

电影的世俗化启明

——虚拟现实时代的知识、不确定性与信念

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

【英】雷蒙娜·福蒂亚德

Ramona FOTIADE

作者简介

雷蒙娜·福蒂亚德，格拉斯哥大学现代语言文化学院副教授

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

从基督纪元初期直至今日，知识论、确定性、不确定性和信仰等概念一直处于科学和宗教之争的核心地位。尽管主流基督教神学试图调和希腊哲学与圣经启示，但是自亚历山大的斐洛（Philo of Alexandria，公元前25年-50年）等人以来，欧洲哲学传统却总是在两种对立的真理概念之间挣扎，一方认为真理基于实证，另一方认为真理是被启示的知识或信条，不受理性论证的限制。长久以来，艺术为这两种对现实的不同阐释提供了一个理想的中间地带，因为它能实现感知体验与内在思维过程或抽象辩证间的相互作用。这在音乐、绘画、雕塑和摄影中表现得最为明显，因为在上述领域中，艺术表现形式所能企及的普遍性程度，可与形式科学的抽象语言相当。20世纪之初的两大标志性事件将艺术与科学联结起来，达到了一种能经受普遍认可的绝对真实：一为电影的出现，通常可追溯至1895年卢米埃兄弟（Lumière brothers）在巴黎第一次公开放映电影；二为欧洲现象学运动的诞生，以胡塞尔（Edmund Husserl）出版的《逻辑研究》（*Logical Investigation*）为标记。

电影学的到来标志着视觉艺术中出现了一种新型现实主义以及一种由移动影像之仿真性生发而出的新信仰，并由此导致了不同的归档实践以及记忆、知识和信仰理念之间关系的转变。之前的视觉再现形式（素描、绘画、雕塑）受到挑战，在主观、必然消逝的印象与客观、经久不变的印刷图像证



火车进站（卢米埃尔兄弟，1895）

据之间，出现了影像证据理念以及照相记忆理念。确实，早期电影那种令人惊讶的现实主义表现手法（如《火车进站》对观众的震撼），恰恰以同一种无可辩驳的自明性呈现了胡塞尔意欲在物自体之本质中把握的逻辑与数学的确定性。

在耳目感知过程中心像（*mental image*）的共同特性有两方面的作用：一方面让人在危险来临时做出本能的逃跑反应，另一方面让人对自明意义与真实存在做出逻辑推断。心像（学术术语为*imago*和*intentio*）相当于意向性意识所关注对象的内在反映。事实上，意向性本身让我们有可能对比一下摄影和胡塞尔现象学，因为意向性意识就像相机一样指向对象，能和影印一样为揭示对象之本质或“完美意义”（*ideal meaning*）提供直证证据。所谓意向性构成的过程，即意识为了赋予对象一个明确并稳定的意义而专注于一个对象，因此以类似于相机的方式聚焦对象，所得到的影像也如箭头一般指向一个具体对象。相片似乎在说：“看，这是一匹马”，意识以类似的方式赋予它所关注的对象一个明确的意义。但是，这个类比到此为止，因为在现象学结构中，关于一事物或马这类生物的想法，与这个物体任何具体和当下的外表无关——它不需要这匹马出现在此，也不需要是我在画中看到的马，但它对应着任何时刻任何地点的任何一匹马。离开胡塞尔的“自然立场（*natural standpoint*）”，或离开事物和主体之真实和经验主义的在场，或摆脱凝神注目的观者，一个人还是可以得出理念（*ideal*）或“真实”意义的绝对确定性、普遍性和不可否认性。现象学分析的范围与摄影不同，为了捕捉“马”的一般“本质”或观念，要在这个特定的时刻将这匹具体的马的存在搁置一旁或“悬置”。然后在所考虑对象“自明”意义的基础上建立“真实存在物”（*true being*，与“现实世界的实质存在物”相对）。现象学描述与影视图像对现实的预选或“框定”至少有两个重要的后果，即：

（1）自然立场的悬置或**多重曝光（*bracketing*）**完全消除了那些对主观观察者非常有意义但在事件的形式化描述中没有任何地位的细

节；（2）意义与存在（being）之间的严格关联使不能归入某个概念（如笛卡尔的“无谷之山”）的“荒谬”直觉或不能通过经验体验完善其内容（如关于独角兽或上帝的概念）的直觉失效。困惑和荒谬的直觉或印象就像一张模糊的照片，从现象学的角度来看，因其不能产生一个可以获得普遍认同的清晰而独特的理念而并不真正存在。但是我们知道，摄影尤其是电影，让观众看到了独角兽、半人马甚至飞马等不存在事物之令人信服的外表。本文将考察在现代历史的关键时刻，当传统的信仰观念和理性探究发生变化时，在第二次世界大战之后，尤其是最近的二十年里，在模拟技术向数字化生产和消费的虚拟时空过渡之后，电影影像所激发的共识、信仰、怀疑或不确定性的类型。

不论是剧情片还是记录片，运动影像都引出了一个新的信仰（belief）体系，与宗教信仰（faith）并无不同。这个新的信仰在一定程度上不需要观者了解涉及生产和投放电影影像的技术知识，如德里达所言：

