但是，贝克特认为，当人们睡在一个不摇不摆的摇篮中时，

⁹³ 贝克特提出第一个草图，描绘人物逃到街上，这不是难点（见图 1，这是我们补充进来的）。爬楼梯只是人物在垂直面的移动和一种可能的转换。但还需要一张表现所有时间的总图。图 2，由法妮·德勒兹提供（见下页）：

静止、死亡、黑暗、人的运动和垂直位置的丧失都只是一种主观目的性。这只是一直达到更深目的的手段。它意味着要回溯史前，早于我们自己出现的世界，在那时的世界，运动相反地服从普适变化的状态，光永远扩散，不需要被表现。因此，贝克特通过消除动作-影像、知觉-影像和情感-影像，重新回到内在性的光亮层面、物质层面及其运动-影像的宇宙振荡。他把影像的这三种变



中央的黑圈代表摇篮（B），于是出现：

0 A CE₁：街上的位置。

0 CE₂ CE₃：房中的位置。

CE₄ 0 B：在 CE 超出 CE₂ CE₃ 并成为摇篮中 0 的替身时的位置。

图 2

型回溯到运动-影像这个母亲。我们有幸看到一种所谓实验电影的重要倾向就是要重新创造这种纯运动-影像的无中心层面，以此安身立命：实验电影经常使用复杂的技术手段。但贝克特的独创性在于满足设置一个简单操作约定的象征系统，根据这个系统，这三种影像依次消失，作为成就实验电影这种普遍倾向的条件。

现在，我们逆向思维，从运动-影像看它带来的变型。因此，

我们已经看到四种影像类型：首先是运动-影像。然后，当它们被连接到一个不确定性中心时，它们又分化为三种变型，知觉-影像、动作-影像、情感-影像。应该有充分理由相信还存在着其他许多种影像类型。事实上，运动-影像层面是一个变化整体，即一种绵延或一个“普遍生成”的动态分切。运动-影像层面是一个时空团块，一个时间透视，但作为时间透视，它是真实时间的透视，完全不同于镜头或运动。因此，我们完全有理由认为存在自身能够产生变形的时间-影像。尤其存在着时间的间接影像，当然，它们来自于运动-影像间的对比，或者知觉、动作、情感这三种变形的配合。但是，这种让整体服从“剪辑”或时间服从另一类型影像对立的观点，不能给我们提供一个独立的时间-影像。相反，在运动-影像层面拥有特殊地位的不确定性中心却可以与整体、绵延或时间保有某种特殊关系。因此，这里可能存在某种直接时间-影像：比如柏格森称之为“回忆-影像”的东西，或者许多其他类型的时间-影像，但无论如何，它们都与运动-影像迥然有异？如果是这样，我们就会拥有大量的影像变形，需要清点一番。

C. S. 皮尔士是在影像系统分类方面走得最远的哲学家。作为符号学的创始人，他必须进行符号分类，这是最丰富和数量最多的符号分类，⁹⁴至今无人可比。我们尚不知皮尔士在符号与影像之间建立的关联。可以肯定的是，影像产生符号。在我们看来，一个符号就是一个特殊影像，无论从它的结构，还是从它的产生或形成上看（甚至可以从它的消失上看），它都代表一种影像类型。因此，存在着多种符号，按影像类型分，至少有两种。我们应该用我们提出的影像与符号分类对比皮尔士的伟大分类：这两种分类为什么会在特殊影像层面不吻合？但在我们未作后面的分析之前，我们不妨先使用皮尔士创立的术

⁹⁴皮尔士的著作大部分是遗作，以“全集”为名出版，哈佛大学出版社，共8卷。在法文版中，读者只能读到少量文章，结集为《符号论》，瑟耶出版社出版，但附有杰拉尔·德雷达勒为它做的一篇精彩的介绍和一些评述。

语来确定这样或那样的符号，我们可以保留它的意义，也可以加以改动甚至彻底推翻它（我们会一一做出阐释）。

在这里，先陈述三种运动-影像的类型，再研究其相关符号。在电影中，人们不难实际识别这三种影像，它们从银幕上闪过，甚至没有明确标准。前面提到的刘别谦《我杀的人》中的场景是典型的知觉-影像：人群的半身背面留下一个间隙，正好对应一个残疾人的断腿；另一个失去双腿的人正是通过这个间隙看到正在行进的队伍。弗里茨·朗在《赌徒马布斯博士》中提供了一个动作-影像的著名例子：这是一个在空间和时间中安排和分段的动作，道具是一个记录火车杀人案时间的秒表，带走偷来文件的汽车和通知马布斯的电话。动作-影像以这种模式著称，直至它在黑色电影中找到了一个特殊环境，在抢劫片中找到了细致分段的动作概念。对比之下，西部片不仅表现动作-影像，还表现几近纯粹的知觉-影像：这类似于一部动作史诗中的可见物与不可见物的剧情；主人公行动是因为他首先看到了，他获胜是因为他给动作留下间隙或可以让他看清一切的瞬间（安东尼·曼《无敌连环枪》）。至于情感-影像，人们可以在德莱叶《圣女贞德蒙难记》的面孔上和大部分一般面部特写镜头上看到佳例。

没有一部影片是用一种影像拍成的：因此，人们称剪辑是三种影像变型的组合。剪辑（从其某种表象上看）是运动-影像的安排，因此，也是知觉-影像、情感-影像、动作-影像的相互穿插。还有，一部影片，从其最简单特征上看，总要表现一种影像的某种优势：因此人们可以根据这种优势，称剪辑为动作、知觉或情感剪辑。人们经常认为格里菲斯在准确创造动作剪辑时发明了剪辑。但德莱叶却根据其他规律发明了一种情感剪辑，甚至取景，比如《圣女贞德蒙难记》几乎完全是一部情感电影。维尔托夫可能是纯知觉剪辑的发明者，后来的整个实验电影又发展了这种剪辑。从这三种变型，人们可以联想到三种从空间确定的镜头：全景镜头基本上是知觉-影像，中景

镜头是动作-影像，特写镜头是情感-影像。但与此同时，根据爱森斯坦的说法，这些运动-影像中的每一种变型都是影片整体的一个视角，一种捕捉这个整体的方，它在特写镜头中变为情感，在中景镜头中成为动作，在全景镜头中变为知觉，这时，这些镜头中的任何一种都不再是空间的，其本身已成为整部影片的一种“阅读”。⁹⁵

95 爱森斯坦，《星际之外》，10-18 丛书。“特写镜头”，第 263 页（确实，从他的文章看，爱森斯坦把特写镜头看做有关影片整体的“专业”视角，而不完全是情感视角；这也是一个潜入“事情发展的最深处”的“激情”视角）。

第五章

知觉-影像

1

我们已经看到知觉是双重的，或者说有双重参照。它可以是客观的或主观的。但困难是弄清一个客观知觉-影像和一个主观知觉-影像如何反映在电影中。它们由什么来区分？人们可以认为主观-影像是某个“有资格的”人看到的东西或由作为集合组成的某个人看到的集合。这种影像参照可以向观看的人呈现不同因素。如感官因素，著名的例子是冈斯的《车轮》，那个眼睛受伤的人物模糊地看到自己的烟斗。动作因素，在爱浦斯坦和莱尔比耶的影片中，参与者眼中的舞蹈或节日活动。情感因素，它让费里尼《白酋长》的主人公被他的追求者看做是一个在神树顶上荡秋千的人，而他实际上只是在离地不高的地方玩秋千。如果说验证影像的这种主观特征很困难，这是因为我们拿它同经过改变、重构、被假设为客观的影像进行比较：我们因此看到白酋长从巨大的秋千上下来；我们在那个眼睛受伤人看见烟斗之前，已经看见过这个烟斗和这个受伤者。不过，困难也正是从这里开始的。

事实上，应该这样认为，当事物或集合从一个外在于这个集合的某人的视角被看到时，这个影像是客观的。这是一种可能的界定，但仅仅是字面上的、消极的和暂时的。因为是什么让我们首先认为这个外在于集合的东西不属于这个集合？勒文的《潘多拉》的开始是一个海滩的全景镜头，人群向一个点跑去：海滩是由一个设在屋顶上的望远镜从远处和高处窥视到的。但我们很快就知道这所房子是有人住的，使用望远镜的人

是我们看到的这个集合的一部分：海滩、吸引人群的点、正在发生的事件、卷入事件的人们……这个影像不是在刘别谦的例子中变成了主观影像了吗？这是不是电影中知觉-影像的宿命：我们从它的一个极过渡到另一个极，即从客观知觉过渡到主观知觉，或者相反？所以说，这是我们最初提出的两种界定，它们是字面上的，仅此而已。

让·米特里曾指出“正-反打镜头”补充性功能的重要性：它可以再次切割“看者与被看者”的这种补充性。人们可以首先表现一个看者，然后再表现他所看到的东西。但人们绝不能因此认为第一个影像是客观的，第二个是主观的。因为人们在第一个影像中看到的東西已经属于主观，属于看者。而在第二个影像中，被看者可以是自己，也可以是人物。当然，还可以产生正反打镜头的绝对压缩，如在莱尔比耶的《黄金国》中，那个心不在焉、看不清东西的女人本身看上去就是模糊的。所以，如果说电影的知觉-影像总是从主观过渡到客观或者相反的话，应否从它那里找出某种特殊、柔和、灵便的结构？这个结构可以是不可知觉的，但它经常出现在一些令人吃惊的情况中。移动摄影机早就可以超越、追赶、放纵和捕捉人物了。早在表现主义中，动态摄影机就已经从人物背后捕捉或追赶他们（茂瑙的《伪君子》，杜邦的《综艺节目》）。最后，这种兴奋的摄影机还使用了“封闭循环移动镜头”（茂瑙的《最卑贱的人》），在这里，摄影机不再满足跟随人物，而是加入到人物行列。米特里正是考虑到这些论据，才提出半主观影像的概念，这个概念已普遍用来确定摄影机的这种“存-伴”（être-avec）现象：它不等同于人物，也不外在于人物，而是和人物相伴。⁹⁶这是一种纯电影的共在形式。或者是多斯·帕索斯妙称为“摄影机眼睛”的东西，即人物中间一个身份不明者的匿名视角。

96 让·米特里《美学与电影心理学》第2卷，大学出版社，第61页。

我们暂且假定知觉-影像是半主观的。但恰恰是这个半主观性很难为它找到一个状态，因为在自然知觉中，它没有对等物。因此，帕索里尼才考虑使用一种语言学类比。人们可以认为一个主观知觉-影像是一个直接话语；更复杂一点讲，一个客观知觉-影像如同一个间接话语（观众看到人物是为了能够，或早或晚，讲述这个人物所要看到的東西）。不过，帕索里尼认为电影影像的本质既不同于直接话语，也不同于间接话语，而是相当于一个自由间接话语。这种在意大利语和俄语中尤为重要，给语法学家和语言学家提出很多问题：它由一个陈述采用的陈述行为构成，而这个陈述本身又依赖于另一个陈述行为。比如在法语中：“她集中能量：她宁愿遭受折磨之苦，也不愿失去贞操。”我们选用语言学家巴赫金所用的这个例子，因为他指出了问题：不存在两个完整陈述行为主体间的简单混合，即一个是陈述行为的实施方，另一个是它的接收方。这更像是一个陈述行为的安排，可以同时操作两个不可分割的主观性行为，一个构成第一人称的人物，而另一个经历他的出生并上演他。不存在同属于一个系统的两个主体间的混合或平均值，而存在着一个异质系统本身的两个相应主体的区分。巴赫金的这个观点，好像又被帕索里尼拿去了，非常有趣，也非常难懂。⁹⁷“它不再是”作为语言基本行为的“隐喻”，因为它使这个系统同质化，它是自由间接话语，是因为它证明一个永远异质的、无法平衡的系统。然而，这种自由间接话语无法用语言学分类来证明，因为语言学分类只涉及同质或被同质的系统。帕索里尼认为这是风格，是文体学的事情。帕索里尼补充了宝贵的一点：一种语言之所以汇集自由间接话语，因为它拥有非常多的方言，或者这样说，它可以区分为“低级语言和典雅语言”（社会学条件），而无须再有一个“平均水平”。于是，帕索

97 帕索里尼在《异端经验》（帽约出版社出版）中阐述了他的理论：从文学视角看（主要见第39-65页）和从电影视角上看（主要看第139-155页）人们也可以参照巴赫金关于自由间接话语的观念，《马克思主义与语言哲学》，午夜出版社，第10、11章。

里尼把这种对两个陈述行为主体或两种自由间接话语语言的操作称为模拟。或许不是这个词的本义，因为这不是一种模仿，而是语言中两种发生影响的不对称诉求的对应关系，如同连通器。然而，帕索里尼用“模拟”这个词是要强调这种操作的神圣特征。

在思维和在艺术中，人是否也能发现语言中的这种主体分化或区分？这是我思：一个经验主体如果不同时反映在一个思考他的和他被思考的超验主体中，就不可能出现在这个世界中。而艺术的我思：如果没有一个看主体行动、捕捉其行动和拥有他放弃的自由的另一个主体，行动的主体也不会存在。“由此产生两个不同的自我，一个意识到自己的自由，把自己当做某一场景独立观众的我，一个是在机械地表演的自我。但这种分化不能无限地进行下去。它更像是一个人在两种视角间摇摆，是一种思想的往来……”，一种存-伴⁹⁸。

所有这一切与电影有什么关系？帕索里尼为什么认为这与电影有关，甚至认为这是影像中一种相当于自由间接话语的东西，可以用来界定“诗意电影”？一个人物在银幕上行动并被认为是在以某种方式看世界。但与此同时，摄影机以另一种视角看着他和他的世界，思考、反射和转换着这个人物的视角。帕索里尼说：作者“用自己的美学谵妄视角完整取代了一个神经官能症患者的世界观”。其实，人物有神经官能症是好事，可以凸显一个主体在这个世界上的艰难诞生。但是，摄影机不只简单地表现人物及其世界的视角，它还强加另一种视角，一个前者被改变和被反射的程度。这种分化，帕索里尼称之为“自由间接主观性”。人们不会认为电影会永远这样：人们可以从电影中看到一些声称客观或主观的影像；但在这里，它们是另一种东西，它们已经超越了主观和客观，发展为一种拥有内容自主视角的纯形式。我们不再面对主观或客观影像；

98 柏格森，《精神能量》，第 920 页（第 139 页）。

我们卷入到知觉-影像与转变这个知觉-影像的摄影机-意识的对应关系中（因此，这里的问题不再是弄清影像是否是客观或主观的）。这是一种十分特别的电影，拥有让人们“感知摄影机”的品位。为此，帕索里尼分析了许多可以证实这种反射意识或这种纯电影我思的风格手法，如“执着取景”、“专注取景”，指摄影机等待某个人物进入画框，让他做点什么和说点什么，然后等他离开，这时，它继续拍这个重新空下来的空间，“重新把画面归还给画面的纯粹和绝对意义”；“在同一画面中使用不同焦距的交替”和“大量使用变焦镜头”，用独立的审美意识加强这种知觉……总之，知觉-影像，当它将自由的内容反射在已经变成自主的摄影机-意识时，也获得了自己作为间接自由主观性的身份（“诗意电影”）。

电影可能必须经历一个漫长的发展过程，才能获得这种自我意识。帕索里尼以安东尼奥尼和戈达尔为例。其实，安东尼奥尼是专注取景的大师之一：正是在这种取景中，患神经官能症或失去身份的人物才能进入与作者的诗意视像的“自由间接”关联之中，作者在他身上，通过他肯定自己，同时区别患者。预存的画框带来一种人物看自己行为的奇妙分解。神经官能症男女患者的影像因此变成了作者的视像，他用自己人物的幻想进行铺展和反射。这是不是现代电影需要如此多的神经官能症人物，作为自由间接话语或现实世界的“低等语言”载体的原因？但如果安东尼奥尼的视像或诗意意识本质上是审美的，那戈达尔的视像就是“技术主义的”（没有任何诗意）。因此，根据帕索里尼的合理判断，戈达尔虽然把一些确实病了、“严重感染”的人搬上银幕，但他们得不到治疗，没有失去其物质自由度，他们具有强大的生命力，而且标志着一种新型人类学的诞生。⁹⁹

99 帕索里尼在安东尼奥尼及其“帕多-罗马”美学和戈达尔及其自由技术主义之间勾勒出一条鲜明的平行线：两个作者作品中的“人物”差别由此而来。见《异端经验》第150-151页。

在帕索里尼列举的例子中，还应加上他自己和侯麦的例子。因为，体现帕索里尼电影特征的，也是一种诗意意识，准确地讲，它不是审美的，也不是技术主义的，更多的是神秘的或“神圣的”。这帮助帕索里尼把知觉-影像或者其人物的神经官能症带入一个低级和兽性层次，即最下流的内容，同时又又在一种由神秘或神圣元素支配的诗意意识中反射它们。帕索里尼从作为文学基本形式的自由间接话语中提炼出来的，正是这种粗俗与高雅的变换，这种粪便与美的交流、这种神话的投射。他甚至将它转化为一种可慈善亦可恐怖的电影形式。¹⁰⁰至于侯麦，他可能是自由间接主观影像建构的最惊人范例，但这个范例通过一种纯伦理意识完成。这非常怪异，因为帕索里尼和侯麦这两位作者好像并不怎么了解对方，但他们却最看重既可以用于表现现代世界，也可用来建立电影-文学这个方程式的影像新身份。侯麦的作品一方面致力于将摄影机变成一种可以带来患有神经官能症的现代世界的自由间接影像（《道德故事》系列影片）又可以获取电影与文学某个相同点的形式伦理意识在这一点上，侯麦同帕索里尼一样，都发明了某种视听影像类型，它们完全相当于一种间接话语（由此，侯麦拍了两个重要作品，《O女侯爵》和《柏士浮》¹⁰¹）。他们转变了影像与字词，句子或文本的关系问题，他们作品中的评论与插入镜头的特殊作用由此而来。

我们眼下关心的不是它与语言的关系，这个问题我们留在

100 见帕索里尼《电影研究》第1卷和第2卷（尤其是关于让·塞莫吕埃的研究，“在《十日谈》与《坎特伯雷故事集》之后，对帕索里尼叙事的思考”）。

101 埃里克·侯麦好像总是被间接话语问题缠绕着。从《道德故事》开始，那些精心编写成间接风格的对白就与“评论”发生关联。人们可以参看侯麦的一篇文章，《电影与间接、直接、超直接三种话语镜头》（《雷诺-巴罗手册》第96期，1977年）。但奇怪的是，据我们所知，侯麦从未提到自由间接话语，而且好像并不知道帕索里尼的理论。所以说，是他发现了这种间接话语的特殊形式：他在自己的文章中谈论《O女侯爵》，谈论克雷斯特斯的间接风格和《柏士浮》以第三人称谈论自己的那些人物。最重要的，不是用自由间接话语表现出来的文本，而是用一种相关方式表现出来的影像或视觉场景：如《O女侯爵》中的专注取景，尤其是《柏士浮》中影像的微缩处理。

后面探讨。我们从帕索里尼的重要论述中只能得出这样的结论：知觉-影像在“间接自由主观性”中获得某种特殊身份，如同影像在摄影机-自我意识中的反射。这时，弄清影像是否客观或主观的问题已经不再重要：不妨这样讲，它是半主观的，但这种半主观性只表现可变化物或不确定物。它不再表现两个端极间的摇摆，只表现某种由高级审美形式实现的静止化。知觉-影像也在这里找到其特殊的构成符号。人们可用皮尔士的一个词，称之为“言说符号”（但皮尔士认为这是一个普遍命题，而对我们而言，它是自由间接命题或者相关影像的一个特殊情况）。摄影机-意识也从此获得了一种极高的形式确定性。

然而，这个解决方法只涉及“主观”与“客观”的文字定义。这意味着电影的一种进化状态，说明电影已经学会留意运动-影像了。如果我们反过来从这两个极或这个双重系统的实际定义出发，又会出现什么情况呢？柏格森主义给我们提出了这样一种定义：影像随着某个中心和特殊影像变化的知觉是主观的，所有影像在其所有方面、所有局部彼此转换的知觉是客观的。这些定义不仅包含知觉的两个极之间的差别，还包含了从主观极向客观极转化的可能性。因为，特殊中心本身越运动，它就越向一个影像彼此转换的无中心系统转化，并倾向于融入某种纯物质的彼此行动和颤动。还有比一个谵妄、一个梦想、一种幻觉更有主观性的东西吗？还有比它更接近一种光波和分子相互作用所形成的物质性吗？法国学派、德国表现主义发现了主观影像；但同时，他们又把这种主观影像推向了宇宙界限。人们在让这个参照中心本身运动起来时，也把局部的运动带给了集合，把相对性带给了绝对性，把连续带给了共时主义。这就是杜邦《综艺节目》中那个音乐厅的场景，在空中晃动的杂技演员可以看见观众和天棚，他将两者混在一起，如同绵绵细雨与滂沱大雨的融合。¹⁰²在爱浦斯坦的《忠实的心》中，

102 见洛特·艾斯纳的描述，《魔鬼附着的银幕》，电影百科全书出版社，第147页。

是游乐场，一切都趋向看者的运动和被看到的运动的共时性发展，固定点丧失殆尽。或许，在这里，知觉-影像已经被一种审美意识改变了（见法国学派的著名理论“上镜头性”）。但是，这种审美意识还不是超越运动的形式和反射意识，还只是一种“稚朴”意识，或者更准确地讲，是非设定意识，如现象派学者所说，是一种行为意识，它在发现剪辑和摄影机活动的兴奋中放大运动并把它带给物质。这其实是另一回事，谈不到好与不好。

人们经常提及让·雷诺阿对流水的喜爱。其实，这是整个法国学派的喜好（尽管雷诺阿赋予它以一种更加特殊的维度）。在法国学派中，时而出现江河水，时而出现运河水、闸口和驳船，时而出现大海、海岸、港口和具有光源价值的灯塔。如果他们早想到用被动摄影机，他们一定会把摄影机架在流水前方。莱尔比耶的《激流》就是从这个主题开始的，水在这里应该是主角。还有《航海人》不仅把海看做是特殊的知觉对象，还把它视为一个与陆地知觉不同的知觉体系，一种有别于陆地语言的“语言”。¹⁰³爱浦斯坦、格莱米永的大部分作品构成了布列塔尼派，实现了某种无人物剧情，至少是从自然到人的电影梦想。为什么水会如此符合法国学派的所有要求，如抽象审美要求、社会文献要求、剧情叙事要求？这首先是因为水是最理想的环境，人们可以从变化事物或者从运动体中剥离运动：这就是节奏研究中水的视听重要性。冈斯最先用铁和铁路，正是液态元素可以使它向所有方向延长、转移和扩散。让·米特里在其试验性尝试中，也先使用了铁路，然后才过渡到水，过渡到一个给我们更深刻展现颤动现实的影像：从《太平洋 231 号》到《德彪西的影像》。¹⁰⁴而格莱米永的纪录电影更是充满这种运动，从固体的机械运动到液体的机械运动，从工业到它遥远

103 见亨利·朗格罗瓦的评论，诺埃·伯奇摘自《马塞尔·莱尔比耶》，塞格出版社，第 68 页。

104 让·米特里，《实验电影》，塞格出版社，第 211-217 页。

的大海渊源。

同样，液体抽象也是一种人的具体环境，这种人不完全像陆地人那样生活，也不像他们那样感知和感觉：乌桑岛和后来的森岛为爱浦斯坦提供了真正的纪录文献，只有当地原住民才能扮演自己的角色（《世界尽头》、《莫尔旺山脉》）。最后，土地与水的界限成为剧情的发生点，一边是对土地的依恋，一边是对缆绳、拖缆、活动和自由绳索的眷顾，它们在这里碰撞。爱浦斯坦的《美丽的尼维尔内斯号》，作为驳船，已经将土地的固态与天和水的流动性对立起来。格莱米永的《马尔多纳》将根的构成，即土地和家园与运河“人一船一马”的安排对立起来。剧情在这里就是要割断土地上的联系，如父亲与儿子、丈夫与妻子和情人、妻子与情郎、孩子与父母，人只有孤独，才能巩固人与人之间的关系、阶级与阶级之间的团结。影片虽然没有排除最终的妥协，但灯塔或大坝仍然是土地的疯狂与水的高度正义之间生死对抗的地点：《灯塔看守》中的疯儿子的精神错乱，《夏之光》中衣冠楚楚的城堡主的彻底毁灭。诚然，不是所有的职业都与海有关；但格莱米永的想法是无产者或劳动者可以在陆地的任何地方，乃至在《天空属于你们》的天空元素中，重现一个漂泊民族、海上民族的条件，可以呈现和改变作为社会核心价值的经济和商业利益的性质，用马克思主义的话讲，可以“割断与土地相连的脐带”¹⁰⁵。正是从这个意义上讲，海上职业不是一种幸存或一个岛屿传说；它是所有职业的分界线，甚至包括《一个女人的爱情》中女医生的职业。它们呈现所有职业中的与元素和人的关系，就连机械、工业、无产阶级化也能从一个海洋帝国（或空中帝国）中看到自己的真实性。格莱米永不遗余力地与维希的家庭和土地观念相对立。很少有作者像他这样可以如此精到地在拍摄关于人的研究时，也表现对海洋的研究：就连石头的滚动也如波涛滚滚。

105 保罗·维里奥在一篇专论格莱米永电影的文章中指出了无产阶级的起源和海洋模式，见《速度与政治》，伽里雷出版社，第50页。

这是两个对立系统：陆地人的知觉、情感和行动与水上人的知觉、情感和行动。在格莱米永的《缆绳》中，人们可以十分清楚地看到岸上的船长被引向几个固定中心，妻子和情人的画面、面海别墅的画面，这些都是个人主义主观化视点，而海洋给他展示了一个作为普适变化的客观性，所有局部的结合、超越人的正义、缆绳的这个固定点、总是遭到质疑，也只在这两个运动之间发挥作用。维果的《驳船阿塔兰特号》才真正把在这种对立推向顶峰。正如让-皮埃尔·邦贝热所指出的，陆上与水上、水中不是相同的运动机制，不是同一种“赐予”：陆上运动经常是不平衡的，因为推动力永远在重心之外（小贩的自行车）；而水上运动总是遵循简单、直接、省略的客观规律，与重心的移动相结合（这就是为什么当这种运动发生在陆地或驳船上时会显得十分笨拙的原因，如蟹步、爬行或打转，好像在另一个世界）。在陆地上，运动是从一点到另一点，总是发生在两点之间，而在水上，永远是两个运动之间的点：它根据俯拍和仰拍的水力关系，表现运动的转化或逆转，人们可以在摄影机本身的运动中发现这种关系（两个情人相拥身体的坠落没有终点，反而转变为升天运动）。这也不是相同的激情、情感机制：一方面，它受商品、拜物、服装、残品、回忆、对象的支配，另一方面它是人们称为躯体“客观性”的东西，可显示衣服下面的丑陋，当然也可以呈现粗糙外表下面的高贵。如果存在陆地与水的妥协，就不能不提到儒勒神父，因为他天生就懂得把水的规律强加给陆地：他的小房子可以收藏最非凡的偶像、残品、回忆与废物，他不把这些东西变成记忆，而是把它们变成一种现状的纯粹拼搭，如同一张旋转的老唱片。¹⁰⁶这其实是一种在水中发展起来的预见功能，以对抗陆地视像；失踪的恋人是在水中现身的，如同知觉拥有它在陆地上从未有过的意义、互动和真实感。甚至在尼斯，水的出场有助于把中

106 我们借鉴了让-皮埃尔·邦贝热关于《驳船阿塔兰特号》的最新文章。

产阶级描述成一个魔鬼般的有机躯体。¹⁰⁷正是水呈现出衣服下面中产阶级躯体的丑陋,如同它现在表现爱人的躯体的柔情和力量一样。中产阶级被归结为一个偶像-躯体、废品-躯体的客观性,童年、爱情和航海以其完整躯体与之对抗。这是不属于陆地的某种“客观性”、某种平衡和某种公正,这是水的本质。

总之,法国学派从水中发现的,是另一种知觉状态的预示或显示;一种更人性的知觉,一种不再在固体上剪裁的知觉,不再把固体当做对象、条件和环境的知觉。一种更细腻和更宽泛的知觉,一种只属于“电影-眼”分子的知觉。只要人们从对知觉的这两个端极的实际定义出发,就能获得:知觉-影像不反映在某种形式意识中,而是分解为两种状态,一种是分子态,一种是克分子态,一种是液态,一种是固态,一种是连接态,一种消除态。因此,知觉符号不是“言说符号”,而是一种溢流。¹⁰⁸言说符号形成一种分隔和固化影像的画框,而溢流涉及一个已变成液态、从画框之外或之下经过的影像。摄影机-意识变成了一种溢流,因为它实现于某种流动知觉之中并因此获得一种物质确定性,一种流变-物质。然而,这另一种状态,这另一种知觉,这另一种预见功能,法国学派有些言过其实:除去一些抽象尝试(如维果的《法国游泳冠军塔里斯》),法国学派没有把它变成新影像,而把它变成固态历史框架中的运动-影像、中景-影像的界限或没影点。当然这不是一种退化,因为这种历史充满节奏。

107 阿蒙卡尔明确提出这个问题:维果为什么用生理的而非政治和经济的手法表现中产阶级?他在回答这个问题时,提到了一种预见和躯体“客观性”的功能,见维果《电影研究》(阿蒙卡尔还分析了维果作品中的仰拍运动)。

108 在皮尔士的分类中,不同于“言说符号”(命题)的是“类模”(词)。帕索里尼修正皮尔士的这个术语,加入了“流动”这个十分普遍的含义:电影镜头“必须是流动的”,因此,它是一个“类模”(《异端经验》,第271页)。但帕索里尼在这里有意或无意地犯了一个拼写错误。流动物在希腊语中是“rheume”(或 reume,即溢流)”。因此我们使用这个术语,不是指确定镜头的普遍特征,而是知觉-影像的一个特殊符号。

这种普适变化系统本身正是维尔托夫在“电影-眼”中提倡实现和获取的东西。所有影像都在自身所有面和所有局部相互转换。维尔托夫本人是这样界定电影-眼的：它是“在任何时序上把宇宙任何一个点与另一个点连接的东西”¹⁰⁹。慢镜头、快镜头、叠印、片段、减速、微观视角，所有这一切都服务于这种变化和相互作用。这不是人眼，哪怕是经过改良的。因为如果说人眼可以借助设备和工具克服自身某些局限的话，总有一种局限是它克服不了的，因为它就是自身可能性的条件：其作为接收器官的相对静止性使所有影像都随着一个影像变化，成为一个特殊影像。可如果人们把摄影机视为一个视觉设备，它就被置于同一局限条件上。但电影不简单地是摄影机，它还是剪辑。剪辑或许是一种人眼视角的建构，它不再是另一只眼的视角，它是非人眼的纯粹视角，一只深入事物之中的眼。这种普适的变化，这种普适的相互作用（转换），早就被塞尚称作人类史前世界，“我们自身的黎明”，“虹色混沌”，“世界的纯洁”。我们要建构这个世界并不奇怪，因为它只是为我们所没有的眼睛而设的。米特里下了很多功夫才从维尔托夫的作品中发现某种矛盾，但他不敢用这种矛盾谴责画家：这就是创造性（剪辑）与整体性（真实）之间的伪矛盾。¹¹⁰维尔托夫认为剪辑的作用就是把知觉带到事物之中，把知觉置于物质之中，以便让空间的任何一点去知觉它所影响或影响它的所有点，让这些活动和这些反应尽可能远地扩散。这就是客观性的定义，“无界限和无距离地看”。因此，对于这一点而言，所有手段都是允许的，它们不再是弄虚作假。¹¹¹作为唯物论者，

109 维尔托夫，《文章，日记，项目》，10-18丛书，第126-127页。

110 米特里，《无声电影史》，第3卷，大学出版社，第256页：“人们无法维护剪辑又同时支持真实的完整性。这种矛盾是不容置疑的。”

111 维尔托夫（《文章，日记，项目》）：“快速视角、微观视角、反面视角、动画视角、移动视角、最为非常规的视角等等不应被视为是作假，而应该被视为要广泛使用的正常手法。”

维尔托夫用电影实现的，是《物质与记忆》第1章的唯物论计划：影像的自身存在。维尔托夫的电影-眼，非人眼，不是一只苍蝇或老鹰的眼睛，或其他动物的眼睛。它也不是爱浦斯坦式的精神之眼，专属于时间视角和理解精神整体。相反，它是物质之眼，物中之眼，它不服从时间，它“战胜”了时间，成为“时间的负片”，除物质世界及其外延，还了解其他整体（维尔托夫与爱浦斯坦在这里的差别就像同一集合的两个不同层次，即摄影机-剪辑）。

这是维尔托夫的第一种安排。首先是运动-影像的机器安排。我们已经看到两个运动间的距离或间隙表现出一种预先勾画人类主体的空位，只要他有知觉。但维尔托夫认为，最重要的是要重建物质的间隙。这是剪辑和“间隙理论”的意义所在，比运动理论的意义更深远。间隙不再是一种从接收行为中分隔反应、度量反应的不可公度性和不可预见性的东西，反过来，它是在其他任何一点上，无论距离多远，找到那个相应反应的东西，一个在宇宙任何一点特定的行动（“即在生活中找到相关主题的答案，在成百万与此主题有关的事实中找到解决方案”）。维尔托夫间隙理论的独创性是间隙不再表示一个已经存在的间隙、两个完成影像间的一种分离，而是两个遥远影像之间的对应关系（从人类知觉上看，它们是不可公度的）。另一方面，电影不可能从世界的一个地方跑到另一个地方，如果它不具有一个能够让所有局部动起来的机制：维尔托夫从精神中提炼的东西，亦即一个不断再生整体的权力，现在可以进入物质及其变化和相互作用的对应关系之中。其实，事物、影像自身的这种机器安排的对应关系是集体陈述的安排。早在无声片中，维尔托夫就把画面之间的字幕变成了一种独特技法，字词可以同影像组成一个整体，一种表意文字。¹¹²它们是这种安排的两个基本表现：影像机器与某种陈述类型、某种纯电影陈

112 见阿普拉莫夫，《维尔托夫》，第一镜头出版社，第40—42页。

述行为密不可分。在维尔托夫的作品中，明显存在着革命的苏维埃意识，存在着“共产主义对现实的解读”。维尔托夫把未来人同人类史前世界结合起来，把共产党人同相互作用的物质世界联系起来，这个物质世界被界定为“共同体”（施动者与被动者之间的相互行动¹¹³）。“世界的第六部分”指出了苏联内部众多民族、群族、工业、文化的远距离相互作用，这是正在战胜时间的所有形式的交流。

安妮特·米切尔森有理由这样认为“持摄影机的人”表现了维尔托夫的思想发展脉络，好像维尔托夫还发现了这种安排的一个更完整的观念。这是因为前一种观念仅限于运动-影像，即由照片构成的影像、富有运动的中景-影像。因此，它仍是一种符合人类知觉的影像，无论人们怎么让它经受剪辑的处理。但如果将剪辑直接放入影像构成元素之中，会发生什么情况？人们把一个农妇的影像连接她的一系列单格画面，或者人们从一系列儿童单格画面过渡到这些正在运动的孩子们的影像。以此类推，人们可以用一个飞驰自行车手的影像来对照被重拍的、被反射和投射在银幕上的相同影像。勒内·克莱尔的影片《沉睡的巴黎》对维尔托夫影响很大，这是因为他汇聚了一个没有人的人类社会。这是因为这位疯狂学者（电影人）的智慧之光凝结了运动，阻止了动作，以便把它从某种“电击”状态中拯救出来。这座空荡的城市，这座失去自身的城市不断进入镜头，好像它掌握了什么秘密。这个秘密，就是间隙概念的一种全新意义：间隙现在确定着运动中止，正在中止，可能发生颠倒、加速、减速的点……只简单地颠倒运动已经是不够的，维尔托夫只是以相互作用的名义将死肉变成了活肉。人们应该获得这个能够导致颠倒或可能改变的点。¹¹⁴因为，维尔托夫认为，单

113 康德著作《纯粹理性批判》中对“共同体”范畴的定义。

114 安妮特·米切尔森（《持摄影机的人，从魔术到认识论》，载《电影，理论，阅读》，克兰西克出版社）分析了所有这些主题：间隙和颠倒理论的深入探究，沉睡城市的主题，维尔托夫作品中单格画面的作用（以及与勒内·克莱尔的相似之处）。

格画面不是照片的简单回归：如果说它属于电影，是因为它是影像的遗传元素或运动的微分成分。它不会“终结”运动，也不是运动加速、减速和变化的原则。它是每时每刻构成运动的震动、基本活动，这是伊壁鸠鲁唯物主义的偏斜运动。因此，单格画面与使它变动的系列密不可分，而不是从中派生出来的运动。还有，如果电影超越人类知觉发展为另一种知觉，这只意味着它获得任何可能知觉的遗传成分，即它达到了改变和让知觉变化的点，即知觉本身的微分。因此，维尔托夫描述超越了三种不可分割的同一表现：从摄影机到剪辑，从运动到间隙，从影像到单格画面。

作为苏维埃电影工作者，维尔托夫把剪辑变成了一个辩证观念。但这种辩证剪辑看上去不是统一的，更像是碰撞的、对立的。爱森斯坦指责维尔托夫的这些“形式主义滑稽动作”，这无疑是因为这两个作者的辩证观念和实践均不相同。爱森斯坦认为，只存在人与自然的辩证法，自然中的人与人性中的自然，即“非冷漠的大自然”和非分隔的人。维尔托夫认为，辩证法存在于物质之中并属于物质，只能将非人性知觉与未来的超人结合起来，即物质共同体与形式共产主义。人们因此也很容易看出存在于维尔托夫和法国学派之间的差别。如果人们审视这些相同手法，诸如量剪、快剪、慢剪、叠印或静止化，人们就会发现这些法国人的手法首先表现一种电影的精神力量，一种“镜头”的精神层面：人是通过精神超越知觉界限的，正如冈斯所说，叠印是情感和思想的影像，灵魂借助它们“包裹”肉体并“先于”肉体存在。维尔托夫手法完全是另一回事，他认为叠印表现遥远物质点的相互作用，如物理运动的加速、减速或微分。但这也许不是人们能够抓住其实质差别的视角。只要人们了解法国人偏爱液态影像的原因，这种差别就会跳出来。人类知觉正是在液态影像中超越了其自身界限，运动从中发现了它所表达的精神总体性。而维尔托夫却认为，液态影像是不够的，并没有进入物质内核。运动必须被超越，但超越的是它

的物质能量成分。因此，电影影像的符号不是“溢流”，而是“图形”、印迹、单格画面。这是它的发生符号。至少应该说它是一种气态知觉，而不再是液态知觉。因为，如果人们从一种分子不是自由移动的（光分子或人性知觉的）固态出发，人们随后就会到达一种分子自由移动、相互换位的液态，但人们最终会到达一种由每个分子自由活动界定的气态。或许，维尔托夫认为人们必须要到达这一层，即超越流动的物质内核或气态知觉。

总之，美国实验电影走到了这一步，并且与法国学派的流水田园主义决裂，认同了维尔托夫的影响。从美国电影的这种表现上看，它无疑获得了一种纯知觉，即存在于事物或物质中的知觉，与分子相互作用的扩展领域一样大。布拉哈格发现史前塞尚式的世界，即我们人类的黎明，拍摄草地上被婴儿看到的所有绿色。¹¹⁵ 迈克尔·斯诺让摄影机失去一切中心，去拍摄在自身所有面和局部彼此转换影像的普遍相互作用（《中央区》¹¹⁶）。贝尔森与雅各·布给彩色形式与运动配备上分子或原子力量（《现象》、《瞬间》）。不过，如果说这种电影有一个常数的话，那就是通过各种手法表现出来的知觉的气态构成。如闪烁剪辑：排除超越中景影像的单格画面和超越运动的变动（“单格画面-镜头”的概念来自于此，由环形手法确定，让一个单格画面系列用可能形成叠印的间隙重复）。超速剪辑：排除颠倒和转换点（因为影像静止化的对应物是载体的极端活动性而单格画面作为微分成分发生作用，形成飞速和快速）。重拍或重录：排除物质内模（重拍使空间产生扁平感，很像修

115 见马尔戈莱斯，《一种新电影的元素》，联合国教科文组织出版：“在一个在田野上爬行的意识不到绿色的婴儿眼中，田野存在多少种颜色？”

116 斯诺拍摄了一个“去人性化风景”，没有任何人出现，并将摄影机安在一个自动装置上，使得摄影机可以连续改变它的运动和角度。他因此把自己的眼睛从相对静态条件和对于环境的依赖中解放出来，见《电影手册》，第296期，1979年1月（玛丽-克里斯蒂娜·凯斯特贝尔：“摄影机对焦由机器支配，受声音调控，完全失去了正面知觉视角的中心点。它仍是单目的，但这是一个空眼睛，非常灵活。”）。

拉的点彩结构，可以捕捉两点之间远距离的相互作用）。^①对于所有这些方面，单格画面都不意味着对照相术的回归，而是意味着柏格森所说的对这种“来自于事物内部和所有空间点”的照片的创造性捕捉。从单格画面研究到视频，人们越来越介入一种由分子参数确定的影像构成。

所有这些手法的尝试和变化都是为了让电影成为物质-影像的机器安排。这个问题旨在澄清什么是相应陈述的安排，因为维尔托夫的答案（共产主义社会）已失去了自身意义。这个答案是不是说：这是像美国社会一样的毒品？然而，即便这种毒品说法有效，这也是多亏了它带来的并且可以通过所有手法实现的知觉实验。老实讲，我们只能在我们有能力分析听觉影像本身时，才能提出这种问题。至于说到卡斯塔尼达的最初想法，他是想让毒品终结这个世界，脱离“做”的知觉，即用纯视听知觉替代感觉-运动知觉；揭示这些分子间隙，这些声音中、形式中、甚至水中的洞；还要在这个被终结世界中，并通过这些世界上的洞，让快速线通过。^②这是超越固态和液态的第三种影像状态，即气态影像的计划：获得“另一种”知觉，这种知觉也是整个知觉的遗传成分。意识-摄影机不仅要达到形式或物质的确定性高度，还要达到遗传和微分确定性的高度。我们已经从知觉的现实定义过渡到它的遗传定义。

兰道的影片《双重畸形学》在这一点上概括了整体过程和从液态向气态的过渡：“影片的开始是一个女人的循环影像，她抱着一个浮标漂在水中并每转一圈就跟我们打招呼。这样持续了大约十分钟之后（还有一个较短的版本），同样的环形又两次出现在黑底上的两个圈之中。片刻之后，又出现了三个圈。这个在三个圈中的电影画面开始燃烧，形成一个以橙色为主的

① 见 P.A.席尼奈的文章《结构电影》，载《电影，理论，阅读》，他分析了美国主要实验电影作者的所有这些表现：尤其是“单格画面-镜头”的构成和循环手法；马可普罗斯、康瑞德、夏里兹作品中的闪烁手法；罗伯特·布里尔作品中的速度；盖尔、雅各布、兰道作品中的颗粒。

