

阿甘本：差异与重复：论居依·德波的电影

作者：

2015-12-29

[意]吉奥乔·阿甘本 著

[美]布莱恩·赫姆斯 英译

王立秋 试译

这里我的目标是在电影的领域中界定德波的诗学，或者更确切地说其合成技术的一些特定的方面。在谈到德波的时候，我将有意地避免“摄影作品”的观念，因为他本人就曾断言这个概念是不适用的。“考虑到我生活的历史”，他写道，“我清楚地看到，我不可能作出所谓的摄影作品”(《我们一起游荡在夜的黑暗中，然后被烈火吞噬》[In girum imus nocte et consumimur igni])。确实，不但我发现作品的概念在德波那里是无用的，而且，更重要的是，我怀疑今天，在人们力图对所谓的作品——文学的，摄影的，或者别的什么作品——进行分析的时候，对其作为作品的地位发起质疑，是不是也是不必要的。与深入探究作品本身相反，我认为我们应当质问的，是我们可以做什么以及实际上我们做了什么之间的关系。我一度很想（现在我也很想）把居依·德波当作哲学家来看待，但他告诉我：“我不是哲学家，我是战略家。”德波把他的时代看作一场以某种战略介入他整个生命的不间断的战争。这就是为什么我认为在涉及德波的地方，我们应当质问电影在这种战略中可能具有的那种意义。为什么电影，比如说，（为什么在德波那里）是电影，而不是诗歌，就像在伊苏(Isou)——他对于情景主义者来说非常重要——那里那样，或者说，为什么是电影，而不是绘画，就像在德波的另一个朋友，阿斯格·约恩(Asger Jorn)那里那样？

这里至关重要的，我相信，是电影和历史之间的密切联系。那么，这种联系源自何处，而这里涉及的历史又是什么呢？

重要的是影像及其显著的历史特征的特定的功能。这里有一些重要的细节。首先，认识唯一一种对影像本身感兴趣的存在。动物也对影像感兴趣，但仅止于被影像欺骗的程度。你可以给雄鱼出示雌鱼的影像，而雄鱼则会喷射出它的精子；你可以用另一只鸟的影像来欺骗一只鸟，以实现诱捕它的目的。但当动物意识到它面临的是影像的时候，它就彻底失去了（对影像）的兴趣。如今，人类是在认出影像本身的时候仍然对影像感兴趣的动物。这就是为什么他会绘画感兴趣，这也就是为什么他会去电影院看电影。从我们这个特定的角度来看，人的一种定义，可能就是人是会看电影的动物。在他认识到这点，即影像并非真实的存在滞后，他依然对影像感兴趣。另一个要点在于，正如吉尔·德勒兹已经展示的那样，电影中的影像——不止在电影中，普遍说来，在现时代中也一样——不再是某种静止不动的东西。它不是某种原型，也不是某种外在于历史的东西：相反，它是一个本身就是流动的切口(cut)，一种影像-运动，本身就充满了一种动态的张力。这种动态的负载，在艾提安·朱尔·马莱(Etienne-Jules Marey)和爱德沃德·迈布里奇(Eadweard Muybridge)的照片里非常清楚，这些照片就是电影的源头，是充满运动的影像。本雅明在他所谓的“辩证的意象/影像”中看到的，正是这种力量，他认为，这种影像，就是历史经验的元素。历史经验为影像所获，而影像本身则充满了历史。我们可以认为，我们也是以一种类似的方式与绘画发生联系的：绘画不是静止的影像，而依然充满了运动，仍然是来自于那部缺失的电影。它们将不得不被归还给那部电影。（这里你会认出阿比·瓦尔堡的计划。）

但这里涉及的历史是什么？这里必须强调的是，这不是某种严格意义上的编年历史的问题，而是一种弥赛亚的历史的问题。弥赛亚的历史有以下两个特征。第一，它是一种救赎的历史：某种东西必须得到救赎。但它也是一种终末的历史，一种末世论的历史，其中，某种东西必须被完成，并得到审判。它必须于此处发生，但却是在另一种时间中发生；它必须把编年史抛在身后，但同时又不进入其他的某个世界。这就是为什么弥赛亚的历史是不可计算的。在犹太教的传统中，对预测弥赛亚到来之日的计算有大量的讽刺，但同时又不停地强调，这些，是被禁止的计算，因为弥赛亚的到来是不可计算的。然而，与此同时，每个历史时刻都是他到来的时刻。弥赛亚总是已经抵达，他总是已经在那。每个时刻，每个影像都充满了历史，因为它是弥赛亚通过、进入的那扇门。这种电影的弥赛亚的情景，就是德波与戈达尔的《电影（诸）历史》(Histoire[s] du cinéma)共享的那种东西。尽管他们是老对头——你可以回想，在1968年的时候德波说戈达尔是最傻叉的亲华瑞士人——最终戈达尔还是采取了德波最先描绘的那同一种范式。这种范式是什么，这种合成技术是什么？塞尔日·达内(Serge Daney)，在写到戈达尔的《（诸）历史》的时候解释道，这种范式，就是蒙太奇：“电影在寻找一种东西，蒙太奇，而这，正是二十世纪的人迫切需要