如果我要去研究电影，最让我感兴趣的会是电影的模式及其信仰（belief）体系。电影有一个完全独立的信仰形态：一个世纪之前，人类发明了一种前所未有的信仰体验。研究所有艺术形式中的可信度系统会很有趣：我们以何种方式相信一部小说，相信一个戏剧的某些时刻，相信绘画作品中描述的东西（当然是一些完全不同的东西），相信电影展示和告诉我们的东西……考虑到光谱维度既不属于活的事物也不属于死的事物，既不是属于幻觉也不是属于耳目感知之物，信仰的相应形态需要用一种绝对原初的方式来分析。^①

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



《堤》（克里斯·马克，1962）

克里斯·马克（Chris Marker）在1962年冷战顶峰、面临核灾难威胁时期拍摄的《堤》（*La Jetée*）是这方面最具代表性的影片之一。它有力地评判了媒介的发展以及我们与摄影、

电影影像之间的关系。故事发生在遥远的后末日时代，第三次世界大战结束之后，只有少数的幸存者生活在巴黎夏悠宫的地下通道里。黑白静态摄影的有趣运用以及镜头之间的叠化转化，加上屏幕外叙述者的声音，观众被置于一个不确定的时空区。未来一个不确定的时刻见证着过去的不安，开场的字幕及叙述者的画外音加强了这种意味：

“这是一个男人童年影像记忆的故事。这个让他不安的暴力影像发生在第三次世界大战爆发前巴黎奥利机场主楼停机坪，许多年后他才能理解这幅影像的含义。”因此，电影很早就把心像和静态图片等同起来，将其视为外化的意识或被压抑的记忆，过去时刻的物质证据。

于是，我们不得不停下来去思考这一个影像的意义，实际上直到最后我们才看到这个影像，一个从不可打断的持续变化的动态影像中分离出来的单独时刻。奥利机场停机坪上独特而决定性的记忆影像包含了一系列令人困惑事件的意义，最终使我们逐渐了解到主人公生活的意义。开场之后组成整个故事的静物摄影照片几乎都指向了通过心像筛选关键片段的过程，它可以照亮一个人的整个旅程，直至到达那个点。正如画外音评论某些特定影像从其他影像中脱颖而出的方式：

“没有什么能区分记忆与普通时刻。只有事后，它们才会因为伤疤而成为记忆。”一个创伤性事件，如死亡、哀伤、对失去时光的痛苦渴

望等经历，都提供了情感的深度，帮助一个人去领会自己记忆中毫不相干、不可计数的影像之意义。

马克的《堤》预示了罗兰·巴特 (Roland Barthes) 在《明室》 (*Camera Lucida*, 1980) 中对摄影影像的分析，他首次将主观的个人体验置于对影像现象学分析的中心，并区分“studium” (知面，或任何人都能掌握的照片的整体意义构图) 和“punctum” (刺点，刺戳观者的细节，因为它与一个特定的观察者“交谈”，因此似乎只对他/她有刺痛感)。巴特的摄影影像现象学将重点放在感知和解释影像时起作用的另类个体思维过程，这些影像作为“一个物体或事件被光化学精炼而成的影像”，^① 都附着着任何照片具有的普遍的、无可争议的意义。鉴于一个真实物体与其在感光材料上捕捉的模拟图像或痕迹之间实实在在的关联，巴特认为，摄影的本质，它的“所思” (noeme, 现象学意义)，是某物不可否认的“已经存在” (has been) 的事实。在皮尔士 (Charles Sanders Peirce) 符号学认定的符号类型中，指示符号 (index) 对应的是印迹 (imprint)，而印迹是通过与表面的直接接触 (如脚印或指纹) 产生的物体的痕迹或印象。在指示性符号这个子类别中 (以箭头指物的方式指向一个物体)，印迹可以最好地显示视觉证据与摄影不可去除的纪录片本质之间的对等关系，而这也进一步论证了巴特的观点，即照片都是“存在的证明”。^② 事实上他们认可了某些事物“已经存在”，但根据巴特的说法，就如照片的时态是不定过去时 (aorist, 或者一般过去时) 一样，通过与过去的对象接触而建立的点对点相似意味着死亡，同时也意味着当下在场的感觉幻象 (perceptual illusion)：“这里有一个现实的和过去的重叠”。^③ 《明室》中的整体观点摆脱了获得一种自明的普遍真理的现象学渴望，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.

便能捕捉在摄影影像感知中起作用的情感与认知过程的交互作用，这些影像导致了过去与现在的有趣重叠：

可是，就在对摄影的实质能够做出一般性结论的时候，我转向了；我没有沿着明确的本体论的道路（合乎逻辑的道路）继续走下去，我停下来了，像护宝似的守着我的欲望或哀伤；在我心里，预见中的摄影实质是不能和“哀婉动人”分开的，照片由这种东西构成，第一眼望过去就应该哀婉动人。^①

如果说摄影与死亡和哀伤密不可分，那么它也是以一种微妙而又不可否认的方式与重生联系在一起。^②正是在这个结合点上，克里斯·马克的电影作品《堤》比巴特的《明室》早了近十年，不仅引入了时间模糊的问题（过去和当下在摄影表现上的重叠），而且通过访问过去的影像来讨论时空穿越、重生甚至重新创造外部现实的可能性问题。通过一系列淡入淡出的黑白静物摄影图像，我们得知巴黎的彻底毁灭以及核战争之后的人类文明，这使得影像中被拍摄的对象或事件



《堤》（克里斯·马克，1962）

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 21.中文参见罗兰·巴特：《明室：摄影纵横谈》，赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003年，第28页。[Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. ZHAO Kefei (Beijing: Culture and Art Publishing House, 2003), 28.]