② 见卡斯塔尼达的文章，尤其是《看》，伽利玛出版社。

沸腾着霉点的扩散。整个银幕充满火的单格画面，然后慢慢地转变为极小颗粒的混沌状态。另一个单格画面开始燃烧；整个银幕变成了熔化的赛璐珞。这个效果可能需要进行多次系列重拍才能形成，结果是银幕本身好像在跳动和燃尽。这种经过混录循环的张力充满整个片断，好像胶片正在死亡。过了很长一段时间，银幕被分化为水中气泡，这是通过显微镜用加色片拍摄的，与银幕每端的颜色都不同。通过焦距的变化，这些气泡解体，彼此融合，四个彩色边也混合在一起。最后，在第一个循环出现四十分钟后，银幕变成了白色。”^①

^① 席尼，第 348 页。

第六章

情感-影像：面孔与特写镜头

1

情感-影像，是特写镜头，而特写镜头，是面孔……爱森斯坦指出特写镜头不简单地是影像中的一种类型，它还为整部影片提供各种情感阅读。情感-影像确是如此：它既是一种影像类型，也是所有影像的组成部分。我们对此无异议。特写镜头在什么意义上可以等同于完整的情感-影像？为什么面孔等同于特写镜头，因为它只是进行面孔的放大处理，还是有其他许多原因？我们如何可以从放大的面孔中分离出将有助于我们进行情感-影像分析的端倪？

我们先看一个例子，但准确地讲，它不是面孔：它是一个被多次用特写镜头表现的座钟。这样的影像至少有两个极。一方面，钟有进行着微型运动的指针，至少是虚拟运动，尽管人们只表现一次或相隔很长时间后表现多次：指针必须进入一个体现某种时间走向……或走向某一关键时刻，准备某个终点的张力系统。另一方面，钟有一个表盘，作为静态的接收面、记录的接收盘、不动声色的悬念：它是反射和被反射的单位。

柏格森对情愫的定义准确抓住了这两个特征：一个感觉神经上的运动趋向，换句话说，一个静止化的神经盘上的微运动系统。当身体的一部分需要牺牲其运动性本质，变为接收器官的载体时，这些接收器官基本上只具有运动趋向，或一些微运动，这些微运动对于同一个器官而言，或者从一个器官到另一个器官，可以进入某些张力系统。运动失去了其外延运动，就变成了表情运动。正是这个静止的反射单位和表情的张力运动的整体构成了情愫。但它与人的面孔是一回事吗？面孔是承载器官的神经盘，它已经牺牲了其全部运动性并自由地收集或表

现由身体其他部位通常隐藏着的各种形态的小运动。每当我们在某种事物中发现这两个极，即反射面和有张力的微运动，我们可以这样认为：这个事物被处理成一张面孔，被“当成面孔”，或者“被面孔化”，而它反过来打量着我们，看着我们……即使它看上去不像一张面孔。这就是钟的特写镜头。至于面孔本身，人们不能认为这个特写镜头对它进行了处理，让它接受了某种处理：不存在面孔的特写镜头，面孔本身就是特写镜头，特写镜头本身就是面孔，这两者都是情愫，即情感-影像。

在绘画上，我们通过肖像技法已经熟悉了面孔的这两个极。有时画家会把面孔当做一种轮廓，用一个线条勾画鼻子、嘴、眼眶，甚至胡须和下巴：这是面孔化的表面，有时则相反，画家会用大量分散的线条，即断线和折线，来表现嘴唇的颤抖、眼睛的闪烁，带来一种多少有些反叛轮廓的物质：这就是面孔性的线条。^①如果情愫以这两种特征出现在贯穿哲学与绘画的伟大情爱观念中，这绝不是一种偶然：笛卡儿和勒·布伦称之为欣赏，它在面孔上用最大的反射和被反射单位表现最小的运动；还有人们称之为情欲，它与构成面孔表现的张力系统的细微活动或冲动密不可分。一些人把欣赏视为情爱的起源，准确地说，因为它是运动的零度，而另一些人特别看重情欲或挂念，因为这种静止性本身蕴涵着相关微运动的相互中和，其实，这些都不重要。实际上这两个极意味着一种独特起源，有时，一端会战胜另一端，呈现较纯粹的一面，有时两者会在这种或那种意义中混合起来。

针对一张面孔，应该依情况提出两种问题：你在想什么？或者：你怎么啦？你有什么事？你感到什么或者感觉怎样？有时面孔会有所思，凝视一个对象，这就是欣赏或惊奇的意义，亦即英语惊奇一词保留的含义。由于面孔有所思，所以面孔的轮廓、它的反射单位尤显重要，可以替代自身的任何部位。有

^① 关于肖像的这两种技法，见沃尔夫林，《艺术史的基本原理》，伽利玛出版社，第43—44页。

时则相反，面孔有所思或所感，因此其各部位连续经历直至终点的张力系统尤显重要，因为每个部位都具有某种瞬间独立性。人们已经承认有两种特写镜头类型，一种要特别署上格里菲斯的名字，另一种是爱森斯坦。如格里菲斯的特写镜头知名在于，一切都为一张女性面孔的纯洁和温柔轮廓服务（尤其是对莺尾的采用）：如《伊诺克·阿登》中思夫的少妇。但在爱森斯坦的《总路线》中，神甫的漂亮面孔在狡猾的目光中消失，而狡猾的目光又连接着狭窄的枕骨和硕大的耳垂：好像面孔性的线条超出了轮廓，表现出教士的不满。

人们一般不认为第一个极专门留给甜美情绪，第二极用于黑色激情。比如，人们还记得笛卡儿把轻视看做“欣赏”^①的一种特殊情况。一方面，存在反射的邪恶，即被反射出来的恐怖和绝望，它们尤其出现在格里菲斯和斯特劳亨作品中的少妇身上。另一方面，存在爱情或温情的张力系统。当然，每一种表现都集中了截然不同的面部状态。惊奇的表现可以变成一张无表情面孔隐藏着一个不可捉摸或罪恶的念头；但惊奇也可以占据一个青春好奇的面孔，充满着微运动，以至于它们会被融合和中和（如在斯登堡的《红色皇后》中，还是少女的皇后在俄军的押送中张望，惊魂不定）。而另一种表现在面孔化系统中就没有那么多的变化。

那么，区分标准在哪里？其实，每当看到一种面孔特征消失在轮廓中，或者开始发挥作用，形成一个走向某种限度或超越某个界限的自主系统时，我们都会面对一个张力面孔：愤怒的上升系统，或者如爱森斯坦所说的“烦恼的上升线”（《战舰波将金号》）。这就是为什么这种系统表现可以被几张同时或连续出现的面孔完美表现的原因，尽管一张面孔足以胜任，但如果它能将各种器官或特征变成一个系统，这种张力系统便

^① 笛卡儿，《心灵的激情》，第54节：“欣赏与尊重或轻视是关联的，取决于我们欣赏某物的伟大或渺小。”关于笛卡儿作品中欣赏的观念和画家勒·布伦，人们可参看亨利·苏松的一篇精彩分析，载《哲学研究》第1期，1980年。

在这里显示出它的功能，即从一种品质过渡到另一种品质，接纳一个新品种的功能。制造一种新品种，完成一个质的飞跃，爱森斯坦对特写镜头的要求：从上帝的神甫-人变成农民的神甫-剥削者；从海员的愤怒变成革命的爆发；从石头转化为呐喊，如同大理石狮子的那三种姿态（“何况大理石还是红色的……”）。

反之，只要这些特征在某种固定或可怕的、却是恒定的没有生成的，可以说永恒的思想支配下被集中起来时，我们就会看到一个自省或反射的面孔。在格里菲斯的《凋谢的花朵》中，已经成为牺牲品的少女只有一张僵硬的面孔，即使死后，这张面孔好像仍在思考，在问为什么，而那个恋爱中的中国人的面孔保留着对鸦片的恐惧和佛陀的思考。确实，这种反射面孔的例子似乎不如其他面孔好确定。因为，面孔与它所想之物的关系经常是随意的。格里菲斯的少妇在思念她的丈夫，我们只是因为随后看到了她丈夫的面孔才知道：必须等待，这种关系几乎是联想的。因此，颠倒次序，或者从一个物品特写镜头开始是比较可靠的，因为这个物品能为我们提供面孔的明确思想：在巴布斯特的《露露》中，刀的特写镜头为我们接受剖腹者杰克的可怕思想做了铺垫（或者在克鲁佐的《杀人犯住在21号》中，三种物品的旋转群像告诉我们女主人公正在思考3这个数字，作为解开秘密的关键）。然而，我们还没有到达反射-面孔的最深层次。精神反射或许是人们联想事物的过程。但这种精神反射在电影上需要伴随某种更加彻底地表现某种纯粹的、为迥然不同事物所共有的质的反射（承载它的物品，承受它的身体，表现它的思想，体现这种思想的面孔……）。格里菲斯作品中少妇的反射面孔可以表现白色，但这也可以是眉头上雪花的白色，内心纯洁的精神白色，消失在道德坠落中的白色，女主人公漂浮其上的那块可怕大浮冰的白色（《赖婚》）。在《恋爱中的女人》中，肯·鲁塞尔懂得使用僵化面孔、冷酷的内心、死尸般冰冷所共有的质。总之，反射面孔不

满足于思考某物。因此，张力面孔表现一种纯力量，即它是由一个系列界定着，这个系列把我们从一种质带到另一种质，自省面孔表现一种纯质，即为不同性质诸物所共有的“某种东西”。我们根据上述特征可以制作这张两极图表：

感觉神经	运动趋向
静态接收盘	表情微运动
面孔形成轮廓	面孔性特征
反射单位	张力系统
惊讶	欲望
（欣赏，惊讶）	（爱-恨）
品质	力量
一种为多种不同事物共有质的表现	从一种质过渡到另一种质的力量的表现

2

人们怎样在一个比较短的场景中可以从一个极过渡到另一极，巴布斯特的《露露》是这样表现的：首先是杰克和露露两人的面孔，自然，微笑，充满幻想，令人惊奇；然后是杰克的面孔，通过露露的肩头，他看到一把刀并进入一个渐强的恐惧系统（“恐惧感突然而至……他的瞳孔也变得越来越……这个男人吓得气喘吁吁……”）；最后，杰克的面孔又变得轻松了，他接受自己的命运并把死亡看做他的凶手面具、被害人的服从和凶器不可抵挡的呼唤的共有的质（“只见刀刃闪着寒光……”^①）。

诚然，在这个或那个作者的作品中，其中一个极会有侧重，但它们首先会以超出人们想象的复杂方式出现。爱森斯坦写下一段著名文字：“从烧水壶开始……”（你们知道这是狄更斯

^① 巴布斯特，《潘多拉宝盒》，经典影片剧本，洛里美出版社，第133—135页。

的一句话，也是格里菲斯的特写镜头，水壶正在看着我们^①）。他在这篇文章中分析了他与格里菲斯在特写镜头或情感-影像上的差别。他认为格里菲斯的特写镜头只是主观的，即它涉及观众观看的条件，它是被分割的，只起联想或预示作用。而爱森斯坦自己的特写镜头，则是朦胧的、客观的和辩证的，因为它们产生一种新质，实现一种质的飞跃。我们一眼就能分辨出反射面孔与张力面孔的双重性，显然格里菲斯更侧重前者，爱森斯坦侧重后者。然而，爱森斯坦的这种分析太过简单或者偏颇。因为在他的作品中，也存在极富思想性的轮廓-面孔：当女沙皇受到死亡威胁，当主人公亚历山大·牛斯基陷入沉思时。尤其在格里菲斯的作品中，也存在张力系统：要么通过一张在惊讶或失魂中的面孔，苦恼、恐惧增强并显示各种不同特征（《世界的核心》、《凋谢的花朵》）；要么通过几张面孔，用战士的特写镜头来表现战役全景（《一个国家的诞生》）。

的确，格里菲斯作品中这些不同的面孔不是直接相连的，但它们的特写镜头却遵循着自己独有的二元结构，与全景镜头交替出现（公与私，集体与个人）^②。从这个意义上看，爱森斯坦的创新既不是发明了张力面孔，也不是用许多面孔、许多特写镜头构建出张力系统。而是把张力系统变成了和谐连贯的系统，超出了任何二元结构的界限，超越了集体与个体的二元性。它们其实达到了一种新的真实性，人们可以称它为分态符号，它们可以直接将某种宽泛的集体反应汇合于每个个体的特殊情感，进而最终表现力量与质的统一。

① 爱森斯坦，《电影形式》，第195页。

② 雅克·费什，《先驱者格里菲斯》，《电影家》第24期，1977年2月，第10页。（这本杂志出了两期特写镜头专号即第24、25期，汇集了对格里菲斯、爱森斯坦、斯登堡和伯格曼的研究。）

一个作者好像总是侧重两极中的一个，不是反射面孔，就是张力面孔，但也努力联系另一极。因此，我们想考虑另一个组合，即表现主义和抒情抽象的组合。当然，表现主义也能像抒情主义实现抽象，但这个过程却截然不同。表现主义基本上玩明与暗的光线张力游戏。它们的混合如同让人物掉进黑洞或走向光明的力量。这种混合构成一个系统，要么表现为线条的交替，要么表现为色彩所需所有暗度的完整升降。表现主义面孔汇集张力系统的两种表现，可以动摇这个系统的轮廓，改变它的特征。面孔也因此参与事物的无机生命，并成为表现主义的首极。如条形、线形或密网形面孔可以收到百叶窗、火、树叶、阳光穿透树林的光线效果。而朦胧、模糊、烟雾的和蒙着较密面纱的面孔，如朗的《尼伯龙根》中阿迪拉的黯淡、皱褶的头像。但是，从这个系统的最集中或者最极端的表现上看，面孔好像被给予了不可分割的光线或者白颜色的质，就像对克里姆希尔德的不可动摇的反射。这副面孔保留自己坚实的轮廓并过渡到另一极，即灵魂生活或非心理 精神生活。伴随着整个暗度系统的淡红色反射光汇集起来，组成面孔周围的光晕，面孔光又变成了磷光、闪烁、闪耀，成为一种光的存在。光芒走出阴暗，人们也从紧张走向反射。确实，这种操作还可以是魔鬼的操作，表现为一个反射黑暗的魔鬼的无限忧郁、一个燃烧事物无机生命的火圈（魏格纳的《泥人哥连》中的魔鬼，或茂瑙的《浮士德》）。当灵魂自我反射时，它也可以是一个神的操作，表现为一种被至高无上的牺牲所拯救的格雷琴，即灵的外质，或可以永远燃烧自己以获得内在光明生命的单格画面（还是茂瑙，《诺斯费拉图》中的海伦或《回家》中的安德尔）。

斯登堡作品中的抒情抽象完全是另一番景象。斯登堡的歌德特色不逊于表现主义，但他是歌德的另一种表现，是色彩理论的另一个方面：明与暗无关，而与透明、半透明或白色有关。《一个阴影表现者的回忆》是法文版的题目，它实际名叫

《在一家中国洗衣店中的乐趣》。一切都发生在明与白色之中。这是斯登堡的过人之处，他实现了歌德的神奇表现形式：“在透明与实白之间，存在着无限数量的混沌度（……），人们可以把白色称为纯透明的不透明闪烁。”^①因为，斯登堡认为白色首先与明的空间范围有关。在这个空间中，存在反射光的面孔-特写镜头。因此，斯登堡的基础是反射或质的面孔。在《红色皇后》中，人们首先看到那个少妇惊奇的实白面孔，这张面孔轮廓出现在一个由白墙和她头上白门框定的狭窄空间中。后来，在她的孩子出生之后，这位少妇的面孔还是披纱帘的白色，她使用的枕头和床单被白色笼罩着，直至那个奇特的画面出现，她好像来自一段录像，面孔只是面纱的几何褶皱。这是因为白色空间本身也是受条件限制的，被重叠的纱和网分割着，给白色某种体积，或者准确地讲，在海洋学术语（也是绘画语言）中，人们称之为浅深度。斯登堡对麻、珠罗纱、平纹布、花边有广泛的实践知识：他从白色中提取一种白色的所有来源，让面孔在这个白色之上反射光。关于《安纳塔汉的故事》，克洛德·奥利耶分析了这种用抽象压缩的空间，这种用人工手段实现的场地压缩确定一个操作范围并通过消除整个世界把我们引向一个女人的纯粹面孔。^②在面纱的白色和背景的白色之间，面孔就像一条鱼，可以在模糊中、在“移动”中失去自己的外形，但不失去自己的反射权力。正如在鲍沙其的作品中，人们获得了水族馆的氛围，这是抒情抽象的另一个特征。斯登堡的网和纱也因此大大有别于表现主义的纱和网，而他的朦胧感也有别于表现主义的明暗关系。

这不再是明与暗的斗争，而是明与白的奇遇：这是斯登堡的反表现主义。人们不能因为认为斯登堡只重纯粹的质及其反

① 歌德，《色彩理论》，七星出版社，第495页。

② 克洛德·奥利耶，《银幕回忆》，《电影手册》- 伽利玛联合出版，第274—295页。

射表现，忽视力量或张力。奥利耶用很大篇幅指出，白色空间越是封闭和狭窄，它就越不牢固，越向外在的虚拟性开放。正如他在《上海手势》中所讲的那样，“什么都会随时发生”。一切都是可能的……刀可以割网，烧红的铁针可以穿透面纱，匕首可以刺穿壁纸。封闭世界可以根据光线、人物和进入这个世界的物品经历张力系统。情愫由这两种成分构成：一个白色空间的坚固性质和将在此发生的事物的强烈协同作用。

人们确实不能认为斯登堡忽视了阴影及其直至黑暗的系列程度。他只是从另一个极或从一个纯反射出发。从《纽约的码头》开始，烟就是白色不透明体，它的影子只是结果：其实，斯登堡很早就知道他想要什么。后来，即使在《澳门》中，纱、网和中国人都是处在阴影中，空间由两个主人公的白西服确定和分配。这是因为斯登堡认为暗不能靠自身存在：它仅仅标记了明终止的地方。影不是一种混合，而只是一个效果、一个结果，人们无法将这个结果与其前提剥离。前提是什么？就是人们刚刚确定的透明、半透明或白色的空间。这样的空间具有反射光的权力，但它也拥有另一种权力，即通过改变穿透空间的阳光的方向折射光。因此出现在这种空间的面孔可以反射部分光，折射它的另一部分。它从反射变成了张力。这是特写镜头史上的独树一帜。经典特写镜头保证局部反射，因为面孔朝向与摄影机朝向不同，以此迫使观众关注银幕表面。人们还十分熟悉伯格曼《莫妮卡》中的一些非常美丽的“摄影机-目光”，它构成完整的反射并赋予这个特写镜头它所独有的远景。但斯登堡好像是唯一一个突出折射、局部反射的人，这得益于他懂得构建半透明或白色环境。普鲁斯特曾描述过白色面纱“的重叠可以折射更多的穿透它的主光和辅光”。当明亮的阳光表现某种空间变向时，面孔，即情感-影像，就会经历一些移动，如某些浅景深的重新提升、一些边缘上的缺失，并根据外形进入暗边，从暗边变为明亮的情况进入张力系统。《上海快车》的特写镜头通过这些边形成了一个变化的奇特系统。从色彩前

史的角度看，它是表现主义的悖逆：人们不是用红色积累或亮点消除来让光走出暗，而是用一种光创造一些蓝色的阴影度，将亮点置于影中（在《上海手势》中，阴影影响了脸部的眼睛区域^①）。斯登堡在《蓝天使》中可能获得了一些类似于表现主义的效果；但那是通过模仿，通过其他手段，让折射更加接近印象主义，因为在印象主义中，阴影永远是一种结果。这不仅仅是对表现主义的戏谑模仿，更像是一种较量，即用截然相反的原则获取相同的效果。

3

我们已经看到了情愫的两个极，力量与质，以及面孔如何必须根据情况变化从一个极过渡到另一个极。从这一点看，影响特写镜头完整性的，是一个局部对象向我们呈现的想法，因为这是一个脱离某个集合或从它所在集合提炼出来的局部对象。精神分析与语言学擅于此道，因为前者相信可以从影像中发现一种无意识结构（阉割），后者相信可以发现一种语言的构成手段（提喻法，举隅法）。当评论家们接受局部对象的想法，他们就会在特写镜头中看到某种分块或裂缝迹象，有些人认为应该让它们服从影片的连续性，有些人认为它们反而体现出电影本质上的间断性。但事实上，特写镜头，面孔-特写镜头，与局部对象毫无关系（除非出现我们后面看到的情况）。巴拉兹早已十分明确地指出，特写镜头根本无法将它的对象从这个对象所在的或它将成为其一部分的集合中抽离出来，它的截然不同之处是，它让这种对象从所有时空坐标中抽象出来，就是说将其提升至实体状态。特写镜头不是一种放大，即便它包含某种体积变化，那也是一种绝对变化，是运动的转变，不再是为了生成表情的移动。“一个孤立面孔的表情本身就是一

^① 斯登堡，《一个阴影呈现者的回忆》，第12章。他在此阐述了他的光理论。《电影手册》（第63期，1956年10月）发表了这篇文章的完整版，题目是歌德式的《更多光！》。

个可感知整体，我们无需用思想再添加什么，也无需添加任何时空内容。当我们在人群中看到的某张面孔脱离了它的环境被凸显出来时，我们好像一下子跟它面对面了！或者，假如我们先前在一个大房间里看到了那张面孔，但当我们用特写镜头仔细观察它时，我们不再会想到那个大房间。因为，面孔的表情和这个表情的意义与空间没有任何关联或联系。面对一张孤立的面孔，我们感知不到空间。我们对空间的知觉被解除了。另一种秩序的维度会向我们展开。”^①这就是爱浦斯坦讲这段话时的意思：一个正在逃跑的懦夫的面孔，只要它是通过特写镜头表现的，我们会看到这个人的懦弱，这就是“事物-感觉”，实体。^②如果电影影像确实永远是去边界化的，那么也存在着情感-影像的十分特殊的去边界化。当爱森斯坦批评格里菲斯或杜甫仁科时，他主要指责他们有时糟蹋了特写镜头，因为他们让它们与某地、某刻的时空坐标发生了关联，没有获得他称之为“感人”的元素，这是高潮与情感特有的。^③

奇怪的是，巴拉兹拒绝其他特写镜头实施他刚刚认同的面孔功能：一只手、身体的一个部分或者一件物品都无可质疑地存在于空间之中，所以它们只能以局部对象的身份成为特写镜头。这既否认特写镜头变化的实在性，也在表情上否认任何对象的力量。首先，存在着各种面孔-特写镜头的各种变形：有时是轮廓，有时是线条；有时是单一面孔，有时是多个面孔；有时是连续的，有时是同时的。尤其有景深镜头时，它们还可以成为一个背景。但是特写镜头，任何情况下，都有一种权力是不变的，即将影像从时空坐标中分离出来以激发被表现物的纯粹情愫。即便出现在背景上的地点失去其时空坐标，或成为“任意空间”（爱森斯坦的反驳因此大打折扣）。面孔特性的

① 巴拉兹，《电影》，帕约出版社，第 57 页。

② 爱浦斯坦，《文集》第 1 卷，塞格出版社，第 146-147 页。

③ 爱森斯坦，《电影形式》，第 241-242 页。爱森斯坦指出超越空间和时间的东西不应被视为“超历史的”，见《并非冷漠的大自然》，10-18 丛书，第 391-393 页。

线条就是一个完整的特写镜头，与一张完整面孔无异。只不过它是面孔的第一个极，一种线条表现张力与完整面孔表现质是一样的。因此，没有必要区别特写镜头、超大特写镜头，或者只表现面孔某一部分的“插入镜头”。在许多情况下，根本无需区分美式近景镜头与特写镜头。身体的一部分，如下巴、胃或肚子为什么比一种有张力的面孔特性特征或一张完全反射的面孔更有局部性、更有时空感，却较少表现力呢？比如，爱森斯坦《总路线》中的那一串肥硕富农的镜头。为什么物不能有表现力？物也有情感。剖腹者杰克刀的“刃”“锋”或者“尖”就是一种情愫，占据他的线条的恐惧和充满整个面孔的屈服也是情愫。斯多葛派指出物本身承载想象事件，这些事件不完全等同于它们的特征、行动和反应：刀之锋……情愫，是实体，即力量或质。它是一个被表现体：情愫无法脱离表现它的物而独立存在，虽然它们完全是两码事。表现情愫的是一张面孔，或一个相当于面孔的东西（面孔化的对象），甚至是一个命题，我们在后面会涉及。人们把被表现体及其表情、情愫与面孔的集合整体叫做“图像”。因此存在着线条图像和轮廓图像，或者任何图像都有这两个极：这是情感-影像的两极构成符号。情感-影像是作为被表现体自身的力量或质。可以肯定，这些力量和质完全可以以其他方式存在：作为事物状态的呈现和体现。一种事物状态包含一个特定的时空、一些时空坐标、一些物品及人物，以及所有这些依据之间的实际联系。在呈现这些关联的事物状态中，质变成了某物的“特性”，力量变成了动作或激情，情愫变成了某个人物的感觉、感情、情绪甚至冲动，面孔变成了这个人物的性格或面具（也只有在这个角度上才存在欺骗的表情）。但我们现在已不在情感-影像领域，而是进入到动作-影像领域。情感-影像本质上脱离于把它带入某种事物状态的时空坐标，它将人物面孔从它所属的事物状态中抽离出来。

C. S. 皮尔士区分出两种影像类型，他称之为“第一性”和“第二性”¹，我们前面指出过他对所有影像和符号分类的极度重要性。第二性就是自身存在的两面：与第二者的关联。因此，所有仅仅以对立、决斗方式存在的东西都属于第二性：努力-反抗、动作-反应、刺激-回应、情境-行为、个体-环境……这是真实、现实、存在和个体化的范畴。而第二性的第一种形态，就是质-力量变成“力”，就是说在特殊事物状态中，如特定的时空、地理和历史环境，集体因子和个体的人。动作-影像正是在这样的状态下产生和发展的。但无论这些具体搭配如何紧密无间，第一性都是另一种完全不同的范畴，它使用其他符号反映另一种影像类型。皮尔士没有掩饰这种第一性是难以定义的，因为它更多地靠感觉，而不是靠理解：它涉及经验中新颖的、鲜活的、短暂的，尤其是永恒的东西。我们会看到，皮尔士举出了一些十分奇特的例子，但没离开这一特性：它们本身就是质或力量，与其他任何东西无关，与任何呈现它们的问题无涉。它只为自己以本来面目存在。比如“红色”可出现在“这不是红色”和“这是红色”这两种命题中。人们不妨认为这是一种直接的瞬间意识，虽然它蕴含在所有真实意识中，但真实意识从来不是直接的，也不是瞬间的。它不是一种感觉、一种情感、一个想法，而是一种感觉、一种情感或一个可能想法的质。第一性是可能的范畴：它专为可能提供特定的实质，表现却不实现这种可能，只把它变成一个完整手段。不过，情感-影像不是别的，它是质或力量，是被表现物本身的潜在性。因此，其相应符号是表情，而不是呈现。拜伦提到过这种纯粹的、不可定位的情感，因为它与特定空间无关，它只以“曾经……”这一种形式出现，因为它与我无关（一个半身不遂者的痛苦，入睡的模糊画面，疯狂的视像）。²情愫是无人称的，

1 皮尔士，《符号论》，瑟耶出版社。人们可以参看杰拉尔·德莱达尔在本书的附录和评论部分对这两个概念的介绍。

2 拜伦，《论思想的解构》。这是拜伦思想的一个十分重要和独特的部分。德莱

它区别于所有个体化事物的状态。因此，它同样特别，能进入其他情愫的特殊组合或融合中。情愫是不可分割的，它没有局部；但它用其他情愫结成的特殊组合又构成一种不可分割的质，它只有在改变性质时才能被分割（即“可分割”）。情愫独立于任何特定时空；但它们必须在故事中被创造出来，它的产生作为某个空间或某个时间、某个时代或某个环境的被表现体或表现（这就是为什么情愫是“新”的缘故，而这些新情愫不断地被创造出来，尤其被艺术作品创造出来³）。

总之，情愫、质-力量有两种获得方式：要么在某一种事物状态中被呈现出来，要么被某个面孔、某个相当于面孔的东西或者某个“命题”表现出来。这就是皮尔士的第二性和第一性。任何影像集合都是由第一性和第二性以及其它许多东西构成的。但情感-影像，从严格意义上讲，只涉及第一性。

这是情愫的一种幽灵概念，有一定风险：“当它走到桥的另一端时，幽灵就会来找它……”一般地讲，人们承认面孔的三种功能：它是可区分的（它区分或凸显每一人），它是可社会化的（它表现某种社会角色），它是关系的或可沟通的（它不仅保证两个人之间的交流，还可以在同一人身上进行内在与其特征和角色的交流）。当然，当面孔在电影中实际表现这些特征时，只要它以特写镜头出现，就会失去这三种功能。伯格曼或许是最坚守电影、面孔与特写镜头相结合的这一基本关系的作者：“我们的工作是从人的面孔开始的（……），接

达尔明确指出他对皮尔士的影响：拜伦不只是符合皮尔士的第二性的“力量-反抗”动作关系理论的第一人，还是纯粹情感概念的发明者，这符合皮尔士的第一性思想。

3 这里要进行另一种对照。首先，马克思·席勒用现象学指出了物质与情感先验概念。后来，米凯尔·杜弗尼又在一系列著作中给这个概念添加详细的展开和细节（《审美经验现象学》第2卷，法国大学出版社，《先验概念，先验的发明者》，布尔古瓦出版社），从而提出了这些先验与历史及艺术作品的关系问题：在什么意义上存在着审美先验，它们在什么意义上被创造出来作为一个社会的新感觉，或者作为一个画家作品色彩的差别？现象学与皮尔士并没有相遇。但皮尔士的第一性与席勒和杜弗尼的物质或情感先验在许多方面同现象学不谋而合。

近人面孔的可能性就是电影的原始独特性和鲜明品质。”⁴一个人物放弃了自己的职业，放弃了自己的社会角色，不能或不再想与人交流，就会患上几乎绝对的失语症；他甚至失去了自己的个人标志，甚至会雷同于另一个人，这是一种由缺陷或缺席带来的雷同。事实上，面孔的这些功能假设人们行动和感觉的事物状态的现实性。情感-影像使这些状态消解、消失。人们辨认得出伯格曼的剧本。

不存在面孔的特写镜头。特写镜头就是面孔，但准确地讲，是消解了其自身三种功能的面孔。面孔的袒露比身体的裸露更突出，它的非人性比动物的非人性更明显。接吻已经表现了面孔的彻底袒露，并启发身体余下部分隐藏的微运动。然而，特写镜头可以把面孔变成幽灵，并把它交给幽灵。面孔是吸血鬼，而信是吸血鬼的蝙蝠，是它的表现手法。在《冬之光》中，“当牧师正在读信时，前景中的女人在说信中的一些词句，而不是书写它们”，在《秋天奏鸣曲》中，“信的文字被分配给写信的女人、了解信的丈夫和尚未收到信的人”⁵。各种面孔交汇在一起，交换它们的记忆并将其混淆起来。要弄清《假面》中那两个人是以前很相像或者开始相像或者根本是一个人分裂成两个人是不可能的。这是另一码事。特写镜头只是把面孔推向个人特征原则不再起作用的地方。它们混淆不是因为它们相似，而是因为它们失去了个人特征，一如失去了社会化和沟通能力。这就是特写镜头的操作。特写镜头不分裂某个人，也不是将两者合而为一：它悬置个人特征。因此，单一的和被毁坏的面孔只是将不同人的不同部分揉在一起。在这一点上，它既不反射，也不感觉，只表现一种无言的恐惧。它吞噬两种存在，将它们吞噬到空虚中。在空虚中，它本身是燃烧的单格画面，只对情愫恐惧：面孔-特写镜头既是面容，也是面容的抹杀。伯格曼把面孔虚无主义推向极致，即它在恐惧时与空虚

4 伯格曼，《电影手册》，1959年10月。

5 德尼·马里翁，《英格玛·伯格曼》，伽利玛出版社，第37页。

或缺席的关系，面对自身虚无时面孔的恐惧。在伯格曼的相当一部分作品中，他到达了情感-影像的极限，它烧毁了图像，像贝克特一样无情地烧毁和扑灭了面孔。

我们把特写镜头看做实体是否是一条不可避免的途径？我们遭到幽灵的威胁，因为它们不来自过去。卡夫卡也区分出两条同样现代的技术路线：一是移动-交通工具，保证我们进入和征服空间和时间（船、汽车、火车、飞机……）；一是表达-沟通手段，在我们的路上引诱幽灵，把我们带向无坐标、超坐标的情愫（信、电话、广播、所有“通话器”和想象的电影机……）。这不是一种理论，而是卡夫卡的一种日常经验：每当人们书写一封信时，一个幽灵就会在它到达之前，甚至在它未发出之前吞噬它的情感，迫使他们再写另一封信。⁶但如何才能使这两个对应系统不致发展为不可救药的地步，一个注定会被交给带有越来越多军事和警察色彩的运动，牵动出具有冷酷社会角色和刻极性格的模特-人物，而另一个是虚无，扮演追随唯一恐惧的所有面孔？伯格曼在其作品乃至他的政治倾向中都是这种情况（《羞耻》、《噩兆》、《恐惧》），它也符合德国学派一直在拓展和创新这种恐惧电影计划的追求。在这个视角上，文德斯尝试对这两个路线进行某种移植和调和：“我害怕恐惧。”在他的作品中，经常会出现一个主动系统，移动的运动相互交错和交换，火车、汽车、地铁、飞机、船舶……而且不断相互作用，不断混合，也经常会出现一个情感系统，人们寻找和遇到幽灵，人们用印刷术、照相术、电影来引诱它们。《时间的流程》的入教式旅行就是通过老式印刷机和流动电影机的幽灵机器完成的。《爱丽丝漫游城市》中的旅行是通过一次成像照相机扫描出来的，以至于影片的画面以相同节奏消失，直至那个小姑娘说：“你不再拍照片了吗？”哪怕幽灵采用另一种形式。

6 卡夫卡，《致次莱娜的信》，伽利玛出版社，第260页。

卡夫卡提出进行某种合成，在移动工具上配置幽灵机器：这对那个时代而言太超前了，火车电话，船上邮局，飞机电影。⁷火车摄影、自行车拍摄、航空拍摄不也是一部电影史吗？这也正是文德斯将这两个系统置入他的早期影片中时追求的目的。人们尽力拯救情感-影像和动作-影像，一个不少……可是情感-影像有没有另一条被拯救和让自己达到极致的途径（文德斯在《美国朋友》粗略勾勒的途径）？情愫必须形成特殊的、暧昧的、不断更新的组合，以便让相关联的面孔彼此拉开距离，不相互混淆和抹杀。运动也必须脱离事物状态，开辟逃脱路线，以便在空间中打开适合于这些情愫构成的另一种秩序的维度。这就是情感-影像：它的界限是简单的恐惧情愫和面孔在虚无中的消失。但它的实质是由欲望和惊奇组成的并给予它生命的情愫，以及面孔向开放和生动的转化。⁸

7 参见卡夫卡在《致弗丽丝的信》中的重要设想，第1卷，伽利玛出版社，第299页。

8 米歇尔·古西亚在未发表过的文章《面孔》中，分析了实体概念和所有由此产生的面孔的各个方面，首先参照旧约（消失和转化，封闭与开放），同时参照艺术、文学、绘画和电影。

第七章

情感-影像：质、权力、任意空间

1

露露、灯、面包刀、剖腹者杰克：这里有真实的假想人物，他们有个体化特征和社会角色，有可使用的物品，有这些物品与这些人物之间的真实关联，总之，这是一个现时的完整事物状态。但这里还有刀光、光下的刀刃、杰克的恐怖与愤怒以及露露的温顺，这些都是纯粹的质或特殊潜在性，或者说是纯粹的“可能”。当然，质-力量与人物和物品有关，与事物状态和起因有关。但它们是特殊的效果：它们全部只涉及自身并构成事物状态的被表现体，而它们的起因也只涉及自身，构成事物状态。正如巴拉兹所说，悬崖不是眩晕的起因，它无法解释眩晕在面孔上的表现。或者，如果人们希望，他会解释，但人们也不会懂：“一个人俯身其上的悬崖或许可以解释他恐惧的表情，却不能创造这种表情。因为即使没有判断，表情也会存在，它无法变成表情是因为人们用思维赋予它一种情境。”⁹当然，质-力量有预示作用，因为它们酝酿将在自身事物状态中产生并改变它们的事件（刀砍，坠崖）。但这些质-力量本身或者作为被表现物，它们已经成为自己永恒部分的事件，成为布朗肖所说的“事件的完成无法实现的自身部分”¹⁰。

无论它们有怎样的相互关联，我们都能从中区分出两种质-力量，亦即情愫的状态：一是在个体化事物状态中和相应真实联系中呈现的质-力量（要交代什么样的时空、此地此刻、哪些特征、哪些角色、哪些物品）；一是在时空坐标之外用其

9 巴拉兹，《电影的精神》，帕约出版社，第131页。

10 布朗肖，《文学空间》，伽利玛出版社，第161页。

自身的虚构特殊性和潜在关联表现的质-力量。第一个维度构成动作-影像和中景镜头的本质；而第二个维度构成情感-影像或特写镜头。事实上，纯情愫、纯事物状态表现体涉及一张表现它的面孔（或几张面孔，或一些替代物，或一些命题）。正是面孔或其替代物在收集和表现这个作为一个复杂实体的情愫，并保留这个实体各特殊点之间的潜在联系（光亮、刀刃、恐怖、温顺……）。

情愫不含人物和事物的个体化过程，但它们也不会因此而混同于空虚的无区别。它们具有特殊性，它们发生潜在关联，并每一次都构成一个复杂实体。这就像是些融合点、沸腾点、凝聚点、凝结点等等。所以，表现不同情愫或表现同一情愫的不同点的面孔不会在单一恐惧中相混淆，尽管它抹杀情感（这种抹杀性恐惧只是一个极端的例子）。特写镜头完全可以突出这种个体化过程，罗杰·里纳尔出于对特写镜头的憎恨，有理由认为特写镜头让所有面孔都彼此雷同：所有未化妆的面孔都像法尔康纳蒂，所有化妆的面孔都像嘉宝。¹¹ 更有甚者，连演员本人在特写镜头中都无法认出自己（根据伯格曼的回忆，“我们在剪辑台上，丽芙说：你看见了吗，比比多可怕！比比反驳道：不，这不是我，这是你……”）。这只能说明面孔-特写镜头既不受一个角色和一种性格的个体性支配，也不受演员个性的支配，至少不是直接支配。然而，它们不是一无是处。如果一张面孔本质上是专门用来表现这些特殊性而非其他特殊性的，它要通过自身物质部分的微分及其改变自身关系的能力：硬的部分与软的部分，暗的部分与明的部分，亚光部分与反光部分，光滑部分与粗糙部分，折叠部分与弯曲部分，等等。因此，人们构想出一张面孔，比起其他部分更偏爱这种情愫实体类型。特写镜头把面孔变成了纯情感材料，它的“原始物质”。由此才会引出这些奇特影像联姻，演员出借自己的面孔和自己

11 皮埃尔·莱尔米耶摘录罗杰·里纳尔，《电影艺术》，塞格出版社，第174页。

身体的物质能力，而导演创造这种借自演员和加工演员的面孔和物质可表现物的情愫或形式。

因此，存在特写镜头的某种外部构成，亦即取景、分镜和纯情感剪辑。人们所说的外部构成，是特写镜头与作为其他影像类型的镜头的关系。但内部构成是某一特写镜头或其他特写镜头与其自身、其元素和维度的关系。其实，这两种情况没有很大区别：特写镜头可以有连续性，可以是紧密的或有间隙的；一个单一特写镜头也可以连续呈现面孔这样或那样的表情和局部，让我们体验其关系的变化。一个单一特写镜头可以同时汇集多张面孔，或不同面孔的局部（不只为亲吻）。它还可以在景深或表面包含一个时空，好像这个时空从其坐标中脱离出来：它可以带走天空、风景或房屋的碎片，一个视像的残片，因为面孔正是与它们一起组成力量或质。这很像一次近与远的短路。如爱森斯坦的特写镜头，伊凡的硕大身形，那个缩小的乞求者人群使其弯曲线条与鼻子、下巴和额头的锐角形成鲜明对比。再如奥利维拉的特写镜头，两张男人的面孔，这一次在景深中那匹登上楼梯的马预示了爱情绑架与音乐奔腾的情愫。实际上，我们看到人们无法再区分大特写镜头、特写镜头、近景镜头抑或美国镜头，只要特写镜头不是由其相对维度，而是由其绝对维度或功能界定时，它就是在表现作为实体的情愫。因此，我们称之为特写镜头的画面其内部构成的东西涉及以下元素：被表现的复杂实体，包括其自身具有的特殊性；表现这个实体的一张或几张面孔，包括经过细分的物质局部和局部之间的可变化关系（如一张将变成严峻或亲切的面孔）；特殊性之间的潜在关联空间，这个空间试图与面孔相吻合或反过来超出面孔；一张或多张面孔的变换打开或描述这个空间……

所有这些表现都是相关联的。首先，这种变换不是“转身”的反义词。这两者是不可分的：前者更像是欲望的发动运动，而后者是欣赏的反射运动。正如古尔蒂亚所指出的，它们都属于面孔，但它们彼此并不矛盾，它们一同反对一张冷漠、死气

沉沉、僵硬的面孔的观点，因为它抹杀所有面孔并把它们推向虚无。只要有面孔存在，它们就会像星球一样围绕固定轴心旋转并在转动时不停地发生转换。面孔朝向的微妙变化都会改变面孔硬软部分的关系，从而改变情愫。即便一张面孔也有某个转换或转向的系数。面孔正是通过这种转向-转换来表达情愫及它的增长与衰减，而抹杀行为超越了衰减限度，让情感陷入空虚，使之失去了自己的面目。在巴布斯特的《露露》中，杰克的脸从妻子的面孔移开，改变了情愫，使之在另一个方向上增长，直至在虚无中突然衰减。伯格曼的电影主要通过抹杀面孔找到其目的性：他会让面孔存留下来，这是它们完成自身神奇革命的时机，哪怕是可耻或可恨的革命。那位凸眼老太太就像一轮黑太阳，《面对面》中的女主角围着她转，却改变了方向。《哭泣与耳语》中的女仆探出她那张软趴趴、不露声色的大脸，两个姊妹一直看着这张脸生存着并彼此发生转换；正是这种相互转换构成《沉默》中两个姊妹的存在和《假面》中两位主角的空虚生活。¹² 最光鲜的时刻是转向的面孔超越虚无重获自身的全部力量，它们围绕木乃伊旋转，将进入某种潜在关系之中，这种潜在关系所形成的强大情愫毫不逊色于一个穿越空间、接受不公正事物状态而不是将其毁灭的武器，这种情愫通过一张双性人和一张儿童的面孔让原始生命重获新生（《芬妮与亚历山大》）。

