

電影的世俗化啓明

——虛擬現實時代的知識、不確定性與信念

The Profane Illumination of Cinema: Knowledge, Uncertainty and Belief in the Age of Virtual Reality

【英】雷蒙娜·福蒂亞德

Ramona FOTIADE

作者簡介

雷蒙娜·福蒂亞德，格拉斯哥大學現代語言文化學院副教授

Introduction to the author

Ramona FOTIADE, Senior Lecturer, School of Modern Languages & Cultures,

University of Glasgow

Email: Ramona.Fotiade@glasgow.ac.uk

Abstract

This paper explores notions of realism, evidence, undecidability and faith in the context of our relationship with images following the digital revolution and the transition from a culture of analogue photographic and filmic records to the new space-time of virtual reality. The first part of the paper contrasts the phenomenological account of photographic images and the post-structuralist elaboration of an aesthetics of spectrality in the works of Roland Barthes, Deleuze and Derrida. Through the comparative analysis of films exploring processes of memory and time perception in relation to photographic and mental images, such as Chris Marker's *La Jetée* (1962), Buñuel's *The Exterminating Angel* (1962), and Ridley Scott's *Blade Runner* (1982), the argument highlights the emergence of complex storytelling strategies which challenge our assumptions about the objectivity and mechanical functioning of the recording camera. In the second part of the paper, I discuss the consequences of the meta-narrative use of theatrical *mise-en-scène* and its avatars (analogue cinema, video and digital film) to bring into view the shared spectrality of the recording camera and of the human psyche in the age of virtual reality. Alan Resnais's *You Ain't Seen Nothing Yet* (2012), Wong Kar Wai's *In the Mood for Love* (2000) and *2046* (2004) provide the case studies for a reassessment of the evolution of film theory from a culture of epistemic knowledge and technological progress, to a culture of belief and metaphysical exploration of the human condition as both limited by death and open to non-linear processes of haunting. Deleuze's notions of the "time-image" and of the "repetition of faith" will help illuminate a radically different account of recollection as creative restitution of memory turned toward the future, which breaks the logic of temporal irreversibility and promises to overcome oblivion and, ultimately, death.

Keywords: virtual reality, uncertainty, profane illumination, knowledge, post-modern idea

從基督紀元初期直至今日，知識論、確定性、不確定性和信仰等概念一直處於科學和宗教之爭的核心地位。儘管主流基督教神學試圖調和希臘哲學與聖經啟示，但是自亞歷山大的斐洛（Philo of Alexandria，公元前25年-50年）等人以來，歐洲哲學傳統卻總是在兩種對立的真理概念之間掙扎，一方認為真理基於實證，另一方認為真理是被啟示的知識或信條，不受理性論證的限制。長久以來，藝術為這兩種對現實的不同闡釋提供了一個理想的中間地帶，因為它能實現感知體驗與內在思維過程或抽象辯證間的相互作用。這在音樂、繪畫、雕塑和攝影中表現得最為明顯，因為在上述領域中，藝術表現形式所能企及的普遍性程度，可與形式科學的抽象語言相當。20世紀之初的兩大標誌性事件將藝術與科學聯結起來，達到了一種能經受普遍認可的絕對真實：一為電影的出現，通常可追溯至1895年盧米埃兄弟（Lumière brothers）在巴黎第一次公開放映電影；二為歐洲現象學運動的誕生，以胡塞爾（Edmund Husserl）出版的《邏輯研究》（*Logical Investigation*）為標記。

電影學的到來標誌着視覺藝術中出現了一種新型現實主義以及一種由移動影像之仿真性生發而出的新信仰，並由此導致了不同的歸檔實踐以及記憶、知識和信仰理念之間關係的轉變。之前的視覺再現形式（素描、繪畫、雕塑）受到挑戰，在主觀、必然消逝的印象與客觀、經久不變的印刷圖像證



火車進站（盧米埃爾兄弟，1895）

據之間，出現了影像證據理念以及照相記憶理念。確實，早期電影那種令人驚訝的現實主義表現手法（如《火車進站》對觀眾的震撼），恰恰以同一種無可辯駁的自明性呈現了胡塞爾意欲在物自體之本質中把握的邏輯與數學的確定性。

在耳目感知過程中心像（mental image）的共同特性有兩方面的作用：一方面讓人在危險來臨時做出本能的逃跑反應，另一方面讓人對自明意義與真實存在做出邏輯推斷。心像（學術術語為imago和intentio）相當於意向性意識所關注對象的內在反映。事實上，意向性本身讓我們有可能對比一下攝影和胡塞爾現象學，因為意向性意識就像相機一樣指向對象，能和影印一樣為揭示對象之本質或“完美意義”（ideal meaning）提供直證證據。所謂意向性構成的過程，即意識為了賦予對象一個明確並穩定的意義而專注於一個對象，因此以類似於相機的方式聚焦對象，所得到的影像也如箭頭一般指向一個具體對象。相片似乎在說：“看，這是一匹馬”，意識以類似的方式賦予它所關注的對象一個明確的意義。但是，這個類比到此為止，因為在現象學結構中，關於一件事物或馬這類生物的想法，與這個物體任何具體和當下的外表無關——它不需要這匹馬出現在此，也不需要是我在畫中看到的馬，但它對應着任何時刻任何地點的任何一匹馬。離開胡塞爾的“自然立場（natural standpoint）”，或離開事物和主體之真實和經驗主義的在場，或擺脫凝神注目的觀者，一個人還是可以得出理念（ideal）或“真實”意義的絕對確定性、普遍性和不可否認性。現象學分析的範圍與攝影不同，為了捕捉“馬”的一般“本質”或觀念，要在這個特定的時刻將這匹具體的馬的存在擱置一旁或“懸置”。然後在所考慮對象“自明”意義的基礎上建立“真實存在物”（true being，與“現實世界的實質存在物”相對）。現象學描述與影視圖像對現實的預選或“框定”至少有兩個重要的後果，即：