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

因其与模拟存在的相近而成为有力的记录证据。

正如法国影评家兼历史学家安德烈·巴赞（André Bazin）所言，摄影和电影“一劳永逸地满足了我们对于现实主义的痴迷”。他认为，摄影“通过一种人类无法有所作为的机械复制的方式”，将造型艺术“从追求完美相似性中解放出来”。^① 观众们看到一帧巴黎的照片被爱森斯坦式（Eisensteinian-style）的蒙太奇拼接在一起，揭示了巴黎无法挽回的毁灭景象，然后又目睹了一个可辨认的城市景观变成了一堆模糊不清的废墟，他们不得不承认这“真的已经发生了”（无论是在遥远的过去，还是在一个尚未确定但可能的未来）。然而，《堤》接下来的叙述带着我们走向一个不同的方向。我们被告知，核毁灭之后，科学家们在巴黎夏悠宫地下艺术馆里工作，努力寻找一种解决办法：通过试验一种精神分析的先进方法来恢复地面的生活，这种精神分析的目的是传送“密使进入时间”从而“召唤过去和未来去拯救现在”。画外音告诉我们，科学家们正在寻找一个有“超强心像”的男人，而主角因为一个与童年记忆有关的迷幻梦境而被选中。我们逐渐了解到，科学家们开发的可视化诱导睡眠影像技术并不仅仅是为了检索过去事件的证据（比如在正常的模拟摄影影像中），而是试图真正进入时空世界去改变导致核战争的事件进程，而影像是这个世界的物质痕迹。因此，时间旅行的假设与摄影的现象学描述相矛盾，因为摄影关乎无法追溯的过往而且其文献证据与巴特所说的“棘手的现实”（intractable reality）关系密切：一个人无法到达照片的时空内部；原则上无法压制过去事件与其当下感知之间的裂隙，因此旁观者的位置就会从沉思转变为参与，从虚拟的不存在变为在场景中的共同在场。

尽管《堤》并没有公开地将信仰或宗教主题作为科学探索的对立面来处理，但观众们从一开始就被打动，震撼人心的配乐（圣亚历山

^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·内夫斯基教堂唱诗班演唱的俄罗斯东正教音乐）伴随着开场时的末日影像而来，摄人心魄。末日之后是复活。为了要从过去进入到一个超强心像而设计的实验试图象征性地重复了一个从无到有（*ex nihilo*）的创造过程，这个创造的相关物就是从静物摄影图像到第一个动态图片的转变。为了通过进入过去的心像来阐释时间旅行的科幻假设，在观众已经习惯了的静物摄影图像蒙太奇中突然出现一个动态画面，这样就完全改变了观众的感知。在这个场景中，实验的主体成功找到巴黎和平时期的众多随机快照，并与那个在他的童年记忆中起重要作用的女人重新关联，看着她入睡而后在早晨慢慢醒来。当投影速度达到每秒24帧时，通过渐隐连接起来的静态摄影图像快速演替组合成唯一的实体，而栩栩如生的电影运动就奇迹般地恢复了。



《堤》（克里斯·马克，1962）

尽管实验的整个叙事和成功似乎都取决于奥利机场停机坪上的童年影像，但正是这一短暂的电影运动效果构成了《堤》的关键场景。当这个女人睁开眼睛，直视镜头并“在真实的时间中”眨眼而不是静态画面回忆延迟的时间，观众们面对的是过去和现在令人不安的叠加，以及被电影影像强化的感知逼真“在场”。正如克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）所观察到的：

照相基本上是过去景观所留下来的一种痕迹——
如同巴赞所说过——我们可能也会期待某种动态的照相

（当然，这就是电影了）能够记录过去某种运动的痕迹。事实上，实际情况并非如此，观众看到的永远是此时此刻现在式的动作（即使是过去动作的再现亦然）……物体与复制品在动作的门槛上竟会变得泾渭不分了，因为动作永远不是物质性的，而是属于视觉的，重塑它的外貌等于就是重塑现实。^①

早期影院观众在面对首批移动图片的鬼魅幻影时所体验到的现实效果可以被认为是依赖隐藏的静物照相与电影动作之间的相互作用以及感官之不在场与在场之间的相互作用，同样地，梦境图像与离奇事件复原又掩盖了新鲜印象之下的潜在记忆痕迹。一如德勒兹（Gilles Deleuze）在电影学来临时所观察到的，人类第一次对大千世界影像的感知是如此真切，外在的事物而不是心灵实体与运动和发展对应起来了。^②如果说影像作为运动的影像与运动一致，早期的观看（spectation）是由德勒兹称为感觉—运动机制（sensory-motor schema）所主宰，即根据感官—刺激（sense-stimulation）与运动—反应（motor-response）之间的可靠连接来定义一个行为主义者和一种以行动为基础的思考及与世界互动类型。但是，在两次世界大战的影响下，强调作用与反作用之间很明显自然关联的价值观和真理观逐步被侵蚀，这种思考类型在电影进化过程中坍塌了。随着感官—运动机制的坍塌，出现的不再是运动中生发的间接再现，而是时间本身的运动。早前用来表示一段时间内持续不断叙述故事的片段部分之间的断