的那种东西。”这就是戈达尔在《电影（诸）历史》中展示的那种东西。

电影的这种特征，来自于蒙太奇，但什么是蒙太奇，或者说，对蒙太奇来说，可能性的条件是什么？在自康德以来的哲学中，对某物来说可能性的条件，被称作超越的条件(transcendentals, 先验的，超验的)。那么，蒙太奇的超越条件是什么呢？

蒙太奇的超越条件有二：重复与中止。德波没有发明这些概念，他只是对它们进行了阐明；他展示了超越的（条件）本身。而戈达尔，则继续在他的《（诸）历史》中做这同样的事情。（从此）不再有拍摄电影的需要，只要重复和停止就行了。这是在电影世上开创了一个时代的发明。我深深地震撼于洛迦诺(Locarno)那里的这种现象。这种合成技术一直没有改变，它还是蒙太奇，但如今，蒙太奇已经走向前台并且现在电影中展示的，恰恰是蒙太奇本身。这就是人们可以认为电影进入了一个无差别的区域，在这里，所有的类型都趋向于一致——亦即，记录和叙事，现实与虚构。现在，电影将在取自电影的影像的基础上被制作。

但让我们回到电影的可能性条件，重复和中止。什么是重复？思考现代性中的重复的伟大思想家有四位：克尔凯郭尔，尼采，海德格尔和吉尔·德勒兹。他们都像我们出示了这点，即重复并不是向同一者的回归；它与回归的那种东西不是一回事。重复的力量和美丽，它带给我们的心意，就是作为过去曾是之物之可能性的回归。重复恢复了过去曾是之物的可能性，使之在此变得可能；它差不多是一个悖论。重复某物，也就是使之再次可能。这里我们可以看到重复和记忆的接近性。记忆不能给我们过去曾是的那种东西本身：如果那样的话，记忆将变成地狱。相反，记忆把可能性归还给过去。这就是本雅明在记忆中看到的神学经验的意义——当 he 说道，记忆是未完成的变成完成的，并使完成的变成了未完成的。记忆，可以说，是现实模态化的器官；它是有能力把真实转化为可能把可能转化为真实的那种东西。如果你仔细思考这点的话，你就会发现，这差不多也是电影的定义。电影不也总是那么做，把真实转化为可能而把可能转化为真实的么？我们可以把已经被看到的東西(the already-seen)界定为这样一个事实，即感知某物在场，就好比它在此之前就已经存在那样，同时把它的反面界定为把已经在场的事物感知为当下存在的那个事实。电影就发生在这个无差别的区域。因此我们也就理解为什么处理影像可能具备这样一种历史的和弥赛亚的重要性了，因为它们是一种把力量与可能性投射给那种根据定义来说不可能的东西，投射给过去的方式。因此电影也就在做与媒体相反的事情。一直以来在媒体中被给予的是事实，而事实，不带可能性的事实，正是媒体的力量：我们被给予一个事实，在这个事实面前我们无能为力。媒体偏好愤慨而无能的公民。这正是电视新闻的目标。这是一种坏形式的记忆，一种生产怨恨(ressentiment)之人的记忆。

通过把重复放到其合成技术的核心，德波使他向我们展示的那种东西变得再次可能，或者更确切地说，他在真实与可能之间开启了一个（具有）不可决定（性）的区域。在他出示一段对电视新闻报道的摘录的时候，重复的力量就不再是一种已经完成的事实并可以说再次变得可能。你会问，“这怎么可能？”——第一反应——但同时你也理解，是，一切都是可能的。汉娜·阿伦特曾经把收容所的终极经验界定为“一切皆有可能”之原则，甚至现在被出示给我们的那种恐怖也一样。正是在这个极端的意义上，重复使可能性复原。

第二个元素，第二个超越的条件，是中止。那是中断的力量，本雅明所说的“革命的中断”。在电影中，中止非常重要，但再一次地，又不止在电影中才这样。这就是电影与叙事，散文的叙事——人们总是倾向于拿电影来和叙事比较——之间的差异之所在。相反，中止向我们表明，与散文相比，电影更接近于诗。文学理论家们在界定诗与散文之间的差异的时候总会遇到许多问题。许多作为诗的特征的元素同样可以用来描述散文（从音节数量的观点来看，比如说，散文也可以包含韵文。）诗可以用声音和韵律的限制来和语法的限制相抗衡。这种限制不仅是一种暂停；它是一种不一致，一种声音与意义之间的脱节。这就是保尔·瓦莱里在他对诗的美妙定义中意谓的那种东西：“诗，就是声音与意义之间的长久迟疑。”这也就是为什么荷尔德林可以说通过停止词与再现/表征的韵律的展开，停顿会使词与再现/表征本身显现。把词带入某种停顿的状态也就是把它拉出意义之流，展示这个词本身。对于德波实践的那种中止，那种作为蒙太奇的超越条件之构成的中止，我们也可以这么说。我们可以回到瓦莱里对诗的定义并且说电影，或者至少是特定种类的电影，是影像与意义之间的持续迟疑。这不仅是一个与编年时间的暂停相关的问题，而毋宁说，使对影像本身起作用，把影像抽离叙事的力量以展示影像本身的中止之力量的问题。正是在这个意义上，我们才说德波在他的电影中和戈达尔在他的《（诸）历史》中一样，都在处理中止的力量（以中止的力量来工作）。