这个被表现的实体，就是中世纪所说的命题的“意义情结”，它不同于事物状态。被表现体，即情愫，就是情结，因为它是由各种特殊性构成的，它有时收集它们，有时又在它们之中被分割。所以，它不断根据它实现的汇集和承受的分割发生变化和改变性质。这就是**分态符号**，在不改变性质时不会增加也不会减少。每时每刻构成这个情愫单位的，是由表情、面孔或命题确定的潜在关联。亮光、恐怖、刀刃、温顺都是截然不同的

12 关于伯格曼作品特写镜头这一方面，见克鲁德·胡莱《一种悲剧图释》，《电影家》第24期，1977年2月。

质和力量，它们有时结合，有时分离。其中，有的是感觉“的”一种力量或质，有的是感情的力量和质，有的是动作或者状态的力量和质。我们说“感觉的质”等等，这是因为感觉或感情等，准确地讲，都是质-力量呈现的地方。然而，质-力量与呈现它的事物状态不能混为一谈：亮光不能混同于这种感觉，刀刃不能混同于这样的动作，但它们都是纯粹的可能性、纯粹的潜在性，它们可以在同样的条件下通过光下之刀提供给我们感觉并在我们手舞刀的动作中变成现实。正如皮尔士所说，像红这样的颜色，像闪耀这样的价值，像刀刃这样的力量，像硬或柔这样的质首先是一些只反映自身的正面可能性。¹³ 因此，正如它们可以彼此分离一样，它们也可以在一种潜在关联中相互结合和彼此反射，而这种潜在关系这一次也不同于灯、刀和人物之间的真实关联，尽管它是在真实关联中呈现出来的。我们必须区分这些由一张面孔、几张面孔或类似物所表现的质-力量本身（第一性的情感-影像）以及这些在事物状态和特定时空中呈现出来的相同的质-力量（第二性的动作-影像）。

在纯正的情感影片中，如德莱叶的《圣女贞德蒙难记》，存在完整的历史事物状态，有社会角色和个体或集体性格，有贞德、主教、英国人、法官、王国、人民，总之，是诉讼之间的真实关系。但还存在其他东西，不一定是永恒的或超历史的：佩吉认为，这是“内演性”。如同两个不断交叉的现在，或者一个尚未到来，另一个已被获得。佩吉还认为人们跟随历史事件，但人们却能追溯到另一个事件之中：第一个事件早已具体化，而第二个事件仍在表现，甚至正在寻求显现。这是同一个事件，只是其一部分已在事物状态中彻底实现，所以另一部分才会成为彻底实现所不可缺少的部分。在佩吉或布朗肖、还有德莱叶

13 皮尔士，《符号论》，瑟耶出版社，第43页：“存在一些敏感质，如品红色的价值、瑰香精的气味、火车汽笛的声音、奎宁的味道、看到一道漂亮数学演示时表现出来的情绪的质、恋爱情感的质等等。我不想说这是把这些感情变成经验的印象，无论它们是否直接出现在记忆中或想象中；把它看成是一种包含这些质的东西，把它作为其中一种元素我想说这些质本身就是无需实现的纯粹可能。”

和布莱松的作品中，这种当下神秘感就是诉讼与**受难**的差别，它们是不可分割的。主动原因在事物状态中已被确定；但事件本身，如情感、效果都超出了自身原因并在这些原因失效时反映其他效果。如主教的愤怒、贞德的牺牲；但只能从角色和情境中保留情感所需的一切，以及让情感呈现出来并实施其关联作用，如愤怒或诡计的“力量”、牺牲品和殉葬者的“质”。从诉讼中抽取**受难**，从事件中提取这个不竭和闪光的部分，因为它已超溢出自身的发现，是“一个自身永远没有完结的完结”。情愫是事物状态的被表现体，但这个被表现体与事物状态无关，而只涉及表现它的面孔，无论结合还是分离，给它提供自身的运动物质。这部影片由短特写镜头构成，它选择了事件的这个注定不会在特定环境中得到呈现的部分。

重要的是还有为这一目的服务的各种技术手段的一致性。情感取景使用分切特写镜头。有时，从面孔上剪裁出喊叫的嘴唇或无牙的傻笑。有时，画框会从横向、纵向或侧向、斜向切剪面孔。运动在这个过程中被切断了，衔接基本上是虚假的，好像专为打破过于真实和过于逻辑的连接。贞德的面孔经常被压缩在画面的底部，以便特写镜头赢得一块白色背景、一个空白区、一片天空，让贞德从中获得启示。这是有关面孔转向和转换的珍贵文献。这些分切画框符合波尼泽尔提出的“不均衡构图”概念，专门确指一些很少使用的角度，它们尚未完全得到动作和知觉要求的验证。德莱叶避免正打-反打镜头，因为这种镜头会为每个面孔保留它与其他面孔的真实关系，属于动作-影像；他喜欢用特写镜头隔离每张面孔，只取面孔的局部，以便在右侧或左侧位置直接引入某种潜在关系，而无需通过人物间的真实关联。

情感分镜使用德莱叶称之为“流动特写镜头”的手法。或许，这是一个连续运动，摄影机通过它从特写镜头过渡到中景或全景镜头，但这更可以是一种把中景镜头和全景镜头当做特写镜头使用的方式，没有了景深和透视重叠。它不再是近景镜头，

而是可以取代特写镜头地位的任何镜头：空间的特有区分正在消失。通过取消“气氛”透视，德莱叶让一个纯时间甚至精神透视占尽风头：他打破第三维度，让二维空间直接与情愫、第四维度**时间**和第五维度**精神**发生关系。可以肯定，从原则上讲，特写镜头可以通过景深获得和连接后景。但德莱叶没有这样做，他认为当景深是空白的时候，更能突出对人物的抹杀。因此在他的作品中，他反而否定景深和透视，影像的理想扁平化反而可以使中景镜头或全景镜头发挥特写镜头的作用，让一个空间或一个白底等同于一个特写镜头，这不仅表现在由特写镜头主宰的《圣女贞德蒙难记》中，还突出表现在特写镜头不再起主要作用、无需主宰的影片中，好像特写镜头“沉没了”，已提前淹没在所有其他镜头中。情感剪辑，亦即分化与流动关系的处理已水到渠成，它们将所有镜头都变成特写镜头的特殊用法，将它们纳入或融入一个单一的具有无限权力的段落-镜头的扁平画面中（《诺言》与《日尔鲁德》的倾向性）。¹⁴

2

虽然特写镜头将面孔（或其类似物）从任何时空坐标中抽离出来，但它仍能带走一个属于自己的空间-时间、一个视像碎片，如天空、风景或背景。有时，是景深做特写镜头的后景，有时反过来，人们消除透视和景深，让中景镜头充当特写镜头。但如果情愫可以为自己裁出一个空间，为什么它不能不靠面孔和特写镜头，不靠任何特写镜头参照来赢得空间呢？

就谈谈布莱松的《圣女贞德蒙难记》吧。让·塞莫吕埃和米歇尔·埃斯代夫已经清楚指出了它与德莱叶《圣女贞德蒙难

14 关于所有这些问题，德莱叶作品中的取景、分镜和剪辑，见菲利普·佩兰，《德莱叶，画框与运动》、《电影研究》和《电影手册》第65期，1956年，《关于我职业的思考》，在这篇文章中，德莱叶提出将前景、中景、后景概念的“重叠”。

记》之间的区别与相似之处。它们很大的相似之处，是被当做复杂精神实体的情愫：关系的白色空间，汇聚与分隔，不属于事物状态的事件部分，重复现在的神秘感。然而，这种影片主要是由中景镜头、正打-反打镜头构成的；贞德与其说是在受难，不如说是在受直接审判，与其说是一个牺牲品和殉道品，¹⁵ 不如说是一个反抗的女囚。的确，这个被表现的审判不同于历史上的审判，它本身就是一场受难，布莱松和德莱叶都是这样处理的，让它与基督的受难发生潜在关系。但在德莱叶的作品中，受难是通过“心醉神迷”的方式呈现的，通过面孔表现其彻底性、转变及其与界限的对抗的。而在布莱松的作品中，它本身是“审判”，亦即站点、行走与路途（《一个乡村牧师的日记》凸显通往十字架道路上的这些站点表现）。这是一种碎块空间和触觉价值的构成，在这里，手最终发挥了主导功能，恢复了它在《扒手》中的功能，摒弃了面孔。这个空间的规律就是“碎块化”。¹⁶ 桌子与门没有完全的交代。贞德的房间、法院大厅、死囚的牢房也都不是整体镜头，而是根据衔接逐步被理解的，衔接每次都把它们变成一种封闭却无限的真实性。这就是不均衡构图的特殊作用。因此，外部世界与一间牢房没有区别，如《湖上的朗斯洛》中的水族森林。精神每碰到一个部分，就像碰到一个封闭角度，但在局部的重新衔接中，享有体力的自由。事实上，毗邻部分的重新衔接可以有多种方式并依赖速度和运动以及节奏价值的新条件，这些条件反对任何预先的确定性。“一种新的依赖性……”《扒手》中的跑马场、里昂火车站是根据节奏衔接改变的大空间碎片，而这些节奏衔接符合扒手的情感。失败与得意出现在一张圆桌上，连续赌局等待我们的姿态，或者说等待我们的思想，即它们所需的连接。

15 见让·塞莫吕埃和米歇尔·埃斯代夫的文章，载《银幕上的圣女贞德》、《电影研究》。

16 布莱松，《电影札记》，伽利玛出版社，第95-96页：“论碎片：如果人们不想落入再现之中，它就是不可或缺的。在其分离的局部中看人和事。分隔这些局部。让它们互为独立，以便重新赋予它们一种新的依赖性”

空间本身脱离了自身坐标，好像脱离了自身的几何关系。这是一个触觉空间。布莱松通过它可以实现一个效果，而这个效果在德莱叶作品中只能是间接的。精神情愫不再由面孔来表现，而空间也不再需要屈从或类比一个特写镜头，或被视为一个特写镜头。现在，情愫可以直接出现在中景镜头中，在一个可以与之相应的空间里。布莱松对声音的处理人尽皆知，即空声，不仅仅显示任何表达中自由间接话语的增加，还显示了发生的和被表达的事的可能关联，呈现了空间与被作为纯可能性表现的情愫的结合。

空间不再是这样或那样的特定空间，变成了帕斯卡尔·奥热所说的任意空间。诚然，布莱松没有发明任意空间，尽管他也以自己的方式建构过这种任意空间。奥热更愿意从实验电影中寻找它的根源。但人们同样可以说任意空间同电影一样悠久。一个任意空间不是任何时间、任何地点上的抽象世界。它是一个非常特殊的空间，只是失去了自身的同质性，即自己的几何关系原则或自身局部的连接，所以，重新衔接才可以有无穷的方式。这是一个潜在关联的空间，一个纯可能性发生的地点。事实上，不稳定性、异质性、某一空间的关联缺失所表现的，往往是一笔潜在的财富或一些特殊性，它们类似于任何呈现、任何确定性的预设条件。因此，当我们用质或力量这样的在某一特定空间（事物状态）中呈现的东西界定动作-影像时，仅用它来对照情感-影像是不够的，因为情感-影像将质和力量归还给它们在面孔上采用的前现实状态。我们现在可以认为存在两类情感-影像符号，或两个第一性形态：一是由一张面孔或一个类似物表现的质-力量；一是呈现在一个任意空间中的质-力量。或许后者比前者更加细腻，更适合呈现情愫的产生、发展和宣泄。这是因为面孔是一个宽泛单位，正如笛卡儿曾指出的，运动表现面孔的组合与混合情感。著名的库里肖夫效应不宜用面孔与一个可变对象的联系来解释，而要用面孔表现的模糊性来解释，因为面孔的表现总是符合不同的情愫。反过来说，

当我们离开面孔和特写镜头，当我们审视那些越出特写镜头、中景和全景镜头的过于简单区分的复杂镜头时，我们似乎进入到一个更加灵活和未区分的、专门用于推演非人类情感的难以识别的“情绪系统”¹⁷。如同情感-影像，亦如知觉-影像：情感-影像也具有两种符号，一个只是两极构成的符号，另一个则是基因或区分符号。任意空间是情感-影像的基因元素。

那位年轻的女精神分裂症患者在两个画面前表达出自己“最初的非真实情感”：一个是一位女同学走近的画面，她的面孔被夸张地放大（很像一头狮子）；一个是一片麦田的画面，它变成无限大，成为“一大块明黄色”¹⁸。如果人们参考皮尔士的术语，人们可以把它们确定为情感-影像的两种符号：类象符号，用面孔表现质-力量；性态符号（或力态符号），指其在任意空间中的呈现。尤里斯·伊文思的某些影片给我们提供了这种性态符号的概念：“雨不是特定的、具体的、落在某处的雨。这些视觉印象无法用空间或时间的表现统一起来。这是用最微妙的敏感性察觉到的东西，它不是真实的雨，而是雨出现的方式，它悄然而至，不停地一滴滴打在树叶上，池塘如镜的水面泛起涟漪，一滴孤单小水珠在玻璃上迟缓地流动，一座大都市的生活反射在湿漉漉的柏油马路上……即便它表现像鹿特丹大铁桥这样的对象，这种金属结构也会在千种不同的取景方式中变成非物质影像。这座桥可以用多种方式观察的事实可以说让它变成非真实的。它的出现不像工程师的创造，针对一个确定的目标，而是一系列奇特的视觉效果。它们是视觉变化，一列货车难以在上面行驶……”¹⁹这不是一个桥的概念，也不是桥的形式、它的金属材料、它的用途和功能所界定的个

17 这是波尼泽尔著作的一个基本观点，《盲场》，《电影手册》-伽利玛联合出版：当过于简单的区分被超越时，当镜头变得“模糊”甚至“矛盾”时（德莱叶的情况就是这样），电影就获得了一个不只是知觉的，还是情绪的新系统。

18 M.-A. 塞什伊，《一个女精神分裂症患者的日记》，法国大学出版社，第3—5页。

19 巴拉兹，《电影》，帕约出版社，第167页（及《电影的精神》，第205页）。

体化的事物状态。这是一种潜在性。700 个镜头的快剪使不同的画面以无数种方式重新衔接起来，它们不是依次排列朝一个方向发展，而是构成在任意空间中融合的特殊性的集合，在这里，这座桥被视为一种纯粹的质，这个金属物被视为纯粹力量，鹿特丹被视为一种情愫。而雨更不是雨的概念，也不是天气和某个下雨地点的状态。它是一个特殊性的集合，呈现雨的本质，即雨的纯粹力量或质，它们不用抽象融合所有可能的雨，只需构成相应的任意空间。这是作为情愫的雨，没有什么东西比它更能对抗一种抽象或普遍的概念，尽管雨不是在一个个体化的事物状态中呈现的。

3

如何建构一个任意空间（在景棚还是在外景）？如何将一个任意空间从指定的事物状态、特定空间中抽离出来？第一种方法用单影、多影：一个充满影子或被影子覆盖的空间，成为任意空间。我们已经知道表现主义如何使用暗与明、不透明黑底以及光的原则：这两种力量交织、交错在一起，像一对摔跤手，给空间一个坚实的景深、一个鲜明和扭曲的透视，景深和透视将充满影子，要么体现所有明暗度，要么体现交替和对比条纹。这是“哥特式”的世界，它浸没或打破轮廓，赋予事物以一种无机生命，让它们在这里失去自身的个性特征，并在把它们变成某种无限性的同时，增强这个空间。景深是争斗的地方，它有时把空间引向一个无底的黑洞，有时把它推向光明。当然，人物反过来也会变为异常可怕的扁平，暴露在一个亮圈底部，或者他的影子因逆光和白底而失去厚度；但将景深前置，是“明暗价值的颠倒”，是透视的倒置。²⁰ 影子这时发挥着全部提前功能，在最纯粹的状态下显示**威胁**的情愫，比如《伪君子》中

20 布维耶和勒特拉分析了茂瑙的这些不同手法：见《诺斯费拉图》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第 56—58，135—137，149—151 页。关于表现主义中影子的作用，见洛特·艾斯纳，《魔鬼附着的银幕》，电影百科全书出版社，第 8 章（他专门分析了《影子制造者》）。

的影子，《诺斯费拉图》中的影子，或《禁忌》中教士投向熟睡情人的影子。影子可以无限延伸，所以它界定着不与事物状态吻合或产生事物状态的人物位置的潜在关联：如亚瑟·罗宾逊的《影子制造者》，两只手只在它们延长的影子中相交，女人身体的影子只是被追求者们的手的影子抚摸着。这部影片自由发展这些潜在关联，甚至表现角色、性格和事物状态最终超越嫉妒情感呈现时所发生的情况：它让情愫完全脱离事物状态。在恐怖片的新哥特空间中，泰伦斯·费希将这种情感-影像的自主性推向极致，他让被钉在地上的吸血鬼受尽折磨，但作为潜在关联，他让崭新磨坊的风车翼在吸血鬼受难的地方投下一个十字架影子（《德古拉的新娘》）。

抒情抽象是另一种方式。我们知道它是由明与白色的关系来界定的，但影子也从中发挥重要作用，尽管这个作用与它在表现主义中的作用极为不同。这是因为表现主义发展对立、冲突或斗争原则：精神与黑暗的斗争。而对于抒情抽象的支持者们而言，精神的行为不是一种斗争，而是一种选择，主要表现为“或者……或者……”。影子这时不再是一种无限延伸或界限的颠倒。它不再无限延伸某种事物状态，它更多地是表现事物状态本身与超越它的可能性、潜在性之间的某种选择。因此，雅克·图尔尼尔与恐怖片的这一哥特传统决裂；他的苍白和明亮的空间，在明亮背景上的夜晚，使他变成了抒情抽象的一个代表。在《豹族》的泳池中，攻击只能从反映在白墙上的影子中看到：究竟是女人变成了豹子（潜在关联），还是仅仅那只豹子跑掉了（真实关联）？在《与僵尸同行》中，究竟是一个活死人在为那位女教士服务，还是一个受传教士影响的可怜姑娘？²¹ 人们对于我们不厌其烦地列举这种“抒情抽象”的各种代表作不会觉得唐突：因为他们并不比表现主义的代表作更丰富，

21 对此，可以参考 J.-M. 塞巴提耶的《魔幻电影经典》中有关雅克·图尔尼尔的文章，巴朗出版社。恐怖片的这种“选择”倾向与哥特倾向形成对立，与制片人勒顿和雷电华公司分不开（参考塞巴提耶）

何况各种各样的支持者从来不是一个概念形成的阻碍。事实上，在抒情抽象中，我们认为最重要的是，精神不是置于斗争之中，而是被选择折磨。这种选择可以以美学或激情方式（斯登堡）、伦理方式（德莱叶）或宗教形式（布莱松）呈现出来，或者游走于这些不同形式之间。比如，在斯登堡的作品中，女主人公必须在一个白色的、闪光的、冰冷的双性人与一个恋爱中的甚至已婚的女人之间做出选择，这种选择只能明确出现在某些时机中（《摩洛哥》、《金发维纳斯》、《上海快车》），而不是普遍出现在任何作品中：《红色皇后》只有唯一一个带影子的特写镜头，准确地说，就是公主放弃爱情，选择无情争夺权力的那个特写镜头。至于《金发维纳斯》中的女主人公，她反过来放弃了白色晚礼服，去找回自己为妻为母的爱。斯登堡的选择主要反映在感性方面，是精神的选择，不逊于德莱叶或布莱松看上去超感性的选择。²² 总之，这里只有激情或情愫，用克尔凯郭尔的话说，信仰仍是激情、情感的事，而非其他。

抒情抽象从它与白色的基本关系中获得两个结果，从而更凸显它与表现主义的区别：成分的交替，而不是对立；精神的选择、抉择，而不是斗争或战斗。一方面，是白与黑的交替：白是光的捕手，黑是光停止的地方，有时中调、灰色，作为不可区分性，构成第三个成分。交替在影像之间或在同一影像中形成。在布莱松的作品中，主要是节奏交替，如《一个乡村牧师的日记》或《湖上的朗斯洛》中白天与黑夜的交替。在德莱叶作品中，选择获得一种高级几何构成，如同一种“调性的结构”和一个方砖空间（《复仇之日》和《诺言》）。另一方面，精神的选择好像符合善、恶、模糊或冷漠等这些成分的交替，但这是一种十分神秘的手法。事实上，“必须”选择白色是值得

22 路易·马勒在他 1959 年 12 月 30 日的文章《艺术》中强调了布莱松作品中的感性元素，尤其是《扒手》。相反地，人们可以为斯登堡作品提供一种唯灵论阐释，尤其是《上海快车》（参看祈祷的宏大场面）。.

怀疑的。在德莱叶和布莱松的作品中，细胞状和临床的白色具有一种恐怖的、魔鬼的特征，丝毫不逊色于斯登堡冰冷的白色。

《红色皇后》选择的白色意味着对亲密关系价值的残忍抛弃，而《金发维纳斯》反过来又通过抛弃白色找回亲密关系价值。

《复仇之日》中的女主人公是在无法辨认的影子中，而不是在长老会的白色中发现这一亲密关系价值的。囚禁光的白色不比黑色更适宜，因为用白色对它不适合。总之，精神的选择永远不直接涉及成分的交替，尽管成分的交替是它的基础。²³从帕斯卡尔到克尔凯郭尔，贯穿着一个十分有趣的观点：选择不涉及要选择的成分，而涉及选择者的生存方式。这是因为有一些选择，人们只能在确认自己没有其他选择时才能作出，这可以反映在道德必要性上（善、责任），也可以反映在物理必要性上（事物状态、情形），还可以反映在心理必要性上（想占有某物的欲望）。精神选择是在不知选择的选择者的存在方式与知道选择的选择者的存在方式之间形成的，如同存在着有选之择或无选之择。如果我意识到选择，这时已经存在了我无法再进行的选择和我无法再继续的生存方式，我是在说服自己“没有选择”的情况下接受这些选择的。帕斯卡尔的赌注只说明了这一个问题：成分的交替就是对上帝存在的肯定、否定和存疑（怀疑、不确定）；但精神的选择是另一回事，它存在于“打赌”说上帝存在的人的生存方式与打赌说上帝不存在或不愿打赌的人的生存方式之间。帕斯卡尔认为，只有前者意识到要选择，后面俩只能在他们不知选择时才能作出选择。总之，作为精神确定性的选择是以自己为对象的：我选择选择，因此我排斥任何以别无选择方式作出的选择。这也是克尔凯郭尔所说的“选择”和萨特在其无神论表述中所说的“抉择”的实质。

从帕斯卡尔到布莱松，从克尔凯郭尔到德莱叶，明显存在

23 关于交替，关于精神的选择，可以在菲利普·佩兰关于德莱叶的论述中（同上）和米歇尔·埃斯代夫关于布莱松的论述（《罗伯特·布莱松》，塞格出版社）中找到许多分析元素。

一条启示传承脉络。在抒情抽象作者的作品中，存在丰富的人物系列，他们是无数具体的生存方式。有代表上帝、善良和道德的白种人；有帕斯卡尔所说的“虔诚的人”，他们可能是暴君、伪君子、以道德或宗教之名保护秩序的人。也有不确定的灰色人（如德莱叶《诺斯费拉图》中的主人公、布莱松的朗斯洛，或者《扒手》，这个片名本身就是“不确定性”）。还有邪恶胚子，大多在布莱松作品（《布洛涅森林的贵妇们》中埃莱娜的复仇，《巴尔塔扎尔的机遇》中杰拉尔的狡诈，《扒手》中的偷窃，《金钱》中的伊万的罪行）中。布莱松是激进冉森教教徒，他借作品，亦即通过善与恶表现无耻：《金钱》中，虔诚的吕西安只是对作伪证和不得已偷窃给予宽恕，而伊万只是用他人的情况犯罪。似乎好人必须先从坏人作恶的地方做起。但为什么会存在有明确原因的“作”恶选择，而不是仍处在欲望阶段的作恶选择？布莱松的回答与歌德的魔菲斯特的回答是一致的：我们这些魔鬼或吸血鬼，我们在第一个行为中是自由的，却是第二个行为的奴隶。这也是《扒手》中警长的良心发现（说得不如前者清楚）：“无法停下来”，因为你选择了一个让你无法再选择的情境。正是在这个意义上，前面提到的三种人物类型属于错误选择，即只有在否认有选择（或还能选择）时才能作出的选择。通过抒情抽象的视角，人们彻底明白了什么是选择，什么是作为真正精神确定性的选择意识。这不是善的选择，也不是恶的选择。这是一种无法用选择之物而是由选择具有的权力确定的选择，这种权力能够在每时每刻重新选择，自我选择并在每一次确定目标时自我确定。尽管这种选择意味着当事人的牺牲，但这也是一种他知道可以每次重新选择、不断重复选择的情况下做出的牺牲（这也是一个与表现主义观念极为不同的观念，表现主义认为牺牲只有一次）。在斯登堡本人的作品中，真正的选择不在《红色皇后》一方，也不在《上海快车》中选择复仇的女人一方，而是在《上海的手势》中选择牺牲自己的女人手中，她只有一个条件：不为自己辩解，不

需要为自己辩解，不需要定论。真正选择的人物必须牺牲并因此获得可以不断重复的牺牲：在布莱松作品中，是圣女贞德，是死刑犯，是乡村神甫；在德莱叶的作品中，仍是圣女贞德，还有伟大的三部曲，《复仇之日》中的安娜、《诺言》中的安格尔、《日尔鲁德》。在前面这三种人物类型之外，还要加上第四种类型：真实选择或有选择意识的人物。这肯定涉及情愫；因为如果前三种类型的人物把情愫当做已建秩序或无序中的现实性，那么真实选择的人物则将情愫提升到其纯粹力量或潜在性的高度，如兰西诺的绅士爱情，也会在体现和实现它时获取不能被实现的、超越任何完结的部分（永恒的重复）。布莱松又加上第五种类型，第五种人物：《巴尔塔扎尔的机遇》中的牲畜或驴。驴由于无法进行选择，所以它只知道人的无选择或选择的结果，亦即在身体或死亡中完成事件的面孔，而无法获得（但也无法背叛）超溢完成或精神确定性的部分。所以，驴是人类的狡黠所偏爱的对象，也是基督或有得选择的人的最佳统一。

这种反道德的极端道德主义，这种反宗教的信仰是一种奇怪的思想。它与尼采没有瓜葛，却与帕斯卡尔和克尔凯郭尔、与冉森主义和改良主义（甚至与萨特）关系密切。它在哲学与电影之间编织一个宝贵关系的集合。²⁴ 侯麦的作品也是一样，

24 在十九世纪下半叶，哲学不仅试图更新自己的内容，也在获取新的表述手段和表述形式，这些截然不同的思想家的作品的共同点，是他们都感到自己是未来哲学的最早代表。克尔凯郭尔最突出，（在法国，这种对新形式的寻找是围绕着雷诺维叶和勒奎埃为中心展开的。这是一群不该被忘记的人们，他们的一个重要主题就是选择的观念。）回到克尔凯郭尔上来，他独特的方式之一就是读者难以进行形式认同的东西纳入到自己的思考中：这是一个例证，还是一本日记的片段，或者一个故事、一段轶事、一个情节？等等。比如，《论绝望》，这是一个中产阶级的故事，他在吃早饭并给家人读报，突然他冲向窗口并大声叫喊：“可能，否则我宁死！”《人生道路诸阶段》是一个每天抽风一小时的会计的故事，他在寻找一条可以将相似性资本化和固定化的规律：一天，他去了窑子，但记不得所发生的一切，是“可能性让他发疯……”《恐惧与战栗》是“阿涅斯与北蠼”的故事，像一个连环画，克尔凯郭尔给出了几个版本。还有其他许多例子但现代读者可能有办法给这些奇特的历程命名：在每一种情况下，它们是一本剧本，一本真正的说明书，于是它们是第一次出现在哲学和神学中。

是存在、选择、错误选择和选择意识的方式的历史，支撑着系列《道德故事》（尤其是《慕德家的一夜》；最近的影片《好姻缘》，讲述一个年轻姑娘的故事，她选择结婚，呼吁结婚，因为她所选择结婚的方式与她在某个时代选择不结婚的方式是一样的，那是帕斯卡尔的意识或对永恒、无限的同样要求）。为什么这些主题有如此重要的哲学和电影意义？为什么非要强调所有这些观点？这是因为，在哲学和电影中，在帕斯卡尔和布莱松的作品中，在克尔凯郭尔和德莱叶的作品中，真正的选择，那个坚决选择选择的人注定把一切归还给我们。我们在牺牲精神中，在他们牺牲的时刻或者在他们牺牲之前可以重新得到这一切。克尔凯郭尔认为：真正的选择让我们在抛弃未婚妻的同时得到她；让亚伯拉罕在牺牲自己儿子时才得到他。阿伽门农牺牲自己的女儿伊芙琴尼亚只是出于责任，仅仅是责任，他选择了不选择。亚伯拉罕反过来将牺牲自己的儿子，他爱儿子胜于爱自己，仅仅出于选择，出于选择意识，这种意识把他与上帝联系在一起，超越了善与恶：于是他儿子重又回到他身边。这就是抒情抽象的故事。

我们的基础是一个事物状态的特定空间，一个白-黑-灰，白-黑-灰交替的事实……我们认为：白色表示我们的责任，或我们的权力；黑色代表我们的无能或我们对恶的渴望；灰色代表我们的不确定性、我们的追求或我们的冷漠。这样我们上升到精神的选择，我们必须在各种生存方式之间作出选择：白色、黑色或灰色的生存方式，这意味着我们没有选择（或我们不再有选择）；但只有另一种生存方式意味着我们选择选择或我们有选择意识。即超越白-黑-灰的内在的或精神的纯光。我们一旦获得这种光，它就会归还我们一切。它把白色重新归还我们，但它不再囚禁光；把黑色重新归还我们，但它不再让光停止；它还会把灰色归还我们，但它不再是不确定性或冷漠。我们到达了一个精神空间，在这里，我们所选择的东西不再与选择本身有所区别。抒情抽象正是由光和白色的经历界定的。但这种

经历各个章节，首先让囚禁光的白色与让光停止的黑色交替；而后让光在一种选择中得到解放，将白色和黑色归还我们，我们在原地从一个空间过渡到另一个空间，从物理空间过渡到精神空间，而这个精神空间重新给我们一个物理性（或形而上学）。前一个空间是细胞状和封闭的，第二个空间与第一个没有区别，是一回事，它只是获得了精神开放，通过某种事实或权力的逃避，免除了这个空间所有的形式义务和物质局限。这就是布莱松想用他的“碎片”原则说明的东西：人们从一个封闭的、打成碎片的集合过渡到一个人们创造或再创造的开放的精神整体。或如德莱叶所说的：**可能性**打开了作为精神维度的空间（第四或第五维度）。空间不再是特定的，它变成了任意空间，相当于精神力量，永远在更新的精神决定：正是这种精神决定构建了情愫，或“自我意愿”，并在自身进行局部的再衔接。

阴暗与精神斗争、白色与精神选择：它们是空间变成任意空间、升华为光明的精神力量的两种首要方式还必须考虑到第三种方式，色彩。它不再是表现主义的阴暗空间，也不是抒情抽象的白色空间，而是色彩主义的色彩-空间。在绘画中，人们可以区分单色的或多色的色彩主义，而单色和多色在格里菲斯或爱森斯坦的作品中已经能够构成一个色彩影像，早于色彩-影像。

从某种程度上讲，表现主义的阴暗与抒情的白色都在发挥色彩作用。但真正的色彩-影像构成任意空间的第三种方式。色彩-影像的主要形式，如色彩均匀的表面-彩色、浸入所有色彩之中的环境色、从一个调子到另一个调子的运动-色彩，这三种主要形式可能来源于音乐剧，具有从一个约定俗成的事物状态中剥离某个无限虚拟世界的能力。在这三种方式中，只有运动-色彩似乎属于电影，其他两种都完全属于绘画的力量。然而，我们认为电影的色彩-影像是由另一种特征界定的，尽管绘画也有这种特征，但它的意义和功能是不同的。这就是吸纳特性。“这不是血，这是红色”，戈达尔的这句话就是色彩主

义的表述。与简单的彩色影像不同，色彩-影像不归属于某个对象，而是尽其所能吸纳一切：正是这种力量夺走其范围所及的一切或者是截然不同的对象所共有的质。这里面肯定存在色彩的象征主义，但这种象征主义构成色彩与情愫之间的关联（绿色与希望……）。相反，色彩是情愫本身，即它捕捉的所有对象的潜在关联。奥利耶曾经说过阿涅斯·瓦尔达的电影，尤其是《幸福》，“吸纳”观众，它们不仅吸纳观众，还用受补充色支配的复杂运动吸纳人物本身和情境。²⁵ 这确实出现在《短岬村》中，白色与黑色在这里被作为补充色，白色站在女人一边，白色工作，白色的爱情与死亡，而黑色代表男人，这对“抽象夫妻”中的两个角色在交织中创造了一个选择或补充空间。在《幸福》中，正是这种结构用紫罗兰和橙金色的补充色实现一种色彩完美，人物被依次吸纳到符合色彩的神秘空间中。不过，如果我们继续这样排查那些迥然不同的作者，以便更好地挖掘某一概念的可能有效性的话，应该说，在整个彩色电影出现之初，明奈利就已经把吸纳变成了这一新影像维度的纯电影力量。比如他作品中梦的作用：梦只是色彩的吸纳形式。他的音乐剧作品，还有其他类型的影片，都延续了这个被自己的梦幻，尤其是被他人的梦和他人的过去（《大蓬车队》、《风流海盗》、《金粉世界》、《美兰达》）以及被**他者**的权力的梦幻（《玉女奇遇》）完全吸纳的人物的令人厌烦的主题。明奈利在他的《末世四骑士》中达到极致，人类受到战争噩梦的困扰。在他的全部作品中，梦变成了空间，但只是一张蛛网，蛛网不是留给梦者本人的，而是留给他所吸引的活猎物的。如果事物状态变成了世界运动，如果人物变成了舞蹈形态，这些都与色彩的绚丽，以及其近乎吃人、折磨、摧毁的吸纳功能（《蜜月花车》中鲜明的黄色转盘）密不可分。确实，明奈利已经找到一个能够完美表达这种一去不回经历的主题：犹豫、恐惧和

25 克洛德·奥利耶，《银幕回忆》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第211—218页（第217页：“色彩的异化作用”）。

敬畏，凡·高就是通过它们接近色彩，他的发现和他的作品的绚丽、他作品对他本人的吸纳，以及黄色对他的存在和理性的吸纳（《凡·高传》）。

安东尼奥尼是另一位伟大的电影色彩大师，他使用冷色调，把它们尽力推向扁平和紧张以超越吸纳功能，并把被改变的人物和情境保留在某个梦或某个噩梦的空间中。由于安东尼奥尼，色彩将空间引向虚空，抹掉了它吸纳的东西。波尼泽尔认为：“从《奇遇》开始，安东尼奥尼最主要追求的就是空镜、裸镜。在《蚀》的结尾，那对夫妇的所有镜头都经过空镜的检验或修改，如同片名提示的那样。……安东尼奥尼寻找沙漠：《红色沙漠》、《沙丘》、《职业记者》……结尾用移动镜头来扫空场，镜头都是一些无意义的、几乎是非形象的画面拼凑。……安东尼奥尼电影的对象，就是要用某种冒险来获得这种非形象，而这种冒险的成分是面孔的消失、人物的抹杀。”²⁶诚然，电影早已通过操作相同空间的对比、有人或没人（尤其是斯登堡在《蓝天使》中用劳拉的包厢与教室大厅做对比），获得巨大反差效果。但在安东尼奥尼的作品中，这种想法变换了一种新模样，用色彩进行对比。色彩把空间提升到虚无的力量高度，在此之前，事件中可实现的部分已经完成。空间非但没有被去除潜在性，反而具有了更多的潜在性。他与伯格曼既有相似的地方，也有对立的地方：伯格曼超越动作-影像，追求特写镜头和面孔的情感诉求，用它们对照空虚。而在安东尼奥尼的作品中，面孔与人物和动作一起消失了，情感诉求就是任意空间的诉求，安东尼奥尼把这个空间也推向空虚。

此外，任意空间似乎在这里具有了一个新性质。它不再如先前一样是一个由局部界定的空间，局部的重新衔接和方向不是提前确定的，可以有无数种操作方式。它现在是一个无定形集合，消除了发生在自己身上和影响自己的东西。这是一种消

26 波尼泽尔. 同上，第 88 页（波尼泽尔将其与伯格曼对比）。

亡或消失，但它不与遗传成分相互对抗。人们清楚地看到这两种表现是互补的，是互为前提的：事实上，这个无定形集合是地点或位置的收集，它们可以独立于时间秩序并存，从一个局部过渡到另一个局部，也可以独立于消失的人物与情境，为其提供重新衔接和方向。因此，存在着两种任意空间状态或者两种“性态符号”，即脱节与空缺的性态符号-但从这两种永远彼此互为依存的状态中，人们只能认为一个在“前”，另一个在“后”。任意空间只有一种性质：它不再有坐标，是一个纯粹潜在性，它只呈现那些独立于事物状态或呈现它们（已经呈现或将要呈现，或者两种都不是，无关紧要）的环境的纯粹**力量**和**质**。

因此，影子、白色、色彩都有可能产生和建构任意空间，即脱节或虚无空间。但由于使用所有这些手段以及其他方式，人们在战后经历了这些空间的大量繁殖，主要在布景和外景方面，以及其他影响。首先是电影之外的空间，就是战后的情境，被摧毁或正在重建的城市、光秃的土地、贫民窟，甚至未爆发战争的地方，“未分”的城市格局，巨大废墟、码头、仓库、堆积的钢梁和铁轨。另一个是电影内部的空间繁殖，我们知道，它来自于动作-影像危机：在“主动的”感觉-运动情境中，人物越来越少，他们更多地进入界定纯视听情境的漫步、游荡和迷失状态。于是，动作-影像开始解体，而那些特定的地点开始变得模糊起来，让位于任意空间，害怕、冷漠以及冷淡、极速和无休止等待某种现代情愫在此发展起来。

首先，如果意大利新现实主义是反现实主义的，这肯定是因为它与空间坐标、与地点的传统现实主义决裂，打乱了运动方位（比如罗西里尼《战火》中的沼泽和森林），或者在月球的无限空间构建了某些视觉“抽象物”（《欧洲 51》中的工厂）。²⁷ 法国新浪潮派也打破了镜头传统，消除了其不同的空间确

27 关于新现实主义空间. 参见西尔维·特洛和米歇尔·德维耶的两篇重要文章。载《电影家》第 42 和 43 期，1978 年 12 月，1979 年 1 月。

定性，变成了一种不可整体化的空间：比如，戈达尔的未完工公寓表现不协调和变数，因为没有门板，所以有无数种进门的方式，它们具有一种类音乐价值，可以充当情愫的伴奏（《轻蔑》）。斯特劳布创造一些奇怪的无定形镜头，多为各种各样的地质学空间、浮光暗影或深入细致的沙漠、没有节目演出的剧场。²⁸ 德国恐怖学派，尤其是法斯宾德和达尼埃尔·施密特，设计了一些外景，如沙漠-城市、内景在镜子中的分解，或用最少方位和宇宙的无衔接视点（施密特的《维奥兰达》）。纽约学派则呈现近地面的城市水平视野，事件都发生在便道上，地点只是一个未分空间，如吕美特的影片。最有说服力的是卡萨维特，他最初拍了一些突出面孔和特写镜头的影片（《影子》、《面孔》），建构了一些脱节空间，凸显情感（《杀死中国老板》、《慢奏蓝调》）。于是，他从情感-影像的一个类型过渡到另一个类型。他先解构一个空间，不再是一个脱离于空间-时间坐标的面孔，而是一个永远超出其呈现过程的事件，这要么因为事件来迟或消解了，要么因为它来得太快。²⁹ 在《葛罗利亚》中，女主人公可以等很长时间，也可以没有时间回家，因为她的追踪者在那等她，好像他们永远守在那里，或者好像地点突然改变坐标，不再是原来的地方，然而它还是同一个任意空间的地点。这次，连空白空间也被一下子填满了……

我们还需要再谈谈其中一些现象。正如帕斯卡尔·奥热所说，任意空间的增加或许有一个实验电影的渊源，它与动作的叙事和特定地点知觉决裂。如果实验电影真的向某种先于人（或后于人）的知觉发展，那么它也向这种知觉的对应物，即脱离其人文坐标的任意空间发展。迈克尔·斯诺的《中央地带》

28 让·纳尔波尼，《那里》；塞尔日·达奈，《斯特劳布镜头》，分别载于《电影手册》第275期，1977年4月，以及第305期，1979年11月。

29 见菲利普·德·拉哈的关于卡萨维特作品中的无方位无坐标空间的分析，《电影家》第38期，1978年5月。一般来说，《电影家》杂志的这些撰稿人把这些脱节的、非衔接和无方向布局空间的发现和分析推向极致：关于罗西里尼、卡萨维特，还有吕美特（见多米尼克·里尼利，第74期）、施密特（见纳迪娜·达索，第43期）。《电影手册》则偏重另一极，主要分析被清空的空间。

把知觉提升到一种粗糙和野蛮材料的普遍变化高度，也从中提取一个天地，即纵横交换的空间。虚无本身转向摆脱虚无或湮没其中的东西上来，如遗传基因、鲜活或麻木的知觉，它激活一个空间，只保留人类事件的影子或叙事。在《波长》中，斯诺使用 45 分钟的变焦镜头来表现一个房间的长度，从一头到另一头，直至那面悬挂一张大海照片的墙：他从这个房间中分离出一个潜在空间，并从中一步步挖掘它的力量和质。³⁰ 一些年轻姑娘来听收音机，人们听到有个男人上楼并摔倒在地上，但这时变焦镜头已经先于这个男人来到地面，拍其中一个姑娘用电话讲述这个事件。一个负片叠印出来的姑娘的幽灵让这个场景变得可怕，而这时变焦镜头继续运动，直至让大海的最后画面与墙上大海照片重叠。空间进入空白大海。这些就是所有前面提到的任意空间元素，影子、白色、色彩、无穷延展、无限缩小、图样、脱节局部、空白整体：用席尼的话说，它们都被用来界定“结构电影”。

玛格丽特·杜拉斯的《阿加莎或无限的阅读》也有相同的结构，赋予它某种叙事或者阅读的必要性（读影像，而不仅仅是看）。如同摄影机从一间空荡的废弃的大房间出发，房中的两个人物只是他们自己的幽灵、自己的影子。相反地，窗户朝向空荡的海滩。摄影机从房间底部到窗户和海滩的时间，这里有一些停顿和重复，就是叙事的时间。而叙事本身，即影像-声音，将以前的时间和以后的时间连接起来，再追溯它们：一个史后时间，因为这个故事讲述唯一一对男女的完整故事，一个史前时间，没有任何东西搅扰海滩。这个由此及彼的过程就是礼赞情愫的缓慢过程，这里专指兄妹的乱伦。