^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. 中文翻译参见Christian Metz: 《电影语言——电影符号学导论》，刘森尧译，南京：江苏教育出版社，2005年，第28-29页。[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、错误或者丢失链接催生了一种另类影像，这就是时间影像（time-image），它挑战了自然主义者关于运动—影像（movement-image）的假设。结合弗洛伊德的诡异论（notion of the uncanny），考虑压抑和强迫重复的过程，这种新的影像类型让我们看见由于传统的再现模式坍塌而造成的时间断裂。

弗洛伊德强调了梦与图像文字（Bilderschrift）之间（不是自然语言）的相似性，提出“释梦在每个方面都与解码某种古代图像语言（如埃及象形文字）类似”^①。利用弗洛伊德关于蜡板或“神秘写字板”与无意识的类比（基于与记忆印迹相似的记录和抹除），德里达揭示了最能描述这一无意识“字形学”（graphematics）的时间性（temporality）。^②这种时间性，以中断和恢复、变化和重复为标志，是电影中出现动态影像的可能条件，还与感觉—运动机制的崩溃有关。这不仅揭示了主体穿过空间的运动以及他/她在极限对时间延迟的、着迷的感知，根据德勒兹的说法，言语指向视觉的盲点（与作为一个想象不同），而影像显示了言语无法表达的东西——不可说之物（the unspeakable）。

无意识图像书写（pictographic script）的特殊时间性随着时间—影像的到来出现在电影中，与克里斯·马克的《堤》同年拍摄的另一部末日电影探索了这一点。路易斯·布努埃尔（Luis Bunuel）的《泯灭天使》（*The Exterminating Angel*, 1962）在叙述中不断出现这种重复的复杂模式，其中有些重复模式以穿帮（continuity errors）的方式隐藏起来。在普罗维登斯街上一个优雅的宴会中，客人们接连两次到场，而仆人们则神不知鬼不觉地离开了房子。后来，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.

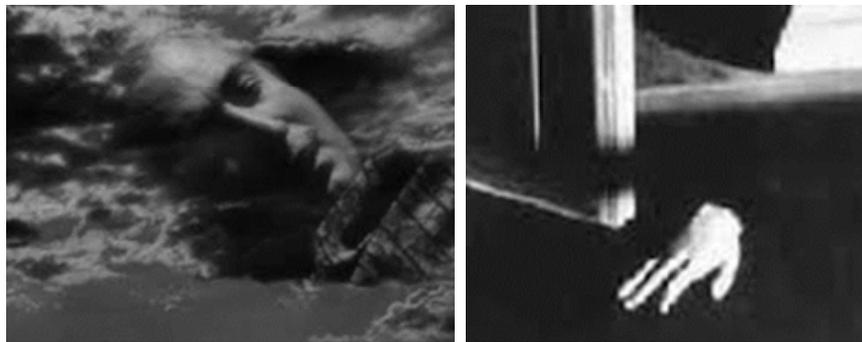
人做了两次同样的演讲，第一次引起了客人们的注意，第二次却被所有人忽略了。晚餐后，两名男性客人进行了相同的对话：其中一人向对方推荐自己。影片中总共有27次重复，直到剧情发生了意想不到的转折，所有晚宴嘉宾都毫无缘由地被困在音乐室里，观众才开始意识到这种叙事手法的重要性。在封闭的空间里，他们被迫住上几天或几周，在这里所有文明行为的原则都逐渐瓦解，而这一空间并未与客厅隔开，法式双开门左侧的折叠面板一直都敞开着。无形的屏障阻止了客人逃跑，窗帘也框定了门的入口（尤其是在从另一侧空荡客厅拍摄过来的镜头中），似乎把门框外的区域划定为一个舞台。



《泯灭天使》（路易斯·布努埃尔，1962）

摄像机摆放的位置使观众从远处瞥见晚宴客人们无法逃避地落入狂欢和混乱之中，就好像在观看一场话剧，演员们在演出期间被禁锢在舞台上。在这方面，布努埃尔的《泯灭天使》让人想到萨特的《禁闭》（*No Exit*, 1943），其中将最后审判和地狱描述为在一个密闭空间里逃离其他人注视的不可能性。为了找到解决他们深陷圈套的办法，

《泯灭天使》中的每一位客人都开始面对他们内心深处的恐惧、冲动和压抑的欲望，寻找导致他们陷入死局的一连串事件的根源。这个孤立且偶然让他们所有人都参与其中的侦探调查实际上与精神分析非常相似：在日益不受控制的、自发而疯狂的交流中，各种非理性的反应和梦幻般扭曲的感知变得越来越清晰，布努埃尔以鲜明的超现实主义风格捕捉了这些特点。描述被囚禁后期状态的场景使用了叠印、音画异步和特效等特色手段，比如一只断手从壁橱里出来，“爬”上床去掐死了一个熟睡的客人。



《泯灭天使》（路易斯·布努埃尔，1962）

就像在精神分析的实践中一样，电影中的重复信号表示压抑和替代的过程，并且暗示病人围绕创伤事件的强迫症，即受害者一方面有规律地重演可怕的经历，一方面否认它。在开场中大量琐碎的重复，仿佛诸多明显笨拙的穿帮镜头，逐步发展到那个特写瞬间，客人们陷入一个封闭、循环的集体神经症时空中，伴随着错误认知的诡异时刻，情绪的突然转变，回归到婴儿时期或者从意识跃入无意识的反应。一如德勒兹在《电影1》（*Cinema 1*）中的评论：