（1）自然立場的懸置或多重曝光（bracketing）完全消除了那些對主觀觀察者非常有意義但在事件的形式化描述中沒有任何地位的細節；

(2) 意義與存在 (being) 之間的嚴格關聯使不能歸入某個概念 (如笛卡爾的“無谷之山”) 的“荒謬”直覺或不能通過經驗體驗完善其內容 (如關於獨角獸或上帝的概念) 的直覺失效。困惑和荒謬的直覺或印象就像一張模糊的照片, 從現象學的角度來看, 因其不能產生一個可以獲得普遍認同的清晰而獨特的理念而並不真正存在。但是我們知道, 攝影尤其是電影, 讓觀眾看到了獨角獸、半人馬甚至飛馬等不存在事物之令人信服的外表。本文將考察在現代歷史的關鍵時刻, 當傳統的信仰觀念和理性探究發生變化時, 在第二次世界大戰之後, 尤其是最近的二十年裏, 在模擬技術向數字化生產和消費的虛擬時空過渡之後, 電影影像所激發的共識、信仰、懷疑或不確定性的類型。

不論是劇情片還是記錄片, 運動影像都引出了一個新的信仰 (belief) 體系, 與宗教信仰 (faith) 並無不同。這個新的信仰在一定程度上不需要觀者了解涉及生產和投放電影影像的技術知識, 如德里達所言:

如果我要去研究電影, 最讓我感興趣的會是電影的模式及其信仰 (belief) 體系。電影有一個完全獨立的信仰形態: 一個世紀之前, 人類發明了一種前所未有的信仰體驗。研究所有藝術形式中的可信度系統會很有趣: 我們以何種方式相信一部小說, 相信一個戲劇的某些時刻, 相信繪畫作品中描述的東西 (當然是一些完全不同的東西), 相信電影展示和告訴我們的東西……考慮到光譜維度既不屬於活的事物也不屬於死的事物, 既不是屬於幻覺也不是屬於耳目感知之物, 信仰的相應形態需要用一種絕對源初的方式來分析。^①

^① Derrida, “Le cinéma et ses fantômes,” Interview with Antoine de Baecque and Thierry Jousse,” *Cahiers du cinéma* 556 (2001) : 78. 中文根據作者英文翻譯。——譯注



《堤》（克里斯·馬克，1962）

克里斯·馬克（Chris Marker）在1962年冷戰頂峰、面臨核災難威脅時期拍攝的《堤》（*La Jetée*）是這方面最具代表性的影片之一。它有力地評判了媒介的發展以及我們與攝影、

電影影像之間的關係。故事發生在遙遠的後末日時代，第三次世界大戰結束之後，只有少數的幸存者生活在巴黎夏悠宮的地下廊道裏。黑白靜態攝影的有趣運用以及鏡頭之間的疊化轉化，加上屏幕外敘述者的聲音，觀眾被置於一個不確定的時空區。未來一個不確定的時刻見證着過去的不安，開場的字幕及敘述者的畫外音加強了這種意味：

“這是一個男人童年影像記憶的故事。這個讓他不安的暴力影像發生在第三次世界大戰爆發前巴黎奧利機場主樓停機坪，許多年後他才能理解這幅影像的含義。”因此，電影很早就把心像和靜態圖片等同起來，將其視為外化的意識或被壓抑的記憶，過去時刻的物質證據。

於是，我們不得不停下來去思考這一個影像的意義，實際上直到最後我們才看到這個影像，一個從不可打斷的持續變化的動態影像中分離出來的單獨時刻。奧利機場停機坪上獨特而決定性的記憶影像包含了一系列令人困惑事件的意義，最終使我們逐漸了解到主人公生活的意義。開場之後組成整個故事的靜物攝影照片幾乎都指向了通過心像篩選關鍵片段的過程，它可以照亮一個人的整個旅程，直至到達那個點。正如畫外音評論某些特定影像從其他影像中脫穎而出的方式：

“沒有什麼能區分記憶與普通時刻。只有事後，它們才會因為傷疤而成為記憶。”一個創傷性事件，如死亡、哀傷、對失去時光的痛苦渴

望等經歷，都提供了情感的深度，幫助一個人去領會自己記憶中毫不相幹、不可計數的影像之意義。

馬克的《堤》預示了羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 在《明室》 (*Camera Lucida*, 1980) 中對攝影影像的分析，他首次將主觀的個人體驗置於對影像現象學分析的中心，並區分“studium” (知面，或任何人都能掌握的照片的整體意義構圖) 和“punctum” (刺點，刺戳觀者的細節，因為它與一個特定的觀察者“交談”，因此似乎祇對他/她有刺痛感)。巴特的攝影影像現象學將重點放在感知和解釋影像時起作用的另類個體思維過程，這些影像作為“一個物體或事件被光化學精煉而成的影像”，^① 都附帶着任何照片具有的普遍的、無可爭議的意義。鑑於一個真實物體與其在感光材料上捕捉的模擬圖像或痕跡之間實實在在的關聯，巴特認為，攝影的本質，它的“所思” (noeme, 現象學意義)，是某物不可否認的“已經存在” (has been) 的事實。在皮爾士 (Charles Sanders Peirce) 符號學認定的符號類型中，指示符號 (index) 對應的是印跡 (imprint)，而印跡是通過與表面的直接接觸 (如腳印或指紋) 產生的物體的痕跡或印象。在指示性符號這個子類別中 (以箭頭指物的方式指向一個物體)，印跡可以最好地顯示視覺證據與攝影不可去除的紀錄片本質之間的對等關係，而這也進一步論證了巴特的觀點，即照片都是“存在的證明”。^② 事實上他們認可了某些事物“已經存在”，但根據巴特的說法，就如照片的時態是不定過去時 (aorist, 或者一般過去時) 一樣，通過與過去的對象接觸而建立的點對點相似意味着死亡，同時也意味着當下在場的感覺幻象 (perceptual illusion)：“這裏有一個現實的和過去的重疊”。^③ 《明室》中的整體觀點擺脫了獲得一種自明的普遍真理的現象學渴望，以

^① Rosalind Krauss, “Nightwalkers,” *Art Journal*, vol. 41, no. 1 (1981): 35.

^② Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (London: Vintage Books, 2000), 87.

^③ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 76.