30 P. A. 席尼描述和评述了这种影片，见《结构电影》，载《电影·理论·阅读》（“这种把空间并隐晦地把电影视为潜在性的直觉是结构电影的一个公理。房间永远是一个产生纯可能性的地点……”第 342 页）。

第八章

从情愫到动作：冲动- 影像

1

当质和力量被呈现在事物状态、可确定的地理和历史环境中时，我们就进入了动作-影像范围。动作-影像的现实主义与情感-影像的理想主义是对立的。然而在这两者之间，即在第一性与第二性之间，存在一种类似“衰退”情愫或者“胚形”动作的东西。这不再属于情感-影像，但也不属于动作-影像。我们知道，前者在**任意空间-情愫**的组合中发展。后者在**特定环境-行为**这个组合中发展。但在两者之间，我们遇到了一个奇怪的组合：**原初世界-基本冲动**。一个原初世界不是一个任意空间（尽管它可以与之相似），因为它只出现在特定环境中的深层；它更不是一个特定环境，这种环境只能产生于原初世界。一个冲动不是一种情愫，因为它是一个意义最强烈的印象，而不是一种表达；但它还不能混同于控制一个行为和使之失控的感情或情绪。不过，应该承认这个新集合不是一个简单中介、一个过渡地点，它具有完美的实质和自主性，甚至让动作-影像无力表现它，让人无法通过情感-影像感觉到它。 -

比如，一个房子，一个国家，一个地区。这些都是地理和社会现实化的真实环境。但无论是整体还是局部，它们似乎都是从内部与原初世界发生联系。原初世界可以由人工布景来体现（小歌舞剧的王国、摄影棚中的森林或沼泽），也可由一个保护区的真实景物来体现（一片真正的沙漠、一片原始森林）。人们可以识别它的无形特征：这是一个纯粹的底，更准确地说，是用未成形的残部或局部材料做成的一种无底，具有一些无定型功能，如行为或精神活力，它们不涉及构成的主体。人物在这里如同禽兽，文人如笼中鸟，情人如山羊，穷人如猎狗。这不是因为他们有类似的形式或行为，而是因为他们的行为预示人畜的每一种区别。他们是衣冠禽兽。而冲动不是别的，正

是这种可以从原初世界中抢夺碎片的能力。冲动与碎片，严格地讲，是对应的。确实，冲动不乏智慧：冲动甚至具有一种魔鬼智慧，可以让每个人选择自己的部分，等待时机，掩盖举动和采取完成自己行动的最佳方案。原初世界也不缺少产生冲动的法则。它首先是恩培多克勒的世界，由残部和碎片构成，如无脖之头、无额之眼、无肩之臂、无形之举。但它也是一个汇集一切的集合，它不是把一切合成一个结构，而是把它们的所有局部遍布在一个广阔的垃圾场或沼泽中，让所有冲动合成一个巨大的死亡冲动。因此，原初世界既是必然起始，也是绝对终结；总之，它遵循最长斜坡法则，连接彼此，互为彼此。因此，它也是一个十分特别的暴力世界（从某种角度上说，是最坏的世界）；但它的功绩是呈现出一个有起点、终点和斜坡的时间原始影像，即时序的全部残酷性。

这是自然主义。它不反对现实主义，反过来，它夸大现实主义的特征，把它们引入某种特殊的超现实主义。在文学上，自然主义主要以左拉为代表：是他开始将真实环境与原初世界相替换。在他的每一部作品中，他都描写一个具体环境，然后逐步穷尽它，把它归还原初世界：其现实主义描写力量正是来自于这种高等的源流。真实的、现实的环境是一个由绝对起始、绝对终结和最长斜线界定的世界的灵媒。

这一点是关键问题：两者不可分离，不能分开识别。原初世界不能独立于作为其灵媒的历史与地理环境而存在。这个环境接收一个起始、一个终点，尤其是一个斜坡。因此，冲动是从发生在特定环境中的真实行为中抽取出来的，比如真实的人们在这个环境中所表现出来的激情、感情和情绪。碎片是从这个环境中实际形成的物品中提取出来的。原初世界好像只能出现在人们加载、加宽和加长这些分割真实、分离行为和对象的看不见的线条的时候。动作发展为构成动作的核心行为，对象发展为不重建对象的碎片，人物发展为不“构成”人物的能量。与此同时，原初世界只存在于某一真实环境深层，只在那里发挥作用，只是作为这一环境的内在性反映其暴力和残酷性；而这个环境只在这个原初世界的内在性中表现为真实，它具有一个“派生”环境的身份，从原初世界中接收到某种作为命运的时间性。动作或行为、人物与物品必须占据这个派生环境并由此展开，而冲动和碎片必须占据这个牵连整体的原初世界。

因此，自然主义作家都享有尼采所说的“文明的医生”的美名。他们诊断文明。自然主义影像，即冲动-影像，实际上有两个符号：症候符号和崇拜或偶像符号。症候符号是派生世界冲动的显现，崇拜或偶像符号是碎片的表现。这是该隐的世界和该隐的符号。总之，自然主义同时涉及四种坐标：原初世界-派生环境，冲动-行为。可以想象这样一部作品，其中派生世界与原初世界确有不同，甚至分离：尽管它们具有千丝万缕的关联，但这不是一部自然主义作品。³¹

自然主义有两位伟大的电影大师，斯特劳亨和布努埃尔。在他们的作品中，原初世界的发明可以呈现人造或自然的纷繁形式，如斯特劳亨作品《愚蠢妻子》中的山峰，《情场现形记》中女巫师的小木屋，《凯利王后》中的宫殿和该片非洲一段中的沼泽，《贪婪》结尾的沙漠；如布努埃尔作品中，《在这新花园死去》中的人造丛林，《毁灭天使》中的客厅，《西蒙》中狼烟四起的沙漠和《黄金时代》中的石子滩。尽管原初世界可以被找到，但它仍是整个影片发展突破的地方，亦即一个呈现在被如此精致描写的社会环境深层的世界。因为斯特劳亨和布努埃尔都是现实主义者：从未有人使用如此多的暴力或残酷，用“穷人-富人”“好人-坏人”这样的双重社会分配描写过这种环境。但让他们的描写有如此力量的，恰恰是他们将这一环境的特征归结于一个在所有环境深处咆哮且继续生存的原初世界的方式。脱离了特定环境，这个世界不能存在，但它却可以让这些特定环境存在并带有来自更远处或更可怕深层的性质和特征。原初世界是世界的起始，也是世界的终点，还是从起始到终点的不可逆转的斜坡：原初世界带来环境，并将其变成一个封闭的、绝对闭塞的环境，或者只让它看到一丝模糊的希望。那个弃尸的垃圾仓库就是《情场现形记》和《被遗忘的人》的共同画面。这些环境不断走出又不断走进原初世界；它们只能作为注定的残品，或在被打碎时，才能勉强走出去，它们最

31 比如，帕索里尼的《猪圈》将一个食人肉的原初世界与一个由猪派生出来的环境分成两个截然不同的部分：这样的作品不是自然主义的（而且帕索里尼厌恶自然主义，他故意将其改变为一个十分肤浅的概念）。相反地，在电影领域也会出现这样的情况，原初世界本身构成一个所谓的派生环境：如阿诺的《火之战》这样的史前影片以及大量的恐怖片和科幻片。这样的影片属于自然主义。在文学上，《火之战》的作者大罗西尼首先将自然主义引向史前小说和科幻小说这两个方向上。

终还要回到这里，它们只有在回到原初时，才能获得自己的身份。这就是《凯利王后》中非洲一段的沼泽，尤其是《波多-波多》这部电影小说，两个被面对面捆绑、吊起的情人等待鳄鱼的来临：“这里……纬度是零。……这里……没有传统，没有先例。这里……每个人按当时的冲动行事……听从波多-波多的旨意。……波多-波多是我们唯一的法律。……他也是杀害我们的刽子手。……我们都被判处了死刑。”³² 零纬度，也是《毁灭天使》中的主要地点，它首先出现在这个神秘封闭的中产阶级沙龙中，当沙龙再一次开放后，它又出现在教堂中，因为那些幸存者又回到这里。它还是《资产阶级的审慎魅力》中的主要地点，该片被重建在所有连续派生地点中，以便阻止人们期待的事件发生。它是《黄金时代》中的子宫，呼唤人类发展，可一旦人们脱离它，人们将被重新吸纳到子宫中。

随着自然主义的出现，时间在电影影像中被凸显出来。米特里有理由认为《贪婪》是第一部把“心理绵延”作为人物性格发展或个体发生来表现的影片。在布努埃尔影片中，时间也无处不在，但更多地作为群体发生变化，作为人的年龄分期（不仅明显地出现在《黄金时代》中，也出现在《银河》中，借用所有年龄段来打乱时间秩序³³）。然而，自然主义的时间似乎首先受到一种同体诅咒。事实上，人们可以用蒂博代对福楼拜的评论来评说斯特劳亨：对他而言，绵延不是形成而是解体和正在迅速解体的东西。因此，绵延离不开熵，离不开衰退。斯特劳亨正是用它与表现主义做最后的清算。我们已经看到，他接受表现主义的是对明与暗的操控，朗和茂瑙都是这方面的高手。但在他们的作品中，时间的存在只与光和影有关，因此，人物的衰退只能用堕入黑暗、落入黑洞来体现（比如，茂瑙的《最卑贱的人》和巴布斯特的《露露》，以及斯特劳亨模仿表现主义的《蓝天使》）。而在斯特劳亨作品中，一切颠倒过来：他不停地在他所迷恋的衰退阶段调节光与影，让光服从

32 见斯特劳亨的《波多-波多》，拉封丹出版社，第132页。人们知道斯特劳亨出版过三部电影小说，他还写过一些剧本和不是纯粹小说的小说，用来补偿人们在制造电影时做不到的事：《波多-波多，巴浦利卡》（马尔代出版社）和《圣让之火》（马尔代出版社）。《波多-波多》似乎是《凯利王后》续篇的独立展开，即斯特劳亨留下伏笔的非洲篇章（《凯利王后》的第2卷）。

33 人们可以参考莫里斯·德鲁齐对这两部影片进行的分析。《路易·布努埃尔，梦的建筑师》，莱尔米尼耶出版社。

于一个熵的时间。

在布努埃尔的作品中，衰退现象也不乏自主性，甚至更多一些，因为这是一种明显扩展到人类的衰退。《毁灭天使》表现的退化毫不逊色于《贪婪》表现的退化。然而，斯特劳亨与布努埃尔的区别是：在布努埃尔作品中，这种衰退是设计出来的，不完全作为加速的熵，而是作为迅速的重复，永恒回归。因此，原初世界强加给在其中之一相连接的环境的，不一定是一个斜坡，而是一条曲线或一个环形。确实，一个环形不同于一次下降，不能表现整体“不好”：比如在恩培多克勒的作品中，他让善恶、爱恨交替；而事实上，情人、善人甚至圣人在布努埃尔作品中的重要性，斯特劳亨作品都是无法比肩的。但从某种角度上看，这还是次要的，因为男女情人、圣人本人，在布努埃尔看来，比错乱者和堕落者更有害（《复仇》）。熵的时间或者永恒回归的时间，这两种时间都要在原初世界中寻找自己的源头，因为原初世界赋予它一种无法补救命运的作用。发生在作为时间起始和终结的原初世界中的时间现在流逝在派生环境中。这几乎是时间的新柏拉图主义。或许也是电影自然主义的一个伟大之处，即与时间-影像近在咫尺。然而，阻止它成为时间本身、成为纯形式的，是让它服从自然坐标、听从冲动的义务。因此，自然主义只能抓住时间的负面效果，如陈旧、衰退、消耗、解体、迷失或者干脆遗忘。³⁴（我们看到当电影直接面对时间形式时，它只能先与自然主义对原初世界和冲动的关切决裂，然后再构建时间的影像。）

事实上，自然主义的精华存在于冲动-影像之中。冲动-影像包含时间，但只作为冲动的命运和自身客体的生成。这是涉及冲动的性质的第一个方面。因为，如果冲动是“本能的”或“原始的”，亦即它们涉及原初世界，那么，相对于它们出现的派生环境，它们可以具有十分复杂、奇怪和鲜为人知的形态。诚然，它们通常是比较单纯的，如饥饿的冲动、食物的冲动、性冲动，甚至《贪婪》中的金钱冲动。但它们已经离不开它们

34 布努埃尔的作品经常使用遗忘。最明显的例子是《被骗的女人》的结尾，对所有人物而言，好像什么都没有发生一样。因此，遗忘可以加强梦和幻想的印象。但我们认为它还有一个更重要的功能，即表现一个环形的结束，此后一切可以重新开始（由于遗忘）。塞巴蒂耶也指出泰伦斯·费希作品中存在假大团圆的结局，那些诚实的人物忘记了他们所经历的所有恐怖（《经典幻想电影》，巴朗出版社，第144页）。

产生和唤起的错乱行为，如食人肉、施虐-受虐、恋尸癖等。布努埃尔还发明了纯精神上的或更加复杂的冲动和错乱。这些生理心理途径是没有界限的。马尔科·费拉里或许是近期继承了真正自然主义的启示，在现实主义环境中触及原初世界艺术的罕见作者之一（比如，出现在大学校园中的金刚的巨大尸体，或者《猴子再见》中的博物馆剧场）。他投放了一些奇特冲动，如《猴子再见》中雄性的母性冲动，或者《红气球》中那个按捺不住的吹气球的冲动。

第二个方面是冲动的对象，亦即碎片，它既属于原初世界，又是从派生环境中提取的真实对象。冲动的对象永远是“局部对象”或偶像，如一块肉、生肉、肉末、女人内裤、鞋子的区域。从作为性偶像的鞋子可以看到斯特劳亨和布努埃尔的对照，尤其在前者的《快乐寡妇》和后者的《女仆日记》中。因此，冲动-影像或许是特写镜头实际成为局部对象的唯一表现；但这绝不是因为特写镜头“是”局部对象，而是因为这个局部对象是冲动的对象，于是它无一例外地变为了特写镜头。冲动是一个提取、撕破、切割的行为。因此，错乱不是冲动的偏离，而是它的衍生，亦即冲动在派生环境中的正常表现。这是猎食者与猎物的常态。残疾人是地道的猎物，因为人们不再知道他身上的碎片是什么，是缺少的部分还是余留的部分。但残疾人也是猎食者，而且，冲动的不满足、穷人的饥饿与富人的不满足都是一样的。《凯利王后》中的女王在巧克力盒中乱翻，就像一个在垃圾箱中翻检食物的乞丐。让残疾人或魔鬼反复出现在自然主义中，就因为它既是冲动行为要捕捉的变形对象，又是作为这一冲动行为主体的不完整对象。

第三，冲动的规律或命运，是巧取甚至豪夺它在特定环境内所能得到的一切，乃至从一个环境过渡到另一个环境。这种对环境的开发和穷尽无休无止。冲动每一次都要在特定环境中选择它的碎片，其实它不是在选择，它是在抢环境给它的东西，哪怕不择手段。泰伦斯·费希的《恐怖新娘》的一个场景表现吸血鬼在寻找他已选好的牺牲品，但由于没有找到，只好选择了另一个：因为他的嗜血冲动必须得到满足。这是一个重要场景，因为它表现了恐怖片从哥特式向新哥特式，从表现主义向自然主义的演进：我们不再处于情感元素之中，我们进入了冲动领域（或者说，这是支撑马里奥·贝瓦美妙作品的冲动）。

在斯特劳亨的《情场现形记》中，那个拈花惹草的主人公受捕食冲动的原始动力的推动，从女仆到上流社会的女人甚至弱智的残疾女人无一放过，他搜集所有环境，索取每个环境呈现的东西。对一个环境的全面穷尽，如母亲、仆人、儿子和父亲，正是布努埃尔的影片《被骗的女人》³⁵所表现的主题。冲动必须是赤裸的。只认为冲动会满足于一个环境给它提供或保留的东西是绝对不够的。这种满足不是一种安命，而是一种巨大愉悦，冲动从中发现了自己选择的力量，因为从深刻意义上看，它是改变环境、寻找新的环境开发、分割的欲望，因而它会满足这个环境提供的哪怕是最低级的、最令人厌恶的、最令人恶心的东西。冲动的愉悦不能用情愫来衡量，即不能用可能对象的内质来衡量。

这是因为在原初世界中不同的真实环境永远并存和连续，正如人们在斯特劳亨作品或者布努埃尔影片中清楚看到的那样。在这里，或许应该区分富人与穷人、主人与仆人的情境。让一个穷仆人去挖掘和穷尽一个富裕环境比让一个富人，无论真假，深入底层、深入穷人之中去寻找自己的猎物更困难。然而，应该警惕这种表面现象。如果说斯特劳亨主要在属于富人自己的环境中捕捉富人的进化，在社会底层中捕捉富人的没落，那么布努埃尔（还有后来的洛塞）却在审视相反的、或许更可怕的现象，因为穷人或仆人的入侵、他们对富裕环境的进犯以及他们穷尽的特殊方式更加灵活，更加无忌，更接近懂得等待的猎狗和秃鹰：不仅《被骗的女人》，还有《比里迪亚娜》中的乞丐和女仆都是如此。无论是富人还是穷人，冲动都具有相同的目的和命运：打碎一切，夺取碎片，积累残物，组建大垃圾场，并将这一切集中在一个死亡冲动之中。死亡，死亡，死亡冲动，这是自然主义的立足之本。自然主义在这里达到了最无耻的地步，尽管这还不是它最后的选择。在这个没有人们想象的那样绝望的最后选择之前，布努埃尔又补充了一点：不仅只是穷人和富人参与了这同一个衰退进程，这里面还有好

35 这里，可以与帕索里尼进行对比。因为《定理》这部影片也表现了一个家庭因外人的到来而被全部毁灭。但在帕索里尼的影片中，主要表现的是一种逻辑上的“穷尽”，比如说一次演示穷尽了外形的可能情况上的集合。这甚至是帕索里尼的独创性：《定理》这个片名和作为超自然代表或精神毁灭者的人物角色。相反地，在布努埃尔影片和自然主义影片中，外来人物是冲动的代表，主要对相关环境进行身体穷尽（如《被骗的女人》）。

人和高尚的人。因为他们也制造垃圾，也与他们带来的碎片密不可分。因此，布努埃尔的这个环形构成一种比斯特劳亨的熵更加普遍的衰退。食猎兽或寄生虫，所有人都兼具这两物的特征。一种魔鬼声音可以对一个高尚的人说，因为他做的大量好事在加速世界的衰退：“你和我一样无用……”你只是一个寄生虫。那位漂亮和善良的女富人比里迪亚娜的成长摆脱不了无用和寄生性的意识，无法与善的冲动相结合。寄生冲动随处可见。这就是诊断。因此，拜物的两极、善的偶像与恶的偶像、高尚的偶像与犯罪或性欲的偶像在交错和交换着，如同布努埃尔的怪诞基督系列或者《比里迪亚娜》的十字架-匕首。人们可以称前者为圣物，用巫术用语称后者为上帝的旨意或迷人的东西，它们是同一症候的两种表现。即便是《黄金时代》中的男女情侣，也不去追溯世界的进程，而是随着世界的斜坡走，他们不喜欢偶像，而更喜欢争吵，因为他们预示彼此时间的减少或者未来的事故，哪怕是已经分手。正如德鲁齐所说，超现实主义者相信从中看到了一个疯狂爱情的典范，³⁶ 这非常奇怪。确实，布努埃尔从一开始就与超现实主义在一起，这种情况很像斯特劳亨与表现主义的暧昧状态；但布努埃尔是为了其他目的才利用超现实主义的，这就是万能的自然主义的目的。

2

斯特劳亨的自然主义与布努埃尔的自然主义有很大区别。在文学中，左拉与于斯曼也有类似问题。于斯曼认为左拉只是在人类回归动物的原初世界的典型社会环境中想象肉体的冲动。他则期盼一种灵魂自然主义，更容易识别错乱的人造结构，或许还能识别信仰的超自然宇宙。因此，布努埃尔的影片对灵魂特有冲动的发现与发现饥饿和性一样下功夫，这三种发现共同赋予错乱一种斯特劳亨影片所没有的精神作用。尤其是对宗教的彻底批评汲取了某种可能信仰的源泉，对作为机构的基督教的激烈批评反而给作为人的基督带来了机遇。从布努埃尔影片中看到了这场基督教冲动的内在争论的人们并没有错：因为错乱，尤其是基督，勾画了一种彼岸，而不是此岸，让人们抓住了一个表现为救赎的问题，尽管布努埃尔对这种拯救的每

36 德鲁齐，同上，第74—75页。

一种方式都持十分怀疑的态度，如革命、爱情、信仰。

人们几乎无法对斯特劳亨作品表现的这种进化过程抱有偏见。³⁷但从现有整体上看，其基本运动是原初世界强加给环境的运动，亦即衰退、衰落或熵。因此，拯救问题只能以探究熵的方式提出，因为它可以证明原初世界有能力打开某个环境而不是关闭它。比如《结婚进行曲》中的著名场景，开满花朵的苹果树林里的纯洁爱情；《蜜月》中用来讲述精神生活诞生的第二部分。但在布努埃尔的作品中，我们看到环形或永恒回归替代了熵。不过，这种永恒回归也同熵一样是灾难性的，这个环形也在其所有局部中衰退，但它们还是从中提升了某种重复的精神力量，这种精神力量以新的方式提出了可能的拯救问题。好人、高尚的人同粗人、坏人一样，被囚禁在这个环形中。但这种重复能否走出自己的循环并“跳出”善恶？让我们迷失和衰退的是重复，但拯救我们的、让我们摆脱另一种重复的也是重复。克尔凯郭尔早就将过去的、连贯的、衰退的重复与信仰的、面向未来的重复对立起来，后者用一种非善而荒谬的力量把一切归还给我们。一个作为复兴、新事物、可能性的永恒回归与一个即将成为过去的复制品的永恒回归形成对照。雷蒙·鲁塞尔更接近布努埃尔，是一个深受超现实主义作者爱戴的作者，他展现一些“舞台”或被讲述了两次重复：在《远离人间的地方》中，玻璃笼中的八具尸体复制出他们生活的事件；吕西安·埃夸尔，一个天才的艺术家和学者，在女儿被杀后，变成了疯子，反复讲述谋杀经过，他甚至发明了一台机器，录下一个女高音的声音，然后再改变这个声音，复现死去孩子的声音，这样女儿、幸福都会回来。人们从一种无限重复过渡到作为决定时刻的重复，从封闭重复过渡到开放重复，从不仅失败而且导致失败的重复过渡到不仅成功而且重新创造

37 在《凯利王后》之后，斯特劳亨又拍了一部影片，他唯一一部有声片，本应叫《漫步百老汇》，但被修改了，以另一个片名《你好，姐妹》，以另一个导演的名字出现：米歇尔·西蒙。根据回忆和文献，针对斯特劳亨风格“场景”作了一个详细分析（《新大陆的征服者》，伽利玛出版社，第78-94页）。但具有他真正风格的篇章和故事梗概，我们认为还都存在于他以前的作品中。那些可能进化的元素更多地出现在《蜜月》和续集《结婚进行曲》中。这些都来自于斯特劳亨。事实上，女主人公可能发生了一次精神转变，给斯特劳亨打开了新的视野。其他进化元素出现在电影小说中，要么是《波多-波多》的非洲世界和两个情侣被救的方式，要么是《巴布里卡》的吉卜赛世界和情侣在花的海洋中死亡的方式。

模型或原型的重复³⁸。人们会以为这是布努埃尔的剧本。实际上，坏的重复不会简单地出现，因为事件失效了，而事件失效的原因就是重复，比如在《资产阶级审慎的魅力》中，午餐的重复在它所有自我封闭的领域（教会、军队、外交……）继续制造衰退的作品。在《毁灭天使》中，坏重复的规则将来宾扣留在无法逃脱的房间中，而好的重复似乎可以打破界限，让他们向世界开放。

布努埃尔的作品同鲁塞尔的作品一样，坏的重复表现为不确定性或不完美性：《毁灭天使》中，对两个相同来宾的介绍一次是热烈的，一次是冰冷的；或者主人的敬酒一次遭受冷遇，一次获得普遍关注。而拯救的重复则非常准确，也只有一次准确：当处女献身于上帝-主人时，来宾们都准确找到自己原来的位置并且一下子轻松下来。但这种准确性是一个错误标准，用来掩盖别的东西。过去的重复在物质上是可能的，但出于时间的原因在精神上是是不可能的；相反，信仰的重复、对未来的信仰似乎在物质上是不可能的，而在精神上是可能的，因为这意味着一切从头开始，意味着重新回到环形圈定的线路上来，充当时间的某个创造瞬间。是否存在两种对立的重复，如死亡冲动和生命冲动？布努埃尔给我们留下最大的不确定性，要先从两种重复的区分和混淆开始。天使的来宾们希望纪念，就是说重复那些曾拯救了他们的重复，但又一次因此落入失去他们的重复之中：他们为参加一个赞美颂仪式聚集在教堂里，他们将在大革命爆发时全部成为囚徒，经历紧张和危险。在《银河》中，作为人的基督总能利用两个朝拜者经历的各种环境掌握开放世界的机会；但一切似乎最终还要被封闭起来，基督本人也成为一个个环形的终结，而不是一片展开的天地。³⁹ 为了实现一个拯救的重复，一个超越善恶、改变人生的重复，是否应该与冲动秩序决裂，打破时间循环，获得一个真正“欲望”或者一个可以不断重新开始的元素（我们在抒情抽象中已经看到了它）？

布努埃尔在把重复而不是熵变成世界规律时，还是收了某种东西。他把重复的力量放进电影影像之中。由此，他超越了

38 米歇尔·布托分析和对比了克尔凯郭尔和胡塞尔作品中的重复主题：《文集》，第 I 卷，午夜出版社。

39 莫里斯·德鲁齐分析了《银河》中基督出现的镜头，并按布努埃尔设想一种可实现的解放的方式提出了问题，第 174 页。

冲动世界，触摸到时间的门槛并将冲动从斜坡或环形中解救出来，因为这些东西总是让冲动满足某个内容的需求。布努埃尔不在乎症候和拜物，他创造了另一种符号类型，人们可称之为“场景”，它或许给我们提供了一种直接时间-影像。我们在后面还会看到他作品中的这个现象，因为它超出了自然主义的界限。但布努埃尔是从内部超越自然主义的，从未放弃过它。

3

目前，我们关心的不是走出自然主义界限的方式，而是一些重要作者进不去的原因，尽管他们进行过不懈尝试。这是因为他们受到冲动的原初世界的迷惑，但他们本身的才华又将他们引向了其他问题。比如，维斯康蒂，从他第一部影片到最后两部影片（《沉沦》和《无辜》）一直都在试图获得原始和本能的冲动。但他的“贵族气”太盛，无法实现这个愿望，因为他的真正主题另有所指，直接指向时间。雷诺阿的情况虽不同，但也有相似之处。雷诺阿经常探求错乱和原始冲动（尤其是《娜娜》、《女仆日记》、《衣冠禽兽》），但他绝对更接近莫泊桑而不是自然主义。实际上，在莫泊桑的作品中，自然主义只不过是一个门面：事物如同隔窗而视，或如同剧院的“舞台”，阻碍了构建一个正在衰退的厚重实体的绵延；而当玻璃熔化后，它会变成流水，更不会与原初世界、它的冲动、它的碎片和它的残部相融合。因此，所有吸引雷诺阿的东西反而使他背离了这种令他痛苦不已的自然主义。

还有美国作者群：尤其是富勒，他们深受自然主义和该隐的世界⁴⁰的诱惑。但他们进不去，因为他们属于现实主义，就是说属于一个纯动作-影像的建构，这种建构必须在环境和行为的独自关系中被直接捕捉到（这是与自然主义暴力不同的另一类型的暴力）。正是动作-影像在排斥冲动-影像，因为冲动-影像的原始性、节制性，以及它的非现实性太不合时宜。如果说美国电影中存在自然主义的影响，它或许反映在一些女性角色上或通过一些女演员表现出来。事实上，在自然主义作品

40 见皮埃尔·多梅尼《电影文献》：“在富勒的一个最宝贵的作品《该隐与亚伯》中，他只想讲述情感的产生（最早的谎言、最早的嫉妒等），他加入恶的产生，作为本性的补充。这个计划同其大多数影片一样，体现了富勒作品的原始根脉，作为一个本能导演，他要回归自然本能冲动、和身体暴力。”

中，独特女人的观念比其他东西都容易接受，尤其对美国人而言。左拉把娜娜描写为“惹火的肉体”、“酵母”、“金蝇”、社会底层中的好姑娘，但她毒害了她接触的一切并将这一切带入一种无可挽回的衰退，她自己终受其害。埃娃·嘉德纳经常扮演另一种类的独特女人，高贵的运动员型的女人：冲动曾三次不可避免地让她与死去的或无性能力的男人结合（勒温的《潘多拉》、曼凯维支的《赤足的康台莎》、亨利·金的《太阳照常升起》）。但懂得围绕女主人公展现一个充满强烈冲动的原初世界的唯一一位美国作者，是金·维多；准确地讲，是指他远离好莱坞和现实主义的战后时期。在《情海沧桑》中，沼泽之女（珍妮弗·琼斯饰）展开复仇并摧毁了早已被城市和人类榨干的环境，让沼泽变回沼泽：这是人工搭建的一个世界上最美的沼泽。再如自然主义西部片《阳光下的决斗》和《越过森林》，人物在片中似乎服从“一种秘密的、尚不为人所知的力量”⁴¹。

冲动-影像之所以如此难获得，甚至难以界定和识别，是因为它夹在情感-影像与动作-影像之间。尼古拉斯·雷的转变就是这方面的例证。确实，他的灵感经常被说成是“抒情的”：他属于抒情抽象。他的色彩论赋予色彩以最大的吸纳权力，与明奈利不分伯仲，他不排斥白色和黑色，而是把它们视为真正的色彩。从这个角度上看，暗不是一个原则，而是一种产生于光与色彩和白色之间关系的结果。就连《万王之王》那个明亮外景中的基督影子也在扩大，驱赶着黑暗；在《雪海冰上人》中，静止镜头捕捉到一个亮白，让白人文明反映在黑暗之中（意大利语版片名叫《白色影子》）。暴力在这里似乎已经过时：在尼古拉斯·雷创作的晚期，人物所获得的是抽象与清醒的层次，精神的确定性使人物可以选择，而且必须选择能让他们不断变化、创新同一选择的那一方面，同时接受这个世界。这正是《荒漠怪客》中的夫妻或《沙漠大血战》中的夫妻所寻找的并且已经得到的东西，《派对女郎》中的夫妻最终圆满获得的是：重新创造了一种选择关系，它有可能以其他方式落入暗中。

41 克里斯蒂安·维维阿尼，《坏女人或反面》，载《正片》第163期，1974年11月。同期还包含一篇米歇尔·亨利的文章（《麦子和钢和炸药》），分析了维多这个时期（即1947-1953年）的特点：他指出维多的“无度”如何改变意义，放弃了专属于美国现实主义动作-影像的集体性和复兴的主题：维多对一个乡村女孩和一个城市女孩的珍贵对比展示出一个新的现象，前者变成暴力和讨厌的女人，后者变为羸弱和无力的女孩。

从这些意义上看，抒情抽象正是雷一直希望得到的纯元素：即便在他早期的影片中，夜晚也具有十分重要的意义，主人公的夜生活只是一种结果，而那个年轻人只是出于本能反应才躲避在阴影中。那个为年轻盲女和没有责任感的杀人犯提供藏身之所的《孤独地方》，正是雪景白色的反面，这片雪白景物被参加私下处决的黑压压的人群染成了黑色。

对于雷而言，要掌控这个抒情抽象元素需要一个漫长过程。⁴²他的早期影片，是按照类似卡赞的美国动作-影像模式拍摄的：年轻男子的暴力是一种主动暴力、一种反应暴力，对抗环境、社会、父亲、贫困与不公、孤独。这个年轻人强烈地想变成一个男人，但正是这种暴力让他只能选择死亡或永远做男孩，至多是一个暴力孩子（这也是《无因的反抗》的主题，尽管主人公看上去赢了自己的赌局，“一天之内变成男人”，但因时间太短而未得到满足）。不过，第二个时期留有许多在第一个时期萌生的元素，它将彻底改变暴力与速度的形象。暴力和速度不再是一个与情境相关的反应，而变成了人物内在的、自然的、天生的元素：好像反抗不一定选择恶，而是“为了”恶，并通过或在某种永恒痉挛中获得美感。它不再是一种主动暴力，而是一种被压抑的暴力，只产生一些短暂、有效、具体、有时残忍的行为，表现为一种原始冲动。在《派对女郎》中，这种暴力不仅反映在强盗朋友的生死之中，也反映在夫妻之间的浓烈爱情和妻子舞蹈的强度上。

尤其是《穿过沼泽》中的新暴力使这部影片成为自然主义的杰作：原初世界，埃弗格莱兹的沼泽，明亮的绿色，白色大鸟，要“用枪射杀上帝形象”的冲动男人，他的“该隐兄弟”团伙，猎鸟人。这些人的酩酊大醉与风暴相呼应。然而，这些影像应该被超越：那个宁死也要走出沼泽的承诺，已经表露出某种接受、某种妥协的可能性。总之，这种被征服的暴力、这种赢得的清醒将构建选择的最终形式，这是一种自我选择，可以不断变更，在最后时期 将汇集所有抒情抽象元素的选择，它是第

42 见弗朗索瓦·特吕热，《尼古拉斯·雷》，大学出版社。这部著作是对某一作者发展的典型分析。他区分三个时期，并根据每个时期表现出来的暴力和“选择”概念界定它们：1）在早期影片中，青春暴力及其带来的矛盾选择；2）在第二时期，从《荒漠怪客》开始，是本能的内在暴力和对恶的选择与克服暴力之间的交替；3）在晚期的影片中，被征服的暴力和对爱与接受的选择。他总是强调雷的灵感接近兰波，他希望为兰波拍一部影片：美与“痉挛”之间的某种关系。

一时期的现实主义和第二时期的自然主义慢慢培养出来的。

要得到冲动-影像的纯粹性是困难的，要保留这种纯粹性和从中发现足够的开放性和创造性更加困难。人们称自然主义者是这方面的大师。洛塞（美国人，但不像……）是可以与斯特劳亨和布努埃尔比肩的第三位大师。事实上，他的全部作品都表现着自然主义的坐标，并同他的两位前辈一样，以自己的方式更新它们。首先出现在洛塞作品中的是一种非常特殊的暴力，人物被它包围或者充斥着，并且早于任何行动（像斯坦利·贝克这样的演员似乎天生就有表现这种暴力的天赋，专门为洛塞准备的）。这是现实主义动作暴力的反面。这是一种变成动作之前的行为暴力。它更贴近动作-影像而不是某一场景的表现。这种暴力不仅是内在的、天生的，还是稳定的，人们只能在培根的绘画中发现类似的东西，当他表现一种来自于静止人物的“挥发物”的时候，或者在让·热内的文学作品中发现它的时候，当他描写一种可以住在一只休息中的静止的手中的异乎寻常暴力的时候⁴³。《无情的时代》表现一个年轻嫌疑犯，人们说他不仅是无辜的，而且还非常温柔可爱；然而，观众在颤抖，人物也因暴力在颤抖，因自身内在的暴力而颤抖。

其次，这种原始暴力、这种冲动暴力将一步步地蚕食某个特定环境、某个派生环境、用一个漫长的衰退过程彻底穷尽它。对此，洛塞宁愿选择一个“维克多利亞式”的环境，让剧情发生在一个维多利亚式的城市或房屋中，在这里，阶梯发挥非常重要的意义，因为它表现一个最大的斜坡。冲动挖掘环境，只有在它赢得了看上去不接受它或直接属于另一个环境、一个更加高级层次的东西时才会满足。这就是洛塞作品中错乱现象的原因，既宣扬了这种衰退，又遴选或选择最难获得的“碎片”。

《仆人》表现出仆人对主人和房子的这种情感投入。这是一个猎食者的世界：《秘密典礼》准确地将几种猎食者对立起来，两种贪婪型的凶猛野兽和低声下气的、亲热的、爱报复的猎狗。

《送信人》增加了这些过程的花样，因为，这里不仅有要夺走城堡女儿的农夫，还有两个来抢夺孩子的情侣，孩子无助可爱，被强迫做中间人，对孩子实施奇怪的强奸，增加他们的快感。在洛塞的冲动世界里，“奴性”或许是最重要的特征之一，

43 弗朗西斯·培根。《不可能的艺术》，第2卷，斯奇拉出版社，第30—32页；让·热内，《小偷日记》，伽利玛出版社，第14页。

反映人类本能冲动的真实状态，在仆人的行为中，潜伏与爆发在主人身上，也在情侣和孩子身上（《唐·祖瓦尼》也不例外）。⁴⁴ 这种奴性，主人有，仆人也有，如同布努埃尔作品中的寄生现象。衰退是这个普遍奴性的冲动的症候，与之相应的是拜物，如骗人的镜子和迷人的雕像。一些拜物还以令人担忧的上帝旨意的形式出现，如《克莱因先生》的犹太教神秘哲学，尤其是《送信人》中的颠茄。

自然主义的衰退在斯特劳亨影片中经历熵，在布努埃尔影片中经历环形或重复，如果这是确实的，那它现在又采用另一种形态。这就是人们可以称为回归自己的第三种形态。这个概念在这里只有一个简单的意义，唯洛塞所独有。冲动的原始暴力永远表现为行为，但动作无法承载它。好像在派生环境中没有足够大的动作可适合它。作为冲动暴力的猎物本身，人物只能自己颤抖，正是从这个意义上看，他变成了猎物，变成了自己冲动的牺牲品。洛塞设下陷阱，其作品有许多心理学歧义。人物可以让人们觉得他是一个弱者，一个用表面粗暴弥补自己软弱的弱者，当他不知所措，甚至会随即瘫倒时，他就会变得粗暴。这很像是《无情的时代》和最新影片《鱒鱼》中的情形：那个成年人总是在自己无能时杀人，然后像孩子一样瘫倒在地。但事实上，洛塞没有描写任何心理机制，他发明出一种冲动的极端逻辑。说这是受虐色情狂是没有意义的。实质上，这里存在冲动，而这种冲动从本质上讲太过强烈，人物无法承受，无论他是什么性格。人物身上的这种冲动远非一种表象；但如果不下一下击倒这个人物，不让他面对自己的衰退和自身灭亡的生成，这种冲动是不会醒来的，即不会在派生环境中被唤起。洛塞的人物不是假硬汉，而是假弱者：他们早被自己身上的暴力判决了，他们被迫在冲动挖掘的某个环境中走到底，以牺牲自己和他们的环境为代价。与洛塞的其他影片不同，《克莱因先生》是这种生成的典型，也给我们设下心理学或精神分析解读的陷阱。主人公仍是我们总能在洛塞的影片中发现的受暴力

44 关于《仆人》，洛塞指出：“我认为，这部影片只是一部反映奴性的影片。我们社会的奴性、主人的奴性、仆人的奴性以及反映在所有阶级和不同阶层人们态度中的奴性……这是一个恐惧的社会，而对恐惧的反应在很多情况下不是反抗和斗争，而是屈服，所以屈服是1种精神状态”（《电影的出场》，第20期，1964年3月），还见米歇尔·西蒙，《洛塞之书》，斯多克出版社，第275页；关于《唐·祖瓦尼》，第408页。

压迫的人（阿兰·德龙具备洛塞演员所需的这种稳定暴力）。但《克莱因先生》的本质，是他身上的冲动暴力把他带入到一个最奇特的生成：在纳粹统治下，他被误认为犹太人，被当做了犹太人，他先是抗议，带着一种克制的暴力展开调查，试图揭示这种误会的不公正。但这不是以法律的名义，或是以一种更基本的正义意识觉醒的名义，而仅是以自身暴力的名义，它逐渐使他得出一个决定性发现：即便他是犹太人，他所有的冲动也都会反抗某个秩序的派生暴力，这不是犹太人的秩序，而是一个统治制度的社会秩序。因此，人物开始接受他本来不是的犹太人身份，同意与大批走向死亡的犹太人一起赴死。这确实是一个非犹太人的生成犹太人。⁴⁵ 人们对《克莱因先生》中的替身角色和调查过程颇有微词。这些主题对我们而言是次要的，它们从属于冲动-影像，亦即这个人物的稳定暴力，这种暴力在派生环境中最后只能回归自我，让自己走向死亡，作为最惊心动魄的升天命运。

在洛塞的影片中，是否存在拯救，哪怕像斯特劳亨和布努埃尔作品中那种模糊的拯救？如果有，也应该从女性一方去寻找。冲动的世界和症候环境看上去神秘地属于男人，让男人们进行某种同性游戏，无法摆脱。相反地，在洛塞的自然主义中，不存在原始女性（《谦虚的布莱兹》除外，这是一个属于冲动和拜物的女人，但以戏谑模仿的方式被表现出来）。洛塞作品中的女性通常都提前出场，与环境抗争，游离于男性的原初世界之外，她们有时成为牺牲品，有时是利用者。倒是女性打开一条出路，赢得了某种创造性的、艺术上的或仅仅是实践上的自由：她们没有羞耻感、负罪感，也没有回归自我的稳定暴力。这是《受难者》中的女雕塑师，也是《夏娃》和洛塞在《鳐鱼》中发现的新夏娃。她们脱离自然主义是为了获得抒情抽象。这些超前的女性有点像托马斯·哈代作品中的女性，具有相同功能。

洛塞的原初世界离不开派生环境，它们有属于自己风格的特征。它们是一些奇怪的扁平空间，经常但不总是居高临下，

45 这也是亚瑟·米勒最好的小说之一中的主题，《聚焦》，午夜出版社：一个美国中产阶级被误认为是犹太人，受到三 K 党的迫害，被妻子和朋友们抛弃，他先是抗议，试图证明他是纯亚利安人；后来，他逐渐意识到如果他真是犹太人，迫害就不那么让人难以接受了，便最终自愿把自己当做犹太人，洛塞的影片在思想上非常接近米勒的这部小说。