在布努埃尔那里……无序状态（entropy）被永恒回归的循环取代。现在，永恒回归不会如无序状态一样带来毁灭，一如循环无法将其所有部分降级，但是无论如

何它们提取重复的精神力量，以一种新方式提出了一个可能救赎的问题。好人、圣人都被禁锢在循环之中，与恶棍和邪魔一样。但是重复不是能够打破自己的循环并“跳跃”出善恶之外吗？^①

最后让他们自由的方法（碰巧是唯一一位与其他人无亲属关系并传闻是处女的客人提出的）就是重演客人们在音乐会结束要离开的几个瞬间。蕾蒂西亚（Laetitia）告诉大家，他们不能移动，因为他们刚好处在这个噩梦开始前的同样位置。然后她引导他们回忆刚才发生的事情，并告诉他们重复标志着音乐会和晚宴结束的同样的动作和台词。只有这样，重复的神经质循环才会停止（至少暂时可以），客人们才可以自由，走出他们居住的象征性的精神分析阶段和时空框架。

与现象逻辑分析中的认知和意向性构成过程不同，这种情况下的重复试图恢复表象之下隐藏的、无意识层面的意义，并与创伤事件联系起来，而创伤事件是不断神秘重复出现的无数影像、场景或时刻的模糊来源，这些是在意识表层被感知但被误解的东西，因为它们被错认了。直到创伤性事件被“正确”或精确地重构，引发主体的清晰认知或记忆，才能打破机械重复的封闭循环，像《堤》中角色一样被困在“时间线圈”中的受害者才能被暂时释放。

如果《堤》中强烈的童年记忆谜题可以通过一个与时间旅行相关的类似精神分析过程来解决，那么值得考虑的是，照片或反复出现的心像所提供的确定性并不是一个人穿越时间意义的关键，也不能被召唤来验证一个人在他生命中不同阶段的连续性，甚至无法帮助决定这是谁或者何为人类。在雷德利·斯科特（Ridley Scott）的经典科幻电影《银翼杀手》（*Blade Runner*, 1983）中，瑞秋（Rachael）作为“复制人”（replicant）或高级机器人中的一员，几乎与真人无异，她试图

^① Deleuze, *Cinema 1*, 135.

通过向侦探迪卡德（Deckard）展示一张她小时候与父母的照片来证明她的人类身份。迪卡德向她解释，所有的复制人在开始时都已经植入了相同的记忆体、描述场景的精确词汇以及用来匹配的照片，他同时也指出了这些在后人类宇宙中无比敏捷与聪慧的受造物所无法拥有的唯一特征。他们的身份认同以及用来证实这种身份认同的照片都是二维的，缺乏时间的深度，而记忆、梦和无意识却可以加入时间以强化我们对影像和自我的感知。从电影的中段我们开始了解到，复制人没有过去，因为他们被创造为成年人，用他们远超人类的能力去完成非常特殊的任务，而他们只有很短的五年寿命，很少有时间去发展复杂的情感和记忆。凭借他们的智慧和敏捷，他们设法逃离了被限制居住的星球，到地球寻找并与他们的创造者——创造他们的科学家见面，延长他们的生命。在得知他们是被编程的，就像电脑一样，在一个给定的“使用日期”之后就会被终止生命（就像人类必须面对他们的死亡一样，尽管是在一个未知的时间点），复制人开始反抗并杀死他们的制造者。然而，在最后一个也最先进的机器人死亡之前，在与被派去“终结”他们的侦探的最后对峙中，局势出现了扭转，作为观众的我们被迫去面对我们自己的人性，并质疑我们作为人并之所以为人的意义。人类以人的形象创造机器人，将它们视为可消费的物件，让机器人去完成不需要动脑的任务，并在全不曾感受痛苦或经历爱情、怀旧或悲伤的情况下死去。当复制人的领袖罗伊（Roy）与他的对手迪卡德在后工业时代的屋顶上战斗的关键时刻，他手握一只白鸽（灵魂的象征



《银翼杀手》（雷德利·斯科特，1983）

征），在人们以为他要向残酷的人类复仇的时候放飞了鸽子。接着罗伊出人意料地决定将迪卡德从必死的情境中拯救出来：当迪卡德的手从自己抓着的摩天大楼顶部边缘松开时，罗伊抓住了他并把他从混乱中拖出来。这个大反转的事实是通过快速而精妙地切换叙述语调和情感导入场景展示出来的。

罗伊的姿态无声地昭示了迪卡德最初怀疑的人类共情能力和团结互助精神，让迪卡德逐渐意识到罗伊体验爱、恐惧、悲伤和怀旧的能力。罗伊在临终前对迪卡德说，“我见过你们人类无法置信之事”，倾盆大雨正冲洗掉他脸上的血和泪水。在罗伊说话时，一组反打镜头展示了迪卡德的眼神变化，从麻木、怀疑到同情和怜悯，他开始意识到罗伊是故意决定不杀他，他们两人都面临着同样的死亡宣判。这是电影最有争议和最感人的一幕，罗伊似乎在以慢动作回忆过往，“我目睹太空战舰在猎户星座肩旁处着火燃烧，C光束在唐怀瑟星门（Tanhauser Gate）附近的黑暗中闪耀，所有这些时刻终将在时间中消逝，一如眼泪消失在雨中。死亡的时刻到来了。”最终触发了迪卡德的悲悯之心并使他重新审视自己对“人性”的理解的不是瑞秋用来说服他自己是人的照片，而是情感的深重以及无法挽回的丧失之感，死亡与被剥夺了任何一种永恒形式的短暂存在之无意义感。如此他才可以接受自己感受到的对瑞秋的爱，并获得勇气与她一起逃向一个共同的、不确定的未来（他知道瑞秋不像前一代的复制人那样，她没有一个预设的生命期限）。