便能捕捉在攝影影像感知中起作用的情感與認知過程的交互作用，這些影像導致了過去與現在的有趣重疊：

可是，就在對攝影的實質能夠做出一般性結論的時候，我轉向了；我沒有沿着明確的本體論的道路（合乎邏輯的道路）繼續走下去，我停下來了，像護寶似的守着我的欲望或哀傷；在我心裏，預見中的攝影實質是不能和“哀婉動人”分開的，照片由這種東西構成，第一眼望過去就應該哀婉動人。^①

如果說攝影與死亡和哀傷密不可分，那麼它也是以一種微妙而又不可否認的方式與重生聯繫在一起。^② 正是在這個結合點上，克里斯·馬克的電影作品《堤》比巴特的《明室》早了近十年，不僅引入了時間模糊的問題（過去和當下在攝影表現上的重疊），而且通過訪問過去的影像來討論時空穿越、重生甚至重新創造外部現實的可能性問題。通過一系列淡入淡出的黑白靜物攝影圖像，我們得知巴黎的徹底毀滅以及核戰爭之後的人類文明，這使得影像中被拍攝的對象或事件



《堤》（克里斯·馬克，1962）

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 21. 中文參見羅蘭·巴特：《明室：攝影縱橫談》，趙克非譯，北京：文化藝術出版社，2003年，第28頁。[Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. ZHAO Kefei (Beijing: Culture and Art Publishing House, 2003), 28.]

^② Roland Barthes, *Camera Lucida*, 82.

因其與模擬存在的相近而成為有力的記錄證據。

正如法國影評家兼歷史學家安德烈·巴贊（André Bazin）所言，攝影和電影“一勞永逸地滿足了我們對現實主義的痴迷”。他認為，攝影“通過一種人類無法有所作為的機械複製的方式”，將造型藝術“從追求完美相似性中解放出來”。^① 觀眾們看到一幀巴黎的照片被愛森斯坦式（Eisensteinian-style）的蒙太奇拼接在一起，揭示了巴黎無法挽回的毀滅景象，然後又目睹了一個可辨認的城市景觀變成了一堆模糊不清的廢墟，他們不得不承認這“真的已經發生了”（無論是在遙遠的過去，還是在一個尚未確定但可能的未來）。然而，《堤》接下來的敘述帶着我們走向一個不同的方向。我們被告知，核毀滅之後，科學家們在巴黎夏悠宮地下藝術館裏工作，努力尋找一種解決辦法：通過試驗一種精神分析的先進方法來恢復地面的生活，這種精神分析的目的是傳送“密使進入時間”從而“召喚過去和未來去拯救現在”。畫外音告訴我們，科學家們正在尋找一個有“超強心像”的男人，而主角因為一個與童年記憶有關的迷幻夢境而被選中。我們逐漸了解到，科學家們開發的可視化誘導睡眠影像技術並不僅僅是為了檢索過去事件的證據（比如在正常的模擬攝影影像中），而是試圖真正進入時空世界去改變導致核戰爭的事件進程，而影像是這個世界的物質痕跡。因此，時間旅行的假設與攝影的現象學描述相矛盾，因為攝影關乎無法追溯的過往而且其文獻證據與巴特所說的“棘手的現實”（intractable reality）關係密切：一個人無法到達照片的時空內部；原則上無法壓制過去事件與其當下感知之間的裂隙，因此旁觀者的位置就會從沉思轉變為參與，從虛擬的不存在變為在場景中的共同在場。

儘管《堤》並沒有公開地將信仰或宗教主題作為科學探索的對立面來處理，但觀眾們從一開始就被打動，震撼人心的配樂（聖亞歷山

^① André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *What is Cinema?* trans. Hugh Gray (Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2005), 12.

大·內夫斯基教堂唱詩班演唱的俄羅斯東正教音樂）伴隨着開場時的末日影像而來，攝人心魄。末日之後是復活。為了要從過去進入到一個超強心像而設計的實驗試圖象徵性地重複了一個從無到有（ex nihilo）的創造過程，這個創造的相關物就是從靜物攝影圖像到第一個動態圖片的轉變。為了通過進入過去的心像來闡釋時間旅行的科幻假設，在觀眾已經習慣了的靜物攝影圖像蒙太奇中突然出現一個動態畫面，這樣就完全改變了觀眾的感知。在這個場景中，實驗的主體成功找到巴黎和平時期的衆多隨機快照，並與那個在他的童年記憶中起重要作用的女人重新關聯，看着她入睡而後在早晨慢慢醒來。當投影速度達到每秒24幀時，通過漸隱連接起來的靜態攝影圖像快速演替組成唯一的實體，而栩栩如生的電影運動就奇蹟般地恢復了。



《堤》（克里斯·馬克，1962）

儘管實驗的整個敘事和成功似乎都取決於奧利機場停機坪上的童年影像，但正是這一短暫的電影運動效果構成了《堤》的關鍵場景。當這個女人睜開眼睛，直視鏡頭並“在真實的時間中”眨眼而不是靜態畫面回憶延遲的時間，觀眾們面對的是過去和現在令人不安的疊加，以及被電影影像強化的感知逼真“在場”。正如克里斯蒂安·麥茨（Christian Metz）所觀察到的：

照相基本上是過去景觀所留下來的一種痕跡——
如同巴贊所說過——我們可能也會期待某種動態的照相

（當然，這就是電影了）能夠記錄過去某種運動的痕跡。事實上，實際情況並非如此，觀眾看到的永遠是此時此刻現在式的動作（即使是過去動作的再現亦然）……物體與複製品在動作的門檻上竟會變得涇渭不分了，因為動作永遠不是物質性的，而是屬於視覺的，重塑它的外貌等於就是重塑現實。^①

早期影院觀眾在面對首批移動圖片的鬼魅幻影時所體驗到的現實效果可以被認為是依賴隱藏的靜物照相與電影動作之間的相互作用以及感官之不在場與在場之間的相互作用，同樣地，夢境圖像與離奇事件復原又掩蓋了新鮮印象之下的潛在記憶痕跡。一如德勒茲（Gilles Deleuze）在電影學來臨時所觀察到的，人類第一次對大千世界影像的感知是如此真切，外在的事物而不是心靈實體與運動和發展對應起來了。^② 如果說影像作為運動的影像與運動一致，早期的觀看（spectation）是由德勒茲稱為感覺—運動機制（sensory-motor schema）所主宰，即根據感官—刺激（sense-stimulation）與運動—反應（motor-response）之間的可靠連接來定義一個行為主義者和一種以行動為基礎的思考及與世界互動類型。但是，在兩次世界大戰的影響下，強調作用與反作用之間很明顯自然關聯的價值觀和真理觀逐步被侵蝕，這種思考類型在電影進化過程中坍塌了。隨着感官—運動機制的坍塌，出現的不再是運動中生發的間接再現，而是時間本身的運動。早前用來表示一段時間內持續不斷敘述故事的片段部分之間的斷

^① Christian Metz, "On the Impression of Reality in the Cinema," in *Film Language*, trans. Michael Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 8-9. 中文翻譯參見Christian Metz: 《電影語言——電影符號學導論》，劉森堯譯，南京：江蘇教育出版社，2005年，第28-29頁。[Chinese translation please see Christian Metz, *Essais sur la signification au cinema*, trans. LIU Senrao (Nanjing: Jiangsu Education Press, 2005), 28-29.]