有岩石或石子，有运河、地道、沟渠、隧道，构成一个地面迷宫：它们是《受难者》中的悬崖、《风景画上的人》中的高原、《景气》中的高台；但也可能是“近似史前时期”的死城，如《夏娃》中的威尼斯，一个类似世界尽头的半岛，如《送信人》中的诺福克，《唐·祖瓦尼》中的意大利式花园，一个废园，如同《无情的时代》中的公园，主人公把自己的企业和汽车跑道建在那，一个砾石广场，如《仆人》中的一个板球场（洛塞喜欢拍摄板球，尽管他不喜欢体育）、《克莱因先生》中一个带隧洞的冬季自行车馆。原初世界有许多洞穴和禽鸟，以及城堡、直升机、雕塑、雕像；人们不知道运河是人造的还是自然的、月球的。因此，原初世界不用自然对比人造工程：它忽略这种只对派生环境有价值的区别。但它会出现在一个不会毁灭的环境和一个永远不能再生的环境之间，攫取前者的余存和后者的残部，把它们变成自己的“病态症状”，就像《唐·祖瓦尼》中格拉斯齐用题铭指出的那样。原初世界拥抱未来主义和陈旧。所有属于冲动行为或举止的东西都属于它，就像属于悬崖上的疯狂主人。原初世界由上而下，借助垂直坡度与派生环境从外到里相连，既作为从中选择猎物的捕食者，又作为加速其衰退的寄生虫。环境，是维多利亚式的宅院，如原初世界一般，野蛮区域在俯视和围绕原初世界。

因此，洛塞影片由四种自然主义坐标构成。他本人在谈及《受难者》时明确指出了这四点，并确定为一种双重“并置”：一是波特兰的悬崖，“它的原始风貌及其军事设施”、它的放射性突变的孩子们（原初世界）；以及“苇茅斯寒酸的维多利亚风格（派生环境）的海滨浴场”；一是禽鸟和直升机的巨大形象和雕塑（冲动形象和行为）；以及飞车党，像翅膀的车把（派生环境中的错乱动作）。⁴⁶ 这四种维度根据洛塞想要表明和表现的东西，在每一部影片中变化，并产生各种对立或补充关系。

46 由皮埃尔·里西昂摘录，《洛塞》，大学出版社，第122—123页。

第九章

运动-影像：大形式

1

我们要讨论一个比较容易界定的领域：派生环境具有自己的独立性和自身价值。质-力量不再呈现于任意空间中，也不再寄存于原初世界，而是直接呈现在地理、历史和社会的特定时空中。情愫与冲动只体现在行为中，表现为控制和放纵它们的情绪或激情。这就是**现实主义**。确实，存在着各种类型的可能过渡。比如德国表现主义将影子和明暗置于身体上与社会确定空间中的倾向（朗、巴布斯特）。相反地，一个特定环境也可以实现一个对原初世界或任意空间有价值的力量：人们可以在瑞典抒情主义中看到这一现象。因此，现实主义是由其特殊层次界定的。在这个层次上，它绝不排斥虚构，甚至梦；它可以包含梦幻、超凡、史诗，尤其是情节剧；还可以包含其自身独存的粗暴和无度。构成现实主义的，其实很简单：环境与行为，即营造的环境和表现的行为。动作-影像，就是这两者之间的关系与这种关系的所有变化。正是这种模式使美国电影称霸全球，甚至于成为对电影作出贡献的外国导演的通行证。

环境总能呈现多种质和力量。对其进行全面综合，它本身就是**气氛或容体**，而质和力量这时已经变成环境中的各种力。环境及其力量交织在一起，影响人物，对他提出挑战并构建人物所处的情境。人物也会做出反应（真正意义上的动作）以适应这个情境，改变环境或他之于环境、情境及其他人物的关系。人物必须获得一种新的存在方式（习惯）或者将其生存方式提升到环境和情境的要求高度。他从中提取一个经过改变或重建的情境，一个新情境。一切都是个体化的：如作为这样或那样时空的环境，作为决定性和确定性的情境，作为集体和个体的人物。根据皮尔士对影像的分类，我们知道这是“第二性”的天下，在这里，一切都是一体两面的。在环境中，人们已经区分出质-力量与呈现它们的事物状态。情境与人物或动作是既

对应又对立的两个成分。动作本身是力的决斗，一系列决斗：与环境的决斗，与其他人或自己的决斗。总之，这个产生于动作的新情境与原来的情境构成一个组合。这就是动作-影像的集合，至少是动作-影像的原始形式。它构成有机表现，似乎享有气息或呼吸。因为它一边在环境中扩大，一边又在动作中缩小。更准确地讲，它根据情境状态和动作要求进行扩大与缩小。

然而从总体上讲，人们可以认为它如同两个相反的螺旋体，一个向动作收缩，一个向新情境扩大：一种像圣杯或沙漏的形状，既是空间的，也是时间的。这种有机和螺旋表现可表述为S-A-S'，（从情境到因动作中介转变的情境）。我们认为这种表述符合伯奇所说的“大形式”⁴⁷ 的含义。这种动作-影像或有机表现有两级，或者说有两种符号，一个主要涉及有机体，另一个涉及行动或功能。我们称第一种为综合符号，部分依据皮尔士的定义：综合符号是在某一环境、某一事物状态或某一特定时空中呈现的质-力量的集合。⁴⁸ 我们称另一种为二元结构，以界定任何决斗，亦即动作-影像中纯属行动的东西。只要一种力量的状态涉及一种反力，尤其是当其中一种力量是“主动的”（或两者都是）时，就存在二元结构，这种结构甚至在自己的发展中包含一种预见其另一种力发展的努力：特工根据他认为别人将要采取的行动而行动。因此，伪装、反击、圈套都是典型二元结构的佐证。在西部片中，当街上无人，主人公出现并以十分特殊的姿态行走时，他在尽力猜想另一个人在哪儿，准备干什么，这个决斗的时刻就是一个地道的二元结构。

斯约斯特洛姆的《风》（他的第一部美国片）就是这样。风不停地在平原上吹。这几乎是一个自然主义的原初世界或一个表现主义的任意空间，即作为情愫的风的空间。但它也是一个完整的事物状态，呈现这种力量，并在一个特定空间，使之与草原的力量结合起来，如亚利桑那：一个现实主义的环境。一个年轻南方女孩来到这个国家，很不习惯，陷入一系列决斗，

47 诺埃·伯奇提出这个术语，描述朗的《邪恶先生》的结构特色，见《弗里兹·朗的创作》，载《电影，理论，阅读》。

48 皮尔士用“单一符号”强调事物状态的个体性。但这种事物状态和因子的个体性不应与已经属于质和纯力量的特殊性相混淆。因此，我们宁愿加上前缀“综合”，以便在皮尔士分析的基础上，表明事物状态呈现的多种质或力量。所以我们创造了“综合符号”一词。

与环境的身體决斗，与接待她的有敌意的家庭的心理决斗，与爱上她的粗犷牛仔的情感决斗，与想强奸她的牲口贩子的肉体决斗。她杀死了这个贩子，绝望地想将他埋葬在沙土中，但风每次都吹走沙土，露出尸体。这是环境对她提出的最严厉挑战的时刻，也是她进行最后决斗的时刻。这时妥协出现了：她与理解和帮助她的牛仔的妥协，与风的妥协，她在了解风的力量同时也感觉找到了新的生存方式。

这种动作-影像是如何通过一些重要电影类型片发展自己的？首先，是纪录片。汤因比曾发展出一种实用历史哲学，这种哲学认为，文明是对环境挑战的回应。⁴⁹ 如果正常的或者标准的情况是一个社会要面对一个足够大的但又无法吞食所有人类能力的挑战，人们可以设想另外两种情况：一是环境的挑战非常大，人无法应对和阻止，哪怕使出浑身解数（幸存的文明）；一是环境对人类非常有利，易于栖息（娱乐的文明）。弗拉哈迪的纪录片审视这些情况，并发现了这些极端文明的高明之处。他也因此受到攻击，说他是卢梭主义者，忽视原始社会提出的政治问题和白人在开发这些社会时的作用。这又牵扯到一个与弗拉哈迪界定的条件毫无关系的第三个问题，即第三性：直接与环境做面对面的接触（人类学，而不是人种学）。当爱斯基摩人还在留意自己家庭时，“纳努克人”已开始演示环境了。比如阴天与冰雪天的博大的综合符号，纳努克人在一个致命环境中生存：为了与冰决斗，修建雪屋，尤其是他们与海豹的著名决斗。这样，我们看到了一个伟大的 SAS’，或者 SAS 结构，因为纳努克人行为的伟大不是要改变情境，而是在一个无法改变的环境下生存。相反地，《摩珂拿》向我们展示了一个没有自然挑战的文明。好像人之所以是人就要劳作和抵抗痛苦，人必须填充这个过于友善的环境，发明文身术，让人接受与自己的彻底决斗。

其次，是社会心理片：金·维多在自己全部的现实主义作品中，完成从集体到个体、又从个体到集体的庞大的全面归纳。人们可以把这种形式称为“伦理学”，这种伦理学涉及所有类型片，因为伦理既确定地点或环境、某种环境下的生活，也确定习惯或习俗，以及生存方式。这种伦理的或现实主义的形式不仅不排斥梦，反而包含美国梦想的两极：一是统一社会或一个

⁴⁹汤因比，《历史研究》，伽利玛出版社。

环境-国家的理念，包括和融合所有少数民族（《群众》结尾爆发的一致笑声，《街头惨剧》中在一个黄种人、一个黑人和一个白人面孔上表现出来的相同表情）；一是首脑的理念，即这个国家的一个人懂得回应环境的挑战，克服某一情境的困难（《我们每一天的面包》、《美国罗曼史》）。尽管经历过最严峻的危机，这个方向十分正确的一致性还是发生了位移，为了转移到别处，它离开了原地：在城市失败后它进入了农业社会，而后，又从“麦子过渡到钢铁”进入大工业生产。其实，这种一致性可能是虚假的，个体只属于他自己。这难道不是《群众》的情况吗？城市只是一种人类的、人工的和冷淡的集合体，而个体只是一个被抛弃的、被剥夺了资源和应对能力的存在。SAS'，形态，即个体改变情境的形态，它的反面是 SAS，即个体不知所措，只能生活在同样的情境中：《群众》的美国噩梦。

也可能出现这样的情况，情境变得更糟，个体每况愈下，落入一个下降的螺旋中：SAS"。确实，美国电影喜欢表现衰落的人物，如霍克斯的酒鬼，而这是一个浪子回头的故事。但是，当美国电影表现某种衰退过程本身时，它所使用的方式与表现主义或自然主义截然不同。它不再是陷入一个黑洞，也不是一种作为冲动斜坡的熵（尽管金·维多接近这种自然主义视角）。美国式的现实主义衰退是在环境-行为、情境-动作的模式中完成的。它不表现情感的归宿或冲动的命运，而表现环境病理学 and 行为的混乱。它继承了菲茨杰拉德或杰克·伦敦令人眼花缭乱的文学传统：“喝酒是我选择的一种生存方式，一种我遵循的人类习惯……”这种衰退表明一个男人进入无法无天、虚假一致性或虚假社群的环境，只能采取虚假的融合行为，失常的举止，但这些行为无法自我连贯。这个人是一个“天生失败者”，“他是多余的人”。这是怀尔德《失去的周末》（尽管是大团圆的结局）中的下层社会，是罗森《江湖浪子》的台球社会，更是美国禁酒时期的犯罪社会，它们共同构成了重要的黑色电影类型。在此情境下，黑色电影主要刻画环境，渲染情境，凸显动作的酝酿和精确的动作（比如强盗类型），最终打开一个新情境，最常见的情况是秩序得到恢复。但是，如果强盗是天生的失败者，尽管他们有战胜环境的力量和动作有效性，都于事无补，这是因为有某种东西在相互争斗，颠倒螺旋

体，损害了他们。一方面，这个“环境”是一个虚假社群，被变成一个丛林，一切联盟都是脆弱的和可摧毁的；另一方面，行为，无论经历多少考验，都不是正确的习惯，不是应对情境的真正方法，都是隐藏裂缝或断裂的行为。如霍克斯《疤面人》的故事，主人公的所有断裂、所有细小裂纹都使他成为多余的人，都汇集成为一个把他妹妹带向死亡的卑鄙危机。或者采用另一种方式，如同休斯顿的《夜阑人未静》，医生的超级计时器和杀手的能力都无法抵抗一个小人物的背叛，他给医生带来色情裂纹，给杀手带来思乡之苦，最终将两人引向失败或死亡。能否这样归纳，社会是其自身罪行的影像，所有环境都是病态的，所有行为都是失常的？这更接近朗或巴布斯特。但美国电影有办法在经历噩梦的过程中拯救自己的梦想。西部片是第四大类型，并牢牢扎根于某一环境中。在英斯和 SAS⁵⁰，形式之后（我们会看到这不是西部片的唯一形式），环境，就是**气氛或容体**。影像的主要质，在这里是气息、呼吸。这种质不仅启迪主人公，还将事物汇集成一个有机表现的整体，并根据情况缩小或扩大。当色彩占据这个世界时，色彩遵循一系列色差色调分布其中，饱和度与深浅度匹配（人们可以在福特《青山翠谷》的人工置景中看到这种气氛色彩）。最大的容体是天空及其脉动，不仅在福特的影片中，甚至在霍克斯的影片中都有这种现象，在《女俘虏》（《烽火弥天》）中，他让一个人物说：这是一片幅员辽阔的国土，唯一比它大的是天空……环境被天空包容，它也包容着集体性。主人公因为是集体性的代表，才能做出对抗环境的动作，偶然或暂时恢复环境的秩序：这里需要社群和国土的中介才能成就一个首领——让某个个体承担一个如此重要的行动。人们可以通过一些紧张的集体时刻识别福特的世界（婚姻、节日、舞蹈和歌唱）、家园的经常出场和天空的内在性。有些人从中归纳出福特作品中某个没有运动也没有真实时间的封闭空间。⁵⁰ 我们反而认为运动是真实的，但它的形成不是从一个部分到另一个部分，或是通过它呈现其变化的某个整体，而是在一个容体中完成的，它表现这

50 米特里认为（《福特》，大学出版社），福特更多是悲剧的，而不是史诗的，他试图构建一个封闭空间，没有时间和真实运动：就好像一个由静态和缓慢影像提出的“运动观念”。亨利·阿杰根据其“封闭-开放”、“扩大-缩小”的选择理论修正了这一观点（《电影的空间》，德拉尔热出版社，第 50—51 页、第 139—141 页）。

个容体的呼吸。外在包容内在，内外互通，人们在这两个方向上都要经历它们，比如《关山飞渡》的画面，公共马车的内部与从外部看到的公共马车交替出现。人们可以从一个已知点过渡到一个未知点，如《原野神驹》中的极乐世界：重要的是容体，它包含内在和外在，并随着人们的艰难前进而扩大，或随着人们的停顿和休息而缩小。福特的特点，在于只有容体可以衡量运动或者有机节奏。因此它是少数民族的熔炉，即将他们聚集在一起，当他们看上去要发生冲突时，指出他们之间的关联，指明他们的融合以建立一个国家的东西：《原野神驹》中那三个遭迫害的群体——摩门教徒、流浪艺人和印第安人，终于相遇。

只要人们接受这种最初设想，人们就进入一个已经变成宇宙或史诗的 SAS 结构：事实上，主人公借助社群这个中介可以对抗环境，他不改变环境，而是建立它的循环秩序。⁵¹ 然而，让英斯和福特保持一种史诗天赋是危险的，而其他一些较新的作者已经拍出了悲剧，甚至传奇西部片。在西部片中，用黑格尔和卢卡奇的模式串联这些类型是行不通的：正如米特里所指出的，西部片从一开始就探索所有方向，史诗的、悲剧的、传奇的，塑造出了思乡的牛仔、孤独的牛仔、衰老或天生失败者的牛仔以及平反的印第安人。⁵² 福特在其全部影片中从未停止过表现一种引入绝对真实时间情境的演变。在西部片与人们所称的新西部片之间，肯定存在巨大差别；但这种差别不反映在类型的连贯上，更不反映在空间从封闭到开放的过程中。在福特的影片中，主人公不满足于重建暂时受到威胁的秩序。影片的结构，即有机表现，不是一个循环，而是一个螺旋体，终点的情境不同于起点的情境：SAS'。这不是史诗的而是伦理的形式。在《双虎屠龙》中，强盗被杀死了，秩序得到恢复；但那个杀死强盗的牛仔让人想到了未来的参议员，这等于接受了一种规律的转换，不再是西方默认的史诗规律，它转向了工业文明的文学或传奇规律。因此，在《两个骑警》中，警长放

51 贝尔纳·多尔，《西部片》，10-18 丛书：（田园）史诗是由灵魂与世界、英雄与环境的契合界定的；即使印第安人代表一种不良力量，但他们质疑宇宙及其秩序，只是因为灾难、火灾或洪水；英雄的任务不是改变环境，而是重建环境，重新赢得环境，有点类似于人们另辟蹊径。

52 米特里，《电影手册》，第 19-21 期，1953 年 1-3 月。

弃自己的岗位,拒绝接受小镇的变化。⁵³ 在这两种情况中,福特发明了一个非常有意思的方法,即更改影像:一个影像被表现两次,但第二次有所更改和补充,有意让人察觉 S 与 S',之间的差别。在《双虎屠龙》中,结尾指出强盗的真实死亡和射杀他的牛仔,这时,人们在前面已经看到了这个正版故事的截画面(未来的参议员杀死了强盗)。在《两个骑警》中,人们向我们呈现了相同姿态下警长的身影,但这已不再是同一位警长。确实,在 S 与 S'之间,存在许多模糊性和虚假性。《双虎屠龙》中的主人公坚持要为自己洗刷罪名,以成为受人尊敬的参议员,而记者们则执意要为他制造传奇,因为没有传奇,他一文不值。正如罗伊指出的,《两个骑警》的主题是金钱螺旋体,从一开始,金钱就布满这个社群并不断扩展自己的帝国。

但在这两种情况下,福特似乎更看重的是社群能为自己制造某些幻觉。这或许是健康环境与病态环境之间的最大区别。杰克·伦敦曾写下精彩篇章,指出这个嗜酒社群最终对自身失去幻觉。酒精非但不能制造梦,还“阻止做梦者做梦”,酒精好比一种“纯理性”,告诉我们生活是一场骗局,社群是一个丛林,生活是一种绝望(酗酒者的嘲笑源自于此)。这同样适用于犯罪社群。反过来,一个健康的社群有一种全民意志,能够为自己制造自己的动机、自己的欲望和贪婪、自己的价值和理想的幻觉:这是“致命”幻觉,比纯粹真理还真实的现实主义幻觉。⁵⁴ 这也是福特的视角,他早在《告密者》中就指出一个告密叛徒近乎表现主义色彩的衰退,因为他不再能够为自己制造幻觉。因此,人们不能指责美国梦只是一个梦:它要的就是这个,从梦想中提取自身全部力量。对于福特和维多而言,社会在变化,在不断地变化,但社会的变化是在一个**容器**中完成的,这个容器用一种健康幻觉掩盖和保佑着这些变化,作为一个国家的连续性。

总之,美国电影一直在拍摄或重拍同一种基调的影片,即一个**国家-文明的诞生**,格里菲斯拍出了第一版。美国电影与

53 参见让·罗伊对《两个骑警》进行的详细分析,《拥护约翰·福特》,塞尔出版社:他强调影片的“螺旋”特征,并指出这种螺旋形式在福特影片中经常出现(第120页)。亦见其对《原野种驹》的精彩分析,第56—59页。

54 杰克·伦敦,《末运夜总会》,10-18丛书,第283页,还有福特:《我相信美国梦》(安德鲁·桑圣克莱尔,《约翰·福特》,法兰西帝国出版社,第124页)。

苏联电影的共同之处在于它们都相信世界历史的某种终极性，在美国，是美国国民的衰退，在苏联，是无产阶级的掌权。但在美国电影中，有机表现很明显没有经历辩证法的发展，它本身就是全部历史，是每种国家-文明作为机体都要摆脱的萌芽线，但每一种国家-文明都孕育了美洲。这也就是这种历史观念非常相似或相同的缘故，人们在格里菲斯的《党同伐异》中可以发现它，它将四个时期糅合在一起，人们可以在德密尔的《十诫》第一版中发现它，它让两个时期并行，美国是最后一个时期。衰退的国家是患病的机体，比如格里菲斯的巴比伦，或德密尔的罗马。如果说圣经是基础，这是因为希伯来人和后来的基督徒制造出神圣的国家-文明，体现出美国梦想的这两个特征：成为各少数民族融合的熔炉，成为培养能够应对所有情境的首领的孵化器。相反地，福特的林肯废除了圣经历史，像所罗门一样准确地作出判断，像摩西一样，确保了从游牧法律向文字法律、从礼俗向理法的过渡，以基督的方式骑驴进城（《少年林肯》）。如果说这部历史片因此成就了美国电影的一个重要类型，这可能因为在美国特有的条件下，所有其他类型片已经是历史的，无论它们有多大程度的虚构：强盗犯罪、西部历险，都具有历史的、源头的或典型结构的身份。

嘲讽好莱坞的历史观念是容易的。这些历史观念似乎汇集了十九世纪历史最严肃的方方面面。尼采从这些方面区分出三大表现，“重大事件史”、“古代史”和“批评史”或伦理史。⁵⁵ 重大事件表现涉及身体与人性容体、自然和建筑环境。比如，格里菲斯影片中的巴比伦及其灭亡，希伯来人、沙漠和开放的大海，或者德密尔影片中粗俗的人、龙庙以及参孙对它的拆毁，这些都是宏大的综合符号，让影像本身具有了纪念意义。对它们的处理可以是截然不同的，在《十诫》中是大幅壁画，在《参孙与达丽拉》中是一系列版画，画面是精美的，龙庙可以让我们忍俊不禁，这是一种从观众身上抢来的奥林匹亚式的笑声。根据尼采的分析，这种历史表现有助于一种文明与另一种文明平行发展或近似：人类的重大时刻，无论相距多远，注定要在峰顶交汇并构成“自身效应的收藏”，供人们比较，影响现代观

55 尼采，《不合时宜的考察》，“论历史研究的无用与弊端”，第2节、第3节。我们认为这篇关于十九世纪德国历史的文章，具有重要的现实意义，尤其可以应用于整个历史片的领域，从意大利惊险历史片到美国电影。

众的思想。因此，重大事件史自然地在全球发展，并在《党同伐异》中找到了自己的杰作，因为不同时期不是简单地连接，而是根据一种极特殊的节奏剪辑彼此交替（巴斯特·基顿用《三个时代》提供了一个有趣版本）。不管采用什么方式，各时期的对峙仍然是重大事件史影片的梦想，甚至包括爱森斯坦的影片。⁵⁶ 然而，这种历史观念有一个很大弊端：视现象为自身效应，与起因无关。这是尼采早就指出过的，也是爱森斯坦对美国历史和社会电影批评过的。不仅文明被视为平行的，连同文明中的主要现象也是平行的，比如，富人与穷人被视为“两个独立的平行现象”，作为人们观察到的纯粹效果，虽然不无遗憾，却没有指出它们的原因。从此，原因不可避免地被弃之一旁，只表现为个体之间的决斗，决斗方有时是一个穷人代表和一个富人代表，有时是一个没落者与一个未来人，或者一个正义者与一个叛徒，等等。因此，爱森斯坦的力量在于，他指出了格里菲斯以降的美国剪辑的主要技术表现，如构成情境的平行交替剪辑和导致决斗的协作交替剪辑，它们都反映这种社会和资产阶级的历史观念。爱森斯坦希望改正的正是这个根本缺陷：他要求指出真正原因，将重要事件纳入一个“辩证”结构（总之，就是阶级斗争，而不是一个叛徒、一个堕落者或一个坏人）。⁵⁷

如果重大事件史只看重自身效果，并只从个体对立的简单决斗中寻找原因，那么古代史应该注重个体，重现他们当时的习惯形式：战争与对抗，角斗士搏杀，战车赛，骑士赛等。古人已不满足于严格意义上的决斗，已经向外部情境扩展，却在行动方式和个人做法中缩小：大帷幔、衣服、首饰、机器、武器或工具、珠宝、个人物品。酒神节上有豪华场面，也有家庭生活场景。古人夸大了重要事件。在这里，人们有理由嘲讽好莱坞的历史重现和道具的“崭新”感：同古人一样，新是时代

56 关于“人类争水三部曲”（帖木儿-沙皇制度-集体农庄）项目见爱森斯坦《并非冷漠的大自然》，第1卷，10-18丛书，第325页。

57 爱森斯坦，《电影的形式》，子午线出版社，第235页：“一般来讲，格里菲斯影片中的剪辑观念，首先是平行剪辑。它的出现是世界二元观的复制，提出了穷人与富人两个平行线，最终实现一种假设的妥协。有理由认为我们的剪辑观念是另一种理解这些现象的方式，建立在一元论和辩证的世界观之上。”这一点对世界史项目也有价值：爱森斯坦的三部曲应该建立在社会形成的辩证法上，爱森斯坦把它比作三级火箭。这三级应该是：军阀的形成-资本主义-社会主义，人们知道这个项目被叫停（斯大林不喜欢任何对军阀形成的历史影射）。

体现的符号。布品成了历史片的一个基本元素，尤其在色彩-影像中，如《参孙与达丽拉》片中，商人对纺织布的展示与参孙盗窃的30件束腰长衣构成影片两个色彩亮点。机器也构成一个亮点，不是因为它缔造了一个新的国家-文明，而是相反，因为它宣告这个国家-文明的衰败或消亡。在霍克斯的唯一一部真正意义上的历史片《法老的土地》中，他好像只关心一个时刻，即整个结尾，那位建筑师也是工程师，他为法老设计了一个可以搅拌沙子和石头的新的超级机器，即流沙和石流，以保证金字塔墓穴内部的绝对密封。

总之，历史的重大事件观念与古代观念如果没有伦理影像就不可能完美结合起来，因为伦理影像负责衡量和分配它们，这是事实。正如德密尔所说，它涉及善与恶，以及恶的所有诱人之处和可怕之处（野蛮人、无信仰的人、不可容忍的人、酒神节等）。古代、近代的历史必须经历审判，通过司法程序，以厘清衰落和新生的原因，什么是衰落的诱因，什么是新生的种子，什么是酒神节，什么是十字符号，什么是富人的万能和穷人的苦难。必须用一个伦理判决揭露“事物”的不公正，赢得同情，宣告新文明的到来。总之，要不断发现美洲……因为，人们从一开始就没有对起因做过任何审视。美国电影习惯在环境中涉及某种文明的消失，在行动中处决叛徒。但奇妙的是，尽管有所有这些局限性，美国电影仍成功地提出世界史、重大事件史、古代和伦理史的一个重要和合理的观念。⁵⁸

2

从所有这些类型上看，什么是动作-影像的规律呢？第一条规律涉及作为整体有机表现的运动-影像。它是结构性的，因为它们在对立和互补中的位置与时刻是非常确定的。从情境（S）的角度看，从空间、画框、镜头的角度看，运动-影像组织环境实施多种力量的方式，即各种力量的份额。比如，福特

58 对于历史片的每个重要潮流，都应该提出相同问题：它包含的历史观念是什么？电影-历史关系的分析早已提出来，见马克·费罗的研究（《电影与历史》，德诺埃·贡蒂耶出版社）和《电影手册》的研究（第254期、第257期、第277期、第278期，尤其是让-路易·科莫利的文章）。但这个被提出来的问题比我们指出的问题更重要，它一方面涉及陈述行为与历史陈述的关系，另一方面涉及陈述行为与电影影像的关系。我们的问题只是这个问题的一个部分。

的天空是这些力量的冲突或协调，土地、家园的特殊作用，既是一种力量，也是所有力量对抗或妥协的地点；还是整体包容群体、人物或家庭的方式，构成一个容器，敌对或友好力量都要摆脱这个容器，如印第安人出现在高峰之巅、天地之间的方式……从时间或镜头连续的角度看，它负责组织从 S 向 S' 的过渡，即大呼吸，缩小与扩大时刻的交替，外与内的交替，主要情境向次要情境的转化，如同一个整点中的无数小点。从所有这些方面上看，有机表现是一个发展螺旋体，包含空间和时间的顿挫。人们可以在爱森斯坦的影片中发现这一观念，尽管他以不同的方式在螺旋体中涉及了媒介的分配和连续。对于格里菲斯和美国电影，这是平行交替剪辑，完全可以从经验上建构媒介之间的关系。

交替剪辑包括另一种形态，不再是平行的，而是交汇的或会合的。这是因为从 S 向 S' 的过渡通过 A，即决定性动作的中介完成的，经常被置于 S' 附近的地方。综合符号必须缩小为一个二元结构或一个决斗，才能让它呈现的力量以一种新方式被重新分配，让它们和谐相处，或承认其中某种力量的胜利。因此，第二条规律支配从 S' 向 A 的过渡。不过，这个决定性动作或决斗只能产生于如下情况，容体的各个不同点放射交汇的动作线，产生个人最后的对决，即改变反应。正是这些动作线成为交汇交替剪辑的对象，即格里菲斯作品中剪辑的第二种形态。但最完美的剪辑可能是由朗的《邪恶先生》完成的（为朗赴美打下基础）。诺埃·伯奇在分析了这部影片的交汇剪辑，与朗以前影片做了比较之后，提出了“大形式”的概念。实际上，整体情境首先被表现在某个特定和个体化的时空中：城市中的宅院，一座楼房公寓中的平台和厨房，从公寓到学校的路程，墙上的海报，人们的激动……但很快在这个环境中会出现两个点，然后是两条动作线，它们不断交汇交替，保持彼此的“韵律”，形成一个捕捉罪犯的钳子：警察线和女盗贼线（后者担心那个儿童杀手会影响自己的行动）。人们发现，反面或正面人物作为有机表现的鲜明结构特征，早已有了一个固定位置，等着他们来占有，我们甚至知道谁将占有这个位置：于是有了对杀手的逐步揭露。当女盗贼控制住杀手时，我们才会经历真正的动作，才会知道真正的杀手。这是 M 与强盗和乞丐法官的决斗。这种复线结构有自己的顿挫和韵律，把我们从情境引向决斗，从综合符号引向二元结构。的确，有机表现仍保留其最后的模糊性；因为当警察要抓这个女盗贼并将凶手从其手中抢走，让凶手接受法庭审判时，人们不知道这种情境是否会因

此发生变化，罪名是否成立或被洗刷，或者一切都变了，罪行注定要变换花样（“现在，必须好好监视它们，哪怕是小罪行……”）：S 向 S'?

第三条规律仿佛是第二条的颠倒。实际上，如果交替剪辑在情境到动作的过渡中必不可少，那么在这样产生的动作中，在决斗的背后，就一定有不服从任何剪辑的东西。人们可以称这第三条规律为巴赞规律，或“禁忌剪辑”。安德烈·巴赞指出，如果两个独立动作产生的某种效果可以用剪辑证明的话，那么，在这个产生的效果中就必然存在一个瞬间。在这里，两种成分针锋相对，并必然被置入一个不可逆转的共时性，人们既不能用剪辑，更不能用正反打镜头。巴赞以卓别林的《马戏团》为例：任何特技都是允许的，但夏洛特必须进入狮笼，与狮同时出现在同一个镜头中。纳努克人与海豹也必须在同一镜头中对峙。⁵⁹ 这种二元结构规律不再涉及 SS'，和 SA，只涉及 A 本身。

当然，决斗不是动作-影像的唯一时刻，或只出现在其中。决斗围绕动作线展开，总是标示必要的共时性。从情境到动作的过程因此也伴随着决斗之间的跨越。这个二元结构也是多元结构。即使在表现最纯粹决斗的西部片中，也难以在终审时圈定这个结构。决斗是牛仔与强盗或印第安人之间的决斗吗？或者是与女人、朋友和将要替代朋友的人的决斗（如《双虎屠龙》）？在《邪恶先生》中，真正的决斗是发生在 M 与警察或社会之间，还是发生在他与不要他的女盗贼之间？真正的决斗是否存在于别的地方？总之，它可能存在于影片之外，尽管它存在于电影之中，在女盗贼法庭这个场景中，强盗与乞丐代表着犯罪-习惯或行为的权力，代表着作为理性结构的犯罪，他们指责 M 的行为冲动。M 对此回应他的无辜：他别无选择，只能听凭冲动或情感，也是在这时，只能在这时，演员才能采用表现主义方式进行表演。总之，《邪恶先生》中的真正决斗难道不是发生在朗本人与表现主义之间吗？这是他对表现主义的辞别和向现实主义的归依，《马布斯博士的遗嘱》可以证明这一点（在影片中，马布斯被现实主义的冷漠结构杀死了）。

但是，如果存在这样多的决斗跨越，那就是第五条规律所致：在容器与主人公之间，环境与改变环境的行为之间，情境

⁵⁹ 巴赞，《电影是什么？》，雄鹿出版社，第 59 页。

与动作之间，必须存在很大距离，这个距离只能随着影片的展开逐渐得到填补。人们可以想象一种瞬间变成决斗的情境，但这是“荒唐的”：在费尔德斯的一部短片杰作（《致命的啤酒杯》）中，他在打开他在北极木屋的门时保持一定时间的间隔并喊道：“这鬼天气，连狗都不能待在外面。”然后脸上立即挨了两个来路不明的雪球。一般来说，从环境到最后的决斗需要很长一段过程。这是因为主人公不能立即做好行动准备；比如哈姆雷特，他要采取的行动是他无法完成的。不是因为他不够强大：其实，他可以对抗容体，而是因为他的强大是潜在的。他的伟大和力量需要被展现出来。他必须放弃退却和内心平静，或者重新找到被环境剥夺的力量，或者等待最佳时机，接受某一社群或团队的必要支持。实际上，主人公需要民众，需要一个为他牺牲的基本群体，还需要遇到一个帮助他的、更加不同和更有局限的群体。他必须面对前者的衰弱与背叛和后者的逃避。这些都是人们在西部片和历史片中可以看到的变化。但在爱森斯坦的影片中，苏联批评界不喜欢的东西，是《伊凡雷帝》的哈姆雷特性格；他所经历的两个迟疑的重要时刻，如同影片的两次顿挫；还有他的贵族本性，使得他不认为人民会成为基本群体，而只能是他遇到的可以充当工具的群体。一般说，主人公必须经历一些内在或外在的无能时刻。德密尔的《参孙与达丽拉》的张力来源，是那些表明盲参孙推磨，然后被捆绑着推到庙里，摸索前行，在粗暴侏儒设下的猫钳阵中跳来跳去的画面；总之，这些被发现的力量让巨大庙柱从底座上倒下，这个画面与参孙转动吱吱作响大磨盘的极其无力的画面相“合拍”。反过来，夹住无能参孙的猫钳的画面与蕴含强大参孙先前使用的用来消灭来犯者的驴钳画面相合拍。简言之，存在着一整套与现实化过程相匹配的时空转变过程，主人公通过这个时空过程成为“有能力”行动的人；他的力量变得足以对抗容体。人们甚至会看到两个人物之间的接力，比如一个人物随着事物状态本身的发展变得失去能力时，另一个人物获得力量：从摩西到约书亚。福特喜欢这种二元结构，还演示了一个二元结构：《双虎屠龙》中，一个执法者接替了西方人；或者在《愤怒的葡萄》中，农业家庭中的母亲随着群体的解体已经“束手无策”，而儿子随着他懂得新战斗的含义与意义，变得胸有成竹。从所有这些角度上看，有机表现是受这最后一条发展规律支配的：在情境与要

发生的动作之间必须保留一个巨大距离,但这个距离的存在只是用来被填补的,被一个带有衰退和进化顿挫标志的过程填补。

3

动作-影像带来行为电影（行为主义），因为行为是一种从一个情境过渡到另一个情境的动作，适应情境是为了试图改变它或建立另一个情境。梅洛-庞蒂从这种行为上升中看到了现代小说、现代心理学和电影思想中的某种共同符号。⁶⁰ 但在这个视角中，需要一种非常牢固的感觉运动关系，让行为真正成为结构的成果。伟大的有机表现，即 **SAS'**，不应只是被构成，还要被产生：一方面情境需要深深地和连续地影响人物，另一方面，被影响的人物 要在不连续的间隔中采取动作。这是现实主义暴力的公式，完全不同于自然主义的暴力。结构是一个蛋：有一个植物或植物性的极（渗透）和一个动物极（跳出动作）。人们知道动作-影像，从这个意义上讲，在演员工作室和卡赞的影片中实现了自身的系统化。在这里，一种感觉-运动模式占有了影像，而一个遗传元素试图挣脱而出。一开始，演员工作室的规则不仅只适用于演员，也适用于影片的观念和发展，它的取景、分镜和剪辑。人们必须由此及彼从现实主义演员表演过渡到影片现实主义的本质或者反过来。不过，这不是说演员从来不是中性的，他不会不动。当演员不爆发时，他在渗透，但从不是静止的。对于演员和人物来说，基础精神病是瘴症。其实，植物极的原地运动与动物极的剧烈移动是一样的。海绵的渗透爆发与外展的跳出动作同样有力。这就是为什么这种动作-影像的结构和遗传表现提供了一个可无限应用的公式。卡赞提议吃掉全部发生冲突的人物：因为通吃的效果比决斗的爆发更加强烈。我来看看最近的一部影片：亚瑟·佩恩的《四个朋友》，它使用了这个**方法或系统**。有一个场景表现一顿午餐，吃午餐的有年轻女孩的百万富翁父亲和她一无所有的移民未婚夫；人们可以看到内化在两个人物身上的这种情境张力；然后，父亲说“我没有把属于我的东西给人的习惯”，这句话就像一颗炸弹，改变了这个情境，因为他们又引入了一个父亲与女儿乱伦关系的新元素。此后不久，在订婚宴会上，

60 梅洛-庞蒂，《意义与无意义》，纳杰勒出版社，《电影与新心理学》。

人们几乎看不到父亲，他站在一块大玻璃墙后面，很模糊，如同一棵有毒植物渗透在这一情境中；只有一个小男孩发现了他并等他出来；父亲冲到屋外，杀了自己的女儿，重伤了女儿的未婚夫，这个动物的跳出动作又一次改变了情境。

这就是柏格森所说的生命的微分：草木或植物的任务是在原地储蓄炸药，而动物负责引爆，产生突发运动。⁶¹ 把这种微分扩大到极致，不惜使用不规则震动和切断连续，这恐怕是富勒的独创。战争片最适用这种方式，一方面因为它有无限期待，对环境的渗透，另一方面因为它有突然爆发和跳出动作。总的说来，富勒在植物疯子身上，如《恐怖走廊》的走廊中的植物和在《白狗》中那些见人就咬的种族主义走狗身上找到了自己的暴力形态。确实，疯子本身有些不可预知的爆点，而狗也有其漫长的神秘渗透。“我对狗解释说它是一个演员……”，但富勒也会这样对植物解释。他所看重的，是这种极端的分解，可以增加每一方的暴力，有时也可以颠倒这两极：正是情境获得了一种恐怖的自然主义。

卡赞也懂得分解这两极，而《坏种》是最美丽的植物影片之一，它既表现了南部有毒而缓慢的生活，又表现了摇篮中年轻女人植物般的存在。然而，让卡赞感兴趣的和决定他作品走向的，是渗透与爆发的连贯，以此获得一个连续的结构过程而不是一个两极结构。银幕的加长规格加强了这一趋势。这正是演员工作室的正统观念：一个大的“整点”，即 SAS' 被分解为承继和连续的“小点”（s1 a1 s2, s2 a2 s3.....）。在《美国啊美国》中，每个段落都有自己的地理学、社会学、心理学、调性和服从于前一个动作并可能引发下一个动作的情境，这个动作每次通过渗透和爆发，甚至终极爆发，把主人公带到下一个情境（拥抱纽约站台）。盗窃者、娼妓、杀人犯、未婚夫、叛徒，主人公经历了所有这些段落，这些段落都被包容在一个无处不在的整点中，即逃出海牙（S）去纽约（S'）。作为整点的容器，将主人公神圣化，至少为他洗脱他必须在这儿或在那儿所做的一切罪名：他是外在的亵渎者，但他拯救了自己内在的尊严、内心的纯洁和家庭的未来。他不是要得到平静。这是该隐的世界，这是该隐的符号，该隐不懂得平静，但他将无辜与有罪、无耻与尊严融合在瘴症的神经官能症中：在这样或

61 柏格森，《创造进化论》，第二章

那样局部的情境中属于卑鄙的东西也是这个完整的大情境树立的英雄主义，为此必须付出代价。《码头风云》充分展开这种神学：如果我不背叛别人，我就会背叛自己和背叛法律。因此，必须经历无数肮脏的渗透情境，无数可耻的爆发，才能从中瞥见能洗清我们罪行的印迹和挽救或宽恕我们的爆炸。《伊甸园之东》构成了这种伟大的圣经影片，即该隐和背叛的故事，这个故事也以不同方式萦绕在尼古拉斯·雷和塞缪尔·富勒⁶²的头脑中。这个主题永远存在于美国电影及其宗教和世俗的历史观念中。但现在的变化最重要的是，该隐变成了现实主义的。卡赞的令人惊奇之处，是美国梦想与动作-影像一起强化的方式。美国梦想越来越被强调为一个梦，仅仅是一场与事实相左的梦；但它从中得到一种力量的增强，因为它现在容纳着一些像背叛和告密这样的动作（在福特眼中，这些行为都是梦想功能要清除的东西）。准确地讲，在战后，即美国梦想倒塌和动作-影像进入决定性危急之际，我们已经看到，梦想正是在这个时刻找到了它最令人厌恶的形式，动作找到了它最暴力、最爆炸性的模式。这是动作电影的顶峰时期，尽管人们仍在继续拍摄此类影片。

这种行为电影不满足于一种简单的感觉-运动模式，可调节的反射弧型。这是一种更加复杂的行为主义，主要依靠内部因素。⁶³事实上，应该表现在外的东西，是人物的内心活动，渗透人物的情境与人物要爆发的行为交叉时发生的东西。这就是演员工作室的定律：内在是决定性的，但这种内在不在别处，也不是被隐藏的，它与行为的遗传元素混在一起，要表现的正是这种东西。这不是动作的完善，而是动作-影像发展的绝对必要条件。实际上，这种现实主义影像从未忘记它在定义上要表现虚构情境和虚假动作：人们不会“真正”处在紧急情境中，不会杀人，或“真正”喝醉。这只是演戏或是拍电影……伟大的现实主义演员深知这一切，演员工作室也为他们提供了一种方

62 所有这些有关卡赞的观点（既是结构化的美学问题，也是支配作品的个人告密问题），人们可以参看罗杰·塔约尔的分析，《卡赞》，塞格出版社。我们知道美国电影尤其是历史片如何赋予叛徒主题以重要意义的但在战后，借助麦肯锡主义，它的意义更加突出了。在富勒的影片中，人们可以发现对叛徒主题的独特处理：见雅克·卢尔塞尔，《叛徒与英雄主题》，《电影在场》，第20期，1964年3月。

63 行为主义心理学发展越来越关注行为的内心因素，参见蒂尔干，《行为主义》，弗兰出版社。

法。一方面，要与情境相关物品建立一种感觉接触：哪怕是与一种材料、一块玻璃、像玻璃的东西，或是一块布、一件衣服、一个工具、一块口香糖建立想象关联。另一方面，要让这个物品唤起一种情感记忆，激发一种情绪，这种情结无需与角色要求的情绪一致，但要相似。⁶⁴ 使用一个关联物，唤起一种与情境相关的情绪：虚构情境与虚假动作的外在连贯正是通过物品与情绪的这种内在关联建立的。演员工作室只用此一法要求演员进入这一角色；这种方法的特点是逆向操作，现实主义演员就是运用它与角色的某些内在元素相吻合，而这些内在元素是演员自身具有的或经他选择的。