记忆影像、照片以及通过时间之旅找回丢失时刻的可能性，这三者之间的联系也是王家卫《2046》（2004）中多层叙事的核心，它有意模糊了在相互竞争的时空框架间过去与现在、虚构与现实的界限。在影片开头，一个名叫Tak的年轻人正乘火车旅行，前往一个神秘的时空，在那里，孤独的灵魂希望能重新捕获自己失去的爱，因为一旦他们到达目的地，那里的一切还不曾改变。主人公居住的未来世界有着错综复杂的铁路网络和霓虹灯装饰的建筑，让人不禁联想起《银翼杀



《2046》中的铁路网络

手》中后工业时代的世界，而Tak与一个机器人的逸事也让人质疑真实人类的机器人生活方式，因为他们显然无法摆脱强迫性重复、压抑和悲伤的循环。开场时高速列车穿越时间（或者是内在精神空间）的影像很快被一卷看起来像是在摄像机里移动的模拟胶片所取代。这也提醒了观众，电影的虚构叙事提供了另外一条抵达被封闭的不可触及的过往时刻的路径，还让一些为了改变事件进程而重启某些关键步骤的企图成为可能。



《2046》里王菲扮演的机器人（王家卫，2004）

开场之后，镜头又回到了1963年周慕云复杂的爱情生活，他试图强迫自己通过随意的恋爱关系或爱上不回应他的女人来重续他与苏丽珍未完成的恋情，这些女人中包括一个来自新加坡的同名赌客（也叫苏丽珍，绰号“黑蜘蛛”），这个女人拒绝了他，并通过真实或想象

的场景去体验没有回应的爱、丧失和试图重演过去的企图，让他重新开始不断追求圆满。电影播放半个小时后，我们发现周慕云是一位记者和小说作家，他决定写一部名为《2046》的科幻小说，一部稍事伪装的自传式小说，讲述了他希望可以得到一个不同结果的事件，文中的角色对应了在他“真实生活”中出现过的女性，而且在一个个案中对应的是他恋人的伴侣，即王静雯的日本未婚夫。然后，我们在时间旅行者Tak的旁白叙述中被迫重新评估片头部分，将之视为虚构小说而非框架叙事，并将科幻小说情节与周慕云的主体性联系起来。在知晓周慕云对王靖雯的情感依恋后，Tak与小说中年轻的日本主人公的身份认同以及与机器人的爱情关系，就变得显而易见了。王靖雯是他房东的女儿（王菲饰演，同时饰演未来世界的机器人），她爱上了一个年轻的日本男人。人物和场景频繁地与王家卫以前导演的两部片子《花样年华》（2000）和《阿飞正传》（1991）交叉重叠，使得《2046》成为三部曲的后现代续集，明确地强调了一个创伤事件的重复和戏剧性重现。《2046》的情节将对心爱女人的回忆追寻（类似《堤》中穿越时空的科幻小说叙事的方式）与《泯灭天使》中的时间暂停和心理监禁体验结合起来了。

在继续讨论王家卫打破枯燥重复循环的策略、介绍德勒兹称为“时间中的创造性瞬间”（a creative instant in time）的可能性之前，我想先思考一下阿伦·雷乃（Alain Resnais）在《好戏还在后头》（*You Ain't Seen Nothing Yet*, 2012）中运用的多层叙事以及混拍模式（数字电视和35mm胶片组合）。2014年失踪之前，雷乃已经完成了他倒数第二部电影的拍摄计划，《好戏还在后头》回顾了一些主题（如记忆、戏剧与电影表演对比、失去的爱、怀念、死亡和重续过往），这些是半个世纪前他在《去年在马里昂巴德》（*Last Year in Marienbad*, 1961）中首次探索的主题。让·阿努伊（Jean Anouilh）自由改编的两部戏剧《欧律狄思》（*Eurydices*）和《安东尼，或失败的爱情》（*Antoine, or the Love that Failed*）以及雷乃的电影《好戏还在后头》展示了电视、

戏剧和电影表演等不同时空舞台之间的对抗，希望能削弱并悬置现实与虚构之间的界限，找到平行重演俄耳甫斯神话（Orpheus）这同一个故事的可能性：俄耳甫斯这个传说中的希腊音乐家和诗人，去冥府寻找他心爱的欧律狄刻（Eurydice），但因在领着她走入人间时违背了诺言，转身看了她，最终没能将她带回人间。在雷乃《好戏还在后头》的开场中，全体演员（扮演他们自己）在他们的朋友、著名的剧作家安东尼·迪萨克（Antoine d'Anthac）去世后，被召集到告别仪式上。曾在迪萨克改编的俄耳甫斯神话剧本中扮演不同角色的三代演员们重新聚集在一起，他们还被要求去评价一个新公司新近上演的俄耳甫斯神话剧的优点。这个新表演已经被拍摄下来，通过壁挂高清电视播放给这群聚集在一起的观众观看，随后已故剧作家神秘的幽灵出现在屏幕上，他同样也通过一个预录的数码电影向他的朋友们致辞。