^② Gilles Deleuze, *Cinema 1*, trans. Hugh Tomlison and Barbara Habberjam (London: Continuum, 2008), 58-59.

裂、錯誤或者丟失鏈接催生了一種另類影像，這就是時間影像（time-image），它挑戰了自然主義者關於運動—影像（movement-image）的假設。結合弗洛伊德的詭異論（notion of the uncanny），考慮壓抑和強迫重複的過程，這種新的影像類型讓我們看見由於傳統的再現模式坍塌而造成的時間斷裂。

弗洛伊德強調了夢與圖像文字（Bilderschrift）之間（不是自然語言）的相似性，提出“釋夢在每個方面都與解碼某種古代圖像語言（如埃及象形文字）類似”^①。利用弗洛伊德關於蠟板或“神秘寫字板”與無意識的類比（基於與記憶印跡相似的記錄和抹除），德里達揭示了最能描述這一無意識“字形學”（graphematics）的時間性（temporality）。^② 這種時間性，以中斷和恢復、變化和重複為標誌，是電影中出現動態影像的可能條件，還與感覺—運動機制的崩潰有關。這不僅揭示了主體穿過空間的運動以及他/她在極限對時間延遲的、着迷的感知，根據德勒茲的說法，言語指向視覺的盲點（與作為一個想像不同），而影像顯示了言語無法表達的東西——不可說之物（the unspeakable）。

無意識圖像書寫（pictographic script）的特殊時間性隨着時間—影像的到來出現在電影中，與克里斯·馬克的《堤》同年拍攝的另一部末日電影探索了這一點。路易斯·布努埃爾（Luis Bunuel）的《泯滅天使》（*The Exterminating Angel*, 1962）在敘述中不斷出現這種重複的複雜模式，其中有些重複模式以穿幫（continuity errors）的方式隱藏起來。在普羅維登斯街上一個優雅的宴會中，客人們接連兩次到場，而僕人們則神不知鬼不覺地離開了房子。後來，在餐桌上，男主

^① Sigmund Freud, “The Dream Work,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIII, trans. James Strachey (London: Hogarth, 1957), 177.

^② Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (London and New York: Routledge, 2001), 283.

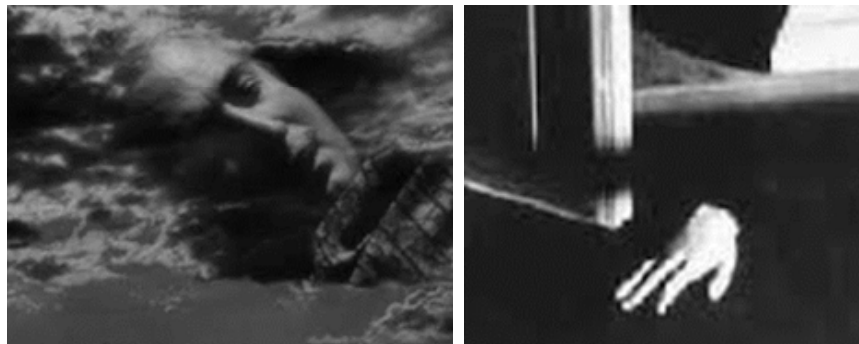
人做了兩次同樣的演講，第一次引起了客人們的注意，第二次卻被所有人忽略了。晚餐後，兩名男性客人進行了相同的對話：其中一人向對方推薦自己。影片中總共有27次重複，直到劇情發生了意想不到的轉折，所有晚宴嘉賓都毫無緣由地被困在音樂室裏，觀眾才開始意識到這種敘事手法的重要性。在封閉的空間裏，他們被迫住上幾天或幾周，在這裏所有文明行為的原則都逐漸瓦解，而這一空間並未與客廳隔開，法式雙開門左側的折疊面板一直都敞開着。無形的屏障阻止了客人逃跑，窗簾也框定了門的入口（尤其是在從另一側空蕩客廳拍攝過來的鏡頭中），似乎把門框外的區域劃定為一個舞臺。



《泯滅天使》（路易斯·布努埃爾，1962）

攝像機擺放的位置使觀眾從遠處瞥見晚宴客人們無法逃避地落入狂歡和混亂之中，就好像在觀看一場話劇，演員們在演出期間被禁錮在舞臺上。在這方面，布努埃爾的《泯滅天使》讓人想到薩特的《禁閉》（*No Exit*, 1943），其中將最後審判和地獄描述為在一個密閉空間裏逃離其他人注視的不可能性。為了找到解決他們深陷圈套的辦法，

《泯滅天使》中的每一位客人都開始面對他們內心深處的恐懼、衝動和壓抑的欲望，尋找導致他們陷入死局的一連串事件的根源。這個孤立且偶然讓他們所有人都參與其中的偵探調查實際上與精神分析非常相似：在日益不受控制的、自發而瘋狂的交流中，各種非理性的反應和夢幻般扭曲的感知變得越來越清晰，布努埃爾以鮮明的超現實主義風格捕捉了這些特點。描述被囚禁後期狀態的場景使用了疊印、音畫異步和特效等特色手段，比如一隻斷手從壁櫥裏出來，“爬”上床去掐死了一個熟睡的客人。



《泯滅天使》（路易斯·布努埃爾，1962）

就像在精神分析的實踐中一樣，電影中的重複信號表示壓抑和替代的過程，並且暗示病人圍繞創傷事件的強迫症，即受害者一方面有規律地重演可怕的經歷，一方面否認它。在開場中大量瑣碎的重複，彷彿諸多明顯笨拙的穿幫鏡頭，逐步發展到那個特寫瞬間，客人們陷入一個封閉、循環的集體神經症時空中，伴隨着錯誤認知的詭異時刻，情緒的突然轉變，回歸到嬰兒時期或者從意識躍入無意識的反應。一如德勒茲在《電影1》（*Cinema 1*）中的評論：