但这种内在元素不只是演员的修养，它还出现在影像中（演员的经常性冲动）。它本身就是行为元素，即感觉-运动的形成。它支配渗透与爆发。物品与情绪的组合因此作为其遗传符号出现在动作-影像中。要在所有潜在可能性（被使用、被出售、被购买、被交换、被打碎、被选择、被摒弃……）中抓住物品，与此同时，相应的情感要流露出来：如在《美国啊美国》中，老婆婆提供的刀，丢弃的鞋子，菲斯帽与船夫，都对 S 和 S' 有用……所有这些情况下都存在物-情组合，它只属于现实主义，也以自己的方式与冲动和拜物或情感与面孔的现实主义相吻合。这不是说行为电影必须回避特写镜头（泰耶尔分析了《坏种》中一个非常美丽的画面，男人从侧面“进入”年轻女子的特写镜头，他的手触摸她的面孔，嘴唇轻触发梢⁶⁵）。当然，对物的情感利用，一个有关物的激情行为都可以产生比动作-影像特写镜头更强烈的效果。在《码头风云》中的一个情境中，女人做出一个暧昧的举动，而男人感到害羞和有罪，他捡起女人丢掉的手套，拿在手中把玩着，最终戴在手上。⁶⁶ 这如同动作-影像的一个遗传符号或胎迹，人们也可称之为印迹（信物），它在行为范畴中具有一种“象征”功能。它以奇特的方式将演员的潜意识和作者本人的负罪感、影像的

64 关于内在、关联与情感记忆，见斯坦尼斯拉夫斯基，《演员的自我修养》，帕约出版社；李·斯特拉伯格，《演员工作室的工作》，伽利玛出版社，第 96-142 页。关于演员工作室及其故事，见奥代特·亚斯兰，《二十世纪的演员》，塞格出版社，第 258 页。

65 《泰耶尔》，第 94 页。

66 米歇尔·西蒙特，通过对卡赞提出的问题，他厘清了这种将取代特写镜头的影像类型：《卡赞自述》，斯托克出版社，第 74 页。

瘡症联系起来，比如那只灼伤的手，是不断出现在爱德华·迪米特里的影片中的痕迹。在最普遍的定义上，痕迹是渗透情境与爆发动作的可见内在关联。

第十章

动作—影像：小形式

1

现在应该思考动作—影像的另一面。如果动作—影像总是把“二者”集合在自己所有层次上，那么，它本身应该也有两个不同的面。大形式，SAS'是从情境到动作，从而改变情境。还有另外一种与前者相反的形式，是从动作到情境，从而产生一个新动作：ASA'。这次是动作揭示情境、情境的一个碎片或某个方面，由其引发一个新动作。动作盲目前进而情境在黑暗或模糊中被揭示出来。从动作到动作，情境逐渐显现、变化，最终变得清晰或保留自己的神秘感。我们称从作为容体（综合符号）的情境到作为决斗（二元结构）的的动作—影像为大形式。为方便起见，我们称从某个动作、某个行为或某种习惯过渡到某个被局部揭示的情境的动作—影像为小形式。这是一种逆向的感觉—运动模式。这样的表现不再是整体的，而是局部的，不再是螺旋的，而是椭圆的。不再是结构的，而是事件的。不再是伦理性的，而是喜剧性的（我们说“喜剧性”是因为这种表现产生某种喜剧，尽管它不一定可笑或有戏剧性）。这种新动作—影像的构成符号是线索。

这种动作—影像似乎能意识到自己，尤其体现在《巴黎女人》中，卓别林是这部影片的作者，而不是演员，或者体现在刘别谦的全部影片中。即便人们只做表面分析，也能看到片中存在线索的两种类型或两极。在第一种情况中，一个动作（或一种类似动作的东西，一个简单举动）揭示一个没有交代的情境。因此，情境取决于动作，可以借助直接推断或比较复杂的论证。由于情境本身没有交代，所以线索在这里是线索缺失，意味着一个叙事黑洞，符合“省略”这个词的第一个含义。比如，在《巴黎女人》中，卓别林强调任何东西都无法填补某一年的黑洞，但人们能从那个已经变为富翁情妇的女主人公的新

做派和穿着打扮上看到这个黑洞的意味。同样，面孔不再只具有自主的表情或情感价值，也不能再提供延伸到画外的事情的简单提示：面孔确实成为某一整体情境的线索。比如那个著名的火车画面，人们只能从被光照亮的女人面孔上看到火车的到来，或者那些参与者给我们提供的仅仅用于推理的情色画面。当线索包含一种推论时，这些例子会更加惊心动魄，无论这种推论多么草率：比如一个女仆打开衣橱，一个男人衣领突然掉在地上，这表明偷欢的关系。⁶⁷在刘别谦的影片中，人们可以经常发现画面中这些草率推论，于是它们具有线索的功能。在《爱情无计》这部非常大胆的影片中，女主人公本能地或单纯地要求与两个情人生活和同居的权利时，两个男人中的一个凌晨看到另一个穿着晚礼服出现在他们共同爱着的女人家中：他从这个线索中得出（观众同时也得出）他的朋友同这个年轻女人过了夜。这个线索说明一个穿着“过于”正经，刻意穿晚礼服的人物对夜晚这样一个私密情境是不合适的，尽管影片没有表现这个情境。这是一种推论—影像。

还有更加复杂的第二种线索类型，歧义线索，符合“省略”的第二层意思（几何学上）。在《巴黎女人》中，许多第一种类型线索让人想到女主人公并不忠于她的爱人（她总是神秘地微笑）。相反地，她与她的有钱情人的关系更加暧昧，让观众不断在想：她爱他是因为财富、奢侈和某种共谋关系，还是因为她的这份爱更容易理解和深沉？在刘别谦的《蓝胡子的第八任妻子》中也有相同问题。在这些情况下，使我们迟疑不决的是一大堆细节，另一类线索；而不是因为缺少线索，或没有提供线索，而是依照一种完全属于线索的模糊性（比如《巴黎女人》中那个被扔掉又被拾起的项链的场景）。如同一个动作、一个行为包含某种细微差别，足以让这个动作同时涉及两个截然不同、相距甚远的情境。或者如同两个动作、两种举动，它们极其相似，但它们的极小差别却反映两个可对立或对立情境。这两种情境可以一个是真实的，另一个是表象的或骗人的；它们还可以都是真实的；最后它们完全可以相互对换，让一个变成真实的，另一个成为表象的，或者相反。有些情况经常出现

⁶⁷查理·卓别林，《我生活的故事》，拉封出版社（人们可参考有关《巴黎女人》的文献，载《电影家》，第64期，1981年1月；尤其见影片同代人让·德戴斯科的文章和雅克·费什的分析）。

在任意一部影片中：比如，把无辜者变成罪犯（尸体边站着一个持刀的男人，因为他杀了人，还是因为他只是拾起刀？）。我们前面提到的比较复杂的情况则更有意思。它们可以得出新线索的规律：动作中或两个动作之间的非常细微的差别可以在两种情境之间制造非常巨大的差距。这是省略一词的第二层含义，因为两个相差甚远的情境如同椭圆形的两个焦点。这是一种歧义线索或者距离线索，而不再是缺少线索。一种情况是否虚假或被否定已不重要，因为当它失去其功能后，它就不重要了，但情境的不重要永远不可能抹杀线索的歧义和两种给定情境之间的差距。刘别谦在《生存还是死亡》中，可以说完美使用了这些复杂线索。有时是在一些难以理解的影像中，比如当那个观众在演员开始独白时离开座位：因为他厌烦这个演员，还是因为他去约会演员的妻子？有时是某一情节的集合，这全靠剪辑来完成：举止中十分微小的差别，还有两种情境之间的巨大差距，比如一群演员在观众面前演德国人，或者反过来，他们在德国人面前“演”德国人，而真正的德国人似乎正在扮演自己的角色。生与死的问题：是相距甚远的情境，因为人物知道一切取决于行为中的微小差别。

总之，在小形式中，人们是从动作推断出情境或几个情境。这种形式从原则上讲似乎不是很昂贵，它更加经济：比如卓别林解释说，他捕捉投射在面孔上火车的影子，是因为他没有真实的法国列车来直接表现……这个有讽刺意味的解释非常重要，因为它提出了一个普遍问题：B级电影与小成本电影的动作对电影影像创造的贡献。可以肯定，经济上的制约会激发出神奇灵感，在经济不足条件下创造的影像也可具有普遍影响。在新现实主义流派、新浪潮影片中，这样的例子不胜枚举，但一般来说，人们经常把B级电影视为实验和创造的行动中心。这种“小形式”不必有自己的起源，也肯定不会在小成本影片中得到充分表现。它存在于宽银幕电影中，色彩中，宏大的场面调度中，布景中，总之，大形式有多少表现因素，它就有多少。我们称它为小形式，这对它是不合适的，这样称呼只是为了便于对照两种动作—影像的表现方式：SAS'和ASA'，即包容器官和功能的庞大单义组织或者逐渐在歧义结构中形成的动作和器官。

现在，人们可以轻而易举地将动作—影像的这两种表达方

式与类型片或它们启发的类型状态对应起来。我们在前面看到的，是风俗喜剧，即 ASA 的小形式，因为它们不同于 SAS 大形式的社会—心理电影。但在最不同的领域中，也会存在类似的差别或对立。我们首先来看 SAS 的历史大片，即重要事件史和古代史。与之相对应的也是一种历史电影类型，ASA，人们贴切地称之为“古装片”。在这种情况下，服装、衣着甚至布料都具有行为或习俗的功能，都是它们所揭示的某一情境的线索。这与在历史片中完全不同，我们在历史片中已经看到，布料与服装具有重要意义，但这是因为它们是重要事件与古代观念的组成部分。在这里，它是一种制作或美术设计观念，如同服装设计师、室内装饰师取代了建筑师和古董商。古装片与风俗喜剧相同，习俗离不开衣着、动作，离不开构成服装形式的服装状态及其出现的情境，离不开布料和布饰。刘别谦在其早期作品中，即在他的德国表现主义创作时期，制作了一些古装片，尽显自己独有的才华，便不足为奇（《女王安娜传》、《杜巴瑞夫人》，尤其是东方幻想《苏姆伦王妃》）：布料、衣着、穿着状态，他善于在影像中为它们增加上饰物，使用亚光或光面，让它们充当线索。⁶⁸

在纪录片领域，1930 年的英国学派与著名的佛拉哈迪纪录片形式对立。格里尔逊和罗塔指责佛拉哈迪的社会和政治冷漠。他不是从一个人行为被“自然”推绎的某一容体、某一环境入手，而是直接从行为出发，以便从中获得社会情境，这个社会情境不是作为人类自身一部分给定的，而是它本身反映永远处在活动或变换中的斗争或行为。习俗反映文明的差别，也反映同一文明中的差别。因此，人们必须从行为过渡到情境，只有这样，才有对“现实进行创造性解释”的可能性。这种方法后来又被直接电影和真理电影用于其他条件。

警探片与犯罪片也有区别。无疑，在犯罪片中，可以有警察出现，在警探片中也不能没有犯罪。但区别两者的是，在 SAS 的犯罪片中，人们是从情境或环境过渡到决斗的动作，而在 ASA 的警探片中，人们是从作为线索的盲目动作过渡到

⁶⁸ 刘别谦对布料和“制衣”有专业知识，他同斯登堡一样，对花边和“服饰”有深刻了解。洛特·艾斯纳尽管对刘别谦古装片评价十分苛刻，但也承认他对表现主义的贡献和他对景深的偏爱是一个新元素：在影像表面，玩布料光线的把戏。这也是后来茂瑙在《伪君子》中最光鲜的一个特点。见《魔幕》，电影大百科全书出版社，第 39-43 页和第 141 页。

模糊不清的情境，它变幻莫测，随着线索的细微变化而彻底改变。哈麦特的侦探小说套路准确表述了这种影像类型——“盲人摸象”。即一个盲目动作可以揭示一个深不可测的情境，抽取情境的局部。这种方式制造出许多精彩影片：霍克斯的《夜长梦多》，休斯顿的《马耳他之隼》（这两位作者也是犯罪片大形式中的高手）。这种类型的杰作是朗的《证据确凿》：在一场与司法错误的斗争中，主人公制造了一些假线索，并因此获罪，但由于制造假证的证据不见了，他将面临被捕和判刑；就在他未婚妻最后一次获准看他时，他露出马脚，露出了破绽，他的未婚妻终于明白他是凶手，他真的杀了人。制造假线索原是一种掩盖真线索的手段，却鬼使神差地转到真线索上来。没有哪部影片可以这样玩弄线索，如此操纵和调换截然相悖的情境。

2

西部片也在非常丰富的条件下提出了相同问题。我们知道这种呼吸的大形式大概不会只满足于史诗，而是要通过它的变化，掌控一个包容环境、一个完整情境，让它引发一个能够从内部改变这个情境的动作。比如，在福特的影片中，这种重要的有机表现具有明确特征：它包含一个或几个基本群体，每个群体是确定的、同质的，具有自己的地点、内景、习俗（比如《原野神驹》中的五个群体）；它还包含一个相遇的或场合的群体，他们更加异质、混杂，却是有用的。总之，在情境与要采取的动作之间有一个很大距离，但这个距离只是用来填补的：实际上，主人公必须呈现这个让他能对抗情境的力量，他必须变得能够胜任这个行动或者逐渐胜任，因为他代表这个“好”基本群体，并能得到相遇群体的必要帮助（酗酒的医生、善良的轻浮女子等，他们的帮助很有效）。事实证明，霍克斯属于这种有机表现，但他对它进行了很大修改，使得这种有机表现深受损害和歪曲。在《大战红河边》开始时，这种有机表现得到充分体现，天空衬托得这对牛仔可以与整个大自然抗衡，这个画面过于强烈以至无法持久。如果要它持久，必须采取另一种方式，让影像融化，大地与江河融为一体，《大战红河边》和《烽火弥天》都是这样。人们可以这样认为，在霍克斯的影片中，大地的有机表现将被掏空，只留存一些近乎抽象的液态

功能来充斥前景。

首先，地点失去包容它、贯穿它且在一个集合中安置它的有机生命：《赤胆屠龙》中的监狱纯粹是功能性的，甚至无需人们看到囚犯；《黄金国》中的教堂只证明一种被遗弃的功能；《擒贼擒王》中的城市被压缩为一个“只呈现其功能的示意图，这是一座被一段其厚重历史压得毫无血色的城市”。同时，那个基本群体变得非常模糊，而唯一一个十分确定的社群就是那个混杂的相遇群体（一个酗酒者，一个老人，一个年轻汉子……）：这是一个功能群体，它不再建立在有机性中；他们的动机是抵销债务，洗刷错误，重新崛起，他们的力量或手段不是来自于神奇机器的发明，而是代表某一集体（《烽火弥天》中的投石器——树，《赤胆屠龙》中最后的烟火，还有非西部片《火球》中的智者机器和《法老的土地》中的伟大发明）。⁶⁹在霍克斯的影片中，纯粹的功能主义试图取代容体的结构。人们经常发现霍克斯一些影片的与世隔绝倾向：准确地说，《法老的土地》，这里的发明主要用于墓穴内关上墓室门，还有《赤胆屠龙》，人们可称其为“室内西部片”。这是因为在去除容器时，已经不存在福特影片中一个有机定位的内在与一个围绕这个内在、为它提供可以实施救援或攻击的鲜活环境的外在之间的沟通。相反地，在这里，意外、暴力、事件都来自内在，而外部不过是习惯或策划动作的场所，内在与外部被奇怪地颠倒过来。⁷⁰所有人进出那个警长洗澡的房间，犹如出入一个公共场所（《黄金国》）。外部环境失去其曲折性，表现为某个点或某一段的切线，发挥内在性功能：外与内因此都变成彼此的外部，进入到一种纯线性关系，产生某种对立方的功能对换。这就是霍克斯影片颠倒基本机制的出处，它可以在光天化日之下，彻底脱离象征性的背景，即便在它不满足涉及外与内时，它也会像在喜剧中一样涉及所有二元关系。如果外与内是纯功能性的，那么内可以行使外的功能：所以，在引诱关系中，女人可以行使男人的功能，男人可以行使女人的功能（《育婴奇

⁶⁹ 关于前面两点，见米歇尔·德维耶的文章《关于霍华德·霍克斯的四项研究》，载《电影家》杂志，第36期，1978年3月。

⁷⁰ 《正片》，第195期，1977年7月：关于霍克斯影片中外与内的主题，可见爱康、勒克朗、马松和西蒙特的文章，以及布尔热的文章，他指出了这一主题的许多细微差别。在《电影家》中，艾玛纽·德科和雅克·费什也强调霍克斯影片的颠倒手法重要机制。

谭》、《战地新娘》，以及霍克斯西部片中的女性角色）。成年人或老年人具有儿童的功能，而儿童也有成熟成年人的魔鬼功能（《火球》、《绅士爱金发女郎》）。同样的机制还可以应用于爱情与金钱，高雅语言与低俗俚语上……我们知道，这些功能对调的颠倒手法构成了保证形式转换的真正外形。

霍克斯对大形式进行一次拓扑性歪曲：所以正如里维特所说，霍克斯的影片保留着大“呼吸”，尽管它变成了液态的，表现功能的连续和对换而不是某种有机形式的统一。⁷¹尽管新西部片受惠于霍克斯，但它向另一个方向发展：它直接使用“小形式”，哪怕是在大银幕上。在这里，椭圆主宰一切，替代了螺旋和它的投影。它不再是 SA 这样的整体或全面规律（一个大距离只是用来被填补的），而是 AS 这样的微分规律：最小的差别只是用来被寻找的，以便引出相差甚远或截然对立的情境。首先，印第安人不再出现在山顶上，他们脱离了天空，拥向了草丛，难以辨认。印第安人与他们藏身守候的岩石几乎难以分辨（马丁·瑞特的《野狼》），而牛仔的矿物色，使他融入景物之中（安东尼·曼的《西部人》⁷²）。暴力变成了主要推动力，并从中获得许多张力和爆发力：在巴德伯蒂彻的《塞米诺尔人》中，人们死于隐藏在沼泽之中的不明对手的枪下。基本群体不仅消失了，让位于越来越混乱和混杂的相遇群体，而且他们也在不断繁殖中失去了他们在霍克斯影片中的明显差别：同一群体中或属于其他群体的男人有着千丝万缕的关系和十分复杂的联盟，使他们难分彼此，而且他们的矛盾也在不断转化（佩金法的《邓迪少校》、《日落黄沙》）。在追捕者与被追捕者之间，在白人与印第安人之间，差别也越来越小：在曼的《血泊飞车》中，猎手与他的猎物在很长一段时间里都不易分辨；在佩恩的《小巨人》中，主人公经常在白人之中当白人，在印第安人中当印第安人，以无差别动作游走于双方的微妙边界之间。这是因为动作永远不可能在一个或在一个预设情境中被确定；相反地，情境却可以逐渐由动作引发出来：巴德伯蒂彻认为，他的人物不是由某个“事业”确定的，而是由他

⁷¹ 雅克·里维特，《天才霍华德·霍克斯》，载《电影手册》，第23期，1953年5月。

⁷² 关于《西部人》，以及植物与矿物，见《戈达尔谈戈达尔》，贝尔封出版社，第199—200页。

们为了捍卫这个事业所采取的动作确定的。当戈达尔分析安东尼·曼的影片形式时，他从中提取一种 ASA' 的表述，用以对照 SAS' 的大形式：场面调度“旨在同时发现和明确，而在经典西部片中，场面调度旨在先发现后明确”。但是，如果情境本身如此依附于动作，那么动作就必须与情境产生的时刻相吻合，分秒不差，与最小的间隙，即情境借助的推动力的微分相吻合。

其次，这条小差别定律只能用于制造逻辑上相差甚远的情境。比如《小巨人》，随着他被推向印第安人或白人一方，情境确实发生了彻底变化。如果说瞬间是动作的微分，那么，动作可以在不同或对立的情境中变化扭转每一个瞬间。万物无穷尽。因此，衰败、怀疑、恐惧在这里具有的意义与它们在有机表现中的意义截然不同：它们不再是填补距离的痛苦阶段，主人公要借此达到整体情境要求，实现自己独有的权力并能胜任如此伟大的动作。因为这里不再有壮举，尽管主人公保有非凡的技术能力。总的说来，它就是佩金法描述的《失败者》：“他们没有任何外表，他们只有幻觉，因此他们代表徒劳的冒险，毫无收益的经历，至多只是活在可怜的满足感中。”他们没有美国梦想，他们只保留生命，但在每一个关键时刻，他们的动作引发的情境又有可能危及他们自己，让他们失去他们仅有的生命。总之，动作—影像的符号是线索，既是缺少线索，如叙事中粗暴的省略，也是差距或歧义线索，比如突发情境逆转的可能性和现实性。

不仅在相距遥远或对立的情境之间，在同时的情境间也都涉及不确定性问题。连续的情境尽管每一个都是有歧义的，但它们也会彼此结合，与引发它们的关键瞬间形成一条不可预测的折线，尽管是必要的和必需的。它们是作为事件的真正地点。在佩金法的影片中，不再只有一个环境，一个西方，而是一些西方，包括有骆驼的西方、中国式的西方，也就是说，这是地点、人和风俗的集合，它们在同一部影片中“变化和消亡”⁷³。在曼的影片中，还有戴夫斯的影片中，存在着一条“捷径”，它不是直线，但集合动作或局部，A 和 A'，其中每一个都有自己的独立性，每一个都是异质的关键瞬间，“一个被极度粉饰的现在”⁷⁴。如同一条打结的绳，每一次使用，每一个动作，

⁷³ 贝纳庸，《佩金法》，电影文献出版社。

⁷⁴ 菲利浦·德蒙萨布隆，《捷径》，载《电影手册》第 48 期，1955 年 6 月，第 52-53

每一个事件都会拉紧它。因此，与有机形式的呼吸—空间相对立，一种截然不同的空间形成了：骨架—空间，由缺失的中介、彼此互换或完全吻合的异质元素构成。它不再是一个环境空间，而是一个媒介的空间，一个媒介—空间，具有自己的时间距离。它不再是一个巨大轮廓的环线，而是一条带孔的时空之线的折线。媒介是这种线的符号。它是新动作—影像的遗传符号，而线索是新动作—影像的构成符号。

3

我们已经看到传统电影类型片如何扼要地按照动作—影像的这两种形式分类。不过，如果存在一种似乎只属于小形式的类型片，专门为它量身定做并作为风俗喜剧的条件的话，这就是搞笑片。AS形式在这里获得其表述形式的全面发展：动作中或两个动作之间的微小差别将在两种情境中产生无限距离，而且它只为制造这种距离而存在。让我们举几个夏洛特系列的著名例子：被妻子抛弃的夏洛特的背影好像在抽泣，但当他转过身时，人们看到他正在摇筒，调制一杯鸡尾酒。同样，在战争中，夏洛特每次射击都能中靶；但也有一次一颗敌人的子弹打到了他，他把痕迹藏起来了。搞笑过程重点在于：动作的拍摄取自其与另一个动作细微差别的角度（真枪实弹—玩具枪），揭示这两种情境间的巨大差距（台球比赛—战争）。当夏洛特靠近肉食店悬挂的香肠时，他实际上在进行类比，凸显有轨电车与肉食店之间的全部距离。这就是人们在大多数改变物品用途时看到的情形：物品中的一个细微差别会导致自相矛盾的功能或对应的情境。这就是工具的潜在性；即使当夏洛特面对机器时，他又把它当做一件不受控制的工具，这种做法可以在相反的情境中自动转换。这就是卓别林人文主义的源泉，亦即一个“小人物”足以用机器对付人类，把它变成一个捕获、固定、沮丧甚至折磨的工具，以满足人的最基本需求（《摩登时代》中的两台巨大机器用以对比人类的单调食物，使之与生活艰辛形成对比）。在夏洛特的系列中，人们不满足于发现，人们更愿意追溯这种小形式规律的源头：环境的模糊性和雷同性（沙中的夏洛特，夏洛特—雕像，夏洛特—树，都兑现了麦

页。在这篇重要的短文中，作者分析了曼的《我是冒险者》一片。关于对曼和戴夫斯的更充分的分析，可见克鲁德-让·菲利浦和克里斯蒂安·勒迪约的文章，《电影研究》，《西部片》。

克白斯的预言……)；打乱情境的细微差别，如某个人物性格的分裂，这是《淘金者》或《城市之光》的制胜法宝；还有作为相悖情境的关键时刻，瞬间中的夏洛特，从一个瞬间到另一个瞬间的夏洛特，每个瞬间都获得夏洛特全部即兴发挥的力量；最后是它揭示出来的世界线，反映在其行为视角变化中的破碎描述，只有将这些碎片及其方向排成一段漫漫长路时，才能最终将它们重新衔接起来。夏洛特的背影渐行渐远，消失在电线杆和干枯树之间，或者消失在美国与墨西哥之间曲折蜿蜒的边境线上，美国警察在监视他，而墨西哥匪徒在等待他。这是线索和媒介的完整游戏，构成搞笑影像的符号：椭圆一词中的两个重要含义。

但恰恰是这种线索的规律，这种呈现两种情境巨大差别动作的细微差别，看起来普遍出现在搞笑片中。哈罗德·劳埃德特别发展出一个变种，在动作—影像到纯知觉—影像的过渡中推进这种手法。哈罗德在一辆停在车站的豪华汽车中，这是他给我们的第一种感觉；而当汽车开动后，我们看到哈罗德骑着一辆穷人的自行车，这是他给我们的第二个感觉。他只是被汽车车窗定格，但这两种感觉间无限细微的差别让我们体验到“贫富”情境间的巨大反差。同样在《最后安全》中也有一个十分精彩的场景，第一种感觉表现有一个歪坐着的男人，几根窗户栏杆，一条垂下的打着活扣的绳子，一个哭泣的女人，一位祈祷的教士，而第二种感觉告诉我们这只是一次车站告别，每一个元素都得到了解释。

如果人们试图确定卓别林在搞笑片中占有一个不可替代的位置的独特性，就必须去别的地方寻找。因为卓别林善于选择相近的行为和相距很远的情境，以便在笑的同时从它们的关联中制造十分紧张的情绪，再用这种紧张增加笑的效果。如果动作中的一个细微差别带来和串联相差甚远或可能矛盾的情境，如S'和S"，那么其中一个情境将是“真实”感人的、可怕的、悲情的（并不只是用哈罗德·劳埃德那样的视错觉）。在前面《大兵日记》的例子中，战争是真实和现实的情境，而台球比赛是不断后退的。但台球比赛还是无法阻止我们的笑声；反过来，我们的笑声也没有妨碍我们面对这种惊心动魄、表现水淹战壕的战争画面时的情绪。总之，S'和S"之间的无限差距（战争与台球比赛）之所以打动我们，是因为这两个动作的相

似性，这种动作中的细微差别更使人发笑。这是因为卓别林懂得发明两个精心选择动作之间的细小差别，并懂得在相应情境中制造巨大反差，让一个激发情绪，另一个实现纯喜剧效果。这是笑声—情绪的循环，前者涉及细小差别，后者涉及巨大反差，在前者不影响或削弱后者的情况下，两者同退共进。没有理由说卓别林是悲剧的。也确实没有理由认为人们在应该哭的时候笑。卓别林的天才是同时做这两件事，让人们既笑又感动。在《城市之光》中，年轻盲女和夏洛特并没有分配角色：在绕线团这场戏中，在试图抹掉线与线的任何差别的盲目动作与彻底发生变化的可见情境之间，即在假设变成富人拿着线束的卓别林与丢失破衣的穷酸卓别林之间，是同处一个循环中的两个人物，两者都是可笑和感人的。

卓别林晚期作品是有声片，也断送了夏洛特（不仅凡尔杜在临终前又变成了夏洛特，就连那个站在台上的大独裁者与登上脚手架的夏洛特也被混淆起来）。于是，同样的原理似乎获得了一种新的力量。巴赞对此指出：如果现实中的希特勒没有盗用夏洛特的胡子，《大独裁者》是不可能的。⁷⁵在弱小的犹太小胡子男人与大独裁者之间，他们的差别同两个胡子一样微不足道，却引出两个差之甚远的情境，其反差犹如刽子手与牺牲者的反差。同样，在《凡尔杜先生》中，同一男人的表现或行为中的差别，即女人杀手与爱着瘫痪妻子的丈夫之间的差别，如此细微以至于他的妻子必须依靠全部直觉才能感觉到一次他的“变化”。正如米莱伊·拉蒂所说，卓别林在凡尔杜的两种态度中，不靠无能，而靠相似做到了“不改人物外表，不动人物戏份”⁷⁶。从这个难以察觉的细微差别中却引出对立情境的巨大反差，表现为他在假家与真家之间的疯狂往返。卓别林是否想通过这两部影片说明我们每个人身上都有一个希特勒，一个虚拟杀人犯？或者说明，只是情境让我们变成好人或坏人，牺牲品或刽子手，可以爱，也可以毁灭？暂不说这些思想的深浅，这可能不是思考卓别林的方式，除非是十分肤浅的。因为，

⁷⁵ 巴赞与侯麦，《查理·卓别林》，塞夫出版社，第28-32页。

⁷⁶ 米莱伊·拉蒂·勒丹代，《卓别林或一个厚重的神话》，载《电影家》，第35期，1978年2月（“凡尔杜这个冒名顶替者一边勾引富婆，一边照顾自己病重的妻子，他看着满园的玫瑰，前不久这里曾讽刺地升起一股白烟，这是他作案的痕迹。但这个虚构的夫妻故事衬托出他对自己真正妻子的爱情的真实和自己家鲜花盛开的氛围。”）。

比好人与坏人两种对立情境更重要的，是这个影片结尾表达的潜台词。这也是为什么说这两部影片既是对有声片的进一步征服，也是对夏洛特的进一步毁灭。《大独裁者》和《凡尔杜先生》中的话语要阐明的，是社会本身已进入到一个把掌权者变成一个嗜杀的独裁者，把任何一个生意人变成一个杀人犯，一个十足杀手的情境，因为它给我们提供太多作恶的好处，而不是培养自由、人性与我们的利益或生存理由相协调的情境。这与卢梭的思想很接近，而卢梭的社会分析基本上是现实主义的。因此人们可以看到卓别林晚期作品的变化。话语给这部影片带来一个全新维度并构建了“话语”影像。

此时，已不仅仅是产生于动作、人物之间或同一人身上细微差别的两个对立情境的问题，而是两种社会状态，两个对立社会的问题，一个将人们之间的细小差别变成制造巨大反差情境（暴政）的工具，一个将人们之间的细微差别变成一个共同的和共同体的大情境（民主⁷⁷）的因素。在夏洛特系列默片中，卓别林只能通过伊甸园或梦幻影像（《警察夏洛特》中的美梦，或《摩登时代》中伊甸园画面）来涉及这个主题。但有声片以话语的形式给这个主题以一个现实主义力量。人们可以这样认为，卓别林既是最轻视有声片的作者之一，也是最充分利用有声片特点的作者之一：卓别林使用有声片把话语形态引入电影，因而改变了动作—影像的首要问题。《大独裁者》的重要意义就在于此，它结尾的讲话（无论其内在价值如何）可以被视为任何一种人类语言，代表了人类所能表达的一切，当然这是相对于卓别林通过暴君之口，天才般发明出来的无意义、恫吓、噪音和愤怒的伪语言而言的。搞笑的小形式五脏俱全，但卓别林在其晚期作品中将这种小形式推向极限，让它与大形式相融合，这时，它不再需要笑料，具有了大形式的力量和符号。实际上，小差别总能制造两个不可公度或对立的情境（如《舞台生涯》中那个问个没完的问题：让一个小丑节目变成一个悲情节目的这个“看不见的东西”，这个时代裂痕，这个衰退的小差别是什么？）但在其晚期作品中，尤其是在《舞台生涯》中，人与人之间或同一个人身上的细微差别也变成了最底层的生活状态，变成了小丑可以模仿的生命冲动的变化，而那些对立情境变成两种社会状态，一个是无情的、反生命的社会，一个

⁷⁷ 见《大独裁者》结尾的讲话，其中一部分由巴赞和侯麦发表出版。

是垂死小丑可以隐约看到并告诉痊愈的妻子的社会。还是在《舞台生涯》中，一切都通过莎士比亚方式的话语引出，正是卓别林三种话语中最具莎士比亚特色的一种。卓别林仍没有忘记，《纽约王》大讲特讲哈姆雷特，因为这是美国社会的反面和对立面（民主变成了“王国”，因为美国变成了宣传和警察社会）。

不过，巴斯特·基顿的情况却大不相同。基顿的悖论在于直接将笑料引入大形式。如果说搞笑片基本属于小形式，在基顿的影片中，存在一些甚至与卓别林格格不入的东西，卓别林只能用话语形态和对搞笑人物的相对抹杀来走进大形式。巴斯特·基顿的深刻独特性在于用大形式可能接受的笑料内容填充大形式，并将搞笑片和大形式不露痕迹地融合在一起。主人公如同被包容在广阔和灾难性环境中、在一个转换空间中的小点：变幻无常的自然风景和可变形的几何结构，急流和瀑布，在海上出事的大船，被龙卷风袭击的城市，变成扁平四边形的倒塌桥梁……基顿的视角，正如贝纳庸所描述的，覆盖了面孔的正面和侧面，有时可观全貌，如潜望镜，有时只能远望，像一个窥视者。⁷⁸这是一种专门为内外大空间特制的视角。这时，在我们眼前，出现了一种搞笑片所未见的影像类型。这是《待客之道》的开场，黑夜、暴风雨、闪电、双重谋杀案和受惊吓的女人，纯格里菲斯风格。这也是《小比尔号汽船》的龙卷风，《航海家》中在大海深处窒息的潜水员，《将军号》中火车的毁坏和洪水，《巴特勒战争》中的惨烈拳击赛。有时，这主要是影像的一个元素：《将军号》中刺入敌人背部的刀刃或者《摄影师》中递到一个中国示威者手中的刀。以拳击比赛为例，因为所有搞笑片都爱用这个主题。夏洛特的比赛符合小差别的定律：芭蕾一比赛或家务一比赛。但在《巴特勒战争》中，有三场比赛：一场看上去是真实的比赛，因为很暴力；一场是训练，按传统搞笑方式处理，基顿就像一个被挠痒的孩子，躲躲藏藏，又受到父亲兼教练的威胁；最后一场是基顿与冠军之间的了结，拳如雨下，惨不忍睹，皮开肉绽，满脸仇恨。这是对拳击赛的一次严正控诉。人们容易理解基顿讲述的轶事：他希望表现一次洪水，但制片人反驳说用洪水无法逗笑观众；他反驳卓别林用第一次世界大战把人们逗笑了；但制片人仍坚持，只同意表

⁷⁸ 贝纳庸，《巴斯特·基顿的视角》，埃尔切出版社。

现一次龙卷风（因为他好像不知道龙卷风的杀伤力⁷⁹）。不过这位制片人的直觉是正确的：如果说卓别林能用一战搞笑，这是因为，我们前面已经看到，他把一个可怕情境嫁接到一个本身可笑的小差别上。反过来，基顿表现了一个非笑料的场景或情境，一种适用于龙卷风和拳击比赛的界限—影像。这不再是小差别带来可对立情境的问题，而是特定情境与可预见的喜剧动作之间巨大距离的问题（大形式的规律）。那么，这个距离的填补如何既能让喜剧动作“仍然”产生，又能让喜剧动作掩盖和带走整个情境或与之相遇？在这一点上，人们认为基顿不比卓别林更具悲剧性。但这个问题在两位作者的作品中是完全不同的。

巴斯特·基顿作品的独特之处是他直接把笑料提升到大形式高度的方式。然而为此他使用了多种手段。首先，是大卫·罗宾逊所谓的“笑料—轨迹”，这需要一整套快剪艺术：比如，在《三个时代》中，穿古罗马服装的主人公从单人囚室中逃跑，抢了一个盾牌，跑上一个楼梯，拔出一支长矛，跳上一匹马，在一个大窗前站下，然后纵身一跃，撞倒两根柱子，从天花板掉下，他抱起女孩，顺长矛杆滑下，跳到一个人们正要搬走的草垫上。或者，现代主人公要从一个屋顶跳到另一个屋顶，但摔了下来，他抓住一个挑棚，顺着根歪管子滑下来，把他抛在二楼的一个防火箱上，他顺杆而下，跳上正要开走的一辆消防车。其他搞笑作者，包括卓别林，都使用追逐和超速快跑，不断变换花样，但基顿或许是唯一一个将其变成一条纯粹连续轨迹的人。最快速轨迹出现在《摄影机》一片中，年轻姑娘给男主人公打电话，他立刻来到纽约，她刚挂上电话，他就已经来到她家。还有，基顿不使用剪辑，只用一个镜头，在《福尔摩斯二世》中，他在火车车厢上行走，从一节车厢跳到另一节车厢，抓住一条水箱链子，人们在开始时看到过这条链子，他被放出的水流冲到铁轨上，跑得不见踪影，而两个追他的人这时正好赶到，被洪水淹没。还有，这条笑料—轨迹是通过镜头变化获得的，演员不用动：比如《福尔摩斯二世》中那个梦的著名段落，剪辑将花园、街道、深坑、沙丘、海水冲打的暗礁、厚厚的积雪串联起来，最后回到花园（同样，轨迹是通过背景

⁷⁹ 由大卫·罗宾逊摘引，《巴斯特·基顿》，载《电影杂志》第234期，1969年12月；关于《小比尔号汽船》，第74页。

变化完成的，因为汽车是静止的）。⁸⁰

另一种手法可被称作机械笑料。基顿的传记作者和评论者都指出他酷爱机器，而他在这方面与达达主义而不是与超现实主义有亲缘关系。房屋—机器、船舶—机器、火车—机器、电影—机器……它们都是机器，不是工具。这里首先有一个不同于卓别林的重要方面，卓别林使用工具，反对机器。其次，如果基顿把机器当做自己最宝贵的同盟，这是因为机器是由他的人物创造的，人物是它的一部分，这是“没有母亲”的机器，类似于毕卡比亚的机器。这些机器可以逃避人物的控制，变得荒谬至极，或者从一开始它就是荒谬的，把简单复杂化：它们始终服务于基顿更高艺术深层的秘密目的。比如《可拆解房屋》，这个屋子的每个部件都是胡乱安装的，成了一个旋转体；《稻草人》，这是一个没有母亲的家，只有一个房间，它用一间房虚拟每一个潜在房间，用一个部件虚拟每一个潜在部件，如小炉子和留声机，浴缸与沙发，床与竖琴：正是这样的房间—机器把基顿变成了一个地道的达达主义建筑师。再次，这些机器本身直接给我们提出这样的问题：基顿作品中荒谬机器这种无意义的独特形式的目的是什么？它们既是几何结构，也是物理因果。但从基顿作品整体看，它们的特殊性是“缩小”功能的几何结构或者“循环”功能的物理因果关系。

在《航海家》中，机器不仅是巨大游轮本身：它还是缩小了功能的游轮，原来用于近百人的元件，将被改造成只为一对落难夫妇服务。界限，即界限—影像，是一个旨在吸引、集中界限而不是超越或到达界限的系统的对象。使用怎样的系统才能在如此巨大的锅中炒一个小鸡蛋？在基顿作品中，机器不是靠大取胜，它包含大，但发明它的缩小功能，再由这个缩小功能改变它，从滑车、绳和杠杆中提炼出一个神奇的机械系统。⁸¹因此，在《将军号》中，人们不只认为年轻姑娘的行为愚蠢和不可接受，因为她用极小的木块给火车炉子加料。人们或许

⁸⁰ 参照大卫·罗宾逊对镜头的逐一分析：不仅针对《三个时代》和《福尔摩斯二世》，还针对《待客之道》中水流急下的场景（第46-48页），他还对人物的固定位置和背景的变化，以及提出的几何技术问题进行分析（在不能用透明手法时），参见第53-54页。

⁸¹ 罗宾逊：“一对年轻富有的夫妇从未独立生活过，他们遇到大游船的搁浅。生存的日常困难在这里成为大问题，因为这艘船所提供的东西不是给个人准备的，而是为数千人的……他们必须面对一个近百人才能操作的家庭设备。”（第54-56页）

有道理，但她实现了基顿的梦想，用最小的元素去驱动世界上最大的机器，让它适应每个人，把它变成人人可及的东西。基顿有时直接从真实大机器过渡到玩具复制品，比如在《铁匠》的结尾。《西行》使用更加多样的缩小物件，从微型手枪到集合庞大牛群的小牛犊。这就是机器本身的目的性：它不仅包含其大零件或部件，还包含变小、化小的过程，即一种转换机制，使其适用于一个孤独的人，一对破产夫妇，超越其能力与专业性。这必须是机器的组成部分：对此，我们还不能肯定基顿缺少某种政治观，在卓别林影片中，政治随处可见。这里至少存在两种截然不同的“社会主义”观，一种是卓别林的人道主义—共产主义观，另一种是基顿的机器—无政府主义观（有些像伊里奇的做法，他要求使用权或缩小大机器）。

这些缩小活动只能通过物理因果关系来完成，诸如迂回、加长、间接途径、异质物之间的关系，为机器提供不可或缺的荒谬元素。《射击冠军马莱克》一片早就提出一个从未用过的因果关系缩减版本：主人公用脚控制的暗杠杆的发射器，这是一个绳和滑轮的系统，可以弹出一根骨头，狗通过拽绳可以吃到骨头，如同敲响目标的钟声（一只猫就可以破坏这台机器）。人们也能想到罗伯·戈德堡的漫画，它们也是达达主义的：一个巨大的“投信”因果系统使用一系列不同的彼此连贯的机械原理，先用靴子把橄榄球踢进酒桶，经过齿轮传动，最终在踢球人眼前形成一块银幕，上面写着：您的信已寄出。这个系统的每个元件都没有任何功能，也与目的无关，却能通过另一个与功能无关的元件达到目的……。这些因果关系是通过拆卸系统体现的：与基顿的机器相类似，汤格利的某些机器可以串联多种结构，每个结构都包含一个无功能元件，但它在下一个元件中会变成有功能的（在汽车中蹬脚踏的老太婆不可能让汽车移动，却能发动一把电锯……）。庞大的几何结构的拥有与重要轨迹的发展都依靠这些循环因果。一个结构就是一条轨迹的图纸，但一条轨迹只是一个机器的痕迹。每条轨迹本身构成一台机器，人只是不同元件中的部件，比如，坐在火车头传动杆上的火车司机，他的身体是静止的，但火车轮的转动把他带入一种画圆的系统中。基顿影片中这两种基本搞笑形式，即轨迹笑料和机器笑料，是同一现实的两种表现，这是一台生产无母之人或未来人的机器。庞大情境与弱小主人公之间的巨大反差