《好戏还在后头》（阿伦·雷乃，2012）

随着视频在他们面前展开，聚集在一起的演员们再次进入角色，相比在屏幕上的年轻对手们，要同步或稍微落后一点说出台词。有

时他们会直接与视频中的其他角色进行互动，好像剧院里无形的第四面墙或电影里的屏幕消失了，而两个不相容的时空框架也融为一体了。这种由套层结构（mise-en-abîme）技术所提供的加强版现实主义，特别是演员和观众在一个戏剧表演中隐含的共同在场（与电影不同的是，在此空间和时间维度都是共享的，并且没有感知延迟或运动幻觉），都注入观众被诱发的“时间消失的晕眩”（vertigo of time defeated, 巴特术语）：没有明显的界限去区分过去与现在或未来。雷乃特意通过介绍《诺斯费拉图》（*Nosferatu*）著名的说明文字来让人们注意这一点，这是超现实主义者在影评中赞和的一句话：“当他跨过大桥时，幽灵们来迎接他”。

然而，只有让·阿努伊的话剧呈现了这个从缺席到在场、从光谱幻影到直接感知的无阻碍通道之全部形而上学内涵：这一幕设定在一个火车站，在俄耳甫斯已经失去了欧律狄刻之时。在这个现代版的神话中，俄耳甫斯是在车站餐厅拉琴的小提琴家，他爱上了一个巡回演出剧团的年轻女演员。他们一起私奔了，但他的不信任和嫉妒让欧律狄刻离开了他，并在悲惨的环境中死去（可能是自杀），这让俄耳甫斯痛悔不已。一个神秘人物亨利告诉他，如果他想欧律狄刻复活，他只需要在火车站她的灵魂旁等到日出，但不能直视她的眼睛，否则她就会第二次死亡。不可避免地，他在日出前转身看了欧律狄刻一眼，于是她就永远消失了。他们唯一能重聚的机会处于不可逆转的时间流之外，在死亡之中。而同一个故事的重复、平行版本和多媒介重演最终汇聚一处，寻找逃离时间循环的不可能之路。用形而上学的术语来说，转身回望过去而不是继续前行走进光明的过程确定了生与死的边界。记忆对打破永恒回转循环、有可能克服时间的不可逆转性没有信心，记忆不过是一个档案机器，刻录着“灵魂（psyche）内部的死亡和有限性。”^①

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

如果单纯的强迫性回归和精确的场景重现均无法获得预期结果，比如王家卫《2046》的前传《花样年华》，那么解决方案就是这样一种可能性：将被压抑的、未实现的欲望和失去的爱情托付给一种非人类的记忆装置。在《花样年华》的片尾，人们看到周慕云在柬埔寨的吴哥窟独自游荡，最后他停下来审视一座寺庙石墙残垣上的小洞，对着小洞低声倾诉了他的秘密。这和他在某次晚餐时给朋友讲的故事一致：在过去，一个人如有不能分享的秘密就会爬到山顶，找到一棵树，挖个洞，对着洞低声说出秘密，然后再用土把洞封上。然而，一个小沙弥正从远处看着周慕云对着墙告白，小沙弥站在镜头前，背对着我们，正是摄像师或摄影师会选择的位置。



《花样年华》（王家卫，2000）

罗兰·巴特在《明室》中指出，“摄影师的超人之处不在于能见人所未见，而是他正好身临其境。要紧的是他应以俄耳甫斯为鉴，千万别回过头去看他领回来并交给了我的东西！”^①小沙弥的凝视插入我们（观众）和周慕云的影像之间，引领我们这些如欧律狄刻一样的在框架中的幽灵见证者们，从思考荒芜、灰烬覆盖的废墟、死亡的暗示、

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 47. 中文参见罗兰·巴特：《明室：摄影纵横谈》，第65页。

哀悼和不可逆转的时间，走入生命之光和可能的更新或重生。这一假说后来被一个特写镜头证实——周慕云倾吐秘密的墙洞中长出了青草。

小沙弥见证的无声形象打破了一个无效回忆或永远回归同样结局的封闭循环，通向了一个完全不同的时间性，德勒兹将之描述为“信仰的重复”（the Repetition of faith）：

以“时间”的名义，过去的重复在物质上是可能的，但在精神上是不可能的；与之相反，指向未来的信仰的重复似乎在物质上是不可能的，却在精神上是可能的，因为它包括重新开始一切，借助时间的一个创造性瞬间，登上这条被循环所囚禁的通道。^①

这一直指未来的前瞻性意向类型，对应了巴特的“刺点”（punctum）概念，“刺穿”（peirces）脱节的“知识性”沉思或一个影像的组合，处理“尚未到来的观者”（viewers-still-to-come）和镜框中缺失却无论如何都隐含在其中的观者的主体性问题（通过一种反转的意向性），后一种观者之默读的方式更接近“祈祷、内省与默想”^②，而非那种客观的现象学的意义分配。

投在小沙弥轮廓上的橙色微光引导着我们的目光，从记忆死气沉沉的视觉碑铭（遗失与无效重复）看向将来的复活。这一幕呼应了《堤》的最后一幕，在那里预设了同一个时空框架中的同时在场——男人童年时的见证和他成年后穿越时空回去见到他的欧律狄刻却被杀害，在同一个框架中。

虽然我们一直无法看到那个孩子的面容，就如王家卫《花样年华》

^① Deleuze, *Cinema 1*, 136.