在布努埃爾那裏……無序狀態（entropy）被永恆回歸的循環取代。現在，永恆回歸不會如無序狀態一樣帶來毀滅，一如循環無法將其所有部分降級，但是無論如

何它們提取重複的精神力量，以一種新方式提出了一個可能救贖的問題。好人、聖人都被禁錮在循環之中，與惡棍和邪魔一樣。但是重複不是能夠打破自己的循環並“跳躍”出善惡之外嗎？^①

最後讓他們自由的方法（碰巧是唯一一位與其他人無親屬關係並傳聞是處女的客人提出的）就是重演客人們在音樂會結束要離開的幾個瞬間。蕾蒂西亞（Laetitia）告訴大家，他們不能移動，因為他們剛好處在這個噩夢開始前的同樣位置。然後她引導他們回憶剛才發生的事情，並告訴他們重複標誌着音樂會和晚宴結束的同樣的動作和臺詞。只有這樣，重複的神經質循環才會停止（至少暫時可以），客人們才可以自由，走出他們居住的象徵性的精神分析階段和時空框架。

與現象邏輯分析中的認知和意向性構成過程不同，這種情況下的重複試圖恢復表象之下隱藏的、無意識層面的意義，並與創傷事件聯繫起來，而創傷事件是不斷神秘重複出現的無數影像、場景或時刻的模糊來源，這些是在意識表層被感知但被誤解的東西，因為它們被錯認了。直到創傷性事件被“正確”或精確地重構，引發主體的清晰認知或記憶，才能打破機械重複的封閉循環，像《堤》中角色一樣被困在“時間線圈”中的受害者才能被暫時釋放。

如果《堤》中強烈的童年記憶謎題可以通過一個與時間旅行相關的類似精神分析過程來解決，那麼值得考慮的是，照片或反覆出現的心像所提供的確定性並不是一個人穿越時間意義的關鍵，也不能被召喚來驗證一個人在他生命中不同階段的連續性，甚至無法幫助決定這是誰或者何為人類。在雷德利·斯科特（Ridley Scott）的經典科幻電影《銀翼殺手》（*Blade Runner*, 1983）中，瑞秋（Rachael）作為“複製人”（replicant）或高級機器人中的一員，幾乎與真人無異，她試圖

^① Deleuze, *Cinema 1*, 135.

通過向偵探迪卡德（Deckard）展示一張她小時候與父母的照片來證明她的人類身份。迪卡德向她解釋，所有的複製人在開始時都已經植入了相同的記憶體、描述場景的精確詞彙以及用來匹配的照片，他同時也指出了這些在後人類宇宙中無比敏捷與聰慧的受造物所無法擁有的唯一特徵。他們的身份認同以及用來證實這種身份認同的照片都是二維的，缺乏時間的深度，而記憶、夢和無意識卻可以加入時間以強化我們對影像和自我的感知。從電影的中段我們開始了解到，複製人沒有過去，因為他們被創造為成年人，用他們遠超人類的能力去完成非常特殊的任務，而他們只有很短的五年壽命，很少有時間去發展複雜的情感和記憶。憑借他們的智慧和敏捷，他們設法逃離了被限制居住的星球，到地球尋找並與他們的創造者——創造他們的科學家見面，延長他們的生命。在得知他們是被編程的，就像電腦一樣，在一個給定的“使用日期”之後就會被終止生命（就像人類必須面對他們的死亡一樣，儘管是在一個未知的時間點），複製人開始反抗並殺死他們的製造者。然而，在最後一個也最先進的機器人死亡之前，在與被派去“終結”他們的偵探的最後對峙中，局勢出現了扭轉，作為觀眾的我們被迫去面對我們自己的人性，並質疑我們作為人並之所以為人的意義。人類以人的形象創造機器人，將它們視為可消費的物件，讓機器人去完成不需要動腦的任務，並在不曾感受痛苦或經歷愛情、懷舊或悲傷的情況下死去。當複製人的領袖羅伊（Roy）與他的對手迪卡德在後工業時代的屋頂上戰鬥的關鍵時刻，他手握一隻白鴿（靈魂的象



《銀翼殺手》（雷德利·斯科特，1983）

徵)，在人們以為他要向殘酷的人類復仇的時候放飛了鴿子。接着羅伊出人意料地決定將迪卡德從必死的情境中拯救出來：當迪卡德的手從自己抓着的摩天大樓頂部邊緣鬆開時，羅伊抓住了他並把他從混亂中拖出來。這個大反轉的事實是通過快速而精妙地切換敘述語調和情感導入場景展示出來的。

羅伊的姿態無聲地昭示了迪卡德最初懷疑的人類共情能力和團結互助精神，讓迪卡德逐漸意識到羅伊體驗愛、恐懼、悲傷和懷舊的能力。羅伊在臨終前對迪卡德說，“我見過你們人類無法置信之事”，傾盆大雨正衝洗掉他臉上的血和泪水。在羅伊說話時，一組反打鏡頭展示了迪卡德的眼神變化，從麻木、懷疑到同情和憐憫，他開始意識到羅伊是故意決定不殺他，他們兩人都面臨着同樣的死亡宣判。這是電影最有爭議和最感人的一幕，羅伊似乎在以慢動作回憶過往，“我目睹太空戰艦在獵戶星座肩旁處着火燃燒，C光束在唐懷瑟星門（Tanhauser Gate）附近的黑暗中閃耀，所有這些時刻終將在時間中消逝，一如眼淚消失在雨中。死亡的時刻到來了。”最終觸發了迪卡德的悲憫之心並使他重新審視自己對“人性”的理解的不是瑞秋用來說服他自己是人的照片，而是情感的深重以及無法挽回的失喪之感，死亡與被剝奪了任何一種永恆形式的短暫存在之無意義感。如此他才可以接受自己感受到的對瑞秋的愛，並獲得勇氣與她一起逃向一個共同的、不確定的未來（他知道瑞秋不像前一代的複製人那樣，她沒有一個預設的生命期限）。

記憶影像、照片以及通過時間之旅找回丟失時刻的可能性，這三者之間的聯繫也是王家衛《2046》（2004）中多層敘事的核心，它有意模糊了在相互競爭的時空框架間過去與現在、虛構與現實的界限。在影片開頭，一個名叫Tak的年輕人正乘火車旅行，前往一個神秘的時空，在那裏，孤獨的靈魂希望能重新捕獲自己失去的愛，因為一旦他們到達目的地，那裏的一切還不曾改變。主人公居住的未來世界有着錯綜複雜的鐵路網絡和霓虹燈裝飾的建築，讓人不禁聯想起《銀翼殺