将由这些缩小功能和这些循环系统来填补，以便让主人公能够应对这个情境。因此，基顿发明了一种搞笑片，对类型片的所有表面条件提出挑战，也自然把大形式作为自己的画框。

第十一章

形象或形式的转换

1

两种动作形式的区分本身是简单和明确的，但它们的应用却是复杂的。我们已经看到预算问题可以影响它们，但它不是决定性的影响，因为小形式在表达和展开时，也需要宽大的银幕、丰富的色彩，其要求不逊于大形式。在这里必须这样思考：**小与大**的使用应该是柏拉图意义上的，柏拉图把小与大与**理念**结合；而实际上，**理念**，首先是动作的形式。这对电影不无影响。比如，有些作者对这两种形式有各自的偏爱或天赋；然而，他们有时却借助其他形式来回应这种新要求，或者为了改变，休息、做别样的体验，获取经验，等等。比如福特是大形式的大师，擅长用综合符号和二元结构；他小形式的杰作也不少，主要使用线索（《天涯路》属于这种情况，飞机的攻击只通过声音来表现，大海的愤怒由船前甲板的浪头来表现）。另一些作者自由地游走于两种形式之间，看上去并无偏爱：我们在霍克斯的黑色电影中看到过这种情况，但这是因为他知道发明某种独特形式，某种可以在两种形式中变形的形式，比如他的西部片。人们把这种变形、转变或嬗变称之为**形象**。这涉及各种各样的审美和创造评价，它们超出了动作—影像的问题范围，而且很明显，它们不只是美国电影面对的问题，而且涉及世界电影的每个时期。

这是因为**小与大**不仅确定动作的形式，还确定着观念、设计和看待某个“主题”、故事或剧本的方式。理念的第二个意义，是观念，它对电影非常重要，因为一般说来，它先于剧本产生并决定剧本，当然也可以产生于剧本之后（霍克斯强调这一点，即他可以接受剧本全然的冷漠）。观念产生场面调度、分镜和剪辑，因为它们不简单地属于剧本。米盖伊·罗姆讲述了他与爱森斯坦的一次谈话，谈话发生在他指导根据莫泊桑小说改编的影片《羊脂球》的时候⁸²。爱森斯坦首先问：“故事

⁸² 米盖伊·罗姆，载《电影手册》，第219期，1970年4月。

双方一方是鲁昂、德军占领区和各色人物，一方是驿车的故事，您取哪一方？”罗姆回答他选择驿车这个“小故事”。爱森斯坦说他本人喜欢第一方的大故事：因为这是在 SAS'，与 ASA'，这两种动作—影像形式之间的一种完美选择。而后，爱森斯坦问罗姆对“场面调度的理解”：罗姆解释了自己的剧本，但爱森斯坦认为这根本不是他的问题的含义。他的问题是，罗姆如何构想这个剧本，他如何考虑第一个画面。“走廊、门、特写镜头、门前的皮靴。”罗姆说。爱森斯坦总结道：那么好吧，要把皮靴拍得抢眼一些，尽管您不应该只拍这个……他似乎在告诉我们：如果您选择 ASA'的小形式，那您就拍一个真正像线索的画面，完成线索的功能。或许爱森斯坦提到了这种类型的一个成功案例，普多夫金在《亚洲风暴》中的皮靴。普多夫金本人是这样解释的：他“坚持”对影片的想法，确确实实设计了影片，但不依赖剧本，但他想象一个英国士兵，军装整洁，皮鞋锃亮，他避免在行军时弄脏鞋，接着他走过同一条路时，一不留神踩到了泥里。⁸³“这才是场面调度的阐述。”在 A 与 A'这两个行为之间，发生了一些情况，必须让士兵处在一个焦虑、近乎可耻的情境（处死蒙古人），这时，A'就是线索。这是普多夫金作品最常见的手法：无论被表现的环境有多么大，圣彼得堡还是蒙古平原，无论要采取的革命行动多么伟大，人们都要先从让行为揭示情境某一现象的场景入手，再过渡到另一个场景，让每个情境指示一个意识的特定时刻，并与其他时刻相连接以形成一种意识的演进，最终这种意识将符合被揭示的情境整体。罗姆是普多夫金的弟子，他本人并没有意识到（对于这一代人，这种大形式通常只是斯大林强加的一种监视或限制）。罗姆的《一年中的九天》使用了不同的九天，每一天都有自己的线索，把它们串联起来的是时间的演进。还有，他要在《普通的法西斯主义》中表现的，是对纪录片的一种剪辑，它能够避免法西斯主义的历史或重构历史大事件：必须把法西斯主义作为情境来揭露，用普遍行为、日常事件、民众态度或元首举止来揭露它，要从元首心理活动来理解他的举止，作为异化意识的时刻。

我们已经看到苏联导演如何用一种剪辑的辩证观念来界

⁸³ 普多夫金，乔治·萨杜尔摘引，《电影通史》，第6卷，德诺埃出版社，第487页。

定自己；然而，这只是一种名词定义，用以区分其他重要电影流派，但无法避免他们彼此的深刻差别，甚至矛盾，因为他们每个人只对辩证法的一个方面或一条特殊“规律”感兴趣。对于他们而言，辩证法不是一种借口，也不是一种理论思考或其他什么：它首先是一种影像及其剪辑的观念。普多夫金关心的，是量与质、量的过程与质的飞跃的规律；他的所有影片给我们展示的，就是意识觉醒的不连续瞬间和跳跃，因为它们蕴含着一种线性的连续发展和时间的演进，当然对它们本身也有影响。这是 ASA' 的小形式，有线索和媒介、骨架，却充满辩证思维：折线不再是不可预知的，它变成了政治与革命的“路线”。显然，杜甫仁科看到了辩证法的另一面，即整体、集合与局部的规律：整体如何存在于局部之中，而它必须从在己过渡到为己，从潜在过渡到实在，从旧过渡到新，从传奇过渡到历史，从梦想过渡到现实，从自然过渡到人类。这是大地的颂歌，贯穿在所有人类歌声之中，哪怕是最悲惨的歌声，也要在伟大的革命歌声中重获新生。杜甫仁科带来的 SAS' 的大形式，从辩证法中获得呼吸和一种超越有机体界限的梦幻与和谐的力量。

至于爱森斯坦，如果他自认为是所有人的先生，这是因为他关心第三种规律，他认为这是最深层的规律，即展开与克服的矛盾规律（一如何变成二，从而产生一个新单位）。诚然，上述导演都不是他的弟子。但爱森斯坦有理由认为他创造出一种转变形式，可以从 SAS' 过渡到 ASA'。实际上，他看得“很深”，正如他与罗姆的交谈所表现的。但是，他以庞大的有机表现及其螺旋或呼吸为基础，对它们进行处理，把螺旋归结于某种原因或“增长”规律（黄金分割），并在有机表现中确定无数顿挫作为呼吸的停顿。所以，正是这些顿挫指出一些优先危机或瞬间，当然，这些优先瞬间最终也会根据媒介彼此发生关系：这就是感人法，它负责“渲染”，实施在两个高潮时刻之间的质的飞跃。感人与有机的关联，爱森斯坦的这种“感人化”，如同小形式从内部区咬住了大形式。小形式的规律（质的飞跃）仍继续配合大形式的规律（与某一原因相关的整体）。人们这时从大的综合符号一决斗过渡到了线索一媒介：在《战舰波将金号》中，风景、雾中船影就是综合符号，而在绳索上摆动的舰长的夹鼻眼镜就是线索。

爱森斯坦的转变形式经常要求一个更复杂的循环：转换是

间接的，却是有效的。这涉及“杂耍蒙太奇”的困难问题；前面，我们对此进行了分析，并用特殊影像的插入进行界定，这个特殊影像可以是戏剧或舞台表现，也可以是雕塑或造型表现，它们似乎都可以中断动作进程。在《伊凡雷帝》下半部中，情境两次被戏剧表现中断，取代了动作或预示了将要发生的动作：一次是将牺牲的同志神圣化的贵族，一次是给下一个牺牲品看小丑和马戏的无聊节目的伊凡。反过来说，一个动作也可以在雕塑或造型表现中延伸，让我们远离当时的情境：比如《战舰波将金号》中的石狮如此，尤其是《十月》中的一系列雕塑（比如，反革命分子对宗教的求援延伸到了非洲偶像、印度神灵和中国菩萨的系列雕塑中）。在《总路线》中，这第二种表现尤为重要：动作被中止，奶油脱脂机还有用吗？一滴奶落下，然后是一股奶，但奶的画面延伸到替代的喷泉和焰火的影像中（形成一个奶的泉涌、奶的爆炸）。精神分析对这些奶油脱脂机及其后来变化的著名影像无从下手，以至于难以发现其中的朴实美感。爱森斯坦本人给出的技术解释是最好的引导。他说这是用平凡和日常的东西“感染人”；这不再是波将金号的情境，因为它本身是感人的。因此，要求质的飞跃不仅是物质的，与内容有关，它还必须是形式的，从一个影像过渡到另一种截然不同的影像方式，后面的影像与开始的影像只有间接反射关联。爱森斯坦补充说，对于这另一种方式，他可以在戏剧表现和造型表现之间进行选择：但一种戏剧表现，如农民在荒山上跳舞是可笑的，而且，他已经在该片前一个场景中使用过戏剧方式。因此他必须采用足够强烈的造型表现，才能迂回到动作上来。这就是水和火的作用⁸⁴。

再回到这两种情况上来。一方面，在戏剧表现中，真实情境不能立即引发一个与之相应的动作，但可以表现为一个虚构动作，只呈现一个计划或一个未来的动作。我们不是从S到A，而是：S到A'（戏剧虚构动作），这时的A'是正在酝酿的真实动作A（犯罪）的线索。另一方面，在造型表现中，动作不能立即揭示它所包含的情境，但可以在宏大情境中发展自己，因为宏大情境包含相关情境。我们不是从A到S，而是：A到S'（造型形象），这时的S'是真实情境S的综合符号或容器，

⁸⁴ 爱森斯坦的详细评论出现在“向心力与圣杯”一章中，见《并非冷漠的大自然》，第1卷，10-18丛书。

因为真实情境只能通过它的媒介（村庄的欢乐）揭示出来。在第一种情况中，情境涉及一种不同于它引发的动作的影像；在第二种情况中，动作也涉及另一种影像，不同于它呈现的情境的影像。因此出现了这样的情况：在第一种情况中，小形式好像通过戏剧表现的中介被注入到大形式中；而在第二种情况中，大形式通过雕塑或造型表现被注入到小形式中。总之，在某一情境与某一动作，某一动作与某一情境之间不再存在直接关联：在这两个影像之间，或在这两种影像元素之间，会出现第三种元素，来保证这种形式转变。标志动作—影像的基本二元性似乎正在走向一个更高的要求，即能转化影像及其元素的“第三性”。不妨举一个借自康德的例子：军阀国家可以直接表现在一些动作中，如奴役性结构和工作机制；但“人力磨坊”是这种国家缩影的间接形象。⁸⁵爱森斯坦在《罢工》中的手法如出一辙：沙皇国家直接体现在枪杀示威者的动作上，而“屠宰场”则是反射这个国家、影射这种动作的间接形象。无论是戏剧的，还是造型的，爱森斯坦的杂耍不仅保证某一动作向另一动作形式的转变，它还将情境和动作推到极限，把它们提升到第三方的地位，超越其建构二元性。苏联电影管理当局不必深究这些问题影像就可以从中看到一种危险的异端手法。比如，在《墨西哥万岁》中，爱森斯坦可以自由发挥戏剧和造型表现，用它们影射墨西哥的生死观，把场景与壁画，雕塑与戏剧，金字塔与众神（耶稣受难像，斗牛，受折磨的斗牛，死亡大舞会……）串联起来。

形象就是这些新的吸引或吸引力影像，它们在动作—影像中穿插。实际上，当封塔尼埃在十九世纪初尝试他的“话语辞格”的重要分类时，就指出了四种形式：第一种形式，纯粹比喻，用一个转义词取代另一个词（暗喻、换喻、提喻）；第二种形式，不纯粹比喻，这是一组词，一个转义命题（寓言、拟人化等）；第三种形式，存在许多替换词，但词在严格词义范围内接受交换和转换（倒装是其中一种手法）；第四种形式，涉及思维形象，不通过任何词义的变化（辩论、妥协、支持、拟人法等）⁸⁶。在我们分析的层次上，我们没有提出任何有关电影与语言、影像与字词的关联的基本问题。我们只是发现电

⁸⁵ 康德，《判断力批判》，第59节，（这正是康德称之为“象征”的东西）。

⁸⁶ 封塔尼埃，《话语辞格》，弗拉马利翁出版社

影影像有自己独特的形态，并以自己的方式对应封塔尼埃提出的四种类型。爱森斯坦的雕塑或造型表现就是呈现另一种影像的影像，而且当它们被串联起来时，每个影像都有自己的作用。但戏剧表现使用段落，所以影像段落具有比喻作用。人们承认前两种方式。其他形式属于另一种性质。比如用颠倒表现的字面形态在电影中有长足发展，尤其是搞笑片中的男扮女装。但在霍克斯影片中，我们已经看到，颠倒机制已经达到自主和普及的外形状态。至于那些出现在卓别林有声影片中的思维形态，人们可以在下一章中发现它们的性质和功能，因为它们不再满足于在动作—影像的界限上发挥作用，它们还要在一种新的影像类型中进化，前面的形态只是它到来的预告。

2

作为**理念**，小与大既确定两种不同的形式和观念，还能彼此过渡。它们还具有第三种意义，即确定一些完全配得上**理念**之名的**视角**。尽管我们研究的作者都不分上下，但我们还是要把赫尔佐格的动作电影作为这方面的一个典型例子。因为他的作品主要分布在两个迷人主题上：视觉和音乐的诉求。⁸⁷在第一个主题中，一个行为出格的人自己进入一个巨大环境之中并采取一个与之相配的动作。这是**SAS**形式，但非常特殊：这个动作不是环境所需要的，这是产生于狂热者头脑中的一次疯狂行为，自认为只有他能够对抗整个环境。或者不妨说，这个动作分裂了：这里有高尚动作，总是高高在上，但它本身包含另一个动作，一个英雄举动，可以与环境对抗，入不可入之地，越不可越之境。因此，这里既存在一个梦幻维度，精神作用与大自然的无限同样大，也存在一个催眠维度，精神在对抗大自然设置的界限。这两个维度是不同的，它们有一种比喻关联。在《阿奎尔》中，从快车上跳下的英雄行为服从于高尚行为，也是唯一配得上广袤原始森林的行动：阿奎尔打算当顶级**叛徒**，同时背叛上帝、国王、人类，这一切都是为了通过与自己女儿的乱伦缔造出一个纯粹人种，历史在这里变成了大自然的“歌剧”。而《陆上行舟》更加直接，英雄行为（巨船翻山）就是高尚手法：整个原始森林变成了威尔第歌剧和卡鲁索歌声的庙

⁸⁷ M. L. 波特莱尔-多尔盖，《赫尔佐格影片中的超人和低能人的辩证法》，载《电影杂志》，第342期。

堂。最后，在《玻璃心》歌曲中，巴伐利亚的风景遮盖红宝石玻璃的催眠术，升华为梦幻影像，去寻找宇宙的深渊。因此，大作为纯粹理念体现在风景与动作的双重本性中。

但在另一主题中，或者赫尔佐格作品的另一面，是小变成了理念，它体现在也是“由小开始”的侏儒身上，而后延伸到始终像侏儒一样的正常人身上。他们不再是“无用的征服者”，而是百无一用的人。他们不再是狂妄者，而是无赖、白痴。风景被减少了或贫瘠化了，变得悲凉和单调，濒于灭亡。来到这些风景中的人不再有视觉，似乎只剩下基本触觉，如《沉默与黑暗的世界》中的聋哑人，他们步履蹒跚，踌躇不定，他们只能在两种痛苦之间，按照自己脚步与魔鬼脚步的节奏喘息一下、观望一下。这是《卡斯伯·豪泽》在教授花园中的做法。这是《士兵的歌谣》中，侏儒、婊子和他从德国逃往平庸美国的路线。这是用不同于茂瑙的手法处理的《诺斯费拉杜》，他的泌尿系统衰竭，是个身体羸弱和依靠他触及和吸吮的东西生活的胎儿，他只能以自己代替者的形式在宇宙中延伸，就像一个扁平大地上的小投影点。这是总被自己的激情打倒的《沃依扎克》，在这里，土地、红月亮、黑池塘只是一些断断续续的推论线索，而不是神奇的综合符号。⁸⁸这一次，是ASA'的小形式，但它凸显的是它最残缺的一面。因为，在大形式的高尚化与小形式的残缺化这两种情况下，赫尔佐格是形而上学的。他是电影导演中最具形而上学色彩的导演（如果形而上学已深入德国表现主义，这也仅局限于善与恶的问题，与赫尔佐格无关）。当布鲁诺提出这样的问题：那些没有用的东西怎么处理？人们一般会回答“扔进垃圾箱”，但这答案是不准确的，因为这是个形而上学的问题。柏格森也提出过相同问题并从形而上学层面上回答：不再有用就是有用的开始，就这么简单。而当赫尔佐格指出：步行者没有保护时，人们会认为这个步行者没有像汽车和飞机那样的保护。然而，这个观点也是形而上学的。⁸⁹“毫无保护”，这是布鲁诺给自己下的定义。步行者无保护，因为他一开始就

⁸⁸ 《沃纳·赫尔佐格》，埃迪利出版社，艾玛纽·卡莱斯在这本精彩的杰作中分析了《沃依扎克》中风景的缺失，还分析了风景中重要观念的存在。

⁸⁹ 赫尔佐格把这个理念表现为一种明显事实，在他的游记《在冰路上》（桦榔出版社，第114页）结尾处，他用一句婉转的话说：“……由于她知道我属于那些步行者，是出门无保护的人，所以她理解我。”

是这样，不会因此而变小。这是卡斯帕尔的行走，无法命名的行走。小与大就是这样进入两种理念交换的复杂关系之中，它们在相互转换中形成外形。狂热者的高尚计划在大形式中失败了，其全部真实性显露出残缺性：阿奎尔孤独地死在自己的木筏上，作为唯一人种，落入一群猴子之手；《陆上行舟》的最后节目是一群平庸之辈，他们在一群少得可怜的观众和一只黑色小猪面前唱歌；而玻璃厂的大火是因为工人们拾碎玻璃而引起的。但反过来，那些在小形式中游走的残疾人却与世界保持着密切接触，以至于他们可以放大和产生形象。比如当聋哑孩子抚摸一棵棕树、一个仙人掌时，或如沃依扎克抚摸被他砍断的树木时，感到浑身充满了大地的力量。这种触觉价值的释放并不仅仅限于启发形象，它还可以微微打开形象，注入更模糊的幻觉视觉，如飞翔、升腾或穿越，就像在《沉默与黑暗的世界》中凌空跃起的红衣滑雪者，或者《卡斯伯·豪泽》中做的三场风景大梦。在这里，人们经历了类似于高尚的分裂；而整个高尚都落在小的一边。这个小，在柏拉图看来，与大一样，都是理念。无论怎么讲，赫尔佐格表明信天翁的大脚与它的白色巨翅是一回事。

3

最后，应该界定动作的大小形式既表现其实际差别又表现其所有可能转换的基础范围。首先是对应环境概念的物理—生理范围。因为环境概念，从其本义上讲，界定两个躯体间的间隙，或者准确地讲，界定占据这个间隙的东西，即把某个躯体的动作远距离传递给另一个动作的流动（这种连接动作包含无限小的距离）。因此，人们处在典型的 ASA'形式中。其次，环境还界定气氛或容体，即围绕躯体和影响它的东西，哪怕躯体对环境做出反应：SAS'形式。人们可以轻松地从一种意义过渡到另一种意义，但它们的衔接不会抹杀两种思想的不同起源，一种属于液态机械谱系，另一种属于生理人类学范畴。⁹⁰

与空间概念相对应的数学领域也引出两个不同的观念。一种叫“整体观念”，这个观念来自一个结构特定的集合，以便确定属于这个集合（在认识其本质之前）元素的单义位置和功

⁹⁰ 乔治·冈吉莱姆，《认识生命》，《生者及其环境》，阿歇特出版社。

能。这是一个气氛—空间，可以承受一些针对其中外形的转变：SAS'。相反地，“局部概念”来自一个无限小的元素，与它的近邻形成一个空间碎片；但这些元素或这些碎片并不是彼此衔接的，因为人们尚未用相切媒介确定一条连接线（ASA'）。人们发现这两种观念并不像整体与局部那样对立，而是两种构成整体与局部关联的方式。⁹¹这是两种性质不同的空间，不具有相同界限。第一个空间的界限是空白空间，第二个空间的界限是断续空间，它的局部可以用无数种方式重新衔接起来。当然存在着从第一个空间过渡到第二个空间的条件；而两种界限本身也将汇合于任意空间概念之中。但这是一些起源和观念截然不同的空间。如果说西部片具有某种纯几何表现，那么我们刚才分析的那两种现象将对应这两种空间形式。

第三我们来审视对应风景概念的美学领域。中国和日本绘画有两个基本原则：一方面，留白和气韵，这种生命之气可以把所有事物化为一，把它们合为一，并依据一个大循环或一个有机螺旋转换它们；另一方面，中空和骨构，衔接，接补，皴染或点染，可以根据一条世界线惟妙惟肖地从一个存在过渡到另一个存在。在前一种情况下，合是关键，收放有度，但在第二种情况下，分是关键，分于所有决定意义的自主事件。在前者中，事物的表现不离其“形”，但在后者中，事物的表现在于“隐”，如同一座高耸入云、插入云端的高塔，见底不见顶或如神龙入云见首不见尾⁹²。可以肯定，这两种原则密不可分，并以第一种原则为主：“线条可断而气不可断，形可散而神不可散。”“所有操作艺术都离不开局部和间断，尽管其目的是要获得整体效果……”在画石斑鱼时，如果看不到把它与它在水底穿梭的石头和在岸边躲藏的水草联系起来的世界折线，怎么能画好它？如果不用宇宙之气让它动起来，又如何能画好它？因为它只是宇宙的一个部分，一个印记。可见，在这两种原则下，事物不具有相同符号，而空间也无相同形式，只有气或螺旋的综合符号，为世界线服务的媒介：“单线条”和“皱

⁹¹ 关于这两种概念，见阿贝尔·洛曼，《论结构与数学存在的概念》，第1卷，埃尔曼出版社，第1章和第2章，洛曼将它们与柏拉图的两理念联系起来。

⁹² 亨利·马尔蒂内，《观看，话语，空间》，人类时代出版社，第167页；程抱一，《空与满，中国绘画语言》，瑟耶出版社（我们借用其中有关中国绘画的两条论述，第53页）。

染”。

爱森斯坦迷恋中国和日本风景画，因为他从中看到了电影的雏形⁹³。但在日本电影中，两个比较接近我们的重要导演，各自都擅长一种动作空间。黑泽明的作品洋溢着决斗和战争的气韵。这种气韵是由单线条表现的，既是作品的综合符号，也作为黑泽明的个人签名：我们可以想象一条粗壮的垂线从上到下贯穿银幕，然后被两条较细的从右到左和从左到右的横线拦截。在《影子武士》中，信使的优美下降经常被移到左边和右边。黑泽明是表现雨的最伟大电影导演之一：在《七武士》中，瓢泼大雨从天而降，而那些落入圈套的强盗骑马从一个村子飞奔到另一个村子。取景的角度经常构成一个扁平画面，突出那些不间断的侧面运动。无论扩大或缩小，如果人们联想到日本拓扑学，就容易理解这个重要的气韵—空间：一般不用个体来表现一个门牌号、一条街道、一个街区、一个城市，而是反过来，先从内部、城市入手，人们确定大块区域，然后是街区，最后才是要找的未知对象的具体地方。⁹⁴人们不是从未知对象过渡到可以确定它的依据，人们先从所有依据入手，进而指出这个未知对象所处的界限。这很像一个非常纯粹的 SA 形式：在行动前和为了行动，必须了解一切情况。黑泽明认为对于他而言，最困难的是表现“人物开始行动之前：要做到这一点，我常常要思考数月”⁹⁵。但这种难度只是因为它对人物本身有价值：人物首先要掌握所有情况。所以，黑泽明的影片经常有两个截然不同的部分，一个构成缓慢展示，一个展开人物的紧张和突然行动（《野良犬》、《天国与地狱》）。所以，黑泽明的空间可以是一个缩小的戏剧空间，主人公掌握眼前一切情况，并针对它们采取行动（《大镖客》⁹⁶）。因此，空间被扩

⁹³ 特别参见《并非冷漠的大自然》第2章，第71-107页。然而，爱森斯坦不关心不同空间而更关注“卷轴画”的形式，他把它比作全景画面。但他指出最早的卷轴画构成一个线性空间，在气韵的表面调性结构的意义上展开。这里仍存在一种形式，展示的不是表面，而是在表面展开的影像，以便构成一个整体。人们因此可以看到两种空间，爱森斯坦把电影看做这两种形式的综合。

⁹⁴ 秋良水林，《论洗浴》，《批评》第418期，1983年1月，第5页。

⁹⁵ 黑泽明，《与清水访谈录》，《黑泽明电影研究》，第7页。

⁹⁶ 吕奇·马德利，同前，第112页：“所有的桥段都被放在主角眼前……（黑泽明）试图给取景角度以特权，用于压平影像，不要景深，给人留下贯穿运动的印象。这些技术手段，在他试图表现某种重要判断时，发挥着重要作用，这是主人公的判断，用我们认同的视角看待故事的发展。”

大了，构成一个大循环，自然地将富人世界与穷人世界、上与下、天堂与地狱连接起来；在展示峰顶的同时，必须展示基底，以呈现大形式的这种循环，一条直径从它的侧面穿过，成为主人公所处和行动的位置（《天国与地狱》）。

但如果仅有这些，黑泽明也只是一个展现大形式，可以让人们根据已经变成经典的西方概念来理解的行家。他对基底的发掘完全符合犯罪片或悲情片；他的贫富世界的大循环反映格里菲斯提出的人道主义自由观念，既是世界的依据，也是剪辑的基础（其实，格里菲斯的这种观念存在于黑泽明的影片中：富人和穷人，他们必须相互理解，友好相处……）。总之，行动前的展示要求完全符合 SA 的表述：从情境到行动。然而在这个大形式的范围中，许多方面体现出某种深刻的独特性，人们无疑可以从日本传统中找到它们的根源，但它们也是黑泽明的特有天赋使然。首先，做全面展示的依据并不仅仅是情境的依据。它们是掩藏在情境中、包含在情境中某个问题的依据，主人公必须寻找它们以便采取行动，应对情境。因此这个“答案”不简单地是应对情境的行动答案，还是一个对情境无法揭示的那个提问和问题的更深刻的答案。如果黑泽明与陀思妥耶夫斯基有某种亲缘关系的话，那一定是在这一点上：在陀氏作品中，一个紧急情况，无论有多么严重，都会被主人公随意忽视，他首先要寻找那个更加紧迫的问题。这正是黑泽明喜欢俄国文学的地方，也是他在俄日之间搭建的桥梁。必须从一个情境中挖出它所包含的问题，发现这个隐藏问题的依据，只有它们可以提供答案，如果没有它们，行动本身就算不上一个答案。黑泽明是一个独特的形而上学家，他发明了大形式的扩展：他超越情境，提出了问题，把依据提升到问题依据的高度，不再是情境的依据。因此，当一个脱胎于空洞人道主义的中产阶级问题偶尔令我们失望时也无所谓。重要的是这种对任何问题进行澄清的方式，它的张力比它的内容更重要，它的依据比它的对象更重要，总之，它把一切变成了一个斯芬克斯问题，一个巫师的问题。

那些不明白的人、盲目行动的人会死得很惨，因为他们自认为掌握了情境情况，并且志得意满：在《蜘蛛巢城》中，气韵一空间变成了一张蜘蛛网，使麦克白斯落入陷阱，因为他没有弄清那个只有巫师知道秘密的问题。第二种情况：一个自认

为已充分掌握某一情境情况的人物，他甚至从中得出所有后果，但他发现还有一个隐藏的问题，他豁然明白，并改变了自己的决定。比如《红胡子》中的助手已经从科学上明白了患者的情境和疯癫病理；他准备抛弃自己的主人，因为他认为他的主人的做法武断、陈旧，没有科学性。但他遇到了一个女疯子，并从她的抱怨中抓住了已经出现在所有其他疯子身上的现象，即对一个荒唐的、深不可测问题的反映，这已大大超出了任何客观或可客观化情境的界限。他一下子明白了主人“理解”这个问题，而他的做法是在挖掘这个问题的根源：所以，他又留在了红胡子身边（总之，在黑泽明的空间中，没有逃跑的可能）。这里最特殊的是，这些问题依据本身包含相关主体的梦想与噩梦，思想与观念，冲动与行动，而情境数据只包含原因和效果，人们要与环境斗争，只有抹除这个既涉及问题又涉及答案的根本气韵。其实，假如这个问题在它所在的可怕的、令人目瞪口呆的幼稚影像中没有得到保留和尊重，也将不会有任何答案。这就是黑泽明的嗅觉，因为幻觉视角不简单地是主观影像，还是思维的外形，可以发现一种超验问题的依据，只要它属于这个世界，属于这个世界的本质（《白痴》）。黑泽明影片的呼吸不仅仅存在于史诗与私密场景、张与弛、移动镜头与特写镜头、现实主义和非现实主义段落的交替中，更存在于人们从一个现实情境升华到缠绕着情况的某一问题的必需非现实依据的方式中。⁹⁷

第三种情况：人物必须渗透到所有依据之中。不过，因为这种渗透一呼吸涉及某一问题而非某一情境，所以它与演员工作室的渗透一呼吸极为不同。它不是渗透到某一情境，以产生一个只作为爆发性动作的答案，它必须渗透于某一问题之中，以产生一个真正深思熟虑答案的动作。这种印迹符号因此有了一个空前发展。在《影子武士》中，替身必须渗透到主人周边，他本人必须变成印迹并经历各种不同情境（女人、小孩，尤其是马）。西方电影似乎也有相同的主题。但这一次，替身所渗透的是问题的所有依据，它的答案只有主人知道，“快如风，静如松，狠如火，稳如山”。这不是对主人的描述，而是他掌

⁹⁷ 米歇尔·埃斯代夫（同前，第 52-53 页）和阿尔·儒尔达（《电影家》，第 67 期，1981 年 5 月）分析了《白痴》中一些重要场景：雪，滑冰者游乐会，眼睛与冰，嗅觉在这里没有交替，它摆脱了情境现实主义。

握和获取答案的秘方。这绝不是为了模仿方便，而是让模仿变成超人的，或让它具有一种宇宙意义。这里，人们似乎碰到了一个新界限：渗透于所有依据者的只是一个替身，一个服从主人和世界的影子。《德苏·乌扎拉》中，这位森林印迹的主人，当他的视力下降时，自己坠落到影子的地步，再也听不到森林给人类提出的那个高尚问题。他最终死了，尽管人们给他安排了一个舒适的“情境”。还有《七武士》：如果说他们用很长时间了解情境，不仅渗透到村庄的物理依据中，还掌握村民的心理参数，这是因为还存在一个更高级的问题，它只有逐渐地脱离所有情境才能呈现。这个问题不是“人们能否守住村庄”，而是“在历史这一时刻，怎样才算一个武士？”而随着这个最终提出的问题而来的答案是，武士已经成为影子，失去了昔日在主人和在穷人心中的位置（农民才是真正的赢家）。

但在这些死者身上，也有某种安抚作用，预示一个更完整的答案。实际上，第四种情况有助于回顾整个过程。《生之欲》是黑泽明最美丽的影片之一，它提出的问题是：如果一个人被判定只有几个月的生命时，该怎么办？但这是真正的问题吗？一切要视情形而定。能否这样解释：怎么才能最后体验到快乐？这个惊恐不安的、笨拙的人玩遍了娱乐场所，酒吧和脱衣舞女。这些算是解答一个问题的真正依据吗？它会不会是一种掩饰和遮盖问题的冲动呢？当这位男士对一位年轻姑娘表示强烈爱慕时，他才从她身上明白这根本不是一个迟到爱情的問題。她讲了自己的例子，解释说她制造了系列机械小兔，她高兴地得知这些小兔将分给一些她不认识的孩子们，这些小兔可以遍及全城。这时这个男人才明白“怎么办”这个问题的依据是一项需要完成的任务的依据。于是，他重新实施他的公共公园计划，在临死前，他克服了所有遇到的障碍。或许，人们可以认为黑泽明给我们传递出一个非常平淡的人道主义信息。但影片并非如此：它通过情境对问题及其论据进行执着寻找，并且随着寻找的深入，最终发现答案。唯一的答案就是要重新提供论据，重新论证世界，尽可能地或至少让某种东西动起来，以便通过这些新的或更换的论据，制造和宣扬一些不太残酷、更加愉快、更接近自然和生命的问题。这就是德苏·乌扎拉所做的事情，他希望修好小木屋，留下一些食物，以便后来的旅行者可以使用并循环下去。这时，人们可以变成一个影子，可

以安息了：因为人们又给空间提供了气息，人们又回到了气韵一空间，人们又变成了公园或森林，或者机器兔，正如亨利·米勒所说，如果要重生，就要变成一座公园。

黑泽明与沟口健二的对照如同高乃伊与拉辛的对照（只是时序颠倒了）。黑泽明几乎男性独占的世界与沟口健二的女性世界形成对照。沟口健二的作品属于小形式，而黑泽明的作品属于大形式。沟口健二的个人特点，不是单线条，而是皱染法，如同《雨月物语》中的湖面，水的皱纹占据了整个画面。这两位作者虽然代表两种截然不同的形式，但更像是彼此的互补。但是，黑泽明利用自己的技法和形而上学扩展了大形式，实现了原地转变，而沟口健二延伸、延长了小形式，直接转变小形式。沟口健二以第二个原则为基础，不是气韵，而是骨架，即空间的小碎片，这个小碎片必须与后面的小碎片结合起来，这当然需要几个视点。一切从“基底”开始，即从女人专属的空间碎片开始，从“家中最底层”、身骨弱小、披着面纱的女人开始。在《受难的情人》中，动作是从女人的房间开始的，即妻子出逃。虽然这是在家中，但可推拉、可拆卸的隔栅构成一个完整的连接系统。而室内局部间重新衔接问题最终要与街道发生关系；更笼统一点讲，这是在两种空间碎片之间出现许多中空地带，一个要逃出画框的人物或抛弃人物的摄影机。一个镜头界定一个有限区域，如同《雨月物语》中大雾笼罩下的湖面的清澈部分；或者一座横亘地平线的山丘，一个风景镜头接着另一个风景镜头，排斥背景，肯定毗邻，反对连续性。人们不再提分割空间，尽管它在不断被分割。但每个场景、每个镜头必须涉及一个人物或一个达到自主和自身张力顶点的事件。这种张力必须是紧张的，并随之落到=0，这是它所独有的东西，不与其他张力相混淆，因此空是每一种张力的构件，如同“隐”是每次呈现的内在方式一样（我们知道，这与小津安二郎作品中发生的事件极不相同）。⁹⁸空间不再是一个分割空间，因为如此确定的小碎片已成为这个空间的建构过程：空间不是由视觉构成，而是由发展过程构成，而这个发展过程的单位是区域或碎片。不同的是，在黑泽明的影片中，侧面运动的重要性来自于它在两个方向上遇到了某个较大循环的边界，它只是它的

⁹⁸ 关于沟口健二影片中的张力及其直至空的延伸，见埃莱娜·博卡诺夫斯基，《沟口健二的空间》，《电影家》第41期，1978年11月。

直径，而沟口健二的侧面运动是毗邻的，有确定的但又是无界限的意义，它创造空间而不是重叠空间。这个确定意义绝不包含方向的一致性，方向随每个碎片发生变化，成为一个来自每个碎片的媒介（这种方向的变化在《渚神的英雄》中达到极致）。这不是简单的地点变化，这是作为空间的连续空间的悖论，在这里，时间得到充分肯定，但它只是这个空间变化功能的形式：如在《雨月物语》中，人们先看到主人公正在与仙女沐浴，接着流出的水在田野中汇成小溪，然后是田野、平原，最后是一个花园，人们看到这对夫妻“几个月后”正在吃晚饭。⁹⁹

最后的问题是，毗邻重新衔接之外的空间碎片的普遍化连接问题。有四种方法可以实现这一目的，同时确定某种形而上学和某种技法：摄影机相对较高的机位可以产生俯视视觉效果，以保证从一个场景向一个更有限区域的展开；在一些毗邻镜头上使用同一角度可以产生掩饰分割的滑动效果；距离原则，过去禁止越过中景镜头，提供摄影机循环运动，现在不再中和某个场景，而是反过来保持和延伸它在空间底部的张力（比如《雨月物语》中那个临终的女子）；最后，也是最重要的，正如诺埃·伯奇分析的那样，段落—镜头在沟口健二影片中具有特殊功能，即真正的“卷轴—镜头”，它展开空间的连续碎片，不同方向的媒介与之相连（伯奇认为最精彩的例子在《天园姊妹》和《残菊物语》中）。¹⁰⁰我们认为这就是沟口健二影片中摄影机神奇运动的关键所在：段落—镜头保证了不同方向上媒介的某种平衡性，也因此构成异质空间碎片的连接，为这样一个空间又提供了某种十分特别的同质性。在这种无限的延伸和延展中，我们接触到小形式空间的最终本质：当然，它不会比大形式的空间更小。它“小”在自身的过程上：它的大来自于构建它的碎片的连接上，来自于不同媒介的平衡性上（同时保持它们的区别），来自于逐渐形成的同质性上。这就是沟口健二在

⁹⁹ 见戈达尔对这一段落的分析，《让-吕克·戈达尔》，贝尔封出版社，第113—114页。

¹⁰⁰ 诺埃·伯奇（《一个远观者》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第223-250页。），他分析了所有这些现象，并指出“卷轴—镜头”如何将它们全部包含进来。伯奇强调这种段落—镜头的特殊性。其实，在不同的导演作品中，存在着许多种不可逆的段落—镜头。伯奇对沟口健二的影片进行了非常严格的筛选，他认为战后，1948年左右，沟口健二的作品开始走下坡路，又回到了“古典编码”上来，即“怀勒式的段落—镜头”（第249页）。然而，我们认为沟口健二的段落—镜头在揭示世界线时一直具有特殊功能：人们可以在更远的某些美国新西部片中看到它的反响。

生命后期对宽银幕表示出兴趣的原因，他预感到他可以从中获得关于自己空间观念的新资源。这个观念，当然是“皱线”或皱染的观念。而皱或皱染就是一条或多条世界线的符号，即这个空间背面的最终本质。沟口健二找到了世界线、世界纤维，并不断地用它编织自己的影片：他为小形式带来了无与伦比的大幅度。

并不是线汇成了一个整体，而是将异质物连接或重新衔接起来并将它们作为异质物保留下来的东西。世界线从室内到街头，从街头到湖水、山丘、森林，将这些碎块重新连接起来，把男人和女人以及宇宙连接起来。它连接欲望、痛苦、迷失、考验、胜利与和平。它连接紧张时刻，因为它经历过这些点。它连接活人和死人：因此，这样的世界线，视觉的或是听觉的，在《杨贵妃》中将老皇帝与被杀的贵妃连在一起。在《雨月物语》中，这条制陶人的世界线通过引诱的仙女寻找已故的妻子，这时“隐”变成了纯粹的呈现张力：主人公找遍所有房间，走出来又回到这个幽灵不时出没的宅子。我们每个人都有自己要发现的世界线，但人们只有在画出它时，画出它的皱线时，才能发现它。世界线既有一个可以随段落一镜头和移动镜头达到极致的躯体，也有一个由沟口健二主题构成的形而上学。正是在这里，人们遇到了最可怕的障碍：形而上学与社会学对峙的具体点。这种对峙不是理论的：它出现在日本式房屋中，后屋服从前屋的等级，在日本空间中，碎片的连接必须遵照等级系统的要求来确定。因此，沟口健二的社会学思想既是简单的，又具有强大威力：他认为不存在不连接女人或不表现女人的世界线，然而社会体制使女人沦为受压迫状态，沦为明娼暗妓。世界线是女性的，但社会状态是娼妓的。这些女人面对严重威胁如何求生、生存或解脱？在《残菊物语》中，恰恰是女人在世界线上把一个无名演员变成一个大师：但她知道他的成功本身将切断这条线，只会让她孤独地死去。在《受难的情人》中，那对不懂爱情的情侣在他们俩必须逃亡时才懂得了爱情，他们的世界线只是一条注定失败的逃亡线。这些画面绚丽多彩，人们从中经历了某条世界线的产生，经历表现自己突然终结的每个时刻。在《春子的一生》中，情况更糟，这条从母亲到儿子的世界线要不可避免地被卫兵阻拦，他们无数次让这个不幸女人远离她生下的年轻王子。如果沟口健二的“艺妓”影片在不

断讲述这些世界线，它已不再表现消隐——虽然这是她们存在的方式——而是在表现源头上的阻隔，让她们苟活在古时的绝望中，甚至一个妓女现代的困境中，这是她最后的避难所。沟口健二因此达到了动作—影像的一个极端：一个悲惨世界解开其所有世界线，呈现一个被误导的、被歪曲的真实性。确实，黑泽明也达到动作—影像的另一面的极端：悲惨世界扩大太快，以至于摧毁了这个大循环，呈现出一种漫射的混沌真实性（《电车狂》中的贫民窟，傻子的侧面运动是其唯一的一致性，他自比无轨电车，始终重复同一动作）。

第十二章

动作—影像的危机

1

皮尔士在区分后把情感命名为第一性，动作为第二性，又补充了第三种影像类型：“精神”，或第三性。第三性的集合是一个通过另一个或另一些成分涉及第二个成分的成分。这第三种要求出现在意义、规律或关系中。所有这一切虽然看上去都涵盖在动作中，但这是不对的：因为，一个动作，亦即一个决斗或一组力量，服从使其可能的多种规律，而不是它的规律要求它这样做；一个动作确实有某种意义，但并不是这种意义构成动作的目的，目的和手段不包含意义；动作联系两个成分，但这种时空关系（如对立关系）不应与逻辑关系混淆起来。皮尔士认为，一方面，第三性之外是无：因为一切都依存于 1、2、3 之间的联合。另一方面，第三性，即排在第三位的东西，不会被归结于二元性：比如，如果 A 把 B “给”了 C，这不等于说 A 抛弃了 B（第一组）和 C 收留了 B（第二组）；如 A 和 B 做某种“交易”，这不等于说 A 和 B 各自脱离了 a 和 b，各自收获了 b 和 a。¹⁰¹因此，第三性不来自动作，而是来自必须包含某一规律象征成分的“行为”（给予、交换）；不来自知觉，而来自涉及感觉成分的解释；不来自情感，而来自关系的思想情感，如那些需要使用“因为”、“尽管”、“为了”、“因此”、“不过”等逻辑连词来反映的情感。