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

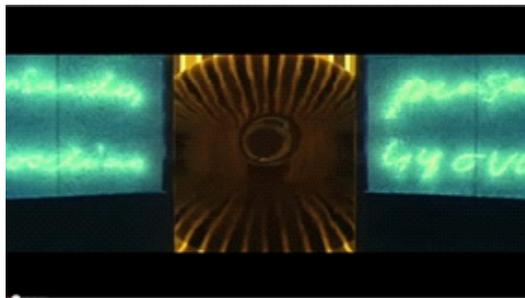


《堤》（克里斯·马克，1962）

里的小沙弥，在镜头里他被展现为在脑海中回想一个被困在时光圈里的人，在精神分析中这是与死亡的欲望驱力有关的一种状态；^①《堤》的片尾中摄像机的摆放位置诱导这我们不去认同画面右边的杀手侧影，而是认同儿

童证人的低角度视角。从主人公储存在自己无意识里的心像（或静物照相）中捕捉某人死亡瞬间的想法在本质上是“超越时间”的，因而可以开创跳出一个人生命中不断循环重复的过往事件的可能性，甚至能战胜死亡。

在《堤》中主人公似乎能够以意志从遥远未来进入过去的任何时刻（或记忆影像的静止画面），我们有充分的理由相信他已经成功地超越了过去那固定的、“难以驾驭的现实”，并为之注入了一种创造性思维的“现实生活”（real-life）运动；这种思维能使人们恢复感知主体的自由，不是海德格尔主义的“朝向死亡的自由”（Freiheit zum Tode），而是“朝向生命的自由”（Freiheit zum Leben）。这个角色生命的终极意义被摄影或电影的再创造改变，不再是机械的复制，这个意义对应着其在观众感知意识中潜在的未来补偿。



《2046》（王家卫，2004）

《花样年华》片尾周慕云对着墙洞吐露秘密的影像回到了《2046》的片尾，出现在被霓虹灯照耀的未来主义小说手稿文字中，不时地替换着被驶向时间之外某处的高速列车穿梭而过的隧道影像。

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

《好戏还在后头》和《2046》中出现的有关时间旅行的隐喻或不同时空领域（戏剧、视频、模拟和数字电影）试图还原作为无声接触指示器的模拟照相和电影影像的最初解释：“不把照片当作真实物体的拷贝，而是当作从前的真实物体发出的放射物：是魔法，不是艺术。”^① 超现实主义运动的领导者安德烈·布勒东（André Breton）也同样指出，在发明电影半个世纪之后，人们去影院一如去教堂，“与正在上演的作品无关，只不过在那里庆祝的是唯一一个绝对现代的奥迹。”^② 如德勒兹所言，在世间的信仰被侵蚀的时刻，电影需要去重塑人与世界破碎的联系：

现代性的事实是，我们不再相信这个世界。我们甚至不相信发生在我们身上的爱和死亡等事件，仿佛它们只能部分地让我们牵绊分心……人与世界的关联破碎了。因此，这个关联必须成为信仰的对象：这是一种只能在信仰里被重塑的不可能……不论我们是基督徒还是无神论者，在我们这个宇宙的精神分裂症中，我们需要理由去相信这个世界。^③

随着电影中出现“时间影像”，摄影记忆和无意识梦境的语言已经从巴特称为“死亡剧场”^④（与摄影复制相关）的运动—感觉机制演变成为一种不可决定性的美学、幽灵性（spectrality）和虚拟复活的美

^① Roland Barthes, *Camera Lucida*, 88. 中文参见罗兰·巴特：《明室：摄影纵横谈》，第118页。

^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.

学或不同时间层的同时性。一种新的思维方式已经取代了运动—影像的机械重复和死气沉沉的永恒回归。影片的时间影像，如《堤》《泯灭天使》《花样年华》和《2046》，对应的是一种“来自外部的思想”——通过一种悖论式“从无到有的创造”的介入，取代了在现象学描述中起作用的重复过程（iterative process），打破了时间连续且不可逆转的逻辑，引入了“时间断裂节点”（broken joint in time）观念，以及有可能战胜死亡和遗忘的想法。

可以说，电影语言的普遍性存在于其单一又特殊的能力之中，它“不时介入”（punctuate）并刺穿观众私人收藏的影像、记忆和过去的经历，在他/她想象的空白幕布上投射一个有意义的故事。因此，电影为我们提供了一种理想的媒介，让我们可以分享或独享对人类境况、时间的不可逆转性、死亡和生命意义等问题的反思。一部电影的信息满载了个人经历的意外事件，就像照片不可避免地为其参照物的经验证据以及偶然、独特且在时间长河中明显不可挽回的某个瞬间所掩盖（ballasted）。电影叙事如同活着的“生存快照”（snapshots of existence），象征着我们穿越时间的短暂旅程，隐含着我们对在一个更广阔的普遍叙事中留下过有意义痕迹的信心。

译者简介

张恰恰，中国人民大学硕士研究生

Introduction to the translator

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

Email: zqq1012@ruc.edu.cn

参考文献 [Bibliography]

西文文献 [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.