《2046》中的鐵路網絡

手》中後工業時代的世界，而Tak與一個機器人的逸事也讓人質疑真實人類的機器人生活方式，因為他們顯然無法擺脫強迫性重複、壓抑和悲傷的循環。開場時高速列車穿越時間（或者是內在精神空間）的影像很快被一卷看起來像是在攝像機裏移動的模擬膠片所取代。這也提醒了觀眾，電影的虛構敘事提供了另外一條抵達被封閉的不可觸及的過往時刻的路徑，還讓一些為了改變事件進程而重啟某些關鍵步驟的企圖成為可能。



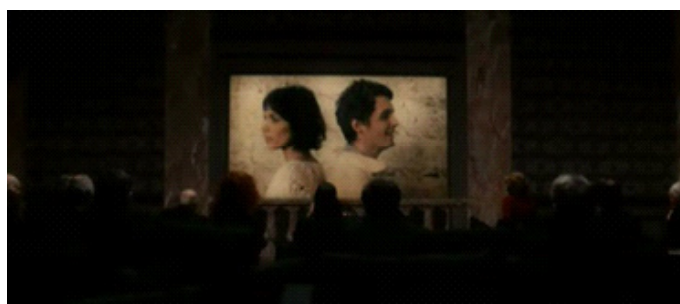
《2046》裏王菲扮演的機器人（王家衛，2004）

開場之後，鏡頭又回到了1963年周慕雲複雜的愛情生活，他試圖強迫自己通過隨意的戀愛關係或愛上不回應他的女人來重續他與蘇麗珍未完成的戀情，這些女人中包括一個來自新加坡的同名賭客（也叫蘇麗珍，綽號“黑蜘蛛”），這個女人拒絕了他，並通過真實或想像的

場景去體驗沒有回應的愛、失喪和試圖重演過去的企圖，讓他重新開始不斷追求圓滿。電影播放半個小時後，我們發現周慕雲是一位記者和小說作家，他決定寫一部名為《2046》的科幻小說，一部稍事偽裝的自傳式小說，講述了他希望可以得到一個不同結果的事件，文中的角色對應了在他“真實生活”中出現過的女性，而且在一個個案中對應的是他戀人的伴侶，即王靜雯的日本未婚夫。然後，我們在時間旅行者Tak的旁白敘述中被迫重新評估片頭部分，將之視為虛構小說而非框架敘事，並將科幻小說情節與周慕雲的主體性聯繫起來。在知曉周慕雲對王靜雯的情感依戀後，Tak與小說中年輕的日本主人公的身份認同以及與機器人的愛情關係，就變得顯而易見了。王靜雯是他房東的女兒（王菲飾演，同時飾演未來世界的機器人），她愛上了一個年輕的日本男人。人物和場景頻繁地與王家衛以前導演的兩部片子《花樣年華》（2000）和《阿飛正傳》（1991）交叉重疊，使得《2046》成為三部曲的後現代續集，明確地強調了一個創傷事件的重複和戲劇性重現。《2046》的情節將對心愛女人的回憶追尋（類似《堤》中穿越時空的科幻小說敘事的方式）與《泯滅天使》中的時間暫停和心理監禁體驗結合起來了。

在繼續討論王家衛打破枯燥重複循環的策略、介紹德勒茲稱為“時間中的創造性瞬間”（a creative instant in time）的可能性之前，我想先思考一下阿倫·雷乃（Alain Resnais）在《好戲還在後頭》（*You Ain't Seen Nothing Yet*, 2012）中運用的多層敘事以及混拍模式（數字電視和35mm膠片組合）。2014年失蹤之前，雷乃已經完成了他倒數第二部電影的拍攝計劃，《好戲還在後頭》回顧了一些主題（如記憶、戲劇與電影表演對比、失去的愛、懷念、死亡和重續過往），這些是半個世紀前他在《去年在馬里昂巴德》（*Last Year in Marienbad*, 1961）中首次探索的主題。讓·阿努伊（Jean Anouilh）自由改編的兩部戲劇《歐律狄思》（*Eurydices*）和《安東尼，或失敗的愛情》（*Antoine, or the Love that Failed*）以及雷乃的電影《好戲還在後頭》展示了電視、戲劇和電

影表演等不同時空舞臺之間的對抗，希望能削弱並懸置現實與虛構之間的界限，找到平行重演俄耳甫斯神話（Orpheus）這同一個故事的可能性：俄耳甫斯這個傳說中的希臘音樂家和詩人，去冥府尋找他心愛的歐律狄刻（Eurydice），但因在領着她走入人間時違背了諾言，轉身看了她，最終沒能將她帶回人間。在雷乃《好戲還在後頭》的開場中，全體演員（扮演他們自己）在他們的朋友、著名的劇作家安東尼·迪薩克（Antoine d'Anthac）去世後，被召集到告別儀式上。曾在迪薩克改編的俄耳甫斯神話劇本中扮演不同角色的三代演員們重新聚集在一起，他們還被要求去評價一個新公司新近上演的俄耳甫斯神話劇的優點。這個新表演已經被拍攝下來，通過壁掛高清電視播放給這群聚集在一起的觀眾觀看，隨後已故劇作家神秘的幽靈出現在屏幕上，他同樣也通過一個預錄的數碼電影向他的朋友們致辭。



《好戲還在後頭》（阿倫·雷乃，2012）

隨着視頻在他們面前展開，聚集在一起的演員們再次進入角色，相比在屏幕上的年輕對手們，要同步或稍微落後一點說出臺詞。有時

他們會直接與視頻中的其他角色進行互動，好像劇院裏無形的第四面牆或電影裏的屏幕消失了，而兩個不相容的時空框架也融為一體了。這種由套層結構（*mise-en-abîme*）技術所提供的加強版現實主義，特別是演員和觀眾在一個戲劇表演中隱含的共同在場（與電影不同的是，在此空間和時間維度都是共享的，並且沒有感知延遲或運動幻覺），都注入觀眾被誘發的“時間消失的暈眩”（*vertigo of time defeated*, 巴特術語）：沒有明顯的界限去區分過去與現在或未來。雷乃特意通過介紹《諾斯費拉圖》（*Nosferatu*）著名的說明文字來讓人們注意這一點，這是超現實主義者在影評中贊和的一句話：“當他跨過大橋時，幽靈們來迎接他”。