第三性或许在关系中能获得最合适的表现；因为关系总是三度的，必须是成分之外的成分。哲学传统区分出两种关系，自然关系与抽象关系，意义更偏重于前者，而规律或感觉更接近于后者。通过前者，人们自然和轻易地从一个影像过渡到另一个影像：比如，从肖像过渡到它的模特，然后再过渡到绘制肖像的具体环境，最后过渡到模特现在所处的地方，等等。因此，存在着一个影像的后续形成和习惯系列，当然它不是无限的，因为自然关系很快会耗尽自身效果。第二种关系类型，抽

¹⁰¹ 见皮尔士《符号论》，瑟耶出版社。皮尔士认为，“第三性”是他的重要发现之一。

象关系，反过来确定一种具体环境，人们用它比较两种在思想中并无自然关联的影像（比如，两种截然不同的形态，但它们具有成为圆锥曲线的相同条件）。这里存在着一个整体的构成，而不再是一个系列的形成。¹⁰²

皮尔士强调指出：如果第一性本身是“1”，第二性是“2”，第三性是“3”的话，那必然会出现两种情境，在两者中，第一个成分以自己的方式“重获”第一性，而第二个成分确认第二性。在三者中，存在一个第一性的代表，一个第二性的代表，第三性的代表确认第三性。因此，这里不仅存在1、2、3，而且，2中有1和2，3中有1、2、3。人们从中可以看到某种辩证关系；但值得怀疑的是，这种辩证法包含这些运动的集合，它好像是这个集合的解释，一种非常不充分的解释。

或许，情感—影像已经包含了精神（一种纯意识）。而动作—影像也包含它，包含在动作的目的中（观念）、手段的选择中（判断）和全部活动的集合中（推理）。这就是“形象”可以将精神引入影像的重要原因。但这与把精神变成影像自己的对象是完全不同的，它是一种特殊的、明晰的、带有自身外形的影像。这是否意味着这种影像必须向我们表现某人的思想，甚至一种纯思想和一个纯粹的思想者？显然不是，尽管人们在这方面做了一些尝试。一方面，影像必须变成非常抽象的或可笑的。而另一方面，情感—影像、动作—影像已经包含了相当多的思想（比如刘别谦电影影像中的推理活动）。当我们言及精神影像时，我们想说另一层意思：这是一种以思想为对象的影像，是一些存在于思想之外的对象，如同知觉的对象存在于知觉之外一样。这是一种以关系为对象的影像，即象征行为、思想感情。它可以比其他影像更难懂，但不是必需的。它必须与思想产生一种完全不同于其他影像关系的新的直接关系。

这一切与电影有何关系？当戈达尔说，1、2、3……这不仅意味着增加影像的数量，更意味着对影像类型进行分类，在这些类型中循环。比如搞笑片。如果我们把卓别林和基顿放在一边，因为他们都完善了搞笑感觉的两个基本形式，我们会说：1是哈里·兰登，2是劳莱与哈代，3是马克斯兄弟。事实上，

¹⁰² 皮尔士没有明显参照这两种关系类型，对这两种关系的区分可上溯到休谟。但皮尔士关于“解释项”的理论，以及他对“动态解释”和“最终解释”的独特区分部分包含这两种关系类型。

兰登的情感—影像非常纯粹，以至于没有任何方法或地方来实现它，因此它只能让它的承载者进入无法克制的睡眠。而劳莱与哈代是动作—影像，是与材料、环境、女人、他人以及他们自己之间进行永恒的决斗；他们懂得拆解决斗，打破空间中的任何共时性，以便用一种时间连续来替代它，你来一拳，他回一拳，让决斗无限地延续下去，让决斗效果因升级而增大，不会因倦累而减弱。只有劳莱是这一组的1——情感代表，那个疯狂和招致实际灾难，但又具有某种灵感，帮他逃脱物质和环境陷阱的人；而哈代是这一组合的2——行动者，他毫无直觉天赋，又十分愚鲁，所以他会陷入所有他负责的行动的陷阱，面临劳莱带来的所有灾难，而劳莱本人却毫发无损。最后，马克斯兄弟是3。这三兄弟是这样分工的，哈波和契科经常在一起，格劳乔来去无踪，会突然进入两兄弟的联盟。这三人被放在一个不可分解的3的集合中，哈波是1，天堂情感和地狱冲动的代表，如贪婪、性欲、破坏。契科是2，他本人负责行动与发动，如与环境决斗，战备和抵抗的战略。哈波用他硕大的雨衣隐藏各种不同的物品，一些是有助于任何行动的器具和零件；但它们对他本人只有情感或偶像价值，契科才是从组织行动中使用它们的人。最后，格劳乔是3，解释者，象征行为和抽象关系的解释者。但这三兄弟中的任何一个都同时属于他们共同构成的第三性。哈波和契科已经具有某种默契，契科对哈波说一个词，哈波就会提供他所需要的用品，这是一个不断改变性质的系列行动（如《动物的叫声》中的flash-fish-flesh-flask-flush¹⁰³系列）；相反地，哈波却让契科来猜肢体语言，这是一系列模仿动作，契科必须不停地猜以便从中找到命题。格劳乔将解释艺术推向极致，因为他是推理、论证和三段论大师，这三者可以在无意义中找到一种纯表述：“要么这个人死了，要么是我的表停了。”（《在赛马场的一天》中，他摸着哈波的脉这样说。）从所有这些意义上看，马克斯兄弟的伟大之处在于把精神影像带入搞笑片。

把精神影像引入电影并使其成为所有其他影像的完善和补充，这也是希区柯克的任务。正如侯麦和夏布罗尔在谈到《电话谋杀案》时所说：“整个片尾只是推理的陈述，但却丝毫不

¹⁰³ 原文为读音相近的英语单词。中文释义依次为：闪光-鱼-果肉-瓶-脸红。——译注

令人厌烦。”¹⁰⁴这不仅仅在结尾，开始也是这样：《欲海惊魂》开始用一个著名的骗人闪回镜头进行解释，作为一个最新回忆，或者一种知觉。在希区柯克的影片中，动作、情感、知觉从头至尾都是解释。¹⁰⁵《夺魂索》是用一个镜头拍摄的，因此影像只是一种推理的迂回手段。原因其实很简单：在希区柯克的影片中，一个动作，一旦给定（现在、未来或过去），将会被一个关系集合紧紧包围，它们可以让动作的主体、性质、目的等发生变化。问题的关键不是动作的作者，希区柯克轻蔑地称为 **whodunit**（“谁干的？”）的人，更不是动作本身，而是动作及其作者陷入的关系集合。画框的特殊意义也源自于此：取景的预先构图，画框的严格限制，画框外的表面清理，说明希区柯克经常参照的不是绘画或戏剧，而是地毯，亦即织品。画框是承载关系链的框子，而动作只构成上下穿梭的活动网络。人们终于明白了希区柯克一般使用短镜头，许多带画框的镜头，每个镜头表示一种关系或一种关系的变化。但《夺魂索》这个理论上的单一镜头绝对不是这一规律的例外：与威尔斯或德莱叶的段落一镜头截然不同，他们企图用两种方法让画框服从于一个整体，希区柯克的单一镜头让整体（关系）服从于画框，满足于从长度上打开画框，尽管在宽度上保持封闭，如同织一个可以无限加长的地毯。总之，重要的是动作知觉和情感被放置在一个关系网络中。正是这条关系链构成了精神影像，与动作、知觉和情感的网路形成对照。

因此，希区柯克从警探片或间谍片中借取一种非常抢眼的动作，比如“杀”、“窃”。由于这一动作被放置在一个人物不知道的关系集合中（但观众已经知道或预先发现），所以，它只是乍看上去像一个支配动作的决斗：其实，它已经变成了另一种东西，因为关系构成了第三性，把它提升到了精神影像状态。因此，只将希区柯克模式界定为一个无辜者被控犯了一个他从未犯过的罪行是不够的；这只是一种“连接”错误，对“次要”的错误认同，我们称之为歧义线索。相反地，侯麦和夏布罗尔却精辟分析了希区柯克的模式：罪犯总是为他人犯罪，真正的罪犯为无辜者犯罪，而这个无辜者，不管愿意与否，都

¹⁰⁴ 侯麦和夏布罗尔，《希区柯克》，今天出版社，第124页。

¹⁰⁵ 见纳尔波尼《希区柯克的面孔》，载《阿尔弗莱德·希区柯克》，见《电影手册》。

不再是无辜的。总之，罪行离不开罪犯用于“交换”其罪行的动作，如在《火车怪客》中，甚至在《忏情恨》中，罪犯将罪行“给予”或“奉还”给无辜者。在希区柯克的影片中，人们不犯罪，人们归还罪，给予或交换罪行。我们认为这是罗梅尔和夏布罗尔著作的最大贡献。关系（交换、赠与、归还……）并不满足只包围动作，它还要提前和全面进入动作，把动作变成一个必然的象征行为。这里不仅有动作者和动作，凶手与牺牲品，还有一个第三者，不是一个偶然或表面的第三者，仅仅被怀疑的无辜者，而是一个由关系本身即凶手、牺牲者、动作与这个表面第三者构成的实际第三者。这个永恒的三人组也有对象、知觉、情感。正是画框中的每个影像和画框应该成为一种精神关系的展示。人物可以行动、感知、体验，但他们不能证明决定他们的关系。他们只是摄影机的运动和他们向摄影机的运动。这也是希区柯克与演员工作室的对立所在，他要求演员做最简单的行动，哪怕是中性的，余下的交给摄影机。这个余下的，就是本质或精神关系。正是摄影机，而非对话解释了《后窗》的主人公为什么腿断了（赛车的照片，卧室中被摔坏的照相机）。在《破坏》中，是摄影机让女人、男人和刀不单纯地进入二人连续结构，而进入真正关系中（第三性），让女人把罪行归还给了男人。¹⁰⁶在希区柯克影片中，永远没有决斗或替身：甚至在《疑影》中，两个查理，叔叔与侄女，凶手与年轻姑娘，都表现出同一种现实状况，前者要证明自己的罪行，后者无法证明自己犯下如此罪行。¹⁰⁷在电影史上，希区柯克似乎是一个不再把一部影片结构分成两种成分的人，即导演与要拍的影片，而是分为三种成分：导演、影片和要走进影片的观众，或者他们的反应必须成为影片的组成部分（这是悬疑片最

¹⁰⁶ 关于这两个例子，见特吕弗《希区柯克眼中的电影》，拉封出版社，第165页、第79-82页以及第15页：“希区柯克是唯一一个能够不靠对白拍摄并让我们感觉一个或多个角色思想的电影导演。”

¹⁰⁷ 侯麦与夏布罗尔（第76—78页）补充了特吕弗的观点，特吕弗只强调《疑影》中数字2的重要性，他们表示这里也有交换关系。

明确的意义，因为观众是最先“了解”这些关系的¹⁰⁸）。

在众多优秀评论者中（因为没有哪位电影导演成为如此众多的评论的对象），没有必要从他们中间选择谁能看出希区柯克是一个深刻的思想家或仅仅是一个伟大的娱乐者。但也没有必要像罗梅尔和夏布罗尔那样，把希区柯克变成一位柏拉图或天主教的形而上学家，或像杜歇那样，把他看成有深度的心理学家。希区柯克不过在理念上和实践上具有某种坚定的关系观念。这已经超越了刘易斯·卡罗尔，已经成为一套完整的英式思维，它表明关系理论是逻辑的关键部件，既可以是最深刻的，也可以是最娱乐的。如果说希区柯克影片中有天主教主题，涉及原罪，这是因为这些主题从一开始就提出了关系问题，英国逻辑学家深知这一点。关系，即精神影像，这是希区柯克的出发点，即他称为假设的东西；影片正是从这个基础假设展开，加以某种数学或绝对必要性，哪怕情节与动作毫不吻合。不过，如果人们从关系出发，关系的外在性会发生什么情况？可能发生这样的情况，关系一下子蒸发了，消失了，而人物没有变化，陷入茫然之中：如果《史密斯夫妇》这部喜剧还算是希区柯克的作品，这主要因为这对夫妻突然得知他们的婚姻是非法的，他们从未结过婚。反过来也可能发生这样的情况，关系增多并且多变，根据涉及的成分与加入进来的表面第三者，他们将关系细分或将它们引向新方向（《是谁杀了哈瑞？》）。最后还有可能出现关系本身根据影响它的变数发生变化，带来一个或多个个人的变化：正是在这个意义上，希区柯克的人物虽然不是知识分子，但具有所谓的思想感情，而非情愫，因为他们是根据经历的连词变化游戏开始的，例如“因为……尽管……既然……如果……即便……”（《间谍》、《美人计》、《深闺疑云》）。出现在所有这些情境中的，是关系放置在人物、角色、动作、背景之间的一种本质不稳定性。这种不稳定性的模式恰恰是有罪与无辜的不稳定性。但关系的自主生命也可以把

¹⁰⁸ 《特吕弗》，第14页：“创造悬念的艺术同时也是让观众进入情节、参与电影的艺术。在节目领域中，拍摄一部电影不再是两个成分间的游戏（导演+影片）而是三个成分（导演+影片+观众）。”让·杜歇尤其赞同观众对于影片的参与，见《阿尔弗雷德·希区柯克》，埃尔尼出版社。杜歇经常在希区柯克影片内容中发现一种三元结构（第49页）：比如，在《西北偏北》中，1、2、3是这样排列的，一是1本身（联邦调查局的头头），二即2（一对夫妻），三是3（三个特工）。这完全符合皮尔士的第三性。

这种不稳定性变成一种平衡，即便它是遗憾的、绝望的，抑或可怕的：无罪—有罪的平衡，每个人物角色的归属，每个人物动作的重新分配，这些都是可做到的，但要付出可能损害甚至抹杀集合的代价。¹⁰⁹比如《冤枉的人》中那个疯妻子的麻木表情。从这一点上看，希区柯克是一个悲剧作者：他的电影镜头总有两个面，一面对准人物、物品和运动中的动作，另一面对准随影片展开变化的整体。但在希区柯克的影片中，这个变化的整体，是关系的演进，从它们引起人物之间的失衡，过渡到它们自身获得的可怕平衡。

希区柯克把精神影像引入电影。也就是说，他把关系当做一个影像的对象，不仅可以作为知觉—影像、动作—影像和情感—影像的补充，还将它们合在一起并加以转变。随着希区柯克出现了一种新的“形象”，即思想形象。事实上，精神影像本身需要一些特殊符号，不能混同于动作—影像的符号。人们经常发现侦探只有平庸和次要作用（除非他完全进入关系之中，如《讹诈》）；线索也无足轻重。相反地，希区柯克根据自然和抽象这两种关系类型，创造一些独特符号。遵循自然关系，在一个习俗系列中，让一个成分可以反射其他成分，因为每个成分都可以用其他成分来“解释”：它们是标志；但也有可能让这些成分中的某一成分脱离这个网络，出现在把它排斥在自己系列之外或与之矛盾的条件中，在这种情况下，我们称其为无标志。因此，重要的是，让这些成分变得绝对普通，以便让其中一个可以首先脱离自己的系列：正如希区柯克所说，《群鸟》应该是一些普通的鸟。希区柯克的一些无标志非常著名，如《海外特派员》中的磨坊，它的风车逆风而转，或者《西北偏北》中的洒药飞机，它出现在不需要杀菌的田野上。同样，《深闺疑云》中的那个牛奶杯，它的内部亮度值得怀疑，或者《电话谋杀案》中那把打不开锁的钥匙。有时，这种无标志的构成十分缓慢，如在《讹诈》中，人们不知道那个买雪茄的人是否习惯于顾客—选择—准备一点烟这个系列或者他是个诈骗大师，用雪茄及其礼仪来刺激那对年轻夫妇。另一方面或者其次，按照抽象关系，人们不把象征称为抽象，而称之为具有

¹⁰⁹ 人们因此可以找到关于希区柯克影片中“影像本质不稳定性”（巴赞）和关于作为界限的“一种奇特平衡”的精彩分析，后者“界定”人性的“构成通病”（侯麦与夏布罗尔，第117页）。

多种关系或同一关系，一个人物与其他人物和人物自身变化的具体指涉。¹¹⁰《指环》中的手镯是一个非常明显的象征，如同《三十九级台阶》中的手铐或《后窗》中的订婚戒指。无标志和象征物可以互换，《美人计》最为突出：一瓶酒让一个特工情绪激动，以至于他立即脱离自己正常的葡萄酒—酒窖—晚餐的系列，而女主人公手里紧握酒窖钥匙是整个关系的关键，她与自己丈夫的关系，从他那里偷出钥匙，她与情人的关系，她将把钥匙交给他，她与任务的关系，她必须查明酒窖里的情况。人们看到同一物品，比如钥匙，可以根据它所在的影像发挥象征物的作用（《美人计》）或发挥无标志作用（《电话谋杀案》）。在《群鸟》中，第一只攻击女主人公的海鸥是无标志的，因为它突然脱离它所属的、将它与自身种类，人和自然联系起来的正常系列。但成千上万的鸟，所有种类的鸟参与准备，发动攻击和停止攻击，是一种象征：这不是抽象或隐喻，它们是百分之百的真鸟，但它们表现了人类与自然关系的颠倒影像和人与人关系的中性化影像。无标志与象征物可以在表面上类似线索：它们有实质的差别，构成精神影像的两个重要符号。无标志是自然关系（系列）的回应，而象征是抽象关系（集合）的纽带。

希区柯克发明了精神影像或关系—影像，并以此终结全部动作—影像、知觉—影像和情感—影像。他的画框观念由此形成。精神影像不仅替代了其他影像，还在进入它们时转变了它们。由此，人们可以认为希区柯克在将运动—影像推向极致时，终结和完善了整个电影。让观众参与影片，将影片引入精神影像，希区柯克以此完善了电影。然而，希区柯克的一些最好看的影片还是表现出对某一重要问题的预感。《眩晕》给我们展示了一种真实的眩晕；当然，令人眩晕的，是女主人公心中自己与自己的关系，经历了与他人的所有变化（死去的女人、丈夫、探长）。但我们无法忘记另一种更加普通的眩晕，即探长攀登钟楼台阶时的眩晕，他生活在一种奇特的窥视状态中，这种状态贯穿整部影片，这在希氏影片中还是少见的。《家庭阴谋》中，对关系的探究竟然涉及一种通灵功能，只为一笑。《后窗》的主角以更直接的方式进入精神影像，这不仅因为他是摄

¹¹⁰ 标志或无标志没有出现在皮尔士的符号分类中。反而有象征出现了，但与我们提出的词义不同：对皮尔士而言，这是一个涉及自身作为客体的符号，如联合的、习惯的和约定的规律（因此标志只是象征的一种情况）。

影师，还因为他处在无行动能力的状态：他基本上被限定在一种纯视觉情境。希区柯克的创新之一是将观众带入影片，如果这是真的，那么人物本身应否以较明显的方式为观众所接受呢？但这样会出现一种不可避免的后果：精神影像不再是动作—影像以及其他影像的完善，而是对它们的性质和身份的质疑。此外，这样或那样人物身上的感觉—运动关系的决裂正在质疑整个运动—影像。希区柯克虽然希望避免，然而，电影传统影像的危机还是随着希区柯克到来了，至少部分源自他的创新。

2

但是，动作—影像的危机是一种新出现的危机吗？它会不会是电影的常态？一直以来，最纯粹的动作电影不是没有动作段落或动作间的寂时，就是一个超级动作和低级动作的集合，人们无法剪辑，一剪就会改变影片的形态（制片人绝对权力由此而来）。一直以来，电影的可能性，它变更地点的能力引发作者产生限制甚至消除动作一致性的欲望，拆解动作、剧情、情节或故事的欲望，以及将曾经贯穿文学的雄心带向更远的欲望。一方面，SAS 结构遭到质疑：不存在可以在一个决定性动作中集中体现的整体情境，动作或情节只能是一个散状集合，一个开放整体性中的组成部分。让·米特里在这方面有理由指出，德吕克作为杰尔曼·杜拉克的《西班牙节日》的编剧，早就想将剧情放在“事实的尘埃”中，不分主次，因此，人们只能根据从整个节日所有点和所有线中提取的一条折线对它进行重构。¹¹¹另一方面，ASA 结构也遭到类似的批评：既然不存在预先的故事，就不存在人们可以预见一种情境后果的预制动作，电影无法记录已经发生的事件，它必须接触正在形成的事件，要么增加它的“现实性”，要么引发或制造这种现实性。这正是科莫利所指出的：鉴于许多作者的准备工作已经走得太远，电影已无法“直接表现迂回”。电影总有遇到不可预见的事或即兴发挥的时候，即叙事现时下某个鲜活现实的不可抗拒性，而摄影机也不能先找到自己的即兴发挥才开始工作，即兴发挥既是阻碍，也是不可或缺的手段。¹¹²开放的整体与正在形

¹¹¹ 让·米特里，《电影美学与心理学》，第2卷，大学出版社，第397页。

¹¹² 让-路易·科莫利，《直接实现的迂回》，《电影手册》第209期和第211期，1969年2月和4月。马塞尔·莱尔比耶是论述现场不可避免与“令人叫绝”的即兴

成的事件，这两个主题属于普通电影中高深的柏格森主义。

然而，这个动摇动作—影像危机的出现有多种原因，它们都只在战后才完全发挥作用，其中有些原因是社会的、经济的、政治的、伦理的，还有一些内在于艺术、文学，尤其是电影。随便举几个例子：战争及其后果，“美国梦想”在所有方面的衰退，少数派的新意识，外部世界和人们头脑中影像的增加和膨胀，文学实验过的新叙事方式对电影的影响，好莱坞与传统类型片的危机……诚然，人们仍在拍摄 SAS 和 ASA 结构的影片：最成功的商业片永远离不开它们，但它们不再是电影的灵魂。电影的灵魂要求越来越多的思想，哪怕思想开始拆解一直滋养电影的动作、感觉和情感的体系。我们不再相信一个完整情境可以产生一个能够改变它的动作，我们更不相信一个动作可以迫使一个情境显现，哪怕是局部的。最“神圣”的幻觉破灭了。最先受到全面牵连的，是情境—动作、动作—反应、刺激—回应的链条，简言之，就是产生动作—影像的感觉—运动关联。现实主义，无论它多么暴力，或者它在感觉—运动方面的暴力，都无法让人认清这种新事物状态，综合符号在这里是分散的，线索是模糊的。我们需要新符号。一种新的影像种类应运而生，人们可以在战后非好莱坞美国电影中尝试辨认它。

首先，影像不再反映一个整体或综合情境，而是分散情境。人物增加，难以辨认，可以变成重要的，或重新变成次要的。它也不是一个短片系列或一个连续故事，因为它们全被放在分散它们的同一现实性中。罗伯特·奥尔特曼探索这个方向，他在《婚礼》，尤其是《纳斯维尔》中，使用了多声道和变形银幕，使多个共时场景调度成为可能。城市与人群失去金·维多式的集体和统一特征；城市同时也不再是用摩天大厦和俯拍镜头表现的高大城市、直耸城市，变成了平矮的城市、地平线上或与人同高的城市，城市中的每个人都在忙自己的事，只顾自己。

其次，被打碎的，是延伸到事件彼此之间或负责空间局部重新连接的世界线或纤维。小形式 ASA 与大形式 SAS 同样受到牵连。椭圆不再是一种叙事方法，一种从动作到一个被部分

发挥和影片中的纪录片，以及处理现实性方面最精辟的导演之一：“在《黄金国》中，我使用了队列形式，不是有意组织的，为了增强剧情，我放弃了我的演员……”（见诺埃·伯奇《马塞尔·莱尔比耶》，塞格出版社，第 76 页）。

揭示情境的手段：它属于情境本身，现实性变成了空的和分散的。连接、衔接或联系变得极为脆弱。偶然成为唯一的主导线，如奥尔特曼的《五重奏》。有时，事件会迟缓和迷失在寂时中，有时它又来得太快，却又不属于该遇到它的人（哪怕是死亡……）。在事件的这些表现之间，存在微妙关系：如分散关系，正在发生的直接关系和无归属。卡萨维茨在《杀死中国老板》和《慢奏蓝调》中使用这三种关系。好像无用事件无法真正落到那个引发和承受它们的人身上，即便它们已经伤害到他的肉体：正如吕美特所说，这是一个已经心死的承受者急于摆脱的事件。在斯科塞斯的《出租车司机》中，司机徘徊于被杀和政治谋杀之间，他最终用杀戮替代了计划，他本人对此惊讶不已，好像杀戮的实施与他无关，还是一个没有实施的意图。动作—影像的现实性与情感—影像的虚拟性可以相互交换，因此它们同样冷漠。

再次，替代动作或感觉—运动情境的，是散步、游荡和反复不停地踱步。游荡在美国找到了变更的形式和物质条件。它的形成是内在或外在的需要，逃避的需要。但现在它失去了在德国旅行中（还是文德斯的影片）或在恬静旅行（丹尼斯·霍珀和彼得·方达的《逍遥骑士》）中的原始面貌。它变成了城市游荡，脱离了支配它、指引它，甚至指给它模糊方向的行为和情感结构。在《出租车司机》中的司机与他从反光镜中看到便道上发生的事之间，怎么会存在一根神经纤维或一个感觉—运动结构？在吕美特的影片中，总有没完没了的跑动，往返走动，毫无目的的运动，人物就像一对雨刷（《热天午后》《冲突》）。其实，这是现代游荡的最清晰表现，它出现在一个任意空间，如编组站、废弃仓库，城市坏死组织，与经常出现在传统现实主义的时空中的动作形成对立。如卡萨维茨所说，这意味着拆解空间，不只是故事、情节或动作。¹¹³

最后，人们不知道是什么在这个没有整体性和连接性的世界中维持某种整合。答案很简单：构成这种集合的，是底片，仅此而已。只有底片，到处是底片……多斯·帕索斯早就提出

¹¹³ 关于所有这些问题，人们可特别参看《电影家》杂志第45期，奥尔特曼专号，1979年3月（马拉瓦尔的文章）和第54期，1980年1月（费什·卡尔卡索尼）；关于吕美特，见第74期，1982年1月（里尼耶利、赛博、费什）；关于卡萨维茨，见第38期，1978年5月（拉哈）和第77期，1982年4月（西尔维、特罗萨、布拉德）；关于斯科塞斯，见第45期（古埃勒）。

了这个问题，在电影思考这个问题之前，就在小说中创立了新技术：分散的和有脱漏的真实性，难以辨认的众多人物，人物变成主要和复为次要的能力，发生在人物身上的却又不属于承受着或引发它们的人的事件。不过，使这一切成为事实的，是某一时代或某一时刻的普遍底片，即视听口号，多斯·帕索斯用从电影中借来的名称称之为“新闻”和“摄影机眼”（新闻，是掺杂着政治与社会事件、社会新闻、访谈与小调的消息，摄影机眼，是任何第三者的内心独白，与人物无关）。正是这些模糊影像、这些匿名底片在外部世界中流传，也进入每个人的头脑并构成他的内心世界，因而每个人自己只具有他用来思考和感觉、被思考和被感觉的心理底片，好像他本人是其周围世界中众多底片中的一张。¹¹⁴视觉和声音的物理底片与心理底片相互滋养。为了让人们承受自己和世界，苦难必须进入意识，内在与外在必须相同。人们从奥尔特曼或吕美特影片中看到的正是这种浪漫和悲观的视点。在《纳斯维尔》中，城市空间被它们制造的影像，如照片、录像、电视所替代；人物在老调中最终相聚。这种声音底片的力量，一首小曲，在奥尔特曼的《完美夫妻》中得到确认：这时，游荡（*balade*）变成了第二个词：抒情诗（*ballade*），即歌舞呈现的诗。吕美特的《再见了，勇敢的人》讲述了四个犹太知识分子步行穿城参加一个朋友葬礼的故事，其中一位在给死者读报纸新闻时在墓地里走丢了。斯科塞斯的《出租车司机》表现出现在司机头脑中的所有心理底片和他沿途看到的霓虹城市的视听底片：在杀戮后，他本人成为报纸上的民族英雄，也成为一张底片，而事实上这个事件与他无关。最后，在《喜剧之王》中，人们已无法在普适底片中区分心理和物理底片，可转换的人物只能在同一片空白中呼吸。

这种世界与意识中的内外唯一苦难的理念，早就是英国浪漫主义的理念，在威廉·布莱克或柯勒律治作品中表现得尤为阴沉：如果外部强加给人们的相同“理性”不能在他们身上内化，变成内在，人们不会接受这种不可忍受物。布莱克认为，这里存在苦难的完整结构，或许只有美国革命可以拯救我们。¹¹⁵但恰巧美国也提出了这个浪漫问题，并赋予它一种更彻底、

¹¹⁴ 克鲁德-埃德蒙·马尼分析了多斯·帕索斯作品中所有这些问题，见《美国小说的年代》，瑟耶出版社，第125-137页。多斯·帕索斯的小说对意大利新现实主义产生了影响；反过来，他本人也接受了维尔托夫“电影眼”的某种影响。

¹¹⁵ 关于英国浪漫主义的这个主题的重要性，见保罗·罗森伯格的《英国浪漫主义》，

更紧迫和更有技术的形式：底片对内外的主宰。这样一种凝缩的强大结构，这样一个巨大和超强的阴谋，人们怎么能不信，它找到了让底片由表及里、从内而外的流通方式？作为权力的结构，这种犯罪阴谋在现代世界将呈现一种新形式，电影也在不懈地跟踪和表现它。它不再是美国现实主义黑色电影中那个反映某个不同环境，反映罪犯标明自己差别的不确定动作的结构（尽管人们仍继续成功地拍摄此类影片，如《教父》）。它也不再具有催眠动作产生的神奇中心，在朗早期的两部马布斯影片中，这些动作无处不在。在这方面，人们确实看到了朗的进化：《马布斯博士的遗嘱》不再制造神秘动作，而是垄断复制。隐密的权利与其效果、载体、媒介、广播、电视和话筒混在一起：它只操作“影像和声音的机械复制”¹¹⁶。这是这种新形象的第五种特征，也正是它启发了战后美国电影。在吕美特影片中，阴谋是《大盗铁金刚》中的窃听、监视和传播系统，《电视风云》也是如此，用城市不断制造的所有广播和窃听替代城市，《城市之子》则把整个城市录制在录音带上。奥尔特曼的《纳斯维尔》用城市制造的底片来捕捉这种复制城市的操作，从外部和内部分解底片，分出视听底片和心理底片。

以上是这种新形象的五种特征：分散情境，非常脆弱的关联，游荡一形式，底片意识觉醒，阴谋揭示。这既是动作—影像，也是美国梦想的危机。感觉—运动模式处处遭到质疑；演员工作室成为严厉批评的对象，同时也经历了演变和内部决裂。那么，电影如何能够像杂志或电视一样在它参与电影制造和宣传时揭示其隐藏结构呢？或许它产生和复制底片的特殊条件可以帮助一些导演获得某种他们在别处无法得到的重要思考。电影的结构，无论它本身的控制有多严格，都会给创造者留下一些“犯”无法挽回之事的时间。他有机会从所有底片中提取某种影像并使之对立其他影像，但这是在一个可以构成某种正面事业的美学和政治条件下而言的。不过，美国电影正是在这里遇到了自身的局限性。美国电影所能具有的所有美学和政治品质都是非常重要的，因此，即使它们被用于某个正面创造计划中，也没有什么“危险”。所以，要么批评不能自圆其说，

拉鲁斯出版社。

¹¹⁶ 见帕斯卡洛·卡内《马布斯及其权力》，载《电影手册》第309期，1980年3月。

只能揭露机器和机构的不正确使用，尽力挽救美国梦想的余存，如吕美特的影片；要么批评延伸，进行空转，发出噪声，如奥尔特曼的影片，只满足于嘲弄底片而不是制造新影像。劳伦斯早就对绘画讲过这样的话：对底片愤怒毫无用处，因为愤怒只满足于嘲弄它们；一个遭到虐待、讥讽、毁灭的底片很快会从自己的灰烬中获得重生。¹¹⁷事实上，美国电影的优势在于在它诞生时没有令它窒息的预设传统，可现在，它开始跟自己作对。因为这种动作—影像电影本身已形成一种传统，在大多数情况下，它也无力正常地解脱出来。这种电影的主要类型，如社会心理片、黑色电影、西部片、美国喜剧都已倒塌，只保留下空壳。对于伟大作者而言，移民的道路已出现颠倒，麦卡锡主义已不是原因所在。事实上，欧洲在这方面有更多的自由度；动作—影像的危机首先出现在意大利；其基本分期是这样的：1948年前后是意大利，1958年左右是法国；1968年左右是德国。

3

为什么意大利最早，先于法国和德国？可能有一个电影以外的重要原因。法国在戴高乐的推动下，在战争末期已经有了全面跻身战胜国行列的历史和政治抱负：因此，抵抗，哪怕是地下的，必须像训练有素的正规军；法国人的生活，尽管充满冲突与暧昧，必须表现得对胜利有功。这些条件不适合进行电影影像的变革，所以仍停留在传统动作—影像的范围，为一种纯法国的“梦想”服务。因此，法国的电影只能在很晚的时候，通过新浪潮运动这样的自省或思想迂回与自己的传统决裂。意大利的情形完全不同，虽然它不能自称属于胜利者，但与德国不同，意大利一方面拥有一个相对不受法西斯控制的电影机构，另一方面，意大利能够唤起一种对压迫的所谓反抗和民众生活，尽管毫无希望。要捕捉这些行为，只需一种新型“叙事”，能够理解省略和无序的叙事，好像电影必须从零开始，质疑美国传统的成就。因此，意大利人可以对这种正在诞生的新影像有一种直觉意识。我们虽然无法解释罗西里尼早期影片的天才呈现，但是我们至少可以解释一些美国批评对此的反映，它们从中看到了一个战败国的无比狂妄、可耻敲诈和让胜利者蒙羞的

¹¹⁷ D. H. 劳伦斯，《爱神与狗》，布尔古瓦出版社，第 253-257 页。

方式。¹¹⁸恰恰是意大利这种十分特殊的情形缔造了新现实主义的兴起。

意大利新现实主义锤炼了前面五种特征。在战争末期的情境中，罗西里尼发现一种分散和有脱漏的真实性，如《罗马，不设防的城市》，尤其是《战火》中那些片段的零碎的相遇系列，对动作—影像的 SAS 形式提出了质疑。德·西卡的灵感更多地来自战后的经济危机，引导他打破了 ASA 形式：不再存在用来延伸和衔接《偷自行车的人》中各种事件的媒介或世界线；而雨永远可以中止或改变东寻西找，男人和男孩的游荡。意大利的雨变成了寂时和可能中断的符号。还有，自行车的偷窃或《风烛泪》中那些无意义的事件，对主要人物都具有重要意义。然而，费里尼的《流浪儿》不仅用这种游荡的新形式表现了事件的无意义，还表现了其连贯的不确定性以及它们根本不属于承受它们的人们。在一个废墟或重建城市中，新现实主义制造了许多任意空间，如城市肿瘤、坏死组织、无界之地，这些都与传统现实主义的特定空间形成对照。¹¹⁹而出现在地平线上的，出现在这个世界中的，出现在第三时刻中的，不是逼真的现实，而是它的替代物，是底片对内对外、对头脑和心灵、对整个空间的主宰。《战火》提出的难道不是美国与意大利相遇的所有可能的底片吗？在《意大利之旅》中，罗西里尼制作了纯意大利性的底片目录，比如他看到的闲游的中产阶级、火山、博物馆雕像、基督教堂……在《德拉·罗维莱将军》中，他从一个英雄制造中提取底片。费里尼以更加特殊的方式让自己的早期影片充满内在和外在底片的制造、侦察与衍生：《白酋长》的图片—小说、《婚姻介绍所》的照片—调查、夜总会、音乐厅和马戏团，还有所有令人欣慰与失望的老歌。是否应认清组织这种苦难的大阴谋，意大利为此有一个现成的名字，黑手党？弗朗切斯科·罗西描绘了《萨尔瓦托·裘连诺事件》中这个强盗的无脸画像，根据预制角色分割故事，他被一种不可确定权力所控制，人们只知道他的后果。

新现实主义已经对它遇到的困难和它发明的手段有极高

¹¹⁸ 见 R. S. 瓦尔肖的尖锐文章，转载《意大利新现实主义》，《电影研究》，第 140—142 页。永远存在对意大利新现实主义的敌视，它部分来自美国，恨它“竟敢”建立另一种电影观念。英格丽·褒曼引起哗然也有这方面原因：对罗西里尼而言，作为美国的养女，她不仅放弃了自己的家庭，还抛弃了胜利者的电影。

¹¹⁹ 见《电影家》新现实主义两期专号，第 42 期和第 43 期，1978 年 12 月和 1979 年 1 月，尤其是西尔维·特罗萨和米歇尔·德维耶的文章。

的技术设计，也对正在产生的新影像有一个肯定的直观意识。法国的新浪潮更多的是通过某种思想和自省意识来重新审视这场变革。这里，游荡一形式脱离了仍属于陈旧社会现实主义的时空坐标，开始发挥作用，或呈现为一个新社会，一个纯粹的新现在：在夏布罗尔影片（《漂亮的塞尔日》和《表兄弟》）中，是巴黎至外省、外省至巴黎的往返；在侯麦（《道德故事》系列）和特吕弗影片（三部曲《二十岁之恋》、《偷吻》、《床地风云》）中，迷路变成了分析依据，成为心灵分析的工具，里维特的（《巴黎属于我们》）调查一漫步，特里弗的（《枪杀钢琴家》）漫步一逃跑，在戈达尔的影片（《筋疲力尽》、《狂人皮埃罗》）中，这一点尤为突出。这里出现了一个迷人的、难忘的人物种类，他们与他们遇到的事件几乎无关，哪怕是背叛、死亡，却承受和接受这些不清不白的事件，这些事件间的衔接与它们经历的任意空间比例一样糟糕。佩吉的歌曲一公式对里维特的影片做出回应，“巴黎不属于任何人”。在里维特的《疯狂爱情》中，行为让位于精神病姿态，粗暴行为，它们不仅破坏人物的动作，也破坏这些人物排演戏剧的连贯性。在这种新影像中将要消失的，是感觉一运动关联，即作为动作一影像的本质的整个感觉一运动的连续性。这不仅是《狂人皮埃罗》中的“我不知该怎么办？”那个著名场景，在这里游荡（抒情诗）不知不觉中成为歌舞出来的诗歌；这还是大量感觉和运动上的错乱，必要时也无法证明，它们是制造假象的运动，如视觉的细微变形、时间的放缓、姿势的怪异（戈达尔的《卡宾枪手》、《枪击钢琴家》或《巴黎属于我们》¹²⁰）。制造假象成为一种新现实主义的符号，与传统现实主义的制造真相形成对立。笨拙的身体碰撞、拳打脚踢和胡乱开枪、动作和言语的竞争错位替代了美国现实主义的过于完美的决斗。厄斯塔什借《母亲与婊子》中人物的嘴说出这样的话：“人们越是看上去虚假，人们走得就越远，虚假，是彼岸。”

在这种虚假的威力下，所有影像都变成了底片，不是因为人们表现出它的愚蠢，就是因为人们揭示了它的表面完美。对应《卡宾枪手》愚蠢举动的是他们从战争中带回来的一套明信

¹²⁰ 克鲁德·奥利耶，《银幕回忆》，《电影手册》-伽利玛联合出版，第58页。罗伯-格里耶强调“制造假象”的细节的重要性，从中看到了与现实主义对立的真实性符号，或与写实主义对立的真实性符号：《为了一种新小说》，午夜出版社，第140页。

片。对应外在的、视听底片的，是内在或心理底片。或许这个元素可以在新德国电影视角中达到顶峰：丹尼尔·施密特发明了一种慢拍法，使得表现人物的分裂过程成为可能，好像他们站在自己所言所为一边，在外在底片中选择他们内在表现的底片，永远处于内与外的变化中（如在《鸽子》中，但特别是《天使的影子》中），“那个犹太人可以是法西斯分子，那个婊子可以是拉皮条的……”，在一场牌局中，每个玩家本身就是一张牌，一张别人手中的牌¹²¹。既然如此，人们怎能不相信这个莫测的世界性阴谋，它已成为伸向每一个任意空间地点和处处传扬死亡的被普遍化的驯服工具？在戈达尔的影片《小兵》、《狂人皮埃罗》、《美国制造》、《周末》中，抵抗组织最后的抵抗分别体现出一个无法解释的阴谋。还有从《巴黎属于我们》到《女教士》，再到《北方的桥》，里维特也不断提到这种在魔鹅游戏中分配角色和情境的世界性阴谋。

但是，如果一切都是底片和为了交换和传播它们的阴谋，那么讽刺和蔑视电影似乎是唯一出路，正如人们指责夏布罗尔和奥尔特曼那样。反过来说，新现实主义者们在这种新影像诞生时所宣扬的必要的尊重和珍爱又意味着什么呢？这种电影绝不是要表现一种负面的或讽刺的批评意识，而是要实现自身高度的反省，它从未停止过探索和发展这种自省。在戈达尔的影片中，人们发现了针对这一问题的表述：如果影像从内到外都变成了底片，那又如何从所有底片中提取一个**影像**，“仅仅一个影像”，一种自主的精神影像？影像必须从这个底片集合中走出来……使用什么政策，会产生什么后果？不是底片的影像是什么？底片从哪儿结束，影像由何开始？如果这个问题没有直接答案，这主要因为前面的全部特征并不构成人们追求的这种新精神影像。五种特征形成一个容器（包括物理和心理底片），它们是必要的外在条件，但不构成影像，即便它们使之成为可能。在这里，人们可以评估与希区柯克的相似和差异。新浪潮可以说是真正的希区柯克—马克思式的，而不是“希区柯克—霍克斯式的”。与希区柯克相同，新浪潮希望获得精神影像和思想外形（第三性）。但当希区柯克从中看到一种必须

¹²¹ 见丹尼尔·施密特文稿，人类时代出版社，第78—86页（尤其是施密特所谓的“被操纵的纸底片”）。但他完全意识到让电影只具有讽刺功能的危险（第78页）：底片的产生只是为让某物脱离它。在《天使的影子》中，犹太人和婊子这两个人物走出将他们从内到外包围的底片，因为他们知道保留“恐惧”的感觉。

延伸和中止这个传统的“感觉—动作—情感”系统的补充性时，新浪潮却从中看到某种足以摧毁整个系统的要求，割断感觉与其运动的延伸，割断动作与情境的联系，割断人物从属和归属的情感。因此，新影像不是电影的终结，而是一种突变。希区柯克通常拒绝的，应该反过来拥护。这种精神影像必须不满足于编织关系的集合，而是要形成一个新实体。新影像必须真正变成思想和思想体，哪怕它为此而变得更加“难懂”。有两个条件。一方面，它要求并预示动作—影像、知觉—影像和情感—影像的危机，不惜到处寻找“底片”。但另一方面，这个危机本身没有价值，它只是产生新思想性影像的负面条件，哪怕它需要超越运动去寻找。