这两个超越的条件永远不可能分离，它们形成了一个单一的体系。在德波的最后一部电影中，就在影片开始的时候，有这样一个非常重要的句子：“我已经表明，电影可以被还原为这个白的屏幕，并继而被还原为这个黑的屏幕。”德波指的，正是重复与中止，二者作为蒙太奇的超越条件是无可撤销的。黑与白，那个影像如此（强烈）地于其上在场以至于它们不能被看到的背景，以及那个不存在任何影像的空虚。这在许多方面类似于德波的理论作品。比如说，以“被建构的情景”为例，情景主义的名

称就来源于此。情景是独特性与重复之间一个（具有）不可决定（性）的，无差别的区域。在德波说我们应当建构情景的时候，他指的总是某种可以被重复同时又是独特的东西。

德波在《我们一起游荡在夜的黑暗中，然后被烈火吞噬》的结尾处也说了同样的东西，在那里与传统的“完/结束”这个词相反，出现了这样一个句子“即将从头再来”。同样的原则也在影片的标题中发挥着作用，这个标题，是一个可以以两种方式进行解读的回文。一个卷回自身的句子。在这个意义上说，在德波的电影中也存在一种类似的，核心性的回文。

重复与中止一起贯彻了我之前已经描述过的电影的弥赛亚的任务。这项任务在本质上与创造有关。但它并不是某种在最初的创造之后（after the first, 仿效最初的创造）的创造。我们不能独以创造来思虑艺术家的作品；相反，在一切创造行动的核心，都存在一种去-创造(de-creation)的行动。德勒兹在谈论电影的时候就曾经说过，一切创造行动都同时是一种抵抗的行动。抵抗，意味着什么？首先它意味着使现存之物去-创造化，使真实之物去-创造化，变得比你眼前的事实更强大。一切创造的行动都同时是一种思想的行动，而一种思想的行动，也是一种具有创造性的行动，因为它首先是为其去-创造化真实之物的能力所界定的。

如果这就是电影的任务的话，那么，为重复与中止，以这样的方式作用的那种影像，又是什么？在影像的地位中发生变化的那种东西又是什么？我们激昂不得不重新思考我们传统的表达之概念。现行的表达概念为黑格尔的模型所主导，在此模型中，所有的表达都是通过某种中介——影像，词，或颜色——来实现的，而最终，在完全实现的表达中，中介必须消失。在手段，中介本身不能被感知到的时候，表达行动也就完成了。中介必须消失在它给我们看的那种东西之中，消失在自我展示的，在中介中外露的绝对者之中。相反，重复与中止作用的那种影像则是这样的一种手段，这样的一种中介：它不会消失在它使之可见的那种东西之中。这就是我所谓的“纯粹的手段”，自我展示其自身的那种手段。与消失在它使之可见的那种东西之中相反，影像使自身为人们所见。电影史家们已经注意到——这是一项令人不安的创新——伯格曼的电影《莫妮卡》的主角，哈丽叶·安德森(Harriet Andersson)突然直视摄像机镜头的那个时刻。伯格曼本人写过这样的一个句子：“这里，在电影史上第一次，一种与观看者的直接的、无耻感的杰出确立起来了。”自那时起，色情摄影和广告已经用滥了这个手法。我们已经习惯于在做她不得不做的事情的时候固定地直视镜头，以这种方式来表示她对观看者比对她的搭档更有兴趣的色情明星的目光。

从他早期的电影开始——后来随他继续前行甚至变得更加清楚——德波已经向我们出示了影像本身，也就是说，根据他的出自《景观社会》的一个原则，作为真实与虚假之间的一个（具有）不可决定（性）的区域的影像。本身得到展示的影像不再是任何事物的影像；它本身是没有影像的。唯一一种我们无法制作其影像（获取其影响）的东西，如果你愿意这么说的话，就是影像作为影像的存在。符号可以意指一切事物——除了它处在意指过程中这个事实。在话语中不能被意指或言说的，在某方面不可言说的，却可以在话语中出示。出示这种“无影像性”，使没有更多的东西可看这个事实可见的方法有两种。一是色情摄影和广告，二者就像总是存在更多的东西可看，在影像之后总是存在更多的影像那样行动；而另一种方式则是把影像展示为影像并因此而允许“无影响性”显现，后者，正如本雅明所说的那样，是所有影像的庇护所。正是在这里，在这种差异中，电影的伦理与政治才开始运作。

英译注

本文译自吉奥乔·阿甘本于1995年11月在日内瓦圣-热尔维中心(Centre Saint-Gervais)“第六届国际视频周(Sixth International Video Week)”上做的一次讲演。

[注]译自Giorgio Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Folms”, trans. Brian Holmes, in Tom MacDonnough ed. Guy Debord and the Situationist International Texts and Documents (《居依·德波与情景主义者国际：文本与档案》), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002. pp. 313-319.