然而，只有讓·阿努伊的話劇呈現了這個從缺席到在場、從光譜幻影到直接感知的無阻礙通道之全部形而上學內涵：這一幕設定在一個火車站，在俄耳甫斯已經失去了歐律狄刻之時。在這個現代版的神話中，俄耳甫斯是在車站餐廳拉琴的小提琴家，他愛上了一個巡迴演出劇團的年輕女演員。他們一起私奔了，但他的不信任和嫉妒讓歐律狄斯離開了他，並在悲慘的環境中死去（可能是自殺），這讓俄耳甫斯痛悔不已。一個神秘人物亨利告訴他，如果他想歐律狄刻復活，他只需要在火車站她的靈魂旁等到日出，但不能直視她的眼睛，否則她就會第二次死亡。不可避免地，他在日出前轉身看了歐律狄刻一眼，於是她就永遠消失了。他們唯一能重聚的機會處於不可逆轉的時間流之外，在死亡之中。而同一個故事的重複、平行版本和多媒介重演最終匯聚一處，尋找逃離時間循環的不可能之路。用形而上學的術語來說，轉身回望過去而不是繼續前行走進光明的過程確定了生與死的邊界。記憶對打破永恆回轉循環、有可能克服時間的不可逆轉性沒有信心，記憶不過是一個檔案機器，刻錄着“靈魂（*psyche*）內部的死亡和有限性。”^①

^① J. Derrida, *Archive Fever*, trans. Eric Prenowitz (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998), 14.

如果單純的強迫性回歸和精確的場景重現均無法獲得預期結果，比如王家衛《2046》的前傳《花樣年華》，那麼解決方案就是這樣一種可能性：將被壓抑的、未實現的欲望和失去的愛情託付給一種非人類的記憶裝置。在《花樣年華》的片尾，人們看到周慕雲在柬埔寨的吳哥窟獨自遊蕩，最後他停下來審視一座寺廟石牆殘垣上的小洞，對着小洞低聲傾訴了他的秘密。這和他在某次晚餐時給朋友講的故事一致：在過去，一個人如有不能分享的秘密就會爬到山頂，找到一棵樹，挖個洞，對着洞低聲說出秘密，然後再用土把洞封上。然而，一個小沙彌正從遠處看着周慕雲對着牆告白，小沙彌站在鏡頭前，背對着我們，正是攝像師或攝影師會選擇的位置。



《花樣年華》（王家衛，2000）

羅蘭·巴特在《明室》中指出，“攝影師的超人之處不在於能見人所未見，而是他正好身臨其境。要緊的是他應以俄耳甫斯為鑑，千萬別回過頭去看他領回來並交給了我的東西！”^① 小沙彌的凝視插入我們（觀眾）和周慕雲的影像之間，引領我們這些如歐律狄刻一樣的在框架中的幽靈見證者們，從思考荒蕪、灰燼覆蓋的廢墟、死亡的暗示、哀悼

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 47. 中文參見羅蘭·巴特：《明室：攝影縱橫談》，第65頁。

和不可逆轉的時間，走入生命之光和可能的更新或重生。這一假說後來被一個特寫鏡頭證實——周慕雲傾吐秘密的牆洞中長出了青草。

小沙彌見證的無聲形象打破了一個無效回憶或永遠回歸同樣結局的封閉循環，通向了一個完全不同的時間性，德勒茲將之描述為“信仰的重複”（the Repetition of faith）：

以“時間”的名義，過去的重複在物質上是可能的，但在精神上是不可能的；與之相反，指向未來的信仰的重複似乎在物質上是不可能的，卻在精神上是可能的，因為它包括重新開始一切，借助時間的一個創造性瞬間，登上這條被循環所囚禁的通道。^①

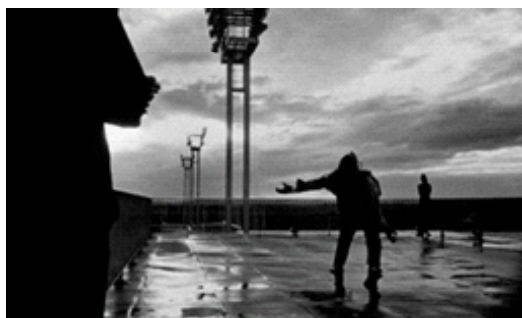
這一直指未來的前瞻性意向類型，對應了巴特的“刺點”（punctum）概念，“刺穿”（peirces）脫節的“知識性”沉思或一個影像的組合，處理“尚未到來的觀者”（viewers-still-to-come）和鏡框中缺失卻無論如何都隱含在其中的觀者的主體性問題（通過一種反轉的意向性），後一種觀者之默讀的方式更接近“祈禱、內省與默想”^②，而非那種客觀的現象學的意義分配。

投在小沙彌輪廓上的橙色微光引導着我們的目光，從記憶死氣沉沉的視覺碑銘（遺失與無效重複）看向將來的復活。這一幕呼應了《堤》的最後一幕，在那裏預設了同一個時空框架中的同時在場——男人童年時的見證和他成年後穿越時空回去見到他的歐律狄刻卻被殺害，在同一個框架中。

雖然我們一直無法看到那個孩子的面容，就如王家衛《花樣年華》裏的小沙彌，在鏡頭裏他被展現為在腦海中回想一個被困在時光圈裏

^① Deleuze, *Cinema 1*, 136.

^② Roland Barthes, *Camera Lucida*, 97.



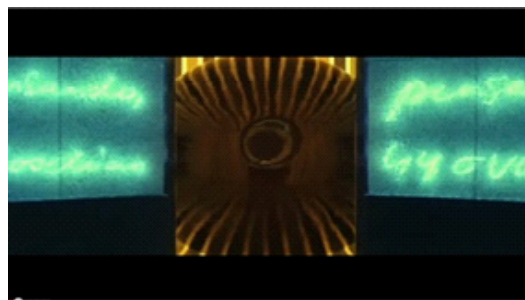
《堤》（克里斯·馬克，1962）

的人，在精神分析中這是與死亡的欲望驅力有關的一種狀態；^①

《堤》的片尾中攝像機的擺放位置誘導這我們不去認同畫面右邊的殺手側影，而是認同兒童證人的低角度視角。從主人公儲存在自己無意識裏的心像（或靜物照相）

中捕捉某人死亡瞬間的想法在本質上是“超越時間”的，因而可以開創跳出一個人生命中不斷循環重複的過往事件的可能性，甚至能戰勝死亡。

在《堤》中主人公似乎能夠以意志從遙遠未來進入過去的任何時刻（或記憶影像的靜止畫面），我們有充分的理由相信他已經成功地超越了過去那固定的、“難以駕馭的現實”，並為之注入了一種創造性思維的“現實生活”（real-life）運動；這種思維能使人們恢復感知主體的自由，不是海德格爾主義的“朝向死亡的自由”（Freiheit zum Tode），而是“朝向生命的自由”（Freiheit zum Leben）。這個角色生命的終極意義被攝影或電影的再創造改變，不再是機械的複製，這個意義對應着其在觀眾感知意識中潛在的未來補償。《花樣年華》片尾周慕雲對着牆洞吐露秘密的影像回到了《2046》的片尾，出現在被霓虹燈照耀的未來主義小說手稿文字中，不時地替換着被駛向時間之外某處的高速列車穿梭而過的隧道影像。



《2046》（王家衛，2004）

《好戲還在後頭》和《2046》中出現的有關時間旅行的隱喻或不

^① Jacques Derrida, *Archive Fever*, 12.

同時空領域（戲劇、視頻、模擬和數字電影）試圖還原作為無聲接觸指示器的模擬照相和電影影像的最初解釋：“不把照片當作真實物體的拷貝，而是當作從前的真實物體發出的放射物：是魔法，不是藝術。”^① 超現實主義運動的領導者安德烈·布勒東（André Breton）也同樣指出，在發明電影半個世紀之後，人們去影院一如去教堂，“與正在上演的作品無關，祇不過在那裏慶祝的是唯一一個絕對現代的奧蹟。”^② 如德勒茲所言，在世間的信仰被侵蝕的時刻，電影需要去重塑人與世界破碎的聯繫：

現代性的事實是，我們不再相信這個世界。我們甚至不相信發生在我們身上的愛和死亡等事件，仿佛它們只能部分地讓我們牽絆分心……人與世界的關聯破碎了。因此，這個關聯必須成為信仰的對象：這是一種只能在信仰裏被重塑的不可能……不論我們是基督徒還是無神論者，在我們這個宇宙的精神分裂症中，我們需要理由去相信這個世界。^③

隨着電影中出現“時間影像”，攝影記憶和無意識夢境的語言已經從巴特稱為“死亡劇場”^④（與攝影複製相關）的運動—感覺機制演變為一種不可決定性的美學、幽靈性（spectrality）和虛擬復活的美學或不同時間層的同時性。一種新的思維方式已經取代了運動—影像

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 88. 中文參見羅蘭·巴特：《明室：攝影縱橫談》，第118頁。

^② André Breton, “As in a Wood,” in *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*, ed. Paul Hammond, trans. Paul Hammond (San Francisco: City Lights Books, 2000), 74.

^③ Deleuze, *Cinema 2: Time-Image*, trans. Hugh Tomlison and Robert Galeta (London: Continuum, 2008), 166.

^④ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 90.

的機械重複和死氣沉沉的永恆回歸。影片的時間影像，如《堤》《泯滅天使》《花樣年華》和《2046》，對應的是一種“來自外部的思想”——通過一種悖論式“從無到有的創造”的介入，取代了在現象學描述中起作用的重複過程（iterative process），打破了時間連續且不可逆轉的邏輯，引入了“時間斷裂節點”（broken joint in time）觀念，以及有可能戰勝死亡和遺忘的想法。

可以說，電影語言的普遍性存在於其單一又特殊的能力之中，它“不時介入”（punctuate）並刺穿觀眾私人收藏的影像、記憶和過去的經歷，在他/她想像的空白幕布上投射一個有意義的故事。因此，電影為我們提供了一種理想的媒介，讓我們可以分享或獨享對人類境況、時間的不可逆轉性、死亡和生命意義等問題的反思。一部電影的信息滿載了個人經歷的意外事件，就像照片不可避免地其參照物的經驗證據以及偶然、獨特且在時間長河中明顯不可挽回的某個瞬間所掩蓋（ballasted）。電影敘事如同活着的“生存快照”（snapshots of existence），象徵着我們穿越時間的短暫旅程，隱含着我們對在一個更廣闊的普遍敘事中留下過有意義痕跡的信心。

譯者簡介

張恰恰，中國人民大學碩士研究生

Introduction to the translator

ZHANG Qiaqia, MA candidate, School of Liberal Arts, Renmin University of
China

Email: zqq1012@ruc.edu.cn

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Translated by Richard Howard. London: Vintage Books, 2000.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." In *What is Cinema?* Translated by Hugh Gray, 9-16. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2005.
- Breton, André. "As in a Wood." In *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*. Edited by Paul Hammond. Translated by Paul Hammond, 72-77. San Francisco: City Lights Books, 2000.
- _____. "Le Message automatique." In *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard/NRF, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1*. Translated by Hugh Tomlison and Barbara Habberjam. London: Continuum, 2008.
- _____. *Cinema 2*. Translated by Hugh Tomlison and Robert Galeta, London: Continuum, 2008.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- _____. "'Le cinéma et ses fantômes,' Interview with Antoine de Baecque and Thierry Jousse." *Cahiers du cinéma* 556 (April 2001): 75-85.
- _____. "Freud and the Scene of Writing." In *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass, 246-291. London and New York: Routledge, 2001.
- Freud, Sigmund. "The Dream Work." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIII. Translated by James Strachey, vol. 19. London: Hogarth, 1957.
- _____. "A Note upon the 'Mystic Writing Pad'." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIX. Translated by James Strachey. London: Hogarth, 1957.
- Godard, Jean-Luc. *Interview published in the special Nouvelle Vague issue of Cahiers du cinéma*. Nr. 138, December 1962. Quoted in English in Tom Milne. *Godard on Godard*. Translated by Tom Milne. Da Capo Press, 1986.
- Krauss, Rosalind. "Nightwalkers." *Art Journal*, vol. 41, no. 1 (1981): 33-38.
- Metz, Christian. "On the Impression of Reality in the Cinema." In *Film Language*. Translated by Michael Taylor, 3-15. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Ray, Man. *Self-portrait*. London: Andre Deutsch, 1963.